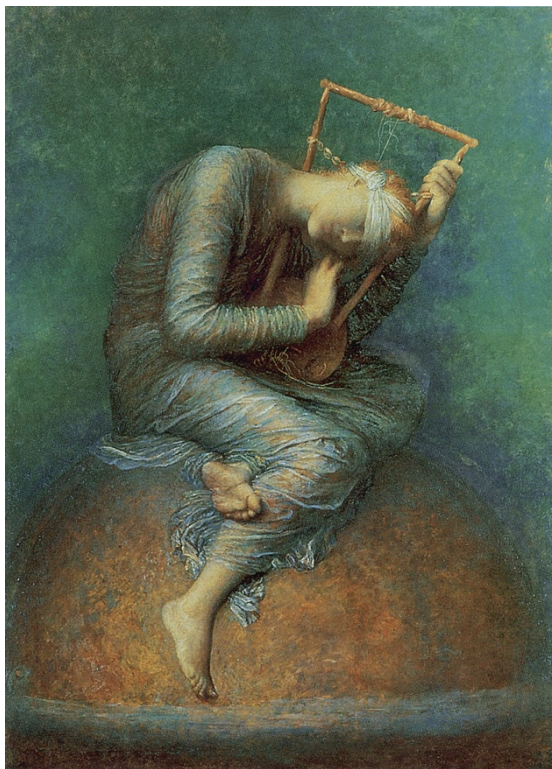


**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ**  
**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ**

**ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΙΗΣΗ**  
**ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ ΕΩΣ ΤΟΝ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟ**



Πτυχιακή εργασία  
Άντρεα Σοφοκλέους  
Α.Μ.: msa19087

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Ευαγγελία Κίκου  
Εξεταστική επιτροπή: Ευαγγελία Κίκου, Μόνικα Ανδριανοπούλου  
Θεσσαλονίκη, Ιούνιος 2023

*Στην οικογένεια μου*

...μη ζώνη μετ'αμουσίας.

Να μη ζεις χωρίς μουσική

Ευριπίδης,

*Ἡρακλῆς μαινόμενος*, στίχος 676.

George Frederic Watts, *Hope*

(1885)

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

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ .....	6
ΠΕΡΙΛΗΨΗ .....	7
ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....	8
1. ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ .....	12
1.1. Κοινωνία και εκπαίδευση .....	12
1.2. Η ανάπτυξη των ποιητικών μέτρων .....	13
1.3. Θεωρία του ήθους, μουσική ρητορική και αισθητική .....	14
1.4. Αρχαίο Δράμα .....	16
2. ΕΥΡΩΠΑΪΚΟΣ ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ .....	17
2.1. Γρηγοριανό μέλος και χρήση κειμένου .....	18
2.2. Κοσμική μουσική και άνοδος της πολυφωνίας .....	22
2.2.1. Οι σχολές, η νέα εποχή και οι συνθέτες τους .....	22
2.2.2. Τροβαδούροι, Τρουβέροι και Ερωτοτραγουδιστές .....	24
3. ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ .....	28
3.1. Εκκλησιαστική και κοσμική μουσική .....	29
3.2. Μουσικός συμβολισμός και παραδείγματα .....	30
4. ΜΠΑΡΟΚ .....	40
4.1. Ο ρόλος του συμβολισμού και η δραματοποίηση της τέχνης .....	41
4.2. Θρησκευτική μουσική .....	48
4.2.1. Heinrich Schütz .....	48
4.2.2. Johann Sebastian Bach .....	50
4.2.3. Henry Purcell .....	53
4.3. Κοσμική μουσική και όπερα .....	56
4.4. Οι Τέσσερεις Εποχές του Antonio Vivaldi .....	66
4.5. Γενικά συμπεράσματα .....	68



5. ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ .....	69
5.1. Joseph Haydn .....	70
5.2. Wolfgang Amadeus Mozart .....	72
6. ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ .....	79
6.1. Οι τέχνες και η εξέλιξη του γερμανικού Lied .....	79
6.2. Οδεύοντας προς τον 20 <sup>ο</sup> αιώνα .....	90
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ .....	92
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....	97

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Το ταξίδι των φοιτητικών μου χρόνων αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους σταθμούς της ζωής μου και ολοκληρώνεται με την παρούσα εργασία. Θέλω να ευχαριστήσω από τα βάθη της καρδιάς μου την κυρία Ευαγγελία Κίκου που στάθηκε στο πλάι μου κατά την εκπόνηση της πτυχιακής μου εργασίας, αλλά και καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου και που μου δίδαξε πως εφαρμόζεται με πράξεις η φράση του Νίκου Καζαντζάκη, *Φτάσε όπου δεν μπορείς!* Θέλω να ευχαριστήσω εξίσου την κυρία Μόνικα Ανδριανοπούλου τόσο για τον χρόνο που αφιέρωσε στην διόρθωση αυτής της εργασίας, όσο και για τις πολύτιμες συμβουλές που συντρόφεψαν τα φοιτητικά μου χρόνια. Ιδιαίτερες ευχαριστίες στις δασκάλες μου Κατερίνα Κίτσου και Σοφία Γιολδάση για την εμπιστοσύνη, την αγάπη και την προσφορά τους. Επιθυμώ επίσης να ευχαριστήσω την οικογένειά μου και ιδιαίτερα την αδερφή μου Ιωάννα, με την οποία μοιραστήκαμε το ταξίδι των ακαδημαϊκών μας σπουδών, με όλες τις εμπειρίες και τις αγωνίες του. Επιθυμώ να ευχαριστήσω τους πολυαγαπημένους μου φίλους που χωρίς αυτούς η ζωή μου θα ήταν λιγότερο φωτεινή. Τέλος, το πιο ξεχωριστό μου ευχαριστώ ανήκει στην όμορφη Θεσσαλονίκη που με αγκάλιαζε σε κάθε μου στιγμή και με ενέπνευσε σε πνευματικό και καλλιτεχνικό επίπεδο.

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η σχέση μουσικής και ποίησης αποτελεί ένα ιδιαίτερο ζήτημα της μουσικολογικής έρευνας. Μέσα από την ένωση των δύο αυτών τεχνών δημιουργήθηκε ένα πλούσιο ρεπερτόριο το οποίο μπορεί να αναλυθεί σε πολυδιάστατα επίπεδα που αφορούν τόσο την τεχνική της μουσικής σύνθεσης, όσο και την αισθητική της. Ορισμένα από αυτά είναι, για παράδειγμα, το πώς εκμεταλλεύονται οι συνθέτες τα κοινά στοιχεία που διαθέτουν η γλώσσα με τη μουσική, όπως ο ρυθμός και το μέτρο, ενώ κατ' επέκταση διερευνάται και το πώς επιδιώκεται η ανάδειξη του νοηματικού και συναισθηματικού περιεχομένου του ποιήματος. Τα κοινά στοιχεία που μοιράζονται οι δύο αυτές τέχνες, όπως για παράδειγμα ο ρυθμός, ο τονισμός και το μέτρο, αλλά και επιπλέον χαρακτηριστικά σχετικά με την μορφή, το περιεχόμενο, το νόημα και την έκφραση συναισθημάτων, συνέβαλαν στην ανάπτυξη της σχέσης της μουσικής και της ποίησης.

Στόχος αυτής της εργασίας είναι να αναδείξει τα στοιχεία σύνδεσης μουσικής και ποίησης από την εποχή της αρχαιότητας έως τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Μέσα από αυτήν την ιστορική αναδρομή αναδεικνύεται ο τρόπος που εξελίσσεται η σχέση της μουσικής με την ποίηση, σε συνάρτηση πάντα με τα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα και τα καλλιτεχνικά κινήματα κάθε εποχής. Παράλληλα, γίνεται λόγος για την ενσωμάτωση των αισθητικών, φιλοσοφικών και καλλιτεχνικών ιδεών που προέκυψαν στο διάβα των εποχών και θεμελίωσαν την πορεία αυτής της σχέσης. Όλα αυτά παρουσιάζονται μέσω μιας ευρείας βιβλιογραφικής επισκόπησης σε συνδυασμό με παραδείγματα μουσικών έργων.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Εάν γνωρίζαμε πώς γεννήθηκε η μουσική, ίσως η ανάλυση της ιστορίας της να ήταν ευκολότερη. Από την αρχαιότητα, η φωνή χρησιμοποιείται ως ένα μέσο επικοινωνίας, επιβίωσης και έκφρασης συναισθημάτων. Σύμφωνα με τον Γερμανό φιλόσοφο Karl Bücher, στους πρωτόγονους πολιτισμούς οι άνθρωποι χρησιμοποιούσαν καθημερινά τη φωνή τους και είχαν ανεπτυγμένη την αίσθηση του ρυθμού αφού κατά τις σωματικές τους εργασίες εκτελούσαν επαναληπτικές κινήσεις που συντονίζονταν από έναν σταθερό παλμό. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργήθηκε η βάση που οδήγησε στη συστηματοποίηση της μελωδικής φωνής και του ρυθμού τα οποία οργάνωσαν το τραγούδι και την ποίηση.<sup>1</sup>

Ο πρώτος πολιτισμός που αναλύεται στην παρούσα εργασία είναι ο πολιτισμός της Αρχαίας Ελλάδας ο οποίος προσυπογράφει όλα όσα προαναφέρθηκαν. Για τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό η μουσική αποτελεί ένα αναπόσπαστο στοιχείο της καθημερινότητας, της εκπαίδευσης, των κοινωνικών γεγονότων και των θρησκευτικών τελετών της εποχής. Η μουσική και η ποίηση θεωρούνται μία τέχνη, με αποτέλεσμα ο ποιητής και ο μουσικός του κάθε έργου να είναι το ίδιο πρόσωπο. Η αλληλένδετη σχέση της μουσικής με την ποίηση οδήγησαν στη διαμόρφωση της έμμετρης ποίησης και των ποιητικών μέτρων ενώ παράλληλα, δόθηκε σημασία στην ρυθμική αντιστοιχία του ρυθμού της μουσικής με τον ρυθμό της γλώσσας. Συνάμα, η αρχαιοελληνική μουσική συνδέθηκε με την τέχνη της Ρητορικής που θεμελίωσε ο Αριστοτέλης αλλά και με την θεωρία του Ήθους. Όλα τα παραπάνω διείσδυσαν στην τεχνοτροπία του Αρχαίου Δράματος που αποτελεί το σημαντικότερο δείγμα παραστατικής τέχνης, το οποίο προοιωνίζει το μουσικό είδος της όπερας που συναντάται αιώνες αργότερα.

Το επόμενο κεφάλαιο εστιάζει στον δυτικό πολιτισμό και συγκεκριμένα στην εποχή του Μεσαίωνα η οποία χωρίζεται σε τρεις περιόδους, τον Πρώιμο, τον Όψιμο και τον Ύστερο Μεσαίωνα. Η άρχουσα πολιτική δύναμη στα χρόνια του Μεσαίωνα είναι η εκκλησία για αυτό και το μεγαλύτερο ποσοστό μουσικής δημιουργίας εμπίπτει στο ρεπερτόριο της θρησκευτικής μουσικής. Η μουσική αναπτύχθηκε μέσα στις εκκλησίες για να καλύψει τις ανάγκες της Θείας Λειτουργίας η οποία αποτελούσε το κύριο μέσο επαφής των πιστών με τον Θείο Λόγο. Για αυτόν το λόγο οι συνθέσεις των μεσαιωνικών ύμνων δημιουργούνταν με προσοχή και είχαν ως κύριο σκοπό να εκφέρουν με άμεσο τρόπο το κείμενο έτσι ώστε να το κατανοούν οι πιστοί.

---

<sup>1</sup> Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, μετάφραση, προσθήκες και επιμέλεια του Φοίβου Ανωγειανάκη, πρόλογος Μανώλη Καλομοίρη (Αθήνα: Ν. Βότσης, 1985), 15-17.

Το μεγαλύτερο ρεπερτόριο θρησκευτικής μουσικής του Μεσαίωνα αντλείται από ύμνους που είναι παρμέντοι από τα Γρηγοριανά μέλη. Ακολουθώντας, στον όψιμο και ύστερο Μεσαίωνα αναπτύσσεται με ραγδαίο ρυθμό η κοσμική μουσική και πρωτοεμφανίζεται η πολυφωνία. Η πολυφωνία αναπτύχθηκε από τις εκκλησιαστικές σχολές της Notre Dame, της Ars Antiqua, της Ars Nova και την εποχή του Trecento, και μετέπειτα εξελίχθηκε από τους πλανόδιους τραγουδιστές, δηλαδή τους Τροβαδούρους, τους Τρουβέρους και τους Ερωτοτραγουδιστές. Η αισθητική και η τεχνοτροπία της εποχής του Μεσαίωνα αποτέλεσαν μια πλούσια πηγή έμπνευσης για τις εποχές που έπονται.

Τον 16<sup>ο</sup> αιώνα ξεκινάει η εποχή της Αναγέννησης που πήρε το όνομά της λόγω της τάσης που χαρακτήρισε την εποχή, η οποία επέμενε στην αναβίωση των προτύπων τέχνης που άφησαν πίσω τους ο αρχαιοελληνικός και αρχαίος ρωμαϊκός πολιτισμός.<sup>2</sup> Όπως φανερώνει το τρίτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, οι τέχνες της συγκεκριμένης εποχής επηρεάστηκαν από το κίνημα του Ουμανισμού το οποίο έθετε στο κέντρο κάθε καλλιτεχνικής δημιουργίας τον άνθρωπο και η έμπνευση κάθε καλλιτεχνικής δημιουργίας προερχόταν από τα πρότυπα τέχνης που άφησαν πίσω τους η Αρχαία Ελλάδα και ο Ρωμαϊκός πολιτισμός.<sup>3</sup> Την ίδια εποχή αναπτύσσεται τόσο η θρησκευτική όσο και η κοσμική μουσική οι οποίες εξέλιξαν την πολυφωνία και δημιούργησαν νέες μουσικοποιητικές φόρμες, όπως για παράδειγμα τις formes fixes και το μαδριγάλι. Επιπρόσθετα, αναπτύσσεται η γλώσσα του μουσικού συμβολισμού που έχει σκοπό την μουσική απεικόνιση των συναισθημάτων και των εικόνων που περιέχει το κάθε κείμενο, με την πρωτότυπη χρήση της χρωματικότητας, της πολυφωνίας και της αρμονίας. Όλα τα παραπάνω οδηγούν στην εύρεση νέων εκφραστικών δυνάμεων της μουσικής.

Η εποχή Μπαρόκ που ακολουθεί σημειώνει μια τάση ως προς την δραματοποίηση των τεχνών. Ο 17<sup>ος</sup> αιώνας βιώνει έντονες κοινωνικές αλλαγές, μεταρρυθμίσεις και αντιμεταρρυθμίσεις, για αυτό και η μουσική της εποχής περιλαμβάνει εντάσεις, αντιθέσεις και έντονη εκφραστικότητα.<sup>4</sup> Αυτή η έντονη ανάγκη για έκφραση στάθηκε ως αφορμή για την δραματοποίηση όλων τα καλλιτεχνικών «μετώπων» της εποχής, και έτσι όλα τα έργα της εποχής Μπαρόκ χαρακτηρίστηκαν από την έντονη τους περιγραφικότητα, τη δράση, τις αντιθέσεις και τη ζωντάνια που προβάλλουν. Στο κεφάλαιο που αφορά την εποχή Μπαρόκ γίνεται ειδικός λόγος για την γλυπτική τέχνη η οποία ενσωμάτωσε έντονα στοιχεία κίνησης

---

<sup>2</sup> Burkholder, J. Peter, Donald Jay Grout, and Claude V. Palisca, *A History of Western Music* (New York: W. W. Norton, 2019), 136.

<sup>3</sup> Δημήτρης Κούντουρας, *Ουμανισμός και Μουσική στην Ιταλική Αναγέννηση* (Αθήνα: Εκδόσεις Fagotto, 2020) 15.

<sup>4</sup> Joseph Machlis, Kristine Forney, *Η Απόλαυση της Μουσικής, Εισαγωγή στην Ιστορία - Μορφολογία της Δυτικής Μουσικής*, επιμ. και μεταφ του Δημήτρη Πυργιώτη (Αθήνα: Εκδόσεις Fagotto, 1996), 138.

και δραματικότητας που ενέπνευσαν στη συνέχεια την τέχνη της μουσικής. Η δραματοποίηση της μουσικής διαπιστώνεται και στα θρησκευτικά έργα των Heinrich Schütz, Johann Sebastian Bach και Henry Purcell μέσω της χρήσης της μουσικής ζωγραφικής. Επίσης, την ίδια εποχή εμφανίζεται και το μουσικό είδος της όπερας που αποτελεί το αποκορύφωμα της μουσικής δραματουργίας και θεωρείται από πολλούς η μεγαλύτερη επανάσταση της μουσικής.<sup>5</sup> Αξίζει επίσης να αναφερθεί το έργο των Τεσσάρων Εποχών του Antonio Vivaldi το οποίο προσιωνίζει το είδος της προγραμματικής μουσικής που εξελίσσεται σε επόμενους αιώνες.

Ακολουθεί ο 18<sup>ος</sup> αιώνας που αποτελεί την εποχή του Κλασικισμού. Ο 18<sup>ος</sup> αιώνας συνοδεύτηκε από το φιλοσοφικό κίνημα του Διαφωτισμού που επηρέασε τους φιλοσόφους της εποχής οι οποίοι ανασυγκρότησαν τις θεωρίες τους και αναζήτησαν ένα υψηλότερο πνευματικό επίπεδο τέχνης που να υπηρετεί την έννοια του ωραίου και διαχρονικού.<sup>6</sup> Αυτό άλλωστε εξηγεί και την χρήση του όρου *κλασική μουσική* στην καθομιλουμένη που αναφέρεται στο ρεπερτόριο που καλύπτει τα έργα της εποχής της Αναγέννησης έως την περίοδο του Κλασικισμού. Όπως καταγράφει ο ορισμός του Riemann, κλασικό έργο θεωρείται το διαχρονικό έργο τέχνης που μπροστά του, το καταστροφικό χέρι του χρόνου αποδεικνύεται ανίσχυρο.<sup>7</sup> Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο φανερώνεται πως σύμφωνα με αυτό το ιδεατό, η μουσική διαμορφώνει νέες φόρμες αναπτύσσοντας τα μουσικά είδη της όπερας, της συμφωνίας, του ορατορίου και γενικά το ρεπερτόριο της χορωδιακής μουσικής. Η εξέλιξη των μουσικών οργάνων, η διαμόρφωση της ορχήστρας και η θεμελίωση της όπερας έδωσαν το έναυσμα για την εξερεύνηση περαιτέρω εκφραστικών δυνάμεων της μουσικής. Στο παρόν κεφάλαιο παρουσιάζονται έργα από Ορατόρια του Joseph Haydn και αποσπάσματα από όπερες και χορωδιακά έργα του Wolfgang Amadeus Mozart.

Στο λυκαυγές του Κλασικισμού ξεπροβάλλει η εποχή του Ρομαντισμού. Τον 19<sup>ο</sup> αιώνα η λυρική ποίηση φτάνει στο απόγειό της και εκφράζεται μέσα στο γερμανικό Lied. Η κύρια πηγή έμπνευσης των καλλιτεχνών της εποχής είναι η ανθρώπινη ψυχοσύνθεση, η φύση και, συνάμα, η Γαλλική Επανάσταση η οποία επηρέασε πολλά από τα κοινωνικά κινήματα της εποχής.<sup>8</sup> Η μουσική, σε συνδυασμό με την παραστατικότητα που εμπεριέχει η λυρική ποίηση του 19<sup>ου</sup> αιώνα, εξωτερικεύει με μουσικά στοιχεία ανθρώπινα συναισθήματα όπως τη θλίψη, τη χαρά, τον πόθο, τη νοσταλγία και την αίσθηση του ανεκπλήρωτου και, επιπρόσθετα,

---

<sup>5</sup> Paul Landormy, *Ιστορία της Μουσικής* (Αθήνα: Νίκας, 2004), 60-61.

<sup>6</sup> Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful: With an Introductory Discourse Concerning Taste* (United Kingdom: Harper & Brothers, 1844), 70-72.

<sup>7</sup> Percy, A. Scholes, *The Oxford Companion to Music*, 10<sup>th</sup> edition, ed. John Owen Ward (Oxford, New York: Oxford University Press, 1970), 194-195.

<sup>8</sup> Joseph Machlis και Kristine Forney, 265.

διαμορφώνεται ένα νέο μουσικό λεξιλόγιο το οποίο δίνει στους συνθέτες μια παλέτα με χρώματα αντίστοιχη με αυτήν του ζωγράφου, η οποία χρησιμοποιείται για να εκφράσει το συναίσθημα και την πλοκή του εκάστοτε ποιήματος που μελοποιείται.<sup>9</sup> Σε συνδυασμό με αυτό, οι ρομαντικοί συνθέτες αξιοποίησαν τον μουσικό συμβολισμό στα έργα τους και κατάφεραν να αναπαραστήσουν δυνατές μουσικές εικόνες. Όπως φανερώνουν τα παραδείγματα που αναλύονται στο συγκεκριμένο κεφάλαιο, οι συνθέτες αποτύπωσαν τους ήχους από τον καλπασμό ενός αλόγου μέχρι τον ήχο ενός αργαλειού που περιστρέφεται.

Η παρούσα εργασία κλείνει με μια σύντομη αναφορά στον 20<sup>ο</sup> αιώνα κατά τον οποίο η μουσική γλώσσα αλλάζει αποφασιστικά.<sup>10</sup> Ανάμεσα στις μουσικές καινοτομίες που σημειώνονται παρατηρείται η πολυπλοκότητα στην υφή, η χρήση τολμηρών αρμονικών στοιχείων και η δημιουργία πολυσύνθετων μελωδικών και ρυθμικών γραμμών. Όπως προαναφέρθηκε, η μουσική αντικατοπτρίζει τα στοιχεία της κάθε εποχής που την περιβάλλει, και λαμβάνοντας υπόψιν ότι ο 20<sup>ος</sup> αιώνας πέρασε ενδιάμεσα από δύο παγκόσμιους πολέμους που επέφεραν κοινωνικές αναταράξεις και αβεβαιότητα, οι πρακτικές των συνθετών και η ανάγκη της μουσικής να ξεπεράσει τον «εαυτό» της είναι απολύτως κατανοητή και αναμενόμενη. Επομένως οι ριζοσπαστικές αλλαγές που σημειώνονται στη μουσική τεχνοτροπία του 20<sup>ου</sup> αιώνα αντικατοπτρίζουν την κοινωνική και ψυχολογική πραγματικότητα που βίωσε η ανθρωπότητα ενώ συνάμα, προβάλλουν έναν πρωτοφανή τρόπο εξωτερίκευσης των ανθρώπινων σκέψεων και συναισθημάτων.

---

<sup>9</sup> Ο. π., 268.

<sup>10</sup> Αναστασία Α. Σιώπη, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα* (Αθήνα: Τυπωθήτω - Γιώργος Δαρδανός, 2005), 307.

## 1. ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ

Ο πολιτισμός της Αρχαίας Ελλάδας είναι ένας απαραίτητος σταθμός για κάθε μελέτη που αφορά τη μουσική και όχι μόνο. Στην συγκεκριμένη εποχή αναπτύχθηκαν σημαντικές θεωρίες γύρω από την επιστήμη, την φιλοσοφία καθώς και την καλλιτεχνική τεχνοτροπία και αισθητική. Στο παρόν κεφάλαιο, γίνεται αναφορά για τη θέση της μουσικής στην αρχαιοελληνική κοινωνία και εκπαίδευση, η οποία αναδεικνύει την στενή σχέση που είχε η κοινωνία με το τραγούδι. Εν συνεχεία παρουσιάζεται η ανάπτυξη των ποιητικών μέτρων, η διαμόρφωση της μουσικής ρητορικής, ενώ παράλληλα σχολιάζεται η περί ήθους θεωρία η οποία περιγράφει τον τρόπο που διαμορφώνεται ένας προσδιορισμένος μουσικός χαρακτήρας που έχει την ικανότητα να επιδρά στο ανθρώπινο συναίσθημα. Όλα τα παραπάνω παρουσιάζονται μέσα στο αρχαίο ελληνικό δράμα το οποίο αποτελεί το πρώτο δείγμα παραστατικής τέχνης που επισημαίνεται στην ιστορία της μουσικής.

### 1.1. Κοινωνία και εκπαίδευση

Είναι γεγονός πως η μουσική είχε πρωταγωνιστική θέση στην κοινωνία της Αρχαίας Ελλάδας. Στην αρχαιοελληνική κοινωνία η μουσική εκδηλώνεται κυρίως μέσα από τα τραγούδια των αρχαίων Ελλήνων τα οποία χωρίζονται σε δύο κατηγορίες, τα τραγούδια για τους θεούς και τα τραγούδια για τους ανθρώπους.<sup>11</sup> Τα πρώτα είναι κατεξοχήν ύμνοι που αφιερώνονται στους θεούς όπως για παράδειγμα ο διθύραμβος και ο παιάνας που ψέλνονταν προς τιμή των θεών Διονύσου και Απόλλωνα αντίστοιχα.<sup>12</sup> Από την άλλη πλευρά, τα κοσμικά τραγούδια συνόδευαν τις κοινωνικές και εργασιακές συνήθειες των αρχαίων Ελλήνων<sup>13</sup> και έτσι, κάθε τελετή, γιορτή και αγροτική εργασία των πολιτών συνοδευόταν από ένα σχετικό τραγούδι, όπως για παράδειγμα, ο λίνος που συνόδευε τη διαδικασία περισυλλογής των σταφυλιών την περίοδο του τρύγου, ο υμέναιος που είναι το τραγούδι του γάμου, τα

---

<sup>11</sup> Δημήτρης Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής: Σύντομη γενική επισκόπηση* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1995), 69.

<sup>12</sup> Michels Ulrich, *Ατλας της Μουσικής τόμος I: Συστηματικό μέρος ακουστική φυσιολογία, οργανολογία, μουσική θεωρία, είδη και μορφές, σημειογραφία, Ιστορικό μέρος από τους προϊστορικούς χρόνους έως την Αναγέννηση*, μετάφραση και επιμέλεια των Ι.Ε.Μ.Α. (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1994), 173.

<sup>13</sup> Σύμφωνα με τον M. L. West οι αρχαίοι Έλληνες χρησιμοποιούσαν τη μουσική σε εργασίες που απαιτούν επαναληπτικές σωματικές κινήσεις αφού παρατήρησαν πως ο σταθερός ρυθμός βοηθά στο να διατηρούν οι εργάτες ροή και συγχρονισμό κατά την εργασία τους. (M. L. West, *Αρχαία ελληνική μουσική*, 3<sup>η</sup> έκδοση (Αθήνα: Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, 2010), 39).



μοιρολόγια, ο θρήνος και ο ιάλεμος<sup>14</sup>, ο κόμος που έκλεινε τα γλέντια και ο επινίκιος ύμνος ο οποίος ψελνόταν προς τιμή του νικητή των αθλητικών αγώνων.<sup>15</sup>

Η μουσική χρησιμοποιείται και ως εκπαιδευτικό εργαλείο που έχει σκοπό την διαπαιδαγώγηση των πολιτών. Οι φιλόσοφοι της εποχής αναγνώριζαν την ικανότητα της μουσικής να διαπαιδαγωγεί τους νέους για αυτό και στο εκπαιδευτικό σύστημα της αρχαίας Ελλάδας η μουσική αποτελούσε ένα βασικό γνωστικό αντικείμενο που έπρεπε να κατέχουν όλοι οι πολίτες.<sup>16</sup> Ο Πλάτωνας, στο έργο του *Πολιτεία* δεν παρέλειψε να αναφέρει πως αυτός που είναι άξιος του ονόματος του πολίτη, για την ιδανική πολιτεία που παρουσίασε στο έργο του, είναι αυτός που κατέχει τη διαλεκτική, τη ρητορική, τα μαθηματικά, τη γυμναστική και βεβαίως, τη μουσική. Από τον 7ο και 6ο αιώνα π. Χ. η μουσική αποτελεί ήδη ένα βασικό μέσο διαπαιδαγώγησης για την πολιτεία και μέχρι τον 5ο αιώνα π. Χ. η Αθήνα αποκτά ένα οργανωμένο σύστημα μουσικής παιδείας.<sup>17</sup> Αδιαμφισβήτητα, η μουσική είχε καθοριστικό ρόλο ως προς την αναβάθμιση της ζωής των πολιτών της αρχαίας Ελλάδας.

## 1.2. Η ανάπτυξη των ποιητικών μέτρων

Στην Αρχαία Ελλάδα, ο μουσικός και ο ποιητής του κάθε έργου είναι το ίδιο πρόσωπο, γεγονός που αναδεικνύει την αλληλένδετη σχέση των δύο αυτών τεχνών. Η λέξη ποιητής προέρχεται από το ρήμα ποιώ που σημαίνει φτιάχνω, και έτσι ο ποιητής στην αρχαία Ελλάδα είναι αυτό που καθορίζεται σήμερα ως συνθέτης, με τη διαφορά πως στην αρχαιότητα αυτός που γράφει τη μουσική, γράφει και τους ποιητικούς στίχους του κάθε έργου. Συνεπώς, η μουσική και η ποίηση αποτελούν μία οντότητα η οποία εμπεριέχει κοινά δομικά στοιχεία όπως τον ρυθμό και το μέτρο, τα οποία οργανώνονται με τη μελωδία, την μουσική υφή και τους μουσικούς τρόπους, οι οποίοι αποτελούν την αρχαιότερη μορφή κλίμακας. Ο στόχος του ποιητή - συνθέτη είναι να αναδείξει το ποιητικό κείμενο με τρόπο που να φανερώνει τη συγγενική σχέση της μουσικής και της ποίησης.

Αυτός ο στόχος, επιτυγχάνεται μέσα από την σωστή μεταχείριση των κοινών δομικών στοιχείων που έχουν η μουσική και η ποίηση, δηλαδή τον ρυθμό, το μέτρο, τον τονισμό και τη φόρμα. Ένα ποίημα, όπως ακριβώς και η μουσική, έχει συγκεκριμένη φόρμα η οποία

---

<sup>14</sup> Ο Ιάλεμος είναι ο «Υιός του Απόλλωνος και της μούσης Καλλιόπης, προσωποποίησης των θρηνητικών ασμάτων. Εθεωρείτο εφευρέτης των ελεγείων και των άλλων θλιβερών μέτρων της ποιήσεως, ιάλεμοι δε εκαλούντο τα θρηνητικά άσματα». (Εκδόσεις Κ. Εμμανουήλ – Δ. Κίτσια & ΣΙΑ, «Ιάλεμος,» στο *Η Μεγάλη Αμερικανική Εγκυκλοπαίδεια: Γενική, Παγκόσμιος, Σύγχρονος: Ειδικώς συμπληρωθείσα και προσαρμοθείσα δια την Ελλάδα* (Αθήνα: Εκδόσεις Κ. Εμμανουήλ – Δ. Κίτσια & ΣΙΑ: 1974) ΙΑ: 290).

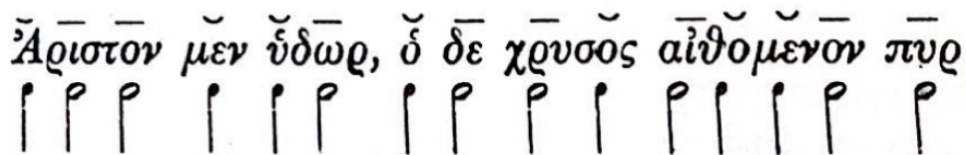
<sup>15</sup> Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής: Σύντομη γενική επισκόπηση*, 70.

<sup>16</sup> Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, 53.

<sup>17</sup> Martin L. West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, 50.

διαμορφώνει την τελική του δομή. Επιπλέον, ο ρυθμός και ο τονισμός που εμπεριέχει ήδη η γλώσσα από μόνη της, καθορίζουν τον μουσικό ρυθμό που ακολουθεί η μελωδία η οποία εμπλουτίζει το κείμενο, αλλά εξαρτάται απόλυτα από τον στίχο.<sup>18</sup> Μέσω αυτής της αρχής αναπτύχθηκαν τα ποιητικά μέτρα και η έμμετρη ποίηση.

Όπως προαναφέρθηκε, τα ποιητικά μέτρα δημιουργήθηκαν με αφορμή την εξάρτηση της μουσικής από τον λόγο. Το είδος των ποιητικών μέτρων ορίζεται ανάλογα με το που εμπίπτουν οι τονισμένες συλλαβές του κάθε στίχου. Οι συλλαβές των λέξεων χωρίζονται σε βραχείες (μη τονισμένες, που συμβολίζονται με U) και σε μακρές (τονισμένες, που συμβολίζονται με —). Τα κυριότερα ποιητικά μέτρα είναι ο Τροχάιος που συμβολίζεται με — U, ο Δάκτυλος — U U, ο Σπονδαίος — —, ο Ανάπαιστος U U — και ο Ίαμβος U —.<sup>19</sup>



Εικόνα 1. Η χρήση βραχέων και μακρών συλλαβών για προσδιορισμό του ποσοτικού ρυθμού. Πηγή: Θρασύβουλος Γ. Γεωργιάδης, *Μουσική και Γλώσσα*, (1994), 22.

### 1.3. Θεωρία του ἦθους, μουσική ρητορική και αισθητική

Η θεωρία του ἦθους διαμορφώθηκε από τους φιλοσόφους της αρχαιότητας και όριζε πως κάθε άνθρωπος έχει έναν χαρακτήρα ο οποίος διαμορφώνεται από το περιβάλλον και τις ηθικές του αρχές. Μέσω αυτής της θεωρίας οι ποιητές προσπαθούσαν να διαμορφώσουν μία ηθική υπόσταση και να αποδώσουν στη μουσική έναν προσδιορισμένο χαρακτήρα που να έχει την ικανότητα να προκαλεί συναισθήματα στον ακροατή. Προκειμένου να επιτευχθεί το πιο πάνω, οι συνθέτες επιδίωκαν τον άρτιο συνδυασμό επιμέρους μουσικών στοιχείων αφού η επιτυχημένη ένωση των μουσικών τρόπων, του ρυθμού και της μελωδίας είναι ικανή να προσφέρει στη μουσική έναν προσδιορισμένο χαρακτήρα με ηθική υπόσταση.<sup>20</sup>

Συγκεκριμένα τραγούδια μελοποιούνταν με συγκεκριμένους τρόπους, λόγω της ταύτισης ορισμένων μουσικών τρόπων με συγκεκριμένες περιστάσεις και συναισθήματα. Για παράδειγμα, ο δώριος τρόπος έδινε θάρρος και προετοίμαζε τον άνθρωπο να σταθεί απέναντι

<sup>18</sup> Θρασύβουλος Γ. Γεωργιάδης, *Μουσική και Γλώσσα: το ιστορικό γίνεσθαι της δυτικής μουσικής στη μελοποίηση της λειτουργίας*, μτφρ του Δημήτρη Θέμελη (Αθήνα: Νεφέλη, 1994), 21.

<sup>19</sup> Ευάγγελος Κοκκόρης, *Η Μουσική και η ιστορία της* (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 2002), 39.

<sup>20</sup> West, 276 και 338.

στον κίνδυνο αλλά και να παραμένει απτόητος στις στεναχώριες της ζωής. Ο φρύγιος τρόπος, ο οποίος λεγόταν και τρόπος του διθύραμβου, είχε την ικανότητα να προκαλεί ενθουσιασμό και να ανασταίνει το πνεύμα, για αυτό και τον παρομοίαζαν με τον ήχο του αυλού.<sup>21</sup> Αντιθέτως τα μοιρολόγια γράφονταν συνήθως σε μιξολύδιο τρόπο επειδή το άκουσμα του θεωρείτο θρηνώδες και τραγικό.<sup>22</sup>

Η θεωρία της Ρητορικής που θεμελιώθηκε από τον Αριστοτέλη ενσωματώθηκε στην τέχνη της μουσικής όσο καμία άλλη φιλοσοφική αρχή. Η ρητορική αφορά την επιστήμη της γλωσσολογίας που ασκεί επιρροή μέσω της πειθούς εμπεριέχοντας τεχνητά σχήματα λόγου που δημιουργούνται για να κυριαρχούν την σκέψη και το συναίσθημα ενός ακροατή, ώστε να τον πείσουν για την αλήθεια τους.<sup>23</sup> Ενδεικτικά, μερικά ρητορικά σχήματα λόγου είναι η μετωνυμία, η μεταφορά, η περίφραση, η λιτότητα, η έμφαση, η υπερβολή και η ειρωνεία που συναντώνται πολύ συχνά στον γραπτό λόγο, σε ομιλίες, σε διαλέξεις, στην ποίηση και την πεζογραφία μέχρι και σήμερα. Συνάμα, η τέχνη της ρητορικής εμφανίζεται με έμμεσο τρόπο και σε τέχνες που δεν χρησιμοποιούν απαραίτητα τον λόγο, όπως λόγου χάρη, στην μουσική και τη ζωγραφική. Τα στοιχεία της ρητορικής εντοπίζονται τόσο στη φωνητική, όσο και στην οργανική μουσική έως και σήμερα.

Ο Αριστοτέλης στα έργα του, πέρα από την θεωρία της ρητορικής, αναφέρετε και στην άποψή του για την αισθητική της μουσικής. Ειδικότερα στο έργο του *Πολιτικά*, ο Αριστοτέλης συνδέει τη μουσική με τη θεωρία του Ήθους και θεωρεί πως το ήθος μιας μελωδίας είναι ικανό να διαμορφώνει τον ανθρώπινο χαρακτήρα και να επηρεάζει την ανθρώπινη ψυχοσύνθεση.<sup>24</sup> Συνεπώς, η διδασκαλία του ήθους γνωστοποιεί το γεγονός πως η μουσική είναι ικανή να διαμορφώνει την κατάσταση της ψυχής.<sup>25</sup>

Η θεωρία του Ήθους, η μουσική ρητορική και οι πιο πάνω αισθητικές ιδέες χαρακτήρισαν τη μουσική τεχντροπία της Αρχαίας Ελλάδας. Τα προαναφερόμενα διείσδυσαν μέσα στη λυρική ποίηση η οποία διαμόρφωσε το Αρχαίο Δράμα που θεωρείται το σπουδαιότερο καλλιτεχνικό επίτευγμα των αρχαίων χρόνων.

---

<sup>21</sup> Nef, 52-53.

<sup>22</sup> John, G. Landels, *Music in the ancient Greece and Rome* (New York: Routledge, 1999), 101 και 103.

<sup>23</sup> Αριστοτέλης, *Τέχνη Ρητορική*, μτφρ και επιμ. του Παντελή Μπασάκου (Αθήνα: Νήσος, 2016), 16.

<sup>24</sup> Burkholder et al., *A History of Western Music* (New York: W. W. Norton, 2019), 13.

<sup>25</sup> Γιάννου, 72.

#### 1.4. Αρχαίο Δράμα

Τον 7ο αιώνα π. Χ. εμφανίζεται στην Ελλάδα η λυρική ποίηση. Η λυρική ποίηση καταπιάνεται θεματολογικά με τις περιπέτειες προσώπων της μυθολογίας και περιγράφει τις ιστορίες και τα συναισθήματα του κάθε ήρωα. Τα είδη της λυρικής ποίησης χωρίζονται σε ωδές, ύμνους, ελεγείες και υμέναιους. Σπουδαίοι λυρικοί ποιητές του 7ου αιώνα είναι η Σαπφώ, ο Τέρπανθος, ο Αλκαίος, ο Πίνδαρος και ο Αρχίλοχος.<sup>26</sup> Ένα αιώνα νωρίτερα πρωταγωνίστησε η επική ποίηση η οποία εξιστορεί περιπέτειες ηρώων και θεών με πρωτεργάτη τον Όμηρο. Τα έργα του Ομήρου αποτελούν τη λυδία λίθο για την εξέλιξη της ελληνικής συγγραφικής τέχνης.<sup>27</sup> Η επική και λυρική ποίηση προοιόνισαν το αρχαίο δράμα που αναπτύσσεται τον 5<sup>ο</sup> αιώνα π. Χ.

Το αρχαίο δράμα, θεωρείται το σπουδαιότερο καλλιτεχνικό δρώμενο της αρχαίας εποχής και αποτελεί ένα αριστουργηματικό παράδειγμα δημιουργίας ενός μουσικού έργου. Για τη συγκεκριμένη εποχή, ο όρος μουσικό έργο ανταποκρίνεται σε όλες τις καλλιτεχνικές συνθέσεις που ενώνουν τον ποιητικό λόγο μαζί με τη μουσική και το χορό.<sup>28</sup> Για την αρχαιοελληνική μουσική ο λόγος, η μουσική και ο χορός αποτελούν τρεις αξεχώριστες οντότητες που συνδέονται με έναν άρρηκτο δεσμό ο οποίος διαφαίνεται μέσα στο Αρχαίο Δράμα.<sup>29</sup>

Συμπερασματικά, η αρχαία Ελλάδα έδωσε ένα σημαντικό παράδειγμα μουσικής σύνθεσης. Στην αρχαία Ελλάδα τέθηκαν τα θεμέλια για τη διαμόρφωση της μουσικής θεωρίας και αισθητικής της μουσικής. Λόγω απουσίας μίας συστηματικής σημειογραφίας, η εύρεση πρωτογενών μουσικών πηγών σε έργα της αρχαιότητας απουσιάζει. Ωστόσο, η βιβλιογραφία αναφέρει συχνά τα επιτεύγματα της αρχαιοελληνικής μουσικής τα οποία έγιναν γνωστά από τα συγγράμματα των αρχαίων Ελλήνων φιλοσόφων και μουσικοθεωρητικών, όπως τη *Θεωρία των Σφαιρών* του Πυθαγόρα, τα *Πολιτικά* του Αριστοτέλη, τα *Αρμονικά – Ρυθμικά στοιχεία* του Αριστόξενου Ταραντίνου, το *Περί Μουσικής* του Πλούταρχου, την *Εισαγωγή αρμονική* του Παιονίδα και την *Εισαγωγή στη Μουσική* του Αλύπιου. Η μουσική του δυτικού πολιτισμού βασίστηκε στις θεωρίες και την αισθητική των αρχαίων Ελλήνων' όπως καταγράφεται στο βιβλίο *A History of Western Music*, οι αρχαίοι Έλληνες βρίσκονται ακόμα ανάμεσά μας και ανατρέχουμε συνεχώς πίσω σε αυτούς κατά την μελέτη του δυτικού μουσικού πολιτισμού.<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> Κοκκόρης, *Η Μουσική και η ιστορία της*, 44.

<sup>27</sup> Κοκκόρης, 44.

<sup>28</sup> Burkholder et al., *A History of Western Music*, 12.

<sup>29</sup> Γιάννου, 71.

<sup>30</sup> Αντώνης Κοντογεωργίου, *Η Διεύθυνση Χορωδίας* (Αθήνα: Παπαρηγορίου - Νάκας, 2015), 1-2 και Burkholder, 19.

## 2. ΕΥΡΩΠΑΪΚΟΣ ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ

Η ιστορία του αρχαίου δυτικού κόσμου χωρίζεται σε δύο περιόδους, την εποχή του ρωμαϊκού πολιτισμού και την εποχή του Μεσαίωνα. Τα αρχαιολογικά ευρήματα του 8<sup>ου</sup> αιώνα π. Χ. απεικονίζουν μουσικές σκηνές με πνευστά όργανα σε λιτανείες, γαμήλιες τελετές, γεύματα και χορούς και μαρτυρούν πως στην εποχή του αρχαίου ρωμαϊκού πολιτισμού η χρήση οργανικής μουσικής υπερίσχυε της φωνητικής.<sup>31</sup> Σε γενικό επίπεδο ο αρχαίος ρωμαϊκός πολιτισμός σημείωσε μουσικές ομοιότητες με την Αρχαία Ελλάδα αφού ασπάστηκε τη θεωρία της μουσικής των Αρχαίων Ελλήνων τον 3ο αιώνα π. Χ. και εμπνεύστηκε από το αρχαίο ελληνικό δράμα.<sup>32</sup> Την ίδια εποχή που στην Αρχαία Ελλάδα εξελίσσεται η μουσική θεωρία, φιλοσοφία και αισθητική, στην Αρχαία Ρώμη λαμβάνουν χώρα σημαντικά ιστορικά γεγονότα, όπως για παράδειγμα η ίδρυση της Ρωμαϊκής Δημοκρατίας το 510 π. Χ. Εν ολίγοις, στα μουσικά γεγονότα της συγκριμένης εποχής δεν σημειώνονται πρωτοποριακά στοιχεία και όπως αναφέρει ο Δημήτρης Γιάννου στο βιβλίο του *Ιστορία της Μουσικής*, η μουσική παράδοση του αρχαίου ρωμαϊκού πολιτισμού βρισκόταν υπό την σκιά της αρχαίας ελληνικής μουσικής.<sup>33</sup>

Ο επόμενος σταθμός για την ιστορία του αρχαίου δυτικού πολιτισμού είναι η εποχή του Μεσαίωνα. Ο Μεσαίωνας τοποθετείται ανάμεσα στους αρχαίους χρόνους έως το μέσο του 15<sup>ου</sup> αιώνα μ. Χ. και χωρίζεται σε τρεις περιόδους, τον Πρώιμο, τον Όψιμο και τον Ύστερο Μεσαίωνα. Η άρχουσα πολιτική δύναμη της εποχής ήταν η εκκλησία η οποία χειριζόταν όλα τα κοινωνικοπολιτικά και πολιτισμικά ζητήματα της κοινότητας. Είναι σημαντικό να διευκρινιστούν μερικά στοιχεία που χαρακτήρισαν από κοινού την μεσαιωνική πραγματικότητα όπως για παράδειγμα οι πολιτισμικές επιρροές που δέχθηκε από τις παραδόσεις του ελληνορωμαϊκού πολιτισμού, της γερμανικής πρωτόγονης κοινωνίας και το κυριότερο, η έκφραση της λατρείας του Χριστιανισμού.<sup>34</sup> Οι αντιλήψεις και η φιλοσοφία του Μεσαίωνα αποτυπώνονται στις μουσικές του παραδόσεις.

Ο σημαντικότερος θεωρητικός της εποχής ονομαζόταν Βοήθιος (Anicius Manlius Severinus Boethius, περ. 480-524 μ. Χ.). Ο Βοήθιος ήταν Ρωμαίος φιλόσοφος και πολιτικός του πρώιμου Μεσαίωνα ο οποίος μετέφερε τις γνώσεις του γύρω από την αρχαία ελληνική μουσική, προσφέροντας την στην εποχή του Μεσαίωνα ως παράδειγμα μουσικής αισθητικής και τεχνοτροπίας.<sup>35</sup> Η συμβολή του στην ανάπτυξη της θεωρίας της μουσικής είναι

---

<sup>31</sup> Nef, 56-57.

<sup>32</sup> Ο. π., 56.

<sup>33</sup> Γιάννου, 95.

<sup>34</sup> Γιάννου, 107-108.

<sup>35</sup> Κούντουρας, *Ουμανισμός και Μουσική στην Ιταλική Αναγέννηση*, 33.

καθοριστικής σημασίας για την εποχή του Μεσαίωνα, αλλά και για την εξέλιξη ολόκληρης της ευρωπαϊκής μουσικής.

## 2.1. Γρηγοριανό μέλος και χρήση κειμένου

Το μεγαλύτερο μέρος της μουσικής του Μεσαίωνα αντλεί περιεχόμενο από τη χριστιανική παράδοση. Ο χαρακτήρας της μουσικής ήταν κατεξοχήν θρησκευτικός και εξυπηρετούσε τις ανάγκες της ρωμαιοκαθολικής Θείας Λειτουργίας (λατινικά: *Mass*) η οποία είχε ως κύριο σκοπό να ερμηνεύει με μουσικό τρόπο τον Θείο Λόγο. Ο εκκλησιασμός ήταν το μοναδικό μέσο επαφής των πιστών με τις Γραφές, κι έτσι η εκκλησιαστική μουσική ανέλαβε το ρόλο της κατήχησης για όσους δεν ήξεραν να διαβάζουν, ρόλο που είχε παλαιότερα η βυζαντινή ζωγραφική.<sup>36</sup> Οι ύμνοι, τα αντίφωνα και τα ρεσπονσόρια διαμόρφωσαν το μουσικό είδος της Λειτουργίας και άνοιξαν τον δρόμο για την δημιουργία νέων μουσικών μορφών.<sup>37</sup>

Οι θρησκευτικοί ύμνοι της Λειτουργίας εμπίπτουν στο ρεπερτόριο του Gregorian chant (ελλ.: Γρηγοριανό μέλος). Τα γρηγοριανά μέλη είναι θρησκευτικοί, μονόφωνοι ψαλμοί που σύμφωνα με το θρύλο, υπαγόρευσε το Άγιο Πνεύμα στον πάπα Γρηγόριο τον Α΄, για αυτό και φέρουν το όνομα του.<sup>38</sup> Τα γρηγοριανά μέλη είναι μονόφωνα, βασίζονται στους αρχαιοελληνικούς τρόπους και αποτελούν ορόσημο για την εξέλιξη της φωνητικής μουσικής του δυτικού πολιτισμού.<sup>39</sup> Τα γρηγοριανά μέλη ξεχωρίζουν για το πλούσιο τους ύφος, για τις διάφορες προσεγγίσεις ερμηνείας που προκύπτουν κατά την εκτέλεση τους και για τη σχέση που διατηρεί μέσα τους η μουσική με το κείμενο.<sup>40</sup>

Ένα από τα καίρια ζητήματα που αφορούν την μελοποίηση είναι η χρήση του κειμένου που αφορά τη ρυθμική αντιστοιχία των λεκτικών συλλαβών, με τον ρυθμό της μουσικής και την ρυθμική και μελωδική επένδυση του κειμένου. Στην αγγλική ορολογία η χρήση κειμένου συναντάται με τον όρο *text setting*. Η ρυθμική επένδυση του κειμένου χωρίζεται σε τρεις περιπτώσεις, τον συλλαβικό τρόπο όπου κάθε συλλαβή αντιστοιχεί σε μια νότα, τον νευματικό τρόπο όπου σε μία συλλαβή αντιστοιχούν δύο μέχρι τέσσερις νότες και τον μελισματικό τρόπο όπου μία συλλαβή μελοποιείται με πέντε ή και περισσότερες νότες.<sup>41</sup>

Όπως και στην ελληνική μουσική, οι συνθέτες φρόντιζαν η μελωδία και η φόρμα της μουσικής να συμφωνούν με τον τονισμό και τη φόρμα του ποιήματος που μελοποιούσαν. Το

---

<sup>36</sup> Αντώνης Κοντογεωργίου, *Η Διεύθυνση Χορωδίας*, 20.

<sup>37</sup> Γιάννου, 114.

<sup>38</sup> Ο. π., 127.

<sup>39</sup> Μαρία Έμμα Μελιγκοπούλου, *Εισαγωγή στην Τέχνη της Χορωδιακής Πράξης: Με ειδική αναφορά στην παιδαγωγική της παιδικής-νεανικής χορωδίας* (Αθήνα: Panas Music: 2011), 122.

<sup>40</sup> Burkholder et al., *A History of Western Music*, 47.

<sup>41</sup> Machlis και Forney, 72.

κείμενο καθορίζει τον ρυθμό της μελωδίας ενώ το νόημα και το συναισθηματικό του υπόβαθρο καθορίζει την κίνηση της μελωδίας.<sup>42</sup> Σε γενικές γραμμές, παρατηρείται πως τα συναισθήματα και οι σημαντικές έννοιες που εμπεριέχει το κάθε κείμενο, ενισχύονται με τους κατάλληλους μουσικούς τρόπους με σκοπό να αναδειχτεί το νόημά τους.<sup>43</sup> Στο πιο κάτω παράδειγμα στην Εικόνα 2 παρουσιάζεται η γρηγοριανή μελωδία *Haec dies* (ελλ.: Έφθασε η μέρα) που αποτελεί απόσπασμα από την επίσημη Λειτουργία του Πάσχα. Η μελισματική επένδυση των σημαντικών λέξεων του κειμένου όπως *Dominus* (ελλ.: Κύριος) και *exsultemus* (ελλ.: αγαλλιανθώμεν) είναι άξια σημασίας.<sup>44</sup>

The image shows a musical score for a Gregorian chant. It consists of three staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Grad. 2' and a large initial letter 'H'. The lyrics are: 'ÆC dí- es, \* quam fé- cit Dó-'. The second staff continues with 'mi- nus : exsulté- mus,'. The third staff concludes with 'et lae- té- mur in é- a.' The music is written in a single melodic line on a four-line staff, using square neumes.

Εικόνα 2. Γρηγοριανή μελωδία *Haec dies*, από την επίσημη λειτουργία για τη μέρα του Πάσχα. Πηγή: Machlis και Forney, 73.

Στο επόμενο παράδειγμα, στην Εικόνα 3, η λέξη *Dominus* που σημαίνει Θεός είναι εκ των πραγμάτων η πιο σημαντική λέξη του κειμένου και λόγω αυτού η μελωδική της απόδοση ξεχωρίζει από όλες τις υπόλοιπες, αφού της αποδίδεται η πλουσιότερη μελισματική μελωδία ολόκληρου του ψαλμού. Από το ίδιο απόσπασμα ξεχωρίζει επίσης η λέξη *jubilare* που σημαίνει εύθυμο, χαρούμενο τραγούδι και είναι διαρθρωμένη σχεδόν συλλαβιστά και ανάλαφρα, αναδεικνύοντας έτσι το νοηματικό της περιεχόμενο.<sup>45</sup>

<sup>42</sup> Ulrich, *Ατλας της Μουσικής I*, 185.

<sup>43</sup> Burkholder et al., 48

<sup>44</sup> Machlis και Forney, 73.

<sup>45</sup> Burkholder, *A History of Western Music*, 48.

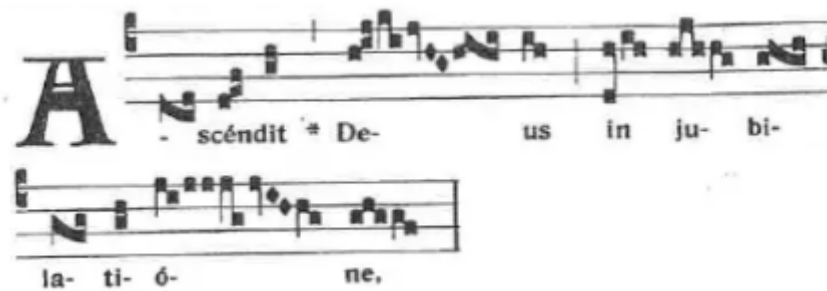
Grad.  
5.

V Idérunt ó- mnes \* fínes tér- rae sa-  
lu-tá-re Dé- i nóstri : jubi-lá-te Dé- o  
ó- mnis tér-ra. V̄. Nó-tum fé-cit Dó-  
mi-nus sa-lu-  
tá- re sú- um : ante conspéctum génti- um re-  
ve-lá- vit \* justí- ti- am sú- am.

Εικόνα 3. Viderunt omnes, σε σημειογραφία Solesmes. Πηγή: Burkholder et all., 33.



Ένα επιπλέον παράδειγμα που σημειώνει την νοηματική απόδοση του κειμένου αποτελεί η μελωδία της Εικόνας 4 με τον ψαλμό *Ascendit Deus*. Σε αυτό το απόσπασμα παρατηρείται η ανοδική πορεία της μελωδικής γραμμής του ρήματος *ascendit*, που σημαίνει ανέβηκε, η οποία αποτυπώνει την ακριβή έννοια της συγκεκριμένης λέξης.<sup>46</sup>



Εικόνα 4. Γρηγοριανή μελωδία *Ascendit Deus*. Πηγή: William Mahrt, “Word Painting and Formulaic Chants”, in *Cum angelis canere: Essays on Sacred Music and Pastoral Liturgy in Honour of Richard J. Schuler*, 124.

Αναμφίβολα, η μουσική προσφορά του Μεσαίωνα έχει μεγάλη αξία για ολόκληρη την ιστορία της μουσικής. Από τον 11ο αιώνα π. Χ. και έπειτα, δίνεται βάση στην εξέλιξη του organum, του μοτέτου και του λειτουργικού δράματος.<sup>47</sup> Τα μελωδικά πρότυπα που άφησε πίσω του η τεχνοτροπία του γρηγοριανού μέλους επηρέασε βαθιά τους Ευρωπαίους συνθέτες των επόμενων εποχών.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> William Mahrt, “Word Painting and Formulaic Chants,” in *Cum angelis canere: Essays on Sacred Music and Pastoral Liturgy in Honour of Richard J. Schuler*, ed. Robert A. Skeris, 113-144 (St. Paul: Catholic Church Music Associates, 1990), 124.

<sup>47</sup> Λειτουργικό δράμα: Η δραματοποίηση και η αναπαράσταση σε στυλ θεατρικού δρώμενου των παραστάσεων της Αγίας Γραφής. Τα πιο γνωστά ήταν το λειτουργικό δράμα των Χριστουγέννων, των Παθών καθώς και οι αναπαραστάσεις βίων Αγίων και παραβολών του Χριστού. (Κοντογεωργίου, 8).

<sup>48</sup> Burkholder, 62.

## 2.2. Κοσμική μουσική και άνοδος της πολυφωνίας

Η πολυφωνική μουσική αναπτύχθηκε επίσης μέσα στον εκκλησιαστικό χώρο μέσω δύο σχολών του Παρισιού, τη σχολή της Notre Dame και τη σχολή της Ars Antiqua. Έπειτα ακολούθησε η εποχή της Ars Nova μέσα στην οποία εμπίπτει και η εποχή του Trecento. Το παρόν κεφάλαιο ασχολείται με τις πολυφωνικές σχολές και τα πολυφωνικά μουσικά είδη που δημιουργήθηκαν κατά τον Μεσαίωνα. Επίσης αναφέρονται οι σημαντικότεροι συνθέτες της εποχής καθώς και μεταξύ τους οι Τροβαδούροι, οι Τρουβέροι και οι Ερωτοτραγουδιστές που ανήκουν στην κοσμική μουσική.

### 2.2.1. Οι σχολές, η νέα εποχή και οι συνθέτες τους

Η Σχολή της Notre Dame λειτούργησε από τον 12<sup>ο</sup> έως τα μέσα του 13<sup>ου</sup> αιώνα στον Καθεδρικό ναό της Παναγίας των Παρισίων όπου είχε συγκεντρωθεί μία σημαντική ομάδα συνθετών και τραγουδιστών που υπηρετούσαν τον ναό.<sup>49</sup> Στον χώρο αυτό καλλιεργούνται νέοι τραγουδιστές και ταυτόχρονα ένα νέο, πρωτοφανές ρεπερτόριο μέσα στο οποίο συγκαταλέγεται το πρώτο πολυφωνικό έργο με δύο ανεξάρτητες φωνές.<sup>50</sup>

Επιπλέον, οι μουσικοί της Notre Dame εφηύραν ένα σύστημα ρυθμικής σημειογραφίας παρόμοιο με αυτό της Αρχαίας Ελλάδας.<sup>51</sup> Η βασική μετρική αγωγή που προκύπτει από τον ρυθμό και τη δομή των ποιημάτων τους, εμπίπτει με μουσικούς όρους στα μέτρα 3ών και 6 ογδών.<sup>52</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι το θεοκρατικό πνεύμα που επικρατεί την εποχή του Μεσαίωνα θεωρεί πως τα τριμερή μέτρα είναι τέλεια επειδή αντικατοπτρίζουν την τελειότητα της Αγίας Τριάδας.<sup>53</sup> Όλα τα παραπάνω οδήγησαν στη δημιουργία έξι σταθερών ρυθμικών τρόπων που αποτυπώνονται στην Εικόνα 5.

---

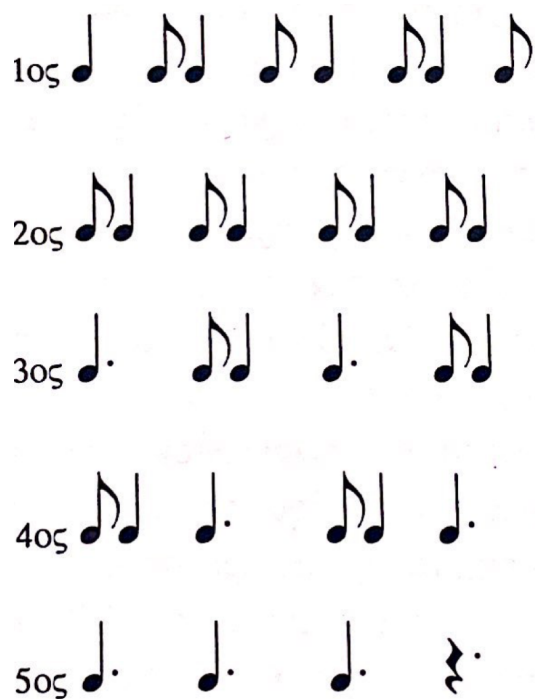
<sup>49</sup> Britannica, T. Editors of Encyclopaedia, “Notre-Dame school,” in *Encyclopedia Britannica*, ανακτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2023, <https://www.britannica.com/art/Notre-Dame-school>.

<sup>50</sup> Ulrich 203 και Burkholder, 86-87.

<sup>51</sup> Γιάννου, 188.

<sup>52</sup> Burkholder, 87.

<sup>53</sup> Κοκκόρης, 110.



Εικόνα 5. Οι έξι ρυθμικοί τρόποι απλοποιημένοι. Πηγή: Γιάννου, 188.

Την εποχή της Notre Dame συνεχίζουν να εξελίσσονται τα μουσικά είδη του μοτέτου, του conductus και του organum με το τελευταίο να αποτελεί το πρώτο είδος φωνητικής μουσικής που χρησιμοποιεί την πολυφωνία.<sup>54</sup> Οι σπουδαιότεροι συνθέτες της σχολής της Notre Dame είναι ο Perotin και ο Leonin. Στο δεύτερο μισό του 13<sup>ου</sup> αιώνα πρωταγωνιστεί η σχολή της Ars Antiqua η οποία εξελίσσει την πολυφωνία με τα μουσικά είδη του μοτέτου και του hoquetus ενώ παράλληλα, τελειοποιεί τη μορφή του rondeau το οποίο μετατρέπεται σε πολυφωνικό έργο.<sup>55</sup>

Η επόμενη εποχή ονομάζεται Ars Nova (ελλ.: Νέα Τέχνη) και πήρε το όνομά της από το ομότιτλο βιβλίο που έγραψε ο μουσικοθεωρητικός Phillippe de Vitry μέσα στο οποίο αναλύονται οι νέες μουσικές καινοτομίες που σημειώθηκαν εκείνη την εποχή. Παράλληλα, στο βιβλίο σχολιάζεται η ανάπτυξη των αστικών κέντρων, η δημιουργία σχολείων και πανεπιστημίων. Τα καινοτόμα στοιχεία που σημείωσε η εποχή της Ars Nova είναι η εισαγωγή νέων μέτρων χωρίς τριμερή υποδιαίρεση, η χρήση διαστημάτων τρίτης και έκτης που παλαιότερα δεν αναγνωρίζονταν ως σύμφωνα διαστήματα και η εξέλιξη της πολυφωνίας που ανεξαρτητοποίησε την κάθε φωνή. Αξίζει να σημειωθεί πως η ανάπτυξη της μουσικής

<sup>54</sup> Κοκκόρης, 102.

<sup>55</sup> Ulrich 207 και Γιάννου, 193.

σημειογραφίας συνέβαλε στην εξέλιξη της τεχνικής της αντίστιξης, της μίμησης και του κανόνα.<sup>56</sup>

Ο σημαντικότερος συνθέτης της εποχής της Ars Nova είναι ο γαλλικής καταγωγής Guillaume de Machaut. Στον G. de Machaut ανήκει η πρώτη τετράφωνη Λειτουργία με τίτλο *Messe de Notre Dame*. Το έργο του είναι γεμάτο από εκφραστικές κινήσεις με τη χρήση της διαφωνίας να σημειώνεται σε σημεία όπου υπάρχει συναισθηματική ένταση, όπως για παράδειγμα τη στιγμή που το κείμενο περιγράφει τη Σταύρωση του Χριστού. Ως συνθέτης, ο Machaut ξεχωρίζει για την ευαισθησία που διατηρούσε απέναντι σε κάθε κείμενο που μελοποίησε και όπως είχε εκφράσει και ο ίδιος, χωρίς πραγματικό συναίσθημα, τόσο οι λέξεις όσο κι η μουσική υπηρετούν την ψευτιά.<sup>57</sup>

Η περίοδος της Ars Nova και η εποχή του Trecento αναπτύχθηκαν γύρω στο 1330 στην Φλωρεντία και εξέλιξαν ακόμη περισσότερο την πολυφωνία. Εκπροσωπείται κυρίως από τον Francesco Landini ο οποίος έχασε την όραση του αλλά αυτό δεν περιορίσε την εξέλιξη της μουσικής του σταδιοδρομίας. Η συγκεκριμένη περίοδος υπήρξε χρυσή για την ιταλική λογοτεχνία, ποίηση, μουσική, ζωγραφική και γλυπτική αλλά η πανώλη που χτύπησε την νοτιοδυτική Ευρώπη δεν επέτρεψε σε αυτήν την πολύ υποσχόμενη εποχή να ανθίσει.<sup>58</sup>

### 2.2.2. Τροβαδούροι, Τρουβέροι και Ερωτοτραγουδιστές

Κατά τον όψιμο Μεσαίωνα του 11<sup>ου</sup> αιώνα άνθισε η λυρική μεσαιωνική ποίηση. Οι εκπρόσωποι της λυρικής ποίησης είναι οι Τροβαδούροι (γαλλ.: Troubadurs) και οι Τρουβέροι (γαλλ.: Trouvères) οι οποίοι συνθέτουν τόσο τους στίχους, όσο και τη μουσική των έργων τους.<sup>59</sup> Σε ελληνική μετάφραση οι λέξεις trobar και trover σημαίνουν *βρίσκω* και στην προκειμένη περίπτωση χρησιμοποιούνται για να εξηγήσουν το καθήκον του τραγουδοποιού να δημιουργεί ως ποιητής και μουσικός.<sup>60</sup> Οι Τροβαδούροι και οι Τρουβέροι προέρχονται από την τάξη των ιπποτών για αυτό τα ποιήματά τους εξιστορούν τα κατορθώματά τους, υμνούν τον έρωτα και αναφέρονται επίσης σε ιστορικά ή κοινωνικά θέματα όπως τις Σταυροφορίες και τον θρήνο για τον θάνατο ενός ηγεμόνα.<sup>61</sup> Τα τραγούδια τους καλλιεργήθηκαν σε μεγάλα

---

<sup>56</sup> Κοκκόρης, 110.

<sup>57</sup> Christopher Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής: Από την αρχαιότητα μέχρι τον Μπετόβεν*, μετάφραση του Μάρκου Δραγούμη (Αθήνα: Gutenberg, 2000), 77-78.

<sup>58</sup> Κοκκόρης, 111.

<sup>59</sup> Αξίζει να σημειωθούν τα λόγια του γνωστού τροβαδούρου Folquet de Marseille ο οποίος είπε πως ένας στίχος χωρίς μουσική είναι ένας μύλος χωρίς νερό. (Ulrich, 195).

<sup>60</sup> Burkholder, 69 και Ulrich, 193 και Κοκκόρης, 97.

<sup>61</sup> Γιάννου, 176 και Κοκκόρης, 96.

αστικά κέντρα της Γαλλίας, είναι μονόφωνα και έχουν πλούσιες στροφικές μορφές.<sup>62</sup> Οι φόρμες των ποιημάτων τους δημιούργησαν νέες μουσικοποιητικές μορφές όπως το *chanson*, το *canso sirventès* που είναι τραγούδι με παροιμίες, τη γαλλική *ballade*, την ιταλική *ballata* και το *virelai*. Είναι γεγονός πως τα ποιήματα των Τροβαδούρων και των Τρουβέρων αποτέλεσαν βάση για τη διαμόρφωση πολλών μουσικών φορμών και θεωρούνται σημαντικά αποσπάσματα καλλιτεχνικής κληρονομιάς τόσο για τη μουσική όσο και για την ποίηση.<sup>63</sup>

Εκατό χρόνια αργότερα εμφανίζονται στη Γερμανία οι Ερωτοτραγουδιστές (γερμ.: *Minnesänger*) οι οποίοι προέρχονταν από την ίδια κοινωνική τάξη των Τροβαδούρων και των Τρουβέρων και η τέχνη τους απευθυνόταν σε αριστοκράτες οι οποίοι τους πρόσφεραν την εύνοια τους. Οι Ερωτοτραγουδιστές είναι λυρικοί ποιητές που γράφουν ερωτική ποίηση, όπως μαρτυρεί η ετυμολογία της λέξης *Minnesänger* η οποία έχει δύο συνθετικά, τη λέξη *Minne* που σημαίνει *αγάπη* και τη λέξη *sänger* που σημαίνει *τραγουδιστής* στα μεσαιωνικά γερμανικά.<sup>64</sup> Οι μουσικοποιητικές μορφές που δημιούργησαν ομοιάζουν επίσης με αυτές των Τροβαδούρων και των Τρουβέρων.<sup>65</sup>

Τα τραγούδια των Ερωτοτραγουδιστών είναι καταγεγραμμένα σε τετράγραμμη σημειογραφία, όπως το γρηγοριανό μέλος. Ο ρυθμός της μουσικής ακολουθεί τον φυσικό ρυθμό και τονισμό των λέξεων, πρακτική που όπως προαναφέρθηκε, συνόδευε ολόκληρη την εποχή του Μεσαίωνα.<sup>66</sup> Τα περισσότερα τους τραγούδια έχουν χορευτικό και στροφικό χαρακτήρα με μία επαναλαμβανόμενη στροφή, δηλαδή ένα ρεφρέν.<sup>67</sup> Το *chanson* του Thibaut de Navarre που παρουσιάζεται στην Εικόνα 6 απαρτίζεται από μία ενδιαφέρουσα μελωδία η οποία διαγράφει σταδιακά τη μείζονα κλίμακα με τα διαστήματα τρίτης να κυριαρχούν, ενώ παράλληλα διακρίνεται ο δάκτυλος ποιητικός ρυθμός.<sup>68</sup>

---

<sup>62</sup> Ulrich I, 153, 193.

<sup>63</sup> Κοκκόρης 97.

<sup>64</sup> Ulrich, 195 και Γιάννου, 179.

<sup>65</sup> Ulrich, 195. και Γιάννου 184.

<sup>66</sup> Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής: Από την αρχαιότητα μέχρι τον Μπετόβεν*, 51.

<sup>67</sup> Burkholder, 71.

<sup>68</sup> Headington, 51.

Tuit mi de - sir et tuit mi grief tor - ment Vien - nent de  
Grant po - or ai pour ce que tou - te gent Qui ont ve -  
la ou sont tuit mi pen - sé: mé Sont si sor - pris de bo -  
- ü son gent cõrs a - ces -  
- ne vo - len - té; Nes Dex l'ai - me, gel sai a es - ci -  
- ent: Grant mer - veille est quant il en suef - fre tant.

Εικόνα 6. Chanson του Thibaut de Navarre. Πηγή: Headington, 51.

Τον 14<sup>ο</sup> αιώνα εμφανίζονται τρεις νέες μουσικοποιητικές φόρμες που ονομάστηκαν *formes fixes* (ελλ.: σταθερές φόρμες). Οι *formes fixes* έχουν συγκεκριμένη δομή μέσω της οποίας δημιουργήθηκαν τρεις σταθερές ποιητικές φόρμες, η *ballade*, το *rondeau* και το *virelai*.<sup>69</sup> Η κάθε φόρμα περιλαμβάνει τρεις στροφές και ένα ρεφρέν το οποίο επανέρχεται ύστερα από κάθε στροφή, αλλά σε κάθε περίπτωση φόρμας τα πιο πάνω εμφανίζονται με διαφορετική σειρά.<sup>70</sup> Ο γνωστός τροβαδούρος της εποχής Adam da la Halle και ο συνθέτης Guillaume de Machaut έχουν συνθέσει τα πρώτα πολυφωνικά έργα σε σταθερές φόρμες.<sup>71</sup> Ενδεικτικό παράδειγμα είναι το τρίφωνο *rondeau* του Adam da la Halle, *Haro, le Mal d'aims M'occit* από το έργο του, *Le Jeu de Robin et de Marion* (ελλ.: Το παιχνίδι του Robin και της Marion) που παρουσιάζεται στην Εικόνα 7.

<sup>69</sup> Paolo Emilio Carapezza, "formes fixes," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (London: MacMillan Publishers Limited, 1980) vii: 712.

<sup>70</sup> Burkholder et al., 120.

<sup>71</sup> Britannica, T. Editors of Encyclopaedia, "formes fixes," in *Encyclopedia Britannica*, (March 30, 2009), <https://www.britannica.com/art/formes-fixes>.

Choeur Solo

Ha - ro, le mal d'ai - me M'oc - cit. Il me fait de - si

Ha - ro, le mal d'ai - me M'oc - cit. Il me fait de - si

Choeur Solo

rer. Ha - ro, le mal d'ai - mer. Par un doux re - gar -

rer. Ha - ro, le mal d'ai - mer. Par un doux re - gar -

Choeur

der. Me prit. Ha - ro, le mal d'ai - mer M'oc - cit.

der. Me prit. Ha - ro, le mal d'ai - mer M'oc - cit.

Εικόνα 7. *Haro, le Mal d'aims M'occit*, rondeau του Adam de la Halle, από το έργο του *Le Jeu de Robin et de Marion*. Πηγή: Κοντογεωργίου, 10.

Τα τραγούδια του Μεσαίωνα αποτελούν ένα από τα σημαντικότερα κεφάλαια για την μελέτη της φωνητικής μουσικής καθώς η τεχνοτροπία, οι φόρμες και η ποιότητα της πολυφωνίας που ανέπτυξαν οι συνθέτες κατά τον Μεσαίωνα αποτελούν ένα άριστο παράδειγμα ένωσης μουσικής και ποίησης. Με το πέρας της εποχής του Μεσαίωνα επέρχεται η εποχή της Αναγέννησης κατά την οποία η Ευρωπαϊκή πραγματικότητα επιδέχεται σημαντικές αλλαγές με κύριο χαρακτηριστικό την επαναφορά του ανθρωποκεντρικού συστήματος που πρωταγωνίστησε στην εποχή της Αρχαίας Ελλάδας.<sup>72</sup> Σε αυτό το πλαίσιο η μουσική και η ποίηση αποκτούν ακόμα δυνατότερους δεσμούς.

<sup>72</sup> Κοκκόρης, 114 και 119.

### 3. ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ

Η εποχή της Αναγέννησης ξεκινάει τον 15<sup>ο</sup> αιώνα και οροθετείται μέχρι το τέλος του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Ολόκληρη η εποχή αποτελεί μια περίοδο κοινωνικοπολιτικών αλλαγών που περιλαμβάνουν γεωγραφικές μεταρρυθμίσεις, την εξέλιξη του εμπορίου και της βιομηχανίας, ενώ παράλληλα εμφανίζονται νέα φιλοσοφικά κινήματα που αλλάζουν άρδην την ιστορία της Ευρώπης. Όλα τα παραπάνω επηρεάζουν την πορεία των τεχνών της εποχής και ιδιαίτερα την εξέλιξη της μουσικής.<sup>73</sup> Το πολιτισμικό κέντρο του 16<sup>ου</sup> αιώνα είναι η Ιταλία.<sup>74</sup>

Οι τέχνες στα χρόνια της Αναγέννησης είχαν σκοπό να αναβιώσουν τα πρότυπα που άφησε πίσω της η αρχαία εποχή. Αυτό εξηγεί και το όνομα που της δόθηκε, το οποίο χαρακτηρίζει την προσπάθεια για αναβίωση της τέχνης σύμφωνα με τα πρότυπα των πολιτισμών της αρχαίας Ελλάδας και της αρχαίας Ρώμης.<sup>75</sup> Η ανάγνωση των αρχαίων κειμένων σε συνδυασμό με την αναβίωση των αρχαίων ιδεών παραμέρισε τον θεοκρατισμό που επικρατούσε στην εποχή του Μεσαίωνα και τη θέση του πήρε το κίνημα του Ουμανισμού. Ο Ουμανισμός επηρεάστηκε από το κίνημα του ανθρωποκεντρισμού το οποίο έθετε στον πυρήνα της κοινωνίας και των τεχνών τον άνθρωπο. Οι ουμανιστές έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της αναγεννησιακής φιλοσοφίας και στην εξέλιξη των τεχνών της εποχής. Αρχικά ο ουμανισμός είχε φιλολογικό χαρακτήρα επειδή οι ουμανιστές ήταν μορφωμένα πρόσωπα που συνέλεγαν βιβλία και διέθεταν μεγάλες βιβλιοθήκες. Οι ιδέες τους πέρασαν μέσα στις τέχνες της ζωγραφικής, της μουσικής, της αρχιτεκτονικής και συνάμα, στους κλάδους της επιστήμης και της πολιτικής.<sup>76</sup>

Οι καλλιτεχνικές δημιουργίες της Αναγέννησης πραγματοποιούνταν μέσω της μελέτης και της μίμησης των έργων της αρχαιότητας ούτως ώστε να αναγεννηθούν τα αρχαία πρότυπα. Στην περίπτωση της λογοτεχνίας, της ζωγραφικής και της αρχιτεκτονικής τα πρότυπα τέχνης αντλήθηκαν από τα αρχαία ελληνικά κείμενα, που μεταφράστηκαν στα λατινικά, αλλά και από τα οπτικά παραδείγματα της ρωμαϊκής τέχνης που αφθονούσαν στην Ιταλία.<sup>77</sup> Η μουσική, η οποία αποτελεί ένα ακουστικό φαινόμενο, δεν άφησε χειροπιαστά ή ακουστικά παραδείγματα προς αυτούσια αντιγραφή λόγω της φύσης της ως τέχνη, για αυτόν το λόγο οι αναγεννησιακοί συνθέτες κλήθηκαν να προσεγγίσουν την αρχαία μουσική σε θεωρητικό και στοχαστικό

---

<sup>73</sup> Γιάννου, 228.

<sup>74</sup> Τα σημαντικότερα μουσικά κέντρα υπήρξαν τα αστικά κέντρα της Βορειοανατολικής Γαλλίας, του Βελγίου, της Ολλανδίας με κυριότερο κέντρο την αυλή του Δουκάτου της. Οι συνθέτες που καλλιεργήθηκαν σε αυτές τις χώρες ανήκουν στην Γαλλοφλαμανδική σχολή. (Γιάννου, 232-233).

<sup>75</sup> Burkholder et al., 136.

<sup>76</sup> Κούντουρας, 15.

<sup>77</sup> Ο. π., 38-39.



επίπεδο.<sup>78</sup> Οι συνθέτες της Αναγέννησης ασπάστηκαν την τεχνοτροπία της μουσικής ρητορικής, ακολούθησαν τις πρακτικές των αρχαίων ως προς την ένωση μουσικής και ποίησης και έθεσαν ως στόχο να συγκινούν τον ακροατή με τις συνθέσεις τους.<sup>79</sup> Στο παρόν κεφάλαιο γίνεται μία σύντομη αναφορά στην εκκλησιαστική και κοσμική μουσική της Αναγέννησης και στη συνέχεια παρουσιάζονται παραδείγματα χρήσης του μουσικού συμβολισμού.

### 3.1. Εκκλησιαστική και κοσμική μουσική

Η θρησκευτική μουσική της Αναγέννησης εξακολουθεί να αναπτύσσεται μέσα στις λειτουργίες για να εξυπηρετεί τις ανάγκες του μυστηρίου της Θείας Λειτουργίας. Οι μελωδίες των κειμένων της Λειτουργίας προέρχονται από τα γρηγοριανά μέλη του Μεσαίωνα τα οποία δέχονται πολυφωνική επεξεργασία.<sup>80</sup> Αυτή η δανεισμένη μελωδία ονομάζεται *cantus firmus* (ελλ.: δεδομένο μέλος) και τραγουδιέται συνήθως από τη γραμμή του *tenor*.<sup>81</sup> Οι σημαντικότεροι συνθέτες που υπηρέτησαν την εκκλησιαστική μουσική του 16<sup>ου</sup> αιώνα είναι ο Josquin Desprez, ο Johannes Ockeghem, ο Guillaume Dufay και ο Giovanni Perluigi da Palestrina.<sup>82</sup>

Υπάρχουν δύο βασικοί τρόποι μελωδικής επένδυσης του κειμένου, ο ομορυθμικός τρόπος (ή αλλιώς: συλλαβικός) και ο μελισματικός τρόπος. Στον ομορυθμικό τρόπο η κάθε συλλαβή αντιστοιχεί σε μία νότα και χρησιμοποιείται όταν ο συνθέτης θέλει να περάσει ξεκάθαρα το κείμενο στον ακροατή. Αντίθετα, ο μελισματικός τρόπος χρησιμοποιείται για να εμπλουτίσει τις σημαντικές λέξεις του κειμένου που έχουν ένα βαθύτερο εννοιολογικό και συναισθηματικό νόημα, για αυτό σε κάθε συλλαβή αντιστοιχούν τρεις ή περισσότερες επακόλουθες νότες.<sup>83</sup>

Ένας από τους σημαντικότερους συνθέτες της εποχής είναι ο Giovanni da Palestrina που θεωρείται ως υπεύθυνος για την επιβίωση της πολυφωνικής μουσικής μέσα στον λειτουργικό χώρο της εκκλησίας. Στην κρίσιμη εκκλησιαστική Σύνοδο του Τρέντο (1545-1563) οι σύνεδροι έθεσαν προβληματισμούς γύρω από την χρήση της πολυφωνικής μουσικής μέσα στον εκκλησιαστικό χώρο και είχαν ενδοιασμούς για το κατά πόσον οι πιστοί μπορούν να κατανοούν το κείμενο ξεκάθαρα μέσα από την πολυφωνική μουσική. Ο θρύλος λέει πως η μουσική του Palestrina έπεισε τους αρμόδιους πως η πολυφωνική μουσική είναι ικανή να

---

<sup>78</sup> Ο. π., 39.

<sup>79</sup> Burkholder et al., 139-140.

<sup>80</sup> Ulrich, 125.

<sup>81</sup> Γιάννου, 243.

<sup>82</sup> Κοντογεωργίου, 13-14.

<sup>83</sup> Giulio Ongaro, *Music of the renaissance* (Greenwood: Santa Barbara, California, 2003), 39.

περάσει με αμεσότητα το κείμενο και έτσι η πολυφωνική μουσική δεν απαγορεύτηκε μέσα στο χώρο της εκκλησίας.<sup>84</sup>

### 3.2. Μουσικός συμβολισμός και παραδείγματα

Κατά την εποχή της Αναγέννησης εφαρμόζεται η πρακτική του μουσικού συμβολισμού που έχει ως σκοπό την μουσική απεικόνιση του κειμένου. Αυτές οι απεικονίσεις επιτυγχάνονται μέσα από μουσικές χειρονομίες που μεταφέρουν το νόημα, τα συναισθήματα και συχνά, δημιουργούν την οπτική αναπαράσταση του θέματος που πραγματεύεται το κάθε κείμενο.<sup>85</sup> Η μουσική δηλαδή, χρησιμοποιεί διακριτά μουσικά στοιχεία που έχουν την ικανότητα να απεικονίζουν αυτό που περιγράφει το κείμενο σαν να το ζωγραφίζουν, για αυτό και στη βιβλιογραφία ο μουσικός συμβολισμός συναντάται και με τον όρο μουσική ζωγραφική. Σχετικά παραδείγματα μουσικού συμβολισμού σημειώνονται από τον 13<sup>ο</sup> αιώνα, την εποχή της Ars Nova και ιδιαίτερα στην εποχή της Αναγέννησης, του Μπαρόκ και έπειτα.<sup>86</sup>

Κατά την ώριμη Αναγέννηση οι συνθέτες δείχνουν ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την τέχνη της ποίησης. Οι μελέτες φανερώουν πως οι συνθέτες ασχολούνταν εις βάθος με τα ποιήματα που επρόκειτο να μελοποιήσουν αφού η κατανόηση ενός ποιήματος αποτελούσε προϋπόθεση εν όψει της δημιουργίας ενός τραγουδιού.

Μπορούμε να πούμε πως στον ώριμο 16<sup>ο</sup> αιώνα ο συνθέτης συμπεριφερόταν σαν διερμηνέας ποίησης για να μελοποιήσει ένα κείμενο. Έπρεπε να αναλύσει το ποίημα, να εντοπίσει τις εικόνες και τις έννοιες που κρύβει και έπειτα να τις μεταφέρει με συναίσθημα στους ακροατές. [...] Η ζωγραφική των λέξεων συζητήθηκε από πολλούς μουσικοθεωρητικούς της Αναγέννησης στην προσπάθεια αναζήτησης μιας νέας ποιητικής (και όχι επιστήμης) της μουσικής.<sup>87</sup>

Ο μουσικοθεωρητικός της Βιενέζικης σχολής Gioseffo Zarlino (1517-1590) έδωσε σημαντικές συμβουλές που αφορούν την αντιμετώπιση ενός ποιήματος κατά τη μελοποίηση. Στο βιβλίο του *Le istituzioni harmoniche* αναφέρει πως ο συνθέτης είναι υπόχρεος να

---

<sup>84</sup> Burkholder et al., 243-4.

<sup>85</sup> Burkholder et al., 199.

<sup>86</sup> Charles Warren, "Word-painting," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (London: MacMillan Publishers Limited, 1980), xx: 528-529.

<sup>87</sup> Ongaro, *Music of the renaissance*, 39. Η μετάφραση από τα αγγλικά στα ελληνικά έγινε από τη γράφουσα.

προσαρμόζει την μουσική αρμονία σύμφωνα με την κατάσταση που περιγράφει το κάθε κείμενο, όπως ακριβώς ένας ομιλητής προσαρμόζει το ύφος του ανάλογα με το θέμα που προσφωνεί. Έτσι, ο συνθέτης καλείται να προσδιορίσει το ύφος της μουσικής του σύμφωνα με το συναίσθημα που προσφέρει το εκάστοτε ποίημα, δίνοντας πάντα σημασία και στην ρυθμική αντιστοιχία της μουσικής με τη γλώσσα. Συμπληρώνει γράφοντας πως εφόσον ο ποιητής προσαρμόζει τις λέξεις του σύμφωνα με τις καταστάσεις και τα συναισθήματα που εκπέμπει το ποίημα, ο συνθέτης πρέπει να προβάλλει στις μελοποιήσεις του αυτό που εκφράζει το ποιητικό κείμενο.<sup>88</sup>

Η πολυφωνία είναι ένα από τα σημαντικότερα εργαλεία έκφρασης της συναισθηματικής και εννοιολογικής απόδοσης του ποιητικού κειμένου. Η αρμονία που δημιουργείται από την κάθετη μουσική συνήχηση έχει την ικανότητα να ενισχύει ακόμη περισσότερο την συναισθηματική υπόσταση των κειμένων. Για παράδειγμα, οι καθαρές και εύηχες συνηχήσεις δεσπόζουν πάνω σε ευχάριστες έννοιες του κειμένου, ενώ οι διάφωνες συνηχήσεις εντοπίζονται σε σημεία όπου το κείμενο περιγράφει δυσάρεστα συναισθήματα. Ο Ιταλός μουσικοθεωρητικός της εποχής Nicola Vicentino στο βιβλίο του *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555) υποστήριξε πως η μουσική είναι γραμμένη για τις λέξεις και η αρμονία υπάρχει για να εκφράζει τις ιδέες τα πάθη και την βαρύτητα των λέξεων.<sup>89</sup>

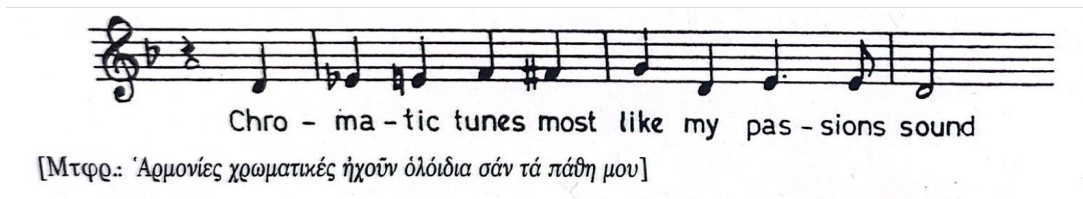
Ένα νέο μουσικό στοιχείο που αναπτύσσεται είναι η χρωματικότητα. Τα χρωματικά διαστήματα διαμορφώνονται από τα ημιτόνια που βρίσκονται ενδιάμεσα από τις νότες μιας διατονικής κλίμακας. Η χρήση της χρωματικότητας συμβάλλει στην συναισθηματική απόδοση των ανθρώπινων συναισθημάτων όπως φαίνεται στην Εικόνα 9, μέσα από τη μουσική φράση που δημιούργησε ο Άγγλος συνθέτης John Daniel για να εξηγήσει την δύναμη της χρωματικότητας, με κείμενο *Chromatic tunes most like my passions sound* που μεταφράζεται στα ελληνικά ως *Οι χρωματικές αρμονίες ηχούν σαν τα πάθη μου*.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Joseph O'Rourke Russell, «Representation, Emotion, and the Madrigal in Sixteenth-Century Italy» (PhD Thesis, Columbia University, 2020), 47-49.

<sup>89</sup> Joseph O'Rourke Russell, «Representation, Emotion, and the Madrigal in Sixteenth-Century», 27.

<sup>90</sup> Headington, 114.



Εικόνα 9. Μουσική φράση από τον Άγγλο συνθέτη John Daniel γραμμένη το 1606. Πηγή: Headington, 114.

Ακολούθως, στην Εικόνα 10, απεικονίζεται η έναρξη από το μαδριγάλι του Carlo Gesualdo με τίτλο *Moro lasso al mio duolo* (ελλ.: Πεθαίνω εξαντλημένος από τη θλίψη μου) που επενδύεται εύστοχα με χρωματικότητα η οποία ταιριάζει απόλυτα με το θέμα που περιγράφει το κείμενο.<sup>91</sup>

Εικόνα 10. *Moro lasso al mio duolo*, μαδριγάλι του Carlo Gesualdo, μέτρα 1-7. Πηγή: Headington, 115.

<sup>91</sup> Headington, 114.

Το μαδριγάλι είναι μία εξίσου σημαντική μουσικοποιητική φόρμα που εξελίχθηκε στην εποχή της Αναγέννησης. Το μαδριγάλι άνθισε στα τέλη του 16ου αιώνα στην Ιταλία και την Αγγλία, οι στίχοι του έχουν ελεύθερη μορφή και αφορούν τον έρωτα και την αγάπη ενώ, παράλληλα, εμπεριέχουν εικόνες από τη φύση και κάνουν χρήση του μουσικού συμβολισμού.<sup>92</sup> Ο όρος μαδριγαλισμός (αγγλ.: madrigalism) χρησιμοποιήθηκε αρχικά για να περιγράψει μια φωνητική τεχνική η οποία εφαρμοζόταν συνειδητά από τους τραγουδιστές στην προσπάθεια τους να συνοδέψουν το νόημα και το συναίσθημα που έκρυβε η κάθε λέξη που τραγουδούσαν.<sup>93</sup> Οι συνθέτες των μαδριγαλιών αναζητούσαν με συνέπεια τις λεπτομέρειες του κειμένου και στόχευαν στην διεύρυνση του μουσικού λεξιλογίου και στην ανακάλυψη νέων εκφραστικών δυνάμεων της μουσικής.<sup>94</sup>

Τα δύο μουσικά αποσπάσματα που ακολουθούν είναι μαδριγάλια του συνθέτη Giaches de Wert από το βιβλίο του *L'ottavo libro de madrigali a cinque voci* (1586). Στο μαδριγάλι *Qual musico gentil* (ελλ.: Τι καλός μουσικός) για πέντε φωνές που απεικονίζεται στην Εικόνα 11, ξεχωρίζει η λέξη *canto* (ελλ.: τραγούδι) η οποία εκτελείται μελισματικά αποτυπώνοντας ακριβώς την έννοια της συγκεκριμένης λέξης. Επίσης, αξίζει να σημειωθεί και ο στίχος *Altamente la voce at canto snodi* (ελλ.: ο τραγουδιστής υψώνει τη φωνή του) όπου η μελωδία επεκτείνεται σε υψηλότερη φωνητική έκταση σε σχέση με τις προηγούμενες μελωδικές φράσεις, και με αυτόν τον τρόπο η μουσική περιγράφει κατά γράμμα αυτό που λένε οι στίχοι. Ο Joseph O' Rourke καταγράφει χαρακτηριστικά στην διδακτορική του μελέτη πως οι πρακτικές του συγκεκριμένου αποσπάσματος αποτελούν «το ψωμί και το αλάτι» για τη μουσική ζωγραφική του ύστερου 16<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> Ulrich, 127.

<sup>93</sup> James Haar, “madrigalism,” in *The New Harvard Dictionary of Music*, ed. Don Michael Randel (Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1986), 464.

<sup>94</sup> Headington, 113-114.

<sup>95</sup> Russell, 79-80.

3

Canto  
ma che chia - ra Al - ta - men - te la vo -

Alto  
chia - ra Al - ta - men - te la vo - ce al can - - -

Quinto  
che chia - - ra Al - ta - men - te la vo - ce,

Tenore  
ma - - - che chia - - ra Al -

Basso  
ma che chia - ra Al - ta - men - te la vo -

7

C.  
- ce al can - - - to sno - - di, Al -

A.  
- to sno - di, al can - - to sno - - di, Al -

Q.  
al - ta-men - te la vo - - ce al can - - - to sno - - di, Al -

T.  
- ta men - te la vo - ce al can - - - to sno - - di,

B.  
- ce al can - - - to sno - - di, Al

Εικόνα 11. *Qual musico gentil*, μαδριγάλι του Giaches de Wert, μέτρα 3-11. Πηγή: Russell, 79-80.

Στο μαδριγάλι με τίτλο *Vezzosi augelli* που παρουσιάζεται στην Εικόνα 12 οι στίχοι περιγράφουν ένα διαγωνισμό που πραγματοποιείται μεταξύ των πουλιών και του αέρα. Ο Giaches de Wert επιλέγει να συνθέσει ένα μαδριγάλι για πέντε φωνές οι οποίες αναπαριστούν με επιτυχία αυτόν τον διαγωνισμό. Στην έναρξη του κομματιού αναπαρίσταται το θρόισμα του ανέμου με την ομοφωνική υφή της μελωδίας των τριών ψηλότερων φωνών (canto, quinto και alto) και την απάντηση των δύο χαμηλότερων φωνών (tenore, basso) στο μέτρο 2, με τη φράση *Mormora l'aura* (ελλ.: το αεράκι μουρμουρίζει) η οποία αποτυπώνει το μουρμουρητό που περιγράφουν οι στίχοι με μια περιορισμένη μελωδική γραμμή πάνω σε ισοκράτη που ηχεί σαν μουρμουρητό.<sup>96</sup>

Canto  
Vez - zo-si au-gel li in fra le ver-di fron - de Tem - pran a pro - va la -

Quinto  
Vez - zo-si au-gel-li in fra le ver-di fron - de Tem - pran a pro - va la -

Alto  
Vez - so-si au-gel-li in fra le ver-di fron - de Tem-pran a pro - va la - sci-vet - te,

Tenore  
Mor-mo-ra l'au - ra,

Basso  
Mor - mo-ra l'au - ra,

Εικόνα 12. *Vezzosi Augelli*, μαδριγάλι του Giaches de Wert, μέτρα 1-3. Πηγή: Joseph O'Rourke Russell, 182.

<sup>96</sup> Russell, 181-182.

Στα μέτρα 12 και 13 του ίδιου κομματιού είναι χαρακτηριστικός ο ρόλος της λέξης *garrir* (ελλ.: μουρμούρισμα, φλυαρία) που αναπαριστά τον ήχο των φύλλων και των κυμάτων που δημιουργεί ο αέρας όπως φαίνεται στην Εικόνα 13.<sup>97</sup>

Canto  
rir, gar - rir, gar - rir, gar - rir, che

Quinto  
gar - rir, gar - rir, gar - rir, che va - ria -

Alto  
rir, gar - rir, gar - rir, gar - rir, gar - rir, che

Tenore  
de Gar - rir, gar - rir, gar - rir, gar -

Basso  
fa le fo - glie l'on - - - de Gar - rir, gar - rir,

Εικόνα 13. *Vezzi Augelli*, *Giaches de Wert*, μέτρα: 12-13. Έμφαση στη λέξη *garrir*. Πηγή: Joseph O'Rourke Russell, 183.

<sup>97</sup> Russell, 181-4.



Ακολουθως, στον στίχο *Quando taccion gl'augelli, alto risponde* (ελλ.: όταν τα πουλιά είναι σιωπηλά, ο άνεμος απαντά δυνατά) που αποτυπώνεται στην Εικόνα 14, ο συνθέτης αποδίδει το πρώτο μισό της φράσης αρχικά με μια στατική μελωδία πάνω στον φθόγγο Ντο η οποία τραγουδιέται μόνο από την πρώτη φωνή, ενώ στα λόγια *alto risponde* απαντούν όλες οι φωνές, αναπαριστώντας με επιτυχία τα λόγια του ποιήματος, τη σιωπή των πουλιών και την κίνηση του ανέμου, και προσδίδοντας παραστατικότητα στο μουσικό αποτέλεσμα.<sup>98</sup>

Canto  
te; Quan-do tac-cion gl'au-gel - - li, al-to ri-spon-de; Quan-do

Quinto  
co-te al-to ri-spon-de; Quan-do

Alto  
te; al-to ri-spon-de, al-to ri-

Tenore  
te; al-to ri-spon-de, al-to ri-

Basso  
te; al-to ri-spon-de, al-to ri-spon-de,

Εικόνα 14. *Vezzosi Augelli*, Giaches de Wert, μέτρα: 17-20. Πηγή: Russell, 184.

Ένας από τους σημαντικότερους συνθέτες της φωνητικής μουσικής της Αναγέννησης που προσέφερε άριστα παραδείγματα ένωσης μουσικής και ποίησης είναι ο Josquin de Prez. Ο Josquin έχει συνθέσει ποικίλα έργα θρησκευτικής και κοσμικής μουσικής τα οποία αποτυπώνουν με λεπτομέρεια τα νοήματα του κάθε κειμένου και σημειώνουν παράλληλα σημαντικά παραδείγματα μουσικού συμβολισμού όπως για παράδειγμα, το απόσπασμα από το μέρος του Credo της Λειτουργίας *Missa Pange Lingua*, μέσα στο οποίο η φράση *Et resurrexit* (ελλ.: Και αναστήθηκε) επενδύεται με τριαδικές φιγούρες και δυνατή μουσική ενέργεια ενώ στη συνέχεια, οι στίχοι *Et ascendit in caelum* (ελλ.: και ανέβηκε στον ουρανό) εμπλουτίζονται με μια ανοδική μελωδική πορεία που συμβολίζει την ανάβαση προς τον ουρανό που περιγράφουν οι στίχοι.<sup>99</sup>

<sup>98</sup> Russell, 183-4.

<sup>99</sup> Burkholder, 200.

Το επόμενο παράδειγμα είναι παρμένο το κομμάτι *El grillo* του Josquin. Το συγκεκριμένο κομμάτι προσωποποιεί έναν γρύλλο, ο οποίος παρουσιάζεται ως ένας εξαιρετος τραγουδιστής που έχει αντοχή στους στίχους με μεγάλη διάρκεια, όπως φανερώνει ο στίχος *Che tiene longo verso*, ο οποίος επενδύεται με μία μεγάλη μελωδική φράση τεσσάρων μέτρων όπως φαίνεται στα μέτρα 6-10 της Εικόνας 14. Ο Josquin επιτυγχάνει να ενισχύσει με παραστατικό τρόπο όσα περιγράφει το κείμενο, με αποτέλεσμα να το μεταφέρει με αμεσότητα στους ακροατές.<sup>100</sup>

The image shows a musical score for the piece 'El Grillo' by Josquin de Prez, measures 1-14. The score is written for four voices: Soprano, Contralto, Tenore, and Basso. The lyrics are: 'El gri - lo, el gri-lo^è buon can - to - re Che tien-ne lon-go ver - so. Dal-le be-ve gril-lo can-ta'. The Soprano part has a sharp sign on the second measure. The Tenore part has an '8' below the first measure. The Basso part has an '8' below the first measure. The lyrics are written below the staves.

Εικόνα 14. *El Grillo*, φρότολα του Josquin de Prez, μέτρα 1-14. Στίχος: El grilo, el grilo è buon cantore. Che tienne longo verso (ελλ.: Ο Γρύλλος είναι καλός τραγουδιστής, αντέχει τους μεγάλους στίχους).

Πηγή: [https://imslp.org/wiki/El\\_grillo%2C\\_NJE\\_28.12\\_\(Josquin\\_Desprez\)](https://imslp.org/wiki/El_grillo%2C_NJE_28.12_(Josquin_Desprez)).

<sup>100</sup> Headington, 85.

Είναι εμφανές πως η μουσική της Αναγέννησης έδωσε σπουδαία παραδείγματα ένωσης μουσικής και ποίησης. Η συνδυαστική ανάπτυξη των νέων μουσικών φορμών, της μουσικής υφής, της αντίστιξης, της πολυφωνίας και του μουσικού συμβολισμού αποτελούν ένα από τα σημαντικότερα επιτεύγματα της Αναγέννησης. Αξίζει να σημειωθεί πως οι πολυφωνικές τεχνικές της αντίστιξης και άλλα αναγεννησιακά χαρακτηριστικά εμφανίζονται σε έργα επόμενων εποχών και εντοπίζονται μέχρι και σήμερα. Η εποχή που ακολουθεί την Αναγέννηση είναι η εποχή Μπαρόκ η οποία εξελίσσει τη μουσική μέσω της έννοιας του μουσικού συμβολισμού επενδύοντας στην δραματικότητά της.

#### 4. ΜΠΑΡΟΚ

Το όνομα της εποχής Μπαρόκ προέρχεται από την πορτογαλική λέξη μπαρόκο (barocco) που σημαίνει ακατέργαστο μαργαριτάρι. Ο όρος αυτός χαρακτηρίζει τις ασύμμετρες φόρμες, τις αντιθέσεις και την ποικιλία ύφους που χαρακτήρισαν όλες τις τέχνες της συγκεκριμένης εποχής.<sup>101</sup> Αυτή η αντίδραση των τεχνών αποτελεί τον καθρέφτη της τότε κοινωνικής πραγματικότητας η οποία σημείωσε πολιτικές, θρησκευτικές και επιστημονικές αναθεωρήσεις. Όπως αναφέρει ο Joseph Machlis, τον 17<sup>ο</sup> αιώνα επικρατούν τα συμπλεκόμενα πολιτικά ρεύματα της απόλυτης μοναρχίας και της ανερχόμενης αστικής τάξης, ωστόσο την ίδια περίοδο η τέχνη του Μπαρόκ δεν διστάζει να αναδείξει το μεγαλείο της.<sup>102</sup>

Στην τέχνη του Μπαρόκ η πραγματικότητα έχει την τάση να ξεπερνάει τα όρια της και να εξυψώνεται μέσω της φαντασίας και της ψευδαίσθησης. Αυτό εξηγεί την μεγάλη έκταση που έχουν τα αρχιτεκτονικά έργα και οι πίνακες ζωγραφικής και, συνάμα, τη μεγάλη διάρκεια των μουσικών έργων του Μπαρόκ. Τα στοιχεία της τέχνης του Μπαρόκ χαρακτηρίζονται από την ταυτόχρονη συνύπαρξη ροής και ηρεμίας, την επανάληψη τύπων σε διαφορετικά πλαίσια και την χρήση πλούσιων συμβολισμών που απεικονίζουν ανθρώπινες εντυπώσεις και συναισθήματα.<sup>103</sup> Στο πλαίσιο της δραματοποίησης που χαρακτηρίζει ολόκληρη την εποχή Μπαρόκ οι τέχνες φαντάζουν πιο ζωντανές.

Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως η εποχή Μπαρόκ είναι η εποχή του ορθολογισμού και συνοδεύεται από επιστημονικές ανακαλύψεις και διαπιστώσεις που άλλαξαν την αντίληψη και θεώρηση της ανθρώπινης ζωής. Αξίζει να σημειωθούν τα λόγια του Άγγλου φιλόσοφου της εποχής John Locke ότι «το να αγαπάς την αλήθεια, για χάρη της αλήθειας, αποτελεί το αποφασιστικότερο βήμα προς την επίγεια τελείωση του ανθρώπου».<sup>104</sup> Στο παρόν κεφάλαιο γίνεται λόγος για τον μουσικό συμβολισμό που συνέβαλε στη δραματοποίηση της Μπαρόκ τέχνης και αφορά την θρησκευτική και την κοσμική μουσική. Είναι σημαντικό επίσης να αναφερθεί το γεγονός ότι και στην οργανική μουσική του Μπαρόκ περνούν παρόμοιες επιδράσεις από την ποίηση, για αυτό και συχνά αναπαράγει εικόνες και έννοιες της ποίησης και του λόγου παρόλο που έχει αυτονομηθεί. Το τελευταίο αποτελεί ένα εξίσου ενδιαφέρον πεδίο μελέτης που αφορά τη σχέση της μουσικής και της ποίησης για μελλοντική έρευνα.

---

<sup>101</sup> Κοκκόρης, 151.

<sup>102</sup> Machlis, 138.

<sup>103</sup> Ulrich, 303.

<sup>104</sup> Machlis, 136.

#### 4.1. Ο ρόλος του συμβολισμού και η δραματοποίηση της τέχνης

Η τάση προς τη δραματοποίηση των τεχνών επηρέασε όλον τον καλλιτεχνικό κόσμο της εποχής Μπαρόκ. Η τάση αυτή είχε ως συνέπεια την ενσωμάτωση της θεατρικότητας μέσα στην ποίηση, την ζωγραφική και τη γλυπτική τέχνη, ενσωμάτωση που εφαρμόστηκε μέσα από την έννοια του συμβολισμού. Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα από τη γλυπτική τέχνη που εξηγεί το πιο πάνω είναι η συγκριτική ανάλυση της αναπαράστασης του βιβλικού ήρωα Δαβίδ από τον Buonarroti Michelangelo το 1501-4 στην περίοδο της Αναγέννησης, με την αναπαράσταση του ήρωα από τον Gian Lorenzo Bernini το 1623, κατά την περίοδο του Μπαρόκ. Ο Δαβίδ του Michelangelo στην Εικόνα 15 αναπαρίσταται με ένα γυμνό σώμα που στέκεται συμμετρικά, έχει ορθή αναλογία που εκπέμπει ομορφιά και ηρωισμό, και ένα σουφρωμένο μέτωπο που μαρτυρεί την επερχόμενη του μάχη με τον γίγαντα Γολιάθ. Σε αντίθεση, στο γλυπτό του Bernini στην Εικόνα 16, ο Δαβίδ δείχνει ετοιμοπόλεμος, έχοντας τεντωμένους μύες, ένταση στο πρόσωπο και στα χείλη, έτοιμος να ρίξει την πέτρα στον Γολιάθ.<sup>105</sup> Το σωματικό ισοδύναμο που ζωντανεύει τη σκηνή από την ιστορία του ήρωα και κατ' επέκταση το συναίσθημα του ετοιμοπόλεμου ήρωα που επιλέγει να αναπαραστήσει ο Bernini, περιγράφει με ξεκάθαρο τρόπο τη φιλοσοφία, τον στόχο και την αισθητική που υπηρετούν όλες οι τέχνες της εποχής Μπαρόκ.

---

<sup>105</sup> Burkholder, 282-3.



Εικόνα 15. *Δαβίδ*, Buonarrotti Michelangelo, 1501-4. Πηγή: <https://mymodernmet.com/michelangelo-david-facts/>



Εικόνα 16. *Δαβίδ*, Gian Lorenzo Bernini, 1623. Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gianlorenzo\\_bernini,\\_david,\\_1623-24,\\_02.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gianlorenzo_bernini,_david,_1623-24,_02.jpg)

Η δραματοποίηση επιδιώκεται σε όλα τα είδη φωνητικής μουσικής και ειδικά στην όπερα. Η εκκλησιαστική μουσική, η μονωδία, αλλά και η οργανική μουσική επενδύονται δραματουργικά, μέσω της χρήσης ποικίλων ρυθμικών σχημάτων, μελωδικών κινήσεων, αλλαγών ύφους και αντιθέσεων στην υφή που ενισχύουν σε μεγάλο βαθμό τις μουσικές απεικονίσεις και την ένταση με την οποία μεταδίδεται η δράση και το συναίσθημα.<sup>106</sup> Ειδικότερα, το μουσικό ύφος χαρακτηρίζεται από ποικιλία αντιθέσεων, ενέργεια και κινητικότητα. Οι κύριες συνιστώσες του μουσικού ύφους του Μπαρόκ είναι ο σθεναρός ρυθμός, που είναι ο παλμός που διέπει όλο το μουσικό έργο, η αδιάκοπη μελωδία που επεκτείνεται συνεχώς και εξυψώνει το ποιητικό κείμενο, οι εναλλαγές ήπιων και ηχηρών μουσικών τμημάτων και η μουσική κλιμάκωση η οποία περιγράφει την συναισθηματική φόρτιση που στοιβάζεται σταδιακά μέσα στην μουσική. Ο ρυθμός, η ατέρμονη μελωδία, η δημιουργία όγκων μέσα στη μουσική, καθώς και οι εντυπώσεις του φωτός και της σκιάς, είναι μια σύμπτυξη ερεθισμάτων που προσέφερε η Μπαρόκ ζωγραφική και αρχιτεκτονική στην τέχνη της μουσικής. Η βιβλιογραφία αναφέρεται συχνά στην Θεωρία των Συναισθημάτων ή αλλιώς το Δόγμα των Συγκινήσεων που αφορούν την ικανότητα της μουσικής να χρωματίζει τις λέξεις και να προκαλεί συναισθήματα.<sup>107</sup>

Τα κυριότερα στοιχεία που χαρακτήρισαν τη μουσική της εποχής Μπαρόκ είναι η ρητορική της Αρχαίας Ελλάδας και η χρήση του μουσικού συμβολισμού. Υπάρχουν ορισμένα ρητορικά σχήματα γνωστά και ως *figurae* τα οποία αναδεικνύουν τη μουσική ως την γλώσσα των ήχων και ακολουθούν ορισμένες μελωδικές κινήσεις οι οποίες χαρακτηρίζουν συγκεκριμένα συναισθήματα όπως παρουσιάζει η Εικόνα 17.<sup>108</sup> Ο Tim Carter στο άρθρο του *The search for musical meaning* γράφει πως ο ιδανικός συνθέτης πρέπει να είναι ταυτόχρονα και ρήτορας, ούτως ώστε να προσφέρει μουσική που να συγκινεί τον ακροατή. Με αυτόν τον τρόπο η σύνθεση, η ερμηνεία και η ακρόαση έγιναν μία οντότητα.<sup>109</sup>

---

<sup>106</sup> Burkholder, 284.

<sup>107</sup> Machlis, 141-143.

<sup>108</sup> Ulrich, 305.

<sup>109</sup> Tim Carter, "The search for musical meaning", chapter 7, in *The Cambridge History of Seventeenth Century Music*, ed. Tim Carter and John Butt, 158-196 (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 167.

α	β	γ	δ	ε
Ύψος	Ημιτόνιο	Διακοπή	Πήδημα	Καθυστέρηση
Βουνό	Πόνος	Σιωπή	Λάθος	Δισταγμός
Ουρανός	Λύπη	Θάνατος	Αμαρτία	Αναμονή

Εικόνα 17. Παράδειγμα ρητορικών σχημάτων της εποχής Μπαρόκ. Πηγή: Ulrich, 304.

Την εποχή αυτή οι συνθέτες δίνουν ιδιαίτερη σημασία στον ρόλο της γραμμής του μπάσου. Εκτός από το basso continuo (ελλ.: συνεχές βάσιμο) που καθόριζε την αρμονική συνοδεία της μουσικής, το μπάσο χρησιμοποιεί συγκεκριμένα μουσικά μοτίβα που σε συνδυασμό με τη μελωδία ενδυναμώνουν τη συναισθηματική απόδοση του τραγουδιού.<sup>110</sup> Ανάμεσα σε αυτά ξεχωρίζει το κατιόν τετράχορδο, γνωστό και ως lament bass ή descending tetrachord που είναι στην ουσία μία κατιούσα διαδοχική πορεία ενός ελάσσονος τετραχόρδου που εκτελείται από την μελωδική γραμμή του μπάσου. Το άκουσμα αυτής της μελωδικής κίνησης προκαλεί την αίσθηση μιας αναπόδραστης λύπης και έχει τις ρίζες της στην Αρχαία Ελλάδα όπου χρησιμοποιήθηκε σε τραγούδια του θρήνου και σε μοιρολόγια.<sup>111</sup> Το κατιόν τετράχορδο δημιουργεί μια εκφραστική διαφωνία και εξυπηρετεί την ανάγκη του συνθέτη να τονίσει συγκεκριμένα σημεία του κειμένου.

Ποικίλα παραδείγματα του lament bass εμφανίζονται σε πολλά από τα έργα του Claudio Monteverdi. Ένα από αυτά είναι το *Lamento della ninfa* (ελλ.: μοιρολόι της Νύμφης) από το όγδοο βιβλίο με τα μαδριγάλια του Monteverdi. Στην Εικόνα 18 παρουσιάζεται απόσπασμα αυτού του μοιρολογίου στο οποίο ανά δύο μέτρα ολοκληρώνει και επαναφέρει το lament bass με την διαδοχή των φθόγγων λα, σολ, φα, μι.<sup>112</sup>

<sup>110</sup> Burkholder, 318.

<sup>111</sup> Ellen Rosand, "The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament," *The Musical Quarterly* 65, no. 3 (1979): 349, <http://www.jstor.org/stable/741489> και Burkholder, 318

<sup>112</sup> Aaron Hynds, "Tracing the History and Development of the Tetrachord Bass Lament", *Music 413: Survey of Music in the Baroque Era*, 3-4, ανακτήθηκε στις 20 Μαρτίου 2023, [https://www.academia.edu/1110664/Tracing\\_the\\_History\\_and\\_Development\\_of\\_the\\_Tetrachord\\_Bass\\_Lament](https://www.academia.edu/1110664/Tracing_the_History_and_Development_of_the_Tetrachord_Bass_Lament).



21

- ti non mi tor - men - ti non mi tor - men - ti  
 mi - se - rel - la ah più no no tanto gel sof - frir non  
 - rel - la

25

più no non vo' più che i so - spi - ri se non lon - tan lon - tan da me  
 può  
 ah mi - se - rel - la

Εικόνα 18. *Lamento della ninfa*, του Claudio Monteverdi, μέτρα 21-28. Πηγή: Aaron Hynds, “Tracing the History and Development of the Tetrachord Bass Lament”, *Music 413: Survey of Music in the Baroque Era*, 11.

Η Barbara Russano Hanning υπογραμμίζει τη θεατρικότητα που διαθέτει το *Lamento della ninfa* του Monteverdi σε σχετικό της κείμενο όπου εξηγεί πως οι τρεις αντρικές φωνές του έργου, παίρνουν τον ρόλο του αφηγητή που σχολιάζει τον θρήνο της γυναικείας φωνής, η οποία αναπαριστά την απαρηγόρητη νύμφη. Στη συνέχεια η συγγραφέας συνδέει το *Lamento della ninfa* με το γλυπτό *Ecstasy of Saint Teresa* του Bernini, που βρίσκεται στο παρεκκλήσι της οικογένειας Cornaro στη Ρώμη. Το βασικό μέρος του γλυπτού είναι τοποθετημένο στον κεντρικό βωμό του παρεκκλησιού κάτω από το παράθυρο με το κίτρινο γυαλί που λειτουργεί σαν προβολέας. Ο Bernini ενισχύει τη θεατρικότητα του τέμπλου σχεδιάζοντας στασίδια στις δύο πλευρές του γλυπτού, που μοιάζουν με θεωρεία θεάτρου, και τοποθετεί μέσα τους την οικογένεια Cornaro που παίρνουν τον ρόλο των μαρτύρων που παρακολουθούν και σχολιάζουν τη σκηνή, όπως ακριβώς σχολιάζουν και οι άντρες στο *Lamento della ninfa* του Monteverdi την κύρια μελωδία του έργου.<sup>113</sup> Το γλυπτό της Αγίας Τερέζας του Bernini απεικονίζεται στις εικόνες 19 και 20.



Εικόνα 19. *Ecstasy of Saint Teresa*, γλυπτό του Leonard Bernini που βρίσκεται στο παρεκκλήσι Cornaro στην Ρώμη. Πηγή: <https://www.exploringart.co/bernini-ecstasy-of-saint-teresa/>

---

<sup>113</sup> Barbara Russano Hanning, “Music and the Arts”, Chapter 5, in *The Cambridge History of Seventeenth Century Music*, edited by Tim Carter and John Butt, 111-131 (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 128.



Εικόνα 20. Η αριστερή πλευρά που συμπληρώνει το γλυπτό απεικονίζοντας την οικογένεια Cornaro ως μάρτυρες. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Santa\\_Maria\\_della\\_Vittoria\\_-\\_2.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Santa_Maria_della_Vittoria_-_2.jpg)

Όλα τα σχόλια και οι παρατηρήσεις που ειπώθηκαν πιο πάνω αποδεικνύουν την τάση του Μπαρόκ για δραματοποίηση της τέχνης και την αισθητική που καλλιεργήθηκε την συγκεκριμένη εποχή. Κατά συνέπεια, τα μουσικά χαρακτηριστικά της εποχής καλλιεργούν ιδιαίτερα τις μουσικές φόρμες και επικεντρώνονται στην επικοινωνία και εξωτερίκευση του ποιητικού κειμένου.<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> Κοντογεωργίου, 16.

## 4.2. Θρησκευτική μουσική

Η θρησκευτική μουσική της εποχής Μπαρόκ αντιπροσωπεύεται από ποικιλία μουσικού ύφους. Απαρτίζεται από ρητορικά στοιχεία, έντονη εκφραστικότητα, μια μεγάλη γκάμα από συμβολισμούς και εκφάνσεις που αφήνουν την αίσθηση στον ακροατή πως όλα ρέουν, αλλά ταυτόχρονα ηρεμούν.<sup>115</sup> Η απόδοση των κειμένων στην εποχή Μπαρόκ εξελίσσεται μέσω της χρήσης του μουσικού συμβολισμού και της μουσικής ζωγραφικής όπως φανερώνεται στα πιο κάτω παραδείγματα του Heinrich Schütz και του Johann Sebastian Bach.<sup>116</sup>

### 4.2.1. Heinrich Schütz

Ο Heinrich Schütz είναι γνωστός κυρίως για τα εκκλησιαστικά του έργα που αναδεικνύουν την ευρηματική του ικανότητα στο να συνδέει τη μουσική με την ποίηση. Ο Schütz ακολουθεί τον τονισμό των λέξεων και την προσωδία της γλώσσας ενώ ταυτόχρονα προβάλλει με μουσικά μέσα τις σημαντικές φράσεις του ποιητικού κειμένου, ζωγραφίζοντας το νόημα τους με ένα αντίστοιχο μουσικό μοτίβο όπως φαίνεται στο απόσπασμα της Εικόνας 21 από το έργο *Musikalische Exequien* που είναι η γερμανική ακολουθία για τους κεκοιμημένους. Στο απόσπασμα αυτό αποτυπώνεται ξεκάθαρα μια ανοδική μελωδική πορεία στη φράση *nach Himmel* (ελλ.: προς τον ουρανό) και καθοδική μελωδία στη φράση *und Erden* (ελλ.: και στη γη) αποδίδοντας με μουσικό τρόπο αυτά τα δύο διαφορετικά ύψη.<sup>117</sup>



Εικόνα 21. *Musikalische Exequien*, του Heinrich Schütz. Πηγή: Κοντογεωργίου, 21.

<sup>115</sup> Ulrich, 303.

<sup>116</sup> Κοντογεωργίου, 16.

<sup>117</sup> Κοντογεωργίου, 21.

Ένα εξίσου αντιπροσωπευτικό παράδειγμα μουσικού συμβολισμού του Schütz προέρχεται από το έργο *Saul, Saul was verfolgst du mich?*. Το έργο αυτό αναπαριστά τη στιγμή που ο Χριστός σταματά τον Απόστολο Παύλο στην πορεία του προς τη Δαμασκό και τον ρωτάει *Σαούλ, Σαούλ γιατί με καταδιώκεις;*. Στην κρίσιμη αυτή φράση *was verfolgst du mich?* (ελλ.: γιατί με καταδιώκεις) ο συνθέτης δημιουργεί ένα διάφωνο περιβάλλον πάνω από μια Σολ ελάσσονα συγχορδία πρώτα με τη νότα λα και μετά με τη νότα μι. Αυτό το διάφωνο μουσικό περιβάλλον αποδίδει επιπλέον ένταση στα ήδη φορτισμένα λόγια που απευθύνει ο Χριστός προς στον Απόστολο Παύλο όπως φαίνεται στα μέτρα 3 και 4 της Εικόνας 22. Η ορολογία *cadentiae duriusculae* που αναγράφεται πάνω από το τέταρτο μέτρο, προέρχεται από τον Γερμανό μουσικοθεωρητικό και μαθητή του Schütz, Christoph Bernhard (1628-1692) ο οποίος ονόμασε αυτές τις διαφωνίες ως σκληρές νότες κατέντζας.<sup>118</sup>

The image shows a musical score for the piece "Saul, Saul was verfolgst du mich?" by Heinrich Schütz. It consists of three staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and a lute staff. The time signature is 3/2. The lyrics are "Saul, Saul, Saul, Saul, was ver-folgst du mich?". A bracket above the fourth measure of the vocal parts is labeled "cadentiae duriusculae", indicating a dissonance between the notes 'mi' and 'la'.

Εικόνα 22. *Saul, Saul was verfolgst du mich?*, Heinrich Schütz. Πηγή: Burkholder, 329.

<sup>118</sup> Burkholder, 328.







Εικόνα 24. Συμβολική αποτύπωση των δύο ληστών στην Λειτουργία σε Σι ελάσσονα του Bach. Πηγή: Κοντογεωργίου, 22.

Επίσης, αξίζει να αναφερθεί και η σκηνή από τα κατά Ματθαίον Πάθη του Bach που παρουσιάζει τον Μυστικό Δείπνο. Η σκηνή περιγράφει την στιγμή που ο Χριστός φανερώνει στους μαθητές του πως ένας από αυτούς θα τον προδώσει με τη φράση *Εις εξ υμών παραδώσει με*. Στη συνέχεια, οι μαθητές του Χριστού, για να μάθουν εάν ο Χριστός αναφέρεται στο πρόσωπό τους, τον ρωτάνε με τη σειρά *μήτι εγώ ειμί Κύριε*; Σε αυτό το σημείο ο Bach φροντίζει να επαναλάβει τη συγκεκριμένη φράση έντεκα φορές αντί για δώδεκα, εξαιρώντας με αυτόν τον τρόπο τον Ιούδα που τελικά θα τον προδώσει.<sup>121</sup>

Ένα επιπλέον αριστουργηματικό πρότυπο μουσικής ζωγραφικής από την εργογραφία του Bach παρουσιάζεται στην Εικόνα 25 και είναι επίσης από τα κατά Ματθαίον Πάθη. Το απόσπασμα αναπαριστά τη σκηνή της Καινής Διαθήκης κατά την οποία ο Πόντιος Πιλάτος ρωτάει τον λαό εάν επιθυμεί να δοθεί χάρη στον Ιησού ή τον Βαραββά. Εφόσον το μεγαλύτερο μέρος του λαού θέλησε να ελευθερωθεί ο Βαραββάς, πάρθηκε η καθοριστική απόφαση της Σταύρωσης του Ιησού και έτσι, ο Bach αποτυπώνει, απεικονίζει με ζωγραφικό τρόπο πάνω στην παρτιτούρα του έναν Σταυρό την στιγμή που ο λαός φωνάζει το όνομα του Βαραββά.<sup>122</sup> Ίσως αυτή τη στιγμή ο Bach να εξέφρασε έμμεσα πως ο Σταυρός δεν άρμοζε στον Χριστό αλλά στον Βαραββά.

<sup>121</sup> Κοντογεωργίου, 23.

<sup>122</sup> Κοντογεωργίου, 24.





Ακολουθως, στην επόμενη ερώτηση του Πιλάτου που είναι *Τι λοιπόν να κάνω τον Ιησούν τον λεγόμενο Χριστό; ο λαός θα απαντήσει Σταυρωθήτω!* και σύμφωνα με την ανάλυση που σημειώνεται στην Εικόνα 26, μελωδική γραμμή αναπαριστά έναν Σταυρό.<sup>123</sup>



Εικόνα 26. Απόσπασμα από τα κατά Ματθαίων Πάθη. Πηγή: Κοντογεωργίου, 24.

#### 4.2.3. Henry Purcell

Ο Henry Purcell είναι ο σπουδαιότερος Άγγλος συνθέτης της εποχής Μπαρόκ. Οι συνθέσεις του είναι επηρεασμένες από ιταλικές μουσικές παραδόσεις οι οποίες συνδυάζονται με τις πρωτότυπες τεχνοτροπίες που χρησιμοποιεί.<sup>124</sup> Οι στίχοι του αντλήθηκαν από ποίηση υψηλής ποιότητας που προέρχονται από ύμνους της Βίβλου, βιβλία ψαλτικής και προσευχητάρια. Υπογραμμίζεται το γεγονός πως ο Purcell χρησιμοποιεί την μουσική ρητορική πολύ συχνά στις συνθέσεις του.<sup>125</sup>

Οι ανεπτυγμένες αντιστικτικές ικανότητες του Purcell είναι διακριτές στο έργο του και η μουσική του ξεχωρίζει για τη δραματικότητα, την ευαίσθητη μελωδία και την ποικιλία της υφής της. Ανάμεσα στα χαρακτηριστικά των έργων του είναι η χρήση της μονοφωνίας με εναλλαγές από tutti μέρη, σε σόλο τμήματα και η χρήση αντιθετικών κινήσεων σε μακροσκελή μουσικά θέματα. Τα πιο πάνω συμπράττουν στην απόδοση του συναισθήματος του κειμένου και στην ανάδειξη των ρητορικών σχημάτων που κρύβει το κάθε κείμενο. Αυτές οι τεχνικές αποτυπώνονται σύσσωμες στο απόσπασμα του κομματιού *Out of the Deep* του Henry Purcell που παρουσιάζεται στην Εικόνα 27.<sup>126</sup>

<sup>123</sup> Κοντογεωργίου, 24

<sup>124</sup> Allan J. Westrup, "Henry Purcell," in *Encyclopedia Britannica*, ανακτήθηκε στις 17 Νοεμβρίου 2022, <https://www.britannica.com/biography/Henry-Purcell>.

<sup>125</sup> George J. Buelow, *A History of Baroque Music* (New York: Indiana University Press, 2004), 336-337.

<sup>126</sup> George J. Buelow, *A History of Baroque Music*, 338.

26

S hear the voice of my com-plaint.

A hear the voice of my com-plaint. If thou, Lord, should'st be ex -

B hear the voice of my com-plaint.

Org.

29

S Lord, who, who may a-bide it, If thou, Lord, should'st be ex -

A tremere to mark what is done a - miss, Lord, who, who may a-bide it,

B Lord, who, who may a-bide it,

Org.

33

S tremere to mark what is done a - miss, Lord, who, who may a-bide it? But there is mer-cy, is

A Lord, who, who may a-bide it? But there is mer-cy, is

B Lord, who, who may a-bide it? But there is mer-cy, is

Org.

Εικόνα 27. *Out of the Deep*, του Henry Purcell, μέτρα 26-37. Πηγή: [https://www.cpdl.org/wiki/index.php/Out\\_of\\_the\\_deep,\\_Z\\_45\\_\(Henry\\_Purcell\)](https://www.cpdl.org/wiki/index.php/Out_of_the_deep,_Z_45_(Henry_Purcell))

Ένα επιπλέον σημαντικό παράδειγμα από το έργο του Purcell είναι το κομμάτι *In the Midst of Life* που αποτυπώνεται στην Εικόνα 28 και είναι γραμμένο για τέσσερις φωνές. Οι στίχοι *the bitter rains of eternal death* περιγράφουν τους πικρούς πόνους ενός αιώνιου θανάτου, για αυτό ο συνθέτης επιλέγει να τους μελοποιήσει με έντονη χρωματικότητα και διαφωνίες, εμβαθύνοντας έτσι στο νόημα τους.

not in-to the bit - - - - ter pains, the bit - - - -  
 de-liv-er us not in - to the bit - - - - - terpains of e - ter - nal  
 mer - ci - - ful Sa - vi-our,

- - - - terpains, de-liv-er us not in-to the bit - - - - terpains  
 death, in-to the bit - - - - - terpains, in - to the bit - - ter  
 - - - - terpains of - e - ter - nal death, de-liv-er us not in - to the bit - - ter  
 de-liv-er us not in-to the bit - - - - - ter pains of - e -

Ped.

(συνέχεια)

Chorus.

1. 2.

of e - ter - - nal death. Yet, O death.

pains of e - ter - - nal death. Yet, O death.

pains of e - ter - - nal death. Yet, O death.

- ter - - nal death. Yet, O death.

1. 2.

(Chorus.)

Εικόνα 28. *In the Midst of Life*, του Henry Purcell, μέτρα 22-31. Πηγή: [https://imslp.org/wiki/In\\_the\\_Midst\\_of\\_Life%2C\\_Z.17\\_\(Purcell%2C\\_Henry\)](https://imslp.org/wiki/In_the_Midst_of_Life%2C_Z.17_(Purcell%2C_Henry))

Συμπερασματικά, ο Purcell έχει δώσει ένα αριστοτεχνικό παράδειγμα ένωσης μουσικής και ποίησης. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως ο Purcell χρησιμοποιεί τις ίδιες τεχνοτροπίες και στις όπερες του οι οποίες εμπίπτουν στο ρεπερτόριο της κοσμικής μουσικής που αναφέρεται στη συνέχεια.

### 4.3. Κοσμική μουσική και όπερα

Στην φωνητική μουσική του 17ου αιώνα πρωταγωνιστεί το σόλο τραγούδι που αναφέρεται στη βιβλιογραφία ως μονωδία. Η μονωδία συναντάται σε διάφορα είδη φωνητικής μουσικής, συνοδεύεται με ελαφριά οργανική συνοδεία και έχει στίχους από ποιήματα με στροφικό χαρακτήρα όπως οι άριες,<sup>127</sup> τα ρετσιτατίβο, τα ριτορνέλο,<sup>128</sup> και τα μαδριγάλια τα οποία στη συνέχεια διαμόρφωσαν το μουσικό θέατρο. Η συστηματοποίηση της μονωδίας

<sup>127</sup> Άρια: Λυρικό τραγούδι για σόλο φωνή. Οι ιταλικές Άριες του 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αιώνα είναι γραμμένες σε κλειστές και συνήθως στροφικές φόρμες. (Jack Westrup, Thomas Walker "aria," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (London: MacMillan Publishers Limited, 1980) i: 573).

<sup>128</sup> Ritornello: Μια επαναλαμβανόμενη μουσική ενότητα που εναλλάσσεται με διαφορετικά επεισόδια αντίθετου υλικού. (Britannica, T. Editors of Encyclopaedia, "ritornello," in *Encyclopedia Britannica*, December 6, 2019, ανακτήθηκε στις 28 Απριλίου 2023, <https://www.britannica.com/art/ritornello>).

προοιόνισε τον χαρακτήρα που θεμελίωσε την όπερα.<sup>129</sup> Η όπερα αποτελεί την εξέλιξη του αρχαιοελληνικού δράματος και είναι το αποκορύφωμα της μουσικής δραματοποίησης που χαρακτήρισε την εποχή Μπαρόκ.

Το libretto (ελλ.: μικρό βιβλίο) είναι το βιβλίο που καταγράφει το κείμενο της όπερας.<sup>130</sup> Οι ήρωες και η υπόθεση της όπερας εμπνέονται από την αρχαία ελληνική μυθολογία και από την επική ποίηση σπουδαίων ποιητών όπως του Ομήρου, του αρχαίου Ρωμαίου ποιητή Publius Vergilius Maro και των Ιταλών ποιητών της Αναγέννησης Torquato Tasso και Ludovico Ariosto.<sup>131</sup> Τα λιμπρέτα της όπερας έχουν έντονη δραματικότητα και συμπεριλαμβάνουν ένα ευρύ φάσμα συναισθημάτων που ο συνθέτης όφειλε να εμπλουτίσει με τη μουσική του.

Η βελτίωση των μουσικών οργάνων και ο νέος χειρισμός της αρμονίας συμβάλλει στην εξερεύνηση νέων εκφραστικών μουσικών δυνατοτήτων. Μέσα από την τελειοποίηση της κατασκευής των οργάνων προέκυψαν νέες τεχνικές οι οποίες έφεραν ένα νέο μουσικό ήχο. Επιπλέον η έννοια της αρμονίας αντιμετωπίζεται πλέον ως μια ξεχωριστή μουσική οντότητα και όχι απλώς, ως το συνοδευτικό χαλί της μελωδίας. Για τους μουσικούς η απόδοση του συναισθηματικού νοήματος δεν αποτελεί απλώς ένα σκοπό, αλλά μια προϋπόθεση και όπως αναφέρεται στο βιβλίο του Paul Landormy, *Ιστορία της Μουσικής*, ο μουσικός και ο ερμηνευτής δεν αρκεί να γνωρίζουν απλά την τέχνη της αντίστιξης, αλλά οφείλουν να συνδεθούν με τους στίχους και την ουσία αυτών που εκφράζει το κείμενο, εάν θέλουν να δημιουργήσουν.<sup>132</sup>

Κατά κοινή ομολογία της βιβλιογραφίας, ο Jacopo Peri και ο Claudio Monteverdi ξεχωρίζουν για τις όπερές που συνέθεσαν. Οι δύο αρχαιότερες όπερες που ανακαλύφθηκαν ανήκουν στον Jacopo Peri. Η πρώτη είναι η *Δάφνη* που παρουσιάστηκε το 1598 στη Φλωρεντία και η δεύτερη η *Ευρυδίκη* (1600) η οποία σώζεται ολόκληρη. Η *Ευρυδίκη* παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στη Φλωρεντία το 1598 και ξεχώρισε ως προς την ευαισθησία της μουσικής και τον τρόπο σύνδεσης της με το κείμενο. Κατά την προεργασία της Ευρυδίκης, ο Peri αναζήτησε ένα νέο τρόπο σύνδεσης μουσικής και ποίησης που να ενώνει τη μουσική με την απαγγελία όπως συνέβαινε στο αρχαιοελληνικό δράμα. Το νέο μουσικό ιδίωμα που εφηύρε ονομάζεται recitative style ή απλώς recitativo.<sup>133</sup> Το recitativo είναι ένας νέος τρόπος τραγουδιού που

---

<sup>129</sup> Burkholder, 300-301 και 304.

<sup>130</sup> Edward J. Dent and Patrick J. Smith, "libretto," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (London: MacMillan Publishers Limited, 1980) x: 821.

<sup>131</sup> Burkholder, 311.

<sup>132</sup> Landormy, 64-65.

<sup>133</sup> Burkholder, 302

ακολουθεί τον φυσικό τονισμό και ρυθμό του ομιλούμενου λόγου, χωρίς να οργανώνεται μέσα σε απόλυτο ρυθμό και σταθερό τέμπο.<sup>134</sup> Ο Jacopo Peri στην εισαγωγή του βιβλίου του *Le musiche sopra l' Euridice* που έκδωσε το 1601 έγραψε:

Τοποθετώντας στο περιθώριο τα μέχρι τώρα τραγουδιστικά μου ακούσματα, αφοσιώθηκα ολοκληρωτικά στην αναζήτηση της μίμησης που υπάρχει μέσα σε αυτά τα ποιήματα. Και σκέφτηκα ότι το είδος της φωνής που όριζαν οι αρχαίοι στο τραγούδι, {...} μπορεί να προσαρμοστεί και να ακολουθήσει μια ενδιάμεση πορεία μεταξύ των αργών κινήσεων που απαιτεί το τραγούδι και την ευφράδεια και γρηγοράδα που απαιτεί η ομιλία {...} Αναγνώρισα επίσης, ότι κατά την ομιλία μας ορισμένοι ήχοι τονίζονται με τέτοιο τρόπο ώστε να οικοδομείται πάνω τους μια αρμονία, και κατά τη διάρκεια της ομιλίας περνάμε και από πολλούς (ήχους) που δεν είναι πολύ τονισμένοι μέχρι να φτάσουμε σε επιπλέον τονισμένους ήχους που δημιουργούν νέες συνηχήσεις. Έχοντας υπόψιν τους τρόπους και τους τονισμούς που μας συνοδεύουν στη θλίψη και στη χαρά μας και σε παρόμοιες καταστάσεις, φρόντισα το μπάσο να κινείται στον ίδιο χρόνο με αυτά, γρήγορα ή αργά αναλόγως του συναισθήματος. Κράτησα το μπάσο σταθερό σε διαφωνίες και συμφωνίες περιμένοντας τη φωνή του ομιλητή να περάσει ανάμεσα από διάφορες νότες και να κινηθεί ξανά όταν η φωνή φτάσει σε μια συλλαβή που ακόμα και στην συνηθισμένη ομιλία θα άνοιγε το δρόμο σε μια νέα αρμονία. Αυτό το έκανα όχι μόνο για να μην προσβάλλει το αυτί η ροή του λόγου (που σκοντάφτει στις επαναλαμβανόμενες νότες με πιο συχνές σύμφωνες συγχορδίες) αλλά και για να μην φαίνεται πως η φωνή χορεύει πάνω από το μπάσο ειδικά στα θλιβερά ή σοβαρά θέματα, έχοντας ως δεδομένο πως άλλα πιο χαρούμενα θέματα θα απαιτούσαν πιο συχνές κινήσεις.<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> Jack Westrup, “recitative,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (London: MacMillan Publishers Limited, 1980) xv: 643.

<sup>135</sup> Burkholder, 302. Η μετάφραση από τα αγγλικά στα ελληνικά έγινε από τη γράφουσα.

Στην όπερα της Ευρυδίκης, η Δάφνη αφηγείται τον θάνατο της Ευρυδίκης με το recitativo που παρουσιάζεται στην Εικόνα 29. Η συγκεκριμένη σκηνή είναι εκ των πραγμάτων φορτισμένη και έτσι ο Peri την εμπλουτίζει με γρήγορες συλλαβές και διαφωνίες. Στην παρακάτω εικόνα τα κάθετα ορθογώνια πλαισιώνουν τις συλλαβές που συμπίπτουν με τις συγχορδίες του ισχυρού μέρους του μέτρου και έχουν μεγάλη διάρκεια επειδή τονίζονται, ενώ τα οριζόντια ορθογώνια πλαισιώνουν τις γρήγορες συλλαβές που εμπεριέχουν περαστικές διαφωνίες οι οποίες σημειώνονται με αστερίσκους.<sup>136</sup>

Ma la bel-la Eu-ri - di - ce Mo-vea dan-zan-do il piè sul ver - de pra -  
to Quand' ahi ria sor-te a - cer - ba! An-gue cru-do, e spie - ta - to.

*But the lovely Eurydice dancingly moved her feet on the green grass, when—O bitter, angry fate!—a snake, cruel and merciless, [that lay hidden in the grass, bit her foot.]*

Εικόνα 29. *L' Euridice* του Jacopo Peri. Το Recitativo της Δάφνης με το οποίο αφηγείται τον θάνατο της Ευρυδίκης. Πηγή: Burkholder, 303.

<sup>136</sup> Burkholder, 303.



Η αντίδραση του Ορφέα ο οποίος ξαφνιάζεται από την είδηση του θανάτου της Ευρυδίκης, αποτυπώνεται στην μουσική του Peri με παύσεις ογδών οι οποίες έρχονται εμβόλιμες ανάμεσα στην πρόταση του Ορφέα φανερώνοντας έτσι την άβολη θέση του, όπως φαίνεται στα μέτρα 1-3 της Εικόνας 30. Η θλίψη του Ορφέα εξωτερικεύεται με απρόσμενες αρμονικές συνηχήσεις, μη προετοιμασμένες διαφωνίες και έντονη χρωματικότητα στη μελωδία που αποτυπώνονται στα μέτρα 4-6.<sup>137</sup>

The image shows a musical score for the character Orfeo. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line starts with a rest, followed by the lyrics: "Non pian-go e non sos-pi-ro, O mia ca-ra Eu-ri-di-ce,". The piano accompaniment has a bass line with a sharp sign and a treble line with a sharp sign. The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a rest, followed by the lyrics: "Ché sos-pi-rar, — ché la-cri-mar non pos-so." The piano accompaniment has a bass line with a sharp sign and a treble line with a sharp sign. There are fingerings indicated below the piano parts: "# 4 4 2 1" for the first system and "6" for the second system.

Εικόνα 30. Η σκηνή που ο Ορφέας πληροφορείται για το θάνατο της γυναίκας του Ευρυδίκης. Πηγή: Burkholder 304.

Στο τέλος της όπερας οι θεοί συγκινούνται από το τραγούδι του Ορφέα και συμφωνούν να αφήσουν την Ευρυδίκη να επιστρέψει στη γη υπό τον όρο πως ο Ορφέας δεν θα γυρίσει πίσω το κεφάλι του. Ο Jacopo Peri σκιαγραφεί με τους παραπάνω τρόπους την ικανότητα της μουσικής να προκαλεί συναισθήματα αφού το ίδιο το τραγούδι του Ορφέα καταφέρνει να μεταπείσει μέχρι και τους θεούς. Η έκβαση της συγκεκριμένης όπερας αποτελεί μια υπενθύμιση που υπογραμμίζει την δύναμη της μουσικής που όπως αναφέρθηκε στην αρχή της παρούσας εργασίας, μπορεί και επιδρά στα συναισθήματα των ανθρώπων.<sup>138</sup>

<sup>137</sup> Burkholder, 303-4.

<sup>138</sup> Burkholder, 301.



Ακόμα μια όπερα που αποτελεί ένα εξίσου σημαντικό παράδειγμα συνδυασμού μουσικής και ποίησης είναι η *Artemisia* του Francesco Cavalli. Στην εναρκτήρια άρια της πρώτης πράξης και τρίτης σκηνής, ο Μέρασπε εκφράζει τα πονεμένα του συναισθήματα μέσω μιας στροφικής άριας, στο ρεφρέν της οποίας οι στίχοι λένε *sicuro è 'l duol, ma la speranza incerta* (ελλ: είναι βέβαιος ο πόνος, αλλά η ελπίδα αμφίβολη), και ένα ritornello για δύο σόλο βιολιά και basso continuo. Ο Cavalli αναπαριστά αυτή την βεβαιότητα του πόνου με τη νότα Μι που επαναλαμβάνεται στατικά (μ. 12) ενώ, στη συνέχεια, συμβολίζει την ελπίδα με μια ανιούσα μελωδική κίνηση (μ. 14). Ωστόσο, η μελωδική γραμμή προσπαθεί να εκτελέσει αυτή την ανιούσα κίνηση δυο φορές χωρίς να εκπληρώνει τον μελωδικό της σκοπό, αφού η μελωδία κατεβαίνει αιφνίδια με ένα τρίχορδο (μμ. 16-17) συμβολίζοντας έτσι την αμφιβολία του ήρωα. Η μουσική επένδυση του basso continuo και του ritornello προσθέτουν τρόπο τινά τη φωνή ενός αφηγητή που σχολιάζει τις πράξεις και τα συναισθήματα των ηρώων. Τα παραπάνω διαφαίνονται στο απόσπασμα της Εικόνας 31.<sup>139</sup>

The image displays a musical score for Figure 31. The top system features a vocal line with lyrics: "si - cu - ro è 'l duol, ma la spe - ran - za in - cer - ta." The melody starts on a middle G (Mi) and moves through various intervals, including a rising line and a falling trichord. The bottom system is labeled "Ritornello" and includes parts for Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), and Basso Continuo. The ritornello begins with a rising melodic line in the violins, followed by a trichord in measures 16-17, and continues with a more complex rhythmic and melodic pattern.

Εικόνα 31. Απόσπασμα από την τελική φράση (μμ. 12-17) και την αρχή του ritornello (μμ. 18-24) της εναρκτήριας άριας της Τρίτης Σκηνής από την Πρώτη Πράξη της όπερας *Artemisia* του Francesco Cavalli. Πηγή: Burkholder, 315.

<sup>139</sup> Burkholder, 315.

Όπως προαναφέρθηκε ο Claudio Monteverdi είναι ένας από τους σημαντικότερους συνθέτες της εποχής Μπαρόκ. Ο Monteverdi έγραψε αποκλειστικά φωνητική μουσική δίνοντας πάντα την πρέπουσα σημασία στην επιτυχημένη σύνδεση μουσικής και ποίησης που δεν είναι καθόλου τυχαία εκ μέρους του. Αυτό επιβεβαιώνεται από την φράση που καταγράφεται στο πέμπτο βιβλίο των μαδριγαλιών του Monteverdi που εκδόθηκε το 1605, η οποία αναφέρει *io non faccio le mie cose à caso* (ελλ.: δεν αφήνω στην τύχη τη δουλειά μου).<sup>140</sup>

Ως συνθέτης και θεωρητικός, ο Monteverdi έδειξε ενδιαφέρον για την ελληνική φιλοσοφία και την αισθητική του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη, ενώ μέσω της εφευρετικότητάς του επιτυγχάνει να αποτυπώνει στις συνθέσεις του πρόσωπα και συναισθήματα με ιδιαίτερη κομψότητα.<sup>141</sup> Η πρώτη του όπερα ονομάζεται *L' Orfeo* (ελλ.: Ο Ορφέας). Το πρόσωπο του Ορφέα προέρχεται από την ελληνική μυθολογία και αντιπροσωπεύει την τέχνη της μουσικής. Το λιμπρέτο της όπερας ανήκει στον Alessandro Striggio και χωρίζεται σε πέντε σκηνές. Κάθε σκηνή περιλαμβάνει τουλάχιστον ένα τραγούδι από τον ρόλο του Ορφέα και τελειώνει πάντα με ένα φωνητικό σύνολο που σχολιάζει την επικρατούσα κατάσταση, ακριβώς όπως συμβαίνει στο αρχαιοελληνικό δράμα με τον χορό.<sup>142</sup>

Η πρώτη σκηνή της όπερας ονομάζεται Πρόλογος και είναι ένα *ritornello* που ερμηνεύεται από τον ρόλο της *Musica* που προσωποποιεί τη Μουσική, η οποία συνδέεται με τον πρωταγωνιστή λόγω της ιδιότητάς του. Το *ritornello* της *La Musica* είναι γραμμένο για φωνή σοπράνο, έχει πέντε στροφές που περιέχουν εναλλαγές διάθεσης, υφής, διάφορες ρυθμικές αγωγές και αυξομειώσεις έντασης που χρησιμοποιούνται με σκοπό να αναδείξουν, αλλά και να αποδείξουν την ικανότητα της μουσικής να καλύπτει όλο το φάσμα των ανθρώπινων συναισθημάτων.<sup>143</sup> Στις πρώτες δύο στροφές η *La Musica* περιγράφει την ικανότητά της να εμπνέει ποικίλα συναισθήματα όπως υπογραμμίζει με τους πιο κάτω στίχους,

Io la Musica son, ch'ai dolci accenti,  
so far tranquillo ogni turbato core,  
Et or di nobil ira, et or d' amore  
poss' infiammar le più gelate menti.

---

<sup>140</sup> Chrissochoidis, Ilias. "An Emblem of Modern Music: Temporal Symmetry in the Prologue of 'L'Orfeo' (1607)," *Early Music* 39, November, no 4, (2011): 519, doi:10.1093/EM/CAR082.

<sup>141</sup> Burkholder, 305.

<sup>142</sup> Burkholder, 306.

<sup>143</sup> Mark Ringer, *Opera's First Master: The Musical Dramas of Claudio Monteverdi*, Unlocking the Masters Series: No. 8 (USA: Amadeus Press, 2006), 47.

Είμαι η Μουσική, έχω προφορές γλυκές  
 Ξέρω πως να ηρεμώ κάθε ταραγμένη καρδιά,  
 Και τώρα τον ευγενή θυμό, και τώρα την αγάπη  
 Μπορώ να αναζωπυρώνω τα πιο ψυχρά μυαλά

Αξίζει να σημειωθεί πως η μελωδική γραμμή στην φράση *le più gelate menti* που περιγράφει τα ψυχρά μυαλά, διαμορφώνει μια διαφωνία που λύνεται, αφήνοντας έτσι την υπόνοια πως η διαφωνία είναι κάτι ευάλωτο που στο τέλος θα λιώσει, όπως λιώνει ο πάγος μιας παγωμένης καρδιάς που ευαισθητοποιείται μέσω της μουσικής.<sup>144</sup>

Το απόσπασμα της Εικόνας 32 παρουσιάζει το recitativo της δεύτερης σκηνής της πρώτης πράξης κατά την οποία ο Ορφέας περιγράφει την πίκρα του για τον χαμό της αγαπημένης του Ευρυδίκης. Οι αστερίσκοι που σημειώνονται δείχνουν τις διαφωνίες που περιέχει το συγκεκριμένο απόσπασμα και, στη συνέχεια, το πέρασμα από τη συγχορδία της Μιμείζονας στην Σολ ελάσσονα προβάλλει την τραγική ειρωνεία που βιώνει ο ήρωας όταν αποκαλεί χαϊδευτικά *ζωή μου* την Ευρυδίκη, που είναι πλέον νεκρή.<sup>145</sup>

*You are dead, my life, and I still breathe? You have departed from me,*

Εικόνα 32. *Orfeo's lament* από την όπερα του Claudio Monteverdi *L'Orfeo*, μέτρα 43-48, Πράξη Α, Σκηνή 2. Πηγή: Burkholder, 307.

<sup>144</sup> Mark Ringer, *Opera's First Master: The Musical Dramas of Claudio Monteverdi*, 47-48.

<sup>145</sup> Burkholder, 306-7.

Αξίζει να σχολιαστούν αποσπάσματα από μία επιπλέον όπερα του Claudio Monteverdi που ονομάζεται *Il Ritorno d' Ulisse* και εξιστορεί την επιστροφή του Οδυσσέα στην Ιθάκη. Το libretto ανήκει στον Giacomo Badoaro αλλά ο Monteverdi επενέβη σε ορισμένα σημεία του κειμένου όπως για παράδειγμα στο κείμενο που αφορά τον θρήνο της Πηνελόπης που αναλύεται στην συνέχεια. Το συγκεκριμένο σημείο αποτελεί μία καθοριστική στιγμή για τον ρόλο της Πηνελόπης καθώς ο μονόλογος αυτός αποκαλύπτει τον χαρακτήρα, την ιστορία και τα συναισθήματά αυτού του πρωταγωνιστικού ρόλου.<sup>146</sup> Ο θρήνος της Πηνελόπης διέπεται από μια λέξη κλειδί, την λέξη *torna* που σημαίνει γύρνα, η οποία έχει ρητορική έμφαση αφού εμφανίζεται πολλάκις μέσα στο ποίημα. Αυτή η έμφαση αναδεικνύει τον λογισμό που επιβαρύνει την ψυχική κατάσταση της ηρωίδας από την αρχή έως το τέλος της όπερας που δεν είναι άλλος από τον πόθο για τον γυρισμό του Οδυσσέα. Επιπλέον, η έμφαση αυτή προσφέρει έναν ιδιαίτερο λυρισμό σε ολόκληρο το θρήνο της Πηνελόπης.<sup>147</sup>

Ο θρήνος της Πηνελόπης είναι χωρισμένος σε τρεις ενότητες. Η πρώτη ενότητα προβάλλει την εμμονή της Πηνελόπης για το παρελθόν, τη δυστυχία και τη μοναξιά που βίωσε προσμένοντας την επιστροφή του Οδυσσέα. Η επιβαρυνόμενη ψυχολογική κατάσταση της Πηνελόπης συμβολίζεται από την μελωδία του θρήνου που γενικά κινείται σε μια χαμηλή έκταση για τη σοπράνο φωνή. Όπως φαίνεται στην Εικόνα 33, η μελωδία κάθε φράσης σημειώνει μια προσπάθεια να ανέβει σε ψηλότερη περιοχή χωρίς να τα καταφέρνει αφού όλες οι προσπάθειες ανάβασης καταλήγουν σε μία απότομη ασυμφωνία η οποία συμβολίζει την κατάθλιψη της Πηνελόπης. Η κατάρρευση συνεχίζεται και στα μέτρα 69-75 του ρεφρέν όπου παρατηρείται έντονη χρωματικότητα πάνω σε επαναλαμβανόμενα λόγια τα οποία φτάνουν για μια στιγμή στο ψηλό Ρε και τελικά καταλήγουν στο χαμηλό Ρε.<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> Ellen Rosand, *Monteverdi's Last Operas: A Venetian Trilogy* (Berkeley: 2007), 254.

<sup>147</sup> Ellen Rosand, *Monteverdi's Last Operas: A Venetian Trilogy*, 261.

<sup>148</sup> Rosand, *Monteverdi's Last Operas*, 262.

Εικόνα 33. *Penelope's lament*, από την όπερα του Claudio Monteverdi *Il ritorno d' Ullise*, πράξη Α, σκηνή 1, μέτρα 66-75. Πηγή: Rosand, *Monteverdi's last operas*, 263-265.

Στη δεύτερη ενότητα του μονολόγου της Πηνελόπης η ηρωίδα εκφράζει την απελπισία που εξακολουθεί να την καταδιώκει. Η έναρξη της τρίτης ενότητας αποτυπώνεται στην Εικόνα 34 με μία Ντο μείζονα συγχορδία στο μ. 135. Η συγχορδία αυτή προσφέρει μια διαφορετική διάθεση στο τραγούδι που συμβολίζει την στιγμή που η Πηνελόπη διαλογίζεται με τη φύση, πράγμα που φαίνεται να την καθησυχάζει, έως ότου ξεθωριάσει το τραγούδι της και επιστέψει πίσω στην σκληρή της πραγματικότητα.<sup>149</sup>

Εικόνα 34. *Penelope's lament*, μέτρα 135-178. Πηγή: Rosand, *Monteverdi's last operas*, 266-267.

Οι παρεμβάσεις του Monteverdi στο κείμενο του Badoaro δημιούργησαν ένα τόξο συναισθημάτων που έχει ένα πολύ σημαντικό ρόλο για τη ροή και την συνέχεια της όπερας. Αυτό το μουσικό τόξο που διασχίζει η Πηνελόπη φαίνεται πως την ταξιδεύει χωρίς να την οδηγεί πουθενά, και αυτό συμβολίζει το αμετάβλητο της κατάστασης που βιώνει η ηρωίδα. Ο Monteverdi σχεδίασε πολύ προσεκτικά τον ρόλο της Πηνελόπης αναδεικνύοντας το ηρωικό

<sup>149</sup> Rosand, *Monteverdi's Last Operas*, 262 και 268.

της ανάστημα και την αδιαλλαξία της ως προς την επιλογή της να προσμένει τον Οδυσσέα. Αυτά τα χαρακτηριστικά της ηρωίδας αποτυπώνονται τραγουδιστικά από τον Monteverdi με ένα αυστηρό και συγκρατημένο τραγούδι που παραμένει λιτό μέχρι και στις λυρικές του στιγμές.<sup>150</sup>

#### 4.4. Οι Τέσσερις Εποχές του Antonio Vivaldi

*Οι Τέσσερις Εποχές* του Antonio Vivaldi είναι ένα ενδεικτικό παράδειγμα οργανικής μουσικής εμπνευσμένο από ένα ποίημα που περιγράφει τις τέσσερις εποχές του χρόνου. Το συγκεκριμένο έργο μάλιστα αποτελεί και ένα πρώιμο δείγμα της προγραμματικής μουσικής που εξελίσσεται σε επόμενες περιόδους και ιδιαίτερα στην εποχή του Ρομαντισμού. Όπως είναι γνωστό, η προγραμματική μουσική είναι η οργανική μουσική που εμπνέεται από εξωμουσικά στοιχεία όπως για παράδειγμα ένα ποίημα, έναν ζωγραφικό πίνακα, έναν λογοτεχνικό χαρακτήρα ή από άλλα ερεθίσματα που μεταφράζονται σε μουσική.<sup>151</sup> Στην προκειμένη περίπτωση *Οι Τέσσερις Εποχές* αποτελούν μία ξεχωριστή και πολύ ενδιαφέρουσα ενότητα για τη σχέση της μουσικής και της ποίησης.

Οι *Le quattro stagioni* (ελλ.: οι Τέσσερις Εποχές) χωρίζονται σε τέσσερα μέρη και το κάθε ένα περιγράφει μια εποχή με μουσικό τρόπο. Η έμπνευση του έργου προέρχεται από ένα σονέτο απροσδιόριστης προέλευσης το οποίο δημοσίευσε ο Vivaldi μαζί με την έκδοση του έργου του. Σημειώνεται πως ο Vivaldi κατέβαλε πολύ κόπο για να παντρέψει τη μουσική του με τα συγκεκριμένα ποιήματα, ούτως ώστε να αποδίδονται όλα τα φυσικά φαινόμενα και όλοι οι χαρακτήρες που καταγράφονται σε αυτά. Κάθε μέρος του έργου χωρίζεται σε τρεις κινήσεις που εναλλάσσονται από γρήγορο, σε αργό και ξανά γρήγορο τέμπο.<sup>152</sup>

Στην *Άνοιξη*, η έναρξη της κίνησης είναι σε Allegro τέμπο, το οποίο περιγράφει τον ερχομό της άνοιξης με την ορχήστρα και το πρώτο βιολί να διηγούνται το κελάηδισμα των πουλιών, το τρεχούμενο νερό και τα πράσινα λιβάδια. Στο Largo e pianissimo sempre έρχεται η εικόνα του αιγοβοσκού που κοιμάται κάτω από τον ίσκιο των δέντρων χωρίς να ακούει τα γαυγίσματα του σκύλου που ηχούν από τη βιόλα. Η άνοιξη κλείνει με ένα Allegro που περιγράφει το εορταστικό χορό των Νυμφών του Δάσους και των βοσκών.<sup>153</sup>

---

<sup>150</sup> Rosand, *Monteverdi's Last Operas*, 268.

<sup>151</sup> Britannica, T. Editors of Encyclopaedia, "program music," in *Encyclopedia Britannica*, January 31, 2014, ανακτήθηκε στις 29 Απριλίου 2023, <https://www.britannica.com/art/program-music>.

<sup>152</sup> Schwarm, B., "the four seasons," *Encyclopedia Britannica*, February 7, 2020, ανακτήθηκε στις 29 Απριλίου 2023, <https://www.britannica.com/topic/The-Four-Seasons-by-Vivaldi>.

<sup>153</sup> Ζήσιμος Χ. Συνοδινός, «Antonio Lucio Vivaldi: Οι Τέσσερις Εποχές», *Περίπλους: Τετράδιο για τα γράμματα και τις τέχνες*, Καλοκαίρι 1984, αρ. 2 (Αθήνα, Ζάκυνθος: Εν πλω, 1984), 117, ανακτήθηκε στις 30 Απριλίου 2023. [https://www.academia.edu/37803950/Antonio\\_Lucio\\_Vivaldi\\_%CE%9F%CE%B9\\_%CF%84%CE%AD%CF%](https://www.academia.edu/37803950/Antonio_Lucio_Vivaldi_%CE%9F%CE%B9_%CF%84%CE%AD%CF%)

Ακολουθεί το *Καλοκαίρι* που ξεκινά νωχελικά με το *Allegro non molto* να προβάλλει το εύθυμο τραγούδι των πουλιών και του κούκου, ώσπου να φτάσει το *Adagio e piano – Presto e forte* στο οποίο ο βοσκός ξυπνάει καθώς εμφανίζονται καλοκαιρινά έντομα και ακούγεται μία βροντή που προοιωνίζει την καταιγίδα που καταφθάνει. Η απρόσμενη καλοκαιρινή καταιγίδα έρχεται στο *Presto* και εκφράζεται με ανεβοκατεβάσματα κλιμάκων και αιφνίδιες εμφαντικές εκρήξεις που περιγράφουν τις αστραπές της καταιγίδας.<sup>154</sup>

Το *Φθινόπωρο* ξεκινά με τον εορταστικό χορό των χωρικών που γιορτάζουν με αφορμή την καλή σοδειά τους. Το *Allegro* περιγράφει το πανηγύρι των χωρικών και την ηρεμία που χαρακτηρίζει τους ανθρώπους που ζουν από τη φύση σαν αγρότες και βοσκοί. Αμέσως μετά έρχεται το *Adagio* που νανουρίζει τους μεθυσμένους χωρικούς με μία χρωματική αρμονία και έπειτα καταφθάνει το *Allegro* με κοφτούς ήχους που περιγράφουν τις σκηνές κυνηγιού που αναφέρονται στο σονέτο.<sup>155</sup>

Στο τέλος, έρχεται ο *Χειμώνας*. Τα χιόνια στοιβάζονται σταδιακά στο *Allegro non molto* και συνοδεύονται με καταιγίδες και ανέμους. Στο *Largo*, η χειμωνιάτικη βροχή εκφράζεται με το *pizzicato* των εγχόρδων που συνοδεύουν το πρώτο βιολί και το *Allegro* της τρίτης κίνησης αποδίδει επιπλέον εικόνες του χειμωνιάτικου τοπίου. Το σονέτο με τη μουσική περιγράφουν ένα παγωμένο μονοπάτι, τον κίνδυνο του να ραγίσει ο πάγος και την αίσθηση του παγωμένου ανέμου που διαπερνά τις κλειδωμένες πόρτες.<sup>156</sup> Το σονέτο κλείνει με τη φράση *Quest' è l'verno, mà tal, che gioja apporte* που μεταφράζεται ως *αυτός είναι ο χειμώνας, που ωστόσο φέρνει τις δικές του απολαύσεις* και αποδίδει μία επιπλέον ομορφιά στην συγκεκριμένη εποχή.

#### 4.5. Γενικά συμπεράσματα

Συμπερασματικά, η αισθητική της εποχής Μπαρόκ έχει βαθιά σύνδεση με την αρχαία ελληνική αισθητική και τεχνοτροπία, με τις αρχές της Αναγέννησης και του Ουμανισμού ενώ η τάση προς την έντονη δραματοποίηση των τεχνών που σημειώνεται αποτελεί μία φυσική συνέχεια της παρακαταθήκης των προηγούμενων εποχών. Η εποχή Μπαρόκ άφησε πίσω της σπουδαία έργα σε όλο το φάσμα των τεχνών και αποτελεί πηγή έμπνευσης για τον καλλιτεχνικό κόσμο μέχρι και σήμερα. Στην εποχή του Κλασικισμού που ακολουθεί παρατηρείται η εξέλιξη της οργανικής μουσικής ενώ ταυτόχρονα συναντιούνται νέες μουσικές

---

83%CF%83%CE%B5%CF%81%CE%B5%CE%B9%CF%82\_%CE%B5%CF%80%CE%BF%CF%87%CE%AD%CF%82\_Antonio\_Lucio\_Vivaldi\_The\_Four\_Seasons.

<sup>154</sup> Ο. π. 117.

<sup>155</sup> Ο. π. 117.

<sup>156</sup> Ο. π. 117.

φόρμες που εξυπηρετούν την μεγάλη ορχήστρα που οργανώνεται την συγκεκριμένη εποχή. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο η σχέση της μουσικής και της ποίησης εξελίσσεται με έναν εξίσου ενδιαφέροντα τρόπο.



## 5. ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ

Η εποχή του Κλασικισμού ξεκινάει τον 18<sup>ο</sup> αιώνα και καταλήγει στον 19<sup>ο</sup>. Κατά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα σημειώνεται στην κεντρική Ευρώπη το κίνημα του Διαφωτισμού το οποίο άλλαξε άρδην την ευρωπαϊκή πραγματικότητα. Ο Διαφωτισμός είναι ένα ανθρωποκεντρικό κίνημα που εκφράζει τον πόθο για την ανάπτυξη και πρόοδο του ανθρώπινου είδους. Όσοι προσυπογράφουν τον Διαφωτισμό επενδύουν στην ανθρώπινη λογική, τον ορθολογισμό, την φιλομάθεια και την ατομικότητα του κάθε ανθρώπου. Τα πιο πάνω καθιστούν τον άνθρωπο ένα ελεύθερο ον που καλλιεργεί ατομικά την πίστη και το ήθος του εκτός του εκκλησιαστικού κύκλου.<sup>157</sup> Το κίνημα εκφράστηκε από λόγιους και κυρίως Γάλλους σκεπτικιστές όπως τον Voltaire, τον Jean-Jacques Rousseau και τον Montesquieu οι οποίοι πρέσβευαν τον ορθολογισμό και τον φιλελευθερισμό. Οι ιδέες τους είχαν μεγάλο αντίκτυπο στην ανάπτυξη της κοινωνίας, του πολιτισμού και του πνευματικού ευρωπαϊκού γίγνεσθαι.

Ταυτόχρονα η επιστήμη σημειώνει νέες διαπιστώσεις που αφορούν την ανθρώπινη ψυχολογία. Δίνεται έμφαση στις αντιδράσεις που βιώνει το ανθρώπινο σώμα σε μια συναισθηματική κατάσταση, οι οποίες επηρεάζουν την κυκλοφορία του αίματος και το νευρικό σύστημα. Αυτές οι σωματικές αντιδράσεις αποδεικνύουν πως ο συναισθηματικός κόσμος του ανθρώπου έχει μια σταθερή ροή η οποία διαταράσσεται από απρόβλεπτα συμβάντα. Εκμεταλλευόμενη αυτήν την πληροφορία, η μουσική επιδιώκει να δημιουργήσει ένα περιβάλλον με μεταβαλλόμενες καταστάσεις που αποδίδουν ποικιλία συναισθημάτων.<sup>158</sup>

Ανάμεσα στα πιο πάνω οι φιλόσοφοι του 18<sup>ου</sup> αιώνα ξεκίνησαν να αναζητούν το ιδανικό έργο τέχνης. Όπως όρισαν, το αληθινό έργο τέχνης πρέπει να είναι ικανό να προκαλεί δέος και έκπληξη, ενώ παράλληλα οφείλει να είναι όμορφο και να επιφέρει ευχαρίστηση. Συμπληρώνουν λέγοντας πως αυτό είναι κάτι που δεν πρέπει να ξεχαστεί από αυτούς που η δουλειά τους είναι να επηρεάζουν το ήθος και την ψυχή του ανθρώπου.<sup>159</sup> Με αυτόν τον τρόπο οι καλλιτέχνες αναζητούν ένα υψηλό πνευματικό επίπεδο σε κάθε δημιουργία που να έρχεται σε συνάρτηση με την ομορφιά και το ωραίο. Αυτή η ιδέα δεν αφορά μόνο την Κλασική περίοδο αλλά περνάει και στην εποχή που έπεται, την εποχή του Ρομαντισμού.

Φυσικό επακόλουθο αποτελεί το γεγονός πως τα λιμπρέτα της όπερας εμπεριέχουν ποικιλία συναισθήματος με τους συνθέτες να στοχεύουν σε μελοποιήσεις που αναπαριστούν

---

<sup>157</sup> Burkholder, 455.

<sup>158</sup> Burkholder, 469.

<sup>159</sup> Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful: With an Introductory Discourse Concerning Taste*, 70-72.

ολοκληρωμένους θεατρικούς ρόλους και χαρακτήρες. Η άνοδος της οργανικής μουσικής, σε συνδυασμό με την ανάπτυξη της μεγάλης ορχήστρας και την τελειοποίηση της κατασκευής των πλείστων μουσικών οργάνων, ανοίγουν μια νέα οδό σύνδεσης μουσικής και ποίησης επενδύοντας για ακόμα μια φορά στις αρχαιοελληνικές αρχές, στην τέχνη της ρητορικής και του συμβολισμού.

Στο παρόν κεφάλαιο παρουσιάζονται αποσπάσματα από ορατόρια του Joseph Haydn (1732-1809) ο οποίος όπως αναφέρεται παρακάτω, θεωρούσε την αξία της φωνητικής μουσικής ανεκτίμητη ενώ στη συνέχεια του κεφαλαίου ακολουθούν αποσπάσματα από τις όπερες και το *Requiem in D minor* του Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Στο τέλος του κεφαλαίου σχολιάζεται ο ύστερος Κλασικισμός και η πορεία του προς την εποχή του Ρομαντισμού.

### 5.1. Joseph Haydn

Ανάμεσα στο πολυάριθμο συνθετικό έργο του Haydn συγκαταλέγονται πάνω από 450 έργα, ωστόσο το μικρότερο ποσοστό αυτών αναλογεί σε έργα φωνητικής μουσικής. Ο Haydn είναι γνωστός για τα Ορατόρια<sup>160</sup> που έχει συνθέσει και για ορισμένες του όπερες, με την όπερα *Armida* (1784) να ξεχωρίζει για τη δραματικότητα που εμπεριέχουν οι άριες και τα ρετσιτατίβα της. Ένα σύντομο αυτοβιογραφικό σημείωμα που έγραψε ο Haydn το 1776 για μία Αυστριακή εφημερίδα σκιαγραφεί την άποψη του για τη φωνητική μουσική. Εκεί ανέφερε πως θεωρεί ότι τα πιο επιτυχημένα του έργα είναι αυτά που έγραψε για φωνή, δηλαδή το ιταλικό του ορατόριο, το *Stabat mater* (1767) και οι τρεις όπερές του. Ο Haydn ενστερνιζόταν τις αισθητικές θεωρίες που εξύψωναν την αξία της φωνητικής μουσικής έναντι της οργανικής με την αιτιολογία πως το τραγούδι είναι η πιο αγνή και φυσική πηγή μουσικής που συγκινεί ευκολότερα τον ακροατή, λόγω της αμεσότητας της.<sup>161</sup>

Σε συνδυασμό με το πιο πάνω, ακόμα ένα περιστατικό της ζωής του Haydn δείχνει την εκτίμηση που είχε για την φωνητική μουσική. Το 1791 κατά την παραμονή του στο Λονδίνο είχε την ευκαιρία να ακούσει το ορατόριο *The Messiah* του George Frideric Handel στο Westminster Abbey και όταν άκουσε το περίφημο *Hallelujah Chorus* συγκινήθηκε τόσο πολύ που ξέσπασε σε κλάματα και αναφερόμενος στον Handel είπε χαρακτηριστικά, *He is the*

---

<sup>160</sup> Ορατόριο: Το Ορατόριο είναι ο απόγονος του Λειτουργικού Δράματος της Αρχαίας Ελλάδας. Είναι μια μουσική σύνθεση μακράς διάρκειας για ορχήστρα, σολίστ και χορωδία που εξιστορεί θρησκευτικές ιστορίες. Τα ορατόρια έχουν δραματικό χαρακτήρα και σε κάποιες περιπτώσεις εκτελούνται με θεατρικές ερμηνείες. Παρουσιάζονταν σε συναυλιακούς χώρους και μέσα στο ναό χωρίς όμως έχει λειτουργική χρήση. (Britannica, T. Editors of Encyclopaedia, “oratorio,” in *Encyclopedia Britannica*, November 7, 2019, ανακτήθηκε στις 30 Απριλίου 2023, <https://www.britannica.com/art/oratorio>).

<sup>161</sup> Burkholder, 530-1.

*master of us all* (ελλ.: Είναι ο δάσκαλος όλων μας). Η επιρροή που δέχτηκε από την τεχνοτροπία του Handel διακρίνεται στα χορωδιακά μέρη των ορατορίων του *The Creation* και *The Seasons*.<sup>162</sup>

Τα συμβολικά στοιχεία που εμπεριέχουν τα δύο προαναφερθέντα ορατόρια είναι αριστοτεχνικής εμπνεύσεως. Το εναρκτήριο κείμενο της Γένεσης αναφέρεται στο χάος, για αυτό στην έναρξη του *The Creation* εμπεριέχονται διαπεραστικές - διάφωνες αρμονίες που περιγράφουν τα πρώτα λόγια της Βίβλου που μιλάνε για το σκοτάδι που κάλυπτε τη Γη. Η μουσική επενδύεται με μία ελάσσινα τονικότητα, με απαλό τραγούδι και σουρντίνα στα έγχορδα. Ξαφνικά, στα λόγια *and there was light* (ελλ. Και έγινε φως) το φως εκφράζεται μέσα από ένα χορωδιακό ξέσπασμα πάνω σε μία Ντο μείζονα συγχορδία που υποστηρίζεται από όλη την ορχήστρα.<sup>163</sup>

Ακόμα ένα σημαντικό παράδειγμα από το έργο του Haydn είναι η *Λειτουργία σε Ρε ελάσσινα* ή αλλιώς *Λειτουργία του Λόρδου Νέλσον*. Το μέρος του Credo (ελλ.: Πιστεύω) αρχίζει με ένα Allegro con spirito σε διμερές μέτρο στη Σολ μείζονα και έχει τη μορφή κανόνα. Ο Haydn αποδίδει τους στίχους *Et incarnatus est Spiritu* (ελλ.: Και σαρκωθέντα εκ Πνεύματος Αγίου) σε ένα τριμερές largo μέτρο και σμίγει το χορωδιακό σύνολο με ένα κουαρτέτο φωνών. Οι στίχοι *Cruxificus etiam pro nobis* (ελλ.: Σταυρωθέντα τε υπέρ υμών) που αποτελούν την πιο θρηνητική φράση του κειμένου η οποία μελοποιείται με μια κατιούσα πορεία. Σε αντίθεση, ο στίχος *Et resurrexit tertia die secundum Scripturas* (ελλ.: Και αναστάντα την τρίτη ημέρα κατά τας Γραφάς) έχει ζωηρό τέμπο (vivace) που εμπεριέχει αλλεπάλληλα όγδοα και είναι γραμμένος για σόλο σοπράνο και χορωδία (Εικόνα 36). Κατά την έναρξη του, η ορχήστρα εκτελεί αλματικές κινήσεις και η χορωδία δημιουργεί μια χαρούμενη ατμόσφαιρα που εμπλουτίζεται με τις τρομπέτες και τα τύμπανα που συμβολίζουν τη δόξα. Στην καταληκτική λέξη *Αμήν*, η σόλο φωνή της σοπράνο τραγουδάει ένα πλούσιο μελισματικό πέρασμα με αποτέλεσμα το συγκεκριμένο μέρος της Λειτουργίας να κλείνει με έναν ιδιαίτερο δυναμισμό.<sup>164</sup>

---

<sup>162</sup> Burkholder, 531 και Headington, 168.

<sup>163</sup> Burkholder, 531-2.

<sup>164</sup> Machlis, 247.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The tempo is marked 'Vivace' and the dynamics are 'TUTTI f'. The lyrics are: 'Et, et re-sur-rex-it ter-ti-a di-e se-cun-dum Scrip-tu-ras.' The Soprano part starts with a whole note 'Et,' followed by eighth notes for the rest of the phrase. The Alto part starts with a whole note 'Et,' followed by eighth notes. The Tenor part starts with a whole note 'Et re-sur-rex-it' followed by eighth notes. The Bass part starts with a whole note 'Et re-sur-rex-it' followed by eighth notes.

Εικόνα 36. *Credo*, από τη Λειτουργία σε Ρε ελάσσονα του Joseph Haydn, *Et resurrexit tertia die secundum Scripturas*. Πηγή: Machlis, 249.

Ο Haydn υπήρξε ένας από τους πιο μελωδικούς συνθέτες όλων των εποχών. Αν και η οργανική του μουσική υπερτερεί της φωνητικής, ο ίδιος αναγνώριζε τη σημασία του τραγουδιού και έλεγε πως για να καταλάβει ένας συνθέτης εάν αυτό που έγραψε έχει αξία έπρεπε να το τραγουδήσει χωρίς συνοδεία.<sup>165</sup> Η αισθητική και οι συνθετικές ικανότητες του Haydn προσυπογράφουν τον σκοπό της εποχής του, που όπως προαναφέρθηκε στόχευε στην έκφραση του ωραίου. Τα εξέχοντα παραδείγματα του Haydn θα περάσουν στα έργα του Wolfgang Amadeus Mozart και Ludwig van Beethoven οι οποίοι υπήρξαν μαθητές του.

## 5.2. Wolfgang Amadeus Mozart

Οι όπερες του Wolfgang Amadeus Mozart κρατούν μια ξεχωριστή θέση στην παγκόσμια μουσική φιλολογία. Μέσω της μουσικής του Mozart το λιμπρέτο και οι χαρακτήρες του ζωντανεύουν και μεταφέρουν στον ακροατή την πλοκή και την αγωνία της κάθε σκηνής. Ο ίδιος, σε ένα γράμμα που έστειλε στον πατέρα του, περιγράφει τους μουσικούς και σκηνοθετικούς στόχους που είχε για το σχεδιασμό των χαρακτήρων της όπερας *Die Entführung aus dem Serail* σε λιμπρέτο του Johann Gottlieb Stephanie. Επίσης, όπως διαφαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα του γράμματός του, ο Mozart δεν παραλείπει να κάνει ειδικές αναφορές και σχόλια για τους τραγουδιστές που συνεργάστηκε.

Η οργή του Osmin θα αποδοθεί χιουμοριστικά με τη χρήση τουρκικών μουσικών ιδιωμάτων. Στην άρια, έκανα τους χαμηλούς τόνους του Fischer (του

<sup>165</sup> Machlis, 225.

τραγουδιστή της άριας) να αστράφτουν. {...} Η φράση *Therefore, by the beard of the Prophet* κλπ., έχει το ίδιο τέμπο αλλά μικρότερες υποδιαιρέσεις – και καθώς ο θυμός του Osmin αυξάνεται όλο και περισσότερο, έρχεται το Allegro assai την στιγμή που ο ακροατής νομίζει πως η άρια έχει τελειώσει και δίνει ένα εξαιρετικό εφέ αφού είναι σε διαφορετική τονικότητα και διαφορετικό τέμπο. Ένα άτομο που βιώνει μια τέτοια οργή ξεπερνά κάθε τάξη, κάθε μέτρο και όριο και δεν αναγνωρίζει πλέον τον εαυτό του. Ακριβώς με τον ίδιο τρόπο δεν αναγνωρίζει και η μουσική τον εαυτό της. {...} Τώρα για την άρια του Belmonte σε Λα μείζονα, Ω πόσο ανήσυχο, ω πόσο παθιασμένο!, ξέρεις πως το εξέφρασα; - εκφράζοντας ακόμα την καρδιά που πάλλεται σαν αγαπά: Με δύο βιολιά να παίζουν σε οκτάβες. Αυτή είναι η αγαπημένη άρια όλων – είναι και η δική μου. Και γράφτηκε εξ ολοκλήρου για τη φωνή του Adamberger. Μπορεί κανείς να δει το τρεμούλιασμα και το στήθος του που πάλλεται μέσα από ένα crescendo – ακούγεται ο ψίθυρος και ο αναστεναγμός από τα πρώτα βιολιά που παίζουν με σουρντίνα και ένα φλάουτο σε συνίσονο.<sup>166</sup>

Ένας σπουδαίος κύκλος από τρεις ιταλικές όπερες του Mozart αποτελούν οι *Da Ponte operas* που είναι σε κείμενα του λιμπρετίστα Lorenzo Da Ponte.<sup>167</sup> Η γραφή του Da Ponte θίγει κοινωνικά θέματα, ηθικά ζητήματα και παρουσιάζει ποικιλία χαρακτήρων από όλες τις κοινωνικές τάξεις. Με τη σειρά του ο Mozart, διεισδύει με τη μουσική του σε όλες τις καταστάσεις που περιγράφει το κείμενο εξυψώνοντας ακόμη περισσότερο το έργο. Αν και οι όπερες αυτές θεωρούνται κωμικές, το κωμικό στοιχείο αντιπαραβάλλεται συχνά με το σοβαρό και το τραγικό, όπως για παράδειγμα η σκηνή που η Donna Anna δέχεται επίθεση βιασμού από τον Don Giovanni και όταν ο πατέρας της, ο διοικητής Commentatore καλεί σε μάχη τον Don Giovanni προς υπεράσπιση της κόρης του, ο Commentatore τραυματίζεται και πεθαίνει.

Η όπερα του *Don Giovanni* είναι μία από τις πιο περιπετειώδης όπερες του Da Ponte και του Mozart. Ο ήρωας είναι εμπνευσμένος από τον μυθιστοριογραφικό ήρωα Don Juan αλλά παρουσιάζεται ενισχυμένος με αλαζονεία, με υπεροψία και συχνά προβαίνει σε βλασφημίες περιφρονώντας την κοινή ηθική. Στην έναρξη της όπερας εμφανίζεται ο υπηρέτης του Don Giovanni, Leporello ο οποίος τραγουδάει θλιμμένος εξιστορώντας τα βάσανα και τη

---

<sup>166</sup> Wolfgang Amadeus Mozart and Robert Spaethling, *Mozart's Letters, Mozart's Life: selected letters*, 1<sup>st</sup> edition (New York: Norton, 2000), 286. Η μετάφραση από τα αγγλικά στα ελληνικά έγινε από τη γράφουσα.

<sup>167</sup> Οι Da Ponte operas: Ένας κύκλος οπερών που συνέθεσε ο Mozart σε συνεργασία με τον ποιητή Lorenzo Da Ponte. Οι όπερες είναι οι εξής: *The Marriage of Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787), *Così fan tutte* (1790).

λύπη που βιώνει δίπλα στον αφέντη του και μέσα στη δυστυχία του εκφράζει την επιθυμία του να ζούσε σαν αριστοκράτης παρά ως υπηρέτης. Καθώς ο Leporello τραγουδάει τους στίχους που εκφράζουν την συγκεκριμένη του επιθυμία ο Mozart κάνει να αναδύεται μέσω της ενορχήστρωσης ο ήχος των κόρνων, που συμβολίζουν τον αριστοκρατικό κόσμο που ονειρεύεται ο Leporello.<sup>168</sup>

Σε επόμενη σκηνή ο Don Giovanni γνωρίζει τη Zerlina, μια χωριατοπούλα η οποία είναι έτοιμη να παντρευτεί τον Masseto, αλλά μαγεμένη από τα λόγια του Don Giovanni τον εγκαταλείπει. Σύντομα ο Leporello τραγουδάει στην Zerlina τη διάσημη άρια *Madamina, il catalogo e questo* (ελλ.: Άρια Καταλόγου) που σχολιάζει με χιούμορ τον αχόρταγο Don Giovanni δηλώνοντας πως η Zerlina είναι μόνο μία από τις εκατοντάδες γυναίκες που παραπλάνησε ο Don Giovanni. Στην συγκεκριμένη άρια, ο Mozart χρησιμοποιεί ποικιλία μουσικών στοιχείων με σκοπό να αποτυπώσει τις γυναίκες που εμπεριέχει αυτός ο κατάλογος μέσα από τα διαφορετικά τους χαρακτηριστικά όπως για παράδειγμα τον τόπο καταγωγής τους, το χρώμα των μαλλιών τους, τις ηλικίες τους και τα σωματικά τους χαρακτηριστικά. Στην Εικόνα 37, οι νότες μεγάλης διαρκείας στον στίχο *è la grande maestosà, è la grande maestosà* ζωγραφίζουν τις μεγαλόσωμες γυναίκες που περιγράφει ο συγκεκριμένος στίχος και ακολούθως στην Εικόνα 38, οι ανοδικές και καθοδικές βηματικές κινήσεις συμβολίζουν τις διαφορετικές τάξεις προέλευσης των γυναικών.

The image displays a musical score for the aria 'Madamina, il catalogo e questo' from the opera Don Giovanni. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line (L.) and the accompaniment (Ve. and Ob.). The vocal line includes the lyrics: 'Som - mer schlanke Kin - der. sta - te la magrot - ta; Gro - ße liebt er gra - vi - tä - tisch. è la gran - de ma - e - sto - sa, ernst und vor - nehm, ma - je - stä - è la gran - de ma - e - sto - sa.' The accompaniment features a prominent horn part with a crescendo and dynamic markings (p, f). The second system shows the vocal line (L.) and the accompaniment (Ve. and Ob.). The vocal line includes the lyrics: 'è la gran - de ma - e - sto - sa, ernst und vor - nehm, ma - je - stä - è la gran - de ma - e - sto - sa.' The accompaniment features a prominent horn part with a crescendo and dynamic markings (p, f).

Εικόνα 37. Άρια Καταλόγου από την όπερα Don Giovanni του W.A. Mozart, μέρος Α, Σκηνή IV, μέτρα 106-114. Πηγή: Νάστος, 26.

<sup>168</sup> Burkholder, 548.

Εικόνα 38. Άρια Καταλόγου από την όπερα Don Giovanni του W.A. Mozart, μέρος Α, Σκηνή IV, μέτρα 73-76, Έμφαση στο. Πηγή: Αθανάσιος Β. Νάστος, «Το ερωτικό πολύπτυχο στην όπερα Don Giovanni του Μότσαρτ και οι προεκτάσεις του,» (Διπλωματική Εργασία, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιον Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, 2017), 23-24.

Στην συνέχεια, όταν ο Leporello ετοιμάζεται να φανερώσει τον αριθμό που ορίζει πόσες κατακτήσεις είχε ο αφέντης του στην Ισπανία, ο Mozart επενδύει με χιούμορ την αγωνία των ακροατών. Ο στίχος *ma in Ispagna...* (ελλ.: στην Ισπανία όμως...) επαναλαμβάνεται δύο φορές, με την χρήση δύο μουσικών κορωνών όπως παρουσιάζει η Εικόνα 39, οι οποίες κορυφώνουν την περιέργεια του ακροατή. Τελικά ο Leporello αποκαλύπτει πως στην Ισπανία είχε χίλιες τρεις κατακτήσεις όπως μαρτυρεί ο στίχος *ma in Ispagna son già mille e tre*.<sup>169</sup>

<sup>169</sup> Αθανάσιος Β. Νάστος, Αθανάσιος Β. Νάστος, «Το ερωτικό πολύπτυχο στην όπερα Don Giovanni του Μότσαρτ και οι προεκτάσεις του,» (Διπλωματική Εργασία, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιον Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, 2017) 23-24, <https://pergamon.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/uoadl:1387540>.



Εικόνα 39. Άρια Καταλόγου από την όπερα Don Giovanni του W.A. Mozart, μέρος Α, Σκηνή IV, μέτρα 27-33. Στίχοι: ma in Ispagna son già mille e tre (ελλ.: στην Ισπανία όμως, χίλιες τρεις). Πηγή: Νάστος, 24.

Εστιάζοντας στην χορωδιακή μουσική του ύστερου 18<sup>ου</sup> αιώνα, παρατηρείται γενικά η επιρροή των συνθετών από την πλούσια παράδοση χορωδιακής μουσικής του Μπαρόκ. Ανάμεσα στα σημαντικότερα χορωδιακά είδη ξεχωρίζουν η Λειτουργία και το Requiem. Αν και αυτά τα δύο είδη έχουν λειτουργική χρήση, από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και έπειτα, αποκτούν πρωτοφανή διασημότητα και μεγάλο κοινό και έτσι η εκτέλεση τους οδηγείται σε μεγάλες αίθουσες συναυλιών και παρουσιάζονται μέχρι και σήμερα με μεγάλη επιτυχία.<sup>170</sup> Ανάμεσα στα σπουδαιότερα θρησκευτικά έργα της εποχής του Κλασικισμού συγκαταλέγεται το θρυλικό *Requiem in D* του Mozart, μέσα στο οποίο διαφαίνονται ακριβώς οι επιρροές που δέχθηκε από τους συνθέτες της Μπαρόκ εποχής όπως τον J. S. Bach και τον George Frideric Handel.<sup>171</sup> Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί πως ο Joseph Haydn, που όπως προαναφέρθηκε υπήρξε δάσκαλος του Mozart, προφήτεψε πως το ταλέντο του Mozart δεν θα εμφανιστεί ξανά στην ανθρωπότητα για τουλάχιστον εκατό χρόνια.<sup>172</sup>

Είναι γεγονός πως το *Requiem* του Mozart είναι το διασημότερο ρέκβιεμ όλων των εποχών. Το συγκεκριμένο έργο ξεχωρίζει λόγω της ποιότητας, της έντασης και της αισθητικής υπόστασης που το χαρακτηρίζουν. Οι ενορχηστρωτικές πρακτικές του Mozart εντείνουν στην συναισθηματική φόρτιση ολόκληρου του έργου και είναι ακόμα ένας λόγος που το συγκεκριμένο έργο έχει χαρακτηριστεί από πολλούς ως αριστούργημα. Ένα παράδειγμα ενορχηστρωτικών πρακτικών του Mozart περιγράφεται στο πιο κάτω απόσπασμα.

<sup>170</sup> Machlis, 246.

<sup>171</sup> Schwarm, B., "Requiem in D Minor, K 626," in *Encyclopedia Britannica*, January 9, 2023, ανακτήθηκε στις 28 Απριλίου 2023, <https://www.britannica.com/topic/Requiem-in-D-Minor>.

<sup>172</sup> Headington, 203.



[...] η ορχήστρα εστιάζει τις περισσότερες φορές στα έγχορδα, με τα ξύλινα πνευστά να εμφανίζονται όταν χρειάζεται μεγαλύτερη ένταση, και επίσης στα χάλκινα και στα τιμπάνια βασίζονται σε μεγάλο βαθμό οι πιο ηχηρές στιγμές. Τα φωνητικά μέρη φανερώνουν τις επιρροές του Mozart από τους δασκάλους του Baroque J. S. Bach και George Frideric Handel. Ιδιαίτερα στο *Sequence*, ο Mozart υπογραμμίζει τη δύναμη του κειμένου αντιπαραθέτοντας εξέχοντα μέρη τρομπονιού πάνω από τις φωνές στο χορωδιακό μέρος *Dies Irae* και στις φωνές των σολίστ της σοπράνο, της άλτο, του τενόρου και του μπάσου στο *Tuba Mirum*.<sup>173</sup>

Αξίζει να αναφερθεί το δεύτερο μέρος του *Requiem* του Mozart που αποτελείται από το *Dies Irae* (ελλ.: Ημέρα Οργής). Το κείμενο του *Dies Irae* περιγράφει την ημέρα της κρίσεως, γράφτηκε τον 13<sup>ο</sup> αιώνα, προέρχεται από το λατινικό ποίημα του μοναχού Θωμά του Σελάνο και εμπεριέχει την μεγαλύτερη συναισθηματική φόρτιση ολόκληρου του έργου. Ο Mozart μέσα από τη μουσική του ζωντανεύει το ανθρώπινο ένστικτο του τρόμου εν όψει της ώρας της κρίσεως. Η έναρξη του *Dies Irae* χαρακτηρίζεται από την ισχυρή του ορμητικότητα και το γρήγορο του τέμπο το οποίο προκαλεί αναστάτωση και δέος. Στους στίχους *Quando Iudex est venturus, Cuncta stricte discussurus* (ελλ.: Πόσος τρόμος θα υπάρξει, όταν έρθει ο Κριτής, αυστηρά να δικάσει) οι φωνές μιμούνται τον τρόπο και ακολουθούνται από μία απότομη και επιβλητική τέλεια πτώση που πραγματοποιείται από την ορχήστρα.<sup>174</sup>

Ακολουθεί το μέρος του *Tuba Mirum* (ελλ.: Η σάλπιγγα / Η τρομπέτα). Οι εναρκτήριοι στίχοι *Tuba mirum spargens sonum* (ελλ.: Ο θαυμαστός ήχος της σάλπιγγας σκορπίζεται) τραγουδιούνται από μια πλούσια μελωδική γραμμή που εκτελείται από τον μπάσο σολίστα και συνοδεύεται από το μελωδικό σόλο του τρομπονιού. Στη συνέχεια στο χορωδιακό μέρος *Rex tremendae majestatis* (ελλ.: Βασιλιά υπέρτατου μεγαλείου) το νόημα των στίχων ζωντανεύει μέσα από την ομορυθμική άρθρωση της χορωδίας. Αυτό είναι εμφανές στο τρίτο μέτρο της Εικόνας 40 όπου σύσσωμες οι φωνές καλούν τον Βασιλιά και τραγουδάνε στα όρια των ψηλών τους φωνητικών περιοχών σαν να τον φωνάζουν. Η μουσική ξεδιπλώνεται με μεγαλοπρέπεια και είναι εμπλουτισμένη με συγκοπές, παρεστιγμένες νότες και ένα λυρικό μέρος που δίνεται

---

<sup>173</sup> Schwarm, “Requiem in D Minor, K 626,” ανακτήθηκε στις 28 Απριλίου 2023, <https://www.britannica.com/topic/Requiem-in-D-Minor>.

<sup>174</sup> Machlis, 250.

στους παρακλητικούς στίχους του τέλους, *Salva me, fons pietatis* (ελλ.: Σώσε με, πηγή της ελεημοσύνης).<sup>175</sup>

**Rex tremendae**

\*)

The musical score for 'Rex tremendae' is presented in a standard orchestral format. It includes staves for Violino I, Violino II, Viola I, II, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and [Violoncello] Basso ed Organo. The vocal parts enter with the word 'Tutti Rex,'. The instrumental parts feature complex rhythmic patterns and dynamics. The score is in D minor and 3/4 time. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 3/4. The score includes a 'Solo' section for the cello and organ, and a 'Tutti' section for the vocal parts. The vocal parts enter with the word 'Tutti Rex,'. The instrumental parts feature complex rhythmic patterns and dynamics. The score is in D minor and 3/4 time. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 3/4. The score includes a 'Solo' section for the cello and organ, and a 'Tutti' section for the vocal parts.

Εικόνα 40. *Rex Tremendae*, από το *Requiem in D minor* του W. A. Mozart, [https://imslp.org/wiki/Requiem\\_in\\_D\\_minor%2C\\_K.626\\_\(Mozart%2C\\_Wolfgang\\_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Requiem_in_D_minor%2C_K.626_(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus)).

Ο Κλασικισμός είναι μια πολύ χαρακτηριστική και καθοριστική εποχή για την ιστορία της μουσικής. Στο πλαίσιο της περιόδου αυτής αναπτύχθηκαν νέα μουσικά είδη που εξέλιξαν τις μουσικές φόρμες, την μουσική τεχνολογία και την επένδυση της εκφραστικότητας της μουσικής. Στα μέσα της εποχής αναδύονται τα πρώτα στίγματα ρομαντικού ύφους που θα χαρακτηρίσουν όλο τον 19<sup>ο</sup> αιώνα που ακολουθεί. Συνθέτες όπως ο Ludwig van Beethoven και ο Franz Schubert γεφυρώνουν αυτές τις δύο εποχές ενώνοντας τις ομαλά. Η εξέλιξη της φωνητικής μουσικής προχωράει μέσα από τις όπερες, τις λειτουργίες και το σόλο τραγούδι.<sup>176</sup> Ειδικότερα, το λυρικό τραγούδι του 19<sup>ου</sup> αιώνα εκφράζεται κυρίως μέσω του γερμανικού Lied με πρωτεργάτη τον Franz Schubert ενώ η ορχηστρική μουσική εξελίσσεται με γοργούς ρυθμούς.

<sup>175</sup> Machlis, 250.

<sup>176</sup> Machlis, 261-2.

## 6. ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ

Στο λυκαυγές του Κλασικισμού ξεπροβάλλει η Ρομαντική εποχή. Η εποχή του ρομαντισμού είναι επηρεασμένη από διάφορα κινήματα που σημειώθηκαν στην κεντρική Ευρώπη τα οποία οραματίζονταν την ελευθερία της βούλησης, το δικαίωμα διαμόρφωσης ατομικής άποψης, την απαίτηση ενός εξιδανικευμένου μέλλοντος και την εξάλειψη των φυλετικών διαφορών, υπογραμμίζοντας την ανάγκη για ελευθερία, ατομικότητα, συναίσθημα και φαντασία. Καθοριστικό ρόλο έπαιξε και η Γαλλική Επανάσταση η οποία έλαβε χώρα την ίδια εποχή και έφερε μία νέα κοινωνική πραγματικότητα που επηρέασε όλον τον καλλιτεχνικό κόσμο του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>177</sup>

### 6.1. Οι τέχνες και η εξέλιξη του γερμανικού Lied

Κύριο χαρακτηριστικό των τεχνών της εποχής είναι η ανάγκη εσωτερικής εξερεύνησης και έκφρασης όλου του φάσματος των ανθρώπινων συναισθημάτων. Ο εσωτερικός κόσμος του κάθε ανθρώπου εκδηλώνεται μέσα στο υποσυνείδητο, τα όνειρα και τη φαντασία του. Επιπρόσθετα η μουσική αναζητά τα πιο βαθιά συναισθήματα που κρύβει η ανθρώπινη ψυχή με στόχο να εκφράσει συναισθήματα όπως τον πόθο, το απρόβλεπτο, την αίσθηση του ανεκπλήρωτου, τη νοσταλγία και προπάντων την ρομαντική αγάπη και τον έρωτα που κυριαρχούν ως θέματα στην λυρική ποίηση της εποχής. Επιπρόσθετη πηγή έμπνευσης είναι η ίδια η φύση η οποία αποτελεί για τους ρομαντικούς έναν καθρέπτη της ανθρώπινης ψυχής αλλά και ένα χώρο παρηγοριάς για τα πάθη της.<sup>178</sup>

Παραδόξως, κύρια πηγή έμπνευσης για τους καλλιτέχνες αποτελούν τα έργα της εποχής του Μεσαίωνα. Σε αντίθεση με τους νεοκλασικιστές που θεωρούσαν την εποχή του Μεσαίωνα ως μία σκοτεινή περίοδο, οι ρομαντικοί την βρίσκουν πολύ ενδιαφέρουσα ενώ παράλληλα αντιλαμβάνονται τις ιστορίες των κειμένων του Μεσαίωνα ως σκηνές ιπποτικού ρομαντισμού, περιπέτειας και φαντασίας. Από την άλλη πλευρά οι ζωγράφοι στις αρχές του αιώνα υιοθέτησαν το μεσαιωνικό ύφος και οι αρχιτέκτονες εφάρμοσαν τους τεχνικούς ρυθμούς της τότε εποχής. Οι συνθέτες μελέτησαν εκ νέου τα γρηγοριανά μέλη, τους ύμνους και τα τραγούδια των Τροβαδούρων του Μεσαίωνα και εμπνεύστηκαν από την πλοκή, την λεπτομέρεια και τον συναισθηματισμό τους.<sup>179</sup>

---

<sup>177</sup> Αναστασία Α. Σιώπη, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα*, (Αθήνα: Τυπωθήτω - Γιώργος Δαρδανός, 2005), 23, 31, 34.

<sup>178</sup> Αναστασία Α. Σιώπη, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα*, 34-35.

<sup>179</sup> Σιώπη, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα*, 31-32.

Η μουσική στην εποχή του Ρομαντισμού συνδέεται ακόμα πιο στενά με την ποίηση και την λογοτεχνία. Οι ποιητές ήθελαν να γράφουν μουσικά και οι μουσικοί ήθελαν να γράφουν ποιητικά. Με αυτό τον τρόπο η σχέση της μουσικής και της ποίησης θα γνωρίσει νέα μονοπάτια που εκφράζουν χωρίς όρια τον εσωτερικό κόσμο των ανθρώπων και τα δυνατά τους συναισθήματα.<sup>180</sup> Τα Lieder, οι κύκλοι τραγουδιών, η όπερα, η προγραμματική μουσική που εμπνέεται από εξωμουσικά στοιχεία, αποτελούν ένα μικρό παράδειγμα των επιτευγμάτων της ρομαντικής μουσικής και ποίησης. Όλες οι συνθέσεις προσπαθούν κατά κάποιο τρόπο να μιμηθούν το τραγούδι, για αυτό ακόμα και τα ορχηστρικά αποσπάσματα της ρομαντικής εποχής μπορούν εύκολα να τραγουδηθούν. Οι ρομαντικές μελωδίες προσέλκυαν νέο ακροατήριο πολύ μεγαλύτερο από αυτό που υπήρχε τις προηγούμενες εποχές.<sup>181</sup>

Στο μέσο του αιώνα αναδύονται οι Εθνικές Σχολές οι οποίες προβάλλουν τα μουσικά ιδιώματα της παραδοσιακής μουσικής του κάθε συνθέτη. Τα λαϊκά στοιχεία της κάθε χώρας περιλαμβάνουν τροποποιημένες κλίμακες, εξωτικές μελωδικές γραμμές, σύνθετα ρυθμικά σχήματα και ρυθμικές αγωγές. Επιπλέον εμφανίζεται η τάση του Εξωτισμού που ενστερνίζεται στοιχεία που είναι έξω από τη Δύση και εκφράζει τη νοσταλγία των βόρειων χωρών για ήλιο και ζεστασιά ενώ παράλληλα εξομολογείται την γοητεία που εμπνέει η Ανατολή σε ολόκληρο τον δυτικό πολιτισμό.<sup>182</sup>

Όλα τα πιο πάνω σε συνδυασμό με την διαμόρφωση της μεγάλης ορχήστρας προσφέρουν ένα νέο κύμα συγκινήσεων. Οι συνθέτες έχουν πλέον στη διάθεσή τους μια μεγάλη ορχήστρα, με βελτιωμένα μουσικά όργανα λόγω της τεχνολογίας και της βιομηχανικής επανάστασης που βοήθησαν ιδιαίτερα στην εξέλιξη των πνευστών οργάνων. Οι μεγάλες αίθουσες συναυλιών και η μεγάλη ορχήστρα έδωσαν την δυνατότητα για απόδοση μεγαλύτερων εντάσεων και αντιθέσεων, ανοίγοντας έτσι ένα νέο δρόμο μουσικής εκφραστικότητας. Με αυτόν τον τρόπο ο μουσικός αποκτά μια παλέτα αντίστοιχη με αυτή του ζωγράφου την οποία χρησιμοποιεί για να δημιουργήσει μια ξεχωριστή ατμόσφαιρα και διάθεση. Για αυτό η μουσική αναπτύσσει ένα νέο εκφραστικό λεξιλόγιο που βοηθά τον ερμηνευτή να βαδίζει με την σκέψη και το συναίσθημα που αποτυπώνει ο συνθέτης. Μερικά παραδείγματα είναι οι ενδείξεις *maestoso* (με μεγαλοπρέπεια), *dolce* (γλυκά), *cantabile* (τραγουδιστά), *con passione* (με πάθος), *espressivo* (εκφραστικά), *gioioso* (χαρούμενα), *lamentoso* (με θρήνο).<sup>183</sup>

---

<sup>180</sup> Σιώψη, 36-37, 49.

<sup>181</sup> Machlis, 269.

<sup>182</sup> Machlis, 269.

<sup>183</sup> Machils, 267-9.

Το Lied είναι το σημαντικότερο είδος φωνητικής μουσικής του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Ο όρος Lied σημαίνει τραγούδι στα γερμανικά και αποδόθηκε ως ονομασία αυτού του νέου είδους λόγω της γερμανικής του προέλευσης. Είναι επί της ουσίας το έντεχνο λυρικό τραγούδι που δημιουργήθηκε από την ένωση γερμανικής μουσικής και ποίησης. Τα Lieder είναι γραμμένα για δύο σολίστες, τον τραγουδιστή και τον πιανίστα. Το περιεχόμενό τους αντλείται από τη λυρική ποίηση του 19<sup>ου</sup> αιώνα με κύριους εκπροσώπους τους Johann Wolfgang von Goethe, Heinrich Heine και Friedrich Schiller. Η ανάγκη έκφρασης των πιο εσωτερικών συναισθημάτων της ψυχής εκτονώθηκε στο Lied μέσα από τη λυρικότητα και τη δραματικότητα της ρομαντικής ποίησης.<sup>184</sup>

Ένας από τους σημαντικότερους συνθέτες Lied είναι ο Franz Schubert. Είναι ο πρωτεργάτης των Lieder αφού συνέθεσε πάνω από εξακόσια τραγούδια τα οποία εμπεριέχουν μέσα τους πρωτοφανή εκφραστικότητα. Με το έμφυτο του ταλέντο στην δημιουργία μελωδιών, ο Schubert αποτυπώνει στα τραγούδια του με ευθύβολο τρόπο τα πρόσωπα του κειμένου, τον χαρακτήρα, την διάθεση τους και τα συναισθήματα που εκφράζονται μέσα στο κάθε ποίημα. Ανάμεσα στα σημαντικότερα έργα του συγκαταλέγονται πενήντα εννέα τραγούδια σε ποιήματα του Johann Wolfgang von Goethe και οι δύο κύκλοι τραγουδιών σε ποίηση του Wilhelm Müller, *Die schöne Müllerin* (ελλ.: Η ωραία Μυλωνού) και *Winterreise* (ελλ.: Το χειμωνιάτικο ταξίδι).<sup>185</sup>

Ένα από τα αριστουργήματα του Schubert είναι το έργο *Erkönig* (ελλ.: Ο Βασιλιάς των Ξωτικών) σε ποίηση του Goethe. Το ποίημα διηγείται τον θρύλο του Βασιλιά των Ξωτικών που το άγγιγμα του ήταν θανατηφόρο. Το τραγούδι έχει τέσσερα πρόσωπα: το Ξωτικό με το θανατηφόρο άγγιγμα, τον Πατέρα με τον νεαρό του Γιό και τον Αφηγητή. Ο αφηγητής βλέπει τον πατέρα με το παιδί του πάνω στο άλογο να ταξιδεύουν μέσα στη νύχτα και το τραγούδι ξεκινάει με το πιάνο να εκτελεί επίμονα τρήχα ογδόων τα οποία φαίνονται στο απόσπασμα της Εικόνας 41 και παραπέμπουν στον ήχο του καλπασμού του αλόγου. Όταν ο πατέρας παρατηρεί την ανησυχία του γιού του τον ρωτάει γιατί κρύβει το πρόσωπο του τρομαγμένα. Το παιδί απαντάει με την ερώτηση *Siehst, Vater, du den Erkönig nicht? den Erlenkönig mit Kron' und Schweif?* (ελλ.: Πατέρα δεν βλέπεις τον Βασιλιά των Ξωτικών; Το Βασιλιά των Ξωτικών με την κορώνα και το μανδύα του;) αλλά ο πατέρας του λέει πως αυτό που βλέπει είναι απλά η ομίχλη της νύχτας. Τότε απαντάει ο Βασιλιάς των Ξωτικών και απευθύνεται στο παιδί με παιχνιδιάρικό ύφος και του τάζει παιχνίδια, λουλούδια και χρυσά ρούχα για να τον

---

<sup>184</sup> Machlis, 274.

<sup>185</sup> Burkholder, 591-3.

ακολουθήσει. Το παιδί τρομαγμένο ξαναφωνάζει στον πατέρα του άλλες δύο φορές με αποκορύφωμα την τελευταία κραυγή βοήθειας που αποτυπώνεται στο απόσπασμα της Εικόνας 42, αλλά ο πατέρας δεν λέει να πιστέψει στα αλήθεια το παιδί του. Τελικά ο Βασιλιάς των ξωτικών θα αρπάξει το παιδί με τη βία και στο τέλος του ποιήματος, ο πατέρας θα φτάσει στην αυλή με κούραση και αγωνία και θα αντικρίσει το παιδί του νεκρό.<sup>186</sup>

Είναι εμφανές πως ο Schubert προσπαθεί να αποδώσει όλους τους χαρακτήρες και όλα τα συναισθήματα των πιο πάνω προσώπων. Με τις εναλλαγές του ύφους και της διάθεσης του τραγουδιού, οι χαρακτήρες διαφοροποιούνται έντονα κατά την εξέλιξη του κομματιού αφού για κάθε πρόσωπο γίνεται χρήση διαφορετικών εκτάσεων, τονικοτήτων, ρυθμικής αγωγής και μελωδικών κινήσεων. Για παράδειγμα ο αφηγητής τραγουδάει σε μια μεσαία περιοχή ελάσσονας τονικότητας, ο πατέρας σε χαμηλή έκταση με σταθερό - καθησυχαστικό ρυθμό, το παιδί σε υψηλή έκταση που κορυφώνεται σταδιακά με την αγωνία του και το Ξωτικό σε μια μείζονα τονικότητα με πλούσια χαρούμενη μελωδία. Στους τελευταίους στίχους του τραγουδιού εμφανίζεται ξανά ο αφηγητής, ο οποίος καθώς τραγουδάει το πιάνο επιβραδύνει τα τρίηχα του, ενώ με το που φτάσει ο πατέρας στον προορισμό του η μουσική σταματά. Ο πατέρας διαπιστώνει τον θάνατο του παιδιού του και έρχεται μια απότομη, τέλεια αυθεντική πτώση όπως αποτυπώνεται στην Εικόνα 43, η οποία ορίζει το καθοριστικό τέλος του κομματιού και το άκουσμά της είναι σαν μια μαχαιριά στην καρδιά.<sup>187</sup>



Εικόνα 41. *Erlkönig*, η έναρξη από το Lied του Franz Schubert. Τα επίμονα τρίηχα που παραπέμπουν στον καλπασμό του αλόγου. Πηγή: Machlis, 277.

<sup>186</sup> Machlis, 276-7.

<sup>187</sup> Machlis, 277-8.

Εικόνα 42. *Erlkönig*, η αποκορύφωση του φόβου του παιδιού και η κραυγή του πάνω στους στίχους *Mein Vater, mein Vater. Jetzt faßt er mich an! Erlkönig hat mir ein Leids getan!* (ελλ.: Πατέρα, πατέρα. Τώρα με αγγίζει! Το ξωτικό με πλήγωσε!). Πηγή: [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7c/IMSLP15041-SchubertD328\\_Erlk%C3%B6nig\\_4th\\_version.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7c/IMSLP15041-SchubertD328_Erlk%C3%B6nig_4th_version.pdf)

Εικόνα 43. *Erlkönig*, καταληκτική φράση και η καθηλωτική τέλεια πρώτη στους τελευταίους στίχους του αφηγητή: *Erreicht den Hof mit Mühe und Not, In seinen Armen das Kind war tot* (ελλ.: Φτάνει στο αγρόκτημα με δυσκολία, Στην αγκαλιά του το παιδί ήταν νεκρό). Πηγή: [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7c/IMSLP15041-SchubertD328\\_Erlk%C3%B6nig\\_4th\\_version.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7c/IMSLP15041-SchubertD328_Erlk%C3%B6nig_4th_version.pdf)

Το κομμάτι *Gretchen am Spinnrade* (ελλ.: Η Μαργαρίτα στο ροδάκι) αναπαριστά μια σκηνή από τον Φάουστ του Goethe όπου η Μαργαρίτα υφαίνει στον αργαλειό της ενώ σκέφτεται τον αγαπημένο της. Το πιάνο διαμορφώνει μία ατμόσφαιρα που αποτελεί την κεντρική ιδέα του τραγουδιού με ένα σύντομο πρελούδιο προτού ακουστεί η σόλο φωνή. Το δεξί χέρι του πιάνου μέσα από αλληπάλληλα δέκατα έκτα αναπαριστά την κίνηση του τροχού που περιστρέφεται, ενώ το αριστερό χέρι μιμείται την κίνηση του πέλματος που πατάει στο μοχλό του αργαλειού για να ανοίξει το στημόνι όπως φαίνεται στην Εικόνα 44. Όταν η Μαργαρίτα αναπολεί το φιλί του αγαπημένου της στους στίχους *Und seiner Rede Zauberfluss. Sein Händedruck, Und ach, sein Kuss!* (ελλ.: Η μαγική ροή του λόγου του, το άγγιγμα των χεριών του. Και αχ, το φιλί του) ο τροχός σταματάει να γυρίζει και έτσι τα δεκαταέκτα σωμαίνουν για τα μέτρα 66-68, και επανέρχονται σταδιακά στο μέτρο 69 επαναφέροντας το κύριο θέμα του τραγουδιού, με τον τροχό να μπαίνει ξανά σε κίνηση από το μέτρο 73, όπως αποτυπώνεται στο απόσπασμα της Εικόνας 45. Εάν και οι στίχοι δεν αναφέρουν πως η Μαργαρίτα σταματάει να υφαίνει, ο Schubert σταματάει τον τροχό όταν η ηρωίδα κυριεύεται από το συναίσθημα της θύμησης του φιλιού δείχνοντας έτσι τη συναισθηματική της φόρτιση που εκφράζεται με μία κορώνα που επιτρέπει στον κάθε εκτελεστή να δώσει την προσωπική του ερμηνεία στον στίχο αυτό. Τελικά, μόνο όταν η Μαργαρίτα ηρεμεί, ηρεμεί και η μουσική μαζί της και έπειτα συνεχίσει να υφαίνει στον αργαλειό της όπως συμβαίνει ακριβώς στο μέτρο 73 που ο τροχός του αργαλειού περιστρέφεται ξανά.<sup>188</sup>

The image shows a musical score for the piano introduction of 'Gretchen am Spinnrade'. It consists of three staves: a vocal line at the top and two piano staves below. The tempo is marked 'Nicht zu geschwind'. The piano part features a right hand with a 'sempre legato' texture of sixteenth notes and a left hand with a 'sempre staccato' texture of eighth notes. The vocal line begins with the lyrics 'Mei-ne Ruh' ist hin,'.

Εικόνα 44. *Gretchen am Spinnrade*, Franz Schubert, το σύντομο πρελούδιο του πιάνου που συμβολίζει τον αργαλειό, μέτρα 1-4. Πηγή: Burkholder, 595.

<sup>188</sup> Burkholder. 593.



Εικόνα 45. *Gretchen am Spinnrade*, Franz Schubert, μέτρα 60-73. Πηγή: Franz Schubert, *Gretchen am Spinnrade*, edited by Max Reger, (Vienna: Universal Edition, 1926), 4.

Ένας εξίσου σημαντικός συνθέτης του 19<sup>ου</sup> αιώνα ο οποίος ασχολήθηκε με το Lied είναι ο Robert Schumann. Ο Schumann χρησιμοποιούσε στα τραγούδια του ένα κεντρικό μοτίβο που αντιπροσώπευε το κύριο θέμα του ποιήματος που μελοποιούσε, που συχνά είναι ένα πρόσωπο ή ένα συναίσθημα. Στον κύκλο τραγουδιών του *Dichterliebe* μελοποιεί δεκαέξι ποιήματα από τη συλλογή *Lyrisches Intermezzo* του Heinrich Heine τα οποία εξιστορούν την πορεία μιας ερωτικής σχέσης, παρουσιάζοντας μια διαδρομή που ξεκινάει από τον αρχικό πόθο, την εκπλήρωση του, και την εγκατάλειψη του στο τέλος.<sup>189</sup>

Το πρώτο τραγούδι του κύκλου ονομάζεται *Im wunderschönen Monat Mai* (ελλ.: Τον υπέροχο μήνα Μάιο). Το ποίημα περιγράφει την άνθιση της άνοιξης την οποία παρομοιάζει με

<sup>189</sup> Burkholder, 595-6.

την άνθιση της αγάπης του. Στην έναρξη του τραγουδιού, η οποία παρουσιάζεται στην Εικόνα 46, εκφράζεται ο πόθος και η λαχτάρα του ήρωα μέσω μίας ασαφούς αρμονικής διαδοχής που εκτελείται από το πιάνο, που το άκουσμά της αφήνει την αίσθηση ενός μετέωρου συναισθήματος που καθρεπτίζει την συναισθηματική κατάσταση του ήρωα, ο οποίος «αιωρείται» ανάμεσα στα συναισθήματά του.<sup>190</sup>



Εικόνα 46. *Im wunderschönen Monat Mai*, Robert Schumann από τον κύκλο τραγουδιών *Dichterliebe* σε ποίηση του Heinrich Heine, εναρκτήρια φράση του πιάνο. Πηγή: Burkholder, 596.

Το έβδομο τραγούδι από τον ίδιο κύκλο τραγουδιών του Schumann είναι το *Ich grolle nicht* (ελλ.: Δεν Μνησικακώ). Οι δραματικοί στίχοι του Heine οδήγησαν στην δημιουργία ενός μελαγχολικού τραγουδιού εκ μέρους του Schumann το οποίο διαθέτει έντονες διαφωνίες που προκαλούν αγωνία. Η μελωδική γραμμή της φωνής μοιάζει με ένα καρδιογράφημα, με μια καμπύλη που αντιπροσωπεύει την ψυχολογική κατάσταση του ήρωα η οποία ανεβοκατεβαίνει όπως παρουσιάζεται στην Εικόνα 47. Το τραγούδι χωρίζεται σε δύο μέρη με τους κρίσιμους στίχους *Und sah die Schlang', die dir am Herxen frisst* (ελλ.: Και είδα το φίδι που τρώει την καρδιά σου) να κλιμακώνουν τη μουσική κορυφώνοντας την αγωνία του τραγουδιού.<sup>191</sup>

<sup>190</sup> Burkholder, 595-6.

<sup>191</sup> Machlis, 279.

Nicht zu schnell

Ich grol - le nicht, und wenn das Herz auch bricht,

Εικόνα 47. *Ich grolle nicht*, Robert Schumann, από τον κύκλο τραγουδιών *Dichterliebe* σε ποίηση του Heinrich Heine. Πηγή: Machlis, 279.

Ο Felix Mendelssohn είναι επίσης ένας σημαντικός συνθέτης του 19<sup>ου</sup> αιώνα που συνέθεσε έργα τόσο φωνητικής όσο και οργανικής μουσικής. Τα φωνητικά του έργα χαρακτηρίζονται από την ευαισθησία και την ευφυΐα του ως προς την δημιουργία μελωδιών, γεγονός που αποδεικνύει τη στενή επαφή του συνθέτη με την τέχνη της ποίησης. Μέσα από το έργο του για πιάνο *Lieder ohne Worte* (ελλ.: Τραγούδια χωρίς λόγια) εισήγαγε μία νέα μουσική πρόταση που ομοιάζει με το είδος της προγραμματικής μουσικής. Το συγκεκριμένο έργο αποτελεί ένα κύκλο τραγουδιών χωρίς λόγια το οποίο υπογραμμίζει την άποψη που διαμόρφωσε ο Mendelssohn πως η μουσική μπορεί να εκφράσει συναισθήματα που δεν μπορούν να εκφέρουν τα λόγια. Σε ένα από τα γράμματα που έστειλε στον Marc-André Souchay ο οποίος τον ρώτησε ποιό είναι το νόημα των συγκεκριμένων τραγουδιών, ο Mendelssohn απάντησε,

Συχνά οι άνθρωποι παραπονιούνται ότι η μουσική είναι διφορούμενη και ότι αυτό που σκέφτονται όταν την ακούνε είναι ασαφές, ενώ τα λόγια είναι κατανοητά από όλους. Για εμένα είναι ακριβώς το αντίθετο – όχι μόνο σε ολόκληρες ομιλίες αλλά και σε μεμονωμένες λέξεις που είναι εξίσου διφορούμενες και αόριστες σε σύγκριση με την καλή μουσική που γεμίζει την ψυχή με χίλια καλύτερα πράγματα από ότι οι λέξεις. Αυτό που μου εκφράζει η μουσική που αγαπώ είναι σκέψεις, όχι τόσο αόριστες για λέξεις, αλλά πολύ συγκεκριμένες. [...] Αν με ρωτήσετε τι σκεφτόμουν θα πω: μόνο το τραγούδι όπως είναι εκεί. Και αν έτυχε να σκεφτόμουν μια συγκεκριμένη λέξη ή κάποιες συγκεκριμένες λέξεις για το ένα ή το άλλο από αυτά τα τραγούδια, δεν μπορώ ποτέ να τις αποκαλύψω σε κανέναν, γιατί η ίδια λέξη μπορεί να σημαίνει ένα πράγμα για έναν άνθρωπο και άλλο πράγμα για έναν

άλλον και μόνο το τραγούδι μπορεί να λέει το ίδιο πράγμα και να προκαλεί τα ίδια συναισθήματά σε έναν άνθρωπο όπως και στον άλλον – ένα συναίσθημα που ωστόσο δεν θα περιγραφόταν με τις ίδιες λέξεις.<sup>192</sup>

Ο συνθέτης, πιανίστας και μαέστρος Gustav Mahler ανήκει στην περίοδο του μεταρομαντισμού και τα έργα του γεφύρωσαν τον 19<sup>ο</sup> με τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Γενικώς, τα έργα του χαρακτηρίζονται από μεγαλοπρέπεια λόγω της μεγάλης τους διάρκειας και της μεγάλης ορχήστρας που τα πλαισιώνουν. Ορισμένες από τις συμφωνίες του περιλαμβάνουν σολιστικά μέρη σόλο φωνής και χορωδίας ενώ τα *Lieder* και οι κύκλοι τραγουδιών που συνέθεσε αποτελούν πολύ σημαντικά παραδείγματα ένωσης μουσικής και ποίησης, που μέσα από τις θεματικές τους καλύπτεται ένα μεγάλο φάσμα συναισθημάτων.

Οι πιο γνωστοί κύκλοι τραγουδιών του Mahler είναι τα *Lieder eines fahrenden Gesellen* (ελλ.: Τα τραγούδια ενός ταξιδιώτη), τα *Kindertotenlieder* (ελλ.: Τραγούδια για τους θανάτους των παιδιών) και το *Das Lied von der Erde* (ελλ.: Το τραγούδι της Γης). Ο πρώτος κύκλος τραγουδιών του Mahler είναι τα *Τραγούδια ενός Ταξιδιώτη* τα οποία εμπεριέχουν τέσσερα ποιήματα του ίδιου, που διηγούνται μια ερωτική σχέση με κακό τέλος. Στο έργο αυτό γίνεται έντονη αναφορά στην φύση που όπως προαναφέρθηκε αποτελεί κύρια πηγή έμπνευσης για τους ρομαντικούς. Ο ήρωας του συγκεκριμένου κύκλου διαμορφώνει μια δισδιάστατη σχέση με τη φύση, την οποία βλέπει να καταρρέει ταυτόχρονα με τον εσωτερικό του κόσμο λόγω των αρνητικών του συναισθημάτων. Η φύση περιγράφεται απειλητική λόγω της διάλυσης της ομορφιάς της, όμως εμφανίζεται και ως προστάτιδα του ήρωα.<sup>193</sup>

Ο κύκλος *Το τραγούδι της Γης* είναι ένας κύκλος τραγουδιών που λόγω της φόρμας του θεωρείται συμφωνικό έργο. Συγκεκριμένα, είναι η 9<sup>η</sup> συμφωνία του Mahler η οποία περιλαμβάνει ορχήστρα, σόλο τενόρο, σόλο βαρύτονο και χωρίζεται σε έξι μέρη. Οι στίχοι των φωνητικών μερών της συμφωνίας είναι παρμένοι από τον ποιητικό κύκλο *Ο κινέζικος αυλός* που γράφτηκε στα χρονικά της δυναστείας των Τανγκ τον 8<sup>ο</sup> αιώνα. Τα τραγούδια αυτά περιγράφουν τη διαδικασία αναζήτησης του νοήματος της ζωής, ασχολούνται με την ομορφιά της νιότης, την γλυκόπικρη γεύση της ζωής και τη σχέση του ανθρώπου με τη φύση. Το πρώτο τραγούδι της συμφωνίας είναι το *Das Trinklied vom Jammer der Erde* (ελλ.: Τραγούδι της θλίψης της Γης) το οποίο έχει τη μορφή σονάτας και ταυτόχρονα τη μορφή στροφικού τραγουδιού με τους στίχους *Dunkel ist das Leben* (ελλ.: Σκοτεινή είναι η ζωή, είναι θάνατος)

---

<sup>192</sup> Burkholder, 602. Η μετάφραση από τα αγγλικά στα ελληνικά έγινε από τη γράφουσα.

<sup>193</sup> Σιώψη, 138.

να εμφανίζονται τρεις φορές με την τονικότητα της κάθε επανάληψης να ανεβαίνει κατά ένα ημιτόνιο ψηλότερα, εντείνοντας με αυτόν τον τρόπο την εκφραστική ένταση της κάθε στροφής. Ακόμα ένα στοιχείο που επενδύει στην συναισθηματική αγωνία του κομματιού είναι το σόλο της φωνής του τενόρου, ο οποίος τραγουδάει στα όρια της φωνητικής του έκτασης και αυτό μεταφέρει μια αγωνία στον ακροατή.<sup>194</sup>

Το δεύτερο τραγούδι του ίδιου κύκλου περιγράφει την πορεία προς την εποχή του χειμώνα παρομοιάζοντάς την με την πορεία του ανθρώπου πάνω στη γη. Είναι γραμμένο σε αργό τέμπο και παρουσιάζει ένα διάλογο μεταξύ του φθινοπώρου και του καλοκαιριού. Στην τελευταία ερώτηση των στίχων *Sonne der Liebe, willst du nie mehr scheinen, Um meine bitteren Tränen mild aufzutrocknen?* (ελλ.: Ήλιε της αγάπης, δεν θα λάμπεις ποτέ ξανά για να στεγνώσεις τα δάκρυα μου;) έρχεται μια απάντηση χωρίς λόγια από τη γραμμή οστινάτο του βιολιού.<sup>195</sup> Τα τρία τραγούδια που ακολουθούν ονομάζονται *Von der Jugend* (ελλ.: Για τη νιότη), *Von der Schönheit* (ελλ.: Για την ομορφιά) και *Der Trunkene im Frühling* (ελλ.: Το πιωτό της άνοιξης) που περιγράφουν τις χαρούμενες αναμνήσεις της ζωής μέσα από χορευτικό ρυθμό, ζωηράδα και ενέργεια.<sup>196</sup>

Το φινάλε του κύκλου ονομάζεται *Der Abschied* (ελλ.: αποχαιρετισμός). Το ποίημα παρουσιάζει έναν μοναχικό άνθρωπο που περιμένει να αποχαιρετίσει έναν φίλο και μέσα σ' αυτήν του την αναμονή κυριαρχεί το αίσθημα της νοσταλγίας, της μοναξιάς που περιβάλλεται από πεντατονικές κλίμακες, έντονη χρωματικότητα και αυξομειώσεις στην ένταση της ορχήστρας. Ο φίλος καταφθάνει με τη μορφή ενός καβαλάρη, δηλαδή με την ίδια φιγούρα που συναντάται ο θάνατος σε αρχέτυπα έργα και σε αυτό το σημείο ο Mahler χρησιμοποιεί κρούσεις πάνω στο γκονγκ τα οποία προοιωνίζουν μέσω της ενορχήστρωσης τον αποχαιρετισμό του ανθρώπου από τη ζωή. Ανάμεσα στους στίχους *Er stieg vom Pferd und reichte ihm den Trunk Des Abschieds dar. Er fragte ihn, wohin Er führe und auch warum es müsste sein* (ελλ.: Κατέβηκε και του έδωσε το ποτό του αποχαιρετισμού. Τον ρώτησε πού πήγαινε και επίσης γιατί έπρεπε να είναι έτσι) ο ήρωας ρωτάει τον φίλο του γιατί η ζωή είναι τέτοια που πρέπει να τελειώνει, και η απάντηση πλαισιώνεται από τους θεϊκούς νόμους της ζωής που υπόσχονται την επέλαση της αιώνιας άνοιξης που αναπαύει και γαληνεύει αιώνια τη ψυχή. Σε αυτό το περιβάλλον, η μουσική σχηματίζει ένα ελεγχιακό εμβατήριο το οποίο φέρνει σε κορύφωση το έργο και προετοιμάζει τον τελευταίο αποχαιρετισμό των δύο φίλων.

---

<sup>194</sup> Dujka Smoje, "Gustav Mahler : Das Lied von der Erde," CD OSM-CD-7436 (Canada: Université de Montréal, 2009), ανακτήθηκε στις 30 Μαρτίου 2023, [https://www.academia.edu/73762849/Gustav\\_Mahler\\_Das\\_Lied\\_von\\_der\\_Erde](https://www.academia.edu/73762849/Gustav_Mahler_Das_Lied_von_der_Erde), 2 και Σιώψη, 140.

<sup>195</sup> Dujka Smoje, "Gustav Mahler : Das Lied von der Erde," 2.

<sup>196</sup> Σιώψη, 140-141.

Ακολούθως ο Mahler προσθέτει μία coda σε Ντο μείζονα τονικότητα μέσα στην οποία το κείμενο αναπολεί τη χαρά της ζωής και την αγάπη για αυτήν, με το τραγούδι να σβήνει σιγά – σιγά μέχρι να φτάσει στην σιωπή, σαν να αναπαριστά το ανθρώπινο ταξίδι που ξεκινά στη γη και καταλήγει στην αιωνιότητα.<sup>197</sup>

## 6.2. Οδεύοντας προς τον 20<sup>ο</sup> αιώνα

Η πολυσήμαντη εποχή του Ρομαντισμού προσέφερε για ολόκληρη την ιστορία της μουσικής μία νέα διάσταση. Η εξωτερίκευση των ανθρώπινων συναισθημάτων μέσα από την ενδοσκόπηση του ανθρώπινου πάθους και της ανθρώπινης ψυχής έφερε τον μουσικό συμβολισμό και την σχέση μουσικής και ποίησης στο απόγειό της. Σαφέστατα αυτά τα χαρακτηριστικά εξακολουθούν να διέπουν και τον 20<sup>ο</sup> αιώνα κατά τον οποίο σημειώνονται νέες μουσικές καινοτομίες και όχι μόνον. Καλλιτέχνες και επιστήμονες όπως ο Pablo Picasso, ο Vassily Kandinsky, ο Albert Einstein και ο Sigmund Freud ανοίγουν τον δρόμο σε καινούριες θεωρίες και πρακτικές που θέτουν νέες επιστημονικές και καλλιτεχνικές προτάσεις οι οποίες δεν έχουν τεθεί ποτέ άλλοτε στην ανθρωπότητα. Ο Κυβισμός του Picasso, οι γεωμετρικοί πίνακες του Kandinsky, η θεωρία της σχετικότητας του Einstein και η θεμελίωση της ψυχανάλυσης από τον Freud είναι μερικά από τα επιτεύγματα του 20<sup>ου</sup> αιώνα που άλλαξαν τις ιδέες της αισθητικής των τεχνών αλλά και τις αντιλήψεις της θεωρίας του σύμπαντος.<sup>198</sup>

Το μουσικό λεξιλόγιο και οι συνθετικές πρακτικές αλλάζουν ριζικά. Το κάθε κομμάτι γράφεται με τους δικούς του κανόνες εξερευνώντας έτσι νέες πρακτικές σύνθεσης. Οι κανόνες της κλασικής αρμονίας παραμερίζονται και τη θέση τους παίρνει η χρωματικότητα, η εφαρμογή νέων ρυθμικών συνδυασμών και η δημιουργία νέων φορμών και μορφών μουσικής. Ακόμα μία καινοτομία της μουσικής είναι η έντονη χρήση κρουστών οργάνων, πράγμα που σημειώνεται για πρώτη φορά στη μουσική.<sup>199</sup> Κατ' επέκταση, οι συνθέτες δεν εκφράζονται μόνο μέσω των μειζόνων και ελασσόνων κλίμακων αλλά καταφεύγουν σε ένα συνδυασμό αυτών με τη χρήση των εκκλησιαστικών τρόπων, την έμφαση στα πρωτογενή τέλεια διαστήματα της οκτάβας, της πέμπτης και της τέταρτης ενώ παράλληλα δανείζονται μουσικά στοιχεία που εισήγαγαν οι εθνικές σχολές του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Χρησιμοποιούν επίσης μουσικά στοιχεία εκτός του Ευρωπαϊκού χώρου όπως τα τραγούδια της Ισπανίας, την πεντατονία της Κίνας και την ορχήστρα κρουστών οργάνων Gamelan της Ινδονησίας.<sup>200</sup> Επίσης στην όπερα,

---

<sup>197</sup> Smoje, 3 και Σιώψη, 141.

<sup>198</sup> Σιώψη, 307.

<sup>199</sup> Σιώψη, 307-308.

<sup>200</sup> Machlis, 354-5.

η οποία συνεχίζει να είναι ένα από τα αγαπημένα είδη φωνητικής μουσικής στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, η αρμονία χαρακτηρίζεται από πολυπλοκότητα η οποία εξυπηρετεί την πολυσύνθετη πλοκή του λιμπρέτου της όπερας.<sup>201</sup>

Οι σπουδαιότεροι συνθέτες του 20<sup>ου</sup> αιώνα είναι ο Arnold Schoenberg, ο Igor Stravinsky, ο Claude Debussy, ο Giacomo Puccini. Η επιρροή των συγκεκριμένων αλλά και όλων των συνθετών του 20<sup>ου</sup> αιώνα είναι εμφανέστατη στην μουσική του τρέχοντα, 21<sup>ου</sup> αιώνα.

---

<sup>201</sup> Σιώψη, 310.

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Με την ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας αναδύεται το συμπέρασμα πως η σύνδεση της μουσικής και της ποίησης ανήκει σε ένα ξεχωριστό ράφι για την μεγάλη βιβλιοθήκη της ιστορίας της μουσικής. Διαπιστώνεται το γεγονός ότι η μουσική ενωμένη με την ποίηση αλληλοεπιδρά και με άλλες τέχνες γύρω της, με αποτέλεσμα να ενσωματώνει στοιχεία ζωγραφικής, θεατρικότητας, επένδυσης φόρμας και παραστατικότητας που προέρχονται από την τέχνη της ζωγραφικής, της γλυπτικής, της αρχιτεκτονικής και του θεάτρου. Οι επιρροές που δέχεται η μουσική δεν αφορούν μόνο τεχνικά στοιχεία δημιουργίας αλλά επεκτείνονται και σε φιλοσοφικά στοιχεία που αφορούν την μουσική αισθητική. Επιπλέον, η σχέση της μουσικής με την ποίηση επηρεάστηκε εξίσου από τα πολιτικά γεγονότα και τα κοινωνικά κινήματα που έλαβαν χώρα σε κάθε εποχή. Όλα τα παραπάνω αναδείχθηκαν σύσσωμα στην τέχνη της μουσικής εξελίσσοντας την σχέση της με την ποίηση, δένοντας τις δύο με ένα δεσμό που παραμένει μέχρι και σήμερα δυνατός, και θα τολμούσαμε να πούμε, αθάνατος.

Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να αναφερθούν οι πιθανές προεκτάσεις που μπορούν να εμπλουτίσουν την παρούσα ερευνητική πρόταση. Σύμφωνα με όσα προαναφέρθηκαν, η μουσική και η ποίηση ακολουθούν μια ενδιαφέρουσα ιστορική πορεία που ξεκινά από την αρχαιότητα και εξελίσσεται έως τις μέρες μας. Η παρούσα εργασία εστιάζει στις εποχές της Αρχαίας Ελλάδας, του Μεσαίωνα, της Αναγέννησης, του Μπαρόκ, του Κλασικισμού και της Ρομαντικής εποχής μέσα από το εύρος πηγών που προσφέρει η βιβλιογραφία για τις συγκεκριμένες εποχές και των πλούσιων μουσικών παραδειγμάτων που έχουν μελετηθεί κατά τις συγκεκριμένες περιόδους. Πέραν τούτου, ωστόσο, υπάρχει ένας απέραντος κόσμος μουσικών έργων και συνθετών, όπως ενδεικτικά οι George Friedrich Händel, Ludwig von Beethoven, Richard Wagner, Claude Debussy και άλλοι, που το έργο τους αναδεικνύει με πολλαπλούς τρόπους την πολυδιάστατη σχέση μουσικής, ποίησης, και γλώσσας και θα μπορούσαν να αποτελέσουν αντικείμενο περαιτέρω μελέτης. Επίσης, αν και η εργασία εστιάζει κυρίως σε φωνητικά έργα, υπάρχει σαφέστατα και μία άλλη πορεία προσέγγισης της σχέσης της μουσικής και της ποίησης που αφορά την μελέτη οργανικών μουσικών ειδών που επηρεάστηκαν από την ποίηση όπως για παράδειγμα η οργανική μουσική, η προγραμματική μουσική ή τα τραγούδια χωρίς λόγια του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Παράλληλα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον θα είχε η ανάλυση έργων του 20<sup>ου</sup> αιώνα που κρύβουν μέσα τους κορυφαίες στιγμές ένωσης μουσικής και ποίησης τα οποία ενσωματώνουν αλληγορικά στοιχεία, ξεχωριστές μουσικοποιητικές μορφές και ιδιότυπες τεχνοτροπίες που ξεπερνούν τα παραδοσιακά όρια μουσικής δημιουργίας τόσο στη φωνητική, όσο και στην οργανική μουσική.



Το γεγονός ότι η παρούσα εργασία κλείνει με την εποχή του Ρομαντισμού εστιάζοντας στο ρεπερτόριο του γερμανικού Lied, συμβαίνει λόγω της αποκορύφωσης που σημειώνει η σχέση της μουσικής και της ποίησης την συγκεκριμένη εποχή και στο εν λόγω μουσικό είδος.

Ξεκινώντας από την εποχή της Αρχαίας Ελλάδας παρατηρείται πως ήδη η μουσική και η ποίηση αλληλοεπιδρούν και σημειώνουν λεπτομερή επεξεργασία της χρήσης του κειμένου. Για παράδειγμα, η ρυθμική αντιστοιχία μουσικής και κειμένου, η μουσική ρητορική, η μουσική ανάδειξη του συναισθηματικού περιεχομένου του εκάστοτε ποιητικού κειμένου, η μουσική αισθητική και η θεωρία του Ήθους η οποία ενσωματώθηκε στην αρχαιοελληνική μουσική είναι ένα μικρό δείγμα από τα πολυσύνθετα επίπεδα που ενώνουν αυτές τις δύο τέχνες. Στην Αρχαία Ελλάδα παρατηρείται η επιτηδευμένη προσπάθεια ένωσης μουσικής και ποίησης με κύριο σκοπό την ανάδειξη του τονισμού, του ρυθμού και της ροής που εμπεριέχει η γλώσσα από μόνη της. Αυτό εξυπηρετεί τον σκοπό των τραγουδιών της αρχαίας Ελλάδας που δεν είναι άλλος από τη δημιουργία μιας μελοποίησης που να υπογραμμίζει το νοηματικό και συναισθηματικό περιεχόμενο του κειμένου. Η έμμετρη ποίηση, τα ποιητικά μέτρα, οι μουσικοί τρόποι και η συσχέτιση αυτών με συγκεκριμένα συναισθήματα είναι μερικά από τα μουσικά στοιχεία που συνέβαλαν στην φυσική εκφορά των στίχων και την απόδοση του συναισθηματικού περιεχομένου τους. Σε συνδυασμό με τα παραπάνω οι επικοί και λυρικοί ποιητές έδωσαν το έναυσμα για την δημιουργία του αρχαίου ελληνικού δράματος που όπως προαναφέρθηκε αποτελεί τον πρόδρομο της όπερας.

Προχωρώντας στο δεύτερο κεφάλαιο που αφορά την εποχή του Μεσαίωνα η φωνητική μουσική παίρνει νέες διαστάσεις και συστηματοποιείται. Η Εκκλησία, ως άρχουσα δύναμη της μεσαιωνικής κοινωνίας, είχε αναλάβει τη συστηματοποίηση της εκκλησιαστικής μουσικής και έθεσε ως προϋπόθεση κάθε μουσικής σύνθεσης την άριστη εκφορά του Θείου Λόγου. Οι Λειτουργίες και τα Γρηγοριανά μέλη ασχολήθηκαν σε βάθος με το λεγόμενο *text setting* που αφορά την ρυθμική αντιστοιχία μουσικής και κειμένου εμπλουτίζοντας μελωδικά την κάθε λέξη με τον συλλαβικό, τον νευματικό ή μελισματικό τρόπο ανάλογα με τη βαρύτητα της κάθε λέξης. Επίσης την ίδια εποχή εμφανίζεται η πολυφωνία η οποία έδωσε νέες εκφραστικές δυνατότητες στη μουσική στις Σχολές της Notre Dame, της Ars Antiqua, Ars Nova και στην εποχή του Trecento. Παράλληλα αναπτύσσεται και η κοσμική μουσική με τους Τροβαδούρους, τους Τρουβέρους και τους Ερωτοτραγουδιστές οι οποίοι ανέπτυξαν σημαντικές μουσικοποιητικές μορφές όπως το *chanson*, το *canso sirventès* και φυσικά τις *formes fixes* που είναι οι τρεις σταθερές φόρμες της *ballade*, του *rondeau* και του *virelai*. Ο Μεσαίωνας έχει δώσει ένα σημαντικό παράδειγμα ένωσης μουσικής και ποίησης το οποίο εξελίσσεται στους μετέπειτα αιώνες από τον δυτικό πολιτισμό.

Στην εποχή της Αναγέννησης, οι τέχνες αποκτούν ένα πιο ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα με τον μουσικό συμβολισμό να εισβάλλει καθοριστικά στην μουσική τεχνοτροπία. Όπως αναφέρει το συγκεκριμένο κεφάλαιο, η έμπνευση των καλλιτεχνών της εποχής πηγάζει από τα ιδεώδη του αρχαίου ελληνικού και ρωμαϊκού πολιτισμού, με σκοπό να αναβιώσουν οι μορφές και η αισθητική της αρχαίας τέχνης. Ειδικότερα για την περίπτωση της μουσικής και της ποίησης, δημιουργήθηκαν νέες μουσικές φόρμες όπως το μοτέτο, το μαδριγάλι και το *chanson*, τα οποία εξέλιξαν την πολυφωνία, την μουσική υφή, την χρωματικότητα και τον μουσικό συμβολισμό. Εστιάζοντας στον μουσικό συμβολισμό, τα παραδείγματα που αναλύονται στο τρίτο κεφάλαιο περιγράφουν εικόνες, αναπαραστάσεις καθώς και την μουσική απεικόνιση επιμέρους συναισθημάτων και εννοιών. Για παράδειγμα η αναπαράσταση του μουσικού διαγωνισμού μεταξύ των πουλιών και του αέρα στο μαδριγάλι του Giaches de Wert, η προσωποποίηση του γρύλλου στην φρότολα του Josquin de Prez, η έντονη χρήση της χρωματικότητας στο παράδειγμα του Carlo Gesualdo με τίτλο *Moro lasso al mio duolo* που περιγράφει την εξάντληση ενός ετοιμοθάνατου, είναι ένα μικρό δείγμα από τις παραστατικές και εκφραστικές εικόνες που παρατηρούνται στα έργα της αναγεννησιακής μουσικής.

Η εποχή του Μπαρόκ που καλύπτει τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, έχει χαρακτηριστεί από την τάση της ως προς τη δραματοποίηση των τεχνών. Αυτή η τάση παρατηρείται έντονα στα γλυπτά έργα της εποχής Μπαρόκ τα οποία αναπαριστούν δράσεις και περιγράφουν μια ιστορία, όπως για παράδειγμα το γλυπτό του Δαβίδ από τον Gian Lorenzo Bernini. Η μουσική ακολουθώντας το ρεύμα της εποχής γίνεται ακόμη πιο εκφραστική χρησιμοποιώντας παράλληλα τους μουσικούς συμβολισμούς και τη μουσική ζωγραφική. Αξίζει να αναφερθούν ξανά οι περιπτώσεις των έργων του Heinrich Schütz, του Johann Sebastian Bach και του Henry Purcell όπου οι μουσικοί συμβολισμοί ποικίλουν και απεικονίζουν με επιτυχία όσα περιγράφει το κείμενο. Το αποκορύφωμα της μουσικής δραματοποίησης συναντάται στην όπερα. Η όπερα σημειώνει σημαντικές εκφραστικές δυνατότητες που προέκυψαν από την βελτίωση των μουσικών οργάνων, την ποικιλόμορφη μουσική υφή, την τολμηρή χρήση της αρμονίας, της μουσικής ρητορικής και του συμβολισμού. Ένα από τα πλέον ενδιαφέροντα παραδείγματα της περιόδου είναι οι *Τέσσερις Εποχές* του Vivaldi το οποίο απεικονίζει στην οργανική μουσική φυσικά φαινόμενα, πρόσωπα και συναισθήματα που είναι καταγραμμένα σε ένα ποίημα. Αυτό το παράδειγμα θυμίζει αρκετά τα τραγούδια χωρίς λόγια του Felix Mendelssohn με τίτλο *Lieder ohne Worte*, που είναι πιανιστικά κομμάτια που γράφτηκαν για να εκφράσουν μέσω της μουσικής τα συναισθήματα που δεν μπορούν να εκφέρουν τα λόγια.

Ακολουθώντας, στην εποχή του Κλασικισμού η σχέση της μουσικής με την ποίηση αναπτύσσεται κυρίως στην όπερα. Η μουσική για ακόμα μια φορά χρησιμοποιεί επιμέρους

στοιχεία της με σκοπό να δημιουργήσει συγκεκριμένες εικόνες που προβάλλουν το κείμενο μέσω της μελωδίας, της αρμονίας και της ενορχήστρωσης. Στα ορατόρια του Joseph Haydn η μουσική αναδεικνύει με επιτυχία το νοηματικό και συναισθηματικό περιεχόμενο που πραγματεύεται το εκάστοτε θρησκευτικό κείμενο. Εξίσου σημαντικά μουσικά παραδείγματα που αποτυπώνουν το περιεχόμενο του κειμένου, αναδύονται μέσα από τις όπερες του Mozart όπως για παράδειγμα, στην όπερα *Don Giovanni* όπου ηχούν τα κόρνα στην άρια του Leporello για να συμβολίσουν την αριστοκρατία που ονειρεύεται ο ήρωας, και μετέπειτα στην Άρια Καταλόγου όπου οι αξίες μεγάλης διάρκειας περιγράφουν τις εύσωμες γυναίκες που περιγράφει το κείμενο. Ένα επιπλέον παράδειγμα από την εργογραφία του Mozart που αναλύεται στο πέμπτο κεφάλαιο είναι το *Requiem in D minor* στο οποίο η αρμονία, η έντονη χρωματικότητα και η έξυπνη χρήση της ενορχήστρωσης επιτυγχάνουν την συναισθηματική απόδοση του κειμένου. Σε γενικές γραμμές οι συνθέτες της εποχής του Κλασικισμού ενσωμάτωσαν τις πρακτικές και την αισθητική των προηγούμενων εποχών και τις εξήγαγαν αποτελεσματικά στα μουσικά τους έργα.

Η πλέον ενδιαφέρουσα περίοδος που σημειώνει έξοχα παραδείγματα ένωσης μουσικής και ποίησης είναι η εποχή του Ρομαντισμού. Είναι γεγονός πως τα έργα που άφησε πίσω του ο Ρομαντισμός ξεχωρίζουν από όλες τις εποχές που προηγήθηκαν αφού οι συνθέτες και οι ποιητές της εποχής είχαν συνειδητό σκοπό να αναδείξουν μέσα στην τέχνη τους όλο το φάσμα των ανθρώπινων συναισθημάτων. Η λυρική ποίηση των Johann Wolfgang von Goethe, Heinrich Heine, Friedrich Schiller και Wilhelm Muller ενέπνευσαν τους ρομαντικούς συνθέτες οι οποίοι εκφράστηκαν κυρίως μέσα στο γερμανικό Lied. Στα τραγούδια που εμπίπτουν στο ρεπερτόριο των Lieder οι συνθέτες κατόρθωσαν να ζωγραφίσουν ένα μεγάλο φάσμα ανθρώπινων συναισθημάτων όπως τον πόθο, τη θλίψη, τον έρωτα και την απόγνωση, ενώ παράλληλα κατέγραψαν σε μουσική ήχους από τον καλπασμό ενός αλόγου μέχρι τον τροχό του αργαλειού που περιστρέφεται. Συνεπώς στην εποχή αυτή παρατηρείται μια τεράστια γκάμα παραδειγμάτων μουσικού συμβολισμού που επιτυγχάνει με κάθε πιθανό τρόπο την μουσική απεικόνιση του κειμένου.

Το τελικό συμπέρασμα είναι το γεγονός πως από την αρχαιότητα έως τον ρομαντισμό η ένωση μουσικής και ποίησης διατηρεί κάποιες βασικές αρχές που αποσκοπούν στην νοηματική και συναισθηματική απόδοση του κειμένου. Παρά το ότι οι πιο πάνω ιστορικές περίοδοι αποκλίνουν μεταξύ τους όσον αφορά τον πολιτισμό και τα κοινωνικά χαρακτηριστικά τους, η σχέση της μουσικής με την ποίηση φαίνεται πως διαμορφώνεται πάντα με κάποια κοινά γνωρίσματα όπως την διατήρηση της φυσικής εκφοράς του λόγου και την διατήρηση της ποιητικής φόρμας κατά τη μελοποίηση, την ρυθμική αντιστοιχία των λέξεων σύμφωνα με τον

τονισμό τους, την ίση μεταχείριση του κειμένου και της μουσικής εκ μέρους των συνθετών, την μουσική ενσωμάτωση των αισθητικών στοιχείων που είχε η κάθε εποχή αλλά και την μουσική απεικόνιση του νοηματικού και συναισθηματικού περιεχομένου του κάθε κειμένου. Τα πιο πάνω αποτελούν μερικούς από τους βασικούς κανόνες που από θεμελιώνουν την σχέση της μουσικής και της ποίησης ενώ παράλληλα αναδεικνύουν τον συγγενική τους προέλευση.

Είναι γεγονός ότι η σχέση της μουσικής και της ποίησης έχει δεθεί με έναν άρρηκτο δεσμό. Αξίζει να σημειωθεί πως σε όλες τις εποχές διαφαίνεται η προσπάθεια τόσο των ποιητών, όσο και των συνθετών, να γίνουν ένα σώμα. Κατ' επέκταση, η διαπίστωση που σημειώθηκε στο κεφάλαιο του Ρομαντισμού που κατέγραψε ότι οι ποιητές ήθελαν να γράφουν μουσικά και οι μουσικοί ήθελαν να γράφουν ποιητικά, θεωρείται εύστοχα ως μια γενική διαπίστωση που αφορά ολόκληρη την ιστορία της φωνητικής μουσικής. Η σχέση της μουσικής και της ποίησης έχει την τάση να εξελίσσεται στο διάβα των αιώνων, με την έμπνευση και τις τεχνικές δυνατότητες των συνθετών να πολλαπλασιάζονται αντί να φθίνουν, πράγμα που προοιωνίζει μια αέναη εξέλιξη της σχέσης αυτής.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. “Formes fixes.” In *Encyclopedia Britannica*, March 30, 2009. Ανακτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2023.  
<https://www.britannica.com/art/formes-fixes>.
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. “Notre-Dame school.” In *Encyclopedia Britannica*, June 20, 1998. Ανακτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2023.  
<https://www.britannica.com/art/Notre-Dame-school>.
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. “Oratorio.” In *Encyclopedia Britannica*, November 7, 2019. Ανακτήθηκε στις 30 Απριλίου 2023. <https://www.britannica.com/art/oratorio>.
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. “Program music.” In *Encyclopedia Britannica*, January 31, 2024. Ανακτήθηκε στις 29 Απριλίου 2023.  
<https://www.britannica.com/art/program-music>.
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. “Ritornello.” In *Encyclopedia Britannica*, December 6, 2019. Ανακτήθηκε στις 28 Απριλίου 2023. <https://www.britannica.com/art/ritornello>.
- Buelow, George J. *A History of Baroque Music*. New York: Indiana University Press, 2004.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful: With an Introductory Discourse Concerning Taste*. United Kingdom: Harper & Brothers, 1844.
- Burkholder, James Peter, Donald Jay, and Claude V. Palisca. *A History of Western Music*. New York: W. W. Norton et Company, 2019.
- Carapezza, Paolo Emilio. “Formes fixes.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. London: MacMillan Publishers Limited, 1980. vii: 712.
- Carter, Tim. “Jacopo Peri”. *Music & Letters*, vol. 61 no.2 (1980): 121-135. [https://www.academia.edu/90944337/Jacopo\\_Peri](https://www.academia.edu/90944337/Jacopo_Peri).
- Carter, Tim. “The search of musical meaning”. Chapter 7. In *The Cambridge History of Seventeenth Century Music*. Edited by Tim Carter and John Butt, 158-196. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Chrissochoidis, I. “An Emblem of Modern Music: Temporal Symmetry in the Prologue of L'Orfeo (1607).” *Early Music* 39, no. 4 (2011): 519–30. doi:10.1093/EM/CAR082.

- Dent, Edward J. and Patrick J. Smith. "Libretto." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. London: MacMillan Publishers Limited, 1980. x: 821.
- Haar James. "Madrigalism." In *The New Harvard Dictionary of Music*. Edited by Don Michael Randel. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1986.
- Hanning, Barbara Russano. "Love's New Voice: Italian Monodic Song." Chapter 2. In *The World of Baroque Music: New Perspectives* by George B. Stauffer, 25-47. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2006.
- Hanning, Barbara Tussano. "Music and the Arts." Chapter 5. In *The Cambridge History of Seventeenth Century Music* by Tim Carter and John Butt, 111-131. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Headington, Christopher. *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής: από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας*. Μετάφραση του Μάρκου Δραγούμη. Αθήνα: Gutenberg, 1994.
- Hynds, Aaron. "Tracing the History and Development of the Tetrachord Bass Lament," Music 413: Survey of Music in the Baroque Era (2011). Ανακτήθηκε στις 20 Μαρτίου 2023, [https://www.academia.edu/1110664/Tracing\\_the\\_History\\_and\\_Development\\_of\\_the\\_Tetrachord\\_Bass\\_Lament](https://www.academia.edu/1110664/Tracing_the_History_and_Development_of_the_Tetrachord_Bass_Lament).
- Landels, John G. *Music in the Ancient Greece and Rome*. New York: Routledge, 1999.
- Landormy, Paul. *Ιστορία της Μουσικής*. Αθήνα: Νίκας, 2004.
- Machlis, Joseph and Forney Kristine. *Η Απόλαυση της Μουσικής, Εισαγωγή στην Ιστορία – Μορφολογία της Δυτικής Μουσικής*. Επιμέλεια και μετάφραση του Δημήτρη Πυργιώτη. Αθήνα: Εκδόσεις Fagotto, 1996.
- Mahrt, William. "Word-Painting and Formulatic Chant." In *Cum angelis canere: Essays on Sacred Music and Pastoral Liturgy in Honour of Richard J. Schuler*. Edited by Robert A. Skeris, 113-144. St Paul: Catholic Church Music Associates, 1990.
- Michels, Ulrich. *Άτλας της μουσικής, τόμος I, Συστηματικό μέρος ακουστική φυσιολογία – οργανολογία – μουσική θεωρία – είδη και μορφές – σημειογραφία – ιστορικό μέρος: Από τους προϊστορικούς χρόνους έως την Αναγέννηση*. Μετάφραση και επιμέλεια των I.E.M.A. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1994.
- Monteverdi, Claudio. *Il Quarto Libro de Madrigali*. Venezia: Ricciardo Amadino, 1603.
- Mozart, Wolfgang Amadeus, and Robert Spaethling. *Mozart's Letters, Mozart's Life : Selected Letters*. 1st edition. New York: Norton, 2000.
- Nef, Karl. *Η Ιστορία της Μουσικής*. Μετάφραση, προσθήκες και επιμέλεια του Φοίβου Ανωγειανάκη, πρόλογος Μανώλη Καλομοίρη. Αθήνα: Ν. Βότσης, 1985.

- Ongaro, Giulio. *Music of the Renaissance*. London: Greenwood Press, 2003.
- Palisca, Claude V. *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Chicago: University of Illinois Press, 2006.
- Ringer, Mark. *Opera's First Master: The Musical Dramas of Claudio Monteverdi*. Unblocking the Master Series: No. 8. USA: Amadeus Press, 2006.
- Rosand, Ellen. *Monteverdi's Last Operas: A Venetian Trilogy*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- Rosand, Ellen. "The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament." In *The Musical Quarterly* 65, no. 3 (1979): 346-59. Ανακτήθηκε στις 30 Απριλίου 2023. <http://www.jstor.org/stable/741489>.
- Russel, Joseph O'Rourke. "Representation, Emotion, and the Madrigal in Sixteenth – Century Italy." PhD Thesis, Columbia University, 2020.
- Schubert, Franz. *Gretchen am Spinnrade*. Edited by Max Reger. Vienna: Universal Edition, 1926.
- Scholes, Percy, A. *The Oxford Companion to Music*. 10<sup>th</sup> edition. Edited by John Owen Ward. Oxford, New York: Oxford University Press, 1970. x: 194-195.
- Schwarm, B. "Requiem in D Minor, K 626." In *Encyclopedia Britannica*, January 9, 2023. Ανακτήθηκε στις 28 Απριλίου 2023. <https://www.britannica.com/topic/Requiem-in-D-Minor>.
- Schwarm, B. "The Four Seasons." In *Encyclopaedia Britannica*, February 7, 2020. Ανακτήθηκε στις 29 Απριλίου 2023. <https://www.britannica.com/topic/The-Four-Seasons-by-Vivaldi>.
- Smoje, Dujka. "Gustav Mahler: Das Lied von der Erde." CD OSM-CD-7436, 2009. Canada: Université de Montréal, 2009. Ανακτήθηκε στις 30 Μαρτίου 2023. [https://www.academia.edu/73762849/Gustav\\_Mahler\\_Das\\_Lied\\_von\\_der\\_Erde](https://www.academia.edu/73762849/Gustav_Mahler_Das_Lied_von_der_Erde).
- Warren, Charles. "Word-painting." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. London: MacMillan Publishers Limited, 1980. xx: 528-529.
- West, Martin L. *Αρχαία Ελληνική Μουσική*. 3<sup>η</sup> έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπάδης, 2010.
- Westrup, Allan J. "Henry Purcell." *Encyclopedia Britannica*, Ανακτήθηκε στις 17 Νοεμβρίου 2022. <https://www.britannica.com/biography/Henry-Purcell>.
- Westrup, Jack. "Recitative." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. London: MacMillan Publishers Limited, 1980. xv: 643.

- Westrup, Jack and Thomas Walker. "Aria." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. London: MacMillan Publishers Limited, 1980. i: 573.
- Αριστοτέλης. *Τέχνη Ρητορική*. Επιμέλεια και μετάφραση του Δημήτρη Μπασάκου. Αθήνα: Νήσος, 2016.
- Γεωργιάδης, Θρασύβουλος Γ. *Μουσική και Γλώσσα: το ιστορικό γίνεσθαι της δυτικής μουσικής στη μελοποίηση της λειτουργίας*. Μετάφραση Δημήτρη Θέμελη. Αθήνα: Νεφέλη, 1994.
- Γιάννου, Δημήτρης. *Ιστορία της Μουσικής: Σύνομη γενική επισκόπηση*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1995.
- Εκδόσεις Κ. Εμμανουήλ – Δ. Κίτσια & ΣΙΑ. «Ιάλεμος.» Στο *Η Μεγάλη Αμερικανική Εγκυκλοπαίδεια: Γενική, Παγκόσμιος, Σύγχρονος: Ειδικώς συμπληρωθείσα και προσαρμοθείσα δια την Ελλάδα* (Αθήνα: Εκδόσεις Κ. Εμμανουήλ – Δ. Κίτσια & ΣΙΑ: 1974) ΙΑ: 290.
- Κοκκόρης, Ευάγγελος. *Η Μουσική και η Ιστορία της*. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 2002.
- Κοντογεωργίου, Αντώνης. *Η Διεύθυνση Χορωδίας*. Αθήνα: Παπαρηγορίου – Νάκας, 2015.
- Κούντουρας, Δημήτρης. *Ουμανισμός και Μουσική στην Ιταλική Αναγέννηση*. Αθήνα: Εκδόσεις Fagotto, 2020.
- Μελιγκοπούλου, Μαρία Έμμα. *Εισαγωγή στην Τέχνη της Χορωδιακής Πράξης: με ειδική αναφορά στην παιδαγωγική της παιδικής-νεανικής χορωδίας*. Αθήνα: Panas Music, 2011.
- Νάστος, Αθανάσιος Β. «Το ερωτικό πολύπτυχο στην όπερα Don Giovanni του Μότσαρτ και οι προεκτάσεις του». Διπλωματική εργασία, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιον Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, 2017.  
<https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/uoadl:1387540>.
- Σιώπη, Αναστασία Α. *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα*. Αθήνα: Τυπωθήτω - Γιώργος Δαρδανός, 2005.
- Συνοδινός, Ζήσιμος Χ. «Antonio Lucio Vivaldi: Οι Τέσσερις Εποχές.» *Περίπλους: Τετράδιο για τα γράμματα και τις τέχνες*. Καλοκαίρι 1984, αρ. 2. Αθήνα, Ζάκυνθος: Εν πλω, 1984. Ανακτήθηκε στις 30 Απριλίου 2023.  
[https://www.academia.edu/37803950/Antonio\\_Lucio\\_Vivaldi\\_%CE%9F%CE%B9\\_%CF%84%CE%AD%CF%83%CF%83%CE%B5%CF%81%CE%B5%CE%B9%CF%82\\_%CE%B5%CF%80%CE%BF%CF%87%CE%AD%CF%82\\_Antonio\\_Lucio\\_Vivaldi\\_The\\_Four\\_Seasons\\_](https://www.academia.edu/37803950/Antonio_Lucio_Vivaldi_%CE%9F%CE%B9_%CF%84%CE%AD%CF%83%CF%83%CE%B5%CF%81%CE%B5%CE%B9%CF%82_%CE%B5%CF%80%CE%BF%CF%87%CE%AD%CF%82_Antonio_Lucio_Vivaldi_The_Four_Seasons_).