

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

Διπλωματική εργασία  
στην ιστορική/συστηματική μουσικολογία

Θέμα: *L' Arte del Violino* του Pietro Antonio Locatelli - Ανάλυση του έργου και μελέτη της συνεισφοράς του στην εξέλιξη της τεχνικής του βιολιού

Pietro Antonio Locatelli's *L' Arte del Violino*: Analysis of the work and evaluation of its contribution to the evolution of the violin's technique

Καραγιάννη Παρασκευή  
Α.Ε.Μ.: 502

Επιβλέπων: Κωνσταντίνος Τσούγκρας, επίκουρος καθηγητής

Θεσσαλονίκη, Ιούνιος 2014

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b>	3
<b>1. ΡΙΕΤΡΟΑΝΤΟΝΙΟΛΟCATELLI</b>	5
1.1. ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ Ρ.Α.ΛΟCATELLI	
1.2. ΤΟ ΣΥΝΘΕΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ Ρ.Α.ΛΟCATELLI (γενική παρουσίαση)	7
1.2.1. ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΣΥΝΘΕΤΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ	8
<b>2. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ</b>	11
2.1. ΗΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΔΕΞΙΟΤΕΧΝΙΑΣ	11
2.2. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΓΙΑ ΒΙΟΛΙ ΣΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ 17 <sup>ου</sup> ΚΑΙ ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 18 <sup>ου</sup> αι	12
<b>3. Λ'ARTE DEL VIOLINO (γενική παρουσίαση)</b>	18
3.1. ΓΕΝΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ	18
3.1.1. ΤΑ ΔΩΔΕΚΑ ΚΟΝΤΣΕΡΤΑ ΓΙΑ ΒΙΟΛΙ	19
3.1.2. ΓΕΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ	32
3.1.3. ΓΕΝΙΚΑ ΓΝΩΡΙΣΜΑΤΑ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΥ	33
3.2. ΤΑ ΕΙΚΟΣΙ ΤΕΣΣΕΡΑ ΚΑΠΡΙΤΣΙΑ ΓΙΑ ΒΙΟΛΙ ΤΟΥ ΟΡ.3	35
3.2.1. ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ	36
3.2.2. ΓΕΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ	40
3.2.3. ΝΕΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ	40
<b>4. ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ</b>	48
4.1. ΑΝΑΛΥΣΗ ΠΡΩΤΟΥ ΚΟΝΤΣΕΡΤΟΥ	49
4.1.1. ΑΝΑΛΥΣΗ ΠΡΩΤΟΥ ΚΑΠΡΙΤΣΙΟΥ	58
4.1.2. ΑΝΑΛΥΣΗ ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΚΑΠΡΙΤΣΙΟΥ	60
4.2. ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΝΑΤΟΥ ΚΟΝΣΕΡΤΟΥ	63
4.2.1. ΑΝΑΛΥΣΗ ΔΕΚΑΤΟΥ ΕΒΔΟΜΟΥ ΚΑΠΡΙΤΣΙΟΥ	73
4.2.2. ΑΝΑΛΥΣΗ ΔΕΚΑΤΟΥ ΟΓΔΟΟΥ ΚΑΠΡΙΤΣΙΟΥ	75
<b>5. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</b>	79
5.1. ΣΥΝΟΨΗ ΣΥΝΘΕΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΩΝ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΩΝ	79
5.2. Η ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΑ ΤΟΥ LOCATELLI, ΟΠΩΣ ΑΥΤΗ ΔΙΑΓΡΑΦΕΤΑΙ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ Λ'ARTE DEL VIOLINO (ΣΥΝΘΕΤΗΣ-ΒΙΡΤΟΥΟΖΟΣ-ΔΑΣΚΑΛΟΣ)	80
5.3. ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΟΥ Λ'ARTE DEL VIOLINO ΣΤΗΝ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΙΚΗΣ ΤΟΥ ΒΙΟΛΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟΥ ΤΟΥ	81
<b>6. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b>	86
<b>7. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ</b>	90
7.1. ΑΡΜΟΝΙΚΗ – ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ 1 <sup>ου</sup> ΚΟΝΤΣΕΡΤΟΥ	91
7.2. ΑΡΜΟΝΙΚΗ – ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ 9 <sup>ου</sup> ΚΟΝΤΣΕΡΤΟΥ	115



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο P. A. Locatelli (1695-1764) θεωρείται μία από τις πιο σημαντικές προσωπικότητες στην ιστορία του βιολιού, που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της τεχνικής του οργάνου στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αι. Ιδιαίτερη σημασία στο συνθετικό του έργο κατέχουν οι συλλογές κοντσέρτων, ανάμεσα στις οποίες ξεχωρίζει το op.3 *L'arte del violino*. Στόχος της παρούσας εργασίας είναι να παρουσιάσει και να αναλύσει το op.3 και να αναζητήσει τον λόγο για τον οποίο το έργο αυτό θεωρείται σταθμός στην ιστορία του βιολιστικού ρεπερτορίου.

Στο τέλος του 17<sup>ου</sup> αιώνα το βιολί βρίσκεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος των εκτελεστών και των συνθετών, καθώς επίσης και των κατασκευαστών. Η εμφάνιση του κοντσέρτου για σόλο βιολί ήταν μία τεράστια πρόκληση, τόσο για τους συνθέτες όσο και για τους εκτελεστές. Βασισμένο στην αρχή της αντίθεσης, δημιουργεί μία έντονη αντιπαράθεση ανάμεσα στο σολίστα και την ορχήστρα. Η αντίθεση εκφράζεται κυρίως με το διαφορετικό θεματικό υλικό του σολιστικού μέρους, που απαιτεί από το σολίστα μία τεχνική πολύ πιο εξειδικευμένη από αυτή των εκτελεστών της ορχήστρας. Ένα σημαντικό χαρακτηριστικό του σόλο κοντσέρτου είναι η εμφάνιση της καντέντσας ή του καπρίτσιου, όπου ο σολίστας επιδεικνύει τις δεξιότητες του ικανότητες. Ταυτόχρονα ο σολίστας αναζητεί ένα μουσικό όργανο με διακριτικό και δυνατό ήχο για να ανταγωνιστεί με ίσους όρους την ορχήστρα. Η εξέλιξη της τεχνικής από τη μία και οι νέες ηχητικές απαιτήσεις ανάμεσα στο σολίστα και την ορχήστρα από την άλλη οδηγούν τους κατασκευαστές σε νέους πειραματισμούς.<sup>1</sup>

Στο op. 3 ο P. A. Locatelli συνοψίζει όλες αυτές τις καινοτομίες. Επιλέγει τη μορφή του σόλο κοντσέρτο για να παρουσιάσει την εξέλιξη της φόρμας κοντσέρτο (φόρμα ritornello) και το καπρίτσιο για να παρουσιάσει τις νέες τεχνικές του οργάνου.

Η πρώτη μελέτη γενικά για το έργο του P. A. Locatelli έγινε από τον Arend Koole, στο έργο του: *Pietro Antonio Locatelli da Bergamo, 1695-1764: "Italiaans musycq meester tot Amsterdam"* (Amsterdam, 1949). Στη μελέτη του αυτή αναφέρεται εκτενώς στη μουσική ζωή στο Amsterdam την εποχή του Locatelli, προσπαθώντας να εξηγήσει τους λόγους που ώθησαν τον Locatelli να παραμείνει εκεί. Το κύριο μέρος της μελέτης αποτελεί η παρουσίαση του κάθε έργου ξεχωριστά, με σχόλια που αφορούν το περιεχόμενο και τη δομή των έργων. Η δεύτερη μελέτη έγινε από τον J. H. Calmeyer στη μελέτη του *The life, times, and works of P. A. Locatelli* (N.Carolina, 1969), στην οποία όμως δεν ήταν εφικτή η πρόσβαση. Σημαντικά βήματα συστηματικής μελέτης για τον P. A. Locatelli και το έργο του έγιναν από τον A. Dunning στο έργο του *Pietro Antonio Locatelli: Der Virtuose und seine Welt.*(Buren: Frits Knuf,1981). Ο A.Dunningστηριγμένος στις μελέτες των προγενέστερων παρουσιάζει ένα δίτομο έργο. Ο πρώτος τόμος περιλαμβάνει λεπτομερή βιογραφικά στοιχεία για τη ζωή του συνθέτη, τις σπουδές του, τα ταξίδια του, τις συνθέσεις του και ιστορικά στοιχεία άμεσα συνδεδεμένα με την κοινωνική κατάσταση της εποχής στα πλαίσια της οποίας δημιούργησε ο συνθέτης. Ο Dunning αναφέρεται στα ιδιαίτερα

---

<sup>1</sup> David Boyden, "The violin music of the early eighteenth century", in *The history of violin playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music*(Oxford: University of Oxford Press, 1990), 333.

χαρακτηριστικά των έργων του Locatelli, συγκρίνοντάς τα με έργα άλλων συνθετών της εποχής. Κύρια θέση στο βιβλίο του κατέχει το κεφάλαιο που αναφέρεται στο op.3, όπου γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στη σημαντικότητα του έργου. Ο δεύτερος τόμος περιλαμβάνει τους θεματικούς καταλόγους των έργων του Locatelli, τις διάφορες εκδόσεις και μία εμπειριστατωμένη μελέτη εικονογραφίας του συνθέτη.

Ακολούθησαν άλλες μελέτες από τους: Vinetta Maiolini (1983),<sup>2</sup> Marcello Eynard (1995),<sup>3</sup> Fulvia Murabito (2009).<sup>4</sup> Η παρούσα εργασία στηρίζεται κυρίως στις μελέτες των Α. Koole και Α. Dunning που αναφέρθηκαν παραπάνω.

Στο πρώτο κεφάλαιο δίνονται κάποια βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη που μας βοηθούν να κατανοήσουμε τις επιρροές τις οποίες δέχτηκε τόσο από τους καθηγητές του όσο και από τα ταξίδια του. Στο ίδιο κεφάλαιο γίνεται μία σύντομη γενική αναφορά στο συνθετικό του έργο.

Στο δεύτερο κεφάλαιο γίνεται μία αναφορά στο ιστορικό πλαίσιο της εποχής μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε το *L'arte del violino*. Προκειμένου να γίνει κατανοητός ο τρόπος σκέψης του συνθέτη και η χρήση του κοντσέρτου και του καπρίτσιου στο op.3, κρίθηκε απαραίτητη η παράθεση ενός κεφαλαίου που περιγράφει την έννοια της δεξιοτεχνίας και την προβολή της μέσα από τις ανερχόμενες μουσικές φόρμες της εποχής που είναι το σόλο κοντσέρτο και το καπρίσιο με τη μορφή της καντέντσας. Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στην εξέλιξη του σόλο κοντσέρτο.

Το τρίτο κεφάλαιο αποτελεί το κεντρικό σημείο της εργασίας. Γίνεται η παρουσίαση όλων των κοντσέρτων και των καπρίτσιων του *L'arte del violino*, επισημαίνονται τα γενικά χαρακτηριστικά και ταυτόχρονα γίνεται η καταγραφή των νέων τεχνικών του βιολιού, όπως αυτές διαφαίνονται μέσα από τα καπρίσια του op. 3.

Το τέταρτο κεφάλαιο περιλαμβάνει αναλύσεις κοντσέρτων και καπρίτσιων του op.3 με κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που αφορούν κυρίως τη φόρμα. Επιλέχθηκε για ανάλυση το πρώτο κοντσέρτο και τα καπρίσια του ως αντιπροσωπευτικό δείγμα της συλλογής και το ένατο κοντσέρτο γιατί παρουσιάζει κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά στη φόρμα τόσο του κοντσέρτου όσο και των καπρίτσιων που αντιστοιχούν σε αυτό.

Στο πέμπτο κεφάλαιο επιχειρείται μία επαγωγική εξαγωγή γενικών συμπερασμάτων, η οποία προκύπτει από την ανάλυση των αντιπροσωπευτικών έργων που προηγήθηκε στο τέταρτο κεφάλαιο. Γίνεται μία σύνοψη των τεχνικών και συνθετικών στοιχείων του έργου, ενώ ταυτόχρονα γίνεται μία περιγραφή του χαρακτήρα του συνθέτη, της επιρροής του στην εξέλιξη της τεχνικής του βιολιού και της συμβολής του στη δημιουργία οργανωμένης σχολής βιολιού.

Ακολουθεί το κεφάλαιο με τη βιβλιογραφία της εργασίας και το παράρτημα στο οποίο βρίσκεται η αρμονική ανάλυση των έργων που αναλύθηκαν στο τέταρτο κεφάλαιο.

---

<sup>2</sup>Vinetta Maiolini, *Pietro Locatelli (1695-1764): il diavolo del violino* (Torino: Levrotto & Bella, 1983).

<sup>3</sup>Marcello Eynard, *Il musicista Pietro Antonio Locatelli: un itinerario artistico da Bergamo ad Amsterdam* (Bergamo: Circololirico Mayr-Donizetti, 1995).

<sup>4</sup>Fulvia Morabito, *Pietro Antonio Locatelli* (Palermo: L' epos, 2009).

## Κεφάλαιο 1. PIETRO ANTONIO LOCATELLI

### 1.1 Βιογραφία του P. A. Locatelli<sup>5</sup>

Ο P. A. Locatelli γεννήθηκε στο Μπέργκαμο της Ιταλίας στις 3 Σεπτεμβρίου του 1695 και πέθανε στο Άμστερνταμ στις 30 Μαρτίου του 1764. Ξεκίνησε μουσική στη χορωδία της Βασιλικής εκκλησίας της Santa Maria Maggiore στο Μπέργκαμο με την καθοδήγηση δύο σημαντικών μουσικών της πόλης, του Ludovico Ferronati και του Carlo Antonio Marino. Τον Απρίλιο του 1710, δεκατεσσάρων χρονών εμφανίστηκε ως μέλος του Βασιλικού συνόλου της πόλης παίζοντας βιολί, ενώ τον Ιανουάριο του επόμενου χρόνου (1711) προσλήφθηκε επίσημα στη θέση του τρίτου βιολιού στο ίδιο σύνολο. Το ταλέντο του αναγνωρίστηκε γρήγορα και στην ηλικία των 16 ετών ζήτησε και έλαβε άδεια να πάει στη Ρώμη. Σύμφωνα με την παράδοση θεωρείται μαθητής του Corelli. Αυτό ισχύει μόνο αν δεχτούμε την γενική έννοια του όρου «σχολή Corelli». Στην πραγματικότητα τελειοποίησε τις σπουδές του ως βιολιστής με την καθοδήγηση μιας ευρείας γκάμας βιρτουόζων οι οποίοι ανήκαν στη σχολή Corelli. Ένας από τους βοηθούς του Corelli, ο οποίος ανέλαβε την καθοδήγηση του Locatelli όσο ήταν στη Ρώμη, ήταν ο G. Valentini καθώς επίσης οι A. Montanari και D. Ghilarducci, επιφανείς δεξιότεχνες της εποχής, οι οποίοι ανήκαν στον κύκλο του P. Ottoboni.<sup>6</sup>

Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Ρώμη και κυρίως από το 1717-1723, ο P. A. Locatelli γνώρισε την εύνοια των καρδινάλιων P. Ottoboni και Monsignor Camillo Cybo<sup>7</sup>, υπό την προστασία των οποίων έδινε τακτικά συναυλίες στην εκκλησία του San Lorenzo στο Damaso, ενώ την ίδια περίοδο συμμετείχε στην ορχήστρα «Congregazione generale dei Musici di S. Cecilia». Το 1721 ο P. A. Locatelli αφιερώνει τα 12 κοντσέρτα του op. 1 στον C. Cybo. Το όνομά του εξαφανίζεται από τα μουσικά γεγονότα της Ρώμης το 1723, τη χρονιά που ο προστάτης του M. Cybo άφησε τη Ρώμη.

Ανάμεσα στο 1723-1728, ο Locatelli ταξίδεψε σε πολλά μέρη κυρίως της Ιταλίας και της Γερμανίας. Το 1725 το όνομά του εμφανίζεται στη Μάντοβα όπου ο αντιβασιλέας Philipp von Hesse - Darmstadt του δίνει τον τίτλο «virtuoso da camera». Ωστόσο δεν υπάρχουν αποδείξεις ότι ο Locatelli παρέμεινε στην αυλή του βασιλιά, η σύντομη παραμονή του δεν αναφέρεται πουθενά. Μετά το 1725 αναφορές του ονόματός του συναντάμε σε αρχεία στη Βενετία, στο Μόναχο και στο Βερολίνο. Στα ταξίδια του έδινε συναυλίες και δεχόταν ενθουσιώδη αναγνώριση για το δεξιότεχνικό παίξιμό του. Στη Βενετία παρέμεινε κάποια διαστήματα ανάμεσα στα έτη 1723-1727. Η παραμονή του επιβεβαιώνεται από το εισαγωγικό γράμμα που συνόδευε το έργο του *L'arte del violino*, op.3, σύμφωνα με το οποίο το έργο είναι αφιερωμένο στο Βενετό πατρίκιο G. Michielini. Στις 26 Ιουνίου του 1727 εμφανίζεται στο Μόναχο στην αυλή του Karl Albert, όπου δέχθηκε ως αμοιβή για την εμφάνισή του δώδεκα χρυσά φιορίνια. Τον Μάιο του 1728 επισκέφθηκε την πρωσική αυλή του Βερολίνου, όπου εμφανίζεται στο παλάτι του Μονβίου παρουσία της Βασίλισσας Sophie Dorothea. Σύμφωνα με την παράδοση, ο

<sup>5</sup> Το κεφάλαιο αυτό έχει ως βιβλιογραφική πηγή το λήμμα "Locatelli" του A. Dunning από το *Grove Music Online* <http://www.grove-music.com> <ανάκτηση 2-1-2012>

<sup>6</sup> P. Ottoboni (1667-1740), Ιταλός καρδινάλιος

<sup>7</sup> M. Cybo (1681-1743), Ιταλός καρδινάλιος

Locatelli ήρθε στην αυλή του Friedrich Wilhelm I της Πρωσίας από τη Δρέσδη στην ακολουθία του βασιλιά Augustus στον οποίο έδωσε δύο συναυλίες και δέχτηκε από αυτόν ως δώρο ένα βαρύ χρυσό κουτί με δουκάτα. Τη σχέση του Locatelli με την αυλή της Δρέσδης την επιβεβαιώνει η παρουσία κάποιων έργων του που βρίσκονται στην κατοχή της Dresden Kapelle.

Το 1728 βρίσκεται στη Φρανκφούρτη. Η παραμονή του στην Φρανκφούρτη αποδεικνύεται από την υπογραφή του, η οποία βρέθηκε στο andante ενός έργου του, το οποίο αργότερα ενσωματώθηκε στη σονάτα για φλάουτο op. 2, no 3 (1732). Το andante αυτό βρέθηκε στην προσωπική συλλογή ενός συλλέκτη αυτογράφων, εμπόρου Ολλανδικής καταγωγής, του Hendrik van Uchelen, που κατοικούσε στην Φρανκφούρτη. Το Δεκέμβριο του ίδιου χρόνου βρίσκεται στο Kassel, το οποίο θεωρείται και ο τελευταίος σταθμός του συνθέτη. Εκεί προσέφερε τις υπηρεσίες του στην αυλή του Carl von Hessen-Kassel.

Ο P. A. Locatelli δεν επιθυμούσε να περάσει το υπόλοιπο της ζωής του ως μουσικός στην αυλή ενός βασιλιά, έτσι το 1729 εγκαταστάθηκε στο Άμστερνταμ όπου παρέμεινε ως το θάνατό του το 1764. Η παραμονή του Locatelli στο Άμστερνταμ δεν είχε τόσο σχέση με τη δραστηριοποίησή του στο χώρο της σύνθεσης και των συναυλιών, όσο με την ακμή των μουσικών εκδόσεων στο Άμστερνταμ, οι οποίες μέσω της καταρτισμένης τεχνολογίας είχαν ευρεία διεθνή διάδοση. Εκεί επιμελήθηκε την έκδοση των έργων του (op. 1-9) αλλά και έργα άλλων μουσικών. Η πρώτη συνεργασία του Locatelli με τον εκδοτικό οίκο «Rogeren Le Cène» στο Άμστερνταμ είχε γίνει το 1721 με την έκδοση του op.1 (12 concerti grossi) πριν την εγκατάσταση του συνθέτη εκεί. Το 1731 έλαβε από το κράτος της Ολλανδίας την άδεια να δημοσιεύσει τα έργα του, η οποία διήρκεσε για 15 χρόνια και ανανεώθηκε το 1746. Έτσι ξεκίνησε η δημοσίευση των ορχηστρικών του έργων, ενώ ο ίδιος εξέδωσε με δικά του έξοδα τη συλλογή των έργων μουσικής δωματίου op.2 (12 flute concertos), op. 5 (6 trio sonatas) και op. 8 (10 trio sonatas) για τα οποία ανέλαβε προσωπικά την ευθύνη των πωλήσεων.

Σύμφωνα με μαρτυρίες του Locatelli και των συγχρόνων του, κατά τη διάρκεια της παραμονής του στο Άμστερνταμ απέφευγε το κοινό, δεν έδινε δημόσιες συναυλίες και δεν δίδασκε συστηματικά. Συμμετείχε μόνο στις καθιερωμένες συναυλίες της Τετάρτης οι οποίες γινόταν ιδιωτικά σε σπίτια με περιορισμένο κοινό που το αποτελούσαν ερασιτέχνες και όχι επαγγελματίες μουσικοί. Στα 35 χρόνια παραμονής του στο Άμστερνταμ έχαιρε ιδιαίτερης εκτίμησης. Στο σπίτι του υπήρχε μια εκτεταμένη συλλογή έργων τέχνης και βιβλίων σε διάφορες γλώσσες. Ο Arend Koole<sup>8</sup> δίνει έναν πλήρη κατάλογο των βιβλίων της βιβλιοθήκης του σπιτιού του στο Άμστερνταμ, όπου εκτός από τη μουσική υπήρχαν βιβλία σχετικά με την φιλοσοφία, την ιστορία και την εικονογραφία, γεγονός που μαρτυρεί το εύρος των ενδιαφερόντων του.

---

<sup>8</sup>A. Koole, *Leven en werken van Pietro Antonio Locatelli da Bergamo, 1695-1764: "Italiaans musycqmeester tot Amsterdam"* (Amsterdam: University of Amsterdam Press, 1949).

## 1.2 Το συνθετικό έργο του Locatelli

Πρώτες αυθεντικές εκδόσεις:<sup>9</sup>

### Op. 1: (1721), Amsterdam, corrected 2/1729.

*XII concerti grossi a 4 e a 5 con 12 fugue, 2 vn, 1/2 va, b.*

(12 κοντσέρτα γκρόσο: F major, C minor, B flat major, E minor, D major, C minor, F major, F minor, D major, C major, C minor, G minor).

### Op. 2: (1732), Amsterdam.

*XII sonate, fl, bc.*

(12 σονάτες για φλάουτο και basso continuo: G major, D major, B flat major, G major, D major, G minor, A major, F major, E major, G major, D major, G major.)

### Op. 3: (1733), Amsterdam.

*L' arte del violino: XII concerti, cioè Violino Solo, con XXIV capricci ad libitum, vn, 2vn, va, bc.*

(12 κοντσέρτα για βιολί και 24 καπρίτσια κατά βούληση: D major, C minor, F major, E major, C major, G minor, B flat major, E minor, G major, F minor, A major, D major “il laberinto armonico”)

### Op.4: (1735), Amsterdam

*Parte Io: VI introduzioni teatrali*

(6 εισαγωγές: D major, F major, B flat major, G major, D major, C major)

*Parte Ilo: VI concerti, 2 vn, va, vc, 2 vn, va, vc, b*

(6 κοντσέρτα: D major, F major, G major, E major, C minor, F major).

### Op.5: (1736) Amsterdam

*VI sonate a 3, 2vn/fl, bc*

(6 τρίο σονάτες: G major, E minor, E major, C major, D minor, G “Bizarria”).

### Op.6: (1737) Amsterdam

*XII sonate da camera, vn, bc*

(12 σονάτες για βιολί και basso continuo: F minor, F major, E major, A major, G minor, D major, C minor, C major, B minor, A minor, E flat, D minor).

### Op.7: (1741)Leiden.

*VI concerti, 4 vn, 2 va, b*

(6 κοντσέρτα a quattro: D major, B flat major, G major, F major, G minor, E flat).

### Op.8: (1744, 2/1752) Amsterdam

*X sonate, 6 for vn, bc; 4 for 2 vn, bc*

(10 σονάτες, 6 για βιολί και basso continuo και 4 τρίο σονάτες: F major, D major, G minor, C major, G major, E flat major, A major, D major, F minor, A major).

### Op.9: (1762) Amsterdam [lost].

*VI concerti, 2 vn, va, vc; 2 vn, va, b .*

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να αναφέρω κάποιες διαφορές που συναντάμε στις ονομασίες των δημοσιευμένων έργων του Locatelli. Ο R. Franzoni<sup>10</sup> αναφέρει τη δεύτερη έκδοση του

<sup>9</sup>A. Koole, "P. A. Locatelli", *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, ed. Sadie S. (London: Macmillan Publishers Ltd., 1980), v. 11, p. 106.

op. 8 (1750, Παρίσι), ως «Caprices enigmatiques». Ως op. 9 αναφέρει το έργο «The Art of New Modulation» χωρίς ημερομηνία έκδοσης. Ο A. J. B. Hutchings<sup>11</sup> αναφέρει το op. 9 ως «L' arte di nuova modulazione: caprices énigmatiques». Ως op.10 αναφέρουν και οι δύο τα έργα «Harmonic Contrasts», κοντσέρτο για τέσσερις φωνές, επίσης χωρίς ημερομηνία έκδοσης. Σύμφωνα βέβαια με τον A. Koole,<sup>12</sup> οι παραπάνω τίτλοι αναφέρονται σε ανατυπωμένες γαλλικές εκδόσεις των καπρίτσιων του op. 3.

Εκτός από τα παραπάνω έργα υπάρχουν και κάποια έργα χωρίς αρίθμηση, όπως σονάτα σε g για βιολί και basso continuo, κονσέρτα για βιολί, συμφωνίες, τρίο σονάτες, ντουέτα για φλάουτο, μία σονάτα για όμποε και ένα καπρίτσιο για βιολί σε E.

### 1.2.1. Σχολιασμός του συνθετικού έργου

Τα έργα του Locatelli περιλαμβάνουν συλλογές κονσέρτων και συλλογές έργων μουσικής δωματίου: concerti grossi, solo concertos, trio sonatas, σονάτες για ένα μελωδικό όργανο και basso continuo. Ανάμεσα στο 1721-1762 δημοσίευσε πέντε συλλογές κονσέρτων (op.1, op.3, op.4 *parte II*, op.7, op.9). Η τελευταία συλλογή op. 9 έχει χαθεί, οι υπόλοιπες όμως που έχουν διασωθεί δείχνουν την επιρροή του από το Βενετσιάνικο και το Ρωμαϊκό μοντέλο γραφής κονσέρτου (σύμφωνα με τον R.Layton).<sup>13</sup>

Σύμφωνα με τον Hutchings<sup>14</sup> τα έργα του Locatelli αποτελούν το συνδυαστικό κρίκο ανάμεσα στο concerto grosso και το solo concerto. Στα κονσέρτα του φαίνεται ο θαυμασμός του στο Vivaldi και η επιρροή του από τον Corelli. Ο Hutchings διακρίνει τρεις περιόδους στα έργα του, που αφορούν περισσότερο τη δομή των κονσέρτων του (πρώτη op.1, δεύτερη op.4, τρίτη op.7).

Το op.1 είναι μία συλλογή από 12 concerti grossi, τα οποία ακολουθούν το μοντέλο των κονσέρτων του op.6 του Corelli, όπου η ομάδα «concertino» αποτελείται από δύο βιολιά και ένα τσέλο. Τα μέρη των κονσέρτων είναι μεγαλύτερα σε διάρκεια και λιγότερα σε αριθμό σε σχέση με το op. 6 του Corelli. Τα μεσαία μέρη είναι το πολύ 8-12 μέτρα στη σχετική ελάσσονα. Όπως ακριβώς το op.6 του Corelli, έτσι και σ' αυτή τη συλλογή τα πρώτα οχτώ ακολουθούν τον τύπο της εκκλησιαστικής σονάτας<sup>15</sup> ενώ τα υπόλοιπα ακολουθούν τον τύπο της σονάτας δωματίου<sup>16</sup> με ακολουθίες χορών. Χαρακτηριστικό και στις δύο συλλογές είναι ότι το όγδοο κονσέρτο, το οποίο ονομάζεται

---

<sup>10</sup>R. Franzoni, *Locatelli l'arte del violino 25 caprici* (Milano: Ricordi, 1990), εισαγωγή.

<sup>11</sup>A. J. B. Hutchings, *The Baroque Concerto* (London: Faber and Faber, 1961), 337.

<sup>12</sup>Alexander Ringer, "Leven en werken van Pietro Antonio Locatelli da Bergamo (1695-1764)," *Italiaans musycq meester tot Amsterdam* by Arend Koole, *Journal of the American Musicological Society* 3/2 (1950): 135-138. Ανάκτηση από <<http://www.jstor.org/>> (9-3-12).

<sup>13</sup>R. Layton, *A Guide to the Concerto* (New York: Oxford University Press, 1996), 24.

<sup>14</sup>A. J. B. Hutchings, *The Baroque Concerto* (London: Faber and Faber, 1961), 336-340.

<sup>15</sup> Εκκλησιαστική σονάτα (sonata da chiesa): ένας από τους δύο κύριους τύπους μπαρόκ σονάτας που καθιερώθηκε στο τέλος του 17<sup>ου</sup> αι. από τον Corelli. Αποτελείται από τέσσερα μέρη: αργό, βαρύ με μίμηση - γρήγορο, φουγκάτο - αργό, καντάμπιλε, ομοφωνικό - γρήγορο, φουγκάτο (Ulrich, 1977, σελ. 147).

<sup>16</sup> Σονάτα δωματίου (sonata da camera): ένας από τους δύο κύριους τύπους μπαρόκ σονάτας που καθιερώθηκε στο τέλος του 17<sup>ου</sup> αι. από τον Corelli. Αποτελείται από ένα πρελούδιο και δύο έως τέσσερα χορευτικά μέρη (Ulrich, 1977, σελ. 147).

χριστουγεννιάτικο και έχει ένα χαρακτηριστικό «pastorale» μέρος, η προέλευση του οποίου έγκειται στην ιταλική λαϊκή παράδοση(R. Layton).<sup>17</sup>

Γενικά τα κονσέρτα αυτής της συλλογής διακρίνονται για το αντιστικτικό στυλ, με μονές και διπλές φούγκες που υπερβαίνουν το μοντέλο του Corelli και αποκαλύπτουν μία εξοικείωση με την ρωμαϊκή αντιστικτική τεχνική(A.Dunning).<sup>18</sup>

Την επιρροή της Βενετσιάνικης σχολής (Vivaldi) διακρίνουμε αρχικά στα τελευταία κονσέρτα του op.1, αλλά κυρίως στα concertitου op.3. Το op.3 γνωστό ως *L'arte del violino* είναι μία συλλογή δώδεκα κονσέρτων και εικοσιτεσσάρων καπρίτσιων. Εδώ ο Locatelli χρησιμοποιεί πιο εκτεταμένα ritornelli από τον Vivaldi και τα solo επεισόδια, τα οποία διαπερνούν τα tutti, έχουν μια ευρεία μελωδική γραμμή. Τα περισσότερα από τα κονσέρτα αυτής της συλλογής ακολουθούν τη δομή γρήγορο - αργό - γρήγορο. Στα κονσέρτα του op.4 αρχίζουν να φαίνονται κάποια χαρακτηριστικά της κλασικής εποχής, όπως τα έντονα ρυθμικά και αρμονικά στοιχεία, η ποικιλία θεμάτων, η μεγαλύτερη διάρκεια στα δύο πρώτα μέρη. Στην τελευταία συλλογή κονσέρτων που έχει διασωθεί το op.7, διακρίνουμε μία σταθεροποίηση των χαρακτηριστικών του solo κονσέρτου (όπως αυτά θα αναφερθούν στο επόμενο κεφάλαιο). Όλα τα κονσέρτα αποτελούνται από τρία μέρη γρήγορο - αργό-γρήγορο. Συχνά το finale είναι ένα μενουέτο με παραλλαγές.<sup>19</sup>

Σημαντική θέση στο έργο του συνθέτη κατέχουν και οι σονάτες. Το op.2 περιλαμβάνει δώδεκα σονάτες για φλάουτο και basso continuo. Το έργο αυτό είναι ευρέως διαδεδομένο ήδη από την εποχή του συνθέτη. Η δομή του έχει χαρακτηριστικά που θα συμβάλουν αργότερα στο σχηματισμό της μορφής της σονάτας. Στη γραμμή του φλάουτου κυριαρχεί το στυλ «gallant», υπάρχουν δηλαδή πολλά στολίδια, “Lombard rhythm”<sup>20</sup>, αποτζιατούρες, συγκοπές και μια πληθώρα από ρυθμικές αξίες πάνω από ένα μπάσο που έχει ως λειτουργία την αρμονική διάρθρωση. Οι τρία σονάτες op. 5 είχαν ως σκοπό να δημιουργήσουν μία ευχάριστη διάθεση, ενώ οι σονάτες op. 6 και op. 8 αντιπροσωπεύουν την κορύφωση του έργου του Locatelli σε μία προσπάθεια ένωσης των υψηλών ικανοτήτων του ως βιολιστή και ως συνθέτη (A. Dunning).<sup>21</sup>

Το op.9 «η τέχνη της νέας διαμόρφωσης, αιγιματικά καπρίτσια» ήταν μία σειρά από σπουδές, που είχαν ως στόχο την εξάσκηση των μαθητών και δεν προορίζονταν για εκτέλεση σε συναυλίες. Γενικά η μουσική του Locatelli είχε μεγάλη ζήτηση τόσο για ανατύπωση όσο και για εκτέλεση. Ο Burney<sup>22</sup> αναφέρει ότι ο Locatelli συναρπάζει περισσότερο από έκπληξη παρά από ευχαρίστηση, αφού έχει απήχηση εξαιτίας των καπρίτσιων που είναι πρωτότυπες επιδεικτικές σπουδές βιολιού και αξίζουν θετικά σχόλια.(A. J. B. Hutchings).<sup>23</sup>

<sup>17</sup>R. Layton, *A Guide to the Concerto* (New York: Oxford University Press, 1996), 24.

<sup>18</sup>A. Dunning, "P. A. Locatelli", *Grove Music Online* <<http://www.grovemusic.com>> (ανάκτηση 2-1-2012).

<sup>19</sup>A. J. B. Hutchings, *The Baroque Concerto* (London: Faber and Faber, 1961), 336-339.

<sup>20</sup>Lombard rhythm: συγκοπτόμενος ρυθμός, όπου μία μικρή τονισμένη νότα ακολουθείται από μία νότα μεγαλύτερης αξίας. Στη μπαρόκ εποχή χαρακτηριστικό παράδειγμα Lombard rhythm αποτελεί μία τονισμένη νότα δεκάτου έκτου ή ογδού που ακολουθείται από παρεσιγμένο όγδοο ή τέταρτο αντίστοιχα (♩, ♪♩).

<sup>21</sup>A. Dunning, "P. A. Locatelli", *Grove Music Online* <http://www.grovemusic.com> (ανάκτηση 2-1-2012).

<sup>22</sup>C. Burney (1726-1814), Άγγλος ιστορικός μουσικής.

<sup>23</sup>A. J. B. Hutchings, *The Baroque Concerto* (London: Faber and Faber, 1961), 337.

Συμπερασματικά λοιπόν θα λέγαμε ότι το συνθετικό έργο του Locatelli, περιλαμβάνει τρεις κατηγορίες έργων: έργα δεξιοτεχνικού χαρακτήρα όπως είναι τα κοντσέρτα του ορ. 3 και οι σονάτες του ορ. 6, έργα μουσικής δωματίου όπως είναι οι σονάτες του ορ. 2, του ορ. 5 και του ορ. 8, καθώς επίσης και έργα για μεγαλύτερα σύνολα όπως είναι τα κοντσέρτα και οι εισαγωγές ορ. 1, ορ. 4 και ορ. 7.



## Κεφάλαιο 2. Ιστορικό πλαίσιο

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί γίνεται μια λεπτομερής περιγραφή των πνευματικών και συνθετικών τάσεων της εποχής κατά την οποία ο Locatelli συνέθεσε το *L'arte del violino*. Η παρουσίαση του ιστορικού πλαισίου της εποχής μας βοηθά να κατανοήσουμε καλύτερα τους λόγους τους οποίους οδήγησαν το συνθέτη στη συγκεκριμένη δομή του ορ.3. Γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στις νέες μουσικές φόρμες (καντέντσα - σόλο κοντσέρτο), οι οποίες χρησιμοποιούνται από τον συνθέτη ως μέσο επίδειξης νέων τεχνικών στο βιολί. Κρίθηκε λοιπόν αναγκαία η εστίαση σε δυο κεφάλαια, το ένα αναφέρεται στην δεξιότητα και τη σημασία της και το άλλο στη μουσική για βιολί κατά το τέλος του 17<sup>ο</sup> και τις αρχές του 18<sup>ο</sup> αι. κάνοντας ιδιαίτερη αναφορά στο σόλο κοντσέρτο.

### 2.1 Η έννοια της δεξιότητας<sup>24</sup>

Μουσικοϊστορικά πρόκειται για μία εποχή άμεσα συνδεδεμένη με την εξέλιξη της τεχνικής του βιολιού. Σύμφωνα με τον Dunning κατά τον 17<sup>ο</sup> αι. ως «βιρτουόζο-δεξιότης» μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει κάθε εξαιρετο καλλιτέχνη κατά τη γενική έννοια, ακόμη και λόγιο. Σιγά - σιγά η έννοια του όρου βιρτουόζος αλλάζει σημασία. Κατά τα τέλη του 17<sup>ου</sup> αι. άρχισε να παραπέμπει σε επαγγελματία μουσικό και να τον διαφοροποιεί από τον ερασιτέχνη και αργότερα μέχρι τα μέσα του 18<sup>ου</sup> αι. να παραπέμπει σε επαγγελματία μουσικό και να τον διαφοροποιεί από τον συνθέτη. Στα μέσα του 18<sup>ου</sup> αι. η έννοια του όρου βιρτουόζος λαμβάνει τη σημασία που σήμερα δίνουμε σε αυτόν: του μουσικού εκτελεστή με υψηλές, άνω του μέσου όρου, τεχνικές δεξιότητες. Τις δεξιότητές του αυτές τις επιδεικνύει κυρίως μέσω των κοντσέρτων. Ο δεξιότης-βιρτουόζος βρίσκεται στο επίκεντρο του θαυμασμού για τις ιδιαίτερες τεχνικές δεξιότητές του και έχει ως σκοπό να προβληθεί και να θαυμαστεί. Έτσι ξεκινά η αναζήτηση νέων ορίων τόσο στην ενόργανη όσο και στη φωνητική μουσική και η υπέρβαση των προηγούμενων .

Στην εποχή του ύστερου μπαρόκ η φωνητική και η ενόργανη δεξιότητα γνωρίζει μία έως τότε απρόσμενη ανάκαμψη για να φτάσει το 19<sup>ο</sup> αι. στο απόλυτο απόγειό της. Στην ξαφνική αυτή άνοδο συντέλεσαν και οι νέες μουσικές φόρμες που δημιουργήθηκαν, οι οποίες κατά κάποιον τρόπο αποτέλεσαν την πύλη για αυτή την ανάκαμψη σε συνδυασμό με την επιδειξιμανία και τη φιλαρέσκεια του εκτελεστή. Ανεξάρτητα βέβαια από το αν ο δεξιότης μουσικός ήταν ο ίδιος δημιουργός των έργων που έπαιζε ή αν αυτά δημιουργήθηκαν κατόπιν παραγγελίας του, η δεξιότητα σε κάθε εποχή πέρα από θαυμασμό προκαλούσε και αυστηρή κριτική. Πολλές φορές το δεξιότητα στοιχείο δεν είχε καμία σχέση με τη μουσική έκφραση και αυτό είχε ως αποτέλεσμα τη γελοιοποίηση του εκτελεστή. Σε αυτού του είδους την κριτική συμμετείχε και το κοινό των δημόσιων συναυλιών, το οποίο δεν ήταν αποκλειστικά το κοινό της αυλής ή της εκκλησίας με τις ιδιαίτερες τους απόψεις περί αισθητικής, αλλά η ευρύτερη αστική τάξη. Μέσα σε αυτά τα πλαίσια, υπό την πίεση του ανταγωνισμού ανάμεσα στο βιρτουόζο εκτελεστή και στο απαιτητικό κοινό, η τεχνική του παιχνιδιού εξελίχθηκε σε τέτοιο βαθμό ώστε το 19ο αι. οι

<sup>24</sup> Οι πληροφορίες για την έννοια της δεξιότητας την εποχή του Locatelli έχουν αντληθεί από το αντίστοιχο κεφάλαιο στο έργο του Dunning (1981, τ. 1, σσ. 121-133).

φυσικές δυνατότητες του μουσικού εκτελεστή και οι δυνατότητες του οργάνου είχαν σχεδόν εξαντληθεί. Δεν είναι τυχαίο ότι το μεγαλύτερο μέρος της εργογραφίας του ρομαντικού κοντσέρτου κινείται στα υψηλότερα όρια των δυνατοτήτων του οργάνου. Το ακροατήριο του 18ου-19ου αι. επιβραβεύει τόσο την μουσική όσο και την τεχνική ερμηνεία του εκτελεστή, ενώ παράλληλα στρέφεται ενάντια στην «κενή δεξιοτεχνία», την απλή ύπαρξη κάποιων τεχνικών δεξιοτήτων-δυσκολιών που υπάρχουν απλά για τον εντυπωσιασμό του κοινού.

Το μουσικό κλίμα της Ιταλίας επηρέασε και διαμόρφωσε σε σημαντικό βαθμό την προσωπικότητα του Locatelli τόσο ως συνθέτη όσο και ως ερμηνευτή. Τα ερεθίσματα που δέχτηκε τις τρεις πρώτες δεκαετίες της ζωής του ήταν καθοριστικά για την εξέλιξη του μέσα από το έργο του. Σ' αυτό συντέλεσε το περιβάλλον της όπερας στο οποίο η δεξιοτεχνία είχε εξαπλωθεί ιδιαίτερα. Η καντέντσα που εμφανίζεται αρχικά στην όπερα είναι το σημείο που ο τραγουδιστής προσπαθεί να δείξει τις ικανότητές του και να έχει την αποδοχή του κοινού. Επίσης κατά τη διάρκεια της όπερας ο πρώτος βιολιστής στην προσπάθειά του να έχει την επιδοκιμασία του κοινού πρόσθετε κάποια δεξιοτεχνικά στοιχεία που είχαν τη μορφή της καντέντσας.

Η εξέλιξη της δεξιοτεχνίας στο βιολί στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αι. βρήκε πρόσφορο έδαφος για ανάπτυξη μέσω της πρακτικής της καντέντσας, αρχικά στη σονάτα και αργότερα στο σόλο κοντσέρτο, το νέο είδος μουσικής σύνθεσης. Οι καντέντσες ήταν κομμάτια ελεύθερου αυτοσχεδιασμού μέσα από τα οποία ο εκτελεστής προσπαθούσε να δείξει τις ικανότητές του, και συνήθως δεν ήταν γραμμένες.

## **2.2 Η μουσική για βιολί στα τέλη του 17<sup>ου</sup> και στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αι.**

Στο τέλος του 17<sup>ου</sup> αιώνα το βιολί βρίσκεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος τόσο από την πλευρά των εκτελεστών όσο και από την πλευρά των συνθετών, καθώς επίσης και των κατασκευαστών. Αρχικά η σονάτα και στη συνέχεια το κοντσέρτο είναι τα δύο είδη που θα κυριαρχήσουν και θα διαμορφωθούν παράλληλα με την εξέλιξη του οργάνου. Κατά τον 17<sup>ο</sup> αι. το επίκεντρο της δραστηριοποίησης είναι η βόρεια Ιταλία. Εκεί βρίσκονται οι μεγαλύτεροι κατασκευαστές, συνθέτες και εκτελεστές. Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι οι περισσότεροι από τους συνθέτες που έγραφαν μουσική για βιολί ήταν και οι ίδιοι εκτελεστές. Κατά το τελευταίο τέταρτο του αιώνα η Ρώμη έγινε μια σημαντική εστία με τον A.Corelli και τον κύκλο του. Στη συνέχεια ακολούθησε η Νάπολη ως σημαντικό μουσικό κέντρο. Στο βορρά υπήρχε σημαντική δραστηριότητα στη Βενετία, στη Μοδένα, στη Φεράρα αλλά κυρίως στην Μπολόνια. (Boyden, 1990:216-217)

Η σονάτα για βιολί αρχίζει να διαμορφώνεται μέσα από σημαντικούς συνθέτες της εποχής. Στη Βενετία ο G.Legrenzi (1626-1690), στη Μοδένα ο T. A. Vitalli (1665-1734) και στη Φλωρεντία ο A.Veracini (1650-1696), ήταν συνθέτες που ασχολήθηκαν ιδιαίτερα με το είδος της σονάτας για βιολί, χρησιμοποιώντας με σαφήνεια την τονικότητα, τις πτώσεις και το φουγκάτο στίλ. Τα μέρη είναι λιγότερα σε αριθμό από ότι στην εκκλησιαστική σονάτα, συνήθως τέσσερα ή πέντε, και έχουν ξεκάθαρο μουσικό χαρακτήρα συνήθως χορευτικό. Η πολυφωνία είναι συνήθως μιμητική και το Basso continuo συχνά γίνεται μελωδικό μέρος μιμούμενο την σολιστική φωνή. Την εποχή αυτή εμφανίζεται και ο όρος

«passage» ένα ιδιαίτερο τεχνικό πέρασμα για το βιολί, ακόμη όμως είναι μετρίων τεχνικών απαιτήσεων.

Σημαντικός σταθμός τόσο για την εξέλιξη της σονάτας για βιολί όσο και του κοντσέρτου για βιολί υπήρξε η σχολή της Μπολόνιας, ιδιαίτερα την περίοδο από το 1657-61, όπου τη διεύθυνση της σχολής είχε αναλάβει ο Βενετσιάνος M. Cazzati (1620-1677). Σημαντικοί συνθέτες της σχολής της Μπολόνια ήταν αρχικά ο A. Corelli (1653-1713), ο οποίος υπήρξε μαθητής εκεί από το 1666-1671, και μετά εγκαταστάθηκε στη Ρώμη. Ο G. B. Vitali (1644-1692) και ο P. Antolini (1648-1720) ήταν επίσης δύο σημαντικοί συνθέτες-βιολιστές της σχολής οι οποίοι επιδόθηκαν ιδιαίτερα στη σόλο σονάτα. Οι τεχνικές απαιτήσεις της σόλο σονάτας ήταν περισσότερες από αυτές της τρίο σονάτας. Ωστόσο οι σονάτες της Μπολονέζικης σχολής δεν έχουν ιδιαίτερες τεχνικές απαιτήσεις, διακρίνονται για την καθαρότητα της φόρμας τους και έχουν εκφραστική μελωδία και αρμονία. Αυτό το ιδιαίτερο ύφος της σονάτας κληρονόμησε ο Corelli από τη Μπολονέζικη σχολή και το μετέφερε στη σχολή της Ρώμης. Το συνθετικό του έργο (48 τρίο σονάτες, 12 σονάτες για σόλο βιολί και 12 concerti grossi) και η διδασκαλία του θεμελίωσαν τη σχολή της Ρώμης, της οποίας η επιρροή άγγιξε κάθε βιολιστή στην Ευρώπη. Ανάμεσα στους μαθητές του συγκαταλέγονται οι Geminiani, Locatelli και Somis.

Στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αι. η δημοτικότητα του βιολιού αυξάνεται όλο και περισσότερο. Η τεχνική εξέλιξη, που είναι αναμενόμενη για κάθε όργανο στην ιστορία, στο βιολί ήταν τεράστια στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αι. με την εμφάνιση του κοντσέρτου για βιολί, το οποίο ήταν μεγάλη πρόκληση για τους συνθέτες και τους εκτελεστές και έχαιρε ιδιαίτερης προσοχής από αυτούς. Για το λόγο αυτό η προέλευση και η εξέλιξη του κοντσέρτου θα περιγραφούν με συντομία.

Στο πρώιμο κονσέρτο για βιολί ένας βιολιστής συνοδεύεται από μία ορχήστρα εγχόρδων. Υπήρχαν ελάχιστα οργανικά κονσέρτα πριν το τέλος του 17<sup>ου</sup> αι., και ένα από αυτά ήταν ένα έργο του J. H. Schmelzer<sup>25</sup> για βιολί σόλο και συνοδεία εγχόρδων που γράφτηκε το 1664. Τα πρώτα πραγματικά οργανικά κονσέρτα χρονολογούνται στο τέλος του 17<sup>ου</sup> αι. από τους Corelli, Torelli και Albinoni. Η αρχή του κοντσέρτου συνεχίστηκε και εξελίχτηκε από τον Vivaldίου ήταν ο πιο σημαντικός συνθέτης κοντσέρτου στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αι. και στη συνέχεια από τους Locatelli, Bach, Leclair, Tartini. Οι βασικές αρχές που εμποτίστηκαν στο κονσέρτο για βιολί είχαν ήδη χρησιμοποιηθεί στη φωνητική μουσική για αρκετό καιρό (Boyden, 1990: 332).

Ο όρος concerto στην αρχική του έννοια σήμαινε απλά ένα σύνολο από όργανα ή φωνές. Σύμφωνα με τον A. Hutchings<sup>26</sup> υπάρχουν δύο ετυμολογικές έννοιες για τον όρο concerto. Η μία προέρχεται από το λατινικό όρο concertare που σημαίνει συναγωνίζομαι, ενώ η δεύτερη προέρχεται από την Ιταλική σημασία του concertato που δηλώνει διακανονισμό, συμφωνία. Διάφορες χρήσεις του όρου concerto μας βοηθούν να καταλάβουμε τη σημασία του και την εξέλιξή του. Την πρώτη αναφορά του όρου concertato συναντάμε στη Ρώμη το 1519 'un concerto di voci in musica' όπου γίνεται καθαρή αναφορά σε ένα φωνητικό σύνολο. Ο όρος concerto χρησιμοποιείται αργότερα το

<sup>25</sup>Schmelzer, J. H. (1623-1680) Αυστριακός συνθέτης και βιολιστής.

<sup>26</sup>A.Hutchings, "Concerto. 1. Origins", *Grove Music Online*, <http://www.grovemusic.com> (ανάκτηση 2-1-2012).

1565 στο πρώτο ιντερμέτζο για το γάμο του Francesco de Medici "La musica di questo primo intermedio era concertato da.....", όπου εδώ ο όρος αναφέρεται σε φωνητική μουσική με συνοδεία οργάνων.

Περίπου το 1600 το κονσέρτο είχε την επιπρόσθετη έννοια της αντιπαράθεσης κυρίως ως αίσθηση. Αυτό γινόταν είτε με την αντιπαράθεση μιας χορωδίας στην άλλη, είτε με την αντιπαράθεση ενός σολίστα σε ένα σύνολο φωνών ή οργάνων. Στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αι. ο όρος concerto σύμφωνα με τον R. Stowell<sup>27</sup> χρησιμοποιείται για να εκφράσει ένα είδος μουσικής σύνθεσης φωνητικής με συνοδεία οργάνων ή καθαρά οργανική μουσική για μικρό ή μεγάλο σύνολο όπου κυριαρχεί το στοιχείο της αντιπαράθεσης (αντίθεσης). Αυτό το νέο είδος σύνθεσης που θα κυριαρχήσει στο μπαρόκ είναι η εξέλιξη του *concertato style* το οποίο αρχικά το συναντάμε στα τελευταία βιβλία μαδριγαλιών του Claudio Monteverdi (1619). Το έργο *Concerti per voci et stromenti Musicali*, των Βενετσιάνων συνθετών Andrea και Giovanni Gabrieli (Βενετία, 1587) που περιλαμβάνει θρησκευτική μουσική και μαδριγάλια, είναι η πιο παλιά γνωστή μουσική έκδοση που χρησιμοποιεί τον όρο 'concerto' ως τίτλο (Anderson, 1996: 1-2).

Η ενόργανη μορφή του concerto εμφανίστηκε ως ανεξάρτητο είδος μουσικής φόρμας προς το τέλος του 17<sup>ου</sup> αι. και σύντομα εξελίχθηκε σε ένα είδος μουσικής στο οποίο η δεξιοτεχνία ήταν ένα σημαντικό χαρακτηριστικό. Σταθμός για την εξέλιξη του κοντσέρτου αρχικά ήταν η εκκλησία του San Petronio στη Bologna, όπου μια ομάδα Μπολονέζων συνθετών ξεκινώντας από τον Cazzati (1616-78) και φθάνοντας στον Torelli (1658-1709) ανέπτυξαν ένα νέο είδος ενόργανης μουσικής, την «trumpet sonata», που ήταν βασισμένη στο *concertato style* όπου με την τεχνική της ερώτησης-απάντησης έχουμε για πρώτη φορά την αντιπαράθεση της τρομπέτας απέναντι στην ορχήστρα. Την ίδια εποχή στη Ρώμη αναπτύσσεται το concerto grosso, το πρώτο είδος καθαρά ενόργανου κοντσέρτου στο οποίο μία ομάδα από σολίστες ονομαζόμενοι concertino ή soli αντιπαραβάλλονται με την ορχήστρα που ονομάζεται ripieno ή tutti. Το concertino αποτελείται από δύο solo βιολιά πρώτο και δεύτερο και ένα solo τσέλο, ενώ το ripieno αποτελείται από μία ορχήστρα εγχόρδων σε τέσσερις ομάδες: πρώτο και δεύτερο βιολί, βιόλα και τσέλο. Η φόρμα και η δομή του concerto grosso ήταν στην ουσία η τελειοποίηση και η ανάπτυξη της trio sonata (η ονομασία trio sonata αναφέρεται στις φωνές της σονάτας και όχι στα όργανα που παίρνουν μέρος στην εκτέλεση των φωνών). Ο αριθμός και η σειρά των μερών είναι ο ίδιος με την trio sonata: τέσσερα ή περισσότερα μέρη συνήθως στη σειρά αργό – γρήγορο (συχνά φουγκάτο) -αργό-γρήγορο. Αυτός που ουσιαστικά δημιουργεί αυτόν το τύπο του concerto grosso και το ανεβάζει στην κορυφή είναι ο A. Corelli με τα 12 concerti grossi για έγχορδα op. 6 (1714). Τα οχτώ από τα δώδεκα έχουν το στυλ της sonata da chiesa, αργό-γρήγορο-αργό-γρήγορο, ενώ τα άλλα τέσσερα το στυλ της sonata da camera, όπου περιλαμβάνουν ακολουθίες χορευτικών μερών. (Boyden, 1990:332).

Η trio sonata και το concerto grosso από άποψη δομής ήταν συγγενικά. Η πραγματική καινοτομία στα πρώτα οργανικά κονσέρτα, τα οποία ήταν τα concerti grossi,

---

<sup>27</sup> R. Stowell, "The concerto", in *The Cambridge Companion to the Violin*, ed. R. Stowell (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 148.

στην ουσία ήταν η εισαγωγή σολιστών σε μία ομάδα εκτελεστών. Οι αντιθέσεις που προέκυπταν μέσα από αυτή την καινούργια σχέση γινόταν όλο και πιο έντονες και οδήγησαν στη δημιουργία μίας καινούργιας φόρμας, του solo concerto. Το solo concerto προέρχεται από το concerto grosso και αναπτύσσεται κυρίως κατά το τελευταίο τρίτο του 17<sup>ου</sup> αι. παράλληλα με αυτό. Κύριο χαρακτηριστικό του είναι η χρήση ενός μόνο σολιστικού οργάνου το οποίο αντιπαρατίθεται στην ορχήστρα. Τα πρώτα σολιστικά κοντσέρτα τα έγραψαν ο Giuseppe Torelli (1658-1709) *Concerti musicali* op. 6 (1698) και οι Βενετσιάνοι Tomaso Albinoni (1671-1750) και Benedetto Marcello (1686-1739). Ωστόσο αυτός που συνειδητά ανέπτυξε αυτό το είδος και θεωρείται πατέρας του σολιστικού κοντσέρτου είναι ο Antonio Vivaldi. (Stowell, 1992: 148-149).

Στο σόλο κονσέρτο ο βιολιστής έπρεπε να ανταγωνιστεί με ίσους όρους την ορχήστρα, άρα χρειαζόταν ένα βιολί με διακριτό και δυνατό ήχο, για να υπάρχει όσο το δυνατόν μεγαλύτερη αντίθεση στον ομογενή ήχο της ορχήστρας. Η εξέλιξη του κονσέρτου με τις νέες απαιτήσεις των εκτελεστών, οδήγησαν τον A.Stradivari<sup>28</sup> σε πειραματισμούς με το λεγόμενο 'μεγάλο μοντέλο βιολιού' (1693), με στόχο την κατασκευή ενός βιολιού με διακριτό και δυνατό ήχο. Παράλληλα εξελίχθηκε και το δοξάρι έτσι ώστε να αντιδρά ανάλογα στις διάφορες τεχνικές απαιτήσεις του κονσέρτου. (Boyden, 1990: 333).

Στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αι. το σόλο κονσέρτο και η σόλο σονάτα συνέβαλαν σημαντικά στην εξέλιξη της δεξιοτεχνίας του οργάνου. Η αρχή της αντίθεσης που κυριαρχεί στο σόλο κονσέρτο είχε ως αποτέλεσμα την εμφάνιση στο σόλο θεματικού υλικού διαφορετικού από της ορχήστρας. Έτσι, ενώ στο κονσέρτο γκρόσο η αντίθεση επιτυγχάνονταν κυρίως με την αντιπαράθεση άνισων ομάδων ήχου, στο σόλο κονσέρτο η σημασία της αντίθεσης εκτείνεται και στο θεματικό υλικό. Από τεχνικής άποψης η διαφορετικότητα αυτή απαιτούσε από το σολίστα μία τεχνική πολύ πιο εξειδικευμένη από αυτή των εκτελεστών της ορχήστρας. Η οξεία αυτή αντιπαράθεση ανάμεσα στο σολίστα και την ορχήστρα δημιούργησε μία καινούργια φόρμα, τη φόρμα ritornello, στην οποία οι σολίστες και η ορχήστρα είναι εμφανώς σε αντιπαράθεση. Ο όρος ritornello αναφέρεται σε ένα επαναλαμβανόμενο μέρος. Η φόρμα ritornello είναι ένα σχήμα όπου το tutti επαναλαμβάνει το θέμα ή μέρος αυτού και ενδιάμεσα εμφανίζονται σόλο επεισόδια με θεματικά μοτίβα και ελεύθερες μελωδικές φιγούρες. Το θεματικό υλικό των επαναλαμβανόμενων ritornelli είναι συνήθως το ίδιο ή παρόμοιο με το εισαγωγικό ritornello. Μία τυπική φόρμα ritornello όπως αυτή εξελίχθηκε από τον Vivaldi περιγράφεται από το ακόλουθο γραμματικό σχήμα: R1-S1-R2-S2-R3-S3. Το πρώτο ritornello και το πρώτο solo είναι στην αρχική τονικότητα, στη συνέχεια γίνεται μετατροπία στη δεσπόζουσα ή στη σχετική μείζονα και το τελικό μέρος επιστρέφει στην τονική. (Boyden, 1990: 333-334).

Ένα σημαντικό χαρακτηριστικό του σόλο κονσέρτου είναι η εμφάνιση της καντέντσας λίγο πριν το τέλος του πρώτου μέρους. Η εμφάνιση της φερμάτας λίγο πριν το τέλος του πρώτου μέρους υποδηλώνει την αρχή της καντέντσας, όπου η ορχήστρα σταματά και ο εκτελεστής αυτοσχεδιάζει ελεύθερα επιδεικνύοντας κυρίως τις

---

<sup>28</sup>Stradivari, A. (1644 -1737), Ιταλός κατασκευαστής εγχόρδων οργάνων.

δεξιότητες του ικανότητες. Στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αι. η καντέντσα δεν είχε ιδιαίτερη σχέση με το θεματικό υλικό του κονσέρτου αλλά ήταν μια εκτεταμένη ακολουθία από αρπές και δεξιότητες φιγούρες που αναδείκνυαν τον εκτελεστή. Ο Quantz<sup>29</sup> ήταν από τους πρώτους που επεσήμαναν ότι η καντέντσα θα πρέπει να βασίζεται στο κυρίαρχο θέμα του κονσέρτου. Αρκετές φορές η καντέντσα ήταν γραμμένη από τον ίδιο τον συνθέτη ο οποίος συνήθως την έγραφε για δική του χρήση. Συχνά αντί για τον όρο καντέντσα χρησιμοποιούνταν ο όρος καπρίτσιο, τον οποίο συναντάμε στα κονσέρτα του Tartini και σε μια πιο ανεξάρτητη μορφή στον Locatelli. Τέλος, το κύριο χαρακτηριστικό του σόλο κονσέρτου είναι ο αριθμός των μερών: γρήγορο-αργό-γρήγορο, στο στυλ της ιταλικής εισαγωγής όπερας. Το πρώτο και το τρίτο μέρος είναι γρήγορο και το μεσαίο μέρος είναι αργό, έχοντας το χαρακτήρα της άριας ή ενός ιντερλούδιου. (Boyden, D. 1990: 334-335).<sup>30</sup>

Στο σημείο αυτό είναι απαραίτητη μία αναφορά στον Antonio Vivaldi, ο οποίος φαίνεται να άσκησε ιδιαίτερη επίδραση στο Locatelli. Τα έργα του Vivaldi αποτελούν τεκμήριο ότι εκτός από ένας σπουδαίος συνθέτης ήταν και ένας έξοχος βιολιστής κατά το πρώτο μισό του 18<sup>ου</sup> αι. Ο Antonio Vivaldi έγραψε περίπου 230 κονσέρτα για σόλο βιολί, είναι αυτός που εισήγαγε τη δεξιότητα στο κοντσέρτο, που καθιέρωσε το γρήγορο –αργό – γρήγορο στα μέρη και τη φόρμα ritornello. Μια σημαντική καινοτομία του Vivaldi για την ιστορία του κοντσέρτου ήταν η εισαγωγή της καντέντσας πριν το τελικό ritornello του πρώτου μέρους.<sup>31</sup> Εξαιτίας της διάσωσης των καντεντσών του (οι καντέντσες τυπώνονταν σπάνια λόγω της περιορισμένης εμπορικότητάς τους, συνήθως τυπώνονταν οι καντέντσες που είχαν υπερβολικές δυσκολίες), θεωρείται ο μοναδικός καινοτόμος και νεωτεριστής του βιολιού της εποχής του. Μία άλλη σημαντική καινοτομία είναι η χρήση υψηλών θέσεων. Στην καντέντσα του κοντσέρτου για βιολί RV 212, εκτός από τις συγχορδίες και τα γρήγορα περάσματα, το πιο εκπληκτικό είναι ότι ο Vivaldi έφτασε έως το f<sup>##</sup>'''' πάνω στην ταστιέρα, δηλαδή ως τη δωδέκατη θέση. Στο πρώτο μέρος του ίδιου κοντσέρτου το οποίο παρουσιάστηκε το 1712<sup>32</sup> φτάνει μέχρι τη 15<sup>η</sup> θέση, a'''''. Εδώ συναντάμε το κύριο χαρακτηριστικό του βιρτουόζου της εποχής όπου ο μουσικός δεν ικανοποιείται με τις συμβατικές δυνατότητες του οργάνου του προκειμένου να εκπληρώσει τις προθέσεις του. Εκείνη την εποχή (1712)η νότα a''''' βρισκόταν έξω από την ταστιέρα του κανονικού βιολιού. Σε μεθόδους διδασκαλίας της εποχής (L.Mozart, Geminiani)<sup>33</sup>, που εκδόθηκαν αρκετά χρόνια μετά την καντέντσα του Vivaldi και το op. 3 του Locatelli, φαίνεται ότι οι συνθέτες δεν ξεπερνούσαν την έβδομη θέση. Ο Vivaldi θα πρέπει ήδη το αργότερο το έτος 1712 να είχε προσαρμόσει το βιολί του στις ανάγκες της δεξιότητάς του, επεκτείνοντας

<sup>29</sup>Quantz, J. (1697-1773), Γερμανός φλαουτίστας και συνθέτης.

<sup>30</sup> Ιντερλούδιο: κομμάτι ενόργανης μουσικής, συνήθως σε μία κίνηση, που παιζόταν ανάμεσα σε άλλα κομμάτια, όπως ανάμεσα στις στροφές ενός ύμνου, ανάμεσα στις πράξεις ενός θεατρικού έργου ή ανάμεσα στις σκηνές μιας όπερας.

<sup>31</sup>M. Talbot, "The Italian concerto in the late seventeenth and early eighteenth centuries", in *The Cambridge Companion to the Concerto*, ed. Simon P. Keefe (Cambridge: Cambridge University Press 2005), 46.

<sup>32</sup>Γράφτηκε για τον εορτασμό της γιορτής του Αγίου Αντωνίου στην Πάδοβα το 1712.

<sup>33</sup>L. Mozart, (1719-1787), *Violinschule*, εκδόθηκε το 1756.

F. Geminiani, (1687-1762), *The art of playing on the violin*, εκδόθηκε το 1751.

τη συνηθισμένη ταστιέρα.<sup>34</sup> Η καντέντσα αυτή του Vivaldi (RV 212) θα λέγαμε ότι είναι το σημείο σύνδεσης ανάμεσα στον Locatelli και στον Vivaldi. Εκτός από τη χρήση υψηλών θέσεων και τη μεγάλη της διάρκεια, θεματικά η καντέντσα δεν έχει σχέση με το μέρος που ανήκει. Το στοιχείο της καντέντσας που ξεχωρίζει στο Vivaldi ως καινοτομία, η καινούργια αυτή τεχνική παιξίματος, βρήκε μίμηση και διαδοχή στο έργο ορ.3 του Locatelli με τη μορφή του καπρίτσιου.<sup>35</sup> Σύμφωνα με τον Dunning υπάρχει άμεση επιρροή από τον κατά δεκαεφτά χρόνια μεγαλύτερό του Vivaldi, καθώς το παίξιμό του άλλαξε ύστερα από τη συνάντησή του με την μουσική του Vivaldi το 1723 αρχικά στη Ρώμη και αργότερα στη Βενετία.

Συνοψίζοντας τα παραπάνω μπορούμε να καταλάβουμε ότι το ορ.3 του Locatelli προήλθε σαν μια φυσική απόρροια της εξέλιξης του σόλο κοντσέρτου και των επιρροών που δέχτηκε ο Locatelli ως συνθέτης και ως βιολιστής, αρχικά από τον Corelli στη Ρώμη (1717-1723) και αργότερα από τον Vivaldi στη Βενετία (1723-1727).

---

<sup>34</sup> A. Dunning, *Pietro Antonio Locatelli. Der Virtuose und seine Welt*, 2 vols (Buren: Frits Knuf, 1981), 127 (τόμος 1).

<sup>35</sup> M. Talbot, "The Italian concerto in the late seventeenth and early eighteenth centuries", in *The Cambridge Companion to the Concerto*, ed. Simon P. Keefe (Cambridge: Cambridge University Press 2005), 46.

## Κεφάλαιο 3. *L'arte del violino*

### 3.1. Γενική παρουσίαση

*L'arte del violino*, XII concerti, cioè violino solo, con XXIV capricci ad libitum.

[*Η τέχνη του βιολιού, 12 κοντσέρτα για σόλο βιολί, με 24 καπρίτσια προαιρετικά*]

Αυτός είναι ο γενικός τίτλος του έργου *L'arte del violino*, op.3. Πρόκειται για μία συλλογή δώδεκα κονσέρτων για βιολί και εικοσιτεσσάρων καπρίτσιων, δύο για το κάθε κοντσέρτο, ένα στο πρώτο και ένα στο τρίτο μέρος. Με τον όρο *ad libitum* στον τίτλο του έργου ο ίδιος ο συνθέτης διασαφηνίζει τη φυσική ανεξαρτησία των καπρίτσιων. Το έργο γράφτηκε την περίοδο 1723-1727 κατά τη διάρκεια της περιόδου του συνθέτη στη Βόρεια Ιταλία και της παραμονής του στη Βενετία. Εκδόθηκε για πρώτη φορά τον Ιούνιο του 1733 στο Άμστερνταμ από τον εκδότη Michel-Charles le Cène. Όπως αναφέρει ο Locatelli στην εισαγωγή της έκδοσης, το έργο είναι αφιερωμένο στον Βενετσιάνο αριστοκράτη Girolamo Michele Lin, στην οικία του οποίου έγινε και η πρώτη εκτέλεση του έργου από τον ίδιο τον συνθέτη με τη συνοδεία πολυάριθμης ορχήστρας.<sup>36</sup>

Σύμφωνα με τον Dunning<sup>37</sup> ο τίτλος *L'arte del violin* θα μπορούσε να παραπέμπει σε κάποια μέθοδο βιολιού, ένα διδακτικό εγχειρίδιο όπου υπάρχει μια συστηματική οργάνωση της τεχνικής του οργάνου. Αυτό όμως δε συμβαίνει. Ο Locatelli με τον τίτλο αυτό ήθελε να ιδωθεί το έργο περισσότερο από την πλευρά της «τεχνικής του βιολιού» και λιγότερο από την πλευρά της σύνθεσης, δημιουργώντας έτσι μία νέα αισθητική ασυνήθιστη για την εποχή. Για το λόγο αυτό επιλέγει τη νέα μορφή του σόλο κοντσέρτου για να παρουσιάσει μέσα από αυτό τις νέες τεχνικές δυνατότητες τόσο του σολίστα όσο και του οργάνου. Από τη φύση του το κοντσέρτο είναι ένα είδος σύνθεσης όπου ο σολίστας με τις ιδιαίτερες τεχνικές ικανότητές του έρχεται σε αντιπαράθεση με το σύνολο της ορχήστρας. Ο Locatelli δεν μένει σε αυτή την κλασική μορφή του σόλο κοντσέρτου αλλά προσθέτει κάθε φορά ένα καπρίτσιο στο τέλος του πρώτου και του τρίτου μέρους. Έτσι παρουσιάζει τα 24 καπρίτσια συνδέοντάς τα με τη μορφή του κοντσέρτου, ενώ παράλληλα δηλώνει και την αυτονομία τους. Το σημείο όπου κάνουν την εμφάνισή τους τα 24 καπρίτσια δείχνουν από τη μία ότι είχαν άμεση σχέση με τη χρήση της καντέντσας, από την άλλη ότι η παρουσίαση των καπρίτσιων στη θέση της καντέντσας ήταν ένας τρόπος να για να γίνουν γνωστά, καθώς διαφορετικά δε θα έβρισκαν τη δυνατότητα εμφάνισής τους στη μουσική βιομηχανία της εποχής τόσο εκτελεστικά όσο και εκδοτικά (Dunning, 1981: τομ. 1, σ. 130).

<sup>36</sup>Βλ. παράρτημα: εξώφυλλο πρώτης έκδοσης (σελ. 92).

<sup>37</sup>A. Dunning, *Pietro Antonio Locatelli. Der Virtuose und seine Welt*, 2 vols. (Buren: Frits Knuf, 1981), 129-130 (τόμος 1).



### 3.1.1. Τα δώδεκα κοντσέρτα για βιολί, παρουσίαση

Όταν αναφέρεται κανείς στο op.3 το ενδιαφέρον στρέφεται κυρίως στη ιδιαίτερη και μοναδική δεξιοτεχνία των καπρίτσιων που περιλαμβάνονται στα γρήγορα μέρη των δώδεκα κονσέρτων του έργου. Το γεγονός αυτό τραβά την προσοχή από τα κονσέρτα, τα οποία αποτελούν αντιπροσωπευτικά παραδείγματα του σόλο κονσέρτου, ακολουθώντας τη φόρμα ritornello με έναν ιδιαίτερο τρόπο.

#### L'ARTE DEL VIOLINO, OP. 3

#### 12 CONCERTI: CIOÈ VIOLINO SOLO, CON 24 CAPRICCI AD LIBITUM<sup>38</sup>

1. D-DUR

#### Α' μέρος, Allegro

Ritornello-solo	R1	S1	R2	S2	R3	S3	Capriccio	R4 coda
Μέτρα	1-29	30-44	44-49	49-59	60-72	73-86	87-213	214-219
Τονικοί χώροι	D	D	A	f#	D	D	A	D

#### Β' μέρος, Largo

Ritornello-Solo	R1	S1	R2	S2	R3
Μέτρα	1-19	20-35	35-39	40-64	65-78
Τονικοί χώροι	Bb	Bb	F	Bb	Bb

#### Γ' μέρος, Allegro

Ritornello-Solo	R1	S1	R2	S2	R3	S3	R4	Capriccio	R5
Μέτρα	1-40	41-64	64-82	83-98	99-106	107-121	122-133	134-232	233-248
Τονικοί χώροι	D	D A	A f#	f# A	D	D	D	D	D

<sup>38</sup> Τα μουσικά παραδείγματα αυτού του κεφαλαίου έχουν αντληθεί από το θεματικό κατάλογο στο έργο του Dunning (1981, τ.2, σσ. 47-54)

## 2. C-MOLL

Andante (1)

Capriccio 3

Largo

Andante (2)

Capriccio 4

### Α' μέρος, Andante

Ritornello-Solo	R1	S1	R2	S2	R3	Capriccio	R4
Μέτρα	1-21	21-36	37-49	50-78	79-83	84-167	168-184
Τονικοί χώροι	c-E $\flat$ -g		g- B $\flat$	B $\flat$ (c-d) g	C	C	C

### Β' μέρος, Largo

Ritornello-Solo	R1	S1	R2	S2	R3
Μέτρα	1-23	24-39	39-42	42-59	59-72
Τονικοί χώροι	C	C - G - D	G	C ( F - G - a - e - d ) C	C

### Γ' μέρος, Andante

Ritornello-Solo	R1	S1	R2	S2	R3	S3	R4	Capriccio	Coda
Μέτρα	1- 38	39-73	73-80	81- 97	97-103	104-120	120-150	151-224	225-231
Τονικοί χώροι	C	c	E $\flat$	f - g	g	c	c (f-E $\flat$ ) c	C	c

Το δεύτερο κοντσέρτο αποτελείται από τρία μέρη :

Το πρώτο με το χαρακτηρισμό andante ακολουθεί την δομή της φόρμας ritornello. Οι τονικοί χώροι στους οποίους κινείται είναι ο χώρος της τονικής c (R1,S1), της g (R2,S2) και της τονικής c (R3,S3,R4). Χαρακτηριστικό είναι το πέρασμα από το πρώτο στο τρίτο ritornello, όπου υπάρχει μία μετατροπική ανάπτυξη μέσω ανερχόμενων τριτών (c, E $\flat$ ,g, B $\flat$ ,d). Στο πρώτο ritornello υπάρχουν τέσσερις εναλλαγές fr. Το δεύτερο μέρος είναι Largo και είναι στη C. Κινείται στους τονικούς χώρους της τονικής και της δεσπόζουσας. Στα σόλο μέρη υπάρχει συνοδεία μόνο από το basso continuo. Το τρίτο μέρος είναι ένα ρυθμικό andante με χαρακτήρα μενουέτου στη c. Είναι το πιο εκτεταμένο από τα τρία μέρη.

### 3. F-DUR

The image shows five staves of musical notation. The first staff is labeled 'Andante' and features a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes. The second staff is labeled 'Capriccio 5' and consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is labeled 'Largo' and shows a slower, more spacious melodic line. The fourth staff is labeled 'Vivace' and features a more active, eighth-note melody. The fifth staff is labeled 'Capriccio 6' and consists of a series of triplet eighth notes.

#### A' μέρος, Andante

Ritornello-solo	R1	S1	R2	S2	R3	S3	R4	capriccio	Coda
Μέτρα	1-20	20-31	31-42	42-53	53-56	56-69	70-79	80-192	193-195
Τονικοί χώροι	F	F	C – a	a-d	F	F-B $\flat$ -C-F	F	F	F

#### B' μέρος, Largo

Ritornello –solo	R1	S1	R2	S2	R3
Μέτρα	1-44	45-67	68-86	87-119	119-143
Τονικοί χώροι	F	f- c-C	F- G	E $\flat$ - F	F

#### Γ' μέρος, Vivace

Ritornello-solo	R1	S1	R2	S2	R3	S3	R4	Capriccio	R5
Μέτρα	1-37	38-72	72-100	100-117	117-127	128-147	148-155	156-214	215-251
Τονικοί χώροι	F	F	C	C	D-C-B $\flat$	F	F	F	Φα

Τα τρία μέρη του τρίτου κοντσέρτου έχουν ως κύριο τονικό χώρο τη φα μείζονα. Το πρώτο μέρος με τον χαρακτηρισμό *andante* ξεκινά με ένα εισαγωγικό *ritornello* με ενδείξεις δυναμικής που έχουν το χαρακτήρα της ερώτησης-απάντησης. Το δεύτερο μέρος είναι ένα εκτεταμένο *Largo* (το μεγαλύτερο σε έκταση) όπου τα *ritornelli* και τα *sol* παρουσιάζουν μία αυτονομία και μία συμμετρία. Το θέμα εμφανίζεται κάθε φορά σε μία νέα τονικότητα. Το τρίτο μέρος είναι *vivace* και έχει το χαρακτήρα της *gigue*. Το πρώτο *ritornello* αποτελείται από τετράμετρες φράσεις με εναλλαγές ανάμεσα σε *tutti* και *solo*, όπου το *solo* έχει το χαρακτήρα του *concerto grosso*. Στο πρώτο *solo* (S1) η είσοδος του θέματος γίνεται διαδοχικά από τις τέσσερις φωνές σε μορφή κανόνα. Το τελευταίο *ritornello* (R5) δεν έχει το χαρακτήρα της *coda* αλλά είναι ακριβής επανάληψη του πρώτου (R1).

4. E-DUR



A' μέρος, Largo, Andante

Ritornello-solo	R1	S1	R2	S2	R3	Capriccio	R4(coda)
Μέτρα	1-29	29-40	41-48	48-64	64-68	69-138	139-148
Τονικοί χώροι	E	E	B	B	E	E	E

B' μέρος, Largo

Ritornello-solo	R1	S1	R2	S2	R3
Μέτρα	1-17	18-30	30-33	34-54	55-63
Τονικοί χώροι	C	C - G	G	G	C-G

Γ' μέρος, Andante

Ritornello-solo	R1	S1	R2	S2	R3	S3	R4	capriccio	coda
Μέτρα	1-39	40-62	63-81	82-103	104-109	110-142	142-161	162-226	227-230
Τονικοί χώροι	E	E	B	B- g#	E	E	E	E	E

Το τέταρτο κοντσέρτο ξεκινά με ένα εισαγωγικό Largo όπου έχουμε τη σύνδεση δύο διαφορετικών τετράμετρων με εναλλαγή tutti-solo. Το andante που ακολουθεί συνδέεται με το εισαγωγικό Largo, είναι στην ίδια τονικότητα E, έχει διαφορετικό ρυθμικό χαρακτήρα, αλλά ακολουθεί και αυτό την εναλλαγή τριών tutti και δύο soli. Τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της ανάπτυξης τον δίνει ο έντονος διάλογος ανάμεσα σε solo και tutti. Χαρακτηριστικό των φράσεων είναι ότι αποτελούνται από μικρές ενότητες μέτρων που επαναλαμβάνονται. Η coda είναι μια συμπαγής επανάληψη του πρώτου ritornello. Ακολουθεί ένα εκτεταμένο δεύτερο μέρος με χαρακτήρα Largo στη C. Τα δύο τελευταία μέτρα του Largo αποτελούν συνδετικό κρίκο για το τρίτο μέρος το οποίο διατηρεί το χαρακτήρα του δεύτερου μέρους μέσα από τη χρήση ενός συγκοπτόμενου ρυθμικού μοτίβου που είναι χαρακτηριστικό και στα δύο μέρη.

5. C-DUR

The musical score consists of six staves. The first staff is marked 'Largo' and shows a simple melodic line. The second staff is marked 'Andante' and features a more complex, flowing melody. The third staff is labeled 'Capriccio 9' and contains a series of chords. The fourth staff is marked 'Adagio' and shows a melodic line with some chromaticism. The fifth staff is marked 'Allegro' and features a fast, rhythmic melody. The sixth staff is labeled 'Capriccio 10' and contains a series of chords.

Α' μέρος, Largo, Andante

Ritornello-Solo	R1	S1	R2	S2	R3	Capriccio	R4coda
Μέτρα	1-26	27-37	37-44	45-64	65-74	75-141	142-146
Τονικοί χώροι	C	c	G	B $\flat$ -g	C	C	C

Β' μέρος, Adagio

Solo	S1
Μέτρα	1-16
Τονικοί χώροι	F

Γ' μέρος, Allegro

Ritornello-solo	R1	S1	R2	S2	R3	S3	R4	capriccio	R4 coda
Μέτρα	1-31	32-64	65-92	93-121	121-125	125-146	147-177	178-250	251-258
Τονικοί χώροι	C	C-G	G	G(e)	E	e	C	C	C

Το πρώτο μέρος του πέμπτου κοντσέρτου ξεκινά με ένα εισαγωγικό Largo στις βαθμίδες της τονικής και της δεσπόζουσας, που προετοιμάζει το ξεκίνημα του Andante. Το χαρακτηριστικό αυτού του μέρους είναι η αυτονομία των ritornelli και των soli και η χρήση της εναλλαγής η οποία γίνεται ιδιαίτερα αισθητή από την αιχμηρή αντίθεση στην τονικότητα με την οποία εμφανίζεται κάθε φορά το solo. Η ανεξάρτητη αρμονική πορεία δίνει έμφαση στην έλλειψη συναισθηματικής σύνδεσης ανάμεσα στα soli και στα tutti. Η είσοδος του πρώτου solo στη σχετική ελάσσονα είναι μία πραγματική ανατροπή, κάτι που πρώτη φορά χρησιμοποιείται από τον συνθέτη. Έτσι έχουμε τρία ritornelli, το πρώτο στην τονική, το δεύτερο στη δεσπόζουσα και το τρίτο στην τονική και ενδιάμεσα τα soli που εισάγουν κάθε φορά ένα νέο θέμα σε διαφορετική τονικότητα. Το δεύτερο μέρος είναι ένα Adagio, μία φράση δεκαέξι μέτρων σε απλή διμερή φόρμα τραγουδιού στον τονικό

χώρο της f, όπου έχουμε μόνο τη φωνή του σόλο βιολιού και του τσέλου. Στο τρίτο μέρος Allegro η ορχήστρα έχει ένα ρόλο καθοδηγητικό. Χαρακτηριστική είναι η χρήση του tutti στα σόλο μέρη στα σημεία των πτώσεων που λειτουργεί ως επιβεβαίωση.

#### 6. G-MOLL

The image shows a musical score for G-MOLL, consisting of six staves. The first staff is labeled 'Largo' and is in 3/4 time. The second staff is labeled 'Andante' and is in 3/4 time. The third staff is labeled 'Capriccio 11' and is in 3/8 time. The fourth staff is labeled 'Adagio' and is in 3/4 time. The fifth staff is labeled 'Vivace' and is in 3/8 time. The sixth staff is labeled 'Capriccio 12' and is in 6/8 time.

Α' μέρος, Largo, Andante

Ritornello-solo	R1	S1	R2	S2	R3	S3	R4	Capriccio	coda
Μέτρα	1-21	21-46	46-52	52-63	63-71	71-79	79-85	86-276	277-286
Τονικοί χώροι	g-d	Bb- C(c)	F-g	c-d	D	d-c-g	g	g	G

Β' μέρος, Adagio

Solo	S1
Μέτρα	1-18
Τονικοί χώροι	G

Γ' μέρος, Vivace

Ritornello –solo	R1	S1	R2	S2	R3	Capriccio	R4
Μέτρα	1-52	53-95	96-119	119-154	155-164	165-263	264-276
Τονικοί χώροι	G	g-d	d-g-f-g	g	G	g	G

Το πρώτο μέρος του έκτου κοντσέρτου έχει μία ιδιαίτερη αρμονική δομή και παρουσιάζει ομοιότητες με το πέμπτο κοντσέρτο. Ξεκινά και αυτό με ένα εισαγωγικό Largo έξι μέτρων στη g και καταλήγει στη δεσπόζουσα. Το Andante ξεκινά με την εμφάνιση του θέματος στη φωνή του πρώτου βιολιού. Χαρακτηριστικό στοιχείο σ' αυτό το μέρος είναι η δομή του πρώτου και δεύτερου ritornello. Ο τρόπος εμφάνισης του θέματος στα



ritornelli, εναλλαγές ανάμεσα σε solo και tutti, δίνει το χαρακτήρα του concerto grosso και λειτουργεί ως αρμονικό και συνδετικό ρεφρέν.

Το δεύτερο μέρος είναι ένα Adagio, μία φράση δεκαέξι μέτρων σε απλή διμερή μορφή lied, στον τονικό χώρο της τονικής g και της δεσπόζουσας, όπου έχουμε μόνο τη φωνή του σόλο βιολιού και του τσέλου. Έχει ακριβώς την ίδια δομή με το δεύτερο μέρος του πέμπτου κοντσέρτου. Το τρίτο μέρος είναι vivace με τον χαρακτήρα της gigue. Η φόρμα ritornello έχει άλλη μορφή, η ορχήστρα έχει ένα ρόλο καθοδηγητικό. Όπως στο πέμπτο κοντσέρτο έτσι και σ' αυτό στο R1 και στο R2 υπάρχουν εναλλαγές tutti – solo, όπου το tutti χρησιμοποιείται στα σημεία των πτώσεων ως επιβεβαίωση.

#### 7. B-DUR

The image shows five staves of musical notation for the piece '7. B-DUR'. The first staff is labeled 'Andante' and is in 3/4 time. The second staff is labeled 'Capriccio 13' and features sixteenth-note patterns. The third staff is labeled 'Largo' and is in 3/4 time. The fourth staff is labeled 'Allegro' and is in 2/4 time. The fifth staff is labeled 'Capriccio 14' and features sixteenth-note patterns.

#### Α' μέρος, Andante

Ritornello-solo	R1	S1	R2	S2	R3	Capriccio	Coda
Μέτρα	1-22	22-37	37-45	46-77	77-88	89-162	163-169
Τονικοί χώροι	B $\flat$	B $\flat$	F	C-d-c-B $\flat$	B $\flat$	B $\flat$	B $\flat$

#### Β' μέρος, Largo

Ritornello-solo	R1	S1	R2	S2	R3
Μέτρα	1-19	20-31	31-34	35-49	50-66
Τονικοί χώροι	G	G	D	d-g	G

#### Γ' μέρος, Allegro

Ritornello-solo	R1	S1	R2	S2	R3	S3	R4	capriccio	R4-coda
Μέτρα	1-47	48-81	81-94	95-106	107-131	131-152	152-181	182-258	259-274
Τονικοί χώροι	B $\flat$	B $\flat$	F	C-d	c- B $\flat$	E $\flat$ -f	B $\flat$	B $\flat$	B $\flat$

Το πρώτο μέρος του έβδομου κοντσέρτου είναι Andante και ακολουθεί αυστηρά τη δομή της φόρμας ritornello. Κινείται στους χώρους της τονικής, (R1 και R3 στη B $\flat$ ) και της δεσπόζουσας (R2 στη F). Η ανάπτυξη ξεκινά από το δεύτερο ritornello για να κορυφωθεί με

το δεύτερο σόλο το οποίο ακολουθεί μία μετατροπική πορεία. Χαρακτηριστική είναι η λιτή συνοδεία ορχήστρας που υπάρχει στο S1 και S2.

Το δεύτερο μέρος είναι Largo στη σχετική g και ακολουθεί αυστηρά τη δομή της φόρμας ritornello. Το μέρος τελειώνει με πτώση στη δεσπόζουσα.

Το τρίτο μέρος έχει το χαρακτήρα του Allegro και ακολουθεί τη χαρακτηριστική φόρμα ritornello χωρίς κάποιες ιδιαιτερότητες.

#### 8. E-MOLL

The musical score consists of five staves. The first staff is labeled 'Andante' and shows a melodic line in E minor with a tempo marking. The second staff is labeled 'Capriccio 15' and shows a rhythmic pattern in 3/4 time. The third staff is labeled 'Largo' and shows a melodic line in 3/4 time. The fourth staff is labeled 'Allegro' and shows a melodic line in 2/4 time. The fifth staff is labeled 'Capriccio 16' and shows a rhythmic pattern in common time.

#### Α' μέρος, Andante

Ritornello-solo	R1	S1	R2	S2	R3	Capriccio	Coda
Μέτρα	1-29	30-44	45-56	57-62	63-71	72-136	137-146
Τονικοί χώροι	E	e	B	a-g	G-e	e	E

#### Β' μέρος, Largo

Ritornello-solo	R1	S1	R2	S2	R3
Μέτρα	1-11	11-25	25-30	30-48	48-55
Τονικοί χώροι	A	A	C	C	Ae

#### Γ' μέρος, Allegro

Ritornello-solo	R1	S1	R2	S2	R3	Capriccio	R4 coda
Μέτρα	1-46	47-81	81-104	104-139	139-162	163-252	253-262
Τονικοί χώροι	E	e	b-d	d-A-e-a-G-e	E	e	E

Το πρώτο μέρος είναι Andante. Στο πρώτο ritornello έχουμε εναλλαγές tutti και solo με μετατροπικό χαρακτήρα. Ο συνθέτης περνά πολύ εύκολα από την μία τονικότητα στην άλλη ήδη από το πρώτο ritornello. Χαρακτηριστική είναι η περιεκτική coda στο τέλος που αποτελείται από τα βασικά μοτίβα του πρώτου ritornello. Το δεύτερο μέρος Largo με τη χαρακτηριστική κίνηση των ογδών παρουσιάζει μία συμμετρία στη δομή των soli και ritornelli. Το μέρος είναι στη a και τελειώνει με πτώση στη δεσπόζουσα E. Το τρίτο μέρος



είναι ένα ζωηρό Allegro στη e που ακολουθεί τη φόρμα ritornello. Χαρακτηριστικές είναι οι μετατροπικές αλυσίδες στην ανάπτυξη του S2.

### 9. G-DUR

#### Α' μέρος, Allegro

Ritornello-solo	R1	S1	R2	S2	R3	capriccio	R4coda
Μέτρα	1-28	28-40	40-56	57-75	75-83	84-146	147-156
Τονικοί χώροι	G	G	D – e	e A D G	G	G	G

#### Β' μέρος, Largo

Ritornello-solo	R1	S1	R2	S2	R3
Μέτρα	1-8	8-14	14-19	20 -29	29-37
Τονικοί χώροι	E♭	E♭	B♭	E♭	E♭

#### Γ' μέρος, Allegro

Ritornello- solo	R1	S1	R2	S2	R3	Capriccio	R3coda
Μέτρα	1-64	64-95	95-123	123-170	170-197	198-277	278-295
Τονικοί χώροι	G	G – D	D – E	E-G	G	G	G

Το ένατο κοντσέρτο παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε σχέση με τα υπόλοιπα κοντσέρτα του op.3. Είναι το μοναδικό κοντσέρτο της συλλογής του οποίου το πρώτο καπρίτσιο έχει το θέμα του πρώτου μέρους και το δεύτερο καπρίτσιο είναι σε μορφή φούγκας.

Το πρώτο μέρος είναι allegro. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αρχή του κοντσέρτου, το πρώτο ritornello, που έχει τη μορφή του concerto grosso. Χαρακτηριστική είναι η κυριαρχία της σόλο φωνής και η λιτή συνοδεία με έντονη τη χρήση των παύσεων για συνοδεία.

Το δεύτερο μέρος είναι Largo στη Εβ και είναι το μοναδικό Largo σε μέτρο 4/4. Ακολουθεί αυστηρά το βασικό πλάνο τονική-δεσπόζουσα-τονική (R1S1-R2S2-R3) και τελειώνει με πτώση στην G προετοιμάζοντας την είσοδο του επόμενου μέρους, ένα χαρακτηριστικό τέχνασμα του συνθέτη στα μεσαία μέρη. Στα ritornelli έχουμε έντονη τη χρήση των παρεστιγμένων ενώ στα soli έχουμε την κυριαρχία της σόλο φωνής με συνοδεία μόνο τη φωνή του τσέλου.

Το τρίτο μέρος είναι Allegro σε 3/8. Το πρώτο ritornello (μ.1-64) είναι στη G και έχει και αυτό το χαρακτήρα του concerto grosso. Ακολουθεί το S1 με εμπλουτισμένη την έκθεση του θέματος στην τονική. Το R2 ξεκινά στη δεσπόζουσα και εδώ όπως και στο R1 έχουμε εναλλαγές ανάμεσα σε solo-tutti. Η ανάπτυξη γίνεται μέσα από εναλλαγές φράσεων ανάμεσα στο σόλο και το δεύτερο βιολί. Οι τετράμετρες φράσεις επαναλαμβάνονται σε διαφορετική οκτάβα με τη μορφή της αρμονικής αλυσίδας και αποτελούν την ανάπτυξη του μέρους η οποία συνεχίζεται με το δεύτερο σόλο στη E. Το S2 είναι ένα εκτεταμένο σόλο (μ.123-170) με συνεχή χρήση τρίηχων περνά από κοντινές τονικότητες για να καταλήξει στο R3 (μ.170) στην τονική. Το καπρίτσιο του τρίτου μέρους είναι μία φούγκα που χρησιμοποιεί μοτιβικά στοιχεία του θέματος κυρίως ρυθμικά. Το μέρος κλείνει με την επανάληψη του αρχικού θέματος στην coda.

#### 10. F-DUR

#### Α' μέρος, Allegro

Ritornello-solo	R1	S1	R2	S2	R3	Capriccio	coda
Μέτρα	1-20	20-38	38-55	55-77	77-92	93-141	142
Τονικοί χώροι	F	F	C	A	F	F	F

#### Β' μέρος, Largo Andante

Ritornello-solo	R1	S1	R2	S2	R3
Μέτρα	1-12	13-19	19-27	28-35	35-41
Τονικοί χώροι	C	c	G	c	C

Γ' μέρος, Andante

Ritornello-solo	R1	S1	R2	S2	R3	Capriccio	coda
Μέτρα	1-41	42-64	65-93	94-117	118-137	137-178	180-186
Τονικοί χώροι	F	F	C-g-d-a-F	F	F	F	F

Το πρώτο μέρος είναι Allegro. Το R1 είναι στη F και έχει μια έντονη κίνηση από δέκατα έκτα που επαναλαμβάνονται στις βασικές βαθμίδες στη φωνή του τσέλου και εναλλάσσονται με ένα χαρακτηριστικό μοτίβο στις ψηλότερες φωνές. Το χαρακτηριστικό αυτού του μέρους είναι η χρήση των δεκάτων έκτων που περνά στο μέρος του σόλο στη φωνή του βιολιού και στα ritornelli στη γραμμή του τσέλου δημιουργώντας έτσι μία ένταση σε όλο το μέρος.

Το δεύτερο μέρος έχει το χαρακτηρισμό Largo Andante και είναι γραμμένο σε 12/8. Πρόκειται για μια Siciliana όπου tutti και soli εναλλάσσονται. Είναι στον τονικό χώρο της c. Το τελευταίο μέρος είναι Andante και έχει το χαρακτήρα του μενουέτου. Ακολουθεί τη φόρμα ritornello. Ενδιαφέρον έχει η δεύτερη φωνή της βιόλας που υπάρχει σε όλα τα μέρη αλλά στο τρίτο μέρος θα λέγαμε ότι έχει το ρόλο του δεύτερου βιολιού το οποίο τις περισσότερες φορές είναι το ίδιο με το πρώτο.

11. A-DUR

The musical score consists of five staves. The first staff is marked 'Allegro' and shows a rhythmic pattern of eighth notes. The second staff is marked 'Capriccio 21' and features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The third staff is marked 'Largo' and shows a slower, more melodic line. The fourth staff is marked 'Andante' and continues the melodic development. The fifth staff is marked 'Capriccio 22' and returns to a rhythmic pattern similar to the first staff.

Α' μέρος, Allegro

Ritornello-solo	R1	S1	R2	S2	R3	S3	R4	Capriccio	Coda
Μέτρα	1-29	29-49	49-55	55-74	74-78	79-87	87-112	113-193	194-200
Τονικοί χώροι	A	A	E	E	A	f#	f#- E- A	A	A

Β' μέρος, Largo

Ritornello-solo	R1	S1	R2	S2	R3
Μέτρα	1-18	19-34	34-37	38-57	58-65
Τονικοί χώροι	d	D	a	a-d	D

Γ' μέρος, Andante

Ritornello-solo	R1	S1	R2	S2	R3	S3	R4	Capriccio	R4coda
Μέτρα	1-43	44-66	67-85	86-114	115-122	123-145	145-161	162-260	261-269
Τονικοί χώροι	A	A	E	E-c#	A	A	A	A	A

Το πρώτο μέρος του ενδέκατου κοντσέρτου είναι allegro. Είναι το μοναδικό κοντσέρτο του Locatelli που παρουσιάζει άλλα επίπεδα δεξιοτεχνίας. Συνδυάζει έναν ιδιαίτερο σχηματισμό δεκάτων έκτων στα ritornelli που το καθιστά ως ένα από τα πιο δεξιοτεχνικά κοντσέρτα της εποχής. Τα soli ξεκινούν με την κυριαρχία της σόλο φωνής και την ιδιαίτερη χρήση της πάνω περιοχής του βιολιού. Το καπρίτσιο αναπτύσσεται σε στενή σχέση με το αρχικό μοτίβο του ritornello και του σόλο. Το δεύτερο μέρος είναι ένα Largo στη d με έντονη τη χρήση παρεστιγμένων και συγκοπής. Το τρίτο μέρος είναι ένα Andante με χαρακτήρα μενουέτου. Χαρακτηριστική είναι η απλή ενορχήστρωση τόσο στην αρχή του R1 όσο και στην αρχή του S1. Γενικά κυριαρχεί η γραμμή του βιολιού με μία λιτή συνοδεία.

## 12. D-DUR

Il laberinto armonico

Facilis aditus, difficilis exitus



Α' μέρος, Allegro

Ritornello-Solo	R1	S1	R2	S2	R3	S3	R4	Capriccio	R4coda
Μέτρα	1—23	24-48	48-57	58-62	62-73	73-80	81-86	87-229	230-245
Τονικοί χώροι	D-A-E	D-E	A	f#	C#-F#	A	D	D	D

Β' μέρος, Largo, Presto, Adagio

Ritornello-solo	R1	S1	R2	R3
Μέτρα	1-6	7-30	31-78	78-82
Τονικοί χώροι	B	B	B	B

Γ' μέρος, Allegro

Ritornello-Solo	R1	S1	R2	S2	R3	S3	R4	S4	R5	S5	R6	S6	R7	Capriccio	R8 coda
Μέτρα	1-61	61-95	95-143	143-179	179-203	203-252	252-307	307-328	328-346	346-379	379-389	389-414	414-446	447-611	612-632
Τονικοί χώροι	D	D	A	A	E	b	D	D	D		A		D	D	D

*"Il' Labirinto Armonico. Facilis aditus, difficilis exitus."*

Αυτά τα λόγια είναι γραμμένα στην αρχή του κοντσέρτου από τον συνθέτη και αναφέρονται στο καπρίτσιο του πρώτου μέρους αλλά και στο χαρακτήρα του τρίτου μέρους. Το τελευταίο κοντσέρτο της συλλογής διαφέρει από τα άλλα κοντσέρτα στη δομή. Πρωτεύοντα ρόλο έχουν τα ritornelli ενώ τα soli λειτουργούν ως μικρές συνδυαστικές φράσεις. Το πρώτο ritornello ξεκινά με την είσοδο του θέματος από τη φωνή του τσέλου και του μπάσου με μία φράση δεκαπέντε μέτρων η οποία επαναλαμβάνεται αμέσως μετά στις επάνω φωνές (μ.1-30). Στη συνέχεια ξεκινά το S1 με ένα δεύτερο θέμα με έντονο το στοιχείο της συγκοπής. Στο δεύτερο ritornello έχουμε την εμφάνιση των δύο θεμάτων (R1,S1) ταυτόχρονα σε όλες τις φωνές. Σε όλο το μέρος υπάρχουν σύντομες εναλλαγές ανάμεσα σε solo και tutti. Το δεύτερο μέρος αποτελείται από τρία ritornelli με διαφορετικό χαρακτήρα: Largo, Presto, Andante. Κυρίαρχη είναι η γραμμή του βιολιού τόσο στα tutti μέρη όσο και στα soli. Το τελικό Allegro είναι το πιο μεγάλο μέρος όλης της συλλογής. Το μέρος αυτό δικαιολογεί το σημείωμα του συνθέτη στην αρχή για είσοδο και έξοδο σε ένα αρμονικό λαβύρινθο. Αποτελείται από τον διπλάσιο αριθμό ritornelli και soli από τα άλλα κοντσέρτα. Το χαρακτηριστικό του είναι ότι όλο το μέρος στηρίζεται στη συνεχή επεξεργασία και επανάληψη συγχορδιών με τη χρήση δεκάτων έκτων. Η συνοδεία στα solo μέρη κυρίως στο τρίτο και στο τέταρτο είναι λιτή, ενώ στο μεγαλύτερο τμήμα κυριαρχεί η σόλο φωνή χωρίς συνοδεία.

### 3.1.2 Γενικά χαρακτηριστικά<sup>39</sup>

Τα 12 κονσέρτα αποτελούνται χωρίς καμία εξαίρεση από τρία μέρη, δύο γρήγορα και ένα μεσαίο αργό μέρος, μία φόρμα η οποία σταθεροποιήθηκε στα κονσέρτα των Corelli και Vivaldi. Τα πρώτα μέρη των κοντσέρτων έχουν το χαρακτήρα του Allegro ή του Andante. Έτσι, από τα δώδεκα κονσέρτα τα πέντε ξεκινούν με ένα μέρος Allegro, ενώ τα υπόλοιπα επτά ξεκινούν με ένα Andante (δεύτερο, τρίτο, έβδομο και όγδοο κονσέρτο) και κάποιες φορές προηγείται του Andante ένα σύντομο εισαγωγικό Largo (τέταρτο, πέμπτο και έκτο κονσέρτο), όπως συνέβαινε στην εκκλησιαστική σονάτα. Ο ιδιαίτερα μελωδικός και συγκινητικός χαρακτήρας των Andante αποτυπώνεται με χαρακτηριστικά *rosoco* στολίδια (π.χ. ορ. 3/3).

Τα εξωτερικά μέρη των κοντσέρτων ακολουθούν το γενικό πλάνο από το σόλο κονσέρτο όπως θεμελιώθηκε από τον Vivaldi και είναι δομημένα ως εξής: το πρώτο tutti, ένα επεισόδιο που αναφέρεται αλλιώς και ως *ritornello*, αποτελείται από το αρχικό θέμα, τη βασική ιδέα, το οποίο στη συνέχεια ακολουθείται από το solo με τη συνοδεία του basso continuo. Το μέρος εκτυλίσσεται με μία συνεχή κυκλική διαδοχή ανάμεσα σε *ritornello* και solo για να κλείσει με ένα τελικό *ritornello*. Στο αρχικό *ritornello* γίνεται η παρουσίαση του θέματος που αποτελείται από μικρά αυτόνομα μοτίβα. Η ανάπτυξη του μέρους στηρίζεται στην αυτούσια επανάληψη του αρχικού θέματος ή στην επεξεργασία μοτίβων του αρχικού θέματος τα οποία αντιπαραβάλλονται μεταξύ τους έχοντας μία φυσική ροή στην εξέλιξη του κομματιού. Η θεματική επεξεργασία στα solo μέρη έχει στενή σχέση αρμονική και ρυθμική με το αρχικό θέμα. Το πρώτο σόλο είναι επανάληψη του πρώτου *ritornello* μία οκτάβα ψηλότερα ή έχει στενή σχέση με το θέμα που εισάγεται στο πρώτο *ritornello*. (π.χ.ορ.3/2,1). Το δεύτερο *ritornello* και στη συνέχεια το δεύτερο solo είναι τα σημεία της ανάπτυξης του μέρους όπου μέσω της αρμονίας (μετατροπίες, αρμονικές αλυσίδες) αποτυπώνεται η ιδιαίτερη συναισθηματική ευαισθησία του συνθέτη. Το τελικό *ritornello* είναι σχεδόν πάντα το ίδιο ακριβώς με το αρχικό, κάτι που δίνει μια αίσθηση συμμετρίας και ολοκλήρωσης στο μέρος. Η αρμονική δομή του μέρους εξελίσσεται σε κοντινές μετατροπίες με το τελικό *ritornello* να είναι στην ίδια τονικότητα με το αρχικό. Στο τέλος κάθε πρώτου μέρους υπάρχει ένα καπρίτσιο, η εκτέλεση του οποίου είναι προαιρετική. Μετά από κάθε *capriccio* υπάρχει χώρος για μία αυτοσχεδιαστική *cadenza*, η οποία ακολουθείται από ένα σύντομο *ritornello* που λειτουργεί ως *coda*.

Γενικά αν αναλύσει κανείς τα πρώτα μέρη των δώδεκα κοντσέρτων θα παρατηρήσει πολυάριθμες ομοιότητες. Όλα τα μέρη έχουν τη μορφή A-B-A (τονική-δεσπόζουσα-τονική). Εξαίρεση αποτελεί το έκτο κονσέρτο όπου στη θέση της δεσπόζουσας έχουμε τη δεσπόζουσα της σχετικής μείζονας. Το πιο ξεκάθαρο από άποψη δομής είναι το Allegro του δέκατου κοντσέρτου το οποίο παρουσιάζει εναλλαγή τριών επαναλαμβανόμενων tutti με δύο solo. Παρά την εξωτερικά όμοια τριμερή μορφή των πρώτων μερών ο Locatelli κατορθώνει εναλλαγές στην έκφραση μέσω του ήχου. Οι εναλλαγές αυτές επιτυγχάνονται

<sup>39</sup> Το κύριο μέρος των πληροφοριών για τα γενικά γνωρίσματα του ορ.3 έχει αντληθεί από το: A. Koole, *Leven en werken van Pietro Antonio Locatelli da Bergamo, 1695-1764: "Italiaans musycq meester tot Amsterdam* (Amsterdam: Jasonpers Universiteitspers,1949), 168-177.

με δύο τρόπους: ηχοχρωματικά, με χρήση τριών δυναμικών ήχου forte-piano-pianissimo και ενορχηστρωτικά, με εναλλαγή στη δυναμική μέσω των υποδείξεων solo-tutti-solo.

Τα μεσαία μέρη αποτελούνται όλα από τρία σύντομα ritornelli και δύο σύντομα soli με την ορχήστρα να έχει καθοδηγητικό ρόλο. Εξάριση αποτελεί το δεύτερο μέρος του πέμπτου και έκτου κοντσέρτου, που αποτελείται από μία σύντομη απλή διμερή φράση σε μορφή lied.<sup>40</sup> Η αρμονία δημιουργεί μία ιδιαίτερη ένταση με τη χρήση κοντινών μετατροπιών (χρήση έβδομης, χρωματική ανιούσα).

Τα τελικά μέρη αποκλίνουν περισσότερο στο χαρακτήρα παρά στη φόρμα από τα πρώτα μέρη των κοντσέρτων. Τα κύρια θέματα των τρίτων μερών είναι πιο ελαφριά και παιχνιδιάρικα και έχουν ένα χαρακτήρα scherzando. Σε αντίθεση με τα πρώτα μέρη δε γίνονται μετατροπίες σε μακρινές τονικότητες. Επίσης, οι παρεμβάσεις της ορχήστρας είναι λιγότερο εμφανείς, το σόλο έχει τον κύριο λόγο. Στο τρίτο, έκτο και ένατο κοντσέρτο συναντάται η διμερής μορφή της gigue,<sup>41</sup> ενώ το χαρακτήρα της toccata<sup>42</sup> τον συναντάμε στα φινάλε του πρώτου, πέμπτου, έβδομου, όγδοου και δωδέκατου κοντσέρτου. Τα τελικά μέρη με την ένδειξη Andante έχουν τη μορφή μενουέτου, όπου θα πρέπει να σημειώσουμε ότι το tempo του Andante του 18<sup>ου</sup> αιώνα δεν υπονοούσε αργό χαρακτήρα.

Τα κοντσέρτα του op.3 παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες ανά ομάδες. Χαρακτηριστική είναι η ομοιότητα του 4<sup>ου</sup>, 5<sup>ου</sup> και του 6<sup>ου</sup> κοντσέρτου στο χαρακτήρα και στην έκταση των μερών (εισαγωγικό και μεσαίο Largo). Επίσης, στα τέσσερα τελευταία κοντσέρτα υπάρχει σταθερά χρήση δεύτερης βιόλας. Ένα άλλο χαρακτηριστικό στα τρία από τα τελευταία κοντσέρτα(9,11,12) είναι ο σύνδεσμος ανάμεσα στα καπρίτσια και τα κοντσέρτα (θεματικός, τεχνικός, αρμονικός αντίστοιχα).

### 3.1.3 Γενικά γνωρίσματα περιεχομένου:

#### 1. Ρυθμική και δυναμική αγωγή

Στα 12 κοντσέρτα υπάρχει στενή σχέση ανάμεσα στο ρυθμό/μέτρο και στο χαρακτήρα των μερών. Όπως ήδη αναφέραμε, όλα τα κοντσέρτα αποτελούνται από τρία μέρη. Το κάθε μέρος ταυτίζεται με ένα χαρακτηριστικό μέτρο. Το πρώτο μέρος σε όλα τα κοντσέρτα είναι γραμμένο σε μέτρο 4/4 είτε είναι Allegro είτε είναι Andante, το Largo είναι πάντα σε μέτρο 3/4 είτε ως εισαγωγικό του πρώτου μέρους είτε ως μεσαίο μέρος (εξάριση το Largo του 9<sup>ου</sup> και 10<sup>ου</sup>). Το Largo πολλές φορές καταλήγει στην δεσπόζουσα προετοιμάζοντας το επόμενο μέρος (π.χ. 4<sup>ο</sup>, 8<sup>ο</sup>). Το τελευταίο μέρος είναι πάντα σε 3/4 ή 3/8 ανεξάρτητα από τον χαρακτηρισμό Allegro, Vivace, Andante (εξάριση το allegro του 5ου και του 8ου που είναι σε 2/4).

<sup>40</sup> Διμερής μορφή lied: αποτελείται από δύο τμήματα, όπου κάθε τμήμα επαναλαμβάνεται.

<sup>41</sup> Gigue: ζωηρός χορός της εποχής μπαρόκ, αγγλικής προέλευσης. Εισήχθη στη Γαλλία στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αι. ως αυλικός χορός, γρήγορος με μίμηση και χρησιμοποιείται ως τελικό μέρος σουίτας. Ο ρυθμός της είναι τρίσημος.

<sup>42</sup> Toccata: μουσική φόρμα που άνθισε την εποχή της Αναγέννησης και του Μπαρόκ. Κομμάτι ελεύθερης μορφής με ιδιαίτερο χαρακτηριστικό την περίτεχνη γραφή, τη μεγάλη ταχύτητα και γενικά τη δεξιοτεχνία που καλείται να αποδώσει ο ερμηνευτής.

## 2. Σολιστικό μέρος

Όπως αναφέρθηκε στην αρχή του κεφαλαίου, ο Locatelli χρησιμοποιεί τη φόρμα ritornello με έναν ιδιαίτερο τρόπο που έχει ως σκοπό να αναδείξει τις τεχνικές δυνατότητες του οργάνου. Χαρακτηριστικά τεχνάσματα:

### 2.1 Χρήση υψηλής έκτασης

Ένα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των κονσέρτων του *L'arte del violino* είναι η ιδιαίτερη χρήση της έκτασης του βιολιού. Συχνή και πολλές φορές αποκλειστική είναι η χρήση της υψηλής οκτάβας για την παρουσίαση του θέματος στο σόλο (S1). Τις περισσότερες φορές στο πρώτο μέρος το σόλο χρησιμοποιεί αποκλειστικά τις δύο υψηλές οκτάβες. Στο δεύτερο και τρίτο μέρος χρησιμοποιείται όλη η έκταση του οργάνου με ιδιαίτερη έμφαση και πάλι στις υψηλές οκτάβες.

### 2.2 Τρίλιες, μουσικά στολίδια

Οι τρίλιες, οι αποτζιατούρες και τα διάφορα μουσικά στολίδια αποτελούν κύριο συστατικό εμπλουτισμού του θέματος σε όλα τα κοντσέρτα. Η τρίλια χρησιμοποιείται επίσης για να δηλώσει την κατάληξη της φράσης. Στα σόλο μέρη χρησιμοποιούνται αποκλειστικά νότες μικρής αξίας, δέκατα έκτα, τριακοστά δεύτερα, τρίηχα και εξάηχα δεκάτων έκτων σε συνδυασμό με τρίλιες και αποτζιατούρες.

### 2.3 Καντέντσες- καπρίτσια

Σε όλα τα κοντσέρτα του op.3 μετά το *capriccio* υπάρχει η ένδειξη για μια αυτοσχέδια καντέντσα. Σύμφωνα με τον τίτλο του έργου η εκτέλεση του καπρίτσιου εξαρτάται από τη βούληση του εκτελεστή. Για το λόγο αυτό υπάρχει ένδειξη για αυτοσχέδια καντέντσα στο τέλος του πρώτου και του τρίτου μέρους του κάθε κοντσέρτου.

### 2.4 Δεξιοτεχνικά περάσματα

Τα τελικά μέρη των κονσέρτων αποτελούνται συνήθως από την επανάληψη κάποιων χαρακτηριστικών μοτίβων τα οποία πρέπει να εκτελεστούν με ιδιαίτερη ταχύτητα. Για τα δεξιοτεχνικά αυτά περάσματα απαιτείται χρήση ειδικών τεχνικών του δοξαριού.

## 3. Τονικότητες

Από τα δώδεκα κοντσέρτα της συλλογής τα δέκα είναι γραμμένα σε διαφορετική τονικότητα μείζονα ή ελάσσονα (A, B $\flat$ , C, c, D, E, e, F, G, g). Με αυτόν τον τρόπο ο συνθέτης βοηθά τον εκτελεστή να εξοικειωθεί με τις απαιτήσεις της κάθε τονικότητας, είτε αυτές είναι τεχνικές είτε ακουστικές.

## 4. Ορχηστρικό μέρος

Τα ορχηστρικά μέρη των κονσέρτων του op.3 χαρακτηρίζονται από μία λιτή συνοδεία στα solo μέρη. Όσο πιο περίπλοκα είναι τα σολιστικά μέρη τόσο πιο λιτή και σε πολλά σημεία ανύπαρκτη είναι η συνοδεία, αναδεικνύοντας έτσι τις ιδιαίτερες τεχνικές δυνατότητες τόσο του οργάνου όσο και του μουσικού εκτελεστή. Χαρακτηριστικό επίσης είναι και το ιδιαίτερο ηχόχρωμα που δημιουργείται από τη διαφορά στην έκταση ανάμεσα στο solo και τη συνοδεία. Και σε αυτήν την περίπτωση η συνοδεία είναι πολύ απλή και δε γίνεται από όλες τις φωνές με αποτέλεσμα να αναδεικνύεται με ιδιαίτερο τρόπο η υψηλή περιοχή του βιολιού.



### 3.2.Τα 24 καπρίτσια για βιολί του op.3

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα γίνει μία παρουσίαση των καπρίτσιων του op.3 με σκοπό την εντοπισμό των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών και των τεχνικών στόχων του κάθε καπρίτσιου. Σε κάθε καπρίτσιο προβάλλονται ιδιαίτερα τεχνικά χαρακτηριστικά και νέες τεχνικές του βιολιού, που έχουν ως στόχο την βελτίωση και την εξέλιξη της τεχνικής του βιολιστή. Αυτό που αξίζει να σημειωθεί είναι ο συνδυασμός αρμονικής δομής και τεχνικής. Ο Locatelli χρησιμοποιεί την αρμονία με τέτοιο τρόπο ώστε να γίνονται ευδιάκριτα τα τεχνικά χαρακτηριστικά του κάθε καπρίτσιου. Σε πολλά καπρίτσια προβάλλεται μόνο ένα στοιχείο τεχνικής π.χ. μία χαρακτηριστική δοξαριά, σε άλλα προβάλλονται περισσότερα.

#### 3.2.1 Παρουσίαση

##### Καπρίτσιο αρ.1

Το πρώτο καπρίτσιο ξεκινά στην δεσπόζουσα της D(στη A) της τονικότητας του α' μέρους. Αν βασιστούμε στην μετρική του δομή μπορούμε να το χωρίσουμε σε δύο τμήματα: το πρώτο (μ.87-100) σε μέτρο 4/4 και το δεύτερο (μ.101-125) σε μέτρο 3/8. Αν όμως βασιστούμε στις εναλλαγές που προκύπτουν από τη διαφορετική χρήση του δοξαριού σε συνδυασμό με την αρμονία και το ρυθμικό σχήμα (τριακοστά δεύτερα και δέκατα έκτα) μπορούμε να το χωρίσουμε σε τρία τμήματα. Στο πρώτο (μ.87-100) υπάρχει ένα συνεχές από τριακοστά δεύτερα-legatoανά τέσσερα στο ίδιο δοξάρι-σε μέτρο 4/4. Ακολουθεί το δεύτερο τμήμα (μ.101-159)όπου έχουμε πάλι μια συνέχεια από τριακοστά δεύτερα, εδώ όμως σε μέτρο 3/8 και με το ίδιο δοξάρι. Τέλος το τρίτο τμήμα (μ.160-213) αποτελείται από αρπισμούς δεκάτων έκτων που εναλλάσσονται ανάμεσα σε δύο συγχορδίες με τη χρήση μιας δοξαριάς, τρεις νότες legatoκαι εννιά νότες χωριστά. Η πολυφωνική του δομή έχει ιδιαίτερη σημασία για τη βελτίωση της intonation<sup>43</sup>, το οποίο επιτυγχάνεται με την απομόνωση του αρμονικού σκελετού. Η χρήση του συγκεκριμένου δοξαριού εξυπηρετεί τον πολυφωνικό χαρακτήρα του κομματιού. Αρμονικά όλο το καπρίτσιο στηρίζεται στην εναλλαγή δύο συγχορδιών(δεσπόζουσα – τονική).

##### Καπρίτσιο αρ.2

Το δεύτερο καπρίτσιο αποτελείται από τρία τμήματα: το πρώτο μ.134-181, το δεύτερο μ.182-198 και το τρίτο μ.199-232. Ο χωρισμός αυτός υποδηλώνεται μετρικά και αρμονικά. Το πρώτο τμήμα είναι σε μέτρο 4/4, ξεκινά με την επεξεργασία ενός χαρακτηριστικού μοτίβου στη D, στην τονικότητα του μέρους όπου ανήκει, και συνεχίζει με την επανάληψη του ίδιου μοτίβου A. Το μεσαίο τμήμα είναι σε μέτρο 3/4, ξεκινά στον τονικό χώρο της E και εμπεριέχει την επεξεργασία δύο χαρακτηριστικών μοτίβων. Τέλος το τρίτο τμήμα είναι στη A πάλι σε μέτρο 4/4. Στο καπρίτσιο αυτό έχουμε μεγάλη ποικιλία στις τεχνικές τόσο του δεξιού όσο και του αριστερού χεριού. Έτσι έχουμε αλλαγές χορδών με ενωμένα ζεύγη φθόγγων (bariolage), διπλές και τριπλές συγχορδίες ενωμένες με μονές νότες, δεμένο

<sup>43</sup>Intonation: τονική ακρίβεια. Στην παρούσα εργασία προτιμάται η χρήση του ξενικού όρου.

staccato, στιλ arpeggiato. Στην αρχή του κομματιού απαιτείται ένας συντονισμός δεξιού και αριστερού χεριού. Η χαρακτηριστική δοξαριά *bariolage* απαιτεί μία σωστή τοποθέτηση του αριστερού χεριού, στην χαρακτηριστική θέση *Geminiani*<sup>44</sup> και σωστή χρήση *legato*. Η ανοιχτή χορδή που λειτουργεί ως ισοκράτης βοηθά στην βελτίωση της *intonation*.

### **Καπρίτσιο αρ.3**

Το τρίτο καπρίτσιο έχει μονομερή μορφή. Η συνεχής χρήση ενός συγκεκριμένου ρυθμικού και αρμονικού μοτίβου έχει στόχο την επίτευξη ενός συγκεκριμένου δοξαριού με χρήση *legato* και *detache*, το οποίο προϋποθέτει σωστή χρήση του δεξιού καρπού. Ο αρμονικός σκελετός του καπρίτσιου, σε συνδυασμό με την τοποθέτηση του αριστερού χεριού σε μορφή συγχορδιών, βοηθά στη βελτίωση της *intonation*.

### **Καπρίτσιο αρ.4**

Το τέταρτο καπρίτσιο αποτελείται από τρία τμήματα. Το πρώτο τμήμα (μ.1-33) ξεκινά με ένα εισαγωγικό συγχορδιακό μοτίβο και ένα μοτίβο δεκάτων έκτων που αποτελούν και την πρώτη φράση στην *c*. Το χαρακτηριστικό αυτό μοτίβο έχει ως στόχο την παράλληλη εξάσκηση της υπερπήδησης των χορδών για το δεξί χέρι σε συνδυασμό με τα μεγάλα ανοίγματα για το αριστερό χέρι. Επίσης, έχουμε συχνή χρήση συγχορδιών. Το μεσαίο τμήμα (μ.184-208) ξεκινά στη *D* και καταλήγει στη *G*. Εδώ έχουμε μια ακολουθία από τριακοστά δεύτερα με τη μορφή σπαστής συγχορδίας η οποία αλλάζει σε κάθε μέτρο. Στόχος είναι ο συντονισμός των εναλλαγών των συγχορδιών στο αριστερό χέρι με το γρήγορο *legato* δοξάρι στο δεξί. Τέλος, στο τρίτο τμήμα (μ.59-74) κυριαρχούν οι διπλές νότες σε συνδυασμό με υπερπήδηση χορδών και χρήση μεγάλων ανοιγμάτων σε όλα τα δάχτυλα του δεξιού χεριού.

### **Καπρίτσιο αρ.5**

Το πέμπτο καπρίτσιο έχει μονομερή μορφή με χρήση ενός ρυθμικού μοτίβου δεκάτων έκτων και τη χρήση ενός χαρακτηριστικού δοξαριού, *legato* ανά δύο νότες. Η συνεχής εναλλαγή σπαστών συγχορδιών απαιτεί ένα συντονισμό στην τοποθέτηση του αριστερού χεριού (προεκτάσεις, κλειστή-ανοιχτή θέση) σε συνδυασμό με το *legato* του δεξιού χεριού.

### **Καπρίτσιο αρ.6**

Το έκτο καπρίτσιο έχει και αυτό μονομερή μορφή. Το χαρακτηριστικό μοτίβο όλου του καπρίτσιου είναι τρίηχα δεκάτων έκτων. Η μελωδική γραμμή βρίσκεται στην πρώτη νότα του τρίηχου, ενώ η δεύτερη και η τρίτη νότα είναι οι ίδιες και λειτουργούν ως ισοκράτης. Από τη μέση και μετά (μ.76) έχουμε την εμφάνιση διπλών φθόγγων. Ο τεχνικός στόχος αυτού του καπρίτσιου είναι μία χαρακτηριστική αναπήδηση του δοξαριού, το *spiccato*, που είναι αποτέλεσμα της γρήγορης επανάληψης των δεκάτων έκτων.

---

<sup>44</sup>Θέση *Geminiani*: Η σωστή τοποθέτηση του χεριού προκύπτει αν τοποθετήσουμε διαδοχικά ένα-ένα τα δάχτυλα στην κάθε χορδή ως εξής: στη μι χορδή πρώτο δάχτυλο νότα φα, στη λα χορδή δεύτερο δάχτυλο νότα ντο, στη ρε χορδή τρίτο δάχτυλο νότα σολ και στη σολ χορδή τέταρτο δάχτυλο νότα ρε.

### **Καπρίτσιο αρ.7**

Το έβδομο καπρίτσιο αποτελείται από δύο τμήματα: το πρώτο τμήμα (μ.69-114) σε μέτρο 3/4 και το δεύτερο τμήμα (μ.115-138) σε μέτρο 4/4 . Το πρώτο τμήμα ξεκινά με τρεις όμοιες φράσεις που αποτελούνται από δύο χαρακτηριστικά μοτίβα που τα συναντάμε σε όλο το καπρίτσιο. Το πρώτο μοτίβο που αποτελεί και τον τεχνικό στόχο του καπρίτσιου είναι ένα άρπισμα οχτώ τριακοστών δευτέρων πάνω στις τέσσερις χορδές (τέσσερις νότες ανέβασμα τέσσερις κατέβασμα)το οποίο επιτυγχάνεται με μία χαρακτηριστική δοξαριά 'ricochet'<sup>45</sup>. Το δεύτερο τμήμα ξεκινά με ένα τρίτο μοτίβο με στοιχεία συγκοπής όπου κυριαρχούν οι τρίτες και τελειώνει με το χαρακτηριστικό αρχικό μοτίβο, την επανάληψη δηλαδή ενός αρπισμού με τη χαρακτηριστική δοξαριά .

### **Καπρίτσιο αρ.8**

Αυτό το καπρίτσιο είναι μία σπουδή για συγχορδίες, διπλές και κυρίως για τρίτες. Επίσης είναι μια καλή σπουδή για αλλαγές θέσεων σε συνδυασμό με τις τρίτες και για εξάσκηση στις προεκτάσεις κυρίως για το πιάσιμο των ακόρντων.

### **Καπρίτσιο αρ.9**

Το ένατο καπρίτσιο μπορούμε να το χωρίσουμε σε τέσσερα τμήματα με διαφορετικές τεχνικές απαιτήσεις το κάθε ένα. Το πρώτο τμήμα (μ.74-93) είναι μία άσκηση για τη δυναμική των τετράφωνων/τρίφωνων συγχορδιών και των διπλών φθόγγων. Ακολουθεί το δεύτερο τμήμα όπου κυριαρχεί ένα ρυθμο-αρμονικό μοτίβο όπου έχουμε πέρασμα από τη μια χορδή στην άλλη με legato δοξάρι. Στο τρίτο τμήμα (μ.116-126) έχουμε πάλι την εμφάνιση τετράφωνων και τρίφωνων συγχορδιών ενώ παράλληλα έχουμε και ένα νέο μοτίβο με τρίλια. Το τελευταίο τμήμα καπρίτσιου αποτελείται από αρπισμούς εξάηχων που ξεκινούν όλα από την ανοιχτή χορδή σολ χτίζοντας κάθε φορά μία διαφορετική συγχορδία. Ο στόχος των συνεχόμενων αρπισμών είναι να περάσει το αριστερό χέρι από όλες τις δυνατές τοποθετήσεις σε όλες τις χορδές με μία χαρακτηριστική επαναλαμβανόμενη ρυθμική legato κίνηση.

### **Καπρίτσιο αρ.10**

Το καπρίτσιο αυτό αποτελείται από τρία αυτόνομα τμήματα. Το πρώτο τμήμα (μ.178-201) και το τρίτο (μ.232-250) είναι σε μέτρο 4/4 και έχουν κοινά ρυθμο μελωδικά μοτίβα με ιδιαίτερη στοιχεία τεχνικής: χρήση διπλών, τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών, τρίλιες, legato, staccato. Στη μέση του καπρίτσιου παρεμβάλλεται ένα διαφορετικό μέρος σε μέτρο 3/4, το οποίο είναι ακριβώς το ίδιο με το μεσαίο τμήμα του προηγούμενου καπρίτσιου, του πρώτου μέρους του κοντσέρτου.

### **Καπρίτσιο αρ.11**

Το καπρίτσιο αυτό αποτελείται από ένα συνεχές μοτίβο δεκάτων έκτων με εναλλαγές δύο συγχορδιών σε μέτρο 3/8. Στόχος του είναι η σωστή χρήση του δοξαριού, ο συντονισμός του δεξιού χεριού ανάμεσα σε legato και detache, με τις αλλαγές των συγχορδιών στο

---

<sup>45</sup> Δοξαριά κατά την οποία το δοξάρι αναπηδά πάνω στη χορδή, δίνοντας μια σειρά από γρήγορες νότες staccato στο ίδιο δοξάρι. Αυτή η δοξαριά βασίζεται αποκλειστικά στη φυσική αναπήδηση του δοξαριού.

αριστερό χέρι. Στα τελευταία οχτώ μέτρα της κατάληξης το 3/8 γίνεται 3/4 δίνοντας έτσι έμφαση στην πτώση.

### **Καπρίτσιο αρ.12**

Το καπρίτσιο αυτό είναι μία άσκηση για τις τρίτες και για την εξέλιξη του legato σε συνδυασμό με το ενωμένο staccato.

### **Καπρίτσιο αρ.13**

Το καπρίτσιο αποτελείται από τρία τμήματα, το πρώτο (μ.89-105) και το τρίτο (μ.150-162) σε μέτρο 4/4 και στην ίδια τονικότητα και το μεσαίο μέρος σε μέτρο 3/4. Το χαρακτηριστικό μοτίβο όλου του καπρίτσιου είναι το εξάηχο του οποίου η χρήση έχει διαφορετική λειτουργία στο μέτρο των 4/4 (στυλ *arpeggiato*) και διαφορετική στο μέτρο των 3/4 (σπαστές συγχορδίες).

### **Καπρίτσιο αρ. 14**

Το καπρίτσιο αυτό παρουσιάζει μία ποικιλία τεχνικής. Κάθε φορά μέσα από ένα διαφορετικό μοτίβο δίνεται ένα διαφορετικό τεχνικό στοιχείο. Συναντάμε διπλές τρίτες, τρίφωνες τετράφωνες συγχορδίες, τρίλιες, τεχνικές δοξαριού *legato*, *staccato*.

### **Καπρίτσιο αρ.15**

Το καπρίτσιο αυτό είναι μία πολύ καλή σπουδή για το παίξιμο των συγχορδιών. Με τη χρήση ενός ρυθμικού μοτίβου, το χαρακτηριστικό μοτίβο του εξάηχου των δεκάτων έκτων, σε κάθε μέτρο έχουμε την επανάληψη μιας συγχορδίας. Ο τεχνικός στόχος του καπρίτσιου είναι οι γρήγορες εναλλαγές των συγχορδιών σε συνδυασμό με τη σωστή πίεση και ταχύτητα του δοξαριού.

### **Καπρίτσιο αρ.16**

Στο καπρίτσιο αυτό διακρίνουμε μεγάλη ποικιλία ρυθμικών μοτίβων. Βασισμένα αρμονικά στο αρπέζ μιας συγχορδίας η οποία κάθε φορά παρουσιάζεται μέσα από ένα διαφορετικό ρυθμικό μοτίβο. Χαρακτηριστικό σε αυτό το καπρίτσιο είναι οι προεκτάσεις του αριστερού χεριού, το χέρι φτάνει στα όριά του, σε συνδυασμό με τις τρίλιες.

### **Καπρίτσιο αρ.17**

Το καπρίτσιο αποτελείται από δύο τμήματα: μ. 84-120 και μ. 121-146. Είναι το μοναδικό καπρίτσιο της συλλογής στο οποίο ο συνθέτης χρησιμοποιεί αυτούσιο το θέμα του πρώτου μέρους του κοντσέρτου στο πρώτο τμήμα του καπρίτσιου. Από δεξιολογικής πλευράς υπάρχει ποικιλία τεχνικών απαιτήσεων, δίφωνες και τρίφωνες συγχορδίες, πολύ υψηλές θέσεις, εναλλαγές ανάμεσα σε *legato* και *detaché* δοξαριά σε συνδυασμό με τριακοστά δεύτερα και εξάηχα.

### **Καπρίτσιο αρ. 18**

Ο συνθέτης στο καπρίτσιο αυτό χρησιμοποιεί τη μορφή της φούγκας. Αποτελείται από τρία μέρη, διατηρεί τον έντονο ρυθμικό παλμό (3/8) του μέρους στο οποίο ανήκει, και είναι γραμμένη στο συγγενές μέτρο 6/8. Το ρυθμικό μοτίβο του θέματος της φούγκας κυριαρχεί σε όλο το καπρίτσιο.

### **Καπρίτσιο αρ.19**

Το καπρίτσιο αυτό αποτελείται από τρία ισομερή τμήματα: μ.93-110, μ.111-126 και μ.126-142. Κυριαρχεί το χαρακτηριστικό μοτίβο του εξάηχου της σπαστής συγχορδίας και ένα δεύτερο μοτίβο που χρησιμοποιείται ως καταληκτικό και ταυτόχρονα ως συνδετικό με το επόμενο τμήμα. Τεχνικός στόχος η υπερπήδηση των χορδών σε κάθε συγχορδία.

### **Καπρίτσιο αρ.20**

Στο καπρίτσιο αυτό διακρίνουμε τρία τμήματα όπου το πρώτο και το τρίτο έχουν τον ίδιο αρμονικό(φα μείζονα) και μοτιβικό χαρακτήρα ενώ το μεσαίο ξεκινά στη φα ελάσσονα με ένα δεύτερο επαναλαμβανόμενο μοτίβο.

### **Καπρίτσιο αρ.21**

Τα πρώτα πέντε μέτρα λειτουργούν ως εισαγωγή στη συγχορδία της Α. Το καπρίτσιο αποτελείται από ένα συνεχές μοτίβο δεκάτων έκτων όπου μία νότα λειτουργεί ως ισοκράτης. Η σταθερή νότα του ισοκράτη είναι μία καλή άσκηση intonation και παράλληλα μια καλή τεχνική άσκηση για τη διατήρηση του χεριού σε μία θέση και ταυτόχρονης προέκτασής του.

### **Καπρίτσιο αρ.22**

Το καπρίτσιο αυτό βασίζεται στην επανάληψη συγχορδιών σε μορφή αρπέζ, μέσα από το ίδιο ρυθμικό σχήμα. Ακολουθεί μία χρωματική άνοδος με σπαστές συγχορδίες η οποία συνδέεται με την χρήση υψηλών θέσεων.

### **Καπρίτσιο αρ.23**

Το καπρίτσιο αυτό είναι γνωστό με την ονομασία «λαβύρινθος». Τα λόγια στην αρχή του 24<sup>ου</sup> κοντσέρτου «εύκολη είσοδος, δύσκολη έξοδος» προφανώς αναφέρονται στο καπρίτσιο. Το καπρίτσιο είναι ένα συνεχόμενο αρπέζ συγχορδιών, αποτελείται από την επανάληψη μιας φράσης δέκα ή έντεκα μέτρων, η οποία κάθε φορά επαναλαμβάνεται σε μία διαφορετική νότα της τονικής και στη συνέχεια της δεσπόζουσας. Το χαρακτηριστικό θέμα του καπρίτσιου ακούγεται από τη χαμηλή νότα της συγχορδίας. Για την κατανόηση της μελωδικής γραμμής απαιτείται ένα πολύ καλός συντονισμός αριστερού και δεξιού χεριού με ιδιαίτερη χρήση του καρπού.

### **Καπρίτσιο αρ.24**

Το καπρίτσιο αυτό είναι το πιο μεγάλο σε έκταση ανήκει βέβαια και στο πιο μεγάλο κοντσέρτο. Αξιοσημείωτες είναι οι συχνές ρυθμικές εναλλαγές. Το πρώτο τμήμα είναι μία

σπουδή για διπλές(τρίτες) ενώ ταυτόχρονα η συνεχής επαναλαμβανόμενη νότα που λειτουργεί ως ισοκράτης βοηθά στο σωστό κούρδισμα των διπλών. Στη συνέχεια ένα συνεχόμενο ρυθμικό μοτίβο έξι δεκάτων έκτων εναλλάσσεται σε διαφορετικά ρυθμικά μέτρα.

### 3.2.2 Γενικά χαρακτηριστικά

Στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αι. ο όρος *capriccio* ήταν συνώνυμο του όρου *cadenza*. Δεν είχε ιδιαίτερη τεχνική ή μουσική δομή αλλά ήταν ένα μέρος με αρκετή διάρκεια και αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα. Ο Vivaldi ήταν ένας από τους πρώτους συνθέτες που συμπεριέλαβε στο τέλος των τελευταίων μερών δεξιοτεχνικά μέρη μεγάλης διάρκειας χωρίς συνοδεία, παρόμοια με τα καπρίτσια του Locatelli. Χαρακτηριστική είναι η "μεγάλη *cadenza*" στο τρίτο μέρος του κοντσέρτου RV 212 στο οποίο αναφερθήκαμε στο κεφ.2.

Τα 24 καπρίτσια του op.3 είναι ένα μοναδικό φαινόμενο στην ιστορία του βιολιστικού ρεπερτορίου, κυρίως για τον ανεξάρτητο χαρακτήρα τους, για το εύρος της τεχνικής που απαιτούν, τη δομή τους και για το δεξιοτεχνικό δυναμισμό τους. Με την λέξη *ad libitum* ο ίδιος ο συνθέτης δήλωνε την ανεξαρτησία τους. Η έκτασή τους πολλές φορές είναι ίσης διάρκειας ή και μεγαλύτερης από το μέρος, γεγονός που δείχνει ότι μπορούν να σταθούν και μόνα τους. Αρμονικά συνδέονται με το μέρος στο οποίο ανήκουν, θεματική σύνδεση όμως δεν υπάρχει. Εξαίρεση αποτελεί το καπρίτσιο του ένατου και του ενδέκατου κοντσέρτου. Από μουσικής πλευράς είναι πολύ άνισα μεταξύ τους και δεν παρουσιάζουν όλα ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Από βιολιστικής πλευράς παρουσιάζουν μία απελευθέρωση χωρίς κανένα προηγούμενο στη σύγχρονη πρακτική. Αποτελούν μία έξυπνη σύνοψη της σύγχρονης βιολιστικής τεχνικής προβάλλοντας παράλληλα και τις καινούργιες δυνατότητες του οργάνου. Τα καινούργια χαρακτηριστικά που διακρίνονται είναι τα εξής:

- Χρήση πολύ υψηλών φθόγγων
- Μεγάλα ανοίγματα στα δάχτυλα
- Εξέλιξη συγχορδιακής τεχνικής
- Επίτευξη εκλεπτυσμένων ηχητικών εφέ με επιδέξια χρήση δοξαριού

### 3.2.3 Νέες τεχνικές<sup>46</sup>

#### Τεχνική αριστερού χεριού

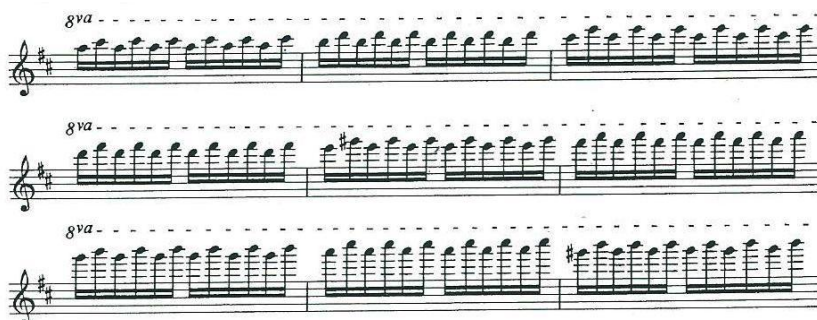
Χρήση υψηλών θέσεων: είναι ένα από τα πιο σημαντικά χαρακτηριστικά. Ο Locatelli τόσο στο *L'arte del violino* όσο και αργότερα στις σονάτες χρησιμοποιεί θέσεις οι οποίες εκείνη την εποχή ήταν ακόμα άγνωστες. Μέχρι τότε η έβδομη θέση ήταν το όριο στα έργα για βιολί (a''' στη μι χορδή) και η χρήση της ήταν πάντα αξιοσημείωτη. Μία εξαίρεση αποτελεί ένα κοντσέρτο Vivaldi όπου έχουμε χρήση της 12<sup>ης</sup> θέσης στη μι χορδή. Ο Locatelli υπερβαίνει

---

<sup>46</sup> Το κύριο μέρος των πληροφοριών του κεφαλαίου έχει αντληθεί από το αντίστοιχο κεφάλαιο στο έργο του Dunning (1981: τ. 1, σσ. 134-142).

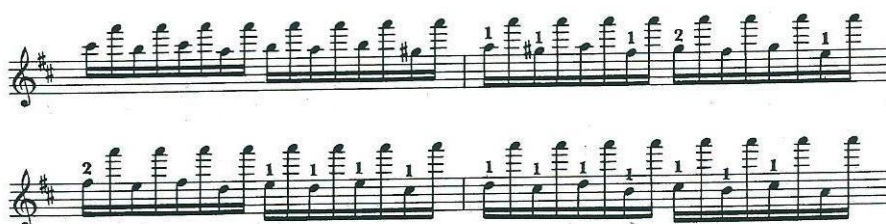
συχνά την έβδομη θέση και στο 22<sup>ο</sup> καπρίτσιο υπερβαίνει και το όριο του Vivaldi φτάνοντας μέχρι το a<sup>'''</sup> - c<sup>#'''</sup> στην 16<sup>η</sup>-17<sup>η</sup> θέση (αν παιχτεί με δεύτερο δάχτυλο το λα και τέταρτο το ντο δίεση είναι 16<sup>η</sup> θέση ενώ αν παιχτεί με πρώτο το λα και τρίτο το ντο δίεση είναι 17<sup>η</sup>, βλ. παράδειγμα: καπρίτσιο 22, μ. 25-34 a<sup>'''</sup>, c<sup>#'''</sup>). Η χρήση βέβαια των υψηλών θέσεων απαιτούσε και μία άλλη κατασκευή στο βιολί. Λίγα ήταν τα βιολιά που μπορούσαν να αποδώσουν σωστά αυτούς τους ήχους. Τα καπρίτσια του Locatelli παιζόταν από βιολιά που είχαν μία διαφορετική κατασκευή στην ταστιέρα. Αν δε συνέβαινε αυτό το παίξιμο στις υψηλές θέσεις γινόταν με την πίεση της χορδής έξω από την ταστιέρα.

(καπρίτσιο 22, μ.25-34)



Προέκταση: ένα άλλο σημαντικό χαρακτηριστικό είναι οι προεκτάσεις του αριστερού χεριού, ο τρόπος δηλαδή που τα δάχτυλα του αριστερού χεριού υποβάλλονται σε μεγάλα ανοίγματα αντικαθιστώντας την αλλαγή θέσης. Μέχρι τότε οι προεκτάσεις γινόταν ανάμεσα σε δύο γειτονικές χορδές το πολύ. Ο Locatelli κάνει χρήση της προέκτασης στις συγχορδίες και στους αρπισμούς. Αυτές οι προεκτάσεις μπορεί να γίνονται ανάμεσα στα ακριανά δάχτυλα (το πρώτο και το τέταρτο), όπου η προέκταση ανάμεσα στα δύο δάχτυλα φτάνει μέχρι το διάστημα 14<sup>ης</sup>. Έτσι για παράδειγμα στο καπρίτσιο 21, μ.10-13, το τέταρτο δάχτυλο μένει σταθερά στο a<sup>'''</sup> στη μι χορδή έβδομη θέση, ενώ το πρώτο δάχτυλο προεκτείνεται μέχρι το h<sup>'</sup> στη λα χορδή πρώτη θέση.

(καπρίτσιο 21, μ.10-13)



Η προέκταση όμως μπορεί να αφορά και τα μεσαία δάχτυλα. Στο παρακάτω παράδειγμα (καπρίτσιο 21, μ. 44-55), έχουμε ταυτόχρονη προέκταση δύο δακτύλων. Το παράδειγμα αυτό αγγίζει τα όρια των φυσικών δυνατοτήτων. Λίγα είναι τα χέρια των βιολιστών που μπορούν να έχουν τέτοια ανοίγματα στα δάχτυλα (διάστημα 14<sup>ης</sup>) και ταυτόχρονα να έχουν λεπτά δάχτυλα για να παίξουν στην 22<sup>η</sup> θέση.



(Καπρίτσιο 21, μ.44-55)

Διπλές νότες, συγχορδίες: η χρήση των διπλών φθόγγων (συνήθως τρίτες) και των συγχορδιών είναι στο L'artedelviolino πλούσια και έχει τα δικά της αξία. Ο Locatelli κάνει εκτεταμένη χρήση των διπλών φθόγγων σε κάποια τμήματα των καπρίτσιων ή τα χρησιμοποιεί ως χαρακτηριστικό γνώρισμα για να «χτίζει» ένα ολόκληρο καπρίτσιο. (καπρίτσιο αρ.4,μ. 59-66).

Συνεχόμενη χρήση από 3<sup>ες</sup> συναντάμε στο καπρίτσιο αρ.24



Το καπρίτσιο αρ.6 είναι μία σπουδή για διπλές νότες με συνεχή εναλλαγή ανάμεσα σε 3<sup>ες</sup>, 4<sup>ες</sup>, 5<sup>ες</sup>, 6<sup>ες</sup>. Επίσης, χρησιμοποιεί τις διπλές νότες και τις συγχορδίες για να εξυπηρετήσει το χαρακτήρα του καπρίτσιου.

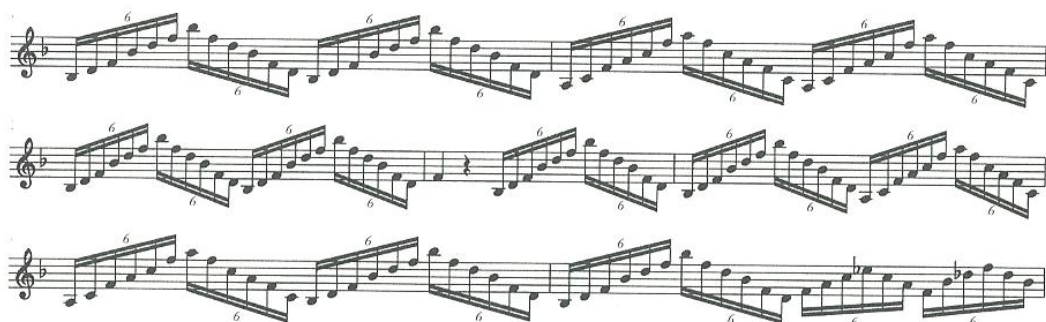
(π.χ. φούγκα, καπρίτσιο 18).



Φυσικά από τεχνικής πλευράς η χρήση των συγχορδιών παρουσιάζει πρόσθετες δυσκολίες που έχουν να κάνουν με τη σωστή τονική απόδοση των διαστημάτων σε συνδυασμό με τις υψηλές θέσεις, τις προεκτάσεις των δακτύλων και το γρήγορο ρυθμό.

Αρπισμός: Η χρήση τους κατέχει μία ιδιαίτερη θέση στο *L'arte del violino*. Στα καπρίτσια εισέρχονται τμηματικά ή αποτελούν το χαρακτήρα ενός ολόκληρου καπρίτσιου (καπρίτσιο αρ.13). Στη δεύτερη περίπτωση η χρήση του αρπέζ αποκτά μια σημαντική δυσκολία καθώς πρέπει να υπάρχει ένας πολύ καλός συντονισμός ανάμεσα στο δεξί και το αριστερό χέρι. Τα καπρίτσια που κάνουν εκτεταμένη χρήση αρπισμών έχουν ως στόχο την εξάσκηση αυτού του ιδιαίτερου μηχανισμού ανάμεσα στο δεξί και στο αριστερό χέρι, με σκοπό μια ομαλή και ομοιόμορφη εκτέλεση που είναι δείγμα βιρτουόζικου παιχνιδιού. Φυσικά, από τη χρήση των αρπισμών δεν λείπουν και όλα τα τεχνικά χαρακτηριστικά που προαναφέρθηκαν (χρήση υψηλών θέσεων, προεκτάσεις δακτύλων).

(Καπρίτσιο αρ.13, μ.1-7)



Τρίλια: στα καπρίτσια, σε αντίθεση με τα κοντσέρτα, η χρήση της τρίλιας δεν είναι συχνή, είναι όμως χαρακτηριστική. Στο 16<sup>ο</sup> καπρίτσιο έχουμε συνδυασμό τρίλιας και προέκτασης. Η τρίλια γίνεται με το τέταρτο δάχτυλο, διαρκεί 28 μέτρα και συνδυάζεται με προέκταση

δακτύλων (μ. 59-87). Στο ίδιο καπρίτσιο έχουμε πάλι τη χρήση της τρίλιας στο τέταρτο δάχτυλο.

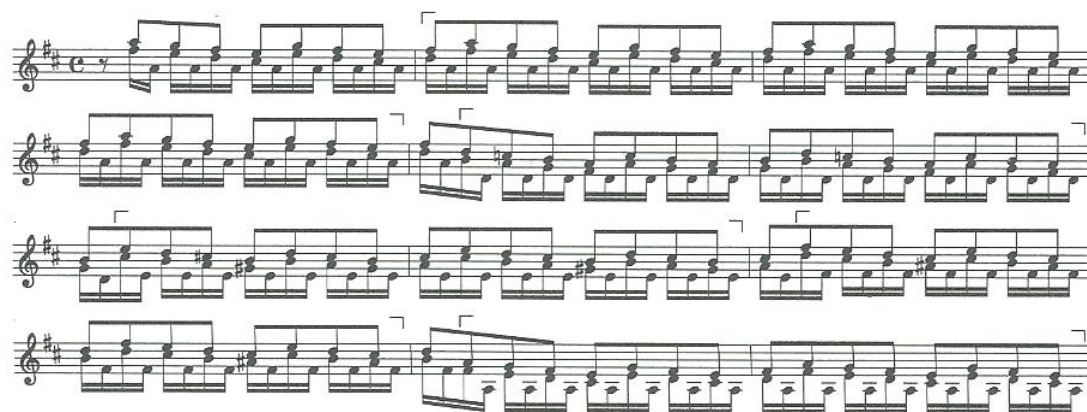
( Καπρίτσιο αρ.6,μ.59-87)



### Νότα ισοκράτη (pedal tone)

Αρκετά είναι τα καπρίτσια όπου έχουμε εκτεταμένη την επαναλαμβανόμενη χρήση μιας νότας που λειτουργεί ως ισοκράτης. Η εκτεταμένη χρήση του ισοκράτη βοηθά στη σωστή τοποθέτηση του χεριού σε συνδυασμό με το σωστό κούρδισμα των συγχορδίων.

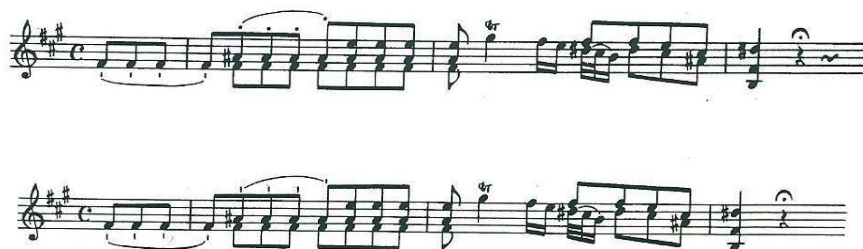
(καπρίτσιο αρ.24)



### **Τεχνική δεξιού χεριού**

Το βασικό συστατικό του *L'arte del violino* είναι η ποικιλία στη διαφορετική χρήση του δοξαριού και το ιδιαίτερο ηχόχρωμα που θέλει να προκαλέσει ο συνθέτης μέσα από αυτή. Η τεχνική του δοξαριού συμβάλλει σημαντικά στην απόδοση της μουσικής έκφρασης του κομματιού. Δυστυχώς στην αυθεντική έκδοση του op.3 οι υποδείξεις για τον τρόπο χρήσης του δοξαριού δεν είναι τόσο σαφείς. Αυτό συμβαίνει για δύο λόγους: από τη μια ο συνθέτης συνήθιζε σε κάθε εκτέλεσή του να κάνει διαφορετική χρήση του δοξαριού και από την άλλη η έκδοση παρουσιάζει κάποια ασυνέπεια στον τρόπο γραφής των τεχνικών του δοξαριού.

(Καπρίτσιο αρ.8,μ. 11-14 και μ.14-17)



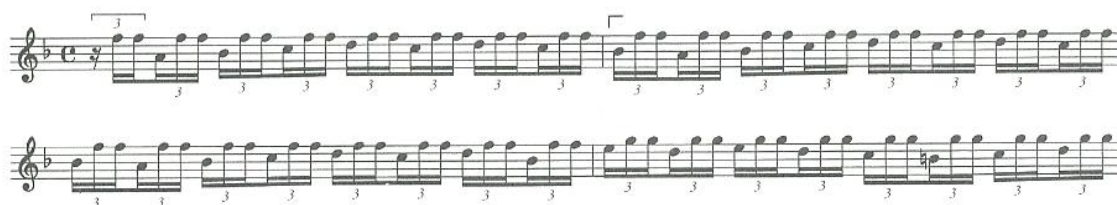
Ανάμεσα στις πιο κοινές τεχνικές δοξαριού που συναντάμε στο *L'arte del violino* είναι το détaché με τις ποικίλες χρήσεις του. Στο détaché κάθε νότα παίζεται χωριστά σε διαφορετικό δοξάρι και αποτελεί τη βασική δοξαριά του βιολιστή. Υπάρχουν καπρίτσια όπου το détaché συνδέεται με υπερπήδηση και αλλαγή χορδών.

(καπρίτσιο αρ.4,μ.1-3)



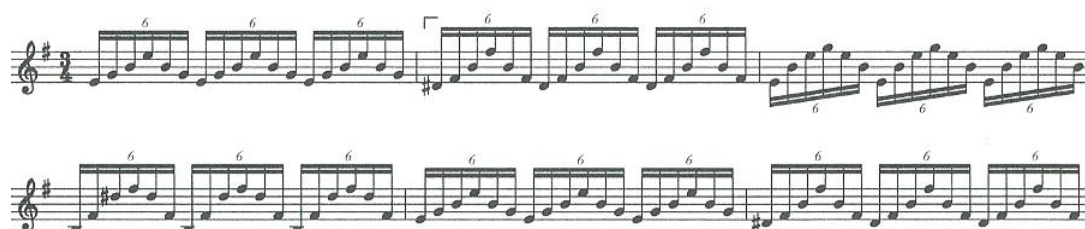
Επίσης υπάρχουν καπρίτσια όπου από τη γρήγορη χρήση του détaché προκύπτει το sautillé. Πρόκειται για μικρή δοξαριά στο μέσο του δοξαριού, το οποίο παίζεται τόσο γρήγορα, ώστε το δοξάρι αναπηδά από μόνο του πάνω στη χορδή κάθε φορά που αλλάζει κατεύθυνση.

(καπρίτσιο αρ.6,μ.1-4)



Υπάρχουν όμως και καπρίτσια στα οποία από τη γρήγορη χρήση του détaché στο μέσο του δοξαριού προκύπτει το spiccato. Σε αυτό το είδος δοξαριάς το δοξάρι ρίχνεται από τον αέρα, αφήνει τη χορδή ύστερα από κάθε νότα, ενώ παράλληλα δίνεται μια ώθηση ξεχωριστά για την κάθε νότα και για αυτό το λόγο υπάρχει και ένα όριο ταχύτητας κάτω από το οποίο το spiccato δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί. Αυτή είναι και η βασική του διαφορά με το sautillé.

(καπρίτσιο αρ.15,μ.1-6)





Αξιοσημείωτος είναι και ο τρόπος με τον οποίο εμφανίζεται το legato, όπου πέρα από την απλή του μορφή -ενωμένες νότες σε ένα δοξάρι- συναντάται με διαφορετικούς συνδυασμούς κάθε φορά για την εκτέλεση των οποίων απαιτείται και άλλη τεχνική. Συναντάμε legato με παράλληλη υπερπήδηση χορδών. Για την σωστή εκτέλεση αυτού του legato πρέπει να δοθεί ιδιαίτερη έμφαση στην ελαστικότητα του καρπού ώστε να μην ακουμπήσει στη μεσαία χορδή.

(καπρίτσιο αρ. 1,μ.150-157)



Μία άλλη χρήση του δοξαριού που συναντάμε είναι legato και détaché μαζί.

(καπρίτσιο αρ.11).



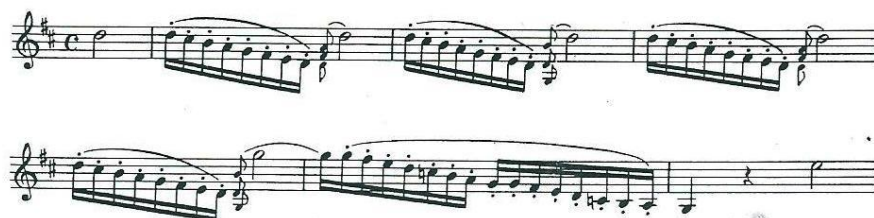
Μία ιδιαίτερη τεχνική του δοξαριού είναι το bariolage, όπου το δοξάρι παίζει εναλλάξ την ίδια νότα σε διαφορετική χορδή (legato ή détaché) με διαφορετικό δαχτυλισμό. Στόχος της χρήσης αυτής της τεχνικής είναι να δοθεί μία ηχητική πολυχρωμία.

(καπρίτσιο αρ.2,μ.1-14).



Το staccato είναι μια δοξαριά που χαρακτηρίζει όλο το op. 3, είναι ένα χαρακτηριστικό στοιχείο της τεχνικής του Locatelli. Πρόκειται για μία γρήγορη διαδοχή από νότες μικρής αξίας με σαφήνεια χωρισμένες η μία από την άλλη και με ξεκάθαρη άρθρωση. Οι νότες παίζονται στο ίδιο δοξάρι χωρίς αυτό να σηκώνεται από τη χορδή. Συναντάμε πάνω από δέκα νότες στο ίδιο δοξάρι.

(καπρίτσιο αρ.2,μ.69-88)



### Συνδυασμός τεχνικής αριστερού και δεξιού χεριού

Όλες οι παραπάνω τεχνικές που τις συναντάμε στα καπρίτσια του op. 3, απαιτούν μία προσεκτική προσέγγιση για τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να επιτευχθούν. Το δεξί και το αριστερό χέρι λειτουργούν σαν συγκοινωνούντα δοχεία, για το λόγο αυτό πολλές φορές για να αποφύγουμε δύσκολες αλλαγές χορδών ανεβαίνουμε σε υψηλή θέση ή κάνουμε προέκταση. Από τον ίδιο το Locatelli υπάρχει ασάφεια για χρήση του δεξιού και του αριστερού χεριού, δεν υπάρχουν ενδείξεις που να δείχνουν ακριβώς τον τρόπο εκτέλεσης μιας τεχνικής. Για το λόγο αυτό ο εκτελεστής πρέπει να έχει υπόψη του πάντα το ηχόχρωμα το οποίο ήθελε ο συνθέτης να επιτύχει μέσω της συγκεκριμένης χρήσης των ιδιαίτερων τεχνικών. Χαρακτηριστικό είναι το καπρίτσιο αρ.23 στο οποίο υπάρχει μόνο η ένδειξη “arpeggio”, που σημαίνει «απλωμένη» συγχορδία όπου οι νότες δεν ακούγονται ταυτόχρονα αλλά η μία μετά την άλλη.

(καπρίτσιο αρ.23,μ.1-8)



Ο τρόπος με τον οποίο πρέπει να παιχθεί απαιτεί έναν πολύ καλό συνδυασμό τεχνικών του αριστερού και δεξιού χεριού (legato, barriolage, υπερπήδηση χορδών, προεκτάσεις, παίξιμο σε πολύ υψηλές θέσεις).

(καπρίτσιο αρ.23,μ.1-8)



#### Κεφάλαιο 4. Αναλύσεις

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί γίνεται η ανάλυση δύο κοντσέρτων, του πρώτου και του ένατου με τα αντίστοιχα καπρίτσια τους. Ύστερα από τη γενική παρουσίαση του έργου που έγινε στο παραπάνω κεφάλαιο και τη διαπίστωση ότι τα δώδεκα κοντσέρτα αποτελούν διακριτικά παραδείγματα του σόλο κοντσέρτου ακολουθώντας τη φόρμα ritornello, χωρίς σημαντικές διαφορές μεταξύ τους, το πρώτο κοντσέρτο επιλέχθηκε για ανάλυση ως αντιπροσωπευτικό δείγμα αυτών. Το ένατο κονσέρτο επιλέχθηκε γιατί παρουσιάζει κάποιες ιδιαιτερότητες στη χρήση της φόρμας ritornello. Όπως ήδη αναφέρθηκε στο κεφάλαιο 3, το πρώτο μέρος του κοντσέρτου έχει περισσότερο τη μορφή του κοντσέρτου γκρόσο. Η επιλογή όμως έγινε κυρίως για τα ιδιαίτερα μορφολογικά χαρακτηριστικά των καπρίτσιων. Το καπρίτσιο του πρώτου μέρους είναι το μοναδικό καπρίτσιο της συλλογής που θεματικά σχετίζεται με το πρώτο μέρος, χρησιμοποιεί δηλαδή ως αρχικό θέμα το θέμα του πρώτου ritornello. Το δεύτερο καπρίτσιο του κοντσέρτου είναι σε μορφή φούγκας. Η χρήση της φούγκας προσδίδει στο καπρίτσιο ένα ιδιαίτερο μελωδικό χαρακτήρα που ξεφεύγει από το χαρακτήρα της «άσκησης-καπρίτσιου».

Στην ανάλυση που ακολουθεί γίνεται μία λεκτική περιγραφή του έργου, με κύρια εστίαση στη μορφολογική δομή, την αρμονία και τη θεματική οργάνωση. Ακολουθείται ιεραρχική περιγραφή της μορφολογικής δομής, ξεκινώντας από τα μεγαλύτερα προς τα μικρότερα τμήματα. Η διαίρεση σε μικρότερα τμήματα γίνεται με βάση τα μορφολογικά κριτήρια, δηλαδή τις πτώσεις. Όσον αφορά τη δομή, επισημαίνονται οι μετατροπές οι οποίες αποτελούν την αρμονική βάση του έργου. Μέσα από τις μετατροπές επιτυγχάνεται μία διακύμανση της αισθητικής έντασης και χαλάρωσης. Αυτή η δομική ένταση έχει άμεση σχέση με τη μορφή του έργου. Μέσα από την ανάλυση γίνεται επίσης περιγραφή της αλληλεπίδρασης του σόλο με την ορχήστρα. Τέλος γίνεται μια αρμονική και μορφολογική περιγραφή των καπρίτσιων, η οποία προκύπτει από την αναγωγική ανάλυσή τους και έχει άμεση σχέση με τη θέση τους στο κοντσέρτο.

Στο παράρτημα υπάρχει σχολιασμένη παρτιτούρα όπου φαίνονται οι φράσεις, τα θέματα και η αρμονική ανάλυση των κοντσέρτων.

## 4.1. Ανάλυση 1<sup>ου</sup> κοντσέρτου

### Μέρος πρώτο

Το πρώτο μέρος αποτελείται από δύο τμήματα και έχει μορφή διμερή. Τα δύο τμήματα όπως συνηθίζεται γενικά στις συνθέσεις της εποχής μπαρόκ έχουν άμεση σχέση μεταξύ τους. Στο πρώτο τμήμα(μ.1-29) γίνεται η έκθεση του θεματικού και μοτιβικού υλικού και ακολουθεί το δεύτερο τμήμα (μ. 30-219) όπου γίνεται η επεξεργασία του. Έτσι το δεύτερο τμήμα είναι η επεξεργασία/ανάπτυξη της ίδιας μοτιβικής και αρμονικής δομής που εκτέθηκε στο πρώτο τμήμα.

#### Τμήμα πρώτο (μ. 1-29)

Το πρώτο τμήμα που αποτελεί το εισαγωγικό ritornello (R1) του κοντσέρτου αποτελείται από τρεις περιόδους:

1<sup>η</sup> περίοδος, Θέμα Α: μ.1-11, αποτελείται από δύο παράλληλες φράσεις με ίδιο μοτιβικό περιεχόμενο, όπου γίνεται η έκθεση του πρώτου θέματος.

2<sup>η</sup> περίοδος, Θέμα Β: μ.12-23, αποτελείται από δύο παράλληλες φράσεις με μεταβατικό χαρακτήρα, όπου γίνεται η έκθεση του δεύτερου θέματος.

3<sup>η</sup> περίοδος, Θέμα Α: μ.24-29, η φράση αυτή έχει καταληκτικό χαρακτήρα, ενώ παράλληλα λειτουργεί ως προετοιμασία για την αρχή του δεύτερου τμήματος.

#### Περίοδος 1η

##### Ritornello 1:

##### Α' φράση, Θέμα Α (μ. 1-6)

Το κοντσέρτο ξεκινά με την εμφάνιση του Α θέματος (μ. 1-6) το οποίο εισάγεται από το σόλο και το πρώτο βιολί. Αποτελείται από τρία μοτίβα: το συγχορδιακό μοτίβο α (μ. 1), και τα μελωδικά μοτίβα β<sub>1</sub> (μ. 2-4) και β<sub>2</sub> (μ. 4-6). Η συνοδεία του θέματος βασίζεται στην ρυθμική-αρμονική συνοδεία των άλλων φωνών. Η φωνή της βιόλας συμπληρώνει αρμονικά το θέμα με την επανάληψη χαρακτηριστικών συνοδευτικών μοτίβων α', α<sub>1</sub>' και β. Το βιολοντσέλο και το μπάσο υποστηρίζουν αρμονικά το θέμα με συγκεκριμένα ρυθμικά στοιχεία. Η εμφάνιση του θέματος γίνεται στην τονική D και καταλήγει στο μ. 6 στη A η οποία έχει σχέση δεσπόζουσας με τη D.

##### Β' φράση, Θέμα Α (μ. 6-11)

Στη συνέχεια (στο μ.6) έχουμε μία παράλληλη φράση με την αρχική όπου η εμφάνιση του θέματος τώρα γίνεται στη A και καταλήγει στο μέτρο 11 στη E η οποία έχει σχέση δεσπόζουσας με τη A. Το θέμα εισάγεται από το δεύτερο βιολί ενώ οι άλλες φωνές συμπληρώνουν ρυθμικά και αρμονικά το θέμα με την επανάληψη των συνοδευτικών μοτίβων α', α<sub>1</sub>' και β, που εδώ εμφανίζονται ταυτόχρονα στη φωνή του πρώτου βιολιού και της βιόλας.

#### Περίοδος 2η

##### Α' φράση Θέμα Β (μ.12-17)

Το Β θέμα εμφανίζεται στη E (δεσπόζουσα της A), έχει μεταβατικό χαρακτήρα και αποτελείται από δύο τμήματα. Το πρώτο τμήμα του Β θέματος (μ. 12-14) αποτελείται από την επανάληψη σε μορφή αλυσίδας ενός μοτίβου β<sub>3</sub> που συγγενεύει μοτιβικά με το μοτίβο β<sub>2</sub> του Α θέματος. Στα μέτρα αυτά γίνεται ιδιαίτερη η χρήση της αρμονικής αλυσίδας τόσο στην εισαγωγή του Β θέματος όσο και στη συνοδεία του (β' βιολί-βιόλα) που εμφανίζονται διαδοχικά σε κάθε φωνή. Το δεύτερο βιολί συμπληρώνει το Β θέμα με

ένα συνοδευτικό μοτίβο  $\beta_{3\alpha}$  που αποτελεί μίμηση του δεύτερου τμήματος του μοτίβου  $\beta_3$  και η βιόλα με ένα άλλο συνοδευτικό μοτίβο  $\beta_{3\beta}$  όπου σε συνδυασμό με τις άλλες φωνές συμπληρώνουν αρμονικά το θέμα. Το δεύτερο τμήμα (μ. 15-17) έχει καταληκτικό χαρακτήρα, οι φωνές κινούνται ανοδικά με συγκοπή για να καταλήξουν σε τέλεια πτώση στην τονική Α στο μέτρο 17.

### **Β' φράση Θέμα Β (μ.17-23)**

Η δεύτερη φράση του Β θέματος είναι παράλληλη με την πρώτη. Όπως ακριβώς στη δεύτερη φράση του Α θέματος έτσι και εδώ ακολουθείται η ίδια διαδικασία επεξεργασίας: μοτιβική, αρμονική και ενορχηστρωτική (ηχοχρωματική). Το θέμα εισάγεται από το δεύτερο βιολί ενώ το σόλο και το πρώτο βιολί συμπληρώνουν το θέμα με μίμηση. Η εμφάνιση του θέματος γίνεται στη Α (δεσπόζουσα της D) και καταλήγει στο μέτρο 23 με τέλεια πτώση στη D.

## **Περίοδος 3η**

### **Καταληκτική φράση Θέμα Α (μ. 24-29)**

Το Α θέμα εμφανίζεται στην τονική D. Εδώ όμως εισάγεται ταυτόχρονα από το πρώτο και δεύτερο βιολί γιατί έχει καταληκτικό χαρακτήρα και προετοιμάζει την είσοδο του σόλο βιολιού. Χαρακτηριστικό της κατάληξης είναι η αλλαγή του αρμονικού ρυθμού. Ενώ στα μέτρα 24-27 έχουμε απλωμένο αρμονικό ρυθμό, στα δύο τελευταία μέτρα (28-29) ο αρμονικός ρυθμός αλλάζει ανά όγδοο.

## **Τμήμα δεύτερο (μ. 30-219)**

Το δεύτερο τμήμα του πρώτου μέρους προκύπτει από την διανθισμένη επανάληψη και την μοτιβική και αρμονική επεξεργασία στοιχείων που εκτέθηκαν στο πρώτο τμήμα. Το μελωδικό περιεχόμενο του δεύτερου τμήματος αποτελείται στα σολιστικά μέρη από τον διανθισμό των μελωδικών μοτίβων του πρώτου τμήματος και στα *tutti* από την επανάληψη του εισαγωγικού *ritornello* (R1) στην ίδια ή σε διαφορετική τονικότητα. Έτσι το S1 ξεκινά με την έκθεση του θέματος, το S2 με την εμφάνιση του θέματος σε ελάσσονα τονικότητα και το S3 με τον διανθισμό ενός νέου μοτίβου γ. Ενώ το R2 είναι επανάληψη του R1 σε άλλη τονικότητα, το δεύτερο τμήμα του R3 είναι ακριβής επανάληψη του R1 και το R4 (coda) σύνοψη του αρχικού μοτίβου του R1.

Το δεύτερο τμήμα αποτελείται από:

Περίοδος 1 (μ. 30-49), αποτελείται από δύο φράσεις: α' φράση solo1 (μ.30-44) και β' φράση *ritornello*2(μ. 44-49).

Περίοδος 2 (μ. 49-65), αποτελείται από δύο φράσεις: α' φράση solo2 (μ. 49-59) και β' φράση *ritornello* 3 (μ. 60-65).

Περίοδος 3 (μ. 65-86), αποτελείται από δύο φράσεις: α' φράση *ritornello* 3 (μ. 65-72) και β' φράση solo 3 (μ.73-86).

Capriccio (μ. 87-213)

Coda (μ. 214-219), αποτελείται από μία φράση, *ritornello* 4.

## **Περίοδος 1(μ.30-49)**

### **Α' φράση**

#### **Θέμα Α(μ. 30-44) Solo 1**

Το δεύτερο τμήμα του α' μέρους ξεκινά με μία φράση στο πρώτο τμήμα της οποίας γίνεται η έκθεση του Α θέματος αυτή τη φορά από το σόλο βιολί στην τονική D(μ.30-35). Στη συνέχεια το δεύτερο τμήμα της φράσης (μ. 35-43) έχει μετατροπικό - καταληκτικό



χαρακτήρα. Στα δύο πρώτα μέτρα (35-37) με την επεξεργασία στοιχείων του β μοτίβου του Α θέματος μέσω της συγκοπής και της αλυσίδας γίνεται η μετάβαση στη Α και στα μέτρα 37-43 με την εμφάνιση του ισοκράτη στη δεσπόζουσα στη φωνή του σόλοβιολιού, ξεκινά η προετοιμασία της τέλειας πτώσης στη Α. Τον κύριο ρόλο έχει το σόλο βιολί, το βιολοντσέλο εμφανίζεται ως σόλο όργανο ή έχει συνοδευτικό χαρακτήρα. Οι άλλες φωνές συμπληρώνουν την αρμονία λιτά με δίφωνη αντίστιξη με ρυθμική συνοδεία ογδών. Δεν υπάρχει σαφές αρμονικό μπάσο. Στο μέτρο 43 έχουμε αλληλοεπικάλυψη, δηλαδή γίνεται η πτώση στη Α της πρώτης φράσης ενώ ταυτόχρονα έχουμε και την αρχή της Β' φράσης.

### **Β' φράση**

#### **Θέμα Α(μ. 44-49)Ritornello 2**

Εμφάνιση του αρχικού θέματος στη Α (σχέση δεσπόζουσας με τη D) ακριβώς όπως στην αρχή(μ.1-6). Το tutti αυτό αποτελεί συνδυαστικό κρίκο ανάμεσα στο πρώτο και το δεύτερο σόλο. Η φράση καταλήγει με μισή πτώση στη Ε(δεσπόζουσα της Α).

### **Περίοδος 2(μ.49-65)**

#### **Α' φράση**

#### **Θέμα Α (μ. 49-59)Solo 2**

Το θέμα στο δεύτερο σόλο εμφανίζεται με μια μικρή διαστηματική αλλαγή ανάμεσα στο μοτίβο α και στο μοτίβο β. Το διάστημα της έκτης μικρής μετατρέπεται σε διάστημα τρίτης μικρής που μας οδηγεί σε ελάσσονα τονικότητα. Στο πρώτο τμήμα της φράσης (μ. 49-54) έχουμε την εμφάνιση μοτιβικών στοιχείων του Α θέματος ενώ στο δεύτερο τμήμα (μ.54-59) εμφανίζεται ένα διαφορετικό μοτίβο γ το οποίο μέσα από συνεχείς αλυσίδες προετοιμάζει την πτώση της φράσης στη φα δίεση ελάσσονα στο μέτρο 59. Στα μ. 57-58 έχουμε μια ανοδική πορεία με νότες ποικιλματικές προς τη f#.

#### **Β' φράση**

#### **Θέμα Β(μ. 60-65)Ritornello 3**

Το tutti αυτό αποτελεί καταληκτικό τμήμα της προηγούμενης φράσης. Εδώ έχουμε την εμφάνιση ενός δεύτερου θέματος Β<sub>2</sub>(διαφορετικού από το Β θέμα του πρώτου τμήματος),το οποίο αποτελείται από μοτιβικά στοιχεία του μοτίβου γ και του μοτίβου β. Το Β<sub>2</sub> θέμα εισάγεται από το πρώτο βιολί και γίνεται μίμηση του θέματος μια πέμπτη κάτω από το δεύτερο βιολί. Ακολουθούν δύο μέτρα με στοιχεία του μοτίβου γ που οδηγούν σε τέλεια πτώση στη f#.

### **Περίοδος 3(μ.65-85)**

#### **Α' φράση**

#### **Θέμα Α(μ. 65-72)Ritornello 3**

Εμφάνιση του αρχικού θέματος Α στην αρχική τονικότητα D. Η επεξεργασία του θέματος γίνεται με τον ίδιο τρόπο που έγινε στην αρχή(μ. 1-6) με μόνη διαφορά την επέκταση της φράσης στο τέλος με την προσθήκη δύο μέτρων(μ. 71-72) με τη χρήση αρμονικής αλυσίδας για να γίνει η πτώση στην τονική(D).

#### **Β' φράση**

#### **Θέμα Β (μ. 73-86)Solo 3**

Το τελευταίο σόλο πριν την καντέντσα ξεκινά με μία αρμονική αλυσίδα τεσσάρων μέτρων (μ. 73-76)με συνοδεία χρωματικής ανόδου(παρενθετικές δεσπόζουσες) που καταλήγει στηνΑ (δεσπόζουσα της D). Ακολουθεί η επανάληψη δύο μέτρων στη τονική και στη δεσπόζουσα και στο μέτρο 79 ξεκινά μία διατονική κάθοδος που καταλήγει στην

δεσπόζουσα, η οποία μαζί με τον ισοκράτη που ακολουθεί προετοιμάζει την καντέντσα. Σ' αυτό το τμήμα έχουμε επεξεργασία στοιχείων του μοτίβου γ .

**Capriccio (μ. 87-213)** (βλ.π.)

**Coda (μ. 214-219) Ritornello 4**

Τα τελευταία έξι μέτρα αποτελούν την coda του πρώτου μέρους στην τονική (D), η οποία είναι ακριβής επανάληψη της καταληκτικής φράσης του α τμήματος(μ.24-29). Στην coda έχουμε την επανάληψη του βασικού υλικού του Α θέματος (συγχορδιακό μοτίβο α και το μελωδικό μοτίβο β) όπου εδώ έχει καταληκτικό χαρακτήρα.

### Μορφολογική δομή πρώτου μέρους

Τμήμα I: μέτρα 1-29					
Μορφολογικά τμήματα	Ritornello 1				
	1-11		12-23		24-29
	1 - 6	6 - 11	12 - 17	18 - 23	24 - 29
Θεματική δομή φράσεων	A	A	B	B	A
Μοτιβική δομή φράσεων	$\alpha + \beta_1, \beta_2$	$\alpha + \beta_1, \beta_2$	$\beta_3$	$\beta_3$	$\alpha + \beta_1$
Τονικοί χώροι	D	A	A	D	D
Πτώσεις	I - V	V	I - V	V - I	I V-I

Τμήμα II: μέτρα 30-219					
	Solo1 Ritornello2	Solo2 Ritornello3	Ritornello3 Solo3	Capriccio	Ritornello4 Coda
Μορφολογικά τμήματα	30-49 30-44 44- 49	49-65 49-59 60-65	65-86 65-72 73-86	87-213	214-219
Μοτιβική δομή Φράσεων	$\alpha + \beta_1 + \beta_2$	$\alpha + \beta_1 + \gamma$ $\gamma + \alpha_1'$	$\alpha + \beta_1 + \beta_2$ $\gamma$		$\alpha$
Θεματική δομή Φράσεων	A A	A B	A B	A	A
Τονικοί χώροι	D A A	f#	D	D	D
Πτώσεις	V-I V	V-I V-I	VI I V	V	I V-I

## Μέρος δεύτερο

Το δεύτερο μέρος είναι ένα Largo σε Β $\flat$ . Πρόκειται για ένα εκτεταμένο δεύτερο μέρος, αργό που έχει το χαρακτήρα του ιντερλούδιου<sup>47</sup> χαρακτήρας που συνήθως είχαν τα μεσαία μέρη των κοντσέρτων της εποχής. Ακολουθεί τη φόρμα ritornello, αποτελείται δηλαδή από τρία ritornelli και ανάμεσά τους δύο soli. Το αρχικό ritornello έχει εισαγωγικό χαρακτήρα, το δεύτερο ritornello έχει συνδεδειγμένο χαρακτήρα και το τρίτο ritornello καταληκτικό. Η ανάπτυξη και η επεξεργασία γίνεται στο πρώτο και δεύτερο solo. Σε όλο το μέρος κυριαρχεί ένα χαρακτηριστικό μοτίβο ογδών, του οποίου η επανάληψη αποτελεί και το θέμα που κυριαρχεί σε όλο το δεύτερο μέρος. Η μορφή του είναι διμερής και αποτελείται από δύο τμήματα. Στο πρώτο τμήμα (μ. 1-20) γίνεται η έκθεση του αρμονικού και μοτιβικού υλικού. Το δεύτερο τμήμα (μ. 20-75) ξεκινά με το S1, το οποίο αποτελεί διανθισμό του μοτίβου του R1 καθώς έχει τον ίδιο αρμονικό σκελετό.

1<sup>ο</sup> τμήμα (μ. 1-20)

1<sup>η</sup> περίοδος(μ.1-20):αποτελείται από δύο φράσεις: φράση α' (μ. 1-11) και φράση β'(μ.11-20)

2<sup>ο</sup> τμήμα (μ. 20 -78)

1<sup>η</sup> περίοδος(μ.20-65): αποτελείται από τέσσερις φράσεις: φράση α' (μ. 20-35), φράση β' (μ. 35-39), φράση γ' (μ. 40-55), φράση δ' (μ. 56-65)

2<sup>η</sup> περίοδος (μ. 65-78):αποτελείται από δύο φράσεις: φράση α' (μ. 65-75) και φράση β' (μ. 76-78).

### Περίοδος 1<sup>η</sup>

#### **Ritornello 1**

##### **A Φράση, θέμα A (μ. 1-11)**

Στην πρώτη φράση το θέμα εισάγεται από το πρώτο και δεύτερο βιολί. Η φράση ξεκινά στη Β $\flat$  και σχηματίζεται από την επανάληψη του ίδιου ρυθμικού και αρμονικού μοτίβου. Ακολουθείται ένας σταθερός αρμονικός ρυθμός όπου κάθε μέτρο αντιστοιχεί σε μία συγχορδία και ανά δίμετρο έχουμε την επανάληψη ενός αρμονικού μοτίβου δεσπόζουσας- τονικής. Στο μέτρο 11 η φράση καταλήγει στην τονική Β $\flat$ .

##### **B Φράση, θέμα A (μ. 11-20)**

Η δεύτερη φράση σχηματίζεται από την επανάληψη του πρώτου τμήματος του μοτίβου όπου μέσα από ηχοχρωματικές εναλλαγές προετοιμάζει την τέλεια πτώση του πρώτου tutti. Στο μέτρο 20 η συγχορδία της τονικής (Β $\flat$ ) αποτελεί κατάληξη για το πρώτο tutti και αρχή για το πρώτο σόλο που ακολουθεί.

---

<sup>47</sup> (βλ. υπ.30)

## **Τμήμα 2<sup>ο</sup>**

### **Περίοδος 1<sup>η</sup>**

#### **Solo 1**

##### **A Φράση, θέμα A (μ. 20-35)**

Στο μέτρο 20 ξεκινά το σόλο βιολί. Έχουμε ένα ρυθμικό διανθισμό του αρχικού μοτίβου στο δεύτερο τμήμα του το οποίο κυριαρχεί σε όλο το μέρος (μοτίβο α'). Τα μέτρα 20-29 είναι παράλληλη φράση του R1 (μ.1-11), ακολουθούν τον ίδιο αρμονικό ρυθμό μέσα από έναν διανθισμό αρχικά της κατάληξης του μοτίβου α (μ.20-23) και στη συνέχεια έχουμε διανθισμό και στο πρώτο τμήμα του μοτίβου α (μ.24-29). Από το μέτρο 24 μέσα από τη χρήση αλυσίδων και παρενθετικών δεσποζουσών ανά δίμετρο, οδηγούμαστε με μία διατονική άνοδο στη F και στα μ. 34-35 γίνεται η τέλεια πτώση στη F. Στο μέτρο 35 έχουμε αλληλοεπικάλυψη, η τέλεια πτώση στη F της προηγούμενης φράσης συμπίπτει με την αρχή της επόμενης φράσης.

#### **Ritornello 2**

##### **B Φράση, θέμα A (μ. 35-39)**

Το δεύτερο ritornello αποτελεί τη δεύτερη φράση της περιόδου. Πρόκειται για ένα μικρό ritornello πέντε μέτρων με το θέμα στη F, το οποίο λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος ανάμεσα στα δύο soli. Μπορούμε να πούμε ότι έχει καταληκτικό χαρακτήρα για το solo 1 και λειτουργεί ως μεταβατική γέφυρα για το solo 2.

#### **Solo 2**

##### **Γ Φράση, θέμα B (μ. 40-55)**

Η τρίτη φράση της περιόδου ξεκινά με το δεύτερο σόλο, το οποίο είναι πιο εκτεταμένο από το πρώτο. Η φράση ξεκινά στη Βεισάγοντας ένα Β θέμα το οποίο αποτελείται από το μοτίβο α του αρχικού θέματος και από το μοτίβο α' που είναι ο διανθισμός της κατάληξης του αρχικού μοτίβου. Η φράση εξελίσσεται μέσα από αρμονικές αλυσίδες (μ. 40-42, 43-45) και επαναλήψεις μέτρων (μ. 50-52,53-54) στην δεσπόζουσα που λειτουργεί ως ισοκράτης.

#### **Solo 2**

##### **Δ Φράση, θέμα B (μ. 56-65)**

Στο μέτρο 56 ξεκινά μία μελωδική άνοδος στη Β<sup>b</sup>, με τη χρήση του χαρακτηριστικού ρυθμικού μοτίβου α' που εμφανίστηκε στο σόλο 1 που οδηγεί στην προετοιμασία της τέλει πτώσης στην Β<sup>b</sup> και στο κλείσιμο της φράσης.

### **Περίοδος 2<sup>η</sup>**

#### **Ritornello 3**

##### **A Φράση, θέμα A (μ. 65-75)**

Το τελικό ritornello έχει καταληκτικό χαρακτήρα. Το πρώτο τμήμα του είναι το ίδιο με το αρχικό και στη συνέχεια γίνεται τέλεια πτώση στη Β<sup>b</sup> στο μ.75.

##### **B Φράση, (μ. 76-78)**

Τα επόμενα μέτρα 76-78 είναι μία γέφυρα από τη g στη D, που μας προετοιμάζουν για το επόμενο μέρος.

### Μορφολογική δομή δεύτερου μέρους

	Τμήμα 1 <sup>ο</sup> 1-20		Τμήμα 2 <sup>ο</sup> 20-78				
	Ritornello1		Solo1	Ritornello2	Solo 2		Ritornello 3
Μορφολογικά τμήματα	1-20 1-11 11-20		20 - 35	20-65 35-39	40-55	56-65	65-78 65-75 75-78
Θεματική δομή φράσεων	A		A	A	B	B	A
Μοτιβική δομή φράσεων	A		α - α'	α	α-α'	α'	A
Τονικοί χώροι	B $\flat$	B $\flat$	B $\flat$	F	B $\flat$	B $\flat$	B $\flat$ g D
Πτώσεις	I	I	I-V I	I	I-V	I - I	I-I VII-I-V I

#### Μέρος τρίτο

Το τρίτο μέρος είναι ένα allegro που έχει το χαρακτήρα της toccata. Αποτελείται από τέσσερα ritornelli και τρία ενδιάμεσα soli. Στο πρώτο ritornello γίνεται η έκθεση του θέματος A και έχει εισαγωγικό χαρακτήρα, το δεύτερο είναι επανάληψη του πρώτου στη δεσπόζουσα, το τρίτο είναι απλά ένα tutti με χαρακτήρα συνδεδετικό και το τέταρτο ritornello έχει καταληκτικό χαρακτήρα. Στα soli που μεσολαβούν στο πρώτο γίνεται η έκθεση του δεύτερου θέματος, στο δεύτερο solo η έκθεση του δεύτερου θέματος σε διαφορετική τονικότητα ενώ στο τρίτο solo έχουμε ένα τρίτο θέμα. Το μέρος αυτό έχει διαφορετική μορφολογική δομή από τα δύο προηγούμενα μέρη. Έχει περισσότερο κυκλικό χαρακτήρα, μορφή rondo καθώς έχουμε την εμφάνιση ενός θέματος A στα ritornelli και ενός θέματος B στα soli. Η μοτιβική και η αρμονική επεξεργασία ανάμεσα στα ritornelli και στα soli είναι διαφορετική.

Περίοδος 1<sup>η</sup> (μ. 1-40): αποτελείται από τρεις φράσεις: α' φράση (μ. 1-10), β' φράση (μ. 10-22), γ' φράση (μ. 23-40).

Περίοδος 2<sup>η</sup> (μ. 41-64): αποτελείται από τρεις φράσεις: α' φράση (μ. 41-51), β' φράση (μ. 51-58), γ' φράση (μ. 58-64).

Περίοδος 3<sup>η</sup> (μ. 64-82): αποτελείται από δύο φράσεις: α' φράση (μ. 64-72), β' φράση (μ. 73-82)

Περίοδος 4<sup>η</sup> (μ. 83-248): αποτελείται από τέσσερις φράσεις και την coda: α' φράση (μ. 83-122), β' φράση (μ. 99-106), γ' φράση (μ. 107-122), δ' φράση (μ. 122-134) και coda (μ. 233-248).

## **Περίοδος 1<sup>η</sup>**

### **Ritornello 1**

#### **A Φράση, θέμα Α (μ. 1-10)**

Εισαγωγή του θέματος στη D. Το θέμα προκύπτει από δύο μοτίβα, το πρώτο (μ. 1-3) μοτίβο α έχει εισαγωγικό χαρακτήρα (θα μπορούσαμε να το αντιστοιχίσουμε με τον εισαγωγικό χαρακτήρα που είχε το μοτίβο α στο πρώτο μέρος) και ένα μοτίβο β, η επανάληψη του οποίου συμπληρώνει το θέμα το οποίο καταλήγει στο μέτρο 10 στη δεσπόζουσα. Στην έκθεση του Α θέματος στο πρώτο tutti το σόλο βιολί συνοδεύει το θέμα με την επανάληψη δύο αρπισμάτων (τονική-υποδεσπόζουσα).

#### **B φράση, θέμα Α (μ. 10-22)**

Η φράση αυτή είναι παράλληλη με την πρώτη φράση, το θέμα εμφανίζεται στη Α (δεσπόζουσα της D). Στο μέτρο 18 το θέμα καταλήγει στη δεσπόζουσα της Α. Τα μέτρα που ακολουθούν από το μ. 19 μέχρι το μ. 22 έχουν καταληκτικό χαρακτήρα και οδηγούν στη πτώση στο μέτρο 22 στη τονική (Α). Το πρώτο και το δεύτερο βιολί επαναλαμβάνουν το μοτίβο β ενώ το σόλο βιολί συνοδεύει αρμονικά το θέμα με τους αρπισμούς των συγχορδιών.

#### **Γ φράση, θέμα Α (μ. 23-40)**

Στο μέτρο 23 έχουμε παράλληλη χρήση του μοτίβου α (κανόνας ανάμεσα στο πρώτο και δεύτερο βιολί) και του μοτίβου β (μέρος βιόλας) που λειτουργεί ως αντίθεμα στο μοτίβο α, όπου με τη χρήση μετατροπικών αλυσίδων καταλήγουμε στο μέτρο 30 στην δεσπόζουσα της D, δημιουργώντας μια ιδιαίτερη ένταση. Τα μέτρα που ακολουθούν (μ. 33-40) έχουν πτωτικό-καταληκτικό χαρακτήρα, είναι μια συνεχής επανάληψη της τέλει πτώσης στη D.

## **Περίοδος 2<sup>η</sup> (μ. 41-64)**

### **Solo 1**

#### **A Φράση, θέμα Β (μ. 41-51)**

Το Solo 1 αποτελείται από συμμετρικές τετράμετρες φράσεις. Η πρώτη τετράμετρη φράση ξεκινάει την έκθεση του δεύτερου θέματος στην τονική (D) (μ. 41-44). Το Β θέμα αποτελείται από την επανάληψη ενός μοτίβου γ. Ακολουθεί η δεύτερη τετράμετρη φράση με προέκταση δύο μέτρων (μ.45-51). Η φράση αυτή έχει μετατροπικό χαρακτήρα, οδηγούμαστε στη Α μέσα από την διαστηματική και ποικιλματική επεξεργασία του μοτίβου γ.

#### **B Φράση, θέμα Β (μ. 51-58)**

Στα μέτρα 51-58 έχουμε την επανάληψη δύο τετράμετρων με μία διαφορετική δεξιότεχνική επεξεργασία με εναλλαγές δεσπόζουσας και τονικής. Τα μέτρα αυτά έχουν πτωτικό χαρακτήρα, η φράση καταλήγει στη δεσπόζουσα με ατελή πτώση και προετοιμάζει την επόμενη είσοδο του θέματος.

#### **Γ Φράση, θέμα Β (μ. 59-64)**

Το Solo 1 κλείνει με την εμφάνιση του Β θέματος στην τονική (Α) (μ.59-64). Στο μέτρο 64 έχουμε αλληλοεπικάλυψη, η καταληκτική συγχορδία της πτώσης του Solo 1 αποτελεί και

την αρχή του επόμενου tutti. Η φράση αυτή μας προετοιμάζει για την επόμενη είσοδο του θέματος Α αυτή τη φορά στη Α.

### **Περίοδος 3<sup>η</sup> (μ. 64-82)**

#### **Ritornello 2**

##### **Α Φράση, θέμα Α (μ. 64-72)**

Εμφάνιση του αρχικού Α θέματος στην λα μείζονα και πτώση στη δεσπόζουσα της Α (Ε) μ. 64-72. Το πρώτο τμήμα της αρχικής φράσης του δεύτερου ritornello (μ. 64-72) είναι παράλληλο με το πρώτο τμήμα της αρχικής φράσης του πρώτου ritornello (μ.1-9).

##### **Β Φράση, θέμα Α (μ. 73-82)**

Στα μέτρα 73-78 έχουμε κάθετη εμφάνιση του μοτίβου α και του μοτίβου β, το μοτίβο β λειτουργεί ως αντίθεμα στο μοτίβο α, καθώς επίσης και μια σειρά από αλυσίδες με παρενθετικές δεσπόζουσες οι οποίες θα μας οδηγήσουν στο μέτρο 78 στη f#. Τα μέτρα 79-82 έχουν πτωτικό χαρακτήρα, τέλεια πτώση στη φα δίεση ελάσσονα. Το σόλο βιολί έχει τον ίδιο ρόλο που είχε και στο αρχικό tutti (αρμονική συνοδεία του θέματος).

### **Περίοδος 4<sup>η</sup> (μ. 83-134)**

#### **Solo 2**

##### **Α Φράση, θέμα Β (μ. 83-98)**

Το Solo 2 έχει την ίδια δομή με το Solo 1. Αποτελείται από τέσσερις τετράμετρες φράσεις. Ξεκινά με την έκθεση του δεύτερου θέματος (μ. 83-86) αυτή τη φορά σε άλλη τονικότητα (f#), στη συνέχεια στο επόμενο τετράμετρο (μ. 87-90) επαναλαμβάνεται το θέμα στη Α. Ακολουθεί ένα μεταβατικό τετράμετρο με έντονο το στοιχείο της συγκοπής (μ. 91-94) για να συνεχίσουμε με τα τέσσερα τελευταία μέτρα της φράσης (μ. 95-98) στη Α, όπου έχουμε ταυτόχρονη εμφάνιση του μοτίβου β και του μοτίβου γ. Το δεύτερο σόλο τελειώνει με τέλεια πτώση στη Α η οποία λειτουργεί ως δεσπόζουσα στη D (μ. 98).

#### **Ritornello 3**

##### **Β Φράση, θέμα Α (μ. 99-106)**

Ακολουθεί ένα ενδιάμεσο tutti στη D (μ. 99-106) το οποίο έχει συνδετικό χαρακτήρα ανάμεσα στο δεύτερο και στο τρίτο σόλο που ακολουθεί. Εμφανίζονται εναλλαγές ανάμεσα σε αρπίσματα της τονικής και της δεσπόζουσας.

#### **Solo 3**

##### **Γ Φράση, θέμα Γ (μ. 107-122)**

Το τρίτο σόλο (μ.107-122) είναι διαφορετικό από τα άλλα δύο. Πρόκειται για ένα ενδιάμεσο μέρος με διαφορετικά ρυθμικά-μελωδικά μοτίβα τα οποία μέσα από αλυσίδες, επαναλήψεις και μία διατονική άνοδο και κάθοδο στη D προετοιμάζουν το τελευταίο ritornello. Το χαρακτηριστικό αυτού του μέρους είναι η ηχητική αντίθεση που δημιουργείται από τη χρήση της πιο ψηλής περιοχής του βιολιού και της λιτής συνοδείας της ορχήστρας.

## Ritornello 4

### Δ Φράση, θέμα Α (μ. 122-134)

Στο τελευταίο tutti κυριαρχεί το μοτίβο β του Α θέματος είναι στην τονική, έχει πτωτικό χαρακτήρα, προετοιμάζει την καντέντσα.

### Capriccio (μ. 135-232)

## Ritornello 5

### Coda (μ. 233-248)

Το καταληκτικό tutti του κοντσέρτου αποτελεί και την coda. Εδώ εμφανίζεται ταυτόχρονα το μοτίβο β του Α θέματος κανονικά στη φωνή του τσέλου και του μπάσου και αντεστραμμένο στις πάνω φωνές, ενώ το σόλο βιολί συμπληρώνει με τη συνοδεία αρπισμάτων όπως και στην αρχή.

### Μορφολογική δομή τρίτου μέρους

Μορφολογικά τμήματα	Ritornello 1 1-40					
	1- 10		10-22		23-40	
	1-3	4-10	10-12	13-22	23-32	33-40
Μοτιβική δομή	α	β	α	β	α+β	α
Θεματική δομή	Α		Α		Α	
Τονικοί χώροι	D		Α		Α	D
Πτώσεις	I	V D I A	I	V I	IV A V G/A/b/D	I D

	Solo 1	Ritornello 2	Solo 2	Ritornello 3	Solo 3	Ritornello 4	Capriccio	Coda
Μορφολογικά τμήματα	41-64 41-51 51-58 58-64	64-82 64-72   73-82	83-98	83-134 99-106 107-122		122-134	134-232	233-248
Θεματική δομή	B	A	B	A	Γ	A		A
Μοτιβική δομή	Γ	α, β   α+β	γ, γ+β	αρπές	δ	α		α+β
Τονικοί χώροι	D A   A   A	A f#	f# A	D	D	D		D
Πτώσεις	I IV I	I V   I	I I V	V	I	I		I I

#### 4.1.1.Ανάλυση πρώτου καπρίτσιου

Το πρώτο καπρίτσιο ανήκει στο πρώτο κοντσέρτο, τέλος πρώτου μέρους (μέτρο 87). Τονικά κινείται στο χώρο της Α, δηλαδή στη δεσπόζουσα της D τονικότητας του πρώτου μέρους. Έχοντας ως οδηγό τη ρυθμική δομή του καπρίτσιου που εξυπηρετεί την βιολιστική τεχνική και είναι άμεσα συνδεδεμένη με την αρμονική δομή του κομματιού. Μορφολογικά έτσι όπως προκύπτει από την αναγωγική ανάλυση, μπορούμε να χωρίσουμε το καπρίτσιο σε τρία τμήματα. Κυριαρχεί η συνεχής χρήση των τριακοστών δευτέρων και στο τελικό τμήμα των δεκάτων έκτων.



### 1<sup>ο</sup> τμήμα: μ.87-100

Το πρώτο τμήμα ξεκινά με ένα ισοκράτη στη δεσπόζουσα Α. Μέσα από ένα συνεχόμενο ρυθμο μελωδικό μοτίβο τριακοστών δευτέρων σε τετραμερή ρυθμό, έχουμε εναλλαγή συγχορδιών αρχικά κάθε δύο μέτρα σε ανιούσα μορφή και στη συνέχεια ανά μέτρο, σε κατιούσα, για να καταλήξουμε στο μέτρο 100 στην αρχική συγχορδία.

I. τμήμα μ.87- 100



### 2<sup>ο</sup> τμήμα: μ 101 - 159

Το δεύτερο τμήμα είναι το πιο εκτενές. Ενώ το ρυθμικό σχήμα παραμένει το ίδιο η αλλαγή μέτρου από 4/4 σε 3/8 αλλάζει τον τονισμό, δίνει άλλο χαρακτήρα. Στο τμήμα αυτό η αρμονική ανάπτυξη στηρίζεται στην εναλλαγή της δεσπόζουσας και της τονικής, όπου με τη μορφή της αρμονικής αλυσίδας περνά από διάφορες τονικότητες (D,G,E,A,f#, B,c#,D). Το τμήμα κλείνει με έναν ισοκράτη στη δεσπόζουσα σε ανιούσα και κατιούσα μορφή, μ.143-159. Στα μέτρα 141-142 η εμφάνιση των δεκάτων έκτων σε συνδυασμό με την διαφορετική χρήση του δοξαριού λειτουργεί ως συνδυασμός ανάμεσα στις δύο αρμονικές τεχνικές, την εναλλαγή V-I και τον ισοκράτη.

II. Τμήμα μ.101-159

### 3<sup>ο</sup> τμήμα: μ. 160 - 213

Το τρίτο τμήμα ενώ είναι στον ίδιο μέτρο με το δεύτερο (3/8), διαφέρει στον χαρακτήρα εξαιτίας της αλλαγής του ρυθμικού μοτίβου (δέκατα έκτα). Κυριαρχεί η χρήση των



που προηγήθηκε (μ.167-170 και μ. 170-174) η δεύτερη με μία επέκταση πτωτικού χαρακτήρα.

2η φράση  
μ.(164-167)

μ.(167-170)

V \_\_\_\_\_ I \_\_\_\_\_ V \_\_\_\_\_ I / V \_\_\_\_\_ I \_\_\_\_\_ V \_\_\_\_\_ I

μ.(170-174)

V<sub>7</sub> IV V<sub>7</sub> IV V I V

Το πρώτο τμήμα του καπρίτσιου κλείνει με μία οκτάμετρη φράση όπου στα πρώτα τέσσερα μέτρα (174-181) έχουμε την επανάληψη της IVης και Vης βαθμίδας της A και στα επόμενα τέσσερα μέτρα (178-181) την επανάληψη σε μορφή αρπάζ μιας σειράς ίδιων συγχορδιών, V-Io-V-VI.

3η φράση  
μ.(174-177)

μ.(178-181)

IV \_\_\_\_\_ V \_\_\_\_\_ V \_\_\_\_\_

### Τμήμα 2<sup>ο</sup>: μ. 182-197

Το δεύτερο τμήμα είναι το πιο μικρό σε έκταση, είναι σε μέτρο 3/4, ξεκινά στον τονικό χώρο της E (δεσπόζουσα της A) και έχουμε την επεξεργασία δύο χαρακτηριστικών μοτίβων, αποτελείται από τέσσερις τετράμετρες φράσεις. Το πρώτο τετράμετρο είναι στη A με εναλλαγές ανάμεσα στη δεσπόζουσα και στην τονική, το δεύτερο στη D με τις ίδιες εναλλαγές, το τρίτο τετράμετρο είναι στη D με εναλλαγές στη πρώτη και τέταρτη βαθμίδα. Το τέταρτο τετράμετρο είναι ένας ισοκράτης στη τονική A. Το ρυθμικό μοτίβο εμφανίζεται λίγο διαφορετικό.

2ο τμήμα

μ.182 - 197

V-I V-I V - I / I-V- I - V - I-IV-I- IV I - V - IV-V- I- V-IV-V-I V-IV

A D

### Τμήμα 3<sup>ο</sup>: μ. 198-231

Το τρίτο τμήμα σε μέτρο 4/4 του καπρίτσιου ξεκινά με μία πτώση στον τονικό χώρο της Α και στη συνέχεια στη D (μ.198-202). Ακολουθούν δύο τετράμετρες και μία οκτάμετρη φράση στον τονικό χώρο της D με την επανάληψη του ίδιου ρυθμομελωδικού μοτίβου. Το καπρίτσιο κλείνει με τρεις φράσεις όπου η κάθε μία αποτελείται από τον αρπισμό των βασικών συγχορδιών V-I-IV-V-V7-I δίνοντας έτσι και το χαρακτήρα της πτώσης.

3ο τμήμα  
μ. (198 - 231)

μ.198 - 202

VA \_\_\_\_\_ (V) V / ID V7 I

μ. 202 - 221

I - IV - I - IV - | D - V - D - V || V - I - V - I - IV

μ. 222 - 232

V - D - V I - V - I IV - I - IV - V - V7

## 4.2. Ανάλυση ένατου κοντσέρτου

Το πρώτο μέρος του ένατου κοντσέρτου έχει διαφορετική μορφή από όλα τα υπόλοιπα κοντσέρτα της συλλογής. Μπορούμε να πούμε ότι είναι χαρακτηριστική η επιρροή του συνθέτη από τον Corelli καθώς χρησιμοποιεί την αντίληψη του concerto grosso ενώ παράλληλα ακολουθεί τη φόρμα ritornello. Στο πρώτο και στο δεύτερο ritornello έχουμε εναλλαγές ανάμεσα σε solo φωνές (δύο βιολιά και τσέλο) και tutti. Το πρώτο μέρος έχει διμερή μορφή, αποτελείται από δύο τμήματα, όπου στο πρώτο τμήμα γίνεται η έκθεση του θεματικού υλικού και το δεύτερο τμήμα αποτελεί μοτιβική και αρμονική επεξεργασία του πρώτου.

### Πρώτο μέρος

1<sup>ο</sup> τμήμα: μ. 1-28

2<sup>ο</sup> τμήμα: μ. 28-156

Το πρώτο τμήμα είναι το εισαγωγικό ritornello (R1). Ο εισαγωγικός χαρακτήρας του γίνεται ακόμη πιο έντονος καθώς έχει τη δομή του concerto grosso. Αποτελείται από δύο περιόδους:

1<sup>η</sup> περίοδος, Θέμα Α, μ. 1-14: αποτελείται από δύο παράλληλες φράσεις όπου γίνεται η έκθεση του Α θέματος.

2<sup>η</sup> περίοδος, Θέμα Α', μ.15-28: Η περίοδος αυτή αποτελείται από ανόμοιες μικρές φράσεις οι οποίες επαναλαμβάνονται και από συνεχείς εναλλαγές tutti-solo.

### 1<sup>ο</sup> τμήμα: μ. 1-28

#### Περίοδος 1<sup>η</sup>

##### **Ritornello 1**

**Α φράση, Θέμα Α (μ.1-6).** Το κοντσέρτο ξεκινά με τρεις συγχορδίες τονική-δεσπόζουσα-τονική, με τις οποίες ισχυροποιείται η G ενώ παράλληλα λειτουργούν και ως εισαγωγή για την είσοδο του θέματος στο δεύτερο μέτρο. Στο δεύτερο μέτρο η εισαγωγή του θέματος γίνεται από τις σόλο φωνές (δύο βιολιά και τσέλο). Οι φωνές των βιολιών κινούνται σε διάστημα τρίτης ενώ η φωνή του τσέλου έχει το χαρακτήρα του ενάριθμου μπάσου. Το θέμα αποτελείται από ένα χαρακτηριστικό μοτίβο α (μ.2) το οποίο επαναλαμβάνεται. Τα μέτρα 4-6 προετοιμάζουν το κλείσιμο της φράσης με έναν ισοκράτη στη δεσπόζουσα στη φωνή του τσέλου με χαρακτηριστική συνοδεία δεκάτων έκτων στα όγδοα των επάνω φωνών. Η φράση καταλήγει στη D που έχει σχέση δεσπόζουσας με τη G.

##### **Β φράση, Θέμα Α (μ. 7-14)**

Στα μέτρα 7-12 έχουμε μία παράλληλη φράση με την αρχική (μ.1-6) . Η εμφάνιση του θέματος τώρα γίνεται στον τονικό χώρο της D (δεσπόζουσα της G) και καταλήγει στο μέτρο 12 στη A (δεσπόζουσα της D). Η φράση τελειώνει με δύο καταληκτικά μέτρα (13-14), όπου γίνεται η πτώση στη D.

## Περίοδος 2<sup>η</sup>

### **Ritornello 1**

#### **A φράση, θέμα Α', μ. (15-28)**

Η δεύτερη περίοδος αποτελεί το συνδυαστικό κρίκο ανάμεσα στο R1 και στο S1. Ξεκινά με ένα tutti στα μ.15-20. Στο μέτρο 15-16 έχουμε την είσοδο του θέματος Α' στη G. Εμφανίζεται ένα νέο μοτίβο α<sub>1</sub> που είναι παραλλαγή του μοτίβου α, η επανάληψη του οποίου σε διαφορετική ένταση (f-p) αποτελεί και την αρχή του θέματος Α'. Στη συνέχεια τα μέτρα 17-19 αποτελούν μία μετατροπική αλυσίδα σε διάστημα 2<sup>ας</sup> ανιούσας, και η τονικότητα περνάει από την C, τη D και καταλήγει στη G. Στα μέτρα που ακολουθούν (μ.20-28) η φράση αποτελείται από εναλλαγές ανάμεσα σε tutti και solo. Η εναλλαγή αυτή εξυπηρετεί την αρμονία. Τα tutti (μ. 20-23-28) εμφανίζονται στο τέλος των φράσεων ως επιβεβαίωση της G, ενώ ανάμεσά τους παρεμβάλλεται μία σόλο φράση τριών μέτρων στη g, με ένα νέο μοτίβο α<sub>2</sub> με έντονο το στοιχείο της συγκοπής (μ. 21-23), η οποία επαναλαμβάνεται αυτούσια στα μέτρα 25-27 μια οκτάβα χαμηλότερα.

#### **2<sup>ο</sup> τμήμα:μ.29-156**

Το δεύτερο τμήμα μ. 29-156 αποτελεί την ανάπτυξη του κοντσέρτου. Αποτελείται από τρεις περιόδους.

Περίοδος 1<sup>η</sup> (μ.29-40): αποτελείται από δύο φράσεις: α' φράση (μ. 29-32), β' φράση (μ. 32-40).

Περίοδος 2<sup>η</sup> (μ. 40-63): αποτελείται από τρεις φράσεις: α' φράση(μ. 40-45), β' φράση (μ. 46-51), γ' φράση (μ.52-63).

Περίοδος 3<sup>η</sup> (μ.63-156): αποτελείται από δύο φράσεις: α' φράση (μ. 63-77), β' φράση(μ. 77-83).

Capriccio (μ. 84-146)

coda (μ. 147-156).

## Περίοδος 1<sup>η</sup>

### **Solo 1**

#### **A φράση, θέμα Α (μ. 29-32)**

Οι τρεις αρχικές συγχορδίες του R1 αποτελούν την αρχή του δεύτερου τμήματος. Η φράση ξεκινά με τον διανθισμό αυτών των συγχορδιών από τη φωνή του σόλο βιολιού. Σε κάθε μέτρο έχουμε τον αρπισμό των αρχικών συγχορδιών (μοτίβο β), τονική- δεσπόζουσα- τονική, μόνο από τη φωνή του σόλο βιολιού και τη συνοδεία της φωνής του τσέλου (μ.29-32).

#### **B φράση, θέμα Α (μ. 32-40)**

Στη συνέχεια αρχίζει η επεξεργασία. Η δεύτερη φράση ξεκινά με ένα νέο ρυθμικό μοτίβο β' το οποίο επαναλαμβάνεται τέσσερις φορές (μ.32-35) με τη μορφή της μετατροπικής αλυσίδας σε διάστημα δευτέρας (C,D, E). Στο μέτρο 35 το ίδιο ρυθμομελωδικό μοτίβο μας οδηγεί στην G. Τα μέτρα 36-39 είναι μία επέκταση της κατάληξης, η οποία γίνεται με

αρμονική αλυσίδα σε διάστημα 5ης στα μέτρα 36-37 και πτώση στη δεσπόζουσα(A). Τα μέτρα 38-39 είναι η επανάληψη ενός μοτίβου στη δεσπόζουσα και αποτελούν συνδετικό κρίκο ανάμεσα στο A και B θέμα, ανάμεσα στο S1 και στο R2 που ακολουθεί.

### **Περίοδος 2<sup>η</sup>**

Αποτελείται από δύο εξάμετρες συμμετρικές φράσεις και μία τρίτη πιο εκτεταμένη, με εναλλαγές ανάμεσα σε tutti και solo και χαρακτήρα concerto grosso. Στις δύο πρώτες φράσεις το tutti επιβεβαιώνει την κλίμακα ενώ στην τρίτη φράση η εναλλαγή ανάμεσα σε solo και tutti στα έξι πρώτα μέτρα έχει το χαρακτήρα της ερώτησης-απάντησης. Στη συνέχεια η ανάπτυξη της φράσης γίνεται μέσα από τη φωνή του solo βιολιού.

#### **Ritornello 2**

##### **A φράση, θέμα A (μ. 40-45).**

Το δεύτερο ritornello ξεκινά με την επανάληψη του αρχικού θέματος A στην A μείζονα, που έχει σχέση δεσπόζουσας με την D, ακριβώς όπως εμφανίστηκε και στο πρώτο ritornello (μ.7-12).

##### **B φράση, θέμα A (μ. 46-51)**

Η δεύτερη φράση είναι παράλληλη με την προηγούμενη, εδώ το θέμα εμφανίζεται στη σχετική της G, την e.

##### **Γ φράση, θέμα B (μ. 52-63)**

Η τρίτη φράση ξεκινά με ένα νέο θέμα στη a (μ. 52-54), όπου κυριαρχεί ένα μοτίβο γ με κύριο συστατικό το τρίηχο, το τέταρτο παρεστιγμένο και τη συγκοπή. Τα τρία πρώτα μέτρα της φράσης επαναλαμβάνονται ακριβώς το ίδιο στη b (μ. 55-57) όπου το solo λειτουργεί ως απάντηση στο tutti και επιβεβαίωση της τονικότητας. Στο μέτρο 57 περνάμε στη D και στη συνέχεια με μία διαφορετική επεξεργασία του μοτίβου γ θα οδηγηθούμε στο μέτρο 59-60 στη b. Η φωνή του σόλο βιολιού με ένα διαφορετικό μοτίβο δ κλείνει τη φράση προετοιμάζοντας την πτώση στη b στο μέτρο 63. Τα κύρια συστατικά του θέματος B, τρίηχο και τέταρτο παρεστιγμένο, είναι βασικά στοιχεία της φράσης.

### **Περίοδος 3<sup>η</sup> (μ. 63-156)**

#### **Solo 2**

##### **A φράση, θέμα B (μ. 63-77)**

Το δεύτερο σόλο ξεκινά με μία οκτάμετρη φράση (μ. 63-71), η οποία είναι μία μετατροπική αλυσίδα και λειτουργεί ως γέφυρα επιστροφής προς τη G. Με την εμφάνιση ενός νέου μοτίβου γ' με το χαρακτηριστικό τρίηχο δεκάτων έκτων του θέματος B, ξεκινά η επεξεργασία της φράσης, η οποία αποτελείται από δίμετρες μετατροπικές αλυσίδες. Στο μ.63-64 ξεκινά στη e, στη συνέχεια στα μ.65-66 πηγαίνει στη A, στα μ.67-68 στη D και στα μ. 69-70 στη G. Στα μέτρα 71-75 η φωνή του σόλο βιολιού έχοντας ως συνοδεία τη φωνή της πρώτης και δεύτερης βιόλας, επιβεβαιώνει τη G. Η εμφάνιση του tutti στο τέλος της φράσης μ.75-76 λειτουργεί ως επιβεβαίωση της πτώσης.

##### **B φράση, θέμα B (μ. 77-83)**

Η τελική φράση του Solo2 ξεκινά στη G, με την επανάληψη ενός νέου μοτίβου γ'', με στοιχεία του μοτίβου γ. Η φράση κλείνει με έναν ισοκράτη στην δεσπόζουσα. Η κατάληξη

της φράσης στη δεσπόζουσα και η εμφάνιση του tutti στο κλείσιμο της φράσης μας προετοιμάζουν για το καπρίτσιο που ακολουθεί.

### Capriccio

#### Ritornello 3

#### Coda (μ. 147-156)

Το καταληκτικό tutti αποτελεί και την coda του πρώτου μέρους. Έχουμε την έκθεση του αρχικού θέματος στην τονική και τη δεσπόζουσα και την πτώση στην τονική. Ο ακροατής με το θεματικό δέσιμο που υπάρχει ανάμεσα στο μέρος αυτό και στο capriccio μένει με την εντύπωση της οργανικής ολοκλήρωσης.

### Μορφολογική δομή πρώτου μέρους

#### 1<sup>ο</sup> τμήμα:μέτρα 1-28

	Ritornello 1 1-28			
Μορφολογικά Τμήματα	1-14	15-28		
	1-6 7-14	15-20 21-28		
Μοτιβική δομή	A	α <sub>1</sub> ' α <sub>2</sub> '		
Θεματική δομή	A	A'		
Τονικοί χώροι	G D	G G		
Πτώσεις	I-V I	V I		

#### 2<sup>ο</sup> τμήμα:μέτρα 29-156

	29-156				
	Solo 1	Ritornello 2	Solo2	Capriccio	Ritornello 3
Μορφολογικά Τμήματα	29-40 29-32   32-40	40-63 40-45   46-51   52-63	63-83 63-77   77-83	84-146	147-156
Μοτιβική δομή	αρπέζ   β	α   α   γ,δ	γ'   γ''		α
Θεματική δομή	A	A   A   B	B'		A
Τονικοί χώροι	G	D   e   a, b, D, b	e, A, D, G   G		G
Πτώσεις	I V	V   V   I B V e	I   V		I

### Δεύτερο μέρος

Το δεύτερο μέρος του ένατου κοντσέρτου έχει έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα ο οποίος προκύπτει από την έντονη χρήση παρεστιγμένων σε συνδυασμό με τη ρυθμική αγωγή του μέρους. Είναι το μοναδικό δεύτερο μέρος της συλλογής που είναι γραμμένο σε μέτρο 4/4<sup>48</sup> και όχι 3/4 που είναι τα υπόλοιπα, στοιχείο που του δίνει στο Largo ένα μεγαλόπρεπο και αυστηρό χαρακτήρα. Το Largo είναι σε MI ύφεση και αποτελείται από συμμετρικές φράσεις. Έχει τη χαρακτηριστική δομή της φόρμας ritornello, αποτελείται δηλαδή από τρία ritornelli με ένα χαρακτηριστικό θέμα A και ανάμεσά τους εναλλάσσονται δύο soli με ένα δεύτερο θέμα B. Το δεύτερο θέμα είναι ένας διανθισμός της φωνής του solo βιολιού πάνω στον αρμονικό σκελετό του ritornello προηγείται.

<sup>48</sup> Εξάιρεση αποτελεί και το δεύτερο μέρος του δέκατου κοντσέρτου που είναι γραμμένο σε μέτρο 12/8.



Αποτελείται από πέντε συμμετρικές φράσεις:

### **Ritornello 1**

#### **A φράση, θέμα A (μ. 1-8)**

Το δεύτερο μέρος κινείται στο τονικό χώρο της E $\flat$  και ξεκινά με την είσοδο του θέματος από τη φωνή του α' βιολιού, με ένα χαρακτηριστικό μοτίβο, που αποτελεί και το βασικό μοτίβο του θέματος του δεύτερου μέρους, όπου κυριαρχεί το παρεστιγμένο δέκατο έκτο. Κυρίαρχο ρόλο έχει η φωνή του πρώτου και δεύτερου βιολιού και του τσέλου στη γραμμή του basso continuo, ενώ η φωνή της πρώτης και δεύτερης βιόλας έχει συνοδευτικό-συμπληρωματικό χαρακτήρα. Η φράση ξεκινά στον τονικό χώρο της E $\flat$  περνά από τη B $\flat$  (δεσπόζουσα) και καταλήγει με πτώση στη E $\flat$ .

### **Solo 1**

#### **B φράση, θέμα B (μ. 8-14)**

Η δεύτερη φράση ξεκινά από την πρώτη είσοδο του solo το οποίο εισάγει το δεύτερο θέμα στη E $\flat$ . Το θέμα εισάγεται μόνο από τη φωνή του βιολιού με τη συνοδεία της φωνής του τσέλου. Πρόκειται για ένα μοτιβικό διανθισμό πάνω στον αρμονικό σκελετό του R1 (μ.1 και μ.9/ μ.2 και μ.11 φωνή τσέλου). Σε αντίθεση με το A θέμα (ένα χαρακτηριστικό μοτίβο), εδώ το θέμα αποτελείται από μικρά μοτίβα μικρών αξιών (τριακοστά δεύτερα, εξηκοστά τέταρτα, αποτζιατούρες). Χαρακτηριστικό και στο δεύτερο θέμα είναι το παρεστιγμένο δέκατο έκτο. Τονικά και αυτή η φράση κινείται στο χώρο της τονικής και της δεσπόζουσας.

### **Ritornello 2**

#### **Γ φράση, θέμα A (μ. 14-19)**

Το δεύτερο ritornello είναι ακριβής επανάληψη του πρώτου ritornello στη δεσπόζουσα (B $\flat$ ). Η μόνη διαφορά είναι παράληψη του τέταρτου μέτρου του ritornello 1.

### **Solo 2**

#### **Δ φράση, θέμα B (μ. 20-29)**

Το δεύτερο σόλο ξεκινά με το δεύτερο θέμα στη B $\flat$ . Η φράση αυτή του solo 2 είναι λίγο πιο εκτεταμένη από το πρώτο solo. Τονικά έχουμε εναλλαγές ανάμεσα στην τονική και τη δεσπόζουσα. Στο μέτρο 28-29 γίνεται πτώση στην τονική.

### **Ritornello 3**

#### **Ε φράση, θέμα A-B (μ. 29-37)**

Η φράση αυτή αποτελεί το τελικό tutti του δεύτερου μέρους, ritornello 3. Πρόκειται για μία εννιάμετρη φράση στην τονική (E $\flat$ ), που αποτελεί τη σύνοψη του πρώτου και δεύτερου θέματος και παράλληλα αποτελεί συνδεδετικό κρίκο με το τρίτο μέρος με συμμετρικό τρόπο. Έτσι στα τρία πρώτα μέτρα (μ.29-31) έχουμε την έκθεση του πρώτου θέματος στην τονική και στη δεσπόζουσα, στα επόμενα τρία μέτρα έχουμε την εμφάνιση του δεύτερου τμήματος (μ.10, μ. 21, μ.26) από το δεύτερο θέμα (μ.32-34), αυτή τη φορά όχι μόνο από τη φωνή του σόλο βιολιού αλλά tutti στην τονική όπου γίνεται και η πτώση στο μέτρο 34. Τα τρία τελευταία μέτρα αποτελούν το κλείσιμο της φράσης, το οποίο γίνεται με μετατροπία στη c και πτώση στη δεσπόζουσα G, που αποτελεί συνδεδετικό κρίκο για το πέρασμα στο τρίτο μέρος.

## Μορφολογική δομή β' μέρους

	Ritornello 1	Solo 1	Ritornello 2	Solo 2	Ritornello 3
Μορφολογικά τμήματα	1-8	8-14	14-19	20-29	29-37
Θεματική δομή	A	B	A	B	A-B
Μοτιβική δομή	α	β	α	β	α-β
Τονικοί χώροι	E♭	E ♭ B♭	B♭	E♭	E♭ c
Πτώσεις	I	I	I	I	I V

### Τρίτο μέρος

Το τρίτο μέρος είναι ένα ζωηρό Allegro σε ρυθμό 3/8 που δίνει στο μέρος το χαρακτήρα της *gigue*.<sup>49</sup> Έχει διμερή μορφή, αποτελείται δηλαδή από δύο τμήματα όπου το δεύτερο προκύπτει από την αρμονική και μοτιβική επεξεργασία του πρώτου. Ακολουθεί τη φόρμα *ritornello* διατηρώντας όμως και εδώ όπως στο πρώτο μέρος σε πολλά σημεία το χαρακτήρα του *concerto grosso*.

#### 1<sup>ο</sup> τμήμα (μ. 1-64)

##### Ritornello 1

Το πρώτο τμήμα του γ' μέρους είναι ένα εκτενές εισαγωγικό *ritornello* (μ.1-64) που αποτελείται από δύο περιόδους:

1<sup>η</sup> περίοδος (μ.1-40): αποτελείται από τρεις φράσεις: α' φράση (μ. 1-12), β' φράση (μ. 13-24), γ' φράση (μ. 25-40).

2<sup>η</sup> περίοδος (μ.41-64): αποτελείται από τρεις φράσεις: α' φράση (μ. 41-48), β' φράση (μ. 49-56), γ' φράση (μ. 57-64).

1<sup>η</sup> περίοδος (μ.1-40)

Η πρώτη περίοδος του τρίτου μέρους αποτελείται από τρεις φράσεις, δύο δωδεκάμετρες παράλληλες και μία τρίτη δεκαεξάμετρη με καταληκτικό χαρακτήρα. Χαρακτηριστική είναι η συμμετρία που υπάρχει στο μέρος. Έχουμε τρία τετράμετρα σε κάθε φράση και τη μεγέθυνση αυτών, τρεις φράσεις σε κάθε περίοδο χτισμένες στη λογική των τετράμετρων φράσεων (2+1).

##### A Φράση, θέμα A (μ. 1-12)

Το τρίτο μέρος ξεκινά με την είσοδο του θέματος από τη φωνή του πρώτου βιολιού στο πρώτο τετράμετρο. Το θέμα αποτελείται από τρία χαρακτηριστικά μοτίβα, (α<sub>1</sub>, α<sub>2</sub>, β), τα οποία επαναλαμβάνονται κάθε φορά με διαφορετική σειρά και διαφορετική επεξεργασία. Το πρώτο τμήμα της φράσης (μ.1-12) αποτελείται από τρία τετράμετρα εκ των οποίων το δεύτερο είναι επανάληψη του πρώτου στη δεσπόζουσα. Το τρίτο τετράμετρο (μ.9-12)

<sup>49</sup> Βλ. υπ.38

διαφέρει από τα δύο πρώτα, εμφανίζεται πρώτα το μοτίβο β και μετά το α<sub>1</sub>, καταλήγει στη δεσπόζουσα της G στον τονικό χώρο της D.

#### **B Φράση, θέμα A (μ. 13-24)**

Η δεύτερη φράση (μ.13-24)είναι παράλληλη με την πρώτη. Εδώ το θέμα εμφανίζεται στη φωνή του δεύτερου βιολιού στη D (δεσπόζουσα της G) και καταλήγει στο μέτρο 40 στη A που είναι δεσπόζουσα της D.

#### **Γ Φράση, θέμα B (μ. 25-40)**

Η τρίτη φράση είναι δεκαεξάμετρη, αποτελείται από δύο μικρότερες οκτάμετρες φράσεις (μ. 25-32 και 33-40). Έχουμε την εμφάνιση ενός B θέματος, το οποίο στηρίζεται στην επεξεργασία του μοτίβου β, και έχει αντιστικτικά χαρακτηριστικά. Στο πρώτο οκτάμετρο το κάθε όργανο χρησιμοποιείται ως σόλο φωνή. Αποτελείται από δύο επαναλαμβανόμενα τετράμετρα, όπου στο πρώτο το θέμα εμφανίζεται στο πρώτο βιολί και το αντίθεμα στο δεύτερο βιολί και στην πρώτη βιόλα και στη συνέχεια περνά το θέμα στη φωνή του δεύτερου βιολιού, το αντίθεμα στη φωνή του πρώτου βιολιού και στη φωνή της δεύτερης βιόλας. Το δεύτερο οκτάμετρο αποτελείται και αυτό από δύο επαναλαμβανόμενα τετράμετρα με χρήση του αρχικού μοτίβου α, που έχουν καταληκτικό χαρακτήρα και οδηγούν στην πτώση στη D. Εδώ έχουμε εναλλαγές ανάμεσα σε solo και tutti (χαρακτήρας concerto grosso), όπου το tutti λειτουργεί ως επιβεβαίωση της πτώσης.

#### **2<sup>η</sup> περίοδος (μ. 41-64)**

Η δεύτερη περίοδος λειτουργεί ως περίληψη της πρώτης περιόδου, του R1. Αποτελείται από τρεις χαρακτηριστικές οκτάμετρες φράσεις, οι οποίες έχουν εμφανιστεί στην πρώτη περίοδο και έχει η καθεμία ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό. Η πρώτη έχει χαρακτήρα μετατροπικό, η δεύτερη εμφανίζει χαρακτηριστικά αντιστικτικής τεχνικής και η τρίτη έχει καταληκτικό-πτωτικό χαρακτήρα.

#### **A Φράση, θέμα A (μ. 41-48)**

Το πρώτο τετράμετρο ξεκινά με την εμφάνιση του A θέματος στη G, γίνεται πτώση στη C και στη συνέχεια περνάει στη D.

#### **B Φράση, θέμα B (μ. 49-56)**

Η δεύτερη φράση είναι παράλληλη με τη φράση (μ.25-32) της α' περιόδου, αυτή τη φορά εμφανίζεται στη G.

#### **Γ Φράση, θέμα A (μ.57-64)**

Η τρίτη φράση έχει καταληκτικό χαρακτήρα, είναι και αυτή παράλληλη με τη τελευταία φράση της α' περιόδου (μ.93-40).

#### **Τμήμα 2<sup>ο</sup> μ. 65-295.**

Το δεύτερο τμήμα του γ' μέρους αποτελεί την ανάπτυξη του κοντσέρτου, του οποίου το μελωδικό περιεχόμενο προκύπτει από την επανάληψη, την αρμονική επεξεργασία και τον διανθισμό ρυθμομελωδικών μοτίβων του πρώτου τμήματος. Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος που γίνεται η επεξεργασία των θεμάτων στα soli, όπου υπάρχει συνήθως μόνο η φωνή του σόλο βιολιού με τη λιτή συνοδεία μιας δεύτερης φωνής, που λειτουργεί

συνήθως αντιστικτικά, ώστε να διαφαίνεται ο αρμονικός αλλά κυρίως ο ρυθμικός χαρακτήρας του κομματιού, δίνοντας έτσι χορευτικό ύφος στο μέρος.

Περίοδος 1η (μ. 65-95), αποτελείται από δύο φράσεις: α' φράση (μ. 65-76), β' φράση (μ. 76-95)

Περίοδος 2η (μ. 95-123), αποτελείται από δύο φράσεις: α' φράση (μ. 95-106), β' φράση (μ. 107-123)

Περίοδος 3η (μ. 123-170), αποτελείται από πέντε φράσεις: α' φράση (μ. 123-130), β' φράση (μ. 130-141), γ' φράση (μ. 141-147), δ' φράση (μ. 148-159), ε' φράση (μ. 159-170).

Περίοδος 4η (μ. 170-197), αποτελείται από τρεις φράσεις: α' φράση (μ.170-181), β' φράση (μ. 182-189), γ' φράση (μ. 190-197).

Περίοδος 5η (μ. 278-295), αποτελείται από δύο φράσεις: α' φράση(μ. 278-285), β' φράση (μ. 286-295).

### **Περίοδος 1<sup>η</sup> ( μ. 65-95)**

#### **Solo1**

#### **A Φράση, θέμα A, (μ. 65-76)**

Η φράση ξεκινά με την είσοδο του θέματος A από το πρώτο βιολί. Τα μοτίβα α και β εμφανίζονται εδώ πιο εμπλουτισμένα. Η φράση αποτελείται από τρεις αρμονικές αλυσίδες τριών μέτρων (μ. 65-68, 68-71, 71-74), όπου η κατάληξη της κάθε αλυσίδας έρχεται στην αρχή του τέταρτου μέτρου, η οποία αποτελεί και την αρχή της επόμενης αλυσίδας (φαινόμενο αλληλοεπικάλυψης). Στα μέτρα 74-76 γίνεται η πτώση της A φράσης.

#### **B Φράση, θέμα B, (μ. 76-95)**

Η δεύτερη φράση του Solo 1 αποτελείται από τρία τμήματα. Το πρώτο τμήμα της φράσης μ. (76-83) ξεκινά με αρμονικές αλυσίδες δύο μέτρων, οι οποίες εισάγονται από τη φωνή του βιολιού και αποτελούν επεξεργασία του β μοτίβου που προηγήθηκε με την είσοδο του B θέματος (μ.25). Οι άλλες φωνές αποτελούν την αρμονική βάση, συνοδεύοντας το σόλο σε τρίτες, με επαναλαμβανόμενα ρυθμικά μοτίβα, ανά ομάδες (1<sup>ο</sup> -2<sup>ο</sup> βιολί ,τσέλο μία ομάδα και 1<sup>η</sup>-2<sup>η</sup> βιόλα δεύτερη ομάδα).Το δεύτερο τμήμα της φράσης (μ. 83-89) ξεκινά στην τρίτη κίνηση του μέτρου 83. Στη γραμμή του σόλο βιολιού έχουμε εναλλαγές ανάμεσα σε δύο ρυθμικά μοτίβα δεκάτων έκτων και τριακοστών δευτέρων τα οποία σε συνδυασμό με τα όγδοα της φωνής του τσέλου σχηματίζουν την κατιούσα κίνηση της D σε τρίτες, η οποία καταλήγει στο μέτρο 89 στη δεσπόζουσα A. Το τρίτο τμήμα της φράσης μ. 89-95 ξεκινά με την επεξεργασία της δεσπόζουσας μέσα από ένα νέο ρυθμικό-μελωδικό σχήμα (μ. 89-92) και κλείνει με τέλεια πτώση στη D (μ.93-95).

### **Περίοδος 2<sup>η</sup> (μ. 95-123)**

#### **Ritornello2**

#### **AΦράση, θέμα A, (μ. 95-106)**

Η πρώτη φράση του δεύτερου ritornello είναι παράλληλη με την πρώτη φράση του πρώτου ritornello, εδώ εμφανίζεται στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας D και καταλήγει στη A που έχει σχέση δεσπόζουσας με τη D (μ.106).

### **B Φράση, (μ. 107-123)**

Η δεύτερη φράση αποτελείται από δύο όμοιες οκτάμετρες υποφράσεις (μ. 107-114 και μ.115-122) που έχουν το χαρακτήρα της αρμονικής αλυσίδας. Έχουμε εναλλαγές δεσπόζουσας τονικής σε τρίτες ανάμεσα στο πρώτο και δεύτερο βιολί όπου η μία φωνή κινείται σε ένα ρυθμικό σχήμα τριακοστών δευτέρων και η άλλη σε ρυθμικό σχήμα ογδών. Το τετράμετρο επαναλαμβάνεται μια οκτάβα πιο χαμηλά με εναλλαγή του ρυθμικού μοτίβου στις δύο φωνές. Οι υπόλοιπες φωνές εμφανίζονται κάθε φορά στην πτώση, στο τέλος του τετραμέτρου. Η πρώτη φράση βρίσκεται στη D και η δεύτερη στη e.

### **Περίοδος 3<sup>η</sup> (μ. 123-170)**

#### **Solo 2**

Το τμήμα αυτό είναι το πιο εκτεταμένο μέρος του κοντσέρτου. Η ανάπτυξη επιτυγχάνεται με τη διαφορετική χρήση του τρίηχου δεκάτων έκτων που αποτελεί μαζί με τη χρήση της τρίλιας στον τρίτο χρόνο του μέτρου το χαρακτηριστικό μοτίβο του μέρους. Η χρήση του μοτίβου γίνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε ο ρυθμικός χαρακτήρας των 3/8 να τονίζει τον αρμονικό ρυθμό του κομματιού. Η διαφορετική άρθρωση του μοτίβου σε συνδυασμό με τις αρμονικές-μετατροπικές αλυσίδες αποτελούν τα κύρια χαρακτηριστικά του μέρους. Η κάθε φράση αποτελεί ένα διαφορετικό σχήμα αρμονικής-μετατροπικής αλυσίδας. Η μελωδική κίνηση βρίσκεται στη γραμμή του σόλο βιολιού, οι υπόλοιπες φωνές συμπληρώνουν αρμονικά. Σε κάποιες φράσεις έχουμε μόνο τη φωνή του βιολιού και του τσέλου.

#### **A Φράση, μ.123-130**

Το σόλο ξεκινά με το χαρακτηριστικό μοτίβο γ στη γραμμή του σόλο βιολιού. Η φράση αποτελείται από τρεις δίμετρες αρμονικές αλυσίδες στη e στην τονική της οποίας καταλήγει στο μέτρο 130.

#### **B Φράση, μ.130-141**

Στη δεύτερη φράση εμφανίζεται μόνο η φωνή του σόλο βιολιού και του σόλο τσέλου. Το πρώτο τμήμα της φράσης ξεκινά στον τονικό χώρο της e (μ.130-135), όπου έχουμε χρήση αρμονικής αλυσίδας και παρενθετικών δεσποζουσών, για να καταλήξει στο μ.135 στη b. Το ίδιο σχήμα επαναλαμβάνεται με τον ίδιο τρόπο (μ. 137-141) στη b. Τα μέτρα 134-136 αποτελούν συνδεδετικό κρίκο για τα δύο παράλληλα τετράμετρα.

#### **Γ Φράση, μ. 141-147**

Η κατάληξη της προηγούμενης φράσης αποτελεί την αρχή της επόμενης. Από το μέτρο 141-146 ξεκινάει δίμετρες μετατροπικές αλυσίδες, όπου με το σχήμα δεσπόζουσα – τονική περνάει από τη a στη G. Η φράση καταλήγει στο μέτρο 147 με πτώση στη δεσπόζουσα. Το μέτρο 147 είναι κατάληξη της τρίτης φράσης και αποτελεί συνδεδετικό κρίκο με την επόμενη. Η γραμμή του σόλο βιολιού έχει πρωτεύοντα ρόλο στην εξέλιξη της μελωδίας και οι υπόλοιπες λειτουργούν ως αρμονική βάση.

#### **Δ Φράση, μ. 148-159**

Στη φράση αυτή έχουμε τέσσερις τρίμετρες αρμονικές αλυσίδες, στο χαρακτηριστικό σχήμα δεσπόζουσα - τονική. Στα δύο μέτρα της αλυσίδας έχουμε τη συγχορδία της

δεσπόζουσας που εισάγεται από το σόλο βιολί ενώ στο τρίτο μέτρο έρχεται η τονική η οποία εισάγεται από όλες της φωνές δίνοντας το χαρακτήρα της πτώσης.

### Ε Φράση, μ. 159-170

Η κατάληξη της προηγούμενης φράσης αποτελεί την αρχή αυτής της φράσης, η οποία αποτελείται από δύο εξάμετρα. Το πρώτο εξάμετρο έχουμε τη φωνή του σόλο βιολιού και του τσέλου που σχηματίζουν την κατιούσα της G σε τρίτες, ξεκινώντας από την τονική στο μ.159 και καταλήγουν στην δεσπόζουσα της G στο μέτρο 164. Το τελευταίο εξάμετρο του δεύτερου σόλο κλείνει με ένα ισοκράτη στη D (δεσπόζουσα της G) με το χαρακτηριστικό μοτίβο όγδοο με τρίλια στην άρση και τρίηχο δεκάτων έκτων. Η φράση καταλήγει με τέλεια πτώση στη G στο μ.170.

### Περίοδος 4<sup>η</sup> (μ. 170-197)

#### Ritornello 3

Το R3 είναι μία επανάληψη των φράσεων του R1.

Η πρώτη φράση του R3 (μ. 170-181) είναι επανάληψη της πρώτης φράσης του R1 (μ. 1-12), στην ίδια τονικότητα G. Στη συνέχεια έχουμε δύο οκτάμετρα τα οποία επίσης αποτελούν επανάληψη των αντίστοιχων φράσεων του R1 εδώ όμως εμφανίζονται στη G. Έτσι έχουμε επανάληψη της φράσης μ. 25-32 στα μ. 182-189 και μ. 33-40 στα μ. 190-197.

#### Capriccio

### Περίοδος 5<sup>η</sup> (μ. 278-295)

#### Ritornello 4 ή coda

Τα πρώτα μέτρα της φράσης μ. 278-289 είναι η επανάληψη της αρχικής φράσης του R1 μ.1-12. Τα υπόλοιπα μέτρα είναι επέκταση της αρχικής φράσης που έχουν καταληκτικό χαρακτήρα.

### Μορφολογική δομή γ' μέρους

#### 1<sup>ο</sup> τμήμα:μ.1-64

	Ritornello 1 1-64					
Μορφολογικά τμήματα	1-40 1-12   13-24   25-40			41-64 41-48   49-56   57-64		
Μοτιβική δομή	α <sub>1</sub> -α <sub>2</sub> -β <sub>1</sub> -β <sub>2</sub>			α <sub>1</sub> -α <sub>2</sub>   β <sub>1</sub> -β <sub>2</sub>   α <sub>1</sub> -α <sub>2</sub>		
Θεματική δομή	A	A	B	A	B	A
Τονικοί χώροι	G	D	D	(G C)D	G	G
Πτώσεις	V	V	I	(I I) I	V	I

#### 2<sup>ο</sup> τμήμα:μ.65-295

	Solo 1 65-95	Ritornello 2 95-123	Solo 2 123-170	Ritornello 3 170-197	Capriccio	Ritornello 4 278-295
Μορφολογικά Τμήματα	65-76   76-95	95-106   107-123	123-130   130-141 141-147   148-159 159-170	170-181   182-197	198-277	278-295
Μοτιβική δομή	α <sub>1</sub> -α <sub>2</sub>   β <sub>2</sub>	α <sub>1</sub> -α <sub>2</sub> -β <sub>1</sub>	γ	α <sub>1</sub> -α <sub>2</sub> -β <sub>1</sub>   β <sub>2</sub>		α <sub>1</sub> -α <sub>2</sub> -β <sub>1</sub>
Θεματική δομή	A   B	A		A   B		A
Τονικοί χώροι	G   G D	D   D e	e   b   a G   G	G		G
Πτώσεις	I   I	V   I <sub>6</sub>	I   I   V   I	V   I		I

#### 4.2.1. Ανάλυση δέκατου έβδομου καπρίτσιου

Το δέκατο έβδομο καπρίτσιο ανήκει στο πρώτο μέρος του ένατου κοντσέρτου. Είναι το μοναδικό καπρίτσιο της συλλογής όπου ο συνθέτης ξεκινά το κοντσέρτο χρησιμοποιώντας αυτούσιο το αρχικό μέρος του κοντσέρτου.

Το καπρίτσιο με βάση την αρμονική του δομή όπως αυτή προκύπτει από την αναγωγική ανάλυση, μπορούμε να το χωρίσουμε σε δύο τμήματα.

##### Τμήμα 1<sup>ο</sup>, μ. 84-120

Η αρχή του καπρίτσιου είναι η ίδια ακριβώς με τη φωνή του κοντσέρτου. Οι δύο φωνές του βιολιού στην αρχή του πρώτου μέρους μεταφέρονται στην αρχή του καπρίτσιου στη φωνή του σόλο βιολιού. Το μέτρο 1-24 αποτελεί το πρώτο μέρος του πρώτου τμήματος του καπρίτσιου. Το καπρίτσιο ξεκινά με δύο παράλληλες φράσεις, όπου στην πρώτη (μ.1-6) έχουμε την έκθεση του θέματος στην τονική G και στη δεύτερη (μ.7-12) έχουμε την έκθεση του θέματος στη δεσπόζουσα D. Και στις δύο φράσεις έχουμε ισοκράτη στη τονική, πάνω από τον οποίο γίνεται η έκθεση του θέματος. Αρμονικά υπάρχουν κάποιες διαφορές σε σχέση με το πρώτο μέρος του κοντσέρτου, που τις δημιουργεί η μη ύπαρξη basso continuo. Στη συνέχεια στα μ. 13-24 ξεκινά η επεξεργασία του καπρίτσιου η οποία γίνεται με τη χρήση της δεσπόζουσας και της τονικής χρησιμοποιώντας το μοτίβο του αρχικού θέματος. Έτσι έχουμε μια σειρά μετατροπιών σε κοντινές τονικότητες (G, C, D, e, b).

1ο τμήμα μ.(84 - 120)  
α' μέρος

1η φράση μ. 84 - 89

I V I | I V<sub>7</sub> I V \_\_\_\_\_

2η φράση μ. 90 - 95

ID V I | I V<sub>7</sub> I V \_\_\_\_\_

3η φράση μ.96 - 107

V<sub>7</sub>-I / V<sub>7</sub>-I / V<sub>7</sub>- I / V<sub>7</sub> - I / V<sub>7</sub> - I - V / V \_\_\_\_\_ / V \_\_\_\_\_  
D G C D e e b

Το δεύτερο μέρος του πρώτου τμήματος ξεκινά στο μέτρο 24 με ένα καινούργιο μοτίβο τριακοστών δευτέρων. Τα μέτρα που ακολουθούν είναι ένα επαναλαμβανόμενο ρυθμικό

μοτίβο που αποτελείται από τις νότες της δεσπόζουσας και της τονικής και από κάποιες επαναλαμβανόμενες νότες που σχηματίζουν ισοκράτη. Όλο αυτό το τμήμα είναι μία αρμονική μετατροπική αλυσίδα ανά δύο μέτρα που κινείται σε διάστημα 5<sup>ης</sup>. Στα μέτρα 36-37 η αλλαγή του ρυθμικού μοτίβου (τρίηχα δέκατων έκτων) λειτουργεί ως γέφυρα που συνδέει το πρώτο με το δεύτερο τμήμα.

β' μέρος  
μ.107 - 120



V<sub>7</sub>- I / V<sub>7</sub>- I / V<sub>7</sub>- I / V<sub>7</sub>- I / V<sub>7</sub>- I / V<sub>7</sub>- I } V<sub>7</sub> G  
F#-B - E - A - D - G - C IV

### Τμήμα 2<sup>ο</sup> (μ: 121 - 146)

Το δεύτερο τμήμα του καπρίτσιου αποτελείται από τρεις οκτάμετρες συμμετρικές φράσεις, οι οποίες κάθε φορά ξεκινούν με την επανάληψη του ίδιου μέτρου από αρπισμούς εξάηχων στην δεσπόζουσα και την τονική της G (μ.38-46-55), ενώ στη συνέχεια υπάρχει μία αρμονική αλυσίδα και κατάληξη με πτώση στη δεσπόζουσα. Στην πρώτη φράση έχουμε εναλλαγές δεσπόζουσας τονικής και μια αρμονική μετατροπική αλυσίδα με εναλλαγές ελαττωμένης 7ης και τονικής.

2ο τμήμα μ.(121 - 145)

1η φράση μ.121 - 128



V - I / V - I / V - I / V - VI - V - I  
C D G



VII<sub>0</sub><sup>7</sup> - I / VII<sub>0</sub><sup>7</sup> - I / VII<sub>0</sub><sup>7</sup> - I / VII<sub>0</sub><sup>7</sup> - I / VII<sub>0</sub><sup>7</sup> - I / VII<sub>0</sub><sup>7</sup> - I / VII<sub>0</sub><sup>7</sup> - I (VII<sub>0</sub><sup>7</sup>) V  
f# E D C b a G

Η δεύτερη φράση, όπως και η πρώτη, ξεκινά με εναλλαγή ανάμεσα στη συγχορδία της δεσπόζουσας και της τονικής. Στη συνέχεια, στα πέντε μέτρα που ακολουθούν, σχηματίζεται μία διατονική άνοδος στη G με τη μορφή της αρμονικής αλυσίδας και εναλλαγές σε σχέση τονικής και τονικής παράλληλης. Η φράση καταλήγει στη δεσπόζουσα με διατονική κάθοδο στη G.



2η φράση 129 - 137

V - I - V

I V I V

Η τρίτη φράση αποτελείται από αρπές εξάηχων με εναλλαγές ανάμεσα στη δεσπόζουσα και στην τονική τα οποία με την τεχνική της αρμονικής αλυσίδας περνούν από κοντινές τονικότητες (C,D,e, G).

3η φράση μ. 138 - 146

V I V

I -IV (V) V (V) II V I VII<sub>o</sub> V<sub>2</sub>

#### 4.2.2. Ανάλυση δέκατου όγδοου καπρίτσιου

Το δέκατο όγδοο καπρίτσιο είναι μία τριμερής φούγκα. Ο έντονος ρυθμικός χαρακτήρας των ογδών του τρίτου μέρους συνεχίζεται εδώ με τη χρήση του 6/8. Κάθε τμήμα ξεκινά με την είσοδο του θέματος από μια διαφορετική φωνή και ανάμεσά τους παρεμβάλλονται τα επεισόδια με τη μορφή μικρής καντέντσας. Σε κάθε επεισόδιο έχουμε έναν διαφορετικό τρόπο διανθισμού. Το καπρίτσιο όπως προκύπτει από την αναγωγική ανάλυση αποτελείται από τρία τμήματα.

#### Τμήμα 1<sup>ο</sup>, μ.198- 232

Το πρώτο τμήμα του καπρίτσιου έχει το χαρακτήρα της έκθεσης(εκτεταμένης), όπου το θέμα εμφανίζεται τρεις φορές στην τονική στα μ.198-199, 203-204, 208-209 και μία στη δεσπόζουσα στα μ. 215-217. Η εμφάνιση του θέματος γίνεται κάθε φορά σε άλλη φωνή για το λόγο αυτό θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε τη φούγκα τρίφωνη. Η απάντηση του θέματος είναι πραγματική (μ.200-201, μ.205-206).

Μετά την εμφάνιση του θέματος στις τρεις φωνές, εμφανίζεται το πρώτο επεισόδιο (μ.210-218), το οποίο αποτελείται από δύο τμήματα. Το πρώτο τμήμα (μ.210-214) αποτελούν τέσσερις κινήσεις που είναι βασισμένες στο μοτίβο του θέματος, δεν

ακολουθούν κάποιο συμμετρικό τρόπο μίμησης και είναι εναλλαγές ανάμεσα στην τονική και στην δεσπόζουσα.

καπρίτσιο αρ.18  
επεισόδιο 1ο , τμήμα 1ο  
μ.210 - 214

I - V / I - V / I - (V)- II - (V) I  
a

Στο μέτρο 214 ξεκινά το δεύτερο τμήμα του πρώτου επεισοδίου όπου έχουμε μία διπλή αρμονική κάθοδο. Η πάνω φωνή κάνει ένα ποίκιλμα με τον προσαγωγέα της επόμενης βαθμίδας.

τμήμα 2ο, μ.214 - 216

VI- V / VI- V / VI- V<sub>7</sub> D<sub>a</sub> I V<sub>7</sub> I  
a G a VII<sub>7</sub> II D

Μετά την εμφάνιση του θέματος στη δεσπόζουσα μ.215-217 ξεκινά το δεύτερο επεισόδιο του πρώτου τμήματος. Το πρώτο τμήμα του δεύτερου επεισοδίου μ.218-226 αποτελείται από το δεύτερο τμήμα του μοτίβου του θέματος. Τα πρώτα τέσσερα μέτρα είναι στη D (δεσπόζουσα της G) και τα επόμενα τέσσερα στηΑ (δεσπόζουσα της D). Πρόκειται για μια δίμετρη επανάληψη σε διαφορετική οκτάβα κάθε φορά.

επεισόδιο 2ο  
τμήμα 1ο μ. 218 - 226

V G V V V V  
V D V V V V

Στο δεύτερο τμήμα του δεύτερου επεισοδίου (μ.226-229) η επανάληψη του μοτίβου του θέματος έχει χαρακτήρα ισοκράτη στη Α (δεσπόζουσα της D).



Το δεύτερο τμήμα του μ. 256-263 αποτελεί μία cadenza η οποία είναι ενσωματωμένη στο τέταρτο επεισόδιο και αποτελεί μία σύνοψη ρυθμικών και αρμονικών στοιχείων του κομματιού, δηλαδή δίμετρες μετατροπικές αλυσίδες μέσα από την επανάληψη ολόκληρου του αρχικού μοτίβου.

επεισόδιο 4ο cadenza  
μ.256 - 263

V I V I / V I V I / V I V I / V I I I  
C D E G

Το δεύτερο τμήμα της φούγκας κλείνει με μία διατονική κάθοδο της G που καταλήγει στη D, μ.268.

I - V - VI - (V7) - IV - I - II - I6 (VII7) V

### Τμήμα 3<sup>ο</sup> μ. 268-276

Το τρίτο μέρος έχει το χαρακτήρα της επανέκθεσης. Το θέμα εμφανίζεται στον τονικό χώρο της D στη μεσαία φωνή και στη συνέχεια στη ψηλή φωνή στη G. Το αντίθεμα εμφανίζεται λίγο παραλλαγμένο, την πρώτη φορά στην κατάληξη (ντο φυσικό αντί για ντο δίεση) και τη δεύτερη στην αρχή (σι αντί για σολ). Στα μέτρα που ακολουθούν (μ. 273-278) έχουμε μία διατονική κάθοδο της G η οποία θα οδηγήσει στην τελική πτώση στα μ.275-278.

τμήμα 3ο, διατονική κάθοδος και πτώση  
μ.273 - 278

VI- V - IV - I - II - I - V - I (VII7) - V [I]

## Κεφάλαιο 5. Συμπεράσματα

Στο κεφάλαιο αυτό γίνεται μία επαγωγική εξαγωγή γενικών συμπερασμάτων η οποία προέκυψε από την ανάλυση δύο αντιπροσωπευτικών έργων του op.3, που έγινε στο παραπάνω κεφάλαιο. Στη συνέχεια γίνεται αναφορά στην προσωπικότητα του συνθέτη και τέλος αναφορά στη σημασία του *L'arte del violino*.

### 5.1 Σύνοψη συνθετικών και τεχνικών χαρακτηριστικών

Το πρώτο και το ένατο κοντσέρτο που αναλύθηκαν στο παραπάνω κεφάλαιο ακολουθούν και τα δύο τη φόρμα *ritornello*. Παρόλα αυτά, στο ένατο κοντσέρτο ο συνθέτης, ενώ ακολουθεί τη φόρμα *ritornello*, χρησιμοποιεί την τεχνική του *concerto grosso*. Με αυτόν τον τρόπο αφενός μεν φαίνεται η επιρροή του συνθέτη από τον Corelli, αφετέρου χρησιμοποιεί αυτήν την τεχνική για να αναδείξει καλύτερα τη σχέση-ομοιότητα του εισαγωγικού *ritornello* με το καπρίτσιο του πρώτου μέρους.

Μέσα από την ανάλυση του πρώτου και του ένατου κοντσέρτου και των αντίστοιχων καπρίτσιων τους παρατηρούμε ότι μορφολογικά τα μέρη των κοντσέρτων χωρίζονται σε δύο τμήματα. Στο πρώτο τμήμα γίνεται η έκθεση του μοτιβικού και αρμονικού υλικού και στο δεύτερο η επεξεργασία του, θεματική και αρμονική. Το κάθε μέρος αποτελείται από τρία *ritornelli*, το πρώτο έχει χαρακτήρα εισαγωγικό, το δεύτερο συνδετικό και το τρίτο καταληκτικό. Ανάμεσά τους παρεμβάλλονται δύο *solì* τα οποία αποτελούν το κύριο μέρος της επεξεργασίας του κοντσέρτου.

Ο συνθέτης ακολουθεί τα χαρακτηριστικά του τρόπου γραφής της μπαρόκ μουσικής. Η αρμονική επεξεργασία γίνεται μέσα από μετατροπές σε κοντινές τονικότητες με τη χρήση αρμονικών αλυσίδων και επαναλήψεων. Η μοτιβική επεξεργασία γίνεται με τον διανθισμό των μοτίβων με διάφορα στολίδια, με εναλλαγές αυτών με μικρότερες αξίες, με τη χρήση της τρίλιας και την έντονη χρήση της συγκοπής. Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος που συνδέει ο συνθέτης τα *ritornelli* με τα *solì* και το αντίθετο. Υπάρχει πάντα μία προετοιμασία για την πτώση που αποτελεί και την κατάληξη του κάθε μέρους. Έτσι έχουμε τη χρήση της συγκοπής και την επανάληψή της σε υψηλότερη οκτάβα πριν την είσοδο του S1, η οποία δημιουργεί μία ένταση, ενώ ταυτόχρονα προετοιμάζει και την είσοδο του S1. Επίσης χαρακτηριστική είναι η διατονική άνοδος που συνήθως συνδυάζεται με διπλές νότες και οδηγεί στη πτώση του solo μέρους και τη σύνδεσή του με το επόμενο *tutti*. Ένα δεύτερο τεχνικό χαρακτηριστικό του συνθέτη είναι ο τρόπος με τον οποίο εμφανίζεται το S1. Η είσοδος του S1 γίνεται πάντα στην υψηλότερη περιοχή του βιολιού με πολύ λιτή συνοδεία, συνήθως μόνο από τη γραμμή του τσέλου, δημιουργώντας μια ηχοχρωματική αντίθεση ενώ παράλληλα τονίζει τις ηχητικές-τεχνικές δυνατότητες του οργάνου. Το S1 αποτελεί την έκθεση του αρχικού θέματος, στο S2 και στο S3 γίνεται η επεξεργασία. Στα solo μέρη ο συνθέτης, κυρίως μέσα από την επεξεργασία και τη χρήση νέων μοτιβικών στοιχείων, προβάλλει τις ιδιαίτερες τεχνικές δυνατότητες του οργάνου. Σε κάθε σόλο έχουμε την εμφάνιση ενός νέου ρυθμικού μοτίβου που προκύπτει συνήθως από την επεξεργασία ή τον διανθισμό του αρχικού και έχει ως σκοπό την προβολή μιας ιδιαίτερης τεχνικής. Σε πολλά σημεία στα solo μέρη

παρεμβάλλονται κάποια tutti που έχουν ως σκοπό την επιβεβαίωση της πτώσης. Ο χαρακτήρας των μερών είναι ο ίδιος και στα δύο κοντσέρτα. Το πρώτο μέρος έχει το χαρακτήρα του εισαγωγικού Allegro, τα δεύτερα μέρη είναι Largo και τα τελευταία μέρη έχουν ένα χορευτικό χαρακτήρα Allegro.

Ιδιαίτερη θέση στο έργο του Locatelli κατέχουν τα καπρίτσια. Μέσα από την αναγωγική ανάλυση των καπρίτσιων που έγινε στο προηγούμενο κεφάλαιο μπορούμε να διακρίνουμε κάποια κοινά χαρακτηριστικά στη δομή τους. Τα καπρίτσια που αναλύθηκαν αποτελούνται από τρία τμήματα. Έχουν ως συνθετική βάση τη δεσπόζουσα ή την τονική του κοντσέρτου. Η ανάπτυξη του κάθε τμήματος γίνεται με την εφαρμογή μιας τεχνικής πάνω σε κάποια συγκεκριμένη αρμονική διαδοχή. Έτσι έχουμε τη χρήση ισοκράτη πάνω στην οποία γίνονται εναλλαγές συγχορδιών, εναλλαγές ανάμεσα σε δεσπόζουσα και τονική με τη μορφή αρμονικής αλυσίδας, τη χρήση χρωματικής ανόδου ανάμεσα σε συγχορδίες δεσπόζουσας μεθ'εβδόμης και τονικής, καθώς επίσης και εναλλαγές ανάμεσα στη συγχορδία της ελαττωμένης 7ης και της τονικής. Σημαντικό στοιχείο που δίνει ιδιαίτερο χαρακτήρα στα καπρίτσια, είναι η εναλλαγή των μετρικών και των ρυθμικών αξιών, που προσδίδουν αλλαγή στον τονισμό των μέτρων. Χαρακτηριστικό είναι το δέκατο όγδοο καπρίτσιο, όπου ο συνθέτης του δίνει τη μορφή της φούγκας και ενσωματώνει τη διανθισμένη τεχνική που χρησιμοποίησε στα άλλα καπρίτσια με τη μορφή επεισοδίων.

Η φόρμα ritornello χρησιμοποιήθηκε από τον συνθέτη για να αναδείξει τον ιδιαίτερο τεχνικό χαρακτήρα του έργου. Ακολουθεί μια συγκεκριμένη μορφολογική δομή, βασισμένη στον αρμονικό σκελετό, με την οποία μέσα από τις εναλλαγές solo-tutti μπόρεσε να δώσει ιδιαίτερη έμφαση στη φωνή του βιολιού και να αναδείξει τις ιδιαίτερες τεχνικές του οργάνου, προετοιμάζοντας παράλληλα την μετάβαση στα καπρίτσια του κάθε μέρους. Τόσο στα καπρίτσια όσο και στα κοντσέρτα διακρίνουμε την άμεση σχέση που υπάρχει ανάμεσα στην αρμονική και μορφολογική δομή, οι οποίες χρησιμοποιούνται με τέτοιο τρόπο ώστε να αναδείξουν συγκεκριμένες τεχνικές του οργάνου.

## **5.2 Η προσωπικότητα του Locatelli όπως αυτή διαγράφεται μέσα από το *L'arte del violino*.<sup>50</sup>**

Οι τεχνικές απαιτήσεις του *L'arte del violino* αναδεικνύουν με έναν ιδιαίτερο τρόπο την προσωπικότητα του Locatelli ως δημιουργού και εκτελεστή του έργου. Οι διάφορες εικονογραφικές μαρτυρίες και οι μαρτυρίες των ακροατών μας δίνουν στοιχεία τόσο για το χαρακτήρα του όσο και για την τεχνική του αρτιότητα. Έτσι λοιπόν, θα λέγαμε ότι η προσωπικότητά του αντιστοιχεί με κάθε λεπτομέρεια στη συνηθισμένη εικόνα του βιρτουόζου, της οποίας κύρια χαρακτηριστικά είναι η φιλαρέσκεια, η επιθυμία για υπέρμετρη λάμψη, οι θεατρικοί τρόποι, η αυτοπεποίθηση, καθώς και η περίεργη συμπεριφορά. Στο ερώτημα εάν αυτά τα χαρακτηριστικά οδηγούν κάποιον στο να γίνει βιρτουόζος ή το εάν γίνεται κανείς βιρτουόζος γιατί έχει αυτά τα χαρακτηριστικά δεν

---

<sup>50</sup> Το κύριο μέρος των πληροφοριών του κεφαλαίου έχει αντληθεί από το: Dunning, *Pietro Antonio Locatelli. Der Virtuose und seine Welt*, 2 vols. (Buren:Frits Knuf,1981), 129-130, 150-152,(τόμος 1).

μπορούμε να δώσουμε απάντηση, σίγουρα όμως αυτά τα χαρακτηριστικά τα συναντάμε σε δεξιότεχνες κάθε εποχής.

Η φιλαρέσκεια είναι ένα από τα χαρακτηριστικά που τον διέκρινε και επιβεβαιώνεται από τον τρόπο με τον οποίο εμφανιζόταν, καθώς επίσης και από τις πωλήσεις αντιτύπων του πορτρέτου του. Έχοντας επίγνωση της αξίας του, ακόμη και όταν η εμφάνισή του διαρκούσε αρκετή ώρα, δεν εγκατέλειπε ποτέ την αίσθησή του για ευπρέπεια. Εμφανιζόταν πάντα με επιβλητική ενδυμασία και πριν ξεκινήσει το παίξιμο το πρόσωπό του αποκτούσε μία εκστατική έκφραση που μπορεί να ήταν δείγμα αυτοσυγκέντρωσης ή θεατρικισμού. Ένα άλλο χαρακτηριστικό της ιδιοσυγκρασίας του είναι η έντονη αυτοπεποίθηση για την δεξιότητά του, η οποία τεκμηριώνεται από το ότι έπαιζε με μικρό δοξάρι για την εποχή, γιατί πίστευε ότι κανείς βιολιστής δεν μπορεί να πετύχει κάτι με μακρύ δοξάρι. Τα δάχτυλά του δεν ήταν ιδιαίτερα μακριά και το βιολί το κρατούσε πάνω από το στήθος, δηλαδή ανάμεσα στο λαιμό και την κλείδα, μία στάση που τη συναντάμε και σε άλλους βιολιστές της εποχής (Geminiani, Veracini). Τα βιολιά που χρησιμοποιούσε και βρέθηκαν στην κληρονομιά του είναι ένα Stainer (1667), ένα Techler (1724) και ένα Amati(1618). Πέρα όμως από το στήσιμο και την εμφάνισή του, ιδιαίτερη σημασία έχουν οι αναφορές που περιγράφουν το παίξιμό του. Η καθαρότητα στο παίξιμο του ήταν μνημειώδης, αναφέρεται ότι μόνο μία φορά έπαιξε λάθος νότα επειδή γλίστρησε το δάχτυλό του. Επίσης, έπαιζε με άνεση και δεν έδειχνε τη δυσκολία στον τρόπο που έπαιζε τα πιο δεξιότεχνικά σημεία. Υπάρχουν κάποιες αρνητικές αναφορές που έχουν να κάνουν με την ποιότητα του ήχου.

Τέλος, ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του βιρτουόζου που το διακρίνουμε και στο Locatelli είναι η ιδιαίτερη σχέση που αναπτύσσεσαι με το κοινό, που έχει να κάνει με την επιδειξιμανία του εκτελεστή από τη μία και με τον εντυπωσιασμό του κοινού από την άλλη. Το κοινό δεν παρατηρεί μόνο τον τρόπο παιχνιδιού (είδος δοξαριού, στάση βιολιού), συγχρόνως αφήνεται στη μέθη του παιχνιδιού, καταβάλλεται από την εντυπωσιακή άνεση με την οποία αντιμετωπίζει τις μεγαλύτερες δυσκολίες, την μαεστρία του, την αντοχή του, με άλλα λόγια την δεξιότεχνική ιδιοσυγκρασία του. Μετά το θάνατό του το 1764 η φήμη του άρχισε να περνάει σε θρυλική φάση. Νέες γενιές βιρτουόζων προσανατολίζονται σύμφωνα με τις διατηρημένες καταγραφές της τέχνης του.

### **5.3 Σημασία του *L'arte del violino* στην εξέλιξη της τεχνικής του βιολιού και του ρεπερτορίου του**<sup>51</sup>

Το έργο του Locatelli υπήρξε και συνεχίζει να είναι μια μεγάλη κληρονομιά για τις γενιές που ακολούθησαν. Η συμβολή του Locatelli στην εξέλιξη της δεξιότητάς εκφράζεται κυρίως μέσα από το *L'arte del violino* και αυτό φαίνεται από τον τρόπο της γραπτής μετάδοσης αυτού του έργου, το οποίο θεωρείται το επίκεντρο της δημιουργίας του. Το 1733 έχουμε την πρώτη έκδοση του op.3 στο Άμστερνταμ από τον μουσικό οίκο Le

---

<sup>51</sup> Το κύριο μέρος των πληροφοριών του κεφαλαίου έχει αντληθεί από το: Dunning, *Pietro Antonio Locatelli. Der Virtuose und seine Welt*, 2 vols.(Buren:Frits Knuf,1981), 129-130, 150-192,(τόμος 1).

Cène. Σύμφωνα με τον πρόλογο της έκδοσης, το έργο πρέπει να γράφτηκε τη δεκαετία του 1720, όμως το χειρόγραφο του δεν υπάρχει πουθενά. Τα χειρόγραφα που βρέθηκαν στα μέσα του 18<sup>ου</sup> αι. και οι εκδόσεις που ακολούθησαν μαρτυρούν τη σημαντικότητα του έργου. Τα καπρίτσια του op.3 εμφανίζονται ξεχωριστά από τα κοντσέρτα σε χειρόγραφα και συλλογές του δεύτερου μισού του 18<sup>ου</sup> αι. μαζί με ισάξια έργα της εποχής, όπου καταλαμβάνουν αριθμητικά εξέχουσα θέση. Οι συλλογές για σόλο βιολί αποτελούσαν το ρεπερτόριο διαφόρων βιρτουόζων της εποχής καθώς επίσης και συγκεντρωμένο υλικό με σκοπό τη μελέτη και τη διδασκαλία του βιολιού.

Στα μέσα του 18<sup>ου</sup> αι. συναντάμε τα καπρίτσια του op.3 σε μία χειρόγραφη συλλογή στο Παρίσι και σε ένα δίτομο χειρόγραφο της δυτικοβερολινέζικης δημόσιας βιβλιοθήκης (κωδικός αριθμός βιβλίου 15861). Πρόκειται για μία δίτομη συλλογή καπρίτσιων (πενήντα ο πρώτος τόμος και εξήντα ο δεύτερος), την οποία ανακάλυψε ο A.Moser και αρχικά απέδωσε στον Nardini. Το 1925 ο Florizel von Reuter διαπίστωσε ότι δεκαεπτά από τα καπρίτσια του δεύτερου τόμου ανήκουν στον Locatelli. Την ίδια εποχή χρονολογείται μία χειρόγραφη συλλογή με το όνομα του K. Stamitz, η οποία βρίσκεται στην εθνική βιβλιοθήκη της Αυστρίας (Sign.Supl.mus 21923) και περιέχει τριάντα οκτώ καπρίτσια και τρεις φούγκες, εκ των οποίων τα πέντε καπρίτσια είναι του Locatelli. Ο σημερινός τόπος φύλαξης των χειρογράφων και οι αναφερόμενοι ως «συγγραφείς» τους υποδεικνύουν τη Γερμανία ως χώρα με ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ανάπτυξη μιας ισχυρής σχολής βιολιού. Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο με τις ανατυπώσεις του op.3 όπου η Γαλλία έχει τον κύριο λόγο. Σημαντική βοήθεια για τη μελέτη και διάδοση του op.3 στη Γαλλία υπήρξε η ανατύπωση του έργου του κυρίως από Γάλλους μουσικούς εκδότες. Η πρώτη ανατύπωση έγινε τον Ιούνιο του 1742 από τον παρισινό εκδότη Le Clerc και ακολουθούν και άλλες ανατυπώσεις του op. 3 έως τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αι. (LeDuc, Des Lauriers). Στη Γαλλία οι εκδότες εξέδιδαν χωριστά τα καπρίτσια γεγονός που αναγνώριζε τη σημαντικότητα της δεξιοτεχνικής τεχνικής του έργου. Το καπρίτσιο ήταν και είναι από τη μία μέσο εξέλιξης της τεχνικής ενός μουσικού και από την άλλη μέσο προβολής της δεξιοτεχνίας του.

Μετά το θάνατο του συνθέτη, το 1764, νέες γενιές βιρτουόζων και δασκάλων κυρίως στη Γαλλία ακολουθούν τα βήματα της τέχνης του. Το 1798 ο Γάλλος βιολιστής και παιδαγωγός Jean-Baptiste Cartier συμπεριλαμβάνει στο έργο του “L’Art du violon ou collection choisie dans les Sonates des écoles italienne, française et allemande” το τέταρτο καπρίτσιο του Locatelli. Το 1800 ο σημαντικός βιολιστής M. Woldemar επεξεργάστηκε με έναν ιδιαίτερο τρόπο το 23<sup>ο</sup> καπρίτσιο του *L’arte del violino*. Αρχικά το επεξεργάστηκε επηρεασμένος από τον τίτλο του συνθέτη ‘Le Labyrinthe’ βάζοντας δαχτυλισμούς και αργότερα το επεξεργάστηκε προσθέτοντας τη φωνή του δεύτερου βιολιού, η οποία έφερε το χαρακτηρισμό “Reved el’ auter”. Το 1808 ο A. Choron στο έργο του “Principes des compositions des écoles d’Italie” συμπεριλαμβάνει το τρίτο και το τέταρτο καπρίτσιο του *L’arte del violino*.

Συνδυακτικό κρίκο για την μετάδοση του έργου του και της δεξιοτεχνίας του, πέρα από τις ανατυπώσεις του έργου του, αποτελούν οι μαθητές του. Αναφορές για μαθητές υπάρχουν στους προλόγους των έργων του op. 2 και op. 5 (N. Romswinkel, M. Lestevenon,



G. A. Lorenziti). Όσον αφορά τον κατάλογο με τα ονόματα των σίγουρων μαθητών του Locatelli, που διατηρήθηκε ως τις μέρες μας, εντοπίζεται μια σημαντική διαφορά στη σημασία, η οποία δεν μας επιτρέπει να αποκαλούμε τον κύκλο των μαθητών του Locatelli σχολή, όπως μιλάμε για σχολή Corelli ή Tartini. Σημαντική είναι η αναφορά που γίνεται στις πηγές για τον Jean-Marie Léclair και τη μαθητεία του με τον Locatelli, ο οποίος θα αποτελέσει και το συνδεδετικό κρίκο ανάμεσα στη Ιταλική και τη Γαλλική σχολή Βιολιού. Ο Léclair, οπαδός του Locatelli, υπήρξε μια σημαντική παρουσία ως εκτελεστής και ως συνθέτης στα concert spiritual.<sup>52</sup> Η σύνδεση του Locatelli με τον Léclair, ό,τι μορφή και αν είχε, είναι ιδιαίτερης σημασίας. Ο Leclair στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αι. αποτελεί μια πολύ σημαντική παρουσία στο γαλλικό κόσμο. Έχοντας από τη μία υπό την καθοδήγησή του ένα σημαντικό κύκλο μαθητών και από την άλλη όντας ο ίδιος εξαιρετικός βιολιστής, είναι αυτός που θα διαδώσει τη δεξιοτεχνία του Locatelli σε ολόκληρη τη Γαλλία. Στη διάδοση αυτή βέβαια συνέβαλε η πρώτη δημοσίευση του op.3 το 1733, η οποία συμπίπτει με την εμφάνιση ενός μεγάλου αριθμού Γάλλων βιρτουόζων βιολιστών-συνθετών-δασκάλων, οι οποίοι αφού μύηθηκαν στα τελευταία επιτεύγματα της βιολιστικής δεξιοτεχνίας στην Ιταλία (Corelli, Tartini, Somnis), είναι έτοιμοι να ασχοληθούν με το δεξιοτεχνικό έργο του Locatelli. Μεταξύ των σημαντικών βιρτουόζων βιολιστών είναι οι εξής: Jean Baptise Anet, Jacques Aubert, Jean Joseph de Mondonville, Louis Gabriel Guillemain, Abbé le Fils, Pierre Gaviniès κ.α. Σε ένα τέτοιο περιβάλλον πνευματικής θέρμης στα μέσα του 18<sup>ου</sup> αι. τοποθετούνται στη Γαλλία τα θεμέλια για την ίδρυση μια νέας σχολής βιολιού η οποία άλλαξε και ανέτρεψε την πρωτοκαθεδρία της Ιταλικής, κύριοι εκπρόσωποι της οποίας ήταν ο Corelli και ο Locatelli. Το τέλος του 18<sup>ου</sup> αι. σηματοδοτούν δύο γεγονότα ιδιαίτερης μουσικοϊστορικής σημασίας. Το ένα είναι η ίδρυση του Conservatoire του Παρισιού και το δεύτερο η δημιουργία της σπουδής. Οι υψηλές τεχνικές απαιτήσεις των καπρίτσιων του Locatelli αποτελούσαν τον τελικό στόχο ενός βιολιστή. Καθήκον των δασκάλων βιολιού της μετέπειτα εποχής, ήταν να εξισορροπήσουν μέσω υλικού μελέτης, την τεράστια διαφορά μεταξύ της κανονικής τεχνικής των μέσων βιολιστών και της τεχνικής που απαιτούνταν για την εκτέλεση των καπρίτσιων του Locatelli. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα τη δημιουργία της σπουδής, η οποία είχε ως σκοπό να καλύψει το μεθοδικό κενό στη διδασκαλία της μουσικής εκείνης της εποχής.

Μια σειρά από σημαντικές προσωπικότητες για την ιστορία του βιολιού ήταν οι Gaviniès, Viotti, Kreutzer, Baillot, Rode, Fiorillo, Guillemain, Campagnoli, Lolli. Κάποιοι από αυτούς, οι Gaviniès, Rode και Kreutzer, υπήρξαν καθηγητές στο νεοϊδρυθέν ωδείο του Παρισιού και κύριοι εκπρόσωποι της γαλλικής σχολής βιολιού, η οποία αποτέλεσε το θεμέλιο της σύγχρονης βιολιστικής τεχνικής. Έχοντας ως βάση το *L'arte del violino* προσπαθούν να συνδέσουν το καπρίτσιο με τη σπουδή, γράφοντας σπουδές-καπρίτσια για σόλο βιολί, που αποτελούν ακόμα και σήμερα θεμέλιο των σπουδών στο βιολί.

---

<sup>52</sup>Ο θεσμός των concert spiritual που καθιερώθηκε από τον Andre Danican Philidor το έτος 1725, ήταν κοντσέρτα κατά τη διάρκεια της νηστείας που καλούνταν να καλύψουν τις ανάγκες του παρισινού κοινού που στερούνταν την περίοδο αυτή το θέατρο. Πολύ γρήγορα όμως μετατράπηκαν σε προσφιλή και ευυπόληπτο θεσμό κοντσέρτων της γαλλικής πρωτεύουσας, ο οποίος ταυτόχρονα ήταν καθοριστικός για την καριέρα ενός ανερχόμενου μουσικού. Σημαντική θέση στα concerts piritual κατείχε το κοντσέρτο για βιολί (Dunning, 1981: τ. 1, σσ. 174).

Χαρακτηριστική είναι η συχνή χρήση του όρου «καπρίτσιο» και ο αριθμός εικοσιτέσσερα που επικράτησε σαν παράδοση όταν έγραφε κάποιος σπουδές ή καπρίτσια για σόλο βιολί, (π.χ. Gaviniès 24 Etudes, Rode 24 Capricci). Η παράδοση αυτή κορυφώθηκε το 1820 με την δημοσίευση των 24 καπρίτσιων του Paganini. Ο Paganini υπήρξε μιμητής του Locatelli αφού οι νέες τεχνικές που συναντάμε στα καπρίτσια του είναι ελάχιστες σε σχέση με αυτές που συναντάμε στο op.3 του Locatelli. Η επιρροή του *L'arte del violino* του Locatelli στα καπρίτσια του Paganini φαίνεται από τις ομοιότητες που συναντάμε σε κάποια από αυτά. Αναφέρεται ως παράδειγμα η αρχή του έβδομου καπρίτσιου του Locatelli και του πρώτου καπρίτσιου του Paganini.

Locatelli: καπρίτσιο αρ 7, μ. 1-4

Paganini: καπρίτσιο αρ. 1, μ. 1-2

Ιδιαίτερη σημασία και βαρύτητα έχει το όνομα του Gaviniès, μαθητή του Léclair, ο οποίος δημοσίευσε το 1795 το  ργο του *Matin es*. Πρόκειται για 24 καπρίτσια τα οποία είναι  μεσα επηρεασμένα από την τεχνική του Locatelli και  χουν πολλά κοινά χαρακτηριστικά με αυτά (μεγάλα ανοίγματα για το αριστερό χ ρι, περίπλοκα δοξάρια κ.α). Το 1796 ο Gaviniès διορίζεται καθηγητής βιολιού στο Conservatoire του Παρισιού και  τσι, ο βιολιστής που  κανε το ντεμπούτο του με τα καπρίτσια Locatelli στα *concert spiritual* και που  χει γράψει μια σειρά από σπουδές βασισμένες στο *L'arte del violino*, αποκτά μια θέση πολύ καθοριστικής σημασίας για τη διδασκαλία του βιολιού στη μουσική ζωή της Ευρώπης κατά το πρώτο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα  τι ο μοναδικός τρόπος με τον οποίο συνδυάζει ο Locatelli το κοντσέρτο με το καπρίτσιο στο op. 3 και οι τεχνικές που χρησιμοποιεί σε αυτά, καθιστούν το  ργο ιδιαίτερης σημασίας, καθώς

ξεφεύγει από το μοντέλο γραφής του Corelli και του Vivaldi, από τους οποίους έχει επηρεαστεί, εισάγει τη δεξιοτεχνία στο κοντσέρτο και έτσι αποτελεί το πέρασμα από το μπαρόκ στο κλασικό κοντσέρτο. Παράλληλα με την εμφάνιση των καπρίτσιων παρουσιάζει μία νέα τεχνική, πρωτόγνωρη για την εποχή, που θα οδηγήσει στη δημιουργία της "σπουδής", η οποία θα αποτελέσει βασικό στοιχείο μελέτης και σύνθεσης για τις επόμενες γενιές. Ο Locatelli με το op. 3 αποτελεί το συνδυαστικό κρίκο ανάμεσα στην ιταλική σχολή βιολιού, με κύριο εκπρόσωπο τον Corelli, και την κλασική γαλλική σχολή βιολιού, με κύριο εκπρόσωπο τον Gavinié, η οποία αποτέλεσε το θεμέλιο της σύγχρονης βιολιστικής τεχνικής.

## 6.Βιβλιογραφία

### 6.1.Βιβλία

Anderson, Nicholas. "The Baroque concerto." In *A Guide to the Concerto*, edited by Robert Layton, 1-56. New York: Oxford University Press, 1996).

Boyden, David D. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

Dunning, Albert. *Pietro Antonio Locatelli. Der Virtuose und seine Welt*. 2 vol. Buren: FritsKnuf, 1981.

Eisen, Cliff. "The rise of the concerto virtuoso in the late eighteenth and nineteenth centuries." In *The Cambridge Companion to the Concerto*, edited by Simon Keefe, 177-191. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Hutchings, A.J.B. *The Baroque Concerto*. London: Faber and Faber, 1961.

Koole, Arend. *Leven en werken van Pietro Antonio Locatelli da Bergamo, 1695-1764: "Italiaans musycq meester tot Amsterdam"*. Amsterdam: University of Amsterdam Press, 1949.

Locatelli, Pietro Antonio. "Preface." In *L'arte del violino 25 capricci*, edited by Romeo Frazoni. Milano: G. Ricordi& C. Editori, 1990.

Mozart, Leopold. *A treatise on the fundamental principles of violin playing*. Oxford University Press, 1985.

Palisca, Claude, V. *Baroque music*. New Jersey: Prentice Hall, 1991.

Roeder, Thomas Michael. *A History of the Concerto*. Portland: Amadeus Press, 1994.

Stowell, Robin. "The Concerto." In *The Cambridge Companion to the Violin*, edited by Robert Stowell, 148-167. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Stowell, Robin. "The pedagogical literature." In *The Cambridge Companion to the Violin*, edited by Robert Stowell, 224-333. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Stowell, Robin. "Performance practice in the eighteenth- century concerto." In *The Cambridge Companion to the Concerto*, edited by Simon Keefe, 192-226. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Tablot, Michael. "The Italian concerto in the late seventeenth and early eighteenth centuries." In *The Cambridge Companion to the Concerto*, edited by Simon Keefe, 35-52. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Ulrich, Michels. *Άτλας της μουσικής*. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1991.

Veigh, Mc Simon. "The violinists of the Baroque and Classical periods." In *The Cambridge Companion to the Violin*, edited by Robert Stowell, 46-60. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Veigh, Mc Simon and Hirshberg, Jehoash. *The Italian Solo Concerto, 1700-1760 Rhetorical Strategies and Style History*. U.K.: Boydell Press, 2004.

Whone, Herbert. *Η απλότητα του βιολιού τεχνική και διδασκαλία*. Αθήνα: Ορίολος, 1997.

## 6.2.Λήμματα λεξικών

Boyden, David, D. "Bow, II. Bowing" *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, ed. Sadie S. London: Macmillan Publishers Ltd., 1980.

Dunning, Albert. "Locatelli, Pietro Antonio". *Grove Music Online*, ed. by L. Macy, ανάκτηση από <http://www.grovemusic.com> (02.01.2012).

Hutchings, Arthur and Talbot, Michael. "Concerto: 1. Origins, 2. The instrumental concerto: origins to 1750". *Grove Music Online*, ed. by L. Macy, ανάκτηση από <http://www.grovemusic.com> (02.01.2012).

Koole, Arend και Talbot, Michael. "Locatelli, Pietro Antonio." *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, ed. Sadie S. London: Macmillan Publishers Ltd., 1980.

Schwandt, Erich. "Capriccio" *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, ed. Sadie S. London: Macmillan Publishers Ltd., 1980.

## 6.3.Παρτιτούρες

Locatelli, Pietro Antonio. *L'arte del violin, concerti per Violino solo, archi, e basso continuo, op.3/1-4*, edited by Herausgegeben von Albert Dunning. London: Ernst Eulenburg Ltd, 2006.

Locatelli, Pietro Antonio. *L'arte del violin, concerti per Violino solo, archi, e basso continuo, op.3/5-8*, edited by Herausgegeben von Albert Dunning. London: Ernst Eulenburg Ltd, 2006.

Locatelli, Pietro Antonio. *L'arte del violin, concerti per Violino solo, archi, e basso continuo, op.3/9-12*, edited by Herausgegeben von Albert Dunning. London: Ernst Eulenburg Ltd, 2006.

Locatelli, Pietro Antonio. *Venti quattro capricci per violin solo op.3*, based on the critical edition by Albert Dunning. London: Schott & Co. Ltd, 2005.

Locatelli, Pietro Antonio. *L'arte del violino 25 capricci*, edited by Romeo Frazoni. Milano: G. Ricordi & C. Editori, 1990.

#### 6.4. Άρθρα

Hill, John, W. "Pietro Antonio Locatelli: Der Virtuose und seine Welt by Albert Dunning". *The Journal of Musicology* 1/4 (1982): 471-474. Ανάκτηση από <http://www.jstor.org/> (28-2-12).

Illiano, Roberto. "Pietro Antonio Locatelli's influence on Nicolo Paganini." In *Henryk Wieniawski and the 19<sup>th</sup> Century Violin Schools: Techniques of Playing, Performance, Questions of Sources and Editorial Issues*, edited by Maciej Jablonski and Danuta Jasinska, 75-77. Poznan: The Henryk Wieniawski Musical Society in Poznan- Rhythmos, 2006. Ανάκτηση από <http://www.musicalwords.it/> (26-3-14).

Ringer, Alexander. "Leven en werken van Pietro Antonio Locatelli da Bergamo (1695-1764)," *Italiaans musycq meester tot Amsterdam*" by Arend Koole." *Journal of the American Musicological Society* 3/2 (1950): 135-138. Ανάκτηση από <http://www.jstor.org/>. (9-3-12).

Sachs, Barbara. "Intorno a Locatelli: Studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695-1764) by Albert Dunning". *Early Music* 26/4 (1998): 666, 667, 669. Ανάκτηση από <http://www.jstor.org/> (28-2-12).

Tablot, M. "Intorno a Locatelli: Studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695-1764) by Albert Dunning". *The Journal of Musicology* 122/2 (1997): 297-303. Ανάκτηση από <http://www.jstor.org/> (3-1-12).

Schwarz, Boris. "Pietro Antonio Locatelli: Der Virtuose und seine Welt by Albert Dunning". *The Journal of the American Musicological Society* 36/1 (1983): 157-161. Ανάκτηση από <http://www.jstor.org/>. (9-3-12).

Whitmore, Philip. "Towards an Understanding of the Capriccio". *Journal of the Royal Musical Association* 113/1 (1998): 47-56. Ανάκτηση από <http://www.jstor.org/> (4-3-12)

#### **6.5. Πανεπιστημιακές σημειώσεις**

Γιάννου, Δημήτριος. *Στοιχεία οργανογνωσίας, σημειώσεις, β' έκδοση*. Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη, 1992.

#### **6.6. Διαδικτυακοί τόποι**

[www.britannica.com/Pietro-Locatelli](http://www.britannica.com/Pietro-Locatelli), ανάκτηση 18-3-12.

[www.bach-cantatas.com/Lib/Locatelli-Pietro.htm](http://www.bach-cantatas.com/Lib/Locatelli-Pietro.htm) , ανάκτηση 18-3-12.

[www.imlsp.org/wiki/L'arte\\_del\\_violino,\\_op.3](http://www.imlsp.org/wiki/L'arte_del_violino,_op.3), ανάκτηση 18-3-12.

#### **6.7. Σημειώματα φυλλαδίων CD**

Anderson, Keith. "Pietro Antonio Locatelli (1695-1764), Concerti Grossi op.1, nos. 1-6." Naxos 8.553445, 1994-95.

Sebastiani, Adriano. "Pietro Antonio Locatelli (1695-1764), L'arte del violino op.3, vol. 1." Rodolphe Productions, Florence international, 1989.

L'ARTE DEL VIOLINO  
XII CONCERTI

*Cioè, Violino Solo, con XXIV Capricci  
ad Libitum, che si potrà Finire al  
Segno ✽. Violino Primo, Violino  
Secondo, Alto, Violoncello Solo, e Basso.*

Dedicati

*ALL' ILL.<sup>mo</sup>, ET ECC.<sup>mo</sup>, SIG.<sup>re</sup> IL SIG.<sup>re</sup>*

GIROLAMO MICHEL' LINI

Patricio Veneto

*di*

PIETRO LOCATELLI

*da Bergamo*

OPERA TERZA

AMSTERDAM

*a Spesa di* MICHELE CARLO LE CENE  
*con Priuilegio*

N.<sup>o</sup> 572.





Β' φράση. Θέμα Β' (μ. 17-23)

15

ottave sole

Περίοδος 3η και  
καταληκτική φράση  
Θέμα Α' μ. 24-29

20

25

2<sup>ο</sup> τμήμα μ. (30-219)

31

Περίοδος 1η μ. (30-49)  
Α' φράση, θέμα Α

30

*solo* *tr* *tr*

μου. α

θέμα Α

μου. β<sub>2</sub>

*pp* σου. μου

*pp* σου. μου

*solo*

4 3

4 3

[D] I V I V I V<sub>6</sub> - VI

35

8

μου. β<sub>3</sub>

V I V(A) I<sub>6</sub> V<sub>6</sub> I V(B<sub>2</sub>)

40

8

*tr* *tr* *tr*

*pp* *pp* *f*

*f*

*tutti*

V<sub>6</sub> I V [I - V<sub>6</sub> - VI - IV VII<sub>6</sub> - I] V - I

Β' φράση (μ. 44-49)  
Αθέμα

EE 7082



4

Περίοδος 2η  
Sg (49-55)  
Α. Κορράς, Θεσσαλονίκη  
solo 4.44.59

45

Chord diagrams: I - V - I - V - I - V - V - V

50

Chord diagrams: (F#) (V - ) IV V7 I - IV

55

Chord diagrams: (V) IIIA - VI - II - V - I

R3

Β' φράση, Θέμα Β<sub>2</sub> (μ. 60-65)

5

58

tutti  
μοι γ' μ. α'  
Θέμα Β<sub>2</sub>  
μ. ιμνησι

I - II - V - V - I //

62

Περίοδος 3η μ. 65-85  
Α' φράση Θέμα Α  
μ. 65-72  
Θέμα Α

II - V - I - I - IV - II - V - I - I<sup>4</sup> - V<sup>#3</sup> - I //

66

I - V - I - V - I - V<sup>6</sup> - V<sup>#6</sup> - V

EE 7082



53

Βυρρασι. Θέμα Β μ.(73-86)

71

tr tr solo  
Μοι-γ'

IV - I<sub>6</sub> - II - Vtr - I IV - (V<sub>6</sub>) V (V<sub>6</sub>)

75

pp pp pp solo

contrabbasso solo senza cembalo

VI ————— V<sub>6</sub> ————— I - V

79

I ————— V<sub>7</sub>

82

7

*p*

*p*

*p*  
tutti

[*p*] ottave sole  
tutti

[*p*] ottave sole

7

Ⓡ τμήμα  
CAPRICCIO (1)

87 [violino solo]

Ⓡ ἰσοκρατίας

89

91

93

95


97


99


7





8 (II) Τμήμα


101 


105 


109 


113 

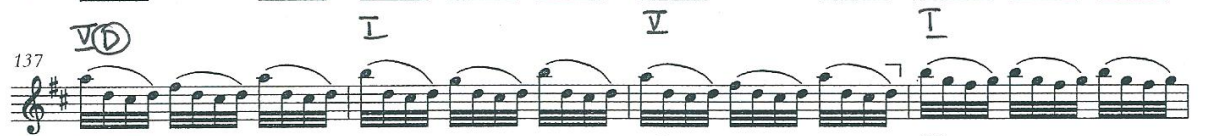
117 


121 


125 

129 

133 

137 

141 

146 



150

154

158 **III** τμήμα

164  $\nabla_6$  I

172  $\nabla_6$  I

180  $\nabla_6$  I

188  $\nabla_6$  I  $\nabla_6$  I

196

205 CADENZA

**R<sub>4</sub>** Coda tutti

214 *μ. α* *μ. β*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

6 5 4 3 6 5 6 5 6 5

[*f*] I — 6 5 4 3 —  $\nabla$  - I — I -  $\nabla$  - I -  $\nabla$  I  $\nabla$  - I -  $\nabla$  - I

EE 7082





23

9 8 |b|4 3    b7    9 8 |b|4 3    7 4    9 8 4 3

I — (V7) IV (V7) V

28

6 b5    |b|4 3    6 5    9 8 4 3    6 5

V65    I IV f R2    (V65)    V    V65

33

4 3    tutti 6 4    tutti 6 5 4 3    7 5 6 5    solo 9 8 4 3    b6 4 b

I - V    I    I    V    I    I

Bappaia, Θέμα Α (435-34)    Γφραση Θέμα Β (405) Solo

EE 7082



41

*p*

*p*

contrabbasso solo

6 5    b    b    6 b4 3    6 b5

II ——— V ——— I ———

46

*p*

*p*

tasto solo

6 b4    6 4 5 3    6 b5    6 4 5 3    6 4 5 3

I ——— I ——— V ———

53

δ'φράση. Θέμα Β μ (56-65)

*p*

5 3    4 2    6    6 b5

V ——— // I6 ——— V65





1η Περίοδος μ.(1-40)

14

Α φράση, Α Θέμα μ.(1-10) συν. αρνή

ALLEGRO

μστ. α

*sempre f*

μστ. β

*sempre f*

*sempre f*

ottave sole!

*sempre f*

ottave sole!

organo *sempre f*

I

7

Β φράση, Θέμα Αμ(10-22)

μστ. α

μστ. β

*sempre f*

ottave sole

ottave sole

V

13

μστ. α

μστ. β

*sempre f*

I

EE 7082

18

μου. 6

$\text{V}$   $\text{I}_6$   $\text{IV}$   $\text{V}$   $\left\{ \begin{array}{l} \text{IA} \\ \text{VD} \end{array} \right.$

23 Γ φράση. Θέμα Α, μ. (23-40)

μου. 6

$\text{I}_6$   $\text{I}$   $/\text{VA}$   $\text{I}$   $/\text{Vb}$

28

$\text{I}$   $\left. \begin{array}{l} \text{VI} \\ \text{IV} \end{array} \right\} \text{D}$   $\text{V}$   $\text{V}$   $\text{I}-\text{V}$

EE 7082



33

I I 7 V — I

8<sup>o</sup> solo  
 S) Περίοδος 9η μ. (44-64)  
 Α φράση. Θέμα Β μ. (44-51)

38

δ' μου Β' θέμα

I 7 V — I 7 V — I I — V

44

I I 7 V I

EE 7082



Β φράση, θέμα Β μ. (51-58)

51

I V I V I V

Γ' φράση θέμα Β μ (59-64)

57

I V I VI IV II V I IV V

Περίοδος 3η μ. (64-82)

Α φράση, θέμα Α μ (64-72)

64

I I

Β φράση, Θέμα Α μ. (73-82)

70

μοτ. α

μοτ. β

I V# IV

75

(V<sub>6</sub>) V V#f#

I Περίοδος 4η μ. (83-134)  
Α φράση, Θέμα Β μ. (93-98)

80

Solo

p

p

IV V#7 I I VI II<sub>6</sub>-V



86

$\frac{I}{VI}$  } IA VI II V I IV

93

II V I<sub>6</sub> IV V V I } D

99 **R3** Βφραση. Θέμα Α μ. (99-106)

tutti

$I_6^4$  V I V I

EE 7082

104

104

3 solo

*p*

*p*

*p*

7 5, 6 4, 5 3

V<sub>5</sub> I<sub>6</sub> V<sub>5</sub> I IV

110

110

solo

4 2, 6, 4 2

( V ) V I<sub>6</sub> V<sub>6</sub> I

116

116

tr

6, 4 2, 6, 4 3

IV<sub>6</sub> - I<sub>6</sub> - IV - I V



R4

Δ' φρῶισιν. Θέμα Α μ. (122-134)

122 *tutti*

*f*

*[f]*

*tutti* *f*

I IV V 7 7

128 *CAPRICCIO (2)*

*f*

I I-7 I I-7 I I<sup>6</sup>-V I I<sup>6</sup> V I

I Τμήμα

135 [violino solo]

*p* *pp*

147 *f* I V I V I V I

150 V

153

156

159 *p* *pp* *f* V (V)

162 V (V) V (V) V V(A)

165 I V I VD I V

169 I (V+) IV (V+) IV V

173 I V/A arpeggio V

177 V - I<sub>0</sub> - V - I<sub>0</sub> V - I<sub>0</sub> - V

182 (II) V(A) I - V I

185 V I I<sub>D</sub> - V

188 I V I IV

EE 7082



191 I IV I I - IV I

194 I

197 *Ισοκρατης* V (III) *τηνιμοι* IV V I (V) V I-IV

201 I V7 I I IV I

206 IV

210 V D V

214 V V I V

218 I IV

222 V D V D

224 I V I

226 IV I

228 IV I IV I

230 V V V7

CADENZA

EE 7082

R5n codar

24

233 *tutti*

*f* *moz. 6*  
*f*  
*f*  
*f*

I I V V I

238

IV V I V — I I V —

243

I I-V I V I V I V I

EE 7082



7.2. Αρμονική – μορφολογική ανάλυση 9<sup>ου</sup> κοντσέρτου

# L'ARTE DEL VIOLINO

1<sup>ο</sup> τμήμα μ. (1-28)  
 Περίοδος 1η μ. (1-14)

Pietro Antonio Locatelli  
 (1695-1764)  
 Op. 3/9-12

**(R)** Αφράση, Θέμα Α μ. (1-6)  
 ALLEGRO CONCERTO IX

Violino solo  
 Violino I  
 Violino II  
 Viola I  
 Viola II  
 Violoncello solo  
 Basso

**(G)** I - V# - I I - II VII - V - I I - II - V *ισοκράτης(V)*

5  
 tutti soli  
 tutti soli  
 tutti soli

B φράση. Θέμα Α μ. (7-14) // με φράση Α

V# I - II

No. 1891

EE 7084

Edited by Albert Dunning  
 © 2006 Schott & Co. Ltd, London  
 and Ernst Eulenburg & Co GmbH

VII - I I - II - V

καταληκτικό μέτρο

Περίοδος 2η  
Α φράση, θέμα Α' μ. (15-28)

μοτ. α1 θέμα Α'

tutti

[p] [p]

7 # 6 4 #3 7 6 6 5 # 7 6 6 5 7 6 6 5 7 6 6 5 7 6 6 5

V# 2 I6 I - V# I / V# I 4 V#3 V - I - V

EE 7084

17 *μετατροπική αλυσίδα* *καταληπτικό* *[tr]* *solo*

*f* *[f]* *[f]* *f*

*f*  $\begin{matrix} 4\sharp 5 & 9 & 8 \\ & 4 & 3 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 5 & 9 & 8 \\ & 4 & \sharp 3 \end{matrix}$   $\begin{matrix} [4]\sharp 5 & 9 & 8 \\ & 4 & 3 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 8 & 7 & 6 & 5 \\ 6 & 5 & 4 & \sharp 3 \end{matrix}$

*I* *V*<sub>c</sub> *VII-I* / *VII-I* *D* / *VII-IG* *I - II - I-V*

21 *motivo α* *tutti* *[tr]* *solo* // 21-23

*Vg* *D-V-I* *V-D-V*  $\text{7}$  *I*<sub>G</sub> / *I* *Vg* *I*

$\begin{matrix} 4 & [4]\sharp 3 \\ & 8 & 7 & 6 & 5 \\ & 6 & 5 & 4 & \sharp 3 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 8 & 7 & 6 & 5 \\ 6 & 5 & 4 & \sharp 3 \end{matrix}$

*I - V*<sub>4</sub>  $[4]\sharp 3$  *I* *I - II*<sub>6</sub>  $\text{7}$  *I*<sub>4</sub>  $\begin{matrix} 6 & 5 \\ 4 & \sharp 3 \end{matrix}$

EE 7084



τέλος 1<sup>ου</sup> τμήματος. 2<sup>ο</sup> τμήμα μ.(29-156)  
 Περίοδος 1η (μ.29-40)  
 Α φράση, θέμα Α, μ.(29-32)

26

ορμή!

tutti tr

soli

V - I - V    V 7 I

solo

solo

soli

+ [♯]3

+ [♯]3

I - V - I    I

30

tr

μορ. 6

p

p

contrabbasso solo senza cembalo

V    I    V (V - I - V)

ίδιο ρυθμομελωδικό μοτίβο

33

IV (V - I - V) V (V - I - V) VI - V - I - V

36

επίκταση καταληξης

I D - V - D<sup>7</sup>

Περίοδος 2η μ. (40-63)  
Α φράση θέμα Α μ. (40-45)

R<sub>2</sub>

39

V - D - V - D  $\frac{7}{\text{D}}$   $\frac{\text{I}^\# - \text{V}^\# - \text{I}}{\text{D}}$  I - II — VII - I

43

I - II - V



Β φράση, Θέμα Α μ. (46-51)

46 *tutti* *soli*

Πο # I - II - VII - I - I - II - V  
 Ie-V-I

Γ φράση, Θέμα Β μ. (52-63)

50 *tutti* *mos. γ*

V / V<sub>a</sub>

59

I<sub>6</sub>     $\frac{IV}{VI}$  } ⊕    I<sub>6</sub> -    V -    I -    IV -    V -

Ⓢ<sub>2</sub> Περίοδος 3η μ. (63-156)  
Α φράση θέμα Β: μ. (63-77)

I -    I<sub>6</sub> <sub>4</sub> -    V -     $\frac{I\#}{V}$  } ⊕    V

EE 7084



65

Chord diagram:  $\left[ \begin{array}{c} I \\ V \end{array} \right] A$

Chord diagram:  $\frac{I}{V} D$

68

Chord diagram:  $\left[ \begin{array}{c} I \\ V \end{array} \right] G$

Chord diagram:  $V$

EE 7084

71

I - IV - I - IV - I - VII - I

74

*tutti* *f* *solo* Β φρασ. θεμα Β μ. (77-8)

V — V — 7 — V — 7 — V — 6 — I — IV

EE 7084

78

V — VI — V<sub>6</sub> — I — VII

ADAGIO

80

tutti

6 6 5 *tasto solo*

I<sub>6</sub> - II - IV - V





Τμήμα 2<sup>ο</sup>  
IIa (20-14)

119 *Γιγάφυρα*

I V<sup>C</sup>

121

I V V<sup>C</sup> I V<sup>D</sup>

123

I V<sup>G</sup> I V VII<sup>F#</sup>

125

I<sup>F#</sup> VII<sup>E</sup> I VII<sup>D</sup> I VII<sup>C</sup> I VII<sup>B</sup>

127

I VII<sup>E</sup> I VII<sup>G</sup> I VII<sup>B</sup>

129

V - I - V - I - I<sup>G</sup> VII / II VII

132

III - I IV V II

135

I<sup>G</sup> II

138

V - I - V - I V<sup>C</sup> - I - V

140

I V<sup>D</sup> I V I V<sup>E</sup> I V

142

I V<sup>G</sup> - I - V - I - V - I

144

V - I - V - I - V VII<sup>F#</sup> V<sub>2</sub> CADENZA



R<sub>3</sub> // R<sub>1</sub>

Γράση, Θέμα Α μ (147-156)

147

tutti

Musical score for measures 147-150. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The dynamics are marked *f* (forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. Below the staves, there are figured bass notations: *[f]* I - V - I I II<sup>9</sup><sub>4</sub> 3 - VI<sup>6</sup><sub>5</sub> - I - I - II - V.

151

Musical score for measures 151-156. The score continues for the string quartet. The dynamics are marked *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. Below the staves, there are figured bass notations: V V<sub>7</sub> I.

EE 7084



154

I - V  $\sharp$  - I V  $\underline{2}$  I  $\underline{\quad}$  I - V  $\sharp$  I

A φράση μ.(1-8), θέμα Α

LARGO

μολ.ολ

**Ry**

organo p

I  $\underline{\quad}$  I - V - V EE 7084 I  $\underline{\quad}$  I - II - V  $\sharp$  / I **Bb**

V - VII-I - (VII<sup>+</sup>) V - I-IV - V<sup>2</sup>-I<sup>6</sup>-V - I - I<sup>6</sup>-V<sup>+</sup> I (Eb)

V - V<sup>b5</sup>-I - I<sup>+</sup>-V-I - VI - V<sub>+</sub> - I

EE 7084

10

7 6 9 8 9 8

V<sub>6</sub> ————— VI } — V<sub>6</sub> — I ————— IV

Ⓟ φράση. Θέμα Α. μ. 14-19

12

9 8 9 8 6 b5 5 6 6 4 3 6 5 4 3

tutti

tutti

V ————— VI — I (VII<sub>o</sub>) IV — V — I ————— V

EE 7084

tr

tr

tr

7 9 8 4 3

6 6 5 4 3

6 4 2 6 6 5

V I I-II-V I VI V-I V

solo

Δ' αραιον. Θεμα Β (u 20-29)

solo

contrabbasso solo

9 6 6 5 7 6 5

9 6 6 5 4 3 6 5

I I VI V I V I VI II V

EE 7084



21

I } I<sub>6</sub> (VII<sub>6</sub>) II — VII<sub>6</sub> I IV  
 V<sub>7</sub> (E<sub>b</sub>)

24

I<sub>6</sub> II - I<sub>6</sub> - I (VII<sub>6</sub>) V (VII<sub>6</sub><sup>+</sup>) V (V<sub>6</sub>)

EE 7084





31

I — II — V — I — IV — V

33

VI — I — (VII)IV — V — I<sup>b7</sup> / VII<sup>+</sup> — I — IV — V — V

EE 7084 ©

1<sup>ο</sup> τμήμα μ. (1-64)

1<sup>η</sup> Περίοδος (μ. 1-40)

Α' φράση. Θέμα Α μ. 1-12

ALLEGRO  
μ. 01 μ. 02 μ. 03 tr

organo *f*  
I (C) ————— V ————— I

9<sup>ο</sup> tr tr tr μ. 01 tr

I - VII<sup>#</sup> - I<sup>6</sup> - II<sup>6</sup> - V - VI<sup>#</sup> (VI) V - V<sup>#</sup> - I<sup>#</sup> - V

EE 7084



17 71

V I I-VII<sub>6</sub> I<sub>6</sub>-II<sub>6</sub> V(VII<sub>6</sub>) V

Γ' φράση, Θέμα Β (μ. 25-40)

25 *soli* *tr* *tr* *tr*

μου β<sub>2</sub> μου β<sub>2</sub>

Θέμα Β αντιθέμα

αντιθέμα Θέμα Β

ισοκρατής

*[solo]* *tasto solo*

V V V V

33 solo tutti

tutti solo tutti

[tutti]

# 6 #  
5

# 6 #  
5

I - II - V - I I - II - V - I } ©

2η Περίοδος  
Α' φράση. Α θέμα, υ. (41-48)

μωτ α1 α2 μωτ.

solo

V 2

47 6 5 # 7 #6 5 #  
5 4 3 5 4 #3 #

I - I } © V - I / V } © EE 7084 V - I - V - I } ©





2<sup>ο</sup> τμήμα μ. (65-295)  
 Περίοδος 1η μ. (65-95)  
 Α φράση. Θέμα Α. μ. (65-76).  
 Θέμα Α

51

65 solo

μ. α<sub>1</sub> μ. α<sub>2</sub> μ. β<sub>1</sub>

contrabbasso solo

I — IV — I

Β φράση. Θέμα Β μ. (76-85)

73

μ. β<sub>2</sub>

συν. μοτ.

συν. μοτ.

I - VII - I-II<sub>6</sub> - V — IV — I<sub>6</sub>

81

tr

tr

κατιούσα D σε 3es //

#6

VII<sup>6</sup> — I - V - I - IV

87

tutti

tutti

7 # 6 6 5 4 (#)3

V — V - I - II - V





109 *tutti* *solo*

*V* *V*

114 *tutti* *solo* *tutti*

[*solo*]  
*tutti*

*V* / *V*<sub>e</sub> *V*

EE 7084



Περίοδος 3η μ. 123-1  
Αφούση μ. 123-131

119 solo tutti

solo [solo] tutti

V ————— V (V) IV

124

IV — (V) III<sub>A</sub> — VI<sub>6</sub> — II — V<sub>6</sub>

EE 7084

Β' φράση μ. (130-141)

130

α' τμήμα φράσης

solo

$I (V) \quad IV_M^6 (V) \quad V_6 \quad I_6 - V - I \quad I/IV (B)$

136

Γ' φράση μ. 141-4

β' τμήμα φράσης // α

[tutti] p

$V \quad I (V) \quad IV_M^6 (V) \quad V \quad I - V - I^{\#5}$

EE 7084

142

142

*p*

*f*

$\overset{6}{V} \textcircled{\text{a}}$      $\overset{I}{II} \textcircled{\text{G}}$      $\overset{6}{V}_6 - I - (\overset{6}{V}) \quad \overset{\#}{V}$

Δ' ἄρσιον μ. (148-159)

148

148

*f*

solo

$(\overset{6}{V} - - - - -) IV \quad (\overset{6}{V}) \quad ) \overset{\#}{V}$

154

κατιούσα της G σε 3η

(V) (VI) V I

160

solo

solo

solo

solo

V







Β φράση, μ. 182-189

181

Θέμα Β

αντίθεμα

αντίθεμα

Θέμα Β

[soli] σοκράτης

tasto solo

V

Γ φράση, μ. 190-197

189

tutti

solo

tutti

tutti

tutti

[tutti]

6 #

5

6 #

5

I-II-V-I

I-II-V-I

EE 7084

Ⓘ Τμήμα μ: 198-232

CAPRICCIO (18)  
198 [violino solo]

198 Θέμα αντίθεμα απάντηση πραγματική επέκταση ουράς

203 Θέμα αντίθεμα απάντηση

208 αντίθεμα Θέμα 1<sup>ο</sup> επεισόδιο (τμήμα 1)

213 II V I V I V I (V)

217 2<sup>ο</sup> επεισόδιο (τμήμα 1') VI<sup>b</sup> - V<sup>b</sup> VI<sup>b</sup> - V<sup>b</sup> / VII<sup>b</sup> I V - I

222 V<sup>b</sup> τμήμα 2<sup>ο</sup> ισοκράτη!

227 V<sup>b</sup> 3<sup>ο</sup> επεισόδιο (VII<sup>b</sup>)

232 τμήμα 2<sup>ο</sup> μ. 232-268 αντίθεμα Θέμα II - V<sup>b</sup> I IV IV

237 V I G

240 D I V I V

244 αντίθεμα Θέμα 4<sup>ο</sup> επεισόδιο (εξεταμένο) I V I V

248 V<sup>A</sup> I V I V

I / I - V I - V - I / I<sup>b</sup> V I - V

EE 7084





B γραπτον. (86-295)

284

V — I — I — VII — I — IV — V — (VII) — V — 2 I

290

II — V — I — I — V — I — I — V — I

EE 7084

B γρασημ. (86-295)

284

Handwritten guitar chord diagrams and fingering for measures 284-290:

Measure 284:  $\#$  (fingering: 6, 5, 6, 5, 6)

Measure 285:  $\#6$  5 (fingering: 6, 5, 6)

Measure 286:  $\#$  7  $\#6$  (fingering: #, 7, #6)

Measure 287:  $\#$  6 (fingering: #, 6)

Measure 288:  $\#$  6 (fingering: #, 6)

Measure 289:  $\#$  6 5 (fingering: #, 6, 5)

Measure 290:  $\#$  6 5 (fingering: #, 6, 5)

Chord diagrams:  $V$  —  $I$  —  $I - VII$  —  $I - IV$  —  $V - (VII)$   $V - 2 I$

290

Handwritten guitar chord diagrams and fingering for measures 290-295:

Measure 290:  $\#$  6 5 (fingering: #, 6, 5)

Measure 291:  $\#$  6 5 (fingering: #, 6, 5)

Measure 292:  $\#$  6 5 (fingering: #, 6, 5)

Measure 293:  $\#$  6 5 (fingering: #, 6, 5)

Measure 294:  $\#$  6 5 (fingering: #, 6, 5)

Measure 295:  $\#$  6 5 (fingering: #, 6, 5)

Chord diagrams:  $II - V$  —  $I$  —  $I - V - I$   $I - V - I$

EE 7084