ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Heinrich Ignaz Franz von Biber, μία ιστορική και ερμηνευτική προσέγγιση των Μυστηρίων του Rosarium (ca.1682-1687)

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΙΣΤΟΡΙΚΗ / ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

του φοιτητή
Βασιλείου Τσοτσόλη
ΑΕΜ: 70

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Θεόδωρος Κίτσος, λέκτορας

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2012

ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI

FACULTY OF FINE ARTS

SCHOOL OF MUSIC STUDIES

Heinrich Ignaz Franz von Biber, a historical and performance approach of the Mysteries of Rosarium (ca.1682-1687)

DIPLOMA THESIS

HISTORICAL / SYSTEMATIC MUSICOLOGY

by Vassilios Tsotsolis

SUPERVISOR: Theodoros Kitsos, lecturer

THESSALONIKI, JUNE 2012

Στη σύζυγό μου Wen-Chi

Περιεχόμενα

Συμβάσεις.....iv

Πρόλογος.....v

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....1

2. ΑΝΑΔΕΙΞΗ ΤΟΥ ΒΙΟΛΙΟΥ ΚΑΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟΥ.....3

2α. Ουμανισμός και μουσικές εξελίξεις στην Ιταλία.....3

2β. Καντσόνα και σονάτα.....6

2γ. Το *Stylus Phantasticus* [Ευφάνταστο Στυλ (ελλ.)] στις γερμανόφωνες χώρες.....9

3. HEINRICH IGNAZ FRANZ VON BIBER ΚΑΙ SCORDATURA.....14

3α. Μία σύντομη βιογραφία του Biber (1644-1704).....14

3β.1. Τι είναι η scordatura; Πότε και πώς ξεκίνησε, σε ποια όργανα;.....16

3β.2. Η χρήση της scordatura στα έργα του Biber και των σύγχρονών του.....20

3β.3. Σονάτα vs παρτίτα στα έργα για βιολί του 1681 και για δύο σόλο έγχορδα του 1696.....24

4. ROSARIUM ΚΑΙ ΡΟΖΑΡΙΟ.....30

4α. Η θρησκευτική πρακτική του Rosarium.....30

4β.1. Ροζάριο, ο μουσικός κύκλος των *Μυστηρίων*.....33

4β.2. Πηγές και εκδόσεις των έργων.....34

4β.3. Η πιθανή χρονολόγηση του Ροζαρίου.....35

4γ.1. Τα 15 διαφορετικά χορδίσματα και οι τονικότητες των *Μυστηρίων*.....38

4γ.2. Τα μέρη των έργων που αποτελούν το Ροζάριο.....40

4γ.3. *Σονάτες, παρτίτες* ή *σουίτες*;.....41

5. ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ ΕΚΤΕΛΕΣΗΣ ΣΤΟ ΡΟΖΑΡΙΟ.....45

5α.1. Δυσκολίες που προκύπτουν από τη scordatura, «κανόνες» χρήσης της και άλλα θέματα.....45

5α.2. Σύγκριση πηγών και εκδόσεων σχετικά με την *παρτίτα VI*.....49

5α.3. Άλλες δυσκολίες στα έργα.....51

5β. Πλεονεκτήματα από τη χρήση της scordatura.....52

6. ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΡΗΤΟΡΙΚΗΣ.....58

7. ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΟΝΤΑΣ ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΚΥΚΛΟ ΤΩΝ ΜΥΣΤΗΡΙΩΝ.....78

7α. Θέματα που αφορούν το βιολί και το δοξάρι σε συνάρτηση με βασικά χαρακτηριστικά τεχνικής και ερμηνείας του 17ου αιώνα.....78

7β. Προτεινόμενα όργανα για το κοντίνουο.....83

8. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....85

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....87

1α. Πηγές πριν το 1800.....87

1β. Πηγές μετά το 1800.....88

2. Διαδυκτιακές πηγές.....90

3. Μουσικές παρτιτούρες (σύγχρονες εκδόσεις).....92

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ.....93

1. Περιληπτικός κατάλογος των οργανικών συνθέσεων του Biber.....94

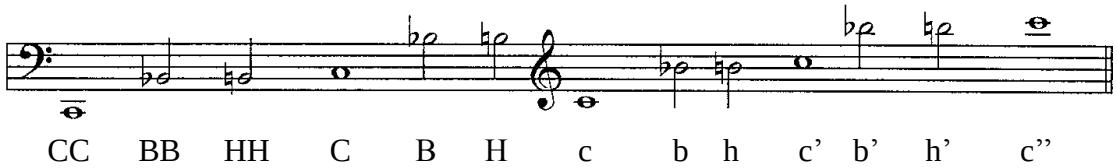
2. Η αφιέρωση του Ροζαρίου.....97

3. Οι απεικονίσεις και οι διαφορετικές scordature των έργων.....98

4. Παρτίτα IV.....101

Συμβάσεις

Η αντιστοιχία φθόγγων με συγκεκριμένες οκτάβες γίνεται ως εξής:



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

Η αρίθμηση των έργων του Ροζαρίου γίνεται με τους λατινικούς αριθμούς:

παρτίτα I, II ... X ...

Πρόλογος

Πρέπει να ήταν αρχές του 1996 όταν κατά τη διάρκεια ενός μαθήματος στο μπαρόκ βιολί με την πολύ αξιόλογη Odile Edouard, έγινε λόγος για μια συναυλία της με πολυάριθμα έργα σε scordatura του Biber. Θυμάμαι την έκφραση του θαυμασμού για τη μουσική αυτή (μια μουσική που ήταν παντελώς άγνωστη για μένα), καθώς επίσης και τα λόγια της σχετικά με το ότι το βιολί, παρά το δύσκολο της συνεχούς αλλαγής χορδισμάτων, μπορούσε κατά κάποιον παράδοξο τρόπο να διατηρήσει την απαραίτητη τονική σταθερότητα και να εκπληρώσει το ρόλο του. Χάρις σε ένα συμμαθητή μου απέκτησα μία πρώτη φωτοτυπία των έργων που, λόγω των πολλών χορδισμάτων τους, για αρκετό καιρό μου ήταν μόνο εν μέρει προσιτά. Η πρώτη ζωντανή ακρόαση ενός από αυτά, της [Σταύρωσης], έγινε λίγους μήνες μετά, στα πλαίσια του διπλώματος μίας βιολονίστας, όπου ένιωσα έκπληξη και χωρίς αμφιβολία συγκίνηση. Έκτοτε άρχισα να τα μελετώ και την πρώτη φορά που επιχείρησα να παίξω κάποιο από αυτά σε συναυλία ήταν το 1998. Όπως όμως το άνοιγμα μίας πόρτας που οδηγεί σε μία δεύτερη προσκαλεί στο να την διαβούμε κι αυτή, έτσι και η πρώτη αυτή μελέτη σε scordatura μου «φύτεψε» την περιέργεια του να δω από κοντά και τα άλλα παρεμφερή έργα του Biber και να μετρήσω τον εαυτό μου σ'αυτή τη δύσκολη διαδικασία. Οι πάρτες που είχα, με ορατό το μελάνι νότας από επόμενη σελίδα και τα όποια λάθη εκτύπωσης της έκδοσης, η ιδιάζουσα χρήση των αλλοιώσεων κατά την πρακτική της εποχής του συνθέτη, και φυσικά η ίδια η χρήση της scordatura, μεταξύ άλλων, έκαναν συχνά τη μελέτη προβληματική και δημιούργησαν μια επιτακτική ανάγκη για μια γενικότερη και συστηματικότερη διερεύνηση των έργων, η οποία ξεφεύγει από τα στενά πλαίσια της προοπτικής ενός βιολιστή αλλά άπτεται του ενδιαφέροντος ενός μουσικολόγου.

Η επιμονή πάντως έδωσε καρπούς και είχα την τύχη, μοιραζόμενος την ίδια επιθυμία με διαφορετικούς συνεργάτες, να παρουσιάσουμε έως και επτά έργα του Biber στην ίδια συναυλία, που άλλοτε έλαβε χώρα σε ευαγγελική εκκλησία του Παρισιού, άλλοτε της Ταϊπέι με συμμετοχή αφηγητή πάστορα ή και σε μικρή αίθουσα ωδείου της Κοζάνης (με την αρωγή και του καθηγητή και συναδέλφου μου Θεόδωρου Κίτσου).

Είναι πάντα ενθαρρυντικό για τον καλλιτέχνη να ακούσει μία καλή κουβέντα στο τέλος της συναυλίας του, πόσο μάλλον εάν εκείνος που την προφέρει δείχνει συγκινημένος από τη μουσική που άκουσε. Διότι περί αυτού τελικά πρόκειται: το μήνυμα, ή αυτό τελικά που περνά ο Biber μέσα από τη μουσική του, έχει τη δύναμη να αγγίξει συναισθηματικά τον ακροατή. Αλλά όπως μου είπε χαρακτηριστικά μια μέρα ο μεγάλος Sigiswald Kuijken, και τον ευχαριστώ γι'αυτό, «για να αγγίξει κάποιον η μουσική που παίζεις πρέπει πρώτα να αγγίξει εσένα τον ίδιο».

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία θα επιχειρήσει να παρουσιάσει το Ροζάριο, κύκλο έργων για βιολί του Heinrich Biber, ενός από τους σημαντικότερους συνθέτες στο Salzburg του 17^{ου} αιώνα, μέσα από ένα διπλό πρίσμα: αρχικά εξετάζοντας τί είναι αυτά τα έργα και πώς εντάσσονται στο μουσικό και κοινωνικό περιβάλλον που τα είδε να αναδεικνύονται και, σε δεύτερο χρόνο, σε συνάρτηση με τη μουσική μελέτη και ερμηνείας τους. Ο συντάκτης της εργασίας δεν αρκέστηκε μόνο σε μία ιστορική, μουσικολογική και ως ένα σημείο αναλυτική εξέταση των έργων αλλά θέλησε να παρουσιάσει και τις ιδιαιτερότητές τους μέσα από τα μάτια του μουσικού ερμηνευτή. Μια τέτοια προσέγγιση συμβαδίζει με τη σύγχρονη τάση που συνδέει τη μουσικολογία και τη μουσική πράξη, αυτό που θα ονομάζαμε ιστορικά τεκμηριωμένη μουσική ερμηνεία.

Η μουσική πρακτική και οι συνθέσεις για βιολί, στο Salzburg και γενικότερα στην κεντρική Ευρώπη κατά το τελευταίο μισό του 17^{ου} αιώνα, είναι συνδεδεμένες με τη γερμανική οργανική παράδοση αλλά και με την έντονη ιταλική επιρροή της σονάτας και της τεχνικής του βιολιού. Οι δε μουσικές διεργασίες που λαμβάνουν χώρα στην Ιταλία από τα τέλη του 16^{ου} αιώνα είναι τόσο σημαντικές που η προσπέρασή τους δίχως αναφορά θα δημιουργούσε χάσμα. Η εργασία λοιπόν θα σταθεί αρχικά στις εξελίξεις αυτές, θα παρουσιάσει την οργανική καντσόνα και σονάτα κι έπειτα θα προχωρήσει στο ευφάνταστο στυλ των Γερμανών συνθετών.

Το ελεύθερο αυτό στυλ σύνθεσης βρήκε πολλές εφαρμογές στη χρήση της scordatura, του διαφορετικού από ό,τι συνηθίζεται δηλαδή χορδίσματος ενός εγχόρδου οργάνου, και στην περίπτωση των έργων του Ροζαρίου, του βιολιού. Θα γίνει επεξήγηση της scordatura, των συνθετών που τη χρησιμοποίησαν όπως και γνωριμία με τα έργα του Biber στα οποία γίνεται χρήση της.

Η στενή σχέση του Ροζαρίου με την ομώνυμη καθολική πρακτική θα μας οδηγήσει στην παρουσίαση της θρησκευτικής αυτής πρακτικής και των Μυστηρίων της Παναγίας. Θα ακολουθήσει η παρουσίαση του μουσικού κύκλου του Ροζαρίου και θα επιχειρηθεί να δοθεί απάντηση στο αν πρόκειται για έργα τύπου σονάτας ή κάποιου άλλου είδους σύνθεσης, δεδομένου ότι ο συνθέτης δε δίνει κάποια σχετική εξήγηση.

Η μελέτη του Ροζαρίου μέσα από τις διάφορες πηγές, ο βαθμός δυσκολίας των έργων λόγω της scordatura αλλά και τα πλεονεκτήματα που απορρέουν από τη χρήση της θα είναι αντικείμενα του επόμενου κεφαλαίου.

Ένα θέμα το οποίο θα έπρεπε να μας απασχολήσει και έχει συζητηθεί από διάφορους μελετητές έως κάποιο βαθμό είναι το κατά πόσο είναι (ή δεν είναι) τα έργα του Ροζαρίου προγραμματικού χαρακτήρα. Έπειτα από την παρουσίαση αρχικά των διαφορετικών

απόψεων θα επιχειρηθεί να δοθεί μία πειστική απάντηση.

Η εργασία αυτή δε θα φαινόταν ολοκληρωμένη αν δεν έδινε και κάποια στοιχεία σχετικά με τον τρόπο απόδοσης του στυλ αυτής της μουσικής, όπως το αντιλαμβανόμαστε σήμερα, τα τεχνικά μέσα που θα πρέπει να διέθετε ο βιολιστής της εποχής και τις επιλογές που θα μπορούσε να κάνει για να ανταπεξέλθει στις απαιτήσεις των έργων. Ποιά όργανα θα μπορούσαν να πλαισιώσουν το βιολί είναι κι αυτό ένα θέμα που θα εξεταστεί, διότι όχι μόνο αφήνει χώρο στη συζήτηση αλλά και είναι σημαντικό για την πορεία που θα πάρει το μουσικό αποτέλεσμα, αν πρόκειται για ερμηνεία στα πλαίσια συναυλίας, ηχογράφησης ή ακόμη και θρησκευτικής τελετής.

2. ΑΝΑΔΕΙΞΗ ΤΟΥ ΒΙΟΛΙΟΥ ΚΑΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟΥ

2α. Ουμανισμός και μουσικές εξελίξεις στην Ιταλία.

Οι πόλεις-κράτη της Ιταλίας του 14ου και των αρχών του 15ου αιώνα ήταν ο γόνιμος τόπος όπου αναβίωσαν και μελετήθηκαν από τους λόγιους τα κείμενα και η πρακτική των ρητόρων της αρχαίας Ελλάδας και Ρώμης.[1] Η γενιά του Josquin, με την όποια πρόσβαση είχε στα κείμενα αυτά, συνέθεσε τα πρώτα μουσικά δείγματα στα οποία διαφαίνεται η σχέση της ρητορικής με τη μουσική. Τον 16ο αιώνα όμως η σχέση αυτή έγινε εμφανέστερη σε έργα συνθετών, όπως ο Adrian Willaert και ο μαθητής του Cipriano de Rore, ο Orlande de Lassus, ο Giaches de Wert, ο Luca Marenzio, ο Carlo Gesualdo και ο Claudio Monteverdi.

Στα τέλη του 16ου αιώνα, συνθέτες που λάμβαναν μέρος στις συναντήσεις της επονομαζόμενης «Φλωρεντινή Camerata», θέλησαν να γράψουν μουσική που να διεγείρει τα πάθη των ακροατών της εποχής τους κατά τα πρότυπα της αρχαίας ελληνικής και κατά προέκταση λατινικής τέχνης, όπως την αντιλαμβάνονταν τότε.[2] Επιδιώκοντας τη συναισθηματική φόρτιση και την έκπληξη του κοινού και χρησιμοποιώντας τα ήδη υπάρχοντα αλλά και καινούρια μουσικά μέσα, έθεσαν με διαφορετικό τρόπο τη μουσική έκφραση στην υπηρεσία του γλωσσικού κειμένου: ανεξαρτητοποίησαν μία φωνή από τις υπόλοιπες, δίνοντάς της σολιστικό χαρακτήρα, και ενίσχυσαν το ρητορικό της ρόλο κάνοντας χρήση του σχήματος διαφωνία-συμφωνία και άλλων εκφραστικών μέσων. Σε αυτό συνέβαλε σημαντικά και το ενάριθμο μπάσο ως νέα μουσική γραφή και πρακτική που βασιζόταν, κατά βάση, σε τρίφωνες συγχορδίες.[3] Είδαν έτσι το φως πρωτοποριακές συνθέσεις προορισμένες για τους αριστοκρατικούς κύκλους (μουσικά δράματα) αλλά και για την εκκλησία (σολιστικά μοτέτα, καντάτες). Ο Claudio Monteverdi, ένας από τους πρωταγωνιστές αυτής της καινοτομίας, χρησιμοποίησε για τη νέα αυτή μουσική πρακτική τον όρο *seconda pratica*.[4] Η πρακτική αυτή ήρθε σε αντιδιαστολή με τον μέχρι τότε τρόπο σύνθεσης μουσικής, την *prima pratica*, το καθιερωμένο στυλ της αυστηρής αντιστικτικής δομής των έργων, όπως το καλλιεργούσαν κυρίως οι συνθέτες/οργανίστες της εποχής στις γαλλοφλαμανδικές και γερμανόφωνες χώρες, καθώς και στην Ιταλία.

Κατά τον 16ο αιώνα η φωνητική και η οργανική μουσική ήταν αλληλένδετες και αποτελούσαν μέρος της εκπαίδευσης των νέων. Ο Martin Agricola συμβούλευε τους νεαρούς μαθητές να τραγουδούν σωστά και με μουσικότητα, ενώ ο Sylvestro Ganassi τους

---

[1] Wilson Blake, «Rhetoric and music, I. Up to 1750, 1. Middle Ages and Renaissance», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 6 Ιανουαρίου 2012), http://www.grovemusic. com.

[2] Crocker L. Richard, *A History of Musical Style* (New York: McGraw-Hill 1966· επαν. Dover Publications, 1986), σσ. 225-7.

[3] Crocker, *A History*, σσ. 223-25.

[4] Haynes Bruce, *The End of Early Music* (New York: Oxford University Press, 2007), σ. 121.

φλαουτίστες να έχουν ως πρότυπο έμπειρους τραγουδιστές και να μιμούνται την ανθρώπινη φωνή.[5] Ο Annibale Guasco στο *Ragionamento ad Lavinia sua figliola della maniera di governarsi in corte* (1586) παρουσίασε ένα μοντέλο εκμάθησης της μουσικής για τα κορίτσια των αριστοκρατικών οικογενειών το οποίο αρχικά πρότεινε φωνητική εξάσκηση, στη συνέχεια την εκμάθηση της βιόλας ντα γκάμπα για τη συνοδεία του τραγουδιού και του κλάβικορντ για την εξοικείωση με την ταμπουλατούρα και, μόνο αργότερα, τη διδασκαλία της αντίστιξης. Ο δε σύγχρονός του, Vincenzo Galilei, στην εισαγωγική αφιέρωση του μουσικοδιδακτικού του συγγράμματος *Contrapunti a due voci* (1584), βεβαιώνει, δια της γραφής του υιού του, πως η εκμάθηση τόσο της μουσικής όσο και των γραμμάτων συμπληρώνουν τη μόρφωση ενός παιδιού.[6]

Όσον φορά την οργανική μουσική και συγκεκριμένα το βιολί, ο Stephen Bonta παρατήρησε ότι η χρήση του βιολιού στη δεκαετία του 1580 έγινε όλο και πιο συχνή στις εκκλησίες της βόρειας Ιταλίας και ότι η ζήτηση σε έγχορδα της οικογένειας του βιολιού μεγάλωσε σημαντικά.[7] Κατά τη γνώμη του δύο στοιχεία συνηγορούν σε μια τέτοια εξέλιξη: α) η λειτουργία, ήδη από τα μέσα του 16ου αιώνα, των *ατελιέ* οργανοποιών όπως ο Andrea Amati στην Cremona και οι Gasparo da Salo και Giovanni Paolo Maggini στην Brescia[8] και β) η σύνθεση *canzone* με ρητή την ένδειξη μουσικών οργάνων, στις ίδιες αυτές πόλεις. Η Schaefer Cypess προσθέτει ότι το ενδιαφέρον για το βιολί εκδηλώθηκε και από το μη θρησκευτικό χώρο και παρουσιάζει παραδείγματα βιολιστών/συνθετών, όπως ο Biagio Marini και ο Tarquinio Merula, που εργάστηκαν σε διάφορες μουσικές Ακαδημίες.[9]

Συνδεδεμένες με τη στροφή των καλλιτεχνών προς τα πρότυπα της αρχαιότητας και τη συχνότερη χρήση των εγχόρδων της οικογένειας του βιολιού, στα τέλη του 16ου αιώνα και μέχρι περίπου το 1630, είναι και οι παρακάτω μουσικές εξελίξεις στην Ιταλία:

α) οι συνθέτες/τραγουδιστές έπαιξαν βασικό ρόλο στις στυλιστικές αλλαγές αυτής της περιόδου και στη διαμόρφωση του *stile moderno* της δεκαετίας του 1620.[10] Ο Giulio Caccini που ήταν σημαντικό μέλος της Φλωρεντινής Camerata, περιγράφει, στο έργο του *Le nuove*

---

[5] Brown Howard Mayer, «The Instrumentalist's Repertory in the Sixteenth Century», στο Jean-Michel Vaccaro (επιμ.), *Le Concert des Voix et des Instruments à la Renaissance: Actes du XXXIVe Colloque International d'Etudes Humanistes, Tours, Centre d'Etudes Supérieurs de la Renaissance, 1-11 Juillet 1991* (Paris: CNRS, 1995), σ. 25.

[6] Lorenzetti Stefano, «Musicae vis in Animum: On the Relationship between Vocal and Instrumental Practice in the Pedagogical Treatises of the Sixteenth Century» στο Vaccaro, *Le Concert des Voix*, σσ. 46-7.

[7] Cypess Rebecca Schaefer, «Biagio Marini and the Meanings of Violin Music in the Early Seicento», Διδακτορική διατριβή (New Haven: Yale University, 2008), σσ. 37-40.

[8] Για το τετράχορδο «αληθινό» βιολί και τις διαφορές του από τη βιόλα ντα γκάμπα όπως τα περιγράφει ο Jambe de Fer στο *Epitome musical* (Lyon, 1556), τα πρώτα βιολιά του Andrea Amati και τις σχολές της Cremona και της Brescia, βλ. Boyden David D., *The History of Violin Playing from its Origins to 1761* (New York: Oxford University Press, 1990), σσ. 19, 29, 31-7.

[9] Cypess, «Biagio Marini», σσ. 40-1.

[10] Δύο όροι που χρησιμοποιήθηκαν το 17ο αιώνα για να περιγράψουν το παλιό και το καινούριο μουσικό στυλ είναι *stile antico* και *stile moderno* αντίστοιχα.

musiche (Firenze, 1601/2), νέα φωνητικά ποικίλματα για το σόλο τραγούδι όπως *gruppo, trillo, messa di vocce* και *esclamatione,* καθώς και παραδείγματα ερμηνείας με τη χρήση ρυθμικών διαφοροποιήσεων, στοιχεία που θεωρεί πως είναι κατάλληλα για την εκφραστικότερη απόδοση δραματικών κειμένων.[11] «Το καινούριο στυλ του Caccini», όπως το ονόμασε η Camerata τη δεκαετία του 1580, διέθετε περισσότερη δύναμη από άλλα στυλ στο να παρακινήσει τα πάθη της ψυχής (*muovere l'affetto dell'animo*) και να πετύχει τον υψηλότερο στόχο της μουσικής.[12] Κατά την Eleanor Selfridge-Field, οι συνθέτες/ τραγουδιστές και οι συνθέτες/οργανοπαίκτες είχαν διαφορετικούς στόχους από τους οργανίστες/συνθέτες/αρχιμουσικούς που κατείχαν σημαντικές θέσεις στις εκκλησίες: οι συνθέτες/τραγουδιστές ήθελαν να προβάλλουν τα μουσικά χαρίσματα και την προσωπικότητά τους μέσα από το μουσικό δράμα και την καντάτα, ενώ οι συνθέτες/οργανοπαίκτες τις δεξιοτεχνικές και αυτοσχεδιαστικές τους ικανότητες και ιδέες μέσα από τη καντσόνα και τη σονάτα.[13] Απέναντί τους είχαν, κατά κάποιον τρόπο, τους παραδοσιακά υψηλής μόρφωσης οργανίστες που, ενώ απολάμβαναν παχυλούς μισθούς και κοινωνική εκτίμηση, εξακολουθούσαν να συνθέτουν πολυφωνικά και συχνά μη ευκολονόητα, ως προς το κείμενό τους, έργα.

β) Το συνεχές βάσιμο (basso continuo) συστηματοποιήθηκε σιγά-σιγά κι έγινε το δομικό στοιχείο πάνω στο οποίο κτιζόταν η αρμονία και κινούνταν οι άλλες φωνές. Συχνά για την γραμμή του μπάσου δεν υπήρχε ένδειξη για κάποιο συγκεκριμένο όργανο, εκτός αν αυτό δηλωνόταν γραπτώς πχ.: *Basso ad Organo*.[14] Η γραφή σε *basso seguente* παρέπεμπε έμμεσα στη χρήση πολυφωνικού οργάνου όπως το εκκλησιαστικό όργανο.[15] Η φωνή του μπάσου δινόταν λοιπόν σε μελωδικό όργανο ή κάποιο άλλο που έπαιζε συγχορδίες. Αρχικά, η σημείωση αριθμών ή αλλοιώσεων (#, b) πάνω ή κάτω από το πεντάγραμμο του βάσιμου δεν σήμαινε απαραίτητα συγχορδία, η σταδιακή όμως συστηματοποίησή του συνδέθηκε με τη συγχορδία δια μέσου της αρίθμησης, εξ'αυτής και ο όρος *ενάριθμο μπάσο*. Αν σ'ένα έργο υπήρχαν περισσότερες από μία μπάσες φωνές, ο ρόλος του βάσιμου δινόταν στη φωνή που είχε τα λιγότερα ποικίλματα (*diminutions*) και τις λιγότερες παύσεις.

---

[11] Cyr Mary, *Performing Baroque Music* (Aldershot: Scolar Press, 1992), σσ. 124-6.

[12] Hitchcock H. Wiley, «Caccini», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 6 Ιανουαρίου 2012), http://www.grovemusic.com.

[13] Selfridge-Field Eleanor, «Canzona and Sonata: Some Differencies in Social Identity», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 9 (1978), σσ. 118-19.

[14] Frescobaldi Girolamo Alessandro, *Canzon quarta à due bassi* στο *Canzoni da sonare a una, due, tre e quattro, libro primo,* (Venezia, 1634).

[15] Βλ. λ.χ. *Canzon La Grileta a doi violini in ecco* του Giovanni Battista Riccio από το *Il terzo libro delle divine lodi musicali Accommodate per concertate ... Canzoni da Sonare a una 2.3. et 4. Stromenti* (Venezia, 1620).

2β. Καντσόνα και σονάτα.

Ειδικότερα στην οργανική μουσική παρατηρούμε ότι:

α) Η *canzona da sonar*(*e*) για οργανικό σύνολο, που προέρχεται από την *canzona alla francese,*[16] τη διασκευή δηλαδή στο εκκλησιαστικό όργανο ή τσέμπαλο γαλλικού πολυφωνικού τραγουδιού (*chanson*), απαντάται συχνά σε τίτλους μουσικών συλλογών (βλ. υποσημ. 14 & 15, και *Canzoni da sonar* (1625) του Giovanni Picchi).[17] Το 1619, ο Michael Praetorius, στο *Syntagma musicum*, βασιζόμενος κυρίως στα έργα του Giovanni Gabrieli, αναφέρει ότι η *canzona da sonar*(*e*) ως παλαιότερη μορφή σύνθεσης σε μαύρη κυρίως σημειογραφία νοτών «που κινούνται γοργά», άρχισε πλέον να μοιράζεται την κυρίαρχη θέση της με το ανθίζον μουσικό είδος, την πολυφωνική σονάτα που είχε «σοβαρό και επιβλητικό ύφος σαν το μοτέτο».[18] Επίσης ανέφερε ότι «η *sonata à sonando* λέγεται έτσι διότι ερμηνεύεται, όπως και η καντσόνα, όχι από ανθρώπινες φωνές αλλά μόνο από όργανα».[19] Οι συνθέτες που συνέχιζαν να γράφουν καντσόνα ήταν κυρίως οργανίστες ενώ ένα μεγάλο μέρος εκείνων που έγραφαν σονάτα ήταν οργανοπαίκτες.[20]

β) Το βιολί άρχισε να ανταγωνίζεται το κορνέττο και η σύμπραξή του με τρομπόνια γινόταν αποκλειστικά στην εκκλησία. Μία πολύ συχνή ένδειξη στις μουσικές παρτιτούρες ήταν: *Violino o cornetto* (βιολί ή κορνέττο). Ειδικότερα, οι περισσότερες μουσικές συλλογές με μοναδικό αναφερόμενο όργανο το βιολί ήταν σονάτες.[21] Από την άλλη μεριά στις αριστοκρατικές αυλές, το βιολί συνέχισε να συμπράττει με διάφορα νυκτά όργανα όπως η θεόρβη, το λαούτο και η κιθάρα.

γ) Η ξεκάθαρη αναγραφή ονόματος συγκεκριμένου υψίφωνου οργάνου, που αρχίζει και λαμβάνει χώρα στις μουσικές συλλογές, θ'ακολουθηθεί, από το 1630 κι έπειτα και για τα μπάσα όργανα.[22]

δ) Η σύνθεση σονάτων χαρακτηρίζει αρχικά τις ιταλικές επαρχίες του Veneto, της Mantua και τα παπικά κράτη ενώ οι μουσικοί της νότιας Ιταλίας δε φαίνεται να δείχνουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Πολλοί μουσικοί που ταξίδεψαν και εργάστηκαν εκτός Ιταλίας διέδωσαν το στυλ της σονάτας στη Βιέννη από το 1618, στη Βαυαρία και τη Σαξωνία από το 1621 και το 1626 αντίστοιχα.[23]

---

[16] Από τους πρώτους εκπροσώπους της ήταν ο Claudio Merulo και ο Ercole Pasquini, ενώ την τίμησε ιδιαίτερα ο Frescobaldi. Στο κεφάλαιο αυτό μας ενδιαφέρει μόνο η *canzona da sonar(e)* για οργανικό σύνολο.

[17] Baron John, *Chamber Music: a Research and Information Guide* (New York: Routledge, 2002), σ. 76.

[18] Allsop Peter, *The Italian 'Trio' Sonata* (Oxford: Clarendon Press, 1992), σσ. 48-9.

[19] Newman William S., *The Sonata in the Baroque Era* (New York-London: W.W. Norton, 1983), σ. 23.

[20] Selfridge-Field Eleanor, «Instrumentation and Genre in Italian Music, 1600-1670», *Early Music* 19 (1991), σ. 61.

[21] Selfridge-Field, «Instrumentation», σ. 63.

[22] Selfridge-Field, «Instrumentation», σ. 64.

[23] Selfridge-Field, «Instrumentation», σ. 62.

Η οργανική καντσόνα δεν ήταν είδος σύνθεσης που προοριζόταν μόνο για την εκκλησία. Πολλοί τίτλοι συλλογών που περιέχουν καντσόνες δηλώνουν ότι προορίζονταν και για άλλους χώρους: «canzone da chiesa et da camera».[24] Η καντσόνα που ξεκινά συχνά με το χαρακτηριστικό ρυθμικό μοτίβο σε αξίες μισού-τετάρτου-τετάρτου ή ακόμα με τέταρτο-δύο όγδοα-τέταρτο-τέταρτο, παρουσιάζει μιμήσεις και αντιστικτικά στοιχεία. Σε σταθερό *tactus*, αποτελείται συνήθως από ένα ενιαίο μέρος με τρία τμήματα εκ των οποίων το δεύτερο είναι σε τρίσημο μέτρο και ελαφρύ χαρακτήρα. Τα μελωδικά όργανα έκαναν χρήση, σε αρμονικές πτώσεις και όχι μόνο σ'αυτές, εκτενών ποικιλμάτων που λέγονταν *passaggi* και *diminutions*.[25] Από τα μέσα του 16ου αιώνα γενικεύτηκε η χρήση των *passaggi* από κορνεττίστες, βιολιστές, τρομπονίστες, τραγουδιστές κλπ. σε συνθέσεις όπως το ριτσερκάρε και η καντσόνα. Κάποιοι θεωρητικοί και υποστηρικτές της αυστηρής πολυφωνίας, όπως ο Zarlino το 1558, δε δίστασαν να εκφράσουν την έντονη δυσφορία τους για «μερικές *divisions*[26] ... που είναι τόσο άγριες ... με χιλιάδες λάθη ... αφόρητες ως συνθέσεις».[27]

Με τον όρο σονάτα δεν θα'πρεπε να φανταστούμε κάποιο είδος σύνθεσης συγγενικό με τα πολύ μεταγενέστερα έργα σε φόρμα σονάτα των συνθετών της κλασικής περιόδου. Η σονάτα των αρχών του 17ου αιώνα έχει πολλά κοινά στοιχεία με την καντσόνα ως προς τη δομή και την ενοργάνωση. Συχνά ξεκινά με το χαρακτηριστικό ρυθμικό μοτίβο της καντσόνα. Καντσόνα και σονάτα συνυπάρχουν, όχι σπάνια, στις ίδιες μουσικές συλλογές, με άλλα είδη συνθέσεων όπως *capriccio, aria, corente, sinfonia, balletto* κλπ. Η πληθώρα των έργων αυτής της χρονικής περιόδου, οι σύνθετοι, παρεμφερείς αλλά και μερικές φορές γενικής φύσεως τίτλοι τους («*για όλα τα είδη των οργάνων*»),[28] καθώς και το ότι διαφορετικοί συνθέτες εισήγαγαν τεχνικές καινοτομίες του βιολιού ή άλλες πρωτοτυπίες όπως η *μουσική ηχώ,* ενώ ονόμαζαν τα έργα τους άλλοτε σονάτα κι άλλοτε καντσόνα,[29] προκάλεσαν στους μουσικολόγους σύγχυση κι ερωτηματικά.

Σημαντικοί συνθέτες που χρησιμοποίησαν τον όρο καντσόνα, και όχι σονάτα, για τα

---

[24] Βλ. λ.χ. Neri Massimiliano, *Sonate e canzone a quarto da sonarsi con diversi stromenti in chiesa, & in camera* (Venezia, 1644). Παρόμοιο τίτλο χρησιμοποίησε και ο Biagio Marini για σονάτες του: *Sonate da chiesa e da camera a due, trè & à quatro* (Venezia, 1655).

[25] Σχετικά συγγράμματα: του Ισπανού συνθέτη και θεωρητικού Diego Ortiz, *Trattado da glosas* (Roma, 1553)· του μεγάλου κορνεττίστα και συνθέτη Dalla Casa Girolamo, *Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti di stromenti di fiato, et di corda, et di voce humana* (Venezia, 1584)· βλ. Traficante Frank, «Division», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 19 Νοεμβρίου 2011), http://www.grovemusic.com.

[26] *Diminutions* και *divisions* είναι συνώνυμοι όροι.

[27] Selfridge-Field, «Canzona and Sonata», σ. 114.

[28] Βλ. Marini Biagio, *Sonate, symphonie, canzoni, pass'emezzi, baletti, corenti, gagliarde & retornelli a 1, 2, 3, 4, 5 & 6 voci … Opera VIII* (Venezia, 1629)· Marini Biagio, *La Orlandina Symfonia per un violino ò cornetto e basso se piace* στο *Affetti Musicali* (Venezia, 1617)· Picchi Giovanni, *Canzonni da sonar con ogni sorte d'istromenti* (Venezia, 1625).

[29] Δύο παραδείγματα: η *Canzona La Picchi in ecco con il tremolo* του Giovanni Battista Riccio από το *Il terzo libro delle divine lodi musicali ... Canzoni da sonare a una, 2, 3 et 4 stromenti* (Venezia, 1620) και η *Sonata in ecco con tre violini* από το *Sonate, symphonie ... Opera VIII* (Venezia, 1629) του Marini.

έργα τους ήταν οι Giovanni Bassano, Girolamo Alessandro Frescobaldi, Adriano Banchieri, Andrea Falconieri, Giovanni Battista Riccio, Lodovico Viadana, Giovanni Rovetta, και άλλοι όπως ο Gabriello Puliti και ο Paolo Zasa.[30]

Από τους συνθέτες-οργανίστες που συνέθεσαν καντσόνες και σονάτες οφείλουμε να αναφέρουμε τους Giovanni Gabrieli, Salamone Rossi,[31] Giovanni Picchi, Gasparo Pietragrua, Giovanni Paolo Cima, Massimiliano Neri, Tarquinio Merulla και Maurizio Cazzati.

Συνθέτες για τους οποίους ξέρουμε ότι ήταν *maestri* ή οργανοπαίκτες (στην πλειονότητά τους βιολιστές) και ότι συνέθεσαν σονάτες, ήταν οι Stefano Bernardi, Tomaso Cecchino, Giovanni Battista Fontana, Alessandro Grandi, Dario Castello, Biagio Marini, Giovanni Battista Buonamente, Carlo Farina, Marco Uccellini.

Από τη δεκαετία του 1610 κι έπειτα, η καντσόνα και η σονάτα, ενώ διατηρούν ως πρότυπό τους την ανθρώπινη φωνή και το τραγούδι, παρουσιάζουν κατά αναμφίβολο τρόπο καινούρια χαρακτηριστικά:

- συνεπτυγμένο αριθμό οργάνων και έντονο συναγωνισμό των σοπράνο οργάνων,

- πιο ελεύθερη δομική μορφή, εναλλαγή μουσικών τμημάτων διαφορετικών χαρακτήρων (όπως για παράδειγμα σε έργα του Massimiliano Neri)[32] και παρεκκλίσεις από ένα σταθερό *tactus*,

- έκφραση έντονων συναισθημάτων με τη χρήση ποικιλμάτων δανεισμένα από το τραγούδι και στο στυλ του Caccini (πχ. Biagio Marini: op.1, *Affetti musicali*, 1617 και op.8, 1629),[33] με την ένδειξη *Forte* και *Piano* για την ηχώ και με την ένδειξη *Solo* για σολιστικά τμήματα (Dario Castello, *Sonate concertate in stil moderno, per sonar … α 2 & 3 voci*, 1621),

- μεγαλύτερα μελωδικά διαστήματα και τεχνικές καινοτομίες στα όργανα όπως χρήση ψηλών θέσεων στο βιολί, τρέμολο, *col legno, sul ponticello, glissando* (Carlo Farina: *Capriccio Stravagante*, 1627), δίφωνες έως και τετράφωνες συγχορδίες (Marini, Farina, Ottavio Maria Grandi),[34]

- εξερεύνηση μακρινών τονικοτήτων, σύνθεση σε κανόνα (Marco Uccellini), καρκινική γραφή (Uccelini και Johann Erasmus Kindermann),

- προγραμματικά στοιχεία όπως μιμήσεις ζώων και πουλιών (Farina, Tarquinio Merula:

---

[30] Selfridge-Field, «Instrumentation», σσ. 66-7.

[31] Για τη σημαντική συμβολή του Rossi στη μεταμόρφωση της οργανικής καντσόνα με ομοιογενή δομή στην τρίο σονάτα των δύο ισοδύναμων σοπράνο φωνών συν το μπάσο, βλ. Fenlon Iain, «Rossi, Salamone», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 6 Ιανουαρίου 2012), http://www.grovemusic.com.

[32] Οροι όπως *Adagio, Largo, Allegro, Presto,* δηλώνουν περισσότερο μουσικό χαρακτήρα και γραφή των φθόγγων με μεγάλες ή μικρές αξίες παρά μετρονομική ταχύτητα (tempo).

[33] Palisca Claude V., *Baroque Music* (New Jersey: Prentice-Hall, 1968· επαν. 1981), σσ. 145-6.

[34] Boyden, David D., *The History of Violin Playing from its Origins to 1761* (New York: Oxford University Press, 1990), σσ. 131-2.

σονάτα *La Gallina* (η κότα), για 2 σοπράνο όργανα, 1637, Andrea Falconieri: *Battalla de Barabaso yerno de Satanas,* 1650).

Η σονάτα σε σύνδεση με το *stile moderno* των δεκαετιών 1610-1630, «ξεκίνησε» πάνω στις βάσεις που είχε θέσει η παράδοση της καντσόνα στη βόρεια κυρίως Ιταλία και συνέχισε να αναπτύσσεται καθ'όλη τη διάρκεια του 17ου αιώνα στην κεντρική Ευρώπη γενικότερα. Από τη μεριά της, η *καντσόνα* ως έργο μετά το 1655 δεν αναφερόταν σε τίτλους μουσικών συλλογών, διατηρήθηκε όμως ως επικεφαλίδα σε φουγκάτα μέρη σονάτων που γράφτηκαν από συνθέτες που έδρασαν κυρίως στη Ρώμη και υποδήλωνε γοργό και ζωηρό χαρακτήρα.[35]

2γ. Το *Stylus Phantasticus* [Ευφάνταστο Στυλ (ελλ.)] στις γερμανόφωνες χώρες.

Η αναζήτηση καλύτερων θέσεων εργασίας, πρόσφορου εδάφους για τις συνθετικές και βιολονιστικές τους δεξιότητες αλλά και η ανάγκη ανταλλαγής ιδεών πρέπει να ώθησαν πολλούς μουσικούς της βόρειας Ιταλίας στην μετακίνησή τους προς τις γειτονικές γερμανόφωνες χώρες ή ακόμη και πιο μακριά. Η επαφή με το νέο περιβάλλον τους είχε συχνά διπλής κατεύθυνσης συνέπειες: την επιρροή τους από τη μουσική πρακτική του καινούριου σ'αυτούς περιβάλλοντος αλλά και τη διάδοση της ιταλικής καντσόνας και σονάτας στην υπόλοιπη Ευρώπη. Βιολιστές όπως ο Marini (1594-1663), που εγκαταστάθηκε στο Neuberg τα έτη 1623-1626, στη Brussel, κατά περιόδους το 1624 και στο Düsseldorf το 1640 και 1644-1645,[36] ο Merula (1594-1665) που ήταν στη Βαρσοβία τα έτη 1621-1626,[37] ο Buonamente (τέλη 16ου αιώνα-1642) στη Βιέννη περίπου τα έτη 1626-1629[38] και ο Farina (1604-1639) που εργάστηκε από το 1625 στη Δρέσδη και από το 1639 στη Βιέννη,[39] μετέδωσαν, μέσα από τα έργα τους, καινούρια στοιχεία τεχνικής του βιολιού στους μουσικούς των εν λόγω πόλεων. Ιδιαίτερα η συλλογή op.8 (1629) του Marini με διφωνίες και τριφωνίες, ενδείξεις *tardo* και *presto*, χρήση της ηχούς και της scordatura, και το *Capriccio Stravagante* (1627) του Farina, με καινοτομίες στην τεχνική του δοξαριού και του αριστερού χεριού, προγραμματικά στοιχεία ή ακόμη και *pizzicato* κρατώντας το βιολί σαν κιθάρα, επηρέασαν πολύ τους μέχρι τότε υστερήσαντες, σε τεχνική βιολιού, Γερμανούς.[40] Ο Boyden

---

[35] Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata,* σσ. 50-2.

[36] Dunn Thomas D., «Marini, Biagio», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 6 Ιανουαρίου 2012), http://www.grovemusic.com.

[37] Bonta Stephen, «Merula Tarquinio», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 6 Ιανουαρίου 2012), http://www.grovemusic.com.

[38] Bonta Stephen, «Buonamente, Giovanni Battista», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 3 Οκτωβρίου 2011), http://www.grovemusic.com.

[39] Pyron Nona/Bianco Aurelio, «Farina, Carlo», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 6 Ιανουαρίου 2012), http://www.grovemusic.com.

[40] Boyden, *The History of Violin Playing*, σσ. 168-170, 172, 185· για εκτενή χρήση της 4ης χορδής του βιολιού στη σονάτα *La desperata* του Farina· βλ. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, σ. 208.

αναφέρει ότι «στις αρχές του 17ου αιώνα η γερμανική συνεισφορά στη μουσική βιολιού ήταν λιγότερο σημαντική από εκείνη της Ιταλίας» και ότι οι δύο παραπάνω συνθέτες «αποτέλεσαν μία γέφυρα μεταξύ του σχετικά απλού γερμανικού στυλ και του εξελιγμένου στυλ του J. J. Walther και του Heinrich von Biber του τέλους του (αιώνα)».[41] Στην περίπτωση του Farina, δε θα ήταν άστοχο να πούμε ότι η μεγάλη συμβολή του *Capriccio Stravagante* (1627) δεν αφορά τις μουσικές ιδέες του έργου (μιμήσεις ζώων που διασκεδάζουν τον ακροατή, όπως και η «Μάχη των διαβόλων» του Falconieri) αλλά την τεχνική του βιολιού.[42]

Οι Γερμανοί βιολιστές που επηρεάστηκαν άμεσα από τους ομόλογούς τους Ιταλούς ήταν: ο πολύ αξιόλογος και βιρτουόζος Johann Schop (ca.1590-1667),[43] ο μαθητής του Thomas Baltzar (ca.1631-1663) που εξέπληξε με την τεχνική του Άγγλους μουσικούς,[44] ο David Cramer (ca.1590-1666) από τη «Σχολή του Αμβούργου», ο Johann Vierdanck (1605-1646),[45] μαθητής του Heinrich Schütz (και πιθανότατα του Farina), που συνέθεσε τα πρώτα ντουέτα για βιολί χωρίς ενάριθμο μπάσο και ο J. E. Kindermann (1616-1655) που έγραψε καντσόνες και σονάτες για 1-4 βιολιά και μπάσο, από τις οποίες μία σονάτα για βιολί σε scordatura καθώς και τις *Sonata vice versa* και *Sonata «Giardino corrupto»* για 2 βιολιά.[46]

Η μουσική για βιολί, κατά το πρώτο μισό του 17ου αιώνα και δια μέσω του *stile moderno*, άγγιξε, αρχικά στην Ιταλία και κατόπιν στη Γερμανία, υψηλά επίπεδα έκφρασης και τεχνικής. Επρόκειτο για μία εποχή πειραματισμού και νέων εφαρμογών σχετικών όχι μόνο με τη βιολονιστική τεχνική αλλά και με τη σύνθεση μουσικής ελεύθερου, ραψωδιακού ή και προγραμματικού χαρακτήρα που δε διατηρεί ένα σταθερό *tempo*, τη γραφή σε λιγότερο συνηθισμένες τονικότητες, τον τρόπο απόδοσης των ρυθμικών αξιών των νοτών και το συναγωνισμό δύο ή και περισσότερων μελωδικών φωνών σε ποικίλματα, ταχύτητα και εκφραστικότητα. Στα νέα αυτά χαρακτηριστικά θα πρέπει να αναφερόταν ο Athanasius Kircher στη *Musurgia universalis* του (Roma, 1650), όταν συνέδεσε τη σονάτα με το μουσικό στυλ που ονόμασε *phantasticus stylus*,[47] και το οποίο περιέγραψε ως εξής: «το *phantasticus stylus* (ευφάνταστο στυλ) αρμόζει στα όργανα. Είναι η πιο ελεύθερη και χωρίς προσκόμματα μέθοδος σύνθεσης, [και] δεν περιορίζεται ούτε σε λόγια ούτε σε ένα αρμονικό θέμα. Είναι οργανωμένη σε σχέση με την εκδήλωση εφευρετικότητας, τον κρυμμένο σκοπό της αρμονίας και μία ευρηματική, επιδέξια σύνδεση των αρμονικών φράσεων και φούγκων. Και είναι μοιρασμένο σε εκείνα τα κομμάτια που ονομάζονται συνήθως *Φαντασίες,*

---

[41] Boyden, *The History of Violin Playing*, σσ. 135-6.

[42] Boyden, *The History of Violin Playing*, σ. 132.

[43] Stephenson Kurt, «Johann Schop (i)», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 20 Απριλίου 2012), http://www.grovemusic.com.

[44] Boyden, *The History of Violin Playing*, σ. 142.

[45] Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, σ. 211.

[46] Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, σσ. 209-11.

[47] Το στυλ αυτό αποτελεί, κατά τον Kircher, ένα από τα οχτώ μουσικά στυλ, βλ. Barnett Gregory, «Form and Gesture: Canzona, Sonata and Concerto», στο Carter Tim και Butt John (επιμ.), *The Cambridge History of 17th C. Music* (New York: C.U.P., 2005), σ. 526.

Ριτσερκάρε, Τοκκάτες και *Σονάτες*». Το ευφάνταστο στυλ που περιγράφει ο Kircher είναι εξ ορισμού συνδεδεμένο με τη δύναμη της φαντασίας και θα λέγαμε, πολυπρόσωπο, επειδή φέρει κάθε φορά τα διακριτικά χαρακτηριστικά του εκάστοτε συνθέτη. Δεν το συναντάμε μόνο στη σονάτα ή τα έγχορδα όργανα, περιοριζόμαστε όμως στα έργα για βιολί που είναι και το βασικό αντικείμενό μας.

Μιλώντας για το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα, αξίζουν αναφοράς ο Ιταλός βιολιστής Pandolfi Mealli, που εργάστηκε στο Innsbruck και μας άφησε σονάτες ραψωδιακού και αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα (Innsbruck, 1660 και Roma, 1669)[48] και ο Γερμανός τρομπονίστας και οργανίστας Johann Rosenmüller (ca.1619-1684) που εργάστηκε κατά περιόδους στη Βενετία και συνέθεσε μεταξύ άλλων και 12 σονάτες για διάφορους συνδυασμούς εγχόρδων (οι αρ. 3 και 6 περιλαμβάνουν φαγκότο). Τα έργα αυτά παρουσιάζουν πολλές ενναλλαγές χαρακτήρα και μετρικών ενδείξεων, πυκνή γραφή, αντιστικτικά στοιχεία και μιμήσεις, σόλο τμήματα, χρωματική κίνηση.[49] Ο Barnett γράφοντας για τον Dieterich Buxtehude (ca.1637-1707), παρατηρεί πολύ εύστοχα ότι η αυτοσχεδιαστική φύση των σονάτων του δημιουργεί μία αβεβαιότητα για το τί είδους φόρμα και πορεία θα πάρουν.[50] Αυτό ακριβώς νοιώθει κανείς ακούγοντας για παράδειγμα τη σονάτα για δύο βιολιά, βιόλα ντα γκάμπα και τσέμπαλο σε Σολ μείζονα, BuxWV 271 (Uppsala, χ.χ.) που, διατηρώντας τη γοητεία της, παρουσιάζει απροσδόκητα σολιστικά μέρη για τα βιολιά, εκ των οποίων ένα τμήμα σε 12/16 που εκπλήσσει με το επαναλαμβανόμενο μοτίβο των τελευταίων μέτρων του πρώτου βιολιού (μοτίβο που ακούγεται 8 φορές) και τη γενικότερη εναλλαγή τονικοτήτων.[51]

Το ευφάνταστο στυλ έφτασε στο απόγειό του μέσα από τις συνθέσεις των τεσσάρων σημαντικότερων γερμανόφωνων βιολιστών του 17ου αιώνα: του Αυστριακού Johann Heinrich Schmelzer (ca.1620-1680), των Γερμανών Johann Paul Westhoff (1656-1705) και Johann Jacob Walther (ca.1650-1717), και του γεννημένου στη Βοημία Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704).

Ο Schmelzer[52] πρωταγωνίστησε στην αυλή της Βιέννης όπου και διακρίθηκε σε πολλά είδη σύνθεσης ενώ έκανε και χρήση της scordatura. Αξίζει να αναφέρουμε μεταξύ των οργανικών του έργων τις τρίο σονάτες *Duodena Selectarum Sonatarum* (Nürnberg, 1659) και τις σονάτες για 2-8 όργανα και μπάσο *Sacro-profanus concentus musicus* (Nürnberg, 1662),

---

[48] Bowman Robin /Allsop Peter, «Pandolfi Mealli, Giovanni Antonio», Grove Music Online (επιμ.) L. Macy (πρόσβαση 6 Ιανουαρίου 2012), http://www.grovemusic.com.

[49] Rosenmüller Johann, *Sonate à 2. 3. 4. è 5. Stromenti da Arco & Altri, τόμος 1 και 2,* (επιμ.) Alessandro Bares (Albese con Cassano: Musedita, 2001).

[50] Barnett, «Form and Gesture», σ. 528.

[51] Buxtehude Dieterich, *Sonata ex G♮ a 3*, (επιμ.) Johann Tufvesson WIMA, (πρόσβαση 20 Απριλίου 2012), http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/02/IMSLP185116-WIMA.e5a5-tr2vlgb. pdf.

[52] Schnitzler Rudolf, «Schmelzer, Johann Heinrich», Grove Music Online (επιμ.) L. Macy (πρόσβαση 19 Νοεμβρίου 2011), http://www.grovemusic.com.

έργα που επανεκδόθηκαν μερικά χρόνια αργότερα, σημάδι επιτυχίας τους. Στα πλαίσια του ευφάνταστου στυλ κινούνται ιδιαίτερα η *Sonata violino solo representative* [sic] (ca.1669) με έντονο προγραμματικό χαρακτήρα, η *Sonata* «ο κούκος», η *Pastorella* για 2 βιολιά και οι 6 *Sonatae Unarum Fidium* για βιολί και μπάσο (Nürnberg, 1664) που κάνουν ευρεία χρήση παραλλαγών. Πολύ ενδιαφέρον έχει η *sonata* αρ. 4 που, διατηρώντας το αρχικό *basso ostinato* κατιόντος τετραχόρδου και κάνοντας χρήση *diminutions*, περνά από την εισαγωγική [*passacaglia*] σε *sarabanda* και *gigue* (μέτρα 1-209). Στα μέτρα 210-261 η γραμμή του βιολιού, εν μέσω μετατροπιών, οδεύει σε απροσδόκητα δεξιοτεχνικά μονοπάτια για να καταλήξει με ένα θριαμβευτικό *presto*.[53]

Ο Westhoff,[54] ο μάλλον λιγότερο γνωστός από τους τέσσερις, ήταν λαμπρός βιολιστής και συνέθεσε μόνο έργα για βιολί. Οι 6 σουίτες για σόλο βιολί (Dresden, 1696), από τα πρώτα έργα του είδους, είναι υψηλής δυσκολίας, περιλαμβάνουν όλες *allemande, courante, sarabande, gigue* και πρέπει να επηρέασαν βαθιά τον νεαρό Bach, όταν το 1703 γνώρισε το συνθέτη. Οι σουίτες αυτές δεν εντάσσονται στο ευφάνταστο στυλ. Αντίθετα όμως, προηγούμενα έργα του όπως οι *Sonate a Violino solo con basso continuo* (Dresden, 1694) έχουν έντονα προγραμματικά στοιχεία.[55]

Ο σπουδαιότερος ίσως βιρτουόζος του αιώνα, Walther,[56] έπειτα από την παραμονή του στη Φλωρεντία (1670-1673) δημοσίευσε δύο συλλογές έργων για το βιολί: *Scherzi da violino solo* (Dresden, 1676) με 12 εκτενείς σονάτες και *Hortulus chelicus, uni violino* (Mainz, 1688) με 28 έργα. Στην πρώτη συλλογή ο Walther κάνει πολύ συχνά χρήση διφωνιών και τριφωνιών, των ψηλών θέσεων του βιολιού, μιμήσεων, ταχέων κλιμάκων αλλά και τεχνικής δοξαριού όπως: στακάτο, *ondeggiando*, *arp*[*eggiata*] *legata*. Η δεύτερη συλλογή, εξίσου υψηλής τεχνικής, περιλαμβάνει σουίτες χορών συχνά με παραλλαγές και άλλα έργα προγραμματικού περιεχομένου όπως: *Galli e Galline* (*XI*), *Scerzo D'Augeli con il Cuccu* (*XV*), *Leuto Harpeggiante e Rossignuolo* (*XXII*), που αποτελούν διασκεδαστικές μουσικές περιγραφές ζώων και άλλων μουσικών οργάνων.

Πριν περάσουμε στον τέταρτο συνθέτη, να αναφέρουμε σύντομα τη μοναδική σονάτα για βιολί (1677) του Georg Muffat (1653-1704), που κινείται στο ευφάνταστο στυλ: δεν περιλαμβάνει διφωνίες ή ιδιαίτερη πολυπλοκότητα για το δοξάρι, παρουσιάζει όμως γαλλικές επιρροές, ρυθμικό πλούτο και πολλές μετατροπίες ακόμη και εναρμόνιες, κάτι ασυνήθιστο

---

[53] Schmelzer, Johann Heinrich, *Sonata Quarta* από *Sonate Unarum Fidium Violino Solo*, (επιμ.) Johann Tufvesson, WIMA (πρόσβαση 19 Νοεμβρίου 2011), http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/da/IMSLP175919-WIMA.b044-4unafid.pdf.

[54] Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, σ. 235· Göthel Folker/Wollny Peter, «Westhoff, Johann Paul von», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 20 Απριλίου 2012), http://www.grovemusic.com.

[55] Várnai Péter P., σχόλια στην έκδοση *Jean Paul Westhoff, Six suites pour violon seul sans basse*, (επιμ.) Péter Várnai (Winterthur: Amadeus Verlag, 1975).

[56] Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, σ. 232-234· Saslav Isidor, «Walther, Johann Jacob», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 20 Απριλίου 2012), http://www.grovemusic.com.

για την εποχή του συνθέτη.

Ο Biber που θα μας απασχολήσει από το επόμενο κεφάλαιο, άφησε πολλά αξιόλογα έργα όπως: *Sonatae tam aris* για 5-8 όργανα, *Pastorella* για βιολί, *Sonatae violino solo*, τα *Μυστήρια* του Ροζαρίου, *Harmonia artificioso-ariosa* με scordatura, *Battalia* για έγχορδα, *Serenada*, μία μέχρι το τέταρτο μέρος της «συνηθισμένη» σουίτα (όπου υπό συνοδεία *pizzicati* εμφανίζεται νυχτοφύλακας τραγουδώντας ένα χορικό[57]) και άλλα.

[57] Holman Peter, «Mystery Man», *The Musical Times*, 135 (1994), σ. 439.

3. HEINRICH IGNAZ FRANZ VON BIBER ΚΑΙ SCORDATURA

3α.1. Μία σύντομη βιογραφία του Biber (1644-1704)[58]

Ο Heinrich Biber γεννήθηκε στο Wartenberg (το σημερινό Stráž pod Ralskem) μία μικρή πόλη κοντά στο Reichenberg της Βόρειας Βοημίας και βαφτίστηκε στις 12 Αυγούστου του 1644. Για τα νεανικά του χρόνια δεν έχουμε πολλές σίγουρες πληροφορίες. Είναι πιθανό ότι έκανε μαθήματα μουσικής με τον οργανίστα Wiegand Knöffee, στη γενέτειρά του, ηγεμόνας της οποίας ήταν ο Κόμης Maximilian Liechtenstein - Castelkorno, αδερφός του επισκόπου Carl Liechtenstein-Castelkorno του Olmütz (Olomouc) της κεντρικής Μοραβίας (ανατολική Τσεχία). Εικάζεται ότι σπούδασε σε Γυμνάσιο Ιησουιτών στο Troppau (σημερινή Opava), όπως και ο σπουδαίος τρομπετίστας Pavel Vejvanovský, με τον οποίο ήδη από τη δεκαετία του 1660 διατηρούσε φιλική σχέση. Ενδέχεται ακόμη να είχε ως δάσκαλό του τον Johann Heinrich Schmelzer ή και τον Antonio Bertali.

Πριν το 1668 ο Biber εργάστηκε για τον Πρίγκιπα Johann Seyfried von Eggenberg στο Graz της Αυστρίας, όπου επίσης εργάζονταν ο βιολιστής Philipp Jakob Rittler και ο μουσικοθεωρητικός και ποιητής Jakob Prinner. Το 1663 συνέθεσε το *Salve Regina*, την πρώτη του χρονολογημένη σύνθεση. Από το 1668 ήταν στην υπηρεσία του επισκόπου και πρίγκιπα Carl Liechtenstein-Castelkorno (1624-1695) ως *valet de chambre*, στον πύργο του Kroměříž, γειτονικό του Olomouc, όπου ο Vejvanovský ήταν μουσικός Διευθυντής της Εκκλησίας. Στο Kroměříž ο Biber ήταν πολύ δημοφιλής και θαυμαστός ως δεξιοτέχνης του βιολιού αλλά και της βιόλας ντα γκάμπα.

Το 1670 στάλθηκε στο Absam, κοντά στο Innsbruck, για να συλλέξει όργανα φτιαγμένα από τον Jakob Steiner, όμως τελικά εγκαταστάθηκε στο Salzbourg εργαζόμενος για τον αρχιεπίσκοπο Maximilian Gandolph von Khuenburg. Ο επίσκοπος Carl Liechtenstein ένιωσε βαθιά προδομένος από αυτήν την ενέργεια του Biber, αλλά δεν πήρε κάποια εκδίκηση λόγω της φιλίας του με τον αρχιεπίσκοπο. Απλώς περίμενε μέχρι το 1676 για να επισημοποιήσει την απόλυση του συνθέτη. Παρά τη φυγή του, ο Biber διατήρησε καλές σχέσεις με τον αρχικό εργοδότη του, στέλνοντας συχνά έργα του στο Kroměříž όπου και βρίσκονται σήμερα πολλά χειρόγραφά του.

Εργάστηκε στο Salzbourg μέχρι το τέλος της ζωής του. Σχετικά με τη σχέση που διατηρούσε με το συνάδελφό του και οργανίστα στον καθεδρικό ναό του Salzburg Georg

[58] Στοιχεία βασισμένα στα: Dann Elias/Sehnal Jiří, «Biber Heinrich Ignaz Franz von», Grove Music Online επιμ. L. Macy (πρόσβαση 3 Οκτωβρίου 2011), http://www.grovemusic.com· Holman, «Mystery Man», σσ. 437-41· Reiter Walter, κείμενα από τον δίσκο ακτίνας, *Biber: The Mystery Sonatas, Walter Reiter with Cordaria* (2001) (πρόσβαση 3 Οκτωβρίου 2011), http://www.signumrecords.com/catalogue/sigcd021/ commentaire.htm· «Heinrich Ignaz Franz von Biber», Wikipedia (πρόσβαση 19 Νοεμβρίου 2011), http://en.wikipedia.org/ wiki/Heinrich_Ignaz_Franz_Biber.

Muffat, δε γνωρίζουμε κάτι που να της προσδίδει κάποια ιδιαίτερα φιλική χροιά. Το 1670 ήταν αρχικά *Cubicularius* αλλά ο αρχιεπίσκοπος εκτίμησε τη μουσική του για έγχορδα και το 1679 τον διόρισε μουσικό Υποδιευθυντή. Τα έτη 1676-84 ο Biber αφιέρωσε τέσσερις έντυπες συλλογές οργανικής μουσικής στον αρχιεπίσκοπο. Το 1677 στο Laxenburg, ο Biber ερμήνευσε αρκετές από τις σονάτες του ενώπιον του αυτοκράτορα Λεοπόλδου του 1ου, ο οποίος του χάρισε τότε μια χρυσή αλυσίδα. Όταν το 1681 του παρουσίασε εκ νέου έργα του, ο αυτοκράτορας έδειξε στο συνθέτη την πρόθεσή του να τον στηρίξει όσον αφορά την προσχώρησή του στον αριστοκρατικό κύκλο. Ο Biber διακρίθηκε ως συνθέτης το 1682, στην περίσταση του εορτασμού του Ιωβηλαίου των 1100 χρόνων της ίδρυσης της αρχιεπισκοπής του Salzburg. Για την περίσταση αυτή συνέθεσε τον εντυπωσιακό πολυχορικό ύμνο *Plaudite tympana*, για 53 φωνές (όργανα και τραγουδιστές) ο οποίος παίχτηκε από επτά διαφορετικές ομάδες μουσικών.[59] Μετά το θάνατο του Andreas Hofer το 1684, ο αρχιεπίσκοπος von Khuenburg του έδωσε τη θέση του μουσικού Διευθυντή και του υπεύθυνου της χορωδιακής Σχολής. Μετά από δεύτερη αίτηση του συνθέτη προς τον αυτοκράτορα Λεοπόλδο το 1690, χρίστηκε «ιππότης» με τον τίτλο *Biber von Bibern*. Στη συνέχεια, ο νέος αρχιεπίσκοπος Johann Ernst, Κόμης του Thun, του απένειμε το μεγαλύτερο τίτλο της καριέρας του: Υψηλός, παρά τῷ Λόρδῳ, σύμβουλος.

Στις 30 Μαΐου 1672, παντρεύτηκε στο Schloss Hellbrunn την Maria Weiss. Απέκτησαν 11 παιδιά από τα οποία μόνο τέσσερα επέζησαν: δύο κορίτσια, η Maria Cäcilia (γεν. το 1674) και η Anna Magdalena (1677-1742), και δύο αγόρια, ο Anton Heinrich (1679-1742) και ο Karl Heinrich (1681-1749). Και τα τέσσερα είχαν ταλέντο στη μουσική και διδάχτηκαν κοντά στον πατέρα τους. Οι δύο γιοί του ήταν βιολιστές στην αυλή του Salzburg. Ο Karl Heinrich, πιο ταλαντούχος εκ των δύο, έφτασε στην ιεραρχία μέχρι τη θέση του Kapellmeister το 1743. Η Maria Cäcilia έγινε μοναχή στο μοναστήρι της Santa Clara στο Merano. Η Anna Magdalena ακολούθησε κι εκείνη, από το 1696, τη μοναστική ζωή στο τάγμα των Βενεδικτίνων της Nonnberg και ήταν άριστη άλτο τραγουδίστρια και βιολονίστα. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Biber συνέθεσε και διηύθυνε τη λειτουργία του *Missa Sancti Henrici* στις 15 Ιουλίου του 1697, μέρα του χρίσματος της κόρης του ως μοναχή. Έχοντας πάρει το θρησκευτικό όνομα Maria Rosa Henrica, η Anna Magdalena έγινε διδάσκουσα των αρχάριων της Μονής της και μετέπειτα, το 1727, διευθύνουσα της χορωδίας και μουσική Διευθύντρια της Μονής. Ως διδάσκουσα φωνητικής χρησιμοποίησε το *Singfundament*, σύγγραμμα περί της φωνητικής που ο πατέρας της έγραψε για εκείνη. Εκτός από τα παιδιά του, ο Biber πρέπει να είχε ως μαθητή του και τον Johann Joseph Vilsmayr, βιολιστή και συνθέτη, που από το 1689 εργάστηκε στο Salzburg και του οποίου το μόνο έργο που σώζεται είναι 6 παρτίτες για σόλο βιολί του 1715.

[59] Dann Elias/Sehnal Jiří, «Biber».

Θα φανταζόταν κανείς ότι ο Biber, ως ο πιο διακεκριμένος βιρτουόζος βιολιστής της γενιάς του, έκανε διεθνείς περιοδείες. Δεν υπάρχουν όμως πληροφορίες σχετικά με αυτό. Γνωρίζουμε πάντως, από τη βιογραφία που έγραψε ο Karl Heinrich για τον πατέρα του,[60] ότι η μουσική του Biber (και όχι τόσο οι δημόσιες εμφανίσεις του) ήταν ευρέως γνωστή στους αυτοκρατορικούς κύκλους και στην αυλή του Μονάχου (όπου τιμήθηκε δύο φορές), καθώς και στη Γαλλία και την Ιταλία.

Ο Biber συνέθεσε πολυάριθμα οργανικά έργα,[61] κυρίως για έγχορδα, εκ των οποίων σονάτες, παρτίτες, μπαλέτι, άριες, και θρησκευτικά έργα για διάφορα, σε είδος και σε αριθμό οργάνων και φωνών, μουσικά σχήματα όπως: 10 Λειτουργίες, 33 έργα για Εσπερινούς, 2 λιτανείες,[62] μοτέτα, ύμνους, Requiem, Nisi Dominus. Φαίνεται ότι στα τελευταία του χρόνια αφιερώθηκε στη σύνθεση θρησκευτικής μουσικής, δραματικών καντάτων και σχολικών δραμάτων, κάτι που είχε άμεση σχέση και με τις μουσικές προτιμήσεις του αρχιεπισκόπου Ernst που ήταν ο διάδοχος του von Khuenburg. Έγραψε 18 όπερες από τις οποίες σώζεται μόνο μία (*Chi la dura la vince*), ενώ από τις υπόλοιπες σώζονται μόνο τα λιμπρέτι. Το 1698 έγραψε το τελευταίο του σχολικό δράμα και το 1699 την τελευταία του όπερα.

Πέθανε στο Salzbourg στις 3 Μαϊου του 1704.

3β.1. Τί είναι η scordatura; Πότε και πώς ξεκίνησε, σε ποιά όργανα;

Ο Mersenne, στο έργο του *Harmonie universelle* (Paris, 1636-7), διατύπωσε ότι το τονικό ύψος (συχνότητα) του ήχου που παράγει μία χορδή εξαρτάται από το πάχος (διάμετρο) της χορδής, από το μήκος της, από την τάση της (δηλαδή το βαθμό τεντώματος) και από την πυκνότητά της (δηλαδή το υλικό).[63] Η αλλαγή μίας εκ των παραμέτρων θα επηρεάσει το τονικό ύψος του ήχου.

Η λέξη scordatura προέρχεται από το ιταλικό *scordare* που σημαίνει «ξεχορδίζω», αλλάζω δηλαδή τον ήχο που παράγει μια χορδή μεταβάλλοντας την τάση της. Πρόκειται για μία μουσική πρακτική που χρησιμοποιείται από το 16^{ο} αιώνα και σημαίνει ότι ένα έγχορδο όργανο χορδίζεται με τρόπο διαφορετικό από το συνηθισμένο.[64] Το καθιερωμένο χόρδισμα του βιολιού, είναι σε διαστήματα πέμπτης **G-d-a-e'**. Αν ένα μουσικό έργο ζητά, για παράδειγμα, χόρδισμα **G-d-g-d'** ή ακόμη κάποια άλλη αλλαγή τάσης μίας ή περισσοτέρων

[60] Στο έργο του Mattheson *Grundlage einer Ehren-Pforte* του 1740.

[61] Για τον περιληπτικό κατάλογο οργανικών συνθέσεων βλ. Παράρτημα 1.

[62] Strieck Katia, «The Mystery of the *Mystery Sonatas*: A Musical Rosary Picture Book», Μεταπτυχιακή εργασία (Montreal: MacGill University, 1999), σ. 4.

[63] «Marin Mersenne», Wikipedia (πρόσβαση 6 Ιανουαρίου 2012), http://en.wikipedia.org/wiki/Marin_ Mersenne.

[64] Boyden David D./Stowell Robin, «Scordatura 1. Violin and Viola », Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 19 Νοεμβρίου 2011), http://www.grovemusic.com.

χορδών, τότε πρόκειται για scordatura. Όταν ένα μουσικό έργο είναι γραμμένο σε scordatura βάζει το μουσικό-οργανοπαίκτη, στην πλειονότητα των περιπτώσεων, στην εξής διαδικασία: στο να διαβάζει και να παίζει μία ή περισσότερες νότες με τους δαχτυλισμούς που έχει συνηθίσει να χρησιμοποιεί, παράγοντας όμως νότες με διαφορετικό τονικό ύψος από το σύνηθες.

Το λαούτο, αρχικά, και αργότερα η μπαρόκ κιθάρα, οι αγγλικές lyra-viol[65] και άλλα νυκτά όργανα είναι τα όργανα για τα οποία έχουν γραφεί τα περισσότερα μουσικά έργα σε scordatura (περίπου 1600). Αυτό εξηγείται από το γεγονός ότι η μουσική γραφή τους ήταν σε ταμπουλατούρα. Η ταμπουλατούρα ήταν το ιδανικό μέσο για να αποτυπώσει κανείς σε σημειογραφία ακόμα και ασυνήθιστα χορδίσματα, χωρίς αυτό να προξενεί ιδιαίτερα προβλήματα στη μουσική ανάγνωση, αφού δηλώνει πατήματα δαχτύλων του χεριού στην ταστιέρα του οργάνου και όχι τονικά ύψη. Κατά τον Theodore Russel, η scordatura στο λαούτο δηλωνόταν και ως «cordes avalées» και σημειωνόταν συνήθως στην αρχή του έργου.[66] Οι βιολιστές, ήδη από το 16^{ο} αιώνα, δανείστηκαν από τους λαουτίστες και τους γκαμπίστες την ιδέα της scordatura.[67] Η scordatura των βιολιστών δεν απεικονιζόταν με ταμπουλατούρα (με τη χρήση λατινικών γραμμάτων ή αριθμών) αλλά με κανονική διαστηματική σημειογραφία. Αποτελούσε περιστασιακή και όχι καθημερινή πρακτική, κάτι που πρέπει να ενέτεινε τα αποσυντονιστικά, για το βιολιστή, χαρακτηριστικά της. Αποσυντονιστικά διότι, ενώ η διαστηματική σημειογραφία για τα έγχορδα της οικογένειας του βιολιού δήλωνε, όπως και σήμερα, συγκεκριμένα τονικά ύψη, μία απλή ή πιο σύνθετη scordatura κλόνιζε κατά μερικό ή ολικό τρόπο αυτήν την αντίληψη.

Σε λίγες περιπτώσεις scordatura με ξεχόρδισμα μίας μόνο χορδής, συναντάμε και πάρτες που σημειώνουν το μέρος του βιολιού όπως θα πρέπει να ακουστεί.[68] Τέτοια γραφή θέτει ως προϋπόθεση την υιοθέτηση από το μουσικό άλλων δαχτυλισμών από τους συνηθισμένους για τη χορδή που είναι σε scordatura. Τέτοια δύσκολη νοητική άσκηση θα γινόταν πρακτικά αδύνατη, αν θα έπρεπε να εφαρμοσθεί σε περισσότερες από μία χορδή ταυτόχρονα. Γι'αυτό το λόγο είναι περισσότερο αναγκαία η γραφή των νοτών όπως θα έπρεπε να παιχτούν στο όργανο που θα εφαρμόσει scordatura, σα να ήταν κουρδισμένο σε **G-d-a-e'** και λιγότερο όπως πρέπει να ακουστούν. Βέβαια μία παρτιτούρα που θα περιείχε και τις δύο γραφές θα ήταν σίγουρα χρήσιμη και στο βιολιστή αλλά και στο μουσικό συνοδό του. Να σημειωθεί τέλος ότι για όργανα χωρίς συστηματοποιημένο χόρδισμα, όπως η viola d'amore και η

---

[65] Στην Αγγλία του 17^{ου} αιώνα είναι μία μικρού μεγέθους βιόλα ντα γκάμπα, κυρίως με 6 χορδές, που έχει αρκετά επίπεδη γέφυρα και μπορεί να παίξει άνετα πολυφωνικά «Lyra-viol», Wikipedia (πρόσβαση 19 Νοεμβρίου 2011), http://en.wikipedia.org/wiki/Lyra_viol.

[66] Ο όρος «Corde (r)avallée» χρησιμοποιήθηκε και για το «ξεχόρδισμα» μόνο της χαμηλότερης χορδής του λαούτου συνήθως κατά διάστημα 2^{ης} μεγάλης. Και σ'αυτήν την περίπτωση μπορούμε να αποδεχτούμε ότι επρόκειτο για scordatura.

[67] Russell Theodore, «The Violin Scordatura», *The Musical Quarterly* 24 (1938), σσ. 85-6.

[68] Russell, «The Violin Scordatura», σ. 85.

lyra-viol, ο όρος scordatura χρησιμοποιήθηκε μάλλον καταχρηστικά και θα ήταν προτιμότερος ο όρος «accordatura», δηλαδή «τρόπος χορδίσματος».[69]

Για ποιό λόγο όμως εκείνη την εποχή γινόταν ευρεία χρήση πολλών ακόμα και ασυνήθιστων χορδισμάτων; Οι αιτίες ήταν διάφορες και ανταποκρίνονταν σε διάφορες μουσικές απαιτήσεις και ανάγκες:

- για να δοθεί σε ένα έγχορδο όργανο μεγαλύτερη μουσική έκταση,[70] και κατά συνέπεια περισσότερες μελωδικές δυνατότητες, χαλαρώνοντας τη βαθύτερη ή/και τεντώνοντας πιο πολύ την ψηλότερη χορδή,

- για να παιχτούν ευκολότερα κάποιες συνηχήσεις προσδίδοντας έτσι στο όργανο μεγαλύτερες δυνατότητες συνοδείας ή πολυφωνίας και έκφρασης·[71] ειδικότερα στο βιολί, κάποιες συνηχήσεις (ασυνήθιστες ή εκ φύσεως αδύνατες) γίνονται εφικτές,

- για να διευκολυνθεί η μουσική εκτέλεση τμήματος ενός έργου ή και ολόκληρου έργου γραμμένου σε δύσκολη τονικότητα,[72]

- για δυνατότητες καινούριων ηχοχρωμάτων, πιο εύκολης χρήσης λιγότερο συνηθισμένων μουσικών κλιμάκων, μίμησης άλλων οργάνων,[73] ζώων και γενικότερα για την εξυπηρέτηση περιγραφικής μουσικής.

Οι υπάρχουσες μουσικές παρτιτούρες αναδεικνύουν τον ιταλό βιολιστή και συνθέτη Biagio Marini ως τον πρώτο συνθέτη που έκανε χρήση της scordatura για το βιολί. Οι συνθετικές ανησυχίες και πρωτοπορίες του Marini δεν περιορίστηκαν σε συνθέσεις όπως η *Sonata in eco con tre violini* (Σονάτα «σε ηχώ» για τρία βιολιά), όπου εκτός από τις διάφορες μιμήσεις συναντάμε στο 1ο βιολί και διφωνίες για οχτώ μέτρα. Διφωνίες χρησιμοποίησε και στη *Sonata seconda d'inventione*.[74] Κατά τη διάρκεια του έργου, εν μέσω παύσεων και λίγο πριν το εν λόγω σημείο, ο βιολιστής πρέπει να εφαρμόσει scordatura που προκύπτει με το κατέβασμα της μι χορδής στη νότα ντο. Ετσι το χόρδισμα μετατρέπεται σε: **G-d-a-c'.** Αργότερα στο ίδιο έργο, το σύνηθες χόρδισμα του βιολιού επανέρχεται.

Το παράδειγμα του Marini ως προς τη χρήση scordatura στο βιολί ακολούθησαν πολλοί άλλοι συνθέτες σε όλη την Ευρώπη, κατά κύριο λόγο βιολιστές. Η πρακτική της δεν ήταν λοιπόν μία περαστική μόδα του 17ου αιώνα αλλά συνεχίστηκε μέχρι τα τέλη του 18ου αιώνα,

---

[69] Boyden/Stowell, «Scordatura».

[70] Boyden/Stowell, «Scordatura».

[71] Freeman-Attwood Jonathan, «Biber releases», *The Musical Times* 130 (1989), σ. 420.

[72] Gilman Kurt Ardee, «The Importance of Scordatura in the Mystery Sonatas of Heinrich Biber» (Μεταπτυχιακή εργασία, Texas: Texas Tech University, 1977), σ. 17 και Russell, σ. 84.

[73] Stowell Robin, *The Early Violin and Viola: a Practical Guide* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), σ. 11.

[74] Και οι δύο σονάτες εκδόθηκαν στη Βενετία το 1629, ως op. 8 (*Sonate, symphonie…e retornelli*). Ο Barnett αναφέρει το έτος 1626 ενώ ο Marini εργαζόταν στο Neuberg· βλ. Barnett, «Form and Gesture», σ. 527.

και για μερικές ακόμη δεκαετίες από τους Ιταλούς και βέβαια τον Paganini. Έπειτα, η πρακτική της ατόνησε και χρησιμοποιήθηκε μόνο περιστασιακά και κατ'εξαίρεση. Ενδεικτικά αναφέρουμε τους παρακάτω συνθέτες, ξεκινώντας από την Ιταλία:

Marco Uccellini: *Tromba sordina per sonare con un violino, op.5* (1649).[75] Giovanni Maria Bononcini,[76] μαθητής του Uccellini. Giuseppe Colombi: *Scordatura a violino solo senza basso*. Carlo Ambrogio Lonati: *XII sonate a violino solo e basso* (1701). Attilio Ariosti:[77] στο έργο του *Lezioni per viola d'amore* (1724), παρουσιάζει ένα σύστημα scordatura, που επιτρέπει το παίξιμο στη viola d'amore με δαχτυλισμούς βιολιού.[78] Antonio Vivaldi: *La Cetra,* κοντσέρτο για βιολί op.9 αρ.6. Giuseppe Tartini: *Sonata Pastorale* (1734). Pietro Nardini: *Sonata Enigmatica* σε Φα, για σόλο βιολί. Emanuel Barbella: *Sérénade* για δύο βιολιά (μόνο το 1ο βιολί είναι σε scordatura). Antonio Lolli: Σονάτες αρ. l και 6 από τις *Six sonates pour violons op. 9* (ca.1785). Bartolomeo Campagnolli: έργο για βιολί: *L'illusion de la viole d'amour*. Nicolo Paganini (1782-1840): *Sonata a violino scordato, για σόλο βιολί και 2 βιολιά συνοδείας* (ca.1802)· Κοντσέρτο για βιολί, αρ.1 op.6, σε Μι ύφ. μείζονα (1816)· *I palpiti,* Εισαγωγή και παραλλαγές πάνω στο «Di tanti palpiti» από το *Tancredi* του Rossini, op.13 για βιολί και ορχήστρα (1819)· Εισαγωγή και παραλλαγές πάνω στο «Dal tuo stellato soglio» από το Mosè in Egitto του Rossini· *Il carnevale di Venezia*, σε Σι ύφ. μείζονα (1829), έργο στο οποίο όλες οι χορδές του βιολιού χορδίζονται ένα ημιτόνιο ψηλότερα.

Στις γερμανόφωνες χώρες η scordatura χρησιμοποιήθηκε αρκετά νωρίς τον 17ο αιώνα και συγκεκριμένα από τον Johann Erasmus Kindermann: *Canzoni, sonatae* (1653). Johann Heinrich Schmelzer: *Sonata à due violini verstimbt* σε Φα μείζονα· Σουίτα αρ.2 σε Ρε, για βιολί και κοντίνουο· *Balletae discordatae a 2* (ca.1673). Heinrich Ignaz Franz von Biber: *Sonatae Violino solo* (1681)· [*Ροζάριο*] για βιολί και κοντίνουο· *Harmonia artificioso-ariosa* (1696). Johann Pachelbel: *Sechs Verstimten Partien â 2. Violin nebst den Basso Continuo - Musikalische Ergötzung* (1691), για δύο βιολιά σε scordatura. Johann Joseph Vilsmayr: *Artificiosus Consentus Pro Camera,*[79] 6 Παρτίτες για βιολί (σόλο), εκ των οποίων οι παρτίτες II-V είναι σε scordatura. Nicolaus Adam Strungk, που εντυπωσίασε τον Arcangelo Corelli με το παίξιμό του σε scordatura.[80] Georg Philipp Telemann: *Concerto a tre, 2 violini discortati e 1 violone del Sgr. Melante* σε Λα μείζονα, TWV 43:A7. Johann Sebastian Bach: Τρίο σονάτα BWV 1038, για βιολί και φλάουτο· Σουίτα αρ.5, BWV 1011, για βιολοντσέλο.

---

[75] Stowell, *The Early Violin and Viola*, σ. 11.

[76] Bennett Lawrence E., «Bononcini (Buononcini) Giovanni Maria», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 6 Ιανουαρίου 2012), http://www.grovemusic.com.

[77] «Scordatura», Wikipedia (πρόσβαση 3 Οκτωβρίου 2011), http://en.wikipedia.org/wiki/Scordatura.

[78] Lindgren Lowell, «Ariosti, Attilio», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 6 Ιανουαρίου 2012), http://www.grovemusic.com.

[79] «Scordatura», Wikipedia και «Johann Joseph Vilsmayr», Wikipedia (πρόσβαση 19 Νοεμβρίου 2011), http://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Joseph_ Vilsmayr.

[80] Russell, «The Violin Scordatura», σ. 87.

Joseph Haydn: Συμφωνία αρ.60 - Finale και Συμφωνία αρ.67 - Trio (το βιολί II χορδίζει τη χορδή G σε F). Wolfgang A. Mozart: Κοντσέρτο για βιολί «*Adelaide*» σε Μι ύφ. μείζονα[81] και *Sinfonia concertante* για βιολί και βιόλα, επίσης σε Μι ύφ. μείζονα.[82]

Στην Τσεχία, και πιο συγκεκριμένα στο επισκοπικό παλάτι του Kroměříž, υπάρχει σημαντικότατη συλλογή από χειρόγραφα. Είκοσι έξι από τα έργα που εμπεριέχονται σε αυτά τα χειρόγραφα εκδόθηκαν πρόσφατα από τον Charles E. Brewer.[83] Μεταξύ αυτών και πέντε σονάτες για βιολί αγνώστων συνθετών, πιθανότατα όλες γραμμένες από τον ίδιο. Μία από τις σονάτες αυτές ζητά scordatura εν μέσω του έργου.[84]

Στην Αγγλία η χρήση της scordatura μαρτυρείται κυρίως από χειρόγραφα των Davis Mell, Thomas Baltzar, John Playford, και του Valentine Reading.

Από τους πρώτους συνθέτες στη Γαλλία ήταν ο Michel Corrette (1707-1795): *Premier Livre de Sonates a violon seul* (1727) και *L'Ecole d'Orphée* (1738). Άλλοι συνθέτες: Jean Le Maire: *Σονάτα αρ. 1* (1739).[85] De Tremais: 6 Σονάτες *discordées* για βιολί και μπάσο op. 4 (ca.1740), από τις οποίες σε scordatura είναι οι σονάτες II, IV, VI.[86] Isidore Bertheaume: *Oeuvre II* (op. 2), Σονάτα για βιολί και βιολί συνοδείας *«dans le stile de Lolly»* σε ρε (1786) και Σονάτα αρ. 2, op. 4, σε φα (1787). Michel Woldemar: *Sonates fantomagiques* «Η σκιά του Lolli», για βιολί και κοντίνουο (ca.1802).

3β.2. Η scordatura στα έργα του Biber και των σύγχρονών του.

Ο Biber ήταν ο συνθέτης που όχι μόνο χρησιμοποίησε περιστασιακά ή για λόγους μόδας τη scordatura αλλά έκανε ευρεία χρήση της. Επωφελούμενος των δεξιοτεχνικών του δυνατοτήτων στο βιολί, έδωσε στη scordatura μία άλλη διάσταση και πήγε ουσιαστικά πολύ πιο πέρα από οποιονδήποτε άλλο συνθέτη. Έχοντας μείνει στο Kroměříž μέχρι το 1670 πρέπει να έλαβε γνώση των σονάτων για βιολί *Unarum Fidium* (1664) του μεγαλύτερού του σε ηλικία και πολύ πετυχημένου στη Βιέννη βιολιστή και συνθέτη Johann Heinrich Schmelzer.[87] Είναι επίσης πολύ πιθανό τα χρόνια αυτά να άκουσε ή και να μελέτησε παρτιτούρες έργων γραμμένα σε scordatura.

---

[81] Russell, «The Violin Scordatura», σσ. 88, 94.

[82] «Scordatura», Wikipedia.

[83] Βλ. και στο κεφάλαιο 3β.2.

[84] Ο Brewer βρίσκει πολλά κοινά σημεία στις σονάτες αυτές και τις *Sonatae unarum fidium* (1664) του Johann Heinrich Schmelzer. Ο δε Peter Wollny προτείνει ότι πρόκειται ενδεχομένως για μία δεύτερη και ανέκδοτη συλλογή σονάτων του ίδιου συνθέτη, βλ. στο: Wollny Peter, «Solo Compositions for Violin and Viola da Gamba with Basso Continuo from the Collection of Prince-Bishop Carl Liechtenstein-Castelcorn at Kroměříž. Edited by Charles E. Brewer. Recent Researches in the Music of the Baroque Era, 82, Madison: A-R Editions, 1997», *Journal of Seventeenth-Century Music* 5 (1999), http://www.sscm-jscm.org/v5/no1/wollny.html, παρ. 2.2.

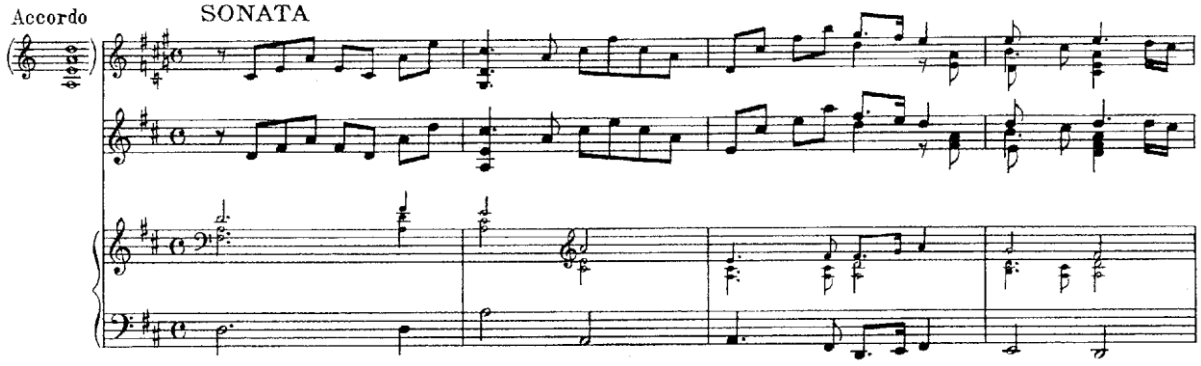
[85] Boyden/Stowell, «Scordatura».

[86] Russell, «The Violin Scordatura», σ. 90.

[87] Brewer, *The Instrumental Music of Biber,* σ. 138.

Γνωρίζουμε πως ο Schmelzer, τα έτη 1668-1680, διατηρούσε αλληλογραφία με τον επίσκοπο-πρίγκιπα Carl Liechtenstein-Castelkorno,[88] που ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για έργα σε scordatura και μάλιστα για 2 ή 3 βιολιά και κοντίνουο. Το 1673 ο Schmelzer του απαντά σε αλληλογραφία τους ότι του «στέλνει τη σονάτα για 2 βιολιά» και ότι «παρά τα διάφορα εμπόδια ... κι άλλα έργα θα ακολουθήσουν». Πρέπει να πρόκειται για τη *Sonata à due violini verstimbt* σε Φα μείζονα.[89]

Ένα άλλο έργο του Schmelzer που περιλαμβάνει scordatura είναι και η *σουίτα σε Ρε μείζονα* για βιολί και κοντίνουο (η έκδοση DTÖ την παρουσιάζει ως δύο σουίτες, η κάθε μία σε Ρε μείζονα), δε γνωρίζουμε όμως αν γράφτηκε πριν ή μετά τη σονάτα για 2 βιολιά. Τα μέρη της πρώτης σουίτας είναι: *Allemande, Courante Sonata,* από τα οποία μόνο η έντεκα μέτρων *Sonata* είναι σε scordatura **A-e-a-d'** (παρ. 3.1), ενώ η δεύτερη που είναι ολόκληρη στο ίδιο χόρδισμα **A-e-a-d',** περιλαμβάνει τα μέρη: *Aria, Gigue,* [*Aria*], *Gallina, Gigue.*



Παράδειγμα 3.1: τα πρώτα μέτρα της *Sonata* από τη *σουίτα* του Schmelzer[90]

Καθώς υπάρχουν αμφιβολίες για το αν πρόκειται για ένα ενιαίο έργο ή για δύο διαφορετικά, μόνο η μελέτη του χειρόγραφου θα μπορούσε ενδεχομένως να επιτρέψει την επιβεβαίωση ή την απόρριψη αυτής της υπόθεσης.

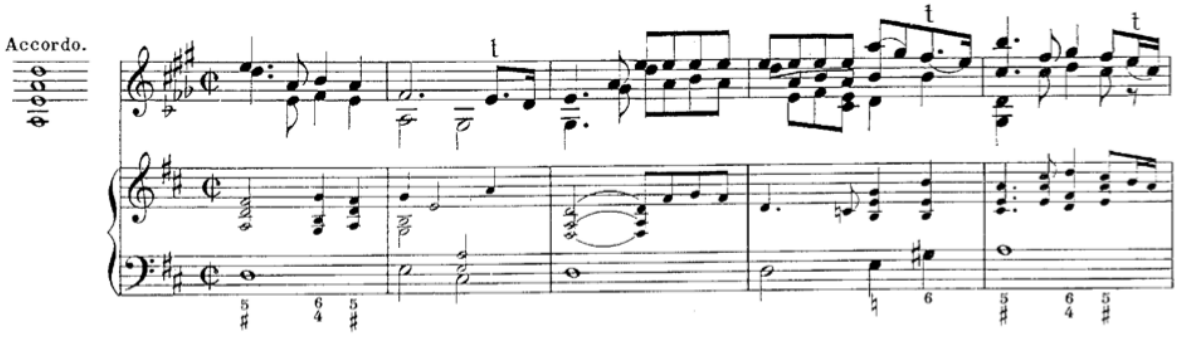
Ίσως δεν είναι απλή σύμπτωση το ότι το 1681 εκδόθηκαν οχτώ σονάτες για βιολί και ενάριθμο μπάσο του Biber με τον τίτλο *Sonatae Violino solo.* Από αυτές οι *IV* και *VI* είναι σε scordatura. Η *Sonata IV* είναι γραμμένη στην ίδια ακριβώς scordatura (**A-e-a-d'**) και τονικότητα με τη *σουίτα* του Schmelzer. Έχει όμως (όπως και όλα τα έργα της συλλογής) πολύ διαφορετική δομή και ύφος από αυτήν. Περιλαμβάνει: [*Εισαγωγή* και *Presto*] (παρ. 3.2), *Gigue, Double* και *Double 2, Adagio, Aria* (σε μέτρο ¢) και *Variatio 1, 2* και *3, Finale* (σε μέτρο C).

---

[88] Brewer, *The Instrumental Music of Biber,* σσ. 139-140.

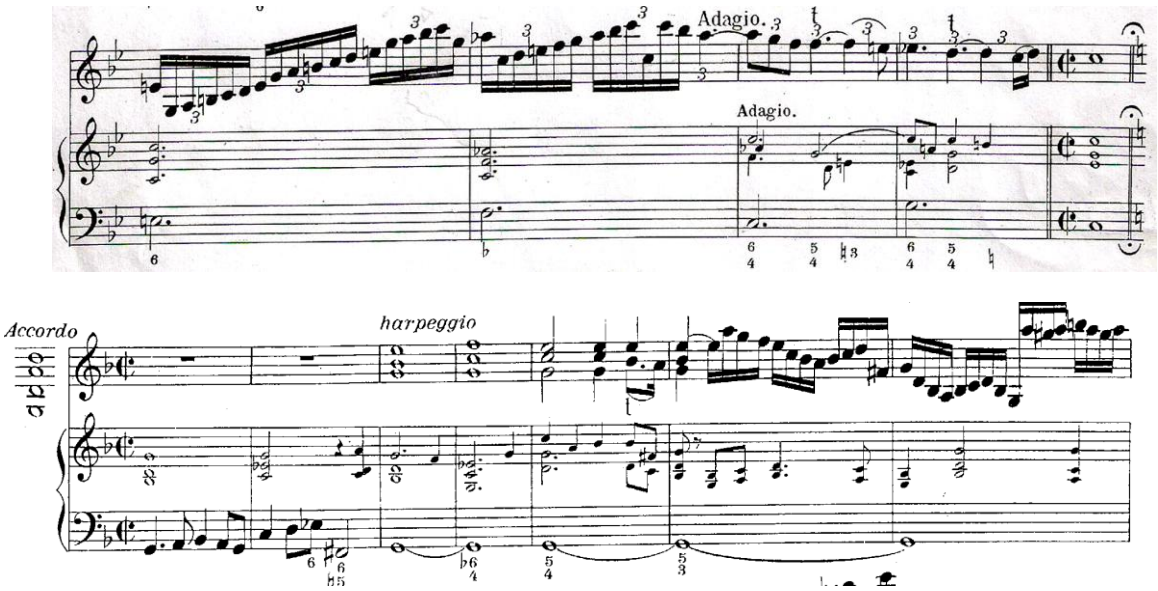
[89] Χορδίσματα των βιολιών: 1ο βιολί **C-g-c'-f'** και 2ο βιολί **F-c-g-c'.**

[90] Johann Heinrich Schmelzer, *Violinsonaten Handschriftlicher Überlieferung,* (επιμ.) Erich Schenk (Wien: D.T.Ö, 1958), σ. 91.



Παράδειγμα 3.2: η αρχή της *Sonata IV* του Biber[91]

Η *Sonata VI* είναι σε ντο ελάσσονα (με οπλισμό 2 υφέσεις και σε μέτρο ¢). Στο εισαγωγικό μέρος και στην *Passacaglia* που ακολουθεί (σε μέτρο 3/1), το χόρδισμα του βιολιού είναι κανονικό : **G-d-a-e**'. Στην κορώνα κατάληξης και στα επόμενα 2 μέτρα παύσης του βιολιού, ο συνθέτης ζητά χόρδισμα **G-d-a-d'** δηλαδή άμεσο κατέβασμα της χορδής e' στη νότα d'. Αλλάζει επίσης ο οπλισμός και ενώ υπήρχαν δύο υφέσεις υπάρχει πλέον μόνο μία (παρ. 3.3). Το έργο συνεχίζει (σε ¢) με *Adagio, Gavotte, Adagio, Allegro* (σε 6/4), *Adagio.*



Παράδειγμα 3.3 από τη *Sonata VI*[92]

Φαίνεται πως από το 1670 και μετά, η scordatura είχε όλο και μεγαλύτερη απήχηση στην κεντρική Ευρώπη. Στη σημαντική συλλογή έργων που βρίσκεται στο Kroměříž της Τσεχίας, εκτός από τις 7 εκ των 8 σονάτων του Biber του 1681 και τη *Sonata à due violini verstimbt* του Schmelzer, υπάρχουν και έργα ανώνυμων συνθετών. Από αυτά το ένα είναι για

[91] Biber Heinrich Ignaz Franz, *Acht violinsonaten* (Graz: D.T.Ö, 1959), σ. 36.

[92] Biber, *Acht violinsonaten*, σσ. 53-4.

βιολί σε scordatura και άλλα δύο για σόλο βιόλα ντα γκάμπα (*Sonatina â Viola de Gamba aût Violino Solo* καθώς και μία *Aria*). Η *Sonatina*, που είναι τεχνικά απαιτητικό έργο, παρουσιάζει αυτόν τον τίτλο διότι εμφανίζεται στην ίδια συλλογή και ως μεταγραφή για βιολί σε scordatura. Ίσως πρόκειται για έργα του Augustinus Kertzinger (†1678), που εργάστηκε στην Πράγα και αργότερα στη Βιέννη (άλλα έργα του υπάρχουν στην ίδια συλλογή) και τα οποία παίχτηκαν στη γκάμπα από τον Biber.[93] Ο Charles Brewer υποθέτει ότι υπάρχει τεχνική αλληλεπίδραση βιόλας ντα γκάμπα και βιολιού που επηρέασε τους Schmelzer και Biber στο να συνθέσουν έργα για βιολί σε πιο εξειδικευμένη και περίπλοκη scordatura.

Στην τελευταία δεκαετία του αιώνα, ο Johann Pachelbel δημοσίευσε το έργο του *Musicalische Ergötzung* στη Νυρεμβέργη της νότιας Γερμανίας (κατά τον Johann Mattheson ήδη από το 1691), το οποίο περιλαμβάνει *6 παρτίτες* για βιολί σε scordatura και είχε εκπαιδευτικό χαρακτήρα.[94] Το 1696 ο Biber εξέδωσε κι αυτός με τη σειρά του την *Harmonia artificioso-ariosa*, την τελευταία του συλλογή με έργα σε scordatura. Κατά τον Brewer, από τη σελίδα αφιέρωσης του έργου του Biber στον αρχιεπίσκοπο Johann Ernst, φαίνεται καθαρά ότι ο αρχιεπίσκοπος δεν είχε ιδιαίτερη αδυναμία στην οργανική μουσική. Έτσι ο συνθέτης εκφράζει την ελπίδα του ότι το έργο του θα τύχει εκτίμησης από τον προστάτη του. Λόγω της γενικότερης στάσης του αρχιεπίσκοπου φαίνεται περίεργο ότι το συγκεκριμένο έργο περιλαμβάνει *7 Partie* ή *παρτίτες* για δύο σόλο έγχορδα όργανα (κυρίως δύο βιολιά), σε scordatura και μπάσο. Είναι πολύ πιθανό ότι ο Biber γνώριζε την ύπαρξη των παρτίτων του Pachelbel και να θέλησε να αποδείξει, με την *Harmonia artificioso-ariosa*, ότι εκείνος ήταν ο πραγματικός δάσκαλος της scordatura. Το έργο του αυτό πάντως πρέπει να είχε μεγάλη απήχηση αφού επανεκδόθηκε το 1712.[95]

Τα παραπάνω, όπως και τα όσα ειπώθηκαν στο κεφάλαιο 3β.1. περί συνθετών που έγραψαν σε scordatura, δε σημαίνουν πως η scordatura είχε μονάχα οπαδούς. Χαρακτηριστικό παράδειγμα επίκρισής της είναι το κείμενο παρουσίασης του έργου *Hortulus Chelicus, uni violino*, από το βιολιστή και συνθέτη Johann Jacob Walther (1688) που συμβουλεύει «τους Αφοσιωμένους Λάτρεις του Βιολιού ... [ότι] το βιολί [πρέπει] να είναι πάντα εξοπλισμένο με τέσσερις μάλλον άψογες χορδές. Διατηρώντας το χόρδισμα σε διαστήματα πεμπτών μπορούν κατά συνήθεια να χρησιμοποιούν το δοξάρι με τέτοιο τρόπο ώστε με σταθερές και ευχάριστες δοξαριές, καθαρή αγνότητα και ευχάριστη μελωδία, να γοητεύουν το πλησίον μουσικό κοινό», ενώ σε ιδιαίτερα έντονο τόνο συνεχίζει: «παρά να το προσβάλλουν με την αποπροσανατολίζουσα ταχύτητα του δοξαριού και δάχτυλα που πηδούν

[93] Brewer, *Solo compositions*, σσ. ix, xi-xii.

[94] «Musicalische_Ergötzung», Wikipedia (πρόσβαση 19 Νοεμβρίου 2011), http://en.wikipedia.org/wiki/Musicalische_Ergötzung και Brewer, *The Instrumental Music of Biber*, σσ. 333-5.

[95] Brewer, *The Instrumental Music of Biber*, σσ. 327-9.

πάνω-κάτω και τρέχουν επί του βιολιού, αλλάζοντας το χόρδισμα στις ευθείες και διασταυρωμένες χορδές, όπως λένε, ή κάνοντας να τρίζουν δύο ή περισσότερες διαστρεβλωμένες χορδές του βιολιού μέχρι εμετού».[96] Είναι προφανές ότι εξαπέλυε αιχμές εναντίον του σύγχρονού του Biber που πιθανώς να είχε, μόνο λίγο καιρό νωρίτερα, παρουσιάσει σε συναυλίες του τα *Μυστήρια* του Ροζαρίου, πρωτοφανή κύκλο έργων σε scordatura. Η εξέταση τα έργων αυτών θα γίνει λεπτομερώς στα κεφάλαια 4-6.

3β.3. Σονάτα vs παρτίτα στα έργα για βιολί του 1681 και για δύο σόλο έγχορδα του 1696.

Ας δούμε τώρα πιο αναλυτικά τα προαναφερθέντα (βλ. 3β.2.) έργα του Biber που είναι γραμμένα για 1 ή 2 σόλο έγχορδα όργανα και ενάριθμο μπάσο. Στη συλλογή *Sonatae, Violino Solo* του 1681 τα επί μέρους έργα αναγράφονται ως *Sonata I, Sonata II* κ.ο.κ., ενώ στην *Harmonia artificioso-ariosa Diversimode accordata* του 1696, τα επί μέρους έργα αναγράφονται ως *Partia I, Partia II* κλπ.

Όπως ήδη είδαμε, από τις σονάτες για βιολί, σε scordatura είναι ολόκληρη η *IV* και μέρος της *VI* (η scordatura της παρεμβάλλεται στην πορεία του έργου).[97] Τα χορδίσματα και οι τονικότητες των σονάτων δίνονται στον Πίνακα 1:

Πίνακας 1 *Sonatae, Violino Solo* (1681)

Sonata I	G-d-a-e’	Λα μείζονα
Sonata II	G-d-a-e’	ρε ελάσσονα
Sonata III	G-d-a-e’	Φα μείζονα
Sonata IV	**A-e-a-d’**	Ρε μείζονα
Sonata V	G-d-a-e’	μι ελάσσονα
Sonata VI	G-d-a-e’ και μετέπειτα **G-d-a-d’**	ντο ελάσσονα
Sonata VII	G-d-a-e’	Σολ μείζονα
Sonata VIII	G-d-a-e’	Λα μείζονα

Όσον αφορά την *Harmonia artificioso-ariosa*, οι *Partie I, II, III* και *VI* είναι για δύο βιολιά, η *IV* για βιολί και βιόλα και η *VII* για δύο viole d’amore. Ολες είναι σε scordatura,

[96] Κείμενο «ADVICE *to the Devoted Lovers of the Violin*» (Πρόλογος μεταφρασμένος από τα λατινικά) στο Johanne Jacobo Walthero, *Hortulus Chelicus, uni Violino* [& Bc.], Mainz 1688, (αναστατική έκδ. Utrecht: Musica Repartita, 1997).

[97] Στη σελίδα αυτή οι σονάτες και παρτίτες σε scordatura σημειώνονται με έντονη γραφή.

εκτός της *VI*. Τα χορδίσματα και οι τονικότητες των παρτίτων δίνονται στον Πίνακα 2:

Πίνακας 2. *Harmonia artificioso-ariosa* (1696)

Partia I	**A-e-a-d'** και για τα δύο βιολιά	Ρε μείζονα
Partia II	**H-f#-h-d'** και για τα δύο βιολιά	σι ελάσσονα
Partia III	**A-e-a-e'** και για τα δύο βιολιά	Λα μείζονα
Partia IV	**Eb-B-eb-b** για τη βιόλα και **B-eb-b-e'b** για το βιολί	Μιb μείζονα
Partia V	**G-d-a-d'** και για τα δύο βιολιά	σολ ελάσσονα
Partia VI	G-d-a-e' και για τα δύο βιολιά	Ρε μείζονα
Partia VII	**C-G-c-eb-g-c'** και για τις δύο viole d'amore	ντο ελάσσονα

Ένα κοινό χαρακτηριστικό των δύο συλλογών είναι ότι περιλαμβάνουν πολλά μέρη σε μορφή παραλλαγών (αναγραφόμενες κυρίως ως *Variatio*), με αποκορύφωμα την *Partia VI* που παρουσιάζει 13 παραλλαγές πάνω στην *Aria* που προηγείται.

Πιο αναλυτικά, στα έργα του 1681 ο όρος *Sonata* δε κάνει ποτέ την εμφάνισή του σε κάποιο μέρος αλλά χρησιμοποιείται μόνο στους αρχικούς τίτλους τους. Κανένα από τα έργα δεν ξεκινά με κάποια ένδειξη χαρακτηρισμού, εκτός της *Sonata III* που γράφει *Adagio*. Πρόκειται για ενιαία έργα με επιμέρους τμήματα που διαδέχονται το ένα το άλλο και παρουσιάζουν συχνές μετρικές αλλαγές. Από άποψη δομής, θυμίζουν έντονα τις *Sonatae Unarum Fidium* για βιολί του Schmelzer, αλλά οι τεχνικές απαιτήσεις από το όργανο είναι ακόμη πιο μεγάλες στο Biber. Η χρήση του ισοκράτη στο μπάσο (συχνά στα εισαγωγικά και τελικά τμήματα των έργων) δίνει στο βιολί την πρωτοβουλία και την απαιτούμενη ελευθερία ώστε να εκφραστεί εν μέσω δεξιοτεχνίας και γρήγορων περασμάτων.

Οι *Sonatae, Violino Solo* αποτελούνται από τα εξής τμήματα σε αλφαβητική σειρά: *Aria* (μόνο η *I* και η *VI* δεν περιέχουν *Aria*), *Ciacona, Double, Finale, Gavotte, Gigue, Passacaglia, Sarabanda, Variatio* και από μία πληθώρα άλλων τμημάτων που δηλώνουν κυρίως χαρακτήρα και φέρουν τις ενδείξεις: *Adagio, Allegro, Grave, Presto, Più Presto.* Κάποια επιμέρους τμήματα των έργων, ενώ δηλώνονται διαφορετικά, είναι στην ουσία χοροί. Για παράδειγμα, τα μέρη *Variatio* και *Presto* της *Sonata I* είναι μία *Passacaglia,* η *Aria* της *Sonata II* είναι *Allamande,* το τελευταίο *Grave* της *Sonata III* είναι *Ciacona,* το τελευταίο *Presto* της *V* είναι *Gigue*. Από την άποψη των αλλαγών τονικότητας, οι *Sonate III, VI, VII* και *VIII*, έχουν να επιδείξουν αρμονικές αλλαγές προς διάφορα τονικά κέντρα και μερικές φορές σε μεγάλη πυκνότητα (π.χ. *III* και *VIII*).

Οι παρτίτες από τη μεριά τους ξεκινούν πάντα με κάποια ένδειξη η οποία είναι: *Sonata* για τις *Partia I* και *IV, Praeludium* για τις *Partia II, III, VI* και *VII* και *Intrada* για την *Partia*

V. Η *Sonata* κατέχει στα έργα αυτά μόνο τη θέση εισαγωγικού μέρους. Στη συνέχεια της κάθε *Partia* συναντούμε χωριστά μέρη που είναι στην πλειονότητά τους χοροί. Μόνη εξαίρεση η *Partia VI* τα μέρη της οποίας είναι: *Praeludium (Adagio* και *Allegro), Aria* και *Variatio I-IX, [Variatio] X (Adagio), [Variatio] XI (Adagio), [Variatio] XII (Allegro), [Variatio] XIII, Finale (Adagio)*. Στην όγδοη παραλλαγή το μπάσο έχει πρωτεύοντα ρόλο.

Η συλλογή του 1696 περιλαμβάνει τα εξής μέρη: *Allamande, Amener, Aria, Arietta Variata, Balletto, Canario, Ciacona, Finale, Gigue, Intrada, Passacaglia, Pollicinello, Praeludium, Sarabande, Trezza, Variatio*. Οι ενδείξεις *Adagio, Allegro, Grave* κλπ. υφίστανται κι εδώ. Σε κάθε έργο της συλλογής η τονικότητα παραμένει ίδια σε όλα τα μέρη προσδίδοντάς τους συνοχή. Μοναδική εξαίρεση το σύντομο πέρασμα, στα μέρη *Aria* και *Trezza* της *Partia VII*, από τη ντο ελάσσονα στη Λαb μείζονα. Τέλος, η δεξιοτεχνία στα δύο σόλο όργανα κάνει κι εδώ έντονη την παρουσία της.

Συνοψίζοντας για τις δύο παραπάνω συλλογές, οι κύριες διαφορές μεταξύ των επιμέρους έργων που δηλώνονται στο Biber ως *Sonata* ή *Partia (Παρτίτα)* είναι:

- όταν ο όρος *Sonata* κατέχει θέση τίτλου αφορά ολόκληρο το έργο, ενώ όταν κατέχει θέση πρώτου μέρους στο έργο πρόκειται για εισαγωγή σε μία *Partia*,

- η *Σονάτα* αποτελείται από πολλά αλληλένδετα τμήματα εκ των οποίων μερικά είναι χοροί, είτε δηλώνονται έτσι είτε όχι, ενώ η *Παρτίτα* αποτελείται από ξεχωριστά ετερογενή μέρη, χορούς στην πλειοψηφία τους (που δηλώνονται με το όνομά τους) και άλλα που δεν είναι χοροί.

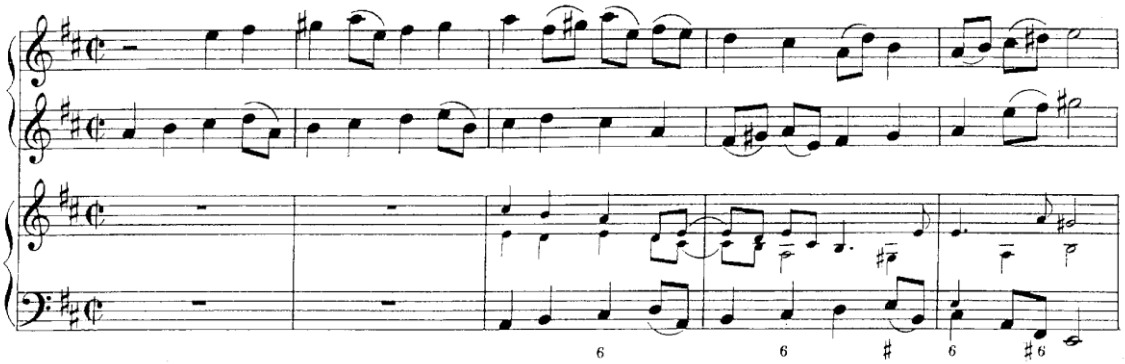
- η *Σονάτα* παρουσιάζει αλλαγές τονικότητας ή παρεκκλίσεις προς άλλα τονικά κέντρα ενώ η *Παρτίτα* κινείται αρμονικά στα πλαίσια τονικής-δεσπόζουσας ή ελάσσονας-σχετικής μείζονας.

Στα ίδια συμπεράσματα θα καταλήξουμε αν εξετάσουμε τις *12 Sonatae* της συλλογής *Fidicinium sacro-profanum* (1683), γραμμένες για 1 ή 2 βιολιά, 2 βιόλες και ενάριθμο μπάσο και τις *6 Pars* της *Mensa Sonora seu musica instrumentalis* (1680), γραμμένες για βιολί, δύο βιόλες και ενάριθμο μπάσο.[98]

Ένα ιδιαίτερο παράδειγμα έργου από τη συλλογή του 1681 είναι και η *Sonata VIII* σε Λα μείζονα, που ενώ δεν είναι σε scordatura, όπως την ορίσαμε στο κεφάλαιο 2α., έχει την ιδιοτυπία να παρουσιάζει από την αρχή ως το τέλος δύο πεντάγραμμα για το βιολί, σα να πρόκειται για δύο όργανα. Προσεκτική παρατήρηση και μουσική πρακτική θα οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι είναι γραμμένη μόνο για ένα βιολί και ότι είναι δυνατό να παιχτεί από ένα μουσικό (παρ. 3.4).

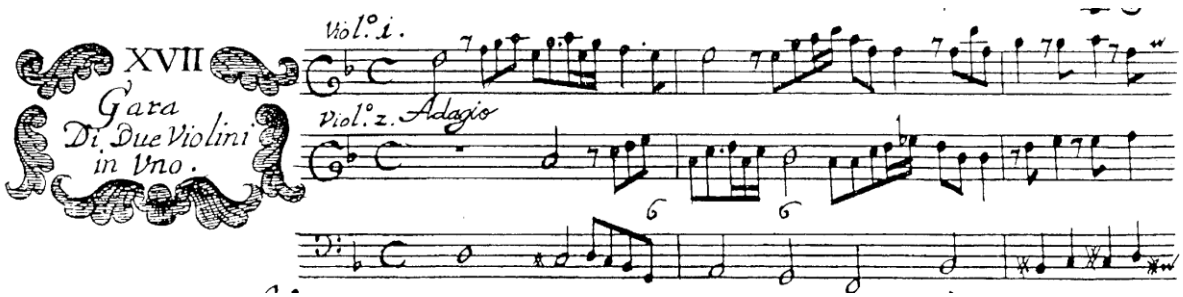
---

[98] Ο Pascal, χωρίς αιτιολόγηση, εντάσσει τις *Sonatae Violino solo* στις σουίτες. Ίσως το κάνει λόγω του ότι περιέχουν και χορούς: Pascal Pierre, «Τά μουσικά ἐγκύκλια: L'oeuvre instrumentale imprimée de Heinrich Ignaz Franz von Biber», *Revue de Musicologie* 91 (2005), σ. 34.



Παράδειγμα 3.4 από τη *Sonata VIII* (1681) του Biber (τα πρώτα μέτρα)[99]

Κάτι ανάλογο απαντάται και στον Johann Jacob Walther στη [*σονάτα*] *XVII, Gara Di Due Violini in V[ioli]no* σε ρε ελάσ. του 1688. Στο εισαγωγικό *Adagio* έδωσε κι εκείνος «ξεχωριστό ρόλο» στα υποτιθέμενα δύο βιολιά εκτυπώνοντας *βιολί 1* και *βιολί 2* (παρ. 3.5).



Παράδειγμα 3.5 από τη [*Σονάτα*] *XVII* στο *Hortulus Chelicus* (1688) του J. J. Walther (τα πρώτα μέτρα)[100]

Αξίζει να παρουσιαστεί, έστω και σύντομα, η *Partia IV* του 1696 για βιολί και βιόλα σε scordatura, του Biber. Το έργο ξεκινά με μέρος *Sonata* μέσα στο οποίο υπάρχει εναλλαγή δύο αργών και ενός γρήγορου τμημάτων: *Adagio, Allegro* σε 6/4 (που παραπέμπει σε *gigue*), *Adagio* (κάτι το οποίο κάνει ο συνθέτης και στην *παρτίτα I*: *Adagio, Presto, Adagio*). Στο εισαγωγικό *Adagio* και τα πρώτα 12 μέτρα του *Allegro,* τα δύο πρώτα πεντάγραμμα είναι σε scordatura και οι αλλοιώσεις αφορούν μόνο τις νότες στις οποίες αντιστοιχούν. Στα δύο επόμενα πεντάγραμμα, που πρόσθεσε ο εκδότης, δίνονται οι νότες όπως ακούγονται στην πραγματικότητα. Από τα δύο πεντάγραμμα του *Basso,* εκείνο που έχει αρίθμηση και είναι σε κλειδί φα είναι του συνθέτη, ενώ το άλλο, με τις τρίφωνες συγχορδίες, του εκδότη (στην αρχή του *allegro* το *Basso* έχει παύσεις) (παρ. 3.6). Τα υπόλοιπα μέρη της παρτίτας αυτής είναι διμερείς χοροί και με επαναλήψεις (δηλαδή με δομή AA, BB): *Allamande, Trezza (presto), Aria, Canario, Gigue (presto)* και ένα τετράμετρο καταληκτικό *Pollicinello (presto).*

[99] Biber, *Acht violinsonaten*, σ. 65.

[100] Walthero, *Hortulus Chelicus*, σ. 71.

SONATA

Accord

Adagio

Violino

Viola di braccio

Violino

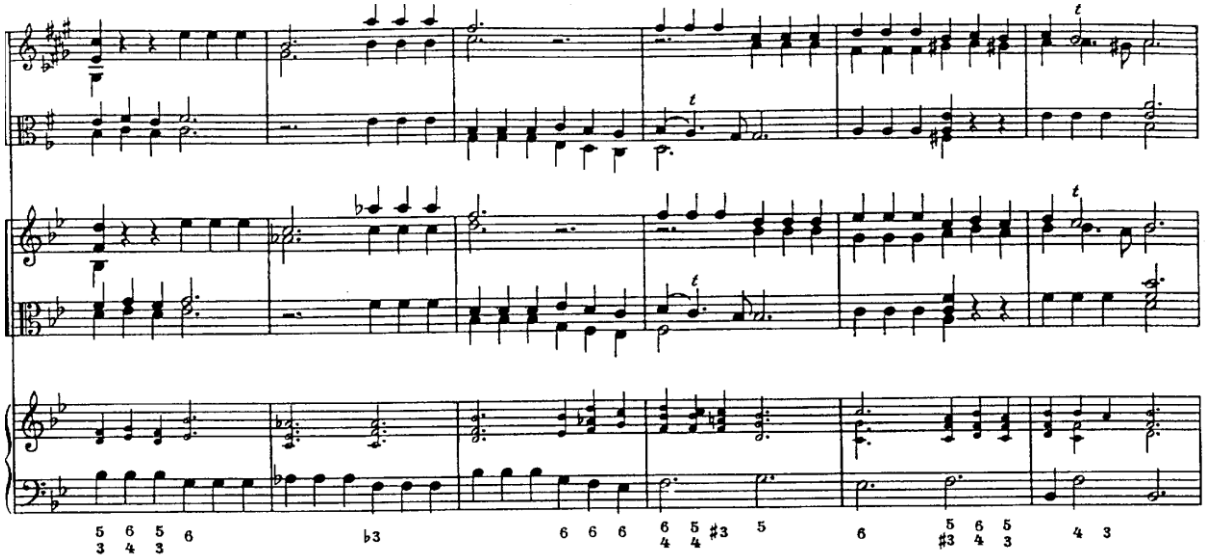
Viola di braccio

Adagio

Basso

Allegro

Allegro



Παράδειγμα 3.6 από την *Partia IV* της *Harmonia artificioso ariosa*, μέτρα 1-22[101]

[101] Heinrich Ignaz Franz Biber, *Harmonia artificioso-ariosa, diversimode accordata* (Wien: DTÖ, 1956).

4. ROSARIUM ΚΑΙ ΡΟΖΑΡΙΟ

4α. Η θρησκευτική πρακτική του Rosarium.

Ο Heinrich Biber συνέθεσε πολυάριθμα θρησκευτικά έργα κατά τη διάρκεια της καριέρας του, πολλά από τα οποία ήταν για μεγάλα μουσικά σύνολα. Από αυτά που γράφτηκαν για μικρότερα σύνολα (μουσικής δωματίου), ξεχωρίζει ένας κύκλος δεκαέξι έργων για βιολί και ενάριθμο μπάσο, τα περισσότερα από τα οποία είναι γραμμένα σε scordatura. Ο κύκλος αυτός είναι άμεσα συνδεδεμένος με αυτό που ονομάζουμε Μυστήρια του *Rosarium* και θα τον αποκαλούμε, στα πλαίσια αυτής της εργασίας, Ροζάριο.[102]

Ο λατινικός όρος *Rosarium* σημαίνει κήπος ρόδων ή γκιρλάντα ρόδων. Στην καθολική εκκλησία τα Μυστήρια του Rosarium είναι μία λατρευτική παράδοση σχετική με τη ζωή της Παρθένου Μαρίας (το τριαντάφυλλο συμβολίζει την Παναγία) και τα σημαντικότερα γεγονότα της ζωής του Χριστού. Η προφορική παράδοση αναφέρει ότι το 1208 στην πόλη Prouille της νότιας Γαλλίας εμφανίστηκε η Παναγία στον Άγιο Δομίνικο και του δίδαξε το Rosarium. Στη συνέχεια εκείνος ίδρυσε το Τάγμα των Δομινικανών κι έγινε ο πρωτεργάτης της διάδοσης των Μυστηρίων στο δυτικό χριστιανικό κόσμο. Το Rosarium αποτέλεσε για αιώνες το κέντρο της διδασκαλίας του Τάγματος.[103]

Ο Πάπας Πίος ο 5^{ος}, μόλις 2 έτη μετά τη νίκη των Χριστιανών επί των Τούρκων στη ναυμαχία του Lepanto το 1571, καθιέρωσε στο Ρωμαιοκαθολικό λειτουργικό ημερολόγιο την 7^{η} Οκτώβρη ως μέρα γιορτής των Μυστηρίων. Πρόκειται για την απόδοση ευχαριστιών στην Παναγία που, κατά τη Ρωμαιοκαθολική εκκλησία, εισάκουσε τις θερμές προσευχές της «Αδελφότητας του Rosarium» για τη νίκη. Η πολύ κρίσιμη αυτή για την Ευρώπη νίκη ενίσχυσε το επιχείρημα της Ρώμης πως η Καθολική εκκλησία ήταν ο κοινός παράγοντας για την επίτευξη ειρήνης στον κόσμο και τη σωτηρία όλης της ανθρωπότητας δια μέσου του Χριστού. Η επίσημη καθιέρωση του Rosarium και η απήχηση που είχε στους πιστούς για τους επόμενους αιώνες εξυπηρετούσε το στόχο αυτό της Ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας.[104]

Τα Μυστήρια μέχρι και τον 20^{ο} αιώνα ήταν δεκαπέντε και χωρίζονταν σε τρεις ενότητες των πέντε: σε Χαρμόσυνα, Οδυνηρά και Δοξαστικά. Μόλις το 2002 ο Πάπας Ιωάννης

---

[102] Τα έργα του Ροζαρίου θα αποκαλούνται και *Μυστήρια* ενώ ο όρος Μυστήρια (του Rosarium) θα διατηρήσει μόνο τη θρησκευτική έννοια. Επίσης θα συναντήσουμε και τον όρο ροζάριο που αντιστοιχεί στο «κομποσχοίνι».

[103] «Rosary», Wikipedia (πρόσβαση 19 Νοεμβρίου 2012), http://en.wikipedia.org/wiki/Rosary.

[104] Mitchell Nathan D., *The Mystery of the Rosary: Marian Devotion and the Reinvention of Catholicism* (New York: New York University Press, 2009), σσ. 22, 63.

Παύλος ο 2ος ανακοίνωσε την προσθήκη πέντε ακόμη Μυστηρίων, τα λεγόμενα Φωτεινά. Έτσι σήμερα φτάνουν τον αριθμό των είκοσι.

Ας δούμε ποια είναι τα είκοσι Μυστήρια:

Χαρμόσυνα

1. Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου.
2. Η επίσκεψη της Μαρίας στην Ελισάβετ.
3. Η Γέννηση του Χριστού.
4. Η Υπαπαντή.
5. Ο δωδεκάχρονος Ιησούς στο Ναό.

Φωτεινά

1. Η Βάπτιση του Χριστού στον Ιορδάνη ποταμό.
2. Ο Γάμος της Κανά.
3. Η αναγγελία από τον Ιησού της Βασιλείας του Θεού.
4. Η Μεταμόρφωση του Κυρίου.
5. Ο Μυστικός Δείπνος (και η καθιέρωση της Θείας Ευχαριστίας).

Οδυνηρά

1. Η αγωνία του Ιησού στο Όρος των ελαιών.
2. Η μαστίγωση του Χριστού.
3. Η στεφάνωσή του με αγκάθινο στεφάνι.
4. Η μεταφορά του Σταυρού στο Γολγοθά.
5. Η Σταύρωση.

Δοξαστικά

1. Η Ανάσταση του Κυρίου.
2. Η Ανάληψη.
3. Η Πεντηκοστή.
4. Η Κοίμηση της Θεοτόκου.
5. Η Στέψη της Παρθένου Μαρίας.

Κάθε Μυστήριο αποτελείται από μία σειρά προσευχών που λέγονται *δεκάδες*. Κατά τη διάρκεια του εκάστοτε Μυστηρίου ο πιστός προσεύχεται κρατώντας το *ροζάριο* που κατέχει ρόλο ανάλογο του ορθόδοξου κομποσχοινιού. Το ροζάριο μπορεί να περιέχει πέντε δεκάδες

χανδρών (για πέντε Μυστήρια) ή και δεκαπέντε δεκάδες (για δεκαπέντε Μυστήρια, όπως το χρησιμοποιούν τα μέλη θρησκευτικών ταγμάτων). Οι δεκάδες χωρίζονται κάθε φορά από μία μεγαλύτερη χάνδρα. Το ροζάριο έχει στην άκρη του ένα μικρό τμήμα αποτελούμενο από το σταυρό, συνήθως μία μεγάλη χάντρα και τρεις μικρότερες.

Ξύλινο ροζάριο του 16^{ου} αιώνα που αποτελείται από πέντε δεκάδες.

Ο πιστός ξεκινά την προσευχή του Rosarium απαγγέλοντας το «Πιστεύω...» και κρατώντας στο χέρι του το σταυρό του ροζάριου. Όσο προχωρά σε άλλες προσευχές τόσο μετακινεί και τα δάχτυλά του στις χάνδρες. Στην πρώτη χάνδρα απαγγέλει το «Πάτερ ἡμῶν...», στις επόμενες τρεις το «Χαίρε Μαρία…» από μία φορά, που συμβολίζουν την πίστη, την ελπίδα και την ελεημοσύνη, και το «Δόξα Πατρί καί Υἱῷ...» στην επόμενη μεγάλη χάνδρα. Έπειτα περνά στο πρώτο Μυστήριο προσευχόμενος το «Πάτερ ἡμῶν...» στη μεγάλη χάνδρα, δέκα φορές το «Χαίρε Μαρία…» στις δέκα μικρές και τελειώνει με το «Δόξα Πατρί καί Υἱῷ...». Αυτή είναι η λεγόμενη πρώτη δεκάδα. Όταν συμπληρωθούν πέντε Μυστήρια, ο πιστός θα έχει προφέρει συνολικά 1+4+1+60=66 προσευχές (60=5x12). Μερικές φορές στη σύγχρονη πρακτική προστίθεται σε κάθε δεκάδα και η σύντομη προσευχή της Φατιμά. Κατά τον παραπάνω λοιπόν τρόπο ο πιστός διαλογίζεται το εκάστοτε επεισόδιο της ζωής της Παναγίας και του Χριστού. Οι δε χάνδρες του ροζάριου τον βοηθούν στο να συγκεντρώνει καλύτερα το πνεύμα του στο εκάστοτε Μυστήριο χωρίς να χρειάζεται να μετρά.

Άγιοι και μεγάλοι πατέρες της εκκλησίας όπως ο Padre Pio[105] εξήραν τη σημασία και τη δύναμη της νοερής προσευχής και του διαλογισμού. Ο ίδιος, λέγεται, ότι πολλές φορές τη μέρα προσευχόταν στην Παναγία έχοντας στην τσέπη του ένα ροζάριο.[106]

Ήδη από τα τέλη του 15^{ο} αιώνα εκτυπώθηκαν βιβλία όπως το «Ψαλτήριο της αγαπημένης μας Δέσποινας» που περιείχε δεκαπέντε ξυλογραφίες[107] - αναπαραστάσεις των

[105] Γεννημένος στην Ιταλία, ο Padre Pio (1887-1968) ανακηρύχθηκε άγιος από τον Πάπα Ιωάννη Παύλο Β' το 2002.

[106] «Devotion to St. Padre Pio», The Fatima Network (πρόσβαση 19 Νοεμβρίου 2012), http://www.fatima.org/essentials/whatucando/padrepio.asp.

[107] Mitchell, *The Mystery of the Rosary*, σ. 120.

δεκαπέντε Μυστηρίων. Τέτοια βιβλία απευθύνονταν σ' ένα αγράμματο συχνά κοινό, με στόχο την καλύτερη κατανόηση του μηνύματος των Μυστηρίων και το βαθύτερο στοχασμό του πιστού την ώρα πρακτικής του στο Rosarium.

Από το τελευταίο τέταρτο του 16ου αιώνα κι έπειτα, όταν πια είχε καταλαγιάσει η Αντιμεταρρύθμιση στη δυτική Ευρώπη, η θρησκευτική εικονογραφία και τέχνη γενικότερα, άρχισαν να απευθύνονται ευρύτερα στον απλό και φτωχό πιστό. Μπορεί η εκκλησία να μην υιοθέτησε ένα εκλαϊκευμένο λεξιλόγιο, άφησε όμως στην τέχνη τη δυνατότητα ν'αγγίξει τα λαϊκά στρώματα με τη θέα ζωγραφικών πινάκων. Οι πίνακες *Madonna* και *Madonna di Loreto* του μεγάλου Ιταλού ζωγράφου Caravaggio[108] αναδεικνύουν το έντονο ανθρώπινο στοιχείο της Παρθένου. Αυτό το στοιχείο, σε συνδυασμό με τη χωρίς λόγια αφύπνιση των αισθήσεων του θεατή, άφηνε ελεύθερο χώρο στη φαντασία και τη σκέψη του σε συνάρτηση με τα Μυστήρια. Ένας άλλος χαρακτηριστικός πίνακας του Caravaggio με τίτλο *Madonna del Rosario* παρουσιάζει την Παρθένο κρατώντας το μικρό Ιησού, να προστάζει κατά κάποιο τρόπο με το δάχτυλό της τον Άγιο Δομίνικο, που, κρατώντας από ένα ροζάριο στα δύο του χέρια, τα απλώνει προς άπορους ανθρώπους. Παράλληλα, εκείνοι μοιάζουν να ικετεύουν για τα όσα ο Άγιος Δομίνικος κρατεί. Δίπλα τους απεικονίζονται και άλλα πρόσωπα όπως άγιοι, ένας εύπορος και μία γυναίκα με το παιδί της. Ο καλλιτέχνης βάζοντας, θα λέγαμε, μέσα από αυτόν τον πίνακα σε ισότιμη θέση το φτωχό και τον πλούσιο, αφήνει να εννοηθεί ότι η Παναγία είναι η μεσολαβητής που ενώνει το ουράνιο και το γήινο και ότι για το Χριστό όλοι οι άνθρωποι είναι ίσοι.[109] Τέτοιες δυνατές αλλά και μη προφερόμενες με λόγια εικόνες δε μπορεί παρά να ενίσχυαν την πεποίθηση των τότε απλών πιστών πως η θρησκεία και η λατρεία της Μαρίας ήταν υπόθεση όλων και όχι μερικών μόνο χριστιανών.

4β.1. Ροζάριο, ο μουσικός κύκλος των *Μυστηρίων*.

Τα μουσικά έργα του Ροζαρίου έχουν σωθεί σε χειρόγραφο το οποίο δεν δημοσιεύτηκε από κάποιον εκδότη της εποχής, ούτε και φέρει σελίδα με τίτλο έργων, η οποία, αν ποτέ υπήρξε, φαίνεται ότι έχει χαθεί. Η απουσία της αρχικής σελίδας, δημιουργεί ερωτηματικά ως προς το όνομα και το είδος των έργων του Biber, τον ακριβή σκοπό σύνθεσής τους και τα όργανα που θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για το μπάσο. Σώζεται όμως, σε λατινική γλώσσα, μία αφιέρωση των έργων στο πρόσωπο του αρχιεπισκόπου Maximilian Gandolph, την οποία υπογράφει ο συνθέτης ως *Henr: Ignat: Francifius Biber*.[110]

Η αφιέρωση αυτή είναι ιδιαίτερα κολακευτική για τον αρχιεπίσκοπο, και με έντονα ρητορικό τρόπο αναφέρει ότι ο Χριστός και η Παναγία τον «τρέφουν» και τον «φωτίζουν»

---

[108] Mitchell, *The Mystery of the Rosary*, σσ. 40-2.

[109] Mitchell, *The Mystery of the Rosary*, προμετωπίδα και σσ. 63, 68.

[110] Για ολόκληρη την αφιέρωση βλ. στο Ευρετήριο 2.

και πως η Μαρία τον τιμά. Στο ίδιο κείμενο ο συνθέτης περιγράφει ότι η «τεσσάρων χορδών λύρα» του «έχει ετοιμασθεί, μαζί με το ενάριθμο μπάσο, για δεκαπέντε αλλαγές χορδίσματος με ποικίλες *Sonatis, Preludÿs, Allemandis, Courent:, Saraband: Arÿs, Ciaconã, Variationibus,* κι είναι επεξεργασμένη με μεγάλη δεξιοτεχνία κι επιμέλεια, σύμφωνα με τις δυνατότητές τους». Τέλος, εξηγεί ότι το κίνητρό του ήταν να αφιερώσει τα έργα του στα «Δεκαπέντε Ιερά Μυστήρια», γνωρίζοντας ότι ο αρχιεπίσκοπος θα τα προάγει με μεγάλη προθυμία.

Τα έργα λοιπόν αντιστοιχούν στα 15 Μυστήρια και χωρίζονται, όχι με ρητό τρόπο, σε ενότητες των πέντε: σε [Χαρμόσυνα], [Οδυνηρά] και [Δοξαστικά]. Το δέκατο έκτο έργο αποτελεί ένα είδος κατακλείδας και διαφέρει από τα υπόλοιπα ως προς το ότι είναι για σόλο βιολί και ότι δεν αντιστοιχεί σε κάποιο Μυστήριο, αλλά συνδέεται με τους φύλακες Αγγέλους και πιθανώς με τη μέρα εορτασμού τους.[111] Τα παραπάνω προκύπτουν κι από ένα ιδιαίτερο οπτικό χαρακτηριστικό όλων των έργων, το γεγονός ότι το καθένα φέρει, στο χειρόγραφο, από μία απεικόνιση της Βίβλου. Οι απεικονίσεις αυτές, ελλείψει επιμέρους εισαγωγικών τίτλων, γίνονται φορείς πληροφοριών και ψυχικής προδιάθεσης για τους μουσικούς που θα αποφασίσουν να μελετήσουν και να ερμηνεύσουν αυτά τα έργα (βλ. παράρτημα 3).

Η Strieck γράφει ότι, από τον 15^{ο} αιώνα, βιβλία σχετικά με το Rosarium, περιείχαν εικόνες συνδεδεμένες με τα κείμενα της Βίβλου. Για πρώτη φορά όμως γινόταν κάτι ανάλογο από ένα συνθέτη, το να συμπεριλάβει δηλαδή στο έργο του προγραμματικές εικόνες. Κατά την ίδια ερευνήτρια, οι εικόνες αυτές πρέπει να ήταν τόσο δημοφιλείς στην εποχή τους, που η παρουσία γραπτού κειμένου στο πλάι τους, δεν ήταν αναγκαία.[112] Αναφέρει ακόμα ότι δεκαπέντε απεικονίσεις των Μυστηρίων υπάρχουν στους τοίχους του ιδιωτικού παρεκκλησιού του αρχιεπίσκοπου Gandolph, ενώ και άλλες, μεταγενέστερες, υπάρχουν στην Aula Magna του Πανεπιστημίου του Salzburg. Οι τελευταίες συμπεριλαμβάνουν και την απεικόνιση ενός φύλακα Αγγέλου να οδηγεί από το χέρι ένα παιδί, η δε ομοιότητά τους με εκείνες στα έργα του Ροζαρίου είναι εντυπωσιακή.[113]

4β.2. Πηγές και εκδόσεις των έργων.

Ο Charles Brewer, δίνοντας λεπτομερείς πληροφορίες,[114] γράφει ότι το μοναδικό χειρόγραφο του Ροζαρίου βρίσκεται σήμερα στην Κρατική Βιβλιοθήκη της Βαυαρίας στο Μόναχο (Bayerische Staatsbibliothek München) με την καταχώρηση *Mus. Mss. 4123*. Δεν γνωρίζουμε πολλά για το χειρόγραφο, εκτός του ότι ήταν μέρος μίας ιδιωτικής συλλογής

[111] Η καθολική εκκλησία εορτάζει επίσημα τα Μυστήρια του Rosarium στις 7 Οκτωβρίου (από το έτος 1573) και την εορτή των φυλάκων Αγγέλων στις 2 του ίδιου μήνα (από το 1607).

[112] Strieck, «The Mystery of the *Mystery Sonatas*», σσ. 14-16.

[113] Strieck, «The Mystery of the *Mystery Sonatas*», σσ. 20-25.

[114] Brewer, *The Instrumental Music of Biber*, σ. 298.

μέχρι περίπου το 1890, όταν και δωρίστηκε στη βιβλιοθήκη. Μπορούμε σήμερα να το βρούμε και στο διαδύκτιο στην ιστοσελίδα http://imslp.org/wiki/Mystery_(Rosary)_Sonatas_(Biber,Heinrich_Ignaz_ Franz_von).

Το χειρόγραφο κυκλοφορεί στο εμπόριο σε τρεις αναστατικές εκδόσεις:

- Ernst Kubitschek (επιμ.), H. I. F. Biber, *Mysterien-Sonaten ("Rosenkrantz-Sonaten"): Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. Mss 4123*, Denkmäler der Musik in Salzburg: Faksimile-Ausgaben 1 (Bad Reichenhall: Comes Verlag, 1990),

- Heinrich Ignaz Franz Biber, *Mystery Sonatas* (Wyton, Huntington: King's Music, [1989]), σε σμίκρυνση.

- Manfred Hermann Schmid (επιμ.), Biber, Heinrich Ignaz Franz von, *Rosenkranz-Sonaten. Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. Mss 4123*, Denkmäler der Musik in Salzburg, Faksimile-Ausgaben 14, (München: Strube, 2008).

Η πρώτη σύγχρονη έκδοση ολόκληρου του κύκλου ετοιμάστηκε στις αρχές του 20ου αιώνα από την Denkmäler der Tonkunst in Österreich: Erwin Luntz (επιμ.), Heinrich Franz Biber, *Violinsonaten II [Rosenkranzsonaten]* (Wien: Universal, DTÖ 25, 1905· επανέκδοση στο Graz: Akademische Druck-und Verlagsanstalt, 1959). Το μουσικό κείμενο αυτής της έκδοσης, χωρίς τη σύντομη εισαγωγή και το κριτικό υπόμνημα επανεκτύπωθηκε ως: H. F. Biber, *16 Violin Sonatas, vol. 2* (Melville, NY: Belwin Mills, 198?).

Υπάρχουν και άλλες τρεις σύγχρονες εκδόσεις:

- Ernst Kubitschek (επιμ.), Heinrich Ignaz Franz Biber, *Mysterien-Sonaten für Violine und Generalbass, Heft I, II, III: Sonaten I-XVI,* Diletto Musicale 1237-9 (Wien: Doblinger Verlag, 2000).

- Dagmar Glüxam-Ingomar Rainer (επιμ.), Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704), *Rosenkranz -Sonaten* (Wien: Akademische Druk-und Verlagsanstalt: DTÖ 153, 2003).

- David Ponsford (επιμ.), Biber, Heinrich Ignaz Franz - *Mystery (Rosary) Sonatas for Violin and Continuo* CSS 65-67 (Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2007).

4β.3. Η πιθανή χρονολόγηση του Ροζαρίου.

Ο Peter Holman παρατήρησε το 1999 ότι η ημερομηνία σύνθεσης των *Μυστηρίων* αποτελεί κι αυτή ένα μυστήριο[115] και πως τα τελευταία χρόνια υπάρχει μία κοινή αποδοχή ότι γράφτηκαν περίπου το έτος 1676 για να παιχτούν στις Οκτωβριανές «Λατρείες» του

[115] Holman Peter, «Biber's Mystery Sonatas», *Early Music* 27 (1999), σσ. 500.

Salzburg που οργάνωνε η Αδελφότητα του Rosary υπό την αιγίδα του αρχιεπισκόπου Maximilian Gandolph. Έθεσε όμως και τρεις προβληματισμούς ως προς την ημερομηνία αυτή: ο πρώτος ήταν ότι το έργο 11 [Η Ανάσταση], το οποίο κατονομάζει *Sonata no. 11*, πρέπει ν'αντιστοιχεί στο χαμένο έργο *Sonata Paschalis. Surrexit Christus hodie*, το οποίο απαντάται σ'ένα σύγχρονο χειρόγραφο της εποχής (κάτι που θα σήμαινε ότι το έργο συνδέεται με το Πάσχα κι όχι με το μήνα Οκτώβριο). Ο δεύτερος, ότι μία άλλη εκδοχή του έργου 10 [Η Σταύρωση] αποδίδεται στον Heinrich Schmelzer και αναφέρεται στην πολιορκία της Βιέννης από τους Τούρκους. Ο τρίτος έχει να κάνει με την διατύπωση του Eric Chafe ότι η προτίμηση για την προγραμματική μουσική με σόλο βιολί και scordatura ήταν κάτι που χαρακτήριζε περισσότερο τον Carl Lichtenstein-Kastelkorn (προστάτη του Biber τα χρόνια 1668-1670) παρά τον Maximilian Gandolph, για τον οποίο εργάστηκε ο συνθέτης από το 1671 έως το 1687. Επομένως, κατά τον Chafe, τα έργα πρέπει να γράφτηκαν στο Olomouc κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1660.

Ως προς το πρώτο ερώτημα, δεν υφίσταται κάποιο ιδιαίτερο εμπόδιο στο ότι ένα συγκεκριμένο έργο, ακόμη κι αν είχε αρχικά γραφτεί για το Πάσχα και την Ανάσταση, ακούγεται τελικά και μία άλλη μέρα του χρόνου, πόσο μάλλον όταν πρόκειται για την ενσωμάτωσή του σ'ένα ολοκληρωμένο κύκλο έργων όπως το Ροζάριο.

Σχετικά με τη [Σταύρωση] και το ότι είναι πιθανό έργο του Heinrich Schmelzer με τον τίτλο «Victori der Christen», πρέπει να διατυπωθεί ότι ο προβληματισμός δεν είναι συνδεδεμένος μ' αυτόν τον συνθέτη αλλά με τον πρωτότοκο υιό του Andreas Anton Schmelzer, βιολιστή και συνθέτη (ca.1653-1701). Το έργο αυτό είναι σε λα ελάσσονα και scordatura A e b e' (ενώ η [Σταύρωση] σε σολ ελάσσονα και scordatura G d a d), έχει προγραμματικούς τίτλους και αναφέρεται στη νίκη των χριστιανών επί των Τούρκων το Σεπτέμβριο του 1683, κατά την πολιορκία της Βιέννης. Άρα το νωρίτερο που μπορεί να έχει γραφεί είναι το 1683. Η ομοιότητά του με τη [Σταύρωση] είναι πολύ μεγάλη (ακόμη και στη διατήρηση των ίδιων νοτών στο βιολί χάρις στην ιδιοφυή scordatura) και διαφέρει κυρίως στο ότι περιλαμβάνει κι ένα επιπλέον τμήμα με το οποίο κλείνει το έργο. Κατόπιν μελέτης θα μπορούσε να ειπωθεί πως το προαναφερθέν καταληκτικό τμήμα μοιάζει με προσθήκη, πρέπει λοιπόν να είναι χρονολογικά μεταγενέστερο του έργου της [Σταύρωσης]. Το αντίθετο δεν φαίνεται ιδιαίτερα λογικό.

Όσον αφορά τώρα την υπόθεση του Chafe για τη χρονολόγηση των *Μυστηρίων* πριν το 1670, αλλά και του Erwin Luntz που πρώτος πρότεινε το έτος 1676 ως την πιο ύστερη χρονολόγησή τους, με το επιχείρημα ότι τα έργα αυτά είναι τεχνικά λιγότερο δύσκολα από τις σονάτες του 1681, πρέπει να ανατρέξουμε στις εργασίες του Charles Brewer που έχει μία εντελώς διαφορετική άποψη.[116] Αρχικά, ο Brewer πρότεινε την περίοδο μεταξύ του 1666 και του 1687: το έτος 1666 ορίστηκε με βάση το γεγονός ότι το συγκεκριμένο χαρτί του

[116] Brewer, *The Instrumental Music of Biber*, σσ. 310-13.

χειρογράφου παραγόταν στο Lengfelden bei Salzburg τα τελευταία 35 περίπου χρόνια του αιώνα και το 1687 ως έτος θανάτου του Gandolph, στον οποίο αφιερώθηκαν ξεκάθαρα τα έργα.[117] Κατόπιν εξέτασε την αφιέρωση της συλλογής *Fidicinium sacro-profanum* (ca.1682-83) που αναφέρει ότι «Τώρα η τέταρτη ρόδα από την άμαξα των τεσσάρων αλόγων μοιάζει να πλησιάζει ... όσο έχω αφιερώσει αυτή την τέταρτη μουσική εργασία στην Σεβασμιότατη Υψηλότητά Σας», και βλέπει σ'αυτήν μία αναφορά στο Ροζάριο και το ότι δεν ήταν έτοιμο για δημοσίευση. Επίσης ο Brewer, στην αφιέρωση που συνοδεύει τις *Sonatae violino solo* (1681) γράφει: «Τώρα έχω συλλέξει σε μία λύρα, κι ακόμη επιλέξει μερικά δοκιμαστικά έργα (όπως ίσως μπορεί να μοιάζουν), χροιές, κι επίσης ήχους, έτσι ώστε να αντηχήσουν με υποταγή στην Τόσο Επιεική Υψηλότητά Σας», διακρίνει τη φράση «probatiores aliquot» («μερικά δοκιμαστικά έργα») και πιστεύει ότι ο Biber στη συλλογή αυτή εκφράζει το ότι μόλις ξεκινούσε να γράφει για σόλο βιόλι με ένα καινούριο ενδιαφέρον.

Ο Brewer αντικρούει το επιχείρημα του Luntz περί τεχνικής δυσκολίας γράφοντας ότι, ακόμα κι αν σε κάποιες σονάτες του 1681 το βιολί φτάνει στη νότα g'', στο *Μυστήριο IX* φτάνει μέχρι το f'' και ότι πολλά έργα του Ροζαρίου περιέχουν εκτενείς διφωνίες και τριφωνίες. Επίσης παρατηρεί ότι και οι δύο σονάτες σε scordatura του 1681 δεν γράφτηκαν σε πολύ ψηλή περιοχή για το βιολί (το οποίο εν μέρει ισχύει αλλά δεν αποτελεί ισχυρό επιχείρημα). Συμπεραίνει λοιπόν ότι το Ροζάριο πρέπει να γράφτηκε μετά το 1681. Σε αυτό θα μπορούσε να προστεθεί ότι η συνεχής αλλαγή scordatura στο Ροζάριο και η τόσο ευφυής χρήση τους προϋποθέτουν μεγάλη συνθετική και βιολονιστική ωριμότητα, κάτι που ο συνθέτης θα πρέπει να απέκτησε μόνο με την πάροδο των χρόνων. Τέλος, ο ίδιος μουσικολόγος παρουσιάζοντας και τα αρνητικά σχόλια του Johann Jacob Walther σχετικά με τη scordatura, στη συλλογή του *Hortulus Chelicus,* το έτος 1688, επισημαίνει ότι αυτή η ημερομηνία θα πρέπει να ήταν κοντινή στην ημερομηνία της σύνθεσης και της παρουσίασης του Ροζαρίου. Καταλήγει λοιπόν σε μία χρονολόγηση των *Μυστηρίων* μεταξύ του 1683 και του 1687, ενώ τείνει περισσότερο προς την υιοθέτηση του 1687.

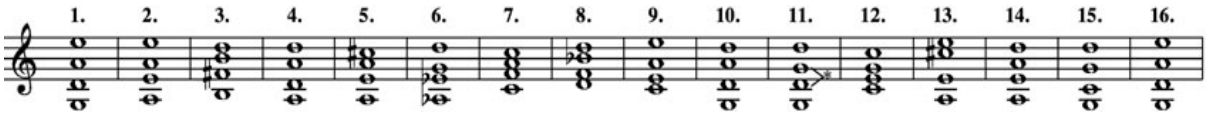
Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα παραπάνω καταλήγουμε στο ότι τα έργα πρέπει να γράφτηκαν μέχρι τις αρχές του 1687, κάτι στο οποίο συνηγορούν ο θάνατος του Maximilian Gandolph το Μάϊο μήνα της ίδιας χρονιάς και τα σχόλια του Walther το 1688. Λόγω της εκτεταμένης χρήσης της scordatura (σε σχέση με τις σονάτες του 1681 όπου είναι πιο περιορισμένη) η χρονολόγησή τους μετά το 1681, όπως προτείνεται από τον Brewer, δείχνει να είναι πιθανότερη. Επιπλέον, με δεδομένο το ότι το έργο «Victori der Christen» δεν πρέπει να γράφτηκε πριν το Σεπτέμβριο του 1683 και ότι ο Biber εκτύπωσε τις συλλογές *Mensa sonora* το 1680 και *Fidicinium sacro-profanum* περίπου το 1682-83, είναι πολύ πιθανό ότι το Ροζάριο ολοκληρώθηκε μεταξύ του 1682 και του 1687.

[117] Brewer, *The Instrumental Music of Biber*, σ. 298.

4γ.1. Τα 15 διαφορετικά χορδίσματα και οι τονικότητες των *Μυστηρίων*.

Τα δεκαέξι έργα του Ροζαρίου παρουσιάζουν στο σύνολό τους δεκαπέντε χορδίσματα για το βιολί. Σε κάθε *Μυστήριο* το ίδιο χόρδισμα διατηρείται από την αρχή ως το τέλος του. Μόνο το πρώτο *Μυστήριο* και η τελική πασακάλια έχουν κοινό χόρδισμα το οποίο είναι και το σύνηθες χόρδισμα του βιολιού. Όλα τα υπόλοιπα έχουν το καθένα και διαφορετικό χόρδισμα (βλ. Πίνακα 3).

Πίνακας 3. Τα χορδίσματα στο Ροζάριο



Είναι πολύ ενδιαφέρον το γεγονός ότι στα *Μυστήρια VII, VIII* και *XII,* η αντίστοιχη scordatura περιορίζει και τις τέσσερις χορδές του βιολιού μέσα σε έκταση οκτάβας. Επίσης κάτι πρωτοφανές: στο *Μυστήριο XI* οι δύο ενδιάμεσες χορδές πρέπει να διασταυρωθούν και να αλλάξουν μεταξύ τους θέσεις. Έτσι σχηματίζονται οι οκτάβες G-g και d-d' από την 4η προς την 1η χορδή.[118]

Οι τίτλοι των *Μυστηρίων* που θα χρησιμοποιηθούν δεν έχουν δοθεί από το συνθέτη αλλά έχουν κυριαρχήσει, με μικρές αποκλίσεις, και είναι σε συνάρτηση με τις εισαγωγικές σ'αυτά απεικονίσεις (παράρτημα 3). Οι τονικότητες και οπλισμοί των *Μυστηρίων* κατά κατηγορία δίνονται στον Πίνακα 4.[119]

Εξετάζοντας τα παραπάνω παρατηρούμε τα εξής:

α) στον Biber, η ένδειξη της τονικότητας δια μέσου του οπλισμού δε συμβαδίζει εντελώς με τη σημερινή χρήση. Στις ελάσσονες κλίμακες, ο συνθέτης δεν σημειώνει στον οπλισμό την αλλοίωση της 6ης βαθμίδας. Επίσης, ενώ το έργο *VIII* βρίσκεται σε Σιb μείζονα, το μπάσο έχει στον οπλισμό μόνο τη σι ύφεση.

β) Τα Χαρμόσυνα *Μυστήρια* περιλαμβάνουν μόνο διέσεις στον οπλισμό τους, τα Οδυνηρά έχουν μόνο υφέσεις, ενώ τα Δοξαστικά περιλαμβάνουν και πάλι μόνο διέσεις.

γ) Από τα 16 έργα του κύκλου, 8 είναι γραμμένα σε μείζονες τονικότητες και άλλα 8 σε ελάσσονες. Συνολικά ο Biber χρησιμοποιεί 6 διαφορετικές μείζονες τονικότητες και 5 ελάσσονες. Από άποψη οπλισμού, όλες κυμαίνονται μεταξύ 3 διέσεων (Λα μείζονα) και 2 υφέσεων (ντο ελάσσονα). Η τονικότητα στην οποία γράφτηκαν τα περισσότερα *Μυστήρια* (3) είναι η ρε ελάσσονα, ενώ από 2 έργα βρίσκονται στη Λα μείζονα, τη σολ ελάσσονα και τη

[118] Για περαιτέρω λεπτομέρειες βλ. στο υποκεφάλαιο 5α.1.

[119] Αναγράφεται και ο οπλισμός του μπάσου, όταν υπάρχει, διότι λόγω της scordatura ο οπλισμός του βιολιού είναι παραπλανητικός.

Ντο μείζονα. Η περίπτωση του *Μυστηρίου ΙΙΙ* – [Η Γέννηση], σε σι ελάσσονα, είναι ιδιάζουσα, παρουσιάζοντας ακόμη και τη νότα μι#, που είναι ο προσαγωγέας της Φα# μείζονας (δεσπόζουσα στη σι ελάσ.). Από την άποψη των εναλλαγών τονικοτήτων, δε θα βρούμε στη σειρά των 16 έργων πάνω από δύο συνεχόμενες μείζονες ή ελάσσονες τονικότητες.

Πίνακας 4. Τα *Μυστήρια*, οι τονικότητες και οι οπλισμοί τους

[Χαρμόσυνα] *Μυστήρια*

1	*I*	[Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου]	ρε ελάσσονα	
2	*II*	[Η επίσκεψη της Μαρίας στην Ελισάβετ]	Λα μείζονα	3#
3	*III*	[Η Γέννηση του Χριστού]	σι ελάσσονα	2#
4	*IV*	[Η Υπαπαντή]	ρε ελάσσονα	
5	*V*	[Ο δωδεκάχρονος Ιησούς στο Ναό]	Λα μείζονα	3#

[Οδυνηρά] *Μυστήρια*

6	*VI*	[Η αγωνία του Χριστού στο Ορος των ελαιών]	ντο ελάσσονα	2b
7	*VII*	[Η μαστίγωση του Ιησού]	Φα μείζονα	1b
8	*VIII*	[Η στεφάνωσή του με αγκάθινο στεφάνι]	Σιb μείζονα	1b
9	*IX*	[Η μεταφορά του Σταυρού στο Γολγοθά]	λα ελάσσονα	
10	*X*	[Η Σταύρωση]	σολ ελάσσονα	2b

[Δοξαστικά] *Μυστήρια*

11	*XI*	[Η Ανάσταση του Κυρίου]	Σολ μείζονα	1#
12	*XII*	[Η Ανάληψη]	Ντο μείζονα	
13	*XIII*	[Η Πεντηκοστή]	ρε ελάσσονα	
14	*XIV*	[Η Κοίμηση της Θεοτόκου]	Ρε μείζονα	2#
15	*XV*	[Η Στέψη της Παρθένου Μαρίας]	Ντο μείζονα	

16	*XVI*	[Ο φύλακας Άγγελος]	σολ ελάσσονα	1b

Αν συσχετίσουμε τα χορδίσματα των *Μυστηρίων* και τις τονικότητες, θα παρατηρήσουμε ότι η κάθε μία scordatura αρμόζει στην αντίστοιχη τονικότητά της. Εμφανή παραδείγματα είναι τα έργα *II, III, IV, V, VII, VIII, IX, XI, XII* όπου όλες οι ανοιχτές χορδές του βιολιού εντάσσονται στην τρίφωνη τονική συγχορδία των έργων. Στα λίγα έργα στα οποία καμία χορδή του βιολιού δεν ηχεί ως τονική βαθμίδα της τονικότητας, είτε οι τέσσερις χορδές ανήκουν στη συγχορδία της δεσπόζουσας (έργο *XIII*), είτε δύο χορδές ηχούν ως $3^{η}$ και $5^{η}$ της τονικής και δύο ως $1^{η}$ και $5^{η}$ της δεσπόζουσας (έργο *VI*). Η τονικότητα όλων των έργων του Ροζαρίου και η επιλογή του χορδίσματος του βιολιού είναι, χωρίς αμφιβολία, αλληλένδετα στοιχεία.

Λαμβάνοντας υπ'όψιν όλα τα παραπάνω, μπορούμε να πούμε ότι ο κύκλος του Ροζαρίου είναι, από διαφορετικές πλευρές, πολύ ισορροπημένος.

4γ.2. Τα μέρη των έργων που αποτελούν το Ροζάριο.[120]

Στο πρωτότυπο, η κορώνα πάνω από τη διπλή γραμμή δηλώνει τέλος του μέρους ενός έργου. Στην περίπτωση της παρτίτας *III*, μεταξύ της *Courente* και της *Double* φαίνεται ότι η κορώνα λείπει και θεωρήθηκε ότι πρόκειται για το ίδιο μέρος. Επίσης ο Biber γράφει *Guiquè* ή *Guique* για το χορό *Gigue* και συχνά *Allaman:* και *Saraban:* ως συντομογραφίες των *Allamanda και Sarabanda.* Οι τελείες που θα χρησιμοποιηθούν πιο κάτω υποδηλώνουν αλλαγή μέρους, οι παύλες τις αλλαγές χαρακτήρα ή τίτλου στο ίδιο μέρος, οι αγκύλες αφορούν τμήμα μέρους που δε φέρει τίτλο, με ή χωρίς μετρική ένδειξη (Πίνακας 5).

Πίνακας 5. Τα μέρη των *Μυστηρίων*

I	*Praeludium. Variatio-Aria allegro-Variatio-Adagio-[Variatio]. Finale.*
II	*Sonata-Presto. Allaman:-Presto.*
III	*Sonata-Presto-Adagio. Courente-Double. Adagio.*
IV	*Ciacona-Adagio-Presto-Adagio.*
V	*Praeludium-Presto. Allaman:. Guiquè. Saraban:-Double.*
VI	*Lamento-Adagio-Presto-Adagio. 3/2 [Sarab.]-Adagio-12/8 Adagio [Gigue]- 8/12 [ ].*
VII	*Allamanda-Variatio. Sarab:-Variatio I-[Variatio II]-[Variatio III].*
VIII	*Sonata Adagio-Presto-[Adagio]. Guiquè-Double Presto-Double 2.*
IX	*Sonata. Courente-Double [I]-[Double II]. Finale.*

[120] Διατηρούνται οι τίτλοι του πρωτοτύπου εκτός από όταν γίνεται χρήση αγκύλων.

X	*Praeludium. Aria-Variatio [I]-[Variatio II Gigue]-Adagio-[Var. IV]-[Var. V].*
XI	*Sonata-Surexit Christus hodie. Adagio.*
XII	*Intrada. Aria Tubicinum. Allamanda. Courente-Double.*
XIII	*Sonata. Gavott. Guique. Sarabanda.*
XIV	*[Sonata]-Grave-adagio. Aria [Ciacona]-Guiquè.*
XV	*Sonata. Aria-[Variatio I, II, III]. Canzon. Sarabanda-[Double].*
XVI	*Passagalia-adagio-allegro-adagio.*

Τα περισσότερα έργα περιλαμβάνουν ένα εισαγωγικό μέρος (*Praeludium, Sonata, Intrada, Lamento ή ακόμη Allamanda*) το οποίο είναι ενός ή περισσοτέρων τμημάτων. Στη συνέχεια ακολουθούν χοροί, *Aria,* παραλλαγές χορών ή παραλλαγές πάνω *σε basso ostinato* (όπως *Variatio* και *Double)* και το έργο κλείνει με χορό ή μέρος πιο ελεύθερου ύφους (*Finale* ή *Adagio*). Κάποια μέρη είναι χοροί χωρίς να δηλώνονται: στο έργο *VI* το *3/2* είναι *Sarabanda* και το τελευταίο *Adagio: Gigue.* Το [*Variatio II*] του *X* είναι επίσης *Gigue.* Η *Aria* του *XIV* είναι μία μεγάλης διάρκειας *Ciacona* που στις 9 τελευταίες παραλλαγές της παίρνει τη μορφή της *Gigue*. Στην περίπτωση των *Μυστηρίων IV και XVI,* όλο το έργο είναι ένα ενιαίο μέρος/χορός.

4γ.3 *Σονάτες, παρτίτες* ή *σουίτες*;

Έχοντας εξετάσει στο 3β.3. μέσα από άλλα έργα του Biber τους όρους *Σονάτα* και *Παρτίτα* και διευρύνοντας λίγο περισσότερο την έρευνα, θα γίνει προσπάθεια ένταξης των έργων του Ροζαρίου στις *σονάτες, τις παρτίτες* ή *τις σουίτες*.

Ο Daverio έκανε μία διεξοδική έρευνα πάνω στη *sonata da camera* και στη μουσική χορού σε ιταλικά έργα του 2ου μισού του 17ου αιώνα αλλά και σε έργα των Muffat και Biber (συμπολίτες και συνάδελφοι στο Salzburg, τα έτη 1678-1680).[121] Επισήμανε αρχικά ότι, παράλληλα με την αγγλική *fantasia-suite* (για βιολιά, βιόλες ντα γκάμπα και όργανο), εξελίχθηκε και η αυστρογερμανική *ensemble suite,* όπου ένα πρελουδιακό μέρος (συχνά μία πολλών τμημάτων *σονάτα*) ακολουθείται από ένα αριθμό στυλιζαρισμένων χορών. Ένα κοινό γνώρισμα των δύο ειδών σύνθεσης είναι και η διατήρηση μέσα στο ίδιο έργο της ίδιας τονικότητας. Ο Daverio μίλησε για σχεδόν 300 γερμανικά έργα, γραμμένα μεταξύ 1650 και 1700, στο ύφος της *ensemble suite* και παρατήρησε πως κάτι ανάλογο δεν υπήρξε στο

[121] Daverio John, «In Search of the Sonata da Camera before Corelli», *Acta Musicologica* 57 (1985), σσ. 195-214.

Ιταλικό ρεπερτόριο.[122]

Ο Daverio διαχώρισε την ιταλική *sonata da chiesa*, ως τη μόνη πραγματική σονάτα που αποτελείται από αφηρημένα τμήματα, από τη *sonata da camera*, που αποτελείται από έναν ή περισσότερους στυλιζαρισμένους χορούς. Επίσης διαφοροποίησε τη *sonata da camera* από την ιταλική σουίτα χορών *Ballo, Balletto* ή *Brando.*[123] Κατά τον Daverio πάντα, η επιρροή του Corelli στο Muffat, που τροποποίησε μέρη των σονάτων του *Armonico Tributo* (1682)[124] στα *Concerti grossi* (1701) σύμφωνα με το στυλ της Ρώμης, ήταν δεδομένη. Αλλά υποθέτει και την επιρροή του Muffat (και έμμεσα του Biber) στον Corelli, που στις συλλογές op. 2 (1685) και op. 4 (1694) για 2 βιολιά και ενάριθμο μπάσο, συνέθεσε *sonatae da camera*, περιλαμβάνοντας στα μέρη τους και χορούς, οικειοποιούμενος τη δομή της γερμανικής *ensemble suite.* Με τα έργα αυτά δημιούργησε ένα καινούριο στυλ σύνθεσης που γνώρισε διεθνώς μεγάλη επιτυχία.[125]

Από το 1905, έτος της πρώτης έκδοσής τους από τον Erwin Luntz, τα *Μυστήρια* του Biber αποκαλούνται ευρέως *Μυστηριακές* ή *Βιβλικές Σονάτες* ή *Σονάτες του Rosarium.*[126] Έχουν όμως την αυστρογερμανική δομή [*Πρελούδιο συν χοροί*] και δε φέρουν ως τίτλο τους τη λέξη *Σονάτα.* Ο όρος αυτός υπάρχει, στα μισά περίπου από τα έργα, μόνο με την έννοια εισαγωγικού μέρους. Ο Boyden, χρησιμοποιώντας για τα *Μυστήρια* τον όρο *σονάτα* με δύο διαφορετικές έννοιες, επισήμανε ότι: «αυτές οι σονάτες του Biber περιέχουν ανομοιογενή και όχι συνδεδεμένα με σφιχτό τρόπο μέρη, τα οποία ήταν γνωστά από τις αρχές του 17ου αιώνα με το όνομα της οργανικής σονάτας … [και] διακρίνονται απλά από τέτοιου είδους ενδείξεις ταχύτητας όπως *presto* και *adagio*». Επισημαίνει επίσης ότι «η εισαγωγική *sonata* είναι γενικά μία σύνθεση ελεύθερης μορφής και ραψωδιακού χαρακτήρα».[127] Μια τέτοια χαλαρή σύνδεση όμως μεταξύ των διάφορων μερών του κάθε έργου δεν φαίνεται να υπάρχει: η διατήρηση της ίδιας τονικότητας στα επιμέρους τμήματα ή μέρη του κάθε έργου είναι σημαντικό στοιχείο και εξασφαλίζει τη συνοχή τους.

Αν και το Ροζάριο έχει κοινά σημεία με το *Armonico Tributo* του Muffat και τις *sonate da camera* του Corelli, ως προς το ότι περιλαμβάνει στυλιζαρισμένους χορούς και άλλου ύφους μέρη, δε θα έπρεπε να αντιμετωπίζεται όπως οι *sonate da camera* διότι έχει θρησκευτικό θέμα αλλά και έντονο προγραμματικό και δραματικό χαρακτήρα, όπως θα δούμε και στο κεφάλαιο 6. Από την άλλη μεριά, είναι εύλογο το να θελήσει κανείς να το εντάξει στις *sonate da chiesa* ως έργα με ειδική εκκλησιαστική χρήση,[128] αλλά η πληθώρα

---

[122] Daverio, «In Search», σσ. 197-8.

[123] Daverio, «In Search», σσ. 198-202.

[124] Έργα για 2 βιολιά, 2 βιόλες, βιολόνε και τσέμπαλο.

[125] Daverio, «In Search», σσ. 203-8.

[126] Brewer, *The Instrumental Music of Biber*, σ. 300.

[127] Boyden David D., «Review: H. F. Biber, Fifteen Sonatas …», *The Musical Quarterly* 49 (1963), σ. 399.

[128] Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, σσ. 36, 49.

χορών του φαίνεται προβληματική για έναν τέτοιο χαρακτηρισμό.[129]

Ο Pierre Pascal αναφέροντας όλους τους τίτλους από τα μέρη που συναντάμε στο Ροζάριο,[130] χρησιμοποιεί χωρίς επαρκή αιτιολόγηση το γενικό τίτλο *σουίτες,* όπως κάνει και για τις συλλογές *Mensa sonora* (1680) και *Harmonia artificioso-ariosa* (1696). Για τη δε εισαγωγική *sonata* στο Ροζάριο σημειώνει: «σονάτα (μετρικές αλλαγές και εναλλαγή ενδείξεων του χαρακτήρα)», κάτι που δεν γράφει ότι ισχύει και για τις άλλες δύο παραπάνω συλλογές.[131] Επισημαίνει σωστά ότι αυτά τα χαρακτηριστικά αφορούν γενικότερα τις *Sonatae violino solo* (1681), *Sonatae tam aris* (1676) και *Fidicinium sacro-profanum* (ca.1682-3), όλες όμως είναι συλλογές που περιλαμβάνουν στους επιμέρους τίτλους τους *σονάτες* (ως ξεχωριστά έργα). Μήπως η ένταξη του Ροζαρίου από τον Pascal στις *σουίτες* χορών γίνεται λόγω της παρουσίας πολλών χορών στα 16 έργα του;

Τρεις βασικές προϋποθέσεις θα πρέπει να πληρούνται για να χαρακτηρίσουμε τα *Μυστήρια* του Biber *σουίτες χορών*: α) να περιλαμβάνουν κυρίως χορούς και σε μικρότερο βαθμό ελεύθερης μορφής μέρη, β) τα μέρη κάθε σουίτας να βρίσκονται στην ίδια τονικότητα, γ) να υπάρχουν παρεμφερή έργα του συνθέτη που να ονομάζονται ενδεχομένως σουίτες. Η πρώτη προϋπόθεση δεν ισχύει για το Ροζάριο διότι στα έργα *I* και *IX* δεν περιλαμβάνονται χοροί, στο έργο *VI* αν και περιλαμβάνονται μερικοί αυτό δε δηλώνεται, ενώ στα έργα *IV* και *XVI* παρουσιάζονται μόνο από ένας χορός στο καθένα. Ούτε όμως και η τρίτη προϋπόθεση ισχύει: ο Biber συνέθεσε κι άλλα έργα με την παραπλήσια δομή *εισαγωγικό μέρος, χοροί, καταληκτικό μέρος*, τα ονόμασε όμως *Partie* ή *Pars,*[132] όχι όμως *σουίτες*.

Ο Brewer έγραψε ότι το περιεχόμενο των σουίτων και παρτίτων των Γερμανών συνθετών του τέλους του 17ου αιώνα, δεν είχε τυποποιημένη μορφή. Επισήμανε ότι στο Ροζάριο συχνά το αφηρημένο εισαγωγικό μέρος ακολουθείται από χορούς και *arias* που δεν βρίσκονται σε μία συγκεκριμένη σειρά, ενώ τα μέρη που δεν είναι χοροί εντάσσονται στο *Stylus Phantasticus,* στοιχεία που αποκλείουν τη σύγχυση με τα *balleti.*[133] Μιλώντας και για τον σημαντικό παράγοντα του μικρού συνόλου των 2-4 οργάνων, κατέληξε στην ένταξη των *Μυστηρίων* στην *παρτίτα,* ως συλλογή ετερόκλιτων μερών προορισμένη για συναυλία μικρού (οργανικού) συνόλου. Θεώρησε όμως σωστότερο να τις εντάξει στις *παρτίτες da camera,* βασισμένος σε ενδείξεις ότι τα έργα αυτά παίχτηκαν αρχικά στο στενό κύκλο του Max. Gandolph στο Salzburg,[134] και όχι στον καθεδρικό ναό της πόλης. Η Strieck υποθέτει ότι μπορεί να παίχτηκαν στο ιδιωτικό παρεκκλήσι του Gandolph, στο μοναστήρι Nonnberg με το

---

[129] Mangsen Sandra, «Sonata da chiesa», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 20 Απριλίου 2012), http:// www.grovemusic.com.

[130] Pascal, «Τά μουσικά ἐγκύκλια», σ. 34.

[131] Βλ. και το παράδειγμα 3.6 του κεφαλαίου 3β.3.

[132] Βλ. στο Παράρτημα 1.

[133] Brewer, *The Instrumental Music of Biber*, σ. 302.

[134] Brewer, *The Instrumental Music of Biber*, σ. 314.

οποίο ο Biber διατηρούσε σχέσεις ή ακόμη στην Aula Magna του Πανεπιστημίου του Salzburg, δηλαδή σε μη εκκλησιαστικό χώρο.[135]

Τα *Μυστήρια* πληρούν σε μεγάλο βαθμό τις προϋποθέσεις της *παρτίτας* που περιγράφονται στο κεφάλαιο 3β.3 και όπως τη χρησιμοποιεί ο Biber σε άλλα του έργα. Πιο αναλυτικά:

- Όταν ο όρος *Sonata* εμφανίζεται σε ένα από τα 16 έργα του Ροζαρίου, τότε κατέχει θέση πρώτου μέρους.[136]

- Τα έργα αποτελούνται από διαφορετικής φύσεως μέρη. Οι χοροί κατέχουν σημαντική θέση στα έργα. Είδαμε επίσης ότι ολόκληρα τα έργα *IV* και *XVI* αποτελούνται από ένα μόνο χορό το καθένα.

- Τα διάφορα μέρη των έργων κινούνται αρμονικά στα πλαίσια της ίδιας τονικότητας.

Τα *Μυστήρια* όμως διαφέρουν από τις άλλες συλλογές παρτίτων του Biber ως προς το ότι παρουσιάζουν έντονα προγραμματικά στοιχεία κάτι που, όπως θα δούμε στο κεφάλαιο 6, εξυπηρετείται κατά μεγάλο βαθμό από την ελεύθερη δομή των εισαγωγικών και τελικών τμημάτων τους.

Υιοθετώντας τον όρο *παρτίτα* για τα *Μυστήρια* του Ροζαρίου και επισημαίνοντας τον έντονο θρησκευτικό χαρακτήρα των έργων, ανεξάρτητα του αν παίχτηκαν αρχικά σε εκκλησιαστικό ή όχι χώρο, κρίνεται δόκιμο να χαρακτηριστούν *partite da chiesa*, δηλαδή *εκκλησιαστικές παρτίτες*.

---

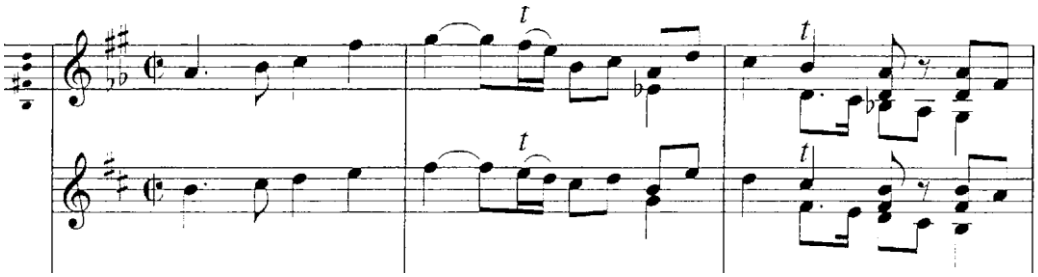
[135] Strieck, «The Mystery of the *Mystery Sonatas*», σσ. 21-22.

[136] Daverio, «In Search», σ. 205.

5. ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ ΕΚΤΕΛΕΣΗΣ ΣΤΟ ΡΟΖΑΡΙΟ.

5α.1. Δυσκολίες που προκύπτουν από τη scordatura, «κανόνες» χρήσης της και άλλα θέματα.

Συζητήθηκε στο κεφάλαιο 3β.1. ότι η scordatura αποσυντονίζει το μουσικό. Ίσως και το χαρακτηριστικό του να έχει κάποιος αυτό που ονομάζουμε «απόλυτο αυτί» να μη συνηγορεί στην εξοικίωση με τη scordatura. Πόσο μάλλον και αν το επιλεγμένο διαπασών για το a δεν είναι τα 440 Hz, αλλά ένα ημιτόνιο χαμηλότερα στα 415 Hz. Είναι γεγονός όμως ότι με την τριβή στην ίδια ή σε παραπλήσιες scordature, ο μουσικός συνηθίζει σιγά σιγά και νοιώθει πιο άνετα. Στην περίπτωση του Ροζαρίου, η διαρκής αλλαγή χορδίσματος και οι αλλοιώσεις του οπλισμού υποχρεώνουν το βιολιστή να αφιερώσει πολύ περισσότερο χρόνο, ώστε να αντιληφθεί πώς να τοποθετήσει τα δάχτυλα του αριστερού χεριού στην ταστιέρα του οργάνου και τί νότες θα ακουστούν. Στο ίδιο έργο μπορεί να ζητείται f και g φυσικό στην 3η χορδή αλλά f'# και g'# στην 1η χορδή (παρ. 5.1). Θα πρέπει λοιπόν να μπει κανείς στη διαδικασία μιας «γυμναστικής» του εγκεφάλου διαφορετική απ'όσες έχει συνηθίσει, ώστε να προσαρμοστεί και να ανταποκριθεί στα ζητούμενα.



Παράδειγμα 5.1 από την *παρτίτα ΙΙΙ*, τα πρώτα μέτρα[137]

Ένας πρώτος κανόνας που προκύπτει και αφορά τις μόνιμες αλλοιώσεις ενός έργου σε scordatura, είναι το να χρησιμοποιούνται μόνο στις συγκεκριμένες νότες για τις οποίες γράφονται και όχι στις οκτάβες τους.

Ο δεύτερος κανόνας συνιστά την όσο το δυνατό μεγαλύτερη χρήση των ανοιχτών χορδών. Αυτό έχει επισημανθεί και από τον Boyden ως μια πρακτική που ονόμασε «απλούστατο κανόνα της πρακτικής σε scordatura».[138] Η χρήση των ανοιχτών χορδών είναι επιτακτική και, αν δε γίνεται, μπορεί πολύ συχνά να οδηγήσει σε λάθος ανάγνωση του μουσικού κειμένου. Παράλληλα, η συχνή αλλαγή χορδίσματος του βιολιού στο Ροζάριο σίγουρα δεν είναι η ιδανικότερη συνθήκη για τη σταθερότητα του τονικού ύψους των

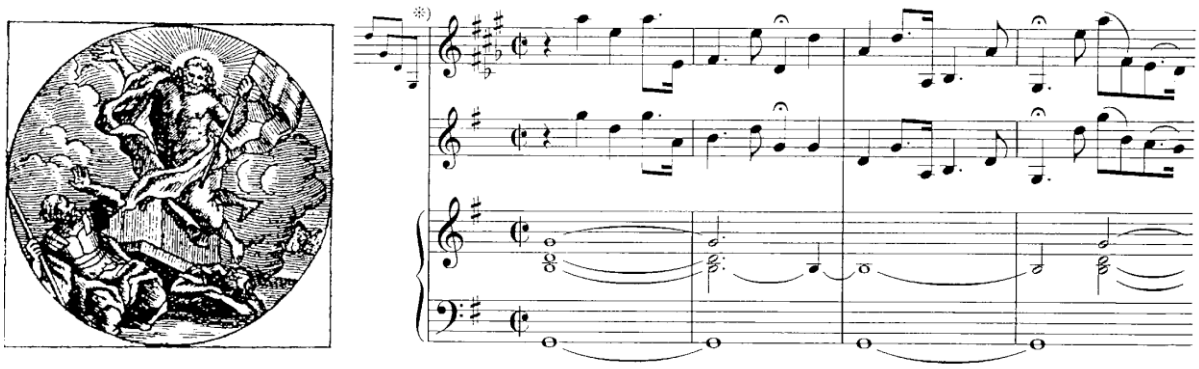
[137] Heinrich Ignaz Franz Biber, *Mysterien-Sonaten für Violine und Generalbass*, Heft I: Sonaten I-V, Diletto Musicale (Wien: Doblinger Verlag, 2000), σ.18.

[138] Boyden, «Review», σσ. 401-2.

εντέρινων χορδών. Στην περίπτωση που μία χορδή χάσει το σωστό τονικό ύψος της στην πορεία του έργου, είναι αναγκαίο για το βιολιστή να γνωρίζει άμεσα αν έχει τη δυνατότητα χρήσης του 4^{ου} δαχτύλου στην αμέσως χαμηλότερη χορδή (πάντα σε περίπτωση μη διφωνίας) αντί για την προβληματική ανοιχτή. Ένας τρόπος που θα τον βοηθήσει είναι **να θυμάται ανά πάσα στιγμή αν το χόρδισμα των δύο συγκεκριμένων χορδών είναι ή όχι σε διάστημα πέμπτης καθαρής (υποκανόνας του 2^{ου} κανόνα).** Αν το χόρδισμα είναι σε διάστημα πέμπτης τότε η χρήση του τέταρτου δαχτύλου είναι δυνατή, αν όχι, πρέπει απαραίτητα να παιχτεί ανοιχτή χορδή αλλιώς θα ακουστεί λάθος νότα.

Ένας τρίτος κανόνας που επισημάνθηκε από τον Gilman[139] και έχει άμεση σχέση με τους άλλους δύο, είναι η όσο το δυνατόν περισσότερη χρήση της πρώτης θέσης στο βιολί ή άλλο έγχορδο όργανο που διαβάζει σε scordatura.

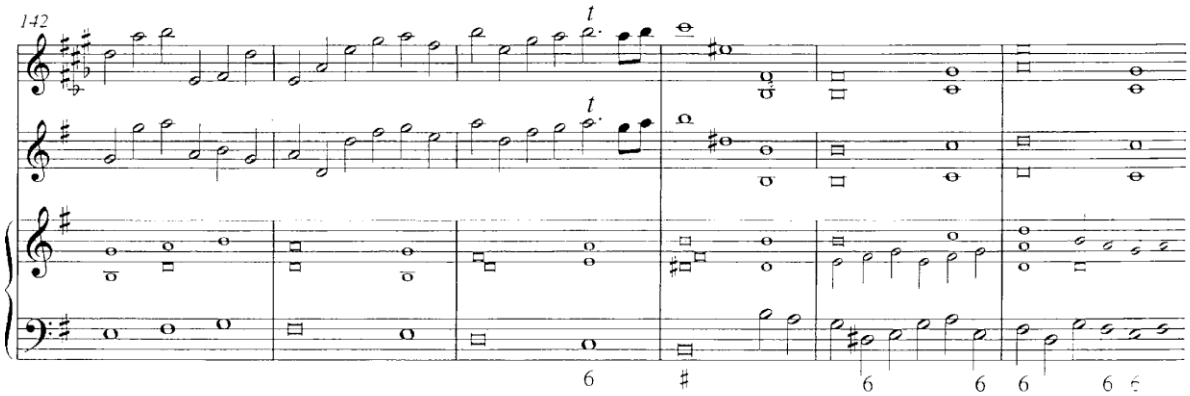
Γίνεται εύκολα κατανοητό μέσα από την πρακτική ότι η χρήση ψηλότερων από την 1η θέση του οργάνου, και ιδιαίτερα όταν δεν πρόκειται για την οξύτερη χορδή του, πρέπει να γίνεται με μέτρο. Η ευρεία χρήση των ψηλών θέσεων εγκυμονεί προβλήματα τονικής φύσης. Το παρακάτω, κάπως ακραίο, παράδειγμα από την *παρτίτα XI*, όπου οι δύο ενδιάμεσες χορδές είναι διασταυρωμένες (παρ. 5.2α), επιβεβαιώνει αυτόν τον κανόνα: στο μέτρο 145 της έκδοσης Diletto musicale (32^{ο} μέτρο πριν το τελευταίο *Adagio*), το e'# του δεύτερου χρόνου (που ηχεί ως d'#) μπορεί κατ'εξαίρεση να παιχτεί στην ίδια θέση του βιολιού με το c''# του πρώτου χρόνου (που ηχεί ως h') αλλά στην τρίτη χορδή του οργάνου**,** είτε στην 2^{η} είτε στην 3^{η} θέση (παρ. 5.2β). Μία τέτοια επιλογή μπορεί να γίνει μόνο όταν ο βιολιστής έχει διερευνήσει μέσα από τη μελέτη και για να αποφύγει τη σχετικά άβολη μετακίνηση του αριστερού χεριού προς το e'# της 1^{ης} θέσης και μάλιστα στο ασθενές μέρος του μέτρου. Αλλά στην πολύ ιδιαίτερη αυτή scordatura, η πρώτη και αλάνθαστη επιλογή θα ήταν το e'# στην 1^{η} θέση. Η χρήση της δεύτερης χορδής, όπως θα προέτρεπε η μακροχρόνια πρακτική του βιολιού, θα οδηγούσε, λόγω της διασταύρωσης των χορδών, σε εσφαλμένη νότα.



Παράδειγμα 5.2α από την παρτίτα *XI*, τα πρώτα μέτρα[140]

[139] Gilman, «The Importance of Scordatura», σσ. 19.

[140] Biber, *Mysterien-Sonaten*, Heft III: Sonaten XI-XVI, σ. 4.



Παράδειγμα 5.2β από την παρτίτα *XI*, τα μέτρα 142-147[141]

Πώς γίνεται όμως η διασταύρωση της 2ης και 3ης χορδής στην *παρτίτα XI* και το χόρδισμα G g d d'; Ο βιολιστής πρέπει να ξεχορδίσει τις χορδές αυτές όσο χρειάζεται, για να μπορέσει στη συνέχεια να τις διασταυρώσει πριν την ταστιέρα του οργάνου (στην περιοχή των κλειδιών) και μία δεύτερη φορά πάνω στο υποστήριγμα των χορδών (καβαλλάρη). Έτσι οι χορδές αυτές θα σχηματίσουν, μεταξύ του καβαλλάρη και του χορδοστάτη, έναν συμβολικό, κατά πάσα πιθανότητα, σταυρό Χ. Αν η παρτίτα αυτή παιχτεί, για παράδειγμα, αμέσως μετά την *παρτίτα X* (με χόρδισμα G d a d'), η 2η χορδή πρέπει να χορδιστεί σε g και η 3η να ξανατεντωθεί μέχρι το τονικό της ύψος. Οι άλλες δύο χορδές G και d' (4η και 1η) θα παραμείνουν όπως ήταν.

Ας δούμε τώρα από κοντά το παράδειγμα της *παρτίτας IX* **π**ου είναι στην τονικότητα της λα ελάσσονας και στην οποία η 4η χορδή του βιολιού είναι χορδισμένη σε c, η 3η χορδή σε e και οι υπόλοιπες «κανονικά». Μόνο σε εννέα περιπτώσεις γίνεται χρήση της μπάσας χορδής σ'αυτό το έργο: στις πέντε περιπτώσεις χρησιμοποιείται για την απόδοση τριφωνίας, στις τρεις για διφωνία και στη μία μόνο περίπτωση χρησιμοποιείται ως ανοιχτή χορδή (νότα με αξία ογδόου). Η ελάχιστη χρήση της 4ης χορδής και η διαπίστωση ότι οι ζητούμενες, σ'αυτή, νότες μπορούν να παιχτούν και σε χορδή G, μας οδηγεί στο να αναρωτηθούμε:

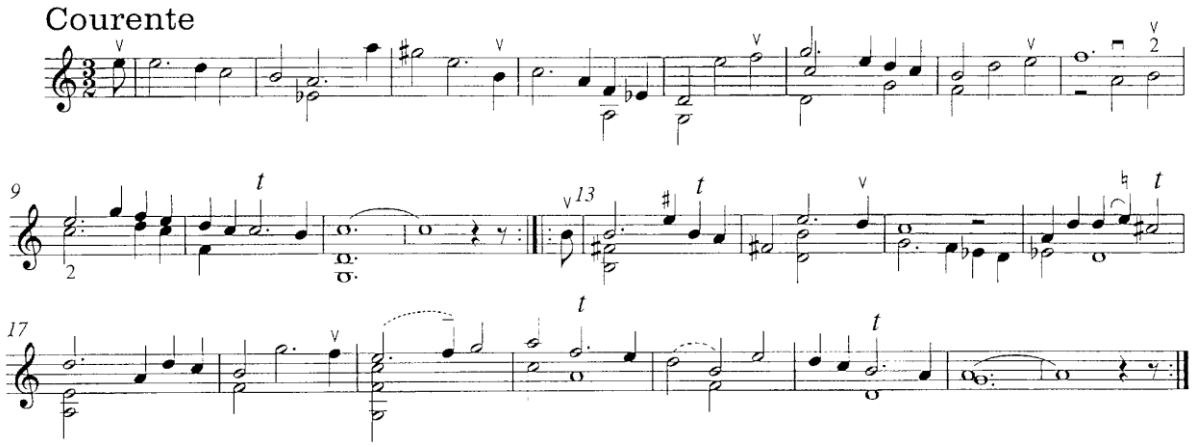
α) σε τί αποσκοπεί το χόρδισμα της 4ης χορδής σε c;

β) μήπως πρόκειται για λόγους εντυπωσιασμού;

Στις πέντε από τις εννιά περιπτώσεις που παίζονται νότες στην χορδισμένη ως ντο 4η χορδή, εκείνη ηχεί ως ανοικτή και πάντα σε συγχορδία της Ντο μείζονας (πχ. στα μέτρα 5, 9 και 11 της *Courante*), κάτι που σίγουρα ευνοεί το όργανο σε αρμονικές συχνότητες και ποιότητα ήχου (παρ. 5.3). Αν ο συνθέτης είχε χρησιμοποιήσει A αντί για c ως ανοιχτή μπάσα χορδή (όπως και στη scordatura της *παρτίτας II*), τότε μόνο τρεις συγχορδίες της *Courante* θα ήταν πολύ δύσκολο να παιχτούν (μέτρα 11, 17, 19). Όμως το c στην 4η χορδή είναι ταυτόχρονα η τρίτη της τονικής βαθμίδας (λα ελάσ.), αλλά και η πρώτη της σχετικής

[141] Biber, *Mysterien-Sonaten*, Heft III, σ. 11.

κλίμακας (Ντο μείζ.), στοιχεία που δεν πρέπει να είναι τυχαία.



Παράδειγμα 5.3 από την *παρτίτα IX - Courrente*, μέτρα 1-24[142]

Η ανάγκη του c ως 4η χορδή σίγουρα θα προβληματίσει το βιολιστή, που είναι λογικό να προσανατολιστεί στη χρήση μίας δεύτερης χορδής d. Γνωρίζοντας ότι πολλές *παρτίτες* του Ροζαρίου ζητούν ανοιχτό G ή A στην 4η χορδή και ότι οι *παρτίτες III, VII, VIII, XII* μπορούν να παιχτούν με χορδή d αντί για χορδή G, σε περίπτωση συναυλίας ή πιθανής θρησκευτικής τελετής με πολλές *παρτίτες* του Ροζαρίου στο πρόγραμμα, η χρήση δεύτερου βιολιού (που να έχει δύο d ή a χορδές) γίνεται απαραίτητη. Κοιτάζοντας τη scordatura της *VII* και της *VIII*, δηλαδή των αμέσως προηγούμενων *παρτίτων*, παρατηρούμε ότι είναι αρκετά συγγενικές μ'εκείνη της *IX*, κάτι που μαρτυρά πιθανότατη χρήση του ίδιου οργάνου και στις τρεις. Είναι προτιμότερο λοιπόν το επαναχόρδισμα του ίδιου βιολιού μεταξύ των *παρτίτων* που έχουν «γειτονικές» scordatura και η χρήση δεύτερου οργάνου όταν αυτό γίνεται απαραίτητο, παρά το χόρδισμα έστω και μίας χορδής κατά διάστημα 4ης προς τα πάνω ή προς τα κάτω. Ακόμη και το σωστό επιχείρημα ότι οι χορδές εκείνη την εποχή ήταν εντέρινες και άρα περισσότερο ελαστικές από τις σημερινές, στην ουσία θα ακυρωνόταν λόγω του ότι θα προέκυπταν προβλήματα σταθερότητας της τάσης των χορδών. Η περίπτωση αντικατάστασης της χορδής G από χορδή d πάνω στο ίδιο βιολί και μεταξύ δύο έργων, φαίνεται ακραία διότι απαιτεί χρόνο και θα έχει κι αυτή δυσμενείς συνέπειες στη σταθερότητα του χορδίσματος. Δε μοιάζει λοιπόν να εξυπηρετεί σε κάτι.

Ο Biber, ως δεξιοτέχνης βιολιστής, πρέπει να γνώριζε με μεγάλη ακρίβεια όλα τα παραπάνω και μοιάζει αφελές ν'άφησε στην τύχη τέτοιου είδους θέματα. Διαφαίνεται λοιπόν από τα προηγούμενα ότι η επιλογή της συγκεκριμένης scordatura στην *παρτίτα IX* δεν έγινε για τον εντυπωσιασμό του ακροατή αλλά συνειδητά για λόγους τονικότητας, χρήσης των ανοιχτών χορδών και πλουσιότερου ήχου και ως συνέχεια των *παρτίτων VII* και *VIII*. Δε μπορούμε όμως να αποκλείσουμε το ότι, με την επιλογή αυτού του χορδίσματος (και τη μη χρησιμοποίηση του ίδιου με την *παρτίτα II*), επιτυγχάνεται και μία αδιάσπαστη σειρά

[142] Biber, *Mysterien-Sonaten*, Heft II: Sonaten I-V, σσ. 8-9.

διαφορετικών χορδισμάτων του βιολιού στο Ροζάριο (συνολικά δεκαπέντε). Η πρωτοτυπία αυτή μοιάζει να ήταν και ένας από τους μουσικούς στόχους, κάτι σαν συνθετική και βιολονιστική δοκιμασία που ο Biber έθεσε στον εαυτό του.

5α.2. Σύγκριση πηγών και εκδόσεων σχετικά με την *παρτίτα VI*.

Θα ήταν χρήσιμο να τονιστεί πως οι αναστατικές εκδόσεις του κύκλου του Ροζαρίου (μεταξύ αυτών και η King's Music που είναι σε σμίκρυνση), περιέχουν αρκετές παραλείψεις αλλοιώσεων ή λάθη εκτύπωσης διότι απλώς αναπαράγουν τις όποιες παραλήψεις ή λάθη του χειρόγραφου. Έχει όμως πάντα ενδιαφέρον για το μουσικό η μελέτη του χειρόγραφου ή διαφορετικά της αναστατικής του έκδοσης. Στα πλαίσια της παρούσης εργασίας δεν είναι δυνατό να εξεταστούν τα έργα ένα προς ένα και δια μέσου όλων των υπαρχόντων εκδόσεων. Για το λόγο αυτό θα γίνει μία συγκριτική και λεπτομερής εξέταση του *facsimile* της King's Music (όπως και του χειρογράφου στο διαδίκτυο), της έκδοσης Denkmäler der Tonkunst in Österreich (DTÖ) του 1959 και της Diletto musicale (D.M.) του 2000 που θα ρίξει φως στην *παρτίτα VI*, σε σχέση με παραλήψεις, τυπογραφικά λάθη και προτεινόμενες λύσεις.

Στην αυστριακή έκδοση DTÖ του 1959, την οποία μπορούμε να βρούμε αναρτημένη και στο διαδίκτυο,[143] οι νότες είναι μεγαλύτερων διαστάσεων και το κείμενο σίγουρα πιο ευανάγνωστο, δυστυχώς όμως η έκδοση αυτή όχι μόνο επαναλαμβάνει τα όποια λάθη του πρωτότυπου αλλά παρουσιάζει και ακόμη περισσότερα. Το ξεχωριστό μέρος του βιολιού παρουσιάζει τις νότες όπως πρέπει να ακουστούν, κάτι που έχει τη χρησιμότητά του, αλλά με την προϋπόθεση και της συνεχούς αντιπαράθεσης με την γενική παρτιτούρα. Επίσης, η απόδοση της *παρτίτας XI* είναι πολύ προβληματική, διότι το σωστό άκουσμα του βιολιού (έπειτα από τη διασταύρωση των χορδών) σημειώνεται μόνο στο τέλος της έκδοσης, υπό μορφή ένθετης παρτιτούρας για βιολί και συνοδεία, ενώ οι σελίδες 49-57 (και 19-20 του βιολιού), διατηρούν την εσφαλμένη γραφική αποτύπωση της αρχικής έκδοσης DTÖ του 1905.

Η κριτική έκδοση D.M. του 2000 είναι σίγουρα πιο πρακτική και πολύ λιγότερο προβληματική από τις άλλες. Έχει το πλεονέκτημα του ότι παρουσιάζει το μέρος του βιολιού σε δύο πεντάγραμμα, ένα για τη scordatura κι ένα για το πραγματικό τονικό ύψος, μαζί με το μέρος του μπάσου. Υπάρχουν επίσης και χωριστές πάρτες για βιολί και το μπάσο. Κάποια σημεία που την αφορούν είναι συζητήσιμα, όπως η ερμηνεία της γραφής ή όχι από τον Biber των αλλοιώσεων μέσα στο ίδιο μέτρο, ερμηνεία που θα έπρεπε να απαγκιστρωθεί από τη σημερινή πρακτική και αντίληψη.[144] Ο βιολιστής λοιπόν, μελετώντας το Ροζάριο μέσα από

---

[143] «Heinrich Franz Biber, Violinsonaten II» (πρόσβαση 3 Οκτωβρίου 2011), http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/05/IMSLP48908-PMLP101360-Biber_Heinrich_Franz_-_Violin_Sonatas._Vol._2__DTO_25__-_score_and_parts.pdf.

[144] Βλ. στα μέτρα 4-5 της *παρτίτας I* σχετικά με τις νότες h' και c'' για τις οποίες ο εκδότης πρτείνει b' και c''#.

τις παραπάνω πηγές, θα βρεθεί αντιμέτωπος σε αρκετά σημεία με την αναγνώριση των λαθών και θα κληθεί να πάρει αποφάσεις σχετικά με νότες αλλά και με αλλοιώσεις.

Ο Biber ακολουθεί την πρακτική γραφής της εποχής του, σημειώνει δηλαδή όλες τις αναγκαίες αλλοιώσεις μέσα στο ίδιο μέτρο, εκτός αν η νότα που φέρει την αλλοίωση επαναλαμβάνεται αμέσως. Δε γίνεται βέβαια χρήση της αναίρεσης ως απαλοιφή μίας αλλοίωσης, οπότε η όξυνση ή βάρυνση που αφορούν την ίδια νότα μπορεί να παρατηρηθούν και ως συνεχόμενες. Το παραπάνω συμβαίνει τρεις φορές στα τέσσερα μέτρα που προηγούνται του τελικού *Adagio* (με την ένδειξη 12/8) της *παρτίτας VI*, του *facsimile*:[145] το βιολί έχει c'# c'b και στο τέλος του επόμενου μέτρου f'# f'b, ενώ το μπάσο παρουσιάζει BB HH#. Χαρακτηριστικά στο ίδιο έργο, 5 φορές στο βιολί και όχι λιγότερο από 21 φορές στο μπάσο, το *facsimile* δείχνει δίεση ή ύφεση ενώ οι DTÖ και D.M. τα εκλαμβάνουν σωστά ως αναίρεση.

Πιο αναλυτικά:

στο 8^{ο} μέτρο του *Lamento*, το h' του πρώτου χρόνου πρέπει να διορθωθεί σε b', αφού δηλώνεται από την ύφεση της αρίθμησης της νότας FF του μπάσου (η D.M. το έχει διορθώσει),

στο 6^{ο} μέτρο του *Adagio,* η τελευταία νότα θα μπορούσε να γίνει d. Αυτό προκύπτει ως συνέπεια της εξέτασης των μέτρων 4-6 όπου το ίδιο ρυθμικό σχήμα διάρκειας μισού μέτρου παρουσιάζεται 4 φορές (στο 1^{ο} μισό του μέτρου 4, στο 1^{ο} και 2^{ο} μισό του μέτρου 5 και στο 2^{ο} μισό του μέτρου 6),

στο 2^{ο} μέτρο του *Presto*, το c με # (που θα ηχήσει d) φαίνεται ότι είναι απαραίτητο, διαφορετικά αν ηχήσει ως db, το έργο θα ξεφύγει από το τροπικό στυλ της εποχής,

στα δύο όγδοοα του τρίτου χρόνου του 9^{ου} μέτρου, το πρωτότυπο γράφει b' f', ενώ η DTÖ f' f'. Πιθανότατα να πρόκειται για τυπογραφικό λάθος στο 6^{ο} όγδοο: σωστότερη επιλογή φαίνεται η πρόταση της D.M., δηλαδή η αρμονική καθυστέρηση b' a',

στο 21^{ο} μέτρο του ίδιου *Presto,* πρέπει να παιχτεί b' στο 2^{ο} όγδοο, (η D.M. έχει προσθέσει την ύφεση),

στο 23^{ο} μέτρο του επόμενου 3/2, πιθανότατα c με #, όπως προτείνει η D.M.,

στο 24^{ο} μέτρο, δεν αποκλείεται το h' ως ξένος φθόγγος (μόνο η D.M. προτείνει b'),

στο 25^{ο} μέτρο, πολύ πιθανώς b' ως δείχνει και η D.M.,

στο 26^{ο} μέτρο, μόνο η DTÖ εκτυπώνει εσφαλμένα e'' σε ήμισυ παρεστιγμένο, στη θέση του σωστού c'',

στο επόμενο *Adagio* και 5^{ο} μέτρο, πρέπει να λείπει η δίεση από την τρίτη νότα, άρα g'# (η

[145] Ολόκληρη η *παρτίτα VI*, σε έκδοση King's Music, στο τέλος της εργασίας.

DTÖ και η D.M. το έχουν διορθώσει),

στο τέλος του 6ου μέτρου του τελικού *Adagio,* το *facsimile* γράφει e'' c''# (που ηχεί σωστά) ενώ μόνο η DTÖ γράφει: c''# c''#.

Δύο παρατηρήσεις για το μπάσο του χειρόγραφου: στο *Adagio* πριν το 3/2, το F σε αξία μισού φέρει αρίθμηση 6 ενώ η DTÖ και η D.M. σωστά το διόρθωσαν σε ύφεση, και τέλος η ύφεση στο C, δύο μέτρα πριν το 12/8, δεν αναφέρεται στη νότα αλλά στην αρίθμηση και δηλώνει τρίφωνη ελάσσονα συγχορδία.

5α.3. Άλλες δυσκολίες στα έργα.

Εκτός των δυσκολιών που δημιουργούν τα διαφορετικά χορδίσματα στο Ροζάριο, το καθένα ξεχωριστά αλλά και λόγω της διαδοχής τους, η γραφή των 16 έργων ζητά από το βιολιστή μία σχεδόν ασταμάτητη μουσική δράση. Οι μόνες εξαιρέσεις είναι μερικά μέτρα παύσεων στις *παρτίτες I* (4 μέτρα), *II* (συνολικά σχεδόν 5 μέτρα), *XI* (συνολικά περίπου 10 μέτρα) και *XIV* (4+2+5 τελευταία μέτρα).

Από την άποψη της τεχνικής του βιολιού παρατηρούμε και άλλες δυσκολίες:

Η *παρτίτα I* περιλαμβάνει πολλά εκτενή τμήματα με συνεχή τριακοστά δεύτερα ακόμη και έως την τέταρτη θέση του βιολιού.

Η *Sonata* και πρακτικά ολόκληρο το πρώτο *Presto* της *παρτίτας II* περιέχουν διφωνίες. Στο τελευταίο *Presto* πρέπει να παιχτούν πολλές τρίφωνες συγχορδίες.

Στην *παρτίτα IV* υπάρχουν πολλές ταυτοφωνίες σε d και d' (σε όλες αυτές τις ταυτοφωνίες η μία χορδή είναι πάντα ανοιχτή). Ιδιαίτερα στο *μπαρόκ* βιολί όπου το βιμπράτο δεν είναι μία μόνιμη πρακτική αλλά κατέχει θέση ποικίλματος, οι ταυτοφωνίες είναι επισφαλή διαστήματα.

Στην *VI* υπάρχουν πολλές εναλλαγές τμημάτων που δεν είναι χοροί και τα οποία ο ερμηνευτής χρειάζεται να τα συνδέσει με πειστικό τρόπο. Επίσης ιδιότυπες ενώσεις δεκάτων έκτων και *tremolando* στην αρχή του *Presto* και εκτενείς διφωνίες στα τελευταία 25 μέτρα.

Εκτός του ότι η scordatura και ο οπλισμός της *VII* είναι ιδιαίτερα απαιτητικοί, η δεύτερη παραλλαγή της *Sarabanda* (σε 17 μέτρα) περιλαμβάνει εναλλαγές δύο πάντα χορδών σε ενωμένα όγδοα και σε διαστήματα πρώτης καθαρής, κάτι το ασυνήθιστο.

Η *VIII* παρουσιάζει στο τέλος της μία δεύτερη *Double* της *Gigue* σε συνεχή όγδοα και σε *Presto,* με έκταση που καλύπτει τις τέσσερις χορδές και που απαιτεί μεγάλη αυτοσυγκέντρωση από το βιολιστή.

Η *παρτίτα IX* παρουσιάζει ταχέα τμήματα δεκάτων έκτων ενώ στην πρώτη *Double* της *Courente* υπάρχουν ενωμένες νότες που παίζονται σε μη γειτονικές χορδές. Σε ένα σημείο

της αρχικής *Sonata* το βιολί φτάνει και τη νότα f''.

Στην *X* βρίσκουμε πολλές δίφωνες και τρίφωνες συγχορδίες, καθώς και έντονα ρυθμικά σχήματα με παρεστιγμένα όγδοα σε τρίηχα, σειρές παρεστιγμένων δέκατων έκτων συν τριακοστά δεύτερα ή ακόμη ζευγάρι παρεστιγμένων τριακοστών δεύτερων με εξηκοστά τέταρτα σε σειρά οχτώ νοτών.

Στην *παρτίτα XI* η διασταύρωση των δύο ενδιάμεσων χορδών θα ξενίσει το βιολιστή, διότι η παχύτερη σε διάμετρο εκ των δύο χορδή θα βρεθεί πλέον δίπλα στην πιο οξεία χορδή του οργάνου. Αυτή η άβολη αίσθηση θα γίνει έντονη στο τελικό *Adagio* που είναι γραμμένο κυρίως για τις ενδιάμεσες χορδές.

Στην *XIII* οι γραμμένες παράλληλες πέμπτες (διαστήματα που δε συνηθίζονταν το 17^{ο} αιώνα στο όργανο) ηχούν ως τρίτες, ενώ η ταχεία άρθρωσή τους επιτυγχάνεται από το δοξάρι με τριακοστά δεύτερα σε *στακάτο*, δηλαδή απαιτεί πολύ καλή τεχνική στο όργανο.

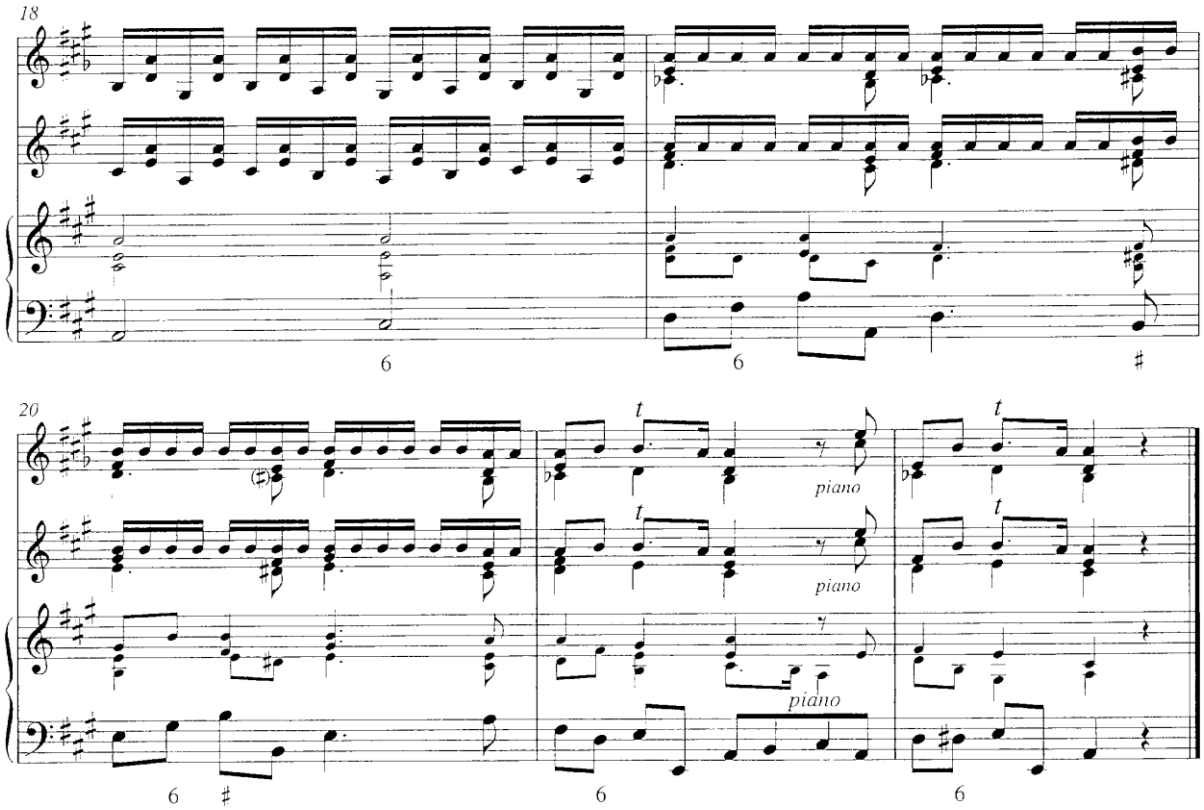
Σχετικά με τη *XV*, οι παραλλαγές της *Aria* περιέχουν τμήματα με εναλλαγές τριακοστών δεύτερων και δέκατων έκτων, τρίηχα ογδόων καθώς και παρεστιγμένους ρυθμούς. Η τελική *Sarabanda* περιλαμβάνει *στακάτο* για 14 μέτρα.

Τέλος η *XVI* είναι από τα πρώτα έργα γραμμένα για σόλο βιολί, λαμβάνοντας υπ'όψιν και δύο τουλάχιστον έργα του γερμανού Thomas Baltzar: *Prelude* και *Allemande*. Σε μορφή ενιαίας *passacaglia* αλλά χωρίς scordatura και παρουσιάζοντας συνεχώς την κατιούσα γραμμή του μπάσου g f eb d, η *παρτίτα XVI* είναι δείγμα μεγάλης τεχνικής δυσκολίας αφού παρουσιάζει διφωνίες και τριφωνίες, σπαστές οκτάβες, παράλληλες έκτες, την ψηλότερη νότα σ'όλο το Ροζάριο (g'' σε δύο σημεία του έργου), εξηκοστά τέταρτα, γρήγορες κλίμακες και μία αδιάκοπη ροή.

5β. Πλεονεκτήματα από τη χρήση της scordatura.

Το χόρδισμα του βιολιού σε scordatura στο Ροζάριο προσδίδει στο βιολί καινούρια ηχοχρώματα. Θα λέγαμε ότι το όργανο συχνά ηχεί σαν έγχορδο με χαρακτηριστικά της *viola d'amore*. Από τα πιο έντονα παραδείγματα η *παρτίτα VIII* (με χόρδισμα d f b d'), στην οποία η έκταση στην οποία κινείται το βιολί είναι η μικρότερη μέσα στον κύκλο όλων των *Μυστηρίων* και περιορίζεται μεταξύ του d και του c'' (το οποίο μάλιστα ακούγεται μόνο μία φορά). Όλα τα πλεονεκτήματα και ιδιαιτερότητες που θα αναφερθούν είναι σε σύνδεση με τις ανοιχτές χορδές του βιολιού, όπως τις χρησιμοποιεί ο Biber. Η scordatura δίνει τη δυνατότητα να ακουστούν διαστήματα και διφωνίες που θα ήταν πολύ δύσκολο ή αδύνατο να ηχήσουν στο βιολί κάτω από κανονικές συνθήκες. Επιτρέπει επίσης ένα ευκολότερο παίξιμο των συγχορδιών, εντείνοντας την πολυφωνική ιδιότητα του οργάνου στην εκάστοτε τονικότητα του έργου. Η μίμηση άλλων οργάνων και η προγραμματικότητα μέσα από τη scordatura, θα συζητηθούν στο κεφάλαιο 6.

Ειδικότερα, η scordatura της *παρτίτας II* (A e a e') βοηθά στο να παιχτούν 4 τρίφωνες συγχορδίες, που διαφορετικά θα προϋπόθεταν πάρα πολύ δύσκολους δαχτυλισμούς με το 4^{ο} δάχτυλο στη G χορδή (μέτρα 19 και 20 στο παρ. 5.4).



Παράδειγμα 5.4 από την *παρτίτα II-Presto*, τα τελευταία 5 μέτρα του έργου[146]

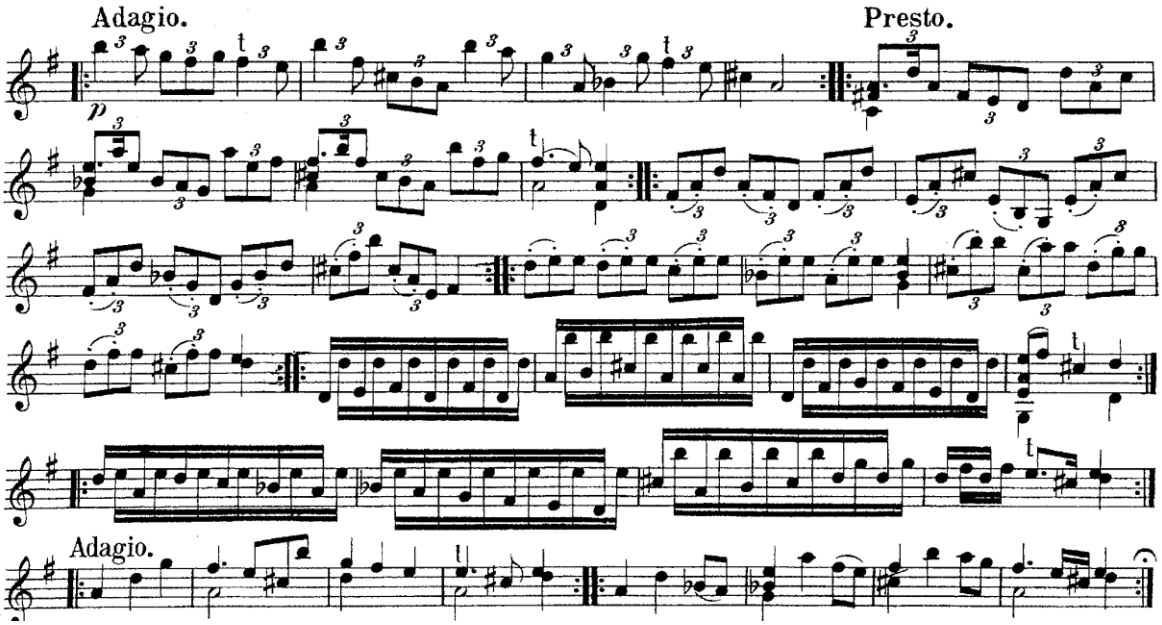
Επίσης βλέπουμε πως όταν η 3^{η} χορδή (που ηχεί ως e) συνηχεί με την ανοιχτή χορδή a σε διφωνίες ή τριφωνίες εν μέσω δεκάτων έκτων ή και σε τέταρτα, τότε το παίξιμο απλοποιείται σημαντικά (μέτρα 18-20 και 21-22 αντίστοιχα). Ας μη ξεχνούμε ότι στη συγκεκριμένη scordatura όλες οι χορδές του βιολιού ηχούν μόνο ως λα και μι. Η χρήση της, όπως και των ανοιχτών χορδών, ενισχύει τις αρμονικές του βιολιού και αναμφίβολα εντείνει τη λαμπερότητα της Λα μείζονας, τονικότητας του έργου (επίσης στην *Allamanda* παίζονται 5 τετράφωνες και 2 τρίφωνες συγχορδίες με ανοιχτές τις δύο μπάσες χορδές). Όταν λοιπόν ο βιολιστής και τα δάκτυλά του συνηθίσουν στη scordatura αυτή, το έργο κερδίζει περισσότερο σε τεχνική άνεση και ήχο συγκριτικά με το αν το βιολί διατηρούσε το κανονικό χόρδισμά του.

Η *παρτίτα IV* (με χόρδισμα A d a d') ζητά το ανέβασμα της χορδής G σε A και το κατέβασμα της χορδής e' σε d'. Με τονικότητα του έργου τη ρε ελάσσονα, όλες οι ανοιχτές χορδές του βιολιού γίνονται φθόγγοι της τονικής και της δεσπόζουσας, με αποτέλεσμα να ενισχύεται η ηχητική ένταση του οργάνου.

---

[146] Biber, *Mysterien-Sonaten*, Heft I, σ. 17.

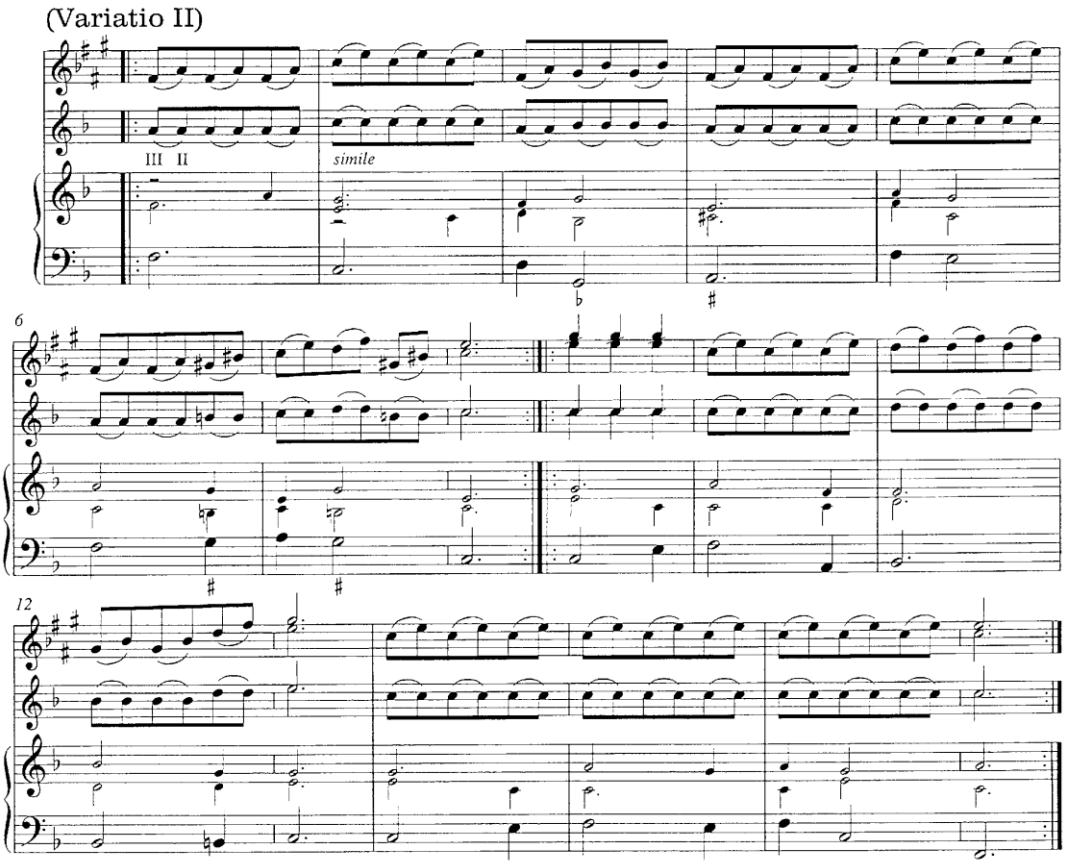
Θα μπορούσε να παρατηρήσει κάποιος ότι η παρτίτα αυτή μπορεί να παιχτεί κατά μεγάλο μέρος της χωρίς scordatura. Έτσι γίνονται αδύνατες οι ταυτοφωνίες στα τελικά d' (παρ. 5.5, πχ. μέτρα 88, 96, 100, 104), όπως και αρκετές δίφωνες έως και τετράφωνες συγχορδίες με «ανοιχτή» την ψηλή χορδή (μέτρα 78, 80, 86, 92, 100, 102). Επιπλέον, αδύνατες γίνονται οι εναλλαγές δύο διαφορετικών αλλά ίδιου τονικού ύψους ρε σε *bariolages* μεταξύ των δύο ψηλότερων χορδών (μέτρα 85 και 93). Χωρίς αμφιβολία αυτό που επιτυγχάνεται με scordatura δεν μπορεί να γίνει με κανονικό χόρδισμα.



Παράδειγμα 5.5 από την *παρτίτα IV*, τα τελευταία μέτρα (73-104)[147]

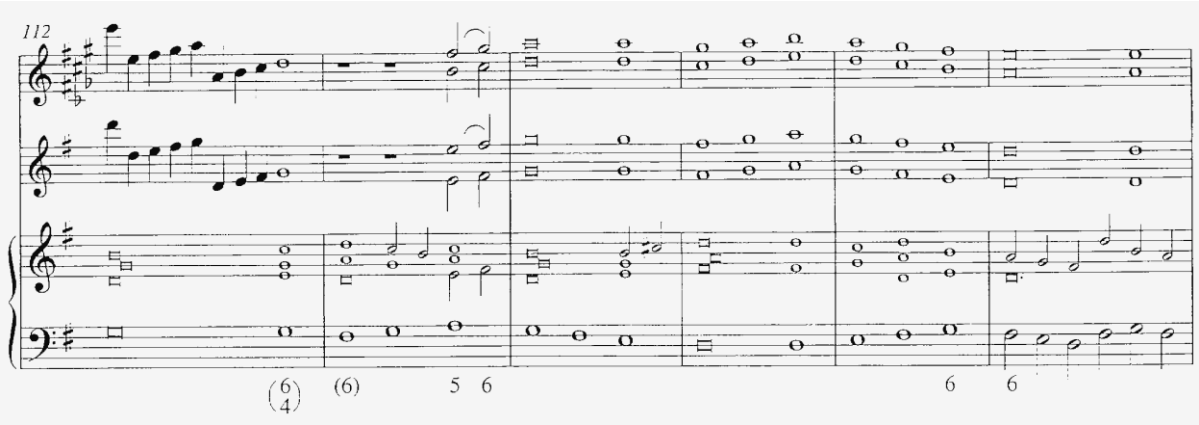
Η *παρτίτα VII* (c f a c') παρουσιάζει στη δεύτερη παραλλαγή της *Sarabanda* συνεχή διαστήματα πρώτης καθαρής που παίζονται σε δύο πάντα χορδές. Τέτοιου είδους απρόσιτα σε κανονικό χόρδισμα διαστήματα, αν μη τί άλλο εκπλήσσουν τον ερμηνευτή και τον προσεκτικό ακροατή (παρ. 5.6).

[147] Biber Heinrich Ignaz Franz, *Violinsonaten II [Rosenkranzsonaten]* (Graz: D.T.Ö, 1959), σ. 4 (από την παρτιτούρα του βιολιού της έκδοσης. Η γραφή είναι σε scordatura A d a d').



Παράδειγμα 5.6 από την *παρτίτα VII*-[*Variatio II*], μέτρα 1-16[148]

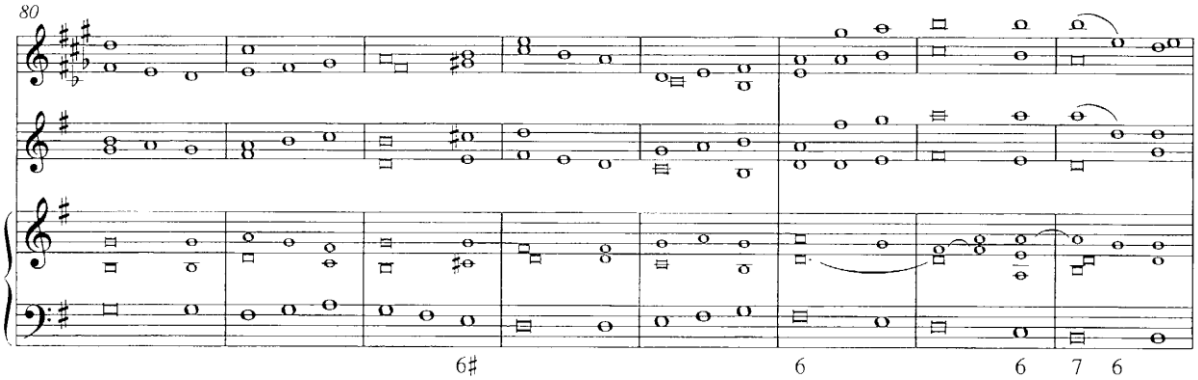
Είδαμε στο 5α.1. πώς διασταυρώνονται οι δύο μεσαίες χορδές στην *παρτίτα XI,* που αποτελεί εξαιρετική περίπτωση scordatura (G g d d') με αποτέλεσμα να σχηματίζονται δύο ζεύγη χορδών σε διαστήματα όγδοης καθαρής το καθένα. Στα μέτρα 113-33, όπως και σε άλλα σημεία του έργου όπου ακούγεται ο ύμνος *Surrexit Christus hodie*, το βιολί έχει συνεχή διαστήματα παράλληλων πεμπτών, κάτι που βέβαια δε συνηθιζόταν, αλλά το πλεονέκτημα είναι ότι ακούγονται ως παράλληλες όγδοες (παρ. 5.7α). Σε κανονικό χόρδισμα, η αλλαγή θέσεων του αριστερού χεριού για τις όγδοες θα ήταν αναγκαία, κάτι που θα πρέπει να ήταν δύσκολο τεχνικά και πολύ ιδιότυπο.



Παράδειγμα 5.7α από την *παρτίτα XI-Surrexit Christus hodie*, τα μέτρα 112-117[149]

[148] Biber, *Mysterien-Sonaten*, Heft II, σ. 15.

Επίσης η ίδια scordatura επιτρέπει και σ'ένα σημείο το άκουσμα τριών συνεχόμενων διαστημάτων δέκατης από τις δύο «ψηλότερες» χορδές (ενώ το χέρι παίζει έβδομες στην 1η θέση του βιολιού), και αμέσως μετά διάστημα 11ης και 12ης, με διαδοχικές διαβατικές κινήσεις προς τα κάτω της δεύτερης φωνής, κάτι που είναι αδύνατο να παιχτεί υπό φυσιολογικές συνθήκες χορδίσματος (μέτρα 85-7). Ο Biber λοιπόν στα μέτρα αυτά προσδίδει στο βιολί πρωτόγνωρα ηχητικά ακούσματα (παρ. 5.7β).



Παράδειγμα 5.7β από την *παρτίτα XI-Surrexit Christus hodie*, τα μέτρα 80-87[150]

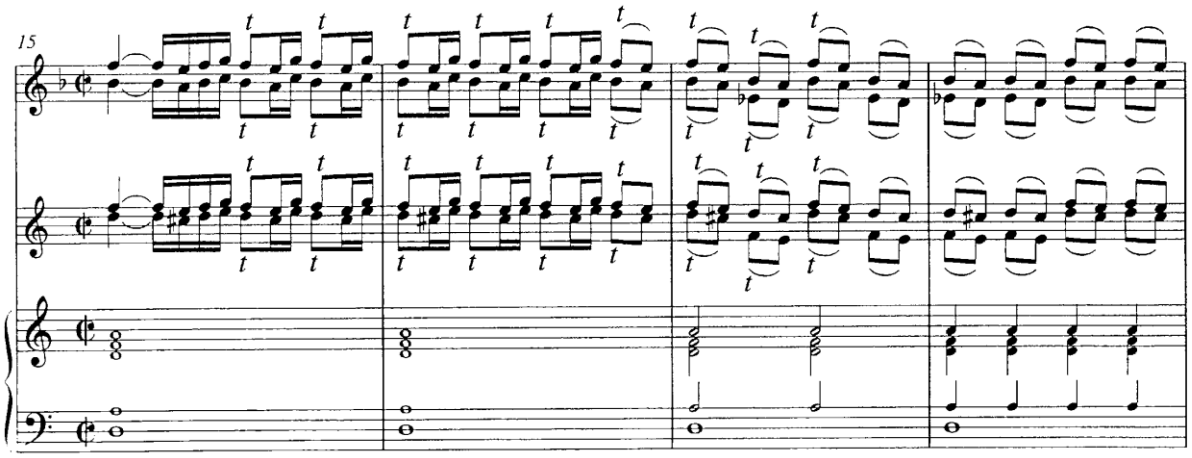
Όπως σωστά παρατήρησε ο Kurt Ardee Gilman,[151] η scordatura της *παρτίτας XIII* (A e c'# e') περιέχει το διάστημα έκτης μεγάλης μεταξύ των ενδιάμεσων χορδών του βιολιού, το μόνο διάστημα μεγαλύτερο από την καθαρή πέμπτη σ'όλο τον κύκλο του Ροζαρίου, και το διάστημα τρίτης μικρής μεταξύ των ψηλότερων χορδών. Οι συνεχόμενες και ταχείες παράλληλες πέμπτες που έγραψε εδώ ο συνθέτης και που απαιτούν μόνο τη χρήση δύο δαχτύλων του αριστερού χεριού, θα ακουστούν με τη βοήθεια της scordatura ως τρίτες στις ψηλές χορδές και ως έκτες στις ενδιάμεσες, χωρίς να ταλαιπωρήσουν ιδιαίτερα το βιολιστή. Χωρίς το συγκεκριμένο χόρδισμα θα ήταν υπερβολικά δύσκολες αν όχι αδύνατες (παρ. 5.8α και 5.8β).

---

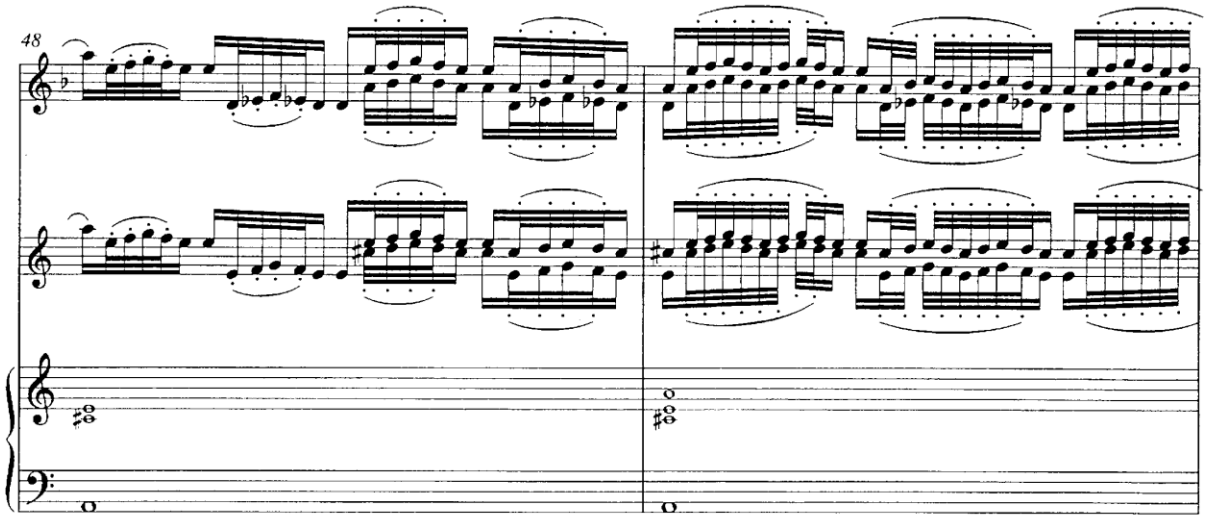
149 Biber, *Mysterien-Sonaten*, Heft III, σ. 9.

150 Biber, *Mysterien-Sonaten*, Heft III, σσ. 8.

151 Gilman, «The importance of scordatura», σσ. 37-8.



Παράδειγμα 5.8α από την *παρτίτα XIII-Sonata,* τα μέτρα 15-18[152]



Παράδειγμα 5.8β από την *παρτίτα XIII-Sonata,* τα μέτρα 48-49[153]

[152] Biber, *Mysterien-Sonaten*, Heft III, σ. 20.

[153] Biber, *Mysterien-Sonaten*, Heft III, σ. 22.

6. ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΡΗΤΟΡΙΚΗΣ

Η ύπαρξη ή όχι προγραμματικού χαρακτήρα στα *Μυστήρια* του Biber έχει συζητηθεί από πολλούς ερευνητές και ερμηνευτές και υπάρχουν αρκετές διαφορετικές τοποθετήσεις. Ο David Boyden[154] πιστεύει ότι εκτός μίας ξεκάθαρης σχέσης μεταξύ της μουσικής και της μουσικής απόδοσης του ανέμου στην *παρτίτα XIII*, τα προγραμματικά στοιχεία στο όλο έργο δεν είναι σημαντικά. Υποστηρίζει επίσης ότι ο συνθέτης δείχνει τον καλύτερό του εαυτό όταν μεταδίδει στο ακροατήριο συναισθηματικές διαθέσεις παρά εικόνες, όπως στην *παρτίτα VI*. Αντιθέτως, ο Davit Moroney,[155] στις σημειώσεις του δίσκου ακτίνας που ηχογράφησε, συνδέει τα μέρη του κάθε έργου με επιλεγμένα βιβλικά κείμενα. Έτσι με τις εξηγήσεις του, μας δίνει μία υποκειμενική μεν, πολύ πλούσια και ευφάνταστη δε, προγραμματική προοπτική του τί θα μπορούσε να εκφράζει το Ροζάριο. Ας μη ξεχνάμε ότι συζητάμε για ένα συνθέτη, που χαρακτηρίζεται ως εκπρόσωπος του *Stylus Phantasticus.*

Η Katia Strieck[156] έχει, όπως και ο Eric Chafe, την πεποίθηση ότι το Ροζάριο περιλαμβάνει προγραμματικά στοιχεία σχετικά με τα Μυστήρια, αλλά ότι δεν εξιστορεί με κυριολεκτικό τρόπο τα γεγονότα. Εξετάζοντας τις *παρτίτες VI, IX* και *XI*, φτάνει στο συμπέρασμα ότι ο Biber χρησιμοποιώντας μέσα όπως ο οπλισμός των έργων, οι συναισθηματικοί προσδιορισμοί στα μέρη τους, ο ιδιαίτερος χαρακτήρας κάθε χορού και η scordatura, συνδράμουν στη δημιουργία συναισθημάτων που αρμόζουν στο κάθε Μυστήριο. Επίσης κάνει ένα βήμα πιο πέρα, λέγοντας ότι (στα πλαίσια μίας πιθανής ταυτόχρονης με μουσική, λατρευτικής προσευχής του Rosarium) ο συνθέτης με τη χρήση «τονικών στάσεων» και ισοκράτων δημιουργεί ένα γαλήνιο περιβάλλον ευνοϊκό για το διαλογισμό, ενώ τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα, οι μουσικές απεικονίσεις και οι, κατά προοδευτικό τρόπο, μετατροπίες εξυπηρετούν τις κατ'επανάληψη προσευχές των πιστών (όπως συνηθίζονται με την αρωγή του ροζάριου). Εικάζει λοιπόν ότι στο Salzburg και υπό την πρωτοβουλία του Biber, τα μουσικά *Μυστήρια* συνόδευαν σε πραγματικό χρόνο τα θρησκευτικά Μυστήρια και ότι αποτελούσαν για τον πιστό ένα χρήσιμο μέσο προσέγγισης του Rosarium, κάτι σαν ένα μουσικό «βιβλίο» με εικόνες.

Με αφετηρία τα όσα έγραψε ο Moroney, παρουσιάζεται πιο κάτω μία προγραμματική προσέγγιση των *Μυστηρίων*, λεπτομερής για τις *παρτίτες I, VI, X, XI* και αποσπασματική για τις *II, III, VII, VIII, IX, XII, XIII, XVI*. Παράλληλα θα γίνει αναφορά σε ρητορικά σχήματα[157] τα οποία παρουσιάζονται στα έργα.

---

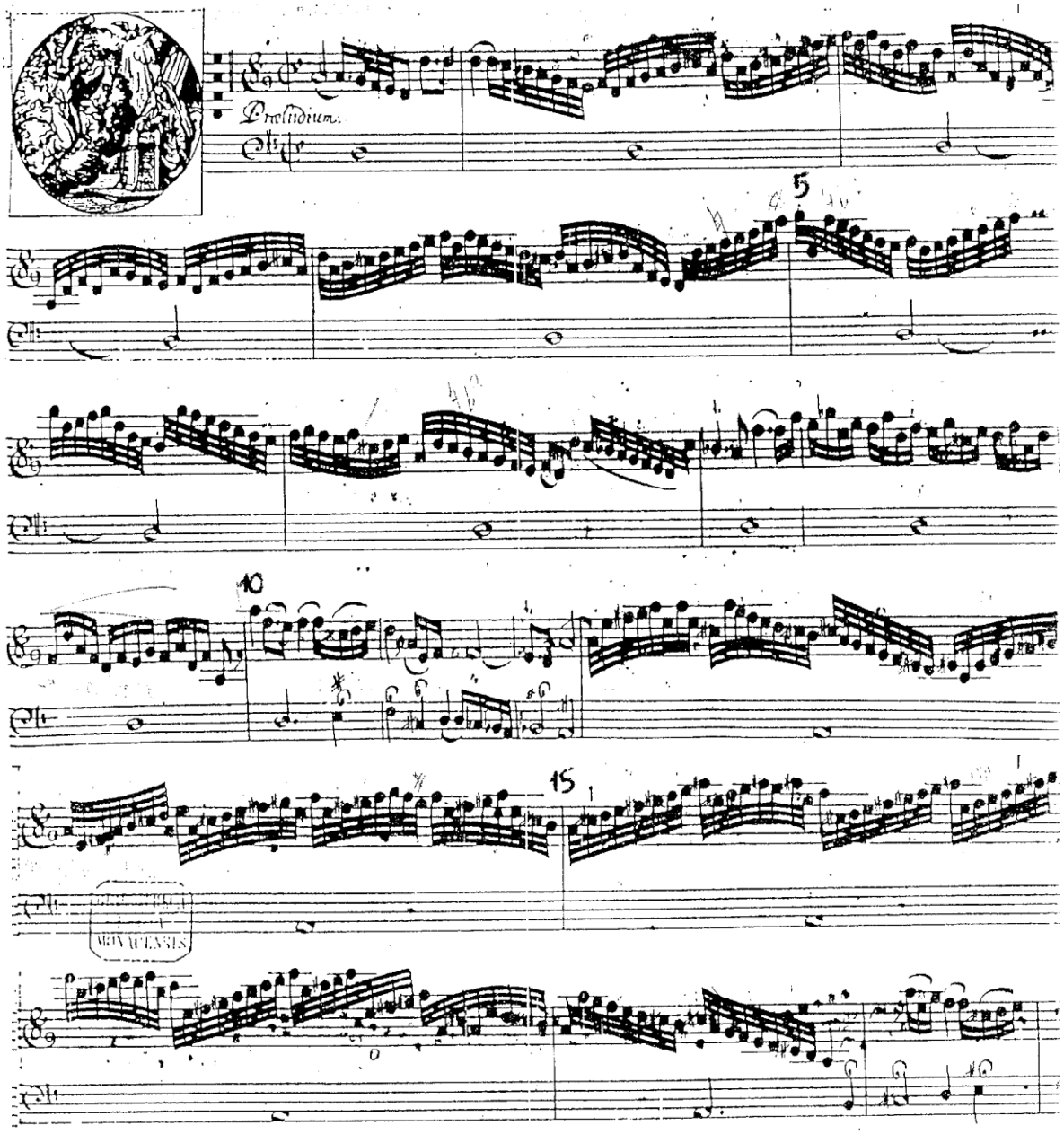
[154] Boyden, Review, σσ. 398.

[155] Moroney Davitt, «BIBER, The Mystery Sonatas - Die Rosenkranz - Sonaten», σημειώσεις στον δίσκο ακτίνας VCD 7 90838-2 (Virgin Classics, 1990), σσ. 70-86.

[156] Strieck, «The Mystery of the *Mystery Sonatas*», σσ. 31-2 και 49-68.

[157] Στοιχεία βασισμένα σε σημειώσεις από το μάθημα «Rhetoric» του αξιόλογου διδάσκοντα και ερμηνευτή του *recorder*, Peter Van Heyghen (Brussel, Βασιλικό Ωδείο, 1999).

Το *Praeludium* της *παρτίτας I*-[Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου], με τα συνεχή τριακοστά δεύτερα του βιολιού σε σκάλες που ανεβοκατεβαίνουν (*anabasis, katabasis*) πάνω σ'ένα D ισοκράτη του μπάσου (μέτρα 1-9), ανακαλούν, κατά το Moroney, την εικόνα ενός αγγέλου που φτερουγίζει γρήγορα τα φτερά του κατερχόμενος από ψηλά και σταματά (*abruptio*). Στα μέτρα 10-12 ο άγγελος απευθύνει ένα σύντομο χαιρετισμό προς τη Μαρία. Στα μέτρα 13-17 φτερουγίζει και πάλι σταματώντας μετά από κατιούσα κίνηση (σκάλες σε τριακοστά δεύτερα πάνω σ'ένα AA ισοκράτη του μπάσου) (παρ. 6.1).[158]

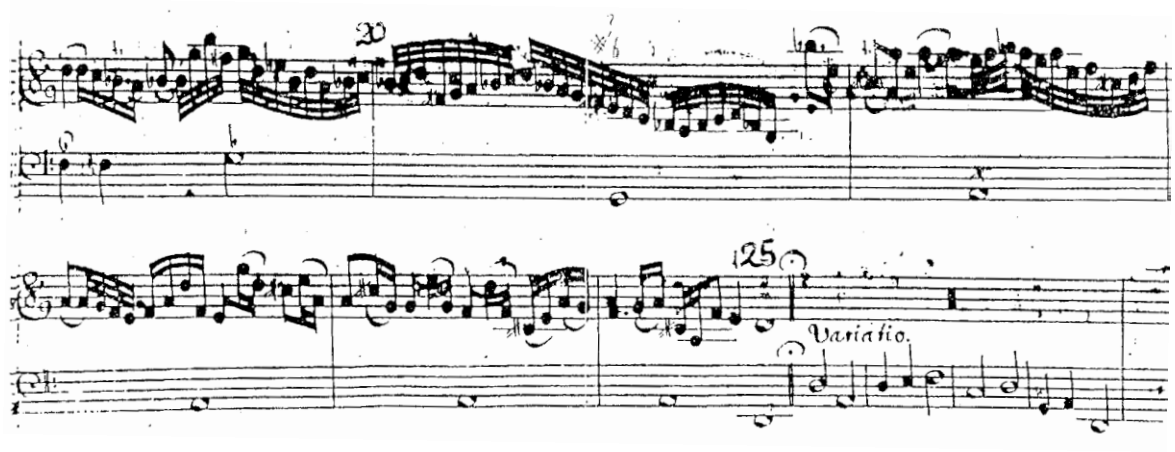


Παράδειγμα 6.1 από την *παρτίτα I-Praeludium*, μέτρα 1-18[159]

[158] Moroney, «BIBER, The Mystery Sonatas», σ. 77.

[159] Όλα τα παραδείγματα για την *παρτίτα I* είναι από την έκδοση Heinrich Ignaz Franz Biber, *Mystery Sonatas*,

Έπειτα, αποκαλύπτει το σκοπό της έλευσής του που είναι η αναγγελία της χαρμόσυνης και συγχρόνως βαρυσήμαντης είδησης (μέτρα 18-20), ότι η Μαρία έχει επιλεχθεί για να φέρει στον κόσμο τον Υιό του Θεού (τέλος του μέτρου 20-25): μετά από την ανοιχτή χορδή G ακούγεται, ως *exclamatio* το b'' και το δραματικό διάστημα με το c#'' του επόμενου μέτρου, που θα οδηγήσει, μετά από άλλα c#'' και c#' και πάνω από τον ισοκράτη AA, στην πτώση σε d (παρ. 6.2).



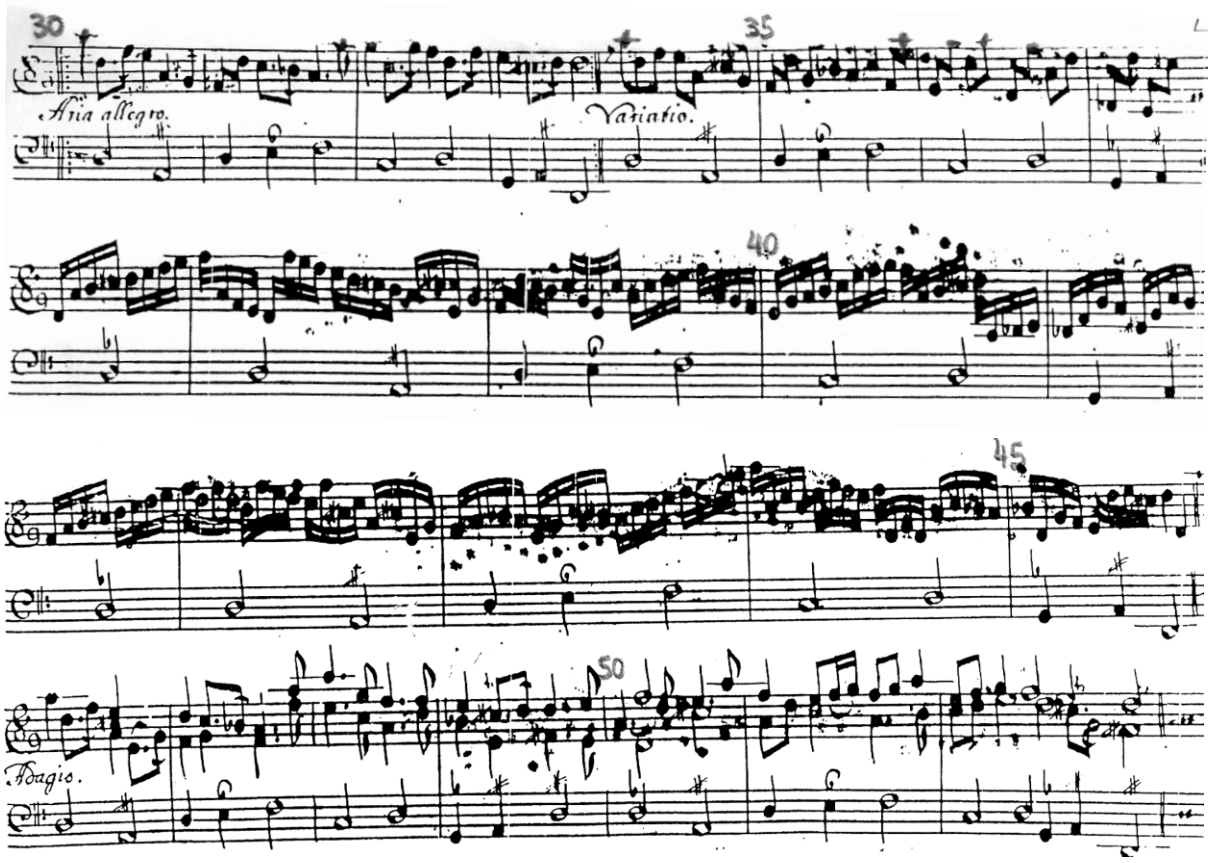
Παράδειγμα 6.2 από την *παρτίτα I-Praeludium* και *Variatio*, μέτρα 19-29

Στο *Variatio* που ακολουθεί στο μέτρο 26, υπάρχει *basso ostinato:* η Μαρία βιώνει έκπληξη (μέτρα 30-33) και κατόπιν χαρά (34-45) γι'αυτά που της συμβαίνουν (παρ. 6.3). Το *Adagio* (μέτρα 46-53) παρουσιάζει συγχορδίες σε πιο συγκρατημένο *tempo,* και αποπνέουν σοβαρότητα και περισυλλογή από τη μεριά της Παναγίας (αποδοχή κατά τον Moroney). Έπειτα, ο άγγελος φτερουγίζει και αποχωρεί (μέτρα 54-61).

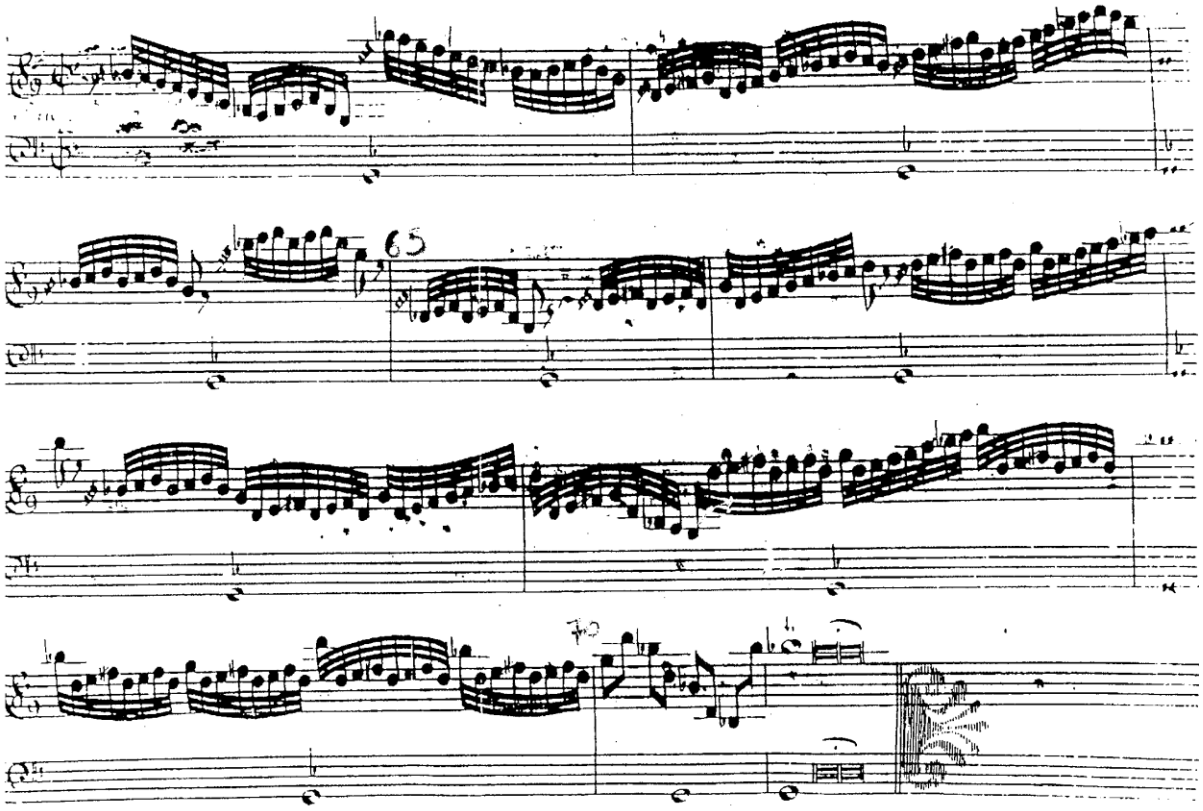
Στο *Finale* (62-73), η σολ ελάσσονα με ισοκράτη του μπάσου σε GG, σε συνδυασμό με κατιούσες αρχικά και ανιούσες έπειτα σκάλες του βιολιού σε τριακοστά δεύτερα, μας προδιαθέτουν για μία δραματική σκηνή. Στα μέτρα 64-65 το ίδιο γρήγορο μοτίβο θα ακουστεί 3 φορές σε διαφορετικές οκτάβες (*polyptoton*). Στα μέτρα 67-73 η ένταση θα πάρει όλο και πιο μεγάλες διαστάσεις. Ο Moroney επισημαίνει ότι (στο μέτρο 70) ακούγεται διάστημα $3^{ης}$ μικρής σε όγδοα, 3 φορές και σε 3 διαφορετικές οκτάβες, κάτι που πιθανόν αποτελεί συμβολισμό της Τριαδικότητας. Παρατηρούμε ότι ακολουθεί μελωδικό διάστημα δύο οκτάβων B-b' και τρίλια, πάνω σε συγχορδία υποδεσπόζουσας πριν το τελικό a' του βιολιού (ο μπάσος και το βιολί σχηματίζουν $3^{η}$ μικρή που λύνεται σε $5^{η}$ καθαρή). Τέλος, και πάλι ο Moroney θέτει το ερώτημα αν η τρίλια στο b' υποδηλώνει τη στιγμή της σύλληψης του Χριστού (παρ. 6.4).[160]

(Wyton Huntington: King's Music, [1989]).

[160] Moroney Davitt, «BIBER, The Mystery Sonatas», σ. 78.



Παράδειγμα 6.3 από την *παρτίτα I-Variatio*, μέτρα 30-53

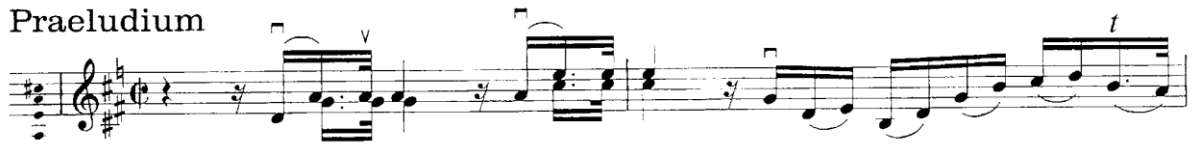


Παράδειγμα 6.4 από την *παρτίτα I-Finale*, μέτρα 62-73

[Η επίσκεψη της Μαρίας στην Ελισάβετ]-*παρτίτα ΙΙ*, ξεκινά με εισαγωγική *Sonata* όπου μπορούμε να φανταστούμε την αρχή μίας ηλιόλουστης συνηθισμένης μέρας στην Παλαιστίνη (μέτρα 1-16). Στο *Presto* που ξεκινά με *φουγκάτο* στα μέτρα 17-44 (*fuga*), η Μαρία βγαίνει βιαστικά στο δρόμο για να επισκεφτεί την εξαδέρφη της Ελισάβετ και να της διηγηθεί τα νέα. Στην *Allamanda* (που έχει μορφή AABB, μέτρα 45-64) οι δύο κοπέλες συνδιαλέγονται και η Παναγία εξιστορεί στην έκπληκτη Ελισάβετ όλα τα θαυμαστά γεγονότα του Ευαγγελισμού. Το τμήμα Α ξεκινά στη Λα μείζονα και καταλήγει στη δεσπόζουσά της Μι. Το τμήμα Β κάνει μετατροπίες στις Φα# (ίσως για να δηλώσει έκπληξη;)- Σι- Μι και καταλήγει στην τονική Λα. Στο τελικό *Presto* (μέτρα 65-86) και οι δύο εκφράζουν τη χαρά τους που περιμένουν παιδί και θα λέγαμε ότι σχεδόν στήνουν χορό, τόσο πολύ οι εναλλαγές χορδών σε δέκατα έκτα θυμίζουν παραδοσιακή πρακτική βιολιού και χορού (βλ. παρ. 5.4 της σελ. 53).

Η *παρτίτα ΙΙΙ*-[Η Γέννηση του Χριστού], παρ'όλο το χαρμόσυνο γεγονός της γέννησης, είναι γραμμένη σε σι ελάσσονα, τονικότητα που προσδίδει στο έργο μία συγκεκριμένη σοβαρότητα και συγκρατημένη χαρά. Δε θα ήταν άστοχο να μιλήσουμε και για μελαγχολικό ύφος στο έργο αυτό, χαρακτηριστικό που προσέδωσαν στη σι ελάσσονα και θεωρητικοί της μουσικής όπως οι Johann Mattheson και Marc-Antoine Charpentier.[161] Ο Clements συνδέει το ύφος αυτό με τη δύσκολη μέρα που έζησαν στη Βηθλεέμ η Παναγία και ο Ιωσήφ, πριν την ταπεινή γέννηση του βρέφους Ιησού, αλλά και με το μελλοντικό δραματικό τέλος του Χριστού.[162]

Η *παρτίτα VI,* το πρώτο από τα οδυνηρά *Μυστήρια,* είναι σε μεγάλη αντίθεση (*antithesis*) με την *παρτίτα V* από άποψη οπλισμού (2 υφέσεις και σε τονικότητα ντο ελάσ. έναντι των 3 διέσεων και της Λα μείζ.)· επίσης και λόγω του ότι παρουσιάζει κατιόντα, μοτίβα ενώ η προηγούμενή της ανιόντα.[163] Οι αντιθέσεις αυτές εξυπηρετούν την έντονη διαφοροποίηση των 5 οδυνηρών *Μυστηρίων* από τα 5 χαρμόσυνα (βλ. τα παραδείγματα 6.5α, 6.5β και τα 6.6α, 6.6β από την έκδοση Diletto Musicale).

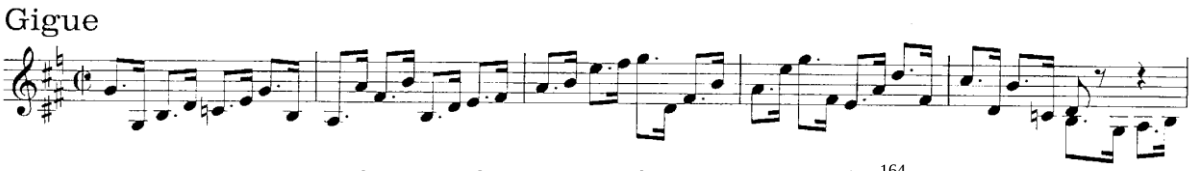


Παράδειγμα 6.5α από την *παρτίτα V-Praeludium*, μέτρα 1-2

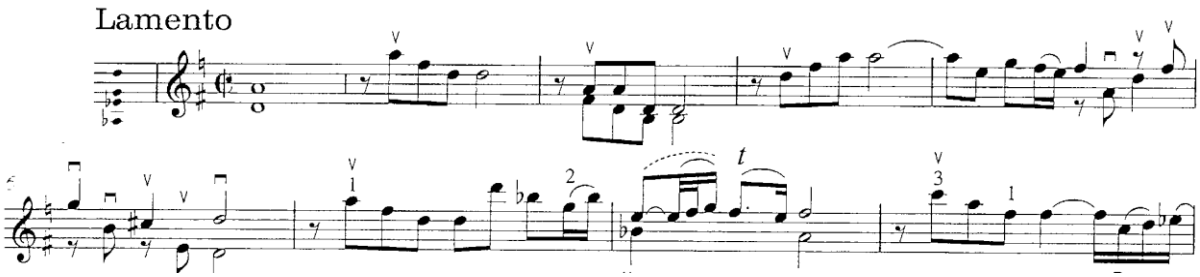
[161] Mattheson Johann, *Das neu-eröfnete Orchestre* (Hamburg, 1713) και Charpentier Marc-Antoine, *Règles de composition* (Paris, ca.1682).

[162] Clements James, «Penetrating the Mysteries», προσυναυλιακή διάλεξη της 15ης Απριλίου 2003 στο Purcell Room, London (πρόσβαση 20 Απριλίου 2012), http://www. bluntinstrument. org.uk/biber/penetrating.htm.

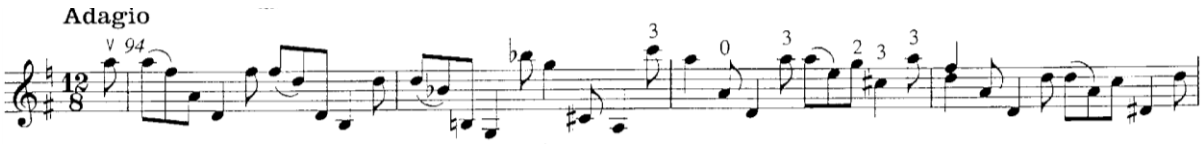
[163] Strieck, «The Mystery of the *Mystery Sonatas*», σσ. 52-3.



Παράδειγμα 6.5β από την *παρτίτα V-Gigue*, μέτρα 1-5[164]



Παράδειγμα 6.6α από την *παρτίτα VI-Lamento*, μέτρα 1-9



Παράδειγμα 6.6β από την *παρτίτα VI-Adagio*, μέτρα 94-97[165]

Το έργο *VI* περιγράφει τις ώρες εσωτερικής πάλης που ζει ο Χριστός πριν συλληφθεί.[166] Η scordatura Ab eb g d' είναι πολύ τεταμένη και το εισαγωγικό *Lamento,* το μοναδικό μέρος του Ροζαρίου με συγκεκριμένο συναισθηματικό τίτλο, δημιουργεί βαριά ατμόσφαιρα και εκφράζει τον πόνο του Ιησού ενώ προσεύχεται. Το κατιόν μοτίβο του βιολιού των μέτρων 2, 3, 7 περνά στο 9 και από τη σχετική ελάσσονα (*synonymia*). Χαρακτηριστικές είναι οι χρωματικές κινήσεις (*passus duriusculus*) του βιολιού και του μπάσου στα μέτρα 12-21 του *Adagio*.[167] Το επόμενο *Presto* μετά από παρουσίαση κινητικών ογδόων σε διφωνίες (μέτρα 28-35) και δεκάτων έκτων σε δύο χορδές (35-43) ακόμα και σε ταυτοφωνίες (36-7), που εκφράζουν αγωνία και άγχος,[168] ηρεμεί θα λέγαμε για λίγο στο *Adagio* των μέτρων 44-45. Το 3/2 που ακολουθεί (μέτρα 46-79) είναι μία *Sarabande*, από τα ωραιότερα μέρη του Ροζαρίου και εκφράζει βαθιά εσωτερικότητα. Μπορούμε να φανταστούμε το Χριστό να προσεύχεται και άγγελο να τον παρηγορεί.[169] Από το *forte* του μέτρου 80 έως και το 93, περνώντας από τις διάφωνες συγχορδίες των 82, 83, το χρωματισμό

---

164 Biber, *Mysterien-Sonaten*, Heft I, σσ. 10-11.

165 Biber, *Mysterien-Sonaten*, Heft II, σσ. 2-3.

166 Ολόκληρη η παρτίτα στο παράρτημα 4 στο τέλος της εργασίας.

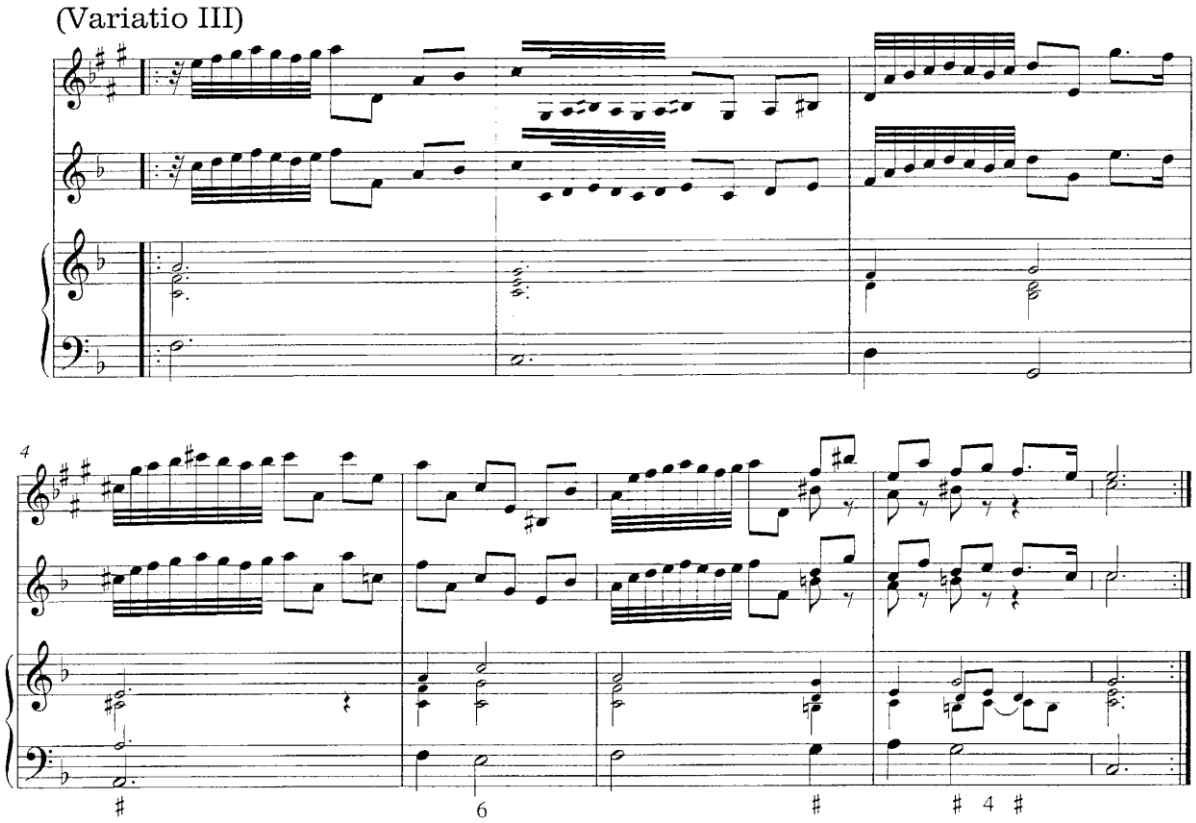
167 Με τη χρήση ενός μεσοτονικού χορδίσματος στο έργο η χρωματική κίνηση θα προσδώσει ακόμα περισσότερη ένταση στη μουσική.

168 Η Katia Strieck μιλά για *organo tremolante* και ότι εκφράζει τον φόβο: Strieck, «The Mystery of the *Mystery Sonatas*», σ. 56.

169 Στην απεικόνιση που προηγείται του έργου βλέπουμε τον Ιησού να προσεύχεται, άγγελο να τον φωτίζει από ψηλά και μαθητή που κοιμάται.

του 84 και τα τριακοστά δεύτερα που οδηγούν στην κορύφωση του e'' στο 86, φτάνουμε στα μέτρα 87-93, που μέσα από διάφωνες συγχορδίες και χρωματικές κινήσεις (μείζονα-ελάσσονα τρόπο) εντείνουν το δράμα και καταλήγουν σε αποδοχή (Ντο μείζονα). Το επόμενο *Adagio* (*Gigue*) εχει πιο αργό χαρακτήρα και τα κατιόντα μοτίβα ογδόων τριήχου που οδηγούν σε τέταρτα ίσως να περιγράφουν τις χοντρές σταγόνες ιδρώτα που κυλούν από το πρόσωπο του Χριστού. Το τελευταίο 8/12 με εναλλαγές *forte* και *piano* (ηχώ και *palillogia*) και διφωνίες, μοιάζει να δηλώνει ότι ο Ιησούς έχει αποδεχτεί αυτό που θα του συμβεί και να παρακινεί τους μαθητές του που κοιμούνται να ξυπνήσουν, διότι «είναι κοντά αυτός που θα με παραδώσει».[170]

Η παρτίτα VII-[Η μαστίγωση του Ιησού], έχει χόρδισμα c f a c', το οποίο περιορίζει τις χορδές σε μία οκτάβα και προσδίδει στο βιολί τα ηχητικά χαρακτηριστικά ενός λυπητερού οργάνου. Το παράδειγμα 5.6 της σελίδας 55 από το *Variatio [II]* της *Sarabanda,* με τα συνεχή διαστήματα πρώτης καθαρής σε δύο χορδές, αποπνέει μεγάλη θλίψη. Ο Clements μίλησε για συναισθήματα θυμού ή ταραχής σ'αυτά τα μέτρα.[171] Στο *[Variatio III]* τα μοτίβα σε τριακοστά δεύτερα περιγράφουν, θα λέγαμε, τη μαστίγωση του Ιησού (παρ. 6.7).



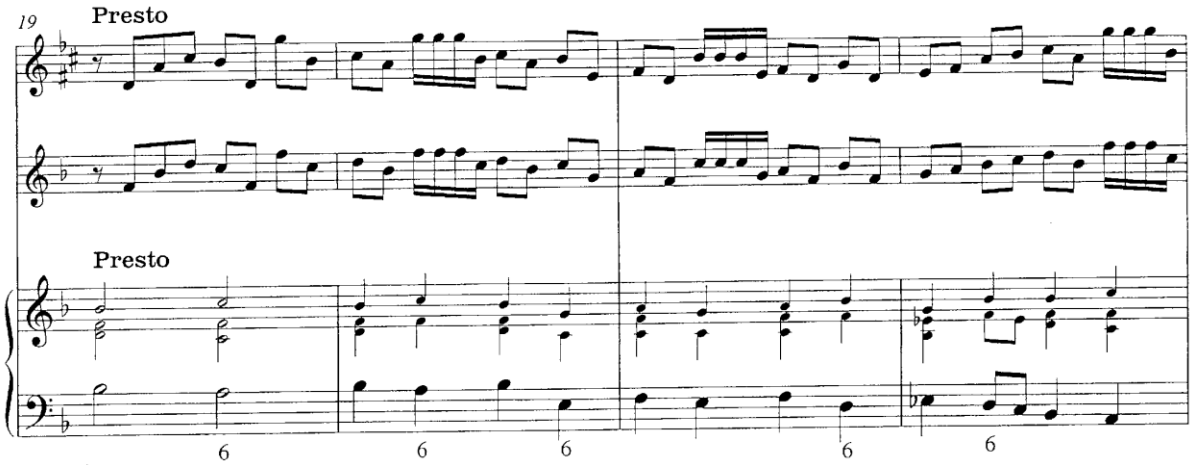
Παράδειγμα 6.7 από την *παρτίτα VII*-[*Variatio III*], μέτρα 62-73[172]

[170] Moroney, «BIBER, The Mystery Sonatas», σ. 81.

[171] Clements, «Penetrating the Mysteries».

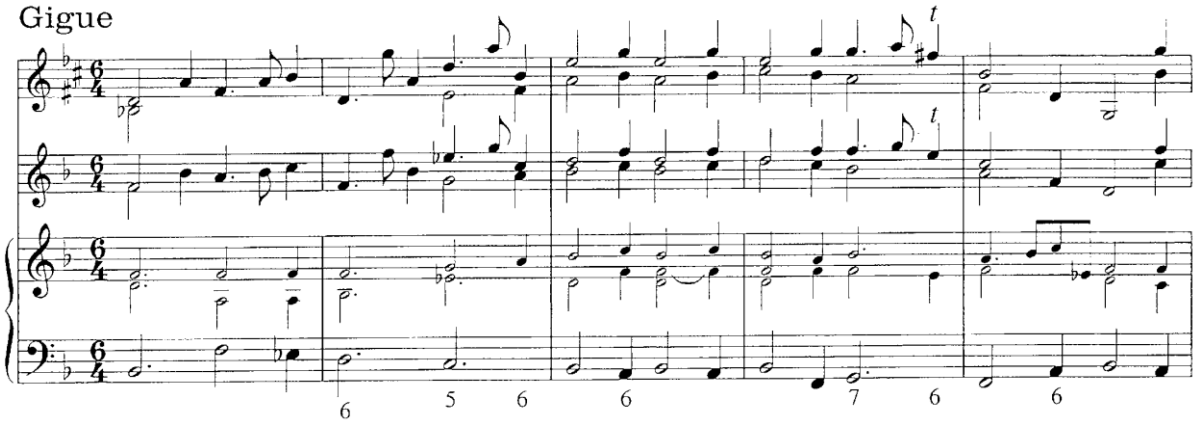
[172] Biber, *Mysterien-Sonaten*, Heft II, σ. 16.

Η *παρτίτα VIII*-[Η στεφάνωσή του με αγκάθινο στεφάνι], με το επίσης εντός μίας οκτάβας χόρδισμα d f b d', παρουσιάζει πολλές φορές στα μέτρα 19-37 του *Presto* της εισαγωγικής *Sonata,* το μοτίβο τεσσάρων δεκάτων έκτων (τα τρία πρώτα στο ίδιο τονικό ύψος και το τέταρτο ηχεί σε διάστημα 4ης ή 3ης προς τα κάτω). Δίνει έτσι την έντονη εντύπωση καγχασμού[173] (των Ρωμαίων στρατιωτών που φόρεσαν στον Ιησού χρωματιστό μανδύα, αγκαθωτό στεφάνι και του έδωσαν ψεύτικο σκήπτρο) (παρ. 6.8).



Παράδειγμα 6.8 από την *παρτίτα VIII-Presto*, μέτρα 19-22[174]

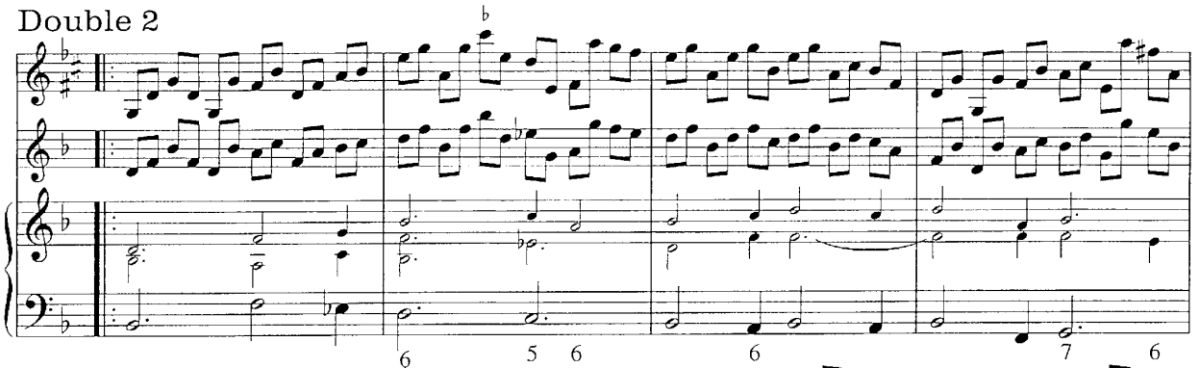
Στην επόμενη *Gigue* και στις δύο *Doubles* που έχουν έντονα χορευτικό χαρακτήρα, ο περίγελος συνεχίζεται και οι Ρωμαίοι τον αποκαλούν «Βασιλιά των Εβραίων» (παρ. 6.9α και 6.9β).



Παράδειγμα 6.9α από την *παρτίτα VIII-Gigue*, μέτρα 1-4

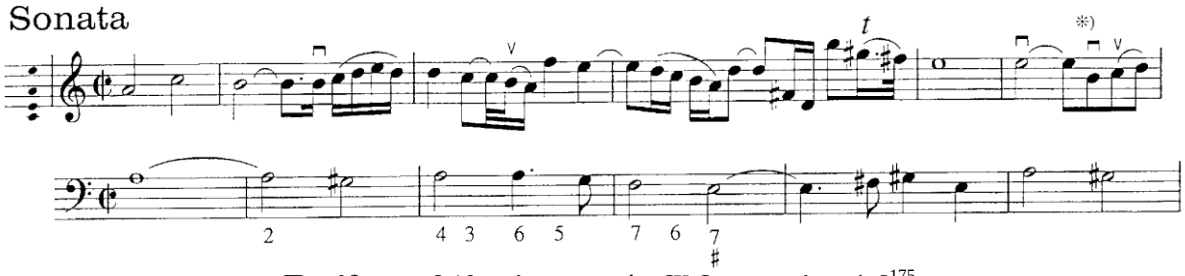
[173] Moroney, «BIBER, The Mystery Sonatas», σ. 82.

[174] Biber, *Mysterien-Sonaten*, Heft II, σσ. 18, 20, 22.



Παράδειγμα 6.9β από την *παρτίτα VIII-Double 2*, μέτρα 1-4

[Η μεταφορά του Σταυρού στο Γολγοθά]-*παρτίτα IX* σε λα ελάσσονα, ξεκινά με αλλεπάλληλες διαφωνίες που λύνονται κάθε φορά (παρ. 6.10) κι εκφράζουν την οδύνη και την απελπισία του Ιησού. Χαρακτηριστικό είναι και το άκουσμα της *ναπολιτάνικης* συγχορδίας που ακολουθεί στο μέτρο 16. Από το μέτρο 18 έως το τέλος της *Sonata,* παρεμφερή ανιόντα και κατιόντα μοτίβα σε τριακοστά δεύτερα προσθέτουν ένταση στο δράμα και στα μέτρα 26-27 γίνονται τρίηχα.

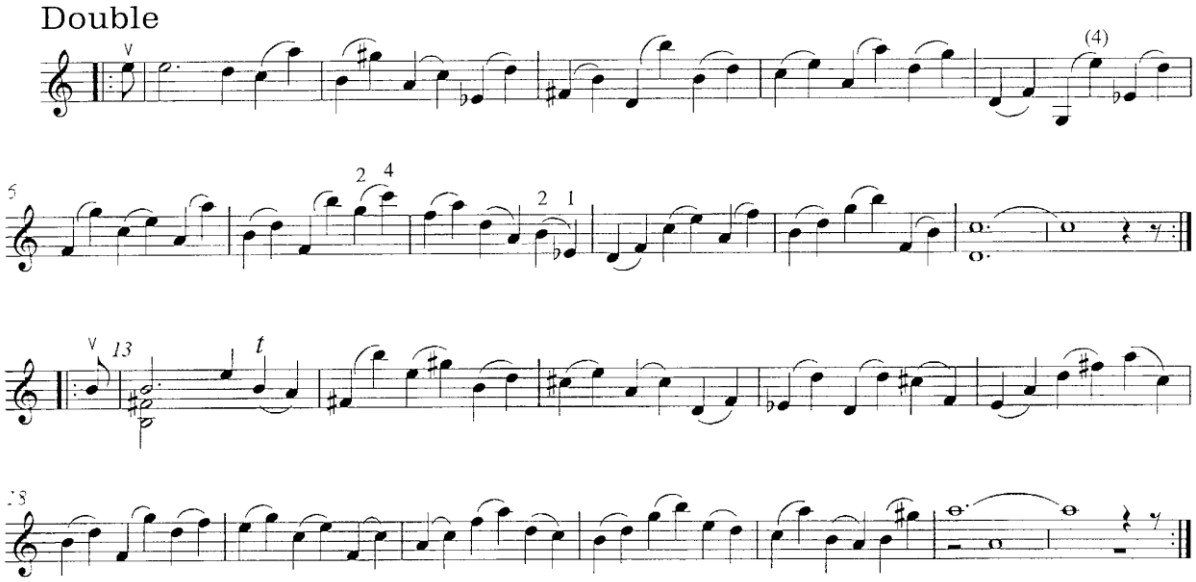


Παράδειγμα 6.10 από την *παρτίτα IX-Sonata*, μέτρα 1-6[175]

Στην *Courente* που ακολουθεί και τις *Double* και *[Double 2],* πάντα με μορφή AABB, η Strieck[176] βλέπει σε κάθε τέλος του A (σε Ντο μείζονα) το σημάδι της αισιοδοξίας μέσα από τα Πάθη του Χριστού. Συνδέοντας το στοιχείο αυτό και τη μελωδία του βιολιού με την περιγραφή της γαλλικής *Courante* από το Mattheson, καταλήγει στο ότι η *Courente,* εκτός από «σοβαρή» στον χαρακτήρα είναι και «ενθαρρυντική» για τους πιστούς του Ιησού. Παρουσιάζοντας το παράδειγμα της *Double* δε θα φτάσουμε στο ίδιο συμπέρασμα: το βιολί παίζει συνεχώς ενωμένα τέταρτα σε διαφορετικές και ενίοτε μη γειτονικές χορδές. Στο A τμήμα της (μέτρα 1-7 και 9-10), τα διαστήματα είναι ανοδικές τρίτες, τέταρτες, έκτες, όγδοες, δέκατες ακόμη και μία δέκατη τρίτη. Γίνεται αισθητό πως όταν παιχτούν σ'ένα λογικό *tempo* μέτριας ταχύτητας, μάλλον μόνο απελπισία και θλίψη μπορούν να εκφράζουν (παρ. 6.11).

[175] Biber, *Mysterien-Sonaten*, Heft II, σ. 9.

[176] Strieck, «The Mystery of the *Mystery Sonatas*», σσ. 57-9.



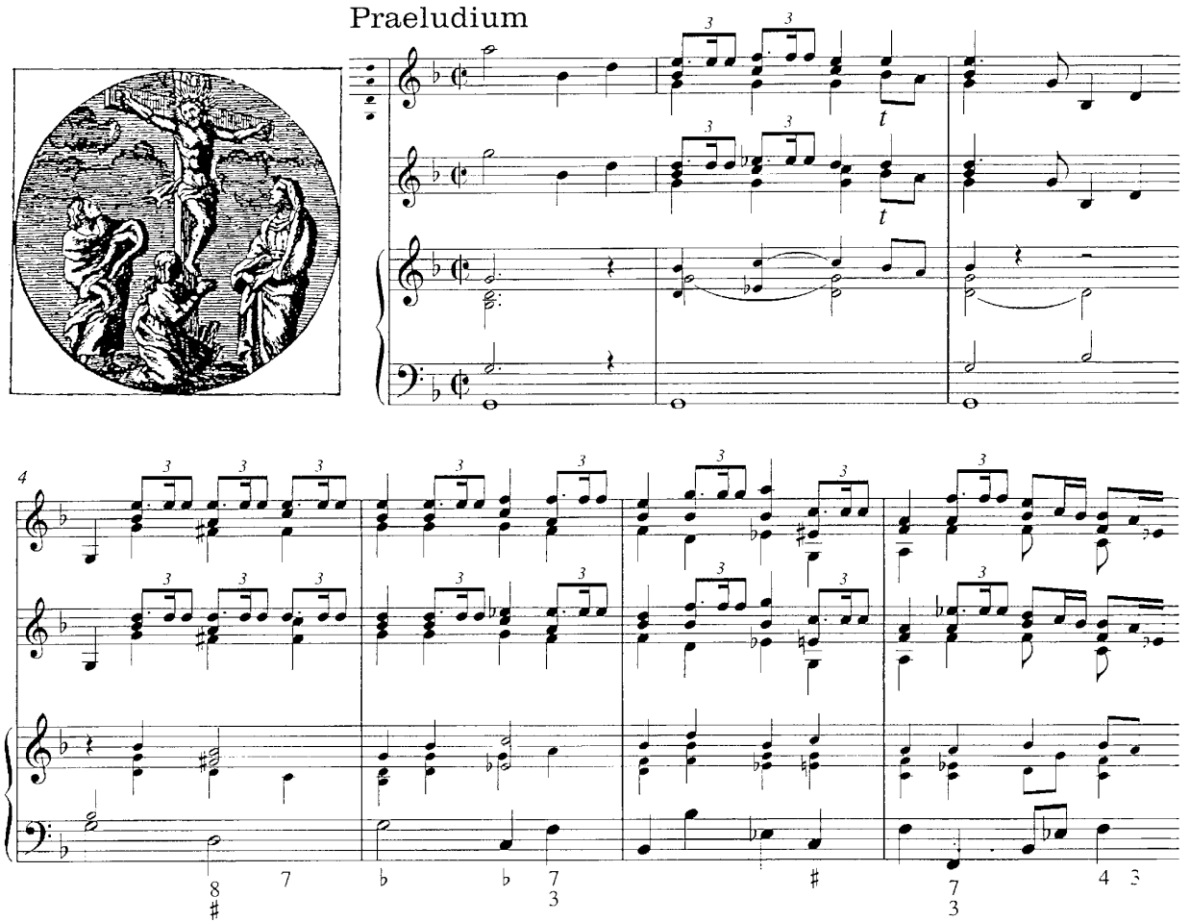
Παράδειγμα 6.11 από την *παρτίτα IX-Double*, μέτρα 1-6

[Η Σταύρωση] σε σολ ελάσσονα,[177] φέρει τον Εσταυρωμένο στην εισαγωγική απεικόνιση του έργου. Δεν πρέπει να αποτελεί σύμπτωση ότι το Χ της λατινικής αρίθμησης αντιστοιχεί στη δέκατη αυτή παρτίτα του κύκλου. Η scordatura της (G d a d') χωρίς αμφιβολία εξυπηρετεί την τονικότητα της σολ ελάσσονας.

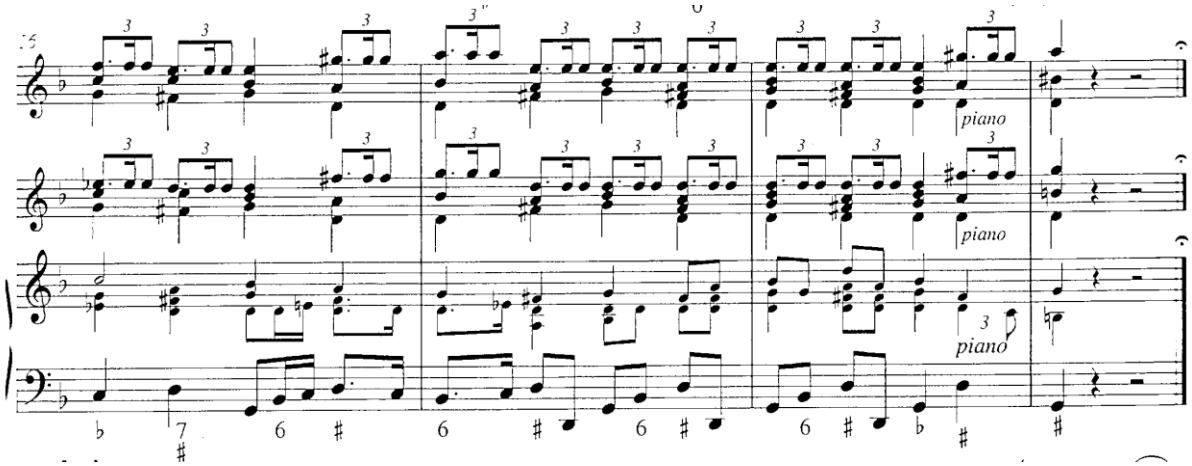
Το έργο μας «ταρακουνά» με ένα έντονο ρυθμικό και «βίαιο» σχήμα από το 2^{ο} ήδη μέτρο, που θυμίζει τα χτυπήματα του σφυριού πάνω στα καρφιά, την ώρα της Σταύρωσης (παρ. 6.12). Το ρυθμικό αυτό σχήμα θ'ακουστεί κατά συνεχή τρόπο στα μέτρα 14-18. Οι τετράφωνες συγχορδίες, σε συνδυασμό με το μπάσο που θα περάσει σε πυκνά όγδοα στα 17-18, θα εκφράσουν την κορύφωση της βιαιότητας και του πόνου και θα κλείσουν την εισαγωγή με ένα κάπως απρόσμενο *piano* στην ομώνυμη μείζονα συγχορδία (ο Moroney κάνει λόγο για «τρυφερότητα λύτρωσης μέσα από τον πόνο») (παρ. 6.13).[178]

[177] Κατά τον Mattheson, «ίσως η πιο όμορφη τονικότητα».

[178] Moroney, «BIBER, The Mystery Sonatas», σ. 82.



Παράδειγμα 6.12 από την *παρτίτα X-Praeludium*, μέτρα 1-7[179]



Παράδειγμα 6.13 από την *παρτίτα X-Praeludium*, μέτρα 16-19[180]

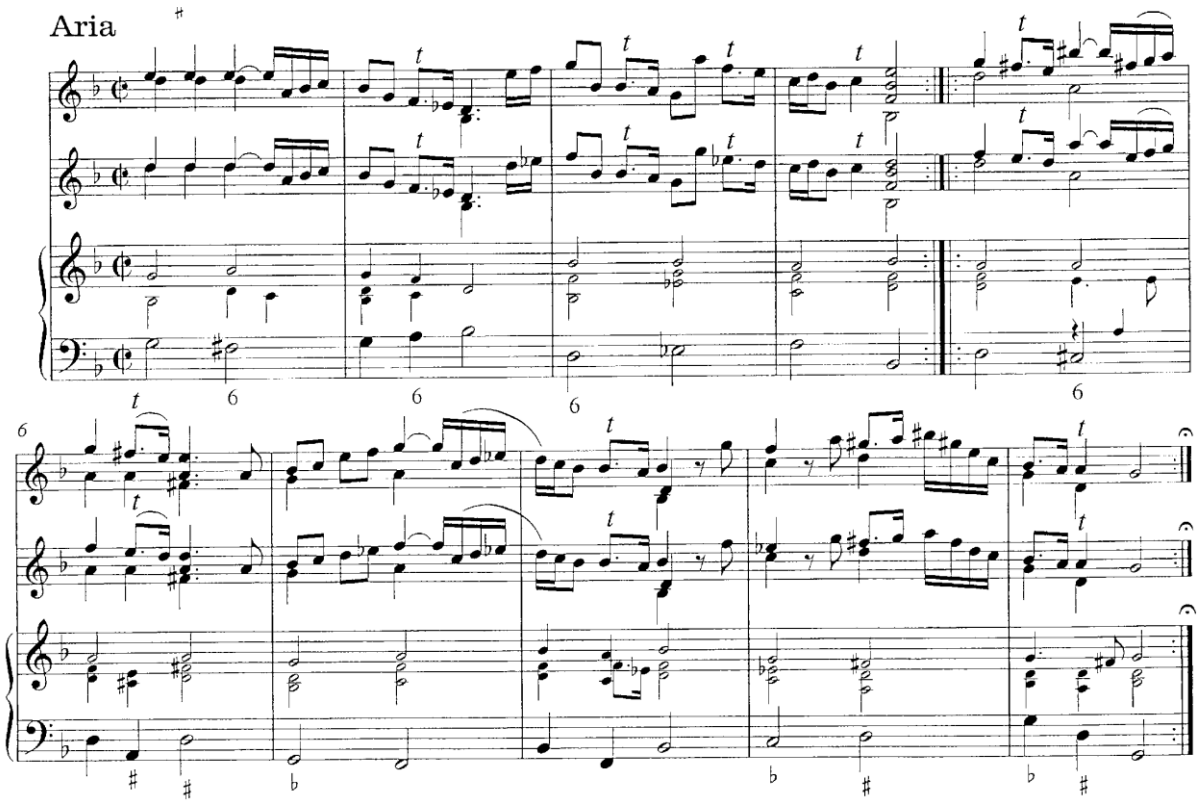
Στην *Aria* που ακολουθεί (μέτρα 1-10 της ίδιας έκδοσης) και που αρχίζει με το άκουσμα του ίδιου d' σε ταυτοφωνία 3 φορές, ο Moroney «διαβάζει» τη σκηνή όπου ο Ιησούς προφέρει τα λόγια: «Πατέρα, συγχώρεσέ τους, δεν ξέρουν τί κάνουν» (παρ. 6.14).[181]

---

179 Biber, *Mysterien-Sonaten*, Heft II, σ. 32.

180 Biber, *Mysterien-Sonaten*, Heft II, σ. 33.

181 Moroney, «BIBER, The Mystery Sonatas», σ. 83.

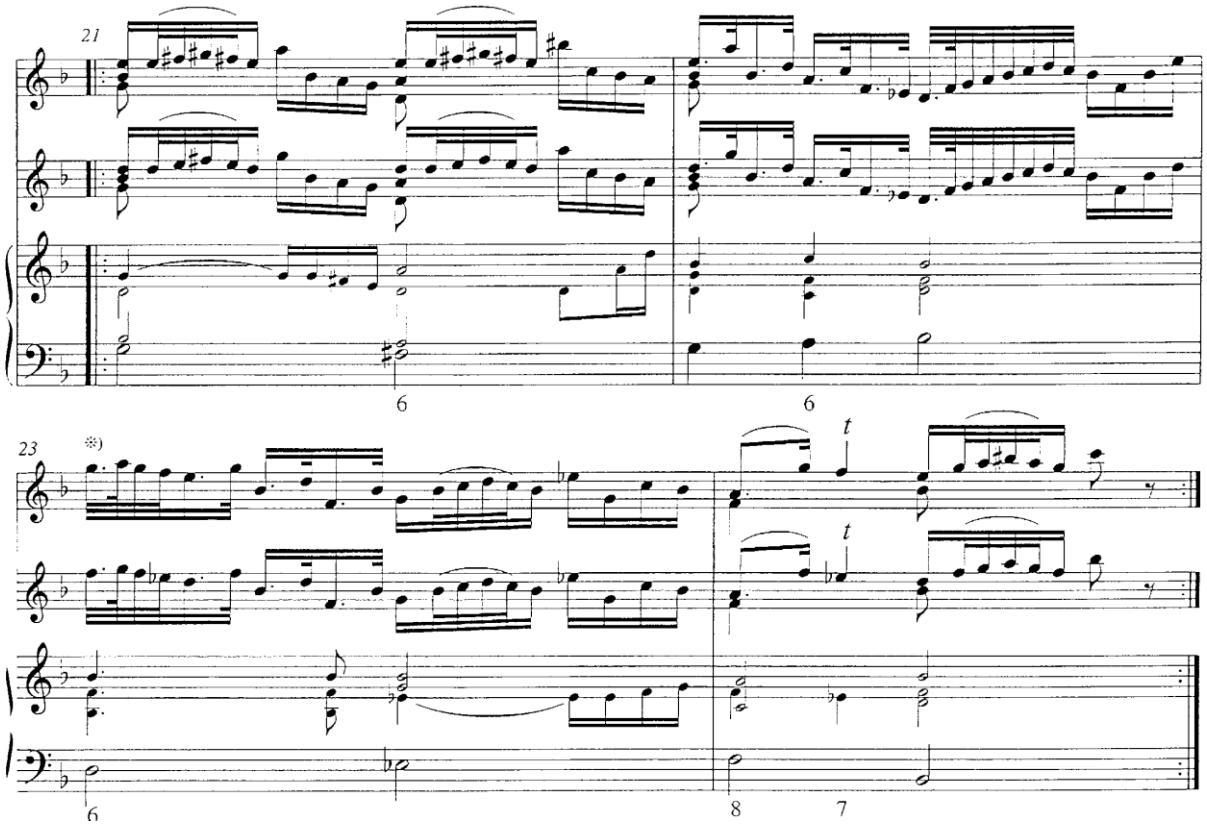


Παράδειγμα 6.14 από την *παρτίτα X-Aria*, μέτρα 1-10

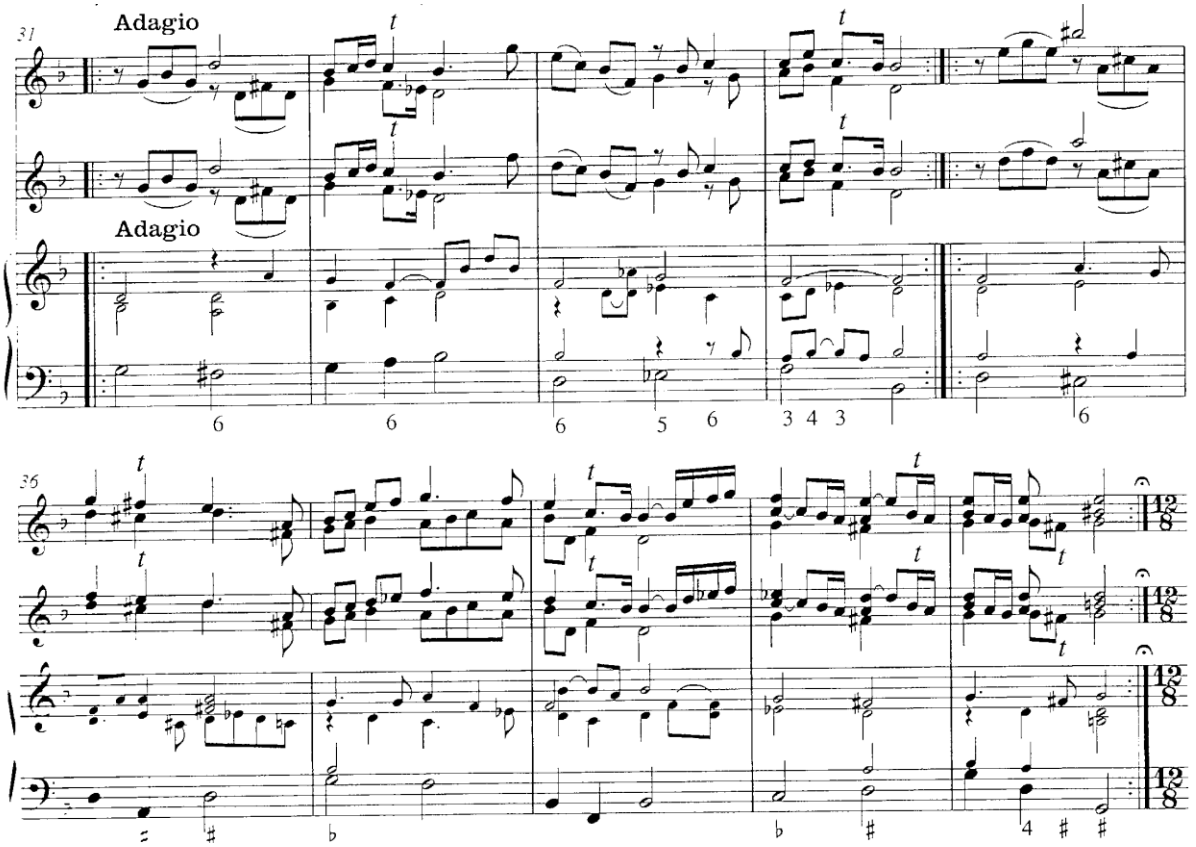
Στην 1η παραλλαγή της *Aria,* σε δέκατα έκτα για το βιολί (μέτρα 11-20), ο Moroney πιστεύει ότι λαμβάνουν χώρα το μοίρασμα των ρούχων του Χριστού και το πλήθος που κοιτάζει. Στην 2η παραλλαγή της (μέτρα 21-30), ο Βρετανός μουσικός φαντάζεται τους Ρωμαίους αξιωματικούς και στρατιώτες που κοροϊδεύουν τον Ιησού: «αν έσωσε πολλούς και είναι ο Εκλεκτός του Θεού, ας σώσει τον ίδιο του τον εαυτό» (παρ. 6.15). Στο τμήμα Α, το βιολί έχει ανιόντα μοτίβα σε ενωμένα τριακοστά δεύτερα και παρεμβάλλονται έντονοι παρεστιγμένοι ρυθμοί. Στο τμήμα Β (που σ'όλες τις παραλλαγές είναι κατά δύο μέτρα πιο μεγάλο από το Α), το μοτίβο με τα παρεστιγμένα εναλλάσσεται συχνά με κατιούσες κλίμακες, κάτι που εντείνει τη συναισθηματική φόρτιση. Ανεξάρτητα από το αν συμφωνήσουμε ή όχι με το ότι η μουσική αποδίδει επιτυχώς τα βιβλικά κείμενα, όπως προτείνει ο Moroney, είναι φανερό ότι η παραλλαγή αυτή περιέχει δραματικά στοιχεία και μας προετοιμάζει για τη συνέχεια.

Στο *Adagio* που ακολουθεί (31-40), το βιολί κινείται σε πιο αργούς αλλά και λυπητερούς τόνους. Ίσως εδώ ο Biber εκφράζει τα λόγια που απηύθυνε ο Ιησούς στη μητέρα του και τον Ιωάννη. Ίσως πάλι περιγράφει το σκοτάδι που κυριαρχεί από την 6η ώρα στο Γολγοθά, τον Ιησού στις τελευταίες του στιγμές και τα λόγια που προφέρει με δυνατή φωνή ξεψυχώντας: «Πατέρα, εναποθέτω το πνεύμα μου στα χέρια Σου» (παρ. 6.16).[182]

[182] Moroney, «BIBER, The Mystery Sonatas», σ. 83.



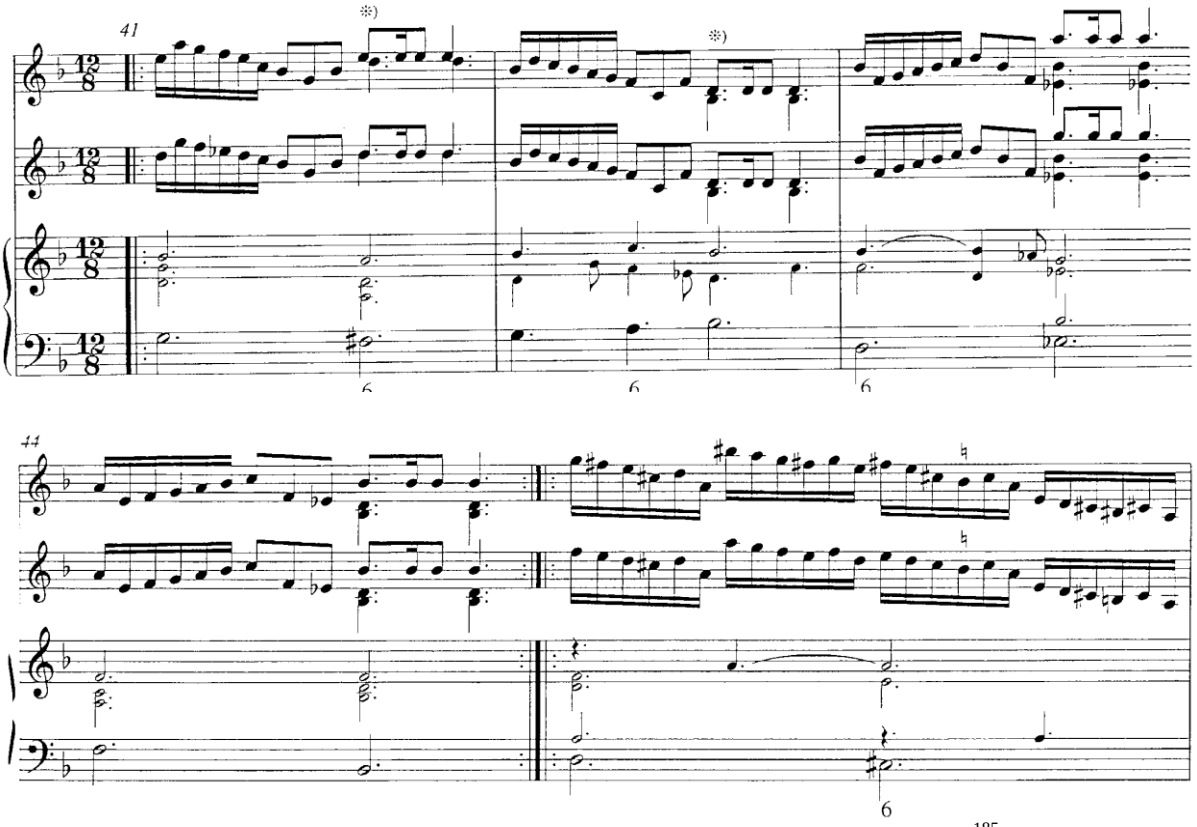
Παράδειγμα 6.15 από την *παρτίτα X-Variatio* [*II*] (τμήμα A), μέτρα 21-24[183]



Παράδειγμα 6.16 από την *παρτίτα X-Adagio* [*Variatio III*] και αρχή του [*IV*], μέτρα 31-40[184]

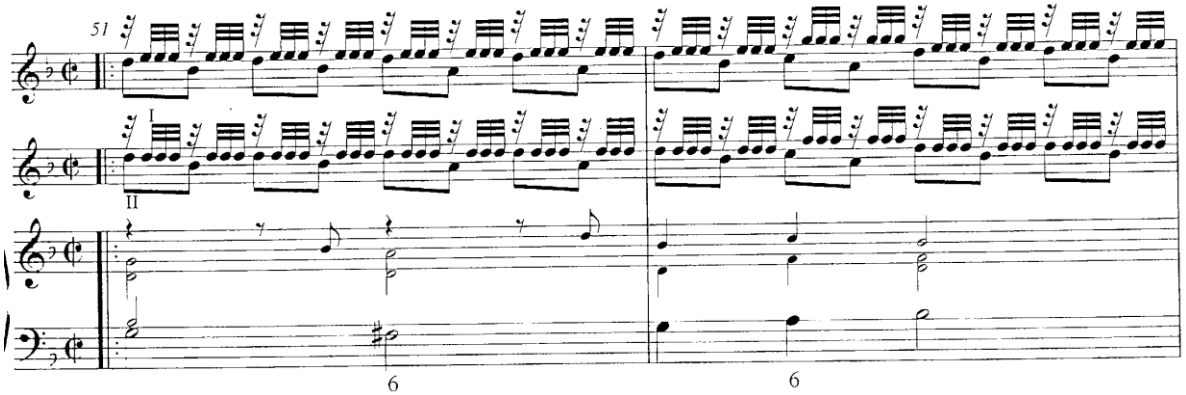
[183] Biber, *Mysterien-Sonaten*, Heft II, σ. 35.

Οι δύο τελευταίες παραλλαγές σε 12/8 (μέτρα 41-60) περιγράφουν αναμφισβήτητα δραματικά και μάλλον μεταφυσικά γεγονότα. Το ρυθμικό μοτίβο του μέτρου 41 ακούγεται τέσσερις φορές (*polyptoton* στα 41-44) δραματοποιώντας το σκηνικό. Στα μέτρα 45-50 ακούγονται συνεχή δέκατα έκτα που «ανεβοκατεβαίνοντας» είναι φορείς της δράσης: «ο ήλιος κρύφτηκε, η κουρτίνα του μεγάλου Ναού σχίστηκε από πάνω ως κάτω...» (παρ. 6.17).



Παράδειγμα 6.17 από την *παρτίτα X-Adagio* [*Variatio IV*], μέτρα 41-45[185]

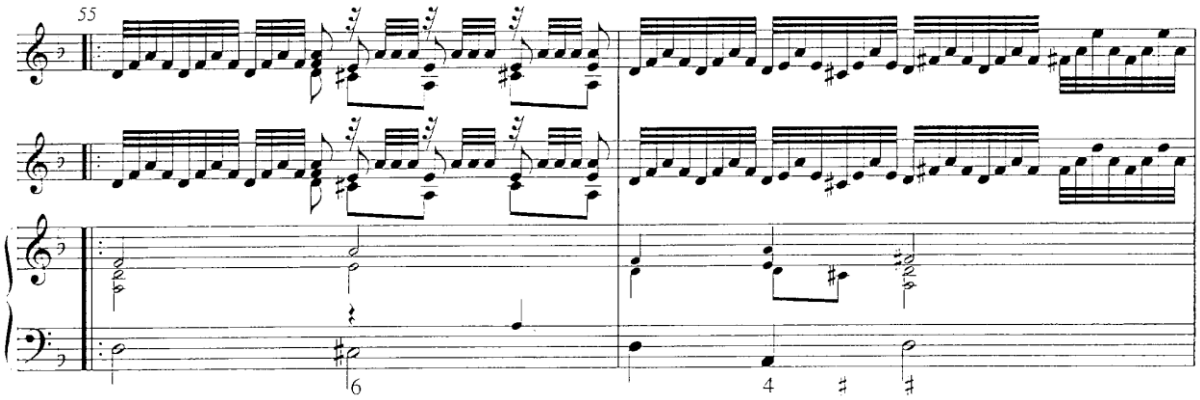
Στην τελική παραλλαγή (51-60), τα τριακοστά δεύτερα σε δύο χορδές και οι αρπισμοί σε τρεις, μας δημιουργούν κυριολεκτικά ρίγος: «η γη έτρεμε, οι πέτρες έλιωναν, τάφοι άνοιξαν και νεκροί αναστήθηκαν» (παραδ. 6.18α και 6.18β.).



Παράδειγμα 6.18α από την *παρτίτα X*-[*Variatio V*], μέτρα 51-52

[184] Biber, *Mysterien-Sonaten*, Heft II, σ. 36.

[185] Biber, *Mysterien-Sonaten*, Heft II, σ. 37.



Παράδειγμα 6.18β από την *παρτίτα X*-[*Variatio V*], μέτρα 55-56[186]

Μεταξύ της *παρτίτας X* (πέμπτο οδυνηρό Μυστήριο) και της *παρτίτας XI*-[Η Ανάσταση του Κυρίου] που ακολουθεί (πρώτο δοξαστικό Μυστήριο), υπάρχει *antithesis* στο ύφος, η οποία εκφράζεται από την αλλαγή τονικότητας: η σολ ελάσσονα μετατρέπεται σε Σολ μείζονα.

Η *παρτίτα XI,* είναι από τα πιο μυστηριώδη έργα του Ροζαρίου κάτι που δηλώνεται και από τη scordatura της.[187] Το έργο αρχίζει με εισαγωγική *Sonata*[188] και ισοκράτη στο μπάσο (μέτρα 1-31), ενώ το βιολί κινείται εν μέσω κορώνων. Σκιαγράφεται ένα πρωινό Ανάστασης απόλυτα μυστηριακό, με συνεχείς κατιούσες σκάλες (*katabasis* στα μέτρα 6-10) σε *forte* και *piano*, ενώ στα 11-13 και 18-24 παύσεις δεκάτων έκτων και τετάρτων (*abruptio*) καθώς και επανειλημμένες μουσικές ηχώ δημιουργούν έκπληξη (παρ. 6.19). Κατά τη Βίβλο, οι δύο Μαρίες και η Σαλώμη βρίσκουν έκπληκτες τον τάφο του Χριστού ανοιχτό. Άντρας ντυμένος στα λευκά στέκεται εκεί και τους λέει να μην τον φοβούνται, ότι ο Χριστός αναστήθηκε και να πουν στους μαθητές του να φύγουν για τη Γαλιλαία για να τον βρουν.

Στα μέτρα 32-176 ακούγεται ο γρηγοριανός ύμνος της Ανάστασης *Surexit Christus hodie,* αρχικά στο μπάσο πέντε συνεχόμενες φορές (32-111) και μόνο αποσπασματικά από το βιολί. Οι νότες της μελωδίας του ύμνου είναι 33, όσα και τα έτη που έζησε ο Χριστός.[189] Ο ύμνος εκφράζει ήρεμη χαρά αλλά και κάτι το εξωπραγματικό. Οπως είδαμε στο κεφ. 5β., η scordatura θα επιτρέψει στο βιολί να παίξει τον ύμνο σε οκτάβες (*noema*) στα μέτρα 114-129, ενώ βιολί και μπάσο θα ενώσουν τις φωνές τους για μία τελευταία φορά στα μέτρα 161-176 (πιο έντονη *noema*) (παρ. 6.20).

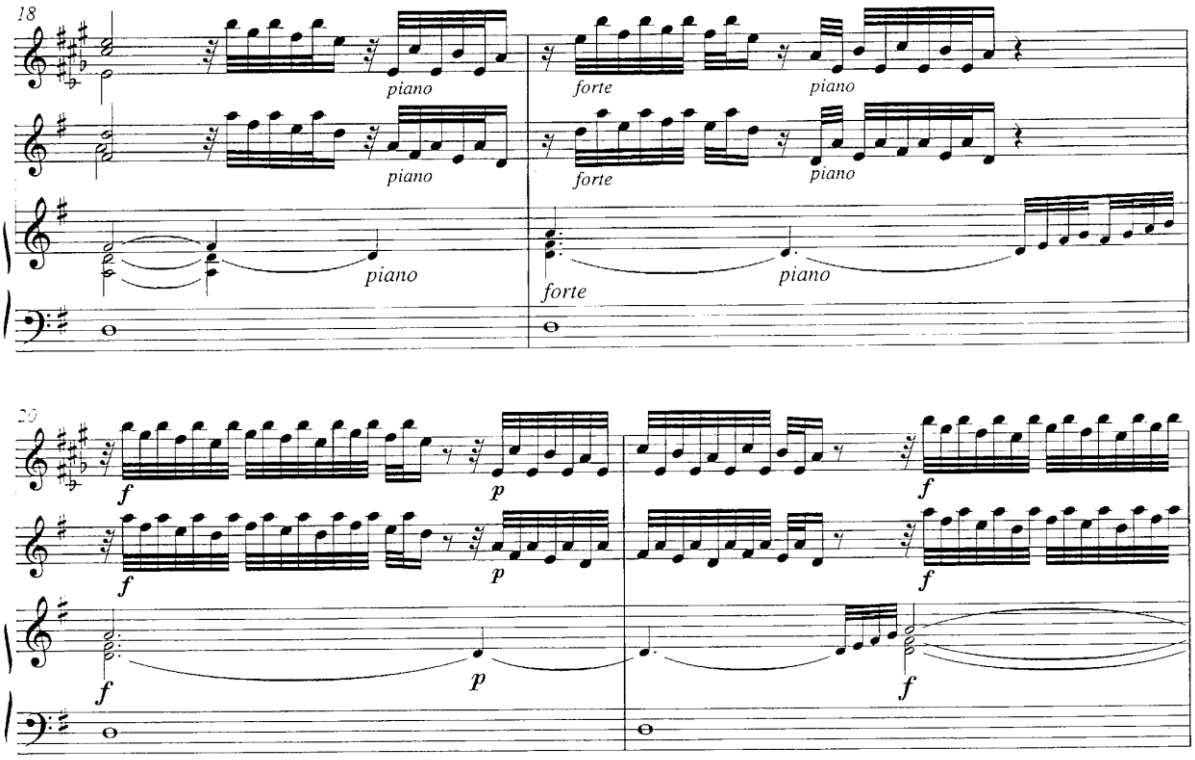
---

186 Biber, *Mysterien-Sonaten*, Heft II, σ. 38.

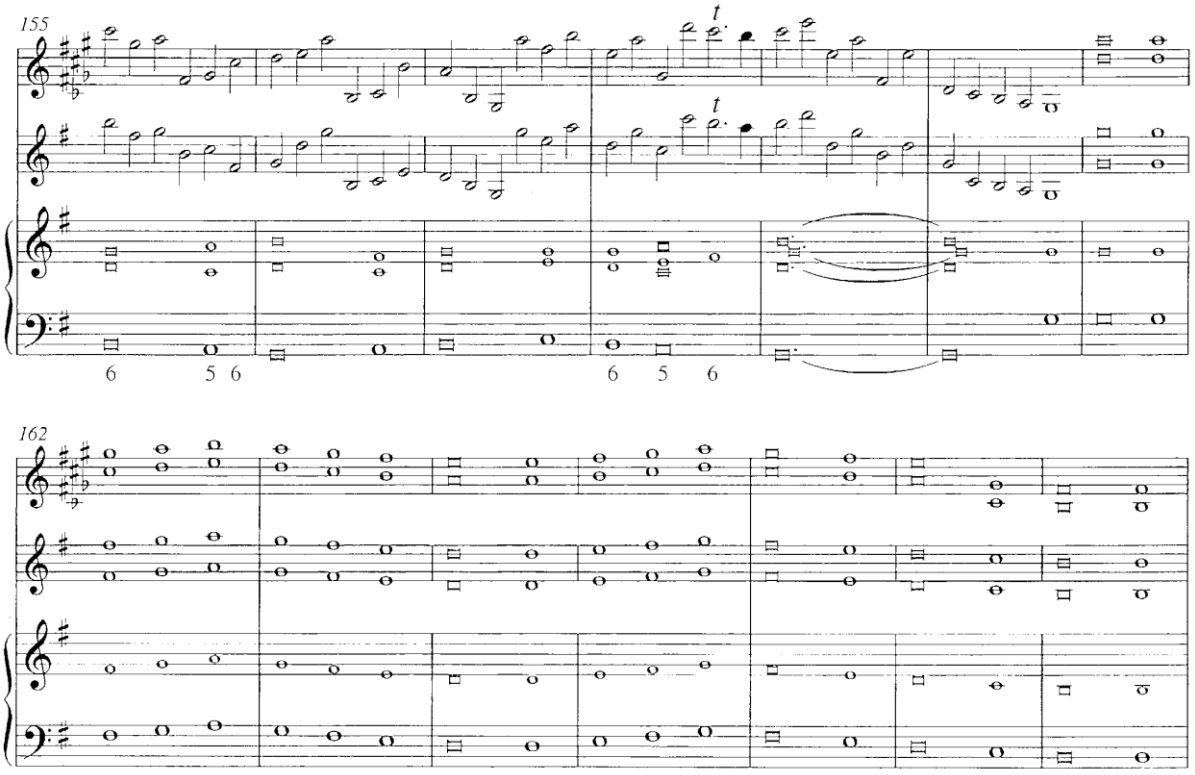
187 Στο κεφάλαιο 5α.2. (σελ. 49) αναφέρεται και η δυσκολία κατανόησης της scordatura του έργου ακόμη και από τους επιμελητές μουσικών εκδόσεως.

188 Τα πρώτα μέτρα της [Ανάστασης] στο παράδειγμα 5.2α (σελ. 46).

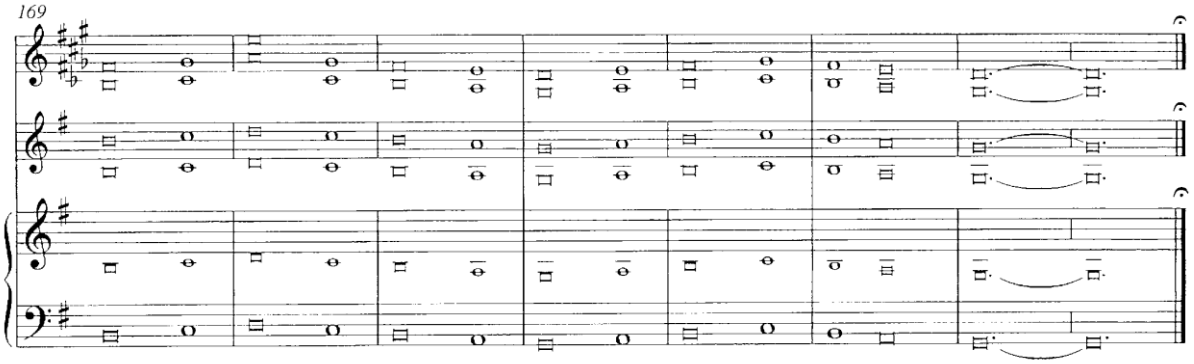
189 Clements, «Penetrating the Mysteries».



Παράδειγμα 6.19 από την *παρτίτα XI-Sonata*, μέτρα 18-21[190]

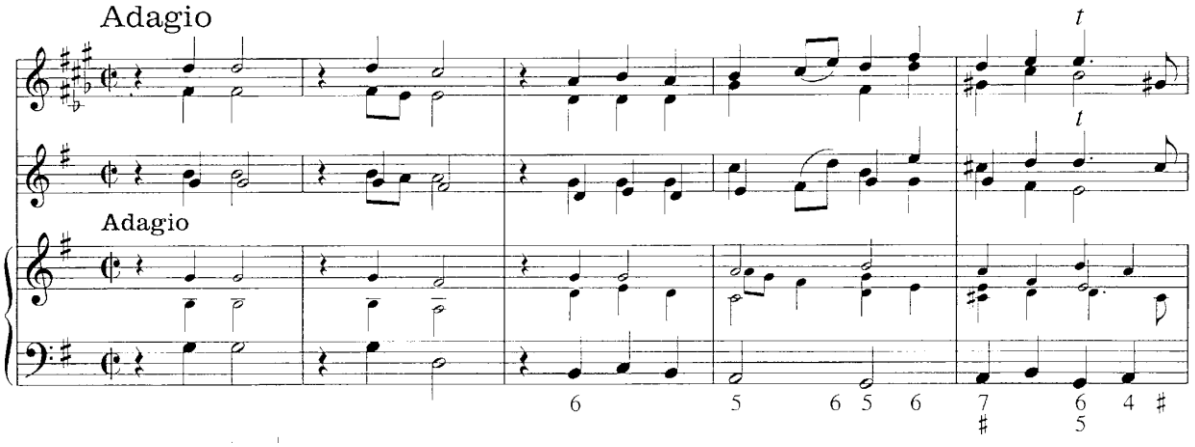


[190] Biber, *Mysterien-Sonaten*, Heft III, σ. 5.



Παράδειγμα 6.20 από την *παρτίτα XI-Surexit Christus hodie*, μέτρα 155-176

[Η Ανάσταση] θα κλείσει με *Adagio* 17 μέτρων το οποίο ξεκινά διστακτικά με παύσεις τετάρτων (*abruptio*). Μήπως αναφέρεται στη συνάντηση του Αναστημένου Ιησού με τη Μαρία Μαγδαληνή; (παρ. 6.21)[191]



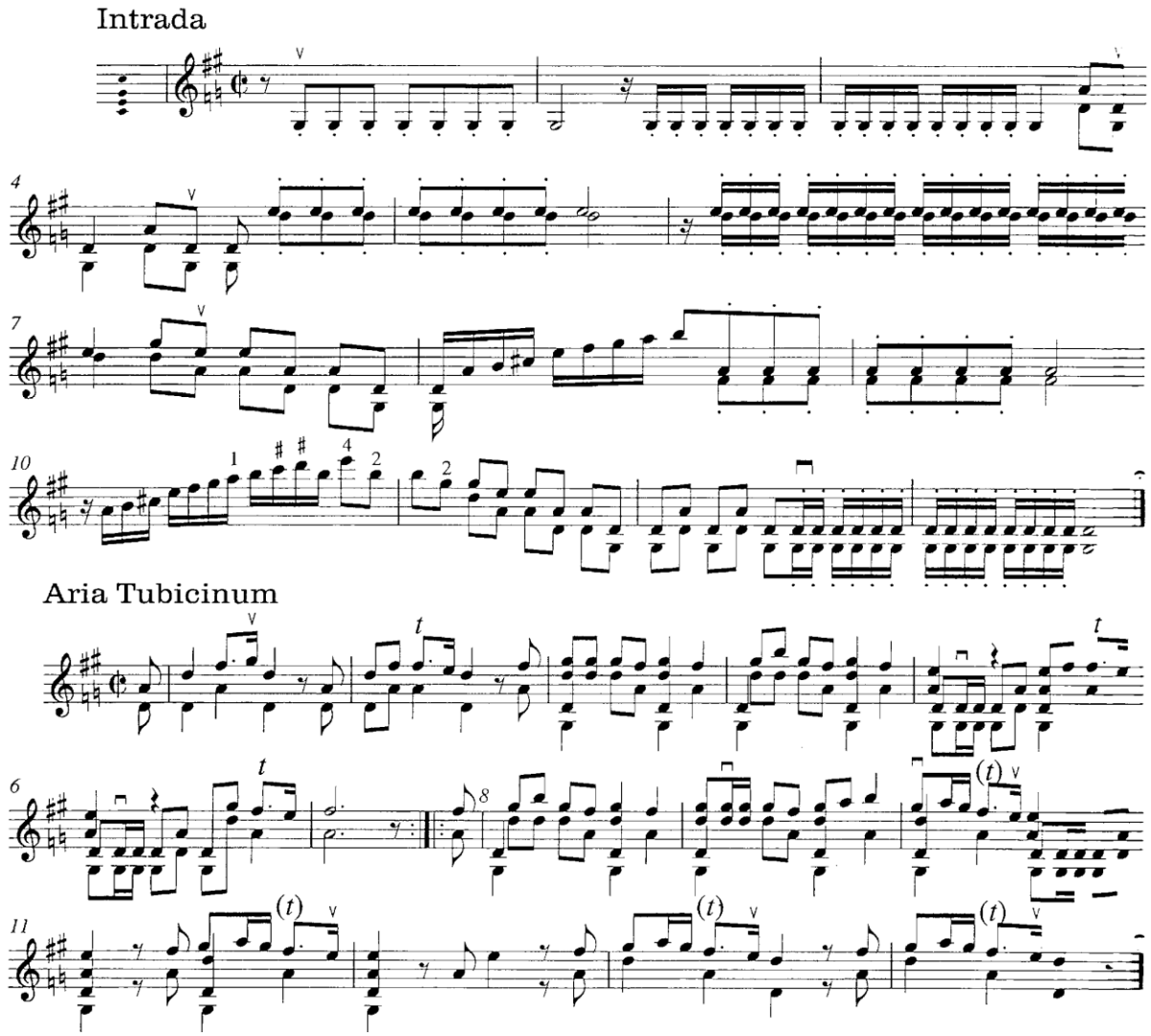
Παράδειγμα 6.21 από την *παρτίτα XI-Adagio*, μέτρα 1-5[192]

Η *παρτίτα XII*-[Η Ανάληψη], ηχεί από τις πρώτες νότες ως τυμπανοκρουσία που αναγγέλει την Ανάληψη του Χριστού μπροστά στα μάτια των μαθητών του (μέτρα 1-13). Στην *Aria Tubicinum*[193] είναι μάλλον εύκολα διακριτό ότι το βιολί μιμείται τον ήχο ενός συνόλου από τέσσερις τρομπέτες, πάντα με το πλεονέκτημα των ανοιχτών χορδών που του προσφέρει το χόρδισμα (επόμενα μέτρα 1-14), ενώ το μπάσο, κινούμενο μόνο μεταξύ C και GG, μιμείται τα τύμπανα (παρ. 6.22). Σίγουρα το μουσικό ύφος που απορρέει από τα δύο αυτά μέρη αρμόζει μ'αυτό που αντιλαμβανόταν ο Biber ως άφιξη ή αποχώρηση ενός πολύ σημαντικού προσώπου.

[191] Moroney, «BIBER, The Mystery Sonatas», σ. 84.

[192] Biber, *Mysterien-Sonaten*, Heft III, σσ. 11-12.

[193] Η λατινική λέξη *Tubicen* [σαλπιγκτής (ελλ.)] ή *tubicinis, κλίνεται* στη γενική του πληθυντικού: *Tubicinum*.

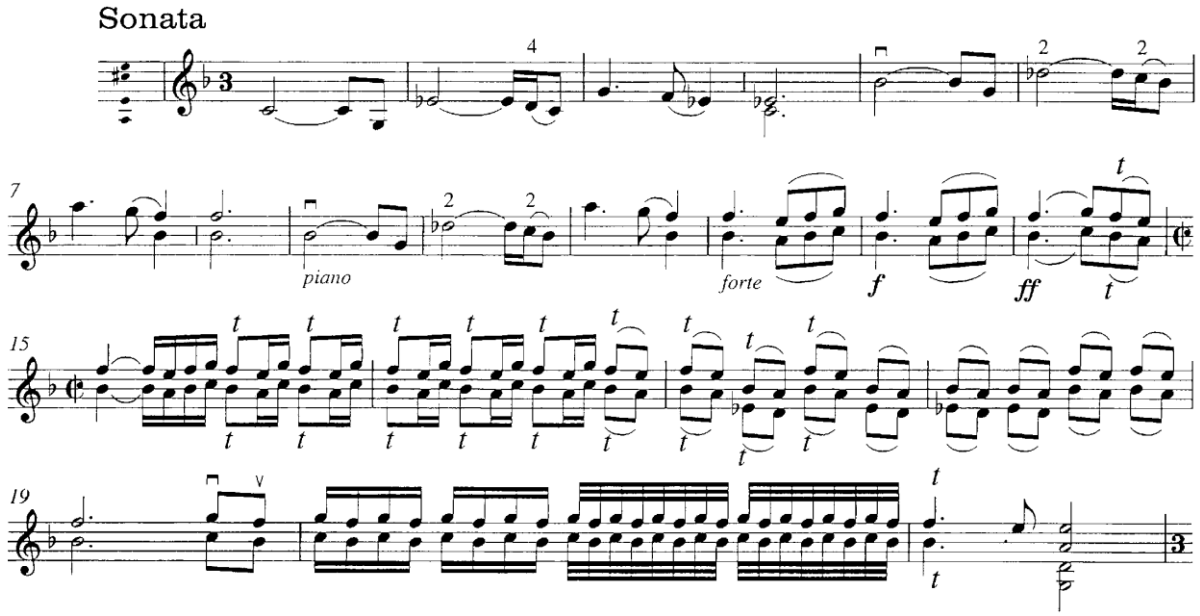


Παράδειγμα 6.22 από την *παρτίτα XII-Intrada*, μέτρα 1-13 και *Aria Tubicinum*, μέτρα 1-14 (χωρίς το μπάσο)[194]

Την ημέρα της Πεντηκοστής, κατά την Αγία Γραφή, οι συγκεντρωμένοι μαθητές βιώνουν αρχικά τη δυνατή βοή και τον άνεμο που τη συνοδεύει. Ο Biber, στην εισαγωγική *Sonata* της *παρτίτας XIII,* αποδίδει την πιο πάνω εικόνα χρησιμοποιώντας τις παράλληλες πέμπτες του βιολιού (είδαμε στη σελίδα 57, κεφάλαιο 5β., ότι οι πέμπτες εδώ ηχούν ως τρίτες ή έκτες). Τα φυσικά φαινόμενα δυναμώνουν όλο και περισσότερο: στο μέτρο 20 το βιολί κινείται σε όλο και πιο ταχείς *diminutions* μέχρι την πτώση στη δεσπόζουσα της ρε ελάσσονας (παρ. 6.23). Μήπως τα μέτρα 10-21 φανερώνουν μουσική επιρροή από τους παραδοσιακούς δεξιοτέχνες βιολιστές της μητρικής του συνθέτη Βοημίας;[195]

[194] Biber, *Mysterien-Sonaten*, Heft III, σ. 4.

[195] Moroney, «BIBER, The Mystery Sonatas», σ. 85.



Παράδειγμα 6.23 από την *παρτίτα XIII-Sonata*, μέτρα 1-21 (χωρίς το μπάσο)[196]

Η *παρτίτα XV*-[Η Στέψη της Παρθένου Μαρίας] κλείνει χαρακτηριστικά με την απεικόνιση μίας βασιλικής κορώνας σε άμεση σχέση με τη σελήνη, το σύμβολο που χρησιμοποίησε ο Biber για την Παναγία στην εισαγωγική αφιέρωση των *Μυστηρίων*.

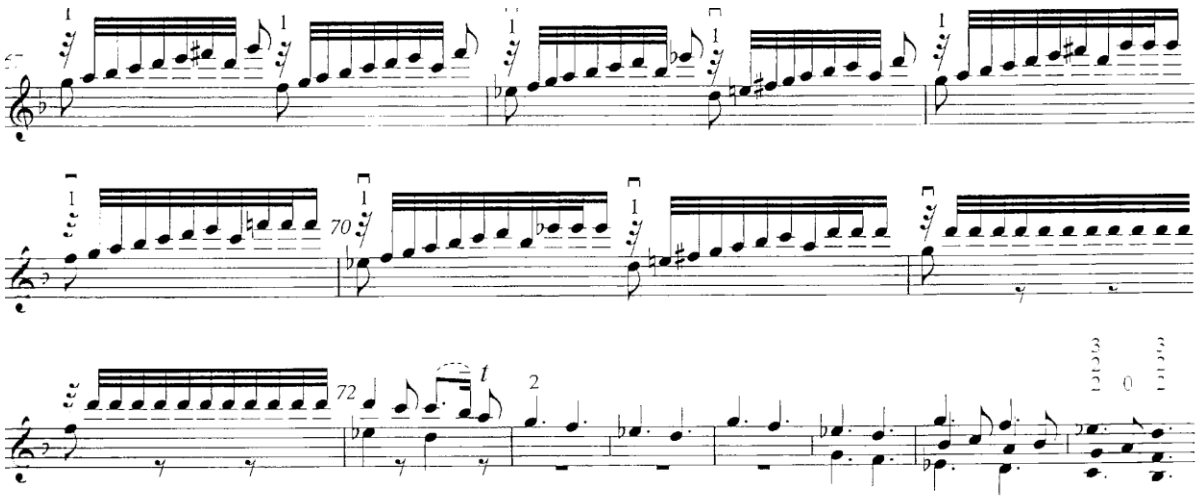
Η *παρτίτα XVI*-[Ο φύλακας Άγγελος], γραμμένη για σόλο βιολί, είναι μία ενιαία *Passacaglia* σε 6/8, δομημένη πάνω σε θέμα κατιόντος τετραχόρδου.[197] Οι Strieck και Moroney πιστεύουν ότι ο αριθμός των παραλλαγών του θέματος είναι ίδιος με τον αριθμό των προσευχών του πιστού που χρησιμοποιεί ένα ροζάριο των 5 δεκάδων (για 5 Μυστήρια). Έτσι η Strieck γράφει ότι «εμφανίζεται ο μαγικός αριθμός 64».[198] Η παρατήρησή τους είναι ενδιαφέρουσα αλλά δε συμπεριλαμβάνει την πρώτη φορά που ακούγεται το θέμα στο βιολί. Προσεκτική εξέταση του έργου θα δείξει τα εξής: το θέμα του κατιόντος τετραχόρδου παρουσιάζεται συνολικά 65 φορές (30 φορές στα g f eb d, 15 φορές στα g' f' e'b d' και ξανά 20 φορές στα g f eb d), στις οποίες μπορούμε να προσθέσουμε και μία ακόμη που εμφανίζεται ως ένθετη στη χαμηλή οκτάβα, ακριβώς στο μέσο της 8ης παραλλαγής της ψηλής οκτάβας (μέτρα 76-77, βλ. παρ. 6.24). Πρόκειται λοιπόν για 65 ή ακόμη και 66 συνολικές φορές παρουσίασης του θέματος.

---

[196] Biber, *Mysterien-Sonaten*, Heft III, σ. 6.

[197] Πιθανώς να είναι σχετικό με την 1η στροφή του χορικού *Einen Engel Gott mir geben* για τους φύλακες Αγγέλους, που είχε εκδοθεί το 1666 στην Κολωνία: Moroney, «BIBER, The Mystery Sonatas», σ. 86.

[198] Strieck, «The Mystery of the *Mystery Sonatas*», σσ. 27-28.



Παράδειγμα 6.24 από την *παρτίτα XVI-Passacaglia allegro*, μέτρα 67-78[199]

Όπως αναφέρθηκε στη σελίδα 32 του κεφαλαίου 4α, ο αριθμός των προσευχών που θα προφέρει ο πιστός κρατώντας ένα *ροζάριο* των 5 δεκάδων είναι 66 (αν θέλουμε να διερευνήσουμε και για περισσότερο συμβολισμό, ο 66 είναι διαιρετός με το 3 που συμβολίζει την Τριαδικότητα). Ίσως λοιπόν οι 65+1 παρουσιάσεις του θέματος της τελευταίας παρτίτας να έχουν άμεση σχέση με το ροζάριο. Κάτι τέτοιο δυστυχώς μόνο ο συνθέτης θα μπορούσε να μας το επιβεβαιώσει.

Έχει γίνει φανερό ότι ο κύκλος του Ροζαρίου περιέχει πολυάριθμα ρητορικά, αλλά και πολλά περιγραφικά και προγραμματικά στοιχεία. Τα δύο τελευταία στοιχεία υπάρχουν αναμφισβήτητα στα εισαγωγικά μέρη των παρτίτων, αλλά ανιχνεύσαμε, και μέσα από πολλά παραδείγματα, την έντονη παρουσία τους σε ολόκληρο τον κύκλο.

[199] Biber, *Mysterien-Sonaten*, Heft III, σ. 17.

7. ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ

7α. Θέματα που αφορούν το βιολί και το δοξάρι σε συνάρτηση με βασικά χαρακτηριστικά τεχνικής και ερμηνείας του 17ου αιώνα.

Η ερμηνεία έργων της μπαρόκ περιόδου ζει εδώ και μερικές δεκαετίες μία άνθιση. Αρχικά οι ερμηνευτές, χρησιμοποιώντας τα σύγχρονα όργανα και δοξάρια με τα ιδιαίτερα γνωρίσματά τους, αντιμετώπισαν τη μουσική γλώσσα της εποχής μέσα από μία αντίληψη συχνά συνδεδεμένη με μουσικές περιόδους μεταγενέστερες του μπαρόκ. Η όλο και μεγαλύτερη όμως πρόσβαση σε πρωτότυπες εκδόσεις και χειρόγραφα μουσικών έργων, θεωρητικά συγγράματα και εικονογραφικές πηγές της εποχής επέτρεψε το να κατασκευαστούν μουσικά όργανα και δοξάρια κατά τα παλαιά πρότυπα αλλά και την καλύτερη κατανόηση της μουσικής πρακτικής. Χάρις δε στην έρευνα των μουσικολόγων και την ιδιοφυΐα σημαντικών μουσικών ερμηνευτών του 20ου αιώνα προτάθηκαν στη μουσική κοινότητα καινοτόμες αντιλήψεις και πρακτικές, τα αποτελέσματα των οποίων βιώνουμε και σήμερα. Με αφετηρία τα παραπάνω και αναζητώντας μία μουσική και βιολονιστική πρακτική που να ανταποκρίνεται στο πνεύμα της εποχής, πρέπει να ειπωθεί ότι ελάχιστα δοξάρια της εποχής έχουν διασωθεί ως σήμερα. Είμαστε λοιπόν υποχρεωμένοι να στραφούμε προς την εικονογραφία και τις γραπτές πηγές για να αντλήσουμε πληροφορίες σχετικά με τα δοξάρια που χρησιμοποιούσαν οι μουσικοί.

Το δοξάρι του 16ου-17ου αιώνα είχε χαρακτηριστικά που διέφεραν σε πολλά σημεία από το μεταγενέστερο δοξάρι, όπως αυτό συστηματοποιήθηκε από τα μέσα του 19ου αιώνα: αρχικά, όπως χρησιμοποιούνταν στην Ιταλία, Γαλλία, Αγγλία, τις Κάτω χώρες και αλλού, ήταν πολύ πιο μικρό σε μήκος από το σημερινό. Στην Ιταλία του 17ου αιώνα όμως, με την εξέλιξη της καντσόνα και της σονάτας, τα δοξάρια άρχισαν να έχουν μεγαλύτερο μήκος λόγω των καινούριων μουσικών απαιτήσεων. Το μήκος τους κυμαινόταν έτσι μεταξύ +/-40εκ. και +/-75εκ. Επίσης τα αισθητικά χαρακτηριστικά του δοξαριού στη βάση και στην κορυφή του (*la hausse - la pointe*) ήταν αρκετά διαφορετικά από το ένα δοξάρι στο άλλο, και όχι πάντα ιδιαίτερα κομψά στην κορυφή.[200]

Η μάζα του δοξαριού ήταν σίγουρα μικρότερη του σημερινού και οι «τρίχες» του λιγότερες σε αριθμό (50-60) από ό,τι στο σημερινό (80),[201] κατά συνέπεια κατείχαν μικρότερο πλάτος. Η βασική του όμως διαφορά έγκειται στη μορφή του και στην κατανομή του βάρους του: το μεγαλύτερο μέρος της μάζας του δοξαριού ήταν συγκεντρωμένο στα χαμηλότερα 2/3 του ξύλου. Το *δοξάρι του 17ου αιώνα* ήταν εντελώς κυρτό και οι τρίχες του

[200] Οφείλω αυτές τις παρατηρήσεις, όπως και τη δυνατότητα δοκιμής δοξαριών, στον Creg Ryder (Paris), κατασκευαστή δοξαριών για έγχορδα της οικογένειας του βιολιού και της βιόλας ντα γκάμπα, 17ου-18ου αιώνα.

[201] Chivas Solenge archetière, «L'archet» (πρόσβαση 20 Απριλίου 2012), http://www.archets-chivas.com/archet.html.

ήταν περισσότερο τεντωμένες λόγω και της απόστασής τους από το ξύλο (*la baguette*). Το λεγόμενο *μπαρόκ δοξάρι,* από τα τέλη του 17ου αιώνα, άρχισε να έχει κοίλη μορφή και σίγουρα μεγαλύτερο μήκος. Και στα δύο, κυρίως όμως σ'εκείνο *του 17ου αιώνα,* η κορυφή κατασκευαζόταν λεπτή και μυτερή. Το δοξάρι, είτε κυρτό ήταν είτε ελαφρώς κοίλο, ανταποκρινόταν στις ανάγκες της τότε πρακτικής: για παράδειγμα ο βιολιστής δεν χρειαζόταν να χρησιμοποιήσει όλο το μήκος του τόξου, ιδιαίτερα στη μουσική χορού για την πρώτη περίπτωση, ενώ με το *μπαρόκ δοξάρι* συνέχιζε να εφαρμόζει αυτό που ονομάζουμε τον «κανόνα της δοξαριάς του *tiré*»:[202] μιλώντας απλά, και παίρνοντας υπ'όψιν τη βαρύτητα, πρόκειται για τη χρήση του *tiré* στον ισχυρό χρόνο του κάθε μέτρου, κάτι στο οποίο και το *δοξάρι του 17ου αιώνα* αλλά και το *μπαρόκ δοξάρι* ανταποκρίνονται πολύ καλά.

Η μπαγκέτα συχνά ήταν από *amourette,* εξωτικό ξύλο προερχόμενο κυρίως από τη Νότιο Αμερική. Το είδος αυτό ξύλου είναι σκληρότερο και από το περναμπούκο, που χρησιμοποιήθηκε στα περισσότερα ποιοτικά δοξάρια φτιαγμένα από το 1780 κι έπειτα. Η βάση του δοξαριού του 17ου αιώνα και των πρώτων μπαρόκ δοξαριών ήταν απλά ξύλινη, χωρίς βίδα (*vis*) και σφηνωνόταν στη μπαγκέτα. Το οδοντωτό σύστημα της *crémaillère*, για δυνατότητα αυξομείωσης της τάσης του δοξαριού, εμφανίστηκε για κάποια περίοδο το 17ο αιώνα, παράλληλα με το σύστημα της σφηνωμένης βάσης, αλλά αργότερα εγκαταλείφθηκε. Μερικές φορές το δοξάρι είχε στη βάση του το λεγόμενο *bouton*, στην αρχή μόνο για διακοσμητικούς λόγους. Το *bouton* μαζί με την εσωτερική βίδα άρχισαν να χρησιμοποιούνται από τα τέλη του 17ου και γενικεύτηκαν στα μέσα του 18ου αιώνα. Η βίδα έδινε τη δυνατότητα της ρύθμισης της τάσης των τριχών του δοξαριού ανάλογα με τις κλιματικές συνθήκες που επικρατούσαν (πχ. η έντονη υγρασία προκαλεί τη χαλάρωση των τριχών, άρα για να επανέρθουν στη θέση τους πρέπει να τεντωθούν περισσότερο περιστρέφοντας τη βίδα) και ανάλογα με τις συνήθειες του κάθε βιολιστή.

Ο Boyden περιγράφει δύο τρόπους κρατήματος του δοξαριού:[203]

- το λεγόμενο *γαλλικό,* με τον αντίχειρα κάτω από τις τρίχες του δοξαριού, στο ύψος της βάσης του. Από την εικονογραφία φαίνεται ότι στο *γαλλικό* κράτημα το μικρό δάχτυλο είτε δεν ακουμπούσε τη μπαγκέτα είτε ακουμπούσε στο πλάι της.

- Ο *ιταλικός* τρόπος συνίσταται στο ότι ο αντίχειρας τοποθετούνταν μεταξύ των τριχών και της μπαγκέτας, δηλαδή κάτω από τη μπαγκέτα. Στο κράτημα αυτό όλα τα δάχτυλα είναι σε επαφή με τη μπαγκέτα και το μικρό δάχτυλο πάνω της.

Και στις δύο τεχνικές το χέρι που κρατούσε το δοξάρι (συνήθως το δεξιό) ήταν αρχικά τοποθετημένο χαμηλά στη μπαγκέτα. Το κράτημα σε πιο ψηλό σημείο της μπαγκέτας

---

[202] *Tiré* (T) σε αντιδιαστολή με το *poussé* (P), δηλαδή η δοξαριά «προς τα κάτω» και «προς τα πάνω»: Boyden, *The History of Violin Playing*, σσ. 157-162.

[203] Boyden, *The History of Violin Playing*, σσ. 75, 152-3.

παρουσιάστηκε στην Ιταλία στις αρχές του 18ου αιώνα.[204] Κάθε τρόπος κρατήματος είχε και τα πλεονεκτήματά του. Ο *γαλλικός*, λ.χ., έδινε στο βιολιστή ένα σταθερό κράτημα και καλή επαφή με το δοξάρι, ενώ παράλληλα επέτρεπε καλή μουσική άρθρωση (χρήσιμη στη μουσική χορού), αλλά και δυνατό ήχο «μέσα από τη χορδή». Εξαιτίας όμως της μεγαλύτερης απόστασης που δημιουργείται μεταξύ του αντίχειρα και του δείκτη, ο καρπός του χεριού χάνει ένα μέρος από την ελαστικότητά του κι έτσι οι πιο πολύπλοκες δοξαριές ή σε δυναμική *piano* ή ακόμη προς την κορυφή του δοξαριού, γίνονται ανασφαλείς και κάπως αδέξιες. Ήταν σε χρήση μέχρι περίπου το 1725 στη Γαλλία, ενώ εγκαταλείφθηκε πιο νωρίς από τους Ιταλούς. Ο *ιταλικός* τρόπος ήταν πιο κατάλληλος για μουσική με διαφορετικές και πολύπλοκες «δοξαριές», στοιχεία που χαρακτήριζαν τη σονάτα και την πιο εξελιγμένη ιταλική τεχνική. Εξάλλου, πρέπει να επισημανθεί εκ νέου ότι η τεχνική του βιολιού στη Ιταλία και τη Γερμανία είχε, στα μέσα του 17ου αιώνα, ξεπεράσει κατά πολύ εκείνη των Γάλλων και των Βρετανών.[205] Κατά τον Manze, το κράτημα σε ψηλότερο σημείο προσέδιδε ελαφρύτερη και πιο εκλεπτισμένη αίσθηση, καλύτερα προσαρμοσμένη στο είδος της «λεπτής μουσικής» του ύστερου μπαρόκ, αλλά δεν ενδείκνυται για ολόκληρη την περίοδο.[206]

Η μελέτη των ίδιων έργων με το *μπαρόκ δοξάρι* και με το μικρότερου μήκους *δοξάρι 17ου αιώνα* οδηγεί σην διαπίστωση ότι τα μουσικά αποσπάσματα με ταχείς νότες σε *passaggi* παίζονται με περισσότερη άνεση και αρθρώνονται πιο καθαρά με αυτό του *17ου αιώνα*. Χωρίς αμφιβολία, το παίξιμο με τα προαναφερθέντα έχει μεγάλη διαφορά σε ποιότητα και στυλ από το μοντέρνο δοξάρι βιολιού. Ανεξαρτήτως του ποιό από τα δύο δοξάρια (του *17ου αιώνα* ή το *μπαρόκ*) μπορεί να χρησιμοποίησε ο ίδιος ο Biber για τα *Μυστήρια* ή άλλα έργα του, είναι εύλογο να υποθέσουμε ότι, με την πληθώρα μοντέλων που υπήρξαν εκείνη την εποχή, η ερμηνεία τους από το συνθέτη ή και άλλους βιολιστές μπορεί να έγινε με τη χρήση διαφορετικών τύπων δοξαριών.

Το δοξάρι της εποχής έθετε σε παλμό τις χορδές του *μπαρόκ* βιολιού που ήταν πιο ελαστικές από τις σημερινές, διότι, τουλάχιστον μέχρι το 1700, δεν ήταν μεταλλικές ή συνθετικές αλλά εντέρινες, με προέλευση κυρίως από πρόβατο. Ο Mersenne, χωρίς να αναφέρει λεπτομέρειες, γράφει ότι οι χορδές του βιολιού ήταν πιο χοντρές από τις αντίστοιχες της βιόλας ντα γκάμπα.[207] Το μπαρόκ βιολί είχε τις εξής βασικές διαφορές από το σημερινό: χαμηλότερο και πιο λεπτό υποστήριγμα χορδών (*bridge*), παχύτερο *μανίκι* με μικρότερη κλίση και μικρότερου μεγέθους εσωτερική *μπάρα*. Τα παραπάνω χαρακτηριστικά σε συνδυασμό με τις εντέρινες, μάλλον αρκετά παχιές χορδές, τη χρήση του δοξαριού της εποχής και του βιμπράτο ως ποίκιλμα κι όχι ως μόνιμη πρακτική, προσέδιδαν στο βιολί έναν

---

[204] Boyden, *The History of Violin Playing*, σ. 371.

[205] Boyden, *The History of Violin Playing*, σ. 142.

[206] Manze Andrew, «Strings», στο *A Performer's Guide to Music of the Baroque Period*, (επιμ.) Anthony Burton (Oxford: OUP, 2002), σ. 76.

[207] Boyden, *The History of Violin Playing*, σ. 111.

ήχο χαμηλότερης δυναμικής έντασης, λιγότερο «τεντωμένο» και πιο «αγνό» και «διάφανο» από το σύγχρονο βιολί.[208] Επίσης, η εντέρινη χορδή δίνει την αίσθηση αυτού που θα αποκαλούσαμε «τραχιά αντίσταση της χορδής στο δοξάρι», κάτι που δεν παρουσιάζει η μεταλλική χορδή. Η δε *ταστιέρα* ήταν μικρότερου μήκους διότι εξυπηρετούσε τις ανάγκες της εποχής, δηλαδή το παίξιμο κυρίως στις πρώτες θέσεις του οργάνου.

Ο τρόπος με τον οποίο κρατούσε το βιολί ένας μουσικός συνδεόταν με την ανάγκη χρήσης της 1ης ή και ψηλότερων θέσεων του οργάνου, τη σωματική διάπλαση του οργανοπαίκτη (στα χέρια, το θώρακα, το λαιμό) και την τεχνική που είχε αναπτύξει πάνω στο όργανο. Αν η μουσική απαιτούσε μόνο το παίξιμο στην 1η θέση, τότε το κράτημα του βιολιού πάνω ή κάτω από την κλείδα ή και πιο χαμηλά ήταν κάτι πολύ φυσιολογικό. Αν όμως ήταν αναγκαίο να παίξει ο βιολιστής και σε πιο ψηλές θέσεις (κάτι το οποίο άσκησαν αρχικά οι Ιταλοί και οι Γερμανοί), τότε το βιολί τοποθετούνταν πάνω από την κλείδα και συχνά το κράτημά του γινόταν είτε με το πηγούνι πάνω στο χορδοστάτη είτε δεξιά στο πλάι του.[209] Ο Leopold Mozart ονομάζει αυτό το κράτημα «άνετη» στάση,[210] σε αντιδιαστολή με το κράτημα μίας μερίδας βιολιστών που υιοθέτησε μία διαφορετική τεχνική, την οποία ονομάζουμε σήμερα ευρέως *chin off*. Ο Sigiswald Kuijken ήταν εκείνος που πριν από μερικές δεκαετίες έφερε εκ νέου στο προσκήνιο αυτή την τεχνική, προκαλώντας θα λέγαμε και δύο ειδών αντιδράσεις: την αποδοχή και διάδοση της τεχνικής αυτής ακόμη και σε μακρινές χώρες όπως η Ιαπωνία και η Αυστραλία αλλά και την απόρριψή της, μερικές φορές κατά έντονο τρόπο.

Η αισθητικά κομψότερη αυτή τεχνική συνδυάζει: τη χρήση των ανοιχτών χορδών για αλλαγή θέσεως σε σημεία που το εκάστοτε έργο το επιτρέπει, την αλλαγή δαχτύλων και θέσης του αριστερού χεριού σε επαναλαμβανόμενες νότες, τη γενικότερη χρήση γειτονικών θέσεων και πιο ειδικά σε μουσικές αλυσίδες,[211] και ίσως το βασικότερο, την ιδιαίτερη χρήση του αριστερού αντίχειρα που εκτός του ότι βοηθά στο κράτημα του βιολιού, δε μετακινείται ταυτόχρονα ή όσο και το υπόλοιπο χέρι. Όταν πρόκειται για αλλαγή από μία θέση προς μία ψηλότερη, ο αντίχειρας μετακινείται λιγότερο από τα άλλα δάχτυλα, ενώ όταν το χέρι πρέπει να κατέβει, ο αντίχειρας μετακινείται σε δεύτερο χρόνο. Η τεχνική αυτή του αριστερού χεριού οδηγεί στην υιοθέτηση διαφορετικών δαχτυλισμών και μοντέλων από όσα επιβάλλει η σημερινή τεχνική (π.χ. η συχνή ενναλαγή 1ης και 3ης θέσης στο βιολί είναι πάγια σημερινή πρακτική).

Όσον αφορά τον ελάχιστο αριθμό βιολιών που θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει ο βιολιστής στα *Μυστήρια*, είδαμε στο κεφάλαιο 5α.1., σχετικά με το χόρδισμα της *παρτίτας IX*,

---

[208] Boyden, *The History of Violin Playing*, σσ. 68-9.

[209] Το υποσιάγονο και το κράτημα με το πηγούνι στα αριστερά του χορδοστάτη, η γέφυρα και άλλα βοηθητικά εξαρτήματα είναι επινοήσεις υστερότερων εποχών.

[210] Boyden, *The History of Violin Playing*, σ. 369.

[211] Manze, «Strings», σ. 74· Boyden, *The History of Violin Playing*, σσ. 251, 379.

την ανάγκη χρήσης ενός βιολιού με δεύτερη χορδή d. Διεξοδική μελέτη και πειραματισμός πάνω στα ζητούμενα χορδίσματα των *Μυστηρίων* οδηγεί στο συμπέρασμα ότι και τα 16 έργα είναι εφικτό να παιχτούν, στη σειρά με την οποία είναι γραμμένα, χρησιμοποιώντας μόνο δύο βιολιά. Το ένα βιολί πρέπει να έχει αρχικό χόρδισμα **G d a e'** (το οποίο βέβαια θα αλλάζει στα επόμενα έργα), και το άλλο να φέρει χορδές **d d a e'** ή ακόμη **d a a e'** (δηλαδή 2 ομώνυμες εντέρινες χορδές, είτε **d** είτε **a,** με διαφορά διαμέτρου, για τις ανάγκες της εκάστοτε scordatura). Το δεύτερο βιολί θα χρησιμοποιηθεί στις *παρτίτες III, VII, VIII, IX, XII*, ενώ το πρώτο σε όλες τις άλλες.

Φαίνεται υπερβολική η χρήση πολύ περισσότερων οργάνων, παρ'όλο το αιτιολογικό της αποφυγής οποιουδήποτε προβλήματος τονικής σταθερότητας ή της διαδικασίας συχνού χορδίσματος (π.χ. τη δεκαετία του 2000, τα *Μυστήρια* παίχτηκαν σε συναυλία από δύο διαφορετικούς βιολιστές με 15 διαφορετικά βιολιά).[212] Λόγω της ιδιαιτερότητας της scordatura της *παρτίτας XI*, ένα τρίτο βιολί θα μπορούσε ενδεχομένως να χρησιμοποιηθεί μόνο γι'αυτήν, αλλά κάτι τέτοιο δεν είναι απολύτως αναγκαίο.

Στοιχεία ερμηνείας που θα έπρεπε να έχει υπ'όψιν του ένας βιολιστής που θα ασχοληθεί με το Ροζάριο και είναι συνδεδεμένα με την πρακτική της εποχής, είναι τα εξής:

- η τήρηση των τριών «κανόνων» της scordatura όπως περιγράφηκαν στο κεφάλαιο 5α.1.,

- το παίξιμο των διέσεων χαμηλότερα από τις εναρμόνιες υφέσεις, αντίθετα από τη σημερινή πρακτική,[213]

- το παίξιμο με δοξαριά *tiré* στην πρώτη από πολλές γρήγορες νότες άρτιου αριθμού του ίδιου μέτρου (από 4 και άνω) και με δοξαριά *poussé* όταν είναι περιττού αριθμού,

- το βιμπράτο χρησιμοποιείται στη *messa di voce* και ως στολίδι,

- το *t* πάνω από τις νότες ερμηνεύεται άλλοτε ως τρίλια που αρχίζει συχνά από τη γραμμένη νότα, και άλλοτε ως τρέμολο,

- στις επαναλήψεις, όπως και σε άλλα σημεία, παίζονται και μη γραμμένα ποικίλματα (τρίλιες ή *diminutions*),

- δίνεται δυναμική έμφαση στη διαφωνία που λύνεται σε συμφωνία για να εκφρασθεί η αρμονική ένταση,

- στις τρίφωνες και τετράφωνες συγχορδίες η μπάσα νότα παίζεται στη θέση του χρόνου και όχι πριν τη θέση,[214]

---

[212] Ο Fitch αναφέρει και ηχογράφηση του 1998 με τη χρήση 7 βιολιών, βλ.: Fitch Fabrice, «Postscript», στο Holman, «Biber's Mystery Sonatas», σσ. 501-2.

[213] Boyden, *The History of Violin Playing*, σ. 186.

[214] Manze, «Strings», σ. 78.

- στις διφωνίες επιδιώκεται το άκουσμα της χαμηλότερης αρμονικής (*3d tone*),[215]

- η *inegalité* ασκείται στις μικρές αξίες διαβατικών νοτών.[216]

7β. Προτεινόμενα όργανα για το κοντίνουο.

Ποιά όργανα θα μπορούσαν να απαρτίσουν το συνεχές βάσιμο στις *εκκλησιαστικές παρτίτες* του Ροζαρίου και τί μπορούμε να παρατηρήσουμε στη σημερινή πρακτική; Αρχικά θα πρέπει να λάβουμε υπ'όψιν ότι το 17^{ο} αιώνα το εκκλησιαστικό όργανο, όπως δηλώνει και το όνομά του, ήταν συνδεδεμένο με την εκκλησιαστική μουσική. Από την άλλη πλευρά, η θεόρβη[217] και το τσέμπαλο χρησιμοποιούνταν πιο πολύ στην κοσμική μουσική, χωρίς όμως αυτό να αποκλείει τη μουσική δράση τους στην εκκλησία. Επίσης, από τα έγχορδα με δοξάρι, το βιολόνε είχε το ρόλο του βάσιμου συχνά στην εκκλησία, ενώ το βιολοντσέλο ήταν παρόν μετά το 1660 και η βιόλα ντα γκάμπα κυρίως στην Αυστρία και Γερμανία.

Σε συναυλίες και ηχογραφήσεις των τελευταίων ετών υπάρχουν διαφορετικές προσεγγίσεις του πόσα και ποιά όργανα πρέπει να χρησιμοποιηθούν για το συνεχές βάσιμο. Ο Manze, για παράδειγμα, πιστεύει ότι «η τάση των σημερινών μουσικών να χρησιμοποιούν πολλά όργανα στο μπάσο είναι αντίθετη με το σκοπό της μουσικής των *Μυστηρίων*», ο οποίος είναι «η επίκληση μίας ατμόσφαιρας σε στενό κύκλο, που να ταιριάζει στην προσευχή και το διαλογισμό».[218] Μένοντας πιστός σ'αυτήν την άποψη, χρησιμοποιεί στον δίσκο ακτίνας που ηχογράφησε το 2004, μόνο πληκτροφόρα όργανα και σε μία περίπτωση βιολοντσέλο.

Ο Holman, με τη σειρά του, επικρίνει ηχογραφήσεις των *Μυστηρίων*, στις οποίες το κοντίνουο απαρτίζεται από πολλά όργανα που παίζουν σε ποικίλους συνδυασμούς, διότι «προβάλλουν τόσο ζωντανά τον προγραμματικό χαρακτήρα των έργων, σε σημείο που να αποσπούν την προσοχή του ακροατή από το βιολί». Πιστεύει λοιπόν πως το εκκλησιαστικό όργανο, μπορεί μόνο του να καλύψει τις απαιτήσεις του μπάσου στο Ροζάριο.[219] Ως εξαίρεση αναφέρει την *παρτίτα XII*, όπου στην *Aria Tubicinum*, το βιολόνε, με την έννοια του *basse de violon* ή της βιόλας ντα γκάμπα, πρέπει να συνοδέψει το βιολί, χωρίς το εκκλησιαστικό όργανο. Ο ίδιος αμφισβητεί επίσης την παράλληλη χρήση εγχόρδου με δοξάρι στο μπάσο, θεωρώντας πως κάτι τέτοιο αποτελούσε πρακτική κυρίως του 18^{ου} αιώνα.

Τί ακριβώς όμως γράφει η *Aria Tubicinum* της *παρτίτας XII*; Προσεκτική εξέταση

---

[215] Boyden, *The History of Violin Playing*, σ. 386.

[216] Boyden, *The History of Violin Playing*, σ. 303.

[217] Selfridge-Field, «Instrumentation», σ. 63.

[218] «Rosary Sonatas», Wikipedia, (πρόσβαση 3 Οκτωβρίου 2011), http://en.wikipedia.org/wiki/Rosary_Sonatas.

[219] Holman, «Biber's Mystery Sonatas», σσ. 500-1.

αποκαλύπτει ότι το μουσικό κείμενο αναγράφει «*solo violonc:*», που σημαίνει *Violoncino* και όχι *Violone*, όπως πολλοί μουσικοί και μουσικολόγοι υποστήριξαν εσφαλμένα.[220] Με τον όρο *Violoncino* μπορούμε να αντιληφθούμε το βιολοντσέλο. Αν λοιπόν ο συνθέτης ζητά στο συγκεκριμένο σημείο σόλο βιολοντσέλο, συμπεραίνουμε ότι το κοντίνουο θα πρέπει να αποτελείται από τουλάχιστον δύο όργανα: το βιολοντσέλο κι ένα ακόμη, κατά βάση πολυφωνικό. Το όργανο αυτό θα μπορούσε να είναι το εκκλησιαστικό όργανο. Το τσέμπαλο δεν αποκλείεται εντελώς, αλλά η χρήση πολλών ισοκράτων και αργής, συχνά, κίνησης στο μπάσο του Ροζαρίου μοιάζει να περιορίζει τον ενδεχόμενο ρόλο του. Ένας συνδυασμός των δύο οργάνων διαφαίνεται ως μία καλή λύση, διότι θα δώσει πολλές δυνατότητες μουσικής άρθρωσης και ηχοχρωμάτων. Αν θα έπρεπε όμως να διαλέξουμε μεταξύ εκκλησιαστικού και τσέμπαλου, η επιλογή θα γινόταν προς τη μεριά του πρώτου, λόγω και της στενής του σύνδεσης με τη θρησκευτική μουσική. Θα ήταν μάλλον παράξενο να χρησιμοποιηθεί το βιολοντσέλο σολιστικά σε ένα μόνο μικρό μέρος, και όλος ο υπόλοιπος κύκλος των έργων να παιχτεί μόνο από το εκκλησιαστικό όργανο. Η γραφή των *παρτίτων* αφήνει σίγουρα χώρο για το συνδυασμό εκκλησιαστικού οργάνου και βιολοντσέλου. Όπως γράφει και ο Manze,[221] μερικοί δεινοί βιολοντσελίστες της μπαρόκ εποχής εναρμόνιζαν ασυνόδευτοι τη μελωδική τους γραμμή, παίζοντας αρπισμούς και συγχορδίες. Αν ένα τέτοιο εγχείρημα ήταν πραγματικότητα, γιατί να αποκλείσουμε το απλούστερο και πολύ χρήσιμο για τη μουσική άρθρωση, ντουμπλάρισμα της μελωδικής γραμμής του μπάσου από το βιολοντσέλο; (κι αφήνοντας στο εκκλησιαστικό τον παραδοσιακό ρόλο της εναρμόνισης).

Σε περίπτωση που δεν είναι εφικτή η χρήση του εκκλησιαστικού οργάνου, μπορούμε να φανταστούμε στη θέση του ένα επίσης πολυφωνικό αλλά νυκτό όργανο, τη θεόρβη. Το όργανο αυτό έχει επαρκή έκταση και ένταση ήχου για τη γραμμή του μπάσου και την «πραγματοποίηση» του ενάριθμου, το δε γεγονός ότι είναι έγχορδο, το «δένει» πολύ με το βιολί και το βιολοντσέλο.

Τα τρία αυτά όργανα επαρκούν για την απόδοση των *Μυστηρίων* και δρουν συμπληρωματικά από άποψη ρόλων και ήχου. Σε αυτό το σχήμα θα μπορούσαμε να προσθέσουμε και το κοντραμπάσο, επίσης έχγορδο με δοξάρι αλλά στην «περιοχή των 16 ποδών» (*16 foot*), που, χάρις των ηχητικών του δυνατοτήτων και του συχνά λιτού παιξίματός του, συνδράμει στον καλαίσθητο συνδυασμό μικρού αριθμού οργάνων, χωρίς να αλλοιώνει κάτι από την εσωτερικότητα και την αισθητική των έργων. Άλλωστε, το κοντραμπάσο περιλαμβανόταν στη μουσική δωματίου του μπαρόκ, πιο συχνά από ό,τι στη μετέπειτα κλασική και ρομαντική.[222]

---

[220] Οφείλω την πολύτιμη αυτή παρατήρηση στους εκλεκτούς συνάδελφους Δημήτρη Τίγκα (κοντραμπάσο, βιολόνε, βιόλα ντα γκάμπα) και Ιάσονα Ιωάννου (βιολοντσέλο και βιόλα ντα γκάμπα).

[221] Manze, «Strings», σ. 82.

[222] Manze, «Strings», σ. 83.

8. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Χωρίς αμφιβολία τα έργα του κύκλου των *Μυστηρίων*, όπως γίνεται σ'αυτά η χρήση της scordatura, αποτελούν τεχνική πρόκληση για το συνθέτη αλλά και για το βιολιστή-ερμηνευτή. Τα 15 διαφορετικά χορδίσματα του βιολιού, ενώ μπορεί να δημιουργήσουν πολλές δυσκολίες στον ερμηνευτή, ταυτόχρονα προσδίδουν στο όργανο πολυάριθμες ηχητικές και τεχνικές ιδιότητες κι επιτρέπουν το πλουσιότερο άκουσμα πολλών τονικοτήτων και το πιο εύκολο παίξιμο σε άλλες, λιγότερο συνηθισμένες (σι ελάσσονα, ντο ελάσσονα).

Ο Biber βασίστηκε σε μια αυστρογερμανική δομή [*πρελούδιο συν χοροί*] και συνδύασε μη χορευτικού ύφους μέρη με χορούς. Τα πρελουδιακά και καταληκτικά μέρη περιλαμβάνουν περιγραφικά και ρητορικά στοιχεία κι εκφράζουν *affetti* μέσα από εναλλαγή τμημάτων, άλλοτε σε ελεύθερο ύφος με χρήση *passaggi* στο βιολί και ισοκράτων στο μπάσο, και άλλοτε μέσα από μιμήσεις και φουγκάτο στυλ. Τα μέρη δε που είναι χοροί (με τη γενικότερη έννοιά τους) με τις συχνές παραλλαγές τους πάνω σε *basso ostinato* αναδεικνύονται, μέσα από δυναμικά ρυθμικά σχήματα και βιολονιστική δεξιοτεχνία, σε υψηλής ποιότητας και στυλιστικού χαρακτήρα έργα.[223] Να σημειωθεί ότι η *παρτίτα XVI* (*passagalia*), από τα πρώτα έργα για σόλο βιολί κι από τεχνική άποψη σίγουρα απαιτητικό, αποτελεί πρότυπο συνθετικής γραφής και μουσικής έκφρασης για το είδος της.

Στην εποχή του συνθέτη, ήταν σε χρήση διαφορετικά μεσοτονικά συστήματα χορδίσματος (*temperaments*) για τα όργανα και υποθέτουμε ότι χορδίσματα του μουσικοθεωρητικού Andreas Werckmeister[224] πρέπει να ήταν γνωστά και στο Salzburg. Από τις τονικότητες των έργων του Ροζαρίου διαφαίνεται περισσότερο η χρήση ενός από τα παραπάνω χορδίσματα παρά του «ισοσυγκερασμένου»,[225] που έγινε περισσότερο εύχρηστο στην αλλαγή του αιώνα. Ο Biber φαίνεται ότι ξεπέρασε το «φυσικό» εμπόδιο του περιορισμένου αριθμού τονικοτήτων για τα έργα του και της περιορισμένης δυνατότητας μετατροπιών, χαρακτηριστικά των μεσοτονικών χορδισμάτων, βρίσκοντας διέξοδο στο ισχυρό εργαλείο της scordatura. Η, χωρίς προηγούμενο, παραδειγματική χρήση της, στα πλαίσια του ευφάνταστου στυλ, επέτρεψαν την ώθηση του βιολιού και του μουσικού προγραμματισμού σε εντελώς καινούρια πεδία.

---

[223] Daverio, «In Search», σ. 204.

[224] Buelow George J., «Werckmeister Andreas», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 20 Απριλίου 2012), http://www.grovemusic.com.

[225] Ίσως το «ισοσυγκερασμένο» χόρδισμα δηλώνεται από τις εναρμόνιες μετατροπίες της σονάτας για βιολί που συνέθεσε ο Muffat (Praga, 1677). Ο Bernhard Lang θέτει το ενδιαφέρον ερώτημα του αν είχε ο Muffat στην Πράγα πρόσβαση σε ένα από τα πειραματικά τσέμπαλα με 24 πλήκτρα ανά οκτάβα, τα οποία είχαν κατασκευαστεί για να λύσουν τα προβλήματα χορδίσματος του οργάνου. Βλ. Muffat Georg, *Σονάτα για βιολί σε Ρε μείζονα* (Lausanne, 2002) (πρόσβαση 20 Απριλίου 2012), http://imslp.org/wiki/Violin_Sonata_in_D_major_(Muffat,_Georg)#IMSLP181399.

Το δεδομένο ότι το Ροζάριο δεν εκδόθηκε μπορεί να μας οδηγήσει σε δύο τουλάχιστον υποθέσεις: πρώτον ότι τα έργα δεν ήταν ελκυστικά για τους μουσικούς της εποχής ή δεύτερον ότι η ευρεία διάδοση των έργων δεν ενδιέφερε ιδιαίτερα το συνθέτη. Ένας όμως από τους στόχους του Biber μοιάζει να ήταν η υποστήριξη της θρησκευτικής πρακτικής του Rosarium, στα πλαίσια του στενού κύκλου του αρχιεπισκόπου Maximilian Gandolph, όπου και αν αυτή λάμβανε χώρα. Θα ήταν πολύ ενδιαφέρον να βάλει κανείς σε πράξη την εικασία της Strieck, να επιχειρήσει δηλαδή να βιώσει την εμπειρία της προσευχής με το ροζάριο στο χέρι, παράλληλα με τη μουσική υπόκρουση των έργων (είτε άμεση είτε ηχογραφημένη). Μόνο κάτι ανάλογο θα επέτρεπε στον πιστό να αποφανθεί αν κάτι τέτοιο έχει νόημα από θρησκευτική άποψη ή αν αντιθέτως λειτουργεί αποσυντονιστικά.

Ίσως οι συγκεκριμένες *παρτίτες* να μην αποτελούν στο σύνολό τους μία λεπτομερή εξιστόρηση των Μυστηρίων. Είναι πολύ πιθανό όμως ότι η κάθε μία ξεχωριστά δημιουργούσε, με τη συνδρομή της εισαγωγικής απεικόνισης και της αντίστοιχης υπονοούμενης βιβλικής ιστορίας, μία ξεκάθαρη εικόνα του εκάστοτε Μυστηρίου και μία ανάλογη ψυχική προδιάθεση στον ακροατή.[226] Μπορούμε να θεωρήσουμε ότι ο τότε ακροατής ήταν καλός γνώστης των επεισοδίων των Μυστηρίων και να συμπεράνουμε ότι εύκολα μπορούσε να αναγνωρίσει, μέσα από ένα έντονο ρυθμικό ή μελωδικό προγραμματικό στοιχείο της μουσικής, χαρακτηριστικά γεγονότα του Rosarium, όπως τη μαστίγωση του Χριστού ή τα χτυπήματα του σφυριού στο καρφί. Είχαν δηλαδή τα μουσικά αυτά έργα κατά κάποιον τρόπο και βιωματικό ενδιαφέρον για τον ακροατή τους.[227]

Με δεδομένο ότι το ιστορικό και γεωγραφικό πλαίσιο του Ροζαρίου πιθανόν σήμερα να είναι εντελώς άγνωστα στον ακροατή, αν τα έργα αυτά παιχτούν σε περιβάλλον που τους αρμόζει και τύχουν της αρωγής κατάλληλων μουσικών και ιστορικών παραμέτρων (λ.χ. όργανα του κοντίνουο, τεχνικά μέσα, στυλιστικά και ερμηνευτικά στοιχεία), γίνονται αναμφισβήτητα ένα πολύ δυνατό μέσο συναισθηματικής φόρτισης του ακροατή. Στα πλαίσια δε της λατρευτικής πρακτικής του Rosarium οι *παρτίτες* του Biber μπορούν, ενδεχομένως, να αποτελέσουν κι ένα μέσο υποστήριξης του πιστού.

---

[226] Bukofzer, όπως αναφέρεται στην: Strieck, «The Mystery of the *Mystery Sonatas*», σ. 67.

[227] Γιάννου Δημήτριος, «Μουσικές και μουσικολογικές επέτειοι - Ένα σχόλιο», στο Γιώργος Σακαλλιέρος και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Purcell, Händel, Haydn, Mendelssohn Τέσσερις επέτειοι, Πρακτικά Συμποσίου Αθήνα, 27-28 Νοεμβρίου 2009* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2011), σ. 131.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πηγές πριν το 1800.

Cima Giovanni Paolo, *Sonata à 2, Cornetto & Trombone, overo Violino ò Violone,* από *Concerti ecclesiastici…& sei sonate* (Milano, 1610).

Charpentier Marc-Antoine, *Règles de Composition* (Paris, ca.1682).

Dalla Casa Girolamo, *Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti di stromenti di fiato, et di corda, et di voce humana* (Venezia, 1584).

Frescobaldi Girolamo Alessandro, *Canzon quarta à due bassi,* στο *Canzoni da sonare a una, due, tre e quattro, libro primo,* (Venezia, 1634).

Galilei Vincenzo, *Contrapunti a due voci* (Firenze, 1584).

Guasco Annibale, *Ragionamento ad Lavinia sua figliola della maniera di governarsi in corte* (Torino, 1586).

Marini Biagio, *Affetti Musicali, La Orlandina Symfonia per un violino ò cornetto e basso se piace* (Venezia, 1617).

_____ , *Sonate da Chiesa e da Camera A Due, Trè & à quarto* (Venezia, 1655).

_____ , *Sonata in ecco con tre violini* από *Sonate symphonie canzoni, pass'emezzi, baletti, corenti, gagliarde, e retornelli a 1, 2, 3, 4, 5 & 6 voci, Opera VIII* (Venezia, 1629).

Kircher Athanasius, *Musurgia Universalis* (Roma, 1650).

Neri Massimiliano, *Sonate e Canzone A quarto Da sonarsi con diversi stromenti in Chiesa, & in Camera* (Venezia, 1644).

Picchi Giovanni, *Canzonni da sonar con ogni sorte d'istromenti* (Venezia, 1625).

Riccio Giovanni Battista, *Canzona La Picchi in ecco con il tremolo* από *Il terzo libro delle divine lodi musicali Accommodate per concertate ... Canzoni da Sonare a una 2. 3. et 4. Stromenti* (Venezia, 1620).

Mattheson Johann, *Das neu-eröfnete Orchestre* (Hamburg, 1713).

Ortiz Diego, *Trattado da glosas* (Roma, 1553).

Walthero Johanne Jacobo, *Hortulus Chelicus, uni Violino* (Mainz, 1688).

Πηγές μετά το 1800.

Allsop Peter, *The Italian 'Trio' Sonata* (Oxford: Clarendon Press, 1992).

Baron John H., *Chamber Music: a Research and Information Guide* (New York: Routledge, 2002).

Barnett Gregory, «Form and Gesture: Canzona, Sonata and Concerto», στο Carter Tim και Butt John (επιμ.), *The Cambridge History of 17th C. Music* (New York: C.U.P., 2005), σσ. 479-532.

Boyden David D., «Review: H. F. Biber, Fifteen Sonatas…», *The Musical Quarterly* 49 (1963), σσ. 397-404.

_____ , *The History of Violin Playing from its Origins to 1761* (New York: Oxford University Press, 1990).

Brewer Charles E., *Solo Compositions for Violin and Viola da Gamba with Basso Continuo. From the Collection of Prince-Bishop Carl Liechtenstein-Castelcorn in Kroměříž* (Madison: A-R Editions, 1997).

_____ , *The Instrumental Music of Biber, Schmelzer, Muffat and their Contemporaries* (Farnham: Ashgate, 2011).

Brown Howard Mayer, «The Instrumentalist's Repertory in the Sixteenth Century», στο Jean-Michel Vaccaro (επιμ.), *Le Concert des Voix et des Instruments à la Renaissance: Actes du XXXIVe Colloque International d'Etudes Humanistes, Tours, Centre d'Etudes Supérieurs de la Renaissance, 1-11 Juillet 1991* (Paris: CNRS, 1995), σσ. 21-32.

Crocker L. Richard, *A History of Musical Style* (New York: McGraw-Hill 1966 & Dover Publications, 1986).

Cypess Rebecca Schaefer, «2008, Biagio Marini and the Meanings of Violin Music in the Early Seicento», Διδακτορική διατριβή (New Haven: Yale University, 2008).

Cyr Mary, *Performing Baroque Music* (Aldershot: Scolar Press, 1992).

Γιάννου Δημήτριος, «Μουσικές και μουσικολογικές επέτειοι - Ένα σχόλιο», στο Γιώργος Σακαλλιέρος και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Purcell, Händel, Haydn, Mendelssohn Τέσσερις Επέτειοι, Πρακτικά Συμποσίου, Αθήνα, 27-28 Νοεμβρίου 2009* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2011), σσ. 127-132.

Daverio John, «In Search of the Sonata da Camera before Corelli», *Acta Musicologica* 57, (1985), σσ. 195-214.

Freeman-Attwood Jonathan, «Biber Releases», *The Musical Times* 130 (1989), σσ. 419-420.

Gilman Kurt Ardee, «The Importance of Scordatura in the Mystery Sonatas of Heinrich Biber», Μεταπτυχιακή εργασία (Texas: Texas Tech University, 1977).

Haynes Bruce, *The End of Early Music* (New York: Oxford University Press, 2007).

Holman Peter, «Biber's Mystery Sonatas», *Early Music* 27 (1999), σσ. 500-2.

_____ , «Mystery Man», *The Musical Times* 135 (1994), σσ. 437-441.

Lorenzetti Stefano, «Musicae vis in Animum : On the Relationship between Vocal and Instrumental Practice in the Pedagogical Treatises of the Sixteenth Century» στο *Le Concert des Voix et des Instruments à la Renaissance: Actes du XXXIVe Colloque International d'Etudes Humanistes, Tours, Centre d'Etudes Supérieurs de la Rennaissance, 1-11 juillet 1991, edited by Jean-Michel Vaccaro* (Paris: CNRS, 1995), σσ. 39-50.

Manze Andrew, «Strings», στο Anthony Burton (επιμ.), *A Performer's Guide to Music of the Baroque Period* (Oxford: OUP, 2002), σσ. 67-83.

Mitchell Nathan D., *The Mystery of the Rosary: Marian Devotion and the Reinvention of Catholicism* (New York: New York University Press, 2009).

Moroney Davitt, «BIBER, The Mystery Sonatas - Die Rosenkranz - Sonaten», σημειώσεις στον δίσκο ακτίνας VCD 7 90838-2 (Virgin Classics, 1990).

Newman William S., *The Sonata in the Baroque Era* (New York - London: W.W. Norton, 1983).

Palisca Claude V. , *Baroque music* (New Jersey: Prentice-Hall, 1981, 1968).

Pascal Pierre, «Τά μουσικά ἐγκύκλια: L'oeuvre instrumentale imprimée de Heinrich Ignaz Franz von Biber», *Revue de Musicologie* 91 (2005), σσ. 27-71.

Russell Theodore, «The Violin Scordatura», *The Musical Quarterly* 24 (1938), σσ. 84-96.

Selfrigde-Field Eleanor, «Canzona and Sonata: some Differencies in Social Identity», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 9 (1978), σσ. 111-119.

_____ , «Instrumentation and Genre in Italian Music, 1600-1670», *Early Music* 19 (1991), σσ. 61-67.

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

Strieck Katia, «The Mystery of the *Mystery Sonatas*: A Musical Rosary Picture Book», Μεταπτυχιακή εργασία (Montreal: MacGill University, 1999).

Van Heyghen Peter, σημειώσεις του μαθήματος «Rhetoric» (Brussel, Βασιλικό Ωδείο, 1999).

Várnai Péter P. (επιμ.), σχόλια στην έκδοση *Jean Paul Westhoff, Six suites pour violon seul sans basse* (Winterthur: Amadeus Verlag, 1975).

Walthero Johanne Jacobo, «ADVICE *to the Devoted Lovers of the Violin*» (Πρόλογος μεταφρασμένος από τα λατινικά), *Hortulus Chelicus, uni Violino* [& Bc.], Mainz 1688, (αναστατική έκδοση Utrecht: Musica Repartita, 1997).

Wollny Peter, «Solo Compositions for Violin and Viola da Gamba with Basso Continuo from the Collection of Prince-Bishop Carl Liechtenstein-Castelcorn at Kromeríz. Edited by Charles E. Brewer. Recent Researches in the Music of the Baroque Era, 82, Madison: A-R

Editions, 1997», *Journal of Seventeenth-Century Music* 5 (1999), http://www.sscm-jscm.org/v5/no1/wollny.html.

Διαδυκτιακές πηγές.

Bennett Lawrence E., «Bononcini [Buononcini] Giovanni Maria», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 6 Ιανουαρίου 2012), http://www.grovemusic.com.

Bonta Stephen, «Buonamente, Giovanni Battista», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 3 Οκτωβρίου 2011), http://www.grovemusic.com.

Bonta Stephen, «Merula Tarquinio», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 6 Ιανουαρίου 2012), http://www.grovemusic.com.

Bowman Robin /Allsop Peter, «Pandolfi Mealli, Giovanni Antonio», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 6 Ιανουαρίου 2012), http://www.grovemusic.com.

Boyden David D./Stowell Robin, «Scordatura, 1. violin and viola», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 19 Νοεμβρίου 2011), http://www.grovemusic.com.

Buelow George J., «Werckmeister, Andreas», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 20 Απριλίου 2012), http://www.grovemusic.com.

Clements James, «Penetrating the Mysteries», προσυναυλιακή διάλεξη της 15ης Απριλίου 2003 στο Purcell Room, London (πρόσβαση 20 Απριλίου 2012), http://www. bluntinstrument. org.uk/biber/penetrating.htm.

Dann Elias/Sehnal Jiří, «Biber, Heinrich Ignaz Franz von», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 3 Οκτωβρίου 2011), http://www.grovemusic.com.

«Devotion to St. Padre Pio», The Fatima Network (πρόσβαση 19 Νοεμβρίου 2012), http://www.fatima.org/essentials/whatucando/padrepio.asp.

Dunn Thomas D., «Marini, Biagio», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 6 Ιανουαρίου 2012), http://www.grovemusic.com.

Fenlon Iain, «Rossi, Salamone», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 6 Ιανουαρίου 2012), http://www.grovemusic.com.

Göthel Folker /Wollny Peter, «Westhoff, Johann Paul von», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 20 Απριλίου 2012), http://www.grovemusic.com.

«Heinrich Biber Discography» (πρόσβαση 19 Νοεμβρίου 2011), http://www.bluntinstrument. org.uk/biber/discography/index. htm.

«Heinrich Franz Biber, Violinsonaten II» (πρόσβαση 3 Οκτωβρίου 2011), http://javanese. imslp.info/files/imglnks/usimg/0/05/IMSLP48908-PMLP101360-Biber_Heinrich_Franz_-_Violin_Sonatas._Vol._2__DTO_25__-_score_and_parts.pdf.

«Heinrich Ignaz Franz von Biber», Allmusic (πρόσβαση 19 Νοεμβρίου 2011), http://www.allmusic.com/ artist/heinrich-ignaz-franz-von-biber-q7061.

«Heinrich Ignaz Franz von Biber», Wikipedia (πρόσβαση 19 Νοεμβρίου 2011), http://en.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Ignaz_Franz_Biber.

Hitchcock H. Wiley, «Caccini», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 6 Ιανουαρίου 2012), http://www.grovemusic.com.

«Johann Joseph Vilsmayr», Wikipedia (πρόσβαση 19 Νοεμβρίου 2011), http://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Joseph_Vilsmayr.

«L'archet», Chivas Solenge archetière (πρόσβαση 20 Απριλίου 2012), http://www.archets-chivas.com/archet.html.

Lindgren Lowell, «Ariosti, Attilio», Grove Music Online (επιμ.) L. Macy (πρόσβαση 6 Ιανουαρίου 2012), http://www.grovemusic.com.

«Lyra-viol», Wikipedia (πρόσβαση 19 Νοεμβρίου 2011), http://en.wikipedia.org/wiki/Lyra_viol.

Mangsen Sandra, «Sonata da chiesa», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 20 Απριλίου 2012), http://www.grovemusic.com.

«Marin Mersenne», Wikipedia (πρόσβαση 6 Ιανουαρίου 2012), http://en.wikipedia.org/wiki/Marin_Mersenne.

«Musicalische_Ergötzung», Wikipedia (πρόσβαση 19 Νοεμβρίου 2011), http://en.wikipedia.org/wiki/Musicalische_Ergötzung.

«Mystery (Rosary) Sonatas (Biber, Heinrich Ignaz Franz von)» (πρόσβαση 3 Οκτωβρίου 2011), http://imslp.org/wiki/Mystery_(Rosary)_Sonatas_(Biber,_Heinrich_Ignaz_Franz_ von.

Pyron Nona/Bianco Aurelio, «Farina, Carlo», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 6 Ιανουαρίου 2012), http://www.grovemusic.com.

Reiter Walter, σχόλιο στο δίσκο ακτίνας, *Biber: The Mystery Sonatas, Walter Reiter with Cordaria* (2001) (πρόσβαση 3 Οκτωβρίου 2011), http://www.signumrecords.com/catalogue/sigcd021 /programme.htm.

«Rosary», Wikipedia (πρόσβαση 19 Νοεμβρίου 2011), http://en.wikipedia.org/wiki/Rosary.

«Rosary Sonatas», Wikipedia, (πρόσβαση 3 Οκτωβρίου 2011), http://en.wikipedia.org/wiki/Rosary_Sonatas.

Saslav Isidor, «Walther, Johann Jacob», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 20 Απριλίου 2012), http://www.grovemusic.com.

«Scordatura», Wikipedia (πρόσβαση 3 Οκτωβρίου 2011), http://en.wikipedia.org/wiki/Scordatura.

Schnitzler Rudolf, «Schmelzer, Johann Heinrich», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 19 Νοεμβρίου 2011), http://www.grovemusic.com.

Stephenson Kurt, «Johann Schop (i)», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 6 Ιανουαρίου 2012), http://www.grovemusic.com.

Traficante Frank, «Division», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 19 Νοεμβρίου 2011), http://www.grovemusic.com.

Wilson Blake, «Rhetoric and music, I. Up to 1750, 1. Middle Ages and Renaissance», Grove Music Online, επιμ. L. Macy (πρόσβαση 6 Ιανουαρίου 2012), http://www.grovemusic.com.

Μουσικές παρτιτούρες (σύγχρονες εκδόσεις).

Biber Heinrich Franz, *Violinsonaten II [Rosenkranzsonaten]*, (επιμ.) Erwin Luntz (Wien: Universal, DTÖ 25, 1905. επανέκδοση στο Graz: Akademische Druck-und Verlagsanstalt, 1959).

Biber Heinrich Ignaz Franz, *Mystery Sonatas* (Wyton, Huntington: King's Music, [1989]).

_____ , *Acht violinsonaten* (Graz: D.T.Ö, 1959).

_____ , *Harmonia artificioso-ariosa, Diversimode accordata* (Wien: DTÖ, 1956).

_____ , *Mensa Sonora* (Graz/Wien: D.T.Ö, 1960).

_____ , *Mysterien-Sonaten für Violine und Generalbass, Heft I, II, III: Sonaten I-XVI*, (επιμ.) Ernst Kubitschek, Diletto Musicale 1237-9 (Wien: Doblinger Verlag, 2000).

Buxtehude Dieterich, *Sonata ex G♮ a 3*, (επιμ.) Johann Tufvesson, WIMA, (πρόσβαση 20 Απριλίου 2012), http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/02/IMSLP185116-WIMA.e5a5-tr2vlgb.pdf.

Muffat Georg, *Σονάτα για βιολί σε Ρε μείζονα*, (επιμ.) Bernhard Lang (Lausanne, 2002) (πρόσβαση 20 Απριλίου 2012), http://imslp.org/wiki/Violin_Sonata_in_D_major_(Muffat,_Georg)#IMSLP181399.

Rosenmüller Johann, *Sonate à 2. 3. 4. è 5. Stromenti da Arco & Altri, τόμος 1 και 2,* (επιμ.) Alessandro Bares (Albese con Cassano: Musedita, 2001).

Schmelzer Johann Heinrich, *Sonata Quarta* από *Sonatae Unarum Fidium Violino Solo* (επιμ.) Johann Tufvesson, WIMA, (πρόσβαση 19 Νοεμβρίου 2012), http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/da/IMSLP175919-WIMA.b044-4unafid.pdf.

_____ , *Violinsonaten Handschriftlicher Überlieferung* (επιμ.) Erich Schenk (Wien: D.T.Ö, 1958).

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

1. Περιληπτικός κατάλογος των οργανικών συνθέσεων του Biber.

Ο παρακάτω περιληπτικός κατάλογος περιλαμβάνει όλα τα γνωστά, έως σήμερα, οργανικά έργα του Biber, καθώς και τρία έργα με σόλο τραγούδι, και βασίζεται κυρίως στην μουσικολογική έρευνα του Eric Chafe,[228] που αποκάλυψε σε μεγάλο βαθμό τον πλούτο και την ποικιλία του έργου του Biber.[229] Κάθε έργο φέρει το λατινικό αρχικό C. με τον αριθμό καταλογογράφησης και σημειώνεται [C.###]. Ο κατάλογος του Chafe φέρει σε παράρτημα και υπάρχοντα έργα που είναι πιθανές συνθέσεις του Biber, τα οποία σημειώνονται [C.App. ###]. Πολλά από τα έργα που θα αναφερθούν βρίσκονται σε χειρόγραφες συλλογές του πρίγκηπα-επισκόπου Carl Liechtenstein στο Kroměříž. Έτσι το ίδιο έργο μπορεί να φέρει και άλλον αριθμό καταλόγου ο οποίος αναφέρεται εδώ, σε μερικές μόνο περιπτώσεις, ως [..IV: ###]. Το έτος έκδοσης ενός έργου ή συλλογής δηλώνεται όταν είναι γνωστό. Η απευθείας πρόσβασή μου στο έργο του Chafe δεν ήταν εφικτή και ως εκ τούτου κατέστη αναγκαία η χρήση πολλών άλλων πηγών ώστε να αποφευχθούν ασάφειες και λάθη, αλλά και για να γίνει πληρέστερη η παρουσίαση αυτή.[230]

Κατάλογος οργανικών συνθέσεων

C.52 - *Arien à 4* (1673), σουίτα για βιολί, 2 βιόλες και κοντίνουο, σε μι ελάσ.
C.53 - *Arien à 4* (1673-74), σουίτα για βιολί, 2 βιόλες και κοντίνουο, σε Λα μείζ.
C.54 - *Ballettae à 4* (1680), σουίτα για βιολί, 2 βιόλες και κοντίνουο, σε μι ελάσ.
C.55 - *Ballettae à 4* (1685), σουίτα για βιολί, 2 βιόλες και κοντίνουο σε Ρε μείζ.
C.56 - *Balletti à 4,* σουίτα για βιολί, 2 βιόλες και κοντίνουο, σε Σολ μείζ.[231]
C.57 - *Balletti à 6* (1690), σουίτα για 2 τρομπέτες, βιολί, 2 βιόλες, κοντίνουο, σε Ντο μείζ.
C.58 - *Balletti* (1670-74), σουίτα για 2 βιολιά, 2 βιόλες και κοντίνουο, σε σολ ελάσ.
(αριθμός καταλόγου της συλλογής του Kroměříž: BXIV:167 και BXIV:107).
C.59 - *Balletti lamentabili à 4* (1670), για βιολί, 2 βιόλες κοντίνουο σε μι ελάσ.
C.60 - *Balletto «Die Werber»*, για βιολί, 3 βιόλες και κοντίνουο, σε σι ελάσ.[232]
C.61 - *Battalia à 10 - «Sonata di marche»* (1673), για 3 βιολιά, 4 βιόλες, 2 *violoni*[233] και

---

[228] Το βιβλίο του είναι: Chafe Eric T., *The Church Music of Heinrich Biber* (Ann Arbor: University of Michigan Research Press, 1987).

[229] Pascal Pierre, «Τά μουσικά ἐγκύκλια», σ. 31.

[230] Οι πηγές αυτές είναι: Dann Elias/Sehnal Jiří, «Biber»· «Heinrich Ignaz Franz Biber», Wikipedia· «Heinrich Biber Discography» (πρόσβαση 20 Απριλίου 2012) http://www.bluntinstrument.org.uk/biber/ discography/index. htm· «Heinrich Ignaz Franz von Biber» (πρόσβαση 20 Απριλίου 2012) http://www.allmusic. com/artist/heinrich-ignaz-franz-von- biber-q7061.

[231] Έργο που αποδίδεται στον Biber.

[232] Έργο που αποδίδεται στον Biber.

[233] Πρόκειται μάλλον για το μπάσο βιολί - *basse de violon.* Χορδίζεται 1 τόνο χαμηλότερα από το βιολοντσέλο.

τσέμπαλο, σε Ρε μείζ.

C.62...C.68

- ***Harmonia artificioso-ariosa : diversi mode accordata*** (1696 και 1712), *7 partie* για 2 βιολιά ή βιολί και βιόλα ή 2 viola d'amore και κοντίνουο.

C.69...C.74

- ***Mensa sonora seu musica instrumentalis*** (1680), *6 pars* για βιολί, 2 βιόλες, βιολόνε και τσέμπαλο.

C.75 - *Serenada à 5 - «Der Nachtwächter»* (1673), σουίτα [;] για Μπάσο, 2 βιολιά, 2 βιόλες, (βιολόνε), τσέμπαλο, σε Ντο μείζ.

C.76 - *Trombet-und musikalischer taffeldienst à 4* (ca.1673), για βιολί, 2 βιόλες, (βιολόνε), κοντίνουο, σε Ντο μείζ.

C.77 - *Fantasia* (πριν το 1670;), για βιολί και κοντίνουο, σε Ρε μείζ.

C.78...C.89

- ***Fidicinium sacro-profanum*** (ca.1682-83), 12 σονάτες για 1 ή 2 βιολιά, 2 βιόλες, βιολόνε και κοντίνουο.

C.90...C.105

- **[*Ροζάριο*]** για βιολί και κοντίνουο.[234]

C.106 - *Pastorella,* σονάτα για βιολί και κοντίνουο, σε Λα μείζ.[235]

C.107 - *Sonata* για βιολί και κοντίνουο (1668-70;), σε ντο ελάσ.

C.108 - *Sonata violino solo* (1668-70;), για βιολί και κοντίνουο, σε Μι μείζ.

C.109 - *Sonata à 6 - «Concerto»* (ca.1673), για τρομπέτα, 2 βιολιά, 2 βιόλες, (βιολόνε), κοντίνουο, σε Ντο μείζ.

C.110 - *Sonata à 6 - die Pauern Kirchfahrt genandt* (1673), για 3 βιολιά, 2 βιόλες, (βιολόνε) και κοντίνουο, σε Σιb μείζ.

C.111 - *Sonata à 7* (1668), για 6 τρομπέτες, τύμπανα και όργανο, σε Ντο μείζ.

C.112 - *Sonata protabula à 10* (ca.1670), για 5 φλογέρες, 2 βιολιά, 3 βιόλες και κοντίνουο σε Ντο μείζ.

C.113 - *Sonata Sancti Polycarpi à 9* (1673), για 8 τρομπέτες, τύμπανα και κοντίνουο, σε Ντο μείζ.

C.114...C.125 και C.126...C.137

- ***Sonatae tam aris quam aulis servientes*** (1676), 12 σονάτες για 5-8 όργ. (2 τρομπέτες, 2 βιολιά, 4 βιόλες και κοντίνουο) σε διάφορους συνδυασμούς, και 12 σύντομα ντουέτα για τρομπέτες.

C.138...C.145

- ***Sonatae violino solo*** (1681), για βιολί και κοντίνουο.

---

[234] Η [Σταύρωση] - C.99, υπάρχει και ως έργο *Victori der Christen*, αποδίδεται στον Andreas Anton Schmelzer, και περιγράφει τη νίκη των χριστιανών επί των Τούρκων στην πολιορκία της Βιέννης του 1683.

[235] Το έργο αυτό είναι βασισμένο σε τρίο σονάτα του Schmelzer.

C.147 (**IV:22**)

- ***Sonata violino solo*** (ca.1670), για βιολί και κοντίνουο, σε Λα μείζ.

Έργα για τραγουδιστή/τρια και έγχορδα.

C.9 - ***Laetatus Sum à 7*** (1676) για 2 Μπάσους, βιολί, 3 βιόλες, (βιολόνε) και κοντίνουο.

C.10 - ***Nisi dominus aedificaverit domum à 2*** **(**ca.1700), για Μπάσο, βιολί και κοντίνουο.

C.49 - ***Salve regina*** (1663), για Σοπράνο, βιόλα ντα γκάμπα και κοντίνουο.

Άλλα έργα που αποδίδονται στον Biber.

C. App. 111 - ***Harmonia Romana*** (1669), σουίτα [;] για 3 βιολιά, 3 βιόλες και κοντίνουο.

C. App. 115 - ***Sonata*** για βιολί και κοντίνουο, σε Ρε μείζ.

C. App. 116 – ***Sonata*** για βιολί και κοντίνουο, σε Λα μείζ.

C. App. 117 - ***Sonata à 3*** για 2 βιολιά και τρομπόνι, σε ρε ελάσ.

C. App. 118 - ***Sonata à 3***.

C. App. 119 - ***Sonata à 4 viols*** (1663), για βιολί πίκολο, 2 βιόλες και κοντίνουο, σε Ρε μείζ.

C. App. 121 - ***Sonata Jucunda*** για 2 βιολιά, 3 βιόλες και κοντίνουο, σε Ρε μείζ.

- ***Sonata*** για βιολί και κοντίνουο, σε Σιb μείζ.
- ***Sonata*** για βιολί και κοντίνουο, σε σολ ελάσ.
- ***O Dulcis Jesu*** (1663), για σοπράνο, βιολί σε scordatura και κοντίνουο.

Αμφίβολα έργα.

C.146 - ***Sonata violino solo representative*** **[sic]**, *«**Representatio avium**»* (ca.1669), για βιολί και κοντίνουο, σε Λα μείζ. Πιθανώς πρόκειται για έργο του Schmelzer.[236]

- ***Ballettae ad duos choros*** (πριν το 1670), για 2 βιολιά, 2 βιόλες, βιολόνε και κοντίνουο.
- ***Ciacona*** (μέρος από Balletti του 1699;) για βιολί και κοντίνουο, σε Ρε μείζ.

Συνολικά 100 περίπου έργα που αναφέρονται σε διάφορες καταγραφές θεωρούνται χαμένα,[237] εκ των οποίων και η ***Sonata Paschalis. Surrexit Christus hodie,*** για βιολί και κοντίνουο.

---

[236] Brewer, *The Instrumental Music of Biber*, σσ. 110-113.

[237] Dann Elias/Sehnal Jiří, «Biber».

2. Η αφιέρωση του Ροζαρίου.

CELSISSIME AC REVERENDISSIME PRINCEPS,
DOMINE, DOMINE CLEMENTISSIME.

HArmoniam Soli Iustitiæ, et Lunæ sine macula consecratam TIBI tertiæ Luci, quam ab vtrogs Cœlico Iungfisti Lumine humilimè dedico. Filius enim dignitate fa, cũ rutilans, Matris Virgineum Virgo deferois honorem; Ideò pro mercede à Filio Christo cœ, lesti manna nutriris, à Matre Maria gratiis lactaris. Quæ primam de suo beatissimo Nomi, ne sumens Litteram, primam Tuo Celsissimo Nomini imposuit. Sic Maria Maximilianum condecorauit. Quatuor Chordis Chelym meam instructam quindecim vicibus discordata, diuersisque Sonatis, Preludijs, Allemandis, Courant, Sarabanda, Arijs, Ciaconã, Variationib, us &c. Vna cum Basso continuo sedulã cum diligentiã, et secundum possibilitatem magno artificio elaboratam reperies. Causam si nosse scire velis enucleabo: Hæc omnia Ho, nori XV. Sacrorum Mysteriorum consecraui, quem cum Tu ferventissimè promoueas.

CELSITVDINIS TVÆ

TIBI flexo poplite dedico.

Humilimus Seruus.
Henr: Ignat: Franciscus Biber.

3. Οι απεικονίσεις και οι διαφορετικές scordature των έργων.

[Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου] - G d a e’

[Η επίσκεψη της Μαρίας στην Ελισάβετ] - A e a e’

[Η Γέννηση του Χριστού] - H f# h d’

[Η Υπαπαντή] - A d a d’

[Ο δωδεκάχρονος Ιησούς στο Ναό] - A e a c#

[Η αγωνία του Ιησού στο Όρος των ελαιών] - Ab eb g d’

[Η μαστίγωση του Χριστού] - c f a c’

[Η στεφάνωσή του με αγκάθινο στεφάνι] - d f b d’

[Η μεταφορά του Σταυρού στο Γολγοθά] - c e a e’

[Η Σταύρωση] - G d a d’

[Η Ανάσταση του Κυρίου] - G g d d’

[Η Ανάληψη] - c e g c’

[Η Πεντηκοστή] - A e c# e’

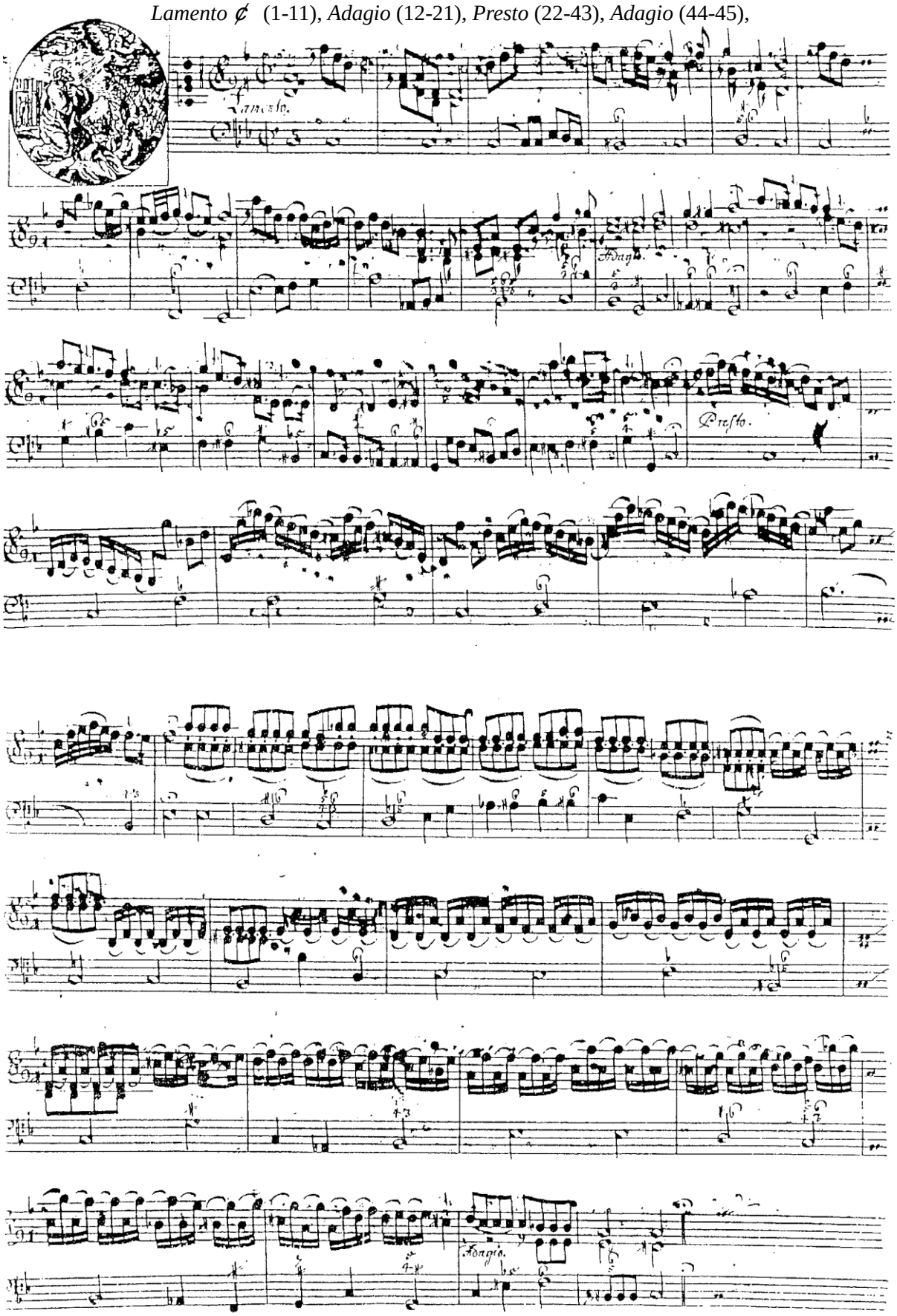
[Η Κοίμηση της Θεοτόκου] - A e a d’

[Η Στέψη της Παρθένου Μαρίας] G c g d’

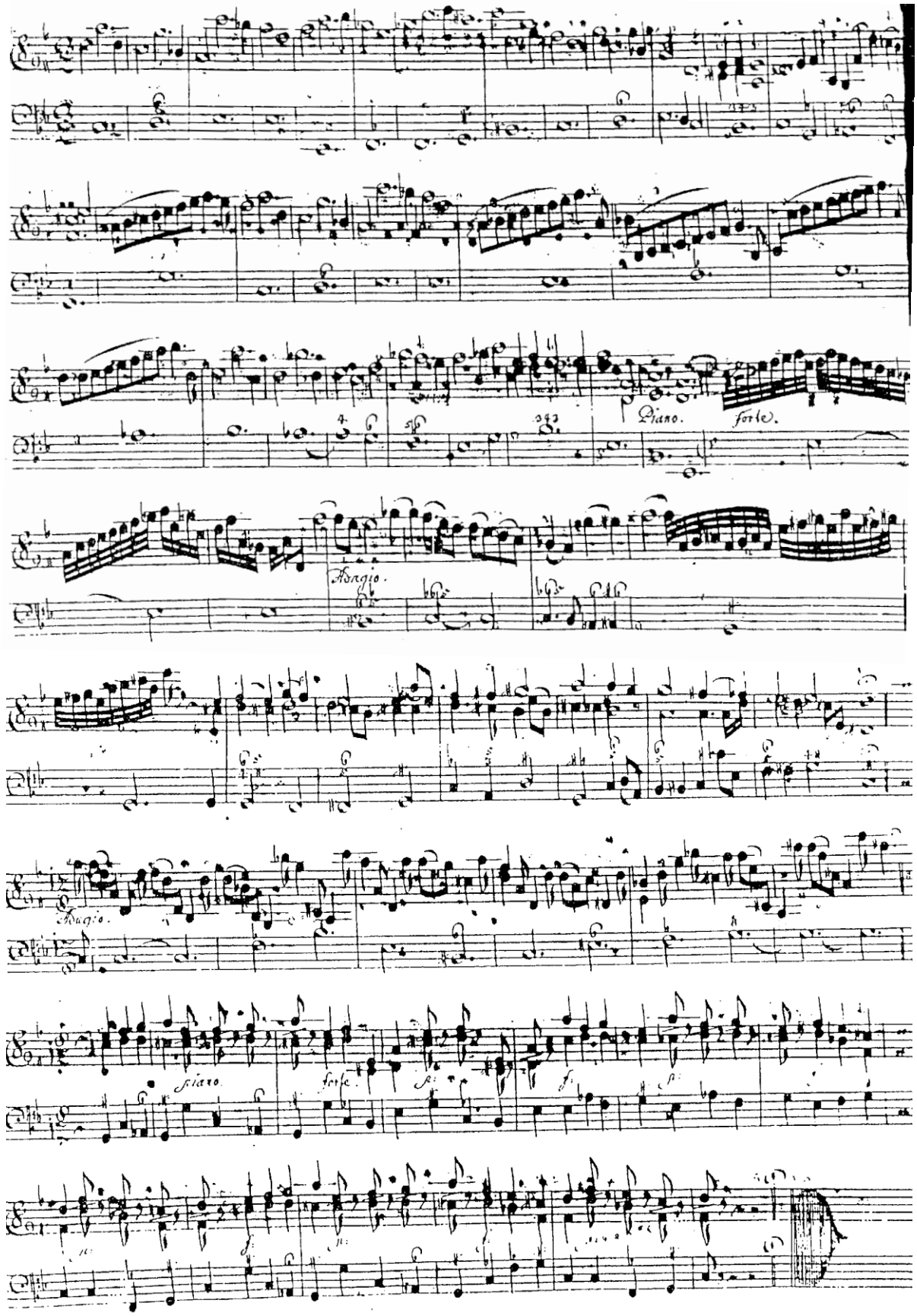
[Ο φύλακας Άγγελος] - G d a e’

4. *Παρτίτα VI.*

Lamento ¢ (1-11), *Adagio* (12-21), *Presto* (22-43), *Adagio* (44-45),



3/2 (46-79), ¢ (στο 80), *Adagio* (82-93), *Adagio* (94-99), *8/12* (100-112)[238]



[238] Heinrich Ignaz Franz Biber, *Mystery Sonatas* (Wyton Huntington: King's Music, [1989]).