

**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**

**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**Ο DOMENICO SCARLATTI ΚΑΙ ΟΙ ΣΟΝΑΤΕΣ ΓΙΑ  
ΠΛΗΚΤΡΟΦΟΡΑ**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**ΙΣΤΟΡΙΚΗ / ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ**

**της φοιτήτριας**

**Αικατερίνης Κόκκινου**

**ΑΕΜ: 1772**

**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Θεόδωρος Κίτσος, Επίκουρος Καθηγητής**

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2018**

**ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI**  
**FACULTY OF FINE ARTS**  
**SCHOOL OF MUSIC STUDIES**

**DOMENICO SCARLATTI AND KEYBOARD  
SONATAS**

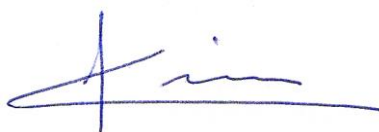
**GRADUATE DISSERTATION**  
**HISTORICAL / SYSTEMATIC MUSICOLOGY**

submitted by

**Aikaterini Kokkinou**

register no.: 1772

**SUPERVISOR: Theodoros Kitsos, Assistant Professor**



**THESSALONIKI, FEBRUARY 2018**

## Περίληψη

---

Η παρακάτω εργασία αναφέρεται στον Ιταλό συνθέτη και τσεμπαλίστα Domenico Scarlatti και στα έργα του για πληκτροφόρο. Ο Domenico Scarlatti είναι μια ιστορική φιγούρα, η οποία άφησε τη δικιά της παρακαταθήκη στην ενόργανη μουσική και πιο συγκεκριμένα στη μουσική για τσέμπαλο και κατ' επέκταση για πληκτροφόρο. Έζησε προς τα τέλη της εποχής μπαρόκ και είναι γνωστός για τις σονάτες του για τσέμπαλο.

Αρχικά, για την καλύτερη κατανόηση, μελετάται η εποχή κατά την οποία έζησε και έδρασε, η εποχή μπαρόκ. Κατά την περίοδο του μπαρόκ, που χρονολογείται από το 1600 έως το 1750, παρατηρούνται νέα χαρακτηριστικά γνωρίσματα στη μουσική υφή των έργων. Το basso continuo, η χρήση της απροετοίμαστης διαφωνίας και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της μουσικής εκτέλεσης είναι κάποιοι από τους νεοτερισμούς που παρατηρήθηκαν. Σταδιακά, χρησιμοποιούνταν περισσότεροι τύποι διαφωνίας εξελίσσοντας τη συνήχηση των διαστημάτων σε συνήχηση συγχορδιών. Έτσι, η αρμονία επιβλήθηκε της αντίστιξης. Δημιουργήθηκαν νέα είδη όπως η όπερα, η τρίο-σονάτα, το σόλο κοντσέρτο και το concerto grosso.

Στη συνέχεια, γίνεται λόγος για το είδος μουσικής που έγραψε, τη σονάτα. Η σονάτα εμφανίζεται κατά τη διάρκεια της εποχής μπαρόκ σε διάφορα στυλ και με διαφορετικά χαρακτηριστικά. Απαντώνται είτε στην εκκλησία, είτε στις αυλές των ευγενών και βασιλιάδων (sonata da camera, sonata da chiesa). Επίσης, άλλοτε ήταν γραμμένες για μικρό οργανικό σύνολο (trio-sonata), και άλλοτε για ένα μόνο όργανο, όπως οι σόλο σονάτες για τσέμπαλο του Domenico Scarlatti.

Έπειτα, παρουσιάζεται η ζωή και η καριέρα του. Το ταλέντο του συνθέτη φάνηκε από πολύ μικρή ηλικία και χάρη στον πατέρα του, ο οποίος ήταν και ο ίδιος μουσικός, προσλήφθηκε γρήγορα σε μεγάλες θέσεις της Ιταλίας. Τομή στην καριέρα του αποτέλεσε η θέση που πήρε στην αυλή του Βασιλιά της Πορτογαλίας όπως και αργότερα στην Ισπανική Βασιλική αυλή. Έμεινε γνωστός για τις 555 σονάτες του για πληκτροφόρα όργανα.

Η εργασία κλείνει με την παρουσίαση της μορφής σονάτας της κλασικής περιόδου και την ανάλυση τεσσάρων σονατών του συνθέτη ( K. 159, K. 481, K. 132 και K. 380). Οι σονάτες αναλύονται ως προς τη δομή και την αρμονία τους. Αυτή η ανάλυση έχει ως σκοπό να αποδείξει ότι δομικά μοιάζουν περισσότερο στη μορφή σονάτας της κλασικής εποχής παρά στη διμερή σονάτα της εποχής του μπαρόκ.

# Περιεχόμενα

---

Περίληψη .....	iii
Περιεχόμενα .....	iv
Εικόνες .....	vi
Πινάκες .....	vii
Μουσικά παραδείγματα .....	viii
Συμβάσεις .....	ix
Πρόλογος .....	x
1. Η εποχή Μπαρόκ.....	1
1.1. Ορολογία και χρονολογική τοποθέτηση .....	1
1.2. Βασικά χαρακτηριστικά της μπαρόκ μουσικής.....	3
1.3. Κατηγοριοποιήσεις οργανικής μουσικής .....	4
1.4. Εθνικά ύφη .....	5
2. Σονάτα.....	7
2.1. Προέλευση και χρήση του όρου .....	7
2.2. Ορισμοί συνθετών-θεωρητικών της εποχής .....	9
2.3. Χαρακτηριστικά και δομή της μπαρόκ σονάτας .....	11
2.4. Όργανα .....	14
3. Domenico (Giuseppe) Scarlatti .....	18
3.1. Πρώιμη περίοδος.....	18
3.1.1. Τα μαθητικά χρόνια .....	18
3.1.2. Ο νεαρός συνθέτης .....	20
3.2. Ο ώριμος συνθέτης.....	22
3.2.1. Ιταλία .....	22
3.2.2. Πορτογαλία .....	24
3.2.3. Ισπανία.....	26
3.3. Εργογραφία .....	28
3.3.1. Συνοπτική παρουσίαση του έργου του .....	28
3.3.2. Οι συλλογές για πληκτροφόρα.....	30
3.3.2.1. <i>Essercizi per gravicembalo</i> .....	31
3.3.2.2. Βενετία.....	34
3.3.2.3. Πάρμα.....	35
3.3.2.4. Άλλα τεκμήρια.....	36
4. Ανάλυση αντιπροσωπευτικών έργων .....	38

4.1. Μορφή σονάτας .....	38
4.2. Αναλύσεις σονατών.....	41
4.2.1. Κ.159 .....	41
4.2.2. Κ.481 .....	45
4.2.3. Κ. 132.....	50
4.2.4. Κ. 380.....	56
5. Συμπεράσματα.....	63
Βιβλιογραφία .....	66

## Εικόνες

---

Εικόνα 1: Τα περιεχόμενα από τη συλλογή <i>Concerti Ecclesiastici</i> (Milan, 1610) του G.P. Cima. ....	8
Εικόνα 2: Το εξώφυλλο (τεύχος 1 <sup>ου</sup> βιολιού) της συλλογής <i>Sonate da Camera</i> (Bologna, 1685) του A. Corelli. ....	12
Εικόνα 3: Viola da gamba του 17 <sup>ου</sup> αιώνα. ....	15
Εικόνα 4: Tenor viola του 1690, φτιαγμένη από τον Antonio Stradivari. Ανήκε στη συλλογή του Ferdinando de Medici. ....	16
Εικόνα 5: Τρία διαφορετικά είδη κορνέττων. ....	16
Εικόνα 6: Τρομπέτα της εποχής Μπαρόκ, μοντέλο Johann Leonhard Ehe III, Νυρεμβέργη, 1700. ....	17
Εικόνα 7: Ο Domenico Scarlatti σε πορτρέτο του Domingo Antonio Velasco (1738). ....	18
Εικόνα 8: Ιταλικό τσέμπαλο του 1693. Σήμερα φιλοξενείται στην έκθεση του Εθνικού Μουσείου Αμερικανικής Ιστορίας. ....	19
Εικόνα 9: Ο Alessandro Scarlatti (1660-1725), πατέρας του Domenico. ....	20
Εικόνα 10: Domenico Scarlatti. Λιθογραφία από τον Alfred Lemoine. ....	21
Εικόνα 11: Ο Βασιλιάς της Πορτογαλίας João V. ....	25
Εικόνα 12: Λεπτομέρεια του πίνακα του Gaspare Traversi. Δείχνει τον Scarlatti να διδάσκει την Πριγκίπισσα της Πορτογαλίας Maria Barbara. ....	26
Εικόνα 13: <i>Essercizi per Gravicembalo</i> , Λονδίνο 1737 (προμετωπίδα). ....	32
Εικόνα 14: Πολυτελής δερμάτινη βιβλιοδεσία από τη συλλογή της Βασίλισσας που τώρα φιλοξενείται στη Βενετία. ....	35

## Πινάκες

---

Πίνακας 1: Η δομή της φόρμας σονάτα.....	40
Πίνακας 2: Η δομή της σονάτας Κ. 159 σε Ντο μείζονα.....	63
Πίνακας 3: Η δομή της σονάτας Κ. 481 σε φα ελάσσονα.....	64
Πίνακας 4: Η δομή της σονάτας Κ. 132 σε Ντο μείζονα.....	64
Πίνακας 5: Η δομή της σονάτας Κ. 380 σε Μι μείζονα.....	65

## Μουσικά παραδείγματα

---

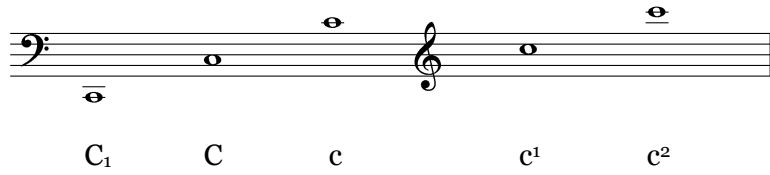
Παράδειγμα 1: Κ. 159, Έκθεση.....	42
Παράδειγμα 2: Κ. 159, Ανάπτυξη.....	43
Παράδειγμα 3: Κ. 159, Επανέκθεση.....	45
Παράδειγμα 4: Κ. 481, Έκθεση.....	48
Παράδειγμα 5: Κ. 481, Ανάπτυξη.....	48
Παράδειγμα 6: Κ. 481, Επανέκθεση.....	50
Παράδειγμα 7: Κ. 132, Έκθεση.....	53
Παράδειγμα 8: Κ. 132, Ανάπτυξη.....	55
Παράδειγμα 9: Κ. 132, Επανέκθεση.....	56
Παράδειγμα 10: Κ. 380, Έκθεση.....	59
Παράδειγμα 11: Κ. 380, Ανάπτυξη.....	61
Παράδειγμα 12: Κ. 380, Επανέκθεση.....	62



## Συμβάσεις

---

Η αντιστοιχία γραμμάτων συμβολισμού φθόγγων στις διάφορες οκτάβες γίνεται ως εξής:



Οι τονικότητες δηλώνονται ως Ντο μείζονα, ρε ελάσσονα κ.ο.κ.

## Πρόλογος

---

Η μουσικολογία ορίζεται ως η επιστημονική και θεωρητική μελέτη της μουσικής. Πρόκειται για έναν πολύ μεγάλο κλάδο με πάρα πολλά παρακλάδια. Κατά τη διάρκεια των σπουδών μου ασχολήθηκα με διάφορους τομείς. Όμως τις εντυπώσεις μου και την προσοχή μου κέρδισε η μουσική που γράφτηκε στην εποχή του Μπαρόκ. Κατά την περίοδο του Μπαρόκ έρχονται πολλές καινοτομίες σε σχέση με πριν, οι συνθέτες και εκτελεστές αρχίζουν να απελευθερώνονται μουσικά και έτσι δημιουργούν πραγματικά αριστουργήματα.

Λόγω και της ενασχόλησής μου με το πιάνο, αποφάσισα να εξετάσω κάποιον συνθέτη που έγραψε για τσέμπαλο. Έπειτα από μια σύντομη μελέτη των συνθετών που έγραψαν για πληκτροφόρο, ο Domenico Scarlatti μου τράβηξε την προσοχή. Καθώς μελετούσα τις σονάτες του παρατήρησα ότι οι περισσότερες θυμίζουν πιο πολύ σονάτες κλασικής εποχής παρά μπαρόκ.

Αρχικά, ξεκίνησα τη μελέτη από το γενικό πλαίσιο που είναι η εποχή του μπαρόκ, εστιάζοντας στην οργανική μουσική. Έπειτα, σειρά είχε η μπαρόκ σονάτα. Φυσικά, δεν θα μπορούσε να γίνει λόγος για τα έργα του Domenico Scarlatti χωρίς να παρουσιάσω τη ζωή και το έργο του. Κλείνοντας την εργασία και μετά από μία αναφορά στη μορφή σονάτας αναλύω ένα δείγμα από τις σονάτες του συνθέτη με σκοπό να αποδειχθεί το παραπάνω ερώτημα.

Τις αρχικές μου ευχαριστίες θα ήθελα να αποδώσω στον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Θεόδωρο Κίτσο, ο οποίος με βοήθησε στην εκπόνηση της διπλωματικής μου, δίνοντάς μου τόσο τα εργαλεία έρευνας όσο και τη στήριξη που χρειάζεται. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους γονείς μου και ιδιαίτερα την αδερφή μου που είναι πάντα δίπλα μου, που με στηρίζουν και με βοηθούν σε κάθε μου βήμα.

# 1. Η εποχή Μπαρόκ

---

## 1.1. Ορολογία και χρονολογική τοποθέτηση

Η λέξη *μπαρόκ* προήλθε από το γαλλικό *baroque*, το οποίο με τη σειρά του προήλθε από το αντίστοιχο πορτογαλικό *barroco* και σημαίνει «ακανόνιστο μαργαριτάρι». Αρχικά, μπαρόκ ονομάστηκε ένας διακοσμητικός ρυθμός αρχιτεκτονικής στην ιταλική τέχνη που καλλιεργήθηκε από το 1600 και μετά, ενώ αργότερα ο όρος χρησιμοποιήθηκε για ολόκληρη την τέχνη αυτής της περιόδου, συμπεριλαμβανομένης και της μουσικής.<sup>1</sup> Στις απαρχές του χρησιμοποιήθηκε από τους μετέπειτα της εποχής μπαρόκ ιστορικούς, έχοντας αρνητική σημασία (ακαθόριστου σχήματος, υπερβολικό, κακόγουστο) λόγω του πομπώδους και υπερβολικού διακοσμητικού πλούτου στην τέχνη.<sup>2</sup> Σύμφωνα με τον *Άτλα της Μουσικής*, η νεότερη επιστημονική ιστορική προσέγγιση στη μουσικολογία έχει αποβάλλει οριστικά τον αρνητικό χαρακτήρα.

Όσον αφορά την αρχή και το τέλος της μπαρόκ περιόδου έχουν διατυπωθεί και εκφραστεί διάφορες απόψεις. Πιο συγκεκριμένα, ο Heinrich Wölfflin (1864-1945) αναγνώρισε στην ιστορία της τέχνης τρεις φάσεις: μια πρώιμη φάση που ξεκινούσε το 1570, το αποκορύφωμά της το 1680 και μια ύστερη φάση η οποία εκτεινόταν περίπου από το 1700 έως και την άνοδο του *Sturm und Drang*.<sup>3</sup> Ο μουσικολόγος Robert Maria Haas (1886-1960) χώρισε το βιβλίο του *Die Musik des Barocks* σε τρία μέρη όπου το καθένα κάλυπτε περίπου μισό αιώνα. Ο χωρισμός έγινε με γνώμονα τα κυρίαρχα στυλ που πρωταγωνιστούσαν στον εκάστοτε αιώνα. Στο πρώτο μισό ανήκε η υπεροχή της «νέας» μουσικής έναντι της Αναγεννησιακής, στο δεύτερο μισό η μελωδική δομή του μουσικού Μπαρόκ (καντάτα και *bel canto*), ενώ στο τρίτο μισό διακρίνεται το αποκορύφωμα του μουσικού Μπαρόκ (η διαμόρφωση του «περήφανου» αρμονικού στυλ). Ο μουσικολόγος Manfred Fritz Bukofzer (1910-1955), παρ' όλο που αναγνώρισε ότι δεν συνέπιπτε σε όλες τις χώρες της Ευρώπης,

---

<sup>1</sup> Headington, Christopher, *Ιστορία της Δυτικής μουσικής: από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας*, τόμος πρώτος, Αθήνα: Gutenberg, 1994, σελ. 125.

<sup>2</sup> Michels, Ulrich, *Άτλας της Μουσικής*, τόμος 2, 2<sup>η</sup> ελληνική έκδ., Αθήνα: Νάκας, 1994, 2000-2001, σελ. 301.

<sup>3</sup> Πρόκειται για το κίνημα που παρατηρήθηκε στη γερμανική λογοτεχνία μεταξύ του 1760 και 1780, με προεκτάσεις και σε άλλες τέχνες. Το κίνημα στήριζε την ατομική υλοκειμενικότητα και ιδιαίτερα τα ακραία συναισθήματα τα οποία έδωσαν ελευθερία έκφρασης στους καλλιτέχνες, σε αντίθεση με τους περιορισμούς του ορθολογισμού που επέβαλε ο Διαφωτισμός και τα συναφή αισθητικά κινήματα.

διέκρινε και αυτός τρεις αλλά μεγαλύτερες περιόδους: το πρώιμο Μπαρόκ (1580-1630), το όψιμο Μπαρόκ (1630-1680) και το ύστερο Μπαρόκ (1680-1730).<sup>4</sup>

Σχετικά με τον ορισμό του μπαρόκ, έγινε μεγάλη προσπάθεια απόδοσής του από τους ιστορικούς, με τον Γάλλο ιερέα Noel Antoine Pluche στο βιβλίο του *Spectacle de la nature* (Paris, 1746) να λέει:

Το ένα είδος μουσικής παίρνει τη μελωδία του από τους φυσικούς ήχους που προέρχονται από το λαιμό μας και από τους τόνους που έχει η ανθρώπινη φωνή, η οποία μιλάει με σκοπό να ανησυχήσει τους άλλους με ό,τι μας αγγίζει, πάντα χωρίς μορφασμούς, πάντα χωρίς προσπάθεια, σχεδόν χωρίς τέχνη. Θα έπρεπε να ονομάζουμε αυτή τη μουσική μελωδική [la musique chantante]. Το άλλο είδος στοχεύει στην έκπληξη όσον αφορά το θάρρος των ήχων και των περασμάτων του κομματιού, ενώ πάλλεται με ταχύτητα και ροή. Την αποκαλούμε μουσική Μπαρόκ [la musique Barroque].<sup>5</sup>

Ο Jean-Jacques Rousseau, το 1768 στο *Dictionnaire de musique*, προσπάθησε και αυτός να αποδώσει έναν ορισμό για το μπαρόκ:

Ως μουσική Μπαρόκ εννοούμε τη μουσική της οποίας η αρμονία είναι μπερδεμένη, φορτισμένη με διάφορες τονικότητες και διαφωνίες, η μελωδία είναι σκληρή και λιγότερο φυσική...<sup>6</sup>

Σήμερα με τον όρο μπαρόκ εννοείται η εποχή κατά την οποία παρατηρούνται νέα γνωρίσματα στη μουσική υφή. Αφετηρία αποτέλεσαν οι εξής νεοτερισμοί: το συνεχές βάσιμο (basso continuo), η μονωδία και το ρετσιτατίβο, η χρήση της απροετοίμαστης διαφωνίας, η έμφαση στο σόλο όργανο ή φωνή, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της μουσικής εκτέλεσης, τα νέα είδη όπως η όπερα, η τριό-σονάτα, το σόλο κοντσέρτο και το concerto grosso.<sup>7</sup> Ως σχετικά όρια ορίζονται: για την αρχή του Μπαρόκ το 1600 και για τέλος του το 1750 που συμπίπτει με τον θάνατο του Johann Sebastian Bach.

Η μπαρόκ μουσική καθορίζεται από την *θεωρία των Παθών* ή *θεωρία των Συναισθημάτων*, η οποία είναι μία πολύπλοκη φιλοσοφική θεώρηση με εφαρμογές στη μουσική. Τη διατύπωσε ο Καρτέσιος αναφέροντας τα έξι βασικά συναισθήματα: χαρά, λύπη, αγάπη, μίσος, πόθος, θαυμασμός. Στη μουσική αυτή η θεωρία μεταφέρεται ως αναπαράσταση των ψυχικών καταστάσεων. Πιο συγκεκριμένα, η χρήση αντιθετικών τμημάτων μέσα στα μουσικά έργα (αργό-γρήγορο, μελαγχολικό-εύθυμο, αφηγηματικό-χορευτικό, κ.ά.) θεωρούνταν ότι εξισορροπούσε την ανθρώπινη συναισθηματική φύση. Η οργανική μουσική χρησιμοποιούσε τυποποιημένα ρυθμο-μελωδικά σχήματα για να υποβάλλει την εκάστοτε συναισθηματική κατάσταση. Η φωνητική μουσική προσπαθούσε να αποδώσει το

---

<sup>4</sup> Palisca, Claude V., 'Baroque', Grove Music Online, 20/12/2017.

<sup>5</sup> Palisca, 'Baroque'.

<sup>6</sup> Rousseau, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris: la Veuve Duchesne, 1768, σελ. 41.

<sup>7</sup> Σακαλλιέρος, Γιώργος, *Σημειώσεις για το μάθημα: Η οργανική μουσική του 17ου αιώνα*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο (Χειμερινό εξάμηνο 2010-2011), σελ. 1.

συναισθηματικό περιεχόμενο του κειμένου, των χαρακτήρων, ή της περιγραφόμενης κατάστασης.<sup>8</sup>

## 1.2. Βασικά χαρακτηριστικά της μπαρόκ μουσικής

Το στοιχείο που αποτελεί το αρμονικό υπόβαθρο της εποχής του μπαρόκ είναι το *basso continuo* (συνεχές βάσιμο).<sup>9</sup> Ονομάστηκε έτσι καθώς βρισκόταν συνέχεια στις παρτιτούρες, ακόμη και όταν υπήρχαν παύσεις στη φωνή του μπάσσου ή στα όργανα.<sup>10</sup> Έχει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά σημειογραφίας, καθώς πέραν της μελωδικής γραμμής χρησιμοποιείται αρίθμηση που υποδεικνύει συγχορδίες και την εναλλαγή τους σε θέση εκτός ευθείας κατάστασης. Το βιολοντσέλο, το φαγκότο ή η βιόλα ντα γκάμπα έπαιζαν συνήθως τη μελωδική γραμμή του μπάσσου. Ενώ τα πληκτροφόρα ή τα νυκτά όργανα έπαιζαν τη μελωδική γραμμή και τις υποδεικνυόμενες συγχορδίες (εκκλησιαστικό όργανο, τσέμπαλο, λαούτο, θεόρβη, κ.λπ.) Η πραγματική εκτελεστική περιελάμβανε αυτοσχεδιασμό πάνω στη γραμμένη παρτιτούρα, με την οποία ο μπαρόκ εκτελεστής ήταν εξοικειωμένος. Πλέον, οι εκτελεστές των οργάνων, πέραν της αναπαραγωγής των συγχορδιών, ιδιαίτερα στα πληκτροφόρα, εμπλούτιζαν τη μελωδική γραμμή με αυτοσχεδιαστική διακόσμηση (ornaments). Η διακόσμηση περιελάμβανε τόσο το μελωδικό εμπλουτισμό, όσο και την επέκταση της συγχορδιακής αρίθμησης, όπως για παράδειγμα τη χρήση καθυστερήσεων στο τέλος των φράσεων.<sup>11</sup>

Όσον αφορά την υφή, δημιουργείται μία πολικότητα μεταξύ των δύο βασικών γραμμών, μελωδίας και μπάσσου. Το ενάριθμο μπάσσο οδήγησε τη μουσική σκέψη να εξελίξει τη συνήχηση διαστημάτων σε συνήχηση συγχορδιών. Σταδιακά άρχισαν να εμφανίζονται περισσότεροι τύποι διαφωνίας. Η χρήση των χρωματικών φθόγγων αρχικά εξυπηρετούσε τη δραματικότητα και την έκφραση συναισθημάτων, αργότερα όμως ενσωματώθηκε στους αρμονικούς νεοτερισμούς. Η αρμονική σκέψη επιβλήθηκε της αντίστιξης στη μουσική υφή. Το 1722 ο Jean Philip Rameau διατύπωσε μία αρμονική θεωρία, η οποία ήταν βασισμένη στο πλέον εδραιωμένο τονικό σύστημα της μείζονας και ελάσσονας, που υποκατέστησε τη θεωρία των τρόπων.<sup>12</sup>

Ένας ακόμη νεοτερισμός είναι η *αρχή κοντσέρτου* (concertare), η οποία δεν πρέπει να συγχέεται με το είδος μουσικής *κοντσέρτο* (concerto solo ή grosso). Δηλώνει την ανεξαρτητοποίηση των μεμονωμένων φωνών, των οποίων η ελευθερία διαμόρφωσης

---

<sup>8</sup> Σακαλλιέρος, *Σημειώσεις*, σελ. 3.

<sup>9</sup> Michels, Άτλας, σελ. 307.

<sup>10</sup> Palisca, Claude V., *Baroque Music*, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, c.1981, σελ. 19-22.

<sup>11</sup> Σακαλλιέρος, *Σημειώσεις*, σελ. 4.

<sup>12</sup> Για περισσότερες πληροφορίες: Rameau, Jean Philip, Gossett, Philip, *Treatise on Harmony*, New York: Dover Publications, 1971, σελ. 7.

ενισχύεται μέσω του αυτοσχεδιασμού και της χρήσης ποικιλιμάτων.<sup>13</sup> Αφορούσε αρχικά συνδυασμό φωνών και οργάνων με είδη όπως το μαδριγάλι με οργανική συνοδεία. Αργότερα, ο όρος καθόριζε το διαχωρισμό μιας μικρής ομάδας εκτελεστών ενός μουσικού συνόλου (concertino) από το συνολικό αριθμό των εκτελεστών αυτού του μουσικού συνόλου (tutti).<sup>14</sup>

Όσο αναφορά το χόρδισμα, η *αρχή κοντσέρτου* έχει ως συνέπεια τη συσσώρευση ετερόκλητων και ασύμβατων συστημάτων κουρδίσματος μέσα στα μουσικά σύνολα. Τα πληκτροφόρα χρησιμοποιούσαν τον λεγόμενο *μεσοτονικό συγκερασμό* με συνέπεια να ακούγονται καλά μόνο σε κλίμακες με λίγες διέσεις ή υφέσεις. Τα έγχορδα όργανα με τάστα (λαούτο, θεόρβη, βιόλα ντα γκάμπα), χρησιμοποιούσαν κατά βάση τον *ισοτονικό συγκερασμό*. Τα άταστα έγχορδα (βιολιά, τσέλα) και οι τραγουδιστές χρησιμοποιούσαν φυσικό χόρδισμα καθώς μπορούσαν να διαμορφώσουν το τονικό ύψος κάθε φθόγγου. Η ασυμβατότητα των διαφορετικών συστημάτων χορδίσματος οδήγησε στη σταδιακή επικράτηση του ισοτονικού συστήματος.<sup>15</sup>

### 1.3. Κατηγοριοποιήσεις οργανικής μουσικής<sup>16</sup>

Η οργανική μουσική μπορεί να κατηγοριοποιηθεί με γνώμονα τα όργανα που χρησιμοποιούνταν, τον τόπο και την περίσταση που εκτελούνταν και τα χαρακτηριστικά που κατείχε το κάθε μουσικό έργο.

Σημαντικό ρόλο στην κατηγοριοποίηση μπορούν να παίξουν τα όργανα ή τα μουσικά σύνολα που εκτελούσαν το εκάστοτε έργο. Έτσι, υπάρχουν έργα για σόλο όργανα (τσέμπαλο, εκκλησιαστικό όργανο, λαούτο, θεόρβη, κιθάρα, κ.λπ.), έργα συνόλου για σόλο όργανο ή μικρό σύνολο με basso continuo, και έργα για μεγαλύτερα σύνολα, όπου το κάθε μέρος (δηλαδή το πεντάγραμμο στην παρτιτούρα) αντιπροσωπεύεται από τουλάχιστον δύο ή και περισσότερα όργανα.

Οι χώροι όπου εκτελούνταν τα μουσικά έργα ήταν πολλοί και ήταν ανάλογοι της κοινωνικής λειτουργίας της μουσικής. Τα κυριότερα μέρη μουσικής δραστηριότητας ήταν οι εκκλησίες κατά τη διάρκεια των λειτουργιών και οι αυλές των βασιλιάδων και των μοναρχών. Όμως η μουσική συναντάται και σε σπίτια των αστών. Ιδιαίτερη σημασία έχουν οι καλλιτεχνικοί σύλλογοι του 16<sup>ου</sup> αιώνα που υπάρχουν και τον 17<sup>ο</sup> αιώνα ως ακαδημίες, καμεράτες, collegia musica. Επιπλέον, η μουσική συνεχίζει να

---

<sup>13</sup> Michels, *Ατλας*, σελ. 307.

<sup>14</sup> Σακαλλιέρος, *Σημειώσεις*, σελ. 4.

<sup>15</sup> Newman, William S., *The Sonata in the Baroque Era*, New York: W.W. Norton, 1983, fourth edition, σελ. 53-57.

<sup>16</sup> Οι τελικές κατηγοριοποιήσεις της μουσικής έγιναν ύστερα από τη μελέτη των εξής βιβλίων:

1) Palisca, *Baroque Music*, σελ. 19-22.

2) Σακαλλιέρος, *Σημειώσεις*, σελ. 9-10.

υπάρχει και στο θέατρο, όπου ως οργανική μουσική εννοείται η οπερατική εισαγωγή και τα εμβόλιμα ενόργανα αποσπάσματα σε μπαλέτα ή όπερες. Τέλος, η μουσική του δήμου κυριαρχεί κυρίως σε γερμανόφωνα κρατίδια με σύνολα πνευστών. Παρατηρείται ότι προς το παρόν λείπει η αίθουσα συναυλιών, όπως επίσης και ο θεσμός της δημόσιας συναυλίας.

Κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα αρχίζουν να διαμορφώνονται συγκεκριμένα είδη, τα οποία δεν έχουν απαραίτητα συγκεκριμένες μορφές, καθώς τα στυλιστικά χαρακτηριστικά από το ένα είδος μπορεί να εμφανιστούν σε κάποιο άλλο. Παρ' όλο που η μορφή τους δεν είναι συγκεκριμένη, έθεσαν τις βάσεις ώστε οι συνθέτες να πειραματιστούν και να τα καλλιεργήσουν. Στα μέσα του αιώνα παρατηρείται μια μικρή τομή. Πιο συγκεκριμένα, μέχρι το 1650 οι συνθέτες κατηγοριοποιούσαν την ενόργανη μουσική σύμφωνα με το είδος του κομματιού που έγραφαν. Έτσι, συναντώνται κομμάτια αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα (*preludio, fantasia, toccata*), είδη μιμητικής αντίστιξης (*ricercare, fantasia, fancy, capriccio, fuga, tiento*), έργα με αντιθετικές ενότητες-τιμήματα, συχνά με χρήση μιμητικής αντίστιξης (*canzona, sonata*). Επιπλέον, υπάρχουν επεξεργασμένες δοσμένες μελωδίας, συνήθως χορικών (*choral prelude, choral fantasia, choral variationen*), κυρίως για εκκλησιαστικό όργανο, παραλλαγές επάνω σε δοσμένη μελωδία μπάσου (*chaconne, passacaglia*) και στυλιζαρισμένοι χοροί, συνήθως σε ζεύγη ή σε μορφή *σουίτας*. Μετά το 1650 μια ακόμη λεπτομέρεια προστέθηκε και οι συνθέτες της εποχής κατηγοριοποιούσαν και τα όργανα, σε συνδυασμό με το είδος, για τα οποία έγραφαν. Έτσι απαντώνται κομμάτια για πληκτροφόρο (*tocatta, fuga, επεξεργασίες χορικού, σουίτα, παραλλαγές*) και κομμάτια για μουσικά σύνολα (*σονάτα [trio-sonata], σουίτα, κοντσέρτο [σόλο ή grosso], sinfonia*).

#### 1.4. Εθνικά ύφη

Τα γένη και τα είδη της μουσικής αρχίζουν να αποκτούν ένα περισσότερο εξαστομικευμένο χαρακτήρα μέσα σε γεωγραφικά και εθνοτικά πλαίσια, ειδικά μετά το α' μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα, δημιουργώντας τοπικές παραδόσεις εθνικού χαρακτήρα (π.χ. γαλλική μουσική, ιταλική μουσική, κ.λπ.). Η εξέταση αφορά κυρίως την ανάπτυξη και εξέλιξη των ειδών: παλιότερες και νέες ιδέες συνδυάζονται στην όπερα, στοιχεία θεατρικού ύφους επηρεάζουν την κοσμική, θρησκευτική και καθαρά οργανική μουσική εγκαθιδρύοντας με αυτόν τον τρόπο την καντάτα, το θρησκευτικό κοντσέρτο, το ορατόριο και τη σόλο σονάτα. Αν και το κάθε έθνος αναπτύσσει τα δικά του μουσικά χαρακτηριστικά, οι αλληλεπιδράσεις είναι αναπόφευκτες.

Τα εθνικά ύφη επηρεάστηκαν από τα εθνικά πολιτισμικά χαρακτηριστικά (γλώσσα, θρησκεία, ιστορία) αλλά, βέβαια, και από την πολιτική. Η Ιταλία παρέμεινε επικεφαλής στη διάδοση μουσικών ιδεών και νεωτερισμών, αν και η Γαλλία έδειξε έντονο ανταγωνισμό μέσω της απόλυτης μοναρχίας η οποία χρησιμοποίησε τη μουσική και τις τέχνες γενικότερα ως μέσον πολιτικής προπαγάνδας και κοινωνικού

ελέγχου. Το νέο γαλλικό ύφος που προέκυψε, υπό την αιγίδα του βασιλιά, χαρακτηριζόταν από κομψότητα, φινέτσα και αυτοέλεγχο των εκφραστικών μέσων, σε αντίθεση με τη δεξιοτεχνική, έντονα ζωντανή ιταλική μουσική. Η Αγγλία και η Γερμανία αφομοίωσαν χαρακτηριστικά τόσο της ιταλικής όσο και της γαλλικής μουσικής διαμορφώνοντάς τα μέσα στις ιδιαιτερότητες του γηγενούς μουσικού ύφους και πολιτισμού τους. Η αγγλική μοναρχία υποστήριζε τις τέχνες αλλά όχι τόσο συγκεντρωτικά όσο η γαλλική, αφήνοντας έτσι περιθώριο για την ανάπτυξη του δημόσιου και κοινωνικού χαρακτήρα της μουσικής, ο οποίος γέννησε το θεσμό της δημόσιας συναυλίας στο β' μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Οι αρχηγοί των πολλών μικρών και διάσπαρτων γερμανικών κρατιδίων υιοθέτησαν το γαλλικό ύφος στη λογοτεχνία, τις εικαστικές τέχνες και την αρχιτεκτονική, αλλά η επιρροή των Ιταλών μουσικών εκεί δεν έπαψε να είναι ισχυρή. Η Ισπανία, τέλος, ακολούθησε τον δικό της μοναχικό κάπως δρόμο, εξάγοντας ένα μεγάλο μέρος του μουσικού πολιτισμού της στις νεοανακαλυφθείσες αποικίες της στην Αμερική.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Σακαλλιέρος, *Σημειώσεις*, σελ. 15.



## 2. Σονάτα

---

### 2.1. Προέλευση και χρήση του όρου

Ο όρος *sonata* (σονάτα) εισήλθε στο Ιταλικό μουσικό λεξιλόγιο στις αρχές του 16<sup>ου</sup> αιώνα και αρχικά χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει ένα έργο ενόργανης μουσικής, αποτελούμενο συνήθως από διαφορετικά μέρη. Με τη γρήγορη εξέλιξη της οργανικής μουσικής και ιδιαίτερα προς τα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα, ο όρος χρησιμοποιούνταν με ένα συγκεχυμένο και συχνά ανακριβή τρόπο. Έτσι, γύρω στα 1600, η *σονάτα* είχε μπερδευτεί με ποικίλους όρους. Όμως, μετά τα μέσα του αιώνα ο όρος *σονάτα* εκτόπισε τους ανταγωνιστές της και καθιερώθηκε ο καταλληλότερος όρος για οργανικά έργα.<sup>18</sup>

Πιο συγκεκριμένα, ο όρος *σονάτα* προέρχεται από το ιταλικό ρήμα *sonare* που σημαίνει «να ηχεί». Φαίνεται πως εκείνη την εποχή οι όροι περιγράφουν την περίσταση για την οποία είναι προορισμένοι. Με την ίδια λογική, η *toccata* προέρχεται από το ιταλικό *toccare* («να αγγίζει»), η *cantata* από το *cantare* («να τραγουδά») και η *balata* από το *balare* («να χορεύει»). Έτσι, στην Ιταλία υπήρχαν δύο όροι για να περιγράψουν την κατάσταση και τον τρόπο εκτέλεσης ενός έργου: το *sonare* για το φύσημα και *toccare* για το «άγγιγμα» ενός πληκτροφόρου ή νυκτού. Ως εκ τούτου οι Ιταλοί χρησιμοποιούσαν τον όρο *cantata* για ένα τραγουδιστικό έργο, τον όρο *toccata* για έργο παιγμένο από πληκτροφόρα ή νυκτά όργανα και τον όρο *sonata* για ένα έργο παιγμένο από έγχορδα ή πνευστά. Κάτι τέτοιο υποδηλώνεται στον τίτλο της συλλογής του Adriano Banchieri (1568-1634) του 1607: *Ecclesiastiche Sinfonie dette canzone in aria francese, a quarto voci, per sonare, et cantare, et sopra un basso seguente concertare en trol' organo*.<sup>19</sup>

Επιπλέον, με τον όρο *sonada* ή *sonata* δεν εννοούμε απλώς μια οργανική εκτέλεση, αλλά ένα έργο για όργανα. Από τα πρώτα έργα που φέρουν αυτόν τον τίτλο είναι του Giovanni Paolo Cima (c.1570-1630) και εμπεριέχονται στη συλλογή *Concerti Ecclesiastici* (Milan, 1610) [εικόνα 1].

Σε διαφορετικές χρονικές στιγμές και μέρη κατά τη διάρκεια του 17<sup>ου</sup> αιώνα ο όρος *sonata* ήταν συνώνυμος των όρων *canzona*, *synfonia* και *concerto*.<sup>20</sup> Η σύγχυση δεν ήταν τόσο στο μυαλό του συνθέτη, καθώς ο ίδιος είχε μια αρκετά απτή διάκριση. Οι όροι που μπερδεύτηκαν είναι οι εξής: *canzona* και *sonata* γύρω στο 1650, *sinfonia* και *sonata*, *concerto* και *sonata* γύρω στο 1700. Η σύγχυση υπάρχει κυρίως όταν

---

<sup>18</sup> Newman, *The Sonata*, σελ. 19-20.

<sup>19</sup> Newman, *The Sonata*, σελ. 17.

<sup>20</sup> Mangsen, Sandra, 'Sonata', Grove Music Online, 20/12/2017.

ένας όρος εμφανίζεται στον τίτλο της συλλογής και ένας άλλος τίτλος σε κάποιο συγκεκριμένο έργο της συλλογής. Έτσι, και τον 17<sup>ο</sup> αιώνα η χρήση των όρων δεν ήταν ξεκάθαρη και συνέχισαν να χρησιμοποιούνται κατά βούληση των συνθετών.

## TAVOLA DELLI CONCERTI DI QUESTO LIBRO.

<i>VOCE SOLA.</i>		<i>A QUATTRO VOCI.</i>	
Adiuvo vos filie	2	Laudate Dominum	65
O dulcedo meliflua	4	Hæc dies	69
Natiuitas tua Dei genitrix	6	Mirabile mysterium	70
Confitemini Domino	9	Ecce MARIA VIRGO	75
Veni sponsa Christi	9	Cantate Domino	78
Cantantibus Organis	10	Vadam, & circuibō	82
<i>A DVE VOCI.</i>		Egrediamur	86
Iubilate Deo	12	Confitebor	89
Quam pulchra es	15	Gaudeamus omnes	92
Benedicam Dominum	18	Assumpta est. A. S.	95
Exaudi Domine	21	Missa.	98
Surge prope	22	Magnificat. Quinto Tono.	119
O sacrum	25	A 5. { Misericordias tuas Dñe	127
Cantate Domino	27	Ornaverunt	131
Iustus vt palma	28	Magnificat. Sexto Tono.	134
O Domine	31	Capriccio.	141
O vos omnes	33	A 2. { Sonata per Cornetto, &	144
Beati	34	Trombone, ouero Violone, & Violone.	144
Ad te desiderat	34	Sonata per Violino, &	147
Voce mea	36	Violone.	147
Quam pulchra sunt	38	A 3. { Basse principale per la Sonata 2 4.	153
Cor mundum	41	A 4. { Sonata per il Violino, & Violone, Cornetto, & Trombone.	160
<i>A TRE VOCI.</i>		Falsa Bordoni.	161
Gustate, & videte	42	Doi Cãti, vn Basso.	
Ardens est	45	Canto, ten. & Basso.	
Vidi speciosam	48	Doi Soprani,	
Quæ est ista	50	vn Tenor.	
Exaudi Deus	53	Canto, Alto,	
Non turbetur	54	e Basso.	
Vulnerasti cor meum	57	Canto, ten. & basso.	
O altitudo	60	Cãto, Alto, & ten.	
Beata ex V. MARIA	62	Doi Soprani, & Basso.	

IL FINE.



**Εικόνα 1:** Τα περιεχόμενα από τη συλλογή *Concerti Ecclesiastici* (Milan, 1610) του G.P. Cima.

Μέχρι τον 18<sup>ο</sup> αιώνα ο όρος *σονάτα* δήλωνε ένα οργανικό έργο, το οποίο περιελάμβανε αρκετά αυτοτελή μέρη.<sup>21</sup> Όσον αφορά τη σημερινή εποχή, η χρήση του όρου έχει διαμορφωθεί ως εξής: αναφέρεται σε ένα έργο μουσικής, κατά κανόνα για οργανικό σύνολο, συνήθως (αλλά όχι απαραίτητα) αποτελούμενο από αρκετά μέρη, που σχεδιάστηκε να εκτελείται από σολίστ ή μικρό οργανικό σύνολο. Ως όρος οριστικοποιήθηκε σύμφωνα με τα πρότυπα της κλασσική σονάτας.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Stauffer, George B., *The World of Baroque Music: New Perspectives*, Bloomington: Indiana University Press, 2006, σελ. 54.

<sup>22</sup> Mangsen, 'Sonata'.

## 2.2. Ορισμοί συνθετών-θεωρητικών της εποχής

Ένας από τους πρώτους που αναφέρθηκε στον όρο *σονάτα* είναι ο Michael Praetorius (1571-1621), γερμανός συνθέτης και μαθητής του Giovanni Gabrieli, ο οποίος από νωρίς τονίζει τη διαφορά μεταξύ των όρων *sonata* και *canzona*. Στον τρίτο τόμο του *Syntagma Musicum* με τίτλο *Termini musici* (1620) αναφέρει:

Η sonata, από το *sonado* («να παίζεται») στα Ιταλικά, ονομάζεται έτσι επειδή εκτελείται αποκλειστικά από όργανα, όπως η canzone, και όχι με φωνές. Πολύ όμορφα παραδείγματα από αυτό το είδος μπορούν να βρεθούν τόσο στις canzonas και sinfonias του Giovanni Gabrieli όσο και σε έργα άλλων συνθετών. Όμως, κατά την άποψή μου υπάρχει αυτή η διάκριση: οι σονάτες είναι αρκετά επίσημες και λαμπρές, όπως τα μοτέτα, ενώ οι καντσόνες είναι ζωντανές, χαρούμενες, γρήγορες και γεμάτες από μικρές αξίες καθ' όλη τη διάρκεια του έργου. Επιπλέον, η λέξη sonata ή *sonada* σχετίζεται με τις τρομπέτες σε δεξιώσεις και χορούς.<sup>23</sup>

Πριν το τέλος του 17<sup>ου</sup> αιώνα ένας ακόμη Γερμανός θεωρητικός ο Daniel Speer (1636-1707) τοποθετήθηκε σχετικά με την ορολογία της σονάτας:

Η σονάτα είναι σαν τη συμφωνία, αλλά θα έπρεπε να παίζεται περισσότερο αργά και σοβαρά.<sup>24</sup>

Για τον William Newman, όμως, ο ισχυρισμός του Speer είναι δύσκολος να αποδειχθεί.<sup>25</sup>

Το 1703 στο πρωτοποριακό μουσικό λεξικό *Dictionaire*, ο Γάλλος από το Στρασβούργο Sebastien de Brossard (1655-1730), έδωσε τον πιο ολοκληρωμένο, τον πιο σαφή και τον πιο σύγχρονο ορισμό που έχει βρεθεί για τη *σονάτα* μέχρι εκείνη την εποχή. Μάλιστα εξηγεί και τη διαφορά με τον όρο *cantata*:

Οι *σονάτες* είναι κατά βάση εκτεταμένα έργα, *Fantasias*, *Preludes* κ.λπ. διανθισμένα από κάθε είδους συναισθήματα και στυλ, από σπάνιες ή ασυνήθιστες συγχορδίες, από απλές ή διπλές φούγκες κ.λπ. όλα βασισμένα στη φαντασία του συνθέτη, ο οποίος περιορίζεται μόνο από τους βασικούς κανόνες της αντίστιξης, όχι από κάποιο προσχεδιασμένο μέτρο ή συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα, αφιερώνει τις προσπάθειές του στην έμπνευση του ταλέντου του, αλλάζει τον ρυθμό και την κλίμακα όσο προσαρμόζεται σε αυτό κ.λπ. Η μία σονάτα μπορεί να χωρίζεται σε 1,2,3,4,5,6,7 ή και 8 φωνές, αλλά συνήθως είναι για ένα βιολί ή για δύο διαφορετικά βιολιά και με τη συνοδεία του *Basso Continuo* για πληκτροφόρο. Κάποιες φορές, για ενίσχυση του μπάσσου προστίθεται η βιόλα ντα γκάμπα, το φαγκότο κ.λπ. Επιπλέον υπάρχει ποικιλία στα στυλ, αλλά οι Ιταλοί περιορίζονται σε δύο τύπους:

1) *sonata da chiesa* είναι για την εκκλησία και ξεκινάει συνήθως με ένα *grave* και *majestic* μέρος, τα οποία ταιριάζουν με το μέρος όπου βρισκόμαστε. Στη συνέχεια έρχεται μία χαρούμενη και με κίνηση φούγκα. Αυτά [τα έργα] είναι σωστά ευρύτερα γνωστά ως *Σονάτες*.

2) *sonata da camera* απαντώνται στις αριστοκρατικές αυλές. Στην πραγματικότητα πρόκειται για σουίτες αποτελούμενες από πολλά επιμέρους έργα κατάλληλα για

<sup>23</sup> Praetorius, Michael, *Syntagma Musicum III*, New York: Oxford University Press, 2004, translated by Jeffery T. Kite-Powell, σελ. 39.

<sup>24</sup> Speer, Daniel, *Viefaches musicalisches Kleeblatt*, Ulm: G. W. Kühnen, 1697, σελ. 286.

<sup>25</sup> Newman, *The Sonata*, σελ. 23-34.

χορό τα οποία είναι γραμμένα στον ίδιο τρόπο ή κλίμακα. Τέτοιες Σονάτες ξεκινούν συνήθως με *Πρελούδιο* ή μία μικρή *Σονάτα*, η οποία μας προετοιμάζει για όλα τα υπόλοιπα [έργα]. Έπειτα έρχεται η *Allemande, Pavane, Courante* και άλλοι χοροί σοβαρού ύφους. Στη συνέχεια έρχεται η *Gigues, Passacailles, Gavottes, Menuets, Chaconnes* και άλλοι χοροί με πιο χαρούμενο ύφος. Και όλα αυτά ο συνθέτης τα γράφει στον ίδιο τρόπο ή κλίμακα παιγμένα συνεχόμενα συνθέτοντας τη *Sonata da camera*.<sup>26</sup>

Ο Newman σχολιάζει πως ο ορισμός του Brossard, «επιτυχημένα ασχολείται κατά διαδοχή με την προέλευση της λέξης, τη φαντασία του συνθέτη, τη διάκριση μεταξύ του τύπου σονάτας για την εκκλησία και αυτή της αυλής και τη σονάτα όπως τη βρίσκουμε στα έργα του Corelli».<sup>27</sup>

Στην ουσία, η *σονάτα* ήταν για όλα τα όργανα ό,τι ήταν η *cantata* για τη φωνή και σχεδιάστηκε σύμφωνα με το πώς ο συνθέτης τη φαντάστηκε, χωρίς τους περιορισμούς που επιβάλλονταν από το χορό, το κείμενο ή τους κανόνες της αντίστιξης.<sup>28</sup>

Ο Γερμανός συνθέτης Johann Mattheson (1681-1764) εστίασε σε κάποια αξιοσημείωτα, για αυτόν, χαρακτηριστικά της σονάτας, τα οποία εμπεριέχονται σε διατριβές του που εκδόθηκαν μεταξύ του 1713 και 1739.<sup>29</sup> Έτσι κατέληξε σε έναν πιο γενικό ορισμό, τον οποίο καταγράφει το 1713 στο βιβλίο του *Orchestre*:

Η σονάτα είναι ένα είδος ενόργανης, ειδικά για βιολί, μουσικής, που επιμένει σε εναλλασσόμενα *adagio* και *allegro* (μέρη). Τώρα, αρχίζει να βγαίνει εκτός μόδας και να παραγκωνίζεται από τις νεότερες φόρμες που ονομάζονται *κονσέρτο* και *σουίτες*. Ωστόσο, την ίδια στιγμή, αναβιώνουν τα έργα για πληκτροφόρο, αν και χρειάζεται ένας άνθρωπος τόσο για να τα συνθέσει όσο και για να τα εκτελέσει.<sup>30</sup>

Ο συνοπτικός ορισμός του Johann Gottfried Walther (1684-1748) στο *Musicalisches Lexicon* συμφωνεί απόλυτα με τον ορισμό του Mattheson και είναι ακριβής τόσο για την εποχή του όσο και για την περισσότερη περίοδο του Μπαρόκ:

Η σονάτα είναι ένα οργανικό έργο, ειδικά το βιολί, σοβαρής και επιδέξιας φύσης, στην οποία τα *adagio* και *allegro* μέρη εναλλάσσονται.<sup>31</sup>

Τέλος, το πιο χαρακτηριστικό είδος είναι η *trio-sonata*. Πρόκειται για το πιο δημοφιλές είδος της Μπαρόκ περιόδου, που συναντάται σε όλη την Ευρώπη. Είναι γραμμένο κυρίως για έργα που περιέχουν δύο ή τρία μελωδικά όργανα και συνοδεία του *basso continuo*.<sup>32</sup>

---

<sup>26</sup> Brossard, Sebastien, *Dictionaire de musique*, 3<sup>η</sup> εκδ. Amsterdam: E. Roger, 1705, σελ. 139-140.

<sup>27</sup> Newman, *The Sonata*, σελ. 24-25.

<sup>28</sup> Mangsen, 'Sonata', Grove Music Online.

<sup>29</sup> Newman, *The Sonata*, σελ. 25-26.

<sup>30</sup> Mattheson, Johann, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg: Benjamin Schiller, 1713, σελ. 175.

<sup>31</sup> Walther, Johann Gottfried, *Musikalisches Lexikon*, Leipzig: Wolfgang Deer, 1732, σελ. 571.

<sup>32</sup> Mangsen, Sandra, 'Trio-Sonata', Grove Music Online, 3/11/2018.

## 2.3. Τα είδη, η δομή και τα χαρακτηριστικά της μπαρόκ σονάτας

Για την περίοδο του μπαρόκ, η σονάτα, ως είδος, δεν είχε συγκεκριμένη δομή όπως αυτή της κλασικής εποχής, καθώς πριν το 1750 και για πάνω από 150 χρόνια εμφανίζονται πολλές τάσεις. Πιο συγκεκριμένα, η έμφαση στην αντίστιξη μειώνεται και ενισχύεται η αρμονία, η μελωδία μετατοπίζεται σε μια κυρίαρχη φωνή, οι πολυφωνικές σονάτες και οι σονάτες-χορικό δίνουν τη θέση τους σε σονάτες για δύο ή τρία όργανα (duos και trios), που με τη σειρά τους γίνονται πρόσφορο έδαφος στην ανάπτυξη σόλο σονατών και κουαρτέτων.

Καθώς οι σονάτες άρχισαν να κεντρίζουν το ενδιαφέρον των συνθετών όλο και περισσότερο, ξεκίνησε να υπάρχει μια μεγάλη ποικιλία από μορφές και δομές. Αν και στην αρχή παρατηρούνται σονάτες με ένα μόνο μέρος (π.χ. Andriano Banchieri), ο κύκλος των ξεχωριστών μερών άρχισε να γίνεται πιο δημοφιλής και σταδιακά να επικρατεί στις σονάτες των συνθετών της εποχής περίπου το 1700. Όμως, μόνο προς το τέλος του 17<sup>ου</sup> αιώνα έγιναν τα τμήματα αρκετά μεγάλα ώστε να μπορούν να χαρακτηριστούν ως *μέρη*, ώστε οι σονάτες να αρχίσουν να καθιερώνονται ως κατ'εξοχήν οργανικά έργα με ένα, δύο ή και περισσότερα μέρη ανεξαρτήτου στυλ.<sup>33</sup> Το νέο, πολυτμηματικό σχέδιο επεκτάθηκε σε τέσσερα ή και περισσότερα μέρη, για να επανέλθει στα τρία ή και λιγότερα.<sup>34</sup> Πολλές από αυτές ήταν πολυτμηματικές (π.χ. Tarquinio Merula) ή παραλλαγμένες πάνω σε οικία μελωδία (π.χ. Giovanni Battista Buonamente).<sup>35</sup> Μέχρι το 1750 η σονάτα ήταν ανεξάρτητο έργο, συνήθως χωρισμένα σε τρία ή τέσσερα μέρη, για περισσότερες χρήσεις πέρα από την εκκλησία (αυλές ευγενών, συναυλίες).<sup>36</sup> Το τετραμερές πρότυπο δεν ήταν πάντα διακριτό.

Στις σονάτες του Arcangelo Corelli (1653-1713), το μοτιβικό θέμα γίνεται κατανοητό ως διαδικασία επανάληψης μιας μοτιβικής ιδέας, είτε σε σειρά, είτε ως μίμηση. Οι τάσεις που προκύπτουν μέσα από αυτή τη διαδικασία είναι πολύ πιθανό να παράγουν πολυφωνικό κείμενο, γρήγορο αρμονικό ρυθμό, μετρικό διαχωρισμό, σταθερή διαμόρφωση ή ροή σε κάποιο τόνο. Οι φράσεις ομαδοποιούνται και παρατίθενται είτε ίδιες, είτε παραλλαγμένες, είτε υπό μορφή ερώτησης-απάντησης, είτε από πιο περίπλοκες και εκτεταμένες σχέσεις, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο την αίσθηση της αντίθεσης.<sup>37</sup>

Ο Corelli ήταν αυτός που εγκαθίδρυσε ένα από τα πιο χαρακτηριστικά στυλ της Μπαρόκ σονάτας: τέσσερα μέρη στη σειρά αργό-γρήγορο-αργό-γρήγορο. Δεν είναι απαραίτητο τα έργα αυτά να αποτελούνται αποκλειστικά από τέσσερα μέρη, αλλά τα

---

<sup>33</sup> Stauffer, *The World of Baroque Music*, σελ. 54-55.

<sup>34</sup> Mangsen, 'Sonata'.

<sup>35</sup> Newman, *The Sonata*, σελ. 69-70.

<sup>36</sup> Newman, *The Sonata*, σελ. 22-23.

<sup>37</sup> Newman, *The Sonata*, σελ. 68.

μέρη πρέπει να είναι αντιθετικά μεταξύ τους (π.χ.αργό-γρήγορο κ.ο.κ., αλλαγή ρυθμού κ.λπ.).<sup>38</sup> Αργότερα με τον διαχωρισμό *sonata da camera* και *sonata da chiesa* τα μέρη έγιναν πιο συγκεκριμένα:

Από τη μία, η *sonata da chiesa* (που κωδικοποιήθηκε από τον Corelli) ή αλλιώς *εκκλησιαστική σονάτα*, αποτελούνταν από τέσσερα μέρη στη σειρά: αργό-γρήγορο-αργό-γρήγορο.<sup>39</sup> Παρ' όλα αυτά υπάρχουν και περιπτώσεις που το τετραμερές πρότυπο δεν είναι πάντα διακριτό στα έργα του Corelli. Το είδος *sonata da chiesa* δεν χρησιμοποιήθηκε ως τίτλος σε κάποιο έργο.

Από την άλλη, η *sonata da camera*, ή αλλιώς σονάτα δωματίου, είναι οργανικό έργο συνήθως για τρία ή τέσσερα μέρη, γραμμένη για ένα ή περισσότερα μελωδικά όργανα και basso continuo.<sup>40</sup> Συχνά περιγράφεται σήμερα ως η κοσμική αντίθεση στην εκκλησιαστική σονάτα, αφού συνήθως αποτελείται από μια σειρά χορευτικών μερών. Ο Corelli χρησιμοποίησε αυτόν τον όρο για τη συλλογή του *opus 2, trios* [εικόνα 2].<sup>41</sup>

Violino Primo.  
**SONATE DA CAMERA**  
A trè, doi Violini, e Violone, ò Cimbalo  
**CONSECRATE**  
ALL' EMIN.<sup>MO</sup> E REV.<sup>MO</sup> SIGNORE  
IL SIGNORE  
**CARD. PANFILIO**  
DA ARCANGELO CORELLI DA FVSIGNANO.  
Detto il Bolognese,  
**OPERA SECONDA.**



In BOLOGNA,

MDCLXXXV.

Per Giacomo Monti. Con licenza de' Superiori.  
Si vendono da Marino Silvani, all' insegna del Violino.

**Εικόνα2:** Το εξώφυλλο (τεύχος 1<sup>ου</sup> βιολιού) της συλλογής *Sonate da Camera* (Bologna, 1685) του A. Corelli.

<sup>38</sup> Newman, *The Sonata*, σελ. 72 και 74.

<sup>39</sup> Ως λογική έχει τη *Θεωρία των Συναισθημάτων* που αναφερθήκαμε στο πρώτο κεφάλαιο.

<sup>40</sup> Mangsen, Sandra, 'Sonata da camera', Grove Music Online, 16/11/2018.

<sup>41</sup> Stauffer, *The World of Baroque Music*, σελ. 54-55.

Πιθανώς δεν υπήρξε ξεκάθαρος διαχωρισμός ανάμεσα στην εκκλησιαστική και την κοσμική σονάτα, καθώς ως είδη κατηγοριοποιήθηκαν από τους θεωρητικούς του 18<sup>ου</sup> αιώνα (π.χ. Sebastien de Brossard). Έτσι, δεν αποκλειόταν μία εκκλησιαστική σονάτα να εκτελεστεί σε κάποια κοσμική περίπτωση και το αντίθετο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την ανάμειξη των έργων με μπερδεμένα στυλ και λειτουργίες.

Εκείνο που ήταν κοινό στις *sonata da camera* και *sonata da chiesa* ήταν η «ιταλική» τους οργανική συγκρότηση για δύο βιολιά με συνοδεία ενός βιολοντσέλου και των συνοδευτικών οργάνων (τσέμπαλο, εκκλησιαστικό όργανο, λαούτο κ.λπ.) που έπαιζαν το ενάρθρο μπάσο (basso continuo). Οι εκτελεστές του continuo «γέμιζαν» με συγχορδίες το χώρο πάνω από το μπάσο, και οι μουσικοί που είχαν αποκτήσει αυτή την αυτοσχεδιαστική ικανότητα εγκωμιάζονταν από τους ειδήμονες. Το μπάσο παρόλο που παιζόταν από δύο (ή περισσότερα) όργανα υπολογιζόταν ως μία φωνή, με συνέπεια τα έργα αυτά να ονομάζονται *τρίο-σονάτες*.

Μετά το 1700 οι σονάτες έχουν γίνει βασικό και αναπόσπαστο κομμάτι της μουσικής ζωής και ιδιαίτερα στην Ιταλία. Οι Ιταλοί συνθέτες παράγουν σονάτες τόσο για ενδοχώριες αγορές όσο και για αγορές στο εξωτερικό. Τέλος, μεγάλη άνοδος παρατηρείται στις σόλο σονάτες για πληκτροφόρα όργανα τα οποία, μέχρι και πριν λίγο, είχαν καθαρά συνοδευτικό χαρακτήρα. Έτσι, παραμελημένα από τους προηγούμενους συνθέτες σονάτας, αποκτούν μεγάλη προσοχή και ειδικά από τον Domenico Scarlatti και μετά. Ο Scarlatti έδωσε ιδιαίτερη σημασία στο τσέμπαλο, καθώς μέσα από τις δυαδικές μορφές σονάτας που έγραψε ανέπτυξε πολλές τεχνικές, τόσο εκτέλεσης όσο και επεξεργασίας της μουσικής γραφής, εξερευνώντας τις δυνατότητες του οργάνου. Όμως ο Scarlatti δεν ήταν ο μόνος. Υπήρξαν και άλλοι συνθέτες για σονάτες πληκτροφόρων, οι περισσότερες αποτελούμενες από δύο ή τρία μέρη, όπως οι Benedetto Marcello, Lodovico Giustini και Francesco Durante.<sup>42</sup>

Όσο οι σονάτες κέρδιζαν δημοτικότητα και εκτός Ιταλίας, εμπλουτίστηκαν από ποικίλες εθνικές προσεγγίσεις ενόργανης μουσικής. Το σημαντικότερο στοιχείο που κυριάρχησε και υπήρχε σε όλες τις σονάτες είναι οι λεπτομέρειες των διακοσμητικών Γαλλικών στοιχείων (ornaments).<sup>43</sup>

Εκτός Ιταλίας οι σονάτες διαφέρουν ελαφρώς από του Ιταλικού τύπου, αν και επηρεάστηκαν από αυτές. Στη Γερμανία τα πράγματα είναι πιο περιορισμένα με σονάτες για μία ή δύο τρομπέτες. Αυτές οι πρώιμες σονάτες είναι γραμμένες είτε για σόλο είτε για σύνολο οργάνων, και παίζονταν σε διάφορες πομπές (λιτανείες), τελετές και άλλες γιορτινές περιστάσεις.<sup>44</sup> Μετά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα οι Αυστρο-Γερμανοί συνθέτες κινήθηκαν περισσότερο προς τον σχεδιασμό πολλών μερών, κάτι που ήταν ήδη τυποποιημένο στην Ιταλία. Έτσι, αναμείχθηκαν πολλά και διαφορετικά εθνικά στυλ συνθέτοντας με αυτόν τον τρόπο το αποκορύφωμα της Μπαρόκ εποχής. Πιο

---

<sup>42</sup> Mangsen, 'Sonata'.

<sup>43</sup> Σακαλλιέρος, *Σημειώσεις*, σελ. 5.

<sup>44</sup> Σακαλλιέρος, *Σημειώσεις*, σελ. 15-16.



συγκεκριμένα, συναντώνται πολλά *galant* ιδιώματα (η φυσικά και άμεσα ελκυστική μελωδία του *Adagio*) δίπλα σε σονάτες με πιο παραδοσιακό στυλ, τις φούγκες. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον αποτελούν τα τρία και κουαρτέτα έργα, στα οποία το *basso continuo* συμμετέχει ως ένα «πραγματικό» μέρος. Μερικά έργα είναι γραμμένα *auf Consertenart* και δανείζονται πτυχές από ένα τυπικό *concerto style* του Vivaldi. Άλλα πάλι, δανείζονται στοιχεί από την οπερατική άρια ή το ρετσιτατίβο, τους Γαλλικούς χορούς και την οβερτούρα.<sup>45</sup>

Στην Αγγλία, οι συνθέτες άρχισαν να γράφουν σονάτες από τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα και μετά επηρεασμένες από την εθνική τους αφοσίωση στο βιολί και την γνωριμία τους με τις ιταλικές και γερμανικές σονάτες. Τέλος, συναντάμε τον όρο *sennet* που χρησιμοποιείται με την ίδια σημασία, αν και είναι αμφισβητήσιμο αν η λέξη σονάτα προέρχεται από την ίδια ρίζα.<sup>46</sup>

Η σονάτα στη Γαλλία γνώρισε ανάπτυξη περίπου στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Μάλιστα, Γάλλοι συνθέτες άρχισαν σύντομα να συνεισφέρουν. Οι Jean-Marie Leclair, Louis-Antoine Dornel και Michel Blavet φαίνεται να είναι από τους πρώτους συνθέτες σονάτας της Γαλλίας. Σε αυτούς συγκαταλέγεται και η Elisabeth Jacquet de La Guerre, η οποία έγραψε δώδεκα σονάτες για ένα ή δύο βιολιά και μπάσο. Οι έξι εκδόθηκαν το 1707, ενώ δύο από αυτές αντιγράφηκαν από τον Brossard, γι' αυτό και συμπεριλαμβάνονται στη λίστα με τους πρώτους συνθέτες σονάτας της Γαλλίας. Αξιοσημείωτη είναι και η *accompanied sonata* (Jean-Joseph de Mondoville, Jean-Philippe Rameau), κατά την οποία το βιολί ή το φλάουτο συνοδεύει κάποιο πληκτροφόρο.<sup>47</sup>

Σαφώς καμία από αυτές τις αλλαγές δεν έγιναν εν μία νυκτί. Όμως είναι αρκετά εμφανείς αν συγκριθούν οι σονάτες του 1630 ή του 1700 με εκείνες του 1750.

## 2.4. Όργανα

Τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνται στο Μπαρόκ προέρχονται από την πλούσια συλλογή οργάνων της Αναγέννησης. Σαφώς δεν παραμείναν ίδια. Οι κατασκευαστές οργάνων προσπάθησαν να εξελίξουν τα μουσικά όργανα όσο περισσότερο μπορούσαν (π.χ. διεύρυνση έκτασης, αύξηση έντασης) ή επινόησαν νέα (όπως το πιανοφόρτε). Αρχικά, φαίνεται οι συνθέτες και οι μουσικοί να εστιάζουν πιο πολύ στο βιολί, όμως με το πέρασμα του χρόνου άρχισαν και άλλα όργανα να μονοπωλούν το ενδιαφέρον. Σ' αυτό το κεφάλαιο θα γίνει μια σύντομη παρουσίαση των μουσικών οργάνων της εποχής Μπαρόκ και κατά πόσο ήταν σε χρήση σε σχέση με το είδος της σονάτας.

---

<sup>45</sup> Mangsen, 'Sonata'.

<sup>46</sup> Mangsen, 'Sonata'.

<sup>47</sup> Mangsen, 'Sonata'.



Τα πιο δημοφιλή μουσικά όργανα κατά την εποχή Μπαρόκ ήταν τα έγχορδα με δοξάρι της οικογένειας του βιολιού. Πιο συγκεκριμένα, το *βιολί* δέσποζε στα περισσότερα έργα της εποχής, όπως και η *viola da gamba* [εικόνα 3] (κυρίως στις αρχές τις Μπαρόκ εποχής). Στην κορυφή των οργάνων που εκτελούσαν τις σονάτες είναι το *βιολί*. Μερικές φορές αναφέρονταν σε αυτό ως *viola da braccio* (βιόλα για τον ώμο).<sup>48</sup> Από τις πρώτες φορές που χρησιμοποιήθηκε σαν σόλο όργανο ήταν στις σονάτες του Cima περίπου το 1610. Μπορεί να ειπωθεί ότι το βιολί έκανε το ντεμπούτο του, έφτασε στο πρώτο του αποκορύφωμα τόσο σε κατασκευαστικό στάδιο όσο και στην εκτελεστική τεχνική στην Ιταλία. Στη συνέχεια διαδόθηκε στις υπόλοιπες (λιγότερο δεκτικές) χώρες και οι οποίες προσέλκυαν μερικούς από τους μεγαλύτερους βιρτουόζους οργανοπαίκτες.<sup>49</sup> Από την άλλη, η χρήση της *viola da gamba* περιορίστηκε κυρίως μετά τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Παρ' όλα αυτά τη χρησιμοποιούσαν κυρίως στις χώρες Γαλλία, Αγγλία και Γερμανία. Έπαιζε κυρίως τη μελωδική γραμμή του μπάσου. Από την άλλη, στην Ιταλία έγραφαν ελάχιστοι σόλο σονάτες για αυτή.<sup>50</sup>



**Εικόνα 3:** Viola da gamba του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

Ανάμεσα σε άλλα όργανα της οικογένειας του βιολιού, η βιόλα [εικόνα 4] χρησιμοποιήθηκε κυρίως ως όργανο για «γέμισμα». Το τσέλο είχε μια πιο διακριτική ανάπτυξη απ' ό,τι το βιολί. Οι σόλο σονάτες και τα μέρη concertante για τσέλο ξεκίνησαν μετά την εμφάνιση των έργων του Corelli στην Μπολόνια. Η σόλο σονάτα για τσέλο εξελίχθηκε και εξαπλώθηκε και σε άλλες χώρες όπως για παράδειγμα το Παρίσι και το Λονδίνο. Στο σημείο αυτό να σημειωθεί ότι όταν γίνεται λόγος για σόλο σονάτες τις περισσότερες φορές εννοείται με τη συνοδεία του basso continuo, αν και δεν ξεκαθαρίζεται στα έργα των συνθετών. Τέλος, όσον αφορά τα έγχορδα νυκτά όργανα συναντώνται πολλά διαφορετικά είδη κιθάρας τόσο στην Ιταλία όσο και στην Ισπανία, όπως επίσης και διάφορα λαουτοειδή σε όλη την Ευρώπη, με τη θεόρβη να ξεχωρίζει αφού γράφτηκε γι' αυτή ένας σεβαστός αριθμός σονατών.<sup>51</sup>

<sup>48</sup> Stauffer, *The World of Baroque Music*, σελ. 48.

<sup>49</sup> Newman, *The Sonata*, σελ. 53-54.

<sup>50</sup> Stauffer, *The World of Baroque Music*, σελ. 48.

<sup>51</sup> Newman, *The Sonata*, σελ. 54-55.



**Εικόνα 4:** Tenor viola του 1690, φτιαγμένη από τον Antonio Stradivari. Ανήκε στη συλλογή του Ferdinando de Medici.

Το πιο σημαντικό πνευστό από το πρώιμο Μπαρόκ (και κυρίως στην Ιταλία) είναι το cornetto [εικόνα 5]. Συχνά, χαρακτηρίζεται ως υποκατάστατο του βιολιού. Αν και είναι δύσκολο να παιχτεί, το cornetto συνδυάζει τους ήχους της τρομπέτας, του φλάουτου, και της ανθρώπινης φωνής.<sup>52</sup> Το cornetto χρησιμοποιούνταν ως εναλλακτική του βιολιού (π.χ. στις σονάτες του Maurizzio Cazzati (1616-1678), Op. 35, No. 11). Όταν ήταν σε χρήση, η γραμμή του basso continuo παιζόταν από το τρομπόνι. Επιπλέον, η τρομπέτα [εικόνα 6] ή η σάλπιγγα, ήταν το ιδανικό όργανο για τελετές και στρατιωτικές περιστάσεις. Το φλάουτο, αν και υπήρχε έγινε ένα από τα πιο αγαπητά όργανα για τη σονάτα στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Τέλος, το φαγκότο έκανε την πρώτη του εμφάνιση το 1621 στις *Sonate concertate* του Dario Castello (πρώτο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα-1631).<sup>53</sup>

Τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, οι σόλο σονάτες (σονάτες για ένα μόνο όργανο) είναι ελάχιστες έως μηδαμινές, καθώς σχεδόν πάντα υπήρχε η συνοδεία κάποιου οργάνου που έπαιζε το basso continuo. Οι περισσότερες σόλο σονάτες είναι συνήθως γραμμένες για ένα μελωδικό όργανο (κυρίως βιολί) και τη συνοδεία του basso continuo.<sup>54</sup> Αυτό δεν σημαίνει απαραίτητα ότι δεν υπήρχαν σονάτες για ένα και μόνο ένα μουσικό όργανο.



**Εικόνα 5:** Τρία διαφορετικά είδη κορνέττων.

Τέλος, τα πληκτροφόρα όργανα που χρησιμοποιούνταν κατά την εποχή Μπαρόκ ήταν κατά βάση δύο: το εκκλησιαστικό όργανο και το τσέμπαλο. Και τα δύο είχαν

<sup>52</sup> Stauffer, *The World of Baroque Music*, σελ. 50.

<sup>53</sup> Newman, *The Sonata*, σελ. 55-56.

<sup>54</sup> Mangsen, Sandra, 'Solo Sonata', Grove Music Online, 16/11/2018.

διπλό ρόλο στις σονάτες, ανάλογα τη βούληση του συνθέτη. Είτε αναλάμβαναν την αρμονική δομή, είτε έπαιζαν εξ ολοκλήρου σόλο σονάτες.<sup>55</sup> Στο basso continuo, πέραν της μελωδικής γραμμής του μπάσσου αναγράφονταν και η αρίθμηση που υποδείκνυε τις συγχορδίες και τις αλλαγές τους σε θέσεις εκτός ευθείας κατάστασης. Έτσι, τα πληκτροφόρα έπαιζαν τόσο τη μελωδική γραμμή του μπάσσου όσο και τις αναγραφόμενες συγχορδίες. Η πραγματική εκτελεστική πράξη περιελάμβανε αυτοσχεδιασμό πάνω στη γραμμένη παρτιτούρα, με την οποία ο μπαρόκ εκτελεστής ήταν εξοικειωμένος.<sup>56</sup> Το εκκλησιαστικό όργανο χρησιμοποιούνταν κυρίως στην εκκλησία για θρησκευτικές περιστάσεις (π.χ. λειτουργίες), ενώ το τσέμπαλο είχε πιο κοσμικό χαρακτήρα, καθώς συναντάται στα περισσότερα σπίτια και αυλές ευγενών. Κατά το πρώιμο Μπαρόκ, το τσέμπαλο είχε σχεδόν πάντα συνοδευτικό χαρακτήρα. Οι πιο σημαντικοί συνθέτες που το ανέδειξαν τόσο στον ήχο του όσο και στην εκτελεστική πράξη είναι ο Girolamo Frescobaldi (1608-1628) και αργότερο ο Domenico Scarlatti, ο οποίος είναι και ο συνθέτης στον οποίο θα εστιάσουμε από εδώ και πέρα.<sup>57</sup>



**Εικόνα 6:** Τρομπέτα της εποχής Μπαρόκ, μοντέλο Johann Leonhard Ehe III, Νυρεμβέργη, 1700.

---

<sup>55</sup> Newman, *The Sonata*, σελ. 56-57.

<sup>56</sup> Σακαλλιέρος, *Σημειώσεις*, σελ. 4.

<sup>57</sup> Mangsen, 'Sonata'.

## 3. Domenico (Giuseppe) Scarlatti

---

### 3.1. Πρώιμη περίοδος

#### 3.1.1. Τα μαθητικά χρόνια

Ο Domenico (Giuseppe) Scarlatti [εικόνα 7] γεννήθηκε στη Νάπολη της Ιταλίας στις 26 Οκτωβρίου του 1685. Ήταν συνθέτης, τσεμπαλίστας και τραγουδιστής. Οι γονείς του, Alessandro Scarlatti (1660-1725) και Antonia Anzalone, είχαν συνολικά δέκα παιδιά και ο Domenico ήταν το έκτο παιδί κατά σειρά ηλικίας.<sup>58</sup> Το χριστιανικό του όνομα Giuseppe δεν το χρησιμοποίησε ποτέ, διαφορετικά ίσως να υπήρχε ένα μπέρδεμα με τον ανιψιό του, με τον οποίο είχαν το ίδιο όνομα. Το όνομα που χρησιμοποιούσε στην Ιταλία ήταν πάντα το Domenico (ή το συνηθισμένο υποκοριστικό στην Ιταλία Mimeo) Scarlatti, ενώ στην Πορτογαλία και στην Ισπανία ήταν γνωστός ως Domingo Escarlate (Ecarlati ή Escarlatti).<sup>59</sup>



**Εικόνα 7:** Ο Domenico Scarlatti σε πορτρέτο του Domingo Antonio Velasco (1738).

---

<sup>58</sup> Kirkpatrick, Ralph, *Domenico Scarlatti*, Princeton: Princeton University Press: 1953, σελ. 4.

<sup>59</sup> Boyd, Malcolm & Pagano, Roberto, 'Domenico (Giuseppe) Scarlatti', Grove online music, 20/12/2017.

Σχετικά με τα παιδικά του χρόνια και την πρώτη του επαφή με τη μουσική δεν υπάρχουν ακριβείς πληροφορίες παρά μόνο υποθέσεις. Αφού προερχόταν από μουσική οικογένεια, ίσως κάποιος από το οικογενειακό του περιβάλλον (ο πατέρας του, ο θείος του ή κάποιο από τα αδέρφια του) τον βοήθησαν στα πρώτα του μουσικά βήματα ή απλά μιμούνταν ό,τι άκουγε στο σπίτι. Ο Ralph Kirkpatrick, στο βιβλίο του *Domenico Scarlatti*, αναφέρει ότι σίγουρα έλαβε κάποιες γνώσεις όσον αφορά το τραγούδι, το συνεχές βάσιμο, την αντίστιξη και το παίξιμο πληκτροφόρου.<sup>60</sup> Από την άλλη, το σίγουρο είναι πως δέχτηκε πολλά ερεθίσματα και σε συνδυασμό με το μεγάλο του ταλέντο ξεχώρισε από νωρίς.

Από κάποια ηλικία και μετά ήταν βοηθός του πατέρα του Alessandro και ακολουθούσε τον πατέρα του στα διάφορα επαγγελματικά του ταξίδια. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να έχει πολλά ερεθίσματα και ακόμη περισσότερες επιρροές τόσο από τη μουσική ζωή της εκάστοτε περιοχής που επισκεπτόταν, όσο και από την αρχιτεκτονική των Ιταλικών πόλεων (κυρίως Φλωρεντία, Βενετία, Ρώμη, Τοσκάνη).<sup>61</sup> Έτσι ο νεαρός Domenico απέκτησε γερές βάσεις προκειμένου να ξεδιπλώσει το μουσικό του ταλέντο.



**Εικόνα 8:** Ιταλικό τσέμπαλο του 1693. Σήμερα φιλοξενείται στην έκθεση του Εθνικού Μουσείου Αμερικανικής Ιστορίας.

<sup>60</sup> Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 9.

<sup>61</sup> Boyd & Pagano, 'Domenico (Giuseppe) Scarlatti'.



### 3.1.2. Ο νεαρός συνθέτης

Ο πατέρας του συνθέτη Alessandro [εικόνα 9], ο οποίος είχε αναλάβει την προώθησή του, είχε κανονίσει τον διορισμό του Domenico ως οργανίστα στην εκκλησία Capella Reale της Νάπολης, με μια πρόσθετη αμοιβή για τη θέση *clavicembalista di camera*.<sup>62</sup> Όμως, ήδη από τα εφηβικά του χρόνια, η Νάπολη δεν ήταν αρκετή για αυτόν. Ο πατέρας του, που κατάλαβε από νωρίς το μεγάλο ταλέντο του συνθέτη, πίστευε πως ο Domenico έπρεπε να βρεθεί με αντάξιους του και αποφάσισε να αναζητήσει νέες μουσικές κατευθύνσεις για αυτόν. Έτσι, τον έστειλε για αρχή στη Ρώμη. Σύμφωνα με τον ιστορικό Charles Burney (1726-1814) ο Alessandro εμπιστεύθηκε το παιδί του στον Francesco Gasparini (1661-1727). Ο Gasparini έζησε στη Ρώμη μέχρι το 1702, στη συνέχεια μετακόμισε στη Βενετία και επέστρεψε ξανά στη Ρώμη το 1720. Κατά τη διάρκεια αυτού του διαστήματος απέκτησε πολλές εμπειρίες όσον αφορά τη μουσική και ειδικά στη Βενετία. Ο Domenico αλληλεπίδρασε μαζί του τόσο στη Ρώμη όσο και στη Βενετία (1705-1709). Όμως, ο Domenico πήρε περισσότερες γνώσεις από τον Gasparini στη Βενετία παρά στη Ρώμη.<sup>63</sup>



**Εικόνα9:** Ο Alessandro Scarlatti (1660-1725), πατέρας του Domenico.

<sup>62</sup>Boylde & Pagano, 'Domenico (Giuseppe) Scarlatti'.

<sup>63</sup>Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 25-26.

Μια γενικότερη εικόνα για τη θέση του Domenico στη μουσική ζωή της Ιταλίας για εκείνη την περίοδο δίνει η παρακάτω επιστολή. Πρόκειται για την επιστολή που έστειλε ο Alessandro στον Πρίγκιπα της Τοσκάνης Ferdinando de Medici, με ημερομηνία 30 Μαΐου 1705:

Τον απομάκρυνα βίαια από τη Νάπολη όπου, αν και υπήρχε χώρος για το ταλέντο του, δεν ήταν [το ταλέντο του] για ένα τέτοιο μέρος. Τον απομάκρυνα επίσης από τη Ρώμη, επειδή δεν υπάρχει καταφύγιο για μουσική, η οποία ζει εδώ ως ζητιάνος. Ένας αετός που τα φτερά του μεγαλώνουν δεν μπορεί να παραμείνει στη φωλιά, και εγώ δεν μπορώ να εμποδίσω την πτήση του.<sup>64</sup>

Η απάντηση που έλαβε από τον Ferdinando de Medici είναι πως ο Domenico «είχε πραγματικά τόσο πλούσιο ταλέντο και πνεύμα ώστε να μπορεί να εξασφαλίσει την παρουσία του οπουδήποτε, αλλά κυρίως στη Βενετία, όπου η ικανότητα συναντά κάθε εκτίμηση και ευχαρίστηση».<sup>65</sup>

Κατά την περίοδο που ο Domenico βρισκόταν στη Βενετία, ο δάσκαλός του Gasparini ετοίμαζε ένα εγχειρίδιο που αναφερόταν στην τεχνική παιξίματος του συνεχούς βάσιμου. Το έργο έφερε τον τίτλο *L' Armonico Praticoal Cimbalo* και εκδόθηκε το 1708. Είχε αρκετές επανεκδόσεις και για μισό αιώνα αποτελούσε παιδαγωγικό μοντέλο για την εκμάθηση του basso continuo. Είναι πιθανό ο Domenico να είχε συζητήσει μαζί του για αυτή τη δουλειά ή ακόμη και να βοήθησε στην προετοιμασία για την εκτύπωση.<sup>66</sup>



**Εικόνα 10:** Domenico Scarlatti. Λιθογραφία από τον Alfred Lemoine.

---

<sup>64</sup> Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 21-22.

<sup>65</sup> Boyd & Pagano, 'Domenico (Giuseppe) Scarlatti'.

<sup>66</sup> Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 27.

Μία από τις σημαντικότερες γνωριμίες του Scarlatti ήταν αυτή με τον Handel. Σύμφωνα με τον John Mainwaring (1724-1807), τον πρώτο βιογράφο του Handel, η γνωριμία τους έγινε όσο βρίσκονταν και οι δύο στη Βενετία. Ο Scarlatti συγκρίθηκε πάρα πολύ με τον Handel και αυτό φαίνεται από την εξής ιστορία: ο Καρδινάλιος Ottoboni προκήρυξε διαγωνισμό ώστε να συγκρίνει τις ικανότητές τους πάνω στο πληκτροφόρο. Ο Domenico αναγνώρισε την υπεροχή του αντιπάλου στο όργανο, ενώ οι ακροατές διχάστηκαν όσον αφορά το αποτέλεσμα για το ποιος ήταν καλύτερος στο διαγωνισμό πληκτροφόρου.<sup>67</sup>

Το 1707 ο συνθέτης βίωσε μια αποτυχία του πατέρα του στη Βενετία. Αυτή του η αποτυχία άφησε ερωτήματα για το αν ο Alessandro προωθεί σωστά τον γιο του, καθώς τα σχέδιά του δεν επέτρεψαν στον συνθέτη να στραφεί και να εξελιχθεί εκεί που έδειξε την κλίση του, δηλαδή στο τσέμπαλο. Όμως ο Domenico δεν αντέδρασε και συνέχισε να υπακούει στη στρατηγική του πατέρα.<sup>68</sup>

## 3.2. Ο ώριμος συνθέτης

### 3.2.1. Ιταλία

Σύμφωνα με την εγκυκλοπαίδεια *Grove Music Online*, η καριέρα του Domenico στα αρχικά της στάδια δεν ήταν τόσο στατική όσο συνηθίζουν να την απεικονίζουν οι βιογράφοι. Αυτό φαίνεται και από την πρόσληψή του σε μία από τις σημαντικότερες θέσεις της Ρώμης.

Εκείνη την περίοδο στη Ρώμη ζούσε η Maria Casimira, πρώην βασίλισσα της Πολωνίας και λάτρης της όπερας. Μάλιστα, διέθετε ένα μικρό θέατρο όπου ανέβαζε όπερες, για το οποίο χρειαζόταν έναν *maestro di cappella*. Ο Alessandro Scarlatti ήταν αυτός που προσλήφθηκε στις υπηρεσίες της το 1708 έχοντας το γιο του ως αναπληρωματικό της θέσης. Όμως, ο Alessandro επέστρεψε στη Νάπολη και έτσι στις 9 Ιανουαρίου του 1709, ο Domenico διορίστηκε επίσημα ως *maestro di cappella* της Maria Casimira. Όντας στις υπηρεσίες της συνέθεσε αρκετές όπερες, αφού συνέθετε τουλάχιστον μια όπερα κάθε χρόνο. Τα πρώτα του έργα σε αυτή τη θέση είναι το ορατόριο *La conversion di Clodoveo* και το ποιμενικό δράμα *La Silvia* (1709-1710), και τα δύο σε λιμπρέτο του Carlo Sigismondo Capeci (1652-1728).<sup>69</sup>

Εκείνη την εποχή στην Ιταλία επικρατούσε οικονομική κρίση, η οποία ανάγκασε πολλούς να μεταναστεύσουν. Μία από αυτούς ήταν και η Maria Casimira, καθώς εγκατέλειψε τη Ρώμη και κατέφυγε στη Γαλλία. Όμως, ο Scarlatti είχε ήδη εξασφαλίσει άλλο εισόδημα.<sup>70</sup> Πιο συγκεκριμένα, κατά τη διάρκεια των τελευταίων

---

<sup>67</sup> Boyld & Pagano, 'Domenico (Giuseppe) Scarlatti'.

<sup>68</sup> Boyld & Pagano, 'Domenico (Giuseppe) Scarlatti'.

<sup>69</sup> Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 46-50.

<sup>70</sup> Boyld & Pagano, 'Domenico (Giuseppe) Scarlatti'.



του χρόνων στις υπηρεσίες της Maria Casimira, ο Domenico είχε ήδη αναπτύξει σχέσεις με το Βατικανό, όπου διευθυντής της Cappella Giulia του S. Pietro ήταν ο Paolo Lorenzo. Μετά το θάνατό του στις 28 Οκτωβρίου του 1713 τον διαδέχθηκε ο βοηθός του Tommaso Baj και ο Scarlatti διορίστηκε βοηθός του. Ένα χρόνο αργότερα και μετά από τον θάνατο του Baj (22 Δεκεμβρίου 1714) ο Domenico Scarlatti πήρε τη θέση του maestro di cappella.<sup>71</sup> Ο Giancarlo Rostirolla ανακάλυψε έναν μεγάλο όγκο θρησκευτικής μουσικής που ο Scarlatti συνέθεσε όταν βρισκόταν σε αυτή τη θέση. Παρ' όλο τις υψηλές απαιτήσεις του νέου πόστου, η καλή διάθεση του συνθέτη για δουλειά δεν εξαντλήθηκε, καθώς παράλληλα συνέχιζε να ανεβάζει όπερες στο θέατρο Carpanica, όπου ανέβαιναν οι τελευταίες όπερες του πατέρα του.<sup>72</sup>

Τον Ιούνιο του 1714 και με αφορμή τη γέννηση του παιδιού του Βασιλικού ζεύγους της Πορτογαλίας συνέθεσε το έργο *Applauso genetliaco*. Έτσι ξεκίνησε μια πολύ καλή σχέση με τον Πορτογάλο πρέσβη Marquis de Fontes, η οποία τον οδήγησε πέντε χρόνια μετά να μετακομίσει στη Λισαβόνα.<sup>73</sup>

Σε κάποιο έγγραφο που χρονολογείται το 1717, ο Alessandro βλέποντας την ανοδική πορεία της καριέρας του γιου του παραδέχθηκε με κάποια απροθυμία την ανεξαρτησία του Domenico από την πατρική εξουσία. Δεν μπορούσε να συνειδητοποιήσει ότι «ο μικρός αετός είχε αφήσει τη φωλιά του», όμως, επισήμανε πως δεν θα παρεμπόδιζε τη πορεία της καριέρας του.<sup>74</sup>

Τον Αύγουστο του 1719 ο Domenico παραιτείται από τη θέση που είχε στο Βατικανό. Αυτό συνέβη επειδή ο Βασιλιάς της Πορτογαλίας João V (1689-1750) τον είχε διορίσει ως *mestre* του βασιλικού παρεκκλησιού. Μάλιστα, σύμφωνα με τα αρχεία που ανακάλυψε και δημοσίευσε ο μουσικολόγος Gerhard Doderer αναφέρεται ότι η άφιξη του συνθέτη στην Πορτογαλία αναμενόταν με ανυπομονησία.<sup>75</sup>

Έτσι ο συνθέτης έφυγε από την Ιταλία. Όσον αφορά για τις μετέπειτα μετακινήσεις του μέχρι και την άφιξή του στην Πορτογαλία δεν υπάρχουν ακριβή στοιχεία. Το χειρόγραφο του Francesco Colignani που χρονολογείται στις 3 Σεπτεμβρίου 1719 επιβεβαιώνει την παραίτησή του από το Βατικανό και επιπλέον αναφέρει ότι παρατήθηκε «καθώς έφυγε για την Αγγλία και τη θέση του πήρε ο Ottavio Pitoni».<sup>76</sup> Αυτός ο ισχυρισμός, ότι πήγε δηλαδή στην Αγγλία, δεν μπορεί να αποδειχθεί για δύο λόγους. Ο ένας είναι ότι λόγω των πολιτικών συνθηκών και των αναταραχών που λάμβαναν χώρα μεταξύ Αγγλίας και Σκωτίας εκείνη την περίοδο θα ήταν δύσκολο να

---

<sup>71</sup> Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 56.

<sup>72</sup> Boyd & Pagano, 'Domenico (Giuseppe) Scarlatti'.

<sup>73</sup> Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 59.

<sup>74</sup> Boyd & Pagano, 'Domenico (Giuseppe) Scarlatti'.

<sup>75</sup> Boyd & Pagano, 'Domenico (Giuseppe) Scarlatti'.

<sup>76</sup> Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 65.

πραγματοποιηθεί ένα τέτοιο ταξίδι.<sup>77</sup> Ο άλλος είναι ότι οι άνθρωποι που ζούσαν και δραστηριοποιούνταν στην Αγγλία τη συγκεκριμένη εποχή (Francesco Scarlatti, Handel και Roseingrave) δεν αναφέρουν τίποτα για μια πιθανή επίσκεψη του Domenico. Αν είχε πάει, σίγουρα θα είχε εμπλακεί στις διάφορες μουσικές δραστηριότητες που λάμβαναν χώρα. Πιο συγκεκριμένα, στις 30 Μαΐου του 1720, στη συναυλία που έγινε στο Haymarket Theatre του Λονδίνου και ήταν υπό τη διεύθυνση του Thomas Roseingrave (στενό φίλο του Domenico), αν ήταν εκεί σίγουρα θα συμμετείχε· όμως δεν υπάρχουν τέτοιες ενδείξεις.<sup>78</sup>

Όλα τα παραπάνω, σε συνδυασμό με την ανεξαρτησία από τον πατέρα του μαρτυρούν τον υψηλό επαγγελματισμό του συνθέτη, παρά το νεαρό της ηλικίας του.

### 3.2.2. Πορτογαλία

Ο Domenico Scarlatti έφτασε στη Λισαβόνα στις 29 Νοεμβρίου 1719. Αρχικά, για να δημιουργήσει ένα καλό κλίμα και μια πρώτη καλή εντύπωση, τραγούδησε στο ακροατήριο που είχε συγκεντρωθεί, στο οποίο συγκαταλεγόταν και η ίδια η βασίλισσα. Έπειτα, «απέδειξε τις ικανότητές του» και στους ανώτερους ηγεμόνες. Μάλιστα, συνέβαινε αρκετά συχνά, το να παίζει μπροστά στους ανώτερους του αποδεικνύοντας το ταλέντο του. Παραστάσεις όπερας δεν υπήρχαν. Η αρμοδιότητά του ήταν να συνθέτει θρησκευτικά έργα και σερενάτες (μερικές συνέθεσε ο Emanuele d' Astorga, 1680-1757) με αφορμή τους εορτασμούς βασιλικών γενεθλίων ή ονομαστικών εορτών. Το μόνο που του «υποσχέθηκε» η Λισαβόνα είναι ένα πιο προσοδοφόρο έδαφος σε αντίθεση από τη ρουτίνα της Ρώμης.<sup>79</sup>

Μετά από τις πρώτες επιτυχημένες εμφανίσεις του, τον νέο *mestre de cappella* περίμενε μία ακόμη θέση. Ο συνθέτης κλήθηκε να αναλάβει την μουσική εκπαίδευση του Don Antonio (1695-1757), αδελφού του Βασιλιά João [εικόνα 11]. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να ξεκινήσει η καριέρα του ως δάσκαλος με σπουδαιούς μαθητές.<sup>80</sup> Ένας εξ αυτών ήταν ο Carlos Seixas (1704-1742), ο οποίος ήταν ήδη οργανίστας της Πατριαρχικής εκκλησίας. Ο Don Antonio ήταν αυτός που τον πρότεινε για μαθητή στον Scarlatti. Θεώρησε πως ο Scarlatti, ως ξένος, θα του μεταλαμπάδευε στοιχεία που δεν είχε την ευκαιρία να μάθει στην Πορτογαλία. Ο Scarlatti εντυπωσιάστηκε τόσο με το ταλέντο του δεκαεξάχρονου τότε Seixas που στα πλαίσια της ευγένειας της εποχής του είπε «εσύ είσαι αυτός που θα έπρεπε να μου κάνεις μάθημα». Όσο κι αν φαίνεται περίεργο, πιθανώς ο Seixas ήταν αυτός που τον οδήγησε σε ένα νέο μονοπάτι ώστε να συνδυάσει την τέχνη με στοιχεία παραδοσιακής μουσικής.<sup>81</sup>

---

<sup>77</sup> Boyd & Pagano, 'Domenico (Giuseppe) Scarlatti'.

<sup>78</sup> Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 65-66.

<sup>79</sup> Boyd & Pagano, 'Domenico (Giuseppe) Scarlatti'.

<sup>80</sup> Boyd & Pagano, 'Domenico (Giuseppe) Scarlatti'.

<sup>81</sup> Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 69.



**Εικόνα 11:** Ο Βασιλιάς της Πορτογαλίας João V.

Επιπλέον, μια ακόμη μαθήτρια (και μάλιστα βασιλικής καταγωγής) φαίνεται να είχε εξαιρετικό μουσικό ταλέντο: η Πριγκίπισσα της Πορτογαλίας, μετέπειτα Βασίλισσα της Ισπανίας και κόρη του João, Maria Barbara (1711-1758) [εικόνα 12]. Η Maria Barbara, η οποία υπήρξε προστάτιδα του συνθέτη, διακρίθηκε τόσο στο τραγούδι όσο στην ερμηνεία του πληκτροφόρου και τη σύνθεση. Πλέον ο Scarlatti είχε διπλό ρόλο: από τη μία, είχε να συνθέσει θρησκευτικά έργα, ή να αναβιώσει παλαιότερα που είχε ήδη γράψει στην Ιταλία και από την άλλη, είχε να συνθέσει έργα για τσέμπαλο για τις υπηρεσίες των μαθητών του. Βέβαια, είναι αμφιλεγόμενο αν ξεκίνησε να γράφει εκπαιδευτικές σονάτες ήδη από την Ιταλία ή αν άρχισε στη Λισαβόνα καθαρά για τους μαθητές του.

Το 1724 ο Scarlatti επέστρεψε στην Ιταλία. Μάλιστα, ο φλαουτίστας Johann Joachim Quantz τον συνάντησε στη Ρώμη. Εκεί γνώρισε και τον Carlo Broschi, γνωστό και ως Farinelli (1705-1782), ο οποίος βρισκόταν στα πρώτα βήματα της καριέρας του. Κατά την παραμονή του στην Ιταλία, ο Domenico συναντήθηκε με τον με τον πατέρα του λίγο πριν τον θάνατό του. Αν και ο Alessandro είχε ζήσει αρκετά ώστε να είναι άξιος σεβασμού και (σύμφωνα με τον Kirkpatrick) να θεωρείται ο Πατριάρχης της Ναπολιτάνικης μουσικής, είχε ζήσει και αρκετά ώστε να θεωρείται παλιομοδίτης.<sup>82</sup> Αυτό δημιουργεί το αναπάντητο μέχρι στιγμής ερώτημα αν στην τελευταία του συνάντηση με τον Domenico τον έστρεψε σε έναν πιο παλιομοδίτικο μουσικά δρόμο.

Στις 22 Οκτωβρίου του 1725, ο Alessandro Scarlatti πέθανε στη Νάπολη.<sup>83</sup> Ο θάνατος του πατέρα του, προκάλεσε βαθειά και μακροχρόνια κατάθλιψη στον συνθέτη.

---

<sup>82</sup> Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 74.

<sup>83</sup> Boyd & Pagano, 'Domenico (Giuseppe) Scarlatti'.

Σύμφωνα με ένα ντοκουμέντο που ανακάλυψε ο Doderer, ο Domenico είχε την ανάγκη να ανακάμψει από την κατάθλιψή του. Έτσι, χάρη στη γενναιοδωρία του João, γύρω στο τέλος Ιανουαρίου του 1727, γύρισε πίσω στη Ρώμη ώστε να αποκαταστήσει την υγεία του.<sup>84</sup>



**Εικόνα 12:** Λεπτομέρεια του πίνακα του Gaspare Traversi. Δείχνει τον Scarlatti να διδάσκει την Πριγκίπισσα της Πορτογαλίας Maria Barbara.

Τον Οκτώβριο του 1728 η μαθήτριά του Maria Barbara παντρεύτηκε τον Βασιλιά της Ισπανίας Ferdinando VI. Η επιστροφή του στην Πορτογαλία αναμενόταν να γίνει τότε.<sup>85</sup> Παρ' όλα αυτά δεν είναι γνωστό αν γύρισε αμέσως στη Λισαβόνα αφού θεραπεύτηκε και αν παρευρέθηκε στον γάμο.<sup>86</sup>

Πάντως, λίγο πριν, στις 15 Μαΐου του 1728, είναι γνωστό πως βρισκόταν στη Ρώμη, καθώς παντρεύτηκε τη δεκαεξάχρονη Maria Catalina Gentili, η οποία του χάρισε συνολικά έξι παιδιά. Όμως, άφησε την τελευταία της πνοή στις 6 Μαΐου 1739. Μετά από μια σύντομη περίοδο ως χήρος ο Scarlatti παντρεύτηκε την Anastasia Ximenes, μια νέα γυναίκα από το Cadiz, η οποία μεταξύ του 1743 και 1749 του χάρισε άλλα τέσσερα παιδιά. Συνολικά είχε δέκα παιδιά, τόσα όσα και ο πατέρας του.<sup>87</sup>

### 3.2.3. Ισπανία

Ύστερα από μια σχεδόν δεκαετία συνεχών μετακινήσεων (1719-1728) του συνθέτη, για τις οποίες υπάρχουν λίγες πληροφορίες, ο Domenico ακολούθησε τη μαθήτριά του, μετά τον γάμο της, στην Ισπανία. Ο ερχομός του στην Ισπανία υπολογίζεται ότι

---

<sup>84</sup> Boyd & Pagano, 'Domenico (Giuseppe) Scarlatti'.

<sup>85</sup> Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 78.

<sup>86</sup> Boyd & Pagano, 'Domenico (Giuseppe) Scarlatti'.

<sup>87</sup> Boyd & Pagano, 'Domenico (Giuseppe) Scarlatti'.

έγινε μαζί με της Πριγκίπισσας Maria Barbara ή τουλάχιστον λίγο αργότερα, το 1728.<sup>88</sup>

Ο Scarlatti αν και πήγε στην Ισπανία επισκέφθηκε τουλάχιστον μία ακόμη φορά τη Λισαβόνα, καθώς δεν σταμάτησε να λαμβάνει τον μεγάλο του μισθό. Αυτές οι πληροφορίες προέρχονται από ένα χειρόγραφο ημερολόγιο, στο οποίο αναφέρει την επίσκεψη του συνθέτη στη Λισαβόνα, υπό τη συνοδεία της νεαρής συζύγου του και των τέκνων του.<sup>89</sup>

Πλέον, τα καθήκοντά του στην Ισπανία άλλαξαν. Αφού, απαλλάχτηκε από τη θέση του *mestre de cappella* που είχε στην Πορτογαλική αυλή, απέκτησε περισσότερο ελεύθερο χρόνο τον οποίο και αξιοποίησε. Πιο συγκεκριμένα, ενεπλάκη στις ιδιαίτερες καλλιεργημένες ιδιωτικές ψυχαγωγικές δραστηριότητες που ο Ferdinando και η Maria Barbara κρατούσαν στα διαμερίσματά τους, προστατευμένοι από τη ζήλια και τη δυσαρέσκεια της Elisabetta Farnese, της δεύτερης συζύγου του Philip V (πατέρα του Ferdinando).<sup>90</sup>

Το 1746 πεθαίνει ο Βασιλιάς της Ισπανίας Philip V. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να ανέλθουν στο θρόνο ο Ferdinando και η Maria Barbara, έχοντας έτσι περισσότερα δικαιώματα και δίνοντας χώρο στην ανάπτυξη της μουσικής ζωής και εκτός από τα διαμερίσματά τους. Εκτός από τον Scarlatti, μέλος του μουσικού προσωπικού ήταν και ο Farinelli, που ο Domenico είχε ήδη γνωρίσει στην Ιταλία. Ο Farinelli επηρεασμένος από την Ιταλία, από την ισχυρή υποστήριξη του οικείου του φίλου Pietro Metastasio από τη Βιέννη και από την αγάπη του για την όπερα, οδήγησε το βασιλικό ζεύγος να βρουν κάποιο χώρο ώστε να γίνουν παραγωγές όπερας. Ο Scarlatti παρ' όλα αυτά δεν ήταν πρόθυμος να επιστρέψει στη σύνθεση όπερας και το τελευταίο μέρος της ζωής του φαίνεται να είχε αφιερωθεί στην επίβλεψη του μεγαλύτερου του έργου: τη σύνταξη χειρογράφων που περιλάμβαναν τις σονάτες του για πληκτροφόρο.<sup>91</sup>

Τα τελευταία χρόνια της ζωής του τα πέρασε κλεισμένος σπίτι, καθώς νόσησε βαριά. Παρ' όλο που ήταν άρρωστος και παρ' όλο που ήταν στην προχωρημένη για την εποχή ηλικία των 64 ετών, δεν έμεινε άπραγος μουσικά. Αντιθέτως, τον διακατείχε μια ζωντάνια και μια δημιουργική διάθεση, η οποία τον οδήγησε να παράγει τις τελευταίες εκδοχές των σονατών του, που αποτελούν την κληρονομιά του. Η μουσική του αντίληψη παρέμεινε ακέραια, δίνοντας την εντύπωση ενός μεγάλου σε ηλικία συνθέτη, ο οποίος συγκέντρωσε όλες τις εμπειρίες του ώστε να παρουσιάσει ένα συγκεντρωμένο έργο, με ένα συγκεκριμένο μουσικό ύφος και στυλ ώστε να καταλήξει σε μια ολοκληρωμένη και τεκμηριωμένη μουσική άποψη.<sup>92</sup>

---

<sup>88</sup> Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 82.

<sup>89</sup> Boyd & Pagano, 'Domenico (Giuseppe) Scarlatti'.

<sup>90</sup> Boyd & Pagano, 'Domenico (Giuseppe) Scarlatti'.

<sup>91</sup> Boyd & Pagano, 'Domenico (Giuseppe) Scarlatti'.

<sup>92</sup> Boyd & Pagano, 'Domenico (Giuseppe) Scarlatti'.

Στα τελευταία χρόνια της ζωής του ο Domenico, θέλοντας να κάνει την αυτοκριτική του, αμφιταλαντευόταν για το αποτέλεσμα των έργων του. Ήξερε πως μέσα από τις σονάτες του έσπασε πολλούς κανόνες σύνθεσης. Αν και γνώριζε πως κάτι τέτοιο ήταν απόλυτα λογικό να συμβεί, φοβόταν πως οι αποκλίσεις από αυτούς τους κανόνες προσβάλλουν το αυτί. Ένα τέλος στο δίλλημά του ήρθε να βάλει ο Dr. M. L' Augier. Πρόκειται για έναν φίλο γιατρό από τη Βιέννη που τον επισκέφτηκε τον προτελευταίο χρόνο της ζωής του. Ο L' Augier ταξίδευε με σκοπό, όπως ο ίδιος έλεγε, να ακούσει «την εθνική μελωδία σε όλα τα μέρη του κόσμου με φιλοσοφικά αυτιά». Ο Scarlatti τον υποδέχθηκε θερμά, καθώς θεώρησε πως ήταν ο μόνος που θα μπορούσε να αξιολογήσει αμερόληπτα το έργο του. Όταν, λοιπόν, ρώτησε τον καλεσμένο του αν η μουσική προσβάλλει το αυτί και η απάντηση ήταν αρνητική, σκέφτηκε ότι υπήρχε μόνο ένας κανόνας που αξίζει να προσέχει ο εκάστοτε συνθέτης: να μην δυσαρεστείται η μόνη αίσθηση της οποίας αντικείμενο είναι η μουσική, δηλαδή η ακοή. Στη συνέχεια, ο Burney κατέγραψε τις μαρτυρίες του L' Augier, τις οποίες και θεωρούσε «ζωντανή ιστορία μοντέρνας μουσικής».<sup>93</sup>

Στις 23 Ιουλίου του 1757 ο Domenico Scarlatti άφησε την τελευταία του πνοή στο σπίτι Callede Leganitos. Θάφτηκε μυστικά (descreto) στη μονή του San Norberto, η οποία βρισκόταν κοντά στο Πανεπιστήμιο. Η μονή San Norberto καταστράφηκε το 1845 και πλέον δεν υπάρχουν ίχνη του μέρους όπου θάφτηκε. Το σημείωμα θανάτου του και των 50 Λειτουργιών που παραγγέλθηκαν για την ψυχή του, εισήλθαν στο ενοριακό μητρώο της εκκλησίας του San Martin.<sup>94</sup>

### 3.3. Εργογραφία

#### 3.3.1. Συνοπτική παρουσίαση του έργου του

Το πρώιμα ναπολιτάνικα έργα του Domenico Scarlatti περιλαμβάνουν κυρίως θρησκευτική μουσική. Εκείνη την εποχή ο πατέρας του ήταν *maestro* στην εκκλησία Basilica Liberiana και ο Domenico ως βοηθός του, συνέθεσε αρκετά θρησκευτικά έργα. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1713, όταν διορίστηκε ο ίδιος *maestro* στην Cappella Giulia του S. Petro του Βατικανού, οδηγήθηκε αναγκαστικά προς εκείνη την κατεύθυνση, δηλαδή στη σύνθεση θρησκευτικών έργων. Η σημαντικότερη συνεισφορά του στη θρησκευτική πολυφωνία αποτελεί το *Stabat Mater*. Η πρώτη εκδοχή του χρονολογείται περίπου εκείνη την περίοδο και πριν την αναχώρησή του από το Βατικανό και είναι γραμμένη για δέκα φωνές. Ο Kirkpatrick σημειώνει πως το συγκεκριμένο έργο είναι πλούσιο σε φαντασία, εύκολο στη διεύθυνση της αντίστιξης του και με εξαιρετική ευφράδεια όσον αφορά το κείμενο.<sup>95</sup>

<sup>93</sup> Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 104.

<sup>94</sup> Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 129.

<sup>95</sup> Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 56-58.

Το 1714 και με αφορμή τη γέννηση του παιδιού του Βασιλικού ζεύγους της Πορτογαλίας, συνέθεσε το *Applauso Genetliaco del Signor Infante di Portogallo*, ξεκινώντας έτσι σχέσεις με τον Πορτογάλο πρέσβη. Αυτό το έργο αποτέλεσε την αφετηρία μια σειράς έργων που ο Scarlatti συνέθεσε προς τιμήν των Πορτογάλων Βασιλέων. Όταν δημιουργούσε αυτές τις συνθέσεις δεν είχε ιδέα ότι λίγα χρόνια μετά θα τους ακολουθούσε.<sup>96</sup> Έτσι το 1719 μετακόμισε στη Λισαβόνα όπου είχε διπλό ρόλο: ο ένας ως *mestre de cappella* του βασιλικού παρεκκλησιού και ο άλλος ως δάσκαλος σημαντικών μαθητών. Στον πρώτο του ρόλο είχε να συνθέσει θρησκευτικά έργα ή να αναβιώσει παλαιότερα. Ήταν γραμμένα σε αντιστικτικό στυλ, με συνοδεία εκκλησιαστικού οργάνου ή «acappella». Χρησιμοποιούσε εναλλασσόμενα σόλο ή χορωδιακά μέρη, συχνά με διπλές χορωδίες.<sup>97</sup> Πρόκειται για ένα είδος μουσικής που συνέθετε και ο πατέρας του, οπότε σίγουρα επηρεάστηκε από εκείνον. Όσον αφορά τον δεύτερο ρόλο του, έγραφε εκπαιδευτικές σονάτες για τσέμπαλο. Αυτό φέρνει το ερώτημα αν ξεκίνησε από τότε να γράφει σονάτες ή αν είχε κάποιες μαζί του πριν φτάσει στην Πορτογαλία. Το ερώτημα αυτό δεν μπορεί να απαντηθεί με σιγουριά αλλά το σίγουρο είναι πως από την Ιταλία έφερε περισσότερα έργα θρησκευτικής μουσικής παρά κοσμικά.<sup>98</sup> Μία ακόμη αρμοδιότητα που είχε, όπως κάθε μουσικός σε βασιλική αυλή, ήταν να γράφει μουσική για τις γιορτές και τις δεξιώσεις της αυλής, και πιο συγκεκριμένα για τα βασιλικά γενέθλια και τις ονομαστικές εορτές των Αγίων.<sup>99</sup>

Για κάποια χρόνια τα ίχνη του συνθέτη χάνονται, αφού έφυγε από τη Λισαβόνα ώστε να ξεπεράσει το θάνατο του πατέρα του. Σίγουρα επέστρεψε στην Ιταλία (και κυρίως στη Ρώμη) όπου και παντρεύτηκε, αλλά δεν είναι γνωστό αν και πού δραστηριοποιήθηκε μουσικά.

Με την εγκατάστασή του στην Ισπανία το 1728 στις σονάτες του συνθέτη παρατηρούνται τοπικά παραδοσιακά στοιχεία.<sup>100</sup> Μάλιστα, υπάρχουν σονάτες που αντανakλούν τις μελωδίες που τραγουδούσαν οι απλοί άνθρωποι. Η συναναστροφή του με τον Farinelli φαίνεται να ήταν το κίνητρο για να συνθέσει καντάτες, τις οποίες ο Boyd κατατάσσει στην ώριμη εποχή του συνθέτη.<sup>101</sup>

---

<sup>96</sup> Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 59.

<sup>97</sup> Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 69.

<sup>98</sup> Boyd & Pagano, 'Domenico (Giuseppe) Scarlatti'.

<sup>99</sup> Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 69.

<sup>100</sup> Σε μερικές σονάτες η Jane Clark προσπάθησε να απομονώσει τα λαϊκά στοιχεία, τα οποία αντικατοπτρίζουν τις παραδοσιακές μελωδίες που τραγουδούσαν μεταφορείς, πρεσβύτεροι και κοινοί άνθρωποι, για τους οποίους ο νοτιο-Ιταλός Scarlatti φαίνεται να είχε μια παραπάνω ευαισθησία. Boyd & Pagano, 'Domenico (Giuseppe) Scarlatti'.

<sup>101</sup> Boyd & Pagano, 'Domenico (Giuseppe) Scarlatti'.



Το 1738 ο Domenico Scarlatti εξέδωσε το έργο του *Essercizi per Gravicembalo*. Πρόκειται για μια συλλογή αποτελούμενη από 30 σονάτες, η οποία ήταν αφιερωμένη στον João V και στη Maria Barbara ως ένδειξη ευγνωμοσύνης.<sup>102</sup>

Τα τελευταία χρόνια της ζωής του ο συνθέτης αποκόπηκε από τον κόσμο και αφοσιώθηκε στις συστηματικές μεταγραφές ή τη σύνθεση νέων έργων για πληκτροφόρα, οι οποίες ξεκίνησαν το 1752 και συνεχίστηκαν μέχρι και τον θάνατό του. Μέχρι στιγμής γνωρίζουμε ότι κατά τη διάρκεια της ζωής του συνέθεσε συνολικά 555 σονάτες. Υποθέτουμε ότι οι περισσότερες χρονολογούνται από τα τελευταία χρόνια της ζωής του. Μόνο 30, το πολύ, εμφανίζονται για στυλιστικούς λόγους να προχρονολογούνται του *Essercizi*.<sup>103</sup>

Εκτός από το *Essercizi*, υπάρχουν και άλλες χειρόγραφες συλλογές του συνθέτη, οι οποίες χρονολογούνται μεταξύ του 1752 και του 1757. Η χρήση του αριθμού 30 γίνεται σε σχεδόν συστηματική βάση (επαναλαμβάνοντας τον τύπο του *Essercizi*), που υποδηλώνει την ύπαρξη κάποιου προγραμματισμένου σχεδίου έκδοσης. Όμως, το σχέδιο εγκαταλείφθηκε τόσο από τους θανάτους των βασιλικών του προστατών όσο και από τον θάνατο του ίδιου. Τα χειρόγραφα του συνθέτη μετά το θάνατό του κληρονομήθηκαν στη Maria Barbara και μετά από τον δικό της θάνατο στον Farinelli.<sup>104</sup>

Η απομόνωση που επέλεξε για τα τελευταία χρόνια της ζωής του, θα μπορούσε, από μια άποψη, να μεταφραστεί ότι ήθελε να έρθει πιο κοντά στον Θεό, κάτι που φαίνεται να ενισχύεται από το θρησκευτικό του έργο του *Missa quattuor vocum*. Στο συγκεκριμένο έργο προσπάθησε να ενσωματώσει τα παλιά αντιστικτικά στοιχεία, που σύμφωνα με ιδιόχειρο γράμμα που έστειλε στον Δούκα Huescar το 1752, οι συνθέτες της όπερας είχαν παραμελήσει.<sup>105</sup>

Όσον αφορά τις συνθέσεις όπερας, αυτές περιορίστηκαν τα τελευταία χρόνια του στη Ρώμη, πριν μετακομίσει στη Λισαβόνα. Κατά την περίοδο της διαμονής του στη Λισαβόνα δεν υπάρχουν παραστάσεις όπερας,<sup>106</sup> αλλά ακόμα και όταν του δόθηκε η ευκαιρία να ξανασχοληθεί με το είδος λόγω της φιλίας του με τον Farinelli δεν έδειξε ενδιαφέρον.

### 3.3.2. Οι συλλογές για πληκτροφόρα

Οποιαδήποτε συζήτηση γύρω από την οργανική μουσική του Domenico Scarlatti πρέπει να επικεντρωθεί στις σονάτες για πληκτροφόρα όργανα.

---

<sup>102</sup> Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 137.

<sup>103</sup> Boyld & Pagano, 'Domenico (Giuseppe) Scarlatti'.

<sup>104</sup> Boyld & Pagano, 'Domenico (Giuseppe) Scarlatti'.

<sup>105</sup> Boyld & Pagano, 'Domenico (Giuseppe) Scarlatti'.

<sup>106</sup> Boyld & Pagano, 'Domenico (Giuseppe) Scarlatti'.



Τα ιδιόχειρα χειρόγραφα των σονατών του Scarlatti δεν έχουν διασωθεί ή δεν έχουν βρεθεί ακόμη. Απ' όσο είναι γνωστό και όσον αφορά τη μουσική για πληκτροφόρα, ούτε ένα έργο δεν υπάρχει στα χειρόγραφα του, τα οποία είναι γενικότερα εξαιρετικά σπάνια. Ως πηγές για τα έργα του έχουμε αντίγραφα που βρίσκονται σε διάφορες βιβλιοθήκες της Ευρώπης. Έτσι, όταν γίνεται λόγος για χειρόγραφα, εννοούνται εκείνα που αντιγράφησαν από τα πρωτότυπα. Τα βασικότερα τεκμήρια που έχουν διασωθεί είναι τρία: η έκδοση *Essercizi per Gravicembalo*, τα χειρόγραφα που βρέθηκαν στη Biblioteca Marciana στη Βενετία και τα χειρόγραφα που τώρα ανήκουν στο Sezione Musicale (Μουσικό Τμήμα) της Biblioteca Palatina, η οποία στεγάζεται στο Conservatorio Arrigo Boito στην Πάρμα.<sup>107</sup>

Η χρονολογική τοποθέτηση της κάθε σονάτας είναι εξαιρετικά δύσκολη, καθώς δεν αναφέρεται πουθενά κάποια ημερομηνία σύνθεσης ή έκδοσης. Μέχρι και ο Kirkpatrick, ένας άνθρωπος που μελέτησε διεξοδικά τόσο τη ζωή όσο και το έργο του Domenico Scarlatti, θεωρεί παράτολμη την προσπάθεια χρονολόγησης. Γι' αυτό, προσπάθησε να τα τοποθετήσει σε μία σειρά με βάση τα στυλιστικά χαρακτηριστικά και ιδιαίτερα γνωρίσματά τους. Για παράδειγμα, όσες σονάτες είναι επηρεασμένες από την Πορτογαλική και Ισπανική δημοφιλή μουσική είναι σχεδόν βέβαιο ότι τις συνέθεσε μετά την αναχώρησή του από την Ιταλία. Είναι βέβαιο πως υπάρχουν και επιρροές από την Ιταλική μουσική παράδοση και, ως ένα βαθμό (όσο το επέτρεπε η εποχή), επηρεάστηκε και από τα διεθνή στυλ που κυριαρχούσαν.

Στη σημερινή εποχή, αρχικά οι σονάτες του Scarlatti ονομάζονταν *Longo* και έτσι η αρίθμηση κάθε σονάτας γινόταν με το γράμμα *L*. Και τον αριθμό της κάθε σονάτας. Το όνομα αυτό αποδίδεται στον ιταλό πιανίστα Alessandro Longo, ο οποίος συγκέντρωσε και εξέδωσε το 1906 σχεδόν όλες τις σονάτες του Domenico Scarlatti. Όμως, ο Ralph Kirkpatrick το 1953 στο βιβλίο του *Domenico Scarlatti* παραθέτει μια ολοκληρωμένη λίστα των έργων του και αριθμεί 555 σονάτες. Έτσι, η αρίθμηση του Kirkpatrick, η οποία γίνεται με το γράμμα *K*. και τον αριθμό της σονάτας, αντικατέστησε αυτή του Longo. Σε αυτήν την εργασία θα χρησιμοποιηθεί η αρίθμηση του Kirkpatrick.

### **3.3.2.1. *Essercizi per gravicembalo***

Πρόκειται για μια συλλογή που περιλαμβάνει 30 εκπαιδευτικά έργα/ασκήσεις, όπως άλλωστε αποκαλύπτει και ο τίτλος (*Essercizi*), υπό μορφή σονάτας για τσέμπαλο.

Η συλλογή αυτή αποτελεί ένδειξη ευγνωμοσύνης και κολακείας στον João V, προστάτη του και πατέρα της μαθήτριάς του Maria Barbara:

Αυτές είναι συνθέσεις που γεννήθηκαν υπό την αιγίδα της Αυτού Εξοχότης σας, για τις υπηρεσίες της δικαίως καλότυχης κόρης σας.<sup>108</sup>

<sup>107</sup> Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 138-140.

<sup>108</sup> Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 137.

Η συλλογή από 30 ασκήσεις προλογίζεται από μία εισαγωγή η οποία αναφέρει ότι σκοπός της είναι το χτίσιμο της τεχνικής στο τσέμπαλο. Ακόμη, αναφέρεται ότι η κινητήριος δύναμη για την έκδοση της συλλογής είναι η υπακοή. Όμως δεν ξεκαθαρίζει αν δείχνει υπακοή στη μουσική, στο τσέμπαλο, στους Βασιλικούς του προστάτες ή σε όλα τα παραπάνω:

Μην περιμένετε, είτε είστε ερασιτέχνης είτε επαγγελματίας, να βρείτε κάποια βαθιά πρόθεση σε αυτές τις συνθέσεις, αλλά έναν έξυπνο αστείσμό με τέχνη μέσω των οποίων μπορείτε να επιτύχετε την κατάκτηση της τεχνικής του τσέμπαλου. Δεν ήταν προσωπικό ενδιαφέρον ή φιλοδοξία ο λόγος που με οδήγησε στην έκδοση αυτής της συλλογής, αλλά υπακοή. Ίσως σας ευχαριστήσουν, σε αυτή την περίπτωση θα μπορούσα πιο εύκολα να υπακούσω σε περισσότερες εντολές ώστε να σας ικανοποιήσω με ένα πιο απλό και ποικίλο στυλ.<sup>109</sup>



**Εικόνα 13:** *Essercizi per Gravicembalo*, Λονδίνο 1737 (προμετωπίδα).

Όπως προαναφέρθηκε, η χρονολόγηση των έργων είναι δύσκολη, καθώς δεν αναγράφεται ούτε η ημερομηνία σύνθεσης ούτε η ημερομηνία έκδοσης. Δεν είναι γνωστό αν όλα τα έργα τα συνέθεσε αποκλειστικά για τη συλλογή ή τα είχε συνθέσει από πριν. Ούτε είναι γνωστή η ακριβής ημερομηνία για το πότε ολοκλήρωσε τη συλλογή πριν την έκδοσή της. Όμως, ο Kirkpatrick χρονολογεί την έκδοση του έργου το 1738.<sup>110</sup>

Μπορεί να είναι μία συλλογή με μόνο 30 έργα (σε σχέση με τις 555 σονάτες που έχει γράψει), όμως από αυτή απορρέουν πολλά χαρακτηριστικά, τα οποία κάνουν σαφές το ύφος, το μουσικό του στυλ και τον τρόπο γραφής του. Ένα από αυτά τα

<sup>109</sup> Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 102-103.

<sup>110</sup> Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 101.

χαρακτηριστικά είναι ο τρόπος που χρησιμοποιεί τα μελωδικά διαστήματα της κάθε φωνής. Πιο συγκεκριμένα, οι φωνές φαίνεται να γράφονται κάθετα και όχι οριζόντια, δηλαδή αρμονικά και όχι αντιστικτικά. Μικρά διαστήματα εναλλάσσονται με μεγάλα, ενώ υπάρχουν μεγάλα άλματα, ξαφνικά πηδήματα και τονικές αλλαγές που δεν δικαιολογούνται με τους κανόνες αντίστιξης. Οι νότες που μένουν στατικές (ισοκράτημα) ή επαναλαμβάνονται, δίνουν χώρο σε άλλες φωνές να εξελιχθούν.<sup>111</sup> Συνεπώς οι σονάτες του Scarlatti φαίνεται να έχουν αποκοπεί από τον αντιστικτικό τρόπο σκέψης, οδηγώντας προς την αρμονία και τον τρόπο γραφής σονατών της κλασική περιόδου.

Όσον αφορά την αρμονική δομή, συσχετίζεται πιο πολύ με την κίνηση του μπάσσο. Οι πτώσεις που χρησιμοποιεί εξασφαλίζουν την τονικότητα και είναι γεμάτες από κινήσεις διαστημάτων 4<sup>ns</sup> και 5<sup>ns</sup>. Στα μέρη όπου η τονικότητα είναι αβέβαιη, που λείπει δηλαδή η τρίτη της συγχορδίας, υπάρχουν ρυθμιστικά περάσματα ή μεταβάσεις, όπου το μπάσσο συχνά κινείται βηματικά προς τα πάνω, ή κινείται προς (ή γύρω από) την τονική, ενώ οι αρμονικές εντάσεις των εσωτερικών φωνών προκαλούν την αίσθηση της κατεύθυνσης. Όλα αυτά σε συνδυασμό δίνουν την αίσθηση της αρμονίας (μείζονα, ελάσσονα).<sup>112</sup>

Σε μελωδικό επίπεδο ο Scarlatti έχει έναν συγκεκριμένο τρόπο επεξεργασίας του υλικού του: τη χρήση των επαναλαμβανόμενων φράσεων. Πολλές φορές ο συνθέτης επαναλαμβάνει την ίδια φράση δύο, ακόμη και τρεις φορές. Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνει την αίσθηση της ενότητας (ανάμεσα στο θεματικό υλικό και την αρμονική δομή) και της πολυπλοκότητας, ώστε να επιτρέψει στην κλιμάκωση που απαιτείται να δημιουργήσει την αίσθηση του πλούτου της μουσικής. Καμιά φορά οι επαναλαμβανόμενες φράσεις επανέρχονται σε διαφορετικό πλαίσιο και τοποθετούνται κάτω από διαφορετικές συνθήκες, δηλαδή σαν ηχώ ή ελαφρώς παραλλαγμένες (σε μεγέθυνση, σμίκρυνση, αντιστραμμένα κ.λπ.). Συχνά μια ομάδα επαναλαμβανόμενων φράσεων μπορούν να συμπυχθούν σε μία.

Οι μελωδικές παραμορφώσεις (αυξημένα και ελαττωμένα διαστήματα πολλές φορές με την προσθήκη αλλοιώσεων, ξαφνικές αλλαγές στην τονικότητα κ.λπ.) του συνθέτη έχουν ως αποκλειστικό σκοπό να εντυπωσιάσουν και να κορυφώσουν την αγωνία του ακροατή. Πιο συγκεκριμένα, οι μείζονες συγχορδίες μπορεί ξαφνικά να μετατραπούν σε ελάσσονες ή και το αντίστροφο, οι ελάσσονες δηλαδή να γίνουν μείζονες. Σε σύμφωνες συνηγήσεις μπορεί απρόβλεπτα να εμφανιστούν χρωματικές αλλοιώσεις, διατονικές μετατοπίσεις ή να προστεθούν γειτονικοί τόνοι. Ακόμη, μπορεί τα διαστήματα να «συρρικνώνονται» ώστε να σχηματίσουν παραφωνίες οι οποίες όμως λύνονται σε συμφωνίες με αρκετά ανορθόδοξο τρόπο. Ένα σημείο της δοσμένης αρμονίας ή της δοσμένης τονικότητας μπορεί να επιτρέπεται να κάνει ένα πέρασμα και στην επόμενη τονικότητα ή να σχηματίσει ισοκράτημα. Σε ορισμένες

---

<sup>111</sup> Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 156.

<sup>112</sup> Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 157.

τονικές διασταυρώσεις οι θεμελιώδεις αρμονίες μπορεί να ακούγονται από κοινού. Στην πτώση οι καθαρές λύσεις της δεσπόζουσας στην τονική μπορεί να είναι θολές είτε από τη μεταφορά ενός στοιχείου της δεσπόζουσας στην τελική συγχορδία της τονικής μέσω μιας τρίλιας, είτε από κάποια αποτζιατούρα. Τέλος, οι πτώσεις μπορεί να επεκταθούν μέσω μεγάλης προετοιμασίας (coda), είτε να επαναλαμβάνεται η λύση (τονική), ή από την άλλη να τελειώσει γρήγορα πηγαίνοντας κατευθείαν από τη δεσπόζουσα στην τονική.<sup>113</sup>

Ιβηρικά και ιταλικά στοιχεία φαίνεται να εμφανίζονται στις σονάτες του *Essercizi*, σχεδόν και τα δύο εξισορροπημένα. Ορισμένα έργα παρουσιάζουν τη λυρικότητα της ιταλικής όπερας και στοιχεία δραματικότητας τα οποία αντικατοπτρίζονται με κατιούσα χρωματική, *scherzando* άλματα, που δίνουν την αίσθηση χωρού και αρπάζ. Από την άλλη, κάποιες σονάτες έχουν στοιχεία από την ισπανική και πορτογαλική παραδοσιακή μουσική, θυμίζοντας τους τοπικούς χορούς.<sup>114</sup>

Αν και ο τρόπος που ο συνθέτης μεταχειρίζεται το πληκτροφόρο είναι στοιχειώδης σε σύγκριση με άλλες σονάτες που ακολουθούν, στο *Essercizi* ο Scarlatti εξερευνεί όλους τους ήχους του τσέμπαλου όπως επίσης και τις δυνατότητες της δυαδικής μορφής σονάτας, δίνοντας ένα πολύ όμορφο αποτέλεσμα σε μας.

Το αποτέλεσμα είναι ότι όλη η συλλογή στο σύνολό της αντικατοπτρίζει το στυλ του συνθέτη, αφού τα στοιχεία συγχωνεύονται σε μία διαρκή ολοκληρωμένη μουσική γλώσσα.

### **3.3.2.2. Βενετία**

Τα τεκμήρια που βρίσκονται στη Βενετία περιέχουν τον μεγαλύτερο αριθμό σονατών, αφού στο σύνολό τους περιέχουν 496 σονάτες. Πιο συγκεκριμένα, από το 1752 μέχρι το 1757 αντιγράφηκαν 13 συλλογές με σονάτες του Scarlatti και προορίζονταν για τη Βασίλισσα της Ισπανίας Maria Barbara. Σε αυτές προστέθηκαν και δύο ακόμη συλλογές που προχρονολογούνται, αφού αντιγράφηκαν η μία το 1742 και η άλλη το 1749 όπως επίσης και ένα χειρόγραφο αντίγραφο του *Essercizi* αποκλειστικά για τη Βασίλισσα.

Η αντιγραφή έγινε πολύ προσεκτικά. Το σχήμα του βιβλίου ήταν πιο μεγάλο σε σχέση με εκείνο του *Essercizi* και διακοσμημένο με χρωματιστό μελάνι. Η βιβλιοδεσία έγινε με κόκκινο μαροκινό δέρμα και πάνω στο εξώφυλλο είχε επιχρυσωμένα τα σύμβολα της Ισπανίας και Πορτογαλίας. Η συλλογή του 1749 ήταν εμπλουτισμένη με χρυσό για τους τίτλους και στο μουσικό κείμενο προστέθηκε το τέμπο και κάποιοι δακτυλισμοί.<sup>115</sup>

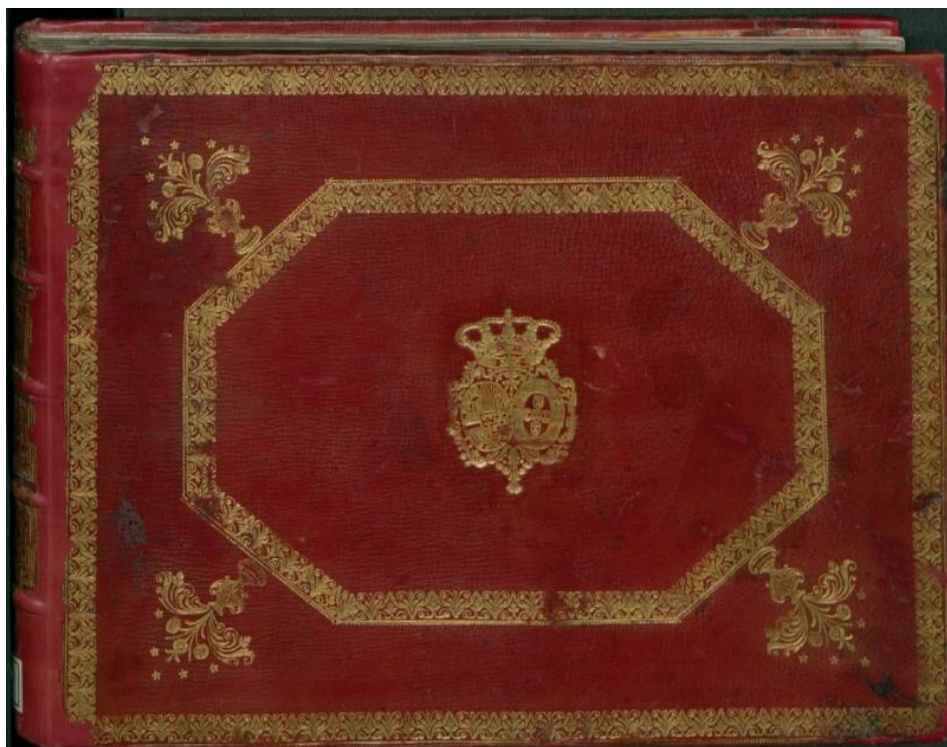
---

<sup>113</sup> Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 158.

<sup>114</sup> Kirkpatrick, Ralph, 'Domenico Scarlatti's Early Keyboard Works'. *The Musical Quarterly*, 37 (1951) σελ. 145-160.

<sup>115</sup> Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 138.

Η συλλογή που χρονολογείται το 1742, εμπεριέχει σονάτες που συνέθεσε ο Scarlatti πιθανώς πριν μετακομίσει στην Πορτογαλία. Η συλλογή ανοίγει με 15 έργα τα οποία είναι πολύ κοντά σε ύφος με εκείνα του *Essercizi*. Έπειτα, ακολουθεί μια φούγκα και στη συνέχεια ξανά σονάτες, των οποίων τα στοιχεία δε θυμίζουν τόσο τις βασικές σονάτες του Scarlatti. Κάποιες εμπεριέχουν στοιχεία από τις σουίτες (Gavota, Carriccio, Gigha), κάποιες φαίνεται να είναι μεταγραφές πολυφωνικών μοτέτων, ιταλικών κονσέρτων και κάποιες ανακαλούν το στυλ τοκάτας του πατέρα του.



**Εικόνα 14:** Πολυτελής δερμάτινη βιβλιοδεσία από τη συλλογή της Βασίλισσας που τώρα φιλοξενείται στη Βενετία.

Στις σονάτες που αντιγράφηκαν από το *Essercizi*, ο συνθέτης αντί να επεκτείνει τις τεχνικές ικανότητες του εκτελεστή, εξελίσσει το αρμονικό στυλ που «εφηύρε» στο *Essercizi* και φυσικά συνεχίζει τη δυαδική μορφή.<sup>116</sup>

Όλες αυτές οι συλλογές σε συνδυασμό με την υπόλοιπες συνθέσεις που η Βασίλισσα είχε στην κατοχή της, τα κληρονόμησε ο Farinelli, ο οποίος τα πήρε μαζί του πίσω στην Μπολόνια μετά τη συνταξιοδότησή του. Κάποια στιγμή μετά το θάνατό του, όλα τα τεκμήρια συνθέσεων και μουσικών οργάνων που κατείχε εξαφανίστηκαν και το 1835 παραχωρήθηκαν στη Biblioteca Marciana στη Βενετία.<sup>117</sup>

### 3.3.2.3. Πάρμα

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, πρόκειται για τα τεκμήρια που βρίσκονται στην Biblioteca Palatina, η οποία στεγάζεται στο Conservatorio Arrigo Boito στην Πάρμα.

<sup>116</sup> Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 162.

<sup>117</sup> Boyd & Pagano, 'Domenico (Giuseppe) Scarlatti'..



Πρόκειται για 15 συλλογές, οι οποίες περιέχουν συνολικά 463 σονάτες. Οι περισσότερες είναι αντιγραφή από τα τεκμήρια της Βενετίας. Η αντιγραφή ξεκίνησε το 1752 και ολοκληρώθηκε το 1757. Η αντιγραφή φαίνεται να έγινε από τον ίδιο άνθρωπο. Οι συλλογές της Πάρμα σε σχέση με αυτές της Maria Barbara είναι υποδεέστερες όσον αφορά τη διακόσμηση και τα χρώματα, ενώ η βιβλιοδεσία έχει γίνει με απλό δέρμα.

Υπάρχουν δύο εκδοχές για το πώς έφτασαν στην Πάρμα. Η μία είναι να έφτασαν εκεί σαν περιουσία του Farinelli· η άλλη να ήρθαν μέσω του Πρέσβη Don Felipe, Δούκα της Πάρμας, στον οποίο ο Farinelli είχε παρουσιάσει ένα τσέμπαλο. Και οι δύο εκδοχές είναι μόνο εικασίες καθώς καμία δεν είναι εξακριβωμένη.<sup>118</sup>

Από αυτές, δώδεκα σονάτες δεν περιέχονται στις συλλογές της Βενετίας. Επιπλέον, υπάρχει η υπόθεση ότι είναι από τις τελευταίες του συνθέτη, καθώς φέρουν την περιγραφή: «Τελευταίες σονάτες για το Cembalo από τον D. Domenico Scarlatti, που συνέθεσε το 1756 και το 1757, τη χρονιά που πέθανε».

#### **3.3.2.4. Άλλα τεκμήρια**

Δευτερευούσης σημασίας είναι δύο συλλογές χειρόγραφων με σονάτες του Scarlatti, οι οποίες ανήκαν στον Abbé Santini. Πρόκειται για έναν μανιώδη συλλέκτη, ο οποίος είχε στην κατοχή του κατά προσέγγιση 4500 χειρόγραφα και 1200 έντυπα που στο σύνολό τους περιέχουν περίπου 20000 μουσικά έργα.<sup>119</sup> Η πρώτη συλλογή περιέχει 349 σονάτες και χρονολογείται γύρω στο 1750. Σήμερα βρίσκονται στην κατοχή της Diözesan Bibliothek στο Münster της Γερμανίας. Η συλλογή του Münster αποτελεί την κύρια πηγή για τρεις σονάτες, από τις οποίες οι δύο δεν περιέχονται σε καμία άλλη συλλογή.

Όσον αφορά τη δεύτερη συλλογή, ο Santini την αντέγραψε σε μεγάλο βαθμό μόνος του. Αργότερα, πέρασε στην κατοχή του Johannes Brahms και τώρα ανήκει στο Gesellschaft der Musikfreunde της Βιέννης. Η συγκεκριμένη συλλογή περιλαμβάνει 308 σονάτες. Όλες οι σονάτες που εμπεριέχονται εδώ είναι γνωστές από άλλες σημαντικότερες πηγές.

Επιπλέον, τρεις σονάτες που δεν γνωρίζουμε να υπάρχουν αλλού τις συναντάμε στα χειρόγραφα του Worgan που στεγάζονται στο Βρετανικό Μουσείο, άλλες δύο στο Fitzwilliam Μουσείο στο Cambridge και κάποιες ακόμη στις εκδόσεις του 18<sup>ου</sup> αιώνα των Roseingrave και Boivin.

Τέλος, αρκετές συλλογές που περιέχουν έργα του Scarlatti βρίσκονται σε διάφορες βιβλιοθήκες τις Ευρώπης. Όμως, οι σονάτες που απαντώνται σε αυτές περιέχονται ήδη στις συλλογές που είναι πρωταρχικής σημασίας. Πολλές από αυτές δεν είναι

---

<sup>118</sup> Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 138.

<sup>119</sup> 'The Santini Collection', Diözesan bibliothek Münster.

<http://www.dioezesanbibliothek-muenster.de/dioezesanbibliothek-muenster/santini-sammlung/die-sammlung/die-sammlung-englisch/>, 10/01/2019.

κατάλληλα καταχωρημένες στους καταλόγους, γεγονός που αφήνει περιθώρια για την ύπαρξη άγνωστων σονατών. Πάντως, οι ήδη υπάρχουσες πηγές μας επιτρέπουν να έχουμε μια ολοκληρωμένη μουσική εικόνα για τον συνθέτη.<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, σελ. 139.

## 4. Ανάλυση αντιπροσωπευτικών έργων

---

Όπως αναφέρει ο Dean Sutcliffe, ο Domenico Scarlatti είναι μια ιστορική φιγούρα, η οποία άφησε τη δικιά της παρακαταθήκη στην ενόργανη μουσική και πιο συγκεκριμένα στη μουσική για τσέμπαλο και κατ' επέκταση για πληκτροφόρα.<sup>121</sup> Ο αριθμός σονατών που έγραψε είναι υπερβολικά μεγάλος, με αποτέλεσμα να μην είναι εφικτό να αναλυθούν όλες οι σονάτες του στα πλαίσια μιας διπλωματικής εργασίας. Έτσι, θα μελετηθεί ένα δείγμα σονατών του συνθέτη, δίνοντας μεγαλύτερη βάση στη συλλογή *Essercizi*. Οι σονάτες διαλέγονται με βάση την κρίση μου και προσπαθώ να διαλέξω τα πιο «βασικά» έργα του συνθέτη.

Σύμφωνα με τον Nicholas Cook, υπάρχουν δύο κύριοι τρόποι προσέγγισης της μουσικής ανάλυσης. Ο ένας είναι ως προς τη γενική μορφή του έργου και ο άλλος είναι ως προς το μελωδικό, αρμονικό και ρυθμικό του περιεχόμενο.<sup>122</sup> Η επιμέρους ανάλυση των σονατών γίνεται τόσο με την προσέγγιση του Cook, όσο και με τη λογική του Newman ο οποίος συμπληρώνει:

Κατά την εξέταση της δομής που ακολουθεί η διαδικασία είναι να αναλάβεις πρώτα απ' όλα όλο τον κύκλο και μετά το κάθε μέρος ξεχωριστά στις διαφορετικές του μορφές. Τόσο στον κύκλο, όσο και στο ατομικό-ξεχωριστό μέρος, τα χαρακτηριστικά εξετάζονται ένα-ένα, αλλά σε μία προσπάθεια να συσχετιστούν με το συνολικό δυναμικό αποτέλεσμα.<sup>123</sup>

Ο συνθέτης έζησε και έδρασε στο τέλος της εποχής μπαρόκ, πριν έρθει η άνθιση του κλασικισμού. Κατά την κλασική εποχή, όσον αφορά τη σονάτα, δημιουργήθηκε μια συγκεκριμένη φόρμα που ακολουθούσαν οι συνθέτες. Σκοπός αυτού του κεφαλαίου, λοιπόν, είναι να γίνει μια σύντομη παρουσίαση της μορφής σονάτας του κλασικισμού, να μελετηθούν οι σονάτες του συνθέτη, ώστε να εξεταστεί εάν υπάρχουν κοινά σημεία.

### 4.1. Μορφή σονάτας

Η *μορφή σονάτας* (sonata form) είναι ένα αυτοτελές μέρος που προέρχεται από το σύνολο τριών ή τεσσάρων ανεξάρτητων μερών μιας ολοκληρωμένης σύνθεσης ενόργανης μουσικής.<sup>124</sup> Μπορεί να είναι μέρος σονάτας, συμφωνίας, πιάνου trio ή κουαρτέτου, κουαρτέτου εγχόρδων ή κουιντέτου. Επιπλέον, μπορεί να αποτελέσει

---

<sup>121</sup> Sutcliffe, W. Dean, *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Music Style*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, σελ. 1.

<sup>122</sup> Cook, Nicholas, *A Guide to Musical Analysis*, New York: W.W. Norton, 1992, σελ. 9.

<sup>123</sup> Newman, *The Sonata*, σελ. 68-69.

<sup>124</sup> Rosen, Charles, *Sonata Forms*, New York; London: Norton 1988, σελ. 1.



ένα ανεξάρτητο έργο όπως είναι η ουβερτούρα. Λιγότερο πιθανό αλλά όχι αδύνατο είναι να συναντηθεί και σε μουσικά έργα όπως η φαντασία, το κονσέρτο και η φωνητική μουσική, καθώς οι αρχές της μπορεί να επηρεάσουν άλλα χαρακτηριστικά της μορφής αυτών των έργων.<sup>125</sup> Η μορφή σονάτας της κλασικής περιόδου αντιστοιχεί σε τριμερή μορφή σύνθεσης και προέρχεται από τη διμερή και τριμερή μορφή σύνθεσης του Μπαρόκ.<sup>126</sup> Αυτό που διατηρήθηκε στη μορφή σονάτας είναι η δομή, η οποία μέσω των διμερών συνθέσεων διαμορφώθηκε και εξελίχθηκε.<sup>127</sup>

Μία τυπική μορφή σονάτας αποτελείται από τρία μέρη τα οποία περιέχονται σε μία τελική διάταξη δύο μερών.<sup>128</sup> Το δεύτερο και το τρίτο μέρος, δηλαδή, είναι περισσότερο συνδεδεμένα, όπως στις πρώιμες διμερείς μορφές της Μπαρόκ εποχής. Τα μέρη αυτά ορίζονται ως Έκθεση, Ανάπτυξη και Επανέκθεση. Η έκθεση χωρίζεται από την ανάπτυξη και την επανέκθεση με διπλή διαστολή και πολύ συχνά με επανάληψη, δείχνοντας με αυτόν τον τρόπο τη διμερή οργάνωση του έργου. Οι ονομασίες των τμημάτων προκύπτουν σύμφωνα με τη λειτουργικότητά τους.<sup>129</sup>

**Α) Έκθεση:** Στην έκθεση συμβαίνουν κυρίως δύο γεγονότα: το ένα είναι η μετάβαση από την τονική στη δεσπόζουσα (I→V) και το άλλο είναι η κατάληξη στη δεσπόζουσα (V).<sup>130</sup> Ξεκινά παρουσιάζοντας το θεματικό υλικό (το οποίο αποκαλείται «θέμα α») στην τονική. Το θεματικό υλικό αποτελείται από μοτίβα, τα οποία αποτελούν τη βάση για περαιτέρω ανάπτυξη και επεξεργασία.<sup>131</sup> Εδώ συμβαίνει το πρώτο γεγονός, δηλαδή η μετάβαση της τονικής προς τη δεσπόζουσα, η οποία μάλιστα επισημαίνεται με πτώση στη δεσπόζουσα (V), στο τέλος του πρώτου μισού του τμήματος. Έτσι, εισάγεται νέα τονικότητα. Συνήθως είναι η δεσπόζουσα, αν η τονική είναι μείζονα (I→V), ή η σχετική μείζονα, αν η τονικότητα είναι ελάσσονα. Με τη νέα τονικότητα εισάγεται και νέο θεματικό υλικό (που ονομάζεται «θέμα β» ).<sup>132</sup>

**Β) Ανάπτυξη:** Στην ανάπτυξη, συνήθως, εξελίσσεται το υλικό που παρουσιάστηκε στην έκθεση.<sup>133</sup> Σκοπός αυτού του μέρους είναι η κορύφωση του δραματικού στοιχείου. Αυτό επιτυγχάνεται με την επεξεργασία του θεματικού υλικού, το οποίο διαχωρίζεται σε μικρότερα μοτίβα και ο εκάστοτε συνθέτης τα επεξεργάζεται ως προς την υφή, το ρυθμό και τη μελωδία. Όσον αφορά την τονικότητα, κυριαρχούν μετατροπές και σε πιο απομακρυσμένους τονικούς χώρους, ώσπου να επιστρέψει

---

<sup>125</sup> Webster, James, *Sonata Form*, Grove Music Online, 20/12/2017.

<sup>126</sup> Θέμελης, Δημήτριος Γ., *Μορφολογία και ανάλυση της μουσικής : Εισαγωγή*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1991, σελ. 35.

<sup>127</sup> Rosen, *Sonata Forms*, σελ. 16.

<sup>128</sup> Webster, *Sonata Form*.

<sup>129</sup> Rosen, *Sonata Forms*, σελ. 1-2.

<sup>130</sup> Rosen, Charles, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, New York: W.W. Norton, 1997, σελ. 99.

<sup>131</sup> Rosen, *Sonata Forms*, σελ. 1.

<sup>132</sup> Webster, *Sonata Form*.

<sup>133</sup> Webster, *Sonata Form*.

στην τονική.<sup>134</sup> Άρα στο τέλος της ανάπτυξης συνήθως υπάρχει μια κατέντζα, η οποία όσο περισσότερο επιμηκύνεται, τόσο μεγαλώνει η ανάγκη για επιστροφή στην τονική.<sup>135</sup>

Γ) Επανεκθεση: Η επανεκθεση έχει επίσης δύο γεγονότα: την επιστροφή στην τονική και το κλείσιμο (final cadence).<sup>136</sup> Η επανεκθεση, συνήθως, ξεκινά με την επιστροφή του αρχικού θέματος στην τονική, ή κάποια κοντινή κλίμακα.<sup>137</sup> Στην ουσία, στο τμήμα αυτό «ανακεφαλαιώνονται» τα στοιχεία που παρουσιάστηκαν στην Έκθεση. Έτσι, δημιουργείται μια σχέση παραλληλισμού με την Έκθεση, με τη διαφορά ότι το θέμα β βρίσκεται στην τονική και όχι στον δευτερεύοντα τονικό χώρο.<sup>138</sup> Τόσο η ανάπτυξη όσο και ολόκληρο το τμήμα της σονάτας τελειώνει στην τονική. Σε πιο εκτεταμένα έργα υπάρχει και μια coda πριν το τέλος.<sup>139</sup>

**Πίνακας 1:** Η δομή της φόρμας σονάτα.

Έκθεση		Ανάπτυξη	Επανεκθεση	
α' μέρος (στην τονική)	β' μέρος (στη δεσπόζουσα ή στη σχετική μείζονα)	Σε οποιαδήποτε κοντινή, συνήθως, τονικότητα	α' μέρος (σε οποιαδήποτε τονικότητα)	β' μέρος (στην τονική)
Πριν την επανάληψη		Μετά την επανάληψη		

Στον παραπάνω πίνακα [πίνακας 1] φαίνεται πιο ξεκάθαρα τι ακριβώς συμβαίνει στη μορφή σονάτας. Παρ' όλο που χωρίζεται με την επανάληψη σε δύο μέρη, στην ουσία πρόκειται για τριμερή μορφή σύνθεσης, η οποία χωρίζεται στην Έκθεση, Ανάπτυξη και Επανεκθεση. Η Έκθεση με τη σειρά της χωρίζεται σε δύο τμήματα τα οποία παρουσιάζουν και δύο διαφορετικά όσον αφορά το μοτίβο τους θέματα. Το α' θέμα είναι στην τονική του έργου, ενώ το β' στη δεσπόζουσα. Ίσως μεταξύ του α' και β' τμήματος να υπάρχει ένα μεταβατικό μέρος, αλλά δεν είναι απαραίτητο. Η έκθεση καταλήγει σχεδόν πάντα στην τονική. Στη συνέχεια έρχεται η ανάπτυξη, όπου αναπτύσσονται οι μοτιβικές και αρμονικές ιδέες που παρουσιάστηκαν στην Έκθεση. Η Ανάπτυξη, συνήθως, αλλά όχι απαραίτητα, είναι σε κοντινές στην τονική τονικότητες. Τέλος, στην επανεκθεση παρουσιάζονται και πάλι τα δύο θέματα που συστήθηκαν στην Έκθεση. Η διαφορά σε αυτό το μέρος είναι ότι το α' θέμα έρχεται είτε στη δεσπόζουσα είτε σε οποιαδήποτε τονικότητα, ενώ το β' θέμα στην τονική. Και πάλι υπάρχει περίπτωση μεταξύ αυτών των δύο μερών να υπάρχει κάποιο μεταβατικό τμήμα.

<sup>134</sup> Rosen, *Sonata Forms*, σελ. 2.

<sup>135</sup> Rosen, *Sonata Forms*, σελ. 106.

<sup>136</sup> Rosen, *The classical style*, σελ. 99.

<sup>137</sup> Rosen, *The classical style*, σελ. 106.

<sup>138</sup> Webster, *Sonata Form*.

<sup>139</sup> Rosen, *Sonata Forms*, *The classical style*, σελ. 2.

## 4.2. Αναλύσεις σονατών

### 4.2.1. K.159

#### Έκθεση: Μέτρα 1-26 (μέχρι και την επανάληψη)

Η τονικότητα του έργου είναι η Ντο μείζονα. Στα πρώτα δύο μέτρα παρουσιάζεται το α' θέμα, το οποίο επαναλαμβάνεται σχηματίζοντας μία φράση. Στη συνέχεια, με μία διατονική μετατροπή, παρουσιάζεται το β' θέμα (το οποίο αποτελεί παραλλαγή του α') στη δεσπόζουσα όπου και τελειώνει το πρώτο μέρος.

Πιο συγκεκριμένα:

- Μέτρα 1-2: Παρουσίαση του α' θέματος στην τονική.
- Μέτρα 3-4: Επανάληψη του α' θέματος
- Μέτρα 5-6: Κατάληξη του α' θέματος με  $V_{4-3} - I$ .
- Μέτρα 7-8: Παρουσίαση του μοτίβου του β' θέματος, το οποίο αποτελεί μικρή παραλλαγή του α' θέματος και μετατροπή στη Σολ μείζονα.
- Μέτρα 9-10: Μεγέθυνση του β' θέματος στην καινούρια πλέον τονικότητα.
- Μέτρα 11-12: Επανάληψη β' θέματος.
- Μέτρα 13-16: Έρχεται το καταληκτικό μέρος, όπου η εναλλαγή ανάμεσα στην I και την V δίνει της αίσθηση ότι επέρχεται μια πτώση.
- Μέτρα 17-20: Επανάληψη του καταληκτικού μέρους.
- Μέτρα 21-24: Codetta με τριπλή επανάληψη.
- έτρα 25-26: Κατάληξη στη δεσπόζουσα με αρπέζ, πράγμα που μαρτυρά την ταυτότητα της νέας τονικότητας, δηλαδή Σολ μείζονα.

K. 159

Allegro α' θέμα

β' θέμα

καταληκτικό τμήμα

**Παράδειγμα 1:** K. 159, Έκθεση.

### Ανάπτυξη: Μέτρα 26-43

Στην ανάπτυξη χρησιμοποιεί, στο δεξί χέρι, τα μοτιβικά στοιχεία που έχουν παρουσιαστεί ήδη από την Έκθεση, ενώ στο αριστερό χέρι χρησιμοποιεί στατικές συγχορδίες που ξεκαθαρίζουν την αρμονία. Το περίεργο είναι ότι δεν ξεκινά με τη δεσπόζουσα, αντ' αυτού χρησιμοποιεί την κατάληξη ως V ώστε να ξεκινήσει η Ανάπτυξη στην τονικότητα ντο ελάσσονα. Πειραματίζεται με την αρμονία και μάλιστα πηγαίνει και σε πιο μακρινή τονικότητα, στη φα ελάσσονα και για λίγο στη Mi<sup>b</sup> μείζονα. Παρ' όλα αυτά, στο τέλος καταλήγει στη Σολ μείζονα. Έτσι ανά δύο περίπου μέτρα χρησιμοποιεί τα ίδια μοτίβα με διαφορετική αρμονική επεξεργασία. Φυσικά οτιδήποτε παρουσιάζει το επαναλαμβάνει όπως και στην Έκθεση. Ιδιαίτερη προσοχή πρέπει να δείξουμε στα μέτρα 26-34. Παρουσιάζονται δύο τονικότητες ντο ελάσσονα και φα ελάσσονα σε έναν κύκλο πεμπτών. Ο κύκλος πεμπτών και η αλυσίδα σπάει με την έλευση της Mi<sup>b</sup> μείζονας.

Πιο συγκεκριμένα:

- Μέτρα 26-28: Ξεκινά αμέσως με ντο ελάσσονα, αφού η κατάληξη της Έκθεσης λειτουργήσει ως V.
- Μέτρα 28- 30: Επανάληψη των δύο προηγούμενων μέτρων.
- Μέτρα 30-32: Η IV της ντο ελάσσονας γίνεται I για φα ελάσσονα.
- Μέτρα 32-34: Επανάληψη των δύο προηγούμενων μέτρων.
- Μέτρα 34-37: Σε αυτά τα μέτρα παρατηρείται χρωματική κίνηση προς τα κάτω, με σχέση ημιτονίου. Στο μέτρο 35 κάνει ένα μικρό πέρασμα από την

Μία μείζονα και στο μέτρο 36 επανέρχεται η ντο ελάσσονα, με την οποία και ξεκίνησε αυτό το μέρος.

- Μέτρα 38-41: Επανέρχεται η ντο ελάσσονα, καταληκτικό τμήμα.
- Μέτρα 42 και 1<sup>ο</sup> μισό του 43: Κατάληξη στη Σολ μείζονα.

The image displays a musical score for piano accompaniment, consisting of five systems of staves. The first system begins at measure 26. The second system starts at measure 30. The third system starts at measure 34. The fourth system starts at measure 38 and includes trills in the right hand. The fifth system starts at measure 42 and features a red vertical line at the beginning of measure 43, indicating the end of the piece.

Παράδειγμα 2: Κ. 159, Ανάπτυξη.

### Επανάθεση: Μέτρα 43-64 (Μέχρι τέλους)

Σε αυτό το μέρος επανέρχεται το α' θέμα στην Ντο μείζονα όπως ακριβώς παρουσιάστηκε και στην αρχή. Επιπλέον το β' θέμα που στην αρχή παρουσιάστηκε στη δεσπόζουσα, εδώ παρουσιάζεται στην τονική. Τέλος, για την κατάληξη χρησιμοποιείται η ίδια ακριβώς coda από την Έκθεση, αλλά στην τονική.

Πιο συγκεκριμένα:

- Μέτρα 43-47: α' θέμα στη Ντο μείζονα με επανάληψη.
- Μέτρα 48-49: Χρησιμοποιεί το μεταβατικό τμήμα της Έκθεσης.
- Μέτρα 50-52: β' θέμα στην τονική.
- Μέτρα 53-60: Καταληκτικό μέρος στην τονική.
- Μέτρα 61-63: Coda.
- Μέτρο 64: Κατάληξη.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece, with specific sections highlighted by red boxes. The first system, starting at measure 42, shows the first theme in D major, with the label 'α' θέμα' above the staff. The second system, starting at measure 45, shows a transitional passage. The third system, starting at measure 49, shows the second theme in D major, with the label 'β' θέμα' above the staff, and concludes with a coda labeled 'καταληκτικό μέρος'.



**Παράδειγμα 3:** K. 159, Επανάκθεση.

#### 4.2.2. K.481

##### Έκθεση: Μέτρα 1-35 (μέχρι την επανάληψη)

Η τονικότητα του έργου είναι η φα ελάσσονα. Στην έκθεση παρουσιάζονται επίσης δύο τμήματα με δύο θέματα. Το α' θέμα παρουσιάζεται στα πρώτα δύο μέτρα του πρώτου τμήματος. Έπειτα, η ιδέα αναπτύσσεται με σκοπό να καταλήξει στη δεσπόζουσα. Στη συνέχεια έρχεται το δεύτερο τμήμα με το β' θέμα, το οποίο στη συνέχεια αναπτύσσει με μία νέα μοτιβική ιδέα. Στο β' θέμα βλέπουμε τρεις διαφορετικούς τονικούς χώρους, αλλά κοντινούς στη φα ελάσσονα, (Λαβ μείζονα, Μιβ μείζονα, ντο ελάσσονα). Ύστερα από μία codetta το δεύτερο τμήμα καταλήγει στη δεσπόζουσα Ντο. Όσον αφορά τα μοτίβα, το αριστερό χέρι είναι στατικό, απλά κρατώντας την αρμονία, ενώ στο δεξί παίζει κυρίως με το μοτίβο της καθυστέρησης.

Πιο συγκεκριμένα:

- Μέτρα 1-2: Πρώτο μέρος με το α' θέμα στην τονική φα ελάσσονα.
- Μέτρα 3-4: Επανάληψη των δύο πρώτων μέτρων.
- Μέτρα 5-7: Ανάπτυξη του α' θέματος η οποία οδηγεί στην κατάληξη.
- Μέτρο 8: Κατάληξη του πρώτου τμήματος.
- Μέτρα 9-10: Δεύτερο μέρος με το β' θέμα να βρίσκεται στη Λαβ μείζονα.
- Μέτρα 11-12: Επανάληψη των δύο προηγούμενων μέτρων.



- Μέτρα 13-19: Ανάπτυξη του δεύτερου τμήματος στη Μιb μείζονα (μέτρα 13-15) και στην ντο ελάσσονα (μέτρα 15-19).
- Μέτρα 20-23: Γίνεται μια καθιέρωση με την ντο ελάσσονα, καθώς επαναλαμβάνεται η V. Στο τελευταίο μέτρο φαίνεται να γίνεται μια τέλεια πτώση.
- Μέτρα 24-26: Η τέλεια πτώση δεν έρχεται, αλλά επαναλαμβάνονται τα τέσσερα προηγούμενα μέτρα.
- Μέτρα 27-29: Καταληκτικό μέρος μετά από όλη αυτή την προετοιμασία.
- Μέτρα 30-32: Επανάληψη του καταληκτικού τμήματος.
- Μέτρα 33-34: Codetta.
- Μέτρο 35: Κατάληξη στη δεσπόζουσα Ντο. Λόγω του προηγούμενου μέτρου που περιέχει το eb<sup>1</sup> αφήνει την αίσθηση της ντο ελάσσονας.

Κ. 48<sub>I</sub>

α' θέμα *Andante e cantabile*

κατάληξη στη δεσπόζουσα

9 **β' θέμα**

Musical score for measures 9-12. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. Measure 9 is highlighted with a red box. The melody in the right hand starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The bass line consists of a series of chords: G2-Bb2-D2, G2-Bb2-D2, G2-Bb2-D2, and G2-Bb2-D2.

13

Musical score for measures 13-16. The melody in the right hand features eighth-note patterns and a trill in measure 14. The bass line continues with chords: G2-Bb2-D2, G2-Bb2-D2, G2-Bb2-D2, and G2-Bb2-D2.

17

Musical score for measures 17-20. The melody in the right hand has a more active eighth-note pattern. The bass line continues with chords: G2-Bb2-D2, G2-Bb2-D2, G2-Bb2-D2, and G2-Bb2-D2.

21

Musical score for measures 21-24. The melody in the right hand includes a trill in measure 21 and a half note in measure 22. The bass line continues with chords: G2-Bb2-D2, G2-Bb2-D2, G2-Bb2-D2, and G2-Bb2-D2.

25 **Καταληκτικό τμήμα**

Musical score for measures 25-28. The piece concludes with a final cadence. The melody in the right hand ends with a half note G4. The bass line continues with chords: G2-Bb2-D2, G2-Bb2-D2, G2-Bb2-D2, and G2-Bb2-D2. The final measure (28) is highlighted with a red box.

**Παράδειγμα 4:** Κ. 481, Έκθεση.

#### Ανάπτυξη: Μέτρα 36-44

Η ανάπτυξη ξεκινά στη δεσπόζουσα ντο ελάσσονα. Σε αυτό το μέρος φαίνεται ο συνθέτης να αποσκοπεί σε μια κορύφωση η οποία όμως δεν έρχεται ποτέ. Αυτό γίνεται με την εναλλαγή τονικοτήτων. Επιπλέον, αναπτύσσει τα μοτίβα που μας σύστησε στο δεύτερο τμήμα.

Πιο συγκεκριμένα:

- Μέτρα 36-37: Επιστροφή στη φα ελάσσονα.
- Μέτρα 38-39: Επανάληψη των δύο προηγούμενων μέτρων.
- Μέτρο 40: (V)<sub>v</sub> της σολ ελάσσονας.
- Μέτρα 41-43: V για τη σολ ελάσσονα, προετοιμάζεται η κατάληξη.
- Μέτρο 44: Κατάληξη της ανάπτυξης στην V της σολ ελάσσονας.

**Παράδειγμα 5:** Κ. 481, Ανάπτυξη.

## Επανεκθεση: Μέτρα 45-66 (μέχρι τέλους)

Η επανεκθεση αρχίζει με το α' θέμα όμως όχι στην τονική αλλά στη σολ ελάσσονα, την τονικότητα με την οποία τελείωσε η ανάπτυξη. Όμως το α' θέμα εμφανίζεται στην τονική λίγα μέτρα μετά. Ξανά υπάρχει το καταληκτικό μέρος αυτή τη φορά στην τονική και η coda επίσης στην τονική πριν την κατάληξη.

Πιο συγκεκριμένα:

- Μέτρα 45-46: α' θέμα στη σολ ελάσσονα.
- Μέτρα 47-50: Μετάβαση για να καταλήξει στη δεσπόζουσα της φα ελάσσονας και να παρουσιάσει το α' θέμα στην τονική.
- Μέτρο 51: Κατάληξη στη δεσπόζουσα της φα ελάσσονας.
- Μέτρα 52-53: α' θέμα στη φα ελάσσονα.
- Μέτρα 54-57: Ανάπτυξη του α' θέματος.
- Μέτρα 58-60. Καταληκτικό τμήμα.
- Μέτρα 61-63: Επανάληψη καταληκτικού τμήματος.
- Μέτρα 64-65: Coda
- Μέτρο 66: Κατάληξη.

45 α' θέμα σε άλλη τονικότητα

50 α' θέμα στην αρχική τονικότητα

The image shows a musical score for Example 6, K. 481, in G-flat major and 3/4 time. The score is divided into three systems. The first system (measures 55-58) is labeled 'Καταληκτικό τμήμα' (Coda section). The second system (measures 59-61) is labeled 'Coda'. The third system (measures 62-63) is labeled 'Κατάληξη' (Coda section). The score features a piano accompaniment with a treble and bass clef. Red boxes highlight these sections.

Παράδειγμα 6: Κ. 481, Επανέκθεση.

#### 4.2.3. Κ. 132

##### Έκθεση: Μέτρα 1-38 (Μέχρι την επανάληψη)

Το έργο ξεκινά και καθιερώνει το α' θέμα στη Ντο μείζονα που είναι και η τονικότητα του κομματιού. Στη συνέχεια υπάρχει ένα μεταβατικό τμήμα το οποίο οδηγεί στη δεσπόζουσα Σολ μείζονα και στο β' θέμα. Έπειτα, πάλι ένα μεταβατικό τμήμα που οδηγεί στο καταληκτικό και στην Codetta.

Πιο συγκεκριμένα:

- Μέτρα 1-5: Παρουσίαση του α' θέματος στην Ντο μείζονα. Μοτιβικά ο συνθέτης και δεξί χέρι και στο αριστερό χρησιμοποιεί αρπάζ.
- Μέτρα 9-10: Επανάληψη των προηγούμενων μέτρων.
- Μέτρα 11-16: Μεταβατικό τμήμα το οποίο είναι στη Σολ μείζονα. Η μετατροπή γίνεται ακριβώς στο μέτρο 11 όπου η λα ελάσσονα VI της Ντο μείζονα είναι και II για τη Σολ μείζονα. Το αριστερό χέρι παραμένει στατικό, ενώ στο δεξί παρατηρούνται αρκετά άλματα.
- Μέτρο 16: Κατάληξη στη Σολ μείζονα.
- Μέτρα Μέτρα 17-18: Παρουσίαση του β' θέματος. Το β' θέμα ξεκινά αμέσως στη σολ ελάσσονα στο μέτρο 17. Στο αριστερό χέρι του μέτρου 17 υπάρχει μια ανιούσα αρμονική σε τρίτες με το δεξί χέρι να παραμένει στατικό, ενώ στο

μέτρο 18 οι ρόλοι αντιστρέφονται. Δηλαδή, στο δεξί χέρι υπάρχει μια κατιούσα μελωδική με το αριστερό χέρι να παραμένει στατικό.

- Μέτρα 19-20: Επανάληψη των δύο προηγούμενων μέτρων.
- Μέτρα 21-22: Το μοτίβο των προηγούμενων μέτρων επαναλαμβάνεται μόνο που η αρμονική δομή αλλάζει. Στο μέτρο 21 εμφανίζεται μια Σολ μείζονα η οποία είναι δεσπόζουσα για τη ντο ελάσσονα που έρχεται στο μέτρο 22.
- Μέτρα 23-24: Επανάληψη των δύο προηγούμενων μέτρων.
- Μέτρα 25-26: Μεταβατικό μέρος στη σολ ελάσσονα. Παρουσιάζεται ένα καινούριο μοτίβο με το αριστερό χέρι να συνεχίζει να παραμένει σταθερό.
- Μέτρα 27-28: Επανάληψη των δύο προηγούμενων μέτρων.
- Μέτρα 29-30: Καταληκτικό μέρος στη Σολ μείζονα.
- Μέτρα 31-32: Επανάληψη των δύο προηγούμενων μέτρων.
- Μέτρα 33-34: Codetta στη Σολ μείζονα.
- Μέτρα 35-36: Επανάληψη των δύο προηγούμενων μέτρων.
- Μέτρα 37, 38: Κατάληξη στη δεσπόζουσα Σολ μείζονα.

α' θέμα Cantabile \*

K. 132

The image displays the musical score for the first theme of K. 132, Cantabile. The score is in 3/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 1-4) shows a right hand with a melodic line and a left hand with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 5-8) continues the piece, with a red box highlighting the first measure of the second system. The score includes various musical notations such as trills (tr), accents, and a fermata.



Musical score for measures 5-8. The right hand features a melodic line with trills (tr) and slurs. The left hand provides a bass line with a G chord marked above the first measure.

Musical score for measures 9-12. A red box highlights measures 10-12, labeled "Μεταβατικό τμήμα" (Transitional section). The right hand has trills and slurs, while the left hand has a bass line with a fermata in measure 11.

Musical score for measures 13-16. A red box highlights measures 13-16. The right hand has a melodic line with trills and slurs. The left hand has a bass line with a fermata in measure 14.

Musical score for measures 17-20. A red box highlights measures 17-20, labeled "β' θέμα" (Second theme). The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with a fermata in measure 18.



20

23

Μεταβατικό τμήμα

26

29

Καταληκτικό τμήμα

Tremolo

32

Codetta

35

1<sup>a</sup> Κατάληξη

2<sup>a</sup>

Παράδειγμα 7: K. 132, Έκθεση.

### Ανάπτυξη: Μέτρα 39-57

Η ανάπτυξη ξεκινά στη φα ελάσσονα όμως στην πορεία περνάει από τη ρε ελάσσονα, τη σολ ελάσσονα και καταλήγει στην ντο ελάσσονα. Μοτιβικά αναπτύσσει τα θέματα που παρουσίασε στην Έκθεση με το αριστερό χέρι να μένει σταθερό και το δεξί να έχει διαρκή κίνηση.

Πιο συγκεκριμένα:

- Μέτρα 39-41: Το έργο βρίσκεται στη φα ελάσσονα.
- Μέτρα 42-44: Έρχεται στη σολ ελάσσονα.
- Μέτρα 45-48: Χρησιμοποιεί το προηγούμενο μέτρο ως διατονική μετατροπία ώστε να έρθει σε ρε ελάσσονα.
- Μέτρα 49-52: Γίνεται εναλλαγή μεταξύ της Ικαι Vστη ρε ελάσσονα.
- Μέτρο 53: Η τρίτη συγχορδία του μέτρου είναι η δεσπόζουσα για τη σολ ελάσσονα που έρχεται στη συνέχεια.
- Μέτρα 54-55: Η ανάπτυξη συνεχίζεται στη σολ ελάσσονα.
- Μέτρο 56: Έρχεται η Vικαι IVστην ντο ελάσσονα.
- Μέτρο 57: Μισή πτώση στην ντο ελάσσονα.

Musical score for measures 39-41. The score is written for piano in two staves. The key signature has one flat (B-flat). Measure 39 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a melodic line with trills (tr.) and slurs. The left hand has a bass line with chords and slurs.

Musical score for measures 43-48. The score is written for piano in two staves. The key signature has one flat (B-flat). Measure 43 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a melodic line with trills (tr.) and slurs. The left hand has a bass line with chords and slurs. The word "Tremolo" is written above the first measure.

Musical score for measures 47-57. The score is written for piano in two staves. The key signature has one flat (B-flat). Measure 47 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a melodic line with trills (tr.) and slurs. The left hand has a bass line with chords and slurs.

**Παράδειγμα 8:** Κ. 132, Ανάπτυξη.

### Επανάκθεση: Μέτρα 58-77 (Μέχρι τέλους)

Η Επανάκθεση ξεκινά με το θέμα να επαναλαμβάνεται στην ντο ελάσσονα για να καταλήξει, μετά από ένα μεταβατικό τμήμα και την coda, στην τονική Ντο μείζονα.

Πιο συγκεκριμένα:

- Μέτρα 58-60: α' θέμα στην ντο ελάσσονα.
- Μέτρα 61-64: Εδώ παρουσιάζεται το 1<sup>ο</sup> μισό το β' θέματος σε αναστροφή, συναχίζοντας στην ντο ελάσσονα.
- Μέτρα 65-66: Μεταβατικό τμήμα το οποίο οδηγεί στην κατάληξη.
- Μέτρα 67-68: Επανάληψη των δύο προηγούμενων μέτρων.
- Μέτρα 69-70: Καταληκτικό τμήμα στην Ντο μείζονα.
- Μέτρα 71-72: Επανάληψη των δύο προηγούμενων μέτρων.
- Μέτρα 73-74: Coda στην Ντο μείζονα.
- Μέτρα 75-76: Επανάληψη των δύο προηγούμενων μέτρων μια οκτάβα κάτω.
- Μέτρο 76: Κατάληξη στην Ντο μείζονα.

58 α' θέμα β' θέμα

62 Μεταβατικό τμήμα

66 Tremolo Καταληκτικό τμήμα

70 Tremolo Coda

74

Παράδειγμα 9: Κ. 132, Επανέκθεση.

#### 4.2.4. Κ. 380

##### Έκθεση: Μέτρα 1-40 (μέχρι την επανάληψη)

Η σονάτα αρχίζει με το α' θέμα καθιερώνοντάς το στην τονική Μι μείζονα. Στη συνέχεια ακολουθεί ένα μεταβατικό τμήμα το οποίο οδηγεί στο β' θέμα και στη δεσπόζουσα. Στην έκθεση παρατηρούνται μόνο δύο τονικότητες: την τονική Μι μείζονα και τη δεσπόζουσα Σι μείζονα. Επιπλέον, ο συνθέτης φαίνεται να

χρησιμοποιεί συχνά παράλληλες 5<sup>es</sup> [Παράδειγμα 10], κάτι που ήταν απαγορευμένο εκείνη την εποχή.

Πιο συγκεκριμένα:

- Μέτρα 1-2: Παρουσίαση του α' θέματος στη Μι μείζονα.
- Μέτρα 3-4: Επανάληψη των δύο προηγούμενων μέτρων.
- Μέτρα 5-6: Το α' θέμα έρχεται στο αριστερό χέρι μια οκτάβα κάτω.
- Μέτρα 7-8: Επανάληψη των δύο προηγούμενων μέτρων.
- Μέτρα 9-18: Μεταβατικό τμήμα. Στα μέτρα 9-12 γίνεται μια εναλλαγή ανάμεσα στην τονική και στη δεσπόζουσα και τελικά η δεσπόζουσα καθιερώνεται στο μέτρο 14. Επιπλέον, στα μέτρα 12-13 παρατηρούνται στο αριστερό χέρι παράλληλες 5<sup>es</sup>. Στα μέτρα 12-16 το μοτίβο που χρησιμοποιείται για τη Σι μείζονα προέρχονται από το α' θέμα. Στο μέτρο 18 υπάρχει μία μισή πτώση στη δεσπόζουσα Σι μείζονα, η οποία σηματοδοτεί και το τέλος του τμήματος.
- Μέτρα 19-20: β' θέμα στην V της Σι μείζονα, το οποίο μοτιβικά αποτελείται από επαναλαμβανόμενες παράλληλες 5<sup>es</sup>.
- Μέτρο 21: Επανάληψη του μέτρο 19.
- Μέτρα 22-26: Γίνεται ανάπτυξη του β' θέματος, παραμένοντας στη Σι μείζονα. Στο μέτρο 25, ενώ φαίνεται να γίνεται μια τέλεια πτώση (IV-I<sub>4</sub>-V), τελικά καταλήγει στην VI σχηματίζοντας έτσι μια απροσδόκητη πτώση, υπονοώντας ότι δεν τελείωσε ακόμη με το β' θέμα.
- Μέτρα 27-33: Ακριβής επανάληψη των μέτρων 19-25.
- Μέτρα 34-39: Codetta στη δεσπόζουσα Σι μείζονα. Εδώ χρησιμοποιείται το μοτίβο του β' θέματος.
- Μέτρο 40: Κατάληξη. Παρ' όλο που η τρίτη της συγχορδίας δεν εμφανίζεται στην κατάληξη υπονοείται ότι η Σι είναι μείζονα λόγω των προηγούμενων μέτρων.

Κ. 38ο

Andante comodo

α' θέμα

ανοιχτές πέμπτες

μεταβατικό τμήμα



Musical score for measures 14-18. The score is enclosed in a red rectangular box. It features a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Musical score for measures 19-22. Measure 19 is marked with the red text "β' θέμα". A red rectangular box highlights measures 19 and 20. A guitar chord symbol "G" is written above the bass clef in measure 20. The notation continues with a treble and bass clef in the same key and time signature.

Musical score for measures 23-27. A yellow oval highlights a specific note in measure 24, with the text "Απροσδόκητη πτώση" (Unexpected fall) written above it. The score continues with a treble and bass clef in the same key and time signature.

Musical score for measures 28-31. The notation continues with a treble and bass clef in the same key and time signature.

Musical score for measures 32-35. Measure 32 is marked with the red text "Codetta". A bracketed "w" symbol is placed above the treble clef in measure 33. The notation continues with a treble and bass clef in the same key and time signature.

Musical score for measures 36-40. The notation continues with a treble and bass clef in the same key and time signature, ending with a double bar line.

Παράδειγμα 10: Κ. 380, Έκθεση.



## Ανάπτυξη: Μέτρα 41-56

Στην ανάπτυξη ως αφητηρία χρησιμοποιείται το ρυθμικό στοιχείο του β' θέματος. Επιπλέον, το υλικό τόσο του α' θέματος όσο και του β' θέματος αναπτύσσονται και επαναδιατυπώνονται σε διάφορες ποικιλίες και τονικότητες.

Πιο συγκεκριμένα:

- Μέτρα 41-44: Ανάπτυξη στη Σι μείζονα. Στο αριστερό χέρι παρατηρείται ισοκράτημα στη νότα Β.
- Μέτρο 45: Στην αρχή του μέτρου 45 γίνεται μετατροπία. Η ΙΙΙ της Σι μείζονα είναι και ΙΙ για την ντο# ελάσσονα, σχετική ελάσσονα της Μι μείζονας (αρχική τονικότητα του κομματιού).
- Μέτρα 46-47: β' θέμα στη δεσπόζουσα της ντο# ελάσσονας.
- Μέτρο 48: Επανάληψη του μέτρου 46.
- Μέτρα 49-51: Η ανάπτυξη συνεχίζεται στη ντο# ελάσσονα.
- Μέτρο 52: Μετατροπία για σι ελάσσονα.
- Μέτρα 53-55: Η ανάπτυξη συνεχίζεται στη σι ελάσσονα.
- Μέτρο 56: Τέλεια πτώση της ανάπτυξης στη σι ελάσσονα.

Musical score for measures 41-44. The piece is in the key of D major (one sharp). The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some grace notes. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with quarter notes, primarily on the note B (the second degree of the D major scale), creating an isochronous pattern.

Musical score for measures 45-56. This section begins with a modulation from D major to D minor (two sharps). The right hand continues with a melodic line, now featuring some chromaticism. The left hand accompaniment includes a prominent eighth-note pattern in the bass line, with a 'G' marking indicating a specific chord or fingering. The piece concludes with a final cadence in D minor.

**Παράδειγμα 11:** Κ. 380, Ανάπτυξη.

### Επανάκθεση: Μέτρα 57-78 (μέχρι τέλους)

Η επανάκθεση ξεκινά με το β' θέμα όπως παρουσιάστηκε και στην έκθεση, αλλά στη δεσπόζουσα. Επαναλαμβάνεται, αλλά αυτή τη φορά έρχεται στη δεσπόζουσα (V) της Μι μείζονας. Το έργο τελειώνει μετά την Coda στην τονική Μι μείζονα.

Πιο συγκεκριμένα:

- Μέτρα 57-58: β' θέμα στη Σι μείζονα.
- Μέτρο 59: Επανάληψη του μέτρου 57.
- Μέτρα 60-64: Αυτά τα μέτρα οδηγούν προς την τονική Μι μείζονα. Ήδη από το μέτρο 60 όπου η Σι μείζονα λειτουργεί ως V για τη Μι μείζονα.
- Μέτρα 65-66: β' θέμα στη δεσπόζουσα V της τονικής Μι μείζονα.
- Μέτρο 67: Επανάληψη του μέτρου 65.
- Μέτρα 68-71: Επανάληψη των μέτρων 60-63.
- Μέτρα 72-77: Coda, ίδια με την έκθεση μόνο που αυτή τη φορά είναι στην τονική Μι μείζονα.
- Μέτρο 78: Κατάληξη του έργου στην τονική.

55

β' θέμα

59

63

β' θέμα

67

71

Coda

75

Παράδειγμα 12: Κ. 380, Ελανέκθεση.

## 5. Συμπεράσματα

Ο Domenico Scarlatti ήταν από τους γνωστότερους συνθέτες και τσεμπαλίστες της Μπαρόκ εποχής. Έμεινε γνωστός για τις 555 σονάτες του για σόλο τσέμπαλο. Μάλιστα, τις περισσότερες τις έγραψε κατά τα τελευταία χρόνια της ζωής του. Στις σονάτες του μπορούν να διαπιστωθούν κάποια από τα μπαρόκ χαρακτηριστικά όπως για παράδειγμα η διμερής μορφή, ο αρμονικός τρόπος σκέψης, η παρουσία μελωδίας, το στοιχείο της δραματικότητας, κ.ά. Επίσης, παρατηρούνται παραδοσιακά στοιχεία, τα οποία αντλούνται από τις χώρες που έζησε (Ιταλία, Πορτογαλία, Ισπανία).

Οι σονάτες του Scarlatti κατατάσσονται στις διμερής σονάτες της μπαρόκ εποχής. Όμως, το ερώτημα ήταν αν όντως συμβαίνει αυτό ή αν θα μπορούσαν να καταταχθούν στο είδος μορφή σονάτας. Στην παρούσα εργασία μελετήθηκαν οι εξής τέσσερις σονάτες: K. 159, K. 481, K. 132, K. 380. Πιο συγκεκριμένα:

Η σονάτα K. 159 [πίνακας 2] φαίνεται να είναι μια ξεκάθαρη τριμερής μορφή, καθώς χωρίζεται σε τρία μέρη (Έκθεση, Ανάπτυξη και Επανάθεση). Στην Έκθεση, παρουσιάζονται δύο θέματα με το πρώτο να είναι στην τονική και το δεύτερο στη δεσπόζουσα. Έπειτα στην ανάπτυξη παρουσιάζονται στοιχεία του θέματος σε όχι και τόσο κοντινές τονικότητες και όλες ελάσσονες. Όμως, η κατάληξη γίνεται στη δεσπόζουσα ώστε να δώσει τη θέση της στην επανάθεση. Στην επανάθεση, το α' θέμα επανέρχεται στην τονική όπως παρουσιάστηκε και στην έκθεση, σε αντίθεση με την τριμερής μορφή όπου, συνήθως, παρουσιάζεται στη δεσπόζουσα ή τουλάχιστον σε κάποια κοντινή τονικότητα. Τέλος, το β' θέμα έρχεται στην τονική.

**Πίνακας 2:** Η δομή της σονάτας K. 159 σε Ντο μείζονα.

Έκθεση		Ανάπτυξη	Επανάθεση	
α' θέμα (στην τονική Ντο μείζονα)	β' θέμα (στη δεσπόζουσα Σολ μείζονα)	ντο ελάσσονα, φα ελάσσονα, Μιμμείζονα	α' θέμα (στην τονική Ντο μείζονα)	β' θέμα (στην τονική Ντο μείζονα)
<b>Κατάληξη</b>				
		στη δεσπόζουσα Σολ μείζονα	στη δεσπόζουσα Σολ μείζονα	στην τονική Ντο μείζονα
Πριν την επανάληψη		Μετά την επανάληψη		

Η σονάτα K. 481 [πίνακας 3] από την άλλη φαίνεται σαν δομή να ανήκει στην τριμερή μορφή σύνθεσης, καθώς έχει Έκθεση, Ανάπτυξη και Επανάθεση, όμως όσον αφορά τα επιμέρους χαρακτηριστικά υπάρχουν κάποιες διαφοροποιήσεις στην

επανεκθεση. Πιο συγκεκριμένα στην έκθεση παρουσιάζονται δύο θέματα: το α' είναι στην τονική φα ελάσσονα και το β' στη σχετική μείζονα. Η ανάπτυξη γίνεται σε κοντινές τονικότητες και καταλήγει στη σολ ελάσσονα. Στην επανεκθεση δεν εμφανίζεται ξανά το β' θέμα, αλλά παρουσιάζεται δύο φορές το α' θέμα. Την πρώτη φορά στη σολ μείζονα, που είναι μία από τις κλίμακες της ανάπτυξης, και μία στην τονική ώστε το έργο να κλείσει και στην τονική.

**Πίνακας 3:** Η δομή της σονάτας K. 481 σε φα ελάσσονα.

Έκθεση		Ανάπτυξη	Επανεκθεση	
α' θέμα (στην τονική φα ελάσσονα)	β' θέμα (στη σχετική Lab μείζονα)	φα ελάσσονα, σολ ελάσσονα	α' θέμα (σολ ελάσσονα)	α' θέμα ξανά (στην τονική φα ελάσσονα)
<b>Κατάληξη</b>				
στην τονική		ντο ελάσσονα	σολ ελάσσονα	φα ελάσσονα
Πριν την επανάληψη		Μετά την επανάληψη		

Η σονάτα K. 132 [πίνακας 4] είναι επίσης ένα ξεκάθαρο παράδειγμα τριμερούς μορφής σύνθεσης. Και αυτή η σονάτα αποτελείται από την έκθεση, την ανάπτυξη και την επανεκθεση. Αρχικά, στην έκθεση παρουσιάζονται δύο θέματα με το α' θέμα στην τονική Ντο μείζονα και το β' θέμα στην ελάσσονα δεσπόζουσα. Στη συνέχεια, στην ανάπτυξη το υλικό εξελίσσεται σε διάφορες τονικότητες. Τέλος, στην επανεκθεση παρουσιάζεται το α' θέμα στην τονική, αυτούσιο όπως και στην αρχή. Το β' θέμα έρχεται και αυτό στην τονική, όπως σε μία τριμερής σονάτα.

**Πίνακας 4:** Η δομή της σονάτας K. 132 σε Ντο μείζονα.

Έκθεση		Ανάπτυξη	Επανεκθεση	
α' θέμα (στην τονική Ντο μείζονα)	β' θέμα (σολ ελάσσονα)	φα ελάσσονα, σολ ελάσσονα, ρε ελάσσονα, ντο ελάσσονα.	α' θέμα (στην τονική Ντο μείζονα)	β' θέμα (στην τονική Ντο μείζονα)
<b>Κατάληξη</b>				
στη δεσπόζουσα Σολ μείζονα		ντο ελάσσονα	στην τονική Ντο μείζονα	
Πριν την επανάληψη		Μετά την επανάληψη		

Τέλος, η σονάτα K. 380 [πίνακας 5] αποτελεί επίσης μια τριμερής μορφή σύνθεσης, αλλά με κάποιες διαφοροποιήσεις στην επανεκθεση. Αρχικά, στην έκθεση, το α' θέμα παρουσιάζεται στην τονική Μι μείζονα και το β' θέμα στη δεσπόζουσα Σι μείζονα. Η ανάπτυξη παρουσιάζεται στη δεσπόζουσα Σι μείζονα και στη σχετική κλίμακα της τονικής ντο# ελάσσονα. Στην επανεκθεση το α' θέμα δεν παρουσιάζεται ξανά, αλλά

παρουσιάζεται δύο φορές το β' θέμα. Την πρώτη φορά στην I της δεσπόζουσας και τη δεύτερη στην V της τονικής. Στην ουσία τα δύο αυτά σημεία είναι ακριβώς ίδια ηχητικά και μοτιβικά, όμως η διαφορετική εναρμόνιση εξυπηρετεί τους σκοπούς της συνάτας. Έτσι, το έργο κλείνει στην τονική Μι μείζονα.

**Πίνακας 5:** Η δομή της συνάτας Κ. 380 σε Μι μείζονα.

Έκθεση		Ανάπτυξη	Επανάκθεση	
α' θέμα (στην τονική Μι μείζονα)	β' θέμα (στη δεσπόζουσα Σι μείζονα)	Σι μείζονα, ντο# ελάσσονα	β' θέμα (στη δεσπόζουσα Σι μείζονα)	β' θέμα (στην τονική Μι μείζονα)
<b>Κατάληξη</b>				
Σι μείζονα	στη δεσπόζουσα Σι μείζονα	στη δεσπόζουσα Μι μείζονα		στην τονική
Πριν την επανάληψη		Μετά την επανάληψη		

Σύμφωνα με τα παραπάνω και οι τέσσερις συνάτες διαχωρίζονται με επανάληψη σε δύο τμήματα. Όμως, μετά την επανάληψη υπάρχει ένα τμήμα που έχει τον ρόλο της ανάπτυξης. Έτσι, αποτελείται από τρία μέρη: την έκθεση, την ανάπτυξη και την επανάκθεση. Επιπλέον, στην έκθεση παρουσιάζονται δύο θέματα με το α' θέμα να βρίσκεται στην τονική και το β' θέμα στη δεσπόζουσα ή στη σχετική ελάσσονα. Ένα ακόμη κοινό τους είναι ότι η έκθεση κάνει πτώση στη δεσπόζουσα (στη συνάτα Κ. 481 η πτώση γίνεται στην ελάσσονα της δεσπόζουσας). Όμως, παρ' όλο που στην ανάπτυξη εμφανίζονται δύο φορές κάποιο από τα θέματα υπάρχουν αρκετές διαφοροποιήσεις: δεν εμφανίζεται το ένα θέμα αλλά εμφανίζεται δύο φορές το άλλο σε δύο διαφορετικές τονικότητες (στην Κ. 380 εμφανίζεται δύο φορές το β' θέμα, την πρώτη στη δεσπόζουσα και τη δεύτερη στην τονική, ενώ στην Κ. 481 εμφανίζεται δύο φορές το α' θέμα την πρώτη όχι στη δεσπόζουσα αλλά σε μία κοντινή στην τονική κλίμακα και τη δεύτερη στην τονική).

Στα πλαίσια μιας διπλωματικής εργασίας σαφώς είναι δύσκολη η εξέταση όλου του έργου του. Όμως, με βάση τη μελέτη των παραπάνω, διαπιστώνεται η ύπαρξη της τριμερούς μορφής με τα χαρακτηριστικά της μορφής συνάτας.

## Βιβλιογραφία

---

### Πρωτογενείς πηγές

Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris: laVeuve Duchesne, 1768.

Brossard, Sebastien, *Dictionnaire de musique*, 3<sup>η</sup> έκδ. Amsterdam: E. Roger, 1705.

Mattheson, Johann, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg: Benjamin Schiller, 1713.

Walther, Johann Godtfried, *Musikalisches Lexikon*, Leipzig: Wolfgang Deer, 1732.

### Δευτερογενείς πηγές

Boyd, Macolm & Pagano, Roberto, 'Domenico (Giuseppe) Scarlatti', Grove online music, 20/12/2017.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000904592?result=1&rskey=MoCwpA#omo-9781561592630-e-5000904592-div1-5000985710>

Cook, Nicholas, *A Guide to Musical Analysis*, New York: W.W. Norton, 1992.

Headington, Christopher, *Ιστορία της Δυτικής μουσικής: από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας*, τόμος πρώτος, Αθήνα: Gutenberg, 1994.

Kirkpatrick, Ralph, 'Domenico Scarlatti's Early Keyboard Works'. *The Musical Quarterly*, 37 (1951) σελ. 145-160.

\_\_\_\_\_, *Domenico Scarlatti*, Princeton: Princeton University Press: 1953.

Mangsen, Sandra, 'Solo Sonata', Grove Music Online, 16/11/2018.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026166?rskey=vYSrfK&result=1>

\_\_\_\_\_, 'Sonata da camera', Grove Music Online, 16/11/2018.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026195?rskey=xQvEoK&result=1>

\_\_\_\_\_, 'Sonata', Grove Music Online, 20/12/2017.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=sonata&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>



- \_\_\_\_\_, 'Trio-Sonata', Grove Music Online, 3/11/2018.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=trio+sonata&searchBttn=Search&isQuickSearch=true>
- Michels, Ulrich, *Ατλας της Μουσικής*, τόμος 2, 2η ελληνική έκδοση, Αθήνα: Νάκας, 1994, 2000-2001.
- Newman, William S., *The Sonata in the Baroque Era*, 4<sup>η</sup> έκδ. New York: W.W. Norton, 1983.
- Palisca, Claude V., *Baroque Music*, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1981.
- \_\_\_\_\_, 'Baroque', Grove Music Online. 20/12/2017.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002097?rskey=FRC8ce&result=1>
- Rameau, Jean Philip, Gossett, Philip, *Treatise on Harmony*, New York: Dover Publications, 1971.
- Rosen, Charles, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, New York: W.W. Norton, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Sonata Forms*, New York; London: Norton 1988.
- Stauffer, George B., *The World of Baroque Music: New Perspectives*, Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- Sutcliffe, W. Dean, *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Music Style*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- 'The Santini Collection', Diözesanbibliothek Münster, 10/01/2019.  
<http://www.dioezesanbibliothek-muenster.de/dioezesanbibliothek-muenster/santini-sammlung/die-sammlung/die-sammlung-englisch/>, 10/01/2019
- Webster, James, 'Sonata Form', Grove Music Online, 20/12/2017.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-00000026197?rskey=k9uA3A&result=1>
- Θέμελης, Δημήτριος Γ., *Μορφολογία και ανάλυση της μουσικής: Εισαγωγή*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1991.
- Σακαλλιέρος, Γιώργος, *Σημειώσεις για το μάθημα: Η οργανική μουσική του 17<sup>ου</sup> αιώνα*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο (Χειμερινό εξάμηνο 2010-2011).

## Μνεία εικόνων

- 1: Cima, Giovanni Paolo, *Concerti Ecclesiastici*, Milan: Heirs of Simon Tini&FilippoLomazzo, 1610, σελ 162.
- 2: Corelli, Arcangelo, *Sonate da camera*, Bologna: GiacomoMonti, 1685, εξώφυλλο.
- 3: Wikipedia.[https://en.wikipedia.org/wiki/12\\_Fantasias\\_for\\_Viola\\_da\\_Gamba\\_\(Telemann\)](https://en.wikipedia.org/wiki/12_Fantasias_for_Viola_da_Gamba_(Telemann)), 20/01/2019.
- 4: Galleria dell' Accademia.<http://www.accademia.org/wp-content/uploads/2014/01/stradivari-viola-201x400.jpg>, 20/01/2019.
- 5: Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/Cornett#/media/File:Three\\_cornetts.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Cornett#/media/File:Three_cornetts.jpg), 1/02/2019.
- 6: Wikimedia commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Baroque\\_trumpets#/media/File:Eheiii.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Baroque_trumpets#/media/File:Eheiii.jpg), 1/02/2019.
- 7: Wikimedia commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Retrato\\_de\\_Domenico\\_Scarlatti.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Retrato_de_Domenico_Scarlatti.jpg), 20/01/2018.
- 8: The National Museum of American History. [http://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah\\_606012](http://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_606012), 1/02/2019.
- 9: Kirkpatrick, Ralph, *Domenico Scarlatti*, Princeton: Princeton University Press: 1953, εικονογράφηση, νούμερο 2.
- 10: Kirkpatrick, Ralph, *Domenico Scarlatti*, Princeton: Princeton University Press: 1953, εικονογράφηση, νούμερο 35.
- 11: Wikimedia commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John\\_V\\_of\\_Portugal\\_Pompeo\\_Batoni.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_V_of_Portugal_Pompeo_Batoni.jpg), 20/01/2019.
- 12: Wikimedia commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Concerto,\\_pormenor\\_\(s%C3%A9c.\\_XVIII\)\\_-\\_Gaspard\\_Traversi\\_\(Casa-Museu\\_Pinacoteca\\_Braamcamp\\_Freire\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Concerto,_pormenor_(s%C3%A9c._XVIII)_-_Gaspard_Traversi_(Casa-Museu_Pinacoteca_Braamcamp_Freire).png), 20/01/2019.
- 13: Sotheby's. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.293.html/2012/collection-musicale-andr-meyer>, 1/02/2019.
- 14: Petrucci Music Library, [https://imslp.org/wiki/Manuscript\\_Collection\\_of\\_Harpsichord\\_Sonatas%2C\\_I-Vnm\\_Mss.It.IV.199-213\\_\(Scarlatti%2C\\_Domenico\)](https://imslp.org/wiki/Manuscript_Collection_of_Harpsichord_Sonatas%2C_I-Vnm_Mss.It.IV.199-213_(Scarlatti%2C_Domenico)), 1/02/2019.