



υψηλή αυτή αποστολή τότε με κέφι, όταν κατανικά τα εμπόδια, και τότε με επώδυνη σκληρότητα, όταν τα εμπόδια απειλούν τη σωματική ή την ψυχική του υπόσταση. Να λοιπόν η διδασκαλία που μας προσφέρει προς τα τέλη του μεγάλου αιώνα των επαναστάσεων, η αισθητική του Σίλλερ και η μουσική του Μπετόβεν.

## II. Η Ωριμότητα

Τα έργα της δεύτερης περιόδου (1800-1815) δεν ταξινομούνται σε ομάδες όπως τα έργα των προηγούμενων χρόνων. Τώρα η ορχηστρική και δραματική μουσική περνά σε πρώτο επίπεδο. Αλλά όμως, τη στιγμή που ξεσπά το δράμα της κώφωσης, η αντίθεση ανάμεσα στη χιουμοριστική ελαφρότητα και τον μαχητικό ηρωισμό γενικεύεται, παίρνοντας μια αξία συμβολική και παγκόσμια.

Ο Μπετόβεν παραμένει πάντα μουσικός με προσωπικό ύφος, κλεισμένος στον ίδιο του τον εαυτό. Εκτός από τη συμφωνία, έχει επιτυχία μόνο με θέματα ή με κείμενα που αντιστοιχούν απόλυτα με την ψυχική του διάθεση. Αν ο Φιντέλιο είναι το μόνο του αριστούργημα στο χώρο του μελοδράματος, αυτό συμβαίνει επειδή το θέμα ταιριάζει με τις περί ηθικής ιδέες του. Αλλά ακόμα πιο προσωπικό και μεγαλοφυιές είναι το ύφος του Μπετόβεν στην Εισαγωγή, δηλαδή στο μελόδραμα δίχως λόγια.

1. Ο Χάνντν έγραψε εκατό συμφωνίες και ο Μότσαρτ σαράντα. Ο Μπετόβεν συνθέτει μόνο εννιά — μια δημιουργική παραγωγή φειδωλή και συμπυκνωμένη. Γι' αυτόν η σύλληψη των έργων είναι πάντα επώδυνη, η δε εκτέλεση κοπιώδης. Η έκφρασή του είναι αποστομωτικά λακωνική, σαν ένα σκληρό μέταλλο σφυρηλατημένο από τον πιο δυνατό αθλητή. Είναι η αριστουργηματική σύνθεση ενός λυρισμού γεμάτου ένταση και ενός κανόνα μετρομένου προσεχτικά.

Οι Συμφωνίες των προκατόχων του Μπετόβεν απειθύ-

νονταν σε αριστοκράτες ή φιλόμουςους. Ο Μπετόβεν στρέφεται δίχως δισταγμό προς το ευρύ κοινό. Η μουσική του απορρίπτει όχι μόνο μια αισθητική ξεπερασμένη, αλλά επιπλέον ένα κοινωνικό σύστημα που κατέρρεε. Η συμφωνική μορφή μπορούσε να δεχτεί τόσο τη διεύρυνση όσο και τη συμπύκνωση. Βγαίνοντας από τα στενόχωρα πλαίσιά της, η Συμφωνία γίνεται συμβολική μορφή ενός ολόκληρου πολιτισμού.

Η Δεύτερη Συμφωνία είναι ακόμα αρκετά συμβατική. Μόνο το Αντάτζιο αξιοποιεί πλήρως το ταλέντο του Μπετόβεν. Κυριαρχεί η ισορροπία ανάμεσα στην πληθωρική έμπνευση και σε μια τέχνη δουλεμένη με απίστευτη αυτοπεποίθηση. Όλη η Συμφωνία είναι λαμπρή. Πρώτη η Εισαγωγή, στοχαστική, κάνει να προαισθανθούμε το Αλλέγκρο. Σταθερό κι αρρενωπό, το κύριο θέμα του Αλλέγκρου αυτού παραχωρεί τη θέση του σ' ένα δεύτερο θέμα, ακόμα πιο αποφασιστικό, σαν στρατιωτικό εμβατήριο ή θούριο. Τόσο ο ρυθμός όσο και ο βηματισμός του είναι καινούριοι. Το Μενούετο αντικαθίσταται από ένα ζωηρό και ζωντανό Σκέρτσο, χιουμοριστικού χαρακτήρα. Το Φινάλε ξεκινά μ' ένα ανυπόμονο μοτίβο, πολύ χαρακτηριστικό του στυλ του Μπετόβεν. Πρόκειται για μουσικό κομμάτι εξάισιο και αληθινό αριστούργημα ενορχήστρωσης.

Το πέρασμα από την Δεύτερη στην Ηρωική δεν είναι πιο παράδοξο από το πέρασμα από την Πρώτη στη Δεύτερη. Η κωφότητα και τα διάφορα εξωτερικά γεγονότα ωρμαίνουν ταχύτατα το ταλέντο του Μπετόβεν. Το έργο αυτό δοξάζει τον ηρωισμό όλων των εποχών. Η προβολή του ανθρώπου έναντι του κοινωνικού συστήματος, η ανανέωση του συστήματος αυτού με δημιουργία ατομικών αξιών, ο τραγικός θάνατος του ήρωα, ο ύμνος στην αθάνατη Ζωή, αυτή είναι η *Ηρωική*.

Τα πάντα είναι καινούρια στη Συμφωνία αυτή. Η

μορφή της Σονάτας έχει μετατραπεί από τη φύση και τη διάταξη των μερών. Η ενορχήστρωση υπαινίσσεται τη ρεπουμπλικανική Ιδέα, όπως τη διαισθάνεται ο Μπετόβεν. Κάθε όργανο κατέχει την ανάλογη ελευθερία. Είναι απίστευτος ο εμπλουτισμός της ορχηστρικής παλέτας.

Στο πρώτο μέρος, το αρχικό θέμα ακολουθεί δύο βίαιες συγχορδίες και διαγράφεται σχεδόν αδιόρατα. Μετά, συναντά θέματα διστακτικά, σχεδόν ελεγειακά. Είναι η μάχη ανάμεσα στον δρώντα ηρωισμό και στην ήρεμη καρτεριά. Προς το τέλος, το ηρωικό θέμα κορυφώνεται. Μάλιστα, αλλά ο ήρωας μπορεί να πεθάνει. Η αντίθεση ανάμεσα σ' αυτό το πρώτο μέρος και στο πένθιμο Εμβατήριο είναι τεράστια. Ο Μπετόβεν διερμηνεύει εδώ τα συναισθήματα του θεατή. Γιατί το πονεμένο θέμα που διακόπτεται από μια παρηγορητική μελωδία, ξαναρχίζει μεμιάς, αδυσώπητο. Είναι ο σπαρακτικός θρήνος της ανήμπορης ψυχής μπροστά στον θάνατο. Στο τέλος, ένας αναστεναγμός πόνου και μια σιωπή πιο φοβερή κι απ' τον ίδιο το θάνατο...

Μπορούσε εδώ ο Μπετόβεν να γράψει ένα τετρομμένο Μενουέτο ή ένα Φινάλε; Το Σκέρτσο συνδέεται άμεσα με το πρώτο μέρος. Είναι ένα μοναδικό κομμάτι, μυστικοπαθές και φαντασματικό, που θα μπορούσε να τοποθετηθεί καλύτερα ανάμεσα στο αρχικό Αλλέγκρο και το Εμβατήριο. Όσο για το θέμα του Φινάλε, το βρίσκουμε ξανά, άλλες τρεις φορές, στα προηγούμενα της *Ηρωικής* έργα του Μπετόβεν. Από πού έρχεται, αν όχι από το Μπαλέτο του Προμηθέα; Ο ηρωισμός του ανθρώπου παίρνει μια παγκόσμια αξία. Πρώτα, μια ιλιγγιώδης κάθοδος· ακολουθούν συγχορδίες που εκφράζουν ανησυχία και τέλος το προμηθεϊκό θέμα. Το σπέρμα της ζωής ρίχτηκε απ' τα ουράνια. Ζωηρεύει, αναπτύσσεται λίγο-λίγο και μετά εμφανίζεται σε όλο του το μεγαλείο. Η Ζωή ξεχειλίζει και το Φινάλε ανεβαίνει, με ολοένα πιο

γοργούς κραδασμούς, μέχρι να μας οδηγήσει στην έκσταση.

Με απόσταση τριών ετών από την *Ηρωική*, η Τετάρτη διαφέρει απ' αυτήν ριζικά. Έχει περισσότερη ενότητα από τις προηγούμενες Συμφωνίες. Η Εισαγωγή της είναι απείρως πιο ομοιογενής από εκείνη της Δεύτερης. Εδώ επικρατεί μια γενική εντύπωση αναποφασιστικότητας και μυστηρίου. Το Αλλέγκρο αστράφτει, καθώς ξεπετάγεται από τα σκοτάδια αυτά. Όμως η εναλλαγή που ακολουθεί δεν είναι καθόλου δραματική. Η θέληση ξαναβρίσκει εδώ τη δύναμή της. Το Αντάτζιο αποτελεί έναν απ' τους πιο καθαρούς στοχασμούς του μαέστρου: πολύ πρωτότυπο ως προς το βαθύτερο περιεχόμενο και τη μορφή του, μιλάει για τη γαλήνια ειρήνη της ευτυχίας. Το Μενουέτο έρχεται σε ανοιχτή ρήξη με την παράδοση: απότομες αντιθέσεις, ένταση του συναισθήματος, δαιμονική Φαντασία ένα γλυκό και γαλήνιο Τρίο. Τέλος, στο Φινάλε, αμέριμη χαρά κι αγάπη για τη ζωή. Το χιούμορ δεν εξουδετερώνει, αλλά μαλακώνει τον αντίπαλο.

Η *Πέμπτη Συμφωνία* είναι η σύνθεση των δυο προηγούμενων. Μιλά για τον αγώνα του ανθρώπου ενάντια στη μοίρα του, τον θρήνα του που οφείλεται στη δύναμη της θέλησης. Έχοντας τέτοιους στόχους, ο Μπετόβεν χρειάζεται μεγάλες γραμμές, καθαρές και ρωμαλέες, σχεδιασμένες σαν κοφτερά μαχαίρια, με όλη τη δύναμη της αντήχησης των οργάνων, με τις συμπαιγίες τους μάζες να αντικρούουν τα εκφραστικά σόλα. Είναι μια εξισορρόπηση θαυμαστή και μια λιτότητα στη χρήση των μέσων.

Τη φορά αυτή δεν υπάρχει Εισαγωγή. Το θέμα ξεκινά μονομιάς, μ' όλο του το σφυρηλατημένο σφρίγος. Στα αλλεπάλληλα καλέσματα της Μοίρας, απαντά με ηχώ η ίδια πάντα μυστική και αγωνιώδης ερώτηση. Ο άνθρωπος μπαίνει στον αγώνα γεμάτος ελπίδες και έτοιμος να αντισταθεί. Όμως το κάλεσμα της Μοίρας ακόμα αντιλα-

λεί, πιο αμείλικτο από ποτέ. Μοιάζει ν' ακούμε τους πνιχτούς αναστεναγμούς αυτού του φαινομενικά ηττημένου πλάσματος, του ανθρώπου.

Το Αντάντε αφήνει πίσω του τη σκληρή αυτή πραγματικότητα. Από τα τρίαβαθα του ονείρου ανεβαίνει η καταπραϊντική μελωδία. Το θέμα της νίκης εμφανίζεται από τρεις φορές. Μετά, ένας ρυθμός εμβατηρίου, καθαρός και αποφασιστικός που θριαμβεύει υπερισχύοντας των εχθρικών δυσαρμονιών. Η ελπίδα τον οδηγεί στο τέλος. Ο άνθρωπος που πριν λίγο ήταν τσακισμένος, ξαναβρήκε την πίστη. Αλλά το Σκέρτσο μας επαναφέρει στη γη: περνούν μπροστά μας σκοτεινές οπτασίες. Εμφανίζεται πάλι το μοτίβο της Μοίρας, που διακόπτεται από ένα είδος γκροτέσκου χορού, μετά από κοροΐδεντικά στακκάτα και πιτσικιάτα. Αλότομα, πέφτει η νύχτα και τα σκοτάδια όπου το μόνο που αντηχεί είναι το κάλεσμα της Μοίρας. Ακόμα μερικά μέτρα και το άσχημο όνειρο χάνεται. Σε τέσσερα γεμάτα σημασία μέτρα αντιλαλεί ο ύμνος της νίκης. Ακόμα μια διακοπή, η τελευταία. Η θριαμβική ιδέα επανέρχεται για να ολοκληρωθεί τούτη τη φορά με μια επιβεβαίωση εκχειλιζουσας ορμής.

Μετά την Πέμπτη, οι τρεις επόμενες Συμφωνίες εξυμνούν — αλλά με πονεμένες επιφυλάξεις — τη γαλήνη και την ευτυχία.

Ξέρουμε την αγάπη του Μπετόβεν για την παρηγορητική Φύση. Η *Ποιμενική* (Pastorale) είναι ένα ειδύλλιο. Ξεκινά με μερικές σκηνές: η συγκέντρωση των χωρικών, η καταιγίδα, το τραγούδι του βοσκού. Μπορούμε να διακρίνουμε τη διακριτική χρήση των χρωμάτων, τον φευγαλέο εμπρεσιοννισμό, την ανάλαφρη και γλυκειά ευθυμία, τους εξαιρετικά ισορροπημένους ρυθμούς. Είναι ολοφάνερη η περιγραφική πρόθεση, ιδιαίτερα στη «Σκηνή στο Ρυάκι». Μετά τον βαρύ χορό των χωρικών, η καταιγίδα, μετά η αναλαμπή και η προσευχή. Τι να αντιπροσωπεύει εδώ η

φύση, αν όχι τα ανθρώπινα πεπρωμένα; Και πόσο παρηγορητική είναι η γαλήνη που ακολουθεί την εξωφρενική ένταση της *Πέμπτης*!

Με την ολοκλήρωση της *Παστοράλε*, το 1808, ακολουθούν πέντε χρόνια παύσης, με εκπληκτικές δημιουργίες στο διάστημα αυτό. Από τις μοναχικές αυτές σκέψεις, κερδίζει η Συμφωνία. Ο Μπετόβεν εγκαταλείπει τη δομή των προηγούμενων Συμφωνιών. Μια ανοδική πορεία συνεχίζει περνώντας από την Εβδομή και την Ογδόη, τις δύο Συμφωνίες όπου ο Μπετόβεν υμνεί την ευδαιμονία που έχει οριστικά κατακτήσει. Εδώ το κυρίαρχο στοιχείο είναι ο ρυθμός. Είναι — όπως το κατάλαβε ο Βάγκνερ — η αποθέωση του Χορού. Οι Συμφωνίες αυτές είναι Σουίτες μνημειακών μορφών, δηλαδή, ένα είδος ρυθμικής δράσης. Αν η Εβδομή (VII) σημαδεύει το στάδιο της προόδου που έχει επιτευχθεί, η Ογδόη (VIII) δηλώνει το σημείο όπου έχει καταλήξει ο συνθέτης. Στην Εβδομή (VII) υπάρχει ακόμα κάποια βραδύτητα και η ανάβαση είναι απλώς προοδευτική. Στην Ογδόη (VIII) υπάρχει το γεμάτο άνεση χαμόγελο, το θείο παιχνίδι.

Η Εισαγωγή της *Εβδομης* (VII) αποτελείται από μια υπέροχη ανοδική κίνηση που ωστόσο παραμένει συγκρατημένη. Οι συγχορδίες μοιάζουν να σπρώχνουν προς τα εμπρός όλο το έργο. Η διαμάχη ανάμεσα στη δύναμη που κατακρατεί κι εκείνη που επιταχύνει το βήμα φανερώνεται στο Βιβάτσε, το θέμα του οποίου, μετά από διάφορες μεταπτώσεις, επανεμφανίζεται στο τέλος, απαστράπτοντας και θριαμβευτικά. Το περίφημο Αλληγκρέττο μας μεταφέρει ξάφνου σ' έναν άλλο κόσμο. Ύστερα από τη θεσπέσια εναλλαγή ανάμεσα στο αρχικό θέμα και το θρήνο του δευτερεύοντος, ενώνονται τα δύο θέματα για να αγκαλιάσουν ολόκληρη την ορχήστρα. Και τότε η οπτασία χάνεται. Μετά από ένα δραματικό Σκέρτσο κι ένα θαυμάσιο Τρίο, το οποίο φαίνεται να επαναφέρει την ισορροπία

Μετά 1780		Μετά 1784		
Όπερα seria	Τίτλος	Όπερα buffa	Όπερα buffa	Όπερα buffa
1. Primo uomo	Seccato, Spica, com.	1. Primo buffo comico	Ferdinando	Don Giovanni
2. Primo donna	Vivetta, Kok, pomp.	2. Primo buffa	Ferdig	Dama Anna Ismael
3. Secondo uomo	Annio, Spica, alto	3. Primo mezzo cantante	Don Alfonso	Don Ottavio Ismael
4. Secondo donna	Servilia, Sup, pomp.	4. Secondo buffo cantante	Guglielmo	Leporello
5. Quicchio re (il tenore)	Tina, prima, ten.	5. Secondo buffa	Desidera	Dama Flavia (mezzo cantante)
6. Ultima parte (l'opera in due)	Palillo, (μπασόλα)	6. Secondo mezzo cantante	-	Kentato, Masseto
		7. Terzo buffo	Donna	Zerlina

**A. Χαρακτήρες της opera seria και της opera buffa κατά την εποχή του Mozart**

**B. G. Pergolesi, Intermezzo «Livietta e Tracollo», 1734, όπερα της Livietta**

**Γ. G. Paisiello, il barbiere di Siviglia, 1782, τριό Guineo, Donagelio και Bartolo (πρώτο μέρος, χορηγούμενο, τραγούδι)**

■ Ομοίωση κίνηση  
■ Αντίθετη κίνηση  
■ Τραγούδι κωμικού ή σοβαρού  
■ Εμπνευστή

Χαρακτήρες και δομές σύνθεσης

Η **opera buffa** (ιταλ., κωμική όπερα) είχε μεγάλη διάρκεια, ήταν ασπικού χαρακτήρα και ανάλογη, σε αντίθεση με την **opera seria** και όπως και αυτή, ανήκει στη ναπολιτ. σχολή. Ενώ η **opera seria** κυριαρχεί περί το 1720-80, η **opera buffa** γίνεται από τα μέσα του αιώνα, μετά την πρώτη επιτυχία της *Servio padrona* του Ρεσκούτσι (intermezzo 1733) και κυριάζει με τους Γαλιερί και Ρεσκούτσι, η επικρατέστερη μορφή όπερας της κλασικής εποχής. Η **opera buffa** ως μουσ. κωμωδία είναι συνδεδεμένη από τη φύση της με την προκλασική και κλασική μουσική. Φθάνει στο απόγειό της με τον **Mozart** και οφθαίγει περί το 1830-40 με τον **Donizetti**.

#### Προϊστορία της opera buffa

Ιστορικά προηγούνται της opera buffa:

- κωμικές σκηνές και ρόλοι (paraf. buffe) στις δραματικές όπερες του 17ου αι., ιδ. στη Βενετία (πρβλ. σ. 310, σχ. Β)
- intermezzo (intermezz) κωμικού χαρακτήρα, ως επίθετο διάλεγμα μεταξύ των πράξεων στην όπερα ή το θέατρο
- η ναπολιτ. κωμωδία με μουσική, σε τοπική διάλεκτο, με ασπικά, καθημερινά θέματα με χαρακτηρισμό φάρσας, με τύπους από την *commedia dell'arte* και παρωδία της opera seria. Από αυτή την κωμωδία προκύπτει ένα νέο ναπολιτάνικο μουσικολογικό ύφος με πιο διάσημο έργο τη *Servio padrona* του Ρεσκούτσι.

Το intermezzo *Livietta e Tracollo* (Νάπολη 1734) του Ρεσκούτσι φέρει και αυτό τα χαρακτηριστικά του νέου ύφους: κίνηση και αίσθημα είναι ακόμα συγγενή στο πλαίσιο της μαζικής αισθητικής. Όμως με την αισθητική, όλο ζωντάνια απόδοσης του κειμένου (σε αντίθεση με το λόγιο, συμβολικό χαρακτήρα του μαζικού) δημιουργείται ένα νέο ύφος.

Η *Livietta* αγυλιέται να πάρει αέρα, γι' αυτό τραγουδά με κοφτές φράσεις, που χωρίζονται από παύσεις: *Ti ricas!* (Δείξτε ευμενής!) *Adagio!* *Adagio!* Έξω αντιστοιχεί η ήρεμη, ομοίωμα κίνηση. Ακολουθεί ξεφηνικό ή επίκληση: *Tracollo mio!* με αλλαγή στη χειρονομία, που γίνεται πλατά και περιεκτική. Αυτό επιδρα και πάνω στη μουσική: διαρκεί στην ορχ. συνάδεια, εύθυνη διαρκείας, πλατιά χειρονομία με το άλμα οκτώβας φε-φε, αλλαγή στην αρμονία: μετατροπή μέσω της διπλής δεσποζούσας Ντο μείζ., στη δεσποζούσα φα μείζ., με αλλοιώσεις υφώνων ως αρμονικά στολίδια, όπως της 5ης (σολ ή) και της 9ης (μείζ) κατά το χαρακτηριστικό ναπολιτάνικο τρόπο για ενίσχυση της ακραστότητας (πρβλ. τη ναπολιτ. βη. σ. 98). Το Αισθηματικό ύφος θα μοιβαθεί όλα τα παραπάνω (σχ. Β).

Η μουσική αποκατά μια **σωματική διάσταση**, που αντιστοιχεί στη μεμιά του ηθικού και αντικαταπρίζει τις κινήσεις του σώματος και της ψυχής.

#### Το υλικό της opera buffa

αντλείται από την καθημερινή ζωή (βλ. αν., υπηρέτης, κωμικός κ.ο.κ.), από κωμικό έως ιδιαίτερα αισθηματικό, αντίστοιχα με την *commedia dell'arte*.

Η *commedia dell'arte* ήταν αυτοσχεδιαστικός τύπος κωμωδίας του 16ου αι., με χαρακτηρισμό φάρ-

σας, στην οποία η ακολουθία των σκηνών και το περιεχόμενο ήταν καθορισμένα, τα επόμενα όμως στοιχεία της παράστασης επαφάνονταν στους ηθοποιούς, που συχνά αυτοσχεδίαζαν.

Οι ρόλοι είναι τυπικοποιημένοι χαρακτήρες, που παίζονταν πάντα με την ίδια μάσκα και την ίδια ενδυμασία. Μερικοί από αυτούς ήταν ο *Pulcinella*, ο *Arlecchino*, οι *Pantalone* και *Brighella*, η *Isabella* και η *Colombina*, ο *Capitano Spavento*, ο *Dottore* (γιατρός ή δικηγόρος) και κυρίως το ζευγάρι κωμικός και υπηρέτης: *Mignolotto* και *Zanni* (*Don Giovanni* και *Leporello*).

Πρώτος ο Γαλιερί εμπλούτισε το λιμπρέτο και διαμόρφωσε τους τύπους σε ζωντανούς χαρακτήρες, με διαφοροποιήματα και ανάμικτα χαρακτηριστικά.

Η **opera buffa** χρησιμοποιεί καθημερινή γλώσσα, συχνά τοπική διάλεκτο, με στοιχεία από άλλες γλώσσες (λατινικά), παρωπίτες, παρωδίες, γρήγορη αμλία, φταρνίσματα, χορηγούμενα και τραγουδιόματα.

Στη σκηνή από την όπερα του Ρεσκούτσι οι δύο υπηρέτες του Bartolo έπασαν θύματα του Figaro που τους υπνώτισε: γι' αυτό κοιμιάζουν όταν προσπαθούν να περιγράψουν στον Bartolo τη σκηνή συνέβη. Η σκηνή είναι ρεαλιστική και πολυεπίπεδη. Η μουσική την αποδίδει όπως είναι και παράλληλα προσέβει και άλλες διαστάσεις.

Ενώ ο *Donagelio* χορηγούμενο πάνω σε μία μικρο-σκηνη νότα *ah!* στην ορχήστρα τραούν κραγιμμένες νότες. Ο *Guineo* φταρνίζεται στην αρχή, με ομήρ πάνω στο *ah!* (ατσι, φταρνισμα) ενώ ακολουθεί ένα επαναλαμβανόμενο ντο (3 ογδοα με ενδόμεσες παύσεις). Ο Bartolo ρωτά γρήγορα και φλύωρα ακριβώς μεσο στο μέτρο *ah!* η τραγουδιό *ah!* και αυτοί ενώ η ορχήστρα συνάδεια με νευρική κίνηση ογδοών (μ.π. Γ).

#### Συνήθης διανομή ρόλων

Ο λιμπρετίστας και ο συνθέτης της opera buffa, όπως και της opera seria, υπολόγιζαν σε ένα συγκεκριμένο αριθμό προσώπων και ερμηνευτών, που ήταν διαθέσιμοι σε κάθε θέατρο. Ο αριθμός μάλιστα και οι τύποι αρίως καθορίζονταν από πριν στον λιμπρετίστα. Στην opera seria έπασαν συνήθως 6 πρόσωπα, κυρίως με ψηλές φωνές. Το 1781 ακόμα, ο G. Mattei περιγράφει αυτούς τους 6 τύπους της opera seria ως 4 γυναικείες φωνές (ή καστράτους), 1 τενόρο (κάποιος βαρσαλός) και μία συνήθως βαθιά φωνή (τελευταίος ρόλος, *πρωτοπαιστή της αμλής*). Αυτή είναι η διανομή στον *Τίτο του Mozart* (σχ. Α).

Στο intermezzo εμφανίζονται συνήθως 2 πρόσωπα με φωνή, που αντιστοιχούν στο φύλο τους (σπράνο, μπάσο). Η opera buffa έχει συνήθως 7 (ή 6) τέτοια πρόσωπα, χωρίς δηλ. καστράτους. Τέτοια είναι η διανομή στην ημιτελή opera buffa *Lo sposo deluso* (1783) του Mozart με 4 άντρες και 3 γυναίκες: οι άντρες είναι μικτοί χαρακτήρες μεταξύ κωμικού και σοβαρού (*mezzo cantante*). Στο *Così fan tutte* απάτουνται 8 πρόσωπα, ενώ στον *Don Giovanni* απάτουνται 8 ερμηνευτές, λόγω της παρουσίας και ρόλων της opera seria (ο Τοβαρλής και ο Masseto τραγουδιέθηκαν στην Πράγα από τον ίδιο τραγουδιστή).



**Α** L. Leo, *L'Andromaca*, 1742, από *palatino*

**Β** Opera seria (τύπος) J. A. Hasse, μετά, όσα από τον Gallo, 1720, κατά Margolis 1753, κείμενο του Metastasio

**Γ** H. Jommelli, *Federta*, 1768, δραματικό μελοδραμικό αριστοκρατικό

**Δ** J. A. Hasse, *Leucippo*, 1747, από *palatino*, ποιητικό αίσθημα του J. A. Hasse, 1728

Δομή και χαρακτηρισμός

Η όπερα **seria** είναι η σοβαρή, μεγάλη (ital. όπερα του 18ου αι., επηρεασμένη από τη νοπολίτ. σχολή). Στο επίκεντρο της βρίσκεται η μελωδία: η (ital. τραγουδιώτικη) τέχνη του δείσιου. Ως μπαρόκ είδος η όπερα seria, παρά τις πολλές προσπάθειες αναμόρφωσης, οδηγείται κατά την κλασική εποχή σε παρωχημένη, λιγότελο συμβολή του Γολδου Καρστίνι (Αντοίν Πεζέρε), ως μοσκαρίτης, διασάφηση, εξάντληση και γλυή της αριστοκρατίας όντας παράλληλη:

- αλληγορική, πλούσια σε σκέψεις και φανταστικές εικόνες, ηθικόλογα (δικαιοσύνη, μεγαλομυχία) αλλά και παθητική ή ερωτική
- θεματολογία μυθολογική, απεικονισμένη από την καθημερινότητα (με εξάρτηση την όπερα buffa)
- ηρωική, επική, μοραλοθητική, με μονολόγους (σόλα-ρίες), δεξιοτεχνική, λιμπερή, παρουσιάζοντας τύπους αντί για χαρακτήρες.

Κίριος λιμπεριστας είναι ο Μεταστάσι (σ. 315). Γράφει αριστοκρατικά πολυπλοκές υποθέσεις με συνήθως ή πρόσωπα (σ. 374), με ντινγκές και ευχρηστικό μέτρο.

Το **μελοδραμικό**, πολύ σημαντικό τμήμα του λιμπερού, δεν σημαίνεται αναλυτικά στην παρτίτιουρα, εν μέρει μάλιστα αυτοσχεδιάζεται στη σκηνή (σέκκο, με συνθεσία από τοίμπλο και βιολοντσέλλο). Οι άριες αποτελούν τις λιμπερές στιγμές της όπερας. Η όπερα seria αποκρυσταλλώνεται σε μια διαδοχή από ολομόρφες σκηνές (σχ. Β): διάλογοι, μελοποιημένα ως μελοδραμικά, και στο τέλος η άρια, ένα είδος περίληψης με καθορισμένη ψυχική διάθεση (αντί-οποση με το χαρα της αρχ. τραγωδίας, Σαλζμπουργ).

Το ρετό, σέκομελοποιεί το κείμενο σύμφωνα με καθορισμένους κανόνες και τυποποιημένα σχήματα, που ήταν γνωστά και στον λιμπεριστά (ο Μεταστάσι έγραφε τα ρετριστά του τραγουδιώτα στο τοίμπλο): οι εφάρσεις του κειμένου χωρίζονται με παύσεις, οι τονισμένες συλλαβές συμπιπτούν με τα κοχυρά μέρη του μέτρου, ο αριθμός των συλλαβών καθορίζει τον αριθμό των φράσεων, συχνή επανάληψη νότας και μικρά διαστήματα δείχνουν ακούσια στο λόγο, ενώ οι φράσεις συνδέονται με μελωδικά και αρμονικά μεταβί- τους, π.χ. /ισή, /νή μελωποιείται ως άρη και θέση αντίστοιχα, ως δεσπό(ζουσα και τονική) / νήσιση, / νήσιμοικς (μ. η. Β). Αυτό έχει αποτέλεσμα την τονική περιπλάνηση με μετατροπές στη μεταβίβαση από μια άρια στην επόμενη (σ. 364, σχ. Α).

Οι άριες κλείνουν τις σκηνές, συχνά με παράλληλη αποχώρηση του τραγουδιώτη: πάντα υπάρχει η πιθανότητα να επανδουθήσει χειροκρότημα και ίσως η επανάληψη της άριας (da capo). Η δραματική εξέλιξη έχει δευτερεύουσα σημασία. Στο τέλος της όπερας υπάρχει κάποιο χορευτικό ή ένα σοσιαλικό σύνολο, στην αρχή της η νοπολίτ. *sinfonia όπερας* (σ. 137).

Παρά τα μέσα του αιώνα η όπερα seria υφίσταται την κριτική των οπαδών της φυσικότητας, απλότητας και ελεύθερης έκφρασης των συναισθημάτων. Ηδη ο Π. Μανκελμω κατηγορεί έντονα την όπερα seria (*Il teatro alla moda*, Βενετία 1721), καθώς και ο κόμης F. Α. Αλκιππί (*Seggio sopra l'opera in musica*, Livorno 1756). Η όπερα υποστηρίζει, πρέπει να επιστρέψει στις βασικές της αρχές, ιδίως τη φυσικότητα. Η φυσικότητα εδώ τυπίζεται με τη στροφή σε αρχαιο-ελληνικά θέματα (σ. 367).

Η αναμόρφωση της όπερας που επιχειρήθηκε από τον

Γεωργ. στοχεύει προς την ίδια κατεύθυνση: τη φυσικότητα στη δραματική πλοκή (Βλ. σ. 381). Ηδη στον Leo χρησιμοποιεί την *aria di azione* (με δράση) και την *aria parlante* (με κείμενο).

Η Ανδρουαχή μιλά με δραμότητα και δραματισμό όταν απευθύνεται στο Δολοφόνο, που ετοιμάζεται να σκοτώσει το μικρό της γιο, με τρυφερότητα και αγάπη, όταν απευθύνεται στο γιο της. Αυτή η αλλαγή διαθέσεων και ατμόσφαιρας εκφράζεται μουσικά (σχ. Α): αλλαγή σε, επίσης γρηγορή, ρυθμ. αγωγή, δραματικά φραστικά σφραγίσματα (καρόνες) αλλαγές στη δυναμική: f-pp στη μελωδική γραφή. Δραματικά βασικά διαστήματα απεναντι σε βηματικές μελωδικές φράσεις ανασταναγμού, αλλαγή τονικοτήτας και συνθεσίας.

Αυτή η αρχή των ανθέσεων ανηλώνεται από τη δράση στη μουσική, ακόμα και στην καθαρά ορχηστική, και συμβάλλει στη διαμόρφωση της κλασικής μουσικής γλώσσας.

Εμποδία στη δραματική εξέλιξη του έργου παραμένει η επαναληπτική μορφή της άριας da capo (σ. 110). Ο Leo συνεχίζει την παράδοση του Μπαρόκ δίνοντας στην άρια τη μορφή αυτοτελείου, κλειστής ενότητας με έντονη τυποποίηση (σχ. Α). Η ηχητική μορφή της όπερα seria είναι ο

Johann Adam Hasse (1699-1783), Αμβούργο, Νάπολη, από το 1733 στη δράση *Diogene* 1742, *Solimano* 1758. Ο Hasse ήταν παντρεμένος με την τραγουδιώτρια Φαυστίνη Βορσάκι.

Η δραματική άρια του Hasse στο σχ. Δ ακολουθεί την μπαρόκ αντίληψη. Οι λίγες μακρές νότες απορίζονται από τον τραγουδιώτη με τέχνη και εκφραστική δυναμική (στέλεχη προς το πάνω). Ο Η. κερδίζει μια παραδειγματική εφαρμογή αυτής της ήδη πεπαιλωμένης το 1770 ποικιλομορφικής τέχνης: «νοσημειεί» την αρμονία με διάφορες επεξεργασίες (μ. 16 και 18), διακόμει τη μελωδία με συγχορδίες (μ. 17) και παρεπιπνόμενα (μ. 18), παραφορτώνει και αντικαθιστά την απλή μελωδική γραφή με περάσματα (μ. 16 επ.) και μουσικά σχήματα (μ. 18).

Το συνοδευτικό ρετό, (οισκιμ.) του Jommelli από τον Felante έχει ένα πιο σύγχρονο, δραματικό ύφος. Ο Φαβέν συνειδητοποιεί σε αυτόν το μονόλογο ότι ο μαύρος βασιλιάς Οραση σκοπεύει να απαγάγει την αγαπημένη του Λιθία και οδηγείται σταδιακά από την αρχική ηρωία στην εξολληρηνη (*Al'Europa epistola* από το Λήθαργα σου! Εμπρός!). Αντίστοιχα ο Jommelli κορυφώνει τη ρυθμ. αγωγή, αλλάζει παραδοσιακή τη δυναμική, αντιπαράθετε περάσματα χωρίς συνθεσία με καθαρά ορχηστρικές παρεμβολές ή δραματικές συγχορδίες.

Οι σημαντικότεροι συνθέτες της όπερα seria είναι οι: Leo, Ροσσίνι, Ρεχόβελι, Χαόβελι, κόππιν οι: Hasse, Jommelli, Γκουκ, Τριαέττι, τέλος οι: Γαλιμπί, Ριτσόνι, Ραβελίνο, Μοτσαρτ.

Όπερα seria του Μοτσαρτ: *Mitridate, re di Partia* (Μιλάνο 1771), *Ascanio in Alba* (Μιλάνο 1771), *Il sogno di Scarpione* (Salzburg 1771), *Luio Silla* (Μιλάνο 1772), *Il re pastore* (Salzburg 1775), *Idomeneo, re di Creta* (Μόναχο 1781), *La clemenza di Tito* (Πράγα, 6 Σεπτ. 1791, για τη στέψη του Λεοπόλδου Β ως βασιλιά της Βοημίας: η τελευταία όπερα του Μοτσαρτ, γραμμένη τον Ιούλιο/Αυγούστο 1791).





Woh! wagt das Mädchen sich mit mir zu sehn? Sieh! auf dich ist Wuth!

3 παιδί, Άννα της 3ης πράξης, Γραβιόλας, Παμίνης

1. Ach! dich hast dich mit mir zu sehn! Ich hab' dich so sehr! Ich hab' dich so sehr!

2. Du, mit dem ich dich so sehr lieb hab' dich so sehr!

3. Du, mit dem ich dich so sehr lieb hab' dich so sehr!

Τραγούδι του γερμανικού Β. 20, πρώτη της μελωδίας του χορού

Βασίλισσα της νύχτας	Ταμπίνο	Χορωδία
3 παιδιά	1 Άννα, Σαλαστρά	Διευθυντής
Ο Κάλος	1 Πάππος, από Η. 18	Μεγάλο σπινάκι (από)
Μουσικός (π. 1, 11)	Μουσικός	Σχορτίο, κλαρίνο (από)
Παππός	Παππός	Φων. ορχήρ. κολά. ορχήρ.
Παραρρη	Παραρρη, Παραρρη	

Όμοια και μεταφορικά των προτάσεων από το L. 13 και κάτω

A. W. A. Mozart, Ο Μάγικος αιάδης, 1791, συμβολισμός, παράδοση και πρόταση

1. Hosi! der! Hosi! Götter! Hosi! / 2. Du stehst, / 3. Hosi! der! Hosi!

1. O Kall, du bist so schön! / 2. So schön bist du, als die Sonne selbst / 3. So schön bist du, als die Sonne selbst!

Μελοδέρμα του Ρόσσο, Leonore II, Σ. σπινάκι

Leonore / 2. Ouch! / 3. Ouch! / 4. wach! an! Augenblick!

1. O sie - der! du! Mir! - erweide! Mir! - ach! an! Licht!

B. L. v. Beethoven, Fidelio, 1805, Μελοδέρμα και ήχος της 3ης πράξης, πορεία της απελευθέρωσης

Μάγικος Αιάδης, Πάππος

Το Singspiel του Mozart (συν.)

- Der Schauspieler (Βιέννη 1786), σε λιμπρέτο G. Spenner και J. C. F. Schikaneder.
- Ο Μάγικος αιάδης (Βιέννη 1791), σε λιμπρέτο E. SCHIKANEDER.

Παρό το εδαφικό του θέμα ο Μάγικος αιάδης ήταν η πρώτη μεγάλη γερμ. όπερα («Μεγάλη όπερα σε 2 πράξεις»), με χαρακτήρα Singspiel (σαν αραρα τους μελοποιημένους διαλόγους και με ρόλους της ορειά ηύλα). Το λιμπρέτο είναι ένα μείγμα από παραμύθι, μάγισσα, ιδεαλισμό και φάρσα, ενώ υποεισιάζονται και τεκτονικές ιδέες (οι Mozart και Schikaneder ανήκουν στην ίδια Σχολή). Οι τέκτονες εργάζονται για την ευτυχία της ανθρωπότητας, πρόκειται για μια αποδοκία του ανθρωπίνου και του ιδανικού της φιλίας μέσα από πολυμήτρη ιεροτελεστία και σύμβολα (π.χ. τα τρία κτηνήματα).

Ο Tamino πρέπει να σώσει την Pamina, την κόρη της βασίλισσας της νύχτας, που απαγάγει ο Sarastro. Σ' αυτό του το εγχείρημα έχει τη βοήθεια ενός μαγικού φίλου του και του Papageno, που κινητά παλιά και παζαζι-αυλό του Πάνος. Ομως με τον Sarastro ο Tamino ανακάλυπτε τη σοφία και τον ανθρωπισμό, και μαζί με την Pamina γίνεται «σαδοί του».

Κατό το χρόνο σύνθεσης της όπερας το 1791 παρουσιάστηκε στη Βιέννη μια όπερα με παρόμοιο θέμα: Kaspar der Fährmann oder die Zwabenritter. Στους αυτό να έκανε τον Mozart και τον Schikaneder να διαφέρουν αλλήλους στο δικό τους έργο (θεαρία της τριμής διατή στην όπερα υπάρχουν διάφορες αντιθέσεις).

Η 1η πράξη που ήταν ήδη ετοιμή, παρέμεινε ως έχει. Στη 2η πράξη η βασίλισσα της νύχτας από καλή γίνεται κακή, ενώ ο Sarastro από κακός γίνεται ο καλός ιερέας. Τα 3 παιδιά ακολουθούν στην αρχή τη βασίλισσα της νύχτας και στη συνέχεια χωρίς καμία εξηγήση τον Sarastro. Η απαγωγή της Pamina στη συνέχεια αναφέρεται ως αυτηρή. Ο Μοναχός, που αντιπροσωπεύει το Κακό, περνά από το πλευρό του Sarastro στη μεριά της Βασίλισσας της νύχτας. Ο Tamino και ο Papageno γίνονται με τη θέλησή τους σαδοί του Sarastro. Έναντιον της θεωρίας της τριμής συνγγράφει το εγχείρημα ότι σε μια μεγάλη όπερα-παράμυθι δεν είναι υποχρεωτικό να ακολουθείται κάποια λογική σειρά. Η στράφι προς το Καλό, στο φινιτόν κόσμο του Sarastro, αποτελεί εξ αρχής τον ανθρωπιστικό, ιδεαλιστικό στόχο. Τα 3 παιδιά, οντας μέσα στην αγνότητα του αγένεια του Κόσμου, βοηθούν τον Tamino από όπου πλέυα και αν προέρχονται. Αντίθετα η βασίλισσα της νύχτας πρέπει να έχει δραματικό τέλος, δύο ασήμαντα στο διαφιλοπομένο ανθρωπισμό του Sarastro αντιπροσωπεύει την παλαιά τάξη πραγμάτων με άλλες, κακές πλέον αξίες, όπως εκδίκαση κ.λπ. Στο τέλος εμφανίζεται ένα ιδεώδες ζευγάρι μέσα σ' έναν ιδανικό κόσμο (σχ.).

Η μουσική ζωντανίζει πρόσωπα και καταστάσεις με διαφορετικά στυλιστικά μέσα: τραγουδιστική μορφή, λιρικές όριες, οριες κολορατιόριες (η Βασίλισσα της Νύχτας αντιπροσωπεύεται μουσικά με το παλιό, αποστροφικό όριος της ορειά ηύλα), ρετο, οικιαμπ., σύνολα, χορμυδαικά, δραματικά ήλαε. Σε πολλά σημεία υπάρχει συμβολικό περιεχόμενο. Έτσι, ο αριθμός 3, σύμβολο μωσανικό, αλλά και αναφορά στην αγ. Τριάδα, εμφανίζεται στις τρεις πανη-

γυρικές συγχορδίες της εισαγωγής και στο τραγούδι στον ήλιο των 3 παιδιών (3ήμια, 3ο στον ολιανό).

Το τραγούδι αυτό σκύνεται σαν κλασικό γερμικό με λαιναστροφή και σπλη μελωδία, τον κοραστικό, αλλά ελαφρύ του βραμικό ρυθμό και την απεριτή λογική στο μορφόρο των φράσεων (μ.π.). Απενοντίες οι θαυρατόφοροι ενραόριον την απότη ροπή μιας αρχαίας επηγοσής μέσω ενός αρχαίου όριου:

- Ως μελωδία χρησιμοποιείται ένα παλιό λιουθρανακό χορικό (Ach Gott was Himmel weh dinstu se octaber (σαν organum).
- Η σύνθεση έχει υπάρξει άκουσμα, βραμικό μέγασο, που θυμίζει ο β. αντιστ. μερτηκα μουσικές φωνούρες «στενωκού».

Ο Mozart αναδεικνύει το δραματικό περιεχόμενο του κείμενου με τον κλασικισμό της μουσικής του. Η επιτυχία που γνώρισαν οι όπερες του (και που αξιολογείται να ζήσας και ο ίδιος) υπήρξε μοναδική. Ακολούθησαν με σειρά από άλλα Βιεννέζικα Singspiel (με παραμύθια και μαγικά θέματα) και τα 19ο αι. η βιεννέζικη όπερα.

Από την άλλη μεριά η γαλλ. επαναστατική όπερα επηρέασε την επόμενη μεγάλη γερμ. όπερα: Beethoven, Fidelio, λιμπ. J. F. Schikaneder, 1η μορφή Βιέννη 1805, 3 πράξεις (για την εισαγωγή βλ. σ. 422), χωρίς κωμικό σπινάκι 2η μορφή Βιέννη 1806, συντομωμένη σε 2 πράξεις, μόνο 2 παραστάσεις 3η μορφή Βιέννη 1814, αναβίβαση του κείμενου από τον ολινοβήτη Τσιτσιόκι, 2 πράξεις, μεγάλη επιτυχία.

Σε πρότυπο χρησιμοποιήθηκε το γαλλ. λιμπρέτο του J. N. Bouilly, Leonore ou l'homme celerme, που μ.μ. μελοποιήθηκε και από τον P. Gaveaux, Παρίσι 1796, και από τον F. Raet, Δρέσδη 1804. Η υπόθεση διαφωτιστείται στο 18ο αι., ασκή όμως σύγχρονη κοινωνική κριτική.

Ο Ρόζαμο Βελία να δολοφονήσει τον Florestan, που βρίσκεται άδικα στη φυλακή, επιδιώκεται όμως από τη γυναίκα του τελευταίου, τη Leonore, που έχω μεταμορφωθεί σε συγκροτούμενο του αντροπής. Την πιο κρίσιμη στιγμή, την κατάσταση σάκος η σφή του φιλίμο διακείμενου καθηρήνη (αναγγέλλεται από την τραπέζια). Η όπερα τελειώνει με έναν ήλιο στην ελευθέρια και τη σύζυγη αγάπη.

Ο Βιεννέζικος αναμειγνύει διάφορα στυλιστικά μέσα στη μουσική του (μ.π) με τον ολιωμένο διάλογο, που ανήκει στην παράδοση του Singspiel. Στη σκηπή της φιλοσής εμφανίζεται ένα μελόδραμα.

Η Leonore πρέπει να βοηθήσει τον Ρόζο να ανόξει την κρίση όπου είναι φυλακισμένος ο Florestan. Η μουσική επικεντρώνεται στο φοβικό της κατάσταση, απηχία τις σκευαστικές οδύγεις (π.χ. να 32ο στον Leonore τρίμια) και το δόλογο (μ.π. Β). Οπως και στο Μάγικο αιάδου του Mozart έτσι και στην Beethoven η μουσική με την έκφραση, την κίνηση και την αρμονία σκεράζει έναν ιδανικό κόσμο.

Έτσι η Leonore, την ώρα που λύνει το δεσμό του Florestan, τραγουδά βαθιά συγκινημένη, με σκεφραστικός παύση, πάνω στην αρμονία των 12 ληνων πλάσεων της αρχήτης, η οποία είναι από αρχίζει να κυριαρχεί, και αμωμιας μουσικής αναφοράς σε μια πολύπλοκη κανόνα του Beethoven αναγγέλλει την πορεία της ανθρωπότητας από το σκοτάδι στο φως ενός νέου, φωτισμένου ανθρωπίνου (μ.π.).

### III. Η σκέψη του Μπετόβεν

1. Ο Μπετόβεν δεν πήρε ποτέ μια κανονική θεωρητική εκπαίδευση. Υπεύθυνη για το κενό αυτό είναι η απουσία του πατέρα. Ο Μπετόβεν καταφέρνει να αποκτήσει μόνος του την κουλτούρα ενός αυτοδίδακτου-ανεπαρκή ασφαλώς. Κι αν διαβάσει τους αρχαίους συγγραφείς καθώς κι εκείνους της εποχής του ή αν επιδίδεται σε συλλογισμούς για τα καθημερινά προβλήματα, είναι κάτι που γίνεται πάντα σύμφωνα με τις παρορμήσεις του.

Όμως, εξαιτίας της κόφωσής του, και επειδή η μοναξιά τον στρέφει στην περιουλλογή, διαβάσει πολύ. «Δεν υπάρχει πραγματεία», γράφει στα 1809, «που να είναι τόσο υψηλού επιστημονικού επιπέδου ώστε να μην μπορώ να τη διαβάσω χωρίς ούτε κατά διάνοια να ισχυρίζομαι ότι έχω βαθιές επιστημονικές γνώσεις, ή μουννα ωστόσο αναγκασμένος, από τα παιδικά μου κιόλας χρόνια, να καταλαβαίνω τους καλύτερους και ευφυέστερους συγγραφείς κάθε εποχής». Το διάβασμα είναι για εκείνον υποχρέωση. «Είναι αναμίβολα», γράφει ακόμα «καθήκον του μουσικού να γνωρίζει όλους τους αρχαίους και τους σύγχρονους ποιητές».

Βλέπει την αρχαιότητα όπως και οι άνθρωποι της εποχής του, όπως το «*Stürmer und Dränger\**» — Θιέλλα και ορμή— και οι κλασικοί. Διαβάσει Όμηρο, Ευριπίδη κι Έλληνες λυρικούς. Ο αγαπημένος του συγγραφέας είναι ο Πλούταρχος. Σ' ένα γράμμα στον Βέγκελερ, ο Μπετόβεν δηλώνει ότι τα διαβάσματα αυτά του μαθαίνουν την αυταπάρανηση.

Τα μεγάλα πνεύματα της εποχής του άσκησαν πάνω του μια βαθιά επίδραση. Μήπως άραγε είναι τυχαίο ότι ο Μπετόβεν θέλει να διαπαιδαγωγήσει τον ανηψιό του

\* Σ.τ.Μ.: Φιλοσοφικό και αισθητικό κίνημα, πρόδρομος του ρομαντισμού (Γερμανία 1770 - 1790). Δανείστηκε την ονομασία του απ' το ομώνυμο έργο του Φρ. Μ. Κλίνγκερ.

σύμφωνα με τους κανόνες του *Λιμίλιον*, ότι συνθέτει μια εισαγωγή για τον *Έγκμοντ*, ότι μελοποιεί ποιήματα του Γκαίτε και (στη Συμφωνία με χορωδία) την *Ωδή στη Χαρά* του Σίλλερ; Τι τάχα αναγνωρίζει στα έργα των συγγραφέων αυτών αν όχι το ίδιο το δικό του πνεύμα, τα ίδια του τα βιώματα, τη δική του έννοια για τη φύση, τον άνθρωπο και τον κόσμο;

Ο Μπετόβεν φαίνεται να είναι πιο κοντά στον Σίλλερ απ' ό,τι στον Γκαίτε. Κι ωστόσο, τα αφιερώματά του γίνονται κυρίως για τον Γκαίτε. Ο *Έγκμοντ* είναι το αγαπημένο του έργο. Παρακαλεί τη Μπεττίνα να μεταφέρει στον Γκαίτε τον γεμάτο εκτίμηση θαυμασμό του. Τα κείμενα του Γκαίτε «τον κάνουν ευτυχισμένο». Ένας μεγάλος ποιητής δεν είναι, άλλωστε, «ο πιο πολύτιμος θησαυρός ενός έθνους»;

Διαβάσει το βιβλίο *Βίλχελμ Μάιστερ* και το στέλνει στην Τερέζα Μαλφάττι. Όμως το 1811, στο Τέπλιτς, ο Μπετόβεν θα απογοητευτεί από τον Γκαίτε. Γιατί; Διότι, μένοντας ο ίδιος πιστός στα ιδανικά της νιότης του, νιώθει πως ο Γκαίτε απομακρύνεται απ' αυτά και αρέσκειται υπερβολικά στο κλίμα της Αυλής. Όταν κάποιος είναι «ένας από τους κορυφαίους δάσκαλους του έθνους, πρέπει να αφήνεται να σαγηνεύεται από τέτοιες επιφανειακές λάμπες»;

2. Η ιδέα της αντίστασης βρίσκεται στο επίκεντρο της ηθικής του Μπετόβεν. Ο άνθρωπος είναι μεγάλος κάθε φορά που επιβεβαιώνει τη δύναμή του με τις δοκιμασίες που απορρέουν από τη μοίρα του. Αναπτύσσεται ανάλογα με τις δοκιμασίες αυτές. Σ' ένα τέτοιον αγώνα, αγώνα που για πολλούς άλλους θάταν εξουθενωτικός, η ψυχή ενός Μπετόβεν αποκτά βάθος και εξαγνίζεται.

Πώς να αμφιβητήσει κανείς το πόσο φρικτά υπέφερε από τόσα δεινά και απογοητεύσεις; Η αλληλογραφία του διανθίζεται από ξεσπάσματα ανταρσίας, από θυελλώδεις

διαμαρτυρίες: «Αθλιες ιστορίες, μου καταστρέφετε τον χρόνο μου!» Ή ακόμα: «Περιβάλλομαι από τα πιο άθλια θεάματα, τα πιο χυδαία, τα λιγότερο ποιητικά». Δεν μπορεί ποτέ να απελευθερωθεί. Απεχθάνεται τον πόλεμο και καταδικάζει την ταραγμένη εποχή στην οποία ζει.

«Αλήμονο στα ευγενικά και σταθερά προγράμματα! Οι επιδιώξεις μας δεν έχουν τέλος, όμως η προσπάθειά μας περιορίζεται από την ευτέλεια της ύπαρξης». Κατά καιρούς τον παραμονεύει η κατάθλιψη κι η αποθάρσυνση. Σκέφτεται να πεθάνει. Ή πάλι, κυριεύεται, μαζί με την έκρηξη της αγανάκτησης, από το θλιβερό γέλιο και την πικρή ειρωνεία ενός ανθρώπου που, βλέπει να παρεμποδίζεται ασταμάτητα, ενώ ξέρει τι θα μπορούσε να χε κάνει τον χαμένο καιρό.

Όμως, τα θεμέλια της ψυχής του έχουν μια μοναδική σταθερότητα. Τίποτα δεν τον αγγίζει. Ο Μπετόβεν συγκεντρώνει όλες του τις δυνάμεις στην εσωτερική του ενέργεια που ανθίσταται με ηρωισμό ή ειρωνεία. «Ολόκληρη η ηθική είναι μια «δύναμη», τουλάχιστον για εκείνους που ξεχωρίζουν από τον όγλο». Αυτά τα λόγια είναι απ' το 1799. Εικοσιέξι χρόνια αργότερα γράφει: «Η εποχή μας χρειάζεται πνεύματα ρωμαλέα». Μια κάποια προσωπική περηφάνεια περιέχεται σε αυτήν την άποψη, όμως, είναι περηφάνεια υγιής και χωρίς ίχνος ματαιοδοξίας. Πριν από τον Μπετόβεν, ήδη από το 1781, ο Σίλλερ είχε γράψει στην Εισαγωγή του στους *Ληστές* ότι η ηθική «πληγαίνει όπου πάνε οι δυνατοί».

Κατά βάθος είναι ένας μετριοφρων που ανάγει την αληθινή μετριοφροσύνη σε ύψιστη αρετή. Δεν θέλει να τον αποκαλούν «μεγάλο», επειδή νιώθει με μια ασυνήθιστη ενάργεια την αδυναμία καθώς και τη δύναμη της ανθρώπινης φύσης. Το να είσαι ισχυρός, δεν είναι άραγε το να φοβάσαι τα ελαττώματα και τις αδυναμίες σου, να είσαι συνετός; Ο Μπετόβεν δεν αντλεί τη δύναμή του απ'

τον ίδιο τον εαυτό του. Υπάρχει τάχα, λοιπόν, μια θεία Πρόνοια που τον οδηγεί στον στόχο του; Όμως οι μοίρες των ανθρώπων είναι τυχάρπαστες, συχνά άδικες. «Η ευτυχία είναι μια σφαίρα που γυρίζει και γι' αυτό δεν τυχαίνει πάντοτε στους ευγενέστερους ή στους αγαθότερους ανθρώπους».

Είναι συγκινητικός ο τρόπος με τον οποίο ο Μπετόβεν αποδέχεται την κοφότητα. Το αξιόλογο γράμμα του, της 29ης Ιουνίου 1801 που απειθύνεται στον Βέγκελερ, είναι σύγχρονο της Διαθήκης του Χαϊλίγκενσταντ. Από το ένα μέρος, το θλιμμένο παράπονο κι η σκέψη του θανάτου από το άλλο, όμως, μια άγρια επιβεβαίωση της ισχύος του. Μήπως καταριέται την ίδια την ύπαρξη; Κάθε άλλο «θέλω, αν είναι δυνατό, να αφηφίσω τη μοίρα μου, όσο κι αν έρθουν στιγμές στη ζωή μου που θα είμαι το πιο δυστυχημένο πλάσμα του Θεού... Καρτερία! Λύση απελπισίας κι ωστόσο είναι το μόνο που μου μένει να κάνω!» Εδώ εμφανίζεται η ιδέα της ανώτερης χαράς, της χαράς που κατακτιέται από τον πόνο. Η ιδέα αυτή προχωρεί μέσα στην σκέψη του Μπετόβεν. Την εκφράζει με σαφήνεια ήδη από το 1815. «Όντας πεπερασμένα πλάσματα, αλλά προικισμένα με πνεύμα απέραντο, γεννιόμαστε αποκλειστικά για τα βάσανα και τις χαρές. Θα μπορούσαμε σχεδόν να πούμε πως οι καλύτεροι από μας κερδίζουν τη χαρά από τον πόνο».

Προς το τέλος της ζωής του, η ιδέα του πόνου που ενώνεται με τη χαρά παίρνει μια σημασία πιο ξεκάθαρα χριστιανική. Αν η εναλλαγή από τον πόνο στη χαρά είναι μοιραία, ας ακολουθήσουμε τότε το παράδειγμα του Χριστού. Ας υποφέρουμε μαζί του και σαν εκείνον. Είναι ένας ζωντανός και γόνιμος χριστιανισμός, ο οποίος στηρίζεται στο να ακολουθεί κανείς το παράδειγμα της βασανισμένης ζωής του Χριστού.

Ας διαβάσουμε επίσης το θαυμαστό γράμμα του 1814:

«Θα είσαι πιο γλυκός, πιο ανθρώπινος, πιο συμφιλιομένος με τον κόσμο. Αυτή θα είναι μέσα σου η δράση της Χαράς. Το να χρησιμοποιείς αδιάκοπα τις δυνάμεις σου τις εξασθενείς.... Μόνο ο τελικός θρίαμβος στηρίζει τη συμφωνία μας με τον Θεό, με τη μυστηριώδη θέληση που δρα μέσα μας».

Η ιδέα αυτή έχει σαν συμπλήρωμά της μέσα στη θρησκεία του Μπετόβεν την ιδέα του μεγαλείου του Θεού, ενάντια στην μικρότητα των ανθρώπινων έργων. «Έχεις ακούσει καθόλου να μιλούν για τα έργα μου;», γράφει στον Αμέντα στις 12 Απριλίου 1815. «Να τα πω μεγάλα...; Μπροστά στα έργα του Υψίστου, όλα είναι λειψά». Στην μακρινή του πολυκαγατημένη δηλώνει: «Η ταπεινώση του ανθρώπου μπροστά στον άνθρωπο μ' αρρωσταίνει. Όμως, όταν σκέφτομαι τον εαυτό μου σε σχέση με το σύνολο του Σύμπαντος, λέω ποιός τάχα είμαι εγώ και ποιός Εκείνος που ονομάζουμε 'Υψιστο;».

Η ηθική αυτή κι η θρησκεία θα φαίνονται ανολοκλήρωτες, αν από την ατομική του εμπειρία κι από την ιδέα αυτή του Θεού δεν αναγόταν σε μια έννοια πολύ βαθιά: της επικοινωνίας των πνευμάτων σ' ένα κοινό Πιστεύω καθώς και της παγκόσμιας αδελφότητας. Ο Μπετόβεν συνθέτει την *Ωδή στη Χαρά* του Σίλλερ. Αυτό που απασχολεί τα ανώτερα πνεύματα εκείνης της εποχής είναι η ελπίδα μιας διευρυμένης κοινωνίας, όπου θάχαν τη θέση τους οι γενναϊόδορες κι ευαίσθητες ψυχές, οι ιδιοφυίες. «Το Πνεύμα», γράφει ο Μπετόβεν το 1821, «είναι αυτό που ενώνει σ' ετούτη τη γη τους ευγενικούς και καλούς ανθρώπους. Το Πνεύμα αυτό καμιά εποχή δε θα τολμούσε ποτέ να καταστρέψει».

Από εκεί πηγάζει ένα μοναδικό πολιτικό δόγμα του Μπετόβεν, ένα είδος ρεπουμπλικανισμού, πιο συναισθηματικού μάλλον παρά συγκεκριμένου. Η ιδέα της ενότητας των πνευμάτων απαιτεί τη διασφάλιση των βασικών

ελευθεριών. Ο Μπετόβεν υπήρξε από νωρίς, κατά κάποιον τρόπο, δημοκράτης, στην περιοχή εκείνη του Ρήνου όπου η Γαλλική Επανάσταση είχε κάποια στιγμή κατακτήσει τις ψυχές. Το 1802, όταν του ζητούν μια σονάτα, απαντά: «Την εποχή του επαναστατικού πυρετού, ναι, θα μπορούσα να συνθέσω ένα έργο αυτού του είδους. Τώρα που τα πράγματα ξαναπαίρνουν την συνηθισμένη τους πορεία και ο Βοναπάρτης υπογράφει Κογκορδάτο με τον Πάπα, μια Σονάτα τέτοιου είδους, για ποιόν λόγο;» θάγραφε καλύτερα μια Λειτουργία!

Ο Μπετόβεν ζει λοιπόν στο περιθώριο του αιώνα του, στο περιθώριο της ρομαντικής Παλινόρθωσης, αυτού που αποκαλεί περιφρονητικά «οι νέοι χριστιανικοί χρόνοι». Όμως, οι απελευθερωτικοί πόλεμοι ξεσηκώνουν τον ενθουσιασμό του. Δίνει μια συναυλία για τους ανάπηρους του πολέμου. Τις συνθέσεις του τις καταθέτει «στον βωμό της Πατρίδας». Ωστόσο η αντίδραση κάνει την εμφάνιση της από το 1815. «Σ' ότι αφορά τους δαίμονες του σκότους, καταλαβαίνω πως, παρά το εκτυφλωτικό φως της εποχής μας, δεν θα μας αφήσουν να τους διώξουμε ολοκληρωτικά».

3. Κανείς άλλος μουσικός δεν είπε με τόση ένταση τι σημαίνει γι' αυτόν η μουσική.

Ο Μπετόβεν είναι ταλαντούχος. Όμως η έμπνευσή του δεν σκοτώνει την κριτική σκέψη, την τεχνική, τη φροντίδα για τη στέρεη και ακριβή φόρμα. Ο Μπετόβεν στοχάζεται πάνω στην τέχνη του. Δεν αποστρέφεται καθόλου τη θεωρία. Στο σημείο αυτό ανήκει ακόμα στην εποχή του. Ποιοί άλλοι φιλοσόφησαν γύρω από τις μορφές της τέχνης περισσότερο από τον Γκαίτε και τον Σίλλερ; Όμως ο Μπετόβεν δεν γράφει καμιά πραγματεία όπως κάνουν οι Διόσκουροι της Βαϊμάρης. Αρκείται σε αφορισμούς που εμφανίζονται τυχαία, ενώ θάπρεπε να ήταν ταξινομημένοι.

**Α. W. A. Mozart, Κοντσέρτο για πιάνο σε Ρε μείζ., KV 465, 1785. 2ο και 3ο μέρος, 2ο μέρος**

**Β. L. v. Beethoven, Κοντσέρτο για πιάνο αρ.4 σε Σολ μείζ., 1805/06. 2ο μέρος**

**Γ. L. v. Beethoven, Κοντσέρτο για βιολί σε Ρε, αρ.61, 1806. αρχή**

Χρονολογία και μελωδία

Εύνοια πιεστικά	πιάνο	Κοντινίος	Ηχητικός τάπερος
Πιάνο	τίμπε	Μεταρκός παλμός	

Ο Κλασικισμός παραλαμβάνει από το Μπαρόκ το σόλο κοντσέρτο (ιδ. για πιάνο, για βιολί). Κοντσέρτα για ιμάδες οργάνων είναι σπάνια (σ. 427). Στο σόλο κοντσέρτο ο σολίστας έχει την ευκαιρία να ξεχωρίσει, να εκφράσει τα συναισθημά του και να προκαλέσει τη συμμετοχή και τον ενθουσιασμό των υπολοίπων με το ταλέντο, την ικανότητα και τη δεξιοτεχνία του.

**Κοντσέρτο για βιολί**

Κιταρχούν οι Ιταλοί και Γάλλοι βιολονιστές (σ. 405). Στο νοτιογερμ. και αυστριακό χώρο εμφανίζονται μέρη για σόλο βιολί στη σερβνάτα για ορχήστρα (σ. 146). Αυτός ο ροκκό χαρακτήρας *divertimento* περνά και στο σόλο κοντσέρτο για βιολί. Κοντσέρτα έγραψαν μ.ό. οι συνθέτες της τελευταίας γενιάς της σχολής του Mannheim, ο Dittersdorf και ο Händel.

Τα κοντσέρτα για βιολί του Μπαζάλτ γράφτηκαν το 1775 στο Salzburg: σε Σι μείζ. (KV 207), σε Ρε μείζ. (KV 211), σε Σολ μείζ. (KV 216), σε Ρε μείζ. (KV 218) και σε Λα μείζ. (KV 219). Το κοντσέρτο σε Λα μείζ. είναι ιδ. πλήραιο. Στο τελικό ρόντο συναντώνται τα χαρακτηριστικά λαϊκότροπα θέματα και αναφορά στο δημοφιλές «τουρκικό» φολκλόρ.

Ο Βεηθόβιν έγραψε 2 Ρομάντσες για βιολί και ορχήστρα σε Σολ μείζ. αρ. 40 (1801-02) και σε Φα μείζ. αρ. 50 (1798), καθώς και το μοναδικό κοντσέρτο για βιολί σε Ρε μείζ. αρ. 61 (1806).

Εξικάνει 4 κτυπήματα στο τύμπανο (μέτρο, ατμόσφαιρα). Ενώ ο ρυθμός αυτός των τεσσάρων συνεχίζει να ακούγεται υποσυνείδητα, εισάγεται το πλατύ θέμα των ξυλινών, σε τριση (σταμάτημα κοπή, μ.π. Γ). Συχνά προβαλλουν νέα ηχοχρώματα (πνευστά, Τιμπ. με V). Μέσα από ένα σύνολο μοτίβων ξεχωρίζει το πραγματικό, τραγουδιτικό χαρακτήρα, κυρία θέμα (σ. 432, Γ).

**Κοντσέρτο για πιάνο**

Ο C. P. E. Bach έγραψε 50 σχεδόν κοντσέρτα, όλα για ταξιδιόλο. Ο J. C. Bach συνέθεσε πάνω από 30 κοντσέρτα, εκ των οποίων 6 απετέλεσαν το αρ. 1 (1763) και άλλα 6 το αρ. 7 (1770). Η Ιταλ. μελωδικότητα του είναι γεμάτη χάρη. Παλλά είναι τα κοντσέρτα που γράφτηκαν από συνθέτες όπως μ.ό. οι ABBE-MANR, STORZER, HOFFMANN, DITTERSDORF, VANHAL, PICHL, DELLER, WAGENFEL, BAURMCH, HANAUER, SCHNEIDER, ESCALLO, J. S. SCHNEIDER (5 κοντσέρτα αρ. 3, Παρίσι 1778), J. HANDEL (ιδ. αυτό σε Ρε μείζ., Hob. XVIII: 11).

Τα **κοντσέρτα για πιάνο του Μπαζάλτ** καταλαμβάνουν μια ξεχωριστή θέση. Όλα σχεδόν γράφτηκαν με την προοπτική να εκτελεστούν από τον ίδιο. Συνδυάζουν υψηλές μουσικές απαιτήσεις με υψηλή δεξιοτεχνία, η οποία ποτέ δεν καταλήγει σε αυτοσκοπό. Όλα τα κοντσέρτα είναι γραμμένα για *ripiante*, και όχι για *scemolo*. Η ορχήστρα πολύ σπάνια υποτάσσεται τελείως (μ.π. Α, πάνω), τις πιο πολλές φορές συμμετέχει στο θεματικό γίνεσθαι (μ.π. πάνω) έως το μουσικό διάλογο, μ.π. Α, κάτω). Ιδ. η κλαίσια και έμορφα είναι τα μέρη των πνευστών.

Η σόλο φωνή (ιδ. χ.) συχνά σκιστεί πάνω από το μολακό τάπητα των σιγάρδων: ο διάλογος των πνευστών εκφράζει συντροφικότητα: και τα δυο μαζί απεικονίζουν καταστάσεις δερμεσης και ελευθερίας, με χάρη και μεγαλοπρέπεια (μ.π. Α).

Όλα τα κοντσέρτα έχουν 3 μέρη, με μισόλο μέρος ένα *ritando* (και όχι *adagio*) και ένα ρόντο ως *finale* (εκτός των KV 453 και 491 που για *finale* έχουν παράλλα-

γες). Συνοπτική παρουσίαση των κοντσέρτων:

- Πρώτες διασκοές (rostaia) 1767: 4 διασκοές (KV 37, 39-41) σε σονάτες των Ραυκενί, Ηοηάιερ κ.ά. 1771 (KV 107) 3 διασκ. πιάνο στις σονάτες αρ. 5 του J. C. Βαχ.**
- **Κοντσέρτα του Salzburg.** 1773: σε Ρε (KV 176) με αντίστ. *finale* και με νεότερο *finale* σε μορφή ρόντο, Βιέννη 1782 (KV 382) 1776: σε Σι (KV 238) κοντσέρτο *Lodovico* σε Φα για 3 πιάνο (KV 242, για την οικογένεια Λοοκόν) κοντσέρτο *Ludovico* σε Ντο (KV 246) 1777: κοντσέρτο *Jeunehomme* σε Μι (KV 271) κοντσέρτο σε Μι για 2 πιάνο (KV 365).
  - **Κοντσέρτα της Βιέννης.** 1782: σε Φα, Λα και Ντο μείζ. (KV 413-415) 1784: σε Μι, Σι και Ρε (KV 449-51), από το KV 450 και μετά «μεγάλα κοντσέρτα» (Μοζαλτ). Σε Σολ (KV 453), σε Σι (KV 456), σε Φα (KV 459, 2ο κοντσέρτο της Στέφης με Τιμ. και Τιμ. σ. 431) 1785: σε Ρε, Ντο και Μι (KV 466, 467, 482) 1788: σε Λα, ντο και Ντο (KV 488, 491, 503) 1788: σε Ρε (KV 537, το *κοντσέρτο της Στέφης*) 1791: σε Σι (KV 595).

Ο Μοζαλτ χαρακτηρίζει το πρώτο κοντσέρτο του της περιόδου της Βιέννης ως «μεταξύ του πολύ δύσκολου και του πολύ εύκολου» είναι όμως πολύ λαμπρό-ευχάριστο στα αυτιά-φυσικό, χωρίς να είναι λιγώ-σε κάποια σημεία- μπορούν να κλονισθούν μόνο τους ειδικούς - είναι όμως έτσι φτιαγμένο - ώστε και ο μη ειδικός να κλονισθεί, χωρίς να γινείσει το γαλι- (επιστολή της 28/12/1782 στον πατέρα του).

Μόνο 2 από τα κοντσέρτα είναι σε ελάσα, γράδα από πάθος (ρε) και τραγικότητα (ντο). Το 19ο αι. ήταν αγαπητό το πρώτο (σε ρε) με τις κινήσεις του Βεηθόβιν και της Ουάι Σαίμμαν. Εντυπωσιακό αστραφτερό είναι το κοντσέρτο σε Ντο KV 503. Το θέμα του *finale* από το KV 595 χρησιμοποιήθηκε από τον Μοζαλτ στο παιδικό τραγούδι *Konnt Lieber Mai* (KV 596, βλ. σ. 108, σχ. Β). Οι κινήσεις του Μοζαλτ παίζονται συχνά και σήμερα: είναι πνευματώδεις, ευαίσθητες, δεξιοτεχνικές και ποτέ υπερβολικά μακριές.

Τα κοντσέρτα για πιάνο του **Beethoven** αρχίζουν με τα παραδοσιακά αρ. 15 σε Ντο μείζ. (π.σ. 1795 αναθεώρηση 1800) και αρ. 19 σε Σι μείζ. (1793-95-98 π.σ. 1795 αρχικά μαζί με το ρόντο σε Σι μείζ. Wo 6) - Το 3ο κοντσέρτο σε ντο ελάσα, αρ. 37 (1800-03) ανιζει νέους δρόμους στη μορφή και την έκφραση (πιάνο πρότυπο το KV 491 του Μοζαλτ). - Το 4ο κοντσέρτο σε Σολ μείζ., αρ. 58 (1805-06), συνδυάζει λαμπρή δεξιοτεχνία και λιρισμό.

Στο μεσαίο μέρος υλοποιεί μια προγραμματική ιδέα: αντίθεση και εξισορρόπηση με ασάπη τη διαφορετικότητα δυο χαρακτήρων (ίσως π.χ. Όρφος και Ευριπίδης). Η αντίθεση είναι όσο γίνεται πιο δυνατή: *rit.* απέναντι σε σόλο, *f* απέναντι σε *p*, *stacc.* απέναντι σε *legato*, στήθιας χρονογράμια απέναντι σε απαλή μελωδικότητα. Το πιάνο συνεχίζει ακατάμαχτο έως όπου η ορχήστρα παραδίνεται, χαμηλώνει τη φωνή της ίσα με εκείνη του πιάνου και τέλος σιωπεί (τμήμα Β). Τότε μόνο εμφανίζεται το σόλο πιάνο σε μια θεληματική κινήσει (τράλιες, έντονος χρονομέτρ). Το μέρος αυτό τελειώνει σε ρε, με το τελικό ρόντο να ακολουθεί άμεσα (*allegro*).

Το 5ο και τελευταίο κοντσέρτο σε Μι, αρ. 73 (1809), ακτινοβολεί αυτοκρατορική μεγαλοπρέπεια.



A. W. A. Mozart, Κοντσέρτο για φλάουτο σε Σολ μείζ, KV 313, στυλιζαρισμένος αυτός κλασικός



B. W. A. Mozart, Κοντσέρτο για φλάουτο και όρνο σε Ντο, KV 299, 1776, κομπερτικόν παράδειγμα της υφής



Γ. W. A. Mozart, Κοντσέρτο για κέρνο σε Μί μείζ, KV 417 και 447, 1780, μετρία κληρονομία κέρνου

Διπλά κοντσέρτο				Τριπλά κοντσέρτο			Τετραπλά κοντσέρτο
Mozart				Mozart	Βεηθόνιος	Mozart	
KV 188	299	364	365	242	op. 56	297	
V	F	V*	Klar.	Fto	V	F	
V	Harp	Vs	Klar.	Fto	Vs	Ob.	
Πνεύσ.		(Πνεύσ.)	(Πνεύσ.)	Fto	Fto	Klarinetto	
				(Τριπλ. γυροδύση)	(Τριπλ. γυροδύση)	(Πνεύσ.)	
Ορχήστρα							

Δ. Κοντσέρτα για ομάδες οργάνων του Κλασικισμού, παραδείγματα συνδυασμών

■ Σολίστας ■ Tutti  
\* Sinfonia concertante

Χαρακτήρες των οργάνων, κοντσέρτα για ομάδες οργάνων

**Είδη κοντσέρτα**

Κατά την κλασική εποχή υπάρχουν επίσης για Vc. (Βιολίνα, Βιολόνι, Βιόνο), πιο σπάνια για Va. (Βιόλα), για Cb. (ΣΠΕΡΓΕΡ, ΔΙΑΚΣΟΝΕΤΙ), για μανταλίνο και για κίθαρα (ΣΑΡΑΥΛΙ, ΓΑΛΛΙΑ).

**Φλάουτο:** μετά από τους ΚΟΥΑΝΤΖ, ΤΕΛΕΜΜΑΝ και ΗΑΣΣΕ, πολλά κοντσέρτα για φλάουτο έγραψαν οι συνθέτες της σχολής του Μανχάιμ, και οι J. ΣΗΝ. ΒΑΣΗ, ΧΟΦΜΕΙΣΤΕΡ, ΔΑΝΣ κ.ά. Τα κοντσέρτα του ΜΟΖΑΡΤ σε Σολ και Ρε (KV 313, 314) γράφτηκαν το 1778 στο Μόναχο. Διποφιλίες ήταν οι τυποποιημένοι εμβατηριακοί ρυθμοί όπως το αρχικό θέμα στο KV 313 (μ.π. Α).

Το κοντσέρτο σε Ρε είχε γραφτεί αρχικά για όπιον (σε Ντο), όμως ο ΜΟΖΑΡΤ το μετέφρασε χωρίς ιδ. αλλαγές για φλάουτο. Το μοτίβο, ο τρόπος παίξιματος και ο χαρακτήρας της μουσικής δεν καθορίζονται από το συγκεκριμένο όργανο όπως συμβαίνει μεταγενέστερα. Το θέμα του finale σε μορφή ροντο έχει ανάλογο και κέρτο: αργότερα ο ΜΟΖΑΡΤ θα χρησιμοποιήσει την ίδια μελωδία στην όρα της Blonde - Weiche Wolke, κελόνη Lutz (= πάση αγάλλισσι, πάση γδύνη) δίνοντας έτσι και μια σφήρα περιγραφή του χαρακτήρα της (σ. 382).

**Όπιον:** κοντσέρτα έγραψαν οι ΛΕΣΤΟΥ, ΕΙΣΚΕΡ, ΦΑΣΧ, ΝΕΥΣ και ΜΟΖΑΡΤ\* η επιλογή είναι ακόμα ελεύθερη ανάμεσα σε Cb., Fl. ή V.

**Κλαρινέτο:** μετά τα πρώτα κοντσέρτα από τους ΤΕΛΕΜΜΑΝ, ΜΟΙΣΤΕΚ και J. ΣΤΑΜΙΤΣ, ο C. ΣΤΑΜΙΤΣ έγραψε 11 δεξιοτεχνικά, αλλά κάπως κενά, κοντσέρτα. Η εμπειρία έρχεται με το κοντσέρτο σε Λα KV 622 (1791), το τελευταίο του ολοκληρωμένο έργο του ΜΟΖΑΡΤ με πλούσια χρώματα σε όλες τις περιχές, απλή μελωδικότητα και αίσθηση των ιδιοτήτων του οργάνου\* αρχικά γραμμένο για bassett κλαρινέτο (ιδιοκατασκευή του ΣΤΑΔΙΕΡ).

**Φαγκόττο:** πολύ λίγα κοντσέρτα (ΕΙΣΚΕΡ, ΣΤΑΜΙΤΣ, ΜΟΖΑΡΤ KV 191 1774).

**Τρομπέτα:** Πρωτόλο που η παλαιότερα διαδεδομένη τεχνική της δεξιοτεχνικής ψηλής τρομπέτας χάθηκε με το Μπαρόκ, υπήρχαν και κατά την κλασική εποχή πολλοί καλοί εκτελεστές της τρομπέτας. Για τον Βιεννέζο Βίλφελμ ο Νάιν συνέθεσε το κοντσέρτο σε Μί, Hob. VIIc (1796) με χρωματικούς φθόγγους (Τριπλ. με κλειδιά) και ψηλές νότες. Στα όρια φτάνει ο Μ. Νάιν (πριν ζητήσει το λα<sup>2</sup> (24ος αρμονικός της Τριπ. σε Ρε)).

**Κέρνο:** Τα κοντσέρτα, συνθέτες σε Μί, χρησιμοποιούν μοτίβα του «κνηγιστικού» κέρνου, ιδ. στο finale: Χαρακτηριστικές οι 4ες και οι 5ες (μ.π. Γ). Τα χαρακτηριστικά είναι περιορισμένα (φυσικό κέρνο).

**Το κοντσέρτο για ομάδες οργάνων**

του Μπαρόκ (concerto grosso) δεν βρισκόμεν συνεχώς στον Κλασικισμό. Υπάρχουν οι Λεγ. Konzertante Sinfonien με σολίστας, όπως ο πανώρον της ημεροσύνη του Νάιν (σ. 417) ή το KV 364 σε Μί, ένα είδος διπλού κοντσέρτου, όπως το Concertante σε Ντο, KV 190 (1774). Στα διπλά κοντσέρτα υπάρχουν 2 σολίστας, όπως στο KV 365 σε Μί (1779 σφ. Δ).

Στα κοντσέρτα για φλάουτο και όρνο ο ΜΟΖΑΡΤ χρησιμοποιεί τα δύο όργανα κατά τρόπο που ταριάζει στο χαρακτήρα τους, π.χ. μελωδικότητα του φλάουτου απέναντι στο εμβατήριο της όρας (μ.π. Β). Τα τριπλά κοντσέρτα είναι για 3 ίδια σολίστ. όργανα, π.χ. KV 242 του ΜΟΖΑΡΤ (σ. 425), είτε για 3 διαφορετικά, π.χ. op. 56 σε Ντο (1803-04) του Βεηθόνιου.

**Μουσική ζωή**

Το 18ο αι. ήταν σύνθετες να ιδρύονται ιδιωτικές μουσικές εταιρείες με σκοπό τη διοργάνωση τακτικών συναυλιών ενώ από το 2ο μισό του αι. υπήρχαν σχεδόν παντού συναυλίες συνδρομητών, διοργανωτές, κυρίως μουσικοί όπως ο J. ΣΗΝ. ΒΑΣΗ στο Λονδίνο, εκκλιναν συμφωνίες με συνθέτες και δεξιοτεχνές εκτελεστές και διοργάνων συναυλίες χορευτικής και συμφωνικής μουσικής, τις λεγ. Ακαδημίες. Όταν ο αριθμός των ακροατών ήταν μικρός οι συναυλίες αυτές είχαν περισσότερο χαρακτήρα ΜΑ. Το κοινό στις πρώτες Ακαδημίες του ΜΟΖΑΡΤ στο Λονδίνο το 1782 στη Βιέννη αριθμούσε περί τους 100 συνδρομητές. Γνωστές ήταν μ.ά. οι εξής σειρές συναυλιών: Λονδίνο: Academy of Ancient Music, 1710-92 οι συναυλίες ΒΑΣΗ-ΑΒΕΙ, 1765-82.

Γαρία: Concerts spirituels, 1725-91, 1800 κ.ε.; Concerts des amateurs, 1769 κ.ε.

Λαία: Grofles Concert, από το 1743, μετονομάστηκε σε Συναυλίες Gewandhaus από το 1781.

Βερολίνο: Musikausubende Gesellschaft, 1749 κ.ε.; Berliner Musikakademie, 1791 κ.ε. (σ. 395).

Οι ορχηστρες συνόδεως ήταν κατά γενικό κανόνα ολιγομελείς. Μια χαλκογραφία του 1777 με θέμα την παρουσίαση ενός κοντσέρτου για πιάνο στην Gesellschaft auf dem Musiksaale της Ζυρίχης, δείχνει χαρακτηριστικά το πιάνο στη μέση, πίσω του 2 V, και 2 Fl. (τα μέρη των V, 1, 2) και κάπως μακριότερα 2 μικρά φυσικά κέρνα (αντί για Va. για αρμονικό γέμισμα, όμως πολύ δυνατά) 1 Cb. παίζει σε ταυτοφωνία με το α.χ. του πιάνου (παράδοσιακός ρόλος του Cb.). Ακόμα και τα κοντσέρτα του ΜΟΖΑΡΤ με op. KV 413-415 συνοδεύονται από κουαρτέτο εγγύορνων με πνευστά ad lib. Η απαρξή με εστρου δεν ήταν απαραίτητη. Συχνά δηλούμε ο εφόρον της ορχήστρας (V. 1) ή ο αρχιμουσικός από τη θέση του πιάνου.

Το κοινό παρακολουθούσε όρθιο ή καθόταν όπου ήθελε. Η καθέδρωση του ροδίου της ορχήστρας χωρίζει τους μουσικούς από το κοινό, που σταδιακά αυξάνεται. Οι αιθούσες στολίζονταν από πολυελαίους που φέγγιζαν με τα αμυδρά φως των κεριών\* οίκοι ήταν ντυμένοι με χαρούμενα και ποικίλα χρώματα.

Το χειροκρότημα έσπευσε αυθαίρετα, ενώ η ορχήστρα έκφραζε το ίδιο με το κτυπήμα των δοξαριών πάνω στα αναλόγια, όπως και σήμερα. Οι εκτελεστές των πνευστών σηκωνόνταν και έπαιζαν ένα Tusche (ένα χαρακτηριστική φρανζόρα), συχνά καθένας σε άλλη τονικότητα, συνοδευόμενοι από τα τύμπανα.

Τα προγράμματα παρουσίαζαν μεγάλη ποικιλία και διάρκεια (συχνά αρκετές ώρες). Η πρώτη συναυλία αφιερωμένη στον ΒΕΗΘΟΝΙΟ (επίφραση του) στο Holburgtheater της Βιέννης στις 19.30 της 2/4/1800 είχε το ακόλουθο πρόγραμμα:

- 1) Μία μεγάλη συμφωνία του ΜΟΖΑΡΤ.
- 2) Μία όρα από τη Δημιουργία του Νάιν.
- 3) Ένα μεγάλο κοντσέρτο για το πιάνο-φόρτε, εμβατησιακά συνθέσει από τον κο Λουίσι Βαν Βεηθόνιου (το op. 15 ή το op. 19).
- 4) Ένα στην Αυτή Μεγαλειότητα την Αυτοκράτειρα, αφιερωμένο με υποταγή και γραμμένο από τον κο Λουίσι Βαν Βεηθόνιου, Σιπέτα.
- 5) Ένα ντουέτο από τη Δημιουργία του Νάιν.
- 6) Ο κος Ludwig Van Βεηθόνιου θα αυτοσχεδιάσει στο πιάνο.
- 7) Μία νέα μεγάλη συμφωνία με πλήρη ορχήστρα, του Βεηθόνιου (το op. 21).

398 Klassik/Klavier II/Zeit Haydn, Mozart

**Μίνουτο**

A. J. Schobert, Σονάτα σε Μείζ. ρε, αρ. 110 το 1767, Μινουέτο

**Allegro**

B. J. Ch. Bach, Σονάτα σε Σολ μείζ. αρ. 17, IV, πριν από το 1782, αρχή

**I. Allegro con spirito**

**II. Andante in modo adagio**      **III. Rondino, Allegretto grazioso**

Γ. W. A. Mozart, Σονάτα σε Μείζ. ρε, KV 309, 1777, 2ο μέρος, αρχή 2ο μέρος -Rose Cambrich- 3ο μέρος, finale

Ανάλυση	Ανάλυση	Προβλ.	Τεχνολογία	Ρυθμός	Τ.ρ.	Αιτιολογία	Π.ρ.
C	11a	C, D, E	9	10	24, 32	32	32

**Andante**      **Grave**      **Allegro**

Δ. W. A. Mozart, Φαντασία σε ρε ελάσα, KV 397, 1782, δοξά και αρχή

  Μελωδικό αλληγορικό  
  Αρχή σε ταυτοφωνία  
  Μονομερής Mannheim  
  Ρυθμικά αίσθημα  
  Με ρυθμικά ελαφρύ, κινητό

Εξέλιξη στις τεχνικές σύνθεσης και την εκφραστική πικανότητα

στο Νάιτς, 25. στη Βιέννη, διαμορφώνεται ένα ιδιαίτερο με παλ. επιρροές: ψυχολογικός χαρακτήρας, ο οποίος η νηθερμότητα σε ανάλαφρη, λαμπρή γλώσσα για ηλεκτροφόρο.

**Georg Chr. Wagenseil** (1715-77), μάρτυρας του Φιχ, αυλικός συνθέτης και δάσκαλος ηλεκτροφόρου της βασιλικής οικογένειας στη Βιέννη. Έγραψε μ.α. *Divertimento* για τσεμπάλο (1753, 1761). Στις σονάτες του υιοθετεί συχνά το μενούετο από τη σουίτα, ως κύριο έργο.

Ο **J. Haydn** συνέθεσε έως το 1750 πάνω από 50 σονάτες, καθώς και άλλα κομμάτια για πιάνο, παραλλαγές κ.λπ. Στο έργο του ενσωματώνει διάφορες επιρροές, ενώ παράλληλα πειραματίζεται συνεχώς στη μορφή, την τεχνική και το περιεχόμενο.

Οι πρώτες του σονάτες ονομάζονται ακόμη *Γαλλικές* και, με το μενούετο ως τελευταία ή προτελευταία κίνηση, εντάσσονται στη βιεννέζικη παράδοση της ψυχολογικής μουσικής για τσεμπάλο. Από το 1770 και μετά οι σονάτες αντικατοπτρίζουν το Αισθηματικό ύφος (ελάσα, ταινιότητα, πιο ελεύθερος μορφή). Στις σονάτες των ετών της δεκαετίας του '80 διακρίνεται η επίδραση του Μότσαρτ (στη μελωδία). Οι τελευταίες σονάτες από το 1790 περ. χαρακτηρίζονται από πλούτο ιδεών σε μια συνεχώς εξελισσόμενη μορφή σονάτας.

Το πρωσιτικό έργο του Haydn με την συνθετική του πολυμορφία, την κλέμερνηση, τύπου *balcanto*, μελωδικότητα και με τη δύσκολη αλλά εμπνευσμένη παιδαγωγική του τεχνική, θεωρείται πολύ υψηλού επιπέδου αντίστοιχο με αυτό των Σαβαλιτζί και Βεστχόφεν. Μια διαφορετική κατάσταση, επιρρασαμένη από την αρχιστητική γραφή, ακολουθεί η εκτελεστική τεχνική ηλεκτροφόρου στο Mannheim και το Παρίσι.

**Johann Schobert**, (περ. 1740-67), μάρτυρας του *Wagenseil*, από το 1760 τοιμαλιστής του πρίγκιπα De Conin στο Παρίσι. Δημιουργεί ένα είδος ασημ. εκτελεστικής τεχνικής με ηχητικό εύρος (μπάσα, τρίτες, έκτες) και ισσορροπημένη χρήση πολυφωνίας (μ.π. Α).

Μεγάλη επίδραση στο κλασικό ύφος ηλεκτροφόρου άσκησε ο

**Johann Christian Bach**, (1735-62), ο νεότερος από τους γιους του J. S. Βαχ, γνωστός και ως Βαχ του Μιλάνου ή του Λονδίνου. Μετά το θάνατο του πατέρα του ζει με τον C. Ph. E. Βαχ στο Βερολίνο, το 1756 αρχιστολ. στο Μιλάνο, σπουδάζει με τον πατέρα Μάρτιν στην Βολόνα, στη συνέχεια γίνεται καθολικός και οργανίστας στον καθεδρικό ναό του Μιλάνου. Είκοσι οργανιστολ. το 1762 μαζί με τον κομποστέ C. F. Ασελ. μια σειρά από συνθέσεις (α.427). Έγραψε όπερες, ορατόρια, πάνω από 90 συμφωνίες, κοντσέρτα, μουσική δωματίου, κομμάτια για πιάνο και EM (επίδραση στον Μότσαρτ, α.425).

Χαρακτηριστικό είναι το τραγουδιτικό *allegro* του J. Ch. Βαχ: πράκται για χαρτωμένη, ιταλ. απόχρωση, μελωδικότητα. Στο μ.π. Β το αρχικό ελαφές μέτρο μαζί με τις συγκοπές δίνουν στη μελωδία ασημ. και ελαφρότητα, πάνω από μια σαν παλιό συνοδεία.

Ο **W. A. Mozart** ήταν ένας από τους μεγαλύτερους δεξιοτέχνες ηλεκτροφόρου της εποχής του. Προτιμούσε το πιάνο από το τσεμπάλο. Χρησιμοποιούσε όμως ένα μικρό κλαβιχόρδο στην εξάσκηση και το ταξίδι του.

Ο Μότσαρτ ήταν γνωστός για τους αυτοσχεδισμούς του. Οι καταγραμμένες φαντασίες, παραλλαγές, προλουδία και κλαβιχόρδο, καθώς και ορισμένες αειζήμενες κοντσέρτα από τα κοντσέρτα του για πιάνο, μαρτυρούν την αυτοσχεδιστική του τέχνη.

Οι συνθέσεις για πιάνο περιλαμβάνουν 18 σονάτες, 3 όντο, 3 φαντασίες, παραλλαγές, σονάτες και παραλλαγές για 4 χέρια, τη σονάτα για 2 πιάνο σε Ρε μείζ. (KV 448, 1781: σαν ένα λαμπρό κοντσέρτο), τη φουγκα σε ντο ελάσα. (KV 426) κ.ά.

Ο Μότσαρτ, μέσα από το ταξίδι του και τη μελέτη του ρεπερτορίου, ήταν εξοικειωμένος με όλα τα πιανιστικά ύφη της εποχής του. Στο σπίτι των Μότσαρτ υπήρχε η 12ταιμ συλλογή από σονάτες για ηλεκτροφόρο του *Haffner* (1780) με έργα γνωστών Ιταλών συνθετών όπως οι Σαβαλιτζί, Σερα, Σαβαλιτζί, Ρεχότι, Ρεσσετι, Ρυτζί, Ράμπαρ, Γαυρτί κ.ά.

Οι πρώτες 6 σονάτες (KV 279-284, Salzburg και Μόναχο 1774/75) έχουν επιρροές από το ύφος της σουίτας, την παλαιότερη τεχνολογία και από το έργο των *Haydn*, *Schobert* και J. Ch. Βαχ, το τραγουδιτικό *allegro* του ορισίου ο Μότσαρτ γνώρισε στην Ιταλία.

Οι 6 Παρισινές σονάτες (ή Σονάτες του Mannheim, KV 309 κ.ε.ε., 1777/78) ακολουθούν μονομερής της σχολής του Mannheim. Χαρακτηριστική είναι η αρχή σε ταυτοφωνία καθώς και οι πυκνές δυναμικές αντιθέσεις στο KV 309 (μ.π. Γ). Το μεραιο μέρος σκιαγραφεί χαριτωμένα τη Rose, κόρη του *Glenn*. Η σονάτα ολοκληρώνεται με ένα παιχνιδιάρικο όντο (μ.π. Γ, ηρβλ. το θέμα στο μ.π. Β).

Η 3η συλλογή από σονάτες, επίσης 6, με μεγαλύτερη όμως χρονική απόσταση μεταξύ τους (KV 457, 533, 545, 135 και 138a, 570, 576, 1794-99) αντικατοπτρίζει τη διάθεση για αυτοτέλεια κάθε σονάτας και την αυξανόμενη τάση του Μότσαρτ στην ασημ. επιρρασαία (ιδ. στα KV 570 και 576).

Οι *φαντασίες* του Μότσαρτ συνδυάζουν το βιεννέζικο ύφος με το εκφραστικό Αισθηματικό ύφος του C. Ph. E. Βαχ.

Επεισόδια τύπου κοντσέρτα στολίζουν την πολυμερή και γεμάτη εναλλαγές δομή της φαντασίας σε ρε ελάσα, του 1782.

Ο σκοτεινός χαρακτήρας των εισαγωγικών συγχωρδίων, αναλυμένων σε ασημους κατά τον τρόπο των προλουδίων του Βαχ (στα μ.π. Δ για λόγους χώρου είναι σημειωμένες μερικές ως συγχωρδίες), εμπλουτίζει το μαρκό ακουσμα με ρομαντ. εκφραστικότητα, προάγει τον Βεστχόφεν και ήταν πολύ δημοφιλής κατά το 19ο αι.

Το ποιητικό θέμα σε ρε ελάσα, καταλαμβάνει μεγάλη έκταση, όμως ο Μότσαρτ κλείνει τη φαντασία σε συγκρατημένο, αλλά λυτρωτικό μείζ. τρόπο, όπως σε μία όπερα: το κοινό δεν πρέπει να μείνει με τραγική γεύση στο τέλος.

Ο Μότσαρτ συνέθεσε σχεδόν όλα τα κομμάτια για πιάνο, ακόμα και τη συνοδεία στις σονάτες για βιολί ή στα τρία (α. 404), έχοντας υπόψη του ότι θα παίξει ο ίδιος το μέρος του πιάνου. Αποσπείραν τόσο τη μηχανιστική δεξιοτεχνία (γρήγορες κλίμακες, τρίτες κ.λπ.) όσο και το πολύ γρήγορο παίξιμο. Τα πάντα σε αυτόν εξυπηρετούν τη μετάδοση ενός αρμονικού, βαθιά βιωμένου, αισθητικού ιδιαιτέρου.

I. Presto 2/4 II. Menuetto 3/4 III. Adagio 3/4 IV. Menuetto 3/4 V. Presto 2/4

A. J. Haydn, Κουαρτέτο εγχόρδων op. 1, 1, 1755, μέρος και όλοκληρο

B. H. Hoffmeister, εκθ. 1767 ως J. Haydn, op. 3, 5, 2ο μέρος

Γ. J. Haydn, op. 20, 4, 1772, όλοκληρο

Δ. J. Haydn, op. 33, 2, 1781

Επισημάνσεις: Κατωφέρεια, Ανισοφωνία, Μεταβατικό

Αυξανόμενη διαφοροποίηση των φωνών και χαρακτηριστικά της συνθετικής τεχνικής

Η μουσική δωματίου για εγχόρδα χωρίς πιάνο, ιδ. το κουαρτέτο εγχόρδων, ανήκει στα πιο χαρακτηριστικά δημιουργήματα του Κλασικισμού. Αρχικά ακόμα ως *divertimento*, φτάνουν στο τέλος αυτής της εποχής με τα τελευταία κουαρτέτα του Βεεθόβενκ, στην τελείωση μιας υψηλής καλλιτεχνικής παράδοσης.

Στο κουαρτέτο εγχόρδων συνδυάζονται η ατομικότητα και ο χαρακτήρας του κάθε ερμηνευτή σε ένα αρμονικό σύνολο, στο οποίο ο καθένας εμβαθρύνει σε υψηλότερο επίπεδο την ατομικότητά του. Αυτό ισχύει από τη συγχόρδα, που εκτελείται διαφορετική από όλη τη χώρα ενός μόνο εκτελεστή, όπως στην περίπτωση του πιάνου, αλλά από 4 εκτελεστές μαζί, και φτάνει έως το επίπεδο της συνολικής ερμηνείας. Σ' αυτή τη συνολική ποιότητα κρύβεται η ιδιαιτερότητα του κουαρτέτου εγχόρδων. Η γοηστία ανθέσεις, αλλά παράλληλα αρμονική συνεργασία, αντίστοιχη στην ειδικευμένη κοσμοθεωρία και το υψηλό ανθρωπιστικό ιδεώδες του Κλασικισμού.

Η εμπειρία αυτή επεκτείνεται στο διάφανο τρίο και το ηχητικό πληθυσμικό κοινότητα εγχόρδων (αργότερα και σε τέτατο).

#### Το τρίο εγχόρδων

Περιλαμβάνει βιολί, βιόλα και βιολοντσέλλο (γραφή για τρία βλ. σ. 412). Τα τρίο εγχόρδων του Χαίντν, όπως και τα τρίο του για Βαγδάτη, είναι *divertimenti* το ίδιο και το KV 563 (1788) του Μότσαρτ, καθώς και τα op. 3, op. 8 (σερβέντα) και op. 9 (άλλα έργα του 1800) του Βεεθόβενκ. Η γραφή για 3 εκτελεστές έχει μια θαυμαστή ηχητική πληρότητα (δύο πασιμάτα, σ. 432, σ. 4).

#### Το κουαρτέτο εγχόρδων

Προέρχεται από την μπαρόκ τριό-σόνατα. Μετά την επικράτηση του σ.β. στο τέλος του Μπαρόκ η μεσοφωνική έπρεπε να καταγράφεται από τον συνθέτη σύμφωνα με *Accompagnamento* στη θέση του μέρους του β.χ. του ταξιματιστή. Η βιόλα, που έως τότε έπαιζε τον ρόλο της ενίσχυσης του ήχου, αποκτά νέα σπουδαιότητα (πρβλ. σ. 148, σ. Β). Η κατώγηση του ταξιματιστή επιστρέφει στον ήχο των εγχόρδων να προβαλλεί ξεκάθαρα. Παρ' όλη αυτά για καιρό εμφανίζονται στη μουσική των κλασικών ορθογώνια βασίμια (ακόμα και στα κοντσέρτα για πιάνο του Μότσαρτ).

Ο J. Haydn, με πάνω από 70 κουαρτέτα εγχόρδων, σημάδεψε την εξέλιξη του είδους. Τα πρώτα του κουαρτέτα, op. 1 και 2 (σπ. 6), γραφτηκαν για να εκτελεστούν στην κατοικία του κόμητα Φουάβερε στο Βίντνερτ ο ίδιος ο Χαίντν έπαιξε το 1ο βιολί, ο κερσός της περιοχής το 2ο, ο οικονομός τη βιόλα και ο *Amicus* τσελεστέντο το βιολοντσέλλο.

Η σειρά των μερών δείχνει συγγένεια προς τη σερβέντα: 5 μέρη, 2 μενούετα. Τα μέρη είναι σύντομα (μήκος από τα αρχά με το 2ο στο 1ο βιολί) και τα βιολί ένα μονοθεματικό *presto*. Στο πρώτο μέρος διακρίνονται οι χαρακτηριστικές αντιθέσεις της νέας εποχής: *ανάλογη f-p*, σύντομος φθόγος, ξεκίνημα σε ταυτοφωνία από άρση, διαδοχικές φράσεις που ξεκινούν από άρση, και αφηρημένη εμφάνιση σε θέση του 2ου θέματος σε αντίθετη γοργή κίνηση (σ.χ. Α).

Το op. 3 δεν ανήκει στον Χαίντν αλλά στον μοναχό Νικολάι Τσέτσνερ από το Αμβούργο. Το παθετήθηκε στα ήχη του γυναικού Ηλίας το 1787 από τον εκδοτικό

του οικο, μια συνθήκη για την εποχή πρακτική (όσο καλύφθηκε μόλις το 1962).

Το op. 3 ανταποκρίνεται πλήρως στο ύφος της εποχής, ιδ. η απλή λαϊκότητα μελωδία πάνω από τα ριζικά των υπολοίπων εγχόρδων, που μιμούνται τη συνοδεία κίθαρας (μ.π. Β).

Ακολουθούν τα op. 9 (1769), op. 17 (1772) και το op. 20 (1772, κουαρτέτα του Χαίντν), από 6 κουαρτέτα σε κάθε συλλογή, τετραμερή με μενούετο, σε πιο σοβαρό, λιθωμιακό ύφος. Τα κουαρτέτα του op. 20 κλείνουν κατά εντελώς μπαρόκ τρόπο με φούγκες και διπλές φούγκες (τομή στο ύφος, ακολουθεί περίοδος που δεν συνθέτει άλλα κουαρτέτα).

Τα 6-ωνικά κουαρτέτα op. 33 (1781), αφιερωμένα στον Ρώσο πρίγκιπα Παντο, με *scherzo* στη θέση του μενούετου (γι' αυτό ονομάζονται και *Scherzi*, καθώς επίσης και *Γκρόβενικά κουαρτέτα*), που, όπως γράφει ο Χαίντν στον πρίγκιπα, «έχουν κάτι το εντελώς πρωτότυπο αφού για 10 χρόνια δεν είχα συνθέσει κανένα». Ο Χαίντν αναφέρεται εδώ στη θεματική επεξεργασία, την οποία για πρώτη φορά μεταφέρει στο κουαρτέτο εγχόρδων από το χώρο της συμφωνικής μουσικής.

Με τον όρο θεματική ή μορφική επεξεργασία εννοείται η επεξεργασία που σπρώχνεται στο ήδη δοσμένο υλικό, χωρίς την ανάγκη εισαγωγής νέων θεμάτων ή μοτίβων. Στόχος είναι η συμπύκνωση, η συνοχή, η προσέγγιση από διαφορετικές οπτικές γωνίες και η ζωντάνια στο πλαίσιο μιας ολοκληρωμένης περιγραφής των καταστάσεων. Πρότυπο αποτελεί η αντίστ. επεξεργασία στη μονοθεματική φούγκα του Μπαρόκ. Το νέο ύφος πρέπει να κατοικήσει εις νέου αυτή την τέχνη: τεχνικό, στο αντίστ. και θεματικό επίπεδο και, όσον αφορά το περιεχόμενο, μεταφορέμεντος την ουσία της μπαρόκ τεχνικής σε στοιχείο του νέου, κλασικού ύφους.

Στην αρχή του op. 33, 2 ακολουθεί το βασικό θέμα στο 1ο βιολί πάνω από τον παλμό της συνοδείας των υπολοίπων εγχόρδων. Γεννιέται μέσα από 2 μόνο μοτίβα, που καθαρίζουν το ρυθμό και τη μελωδία του: α) άρση από δυο 16α η ένα 8ο, με τη μελωδική μορφή 4ης, 3ης η και ημιτονίου β) θέση με τη μελωδική μορφή άλλοτε 5ης, άλλοτε φθόγγων τριώνης συγχροδίας και άλλοτε 3ης.

Το θέμα δημιουργεί ισορροπημένους συσχετισμούς στην ανώτερη κίνηση της ερώτησης αντίστοιχη η κατώτερη κίνηση της απάντησης (μ. 3), με παράλληλη ρυθμική αντίστοιχη (σ.χ. Δ). Η θεματική συνοχή προβάλλει πιο καθαρά από παντού στην επεξεργασία, όλα τα όργανα παρουσιάζουν μοτίβα από το θέμα σε συνεχώς νέες θέσεις και παραλλαγές (μ. 44 κ. ελ.). Πολυφωνική αρμονία, οριζοντιαστικά α) και εναλλασσόμενα ζεύγη των φωνών παράγουν μουσική ένταση.

Ακολουθούν τα 6 κουαρτέτα op. 50, που είναι επηρεασμένα από τον Μότσαρτ (στη μελωδία: 1784-87), οι *Επτά Λόγια* (1787, βλ. σ. 393), τα op. 54-55 με 3 κουαρτέτα το καθένα (1789), τα 6 *Tostmarafitte* op. 64 (1790), τα κουαρτέτα Αδρανή (από 3) op. 71/74 (1793), τα 6 κουαρτέτα *Ερσάβυ* op. 76 (1797, μ.δ. το op. 3 με τις παραλλαγές πάνω στη μελωδία *Gott erhalte Franz den Kaiser!*, τα 2 κουαρτέτα op. 77 (1799) και τα τελευταία κουαρτέτα op. 103 (1803), αποτελούμενα από 2 μέρη: παραδοχή ότι η δύναμη του είχε εξηληθεί.



**Α. W. A. Mozart, Κουαρτέτο των Δωρακίων, KV 465, 1785, op. 97**

**Β. L. v. Beethoven, Κουαρτέτο Rasmowsky, Op. 59, 1806, Themas rubato**

**Γ. L. v. Beethoven, op. 130-33, 1825-26**

**Διαγράμμιση κινήσεων:**

Κίνηση	Μέρος	Ταχύτητα	Μοδός
Αδούλο	Allegro	Allegro	2/4
	Andante	Andante	3/4
Μεσο	Molto	Molto	3/4
	Meno	Meno	3/4
Μετα	Molto	Molto	3/4
	Meno	Meno	3/4
Καθόλου	Allegro	Allegro	2/4
	Andante	Andante	3/4
Βραδύ	Molto	Molto	3/4
	Meno	Meno	3/4

Χρονική κλίση, χωρίς μετάνια από προηγούμενα και χαρακτηριστικά των τελευταίων έργων

**Mozart.** Τα πρώτα κουαρτέτα των ετών 1776-73 γράφηκαν στην Ιταλία (KV 155-60 πρότυπο ο Σάββατικο) και τη Βιέννη (KV 168 κ.ε., πρότυπο ο Ηγών). Οπως και ο Ηγών, έτσι και ο Μότσαρτ σταμάτη να γράφει κουαρτέτα έως το 1782. Τα 6 κουαρτέτα Haydn ακολουθούν ως πρότυπο το op. 33 του Ηγών και είναι ως «καρποί μιας μακράς και επισταμένης προσπάθειας» αφιερωμένα σ' αυτόν (Βιέννη 1785): σε Σολ μείζ., KV 357 (1782), σε ρε ελάσσ., και σε Μι μείζ., KV 421, 428 (1783), το κουαρτέτο του κουνιέτου σε Σι μείζ., με το μοτίβο του κόντρου, KV 458 (1784), σε Λα μείζ., και το κουαρτέτο των δωρακίων σε Ντο μείζ., KV 464, 465 (1785).

Οι διαφορές εμφανίζονται στην αρχή εισαγωγή (μ.π. Α). Η τόνιση Ντο μείζ. παραμένει ακαθόριστη επί πολύ: το Vc. ξεκινά μόνο του με ένα ντο, σ' αυτό προστίθεται το λα της Va., σχηματίζοντας ένα ευφώνο διάστημα της, που μπορεί να ερμηνευθεί ότι ανήκει στη φα ελάσσ. ή στην πιο μακρνή Λαι μείζ. Ο Μότσαρτ επιβεβαιώνει με το μί<sup>2</sup> του V2 την υπόθεση της Λαι μείζ. Όμως το V1 αφιερώνει στη συνέχεια με το λα<sup>4</sup> (ταυτόχρονα με το λα η), ενώ η Va. κατεβαίνει στο σοκ. Το δωράκιον άκουσμα πρέπει να εκληθεί ως καθυστέρηση της διπλής δεσποζουσας Ρε μείζ., στην οποία οδηγεί η χρωματική γραμμή του V2 (μ<sup>2</sup>-ρε<sup>2</sup> και της Va. σοκ-ρα<sup>4</sup>, η οποία λύνεται στη Σολ μείζ., Στ μ. 3/4 υπογραμμίζεται η τονικότητα της Σολ μείζ., ως νέα τονική, όμως ο Μότσαρτ ανατρέπει το μείζ. τρόπο κινώντας το V1 στο α<sup>2</sup> του ελάσσ. τρόπου (σε συγκρούση με το α φυσικό του Vc., της Va. και του V2) στο μ. 5, συνεχίζοντας μόλις με ένα ρε<sup>2</sup> ως ελαττωμένη 3η της Ρε<sup>2</sup> μείζ., ή της α<sup>2</sup> ελάσσ. Η ίδια διαδικασία επαναλαμβάνεται σε μακρή αλυσίδα στη Σι μείζ. και τη Λα μείζ. - Η χρωματική πλοκή των φωνών δημιουργεί μια αρμονική γλώσσα πλούσια σε διαφωνίες, που ταλαντεύεται μεταξύ μείζ. και ελάσσ. τρόπου ως έκφραση πόνου και αναζήτησης.

Ακολουθεί το κουαρτέτο σε Ρε μείζ., KV 409 (1786), κατόπιν τα 3 Γλαυσκικά Κουαρτέτα γραμμένα για τον Φρ. Γουλιέλμο Β' (αυτοκράτορα). Το μέρος του βολοντοελάου είναι πλούσιο (Cello-Quartette): σε Ρε μείζ., KV 575 (1789), σε Σι μείζ., σε Φα μείζ., KV 589, 590 (1790) αρχικά είχαν προγραμματιστεί 6 κουαρτέτα.

**Beethoven.** Τα κουαρτέτα εγχόρδων διακρίνονται σε 3 ομάδες:

1) **5 πρώτα κουαρτέτα** σε Φα μείζ., Σολ μείζ., Ρε μείζ., στο ελάσσ., Λα μείζ. και Σι μείζ. (1796-1800) βασίζονται κυρίως σε στίχο της παράδοσης της Βόννης.

2) **6 μείζια κουαρτέτα** op. 59 (1805-06), το κουαρτέτο των δωρακίων σε Μι μείζ., op. 74 (1809) και το Δελφικό σε φα ελάσσ., op. 95 (1810).

3) **3 Ρωσικά ή κουαρτέτα Rasmowsky** (προς τιμήν του Ρώσου αποσταλμένου στη Βιέννη κόμητα Ρασμωσκόφ) op. 59 σε Φα μείζ., μ ελάσσ. και Ντο μείζ., ο Βεθθόβεν δανείστηκε 2 μελωδίες από τη Σωίλαγερσε. Λακίαν τραγουδιών του κ.η. Ρηκίζον (μ.π. Β). Ο Βεθθόβεν επιτρέπει στη φαντασία μεγάλη ελευθερία, την εντάσσει όμως σε κλασικό πλαίσιο, έτσι, όταν το andante του κουαρτέτου σε Ντο μείζ. μοιάζει να χάνεται με ρομαντικό κό τρόπο υστερό από την απότομη τονικότητα της Μι μείζ. (το V.1 έως το σοκ<sup>2</sup>, το Vc. έως τη Ντο<sup>2</sup>), επιστρέφει γρήγορα ανεπισημάτως στην τόνιση Λα ελάσσ. και ταυτό-

χρονα στην επανένθεση (μ. 127-137). Το finale είναι μια ορμητική φούγκα: «Ακριβώς με την αμνηστική που μένει στο στραβόλο της κωνίνας, έτσι μπορείς να γράφεις και όπερες, παρά τα κοινωνικά εμπόδια - η κωμωδία σου καμνή αποτελεί μυστικό-ακόμα και στην τέχνη» (στίχοσ).

Τα 5 τελευταία κουαρτέτα op. 127 σε Μι μείζ. (1822/24-25), op. 130 σε ντο<sup>2</sup> ελάσσ. (1825-26) και op. 135 σε Φα μείζ. Επειδή η φούγκα φάνηκε πολύ μεγάλη κατά την η.ε. στον εκδότη Αρτάρη, ο Βεθθόβεν συνέθεσε ένα νέο ράντο-finale (η τελευταία του σύνθεση). Η Μεγάλη φούγκα εκδόθηκε ως op. 133.

Κατά την άποψη του Βεθθόβεν η σύνθεση μιας φούγκας δεν αποτελούσε τέχνη. Στην εποχή του όμως όφειλε να επιχειρεί ένα νέο ποιητικό περιεχόμενο αυτό ισχύει ιδ. για τις τελευταίες του φούγκες.

Η Μεγάλη φούγκα χρησιμοποιεί 4 θέματα, τα οποία εκτίθενται στην αρχή στην εισαγωγή ως παραλλαγές του 1ου θέματος (σχ. Γ). Τα μέρη της φούγκας που διαδέχονται τα ένα το άλλο καθορίζονται από το χαρακτήρα καθενός από αυτά τα θέματα. Η αντίθετικότητα του χαρακτήρα τους θυμίζει τη διαδοχή των μερών στα τελευταία κουαρτέτα (επικρατεί από τη μακρνή συνότα). Πριν από το τελικό Allegro εμφανίζονται, όπως και πριν από το finale της 9ης Συμφωνίας, αναμνήσεις των προηγούμενων 4 θέματα op. 3 και 4). Όλη η φούγκα μοιάζει να κατατρέχεται από μίαν εμμονή ιδέα (idée fixe, το πρωταρχικό θέμα, παρεστigména).

Από το op. 130 ξεχωρίζει η Καβαρίνα, κατά τον Βεθθόβεν «η κορωνίδα όλων των έργων για κουαρτέτο» (μ.π. Γ).

Στα τελευταία κουαρτέτα η διευρυμένη ελευθερία, όσον αφορά το σχεδιασμό και την έκφραση (4-7 μέρη) αλλαγές της ρυθμ. αγωγής στο ίδιο μέρος κ.α) αντιπαρατίθεται στην αυστηρή 4φ. δομή. Οι μοιδικές συγγένειες γεννούν συσχετισμούς. Το εξωμυσικό στοιχείο κάνει αισθητή την παρουσία του στο adagio του κουαρτέτου σε Λα ελάσσ.: ένας ευχαριστήσιος όμιλος στη διάπλαση κάποιου που ανάρρωσε, στο Λα<sup>2</sup> στο ίδιο τρόπο (Φα μείζ. με φυσικό αε).

Ποσοτικός, αλλά με υστερούμενο, ο τρόπος δημιουργίας του βασικού θέματος στα κουαρτέτα σε Φα μείζ. «Μις es sein? Es muß sein!» («Πρέπει να είναι έτσι: Έτσι πρέπει να είναι!») με την αντίστοιχη μελοποίηση (σ. 432, σχ. Δ).

Τα τελευταία κουαρτέτα του Βεθθόβεν συνενώνουν την πολυπ. παράδοση, τη δραματικότητα της συνότας και την ποιητική διάσταση μιας νέας εποχής στη συμπυκνωμένη μακρνή της μουσικής δωματίου. Αυτό τα οδηγεί σε μια υψηλή όσο και απόμακρη θέση, που μόλις στο τέλος του 19ου αι. έγινε δυνατό να προσεγγισθεί.

**Το κουνιέτο εγχόρδων**

προσφέρει μεγαλύτερο ηχητικό πλούτο. Ο βολονταελάτοσ βροσένη έγραψε 125 κουνιέτα, από τα οποία τα 113 με 2 βολοντοέλλα, όπου το 1ο παίζει σε υψηλή περιοχή (της βόλας), και 12 με 2 βόλας. Ο Μότσαρτ χρησιμοποίησε 2 βόλας. Από τα τελευταία του: σε Ντο μείζ. και σε σοκ ελάσσ. (KV 515, 516 1787), σε Ρε μείζ. και Μι μείζ. (KV 593, 614 1790/91), το κουνιέτο σε σοκ ελάσσ. είναι το πιο εντυπωσιακό. Ο Βεθθόβεν συνέθεσε 1 κουνιέτο εγχόρδων: σε Ντο μείζ. op. 29 (1801), με 2 βόλας).

**ΕΡΩΙΚΑ**

Κ.Σ.	Π.Ε.
I. Ντο 21 1799-1800	1800
II. Ρε 36 1801-02	1803
III. Λιβ 30 1803-04	1806
IV. Σι 80 1806	1807
V. Υψ 07 1804-06	1808
VI. Φα 80 1807-08	1809
VII. Λα 82 1811-12	1813
VIII. Σο 30 1811-12	1814
IX. Ρε 125 1822-24	1824

**Α Συμφωνία IX**  
του Πέπρωμένου  
Κορύνη του θέματος  
Εγχείρησε 2 Cl

**Β 3η Συμφωνία**  
Μιβ

**Γ 5η Συμφωνία**, μοτίβο στην V, 3 -

**Δ 9η Συμφωνία**, αρχή του finale

Το 2ο μέρος είναι το γνωστό Πένθιμο εμβατήριο, το 1ο ένα scherzo, ενώ στο finale υπάρχουν παραλλαγές πάνω στο θέμα του Προμηθέα (σ. 432).

**5η συμφωνία**, Μεγαλειώδης, απόλυτη μουσική, γεμάτη εμφορία και φαντασία.

**5η συμφωνία** (του πεπρωμένου). Το πρώτο μοτίβο «Επεικρίπτε το πεπρωμένο στην πόρτα», ο Beethoven στον Schiller είναι περισσότερο μια μουσική χειρονομία, παρά μια μελωδία, ενώ ο ρυθμός του είναι χαρακτηριστικός του Beethoven. Με τη μίμηση που ξεκινά και κορυφώνεται στα εγχόρδα με μοτίβο παραινεί τη θέση πρώτου θέματος (δρακονοκίεμένη επεδείχασα 2ο V, Va., 1ο V' μ.π. Γ).

Το 2ο θέμα προκύπτει από το 1ο στο παράγγελλο σε 8 των κόρνων απαντούν τα εγχόρδα με p dolce ενώ το μοτίβο του πεπρωμένου ακούγεται παραλλαγμένο στο ύψιστο (μ.π. Γ). Πάντοτε επικρατεί συνοχή. Στο 3ο μέρος σε χαρακτηρισico scherzo ο ρυθμός του μοτίβου του πεπρωμένου παραλλάσσεται (4η, μεταφορά του τονισμού), ακόμα πιο έντονα στο μ. 19 και έπειτα (μ.π. Γ' παρά, αντίθετα σ. 108, σχ. Γ). Ένα stretto οδηγεί μέσα από την ελάσα, στο λαμπρό finale σε μείζ, τροπία. Η γρήγη ιδέα πίσω από αυτό είναι «σφήκ» από το στίχος στο φως, μέσα από τον αγώνα στη νίκη (βλ. τηρείτ. την κριτική του Ε. Τ. Α. Hoffmann, σ. 437).

Το 2ο μέρος είναι το γνωστό Πένθιμο εμβατήριο, το 1ο ένα scherzo, ενώ στο finale υπάρχουν παραλλαγές πάνω στο θέμα του Προμηθέα (σ. 432).

**5η συμφωνία**, Μεγαλειώδης, απόλυτη μουσική, γεμάτη εμφορία και φαντασία.

**5η συμφωνία** (του πεπρωμένου). Το πρώτο μοτίβο «Επεικρίπτε το πεπρωμένο στην πόρτα», ο Beethoven στον Schiller είναι περισσότερο μια μουσική χειρονομία, παρά μια μελωδία, ενώ ο ρυθμός του είναι χαρακτηριστικός του Beethoven. Με τη μίμηση που ξεκινά και κορυφώνεται στα εγχόρδα με μοτίβο παραινεί τη θέση πρώτου θέματος (δρακονοκίεμένη επεδείχασα 2ο V, Va., 1ο V' μ.π. Γ).

Το 2ο θέμα προκύπτει από το 1ο στο παράγγελλο σε 8 των κόρνων απαντούν τα εγχόρδα με p dolce ενώ το μοτίβο του πεπρωμένου ακούγεται παραλλαγμένο στο ύψιστο (μ.π. Γ). Πάντοτε επικρατεί συνοχή. Στο 3ο μέρος σε χαρακτηρισico scherzo ο ρυθμός του μοτίβου του πεπρωμένου παραλλάσσεται (4η, μεταφορά του τονισμού), ακόμα πιο έντονα στο μ. 19 και έπειτα (μ.π. Γ' παρά, αντίθετα σ. 108, σχ. Γ). Ένα stretto οδηγεί μέσα από την ελάσα, στο λαμπρό finale σε μείζ, τροπία. Η γρήγη ιδέα πίσω από αυτό είναι «σφήκ» από το στίχος στο φως, μέσα από τον αγώνα στη νίκη (βλ. τηρείτ. την κριτική του Ε. Τ. Α. Hoffmann, σ. 437).

Beethoven: μουσική φαντασία, μοτίφη επεδείχασα, δρακονοκίεμένη μορφή

Ο Beethoven συνεχίζει τη συμφωνική παράδοση του Haydn (λιγότερο του Mozart). Μορφή και περιεχόμενο διευρύνονται, τα μέρη σχετίζονται θεματικούς κύκλους, το ζυγό scherzo αντικαθίστα το μενούετο ενώ το finale αποκτά όλο και μεγαλύτερη βαρύτητα.

**1η και 2η συμφωνία.** Και στις δύο διακρίνεται καθαρά η επίδραση του Haydn (σ. 419).

**3η συμφωνία.** (Ηρώικη, Ερωική), γράφεται με την ενθάρρυνση του Γαλλού απεσταλμένου στη Βιέννη, στρατηγού Βερκρόυτε. Ο Beethoven απέσυρε τον αρχικό τίτλο *Sinfonia grande in sol maggiore* βασιάρη με το πιν ανάδο του Ναπολέοντα στο θρόνο το Μάιο του 1804, δίνοντάς της το γενικότερο τίτλο *Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'uomo*. Η Ηρώικη παρουσιάζει καινοτομίες ως προς την άρση, τη δομή και το περιεχόμενο. 3 παραδείγματα:

• Στην αρχή ακούγονται δυο σύνταγες συγχορδίες *tuft*: μια μη συμβατή, δυναμική χειρονομία. Ακολουθεί μια απλή μελωδία πάνω στις νότες της 3ης συγχορδίας που θυμίζει την εισαγωγή του Μοζάρτ στο *Beethoven und Beethoven* που εδώ παρουσιάζεται με μεγαλύτερη στα Vc., με ανήχητα τρέμπλο και συγκοπές (στον Μοζάρτ ανάλαρα στα V, με απλή συνοδεία). Δεν συνεχίζει άφαστα παρακάτω, αλλά επιμένει με εμφορία πάνω στο ντοφ (μ.π. Β). Πάντοτε κυριαρχεί θέληση για έκφραση και υποδήλωση βαθύτερων νοημάτων.

• Πριν από την επανέλευση το 2ο Ηρ. παίζει απαλά, σαν από μακριά, το κυρίως θέμα σε Μιβ μείζ., πάνω από το τρέμπλο των εγχόρδων σε Σιβ μείζ. (διδυμότητα). Αυτό ηχεί ως λάθος και ελεγχείται από εξωτερικούς λόγους (απόσταση κ.λπ.). Υστερα το τρέμπλο δικαιώνεται (2 μ. αντίστοιχα με τις δυο συγχορδίες της αρχής) και ξεκινά η επανέλευση (μ.π. Β).

• Πριν από την οοία η μουσική ανατρέπει τις συμβάσεις με ασυνήθιστα δυναμικές συγκοπές (παραλλαγές των συγχορδίων της αρχής): μια θεληματική πράξη ανατροπής.

Το 2ο μέρος είναι το γνωστό Πένθιμο εμβατήριο, το 1ο ένα scherzo, ενώ στο finale υπάρχουν παραλλαγές πάνω στο θέμα του Προμηθέα (σ. 432).

**5η συμφωνία**, Μεγαλειώδης, απόλυτη μουσική, γεμάτη εμφορία και φαντασία.

**5η συμφωνία** (του πεπρωμένου). Το πρώτο μοτίβο «Επεικρίπτε το πεπρωμένο στην πόρτα», ο Beethoven στον Schiller είναι περισσότερο μια μουσική χειρονομία, παρά μια μελωδία, ενώ ο ρυθμός του είναι χαρακτηριστικός του Beethoven. Με τη μίμηση που ξεκινά και κορυφώνεται στα εγχόρδα με μοτίβο παραινεί τη θέση πρώτου θέματος (δρακονοκίεμένη επεδείχασα 2ο V, Va., 1ο V' μ.π. Γ).

Το 2ο θέμα προκύπτει από το 1ο στο παράγγελλο σε 8 των κόρνων απαντούν τα εγχόρδα με p dolce ενώ το μοτίβο του πεπρωμένου ακούγεται παραλλαγμένο στο ύψιστο (μ.π. Γ). Πάντοτε επικρατεί συνοχή. Στο 3ο μέρος σε χαρακτηρισico scherzo ο ρυθμός του μοτίβου του πεπρωμένου παραλλάσσεται (4η, μεταφορά του τονισμού), ακόμα πιο έντονα στο μ. 19 και έπειτα (μ.π. Γ' παρά, αντίθετα σ. 108, σχ. Γ). Ένα stretto οδηγεί μέσα από την ελάσα, στο λαμπρό finale σε μείζ, τροπία. Η γρήγη ιδέα πίσω από αυτό είναι «σφήκ» από το στίχος στο φως, μέσα από τον αγώνα στη νίκη (βλ. τηρείτ. την κριτική του Ε. Τ. Α. Hoffmann, σ. 437).

**6η συμφωνία** (Παιωνική), κατά το χαρακτηριστικό τρόπο εργασίας του Beethoven γράφτηκε παράλληλα με την 7η, από τη μα η πρώην χειρονομία, η απόλυτη μουσική, από την άλλη η εμπειρία της φήσης, διδυμότητα με προγραμματικό χαρακτήρα (σ. 152, αναλογία με τη συμφωνία Μοζάρτ Ζωγραφισμένη από τη φύση του J. H. Kieserl, 1784). Είναι γραμμένη στην ποιητική τονικότητα της 6ης μείζ. Ο Beethoven έκφραζε το σκεπτικισμό του: «Κάθε ζωγραφική, όταν χρησιμοποιείται πολύ στην οργανική μουσική, χάνει (από το στίχο του). Έτσι η ηχητική ζωγραφική που συναντάμε στην 6η είναι λίγη (επισημασμένα ποιήματα, καταγίδα, σ. 142).

**7η συμφωνία** Προμήθεος και διονυσιακό στοιχεία, κατάραση της ζωής, ιδ. μέσα από το ρυθμό (αποθέωση του χορού, Ψάλλικη).

**8η συμφωνία** Γράφτηκε παράλληλα με την 7η. Ακολουθεί 10χρονη πορεία στη σύνθεση συμφωνικών.

**9η συμφωνία** Μετά από κάποια σχέδια για το 1ο μέρος και το scherzo τα έτη 1817/18 διακόπτεται λόγω της εργασίας πάνω στη *Missa Solemnis*. Από το καλοκαίρι του 1822 αρχίζει τη σύνθεση της 9ης συμφωνίας ξεκινά με τα βασικά διαστήματα (5ος, 4ος, 3ος), σαν να έφαιλε η διαμόρφωση του θέματος να ξεπηδήσει από ένα πρωταρχικό υλικό (όπως αργότερα στον Βιουκίεβιτς). Η τονικότητα της με ελάσα, παραμένει σε ασθμάματα βαθύτητας, σοβαρότητας και δρωμάτος. Το scherzo και το αργό μέρος επανέρχονται στη διαθεση και το περιεχόμενο του 1ου μέρους (διαδοχή μέρων βλ. σ. 152, σχ. 8).

Η χρήση ομοίων και χρωμάτων στο finale διευρύνουν τη συμφωνία προς την κατεύθυνση του αραταξίου. Ο Beethoven ήθελε να μελοποιήσει την ωδή στη Χαρά του Schiller ήδη από την εποχή που ήταν στη Βιέννη το 1812 σχεδίαζε μια εισαγωγή με το χορευτικό της Χαράς (τελικό την έγραψε ως op. 115 χωρίς το χορευτικό, 1815). Η απείρητη μελωδία της ωδής (μ.π. Δ) παρουσιάζει ορισμένες ομοιότητες με το φωνητικό θέμα της *Χαρωδιακής φαντασίας* op. 80 (1808), το οποίο με τη σειρά του μας οδηγεί στο τραγούδι *Αγαπητέ από τη συλλογή Seufzer eines Ungeliebten* (1795, Βυρσερ).

Η εισαγωγή του finale αρχίζει με ένα δραματικό ορχηστρικό μέρος (*presto*, με ελάσα), με παρεμβολές οργανικών ρεταπιτίλων (Vc.) και αναφορά στα τρία προηγούμενα μέρη (στονχορ. κύκλος: σχ. Δ). Ακούγονται τα θέματα της Χαράς (σε μείζ, τροπία) στο 4ο μέρος, στη συνέχεια ρεταπιτίτο και ντο αρχή για να διακοπεί και πάλι: χαστικά και απεικονισμένα εμβόλλαι: το αρχικό *presto* (με ελάσα). Σε αυτό το σημείο μπαίνει ο βαρύτονος («O Freunde, nicht diese Töne!», τραγούδι το θέμα της Χαράς και οδηγεί στο χορευτικό finale. Ο Beethoven μελοποιεί μια επιλογή στίχων από την ωδή του Schiller γράφοντας 5 παραλλαγές, μ.δ. με στοιχεία «τουρκικής μουσικής» (κρουστό) και μια Coda με προαδευτική κορύφωση. Στην π.ε. στις 7/5/1824 το έργο παρουσιάστηκε μαζί με την Εισαγωγή op. 124 και τα μέρη *Kyrie, Credo* και *Agnus* από τη *Missa Solemnis* με την ονομασία «Υμνος». Η εξιδανικευμένη αρχαιοπρεπής πνευματικότητα και η έρη σκευτική ζέση μαζί με την πνευματική - θεολογική ελευθερία και τον αισιόδοξο ανθρωπισμό αμείγρους σε μια αποθέωση του Κλασικισμού.

Ο Schiller, βλέποντας τον ενθουσιασμό του κοινού, γράφει στον κοουρ για Beethoven το σημείωμα: «Είναι συντετριμμένοι από το μεγαλείο των έργων σας».

Παραδείγματα	Τίτλος	Ποικιλία (αριθμός κινήσεων)	Σονάτα με αρχή (αριθμός κινήσεων)	Ποικιλία (αριθμός κινήσεων)	Κίνηση/συνθέτης	Τύπος
1. 5. Βιολί	Σονάτα για βιολί, BWV 1001 (αρχή)	3	1 (1η κίνηση)	2 (2η, 3η κίνηση)	Βοήθ.	1η βιολί
2. 1. Βιολί	Σονάτα για βιολί, BWV 1001 (αρχή)	3	1 (1η κίνηση)	2 (2η, 3η κίνηση)	Βοήθ.	1η βιολί
3. 1. Βιολί	Σονάτα για βιολί, BWV 1001 (αρχή)	3	1 (1η κίνηση)	2 (2η, 3η κίνηση)	Βοήθ.	1η βιολί
4. 1. Βιολί	Σονάτα για βιολί, BWV 1001 (αρχή)	3	1 (1η κίνηση)	2 (2η, 3η κίνηση)	Βοήθ.	1η βιολί
5. 1. Βιολί	Σονάτα για βιολί, BWV 1001 (αρχή)	3	1 (1η κίνηση)	2 (2η, 3η κίνηση)	Βοήθ.	1η βιολί

Β. Εξιστορία της τρισσονάτας και των δομών της.

Καλλιόλα μερών και δομής.

Η **σονάτα** είναι μια πολυμερής οργανική σύνθεση. Ανάλογα με τον αριθμό των οργάνων που χρησιμοποιούνται διακρίνονται κατά την κλασική εποχή:

- η **σόλο σονάτα** για ένα μόνο όργανο, συνήθως πιάνο ή βιολί.
- η **ντούο σονάτα**, συνήθως για βιολί ή βιολοντσέλλο και πιάνο, το **τρίο**, το **κουαρτέτο** και άλλα συνδυασμοί μουσικής δωματίου.
- η **συμφωνία** ως σονάτα για ορχήστρα.
- το **κοντσέρτο** ως σονάτα για σολίστα και ορχήστρα.

Η **πρώτη σονάτα** (λατ. *sonata prima*) ήταν ένα οργανικό κομμάτι χωρίς συγκεκριμένο μορφολογικό σχήμα. Εμφανίσθηκε κατά το τέλος του 16ου αι. στη Βενετία. Χαρακτηριστικά της ήταν η χρήση της πολυχωρικής, η οποία επιτρέπει αντιθέσεις στη δυναμική και τα ηχοχρώματα, και η οργάνωση σε τμήματα που προοιωνίζουν την πολυμερή δομή της μεταγενέστερης σονάτας. Κύριοι συνθέτες υπήρξαν οι Α. και G. Βιβεντινί (βλ. σ. 264).

**Τύποι μπαρόκ σονάτας.** Στο τέλος του 17ου αι. καθιερώνονται από τον Κορσέλι (1653-1713) δύο κύριοι τύποι:

- η **σονάτα δωματίου** (*sonata da camera*), πριλουάδο και 2 έως 4 χωριστά μέρη (ιταλ. μορφή της σουίτας, βλ. σ. 150).
- η **εκκλ. σονάτα** (*sonata da chiesa*), 4 μέρη με τη σειρά **αργό**, **βαρύ** με μίσηση - **γρήγορο**, **φουγκάτο** - **αργό**, **κοντράπλο**, **σοφονικό** - **γρήγορο**, **φουγκάτο** (σχ. Α).

Τα μέρη αποτελούνται κατά κανόνα από δύο τμήματα, καθένα από τα οποία επαναλαμβάνεται. Όλα τα μέρη είναι συνήθως στην ίδια τονικότητα, στην εκκλ. σονάτα μπορεί επίσης να υπάρχουν αλλαγές (σχ. Α: λα ελάσα, αλλά: *Andante Nto mek*).

Οι σονάτες του D. Σκαρλατι αποτελούνται από ένα μόνο μέρος με δύο τμήματα.

Όσον αφορά τα όργανα, η σονάτα δωματίου καθώς και η εκκλ. σονάτα ανήκουν στον τύπο της **τρισονάτας** με δύο μελωδικές φωνές, οι οποίες παίζονται κατά κανόνα από βιολιά, και μια φωνή κοντράσο, που παίζεται από ένα μπάσο όργανο και τσέμπλο. Στις εκκλ. σονάτες κάθε φωνή παίζεται συνήθως από περισσότερα όργανα, ενώ στις σονάτες δωματίου μόνο από ένα.

Ο Βίβεντινι μετέφερε την **τρισονάτα** στο εκκλ. όργανο και εισήγαγε τη **σονάτα** με ένα μελωδικό όργανο (πράοιτο ή βιολί) και τσέμπλο με 2 φωνές ομπλόκατο (πρόδρομος του κλασικού ντούο) ή συνεχ. βάσιμα/τσέμπλο - βιολοντσέλλο, πρόδρομος του τρίο με πιάνο) αργότερα το τσέμπλο ως αρμονικό συμπλήρωμα αντικαθίσταται από τη βιόλα (σχ. Β). Εξ άλλου υπήρχε ήδη στο μπαρόκ η **σόλο-σονάτα** για ένα μόνο όργανο χωρίς συνοδεία.

**Η κλασική σονάτα** έχει 3 ή 4 μέρη (σχ. Α):

- **1ο μέρος**, γρήγορο και δραματικό, μερικές φορές με αρχή εισαγωγή. Έχει τη χαρακτηριστική δομή της λεγόμενης «**φόρμας σονάτας**».
- **2ο μέρος**, αργό και λυρικό, με μορφή *Lied* ή ως θέμα με παραλλαγές, σε συγγενή τονικότητα.

- **3ο μέρος**, στην κύρια τονικότητα, **μεναυέτο** (αερινάτα, σ. 146), από τον Βεβτινιεν και ύστερα **σκέρτσος**. Συχνά παραλείπεται. Το μέρη 2 και 3 μπορούν να εμφανισθούν και αντιστρόφως.

- **4ο μέρος** (**finale**), γρήγορο τελικό μέρος στην κύρια τονικότητα (αν αυτή είναι ελάσα, στο τέλος μετατρέπεται συχνά σε **μείζ.**), μορφολογικά ροντό ή μορφή σονάτας.

Υπάρχουν πολλές εξαιρέσεις με διαφορετική σειρά στα μέρη, π.χ. στην αρχή αργό μέρος με θέμα και παραλλαγές, όπως στο op. 26 του Βεβτινιεν ή στη Σονάτα σε Λα μείζ. KV 331 του Μότσαρτ, ή με 3 ή ακόμη και 2 μόνο μέρη, όπως στο op. 111 του Βεβτινιεν.

**Μορφή ή φόρμα σονάτας** ονομάζεται η χαρακτηριστική μορφή του πρώτου μέρους της σονάτας, που αποτελείται από **έκθεση** (μερικές φορές με αρχή εισαγωγή), **επεξεργασία**, **επανάθεση** και **κόδα** (σχ. Γ):

- **Έκθεση**: παρουσιάζει τα θέματα. Το κύριο θέμα είναι στη βασική τονικότητα (σχ. Γ, μ. 1): **φα ελάσα**, στακάτο, ανούσια κίνηση. Η **γέφυρα** ή **μετάβαση** σκιασάζει το **α'** θέμα ή παρουσιάζει νέο μοτιβικό υλικό. Εάν η τονικότητα είναι μείζ, οδηγεί στη δεσποζούσα, ενώ εάν είναι ελάσα, στη σχετική μείζ. Στη νέα τονικότητα ακολουθεί το **β'** θέμα (**πλάγιο**), το οποίο έχει αντίθετο χαρακτήρα από το κύριο, συχνά λυρικό (σχ. Γ, μ. 21): **λαλ μείζ.**, **λεγάτο**, **καπούσια κίνηση**, και εξελίσσεται στην ίδια τονικότητα. Στην **εξέλιξη** αυτή καθώς και στην **καταληκτική ομάδα** εμφανίζεται συνήθως πολύ νέο μοτιβικό υλικό.
- **Επεξεργασία**: επεξεργάζεται τα θέματα ή οποιοδήποτε άλλο μοτιβικό υλικό παρουσιάσθηκε στην έκθεση. Έχει δραματικό χαρακτήρα και τείνει προς απομακρυσμένες τονικότητες (καταλήγει με στέλη ιπτάση στη Δ).
- **Επανάθεση**: επαναλαμβάνεται η έκθεση. Το δευτερεύον θέμα εμφανίζεται τώρα στη βασική τονικότητα, έτσι δεν υπάρχει πια η μετατροπή στη δεσποζούσα ή στη σχετική μείζ. (σχ. Γ: πρβλ. μ. 21 και 120).
- **Κόδα** (ουρά): αποτελεί την καταλήξη ή «πτερόλογου» μέρους. Κατά τη διάρκεια της παίζονται το κύριο θέμα ή άλλα μοτιβία ως απενόημα ή κορούφαση.

Η μορφή σονάτας αναπτύχθηκε με βάση τη διεμερή μορφή των μερών της σουίτας. Η επεξεργασία λειτουργούσε ως εναλλακτικό επεισόδιο. Για μεγάλο χρονικό διάστημα η έκθεση και η επεξεργασία επαναλαμβάνονταν στην επανάθεση. Με τον αυξανόμενο δραματικό χαρακτήρα όμως της επεξεργασίας απολείφθηκε η στατική επανάληψη της. Από την *Appassionata* (1804/5) του Βεβτινιεν απολύθηκε και η επανάληψη της έκθεσης.

Κάθε σονάτα έχει τους δικούς της μορφολογικούς κανόνες. Την εποχή του **ρομαντισμού** χρησιμοποιούνταν 3 ή και 4 διαφορετικά θέματα, ενώ τα μέρη ενώνονταν μεταξύ τους και η μορφή της σονάτας έτσι διευρύνθηκε σε μεγάλο βαθμό. Στον 20ό αι. εμφανίζεται περιστασιακά μια ιστορική αναβίωση της σονάτας.