ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΒΑΣΙΛΗΣ ΠΡΙΟΒΟΛΟΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΘΕΜΑ:

ΜΠΑΡΟΚ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΦΑΓΚΟΤΟ

Εκτελεστική πρακτική στο έργο του A. Vivaldi

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΜΙΛΤΟΣ ΛΟΓΙΑΔΗΣ, ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ
ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΡΙΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ ΜΙΡΑΝΤΑ ΚΑΛΔΗ, ΜΕΛΟΣ
ΕΠΙΚΟΥΡΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΜΙΧΟΠΟΥΛΟΥ, ΜΕΛΟΣ

ΚΕΡΚΥΡΑ 2008

Πίνακας περιεχομένων

Προλογικό Σημείωμα 3

Κεφάλαιο Πρώτο

Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΦΑΓΚΟΤΟΥ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

1.1 Ρεπερτόριο και Ιδιομορφίες του οργάνου 5

1.2 Ιστορική Αναδρομή 7

1.3 Το μπαρόκ Φαγκότο 11

1.4 'Παίζοντας' τα αυθεντικά αντίγραφα 14

1.5 Από το μπαροκ στο σύγχρονο φαγκότο 15

1.6 Τα πρώτα έργα για σόλο φαγκότο κατά τεχνικά τους προβλήματα κατά την εκτέλεση 18

Κεφάλαιο Δεύτερο

ΤΟ ΜΠΑΡΟΚ ΦΑΓΚΟΤΟ ΣΤΟ ΜΠΑΡΟΚ ΚΟΝΣΕΡΤΟ

2.1 Το Κονσέρτο στην εποχή Μπαρόκ 25

2.2 Εισαγωγή στη ζωή και το έργο του *Vivaldi* 28

2.3 Ο *Vivaldi* και η Σχολή της Βενετίας 30

2.4 Η προσφορά του *Vivaldi* στα τεχνικά χαρακτηριστικά της φόρμας κονσέρτο 34

2.5 Το σολιστικό όργανο στο κονσέρτο 43

2.6 Τα συνοδευτικά όργανα στο σόλο κονσέρτο 46

Κεφάλαιο Τρίτο

ΕΚΤΕΛΕΣΤΙΚΗ ΠΡΑΚΤΙΚΗ

3.1 Η αναβίωση της παλαιάς μουσικής και το ερώτημα της αυθεντικότητας 50

3.2 Προσεγγίσεις για την αυθεντικότητα στη μουσική 53

3.3 Οι προθέσεις του συνθέτη και η σχέση του με τον ερμηνευτή 59

3.4 Ερμηνεία της παλαιάς μουσικής με πιστά αντίγραφα ή με σύγχρονα όργανα 61
3.5 Η εκτέλεση της μουσικής στο κούρδισμα A = 415 62
3.6 Η απαγόρευση της χρήσης του *vibrato* 63
3.7 Τα στολίδια στην εποχή του *Vivaldi* 64
3.8 Δυναμικές και εκτέλεση 71
3.9 Η άρθρωση 75
3.10 Το ύφος στη μουσική εκτέλεση 81
3.11 Προτάσεις σε ένα κονσέρτο 83

Επίλογος - Συμπεράσματα 92

Βιβλιογραφία 95

Παράρτημα 98

ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Ο κεντρικός πυρήνας της μελέτης μου είναι το φαγκότο από την μορφή του στην εποχή μπαρόκ μέχρι τις μέρες μας μέσα από το πρίσμα του πρώτου ουσιαστικού σόλο ρεπερτορίου για το όργανο, που δεν είναι άλλο από τα κονσέρτα του *Vivaldi*.

Στόχος της μελέτης μου είναι η διείσδυση στην εξέλιξη του οργάνου όχι μέσα από μια στείρα ιστορική αναδρομή αλλά από τα εργαλεία της ερμηνείας και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της εκτελεστικής πρακτικής. Επέλεξα τον συγκεκριμένο συνθέτη επειδή ο ρόλος του, τόσο όσον αφορά την εποχή που δραστηριοποιείται όσο και τη δυνατότητα εκτέλεσης των έργων του με το μπαρόκ αλλά και με το σύγχρονο φαγκότο, μού έδωσαν την μοναδική ευκαιρία απόδειξης των κοινών στοιχείων των δύο οργάνων ενώ παράλληλα με βοήθησαν στην σύγκριση των κοινών χαρακτηριστικών τους στην διαδικασία της εκτέλεσης. Εξάλλου τα κονσέρτα του *Vivaldi* είναι ουσιαστικά το πρώτο σόλο ρεπερτόριο του φαγκότου. Η επιλογή επίσης συγκεκριμένων παραδειγμάτων από τρία κονσέρτα του συνθέτη (*La minore* No2, *La minore* No7, *Re minore* No2) στηρίχτηκε τόσο στην πλούσια αρμονική δομή των συγκεκριμένων κονσέρτων όσο και στην συχνή επιλογή εκτέλεσής τους. Παρατηρώντας όλη την σχετική δισκογραφία του *Vivaldi* διαπίστωσα ότι όλοι οι γνωστοί εκτελεστές επιλέγουν πάντα τα τρία αυτά κονσέρτα στις ηχογραφήσεις τους. Επίσης οι τεχνικές απαιτήσεις τους ξεχωρίζουν και ζητούν από τον εκτελεστή ιδιαίτερη δεξιότητα και τεχνική ετοιμότητα.

Έτσι λοιπόν θεώρησα χρήσιμο και σκόπιμο για κάθε νέο σπουδαστή φαγκότου που θα έρθει σε επαφή με τις πιο γνωστές ηχογραφήσεις να έχει και παραδείγματα εκτελεστικής πρακτικής στα συγκεκριμένα έργα. Ακολουθώντας λοιπόν τα πρώτα βήματα του οργάνου εξέτασα το θέμα της αυθεντικότητας που άπτεται της εξέλιξης του οργάνου ενώ η παράθεση παραδειγμάτων από τα έργα του συνθέτη αποδεικνύει την εκτελεστική πρακτική. Παράλληλα τα ιστορικά στοιχεία που παραθέτω για το είδος του μπαρόκ κονσέρτου δικαιολογούν την καθιέρωση του φαγκότου ως σολιστικού οργάνου. Καθώς

δεν υπάρχει ελληνική βιβλιογραφία κινήθηκα αποκλειστικά στην διεθνή με την παράθεση όλων των σχετικών μελετών.

Με την παρούσα διατριβή προσπάθησα να αναδείξω με επιχειρήματα τη σημασία του φαγκότου καθώς και την αναγκαία σύνδεση μπαρόκ φαγκότου και σύγχρονου. Σχετικά με την εκτελεστική πρακτική συνέλεξα και κατέγραψα τις απόψεις των μουσικολόγων εξετάζοντας τη δυνατότητα εφαρμογής τους στα κονσέρτα για φαγκότο του *Vivaldi*. Οι απόψεις και θέσεις που διατυπώνονται είναι προσωπικές, γιατί κατά τη διάρκεια της έρευνάς μου δεν βρήκα ούτε στη ξένη βιβλιογραφία μελέτη με το ίδιο θέμα. Πιστεύω ότι μελέτησα ουσιαστικά το αντικείμενο που επέλεξα καταθέτοντας μια πρωτότυπη μελέτη για το φαγκότο, όργανο για το οποίο, στην Ελλάδα, δεν υπάρχουν μέχρι σήμερα επιστημονικές μελέτες.

Ερεύνησα σε βάθος ένα συγκεκριμένο θέμα σχετικό με το όργανο αυτό, έχοντας στο νου μου τη φιλοσοφία του στοχαστή *Nietsche* που παραθέτει ως μοτίβο στη δική του διατριβή: ‘για τη μόρφωσή σου να διαλέξεις τα πιο δύσκολα και ωραία προβλήματα, για τον σκοπό όμως μιας διδακτορικής διατριβής μια μικρή απόμερη γωνιά, όχι περισσότερο’.

Αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω θερμά για τη στήριξη και την ενίσχυση της προσπάθειάς μου τον επιβλέποντα Καθηγητή κ. Μ. Λογιάδη και τα μέλη της συμβουλευτικής επιτροπής: Αναπληρώτρια Καθηγήτρια κα. Μ. Καλδή και την Επίκουρο Καθηγήτρια κα. Κ. Μιχοπούλου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΦΑΓΚΟΤΟΥ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

1.1 Ρεπερτόριο και ιδιομορφίες του οργάνου

Το φαγκότο έχει πολλά να προσφέρει στον εκτελεστή που το επιλέγει. Όπως σε ένα κουαρτέτο εγχόρδων ο ρόλος της βιόλας είναι εκείνος που αποτυπώνει την εσωτερική λειτουργία του συνόλου, έτσι και το φαγκότο κατέχει τη σχετική θέση μέσα στην ορχήστρα. Αν και δεν έχει τόσα σολιστικά μέρη όσο τα άλλα όργανα (όμποε, φλάουτο), οι συνθέτες όπως ο Μότσαρτ, ο Χάυδν και ο Μπετόβεν, έχουν στηρίξει σε αυτό, τη δομή συνθέσεών τους αναδεικνύοντας τον καίριο ρόλο του.

Στο είδος του κονσέρτο ο *Vivaldi*, ο *Mozart* και ο *Weber* είναι οι πιο γνωστοί συνθέτες για φαγκότο. Στον τομέα της μουσικής δωματίου το ρεπερτόριο είναι μεγαλύτερο. Το φαγκότο παρουσιάζεται τόσο σε τρίο κουιντέτα για ξύλινα πνευστά όσο και σε αξιολογότατα έργα όπως το Οκτέτο του Σούμπερτ ή το Σεπτέτο του Μπετόβεν. Τέλος ένα αξιοπρεπές -σε αριθμό- ρεπερτόριο μπορεί κανείς να βρει για φαγκότο και τρίο εγχόρδων.

Αν λοιπόν αυτό είναι κατά βάση το ρεπερτόριο του οργάνου ποια είναι τα βασικά προβλήματα που καλείται να αντιμετωπίσει ο εκτελεστής; Πρώτα η επιλογή του σωστού οργάνου. Είναι γνωστό ότι το φαγκότο είναι το πιο ακριβό πνευστό όργανο, αφού η παραγωγή είναι περιορισμένη και το κόστος ιδιαίτερα υψηλό. Παράλληλα με το κόστος η αξιοπιστία ενός φαγκότου και η τονική του ακρίβεια αποτελούσαν μέχρι πριν λίγα χρόνια βασικό ζητούμενο. Πολλές νότες ήταν τόσο ασταθείς ακόμα και για τον καλύτερο φαγκοτίστα. Τα τελευταία χρόνια, βέβαια, η βελτίωση είναι ραγδαία τόσο στον τομέα της τονικότητας όσο και σε αυτόν του ηχοχρώματος και των δυναμικών.

Από την φύση του το φαγκότο είναι ένα όργανο απαιτητικό για τον εκτελεστή του. Είναι το μέγεθος, το βάρος αλλά και η απόσταση των κλειδιών που απαιτούν ένα συγκεκριμένο μέγεθος δακτύλων και σωματικής διάπλασης. Το σύγχρονο φαγκότο είναι σχεδιασμένο για ενήλικες μεσαίων διαστάσεων. Προβλήματα προκύπτουν σε αυτούς που είναι κοντοί, με μικρά δάχτυλα ακόμα και στα παιδιά που ξεκινούν να μαθαίνουν το όργανο. Γι' αυτό τον λόγο οι

κατασκευαστές έχουν φτιάξει μοντέλα με μικρότερες αποστάσεις. Το βάρος του οργάνου αντιμετωπίζεται με διάφορους τρόπους όπως το παραδοσιακό 'λουρί του λαιμού', το 'καρφί', το 'λουρί της καρέκλας' ή το 'στήριγμα του ποδιού'.

Το φαγκότο, λόγω της ακουστικής του, έχει τους πιο πολύπλοκους δακτυλισμούς από όλα τα άλλα ξύλινα πνευστά. Μάλιστα ο αντίχειρας του αριστερού χεριού έχει να αντιμετωπίσει εννέα κλειδιά που χρησιμοποιούνται σε διαφορετικούς συνδυασμούς. Ο συνδυασμός των δακτύλων ίσως είναι από τα πιο δύσκολα προβλήματα που καλείται να αντιμετωπίσει ο εκτελεστής.

Ένα εξίσου δύσκολο πρόβλημα είναι οι δυναμικές, ιδιαίτερα σε σχέση με τα άλλα πνευστά της οικογένειας των ξύλινων. Ο φαγκοτίστας έρχεται πολλές φορές αντιμέτωπος με προβλήματα ηχητικής ισορροπίας τα οποία δεν αντιμετωπίζει ο κλαρινετίστας ή ο φλαουτίστας, λόγω της κατασκευής των οργάνων που προσφέρουν πολύ μεγαλύτερη ευελιξία.

1.2 Ιστορική αναδρομή

Πρώτη και κύρια πηγή μας είναι τα όργανα που έχουν διασωθεί. Όμως επειδή ανέκαθεν το κόστος παραγωγής ενός φαγκότου, ήταν ιδιαίτερα υψηλό τα δείγματα που έχουμε ως τις μέρες μας είναι περιορισμένα. Από αυτά, λίγα είναι στην αυθεντική τους κατασκευή, αφού η συνεχόμενη αλλαγή του χορδίσματος ανάγκαζε τους εκτελεστές σε μεταβολές, ενώ η έλλειψη σκληρής και ανθεκτικής θήκης είχε ως συνέπεια να χαθούν σημαντικά στοιχεία του οργάνου, όπως είναι τα καλάμια της εποχής ή το *crook* (το μεταλλικό αντικείμενο που προεξέχει από το όργανο και τοποθετείται το καλάμι).

Είναι γεγονός ότι οι πληροφορίες που έχουμε για την ακριβή προέλευση του οργάνου είναι περιορισμένες. Είναι πάντως κοινή πεποίθηση ότι ο διπλός σωλήνας του οργάνου δημιουργήθηκε μέσα από την ανάγκη περιορισμού ενός άβολου μεγάλου μονοκόμματου οργάνου όπως για παράδειγμα το *bass shawm*. Η ιδέα ενοποίησης ενός παράλληλου διπλού σωλήνα ξεκινά τον 16^{ο} αιώνα. Εκείνη την εποχή δεσπόζουν δύο τύποι οργάνων: το *dulcian* και το *fagott*. Η διαφορά τους είναι ότι το *dulcian* είναι όργανο ενός σωλήνα ενώ το *fagott* της εποχής αποτελείται από τέσσερα κομμάτια.[1]

Πάντως τα δύο όργανα φαίνεται να έχουν σημείο επαφής αφού ο *Klitz* (1971) αποδεικνύει ότι ο τύπος του *dulcian* όπως και το *dulzan* προέρχεται από την οικογένεια των *shawms* με το όνομα *dolzaina*. Το όργανο που έχει επικρατήσει ως επίσημος πρόγονος του σημερινού φαγκότο είναι το *dulcian*. Η πρώτη αναφορά βρίσκεται σε σύγγραμμα για το *dulcian* στο βιβλίο του *Zacconi Prattica musica* το 1592. Πάνω από 50 είδη *dulcian*, διαφόρων μεγεθών, βρίσκονται στα μουσεία της Βιέννης (10), Βερολίνου (7), Βρυξελλών (7), Φρανκφούρτης, Νυρεμβέργης, Σάλτσμπουργκ (4), Βαρκελώνης, Αμβούργου, Παρισίων, Πράγας (1).[2]

Η ονομασία του οργάνου είναι πιθανό να αναφέρεται στο γεγονός ότι το ηχόχρωμά του είναι πιο 'λεπτό' από τα άλλα όργανα της εποχής με καλάμι.

[1] Waterhouse, William (2002): *'Bassoon', The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2/2001).
[2] ο.π.

(Στη Λατινική *dulcis*: ο ευχάριστος, ο λεπτός). Οι πιο παλιές αναφορές για το *dulcian* προέρχονται από την Ιταλία του 16ου αιώνα. Το 1516 ο Καρδινάλιος *Ipolito I d' Este*, γνωστός και ως αναμορφωτής των τεχνών, προσλαμβάνει τον *Geraldo Francese* ως εκτελεστή του *fagoth*. Το 1532 ο κατασκευαστής *Afranio* κατασκευάζει έναν τύπο *bagpipe* το οποίο ονομάζει *phagotus* (η ετυμολογία της λέξης παραμένει απροσδιόριστη).[3]

Την εποχή εκείνη όλα τα πνευστά κατασκευάζονται σε διαφορετικά μεγέθη. Έτσι λοιπόν διασώζεται στο *Augsburg* ένα ολόκληρο 'σετ' από *dulcian* σε πέντε διαφορετικά μεγέθη από το άλτο μέχρι το μπάσο.

[3] Waterhouse, William (2003): *'Bassoon'*, σελ.3-4.

Ιστορικά φαγκότα από την προσωπική συλλογή του William Waterhouse[4].

α. *Bass- Dulzian* δύο κλειδιών, αντίγραφο του αυθεντικού '*HIERO.S*'. Βενετία/ Λονδίνο τέλος 16ου αιώνα.

β. Μπαρόκ φαγκότο τεσσάρων κλειδιών, από τον *Thomas Stanesby* (1668-1734), Λονδίνο αρχές του 18ου αιώνα. Το πιο παλαιό φαγκότο αγγλικής προέλευσης.

γ. Μπαρόκ φαγκότο τριών κλειδιών, από τον *Meister HKI.C.W.*, αρχές του 18ου αιώνα.

δ. Κλασσικό φαγκότο επτά κλειδιών, από τον *Johann Friedrich Floth* (1761-1807), Δρέσδη.

ε. *Reformfagott* από τον *Friedrich Wilhelm Kruspe* (1838-1911), τριών κομματιών μοντέλο στα πρότυπα του σύγχρονου.

[4] Waterhouse, William (2003): *'Bassoon',* σελ.5.

Συνθέτες όπως ο *Bertoli* και ο *Boddecker* συνθέτουν για το *dulcian* στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα, δίνοντας μάλιστα σε αυτό ένα σολιστικό χαρακτήρα. Το dulcian αρχίζει σιγά σιγά να εγκαταλείπεται από την δυτική Ευρώπη κατά τα τέλη του 17ου αιώνα ενώ παραμένει μόνο στην Ισπανία μέχρι τον 20ο αιώνα.

Η μετάβαση από το *dulcian* (όργανο σε ένα κομμάτι) στο μπαρόκ φαγκότο (όργανο σε τέσσερα κομμάτια), παραμένει ένα άλυτο μυστήριο. Δεν είναι σαφές πότε και πού οι πρώτοι κατασκευαστές του φαγκότου συνέβαλαν την κατασκευή του οργάνου σε τέσσερα κομμάτια, κατεβαίνοντας ένα τόνο κάτω από το Ντο (με δύο βοηθητικές γραμμές στο κλειδί Φα) του *dulcian*. Είναι πιθανό η σταδιακή αντικατάστασή του να προκλήθηκε από την ανάγκη κατασκευής ενός οργάνου που θα ταίριαζε στην έκταση του *basse de violon.*[5]

[5] Waterhouse William, (2002): *'Bassoon', The New Grove Dictionary of Music and Musicians* σελ.176-185.

1.3 Το Μπαρόκ Φαγκότο

Η ονομασία 'μπαρόκ φαγκότο' εγκαινιάστηκε τα τελευταία χρόνια για να περιγράψει τον πρώτο τύπο φαγκότου σε τέσσερα κομμάτια. Εξωτερικά το μπαρόκ φαγκότο διαφέρει από το σύγχρονο στην διαμόρφωση και στο 'καλούπωμα' όλων των κομματιών του. Τα πρώτα μοντέλα έχουν τρία κλειδιά αν και οι σύγχρονες αναπαραγωγές του φτάνουν τα έξι. Το κλειδί στο κάτω κομμάτι (τη βάση του οργάνου) έχει δύο εναλλακτικά πιασίματα, σε σχήμα ουράς χελιδονιού, για να μπορεί να πατηθεί είτε από δεξιόχειρα είτε από αριστερόχειρα. Η έμπνευση της συναρμολόγησης και αποσυναρμολόγησης τεσσάρων κομματιών ανήκει στα μέλη της οικογένειας *Hotteterre.*[6] Η κατασκευή οργάνων σε κομμάτια ξύλου επεκτάθηκε σε όλα τα είδη πνευστών γύρω στα 1650. Δεν γνωρίζουμε την ακριβή ημερομηνία που η νέα τεχνική εφαρμόστηκε για πρώτη φορά στο φαγκότο. Πάντως με την πρώτη απόπειρα κατασκευής φαγκότου σε κομμάτια δίνεται η δυνατότητα να επιμηκυνθεί προς τα κάτω προσθέτοντας ένα τρίτο κλειδί, ενώ παράλληλα επεκτείνονται τα όρια μέχρι το Σι ύφεση (*B1 flat*).[7]

Στην Αγγλία και στην Γερμανία το φαγκότο αποκτά την ονομασία *basson*. Η γαλλική λέξη *basson* χρησιμοποιείτο για τα 'μπάσα' όργανα μιας οικογένειας όπως για παράδειγμα: *basson flute, basson hautbois* κτλ. Στη Γερμανία του 18^{ου} αιώνα, παρόλο που το *dulcian* εξακολουθεί να χρησιμοποιείται, αντικαθίσταται σιγά σιγά από το μπαρόκ φαγκότο. Υπάρχουν περίπου 28 αυθεντικά μπαρόκ φαγκότα (με τρία κλειδιά) σε διάφορες συλλογές μουσείων της Ευρώπης: στο Μόναχο(6), στη Νυρεμβέργη(3), Βερολίνο-Βρυξέλλες(2), Βασιλεία-Λένινγκραντ-Πράγα-Στοκχόλμη (1). Στα περισσότερα από αυτά δεν αναφέρεται ο κατασκευαστής.

---

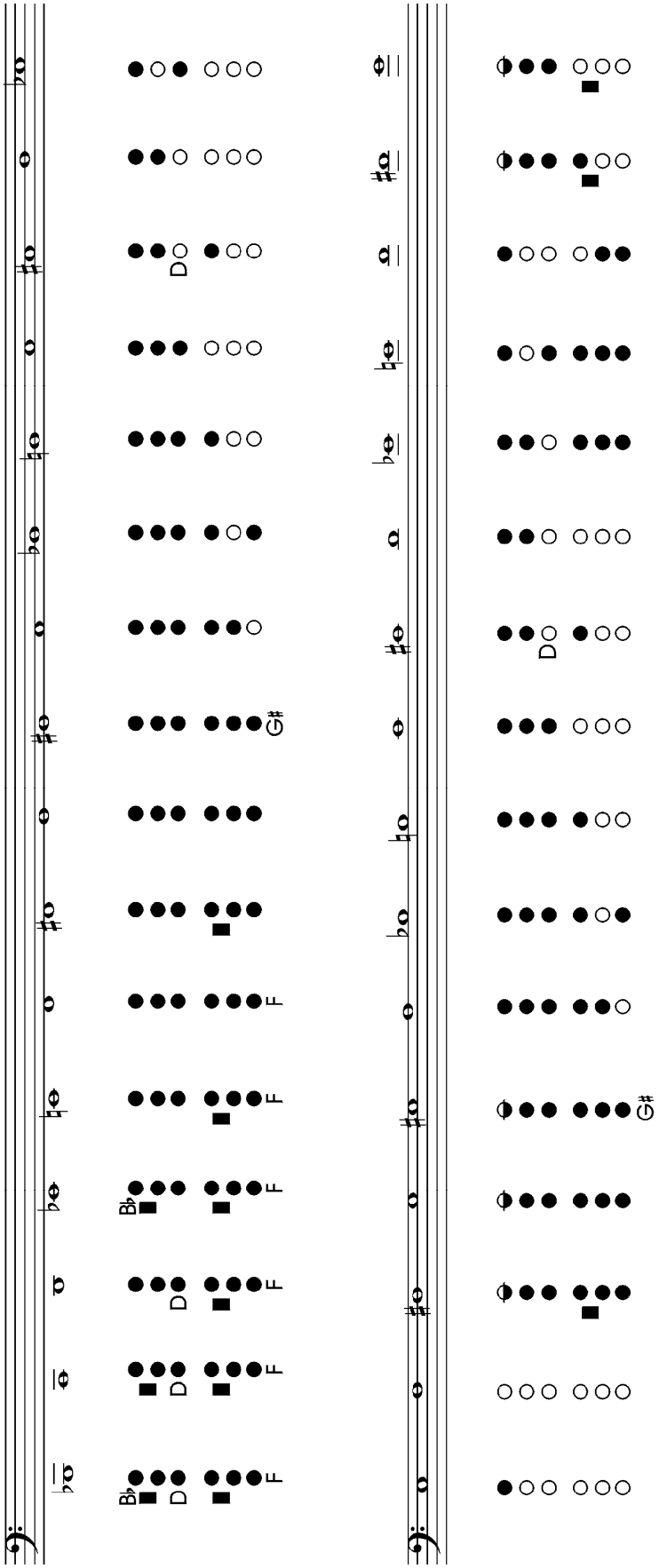
[6] Πρόκειται για οικογένεια κατασκευαστών και εκτελεστών πνευστών οργάνων που ακμάζει στα τέλη του 17^{ου} αιώνα πρώτα στην Νορμανδία και αργότερα στο Παρίσι.

[7] Οι πληροφορίες για την ιστορική διαδρομή του φαγκότου προέρχονται από τα βιβλία των : William Waterhouse: Bassoon (Yehudi Menuhin Music Guides, 2003), Armchie Camden: Bassoon Technique (Oxford University Press, 1962), Will Jansen: The Bassoon (Uitgeverij F. Knuf, 1978), Adam von Ahn Carse:Musical wind instruments (Macmillan,1939), Antony Baines: Woodwind Instruments and their History (London 1957).

Στη Νυρεμβέργη από 1680 έως το 1707 ο *J.C. Denner* είναι ο πρώτος κατασκευαστής μπαρόκ φαγκότου. Είναι αναμφίβολα ο πιο δημοφιλής της εποχής του και τα φαγκότα του έχουν ιδιαίτερη απήχηση. Κατά τα μέσα του 18^{ου} αιώνα δύο νέα κλειδιά προστίθενται στα ήδη υπάρχοντα με σκοπό να βοηθήσουν την καλύτερη παραγωγή νοτών. Τα κλειδιά αυτά είναι: Λα ύφεση και Μι ύφεση. Με την προσθήκη αυτών των κλειδιών, το μπαρόκ φαγκότο, αποκτά την μορφή που έχει στις μέρες μας.

Στο σύγχρονο φαγκότο οι 'δακτυλισμοί' που χρησιμοποιούνται για μια νότα διαφέρουν από εκτελεστή σε εκτελεστή. Διάφοροι οδηγοί δακτυλισμών, που έχουν κατά καιρούς εκδοθεί, δεν βρίσκουν πλήρη εφαρμογή σε όλα τα όργανα παρόλο που το 'κατασκευαστικό μοντέλο' των σύγχρονων' φαγκότων έχει πλέον σταθεροποιηθεί. Με την ίδια λογική είναι μη ρεαλιστικό να προσπαθεί κανείς να κωδικοποιήσει ένα μοναδικό 'σετ δακτυλισμών' για την συνολική χρήση του μπαρόκ φαγκότου ανά τον κόσμο. Μάλιστα στην συγκεκριμένη περίπτωση η τονική αστάθεια νοτών είναι μεγαλύτερη από εκείνη του σύγχρονου. Γι' αυτό τον λόγο η προσπάθειά μας είναι να παρουσιάσουμε ένα πίνακα με εναλλακτικούς δακτυλισμούς. Η χρήση εναλλακτικών δακτυλισμών, τις περισσότερες φορές, είναι ικανή να λύσει προβλήματα τονικής αστάθειας βελτιώνοντας παράλληλα την καθαρότητα της κάθε νότας.

Πίνακας δακτυλισμών μπαρόκ φαγκότου



1.4 Παίζοντας τα αντίγραφα αυθεντικών οργάνων

Οι σύγχρονες εκδοχές των πιστών αντιγράφων των *dulcian,* και μπαρόκ φαγκότων εμφανίστηκαν στην αγορά τα τελευταία χρόνια παρακινώντας τους μουσικούς να ασχοληθούν με περισσότερη θέρμη με την παλιά μουσική. Τα λιγοστά και δυσπρόσιτα αυθεντικά όργανα που βρίσκονται στα μουσεία και στα πανεπιστήμια ανά την Ευρώπη δεν μπορούσαν να δημιουργήσουν ένα μαζικό κίνημα αναβίωσης της παλιάς μουσικής. Η ανάπτυξη της αγοράς πιστών αντιγράφων οδήγησε στην δημιουργία συνόλων και ορχηστρών τόσο από επαγγελματίες όσο και από ερασιτέχνες. Σε συνδυασμό με την εκδοτική άνθιση χειρογράφων το κίνημα της παλιάς μουσικής απέκτησε ένθερμους υποστηρικτές και φανατικό κοινό.

Για τον φαγκοτίστα πιστεύω ότι η εκμάθηση του μπαρόκ φαγκότου βοηθά ουσιαστικά στην εξέλιξή του και στο σύγχρονο φαγκότο στους εξής τομείς:

1. Στον καλύτερο έλεγχο της αναπνοής και της μάσκας χωρίς την βοήθεια των κλειδιών.
2. Στην εκμάθηση των απλών δακτυλισμών του μπαρόκ φαγκότου η οποία λύνει πολλά προβλήματα δακτυλισμών στο σύγχρονο, απλοποιώντας δύσκολους συνδυασμούς δακτύλων.
3. Στην ενδυνάμωση της μάσκας και τη σφυρηλάτηση της τονικής σταθερότητας.

1.5 Από το μπαρόκ στο σύγχρονο φαγκότο

Τον 18ο αιώνα το φαγκότο βρίσκεται κατασκευαστικά σε ένα μεταβατικό στάδιο των έντεκα κλειδιών. Είναι το λεγόμενο 'κλασσικό΄ φαγκότο, όργανο που αναπτύσσεται την εποχή των έργων του *Mozart.* Στη περίοδο αυτή το όργανο αρχίζει να αναπτύσσει την πάνω οκτάβα του και να χρησιμοποιείται από τους συνθέτες ως όργανο της τενόρο φωνής και όχι ως υποστηρικτικό της ομάδας του κοντίνουο. Κύριοι κατασκευαστές αυτού του 'μεταβατικού' μοντέλου είναι οι *Grenser* και *Grundmann* και οι δυο από την Δρέσδη.[8]

Το κλασσικό φαγκότο του 18ου αιώνα παρουσιάζει πολλά προβλήματα για τους εκτελεστές της εποχής. Έργα, όπως για παράδειγμα το κονσέρτο για φαγκότο (KV 191) του *Mozart* (1774) δεν μπορούν να εκτελεστούν με την άνεση και την τεχνική αρτιότητα που επιβάλλεται λόγω της αδυναμίας του συγκεκριμένου οργάνου.[9]

Τον 19ο αιώνα ο φαγκοτίστας και κατασκευαστής *Carl Almenrader* (1786-1843), καινοτομεί με το πρώτο φαγκότο δεκαπέντε κλειδιών (1817). Το φαγκότο αυτό έχει καλύτερη τονική σταθερότητα αλλά και ομοιογένεια σε όλη του την έκταση από την χαμηλή στην ψηλή περιοχή. Το 1831 σε συνεργασία με τον *Johann Adam Heckel* (1812-1877) ανοίγει εργαστήριο και κατασκευάζουν το πιο γνωστό μοντέλο φαγκότου, το *Heckelfagott*. Το μοντέλο αυτό είναι το όργανο που χρησιμοποιούμε στις μέρες μας σε όλες τις συμφωνικές ορχήστρες του κόσμου και φυσικά στην Ελλάδα.

Η μόνη χώρα που διαφοροποιείται και κρατά ουσιαστικά ένα όργανο-συνέχεια του λεγόμενου *basson* του 18ου αιώνα, είναι η Γαλλία. Το όργανο του *Heckel - Almenrader*, δεν καταφέρνει να πείσει τους Γάλλους κατασκευαστές και εκτελεστές οι οποίοι, όπως αναφέρει ο παριζιάνος εκτελεστής *Cugnier,* ζητούν από το φαγκότο ένα ηχόχρωμα πιο 'λεπτό' δηλαδή πιο διακριτικό από την χροιά του γερμανικού μοντέλου.[10] Αντίστοιχος λοιπόν κατασκευαστής του *Heckel* στην Γαλλία του 19ου αιώνα είναι ο *Eugene Jancourt* (1815-1892), ο

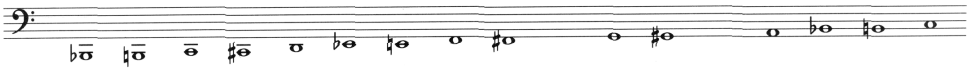
[8] Waterhouse, William (2003): *'Bassoon',* σελ. 10
[9] Werner Seltmann, Gunter Angerhofer (1977): *'Fagott- Schule'* Band I σελ. 67.
[10] Waterhouse, William (2003): *'Bassoon',* σελ. 12

οποίος κατασκευάζει τον τελικό τύπο του γαλλικού φαγκότου με είκοσι δύο κλειδιά.

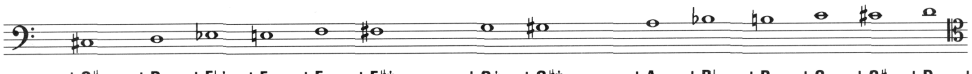
Μέχρι τα μέσα του 20ου αιώνα ο γαλλικός τύπος επικρατεί στις χώρες της Ευρώπης. Είναι χαρακτηριστικό ότι μεγάλοι συνθέτες της εποχής όπως ο Ravel ή ο Stravinsky συνθέτουν, έχοντας υπόψη τους το γαλλικό φαγκότο, όργανο με πολύ μεγαλύτερη ευελιξία στην ψηλή περιοχή του οργάνου. Γι' αυτό μάλιστα έργα τους και πολύ γνωστά σόλι του φαγκότου στην ορχήστρα, όπως για παράδειγμα το σχετικό σόλο από την 'Ιεροτελεστία της Άνοιξης' του Stravinsky, είναι γραμμένα στην τελευταία οκτάβα του οργάνου. Η οκτάβα αυτή χωρίς αμφιβολία είναι πιο δύσκολη στον γερμανικό τύπο φαγκότου.

Το εύλογο ερώτημα που προκύπτει είναι γιατί τελικά επικράτησε ο γερμανικός τύπος. Οι λόγοι είναι δύο. Ο πολιτικός λόγος είναι η τάση παγκοσμιοποίησης που ξεκινά από τη δεκαετία του 1960 και ολοκληρώνεται στις μέρες μας με την ελαχιστοποίηση των εθνικών χαρακτηριστικών του κάθε κράτους. Και ο δεύτερος, ο μουσικός, είναι η μεγέθυνση της ορχήστρας και η απαίτηση για ένα φαγκότο που θα μπορεί να 'αναμετρηθεί' με την δύναμη των χάλκινων και την διαπεραστική χροιά των άλλων ξύλινων. Ο συμπαγής και πιο ισχυρός ήχος του γερμανικού φαγκότου καλύπτει και τις δύο ανάγκες της εποχής.

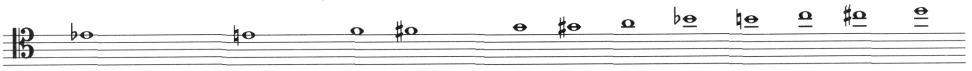
Πίνακας δακτυλισμών σύγχρονου φαγκότου (Heckel system)



		B♭	B	C	C♯	D	E♭	E	F	F♯		G	G♯		A	B♭	B	C
	Ref.									I	II		I	II				
	Thumb	L.B♭+ L.B	L.B	L.C	L.C	L.D	L.D	(CK)	CK	CK	CK	CK	CK	CK	CK	CK	CK	CK
ΑΡΙΣΤΕΡΟ ΧΕΡΙ	1	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
	2	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
	3	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
	4				L.C♯		L.E♭											
	Thumb	E	E	E	E	E	E	E		F♯				G♯2		B♭		
ΔΕΞΙ ΧΕΡΙ	1	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	○
	2	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	○	○
	3	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	○	○	○	○
	4	F	F	F	F	F	F	F	F	(F)*	F♯2		G♯					



		C♯	D	E♭†	E	F	F♯‡		G‡	G♯‡		A	B♭	B	C	C♯	D
	Ref.						I	II		I	II						
	Thumb	CK+C♯ +L.D	CK	CK	CK	CK	CK	CK	CK	CK	CK	~~A~~	~~A~~ or ~~C~~	~~C~~	~~C~~	C♯+ *L.D*	(~~D~~)
ΑΡΙΣΤΕΡΟ ΧΕΡΙ	1	●	●	●	●	○	◕	◕	◕	◕	◕	●	●	●	●	●	●
	2	●	●	○	○	○	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
	3	●	○	●	○	○	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	○
	4																
	Thumb						F♯				G♯2		B♭				
ΔΕΞΙ ΧΕΡΙ	1	○	○	○	○	○	●	●	●	●	●	●	●	●	○	○	○
	2	○	○	○	○	○	●	●	●	●	●	●	●	○	○	○	○
	3	○	○	○	○	○	●	●	●	●	●	○	○	○	○	○	○
	4						(F)*	F♯2		G♯							



		E♭			E		F	F♯‡		G‡	G♯‡	A	B♭	B	C	C♯	D
	Ref.	I	II	III	I	II		I	II								
	Thumb							(CK)	(CK)	(CK)	(CK)	A+C♯	A+C♯	C	C	C or D	D (C)§
ΑΡΙΣΤΕΡΟ ΧΕΡΙ	1	●	●	●	●	●	●	◕	○	◕	◕	●	●	●	●	●	○
	2	●	●	○	○	○	○	●	●	●	●	●	●	●	○	○	○
	3	○	○	●	●	●	●	●	○	●	●	●	●	○	○	●	●
	4																
	Thumb								B♭					B♭	B♭	B♭	B♭
ΔΕΞΙ ΧΕΡΙ	1	●	○	○	●	○	●	●	●	●	○	○	(●)	●	●	●	○
	2	●	●	○	●	●	●	○	●	○	○	○	●	●	●	○	○
	3	●	●	○	●	●	○	○	○	○	●	●	○	○	○	●	●
	4									F			F	F	F		G♯

1.6 Τα πρώτα έργα για σόλο φαγκότο και τα τεχνικά τους προβλήματα κατά την εκτέλεση

Στις αρχές του 17ου αιώνα με την εξέλιξη του *dulcian*, ο *Schutz* είναι ο πρώτος που χρησιμοποιεί σύνολο από πέντε *dulcians* διαφορετικών εκτάσεων. Η πρώτη σύνθεση για σόλο φαγκότο, όχι φυσικά της έκτασης και της πληρότητας των κονσέρτων του *Vivaldi*, ανήκει στον *Selma y Salaverde* με το έργο του *'Fantasie per fagotto solo'* στη συλλογή *'Canzoni, fantasie et correnti'* (Βενετία 1638). Από τις πρώτες σονάτες, γνωστή για τις δεξιοτεχνικές της απαιτήσεις, είναι η *Sonata Sopra la Monica* από τον συνθέτη *P.F. Boddecker.*[11]

Το έργο του *Sonata Sopra la Monica* είναι το πρώτο έργο για σόλο φαγκότο που εκδίδεται έξω από την Ιταλία και ανήκει στη συλλογή *Sacra Partitura* (Στρασβούργο, 1651). Η σύνθεση περιλαμβάνει αριθμημένο βάσιμο και είναι στη φόρμα θέματος με παραλλαγές. Το θέμα που παραλλάσσεται είναι το *La Monica* (η καλόγρια), γνωστό τραγούδι της εποχής, όπου ένα νεαρό κορίτσι ικετεύει τη μαμά του να μην γίνει καλόγρια. Το θέμα είναι γραμμένο στο κλειδί της σοπράνο ενώ οι τέσσερεις παραλλαγές αποτελούνται από ποικίλματα της μπάσο γραμμής.[12]

Στην εποχή του *Boddecker* η οικογένεια του φαγκότου αποτελείται από οκτώ όργανα από το μπάσο μέχρι το άλτο. Στην περίπτωση της σονάτας αναφερόμαστε στο λεγόμενο *choristfagott,* το πιο δημοφιλές από την οικογένεια. Πρόκειται για ένα *dulcian* με δυο κλειδιά και έκταση από το Ντο μέχρι το σολ' (C-g').[13] Το μέγεθος αυτού του οργάνου πλησιάζει αυτό του σύγχρονου φαγκότου. Κρίνοντας από την δεξιοτεχνία του έργου μπορεί κανείς να βγάλει το συμπέρασμα ότι ο συνθέτης ήταν ένας βιρτουόζος του οργάνου.

---

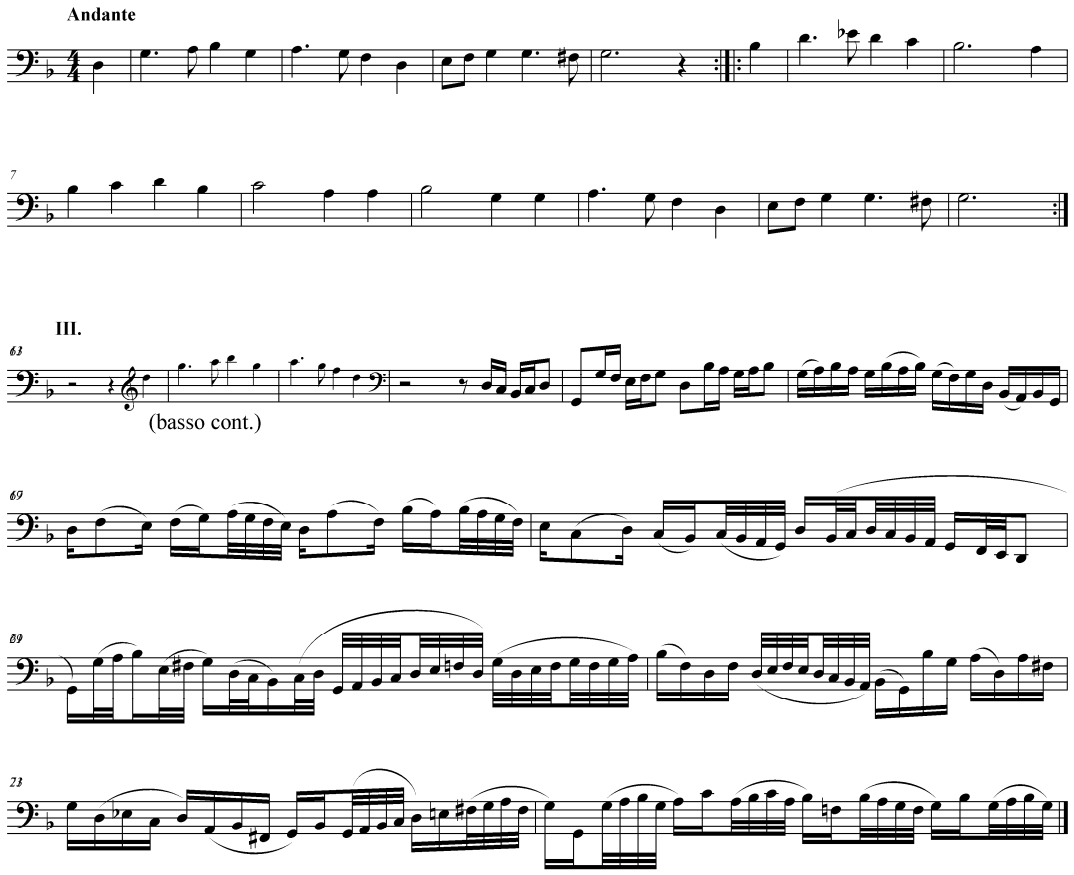
[11] Ο *P.F. Boddecker* γεννημένος το 1607, αρχίζει την καριέρα του ως φαγκοτίστας στην αυλή του *Darmstadt* όπου εργάζεται μέχρι το 1634. Αφού γνωρίζει μεγάλη επιτυχία, ως οργανίστας στην Φρανκφούρτη, τοποθετείται διευθυντής χορωδίας στη Στουτγκάρδη μέχρι τον θάνατό του το 1683.

[12] Philipp Friedrich Boddecker (1989): *Sonata sopra,' La Monica'*for Bassoon and Basso Continuo (Universal Edition) Edited by William Waterhouse.

[13] Waterhouse, William (2003): *'Bassoon'* σελ. 6.

Η τρίτη παραλλαγή είναι αυτή που οδηγεί τον εκτελεστή στα όρια της δεξιοτεχνίας του.

Παράδειγμα 1, *P.F.Böddecker, Sonata sopra "La Monica"*, (μ. 1-12 «Θέμα», μ. 63-74 Παραλλαγή III)



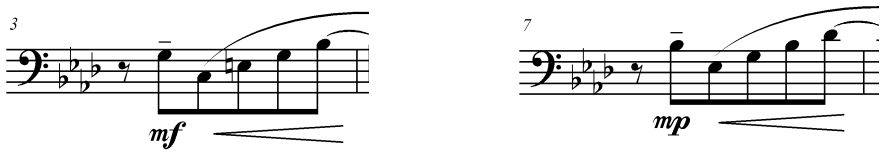
Με τις όπερες του *Lully 'Psyche'*(1674) και *'La Triomphe de l'Amour'* (1681), το μπαρόκ φαγκότο αποκτά νέο ρόλο ως μπάσο όργανο στο μικρό τρίο πνευστών που αποτελείται από δύο όμποε και ένα φαγκότο. Το ευέλικτο αυτό τρίο αρχίζει να συνδυάζεται με την ορχήστρα εγχόρδων, μια πρακτική που ακολουθείται τόσο από τον *Purcell* όσο και από τον *Mattheson.*[14]

Στα 1728 ο *George Phillip Telemann* (1681-1767) δημοσιεύει την σονάτα του σε Φα ελάσσονα. Το έργο ανήκει σε εκείνα που ο συνθέτης έγραψε είτε για φλάουτο με ράμφος είτε για φαγκότο. Στο πρώτο μέρος (*Andante Cantabile*) η δυσκολία εντοπίζεται στη κατοχύρωση της τονικότητας ως προς

[14] Waterhouse William, (2002): *'Bassoon', The New Grove Dictionary of Music and Musicians* σελ.176-185.

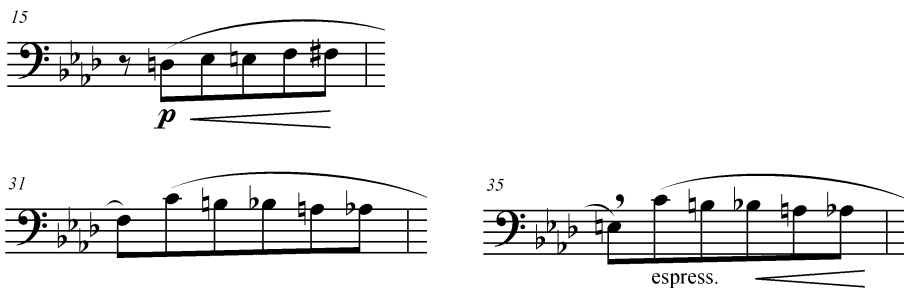
την τονική σταθερότητα και καθαρότητα από την ιδιομορφία του οργάνου. Αρπίσματα όπως στο μέτρο τρία ή στο μέτρο επτά θέλουν ιδιαίτερη προσοχή.

Παράδειγμα 2, *G.F.Telemann, Sonata in Fa minore*, (μ. 3, 7, πρώτο μέρος)



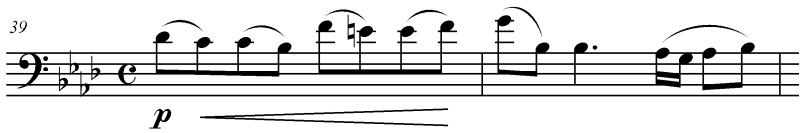
Όπως και τα χρωματικά περάσματα των μέτρων 15,31,35.

Παράδειγμα 3, *G.F.Telemann, Sonata in Fa minore*, (μ. 15, 31, 35, πρώτο μέρος)



Το ρε ύφεση ειδικά στη δεύτερη οκτάβα δημιουργεί πρόβλημα τονικής αστάθειας για κάθε εκτελεστή. Στο δεύτερο μέρος της σονάτας (*allegro*) οι τεχνικές δυσκολίες σχετίζονται, όπως είναι φυσικό, με το γρήγορο ρυθμό. Στα μέτρα 39-40 παρατηρείται μια δυσκολία στο φα' και σολ', νότες ιδιαίτερα ψηλές για την έκταση του μπαρόκ φαγκότου, ενώ το δέσιμο σολ'- σι' ύφεση είναι ιδιαίτερα δύσκολο τεχνικά.

Παράδειγμα 4, *G.F.Telemann, Sonata in Fa minore*, (μ. 39-40, πρώτο μέρος)

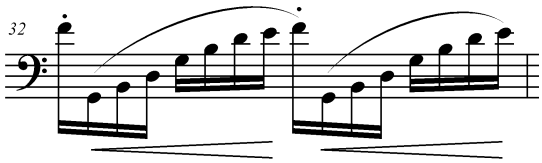


Στο τέταρτο μέρος ο εκτελεστής έχει να αντιμετωπίσει το γρήγορο ρυθμό που επιβάλλει ο μουσικός όρος *vivace.* Τα γρήγορα περάσματα με τον οπλισμό των τεσσάρων υφέσεων απαιτούν λεπτομερή μελέτη αν και η διαβατική τους μορφή τα κάνει πιο προσιτά. Εκτός από την σονάτα του ο *Telemann* γράφει και άλλα έργα για φαγκότο, όπως το κονσέρτο για φλάουτο με ράμφος φαγκότο και έγχορδα σε Φα μείζονα. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί το φαγκότο ως μπάσο όργανο στα όμποε σε αρκετά ορχηστρικά του έργα ενώ γράφει σολιστικά μέρη για φαγκότο σε συνθέσεις του όπως το κονσέρτο για δύο βιολιά, φαγκότο, έγχορδα και κοντίνουο σε Ρε μείζονα.

Την ίδια περίοδο με αυτή της σονάτας *Telemann,* ένα άλλο έργο του *J.F. Fash* έρχεται να προστεθεί στο φτωχό ρεπερτόριο του μπαρόκ φαγκότου πριν την καταλυτική εμφάνιση της εργογραφίας του *Vivaldi.*[15] Η σονάτα του για φαγκότο σε Ντο μείζονα ανήκει στη συλλογή *'Furstenbergiana'.*[16] Μία λεπτομερής μελέτη του έργου αναδεικνύει τα ιδιαίτερα συνθετικά του χαρακτηριστικά. Το μέρος του φαγκότου εμπεριέχει δεξιοτεχνικά στοιχεία ιδιαίτερης δυσκολίας για την εποχή μπαρόκ.

Η σονάτα αποτελείται από τέσσερα μέρη. Το πρώτο (*largo*) δεν παρουσιάζει ιδιαίτερα προβλήματα στον εκτελεστή. Το δεύτερο μέρος (*allegro*) παρουσιάζει αρκετές δυσκολίες. Η έκταση του μέρους του έργου αγγίζει το φα' σε πέντε σημεία. Ειδικά στο μέτρο 32 τα δυο συνεχόμενα αρπίσματα στην δεσπόζουσα είναι επικίνδυνα ως προς την τονική σταθερότητα (το άλμα από το φα' στο Σολ).

Παράδειγμα 5, *J.F.Fasch, Sonata in Do maggiore*, (μ. 32, πρώτο μέρος)

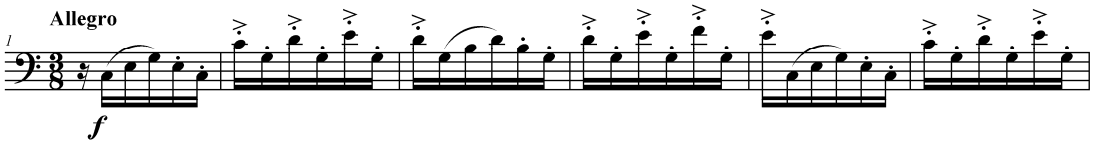


[15] Ο *Johann Friedrich Fash* (1688-1758), αφού περνά από διάφορες θέσεις σε πόλεις της Γερμανίας, τελικά τοποθετείται ως διευθυντής χορωδίας στο *'Graf von Morzin',* θέση που αργότερα αναλαμβάνει ο γνωστός συνθέτης *Joseph Haydn.* Στα 1722 ο *Fash* τοποθετείται διευθυντής χορωδίας στο *Terbst,* θέση που κρατά μέχρι το τέλος της ζωής του. Εκτός από τις δεκάδες του όπερες, η μουσική του παρακαταθήκη αποτελείται από θρησκευτικές καντάτες, λειτουργίες, οβερτούρες, ορχηστικές σουίτες, κονσέρτα και σονάτες για διάφορα όργανα.

[16] Δεν γνωρίζουμε την ακριβή ημερομηνία της συλλογής στην οποία βρέθηκε η συγκεκριμένη σονάτα.

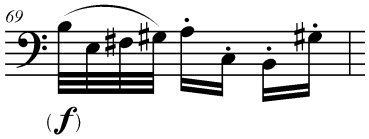
Το τρίτο μέρος (*andante*) παρουσιάζει την δυσκολία της ερμηνευτικής συνοχής. Το ρυθμικό σχήμα του παρεστιγμένου δεκάτου έκτου που διέπει ολόκληρο το μέρος μπορεί να αποπροσανατολίσει τον εκτελεστή και να κουράσει τον ακροατή. Γι' αυτό τον λόγο ο εκτελεστής θα πρέπει να εστιάζει την προσοχή του στην κίνηση της φράσης. Στο τέταρτο μέρος τα δύσκολα σημεία ξεκινούν από τα μέτρα 2, 4, 6 αφού οι νότες στην υψηλή περιοχή του οργάνου θα πρέπει να εκτελεστούν με καθαρότητα αλλά και τονική σταθερότητα, κάτι ιδιαίτερα δύσκολο για το γρήγορο ρυθμό του μέρους.

Παράδειγμα 6, *J.F.Fasch, Sonata in Do maggiore*, (μ. 1-6, τέταρτο μέρος)



Το μοτίβο αυτών των μέτρων διέπει όλο το τελευταίο μέρος της σονάτας. Στο μέτρο 69 οι νότες σι-μι-φα#-σολ# είναι ένα δύσκολο πέρασμα στην απαιτούμενη ταχύτητα.

Παράδειγμα 7, *J.F.Fasch, Sonata in Do maggiore*, (μ. 69, τέταρτο μέρος)



Στον *Johann Sebastian Bach* (1685-1750), ο εκτελεστής, εκτός από τα πολυάριθμα προβλήματα που έχει να αντιμετωπίσει, έχει και εκείνο της έκτασης των έργων του για φαγκότο που εκτείνεται από Σι ύφεση έως λα'. Όταν ήδη το φα' και το σολ' είναι ιδιαίτερα δύσκολες νότες, το λα' φαντάζει σχεδόν αδύνατο. Βέβαια ο Μπαχ σπάνια γράφει πάνω από το σολ' και όταν το πράττει, (άρια για μπάσο από την Λειτουργία σε Σι ελάσσονα BWV 232, 1727-9), η ιδανική λύση και ίσως η μόνη λύση είναι το αντίγραφο μπαρόκ φαγκότου με τέσσερα κλειδιά από τον *Johann Heinrich Eichentopf.* Ο *Eichentopf* κατάφερε να φτιάξει όργανα που παίζουν και το λα'. Σε περίπτωση που το λα' είναι αδύνατο το φα' μπορεί να το αντικαταστήσει.

Ο Μπαχ χρησιμοποιεί για πρώτη φορά το φαγκότο στην καντάτα BWV 71 *'Gott ist mein Konig'* (1708). Στις περισσότερες καντάτες του το φαγκότο χρησιμοποιείται ως μέλος της ομάδας του *basso continuo*. Στην καντάτα BWV 42 (πρώτη εκτέλεση Απρίλιος 1725), το φαγκότο δεν περιορίζεται στην συνοδεία των όμποε αλλά έχει σημαντικό ρόλο στην εισαγωγική συμφωνία. Πολλές φορές ο Μπαχ προσπερνά τις αντικειμενικές δυσκολίες του κάθε οργάνου αναζητώντας το επιθυμητό αποτέλεσμα.

Ο *Paul Carroll* σχολιάζει:[17]

> Αν και ο Μπαχ ανησυχούσε για τις αντικειμενικές δυσκολίες κάθε οργάνου είναι σαφές ότι στο τέλος έγραφε αυτό που ήθελε να γράψει ακόμα και αν δημιουργούσε έναν εφιάλτη στον φαγκοτίστα. Οι περισσότεροι από τους μεγάλους συνθέτες θα γράψουν αυτό που θέλουν και αν κάτι τέτοιο σημαίνει ότι η τεχνική του εκτελεστή πρέπει να φτάσει στα άκρα, αυτό είναι μια δευτερεύουσα ενασχόληση.

Την περίοδο που εξετάζουμε, στην Αγγλία ο *Johann Ernst Galliard* (1687-1749) γράφει τις πρώτες σονάτες ειδικά γραμμένες για φαγκότο. Ο *Galliard*, γεννιέται στο *Zelle* από Γάλο πατέρα. Σπουδάζει όμποε και φλάουτα με ράμφος. Στην ηλικία των δεκαεπτά ερμηνεύει ο ίδιος την σονάτα για όμποε και δύο φαγκότα.

Ο *Galliard* μετακομίζει στην Αγγλία όπου η φήμη του ανθίζει κατακόρυφα. Στα 1710 γίνεται ένα από τα ιδρυτικά μέλη της Ακαδημίας Παλαιάς Μουσικής. Μάλιστα η εξέλιξή του δείχνει προς στιγμή ότι είναι έτοιμος να αναλάβει την διεύθυνση των μουσικών συνόλων του Παλατιού, κάτι που τελικά δεν πραγματοποιείται λόγω αδυναμίας του χαρακτήρα του και ανταγωνισμού του με τον *Handel*. Έτσι λοιπόν ακολουθεί μια πιο συνετή καριέρα συμμετέχοντας στην Ιταλική Όπερα του *Handel* ως σολίστ του όμποε. Στην οργανική μουσική ο συνθέτης εκδίδει τις έξι σονάτες για φλάουτο με ράμφος και αριθμημένο μπάσο και ακολουθούν οι έξι σονάτες για φαγκότο ή

[17] Carroll, Paul (1955): *Baroque Woodwind Instruments,* σελ.26.

βιολοντσέλο και αριθμημένο μπάσο, τις οποίες συνέθεσε ύστερα από επιθυμία του *Kennedy* γνωστού φαγκοτίστα της εποχής.

Στην Γαλλία ο *Joseph Bodin de Boismortier* (1689-1755) συνθέτει αρκετά ντουέτα και σονάτες για το μπαρόκ φαγκότο. Μάλιστα συνθέτει το πρώτο κονσέρτο για σόλο όργανο στη Γαλλία. Ο *Boismortier* αντιπροσωπεύει τον ελεύθερο επαγγελματία συνθέτη του 18ου αιώνα, εκδότη της μουσικής του, όπως ο *Handel* στην Αγγλία και ο *Telemann* στην Γερμανία. Αυτοί είναι οι πιο αντιπροσωπευτικοί συνθέτες-πρωτοπόροι του 18ου αιώνα για το φαγκότο. Βεβαίως υπάρχουν και άλλοι που συμπληρώνουν το πλούσιο ρεπερτόριο του οργάνου, αν και, όπως γράφει ο *Caroll,* ακόμα και αν δεν υπήρχαν άλλα έργα από την εποχή μπαρόκ εκτός από τα κονσέρτα του *Vivaldi*, αυτά θα ήταν αρκετά για να καλύψουν όλο το ρεπερτόριο.[18]

[18] Carroll, Paul (1955): *Baroque Woodwind Instruments,* σελ.29.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΤΟ ΜΠΑΡΟΚ ΦΑΓΚΟΤΟ ΣΤΟ ΜΠΑΡΟΚ ΚΟΝΣΕΡΤΟ

2.1 Το Κονσέρτο στην εποχή Μπαρόκ

Το πρώτο τυπωμένο έργο που περιέχει τον όρο κονσέρτο είναι εκείνο του *Ercole Bottrigari*: *Il Desiderio ...Concerti di vari Strumenti Musicali*. Εκδίδεται στην Βενετία από τον *R. Amadino* στα 1594.[1] Ο όρος *Concert'* χρησιμοποιείται αρκετά στα τέλη του 16ου αιώνα με διάφορες παραλλαγές όπως: *conserto*, *symphonia*, και στην Αγγλία *consort*. Η ετυμολογία της λέξης κονσέρτο και κονσέρτο προέρχεται από την ιταλική λέξη *concerto* < ρ. *concertare* 'εναρμονίζω μουσικά όργανα'. Η ιταλική λέξη προέρχεται από τη λατινική cum+certo= concerto 'διαγωνίζομαι'. Την τελική του μορφή - αυτή που έχει επιβιώσει ως τις μέρες μας - την αποκτά κατά την διάρκεια του 17ου αιώνα όπου κυριαρχεί η μορφή της αντίθεσης μεταξύ *tutti-solo*.

Παράλληλα προτιμάται από τους συνθέτες της εποχής η έννοια της 'βαριάς ενορχήστρωσης'. Με τον όρο 'βαριά ενορχήστρωση εννοούμε την μεγέθυνση της τότε ορχήστρας δωματίου με περισσότερα έγχορδα και διπλά πνευστά. Οι δημιουργοί της εποχής αναζητούν έναν ορχηστρικό ήχο παρά ένα ήχο μουσικής δωματίου. Έτσι λοιπόν οι σονάτες της εποχής - έχοντας έντονα τα στοιχεία της επίδειξης - γίνονται γνωστές με το όνομα *concertus*, ένας όρος που μέχρι τότε χρησιμοποιείται μόνο για θρησκευτική μουσική ή έργα για φωνή και ενόργανη συνοδεία. Ο *Praetorius* αναφέρει ότι ο όρος κονσέρτο δεν αφορά αποκλειστικά στο είδος 'ανταγωνισμού' ή 'φιλονικίας' μεταξύ ενός οργάνου και ενός μεγαλύτερου συνόλου, αφού οι Ιταλοί χρησιμοποιούν τον όρο *concerto* ως εναλλακτική ονομασία του όρου *symphonia* όταν αναφέρονται σε μικρά και ανάλαφρα μουσικά σχήματα.[2]

Οι ιστορικοί διαφωνούν για την ακριβή ημερομηνία γέννησης του κονσέρτου, αλλά στις αρχές του 18ου αιώνα η φόρμα κονσέρτο επεκτείνεται από την Ιταλία στην υπόλοιπη Ευρώπη και ιδιαίτερα στις ορχήστρες της Γερμανίας. Καταλυτικοί παράγοντες τόσο για την δημιουργία όσο και για την

[1] Hutchings, Arthur (1959) : *The Baroque Concerto* σελ. 26.
[2] Hutchings, Arthur (1959) : *The Baroque Concerto* σελ. 27.

επέκτασή του αποτελούν η Γαλλική ορχηστρική μουσική και ιδιαίτερα οι *chaconnes* του *Lully.*[3]

Η ορχήστρα στην εποχή του *Lully* αποτελείται από μεικτά όργανα όπως: βιολιά, βιόλες, τρομπόνια, ένα όμποε ή ένα φαγκότο, όργανο και διάφορα νυκτά της οικογένειας του λαούτου. Εξίσου σημαντικός παράγοντας οι σονάτες για τρομπέτα της σχολής της Μπολόνια με κύριους εκφραστές τους: *Cazzati, Stradella, Vitali*. Όμως τα ουσιαστικά βήματα πραγματοποιούνται από τους *Corelli* και *Torelli*.

Η έννοια δύο ηχητικών ομάδων που η μία εναλλάσσεται με την άλλη όπως και η μορφή του *tutti-solo* πρωτοεμφανίζονται σε έργα του *Corelli* όπως το *allegro* από *Christmas Concerto* (no 8).[4] Παράλληλα ο έτερος πρωτοπόρος της φόρμας ο *Torelli*, είναι αυτός που καθιερώνει την τυπική φόρμα κονσέρτο όπως είναι γνωστή ως τις μέρες μας: *allegro-adagio-allegro*. Ο *Bukofzer* σημειώνει:[5]

> Ο *Torelli* θεμελίωσε, πιθανόν πριν από τον *Albinoni,* μια σαφή ισορροπία μεταξύ του *tutti-solo*. Το solo έπαυσε να αποτελεί ένα συνδετικό *interludio* με αποτέλεσμα ορχήστρα και σολίστ να αποκτήσουν ισότιμη σημασία. Με τον *Torelli* η φόρμα κονσέρτο αποκτά τα κλασικά χαρακτηριστικά της και αποκρυσταλλώνει το είδος της, όπως την συνεχή χρήση παρατεταμένων άρσεων, ορμητικών ρυθμικών σχημάτων, θεμάτων που καθαρά εγκαθιστούν την τονικότητα και τρία συγχορδιακά σχήματα στην τονική ή στην αρμονική κίνηση I-V-I που δραστικά σηματοδοτεί την αρχή του *Ritornello*.

Το είδος κονσέρτο συνεχώς αναπτύσσεται κατά την διάρκεια του 18ου αιώνα και αποκτά το δικό του πιστό κοινό μέσα στην 'λαϊκή' μάζα της εποχής. Είναι ίσως το πρώτο ορχηστρικό είδος της λεγόμενης σοβαρής μουσικής το οποίο γνωρίζει τέτοια αποδοχή από τα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα. Η παρατήρηση αυτή αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα αν υπολογίσει κανείς την

[3] Bukofzer, Manfred F. (1947): *Music in the Baroque Area* σελ. 222.
[4] Δεν είναι γνωστή η ακριβής ημερομηνία σύνθεσης του έργου.
[5] ο.π. σελ. 227-228.

μεγάλη ανάπτυξη της όπερας κατά την διάρκεια του Μπαρόκ. Όπως αναφέρει ο *Arthur Hutchings* για την ραγδαία ανάπτυξη του κονσέρτο:[6]

> Η ραγδαία άνοδος του κονσέρτο κατά την διάρκεια του 18ου αιώνα πιστοποιεί τόσο τον μεγάλο αριθμό και την ποιότητα συναυλιών μουσικής δωματίου από ιδιωτικές ορχήστρες όσο και την εγκαινίαση δημοσίων συναυλιών από μουσικούς συλλόγους, ακαδημίες και πανεπιστήμια τα οποία ως τότε δεν έχουν παραπάνω από ένα μουσικό σύνολο λίγων οργάνων.

Η δεύτερη γενιά συνθετών είναι αυτή που μας απασχολεί ιδιαίτερα αφού περιλαμβάνει τον συνθέτη *Antonio Vivaldi*. Ο *Vivaldi* μαζί με τους *Albinioni* και *Marcello* εισάγουν το είδος κονσέρτο για πνευστά όργανα. Είναι ίσως η πρώτη φορά στην Ιστορία της Μουσικής που όργανα παραμελημένα - όπως το φαγκότο- χρησιμοποιούνται ισότιμα με το βιολί.

[6] Hutchings, Arthur (1959) : *The Baroque Concerto* σελ. 18.

2.2 Εισαγωγή στη ζωή και το έργο του *Vivaldi*

Ο *Vivaldi* είναι ίσως σήμερα ο πιο γνωστός συνθέτης από την Βενετία και ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της εποχής Μπαρόκ. Η ιστορία της οικογένειάς του ξεκινά γύρω στα 1291 όταν δύο αδέρφια με το όνομα *Vivaldi* προσπαθούν να βρουν τον θαλάσσιο δρόμο για την Ινδία καταλήγοντας τελικά κοντά στα Κανάρια νησιά.

Η οικογένεια *Vivaldi* προέρχεται από την *Brescia* όπου οι παππούδες του συνθέτη ζουν ανήκοντας στην μεσαία αστική τάξη της εποχής. Ο πατέρας του συνθέτη, *Giovanni Batista*, γεννιέται στην *Brescia* το 1655.[7] Στα 1676 ο *Giovanni Batista* παντρεύεται στην *Camilla Calicchio*, κόρη ενός ράφτη, και στις τέσσερεις Μαρτίου του 1678 γεννιέται ο *Antonio Vivaldi*.

Στα 1711 Ο *Vivaldi* παρουσιάζει για πρώτη το οργανικό κονσέρτο. Τα δώδεκα κονσέρτα *Op.3* με την ονομασία: *L'estro armonico* (αρμονική έμπνευση, ή αρμονική φωτιά), τυπώνονται στο Άμστερνταμ.

Ίσως η πιο χαρακτηριστική συλλογή του συνθέτη στο είδος του κονσέρτο είναι εκείνη των κονσέρτων για φαγκότο. Το φαγκότο, ένα όργανο που την εποχή που παρουσιάζουμε δεν έχει κανένα σόλο έργο στο ρεπερτόριό του, γίνεται για τον συνθέτη ένα από τα βασικά του όργανα για σόλο κονσέρτο και τον εμπνέει να συνθέσει έργα υψηλής ποιότητας. Επιπλέον αποδεικνύει την ιδιαίτερη προτίμησή του για τα πνευστά όργανα και ιδιαίτερα τα ξύλινα.

Δύο από τα τριάντα εννέα (RV 466-504) κονσέρτα του για φαγκότο έχουν γραφτεί κατά παραγγελία. Το πρώτο είναι το RV 496 για τον *Marquis de Morzin* και το RV 502 για τον Βενετό μουσικό *Giuseppe Biancardi*. Τα περισσότερα πάντως γράφτηκαν στα πλαίσια της εργασίας του στο *ospedale Santa Maria della Pieta*. Δεν γνωρίζουμε κάποιον δεξιοτέχνη φαγκοτίστα ή

[7] Πληροφοριες για τη ζωη του συνθέτη είναι από τα βιβλία: Michael Talbot: Vivaldi (BBC Music Guides, 1979), Marc Pincherle: Vivaldi (London Victor Gollancz, 1958), Walter Kolneder: Antonio Vivaldi: documents of his life and works (Heinrichshofen Editions,1982), Eleanor Selfridge-Field: Venetian Instrumental Music (Dover Publications,1975), Karl Heller: Antonio Vivaldi the red priest of Venice (Amadeus Press, 1991).

δάσκαλο στο *ospedale*[8] όμως ο *de Brosses* αναφέρει ότι το φαγκότο παιζόταν από τα κορίτσια στο ορφανοτροφείο.

Από τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία των έργων για φαγκότο, είναι αναμφισβήτητα οι ιδιαίτερα αυξημένες τεχνικές απαιτήσεις του συνθέτη από το όργανο και κατ' επέκταση από τον εκτελεστή. Το μπαρόκ φαγκότο των τριών κλειδιών, σίγουρα φαίνεται πολύ περιορισμένο για την γραφή του συνθέτη, ιδιαίτερα στα *soli*. Οι δυσκολίες αυτές περιλαμβάνουν μεγάλα λυρικά θέματα, 'βιρτουοζικά' περάσματα σε πολύ γρήγορα tempi, αρπέζ που απαιτούν ετοιμότητα και ευελιξία στην μάσκα του εκτελεστή. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο *Vivaldi* χρησιμοποιεί όλη την έκταση του οργάνου από το χαμηλό Ντο έως το ψηλό σολ'.

Αν και δεν έχουμε ακριβείς και εμπεριστατωμένες αποδείξεις, πιθανολογούμε ότι τα κονσέρτα για φαγκότο γράφονται μεταξύ 1720 και 1730. Τα συγκεκριμένα είναι γνωστά για την πλούσια κίνηση της ορχήστρας, την οποία πολλές φορές ο συνθέτης βάζει να 'συνομιλεί' με το σόλο όργανο και να συνοδεύει διακριτικά με τενούτες και αρπέζ.

[8] Την περίοδο αυτή (μέσα 17ου αιώνα), παράλληλα με την μουσική δραστηριότητα των καθεδρικών ναών, τα ονομαζόμενα *ospedali* κερδίζουν με τις δικές τους μουσικές δραστηριότητες την αγάπη του κοινού. Ο όρος *ospedale* σημαίνει νοσοκομείο, άσυλο, ορφανοτροφείο, αλλά και ωδείο. Οι περιηγητές του 18ου αιώνα αλλά και όσοι από τους διανοούμενους επισκέπτονται την Βενετία εκείνη την εποχή (*Charles Burney, Jean Jacques Rousseau,*), μιλούν με μεγάλο ενθουσιασμό για την ποιότητα της μουσικής των νεαρών γυναικών (τραγουδίστριες ή ειδικευμένες σε κάποιο όργανο) που ζουν σε αυτά τα *ospedali*. Στα ιδρύματα αυτά αναπτύσσεται μια έντονη μουσική δραστηριότητα που γρήγορα γίνεται πόλος έλξης για τους Βενετούς. Κατά την περίοδο μάλιστα της σαρακοστής που τα θέατρα ήταν κλειστά, το κοινό καταφεύγει στα *ospedali* όπου αφθονούν τα κονσέρτα εκκλησιαστικής μουσικής. Τέσσερα είναι τα μεγάλα βενετσιάνικα *ospedali*: *Santa Maria della Pieta, Incurabili, Derelitti,* και *San Lazarro dei Mendicanti.*

2.3 Ο *Vivaldi* και η Σχολή της Βενετίας

Την περίοδο που εξετάζουμε, η Βενετία αποτελεί το επίκεντρο τόσο της μουσικής όσο και της πολιτιστικής δραστηριότητας στην Ευρώπη. Είναι η πόλη της ψυχαγωγίας, της όπερας αλλά και καινούργιων μουσικών πειραματισμών και φορμών όπως αυτή του κονσέρτο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της μουσικής έκρηξης είναι ότι ακόμα και γνωστοί Γερμανοί συνθέτες όπως ο *Bach* επηρεάζονται από το μουσικό ρεύμα της Σχολής της Βενετίας.

Οι συνθέτες της Σχολής συνθέτουν κονσέρτα σε τρία μέρη. Δεν είναι υπερβολή να θεωρήσουμε αυτή την δομή ως προάγγελο της κλασσικής συμφωνίας και του κονσέρτο της ρομαντικής περιόδου. Όπως αναφέρει ο *Hutchings*, τα βασικά θέματα αυτών των έργων είναι εύκολα στην απομνημόνευση.[9]

Τα αργά μέρη των κονσέρτων ξεκινούν συνήθως με ένα *tutti-ritornello*, κάποιες φορές *unisono*, και ακολουθεί ένα είδος άριας γεμάτης πάθος και συναίσθημα για σολιστικό όργανο. Πολλές φορές οι άριες θυμίζουν έργα γραμμένα για φωνή. Σε άλλες περιπτώσεις τον ρόλο της άριας υποκαθιστά μία chaconne, με παραλλαγές ή χωρίς. ΄Όταν το γρήγορο μέρος είναι σε μείζονα κλίμακα το αργό είναι σε ελάσσονα.

Μέσα σε αυτό το κλίμα συνθέτει ο *Vivaldi* ως ένας από τους κύριους εκφραστές τόσο της εποχής όσο και της φόρμας κονσέρτο σε τρία μέρη. Η ορχηστρική μουσική του *Vivaldi* είναι ένα αμάλγαμα πολλών στοιχείων. Από την μία πλευρά έχουμε τα *echoes*, την δεξιότητα, τις αντιθέσεις στο χρώμα και στην χροιά ενώ από την άλλη έχουμε στοιχεία όπως η καθαρότητα των φράσεων και η αρμονική και μοτιβική τους ανάπτυξη.

Τον πλουραλισμό του μπορεί κανείς να τον διακρίνει και στην επιλογή των οργάνων. Αντίθετα με τους σύγχρονούς του *Albinioni* και *Corelli* που γράφουν κονσέρτι για ένα, δύο ή το πολύ τρία όργανα, ο *Vivaldi* αντιμετωπίζει τον όρο κονσέρτο ελαστικά γράφοντας κονσέρτα και για περισσότερα όργανα

[9] Hutchings, Arthur (1959) : *The Baroque Concerto* σελ.135.

αποφεύγοντας επιμελώς την χρησιμοποίηση των όρων *Solo Concerto* ή *Concerto Grosso.*[10]

Παράλληλα η λιτότητα στα έργα του είναι από τα κύρια χαρακτηριστικά του. Η *Selfridge* αναφέρει ότι:[11]

> Αισθανόμαστε σε κάθε γρήγορο μέρος την παρουσία μιας 'βιομηχανίας' που δημιούργησε πάνω από 500 ορχηστικά έργα και σε κάθε αργό το πάθος εκπορευόμενο από τις 100 όπερες του συνθέτη.

Ο αριθμός των κονσέρτων του *Vivaldi* είναι μεγάλος όπως φαίνεται από τον παρακάτω πίνακα που μας παραθέτει ο *Michael Talbot*:[12]

Πίνακας 1

Σόλο κονσέρτι	329
Διπλά κονσέρτι	45
Κονσέρτι για σύνολο οργάνων	34
Κονσέρτι με δύο ορχήστρες	4
Κονσέρτι για ορχήστρα εγχόρδων χωρίς σολίστ	60
Κονσέρτι δωματίου (χωρίς ορχήστρα)	22
ΣΥΝΟΛΟ	494

Ο *Karl Heller* μας παραθέτει αναλυτικά τα κονσέρτα που ο συνθέτης έχει γράψει για κάθε όργανο:[13]

Πίνακας 2

Βιολοντσέλο	8
2 βιολοντσέλι	1
Βιολί	86
2 βιολιά	14
Βιολί και 2 βιολοντσέλι	1
2 βιολιά και 2 βιολοντσέλι	2
Βιόλα d' amore	4
Βιόλα d' amore και άλλα όργανα	2
Φλάουτο	10

[10] Selfridge –Field, E.(1975): *Venetian Instrumental Music*σελ.261.
[11] ο.π. σελ. 262.
[12] Talbot, Michael (1979): *Vivaldi* σελ.38.
[13] Heller, Karl (1991): *AntonioVivaldi:b. the Red Priest of Venice* σελ.327-342.

Φλάουτο και άλλα όργανα	6
Φλάουτο με ράμφος	2
Φλάουτο με ράμφος και άλλα όργανα	8
Φλαουτίνο	3
2 Φλάουτι	1
Όμποε	12
2 όμποε	3
Όμποε και φαγκότο	1
Όμποε και βιολί	1
2 όμποε και βιολί	2
Βιολί, όργανο και όμποε	1
Κλαρινέτο και άλλα όργανα	3
Φαγκότο	**36**
2 κόρνι και άλλα όργανα	6
Όργανο και άλλα όργανα	4
Μαντολίνο	1
2 μαντολίνι	1
2 τρομπέτες	1

Όπως μπορεί εύκολα κανείς να παρατηρήσει, τα 36 κονσέρτα για φαγκότο δεσπόζουν και αποδεικνύουν την ιδιαίτερη συμπάθεια που τρέφει ο συνθέτης για το όργανο που μέχρι τις μέρες του διαδραμάτιζε έναν καθαρά συνοδευτικό ρόλο. Παράλληλα μπορεί κανείς να συμπεράνει την άνθιση των εκτελεστών πνευστών οργάνων ιδιαίτερα κατά την διάρκεια 1720-1730. Οι φαγκοτίστες της εποχής, και ειδικά οι μαθητές του *Vivaldi* στο *Ospedale*, θα πρέπει να είχαν μία εξαιρετική τεχνική κατάρτιση αν εκτιμήσει κανείς τα δεξιοτεχνικά όρια που έθετε το μπαρόκ φαγκότο (έχουμε αναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο), με τα δύο κλειδιά και την έκταση του μέχρι το λα’ .

Η προσφορά του *Vivaldi* είναι ανεκτίμητη τόσο στους σύγχρονους συνθέτες της εποχής του όσο και στην μετέπειτα γενιά δημιουργών. Από τα πιο βασικά στοιχεία που αποκομίζουν οι σύγχρονοι του *Vivaldi* και ιδιαίτερα οι

Γερμανοί είναι η σαφήνεια και διαύγεια του στυλ καθώς και τα εύκολα στην απομνημόνευση θέματα, ιδιαίτερα στα μέρη του *Ritornello*. Όπως σημειώνει ο *Hutchings* τα έργα του *Vivaldi* χαρακτηρίζονται από 'απλότητα, ακρίβεια, συμμετρία'.[14] Η προσφορά του στους μετέπειτα συνθέτες μπορεί κανείς να την συνοψίσει σε πέντε σημεία:

1. Φόρμα *concerto* (με την μορφή που έφτασε στις μέρες μας)
2. Προσφορά στην ανάπτυξη της ορχήστρας (είναι ο πρώτος που φέρνει κοντά τόσα πολλά και τόσο διαφορετικά όργανα μεταξύ τους)
3. Απλοποίηση στοιχείων στο ανεκπαίδευτο μουσικό αυτί της εποχής (η παράδοση που δημιουργείται στις μέρες του με τα δύσκολα μουσικά έργα όπως για παράδειγμα η φούγκα απλοποιούνται).
4. Κίνηση, με ιδιαίτερη ελευθερία μεταξύ μείζονος ελάσσονος τρόπου.
5. Εξέλιξη της τεχνικής της μοτιβικής ανάπτυξης.

[14] Hutchings, Arthur (1959) : *The Baroque Concerto* σελ.144.

2.4 Η προσφορά του *Vivaldi* στα τεχνικά χαρακτηριστικά της φόρμας κονσέρτο

Αν και όπως αναφέρει ο *Quantz*[15] ο *Torelli* είναι αυτός που ξεκίνησε να γράφει κονσέρτα, η προσφορά του *Vivaldi* στην εξέλιξη και στην ανάπτυξη της φόρμας και των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της είναι σημαντική. Ο *Quantz* αναφέρει:[16] 'Ήταν ζωντανός, γεμάτος δημιουργικότητα, γεμίζοντας σχεδόν ολόκληρο τον κόσμο με τα κονσέρτα του'.

Τα ¾ των κονσέρτων του *Vivaldi* είναι για σόλο όργανο, έγχορδα και *continuo*. Εντυπωσιακό είναι το στοιχείο ότι από τα 329 κονσέρτι τα 220 είναι για βιολί. Ο *Erust Ludwig Landshoff* στο εισαγωγικό του σημείωμα για το *concerto* PV228 αναφέρει για τα χειρόγραφα του συνθέτη:[17]

> Σελίδα με σελίδα αποκαλύπτεται η ευμετάβολη ροή μιας πένας η οποία μεγαλώνει περισσότερο όταν ο συνθέτης βιάζεται κάτω από την πίεση του αυξανόμενου πνευματικού ερεθίσματος, μία πένα που φαίνεται ικανή να βηματίσει με την οδηγό την έμπνευση.

Ο *M. Talbot* αναφερόμενος στα συνοδευτικά όργανα των concerti του *Vivaldi* και στην παρουσία τους μέσα στο έργο αναφέρει:[18]

> Στα χειρόγραφα και στα *concerti* που έχουν εκδοθεί τα συνοδευτικά έγχορδα 'ρυθμίζονταν' σαν ένα 'ορχηστρικό κουαρτέτο' περιλαμβάνοντας μέρη από τα δύο βιολιά (τα οποία πολύ συχνά έπαιζαν σε *unisono* για να δημιουργούν έναν συμπαγή ήχο), την βιόλα και το βιολοντσέλο. Στις συλλογές που έχουν εκδοθεί ο *Vivaldi* και οι σύγχρονοί του αρέσκονταν στο να μετατρέπουν το μέρος του βιολοντσέλου σε 'ημι-σολιστικό'. Έτσι λοιπόν κάποιες φορές απέκλινε από το μέρος του continuo είτε παίζοντας μία οκτάβα ψηλότερα είτε διανθίζοντας την βασική μελωδική γραμμή του *continuo*.

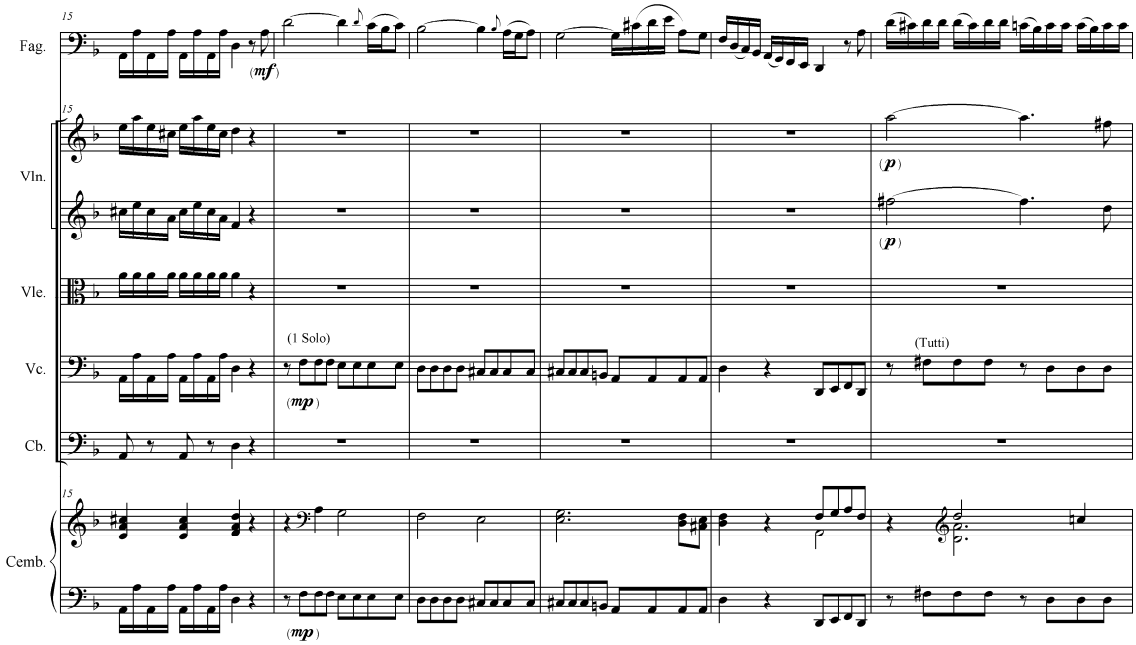
Στα συνοδευτικά μέρη, ο συνθέτης, πειραματίζεται και στον τομέα του χρώματος και της ατμόσφαιρας. Πολλές φορές χρησιμοποιεί *pizzicato*, ένα

[15] Kolneder, Walter (1986): *The Solo Concerto,* (New Oxford History Of Music V) σελ. 303.
[16] ο.π. σελ. 303.
[17] Kolneder, Walter (1982): *AntonioVivaldi:b. documents of his life and work* σελ. 85.
[18] Talbot, Michael (1979): *Vivaldi* σελ. 48.

τρόπο παιξίματος που στις μέρες του εμφανίζεται μόνο στις όπερες. Ο *Vivaldi* είναι ο πρώτος συνθέτης που παραχωρεί τέτοια ελευθερία έκφρασης στον σολίστ, σε αντίθεση με τους σύγχρονούς του *Torelli* και *Albinioni*. Μορφολογικά δημιουργεί τα επεισόδια όπου εκεί ο σολίστ έχει την δυνατότητα να αναπτύξει τις μουσικές του ιδέες αλλά και να επιδείξει τις δεξιοτεχνικές του ικανότητες.

Συνήθως στα επεισόδια, ο συνθέτης περιορίζει τις οριζόντιες γραμμές του δημιουργώντας μία λιτή ενορχήστρωση από ένα μελωδικό όργανο (βιολοντσέλο-φαγκότο) και ένα αρμονικό όργανο (τσέμπαλο-όργανο). Αυτή ακριβώς την λιτότητα μπορεί κανείς να παρατηρήσει στο κονσέρτο για φαγκότο, έγχορδα και τσέμπαλο σε ρε ελάσσονα *(F.VIII no5)*. Από την πρώτη εμφάνιση της σόλο μελωδικής γραμμής, η συνοδεία του φαγκότο αποτελείται από το τσέμπαλο και το τσέλο.

Παράδειγμα 1, *A.Vivaldi, Concerto in Re minore*, (μ. 15-21, πρώτο μέρος)



Ο *Walter Kolneder* συνοψίζει σε πέντε βασικούς κανόνες την δομή των κονσέρτων του *Antonio Vivaldi*:[19]

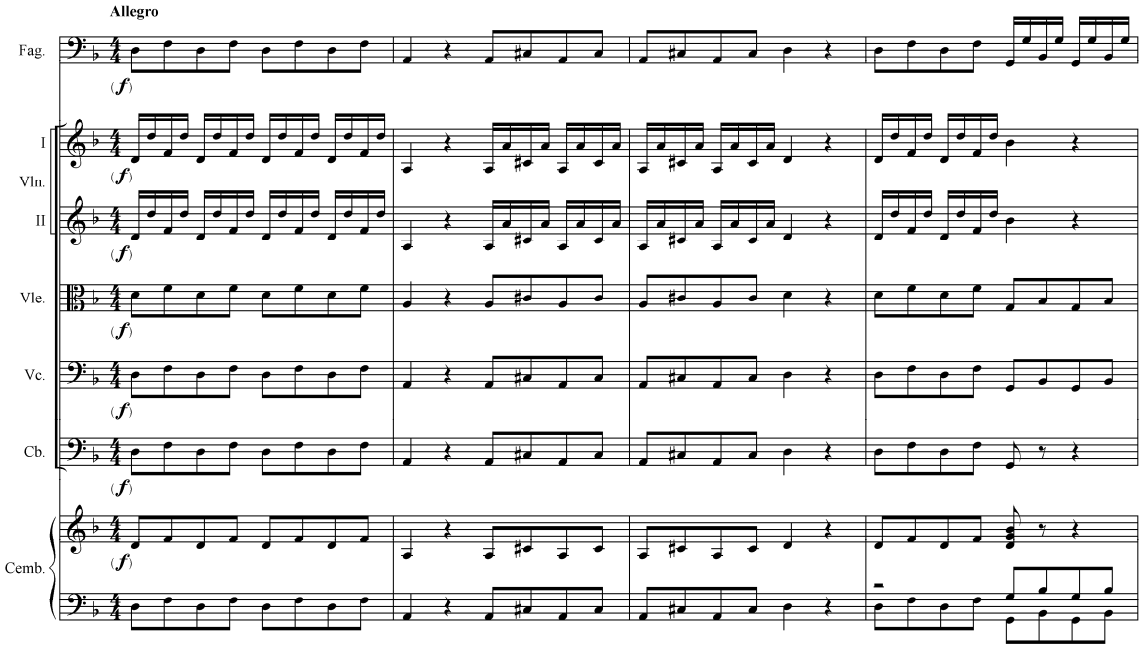
1. Μία σειρά από μοτίβα με τη δομή του *ritornello*.
2. Μία βασική τονικότητα η οποία συμπίπτει με αυτή του *ritornello*

[19] Kolneder, Walter (1986): *The Solo Concerto,* (New Oxford History Of Music V) σελ. 306.

3. Η χρησιμοποίηση των σολιστικών μερών ως μέσων διαμόρφωσης και στοιχείων εξέλιξης.
4. Η πιο μεγάλη σχέση μεταξύ της σόλο μελωδικής γραμμής και του *ritornello*.
5. Η χρησιμοποίηση της πέμπτης βαθμίδας, ως βάσιμο, στην τελευταία ενότητα της σόλο γραμμής με μία μικρή καντέντσα ως προετοιμασία για το λεγόμενο *da capo*.

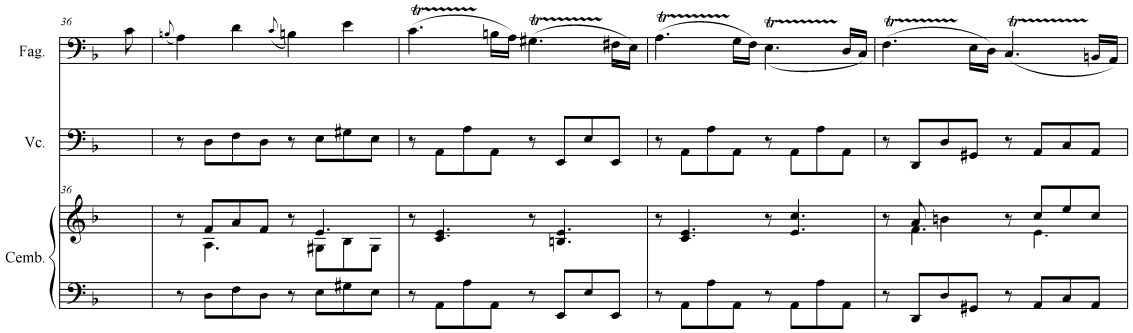
Η τονικότητα του έργου επιβεβαιώνεται στα πρώτα τέσσερα μέτρα του εισαγωγικού *ritornello*.

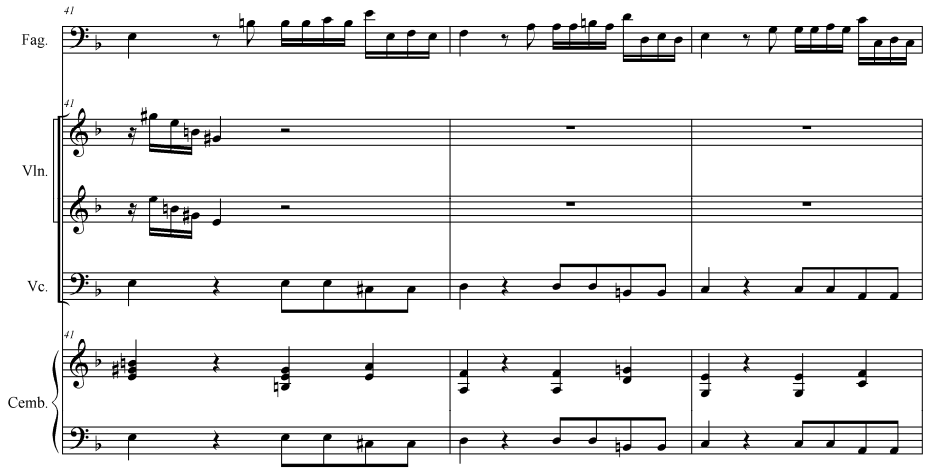
Παράδειγμα 2, *A.Vivaldi, Concerto in Re minore*, (μ. 1-4, πρώτο μέρος)



Η ουσιαστική μελωδική κίνηση του έργου ξεκινάει από την ανάπτυξη των επεισοδίων της σόλο μελωδικής γραμμής.

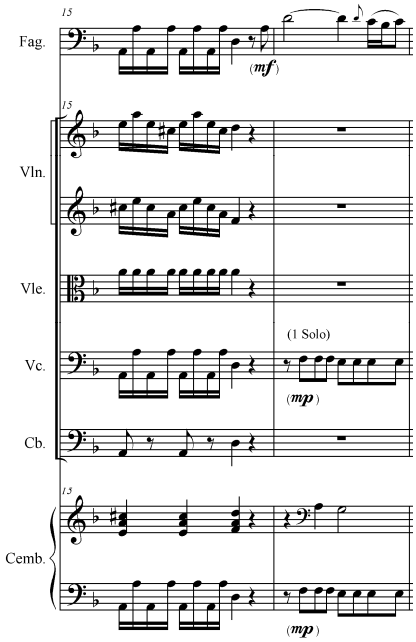
Παράδειγμα 3, *A.Vivaldi, Concerto in Re minore*, (μ. 36-43, πρώτο μέρος)





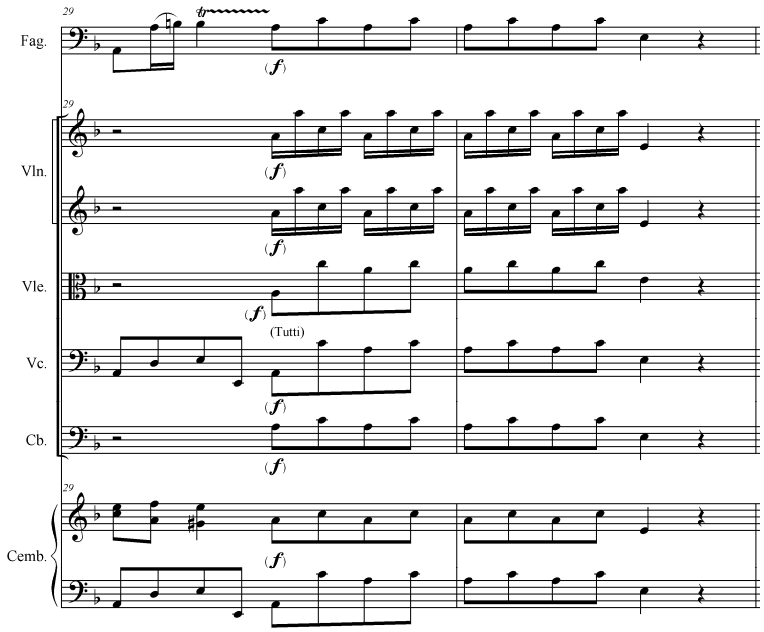
Η τελευταία νότα του μέτρου του εισαγωγικού *ritornello* είναι η άρση του πρώτου θέματος της σόλο μελωδικής γραμμής.

Παράδειγμα 4, *A.Vivaldi, Concerto in Re minore*, (μ. 15-16, πρώτο μέρος)



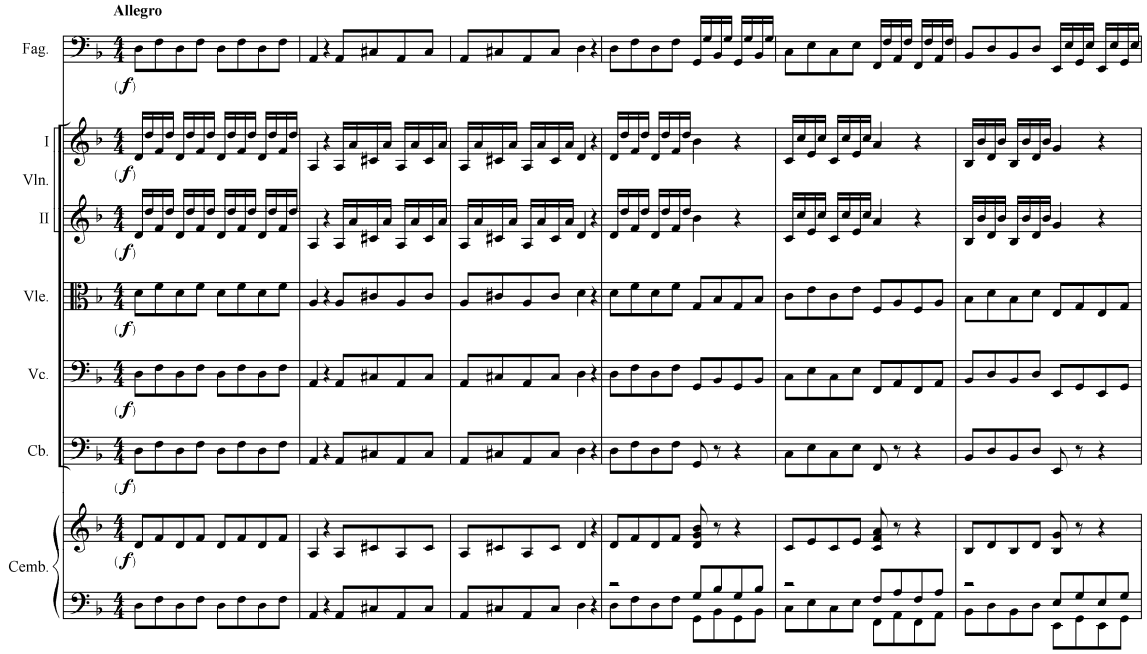
Η τελευταία νότα της σόλο μελωδικής γραμμής είναι η αρχή του δεύτερου *ritornello*.

Παράδειγμα 5, *A.Vivaldi, Concerto in Re minore*, (μ. 29-30, πρώτο μέρος)



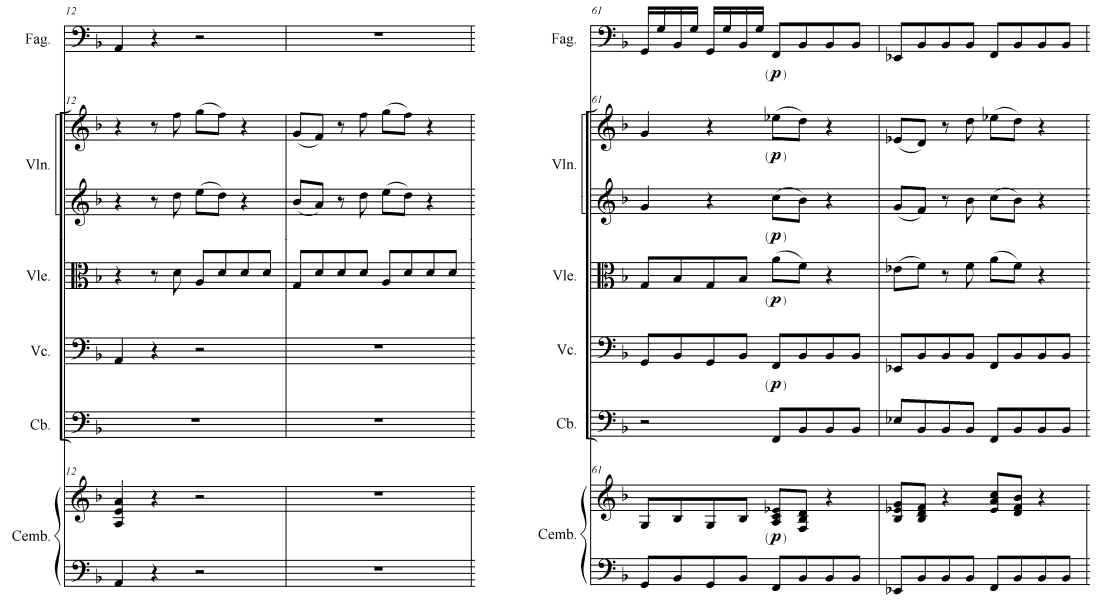
Ας δούμε την πρακτική εφαρμογή μερικών από τους κανόνες του *Kolneder* στο κονσέρτο *in re minore (F VIII no5)*. Το *unisono* που προαναφέραμε ότι χρησιμοποιεί ο συνθέτης στα δύο βιολιά συναντάται και στην αρχή του έργου μόλις από το εισαγωγικό *ritornello*.

Παράδειγμα 6, *A.Vivaldi, Concerto in Re minore*, (μ. 29-30, πρώτο μέρος)



Ο χρωματισμός *piano* στα *ritornelli* του *Vivaldi* εμφανίζεται ως ένα μικρό ‘εφέ’ απόηχου.

Παράδειγμα 7, *A.Vivaldi, Concerto in Re minore*, (μ. 12-13, 61-62, πρώτο μέρος)

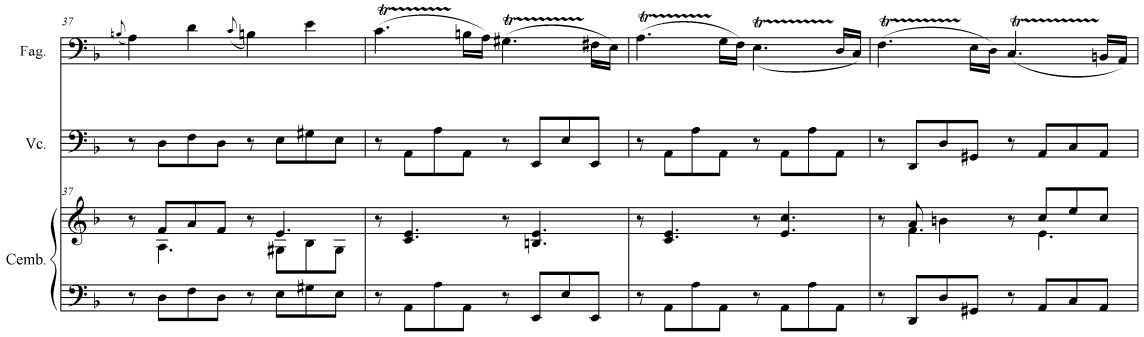


Ιδιαίτερα ενδιαφέρον στοιχείο στα κονσέρτα του συνθέτη είναι ο διάλογος που αναπτύσσεται μεταξύ του σολιστικού οργάνου και της ορχήστρας. Ο Walter Kolneder σημειώνει:[20]

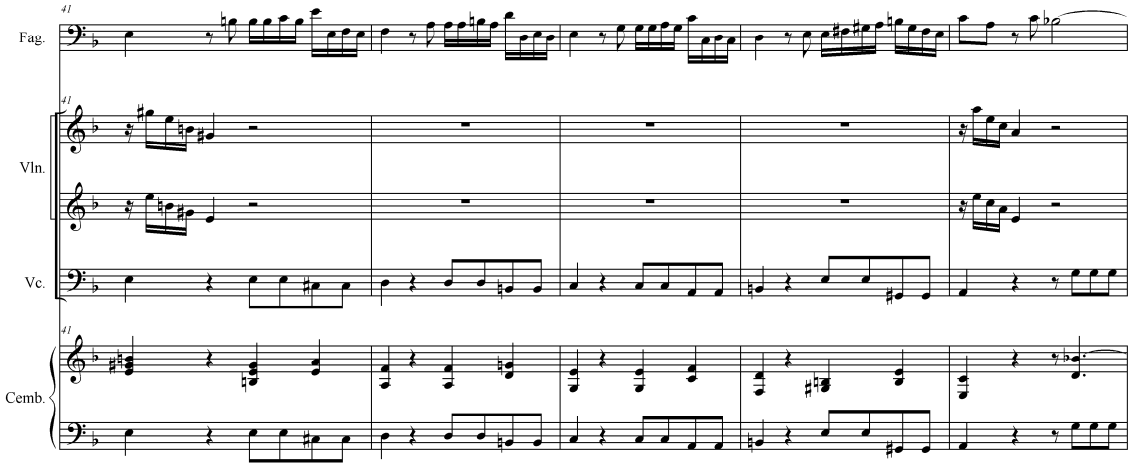
> Η χρησιμοποίηση ενός διαλόγου μεταξύ του σόλο και *tutti*, η οποία αναπτύχθηκε ιδιαίτερα στο *concerto grosso*, επιδρά και στη δομή του σόλο κονσέρτο, έτσι ώστε να συναντάμε το *ritornello* 'σπασμένο' σε κομμάτια και την ορχήστρα να παρεμβάλλεται στα σόλο μέρη του έργου.

Στο παράδειγμά μας αρκετά είναι τα σημεία που μπορεί κανείς να εντοπίσει αυτόν τον διάλογο.

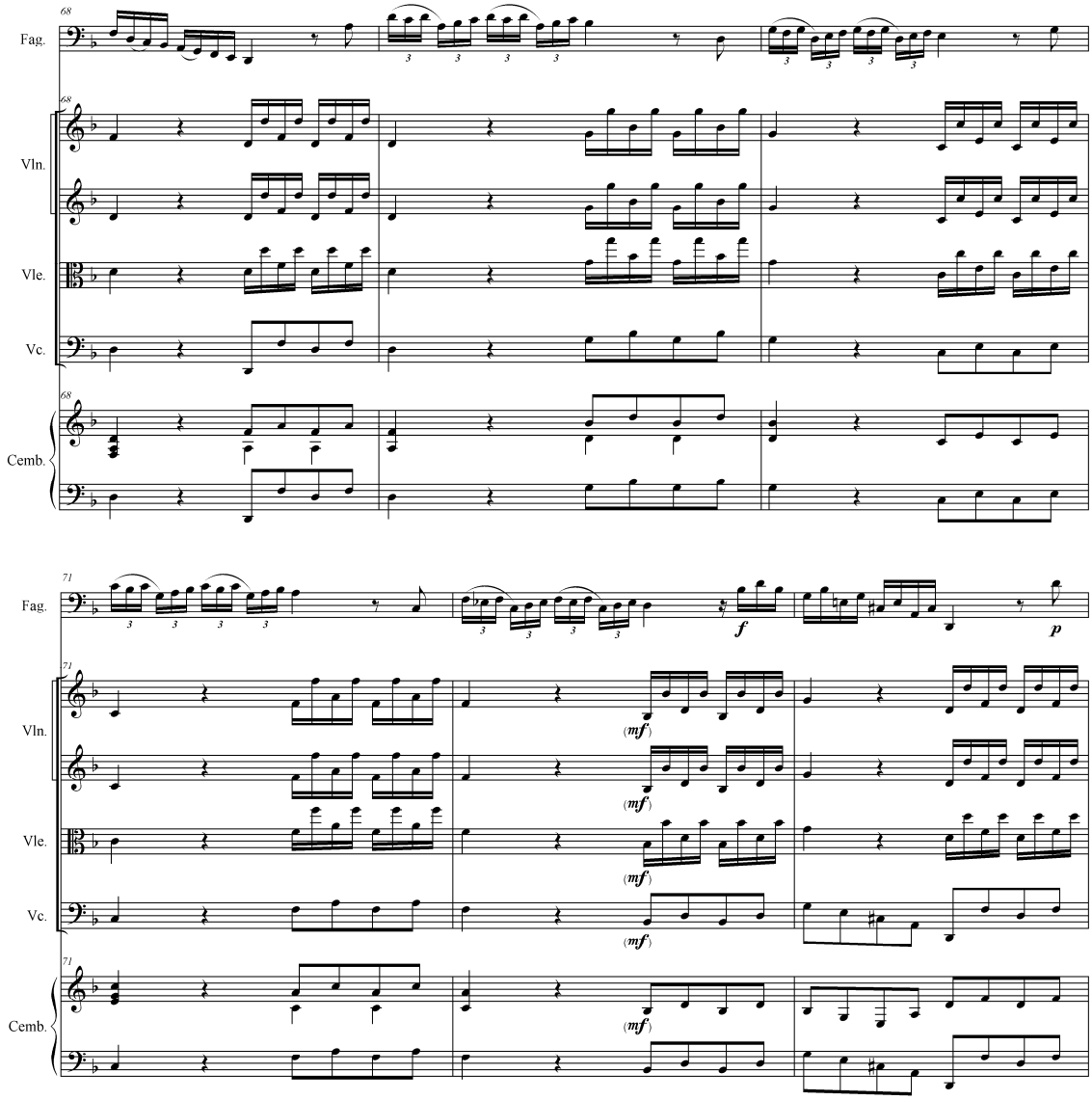
Παράδειγμα 8, *A.Vivaldi, Concerto in Re minore*, (μ. 37-45, πρώτο μέρος)



[20] Kolneder, Walter (1986): *The Solo Concerto,* (New Oxford History Of Music V) σελ. 313.

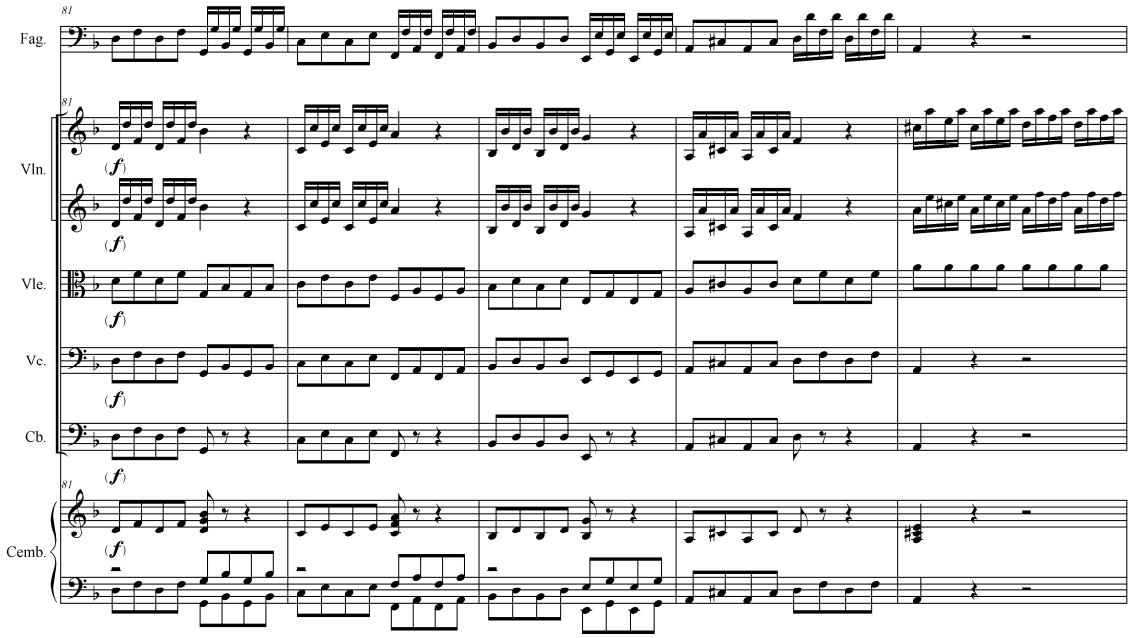


Παράδειγμα 9, *A.Vivaldi, Concerto in Re minore*, (μ. 68-73, πρώτο μέρος)



Στη δομή των κονσέρτων του *Vivaldi* για φαγκότο, το πρώτο *ritornello* εμφανίζεται αυτούσιο και ως τελευταίο.

Παράδειγμα 10, *A.Vivaldi, Concerto in Re minore*, (μ. 81-85, πρώτο μέρος)



Τα ενδιάμεσα *ritornelli* είναι μικρότερα σε διάρκεια, (στο συγκεκριμένο παράδειγμα τα *ritornelli* δύο και τρία είναι ακριβώς τα μισά μέτρα). Ο *Walter Kolneder* σχολιάζοντας την δομή και την διάρκεια των *ritornelli* σημειώνει:[21]

> Η σμίκρυνση ενός *ritornello* επηρεάζει περισσότερο τα μεσαία κομμάτια, έτσι ώστε πολύ συχνά μόνο το πρώτο και το τελευταίο *ritornello* μένει. Είναι σαφές ότι είναι ανούσια οποιαδήποτε αλλαγή της τονικότητας στα ενδιάμεσα 'μικρά' *ritornelli*, υπολογίζοντας ότι μετατροπίες πραγματοποιούνται κατά την διάρκεια ανάπτυξης της σόλο μελωδικής γραμμής.

Οι γενικοί κανόνες για την δομή των έργων του *Vivaldi* (που παρέθεσα στις σελ. 34-35), βρίσκουν εφαρμογή στα περισσότερα από τα έργα του, όπως και στις συνθέσεις του για φαγκότο. Η εποχή του και οι ακροατές του τον αναγκάζουν να συνθέτει όχι μόνο ποιοτικά αλλά και ποσοτικά. Αποτέλεσμα αυτής της 'κοινωνικής' πίεσης είναι να καταφεύγει σε κάποιες συγκεκριμένες τεχνικές οι οποίες του αποδίδουν το επιθυμητό αποτέλεσμα και τον

[21] Kolneder, Walter (1986): *The Solo Concerto,* (New Oxford History Of Music V) σελ. 315.

απαλλάσσουν από τυχόν προβλήματα που θα καθυστερούσαν ενδεχομένως την ‘συνθετική παραγωγή’.

2.5 Το σολιστικό όργανο στο κονσέρτο

Η σχέση του σολιστικού μέρους με το *ritornello* συνοψίζεται εύστοχα από τον *Kolneder* σε τέσσερεις διαφορετικούς τρόπους:[22]

1. Η σόλο μελωδική γραμμή είναι ανεξάρτητη από το *ritornello*
2. Το αρχικό μοτίβο του *ritornello* είναι και το αρχικό μοτίβο της εισαγωγής της σόλο γραμμής.
3. Η σόλο γραμμή εμπεριέχει μοτίβα από το *ritornello*.
4. Η σόλο γραμμή περιλαμβάνει τόσο το εισαγωγικό μοτίβο όσο και επόμενα μοτίβα.

Στο κονσέρτο που εξετάζουμε οι διαπιστώσεις του μουσικολόγου ελαφρώς διαφοροποιούνται σε δύο σημεία. Αφενός στο πρώτο μέρος η σόλο μελωδική γραμμή αναπτύσσεται αυτόνομα (σε αντίθεση με το 2). Αφετέρου στο τρίτο μέρος το μοτίβο του *ritornello* είναι και η αρχή της σόλο γραμμής (σε αντίθεση με το 1). Είναι γεγονός ότι αποφεύγει να ξεδιπλώσει τις συνθετικές του εμπνεύσεις στα *ritornelli* κρατώντας την μαγεία της δημιουργικότητας στα σολιστικά του μέρη. Ο *Kolneder* σημειώνει:[23]

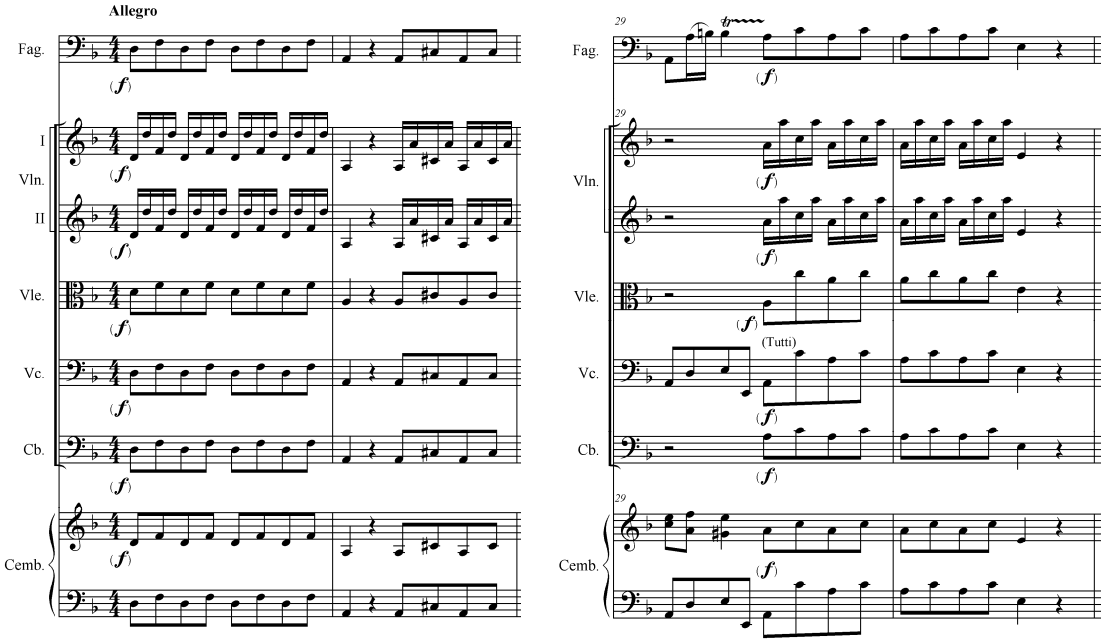
> Το *ritornello* είναι αδύναμο σε μοτίβα, αναγκάζοντας την σόλο μελωδική γραμμή να εφευρίσκει καινούργιο υλικό για να αποφύγει την μονοτονία.

Όπως μπορεί κανείς να παρατηρήσει και στο παράδειγμά μας τα μοτίβα του πρώτου *ritornello* διέπουν και τα υπόλοιπα *ritornelli* αλλάζοντας απλά τονικότητες.

---

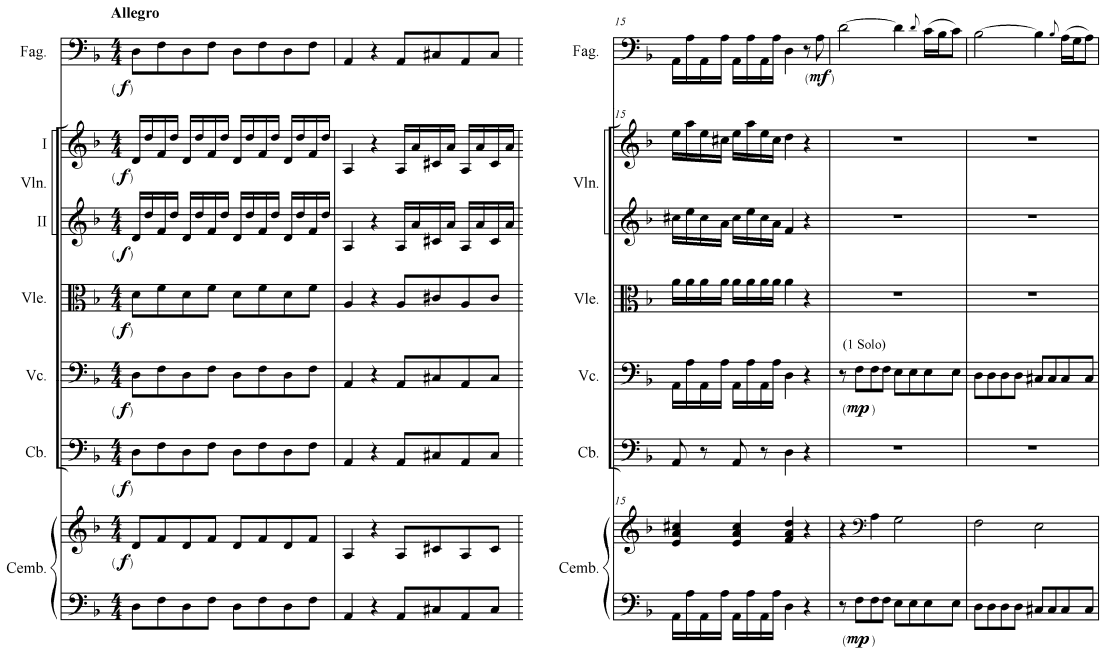
[22] Kolneder, Walter (1986): *The Solo Concerto,* (New Oxford History Of Music V) σελ.321.
[23] ο.π. σελ.321.

Παράδειγμα 11, *A.Vivaldi, Concerto in Re minore*, (μ. 1-2, 29-30, πρώτο μέρος)



Ο συνθέτης κρατάει τα θέματα και την ανάπτυξή τους στο σολιστικό όργανο. Μάλιστα στην πρώτη είσοδο του φαγκότο ο *Vivaldi* δημιουργεί ένα καθαρά αυτόνομο θέμα μη ακολουθώντας την θεματική ενότητα του εισαγωγικού *ritornello* που προηγείται.

Παράδειγμα 12, *A.Vivaldi, Concerto in Re minore*, (μ. 1-2, 15-17, πρώτο μέρος)



Πάντως η σχέση του *ritornello* με τη σόλο μελωδική γραμμή είναι σχεδόν πάντα στενή, είτε με κοινά μοτίβα (στην αρχή ή κατά την διάρκεία της ανάπτυξης της σόλο μελωδικής γραμμής) είτε με κοινές νότες (τρίλιες, κορώνες). Μάλιστα όπως αναφέρει ο *Kolneder*, αυτή η σχέση ισχυροποιείται όταν οι τεχνικές δυνατότητες του σολιστικού οργάνου είναι περιορισμένες. Είναι γεγονός ότι το φαγκότο της εποχής μπαρόκ με τα τρία κλειδιά και την έντονη τονική του αστάθεια παρουσιάζει αρκετούς τεχνικούς περιορισμούς. Εντούτοις στο κονσέρτο *in re minore* (*FVIII no5*), όπως και στα άλλα κονσέρτα του για φαγκότο, ο συνθέτης απαιτεί από τον εκτελεστή ιδιαίτερη τεχνική δεξιότητα. Τα σολιστικά μέρη είναι υψηλής τεχνικής ακόμα και με τις ευκολίες που παρέχει το σύγχρονο φαγκότο.

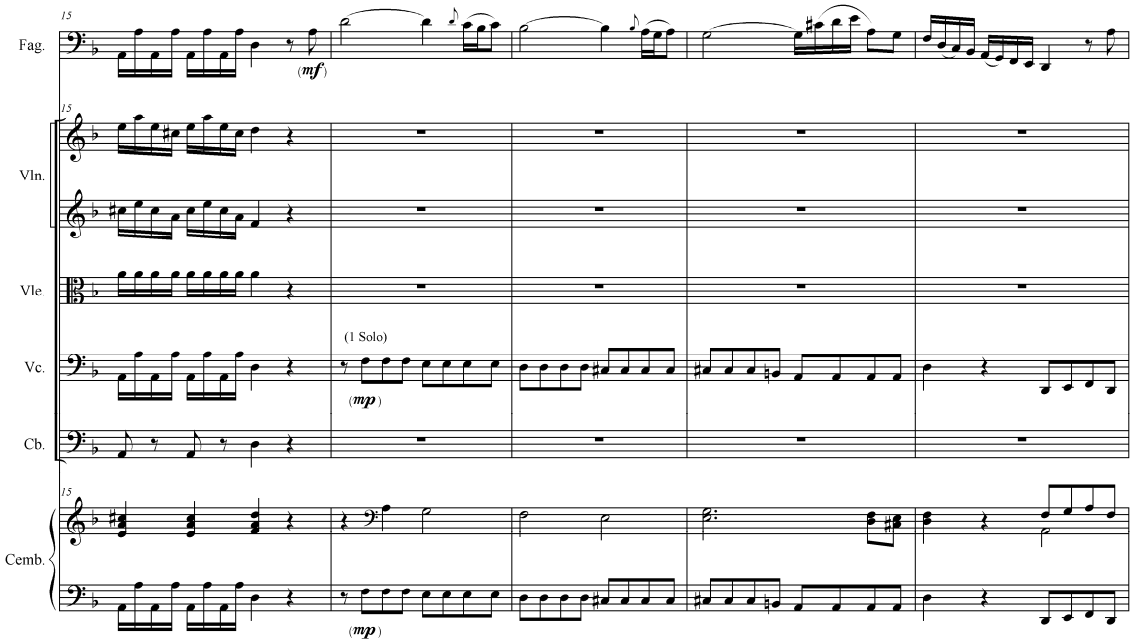
2.6 Τα συνοδευτικά όργανα στο σόλο κονσέρτο

Ο ρόλος των συνοδευτικών οργάνων στα σόλο κονσέρτα του *Vivaldi* είναι τις περισσότερες φορές συγκεκριμένος. Πυκνή κίνηση στα *ritornelli* και διακριτική λιτή συνοδεία στα σολιστικά μέρη. Όπως αναφέρει ο *Kolneder*:[24]

> Η σόλο μελωδική γραμμή γενικά συνοδεύεται μόνο από το *continuo*. Αυτή η πρακτική εκτός ότι ήταν 'βολική' από την πλευρά του διαχωρισμού του *ritornello* από τη σόλο γραμμή, ήταν 'βολική' και από την πλευρά της εκτελεστικής πρακτικής.

Την ίδια ακριβώς τεχνική ακολουθεί ο *Vivaldi* και στο κονσέρτο που εξετάζουμε. Από το πρώτο σόλο η συνοδεία περιορίζεται στο τσέλο και στο *continuo*.

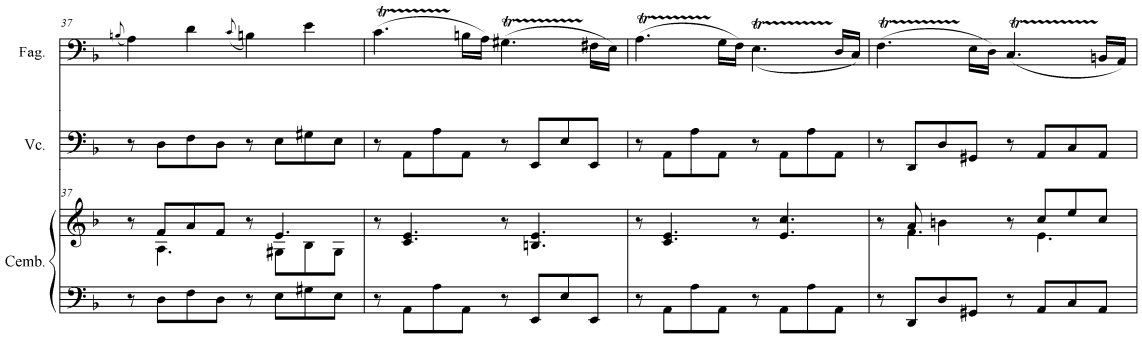
Παράδειγμα 13, *A.Vivaldi, Concerto in Re minore*, (μ. 15-19, πρώτο μέρος)



Στη δεύτερη εμφάνιση της σόλο μελωδικής γραμμής, ο συνθέτης ακολουθεί την ίδια τεχνική με το τσέλο και το *continuo* να συνοδεύουν και πάλι.

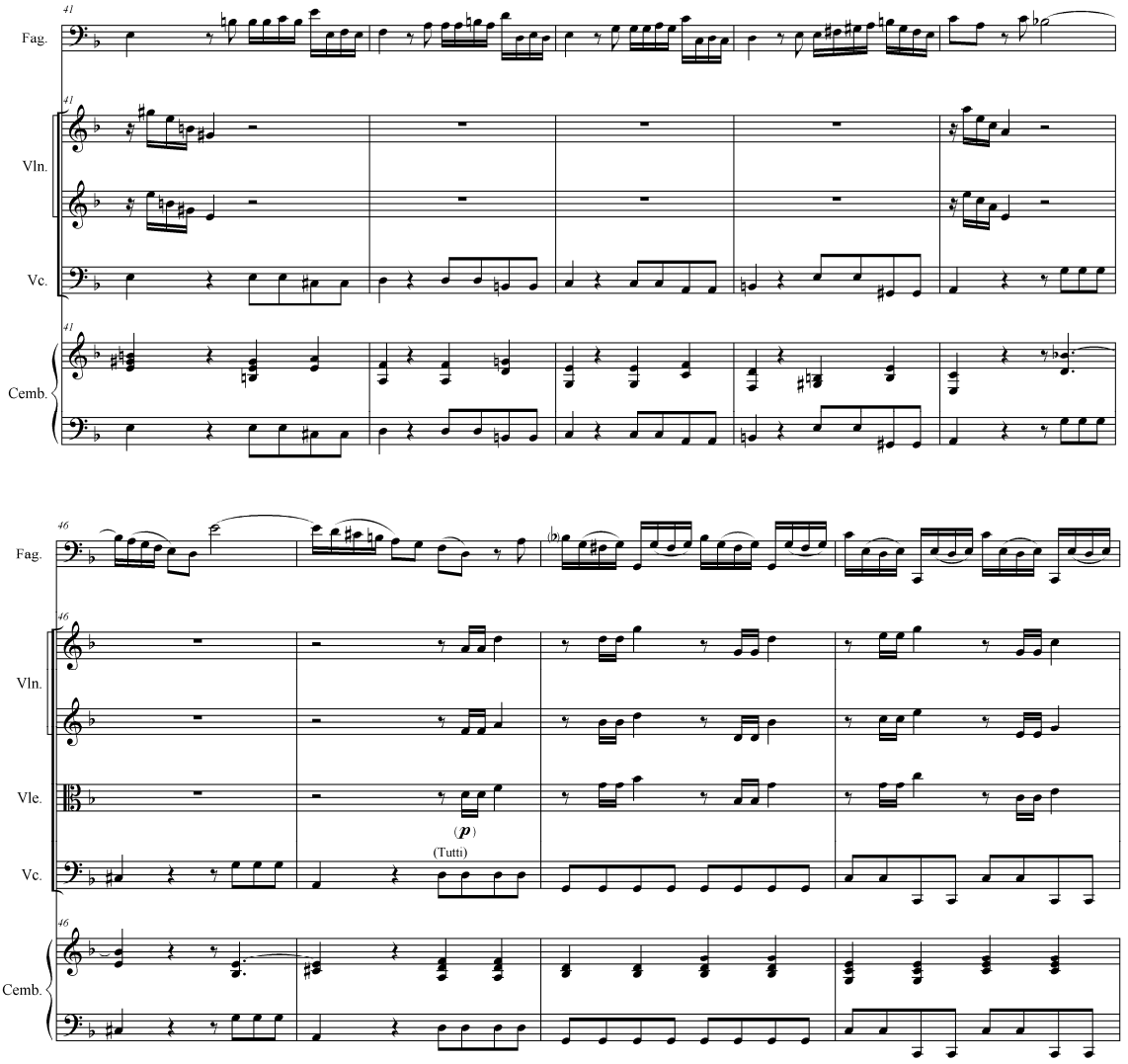
[24] Kolneder, Walter (1986): *The Solo Concerto,* (New Oxford History Of Music V) σελ. 328.

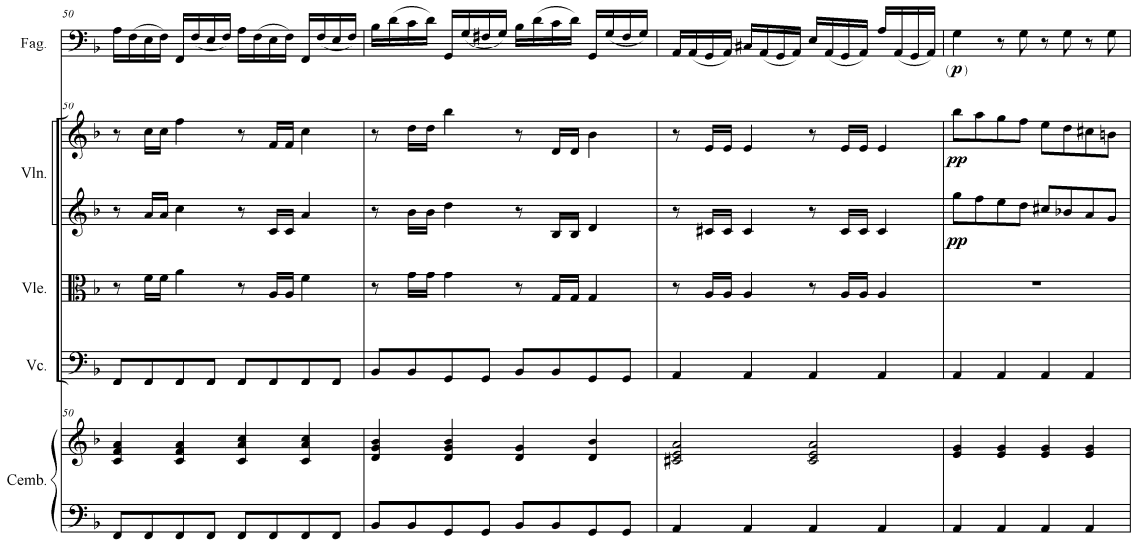
Παράδειγμα 14, *A.Vivaldi, Concerto in Re minore*, (μ. 37-40, πρώτο μέρος)



Επιπλέον σε αυτό το σημείο ο συνθέτης εντάσσει ένα ενδιαφέρον συνοδευτικό μοτίβο το οποίο έρχεται να δημιουργήσει διάλογο με την σόλο γραμμή.

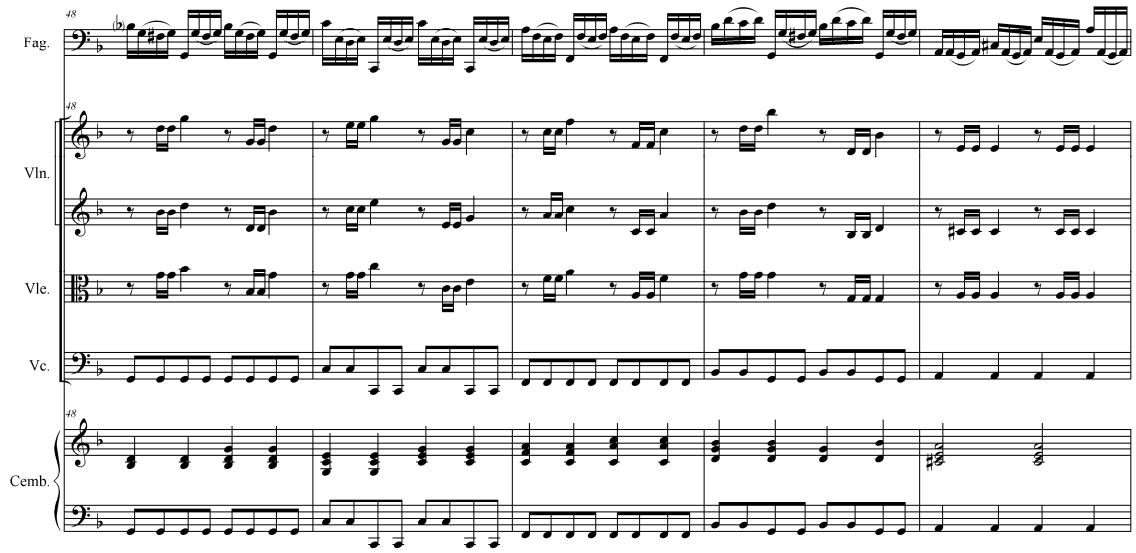
Παράδειγμα 15, *A.Vivaldi, Concerto in Re minore*, (μ. 41-53, πρώτο μέρος)





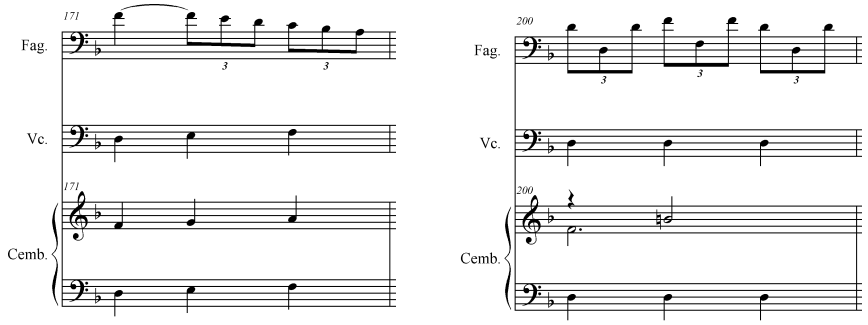
Στο μέτρο 48 τα δέκατα έκτα είναι αντικειμενικά ένα δύσκολο πέρασμα αν υπολογίσει κανείς το Σολ δίεση και το Φα δίεση. Στη δεύτερη είσοδο του σόλο τα μέτρα 48-52 είναι ιδιαίτερης δυσκολίας όπως και τα κατιόντα διαστήματα Σολ-σολ και μι-ντο. Το ντο στο μπαρόκ φαγκότο είναι δύσκολος δακτυλισμός αφού δεν υπάρχει το κλειδί του σύγχρονου φαγκότο. Έτσι ο εκτελεστής είναι αναγκασμένος να καλύψει με το δεξί του αντίχειρα τόσο το κλειδί ρε όσο και την τρύπα του ντο.

Παράδειγμα 16, *A.Vivaldi, Concerto in Re minore*, (μ. 48-52, πρώτο μέρος)



Εκεί που ο συνθέτης δείχνει να αναγνωρίζει τους τεχνικούς περιορισμούς του οργάνου είναι στην έκταση του αφού μόνο σε δύο σημεία απαιτεί την νότα Φα’’

Παράδειγμα 17, *A.Vivaldi, Concerto in Re minore*, (μ. 171, 200, τρίτο μέρος)



ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΕΚΤΕΛΕΣΤΙΚΗ ΠΡΑΚΤΙΚΗ

3.1 Η αναβίωση της παλαιάς μουσικής και το ερώτημα της αυθεντικότητας

Η επιλογή να εξετάσουμε κάποια από τα κονσέρτα του *Vivaldi* τόσο με το σύγχρονο φαγκότο όσο και με το μπαρόκ, δεν είναι τυχαία. Η διαφορετικότητα και η σχέση ανάμεσα στα δύο όργανα δημιουργούν ένα πεδίο έρευνας τόσο στο επίπεδο της κριτικής όσο και σε αυτό της ζωντανής εκτέλεσης. Κρίνουμε όμως απαραίτητη την αναφορά στην ανοδική πορεία εξέλιξης του κινήματος αναβίωσης της παλαιάς μουσικής και στους πρωταγωνιστές του.

Στα πλαίσια αυτής της πραγματικότητας εμφανίζεται ο *Arnold Dolmetsch* και επαναπροσδιορίζει την προσέγγιση της αυθεντικότητας και της παλαιάς μουσικής γενικότερα. Ο *Arnold Dolmetsch* γεννημένος στις 24 Φεβρουαρίου 1858 στο *Mars* της Γαλλίας δραστηριοποιείται από τα πρώτα χρόνια στον χώρο της παλαιάς μουσικής αντιμετωπίζοντας το κύμα 'προόδου' και έντονης επιμονής των καθηγητών της εποχής για 'τεχνική εξέλιξη' και επισημαίνει ως προς την μέθοδο διδασκαλίας:

> Είναι εντελώς αδιάφορο να διδάσκει κανείς κλίμακες. Είναι άχρηστο να μαθαίνουμε να παίζουν κάπως έτσι (ταμ, ταμ, ταμ). Πρέπει να αρχίσουν να μαθαίνουν να παίζουν μουσικά. Συνήθως τους προτρέπουν να παίζουν τρία χρόνια μόνο κλίμακες. Πώς μπορούν λοιπόν να γίνουν μουσικοί.[1]

Η συμβολή του *Arnold Dolmetsch* στην αλλαγή νοοτροπίας είναι καίρια. Το 1889 ξεκινά τα πρώτα κατασκευαστικά πειράματα και λίγο αργότερα δημιουργεί το πρώτο σύνολο παλαιάς μουσικής από βιόλες ντα γκάμπα. Το σύνολο ξεκινά συναυλίες σε όλη την Ευρώπη και το σπουδαίο είναι ότι στο πέρασμά του ιδρύονται κέντρα παλαιάς μουσικής.[2] Άλλοι σημαντικοί μελετητές που συνέβαλαν στην εδραίωση της παλαιάς μουσικής είναι : ο *Stafford Smith,* ο *Canon Francis Galpin,* ο *Edward Dannreuther,* ο *Cal Engel,* ο *Henry Watson*, η *Wanda Landowska*.

---

[1]Cambell Margaret, (1991): *The Consort,* σελ. 17.

[2] Cambell Margaret, (1991): *The Consort,* σελ. 19.

Η μουσική πραγματικότητα στα τέλη του 19ου αιώνα αδιαφορεί για την μουσική του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης. Μόλις το 1962 δίνεται η πρώτη επαγγελματική παράσταση της όπερας του *Mondeverdi 'L' incoronazione di Popea'* (1642). Χαρακτηριστικό είναι ότι η *Ultext,* πιο συγκροτημένη συλλογή του έργου του συνθέτη, αρχίζει να κυκλοφορεί μόλις το 1942.[3] Έργα του *Vivaldi* προσεγγίζονται μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο με τον *Renato Fasano* και τους *Virtuosi Di Roma.* Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα που αναφέρει η *Margaret Cambell* στο περιοδικό *The Consort* για την προσέγγιση της παλαιάς μουσικής στα τέλη του !9ου αιώνα:

> Η 'αυθεντική' εκτέλεση της παλαιάς μουσικής με όργανα εποχής, είναι στις μέρες μας τόσο συνηθισμένη που κινδυνεύει να γίνει καθεστώς. Είναι μια εντελώς αντίθετη κατάσταση με αυτή που επικρατούσε στην 100 χρόνια πίσω, την εποχή της Βικτωριανής Αγγλίας όπου η λατρεία του 'μεγέθους' ήταν η επιταγή των ημερών. Το Φεστιβάλ *Handel* απασχολούσε εκατοντάδες τραγουδιστών και εκτελεστών ορχήστρας. Κανένας δεν μπορούσε να σκεφτεί ούτε για μια στιγμή ότι οι προθέσεις του *Handel* τον 18ο αιώνα ήταν ένα μικρό σύνολο με μια χορωδία στο ανάλογο μέγεθος.[4]

Η έννοια της προόδου επιβάλλεται σε οτιδήποτε θυμίζει το παρελθόν. Η αντίληψη της ιστορικής συνέχειας και της σύνδεσης παρελθόντος και παρόντος αφήνει παγερά αδιάφορους καλλιτέχνες της εποχής.[5] Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Leppard:

> Μόνο λίγα έργα του *Mozart* σε ελάσσονες κλίμακες, και αυτά σπάνια, ακούγονταν. Μάλιστα το ενδιαφέρον ερμηνείας τους ήταν οι πιθανοί τρόποι που θα μπορούσαν να εκτελεστούν ως προάγγελοι του Ρομαντισμού.

Μετά τον *Dolmetsch*, στον χώρο της παλαιάς μουσικής λίγο πριν τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο εμφανίζεται ο *Wenzinger* (Ελβετία 1905). Ιδιαίτερα μετά τον Πόλεμο η απόρριψη της μουσικής του παρελθόντος δίνει

---

[3] Leppard Raymond, (1988): *Authenticity in Music*, σελ. 1-2.
[4] Cambell Margaret, (1991): *The Consort,* σελ. 17.
[5] Leppard Raymond, σελ. 7.

την θέση της στην πλήρη ανάπτυξη και στο κίνημα των δεκαετιών πενήντα και εξήντα. Ο *Raymond Leppard* σημειώνει για εκείνη την εποχή:

> Υπάρχει πια η βαθειά πεποίθηση για την ανάγκη επαναφοράς των παλιών αξιών. Η πεποίθηση όμως αυτή ακυρώνει την πρόθεση επιβεβαίωσης της σημερινής ανωτερότητας ή της αυριανής υπόσχεσης και παρατείνει τη θεωρία ότι οτιδήποτε κράτησε για χρόνια, ίσως για αιώνες, μπορεί και στις μέρες μας να θεωρηθεί σημαντικό.[6]

Μέσα σε αυτό το πολιτιστικό κλίμα αναπτύσσονται οι μουσικές αντιλήψεις τόσο για την αυθεντικότητα όσο και γενικότερα για την παλαιά μουσική. Οι ιδέες του *Nikolaus Harnocourt*, του *Franz Bruggen* και άλλων σπουδαίων καλλιτεχνών αποτελούν πρότυπα για όλους τους νεότερους θαυμαστές του είδους.

[6] Leppard Raymond, (1988): *Authenticity in Music*, σελ. 22.

3.2 Προσεγγίσεις για την αυθεντικότητα στην μουσική

Ο όρος αυθεντικότητα μαρτυρείται στον χώρο των γραμμάτων και των τεχνών από το 1887 δηλώνοντας την γνησιότητα και την εγκυρότητα ενός μουσικού έργου, ενός πίνακα ή ενός λογοτεχνικού έργου. Το αυθεντικό είναι αυτό που ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, που δεν είναι ψεύτικο. Είναι το αρχικό, το πρωτότυπο, αυτό που δεν αποτελεί απομίμηση ή αντίγραφο. Το αυθεντικό φανερώνει γνησιότητα, ειλικρίνεια, έλλειψη προσποίησης ή υποκρισίας.

Ο ρόλος της αυθεντικότητας έχει προβληματίσει πολλούς στοχαστές και μουσικολόγους. Οι δομές της σημερινής κοινωνίας του εύκολου και γρήγορου κέρδους σε συνδυασμό με τον καθημερινά αναπτυσσόμενο μιμητισμό στηρίζουν την αντίληψη της παγκοσμιοποίησης, η οποία προσβάλλει επικίνδυνα τον τομέα του πολιτισμού. Η συνεχιζόμενη απομάκρυνση από την 'αλήθεια' και την διαστρέβλωση αυθεντικών μορφών τέχνης οδηγεί κοινωνιολόγους όπως τον *Pierre Bourdieu* στην απορία [7] '…αν οι νεότερες γενιές που δεν έχουν γνωρίσει την καθαρόαιμη π.χ. λογοτεχνία ή τέχνη που δεν είναι 'εύκολη', θα μπορούν πια να διακρίνουν το αυθεντικό από την απομίμησή του'.

Στον χώρο της μουσικής θεωρητικοί έχουν ασχοληθεί με την αυθεντικότητα και τις προεκτάσεις της στην μουσική εκτέλεση. Ο *Nikolas Kenyon* γνωστός μουσικολόγος και εκδότης του μουσικού περιοδικού Early Music στο κείμενό του με τίτλο '*Authenticity and Early Music: Some Issues and Questions'* ασχολείται με την αυθεντικότητα μέσα από την εκτέλεση της παλαιάς μουσικής από τους ερευνητές και ερμηνευτές της. Υποστηρίζει τις έννοιες της συνέχειας και της προόδου στην μουσική, οι οποίες αναγεννώνται μέσω της ανάδειξης της αυθεντικότητας τόσο στην παλαιά μουσική όσο και στην κατασκευή παλαιών οργάνων.

Ο *Kenyon* δεν βλέπει την αυθεντικότητα αποκομμένη από την καθημερινή μουσική πρακτική, ως μια έννοια καθαρά θεωρητική. Μάλιστα θαμάζει τις παραστάσεις του *David Munrow* στην δεκαετία του εξήντα όπου ο

[7] Εφημερίδα τα Νέα Αθήνα 30-12-2000

ενθουσιασμός και η πίστη στην δουλειά του συγκινούσε το κοινό φέρνοντας τον ακροατή σε επαφή με ένα μουσικό είδος άγνωστο και πολλές φορές δυσνόητο. Ο *Munrow* χωρίς να κάνει εκπτώσεις στην τεχνική αρτιότητα των παραστάσεών του, ακολουθεί το ένστικτό του και την προσωπική του άποψη για την αυθεντική ερμηνεία της παλαιάς μουσικής.

Ένα από τα μέλη του συνόλου, ο μουσικός *Christopher Hogwood* αναφέρει χαρακτηριστικά για τον τρόπο εργασίας του συνόλου:[8] 'δεν υπήρχαν αρκετά στοιχεία για όλα αυτά που κάναμε…ήταν ουσιαστικά η μία ανακάλυψη πάνω στην άλλη'.

Την έννοια της συνέχειας υποστηρίζει και ο συνθέτης Ιγκόρ Στραβίνσκυ. Στο βιβλίο του 'Μουσική Ποιητική' λέει χαρακτηριατικά:[9]

> Η όμορφη αυτή αίσθηση της συνέχειας που επιτρέπει την ανάπτυξη του πολιτισμού μοιάζει να είναι ο γενικός κανόνας που παρουσιάζει ελάχιστες εξαιρέσεις. Εξαιρέσεις που θα έλεγε κανείς πως υπάρχουν για να τον επιβεβαιώνουν'.

Ο ερευνητής και εκτελεστής παλαιάς μουσικής στην δεκαετία του εξήντα, *Nikolaus Harnocourt* δεν θεωρεί ότι η 'παράδοση' στον χώρο των μουσικών εκτελέσεων και η προσπάθεια μίμησής της αποτελούν τον σωστό δρόμο για την αυθεντική ερμηνεία. Μάλιστα υποστηρίζει:[10] Μία ερμηνεία πρέπει να προσεγγίζεται ωσάν ολόκληρη η ρομαντική περίοδος να παρακάμπτεται'.

Ο *Gustav Leonhard* κινείται στην ίδια αντίληψη για την αυθεντική ερμηνεία. Μάλιστα σε σημειώσεις του από ηχογράφηση των Βραδεμβούργιων Κονσέρτων αναφέρει:[11]

> Αν κάποιος προσπαθεί να είναι μόνο αυθεντικός, δεν θα είναι ποτέ πειστικός. Αν κάποιος είναι πειστικός αυτό που θα αφήσει είναι μία αυθεντική εντύπωση.

---

[8] Ed. Kenyon Nikolas, (1988) : *Authenticity and Early Music.* σελ. 1.
[9] Stravinsky Igor, (1980) : *Μουσική Ποιητική* σελ. 82.
[10] Ed. Kenyon Nikolas, (1988) : *Authenticity and Early Music* σελ. 4.
[11] ο.π. σελ. 5-6

Αυτή ακριβώς η διαπίστωση του *Leonhard* μας δίνει την απάντηση για το αν θα πρέπει να είμαστε ως μουσικοί εκτελεστές προσκολλημένοι σε μια τυποποιημένη και μιμητική ερμηνεία ιστορικών πηγών, ή θα πρέπει να ανακαλύπτουμε την αυθεντικότητα μέσω της σύγχρονης μουσικής αισθητικής.

Ο *Bruggen,* ένας από τους μεγαλύτερους μουσικούς εκτελεστές, υποστηρίζει πως οι ιστορικές πηγές επηρεάζουν την προσπάθειά του για αυθεντική ερμηνεία κατά 30%-40%. Αντίθετα ο *Christopher Hogwood* (μέλος του συνόλου *Munrow*) και ο *Trevor Pinnock* είναι ένθερμοι υποστηρικτές τόσο της αναλυτικής έρευνας των ιστορικών πηγών όσο και της πιστής παρακολούθησης της παράδοσης. Ο *Nikolas Kenyon* ισορροπεί ανάμεσα στις δύο απόψεις. Από την μία πλευρά αποδέχεται τις απόψεις *Munrow* και *Bruggen*, οι οποίοι πιστεύουν στην προσωπική ερμηνεία ως βασική προσέγγιση της αυθεντικότητας, ενώ από την άλλη πλευρά δεν απορρίπτει τον καταλυτικό ρόλο τόσο των ιστορικών πηγών όσο και της 'εκτελεστικής παράδοσης'. Ο *Kenyon* παρατηρεί χαρακτηριστικά:[12]

> Υπάρχει ένας συνεχής διάλογος μεταξύ του παρελθόντος και του παρόντος, μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου, με τέτοιο τρόπο που είναι αδύνατο να τα διαχωρίσει κανείς…

Είναι φανερό ότι αυτή η αντίληψη αποδεσμεύει τους εκτελεστές και τους παρέχει την δυνατότητα και το πεδίο προσωπικής άποψης και ερμηνείας. Ο *Hans Keller* προχωράει ακόμα περισσότερο υποστηρίζοντας ότι εμείς ως επίγονοι των συνθετών του παρελθόντος κατανοούμε καλύτερα τις προθέσεις των δημιουργών και σημειώνει[13]: '…καταλαβαίνουμε μία εμπνευσμένη μουσική περισσότερο από όσο εκείνοι…είμαστε περισσότερο αυθεντικοί από εκείνους'.

Ο *Will Crutchfield* αποδέχεται ως αυθεντική μουσική και κατ' επέκταση ως αυθεντική παράσταση, την απόλυτη ταύτιση του συνθέτη με τον εκτελεστή, μία ταύτιση που οδηγεί τον ακροατή στο συμπέρασμα ότι μουσική και εκτελεστής γίνονται ένα.

---

[12] Ed. Kenyon Nikolas σελ. 13.
[13] Ed. Kenyon Nikolas σελ. 15.

Ο μουσικολόγος *Mayer Brown* τοποθετεί τον προβληματισμό για την έννοια της αυθεντικότητας στα τέλη του 19ου αιώνα και θεωρεί ως πρώτους εκφραστές της την *Wanda Landowska* και τον *Arnold Dolmetsch.* Μάλιστα χαρακτηρίζει τον *Dolmetsch* ως τον 'πατέρα της μόδας της αυθεντικότητας'. Η *Wanda Landowska* ως ερμηνεύτρια του τσεμπάλου ακολουθεί περισσότερο το προσωπικό της ένστικτο και λιγότερο τις 'ιστορικές οδηγίες'. Ο *Brown* αναφέρει[14] για την *Wanda Landowska* τα ακόλουθα:

> Στήριζε τις μουσικές της αποφάσεις για την ερμηνεία του Bach, Handel, Scarlatti, ή τον Mozart στις ιδέες της για τον ουσιώδη χαρακτήρα της μουσικής, ακολουθώντας ενδεχομένως το πνεύμα από το γράμμα των οδηγιών των ιστορικών πηγών που μελετούσε.

Για τον *Brown* ο όρος 'αυθεντικό' πρέπει να χρησιμοποιείται για παραστάσεις που είναι επιδέξια παιγμένες και τραγουδημένες, γνήσια αφοσιωμένες, και πειστικές.[15]

Ο *Robert P. Morgan* χαρακτηρίζει τον προβληματισμό γύρω από την αυθεντικότητα στην μουσική ως σύμπτωμα της σημερινής κοινωνίας και του μουσικού μας πολιτισμού. Ουσιαστικά το αίσθημα της ανασφάλειας και της προσωπικής αμφισβήτησης είναι εκείνα που οδηγούν στη συζήτηση για την έννοια της ιστορικής αυθεντικότητας. Είναι το άγχος αναζήτησης και επιβεβαίωσης της πολιτισμικής ταυτότητας.

Ο *Morgan* παρομοιάζει την μουσική του παρελθόντος με τις γλώσσες του παρελθόντος και θεωρεί ότι, αφού δεν υπάρχουν ζωντανοί εκφραστές αυτών των γλωσσών, οποιαδήποτε προσπάθεια αναβίωσης πέφτει στο κενό και συμπληρώνει[16]: 'Μπορούμε να υποκριθούμε ότι μιλάμε τις γλώσσες του παρελθόντος όπως την δική μας, αλλά στην πραγματικότητα δεν μπορούμε να το πραγματοποιήσουμε'.

Έτσι λοιπόν η προσπάθεια για μια αυθεντική ερμηνεία πρέπει να στηρίζεται στην ζωντανή 'επαναδημιουργία' της μουσικής στα πλαίσια της

[14] Ed. Kenyon, Nikolas. σελ. 38-39.
[15] ο.π. σελ. 56.
[16] ο.π. σελ. 71.

αισθητικής και της μουσικής πρακτικής του παρόντος. Τέλος ο *Morgan* επισημαίνει τον κίνδυνο το 'κίνημα για την αυθεντικότητα' να οδηγήσει σε μια μουσειακή αντίληψη για την μουσική. Ο κίνδυνος αυτός μπορεί να αποφευχθεί μόνο αν ερευνούμε την μουσική του παρελθόντος μέσα από την σύγχρονη αισθητική πραγματικότητα.

Ο *Richard Taruskin* -ένας από τους πιο σημαντικούς μουσικολόγους- στηρίζει την άποψη του *Morgan* επισημαίνοντας:[17]

> Πολλοί, αν όχι οι περισσότεροι, από εμάς που ασχολούμαστε με την 'αυθεντική' ερμηνεία της μουσικής προσεγγίζουμε την μουσική εκτέλεση ως κριτές κειμένου, και αποτυγχάνουμε να διακρίνουμε την θεμελιώδη διαφορά μεταξύ μουσικής ως διαδοχής ήχων –σε κίνηση- και μουσικής από νότες σχεδιασμένες σε μία σελίδα.

Είναι φανερό ότι ο *Taruskin* διακρίνει τον κίνδυνο της στείρας ανάλυσης και έρευνας της παρτιτούρας ως μέσου προς την αυθεντικότητα. Ο κίνδυνος αυτός μπορεί να αποκόψει την μουσική από το κείμενο, τους ήχους από τις νότες. Ο *Taruskin* εναντιώνεται στην απόλυτη και τυφλή υπακοή στις ιστορικές πηγές ως στηρίγματα μιας δήθεν αυθεντικής παράστασης. Τα στηρίγματα αυτά ουσιαστικά απαγορεύουν την ανάδειξη οποιουδήποτε στοιχείου 'αυθεντικής απόδειξης'.

Οι ιστορικές πηγές για την εκτελεστική πρακτική δεν μπορούν να εναρμονιστούν απόλυτα με την σημερινή μουσική πραγματικότητα αφού το προσωπικό γούστο τόσο του εκτελεστή όσο και του κοινού συνεχώς μεταβάλλονται στα πλαίσια της ραγδαίας εξέλιξης της κοινωνίας και του πολιτισμού.

Ο *Taruskin* καταλήγει στην άποψη:[18]

> Φαίνεται σε μένα ότι η σπουδαία ευκαιρία, και το ιδιαίτερο καθήκον ενός κινήματος που σκοπό έχει την αυθεντικότητα, είναι να ενθαρρύνει μία ερμηνευτική προσέγγιση προσωπικής πεποίθησης και πίστης σε πρωτοφανή βαθμό.

---

[17] Taruskin Richard, (1995): *Text and Act.* σελ. 70
[18] Taruskin Richard, σελ. 77

Το ερώτημα της αυθεντικότητας έχει απασχολήσει, όπως είδαμε, ιδιαίτερα τους μουσικολόγους τα τελευταία χρόνια. Οι απόψεις διίστανται και δύο είναι οι βασικές τάσεις που επικρατούν τόσο στους εκτελεστές όσο και στους μουσικολόγους. Από την μία πλευρά η αυστηρή ακαδημαϊκή ιστορική συνέπεια και συνέχεια στην εκτέλεση, δηλαδή εκείνη που στηρίζεται αποκλειστικά στις ιστορικές πηγές αδιαφορώντας για το σημερινό πεδίο εφαρμογής τους, και από την άλλη η εμπιστοσύνη στο προσωπικό γούστο του σύγχρονου εκτελεστή που μπορεί, στο βωμό του επιδιωκόμενου αποτελέσματος να παρακάμψει και να προσπεράσει ιστορικές πηγές, που δεν ικανοποιούν την αισθητική του.

Η προσωπική μας θέση σχετικά με τις αντικρουόμενες απόψεις, η οποία απορρέει από την πρακτική επαφή μέσω της εκτέλεσης της παλαιάς μουσικής, βρίσκεται στη 'χρυσή τομή'. Ο εύστοχος συνδυασμός των ιστορικών πηγών και της σύγχρονης αισθητικής όπως αυτή αναπτύχθηκε είναι ίσως ο πιο πειστικός δρόμος για την κατανόηση και ερμηνεία της παλαιάς μουσικής. Η ερμηνεία που είναι μόνο αυθεντική και ακαδημαϊκά ορθή κινδυνεύει να μην είναι πειστική, όπως και η ερμηνεία που ακολουθεί τυφλά το ένστικτο κινδυνεύει να πέσει σε βαριά ιστορικά ατοπήματα.

Η μουσική είναι ένας ζωντανός οργανισμός όπως η γλώσσα μας. Δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι χειριζόμαστε τη γλώσσα του παρελθόντος, όσες γνώσεις και αν έχουμε γι' αυτήν. Υπάρχει μια εξέλιξη που οφείλουμε να παρακολουθήσουμε και να συμβιβαστούμε. Ίσως τελικά η αναζήτηση της ιστορικής αυθεντικότητας ως απόλυτης επιδίωξης μιας μουσικής παράστασης είναι ένα εγχείρημα επιφανειακό χωρίς μουσικό αντίκρισμα.

3.3 Οι προθέσεις του συνθέτη και η σχέση του με τον ερμηνευτή.

Μέσα στα πλαίσια του προβληματισμού για τον ρόλο της αυθεντικότητας στην μουσική πρακτική αναδύεται και ένας άλλος πόλος προβληματισμού που έχει άμεση σχέση με αυτόν της αυθεντικότητας. Είναι η σχέση του συνθέτη με τον ερμηνευτή και κατά πόσο πρέπει να αποτυπώνονται με ακρίβεια οι προθέσεις και οι απόψεις του συνθέτη για το έργο του. Ο *Nikolas Temperley* σε συμπόσιο παλαιάς μουσικής παρατηρεί:[19] ‘ Δεν αναγνωρίζω ότι ο τρόπος εκτέλεσης που ταιριάζει στον συνθέτη είναι πάντα ο καλύτερος’. Χαρακτηριστικό το σχόλιό του για την ισότιμη αισθητική αντίληψη του ερμηνευτή με αυτή του συνθέτη. Σύμφωνος με τις απόψεις του *Temperley* είναι ο *Will Crutchfield* ο οποίος περιγράφει χαρακτηριστικά:[20]

> Σε άλλες εποχές, όπως την εποχή του *Toscanini*, υπήρχε η διάθεση πραγματοποίησης και πιστής αντιγραφής των προθέσεων του συνθέτη. Η πρόοδος στη μουσική εκτέλεση ήταν η διάθεση απομάκρυνσης από το στυλ του συνθέτη και την εποχή του…

Ο *Howard Mayer Brown* είναι πιο διαλλακτικός και αναφέρει ότι αν και η αυθεντική ερμηνεία των προθέσεων του συνθέτη είναι το ιδανικό ζητούμενο, τούτο δεν είναι πάντα εφικτό και πολλοί ερμηνευτές δεν το επιδιώκουν.

Στον χώρο της παλαιάς μουσικής οι ελλιπείς πληροφορίες για πολλά τεχνικά ζητήματα όπως σημειογραφία, άρθρωση κ.α. καθιστούν ιδιαίτερα δύσκολη την ακριβή αποτύπωση των προθέσεων του συνθέτη. Ακόμη και στη μουσική του 20ου αιώνα που η ακρίβεια στη σημειογραφία των έργων είναι από τα πρώτα ζητούμενα των συνθετών, οι εκτελεστές διαφέρουν από ερμηνευτή σε ερμηνευτή, αφού οι ίδιοι οι μουσικοί επιδιώκουν την διαφορετική προσέγγιση των έργων. Όπως μας πληροφορεί ο Mayer Brown, οι απόψεις της *Wanda Landowska* κινούνται στην ίδια κατεύθυνση:[21]

---

[19] Ed. Kenyon Nikolas, σελ. 15.
[20] ο.π. σελ. 23.
[21] ο.π. σελ. 39.

Πίστευε περισσότερο στην προσωπική κατανόηση της μουσικής παρά στις προθέσεις και τις πιθανές προσδοκίες του συνθέτη.

Από την άλλη πλευρά ο Ιγκόρ Στραβίνσκυ στο βιβλίο του 'Μουσική Ποιητική' υποστηρίζει το εντελώς αντίθετο:[22]

Τα κατά Ματθαίο Πάθη του Μπάχ έχουν γραφεί για ένα σύνολο μουσικής δωματίου. Η πρώτη τους εκτέλεση, στα χρόνια του Μπαχ, πραγματοποιήθηκε άψογα από ένα συνολικό δυναμικό 34 μουσικών, στους οποίους συμπεριλαμβάνονταν και οι σολίστ και η χορωδία. Αυτό είναι γνωστό. Κι όμως, στις μέρες μας δεν διστάζουν να παρουσιάζουν το έργο, αδιαφορώντας τελείως για τις επιθυμίες του συνθέτη, με εκατοντάδες εκτελεστές, που συχνά φτάνουν και τους χίλιους. Αυτή η έλλειψη κατανόησης των υποχρεώσεων του εκτελεστή, αυτή η αλαζονεία των μεγάλων αριθμών, προδίδει μία απόλυτη έλλειψη μουσικής παιδείας.

Στη ίδια φιλοσοφία κινείται ο Ααρών Κόπλαντ ο οποίος στο βιβλίο του 'Μουσική και Φαντασία' αναφέρει μεταξύ άλλων την ανάγκη του ερμηνευτή για 'ρητορική ευφράδεια', δηλαδή, με μουσικούς όρους, την δημιουργία όμορφων ήχων.[23]

[22] Stravinsky Igor, (1980): *Μουσική Ποιητική*, σελ. 140
[23] Copland Aaron, (1980): *Μουσική και Φαντασία*, σελ. 85

3.4 Ερμηνεία της παλαιάς μουσικής με πιστά αντίγραφα ή με σύγχρονα όργανα

Η ερμηνεία της παλαιάς μουσικής με αυθεντικά αντίγραφα της εποχής δεν αποτελεί σε καμία περίπτωση απαράβατο κανόνα. Πρέπει να αισθανόμαστε απόλυτα ελεύθεροι, αν το επιθυμούμε, να χρησιμοποιούμε τα σύγχρονα όργανα που αναμφισβήτητα υπερέχουν στον ηχοχρωματικό τους πλουραλισμό και στις τεχνικές τους δυνατότητες πλησιάζοντας πολύ περισσότερο στην αισθητική του σήμερα και στο 'αυτί' του ακροατή. Ο *Neuman* σημειώνει:[24]

> Ο τρόπος που οι αυθεντιστές χρησιμοποιούν τα όργανα εποχής ως επιτακτική ανάγκη, αποκαλύπτει ένα λατρευτικό γνώρισμα στο κίνημά τους.

Έτσι λοιπόν η εκτέλεση των κονσέρτων *Vivaldi* με μπαρόκ φαγκότο δεν είναι σε καμία περίπτωση υποχρεωτική αφού και το σύγχρονο φαγκότο μπορεί να αποδώσει το έργο με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του. Είναι αλήθεια ότι η χρησιμοποίηση παλαιών οργάνων σε κάποια έργα παλαιάς μουσικής κρίνεται απαραίτητη, όπως για παράδειγμα η μονοφωνική κοσμική μουσική του Μεσαίωνα. Εκεί τα αυθεντικά αντίγραφα (φλάουτα με ράμφος, *crumhorns*, *vielles* κλπ) είναι ικανά να αποδώσουν με τον καλύτερο και ίσως αποκλειστικό τρόπο την αισθητική και ηχοχρωματική παλέτα της μουσικής. Η οργανική μουσική του Μεσαίωνα στηρίζεται ιδιαίτερα στο ηχητικό αποτέλεσμα αυτών των οργάνων που αν αντικατασταθεί θα διαταραχθεί η ισορροπία αυτών των συνθέσεων.

Αντίθετα στα κονσέρτα του *Vivaldi* η χρησιμοποίηση ενός συνόλου εγχόρδων με το σύγχρονο φαγκότο δεν αλλοιώνει την ηχοχρωματική δομή της σύνθεσης η οποία, πιστεύουμε, ότι αναδεικνύεται ισότιμα με εκείνη του μπαρόκ. Το ζητούμενο σε κάθε συναυλία ή ηχογράφηση είναι η 'αμεσότητα' που δημιουργεί ο εκτελεστής με το κοινό του και όχι η στείρα μουσειακή αναπαραγωγή. Άλλωστε είναι φανερό πως η αισθητική του ακροατή κατά τον 18^{ο} αιώνα είναι διαφορετική από την σημερινή και κάθε προσπάθεια μιμητισμού της μας οδηγεί σε αποτυχία.

[24]Neumann Frederick, (1989): *New Essays on Performance Practice* σελ. 29.

3.5 Η εκτέλεση της μουσικής στο κούρδισμα A = 415

Παράλληλα με την επιλογή αυθεντικών οργάνων, οι 'αυθεντιστές', είναι απόλυτοι και στο θέμα του κουρδίσματος το οποίο, υποστηρίζουν, πρέπει να είναι πάντα A = 415. Η γενίκευση αυτή σε καμία περίπτωση δεν είναι σωστή και προσκρούει στην ποικιλία κουρδισμάτων στην εποχή μπαρόκ. Από το 1600 έως το 1820 δεν υπάρχει ένας γενικός κανόνας αποκλειστικά χαμηλότερου κουρδίσματος. Το κούρδισμα ποικίλει από περιοχή σε περιοχή και από κατασκευαστή σε κατασκευαστή. Γύρω στο 1700 η περίφημη οικογένεια *Denners* κατασκευάζει φλάουτα με ράμφος σε τρία διαφορετικά κουρδίσματα α=410,450,460, δηλαδή ένα ημιτόνιο κάτω και ένα ημιτόνιο πάνω από το σημερινό κούρδισμα. Επίσης τα φλάουτα της εποχής έχουν την δυνατότητα να παίζουν σε περισσότερα από ένα κουρδίσματα. Ο *Newmann* σημειώνει:[25]

> Μία υπόθεση μπορούμε να κάνουμε για τα χαμηλά κουρδίσματα που χρησιμοποιούν οι 'αυθεντιστές', μόνο όταν όργανα εποχής αδυνατούν να ακουστούν καλά σε ψηλότερα κουρδίσματα ή όταν μπορούν να παράγουν καλύτερο ήχο σε χαμηλότερο κούρδισμα. Έτσι λοιπόν μπορούμε να δικαιολογήσουμε το χαμηλότερο κούρδισμα, μόνο ως αποτέλεσμα συγκυριών.

[25] Neumann Frederick, (1989): *New Essays on Performance Practice* σελ. 26.

3.6 Η απαγόρευση της χρήσης του *vibrato*

Το θέμα του *vibrato*, στην ερμηνεία της παλαιάς μουσικής, είναι πάντα επίκαιρο και διχάζει τόσο τους μουσικολόγους όσο και τους εκτελεστές της παλαιάς μουσικής. Οι περισσότεροι αυθεντιστές ακολουθούν δογματικά την αντίληψη: όχι *vibrato* στη φωνή (τραγούδι) και στα όργανα.

Η απουσία *vibrato* σε εκτελέσεις παλαιάς μουσικής αντιμετωπίζεται αρνητικά από διαπρεπείς μουσικολόγους όπως ο *Dart* ή ο *Doninghton*, οι οποίοι αν και ανήκουν στο κίνημα των αυθεντιστών σχολιάζουν:[26] 'Η απόλυτη απουσία *vibrato* στη χορδή ισοδυναμεί με θάνατο σε κάθε είδους μουσικής'.

Δύο πηγές της εποχής που εξετάζουμε αποδεικνύουν την χρησιμοποίηση του *vibrato* κατά τον 17^{ο} και 18^{ο} αιώνα. Η πρώτη προέρχεται από τον *Praetorious* (1619), όπου στο έργο του *Syntagma Musicum* αναφερόμενος στις προϋποθέσεις που ένα αγόρι πρέπει να έχει για να ξεκινήσει τραγούδι υπάρχει και εκείνη της γνώσης του *vibrato*. Η δεύτερη πηγή προέρχεται από την αλληλογραφία του *Mozart* με τον πατέρα του. Σε ένα από τα γράμματά του στις 12 Ιουνίου του 1778 γράφει:[27]

> Ο *Meissner*, όπως γνωρίζεις, έχει το κακό συνήθειο να πάλλει την φωνή του, μαρκάροντας σε μία μεγάλης αξίας νότα όλα τα τέταρτα ή ακόμα και τα όγδοα. Αυτό το συνήθειο δεν έχω καταφέρει να το ανεχτώ. Είναι πραγματικά απαίσιο και αυτός ο τρόπος τραγουδιού είναι αντίθετος στη φύση. Η ανθρώπινη φωνή κάνει *vibrato* από μόνη της, αλλά με ένα τρόπο που είναι όμορφος, αυτή είναι η φύση της φωνής και μπορεί κανείς να την μιμηθεί στα πνευστά, στα έγχορδα ακόμα και στο πιάνο.

Μέσα από τα λόγια ενός από τους μεγαλύτερους δημιουργούς της ιστορίας, τονίζεται η φυσική τάση της ανθρώπινης φωνής για *vibrato* αλλά και η προτροπή μίμησής της από τα έγχορδα και τα πνευστά. Είναι φανερό λοιπόν ότι η χρησιμοποίηση του *vibrato* από τον εκτελεστή του μπαρόκ φαγκότου δεν αποτελεί παραβίαση κάποιου γραπτού ή άγραφου κανόνα αλλά στοιχείο έκφρασης της μουσικής ιδέας.

---

[26] Neumann Frederick, (1989): *New Essays on Performance Practice* σελ.23.
[27] ο.π. σελ.172.

3.7 Τα στολίδια στην εποχή του *Vivaldi*

Η παράδοση του αυτοσχεδιασμού και των στολιδιών σε μία σύνθεση υπάρχουν από τότε που υπάρχει η ίδια η μουσική. Στο παρελθόν ένας εκτελεστής ήταν συνάμα και συνθέτης ο οποίος όταν έκρινε αναγκαίο διάνθιζε την μελωδία με δικά του ποικίλματα. Υπάρχουν αποδείξεις ότι αυτή η παράδοση κράτησε μέχρι τον 19^{ο} αιώνα.

Η πολυπλοκότητα των χρωματισμών αλλά και των ίδιων των συνθέσεων της Ρομαντικής περιόδου περιόρισε κατά πολύ αυτή την ελευθερία του εκτελεστή οδηγώντας τον στον 20^{ο} αιώνα στην αποκλειστική εκτέλεση της παρτιτούρας με ακρίβεια. Οι συνθέτες της παλαιάς μουσικής περίμεναν από τον εκτελεστή να προσθέσει δικές του ιδέες, ήταν μία διάσταση της τότε μουσικής πραγματικότητας. Για να μπορεί λοιπόν κανείς να ερμηνεύσει εν γένει την παλαιά μουσική θα πρέπει να μάθει να στολίζει, αλλά και σε συνθέσεις του Μεσαίωνα, να αυτοσχεδιάζει πάνω στην μελωδία της σύνθεσης.

Είναι φανερό ότι για τον εκτελεστή του σήμερα το να μάθει να στολίζει και να αυτοσχεδιάζει είναι πολύ πιο δύσκολο από τον εκτελεστή της εποχής του Μεσαίωνα, της Αναγέννησης του Μπαρόκ αφού το περιβάλλον, παράδοση και η ζωντανή μουσική πρακτική έδιναν τις απαντήσεις. Ο σημερινός μουσικός καλείται να μάθει πληθώρα στυλ, ποικιλμάτων, στολιδιών από διαφορετικές χώρες σε διαφορετικές εποχές. Η όλη αυτή διαδικασία είναι φυσικό να τον αποθαρρύνει οδηγώντας τον πολλές φορές, σε μια στείρα αναπαραγωγή της παρτιτούρας.

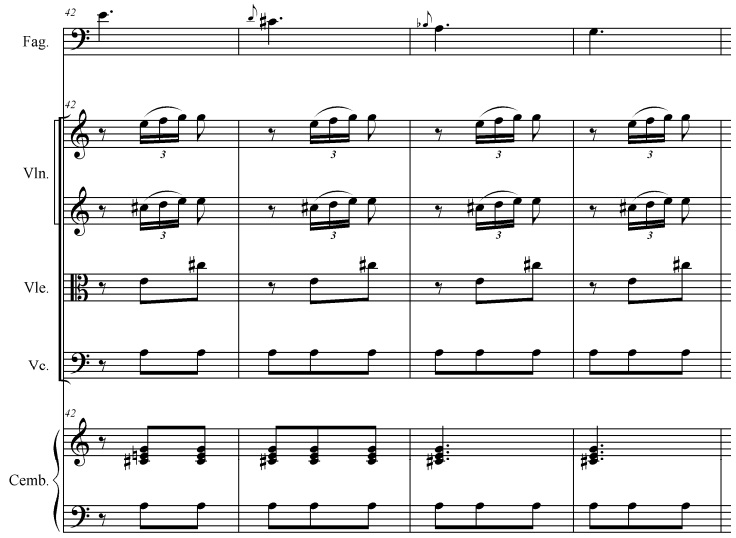
Όπως προαναφέραμε ο στολισμός (*ornamentation*) είναι ουσιαστικά η διάνθιση μίας γραμμένης μελωδίας. Υπάρχουν δύο βασικές κατηγορίες στολιδιών: αυτά που 'πλαισιώνουν' μία νότα και αυτά που τοποθετούνται μεταξύ των νοτών, τα περάσματα (*passaggi*). Θα δανειστούμε την ορολογία του *Brown*[28] ο οποίος ονομάζει τα πρώτα *graces* και τα δεύτερα *passaggi*. Τα *graces* είναι ουσιαστικά τα μικρά στολίδια όπως οι τρίλιες, τα γυρίσματα ακόμα και το *vibrato*. Είναι τα συνήθη στολίδια που πολλές φορές οι συνθέτες

[28] Brown, Haward M (1976): *Embellishing Sixteenth-Century Music.*

της εποχής απέφευγαν να τα γράψουν αλλά αποτελούσαν αναπόσπαστο κομμάτι της εκτελεστικής πρακτικής.

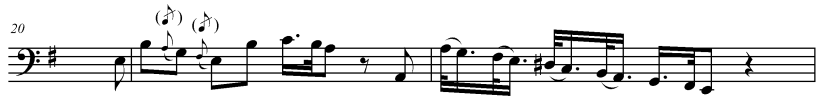
Στο ερώτημα ποια στολίδια χρησιμοποιούμε στα έργα του *Vivaldi* η απάντηση δεν είναι πολύ εύκολη. Πάντως η χρησιμοποίηση των λεγομένων *graces* είναι σαφώς πολύ πιο συχνή. Ιδιαίτερα η *appoggiatura* και η τρίλια είναι ίσως τα πιο συχνά ποικίλματα. Μάλιστα η *appoggiatura* εμφανίζεται ως ένα μικρό όγδοο χωρίς κομμένη την ουρά του.

Παράδειγμα 1, *A.Vivaldi, Concerto in La minore No7*, (μ. 42-44, πρώτο μέρος)



Παίζοντας λοιπόν τη μικρή αυτή νότα ως όγδοο συμπίπτει σχεδόν πάντα με κάποιο όγδοο κάποιου άλλου οργάνου. Οι νότες με ένα μικρό *accent* είναι ιδιαίτερα εμφατικές και αντικατοπτρίζουν την εκφραστικότητα του συνθέτη. Στα κονσέρτα για φαγκότο σχεδόν πάντα η μικρή αυτή νότα είτε είναι *grace note* (απλό ποίκιλμα) είτε *appoggiatura* και δεν έχει την αξία της νότας που ακολουθεί δημιουργώντας διαφωνίες. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αναφέρει ο Neumann.[29]

Παράδειγμα 2, *A.Vivaldi, Concerto in Mi minore*, (μ. 16-17, πρώτο μέρος)



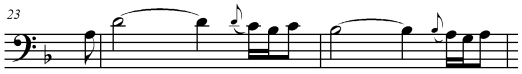
[29] Neumann, Frederick (1989): *New Essays on Performance Practice* σελ. 181.

Σε αυτό το σημείο οι απόψεις δύο αναλυτών διίστανται. Όπως αναφέρει ο *Walter Kolneder* ο *Schenker* έχει μια ενδιαφέρουσα άποψη για τα στολίδια στα έργα του *Vivaldi*. Αναφέρει χαρακτηριστικά:[30]

> Οι λύσεις που δίνει ο *Schenker* για τα στολίδια (*graces notes*) στον *Mozart* είναι ενδιαφέρουσες. Ο *Mozart* περισσότερο από κάθε άλλο δημιουργό του 18ου αιώνα ομοιάζει περισσότερο με την εκφραστικότητα και την αισθητική του *Vivaldi*. Τα στολίδια πρέπει να εκτελεστούν με περισσότερη έκφραση από ότι 'τολμηρά'.

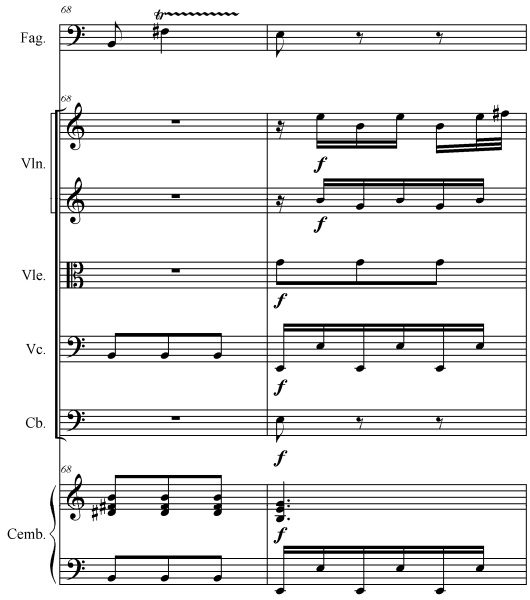
Άρα δηλαδή οι μικρές νότες είτε είναι ποικίλματα (*grace notes*) είτε *appoggiatura* κρατούν την αξία της νότας.

Παράδειγμα 3, *A.Vivaldi, Concerto in Re minore*, (μ. 16-17, πρώτο μέρος)



Πολλές φορές ο *Vivaldi* ζητάει την τρίλια να ξεκινάει με μια μεγάλη *appoggiatura*.

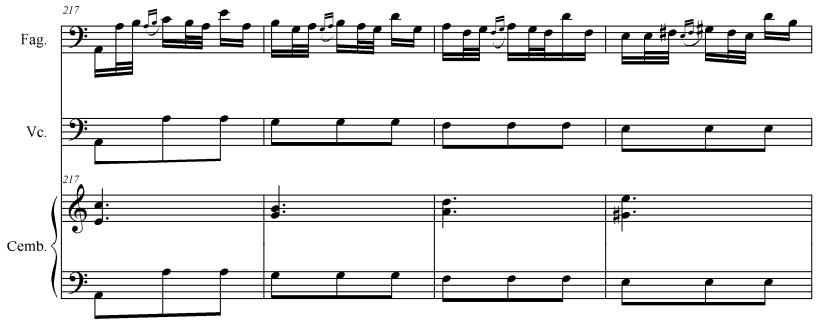
Παράδειγμα 4, *A.Vivaldi, Concerto in La minore No7*, (μ. 68-69, πρώτο μέρος)



[30] Kolneder, Walter (1979): *Performance Practices in Vivaldi* σελ. 46.

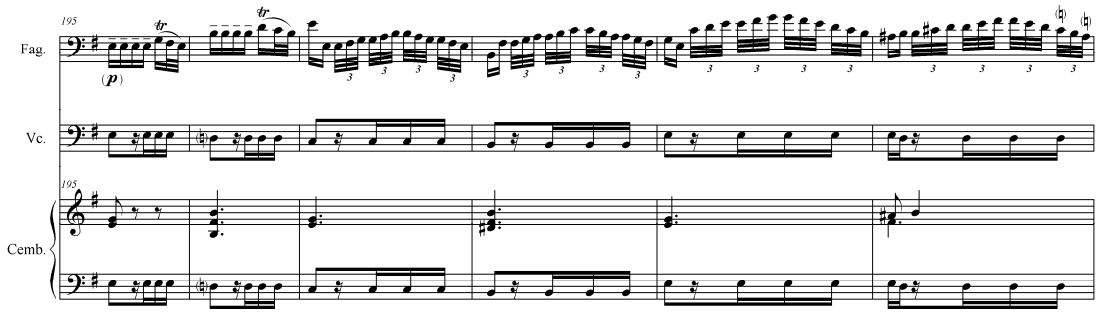
Στα γρήγορα *tempi*, αναμφισβήτητα, οι μικρές νότες παίρνουν την αξία τους από τις νότες που προηγούνται.

Παράδειγμα 5, *A.Vivaldi, Concerto in La minore No2*, (μ. 217-219, τρίτο μέρος)



Οι μικρές νότες παίρνουν την αξία των τριακοστών δευτέρων που προηγούνται. Στα αργά μέρη τόσο ο *Vivaldi* όσο και οι σύγχρονοι συνθέτες του διανθίζουν την μελωδία με πολλά στολίδια. Μάλιστα στα αργά μέρη χρησιμοποιούν τα λεγόμενα *passaggi* (περάσματα). Τις περισσότερες φορές ο ερμηνευτής με φαντασία διανθίζει την μελωδία. Πάντως ο *Vivaldi* ακολουθεί και τους δύο τρόπους. Σε κάποια έργα του γράφει όλα τα στολίδια αναλυτικά ενώ σε άλλα κατασκευάζει τον σκελετό και αφήνει στον εκτελεστή την ανάπτυξη. Στο κονσέρτο *in la* (*FVIII no7*), στο δεύτερο μέρος *Andante molto*, ο συνθέτης γράφει τα στολίδια. Τα τρίηχα των τριακοστών δευτέρων με διαβατική άνοδο και κάθοδο παίζουν τον ρόλο της διάνθισης της μελωδίας ενώ η πυκνότητα της γραφής δεν αφήνει περιθώρια για περαιτέρω στολισμό.

Παράδειγμα 6, *A.Vivaldi, Concerto in La minore No7*, (μ. 195-200, δεύτερο μέρος)

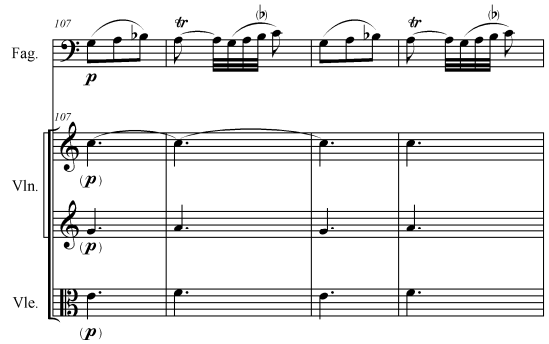


Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο *Neumann*:[31]

> Οι φαγκοτίστες είναι τυχεροί αφού τα αργά μέρη των κονσέρτων τους φαίνεται να είναι επαρκώς στολισμένα στο χειρόγραφο ελαφραίνοντας το πρόβλημα της διάνθισης της ερμηνείας.

Είναι φανερό λοιπόν ότι τις περισσότερες φορές τα κονσέρτα για φαγκότο δεν χρειάζονται στολισμό αν και μερικές φορές η λιτή ενορχήστρωση το επιτρέπει. Στο παράδειγμα 7 από το κονσέρτο *in la* (*FVIII no7*) η λιτή ενορχήστρωση της ομάδας των εγχόρδων μας επιτρέπει να κάνουμε κάποια ποικίλματα στην κύρια μελωδία.

Παράδειγμα 7, *A.Vivaldi, Concerto in La minore No7*, (μ. 107-110, πρώτο μέρος)



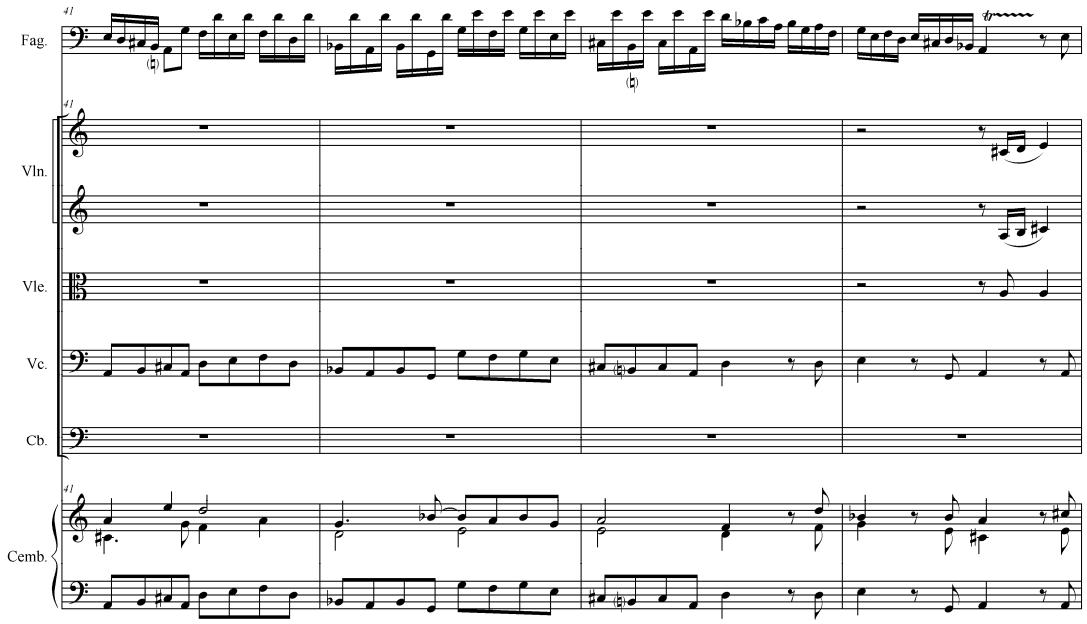
Είναι πάντως σημαντικό να κατανοήσουμε πως τα ποικίλματα πρέπει να είναι ακριβή κρατώντας έναν ανάλαφρο χαρακτήρα χωρίς να διακόπτουν ή να σκιάζουν την κύρια μελωδία. Από την άλλη πλευρά θα πρέπει να αισθανόμαστε ελεύθεροι να προσθέτουμε ποικίλματα εκεί που η μελωδία ή η ενορχήστρωση το επιτρέπει. Οι Ιταλοί, σε αντίθεση με τους Γάλλους δεν σημειώνουν στις παρτιτούρες τους τα ποικίλματα και ιδιαίτερα τα μικρά (*appoggiaturas, trills, mordents, graces notes*).

Όπως προαναφέραμε από μία διεξοδική παρατήρηση των 39 κονσέρτων του συνθέτη τα πιο συχνά ποικίλματα που ο ίδιος χρησιμοποιεί είναι η *appoggiatura* (μιλήσαμε παραπάνω) και η τρίλια (*trill*). Είναι γνωστό ότι στην εποχή Μπαρόκ συχνά η τρίλια αρχίζει από την πάνω νότα. Στον *Vivaldi* όμως η συχνή χρήση της *appoggiatura* είτε πριν από τρίλια είτε πριν από

[31] Neumann, Frederick (1989): *New Essays on Performance Practice* σελ. 176.

οποιαδήποτε νότα μας επιτρέπει να υποστηρίξουμε ότι η απλή σημείωση του συνθέτη για τρίλια δεν προϋποθέτει την έναρξή της από την πιο κοντινή πάνω νότα. Όπως αναφέρει και ο *Neumann* στην Ιταλία της εποχής Μπαρόκ (μέχρι περίπου το1680) ο κανόνας ήταν να ξεκινά η τρίλια από την ίδια νότα.[32] Ιδιαίτερα όταν η μελωδική γραμμή δεν οδηγεί πουθενά αλλού παρά μόνο στην αρχή της τρίλιας από την ίδια νότα.

Παράδειγμα 8, *A.Vivaldi, Concerto in La minore No2*, (μ. 41-44, πρώτο μέρος)



Αν κανείς θα ήθελε να καταλήξει στο θέμα των ποικιλμάτων θα μπορούσε να παρατηρήσει ότι όλα είναι ρευστά και σχετικά. Πάντως όλα τα στοιχεία που διαθέτουμε γενικά για την παλαιά μουσική μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η προσθήκη ποικιλμάτων στην παλαιά μουσική ήταν καθιερωμένη πρακτική. Τα στολίδια διαφοροποιούνται ανάλογα με τον αιώνα και την εποχή αλλά η βασική ιδέα της διάνθισης είτε περιορισμένης με τα λεγόμενα *grace notes* είτε με τα *passaggi* είναι εκτελεστική πρακτική.

Στην σύγχρονη ερμηνεία ο εκτελεστής καλείται να προσθέσει τα κατάλληλα ποικίλματα ανάλογα με το στυλ της εποχής. Ο εκτελεστής πρέπει να αισθανθεί πόσα είναι ικανός να προσθέσει. Το ότι ο εκτελεστής του 16^{ου} ή 17^{ου} αιώνα μπορεί πολλές φορές να υπερβάλλει προσπαθώντας να

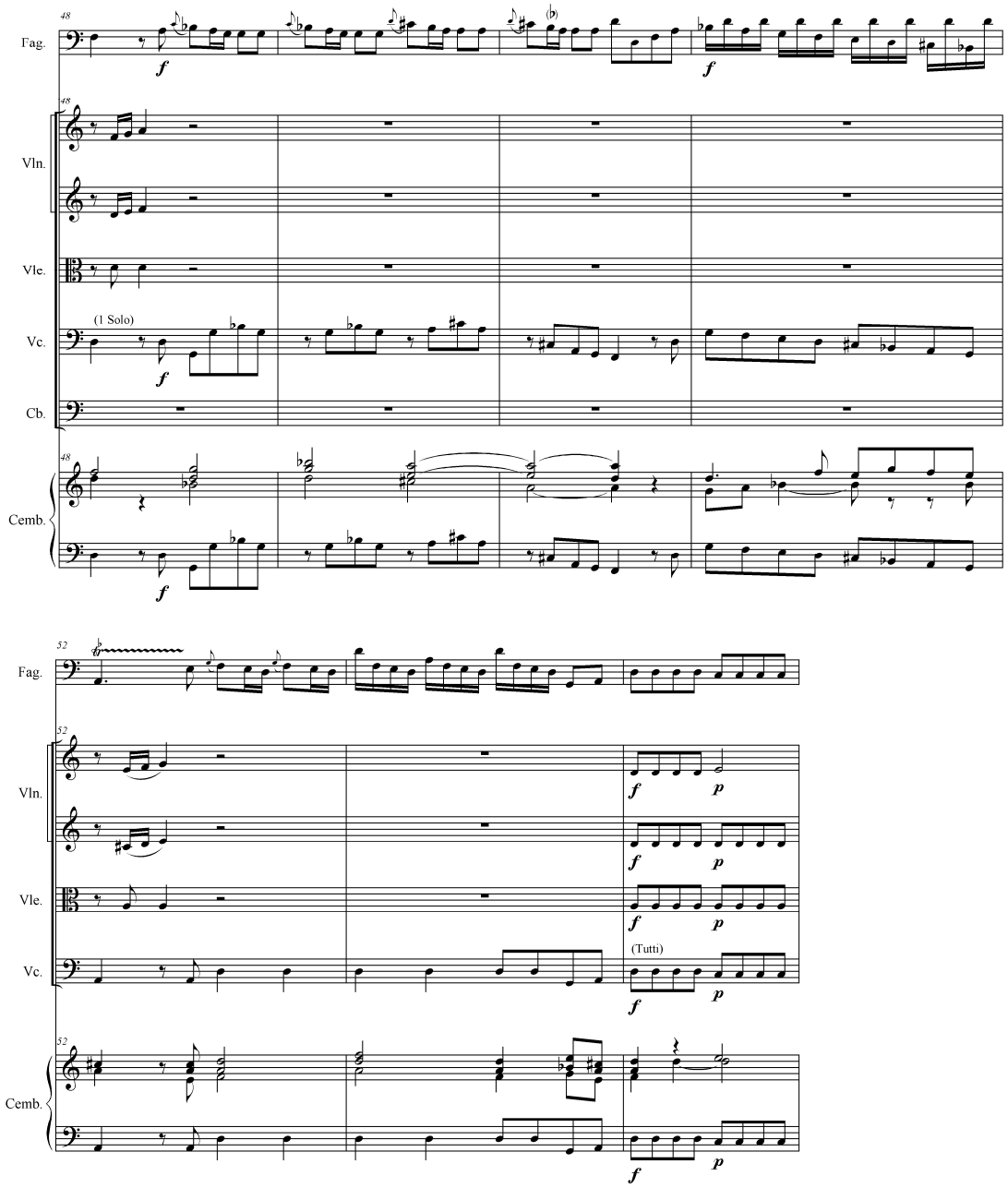
[32] Neumann, Frederick (1989): *New Essays on Performance Practice* σελ. 179.

εντυπωσιάσει με τις τεχνικές του δεξιότητες δεν δεσμεύει τον σύγχρονο εκτελεστή που θα πρέπει πάντα να προσμετρά την αισθητική του σήμερα. Είναι λοιπόν ευθύνη του εκτελεστή να αποφασίσει το βαθμό που θα στολίσει την μουσική και να παρουσιάσει την τεχνική του.

3.8 Δυναμικές και εκτέλεση

Στον *Vivaldi* υπάρχει ακρίβεια δυναμικών που αποτυπώνεται στα χειρόγραφά του. Στο κονσέρτο του *In La minore (FVIII No2)* στο πρώτο μέρος μπορεί κανείς να παρατηρήσει την ακρίβεια με την οποία το βιολοντσέλο και φαγκότο κινούνται στη δυναμική *forte*. Στο σημείο αυτό ο συνθέτης ισοδυναμεί την σόλο μελωδική γραμμή με ένα όργανο από την ορχήστρα.

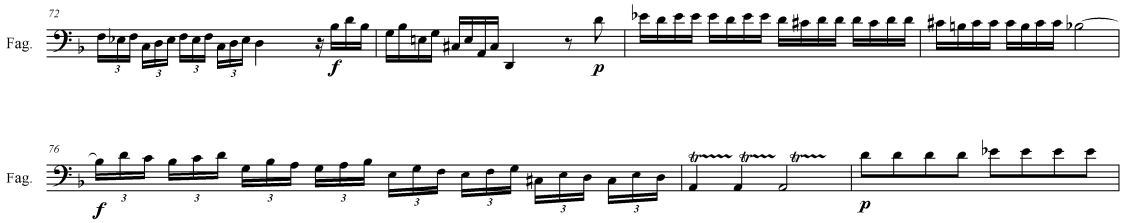
Παράδειγμα 9, *A.Vivaldi, Concerto in La minore No2*, (μ. 48-54, πρώτο μέρος)



Η ακρίβεια με την οποία ο συνθέτης σημειώνει τους χρωματισμούς αποτελεί παράδειγμα για τους επόμενους συνθέτες μέχρι τις μέρες μας όπου η ακρίβεια στην παρτιτούρα και η αναλυτικότητα στις δυναμικές θεωρείται δεδομένη. Με τον όρο '*cantabile*' τον όποιο συναντάμε συχνά, ο συνθέτης θέλει να τονίσει ουσιαστικά το '*molto espressivo*'. Ίσως να εννοεί ακόμα και την μίμηση της ανθρώπινης φωνής. Τον όρο '*cantabile*' μπορεί κανείς να τον συναντήσει και σε γρήγορα μέρη του συνθέτη.[33] Το σίγουρο πάντως είναι ότι στον τομέα των δυναμικών ο *Vivaldi* είναι σίγουρα πολύ πιο μπροστά από τους συνθέτες της εποχής του ενώ η ακρίβεια στην γραφή του δεν αφήνει περιθώρια αμφισβήτησης.

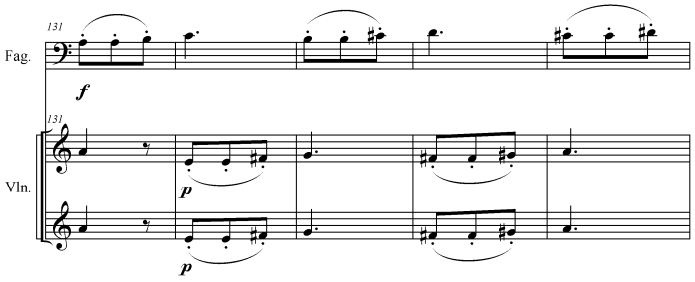
Η αντίθεση των δυναμικών είναι χαρακτηριστική στα γρήγορα μέρη όπως για παράδειγμα στο κονσέρτο *In re minore (FVIII no5)*:

Παράδειγμα 10, *A.Vivaldi, Concerto in Re minore No5*, (μ. 72-79, πρώτο μέρος)



Όλες αυτές οι έντονες ηχοχρωματικές αντιθέσεις είναι χαρακτηριστικό του ιταλικού μπαρόκ και πάντα το πόσο forte θα παιχτεί μία νότα ή μία φράση είναι σχετικό με το πόσο *piano* θα παιχτεί η επόμενη. Ένα επιπλέον ενδιαφέρον στοιχείο που εντάσσεται φυσικά στην αντίθεση που προαναφέραμε είναι εκείνο μεταξύ της σόλο γραμμής (στην περίπτωσή μας του φαγκότου) και την συνοδείας. Έτσι λοιπόν αρκετές φορές παρατηρούμε να είναι σε δυναμική *piano* τα συνοδευτικά όργανα ή κάποια από αυτά και *forte* το σόλο όργανο.

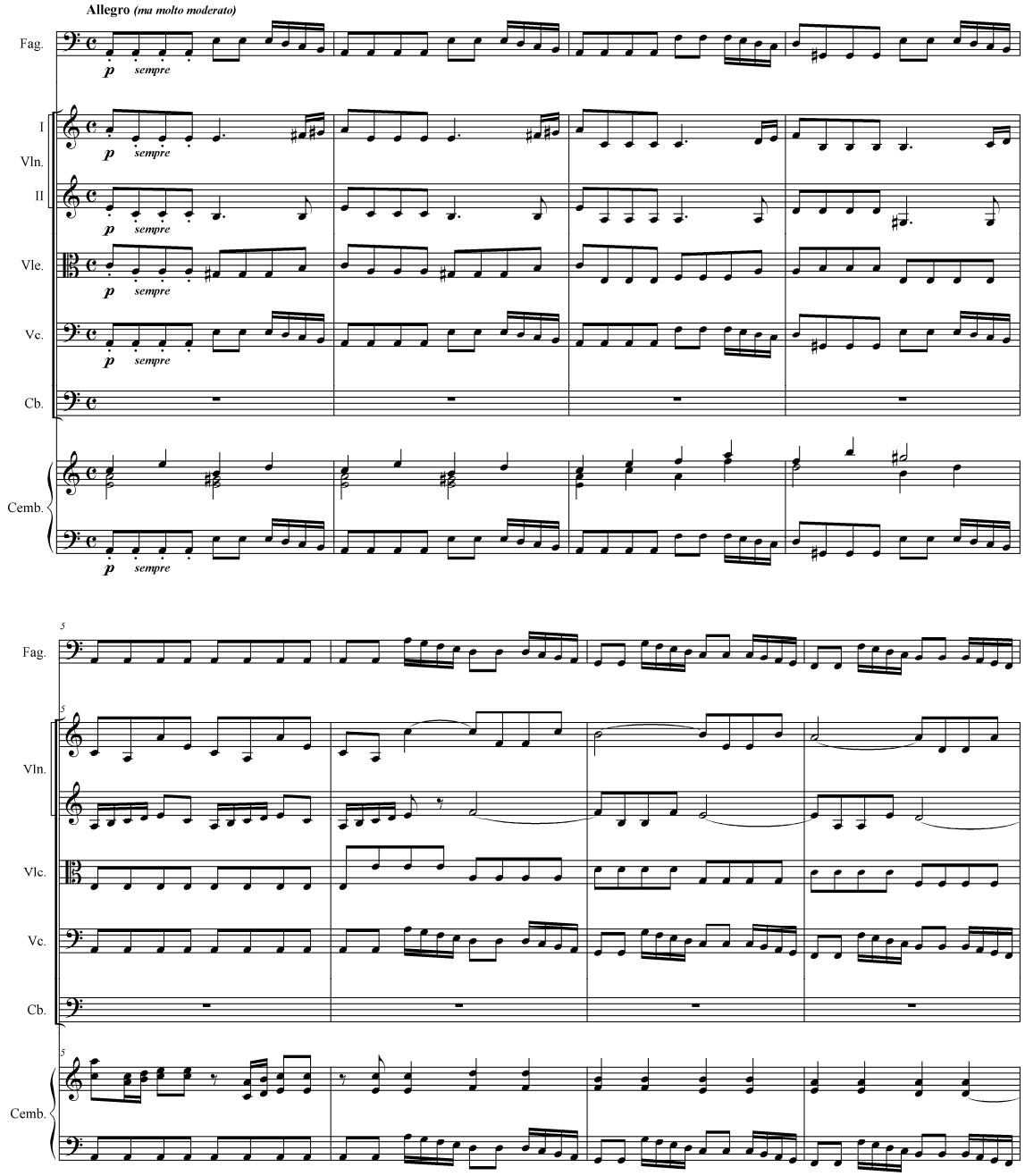
Παράδειγμα 11, *A.Vivaldi, Concerto in La minore No7*, (μ. 131-135, πρώτο μέρος)

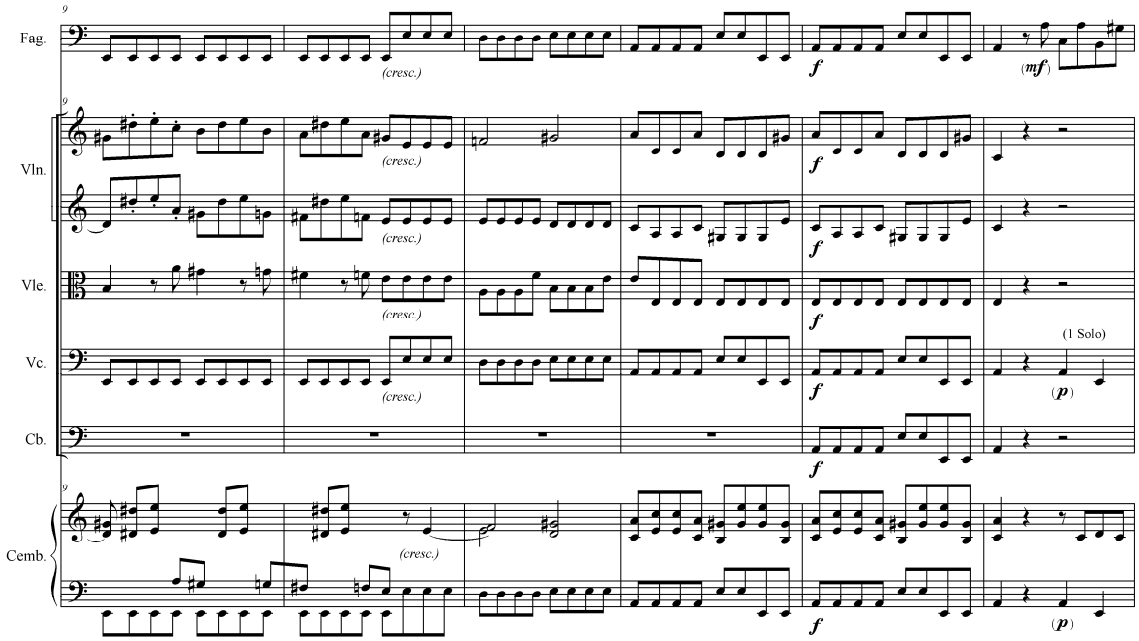


[33] Kolneder, Walter (1979): *Performance Practices in Vivaldi* σελ. 21.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν και τα ηχοχρώματα που ο συνθέτης δημιουργεί μέσα από τα 'ενορχηστρωτικά εφέ'. Χαρακτηριστική είναι η αρχή από το κονσέρτο *In la minore (FVIII no 2)* όπου ο συνθέτης έχει σημειώσει *sempre piano* αν και παίζει όλη η ορχήστρα. Με αυτό τον τρόπο δημιουργεί ένα πολύ ενδιαφέρον εφέ το οποίο με μαεστρία οδηγεί σε *forte*. Ένα *forte*, γέφυρα και εισαγωγή στην πρώτη είσοδο της σόλο γραμμής του φαγκότου.

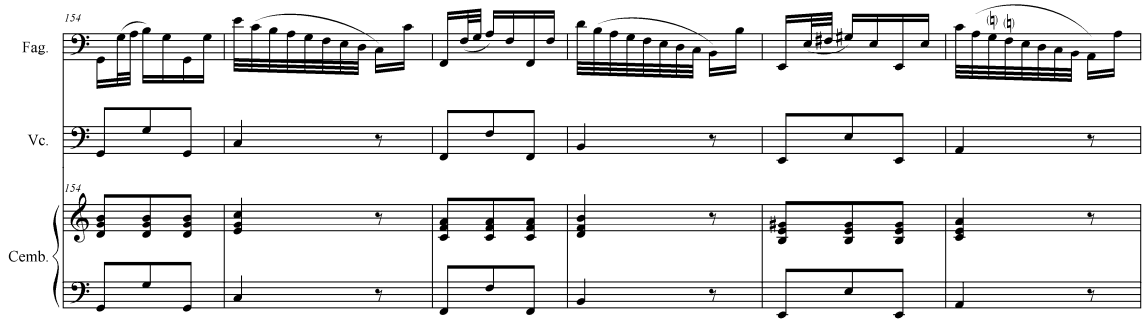
Παράδειγμα 12, *A.Vivaldi, Concerto in La minore No2*, (μ. 1-14, πρώτο μέρος)





Τέλος θα πρέπει να σημειώσουμε ένα ακόμη στοιχείο. Τις μικρές δυναμικές που ο συνθέτης σίγουρα ζητούσε αλλά ποτέ δεν σημείωσε. Τα ηχοχρώματα που ένας μεταγενέστερος συνθέτης, όπως για παράδειγμα ο Μπετόβεν, θα σημείωνε σχολαστικά. Σε πολλά σημεία ο *Vivaldi* ζητά από τον εκτελεστή έναν τονισμό που δίνει μία διαφορετική δυναμική στη νότα. Ένα *Sf* που αργότερα χρησιμοποιήθηκε τόσο πολύ από τους συνθέτες. Έτσι λοιπόν ένα απλό πέρασμα του φαγκότου από το κονσέρτο *In la minore (FVIII no7)* μας δίνει την δυνατότητα να κατανοήσουμε ότι ο συνθέτης επιθυμεί ένα μικρό τονισμό στην πρώτη κίνηση του μέτρου αν και ποτέ δεν το σημείωσε.

Παράδειγμα 13, *A.Vivaldi, Concerto in La minore No7*, (μ. 154-159, πρώτο μέρος)



3.9 Η Άρθρωση

Το θέμα της άρθρωσης έχει απασχολήσει ιδιαίτερα τόσο τους μουσικολόγους όσο και τους εκτελεστές. Η παντελής έλλειψη σημείωσης άρθρωσης σε έργα του μεσαίωνα έχει οδηγήσει πολλές φορές τους εκτελεστές στο συμπέρασμα ότι όλες οι νότες αρθρώνονταν με τον ίδιο τρόπο. Βέβαια στην εποχή του *Vivaldi* τα πράγματα έχουν ήδη προχωρήσει σε αυτόν τον τομέα. Ο ίδιος ο συνθέτης είναι αναλυτικός φροντίζει τα χειρόγραφά του.

Πάντως το πιο πιθανό είναι να υπήρχαν και κατά την διάρκεια του μεσαίωνα τρόποι άρθρωσης οι οποίοι δεν αναφέρονταν από τους συνθέτες στην λογική μιας μινιμαλιστικής άποψης όπου ο εκτελεστής πολλές φορές ήταν ο συνθέτης ή ο συνθέτης με κάποιο τρόπο συμμετείχε στην εκτέλεση. Επιπλέον ο ρόλος της παράδοσης και η ιδέα της ελεύθερης έκφρασης του εκτελεστή κυριαρχούν εκείνη την περίοδο.[34]

Οι περισσότερες και πιο πλούσιες πληροφορίες για την άρθρωση αφορούν στα πνευστά. Αν και τα περισσότερα βιβλία με κατεξοχήν εκείνο του *Johann Joachim Quantz* αναφέρονται στον πλαγίαυλο οι κανόνες βρίσκουν εφαρμογή σε όλα τα πνευστά.[35]

Εκτός από τα θέματα δακτυλισμών και 'μάσκας', το όμποε και το φαγκότο έχουν πολλά κοινά με τον πλαγίαυλο.

Οι συλλαβές που χρησιμοποιούμε για να περιγράψουμε στο χαρτί την άρθρωση στα πνευστά όργανα ποικίλει ανάλογα με την γλώσσα που ο ερευνητής χρησιμοποιεί. Έτσι για παράδειγμα Ιταλοί μουσικολόγοι χρησιμοποιούν τις συλλαβές *tere*, Γερμανοί (όπως ο *Martin Agricola*) *diri*, ενώ Γάλλοι το *tara*. Πάντως όλοι συμφωνούν ότι όταν θέλουμε να περιγράψουμε μια νότα ξεχωριστή, το λεγόμενο *staccato*, χρησιμοποιούμε το γράμμα *t* ή για πιο απαλό *staccato* το γράμμα *d*. Όλα αυτά αφορούν το μονό *staccato* ενώ για το διπλό η πιο συνηθισμένη συλλαβή είναι το *teche* ή *tichi*.

[34] J. McGEE (1985): *Medieval and Renaissance Music* σελ. 9-19.
[35] Johann Joachim Quantz (1966) : *On Playing the Flute* σελ. 85.

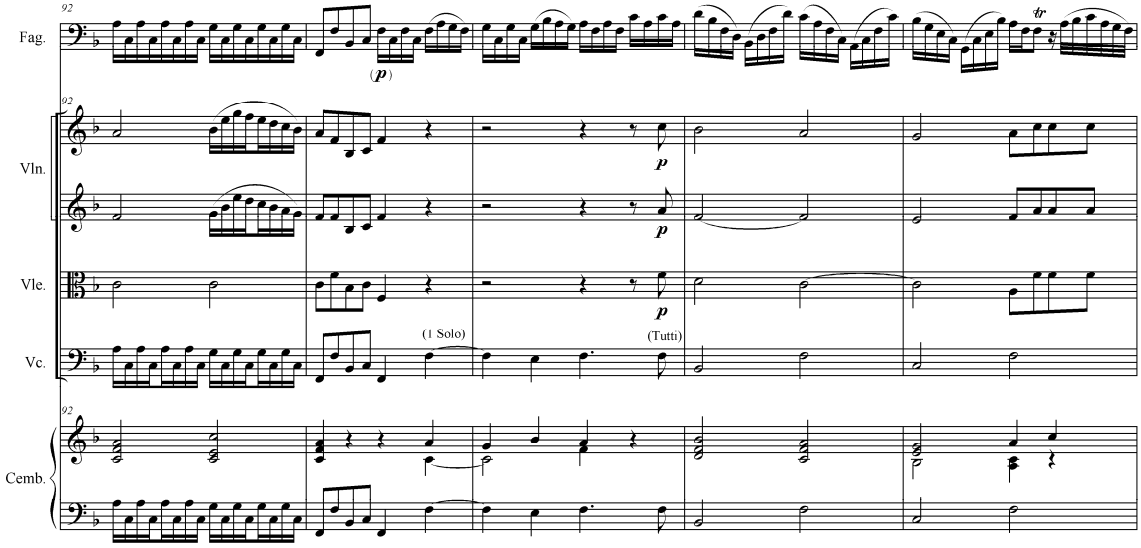
Στο φαγκότο το *staccato* είναι πάντα ένα από τα βασικά ζητούμενα της τεχνικής ενός εκτελεστή και ένας συνεχής αγώνας βελτίωσης και καθαρότητας. Στα γρήγορα μέρη η χρησιμοποίηση του μονού ή διπλού είναι πάντα ένα ζητούμενο. Το μονό συνήθως είναι πιο ελαφρύ και διαυγές αν και στο διπλό η εξάσκηση και η δεξιότητα του παίκτη μπορεί να οδηγήσει σε παρεμφερή αποτελέσματα. Η μεσαία περιοχή του οργάνου είναι αναμφισβήτητα η πιο εύκολη για καθαρή άρθρωση ενώ η έκταση κάτω από το Φα δημιουργεί πάντα προβλήματα αφού η αντίσταση των νοτών είναι μεγαλύτερη. Για αυτό μία χαλαρή μάσκα με όσο το δυνατόν πιο ελεύθερα χείλη βοηθά και το staccato. Βέβαια, όπως και στο θέμα της τονικότητας, ένα σωστό καλάμι βοηθά στην καθαρότητα του ήχου και στην ευελιξία. Το ελαφρύ καλάμι, χωρίς αμφιβολία, βοηθά περισσότερο. Βέβαια χρειάζεται προσοχή ώστε το ελαφρύ καλάμι να μην χάσει την ποιότητα του ήχου που θέλουμε να δώσουμε στο έργο.

Επιστρέφοντας στον *Vivaldi* και στα κονσέρτα του για φαγκότο, θα μπορούσαμε να κάνουμε αρκετές παρατηρήσεις για την άρθρωση που προτείνει μέσα από τα χειρόγραφά του.[36] Σε κάθε περίπτωση θα πρέπει να έχουμε κατά νου την μεγάλη επιρροή που ασκεί στον συνθέτη η παράλληλη ταυτότητά του ως βιολιστή. Έτσι λοιπόν η λογική του δοξαριού με τα λεγόμενα down-bow (κάτω δοξάρι), και up-bow (πάνω δοξάρι) είναι αναπόφευκτο να έχουν επηρεάσει την φιλοσοφία του συνθέτη.

Συχνά λοιπόν ο *Vivaldi* σημειώνει ένα 'εκφραστικό *legato*' για να δημιουργήσει μία ξαφνική αντίθεση στη διάθεση του ακροατή όπως για παράδειγμα στο αργό μέρος από το κονσέρτο *In la minore (FVIII no2)*. Μπορεί κανείς να παρατηρήσει το *legato* στα δέκατα-έκτα στα βιολιά και στις βιόλες, για πρώτη φορά από την αρχή του μέρους. Ένα *legato* που στη συνέχεια εμφανίζεται στη σόλο γραμμή του φαγκότου στα μέτρα 95και 96.

[36] Τα χειρόγραφα των κοσέρτων είναι από την Biblioteca Nazionale di Torino, Giordano 31.

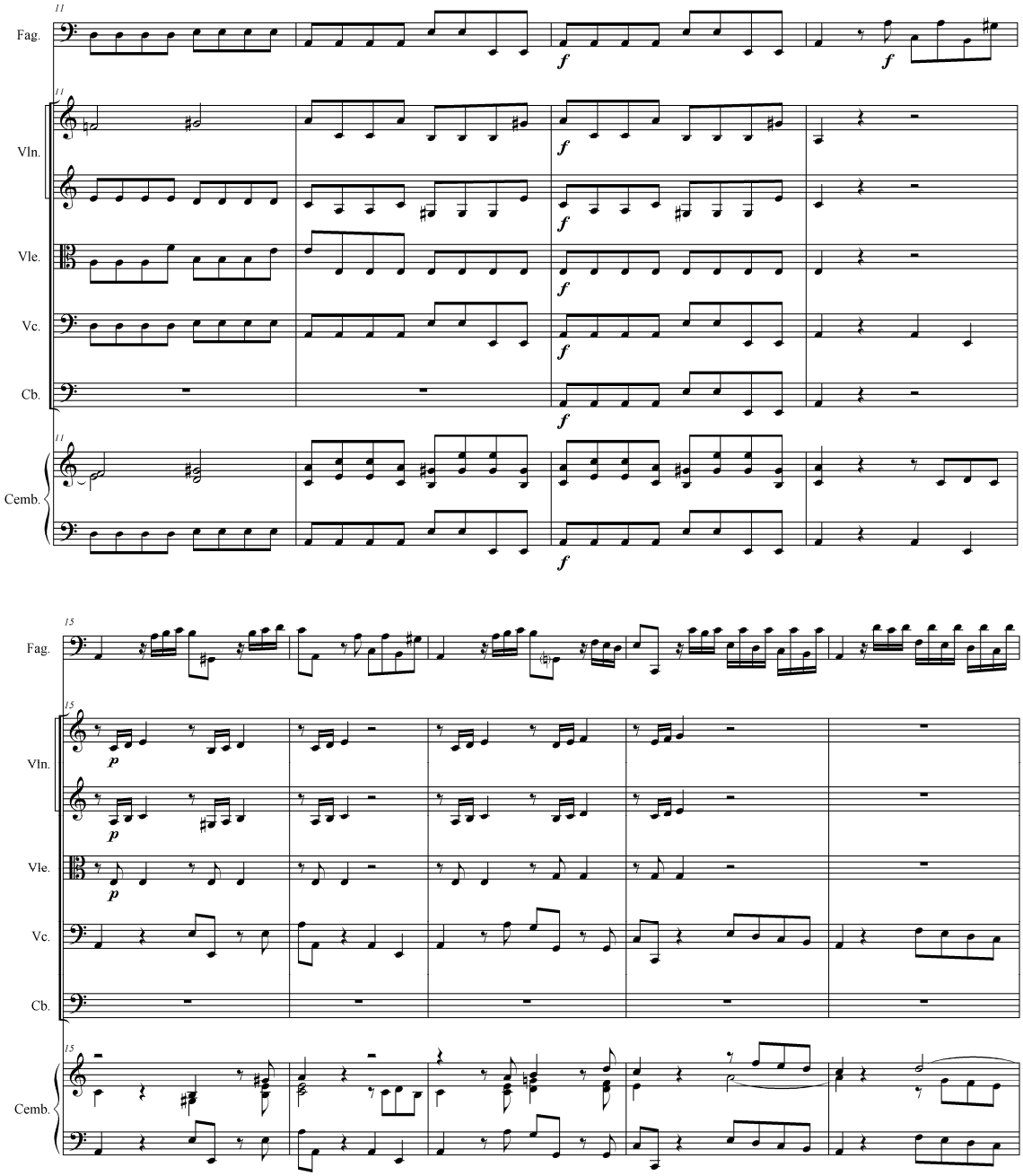
Παράδειγμα 14, *A.Vivaldi, Concerto in La minore No2*, (μ. 92-96, δεύτερο μέρος)



Είναι κοινός τόπος για όλους ο συνδυασμός του *legato* με το *staccato*. Στη σημερινή γραφή μία τέτοια άρθρωση μας οδηγεί στο λεγόμενο *portato*. Ουσιαστικά το ίδιο αποτέλεσμα επιδιώκει και ο *Vivaldi*, μία λεπτή και απαλή άρθρωση. Μάλιστα όπως σημειώνει ο *Quantz*[37] αν υπάρχει μία τέτοια άρθρωση οι νότες πρέπει να ερμηνεύονται πιο λεπτές και για να ακουστούν θα πρέπει να αρθρωθούν από τον λαιμό (εννοώντας φυσικά όσο πιο αχνά και λεπτά γίνεται). Έτσι λοιπόν τα μέτρα που συναντάμε στο πρώτο μέρος του κονσέρτου *in la minore (FVIII no7)*, οι νότες των μέτρων 11-19 στα βιολιά και στις βιόλες θα πρέπει να ερμηνευτούν όσο πιο *portato* γίνεται.

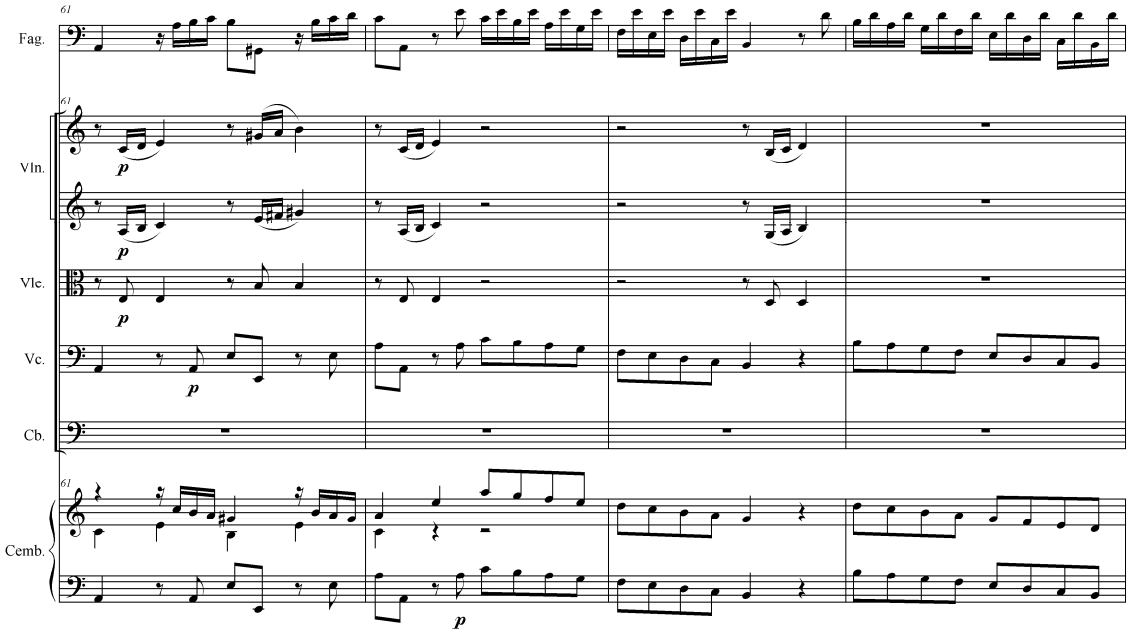
[37] Johann Joachim Quantz (1966) :*On Playing the Flute* σελ.75.

Παράδειγμα 15, *A.Vivaldi, Concerto in La minore No2*, (μ. 11-19, πρώτο μέρος)



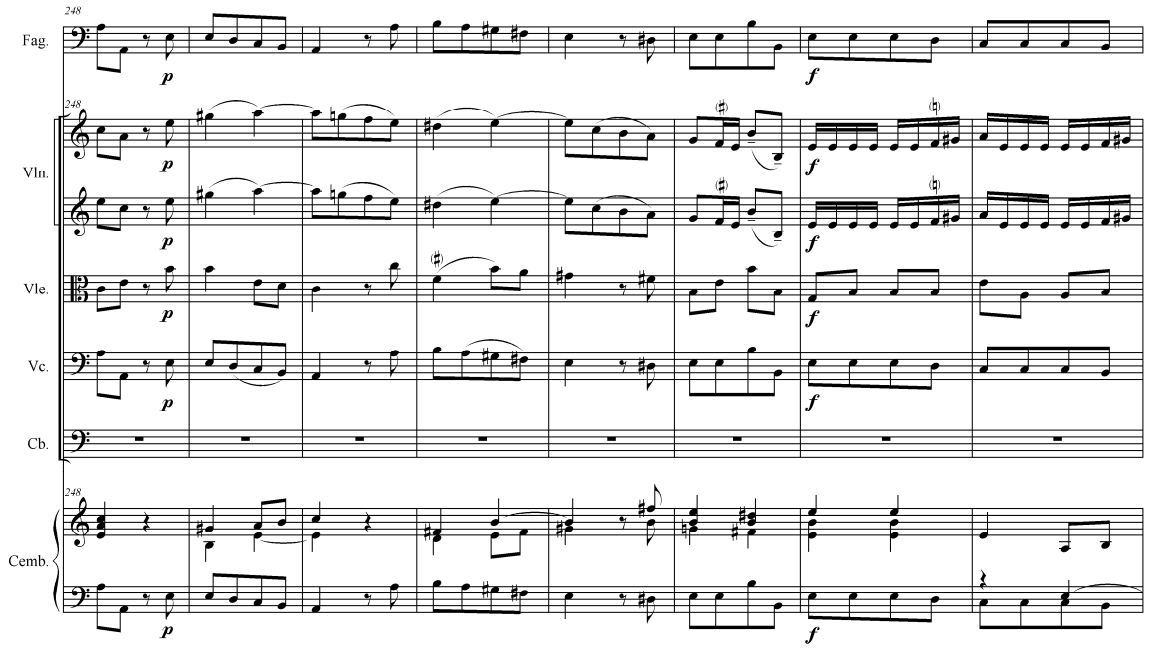
Αυτή ακριβώς η άρθρωση του συνθέτη συνδυάζεται όπως μπορεί κανείς να παρατηρήσει με *piano*. Την τεχνική του δοξαριού, όπως φαίνεται, ο συνθέτης την χρησιμοποιεί και στο φαγκότο λίγα μέτρα πιο κάτω. Και σύμφωνα με τα λεγόμενα και του *Quantz* μια τέτοια άρθρωση θα πρέπει να παιχτεί αχνά και λεπτά. Ο συνθέτης με την δυναμική *piano* βοηθά προς αυτή την κατεύθυνση.

Παράδειγμα 16, *A.Vivaldi, Concerto in La minore No2*, (μ. 61-64, πρώτο μέρος)



Πολλές φορές ο συνθέτης 'παίζει' με την άρθρωση και την εντάσσει σε μία γενικότερη αλλαγή που θέλει να παρουσιάσει στο έργο. Είναι σύνηθες το φαινόμενο μίας δυναμικής *piano* να συνοδεύεται *legato* ενώ το *forte* να συνοδεύεται από *staccato*.

Παράδειγμα 17, *A.Vivaldi, Concerto in La minore No7*, (μ. 248-255, τρίτο μέρος)



Αν θα ήθελε κανείς να συνοψίσει το θέμα της άρθρωσης γενικά στα έργα του *Vivaldi* αλλά και ειδικά σε εκείνα τα κονσέρτα για φαγκότο και έγχορδα θα μπορούσε να πει τα εξής: Ο συνθέτης ως εξαιρετικός βιολιστής επηρεάζεται καθοριστικά από όλη την φιλοσοφία του δοξαριού. Η αδιαμφισβήτητη δεξιότητά του βελτιώνει και την άρθρωση στην εποχή του. Φράσεις που μέχρι τότε θεωρείτο αδιανόητο να παιχτούν με μία δοξαριά, ο συνθέτης τις σημειώνει, κρίνοντας ότι μπορούν να παιχτούν. Όμως δεν θα πρέπει να ξεχνάμε στην ερμηνεία μας ότι στην εποχή του υπάρχουν κάποιοι τεχνικοί περιορισμοί που αφορούν στην κατασκευή των δοξαριών, στην κοιλότητά τους, η οποία δεν τους επιτρέπει να έχουν την ελαστικότητα αλλά και την δύναμη των σημερινών.

Έτσι λοιπόν μια γενική ίσως πρόταση θα ήταν το παίξιμο στα έργα του *Vivaldi* όσο έντονες και δυναμικές αν είναι οι φράσεις δεν θα πρέπει να απομακρύνονται από τα τεχνικά όρια της εποχής. Ένα πιο 'ευγενικό' και 'τραγουδιστό' παίξιμο ίσως πλησιάζει περισσότερο στην αισθητική της εποχής. Ως προς τα πνευστά και ειδικά στο φαγκότο, οι προτάσεις για τα έγχορδα διέπουν και τα πνευστά. Το ευγενικό και ταυτόχρονα λεπτό παίξιμο θα πρέπει να οδηγεί τον φαγκοτίστα, ο οποίος αντίστοιχα (αν δεν παίζει τα κονσέρτα με μπαρόκ φαγκότο), δεν θα πρέπει να παρασύρεται από τις τεχνικές ευκολίες του σύγχρονου φαγκότου.

3.10 Το ύφος στην μουσική εκτέλεση.

Το ύφος μπορεί κανείς να το συναντήσει σε όλες τις πτυχές της μουσικής. Η ίδια η μουσική είναι ένα στυλ τέχνης όπως επίσης και μία μόνο νότα μπορεί να έχει στυλιστικά στοιχεία από την ενορχήστρωση, την χρονική της αξία και το τονικό της ύψος. Το ύφος στη μουσική υπάρχει σε ένα ακόρντο, σε μία φράση, σε μία ενότητα σε ένα μέρος μουσικής σύνθεσης.

Ήδη από την εποχή που εξετάζουμε υπάρχει μία διάθεση των συνθετών να αποτυπώσουν με ακρίβεια στο χαρτί τις μουσικές τους ιδέες. Από την πλευρά των εκτελεστών ο προηγούμενος αιώνας ήταν εκείνος της αναβίωσης της παλαιάς μουσικής και της επαναφοράς των οργάνων εποχής στο προσκήνιο. Έτσι για παράδειγμα η *Wanda Landowska* είναι από τους πρώτους που χρησιμοποιούν το τσέμπαλο στη θέση του πιάνου ενώ ο *Arnold Dolmetsch* ξαναφέρνει στο προσκήνιο το ρεπερτόριο της παλαιάς μουσικής. Τα χειρόγραφα συνθετών από την Αναγέννηση και το Μπαρόκ εκδίδονται με όση πιστότητα μπορεί να υπάρξει και ο όρος εκτελεστική πρακτική (*performance practice*) εισβάλλει στην μουσική δραστηριότητα. Όπου τα στοιχεία που διαθέτουμε δεν επαρκούν είμαστε αναγκασμένοι να καταφύγουμε σε υποθέσεις. Κάτι που στη περίπτωση της εποχής *Vivaldi* είναι σπάνιο, απαραίτητο όμως σε χειρόγραφα του Μεσαίωνα τόσο της εκκλησιαστικής όσο και της κοσμικής μουσικής.

Η έκδοση ή οι εκδότες ενός έργου αποτελούν την πρώτη πηγή ενημέρωσης αν και παρουσιάζουν μία πλευρά της εκτελεστικής πρακτικής. Είναι πολύ σημαντικό για τον σύγχρονο εκτελεστή να καταλάβει πως ήταν το χειρόγραφο και τι ακριβώς έχει κάνει ο εκδότης στην επιμέλεια της έκδοσής του. Κατανοώντας τα προβλήματα αλλά και την γκάμα επιλογών του εκδότη, ερχόμαστε κοντά σε πληροφορίες που προσφέρει το χειρόγραφο και συνάμα στον αριθμό επιλογών που έχουμε ως εκτελεστές.

Η ανάπτυξη της σημειογραφίας βοήθησε τους συνθέτες να καταγράψουν με την μεγαλύτερη δυνατή λεπτομέρεια τόσο τις καλλιτεχνικές τους ανησυχίες, όσο και την πρότασή τους για την ερμηνεία του έργου. Η

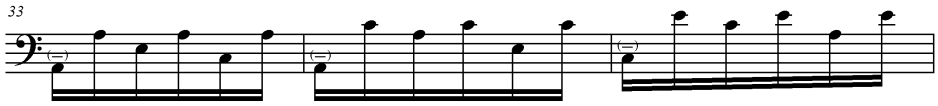
κατανόηση μίας σύνθεσης της παλαιάς μουσικής απαιτεί την κατανόηση της σημειογραφία της μιας και είναι ικανή να μας δώσει απαντήσεις σε πολλά ερωτήματα για την εκτελεστική πρακτική. Στην έκδοση στοιχεία όπως η εποχή του συνθέτη ο χώρος και ο χρόνος της σύνθεσης του έργου ακόμα και ο εκδοτικός οίκος αποτελούν χρήσιμα στοιχεία για κάθε σύγχρονο εκτελεστή.

3.11 Προτάσεις πάνω σε ένα κονσέρτο

Θεώρησα σκόπιμο στο τελευταίο κεφάλαιο της μελέτης μου να κάνω τις δικές μου προτάσεις σε ένα κονσέρτο του συνθέτη και συγκεκριμένα στο κονσέρτο *in la min*. (No7). Η επιλογή μου δεν είναι τυχαία μεταξύ των 39 κονσέρτων του *Vivaldi.* Πρόκειται για ένα από τα πιο γνωστά και πολύ-ερμηνευμένα έργα του για φαγκότο. Πιστεύω ότι οι προτάσεις και οι ιδέες μου τόσο στις δυναμικές και τα δεσίματα των φράσεων του φαγκότο όσο και στα ποικίλματα προσφέρουν εναλλακτικές στους επίδοξους ερμηνευτές του έργου.

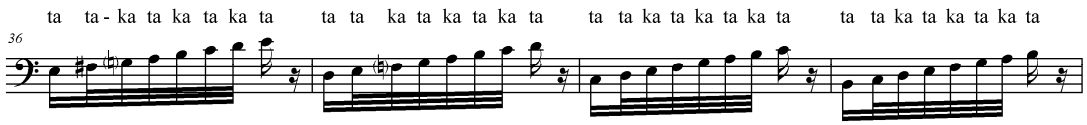
Στο πρώτο μέρος, από την αρχή της εισόδου του φαγκότου, κρίνω απαραίτητο τον τονισμό της πρώτης κίνησης κάθε μέτρου. Σημειώνω αυτή τη πρόταση με μία παύλα (_). Μάλιστα ο ίδιος ο συνθέτης στο χειρόγραφό του χρησιμοποιεί την κορώνα στην πρώτη νότα (λα) εισόδου του φαγκότου θέλοντας να τονίσει την καθυστέρηση. Αυτή η μικρή καθυστέρηση λοιπόν, θεωρώ πως πρέπει να διέπει ολόκληρο το έργο.

Παράδειγμα 17, (μ. 33-35, πρώτο μέρος)



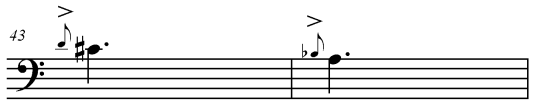
Τα πρώτα τριακοστά δεύτερα που συναντάμε, έχοντας πάντα τον χρωματισμό *forte*, είναι καλό να τηρήσουμε την πρόθεση του συνθέτη παίζοντάς τα χωριστά. Στην απαιτούμενη ταχύτητα (προτείνω 144-160 το όγδοο), η τεχνική του διπλού στακάτο ίσως φανεί απαραίτητη.

Παράδειγμα 18, (μ. 36-39, πρώτο μέρος)



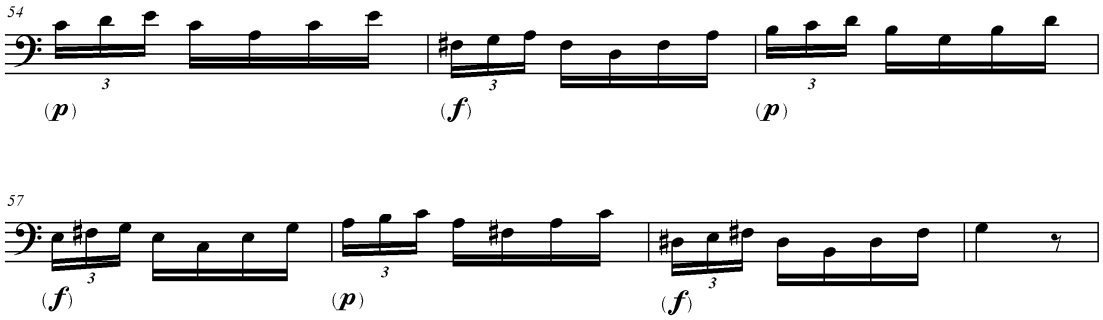
Στα μέτρα 11 και 12 η *appoggiatura* ρε-ντο# και σι ύφεση-λα προτείνω να παιχτούν ως όγδοα με ένα μικρό τονισμό. Η ίδια λογική διέπει και τα μέτρα 43-44.

Παράδειγμα 19, (μ. 43-44, πρώτο μέρος)



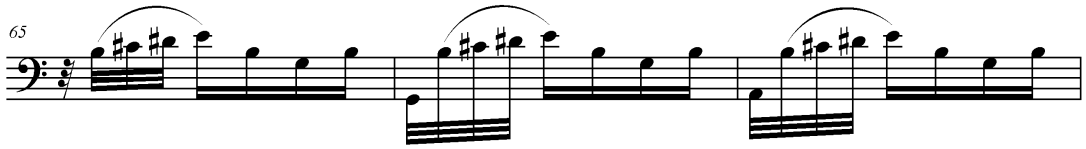
Από το μέτρο 54 έως το 60 η μελωδία θυμίζει ένα διάλογο και η εναλλαγή των χρωματισμών από *forte* σε *piano* ανά μέτρο θα βοηθήσει στη μεταφορά μιας τέτοιας αίσθησης στον ακροατή.

Παράδειγμα 20, (μ. 54-60, πρώτο μέρος)



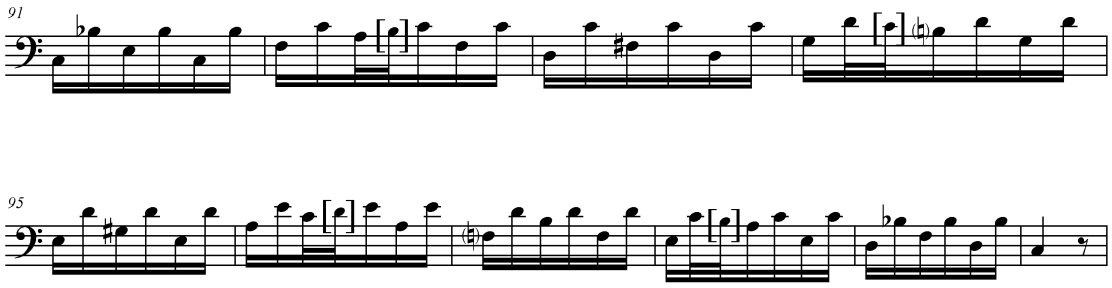
Στα μέτρα 65-67 ο συνθέτης έχει τα τριακοστά δεύτερα χωριστά. Ένα *legato* θα έδινε μια πιο έντονη κινητικότητα στην επαναλαμβανόμενη φράση.

Παράδειγμα 21, (μ. 65-67, πρώτο μέρος)

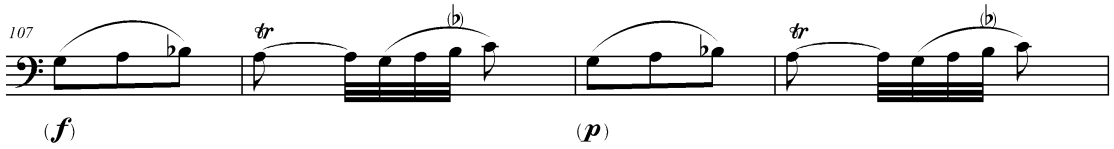


Από το μέτρο 91 έως το 100 εντοπίζω την ευκαιρία διάνθισης της βασικής μελωδικής γραμμής με ποικίλματα.

Παράδειγμα 22, (μ. 91-100, πρώτο μέρος)



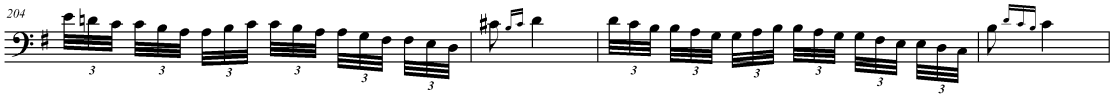
Στα μέτρα 107-110 η επαναλαμβανόμενη φράση μας βοηθά να κάνουμε το πολύ συνηθισμένο 'εφέ' της εποχής *forte-piano*.



Παράδειγμα 23, (μ. 107-110, πρώτο μέρος)

Στο δεύτερο μέρος ο συνθέτης σημειώνει από μόνος του την διάνθιση της μελωδίας που επιθυμεί. Οπότε ο εκτελεστής, δεν έχει πολλά περιθώρια δημιουργίας ποικιλμάτων εκτός από την πρόσθεσή τους σε κάποια όγδοα και τέταρτα.

Παράδειγμα 24, (μ. 204-207, πρώτο μέρος)

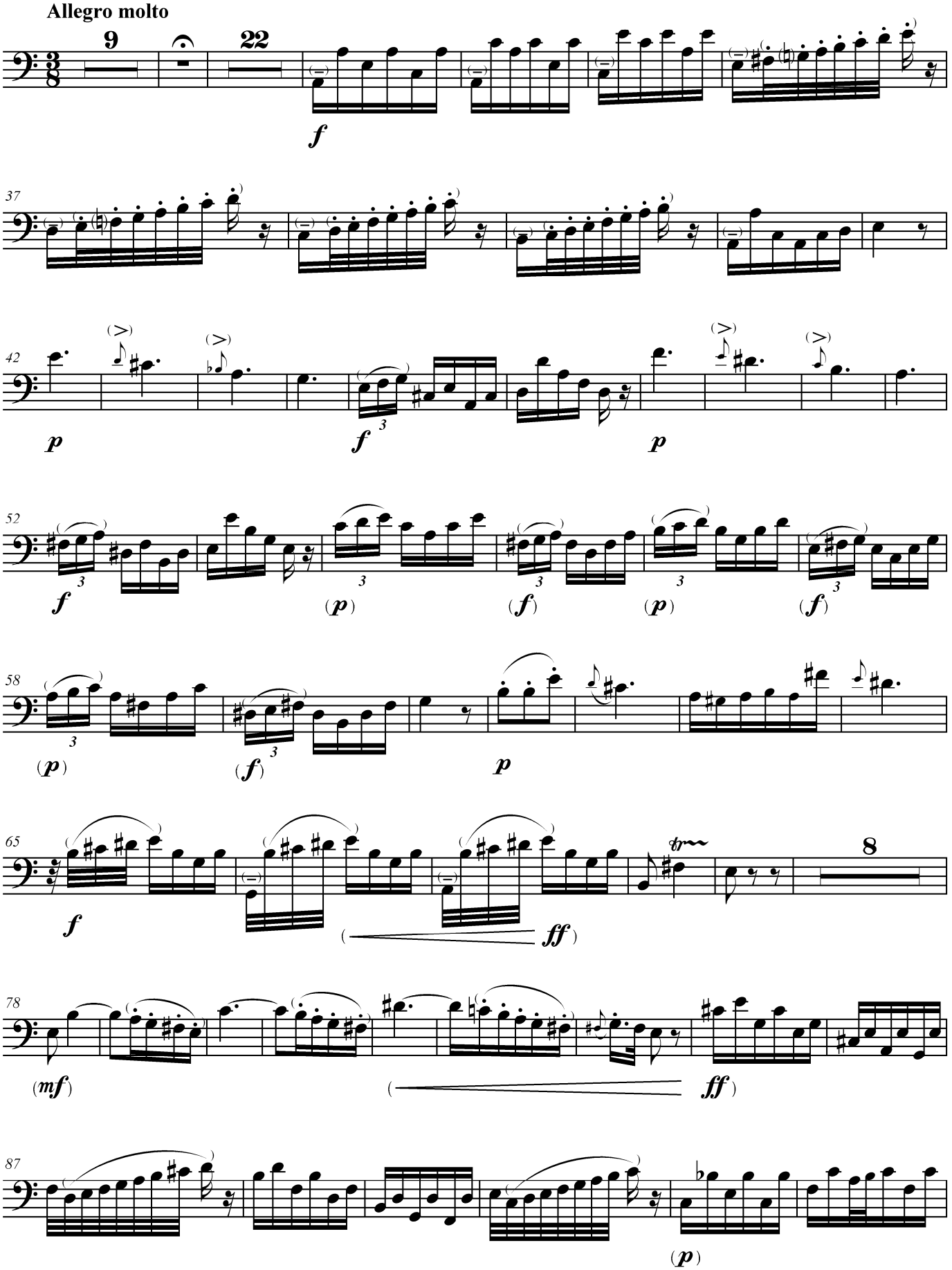


Η πυκνή κίνηση των τριακοστών δευτέρων, στο χειρόγραφο, είναι χωριστά. Θα πρότεινα κάποια *legato* που σε συνδυασμό με διακριτικές αυξομειώσεις των δυναμικών οδηγούν τη μελωδία στην ένταση και στην εκτόνωση της μουσικής φράσης.

Στο χειρόγραφο του τρίτου μέρους, η πρώτη είσοδος του φαγκότου δεν έχει καμία νότα δεμένη με την άλλη. Ο συνθέτης επιμένει στο *staccato*. Θεωρώ και σε αυτή την περίπτωση ότι κάποια *legato* βοηθούν στην ανάπτυξη της μελωδίας και ξεκουράζουν τον ακροατή από τα συνεχόμενα *staccato*. Στο τρίτο μέρος η γρήγορη και συνεχής κίνηση της μελωδίας δεν αφήνει περιθώρια ποικιλμάτων ενώ οι τρίλιες έχουν σημειωθεί με επιμέλεια από τον ίδιο τον *Vivaldi*.

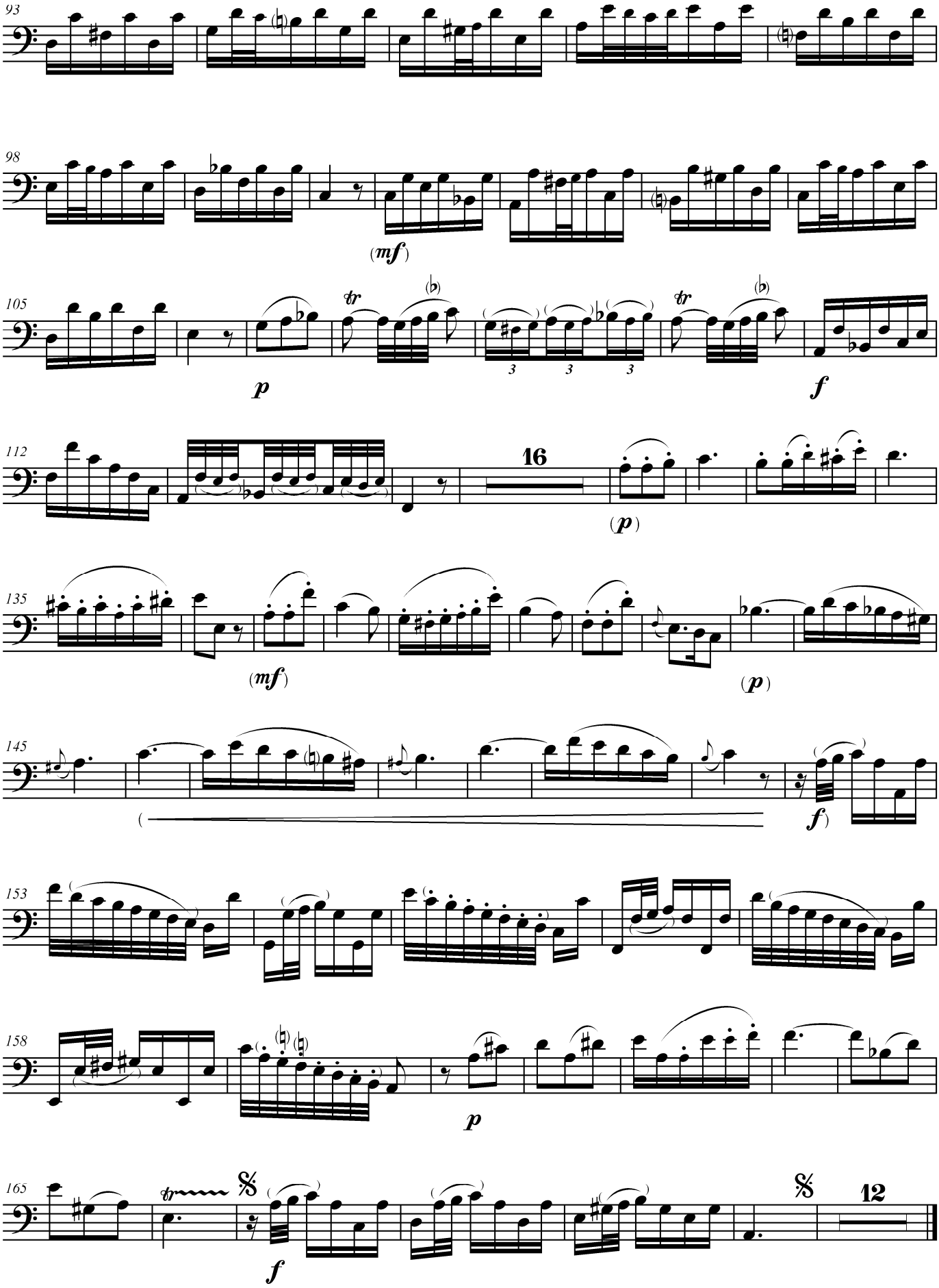
CONCERTO in La min.

Antonio Vivaldi



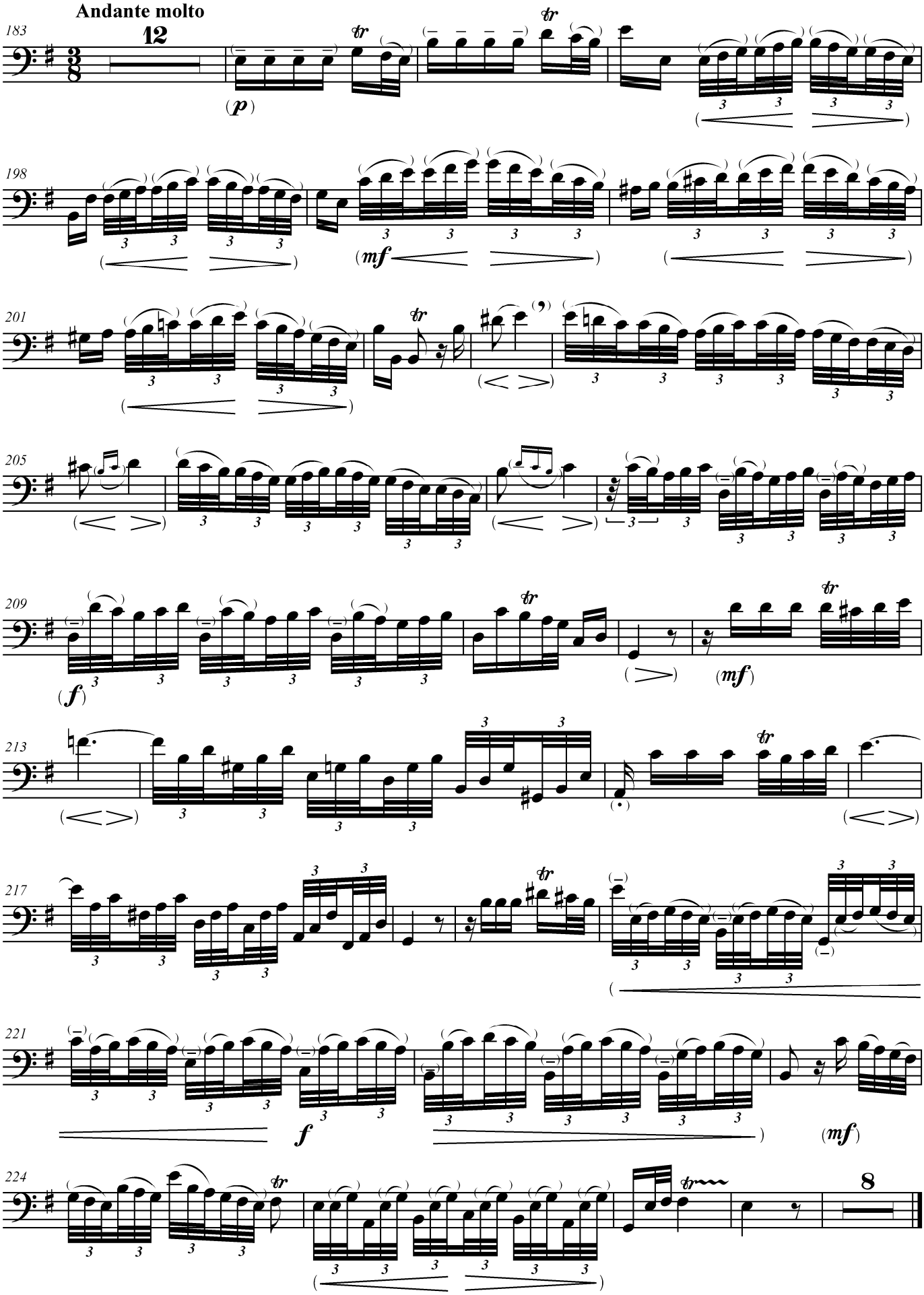
CONCERTO in La min.

2



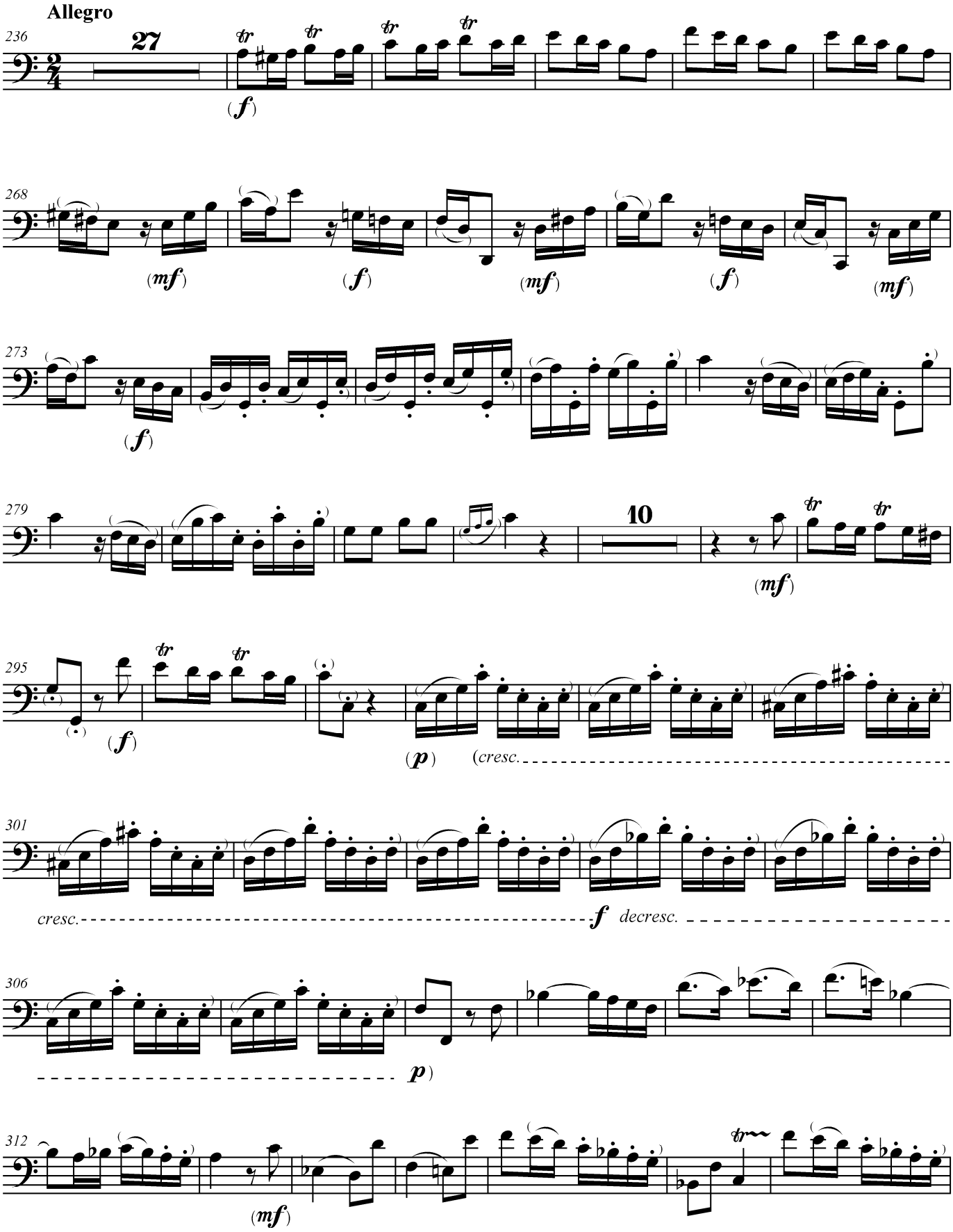
CONCERTO in La min.

3



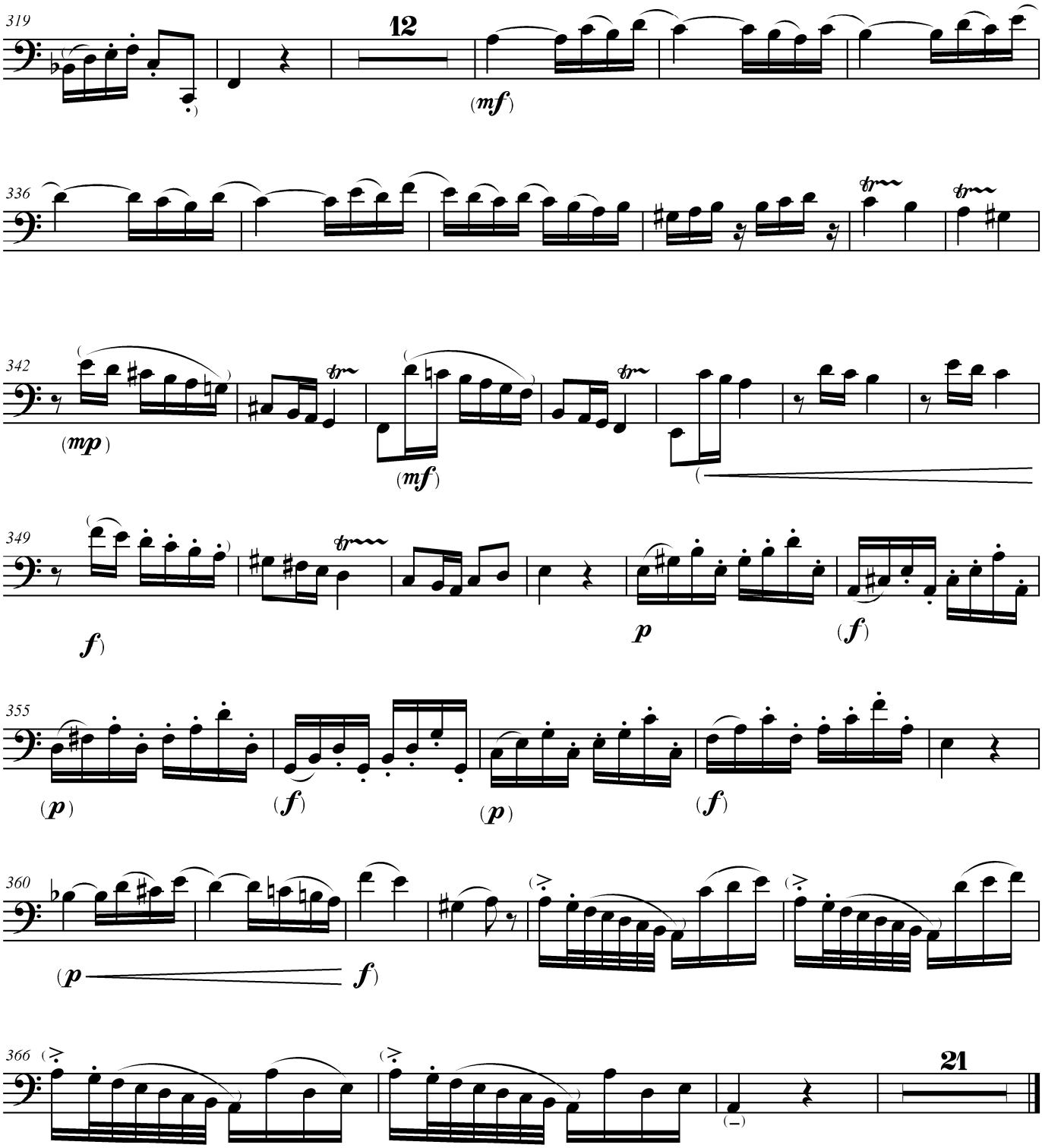
CONCERTO in La min.

4



CONCERTO in La min.

5



ΕΠΙΛΟΓΟΣ-ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η παρούσα μελέτη κινήθηκε στα πλαίσια της εργογραφίας του συνθέτη για το μπαρόκ φαγκότο μέσα από την βασική προσφορά του στην μουσική εξέλιξη της φόρμας του σόλο κονσέρτο. Το είδος που δημιούργησε ο *Vivaldi* στα 1710 δεν είναι μόνο ένα νέο μουσικό 'στυλ' σύνθεσης αλλά μία ποιοτική αναβάθμιση και ανάπτυξη της οργανικής μουσικής σύνθεσης. Το σόλο κονσέρτο εισήγαγε μία οργανική φόρμα που απομακρύνεται από τα αντιστικτικά μοντέλα της εποχής και τα μοντέλα της 'χορευτικής' μουσικής.

Εξετάζουμε λοιπόν την πορεία της φόρμας-κονσέρτο στην ιστορία της μουσικής, τους πρωτεργάτες και θεμελιωτές του είδους αυτού για να οδηγηθούμε στην μορφή του *Vivaldi*, που ταύτισε την καλλιτεχνική του πορεία με την κατασκευή και ανάπτυξη του σόλο κονσέρτου. Ο όγκος των συνθέσεών του *Vivaldi* για ένα όργανο και ορχήστρα αποδεικνύει την μοναδικότητα του συνθέτη.

Για το φαγκότο μάλιστα τα κονσέρτα του *Vivaldi* αποτελούν τα πρώτα έργα σόλο ρεπερτορίου του οργάνου. Μέσα από παραδείγματα των κονσέρτων του για φαγκότο και ορχήστρα εγχόρδων προσπαθούμε να αναδείξουμε τα καινούργια και καινοτόμα στοιχεία που φέρνει ο συνθέτης στην μουσική ιστορία ενώ παράλληλα παρατηρούμε την εφαρμογή διαπιστώσεων και παρατηρήσεων μουσικολόγων για την δομή του κονσέρτου μέσα από παραδείγματα των έργων για φαγκότο και μπαρόκ φαγκότο, όργανο εποχής του συνθέτη.

Το κίνημα αναβίωσης της παλαιάς μουσικής και η ερμηνεία της με αυθεντικά αντίγραφα εποχής είναι για την ιστορία της μουσικής σταθμός σημαντικός. Διαφορετικές προσεγγίσεις και απόψεις καθόρισαν την εξέλιξη τόσο του κινήματος όσο και γενικότερα της διάδοσης της παλαιάς μουσικής στην Ευρώπη και την Αμερική.

Θεωρούμε ότι η παρουσίαση αυτών των αντικρουόμενων απόψεων αλλά και των προβλημάτων που παρουσιάστηκαν σε όλη αυτή την πορεία βοηθά στην κατανόηση του χώρου μέσα στον οποίο κινείται η παλαιά μουσική αλλά και ερμηνεύει τον λόγο κατασκευής αυθεντικών αντιγράφων. Κάτω από

αυτό το πρίσμα μπορούμε να δικαιολογήσουμε την εκτέλεση των κονσέρτων του *Vivaldi* με τα όργανα εποχής και όχι με τις ευκολίες (κατασκευαστικές και άλλες) που μας προσφέρουν τα σύγχρονα όργανα. Η εξέλιξη του οργάνου βοήθησε αναμφισβήτητα τον εκτελεστή. Ο ήχος και η δύναμη του οργάνου αναπτύχθηκε και τα περισσότερα κλειδιά έδωσαν τεχνικές ευκολίες ενώ παράλληλα αύξησαν την ταχύτητα ερμηνείας των κονσέρτων. Επίσης η πρόοδος της κατασκευής καλαμιών έδωσε ευελιξία σε προβλήματα όπως τα μεγάλα διαστήματα, γρήγορα περάσματα με *staccato* και δύσκολα *legato*. Η αναφορά στο μπαρόκ φαγκότο, την ιστορία του, το ρεπερτόριό του, αλλά και στα επιμέρους τεχνικά χαρακτηριστικά του όπως τους δακτυλισμούς του, προσφέρει πληροφορίες ιδιαίτερα χρήσιμες για τον εκτελεστή του μπαρόκ φαγκότου αλλά και πολύτιμες για την 'λειτουργία' του στα κονσέρτα του *Vivaldi*.

Γνωρίζοντας λοιπόν όλα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του οργάνου μπορούμε να διεισδύσουμε στην εκτελεστική πρακτική των κονσέρτων για φαγκότο παρατηρώντας στοιχεία όπως: το κούρδισμα, η χρήση του *vibrato*, τα στολίδια στην εποχή του συνθέτη αλλά και εκείνα που ο ίδιος χρησιμοποιεί στα κονσέρτα του για φαγκότο, ο ρόλος των δυναμικών στα χειρόγραφά του, ο ρυθμός αλλά και η άρθρωση που πρέπει να έχει ο εκτελεστής του φαγκότο στα έργα του.

Όποια και αν είναι η τοποθέτησή μας αλλά και οι προτιμήσεις μας γύρω από την μουσική, δεν μπορούμε να μην αναγνωρίσουμε τον συνθέτη *Antonio Vivaldi* ως έναν από τους κορυφαίους της εποχής μπαρόκ. Η μουσική του *Vivaldi* εμπεριέχει όλη την δύναμη, το ελεύθερο πνεύμα και τα χρώματα της Βενετίας. Είναι εκκεντρική, μελαγχολική αλλά και χαρούμενη, νευρώδης και επιθετική σε κάποια σημεία αλλά ήρεμη και τρυφερή σε αλλά, με μία λέξη είναι 'αντιφατική'. Και είναι, ίσως, τα ιδιαίτερα αυτά χαρακτηριστικά εκείνα που οδήγησαν τον *Vivaldi* στο πάνθεον των μεγάλων συνθετών.

Για το φαγκότο ο *Vivaldi* αποτελεί σταθμό στην ιστορία και στην εξέλιξη του οργάνου. Τα έργα του αποτελούν το καλύτερο παράδειγμα για την πορεία του οργάνου από το μπαρόκ φαγκότο στο σύγχρονο, ενώ παράλληλα

προσφέρονται για παρατήρηση και μελέτη των ομοιοτήτων και των διαφορών των δύο οργάνων. Τα κονσέρτα του *Vivaldi* αποδεικνύουν με τον καλύτερο τρόπο την σημασία του μπαρόκ φαγκότου αλλά και την αναγκαιότητα γνώσης του τόσο σε θεωρητικό όσο και σε πρακτικό επίπεδο. Η γνώση αυτή βοηθά αναμφισβήτητα στον τρόπο ερμηνείας στο σύγχρονο φαγκότο μέσα από μία πολύπλευρη και σφαιρική γνώση της ιστορίας, των τρόπων και μορφών ερμηνείας και του ρόλου της αυθεντικότητας. Το μπαρόκ φαγκότο αποτελεί τη βάση και τον κορμό του σύγχρονου. Κάθε νέος εκτελεστής οφείλει να το γνωρίσει, για να μπορέσει να αποφύγει την στείρα και άνευρη ερμηνεία και να προσφέρει μια μοναδική και ιδιαίτερη εκτέλεση στο κοινό του.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Aristotle: *The Art of Rhetoric* tr. H. C. Lawson-Tancred London (1991)
2. Baines, A: *Woodwind Instruments and their History* London (1957)
3. Benedetto, Marcello: *Il teatro alla moda* Saint- Evremont, Sur les Opera, tr. Μαρία Γυπαράκη Μιλητος Αθήνα (2007)
4. Blume, Friedrich: *Renaissance and Baroque Music* tr. by M.D. Herter Norton W.W. Norton @ Company New York (1967)
5. Bourdieu, Pierre: Interview of Pierre Bourdieu in the newspaper 'Τα Νέα' (30-12-2000)
6. Brosses, Charles: *Letter on Italian Music* tr. and annotated by Donald S. Schier. Northfield, Minn.: the author (1978)
7. Brown, H, Sadie, S.: *Performance Practice after 1600* London: Macmillan (1990)
8. Bukofzer, F. Manfred: *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach* W.W. Norton @ Company
9. Burton, A: *A performer's guide to music of the Baroque period* London: Associated Board of the Royal Schools of Music (2002)
10. Burton, Anthony: *A Performer's Guide to Music of the Baroque Period* ABRSM (2002)
11. Cambell, Margaret: *The Dolmetsch Legacy* the Consort, (1991)
12. Camden, Archie: *Bassoon Technique* London (1961)
13. Carroll, Paul: *Baroque Woodwind Instruments* Aldershot (1999)
14. Carse, Adam von Ahn: *Musical wind instruments* Macmillan London (1939)
15. Copland, Aaron: *Music and Imagination* Editions Nefeli Athens (1980)
16. Dolmetsch, Arnold: *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries Revealed by Contemporary Evidence* London (1944)
17. Donington, Robert: *Tributes to Arnold Dolmetsch* the Consort (1990)
18. Donnington, R: *A problem of inequality* Musical Quarterly liii (1967)
19. Donnington, R: *What is rhythmic alteration?* Early Music v (1977)

20. Donnington, Robert: *A Performer' s Guide to Baroque Music* Faber and Faber, London (1973)

21. Ed. Howard Mayer Brown and Stanley Sadie: *Performance Practice Music After 1600* Macmillan Press LTD (1989)

22. Ed. MacClintock, Carol: *Music In Performance* Indiana University Press (1982)

23. Fubini, Enrico: *Music@ Culture in Eighteenth Century* tr. by Bonnie J. Blackburn, the University of Chicago Press (1994)

24. Heller, Karl: *Antonio Vivaldi The Red Priest of Venice* tr. by David Marinelli Amadeus Press Portland (1991)

25. Hutchings, Arthur: *The Baroque Concerto* Faber @ Faber London (1959)

26. Jansen, Will: *The Bassoon: its History, Construction, Makers, Players and Music* Buren (1978)

27. Joppig, Gunther: *The oboe and the Bassoon* London (1988)

28. Keller, H: *Phrasing and Articulation* Barrie@ Rockliff, London (1966)

29. Kenyon, N: *Authenticity and Early Music* Oxford:OUP (1988)

30. Kolneder, Walter: *Antonio Vivaldi, Dokumente seines Lebens und Schaffens* tr. by Kurt Michaelis, C. F. Peters, New York (1982)

31. Kolneder, Walter: *Performance Practice In Vivaldi* Amadeus, Switzerland (1979)

32. Langwill, Lyndesay G., : *The Bassoon and the Contrabassoon* London (1965)

33. Lawson, Colin: *The Chalumeau in Eighteenth-Century Music* Macmillan Press, New York (1989)

34. Leppard, Raymond: *Authenticity inMusic* Faber Music Ltd London (1988)

35. McGee. J. Timothy: *Medieval and Renaissance Music* University of Toronto Press (1985)

36. Muffat, G: *Georg Muffat on Performance Practice::the texts from Florilegium…* ed Wilson, D et al, Bloomington, IUP (2001)

37. Neumann, F: *Essays in Performance Practice* Ann Arbor, etc., UMI Research Press (1982)

38. Neumann, F: *New essays on performance practice.* Ann Arbor, etc., UMI Research Press (1989)

39. Neumann, F: *Performance Practice of the 17th @ 18th centuries,* New York (1993)

40. Pincherle Marc: *Vivaldi, Genius of the Baroque* tr. by Christopher Hatch, Victor Gollancz LTD, London (1958)

41. Quantz, Johann Joachim: *Versuch einerAnweisung die Flote traversiere zu spielen* (Berlin, 1752). Translated and Edited by Edward. R. Reilly. Faber and Faber, London (1985)

42. Selfridge- Field, Eleanor: *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi* Dover Publications, INC. New York (1975)

43. Stravinsky, Igor: *Poetic Music* Editions Nefeli Athens (1980)

44. Talbot, Michael: *Vivaldi* British Broadcasting Corporation London (1979)

45. Tarling ,Judi : *The Weapons of Rhetoric* Corda Music (2004)

46. Taruskin, Richard: *Text and Act; Essays on Music and Performance* Oxford University Press (1995)

47. Tromlitz, Johann Georg: *Ausfuhrlicher und grundlicher Unterricht die Flote zu spielen* (Leipzig, 1791). Translated and Edited by Ardal Powell. Cambridge University Press, (1991)

48. Waterhouse, William: *Bassoon* Kahn @ Averill London (2003)

49. Waterhouse, William: *Bassoon,* The New Grove Dictionary of Music and Musicians London (2/2001)

50. Waterhouse, William: *The New Langwill Index:* a Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors London (1993)

51. Winternitz, Emanuel: *Musical instruments and their symbolism in Western art* Yale University Press New Haven (1979)

52. Χειρόγραφο: Biblioteca Nazionale di Torino 'Renzo Giordano'31.Τα παραδείγματα είναι από το Instituto Italiano Antonio Vivaldi (εκδόσεις Ricordi) τόμοι: 28, 67, 72

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Antonio Vivaldi, Concerto in La Minore per Fagotto, Archi e Cembalo (FVIII no2)

Antonio Vivaldi, Concerto in Re Minore per Fagotto, Archi e Cembalo (FVIII no5)

Antonio Vivaldi, Concerto in La Minore per Fagotto, Archi e Cembalo (FVIII no7)