

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**ΑΝΑΔΕΙΞΗ ΚΑΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟΥ
ΤΟΥ ΒΙΟΛΙΟΥ ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΜΙΣΟ ΤΟΥ 17^{ου} ΑΙΩΝΑ**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΙΣΤΟΡΙΚΗ / ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

της φοιτήτριας

Σοφίας Κουτίδου

ΑΕΜ: 1671

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Θεόδωρος Κίτσος, Επίκουρος Καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2019

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

**THE RISE OF VIOLIN AND REPERTOIRE
CREATION IN THE FIRST HALF OF THE 17TH
CENTURY**

GRADUATE DISSERTATION
HISTORICAL / SYSTEMATIC MUSICOLOGY

submitted by

Sofia Koupidou

register no.: 1671

SUPERVISOR: Theodoros Kitsos, Assistant Professor

THESSALONIKI, FEBRUARY 2019

Στη δασκάλα μου.

Περιεχόμενα

Περιεχόμενα.....	iv
Εικόνες	v
Πινάκες	vi
Μουσικά παραδείγματα.....	vii
Συμβάσεις	viii
Πρόλογος	ix
1. Το βιολί τον 16^ο αιώνα	11
2. Το βιολί τον 17^ο αιώνα.....	16
2.1. Κατασκευαστές και κατασκευαστικά χαρακτηριστικά	19
2.2. Ρεπερτόριο.....	23
2.3. Τεχνική του οργάνου	27
2.3.1. Το κράτημα του οργάνου.....	28
2.3.2. Τεχνικές αριστερού χεριού.....	29
2.3.3. Το κράτημα του δοξαριού.....	33
2.3.4. Τεχνικές δεξιού χεριού	35
2.4. Διανθισμοί.....	37
3. Συνθέτες και επιλεγμένα έργα	39
3.1. Giovanni Paolo Cima, ‘Sonata per il Violino’	39
3.2. Dario Castello, ‘Sonata prima a sopran solo’	40
3.3. Biagio Marini, ‘Sonata terza variata per il violino’.....	43
3.4. Giovanni Battista Fontana, ‘Sonata seconda a violino solo’	44
3.5. Marco Uccellini, ‘Sonata seconda a violino solo detta la Lucimonia contenta’	46
4. Επίλογος.....	48
Βιβλιογραφία	49
Παράρτημα I: Πρωτότυπες εκδόσεις των έργων.....	53
Παράρτημα II: Πρόγραμμα συναυλίας.....	76

Εικόνες

Εικόνα 1: Gaudenzio Ferrari, <i>La Madonna degli aranci</i> (c.1530)	12
Εικόνα 2: Gaudenzio Ferrari, <i>La Madonna degli aranci</i> (λεπτομέρεια)	12
Εικόνα 3: Η εξέλιξη του δοξαριού του βιολιού	14
Εικόνα 4: Ρόλοι και όργανα της όπερας Ορφέας του Claudio Monteverdi, όπως παρατίθενται στο εισαγωγικό σημείωμα της έκδοσης.....	17
Εικόνα 5: Σύγκριση του σώματος των δύο οργάνων (μπαρόκ βιολί επάνω και σύγχρονο κάτω).....	19
Εικόνα 6: Εντέρινες χορδές στο βιολί με εμφανή τη μεγάλη διαφορά στο πάχος τους	20
Εικόνα 7: Βιολί του Antonio Stradivari, κατασκευασμένο στην Cremona το 1688. ...	21
Εικόνα 8: Τρεις διαφορετικοί τύποι τακουιού (frog) και η προσαρμογή των τριχών σε αυτά.	22
Εικόνα 9: Οι δύο διαφορετικοί σχεδιασμοί της κορυφής του δοξαριού	23
Εικόνα 10: Η αρχή της σονάτας για βιολί και βιολόνε από την έκδοση <i>Concerti ecclesiastici</i> (1610) του G.P. Cima	26
Εικόνα 11: Ο οδηγός τοποθέτησης των δακτύλων του Geminiani	29
Εικόνα 12: G.P. Cima, <i>Concerti ecclesiastici</i> (1610), προμετωπίδα	40
Εικόνα 13: D. Castello, <i>Sonate concertate</i> . Λεπτομέρειες από τις προμετωπίδες του πρώτου και του δεύτερου βιβλίου (2 ^η έκδοση Βενετία 1658 και 2 ^η έκδοση Βενετία 1644 αντίστοιχα) που μας δίνουν πληροφορίες για τον συνθέτη	41
Εικόνα 14: B. Marini, <i>Sonate, symphonie, canzoni...</i> Op.8 (1629), προμετωπίδα.....	44
Εικόνα 15: G.B. Fontana, <i>Sonate a 1. 2. 3. per il violino...</i> (1641), προμετωπίδα.....	45
Εικόνα 16: Λεπτομέρεια από την προμετωπίδα του <i>Sonate, correnti et arie...</i> Op.4 (1645) του M. Uccellini.....	47

Πινάκες

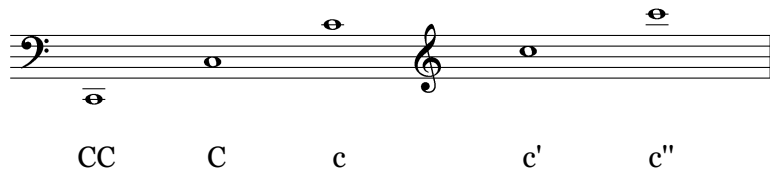
Πίνακας 1: Εκδόσεις με ιταλικές σονάτες για σόλο βιολί από το πρώτο μισό του 17 ^{ου} αιώνα	27
--	----

Μουσικά παραδείγματα

Παράδειγμα 1: Οδηγία χορδίσματος scordatura (πάνω) και παράδειγμα καταγραφής σε scordatura και του παραγόμενου ηχητικού αποτελέσματος (κάτω).....33

Συμβάσεις

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



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

Πρόλογος

Η παρούσα διπλωματική εργασία σηματοδοτεί την ολοκλήρωση των σπουδών μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Αφορμή για την επιλογή του θέματος αποτέλεσε μία συζήτηση με τον κ. Θεόδωρο Κίτσο στα πλαίσια του μαθήματος *Θεωρία και Πράξη της Παλαιάς Μουσικής*, στο οποίο έγινε αναφορά στο *Stylus Phantasticus* και στα πρώιμα έργα για βιολί. Έτσι μου γεννήθηκε η επιθυμία να ασχοληθώ με το βιολί και την ιστορία του σε βάθος και να γνωρίσω το πως αναπτύχθηκε η δεξιοτεχνία που πλέον το χαρακτηρίζει.

Η εργασία ξεκινά με μία σύντομη αναφορά στην εμφάνιση του βιολιού το 16^ο αιώνα. Δίνονται ορισμένα στοιχεία σχετικά με τα όργανα από τα οποία προέκυψε και ποια χαρακτηριστικά αυτών συνδυάστηκαν από τους κατασκευαστές ώστε να προκύψει το βιολί. Επιπλέον, παρατίθενται οι πρώτες σωζόμενες καταγεγραμμένες αναφορές στο βιολί και οι πρώτες απεικονίσεις σε πίνακες ζωγραφικής και τοιχογραφίες που το περιλαμβάνουν, οι οποίες προσφέρουν και ορισμένες πληροφορίες σχετικά με την κατασκευή του. Κλείνοντας το πρώτο κεφάλαιο, γίνεται αναφορά και στο γεγονός ότι ελάχιστη καταγεγραμμένη μουσική της περιόδου αυτής έχει διασωθεί, η οποία αφορά το βιολί.

Στο δεύτερο κεφάλαιο περιγράφεται πώς το βιολί σταδιακά άρχισε να εξελίσσεται κατά τη διάρκεια του 17^{ου} αιώνα και πως οι συνθέτες και οι εκτελεστές άρχισαν να αντιλαμβάνονται τις δυνατότητες του οργάνου και να τις αξιοποιούν. Δίνονται ορισμένα στοιχεία για τους σημαντικότερους κατασκευαστές της περιόδου, τη σπουδαιότητα της συμβολής τους στην εξέλιξη του οργάνου, καθώς και ορισμένες καινοτομίες που οδήγησαν σταδιακά στο σύγχρονο όργανο. Γίνεται αναφορά στα κατασκευαστικά χαρακτηριστικά του βιολιού και του δοξαριού, αλλά και σύγκριση μεταξύ του μπαρόκ και του σύγχρονου οργάνου. Περιγράφονται τόσο η τοποθέτηση του μπαρόκ βιολιού και το κράτημα του δοξαριού, όσο και οι διάφορες τεχνικές που αναπτύχθηκαν κατά το 17^ο αιώνα, στην προσπάθεια των συνθετών και των εκτελεστών να δημιουργήσουν μία ιδιωματική γραφή για το όργανο και να το φτάσουν στα όριά του.

Στο τρίτο κεφάλαιο γίνεται αναφορά σε πέντε Ιταλούς συνθέτες που έζησαν και συνέθεσαν κατά το πρώτο μισό του 17^{ου} αιώνα. Οι συνθέτες αυτοί αποτελούν αντιπροσωπευτικά παραδείγματα της περιόδου καθώς τα έργα τους περιλαμβάνουν αρκετές από τις τεχνικές που εξερευνήθηκαν και αναπτύχθηκαν τότε. Το δεύτερο μέρος της εργασίας, περιλαμβάνει την εκτέλεση πέντε επιλεγμένων έργων των συνθετών αυτών.

Κλείνοντας τον πρόλογο, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά δύο βιολιστές που εξειδικεύονται στην ιστορικά ενημερωμένη εκτέλεση και με συμβούλευσαν σχετικά με την προσέγγιση των έργων που θα παρουσιαστούν: τους κ. Σίμο Παπάνα και κ. Γιώργο Σαμοΐλη. Επίσης, τις συμφοιτήτριές μου Γεωργία Λασηθιωτάκη και Κωνσταντίνα Κουκουμπέση για τη στήριξή τους και τη συμμετοχή τους στη συναυλία. Τέλος, θέλω να ευχαριστήσω τον δάσκαλό μου κ. Θεόδωρο Κίτσο για τη στήριξη και την καθοδήγηση κατά τη συγγραφή αυτής της εργασίας αλλά και για τις γνώσεις που μου έχει προσφέρει γενικότερα όσον αφορά τη μουσική.

1. Το βιολί τον 16^ο αιώνα

Στις αρχές του 16^{ου} αιώνα κάνει την εμφάνισή του στην Ιταλία ένα νέο έγχορδο μουσικό όργανο που παίζεται με δοξάρι. Έχει τρεις χορδές και θυμίζει, κατασκευαστικά και εκτελεστικά, όργανα που μέχρι τότε χρησιμοποιούνται ευρέως, όπως το fiddle και το rebec. Το όργανο αυτό σήμερα αναγνωρίζεται ως το πρώιμο βιολί. Η πρώτη καταγεγραμμένη αναφορά σε αυτό χρονολογείται τη 17^η Δεκέμβρη 1523, καθώς σε μία απόδειξη πληρωμής από το Vercelli της Ιταλίας αναφέρεται: «για τις υπηρεσίες τρομπετών και βιολιών».¹ Τα κύρια όμως τεκμήρια της περιόδου αυτής είναι πίνακες και τοιχογραφίες. Η πρώτη του απεικόνιση απαντάται στον πίνακα *La Madonna degli aranci* του Gaudenzio Ferrari, ο οποίος βρίσκεται στην εκκλησία του Αγίου Χριστοφόρου στο Vercelli, μιας μικρής πόλης κοντά στο Μιλάνο, και χρονολογείται το 1529-30. Στον πίνακα αποτυπώνεται, μεταξύ άλλων, ένα μικρό παιδί που παίζει βιολί (εικόνες 1 & 2). Θεωρώντας δεδομένο ότι η απεικόνιση του βιολιού στον πίνακα επιβεβαιώνει την ύπαρξη του οργάνου ήδη την περίοδο αυτή, είναι ασφαλές να εξαχθεί το συμπέρασμα ότι το βιολί είχε πάρει αυτή τη μορφή, το αργότερο το 1529-30.²

Πέρα από τα ιστορικά στοιχεία που μπορεί να δώσει ένας πίνακας, σε δεύτερη ανάγνωση, οι πίνακες που απεικονίζουν μουσικά όργανα μπορούν να δώσουν επιπλέον πληροφορίες σχετικά με την κατασκευή τους και πολύ συχνά για την εκτελεστική πρακτική. Για παράδειγμα, σε πολλούς πίνακες φαίνεται πως η πλάτη του βιολιού είναι περισσότερο διογκωμένη και κυρτή σε σύγκριση με το σύγχρονο όργανο, ενώ όσον αφορά την εκτέλεση, υπάρχουν πίνακες οι οποίοι απεικονίζουν το βιολί να παίζεται pizzicato.³

Απ' όσο είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε, το βιολί προέκυψε από το συνδυασμό των θετικών χαρακτηριστικών τριών μουσικών οργάνων της αναγέννησης. Τα όργανα αυτά ήταν το αναγεννησιακό fiddle, το rebec και η lira da braccio, η οποία είναι όργανο της κατηγορίας του fiddle. Το βιολί «κληρονόμησε» το σχήμα του από τη lira da braccio, ενώ τις τρεις χορδές και το χόρδισμα σε καθαρές πέμπτες (G d a) από το rebec, καθώς επίσης και τα κατασκευαστικά χαρακτηριστικά του κοχλία και των κλειδιών. Η χρήση της ψυχής, με τον τρόπο που υπήρχε και στο fiddle, είχε ως επακόλουθο τη μεγάλη ηχηρότητα του οργάνου και το λαμπερό του ήχο.⁴

¹ Sheila M. Nelson, *The Violin and Viola: History, Structure, Techniques* (New York: Dover Publications, 2003), 5-6.

² David D. Boyden, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761: and Its Relationship to The Violin and Violin music* (New York: Oxford University Press, 1990), 7-8.

³ Boyden, *The History of Violin*, 8.

⁴ Nelson, *The Violin and Viola*, 2-4.



Εικόνα 1: Gaudenzio Ferrari, *La Madonna degli aranci* (c.1530)



Εικόνα 2: Gaudenzio Ferrari, *La Madonna degli aranci* (λεπτομέρεια)

Έως ότου το βιολί να καταλήξει να είναι όπως το γνωρίζουμε σήμερα, περνάει από διάφορα στάδια και κατασκευαστικούς πειραματισμούς. Από τους πρώτους που αναφέρθηκαν στο τρίχορδο βιολί, είναι ο Silvestro Ganassi στο έργο του *Lettonie Seconda*, το οποίο εξέδωσε το 1543 στη Βενετία ως συνέχεια της πραγματείας του *Regola Rubertina*, την οποία είχε εκδώσει την προηγούμενη χρονιά. Αναφέρεται στο χόρδισμα σε διαστήματα πέμπτης που χρησιμοποιείται από όργανα με τρεις χορδές, που ανήκουν στην οικογένεια της γκάμπας (G d a, C G d ή FF C G, ανάλογα με το

μέγεθος του οργάνου). Συμπληρώνει πως τέτοιου είδους χορδίσματα είναι δυνατό να χρησιμοποιηθούν και από όργανα της οικογένειας της viola da braccio, οδηγώντας στο συμπέρασμα πως αυτό το χόρδισμα χρησιμοποιήθηκε και στο πρώιμο, τρίχορδο βιολί.⁵

Ο αριθμός των χορδών διαμορφώνεται οριστικά γύρω στο 1550, όταν προστίθεται μια τέταρτη χορδή (e'). Στην πραγματεία του Phillibert Jambe de Fer *Epitome musical* που εκδόθηκε στη Λυών το 1556, περιγράφεται ένα τετράχορδο μουσικό όργανο που δεν έχει τάστα, με χόρδισμα ίδιο με αυτό του σύγχρονου βιολιού, μην αφήνοντας έτσι περιθώριο αμφιβολίας σχετικά με το εάν ο συγγραφέας αναφέρεται στο «πραγματικό» βιολί. Έκτοτε οι διαφοροποιήσεις και οι προσθήκες που υπέστη το όργανο, μέχρι τη σημερινή του μορφή, είναι ελάχιστες.⁶

Δύο ιταλικές πόλεις η Cremona και η Brescia, οι οποίες βρίσκονται στην ευρύτερη περιοχή του Μιλάνου, διακρίνονταν για την κατασκευή έγχορδων μουσικών οργάνων ήδη από τα μέσα του 16^{ου} αιώνα, με μεγάλα ονόματα κατασκευαστών να δρουν σε αυτές, όπως αυτά των Andrea Amati και Gasparo da Salo.⁷ Δεδομένου ότι βρίσκονται στην ίδια περιοχή με το Vercelli (από όπου προέρχονται οι πρώτες πληροφορίες για το βιολί), μπορεί κανείς να υποθέσει ότι σε μία από αυτές τις πόλεις γεννήθηκε η ιδέα για τη δημιουργία του οργάνου.

Το δοξάρι του πρώιμου βιολιού του 16^{ου} αιώνα μοιάζει με τα δοξάρια των προγόνων του. Δυστυχώς δεν έχουν διασωθεί δοξάρια της περιόδου. Ο πειραματισμός στην κατασκευή δοξαριών ήταν μεγάλος και, στην προσπάθεια τους οι κατασκευαστές το δοξάρι να εξυπηρετεί όσο το δυνατόν καλύτερα τις απαιτήσεις της μουσικής, συνεχώς το εξέλιξαν. Για τους εκτελεστές ήταν περισσότερο συμφέρουσα η επιλογή απόκτησης ενός καινούριου δοξαριού από την προσαρμογή του υπάρχοντος στις νέες συνθήκες. Οι πληροφορίες που έχουμε για το δοξάρι προέρχονται, κατά κύριο λόγο, από την εικονογραφία.⁸ Σε γενικές γραμμές μπορεί να αναφερθεί ότι το δοξάρι ήταν κυρτό, έχοντας πολύ μεγάλη καμπυλότητα αρχικά, η οποία σταδιακά με τις τροποποιήσεις που υπέστη, άρχισε να μειώνεται (εικόνα 3). Υπήρχε μεγάλη ποικιλία στο μέγεθος και το σχήμα, ο αριθμός των τριχών ήταν μικρότερος από αυτόν του σύγχρονου δοξαριού, οι τρίχες ήταν δεμένες στη βάση του και η τάση των τριχών ήταν σταθερή στα περισσότερα δοξάρια, αν και σε ορισμένες περιπτώσεις η τάση αυξομειωνόταν με το χέρι του εκτελεστή⁹ (σε αντίθεση με το σύγχρονο δοξάρι, το

⁵ Stewart Pollens, "Some Thoughts on the Tuning of the Early Three-String Violin," *The Galpin Society Journal*, 64 (2011): 61-66.

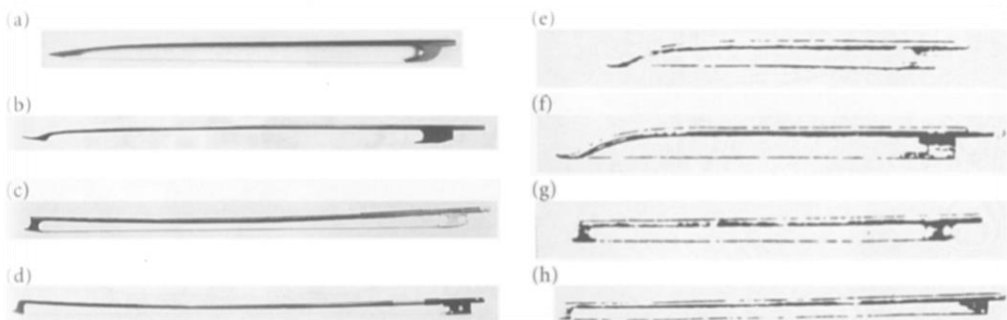
⁶ Boyden, *The History of Violin*, 31-33.

⁷ Robin Stowell, *The Early Violin and Viola: a Practical Guide* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 30-33.

⁸ Werner Bachmann, Robert E. Seletsky, David D. Boyden, Jaak Liivoja-Lorius, Peter Walls, & Peter Cooke, 2001 "Bow" Grove Music Online. 14 Νοέμ. 2018.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003753>.

⁹ Boyden, *The History of Violin*, 45-46.

οποίο διαθέτει μηχανισμό ελέγχου της τάσης αυτής, ο οποίος προστέθηκε στα τέλη του 17^{ου} αιώνα).



Εικόνα 3: Η εξέλιξη του δοξαριού του βιολιού

Στο πρώτο μισό του 16^{ου} αιώνα, ανεξάρτητες ομάδες εκτελεστών, συχνά αποτελούμενες από ολόκληρες οικογένειες, ταξίδευαν πολύ μεγάλες αποστάσεις σε όλη την Ευρώπη προκειμένου να βρουν τον κατάλληλο προστάτη ή την κατάλληλη αυλή που θα τους προσλάμβανε. Συχνά συνέθεταν τη δική τους μουσική και κατασκεύαζαν τα δικά τους όργανα.¹⁰ Σε αντίθεση με τις γκάμπες και τα λαούτα (η εκμάθηση των οποίων αποτελούσε μέρος της σωστής διαπαιδαγώγησης των αριστοκρατών), το βιολί δεν θεωρείτο ένα όργανο με ιδιαίτερο γόητρο, διότι επρόκειτο για ένα όργανο που παιζόταν μόνο από επαγγελματίες μουσικούς – ένα επάγγελμα μη ευυπόληπτο.¹¹ Παρόλα αυτά, λόγω της ευρείας χρήσης του στη χορευτική μουσική, το όργανο άρχισε να αποκτά όλο και μεγαλύτερη φήμη και σύντομα παραγκώνισε όλους τους προγόνους του, οι οποίοι σταδιακά εγκαταλείφθηκαν.

Μέσω της εικονογραφίας καθίσταται προφανές ότι το βιολί είχε πολύ ενεργό ρόλο στη μουσική ζωή του 16^{ου} αιώνα. Το βιολί κατείχε εξέχουσα θέση σε έργα τόσο εκκλησιαστικής μουσικής όσο και κοσμικής. Είχε πρωτεύοντα ρόλο στη χορευτική μουσική, τη μουσική για το θέατρο και συμμετείχε σε έργα για τη μουσική επένδυση σημαντικών εκδηλώσεων, όπως για παράδειγμα βασιλικών γάμων.¹² Ωστόσο, μέχρι και τα τέλη του αιώνα δεν έχει αποκτήσει ακόμη σολιστικό χαρακτήρα. Ουσιαστικά η χρήση του περιοριζόταν στο να παίζει, κατά κύριο λόγο, την μελωδία που ήταν γραμμένη για κάποια φωνή είτε αυτούσια, είτε, έχοντας συνοδευτικό ρόλο, να αυτοσχεδιάζει πάνω σε αυτή.¹³

¹⁰ David D. Boyden, Peter Walls, Peter Holman, Karel Moens, Robin Stowell, Anthony Barnett, Matt Glaser, Alyn Shipton, Peter Cooke, Alastair Dick & Chris Goertzen, 2001 "Violin" Grove Music Online. 14 Νοέμ. 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041161>.

¹¹ Boyden, *The History of Violin*, 4.

¹² Boyden, *The History of Violin*, 59-61.

¹³ Boyden, *The History of Violin*, 50-53.

Η καταγεγραμμένη μουσική για βιολί που σώζεται από τον 16^ο αιώνα είναι ελάχιστη. Αυτό συνέβαινε γιατί συχνά η μουσική παιζόταν από μνήμης και όταν υπήρχε καταγραφή, αυτή ήταν σε χειρόγραφο μορφή. Έντυπες εκδόσεις προετοιμάζονταν σε εξαιρετικές μόνο περιπτώσεις, όταν δηλαδή η μουσική θα παιζόταν σε κάποια σημαντική περίπτωση. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι και η πρώτη έντυπη πηγή για βιολί που έχει διασωθεί, η οποία προετοιμάστηκε για το βασιλικό γάμο του Duc de Joyeuse με την Mademoiselle de Vaudemont, αδερφή της βασίλισσας, που έλαβε χώρα το 1581 στη Γαλλία. Πρόκειται για δύο χορούς γραμμένους για δέκα βιολιά από το έργο 'Ballet comique de la reine'. Η έκδοση αυτή έγινε το 1582.¹⁴

Χρειάστηκε λιγότερο από εκατό χρόνια για να ξεκινήσει μία τεράστια εξέλιξη που αφορά κυρίως στο ρεπερτόριο του βιολιού. Ξεκίνησε ως ένα όργανο που συμμετείχε κατά κύριο λόγο στη χορευτική μουσική και είχε συνοδευτικό ρόλο στη φωνητική μουσική. Σταδιακά βρήκε τη θέση του στην όπερα ενώ αργότερα, κατά το 17^ο αιώνα, το βιολιστικό ρεπερτόριο άρχισε να ανεξαρτητοποιείται και να καλλιεργείται ξεχωριστά. Οι Ιταλοί συνθέτες ξεκίνησαν προσπάθειες να εξελίξουν τα φωνητικά είδη σε οργανικά και, μέσα από τα έργα τους, έδωσαν την αφορμή για την αξιοποίηση όλου του εύρους των δυνατοτήτων του οργάνου.¹⁵

¹⁴ Boyden, *The History of Violin*, 51, 55-56.

¹⁵ Boyden, *The History of Violin*, 53.

2. Το βιολί τον 17^ο αιώνα

Με το πέρασμα στον 17^ο αιώνα, συνθέτες και εκτελεστές αρχίζουν να συνειδητοποιούν ποιες είναι οι δυνατότητες του οργάνου και πόσο αυτές δεν έχουν αξιοποιηθεί. Οι συνθήκες στην Ιταλία είχαν πια ωριμάσει αρκετά ώστε να εξερευνηθούν και να αξιοποιηθούν οι προοπτικές του βιολιού και σταδιακά οι εκτελεστές, προσαρμόζοντας την ήδη ανεπτυγμένη τεχνική της γκάμπας σε αυτό, αναπτύσσουν με αξιοσημείωτη ταχύτητα την τεχνική του οργάνου.¹⁶ Για το λόγο αυτό ξεκινά να αναπτύσσεται σταδιακά μία γραφή περισσότερο ιδιωματική για το βιολί. Μέχρι τότε, οι συνθέτες γράφουν όπως θα έγραφαν για μία φωνή. Πλέον αρχίζουν και χρησιμοποιούνται μελωδίες και μοτίβα τα οποία είναι γραμμένα με τρόπο κατάλληλο και βολικό για το όργανο και με σκοπό να το αναδείξουν, προλογίζοντας έτσι τις αυστηρά οργανικές μορφές που προέκυψαν στην πορεία.

Σκοπός των Ιταλών συνθετών και δεξιοτεχνών ήταν να επεκτείνουν το εύρος των τεχνικών που μπορούν να χρησιμοποιηθούν στο βιολί, φτάνοντάς το στα όριά του. Ουσιαστικά, οι ίδιοι οι εκτελεστές, θέλοντας να επιδείξουν τις ικανότητές τους και το δεξιοτεχνικό τους παίξιμο, είναι αυτοί που ξεκινούν να συνθέτουν χρησιμοποιώντας καινοτόμες τεχνικές.¹⁷ Αργότερα, στα τέλη του 17^{ου} αιώνα, με συνθέτες όπως ο Corelli, πέρα από τις τεχνικές απαιτήσεις ενός κομματιού δίνεται έμφαση και στη μελωδικότητα του οργάνου. Όλη αυτή η αλλαγή είναι έκδηλη αφενός μέσα από την ανάπτυξη νέων μορφών οργανικής σύνθεσης οι οποίες προϋποθέτουν την απόκτηση κάποιου βαθμού δεξιοτεχνίας και αφετέρου μέσα από την εξέλιξη της όπερας, όπου ήδη από τον *Ορφέα* (1607) του Claudio Monteverdi απαιτούνται προχωρημένα τεχνικά ποικίλματα (*figurations*) από τους βιολιστές.¹⁸

Επιπλέον, αυτή είναι η περίοδος κατά την οποία οι συνθέτες ξεκινούν να συγκεκριμενοποιούν στις καταγραφές τους το όργανο το οποίο καλείται να παίξει μία σύνθεση. Το σύνηθες μέχρι το 1600 ήταν να δίνεται ένας γενικός προσδιορισμός της φωνής ως *canto* ή *treble*, αφήνοντας το περιθώριο το έργο να παιχτεί από οποιοδήποτε όργανο ίδιας έκτασης (συνήθως από βιολί ή κορνέτο).¹⁹ Αυτό αλλάζει σταδιακά καθώς, εφόσον πλέον η γραφή έχει αρχίσει να αφορά ένα συγκεκριμένο όργανο και τις ιδιαιτερότητές του, δεν είναι απαραίτητο να μπορεί να παιχτεί η ίδια φωνή από άλλα όργανα. Οι πρώτοι όροι που χρησιμοποιούνται στις περιγραφές φωνών και φαίνεται να σχετίζονται με το βιολί είναι *treble*, *soprano*, *descant viola*

¹⁶ Stowell, *The Early Violin and Viola*, 10.

¹⁷ Lindsay Darlene Strand-Polyak, "The Virtuoso's Idiom: Spectacularity and the Seventeenth Century Violin Sonata" (PhD diss., UCLA, 2013), 3.

¹⁸ Boyden, *The History of Violin*, 122-125.

¹⁹ Boyden, *The History of Violin*, 98-100, 107-108.

da braccio ή *Geige*. Αξιοσημείωτη πρόμη πηγή στην οποία κατονομάζονται τα όργανα, είναι και πάλι η όπερα *Ορφέας* του Monteverdi, στο εισαγωγικό σημείωμα της οποίας ο συνθέτης παραθέτει μια λίστα με τα όργανα που χρησιμοποιεί στο έργο. Σε αυτή τη λίστα προσδιορίζει τα βιολιά ως *Duoi Violini piccoli alla Francesca* (εικόνα 4).²⁰ Από το 1625 και έπειτα καθιερώνεται η συγκεκριμένη οδηγία «για βιολί».



Εικόνα 4: Ρόλοι και όργανα της όπερας Ορφέας του Claudio Monteverdi, όπως παρατίθενται στο εισαγωγικό σημείωμα της έκδοσης

Σταδιακά αρχίζουν να διακρίνονται «εθνικά» χαρακτηριστικά γραφής με το ιταλικό και το γαλλικό να ξεχωρίζουν. Το ιταλικό στυλ είναι αυτό που στηρίχτηκε στη φωνητική μουσική. Στη φωνητική μουσική σκοπός της αρμονίας και των ρυθμικών και μελωδικών μοτίβων που χρησιμοποιούνται είναι πάντα να αναδεικνύεται το κείμενο κατάλληλα. Αντίστοιχα και στη γραφή για βιολί αναγνωρίζεται αυτός ο τύπος μελωδιών που θυμίζουν τη γραφή για τραγούδι. Αξιοσημείωτη επίσης είναι η χρήση των διαφόρων μοτίβων που είναι γραμμένα με βάση το ιδιωματικό παίξιμο του βιολιού,²¹ τα οποία συνήθως χαρακτηρίζονται από μία προσέγγιση πιο ελεύθερη και αυθόρμητη, με μεγάλη εκφραστικότητα τόσο ως προς τον τρόπο γραφής των Ιταλών συνθετών, όσο και ως προς την αντιμετώπισή τους στην εκτέλεση της μουσικής.²²

²⁰ Nelson, *The Violin and Viola*, 18.

²¹ Boyden, *The History of Violin*, 101-102.

²² Stowell, *The Early Violin and Viola*, 83.

Όπως προαναφέρθηκε, το βιολί μέχρι και το ξεκίνημα του 17^{ου} αιώνα, είχε πολύ βασική θέση στη χορευτική μουσική, παίζοντας σε γιορτές, γάμους και σε συγκεντρώσεις των αριστοκρατών. Όλες αυτές οι χρήσεις του οργάνου συνεχίζουν να υφίστανται σε ολόκληρο τον 17^ο αιώνα. Το ρεπερτόριό του όμως διερύνεται ακόμα περισσότερο καθώς βρίσκει το ρόλο του στην πιο «εκλεπτυσμένη» μουσική της εποχής. Η εξέλιξη αυτή ξεκινά από την Ιταλία όπου, παράλληλα με την ανάπτυξη της φωνητικής μονωδίας, εμφανίζεται και η σόλο οργανική σύνθεση, στα πλαίσια της οποίας εντάσσεται και η οργανική σονάτα που προέρχεται από τη φωνητική *canzona*. Στην εκκλησιαστική μουσική η οργανική σονάτα πολλές φορές αντικαθιστά κάποιο φωνητικό μοτέτο. Παράλληλα, στην Ιταλία της ίδιας περιόδου έχει αρχίσει να αναπτύσσεται ως είδος η όπερα και μέσα σε αυτή το βιολί βρίσκει τη θέση του στην ορχήστρα.²³

Ως αποτέλεσμα της εκτεταμένης πια χρήσης του βιολιού στη μουσική μετά το 1600 και των μεγαλύτερων απαιτήσεων και του σολιστικού παιχνιδιού, η καλλιτεχνική του αξιολογία μεγαλώνει και η κοινωνική του υπόσταση και η θέση των εκτελεστών του βελτιώνεται σημαντικά και επιτυγχάνεται η εισχώρησή του σε όλες τις κοινωνικές τάξεις.²⁴ Μέσω της εικονογραφίας κυρίως διαφαίνεται πως το όργανο παίζεται από ερασιτέχνες χωρικούς σε χώρους διασκέδασης, από μέλη αριστοκρατικών και βασιλικών οικογενειών, καθώς και από επαγγελματίες μουσικούς που έχουν εξασφαλίσει την υποστήριξη των οικογενειών αυτών. Αξιοσημείωτο τέτοιο παράδειγμα είναι τα είκοσι τέσσερα βιολιά του Βασιλιά, ένα σύνολο που σχηματίστηκε στη Γαλλία το 1626. Για το σύνολο αυτό, μάλιστα, ο Marin Mersenne στην πραγματεία του *Harmonie Universelle* του 1636 αναφέρει χαρακτηριστικά: «Όσοι έχουν ακούσει τα είκοσι τέσσερα βιολιά του Βασιλιά ομολογούν πως δεν έχουν ακούσει τίποτα πιο σαγηνευτικό και πιο δυνατό».²⁵ Με αυτόν τον τρόπο εκφράζει τον θαυμασμό του στον ήχο και τις δυνατότητες του βιολιού, το οποίο χαρακτήριζε ως το «βασιλιά των οργάνων».²⁶ Οι μουσικοί κοινωνικά ανήκουν στη μεσαία τάξη και στην πλειονότητα των περιπτώσεων πρόκειται για οικογένειες που κληροδοτούν το επάγγελμα του μουσικού ή μία γενιά στην επόμενη. Οι μουσικοί της Αυλής βρίσκονται σε πλεονεκτική θέση έναντι των υπολοίπων διότι η κοινωνική τους θέση είναι καλύτερη και συνεπώς ο μισθός τους είναι μεγαλύτερος. Παράλληλα απολαμβάνουν και άλλου τύπου προνόμια, όπως, για παράδειγμα, ότι χρησιμοποιούν τα καλύτερα όργανα της εποχής, κατασκευασμένα από τα μεγαλύτερα ονόματα της οργανοποιίας, καθώς αυτά τα όργανα συχνά ανήκουν στην Αυλή.²⁷

²³ Boyden, *The History of Violin*, 133-134.

²⁴ Stowell, *The Early Violin and Viola*, 10-11, 28-29.

²⁵ Marin Mersenne, *Harmonie Universelle, Livre Quatriesme des Instrumens a Chordes* (Paris: Sebastien Cramoisy, 1636), 177.

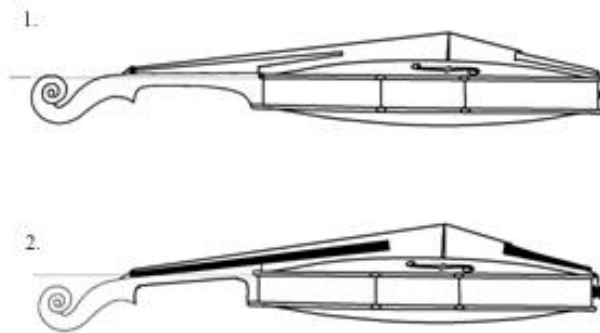
²⁶ Nelson, *The Violin and Viola*, 26.

²⁷ Boyden, *The History of Violin*, 103-105.

2.1. Κατασκευαστές και κατασκευαστικά χαρακτηριστικά

Κατασκευαστικά, όσον αφορά το κύριο σώμα του βιολιού, όπως έχει ήδη αναφερθεί, δεν άλλαξαν πολλά από το 1550 κι έπειτα, με εξαίρεση μικρές προσαρμογές και βελτιώσεις που έγιναν μέχρι το όργανο να πάρει τη σημερινή του μορφή. Παρά το γεγονός ότι το βιολί του 1600 εκ πρώτης όψεως είναι σε μεγάλο βαθμό όμοιο με το μοντέρνο βιολί, εξετάζοντάς το με μεγαλύτερη προσοχή διαπιστώνονται οι σημαντικές διαφοροποιήσεις των δύο.²⁸

Στο μπαρόκ βιολί ο καβαλάρης είναι λιγότερο περίτεχνος και μικρότερος σε μέγεθος με αποτέλεσμα οι χορδές να απέχουν λιγότερο από το κύριο σώμα του οργάνου. Επίσης, η καμπυλότητα του καβαλάρη είναι μικρότερη. Η ταστιέρα είναι πιο μικρή σε μήκος, μην αφήνοντας το περιθώριο για παίξιμο σε ψηλές θέσεις, σε αντίθεση με το σύγχρονο όργανο που έχει έκταση δυνάμηση οκτάβες πάνω από την εκάστοτε ανοιχτή χορδή (14^η θέση). Ο λαιμός του οργάνου είναι επίσης πιο κοντός και πιο φαρδύς και ενώνεται με το σώμα του βιολιού με μικρότερη γωνία συγκριτικά με το μοντέρνο βιολί (εικόνα 5). Η μεγαλύτερη αυτή γωνία του σύγχρονου βιολιού σχετίζεται με την αύξηση της τάσης των χορδών προκειμένου να παράγεται ισχυρότερος ήχος. Η αύξηση της τάσης των χορδών είχε επίσης ως αποτέλεσμα το σύγχρονο βιολί να έχει πιο ενισχυμένη από το μπαρόκ όργανο την μπάρα των μπάσων (μίας λεπτής λωρίδας ξύλου που τοποθετείται από την μέσα πλευρά της αρμονικής τράπεζας ακριβώς κάτω από τη 4^η χορδή) για λόγους στατικότητας.



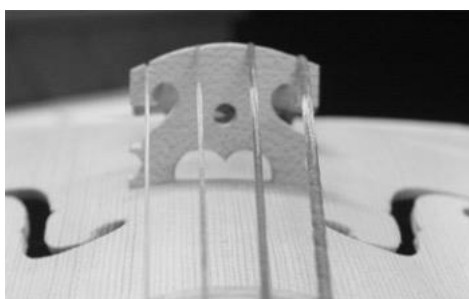
Εικόνα 5: Σύγκριση του σώματος των δύο οργάνων (μπαρόκ βιολί επάνω και σύγχρονο κάτω)

Το σημαντικότερο όμως στοιχείο που διαφοροποιεί σημαντικά το όργανο του 17^{ου} αιώνα από το μοντέρνο βιολί είναι το υλικό των χορδών. Την περίοδο εκείνη οι χορδές που ήταν σε χρήση ήταν φτιαγμένες από έντερο προβάτου ή αγελάδας, σε αντίθεση με τις χορδές σήμερα που κατασκευάζονται από μέταλλο.²⁹ Συγκρίνοντας τον ήχο που παράγουν τα δύο υλικά, εκείνος της εντέρινης χορδής θα μπορούσε να χαρακτηριστεί πιο ζεστός και θαμπός από τον αντίστοιχο ήχο της μεταλλικής, ο

²⁸ Andrew Manze, "Strings" στο *A Performer's Guide to Music of the Baroque Period*, ed. Anthony Burton (London: The Associated Board of the Royal Schools of Music, 2003), 67-69.

²⁹ Manze, "Strings", 67-69.

οποίος είναι περισσότερο λαμπερός και δυνατός. Αυτό που χαρακτηρίζει τις εντέρινες χορδές, είναι η ευαισθησία τους. Οι εντέρινες χορδές φθείρονται εύκολα και δεν έχουν μεγάλη ελαστικότητα. Για το λόγο αυτό είναι επιρρεπείς σε σπασίματα, ειδικά αν η τάση τους είναι στα όριά της. Ζήτημα αποτελεί επίσης το χόρδισμα κατά την εκτέλεση για διάφορους λόγους. Οι διαφοροποιήσεις στη θερμοκρασία και την υγρασία του περιβάλλοντος επηρεάζουν τη χορδή, ενώ ακόμη και η μεγάλη πίεση του δοξαριού στη χορδή μπορεί να κάνει τον παραγόμενο φθόγγο να οξυνθεί. Παρότι υπήρχαν σε χρήση και περιελιγμένες εντέρινες χορδές, οι οποίες είναι πιο ανθεκτικές και ελαστικές, στο βιολί χρησιμοποιούνταν χορδές οι οποίες ήταν αποκλειστικά από έντερο. Αυτό συνεπάγεται ότι στις χαμηλές χορδές το έντερο είναι ιδιαίτερα πλατύ, δυσχεραίνοντας σε κάποιο βαθμό την παραγωγή του ήχου (εικόνα 6).³⁰ Για το λόγο αυτό, η χρήση της 4^{ης} (G) χορδής στο βιολί αποφεύγεται, μέχρι τις αρχές του 18^{ου} αιώνα, όταν και ξεκίνησε η ευρεία χρήση των περιελιγμένων χορδών που είχαν καλύτερη ανταπόκριση.³¹



Εικόνα 6: Εντέρινες χορδές στο βιολί με εμφανή τη μεγάλη διαφορά στο πάχος τους

Τα μεγάλα ονόματα στην κατασκευή οργάνων προέρχονται από την Ιταλία. Σημαντικότερα κέντρα οργανοποιίας παραμένουν και τον 17^ο αιώνα η Cremona και η Brescia. Στη Brescia, το σημαντικότερο όνομα στην κατασκευή εγχόρδων, είναι ο μαθητής του Gasparo da Salo, G.P. Maggini (1580-1632), ο οποίος βελτιστοποίησε το μοντέλο του δασκάλου του, προσθέτοντας δικά του χαρακτηριστικά διακοσμητικά στοιχεία.³²

Στην Cremona, συνεχίζοντας την παράδοση της οικογένειάς του εκπαιδευόμενος στην κατασκευή εγχόρδων οργάνων από τον πατέρα του κατά την πρώτη δεκαετία του 17^{ου} αιώνα, ο Nicola Amati (1596-1684), ήταν αυτός που επηρέασε αποφασιστικά την κατασκευή βιολιών. Τα όργανα που κατασκεύασε είχαν μεγάλο αντίκτυπο τόσο στην Ιταλία, όσο και εκτός αυτής. Γύρω στο 1640, φαίνεται από απογραφές ότι ο Nicola Amati είχε βοήθεια στο εργαστήριο του από κατασκευαστές εκτός της οικογένειας Amati. Μεταξύ αυτών ήταν ο Andrea Guarneri (που εικάζεται πως ίσως μαθήτευσε κοντά του), καθώς επίσης και ο Antonio Stradivari. Μετά το 1660, το εργαστήριο των Amati περνάει πια στα χέρια του γιου του Nicola Amati, Girolamo,

³⁰ Djilda Abbott & Ephraim Segerman, "Gut Strings," *Early Music*, 4 (1976): 430-37.

³¹ Boyden, *The History of Violin*, 125-126, 338.

³² Boyden et al, "Violin".

και αρχίζει να φθίνει, πιθανώς λόγω των δύο ανταγωνιστών οργανοποιών τους οποίους καλείται να αντιμετωπίσει: τους Guarneri και Stradivari.³³

Ο Antonio Stradivari (1644-1737) ξεκίνησε να κατασκευάζει όργανα στα μέσα του 17^{ου} αιώνα και μέσα στα 70 χρόνια στα οποία ασχολήθηκε με την οργανοποιία τελειοποίησε το βιολί (εικόνα 7). Τα πρώτα χρόνια εργαζόταν ως βοηθός και για το λόγο αυτό από το 1666 μέχρι το 1680 τα δικά του σωζόμενα όργανα είναι πολύ λίγα. Στην ετικέτα του πρώτου του βιολιού, που χρονολογείται το 1666, δηλώνει πως είναι μαθητής του Amati. Μετά το 1680 φτιάχνει όλο και περισσότερα όργανα και η φήμη του εξαπλώνεται, ενώ μετά το θάνατο του Amati, το 1684, αναγνωρίζεται πλέον ως ο μεγαλύτερος κατασκευαστής της εποχής του. Μέχρι τότε, η επιρροή του Amati στην κατασκευή των οργάνων του Stradivari είναι εμφανής. Από το 1690 κι έπειτα, το προσωπικό του στυλ αρχίζει να ξεχωρίζει οδηγώντας σε μία νέα εποχή στην κατασκευή βιολιών. Την περίοδο 1700 με 1720, επονομαζόμενη και ως «χρυσή περίοδο», φτάνει στο μέγιστο της αριστοτεχνίας του, φτιάχνοντας όργανα που μέχρι σήμερα θεωρούνται τα καλύτερα που έχουν κατασκευαστεί. Αξιοσημείωτα παραδείγματα είναι το 'Alard', κατασκευασμένο το 1715, το οποίο έχει χαρακτηριστεί ως «το καλύτερο Stradivari που υπάρχει» και το 'Messiah', κατασκευασμένο το 1716, το οποίο αν και έχει υποστεί μετατροπές που αποσκοπούσαν στον εκσυγχρονισμό του παραμένει το καλύτερο διατηρημένο όργανο του Stradivari. Συνολικά έχουν διασωθεί περίπου 650 όργανα του.³⁴



Εικόνα 7: Βιολί του Antonio Stradivari, κατασκευασμένο στην Cremona το 1688.

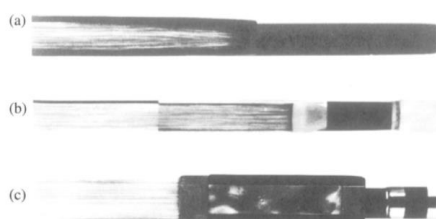
³³ Charles Beare, Carlo Chiesa, & Philip J. Kass, 2001 "Amati" Grove Music Online. 24 Δεκ. 2018.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000737>.

³⁴ Charles Beare, 2001 "Stradivari, Antonio" Grove Music Online. 24 Δεκ. 2018.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278259>.

Παρότι έχουν διασωθεί αρκετά όργανα του 17^{ου} αιώνα, τα περισσότερα έχουν υποστεί μετατροπές και προσθήκες προκειμένου να εκσυγχρονιστούν και να ταιριάξουν στις ανάγκες που προέκυψαν στην πορεία της εξέλιξης του ρεπερτορίου.

Αντίστοιχα, έχουν διασωθεί και δοξάρια του 17^{ου} αιώνα αλλά πολύ λιγότερα σε σχέση με τα όργανα.³⁵ Κατά τη διάρκεια του αιώνα, το δοξάρι υφίσταται σταδιακά κάποιες μετατροπές και χαρακτηριστικά του δεν έχουν παγιωθεί ακόμα. Το μήκος του δοξαριού διαφέρει ανάλογα με το είδος της μουσικής που εξυπηρετεί. Για τη χορευτική μουσική χρησιμοποιείται κοντύτερο δοξάρι, ενώ οι Ιταλοί χρησιμοποιούν μεγαλύτερο δοξάρι όταν πρόκειται να παίξουν σονάτες. Σε γενικές γραμμές όμως, οδεύοντας προς τη μορφή του σύγχρονου δοξαριού, το μήκος του ξύλου μεγαλώνει και η καμπυλότητά του μειώνεται. Ζητούμενο πια είναι να μπορεί να συνδυάζει τη δύναμη με την ελαστικότητα.³⁶

Καθώς οι κατασκευαστές πραγματοποιούν συνεχώς βελτιώσεις αυτό έχει ως αποτέλεσμα το δοξάρι να είναι είδος αναλώσιμο, μικρής σχετικά αξίας. Από το 1625 κι έπειτα, οι εκτελεστές αρχίζουν να έχουν απαιτήσεις για πιο αρθρωμένο παίξιμο και περισσότερη ένταση. Συνεπώς το δοξάρι πρέπει να γίνει πιο βαρύ. Όσον αφορά τις τρίχες του, είναι προσαρμοσμένες σε ένα πρόσθετο κομμάτι ξύλου (τακούνι/frog) το οποίο τοποθετείται στο κάτω μέρος του δοξαριού και ο ρόλος του είναι να τις απομακρύνει από το ξύλο ώστε να μπορεί να παραχθεί ήχος (εικόνα 8).³⁷ Η τάση με την οποία είναι τεντωμένες παραμένει σταθερή, ενώ συχνά εφαρμόζονται διαφόρων ειδών πατέντες και αυτοσχέδιοι μηχανισμοί ώστε η τάση των τριχών να μπορεί να ελεγχθεί. Για παράδειγμα, συχνά τοποθετείται ένα κομμάτι δέρμα, χαρτί ή κάποιο άλλο υλικό ανάμεσα στις τρίχες και το τακούνι.³⁸ Στα τέλη του αιώνα, συγκεκριμένα στα 1694, εφευρίσκεται και ο μηχανισμός ο οποίος δίνει τη δυνατότητα ελέγχου της τάσης της λωρίδας των τριχών.³⁹ Στο πάνω μέρος του δοξαριού οι τρίχες δένονταν απευθείας στο ξύλο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, ένα τμήμα στο πάνω μέρος του δοξαριού, να μένει αναξιοποίητο και να μη μπορεί να παραχθεί ήχος, διότι η απόσταση των τριχών από το ξύλο δεν το επιτρέπει.



Εικόνα 8: Τρεις διαφορετικοί τύποι τακουινιού (frog) και η προσαρμογή των τριχών σε αυτά.

³⁵ Neal Zaslaw, "The Italian Violin School in the 17th Century," *Early Music*, 18, (1990): 515-18.

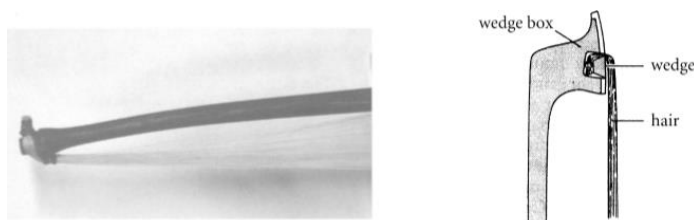
³⁶ Boyden, *The History of Violin*, 111-115.

³⁷ Bachmann et al, "Bow".

³⁸ Robert E. Seletsky, "New Light on the Old Bow: 1," *Early Music*, 32 (2004): 286-301.

³⁹ Boyden, *The History of Violin*, 112.

Το δοξάρι αρχίζει να παίρνει μία μορφή πιο κοντά σε αυτή που γνωρίζουμε σήμερα στο 18^ο αιώνα, όταν με παρότρυνση του Tartini οι Ιταλοί κατασκευαστές φτιάχνουν μακρύτερα δοξάρια.⁴⁰ Επιπλέον, γίνεται αντιληπτό ότι με έναν καλύτερο σχεδιασμό της κορυφής του δοξαριού μπορεί να υπάρξει καλύτερη ισορροπία και είναι ευκολότερο να αξιοποιηθεί όλο το μήκος του. Έτσι, η κορυφή διαμορφώνεται με τέτοιο τρόπο ώστε να απομακρύνονται οι τρίχες από το ξύλο (εικόνα 9),⁴¹ καινοτομία η οποία επίσης αποδίδεται στον Tartini. Το δοξάρι του Tartini δε γίνεται αμέσως αποδεκτό από τους βιολιστές και πολλοί συνεχίζουν να χρησιμοποιούν την παλαιότερη μορφή μέχρι και το 1750.⁴²



Εικόνα 9: Οι δύο διαφορετικοί σχεδιασμοί της κορυφής του δοξαριού

Τελικά το δοξάρι τελειοποιείται από τον Tourte γύρω στο 1780, δίνοντας στους εκτελεστές δυνατότητες όπως η διατήρηση συνεχόμενου ήχου κατά την αλλαγή δοξαριού ή την ομοιομορφία του ήχου σε όλο το μήκος του. Για τους λόγους αυτούς, το δοξάρι του Tourte καθιστά απαρχαιωμένους όλους τους προηγούμενους τύπους δοξαριών, οι οποίοι και σταδιακά εγκαταλείφθηκαν.⁴³ Τέλος, τα δοξάρια σχεδόν ποτέ, δεν υπογράφονταν από τον κατασκευαστή τους, ούτε χρονολογούνταν μέχρι τα μέσα του 18^{ου} αιώνα, όταν η κατασκευή τους αρχίζει να θεωρείται ανεξάρτητη τέχνη.⁴⁴

2.2. Ρεπερτόριο

Στις αρχές του αιώνα γίνεται σταδιακά το πέρασμα από την πολυφωνική γραφή στο σόλο τραγούδι. Ταυτόχρονα, το βιολί απελευθερώνεται από τον περιορισμένο μέχρι τότε ρόλο του ως όργανο συνόλου που σκοπός του είναι η συνοδεία τραγουδιών και χορών. Πλέον, οι Ιταλοί συνθέτες αρχίζουν να γράφουν μουσική για ένα, δύο ή περισσότερα βιολιά με συνοδεία basso continuo.⁴⁵

Τα έργα που αναφέρουν πως είναι γραμμένα συγκεκριμένα για το βιολί είναι λίγα την περίοδο που εξετάζεται. Στις περισσότερες περιπτώσεις προτείνονται

⁴⁰ Bachmann et al, "Bow".

⁴¹ Stowell, *The Early Violin and Viola*, 41-44.

⁴² Bachmann et al, "Bow".

⁴³ Stowell, *The Early Violin and Viola*, 46-47.

⁴⁴ Boyden, *The History of Violin*, 111-115.

⁴⁵ Zaslav, "The Italian Violin School", 515-18.

εναλλακτικές σχετικά με το ποια όργανα μπορούν να παίξουν το εκάστοτε κομμάτι ή αναγράφεται πως μπορούν να παιχτούν και από «άλλο όργανο». Αυτό συμβαίνει για λόγους διεύρυνσης του κοινού στο οποίο απευθύνεται ο συνθέτης και ο εκδοτικός οίκος. Ακόμα και στις περιπτώσεις που υπάρχει καταγεγραμμένη η οδηγία «για βιολί», σημαίνει πως το έργο ταιριάζει καλύτερα στο όργανο αυτό και πρωταρχικά απευθύνεται σε αυτή την ομάδα εκτελεστών, χωρίς να αποκλείει όμως τα υπόλοιπα όργανα. Εάν στο έργο δεν υπάρχει καμία οδηγία σχετικά με το όργανο που μπορεί να το εκτελέσει, τότε μπορεί να παιχτεί από οποιοδήποτε όργανο.⁴⁶

Η μετάβαση του ρόλου του βιολιού από ένα όργανο που παίζει την ίδια μελωδία με τη φωνή στο σόλο ρεπερτόριο γίνεται σταδιακά. Αρχικά, αποκτά *obbligato*⁴⁷ ρόλο στα έργα φωνητικής μουσικής στα οποία μετέχει και στη συνέχεια ανθίζει το δικό του ρεπερτόριο, με την *trio sonata*⁴⁸ και τη *solo sonata* με συνοδεία *basso continuo* να αναπτύσσονται ραγδαία και να αποτελούν, μαζί με την *canzona*, το κύριο μέσο της εξέλιξης του ιδιώματος και της τεχνικής του οργάνου.⁴⁹ Στη Βενετία των αρχών του 17^{ου} αιώνα *canzonas* συνθέτουν κατά κανόνα οι οργανίστες ενώ *sonatas* κατά κύριο λόγο μουσικοί οι οποίοι παίζουν κάποιο όργανο που συμμετέχει σε σύνολο.⁵⁰

Η *canzona* προηγείται χρονολογικά της *sonata*. Εμφανίζεται και ανθίζει ήδη από το 16^ο αιώνα. Πρόκειται για ένα είδος γραφής που προήλθε από το φωνητικό γαλλικό *chanson*. Αποτελεί φόρμα που κατά το 16^ο και 17^ο αιώνα αφορά κυρίως τα πληκτροφόρα και τη μουσική για σύνολο.⁵¹ Αποτελείται από διαφορετικά σε χαρακτήρα και εν μέρει αυτόνομα τμήματα, τα οποία όμως δε χωρίζονται μεταξύ τους, όπως, παραδείγματος χάριν, συμβαίνει με τα μέρη της σύγχρονης σονάτας.⁵² Κατά κύριο λόγο η γραφή είναι μιμητική-αντιστικτική και το τέμπο είναι γρήγορο (πιο γρήγορο συγκριτικά με το *ricercar*⁵³).⁵⁴ Μετά το 1620, η χρήση του όρου *canzona* αρχίζει να φθίνει.⁵⁵

⁴⁶ Boyden, *The History of Violin*, 123-124.

⁴⁷ Όρος που αναφέρεται στο οργανικό μέρος μιας σύνθεσης, συνήθως για τη μελωδία δευτερεύουσας σημασίας. Περισσότερες πληροφορίες στο David Fuller, "Obbligato (i)" Grove Music Online. 19 Ιαν. 2019. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020202>.

⁴⁸ Φόρμα μουσικής δωματίου της μπαρόκ περιόδου για δύο φωνές όμοιας έκτασης (συνήθως βιολιά) και μπάσο κοντίνουο.

⁴⁹ Boyden, *The History of Violin*, 131-133.

⁵⁰ Eleanor Selfridge-Field, "Addenda to Some Baroque Biographies," *Journal of the American Musicological Society*, 25 (1972): 236-40.

⁵¹ Jerome & Elizabeth Roche, *A Dictionary of Early Music: from the Troubadours to Monteverdi* (London: Faber Music Limited, 1981), 41.

⁵² John Caldwell, 2001 "Canzona" Grove Music Online. 3 Ιαν. 2019. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004804>.

⁵³ Οργανική σύνθεση του 16^{ου}-17^{ου} αιώνα. Ο πιο κοινός τύπος ήταν το μιμητικό *ricercar* για όργανο ή σύνολο.

Στις αρχές του αιώνα, όποτε και ο όρος *sonata* αρχίζει να χρησιμοποιείται ευρέως, ο διαχωρισμός της *sonata* από την *canzona* γίνεται με τρόπο κάπως αυθαίρετο. Αυτό που φαίνεται να διαχωρίζει τα δύο είδη είναι το γεγονός ότι η *canzona* κατά την εκτέλεση παίζεται με τον τρόπο που είναι γραμμένη κατά το μεγαλύτερο μέρος της, ενώ η *sonata* αποτελεί ένα σκελετό πάνω στον οποίο ο εκάστοτε εκτελεστής ερμηνεύει με το δικό του τρόπο, διανθίζοντας τη γραμμένη φωνή σημαντικά.⁵⁶ Επιπλέον διαφοροποίηση μεταξύ των δύο αποτελεί η χρήση λιγότερων φωνών στη *sonata* οδηγώντας έτσι στην *trio* και τη *solo sonata*. Μέχρι τα μέσα του 17^{ου} αιώνα τα μέρη της *sonata* είναι πλέον διακριτά, τέσσερα ή πέντε στον αριθμό, το καθένα σε διαφορετική διάθεση από το προηγούμενο (αργό, γρήγορο, αργό, γρήγορο). Μέχρι τα μέσα του αιώνα γίνεται και ο διαχωρισμός ανάμεσα στην εκκλησιαστική σονάτα (*sonata da chiesa*) και τη σονάτα δωματίου (*sonata da camera*),⁵⁷ ένας διαχωρισμός που κατά κύριο λόγο σκοπό έχει να δείξει το μέρος στο οποίο ήταν πιο κατάλληλο να παιχτεί η αντίστοιχη *sonata*.⁵⁸ Η εκκλησιαστική σονάτα παρουσιάζει καθαρά οργανική γραφή ενώ η σονάτα δωματίου παραπέμπει περισσότερο προς τη χορευτική μουσική και ίσως προΐδεάζει τη μορφή της χορευτικής σουίτας.⁵⁹

Η πρώτη σονάτα για σόλο βιολί και *basso continuo* που εκδόθηκε είναι του Giovanni Paolo Cima. Το 1610 τυπώνεται στο Μιλάνο η συλλογή με τις πρώτες του σονάτες για δύο, τρία ή τέσσερα έγχορδα όργανα και *basso continuo* (εικόνα 10).⁶⁰ Πρόκειται για ένα έργο που η σημασία του είναι κατά κύριο λόγο ιστορικής αξίας, καθώς αποτελεί το πέρασμα σε μία νέα μορφή σύνθεσης στην οποία το βιολί είναι το επίκεντρο και όχι τόσο για λόγους εξέλιξης της τεχνικής ή της μελωδικότητας του οργάνου.⁶¹

Παράλληλα, με την εμφάνιση της οργανικής σονάτας, το 17^ο αιώνα, αναπτύσσεται ένα στυλ γραφής που αργότερα του αποδίδεται ο χαρακτηρισμός *stylus phantasticus* (ευφάνταστο στυλ). Πρόκειται για συνθέσεις οργανικής μουσικής που αφορούν τόσο τα πληκτροφόρα όσο και τα έγχορδα, τις οποίες χαρακτηρίζει το γεγονός ότι δεν υπάρχει κάποια σαφής μορφολογική δομή και συχνά έχουν έντονο προγραμματικό χαρακτήρα, περιγράφοντας από ήχους της φύσης μέχρι συναισθηματικές καταστάσεις. Στις πρώτες χρήσεις του ο όρος αναφέρεται κατά κύριο λόγο στη «φαντασία» του συνθέτη και είναι δύσκολο να καθοριστεί με ακρίβεια τι περιλαμβάνει. Η χρήση του γίνεται με σχετική ελευθερία και χαρακτηρίζει το

⁵⁴ Eleanor Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music: from Gabrieli to Vivaldi* (New York: Dover Publications, 1994), 65-68.

⁵⁵ Sandra Mangsen, John Irving, John Rink & Paul Griffiths, 2001 "Sonata" Grove Music Online. 5 Ιαν. 2019.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026191>.

⁵⁶ Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music*, 311.

⁵⁷ Boyden, *The History of Violin*, 133-134.

⁵⁸ Nelson, *The Violin and Viola*, 25.

⁵⁹ Boyden, *The History of Violin*, 133-134.

⁶⁰ Manze, "Strings", 70.

⁶¹ Boyden, *The History of Violin*, 134-135.

απρόβλεπτο παίξιμο με έντονες εναλλαγές και έντονα «εφέ». Είναι ένα ελεύθερο, αυτοσχεδιαστικό στυλ, που περιλαμβάνει, πέρα από τα εφέ, ακανόνιστο φραζάρισμα και διαφοροποιήσεις στο ρυθμό, αποσκοπώντας στο να διατηρεί το ενδιαφέρον του ακροατή, κρατώντας τον σε εγρήγορση και προκαλώντας του το συναίσθημα της έκπληξης.



Εικόνα 10: Η αρχή της σονάτας για βιολί και βιολόνε από την έκδοση *Concerti ecclesiastici* (1610) του G.P. Cima

Ο Athanasius Kircher στο θεωρητικό του σύγγραμμα *Musurgia Universalis* του 1650 ορίζει το *stylus phantasticus* ως εξής:

«Το ευφάνταστο στυλ είναι κατάλληλο για τα όργανα. Είναι η πιο ελεύθερη και ασυγκράτητη μέθοδος σύνθεσης, η οποία δε δεσμεύεται ούτε από τις λέξεις ούτε από τις αρμονίες. Οργανώνεται σχετικά με την έκφραση της φαντασίας, το κρυμμένο νόημα της αρμονίας και μία εφευρετική σύνδεση των αρμονικών φράσεων. Και διαιρείται σε εκείνα τα κομμάτια που ονομάζονται *Phantasias*, *Ricercatas*, *Toccatas*, και *Sonatas*».⁶²

Στα τέλη του αιώνα, όταν πια τα στυλ έχουν διαμορφωθεί πλήρως, ο ορισμός του διευρύνεται και πλέον πέρα από τις καταγεγραμμένες συνθέσεις, περιλαμβάνει όλα αυτά τα αυθόρμητα στοιχεία της εκτέλεσης που δε μπορούν να καταγραφούν στην παρτιτούρα. Πέρα από μέθοδος σύνθεσης αποκτά κυρίως το ρόλο του στυλ της φωνητικής και οργανικής εκτέλεσης και δεν αφορά τόσο το τι έχει καταγραφεί, όσο το τι τραγουδιέται και παίζεται αυθόρμητα και αυτοσχεδιαστικά.⁶³

Σχεδόν όλες οι εκδόσεις στην Ιταλία που περιλαμβάνουν έργα για σόλο βιολί παρουσιάζουν (λιγότερο ή περισσότερο) χαρακτηριστικά του *stylus phantasticus*. Εστιάζοντας στις εκδόσεις από το πρώτο μισό του 17^{ου} αιώνα (βλ. πίνακα 1), ξεχωρίζουν συνθέτες όπως ο Biagio Marini, με την συλλογή του Op.8 του 1629 (γραμμένη το 1626), η οποία περιλαμβάνει πολλά νέα στοιχεία της τεχνικής όπως

⁶² Kircher, *Musurgia Universalis*, Book VII, 585, όπως παρατίθεται στο Terence Charlston, "Now swift, now hesitating: The Stylus Phantasticus and the art of fantasy," *Musica Antiqua*, 2 (2012): 30.

⁶³ Terence Charlston, "Now swift, now hesitating: The Stylus Phantasticus and the art of fantasy," *Musica Antiqua*, 2 (2012): 30-36.

είναι η χρήση δίφωνων και τρίφωνων συνηγήσεων και η χρήση της *scordatura*⁶⁴ και ο Carlo Farina με κύριο παράδειγμα το έργο του 'Capriccio Stravagante' του 1627, το οποίο περιλαμβάνει πολλά προγραμματικά στοιχεία και μεγάλες καινοτομίες στην τεχνική του δεξιού χεριού. Έργα όπως αυτά συνέβαλλαν σημαντικά στην εξέλιξη της τεχνικής του οργάνου και καθόρισαν σε μεγάλο βαθμό το ρεπερτόριο που προέκυψε από εκεί και έπειτα.⁶⁵

Πίνακας 1: Εκδόσεις με ιταλικές σονάτες για σόλο βιολί από το πρώτο μισό του 17^{ου} αιώνα

Συνθέτης	Τίτλος συλλογής	Αριθμός σόλο σονατών
1. G.P. Cima	<i>Concerti ecclesiastici</i> (Milano, 1610)	1
2. B. Marini	<i>Affetti musicali</i> , op. 1 (Venice, 1617)	2
3. I. Vivarino	<i>Il primo libro de motetti</i> (Venice, 1620)	8
4. T. Cecchino	<i>Cinque messe... con otto sonate</i> (Venice, 1628)	7
5. O.M. Grandi	<i>Sonate a 1.2.3.4.6.</i> op. 2 (Venice, 1628)	2
6. G. Frescobaldi	<i>Il primo libro delle canzoni a 1.2.3.4</i> (Rome, 1628, Venice, 1635)	4
7. B. Marini	<i>Sonate, symphonie, canzoni</i> , op. 8 (Venice, 1629 [1626])	5
8. D. Castello	<i>Sonate concertate, libro secondo</i> (Venice, 1629 [1627])	2
9. B. Montalbano	<i>Sinfonie ad 1 e 2 violini</i> (Palermo, 1629)	4
10. G.B. Fontana	<i>Sonate a 1.2.3</i> (Venice, 1641 [1630])	6
11. M. Uccellini	<i>Sonate, correnti et arie</i> , op. 4 (Venice, 1645)	6
12. M. Cazzati	<i>Il secondo libro delle sonate a 1.2.3.</i> op. 8 (Venice, 1648)	2
13. M. Ucellini	<i>Sonate over canzoni... a violino solo</i> , op. 5 (Venice, 1649)	12

2.3. Τεχνική του οργάνου

Κατά την διάρκεια του 17^{ου} αιώνα η μουσική γράφεται κατά κύριο λόγο από συνθέτες-εκτελεστές, εκ των οποίων ο κάθε ένας προσαρμόζει τη μουσική που γράφει στις προσωπικές του τεχνικές δεξιότητες και νέες ιδέες. Ως αποτέλεσμα, οι «βιρτουόζικες» εκτελέσεις έργων κυριαρχούν.⁶⁶ Όπως είναι εμφανές από διάφορους πίνακες ζωγραφικής της εποχής καθώς και από πραγματείες θεωρητικών, ο τρόπος παιξίματος και η τεχνική του βιολιού δεν υπόκεινται σε αυστηρούς κανόνες, καθώς

⁶⁴ *Scordatura* κυριολεκτικά σημαίνει «ξεχόρδισμα». Είναι μία πρακτική κατά την οποία οι χορδές του βιολιού χορδίζονται σε διαφορετικές νότες από τις προκαθορισμένες. (βλ. παρακάτω).

⁶⁵ Βασίλειος Τσοτσόλης, «Heinrich Ignaz Franz von Biber, μία ιστορική και ερμηνευτική προσέγγιση των Μυστηρίων του Rosarium (ca.1682-1687)» (Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2012), 9-10.

⁶⁶ Manze, "Strings", 71.

εξαρτώνται από τις εμπειρίες και τις ικανότητες του εκάστοτε εκτελεστή. Κάποιες φορές ακόμη και το κράτημα του οργάνου μπορεί να διαφέρει σημαντικά από τον ένα βιολιστή στον άλλο.⁶⁷

2.3.1. Το κράτημα του οργάνου

Σε ό,τι έχει να κάνει με το κράτημα, πληροφορίες μπορούν να αντληθούν, κατά κύριο λόγο, για άλλη μία φορά από την εικονογραφία.⁶⁸ Μέχρι το 1610, χρονιά που τίθεται ως σημείο αναφοράς λόγω της έκδοσης της πρώτης σονάτας για σόλο βιολί καθώς από εκεί και έπειτα γράφεται μουσική η οποία εξελίσσει την τεχνική δυσκολία του οργάνου,⁶⁹ το κράτημα του βιολιού είναι παραπλήσιο με εκείνο των rebec και lira da braccio, δεδομένου του ότι τα όργανα αυτά αποτελούν προγόνους του και συνεπώς υπάρχει μία κοινή βάση.⁷⁰ Το όργανο στηρίζεται στο αριστερό χέρι του εκτελεστή, ενώ απαντώνται τριών ειδών τοποθετήσεις του οργάνου πάνω στο σώμα. Η πρώτη τοποθέτηση, την οποία συνήθως επέλεγαν οι εκτελεστές χορευτικής μουσικής, ήταν πάνω από το στήθος, είτε στην αριστερή πλευρά, είτε πιο κοντά στη μέση του θώρακα. Οι υπόλοιπες δύο τοποθετήσεις είναι περισσότερο κατάλληλες για δεξιοτεχνικό παίξιμο.⁷¹ Στη μία περίπτωση, η στήριξη του βιολιού γίνεται στον ώμο, λίγο πιο πάνω από το στήθος, ενώ στην άλλη στο λαιμό, στο σημείο που στηρίζεται και το σύγχρονο βιολί, με τη διαφορά ότι ο λαιμός του εκτελεστή τοποθετείται από τη δεξιά πλευρά του χορδοστάτη (δηλαδή την πλευρά της πρώτης χορδής). Στην τελευταία περίπτωση (κατά την οποία το όργανο στηρίζεται στο λαιμό), δεν υπάρχουν στοιχεία που να δηλώνουν ξεκάθαρα πως χρησιμοποιείται και το σαγόνι σε μόνιμη βάση για περεταίρω στήριξη. Στην Ιταλία, φαίνεται να προτιμάται κατά κύριο λόγο το κράτημα με το λαιμό και σε κάποιες περιπτώσεις το κράτημα πάνω από το στήθος.⁷²

Με τις τεχνικές απαιτήσεις να αυξάνονται συνεχώς λόγω της εξελισσόμενης δεξιοτεχνίας και με την ολοένα και μεγαλύτερη τεχνική δυσκολία του ρεπερτορίου, αρχίζουν να προκύπτουν ζητήματα που αφορούν το κράτημα καθώς δημιουργούνται δυσκολίες στον εκτελεστή αφού δεν παρέχεται αρκετή σταθερότητα στο όργανο.⁷³

Τα προβλήματα εμφανίζονται όταν συνθέτες και εκτελεστές αρχίζουν να εκμεταλεύονται συστηματικά τις ψηλότερες περιοχές της έκτασης του οργάνου χρησιμοποιώντας ψηλότερες θέσεις, πέραν της πρώτης. Η ανάγκη για αλλαγές θέσεων κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης, απαιτεί μία σταθερότητα στο κράτημα του οργάνου που το αριστερό χέρι από μόνο του δε μπορούσε να παρέχει. Αρχικά οι

⁶⁷ Boyden, *The History of Violin*, 149.

⁶⁸ Boyden, *The History of Violin*, 73.

⁶⁹ Manze, "Strings", 72.

⁷⁰ Boyden, *The History of Violin*, 73.

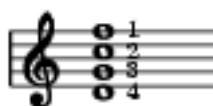
⁷¹ Stowell, *The Early Violin and Viola*, 54.

⁷² Boyden, *The History of Violin*, 73-74.

⁷³ Manze, "Strings", 71.

εκτελεστές προσπάθησαν να επωφεληθούν από τη χρήση των ανοιχτών χορδών και επέλεγαν δακτυλισμούς που επέτρεπαν να γίνει αλλαγή θέσης, τη στιγμή που παίζεται η ανοιχτή χορδή. Με τον τρόπο αυτό, το αριστερό χέρι συνέχιζε να στηρίζει το όργανο χωρίς πρόβλημα. Στην πορεία όμως, καθώς το παίξιμο γίνεται ολοένα και πιο δεξιοτεχνικό και απαιτητικό, η αξιοποίηση του κεφαλιού για τη στήριξη του βιολιού καθίσταται αναπόφευκτη. Έτσι το όργανο τοποθετείται πλέον πιο ψηλά και ακουμπά στο οστό της κλείδας. Πάντως οι βιολιστές της εποχής εξακολουθούσαν να προτιμούν την πρώτη θέση εφόσον οι νότες μπορούσαν να παιχτούν σ' αυτήν, ενώ το σαγόνι δεν ακουμπούσε απαραίτητα στο όργανο παρά μόνο όταν παρουσιαζόταν η ανάγκη για στήριξη σε περίπτωση χρήσης ψηλότερης θέσης.⁷⁴ Αργότερα, κατά το 18^ο αιώνα, τα δεδομένα σταδιακά αλλάζουν και πλέον το σαγόνι στηρίζει το όργανο σταθερά, ενώ τοποθετείται στην αριστερή πλευρά του χορδοστάτη (στην πλευρά της τέταρτης χορδής) παρέχοντας έτσι στο αριστερό χέρι του εκτελεστή, τη μεγαλύτερη δυνατή ελευθερία.⁷⁵

Η τοποθέτηση του αριστερού χεριού στο μπαρόκ βιολί δε διαφέρει σημαντικά από τη σύγχρονη. Ο καρπός έχει κλίση προς τα μέσα, ούτως ώστε ο λαιμός του οργάνου να μη στηρίζεται στην παλάμη του εκτελεστή. Ο αντίχειρας δεν τοποθετείται αντικριστά στο πρώτο δάχτυλο, όπως συμβαίνει στο σύγχρονο κράτημα, αλλά λίγο πιο ψηλά στην ταστιέρα, με μία ελαφριά κλίση προς το δεύτερο και τρίτο δάχτυλο. Ένας οδηγός που χρησιμοποιείται για την ορθή τοποθέτηση του χεριού επάνω στην ταστιέρα είναι το επονομαζόμενο «Geminiani grip», το οποίο δίνει την τοποθέτηση των δακτύλων σε συγκεκριμένες νότες επάνω στις τέσσερις χορδές, έχοντας ως δεδομένο ότι οι άκρες των δακτύλων που χρησιμοποιούνται για το πάτημα των χορδών βρίσκονται κάθετα στην ταστιέρα (εικόνα 11). Τοποθετώντας το χέρι κατά αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται η επιθυμητή θέση του αγκώνα, του καρπού και των δακτύλων του βιολιστή.⁷⁶



Εικόνα 11: Ο οδηγός τοποθέτησης των δακτύλων του Geminiani

2.3.2. Τεχνικές αριστερού χεριού

Σημαντική διάκριση μεταξύ της σύγχρονης από την μπαρόκ εκτέλεση, είναι η χρήση των ανοιχτών χορδών του βιολιού. Στο μπαρόκ βιολί, η ανοιχτή χορδή χρησιμοποιείται οπουδήποτε είναι δυνατόν. Αφενός γιατί το ηχόχρωμα της εντέρινης χορδής, είτε πατηθεί με το τέταρτο δάχτυλο είτε παιχτεί ανοιχτή, δε διαφέρει ιδιαίτερα. Αφετέρου γιατί ο λαιμός του μπαρόκ βιολιού είναι πιο φαρδύς, κάνοντας

⁷⁴ Manze, "Strings", 72-73.

⁷⁵ Stowell, *The Early Violin and Viola*, 54-56.

⁷⁶ Stowell, *The Early Violin and Viola*, 56-57.

πιο δύσκολο για τους εκτελεστές να χρησιμοποιήσουν το τέταρτο δάχτυλο. Ωστόσο αυτό δε σημαίνει πως το τέταρτο δάχτυλο δε χρησιμοποιείται. Αντιθέτως, σε πολλές περιπτώσεις χρησιμοποιείται από τους βιολιστές για τη διευκόλυνσή τους, συνήθως σε γρήγορα, δεξιοτεχνικά περάσματα, ενώ δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις κατά τις οποίες το τέταρτο δάχτυλο, πατώντας στην πρώτη χορδή προεκτείνεται (κατά ένα ημιτόνιο) με σκοπό να μπορέσει ο εκτελεστής να πιάσει τη νότα ντο (c"). Τέλος, οι βιολιστές καλούνται συχνά να παίξουν συνηχήσεις, με αποτέλεσμα πολλές φορές η χρήση του τέταρτου δαχτύλου να είναι αναπόφευκτη.⁷⁷

Στα πλαίσια της εξερεύνησης των δυνατοτήτων του οργάνου, πολλοί συνθέτες-βιολιστές πειραματίζονται με το ιδιωματικό γράψιμο του βιολιού, δοκιμάζοντας να καταγράψουν συνηχήσεις. Έτσι, στη μουσική του 17^{ου} αιώνα για βιολί, απαντώνται συνηχήσεις διαστημάτων 3^{ης}, σπανιότερα 6^{ης}, καθώς επίσης και ταυτοφωνίες που προκύπτουν από τη συνήχηση μίας ανοιχτής χορδής με την χαμηλότερη κλειστή. Η τεχνική δυσκολία αυξάνεται σημαντικά, καθώς καταγράφονται περάσματα με συνεχόμενες διπλές νότες, που συνήθως προϋποθέτουν αλλαγές θέσεων κατά την εκτέλεσή τους και όλα αυτά σε μεγάλη ταχύτητα. Εφόσον απαιτείται ιδιαίτερη επιδεξιότητα από τον εκτελεστή για τα περάσματα αυτά, η επιλογή του εάν θα παιχτούν με χωριστές ή με ενωμένες δοξαριές, αφήνεται στην κρίση του.⁷⁸

Στην εκτέλεση συνηχήσεων στο βιολί, είτε αυτές είναι δίφωνες, είτε ολόκληρες συγχορδίες, το κύριο ζήτημα που αντιμετωπίζεται είναι το γεγονός ότι, λόγω της φύσης του οργάνου, δεν είναι δυνατόν παίζοντας μια συγχορδία να διατηρηθεί εξίσου ο ήχος όλων των νοτών. Αυτό σημαίνει ότι, οι συγχορδίες θα πρέπει να παιχτούν με τέτοιο τρόπο ώστε να εξυπηρετείται η μελωδική γραμμή. Σε μια συγχορδία, το μπάσο της είναι το πιο σημαντικό, διότι καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τόσο την ίδια την αρμονία όσο και την αρμονική εξέλιξη της φράσης. Για το λόγο αυτό, ο γενικός κανόνας που ακολουθείται κατά την εκτέλεση συγχορδιών, είναι ότι το μπάσο παίζεται πάντα στο χρόνο, ενώ η ψηλότερη νότα της συγχορδίας, συνήθως, είναι αυτή η οποία διαρκεί περισσότερο από την υπόλοιπη συγχορδία.⁷⁹

Η έλλειψη στήριξης του μπαρόκ οργάνου από το κεφάλι του εκτελεστή, δημιουργεί ένα ζήτημα στην αλλαγή θέσης, όχι τόσο από χαμηλή θέση προς μία ψηλότερη, όσο στην επιστροφή από μία ψηλή θέση προς μία χαμηλή.⁸⁰ Αυτό συμβαίνει διότι, στο ανέβασμα, ο λαιμός του εκτελεστή αποτελεί φυσικό εμπόδιο και άρα παρέχει τη σταθερότητα που είναι απαραίτητη προκειμένου να πραγματοποιηθεί η αλλαγή, ενώ, αντίθετα, στο κατέβασμα αυτή η σταθερότητα δεν υφίσταται. Αυτομάτως, αυτό συνεπάγεται ότι μία αλλαγή θέσης, δε μπορεί να συμβαίνει με τον τρόπο που γίνεται στο σύγχρονο όργανο, στο οποίο το κεφάλι κρατάει το όργανο σταθερό και το χέρι κινείται ανεξάρτητα επάνω στην ταστιέρα. Αντιθέτως, η αλλαγή επιτυγχάνεται με τη

⁷⁷ Boyden, *The History of Violin*, 153-155, 249-250.

⁷⁸ Boyden, *The History of Violin*, 131, 166-168.

⁷⁹ Manze, "Strings", 78.

⁸⁰ Manze, "Strings", 74.

στήριξη των δακτύλων. Σε αυτή την περίπτωση, ο αντίχειρας, ο οποίος στο μπαρόκ κράτημα είναι πιο αυτόνομος από τα υπόλοιπα δάχτυλα σε σύγκριση με το σύγχρονο, διατηρεί το όργανο σταθερό, ενώ τα δάχτυλα κυλούν αργά προς τα πίσω (προς χαμηλότερη θέση). Σε γενικές γραμμές προτιμάται το αριστερό χέρι να παραμένει σε μία θέση όπου είναι δυνατόν, ενώ, όταν συμβαίνουν αλλαγές, επιδιώκεται να γίνονται σε σημεία που η δομή της μουσικής εξυπηρετεί τον εκτελεστή, όπως για παράδειγμα σε σημεία που υπάρχει παύση ή μία ανοιχτή χορδή.⁸¹

Τα πρώτα δείγματα σχετικά με την πραγματοποίηση αλλαγών θέσεων στα έγχορδα, εμφανίζονται σε πραγματείες του 16^{ου} αιώνα που αφορούν κατά κύριο λόγο τις γκάμπες, καθώς επίσης και σε ορισμένες απεικονίσεις σε πίνακες ζωγραφικής στους οποίους αποτυπώνεται η χρήση ψηλότερων θέσεων. Το 1636, ο Mersenne, αναφέρει στο σύγγραμμά του πως οι καλύτεροι βιολιστές της εποχής, είχαν την ικανότητα να παίξουν μέχρι και μία οκτάβα ψηλότερα από τις ανοιχτές χορδές, δηλαδή μέχρι την 4^η θέση.⁸² Παρόλα αυτά όμως, παρά το γεγονός ότι γίνεται αναφορά στη χρήση θέσεων πέραν της πρώτης, ο Mersenne δε δίνει περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο συμβαίνουν οι αλλαγές θέσεων από πλευράς τεχνικής. Αργότερα, οι συνθέτες ωθούν την τεχνική του οργάνου πιο μακριά, ανεβαίνοντας ακόμα πιο ψηλά στην ταστιέρα. Αξιοσημείωτο παράδειγμα είναι το Op.5 του Marco Uccellini που εκδόθηκε το 1649 και στο οποίο καταγράφεται η νότα σολ (g"), που βρίσκεται στην πρώτη χορδή στην 6^η θέση.⁸³

Το vibrato στο βιολί προκύπτει με την κίνηση του χεριού και των δακτύλων πάνω στη χορδή. Η κίνηση αυτή προέρχεται είτε από τον πήχη, είτε από τον καρπό, είτε μόνο από τα δάχτυλα. Στο μπαρόκ βιολί, δεδομένου ότι το όργανο δεν στηρίζεται με το κεφάλι, το vibrato δεν είναι δυνατό να γίνει με την κίνηση ολόκληρου του χεριού, όπως γίνεται κατά κύριο λόγο σήμερα, αλλά επιτυγχάνεται κυρίως με κινήσεις που προέρχονται από τον καρπό και από τα δάχτυλα. Το vibrato, χρησιμοποιείται κυρίως στο σόλο παίξιμο και όχι τόσο στα πλαίσια της εκτέλεσης σε μία ορχήστρα, ενώ αντιμετωπίζεται σαν ένα στοιχείο που παρέχει στο βιολί τη συναισθηματική ένταση που έχει η φωνή.

Το vibrato κατά την περίοδο του μπαρόκ δε χρησιμοποιείται εκτεταμένα, όπως γίνεται στο σύγχρονο παίξιμο, αλλά, όπως αναφέρουν θεωρητικοί της εποχής σαν τον Leopold Mozart, χρησιμοποιείται σαν στολίδι οπουδήποτε αρμόζει.⁸⁴ Κατά κύριο λόγο χρησιμοποιείται σε τονισμένες και μεγάλες σε διάρκεια νότες για προσδώσει έμφαση και να δημιουργήσει το επιθυμητό συναισθηματικό σε σημεία όπου ο χαρακτήρας του κομματιού το απαιτεί. Συχνά καταγράφεται στην παρτιτούρα είτε με

⁸¹ Stowell, *The Early Violin and Viola*, 57-60.

⁸² Sonya Monosoff, 2001 "Position" Grove Music Online. 25 Ιαν. 2019. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022169>.

⁸³ Boyden, *The History of Violin*, 125, 153-155.

⁸⁴ Manze, "Strings", 74.

μία κυματιστή γραμμή πάνω από τη νότα, είτε με ένα σταυρό (αν και ο σταυρός είναι σύνηθες σύμβολο και χρησιμοποιείται και για άλλα στολίδια). Ωστόσο, πέρα από τις μεγάλες νότες και τα σημεία στα οποία η χρήση του προβλέπεται από το συνθέτη, το vibrato μπορεί να χρησιμοποιηθεί και σε οποιαδήποτε νότα κατά βούληση του εκάστοτε εκτελεστή.⁸⁵

Άλλη διαφορά ανάμεσα στο vibrato της περιόδου που εξετάζεται και σε εκείνο που χρησιμοποιείται σήμερα, έγκειται στο γεγονός ότι στο μπαρόκ βιολί το vibrato είναι λιγότερο έντονο και με μικρότερη διάρκεια. Το εύρος κατά το οποίο μπορεί να μετακινηθεί το δάχτυλο του βιολιστή είναι συγκεκριμένο διότι οι ισορροπίες είναι λεπτές και ένα ευρύ vibrato θα μπορούσε να προκαλέσει δυσκολία στο χόρδισμα της νότας. Επομένως, η χρήση του γίνεται με ιδιαίτερη προσοχή και φειδώ. Παρόλα αυτά, πουθενά δεν αναφέρεται πόσο vibrato θα πρέπει να χρησιμοποιηθεί και σε ποια σημεία ενός έργου. Οι επιλογές αυτές ανήκουν στον εκτελεστή και είναι ζήτημα προσωπικής αισθητικής και προτίμησης.⁸⁶

Μία τεχνική που χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον την περίοδο του μπαρόκ, πρώτα από τα λαούτα και τις γκάμπες και στη συνέχεια και από το βιολί, είναι η scordatura. Ο όρος στα ιταλικά σημαίνει κυριολεκτικά «ξεχόρδισμα». Αυτό που συμβαίνει είναι ότι οι χορδές του βιολιού χορδίζονται σε διαφορετικές νότες από τις προκαθορισμένες.⁸⁷ Με αυτό τον τρόπο μπορεί να διευρυνθεί η έκταση του οργάνου, να αλλάξει η ποιότητα του ήχου του λόγω της διαφορετικής τάσης των χορδών και να δοθεί η δυνατότητα να παιχτούν συγχορδίες ή περάσματα τα οποία υπό φυσιολογικές συνθήκες δε θα ήταν εφικτά.⁸⁸

Από τους πρώτους βιολιστές-συνθέτες που ζητάνε scordatura στις συνθέσεις τους, είναι ο Biagio Marini, ο οποίος στη 'Sonata seconda per il violino d'inventione' που εμπεριέχεται στη συλλογή Op.8 του 1629, ζητά από τον βιολιστή κατά τη διάρκεια του κομματιού, σε σημείο που έχει επτά μέτρα παύση, να χορδίσει την πρώτη χορδή μία τρίτη πιο χαμηλά. Στη συνέχεια ακολουθούν μία σειρά από δεξιотεχνικά περάσματα και δίφωνες συνηγήσεις διαστημάτων τρίτης σε δέκατα έκτα και έπειτα ακολουθούν έξι μέτρα παύσης κατά τα οποία ζητά το βιολί να ξαναχορδιστεί κανονικά.⁸⁹ Ωστόσο, το να αλλάζει το χόρδισμα μίας ή περισσότερων χορδών κατά τη διάρκεια του κομματιού δεν είναι η συνήθης πρακτική. Κατά την καταγραφή, η οδηγία για χρήση scordatura, καθώς και οι επιπλέον πληροφορίες σχετικά με το διαφορετικό χόρδισμα, δίνονται συνήθως από τον συνθέτη στην αρχή της παρτιτούρας και αυτό παραμένει καθ' όλη τη διάρκεια του έργου. Στη συνέχεια, η

⁸⁵ Greta Moens-Haenen, 2001 "Vibrato" Grove Music Online. 20 Jan. 2019.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029287>.

⁸⁶ Robert Donington, *Baroque Music: Style and Performance a Handbook* (London: Faber Music, 1982), 35-37.

⁸⁷ Manze, "Strings", 80.

⁸⁸ Boyden, *The History of Violin*, 130.

⁸⁹ Boyden, *The History of Violin*, 130-131.

μουσική καταγράφεται σαν να μην είχε αλλάξει το χόρδισμα του οργάνου και έτσι ο εκτελεστής διαβάζει τις νότες και τους δακτυλισμούς κανονικά, αλλά το ηχητικό αποτέλεσμα είναι διαφορετικό (παράδειγμα 1).⁹⁰

Παράδειγμα 1: Οδηγία χορδίσματος scordatura (πάνω) και παράδειγμα καταγραφής σε scordatura και του παραγόμενου ηχητικού αποτελέσματος (κάτω)

Κατά το 18^ο αιώνα η χρήση της scordatura συνεχίζει να υφίσταται, ενώ τον 19^ο αιώνα η χρήση της αρχίζει σταδιακά να ελαττώνεται, χωρίς παρόλα αυτά να εγκαταλειφθεί ποτέ πλήρως. Αυτό συμβαίνει διότι γίνεται πλέον αντιληπτό πως, παρά τις διευκολύνσεις και τις διαφορετικές προοπτικές που παρέχει, δημιουργεί περισσότερα προβλήματα.⁹¹ Το γεγονός ότι το χόρδισμα δεν είναι το καθορισμένο και η τάση των χορδών είναι διαφορετική, δημιουργεί ζητήματα στην τονική ακρίβεια. Επίσης ζητήματα προκύπτουν και λόγω ορισμένων κανόνων που πρέπει να ακολουθούνται στους δακτυλισμούς. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι ότι η χρήση του 4^{ου} δάχτυλου αντί της ανοιχτής χορδής, που στο κανονικό χόρδισμα του βιολιού σε καθαρές πέμπτες αντιστοιχεί στην ίδια νότα, με τη χρήση της scordatura δεν είναι πια δυνατή.⁹²

2.3.3. Το κράτημα του δοξαριού

Το κράτημα του δοξαριού, όπως ακριβώς και το κράτημα του οργάνου, δεν γίνεται με έναν μόνο τρόπο και διαφέρει σε κάποια σημεία από εκείνο του σύγχρονου δοξαριού. Αρχικά, το χέρι δεν τοποθετούνταν πάνω στο ξύλο στο σημείο που βρίσκεται το τακούνη (όπως γίνεται στο σύγχρονο όργανο) αλλά κρατούσε το ξύλο λίγο πιο ψηλά.

⁹⁰ David D. Boyden, Robin Stowell, Mark Chambers, James Tyler, & Richard Partridge, 2001 "Scordatura" Grove Music Online. 23 Ιαν. 2019. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041698>.

⁹¹ Stowell, *The Early Violin and Viola*, 73-74.

⁹² Boyden, *The History of Violin*, 130-131, 250.

Ο αντίχειρας τοποθετούνταν κάτω από το τακούνι, ακουμπώντας στις τρίχες του δοξαριού και το τέταρτο δάχτυλο (το μικρό δάχτυλο) επίσης έμπαινε κάτω από το ξύλο του δοξαριού, σε αντίθεση με το μοντέρνο κράτημα κατά το οποίο το τέταρτο δάχτυλο στέκεται πάνω στο ξύλο. Όταν αυξήθηκαν οι απαιτήσεις της δεξιοτεχνίας, αυτό το πιάσιμο ήταν πια αρκετά περιοριστικό και σταδιακά άρχισε να εγκαταλείπεται.⁹³ Στο κράτημα αυτό δόθηκε μεταγενέστερα η ονομασία «γαλλικό πιάσιμο» (french grip), όχι γιατί χρησιμοποιήθηκε μόνο στη Γαλλία (αντιθέτως ήταν σε ευρεία χρήση εξίσου στην Ιταλία) αλλά διότι στη Γαλλία διατηρήθηκε για μεγαλύτερο χρονικό διάστημα, μέχρι και τις αρχές του 18^{ου} αιώνα. Στην Ιταλία, ήδη πριν το 1700, το κράτημα αυτό είχε αντικατασταθεί από το επονομαζόμενο «ιταλικό κράτημα» (italian grip).⁹⁴ Σε αυτή την περίπτωση, ο αντίχειρας τοποθετείται ανάμεσα από το ξύλο του δοξαριού και τις τρίχες του, ενώ τα υπόλοιπα τέσσερα δάχτυλα στηρίζονται επάνω στο ξύλο.⁹⁵

Το ιταλικό κράτημα, το οποίο είναι αυτό που επικράτησε και μέσα από μια μικρή εξέλιξη οδήγησε στο σύγχρονο κράτημα του δοξαριού, περιγράφεται από θεωρητικούς της εποχής αναλυτικά. Συγκεκριμένα αναφέρεται πως τα μέλη του σώματος που είναι πιο κοντά στο ξύλο του δοξαριού είναι και αυτά τα οποία είναι πιο ενεργά από πλευράς κίνησης και αυτά που έχουν τη μεγαλύτερη σημασία εν τέλει στον παραγόμενο ήχο. Αυτό σημαίνει πως τα δάχτυλα του δεξιού χεριού και ο καρπός διαδραματίζουν πρωταρχικό ρόλο, καθώς κινούμενα με τη μεγαλύτερη δυνατή ευελιξία οδηγούν στον επιθυμητό ήχο. Πολύ σημαντικό είναι το χέρι από τον αγκώνα και κάτω (ο πήχης) να κινείται με απόλυτη ελευθερία, ενώ το πάνω μισό του χεριού (ο βραχίονας) εμπλέκεται κυρίως στις μεγάλες δοξαριές. Καθοριστικό ρόλο έχει και ο αγκώνας του εκτελεστή, ο οποίος διατηρείται χαμηλά, σε αντίθεση με τη σύγχρονη προσέγγιση κατά την οποία ο αγκώνας κινείται παράλληλα με το δοξάρι ανάλογα με το επίπεδο της εκάστοτε χορδής. Το γεγονός ότι ο αγκώνας παραμένει χαμηλά έχει ως αποτέλεσμα το δοξάρι να κινείται με το βάρος του χεριού του εκτελεστή, προσφέροντάς του τη μέγιστη ελευθερία στην κίνηση.⁹⁶

Σε γενικές γραμμές μπορεί να ειπωθεί ότι το γαλλικό κράτημα χρησιμοποιήθηκε κατά κύριο λόγο στη χορευτική μουσική διότι παρείχε με μεγαλύτερη ευκολία δοξαριές αρθρωμένες και ρυθμικές και σε δοξάρια μικρότερου μήκους· το ιταλικό κράτημα προτιμήθηκε σε δοξάρια μεγαλύτερα σε μήκος και στη μουσική η οποία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί πιο «σοβαρή» και περισσότερο δεξιοτεχνική, όπως για παράδειγμα οι ιταλικές σονάτες, γιατί προσέφερε μεγαλύτερη ευελιξία στην κίνηση. Και στις δύο περιπτώσεις το χέρι, ο αγκώνας και ο καρπός λειτουργούν ελεύθερα χωρίς να ασκείται πίεση, κυρίως με το βάρος του χεριού, έχοντας ως αποτέλεσμα ο

⁹³ Manze, "Strings", 76.

⁹⁴ Boyden, *The History of Violin*, 152-153.

⁹⁵ Stowell, *The Early Violin and Viola*, 74-75.

⁹⁶ Bachmann et al, "Bow".

παραγόμενος ήχος να είναι περισσότερο «ελαφρύς» από αυτόν που προκύπτει από το σύγχρονο κράτημα.⁹⁷

2.3.4. Τεχνικές δεξιού χεριού

Όπως ειπώθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, η εμφάνιση της όπερας συνελάγεται και τη δημιουργία της ορχήστρας και αποτελεί σημείο αναφοράς σχετικά με την πορεία ανάπτυξης του βιολιού, τόσο όσον αφορά την τεχνική του, όσο και από πλευράς ρεπερτορίου. Ωστόσο, η ορχήστρα δεν έχει τη μορφή που συνηθίζεται σήμερα. Πρόκειται για ένα σύνολο οργάνων που συνοδεύουν το δραματοποιημένο τραγούδι, των οποίων ο αριθμός δεν είναι προκαθορισμένος καθώς δε διευκρινίζεται από το συνθέτη της εκάστοτε όπερας πόσα και ποια όργανα καλούνται να παίξουν την κάθε φωνή. Ωστόσο, στις περισσότερες περιπτώσεις «ενορχήστρωσης» της πρώιμης όπερας, τα οργανικά μέρη είναι γραμμένα για ένα όργανο στην κάθε φωνή. Πρώτο παράδειγμα μίας ομάδας όμοιων οργάνων που καλούνται να παίξουν την ίδια φωνή είναι τα 24 βιολιά του βασιλιά στη Γαλλία. Κατά συνέπεια προκύπτει η ανάγκη για την παραγωγή ενός ενιαίου και ομοιόμορφου ήχου στις ομάδες, κάτι που επιτυγχάνεται μέσω της ομοιογένειας στις τεχνικές παιξίματος, όπως για παράδειγμα των όμοιων δοξαριών.⁹⁸ Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο κατά το 17^ο αιώνα αρχίζουν να διαμορφώνονται κανόνες που αποσκοπούν στην οργάνωση των κινήσεων του δοξαριού. Όπως γίνεται εύκολα αντιληπτό, η ενίσχυση και εξέλιξη της τεχνικής του δεξιού χεριού αποτελεί πλέον επιταγή.⁹⁹

Λόγω της κατασκευής του, το δοξάρι έχει μεγαλύτερο βάρος στη βάση του σε σύγκριση με την κορυφή του και κατ' επέκταση το σημείο ισορροπίας βρίσκεται πιο χαμηλά, κοντά στο δεξί χέρι του εκτελεστή. Αυτή η άνιση κατανομή του βάρους του δοξαριού συνεπάγεται διαφορετικό αποτέλεσμα στον ήχο που προκύπτει όταν το δοξάρι κινείται προς τα κάτω (down-bow) σε σύγκριση με την κίνηση προς τα πάνω (up-bow).¹⁰⁰ Η κίνηση του δοξαριού προς τα κάτω, γίνεται με μεγαλύτερη φυσικότητα καθώς το δοξάρι κινείται με το βάρος του και με το βάρος του χεριού του βιολιστή· αντίθετα όταν η κίνηση γίνεται προς τα πάνω ο παραγόμενος ήχος είναι περισσότερο «ελαφρύς». Ως φυσικό επακόλουθο, η κίνηση προς τα κάτω είναι πάντα περισσότερο τονισμένη και άρα η δοξαριά η οποία μπορεί με μεγάλη ευκολία να δώσει μεγαλύτερη έμφαση.¹⁰¹ Την ιδιότητα αυτή του δοξαριού εκμεταλλεύτηκαν οι βιολιστές και, ξεκινώντας από τη χορευτική μουσική (στην οποία είναι ξεκάθαρο πως υπάρχουν ισχυροί χτύποι), καθιερώθηκε ένα σύνολο κανόνων που ονομάστηκε «Rule of down-bow». Σύμφωνα με αυτό, συνήθως ο πρώτος χτύπος του κάθε μέτρου που

⁹⁷ Boyden, *The History of Violin*, 75, 152-153.

⁹⁸ Robert L. Weaver, "The Orchestra in Early Italian Opera," *Journal of the American Musicological Society*, 17 (1964): 83-89.

⁹⁹ Boyden, *The History of Violin*, 146-148.

¹⁰⁰ Down-bow εννοείται η κίνηση του δοξαριού από τη βάση προς την κορυφή, ενώ up-bow η κίνηση από την κορυφή προς τη βάση.

¹⁰¹ Bachmann et al, "Bow".

είναι και ο πιο ισχυρός, έρχεται με το δοξάρι προς τα κάτω, καθώς και οποιοσδήποτε άλλος χτύπος θεωρείται ότι πρέπει να τονιστεί, είτε λόγω αρμονίας είτε λόγω παλμού.¹⁰²

Πρόκειται για μία πρακτική την οποία προφανώς οι βιολιστές χρησιμοποιούσαν εμπειρικά, αλλά, σαν κανόνας, καταγράφηκε πρώτη φορά από θεωρητικούς στις αρχές του 17^{ου} αιώνα οι οποίοι τον περιγράφουν με μεγάλη ακρίβεια. Σε γενικές γραμμές ο κανόνας περιλαμβάνει τα εξής: Η πρώτη νότα του μέτρου έρχεται με το δοξάρι προς τα κάτω, εκτός εάν το μέτρο ξεκινάει με παύση. Ένα μέτρο μπορεί να ξεκινήσει με το δοξάρι προς τα πάνω εάν ο αριθμός νοτών που περιλαμβάνει είναι μονός, έτσι ώστε παίζοντας όλες τις νότες με χωριστά δοξάρια το επόμενο μέτρο να έρθει με το δοξάρι προς τα κάτω. Σε περίπτωση που σε ένα τρίσημο μέτρο παιχτούν όλες οι νότες με ξεχωριστές δοξαριές, το δοξάρι έρχεται προς τα κάτω σε κάθε δεύτερο μέτρο (αντί στην αρχή του κάθε μέτρου). Τέλος, εάν υπάρχουν δύο συνεχόμενες νότες που χρειάζεται να είναι τονισμένες, τότε αυτές παίζονται και οι δύο με το δοξάρι προς τα κάτω.¹⁰³

Πέρα από τον φυσικό τονισμό στην καθοδική κίνηση που προσφέρει η κατασκευή του μπαρόκ δοξαριού, δίνει επίσης την ευκολία στον εκτελεστή να παίξει γρήγορα και αρθρωμένα περάσματα, χωρίς να απαιτείται να καταβληθεί μεγάλη προσπάθεια για την κίνηση του καρπού και των δαχτύλων του. Παίζοντας στη μέση του δοξαριού όπου είναι ελαφρύτερο και συνεπώς πιο ευκίνητο, το δοξάρι ανταποκρίνεται «μόνο του» σε τέτοιου τύπου περάσματα.¹⁰⁴ Όσο το δοξάρι εξελίσσεται, μεγαλώνει και γίνεται βαρύτερο, τόσο πιο απαιτητικό είναι για τους βιολιστές να παίξουν γρήγορα περάσματα με ξεχωριστές δοξαριές. Έτσι σταδιακά αρχίζει να χρησιμοποιείται όλο και πιο συχνά το *legato*¹⁰⁵ παίξιμο, θυσιάζοντας αφενός τον αρθρωμένο ήχο που θα προσέφερε το παίξιμο με ξεχωριστά, γρήγορα δοξάρια, αλλά προσφέροντας πλέον την ευκαιρία στους εκτελεστές, να παράγουν πιο τραγουδιστό ήχο που διατηρείται ομοιόμορφα σε όλο το μήκος του δοξαριού.¹⁰⁶

Αυτό ωστόσο δε σημαίνει πως μέχρι την αλλαγή στην κατασκευή του δοξαριού, ο μόνος τύπος που χρησιμοποιείται είναι τα χωριστά δοξάρια. Υπάρχουν παραδείγματα στα οποία ο συνθέτης καταγράφει το *legato* στα σημεία που ζητά τον αντίστοιχο ήχο ή άλλα παραδείγματα κατά τα οποία δίνει την ελευθερία στον εκτελεστή να ενώσει στο ίδιο δοξάρι όποιες και όσες νότες κρίνει απαραίτητο προκειμένου να επιτευχθεί το επιθυμητό αποτέλεσμα.¹⁰⁷

¹⁰² Manze, "Strings", 78-79.

¹⁰³ Boyden, *The History of Violin*, 157-162.

¹⁰⁴ Manze, "Strings", 77.

¹⁰⁵ Με τον όρο *legato* αναφερόμαστε στο ενωμένο παίξιμο δύο ή περισσότερων νοτών στο ίδιο δοξάρι.

¹⁰⁶ Manze, "Strings", 79-80.

¹⁰⁷ Boyden, *The History of Violin*, 163-166.

2.4. Διανθισμοί

Τελευταίο και ίσως σημαντικότερο ζήτημα αναφορικά με την περίοδο αυτή είναι ο ελεύθερος αυτοσχεδιασμός επάνω σε μια καταγεγραμμένη μελωδία. Ο σκοπός τον οποίο επιτελεί αυτή η πρακτική, σύμφωνα με τους θεωρητικούς της εποχής, είναι να προσδώσει χάρη στη μουσική οπουδήποτε αυτό κρίνεται απαραίτητο από τον εκτελεστή. Τέτοια σημεία για παράδειγμα θεωρούνται εκείνα στα οποία ο συνθέτης έχει καταγράψει επαναλαμβανόμενα όμοια μοτίβα ή διαδοχικές μεγάλες σε χρονική αξία νότες.¹⁰⁸

Ο διανθισμός της μελωδίας μπορεί να χωριστεί σε δύο κατηγορίες στολιδιών. Η πρώτη κατηγορία είναι ο ελεύθερος αυτοσχεδιασμός, κατά τον οποίο η καταγεγραμμένη από τον συνθέτη μελωδία, παραλλάσσεται από τον εκάστοτε εκτελεστή με μικρά αυτοσχεδιαστικά μοτίβα είτε και ολόκληρα μελωδικά περάσματα. Η δεύτερη κατηγορία περιλαμβάνει τα τυπικά στολίδια τα οποία επικεντρώνονται γύρω από μία συγκεκριμένη νότα της μελωδίας. Τέτοιου τύπου στολίδια είναι για παράδειγμα οι τρίλιες.¹⁰⁹

Ο διανθισμός της μελωδίας θεωρείται απαραίτητο στοιχείο μίας μπαρόκ εκτέλεσης. Ο εκτελεστής παίζοντας ένα έργο αναλαμβάνει ρόλο ανάλογο με εκείνο του συνθέτη, καθώς αυτοσχεδιάζοντας πάνω στη δοσμένη γραμμή με βάση το προσωπικό του κριτήριο (με σεβασμό πάντα στην αρμονία του κομματιού) αφήνει το δικό του στίγμα στην εκάστοτε σύνθεση. Ωστόσο, ο εκτελεστής, οφείλει να πραγματοποιήσει τον διανθισμό αυτό με τρόπο ο οποίος να δίνει έμφαση στην καταγεγραμμένη μελωδία του συνθέτη, χωρίς να επισκιάζει την κύρια μελωδική γραμμή. Αυτός ο τύπος διανθισμών (ο ελεύθερος αυτοσχεδιασμός) χρησιμοποιείται κατά κύριο λόγο σε *adagio* μέρη, πάντα με γνώμονα να μη χάνεται η αρμονική γραμμή από την υπερβολική χρήση στολιδιών.¹¹⁰

Αντίθετα, στα *allegro* μέρη είναι πιο συχνό φαινόμενο η χρήση στολιδιών που ανήκουν στη δεύτερη κατηγορία. Τέτοιου τύπου στολίδια είναι οι τρίλιες, οι αποτζιατούρες, τα *mordents*. Πολύ συχνά τα στολίδια αυτά καταγράφονται επακριβώς από το συνθέτη αντί να σημειογραφηθούν με κάποιο σύμβολο, όπως συμβαίνει αργότερα. Στις περιπτώσεις κατά τις οποίες το στολίδι περιγράφεται λεκτικά, η ορολογία που απαντάται είναι *trillo*, *tremolo*, *tremoletto*, *grosso*, *mordent*, όροι οι οποίοι περιγράφουν διαφορετικών ειδών στολίδια (τρίλια που

¹⁰⁸ Timothy A. Collins, "Reactions against the Virtuoso". *Instrumental Ornamentation Practice and the Stile Moderno*, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 32 (2001): 137-52.

¹⁰⁹ Kenneth Kreitner, Louis Jambou, Desmond Hunter, Stewart A. Carter, Peter Walls, Kah-Ming Ng, David Schulenberg & Clive Brown, 2001 "Ornaments" Grove Music Online. 30 Ιαν. 2019.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049928>.

¹¹⁰ Donington, *Baroque Music*, 91-96.

αρχίζει από την ίδια νότα, τρίλια μικρότερη σε διάρκεια, τρίλια που αρχίζει από την επόμενη νότα κ.λπ.). Η ταχύτητα της εναλλαγής φθόγγων και ο αριθμός επαναλήψεων, αφήνεται στην κρίση του εκτελεστή. Στις αρχές του 17^{ου} αιώνα, η τρίλια, με τον τρόπο που εννοείται και σήμερα, συμβολίζεται με *t* ή *tr*.¹¹¹ Παρόλα αυτά, υπάρχει σύγχυση σχετικά με τη χρήση αυτών των όρων, διότι δεν είναι πάντα ξεκάθαρο εάν το σύνολο των μουσικών της εποχής, είτε είναι οι συνθέτες, οι θεωρητικοί ή οι εκτελεστές, χρησιμοποιούσαν την ορολογία με απόλυτο τρόπο.¹¹²

¹¹¹ Boyden, *The History of Violin*, 175-177.

¹¹² Kreitner et al, "Ornaments".

3. Συνθέτες και επιλεγμένα έργα

Η παρούσα διπλωματική εργασία περιλαμβάνει την εκτέλεση επιλεγμένων έργων πέντε Ιταλών συνθετών που ανήκουν χρονολογικά στο πρώτο μισό του 17^{ου} αιώνα. Πιο συγκεκριμένα, τα έργα καλύπτουν χρονολογικά το εύρος από το 1610 μέχρι το 1645. Η επιλογή τους, έγινε έχοντας ως γνώμονα τη συνδρομή τους στην εξέλιξη της ιδιοματικής γραφής του βιολιού. Έγινε η προσπάθεια μέσα από το κάθε έργο να είναι εμφανής μία πληθώρα τεχνικών στοιχείων, τα οποία εμφανίζονται καταγεγραμμένα πρώτη φορά εκείνη την περίοδο. Οι συνθέτες είναι από τους πιο αντιπροσωπευτικούς της περιόδου και συνέβαλλαν σημαντικά στην εξέλιξη της τεχνικής του οργάνου.

Με εξαίρεση το πρώτο έργο που θα παρουσιαστεί, τη σονάτα για βιολί και βιολόνε του G.P. Cima η οποία εκδόθηκε στο Μιλάνο, τα υπόλοιπα κομμάτια εκδόθηκαν στη Βενετία, στα τυπογραφεία των Bartolomeo Magni και Allessandro Vincenti.¹¹³

3.1. Giovanni Paolo Cima, 'Sonata per il Violino'

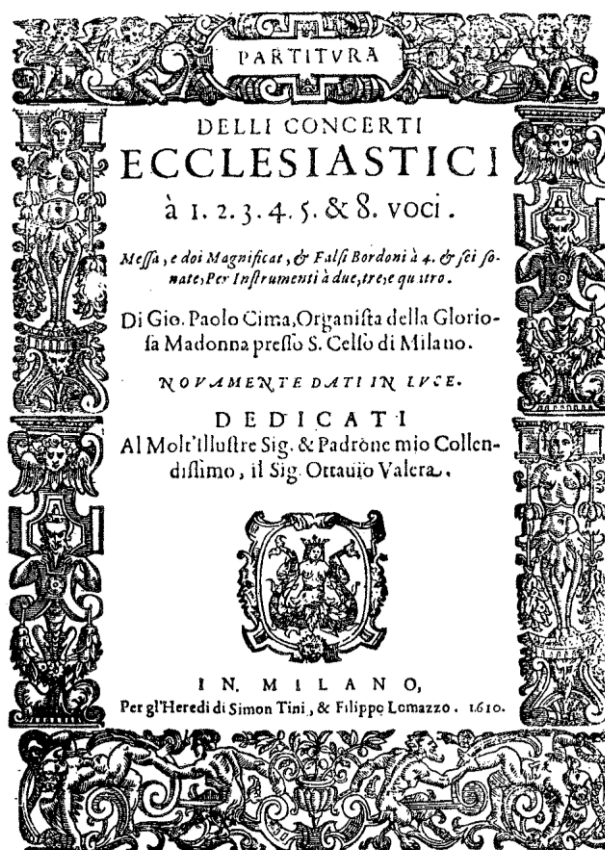
Ο συνθέτης και οργανίστας Giovanni Paolo Cima γεννήθηκε στο Μιλάνο τη δεκαετία του 1570 και προερχόταν από οικογένεια Ιταλών συνθετών. Το 1595 διαδέχθηκε τον Ottavio Bariola στο ναό της Santa Maria presso San Celso στο Μιλάνο στη θέση του οργανίστα, θέση την οποία διατήρησε μέχρι και το θάνατό του σε επιδημία πανώλης το 1630. Παράλληλα διετέλεσε maestro di cappella στον ίδιο ναό από το 1607 μέχρι το 1611 και από το 1614 μέχρι και το 1630. Θεωρείται ο κύριος εκπρόσωπος της μιλανέζικης σχολής οργανικής σύνθεσης των αρχών του 17^{ου} αιώνα.

Έγραψε εκκλησιαστική φωνητική μουσική και στα μοτέτα του είναι εμφανής η προτίμηση του στη χρήση μιμητικής αντίστιξης. Πολύ συχνά χρησιμοποιεί ποικίλα τετάρτων ως διανθισμούς στις βασικές του μελωδικές γραμμές. Σε γενικές γραμμές, η εκκλησιαστική μουσική που εξέδωσε το 1610 είναι αρκετά συντηρητική, αν και σε ορισμένες περιπτώσεις καινοτόμησε σημαντικά. Ωστόσο, ο ίδιος ενδιαφερόταν περισσότερο για τη μουσική για εκκλησιαστικό όργανο και την οργανική μουσική γενικότερα.¹¹⁴

¹¹³ Για περισσότερες πληροφορίες στο Stanley Boorman, 2001 "Magni" Grove Music Online. 27 Ιαν. 2019.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017450>.

¹¹⁴ Jerome Roche, & Rodobaldo Tibaldi, 2001 "Cima family" Grove Music Online. 27 Ιαν. 2019.

Σημαντικότερο έργο του αποτελεί η συλλογή *Concerti ecclesiastici* που εκδόθηκε στο Μιλάνο το 1610 (εικόνα 12), στην οποία συμπεριλαμβάνονται μεταξύ άλλων έργων φωνητικής μουσικής, μία trio sonata για βιολί, κορνέτο και βιολόνε καθώς επίσης και μία σονάτα για σόλο βιολί και βιολόνε (αρ. 3, 'Sonata per il Violino'). Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, αυτή η σονάτα αποτέλεσε το πρώτο καταγεγραμμένο έργο για σόλο βιολί, αποτελώντας αφετηρία για μία ολόκληρη παράδοση σόλο σύνθεσης για το όργανο.¹⁴⁵ Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο αυτή η σονάτα είναι το πρώτο έργο που παρουσιάζεται.



Εικόνα 12: G.P. Cima, *Concerti ecclesiastici* (1610), προμετωπίδα

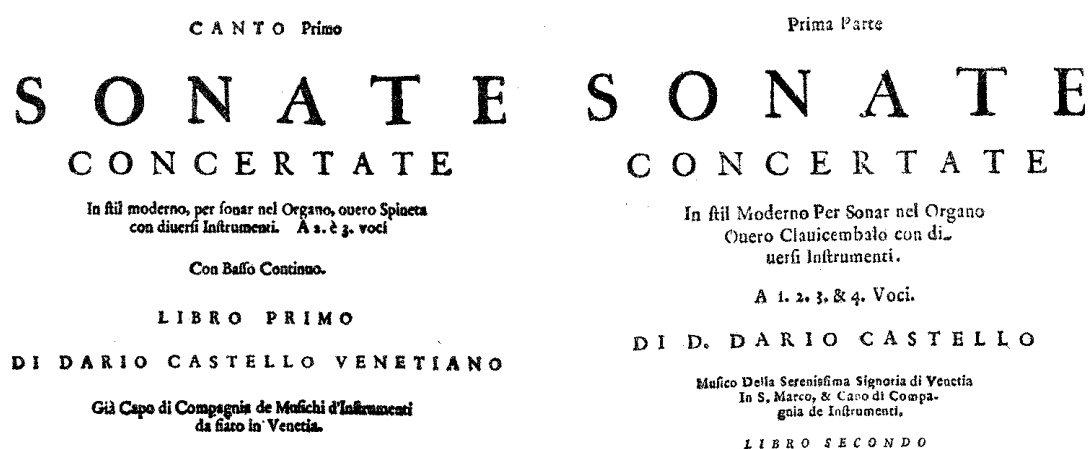
3.2. Dario Castello, 'Sonata prima a sopran solo'

Ο Dario Castello, έζησε και συνέθεσε στη Βενετία στις αρχές του 17^{ου} αιώνα. Δυστυχώς δεν έχουν διασωθεί στοιχεία σχετικά με τη ζωή του και τα όποια συμπεράσματα σχετικά με τη χρονική περίοδο στην οποία έζησε και δραστηριοποιήθηκε, καθώς επίσης και ο τόπος καταγωγής του, μπορούν να εξαχθούν κυρίως μέσω των εκδόσεων τις οποίες πραγματοποίησε.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005783>.

¹⁴⁵ Stowell, *The Early Violin and Viola*, 10-11.

Οι πρώτες εκδόσεις των έργων του Castello, περιλαμβάνουν δύο τόμους της συλλογής του *Sonate concertate*, καθώς επίσης και ένα μοτέτο το οποίο εκδόθηκε το 1625 σε μια συλλογή με έργα διαφόρων συνθετών με τίτλο *Ghirlanda sacra*. Το πρώτο βιβλίο των *Sonate concertate*, εκδόθηκε το 1621 στη Βενετία αλλά η έκδοση αυτή δεν έχει διασωθεί. Έχουν σωθεί ωστόσο επανεκδόσεις του 1629 στη Βενετία και του 1658 στη Βενετία και την Αμβέρσα. Τα βασικά στοιχεία της προμετωπίδας σε αυτές έχουν διατηρηθεί τα ίδια με αυτά της πρώτης και έτσι μπορούν να αντληθούν ορισμένες πληροφορίες σχετικά με τη ζωή του συνθέτη μέχρι το 1621. Πιο συγκεκριμένα σε αυτό, ο συνθέτης αναγνωρίζεται ως *Dario Castello Venetiano, Capo di Compagnia de Musichi d'Instrumenti da fiato in Venetia*, ήταν δηλαδή Βενετσιάνος, επικεφαλής ενός συνόλου πνευστών μουσικών οργάνων της Βενετίας (εικόνα 13). Το δεύτερο βιβλίο τυπώθηκε το 1629 στη Βενετία και σε αυτή την έκδοση η πληροφορία που δίνεται στην προμετωπίδα είναι *D. Dario Castello Musico della Serenissima Signoria di Venetia in S. Marco e Capo di Compagnia de Instrumentisti* (εικόνα 13). Τα επιπλέον στοιχεία που παρέχονται είναι ότι μέχρι το 1629 (όποτε και έγινε η έκδοση) αφενός απέκτησε τον τίτλο «Δον» και αφετέρου έλαβε μία θέση μουσικού στην εκκλησία του Αγίου Μάρκου στη Βενετία, ενώ παράλληλα διατήρησε τον προηγούμενο τίτλο του ως επικεφαλής του συνόλου των πνευστών. Το δεύτερο βιβλίο είναι αφιερωμένο στον Φερδινάνδο Β' και (όπως και το πρώτο) επανεκδόθηκε στη Βενετία το 1644 και στην Αμβέρσα το 1656.



Εικόνα 13: D. Castello, *Sonate concertate*. Λεπτομέρειες από τις προμετωπίδες του πρώτου και του δεύτερου βιβλίου (2^η έκδοση Βενετία 1658 και 2^η έκδοση Βενετία 1644 αντίστοιχα) που μας δίνουν πληροφορίες για τον συνθέτη

Παρόλα αυτά, στις λίστες με τους μουσικούς που είχαν προσληφθεί εκείνη την περίοδο από την εκκλησία του Αγίου Μάρκου και στις αποδείξεις πληρωμής, δεν υπάρχει καταγεγραμμένο το όνομα Dario Castello, γεγονός που μεγαλώνει το μυστήριο γύρω από τη ζωή του συνθέτη και το λόγο για τον οποίο υπάρχει τόσο μεγάλη έλλειψη στοιχείων. Οι εκδόσεις στην Αμβέρσα, είναι και το τελευταίο δείγμα που φανερώνει τη δραστηριότητά του Castello. Εφόσον δεν υπάρχουν τα δεδομένα

που να οδηγούν σε ένα βέβαιο συμπέρασμα, εικάζεται πως μεταξύ του 1656 και του 1658 είτε αποσύρθηκε είτε πέθανε.¹¹⁶

Το έργο του Castello σε γενικές γραμμές παρουσιάζει μία ιδιαίτερη ενασχόληση με τα πνευστά όργανα της περιόδου, όπως είναι το κορνέτο, το τρομπόνι και ακόμα περισσότερο το φαγκότο, δεδομένου και του γεγονότος ότι ο ίδιος ο συνθέτης ήταν εκτελεστής πνευστών. Ο ίδιος στις καταγραφές του συγκεκριμενοποιεί σε μεγάλο βαθμό τα όργανα τα οποία καλούνται να παίξουν την κάθε φωνή. Πιο συγκεκριμένα για το βιολί, συνήθως το προτείνει ως επιλογή, για τις φωνές που είναι γραμμένες για σοπράνο όργανα, και γράφει ιδιωματικά για αυτό. Παρόλα αυτά, η ιδιωματική γραφή του Castello διαφέρει σε αρκετά σημεία από εκείνη του Marini, στον οποίο θα γίνει αναφορά στη συνέχεια.¹¹⁷

Οι τεχνικές επιδεξιότητες που απαιτούνται στα έργα του Castello είναι μεγάλες και οι σύγχρονοί του εκτελεστές φαίνεται να εξέφραζαν δυσαρέσκεια για τη δυσκολία αυτή. Προς απάντηση σε αυτούς, ο συνθέτης, πρόσθεσε στο εισαγωγικό σημείωμα της επανέκδοσης το πρώτου του βιβλίου το εξής:¹¹⁸

«Για να ικανοποιήσω εκείνους οι οποίοι απολαμβάνουν να εκτελούν τις σονάτες μου, θα τους συμβουλεύσω ότι, παρά το γεγονός ότι εκ πρώτης όψεως ίσως φαίνονται δύσκολες, δεν θα καταστραφεί το πνεύμα τους εάν τις παίξουν περισσότερες από μία φορές· και πράττοντας αυτό θα εξασκηθούν και αυτό θα τις καταστήσει πολύ εύκολες, αφού τίποτα δεν είναι δύσκολο όταν πηγάζει από την ευχαρίστηση. Εγώ δηλώνω πως έχοντας παρατηρήσει το σύγχρονο στυλ, δε θα μπορούσα να τις έχω κάνει πιο εύκολες».

Η δυσκολία δεν αποτέλεσε εμπόδιο στο να γίνουν τα έργα του Castello αρκετά δημοφιλή. Αυτό αποδεικνύεται από το γεγονός ότι τα δύο βιβλία που τύπωσε, επανεκδόθηκαν αρκετές φορές σε χρονικό διάστημα περίπου τριάντα χρόνων, τόσο στην Βενετία όσο και στην Αμβέρσα.

Συγκρίνοντας κανείς το στυλ γραφής του Castello με εκείνο των σύγχρονών του συνθετών, μπορεί να βρει ορισμένες ομοιότητες με αυτό του Monteverdi. Χαρακτηριστικά, χρησιμοποιεί παρόμοιες μουσικές αναπαραστάσεις για συγκεκριμένα συναισθήματα καθώς επίσης χρησιμοποιεί με παρόμοιο τρόπο τα όργανα σε ντουέτα.¹¹⁹ Το έργο του είναι μεγάλης σημασίας για την μετέπειτα εξέλιξη της μουσικής παράδοσης της Βενετίας καθώς, μεταξύ άλλων, βρίσκει κανείς δεξιοτεχνικά σόλι, έμφαση στα σόλι των πνευστών αλλά και σε συνεργασία πνευστών και εγχόρδων, λεπτομερείς οδηγίες που αφορούν στην εκτέλεση των κομματιών του,

¹¹⁶ Eleanor Selfridge-Field, "Dario Castello: A Non-Existent Biography," *Music & Letters*, 53 (1972): 179-183.

¹¹⁷ Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music*, 132-135.

¹¹⁸ Peter Allsop, *The Italian "Trio" Sonata: from its Origins until Corelli* (New York: Oxford University Press, 1992), 33.

¹¹⁹ Selfridge-Field, "Dario Castello", 186-187.

προγραμματικά στοιχεία αλλά και τη διαδοχή αργό-γρήγορο-αργό σε έργα τριών κινήσεων.¹²⁰

Το έργο που θα παρουσιαστεί είναι η 'Sonata prima a sopran solo', όπως παραδίδεται στο δεύτερο βιβλίο που εκδόθηκε το 1629 στη Βενετία.

3.3. Biagio Marini, 'Sonata terza variata per il violino'

Ο Biagio Marini, γεννημένος στις 3 Φεβρουαρίου 1594 στη Brescia, καταγόταν από μία καταξιωμένη οικογένεια μουσικών. Ο ίδιος ήταν βιολιστής ενώ παράλληλα τραγουδούσε και ασχολήθηκε εξίσου με τη σύνθεση.¹²¹ Οι σύγχρονοί του αναφέρουν πως έπαιζε βιολί με τρόπο μοναδικό και σπάνιο, αγγίζοντας την τελειότητα. Το 1615 προσλήφθηκε ως βιολιστής στην εκκλησία του Αγίου Μάρκου στη Βενετία, ενώ λίγα χρόνια αργότερα, μεταξύ του 1618 και του 1620, επέστρεψε στη Brescia.¹²² Εκεί, έλαβε τη θέση του maestro di cappella στην εκκλησία της Sant' Eufemia και παράλληλα τη θέση του μουσικού διευθυντή της Accademia degli Erranti. Το 1621, μετακόμισε στην Πάρμα όπου προσλήφθηκε ως μουσικός στην αυλή της οικογένειας Farnese. Δύο χρόνια αργότερα έφυγε στη Γερμανία όπου διετέλεσε διευθυντής στην αυλή των Wittelsbach στο Neuburg an der Donau και στο Düsseldorf. Τα επόμενα χρόνια έζησε και εργάστηκε σε διάφορες ιταλικές πόλεις, μεταξύ των οποίων το Μιλάνο, το Μπέργκαμο, η Φερράρα, η Πάντοβα και η Βενετία. Πέθανε στις 17 Νοεμβρίου του 1663 στη Βενετία και είναι πολύ πιθανό τα τελευταία χρόνια της ζωής του να έζησε ιδιαίτερα φτωχικά.

Η σωζόμενη μουσική του Biagio Marini είναι σε έντυπη μορφή, με εξαίρεση ένα μόνο ντουέτο. Ωστόσο, κάποια από τα έργα του είναι ελλιπή και τουλάχιστον επτά τεύχη από τις συλλογές που είχε εκδώσει έχουν χαθεί. Όπως προκύπτει από τα εισαγωγικά σημειώματα των εκδόσεων του, μεσολάβησε μεγάλο διάστημα ανάμεσα στην ημερομηνία που γράφτηκαν τα έργα του και την ημερομηνία την οποία τελικά τυπώθηκαν.

Παρότι ο Marini έχει γράψει και φωνητική μουσική, περισσότερο τον έχουν χαρακτηρίσει οι οργανικές του συνθέσεις. Στην έκδοσή του Op.1 του 1617 περιλαμβάνονται, μεταξύ άλλων έργων, οι sinfonias *La Ponte* και *La Gardana* καθώς επίσης και η σονάτα *La Orlandina*. Πρόκειται για συνθέσεις για βιολί με συνοδεία basso continuo και πρόκειται για τα πρώτα εκτεταμένα έργα γραμμένα για σόλο βιολί, στα οποία ο ρόλος του continuo είναι καθαρά συνοδευτικός. Στη συλλογή του Op.2, καταγράφει για πρώτη φορά περάσματα τα οποία περιλαμβάνουν συνηχήσεις.

¹²⁰ Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music*, 138.

¹²¹ Thomas D. Dunn, 2014 "Marini, Biagio" Grove Music Online. 29 Ιαν. 2019.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017803>.

¹²² Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music*, 127.

Η μεγαλύτερη συλλογή και αυτή η οποία εμπεριέχει τις περισσότερες καινοτομίες όσον αφορά κυρίως την τεχνική του οργάνου είναι το Op.8. Σε αυτή τη συλλογή περιλαμβάνονται, τόσο *trio sonatas* (μεγαλύτερες σε έκταση από εκείνες που υπάρχουν στο Op.1), όσο και σόλο σονάτες για βιολί στις οποίες απαιτούνται νέες τεχνικές, όπως για παράδειγμα οι τρίφωνες συνηγήσεις και η χρήση *scordatura*.¹²³ Στη συλλογή Op.8, ανήκει και η ‘*Sonata terza variata per il violino*’ η οποία θα παρουσιαστεί στα πλαίσια της παρούσας διπλωματικής εξέτασης (εικόνα 14).



Εικόνα 14: B. Marini, *Sonate, symphonie, canzoni...* Op.8 (1629), προμετωπίδα

3.4. Giovanni Battista Fontana, ‘*Sonata seconda a violino solo*’

Ο Giovanni Battista Fontana είναι επίσης ένας συνθέτης για τον οποίο, όπως και στην περίπτωση του Dario Castello, δεν έχουν διασωθεί πολλές πληροφορίες σχετικά με τη ζωή του. Γεννημένος στη Brescia το 1589, αργότερα εργάστηκε ως μουσικός στη Βενετία, στη Ρώμη και τελικά στην Πάντοβα στην οποία και πέθανε το 1630,

¹²³ Dunn, "Marini, Biagio".

στην επιδημία της πανώλης.¹²⁴ Ο ίδιος βιολιστής, αποτέλεσε κυρίαρχη προσωπικότητα στην εξέλιξη της σύνθεσης της σόλο σονάτας στις αρχές του 17^{ου} αιώνα. Ωστόσο, είναι γνωστός μόνο για την έκδοση της συλλογής *Sonate a 1. 2. 3. per il violino, o cornetto, fagotto, chitarone, violoncino o simile altro istromento*, η οποία περιλαμβάνει δεκαοκτώ έργα του και εκδόθηκε στη Βενετία το 1641, αρκετά χρόνια μετά το θάνατο του συνθέτη (εικόνα 15).¹²⁵



Εικόνα 15: G.B. Fontana, *Sonate a 1. 2. 3. per il violino...* (1641), προμετωπίδα

Η έκδοση αυτή, πραγματοποιήθηκε όταν ο Giovanni Reghino, maestro di cappella της εκκλησίας της Santa Maria della Grazie στη Brescia, συνέλεξε τα χειρόγραφα του συνθέτη και προέβη στην έκδοσή τους. Ο ίδιος έγραψε μία αφιέρωση προς τον Giovanni Maria Roscioli, μέλος του κύκλου του Πάπα Ουρβανού Η' (Maffeo Barberini) με σκοπό να κερδίσει την εύνοιά του. Στο εισαγωγικό σημείωμα της έκδοσης ο Reghino αναφέρει πως η διαδικασία ολοκλήρωσης αυτής της έκδοσης διήρκησε περίπου δώδεκα χρόνια, τόσο εξαιτίας της επιδημίας της πανώλης που

¹²⁴ Thomas D. Dunn, 2001 "Fontana, Giovanni Battista" Grove Music Online. 29 Ιαν. 2019. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009948>.

¹²⁵ Robin Stowell, "Italian Baroque Violin," *The Musical Times* 128, no. 1730 (1987): 214.

ταλαιπώρησε τη βόρεια Ιταλία, όσο και λόγω της δυσκολίας στην αποκωδικοποίηση του χειρόγραφου του Fontana.¹²⁶

Παρότι η έκδοση των σονατών του Fontana έγινε το 1641, αυτές στην πραγματικότητα εικάζεται πως γράφτηκαν πολύ νωρίτερα, μεταξύ του 1610 και του 1630. Όπως προαναφέρθηκε, στις αρχές του 17^{ου} αιώνα η μελωδική φωνή ονομάζεται “soprano”, αφήνοντας ανοιχτό το ενδεχόμενο το ίδιο έργο να παιχτεί από διαφορετικά όργανα. Αυτό συμβαίνει και με την έκδοση αυτή, στην οποία ο εκδότης επιλέγει να δώσει ως επιλογές για τη μελωδική φωνή, τόσο το βιολί όσο και το κορνέτο, αν και την περίοδο που έγινε η έκδοση, το κορνέτο χρησιμοποιείται ολοένα και λιγότερο. Ωστόσο, στην παρτιτούρα, πέρα από την πρώτη σονάτα στην οποία αναφέρεται πως είναι για βιολί ή κορνέτο (Violino Primo o Cornette), οι υπόλοιπες έχουν την περιγραφή «για βιολί».¹²⁷

Η μουσική του Fontana παρουσιάζει συχνά ιδιαίτερα ρυθμικά μοτίβα και ασυνήθιστες ομαδοποιήσεις μοτίβων, δυσκολεύοντας τον ερμηνευτή αφενός στην ανάγνωση της παρτιτούρας και αφετέρου στην ερμηνεία της μουσικής. Από το συγκεκριμένο βιβλίο επιλέχθηκε η δεύτερη σονάτα για σόλο βιολί (‘Sonata Seconda a Violino Solo’). Η συγκεκριμένη σονάτα χαρακτηρίζεται από ορισμένα μικρά δεξιοτεχνικά ξεσπάσματα, τα οποία εμφανίζονται απρόοπτα. Επιπλέον, συχνά αντιπαραβάλλονται διαφορετικές αρθρώσεις που συμβαίνουν από το δοξάρι, περνώντας από ένα ομαλό, δεμένο παίξιμο σε ένα πιο αιχμηρό, αρθρωμένο και ενεργητικό.¹²⁸

3.5. Marco Uccellini, ‘Sonata seconda a violino solo detta la Luciminia contenta’

Ο τελευταίος συνθέτης με τον οποίο ασχολείται αυτή η εργασία, είναι ο Marco Uccellini. Γεννημένος στην Forlì το 1603 ή το 1610. Είναι πολύ πιθανό να μαθήτευσε κοντά στον Giovanni Battista Buonamente¹²⁹ ενώ αργότερα, πριν το 1639, εγκαταστάθηκε στη Modena. Εκεί έγινε επικεφαλής των μουσικών της αυλής του οίκου των Este το 1641, ενώ από το 1647 μέχρι το 1665, κατείχε τη θέση του maestro di cappella στον καθεδρικό ναό της πόλης. Το 1665 έλαβε τη θέση του maestro di cappella στην αυλή της οικογένειας Farnese στην Πάρμα, θέση την οποία διατήρησε μέχρι και το θάνατό του το 1680. Το μεγαλύτερο μέρος της μουσικής που έγραψε εκεί

¹²⁶ Strand-Polyak, "The Virtuoso's Idiom", 18-24.

¹²⁷ Strand-Polyak, "The Virtuoso's Idiom", 9-10, 25.

¹²⁸ Strand-Polyak, "The Virtuoso's Idiom", 17.

¹²⁹ Περισσότερα για τον Buonamente στο: Stephen Bonta, 2001 "Buonamente, Giovanni Battista" Grove Music Online. 29 Jan. 2019.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004326>.

που περιλάμβανε όπερες και μπαλέτα δεν έχει διασωθεί. Συνεπώς η εικόνα που υπάρχει σήμερα για τα έργα φωνητικής μουσικής του συνθέτη είναι ελλιπής.

Ο Uccellini, κατατάσσεται στους πιο παραγωγικούς συνθέτες του αιώνα, έχοντας εκδώσει επτά συλλογές από το 1639 έως το 1667. Οι πρώτες του εκδόσεις, Op.2-Op.5, περιλαμβάνουν κατά κύριο λόγο σονάτες. Στις μετέπειτα εκδόσεις του συμπεριέλαβε έργα μικρότερης έκτασης, όπως είναι οι *sinfonias* και διάφοροι χοροί.¹³⁰

Στα πρώτα έργα του είναι εμφανής η επιρροή του Buonamente στο στυλ γραφής, γεγονός που ενισχύει τη θεωρία πως ίσως υπήρξε μαθητής του. Πολύ συχνά χρησιμοποιεί περάσματα τα οποία αποτελούνται από κατιούσες κλίμακες, και προσδίδουν μία συνοχή στη μελωδική εξέλιξη των έργων του. Ιδιαίτερη αναφορά αξίζει η επιλογή κλιμάκων που πραγματοποίησε στα έργα του. Σε πολλές περιπτώσεις, ιδίως στις τελευταίες εκδόσεις του, πηγαίνει σε μακρινές τονικότητες, κάποιες από τις οποίες απαντώνται για πρώτη φορά καταγεγραμμένες. Σε γενικές γραμμές, ο συνθέτης αξιοποίησε σημαντικά το εύρος του οργάνου, κάνοντας σε πολλές περιπτώσεις χρήση των ψηλότερων θέσεων. Αξιοσημείωτο είναι επίσης το γεγονός ότι η συλλογή του *Sonate over canzoni*, Op.5, είναι η πρώτη συλλογή η οποία περιλαμβάνει έργα αποκλειστικά για βιολί και basso continuo. Αργότερα, μετά την εγκατάστασή του στη Modena, φαίνεται να ανεξαρτητοποιείται από τις γύρω μουσικές επιρροές και καταλήγει σε ένα πιο προσωπικό και ξεχωριστό στυλ σύνθεσης.¹³¹

Η 'Sonata seconda a violino solo detta la Lucimonia contenta' που επιλέχθηκε προέρχεται από το Op.4 της έκδοσης του 1645 (εικόνα 16).

SONATE CORRENTI
Et Arie Da Farfi con diuersi Stromenti sì da Camera,
come da Chiesa, à vno à due, & à tre.
OPERA QUARTA.
DI D. MARCO VCCELLINI
MVSICO, E CAPO DEGL' INSTRUMENTISTI
Del Serenissimo Sig: Duca di Modena

Εικόνα 16: Λεπτομέρεια από την προμετωπίδα του *Sonate, correnti et arie...* Op.4 (1645) του M. Uccellini

¹³⁰ Thomas D. Dunn, 2009 "Uccellini, Marco" Grove Music Online. 29 Ιαν. 2019.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028691>.

¹³¹ Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata*, 116-123.

4. Επίλογος

Ολοκληρώνοντας αυτή την εργασία και συνοψίζοντας όσα περιέχει, εξετάστηκε η πορεία του βιολιού από τη γέννηση του το 16^ο αιώνα και η εξέλιξή του μέσα στο 17^ο αιώνα και επικεντρωθήκαμε στο πρώτο μισό του 17^{ου} αιώνα, τόσο όσον αφορά την κατασκευή του οργάνου, αλλά και όσον αφορά τη δημιουργία του ρεπερτορίου του. Έγινε σύγκριση ανάμεσα στο μπαρόκ βιολί και το σύγχρονο καθώς επίσης και στο μπαρόκ και το σύγχρονο δοξάρι, ενώ έγινε και αναφορά στις διαφορές που παρατηρούνται στο κράτημα του οργάνου και την προσέγγισή της τεχνικής του σε αυτές τις δύο χρονικές περιόδους. Η σύγκριση αυτή είχε ως αποτέλεσμα την βαθύτερη κατανόηση του γεγονότος ότι η εξέλιξη της τεχνικής και η εξέλιξη της κατασκευής είναι δύο στοιχεία αλληλένδετα που το ένα εξυπηρετεί το άλλο. Τέλος, έγινε αναφορά στις βιογραφίες πέντε επιλεγμένων συνθετών, οι οποίοι συνέβαλαν σε μεγάλο βαθμό στην ανάπτυξη μίας ιδιωματικής γραφής για το βιολί και κατά συνέπεια στην εξέλιξη της τεχνικής του οργάνου. Η συμβολή τους αυτή είναι εμφανής μέσα από τα σωζόμενα έργα τους και αυτός είναι ο λόγος που έχουν επιλεγεί προς εκτέλεση, για το δεύτερο μέρος αυτής της εργασίας.

Η συναυλία θα πραγματοποιηθεί στο φουαγιέ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, την Τρίτη 12 Φεβρουαρίου 2019. Τα επιλεγμένα έργα θα παιχτούν από βιολί με τη συνοδεία basso continuo. Η εκτέλεση θα γίνει σε σύγχρονο βιολί και με σύγχρονο δοξάρι, αλλά θα γίνει προσπάθεια προσέγγισης του στυλ της εποχής, με τη χρήση διανθισμών, στολιδιών και ελευθεριών που επιτρέπει το *stylus phantasticus*, ενώ παράλληλα θα γίνει προσπάθεια ώστε ο παραγόμενος ήχος να προσομοιάζει, όσο είναι δυνατόν, στον ήχο του μπαρόκ οργάνου και του μπαρόκ δοξαριού. Το basso continuo αποτελείται από όργανα της περιόδου και θα περιλαμβάνει δύο θεόρβες και ένα όργανο δωματίου. Θεόρβη θα παίζουν ο κ. Θεόδωρος Κίτσος και η Γεωργία Λασηθιωτάκη. Όργανο δωματίου θα παίζει η Κωνσταντίνα Κουκουμπέση. Το όργανο δωματίου θα συνοδεύσει στα έργα 'Sonata per il Violino' και 'Sonata seconda a violino solo' των Giovanni Paolo Cima και Giovanni Battista Fontana αντίστοιχα. Οι δύο θεόρβες θα συνοδεύσουν σε όλα τα έργα.

Βιβλιογραφία

Πρωτογενείς πηγές

Castello Dario, *Sonate concertate in stil moderno*, libro secondo (Venezia: B. Magni, 1644).

Cima Giovanni Paolo, *Concerti Ecclesiastici* (Milan: Heirs of Simon Tini & Filippo Lomazzo, 1610).

Fontana Giovanni Battista, *Sonate a 1. 2. 3. per il violino, o cornetto, fagotto, chitarone, violoncino o simile altro istromento* (Venezia: B. Magni, 1641).

Marini Biagio, *Sonate, symphonie, canzoni, passe'mezzi, baletti, corenti, gagliarde e retornelli*, Op.8 (Venezia: B. Magni, 1629).

Mersenne Marin, *Harmonie Universelle, Livre Quatriesme des Instrumens a Chordes* (Paris: S. Cramoisy, 1636).

Uccellini Marco, *Sonate, correnti et arie*, Op.4 (Venezia: A. Vincenti, 1645).

Δευτερογενείς πηγές

Abbott, Djilda, and Ephraim Segerman. "Gut Strings." *Early Music*, 4 (1976): 430-37.

Allsop, Peter. *The Italian 'Trio' Sonata: From its Origins until Corelli*. New York: Oxford University Press, 1992.

Bachmann, Werner, Seletsky Robert E., Boyden David D., Liivoja-Lorius Jaak, Walls Peter & Cooke Peter. 2001 "Bow." Grove Music Online. 14 Νοέμ. 2018.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003753>.

Beare, Charles. 2001 "Stradivari, Antonio." Grove Music Online. 24 Δεκ. 2018.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278259>.

_____, Chiesa Carlo & Kass Philip J. 2001 "Amati." Grove Music Online. 24 Δεκ. 2018.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000737>.

Bonta, Stephen. 2001 "Buonamente, Giovanni Battista." Grove Music Online. 29 Ιαν. 2019.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004326>.

Boorman, Stanley. 2001 "Magni." Grove Music Online. 27 Iav. 2019.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017450>.

Boyden, D. David. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761: and Its Relationship to The Violin and Violin music*. New York: Oxford University Press, 1990.

_____, Walls Peter, Holman Peter, Moens Karel, Stowell Robin, Barnett Anthony, Glaser Matt, Shipton Alyn, Cooke Peter, Dick Alastair, & Goertzen Chris. 2001 "Violin." Grove Music Online. 14 Νοέμ. 2018.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041161>.

_____, Stowell Robin, Chambers Mark, Tyler James, & Partridge Richard. 2001 "Scordatura." Grove Music Online. 23 Iav. 2019.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041698>.

Buelow, George J. 2001 "Kircher, Athanasius." Grove Music Online. 20 Iav. 2019.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015044>.

Caldwell, John. 2001 "Canzona." Grove Music Online. 3 Iav. 2019.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004804>.

Charlston, Terence. "Now Swift, now Hesitating: The Stylus Phantasticus and the Art of Fantasy." *Musica Antiqua*, 2 (2012): 30-36.

Collins, Timothy A. ""Reactions against the Virtuoso." Instrumental Ornamentation Practice and the Stile Moderno." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 32 (2001): 137-52.

Donington, Robert. *Baroque Music: Style and Performance, a Handbook*. London: Faber Music, 1982.

Dunn, Thomas D. 2014 "Marini, Biagio." Grove Music Online. 29 Iav. 2019.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017803>.

_____. 2001 "Fontana, Giovanni Battista." Grove Music Online. 29 Iav. 2019.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009948>.

- _____. 2009 "Uccellini, Marco." Grove Music Online. 29 Ιαν. 2019.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028691>.
- Fuller, David. "Obbligato (i)." Grove Music Online. 19 Ιαν. 2019.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020202>.
- Kreitner, Kenneth, Louis Jambou, Desmond Hunter, Stewart A. Carter, Peter Walls, Kah-Ming Ng, David Schulenberg, and Clive Brown. 2001 "Ornaments." Grove Music Online. 30 Ιαν. 2019.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049928>.
- Mangsen, Sandra, Irving John, Rink John, & Griffiths Paul. 2001 "Sonata." Grove Music Online. 5 Ιαν. 2019.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026191>.
- Manze, Andrew. "Strings." στο *A Performer's Guide to Music of the Baroque Period*, επιμελήθηκε από Anthony Burton, 67-83. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music, 2003.
- Moens-Haenen, Greta. 2001 "Vibrato." Grove Music Online. 20 Ιαν. 2019.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029287>.
- Monosoff, Sonya. 2001 "Position." Grove Music Online. 26 Ιαν. 2019.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022169>.
- Nelson, M. Sheila. *The Violin and Viola: History, Structure, Techniques*. New York: Dover Publications, 2003.
- Pollens, Stewart. "Some Thoughts on the Tuning of the Early Three-String Violin." *The Galpin Society Journal*, 64 (2011): 61-66.
- Roche, Jerome & Roche, Elizabeth. *A Dictionary of Early Music: from the Troubadours to Monteverdi*. London: Faber Music Limited, 1981.
- _____, Rodobaldo Tibaldi. 2001 "Cima family." Grove Music Online. 27 Ιαν. 2019.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005783>.
- Seletsky, Robert E. "New Light on the Old Bow: 1." *Early Music*, 32 (2004): 286-301.

- Selfridge-Field, Eleanor. *Venetian Instrumental Music: from Gabrieli to Vivaldi*. New York: Dover Publications, 1994.
- _____. "Addenda to Some Baroque Biographies." *Journal of the American Musicological Society*, 25 (1972): 236-40.
- _____. "Dario Castello: A Non-Existent Biography." *Music & Letters*, 53 (1972): 179-90.
- Stowell, Robin. *The Early Violin and Viola: a Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- _____. "Italian Baroque Violin." *The Musical Times*, 128 (1987): 214.
- Strand-Polyak, Lindsay Darlene. "The Virtuoso's Idiom: Spectacularity and the Seventeenth Century Violin Sonata." PhD diss., University of California Los Angeles, 2013.
- Weaver, Robert L. "The Orchestra in Early Italian Opera." *Journal of the American Musicological Society*, 17 (1964): 83-89.
- Zaslaw, Neal. "The Italian Violin School in the 17th Century." *Early Music*, 18 (1990): 515-18.
- Τσοτσόλης, Βασίλειος. «*Heinrich Ignaz Franz von Biber: μία ιστορική και ερμηνευτική προσέγγιση των Μυστηρίων του Rosarium (ca.1682-1687)*.» Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2012.

Παράρτημα Ι: Πρωτότυπες εκδόσεις των έργων

Giovanni Paolo Cima, 'Sonata per il Violino'

Sonata Violino & Violone.

K 2

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains four measures of music with a complex, rhythmic melody. The lower staff is in bass clef and contains four measures of accompaniment, primarily consisting of chords and single notes.

The second system of music consists of two staves. The upper staff continues the melody from the first system. The lower staff continues the accompaniment. The music is dense with many notes and rests.

The third system of music consists of two staves. The upper staff continues the melody. The lower staff continues the accompaniment. The music is dense with many notes and rests.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff continues the melody. The lower staff continues the accompaniment. The music is dense with many notes and rests.



K 3

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, providing a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, providing a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, providing a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, providing a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including some beamed sixteenth-note pairs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with fewer notes, including some rests.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with various note values and rests. The lower staff continues the accompaniment, showing some rhythmic patterns and rests.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff shows a melodic line with some longer note values and rests. The lower staff continues the accompaniment with rhythmic patterns.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with some longer note values and rests. The lower staff continues the accompaniment with rhythmic patterns.

K 4

152

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains four measures of music. The first measure has a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The second measure has a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The third measure has a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. The fourth measure has a quarter note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat. It contains four measures of music. The first measure has a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. The second measure has a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The third measure has a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F2. The fourth measure has a quarter note E2, a quarter note D2, and a quarter note C2. There are three empty staves below the first system.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains four measures of music. The first measure has a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The second measure has a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The third measure has a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. The fourth measure has a quarter note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat. It contains four measures of music. The first measure has a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. The second measure has a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The third measure has a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F2. The fourth measure has a quarter note E2, a quarter note D2, and a quarter note C2. There are three empty staves below the second system.

Dario Castello, 'Sonata prima a sopran solo'

Sonata Prima à Sopran Solo 16

alegra

alegra

The image shows a page of a musical score for 'Sonata Prima à Sopran Solo' by Dario Castello, page 16. The score is written for Soprano and Lute. It consists of six systems, each with two staves. The tempo is marked 'alegra'. The music is characterized by intricate rhythmic patterns and melodic lines, typical of the Baroque period. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

17
adagio

allegro

adagio

Sonate di Dario Castello Libro 2. nr. 2. 3. 4. E 9 finis

This image shows a page of musical notation, likely for a piano piece. The page is filled with multiple systems of staves, each containing a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings (p, f). A tempo marking "allegro" is visible in the second system. The page number "18" is located at the top center. The notation is dense and complex, suggesting a technically demanding piece.

This musical score is written for a piano and consists of ten systems of music. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The piece begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo marking 'alegra' is placed above the first system. The second system features a B-flat key signature change. The tempo marking 'adagio' is placed below the seventh system. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the tenth system.

Biagio Marini, 'Sonata terza variata per il violino'

Sonata Terza 35 Per il Violino solo Variata

35

74

76

This page contains a musical score for guitar, consisting of 12 staves. The notation includes various note values, rests, and fingerings. The first staff is mostly empty. The second staff contains a few notes. The third staff begins with a treble clef and a common time signature (C), followed by a series of notes with fingerings (6, 5, 7, 6) indicated above. The fourth staff continues with notes and fingerings. The fifth staff has notes with fingerings (6, 6, 6) above. The sixth staff has notes with fingerings (6, 6, 6) above. The seventh staff has notes with fingerings (6, 6, 6) above. The eighth staff has notes with fingerings (6, 6, 6) above. The ninth staff has notes with fingerings (6, 6, 6) above. The tenth staff has notes with fingerings (6, 6, 6) above. The eleventh staff has notes with fingerings (6, 6, 6) above. The twelfth staff has notes with fingerings (6, 6, 6) above. The word "Segue" is written at the end of the eleventh staff.

presto

This page of a musical score contains 12 staves of music. The first staff begins with the tempo marking "presto". The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several dynamic markings, including "p" (piano) and "f" (forte), and some articulation marks like accents. The score is written in a system with multiple staves, likely representing different instruments or voices. The music appears to be in a minor key, as indicated by the presence of flat symbols (b) on some notes.

This page of a musical score contains 14 staves of music. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. The first staff begins with a measure number of 38. A dynamic marking of *f* (forte) appears in the third staff. The tempo marking *Tardo* (Adagio) is placed below the sixth staff. The score includes various musical symbols such as stems, beams, and note heads, with some notes having stems pointing downwards. The overall texture is dense and rhythmic.

This page of musical notation consists of 12 staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is dense, featuring many beamed notes and rests. The second staff continues the piece with similar notation. The third staff also features complex rhythmic patterns. The fourth staff is more sparse, with fewer notes. The fifth staff returns to a more complex notation. The sixth staff is sparse again. The seventh staff is complex. The eighth staff is sparse. The ninth staff is complex. The tenth staff is sparse. The eleventh staff is complex. The twelfth staff is sparse. The notation is written in a style typical of a 19th-century manuscript, with some staves containing complex rhythmic patterns and others being more sparse.

Giovanni Battista Fontana, 'Sonata seconda a violino solo'

Sonata Seconda à Violino Solo.

7

343

6

3

Sonate Di Gio. Battista Fontana A 1. 2. 3.

D 4.

This image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into systems, with some staves containing specific annotations:

- Staff 1: Contains a circled number '2' above the staff.
- Staff 2: Contains the number '56' above the staff.
- Staff 4: Contains the number '43' above the staff.
- Staff 10: Contains the number '43' above the staff.

The notation is dense, with many notes and stems, suggesting a complex piece of music. The handwriting is clear and legible.

The image displays a page of handwritten musical notation for a sonata. It consists of two staves, one in treble clef and one in bass clef, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into systems, with measures grouped by bar lines. Key features include:

- Measure Numbers:** 9, 13, 36, and 676 are clearly marked at the beginning of their respective systems.
- Dynamic Markings:** 'p' (piano) and 'f' (forte) are used throughout the piece.
- Articulation:** Slurs and accents are present over various notes.
- Performance Indicators:** A 'C' (Crescendo) marking is visible in the lower system.
- Staff Labels:** The staves are labeled with 'C' (Clef) and 'B' (Bass Clef) at the beginning of each system.

Sonate Di Gio. Battista Fontana A. v. 2. D. c.

This page contains 12 staves of musical notation. The notation is dense, featuring many notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a 'p' marking. The second staff has a 'p' marking. The third staff has a 'p' marking. The fourth staff has a '6' marking. The fifth staff has a 'p' marking. The sixth staff has a '343' marking. The seventh staff has a 'p' marking. The eighth staff has a 'p' marking. The ninth staff has a 'p' marking. The tenth staff has a 'p' marking. The eleventh staff has a 'p' marking. The twelfth staff has a 'p' marking.

This page of musical notation is arranged in ten systems, each consisting of two staves. The notation is primarily for guitar, featuring a variety of chords and melodic lines. Key technical markings include:

- II**: A second fret marker above the first staff.
- 4 3**: A fingering instruction above the second staff.
- 5**: A fingering instruction above the third staff.
- 4 3**: A fingering instruction above the fourth staff.
- 6**: A fingering instruction above the sixth staff.
- 3 4**: A fingering instruction above the seventh staff.

The notation includes various chord symbols (e.g., G, C, F, D, E, A, B, C#) and melodic lines with notes, rests, and accidentals. The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth system.

Marco Uccellini, 'Sonata seconda a violino solo detta la Lucimonia contenta'

Μέρος βιολιού

Sonata seconda a violino solo detta la Lucimonia contenta

adagio presto

adagio

Correnti, & Arie, di D. Marco Uccellini Opera 4. C 4

This musical score consists of 12 staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. The first staff has a '3' above it, indicating a triplet. The second staff has a '5' above it, indicating a quintuplet. The third staff has a '6' above it, indicating a sextuplet. The fourth staff has a '6' above it, indicating a sextuplet. The fifth staff has a '6' above it, indicating a sextuplet. The sixth staff has a '6' above it, indicating a sextuplet. The seventh staff has a '6' above it, indicating a sextuplet. The eighth staff has a '6' above it, indicating a sextuplet. The ninth staff has a '6' above it, indicating a sextuplet. The tenth staff has a '6' above it, indicating a sextuplet. The eleventh staff has a '6' above it, indicating a sextuplet. The twelfth staff has a '6' above it, indicating a sextuplet. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, and *ppp*. The tempo marking *presto* appears on the fourth staff, and *adagio* appears on the tenth staff. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Mέρος basso continuo

Sonata seconda a violino solo detta la Lucimonia contenta

The image displays a musical score for the basso continuo part of a sonata. The score is written on ten staves. The first seven staves contain musical notation with notes, rests, and various ornaments (trills and mordents). The notation includes a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The eighth staff begins with the marking '6 6x' and contains a series of rhythmic patterns. The final three staves (ninth, tenth, and eleventh) consist of dense, repetitive rhythmic patterns, likely representing a figured bass or a specific rhythmic exercise. The score is presented in a clear, black-and-white format.

Παράρτημα II: Πρόγραμμα συναυλίας

**Ανάδειξη και δημιουργία ρεπερτορίου του βιολιού
το πρώτο μισό του 17^{ου} αιώνα.**

Σοφία Κουπίδου, βιολί

Θεόδωρος Κίτσος, θεόρβη

Γεωργία Λασηθιωτάκη, θεόρβη

Κωνσταντίνα Κουκουμπέση, όργανο δωματίου

Τρίτη, 12 Φεβρουαρίου 2019, ώρα 17:00

Φουαγιέ Τμήματος Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ., Θέρμη

Giovanni Paolo Cima (c.1570-1630)

‘Sonata per il Violino’

(*Concerti ecclesiastici*, Milan, 1610)

Dario Castello (αρχές 17^{ου} αιώνα)

‘Sonata prima a sopran solo’

(*Sonate concertate*, Venezia, 1629)

Biagio Marini (1594-1663)

‘Sonata terza variata per il violino’

(*Sonate, symphonie, canzoni...* Op.8, Venezia, 1629)

Giovanni Battista Fontana (1589-1630)

‘Sonata seconda a violino solo’

(*Sonate a 1. 2. 3. per il violino...*, Venezia, 1641)

Marco Uccellini (1603-1680)

‘Sonata seconda a violino solo detta “la Luciminia contenta”’

(*Sonate, correnti et arie...* Op.4, Venezia, 1645)

Μνεία εικόνων

- 1: Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Madonna_degli_aranci.jpg
- 2: Wikimedia Commons. [- 4: Monteverdi. L'Orfeo, favola in musica.
- 5: The Monteverdi violins. <http://www.themonteverdiviolins.org/baroque-violin.html>
- 6: The Monteverdi violins. \[http://www.themonteverdiviolins.org/strings_2.html\]\(http://www.themonteverdiviolins.org/strings_2.html\)
- 7: Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/omo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-8000006365>.
- 8: Seletsky, Robert E. "New Light on the Old Bow: 2." *Early Music*, 32 \(2004\): 416.
- 9: Seletsky. "New Light on the Old Bow: 1.", 287.
- 10: Cima. *Concerti ecclesiastici*, 147.
- 11: Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/omo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-8000921643>.
- 12: Cima. *Concerti ecclesiastici*, προμετωπίδα.
- 13: Castello. *Sonate concertate*, προμετωπίδα.
- 14: Marini. *Sonate, symphonie, canzoni...*, προμετωπίδα.
- 15: Fontana. *Sonate a 1. 2. 3. per il violino...*, προμετωπίδα.
- 16: Uccellini. *Sonate, correnti et arie...*, προμετωπίδα.](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Madonna_degli_aranci_-_Putti.jpg3:Coelho. The Cambridge, σ. 208.3: Seletsky.)

Μνεία Πινάκων

- 1: Wilk, Piotr. "Form and style in Italian violin sonata of the 17th century." *Musica Iagellonica*, (2011): 89.

Μνεία μουσικών παραδειγμάτων

- 1: Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/omo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-8000006036>.