

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Τμήμα Μουσικών Σπουδών

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

“Επιλεγμένα Κουαρτέτα Εγχόρδων του Joseph Haydn:  
Θεωρήσεις της ερμηνείας τους ”

**Επιβλέπων Καθηγητής :** Σεργίου Παύλος  
**Διορθωτές Καθηγητές :** Μαλιάρας Νικόλαος, Τσέτσος Μάρκος

Αγγελική Ποτήρη  
1569200900039

Ακαδημαϊκό έτος : 2021-2022

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

- **ΠΡΟΛΟΓΟΣ** .....4
  
- **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1.** Γιατί το Κουαρτέτο Εγχόρδων και όχι κάποιο άλλο είδος Μουσικής Δωματίου .....6
  
- **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2.** Το Κουαρτέτο Εγχόρδων και η συμβολή του Joseph Haydn .....10
  - 2.1. Η απαρχή του Κουαρτέτου Εγχόρδων .....10
  - 2.2. Η συμβολή του Joseph Haydn στην εξέλιξη του Κουαρτέτου Εγχόρδων .....14
  
- **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3.** Ερμηνευτική ανάλυση σε τέσσερα Κουαρτέτα Εγχόρδων του J. Haydn .....18
  - 3.1 Κουαρτέτο Op. 1, No. 1 .....20
  - 3.2 Κουαρτέτο Op. 9, No. 4 .....28
  - 3.3 Κουαρτέτο Op. 20, No. 2 .....38
  - 3.4 Κουαρτέτο Op. 76, No. 2 .....48
  
- **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4.** Το Κουαρτέτο Εγχόρδων μετά τον Haydn .....59

• <b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5</b> .....	63
<b>5.1</b> Συνέντευξη από τον Γιώργο Δεμερτζή .....	63
<b>5.2</b> Συνέντευξη από τον Ηλία Σδούκο .....	69
• <b>ΕΠΙΛΟΓΟΣ</b> .....	71
• <b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b> .....	73

Ένα μεγάλο κομμάτι της μουσικής ερμηνείας και της δουλειάς που απαιτείται για να φτάσεις σε μια επιτυχημένη συναυλία στηρίζεται στην επικοινωνία των μουσικών, τόσο κατά τη διάρκεια της συναυλίας, όσο και κατά τη διάρκεια των προβών. Αυτή η επικοινωνία των μουσικών αν είναι μία φορά απαραίτητη στην εκτέλεση ορχηστρικής μουσικής και σολιστικής (σε περίπτωση που υπάρχει συνοδεία), τότε η ανάγκη της είναι εντονότερη στη μουσική δωματίου.

Έχοντας διαπιστώσει κάτι τέτοιο από τα πρώτα μου χρόνια ως σπουδάστρια βιολιού, αποφάσισα να ασχοληθώ σε αυτή την εργασία με το Κουαρτέτο Εγχόρδων και πιο συγκεκριμένα με το πώς και πόσο αυτό εξελίχθηκε στην περίοδο του Κλασικισμού, σε σχέση με τον ρόλο που είχε το κάθε όργανο του σχήματος. Υπάρχει πρωταγωνιστής στο σύνολο αυτό; και αν ναι, ποιος είναι; και μήπως αυτό άλλαξε με την πάροδο των χρόνων; Ερωτήματα σαν αυτά επιδιώκω να απαντηθούν με αυτή την έρευνα.

Σε ένα πρώτο επίπεδο, θα ασχοληθούμε με τις διαφορές που μπορεί να έχει το Κουαρτέτο σαν σχήμα Μουσικής Δωματίου από τα υπόλοιπα, ώστε να επικοινωνήσω τους λόγους για τους οποίους ασχολούμαστε συγκεκριμένα με αυτό το είδος.

Φτάνοντας στο κυρίως θέμα της εργασίας, δε μπορούμε να παραλείψουμε το πώς δημιουργήθηκε αυτό το σύνολο εγχόρδων και πώς παγιώθηκε με τα χρόνια και θεωρείται για εμάς πλέον σταθερό και δεδομένο σχήμα. Ο βασικός πυρήνας λοιπόν της μελέτης αυτής είναι κάποια από τα Κουαρτέτα Εγχόρδων του J. Haydn - καθώς η συμβολή του στην παγίωση του σχήματος ήταν καθοριστική - και πώς εξελίχθηκε ο ρόλος των οργάνων μέσα στην συνθετική του πορεία.

Ο Haydn θεωρείται από κάποιους ο “πατέρας” του Κουαρτέτου Εγχόρδων και αν μελετήσουμε την εξέλιξη του είδους στα χέρια του και πώς έμεινε το σχήμα μετά από αυτόν, θα θεωρήσουμε κι εμείς ότι δεν είναι αδικαιολόγητος ο χαρακτηρισμός, όχι επειδή το δημιούργησε αυτό καθεαυτό, αλλά επειδή ήταν καίριας σημασίας η συμβολή του.

Μέσα σε αυτά τα τέσσερα Κουαρτέτα Εγχόρδων που θα αναλυθούν, θα ερευνηθούν οι συνθετικές αλλαγές που πραγματοποιούνται από τον συνθέτη. Επιπλέον, θα αναλύσουμε

εκτελεστικές διαφορές που μπορεί να προκύπτουν από τους ερμηνευτές για να τονιστούν αυτές οι αλλαγές, καθώς και τις τεχνικές απαιτήσεις που υπάρχουν μέσα στα έργα αυτά, είτε σε προσωπικό επίπεδο, είτε σε επίπεδο συντονισμού του συνόλου.

Επιθυμώντας να γίνει μια συνολική μελέτη από όλες τις σκοπιές, θα παρουσιαστούν κάποιες συνεντεύξεις από Έλληνες ερμηνευτές εγχόρδων, οι οποίοι έχουν ασχοληθεί και έχουν μελετήσει το Κουαρτέτο Εγχόρδων στην καριέρα τους.

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1**

## **Γιατί το Κουαρτέτο Εγχόρδων και όχι κάποιο άλλο είδος Μουσικής Δωματίου;**

Στην ιστορία της δυτικής έντεχνης μουσικής, μέσα σε μια πορεία αρκετών αιώνων, πολλά είδη σύνθεσης άκμασαν, πολλά εξαλείφθηκαν, ενώ άλλα μεταλλάχθηκαν αρκετές φορές μέχρι να σταθεροποιηθούν σε φόρμες που χρησιμοποιούνται έως και σήμερα.

Το μεγαλύτερο και, ενδεχομένως, δημοφιλέστερο κομμάτι της μουσικής φιλολογίας καταλαμβάνεται από συμφωνίες, όπερες, κοντσέρτα και άλλα είδη μουσικής γραφής για ορχήστρα. Δε θα μπορούσε, όμως, να παραλειφθεί ένα πολύ ιδιαίτερο ως προς πολλά χαρακτηριστικά του κομμάτι, αυτό της Μουσικής Δωματίου.

Η Μουσική Δωματίου - σονάτες για πληκτροφόρο και ένα σολιστικό όργανο, τρίο και κουαρτέτα - ήταν ένα είδος που στην αρχή απολάμβαναν οι αριστοκρατικές αυλές. Κάθε αριστοκρατικός κύκλος προσλάμβανε μουσικούς για να συνθέτουν και να ερμηνεύουν έργα για μικρά σύνολα οργάνων. Πρόκειται για μια κατηγορία μουσικής η οποία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί από ένα πιο ελαφρύ ύφος, μια μουσική που αποτελεί ένα ευχάριστο άκουσμα και σίγουρα πιο προσιτή, σε αντίθεση με μια σύνθεση για ορχήστρα.

Συν τω χρόνω, το κοινό της Μουσικής Δωματίου άρχισε να διευρύνεται, καθώς άρχισαν να γίνονται συναυλίες με αντίστοιχο ρεπερτόριο κι έτσι, το είδος απέκτησε μίαν άλλη βαρύτητα. Με το πέρασμα από την εποχή του Μπαρόκ στην περίοδο του Κλασικισμού, που τα μουσικά όργανα εξελίχθηκαν και που οι φόρμα σονάτα απέκτησε την μορφή που ξέρουμε σήμερα, περισσότεροι συνθέτες άρχισαν να καταπιάνονται με τη Μουσική Δωματίου κι έτσι δημιουργήθηκαν αριστουργήματα τα οποία έχουν κερδίσει ξεχωριστή θέση στο ρεπερτόριο της δυτικής έντεχνης μουσικής.

Μέσα, όμως, σε αυτό το ανεξάντλητο ρεπερτόριο από τρίο σονάτες, σονάτες για βιολί ή φλάουτο ή όμποε και πιάνο, κουιντέτα και τόσα άλλα, υπάρχει ένα είδος που παρατηρούμε ότι χαίρει μιας άλλης εκτίμησης, τόσο από συνθέτες, όσο και από ερμηνευτές

μουσικών οργάνων ακόμη και από θεσμούς οργάνωσης συναυλιών. Αυτό δεν είναι άλλο από το Κουαρτέτο Εγχόρδων.

Γιατί ένα σύνολο αποτελούμενο από τέσσερα μόλις όργανα με συγγενές ηχόχρωμα απολαμβάνει μεγαλύτερη εκτίμηση από άλλα σύνολα, με μεγαλύτερη ηχοχρωματική ποικιλία; Ερώτημα για το οποίο, ίσως, μπορούμε να βρούμε και να αναλύσουμε κάποια επιχειρήματα παρακάτω.

Το Κουαρτέτο Εγχόρδων έχει κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά τα οποία έχουν οδηγήσει στην παγκόσμια αποδοχή ότι πρόκειται για την πιο ολοκληρωμένη μορφή Μουσικής Δωματίου. Τέσσερα έγχορδα μουσικά όργανα, δύο εκ των οποίων είναι ίδια, έχουν τη δυνατότητα να παράγουν έναν ήχο ομοιογενή, αλλά παράλληλα με το πλήθος τεχνικών που έχουν, αυτό να μην είναι μονότονο. Αντιθέτως, αυτή η ομοιογένεια είναι ένα από τα σημαντικά προτερήματα του συνόλου αυτού.

Οι περισσότεροι συνθέτες από την εποχή του Κλασικισμού και μετά έχουν καταπιαστεί με το είδος, με εξαίρεση συνθέτες των οποίων ο κύριος τομέας είναι η όπερα. Ωστόσο, για όλους το Κουαρτέτο αποτελούσε πάντα ένα είδος δοκιμασίας. Ένας λόγος γι' αυτό, είναι η τετραφωνία. Οι τέσσερις φωνές, σαν ένα πλήρες φωνητικό σύνολο (σοπράνο, άλτο, tenόρο, μπάσο), δίνουν τη δυνατότητα ολοκληρωμένης αρμονίας στο συνθέτη. Παράλληλα, έχει όλα τα μέσα για να δημιουργήσει την τέλεια ομοφωνία, αλλά και πολυφωνία, καθώς υπάρχουν τέσσερις ανεξάρτητες φωνές - ιδανική συνθήκη για αντιστικτική γραφή. Οι συνθετικές ικανότητες που χρειάζονται για τη δημιουργία ενός κουαρτέτου μπορεί να είναι ίδιες με αυτές για τη δημιουργία ενός άλλου είδους Μουσικής Δωματίου, αλλά στο Κουαρτέτο απαιτούνται στο απόγειο τους. Ο Μπετόβεν, μετά από χρόνια επιτυχιών, είχε πει : *“Μην αφήσετε κανέναν να δει το κουαρτέτο όπως το έχω αλλάξει. Μόνο τώρα έχω μάθει πώς να γράψω ένα κουαρτέτο εγχόρδων σωστά”*<sup>1</sup>.

Σε ένα Κουαρτέτο Εγχόρδων έχεις τη δυνατότητα να παίξεις μια κλίμακα τεσσάρων οκτάβων, περνώντας από το ένα όργανο στο άλλο χωρίς να ακούσεις την αλλαγή οργάνων. Αυτός ο ενιαίος ήχος από το χαμηλότερο ντο του βιολοντσέλου ως το ψηλότερο ντο του βιολιού είναι που παρέχει αυτή την αρτιότητα. Επιπλέον, τα τρία

<sup>1</sup>Herbert Antcliffe, «Why Quartets?», *The Musical Times* 91, 1950, σ. 234.

αυτά όργανα έχουν πολλές δεξιοτεχνικές ικανότητες, ποικιλία τεχνικών με το δοξάρι - ακόμη ένα εργαλείο για τον συνθέτη. Και το βιολί και η βιόλα και το βιολοντσέλο, παρά τον ομοιογενή τους ήχο, έχουν το καθένα τον δικό του χαρακτήρα. Το καθένα από αυτά μπορεί να σταθεί σαν σολιστικό όργανο, αλλά και να στηρίξει τα υπόλοιπα όργανα. Είναι άκρως μελωδικά και παρέχουν στον συνθέτη ένα επίσης σημαντικό εργαλείο, τη δυνατότητα διπλασιασμού φωνών<sup>2</sup>.

Η ακρόαση ενός Κουαρτέτου Εγχόρδων είναι σαν να παρακολουθείς μια συνομιλία μεταξύ των παικτών, των οργάνων μεταξύ τους. Αυτή η αίσθηση της επικοινωνίας, η οποία μεταφέρεται και στον ακροατή, δημιουργεί παράλληλα και μια μεγαλύτερη οικειότητα, μεγαλύτερη αμεσότητα. Σε αυτό συμβάλει και το ιδανικό του μέγεθος - μεγαλύτερο και πιο πλήρες από ένα όργανο, αλλά μικρότερο από μια ορχήστρα.

Με τέσσερα λοιπόν μόλις όργανα, χωρίς τα ηχητικά εφέ που μπορεί να προσφέρει ο πλούτος μιας ορχήστρας και χωρίς κανένα εξωμουσικό στοιχείο, το Κουαρτέτο μοιάζει να στηρίζεται στην ιδέα της λιτότητας και της γυμνότητας. Και παρ' όλα αυτά, δείχνει να έχει όλα όσα χρειάζεται<sup>3</sup>. Ο συνθέτης δεν έχει παρά να επιστρατεύσει τα πιο πηγαία του συνθετικά μέσα, την μελωδικότητα του, την ισορροπία στην ενορχήστρωση και στο μέτρο και τον κατάλληλο συνδυασμό ομοφωνίας και πολυφωνίας, για να δημιουργήσει μια επιτυχή σύνθεση. Και, ίσως, αυτός να είναι και ένας από τους πρώτους λόγους για τους οποίους το Κουαρτέτο Εγχόρδων αποτελούσε πάντα μια δοκιμασία για τους συνθέτες.

Αυτός ο ενιαίος και ομοιογενής ήχος, τον οποίον προαναφέραμε, δεν αποτελεί δοκιμασία μόνο για τους συνθέτες, αλλά και για τους ερμηνευτές. Έχει παρατηρηθεί ότι τις περισσότερες φορές επαγγελματίες μουσικοί μπορεί να ενωθούν σε μια συναυλία χωρίς να αποτελούν ήδη σταθερό σχήμα για να παίξουν ένα κουιντέτο ή ένα πιάνο τριό, αλλά κάτι τέτοιο δεν θα το κάνουν για να ερμηνεύσουν ένα Κουαρτέτο. Τα Κουαρτέτα συνηθίζουν να παίζονται από κουαρτέτα. Αυτό μας αποκαλύπτει

<sup>2</sup> Richard H. Walthew, «String Quartets», *The Musical Times* 91, 1950, σ. 148.

<sup>3</sup> Wendy Lesser, «Quartets», *The Threepenny Review* 115, 2008, σ. 20.



την ξεχωριστή θέση που έχει ανάμεσα στα άλλα είδη Μουσικής Δωματίου και, συνεπώς, την ξεχωριστή αντιμετώπιση που λαμβάνει.

Η Elizabeth Lyon σε ένα άρθρο της στην “The Hudson Review”, έχοντας κάνει συνεντεύξεις σε μέλη διαφόρων Κουαρτέτων αναφέρει ότι “ήταν ευρέως γνωστό ότι το να είσαι σε ένα κουαρτέτο εγχόρδων είναι σαν γάμος χωρίς προνόμια”<sup>4</sup>.

Προαναφέρθηκε ότι ένα Κουαρτέτο είναι μια συνομιλία οργάνων. Η επικοινωνία λοιπόν των ερμηνευτών είναι πολύ σημαντική, όπως και ο διαχωρισμός των ρόλων τους μέσα στην ομάδα αυτή. Το Κουαρτέτο Εγχόρδων χρειάζεται σταθερά μέλη ώστε μέσα από αυτή τη ζύμωση και την γνωριμία να δημιουργηθεί ένα ήχος, όχι τέσσερις διαφορετικοί που συμπράττουν. Παράλληλα, το κάθε άτομο είναι ξεχωριστό και έχει ιδιαίτερη σημασία η διατήρηση της προσωπικότητας του στο σύνολο.

Μέσα σε ένα Κουαρτέτο ο ρόλος του κάθε οργάνου αλλάζει από το ένα μέρος στο άλλο. Το κάθε όργανο είναι σολίστας αλλά και μέρος ενός μεγαλύτερου οργάνου. Έτσι βλέπουμε την αναγκαιότητα του ενός μουσικού για τον άλλον και την απαραίτητη επικοινωνία για να υπάρξει μια επιτυχημένη συναυλία.

Η επικοινωνία, τα σαφή όρια, οι μεταβαλλόμενοι ρόλοι και η εγρήγορση και μελέτη που χρειάζονται αυτά τα απαραίτητα στοιχεία για την δημιουργία ενός επιτυχημένου κουαρτέτου εγχόρδων, αποτελεί ένα σημαντικό μάθημα και μια σπουδαία εμπειρία για κάθε μουσικό. Μπορεί να διαμορφώσει έναν διαφορετικό μουσικό χαρακτήρα και αυτό είναι κάτι σίγουρα πολύ γοητευτικό για έναν ερμηνευτή.

---

<sup>4</sup> Elisabeth Lyon, «String Quartets: Concepts and Concerts», *The Hudson Review* 71, 2018, σ. 272.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### Το Κουαρτέτο Εγχόρδων και η συμβολή του Joseph Haydn

#### 2.1. Η απαρχή του Κουαρτέτου Εγχόρδων

Για να ξεκινήσουμε να ερευνούμε το πώς ξεκίνησε να υπάρχει το Κουαρτέτο Εγχόρδων, θα πρέπει πρώτα να διευκρινίσουμε τι είναι. Η διευκρίνιση αυτή έχει υπάρξει ένα μεγάλο ζήτημα για πολλούς λόγους. Από μορφολογική σκοπιά, μπορούμε να πούμε ότι είναι μια σονάτα για δύο βιολιά, μια βιόλα κι ένα βιολοντσέλο. Έχει και τα τρία βασικά μέρη της σονάτας και τις περισσότερες φορές παρεμβάλλεται και ένα τέταρτο, ένα μενουέτο. Ωστόσο, η ειδοποιός διαφορά ενός Κουαρτέτου και το βασικό χαρακτηριστικό του δεν είναι η φόρμα του, αλλά ο συνδυασμός των τεσσάρων αυτών οργάνων. Τέσσερις φωνές διαφορετικές μα ομοιογενείς χαρίζουν μέσα στην ενότητα μια ποικιλία.

Πριν τα τέσσερα αυτά όργανα να γίνουν τα βασικά και αναντικατάστατα μέλη ενός Κουαρτέτου, οι συνδυασμοί ήταν αρκετοί - ο συνδυασμός οργάνων ίδιας οικογενείας με σκοπό τη δημιουργία ενός συνόλου, άλλωστε, δεν ήταν μια καινούρια τεχνική. Ήδη από την εποχή της Αναγέννησης έχουμε πληροφορίες για την ύπαρξη Κουαρτέτων. Ο ρόλος των οργάνων βέβαια τον 15ο και 16ο αιώνα ήταν αμφίβολος, καθώς η συνήθης πρακτική ήταν να γράφεται η σύνθεση χωρίς συγκεκριμένη ενορχήστρωση, έτσι ένα κομμάτι μπορούσε να εκτελεστεί από πολλούς συνδυασμούς οργάνων, ανάλογα με τις συνθήκες.

Από τον 16ο αιώνα και μετά ξεκίνησε να παίζει σημαντικότερο ρόλο το χρώμα που θα έδινε το κάθε όργανο στη σύνθεση και ειδικά η ενορχήστρωση για όργανα που ανήκουν στην ίδια οικογένεια. Όργανα με συγγενή ήχο, αλλά διαφορετική έκταση, έτσι ώστε να είναι πιο κοντά στην απομίμηση ενός τετράφωνου φωνητικού συνόλου. Υπάρχουν αμέτρητες πολυφωνικές συνθέσεις από την περίοδο εκείνη για τέσσερα τοξωτά έγχορδα ή τέσσερις κορνέτες. Το έργο “*Danceries*” του Claude Gervaise, γραμμένο το 1550 περίπου, είναι για τέσσερα τοξωτά έγχορδα. Άλλο παράδειγμα είναι η

φούγκα για τέσσερα βιολιά του Hans Gerle στο έργο του “*Musica Teusch*” του 1532, η οποία έχει ακριβώς το στυλ Κουαρτέτου<sup>5</sup>.

Υπήρχαν πολλές φορές που τα έγχορδα αυτά, για τα οποία ήταν γραμμένες οι συνθέσεις, αντικαθίστανται από φλάουτα ή τρομπέτες (κορνέτες), αλλά μετά το 1500 η χρήση των εγχόρδων σε σύνολα τεσσάρων καθιερώθηκε σε Γερμανία, Γαλλία, Αγγλία και Ιταλία. Πολλοί θεωρητικοί της εποχής μιλούν για την σημασία της τετραφωνίας στα σύνολα οργάνων και ειδικά των εγχόρδων, χωρίζοντας τις φωνές σε αυτές που έχει μια τετράφωνη χορωδία (σοπράνο, άλτο, τενόρο, μπάσο). Συγκεκριμένα, ο Pierre Trichet στο βιβλίο του *Traité des Instruments de Musique*, γράφει: “αν κάποιος επιθυμεί να φτιάξει ένα σωστό και ολοκληρωμένο αρμονικό κοντσέρτο από έγχορδα, τουλάχιστον τέσσερα θα χρειαστούν, διαφορετικού μεγέθους και αναλογιών, ανάλογα με την έκταση που έχουν”<sup>6</sup>. Αυτή η πολυφωνική προσέγγιση ήταν η τελευταία τάση της σύνθεσης εκείνη την εποχή και η ανάγκη για ισότητα και ομοιογένεια των φωνών γινόταν όλο και εντονότερη.

Η μουσική των Φλαμανδών, των Γάλλων και των Ιταλών του τέλους του 16ου αιώνα και αρχών του 17ου, παρουσιάζει αυτό που θα λέγαμε “πνεύμα του Κουαρτέτου”. Οι τέσσερις φωνές παίζουν μαζί με απόλυτη ισότητα, τόσο που θα λέγαμε ότι δεν συναντάμε λίγο αργότερα, στην εποχή του Κλασικισμού. Όλα τα όργανα είναι μελωδικά, υπάρχει αντίστιξη και βασική διαφορά αποτελεί ο ρόλος του τσέλου, το οποίο μιλάει την ίδια γλώσσα με το βιολί. Δεν είναι απλώς ένα μπάσο που συνοδεύει τα υπόλοιπα όργανα.

Με την πάροδο του χρόνου, βλέπουμε κι άλλα όργανα να εντάσσονται στο σύνολο εγχόρδων (άρπες, λαούτα, κλαψίχορδα). Το μπάσο αρχίζει να αποκτάει την συνοδευτική χροιά που γνωρίζουμε, γίνεται λιγότερο αντιστικτικό και πιο απλό και τυποποιημένο. Παρόλαυτα, η ηχοχρωματική ομοιογένεια των τεσσάρων οργάνων παραμένει το πιο ελκυστικό χαρακτηριστικό του Κουαρτέτου.

Στην Αγγλία επικρατούσαν τα έγχορδα έναντι των πληκτροφόρων. Δεν χρησιμοποιούσαν χορευτικές φόρμες, αλλά πιο

<sup>5</sup> Marc Pinchere and M.D. Herter Norton, «On the Origins of the String Quartet», *The Musical Quarterly* 15, 1929, σ. 78.

<sup>6</sup> Pinchere and Norton, ό.π., σ. 79.

πολύ την φόρμα της “φαντασίας”. Πλέον, η συνήθεια να γράφεις για όργανα με ηχοχρωματική ομοιογένεια είχε καθιερωθεί τόσο, που οι συνθέσεις για σύνολα που εμπεριείχαν όργανα εκτός οικογενείας αποκαλούνταν “χαλασμένη μουσική”.

Κάποια παραδείγματα κουαρτέτων Άγγλων συνθετών της εποχής είναι τα κουαρτέτα του Benjamin Rogers καθώς και το έργο “*fantazias in 3 and 4 parts*” του Henry Purcell. Και οι τέσσερις φωνές κινούνται με φοβερή ευλυγισία και είναι πολύ αρμονικές μεταξύ τους. Εδώ υπάρχει και μια υπέρβαση στη συμμετρία των οργάνων: η τελειότητα έγκειται στο να δώσουν σε κάθε όργανο το ίδιο ενδιαφέρον, ενώ παράλληλα να αναδειχθεί η διαφορετικότητα του κάθε οργάνου.

Στην Ιταλία του 1670 γράφονται Κουαρτέτα χωρίς σχηματισμένο μπάσο και εντελώς ομογενή. Υπάρχουν έργα πολλών συνθετών του 17ου αιώνα, Adriano Banchieri, Giorgio Allegri, Giovanni Gabrieli, Giovanni Batista Vitali κ.α. Στο τέλος του 17ου αιώνα πολλές φορές ένα κλαψίορδο προστίθεντο στη σύνθεση, χωρίς ωστόσο να πληκληθούν μεγάλες αλλαγές στον πυρήνα της σύνθεσης του Κουαρτέτου. Το ίδιο παρατηρείται και σε πολλές πολυφωνικές συνθέσεις Γερμανών συνθετών.

Ένα μεγάλο ζήτημα που έχει απασχολήσει τους θεωρητικούς είναι η αμφιβολία που υπάρχει σε σχέση με το μπάσο. Υπάρχουν περιγραφές Κουαρτέτων Εγχόρδων με σχηματισμένο μπάσο και κάποιες φορές, ειδικά σε συνθέσεις της Σχολής του Μανχάιμ, φαίνεται το μπάσο αυτό να έχει προστεθεί μετέπειτα. Αντιμετωπίζεται, λοιπόν, ένα πρόβλημα στο να προσδιοριστεί τι ακριβώς είναι ένα πραγματικό Κουαρτέτο και από ποια όργανα αποτελείται.

Η χρονολογία των πρώτων Κουαρτέτων Εγχόρδων με την καινούρια λογική της ισοτιμίας των φωνών που άρχισε να επικρατεί, ακόμη δεν έχει καθοριστεί. Υπάρχουν πολλές εκδόσεις τέτοιων συνθέσεων με πολλές, διαφορετικές ονομασίες - συμφωνία, κοντσέρτο, σονάτα - οι οποίες αναφέρονται στο ίδιο είδος. Ο μουσικολόγος Hugo Riemann λέει ότι χρωστάμε την δημιουργία της συμφωνίας στον Johann Stamitz και κατ'επέκταση και του Κουαρτέτου, καθώς τα δύο αυτά είδη είναι συνδεδεμένα στο ξεκίνημα τους και δύσκολα ξεχωρίζονται.

Ο Georgio Allegri (1582-1652) συνέθεσε μια σονάτα σε τέσσερα μέρη για σύνολο εγχόρδων, η οποία μπορεί να θεωρηθεί ως το πρώτο Κουαρτέτο Εγχόρδων<sup>7</sup>. Πριν το 1725 έχουμε ένα παράδειγμα κουαρτέτου που θα χαρακτηρίζαμε ως “αληθινό”, γραμμένο από τον Alessandro Scarlatti. Πρόκειται για έξι συνθέσεις οι οποίες αποτελούσαν πραγματική εξέλιξη για το είδος και ο τίτλος τους είχε ως εξής:

*Sonata prima (seconda, etc.) à quattro  
Due violini Violetta e Violoncello  
Senza Cembalo  
Del Sig Caval Alessandro Scarlatti*

Ο Tomaso Albinoni και πολλοί άλλοι Ιταλοί συνθέτες έχουν γράψει έργα με την ονομασία “*symphonies à Quattro*” γύρω στο 1745 με 1746, τα οποία έχουν ορχηστρικό χαρακτήρα, αλλά ενδέχεται να είναι οι πρώτες προσπάθειες για τη δημιουργία Κουαρτέτου.

Μετά το 1750 έχουμε πλήθος συνθέσεων σε αυτόν τον χαρακτήρα. Το 1761 ο Boccherini συνθέτει τα κουαρτέτα του Op. 1, τα οποία εκδίδονται το 1767 και παράλληλα, πολλοί άλλοι συνθέτες γράφουν στο καινούριο αυτό ύφος.

Το Κουαρτέτο Εγχόρδων, όπως το γνωρίζουμε μέχρι και σήμερα, λοιπόν, έχει αρχίσει ήδη να κερδίζει τον δικό του χώρο. Πέραν των προαναφερθέντων που καθόρισαν την πορεία του, ένα πολύ σημαντικό μερίδιο προσφοράς ανήκει στον Joseph Haydn.

---

<sup>7</sup>A. Eaglefield Hull and Gregorio Allegri, «The Earliest Known String-Quartet», *The Musical Quarterly* 15, 1929, σ. 74.

## 2.2. Η συμβολή του Joseph Haydn στην εξέλιξη του Κουαρτέτου Εγχόρδων

Ο Haydn έχει αποκαλεστεί από πολλούς μελετητές “πατέρας” του Κουαρτέτου, όπως και της συμφωνίας. Αυτός ο τίτλος, ωστόσο, χρειάζεται μια αποσαφήνιση, καθώς κανείς θα μπορούσε να καταλάβει ότι αυτός είναι που δημιούργησε το Κουαρτέτο. Ένας τέτοιος ισχυρισμός θα ήταν ανακριβής, αφού όπως είδαμε παραπάνω, υπάρχουν πολλοί συνθέτες προγενέστεροι του Haydn που έγραψαν Κουαρτέτα και έθεσαν τις βάσεις του. Από την άλλη μεριά, η συμβολή του Haydn στο σχήμα αυτό ήταν τόσο καθοριστική, τόσο σημαντική για το πώς είναι το Κουαρτέτο σήμερα, που μπορούμε να κατανοήσουμε τον λόγο που του έχει αποδοθεί αυτός ο τίτλος. Ο Richard H. Walthew θεωρεί πως το κουαρτέτο ξεκίνησε με τον Haydn. Την άποψη αυτή στηρίζει στο ότι αυτός ήταν ο πρώτος που διαμόρφωσε μια σύνθεση τεσσάρων μερών για αυτά τα συγκεκριμένα τέσσερα όργανα και οι συνθέσεις του ήταν με τέτοιο τρόπο γραμμένες, τόσο άρτιες και σωστά ενορχηστρωμένες που δεν θα μπορούσαν να ερμηνευτούν από άλλον συνδυασμό οργάνων<sup>8</sup>.

Το γεγονός ότι το Κουαρτέτο Εγχόρδων αναπτύχθηκε περισσότερο την περίοδο αυτή στην οποία έδρασε ο Haydn, μπορεί να οφείλεται και σε άλλους δύο λόγους. Ένας λόγος είναι ότι τα έγχορδα διαμορφώθηκαν εκείνη την περίοδο όπως τα ξέρουμε σήμερα και δεύτερον, το ομοφωνικό ύφος εκείνη την περίοδο ήταν καινούριο και ταίριαζε περισσότερο σε αυτό το είδος ορχηστρικής μουσικής, παρά στη φωνητική.

Επιστρέφοντας όμως στον Haydn, είναι γεγονός ότι παρόλο που έχει γράψει πολλές συνθέσεις για άλλα σύνολα Μουσικής Δωματίου, τα Κουαρτέτα του αποτελούν τον κολοφώνα της συνθετικής του ζωής. Το πρώτο του Κουαρτέτο το έγραψε το 1750 και το τελευταίο, που είναι ανολοκλήρωτο, το 1803. Μέσα σε αυτά τα χρόνια καλύπτεται όλη η συνθετική του πορεία και παράλληλα διαγράφεται και η ιστορία του Κουαρτέτου μέσα σε μια ολόκληρη γενιά.

<sup>8</sup> Richard H. Walthew, «String Quartets», *Proceedings of the Musical Association*, 1915-1916, σ. 155.

Έχει γράψει πάνω από ογδόντα Κουαρτέτα. Έξι από αυτά χάθηκαν ή κλάπηκαν και κάποια είναι αμφισβητούμενα ως προς το είδος τους, γιατί ορισμένα είναι με φλάουτο ή είναι συμφωνίες μεταγραμμένες για κουαρτέτο εγχόρδων.

Ο Haydn ξεκίνησε να γράφει κουαρτέτα όταν εργαζόταν στην αυλή του Βαρόνου Fürnberg, στην Αυστρία και του ζητήθηκε από τον Βαρόνο να συνθέσει κομμάτια που να μπορούν να ερμηνευτούν από τους τέσσερις καλεσμένους που θα είχε. Έτσι ο Haydn συνέθεσε το πρώτο του Κουαρτέτο. Φαίνεται πως στο είδος αυτό βρήκε ενδιαφέρον, γιατί συνέχισε γράφοντας επιπλέον εννιά, τα οποία αποτελούν το Op. 1 και 2.

Το πρώτο Κουαρτέτο του Haydn εκδόθηκε στο Παρίσι από τις εκδόσεις Huberty και γράφεται ως “*simfonia*”, ενώ τα υπόλοιπα κουαρτέτα του Op. 1 και Op. 2 αναφέρονται ως “*simphonies ou quatuor dialogues*”. Ο Haydn χρησιμοποιούσε τον όρο “*divertimento*” για τα κουαρτέτα του και η ονομασία “*quartetto*” εμφανίζεται πρώτη φορά στα Op. 17 και Op. 20<sup>9</sup>.

Κάνοντας μια σύντομη αναδρομή στη συνθετική του πορεία στο είδος, η εξέλιξη και οι διαφοροποιήσεις που υφίσταται είναι ολοφάνερες. Στα πρώτα δεκαεννέα Κουαρτέτα - Op. 1, 2 και 3 - ο Haydn μιμείται και κάνει μια αναθεώρηση όσων έχουν συμβεί από προηγούμενους συνθέτες. Σε σχέση με τη μορφή, διατηρεί τα πέντε μέρη που είχε και το *divertimento*. Τοποθετεί το μέρος με το μεγαλύτερο βάρος και την μεγαλύτερη εκφραστικότητα στο κέντρο. Το μέρος αυτό το κυκλώνουν δύο *menueti* (δεύτερο και τέταρτο μέρος) και σαν πρώτο και τελευταίο μέρος είναι δύο πιο ελαφριά μέρη και ευχάριστα. Μπορεί να μην έχει εισάγει ακόμη κάποια καινοτομία, αλλά η ποικιλία και η φρεσκάδα ιδεών είναι κάτι που χαρακτηρίζει αυτά τα Κουαρτέτα<sup>10</sup>.

Μέχρι το Op. 3 είχε ήδη εγκαταλείψει την φόρμα των πέντε μερών και μέχρι το Op. 9 είχε ρίξει το μεγαλύτερο βάρος στο πρώτο μέρος της σύνθεσης. Σε αυτά τα έργα υπάρχει περισσότερη λυρικήτητα, ωστόσο παρατηρείται σε αυτή την περίοδο του συνθέτη έλλειψη καλής διαχείρισης των μερών της σύνθεσης. Ακόμη δεν υπάρχει ισορροπία ανάμεσα στα τέσσερα μέρη και κανείς θα

<sup>9</sup> Marion M. Scott, «Haydn's Chamber Music», *The Musical Times* 73, 1932, σ. 213.

<sup>10</sup> Scott, ό.π., σ. 214.

μπορούσε να πει ότι κάποια σημεία δεν είναι και πολύ καλογραμμένα.

Το αποκορύφωμα της δουλειάς του θεωρούνται τα Κουαρτέτα Op. 20, “*die grossen Quartetten*”. Σε αυτά τα Κουαρτέτα ο Haydn υιοθετεί την τεχνική της φούγκας για τα τέταρτα μέρη και έτσι, εκμεταλλευόμενος στο έπακρο την τετράφωνη φύση του σχήματος και την αυτονομία των φωνών του, γεννιούνται κάποια αριστουργήματα.

Μετά από ένα δεκαετές κενό σύνθεσης Κουαρτέτων, ο Haydn έγραψε τα Κουαρτέτα Op. 33. Τώρα πια, ήξερε ακριβώς τι ήθελε από ένα Κουαρτέτο. Τα Op. 33 θεωρούνται τα έργα που αντιπροσωπεύουν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο την κλασική περίοδο. Χαρακτηριστικό αυτών και των Κουαρτέτων που συνέθεσε λίγο αργότερα (Op. 50, 54, 55 και 64) είναι το δεξιοτεχνικά γράψιμο του βιολοντσέλου, στο οποίο ο συνθέτης εξερευνά την ψηλότερη περιοχή. Η καινοτομία αυτή και ο αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας του βιολιού αποτελούν ένα είδος νεωτερισμού για την εποχή.

Μέχρι τη δημιουργία του Op. 76, οι θεματικές αναπτύξεις είχαν καθοριστεί και η αρχή της αντιστικτικής γραφής που υπήρχε και στήριζε την ισότητα των φωνών, τώρα είχε πλέον μοιραστεί μέσα στα μέρη και είχε ανανεωθεί. Το Κουαρτέτο Εγόρδων είχε αποκτήσει πλέον, μέσω του Haydn, μια υπόσταση πιο στιβαρή, μια δομή συγκεκριμένη και ο πήχυς είχε σίγουρα ανέβει.

Ο Haydn “κατηγορήθηκε” ότι είχε ως σκοπό την ευχαρίστηση του κοινού περισσότερο από την μουσική προσφορά και ότι φλέρταρε με την δημοσιότητα. Γεγονός είναι πως παρήγαγε περισσότερη μουσική από πολλούς συνθέτες, αλλά έζησε και πολύ περισσότερο από τους περισσότερους. Η κοινωνικότητα που τον χαρακτήριζε σαν ιδιοσυγκρασία χαρακτήριζε και τις συνθέσεις του, επειδή ήταν πολύ ικανός στο να διοχετεύσει αυτή την κοινωνική διάσταση στη μουσική του. Ο Haydn επέδειξε μεγάλη ικανότητα στο να ενσωματώσει αυτή την κοινωνικότητα στη σύνθεση του Κουαρτέτου με έναν έκδηλο τρόπο κατά τη συναυλία. Ποτέ μέχρι τότε η μουσική δεν ήταν τόσο επικοινωνιακή όσο την έκανε ο ίδιος. Και φυσικά, το Κουαρτέτο είναι ιδανικό είδος γι’ αυτήν την έκφραση κοινωνικότητας.

Παρά την επιτυχία του Haydn και σε άλλα μουσικά είδη, τα Κουαρτέτα του ξεχωρίζουν για την δυνατότητα επικοινωνίας



ανάμεσα στους ίσους<sup>11</sup>. Σε μια ομάδα οργάνων της ίδιας οικογενείας δημιούργησε ποικιλία και ενδιαφέρον. Με μια ηχοχρωματική παλέτα τόσο συγκεκριμένη και αυστηρή, χωρίς τα πλούσια εφέ που μπορεί να σου προσφέρει μια ορχήστρα, το Κουαρτέτο Εγχόρδων, έτσι όπως καθορίστηκε από τον Haydn, έγινε συνθετικό κριτήριο για τους μεταγενέστερους συνθέτες.

---

<sup>11</sup> Raymond Knapp, «HAYDN, THE STRING QUARTET, AND THE (D)EVOLUTION OF THE CHAMBER IDEAL», στο: *Making Light*, Duke University Press, 2018, σ. 102.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

### Ερμηνευτική ανάλυση στα Κουαρτέτα Εγχόρδων του Joseph Haydn

Ο Haydn έγραψε 84 Κουαρτέτα Εγχόρδων μέσα στο χρονικό διάστημα από το 1750 έως το 1803. Χωρίς να έχει γίνει κάποιος σαφής χωρισμός συνθετικών περιόδων, όπως σε άλλους συνθέτες, θα μπορούσαμε να διακρίνουμε κάποιες περιόδους, οι οποίες σηματοδοτούνται από ορισμένες αλλαγές. Οι αλλαγές αυτές αφορούν στη διαμόρφωση των μερών του Κουαρτέτου, στον χειρισμό του κάθε οργάνου και των δυνατοτήτων του, καθώς και στον ρόλο που αναλαμβάνει το καθένα από τα τέσσερα όργανα.

Στην πρώτη περίοδο από το 1750 ως το 1760 γράφονται τα πρώτα του Κουαρτέτα, Op.1 και 2. Αυτές τις πρώτες συνθέσεις έγιναν για το σύνολο του Βαρόνου Frünberg, συμμετείχε και ο ίδιος ο συνθέτης και κανένα τους δεν εμφανίζεται με την ονομασία Quartetto. Η συχνότερη ονομασία τους είναι *divertimento*, αλλά βλέπουμε κι άλλες ονομασίες, όπως “*cassatio*”, “*Notturmo*”, “*Parthia*” ή “*sonata a quattro*”<sup>12</sup>. Ιδιαίτερα η ονομασία “*divertimento*”, αλλά και κάποιες από τις άλλες, ήταν αυτή που χρησιμοποιούταν κυρίως για να περιγράψουν μουσική η οποία δεν ήταν ορχηστρική και είχε ελαφρύτερο χαρακτήρα. Δεν είχε πολλές τεχνικές απαιτήσεις και προοριζόταν κυρίως για συγκεντρώσεις φίλων.

Σε αυτή την πρώτη περίοδο ο Haydn γράφει τα πρώτα του δώδεκα Κουαρτέτα Εγχόρδων. Πρόκειται για σύντομες σε διάρκεια συνθέσεις, οι περισσότερες γραμμένες σε μείζονα κλίμακα, που δεν στερούνται ωστόσο μελωδικότητας και χάρης. Χαρακτηριστικό των Op. 1 και 2 είναι ότι έχουν πέντε μέρη αντί για τέσσερα (ένα γρήγορο μέρος, ένα μενουέτο, ένα αργό λυρικό μέρος, άλλο ένα μενουέτο και στο τέλος ένα ακόμη γρήγορο μέρος).

Κατά το χρονικό διάστημα 1760 με 1770 συνθέτει έναν κύκλο έξι Κουαρτέτων, τα Op. 3. Σε αυτά τα Κουαρτέτα ο Haydn αφαιρεί

<sup>12</sup> Γιάννης Τσελίκας, «Ο Χάιντν και ο απόλυτος κλασικισμός», *ΤΟ ΒΗΜΑ*, 2009.

το ένα μέρος και η φόρμα γίνεται τετραμερής, όπως και καθιερώθηκε.

Το 1771 συνθέτει τα Κουαρτέτα Op. 9 και το 1771 τα Op. 17 και 20. Σε αυτό το σημείο, ο συνθέτης πειραματίζεται αρκετά με το σχήμα. Παρατηρούνται σημαντικές αλλαγές στον τρόπο με τον οποίο ενορχηστρώνει και πολύ σημαντική είναι η αλλαγή που συμβαίνει στους ρόλους των οργάνων. Η αντιπαράθεση ενός οργάνου (συνήθως του πρώτου βιολιού) με τα υπόλοιπα σταματάει και οι φωνές γίνονται πιο ισοδύναμες. Η δεξιοτεχνία αυξάνεται, ειδικά στο πρώτο βιολί, όπως επίσης και οι ερμηνευτικές απαιτήσεις.

Έπειτα από δεκαετές κενό σύνθεσης Κουαρτέτων, το 1780 αποφασίζει να επιστρέψει στο είδος. Εκδίδει τις συλλογές Op. 33 (1782), 50 (1787), 54, 55 και 64. Το ύφος έχει εξελιχθεί, διάφοροι νεωτερισμοί εντάσσονται στη σύνθεση και είναι φανερό πλέον ότι το Κουαρτέτο είναι ξεχωριστό για τον συνθέτη και ιδιαίτερης σημασίας.

Κατα την τελευταία δεκαετία μέχρι το 1803, συνέθεσε 27 επιπλέον Κουαρτέτα Εγχόρδων, πολλά από τα οποία αποτελούν αριστουργήματα του είδους. Παρακάτω, θα ασχοληθούμε με τέσσερα Κουαρτέτα του Haydn, καθένα από τα οποία ανήκει σε έναν διαφορετικό κύκλο Κουαρτέτων. Η ανάλυση θα αφορά κυρίως στον χειρισμό των οργάνων, την ερμηνεία τους και τον ρόλο τους μέσα στη σύνθεση.

### 3.1. Κουαρτέτο Εγχόρδων Op. 1 , No. 1 - σε Σι ύφεση μείζονα

Πρόκειται για ένα από τα πρώτα Κουαρτέτα Εγχόρδων του Haydn, που ανήκει στον πρώτο του κύκλο. Αν κανείς έπαιρνε την παρτιτούρα αυτού του Κουαρτέτου χωρίς να γνωρίζει για ποιο έργο πρόκειται, σίγουρα θα αναγνώριζε εκ πρώτης όψews ότι πρόκειται για ένα έργο από τα πρώτα του είδους του. Κυριαρχεί η απλότητα, οι σύντομες μουσικές φράσεις και φυσικά ο ρόλος των οργάνων μοιάζει να ακολουθεί συγκεκριμένους κανόνες. Τα πέντε μέρη από τα οποία αποτελείται έχουν ως εξής :

- I. *Presto*
- II. *Menuetto - Menuetto secondo*
- III. *Adagio*
- IV. *Menuetto - Trio*
- V. *Finale - Presto*

Το ομοφωνικό στυλ χρησιμοποιείται σε πολλά σημεία του Κουαρτέτου. Συγκεκριμένα, η πρώτη φράση και η επανάληψη της παίζεται ομοφωνικά από όλα τα όργανα και καταλήγει με έναν διάλογο του πρώτου βιολιού με τα υπόλοιπα τρία όργανα.

The image shows the first four staves of the Haydn Quartet Op. 1, No. 1. The staves are Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The music is in 6/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first measure is marked 'f' (forte) and the second measure is marked 'p' (piano). The score shows the beginning of the piece with a strong dynamic contrast between the first and second measures.

Με όλα τα όργανα να παίζουν αυτή τη φράση ανοδικής πορείας σε συνδυασμό με την ένδειξη δυναμικής *forte* επιτυγχάνεται μια εντυπωσιακή αρχή, μέσα στην απλότητα της. Κατευθείαν από την κατάληξη της πρώτης αυτής φράσης βλέπουμε ένα ενορχηστρωτικό μοτίβο το οποίο θα ακολουθήσει ο συνθέτης και αργότερα, το πρώτο βιολί “απέναντι” από τα υπόλοιπα τρία όργανα. Ο Haydn εκμεταλλεύεται από τα πρώτα του βήματα στο είδος τη δυνατότητα που του δίνει το σχήμα για εσωτερική επικοινωνία των οργάνων. Έτσι, πολλά σημεία της σύνθεσης διαμορφώνονται από αυτό το παιχνίδι ερώτησης - απάντησης.

Από το μέτρο 9 έως το μέτρο 16 οι φωνές χωρίζονται σε δύο ζευγάρια. Το δεύτερο βιολί ακολουθεί το πρώτο, ενισχύοντας με μια δεύτερη φωνή την κύρια μελωδία, ενώ το δεύτερο ζευγάρι, η βιόλα και το βιολοντσέλο, έχουν συνοδευτική χροιά. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η γραμμή του δεύτερου βιολιού που μπορούμε να παρατηρήσουμε από τα πρώτα κιόλας μέτρα ότι αλλάζει ρόλους πολύ συχνά μέσα στη σύνθεση, ακόμη και μέσα στην ίδια φράση. Παράδειγμα εδώ αποτελούν τα μέτρα 17-18. Στα μέτρα αυτά βλέπουμε το δεύτερο βιολί στην αρχή του μέτρου να είναι μέρος της ομάδας της συνοδείας, μαζί με τη βιόλα και το βιολοντσέλο, ενώ στο δεύτερο μισό του μέτρου έχει μια φράση απαντητική σε αυτή του πρώτου βιολιού και καλείται να αλλάξει ύφος.

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is written in 6/8 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system covers measures 17 and 18. In measure 17, Violin I plays a melodic phrase starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Violin II plays a rhythmic accompaniment of quarter notes. The Viola and Violoncello play a steady accompaniment of quarter notes. In measure 18, Violin I repeats the melodic phrase. Violin II continues with a similar rhythmic pattern. The Viola and Violoncello continue with their accompaniment. The score is enclosed in a double bar line at the end of measure 18.

Κατά την επεξεργασία του πρώτου μέρους από το μέτρο 25, η σύνθεση χτίζεται πάνω στη λογική που προαναφέραμε, ερώτησης - απάντησης. Σε αυτό το σημείο πάλι αντιπαρατίθεται το πρώτο βιολί με τα υπόλοιπα όργανα, μέχρι που ενώνονται πάλι όλα μαζί για να λήξουν την σύντομη επεξεργασία του μέρους.

Μέχρι το τέλος του πρώτου μέρους δεν συμβαίνει κάτι διαφορετικό από αυτά που ήδη αναφέρθηκαν. Το πρώτο βιολί δεν επιδεικνύει μεγάλη δεξιοτεχνία, πόσο μάλλον τα υπόλοιπα όργανα που είναι περισσότερο συνοδευτικά. Στο κύριο θέμα, που το χαρακτηρίζει η ομοφωνία, ο συνθέτης δεν εκμεταλλεύεται την μεγάλη έκταση που έχουν και τα τέσσερα όργανα μαζί. Το πρώτο βιολί παίζει αρκετά χαμηλά, ξεκινώντας από την ίδια οκτάβα με το δεύτερο και το βιολοντσέλο δεν χρησιμοποιεί τις χαμηλότερες νότες του. Ωστόσο, και μόνο που τα όργανα ενώνονται στην ίδια φράση και αναλύουν την συγχορδία της τονικής του μέρους, το άκουσμα γίνεται επιβλητικό.

Στο δεύτερο μέρος, το πρώτο μενουέτο του Κουαρτέτου, οι γραμμές της βιόλας και του τσέλου είναι πολύ απλές. Το δεύτερο βιολί, με εξαίρεση κάποια μέτρα μέσα στη σύνθεση, έχει συνοδευτικό ρόλο και συμπληρώνει ομοφωνικά την συγχορδία μαζί με το τσέλο και τη βιόλα. Στο μέτρο 11 ξεκινάει μια δεύτερη φράση, στο ίδιο μοτίβο της πρώτης, κατά την οποία το πρώτο βιολί διανύει μια μεγάλη απόσταση και στην υψηλότερη περιοχή του (μέτρα 15-17) η συνοδεία βιόλας και τσέλου το εγκαταλείπει και μένει μόνο το δεύτερο βιολί να το στηρίζει. Αυτό το σημείο τονίζει ακόμη περισσότερο τον σολιστικό χαρακτήρα του. Αμέσως μετά από αυτό το σημείο και τα δύο βιολιά παίζουν unisono, ενώ βλέπουμε ένα σημείο που βιόλα και βιολοντσέλο ενώνονται και δίνουν μια απάντηση στη φράση των βιολιών. Ένα σημείο αντιστικτικής γραφής μέσα στο Κουαρτέτο. Το unisono των βιολιών δίνει την αίσθηση ορχήστρας δωματίου ξαφνικά στο κομμάτι. Σημαντικό ρόλο παίζει ο τρόπος με τον οποίον είναι γραμμένα τα τέταρτα αυτά με τα οποία αρχίζει η φράση την οποία επαναλαμβάνουν η βιόλα και το τσέλο. Σε όλο το υπόλοιπο κομμάτι βιόλα και τσέλο παίζουν τέταρτα αλλά όχι με αυτήν την τεχνική, του ενωμένου staccato. Χρησιμοποιείται μια από τις τεχνικές των εγχόρδων για να σηματοδοτηθεί το ξεκίνημα μιας άλλης μουσικής φράσης.

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is in 6/8 time and the key signature has two flats (B-flat major). The Violin I and II parts play a melodic line with a pizzicato effect. The Viola and Violoncello parts play a bass line with an arco effect. The score is divided into four measures.

Στο menuetto secondo διαχωρίζονται πλήρως τα βιολιά από τα άλλα δύο όργανα. Τα δυο βιολιά παίζουν μόνο *pizzicato* και η βιόλα και το τσέλο παίζουν *arco*. Ποτέ, παρά μόνο στα μέτρα 47 και 48, δεν συμπίπτουν τα δύο ζευγάρια οργάνων. Όταν παίζουν τα βιολιά, η βιόλα με το τσέλο έχουν παύσεις και το αντίστροφο. Κάποιες φορές τα *pizzicati* που έρχονται μετά το *arco* των άλλων οργάνων, μοιάζουν σαν απάντηση, κάποιες φορές γίνεται μια μίμηση και κάποιες είναι η συνέχεια αυτού που ξεκίνησαν τα δοξάρια των χαμηλόφωνων οργάνων. Σε αυτό το σημείο του μέρους, δεν δεσπόζει το πρώτο βιολί, οι φωνές είναι ισότιμες μεταξύ τους.

Το τρίτο μέρος του Κουαρτέτου είναι ένα *Adagio*, το πιο λυρικό και εκφραστικό από όλα τα μέρη. Είπαμε άλλωστε, ότι στις πενταμερείς αυτές πρώτες φόρμες του, ο Haydn μετέθετε όλο του το βάρος στο κέντρο, στο μεσαίο μέρος. Εδώ βλέπουμε ένα ξεκάθαρο παράδειγμα σολιστικής γραφής, την οποία συνήθιζε ο Haydn στα κουαρτέτα του και για την οποία κατηγορήθηκε, κατά κάποιον τρόπο. Στα περισσότερα Κουαρτέτα του των Op. 1 και Op. 2 το αργό μέρος είναι φανερό η σολιστική παρουσία του πρώτου βιολιού. Γίνεται ξεκάθαρη σε αυτό το *adagio* η σύνδεση που δημιουργούσε ο συνθέτης με την άρια και το κοντσέρτο. Στην αρχή του μέρους

υπάρχει μια τετράμετρη φράση η οποία κυμαίνεται σε μια μεσαία έκταση, διακατέχεται από ρυθμική απλότητα και αρμονική σταθερότητα. Στο 5ο κιόλας μέτρο το τοπίο αλλάζει και ξεκινάει η “άρια” του πρώτου βιολιού, το οποίο ανεβαίνει σε πολύ ψηλότερη περιοχή από αυτήν στην οποία έπαιζε στα μέτρα 1-4, καθιστώντας ξεκάθαρη εξ αρχής την σολιστική του φύση. Τα υπόλοιπα τρία όργανα κρατάνε σταθερά μια συνοδεία φτιαγμένη από δέκατα έκτα<sup>13</sup>. Η μελωδική γραμμή του πρώτου βιολιού επιδεικνύει μεγάλη εκφραστικότητα, έχει μεγάλες φράσεις και μεγάλα διαστήματα, η ωραία ερμηνεία των οποίων απαιτεί τεχνική δεξιότητα από τον βιολονίστα.

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

3

tr

<sup>13</sup> Floyd K. Grave, «Concerto Style in Haydn’s String Quartets», *The Journal of Musicology* 18, 2001, σ. 78.



Στο μέτρο 37 του μέρους σταματάει αυτή η ροή και επανέρχεται η εισαγωγική φράση, χαρακτηριστικό της οποίας είναι το ισοκράτημα του τσέλου, το οποίο παίζει ένα Μι ύφεση καθόλη τη διάρκεια της. Μετά από τη φράση αυτή, ο πρωταγωνιστικός ρόλος του πρώτου βιολιού δίνει τη θέση του στο σύνολο και κλείνουν όλα τα όργανα μαζί.

Το τέταρτο μέρος, menuetto - trio, είναι αρκετά σύντομο. Στο menuetto ο ρόλος της βιόλας και του τσέλου είναι πιο ενεργός απ' ότι ήταν στα προηγούμενα μέρα. Τα δύο αυτά όργανα μαζί σαν ζευγάρι, μπαίνουν ένα μέτρο μετά τα βιολιά, σαν κανόνας, με την ίδια φράση. Καθόλη τη διάρκεια του menuetto ο χωρισμός δύο ζευγαριών είναι σαφής : τα δύο βιολιά μαζί και η βιόλα με το τσέλο. Ενδιαφέρον έχει το μέτρο 13 στο οποίο, περνώντας και στην ομώνυμη ελασσόνα κλίμακα, τα όργανα εισέρχονται ένα ένα με το κύριο θέμα (η βιόλα με το τσέλο εξακολουθούν να αντιμετωπίζονται ως ένα όργανο σε αυτή την περίπτωση).

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The music is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat major). The score is divided into four measures. In the first measure, all instruments are silent. In the second measure, Violin I and Violin II play a melody starting with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. In the third measure, the melody continues with a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5. In the fourth measure, the melody continues with a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5. The Viola and Violoncello parts enter in the third measure, playing a supporting part with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The score is written in a four-staff format with a brace on the left.

Αυτό το είδος αντιστικτικής γραφής υπάρχει και αργότερα στα μέτρα 18 με 22, που τα δύο ζευγάρια οργάνων συνομιλούν με κύριο θέμα αυτό το βασικό μοτίβο που υπάρχει από την αρχή του μέρους.

Στο trio το δεύτερο βιολί γίνεται κι αυτό μέρος της συνοδείας μαζί με τη βιόλα και το τσέλο, ενώ το πρώτο βιολί φέρει τη μελωδία.

Το τελευταίο μέρος του Κουαρτέτου είναι Presto και το πρώτο βιολί έχει κάποιες φράσεις πιο δεξιοτεχνικές. Σε αυτό το μέρος σχηματίζονται δύο διαφορετικοί συνδυασμοί οργάνων, το δεύτερο βιολί με τη βιόλα συχνά παίρνουν μαζί το κύριο θέμα του κομματιού και αργότερα απαντούν μαζί το πρώτο βιολί με το βιολοντσέλο.

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is in 2/4 time, key of B-flat major, and consists of four measures. Violin I starts with a rest in the first measure, then plays a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and a triplet of D5, E5, F5. Violin II and Viola play a triplet of G4, A4, B4 in the second measure. Violoncello plays a quarter note G2, followed by eighth notes A2, B2, C3, and a quarter note D3.

Από το μέτρο 28 και μετά, το τσέλο παίρνει ξανά τον συνοδευτικό ρόλο. Η βιόλα με το δεύτερο βιολί αρχίζουν σε μία απόσταση τρίτης να παίζουν ξανά μαζί το θέμα, ενώ το πρώτο βιολί μόνο του εισάγει μια καινούρια φιγούρα στο μέτρο 30, την οποία επαναλαμβάνει. Το μέρος είναι σύντομο και ολοκληρώνεται με όλα τα όργανα, μετά από κάποιες εναλλαγές ζευγαριών και λίγο πιο πυκνές φιγούρες στο πρώτο βιολί.

Παρά την απλή σύνθεση, τις απλές δομές και την πιο ανάλαφρη διάθεση που διακατέχει το Κουαρτέτο αυτό, φαίνεται από αυτό κιόλας το στάδιο η δυνατότητα που δίνει το είδος στον συνθέτη να πειραματιστεί με τους συνδυασμούς των οργάνων και κυρίως γίνεται έκδηλη η εσωτερική επικοινωνία τους. Όλα τα μέρη είναι δομημένα πάνω σε συνομιλίες των οργάνων. Φυσικά, πολλά πράγματα θα αλλάξουν και ένα από τα πολύ βασικά εξ αυτών είναι ο ρόλος του τσέλου και η αυτονομία του. Ακόμη είναι σε ένα

πρωτόλειο στάδιο, κατά το οποίο τις μόνες φορές που έχει λίγο πιο ενεργό ρόλο, είναι σχεδόν πάντα σε συνδυασμό με τη βιόλα. Αργότερα, θα χρησιμοποιείται ακόμη μεγαλύτερη έκταση του οργάνου και θα αποκτήσει μεγαλύτερο ερμηνευτικό ενδιαφέρον. Ο ρόλος του πρώτου βιολιού είναι ξεκάθαρος, αφού σχεδόν πάντα είναι η φωνή που τραγουδάει το κυρίως θέμα, τη μελωδία αλλά και η φωνή που έχει περισσότερους καλλωπισμούς και δείχνει πιο απαιτητική. Ιδιαίτερο όμως ενδιαφέρον παρουσιάζει η διττή παρουσία του δεύτερου βιολιού, το οποίο καλείται να αλλάζει συνεχώς φυσιογνωμία και στη μία περίπτωση να είναι μελωδικό ώστε να συμπορεύεται με το πρώτο βιολί και στην άλλη περίπτωση να οδηγεί τη συνοδεία μαζί με τη βιόλα και το τσέλο. Αυτός ο διπλός χαρακτήρας της φωνής αυτής δεν θα εγκαταλειφθεί και στα επόμενα χρόνια και απαιτεί ευελιξία από τον παίκτη που κάθεται σε αυτή τη θέση.

### 3.2. Κουαρτέτο Op. 9, No. 4 σε Ρε ελάσσονα

Τα Κουαρτέτα του Haydn Op. 9, εκδόθηκαν με τον τίτλο “*divertimento a quattro*”. Η εξέλιξη από τα Op. 1 και 2 είναι μεγάλη σε πολλά επίπεδα, όπως θα δούμε παρακάτω. Ωστόσο, αυτός ο κύκλος Κουαρτέτων, όπως και κάποια ακόμη μεταγενέστερα, έχουν αντιμετωπιστεί με κάποια αμφιθυμία και συνήθως τοποθετούνται σε ένα άλλο πλαίσιο. Οι ακαδημαϊκοί τα αντιμετωπίζουν με κάποια αναχρονιστικά ιδεώδη και συνήθως τα βρίσκουν ανεπαρκή. Τα πρώτα μέρη συνήθως τα παρουσιάζουν ως τμηματικά με προβληματική προσέγγιση σε στολίδια και καλλωπισμούς, ενώ τα *adagio* μέρη, με τις καντέντσες για βιολί και τις επαναλήψεις, τα βρίσκουν αντίθετα στις έννοιες της ισορροπίας και της ισότητας που έπρεπε να διέπουν ένα κλασικό κουαρτέτο εγχόρδων<sup>14</sup>.

Η πρώτη φράση του Κουαρτέτου ξεκινάει με το πρώτο βιολί και τη βιόλα να παίζουν το κύριο θέμα, το τσέλο να συνοδεύει με ένα πολύ χαρακτηριστικό συνοδευτικό μοτίβο, το οποίο θα διατηρήσει καθόλη τη διάρκεια του μέρους και το δεύτερο βιολί να δίνει το παρόν με ένα μόνο όγδοο ώστε να συμπληρωθεί η συγχορδία και μετά να αποχωρεί. Αυτό ήδη γεννάει κάποια ερωτηματικά και δε θα ήταν άτοπο να υποθέσουμε ότι η απουσία του στην πρώτη κιόλας φράση οφείλεται και στο γεγονός ότι το πρώτο βιολί παίζει σε ιδιαίτερα χαμηλή έκταση μικραίνοντας την απόσταση του με τη βιόλα. Η χρήση αυτής της χαμηλής περιοχής των οργάνων από την αρχή του κομματιού γίνεται με σκοπιμότητα από τον Haydn, ο οποίος με αυτόν τον τρόπο επιδιώκει να προκαλέσει συγκεκριμένη αντίδραση. Το χαμηλό ρετζίστρο και η υποβόσκουσα ανησυχητική κίνηση συνομωτούν στην αίσθηση της μελαγχολίας με μια εκκεντρικότητα, που οι σύγχρονοι του συνδύαζαν με την τονικότητα της Ρε ελάσσονος<sup>15</sup>. Στα μέτρα 3 και 4, σε έναν διάλογο ανάμεσα στο πρώτο βιολί και τα υπόλοιπα τρία όργανα, το τσέλο ανεβαίνει δύο οκτάβες ψηλότερα από εκεί που ξεκίνησε. Η έλλειψη

<sup>14</sup> Nancy November, «Instrumental Arias or Sonic Tableaux: ‘Voice’ in Haydn’s String Quartets Opp. 9 and 17», *Music & Letters* 89, 2008, σ. 347.

<sup>15</sup> Nancy November, «Register in Haydn’s String Quartets: Four Case Studies», *Music Analysis* 26, 2007, σ. 294-295.

χαμηλής περιοχής μαζί με τον ρυθμικό διαχωρισμό των οργάνων δημιουργεί μια αποσταθεροποίηση, η οποία εντείνεται στο μέτρο 6 όπου το δεύτερο βιολί και η βιόλα κατεβαίνουν χαμηλότερα από το τσέλο. Όλη αυτή η αναστάτωση λύνεται στο μέτρο 7, όπου έρχεται η πρώτη φράση μέσα από την ένδειξη δυναμικής *piano*. Σε αυτό το σημείο γίνεται πολύ στοχευμένη χρήση *legato* σε πρώτο, δεύτερο βιολί και βιόλα, καθώς χωρίς να αλλάξει δοξάρι ο ερμηνευτής έχει τη δυνατότητα να ενοποιήσει το τέλος της μιας φράσης με την αρχή της επόμενης, χωρίς να γίνει αντιληπτό από τον ακροατή ότι εισάγεται κάτι καινούριο. Τα μέτρα 6 - 8 :

The image displays a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The dynamics are marked *p* (piano) in measures 6 and 7. The Violin I and Viola parts feature *legato* phrasing with accents in measure 8. The Violoncello part provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Ήδη από τα πρώτα κιόλας μέτρα βλέπουμε απότομες αλλαγές δυναμικής. Από το μέτρο 4 έως 7 αλλάζει τέσσερις φορές η ένδειξη δυναμικής (*sforzando*, *piano*, *forte*, *piano*). Οι παίκτες έχουν να αντιμετωπίσουν μια σύνθεση με περισσότερες ερμηνευτικές απαιτήσεις και καλούνται να είναι σε εγρήγορση. Επιπλέον, ήδη παρατηρείται πώς έχει ενισχυθεί ο ρόλος όλων των οργάνων κι αυτό αυξάνει και τις απαιτήσεις σε σχέση με τον ήχο του συνόλου. Όσο υπάρχει περισσότερη ισορροπία στο μοίρασμα των φωνών, τόσο

μεγαλύτερη προσοχή απαιτείται στο χτίσιμο ενιαίου ήχου μέσω ίδιας τεχνικής τόξου και ίδιας άρθρωσης.

Από το μέτρο 15 ξεκινάει κάτι καινούριο. Μια μυστηριώδης εισαγωγή με μεγάλες σε διάρκεια νότες (με εξαίρεση το τσέλο που αρχίζει πάλι το συνοδευτικό μοτίβο της αρχής), ξεκινώντας με την ένδειξη δυναμικής *piano*, καταλήγει σε μια πιο λαμπερή φράση του βιολιού στο μέτρο 16. Από το *piano* φτάνουμε σε ένα αποκαλυπτικό *fortissimo* που συνδυάζεται άψογα με το ανέβασμα του πρώτου βιολιού μια οκτάβα ψηλότερα από εκεί που βρισκόταν. Παράλληλα, το τσέλο στο δεύτερο μισό του μέτρου 16 φτάνει για πρώτη φορά τη χαμηλότερη νότα του και η έκταση και των τεσσάρων οργάνων μεγαλώνει. Αυτή η ξαφνική έκρηξη λάμψης τονίζεται από τη γενική παύση ενός τετάρτου που προηγείται στο μέτρο 14. Το *crescendo* σε αυτό το σημείο παίζει καθοριστικό ρόλο και είναι ένα από τα σημεία που ένα Κουαρτέτο δείχνει την εκφραστική δύναμη που έχει σαν ομάδα.

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is in 2/4 time and B-flat major. It covers measures 15 and 16. In measure 15, all instruments play a half note with a dynamic marking of *p* and a *cresc.* (crescendo) line. In measure 16, the dynamics increase to *f* (forte) for Violin I, Violin II, and Viola, and to *ff* (fortissimo) for the Violoncello. Violin I has a trill (*tr*) on the final note of measure 16. The Viola and Violoncello parts show a shift to lower notes in measure 16, with the Viola playing a half note and the Violoncello playing a half note.

Μετά από αυτό το σημείο, το δεύτερο βιολί έχει μια συνοδευτική γραμμή μεν, αρκετά πυκνή δε και το πρώτο βιολί ξεκινάει ένα πιο δεξιοτεχνικό μέρος πλεγμένο από τρίηχα δεκάδων έκτων ενώ τα άλλα όργανα δίνουν χώρο σε αυτό σολιστικό ξέσπασμα. Στο μέτρο 27, μετά από κορώνα και γενική παύση με

κορώννα, τα δύο βιολιά μπαίνουν δυναμικά με τα τριήχα που είχε ξεκινήσει ήδη το ένα βιολί, σε ένα κατέβασμα το οποίο συνεχίζουν με την ίδια δυναμική το τσέλο με τη βιόλα. Αργότερα, στο μέτρο 30, όλο αυτό το σημείο επαναλαμβάνεται αλλά αυτή τη φορά μόνο από το δεύτερο βιολί και τη βιόλα.

Ήδη βλέπουμε τη διαφορά με την οποία αντιμετωπίζεται το τσέλο. Μπορεί να εξακολουθεί να έχει κυρίως συνοδευτική χροιά, αλλά η προοπτική του έχει αλλάξει. Η έκταση του έχει διευρυνθεί προς τις δύο κατευθύνσεις και φέρει μεγαλύτερο συνθετικό βάρος<sup>16</sup>.

Στο μέτρο 35 και 43, επανέρχεται η πρώτη φράση του μέρους η οποία ακολουθείται από τον ίδιο διάλογο αλλά αυτή τη φορά δεν λείπει το δεύτερο βιολί, αλλά η βιόλα, καθώς το διάστημα έκτης, που υπήρχε και στην αρχή, δημιουργείται τώρα από τα δύο βιολιά. Στα μέτρα 45-46 χρησιμοποιείται το μοτίβο αυτό που είχε εμφανιστεί από τα πρώτα κιόλας μέτρα σαν ερώτηση του πρώτου βιολιού και απάντηση των υπόλοιπων οργάνων, αλλά εδώ αποδομείται. Το πρώτο βιολί, το δεύτερο και το βιολοντσέλο παίζουν τις ίδιες νότες (ρε# - μι) σε τρεις οκτάβες, διαδοχικά από την ψηλότερη στη χαμηλότερη. Ένα σημείο που δείχνει τη μιμητική ικανότητα που υπάρχει σε ένα Κουαρτέτο. Εφόσον οι ερμηνευτές παίζουν με τον ίδιο ακριβώς τρόπο το μοτίβο αυτό, κάνοντας την ίδια άρθρωση, η φράση όλη ακούγεται σαν να παίζεται από ένα όργανο.

The image displays a musical score for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two measures. In the first measure, all four instruments play a sequence of notes: Violin I (G4, A4, B4), Violin II (G3, A3, B3), Viola (G2, A2, B2), and Violoncello (G1, A1, B1). Each note has an accent mark above it. In the second measure, the Violin I part has a fermata over the final note (B4), while the other instruments continue with the same sequence of notes (G, A, B) as in the first measure.

<sup>16</sup> James Webster, «The Bass Part in Haydn's Early String Quartets», *The Musical Quarterly* 63, 1977, σ. 401.

Με αυτόν τον τρόπο δεν αποδομείται μόνο η φράση, αλλά και το Κουαρτέτο, γιατί η φράση τελειώνει απροσδόκητα και κάπως αμήχανα με μια μόνο φωνή, αντί για την πλήρη αρμονία. Και μετά από μια γενική παύση μισού, έρχεται νέο υλικό από το πρώτο βιολί, συνοδευόμενο από ένα δεξιοτεχνικά μέρος του δεύτερου βιολιού και από τη βιόλα και το τσέλο να παίζουν μια φράση λιγότερο δεξιοτεχνική αλλά όχι λιγότερο σημαντική.

Το μέρος τελειώνει με την ένδειξη *riano*, όπως και άρχισε και με όλα τα όργανα να έρχονται σε ισορροπία με πολύ απλές γραμμές. Σε όλο το πρώτο μέρος είναι φανερό το πόσο πιο συμπαγής είναι η γραφή και, ως εκ τούτου, και ο ήχος του Κουαρτέτου, σε σχέση με προηγούμενες συνθέσεις.

Το δεύτερο μέρος είναι ένα *menuetto* αρκετά λυρικό. Σε όλο το πρώτο τμήμα το πρώτο βιολί διατηρεί την μελωδική του φύση και υπάρχουν πολύ λίγα καταληκτικά σημεία που η φράσεις του φωτίζονται από μια ομοφωνία με τα υπόλοιπα όργανα. Στο μέτρο 21 το πρώτο βιολί εισάγει κάτι νέο και γίνεται ένας πολύ ωραίος διάλογος μεταξύ αυτού και του ζευγαριού που δημιουργούν δεύτερο βιολί και βιόλα. Το τσέλο απουσιάζει για τέσσερα μέτρα (21-24) και η μουσική φράση γίνεται ακόμη πιο αιθέρια χωρίς την γειωμένη συχνότητα του.

Στο *trio*, το τσέλο απουσιάζει εντελώς. Οι τρεις φωνές κινούνται μαζί, δίνοντας μια αίσθηση χορικού. Με εξαίρεση κάποιες νότες της χαμηλότερης φωνής που δεν είναι *legato*, κι έτσι ξεχωρίζουν εκφραστικά, δίνοντας καλύτερη αίσθηση του ρυθμού, δυσκολεύεται να ξεχωρίσεις ποιο όργανο παίζει τι. Και οι τρεις φωνές σε αυτό το σημείο αντιμετωπίζονται σαν μια και οι αποστάσεις τους είναι πολύ κοντινές. Αυτός ο χειρισμός των οργάνων απαιτεί από τους παίκτες ιδιαίτερη προσοχή όχι μόνο στο συντονισμό αλλά και στο κούρδισμα. Στη δυσκολία του κούρδισματος συναινεί και η απουσία της χαμηλότερης συχνότητας. Ένα άλλο ερμηνευτικό μέσο που παίζει ιδιαίτερο ρόλο σε σημεία ομοφωνικά, είναι το βιμπράτο, το οποίο πρέπει να είναι ομοιόμορφο και ίδιας ποιότητας από όλα τα μέλη, ώστε να συντονίζονται οι αρμονικοί, να είναι ομοιογενής ο ήχος και να δίνεται καλύτερη αίσθηση του ρυθμού.



Το τρίτο μέρος (*adagio cantabile*) χαρακτηρίζεται από μελωδικότητα, όπως όλα τα αργά μέρη των Κουαρτέτων του Haydn, με καντέντσες για βιολί, αλλά σε αυτή την περίπτωση, ο ρόλος των υπόλοιπων οργάνων δεν είναι τόσο μικρός και αποκλειστικά συνοδευτικός όσο είναι σε προγενέστερα έργα. Αξίζει να σημειωθεί ότι ένας λόγος που ο Haydn έγραφε αρκετά σολιστικά σε πολλά κουαρτέτα του, ιδίως στα δεύτερα μέρη, είναι λόγω της σχέσης του κατά καιρούς με κάποιους ερμηνευτές της εποχής, όπως για παράδειγμα του βιολονίστα Luigi Tomasini<sup>17</sup>.

Από την αρχή του μέρους ο πρωταγωνιστικός ρόλος του πρώτου βιολιού φαίνεται όχι μόνο από την μελωδική του γραμμή, αλλά και από το γεγονός ότι ενώ τα υπόλοιπα όργανα έχουν την ένδειξη *piano*, το πρώτο βιολί έχει ένδειξη *forte*. Επιπλέον, το δεύτερο βιολί, βιόλα και το τσέλο έχουν άρθρωση *martelé*, ενώ το πρώτο βιολί έχει ιδιαίτερα *legato* ύφος, το οποίο πρέπει να υποστηρίξει και με την τεχνική του. Αυτός ο διαχωρισμός οργάνων και άρθρωσης, κάνει τα τρία όργανα να πρέπει να συνεργαστούν σε μια ενιαία άρθρωση σε συγκεκριμένο σημείο του δοξαριού, ώστε το πρώτο βιολί με εντελώς διαφορετική τεχνική να πατήσει πάνω για να ξετυλίξει τη μελωδία του.

Στα μέτρα 11-13 η αυτονομία του βιολοντσέλου είναι φανερή, καθώς εισάγει μια φράση με το μοτίβο των τριήχων, το οποίο διέπει το μέρος. Στο δεύτερο μισό του κάθε μέτρου απαντάνε το δεύτερο βιολί με τη βιόλα, τα οποία αντιμετωπίζονται ομοφωνικά, ενώ το πρώτο βιολί κρατάει μια νότα μέχρι το μέτρο 14, δίνοντας χώρο στα υπόλοιπα όργανα.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for Violin I, the middle for Violin II/Viola, and the bottom for Cello/Double Bass. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The Violin I part features a melodic line with a long note in the first measure, followed by a triplet of eighth notes. The Violin II/Viola and Cello/Double Bass parts play a rhythmic triplet pattern of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

<sup>17</sup> Grave, ό.π., σ. 77.

Στο μέτρο 23 που επανέρχεται η πρώτη φράση του μέρους από το πρώτο βιολί, η συνοδεία από τα υπόλοιπα τρία όργανα γίνεται πιο ενδιαφέρουσα. Ανά ζευγάρια (τσέλο - βιόλα και βιόλα - δεύτερο βιολί) δημιουργούν ένα ανέβασμα με τριήχα το οποίο δίνει τη σκυτάλη στη μελωδία τριήχων του πρώτου βιολιού. Η δημιουργία μιας μουσικής φράσης από όλα τα όργανα διαδοχικά σε ένα Κουαρτέτο αποτελεί μια δοκιμασία για τους ερμηνευτές πάντα, γιατί ο ένας πρέπει να υποδεχτεί τον άλλον και το πέρασμα από το ένα όργανο στο άλλο να γίνει τόσο ομαλά ώστε να μην φανεί η αλλαγή.

Το πρώτο βιολί σε όλη τη διάρκεια του μέρους εξακολουθεί να διατηρεί το *legato* ύφος του και σε πολλά σημεία παίζει φράσεις που έχει ήδη παίξει αλλά διανθισμένες με ποικιλματικές νότες και τρίλιες, κάτι που δίνει την εντύπωση ότι πρόκειται για προϊόν αυτοσχδιασμού από τον ερμηνευτή.

Ενδιαφέρουσα είναι η αλλαγή χρώματος στο μέτρο 45, η οποία επιτυγχάνεται από την αλλαγή αρμονίας αλλά και από την χρήση των χαμηλότερων σε έκταση οργάνων. Η φράση ξεκινάει από το δεύτερο βιολί, προστίθεται η βιόλα παίζοντας τις ίδιες νότες και τέλος το τσέλο τις επαναλαμβάνει για τρίτη φορά, ως που την φτάση αναλαμβάνει να συνεχίσει το πρώτο βιολί. Εισέρχεται κάθε όργανο διαδοχικά με αποτέλεσμα αυτό το *crescendo* να επιτυγχάνεται από την είσοδο και παραμονή ενός επιπλέον οργάνου. Φυσικά, και τα τρία όργανα που παίζουν τις ίδιες νότες έχουν ίδια ένδειξη χειρισμού του δοξαριού (*legato* στα τριήχα), ενώ το πρώτο βιολί διαφοροποιείται, ως προς τις νότες αλλά και ως προς την έκφραση.

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is divided into two measures. In the first measure, Violin I plays a whole note, while Violin II, Viola, and Violoncello play eighth notes with triplets. A *cresc.* (crescendo) marking is present under the lower strings. In the second measure, Violin I plays a melodic line with triplets, marked *f* (forte). Violin II, Viola, and Violoncello play a sustained note with a triplet, also marked *f*.

Από το μέτρο 47 ως το μέτρο 54 το πρώτο βιολί αναπτύσσει τη μελωδία που είχε ξεκινήσει, ενώ τα υπόλοιπα δημιουργούν μια συνοδεία από επίμονα τριήχα. Το τσέλο σε αυτό το σημείο δεν χρησιμοποιεί την χαμηλότερη οκτάβα του και το δεύτερο βιολί παίζει σχετικά χαμηλά με αποτέλεσμα η έκταση όλης της συνοδείας να είναι περιορισμένη. Και τα τρία όργανα μαζί θα μπορούσαν να είναι το αριστερό χέρι σε μια σονάτα για πιάνο. Στο μέτρο 70, δείχνει να επανέρχεται αυτή η ενορχηστρωτική φόρμα με τη συνοδεία τριήχων, αλλά στην ουσία το πρώτο βιολί είναι στάσιμο παίζοντας τη νότα Σι, ενώ τα υπόλοιπα όργανα μαζί οδηγούν τη φράση σε μια *cadenza* για σόλο βιολί.

Το μέρος τελειώνει με την ενεργή παρουσία και των τεσσάρων, στη μορφή διαλόγου μεταξύ βιόλας - δεύτερου βιολιού και πρώτου, ενώ το μοτίβο των τριήχων δεν εγκαταλείπεται από τη γραμμή του βιολοντσέλου.

Το τελευταίο μέρος αρχίζει σαν φουγκάτο. Οι μεσαίες φωνές μπαίνουν με το θέμα στο δεύτερο βιολί και τη συνοδεία του στη βιόλα και στο τρίτο μέτρο δίνεται η απάντηση από το δεύτερο ζευγάρι, πρώτο βιολί με βιολοντσέλο. Στα μέτρα 14 ως 17 κάθε όργανο με τη σειρά παίζει από τρεις νότες και όλο αυτό ενωμένο δημιουργεί μια φράση, στην οποία δεν ξεχωρίζεις την αλλαγή των οργάνων. Αυτή την ενορχηστρωτική τεχνοτροπία την παρατηρήσαμε και σε προηγούμενο μέρος και αναφέραμε ήδη τη

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is written in 6/8 time and has a key signature of one flat (B-flat). The Violin I part has a melodic line with accents. The Violin II part has a rhythmic accompaniment. The Viola and Violoncello parts have a similar rhythmic accompaniment. The score is divided into measures by vertical bar lines.

δυσκολία που έχει για τους ερμηνευτές. Σημεία σαν αυτό έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τους ακροατές και κατά τη διάρκεια της συναυλίας, οι οποίοι μπορούν να ακολουθήσουν τον ήχο που έρχεται από διαφορετική πηγή.

Στην πορεία, το πρώτο βιολί επιδεικνύει πιο δεξιοτεχνικό χαρακτήρα, με γρήγορα και πιο εντυπωσιακά περάσματα, αλλά το κλείσιμο του τμήματος (μέτρα 36-39) πραγματοποιείται και από τα τέσσερα όργανα που ενώνονται δυναμικά.

Από το μέτρο 40 αρχίζει μια επεξεργασία βασισμένη στο αρχικό μοτίβο. Αυτή τη φορά τα ζευγάρια διαμορφώνονται διαφορετικά : τα δύο βιολιά μαζί εισάγουν σε σχετικά ψηλή περιοχή σε απόσταση τρίτης το θέμα και απαντούν επίσης σε ψηλή περιοχή η βιόλα με το βιολοντσέλο. Οι τέσσερις φωνές, που εδώ είναι σαν δύο, μπλέκονται ξεκινώντας η μία μέσα από την άλλη, φτιάχνοντας έτσι μια επεξεργασία βασισμένη στη μίμηση. Στα μέτρα 45 - 46 και 49 - 50 το δεύτερο βιολί έχει για πρώτη φορά πιο δεξιοτεχνικά χαρακτηριστικά από το πρώτο.

Στο μέτρο 55 ο Haydn πάλι κάνει ένα όργανο το δεύτερο βιολί, τη βιόλα και το τσέλο, βάζοντας τα να κρατάνε μια συγχορδία με την ένδειξη *fp*, ενώ το πρώτο βιολί αναπτύσσει μια επεξεργασία τριήχων. Όσο κι αν φαίνεται πιο πολύπλοκη η γραμμή του πρώτου βιολιού σε σημεία σαν αυτό, η μεγαλύτερη δυσκολία έγκειται στο συντονισμό των άλλων οργάνων. Τα υπόλοιπα μέλη πρέπει να έχουν ίδια άρθρωση για να πετύχει η δυναμική του *fp* και να φροντίσουν το κούρδισμα. Το δεύτερο βιολί σε όλο αυτό το σημείο παίζει διπλές νότες, πράγμα ακόμη πιο δύσκολο για το κούρδισμα με τους υπόλοιπους.

Πλησιάζοντας προς το τέλος του μέρους και ολόκληρου του Κουαρτέτου, όλες οι γραμμές πυκνώνουν και επιτυγχάνεται ένα δυναμικό και ομοφωνικό φινάλε με την ένδειξη *fortissimo*.

Με παράδειγμα αυτό το Κουαρτέτο, βλέπουμε πολλές αλλαγές σε αυτόν τον κύκλο Κουαρτέτων του Haydn. Πέρα από τη δομή του έργου, την τετραμερή φόρμα του, πολύ σημαντικός είναι ο διαφορετικός χειρισμός των οργάνων. Δίνοντας περισσότερο χώρο στο βιολοντσέλο και τη βιόλα κυρίως, αλλά και στο δεύτερο βιολί, άνοιξαν περισσότεροι ερμηνευτικοί και ενορχηστρωτικοί δρόμοι και η σύνθεση δεν περιορίζεται στη μανιέρα μιας μελωδίας που στηρίζεται από άλλα όργανα. Οι ενδείξεις δυναμικής

χρησιμοποιούνται για αιφνιδιασμό και για πλούτο στο χρώμα του σχήματος και οι εναλλαγές της (δυναμικής) συνδυάζονται και από τις αλλαγές άρθρωσης που μπορούν να παραχθούν από τα τοξωτά έγχορδα. Με ένα τέτοιο μουσικό κείμενο, οι ερμηνευτές του σχήματος έχουν μεγαλύτερο περιθώριο να πειραματιστούν σε δαχτυλισμούς, σε δοξάρια, σε άρθρωση και γενικότερα στην ερμηνεία τους. Η δυναμική του Κουαρτέτου Εγγόρδων αρχίζει να φαίνεται και ένα από τα μεγαλύτερα όπλα εξακολουθεί να είναι η εσωτερική επικοινωνία των φωνών.

### 3.3. Κουαρτέτο Op. 20, Νο. 2 σε Ντο μείζονα

Τα Κουαρτέτα Op. 20 του Haydn είναι πολύ σημαντικά στην ιστορία του είδους, καθώς εδώ ο συνθέτης έθεσε τις βάσεις για το Κουαρτέτο που δημιούργησε ο ίδιος στην πορεία. Καθορίστηκε η φύση του είδους με μεγαλύτερη σαφήνεια και δοκιμάστηκαν πολλές τεχνικές τις οποίες χρησιμοποίησαν κι άλλοι μετέπειτα συνθέτες. Το εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης των Κουαρτέτων αυτών είχε έναν ήλιο κι έτσι ο κύκλος αυτός είναι γνωστός σαν “Τα Κουαρτέτα του Ήλιου”.

Καθένα από τα έξι Κουαρτέτα αυτής της ομάδας είναι ξεχωριστά δημιουργήματα με δικό τους χαρακτήρα. Αρκετά από αυτά είναι πειραματικά και γίνεται φανερό ότι ο Haydn δοκιμάζει συνθετικές τεχνικές πάνω στο σχήμα και πειραματίζεται με τη δομή και την ενορχήστρωση. Σε αυτό το σημείο παρατηρεί κανείς ότι ο Haydn είχε περισσότερα κοινά συνθετικά χαρακτηριστικά με τον Beethoven παρά με τον Mozart<sup>18</sup>.

Χαρακτηριστικό των Κουαρτέτων Op. 20 είναι ότι σε τρία από αυτά το τελευταίο μέρος είναι φούγκα. Η υιοθέτηση αυτής της τεχνικής από τον Haydn σηματοδοτεί, κατά κάποιον τρόπο, την εγκατάλειψη της προηγούμενης νοοτροπίας, κατά την οποία το πρώτο βιολί έχει τη μελωδία και τα υπόλοιπα όργανα αρκούνται σε έναν συνοδευτικό ρόλο. Πιο συγκεκριμένα, ας δούμε τι συμβαίνει στο Κουαρτέτο Νο. 2, το οποίο είναι ίσως και το πιο χαρακτηριστικό του κύκλου<sup>19</sup>. Τα μέρη του είναι τα εξής:

*Moderato*

*Capriccio : Adagio*

*Menuet : Allegretto*

*Fuga a quattro soggetti : Allegro*

<sup>18</sup> J. Fry, «Haydn’s String Quartets, Op. 20», *The Musical Times* 85, 1944, σ. 140.

<sup>19</sup> ο William Darbkin αποκαλεί το Κουαρτέτο αυτό “ένα από τα ύψιστα κατορθώματα της κλασικής περιόδου”

Ήδη από την αρχή του πρώτου μέρους βλέπουμε ότι έχει ανατραπεί το ενορχηστρωτικό καθεστώς που επικρατούσε.

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is in common time (C) and consists of four measures. Violin I is silent throughout. Violin II and Viola enter in measure 2 with a melodic line, marked *mf*. Violoncello enters in measure 1 with a bass line, also marked *mf*. The music is characterized by dense, rhythmic patterns.

Το βιολοντσέλο παίρνει τα ηνία από την αρχή του έργου, έχοντας τη μελωδία. Συνοδεύεται από το δεύτερο βιολί και τη βιόλα. Χαρακτηριστική είναι η διασταύρωση των φωνών που συμβαίνει, το τσέλο είναι σε ψηλότερη περιοχή από αυτή της βιόλας και του δεύτερου βιολιού. Η βιόλα κρατάει μια συνοδεία που σε μια άλλη περίπτωση θα είχε το τσέλο. Το πρώτο βιολί απουσιάζει εντελώς και εμφανίζεται στο μέτρο 7 για να επαναλάβει τη μελωδία που μας σύστησε το βιολοντσέλο με την συνοδεία ίδια με των προηγούμενων μέτρων.

Στο μέτρο 15 την ίδια μελωδία παίρνει τώρα το δεύτερο βιολί, το οποίο όμως δεν την ολοκληρώνει. Στα μέτρα 16-17 το τσέλο παίζει μια συνοδευτική γραμμή δεκάτων έκτων και με την ένδειξη *forte*. Το σημείο αυτό είναι αρκετά δεξιοτεχνικό, καθώς το βιολοντσέλο έχει να αναλύσει μια συγχορδία διανύοντας μια απόσταση δύο οκτάβων. Παρά την ένδειξη δυναμικής *forte*, ωστόσο, η γραμμή παραμένει συνοδευτική, γιατί το θέμα παίζεται από το δεύτερο βιολί, επομένως χρειάζεται αρκετή δεξιοτεχνία από τον βιολοντσελίστα για καθαρότητα και σωστότητα νοτών, χωρίς να τραβήξει την προσοχή από τη βασική μελωδία.

Τα ζευγάρια οργάνων συνεχώς αλλάζουν και κανένα όργανο δεν έχει υποδεέστερο ρόλο από τα υπόλοιπα. Επίσης, τα μέτρα είναι μεγάλα, πυκνογραμμένα και πολύπλοκα. Οι ρυθμικές αξίες αλλάζουν συνεχώς - όγδοα, δέκατα έκτα, παρεστιγμένα,

εμπλουτισμός νοτών με τρίλιες και τρίηχα - δημιουργώντας επιπλέον δυσκολία στους ερμηνευτές. Σε μία σύνθεση που αποτελείται από πολύπλοκες γραμμές με πυκνότητα υφής, δεν αυξάνεται η δυσκολία μόνο στον συγχρονισμό, αλλά και στην σωστή απόδοση μιας συμπαγούς σύνθεσης, αποδίδοντας σωστά μελωδία και συνοδεία, μην χάνοντας παράλληλα τον παλμό του έργου.

Στο μέτρο 26 ξεκινάει ένας διάλογος, τα δύο βιολιά έναντι βιόλας και τσέλου επεξεργάζονται εναλλάξ ένα μοτίβο τριήχων δεκάτων έκτων. Ενώ κάτι τέτοιο θα οδηγούσε σε μια κορύφωση (καθώς υπάρχει και ένα *crescendo* στην αρχή του διαλόγου), εδώ κάνει μια πιο ήρεμη πτώση στο μέτρο 28 η οποία ακολουθείται από ένα *piano* με συγκοπές. Στο μέτρο 30 επιστρέφει ο διάλογος και θα λέγαμε ότι σε όλο αυτό το σημείο ο ακροατής χάνει την αίσθηση του ισχυρού και του ασθενούς του μέτρου.

Ένα νέο συνοδευτικό θέμα εισάγεται από τη βιόλα στα μέτρα 31 και 32, το οποίο είναι επίσης δεξιοτεχνικό. Δεν είναι μόνο το τσέλο που έχει αυξημένες απαιτήσεις σε σχέση με προγενέστερα έργα, αλλά και η βιόλα, την οποία συχνά βλέπουμε στο Κουαρτέτο αυτό να παίζει γρήγορες αξίες, πυκνογραμμένα περάσματα, σε ψηλές περιοχές και πολλές φορές μελωδικές γραμμές σε συνδυασμό με κάποιο άλλο όργανο.

Η επεξεργασία του πρώτου μέρους μπαίνει πολύ δυναμικά, με καινούρια θέματα, καινούρια δυναμική και νέα ερμηνευτική προσέγγιση. Έχοντας τελειώσει την έκθεση με ένα *pianissimo* και πολύ λιτές γραμμές, ξεκινάει ο διάλογος βιολοντσέλου και πρώτου

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is in common time (C) and consists of three measures. Violin I and Violoncello have a melodic dialogue, while Violin II and Viola provide accompaniment. Dynamics include forte (f) and piano (p). The key signature has one sharp (F#).



βιολιού πάνω με μια δυναμική και ενεργητική συνοδεία από το δεύτερο βιολί και τη βιόλα.

Παρόλο που η επεξεργασία γίνεται πάνω στο θέμα το οποίο ανταλλάσσουν το πρώτο βιολί και το βιολοντσέλο, το πιο αξιοσημείωτο εδώ είναι το δεύτερο βιολί. Η αλλαγή τονικότητας από μείζονα σε ελασσόνα τονίζεται ιδιαίτερα από την σχεδόν επιθετική συνοδεία με συνοχόμενα δέκατα έκτα του δεύτερου βιολιού, η οποία συνεχίζει μέχρι και το μέτρο 60. Σε όλο αυτό το τμήμα, μπορεί το τσέλο και το πρώτο βιολί να διανύουν μεγάλες αποστάσεις και να παίζουν σε αρκετά ψηλές περιοχές, η γραμμή όμως του δεύτερου βιολιού παρουσιάζει ιδιαίτερη τεχνική δυσκολία. Μέσα σε 8 δέκατα έκτα πρέπει να παίξει νότες από τουλάχιστον τρεις χορδές σε ένα τέμπο σχετικά γρήγορο για αυτή την τεχνική. Αυτή η γρήγορη εναλλαγή χορδών σε συνδυασμό με το γεγονός ότι είναι το όργανο πάνω στο οποίο στηρίζεται ο ρυθμός, ανεβάζουν το βαθμό δυσκολίας και για το κούρδισμα όλου αυτού του περάσματος. Παράλληλα, όλο αυτό πρέπει να είναι ομαλό και να μην ξεφεύγει από τα πλαίσια μιας ρυθμικής και αρμονικής στήριξης. Αυτά τα δώδεκα μέτρα είναι από τα σημεία μέσα στα Κουαρτέτα που η συνοδευτική γραμμή αποδεικνύεται δυσκολότερη από την πρωταγωνιστική.

Όλη αυτή η ένταση λύνεται στο μέτρο 60, όπου η βιόλα αναλαμβάνει το κύριο θέμα του μέρους. Από το *fortissimo* περνάμε σε ένα *dolce* σημείο, αλλαγή ποιότητας ήχου αλλά και δυναμικής, μοιραία. Το θέμα περνάει από τη βιόλα στο δεύτερο βιολί και μετά στο πρώτο, ένα πολύ ευέλικτο *stretto*, που συνεχίζει σε μια επεξεργασία θεμάτων η οποία λήγει στο μέτρο 80. Το βιολοντσέλο παίζει σχεδόν συνεχώς σε υψηλή περιοχή.

Καθόλη τη διάρκεια του μέρους, η αίσθηση ισοδυναμίας φωνών που επικρατεί είναι εντυπωσιακή. Με πλήθος θεμάτων προς επεξεργασία, το ένα όργανο συμπληρώνει το άλλο και όλοι οι ρόλοι είναι εξίσου ίσοι. Οι εκφραστικές αλλαγές, οι διακυμάνσεις δυναμικής και ποικιλία ρυθμικών αξιών, απαιτεί ένα πολύ συγχρονισμένο σύνολο και μεγάλη ευελιξία κι από τους τέσσερις ερμηνευτές.

Το μέρος τελειώνει κάπως απροσδόκητα, με την ένδειξη *pianissimo* και πολύ αραιογραμμένες φωνές. Η ασάφεια ρυθμου που

δημιουργεί η έλλειψη συνεχούς συνοδείας σε αυτό το σημείο αλλά και η συγκεκριμένη ένδειξη δοξαριού που έχει το πρώτο και το δεύτερο βιολί, δυσκολεύει τα πράγματα. Ο ένας πρέπει να στηριχτεί στο άλλον και να τον εμπιστευτεί, ώστε να κλείσουν όλοι μαζί.

Η ισοτιμία των οργάνων μέσα στη σύνθεση φαίνεται περισσότερο από κάθε άλλο σημείο στην αρχή του δεύτερου μέρους. Το μέρος αυτό αρχίζει αρκετά αντισυμβατικά με ένα unisono από όλα τα όργανα με την ένδειξη *forte*. Η δραματικότητα της Ντο ελάσσονος δε θα μπορούσε να τονιστεί με καλύτερο τρόπο. Ερμηνευτικά, ένα unisono σε ένα Κουαρτέτο είναι ένα μέσο τόσο εντυπωσιακό όσο και δύσκολο. Πρώτος παράγοντας τον οποίο έχουν να αντιμετωπίσουν οι παίκτες είναι το κούρδισμα, το οποίο αποδεικνύεται αρκετά δύσκολο σε φράσεις unisono. Δεύτερη δυσκολία είναι η άρθρωση, πόσο μάλλον σε αυτή τη φράση που έχει αρκετές τρίλιες και παρεστιγμένες νότες. Τέλος, ο παλμός του κομματιού σε σημεία σαν αυτό, που δεν υπάρχει τουλάχιστον μια γραμμή με σταθερή ρυθμική κίνηση, μοιάζει αμφιλεγόμενος και είναι πολύ εύκολο να χαθεί το τέμπο.

Μετά από την εντυπωσιακή αυτή εισαγωγή, έρχεται ένα λυρικό μέρος στο μέτρο 5 με το τσέλο να πρωταγωνιστεί πάλι, όπως και στο πρώτο μέρος. Τα υπόλοιπα όργανα συνοδεύουν με επαναλαμβανόμενα δέκατα έκτα.

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

*p*

*p*

*p*

*tr*

Οι εναλλαγές έκφρασης και δυναμικής σε αυτό το μέρος είναι πολύ συχνές. Τα λυρικά μέρη, όπως αυτή η φράση του τσέλου, διακόπτονται απότομα από φράσεις που παίζονται από όλα τα όργανα, *forte*. Όλοι λοιπόν, είτε αυτοί που παίζουν μελωδική φράση είτε συνοδεία, καλούνται να είναι σε ετοιμότητα ώστε να συντονιστούν απόλυτα σε μια κοινή ερμηνεία και να ακουστούν σαν ένα μεγάλο όργανο.

Το πρώτο βιολί έχει αρκετά σημεία solo, σαν μικρές καντέντσες, όπως είδαμε και σε *adagio* μέρη προηγούμενων Κουαρτέτων. Οι τεχνικές απαιτήσεις, όμως, έχουν αυξηθεί, καθώς βλέπουμε να ανεβαίνει πολύ συχνά σε πολύ ψηλές περιοχές, να έχει πολύ πιο δεξιοτεχνικές και περίτεχνες γραμμές και πολλούς διαφορετικούς συνδυασμούς δοξαριών.

Άλλο ένα εντυπωσιακό και δυσκολότερο unisono έρχεται στα μέτρα 22-23.

Στο πρώτο μέτρο οι ρυθμικές αξίες αλλάζουν αυξητικά, δίνοντας την αίσθηση ότι γίνεται και ο ρυθμός πιο γρήγορος. Μαζί με τις ρυθμικές αξίες που σε ένα μόλις μέτρο περνάνε από δέκατα έκτα σε εξάηχα και σε τριακοστά δεύτερα, αλλάζει και η άρθρωση. Όλα τα δέκατα έκτα είναι *staccato* και όσο μικραίνουν οι ρυθμικές αξίες η άρθρωση αλλάζει και γίνεται *legato*. Η βιόλα και το τσέλο παίζουν σε αρκετά υψηλές περιοχές, κάτι το οποίο δυσκολεύει σίγουρα το κούρδισμα και για τους παίκτες προσωπικά αλλά και για

το σύνολο, διότι δεν υπάρχουν μπάσες συχνότητες που μαλακώνουν το άκουσμα.

Από το μέτρο 34 ως το 50 εμφανίζεται ένα *cantabile* μέρος, εντελώς ξένο με όσα προηγήθηκαν μέχρι στιγμής. Είναι σαν ένα τυχαίο περιστατικό μέσα στο κομμάτι που εμφανίζεται και αρκετά αργά, για να θεωρηθεί δεύτερο θέμα και θα μπορούσε κανείς να το παρομοιάσει με σκηνή από όπερα<sup>20</sup>. Σε αυτό το σημείο το πρώτο βιολί είναι ο πρωταγωνιστής, το δεύτερο βιολί έχει μια απλή συνοδευτική γραμμή και το τσέλο επίσης που συνοδεύει με ένα τέταρτο σε κάθε ισχυρό και σχετικά ισχυρό του μέτρου. Η βιόλα έχει μια πολύ ενδιαφέρουσα συνοδευτική γραμμή, αποτελούμενη από τρίηχα δεκάτων έκτων, η οποία δίνει χαρακτηριστική κίνηση σε όλο αυτό το σημείο. Φαίνεται πόσο έχει εξελιχθεί και ο ρόλος της βιόλας και ο Haydn πειραματίζεται με τους τρόπους συνοδείας μέσα στο Κουαρτέτο. Αυτό το λυρικό θέμα που εισάγεται, τελειώνει με κάποια μέτρα από σόλο βιολί, το οποίο παίζει με λίγο αυτοσχεδιαστικό τόνο.

Στο μέτρο 52 εμφανίζεται ξανά το θέμα αυτό, αλλά αυτή τη φορά από το δεύτερο βιολί. Τη διαφορά στο ηχόχρωμα του συνόλου εδώ δημιουργεί η συνοδεία του πρώτου βιολιού, που είναι η ίδια ακριβώς με αυτήν που είχε η βιόλα στο μέτρο 34.

Καθόλη τη διάρκεια του μέρους, ανά τακτά χρονικά διαστήματα υπάρχει κάποιο μέτρο που όλα τα όργανα ενώνονται σε ένα δυναμικό μέρος, είτε είναι unisono είτε ομοφωνικό. Πλησιάζοντας προς το τέλος, η γραμμή του πρώτου βιολιού αποτελείται από τρίηχα δεκάτων έκτων και δεν χάνει την πυκνότητα της. Ωστόσο, αυτό δεν οδηγεί σε κάποια κορύφωση. Αντιθέτως, η δυναμική πέφτει σε ένα *riantissimo* και παρά το πιο δεξιοτεχνικό μέρος του πρώτου βιολιού, το βάρος πέφτει στο ζευγάρι δεύτερο βιολί - βιόλα. Το δεύτερο βιολί, το οποίο είναι σε ψηλότερη περιοχή από το πρώτο, οδηγούν το μέρος σε ένα απροσδόκητο, θα λέγαμε, φινάλε, παίζοντας μία μελωδία σε απόσταση τρίτης.

Το τρίτο μέρος, σαν *menuetto*, διατηρεί την γνωστή του φόρμα και το χορευτικό του ύφος. Η αρχή στηρίζεται σε συγκοπές που

<sup>20</sup> Nancy November, «A Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets by William Drabkin», *Music Analysis* 21, 2002, σ. 247.

παίζουν τρία όργανα εκ των τεσσάρων. Το δεύτερο βιολί κρατάει μια νότα καθόλη τη διάρκεια της πρώτης φράσης, την οποία κρατάει ως διπλή νότα και το πρώτο βιολί. Έχοντας το πρώτο βιολί να παίζει διπλές νότες, μεγαλώνει ο ήχος του κουαρτέτου. Παρόλη την απλότητα της γραμμής του πρώτου βιολιού, το να μπορέσει να συνδυάσει ένα ισοκράτημα χωρίς να ακούγονται οι αλλαγές του δοξαριού και παράλληλα να παίξει και την κυρίως φράση του μέρους που έχει άλλες ενδείξεις δοξαριών, δεν είναι και πολύ εύκολο. Αυτές οι διπλές του πρώτου βιολιού συνεχίζουν και στο δεύτερο τμήμα του *menuetto*, στο μέτρο 21. Αυτό το κράτημα μιας νότας μας παραπέμπει σε γκάιντα.

Στο *trio* αναλαμβάνει πάλι το βιολοντσέλο να φέρει τη μελωδία, ενώ τα υπόλοιπα όργανα συνοδεύουν με μεγάλες νότες. Ενώ όλο το μέρος αυτό ακολουθεί μια πιο συμβατική φόρμα από τα προηγούμενα δύο, στο μέτρο 64 ο Haydn επαναφέρει την τεχνική *unisono* που χρησιμοποίησε αρκετά στο δεύτερο μέρος, ενοποιώντας έτσι όλη τη σύνθεση. Και αυτό το μέρος τελειώνει με την ένδειξη *piano*, βάζοντας τους ερμηνευτές να μαζεύουν όλη την ενέργεια που χρειάστηκαν για όλη τη διάρκεια του.

Το τέταρτο μέρος αυτού του Κουαρτέτου είναι η πρώτη φούγκα για Κουαρτέτο που έγραψε ο Haydn. Μια φούγκα είναι το αποκορύφωμα ίσως της ισοδυναμίας φωνών. Ο Haydn υιοθετεί την γνωστή αυτή τεχνική, προσαρμόζοντας την στο αρμονικό και μορφολογικό πλαίσιο του 18ου αιώνα.

Η ένδειξη που υπάρχει στην είσοδο κάθε οργάνου είναι “*sotto voce*”. Το ακουστικό πλαίσιο όλων των ερμηνευτών πρέπει να είναι το ίδιο και τα θέματα πρέπει να φαίνονται κυρίως από τη συνειδητότητα με την οποία παρουσιάζονται, παρά επειδή τονίζονται επιδεικτικά<sup>21</sup>. Χρειάζεται όλη τη συγκέντρωση και των τεσσάρων παικτών ώστε να διατηρήσουν αυτή τη δυναμική, ανεξαρτήτως δυσκολίας της κάθε φράσης. Αυτό το *sotto voce* υποστηρίζεται κι από την χρήση μεσαίου ρετζίστρου σε κάθε όργανο.

<sup>21</sup> J., ό.π., σ. 141.

Όπως είναι φανερό, σε μια φούγκα η μίμηση παίζει τον πρώτο ρόλο, επομένως όλα τα μέλη του Κουαρτέτου οφείλουν να μελετήσουν με τον ίδιο τρόπο τις φράσεις τους, ώστε να έχουν την ίδια αντίληψη για την κατεύθυνση τους, τα ίδια δοξάρια και, αν είναι εφικτό ιδίως στα δύο βιολιά, τους ίδιους δαχτυλισμούς.

Η φούγκα αυτή είναι τεσσάρων θεμάτων (*Fuga a 4 soggetti*), κάτι που εξασφαλίζει την ισάξια διανομή του μελωδικού υλικού σε όλα τα όργανα. Και τα τέσσερα όργανα έχουν θεματικό υλικό στο μεγαλύτερο μέρος του μέρους, σε αντίθεση με μονοθεματικές φούγκες που ένα όργανο παίζει το κύριο θέμα και τα υπόλοιπα συνοδεύουν αντιστικτικά<sup>22</sup>.

Η πολυπλοκότητα της δομής διαλύεται στο μέτρο 50, όπου εγκαταλείπεται για λίγο η φούγκα και τα όργανα κάνουν διάλογο χωρισμένα σε ζευγάρια, πρώτο με δεύτερο βιολί απέναντι σε τσέλο και βιόλα. Όλες οι φωνές αντιμετωπίζουν τις ίδιες τεχνικές δυσκολίες και μια από αυτές είναι οι γρήγορες φιγούρες δεκάτων έκτων που εμφανίζονται κατά διαστήματα, οι οποίες παίζονται σε δύο χορδές και δεν πρέπει να είναι σαν ξέσπασμα, αλλά να παραμένουν στην αρχική δυναμική.

The image displays a musical score for a string quartet, specifically a fugue. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The music is written in 6/8 time. The Violin I and II parts feature intricate, fast-moving melodic lines with many sixteenth and thirty-second notes. The Viola and Violoncello parts provide a more rhythmic and harmonic foundation, often playing in pairs. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are dynamic markings and phrasing slurs throughout.

<sup>22</sup> James Grier, «The Reinstatement of Polyphony in Musical Construction: Fugal Finales in Haydn's Op. 20 String Quartets», *The Journal of Musicology* 27, 2010, σ. 57.

Από το μέτρο 129 το ηχητικό τοπίο αλλάζει. Με ένα *forte*, όλα τα όργανα μαζί απελευθερώνουν την ενέργεια που είχαν εγκλωβισμένη όλη αυτή την ώρα. Αρχίζει η επεξεργασία των θεμάτων που έχουν παρουσιαστεί με πολλούς τρόπους. Στα μέτρα 132-140, τα δύο βιολιά έχουν το ίδιο μοτίβο δεκάτων έκτων και όγδων που παίζουν εναλλάξ μέσα στο μέτρο, η βιόλα μια διαφορετική γραμμή σε συγχοπή και δέκατα έκτα και το τσέλο κρατάει όγδοα σε μια συνοδεία χορευτικής μορφής. Όλα τα όργανα χρειάζονται πολύ συγκεντρωμένο τόξο, κάτι που απαιτούν τα μεγάλα άλματα που γίνονται μέσα σε γρήγορες νότες.

Παρά την πολυπλοκότητα και το βάρος που έχει μια φούγκα, υπάρχουν κάποια χαρακτηριστικά στο μέρος αυτό που το κάνουν ελαφρύτερο. Η ρυθμική αγωγή του μέρους σε 6/8 και η μελωδία του κυρίαρχου θέματος που μοιάζει με *gigue* θυμίζουν χορευτική φόρμα, κάτι που ο Haydn χρησιμοποιούσε στα πρώτα του χρόνια<sup>23</sup>.

Το τέλος του μέρους και του Κουαρτέτου ολόκληρου γίνεται από ένα *unisono* εφτά μέτρων το οποίο αφενός χρησιμοποιείται σαν ενοποιητική τεχνική μέσα στα μέρη, αφετέρου έρχεται για να σφραγίσει την ενορχηστρωτική αλλαγή που έχει επιδιώξει ο συνθέτης σε αυτόν τον κύκλο.

---

<sup>23</sup> Grier, ό.π., σ. 75.

### 3.4 Κουαρτέτο Op. 76, No. 2 σε Ρε ελάσσονα

Τα έξι Κουαρτέτα Εγχόρδων που ανήκουν στο Op. 76 γράφτηκαν το 1796 ή το 1797, κάτι που παραμένει αδιευκρίνιστο. Ο Haydn τα συνέθεσε κατά παραγγελία του Joseph Erdödy, στον οποίον και αφιερώθηκαν, και εκδόθηκαν το 1799. Καθένα από αυτά τα Κουαρτέτα αυτού του κύκλου είναι δημιουργήματα μεγάλης εξωστρέφειας και δεξιοτεχνίας. Αποτελούν αναμφισβήτητα, την κορυφή της συνθετικής πορείας του συνθέτη στο είδος και ένα πολύ σημαντικό υλικό για μελλοντικούς συνθέτες Κουαρτέτου Εγχόρδων. Εδώ ο Haydn μοιάζει να έχει συγκεντρώσει και εντατικοποιήσει όλα τα προηγούμενα κατορθώματα και προηγούμενους πειραματισμούς στο είδος, έχοντας προσθέσει επιπλέον βάρος και χαρακτήρα. Ο Charles Burney τα περιγράφει ως έργα γεμάτα εφευρετικότητα, φλόγα, γούστο και νέες μεθόδους<sup>24</sup>.

Λίγα από τα Κουαρτέτα του Haydn είναι σε Ελασσόνα κλίμακα, καθώς οι ελάσσονες κλίμακες ήταν συνδεδεμένες με μια δραματικότητα και πιο σκοτεινό χρώμα. Τα χαρακτηριστικά αυτά ανταποκρίνονται στο Κουαρτέτο No. 2 σε Ρε Ελασσόνα, το οποίο είναι ένα από τα καλύτερα του Haydn. Το όνομα που του δόθηκε, “Πέμπτες”, οφείλεται στο κεντρικό μοτίβο του πρώτου μέρους, με το

The image shows a musical score for the first two measures of the first movement of Haydn's String Quartet in D Minor, Op. 76, No. 2. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The first measure shows a forte (f) dynamic. The second measure shows a change in dynamics and a sharp sign in the Violin II part.

<sup>24</sup> Paul Christiansen, «The Turk in the Mirror: Orientalism in Haydn's String Quartet in D Minor, Op. 76, No. 2 (“Fifths”)», *19th-Century Music* 31, 2008, σ. 181.



οποίο ξεκινάει. Δύο κατιόντα διαστήματα πέμπτης παιγμένα από το πρώτο βιολί.

Η έναρξη του Κουαρτέτου αυτή είναι πολύ χαρακτηριστική και αξίζει μια επιπλέον προσοχή. Οι δύο πέμπτες που δηλώνουν εντόνως την παρουσία τους από το πρώτο βιολί, έχουν μια πολύ σφιχτή συνοδεία από τα υπόλοιπα όργανα. Ερμηνευτικά, έχει ενδιαφέρον η παρατήρηση ότι σε κάποιες ηχογραφήσεις οι δύο πρώτες νότες του πρώτου βιολιού (ρε-λα), παίζονται με ανοιχτές χορδές, ενώ σε κάποιες άλλες με κάποιον δαχτυλισμό. Ο συνθέτης δεν έχει σημειώσει κάποια συγκεκριμένη ένδειξη, οπότε είναι κάτι που αφήνεται στην ερμηνευτική προσέγγιση του εκάστοτε Κουαρτέτου. Ωστόσο, στις περισσότερες ηχογραφήσεις το πρώτο βιολί σε αυτό το σημείο δεν χρησιμοποιεί ανοιχτές χορδές, τουλάχιστον για την πρώτη νότα. Έτσι, εξασφαλίζεται μια γεμάτη από βιμπράτο νότα, κάτι το οποίο προσφέρει μεγαλύτερη αντήχηση στη νότα και περισσότερη δραματικότητα. Στις λίγες ηχογραφήσεις που το πρώτο βιολί ξεκινάει με ανοιχτές χορδές, η προσέγγιση όλου του έργου πλησιάζει πιο πολύ το Μπαρόκ ύφος και αποφεύγεται η χρήση έντονου βιμπράτο γενικώς.

Κατά την επανάληψη της φράσης στο μέτρο 5, όλα τα όργανα έχουν ανέβει μια οκτάβα ψηλότερα και μαζί με την ένδειξη *piano*, το πρώτο βιολί παίζει τις δύο πέμπτες που έπαιζε και πριν όχι χωριστά, αλλά *legato*. Κατευθείαν η έκφραση αλλάζει, με τον συνδυασμό των τριών αυτών αλλαγών : αλλαγή δυναμικής, αλλαγή χρήσης δοξαριού και αλλαγή ρετζίστρου. Η ένδειξη δοξαριού είναι πολύ στοχευμένη σε αυτό το σημείο, καθώς επιτρέπει στο πρώτο βιολί να γίνει πιο λυρικό και τρυφερό, σε σχέση με την δυναμική και επιβλητική αρχή.

Το διάστημα πέμπτης δεν παύει να υπάρχει καθόλη τη διάρκεια του πρώτου μέρους. Μια επεξεργασία πάνω σε δύο μόνο νότες, οι οποίες στέκουν σαν πυλώνες που στηρίζουν τη σύνθεση. Υπάρχουν φορές που το διάστημα αυτό είναι ανεξάρτητο αρμονικά από τη σύνθεση, αλλά παρά την λιτότητα του, καταφέρει να προσδίει επιβλητικότητα και ενδιαφέρον. Όποιο όργανο έχει το διάστημα πέμπτης φυσικά τονίζεται ερμηνευτικά από τον εκάστοτε παίκτη<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Kai Christiansen, «Haydn, String Quartet in d, Op. 76, No.2, “Fifths”», *Earsense* 23, 2008.

Στο προηγούμενο κεφάλαιο ασχοληθήκαμε με ένα Κουαρτέτο του Haydn στο οποίο η ισοδυναμία των οργάνων ήταν εντυπωσιακή, ωστόσο, πολλές φορές υπήρχε έντονη η αίσθηση του πειραματισμού. Στο Κουαρτέτο αυτό, δεν υπάρχει αντίστοιχη ισοδυναμία οργάνων ως προς το μελωδικό υλικό, αλλά υπάρχει πολύ μεγαλύτερη ισορροπία. Το πρώτο βιολί κατά την περισσότερη διάρκεια του πρώτου μέρους έχει πολλά μέρη δεξιοτεχνικά, πολλά δέκατα έκτα και αστείρευτο μελωδικό υλικό. Τα υπόλοιπα όργανα κυρίως συνοδεύουν, αλλά η συνοδεία αυτή δεν είναι όπως ήταν στα πρώιμα έργα του συνθέτη. Η αίσθηση που δίνεται εδώ είναι ότι ο Haydn έχει κατασταλάξει στη φόρμα μετά από τόσους πειραματισμούς και χρησιμοποιεί τα όργανα με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, με σκοπό ένα σφιχτό και ενιαίο ηχητικό αποτέλεσμα. Πλέον, ακούς περισσότερο από κάθε άλλη φορά το Κουαρτέτο σαν ένα τέλειο σύνολο, σαν ένα όργανο.

Από τα μέτρα 25 έως 31 και τα τέσσερα όργανα παίζουν ομοφωνικά και μάλιστα σε κάποια μέτρα εξ αυτών, παίζουν όλα σε συνεχόμενους αντιχρονισμούς. Ο παλμός χάνεται και η δυσκολία αυξάνεται για τους παίκτες, οι οποίοι πρέπει να κινηθούν όλοι μαζί επιτυγχάνοντας από τον άψογο συντονισμό τους και το μικρό crescendo από το οποίο συνοδεύεται κάθε νότα.

The image displays a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The music features a complex rhythmic pattern with slurs and accents, indicating a challenging passage for the performers. The score is presented in a standard musical notation format with four staves.

Το πρώτο βιολί εξακολουθεί να έχει πιο δύσκολα περάσματα, ενώ η συνοδεία των υπόλοιπων είναι πάρα πολύ απλή και με όσο γίνεται λιγότερες νότες. Στο μέτρο 41 παρόλο που το πρώτο βιολί έχει την πιο πλούσια σε νότες γραμμή, ουσιαστικά απλώς τονίζει τη μελωδία που παίζει το δεύτερο βιολί. Τα μέτρα του πρώτου βιολιού σε αυτό το σημείο (41-43) είναι αρκετά δεξιολογικά και δύσκολα, καθώς ο οργανοπαίκτης πρέπει να κρατάει μια νότα και παράλληλα να τονίζει την ψηλότερη νότα που παίζει η οποία είναι σε άλλη χορδή. Το τσέλο σε αυτό το σημείο ανοίγει την έκταση του κουαρτέτου παίζοντας την πιο χαμηλή του νότα, την ανοιχτή χορδή Ντο. Ο Haydn κάνει συχνή χρήση των ανοιχτών χορδών, ειδικότερα του βιολοντσέλου, καθώς έτσι επιτυγχάνεται μεγαλύτερος ήχος εφόσον παράγονται περισσότεροι αρμονικοί<sup>26</sup>.

Στο μέτρο 57 ξεκινάει το τσέλο με τα δύο χαρακτηριστικά διαστήματα πέμπτης, ενώ τα υπόλοιπα όργανα συνοδεύουν με αυτά τα όγδοα staccato, τα οποία δίνουν τη χαρακτηριστική κίνηση και ενέργεια σε όλο το μέρος. Από το μέτρο 63 ως το 71 το πρώτο βιολί έχει μια γραμμή δεκάτων έκτων, ενώ τα άλλα όργανα δεν συμπιπτουν ποτέ όλα μαζί. Αξιοπρόσεκτη είναι η λιτότητα της επεξεργασίας αυτής. Το βιολοντσέλο, η βιόλα και το δεύτερο βιολί “μοιράζονται” διαδοχικά το διάστημα αυτό της πέμπτης, πράγμα που τα κάνει τόσο σημαντικά όσο και το πρώτο βιολί, ωστόσο σίγουρα πιο εύκολα. Η αντίθεση ανάμεσα στην πυκνότητα και την ευκινήσια του πρώτου βιολιού και στις μεγάλες, legato και σταθερές νότες των υπόλοιπων οργάνων, προσφέρει έναν δυναμικό συνδυασμό.

Υπάρχουν πολλές φορές που βλέπουμε διπλές νότες ειδικά στα βιολιά και στη βιόλα. Ειδικά στις περιπτώσεις συνοδείας, αυτομάτως ο ήχος μεγαλώνει καθώς προστίθεται μια φωνή. Στο μέτρο 93 συνδυάζονται οι πέμπτες στο πρώτο βιολί, μεγάλης διάρκειας διπλή νότα στο δεύτερο βιολί και στο τσέλο πολύ προσεγμένη επιλεγμένη η ανοιχτή Ντο χορδή να παίζει τα όγδοα με δεμένο staccato, που κινούν το μέρος σε κάτι καινούριο. Ένα σημείο

<sup>26</sup> William Darbkin, «Fingering in Haydn's String Quartets», *Early Music* 16, 1988, σ. 53.

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The music is in 4/4 time and has a key signature of one flat (B-flat).  
 - Violin I: Plays a sustained note (G4) in the first measure, which continues into the second measure.  
 - Violin II: Plays a sustained note (D4) in the first measure, which continues into the second measure.  
 - Viola: Plays a melodic line starting with a quarter note (G3), followed by a quarter note (A3), and a half note (B3) in the first measure. In the second measure, it plays a half note (B3) and a quarter note (A3).  
 - Violoncello: Plays a rhythmic pattern of eighth notes. In the first measure, it plays G2, A2, B2, C3. In the second measure, it plays D3, E3, F3, G3. This pattern repeats in the following measures.

που ξεκινάει από την ακινησία και γίνεται πολύ πληθωρικό μόλις σε δύο μέτρα, αλλάζοντας το ηχητικό τοπίο.

Η επιτυχία ενός *crescendo* από ένα σύνολο ατόμων είναι δύσκολο εγχείρημα, ειδικά όταν ένας εξ αυτών παίζει νότες διαφορετικής αξίας από τους υπόλοιπους. Ωστόσο, όταν επιτυγχάνεται, είναι από τα πιο εντυπωσιακά ηχητικά εφέ και το Κουαρτέτο Εγχόρδων είναι από τα καταλληλότερα σχήματα για αυτό, καθώς μπορεί να επιτύχει ένα *pianissimo* καλύτερα από κάθε άλλο σύνολο.

Στα μέτρα 126 με 129 το πρώτο βιολί ξεκινάει έναν διάλογο με τη βιόλα, η οποία δεν έχει επιδείξει μεγάλη δεξιοτεχνία μέχρι στιγμής. Το βιολοντσέλο δεν σταματάει την πολύτιμη συνοδεία όγδων και το δεύτερο βιολί παίζει το διάστημα της πέμπτης που αποτελεί τον άξονα του μέρους. Σίγουρα το βάρος επικεντρώνεται στη βιόλα και το πρώτο βιολί, μάλιστα εδώ τα δύο αυτά όργανα παίζουν σε πιο ψηλή περιοχή, αλλά και οι συνοδευτικές γραμμές προσφέρουν χαρακτήρα και ισορροπία στο μέρος.

Οι αλλαγές δυναμικής τονίζονται και από ανάλογες ενδείξεις δοξαριών, οι οποίες έχουν γραφτεί από τον ίδιο τον συνθέτη. Για παράδειγμα, αυτά τα όγδοα που αποτελούν την βασική συνοδεία

και κινητήρια δύναμη του μέρους, παίζονται πάντοτε *staccato*. Στις περιπτώσεις όμως που η φράση έχει την ένδειξη *pianissimo*, τα όγδοα είναι *staccato* μεν, αλλά στο ίδιο δοξάρι. Έτσι, αυτόματα γίνονται πιο μαλακά και όχι τόσο επιβλητικά και δυναμικά (βλ. μέτρα 130-136)

Ο Haydn είχε ενδελεχείς γνώσεις πάνω στα έγχορδα, μάλιστα στα πρώτα του συνθετικά χρόνια συμμετείχε κι ο ίδιος στα σύνολα Μουσικής Δωματίου. Επιπλέον, είχε και στενή σχέση με σπουδαίους ερμηνευτές και σολίστες εγχόρδων της εποχής, πράγμα που τον βοηθούσε στην σωστή γραφή για έγχορδα. Υπάρχουν πολλά σημεία σε Κουαρτέτα του, στα οποία προσδιορίζει ακριβώς τον εκφραστικό τρόπο με τον οποίο θέλει να ερμηνευτούν<sup>27</sup>.

Στο μέτρο 139, μετά από μια πώση με κορώννα που ακολουθείται από μια παύση με κορώννα, γίνεται μια αναπάντεχη είσοδος που οδηγεί σταδιακά προς το τέλος του πρώτου μέρους. Στο σημείο αυτό το πρώτο βιολί παίζει δέκατα έκτα συνεχόμενα μέχρι το μέτρο 142, ενώ τα υπόλοιπα όργανα συνοδεύουν με αντιχρονισμούς, το δεύτερο βιολί μόνο του και η βιόλα με το τσέλο μαζί. Το ενδιαφέρον και δύσκολο στο σημείο αυτό είναι ότι την αφετηρία σημαίνει ένα μικρό όγδοο του δεύτερου βιολιού, το οποίο μάλιστα είναι το ξεκίνημα της συγκοπής κι όχι ένα *levare*. Το δεύτερο βιολί λοιπόν είναι αυτό που δίνει την αναπνοή στους υπόλοιπους και κυρίως στο πρώτο βιολί, το οποίο πρέπει να δράσει ακαριαία.

Το πρώτο μέρος φτάνουν στο τέλος του όλα τα όργανα παίζοντας όγδοα *staccati*, με την ένδειξη *fortissimo*. Τα βιολιά και η βιόλα παίζουν διπλές νότες, μεγαλώνοντας έτσι τις συγχορδίες που δημιουργούνται. Αυτά τα τρία μέτρα του τέλους θυμίζουν συγχορδίες πιάνου.

Το δεύτερο μέρος φέρνει ένα αίσθημα ανακούφισης, όντας σε μείζονα τονικότητα και με το ανάλαφρο και λαμπερό θέμα του πρώτου βιολιού. Είναι πιο ευγενικό και χαρακτηρίζεται από την χιουμοριστική διάθεση του Haydn. Το πρώτο βιολί παίζει το βασικό θέμα και τα άλλα όργανα συνοδεύουν *pizzicato*. Η συνοδεία αυτή αναδεικνύει ακόμη περισσότερο την μελωδία του βιολιού, η οποία είναι γραμμένη και σε μεσαία περιοχή. Το *pizzicato* δεν είναι από τις

<sup>27</sup> Darbkin, ό.π., σ. 51.

δύσκολες τεχνικές των εγχόρδων σίγουρα, αλλά έχει έναν βαθμό δυσκολίας όταν πρόκειται να παιχτεί από σύνολο ατόμων. Όσο απλή και να φαίνεται η συνοδεία λοιπόν σε αυτά τα πρώτα μέτρα, η βιόλα, το τσέλο και το δεύτερο βιολί πρέπει να αναπνέουν στον ίδιο ρυθμό για να συντονιστούν απόλυτα. Όταν το δεύτερο βιολί στο μέτρο 5 ανεβαίνει οκτάβα, η συνοδεία περνάει από το *pizzicato* στο *arco* και το χρώμα και η εκφραστικότητα της φράσης γίνονται πλουσιότερα.

Στο μέρος αυτό το πρώτο βιολί έχει κατά κόρον τη μελωδική γραμμή και τις παραλλαγές του θέματος. Ωστόσο, η συνοδεία είναι τόσο λεπτή, προσεγμένη και συνειδητή που δεν υπάρχει η αίσθηση ότι το βάρος έχει πέσει στο πρώτο βιολί. Το βάρος εδώ είναι στη σύνθεση και στην καλύτερη λειτουργία του Κουαρτέτου.

Στα μέτρα 51 - 53 το βιολοντσέλο απουσιάζει. Και κάνει την εμφάνιση του αναδυόμενο από μια κρατημένη νότα των υπόλοιπων οργάνων, παίζοντας το μοτίβο του θέματος ανεστραμμένο. Το σημείο καταλήγει σε μια κορώνα πάνω στην οποία το πρώτο βιολί παίζει μια μικρή *cadenza*. Το σημείο είναι αρκετά δραματικό και ξεφεύγει από το μέχρι τώρα πρότυπο φωνών.

Στη συνέχεια υπάρχει μια αποδόμηση, τα όργανα χωρίζονται σε ζευγάρια ως που μένει μόνο του το πρώτο βιολί ξανά και παίζουν με μια φιγούρα τριακοστών δευτέρων. Πλησιάζοντας προς το τέλος όμως, επανέρχεται ο παλμός του μέρους, τον οποίον δίνει η βιόλα από το μέτρο 62 μέχρι και το τέλος του κομματιού. Τα υπόλοιπα όργανα είναι αρκετά λιτά, ακόμη και κάποια σημεία του πρώτου βιολιού στα οποία παίζει μια ανιούσα κλίμακα και φτάνει σε αρκετά ψηλή έκταση. Η λεπτότητα του σημείου τονίζεται και από το *pianissimo*, από το *staccato* των νοτών του πρώτου βιολιού, το οποίο στηρίζει με το αντίστιχο δοξάρι και η βιόλα.

Το Κουαρτέτο είναι διάσημο για το τρίτο μέρος του, ένα μενουέττο που έχει πάρει και το όνομα “The Witches Canon”. Πρόκειται για έναν κανόνα αλλά όχι για τέσσερις φωνές, για δύο. Τα όργανα σε όλο το μενουέτο είναι χωρισμένα σε δύο ζευγάρια, τα δύο βιολιά μαζί απέναντι από τη βιόλα με το βιολοντσέλο. Το δεύτερο βιολί παίζει μια οκτάβα χαμηλότερα από το πρώτο, και αντίστοιχα το τσέλο μια οκτάβα χαμηλότερα από τη βιόλα. Αυτή η απόσταση οκτάβας, εφόσον κάθε ζευγάρι είναι πολύ καλά κουρδισμένο, δίνει μεγαλύτερο ηχητικό όγκο και μπορεί να ακούμε δύο φωνές αντί για τέσσερις, αλλά το αποτέλεσμα είναι πλήρες.

Το trio αρχίζει με την ένδειξη *piano* από τα δύο βιολιά με τέταρτα *staccati* και στην πορεία προστίθενται φωνές. Πρώτα η βιόλα και το τσέλο και μετά μοιάζουν να εισάγονται κι άλλες φωνές, που επί της ουσίας είναι διπλές νότες από τα βιολιά και τη βιόλα.

Αυτόματα με τις διπλές νότες και το κατέβασμα του βιολοντσέλου μια οκτάβα χαμηλότερα, η έκταση του συνόλου αλλάζει και το αποτέλεσμα θυμίζει στο σημείο αυτό περισσότερο ορχήστρα εγχόρδων. Φυσικά, η δυσκολίες σε σχέση με το κούρδισμα αυξάνονται και παρά την απλότητα και των τεσσάρων γραμμών, οι ερμηνευτές πρέπει να κουρδίσουν πολύ καλά τις

συγχορδίες τους ώστε να υπάρχει πλούτος αρμονικών. Το κατέβασμα του τσέλου μια οκτάβα χαμηλότερα δεν ανοίγει μόνο την έκταση, αλλά βοηθάει στο κούρδισμα της ομάδας, καθώς οι χαμηλότερης έκτασης νότες έχουν περισσότερους αρμονικούς και μπορούν τα υπόλοιπα όργανα να στηριχτούν πάνω τους.

Όλο το trio αλλά και το minuet είναι γραμμένα σε ομοφωνικό στυλ. Η χρήση βιμπράτο σε αυτό το σημείο είναι αμφιλεγόμενη. Το μέρος δεν είναι λυρικό και όλα τα τέταρτα είναι staccato. Αυτός ο λαμπερός χορευτικός χαρακτήρας μπορεί να επιτευχθεί με κατάλληλη τεχνική δοξαριού, που πάλι πλησιάζει πιο πολύ στο Μπαρόκ ύφος.

Το τέταρτο και τελευταίο μέρος είναι ένα *Vivace assai*, ένα γρήγορο και νευρικό μέρος, το οποίο είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα του κλασικισμού του Haydn και του Mozart<sup>28</sup>.

Το πρώτο βιολί έχει και σε αυτό το μέρος, όπως και στο δεύτερο και το πρώτο, ένα προβάδισμα δεξιοτεχνίας. Η μελωδία του, κάπως εξωτική, θυμίζει την Ουγγρική καταγωγή του Haydn. Η συνοδεία των υπόλοιπων οργάνων από την αρχή είναι λιτή αλλά πολύ ουσιαστική. Στο μέτρο 22 το δεύτερο βιολί παίρνει τη μελωδία σε χαμηλότερη οκτάβα από αυτήν που έπαιζε το πρώτο βιολί, ενώ το πρώτο βιολί και το τσέλο κρατάνε μια νότα για 6 μέτρα. Τη σκυτάλη παραλαμβάνει πάλι στο πρώτο βιολί, σαν συνέχεια της φράσης του δεύτερου, στο μέτρο 30. Στα μέτρα 33-41 βλέπουμε εκτεταμένη χρήση της ανοιχτής Ντο του βιολοντσέλου, παράλληλα με διπλές νότες στο δεύτερο βιολί και το πρώτο βιολί να είναι σε ένα υψηλό ρετζίστρο. Πάλι η έκταση του συνόλου διευρύνεται πολύ μεθοδικά από τον συνθέτη με αυτά τα πολύ απλά μέσα. Από το μέτρο 42 ως το 46 υπάρχει ένα εντυπωσιακό unisono που κλείνει τη φράση.

Οι διπλές νότες έχουν ενταχθεί πλέον στη σύνθεση όχι μόνο για αύξηση του ηχητικού όγκου, αλλά και σαν δεξιοτεχνικά σημεία, κυρίως στο πρώτο βιολί. Παράδειγμα σε αυτό το μέρος αποτελούν τα μέτρα 53 έως 67, στα οποία το πρώτο βιολί έχει μόνο διπλές νότες σε ένα στυλ πιο αντιστικτικό και λιγότερο ομοφωνικό, θα λέγαμε. Μετά την κορώννα του μέτρου 63, το πρώτο βιολί παίζει διπλές νότες

<sup>28</sup> Kai, ό.π.



ενώ τα υπόλοιπα όργανα έχουν παύση. Εδώ διαχωρίζεται ο ρόλος του ξεκάθαρα και είναι αντιληπτό ότι το δεύτερο βιολί είναι αναπόσπαστο μέρος της συνοδείας, η οποία συνεχίζει κόντρα στο πρώτο βιολί.

Εντυπωσιακή και αρκετά δύσκολη είναι η γραμμή του τσέλου από το μέτρο 115 ως το 126.

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is in 2/4 time and has a key signature of one flat (B-flat). The measures shown are 115 to 126. Violin I plays a melodic line with slurs and accents. Violin II plays a rhythmic accompaniment. Viola plays a melodic line with slurs and accents. Violoncello plays a melodic line with slurs and accents.

Σε όλα αυτά τα μέτρα καλείται να παίξει δύο νότες legato και δύο staccato παράλληλα με πολλές χρωματικές κινήσεις που είναι απαιτητικές στο κούρδισμα.

Όπως και τα υπόλοιπα μέρη, έτσι και το τέταρτο δεν έχει πολύπλοκες μελωδίες ή αντιστικτική γραφή. Η συνοδεία είναι πάντα απλή, με μεγάλες νότες και μικρές πιο γρήγορες φιγούρες που λειτουργούν σαν σχολιασμός της βασικής γραμμής. Στο μέτρο 181, έρχεται η Ρε μείζονα και το τοπίο αλλάζει. Η ίδια μελωδία από το πρώτο βιολί, παρόλο που έχει τις ίδιες λεγκατούρες και τα ίδια staccati, παίζεται με μια πιο legato διάθεση. Το δεύτερο βιολί και η βιόλα κρατάνε για αρκετά μέτρα μια μεγάλη νότα και το τσέλο απουσιάζει. Η απουσία αυτή είναι σκόπιμη και αρκετά επιτυχημένη γιατί με τις χαμηλές συχνότητες να λείπουν και με την απουσία μιας φωνής, το σημείο αυτό γίνεται πιο ανάλαφρο και στα μέτρα 205-206

που επανέρχεται το τσέλο με ένα unisono και την ένδειξη *forte*, η αντίθεση λειτουργεί ακόμη καλύτερα.

Από το μέτρο 250 το πρώτο βιολί εισάγει τα τρίχα τα οποία οδηγούν στο φινάλε του μέρους. Τα υπόλοιπα όργανα παίζουν κάποια τέταρτα tutti σαν συνοδεία, τονίζοντας απλώς την αρμονία και τον ρυθμό. Το αποκορύφωμα των τριήχων έρχεται στο μέτρο 264, όπου όλα τα όργανα παίζουν τη ρε μείζονα σε τρίχα unisono, καλύπτοντας μια έκταση τεσσάρων οκτάβων και κλείνουν με δύο συγχορδίες. Στο τελευταίο μέτρο, όλα τα όργανα έχουν συγχορδία, ένα μεγάλο κεφάλαιο στην τεχνική των εγχόρδων, καθώς υπάρχουν πολλοί τρόποι να ερμηνευθεί μια συγχορδία και οι παράγοντες για την απόφαση της ερμηνείας ποικίλουν.

Και οι συντονισμένες συγχορδίες όπως και το unisono σημείο, δείχνουν το εύρος έκτασης που μπορεί να έχει ένα Κουαρτέτο και τη δύναμη που μπορούν να αποδώσουν τέσσερα όργανα με τις ίδιες πολλές τεχνικές δυνατότητες.

Είναι φανερό και σε αυτό το έργο αλλά και σε Κουαρτέτα άλλων Opus, πως ο Haydn εισάγει μεν καινοτομίες αλλά δεν πειραματίζεται. Έχει κατασταλάξει στη φόρμα και ξέρει να χειρίζεται τα τέσσερα αυτά όργανα με τον καλύτερο δυνατό τρόπο.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

### Το Κουαρτέτο Εγχόρδων μετά τον Joseph Haydn

Το Κουαρτέτο Εγχόρδων κατάφερε μέσα στο πέρασμα των χρόνων να διατηρήσει την ελευθερία του και την ανεξαρτησία του, εν αντιθέσει με άλλες μορφές σύνθεσης. Μέσα στα χρόνια που ήρθαν μετά των Haydn, μετά από την παγίωση του σχήματος, οι περισσότεροι συνθέτες κάποια στιγμή της ζωής τους έγραψαν έστω και ένα Κουαρτέτο. Όπως άλλωστε έχει ήδη αναφερθεί, όχι μόνο καταπιάστηκαν με το είδος, αλλά έγινε γι' αυτούς πρόκληση, σημαντικό κριτήριο συνθετικής ικανότητας. Με την εξέλιξη του είδους και την ανάδειξη του, πήρε πιο σοβαρή υπόσταση, απέκτησε μια θέση μεγαλύτερης βαρύτητας στη μουσική φιλολογία και μαζί του το κοινό εκπαιδεύτηκε διαφορετικά σε αυτό το είδος Μουσικής Δωματίου.

Παράλληλα με τον Haydn, την περίοδο του κλασικισμού, ο Mozart γράφει πολλά Κουαρτέτα. Οι επιρροή του Haydn στα Κουαρτέτα του Mozart είναι ξεκάθαρη, τόσο στον πλούσιο ήχο του, όσο και στην αρμονία. Αφού πήγε στη Βιέννη και συνάντησε τον Haydn και άκουσε τα έργα του Op. 33, εμπνεύστηκε και δημιούργησε έναν κύκλο Κουαρτέτων αφιερωμένα στον Haydn. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι στον Mozart βλέπουμε το αποκορύφωμα της κλασικής γραφής Κουαρτέτου Εγχόρδων όπως είχε εξελιχθεί μέχρι εκείνη τη στιγμή. Σε αυτή την κατεύθυνση που είχε πάρει, δεν γινόταν να πάει παραπέρα, αλλά η πορεία αυτή είναι που άνοιξε τον δρόμο για τον επόμενο συνθέτη που χρησιμοποίησε το Κουαρτέτο Εγχόρδων σαν το απόλυτο μέσο για να εκφράσει τις πιο εσωτερικές του σκέψεις και να το οδηγήσει ένα βήμα παρακάτω. Αυτός δεν είναι άλλος από τον Beethoven<sup>29</sup>. Μέχρι και τον Beethoven, η σπουδαιότητα των Κουαρτέτων και το ενδιαφέρον που προσελκύουν στηρίζεται στην ιδιοφυΐα του κάθε συνθέτη και στον τρόπο με τον οποίο χειρίζεται τα όργανα, παρά σε κάποια πρωτοπορία τεχνικής.

<sup>29</sup> Walthew, ό.π., σ. 150.

Με την έκδοση των πρώτων του Κουαρτέτων το 1801, δεν παρατηρούμε κάποια καινοτομία γραφής, συνεχίζει το ίδιο ύφος που γνωρίζουμε από τους προγενέστερους κλασικούς. Η γραφή των οργάνων είναι πιο δεξιοτεχνική, αλλά δεν χαρακτηρίζονται από περισσότερη αυτονομία από αυτή που υπήρχε στα κουαρτέτα του Mozart. Φυσικά, κάθε είδος μουσικής εξελισσόταν στα χέρια του Beethoven. Έτσι, στη δεύτερη συνθετική του περίοδο αύξησε τη διάρκεια του Κουαρτέτου, την δεξιοτεχνία, την πολυπλοκότητα και η σύνθεση απέκτησε άλλο βάρος. Στην πορεία, τα Κουαρτέτα του έγιναν πολύ απαιτητικά για τους ερμηνευτές και δυσνόητα στο κοινό. Αποκορύφωμα αποτελεί ο τελευταίος κύκλος Κουαρτέτων που έγραψε στην τρίτη συνθετική περίοδο, Κουαρτέτα υπερβατικά, που διαθέτουν μεγάλη εκφραστικότητα και δεν απευθύνονται στο ευρύ κοινό. Χρησιμοποίησε, όπως και ο Haydn, την τεχνική της φούγκας σε κάποια Κουαρτέτα του κι έτσι η αντιστικτική γραφή που εισήχθη και παρέμεινε στο σχήμα, θεωρείται ως το απόγειο του Βιεννέζικου Κουαρτέτου Εγχόρδων<sup>30</sup>.

Οι συνθέτες του 19ου αιώνα αντιμετώπισαν πρόβλημα στη διαιώνιση του είδους μετά την γραμμή που είχε τραβήξει ο Beethoven με τα τελευταία του κουαρτέτα, κάτι το οποίο συνέβη και με τις σονάτες για πιάνο και τις συμφωνίες. Ξαφνικά το Κουαρτέτο Εγχόρδων έγινε είδος προβληματικό, που ο συνθέτης έπρεπε να κατέχει βαθυστόχαστα νοήματα προς επεξεργασία στη σύνθεση του. Μια λογική εξέλιξη του Κουαρτέτου όπως το άφησε ο Beethoven αποτελούν τα τρία Κουαρτέτα που συνέθεσε ο Brahms. Η σοβαρότητα με την οποία αντιμετώπισε το Κουαρτέτο Εγχόρδων ο Brahms οφείλεται στον θαυμασμό που είχε στον Haydn όπως και στον Beethoven<sup>31</sup>. Έκτος από εξέλιξη του είδους, τα Κουαρτέτα του Brahms αποτελούν και ένα σημείο αφετηρίας για τις συνθέσεις που ξεκίνησαν τέλη 19ου αιώνα και αρχές 20ου.

Το είδος επεκτάθηκε σε όλη την Ευρώπη και πολλοί συνθέτες που εκπροσωπούν τον ρομαντισμό έχουν προσφέρει σπουδαία δημιουργήματα αυτής της κατηγορίας, όπως ο Schubert, Schumann, Mendelssohn κ.α. Η ανάπτυξη και η ανάδειξη επαγγελματικών σταθερών σχημάτων κουαρτέτου εγχόρδων που δημιουργούνταν

<sup>30</sup> Christiansen Kai, «Exploring the String Quartets», *Earsense* 13, 2016.

<sup>31</sup> Knapp, ό.π., σ. 124.

την εποχή εκείνη δημιούργησε μια αγορά και ένα κύμα δημόσιων συναυλιών. Αυτό έκλεψε την αποκλειστικότητα του Κουαρτέτου Εγχόρδων από τους αριστοκρατικούς κύκλους κι έτσι πολλοί νέοι συνθέτες πυροδοτήθηκαν να συνθέσουν για το συγκεκριμένο είδος Μουσικής Δωματίου.

Μέσα στον 19ο αιώνα εμφανίζονται Ρώσοι συνθέτες (Tchaikovsky, Shostacovich, Rimsky-Korsakov, Glazunov, Borodin, Taneiev κ.α.) με μεγάλο εκφραστικό εύρος που βρίσκει έδαφος σε Κουαρτέτα απαράμλλησ τεχνικής. Ιταλοί (Pizzetti, Respighi, Tommasini), Σκανδιναβοί (Grieg) και στη συνέχεια Γάλλοι (Saint-Saens, Faure, Ravel, Debussy). Στα Κουαρτέτα του Franck, ο οποίος επηρέασε πολλούς Γάλλους νεότερους του, βλέπουμε μια σύνθεση ενιαία, σαν να μην υπάρχουν ξεχωριστά μέρη. Επίσης, είναι από τα πρώτα παραδείγματα της προσπάθειας για πλούτο σε εφέ μέσω της ενορχήστρωσης, κάτι το οποίο είναι ένα χαρακτηριστικό της μοντέρνας τεχνικής γραφής Κουαρτέτου<sup>32</sup>.

Οι ρομαντικοί συνθέτες επικεντρώθηκαν σε ποικίλα σύνολα και νέες φόρμες, κάποιες φορές προσπαθώντας να απομακρυνθούν από την συντηρητική, ενδεχομένως, φόρμα του Κουαρτέτου. Ωστόσο, το ρομαντικό αίτημα για υποκειμενική έκφραση και προσωπικό ύφος βρήκε έκφραση σε πολλά Κουαρτέτα και πολλές φορές με προγραμματικό ύφος και κωδικοποιημένα μηνύματα.

Με τον ερχομό του 20ου αιώνα έρχονται μεγάλες αλλαγές και το Κουαρτέτο Εγχόρδων αναζωογονείται και γίνεται ξανά ένα είδος βαθιάς προσωπικής έκφρασης, αλλά και ένα μέσο νεωτερισμού. Το πέρασμα από τον διατονικό λόγο στον χρωματικό που συνέβη εκείνη την εποχή έδωσαν επιπλέον ώθηση στους συνθέτες για καινοτομίες στην τεχνική και για πιο φρέσκο μουσικό ιδίωμα. Ο Beethoven σίγουρα αυτή την αλλαγή προσδοκούσε στα τελευταία του Κουαρτέτα, δίνοντας μια τεράστια σημασία όχι κάνοντας νεωτερισμούς, αλλά μέσω μιας επιπλέον συγκέντρωσης και εξάλειψης στοιχείων που δεν ήταν απαραίτητα.

Πέρα από τη διευρυμένη αρμονία, άρχισε να γίνεται χρήση επιπλέον τεχνικών των εγχόρδων, όπως διπλές νότες για πλουσιότερη αρμονία και δυνατότερο ήχο. Η Μουσική Δωματίου για τους ερμηνευτές ήταν μια δοκιμασία επίδειξης δεξιοτεχνίας

<sup>32</sup> Eugene Goossens, «The String Quartet since Brahms», *Music & Letters* 3, 1922, σ. 338.

πλέον. Σταδιακά, όλα τα εφέ που μπορούσαν να δημιουργήσουν τα τέσσερα αυτά όργανα έγιναν πολύ ελκυστικά για τους συνθέτες, οι οποίοι άρχισαν να εγκαταλείπουν την απλή γραφή. Η γνώση του συνθέτη πάνω στη χρήση των οργάνων άρχισε σιγά σιγά να αμφισβητείται και η αξιοπιστία του κάθε Κουαρτέτου να χάνεται, αν αυτό δεν διέθετε μουσικά περάσματα με κάποια από τις καινούριες τεχνικές. Οι ρόλοι των οργάνων δεν ήταν όπως παλιά, υπήρχαν πολλές φορές που το δεύτερο βιολί είχε ένα μέρος δυσκολότερο από αυτό του πρώτου, καθώς παρουσιάζουν αυτονομία οι φωνές της βιόλας και του βιολοντσέλου σε σημείο που κάποτε θα ήταν σοκαριστικό.

Το Κουαρτέτο γίνεται μέσο για την ιμπρεσιονιστική γλώσσα του Debussy και του Ravel, και χώρος εξερεύνησης του σειραϊσμού από τη δεύτερη βιεννέζικη σχολή, αποτελούμενη από τους Schönberg, Berg, Webern.

Μια πολύ σημαντική φυσιογνωμία στο είδος αυτό είναι ο Béla Bartok, έχοντας γράψει έναν κύκλο έξι Κουαρτέτων με το χαρακτηριστικό φολκ χρώμα του. Τα Κουαρτέτα του δεν έχουν τη δραματικότητα που είχαν αυτά του 19ου αιώνα, αντιθέτως έχουν έντονους ρυθμούς των οποίων η συμμετρία δεν γίνεται αντιληπτή άμεσα μέσα στο κομμάτι. Υπάρχουν πλέον τέτοιες ερμηνευτικές απαιτήσεις, που το κοινό παρακολουθεί τους εκτελεστές να πρέπει να είναι απόλυτα συγκεντρωμένοι και αφοσιωμένοι στο έργο και στην δυσκολία της εκτέλεσης και αυτό τους παρακινεί να τους ακολουθήσει και να πρέπει να γίνει μέρος του έργου για να καταλάβει την λογική του<sup>33</sup>.

Θέτοντας ως τρεις πυλώνες της εξέλιξης του είδους τον Haydn, τον Beethoven και τον Bartok, βλέπουμε μια συνεχόμενη εξέλιξη του είδους η οποία διατηρεί ένα πολύ σημαντικό χαρακτηριστικό του Κουαρτέτου: την εσωτερική του δύναμη που γίνεται εξωτερική κατά τη διάρκεια της συναυλίας. Παράλληλα, υπάρχει μετάλλαξη της δυναμικής του. Ο Beethoven προσπαθώντας να σταθεί στο ύψος της πρόκλησης που έθεσε ο Haydn, εξέλιξε το είδος και το ανέδειξε σε ένα άλλο επίπεδο, παραδίδοντας την σκυτάλη στους επόμενους συνθέτες.

<sup>33</sup> Knapp, ό.π., σ. 127.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

### 5.1 Συνέντευξη από τον Γιώργο Δεμερτζή

*1. Ποιες είναι οι δυσκολίες που αντιμετωπίζονται σε μια πρόβα Κουαρτέτου, οι οποίες ενδεχομένως να μην υπάρχουν σε πρόβες άλλων σχημάτων;*

Εδώ χρειάζεται μια μικρή εισαγωγή. Το Κουαρτέτο δεν κάνει γενικότερα πρόβες. Η έννοια της πρόβας ισχύει για μια ορχήστρα ή για ένα ensemble το οποίο έχει ένα έργο και κάνει αυτό που λέμε “δοκιμή”. Για ένα Κουαρτέτο, είναι σα να λέει κανένας ότι ο πιανίστας ή ο βιολιστής που παίζει σόλο κάνει πρόβα, όταν μελετάει ή δοκιμάζει ένα έργο. Έτσι, ένα καθιερωμένο Κουαρτέτο, που έχει έναν δικό του τρόπο αντιμετώπισης ενός έργου, ενδεχομένως να επεξεργάζεται ή να δουλεύει με τον ιδιαίτερο του τρόπο ένα έργο, αφού όμως έχει βρει ένα προσωπικό κώδικα συνεννόησης. Δηλαδή, εκείνο που πρέπει να καταλάβει κανένας είναι ότι το κουαρτέτο ανάμεσα σε όλα τα σύνολα έχει μια μοναδικότητα. Είναι, ας πούμε, σαν μια μυθική θεά Κάλπη που παίζει ένα έγχορδο όργανο με πολλά χέρια. Ένα όργανο που με μια ομοιογένεια στον ήχο εκτείνεται από πολύ χαμηλά έως πάρα πολύ ψηλά. Το Κουαρτέτο βλέπει ένα έργο διαφορετικά, το βλέπει με δεδομένη την τεχνική αντιμετώπιση. Είναι σαν ένας πιανίστας να κοιτάζει ένα έργο, δεν έχουν πρόβλημα το δεξί με το αριστερό του χέρι ως προς τον συντονισμό. Τα μεγαλύτερα προβλήματα αντιμετωπίζονται όταν έχει κανείς ετερογενή όργανα που πρέπει να αποδώσουν με έναν διαφορετικό τρόπο το ίδιο σχήμα, όπως ένα κλαρινέτο με ένα βιολί και κυρίως με το πιάνο που υπάρχουν τα μεγαλύτερα προβλήματα. Μεγάλη διαφορά υπάρχει στη σύγκριση ενός Κουαρτέτου Εγγόρδων με ένα Τρίο. Εκεί φαίνεται αμέσως ότι το Τρίο είναι και δεν είναι ένα σύνολο, το Τρίο με πιάνο είναι πιο εύκολο σχήμα. Δεν υπάρχει η ανάγκη να γίνει μια τόσο μεγάλο ομογενοποίηση του ήχου τους. Εκείνο που κάνουν είναι κυρίως να συντονίζονται μεταξύ τους. Ενώ το Κουαρτέτο βλέπει κανείς ότι αποκτά μια ταυτότητα, κάτι διαφορετικό.

*2. Ποια είναι η διαφορά ανάμεσα στην ερμηνεία ενός έργου για σόλο βιολί και στην ερμηνεία πρώτου βιολιού σε ένα Κουαρτέτο Εγχόρδων;*

Ουσιαστικά καμμία. Ένας ο οποίος παίζει σόλο βιολί και ένας ο οποίος παίζει πρώτο βιολί σε Κουαρτέτο θα κάνουν την ίδια δουλειά όσον αφορά αυτό που ονομάζει κανένας ερμηνεία. Η ερμηνεία αφορά το μουσικό έργο και όχι το Κουαρτέτο. Η προφανής διαφορά που υπονοείται σε μια τέτοια διαφοροποίηση μέσω αυτής της ερώτησης, αφορά στο τι κάνει κάποιος όταν αντί να αισθάνεται ότι παίζει μόνος του, παίζει μαζί με άλλους τρεις. Τρεις που παίζουν ένα ενιαίο όργανο. Και πάλι, αυτό θ εξαρτηθεί από το έργο. Δηλαδή σε μερικές περιπτώσεις θα μπορούσε κανείς να αισθανθεί εξίσου ελεύθερα με το να είναι μόνος του, σε μερικές άλλες περιπτώσεις θα έπρεπε να έχει υπόψιν του ότι κάποιος άλλος παίζει ακριβώς την ίδια φωνή. Οπότε, η απάντηση σε αυτό είναι καμμία καταρχήν. Δηλαδή όταν εγώ βλέπω μια φωνή είτε είναι για σόλο είναι για πρώτο βιολί στο Κουαρτέτο, θα κοιτάξω να την αντιμετωπίσω με τον καλύτερο τρόπο, αλλά όταν κάποιος άλλος πιθανώς να παίζει το ίδιο πράγμα ή να έχει από κάτω ένα ρυθμικό ή αρμονικό σχήμα, αυτό οφείλω να το λάβω υπόψιν μου.

*3. Πρώτο / Δεύτερο βιολί. Ποιες είναι οι διαφορές τους, ακόμη και σε μεταγενέστερα έργα που το δεύτερο βιολί έχει πιο ενεργό και δεξιοτεχνικό ρόλο; έχει σημασία η ιδιοσυγκρασία και η προσωπικότητα του βιολονίστα για την καλύτερη ανταπόκριση του στον εκάστοτε ρόλο;*

Εννοείται ότι είναι γνωστό ιστορικά ότι ο ρόλος του δεύτερου βιολιού αναβαθμιζόταν με την πάροδο των χρόνων. Στην αρχή υπήρχαν όντως κάποια έργα τα οποία ήταν γραμμένα σαν μικρά κοντσέρτα για βιολί, στο οποίο δίνανε έναν πρωταγωνιστικό ρόλο, σε αντίθεση με τα άλλα τρία όργανα - γιατί το θέμα δεν αφορά μόνο το δεύτερο βιολί, αλλά και τη βιόλα και το τσέλο. Κυρίως πρώιμα Κουαρτέτα της Ιταλικής σχολής του Boccherini και όλων αυτών είχαν ένα belcanto, μια cantilena, ένα θεματικό και ελαφρώς



δεξιοτεχνικό χαρακτήρα - όσο δεξιοτεχνικός μπορούσε να είναι ο χαρακτήρας εκείνη την εποχή - στο πρώτο βιολί. Τα άλλα όργανα πολλές φορές περιορίζοντο σε μια αρμονική στήριξη. Εκεί πραγματικά ο ρόλος είναι διαφοροποιημένος. Ήδη όμως στην κλασική εποχή αυτός ο ρόλος αρχίζει να αλλάζει δραματικά και όλα τα όργανα αρχίζουν και αποκτούν μια αυτόνομη φωνή, ή μια, αν θέλεις, εξίσου σημαντική. Σε μερικές περιπτώσεις ένας συνθέτης δίνει στο πρώτο βιολί τις πιο ψηλές νότες και επειδή πολλές φορές οι πιο ψηλές νότες ενδεχομένως να ξεχωρίζουν, με αυτόν τον τρόπο ξεχωρίζουμε και στο πρώτο βιολί σε ένα πιο σύγχρονο έργο. Όχι ότι αυτό είναι πιο δύσκολο από αυτό του δευτέρου. Δεν θα ξεχάσω, για παράδειγμα, το κουαρτέτο του Schubert “Ροζαμούνδη”, το οποίο ξεκινάει με έναν πάρα πολύ διάφανο ρόλο του δευτέρου βιολιού. Παίζει μεν αναλυτικά τις συγχορδίες, αλλά αυτός ο ρόλος είναι πολύ πιο δύσκολος από αυτόν του πρώτου βιολιού που παίζει πέντε νότες. Άλλο παράδειγμα, το δεύτερο κουαρτέτο του Shostakovich, που στο δεύτερο μέρος το δεύτερο βιολί είναι αυτό που πλάθει το έργο με τους αρπισμούς, την ώρα που το πρώτο βιολί παίζει ψηλά μεν μεγάλες νότες. Ο ρόλος του δευτέρου βιολιού σε αυτά είναι καθοριστικός, αρκετά δύσκολος και πολλές φορές με έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα.

*4. Πόσο απαραίτητο είναι το Κουαρτέτο Εγχόρδων να αποτελείται από σταθερά μέλη και να μην απαρτίζεται από διαφορετικούς μουσικούς κατά περίπτωση;*

Υπάρχει μόνο ένα Κουαρτέτο από τα διάσημα που να αποτελείται από τα ίδια μέλη, απ’ όσο ξέρω, στην ιστορία της τέχνης του Κουαρτέτου, είναι το Quartetto Italiano. Είχα την τύχη να γνωρίσω το πρώτο βιολί πριν πεθάνει την δεκαετία του 80. Τα μέλη του κουαρτέτου αυτού ήταν τόσο δεμένα από την πρώτη μέρα μέχρι την τελευταία και ήταν και γνωστή η πολύ στενή σχέση ανάμεσα στους παίκτες. Ήταν πάρα πολύ στενή, σε σημείο που αναρωτιόμουν πώς το είχαν καταφέρει. Πολύ δραματική ήταν και η λήξη του Κουαρτέτου αυτού. Αφού αρρώστησε κάποια στιγμή ο μουσικός βιόλας του σχήματος, αποφάσισαν πάνω στο κρεβάτι του νοσοκομείου να δουν τι θα κάνουν με την περιοδεία τους και ο

βιολιστής πρότεινε έναν μαθητή του. Ο μύθος λέει ότι πήγανε στην πρώτη συναυλία και στο διάλειμμα μαθητής αυτός έβαλε τη βιόλα του στη θήκη και εξαφανίστηκε και αυτή ήταν η τελευταία στιγμή του Κουαρτέτου αυτού. Αυτές οι ιστορίες δίνουν να καταλάβει κανείς τι σημαίνει “σταθερά μέλη”. Άλλα διάσημα Κουαρτέτα ήταν γνωστά για τους καβγάδες μεταξύ τους, όπως το Amadeus που μένανε και σε διαφορετικά ξενοδοχεία για να μην βλέπει ο ένας τον άλλον. Σε πολλά άλλα γνωστοί ήταν κάποιοι περιστασιακοί καβγάδες που μπορεί να κατέληγαν σε μια αλλαγή μέλους, σε άλλα πάλι, όπως το Borodin Quartet το όνομα αποτελούσε κατά κάποιον τρόπο έναν “κράχτη” που μετά από κάποια χρόνια που είχε την πρωτότυπη του σύνθεση, άρχισε να αλλάζει και να αλλάζει συνέχεια με αποτέλεσμα να έχουμε τον Berliksny, τον τσελίστα, να κρατάει ουσιαστικά την παράδοση του πρωτότυπου Κουαρτέτου, ακόμη και παικτικά. Μπορεί ακόμη να παραμένει κάποια μορφή αυτού του Κουαρτέτου αλλά πλέον να μη μπορεί να μιλάει κανένας για σταθερότητα. Τώρα περνάμε και σε μια νέα εποχή που εννοείται ότι είναι καλύτερο να σεβαστούμε ότι όσο πιο σταθερά είναι τα μέλη, τόσο το καλύτερο. Πλέον ο μέσος όρος των ατόμων που σχηματίζουν νέα Κουαρτέτα, είναι πια τέτοιος σε δεξιότητες, γνώση, φινέτσα, εξευγενισμό αυτού που κάνουνε, ώστε αυτή η πλευρά της Κουαρτετικής δεξιότητας να έχει φτάσει σε δυσθεώρητα ύψη. Έχουμε Κουαρτέτα, όπως και σε περιπτώσεις ατομικών επιδόσεων, που είναι φαινομενικά, εξαιρετικά. Εκεί που μπορεί κανείς να συζητήσει πόσο μπορεί να υπάρχει μια διαφοροποίηση με το παρελθόν, με τις παραδόσεις που έχουν δημιουργήσει τα γνωστά Κουαρτέτα, είναι στο θέμα της ερμηνείας των κλασικών έργων.

*5. Για ένα νεοσύστατο Κουαρτέτο είναι δυσκολότερο ένα έργο Κλασικής περιόδου - με τον σαφή διαχωρισμό οργάνων και το πρώτο βιολί να πρωταγωνιστεί - ή ένα μεταγενέστερο που όλοι έχουν πιο ισότιμο και ενεργό ρόλο;*

Από παιδαγωγικής ας πούμε πλευράς, μιας και μιλάμε για νέο Κουαρτέτο, θα έλεγα ότι η αντιμετώπιση μπορεί να γίνει διαχρονικά, δηλαδή να μην πάρει ένα μεταγενέστερο έργο γιατί θα

είναι πιο εύκολο. Εγώ χρησιμοποιώ, για λόγους μεθοδολογικούς στο στήσιμο ενός Κουαρτέτου, την Τέχνη της Φούγκας. Η Τέχνη της Φούγκας δεν γράφτηκε για Κουαρτέτο, αλλά του ταιριάζει πάρα πολύ. Δεν γράφτηκε για κανέναν συγκεκριμένο συνδυασμό οργάνων, είναι τέσσερις φωνές. θεωρείται όμως ότι η απόδοση της από Κουαρτέτο είναι ότι πιο δόκιμο μπορεί κανένας να σκεφτεί, δεδομένου ότι τα τέσσερα αυτά όργανα έχουν μια ομοιογένεια. Υπάρχει η αντίστιξη και ο διάλογος ανάμεσα στα όργανα, όπως είναι προφανές για φούγκα και τα διαστήματα τα οποία σχηματίζονται ανάμεσα στα όργανα μπορεί να έχουν μέσα τους την ανάγκη της λύσης. Αυτό μπορεί να αποτελέσει ένα πρώτο υλικό, όπως και τα χορικά του Bach, όπως και οποιοδήποτε άλλο έργο. Απλώς, αν μετά την Τέχνη της Φούγκας θα ήθελε κανείς να περάσει κάπου, θεωρώ κι εγώ ότι θα ήταν ευκολότερο να δει ένα Κουαρτέτο του Shostakovich από ένα Κουαρτέτο του Haydn. Φέρνω δύο άκρα, για να τονίσω πως η προσωπική μου γνώμη είναι πως η Κλασική περίοδος είναι η δυσκολότερη από όλες. Αναπτύσσοντας το αυτό λιγάκι, ένα Κουαρτέτο του Shostakovich, ή του Ravel ή του Debussy ή οποιουδήποτε μεταγενέστερου συνθέτη από μια στιγμή και πέρα, γίνεται όλο και πιο συγκεκριμένο στο τι πρέπει να κάνεις. Οπότε είναι περισσότερο θέμα ατομικής ευθύνης να είναι κανένας ακριβής για να αποδώσει αυτά που είναι γραμμένα. Στην περίπτωση των κλασικών έργων υπάρχουν και οι λιγότερες ενδείξεις του πρέπει ή μπορείς να κάνεις. Ένα Κουαρτέτο δηλαδή του Haydn, ήδη από τα πρώιμα πρέπει να εμπλουτιστεί από τον μουσικό με τα εκφραστικά μέσα που έχει στη διάθεση του; πρέπει δηλαδή να αρχίσει να επεμβαίνει ερμηνευτικά σε ένα κάπως φτωχότερο κείμενο που παραπέμπει σε ερμηνείες ιστορικά ενημερωμένες; και αυτό θα το κάνει ένα νεοσύστατο Κουαρτέτο χωρίς μια κατάλληλη εκπαίδευση; Από την άλλη μεριά, όταν κανείς περάσει σε κουαρτέτα του Beethoven, τα βάζει με απαιτήσεις ενός ανθρώπου, ο οποίος μάλλον δεν ήξερε πόσο δύσκολα ήταν αυτά που έγραφε. Φυσικά εμείς μετά τα αντιμετωπίσαμε όπως αντιμετωπίζαμε τα σύγχρονα έργα τα οποία κάποτε όλοι νομίζανε ότι δεν παίζονται και μετά σιγά σιγά συνηθίσαμε σε αυτή την έννοια. Οπότε θα έλεγα ότι είναι μεν σχετική η απάντηση, αλλά καλύτερα να πάει από την Τέχνη της Φούγκας σε ένα Shostakovich ή κάτι ανάλογο και σε εποχή και μετά στην κλασική περίοδο.

*6. Υπάρχουν μέθοδοι και ασκήσεις για ένα Κουαρτέτο για την καλύτερη ανταπόκριση του σε έργα συνθετών;*

Τα τελευταία χρόνια που το ψάχνω, επειδή έχω ασχοληθεί κι εγώ με την εκπαίδευση Κουαρτέτων, είδα ότι υπάρχουν και έχω βρει. Υπάρχουν ασκήσεις οι οποίες ασχολούνται με τη ρυθμική συνεννόηση, με τον συντονισμό αυτού που θα λέγαμε tuning, το οποίο δεν μπορεί βέβαια να γίνει άνευ διδασκάλου τόσο εύκολα. Οι ασκήσεις είναι κάποιες ιδέες, μπορεί κανείς να σκεφτεί τις δικές του ασκήσεις, όσον αφορά τα τρία κορυφαία ζητήματα, που είναι ο συντονισμός, ο ρυθμός και η ορθοφωνία ή το κούρδισμα. Αυτά όσον αφορά στο στήσιμο του Κουαρτέτου. Εξυπακούεται ότι αυτό θα αντανακλάται σε οποιοδήποτε έργο παίξει κανείς. Μπορεί κανένας να σχηματίσει ασκήσεις. Για παράδειγμα, να βάλει κάποιον να παίξει σε έναν συγκεκριμένο τόνο την στιγμή που οι υπόλοιποι χτίζουν από πάνω τους μια αρμονία. Αυτό είναι κάτι τελείως ξεχωριστό με το ίδιο το έργο. Μπορεί να χρησιμοποιείται ένα έργο ως άσκηση, αλλά υπάρχουν και ήδη γραμμένες ασκήσεις από κάποιους που έχουν ήδη αρχίσει να σκέφτονται την συστηματική εκπαίδευση, είναι σαν ένας καινούριος κλάδος, κατά κάποιον τρόπο.

## 5.2 Συνέντευξη από τον Ηλία Σδούκο

*1. Ποιες είναι οι δυσκολίες που αντιμετωπίζονται σε μια πρόβα Κουαρτέτου, οι οποίες ενδεχομένως να μην υπάρχουν σε πρόβες άλλων σχημάτων;*

Κουαρτέτο, Τρίο, Κουιντέτο έχουν τον ίδιο βαθμό δυσκολίας όσον αφορά την ενέργεια, τεχνική κατάρτιση, μουσική αντίληψη που χρειάζεται ο μουσικός. Δηλαδή, πρέπει τα μάτια και τα αφτιά να παρακολουθούν διαρκώς τους άλλους παίκτες ώστε να επιτυγχάνεται ρυθμικός συγχρονισμός, τονική σταθερότητα και ερμηνευτική ομοιογένεια. Σε μικρότερο αριθμό φωνών, παράδειγμα δύο φωνές ή solo, η συγκέντρωση επικεντρώνεται στο προσωπικό επίπεδο, ενώ σε μεγαλύτερα σύνολα το προσωπικό παίξιμο παραχωρεί τα ηνία σε έναν μουσικό, προκειμένου να συμφωνεί το σύνολο των μουσικών.

*2. Η βιόλα μέσα στο Κουαρτέτο. Πιο κοντά στο τσέλο ή πιο κοντά στο δεύτερο βιολί; πόσο πολύ πλοκής είναι ο ρόλος της;*

Η βιόλα στο Κουαρτέτο έχει τον πιο σημαντικό ρόλο λόγω της ρυθμοδότησης (όγδοα, δέκατα έκτα, συγκοπές). Άλλοτε είναι με το τσέλο και άλλοτε με το δεύτερο βιολί, λόγω της οριοθέτησης της αρμονίας, καθώς συνηθίζει αυτή να καθορίζει την κατάσταση της συγχορδίας (αν είναι μείζονα, ελαττωμένη, αυξημένη κ.λπ.). Πολλές φορές, πάλι, τη συναντάμε να παίζει unisono με το πρώτο βιολί με διαφορά οκτάβας.

*3. Πόσο απαραίτητο είναι το Κουαρτέτο Εγχόρδων να αποτελείται από σταθερά μέλη και να μην απαρτίζεται από διαφορετικούς μουσικούς κατά περίπτωση;*

Είναι πολύ σημαντική η σύσταση του Κουαρτέτου από μόνιμα μέλη, καθώς με τον καιρό γνωρίζει ο καθένας τι θα κάνει ο άλλος πριν το κάνει! Πότε θα αναπνεύσει, πόσο δυνατά ή πόσο γρήγορα

θα “ατακάρει”, τότε θα τελειώσει τη φράση και πώς την αντιλαμβάνεται.

*4. Για ένα νεοσύστατο Κουαρτέτο είναι δυσκολότερο ένα έργο Κλασικής περιόδου - με τον σαφή διαχωρισμό οργάνων και το πρώτο βιολί να πρωταγωνιστεί - ή ένα μεταγενέστερο που όλοι έχουν πιο ισότιμο και ενεργό ρόλο;*

Τα έργα της Κλασικής περιόδου είναι πιο δύσκολα για ένα Κουαρτέτο, λόγω της αρμονικής και ρυθμικής καθαρότητας. Χρειάζεται εμπειρία, τεχνική κατάρτιση και καλή γνώση των μελών του Κουαρτέτου για την επίτευξη καθαρής ερμηνείας. Στα ρομαντικά έργα μπορούν να κρυφτούν ατέλειες και μειονεκτήματα λόγω της αρμονικής και μελωδικής διεύρυνσης.

*5. Υπάρχουν μέθοδοι και ασκήσεις για ένα Κουαρτέτο για την καλύτερη ανταπόκριση του σε έργα συνθετών;*

Βεβαίως. Για την Κλασική περίοδο αποτελεσματικές ασκήσεις αποτελούν οι “τενούτες”, οι κλίμακες και οι ρυθμικές ασκήσεις εναλλαγής από τέταρτα σε όγδοα, τρίηχα, δέκατα έκτα και αντίστροφα. Για τα έργα της Ρομαντικής περιόδου χρήσιμες είναι ασκήσεις που αφορούν το δοξάρι, όπως αυξομείωση της πίεσης του δοξαριού, γρήγορες κινήσεις του τόξου σε συνδυασμό με ξαφνική αναπνοή, αργές κινήσεις, όπως και ασκήσεις ταχύτητας του βιμπράτο. Η Σύγχρονη περίοδος είναι πιο δύσκολη σε αυτό το κομμάτι γιατί περιλαμβάνει όλες τις προηγούμενες ασκήσεις συν τις νέες τεχνικές που αφορούν το δοξάρι, την χρήση του αριστερού χεριού, του υπόλοιπου σώματος, την διαχείριση των φωνών και την τεχνική των οργάνων που είναι στα όρια της.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ήδη αναφέρθηκαν πολλοί λόγοι για τους οποίους το Κουαρτέτο διαφέρει από οποιοδήποτε άλλο είδος Μουσικής Δωματίου. Απέναντι όμως από τον συνθέτη και τον ερμηνευτή, στέκεται το τρίτο μέλος, εξίσου σημαντικό για τη μουσική διαδικασία : ο ακροατής. Σαν επίλογο αυτής της εργασίας θα ήθελα να παρουσιάσω την άποψη των ακροατών, με βάση μια μικρή έρευνα που έκανα. Τι ξεχωριστό έχει για τον ακροατή το Κουαρτέτο; ποιες παρατηρήσεις και ποιες εντυπώσεις γεννιούνται από την ακρόαση μιας συναυλίας ενός Κουαρτέτου; υπάρχει κάτι ξεχωριστό σε αυτό το σύνολο, το οποίο αδυνατούν να προσεγγίσουν τα άλλα σύνολα Μουσικής Δωματίου;

Από τις απαντήσεις, αποδεικνύεται πως ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά που μαγνητίζουν τον ακροατή είναι η ομοιογένεια του συνόλου.

*“Από την ακρόαση ενός κουαρτέτου, η εντύπωση που δημιουργείται είναι ότι υπάρχει τεράστια ομοιογένεια στον ήχο. Πολλές φορές νιώθεις ότι ερμηνεύει ένας κι όχι 4 διαφορετικές προσωπικότητες.”*

*“Η ακρόαση μιας συναυλίας Κουαρτέτου Εγχόρδων μου δημιουργεί την αίσθηση της ακουστικής πληρότητας. Τέσσερις μουσικοί δημιουργούν ένα όργανο από ξύλο και χορδές και παίζουν σε διαφορετικά register ο καθένας. Το Κουαρτέτο Εγχόρδων μου δίνει την εντύπωση ενός αόρατου πιάνου με τέσσερις πιανίστες”*

*“Έχω την εντύπωση ότι δύο είναι τα συγκριτικά «πλεονεκτήματα» αυτού του Σχήματος Μουσικής Δωματίου: πρώτον η απaráμιλλη ομοιογένεια του, καθώς συγκροτείται από τέσσερα όργανα της ίδιας οικογένειας, με διαφορετικά βέβαια μεγέθη αλλά με σχεδόν ιδανικό «συγκερασμό» των αρμονικών και του τρόπου παιξίματος τους και δεύτερον ο τεράστιος πλούτος του Ρεπερτορίου του! Δεν είναι τυχαίο ότι όλοι οι Μεγάλοι Συνθέτες έγραψαν αριστουργηματικά*

έργα για το σχήμα αυτό, δεν είναι τυχαίο ότι και οι μαθητευόμενοι Συνθέτες ασκούνται από πολύ νωρίς στο να γράφουν για το σχήμα αυτό.”

Η τελευταία απάντηση αποκαλύπτει έναν ακόμη λόγο που το σχήμα αυτό είναι ιδιαιτέρως αγαπητό στους ακροατές. Οι συνθέτες βρήκαν ένα μικρό, ευέλικτο μα πλήρες όχημα για να συνθέσουν καθαρή μουσική, χωρίς το πλεονέκτημα του ηχητικού πλούτου.

“Αυτό που το κάνει να ξεχωρίζει σε σχέση με τα υπόλοιπα σύνολα μουσικής δωματίου είναι το ότι έχει τεράστια ευελιξία, ευρύτατο ρεπερτόριο που όμοιο του δεν συναντάται αλλού, και απεριόριστες δυνατότητες ως προς την προσέγγιση του ήχου. Επιπλέον, εύκολα αντιλαμβάνεσαι μέσα από την εκτέλεση ένα μεγάλο εύρος ιδεών, συναισθημάτων και ευαισθησιών.”

“Οι σημαντικότεροι συνθέτες όλων των εποχών έχουν γράψει υπέροχα Κουαρτέτα Εγχόρδων που αναδεικνύουν την ένωση αυτών των οργάνων”

Τέλος, η αμεσότητα που δημιουργείται από την απαραίτητη και έκδηλη επικοινωνία των τεσσάρων μουσικών επί σκηνής, αποδεικνύεται πολύ γοητευτική για τον ακροατή και πολύ μοναδική, καθώς δεν τη συναντάς σε άλλου είδους έργα.

“Αυτό που εντυπωσιάζει στην υψηλού επιπέδου ερμηνεία των έργων αυτών είναι η επαφή-επικοινωνία των εκτελεστών, η ... ηλεκτρισμένης έντασης πολλές φορές ανταλλαγή βλεμμάτων, οι στροφές και κινήσεις των σωμάτων τους ώστε να ... «ρέουν» οργανικά με την ροή της Μουσικής, οι αθέλητες αλλά πολύ γοητευτικές ... «χορογραφίες» που προκύπτουν από την αίσθηση αυτού του ιδιαίτερου ... «πάμε μαζί με την Μουσική» ή ... «μαζί με την κίνηση των δοξαριών μας». Οι κοινές παύσεις και οι κοινές «ατάκες» επίσης αποκτούν γοητευτικό δραματουργικό βάρος, εντονότερο από αντίστοιχες στιγμές ερμηνείας του Συμφωνικού ή άλλου ρεπερτορίου, ένα δραματουργικό βάρος που μπορεί να συνεπάρεται τους ακροατές, όταν οι εκτελεστές είναι πράγματι υψηλού επιπέδου και η ερμηνεία τους επαρκώς ζωντανή.”



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Τσελίκας, Γιάννης, «Ο Χάιντν και ο απόλυτος κλασικισμός», *ΤΟ ΒΗΜΑ*, 2009.
2. Antcliffe, Herbert, «Why Quartets?», *The Musical Times* 91, 1950, σ. 233-234
3. Christiansen, Kai, «Exploring the String Quartet - The First 250 Years», *Earsense* 13, 2016.
4. Christiansen, Kai, «Haydn, String Quartet in d, Op. 76, No. 2, “Fifths”», *Earsense* 23, 2008.
5. Christiansen, Paul, «The Turk in the Minor», *19-th Century Music* 31, 2008, σ. 179-192.
6. Drabkin, William, «Fingering in Haydn’s String Quartets», *Early Music* 16, 1988, σ. 50-57
7. Fry, J., «Haydn’s String Quartets, Op. 20», *The Musical Times* 85, 1944, σ. 140-142.
8. Goossens, Eugene, «The String Quartet Since Brahms», *Music & Letters* 3, 1922, σ. 335-348.
9. Grave, Floyd K., «Concerto Style in Haydn’s String Quartets», *The Journal of Musicology* 18, 2001, σ. 76-97.
10. Grier, James, «The Reinstatement of Polyphony in Musical Construction: Fugal Finales in Haydn’s Op. 20 String Quartets», *The Journal of Musicology* 27, 2010, σ. 55-83
11. Hull, A. Eagfield and Allegri, Georgio, «The Earliest Known String-Quartet», *The Musical Quarterly* 15, 1929, σ. 72-76.
12. Knapp, Raymond, «HAYDN, THE STRING QUARTET, AND THE (D)EVOLUTION OF THE CHAMBER MUSIC IDEAL», στο: *Making Light*, Duke University Press, 2018, σ. 101-134.
13. Lesser, Wendy, «Quartets», *The Threepenny Review* 115, 2008, σ. 20.

14. Lyon, Elysabeth, «String Quartets: Concepts and Concerts», *The Hudson Review* 71, 2018, σ. 272-280.
15. November, Nancy, «A Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets by William Drabkin», *Music Analysis* 21, 2002, σ. 245-255.
16. November, Nancy, «Instrumental Arias or Sonic Tableaux: 'Voice' in Haydn's String Quartets Opp. 9 and 17», *Music & Letters* 89, 2008, σ. 346-372.
17. November, Nancy, «Register in Haydn's String Quartets: Four Case Studies», *Music Analysis* 26, 2007, σ. 289-322.
18. Pincherle, Marc and Norton, M.D. Herter, «On the Origins of the String Quartet», *The Musical Quarterly* 15, 1929, σ. 77-87.
19. Scott, Marion M., «Haydn's Chamber Music», *The Musical Times* 73, 1932, σ. 213-217.
20. Walthew, Richard H., «String Quartets», *Proceedings of the Musical Association*, 1915-1916, σ. 145-162.
21. Webster, James, «The Bass Part in Haydn's Early String Quartets», *The Musical Quarterly* 63, 1977, σ. 390-424.