

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**Η ΒΙΟΛΑ, ΤΟ «ΙΔΙΑΙΤΕΡΟ» ΟΡΓΑΝΟ ΤΗΣ
ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ ΤΟΥ ΒΙΟΛΙΟΥ: ΙΣΤΟΡΙΑ, ΕΞΕΛΙΞΗ
ΚΑΙ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΙΣΤΟΡΙΚΗ / ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ**

του φοιτητή Αθανάσιου Σουργκούνη

ΑΕΜ: 866

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Θεόδωρος Κίτσος

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΙΟΥΛΙΟΣ 2015

ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI

FACULTY OF FINE ARTS

SCHOOL OF MUSIC STUDIES

**VIOLA, THE «EXTRAORDINARY» INSTRUMENT
OF THE VIOLIN FAMILY: HISTORY,
EVOLUTION AND CONSTRUCTION**

**DIPLOMA THESIS
HISTORICAL/SYSTEMATIC MUSICOLOGY**

Athanasios Sourgounis

AEM: 866

SUPERVISOR: Theodoros Kitsos

THESSALONIKI JULY 2015

Αφιέρωση

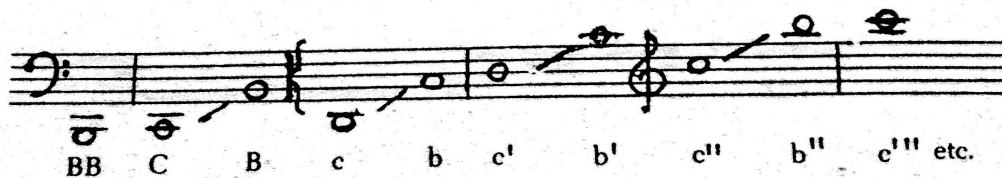
*Στη μητέρα μου Πελαγία και τη γυναίκα μου Ρόζα,
για την υπομονή και την αμέριστη βοήθειά τους.*

Περιεχόμενα

Συμβάσεις	v
1 Εισαγωγή	1
2 Γενικά περί βιόλας	3
3 Οι απαρχές (16 ^{ος} αιώνας)	5
3.1 Έρευνες	5
3.2 Gaudenzio Ferrari	6
3.3 Andrea Amati, ένας μαθητευόμενος του Gasparo da Saló;	10
3.4 Gaspar Duifforuggar	11
3.5 Μήπως η βιόλα προηγήθηκε του βιολιού;	12
3.6 Γραπτές αποδείξεις στις αρχές του 16 ^{ου} αιώνα	14
3.7 Συμπεράσματα	15
4 Συγγενικά όργανα του βιολιού και της βιόλας	17
4.1 Rebec	17
4.2 Renaissance fiddle	19
4.3 Lira da braccio	20
4.4 Η χρήση του όρου lira	22
5 Βιόλα: οι πρώτοι οργανοποιοί	24
5.1 Andrea Amati και Υιοί	24
5.2 Gasparo da Saló	26
6 Η βιόλα στο μπαρόκ	29
6.1 Η οικογένεια Guarneri	30
6.2 Antonio Stradivari	33
6.3 Άλλοι οργανοποιοί	33
6.4 Η τρίο σονάτα	34
6.5 Το concerto grosso	35
6.6 Ρεπερτόριο για βιόλα	36
6.7 Η επιρροή της όπερας στην οικογένεια του βιολιού	37
7 Τα πρώτα σημαντικά έργα για βιόλα	39
7.1 G. P. Telemann	39
7.2 J. S. Bach	40
8 Η άνθιση της βιόλας	43
8.1 Η σχολή του Mannheim	43
8.2 Η αυλή του Φρειδερίκου του «Μέγα»	44
8.3 Βιέννη	46
8.4 Τα σημαντικότερα έργα για βιόλα τον 19 ^ο και τον 20 ^ο αιώνα	48
9 Κατασκευή της βιόλας από τον 18 ^ο μέχρι τον 20 ^ο αιώνα	51
9.1 Ο François Xavier Tourte και οι καινοτομίες του στο τόξο	52
9.2 Κατασκευαστικά προβλήματα της βιόλας στα τέλη του 18 ^{ου} αιώνα	53
9.3 Πειράματα για τη βελτίωση της βιόλας	58
10 Προσωπικά σχόλια: επιλέγοντας το «κατάλληλο» όργανο	65
10.1 Η πρώτη επαφή με τη βιόλα	65
10.2 Προβληματισμοί	66
10.3 Παρατηρήσεις για την επιλογή του «ιδανικού» οργάνου βάσει προσωπικών εμπειριών και ανταλλαγής απόψεων με συναδέλφους	68
10.4 Η επιλογή του οργάνου	70
11 Επίλογος	72
Βιβλιογραφία	73

Συμβάσεις

Η αντιστοιχία φθόγγων με συγκεκριμένες οκτάβες γίνεται ως εξής:



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

Με τη λέξη βιολονίστας αναφερόμαστε σε αυτόν που παίζει βιολί και με τη λέξη βιολίστας σε αυτόν που παίζει βιόλα.

1 Εισαγωγή

Η βιόλα είναι ένα όργανο πραγματικά *ιδιαίτερο* στο ηχόχρωμα και την κατασκευή του. Είναι ένα όργανο που πολλοί μπερδεύουν με το τσέλο αναφερόμενοι σ' αυτό ως το *βιολιντσέλο.... τί όργανο παίζεις σε ρωτούν... βιόλα απαντάς εσύ... και σου λένε... Ααα, το ξέρω, αυτό το μεγάλο, το βιολιντσέλο*. Έχει υπάρξει πηγή έμπνευσης για πολλά ανέκδοτα που αρέσκονται να λένε οι μουσικοί μεταξύ τους και αφορούν είτε στην τονική ακρίβεια στην εκτέλεσή της (intonation), είτε στον ρόλο της μέσα στην ορχήστρα. Τα ανέκδοτα αυτά δεν είναι μόδα των καιρών μας, αλλά υπάρχουν ήδη από τα τέλη του 16^{ου} αιώνα. Παρ' όλα αυτά, οι μουσικοί της βιόλας είναι παθιασμένοι με τον τόσο ιδιαίτερο ήχο της, χωρίς ωστόσο να γνωρίζουν τους λόγους και τις συνθήκες που οδήγησαν σ' αυτόν. Η αμερικανίδα βιολίστα Jennifer Stumm, στην παρουσίαση της βιόλας στην TEDx Aldenburgh,¹ χρησιμοποιεί τον παρακάτω *υπέροχο* τίτλο που αποτελεί μέρος της έμπνευσης για τη συγκεκριμένη διπλωματική εργασία.

Viola, an imperfect instrument...

Η βιόλα, ένα ατελές όργανο....

Και περιγράφει:

.... Η βιόλα, ένα όργανο που θα μπορούσε να πει κανείς ότι στάθηκε άτυχο στη μουσική λοταρία, είναι το μεσαίο «παιδί» της οικογένειας του βιολιού. Συνήθως βρίσκεται στη σκιά του πιο «αστραφτερού» της αδερφού, του βιολιού. Πολλοί δεν έχουν ακούσει ποτέ το όνομά της, ο Beethoven δεν έγραψε κανένα solo έργο γι' αυτή, ενώ οι μουσικοί αρέσκονται να λένε ανέκδοτα για τις βιόλες. Πράγματι, υπάρχει ένα ελάττωμα... Για να είναι

¹ βλ. «An Imperfect Instrument: Jennifer Stumm @ TEDxAldeburgh», πρόσβαση 22 Δεκεμβρίου 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=8ewxApY3uO4>

ακουστικά «τέλεια», οι χορδές της βιόλας θα έπρεπε να είναι 15 εκατοστά μακρύτερες, πράγμα που θα καθιστούσε το παίξιμό της ουσιαστικά αδύνατο! Συνεπώς δεν αντηχεί στο βαθμό που θα μπορούσε αν οι χορδές της ήταν μακρύτερες και ο ήχος της χαρακτηρίζεται καλύτερα ως «διαφορετικός» παρά «τέλειος».

Πράγματι, με τις πρώτες νότες που ακούει κανείς από τη βιόλα καταλαβαίνει πως υπάρχει κάτι ιδιαίτερο και σπάνιο στον ήχο του συγκεκριμένου οργάνου. Ακούει ένα ηχόχρωμα πολύ κοντά στην ανθρώπινη φωνή που έχει όμως ταυτόχρονα και κάτι το ιδιαίτερο και το διαφορετικό, το οποίο δεν είμαστε σε θέση να εξηγήσουμε χωρίς να γνωρίζουμε την ιστορία αυτού του οργάνου, την ιστορία της βιόλας. Στόχος λοιπόν αυτής της εργασίας είναι η παρουσίαση των αιτιών που κάνουν τη βιόλα τόσο ιδιαίτερη, η εξήγηση των λόγων για τους οποίους το μέγεθός της δεν είναι πάντα το ίδιο, καθώς επίσης και ο προβληματισμός σχετικά με το αίνιγμα για το αν η βιόλα προηγήθηκε του βιολιού ή αντίστροφα. Ο ενδιαφερόμενος θα πρέπει να ψάξει πολύ στη βιβλιογραφία για μελέτες που αφορούν τη βιόλα. Οι περισσότερες από αυτές ασχολούνται είτε με το σύνολο της οικογένειας του βιολιού, είτε με αυτό καθ' αυτό το βιολί. Μέσα στις σελίδες τους, άλλοτε ελάχιστα και άλλοτε λίγο περισσότερο, υπάρχουν αναφορές για τη βιόλα και την ιστορία της. Και μόνο η λέξη *βιόλα* οδηγεί σε πολλές διαφορετικές ερμηνείες. Είναι λοιπόν πολύ δύσκολο για τον ενδιαφερόμενο να συλλέξει και να συνδυάσει τις λιγιστές αυτές πληροφορίες και να οδηγηθεί σε ασφαλή συμπεράσματα ως προς την ιστορία της βιόλας, εξηγώντας παράλληλα και την πληθώρα διαθέσιμων μεγεθών που υπάρχουν. Θα χρειαστεί, επιπλέον, να εξετάσει συγγενικά όργανα της βιόλας και την επιρροή που είχαν στη διαμόρφωση της οικογένειας του βιολιού όπως τη γνωρίζουμε σήμερα.

2 Γενικά περί βιόλας

Η ιστορία της βιόλας παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον. Η αναφορά και μόνο στον όρο *βιόλα* είναι ικανή από μόνη της να δημιουργήσει σύγχυση. Αναφέρεται στη βιόλα, το άλλο όργανο της οικογένειας του βιολιού όπως το γνωρίζουμε σήμερα, σε κάποια συγκεκριμένη οικογένεια τοξοτών εγχόρδων, ή σε ένα συγκεκριμένο τονικό εύρος; Ακόμα και στην εποχή μας, που η πρόσβαση σε κάθε είδους πληροφορία είναι άμεση και αστείρευτη, ο ενδιαφερόμενος δυσκολεύεται να λύσει το αίνιγμα.

Γύρω στον 15^ο αιώνα η ιταλική λέξη *viola* ήταν ένας γενικός όρος που χρησιμοποιούνταν για να περιγράψει οποιοδήποτε τοξωτό όργανο (*bowed instrument, viola d'arco*).² Από αυτή την πολύ γενική χρήση του όρου, η λέξη *viola* τροποποιήθηκε με διάφορους τρόπους ώστε να περιγράψει ένα συγκεκριμένο όργανο ή ακόμα και μια συγκεκριμένη οικογένεια. Παραδείγματα από τον 16^ο και 17^ο αιώνα αναφέρουν, μεταξύ άλλων, τη *viola da braccio* (*arm viola*, βιόλα του «ώμου», μέλος της οικογένειας του βιολιού), το *soprano di viola da braccio* (σοπράνο βιόλα ή αλλιώς βιολί), τη *viola da gamba* (βιόλα του «ποδιού», μέλος της οικογένειας *da gamba*), καθώς επίσης και το *basso di viola da gamba* (το μπάσο *viol*).

Κατά τον 17^ο και 18^ο αιώνα, ο όρος *viola* δηλώνει επίσης ένα συγκεκριμένο τονικό εύρος που καλύπτει τις μεσαίες περιοχές (άλτο και τενόρο) της συνολικής έκτασης της οικογένειας του βιολιού. Κάτι τέτοιο εξηγεί και την περιστασιακή χρήση όρων όπως *Alto Viola* και *Tenor Viola* (π.χ. στο κοντσέρτο του Handel, op. 3 No. 1, Walsh edition 1734), ή και τη χρήση τριών φωνών βιόλας σε διαφορετικά ύψη στα γαλλικά πεντάφωνα *ensemble* του 17^{ου} αιώνα. Αυτός ο διαχωρισμός εξηγεί επίσης την ύπαρξη οργάνων σε διαφορετικά μεγέθη. Κάποιες *tenor βιόλες* ήταν τόσο μεγάλες που καθιστούσαν το παίξιμό τους στο μπράτσο σχεδόν αδύνατο.

Τελικά, κατά τον 18^ο αιώνα, ο όρος γίνεται συνώνυμος της *viola da braccio* (γερμ. *Bratsche*), δηλαδή του οργάνου που ξέρουμε και εμείς σήμερα ως βιόλα.

² Η *viola d'arco*, ή αλλιώς *viuela d'arco*, ήταν ένα όργανο της οικογένειας των *viueli* το οποίο παιζόταν με δοξάρι και ήταν πρόγονος της *viola da gamba*. Η ισπανική *viuela* (*viuela da mano*), κιθαρόσχημο νυκτό όργανο του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα, ήταν γνωστή στην Ιταλία και την Πορτογαλία με το όνομα *viola da mano*. Τα δύο αυτά ονόματα ήταν συνώνυμα και αναφέρονταν στο ίδιο όργανο.

Σ' αυτό το σημείο θα ήταν χρήσιμο να εξετάσουμε και τη ρίζα της ιταλικής λέξης *viola*. Ετυμολογικά ο όρος *viola*,³ καθώς και όλα τα έγχορδα με τη ρίζα *-viol-*, προέρχεται από το λατινικό *vitulare* που σημαίνει τραγουδώ, και αναφέρεται στη Ρωμαϊκή Θεά Vitula, Θεά της Νίκης και της Δόξας. Η μεσαιωνική λέξη *vitula* αναφερόταν επίσης και στο μικρό μοσχάρι (calf ή heifer) από το οποίο παράγονταν εντέρινες χορδές. Το λατινικό *vitula* εξελίσσεται σε *fidula* ή *fidicula*, που αναφέρεται στη χορδή ή στο μικρό λαούτο, και στο αγγλικό *fides* και *fithela* (παλαιά αγγλικά) που οδηγεί στη σύγχρονη αγγλική λέξη *fiddle*. Η λατινική λέξη *fidicula* αναφερόταν στο μικρό λαούτο, αλλά και σε έναν μηχανισμό που έδεναν τους σκλάβους για να τους βασανίσουν! Το λατινικό *vitula* εξελίχθηκε ξεχωριστά στο παλαιό γαλλικό *vielle*, το οποίο και έγινε η μεσαιωνική λέξη *vyell*. Αυτή η ρίζα αποτέλεσε και την αιτία της σύγχυσης στην ετυμολογία μεταξύ του *viol* και του *violin*⁴. Αντί να χρησιμοποιηθούν δύο ξεχωριστές λέξεις για τις δύο πολύ διαφορετικές οικογένειες οργάνων (τουλάχιστον όπως τις θεωρούμε εμείς σήμερα), και οι δύο πήραν το όνομά τους από την ίδια ρίζα. Από τη μία το *vyell* έγινε *viol* (*violone*⁵ για το «μεγαλύτερο» όργανο), ως γενικός όρος της οικογένειας *da gamba*, και από την άλλη αποτέλεσε τη ρίζα για τον ιταλικό όρο *viola* ο οποίος χρησιμοποιήθηκε τελικά για την οικογένεια του βιολιού (*viola da braccio*). Το μικρό όργανο της οικογένειας έγινε το *violino* και το μεγαλύτερο το *violone* (μεγάλη *viola*).

³ βλ. «Online Etymology Dictionary», πρόσβαση 17 Νοεμβρίου 2014, <http://www.etymonline.com/index.php?term=viola>

⁴ βλ. Robert Jesselson, «THE ETYMOLOGY OF THE WORDS 'VIOLIN' AND 'VIOLONCELLO': Implications on Literature in the Early History of the Cello», πρόσβαση 17 Νοεμβρίου 2014, <http://www.cello.org/newsletter/articles/celloetymology.htm>

⁵ Για περισσότερες πληροφορίες για το *violone*, βλ. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

3 Οι απαρχές (16^{ος} αιώνας)⁶

Τρία ερωτήματα που σχετίζονται άμεσα ή έμμεσα με την βιόλα, και που μέχρι πολύ πρόσφατα παρέμεναν αναπάντητα, αφορούν: (1) τον τόπο και την εποχή που εμφανίστηκε η οικογένεια του βιολιού, (2) τα ονόματα των πρώτων οργανοποιών που κατασκεύασαν όργανα στο σχήμα του βιολιού, και (3) το αν η βιόλα προηγήθηκε του βιολιού.

Συγγραφείς που ασχολήθηκαν με την ιστορία των έγχορδων οργάνων έχουν υποδείξει ότι ο Gasparo da Salò από την Brescia, ο Gasparo Duiffopruggar από τη Lyons και ο Andrea Amati από την Cremona ήταν οι πρώτοι κατασκευαστές που έφτιαξαν βιολιά. Εφηύρε πράγματι κάποιος από τους τρεις το βιολί; Ήταν τελικά τα πρώτα όργανα αυτής της μορφής πράγματι βιόλες, όπως για καιρό πίστευαν πολλοί συγγραφείς; Ήταν ο Amati μαθητευόμενος του Gasparo da Salò; Πρόσφατες έρευνες των Emanuel Winternitz,⁷ Carlo Bonetti,⁸ Emile Leipp⁹ και David Boyden¹⁰ έχουν συνεισφέρει ώστε να αποσαφηνιστούν αυτά τα προβλήματα που αναφέρθηκαν παραπάνω.

3.1 Έρευνες

Ο Winternitz, λόγω της έλλειψης γραπτών αποδεικτικών στοιχείων σε σχέση με την εμφάνιση της οικογένειας του βιολιού, στράφηκε προς τις ιταλικές τοιχογραφίες των αρχών του 16^{ου} αιώνα, και ιδιαίτερα σε εκείνες του Gaudenzio Ferrari για να βρει εικονογραφικά στοιχεία που θα βοηθούσαν στην επίλυση του αινίγματος. Ο Bonetti διαπίστωσε ότι ο Andrea Amati γεννήθηκε είκοσι με τριάντα χρόνια νωρίτερα από ό,τι οι διάφορες ιστορίες της μουσικής και τα μουσικά λεξικά

⁶ Maurice W. Riley, *The history of the Viola*, Volume I, (Ann Arbor, Michigan: Braun-Brumfield, 1980).

⁷ Emanuel Winternitz, *Gaudenzio Ferrari, His School and the Early History of the Violin* (Milano: Varallo Sesia, 1967).

⁸ Carlo Bonetti, «La Genealogia degli Amanti-Liutai e il Primato della Scuola Linguistica Cremonese», *Bollettino Storico Cremonese*, Series II, Anno III, Vol. Vii, (Cremona, 1938), σ. 76-95, 105-139.

⁹ Emille Leipp, *The violin* (Toronto: University of Toronto Press, 1969).

¹⁰ David D. Boyden, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*, (London: Oxford University Press, New York, Toronto rep. ed. 1967).

είχαν προηγουμένως καταγράψει. Ο Leïpp συνέλεξε όλα τα έγγραφα και τις διαθέσιμες έρευνες σχετικά με τον Gaspard Duiffopruggar και ήταν σε θέση να εξηγήσει την προσφορά του κατασκευαστή στην πρώιμη ανάπτυξη του βιολιού. Τέλος, ο Boyden συνέλεξε όλες τις γνωστές λογοτεχνικές πληροφορίες μαζί με αποδεικτικά στοιχεία που απεικονίζονται στους πίνακες του Ferrari και άλλων, τροφοδοτώντας έτσι τα τμήματα που λείπουν από το παζλ και στη συνέχεια προχώρησε στο να συντάξει υγιή επιστημονικά συμπεράσματα. Παρακάτω παρουσιάζονται πιο αναλυτικά τα συμπεράσματα που προκύπτουν από τις μελέτες τους:

3.2 Gaudenzio Ferrari

Ο Emanuel Winternitz (1898 - 1983), Ομότιμος Επιμελητής Μουσικών Οργάνων στο Metropolitan Museum of Arts, είχε κάνει πολύ σημαντική έρευνα σχετικά με τις πιθανές καταβολές της οικογένειας του βιολιού. Υπέδειξε ότι ιταλικοί πίνακες των αρχών του 16^{ου} αιώνα παρέχουν μία από τις καλύτερες πηγές πληροφόρησης και ιδίως τα έργα του Gaudenzio Ferrari (π. 1480-1546). Ο Ferrari ήταν ένας πραγματικός «καθολικός άνθρωπος» (*Homo Universalis*),¹¹ με την έννοια ότι ήταν ζωγράφος, γλύπτης και αρχιτέκτονας. Ήταν επιπλέον ένας καλός μουσικός, ένας εκτελεστής της λύρας και του λαούτου, όπως ο Winternitz είχε αποδείξει. Επιπλέον, ο Winternitz υπέδειξε ότι ο Ferrari ήταν πιθανόν κατασκευαστής μουσικών οργάνων και ίσως να πειραματίστηκε με την αναδυόμενη μορφή του οργάνου που επρόκειτο να γίνει το βιολί.

Το κέντρο της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του Ferrari άρχισε βόρεια και δυτικά του Μιλάνου, αρκετά χρόνια πριν ο Andrea Amati (που είχε γεννηθεί μεταξύ 1500 και 1511) φτιάξει βιολιά στην Cremona και αρκετές δεκαετίες πριν ο Gasparo da Salo (1540 - 1609) φτιάξει έγχορδα όργανα στη Brescia.

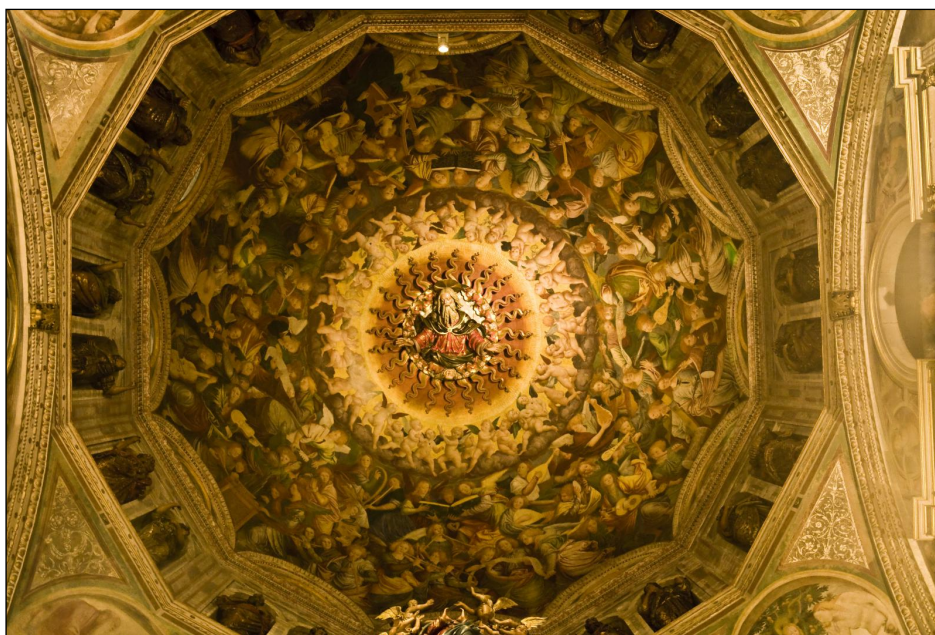
¹¹ *Homo Universalis* είναι ένας χαρακτηρισμός που χρησιμοποιείται για έναν άνθρωπο που συγκεντρώνει όλα τα ιδανικά της εποχής της Αναγέννησης: ερευνητικό και κριτικό πνεύμα, φιλοπεριέργεια, και κυρίως μία τάση για ενασχόληση με κάθε αντικείμενο της τέχνης και της επιστήμης. Ο όρος αναφέρεται στο εύρος ή την επιθυμητή «καθολικότητα» της πολυμάθειας που μπορούσε να αποκτήσει κανείς.

Ίσως η παλαιότερη γνωστή απεικόνιση του βιολιού εμφανίζεται στη «La Madonna degli Aranci» (1529-1530) του Ferrari, στον τοίχο της εκκλησίας του Αγίου Χριστοφόρου στο Vercelli, μια πόλη 62 χιλιόμετρα δυτικά του Μιλάνου (ένα έγχρωμο αντίγραφο εμφανίζεται στο εξώφυλλο του *The history of Violin Playing from its Origins to 1761* του David Boyden, εικόνα 1).



Εικόνα 1: Gaudenzio Ferrari, Madonna degli Aranci (Madonna of the Orange Trees)

Εξίσου σημαντική είναι η τοιχογραφία στον τρούλο της Santa Maria dei Miracoli (1535-1536) στο Saronno, μια πόλη 35 χιλιόμετρα βόρεια του Μιλάνου. Εκεί, απεικονίζεται η Παναγία να εισέρχεται στον Ουρανό, περιβαλλόμενη από ογδόντα επτά αγγέλους, με εξήντα έναν από αυτούς να παίζουν μουσικά όργανα ή να βοηθούν στο παίξιμό τους. Μεταξύ των οργάνων που απεικονίζονται είναι πρώιμες μορφές βιολιού, βιόλας και τσέλου (εικόνες 2 και 3).



Εικόνα 2: Η διάσημη τοιχογραφία του Gaudenzio Ferrari στη Santa Maria dei Miracoli στο Saronno της βόρειας Ιταλίας



Εικόνα 3: Λεπτομέρεια από τη τοιχογραφία του Gaudenzio Ferrari

Ορισμένα από τα τοξωτά όργανα του Ferrari εμφανίζουν μακρινή συγγένεια με τα πρωτότυπα μέλη της οικογένειας του βιολιού. Ένα τέτοιο όργανο είναι αυτό που απεικονίζεται παρακάτω (εικόνα 4).



Εικόνα 4: Gaudenzio Ferrari, Παιδί με ένα Viol (Child with a Viol)

Παρά το γεγονός ότι το όργανο αυτό δεν έχει σχήμα βιολιού, έχει 4 χορδές, ηχητικές οπές σε σχήμα f και κοχλία, ορισμένα δηλαδή από τα χαρακτηριστικά που έχουν διαφοροποιήσει την οικογένεια του βιολιού από άλλα τοξωτά όργανα.

Η πληθώρα τύπων και σχημάτων τοξωτών οργάνων που απεικονίζονται σε έργα ζωγραφικής του Ferrari δείχνει ότι οργανοποιοί της βόρειας Ιταλίας έκαναν σημαντικούς πειραματισμούς κατά το πρώτο τέταρτο του 16^{ου} αιώνα. Οι πίνακες του Ferrari δείχνουν ότι η μορφή του βιολιού αναπτύχθηκε λίγο πριν ή κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου.

Η μορφή του βιολιού, όπως την ξέρουμε, ήταν μια βελτίωση των διαφόρων σχημάτων των οργάνων που οι οργανοποιοί της βόρειας Ιταλίας (και όχι μόνο) είχαν

κατασκευάσει. Το τελικό σχέδιο του βιολιού προέκυψε από την επιδίωξη των οργανοποιών να δημιουργήσουν ένα όργανο που ενσωμάτωνε τρεις ιδιότητες: (1) μία μεγαλύτερη ηχητική ένταση σε σχέση με άλλα τοξωτά όργανα που ήδη υπήρχαν, (2) ένα μοντέλο που ήταν αισθητικά ελκυστικό και (3) ένα όργανο που θα μπορούσε να κρατηθεί και να παιχθεί με τη μεγαλύτερη δυνατή ευκολία.

Κατά πάσα πιθανότητα ο τελικός σχεδιασμός του βιολιού εξελίχθηκε παράλληλα με κάποια άλλα από τα όργανα που απεικονίζονται στους πίνακες του Ferrari. Αργότερα θα ασχοληθούμε με κάποια από αυτά τα όργανα, τα οποία μπορούμε πιθανότατα να θεωρήσουμε πρόγονους της οικογένειας του βιολιού. Τέλος, ο Winternitz έκανε μια ενδιαφέρουσα και κατατοπιστική ανασκόπηση των έργων του Ferrari και κατέληξε στο συμπέρασμα ότι ο Ferrari θα πρέπει να ήταν ένας από τους πρώτους οργανοποιούς που πειραματίστηκαν και έφτιαξαν όργανα με μια μορφή παρόμοια με το σύγχρονο βιολί.

3.3 Andrea Amati, ένας μαθητευόμενος του Gasparo da Saló;

Ο Carlo Bonetti, ήδη από το 1938, απέδειξε ότι ο Andrea Amati είχε γεννηθεί μέσα στην πρώτη δεκαετία του 1500 και πιθανότατα το 1505.¹² Η έρευνα του Bonetti δεν ήταν γενικά γνωστή μέχρι ο David Boyden να δώσει τη δέουσα προσοχή σε αυτήν το 1965, στο βιβλίο του *The history of Violin Playing from its Origins to 1761*, και να χρησιμοποιήσει τα πολύτιμα ευρήματα του Bonetti ώστε να καταλήξει σε νέα συμπεράσματα όσον αφορά τη συνεισφορά του Amati στην πρόωμη ανάπτυξη του βιολιού. Τόσο ο Winternitz, όσο και ο Boyden, κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι το βιολί κατά πάσα πιθανότητα δεν εφευρέθηκε, αλλά μάλλον ήταν το αποκορύφωμα μιας σταδιακής εξέλιξης, στην οποία διάφορες μορφές οργάνων χρησιμοποιήθηκαν μέχρι να εμφανισθεί η ιδανική.

Ανεξάρτητα από το αν υπήρχε ένας «εφευρέτης» του βιολιού, ο Bonetti θέλησε επίσης να ξεκαθαρίσει τη σχέση μεταξύ του Andrea Amati και του Gasparo da Saló. Από τη μελέτη του προκύπτει ότι ο Amati γεννήθηκε 29 με 40 χρόνια πριν

¹² βλ. «Andrea Amati 1505-1577», πρόσβαση 18 Οκτωβρίου 2014, http://www.roger-hargrave.de/PDF/Artikel/Strad_Amati/Artikel_1_pdf_PDF.pdf

από τον da Saló και ως εκ τούτου δεν θα μπορούσε να ήταν μαθητευόμενός του. Πολλοί συγγραφείς της ιστορίας των εγχόρδων οργάνων έχουν γράψει ότι ο da Saló ήταν ο πρώτος κατασκευαστής οργάνων με τη μορφή του βιολιού. Αντιθέτως, είναι πολύ πιθανόν βάσει της έρευνας του Bonetti, ο Amati και ίσως και άλλοι οργανοποιοί της εποχής του να είχαν κατασκευάσει βιολιά πριν τη γέννηση του da Saló.

Οι Boyden και Kolneder¹³ παρέχουν και οι δύο χρονολογικά σχεδιαγράμματα (outlines) των γνωστών στοιχείων σχετικά με την προέλευση της οικογένειας του βιολιού στο πρώτο μισό του 16^{ου} αιώνα. Τα σχεδιαγράμματα αυτά δείχνουν σαφώς ότι η κατασκευή βιολιών δεν ήταν υπόθεση μόνο των Andrea Amati και Gasparo da Saló, καθώς και ότι τα όργανα της οικογένειας αυτής παίζονταν πιθανώς από πριν. Ένα επίσημο έγγραφο από το θησαυροφυλάκιο της Σαβοΐας με ημερομηνία 17 Δεκεμβρίου του 1523, καταγράφει τα αρχεία πληρωμών για τις υπηρεσίες βιολιστών στο Vercelli, την πόλη στην οποία υπάρχει η πρώτη τοιχογραφία του Ferrari που απεικονίζει ένα βιολί. Το παλαιότερο γνωστό σωζόμενο βιολί σύμφωνα με τον Kolneder, είναι ένα του Peregrino Zanetto, το οποίο κατασκευάστηκε στην Brescia το 1532.

3.4 Gaspar Duiffopruggar

Η θεώρηση πως ο Gaspar Duiffopruggar (1514-1572) ήταν ένας από τους πρώτους κατασκευαστές βιολιών έχει ταυτόχρονα υπερασπιστεί και αμφισβητηθεί από συγγραφείς των δύο τελευταίων αιώνων. Οι ισχυρισμοί αυτοί έχουν κέντρο το περίφημο πορτραίτο του, χαραγμένο από τον Woeiriot το 1562. Στο πορτραίτο αυτό απεικονίζονται διάφορα έγχορδα όργανα, κανένα από τα οποία όμως δεν είναι πραγματικό βιολί!

Ο Leipp έχει κάνει εκτεταμένη έρευνα για το παρελθόν και τον τρόπο ζωής του Duiffopruggar, καθώς και την επιρροή που θα μπορούσε να έχει το περιβάλλον της πόλης της Λυών στο έργο του οργανοποιού. Δεν μπορεί να υπάρξει αμφιβολία ότι ο Duiffopruggar ήταν ένας ιδιαίτερα ταλαντούχος τεχνίτης που κατασκεύασε ποιοτικά έγχορδα όργανα. Υπάρχουν όμως τρεις παράγοντες που δεν αναφέρονται

¹³ Walter Kolneder, *Das Buch der Violins* (Zurich: Atlantis, 1972), σ. 270-4.

από τον Leïpp, οι οποίοι φαίνεται να αναιρούν τον ισχυρισμό του ότι ήταν ένας από τους πρώτους κατασκευαστές βιολιών.

(1) Το πορτραίτο του Woeiriot να μην περιλαμβάνει διάφορα όργανα που θα μπορούσαν να χαρακτηρίζονται ως πρόδρομοι του βιολιού, αλλά κανένα δεν είναι στην πραγματικότητα μοντέλο του οργάνου όπως το γνωρίζουμε σήμερα,

(2) δεν υπάρχει όργανο που να σώζεται μέχρι και σήμερα και να ονομάζεται «μοντέλο Duifforuggar» και δεν υπάρχουν γνωστά αυθεντικά βιολιά, βιόλες ή τσέλα που να αποδίδονται σ' αυτόν τον επιφανή κατασκευαστή.

Από την άλλη πλευρά (3), υπάρχουν ακόμα και σήμερα αυθεντικά όργανα της οικογένειας του βιολιού που κατασκευάστηκαν από τον Andrea Amati ή τον Gasparo da Saló.

3.5 Μήπως η βιόλα προηγήθηκε του βιολιού;

Έχει γενικά ισχυριστεί πως η βιόλα εξελίχθηκε ως το πρώτο μέλος της οικογένειας του βιολιού, προηγείται δηλαδή του βιολιού και του τσέλου. Τα κύρια επιχειρήματα που υποστηρίζουν αυτή την υπόθεση συνοψίζονται ως εξής:

1. Η *lira da braccio* πιστεύεται ότι είναι ο κύριος πρόγονος της οικογένειας του βιολιού, λόγω των ηχητικών οπών σε σχήμα f και του σχήματός της, όπως φαίνεται από τον Praetorius στο *Syntagma Musicum* (1614-1620). Ο Praetorius στο *Syntagma Musicum* μας δίνει μια σύντομη συνοδευτική περιγραφή:

*«Η μικρή λύρα είναι σαν την τενόρο viola da braccio και ονομάζεται lira da braccio. Έχει επτά χορδές, δύο εκ των οποίων βρίσκονται έξω από την ταστιέρα και με τις άλλες πέντε να ακουμπούν σ' αυτήν (ταστιέρα)».*¹⁴

Το χόρδισμα που δίνεται από τον Praetorius ήταν d, d', g, g', d', a', d". Πολλοί συγγραφείς έχουν προτείνει ότι η βιόλα θα ήταν λογικά το πρώτο όργανο της οικογένειας του βιολιού που κατασκευάστηκε στο πλαίσιο της διαδικασίας εξέλιξης, επειδή το μέγεθος, το σχήμα και το χόρδισμά της ήταν παρόμοια με εκείνα της *lira da braccio*.

¹⁴ Michael Praetorius. *Syntagma Musicum...*, τομ. II, *De Organographia* (Wolfenbüttel, 1618-9. Αγγλική μετάφραση Harold Blumenfeld, Kassel: Bärenreiter, 1962), σ. 49.

2. Οι μουσικές απαιτήσεις των αρχών του 16^{ου} αιώνα έκαναν το άλτο-τενόρο όργανο το πιο σημαντικό μέλος των διαφόρων οικογενειών εγχόρδων (rebec, fiddle, lute, viols) και ως αποτέλεσμα η βιόλα θα πρέπει να ήταν το πρώτο όργανο που κατασκεύασαν οι οργανοποιοί όταν στράφηκαν προς τη νέα οικογένεια.

3. Η λέξη *βιόλα* είναι ο όρος που χρησιμοποιείται αρχικά στην Ιταλία για όλη την οικογένεια του βιολιού. Η ετυμολογία των ονομάτων της οικογένειας του βιολιού μπορεί να εξηγηθεί βάσει των τυπικών παράγωγων της ιταλικής γλώσσας. Παράγωγα της γενικής ιταλικής λέξης *viola* σχηματίστηκαν με τη χρήση του -viol- ως πρόθεμα: viol συν το υποκοριστικό *-in* ισούται με το βιολί (violin) ή μικρή βιόλα (small viola), viol συν το αυξητικό *-on* ισούται με το violon ή μεγάλη βιόλα (large viola), viol συν *-ello* (μικρότερο από) ισούται με violon(c)ello- το *c* προστίθεται για λόγους ευφωνίας-κυριολεκτικά ένα μικρό μπάσο viol (small bass viol). Δεδομένου ότι το άλτο-τενόρο μέλος της οικογένειας διατηρεί το αρχικό του όνομα, θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι ήταν το πρώτο όργανο αυτού του νέου σχεδίου.

4. Σήμερα σώζονται περισσότερες βιόλες του 16^{ου} αιώνα, από ό,τι βιολιά ή τσέλα.

Τα τέσσερα επιχειρήματα που αναφέρθηκαν παραπάνω, έχουν επαναληφθεί πολλές φορές από συγγραφείς ως φαινομενικά αδιαμφισβήτητες αποδείξεις ότι η βιόλα ήταν το αρχικό μέλος της οικογένειας του βιολιού. Πρόσφατες έρευνες όμως, φαίνεται να αντικρούουν αυτούς τους ισχυρισμούς. Τα αντίθετα επιχειρήματα παρατίθενται παρακάτω με την ίδια σειρά:

1. Δεν είχαν όλες οι lire da braccio ηχητικές οπές σε σχήμα f. Επίσης, ο Boyden επεσήμανε ότι η lira da braccio δεν ήταν ο μόνος πρόγονος του βιολιού (όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο) και το χόρδισμά της μπορούσε να εξομοιωθεί τόσο με το βιολί, όσο και με τη βιόλα.¹⁵ Ομοίως, η φαινομενική ομοιότητα στο μέγεθος της lira da braccio και της βιόλας δεν αποτελεί αποδεικτικό στοιχείο, δεδομένου ότι σε ορισμένες περιπτώσεις οι lire da braccio ήταν 38 εκατοστά (15 ίντσες), όσο σχεδόν το μήκος ενός σύγχρονου βιολιού.

¹⁵ David D. Boyden, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*, (London: Oxford University Press, New York, Toronto rep. ed. 1967), σ. 15.

2. Η παραδοχή ότι το άλτο-τενόρο όργανο ήταν το πρώτο μέλος της οικογένειας του βιολιού, λόγω των μουσικών απαιτήσεων των αρχών του 16^{ου} αιώνα, έχει αμφισβητηθεί από τις έρευνες του Boyden και του Winternitz. Εκείνη την εποχή μία από τις κύριες λειτουργίες της μουσικής ήταν να ταιριάζει με τις εκτάσεις των ανθρώπινων φωνών ώστε να συνοδεύει ή να ντουμπλάρει το τραγούδι με έναν υποστηρικτικό ρόλο.

3. Η υπόθεση ότι το άλτο-τενόρο είναι το παλαιότερο μέλος της οικογένειας του βιολιού στην Ιταλία επειδή το όνομα *viola* ήταν αρχικά ένας γενικός όρος που εφαρμόστηκε σε όλα τα μέλη των οικογενειών του βιολιού και της *da gamba*, στηρίζεται πολύ στη λογική, αλλά δεν έχει ως τώρα αποδειχθεί.

4. Το ότι διασώζονται περισσότερες βιόλες από τον 16^{ου} αιώνα από ότι βιολιά ή τσέλα, θα μπορούσε να οφείλεται στο γεγονός ότι: (α) οι βιόλες χρησιμοποιήθηκαν λιγότερο κατά τον 17^ο και 18^ο αιώνα από ό,τι τα βιολιά και τα τσέλα και ως εκ τούτου θα μπορούσαν να έχουν επιζήσει της φθοράς που ήταν αναπόφευκτη σε όργανα που ήταν σε συνεχή χρήση, (β) πολλές βιόλες του 16^{ου} αιώνα ήταν πραγματικά μεγάλες (*tenors*) και ήταν πολύ δύσκολο να παιχθούν ως *viola da braccio* (*arm violins*). Ως εκ τούτου, πολλές από αυτές αφέθηκαν στην άκρη ή εκτέθηκαν ως αντίκες μέχρι τη μελλοντική στιγμή όπου ένας οργανοποιός θα τις «έκοβε» σε ένα πιο βολικό μέγεθος.

3.6 Γραπτές αποδείξεις στις αρχές του 16^{ου} αιώνα

Γραπτά στοιχεία σχετικά με την πρώιμη ανάπτυξη της οικογένειας του βιολιού περιορίζονται σε λίγα συγγράμματα, τα οποία παρέχουν πληροφορίες που κατά κάποιο τρόπο στερούνται σαφήνειας. Αρκετοί συγγραφείς, κυρίως οι Ιταλοί Giovanni Lanfranco¹⁶ (1533) και Silvestro Ganassi¹⁷ (1542-3) καθώς και ο Γερμανός Martin Agricola¹⁸ (1528), περιγράφουν τρίχορδα και τετράχορδα όργανα, χωρίς τάστα και χορδισμένα σε πέμπτες, τα οποία θα μπορούσαν να είναι βιολιά ή τα πρωτότυπά τους. Παρόλ' αυτά, είναι ο Γάλλος Jambe de Fer που στο βιβλίο του *Epitome Musicale* (1556) μας παρέχει περιγραφές που σίγουρα παραπέμπουν στο

¹⁶ Giovanni Lafranco, *Scintille di Musica* (Brescia, 1553).

¹⁷ Silvestro Ganassi, *Regola Rubertina*, 2 τόμοι, (Venice: L'autore, 1542).

¹⁸ Martin Agricola, *Musica Instrumentalis Deutsch* (Wittenberg: Goerg Rhau, 1529).

βιολί. Μας παρέχει επίσης τα γαλλικά ονόματα και χορδίσματα¹⁹ για όλα τα μέλη της νέας οικογένειας.

Dessus	:		g	d' a' e''
Haute-Contre	:	c	g	d' a'
Taille	:	c	g	d' a'
Bas	:	BB \flat F c	g	

Οι όροι του Jambe de Fer είναι ισοδύναμοι με τα ονόματα για τα φωνητικά μέρη. Το dessus (σοπράνο) παίζεται από το βιολί, η haute-contre (άλτο) παιζόταν από τη μικρή βιόλα, το taille (τενόρο) παίζεται από τη μεγάλη βιόλα και το bas (μπάσο) παίζεται από το βιολοντσέλο. Το μπάσο του Jambe de Fer είναι χορδισμένο έναν ολόκληρο τόνο κάτω από το σημερινό τσέλο, μολονότι τα τονικά ύψη ήταν σχετικά εκείνη την εποχή. Επίσης προτρέπει το βιολιστή να χορδίσει τη μι χορδή όσο ψηλά θα τολμούσε. Γράφει χαρακτηριστικά:

«...Τώρα λοιπόν θα είσαι σωστά χορδισμένος, αν βέβαια στο μεταξύ η χορδή σου δεν σπάσει...»

3.7 Συμπεράσματα

Τα συμπεράσματα από τα παραπάνω είναι τα εξής: Εικαστικά και λογοτεχνικά στοιχεία δείχνουν ότι, κατά πάσα πιθανότητα, το βιολί, η βιόλα και το τσέλο εξελίχθηκαν μαζί ως οικογένεια οργάνου. Δεν υπήρξε ξεφνητική γέννηση του βιολιού ή της βιόλας, παρά η εμφάνιση διαφόρων οργάνων με αυτό το σχήμα λίγο πριν το 1500. Στη συνέχεια έλαβε χώρα μια σταδιακή εξέλιξη του σχήματος και των διαστάσεων αυτών των οργάνων. Η οικογένεια του βιολιού με τη σημερινή της μορφή φαίνεται να έχει εξελιχθεί στις αρχές του 16^{ου} αιώνα, κατά πάσα πιθανότητα στη βόρεια Ιταλία όπου ο Andrea Amati, ο Gasparo da Salò και άλλοι κατασκευαστές τελειοποίησαν τα όργανα στη σημερινή τους μορφή. Η οικογένεια του βιολιού δεν

¹⁹ Ο φθόγγος g είναι κοινός σε όλα τα χορδίσματα

εφευρέθηκε από έναν μόνο τεχνίτη, αλλά εξελίχθηκε σταδιακά από τα πειράματα πολυάριθμων οργανοποιών που εργάζονταν πάνω σε διάφορες μορφές μέχρι να βρεθεί το ιδανικό μοντέλο. Ο Andrea Amati ήταν μεταξύ των πρώτων που «έφτασαν» το βιολί στη μορφή που το γνωρίζουμε σήμερα.

4 Συγγενικά όργανα του βιολιού και της βιόλας

Η οικογένεια του βιολιού με τη σημερινή της μορφή, όπως αναφέραμε παραπάνω, έχει εξελιχθεί ήδη από τις αρχές του 16^{ου} αιώνα. Το σχήμα, το μέγεθος, το χόρδισμα και τα κατασκευαστικά χαρακτηριστικά της οικογένειας δεν προέκυψαν από μία απλή έμπνευση των πρώτων κατασκευαστών του βιολιού. Στηρίχθηκαν σε πρότυπα άλλων οικογενειών τοξωτών εγχόρδων που είτε προϋπήρχαν της οικογένειας του βιολιού, είτε συνυπήρχαν με αυτή. Προκειμένου λοιπόν να βρούμε τις ρίζες της οικογένειας του βιολιού ως προς την κατασκευή, το χόρδισμα και το μέγεθος, θα ήταν χρήσιμο να αναφέρουμε παρακάτω κάποια από τα όργανα εκ των οποίων «δανείστηκε» ορισμένα χαρακτηριστικά. Αυτά είναι: το rebec, το Renaissance fiddle και η lira da braccio.

4.1 Rebec

Το rebec²⁰ (κάποιες φορές rebecha ή rebeckha), υπήρχε ήδη από τον 13^ο αιώνα. Έγινε ιδιαίτερα δημοφιλές κατά τον 15^ο και 16^ο αιώνα και η παρουσία του στη Δυτική Ευρώπη και ειδικότερα στην Ισπανία ενδεχομένως να συνέπεσε με την κατάκτηση της Ιβηρικής Χερσονήσου από τους Μαυριτανούς. Το rebec αναφέρεται πρώτη φορά με αυτό το όνομα στις αρχές του 14^{ου} αιώνα.²¹ Ωστόσο, υπάρχουν ενδείξεις για την ύπαρξη ενός τοξωτού εγχόρδου οργάνου στην Ανατολική Ευρώπη (συνήθως με το όνομα lira) ήδη από τον 9^ο αιώνα.²² Ο Πέρσης γεωγράφος του 9^{ου} αιώνα Ibn Khurradadhbih αναφέρει την τοξοτή (bowed) Βυζαντινή λύρα ως ένα τυπικό τοξωτό μουσικό όργανο των Βυζαντινών το οποίο είναι αντίστοιχο με το Αραβικό rebab.

Τα rebec ήταν μια οικογένεια τοξωτών εγχόρδων με την τυπική διάταξη σοπράνο (treble, discant) άλτο - τενόρο και μπάσο. Το σχήμα τους έμοιαζε με το

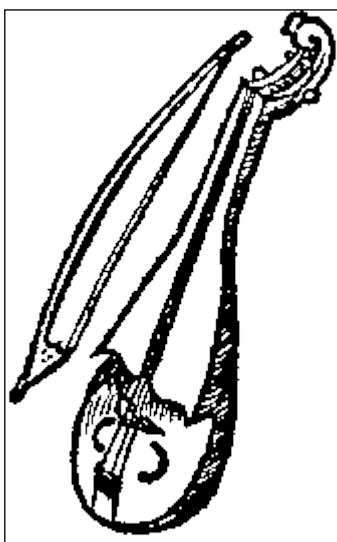
²⁰ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Nicholas Bessaraboff, *Ancient Musical Instruments*, (Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1941) και H. Panum, *Stringed Instruments of the Middle Ages*, (London: W. Reeves, 1939).

²¹ Henry George Farmer, *Historical facts for the Arabian Musical Influence*, (London: W. Reeves, 1930).

²² Bachmann Werner, *The origins of bowing and the development of bowed instruments up to the thirteenth century*, (London: Oxford U.P., 1969), σ. 35.

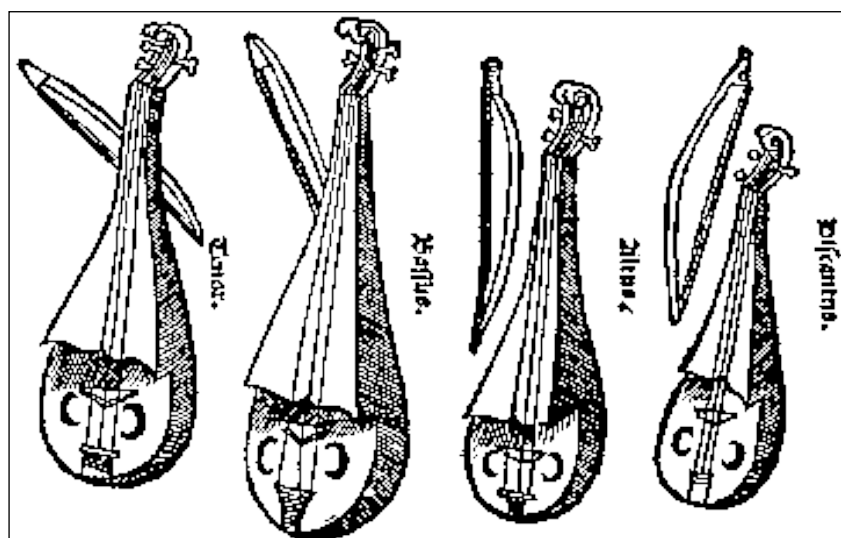
σχήμα μισού αχλαδιού. Το σώμα τους, ο λαιμός (neck) και το σύστημα κλειδιών τους (pegbox) ήταν κατασκευασμένα από ένα ενιαίο κομμάτι ξύλου. Ήταν όργανα χωρίς τάστα και είχαν τρεις χορδές με χόρδισμα σε 5ες (g, d', a' για το σοπράνο). Τα κλειδιά τους ήταν τοποθετημένα όπως και τα κλειδιά του βιολιού, δηλαδή οριζόντια στο σύστημα κλειδιών. Τα rebec δεν είχαν ψυχή (sound post), συνεπώς ο ήχος τους ήταν σχετικά αδύναμος, καθώς η ψυχή είναι αυτή που μεταφέρει τις δονήσεις από τις χορδές στην πλάτη (back) του οργάνου. Τέλος, παίζονταν στον ώμο ή στο στήθος και το δοξάρι κρατιόταν από πάνω (overhand).

Το παρακάτω rebec (εικόνα 5) βασίζεται σε μια εικόνα του Sebastian Virdung (*Musica getutsch*, 1511) το οποίο αποτελεί και το πρώτο επιστημονικό βιβλίο για τη μουσική στη γερμανική γλώσσα.



Εικόνα 5: Rebec

Παρακάτω, (εικόνα 6) απεικονίζεται μια ολοκληρωμένη ομάδα rebec από σοπράνο μέχρι μπάσο. Η εικόνα είναι από το βιβλίο *Musica Instrumentalis* (1529) του Martin Agricola, η οποία βασίζεται στο βιβλίο του Virdung.



Εικόνα 6: Πλήρης οικογένεια rebec

4.2 Renaissance fiddle

Το Renaissance fiddle, γύρω στο 1500, είχε 5 χορδές με τη μία από αυτές να ήταν το πιθανότερο χορδή ισοκράτη (drone). Σε γενικές γραμμές ήταν παραπλήσιο του βιολιού, όντας το σοπράνο όργανο. Το Renaissance fiddle αποτελούνταν από την πλάτη (back), το καπάκι (top) και τα πλευρά (ribs). Είχε κατά κανόνα ξεχωριστό λαιμό, ταστιέρα και τάστα. Ωστόσο, σε αντίθεση με το βιολί, τα κλειδιά του ήταν τοποθετημένα μπροστά, κάθετα στο σχήματος καρδιάς σύστημα κλειδιών του.

Στην παρακάτω εικόνα (εικόνα 7) φαίνεται ένας άγγελος που παίζει Renaissance fiddle, Ολλανδία 16^{ος} αιώνας.²³

²³ βλ. David D. Boyden, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*, (London: Oxford University Press, New York, Toronto rep. ed. 1967).



Εικόνα 7: Άγγελος που κρατάει ένα Renaissance fiddle

4.3 Lira da braccio

Η lira da braccio (εικόνα 8)²⁴ ήταν ένα Ευρωπαϊκό έγχορδο όργανο της Αναγέννησης η οποία εξελίχθηκε σαν ένα είδος fiddle κατά τον 15^ο αιώνα. Αρχικά, χρησιμοποιούνταν από τους Ιταλούς ποιητές και μουσικούς για να συνοδεύει τις αυτοσχέδιες απαγγελίες της λυρικής ποίησης και αφήγησής τους (15^{ος} - 16^{ος} αιώνας).²⁵

²⁴ Βλ. S.S. Jones, *The Lira da braccio*, (Bloomington: Indiana University Press, 1995).

²⁵ Howard Mayer Brown and Sterling Scott Jones, *Lira da braccio*, (Grove Music Online, ed. L. Macy, πρόσβαση 11 Νοεμβρίου 2006).

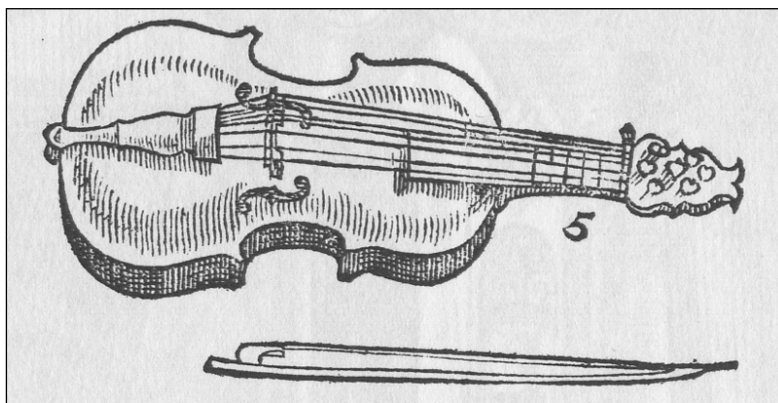


Εικόνα 8: Lira da braccio

Η lira da braccio ήταν εντυπωσιακά κοντά στη φόρμα του βιολιού και το μέγεθός της κυμαίνονταν μεταξύ μίας μικρής και μίας μεγάλης βιόλας. Όπως και το βιολί, η lira da braccio είχε κυρτή πλάτη και καπάκι φτιαγμένα από ένα επίπεδο κομμάτι ξύλου, στο οποίο η κυρτότητα της επιφάνειας δίδονταν με το χέρι. Η πλάτη και το καπάκι προεξείχαν από τα πλευρά του οργάνου (overlapping edges). Γύρω στο 1500, ένα τυπικό όργανο θα είχε 7 χορδές, δύο από τις οποίες θα ήταν συμπαθητικές και δεν διέτρεχαν την ταστιέρα και κατά συνέπεια παιζόταν μόνο ως ανοιχτές χορδές. Το χόρδισμα για τις 5 χορδές ήταν d, g, d', a', e'' και για τις συμπαθητικές d, d'. Σε αντίθεση με το βιολί, τα κλειδιά της ήταν τοποθετημένα όπως αυτά του Renaissance fiddle (κάθετα δηλαδή στο σύστημα κλειδιών του). Τέλος, είχε συνήθως ηχητικές οπές σε σχήμα f και πιο σπάνια σε σχήμα c.

Η παρακάτω εικόνα (εικόνα 9) δείχνει τη lira da braccio έτσι όπως απεικονίζεται από τον Michael Praetorius στο βιβλίο του *Syntagma Musicum*.²⁶

²⁶ Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, (Wolfenbüttel, 1620).



Εικόνα 9: Lira da braccio

4.4 Η χρήση του όρου *lira*

Ο όρος *lira* χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει διάφορα έγχορδα όργανα ως εφαρμογή του προγενέστερου ελληνικού *λύρα*. Καταγράφηκε για πρώτη φορά τον 9^ο αιώνα με σκοπό να περιγράψει τη βυζαντινή λύρα, το έγχορδο όργανο με δοξάρι που υπήρχε κυρίως στο Βυζάντιο και ήταν ισοδύναμο με το όργανο *gabāb* του αραβικού κόσμου εκείνη την περίοδο. Η βυζαντινή λύρα εξαπλώθηκε σε όλη την Ευρώπη (κυρίως δυτικά) τον 11^ο και τον 12^ο αιώνα και οι Ευρωπαίοι συγγραφείς χρησιμοποιούν τους όρους *fiddle* και *λύρα* όταν γίνεται αναφορά σε έγχορδα όργανα με δοξάρι.²⁷

Στους αιώνες που ακολούθησαν και μέχρι την καθιέρωση της οικογένειας του βιολιού, η Ευρώπη εξακολουθεί να έχει τρεις διαφορετικούς τύπους οργάνων με δοξάρι, οι δύο απ' αυτούς είναι γνωστοί με τις ονομασίες *viola da gamba* και *viola da braccio*.

Οι ονομασίες αυτές συγκρατούν ως χαρακτηριστικό γνώρισμα διαφοροποίησης των δύο τύπων ότι τα όργανα του πρώτου κρατιούνται πάνω ή ανάμεσα στα γόνατα και τα όργανα του δεύτερου τύπου με το χέρι στηριγμένα στον ώμο. Ο *Jambe de Fer* παραθέτει την παρακάτω σύντομη περιγραφή για τις δύο οικογένειες εγχόρδων οργάνων:

²⁷ βλ. *Encyclopædia Britannica*, «Lira», πρόσβαση 19 Δεκεμβρίου 2014, <http://www.britannica.com/art/lira-musical-instrument>

«..Ονομάζουμε viol αυτά με τα οποία οι κύριοι, οι έμποροι και άλλοι βιρτουόζοι περνούν το χρόνο τους. . . Ο άλλος τύπος ονομάζεται βιολί, συνήθως χρησιμοποιείται για χορό. . . Δεν έχω απεικόνιση του λεγόμενου βιολιού, γιατί θα νομίζετε ότι μοιάζει με το viol, στο οποίο προστίθεται και το γεγονός πως λίγοι είναι αυτοί που το χρησιμοποιούν..»²⁸

²⁸ Philibert Jambe de Fer, *L'Epitome musical*, (Lyon, 1556), σ. 62-63.

5 Βιόλα: οι πρώτοι οργανοποιοί

Με την σταδιακή καθιέρωση της οικογένειας του βιολιού στη Δυτική Ευρώπη τον 16^ο αιώνα και την όλο και μεγαλύτερη χρήση των οργάνων της στη μουσική δημιουργία, οι κατασκευαστές οργάνων ασχολήθηκαν με την τελειοποίηση των οργάνων της οικογένειας. Τα βιολιά, οι βιόλες και τα τσέλα χρησιμοποιούνται όλο και περισσότερο λόγω της αρτιότητας και των δυνατοτήτων εκτέλεσης, αντικαθιστώντας σιγά σιγά τους προγόνους τους. Με την κατασκευή της βιόλας ασχολήθηκαν πολλοί από τους «μεγάλους» κατασκευαστές βιολιού. Η οικογένεια Amati και ο Gasparo da Saló υπήρξαν οι σημαντικότεροι εκ των πρώτων οργανοποιών βιόλας.

5.1 Andrea Amati και Υιοί

Ο Andrea Amati υπήρξε από τους πρώτους και κορυφαίους κατασκευαστές βιόλας, φτιάχνοντας μικρές (alto), αλλά και μεγάλες (tenor) βιόλες. Η παραγωγή των alto και tenor οργάνων εξαρτιόταν άμεσα από τις απαιτήσεις της οργανικής μουσικής του 16^{ου} αιώνα. Η φήμη του Amati ξεπέρασε γρήγορα την πόλη της Κρεμόνα και έφτασε μέχρι το Παρίσι, αφού το 1565 ο Κάρολος ο ΙΧ της Γαλλίας (1550 - 1574) παρήγγειλε 38 όργανα για τους μουσικούς της Αυλής του, ανάμεσα σε αυτά και 6 βιόλες. Σύμφωνα με τον Jambe de Fer, η παραγγελία αυτή αφορούσε μερικές μικρές (hautcontre ή alto) και μερικές μεγάλες (taille ή tenor) βιόλες. Η συλλογή των οργάνων του Amati φυλασσόταν στο Βασιλικό Παρεκκλήσι των Βερσαλλιών μέχρι την Γαλλική Επανάσταση του 1789, όταν τα περισσότερα από αυτά τα αριστουργήματα καταστράφηκαν από το μένος του όχλου. Ο David Boyden στον κατάλογο της Συλλογής Hill²⁹ περιγράφει δύο από τα όργανα που επέζησαν της Επανάστασης, ένα βιολί (1564) και μία βιόλα (1574). Και τα δύο βρίσκονται σήμερα στο Μουσείο Ashmolean στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης στην Αγγλία.

Από τα λίγα όργανα του Andrea Amati που σώζονται στις μέρες μας ορισμένα είναι βιόλες, συνήθως μεγάλου μεγέθους. Μία από αυτές ανήκει στον Καναδό

²⁹ David D. Boyden, *The Hill Collection*, (London: Oxford University Press, 1969), σ. 18.

βιολίστα Stanley Solomon, ο οποίος τον Φεβρουάριο του 2015 έφυγε από τη ζωή σε ηλικία 97 ετών. Το αυθεντικό όργανο ήταν μία tenor βιόλα με μήκος σώματος πάνω από 45.7 εκ. (18 in.), ενώ σήμερα το μήκος του είναι 43.3 εκ. (17 1/16 in.) Η μετατροπή της αποτελεί μέρος μίας τακτικής που εφαρμόζαν συχνά οι κατασκευαστές στις μεγάλες tenor βιόλες, την οποία θα αναλύσουμε σε επόμενο κεφάλαιο.

Η φήμη του Amati διαγωνίστηκε από τους γιους του Antonio και Girolamo, περισσότερο γνωστοί με τα λατινικά τους ονόματα Antonius και Hieronymus, και από τον εγγονό του Andrea, Nicolo (1596 - 1684), γιο του Girolamo. Τα δύο αδέρφια δούλεψαν δίπλα στον πατέρα τους μέχρι την εποχή του θανάτου του (περίπου 1580). Το ταλέντο τους αποδεικνύεται περίτρανα από το γεγονός ότι έμπειροι εκτιμητές οργάνων, ειδικευμένοι στην εποχή εκείνη, συχνά αντιμετωπίζουν προβλήματα στην ταυτοποίηση του κατασκευαστή, αφού δεν μπορούν με βεβαιότητα να πουν ποιά όργανα φτιάχθηκαν εξ' ολοκλήρου ή εν μέρει από τον Andrea και ως ποιόν βαθμό είχαν αναμειχθεί οι γιοι του στα τελευταία χρόνια της ζωής του. Μία εξαιρετική βιόλα των δύο αδελφών βρισκόταν παλιότερα στην ιδιοκτησία του William Primrose, φτιαγμένη γύρω στο 1600 και «κομμένη» γύρω στο 1800 με τις παρακάτω διαστάσεις:

Μήκος σώματος - 43.3 εκ. (17 1/16 in.)

Πάνω μέρος σώματος (upper bout) - 20.5 εκ. (8 1/16 in.)

Μεσαίο μέρος σώματος (middle bout) - 14.0 εκ. (5 1/2 in.)

Κάτω μέρος σώματος (lower bout) - 24.5 εκ. (9 5/8 in.)

Ο Nicolo Amati έφτιαξε ελάχιστες βιόλες κατά τη διάρκεια της ζωής του εξαιτίας της μειωμένης ζήτησης των οργάνων αυτών την εποχή εκείνη, οι λόγοι για την οποία θα αναλυθούν παρακάτω.

5.2 Gasparo da Saló

Την ώρα που η οικογένεια Amati μεσουρανούσε στην Cremona, ο Gasparo Bertolotti (1540 – 1609), πιο γνωστός με το όνομα Gasparo da Saló, ήταν ο πιο σημαντικός από τους εξίσου διαπρεπείς κατασκευαστές της γειτονικής πόλης Brescia. Ο Antonio Mucchi ερευνώντας για πολλά χρόνια τη ζωή του da Saló, εξέδωσε το 1940 ένα σημαντικό βιβλίο με τίτλο *Gasparo da Saló, la vita e l'opera 1540 - 1609*.³⁰ Σ' αυτό βρίσκονται καταχωρημένες 15 βιόλες, εννιά από τις οποίες βρίσκονταν σε μουσειακές ή ιδιωτικές συλλογές και μόνο έξι από αυτές τύχαιναν ενεργής χρήσης σε συναυλίες. Σημαντική είναι επίσης η αναφορά του Mucchi στην ατυχή πρακτική του «ακρωτηριασμού» των μεγάλων οργάνων, «μετασχηματίζοντας» μία Lira da Braccio σε βιόλα. Ο da Saló πειραματίστηκε πολύ με ποικίλα όργανα, ενώ συνέχιζε να φτιάχνει όργανα της οικογένειας του βιολιού. Τρία τέτοια όργανά του με το όνομα Lira – Viola σώζονται ως τις μέρες μας στο Ashmolean Μουσείο της Οξφόρδης, τη συλλογή Geiser στην Αγία Πετρούπολη και στο Μουσείο Μουσικών Οργάνων (Musical Instrument Museum) του Conservatoire των Βρυξελλών. Ο Mucchi παρέθεσε τις παρακάτω διαστάσεις στις μικρές και μεγάλες βιόλες του da Saló:

Μικρό πρότυπο:

Μήκος σώματος - 40.7 εκ. (16 1/32 in.)

Πάνω μέρος σώματος - 19.5 εκ. (7 11/16 in.)

Κάτω μέρος σώματος - 24.5 εκ. (9 5/8 in.)

Μεγάλο πρότυπο:

Μήκος σώματος - 44.45 εκ. (17 ½ in.)

Πάνω μέρος σώματος - 21.91 εκ. (8 5/8 in.)

Κάτω μέρος σώματος - 25.72 εκ. (10 1/8 in.)

Οι διαστάσεις αυτές αφορούν όργανα τα οποία εξέτασε ο Mucchi μέχρι το 1940. Σαφέστατα από τότε έχουν ταυτοποιηθεί και άλλα όργανα που ανήκουν στον

³⁰ Antonio Maria Mucchi, *Gasparo da Saló, la vita e l'opera, 1540-1609*, (Milano: U. Hoepli, 1940).

da Saló, άγνωστα όμως στον Mucchi, τρία εκ των οποίων έχουν ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες διαστάσεις: (1) Η βιόλα του Kievnman (εικόνα 10) είναι 39.53 εκ. (15 9/16 in.), έχει δηλαδή 1.17 εκ. (7/16 in.) μικρότερο μήκος σώματος από το μικρό πρότυπο του Mucchi. Η συγκεκριμένη βιόλα είναι σπάνια, αφού οι περισσότερες βιόλες του που σώζονται στις μέρες μας είναι μεγάλες. (2) Η πρώην Bailly - de Pasquale βιόλα (δυστυχώς δεν επιτρέπεται η ελεύθερη δημοσίευση φωτογραφιών) είναι ακριβώς στις ίδιες διαστάσεις με τη μεγάλη βιόλα του Mucchi και είναι από τις ελάχιστες που δεν «κόπηκαν» ποτέ, όπως και (3) η βιόλα του Ρώσου βιολίστα Vadim Borissovsky (1900 - 1972) που έχει μήκος 46 εκ. (18 1/8 in.)! Η συνήθης τακτική της εποχής, κατά την οποία γίνονταν παραγγελίες από πελάτες για όργανα συγκεκριμένων διαστάσεων σύμφωνα με τις ανάγκες τους, όπως και η φιλοδοξία του κατασκευαστή να φτιάξει ένα ακουστικά καλύτερο όργανο πειραματιζόμενος συνεχώς, είναι οι βασικοί λόγοι που εξηγούν το γιατί οι βιόλες του da Saló σπάνια έχουν ακριβώς τις ίδιες διαστάσεις. Αυτός ο διακαής πόθος της εξέλιξης του εαυτού του ήταν το βασικό συστατικό της ιδιοφυίας και της τέχνης του. Γι' αυτό και στις μέρες μας οι βιόλες του da Saló εξακολουθούν να αποτελούν κορυφαία όργανα και ξεχωρίζουν για τον μεστό, βαθύ αλλά ταυτόχρονα δυνατό ήχο τους.



Εικόνα 10: Η Kievnman da Saló βιόλα

Ελάχιστες βιόλες μικρού προτύπου του da Saló σώζονται στις μέρες μας, εξαιτίας πολλών παραγόντων. Πρώτον, ήταν η φθορά που υπέστησαν τα όργανα εξαιτίας της συνεχούς χρήσης, αφού οι μικρές βιόλες ήταν ευκολότερες στο παίξιμο και συνεπώς πιο προτιμητέες από τους μουσικούς μέσα στο πέρασμα των χρόνων, αλλά και εξαιτίας των ατυχημάτων της καθημερινότητας που επέφερε η χρήση αυτή. Επίσης οι πόλεμοι, οι αναταραχές και οι καταστροφές που συνέβησαν από το 1600 και μετά στην Ευρώπη είχαν επίπτωση στη σταδιακή μείωση των τόσο ευαίσθητων και πολύτιμων αυτών οργάνων. Αντίθετα, οι μεγάλες tenor βιόλες χρησιμοποιούνταν όλο και λιγότερο κατά τον 17^ο και 18^ο αιώνα, αφού η πεντάφωνη αρμονία σταδιακά εξαλείφθηκε, δίνοντας τη θέση της στην τετράφωνη. Επιπλέον, οι μουσικοί έχοντας τη δυνατότητα επιλογής, απέρριπταν τις μεγάλες βιόλες που ήταν λόγω φυσιολογίας δυσκολότερο να παιχτούν. Έτσι ήταν οι μεγάλες βιόλες του da Saló αυτές που επέζησαν μέχρι τον 21^ο αιώνα, κλειδωμένες και προστατευμένες μέσα σε θήκες, ντουλάπες, κρύπτες και μουσεία.

Ανάμεσα στους πολυάριθμους μαθητές του Gasparo de Saló, αυτός που ξεχώρισε ήταν ο Giovanni Paolo Maggini (1580 - 1632), όχι μόνο για το ταλέντο του αλλά και για το ότι αμέσως μετά την ολοκλήρωση της μαθητείας του δίπλα στον da Saló το 1604, ανέπτυξε δικά του πρότυπα και διαστάσεις. Η Margaret L. Huggins,³¹ μελετώντας τις βιόλες του Maggini, θεωρεί πως αποτέλεσαν τη βάση για αυτές που αργότερα κατασκεύασαν ο Andrea Guarneri και ο Stradivari.

³¹ Margaret L. Huggins, *Giovanni Paolo Maggini, His life and Work*, (London: W. E. Hill & Sons, 1976).

6 Η βιόλα στο μπαρόκ

Αν και η βιόλα αναπτύχθηκε ήδη από τον 16^ο αιώνα, ο ρόλος της στη μουσική ήταν περισσότερο η συνοδεία φωνών και άλλων οργάνων. Η πλειοψηφία των πρώτων μερών βιόλας (viola parts) ήταν γραμμένα για tenor βιόλες, οι οποίες ήταν μεγαλύτερες από τις σημερινές βιόλες, καθιστώντας το παίξιμό τους εξαιρετικά δύσκολο και άβολο. Για το λόγο αυτό η ζήτηση για μεγάλες tenor βιόλες άρχισε να μειώνεται (αν και εξακολούθησαν δειλά να κατασκευάζονται καθ' όλη τη διάρκεια του 17^{ου} και τις αρχές του 18^{ου} αιώνα) φτάνοντας στο σημείο να μη προτιμούνται σχεδόν καθόλου από τους εκτελεστές και τους συνθέτες.³² Λόγω του μεγάλου και άβολου μεγέθους τους, οι συνθέτες τις περισσότερες φορές δεν ήταν διατεθειμένοι να γράψουν δύσκολα μέρη για τις βιόλες. Επίσης σ' αυτό συνέβαλε και η άνθιση κάποιων ειδών σύνθεσης, όπως η τρίο σονάτα και το concerto grosso, στις οποίες η βιόλα δεν είχε κανέναν άλλο ρόλο παρά τη συνοδεία. Συνεπώς ο ρόλος της βιόλας ήταν είτε η αρμονία είτε το ντουμπλάρισμα του μπάσο.

Στη Γαλλία το 1556 ο Jambe de Fer καταχώρησε στο βιβλίο του με τίτλο *Epitome Musicale* τη μικρή άλτο βιόλα ως haute contre και τη μεγάλη tenor ως taille. Ογδόντα χρόνια αργότερα ο Πατέρας Marin Mersenne πρόσθεσε και ένα τρίτο μέλος στην ομάδα των «μεσαιών» όπως τις αποκαλούσε, την quinte, η οποία έπαιζε στην ψηλή περιοχή της βιόλας. Και τα τρία όργανα, παρά το γεγονός ότι ήταν διαφορετικών διαστάσεων, χόρδιζαν σε c, g, d', a'.

Στην Αγγλία του μπαρόκ η βιόλα ονομαζόταν tenor, όνομα που υπεδείκνυε την κοινή έκταση και το πιθανό ντουμπλάρισμα από μία φωνή τενόρου και που παρέμεινε σε χρήση ως και σήμερα, ακόμα και μετά την εξάλειψη των μεγάλων tenor οργάνων. Οι μεγάλες tenor χορδιζόταν μία οκτάβα χαμηλότερα από το βιολί, ενώ οι μικρές στο ίδιο τονικό ύψος με τη σημερινή βιόλα.

Στις αρχές του 17^{ου} αιώνα μεσουρανούσε στη Γερμανία ο Michael Praetorius (1571 - 1621) οργανίστας, συνθέτης και συγγραφέας μεγάλου κύρους, ο οποίος στη διατριβή του με τίτλο *Syntagma Musicum* (1618 - 1620) κατονόμασε όλα τα

³² Robin Stowell, *The Early Violin and Viola: A Practical Guide* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

χορδίσματα των μελών της *Viola de Braccio* ή *Geigen* οικογένειας. Από αυτά προκύπτει πως το *Tenor Geig* ήταν η μικρή βιόλα, ενώ το *Bass Geig de Braccio*,³³ το οποίο είχε δύο χορδίσματα,³⁴ αντιστοιχούσε είτε σε μία μεγάλη βιόλα είτε στο τσέλο. Οι βιολίστες της εποχής μπορούσαν να χειρίζονται μεγάλα όργανα με μήκος σώματος έως και 51 εκ. (20 in.) με τον κοχλία να «γέρνει» προς τα κάτω και τον αγκώνα να ακουμπά στο στήθος για να αποφεύγουν την κούραση, πράγμα που δείχνει και ο παρακάτω πίνακας του Antonio Gabbiani (εικόνα 11). Άλλωστε οι μουσικές απαιτήσεις των έργων για *tenor* περιστασιακά ζητούσαν νότες εκτός της πρώτης θέσης και σπάνια έως καθόλου, νότες πάνω από την τρίτη.



Εικόνα 11: Antonio Gabbiani, *Το κοντσέρτο*

6.1 Η οικογένεια *Guarneri*

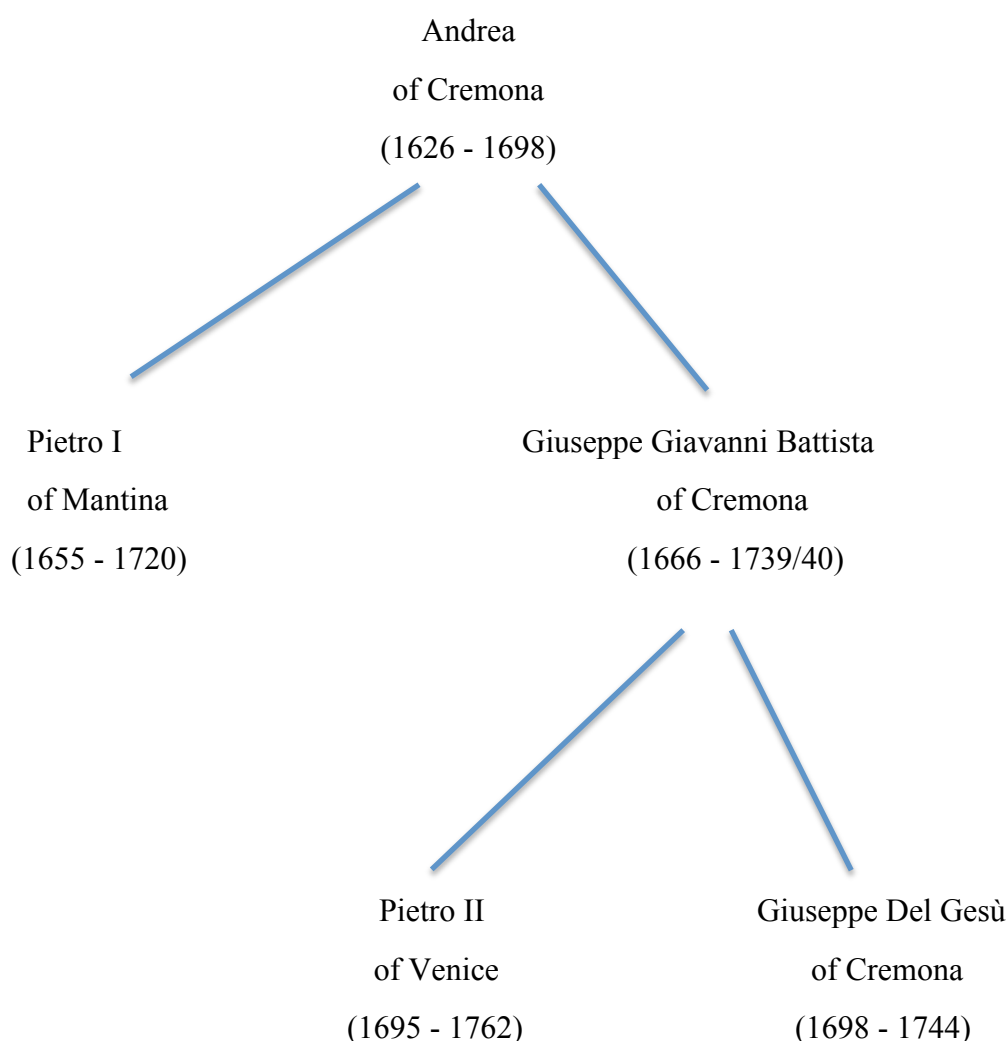
Το 1632 με το θάνατο του Maggini έκλεισε ο κύκλος των εξαιρετών οργανοποιών της *Brescia* και η γειτονική πόλη της *Cremona* έγινε πλέον η αδιαμφισβήτητη παγκόσμια πρωτεύουσα της κατασκευής εγχόρδων οργάνων. Την εποχή εκείνη ο *Nicolo Amati* είχε αναλάβει τα ηνία του εργαστηρίου των *Amati* και η

³³ Το όνομα *Bass Geig de Braccio* δε θα πρέπει να μας αποπροσανατολίζει, καθώς ορισμένα από αυτά τα όργανα ήταν τόσο μεγάλα που ήταν αδύνατο να παιχτούν «στο μπράτσο».

³⁴ Το *Bass Geig de Braccio* είχε δύο χορδίσματα, ένα ψηλότερο το οποίο αντιστοιχούσε στο χόρδισμα μίας μεγάλης βιόλας (μία πέμπτη χαμηλότερο από αυτό του *Tenor Geig*) και ένα βαθύτερο που αντιστοιχούσε στο χόρδισμα του τσέλου.

φήμη της οικογένειάς του προσέλκυε όλο και περισσότερους μαθητές. Μεταξύ αυτών οι πιο ταλαντούχοι ήταν ο Andrea Guarneri και ο Antonio Stradivari. Αφού ολοκλήρωσαν τις μαθητείες τους και παρά τη μειωμένη ζήτηση από πελάτες, έφτιαξαν και οι δύο βιόλες. Η μειωμένη ζήτηση οφειλόταν σε δύο λόγους. Ο πρώτος είχε να κάνει με την αλλαγή της μουσικής γραφής από πεντάφωνη σε τετράφωνη, αφαιρώντας έτσι μία από τις μεσαίες φωνές που έπαιζε η βιόλα και ο δεύτερος με την εμφάνιση της φόρμας trio sonata, της πιο διαδεδομένης φόρμας μουσικής δωματίου στον 17^ο αιώνα, η οποία κυριολεκτικά οδήγησε στον αποκλεισμό της βιόλας (θα συζητηθεί περισσότερο το θέμα αυτό στη συνέχεια). Πολλοί κατασκευαστές του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα είχαν το επίθετο Guarneri, πέντε εκ των οποίων συγκαταλέγονται μέσα στους καλύτερους οργανοποιούς όλων των εποχών.

Η οικογένεια Guarneri



Οι βιόλες του Andrea Guarneri λέγεται πως μπορούν να συγκριθούν σε ποιότητα με αυτές του Stradivari. Οι Henry, Arthur και Alfred Hill στο βιβλίο τους *The Violin makers of the Guarneri Family*³⁵ περιέγραψαν τρεις από τις τέσσερις βιόλες που είδαν. Και οι τρεις βιόλες είχαν μήκος σώματος 41.3 εκ. (16 ¼ in.) και είναι του 1676, 1690 και 1697. Ειδική μνεία οφείλουμε να κάνουμε σε αυτή του 1697 με το όνομα Primrose Guarneri με διαστάσεις:

Πάνω μέρος σώματος - 19.3 εκ. (7 25/32 in.)

Μεσαίο μέρος σώματος - 13.4 εκ. (5 ¼ in.)

Κάτω μέρος σώματος - 24.5 εκ. (9 17/32 in.)

Για 50 χρόνια ήταν η βασική βιόλα που χρησιμοποιούσε ο William Primrose στις συναυλίες του και το 2012 πουλήθηκε σε δημοπρασία στον Ulrich Fritze (Α΄ κορυφαίος στη Berliner Philharmoniker - τώρα βρίσκεται σε σύνταξη) στην τιμή των 4 εκατομμυρίων δολαρίων, η μεγαλύτερη καταγεγραμμένη τιμή που δόθηκε ποτέ για βιόλα και η μεγαλύτερη που δόθηκε σε δημοπρασία για όργανο της οικογένειας Guarneri. Είναι κατασκευασμένη ένα χρόνο πριν τον θάνατο του Andrea, συνέβαλε συνεπώς σε πολύ μεγάλο βαθμό στην ολοκλήρωση του οργάνου ο γιος του Giuseppe (1666 - 1739/40), γνωστός ως Joseph Guarnerius filius Anrdea, ο οποίος ήταν τότε υπεύθυνος του εργαστηρίου. Ούτε όμως ο Giuseppe, ούτε ο διάσημος γιος του, Giuseppe del Gesù, κατασκεύασαν καμία βιόλα, συνέπεια της μειωμένης ζήτησης από τους μουσικούς. Δύο βιόλες που ήρθαν στο φως μετά το 1931 που γράφτηκε το βιβλίο των Hill ανήκουν σε άλλα μέλη της οικογένειας Guarneri. Και οι δύο ήταν μεγάλου μεγέθους (tenor) βιόλες που «κόπηκαν» μετέπειτα από άλλους κατασκευαστές.

³⁵ W. Henry Hill, Arthur F. Hill, and Alfred E. Hill, *The Violin Makers of the Guarneri Family*, (London, William E. Hill & Sons, 1931).

6.2 Antonio Stradivari

Ο Antonio Stradivari (1644 - 1737) κατά την διάρκεια των 93 ετών της ζωής του κατασκεύασε πάνω από 1100 όργανα. Το 1972 ο Herbert K. Goodkind στη μνημειώδη διατριβή του *Violin Iconography of Antonio Stradivari, 1644 - 1737*³⁶ κατάφερε να καταμετρήσει 712 από αυτά (υπολείπονται δηλαδή σχεδόν 400 όργανα που αγνοείται η τύχη τους). Σύμφωνα με την απογραφή του Goodkind, από τα όργανα που σώζονται στις μέρες μας το ποσοστό κατασκευής βιολών βρίσκεται περίπου στο 2.5%! Αυτό το υπερβολικά χαμηλό ποσοστό είναι ακόμα μία απόδειξη της μειωμένης ζήτησης από τους πελάτες, μουσικούς ή μη, την εποχή εκείνη. Από τις πρώτες βιόλες που έφτιαξε ο Stradivari είναι η βιόλα Mahler του 1672 με μήκος σώματος 41.2 εκ. (16 3/16 in.), η οποία βρίσκεται σήμερα στα χέρια του Γάλλου Antoine Tamestit (δυστυχώς δεν επιτρέπεται η ελεύθερη δημοσίευση φωτογραφιών). Άλλες διάσημες βιόλες είναι η Paganini, η οποία αγοράστηκε το 1731 από τον ίδιο τον Paganini, (ήταν η έμπνευση του βιολιστή ώστε να γραφτεί από τον Berlioz το *Harold στην Ιταλία*) και τώρα βρίσκεται στην κατοχή του Ιάπωνα βιολίστα, του Tokyo String Quartet, Kazuhide Isomura και η MacDonald βιόλα του 1701, με μήκος σώματος 41.2 εκ. Η τελευταία είναι η πιο διάσημη από όλες, καθώς τον Ιούνιο του 2014 δεν κατάφερε να βρει αγοραστή σε δημοπρασία από τον οίκο Sotheby's με τιμή εκκίνησης τα 45 εκατομμύρια δολάρια! Ο εκπρόσωπος του Οίκου Sotheby's στο βίντεο της δημοπρασίας αναφέρει ότι σήμερα υπάρχουν μόνο δέκα βιόλες του Antonio Stradivari.³⁷

6.3 Άλλοι οργανοποιοί

Ο Domenico Montagnana (1683 - 1756), οργανοποιός της Βενετίας, έφτιαξε πιθανότατα μόνο τρεις βιόλες, η μία εκ των οποίων ανήκε στον Lionel Tertis με μήκος σώματος 43.5 εκ. (17 1/8 in.), ενώ ο Johannes Baptiste Guaragnini (1711 - 1786), οργανοποιός με φήμη σε όλη την Ιταλία, κατασκεύασε μόνο εννιά βιόλες κατά

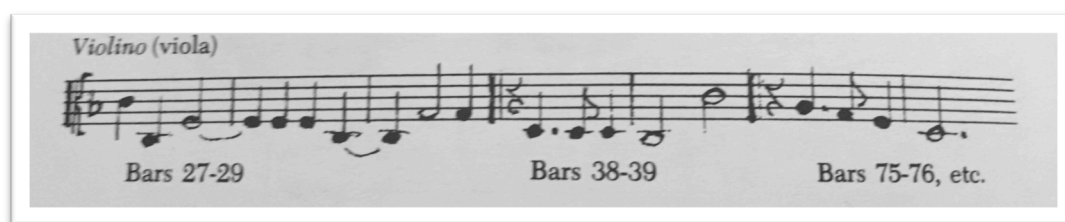
³⁶ Herbert K. Goodkind, *Violin Iconography of Antonio Stradivari, 1644 - 1737*, (Larchmont, N.Y.: Author, 1972).

³⁷ βλ. «The 'Macdonald' Viola by Antonio Stradivari», πρόσβαση 17 Ιανουαρίου 2015, <http://www.sothebys.com/en/news-video/videos/2014/03/the-macdonald-viol-a-by-stradivari.html>

τη διάρκεια της ζωής του. Η Guadagnini βιόλα του βιολίστα Bernard Zaslav³⁸ κατασκευασμένη στο Τορίνο το 1781, με μήκος σώματος 40.16 εκ. (15 13/16 in.) θεωρείται από πολλούς ειδικούς ως αυτή με τις ιδανικές διαστάσεις. Ο Zaslav ισχυρίζεται πως ο δυνατός, όμορφος ήχος της βιόλας του αποδεικνύει πως το μήκος της βιόλας δεν είναι η μόνη παράμετρος που καθορίζει τον ήχο ενός οργάνου. Ο σχεδιασμός, η επιλογή του ξύλου, το βερνίκι και η επιμονή στη λεπτομέρεια είναι μερικές ακόμα από τις παραμέτρους που κάνουν ένα όργανο αριστουργηματικό.

6.4 Η τρίο σονάτα

Το πρώτο δημοσιευμένο έργο που περιελάμβανε ξεχωριστή φωνή βιόλας εμφανίστηκε το 1597 στον πρώτο τόμο του έργου του Giovanni Gabrieli (1557 – 1612) με τίτλο *Sacrae Symphotiae* στη *Sonata pian' e forte*. Η σονάτα αυτή υπήρξε πρωτοπόρα όχι μόνο επειδή είχε τυπωμένες ενδείξεις για δυναμικές, αλλά και επειδή προσδιόριζε συγκεκριμένα ποιό όργανο θα έπαιζε την κάθε φωνή. Έτσι δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το *Violino* που σημειώνει στη σονάτα παίζεται από βιόλα, αφού η έκτασή του φτάνει μέχρι τη χαμηλή ντο χορδή της βιόλας. (εικόνα 12)



Εικόνα 12: Giovanni Gabrieli, *Sonata pian' e forte*

Σύμφωνα με τον Erich Schenk,³⁹ η τρίο σονάτα έχει τις ρίζες της στη Βόρεια Ιταλία στην περιοχή γύρω από τη Βενετία, τη Μπρέσια, το Μιλάνο και τη Βερόνα με προδρόμους τους S. Rossi (1607), B. Marini (1617) και άλλους, οι οποίοι έγραψαν τα πρώτα οργανικά τρίο. Μέχρι τα μέσα του 17^{ου} αιώνα συνθέτες που ζούσαν νοτιότερα

³⁸ Για φωτογραφίες βλ. «Viola by Giovanni Battista Guadagnini», πρόσβαση 17 Ιανουαρίου 2015, <http://sparebankstiftelsen.no/en/Dextra-Musica/Instruments/Guadagnini-Giovanni-Battista-Viola>

³⁹ Erich Schenk, *The Italian Trio Sonata*, (Koeln: Arno Volk, 1955), σ. 5.

άρχισαν να υιοθετούν τη φόρμα αυτή η οποία παρουσιάστηκε στη Μόντενα από τον M. Uccellini το 1641 και στη Μπολόνια από τον M. Cazzati το 1657. Ήταν όμως στη Ρώμη το 1680 που η τρίο σονάτα απέκτησε μεγαλύτερη ώθηση με τις συνθέσεις του Archangelo Corelli (1653 - 1713), ο οποίος έγραψε συνολικά 48 τρίο σονάτες, τίτλος που δεν σημαίνει απαραίτητα ότι ένα έργο εκτελείται μόνο με τρεις μουσικούς, αλλά με τέσσερις ή και περισσότερους μουσικούς. Ήταν γραμμένες κυρίως για 2 βιολιά ή 2 όμποε ή 2 φλάουτα και continuo (ενάριθμο μπάσο), το οποίο μπορούσε να περιλαμβάνει ένα πληκτροφόρο όργανο (τσέμπαλο ή εκκλησιαστικό όργανο) και μία γκάμπα, ένα τσέλο, ένα φαγκότο ή ένα λαούτο, που συνήθως ντούμπλαραν τη φωνή του μπάσο χωρίς τη χρήση βιόλας στη συνοδεία, όπως συνέβαινε στα ορχηστρικά έργα. Πολλοί μεταγενέστεροι συνθέτες χρησιμοποίησαν τα έργα του Corelli ως πρότυπα για τις δικές τους συνθέσεις, κάνοντας αυτή τη φόρμα σύνθεσης τη δημοφιλέστερη της εποχής. Ο αποκλεισμός της βιόλας από την τρίο σονάτα ήταν μία ατυχής εξέλιξη, η οποία καθυστέρησε την πρόοδο του οργάνου με πολλούς τρόπους, όχι μόνο επειδή μία από τις πιο διαδεδομένες φόρμες σύνθεσης μουσικής δωματίου του μπαρόκ δεν περιελάμβανε καθόλου τη βιόλα, αλλά και επειδή οι συνθέτες δεν κατάφεραν να της προσδώσουν ποτέ έναν σολιστικό ρόλο. Μεγάλοι συνθέτες της εποχής όπως ο Corelli και ο Vivaldi δεν έχουν συνθέσει κανένα έργο για σόλο βιόλα.

6.5 Το concerto grosso

Μια άλλη φόρμα σύνθεσης που άνθισε καθόλη τη διάρκεια του 17^{ου} αιώνα στην Ιταλία και που επίσης είχε κύριους εκφραστές τους Vivaldi και Corelli ήταν το concerto grosso. Το concerto grosso αποτελούνταν από δυο ομάδες οργάνων, το concertino, το μέρος των σόλο οργάνων και το ripieno, το ορχηστρικό μέρος που άλλοτε συνόδευε τα σόλι και άλλοτε ντούμπλαρε τα μέρη τους. Πριν τον Corelli το σύνηθες ήταν η χρήση δύο μερών βιόλας στο ripieno, όμως η διανομή στη μπαρόκ ιταλική ορχήστρα δεν είχε ακόμη σταθεροποιηθεί. Έτσι η χρήση ή μη της βιόλας ποίκιλλε ανάλογα με την περιοχή και τον συνθέτη. Η ενορχήστρωση του Corelli στα Concerti Grossi του περιλαμβάνει 2 βιολιά και continuo για το concertino και 2 βιολιά, βιόλα και continuo για το ripieno. Τα 12 Concerti Grossi op. 6 του Corelli,

που πρωτοπαρουσιάστηκαν στη Ρώμη το 1709, υπήρξαν πρότυπα για τους Locatelli, Geminiani, ακόμα και τον Handel.

Έτσι η βιόλα, όχι μόνο χάνει τον ρόλο σόλο οργάνου στον Corelli και τον Vivaldi, αλλά εξαιτίας της μετάβασης από την πεντάφωνη αρμονία στην τετράφωνη μειώνεται και η ζήτηση για βιολίστες, άρα και οι παραγγελίες για κατασκευή βιόλας στους οργανοποιούς. Βλέπουμε λοιπόν, για πρώτη φορά τόσο έντονα, πόσο πολύ το τρίπτυχο συνθέτες, μουσικοί, κατασκευαστές αλληλοεπηρεάζονται, αλλά και επηρεάζουν την πορεία της βιόλας κατά τη διάρκεια των ετών.

6.6 Ρεπερτόριο για βιόλα

Στην Ιταλία του 17^{ου} αιώνα, τα έργα για βιόλα ήταν ελάχιστα συνέπεια της υποβάθμισης του ρόλου της και της μειωμένης ζήτησης για βιολίστες. Εξαιρώντας τα έργα που παίζονταν σε μεταγραφή από βιόλα ντα γκάμπα, το 1644 ο φλωρεντίνος οργανίστας Nicolaus Kempis εξέδωσε μία σονάτα για βιολί και βιόλα και το 1651 ο βενετσιάνος οργανίστας Massimiliano Neri εξέδωσε μία σονάτα για σόλο βιόλα. Άλλη μία σονάτα για σόλο βιόλα γράφτηκε από τον Carlo Antonio Marino στα τέλη του 17^{ου} αιώνα. Ο Locatelli το 1721 στο Concerto Grosso σε φα ελάσσονα, χρησιμοποιεί τη βιόλα ως σόλο όργανο στο concertino και μάλιστα με δύο φωνές (Vla I, Vla II).

Στην Αγγλία ο Francesco Geminiani (1687 - 1762), μαθητής του Corelli, ήταν από τους λίγους συνθέτες που χρησιμοποίησε σε concerto grosso τη βιόλα όχι μόνο στο *girieno* αλλά και στο concertino. Έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στο Λονδίνο όπως και ο William Herschel (1738 - 1822), ο οποίος υπήρξε ο πρώτος Άγγλος συνθέτης που έγραψε τρία κοντσέρτα για βιόλα το 1759. Τα κοντσέρτα αυτά ίσως στερούνται έμπνευσης και ωριμότητας, εξακολουθούν όμως να είναι σημαντικά για την εξέλιξη της βιόλας.

Την ίδια περίοδο, τα ανεξάρτητα κρατίδια που αποτελούσαν τη Γερμανία προσελάμβαναν Ιταλούς βιολονίστες για να αναβαθμιστούν πολιτιστικά και να αποκτήσουν κύρος. Η αυλή της Σαξονίας στη Δρέσδη προσέλαβε τον Carlo Farina από τη Mantua από το 1625 έως το 1632. Η δεξιοτεχνία και το ταλέντο του, αλλά και

τα ενθουσιώδη έργα που συνέθετε, έδωσαν ώθηση και έμπνευση στις επόμενες γενιές στη Δρέσδη. Το πιο διάσημο έργο του, το *Capriccio Stravagante*, που εκδόθηκε το 1628, είναι για Canto (βιολί), Alto (μικρή βιόλα), Tenor (μεγάλη βιόλα) και Basso (τσέλο). Το 1697 ο Daniel Speer (1636 - 1707), ο δεύτερος πιο σημαντικός Γερμανός συνθέτης - συγγραφέας μετά τον Praetorius, συνέθεσε δύο σονάτες για 2 βιόλες και continuo, μία σε φα μείζονα και μία σε λα μείζονα, επιθυμώντας να παιχθούν από ερασιτέχνες βιολίστες.⁴⁰

6.7 Η επιρροή της όπερας στην οικογένεια του βιολιού

Η όπερα «συστήθηκε» ως η νέα μορφή Τέχνης στη Φλωρεντία το 1600 και βρήκε αμέσως ένθερμους υποστηρικτές όχι μόνο από αριστοκράτες αλλά και από συνθέτες, μουσικούς, τραγουδιστές και χορευτές που ανακάλυψαν ότι έπρεπε να αναπτύξουν τις τέχνες τους και να βελτιώσουν την τεχνική τους για να καταφέρουν να ανταποκριθούν με επιτυχία στις νέες προκλήσεις. Όλα τα σημερινά όργανα ορχήστρας οφείλουν μεγάλο μέρος της εξέλιξης και βελτίωσής τους στις απαιτήσεις των συνθετών όπερας όπως ο Monteverdi, ο οποίος αντιλήφθηκε από νωρίς τις δυνατότητες της οικογένειας του βιολιού και προσπάθησε να πειραματιστεί χρησιμοποιώντας τα για να πετύχει διαφορετικά ηχοχρώματα. Στο *Il ritorno d' Ulisse (Η επιστροφή του Οδυσσέα)*, ο Monteverdi έγραψε για βιολί I και II, βιόλα I και II και Continuo, γραφή που συνεχίστηκε από τους συνθέτες όπερας και στο δεύτερο μισό του 17^{ου} αιώνα. Ο Marc Antonio Cesti (1623 - 1669) στην όπερά του *La Serenata* (1662) συμπεριέλαβε τις εξής ενορχηστρωτικές σημειώσεις:

1. Θα πρέπει να υπάρχουν παραπάνω από ένας οργανοπαίκτης για κάθε μία φωνή βιολιού, βιόλας και τσέλου, και
2. Θα πρέπει να υπάρχουν τουλάχιστον δύο ξεχωριστές φωνές βιόλας. Η δημιουργία της ορχήστρας όπως τη γνωρίζουμε σήμερα είχε ξεκινήσει.

Η άνθιση της Βενετσιάνικης όπερας έφτασε μέχρι το Λονδίνο, όπου συνθέτες όπως ο Matthew Locke (1632 - 1677) και ο Henri Purcell (1659 - 1695)

⁴⁰ Maurice W. Riley, *The history of the Viola*, Volume I, (Ann Arbor, Michigan: Braun-Brumfield, 1980), σ. 101.

ενσωμάτωσαν τη βιόλα στις όπερές τους δίνοντάς της περισσότερη ελευθερία από αυτή που συνήθως είχαν ως μέρος συνοδείας. Παρ' όλα αυτά ο ρόλος της συνέχισε να είναι υποβαθμισμένος εξαιτίας της δημοφιλίας της τρίο σονάτας και των concerti grossi.

Στο Αμβούργο η βιόλα άρχισε να αποκτά ακόμα μεγαλύτερη αναγνώριση με την άνθιση της όπερας. Ο Reinhard Keiser (1674 - 1739), ως ο βασικός συνθέτης στην όπερα του Αμβούργου, είχε ταλέντο στην ενορχήστρωση συνοδειών για άριες και έδινε στο λιμπρέτο περισσότερη δραματικότητα, χρησιμοποιώντας καινούριες τεχνικές και περίεργους συνδυασμούς οργάνων. Πολύ συχνά σε όπερές του γράφει για τον βιολίστα πιο απαιτητικά περάσματα από τα συνήθη «γεμίσματα» της αρμονίας. Στην όπερα *Diana* (1712) επεκτείνει την έκταση της βιόλας μέχρι το e", σχεδόν δηλαδή στο τέλος της τότε (κοντύτερης) ταστιέρας. Ένα ακόμη παράδειγμα συναντάμε στην όπερα *Almira* (1705) του George Frideric Handel (1685 - 1759) όπου ο συνθέτης χρησιμοποιεί τη σόλο βιόλα ως συνοδεία σε τρεις άριες, με πιο σημαντική την άρια με τίτλο *Sprich vor mir ein suesses Wort* (Πες μου μια γλυκιά λέξη) στην οποία αναδεικνύεται το ηχώχρωμα της ντο χορδής με τρόπο που δεν είχε ξανακουστεί στην όπερα του Αμβούργου. Ο Handel, ως βιολιστής στην ορχήστρα της όπερας εκεί, γνώρισε τα έργα του Keiser και τον τρόπο που χρησιμοποίησε τη βιόλα για να τονίσει τα συναισθήματα της παρτιτούρας και σίγουρα εμπνεύστηκε από αυτά.

7 Τα πρώτα σημαντικά έργα για βιόλα

Συνθέτες που βοήθησαν σημαντικά στην εξέλιξη της βιόλας ήταν, όπως είπαμε, ο Reinhard Keiser στο Αμβούργο, αλλά και ο Georg Philipp Telemann (1681 - 1767), ο Johann Sebastian Bach (1685 - 1750) και μεταγενέστερα η οικογένεια Stamitz στο Mannheim, οι οποίοι έπαιζαν βιόλα και έγραψαν κοντσέρτα γι' αυτή. Ο J. S. Bach ήταν ένας από τους πρώτους συνθέτες που συνέθεσαν έργα δίνοντας σολιστικό ρόλο στη βιόλα, με αποτέλεσμα να αρχίσει να αυξάνεται η δημοτικότητα της και να ανθίζει το ρεπερτόριο της. Με το Βρανδεμβούργιο κοντσέρτο Νο. 6, ο Bach μεταμορφώνει τη βιόλα από ένα όργανο αρμονίας στο μπαρόκ, σε ένα όργανο με σολιστικές δυνατότητες και δεξιοτεχνία, ανατρέποντας την μέχρι τότε χρήση της.

7.1 G. P. Telemann

Ο Telemann άφησε μεγάλη κληρονομιά στη μουσική για βιόλα. Σε πολλά από αυτά η βιόλα πρωταγωνιστεί είτε ως σόλο όργανο, είτε σε έργα μουσικής δωματίου με ρόλο πιο αναβαθμισμένο από τον συνήθη. Οι περισσότερες συνθέσεις του για βιόλα πριν το 1718 παραμένουν αχρονολόγητα χειρόγραφα, παρόλο που αρκετά από αυτά εκδόθηκαν κατά τη διάρκεια της ζωής του, αποδεικνύοντας ότι υπήρξε ενεργός στη σύνθεση για βιόλα στο πρώτο μισό της καριέρας του. Το πρώτο του χρονολογημένο έργο είναι του 1718 και είναι η τρίο σονάτα σε σολ ελάσσονα για φλάουτο με ράμφος, βιόλα και continuo, γραμμένη σε μια περίοδο που ελάχιστες τρίο σονάτες περιείχαν φωνή βιόλας.⁴¹ Το 1731 εκδόθηκε το πιο διάσημο έργο του για βιόλα το κοντσέρτο για βιόλα σε σολ μείζονα, ενώ το 1734 εκδόθηκαν τα *Scherzi Melodichi*, μία συλλογή από επτά τρίο σονάτες για βιολί, βιόλα και continuo, η μεγαλύτερη συλλογή έργων με σολιστικό ρόλο για βιόλα που υπήρξε έως τότε. Ανάμεσα στα κοντσέρτα του για βιόλα, εκτός από το κοντσέρτο σε σολ μείζονα που προαναφέραμε, είναι το κοντσέρτο για δύο βιόλες σε σολ μείζονα και το κοντσέρτο

⁴¹ βλ. «Telemann - Trio Sonata for Recorder, Viola and Basso continuo in g-minor, TWV 42:g9», πρόσβαση 14 Ιανουαρίου 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=BjzV19vQK14>

για δύο βιολιά, βιόλα και continuo σε λα μείζονα. Ο Telemann ήταν επίσης από τους συνθέτες που επεδίωκαν να γράφουν έργα που θα μπορούσαν να «δανειστούν» και οι βιολίστες, πράγμα που και ο ίδιος προτρέπει⁴² παραδείγματος χάριν στην τρίο σονάτα για βιολί, βιόλα ντα γκάμπα και τσέμπαλο ή για flauto traverso, βιόλα ντα γκάμπα και τσέμπαλο. Η φωνή της γκάμπα σπάνια κατέβαινε χαμηλότερα από την έκταση της βιόλας και ήταν γραμμένη σε κλειδί του ντο, οπότε προφανώς μπορούσε να αντικατασταθεί από βιόλα. Μία συνολική εκτίμηση του έργου του καταλήγει σε δύο συμπεράσματα:

1. Ότι πολύ λίγα από αυτά αποτελούν αριστουργήματα, αλλά και
2. ότι όλα είναι ανεκτίμητα, επειδή εμπλούτισαν το ρεπερτόριο της βιόλας στην εποχή του Μπαρόκ και επειδή είναι φτιαγμένα με ποιότητα και κόπο από έναν ταλαντούχο συνθέτη όπως ο Telemann.

7.2 J. S. Bach

Ο Johann Sebastian Bach (1685 - 1750) ήταν ένας από τους πρώτους συνθέτες που αντιλήφθηκε και αξιοποίησε πλήρως τις δυνατότητες της βιόλας τεχνικά και ηχητικά.⁴³ Ο Bach υπό την καθοδήγηση του πατέρα του, Johann Ambrosius Bach, ανέπτυξε από νωρίς μεγάλη αγάπη για το βιολί και τη βιόλα. Απόδειξη μάλιστα του πόσο καλός μουσικός ήταν και στα δύο όργανα αποτελεί η πρώτη σημαντική θέση που κατέκτησε το 1703 ως επαγγελματίας βιολονίστας και βιολίστας στην αυλή του Δούκα της Βαϊμάρης. Έναν χρόνο αργότερα εγκατέλειψε τη θέση αυτή για να εργαστεί σε μία άλλη με περισσότερο κύρος, ως συνθέτης και οργανίστας της εκκλησίας στο Arnstadt. Από τότε η φήμη του σαν οργανίστας, μαέστρος χορωδίας και συνθέτης εκκλησιαστικών έργων επισκίασε τη φήμη του στη σύνθεση μουσικής για έγχορδα. Παρ' όλα αυτά όμως συνέχισε να συνθέτει τέτοια έργα, ακόμα μία απόδειξη της πολύ μεγάλης του αγάπης για την οικογένεια του βιολιού. Επιπλέον, όντας ο ίδιος ικανότατος βιολίστας και γνωρίζοντας τις τεχνικές

⁴² βλ. Karlheinz Schultz - Hanser, "Preface", *G. P. Telemann Trio Sonata in G for Violin, Viola da Gamba (viola), and Piano*, (Peters Ed. #9145, 1970).

⁴³ Maurice W. Riley, *The history of the Viola*, Volume I, (Ann Arbor, Michigan: Braun-Brumfield, 1980), σ. 111.

δυνατότητες της βιόλας για την εποχή, μπορούσε να δει ένα νέο ρόλο σε αυτή πέρα από τα «γεμίσματα» της αρμονίας. Ο Johann Forkel, συγγραφέας της πρώτης βιογραφίας του, αναφέρει μάλιστα ότι ο Bach προτιμούσε να παίζει βιόλα σε συναυλίες μουσικής δωματίου.

Γράφει χαρακτηριστικά:

«...Με το όργανο αυτό βρισκόταν στο κέντρο της αρμονίας, όπου μπορούσε να ακούσει και να απολαύσει στο έπακρο τί συνέβαινε γύρω του...»⁴⁴

Στα έργα του για έγχορδα αξίζει να αναφερθούν οι 6 σόλο Σονάτες και Παρτίτες για βιολί, οι 6 σόλο Σουίτες για τσέλο, τα δύο κοντσέρτα για σόλο βιολί, οι 6 σονάτες για βιολί και πιάνο και τα πολύ σημαντικά για τους βιολίστες 6 Βρανδεμβούργια Κοντσέρτα, τα οποία είναι Concerti Grossi που όμως ξέφυγαν πολύ από τη φόρμα του Corelli, αφού κανένα από τα έξι δεν έχει το συνηθισμένο σετ οργάνων στο concertino. Αντιθέτως, χρησιμοποιεί πολύ πρωτότυπους συνδυασμούς οργάνων στα σόλι, όπως πνευστά, έγχορδα και τσέμπαλο ή ασυνήθιστους συνδυασμούς εγχόρδων.

Το Βρανδεμβούργιο Κοντσέρτο αρ. 6 του J. S. Bach σε σι ύφεση μείζονα (BWV 1051) γραμμένο για δύο σόλο βιόλες da braccio στο concertino και δύο βιόλες da gamba, βιολοντσέλο, και violone με τσέμπαλο για το continuo, γράφτηκε γύρω στο 1718 και πιστεύεται ότι είναι παλαιότερο από τα υπόλοιπα Βρανδεμβούργια κοντσέρτα παρά το αντίθετο που υποδηλώνει η αρίθμησή του.⁴⁵ Παρ' όλο που ο Bach δε γράφει τα μέρη τους ως ripieno, ωστόσο η λειτουργία τους, όπως και αυτή του βιολοντσέλου, τείνει προς σ' αυτή την κατεύθυνση.⁴⁶ Πρόθεση του Bach ήταν το κοντσέρτο αυτό να παίζεται με μικρό σχήμα σαν μουσική δωματίου, ακόμα και με έξι παίκτες, παρά με μεγάλη ορχήστρα, όπως τα κοντσέρτα με ripieno του Vivaldi.⁴⁷ Έχει την πιο πρωτότυπη και μοναδική ενορχήστρωση κοντσέρτου για δύο λόγους, πρώτον επειδή σπάνια δύο βιόλες da braccio έχουν τόσο ξεκάθαρο σολιστικό

⁴⁴ Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2008).

⁴⁵ Michael Thomas Roeder, *A History of the Concerto*, (Portland: Amadeus Press, 1994), σ. 95.

⁴⁶ Norman Carrell, *Bach's Brandenburg Concertos* (London: Scholarly Press, Inc., 1978), σ. 110.

⁴⁷ Arthur Hutchings, *The Baroque Concerto* (New York: Charles Scribner's Sons, 1978), σ. 234.

χαρακτήρα και δεύτερον επειδή προκαλεί έκπληξη η απουσία των βιολιών σε ολόκληρο το κοντσέρτο! Το έκτο Βρανδεμβούργιο Κοντσέρτο του Bach επηρέασε σε μεγάλο βαθμό το ρόλο της βιόλας στην εποχή του μπαρόκ, καθώς τα δεξιοτεχνικά μέρη και μελωδίες που έγραψε στη βιόλα, οδήγησαν τους εκτελεστές και τους συνθέτες της εποχής να αξιοποιήσουν τις δυνατότητες του οργάνου. Έδωσε στις βιόλες έναν σολιστικό ρόλο, πάνω από τις βιόλες da gamba και το βιολοντσέλο, δύο ως επί το πλείστον σολιστικά όργανα της εποχής εκείνης. Στις μέρες μας έχουν προστεθεί στο ρεπερτόριο της βιόλας και άλλα έργα του Bach από μεταγραφή, όπως οι 6 Σουίτες για τσέλο (BWV 1007 - 1012), οι 6 Σονάτες και Παρτίτες για βιολί (BWV 1001 - 1006) και οι τρεις Σονάτες για βιόλα ντα γκάμπα και τσέμπαλο (BWV 1027 - 1029).

8 Η άνθιση της βιόλας

Με την ίδρυση της σχολής του Mannheim, συνθέτες όπως οι αδερφοί Stamitz αλλά και άλλοι, αρχίζουν να χρησιμοποιούν τη βιόλα όλο και περισσότερο ως σολιστικό όργανο. Όντας οι ίδιοι βιολίστες, γράφουν και παρουσιάζουν τα έργα τους παίζοντας το σόλο μέρος της βιόλας σε όλη την Ευρώπη. Η βιόλα αρχίζει να αποκτά έναν πιο ανεξάρτητο ρόλο στις συνθέσεις μουσικής δωματίου αλλά και στις όπερες, με τους συνθέτες να γράφουν πλέον και σόλι μέρη για βιόλα στις όπερές τους. Επίσης, με την καθιέρωση της φόρμα σονάτας στην κλασική εποχή, οι συνθέτες, όπως ο Mozart, γράφουν όλο και περισσότερα κοντσέρτα με τη βιόλα στη θέση του σόλο οργάνου.

8.1 Η σχολή του Mannheim

Στα μέσα περίπου του 17^{ου} αιώνα στην πόλη του Mannheim ιδρύθηκε μία από τις πρώτες συμφωνικές ορχήστρες με ιδρυτή τον Karl Theodor⁴⁸ (1724 - 1799), εκλέκτορα του Παλατινάτου και αργότερα της Βαυαρίας, ο οποίος λάτρευε τις τέχνες και ιδιαίτερα τη μουσική.

Την ορχήστρα του Mannheim, τους μαέστρους και συνθέτες της, αποτελούσαν πρωτοκλασάτα ονόματα της εποχής εκείνης, όπως η οικογένεια Stamitz. Ο Johann Stamitz (1717 - 1757) και οι γιοι του Karl (1745 - 1801) και Anton (1754 - 1809?) ήταν δεξιότεχνες του βιολιού, της βιόλας και της viola d' amore. Το 1745 ο Johann Stamitz έγινε μέλος της ορχήστρας ως βιολιονίστας, σύντομα όμως έγινε και ο μαέστρος τους. Παράλληλα όμως με την καριέρα του ως μαέστρος και σολίστ του βιολιού, συνέθετε κοντσέρτα και συμφωνίες. Οι δύο γιοι του, Karl και Anton, γαλουχήθηκαν μέσα σε αυτό το περιβάλλον, οπότε ήταν φυσικό να γίνουν και αυτοί μέλη της ορχήστρας και να εμφανίζονται συχνά σε συναυλίες και ως σολίστ. Το 1770 αποφάσισαν να εγκαταλείψουν την ορχήστρα και να ταξιδέψουν στο

⁴⁸ βλ. «Charles Theodore, Elector of Bavaria», τελευταία τροποποίηση 20 Ιουνίου 2015, https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Theodore,_Elector_of_Bavaria

Στρασβούργο, το Λονδίνο και το Παρίσι όπου απέκτησαν φήμη και κύρος. Ο Karl Stamitz έγραψε τρία κοντσέρτα για βιόλα, τα οποία παρουσίαζε ο ίδιος. Το Νο. 1 είναι σε ρε μείζονα (το πιο γνωστό από όλα), το Νο. 2 σε σι ύφεση μείζονα και το Νο. 3 σε λα μείζονα. Συνέθεσε επίσης περίπου 80 συμφωνίες, 26 από τις οποίες είναι σε μορφή concertante. Η πίστη του Karl στη βιόλα αποδεικνύεται από τον αριθμό των έργων του που περιέχουν σε πρωταγωνιστικό ρόλο το όργανο αυτό, σονάτες για βιόλα και πιάνο, ντουέτα για δύο βιόλες, κουαρτέτα εγχόρδων κλπ. Ο Anton Stamitz, του οποίου η φήμη του έφερε για μαθητή τον Rudolph Kreutzer, έγινε μέλος της Ορχήστρας των Γαλλικών Ανακτόρων και εξέδωσε πριν το 1785 τέσσερα κοντσέρτα για βιόλα και ορχήστρα. Στο Mannheim ωστόσο το ενδιαφέρον για τη βιόλα δεν περιορίστηκε μόνο στην οικογένεια αυτή. Ενδεικτικά θα αναφέρουμε ορισμένους από τους συνθέτες: ο Ignaz Holzbauer (1711 - 1783) έγραψε ένα κοντσέρτο για βιόλα και τσέλο, ο Christian Cannabich έγραψε 6 ντουέτα για βιολί (ή φλάουτο) και βιόλα, ο Joseph Kraus (1756 - 1792) έγραψε μία σονάτα για φλάουτο και βιόλα, ο Franz Danzi (1763 - 1826) έγραψε 6 ντουέτα για βιόλα και τσέλο κ.ά.

8.2 Η αυλή του Φρειδερίκου του «Μέγα»

Στο Βερολίνο ο «Μέγας» Φρειδερίκος Β', εκτός από ικανός μονάρχης ήταν και λάτρης της μουσικής, αλλά και έξοχος φλαουτίστας και συνθέτης. Για τον λόγο αυτό πρωταρχικό μέλημα της ορχήστρας της αυλής του ήταν το να συνοδεύουν αυτόν και τους φίλους του, γράφοντας κοντσέρτα που θα τα εκτελούσε ο ίδιος ο Φρειδερίκος. Ανάμεσα σε αυτούς που εργάστηκαν στην αυλή του ήταν ο Johann Joachim Quantz (1697 - 1773), ο Johann Gottlieb Graun (1702/03 - 1771), ο C. P. E. Bach, γιος του J.S. Bach (1714 - 1788) και ο Georg Benda (1722 - 1795). Ο C. P. E. Bach και ο Quantz δούλεψαν εκτενώς πάνω στους τρόπους συνοδείας, μελετώντας τα στολίδια, τα διαφορετικά στυλ και τα προβλήματα που την αφορούσαν. Το 1752 ο Quantz εξέδωσε μία διατριβή για το φλάουτο με τίτλο *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*.⁴⁹ Στο τρίτο μέρος του 17^{ου} κεφαλαίου με τίτλο

⁴⁹ Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, (London: Travis & Emery Music Bookshop, 2009).

«Συγκεκριμένα για τον βιολίστα» αναφέρει τα εξής λόγια που παραμένουν επίκαιρα μέχρι και σήμερα:

«..Η βιόλα θεωρείται συχνά ως ένα όργανο χαμηλής σπουδαιότητας. Ο λόγος ίσως είναι ότι συχνά παίζεται από ανθρώπους που είναι είτε πολύ αρχάριοι στο ensemble, είτε δεν έχουν κάποιο ιδιαίτερο χάρισμα που θα τους ξεχώριζε από τους βιολονίστες, είτε το όργανο αποδίδει ελάχιστη πρόκληση για τους οργανοπαίκτες, έτσι που ικανοί άνθρωποι δεν δέχονται να την αναλάβουν. Για να καταφέρει να εκτελέσει σωστά τη συνοδεία ο βιολίστας πρέπει να είναι το ίδιο ικανός με τον δεύτερο βιολονίστα...»

και συνεχίζει:

«... Πολύ λίγοι βιολίστες αφιερώνουν όσο χρόνο απαιτείται στη δουλειά τους. Πολλοί πιστεύουν ότι αν ξέρουν τα βασικά για το ρυθμό και την διαίρεση των φθόγγων, είναι αρκετά και δεν θα τους ζητηθεί κάτι περισσότερο.... Οποιοσδήποτε συνοδεύει, στην πραγματικότητα απολαμβάνει περισσότερο τη μουσική από αυτόν που παίζει τη concertante φωνή και όποιος είναι αληθινός μουσικός αποκτά ενδιαφέρον για ολόκληρο το σύνολο, χωρίς να προβληματίζεται για το αν παίζει την πρώτη ή την τελευταία φωνή....»

Πολλοί συνθέτες, συμπεριλαμβανομένου και του Quantz έγραψαν έργα για βιόλα που απαιτούσαν περισσότερα από τις απλές ικανότητες για να εκτελεστούν.⁵⁰ Ο Johann Gottlieb Graun υπήρξε βιολονίστας στην αυλή του Φρειδερίκου από το 1732 μέχρι το 1741, όταν ο βασιλιάς τον διόρισε Εξάρχων βιολονίστα της Βασιλικής Όπερας του Βερολίνου. Οι δυσκολίες των έργων του για βιόλα και οι τεχνικές απαιτήσεις φανερώνουν είτε ότι ο ίδιος υπήρξε δεινός βιολίστας, είτε ότι γνώριζε προσωπικά κάποιον εξάισιο παίκτη βιόλας. Έχει γράψει τρεις σονάτες για βιόλα και τσέμπαλο με τσέλο ad libitum και ένα κοντσέρτο σε μι ύφεση μείζονα για βιόλα και έγχορδα. Ο C. P. E. Bach έγραψε 8 τρίο για φλάουτο, βιόλα και πιάνο, ένα ντουέτο

⁵⁰ Στον *Breitkopf Thematic Catalogue*, 1766, σ. 73, περιέχεται μία σονάτα σε λα ελάσσονα για βιόλα και continuo του Quantz.

για φλάουτο και βιόλα, αλλά και κάποια χωρίς φλάουτο, προφανώς όταν σταμάτησε να εργάζεται στην αυλή του Φρειδερίκου, όπως ένα τρίο για βιόλα, τσέλο και πιάνο και μία τρίο σονάτα σε φα μείζονα για δύο βιόλες και πιάνο. Ο Georg Benda, μέλος της αυλής από το 1742 έως το 1748, έγραψε δύο κοντσέρτα για βιόλα σε μι ύφεση μείζονα και ένα σε φα μείζονα και τρία κοντσέρτα για βιόλα, δύο κόρνα και έγχορδα. Ακόμα ένας συνθέτης που έζησε στο Βερολίνο, από τους τελευταίους μουσικούς στην αυλή του Φρειδερίκου, γνωστός και για τα χορωδιακά του έργα ήταν ο Karl Friedrich Zelter (1758 - 1832). Το κοντσέρτο του για βιόλα σε μι ύφεση μείζονα (1779), αν και γραμμένο σε κλασικό στυλ, έχει έντονες επιρροές από τον C. P. E. Bach και τους υπόλοιπους συνθέτες της πρώιμης «Βερολινέζικης σχολής».

8.3 Βιέννη

Στο δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα και μέχρι τον 19^ο, η Βιέννη είχε ήδη γίνει παγκόσμιο κέντρο πολιτισμού και τεχνών. Η μουσική άνθισε σε μεγάλο βαθμό και έλκυε ταλαντούχους μουσικούς και συνθέτες από όλη την Ευρώπη, οι οποίοι καταλάμβαναν πλέον μόνιμες θέσεις εργασίας. Η Βιέννη ήταν η πόλη του Haydn, του Mozart, του Beethoven, του Schubert και πολλών ακόμα εξαιρετών συνθετών, οι οποίοι συνέχιζαν να εξελίσσουν, να τελειοποιούν και να δημιουργούν αριστουργήματα με την κλασική σονάτα, τα κουαρτέτα εγχόρδων και άλλους συνδυασμούς μουσικής δωματίου, δίνοντας παράλληλα στη βιόλα πιο σημαντικό ρόλο. Σημαντικοί συνθέτες που δυστυχώς δεν έτυχαν μεγάλης αποδοχής, επειδή συνέπεσαν χρονικά με τις ιδιοφυίες του Haydn και του Mozart, είχαν σαν συνέπεια να παραμεριστούν και να ξεχαστούν κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα. Τέτοιοι συνθέτες που έγραψαν κοντσέρτα για βιόλα είναι οι Karl Ditters von Dittersdorf (1739 - 1799), ο Franz Anton Hoffmeister (1754 - 1812), ο Johann B. Vahnal (1739 - 1813) και ο Anton Wranitzky (1761 - 1820). Μέχρι σήμερα ανακαλύπτονται έργα που δεν εκδόθηκαν ποτέ, ανατρέποντας εν μέρει το κλισέ ότι «η βιόλα δεν έχει ρεπερτόριο με συνθέσεις αποκλειστικά για βιόλα από την κλασική περίοδο». Ο Franz Joseph Haydn (1732 - 1809) μπορεί να μην έγραψε κανένα κοντσέρτο ή σονάτα για βιόλα, έδωσε όμως με τα κουαρτέτα του υπόσταση στο όργανο, χωρίς φυσικά να της

συμπεριφέρεται ισάξια με το πρώτο βιολί. Εξαιρέση στον κανόνα όμως αποτελεί το σόλο βιόλας στο μέρος «*Θέμα με Παραλλαγές*» στο «*Αυτοκρατορικό*» κουαρτέτο του.

Για τον Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791) οι συστάσεις είναι περιττές. Αυτό το «*παιδί θαύμα*», πιανίστας, βιολονίστας και συνθέτης αγαπούσε ιδιαίτερα τη βιόλα και όπως αναφέρει ο Otto Jahn (1813 -1869) στη βιογραφία⁵¹ που έγραψε για τον Μότσαρτ αναφέρει:

«...κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Βιέννη ποτέ δεν έβαλε την ικανότητά του στο βιολί σαν πρώτη προτεραιότητα και είναι γνωστό ότι στα μετέπειτα χρόνια, αν έπρεπε να πάρει μέρος σε ένα κουαρτέτο ή άλλο κομμάτι συναυλίας, διάλεγε κατά προτίμηση τη βιόλα...»

Στην ηλικία των 23 ετών, ο Mozart έγραψε τη Sinfonia Concertante για βιολί, βιόλα και ορχήστρα σε μι ύφεση μείζονα, ένα από τα πιο σημαντικά κομμάτια στο ρεπερτόριο ενός βιολίστα, KV. 364 (1779). Στο πρωτότυπο έργο, η φωνή της βιόλας ήταν γραμμένη σε ρε μείζονα, εξαναγκάζοντας τη βιόλα να κουρδίζει ένα ημιτόνιο ψηλότερα από το σύνηθες κούρδισμα, τακτική που χρησιμοποιούσαν συχνά οι συνθέτες (σκορντατούρα). Ο λόγος της διαδικασίας αυτής ήταν να ακουστεί η βιόλα πιο λαμπερή και ηχηρή και άρα σε καλύτερη ισορροπία με το σόλο βιολί. Επίσης, στη συνοδεία της ορχήστρας έχει προσθέσει και δεύτερη φωνή βιόλας. Η Sinfonia Concertante του Mozart αποτελεί μέχρι σήμερα ένα από τα πιο δημοφιλή έργα για βιόλα και παίζεται σε συναυλιακούς χώρους συχνότερα από οποιοδήποτε άλλο. Τα κουαρτέτα εγχόρδων του γεμίζουν τον κάθε βιολίστα με τεχνικές προκλήσεις και μουσική ικανοποίηση, ενώ τα έργα μουσικής δωματίου που έγραψε μεταξύ 1783 και 1791 αποδεικνύουν την αγάπη του για τη βιόλα. Σε αυτήν την περίοδο των οκτώ ετών συνέθεσε τα 2 ντουέτα για βιολί και βιόλα σε σολ και σι ύφεση μείζονα, τα δύο κουαρτέτα με πιάνο σε σολ ελάσσονα και μι ύφεση μείζονα, το Kegelstatt τρίο για κλαρινέτο, βιόλα και πιάνο σε μι ύφεση μείζονα, το Divertimento για βιολί, βιόλα και τσέλο σε μι ύφεση μείζονα και τα 4 καταπληκτικά κουιντέτα εγχόρδων για δύο βιόλες σε ντο μείζονα, σολ ελάσσονα, ρε μείζονα και μι ύφεση μείζονα. Πέρα από τα

⁵¹ Otto Jahn, *Life of Mozart*, (New York: Cooper Square Publishers, 1970).

αριστουργήματα που μας άφησε παρακαταθήκη ο Μότσαρτ, ας κάνουμε μια σύντομη αναφορά και στις βιόλες που κατείχε. Η πρώτη βρίσκεται στο Mozart House στο Salzburg και είναι του Carlo Antonio Testore. Στην εποχή του Μότσαρτ ελάχιστοι ήταν οι μουσικοί που έπαιζαν με μεγάλες βιόλες και τα περισσότερα όργανα ήταν από 37.5 εκ. (14 ¾ in.) έως 40 εκ. (15 ¾ in.) Η δεύτερη βιόλα του έχει την υπογραφή Giovanni Paulo Meggini (όχι Maggini), είναι γνωστή ως η «Meggini» βιόλα και έχει τις εξής διαστάσεις:

Μήκος σώματος: 40 εκ. (15 ¾ in.)

Πάνω μέρος σώματος: 17 ¼ εκ. (6 7/8 in.)

Μεσαίο μέρος σώματος: 12 εκ. (4 ¾ in.)

Κάτω μέρος σώματος: 22 εκ. (8 5/8 in.)

8.4 Τα σημαντικότερα έργα για βιόλα τον 19^ο και τον 20^ο αιώνα

Αποτελεί κοινή πεποίθηση, αλλά και έναν από τους κυριότερους λόγους για τη χαμηλή δημοφιλία της βιόλας στο ευρύ κοινό, η έλλειψη σύνθεσης έργων για βιόλα κατά τη ρομαντική εποχή. Συνθέτες που μεγαλούργησαν και που έμελλε να γίνουν παγκόσμιες διαχρονικές αξίες, όπως ο Μπετόβεν, ο Τσαικόφσκι, ο Σαιν - Σανς, ο Ντβόρζακ δεν έγραψαν κάποιο κοντσέρτο ή άλλο έργο με πρωταγωνιστή τη βιόλα. Υπάρχουν όμως έργα γραμμένα από πολύ σημαντικούς εκπροσώπους του Ρομαντισμού, τα οποία αξίζει να αναφέρουμε και τα οποία αποτελούν το σημερινό βασικό ρεπερτόριο των μουσικών που ασχολούνται με τη βιόλα.

Τα πρώτα έργα που θα αναφέρουμε αποτελούν ξεχωριστές περιπτώσεις έργων, τα λεγόμενα «από δανεισμό». Είναι πρωτότυπες συνθέσεις για άλλα όργανα που με τον καιρό ενσωματώθηκαν στο ρεπερτόριο της βιόλας. Πρόκειται για τη Sonate für Arpeggione του F. Schubert και για τις δύο σονάτες για βιόλα και πιάνο του J. Brahms, δύο αριστουργήματα του ρεπερτορίου της μουσικής δωματίου. Ο Franz Schubert (1797 - 1828) έγραψε τη Sonate für Arpeggione το 1824, παραγγελία για τον φίλο του G. Staufner, ο οποίος το 1823 είχε εφεύρει ένα πεντάχορδο όργανο που έμοιαζε με τσέλο, αλλά είχε το σχήμα κιθάρας! Το όργανο αυτό μπορεί πλέον να

μην υπάρχει, η σονάτα όμως εξακολουθεί να παίζεται από τσελίστες και βιολίστες μέχρι σήμερα. Ο Johannes Brahms (1833 - 1897) συνέθεσε δύο σονάτες για κλαρινέτο και πιάνο, η πρώτη σε φα ελάσσονα και η δεύτερη σε μι ύφεση μείζονα, έργο 120. Παρ' όλο που οι σονάτες αυτές γράφτηκαν για τον βιρτουόζο κλαρινετίστα της εποχής Richard Mühlfeld (1856 - 1907), ο ίδιος ο Brahms αργότερα μετέγραψε το έργο για βιόλα, προσθέτοντας διπλές νότες, συγχορδίες και αλλάζοντας τις οκτάβες σε πολλά σημεία, ώστε να αναδείξει καλύτερα το ηχόχρωμα της βιόλας. Άλλα έργα που έχουμε «δανειστεί» από το κλαρινέτο είναι το κοντσέρτο του W.A. Mozart σε λα μείζονα, καθώς και τα «Drei Fantasiestücke» (Τρία Φανταστικά Κομμάτια) για κλαρινέτο και πιάνο, έργο 73 του R. Schumann.

Ο Robert Schumann (1810 - 1856) συνέθεσε δύο πρωτότυπα έργα μουσικής δωματίου για βιόλα, το «Märchenbilder» (Εικόνες από παραμύθια) για βιόλα και πιάνο, έργο 131 και το τρίο «Märchenerzählungen» (Ιστορίες από παραμύθια) για κλαρινέτο, βιόλα και πιάνο, έργο 132. Άλλα πρωτότυπα έργα του 19^{ου} αιώνα για βιόλα που έχουν γίνει αναπόσπαστο μέρος του ρεπερτορίου είναι: το «Andante und Rondo Ungarese» για βιόλα και πιάνο του Carl Maria von Weber (1786 - 1826), έργο που γράφτηκε το 1809 αλλά δεν εξεδώθη τότε και τελικά μεταγράφηκε ατόφιο το 1813 από τον ίδιο τον συνθέτη για φαγκότο και ορχήστρα, η σονάτα σε ρε ελάσσονα για βιόλα και πιάνο του Michail Glinka (1804 - 1857), η σονάτα σε φα ελάσσονα για βιόλα και πιάνο, έργο 49, του Anton Rubinstein (1829 - 1894) και το έργο «Ο Χάρολντ στην Ιταλία» του Hector Berlioz (1803 - 1896), ένα από τα πιο δημοφιλή έργα για βιόλα και ορχήστρα.

Ανάμεσα στους συνθέτες του 20^{ου} αιώνα που επίσης συνέθεσαν για βιόλα ήταν ο Max Bruch (1838 - 1920), ο Max Reger (1873 - 1916), ο Béla Bartók (1881 - 1945) και ο Richard Strauss (1864 - 1940). Ο Max Bruch έγραψε οκτώ κομμάτια για κλαρινέτο, βιόλα και πιάνο έργο 83, τη «Romance σε φα μείζονα» για βιόλα και ορχήστρα έργο 85 και το κοντσέρτο σε μι ελάσσονα για κλαρινέτο, βιόλα και ορχήστρα έργο 88. Ο Max Reger έγραψε τρεις Σουίτες για σόλο βιόλα, ενώ ο Béla Bartók πριν το θάνατό του άφησε σκίτσα από το κοντσέρτο του για βιόλα και ορχήστρα, έργο το οποίο ολοκλήρωσε ο καλός του φίλος Tibor Serly. Τέλος, ο R. Strauss με το συμφωνικό του ποίημα «Don Quixote» έδωσε τον πρωταγωνιστικό

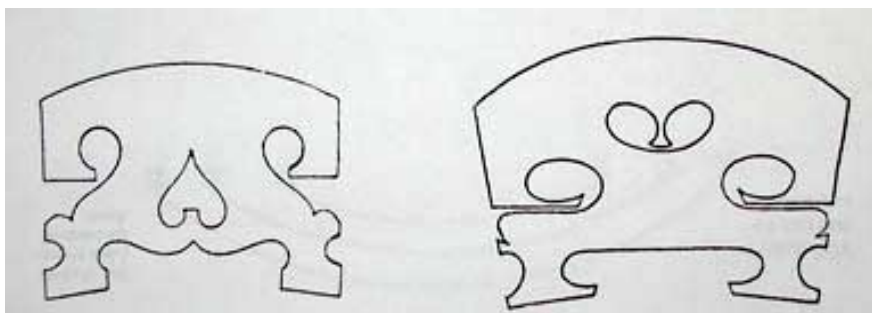
ρόλο στο τσέλο, ταυτόχρονα όμως «αναβάθμισε» τη βιόλα, δίνοντάς της το θέμα του συμπρωταγωνιστή Sancho Panza.

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ο Άγγλος βιολίστας Lionel Tertis (1876 - 1975), πρωτοπόρος και από τους σημαντικότερους βιολίστες όλων των εποχών ερμήνευε συχνά το έργο αυτό σε αίθουσες συναυλιών. Εξαιτίας της διεθνούς καριέρας του, αλλά και της δεξιοτεχνίας που κατείχε, ο Tertis κατέκτησε γρήγορα τη φήμη που μέχρι τότε απολάμβαναν μόνο βιολονίστες ή τσελίστες. Μέσω του Tertis, η βιόλα άρχισε να αναγνωρίζεται ως ένα σολιστικό όργανο ισοδύναμης αξίας με αυτή που απολάμβαναν τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας των εγχόρδων και αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τους συνθέτες της εποχής. Ανάμεσα σε αυτούς που έγραψαν έργα για τον Tertis και ουσιαστικά συνέβαλλαν στην άνθιση του ρεπερτορίου του οργάνου ήταν οι: Arnold Bax, York Bowen, Gustav Holst, William Walton, Ralph Vaughan - Williams και άλλοι. Τα πιο σημαντικά έργα από τα παραπάνω είναι τα κοντσέρτα για βιόλα και ορχήστρα των York Bowen και William Walton. Πολλές από τις συνθέσεις που αφιερώθηκαν στον Tertis τελικά εκδόθηκαν και βρίσκονται σήμερα στη διάθεση όλων των βιολιστών. Ο Tertis, προσπαθώντας να ανταπεξέλθει στις νέες απαιτήσεις των έργων, πειραματιζόταν όχι μόνο με νέες τεχνικές και δακτυλισμούς, αλλά έφτασε να σχεδιάσει ένα καινούριο μοντέλο οργάνου, το οποίο θα αναλύσουμε στο επόμενο κεφάλαιο. Με την περίπτωση Tertis επιβεβαιώνεται για ακόμη μία φορά η αλληλεπίδραση μουσικών - συνθετών - οργανοποιών και το πόσο σημαντική υπήρξε η πορεία του ενός για την εξέλιξη του άλλου.

Την ίδια περίοδο στην Αυστρία ο Paul Hindemith (1895 - 1963) μεσουρανούσε ως βιολίστας, μαέστρος, δάσκαλος και συνθέτης. Συνέθεσε πάνω από 20 έργα για βιόλα, αφήνοντας μεγάλη παρακαταθήκη στους βιολίστες της επόμενης γενιάς, και ξεχώρισε αμέσως για το ιδιαίτερο στυλ στη γραφή του, με τις πολλές διαφωνίες και τα ακραία tempi του. Ίσως αυτός να είναι ο λόγος που έμεινε τελικά στην Ιστορία περισσότερο γνωστός ως συνθέτης, παρά ως βιολίστας. Απόδειξη αυτού είναι η θέση Καθηγητή Σύνθεσης που κατείχε όχι μόνο στη Μουσική Ακαδημία του Βερολίνου, αλλά και στο Yale University των Ηνωμένων Πολιτειών Αμερικής.

9 Κατασκευή της βιόλας από τον 18^ο μέχρι τον 20^ο αιώνα

Κατά τη διάρκεια του 18^{ου} αιώνα η βιόλα, όπως το βιολί και το τσέλο, άρχισε να αλλάζει κατασκευαστικά. Παρ' όλο που το σχήμα της σε γενικές γραμμές είχε τυποποιηθεί ήδη από τον προηγούμενο αιώνα, έγιναν προσπάθειες ώστε να αυξηθεί η έντασή της σύμφωνα με τις ανάγκες της μουσικής δημιουργίας εκείνης της εποχής. Η βιόλα, όπως αναφέραμε παραπάνω, άρχισε να γίνεται ένα σολιστικό όργανο και συνθέτες όπως ο Bach (6ο Βρανδεμβούργιο), ο Telemann (τρίο σονάτες για βιολί, βιόλα, και continuo, κοντσέρτο για βιόλα και κοντσέρτο για δύο βιόλες) και αργότερα ο Mozart (Sinfonia Concertante) και ο Stamitz, συνέθεταν τα πρώτα κοντσέρτα για σόλο βιόλα και ορχήστρα. Η έκταση του οργάνου μεγάλωσε και πλέον οι εκτελεστές καλούνταν να παίζουν σε ψηλότερες θέσεις από αυτές που μέχρι τότε χρησιμοποιούσαν (ψηλότερα από την 7η θέση). Αυτό οδήγησε στην ανάγκη να επιμηκυνθεί η ταστιέρα και ο λαιμός του οργάνου. Ο καβαλάρης έπρεπε να αλλάξει σχήμα και κλίση (εικόνα 13), η μπάρα του μπάσο (bass bar) να μεγαλώσει και το τόξο άρχισε να παίρνει τη σημερινή του μορφή με το νέο μοντέλο Tourte (Tourte model bow). Με το τέλος του μπαρόκ και την καθιέρωση της φόρμα σονάτας στην κλασική περίοδο, η βιόλα απέκτησε πλέον έναν σημαντικό ρόλο στο κουαρτέτο εγχόρδων και οι απαιτήσεις των εκτελεστών για όργανα ικανά να παράγουν δυνατό και πλούσιο ήχο οδήγησαν τους κατασκευαστές στην αναζήτηση λύσης στο πρόβλημα. Τα όργανα της οικογένειας του βιολιού άρχισαν πλέον να αλλάζουν και να παίρνουν τη σημερινή τους μορφή.



Εικόνα 13: μπαρόκ και σύγχρονος καβαλάρης (από αριστερά προς τα δεξιά)

9.1 Ο François Xavier Tourte και οι καινοτομίες του στο τόξο

Με την τελειοποίηση του σύγχρονου τόξου⁵² από τον François Xavier Tourte (1747 – 1835) γύρω στο 1785, άρχισε μια νέα εποχή στην εκτέλεση των εγχόρδων οργάνων. Ο Tourte έφερε πολλές καινοτομίες στην κατασκευή του τόξου με σημαντικότερη την αλλαγή στο σχήμα του (εικόνες 14 και 15). Επίσης, είναι αυτός που καθιέρωσε ένα συγκεκριμένο μήκος στα τόξα που χρησιμοποιούνταν έως εκείνη την εποχή. Ο Tourte κατασκεύασε την καμπύλη του τόξου ζεσταίνοντας το ξύλο έως ότου πάρει την επιθυμητή κλίση και όχι με την κοπή του ξύλου στο συγκεκριμένο σχήμα. Γι' αυτό το λόγο, χρησιμοποίησε ξύλο από pernambuco (*Caesalpinia echinata*)⁵³ που είναι σκληρό αλλά και ελαστικό ταυτόχρονα. Η μύτη του δοξαριού απέκτησε πιο συμπαγή μορφή, πράγμα που άλλαξε το κέντρο βάρους (balance point) του τόξου και συνεπώς προκάλεσε τη δυσaráσκεια των εκτελεστών. Για να ξεπεράσει το συγκεκριμένο πρόβλημα ο Tourte τύλιξε μεταλλικό σύρμα στη βάση του δοξαριού, μεταφέροντας έτσι το κέντρο βάρους του λίγο πιο χαμηλά. Επίσης χρησιμοποίησε περισσότερες τρίχες στα δοξάρια του, τις οποίες «χτένιζε» για να απλωθούν και να εφάπτονται καλύτερα πάνω στη χορδή, κρατώντας τες στη σωστή θέση με ένα μεταλλικό δαχτυλίδι που εφάρμοζε πάνω στο ταλόν. Τέλος, έδωσε μεγάλη σημασία και στο αισθητικό κομμάτι του δοξαριού, προσθέτοντας διακοσμητικά στοιχεία από φίλντισι στο ταλόν και στη βίδα του τόξου.



Εικόνα 14: Μπαρόκ τόξο



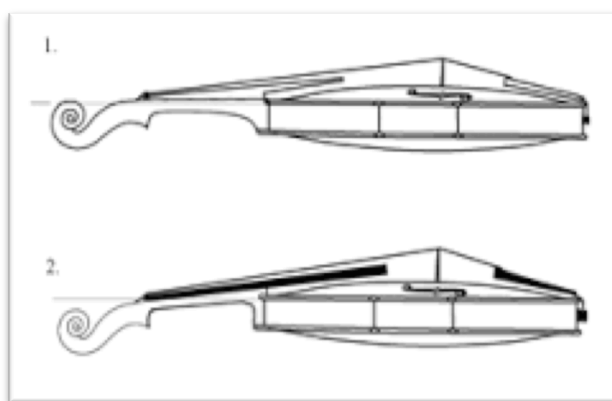
Εικόνα 15: Tourte model τόξο (πάνω)

⁵² J. Roda, *Bows for Musical Instruments of the Violin Family*, (Chicago: William Lewis & Son Co., 1959).

⁵³ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. «*Caesalpinia echinata*», τελευταία τροποποίηση 21 Ιουνίου 2015, https://en.wikipedia.org/wiki/Caesalpinia_echinata

9.2 Κατασκευαστικά προβλήματα της βιόλας στα τέλη του 18^{ου} αιώνα.

Τρία ήταν τα βασικά προβλήματα τα οποία κλήθηκαν να αντιμετωπίσουν οι κατασκευαστές εγχόρδων οργάνων στα τέλη του 18^{ου} αιώνα. Το πρώτο ήταν η ανάγκη να επιμηκυνθεί η ταστιέρα και ο λαιμός στα όργανα που κατασκευάστηκαν πριν το 1780 (εικόνα 16), σύμφωνα με τις νέες ανάγκες των εκτελεστών. Το δεύτερο πρόβλημα, κοινό στη βιόλα και το τσέλο, ήταν η ανάγκη «προσθήκης» καλής ποιότητας ξύλου στην πλάτη και στο καπάκι των οργάνων στις περιπτώσεις που το διαθέσιμο ξύλο δεν ήταν επαρκές σε πλάτος. Το τρίτο πρόβλημα αφορούσε αποκλειστικά τη βιόλα και είχε να κάνει με τις παλαιότερες tenor βιόλες και το πώς αυτές θα μπορούσαν να «μικρύνουν» αρκετά ώστε να μπορούν να παίζονται «άνετα» από τους εκτελεστές. Από όλα τα όργανα της οικογένειας του βιολιού, η βιόλα είναι αυτή που δημιούργησε τα περισσότερα προβλήματα στους οργανοποιούς κατά τη διάρκεια των τριών τελευταίων αιώνων.⁵⁴



Εικόνα 16: 1. Μπαρόκ βιολί και 2. Σύγχρονο βιολί

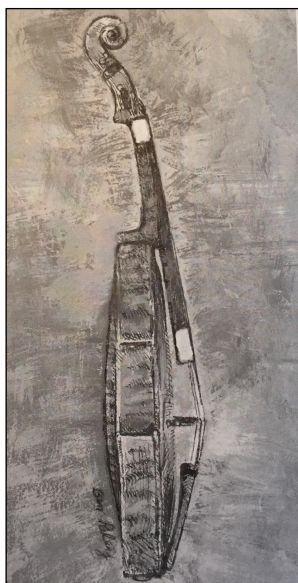
1. Επιμήκυνση της ταστιέρας και του λαιμού των οργάνων.

Τα όργανα της οικογένειας του βιολιού που κατασκευάστηκαν κατά τους 16^ο, 17^ο και 18^ο αιώνα είχαν κοντότερο λαιμό και ταστιέρα από αυτά που άρχισαν να κατασκευάζονται περίπου μετά το 1780. Η σταδιακή εξέλιξη των τεχνικών απαιτήσεων της μουσικής που γράφονταν εκείνη την εποχή, όπως και η αυξανόμενη

⁵⁴ Maurice W. Riley, *The history of the Viola*, Volume I, (Ann Arbor, Michigan: Braun-Brumfield, 1980).

ανάγκη των εκτελεστών για δεξιοτεχνία είχαν ως συνέπεια τη διεύρυνση της έκτασης των οργάνων γύρω στον 18^ο αιώνα.

Σύμφωνα με τις νέες αυτές απαιτήσεις οι οργανοποιοί χρειάστηκε να επιμηκύνουν το λαιμό και την ταστιέρα παλαιότερων οργάνων, αντικαθιστώντας τα πρωτότυπα τμήματα με καινούρια μακρύτερα (εικόνα 17). Όπου αυτό ήταν δυνατό, ο αυθεντικός κοιλίας των οργάνων διατηρήθηκε ως αντιπροσωπευτικό δείγμα της προσωπικής μαεστρίας του κατασκευαστή, ενώ ταυτόχρονα αποτελούσε ένα σημαντικό μέσο ταυτοποίησης του ίδιου του οργάνου. Η διαδικασία αυτή της «μεταμόσχευσης» απαιτούσε εφευρητικότητα και λεπτεπίλεπτους χειρισμούς. Επιπλέον, η μακρύτερη ταστιέρα που τοποθετήθηκε κατέστησε αναγκαία την τοποθέτηση ψηλότερου καβαλάρη, ενώ την μπάρα του μπάσου (bass bar) συνήθως αντικαθιστούσε μία καινούρια πιο παχιά ή πιο μακριά.

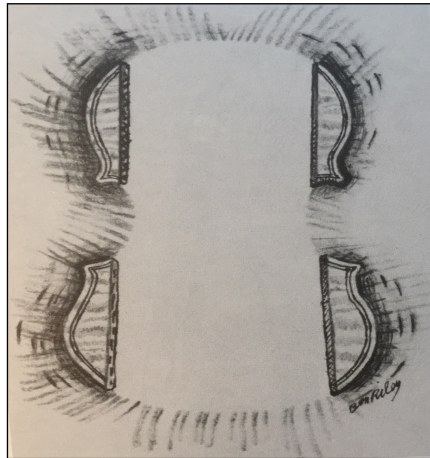


Εικόνα 17: Επιμήκυνση της ταστιέρας και του λαιμού.

2. «Συγκόλληση» επιπλέον ξύλου.

Οι οργανοποιοί πολλές φορές είχαν στην κατοχή τους κομμάτια ξύλου που, ενώ ήταν καλής ποιότητας, στερούνταν ωστόσο επαρκούς πλάτους για την κατασκευή του σώματος του οργάνου. Το πρόβλημα αυτό λύθηκε με την προσθήκη επιπλέον ξύλου στις άκρες του ηχείου ώστε να αποκτηθεί το επιθυμητό πλάτος στο

καπάκι και το ηχείο του οργάνου. Τα κομμάτια αυτά ονομάζονται «φτερά» (wings) λόγω του σχήματός τους (εικόνα 18).



Εικόνα 18: «φτερά» ή wings.

Η Primrose βιόλα (εικόνα 19) του Andrea Guarneri κατασκευάστηκε κατά αυτόν τον τρόπο.⁵⁵



Εικόνα 19: πίσω όψη της «Primrose» βιόλας του Andrea Guarneri.

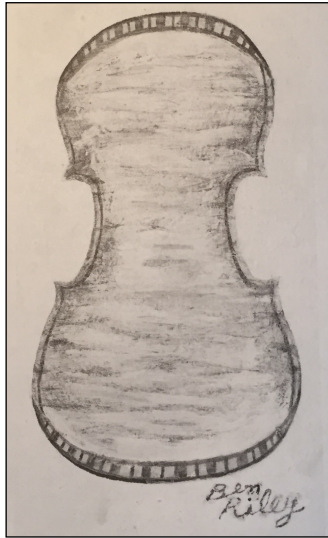
⁵⁵ Για περισσότερες πληροφορίες και φωτογραφίες, βλ. «Andrea Guarneri, Cremona, 1697, the 'Primrose, Lord Harrington'» πρόσβαση 28 Δεκεμβρίου 2014, <http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=32420>

3. Μείωση των μεγάλων *tenor* οργάνων.

Τον 16^ο και 17^ο αιώνα, οι τρεις φωνές της μεσαίας αρμονικής περιοχής στα πεντάφωνα ensemble της εποχής είχαν ανατεθεί στην άλτο (μικρή) και στην τενόρο (μεγάλη) βιόλα. Με τη σταδιακή μετατροπή της μουσικής στην τετράφωνη γραφή, οι εκτελεστές διάλεγαν όλο και περισσότερο τη μικρή άλτο βιόλα, αφού ήταν ευκολότερο να παιχτεί, ενώ πλέον η μεγάλη *tenor* βιόλα δεν ήταν πουθενά χρήσιμη. Ταυτόχρονα όμως, οι συνθέτες και οι μαέστροι των ορχηστρών ζητούσαν μεγαλύτερο ήχο από τους μουσικούς τους, με αποτέλεσμα οι βιολίστες να αρχίσουν να ζητούν από τους κατασκευαστές όργανα που θα τους προσέφεραν τον ήχο αυτόν.

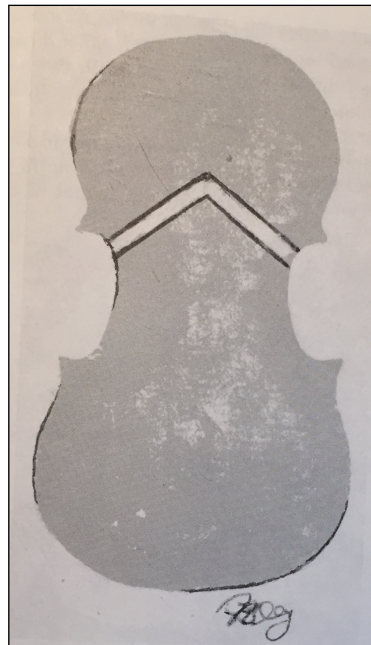
Πριν το 1780 οποιαδήποτε βιόλα είχε μήκος σώματος περισσότερο από 40.6 εκ. (16 in.) θεωρούνταν μεγάλη, ενώ αν είχε μήκος πάνω από 43.2 εκ. (17 in.) ήταν υπερβολικά μεγάλη για να παιχτεί. Οι παλιότερες μεγάλες (*tenor*) βιόλες του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα είχαν μήκος σώματος από 43.2 εκ. (17 in) μέχρι 50.8 εκ. (20 in.). Οι οργανοποιοί στην προσπάθειά τους να καλύψουν την ανάγκη των μουσικών για μεγαλύτερο ήχο (ειδικά στη ντο χορδή) αποφάσισαν να μειώσουν το μήκος αυτών των εξαιρετών κατασκευαστικά *tenor* οργάνων. Τα καινούρια αυτά όργανα που προέκυψαν είχαν μήκος από 39.4 εκ. (15 ½ in.) έως 43.2 εκ. (17 in.).

Η πιο συχνή μέθοδος μείωσης του μήκους μιας βιόλας ήταν να κόβουν ένα κομμάτι σε σχήμα μισοφέγγαρου από κάθε άκρο, όπως δείχνει η εικόνα 20, αφαιρώντας τα σκιαγραφημένα σημεία. Αυτό βέβαια επέβαλλε και την ανάλογη μείωση των πλευρών του οργάνου, όπως και την αναπροσαρμογή του λαιμού και της ταστιέρας.



Εικόνα 20: Σκιαγράφηση των σημείων κοπής

Άλλος ένα τρόπος «κοπής» μιας tenor βιόλας ήταν η αφαίρεση ενός τμήματος του κεντρικού τομέα (εικόνα 21), τρόπος πολύ εντυπωσιακός, αλλά με σημάδια και «ουλές» που ήταν σχεδόν αδύνατο να καλυφθούν. Στο βιβλίο του Ernest Doring *The Amati Family* (σελ. 22) υπάρχει φωτογραφία από μία βιόλα των Αδελφών Amati, η οποία υπέστη μία τέτοιου είδους μετατροπή.



Εικόνα 21: Αφαίρεση τμήματος του κεντρικού τομέα

Το αποτέλεσμα της μετατροπής αυτής εξαρτιόταν άμεσα από την τεχνική αρτιότητα του κατασκευαστή. Στις περιπτώσεις που ο κατασκευαστής ήταν σωστά καταρτισμένος, η ποιότητα του ήχου του πρωτότυπου οργάνου παρέμενε απολύτως ικανοποιητική. Υπήρξαν όμως δυστυχώς και περιπτώσεις όπου τα μέχρι πρότινος αριστουργήματα καταστράφηκαν ολοσχερώς στα χέρια ανίδεων οργανοποιών που προσπάθησαν να κάνουν μία tenor βιόλα «εμπορεύσιμη».

9.3 Πειράματα για τη βελτίωση της βιόλας

Ο Johann Christian Hoffmann (1683 - 1750) ήταν ο πρώτος που έφτιαξε αρκετά όργανα, γνωστά και ως Viola Pomposa,⁵⁶ τα οποία ήταν μεγάλες βιόλες με προσθήκη μίας μι χορδής βιολιού, πεντάχορδα όργανα δηλαδή με χόρδισμα c, g, d', a', e". Αρκετά από τα όργανα του Hoffmann σώζονται ως τις μέρες μας. Ένα τέτοιο όργανο του 1732 έχει συνολικό μήκος 76 εκ. (29.9 in.) και πλευρά (ribs) 3.8 εκ. (1.15 in.).⁵⁷ Άλλο ένα παράδειγμα, του 1741, φαίνεται στην εικόνα 22, με συνολικό μήκος 78 εκ. (30.7 in.) και πλευρά 8 εκ. (3.15 in.).



Εικόνα 22: Η Viola Pomposa του Johann Christian Hoffmann, 1741

⁵⁶ Heinrich Husmann, *Die Viola pomposa*, series Bach - Jarbuch, Vol. 33, (Leipzig, 1936), σ. 90-100.

⁵⁷ Σήμερα βρίσκεται στην κατοχή του Albin Wilfer, κατασκευαστή από τη Λειψία.

Με αυτό το πλάτος πλευρών, το όργανο ήταν αδύνατο να κρατηθεί άνετα κάτω από το σαγόνι, γι' αυτό και κρατιόταν στο στήθος. Πολλές «μικρές» βιόλες στερούνταν επιθυμητής έντασης, ειδικά στη ντο χορδή, ενώ ταυτόχρονα οι tenor βιόλες ήταν υπερβολικά μεγάλες για να παίζονται από τους εκτελεστές άνετα. Έτσι, για πάνω από τρεις αιώνες, υπήρξαν πολλαπλές προσπάθειες και πειράματα για να αλλάξει η βιόλα ως προς το σχήμα, τις διαστάσεις και το χόρδισμά της. Οι διαστάσεις του βιολιού έχουν τυποποιηθεί ήδη εδώ και πάρα πολλά χρόνια. Το μήκος σώματος ενός 4/4 βιολιού είναι περίπου 36 εκ. (13.9 in.) Αντιθέτως, το μήκος της βιόλας δεν οριστικοποιήθηκε ποτέ, αλλά κυμαίνεται, ακόμα και σήμερα, μεταξύ 38 εκ. (15 in.) και 50.8 εκ. (20 in.). Πληθώρα κατασκευαστών και μουσικών εκτελεστών προσπάθησαν να σχεδιάσουν ή και να κατασκευάσουν ένα όργανο, το οποίο θα παρήγαγε ήχο ισάξιο με του βιολιού ή του τσέλου, αποβάλλοντας το «ένρινο» χαρακτηριστικό ηχόχρωμα της βιόλας, ενώ ταυτόχρονα θα είχε διαστάσεις που θα το έκαναν άνετο στο παίξιμο.

Ο Γάλλος B. Dubois κατασκεύασε το 1833 ένα όργανο που το ονόμασε Violon - Tenor, το οποίο είχε μήκος σώματος 43.5 εκ. (17 1/8 in.), συνολικό μήκος 71 εκ. (27 in.) και ήταν χορδισμένο ακριβώς μία οκτάβα χαμηλότερα από το βιολί: G, d, a, e'. Ήταν όμως φτιαγμένο για να παίζεται όπως το τσέλο. Παρόμοια προσπάθεια με το Violon - Tenor του Dubois, έκανε και ο Charles Henry (1803 - 1859) με ένα όργανο που το ονόμασε Baryton.

Ο πιο διάσημος από τους Γάλλους οργανοποιούς, ο Jean Baptiste Vuillaume (1798 - 1875) κατασκεύασε μία Contralto βιόλα το 1855 (εικόνα 23). Το συνολικό μήκος της είναι 67.5 εκ. (26 1/2 in.), το μήκος σώματος 41.3 εκ. (16 1/4 in.) και τα πλευρά 5 εκ. (2 in.). Τα μεγέθη αυτά είναι μέσα στα φυσιολογικά πλαίσια, όμως το πάνω μέρος του οργάνου (upper bout) είναι 29.2 εκ. (11 1/2 in.) και το κάτω μέρος (lower bout) 36 εκ. (14 3/16 in.), κάνοντας το όργανο πρακτικά αδύνατο να παιχτεί πάνω από την τρίτη θέση.⁵⁸

⁵⁸ Robert Millant, *J.B. Vuillaume, His Life and Work* (London: W.E.Hill & Sons, 1972), σ. 117.

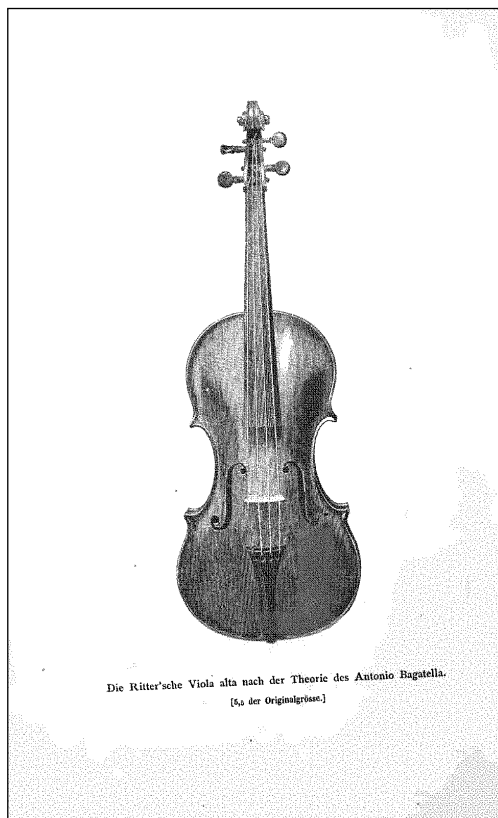


Εικόνα 23: Contralto βιόλα του Jean Baptiste Vuillaume, 1855.

Ο Γερμανός δεξιοτέχνης βιολίστας Hermann Ritter (1849 - 1926), είχε εμμονή με τον σχεδιασμό μιας βιόλας που θα είχε όλα εκείνα τα ιδανικά χαρακτηριστικά που ο ίδιος ήθελε ως εκτελεστής. Με την έμπνευση και την υποστήριξη του Richard Wagner, «επινόησε» τη Viola alta. Η Viola alta, μαζί με τα συγγενικά της όργανα, τη Viola tenore και τη Viola bassa, ήταν από τα πιο αξιόλογα πειράματα που διεξήχθησαν για την οικογένεια του βιολιού κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα. Η έρευνα του Ritter για την ακουστική του οργάνου από το 1872 μέχρι το 1875 περιελάμβανε και τη μελέτη ενός *φυλλαδίου* (*pamphlet*) του Antonio Bagatella με τίτλο *Regole per la Construzione dei violini, viole, violoncelli e violoni...*, το οποίο είχε γραφτεί το 1782 και είχε εκδοθεί το 1786.

Ο Ritter υιοθέτησε τα συμπεράσματα του Bagatella και θέλησε να φτιάξει ένα όργανο που θα είχε τον ίδιο πλούσιο, όμορφο και δυναμικό ήχο σε όλες τις περιοχές του όπως το βιολί και το τσέλο. Μελετώντας, έβγαλε το συμπέρασμα ότι η σχέση βιολιού - βιόλας είναι αντίστοιχη με τη σχέση τονικής - υποδεσπόζουσας, ενώ κατέληξε και στην απόφαση ότι οι διαστάσεις του ηχείου του οργάνου (*box*), κάτι που ονόμασε *air chamber*, θα έπρεπε να υπολογιστούν με μία μαθηματική σχέση ως προς το βιολί 2:3, ή 1:3/2. Η κατασκευή της βιόλας αυτής με τα χαρακτηριστικά του Ritter ανατέθη στον Karl Adam Hörlein (1829 - 1902), οργανοποιό που κατοικούσε

στο Wuerzburg. Πράγματι, το 1875 ο Hörlein, χρησιμοποιώντας τα σκίτσα και τις διαστάσεις του Ritter, κατασκεύασε την πρώτη Viola alta. Το όργανο είχε μήκος σώματος 48 εκ. (18.9 in.) και πλευρά 4.3 εκ. (1.7 in.) Για την 2:3 αναλογία που επιζητούσε ο Ritter, θα χρειαζόταν το μήκος της βιόλας να φτάσει τα 54 εκ. (21 ¼ in.). Υποχρεώθηκε λοιπόν να συμβιβαστεί στα 48 εκ., το μέγιστο δυνατό που πίστευε ότι θα μπορούσε να παίξει (εικόνα 24).



Εικόνα 24: Η Ritter Model Viola Alta του Karl Adam Hörlein

Ο Ritter, σαν μέγιστος άντρας που ήταν, δεν αντιμετώπισε κανένα πρόβλημα παίζοντας τη Viola alta. Οι περισσότεροι βιολίστες όμως, έβρισκαν το όργανο αυτό εξαιρετικά μεγάλο και άβολο. Αυτοί που με μεγάλη έκταση του χεριού τους έφταναν την πρώτη θέση και κατάφερναν να παίξουν, εξέφραζαν την δυσαρέσκειά τους πως το σώμα της βιόλας ήταν τόσο μεγάλο και φαρδύ⁵⁹ που μετά

⁵⁹ Το σώμα της Viola alta ήταν τόσο φαρδύ που δεν έδινε στους βιολίστες τη δυνατότητα να στρίψουν και να ανοίξουν τον αγκώνα τους κατάλληλα ώστε να μπορέσουν να φτάσουν στις ψηλότερες θέσεις (3^η θέση και πάνω).

βίας μπορούσαν να παίζουν πάνω από την 3^η θέση⁶⁰. Μετά από αυτές τις έντονες διαμαρτυρίες, ο ίδιος ο Ritter αναγκάστηκε το 1898 να προσθέσει μία πέμπτη χορδή (τη χορδή μι) για να προεκτείνει την απαραίτητη έκταση των τριών πρώτων θέσεων.⁶¹ Αναφορικά με τον ήχο, η πιο συχνή κριτική της Viola alta του Ritter αφορά στην έλλειψη του «ένρινου» μελαγχολικού χαρακτηριστικού ηχοχρώματος της βιόλας και στο ότι ακούγεται περισσότερο σαν τσέλο. Πολλά από τα μοντέλα του Ritter χρησιμοποιούνται ως σήμερα, ενώ αρκετά βρίσκονται σε προσωπικές συλλογές και μουσεία.

Πέρα από τον Hermann Ritter και άλλοι Γερμανοί κατασκεύασαν μεγάλες βιόλες με πιο σημαντικούς τον Heinrich Dessauer (1863 - 1917) στο Linz και τον Johann Reiter (1879 - 1959) στο Mittenwald. Ο Dessauer κατασκεύασε μια βιόλα με συντηρητικό θα λέγαμε μέγεθος 42 εκ. (16 ½ in.), αλλά με μήκος ταστιέρας και χορδών ίδιο με του βιολιού, ενώ το χόρδισμα παρέμεινε c, g, d', a'. Ο σκοπός της εφεύρεσης αυτής ήταν να διευκολύνει τους βιολιστές όταν ήθελαν να παίζουν βιόλα και αντίστροφα. Η βιόλα του Reiter, που ονομάστηκε Octave violin, ήταν ίδια σε μέγεθος με του Dessauer αλλά χορδισμένη μία οκτάβα χαμηλότερα του βιολιού με χόρδισμα G, d, a, e'.

Ο Dr. Alfred Stelzner (1852 - 1906), ο οποίος εργαζόταν στο Wiesbaden και αργότερα στη Δρέσδη, έφτιαξε ένα όργανο το 1891, μία Violetta, με μήκος σώματος 41 εκ. (16 1/8 in.) και συνολικό μήκος 71.5 εκ. (27.9 in.). Η Violetta του Stelzner, ο οποίος εκτός από οργανοποιός ήταν και συνθέτης, προκάλεσε περισσότερο ενδιαφέρον από οποιαδήποτε άλλη βιόλα του 19^{ου} αιώνα, αν εξαιρέσει κανείς τη βιόλα του Hörlein για τον Ritter. Η βιόλα αυτή έμοιαζε πολύ με αυτές που είχαν κατασκευάσει παλαιότερα οι Γάλλοι Dubois και Henry. Πολλοί συνθέτες της εποχής έγραψαν έργα ειδικά για αυτό το όργανο, μεταξύ των οποίων και ο ίδιος ο Stelzner.

Ένας ακόμα Γερμανός, ο Eugen Sprenger (1882 - 1953), πραγματοποίησε στη Φρανκφούρτη ένα από τα πιο πετυχημένα πειράματα στην ιστορία της βιόλας, κατασκευάζοντας ένα όργανο με το πολύ βολικό μέγεθος των 40 εκ. (15 ¾ in.) και συνολικό μήκος 66 εκ. (26 in.). Ο Sprenger κατάφερε να μεγαλώσει το ηχείο

⁶⁰ Στο σημείο της 3^{ης} θέσης, το αριστερό χέρι, και συγκεκριμένα ο καρπός, εφάπτεται στο σώμα του οργάνου. Κάθε θέση πάνω από αυτή απαιτεί την αλλαγή θέσης τους αγκώνα ούτως ώστε να μπορέσει ο εκτελεστής να διατηρήσει τη σωστή τοποθέτηση των δαχτύλων πάνω στην ταστιέρα.

⁶¹ Hermann Ritter, *Die Geschichte der Viola alta*, (Leipzig: J. J. Weber, 1877).

του οργάνου (air chamber κατά τον Ritter) κατά 1/3, με το να αυξήσει το πλάτος του και ταυτόχρονα να ψηλώσει τα πλευρά. Η βιόλα του παρήγαγε έναν σκοτεινό, όμορφο και ταυτόχρονα διαπεραστικό ήχο, σε βαθμό μεγαλύτερο από τα υπόλοιπα όργανα αντίστοιχων διαστάσεων. Ο συνθέτης και βιολίστας Paul Hindemith, υπήρξε ένας ιδιαίτερος ενθουσιώδης θαυμαστής του οργάνου του Sprenger, αφού κατά τη δεκαετία του 1920 έπαιζε όχι μόνο με αυτό, αλλά και με άλλα μοντέλα του.

Αντίστοιχοι πειραματισμοί σε βιόλες υπήρξαν επίσης στην Ιταλία και την Ρωσία. Το 1908 ο Ιταλός οργανοποιός Valentino de Zorsi (1837 - 1916) κατασκεύασε στη Φλωρεντία ένα Contraviolino με χόρδισμα G, d, a, e', ενώ το 1912 ο Ρώσος Eugen Vitachek κατασκεύασε στη Μόσχα μια μεγάλη tenor βιόλα.

Πολλοί βιολίστες καταλογίζουν προβλήματα που έχουν στο σώμα τους, κυρίως στα χέρια, τον αυχένα και τους ώμους στο «άβολο» παίξιμο μιας μεγάλης βιόλας. Πολλές φορές πρόκειται για σοβαρές νόσους όπως τενοντίτιδες, επικονδυλίτιδες, αλλά και αυχενικό σύνδρομο. Ο Lionel Tertis (1876 - 1975) υπήρξε μία τέτοια περίπτωση βιολίστα. Στα πρώτα χρόνια της καριέρας του ο Tertis, αν και μικρόσωμος, έπαιζε με μία μεγάλη Montagnana βιόλα με μήκος σώματος 43.5 εκ. (17 1/8 in.). Η συνεχής καταπόνηση των χεριών του δεν άργησε να φέρει την πρώτη ακύρωση εμφάνισης το 1937. Πριν από το γεγονός αυτό, είχε ήδη ξοδέψει πολλές ώρες δουλεύοντας πάνω σε σκίτσα, σχεδιάζοντας μία μικρότερη διαστάσεων βιόλα που θα παρήγαγε τον ίδιο εξαιρετικό ήχο με τη Montagnana του. Τελικά, το 1937 πήγε όλες του τις σημειώσεις και τα μέτρα στον Άγγλο οργανοποιό Arthur Richardson στο Crediton της επαρχίας Devon. Την ίδια χρονιά ο Richardson κατασκεύασε την πρώτη του Tertis Model Viola με μήκος σώματος 42.5 εκ. (16 3/4 in.) Το σύνολο των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της περιγράφονται στις δύο αυτοβιογραφίες του ίδιου του Tertis: *Cinderella No More*, 1953⁶² και *My Viola and I*, 1974.⁶³ Τελικά, ο Richardson έφτιαξε παραπάνω από εκατό Tertis Model βιόλες, ενώ το μοντέλο του αντέγραψαν πολλοί οργανοποιοί στην Ευρώπη και την Αμερική.

Οι προσπάθειες των οργανοποιών για την ανακάλυψη της «ιδανικής βιόλας» (*ideal viola*), και η προσωπική εμμονή με το ζήτημα, οδήγησαν τον Αυστριακό Franz Zeyringer στο συμπέρασμα ότι το ιδανικό μήκος σώματος μιας βιόλας πρέπει να είναι

⁶² Tertis Lionel, *Cinderella no more*, (London: P. Nevill, 1953).

⁶³ Tertis Lionel, *My Viola and I: a Complete Autobiography*, (London: Elek, 1974).

41.2 εκ. (16.22 in.). Με βάση αυτά τα χαρακτηριστικά, το 1977 ο Leo Mayr έφτιαξε μια βιόλα, η οποία παρουσιάστηκε στο International Viola Congress του Λονδίνου το 1978.

Ένα από τα πιο σημαντικά και συχνά προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι βιολίστες που παίζουν σε μεγάλα όργανα είναι η δυσκολία τους να προσεγγίσουν τις ψηλές θέσεις, ιδιαίτερα στη ρε, σολ και ντο χορδή. Ο Otto Erdesz, ένας εξαιρετικός κατασκευαστής στο Τορόντο του Καναδά, προσπάθησε να δώσει λύση στο πρόβλημα αυτό σχεδιάζοντας πιο «κοφτό» το δεξί πάνω μέρος του οργάνου, αντί για κοίλο όπως ήταν παραδοσιακά. Η εσοχή αυτή που δημιούργησε ο Erdesz διευκολύνει ένα βιολίστα με μικρότερο χέρι να προσεγγίσει τις ψηλές θέσεις χωρίς υπερβολική καταπόνηση και κούραση (εικόνα 25).



Εικόνα 25: Η βιόλα του Otto Erdesz

Καταλήγοντας θα μπορούσαμε να πούμε ότι, ενώ ουσιαστικά κανένα από τα πειράματα που περιγράψαμε στο κεφάλαιο αυτό δεν έτυχαν καθολικής αποδοχής, το καθένα από αυτά είχε τη δική του συνεισφορά στην εξέλιξη της βιόλας ή έστω στην προσπάθεια της λύσης ορισμένων προβλημάτων.

10 Προσωπικά σχόλια: επιλέγοντας το «κατάλληλο» όργανο

Στις μέρες μας, η εκτέλεση της βιόλας απαιτεί ένα όργανο που να μην είναι ούτε πολύ μικρό ώστε να υστερεί σε ήχο και σε δύναμη, αλλά ούτε πολύ μεγάλο ώστε να δυσκολεύει τον μουσικό στο παίξιμό του. Φαίνεται όμως πως παραμένει μέχρι και σήμερα η επιθυμία από τους εκτελεστές για ένα όργανο με ζεστό και βαθύ ήχο.

Σε αντίθεση λοιπόν με το βιολί και το τσέλο, η βιόλα είναι το μοναδικό όργανο που ο εκτελεστής μπορεί να επιλέξει τόσο το μέγεθος του οργάνου, όσο και το ηχόχρωμά του. Αυτή η φαινομενική ευελιξία στην επιλογή του οργάνου, που κάποιος μπορεί να θεωρήσει και ως έλλειψη τυποποίησης, παρουσιάζει μια σειρά προβλημάτων για τους εκτελεστές. Πρώτα όμως θα χρειαστεί να εξετάσουμε το «ιδανικό» μέγεθος που θα πρέπει να έχει η βιόλα σε σχέση με τις «τέλειες» αναλογίες του βιολιού. Η βιόλα είναι χορδισμένη μια πέμπτη χαμηλότερα από το βιολί. Το διάστημα αυτό της πέμπτης μας δίνει μια αναλογία δόνησης (vibrating ratio) 3:2. Έτσι μία βιόλα κατασκευασμένη με τις «σωστές» αναλογίες θα έπρεπε να έχει μήκος σώματος 3:2 σε αναλογία με το βιολί και συνεπώς το μήκος της θα έπρεπε να είναι 54 εκατοστά!! Κάτι τέτοιο φυσικά θε καθιστούσε το παίξιμό της σχεδόν αδύνατο.

10.1 Η πρώτη επαφή με τη βιόλα

Ξεκινώντας κάποιος να σπουδάσει βιόλα, συνήθως όχι σε τόσο μικρή ηλικία και τις περισσότερες φορές μεταπηδώντας από το βιολί, χρειάζεται να αποκτήσει ένα όργανο για τις σπουδές του. Η ηλικία του σπουδαστή σε συνάρτηση με τη σωματική του διάπλαση παίζουν ρόλο στην επιλογή του «σωστού» οργάνου. Η απλούστερη και οικονομικότερη λύση είναι να μετατρέψει κανείς το βιολί που έως τότε χρησιμοποιούσε σε βιόλα, απλά αλλάζοντας τις χορδές. Κάτι τέτοιο, παρ' όλο που δεν είναι θεμιτό, είναι το σύνηθες (κυρίως στη χώρα μας). Πολλοί καθηγητές το επιτρέπουν και επίσης το συστήνουν στους γονείς, κάτι που κατά τη γνώμη μου είναι εντελώς λάθος! Το πρόβλημα της παραπάνω λύσης στην εύρεση ενός οργάνου για το μαθητή, έγκειται στο γεγονός πως ήδη από την πρώτη του επαφή με τη βιόλα ο

σπουδαστής έχει στα χέρια του ένα όργανο που δεν είναι ούτε βιόλα μα ούτε και βιολί. Δεν είναι ικανό να παράγει τον ήχο της βιόλας, καθώς η κατασκευή του έγινε σε άλλα πρότυπα, αυτά του βιολιού. Η ντο χορδή είναι η πιο εμφανής αδυναμία αυτών των οργάνων, αφού η μπάρα του μπάσο δεν είναι αρκετά μεγάλη για να μπορέσει να αντηχήσει η συγκεκριμένη χορδή.

Στη συνέχεια των σπουδών και πλησιάζοντας προς την ολοκλήρωσή τους, ο σπουδαστής θα χρειαστεί να αναζητήσει ένα όργανο ικανό να του προσφέρει τον ήχο και την ευκολία στο παίξιμο για ανταποκριθεί στις ανάγκες του πτυχίου του. Συνήθως η επιλογή είναι «κανονικές» βιόλες της τάξης των 800 με 1500 ευρώ και με ένα βολικό μέγεθος όχι περισσότερο των 40.6 εκατοστών. Έτσι λοιπόν κάποιος ολοκληρώνει τις σπουδές του στη βιόλα και γίνεται πλέον ένας επαγγελματίας μουσικός που θα αναζητήσει εργασία στις ορχήστρες και τα ωδεία της χώρας.

Ο επαγγελματίας μουσικός της βιόλας χρειάζεται ένα όργανο που να εξυπηρετεί τις ανάγκες του για έκφραση και δεξιοτεχνία. Είναι ώριμος πλέον να γνωρίζει τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος παράγει τον ήχο, τις δεξιοτεχνικές δυνατότητές του και το ηχόχρωμα που θέλει ανάλογα με το μουσικό ύφος και είδος που καλείται να εκτελέσει. Με γνώμονα το προσωπικό του γούστο, αλλά και τη γνώση της ιστορίας του οργάνου, καλείται να επιλέξει τη βιόλα του. Οι προβληματισμοί που θα αντιμετωπίσει είναι κοινοί για όλους.

10.2 Προβληματισμοί

Αρχικά, υπάρχει η διαφορά στο μήκος της χορδής ανάμεσα σε μια μικρή και μία μεγαλύτερη βιόλα. Δεν εννοούμε φυσικά αυτό καθ' αυτό το μήκος της χορδής, αλλά το ωφέλιμο μήκος χορδής που καλείται ο εκτελεστής να χρησιμοποιήσει, κάτι που προκύπτει από την απόσταση μεταξύ της θέσης του καβαλάρη και την αρχή της ταστιέρας. Κατά την κατασκευή ενός οργάνου, οι οργανοποιοί ακολουθούν κάποια πρότυπα σύμφωνα με το μέγεθος του οργάνου που θέλουν να κατασκευάσουν. Αναλογικά με το σώμα του οργάνου βγαίνει και το σημείο που θα τοποθετηθεί η γέφυρα, το σημείο που θα γίνει η τομή για τις ηχητικές οπές σε σχήμα f (f holes), το μήκος της ταστιέρας καθώς και η κλίση της. Είναι εύκολο λοιπόν να καταλάβουμε τις

διαφορές μεταξύ ενός μεγαλύτερου και ενός μικρότερου οργάνου, καθώς αλλάζει η απόσταση των διαστημάτων ανάλογα με το μέγεθός του.

Για παράδειγμα, μία βιόλα μεσαίου μεγέθους 40.6 εκατοστών (συνηθέστερο μέγεθος επιλογής οργάνου στις ορχήστρες της χώρας μας) και μικρότερου μήκους χορδής, οδηγεί τον εκτελεστή σε μία συγκεκριμένη τοποθέτηση των δαχτύλων επάνω στην ταστιέρα. Η απόσταση των διαστημάτων είναι συνεπώς μικρότερη από ότι μιας μεγαλύτερης βιολας. Αν κάποιος λοιπόν χρειαστεί να παίξει σε ένα αρκετά μεγαλύτερο/μακρύτερο όργανο (πχ. 42.5 εκ.), τότε θα χρειαστεί να προσαρμόσει τον τρόπο παιξίματός του στις νέες αποστάσεις που προκύπτουν από την πλέον μακρύτερη χορδή. Κάτι τέτοιο έχει μεγάλο αντίκτυπο στην τονική ορθότητα (intonation) του βιολίστα. Με τον καιρό τα δάχτυλα του εκτελεστή αποκτούν μνήμη ως προς τη θέση τους πάνω στην ταστιέρα. Οι αμερικανοί την ονομάζουν muscle memory, (μετ. μουική μνήμη). Η μνήμη αυτή είναι που επιτρέπει στους μουσικούς κάθε οργάνου να εκτελούν το μουσικό κείμενο με ορθότητα. Με την αλλαγή του οργάνου, στην προκειμένη περίπτωση τη βιόλα, ο εκτελεστής πρέπει να επαναπροσδιορίσει την τοποθέτηση των δαχτύλων του πάνω στο όργανο. Σε ένα μεγαλύτερο όργανο, με μακρύτερες αποστάσεις στην ταστιέρα, οι θέσεις (positions) μεταφέρονται *ψηλότερα*, και το άνοιγμα μεταξύ των δαχτύλων μεγαλώνει. Ανάλογα θέματα προκύπτουν φυσικά και στην αντίθετη περίπτωση, δηλ. στο πέρασμα από μία μεγάλη βιόλα σε μία μικρότερη.

Στη συνέχεια υπάρχει φυσικά και η διαφορά στο ηχόχρωμα του οργάνου, η οποία περιπλέκει ακόμα περισσότερο τα πράγματα. Πλέον ο εκτελεστής μπορεί να επιλέξει τον ήχο που θα έχει η βιόλα του, διαλέγοντας μεταξύ ενός μικρού, μεσαίου ή μεγάλου οργάνου, μη γνωρίζοντας πιθανότατα ότι τα διαφορετικά μεγέθη εξυπηρετούσαν κάποτε διαφορετικά τονικά ύψη... Μία βιόλα 42.5 εκατοστών έχει ηχόχρωμα πιο κοντά στον ήχο του τσέλου, ενώ μια μικρότερη 40.8 εκατοστών ηχεί θα λέγαμε πιο κοντά στο βιολί. Βάσει προσωπικής παρατήρησης, μία μεσαία βιόλα 40.6 εκατοστών ηχεί καλύτερα σε ένα έργο όπως η Sinfonia Concertante του W. A. Mozart για βιολί, βιόλα και ορχήστρα, όπου το ηχόχρωμά της θα πρέπει να ταιριάζει με το βιολί. Δίνει επίσης στον εκτελεστή μεγάλη ευελιξία και ανταπόκριση στον ήχο λόγω του μικρότερου μεγέθους της. Μία μεγάλη βιόλα 42.5 εκατοστών έχει ένα

ηχόχρωμα που βοηθάει τον εκτελεστή σε έργα Brahms, Ravel και Debussy όπου χρειάζεται βάθος στον ήχο. Έτσι ο εκτελεστής δε χρειάζεται να παιδευτεί περισσότερο για να δώσει το βάθος που απαιτεί ο συνθέτης, όπως θα έκανε με μία μικρότερη βιόλα.

Αυτή την πληθώρα διαθέσιμων οργάνων και διαφορετικής χρήσης τους προσπάθησε να συγκεράσει ο Lionel Tertis με το μοντέλο βιόλας που κατασκεύασε, γνωστό και ως *Tertis Model*. Η πραγματική όμως επιτυχία αυτού του οργάνου ήταν να ξεκινήσει μια νέα προσέγγιση στην κατασκευή και τον σχεδιασμό της βιόλας, έχοντας πλέον στο επίκεντρο τις απαιτήσεις των εκτελεστών. Η Tertis βιόλα άφησε λοιπόν μια πολύ απλή κληρονομιά: οι οργανοποιοί δεν θα έπρεπε πλέον να περιορίζονται στην απλή αντιγραφή ενός περιορισμένου αριθμού παλαιότερων οργάνων, συχνά χωρίς καμία πραγματική κατανόηση του σχεδιασμού τους ή της εκάστοτε λειτουργίας τους. Ήταν αυτή ακριβώς η κατάσταση καθώς και η έλλειψη ικανών εκτελεστών, που οδήγησε στα υποτιμητικά σχόλια του Ρίχαρντ Βάγκνερ για τη βιόλα στα τέλη του 19^{ου} αιώνα.

Με γνώμονα όλους τους παραπάνω προβληματισμούς και τις προσπάθειες επίλυσής τους, καθώς και τη γνώση της ιστορίας της οικογένειας του βιολιού, μπορούμε να εντάξουμε την επιλογή του οργάνου από τον εκτελεστή, τόσο σε ιστορικά όσο και σε κατασκευαστικά πλαίσια.

10.3 Παρατηρήσεις για την επιλογή του «ιδανικού» οργάνου βάσει προσωπικών εμπειριών και ανταλλαγής απόψεων με συναδέλφους

Κατά την προσωπική μου άποψη, βασισμένη στις εμπειρίες μου με τη βιόλα και στις συζητήσεις με συναδέλφους μουσικούς και οργανοποιούς επί του προβληματισμού στην επιλογή ενός οργάνου, θα προσπαθήσω να συνοψίσω όλα τα παραπάνω που ανακάλυψα κατά τη συγγραφή αυτής της εργασίας σε ένα συμπέρασμα με άξονα την επιλογή του «ιδανικού» οργάνου, αν κάτι τέτοιο μπορεί να υπάρξει...

Πολλές φορές κατά τη διάρκεια της ενασχόλησής μου με τη βιόλα, αναρωτήθηκα με τί όργανο θα ήθελα να παίζω. Τί ήχο επιζητώ, πόση δύναμη θέλω να

έχει, τί ένταση παράγει τόσο στο αυτί μου την ώρα που παίζω όσο και στο βάθος μίας αίθουσας συναυλιών. Αναφέρω πως έχω παίξει κατά καιρούς με πολλά διαφορετικά μεγέθη βιόλας, από μία μικρή των 38 εκ. έως και μία των 45 εκατοστών! Πιστεύω επίσης πως ο ήχος του οργάνου, κάτι που ξεχωρίζει ένα καλό και ένα μέτριο όργανο, δεν έχει σχέση ούτε με το μέγεθος ή το ηχόχρωμά του, αλλά ούτε και με την τιμή. Τις περισσότερες φορές άλλωστε το ηχόχρωμα μιας βιόλας είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με το μέγεθός της.

Η πρώτη βιόλα που τελικά απέκτησα ήταν μία βιόλα του 2003, 40.6 εκατοστών και μοντέλο Stradivari του βούλγαρου κατασκευαστή Stankov. Η βιόλα αυτή ήταν απίστευτα βολική και εύκολη στο παίξιμο. Η ισορροπία μεταξύ των χορδών ήταν καλή και ο ήχος της, τόσο στις χαμηλές όσο και στις ψηλές περιοχές ήταν ικανοποιητικός. Μία τέτοια βιόλα είναι ικανή να αναπεξέλθει σε σόλο συναυλίες με ορχήστρα κλασικής ενορχήστρωσης όπως η Sinfonia Concertante του Mozart. Θα έλεγα πως για μένα ήταν η ιδανική για το συγκεκριμένο έργο, καθώς το ηχόχρωμά της συνδυαζόταν πολύ όμορφα με αυτό του βιολιού.

Κάποια στιγμή βέβαια, έρχεται η ώρα που αυτό το όργανο δε σου είναι πλέον αρκετό. Θέλεις πολύ περισσότερα από ευκολία στο παίξιμο. Έχεις κατά τρόπο εξαντλήσει τις δυνατότητές του, ή απλά έχεις ανακαλύψει κι άλλα ηχοχρώματα που θα ήθελες να υπάρχουν. Μία βιόλα χρειάζεται βάθος. Πρέπει να είναι ικανή να παράγει μεγάλο ήχο, αλλά παράλληλα και πλούσια ηχοχρώματα. Χρειάζεσαι ένα όργανο δυνατό, πλούσιο και ταυτόχρονα εύκολο στο να παιχθεί. Όλα αυτά οδηγούν προς την εύρεση ενός νέου οργάνου που να καλύπτει όλες αυτές τις ανάγκες. Ο εκτελεστής χρειάζεται ένα μεγαλύτερο ηχείο, συνεπώς μεγαλύτερο όργανο. Το ιδανικό μέγεθος για μένα είναι μία βιόλα περίπου στα 41 με 42.5 εκατοστά. Είναι αυτό το μέγεθος οργάνου που σου προσφέρει έναν πλούσιο ήχο, μεγάλη δύναμη και ένα ηχόχρωμα ανάμεσα στο τενόρο και το άλτο, χωρίς να στερείται άνεσης στο παίξιμό του. Μία βιόλα με αυτά τα χαρακτηριστικά είναι το όργανο που χρησιμοποιώ σήμερα. Είναι ένα καινούριο όργανο, κατασκευής του 2013 και μοντέλο Da Saló.

10.4 Η επιλογή του οργάνου

Η επιλογή του οργάνου λοιπόν δεν είναι σχεδόν καθόλου αντικειμενική. Είναι κατά βάση υποκειμενική, καθώς ο ίδιος ο εκτελεστής παράγει τον ήχο. Είναι αυτός που φροντίζει με το τόξο να αγγίξει τις χορδές και να παίξει ώστε να παράξει έναν ήχο που έχει ήδη μέσα στο μυαλό του. Έτσι λοιπόν φτάνουμε στην επιλογή του οργάνου, μία επιλογή που ο καθένας κάνει από μόνος του, αλλά και απευθύνεται μονάχα σ' αυτόν. Σύμφωνα λοιπόν με τα παραπάνω, ο εκτελεστής ξεκινά τις διαδικασίες για την εύρεση ενός οργάνου ιδανικό για τις ανάγκες του. Θα επισκεφθεί πολλούς οργανοποιούς και θα δοκιμάσει πολλά και διαφορετικά όργανα μέχρι να βρει αυτό που καλύπτει τα θέλω του, για την ώρα.....

Η επιλογή του οργάνου δεν είναι καθόλου εύκολη υπόθεση. Προτού κάποιος ξεκινήσει να ψάχνει για ένα όργανο, θα πρέπει να ορίσει λίγο έως πολύ δύο βασικές παραμέτρους ως προς την επιλογή του. Πρώτον, το χρηματικό ποσό που είναι διατεθειμένος να διαθέσει και δεύτερον, το τί είδους όργανο θέλει να αποκτήσει.

Όσον αφορά το πρώτο, η τιμή ενός οργάνου έχει σχέση τόσο με την παλαιότητα όσο και με τον ήχο του. Πολλά παλαιά όργανα, αγγίζουν ποσά της τάξης των 2 εκατομμυρίων δολαρίων σε δημοπρασίες, τιμή που φυσικά δεν αντικατοπτρίζεται μόνο στον ήχο τους. Έχει να κάνει με την παλαιώση του ξύλου του οργάνου, την κατασκευή του και φυσικά με το όνομα του κατασκευαστή. Στα καινούρια όργανα από την άλλη, η τιμή αφορά πολύ περισσότερο τον ήχο τους ως μετρήσιμο μέγεθος και κυμαίνεται σε πιο ρεαλιστικά επίπεδα.

Όσον αφορά τη δεύτερη παράμετρο στην επιλογή ενός οργάνου, θα έλεγα πως έγκειται καθαρά στην υποκειμενική κρίση του καθενός. Είναι και η πιο κοπιαστική υπόθεση για τον βιολίστα. Ακόμα και σε ίδια όργανα ενός και μόνο κατασκευαστή, οι διαφορές μπορεί να είναι μεγάλες. Κάθε όργανο έχει τα δικά του χαρακτηριστικά, τη δική του φωνή όπως πολλοί λένε. Άλλοτε δυνατό και λαμπρό ήχο, ικανό να φτάσει μέχρι τις τελευταίες θέσεις μίας αίθουσας συναυλιών, και άλλοτε βαθύ και μεστό, γεμάτο πλούσιους αρμονικούς που δένουν τις φωνές ενός κουαρτέτου. Επίσης είναι σημαντικό το μέγεθος του οργάνου, μεγάλη βιόλα ή μία μικρότερη και ευκολότερη στο παίξιμο. Το ιδανικό βέβαια θα ήταν ένας συνδυασμός όλων των παραπάνω. Γι'

αυτό λοιπόν η επιλογή του οργάνου είναι μία κοπιαστική διαδικασία, καθώς ο βιολίστας πρέπει να βρει στο όργανο που θα διαλέξει όσα περισσότερα από τα παραπάνω χαρακτηριστικά μπορεί. Εν τέλει, θα καταλήξει σε μία βιόλα που θα τον εκφράζει και θα του δίνει την δυνατότητα να εκφραστεί μέσα από αυτή...

11 Επίλογος

Είναι πλέον κοινή πεποίθηση πολλών βιολιστών ότι υπάρχουν εξαιρετικά ποιοτικά όργανα κατασκευασμένα στο παρελθόν αλλά και στο παρόν. Ο συναισθηματικός, μελαγχολικός, μεστός ήχος για τον οποίον πολλοί κορυφαίοι συνθέτες έχουν γράψει έργα, αυτός που «ανταγωνίζεται» τον λαμπρό ήχο του βιολιού ή τον δυνατό ήχο του τσέλου είναι το πραγματικό ζητούμενο. Όπως το Αγγλικό κόρνο δεν πρέπει να ακούγεται σαν το όμποε, η βιόλα δεν πρέπει να ακούγεται όπως το βιολί. Οι διαφορετικές αποχρώσεις μέσα στην ίδια οικογένεια των οργάνων είναι αυτές που δίνουν αυτήν την γεμάτη «παλέτα» χρωμάτων στις συμφωνικές ορχήστρες. Σε όλη τη διάρκεια της ιστορίας της βιόλας, οι εκτελεστές συναντούσαν, λίγο ως πολύ, τα ίδια προβλήματα, προβλήματα που είχαν να κάνουν τόσο με το μέγεθος όσο και με το ηχόχρωμά της.

Η βιόλα είναι ένα υπέροχο όργανο, ένα όργανο που μιλάει στην ψυχή του εκτελεστή. Ένα όργανο που μπορεί να σταθεί αντάξια ως σόλο δίπλα στα βιολιά και τα τσέλα και ταυτόχρονα να τα χρωματίσει και να τα αναδείξει μέσα σε ένα κουαρτέτο εγχόρδων. Μπορεί να σε μαγέψει ή μπορεί να σε κάνει να λες ανέκδοτα γι' αυτή. Είτε θα την αγαπήσεις, είτε θα σε αφήσει αδιάφορο.....

Με γνώμονα λοιπόν την ανθρώπινη περιέργεια αλλά και την άρνηση να δεχτούμε οποιοδήποτε ερώτημα ως αναπάντητο, η έρευνα για τον ιδανικό ήχο της βιόλας συνεχίζεται. Τα πειράματα που αφορούν το σχήμα, τις διαστάσεις και τα χορδίσματά της θα συνεχιστούν χωρίς αμφιβολία και στο μέλλον, στην προσπάθειά μας να βρούμε την «τέλεια» βιόλα.

Βιβλιογραφία

Βιβλία και άρθρα:

- Agricola Martin, *Musica Instrumentalis Deutsch* (Wittemberg: Georg Rhau, 1529).
- Bachmann Werner, *The origins of bowing and the development of bowed instruments up to the thirteenth century*, (London: Oxford U.P., 1969).
- Bessaraboff Nicholas, *Ancient Musical Instruments*, (Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1941).
- Bonetti Carlo, «La Genealogia degli Amanti-Liutai e il Primato della Scuola Linguistica Cremonese», *Bolletino Storico Cremonese*, Series II, Anno III, Vol. Vii (Cremona, 1938).
- Boyden D. David, *The Hill Collection*, (London: Oxford University Press, 1969).
- Boyden D. David, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*, (London: Oxford University Press, New York, Toronto rep. ed. 1967).
- Brown M. Howard & Jones Sterling Scott, *Lira da braccio*, (Grove Music Online, ed. L. Macy, πρόσβαση 11 Νοεμβρίου 2006).
- Carrell Norman, *Bach's Brandenburg Concertos* (London: Scholarly Press, Inc., 1978).
- Dalton David, *Playing the Viola: Conversations with William Primrose*, (New York: Oxford University Press, 1988).
- Farmer Henry George, *Historical facts for the Arabian Musical Influence*, (London: W. Reeves, 1930).
- Forkel Nikolaus Johann, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2008).
- Ganassi Silvestro, *Regola Rubertina*, 2 τόμοι, (Venice: L'autore, 1542).
- Goodkind K. Herbert, *Violin Iconography of Antonio Stradivari, 1644 – 1737*, (Larchmont, N.Y.: Author, 1972).

- Huggins L. Margaret, *Giovanni Paolo Maggini, His life and Work*, (London: W. E. Hill & Sons, 1976).
- Hirschmann Wolfgang, preface to *Telemann Concerto in G Major for Viola, Strings, and Basso continuo* (Basel: Bärenreiter Kassel, 2002).
- Hutchings Arthur, *The Baroque Concerto* (New York: Charles Scribner's Sons, 1978).
- Husmann Heinrich, *Die Viola pomposa*, series Bach - Jarbuch, Vol. 33, (Leipzig, 1936), σ. 90 - 100.
- Jahn Otto, *Life of Mozart*, (New York: Cooper Square Publishers, 1970).
- Jambe de Fer Philibert, *L'Epitome musical*, (Lyon, 1556).
- Jones Sterling Scott, *The Lira da braccio*, (Bloomington: Indiana University Press, 1995).
- Kolneder Walter, *Das Buch der Violins* (Zurich: Atlantis, 1972).
- Lafranco Giovanni, *Scintille di Musica* (Brescia, 1553).
- Leipp Emille, *The violin* (Toronto: University of Toronto Press, 1969).
- Millant Robert, *J.B. Vuillaume, His Life and Work* (London: W.E.Hill & Sons, 1972).
- Mucchi Maria Antonio, *Gasparo da Salò, la vita e l'opera, 1540-1609*, (Milano: U. Hoepli, 1940).
- Panum Hortense, *Stringed Instruments of the Middle Ages*, (London: W. Reeves, 1939).
- Praetorius Michael, *Syntagma Musicum...*, τομ. II, *De Organographia* (Wolfenbüttel, 1618-9. Αγγλική μετάφραση Harold Blumenfeld, Kassel: Bärenreiter, 1962).
- Quantz Joachim, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*, (London: Travis & Emery Music Bookshop, 2009).
- Riley W. Maurice, *The history of the Viola*, Volume I, (Ann Arbor, Michigan: Braun-Brumfield, 1980).
- Ritter Hermann, *Die Geschichte der Viola alta*, (Leipzig: J. J. Weber, 1877).
- Roda, J., *Bows for Musical Instruments of the Violin Family*, (Chicago: William Lewis & Son Co., 1959).
- Roeder Thomas Michael, *A History of the Concerto*, (Portland: Amadeus Press, 1994)

Stowell Robin, *The Early Violin and Viola: A Practical Guide* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

Tertis Lionel, *Cinderella no more*, (London: P. Nevill, 1953).

Tertis Lionel, *My Viola and I: a Complete Autobiography*, (London: Elek, 1974).

The New Grove Dictionary of Music and Musicians

Winternitz Emanuel, *Gaudenzio Ferrari, His School and the Early History of the Violin* (Milano: Varallo Sesia, 1967).

Διαδουκτιακές πηγές:

«An Imperfect Instrument: Jennifer Stumm @ TEDxAldeburgh», πρόσβαση 22 Δεκεμβρίου 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=8ewxApY3uO4>

«Andrea Amati 1505 - 1577», πρόσβαση 18 Οκτωβρίου 2014, http://www.roger-hargrave.de/PDF/Artikel/Strad_Amati/Artikel_1_pdf_PDF.pdf

«Andrea Guarneri, Cremona, 1697, the 'Primrose, Lord Harrington'» πρόσβαση 28 Δεκεμβρίου 2014, <http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=32420>

«Caesalpinia echinata», τελευταία τροποποίηση 21 Ιουνίου 2015, https://en.wikipedia.org/wiki/Caesalpinia_echinata

«Charles Theodore, Elector of Bavaria», τελευταία τροποποίηση 20 Ιουνίου 2015, https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Theodore,_Elector_of_Bavaria

Encyclopædia Britannica, «Lira», πρόσβαση 19 Δεκεμβρίου 2014, <http://www.britannica.com/art/lira-musical-instrument>

Jesselson Robert, «THE ETYMOLOGY OF THE WORDS 'VIOLIN' AND 'VIOLONCELLO': Implications on Literature in the Early History of the Cello», πρόσβαση 17 Νοεμβρίου 2014, <http://www.cello.org/newsletter/articles/celloetymology.htm>

«Online Etymology Dictionary», πρόσβαση 17 Νοεμβρίου 2014, <http://www.etymonline.com/index.php?term=viola>

«Telemann - Trio Sonata for Recorder, Viola and Basso continuo in g-minor, TWV 42:g9», πρόσβαση 14 Ιανουαρίου 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=BjzV19vQK14>

«The 'Macdonald' Viola by Antonio Stradivari», πρόσβαση 17 Ιανουαρίου 2015, <http://www.sothebys.com/en/news-video/videos/2014/03/the-macdonald-viola-by-stradivari.html>

«Viola by Giovanni Battista Guadagnini», πρόσβαση 17 Ιανουαρίου 2015, <http://sparebankstiftelsen.no/en/Dextra-Musica/Instruments/Guadagnini-Giovanni-Battista-Viola>

Περιοδικά γενικού ενδιαφέροντος που αφορούν τη βιόλα:

British Viola Research Society Newsletter (1976–83)

British Viola Society Newsletter (1983–)The Strad (1890/91–)

Hindemith-Jb (1971–)

Journal of the American Viola Society (1985–)

Journal of the Violin Society of America (1975–)

Newsletter of the American Viola Research Society (1973–8)

Newsletter of the American Viola Society (1978–85)

The Viola: Yearbook of the International Viola Research Society (Kassel, 1979–)

Strings (1986–)