



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ - ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

“ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΚΑΙ ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΣΤΙΣ ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΕΠΟΧΕΣ ΤΟΥ ANTONIO VIVALDI”

Κοντίνη Φρειδερίκη - Ιωάννα (ΑΜ: Μ2015022)

Επιβλέπων Καθηγητής: Τσούχλος Νικόλαος

Κέρκυρα

Νοέμβριος 2024

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	3
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Πως ξεχάστηκε και πως ανακαλύφθηκε ξανά ο Vivaldi και τα έργα του.	3
1.1. Η ‘ανακάλυψη’ ενός ξεχασμένου συνθέτη	3
1.2. Ο Vivaldi και οι σύγχρονοι ερμηνευτές της μουσικής του	7
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Ζητήματα μορφής στις ‘Τέσσερις Εποχές’	11
2.1. Εισαγωγικές παρατηρήσεις: το Ritornello	11
2.2. Μορφολογική παρουσίαση του κοντσέρτου για βιολί αρ. 1: Άνοιξη	13
2.2.1. 1ο Μέρος, Allegro	13
2.2.2. 2 ^ο Μέρος, Largo	14
2.2.3. 3 ^ο Μέρος, Allegro.....	15
2.3. Μορφολογική παρουσίαση του κοντσέρτου για βιολί αρ. 4: Χειμώνας	17
2.3.1. 1 ^ο Μέρος , Allegro non molto.....	17
2.3.2. 2ο Μέρος, Largo	17
2.3.3. 3ο Μέρος, Allegro	18
2.4 Σχολιασμός	19
3. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	21

Πρόλογος

Η παρούσα διπλωματική εργασία ακολουθεί δυο βασικούς άξονες: ο πρώτος αφορά την ιστορία γύρω από το πως ξεχάστηκε και το πως ανακαλύφθηκε ξανά ο Antonio Vivaldi και τα έργα του, ενώ ο δεύτερος επικεντρώνεται στα ζητήματα μορφής του πιο δημοφιλούς του έργου, των *Τεσσάρων Εποχών*. Αναλυτικότερα, στο πρώτο κεφάλαιο θα γίνει μια προσέγγιση της πορείας του Antonio Vivaldi με μια σύντομη αναφορά στο βιογραφικό του, της ιστορία που κρύβεται πίσω από την αναγνώριση του έργου του και την ένταξή τους στο σύγχρονο ρεπερτόριο, καθώς και στον αντίκτυπο που έχουν τα έργα του στους σύγχρονους ερμηνευτές της μουσικής του. Στο δεύτερο κεφάλαιο θα γίνει αναφορά στο *ritornello* ως δομική αρχή στα κοντσέρτα του Antonio Vivaldi, με σκοπό τη καλύτερη κατανόηση της μορφής δυο από τα κοντσέρτα των *Τεσσάρων Εποχών*: του κοντσέρτου για βιολί αρ. 1: *Άνοιξη* και του κοντσέρτου για βιολί αρ. 4: *Χειμώνας*. Τέλος, η εργασία αυτή θα ολοκληρωθεί με κάποια συμπεράσματα που προκύπτουν από τις μορφολογικές αναλύσεις και τη σύγκριση των δυο αυτών κοντσέρτων.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Πως ξεχάστηκε και πως ανακαλύφθηκε ξανά ο Vivaldi και τα έργα του.

1.1. Η ‘ανακάλυψη’ ενός ξεχασμένου συνθέτη

Με τον όρο ‘ανακάλυψη’ ενός συνθέτη σπάνια εννοούμε κάτι περισσότερο από τη διάσωση του από μια κατά πάσα πιθανότητα άδικη παραμέληση, ενώ μερικές φορές σημαίνει την ευσυνείδητη αναβίωση κάποιων από τα σημαντικότερα έργα του στην επέτειο της γέννησης ή του θανάτου του. Ο Antonio Vivaldi όμως είναι ένας από τους ελάχιστους σημαντικούς συνθέτες στους οποίους η έννοια της ‘ανακάλυψης’ ισχύει με τη κυριολεκτική της έννοια, καθώς μέχρι το 1950 ο μουσικός κόσμος αγνοούσε εντελώς την ύπαρξη της πλειονότητας των έργων του.¹

Ο Antonio Vivaldi ήταν επαγγελματίας βιολιστής, και ο μόνος από την οικογένειά του που ακολούθησε τα βήματα του πατέρα του. Ξεκίνησε την καριέρα του ως μουσικός στο Pio Ospedale στη Βενετία, όπου παρέδιδε μαθήματα βιολιού και viola da gamba, ενώ παράλληλα πραγματοποιούσε συναυλίες οι οποίες ήταν πολύ σημαντικές για τη κοινωνία της Βενετίας. Η επιθυμία του όμως ήταν ν’ αναγνωριστεί ως συνθέτης,

¹ M. Talbot, *The great master musicians: Vivaldi*, (London J. M. Dent, 1993).

με αποτέλεσμα ν' αφιερώσει ένα μεγάλο κομμάτι της δημιουργικότητας του στη σύνθεση. Ξεκίνησε να γράφει έργα κυρίως οργανικής μουσικής, δίνοντας έμφαση στα κοντσέρτα, τα οποία αρχικά κυκλοφορούσε σε χειρόγραφα. Παρά όμως τη μεγάλη προσπάθεια στη σύνθεση, οι σύγχρονοι του τον αναγνώριζαν και τον επαινούσαν περισσότερο ως βιολιστή παρά ως συνθέτη.² Οι συνθέσεις του δεν ήταν στη μόδα εκείνη την εποχή ώστε να του αποφέρουν έσοδα,³ και η φήμη που τον περιτριγύριζε ήταν αυτή του αντισυμβατικού ανθρώπου και μουσικού.⁴ Μετά τον θάνατο του το 1741, το όνομα του συνέχισε ν' αναφέρεται από βιβλιογράφους, λεξικογράφους και συγγραφείς απομνημονευμάτων, αλλά η μουσική του βυθίστηκε στη λήθη.⁵ Μόνο λίγα μεμονωμένα έργα του εξακολουθούσαν να είναι γνωστά και να εκτελούνται, όπως για παράδειγμα η διασκευή του κοντσέρτου της *Άνοιξης* από τις *Τέσσερις Εποχές* στο μοτέτο *Laudate Dominum de coelis* το 1765 από τον Michel Corrette και η εκδοχή του Jean- Jacques Rousseau για σόλο φλάουτο το 1775, όμως από εκείνη την εποχή και μετά ο Vivaldi δεν θεωρήθηκε ενδιαφέρων συνθέτης, και τα έργα του εξαφανίστηκαν από το προσκήνιο.

Μέχρι τα τέλη του 18^{ου} αιώνα το ενδιαφέρον για τον Vivaldi ήταν σχεδόν εξ' ολοκλήρου ιστορικό και σε μεγάλο βαθμό μονόπλευρο, υπό την έννοια ότι τον αντιμετώπιζαν πάντα σε σχέση με τον Johann Sebastian Bach, ο οποίος είχε την ιδέα να διασκευάσει πολλά από τα έργα του για έγχορδα σε έργα για πληκτροφόρο όργανο. Αναλυτικότερα, ο Bach μελέτησε την επεξεργασία των ιδεών του Vivaldi, τη σχέση μεταξύ τους,⁶ τα μορφολογικά στοιχεία που χρησιμοποιούσε, τα οποία αφορούσαν κυρίως τη μορφή του κοντσέρτου με σχήμα *ritornello*, στην οποία υπήρξε νεωτεριστής.⁷ Όλη αυτή η επιρροή πάνω στα έργα του Bach αλλά και άλλων Γερμανών συνθετών του 18^{ου} αιώνα ήταν η αιτία που κίνησε το ενδιαφέρον των μουσικολόγων του 19^{ου} αιώνα να ασχοληθούν με τη μουσική του Vivaldi. Η σημαντικότερη έκδοση του δέκατου ένατου αιώνα που τον αφορά ήταν η ιστορική μελέτη με τίτλο *Antonio Vivaldi und sein Einfluß auf Johann Sebastian Bach, 1867* (ο Antonio Vivaldi και η επιρροή του στον Joh. Seb. Bach), ένα δοκίμιο του Julius Rauhmann μέσα από το οποίο αντλούμε τη πληροφορία ότι το 1860 έγινε η ανακάλυψη των πρωτότυπων χειρογράφων του Vivaldi σ' ένα μουσικό ερμάριο της Καθολικής Hofkirche στη Δρέσδη. Ακριβέστερα, πρόκειται για έργα που αποτελούσαν τον πυρήνα του ρεπερτορίου των οργάνων της αυλικής ορχήστρας της Δρέσδης κατά τις αρχές και τα μέσα του 18^{ου} αιώνα. Αυτά τα χειρόγραφα

² M. Talbot, "Vivaldi Antonio", Oxford Music Online 1, (2001). DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40120>

³ D. F. Miles, "Discovering the rediscovery of Antonio Vivaldi", *The Choral Journal* 55, no.10,(2015): 18-31. URL: <https://www.jstor.org/stable/24336088>

⁴ M. Talbot, "Vivaldi Antonio", Oxford Music Online 1, (2001).

⁵ M. Talbot, *The great master musicians: Vivaldi*, (London J. M. Dent, 1993).

⁶ K. Heller, *Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice*, (Portland, Ore., Amadeus Press, 1997).

⁷ S. Zohn, "The Baroque Concerto in theory and practice", *The Journal of Musicology* 26, no.4(2009): 566–594. <https://doi.org/10.1525/jm.2009.26.4.566>

ήταν μέρος των αρχείων της ορχήστρας. Είχαν τοποθετηθεί εκεί κάποια στιγμή μεταξύ 1760-1765 και έμειναν εκεί ανέγγιχτα επί έναν αιώνα. Μετά την ανακάλυψη τους, οι παρτιτούρες αποδόθηκαν στην ιδιωτική μουσική συλλογή του βασιλιά της Σαξονίας, και αργότερα μεταφέρθηκαν στη Βασιλική Δημόσια βιβλιοθήκη, σήμερα γνωστή ως Sächsische Landesbibliothek (Σαξονική Κρατική Βιβλιοθήκη), όπου βρίσκονται από το 1919.⁸

Οι Γερμανοί μελετητές που πρώτοι αξιολόγησαν τα κοντσέρτα του Vivaldi συγκρίνοντάς τα με τις πιο ελεύθερες διασκευές του Bach, δεν ήταν προετοιμασμένοι να τα κρίνουν. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι ήταν πιο εξοικειωμένοι με τη μουσική του Bach παρά μ' εκείνη του Ιταλού συνθέτη. Είχαν τη τάση να αντιμετωπίζουν τη μουσική του Vivaldi, παρότι προγενέστερη, ως απόκλιση από το ύφος του Bach. Η αυξανόμενη αναγνώριση της αυτόνομης αξίας των έργων αυτών ξεκίνησε να εμφανίζεται το 1905, ύστερα από την εκτέλεση μιας σύνθεσης του από τον διάσημο βιολιστή Fritz Kreisler, η οποία στάθηκε αφορμή για τον Marc Pincherle να ξεκινήσει την έρευνα μιας ολόκληρης ζωής για τη μουσική του Vivaldi.⁹

Η μεγάλη αναγνώριση του έργου του Vivaldi ξεκίνησε το 1926 στο Τορίνο της Ιταλίας, με μια τυχαία ανακάλυψη. Ο Alberto Gentili, καθηγητής ιστορίας του Πανεπιστημίου στο Τορίνο, ασχολήθηκε με τους τόμους παλαιών χειρογράφων μουσικής που είχαν ανακαλυφθεί πρόσφατα στο μοναστήρι San Carlos στο Monferrato, μια περιοχή κοντά στο Τορίνο. Οι μοναχοί του μοναστηριού είχαν πάρει την απόφαση να πουλήσουν τα χειρόγραφα σε παλαιοπωλεία, όμως ο πρύτανης του Πανεπιστημίου ζήτησε από τη βιβλιοθήκη να βοηθήσει στην εκτίμηση της αξίας τους. Έτσι τα έστειλαν στον Gentili για να τ' αξιολογήσει. Ο Gentili βρήκε εκατοντάδες χειρόγραφα του Vivaldi σε βιβλιοδετημένους τόμους που περιείχαν κοντσέρτα, όπερες, σονάτες και ιερά χορωδιακά έργα. Οι μοναχοί είχαν στείλει εν αγνοία τους στον Gentili μια από τις μεγαλύτερες ανακαλύψεις όλων των εποχών. Έναν χρόνο αργότερα, ο Mauro Foa, ένας Τούρκος τραπεζίτης, αγόρασε και στη συνέχεια δώρισε τα χειρόγραφα στη βιβλιοθήκη του Τορίνο. Για τον λόγο αυτό η συλλογή πήρε το όνομα του.¹⁰ Η δημοσίευση και η ευρύτερη διάδοση των έργων του Τορίνο παρεμποδίστηκε κατά τη δεκαετία του 1930 από νομικά, οικονομικά και πολιτικά προβλήματα.¹¹ Το 1939 όμως ο Alfredo Casella έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη προώθηση της υπόθεσης Vivaldi, καθώς συνέβαλε στην ιδέα της διοργάνωσης ενός μουσικού φεστιβάλ αφιερωμένου στη μουσική του.¹² Έτσι, η Accademia Chigiana διοργάνωσε στη Σιένα μια 'Εβδομάδα Vivaldi' (16-21 Σεπτεμβρίου εκείνης της χρονιάς), κατά τη διάρκεια της οποίας παρουσιάστηκε μια αντιπροσωπευτική επιλογή των έργων του, συμπεριλαμβανομένης της εκκλησιαστικής και κοσμικής

⁸ K. Heller, Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice, (Portland, Ore., Amadeus Press, 1997).

⁹ M. Talbot, *The great master musicians: Vivaldi*, (London J.M. Dent, 1993)

¹⁰ D. F. Miles, "Discovering the rediscovery of Antonio Vivaldi", *The Choral Journal* 55, no.10, (2015), et.al.

¹¹ M. Talbot, ο.π.

¹² D. F. Miles, ο.π.

φωνητικής μουσικής.¹³ Κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου το 1940, η βιβλιοθήκη του Τορίνο βομβαρδίστηκε με αποτέλεσμα κάποια χειρόγραφα να καταστραφούν, κάποια να μεταφερθούν στη Δρέσδη και κάποια στη Σιένα, ενώ παράλληλα αυτή η δυναμική που είχε αποκτήσει ο Vivaldi είχε αρχίσει να εξασθενεί. Μετά το πέρας του πολέμου, ξεκίνησε η προώθηση του από την αρχή με την ίδρυση του Ινστιτούτου Antonio Vivaldi το 1947, και την κυκλοφορία δυο μεγάλων σε έκταση μελετών που ήταν αφιερωμένες στη ζωή και τη μουσική του. Η μια ονομαζόταν *Antonio Vivaldi* του Mario Rinaldi (Μιλάνο, 1943) και η δεύτερη *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale* του Pincherle (Παρίσι, 1948). Το 1947 ο εκδοτικός οίκος Ricordi στο Μιλάνο, με επιμέλεια του συνθέτη Francesco Malipiero,¹⁴ άρχισε να εκδίδει για λογαριασμό του Ινστιτούτου μια ολοκληρωμένη συλλογή των έργων του.¹⁵

Η συλλογή των τεσσάρων κοντσέρτων *Οι Τέσσερις Εποχές* είχε δημοσιευθεί στο Amsterdam ήδη το 1725 από τον μουσικό εκδοτικό οίκο των Estienne Roger και Michel-Charles Le Cene, και δεν ήταν μέρος των λοιπών χειρογράφων.¹⁶ Η επιλογή του συγκεκριμένου οίκου για την έκδοση του έργου δεν ήταν καθόλου τυχαία, μιας και ήταν ο οίκος που κυριαρχούσε στις αρχές του 18^{ου} αιώνα στην Ευρωπαϊκή αγορά, έχοντας πολλές εμπορικές συνδέσεις που εξασφάλιζαν διεθνή απήχηση.¹⁷ Διαφήμιζε συνθέσεις σε εφημερίδες και προσέφερε υπηρεσίες ταχυδρομικών παραγγελιών.¹⁸ Οι τεχνικές εκτύπωσης του ήταν πολύ ανώτερες από οτιδήποτε υπήρχε τότε στην Ιταλία¹⁹, και αποτελούσε τον πρώτο μουσικό εκδοτικό οίκο που αριθμούσε τις εκδόσεις του, αρχικά με τυχαία σειρά και ύστερα με χρονολογική.²⁰ Επιπλέον, η μουσική του Vivaldi ήταν πιο διαδεδομένη στη Β. Ευρώπη παρά στην Ιταλία.²¹ Έτσι, μέσω του ταχυδρομείου, χωρίς να χρειαστεί να ταξιδέψει στην Ολλανδία, ο συνθέτης είχε μπορέσει να στείλει τα χειρόγραφα του, τα οποία εκδόθηκαν με τίτλο *Il cimento dell' armonia e dell' invention, op.8*.²² Σήμερα, τα χειρόγραφα αυτά φυλάσσονται στην Εθνική Βιβλιοθήκη

¹³ M. Talbot, *The great master musicians: Vivaldi*, (London J.M. Dent, 1993)

¹⁴ D. F. Miles, "Discovering the rediscovery of Antonio Vivaldi", *The Choral Journal* 55, no.10,(2015),et.al.

¹⁵ M. Talbot, ο.π.

¹⁶ D. F. Miles, ο.π.

¹⁷ "Estienne Roger", Wikipedia The free Encyclopedia, Ανακτήθηκε από τον ιστότοπο:

https://en.wikipedia.org/wiki/Estienne_Roger

¹⁸ "Autumn: Vivaldi", Grange Park Opera, Ανακτήθηκε από τον ιστότοπο:

<https://grangeparkopera.co.uk/whats-on/autumn-vivaldi/>.

¹⁹ "Vivaldi: The 4 seasons /Violin Concertos, op.8", Naxos Direct., Ανακτήθηκε από τον ιστότοπο:

<https://naxosdirect.co.uk/items/vivaldi-the-4-seasons-violin-concertos-op.-8-nos.-5-6-146679>.

²⁰ "Estienne Roger", IMSLP Petrucci Music Library, Ανακτήθηκε από τον ιστότοπο:

https://imslp.org/wiki/Estienne_Roger

²¹ "Vivaldi: The 4 seasons /Violin Concertos, op. 8", Naxos Direct. et.al.

²² "Autumn: Vivaldi", Grange Park Opera, et.al.

της Γαλλίας στο τμήμα μουσικής (Bibliothèque Nationale de France, Musique), και διατίθενται ψηφιακά στο κοινό.²³

Το έργο αυτό, ένα από τα δημοφιλέστερα σήμερα έργα όχι μόνο του Vivaldi αλλά και του συνολικού ρεπερτορίου της δυτικής μουσικής, άρχισε να εμφανίζεται στις διεθνείς σκηνές μόλις το 1947. Στις 31/12/1947, ο βιολιστής Louis Kaufman, ένας από τους πρώτους Αμερικανούς εκτελεστές που ασχολήθηκαν με τον συνθέτη, έκανε το ντεμπούτο του στο Carnegie Hall στη Νέα Υόρκη μ' ένα μέρος κοντσέρτου από τις *Τέσσερις Εποχές*, σε μια εκτέλεση που ηχογραφήθηκε.²⁴ Μαζί με την Concert Hall String Orchestra, την Edith Weiss-Mann στο τσέμπαλο και τον Henry Swoboda στη διεύθυνση,²⁵ εκτέλεσαν μόνο ένα μέρος καθώς εκείνη την εποχή το έργο αυτό δεν ήταν γνώριμο στο μουσικό κοινό. Το 1950 ο ίδιος βιολιστής ολοκλήρωσε την ηχογράφηση των *Τεσσάρων Εποχών* στη Ζυρίχη της Ελβετίας και έπειτα ξεκίνησε μια σειρά συναυλιών σε Ν. Υόρκη, Λονδίνο, Παρίσι. Έτσι η μουσική του Vivaldi άρχισε να ακούγεται και πάλι σε αίθουσες συναυλιών, ενώ χάρη στη διαρκώς διευρυνόμενη δισκογραφία, μεταφέρθηκε στο προσκήνιο της διεθνούς μουσικής ζωής. Έτσι, μόλις στα μέσα του εικοστού αιώνα, μετά από δυο αιώνες αποτυχημένων προσπαθειών, η μουσική του Vivaldi κατέλαβε τη θέση μιας από τις πιο δημοφιλείς και ηχογραφημένες στην ιστορία.²⁶

1.2. Ο Vivaldi και οι σύγχρονοι ερμηνευτές της μουσικής του

Το ρεπερτόριο αυτό όταν εμφανίστηκε στη διεθνή σκηνή της λεγόμενης 'κλασικής μουσικής' απασχόλησε πολλές ορχήστρες και ακόμα περισσότερους σπουδαίους εκτελεστές, οι οποίοι αναγνώρισαν σε αυτό μια εξαιρετική ευκαιρία σολιστικής ανάδειξης. Έτσι, επί δεκαετίες κατά τον 20^ο αιώνα γνώρισε αλλεπάλληλες εκτελέσεις που χρησιμοποιούσαν τα έγχορδα όργανα στην πιο σύγχρονη εκδοχή τους (μεταλλικές χορδές, ψηλό καβαλάρη, σύγχρονα δοξάρια Tourte κτλ.) αλλά και έναν συνολικό τρόπο παιξίματος που ενσωμάτωνε εμπειρίες μιας παράδοσης δυο αιώνων

²³ "Il cimento dell'armonia e dell'inventione, Op.8", IMSLP Petrucci Music Library, Ανακτήθηκε από τον ιστότοπο:

[https://imslp.org/wiki/Il_cimento_dell'armonia_e_dell'inventione%2C_Op.8_\(Vivaldi%2C_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/Il_cimento_dell'armonia_e_dell'inventione%2C_Op.8_(Vivaldi%2C_Antonio))

²⁴ D. F. Miles, "Discovering the rediscovery of Antonio Vivaldi", The Choral Journal 55, no.10, (2015), et.al.

²⁵ H. Furuya, "The Four Seasons--Louis Kaufman and the Concert Hall String Orchestra (1947)", Library of Congress, National Recording Registry (2003). Ανακτήθηκε από τον ιστότοπο:

https://www.loc.gov/static/programs/national-recording-preservation-board/documents/The-Four-Seasons_Furuya.pdf

²⁶ D. F. Miles, ο. π.

κλασικής, ρομαντικής και σύγχρονης μουσικής.²⁷ Κάποιες από τις εκτελέσεις που ξεχώρισαν κι έμειναν στην ιστορία με την πάροδο των ετών ήταν εκείνη των *Τεσσάρων Εποχών* από τους *I musici* και την *Academy of St Martin in the Fields*. Οι *I Musici* ήταν μια ορχήστρα δωματίου που ιδρύθηκε στη Ρώμη το 1951 και ήταν το πρώτο σύνολο που ηχογράφησε στερεοφωνικά τις *Τέσσερις Εποχές* το 1955²⁸ με σολίστ τον Felix Ayo. Αποτελούνταν από 6 βιολιά, δυο βιόλες, δυο τσέλα, κοντραμπάσο, τσέμπαλο, και έπαιζαν χωρίς μαέστρο.²⁹ Η *Academy of St Martin in the Fields* ήταν ορχήστρα δωματίου που ιδρύθηκε το 1967 στο Ηνωμένο Βασίλειο και κυκλοφόρησε τον δίσκο των *Τεσσάρων Εποχών*, ο οποίος έγινε χρυσός, το 1969. Την ορχήστρα διηύθυνε ο μαέστρος Neville Marriner και ο σολίστ ήταν ο Alan Loveday.³⁰

Κοινό χαρακτηριστικό όλων αυτών των εκτελέσεων ήταν το ότι δεν λάμβαναν υπόψη ούτε τον χαρακτήρα, ούτε τα όργανα, τον ήχο, ή τις εκτελεστικές πρακτικές της εποχής κατά την οποία τα έργα αυτά είχαν γραφτεί – στοιχεία που σήμερα γνωρίζουμε πόσο διέφεραν από τα δεδομένα του 20^{ου} αιώνα. Τα πράγματα άλλαξαν με την εμφάνιση και διάδοση του λεγόμενου κινήματος της Ιστορικά Ενημερωμένης Εκτέλεσης (Historically Informed Performance), στο πλαίσιο του οποίου ξεκίνησε μια προσπάθεια ερμηνείας του Vivaldi με μέσα που θα πλησίαζαν όσο το δυνατόν περισσότερο εκείνα της εποχής του. Κεντρικό μέρος της όλης προσπάθειας αφορούσε τη χρήση εγχόρδων οργάνων διαμορφωμένων με τρόπο που θα πλησίαζε εκείνον της εποχής του Vivaldi.³¹

Το βιολί την εποχή Μπαρόκ διέφερε αρκετά ως προς τη κατασκευή του από τα μεταγενέστερα όργανα. Αναλυτικότερα, η κύρια εξωτερική διαφορά αφορά το μέρος του βιολιού που ονομάζεται λαιμός, ο οποίος κατά τον 18^ο αιώνα ήταν παχύτερος και μερικά χιλιοστά (5-10 mm περίπου) κοντύτερος. Υπήρχε βέβαια μια σημαντική διακύμανση μεταξύ των κατασκευαστών, με αποτέλεσμα να υπάρχουν αντικρουόμενα δεδομένα για τις ακριβείς διαστάσεις του. Παράλληλα, η ταστιέρα είχε σφηνοειδές σχήμα ώστε ν' ακολουθεί το σχήμα του λαιμού, δηλαδή την άνοδο των χορδών μέχρι τον καβαλάρη, και κατασκευαζόταν από μαλακό ξύλο καπλαμά με έβενο για να μειώνεται το βάρος. Ήταν επίσης μικρότερη αλλά φαρδύτερη. Ο καβαλάρης είχε μια πιο επίπεδη καμπύλη, και η χορδιέρα ήταν πολύ ελαφρύτερη, συνήθως φτιαγμένη είτε από ξύλο σφενδάμου είτε από καπλαμά με έβενο, λεπτότερο και πιο επίπεδο. Τα βιολιά της εποχής εκείνης δεν διέθεταν υποσιάγωνο και γέφυρα, όπως έχουν πλέον όλα τα σύγχρονα, καθώς η καινοτομία αυτή

²⁷ Ν. Τσούχλος, *Τέχνη των Αισθημάτων και των Συγκινήσεων – Μουσικοί Εκτελεστές στη Γερμανία του Διαφωτισμού*, (Αθήνα 2011).

²⁸ "I Musici - Vivaldi 4 stagioni (Philips A 00301 L) 1955", Internet Archive, Ανακτήθηκε από τον ιστότοπο: <https://archive.org/details/i-musici-vivaldi-4-stagioni-philips-a-00301-l-1955>

²⁹ E. Forbes, "I Musici", Oxford Music Online, (2001), DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19441>

³⁰ W. Forbes, "Alan Loveday", Oxford Music Online, (2001), DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50032>

³¹ Ν. Τσούχλος, ο.π.

εμφανίστηκε μόλις στα τέλη του 18^{ου} αιώνα από τον Louis Spohr. Στο εσωτερικό μέρος του οργάνου υπήρχαν αρχικά ένα ή περισσότερα καρφιά, τα οποία στήριζαν τον λαιμό του οργάνου. Για την ποιότητα του ήχου τη μεγαλύτερη σημασία την είχε το μέγεθος του λεγόμενου bass-bar, μιας ξύλινης ράβδου που βρισκόταν μέσα στο όργανο, κάτω από τον καβαλάρη. Ο ρόλος της ήταν να στηρίζει το πάνω μέρος του οργάνου και να αντιστέκεται στη πίεση που ασκούσαν από το δοξάρι. Την εποχή του Antonio Stradivari το bass-bar ήταν 20-35 χιλιοστά κοντύτερο, αλλά αυτό άλλαξε με την εξέλιξη του ρεπερτορίου. Γενικά, τα μπαρόκ βιολιά ήταν πιο ελαφριά σε βάρος και παρήγαγαν ήχο χαμηλότερης έντασης.³² Οι χορδές τους ήταν φτιαγμένες από έντερα ζώων και κουρδισμένες ένα ημιτόνιο χαμηλότερα, δηλαδή η νότα λα ήταν σε περίπου 416 hz.³³ Ο ήχος που παρήγαγαν ήταν ελαφρύτερος,³⁴ πιο φωτεινός και πιο καθαρός,³⁵ και αυτό οφείλεται και στην ελαφρότερη πίεση που ασκούσαν τα μικρότερα δοξάρια της περιόδου.³⁶

Πολλά μοντέλα δοξαριών των αρχών του 18^{ου} αιώνα ήταν αρκετά κοντά, περίπου 36 εκατοστά, αλλά τα στοιχεία δείχνουν ότι αυξήθηκαν σε τουλάχιστον 61 εκατοστά μέχρι το τέλος του αιώνα. Τα μικρά, ελαφριά, τοξωτά και αρκετά ίσια δοξάρια ήταν ιδανικά για την εκτέλεση χορευτικής μουσικής και ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή στη Γαλλία, ενώ στην Ιταλία χάρη στην αυξανόμενη δημοφιλή μουσικών μορφών όπως η σονάτα και το κοντσέρτο, είχαν ξεκινήσει να χρησιμοποιούνται μακρύτερα και πιο ίσια δοξάρια, ικανά να παράγουν ένα πιο τραγουδιστό ύφος με μεγαλύτερο δυναμικό εύρος. Το έτος 1720, ένα δοξάρι 60 εκατοστών περίπου ονομαζόταν δοξάρι σονάτας λόγω του μήκους του, ενώ όλα τα υπόλοιπα κοινά δοξάρια ονομάζονταν γαλλικά δοξάρια,³⁷ καθώς η γαλλική σχολή κυριαρχούσε στη κατασκευή δοξαριών εκείνη την εποχή, όπως και η Ιταλία κυριαρχούσε στη κατασκευή οργάνων. Οι πρώτοι κατασκευαστές δοξαριών παρέμειναν ανώνυμοι και δεν είναι σαφές αν οι κατασκευαστές βιολιών έφτιαχναν επίσης δοξάρια για τα δικά τους όργανα. Οι σημαντικότερες καινοτομίες στη κατασκευή δοξαριών Μπαρόκ συνδεόταν περισσότερο με μουσικούς παρά με τεχνίτες. Σαφέστερα, ο τύπος τόξου του Corelli (1653-1713) είχε ένα μακρύτερο και πιο ίσιο ραβδί, ενώ ο Tartini το 1730 περίπου προώθησε ένα πιο σύγχρονο σχήμα στην άκρη του τόξου. Στη

³² J. Dilworth, "The Violin and Bow – Origins and Development" Chapter. In *The Cambridge Companion to the Violin*, edited by Robin Stowell, 1–29. Cambridge Companions to Music. (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521390330>

³³ R. Stowell, *The early violin and viola: A practical guide* (United Kingdom, Press syndicate of the University of Cambridge, 2004), 48, Ανακτήθηκε από τον ιστότοπο: <https://www.cambridge.org/0521623804>.

³⁴ J. Dilworth, ο.π.

³⁵ D. D. Boyden, P. Walls, P. Holman, K. Moens, R. Stowell, A. Barnett, M. Glaser, A. Shipton, P. Cooke, A. Dick and C. Goertzen, "Violin", Published online: (2001), DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41161>

³⁶ J. Dilworth, ο.π.

³⁷ R. Stowell, ο.π.

συνέχεια ο Cramer προώθησε τη χρήση μιας καλύτερης ποικιλίας ξύλου και ένα πιο κυρτό σχήμα. Μετά από πολλά πειράματα, η τελική μορφή του δοξαριού του βιολιού καθορίστηκε από τον Γάλλο τεχνίτη Francois Tourte (1747-1835). Ο Tourte, ή αλλιώς όπως τον χαρακτηρίζουν ο Stradivari του δοξαριού, επέδειξε μεγάλη εφευρετικότητα στην τελειοποίηση του δοξαριού και ικανότητα να κατασκευάσει τόξα αξεπέραστης ποιότητας. Τα δοξάρια του ήταν φτιαγμένα από ξύλο pernambuco που ήταν πιο δυνατό και πιο ανθεκτικό, και το σχήμα του έγινε πιο καμπυλωτό ώστε να έχει το ιδανικό βάρος και καλύτερη ισορροπία. Τα δοξάρια αυτά εξακολουθούν μέχρι και σήμερα να είναι περιζήτητα από βιολιστές, και τα μιμούνται οι σύγχρονοι κατασκευαστές.

Οι βιολιστές του μπαρόκ βιολιού τοποθετούσαν τον αγκώνα κάτω από τη μέση του οργάνου, πολύ πιο κοντά στο σώμα απ' ό,τι σήμερα. Ο καρπός τους ήταν στραμμένος προς τα μέσα για να αποφευχθεί η επαφή μεταξύ της παλάμης τους και του λαιμού του οργάνου.³⁸ Η λαβή Geminiani ήταν ο πιο συνηθισμένος οδηγός για τη σωστή τοποθέτηση αγκώνα, χεριού, καρπού και δαχτύλων μέχρι και τον 20^ο αιώνα, όπου τα δάχτυλα σχημάτιζαν μια καμπύλη πάνω από τις χορδές. Εκείνη την εποχή δεν ήταν συνηθισμένη η μεγάλη κινητικότητα των δαχτύλων σε όλο το μήκος της ταστιέρας, καθώς το ρεπερτόριο κυρίως της γαλλικής χορευτικής μουσικής επικεντρωνόταν στις κατώτερες θέσεις του οργάνου. Οι αυξημένες τεχνικές απαιτήσεις διαφόρων Ιταλών συνθετών όπως του Vivaldi ήταν η εξαίρεση και όχι ο κανόνας. Ακόμη, το vibrato το χρησιμοποιούσαν σε επιλεκτικά σημεία, κυρίως ως στολίδι, και το εκτελούσαν χρησιμοποιώντας τα δάχτυλα και τον καρπό και όχι με τη τεχνική της κίνησης ολόκληρου του χεριού, όπως συμβαίνει σήμερα. Όσον αφορά το δοξάρι, τοποθετούσαν τα δάχτυλα τους κοντά στις τρίχες, και ο μόνος παράγοντας πίεσης ήταν αυτός του δείκτη.³⁹

Οι διαφορές ανάμεσα στα όργανα που είχε υπόψη του ο Vivaldi όταν συνέθετε τα έργα του και τα όργανα που χρησιμοποίησαν οι μεγάλοι μουσικοί εκτελεστές του 20^{ου} αιώνα από τους οποίους γνώρισε τα έργα αυτά ο σύγχρονος κόσμος, μας επιτρέπουν να αντιληφθούμε τη μεγάλη απόσταση που θα πρέπει να υπάρχει ανάμεσα στον τρόπο ερμηνείας των έργων αυτών κατά τον 18^ο αιώνα και το σημερινό τους άκουσμα. Πράγματι, σπουδαία mainstream συγκροτήματα όπως οι I Musici ή η *Academy of St Martin in the Fields* προσέφεραν ερμηνείες που, συνειδητά ή ασυνείδητα, προσαρμοζαν τις παρτιτούρες στα ερμηνευτικά δεδομένα του 20^{ου} αιώνα, ενώ οι μετέπειτα ερμηνευτές που στράφηκαν συνειδητά προς την κατεύθυνση της 'ιστορικά τεκμηριωμένης ερμηνείας' διαφοροποιήθηκαν στη συνέχεια σημαντικά από το λεγόμενο mainstream της 'κλασικής μουσικής', χωρίς ωστόσο να συμπίπτουν πάντοτε μεταξύ τους. Έτσι, σήμερα, το πεδίο της ερμηνείας της μουσικής του Vivaldi είναι εξαιρετικά ευρύ και ποικίλο. Στα

³⁸ J. Dilworth, "The Violin and Bow – Origins and Development" Chapter. In *The Cambridge Companion to the Violin*, et.al.

³⁹ R. Stowell, *The early violin and viola: A practical guide*, 56. Et.al.

όσα ακολουθούν, θα επικεντρώσουμε τώρα την προσοχή μας όχι στον τρόπο ερμηνείας των έργων, αλλά στα ίδια τα μουσικά κείμενα, και όχι στο σύνολο του ρεπερτορίου αλλά στα εμβληματικά κοντσέρτα των *Τεσσάρων Εποχών*, προσπαθώντας να προσεγγίσουμε τον νεωτερικό για την εποχή τους χαρακτήρα κυρίως όσον αφορά τη μορφή τους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Ζητήματα μορφής στις ‘Τέσσερις Εποχές’

2.1. Εισαγωγικές παρατηρήσεις: το Ritornello

Η λέξη «ριτορνέλλο» (ritornello) προέρχεται από την ιταλική λέξη «ritorno», που σημαίνει επιστροφή. Στην ιταλική μουσική ορολογία, το ritornello μπορεί να αναφέρεται σε μια απλή επανάληψη, όπως αυτή που υποδεικνύεται από ένα σημάδι επανάληψης. Η πρώτη φορά που χρησιμοποιήθηκε η λέξη ως τεχνικός όρος ήταν στη λαϊκή ποίηση, όπου υποδηλώνει μια μορφή που αποτελείται από τρίστιχες στροφές, με την πρώτη και την τρίτη στροφή να έχουν ομοιοκαταληξία. Η πρώτη του εμφάνιση ήταν στο μαδριγάλι του 14^{ου} αιώνα, όπου αναφερόταν σ’ ένα τελικό δίστιχο με τη δική του μουσική, που ακολουθούσε ένα ζευγάρι στροφών. Κατά τον 15ο και 16ο αιώνα, ο όρος δεν χρησιμοποιούνταν, αλλά επανήλθε με την εμφάνιση της μονωδίας με συνοδεία οργάνων γύρω στο 1600. Εμφανίζονταν κυρίως στη δραματική μουσική, στη φωνητική μουσική δωματίου και στη θρησκευτική μουσική. Ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτών των ritornelli είναι ότι ήταν σαφώς διαχωρισμένα από τις φωνητικές ενότητες με τις οποίες εναλλάσσονταν. Αυτό ήταν πολύ χρήσιμο στη δραματική μουσική, όπου τα ritornelli μπορούσαν να συνοδεύουν χορούς, τις εισόδους και εξόδους των χαρακτήρων ή τις σκηνικές αλλαγές. Τόσο τα ritornelli όσο και οι στροφές ήταν αυτόνομες και κλειστές τονικά, χωρίς καθορισμένη μουσική σύνδεση μεταξύ τους. Σε ορισμένες περιπτώσεις, τα ritornelli ήταν ακριβώς ίδια με τις στροφές, ενώ σε άλλες, ήταν γραμμένα σε διαφορετικό μέτρο και δεν είχαν καμία εμφανή σχέση πέρα από την κοινή τους τονικότητα. Κοντά στη δεκαετία του 1680, η παράλληλη εμφάνιση της ‘εκκλησιαστικής άριας’ στη μορφή ritornello (φωνητικό τμήμα 1 –ritornello – φωνητικό τμήμα 2 – ritornello) και της άριας da capo (πρώτο τμήμα — δεύτερο τμήμα— επανάληψη πρώτου τμήματος) παρείχε την ευκαιρία στα ritornelli να γίνουν ένα σταθερό συστατικό της φωνητικής μουσικής σε πολλά είδη.

Την περίοδο κοντά στο 1700 η τεχνική του ritornello μεταφέρθηκε στο κοντσέρτο. Η δομή του διαμορφώθηκε βασιζόμενη στην εκκλησιαστική άρια, χρησιμοποιώντας επεισόδια για τον σολίστα, όπως συνηθίζονταν αντίστοιχα στα

φωνητικά τμήματα. Η μορφή τους μπορούσε να είναι σχεδόν απεριόριστα επεκτάσιμη, καθώς ο αριθμός των επεισοδίων εξαρτιόνταν από τη προσωπική βούληση του κάθε συνθέτη. Ο Talbot μας πληροφορεί ότι «*η πλήρως ανεπτυγμένη του δομή εμφανίστηκε στα κοντσέρτα του Antonio Vivaldi τα οποία γράφτηκαν προς το τέλος της ίδιας δεκαετίας, και τα πιο γνωστά από αυτά δημοσιεύθηκαν στο op. 3 (1711)*».⁴⁰

Για τον Vivaldi το πρώτο ritornello ήταν και το πιο ουσιώδες ολόκληρου του μέρους, ένα στοιχείο που έπρεπε να γίνει αντιληπτό αμέσως, και ανεξαρτήτως του τι θα ακολουθούσε. Δεν ήταν απλώς μια έκθεση θεματικού υλικού, αλλά καθόριζε τον χαρακτήρα του κομματιού σε όλα τα επίπεδα: μελωδικό, ρυθμικό, αρμονικό και τονικό, και η προεξάρχουσα θέση του στην αρχή του κομματιού έκανε τον ακροατή όχι μόνο να προσδοκά την επανάληψή του, αλλά να επιθυμεί πραγματικά να την ακούσει. Τα επεισόδια ή τα solo μέρη που εναλλάσσονταν με το ritornello, δεν ήταν απλά μέρη για επίδειξη των σολιστικών δεξιοτήτων, αλλά εξισορροπούσαν το ritornello καθώς, με την ελευθερία των κινήσεων τους, αύξαναν τη σημασία των επαναλήψεων και την αναγκαιότητα νέου ακούσματος της οικείας αρχικής μελωδίας, ενισχύοντας έτσι τη ενοποιητική λειτουργία του. Συνήθως, το τελικό επεισόδιο κατέληγε με μια cadenza, με σκοπό τη κλιμάκωση της δομικής του σημασίας.

Ο Vivaldi στα κοντσέρτα του συχνά ενσωμάτωνε στοιχεία από την όπερα, δίνοντάς τους φωνητικό και δραματικό χαρακτήρα, και χρησιμοποιώντας οπερατικά μουσικά χαρακτηριστικά για να ενισχύσει τη συγκινησιακή φόρτιση και το νόημα στη μουσική του. Οι τεχνικές αυτές προσεγγίσεις ενσωματώνονται στην ευρύτερη φόρμα του ritornello ενώ, και εδώ βρίσκεται το μεγάλο ενδιαφέρον της παραγωγής έργων για οργανικά σύνολα του Vivaldi, πολλές φορές προσαρμόζονται και εξελίσσονται με ευφάνταστους και απροσδόκητους τρόπους, υπηρετώντας κάθε φορά συγκεκριμένες εκφραστικές ανάγκες, όπως συμβαίνει στην όπερα, όταν οι μουσικές μορφές προσαρμόζονται στα νοηματικά και εκφραστικά δεδομένα του εκάστοτε ποιητικού κειμένου. Κάτι τέτοιο συμβαίνει με τις *Τέσσερις Εποχές* op. 8, όπου οι μουσικές μορφές προσαρμόζονται για να υπηρετήσουν ένα προσχεδιασμένο ποιητικό πρόγραμμα, το οποίο επιπλέον ο συνθέτης αισθάνεται την ανάγκη να διευκρινίσει και να ενισχύσει προσθέτοντας ποιητικά κείμενα, τα περίφημα σονέτα που συνοδεύουν κάθε μέρος. Έτσι, στα έργα του Op. 8 ο Vivaldi αναδεικνύει την σπάνια ικανότητά του να δημιουργεί νέες μουσικές μορφές, συνδυάζοντας τη δεξιοτεχνία των σόλο μερών σε ελεύθερα επεισόδια που συχνά λειτουργούν ανεξάρτητα από το υπόλοιπο μουσικό σύνολο, με μια συνολική στέρεα δομή που στηρίζεται και ταυτόχρονα αποκλίνει από τη συνήθη μορφή των κοντσέρτων με χρήση ritornello όπως αυτή διαμορφωνόταν στην εποχή του.

⁴⁰ M. Talbot, "Ritornello", (2001), DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23526>

Την προσέγγιση αυτή θα προσπαθήσουμε να περιγράψουμε παρακάτω, στο παράδειγμα δύο από τα κοντσέρτα της συλλογής, την *Άνοιξη* και το *Χειμώνα*, τα οποία επιλέγουμε λόγω της χαρακτηριστικής ποικιλίας των λύσεων που προτείνουν. Οι μορφολογικές αναλύσεις που ακολουθούν είναι βασισμένες στο σύγγραμμα του Πέτρου Βούβαρη *Εισαγωγή στη Μορφολογική Ανάλυση της Τονικής Μουσικής*, όπου στο εσωτερικό ενός πρότυπου *ritornello* διακρίνονται τρεις υποενότητες και ταυτόχρονα λειτουργίες. Έτσι, στους παρακάτω πίνακες όπου V = Vordersatz (‘φράση που προηγείται’ και ορίζει τον τονικό χώρο κινούμενη από την τονική στη δεσπόζουσα), όπου F = Fortspinnung (‘εξακολουθήση – ανάπτυξη’ που αποσταθεροποιεί τον τονικό χώρο που μόλις ορίστηκε από την V), και όπου N= Nachsatz (‘φράση που ακολουθεί’, που επαναφέρει emphaticά την τονική). Ένα *ritornello* που περιέχει και τις τρεις αυτές υποενότητες χαρακτηρίζεται ως ‘Ιδεατό *ritornello*’, ενώ όταν απουσιάζει μια ή δυο εκ των αυτών χαρακτηρίζεται ως ‘Ελλειπτικό *ritornello*’. ⁴¹ Κατά τα λοιπά, στους πίνακες αυτούς R = *ritornello*, S = solo και E = επεισόδιο.

2.2. Μορφολογική παρουσίαση του κοντσέρτου για βιολί αρ. 1: *Άνοιξη*

2.2.1. 1ο Μέρος, Allegro

Μέτρο 4/4, τονικότητα Μι Μείζων, ενορχήστρωση: σόλο βιολί, βιολιά 1, βιολιά 2, βιόλες, Basso Continuo (βιολοντσέλο, κοντραμπάσο κ.λπ.)

ΜΕΤΡΑ	ΜΟΡΦΗ	ΑΡΜΟΝΙΑ	ΣΤΙΧΟΣ	ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ
1-13	Ritornello 1 (V 3 μέτρων που επαναλαμβάνεται, χωρίς F, N 3 ½ μέτρων που επαναλαμβάνεται)	I (M ⁺)	<i>Giunt' e la primavera</i> = Έφτασε η Άνοιξη	Tutti
13-27	Επεισόδιο 1 (Ελεύθερη μορφή)	I (M ⁺)	<i>e festosetti la salutan gl' Augei</i> (και γιορτάζοντας την καλωσορίζουν τα πουλιά)	Τρία μέρη solo, διάφοροι ποικιλματικοί σχηματισμοί, επαναλαμβανόμενες νότες και κλίμακες που αναπαριστούν το τραγούδι των πουλιών
27-30	R.2 (Ελλειπτικό, μόνο V 3	I (M ⁺)	con lieto canto, (μ' ένα χαρούμενο τραγούδι,)	Tutti

⁴¹ Π. Βούβαρης, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*, [Προπτυχιακό εγχειρίδιο] Κάλλιπος, (Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2015), Ανακτήθηκε από τον ιστότοπο: <https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-858>

	μέτρων)			
31-40	E.2 (Ελεύθερη μορφή)	I – V (Μι+ προς Σι+)	<i>E i fonti allo Spirar de’ Zeffiretti Con dolce mormorio Scorrano intanto</i> (Κι οι νεροπηγές στο φύσημα του Ζέφυρου κυλάν κι αυτές μ’ ένα γλυκό μουρμούρισμα)	Κίνηση των βιολιών σε τρίτες, που περιγράφουν την ήρεμη ροή των ρυακιών και το γλυκό φύσημα του Ζέφυρου.
41-43	R.3 (Ελλειπτικό, μόνο V 3 μέτρων)	V (Σι+)	-	Tutti
44-55	E3 (Ελεύθερη μορφή)	V – vi (Σι + προς Nτο# -)	<i>Vengon’ coprendo L’ aer di nero amanto e Lampi, e Tuoni ad annuntiarla eletti</i> (Με μαύρο πέπλο την ατμόσφαιρα σκεπάζοντας, έρχονται να την αναγγείλουν οι αστραπές και οι βροντές :)	3 μέτρα tutti σε stile concitato (ορμητικό ύφος), όπου εναλλάσσονται επαναλαμβανόμενες νότες και κλίμακες σε 32α, και ακολουθούνται από 9 μέτρα solo με δεξιότεχνικούς σχηματισμούς.
55- 58	R.4 (ελλειπτικό, μόνο V 3 μέτρων)	vi (Nτο #-)	-	Tutti
59- 65	E4	vi (Nτο #-)	<i>Indi tecendo questi, gl’ Augelletti Tornan di nuovo al lor canoro incanto</i> (Κι έπειτα, σαν καταλαγιάζουν, ξαναγυρνάνε τα μικρά πουλιά στο κελάϊδισμα τους το μαγευτικό :)	Επαναφορά του διαλόγου 3 soli πάνω σε ισοκράτημα ντο#, περιγραφή του τραγουδιού των πουλιών με μέσα ανάλογα εκείνων του E1.
66- 70	E5 (ελεύθερη παραλλαγή του μοτίβου του V του ritornello)	I (Μι +)	-	Tutti
70-75	E6	I (Μι+)	-	-
76-82	R.5 (ελλειπτικό, μόνο το N 3 ½ μέτρων)	I (Μι+)	-	Tutti

2.2.2. 2ο Μέρος, Largo

Μέτρο 3/4, τονικότητα: Ντο# Ελάσσονα (σχετική της Μι μείζονος του 1^{ου} μέρους),
ενορχήστρωση: σόλο βιολί, βιολιά 1, βιολιά 2, βιόλες

Σε αυτό το μέρος ο Vivaldi αξιοποιεί τα πρώτα και τα δεύτερα βιολιά για να περιγράψει το θρόισμα των δέντρων και των φυτών. Η επαναλαμβανόμενη φιγούρα της βιόλας που αποτελείται από όγδοο και τέταρτο μιμείται το γάβγισμα του σκύλου. Το σόλο βιολί περιγράφει το κοιμισμένο κοπάδι των κατσικών που βρίσκονται στο λιβάδι. Αξίζει να σημειωθεί ότι αυτό το μέρος αποτελεί εξαίρεση, όπου ο Vivaldi δεν

συμπεριλαμβάνει την ομάδα του continuo στη παρτιτούρα, ενώ εδώ τη λειτουργία του αρμονικού βάσιμου επιτελούν οι βιόλες. Είναι αρκετά μικρότερο σε έκταση σε σύγκριση με τα άλλα δυο μέρη, καθώς αποτελείται από μόλις 39 μέτρα, και η μορφή του είναι διμερής (AB).

Το ποιμενικής διάθεσης σονέτο αυτού του μέρους όπως είναι γραμμένο στη χειρόγραφη παρτιτούρα είναι το εξής:

«*E quindi sul fionto ameno prato Al caro mormorio di fronde e piante*

Dorme 'l caprar con fido can' a lato.»

(Κι έτσι στο λουλουδιασμένο όμορφο λιβάδι

Με το γλυκό το θρόισμα απ' τα χορτάρια και τις φυλλωσιές

Κοιμάται ο γιδοβοσκός με το πιστό σκυλί στο πλάι)

2.2.3. 3ο Μέρος, Allegro

Μέτρο 12/8, τονικότητα: Μι Μείζων, ενορχήστρωση: σόλο βιολί, βιολιά 1, βιολιά 2, βιόλες, Basso Continuo (βιολοντσέλο, κοντραμπάσο κ.λπ.)

ΜΕΤΡΑ	ΜΟΡΦΗ	ΑΡΜΟΝΙΑ	ΣΤΙΧΟΣ	ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ
1-14	Ritornello 1 (V τριών μέτρων που επαναλαμβάνεται, μη τυπική F 4 μέτρων πάνω σε ισοκράτημα δεσπόζουσας και εν συνεχεία μη τυπική N 4 μέτρων πάνω σε ισοκράτημα τονικής, και προσθήκη καντέντσα 2 μέτρων στο σόλο βιολί πάνω σε ισοκράτημα τονικής)	I (Μι+)	<i>Di pastoral zampogna al suon festante danzan ninfe e pastor nel tetto amato Di primavera all' apparir brillante</i> (Με της τσαμπούνας του βοσκού το γιορτινό τον ήχο Χορεύουν οι Νύμφες κι οι βοσκοί και από πάνω σκέπει η Άνοιξη με τη θωριά τη λαμπερή:)	Tutti σε γρήγορο tempo (12/8) και αξίες παρεστιγμένων όγδων (ο τυπικός ρυθμός του ποιμενικού χορού Siciliano) που περιγράφουν τον χορό των βοσκών και των νυμφών. Ισοκρατήματα δεσπόζουσας.
15-21	Επεισόδιο 1 (Ελεύθερη κίνηση)	Ανιούσα αλυσίδα από Μι+ σε Λα- και Σι+, κατόπιν κατιούσα αλυσίδα στη σχετική Ντο#- της αρχικής τονικότητας,	-	Solo βιολί. Η κατιούσα αλυσίδα συνοδεύεται από χρωματικό κατιόν βάσιμο. Έχει εγκαταλειφθεί ο αρχικός ρυθμός siciliano.
22-24	R. 2 (V 3 μέτρων, ελλιπές ritornello)	Ντο#-	-	Tutti, επαναφορά του ρυθμικού μοτίβου siciliano σε ελάχιστο τρόπο.

25 - 34	Επεισόδιο 2	Μετατροπία από Ντο #- σε Μι + και κατόπιν Σι + (δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας)		Tutti, διαδοχή τριών διακριτών στοιχείων: α) ένα δίμετρο πτωτικό σχήμα στη Ντο#- που επαναλαμβάνεται, β) κατιούσα αρμονική αλυσίδα 2 μέτρων που επαναφέρει την Μι+, γ) καταληκτήριο σχηματισμός που ολοκληρώνεται με απότομη μετατροπία στη Σι+. Απουσιάζει το αρχικό ρυθμικό μοτίβο siciliano..
34- 48	E.3 (Ελεύθερη κίνηση)	Σι+ , πτώση στη Μι+ .	-	Solo, δεξιoteχνικοί σχηματισμοί από το σόλο βιολί με συνοδεία continuo και επεμβάσεις ενός ακόμα σόλο βιολιού από τα α' βιολιά. Αξιοποιούνται μελωδικά στοιχεία από το E2.
48 - 58	E. 4 (Ελεύθερη κίνηση)	Μι+, στη συνέχεια αρμονικές αλυσίδες που οδηγούν στη δεσπόζουσα Σι+	-	Tutti, επεισόδιο σε δυο τμήματα: α) μέτρα 48 – 51, β) 51 – 58, σόλο βιολί με συνοδεία μόνο βιολιών και από το μ. 53 και βιόλας
58-61	R. 3 (Ελλειπτικό, V 3 μέτρων,		-	Tutti, επαναφορά του ρυθμού Siciliano
61-79	E.5 (Ελεύθερη κίνηση)	Απότομη μετάβαση στη Μι-, επιστροφή στη Μι + (μ. 64), πτωτικό σχήμα πάνω από χρωματικό κατιόν μπάσο που καταλήγει σε ισοκράτημα δεσπόζουσας Σι	-	Tutti, ρυθμικό μοτίβο siciliano ως το μ. 64, κατόπιν πτωτικά σχήματα με έντονη κίνηση βιόλας και μπάσου, κατόπιν κινήσεις βιολιών και βιόλας πάνω σε χρωματική κατιούσα κίνηση του μπάσου, τέλος μακροσκαλείς σχηματισμοί του σόλο βιολιού πάνω σε ισοκράτημα μπάσου Σι.
79-89	R. 4 (πλήρες) (V 3 μέτρων, τμηματική επαναφορά F 8 μέτρων πάνω σε ισοκράτημα δεσπόζουσας, N 6 μέτρων με κατάληξη ΤΑΠ)	Μι+	-	Tutti

2.3. Μορφολογική παρουσίαση του κοντσέρτου για βιολί αρ. 4: Χειμώνας

2.3.1. 1^ο Μέρος , Allegro non molto

Μέτρο: 4/4, τονικότητα Φα Ελάσσων, ενορχήστρωση: σόλο βιολί, βιολιά 1, βιολιά 2, βιόλες, Basso Continuo (βιολοντσέλο, κοντραμπάσο κ.λπ.)

ΜΕΤΡΑ	ΜΟΡΦΗ	ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ	ΣΤΙΧΟΣ	ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ
1-26	R.1 (Εισαγωγή) Εισαγωγικό μέρος ως μη τυπικό V 22 μέτρων που ορίζει την τονικότητα, κατόπιν F 5 μέτρων, κατόπιν ΤΑΠ στην τονική	i(Φα-), v/v (Nτο-), V, i(Φα-)	μ. 1 – 11: <i>Agghiacciato tremar tra nevi argenti</i> (τρέμοντας και ξεπαγιάζοντας στα παγωμένα χιόνια), μ. 12 – 18: <i>Al Severo Spirar d'orrido Vento</i> (Μες το άγριο φύσημα ενός ανέμου μανιασμένου) μ. 21-26: <i>Correr battendo i piedi ogni momento</i> (Τρέχοντας και χτυπώντας τα πόδια κάθε τόσο).	Εναλλαγή Tutti και solo, στο μπάσο κυριαρχεί το Φα. Επαναλαμβανόμενα όγδοα tutti με διαφωνίες και τρύλιες που περιγράφουν το τρέμουλο των χεριών, δεξιοτεχνικοί σχηματισμοί του σολίστα που συμβολίζουν φύσημα του ανέμου, κατόπιν tutti που απεικονίζει το χτύπημα των ποδιών, stile concitato με χρήση 32 ^{ov} .
26-38	E. 1	Φα- → Nτο+ → Mib+	-	Solo, εναλλαγή με επεμβάσεις Tutti σε stile concitato με 32 ^a .
39 - 43	R. 2 (Ελλειπτικό) Συνομευμένη εμφάνιση του V	Mib+	-	Tutti, διαδοχή ογδόων με έμφαση στις διαφωνίες
44-46	E. 2	Mib+ → Nτο-		Solo, σύντομη δεξιοτεχνική επέμβαση του σολίστ
47 - 63	R. 3 (Παραλλαγμένο V 9 μέτρων, κατόπιν F 4 μέτρων, τέλος N και ΤΑΠ στη Φα-)	Nτο+ → Φα-	<i>E per Soverchio gel batter i denti</i> (Με τα δόντια να χτυπάν κι αυτά απ' το πολύ το κρύο).	Tutti

2.3.2. 2ο Μέρος, Largo

Μέτρο 4/4, τονικότητα: Mib Μείζονα, ενορχήστρωση: σόλο βιολί, βιολιά 1, βιολιά 2, βιόλες, Basso Continuo (βιολοντσέλο, κοντραμπάσο κ.λπ.).

Αυτό το μέρος αποτελείται από μόλις 18 μέτρα και είναι ένα *arioso* σε διμερή μορφή (AB), σε Mib μείζονα. Το αρχικό θέμα επανέρχεται στο μ. 9 στην V Sib μείζονα, και το μέρος κλείνει με πτώση στην αρχική Mib μείζονα. Το solo βιολί αποδίδει μια μελωδία legato πάνω σε συνοδεία pizzicato των πρώτων και δεύτερων βιολιών σε αρπισμούς. Το solo βιολί και η βιόλα με τη σταθερότητα της περιγράφουν τη γαλήνη που

επικρατεί στο σπίτι, δίπλα στο τζάκι ενώ έξω έχει κακοκαιρία. Τα pizzicati περιγράφουν τις σταγόνες της βροχής.

Το σονέτο αυτού του μέρους όπως είναι γραμμένο στη χειρόγραφη παρτιτούρα είναι το εξής:

Passar al foco i dì quieti e contenti
Mentre la pioggia fuor bagna ben cento
 (Περνώντας μέρες ήσυχες κι ευχάριστες μπροστά στο τζάκι
 Ενώ η βροχή πέφτει τουλούμι έξω).

2.3.3. 3ο Μέρος, Allegro

Μέτρο 3/8, τονικότητα: Φα Ελάσσων, ενορχήστρωση: σόλο βιολί, βιολιά 1, βιολιά 2, βιόλες, Basso Continuo (βιολοντσέλο, κοντραμπάσο κ.λπ.).

ΜΕΤΡΑ	ΜΟΡΦΗ	ΑΡΜΟΝΙΑ	ΣΤΙΧΟΣ	ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ
1 - 50	Ελεύτερη	i (Φα-) → V → ΤΑΠ	<i>Caminar sopra il ghiaccio, e a passo lento / Per timor di cader girsene intenti / Gir forte Sdruciolar, cader a terra</i> (Περπατώντας πάνω στον πάγο με βήμα αργό, προσέχοντας από φόβο μη σκοντάψεις και πέσεις, γυρίζοντας απότομα και γλιστρώντας να σωριάζεσαι.)	Εναλλαγή Solo και Tutti, περιγραφικά μουσικά σχήματα πάνω σε ισοκρατήματα τονικής και δεσπόζουσας, στο τέλος σαφής ΤΑΠ στην τονική.
51 - 92	Ελεύθερη	i (Φα-) → Nτο- → Σολ+ → ΤΑΠ στην Nτο-	<i>Di nuovo ir sopra 'l ghiaccio e correr forte / Sin ch'il ghiaccio si rompe, e si disserra</i> (Ξανά πάνω στο πάγο τρεχάτος και βιαστικός, να μην προλάβει να σπάσει και ν' ανοίξει).	Εναλλαγή Solo και Tutti, περιγραφικά μουσικά σχήματα, συχνά πάνω σε ισοκρατήματα του μπάσου ή των μεσαίων φωνών.
93 - 100	Ελεύτερη	Nτο- με κατάληξη σε Σολ+	-	Solo με συνοδεία continuo
101 - 119	Ελεύθερη	Nτο- → Mib	<i>Sentir uscir dalle ferrate porte</i> (Νοιώθοντας να περνά μες ' από πόρτες κλειδαμπαρωμένες)	Tutti, χρήση παύσεων (αίσθηση αναμονής...)
120 - 153	Ελεύθερη	Mib → Nτο- → Φα- →	<i>Scirocco, Borea, e tutti i venti in Guerra / Quest'è 'l verno, ma tal, che gioia apportate</i> (Ο	Solo (δεξιτεχνική αναπαράσταση του ανέμου με σκάλες 32 ^{ov} , κατόπιν Tutti,

		ΤΑΠ στη Φα-	Σορόκος κι ο Βοριάς κι όλοι οι μανιασμένοι, Αυτός είναι ο Χειμώνας, μα τόση χαρά μαζί του φέρνει.)	κλίμακες 32 ^{ov} στα βιολιά και τις βιόλες, επαναλαμβανόμενες νότες σε stile concitato.
--	--	----------------	---	---

2.4 Σχολιασμός

Από τους παραπάνω πίνακες και την ανάλυση των κοντσέρτων αρ.1 (*Άνοιξη*) και αρ. 4 (*Χειμώνας*), φαίνεται ότι ο Vivaldi έχει μια εντελώς διαφορετική προσέγγιση στο καθένα από αυτά. Για παράδειγμα, στο κοντσέρτο της *Άνοιξης* χρησιμοποιεί μείζονα τονικότητα σε αντίθεση με του *Χειμώνα*, όπου χρησιμοποιεί ελάσσονα τονικότητα. Με την επιλογή αυτών των τονικοτήτων καταφέρνει να δώσει διαφορετικό χαρακτήρα στο κάθε μέρος, με τη μείζονα να αποδίδει την αίσθηση της φωτεινότητας και της ζεστασιάς, ενώ με την ελάσσονα να δίνει μια πιο σκοτεινή χροιά στη μουσική, κάτι που εξάλλου οδηγεί όλες τις λοιπές παραμέτρους της σύνθεσης. Έτσι, στην *Άνοιξη* η μουσική είναι χαρούμενη και ζωντανή, γεμάτη ευχάριστες μελωδίες και αρμονίες για να αναπαραστήσει το τραγούδι των πουλιών, την ήρεμη ροή των ρυακιών και το ελαφρύ αεράκι, αλλά και ποιμενικές αναφορές, όπως ο ρυθμός *siciliano* και τα διαδοχικά ισοκρατήματα του τρίτου μέρους. Στον *Χειμώνα* η μουσική είναι σαφώς πιο δραματική, αξιοποιώντας τρίλιες, έντονα διάφωνα διαστήματα (ιδίως στο πρώτο μέρος), και γρήγορες δεξιότητες κλίμακες που περιγράφουν τον αέρα κ.λπ.

Ωστόσο, από τη μορφολογική σύγκριση των δυο κοντσέρτων προκύπτουν επιπλέον ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις όσον αφορά τη μορφή. Αναλυτικότερα, στο κοντσέρτο της *Άνοιξης* το πρώτο μέρος ανταποκρίνεται περισσότερο από όλα τα υπόλοιπα στην ιδεατή μορφή ενός μέρους με *ritornello*, μ' ένα απολύτως αναγνωρίσιμο εναρκτήριο *ritornello* που εγκαθιστά με σαφήνεια την τονική του κομματιού (αν και στερείται τη φάση της *Fortspinnung*), το οποίο χρησιμοποιείται ως θεματική βάση. Το *ritornello* αυτό επανεμφανίζεται ελλειπτικά είτε στην ίδια τονικότητα είτε σε μετατροπές της σχετικής κλίμακας, οργανώνοντας και σηματοδοτώντας κατά κάποιον τρόπο την όλη αρμονική πορεία του κομματιού, και δημιουργώντας διαλόγους με τα επεισόδια. Τον ίδιο τρόπο σύνθεσης διατηρεί περίπου ο Vivaldi και στην σύνθεση του 3^{ov} μέρους, αν και ήδη εδώ απομακρυνόμαστε αρκετά από το ιδεατό μορφολογικό πρότυπο του *ritornello*. Στο κοντσέρτο του *Χειμώνα*, όπου η τεχνική της μίμησης πραγμάτων και φαινομένων με μουσικά μέσα (*tone-painting*) είναι εξαιρετικά ανεπτυγμένη, οι αποστάσεις από το ιδεατό μορφολογικό πρότυπο του *ritornello* είναι πολύ μεγαλύτερες, μέχρι που το τρίτο μέρος ξεδιπλώνεται λιγότερο ως κοντσέρτο και περισσότερο ελεύθερα, ως μια *Fantasia* για σόλο βιολί και ορχήστρα.

Οι παραπάνω μορφολογικές διαφορές επηρεάζουν σημαντικά την ερμηνεία των έργων αυτών, καθώς η απομάκρυνση από το μορφολογικό πρότυπο της μορφής κοντσέρτου με ritornello (που ο ίδιος ο Vivaldi συνέβαλε τόσο να καθιερωθεί και να διαδοθεί διεθνώς) μοιάζει να συνδυάζεται με ολοένα μεγαλύτερο βαθμό ρυθμικής και δεξιοτεχνικής ελευθερίας, ποικιλίας στη μουσική άρθρωση, στη δυναμική και στις εντάσεις, που παραπέμπουν περισσότερο στο είδος της όπερας.

3. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Βούβαρης, Π. *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, (Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2015). Ανακτήθηκε από τον ιστότοπο: <https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-858>
2. Τσούχλος, Ν. *Τέχνη των Αισθημάτων και των Συγκινήσεων – Μουσικοί Εκτελεστές στη Γερμανία του Διαφωτισμού*, (Αθήνα, 2011)
3. “Autumn: Vivaldi”, Grange Park Opera. Ανακτήθηκε από τον ιστότοπο: <https://grangeparkopera.co.uk/whats-on/autumn-vivaldi/>.
4. Boyden, D., Walls P., Holman, P., Moens, K., Stowell, R., Barnett, A., Glaser, M., Shipton, A., Cooke, P., Dick, A. and Goertzen, C., “Violin”, Published online: (2001). DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41161>
5. Dilworth, J. “The Violin and Bow – Origins and Development.” Chapter. In *The Cambridge Companion to the Violin*, edited by Robin Stowell, 1–29. Cambridge Companions to Music. (Cambridge: Cambridge University Press, 1992). DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521390330>
6. “Estienne Roger”, Wikipedia The free Encyclopedia. Ανακτήθηκε από τον ιστότοπο: https://en.wikipedia.org/wiki/Estienne_Roger
7. “Estienne Roger”, IMSLP Petrucci Music Library. Ανακτήθηκε από τον ιστότοπο: https://imslp.org/wiki/Estienne_Roger
8. Forbes E. “I Musici”, Oxford Music Online, 2001. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19441>
9. Forbes, W. “Alan Loveday”, Oxford Music Online, (2001). DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50032>
10. Furuya, H. “The Four Seasons--Louis Kaufman and the Concert Hall String Orchestra (1947)”, Library of Congress, National Recording Registry (2003). Ανακτήθηκε από τον ιστότοπο: https://www.loc.gov/static/programs/national-recording-preservation-board/documents/The-Four-Seasons_Furuya.pdf
11. Heller, K. *Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice*. (Portland, Ore., Amadeus Press, 1997)
12. “Il cimento dell' armonia e dell' inventione, Op.8”, IMSLP Petrucci Music Library. Ανακτήθηκε από τον ιστότοπο: [https://imslp.org/wiki/Il_cimento_dell'armonia_e_dell'inventione%2C_Op.8_\(Vivaldi%2C_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/Il_cimento_dell'armonia_e_dell'inventione%2C_Op.8_(Vivaldi%2C_Antonio))
13. “I Musici - Vivaldi 4 stagioni (Philips A 00301 L) 1955”, Internet Archive. Ανακτήθηκε από τον ιστότοπο: <https://archive.org/details/i-musici-vivaldi-4-stagioni-philips-a-00301-l-1955>

14. Miles, D. F., “Discovering the rediscovery of Antonio Vivaldi”, *The Choral Journal* 55, no.10,(2015): 18-31. URL: <https://www.jstor.org/stable/24336088>
15. Stowell, R. *The early violin and viola: A practical guide*, Cambridge Handbooks to the Historical Performance of Music. (Cambridge: Cambridge University Press, 2001). Ανακτήθηκε από τον ιστότοπο: <https://www.cambridge.org/0521623804>
16. Talbot, M. "Ritornello" , (2001). DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23526>
17. Talbot, M. *The great master musicians: Vivaldi*, (London J.M.Dent, 1993)
18. Talbot, M. “Vivaldi Antonio”, Oxford Music Online 1, (2001). DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40120>
19. “Vivaldi: The 4 seasons /Violin Concertos, op.8”, Naxos Direct. Ανακτήθηκε από τον ιστότοπο: <https://naxosdirect.co.uk/items/vivaldi-the-4-seasons-violin-concertos-op.-8-nos.-5-6-146679>.
20. Zohn, S. “The Baroque Concerto in theory and practice”, *The Journal of Musicology* 26, no.4 (2009): 566–594. <https://doi.org/10.1525/jm.2009.26.4.566>