

Η ΣΥΝΘΕΣΗ ΤΩΝ ΟΡΓΑΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΦΩΝΗΤΙΚΩΝ ΟΜΑΔΩΝ

Μετάφραση Σ. Α. Σ.

1ο. Το 1770, στην όρχηστρα που διέυθυνε ο Χάυντ στην πριγκιπική αούλη των Έστερραχ, ο αριθμός των έγχορδων οργάνων ήταν 4 βιολιά, 4 δεύτερα, 2 βιολές, 2 βιολοντσέλα και 2 κοντραπάσα.

2ο. Το 1813 (στην εποχή της 7ης συμφωνίας), ο Μπετόβεν έλεγε ότι, για την έκτελεση των συμφωνιών του, ο αριθμός των έγχορδων έπρεπε να είναι: 4 πρώτα βιολιά, 4 δεύτερα, 2 βιολές, 2 βιολοντσέλα και 2 κοντραπάσα, δηλαδή ακριβώς όπως ήταν και στην όρχηστρα του Χάυντ,

3ο. Όταν, το 1813, ο Βέμπερ αναδιοργάνωσε έντελως την Όπερα της Πράγας, έρισε τον αριθμό των έγχορδων οργάνων της όρχηστρας της, ακριβώς όπως ο Χάυντ και ο Μπετόβεν: 4, 4, 2, 2.

Αυτός λοιπόν ο αριθμός των έγχορδων της όρχηστρας ταιριάζει τόσο στις συμφωνίες του Χάυντ και του Μπετόβεν όσο και στις κλασικές και τις ρομαντικές όπερες. Κατά συνέπεια αυτός ο αριθμός πρέπει να υιοθετηθεί και σήμερα για τις έκτελέσεις όλων των έργων του 18ου και του 19ου αιώνα μέχρι του Μπερλιόζ.

Μονάχι μία τέτοια όρχηστρα μπορεί ν' αναβείξει όλη την όμορφιά των κλασικών έργων κι ιδιαίτερα των έργων του Μπετόβεν. Τότε μοναχά έχουν με ύπεροχη δημοφιλότητα που προέρχεται από το ότι ο ήχος των πνευστών (και προπάντων των όμποε) κυριαρχεί ελαφρά πάνω στον ήχο των έγχορδων, ακόμη και στα *lutti* (όταν δηλ. έχουν μαζί όλα τα όργανα της όρχηστρας), γιατί τα λγυζ αυτά όργανα σολιστ δεν έχουν ν' αντιμετώπιζονται παρά 14 μόνον έγχορδα όργανα, άντι των 60 που παρουσιάζουν οι σύγχρονες μας συμφωνικές όρχηστρες.

Γιά όλη λοιπόν τη μουσική (συμφωνική ή όπερας) που γράφτηκε έως το Μπετόβεν, το Σούμπερτ, το Μέντελσον, το Βέμπερ και το Σούμαν μαζί, δεν πρέπει η όρχηστρα να ξεπερνά τους παρακάτω αριθμούς στα έγχορδα:

4 πρώτα βιολιά	(δύο αναλόγια)
4 δεύτερα βιολιά	(» »)
2 βιολές	(ένα αναλόγιο)
2 βιολοντσέλα	(» »)
2 Κοντραπάσα	(» »)

Έπειτα, μία τέτοια όρχηστρα ταιριάζει επίσης και σε μερικά έργα του Μπερλιόζ, στα πρώτα έργα του Βάγκνερ κι ακόμη σε πολλά δεύτερα έργα: φτάνει να μην επιτρέπουμε στα χάλκινα όργανα να μεταβάλλουν τα φόρτε σε φορτίσιμ.

II. ΦΩΝΗΤΙΚΕΣ ΟΜΑΔΕΣ

Ύνεμασε στα έργα που είναι γραμμένα για πολλά φωνητικά μέρη, άλλα προορίζονται από το συνθέτη τους να εκτελούνται από ένα σολιστά τραγουδιστή για κάθε φωνή, κι αυτά είναι τα τρία, τα *κουαρτέτα* κλπ., κι άλλα για να τραγουδιέται κάθε φωνητικό τους μέρος από μία ομάδα τραγουδιστών, κι αυτά είναι οι *χορωδίες*.

Είναι αυτόνοτο ότι δεν έχουμε το δικαίωμα να εκτελούμε *χορωδία* ένα έργο γραμμένο για μία ομάδα σολιστών τραγουδιστών, ούτε κι ένα έργο γραμμένο για *χορωδία* να εκτελεστεί από μία ομάδα σολιστ. Κι απ' αυτή την άποψη βλέπουμε δυστυχώς την τόσο διαδεδομένη πλέον των μουσικών να εκτελούν *χορωδία* τα πολυφωνικά γαλλικά τραγούδια του 16ου αιώνα (Έργα

των Ζανκενέ, Κουτελέ, Κλώντ ντε Ζέν, κλπ. . .) παρ' όλο που τα ντοκουμέντα που μάς κληροδότησε η εποχή εκείνη αποδεικνύουν ανατίρηττα, ότι τα έργα αυτά, ακόμα κι στις πριγκιπικές ή βασιλικές αούλες, τραγουδιόνταν από ένα μόνο τραγουδιστή για κάθε φωνητικό μέρος.

Όσο για τις *χορωδίες*, παρουσιάζουν κατά κανόνα, στην εποχή μας, μία πολύ κακή σύνθεση: ο αριθμός των γυναικικών φωνών είναι πάντα ανώτερος απ' αυτόν των άντρικών, σοβαρό ελάττωμα που ζημιώνει πολύ τις *χορωδικές* έκτελέσεις.

Κι όμως έχουμε και γι' αυτή την περίπτωση, όπως και για την όρχηστρα, άφθονα από ντοκουμέντα, που μάς πληροφορούν με τη μεγαλύτερη ακρίβεια πως *καταρτίζονταν* μια *χορωδία* στις εποχές εκείνες που τους μουσικούς άπαχολούσε κυρίως η φρονιτιά της ήχητικής Ισορροπίας. Κι έδα θα περιοριστώ πάλι σε τρία πολύ χαρακτηριστικά διδόμενα:

1ο. Το 1745, στην άρχη της *παρτιτούρας* της όρχηστρας της όπερας *Η πριγκηπισσα της Ναβάρρας* του Ραμόν, ο συνθέτης της φρόντισε να σημειώσει αυτή την υπόδειξη: *«χορωδοί που τραγουδούν σ' όλα τα *χορωδικά* μέρη: δεκαπέντε γυναίκες κι είκοσιπέντε άντρες»*.

2ο. Το 1813, όταν, καθώς είπαμε, ο Βέμπερ αναδιοργάνωσε έντελως την Όπερα της Πράγας, έρισε για τη *χορωδία* τους έξι αριθμούς: 4 σοπράνι, 4 κοντρατί, 6 τενόροι και 5 μπάσοι.

3ο. Ο Μπερλιόζ ένούσθε περισσότερο κι από το Βέμπερ τις *μάσες φωνές*: ήθελε πέντε 4, 4, 6 και 6, και πότε 4, 4, 6 και 7 φωνές, ή τα Ισπανία αούτων των αναλογιών.

Ή αναλογία όμως

4 σοπράνι
4 κοντρατί
6 τενόροι
7 μπάσοι,

(ή τα Ισπανία των τεσσάρων αούτων αριθμών), δίνει ανατίρηττα την καλύτερη ήχητική Ισορροπία. Έκείνο δε που παρατηρούμε στην αναλογία αυτή είναι ότι *πρακτικά* παρουσιάζεται όμοια μ' αυτή που καθορίζει ο Ραμόν: δηλ. τα 60 % της *χορωδίας* αποτελούν οι άντρες φωνές. Αυτή λοιπόν η καταλήχητική σύμψηψη των άπόψεων, πάνω στο ζήτημα των φωνητικών αναλογιών μιας *χορωδίας*, που διαπιστώνουμε σε δύο έντελως άνόμοιους συνθέτες, σαν το Ραμόν και το Μπερλιόζ, μάς πείθει ακόμη περισσότερο ότι αυτή πρέπει να είναι η *ιδεώδης αναλογία* για την έκτελεση των *χορωδικών έργων* *κάθε εποχής*. Δυστυχώς όμως οι περισσότερες *χορωδίες*, έπίσης η *άνεση*, βρίσκονται πολύ μακριά απ' αυτή την αναλογία.

Ένας άλλος, έπίσης σπουδαίος, παράγων της καλής ήχητικότητας μιας *χορωδίας* είναι η φρονιμένη τοποθέτηση των τραγουδιστών *κάθε φωνής*. Απ' αυτή την άποψη διαπιστώνουμε την κακή συνθήεια να τοποθετούνται οι άντρικές φωνές πίσω από τις γυναικείες. Ίσως για λόγους άβρότητας! Ή μόνη σωστή τοποθέτηση είναι στο να μπαίνουν οι φωνές σε κλιμακωτές σειρές, σε τρόπο ώστε οι σοπράνι να βρίσκονται πρós τ' άριστερά *κάθε* σειράς κι οι μπάσοι πρós τα δεξιά, κατά τον έξής τρόπο: «Αν π.χ. έχουμε 21 *χορωδούς* (δηλαδή 4 σοπράνι, 4 κοντρατί, 6 τενόροι και 7 μπάσοι) θα τους τοποθετήσουμε σε δύο σειρές και θα βάλουμε στην πρώτη σειρά:

2 σοπράνι, 2 κοντρατί, 2 τενόρους και 4 μπάσοι, και στη δεύτερη σειρά:

2 σοπράνι, 2 κοντρατί, 2 τενόρους και 3 μπάσοι. Αυτή η τοποθέτηση πρέπει να γίνεται *πάντα* στη συνούλλα. Στο θέατρο όμως, όπου βίβραια δεν είναι στατική η θέση της *χορωδίας*, πρέπει να τρείται όσο είναι δυνατόν *πιότερα* η τοποθέτηση αυτή, χωρίς όμως να ζημιώνεται η σκηνοθεσία.