

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	9
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΜΠΑΡΟΚ.....</b>	<b>13</b>
1.1. Το ιστορικό πλαίσιο της εποχής Μπαρόκ.....	13
1.2. Κύρια ρεύματα και χαρακτηριστικά της μουσικής Μπαρόκ.....	19
1.3. Η δομή της μουσικής Μπαρόκ.....	29
1.3.1. Μορφές της φωνητικής μουσικής.....	33
1.3.2. Η ενόργανη μουσική.....	60
1.3.3. Σημαντικοί συνθέτες.....	86
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΠΡΩΤΟΒΑΘΜΙΑ</b>	
<b>ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ .....</b>	<b>101</b>
2.1. Η σημασία της μουσικής στην αγωγή του παιδιού.....	101
2.2. Μουσικοπαιδαγωγοί και μουσικοπαιδαγωγικά συστήματα: συνοπτική αναφορά.....	104
2.3. Προγράμματα μουσικής αγωγής.....	109
2.3.1 Μοντέλα ανάπτυξης μουσικών προγραμμάτων.....	109
2.3.2. Αναλυτικά προγράμματα μουσικής αγωγής στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα.....	113
2.3.3. Προγράμματα μουσικής αγωγής σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες .....	138
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η ΚΑΤΑΝΟΗΣΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΜΠΑΡΟΚ</b>	
<b>ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΝΕΡΓΗΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ</b>	
<b>ΑΚΡΟΑΣΗ ΚΑΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΕΣ ΔΙΕΡΓΑΣΙΕΣ ...</b>	<b>145</b>
3.1. Μοντέλο πειραματικού προγράμματος διδασκαλίας του στυλ Μπαρόκ στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση.....	145
3.2. Ενεργητική μουσική ακρόαση.....	158
3.2.1. Η σημαντικότητα της ακρόασης μουσικής.....	158
3.2.2. Η ανάπτυξη της ακουστικής αντίληψης του παιδιού...	163

3.2.3.	Η ανάπτυξη της ενεργητικής μουσικής ακρόασης στο παιδί.....	166
3.3.	Η ακρόαση σε σχέση με τις άλλες μουσικές δραστηριότητες και άλλες μορφές τέχνης.....	168
3.4.	Δειγματική εφαρμογή του μοντέλου διδασκαλίας.....	173
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Η ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ.....</b>		<b>183</b>
4.1.	Το πειραματικό πρόγραμμα - μεθοδολογία.....	184
4.1.1.	Το δείγμα της έρευνας.....	185
4.1.2.	Διαμόρφωση και εφαρμογή του πειραματικού προγράμματος.....	185
4.1.3.	Οι μουσικές δραστηριότητες και η πορεία των μαθημάτων.....	187
4.1.4.	Συλλογή των δεδομένων.....	188
4.2.	Αποτελέσματα της έρευνας.....	191
4.2.1.	Στατιστική ανάλυση των δεδομένων.....	191
4.2.2.	Τα αναπτυξιακά προφίλ των παιδιών.....	201
4.2.3.	Αποτελέσματα από τις παρατηρήσεις.....	201
4.2.4.	Γενικά συμπεράσματα από τα αναπτυξιακά προφίλ των παιδιών.....	274
4.3.	Συζήτηση των αποτελεσμάτων.....	288
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....</b>		<b>291</b>
5.1.	Συμπεράσματα.....	291
5.2.	Προτάσεις.....	297
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....</b>		<b>300</b>
<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....</b>		<b>334</b>
Παράρτημα I – Ερωτηματολόγιο.....		334
Παράρτημα II – Λίστα παρατήρησης.....		336
Παράρτημα III – Δειγματικά σχέδια μαθημάτων.....		339

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

**Σ**ΚΟΠΟΣ ΤΗΣ ΠΑΡΟΥΣΑΣ έρευνας είναι να δημιουργήσει ένα πρόγραμμα εισαγωγής των παιδιών της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης στη μουσική Μπαρόκ (~1600 - 1750) για την κατανόηση του συγκεκριμένου στυλ και την ανάπτυξη θετικών στάσεων από τα παιδιά προς αυτό, μέσα από την ενεργητική μουσική ακρόαση και δημιουργικές διεργασίες.

Εκτός από το ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη μουσική Μπαρόκ, καθώς και τη γενικότερη αποδοχή της σπουδαιότητας και της συνεισφοράς του συγκεκριμένου στυλ στην εξέλιξη της Δυτικής Ευρωπαϊκής μουσικής, κύριο κίνητρο επιλογής του θέματος αποτέλεσαν οι εύληπτες συνθέσεις της εποχής Μπαρόκ, με τις συμμετρικές και μικρές σε διάρκεια φράσεις τους και τα απλά τους θέματα με τις εναλλαγές των solo-tutti μερών τους. Η διδακτική εμπειρία της ερευνήτριας στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση και τη Σχολή Επιστημών Αγωγής του Δ.Π.Θ. ενίσχυσε το κίνητρο, δίνοντας χώρο για εφαρμογή του πειραματικού προγράμματος της εργασίας. Η έλλειψη αντίστοιχης μελέτης που αφορά στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση στην Ελλάδα ενίσχυσε την επιλογή του θέματος.

Η έρευνά μας στηρίχτηκε στις παρακάτω υποθέσεις:

1. Είναι κατανοητή και σε ποιο βαθμό η μουσική Μπαρόκ στα παιδιά της Στ' τάξης του δημοτικού σχολείου μέσω της ενεργητικής μουσικής ακρόασης;
2. Είναι κατανοητή και σε ποιο βαθμό η μουσική Μπαρόκ στα παιδιά της Στ' τάξης του δημοτικού σχολείου μέσω δημιουργικών διεργασιών;
3. Τα παιδιά της Στ' τάξης του δημοτικού σχολείου αναπτύσσουν θετικές στάσεις απέναντι στη μουσική Μπαρόκ μέσα από δραστηριότητες που αφορούν στην ενεργητική μουσική ακρόαση και δημιουργικές διεργασίες;

Πιο συγκεκριμένα, ο σχεδιασμός του μοντέλου διδασκαλίας της μουσικής Μπαρόκ στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση, πάνω στο οποίο βασίστηκε η έρευνά μας, στηρίζεται στο ότι: (1) Η ιστορία της μουσικής είναι ένα απαραίτητο τμήμα της καλλιέργειας ενός μουσικού ή κάποιου που

μαθαίνει μουσική και συμβάλλει σε μία βαθύτερη μουσική κατανόηση και κατά συνέπεια επηρεάζει την προτίμηση και την εκτέλεσή του, (2) η διδασκαλία της ιστορίας της μουσικής μπορεί να είναι σημαντική, αν πάψει να προσεγγίζεται με βάση χρονολογίες και γεγονότα και ασχοληθεί με το χρόνο και το χώρο ως τις βασικές πλευρές της μουσικής δημιουργίας, (3) το στυλ Μπαρόκ προσφέρεται για την εισαγωγή στην ιστορία της μουσικής και την κατανόηση βασικών δομών και λειτουργιών της μουσικής γενικότερα, (4) η ενεργητική ακρόαση και οι δημιουργικές διεργασίες αποτελούν το καταλληλότερο μέσο για την κατανόηση ενός μουσικού στυλ από τα παιδιά του δημοτικού σχολείου.

Σχετικές έρευνες επηρέασαν τον προβληματισμό μας, όπως αυτή του Π. Ανδρούτσου (2002), της L.B.V. Freire (2000) και της Λ. Σέργη (1995) και συνετέλεσαν τόσο στη διαμόρφωση του μοντέλου όσο και στον τρόπο διεξαγωγής της έρευνας, της εφαρμογής του πειραματικού προγράμματος και της ανάλυσης των αποτελεσμάτων.

Το πειραματικό πρόγραμμα μουσικής αγωγής για την κατανόηση της μουσικής Μπαρόκ, με έμφαση σε δραστηριότητες που αφορούν στην ενεργητική μουσική ακρόαση και δημιουργικές διεργασίες, εφαρμόστηκε για πέντε μήνες σε μία ομάδα παιδιών που αποτέλεσαν την πειραματική ομάδα και βασίστηκε τόσο σε ποιοτικές όσο και ποσοτικές μεθόδους έρευνας.

- Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζεται το ευρύτερο θεωρητικό πλαίσιο που συμβάλλει στην καλύτερη αντίληψη της προβληματικής της συγκεκριμένης έρευνας μέσω της παρουσίασης των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της μουσικής Μπαρόκ, του κοινωνικοπολιτικού πλαισίου της εποχής, την ερμηνεία και τη διαμόρφωση του όρου, καθώς και τη διαφοροποίησή του σε διάφορες χώρες, συνθέτες και έργα.
- Στο δεύτερο κεφάλαιο αναπτύσσεται η σημασία της μουσικής αγωγής στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση. Μετά από μία σύντομη αναφορά σε μουσικοπαιδαγωγούς και μουσικοπαιδαγωγικά συστήματα, γίνεται μία επισκόπηση σχετικά με τα μοντέλα ανάπτυξης μουσικών προγραμμάτων, παρουσιάζοντας ελληνικά, αλλά και ευρωπαϊκά προγράμματα σπουδών για το δημοτικό σχολείο που αφορούν στη μουσική.
- Στο τρίτο κεφάλαιο αναλύεται η μεθοδολογία για την κατανόηση της

μουσικής Μπαρόκ μέσα από την ενεργητική μουσική ακρόαση και δημιουργικές διεργασίες. Παρουσιάζεται το μοντέλο διδασκαλίας του πειραματικού προγράμματος του στυλ Μπαρόκ στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση. Ερμηνεύεται και αναλύεται ο όρος *ενεργητική μουσική ακρόαση*, τονίζεται η σημασία της στη μουσική ανάπτυξη του παιδιού και σχετίζεται με τις άλλες μουσικές δραστηριότητες και μορφές τέχνης.

- Στο τέταρτο κεφάλαιο περιγράφεται αναλυτικά ο σχεδιασμός της πειραματικής έρευνας, η μεθοδολογία, η διαδικασία εκτέλεσής της και η λεπτομερής παράθεση των αποτελεσμάτων. Ερμηνεύονται και σχολιάζονται τα αποτελέσματα της έρευνας.
- Στο πέμπτο κεφάλαιο διατυπώνονται τα συμπεράσματα και οι προτάσεις μας για προεκτάσεις της έρευνας.

Η συγγραφή της παρούσας μελέτης έγινε σε μεγάλο βαθμό με βάση τις προδιαγραφές που είναι αποδεκτές στην αγγλόφωνη βιβλιογραφία για την παρουσίαση πειραματικών εκπαιδευτικών ερευνών. Οι υποσημειώσεις και οι βιβλιογραφικές παραπομπές ακολούθησαν το *Publication Manual of the American Psychological Association* (2010). Η επεξεργασία των δεδομένων και οι στατιστικές αναλύσεις έγιναν σε προσωπικό υπολογιστή με χρήση του προγράμματος Exell και SPSS (Statistic Package for the Social Sciences, έκδοση 10.0). Στις αναφορές από την αγγλόφωνη ή γαλλόφωνη βιβλιογραφία οι μεταφράσεις έγιναν από τη συντάκτρια της μελέτης. Για τους διάφορους όρους και ονόματα εξετάστηκε η ελληνική ορολογία και ακολουθήθηκαν οι ήδη υπάρχουσες. Οι όροι που δεν είναι γνωστοί στα ελληνικά μεταφράστηκαν αυτούσιοι από την αγγλική ή τη γαλλική γλώσσα. Σε ορισμένες περιπτώσεις, για θέματα που άπτονται του αντικείμενου της παρούσας εργασίας δίνεται ενδεικτική προτεινόμενη βιβλιογραφία.

Αυτή η μελέτη, μέσω και της συγκεκριμένης έρευνας, φιλοδοξεί να αποτελέσει έναυσμα για την κατανόηση και αναγνώριση της αξίας της παλαιάς μουσικής και συγκεκριμένα της εποχής Μπαρόκ και της συμβολής της στο σύνολο της Δυτικής Ευρωπαϊκής μουσικής, ξεκινώντας από τις βαθμίδες της εκπαίδευσης και εύχεται κατά τις επόμενες δεκαετίες να εισαχθεί και να λάβει το χώρο που της αξίζει στην ελληνική μουσική εκπαίδευση. Ολοκληρώθηκε το 2013 και οι πηγές της σταματούν το

συγκεκριμένο έτος. Ευελπιστούμε όμως και υποσχόμαστε μία ανανέωση τόσο των πηγών της όσο και του περιεχομένου της, εφ' όσον κριθεί απαραίτητο.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να απευθύνω τις ευχαριστίες μου στην τότε συνοδοιπόρο Μαρία Αργυρίου. Θερμές ευχαριστίες απευθύνω στις κυρίες Λένια Σέργη, Σμαράγδα Χρυσοστόμου, Ζωή Διονυσίου, Αικατερίνη Μιχοπούλου και Μιράντα Καλδή για εκείνους τους δρόμους που μου έκλεισαν και τους «ορίζοντες» που μου άνοιξαν. Ευχαριστώ βαθιά την κυρία Irmgard Lerch - Καλαβρυτινού για την αγάπη που εμφύσησε σε πολλούς από εμάς για την παλαιά μουσική. Ιδιαίτερες ευχαριστίες στην κυρία Καλλιόπη Ακαντζιλίωτη και τους κυρίους Χρήστο Καρακύριο και Νίκο Βορδώνη για τη συμβολή τους στη στατιστική ανάλυση των αποτελεσμάτων. Τέλος, ευχαριστώ όλους όσους βοήθησαν υλικά και ηθικά για την πραγματοποίησή της.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

# Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΜΠΑΡΟΚ

### 1.1. Το ιστορικό πλαίσιο της εποχής Μπαρόκ

**Η** ΜΟΥΣΙΚΗ ΜΙΑΣ ΕΠΟΧΗΣ δεν μπορεί να ερμηνευθεί πλήρως χωρίς αναφορές στο σύστημα ιδεών της και οι αισθητικές συμβάσεις της δεν μπορούν να διαχωριστούν από τις εμπειρίες των κοινωνικών ομάδων που έζησαν εκείνη την εποχή. Αυτό ισχύει για κάθε εποχή και για κάθε πολιτισμό (Blacking, 1981: 79).

Ο όρος *baroque* προέρχεται από τη γαλλική λέξη *baroque*, η οποία με τη σειρά της προέρχεται από την πορτογαλική λέξη *barocco*. Αρχικά χρησιμοποιούνταν στο λεξιλόγιο της λιθοκολλητικής για τις πέτρες και τα μαργαριτάρια ακανόνιστου και παράδοξου σχήματος. Πρώτοι τον χρησιμοποίησαν οι κριτικοί τέχνης μιας νεότερης εποχής, που αποδοκίμαζαν τις τάσεις του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Κυριολεκτικά σημαίνει παράδοξο και τον μεταχειρίστηκαν όσοι υποστήριζαν τη χρήση και το συνδυασμό των αρχιτεκτονικών μορφών μονάχα όπως ίσχυε στην Αρχαία Ελλάδα και τη Ρώμη. Η παραγνώριση των αυστηρών κανόνων έδειχνε για αυτούς τους επικριτές έλλειψη καλαισθησίας, γι' αυτό ονόμασαν το ρυθμό *baroque* (Combrich, 1950/2006: 387).

Η θεωρητική θεμελίωση της έννοιας του *baroque* οφείλεται κυρίως στους ιστορικούς της τέχνης Heinrich Wölfflin (1864-1945) το 1888 στο *Renaissance und Barock* και Eugenio d'Ors (1881-1954) το 1935 στο *Du Baroque* (Pelegrin, 2000: 16). Πρόκειται για τεχνοτροπία που αναπτύχθηκε από τα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα έως τα μέσα κυρίως του 18<sup>ου</sup> αιώνα, με άνθιση τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, αφετηρία την Ιταλία και διάδοση στις περισσότερες χώρες της Ευρώπης, αλλά και τις αποικίες της Κεντρικής και Νότιας

Αμερικής, με κύρια χαρακτηριστικά το θρησκευτικό συναισθηματισμό, τις δυναμικές γραμμές και τη διακοσμητική πληθωρικότητα (Honour & Fleming, 1991: 134).

Το *baroque* είναι έκφραση μιας ομογενούς ουσιαστικά κοσμοθεωρίας, που παίρνει όμως ποικίλες μορφές στις διάφορες ευρωπαϊκές χώρες και αφορά σε πολλούς κλάδους της καλλιτεχνικής δημιουργίας, με δύο κύριες υφολογικές τάσεις: των αυλικών και καθολικών κύκλων και των αστικών και προτεσταντικών κοινοτήτων, στις οποίες παρατηρούνται και άλλες σημαντικές διαφοροποιήσεις (Hauser, 1969: 215). Όμως, παρά τις εξωτερικές διαφορές, τα κοινά στοιχεία είναι αρκετά για να αντιμετωπίζεται η τέχνη του 17<sup>ου</sup> κυρίως αιώνα ως ενιαίο σύνολο και συνισταμένη των καλλιτεχνικών επιτευγμάτων σημαντικών καλλιτεχνών όπως ο P.P. Rubens (1577-1640), ο S. van R. Rembrandt (1606-1669), ο Van Dyck (1599-1641), ο G.L. Bernini (1598-1664), ο N. Poussin (1594-1665), ο C. Lorraine (1600-1682), ο D. Velazquez (1599-1660) και ο B.E. Murillo (1617-1682) (Honour & Fleming, 1991: 134), καθώς και οι P. Corneille (1606-1684), J. Racine (1639-1699), Molière (1622-1673), La Fontaine (1621-1695), C. Perrault (1628-1703), J. Milton (1608-1674), D. Defoe (1660-1731), J. Swift (1667-1745).

Η πρόσοψη της Εκκλησίας του Ιησού, της πρώτης εκκλησίας των Ιησουιτών, που χτίστηκε από το φημισμένο αρχιτέκτονα Giacomo della Porta (1541;-1602) στη Ρώμη το 1575-7, σηματοδοτεί την έναρξη του πρώιμου Μπαρόκ στην αρχιτεκτονική (Combrich, 2006: 388). Το νεοσύστατο τάγμα των Ιησουιτών, που η ίδρυσή του θεωρήθηκε το ισχυρότερο αντίδοτο εναντίον της Μεταρρύθμισης στην Ευρώπη, είχε για οίκο της την εκκλησία αυτή, που βασίστηκε σε ένα νέο, απλό και πρωτότυπο σχέδιο, που έμελλε να χρησιμεύσει για πρότυπο σε ολόκληρη την Ευρώπη.

Στους μεγάλους πίνακες του Τιντορέτο (1518-1594) και του Γκρέκο (1541-1614) αναπτύσσονται μερικές ιδέες που γίνονται όλο και πιο σημαντικές για την τέχνη του 17<sup>ου</sup> αιώνα: την έμφαση στο φως και το χρώμα, την παραμέληση της απλής εξισορρόπησης και την προτίμηση για πιο περιπλοκές συνθέσεις. Ο Annibale Carracci (1560-1609) και ο Michelangelo da Caravaggio (1573-1610) σηματοδοτούν την έναρξη της εποχής Μπαρόκ και στη ζωγραφική (Gombrich, 2006: 390). Ενώ οι Γάλλοι N. Poussin και C. Lorraine χαρακτηρίζονται ως οι πιο σημαντικοί ζωγράφοι που δού-



λεuvan στη Ρώμη τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα και ο D. de Velazquez θεωρείται ένας ακόμη από τους πολυάριθμους καλλιτέχνες που επισκέφτηκαν τη Ρώμη εκείνη την εποχή (Honor & Fleming, 1991: 147, 150).

Ο καλλιτέχνης που κατεξοχήν συνδέεται με την πληθωρικότητα τού Μπαρόκ είναι ο Gianlorenzo Bernini (1598-1680), γλύπτης αλλά και εξ ίσου προικισμένος αρχιτέκτονας, ζωγράφος και ποιητής. Η προσωπικότητά του δέσποζε στην καλλιτεχνική ζωή της Ρώμης, με πρώτα έργα μυθολογικά συμπλέγματα και προτομές από μάρμαρο και πιο γνωστά αυτά του *Μπαλντακίνο* στον Άγιο Πέτρο της Ρώμης, την *Έκσταση της Αγίας Τερέζας* στο παρεκκλήσιο *Κορνάρο* και την *Κρήνη των τεσσάρων ποταμών* στην *Πιάτσα Ναβόνα* της Ρώμης (Honor & Fleming, 1991: 141-144).

Η εικόνα του κόσμου για το Μπαρόκ είναι αρμονική και ορθολογιστική. Ο Κοπέρνικος (1473-1543), ο Γαλιλαίος (1564-1642) και ο Κέπλερ (1571-1630) στην αστρονομία και τη φυσική αποδεικνύουν ότι η γη δεν αποτελεί πια το κέντρο του σύμπαντος. Ο Καρτέσιος (1596-1650), ο Πασκάλ (1623-1662) και ο Σπινόζα (1632-1677) στα μαθηματικά και τη φιλοσοφία διδάσκουν μια ηθική που πηγάζει από την ανθρώπινη εμπειρία και νόηση. Ο Χάρβεϋ (1578-1657) ερμηνεύει την κυκλοφορία του αίματος. Η θεωρία του Νεύτωνα (1643-1727) για την παγκόσμια έλξη υποστασιοποιεί ένα σύμπαν θεμελιωμένο στο νόμο και την τάξη και ο φιλόσοφος Λοκ (1711-1776) εκφράζει την εμπιστοσύνη μιας γενναίας, καινούργιας εποχής. Ιδρύονται επιστημονικές και καλλιτεχνικές ακαδημίες για την ανύψωση του τεχνικού και καλλιτεχνικού επιπέδου (Machlis & Forney, 1996: 135, 137).

Τον δέκατο έβδομο αιώνα οι βασιλιάδες και οι ηγεμόνες της Ευρώπης θέλησαν να επιδείξουν τη δύναμή τους και να ενισχύσουν την εξουσία τους στη συνείδηση του λαού, παρουσιάζοντας τον εαυτό τους σαν ιδιαίτερα πλάσματα, που η θεία εξουσία τα έχει ξεχωρίσει από το γένος των κοινών ανθρώπων (Combrich, 2006: 447). Το Παρίσι γύρω στα μέσα του αιώνα χαρακτηρίζεται ως πρωτεύουσα του κόσμου και η Γαλλία γίνεται πραγματικά η κύρια πολιτική δύναμη στην Ευρώπη, μπαίνοντας επικεφαλής και σε ζητήματα πολιτισμού και γούστου. Το κέντρο του κόσμου της τέχνης, με την παρακμή της επιρροής της παπικής αυλής και την πτώχευση της Ρώμης, μετατοπίζεται από την Ιταλία στη χώρα όπου αναπτύσσε-

ται η απόλυτη μοναρχία και όπου η παραγωγή τέχνης έχει στη διάθεσή της τους πιο σπουδαίους πόρους (Hauser, 1969: 233).

Ο J.B. Colbert (1619-1683), πολιτικός σύμβουλος, πρωθυπουργός και κυριότερος συνεργάτης του Λουδοβίκου ΙΔ', οργάνωσε τις καλές τέχνες κάτω από την προστασία της μοναρχίας και για την αποκλειστική υπηρεσία της, τόσο με την αναδιοργάνωση της Ακαδημίας των Καλών Τεχνών όσο και με εργαστήρια Gobelins (Honour & Fleming, 1991: 161). Γι' αυτόν η τέχνη δεν ήταν παρά μόνο ένα όργανο διακυβέρνησης του κράτους, που εξύψωνε το γόητρο του μονάρχη και επέτεινε τη λάμψη της αυλής σαν πλαίσιο της βασιλικής εξουσίας (Hauser, 1969: 243).

Το σύμβολο της τεράστιας δύναμης του Λουδοβίκου ΙΔ', οι Βερσαλλίες, για το οποίο συγκέντρωσε τους διασημότερους καλλιτέχνες της εποχής (Leveaux, Le Notre, Mansart, Lebrun, Coysevox κ.ά.), προκάλεσε αίσθηση στην Ευρώπη και αποτέλεσε πρότυπο για πολλά βασιλικά ενδιαίτηματα. Πολλοί πρίγκιπες στη νότια Γερμανία, τη Βοημία και την Αυστρία φιλοδοξούσαν να αποκτήσουν τις δικές τους Βερσαλλίες και πολλά μοναστήρια στην Αυστρία και την Ισπανία ήθελαν να συναγωνιστούν τα λαμπρά σχέδια του F. Borromini (1599-1667) ή του G. Bernini, όπως μαρτυρούν το ανάκτορο που έχτισε στη Βιέννη για τον Πρίγκιπα Ευγένιο της Σαβοΐας, ο αρχιτέκτονας L. Von Hildebrandt (1668-1745) και το αυστριακό μοναστήρι του Μελκ στο Δούναβη (Combrich, 1950/2006: 449).

Η διαίρεση της Ευρώπης σε καθολικό και διαμαρτυρόμενο στρατόπεδο επηρέασε την τέχνη ακόμη και μικρών χωρών όπως η Ολλανδία. Η νότια Ολλανδία παρέμεινε καθολική και ο P.P. Rubens είχε αμέτρητες παραγγελίες από εκκλησίες, πρίγκιπες και βασιλιάδες προς δόξα της δύναμής τους. Οι βόρειες όμως επαρχίες της Ολλανδίας, που επαναστάτησαν εναντίον των καθολικών Ισπανών ηγεμόνων τους και οι περισσότεροι κάτοικοι των πλούσιων εμπορικών τους πόλεων έγιναν διαμαρτυρόμενοι, προτίμησαν απλούστερες μορφές (Combrich, 2006: 414). Διασημότεροι Ολλανδοί ζωγράφοι υπήρξαν οι F. Hals (1580;-1666), S. de Vlioger (1601-1653), J. Van Goyen (1596-1656), S.van R. Rembrandt και J. Vermeer (1632-1675).

Η ελευθερία σκέψης και η ανεξίτηρησκία που υπήρχαν στην Ολλανδία επέτρεπαν σε φιλοσόφους όπως ο Σπινόζα και ο Ντεκάρτ να εκδίδουν τα φιλοσοφικά τους έργα (Honour & Fleming, 2006: 152). Στην ολλανδική

δημοκρατία, η οικονομία της οποίας βασιζόταν στο εμπόριο, κατέφευγαν οι διωκόμενοι προτεστάντες και υπό την προστασία εμπόρων, ναυτικών και τραπεζιτών, που αποτελούσαν την ανώτερη τάξη, η μη θρησκευτική ζωγραφική γνώρισε μία ιδιαίτερη άνθιση.

Οι πολιτισμικοί δεσμοί ανάμεσα στην Ολλανδία και την Αγγλία ήταν πάντοτε στενοί. Αρκετά αγγλικά βιβλία μεταφράζονταν στα ολλανδικά, οι άγγλοι αγόραζαν συστηματικά ολλανδικούς πίνακες και επιφανείς ολλανδοί καλλιτέχνες, όπως ο Rubens και ο Van Dyck, δούλεψαν στην Αγγλία. Η ολλανδική επιρροή ήταν επίσης έντονη σε ό,τι αφορά τις διακοσμητικές τέχνες και την οικιακή αρχιτεκτονική, σε αντίθεση με τα κτίρια που προορίζονταν για βασιλική χρήση, στα οποία παρατηρούνται έντονες ιταλικές επιδράσεις, όπως στον καθεδρικό ναό του Αγίου Παύλου. Τόσο στην Αγγλία όσο και στην Ολλανδία η εξάρτηση της τέχνης από τις παραγγελίες της εκκλησίας και του κράτους είχε περιοριστεί σημαντικά περί τα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα (Honour & Fleming, 2006: 160).

Ο ρόλος του καλλιτέχνη στην Μπαρόκ κοινωνία ποικίλει. Μπορεί να είναι ιερέας, πρεσβευτής πριγκίπων ή πολιτικός αρχηγός, να δημιουργεί κάτω από βασιλική ή πριγκιπική προστασία ή να είναι στην υπηρεσία κάποιας εκκλησίας ή ελεύθερης πόλης. Πιθανόν, στους αριστοκράτες τους οποίους υπηρετεί να προσφέρει μόνο ψυχαγωγία. Στο σύνολο όμως της τέχνης προσφέρει πρόοδο και επιτεύγματα (Machlis & Forney, 1996: 138).

Σύμφωνα με τον Beaussant (1994), ο όρος *baroque* δεν ερμηνεύεται από όλους με τον ίδιο τρόπο. Για πολλούς Γάλλους φιλοσόφους και μουσικούς το Μπαρόκ συμβολίζει μια μεσογειακή τέχνη, που προήλθε από την Ιταλία, την Ισπανία και την Πορτογαλία, εξαπλώθηκε στην Αυστρία και στη Βοημία και μεταβιβάστηκε με έναν «εξωτικό» τρόπο στο Μεξικό και τη Βραζιλία. Εμπεριέχει μία αρνητική χροιά, με μία υπερβολικά φορτωμένη αρχιτεκτονική και επιτηδευμένη γλυπτική, σε αντίθεση με την απλότητα, το μέτρο, τη λεπτότητα που χαρακτηρίζει το γαλλικό κλασικισμό την ίδια εποχή (Beaussant, 1994: 96).

Για ένα Γερμανό φιλόσοφο ή μουσικό όλη η τέχνη της περιόδου 1580-1750 είναι Μπαρόκ. Ο J.S. Bach (1685-1750), ο G.F. Händel (1685-1759), ο A. Vivaldi (1678-1741), ο Μολιέρος (1622-1673), ο Ρακίνας (1639-1699), ο N. Poussin (1594-1665), ακόμη και ο F. de Mahlerbe (1555-1628) είναι Μπαρόκ. Ο όρος σηματοδοτεί απλά τη χρονική περίοδο (Beaussant, 1994: 97).

Για τους μουσικολόγους η μουσική της περιόδου από το θάνατο του G.P. da Palestrina (1525-1594) έως το θάνατο του Bach χαρακτηρίζεται ως Μπαρόκ. Περιλαμβάνει δηλαδή τον C. Monteverdi (1567-1643), τον J.S. Bach, τον G.F. Händel, τους A. και D. Scarlatti (1660-1757), τον A. Vivaldi, τον D. Buxtehude (1637/9-1707), τον G. Caccini (1551-1618), τον H. Purcell (1659-1695), ακόμη και τον G.P. Telemann (1681-1767), αν και έζησε πολλά χρόνια και άλλαξε πολύ κατά τη διάρκεια της μακράς καριέρας του. Μπαρόκ είναι επίσης και η γαλλική μουσική των J.C. de Chambonnières (1601/2-1672), L. Couperin (1626-1661), J.B. Lully (1632-1687), M.A. Charpentier (1643-1704), A. Campora (1660-1744), A. Destouches (1672-1749), R. Delalande (1657-1726), N. Bernier (1664-1734), L.N. Clérambault (1676-1749), ακόμη και ο J.P. Rameau (1683-1764). Υιοθέτησαν δηλαδή την άποψη των Γερμανών ορίζοντας χρονικά την εποχή Μπαρόκ (Beaussant, 1994: 99).

Τέλος, οι μουσικοί εκτελεστές οργάνων χαρακτηρίζουν ως Μπαρόκ τις συνθέσεις αναλόγως του τρόπου εκτέλεσής τους. Κατ' αυτό τον τρόπο, ένα έργο όπως τα «Βραδεμβούργια Κοντσέρτα» του J.S. Bach χαρακτηρίζεται ως Μπαρόκ επειδή συνετέθη το 1720, αλλά χάνει τον Μπαρόκ χαρακτήρα του εάν εκτελεστεί από μια «κλασική» ορχήστρα όμοια με αυτήν που εκτελεί R. Wagner (1813-1883) και τη διευθύνει ο H.V. Karajan (1908-1989). Τον επανακτά μόνο αν ο ρυθμός του, το φραζάρισμα, τα διανθίσματα, η σύνθεση της ορχήστρας και τα όργανα που χρησιμοποιούνται είναι σύμφωνα με τις μεθόδους εκτέλεσης της εποχής Μπαρόκ και την αισθητική της.

Έτσι εκφράζεται μία νέα αντίληψη της μουσικής Μπαρόκ, στις οποίας το χρονικό πλαίσιο προστίθεται και ο συγκεκριμένος χαρακτήρας εκτέλεσής της, εφαρμόζοντας ένα συγκεκριμένο τρόπο εκτέλεσης στον 20<sup>ο</sup> και 21<sup>ο</sup> αιώνα, της μουσικής του 17<sup>ου</sup> και του πρώτου μισού του 18<sup>ου</sup> αιώνα (Beaussant, 1994: 99-101). Σύμφωνα με αυτόν, τα *Βραδεμβούργια Κοντσέρτα* του J.S. Bach υπό τη διεύθυνση του H.V. Karajan δεν είναι Μπαρόκ, ούτε η «Λειτουργία σε σι ελάσσονα» υπό αυτήν των E. Jochum (1902-1987) ή O. Klemperer (1885-1973) ή η *Διδώ και Αινείας* ερμηνευμένη από την Victoria de Los Angeles (1923-2005), αλλά κλασικές ή ρομαντικές εκτελέσεις. Σε αντιπαράθεση και η μουσική του W.A. Mozart, όσο κλασική και αν είναι, αν εκτελεστεί από όργανα της εποχής Μπαρόκ

γίνεται και αυτή Μπαρόκ με τη σειρά της (Beaussant, 1994: 99-101).

Συνοψίζοντας, θα μπορούσε να οριστεί ως Μπαρόκ η εποχή από το 1600 έως το 1750 περίπου, το κυρίαρχο ρεύμα της τέχνης στην Ευρώπη με όλα τα χαρακτηριστικά και τις αποκλίσεις αυτών, που προαναφέρθηκαν. Μιας Ευρώπης και μιας τέχνης με συνθέσεις αυστηρές, όπου η αίσθηση της ισορροπίας και του μέτρου αντιπαράτιθενται σε αυτές της κίνησης και της ανάμιξης, όπου η τοποθέτηση ορίων αντιστέκεται στη συγχώνευση και τη ροή των πραγμάτων και των ανθρώπων, με στίγματα Αναγέννησης στην αρχή της και τάσεις κλασικισμού στο τέλος της και, σε ορισμένες περιπτώσεις, στον τελευταίο αιώνα της με τρία κύρια ρεύματα: της Ιταλίας, της Γαλλίας και των Βόρειων χωρών με κέντρο τη Γερμανία.

## 1.2. Κύρια ρεύματα και χαρακτηριστικά της μουσικής Μπαρόκ<sup>1</sup>

Η περίοδος του Μπαρόκ στη μουσική αρχίζει λίγο πριν το 1600 και θεωρείται πως καταλήγει με το θάνατο του J.S. Bach το 1750. Ο H. Wöllflin αναγνωρίζει στην ιστορία της τέχνης την πρώιμη περίοδο από το 1570, την κύρια από το 1680 και την όψιμη από το 1700 έως το «Θύελλα και Ορμή» (1770-1780). Ο R. Haas (1928) χωρίζει το βιβλίο του σε τρία μέρη, το καθένα από τα οποία καλύπτει μισό αιώνα και διακρίνεται από τα κύρια χαρακτηριστικά του ύφους Μπαρόκ: το μονωδιακό και το ύφος *concertante*, την καντάτα και το *bel canto* και το αντιστικτικό ύφος. Ο M.F. Bukofzer (1947) της αποδίδει τον 17<sup>ο</sup> αιώνα και το πρώτο μισό του 18<sup>ου</sup>, διακρίνοντάς τη σε τρεις κύριες περιόδους και σημειώνοντας πως δεν συμπίπτουν σε όλες τις χώρες: το πρώιμο Μπαρόκ 1580-1630, το κυρίως Μπαρόκ 1630-1680 και το όψιμο Μπαρόκ 1680-1730. Η S. Clercx (1948) τοποθετεί την αρχή της περιόδου στα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα, χαρακτηρίζοντάς τη ως πρώιμο Μπαρόκ (*baroque primitive*), τη δεύτερη περίοδο κυρίως Μπαρόκ (*plein baroque*) καθ' όλο τον 17<sup>ο</sup> αιώνα και την τρίτη ως όψιμο Μπαρόκ (*baroque tardif*) από το 1700 έως το 1740 ή 1765 (Palisca, 1980/2001: 751).

Ο C. Palisca (1968) τοποθετεί την αρχή της το 1580 περίπου και το τέ-

1. Για μία αναλυτική μελέτη της μουσικής της εποχής Μπαρόκ και του κοινωνικοπολιτισμικού της πλαισίου βλ. Carter, T. & Butt, J. (Eds.) (2005). *Seventeenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press και Sadie, J.A. (2002). *Companion to Baroque Music*. Oxford: Oxford University Press.