

Η ΓΕΝΕΣΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΜΠΑΡΟΚ ΚΑΙ Ο CLAUDIO MONTEVERDI



Ο όρος Μπαρόκ στη ζωγραφική και την αρχιτεκτονική αποδίδει τις υπερβολικές και πομπώδεις τάσεις που επεκράτησαν στις τέχνες αυτές, στις χώρες της Δυτικής Ευρώπης κατά τον 17ο αιώνα. Στη μουσική όμως, ο όρος αυτός αναφέρεται στο πέρασμα από τη μουσική της Αναγέννησης (η οποία χαρακτηρίζεται από πολυφωνία με υπέρθετες μελωδίες και λόγια) σε μια νέα, πρωτοποριακή αντίληψη σύνθεσης με επικυρίαρχο στοιχείο τις συγχορδίες. Ουσιαστικά, σε όλες τις τέχνες, το Μπαρόκ αποτελεί την επανάσταση της κίνησης και την αποθέωση της εκφραστικότητας και του αισθησιασμού τελειώς αντίθετα από τη γαλήνη και την ηρεμία της τεχνοτροπίας της Αναγεννησιακής περιόδου. Χρονολογικά η περίοδος του Μπαρόκ στη μουσική εκτείνεται από τα τέλη του 16ου έως τα μέσα του 18ου αιώνα χωρίς βέβαια, ως φυσικό, να μπορεί κάποιος να καθορίσει σαφέστατα ημερομηνίες έναρξης και λήξης του. Μία ιστορική όμως αναδρομή στην άμεση, προ Μπαρόκ, εποχή κρίνεται αναγκαία για να κατανοήσουμε καλύτερα τις ρίζες και τη γέννησή του. Το πρώτο ήμισυ του 16ου η Ευρώπη συγκλονίσθηκε από το Μεταρρυθμιστικό κίνημα του Γερμανού θεολόγου Μαρτίνου Λούθηρου (Martin Luther, 1483-1546) που οδήγησε στην οριστική ρήξη των σχέσεών του με τη Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία. Ο Λούθηρος πίστευε ακράδαντα στη δύναμη της μουσικής για την οποίαν ισχυριζόταν ότι φέρνει τους ανθρώπους κοντά στο Θεό. Μετά τον επίσημο διαχωρισμό της Εκκλησίας της Αγγλίας από αυτήν της Ρώμης (1532), ο βασιλιάς της Αγγλίας Ερρίκος Η΄ διέταξε την αλλαγή της γλώσσας της λειτουργίας της Νέας Αγγλικανικής Εκκλησίας



Του Αντώνη Καμμά Αντιπροέδρου του ΤΕΛΑ

από τη Λατινική στην Αγγλική για να καταστεί η λειτουργία αυτή απόλυτα κατανοητή από τους Χριστιανούς υπηκόους του. Η αλλαγή αυτή επηρέασε σημαντικά τους Άγγλους συνθέτες της εποχής εκείνης (Τ. Τάβερνερ, Τ. Σέπαρντ, κ.ά.) οι οποίοι έβαλαν τις βάσεις για τη δημιουργία ενός νέου Αγγλικανικού στυλ σύνθεσης λειτουργίας, κάτι που ολοκληρώθηκε στην επόμενη γενιά των συμπατριωτών των συνθετών (Ο. Γκίμπονς, Τ. Τόμκινς, Τ. Γουίλκς, κ.ά.).

Με τον τρόπο αυτό δημιουργήθηκαν τα ανθέμια (anthem), ένα είδος αγγλικανικού αντίστοιχου των μοτέτων που ήσαν μονοφωνικές συνθέσεις θρησκευτικών κειμένων. Η Ρωμαιοκαθολική εκκλησία, αν και τελειώς εχθρική προς τον Λούθηρο και την Αγγλικανική εκκλησία δεν μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστη από αυτές τις νέες μουσικές τάσεις που καθιστούσαν του θρησκευτικούς ύμνους και τις Θείες Λειτουργίες περισσότερο εύληπτες και κατανοητές στους πιστούς. Η μεταρρυθμιστική επιτροπή της Συνόδου του Τριδέντου, όλα τα χρόνια της λειτουργίας της (1545-1630), προσπάθησε να ενθαρρύνει τους συνθέτες στη δημιουργία έργων χωρίς ιδιαίτερες πολυφωνίες και με ομαλή κίνηση των φωνητικών τμημάτων από τη μία νότα στην άλλη. Ο φόβος για το δυσνόητο των εκκλησιαστικών κειμένων εξαιτίας της πολυφωνίας επικυριαρχούσε πάντα στις σκέψεις και της παραινέσεις της -όποιας- μεταρρύθμισης της Ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας, όχι όμως και στην αντίληψη του Παλεστρίνα (Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525-1594) του οποίου η μουσική μεγαλοφυΐα πέτυχε αυτό ακριβώς που η Σύνοδος του Τριδέντου θεωρούσε αδύνατο, δηλαδή την εφαρμογή μιας φόρμας πολυφωνίας που δεν αποτελούσε εμπόδιο στην κατανόηση των θρησκευτικών κειμένων από τους πιστούς. Τα δώδεκα βιβλία Λειτουργιών (στο δεύτερο των οποίων περιλαμβάνεται και το κορυφαίο έργο του «Η Λειτουργία του πάπα Μαρκέλλου») και τα πέντε βιβλία των μοτέτων του αποτελούν μνημείο πολυφωνικών συνθέσεων με μία μοναδική και ανεπανάληπτη ισορροπία επάλληλων μελωδικών γραμμών. Ο θάνατος του Παλεστρίνα σηματοδοτεί και το τέλος της Αναγεννησιακής περιόδου της μουσικής.

Ήδη όμως από τις αρχές του 16ου αιώνα είχε εμφανισθεί στην Ιταλία ένα νέο είδος τραγουδιού, το μαδριγάλιο, αρχικά βουκολικής έμπνευσης. Παρά το ότι και ο Παλεστρίνα είχε συνθέσει μαδριγάλια αυτοί που αρχικά τα ανέπτυξαν και τα καθιέρωσαν ήσαν Γαλλοφλαμανδοί συνθέτες (Ζακ Αρκαντέλ, Αντριάν Βιλαέρτ και Τσιπριάνο ντε Ρορ) οι οποίοι ζούσαν στην Ιταλία και συνέθεταν στην Ιταλική γλώσσα, εμπνεόμενοι από την ερωτική ποίηση του Πετράρχη και του Αριόστο.

Οι χρωματικές αρμονίες στη σύνθεση των μαδριγαλιών απετέλεσαν πηγή έμπνευσης και για τους συνθέτες ενόργανης μουσικής, παράλληλα βέβαια με τις μελωδίες λαϊκών - εθνικών χορών όπως ο γερμανικός και το εύθυμο γκαλιάρ. Μια νεότερη γενιά Ιταλών συνθετών, το δεύτερο ήμισυ του 16ου αιώνα (Κάρλο Τζεζουάλντο, Λουτζάρσκο Λουτζάρσκι), έδωσαν τόσο χρωματισμό στα μαδριγάλια ώστε τα έφθασαν στα όρια της πολυφωνίας. Ήταν πια φανερό ότι κάτι έπρεπε ν' αλλάξει στη μουσική σύνθεση και αυτό το κάτι, όπως και όλα τα μεγάλα βήματα στην Ιστορία, τη Φιλοσοφία, την Επιστήμη και τις

τέχνες κάποιος έπρεπε να το ξεκινήσει. Και αυτός ο κάποιος ήταν ο Μοντεβέρντι.



Ο CLAUDIO MONTEVERDI γεννήθηκε στην Κρεμόνα το 1567 και πέθανε στη Βενετία το 1643.

Πολύ νέος, περίπου το 1586, προσλήφθηκε από τον ηγεμόνα της Μάντοβας Βιντσέντσο Γκοντσάγκα στην αυλή του σαν τραγουδιστής και ερμηνευτής εγχόρδων.

Οι Γκοντσάγκα (GONZAGA) ήσαν λάτρεις των Καλών Τεχνών. Ο πατέρας του Βιντσέντσο, Γουλιέλμος, έκτισε την εκκλησία της Αγίας Βαρβάρας (για την οποία ο Παλεστρίνα συνέθεσε μία Λειτουργία και δύο μοτέτα) ενώ επίσημο μουσικό στην αυλή του είχε διορίσει τον Γιακς ντε Βερτ. Σπουδαία, εξάλλου, ήταν και η συλλογή πινάκων του με έργα των Μαντένια, Ρούμπενς κ.ά. Ο Βιντσέντσο προσπάθησε να διατηρήσει την παράδοση του πατέρα του σε σχέση με τις τέχνες. Η αδυναμία του όμως στο ωραίο φύλο και το πάθος του για την ανακάλυψη της φιλοσοφικής λίθου των αλχημιστών ήσαν τα αίτια της κατασπατάλησης τεράστιων χρηματικών ποσών, κάτι που τον έκανε ιδιαίτερα δύσκολο στις οικονομικές υποχρεώσεις του απέναντι των εργαζόμενων στην αυλή του. Κάτω από τις συνθήκες αυτές η ζωή του Μοντεβέρντι στη Μάντοβα κάθε άλλο παρά άνετη ήταν. Παρά ταύτα όμως η χρονική περίοδος διαμονής του στη Μάντοβα υπήρξε ιδιαίτερα δημιουργική. Στην αυλή των Γκοντσάγκα ήλθε σε επικοινωνία με το έργο μεγάλων καλλιτεχνών όπως του μουσικού Γιακς ντε Βερτ, του ποιητή Τουρκουάτο Τάσο, του Ρούμπενς και άλλων ενώ σ' ένα ταξίδι του στη Φλάνδρα γνώρισε τα έργα του Κλοντ λε Ζεν. Αυτό όμως που κυρίως επηρέασε τη μουσική του σκέψη ήταν η εισαγωγή στη σύνθεση του μπάσο κοντίνουο που είχε καθιερώσει, προς τα τέλη του 16ου αιώνα η Φλωρεντινή Καμεράτα, ένας σημαντικός κύκλος μουσικών και ποιητών που πίστευαν ότι η μουσική της εποχής των έπρεπε να αναθεωρήσει

κάποιες αρχές της και να γίνει πιο απλή και πιο εκφραστική όπως ήταν η μουσική των αρχαίων Ελλήνων και των Ρωμαίων. Προϊόν αυτής της πεποίθησης ήταν η σταδιακή εγκατάλειψη της πολυφωνίας και η ανάπτυξη της μονωδίας, δηλαδή της μουσικής σύνθεσης που αναπτύσσεται με μία μόνο μελωδία.

Η καλλιέργεια όμως της μονωδίας απαιτήσε, στην πορεία της τη σύνθεση αρμονικών συνηρήσεων μέσα από τις οποίες καθιερώθηκε το μπάσο κοντίνουο (συνεχές βάσιμο) στο οποίο οι συνθέτες, έχοντας μόνο μία γραμμή μπάσου, αυτοσχεδίαζαν τις άνω νότες κάθε συχορδίας. Ο Μοντεβέρντι, ώριμος πια μουσικός αφού είχε ολοκληρώσει τα πρώτα τρία βιβλία των μαδριγαλιών του, συνόδευσε τον Βιντσέντσο στη Φλωρεντία με την ευκαιρία των γάμων του βασιλιά της Γαλλίας Ερρίκου του Δ' με την Μαρία των Μεδίκων.

Εκεί παρακολούθησε την όπερα «Ευρυδίκη» του Τζάκοπο Πέρι και ήλθε σε άμεση επαφή με τη συνθετική τεχνοτροπία της Φλωρεντινής Καμεράτας. Μετά την επιστροφή του στη Μάντοβα ασχολήθηκε με την ολοκλήρωση του τέταρτου και του πέμπτου βιβλίου των μαδριγαλιών του και, μετά από προτροπή του Βιντσέντσο, με τη σύνθεση της όπερας «Ορφέα». Ο μύθος του Ορφέα, που με τη μουσική και το τραγούδι απέτρεπε το κακό, υπήρξε και για τους Φλωρεντινούς συνθέτες μία πηγή αναζήτησης στις μουσικές τους εμπνεύσεις. Για τον Μοντεβέρντι όμως, σ' εκείνη τη φάση της ζωής του που αγωνιούσε για τη εξέλιξη της ασθένειας της αγαπημένης του συζύγου, της Κλαούντια, η σύνθεση του «Ορφέα» ήταν η δική του προσωπική μάχη με το θάνατο, με όπλο του μοναδικό τη μουσική του έμπνευση. Και μπορεί μεν να μην απέτρεψε το θάνατο της Κλαούντιας, το αποτέλεσμα όμως του πάθους και της μεγαλοφυΐας του ήταν μία από τις λίγες δραματικές όπερες της εποχής του Μπαρόκ που υλοποιούσε απόλυτα τις αντιλήψεις της Φλωρεντινής Καμεράτας ολοκληρώνοντας, εκτός των άλλων, την τεχνική του ρετσιτατίβο (που πρώτος είχε χρησιμοποιήσει ο Τζάκοπο Πέρι στην όπερα) και κάνοντας άριστη χρήση των μουσικών οργάνων (βιολιά, τροπέτες, άρπα) ανάλογα με τη δραματικότητα της κάθε σκηνής. Λίγο αργότερα, με την ευκαιρία των γάμων του Φραντζίσκο, γιου του Βιντσέντσο, με την πριγκίπισσα Μαργαρίτα της Σαβοΐας, ο Μοντεβέρντι συνέθεσε την όπερα «Αριάδνη». Από το μοναδικό διασωζόμενο κομμάτι της, τον «Θρήνο της Αριάδνης» (Lamento d' Ariana) εύκολα συνάγεται ότι επρόκειτο για ένα ακόμα αριστούργημά του, όπως εξάλλου και το επόμενο έργο του «Ο χορός των ακάριστων» (Il ballo delle ingrate). Με τις όπερες αυτές και τα πέντε πρώτα βιβλία των μαδριγαλιών του κλείνει, ουσιαστικά, ο κύκλος της διαμονής του Μοντεβέρντι στη Μάντοβα. Το 1613 ζητά από τον Φραντζίσκο Γκοντσάγκα, ο οποίος είχε διαδεχθεί τον θανόντα πατέρα του, να τον απαλλάξει από τα καθήκοντα του μουσικού της αυλής του και του ναού της Αγίας Βαρβάρας και διορίζεται αρχιμουσικός στον Άγιο Μάρκο της Βενετίας, ένα σπουδαίο κέντρο μουσικής της εποχής εκείνης φτιαγμένο από τον Αντριάν Βιλαέρτ που από το 1527 (ήδη, δηλαδή, πριν ένα αιώνα) είχε καθιερώσει την εκκλησία αυτή σαν σχολή μουσικής σύνθεσης και εκτέλεσης, ένα έργο και μία παράδοση που, μετά τον Βιλαέρτ, συνέχισαν οι μαθητές του Αντρέα και Τζιοβάνι Γκαμπριέλι. Στην Βενετία, ο Μοντεβέρντι βρήκε τις συνθήκες μιας απόλυτης ελευθερίας που του επέτρεψε να δημιουργήσει χωρίς εξάρτηση (κάθε είδους) από μία μόνο οικογένεια, όπως συνέβαινε στη Μάντοβα. Το 1614 εξέδωσε το έκτο βιβλίο των μαδριγαλιών του και στη συνέχεια μεγάλο αριθμό διαφόρων μουσικών συνθέσεων, πολλές των οποίων, δυστυχώς, δεν διεσώθησαν. Ξεπέρασε, πολύ ενωρίς, τους ακαδημαϊκούς κανόνες που επέβαλε η εποχή του και, ιδιαίτερα η Φλωρεντινή

Καμεράτα δίδοντας έκφραση στο ηχόχρωμα των μουσικών οργάνων και συνδέοντας στενότερα το λόγο με τη μουσική σε βαθμό που η παράδοση του «μιλώ τραγουδώντας» (*favellar cantando*) να φαντάζει πλέον μουσειακής αντίληψης. Αποκορύφωμα αυτής της νέας αντίληψης σύνθεσης ήταν η καντάτα «Η μάχη του Ταγκρέδου και της Κλορίντα» που πρωτοπαρουσιάστηκε, κατά παραγγελία του άρχοντα Μοτσενίγκο, στο καρναβάλι της Βενετίας, το 1624, για να περιληφθεί αργότερα, το 1638, στο όγδοο βιβλίο των μαδριγαλιών του συνθέτη, τα «Μαδριγάλια του πολέμου και του Έρωτα». Στο αριστούργημα αυτό, που οικοδομήθηκε πάνω σε οκτάστιχη ποίηση του Τουρκουάτο Τάσο, η μουσική υποδύεται με απaráμιλλη τεχνική το θόρυβο των σπαθιών στη μάχη και κάθε λέξη που τραγουδιέται αποδίδει, με τη βοήθεια των μουσικών οργάνων, το μέγιστο της εκφραστικότητάς της.

Οι απόψεις της Φλωρεντινής Καμεράτας δεν άφησαν ανεπηρέαστη την εκκλησιαστική μουσική της Βενετίας, γεγονός που δεν μπορούσε να αγνοήσει ο Μοντεβέρντι ως αρχιμουσικός της εκκλησίας του Αγίου Μάρκου. Έτσι, σταδιακά, στις σχετικές συνθέσεις του, εγκαταλείπει την πολυφωνία χωρίς συνοδεία οργάνων, υιοθετώντας απόλυτα το συνεχές βάσιμο για μία ή περισσότερες φωνές, όπως και κάποιες τεχνικές εμπνευσμένες από τα πολυχρωδιακά μοτέτα του Γκαμπριέλι. Το έργο του *Selve morale spiritual* (1640) συγκρατεί με τρόπο αξιοθαύμαστο νεότερες και παλαιότερες τεχνικές σύνθεσης με εμφανή, σε ορισμένα τμήματά του, την επιρροή της παλαιάς αντίληψης του Παλεστρίνα. Η Βενετία του 17ου αιώνα ήταν, τηρουμένων των αναλογιών της εποχής, η περισσότερο ελεύθερη στη δημιουργία πόλη της Ιταλίας, με σταθερό προσανατολισμό και προς την κοσμική (παράλληλα με τη θρησκευτική) μουσική. Το πρώτο ήμισυ του 17ου αιώνα εγκαινιάστηκαν, στην πόλη αυτή, ιστορικά θέατρα όπως το «Σαν Κασιάνο», το «Σαν Μοϊζέ» και το «Σαν Τζιοβάνι και Πάολο» και οι μουσικές παραστάσεις διαδέχονταν η μία την άλλη. Για το τελευταίο αυτό θέατρο ο Μοντεβέρντι συνέθεσε δύο, διασωζόμενα, μελοδράματα, την «Επιστροφή του Οδυσσέα στην πατρίδα» (1640) και τη «Στέψη της Ποππαίας» (1642) που αποτελεί και το κύκνειο άσμα του μεγάλου δημιουργού. Μετά το θάνατό του στη Βενετία, το 1643, δημοσιεύθηκε το ένατο βιβλίο των μαδριγαλιών του στο οποίο περιλαμβάνεται και το δημοφιλέστατο «Ζέφιρο Τόρνα». Ο Μοντεβέρντι υπήρξε μία μεγαλοφυΐα της μουσικής σύνθεσης, όπως οι σύγχρονοί του Ρέμπραντ, Ρούμπενς και Καραβάτζιο της ζωγραφικής τέχνης. Μπόρεσε, στο έργο του, να συγκρατεί ακραία ανόμοια στοιχεία και να δημιουργήσει σύνολα μουσικής έκφρασης απaráμιλλης τεχνικής τελειότητας που προκαλούσαν, ύψιστη πνευματική ανάταση στους ακροατές της. Με το έργο του αλλάζει η ιστορική εξέλιξη της μουσικής που εγκαταλείπει πια την Αναγεννησιακή φάση για να περάσει αμετάκλητα στην εποχή του Μπαρόκ. L

ΦΥΛΟ ΚΑΙ ΙΣΟΤΗΤΑ

Ο ΜΗΤΡΙΚΟΣ ΡΟΛΟΣ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΤΩΝ ΑΝΤΙΦΑΣΕΩΝ

Ανοικτή συζήτηση με θέμα: «Ο μητρικός ρόλος στη σύγχρονη κοινωνία των αντιφάσεων» με κύριο ομιλητή τον καθηγητή του Παντείου Πανεπιστημίου Βασίλη Φίλια, διοργάνωσε το Γραφείο Φύλου και Ισότητας του ΤΕΙ-Α. Ο πρόεδρος του ΤΕΙ-Α καθηγητής Δημήτρης Νίνος μίλησε για το ρόλο της μητέρας στο



Ο Καθηγητής και πρώην Πρύτανης κ. Β. Φίλιας.

σύγχρονο μεταβαλλόμενο περιβάλλον, τονίζοντας τα εξής: «Ζούμε στην εποχή της αφθονίας, των απολαύσεων και της πολυτέλειας. Όλοι μας έχουμε πρόσβαση σε ανέσεις που πριν χρόνια αποτελούσαν προνόμιο μόνο των ολίγων και εκλεκτών. Παρ' όλα αυτά υπάρχει μια φράση που ψελλίζουμε σχεδόν καθημερινά, όλοι μας «τον παλιό καιρό ... εκείνα τα χρόνια...». Άραγε είμαστε τόσο ανικανοποίητοι; Πως είναι δυνατό να αναπολούμε το χτες των στερήσεων και της μιζέριας; Όχι, δεν αναζητούμε τίποτα απ' όλα αυτά. Αυτό που μας λείπει είναι η απλότητα, οι καθαρές κουβέντες και οι ηθικές αρχές που τότε έμοιαζαν να καταδυναστεύουν κάθε μας κίνηση όμως ταυτόχρονα αποτελούσαν την απάντηση σε κάθε προβληματισμό και αδιέξοδό μας. Στις μέρες μας τα προβλήματα είναι πλέον από σύνθετα έως πολύπλοκα και η συμπεριφορά μας απέναντί τους χάνεται μέσα σε ένα λαβύρινθο παραμέτρων. Μέσα σε αυτό το ασαφές και διαρκώς μεταβαλλόμενο περιβάλλον καλείται η σύγχρονη Ελληνίδα μητέρα να εκτελέσει τον πατροπαράδοτο ρόλο της. Να μεγαλώσει τα παιδιά της με αγάπη και να διαμορφώσει τους χαρακτήρες τους, να οικοδομήσει το μέλλον αυτής της χώρας. Η σημερινή μητέρα έχει να αντιμετωπίσει τόσα προβλήματα, που η καθημερινότητά της μοιάζει με άθλο της ελληνικής μυθολογίας. Σε αντίθεση όμως με τον Ηρακλή και το Θησέα αυτή δεν έχει να ακουμπήσει πουθενά γιατί όλες οι αξίες τελούν πλέον υπό αίρεση και όλες οι θεωρίες καθημερινά ανατρέπονται ή αντικαθίστανται από νέες. Πρέπει να είναι διαρκώς σε συναισθηματική αλλά και πνευματική ετοιμότητα, ώστε να δέχεται όλα τα μηνύματα, και αυτά είναι πλέον άπειρα, να τα αποκωδικοποιεί, να τα δέχεται ή να τα απορρίπτει. Να κάνει λάθη, να καταδικάζεται για αυτά και να μαθαίνει από αυτά. Κι όλα αυτά επειδή αυτή είναι η μητέρα, και παρά την όποια συμμετοχή του πατέρα κατά τα τελευταία χρόνια, αυτή εξακολουθεί να