

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΦΑΝΕΙΑ ΣΤΗΝ ΑΝΑΔΕΙΞΗ ΤΗΣ ΒΙΟΛΑΣ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ
ΤΟΥ ΜΠΑΡΟΚ: ΒΑΣΙΚΟ ΣΟΛΙΣΤΙΚΟ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ ΤΟΥ ΜΠΑΡΟΚ
ΓΙΑ ΤΟΝ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΕΚΤΕΛΕΣΤΗ ΤΗΣ ΒΙΟΛΑΣ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΙΣΤΟΡΙΚΗ / ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

της φοιτήτριας
Κωνσταντίνας Τσιραμπίδου

ΑΕΜ: 1868

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Θεόδωρος Κίτσος, Επίκουρος Καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 2021

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

**VIOLA IN THE AGE OF BAROQUE, FROM OBSCURITY TO
EMERGENCE: BASIC SOLO REPERTOIRE FOR CONTEMPORARY
VIOLA PERFORMERS**

GRADUATE DISSERTATION
HISTORICAL / SYSTEMATIC MUSICOLOGY

submitted by

Konstantina Tsirampidou

register no.: 1868

SUPERVISOR: Theodoros Kitsos, Assistant Professor

THESSALONIKI, OCTOBER 2021

Περίληψη

Η παρούσα εργασία σχετίζεται με τη βιόλα και τον τρόπο με τον οποίο αναδείχθηκε το συγκεκριμένο όργανο κατά την περίοδο του μπαρόκ. Η περιγραφή του οργάνου όπως το γνωρίζουμε σήμερα, αποτελεί την αρχή της εργασίας και στη συνέχεια ακολουθεί η σύγκριση με τη βιόλα που χρησιμοποιούσαν οι εκτελεστές στο παρελθόν. Επίσης, γίνεται αναφορά στην πρώιμη ιστορία της βιόλας, τα συγγενικά όργανα, την εξέλιξη του τόξου και τους πρώτους κατασκευαστές που ασχολήθηκαν με το συγκεκριμένο όργανο. Επιπλέον, παρουσιάζονται πληροφορίες σχετικά με την εποχή του μπαρόκ, αλλά και όσον αφορά δυο σημαντικούς συνθέτες, οι οποίοι μέσα από τα έργα τους συνέβαλαν στην ανάδειξη αυτού του οργάνου. Ο Georg Philipp Telemann και ο Johann Sebastian Bach είναι οι συνθέτες με τους οποίους θα ασχοληθούμε εκτενέστερα και έργα των οποίων θα παρουσιαστούν στο δεύτερο μέρος της εργασίας.

Στη μητέρα μου Αθηνά για όλη τη στήριξη και τη βοήθεια

και

Στον πατέρα μου Νικηφόρο που δεν πρόλαβε να με δει

να ολοκληρώσω τις σπουδές μου.

Περιεχόμενα

Περίληψη	iii
Περιεχόμενα.....	v
Εικόνες	vii
Μουσικά παραδείγματα.....	viii
Συμβάσεις	ix
Πρόλογος	x
1. Η βιόλα.....	1
1.1. Η βιόλα όπως τη γνωρίζουμε σήμερα.....	1
1.2. Η βιόλα στο παρελθόν.....	3
1.3. Συγγενικά όργανα.....	4
1.4. Το τόξο και η εξέλιξή του	6
2. Οι πρώτοι κατασκευαστές βιόλας	9
2.1. Οικογένεια Amati	9
2.2. Gasparo da Saló.....	10
2.3. Οικογένεια Guarneri	11
2.4. Antonio Stradivari.....	12
3. Εποχή Μπαρόκ	14
3.1. Διαχωρισμός περιόδων.....	14
3.2. Μουσικές φόρμες	15
3.2.1. Όπερα.....	15
3.2.2. Ορατόριο.....	15
3.2.3. Σουίτα.....	16
3.2.4. Trio sonata.....	16
3.2.5. Κοντσέρτο	16
3.3. Η θέση της βιόλας στο μπαρόκ	17
4. Georg Philipp Telemann	19
4.1. Η σχέση του Telemann με την βιόλα	21
4.2. Κοντσέρτο σε Σολ μείζονα για βιόλα και ορχήστρα.....	22
4.2.1. Χειρόγραφο Telemann.....	23
4.2.2. Σύγκριση χειρογράφου με Urtext έκδοση	25
4.2.3. Τα μέρη του κοντσέρτου.....	27

5. Johann Sebastian Bach	30
5.1. Βαϊμάρη 1708-1717	32
5.2. Καίτεν 1717-1723.....	32
5.3. Λειψία 1723-1750.....	33
5.4. Σουίτες Johann Sebastian Bach για βιολοντσέλο.....	35
5.5. Η 3 ^η σουίτα του Μπαχ.....	38
6. Επίλογος.....	45
Βιβλιογραφία	46
Παράρτημα	50
6.1. Telemann, κοντσέρτο σε Σολ μείζονα για βιόλα και ορχήστρα.....	50
6.2. Η 3 ^η σουίτα του Bach σε μεταγραφή για βιόλα	69

Εικόνες

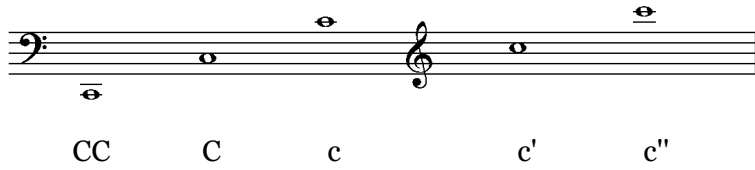
Εικόνα 1: Μπαρόκ και η σύγχρονη εκδοχή του οργάνου	2
Εικόνα 2: Gaudenzio Ferrari, Η συναυλία των αγγέλων 1534-36 (λεπτομέρεια), Santuario di Saronno.....	4
Εικόνα 3: Οικογένεια Rebec	4
Εικόνα 4: Lira da braccio	5
Εικόνα 5: Διάφορα είδη τόξων	7
Εικόνα 6: Clip in frog για απομάκρυνση των τριχών από το ξύλο	7
Εικόνα 7: Μηχανισμός αυξομείωσης τάσης	8
Εικόνα 8: Andrea Amati, βιόλα Stanley Solomon	10
Εικόνα 9: Gasparo da Saló, βιόλα Kievman.....	11
Εικόνα 10: Andrea Guarneri, βιόλα Primose.....	12
Εικόνα 11: Antonio Stradivari, βιόλα Mac Donald	13
Εικόνα 12: Antonio Stradivari, βιόλα Gipson	13
Εικόνα 13: Απόσπασμα από το χειρόγραφο του Telemann, Largo	24
Εικόνα 14: Απόσπασμα από το χειρόγραφο του Telemann, Presto	25
Εικόνα 15: Η εκκλησία του Αγίου Βλασίου (Mühlhausen).....	31
Εικόνα 16: Allemande, απόσπασμα από το χειρόγραφο του J.P. Kellner	36
Εικόνα 17: Prelude απόσπασμα, suite no.5, ένδειξη Scordatura, από το χειρόγραφο της Anna Magdalena.....	36

Μουσικά παραδείγματα

- Παράδειγμα 1: Prelude (απόσπασμα), κατιούσα κλίμακα με αρπισμούς37
- Παράδειγμα 2: Allemande (απόσπασμα),κατιούσα πορεία μετά από το λεβάρε.....39

Συμβάσεις

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



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

Πρόλογος

Με την παρούσα εργασία ολοκληρώνονται οι σπουδές μου στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Η εργασία σχετίζεται με τη βιόλα – που είναι το όργανο με το οποίο ασχολούμαι τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια – και την ανάδειξη της μέσα από σημαντικά έργα και συνθέτες της μπαρόκ εποχής.

Η γνωριμία με το όργανο θα αποτελέσει την αρχή της παρούσας εργασίας. Το πρώτο κεφάλαιο αφορά τη βιόλα όπως τη γνωρίζουμε σήμερα, δηλαδή το σύγχρονο όργανο το οποίο χρησιμοποιούν οι εκτελεστές. Στη συνέχεια, θα κάνουμε μια ανασκόπηση σχετικά με την ετυμολογία, τις διαφορές μεταξύ μπαρόκ και σύγχρονης βιόλας, τα συγγενικά όργανα και θα ασχοληθούμε με το τόξο, την καταγωγή και την εξέλιξη του.

Το δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας αναφέρεται στους πρώτους κατασκευαστές βιόλας, οι οποίοι συνέβαλαν στην ανάδειξη του οργάνου. Πιο συγκεκριμένα, στην οικογένεια Amati, στον Gasparo da Saló, στην οικογένεια Guarneri και στον Antonio Stradivari, κάνοντας μια σύντομη αναφορά στο σημαντικό τους έργο, σχετικά με τις βιόλες τις οποίες κατασκεύασαν.

Το τρίτο κεφάλαιο σχετίζεται με την εποχή μπαρόκ. Στην αρχή γίνεται αναφορά στα γενικά χαρακτηριστικά της εποχής καθώς και στο διαχωρισμό των περιόδων της, ενώ στη συνέχεια ακολουθούν οι βασικές μουσικές φόρμες. Τέλος, παρουσιάζεται η θέση που είχε η βιόλα στα έργα της εποχής και ορισμένα έργα τα οποία συνέβαλαν στην ανάδειξη της, όπως το κοντσέρτο σε Σολ μείζονα του Georg Philipp Telemann, το 6^ο από τα Βραδεμβούργεια κοντσέρτα του Johann Sebastian Bach και άλλα.

Στα τελευταία δύο κεφάλαια της εργασίας παρουσιάζονται δύο από τους σημαντικότερους συνθέτες της μπαρόκ εποχής, ο Georg Philipp Telemann και ο Johann Sebastian Bach. Ξεκινώντας με τον Telemann, θα δούμε την πορεία της καριέρας του μέσα από τις σπουδές και τα ερεθίσματα του, καθώς και τη σχέση που είχε ο ίδιος με τη βιόλα. Το έργο με το οποίο θα ασχοληθούμε εκτενέστερα είναι το κοντσέρτο σε Σολ μείζονα για βιόλα και ορχήστρα, το οποίο αποτελεί και το πρώτο κοντσέρτο για αυτό το όργανο. Θα δούμε αναλυτικά τα μέρη του και θα γίνει μια σύγκριση μεταξύ χειρόγραφου και Urtext έκδοσης.

Ο δεύτερος συνθέτης είναι ο J.S. Bach. Και εδώ θα γίνει μια σύντομη ανασκόπηση στη ζωή, τις σπουδές και την καριέρα του. Το έργο με το οποίο θα ασχοληθούμε εκτενέστερα είναι η 3^η σουίτα σε Ντο μείζονα, από τη συλλογή του, με τις 6 σουίτες για σόλο βιολοντσέλο σε μεταγραφή για βιόλα. Επίσης θα γίνει μια αναφορά στα μέρη της σουίτας καθώς και στα δύο βασικά χειρόγραφα στα οποία βασίστηκαν οι

μεταγενέστερες εκδόσεις, το χειρόγραφο της συζύγου του, Anna Magdalena και το χειρόγραφο του Johann Peter Kellner. Το πρώτο μέρος της εργασίας ολοκληρώνεται με την περιγραφή και την ανάλυση της 3^{ης} σουίτας.

Τέλος, κομμάτι της διπλωματικής αποτελεί και το πρακτικό μέρος στο οποίο θα παρουσιαστεί το κοντσέρτο του Telemann σε Σολ μείζονα και ορισμένα μέρη από τη 3^η σουίτα του Bach σε Ντο μείζονα. Κλείνοντας, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον κ. Θεόδωρο Κίτσο για όλη τη βοήθεια, την υποστήριξη, τις γνώσεις και την κατανόηση που έδειξε καθ' όλο το χρονικό διάστημα που διήρκησε η συγγραφή της εργασίας. Τον κ. Αθανάσιο Σουργκούνη για τη βοήθεια και τις συμβουλές σχετικά με την εκτέλεση των έργων και τους μουσικούς Συμεών Παπαδημητρίου, Σοφία Κουπίδου, Κασσάνδρα Γαλάτου και Κωνσταντίνο Γιαννό για τη συμμετοχή τους στη συναυλία.

1. Η βιόλα

Η βιόλα είναι το άλτο όργανο της οικογένειας του βιολιού ή αλλιώς το μεσόφωνο όργανο. Σχετικά με την εμφάνιση του οργάνου υπάρχουν διαφορετικές απόψεις. Από τη μια πλευρά, με βάση τα εικονογραφικά και λογοτεχνικά στοιχεία της εποχής, υπάρχει η άποψη ότι η βιόλα εμφανίστηκε και εξελίχθηκε στη βόρεια Ιταλία ταυτόχρονα με τα υπόλοιπα όργανα της οικογένειας του βιολιού περί το 1500.¹ Από την άλλη πλευρά, υπάρχει η άποψη ότι η βιόλα ήταν το όργανο από το οποίο εξελίχθηκε η οικογένεια του βιολιού, καθώς ο όρος *βιόλα* είναι ο όρος που χρησιμοποιήθηκε στην Ιταλία εκείνη την εποχή για να περιγράψει το σύνολο της οικογένειας του βιολιού. Η ετοιμολογία των λέξεων των οργάνων που ανήκουν στην οικογένεια του βιολιού προκύπτει από τα παράγωγα του όρου *viola* και σχηματίστηκαν με τη χρήση της ρίζας *viol* ως πρόθεμα. Πιο συγκεκριμένα, *viol* και *in* ισούται με *violin*, *viol* και *ello* ισούται με το *violon(c)ello* (το *c* προστίθεται για λόγους ευφωνίας). Σύμφωνα λοιπόν με το παραπάνω παράδειγμα προκύπτει η υπόθεση ότι η βιόλα είναι το παλαιότερο όργανο της οικογένειας λόγω του ονόματός της. Η υπόθεση αυτή έχει λογική όμως δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί.²

1.1. Η βιόλα όπως τη γνωρίζουμε σήμερα

Η σύγχρονη βιόλα, όπως τη γνωρίζουμε σήμερα, διαφέρει σε σχέση με τα παλαιότερα όργανα κυρίως ως προς το μέγεθος και το υλικό κατασκευής των χορδών. Αναφορικά με το μέγεθος της βιόλας, σήμερα το μήκος σώματος του ηχείου κυμαίνεται από 38 μέχρι και 44 εκατοστά και το συνολικό μήκος 68 με 70 εκατοστά (υπάρχουν βέβαια και βιόλες οι οποίες είναι μικρότερες αλλά και μεγαλύτερες). Το μέγεθος της βιόλας είναι και αυτό το οποίο καθιστά το όργανο δυσκολότερο στην χρήση σε σχέση με το βιολί.

Οι χορδές της βιόλας είναι τέσσερις και χορδίζονται σε C-G-d-a. Στο σύγχρονο όργανο κατά βάση οι χορδές οι οποίες χρησιμοποιούνται είναι κατασκευασμένες από μέταλλο. Υπάρχουν βέβαια εκτελεστές οι οποίοι μέχρι και σήμερα προτιμούν να χρησιμοποιούν χορδές από έντερο, οι οποίες χρησιμοποιούνταν παλαιότερα. Όσον αφορά την έκταση του οργάνου αυτή κυμαίνεται μεταξύ C-d". Το κλειδί το οποίο χρησιμοποιείται για την γραφή μουσικών κειμένων για βιόλα, είναι το κλειδί ντο τρίτης γραμμής, ενώ για τις ψηλές περιοχές χρησιμοποιείται και το κλειδί του σολ, ώστε να αποφευχθούν οι πολλές βοηθητικές γραμμές. Η βιόλα, όπως και το βιολί,

¹ Riley, Maurice W., *The History of the Viola*, vol. 1 (Ann Arbor, Michigan: Braun-Brumfield, 1980), σ. 11.

² Riley, *The History of the Viola*, σ. 9.

στηρίζεται με το αριστερό χέρι πάνω στον αριστερό ώμο και στο λαιμό. Αυτό έρχεται σε αντίθεση με την εποχή του μπαρόκ που το όργανο στηριζόταν μόνο στον ώμο του εκτελεστή. Σε ορισμένες περιπτώσεις στο σύγχρονο όργανο, διαφέρει και η θέση του υποσιάγωνου, η οποία ενίοτε βρίσκεται στην αριστερή μεριά του οργάνου άλλες φορές στο κέντρο και σε ορισμένες περιπτώσεις δεν υπάρχει. Στο μπαρόκ όργανο το υποσιάγωνο δεν χρησιμοποιούταν (εικόνα 1).



Εικόνα 1: Μπαρόκ και η σύγχρονη εκδοχή του οργάνου

Η βιόλα είναι ένα αρκετά ιδιαίτερο όργανο όσον αφορά τον ήχο του, ο οποίος είναι αρκετά πιο θερμός σε σχέση με τον ήχο που παράγεται από το βιολί. Καθώς η βιόλα είναι το μεσαίο όργανο της οικογένειας του βιολιού, είναι το όργανο το οποίο παίζει τις εσωτερικές φωνές σε ένα κουαρτέτο εγχόρδων ή κάποιο συμφωνικό έργο. Ο ρόλος της βιόλας συνήθως είναι συνοδευτικός και λίγες είναι οι φορές όπου η βιόλα αποκτά πρωτεύοντα ρόλο στην ορχηστρική μουσική. Η θέση της βιόλας στην ορχήστρα όμως είναι αρκετά σημαντική καθώς αποτελεί το μέσο που συνδέει ομαλά τα άκρα. Μέχρι τα μέσα του 18^{ου} αιώνα η βιόλα χρησιμοποιούταν σχεδόν αποκλειστικά στην ορχήστρα. Από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα η βιόλα αρχίζει να χρησιμοποιείται ως σόλο όργανο σε όλο και περισσότερα έργα, είτε αυτά είναι κοντσέρτα είτε έργα μουσικής δωματίου.

Η βιόλα είναι ένα όργανο το οποίο αναδείχθηκε κυρίως από τους ερμηνευτές του. Ένας από τους λόγους για τους οποίους η βιόλα βρισκόταν στην αφάνεια, είναι το γεγονός ότι οι σημαντικότεροι συνθέτες είτε δεν συνέθεσαν έργα για βιόλα είτε συνέθεσαν πολύ λίγα. Κάποιοι από τους συνθέτες οι οποίοι βοήθησαν στην ανάδειξη του οργάνου και συνέθεσαν έργα για βιόλα ήταν ο Georg Philipp Telemann, ο οποίος ασχολήθηκε με την βιόλα και συνέθεσε το πρώτο κοντσέρτο για αυτό το όργανο, το κοντσέρτο σε Σολ μείζονα για βιόλα και ορχήστρα, καθώς και άλλα έργα στα οποία συμπεριέλαβε την βιόλα. Έπειτα, ο Robert Schumann, συνέθεσε ορισμένα έργα για βιόλα, τα οποία σήμερα αποτελούν μέρος του βασικού σολιστικού ρεπερτορίου του οργάνου, μερικά εκ των οποίων είναι το *Märchenbilder* για βιόλα και πιάνο και αποτελείται από τέσσερα μέρη και το *Märchenerzählungen*, το οποίο είναι ένα έργο

για βιόλα, πιάνο και κλαρινέτο. Κάποιοι ακόμη νεότεροι συνθέτες οι οποίοι συνέδραμαν στην ανάδειξη του οργάνου είναι ο Paul Hindemith, ο William Walton, ο Max Reger, ο Michail Glinka, ο Ralph Vaughan Williams και άλλοι.

1.2. Η βιόλα στο παρελθόν

Ο όρος *βιόλα* δεν είχε από πάντα την σημασία την οποία γνωρίζουμε σήμερα. Υπήρχε η οικογένεια της *viola da braccio*, με το όργανο να κρατείται στο χέρι και η οικογένεια *viola da gamba*, με το όργανο να κρατείται πάνω ή ανάμεσα στα πόδια (οι ονομασίες των οικογενειών δήλωναν και τον τρόπο παιξίματος). Κατά τον 16^ο αιώνα ο όρος *βιόλα* αναφέρεται γενικά στα όργανα με χορδές τα οποία είτε παίζονται με την χρήση δοξαριού, είτε είναι νυκτά όργανα και ο όρος *violino* κατά κύριο λόγο στα όργανα που ανήκουν στην οικογένεια του βιολιού.

Ετυμολογικά ο όρος *viola* καθώς και τα υπόλοιπα έγχορδα με τη ρίζα *viol* προέρχεται από το λατινικό *vitulare* που σημαίνει *τραγουδώ* και αναφέρεται στην Θεά *Vitula*, η οποία ήταν η θεά της χαράς/νίκης ή από το λατινικό ρήμα *vitulari* που σημαίνει *να χαιρεσαι*.³ Το λατινικό *vitula* εξελίχθηκε στον όρο *fidula* ή *fidicula* (που σχετίζεται με τη χορδή) και στο αγγλικό *fides* που σχετίζεται με την σύγχρονη αγγλική λέξη *fiddle*. Το λατινικό *vitula* εξελίχθηκε και μετουσιώθηκε στην παλαιά γαλλική λέξη *vielle* από την οποία και προέκυψε η μεσαιωνική λέξη *vyell*.⁴

Η πρώτη ένδειξη για την ύπαρξη του οργάνου είναι μια διάσημη τοιχογραφία (οι ιταλικές τοιχογραφίες του 16^ο αιώνα έχουν υπάρξει σημαντικές πηγές πληροφόρησης λόγω της έλλειψης γραπτών στοιχείων) του Gaudenzio Ferrari που χρονολογείται περίπου το 1535-36 στο Santuario di Saronno στη βόρεια Ιταλία.⁵ Το Santuario di Saronno χτίστηκε το 1498 από τους κατοίκους του Saronno, με σκοπό να φιλοξενήσει ένα άγαλμα του δευτέρου μισού του 14^ο αιώνα, το άγαλμα της *Madonna del miracolo*. Εκεί, λοιπόν, βρίσκεται μια τοιχογραφία στην οποία απεικονίζεται μια συναυλία αγγέλων. Στη τοιχογραφία απεικονίζονται αρκετά όργανα, ανάμεσα τους και πρώιμες μορφές του βιολιού, της βιόλας και του βιολοντσέλου (εικόνα 2).⁶

³ Online Etymology Dictionary, “viola (n.)”:

https://www.etymonline.com/word/viola#etymonline_v_7806, πρόσβαση 20 Απριλίου 2021.

⁴ Robert Jesselson, “The Etymology of the Words ‘Violin’ and ‘Violoncello’”:

<http://www.cello.org/Newsletter/Articles/celloetymology.htm>, πρόσβαση 20 Μαρτίου 2021.

⁵ Santuario della Beata Vergine dei Miracoli:

<http://www.santuariodisaronno.it/storia.html>, πρόσβαση 5 Απριλίου 2021.

⁶ Riley, *The History of the Viola*, σ. 2

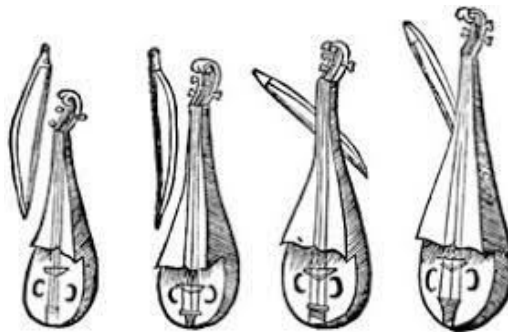


Εικόνα 2: Gaudenzio Ferrari, Η συναυλία των αγγέλων 1534-36 (λεπτομέρεια), Santuario di Saronno

1.3. Συγγενικά όργανα

Η οικογένεια του βιολιού όπως τη γνωρίζουμε σήμερα εξελίχθηκε κατά τον 16^ο αιώνα. Ωστόσο, ορισμένα από τα χαρακτηριστικά των οργάνων προήλθαν από όργανα άλλων οικογενειών τοξοτών εγχόρδων τα οποία θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως συγγενικά όργανα. Κάποια από τα όργανα που παρουσιάζουν κοινά χαρακτηριστικά είναι το rebec, το αναγεννησιακό fiddle και η lira da braccio.

Το rebec είναι ένα τοξωτό όργανο, το οποίο ήταν δημοφιλές από τον 13^ο έως και 16^ο αιώνα και ήταν ένα από τα βασικά όργανα της αραβικής κλασικής μουσικής.⁷ Το rebec έχει τρεις χορδές οι οποίες χορδίζονται σε 5^{ες} και στηρίζεται είτε στο στήθος, είτε στον ώμο του εκτελεστή. Όπως συμβαίνει και σε άλλες οικογένειες οργάνων, υπάρχουν διάφορα μεγέθη που συγκροτούν μια οικογένεια και διαχωρίζονται σε σοπράνο, άλτο, τενόρο και μπάσο (εικόνα 3).



Εικόνα 3: Οικογένεια Rebec

⁷ Mary Remnant, “Rebec”, Grove Music Online, Oxford University Press:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023000?rskey=BoLSbF&result=1>, πρόσβαση 7 Μαΐου 2021.

Το αναγεννησιακό fiddle είναι και αυτό ένας πρόγονος της οικογένειας του βιολιού. Είναι ένα όργανο με αρκετά κοινά χαρακτηριστικά αλλά και ορισμένες διαφορές όσον αφορά τις χορδές του, οι οποίες είναι πέντε (η πέμπτη χορδή σε πολλές περιπτώσεις ήταν ισοκράτης). Η τοποθέτηση των κλειδιών – σε αντίθεση με το βιολί όπως το γνωρίζουμε σήμερα – ήταν στο μπροστινό μέρος του οργάνου.

Τέλος, η lira da braccio (εικόνα 4) ήταν ένα ευρωπαϊκό έγχορδο όργανο της Αναγέννησης το οποίο παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με το βιολί στην όψη, όπως για παράδειγμα τις ηχητικές οπές με το σχήμα f. Έχει περίπου το μέγεθος μιας μεσαίας βιόλας. Η χρήση της γινόταν από ποιητές και μουσικούς, ώστε σε ορισμένες περιπτώσεις να συνοδεύουν αφηγήσεις. Το όργανο αυτό χρησιμοποιούνταν στα σύνολα του 16^ο αιώνα ενώ, λίγο αργότερα, στις αρχές του 17^ο αιώνα εγκαταλείφθηκε.⁸



Εικόνα 4: Lira da braccio

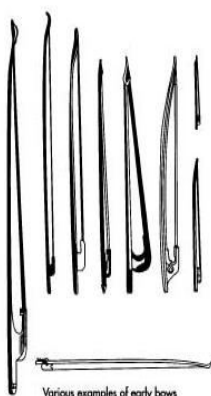
⁸ Howard Mayer Brown, revised by Jones Sterling Scott, “Lira da braccio”, Grove Music Online, Oxford University Press:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000016742?rskey=SITgat&result=1>, πρόσβαση 5 Μαΐου 2021.

1.4. Το τόξο και η εξέλιξή του

Το τόξο είναι κατασκευασμένο από ξύλο στο οποίο στηρίζονται οι τρίχες (κατά βάση ουράς αλόγου) και χρησιμοποιείται ώστε να παράγεται ήχος από ένα έγχορδο όργανο. Η χρήση τόξου φαίνεται να έχει καταγραφεί κατά τον 10^ο αιώνα στην Ασία, καθώς αναφέρεται συχνά στην αραβική λογοτεχνία και εμφανίζεται στην εικονογραφία. Ένα εικονογραφικό παράδειγμα στο οποίο φαίνεται η προέλευση του τόξου από την Ασία είναι μια τοιχογραφία στο παλάτι Khuttal στο τωρινό νότιο Τατζικιστάν.⁹

Κατά τον 11^ο αιώνα το τόξο έκανε την εμφάνισή του στην δυτική Ευρώπη και πιο συγκεκριμένα στην Ιβηρική χερσόνησο. Το παλαιότερο σωζόμενο τόξο χρονολογείται περίπου στα μέσα του 11^{ου} αιώνα και βρέθηκε στο Δουβλίνο, σπασμένο στο άκρο του. Παρά τις όποιες διαφοροποιήσεις, το τόξο μέσα από το πέρασμα του χρόνου διατηρεί ορισμένα χαρακτηριστικά όπως το σχήμα του, το οποίο ήταν πάντα κυρτό. Αρχικά είχε μεγάλη καμπυλότητα η οποία εξομαλύνθηκε σταδιακά. Στο παρελθόν τα τόξα ήταν πιο ελαφριά και μικρότερα σε σχέση με τα τόξα της σύγχρονης εποχής και παρήγαγαν πιο αδύναμο ήχο σε σχέση με τα σύγχρονα τόξα.

Οι περισσότερες πληροφορίες για τα τόξα προκύπτουν από την εικονογραφία, με το πέρασμα των αιώνων τα τόξα καταστρεφόταν καθώς ήταν ένα αναλώσιμο είδος, σχετικά μικρής αξίας που συνεχώς εξελισσόταν. Σύμφωνα λοιπόν με τις εικονογραφικές πηγές, υπήρχε μεγάλη ποικιλία όσον αφορά το σχήμα του τόξου: κάποια είχαν μεγάλη καμπυλότητα, άλλα είχαν μικρότερη, σε ορισμένα τόξα οι τρίχες ήταν κοντά στο ξύλο και σε άλλα όχι τόσο. Μέσα από αυτό προκύπτει ότι κατά τον 10^ο και 11^ο αιώνα τα τόξα ήταν ακόμη σε πρώιμο στάδιο. Η ανάγκη ρύθμισης της τάσης των τριχών από τον εκτελεστή πραγματοποιούνταν με το χέρι του, καθώς εκτός από το τόξο ο ίδιος κρατούσε και τις τρίχες, έχοντας με αυτόν τον τρόπο τον έλεγχο.



⁹ Werner Bachmann, Robert E. Seletsky, David D. Boyden, Jaak Liivoja-Lorius, Peter Walls & Peter Coole, “Bow”, Grove Music Online, Oxford University Press:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003753?rskey=sVfJB5&result=1>, πρόσβαση 20 Μαρτίου 2021.

Εικόνα 5: Διάφορα είδη τόξων

Σταδιακά από το 1625 και μετά, οι ανάγκες των ερμηνευτών άλλαξαν και έτσι δημιουργήθηκε η ανάγκη για ένα τόξο, το οποίο θα ήταν πιο σταθερό και βαρύ ώστε να τους βοηθήσει να έχουν καλύτερο έλεγχο και περισσότερη ένταση για να μπορούν να επιτύχουν την εκτέλεση των έργων της εποχής. Όσον αφορά τις τρίχες του τόξου αρχικά αυτές ήταν δεμένες στη βάση του, έπειτα τοποθετήθηκε ένα κομμάτι ξύλο (clip in frog) ώστε να παραμένουν τεντωμένες, απομακρυσμένες από το ξύλο και να παράγεται καθαρός ήχος (εικόνα 6). Οι αλλαγές αυτές ήταν αρκετά σημαντικές αλλά η ανάγκη για εξέλιξη του τόξου δεν σταμάτησε εκεί.



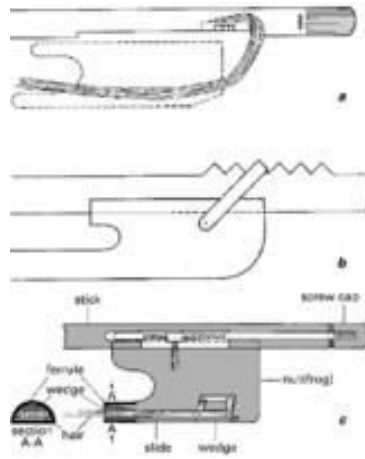
Εικόνα 6: Clip in frog για απομάκρυνση των τριχών από το ξύλο

Το τόξο όπως το γνωρίζουμε σήμερα, το καθιέρωσε ο Γάλλος κατασκευαστής τόξων Francois Xavier Tourte,¹⁰ ο οποίος επέφερε αλλαγές στα τόξα μεταξύ του 1785 και 1790, μεγαλώνοντάς τα κάποια εκατοστά, στα 74 έως 75 εκατοστά (μήκος τόξου βιολιού), 74 εκατοστά (μήκος τόξου βιόλας) και 72 έως 73 εκατοστά (μήκος τόξου τσέλου). Επίσης, πρόσθεσε περισσότερο ξύλο στις άκρες, τα τόξα του Tourte είναι φτιαγμένα από ξύλο pernambuco.¹¹ Τέλος, σημαντική υπήρξε και η αλλαγή που έγινε στον μηχανισμό ρύθμισης τάσης των τριχών με τον οποίο ο εκτελεστής μπορεί εύκολα να κάνει αλλαγές σε αυτές (εικόνα 7).

¹⁰ Paul Childs, “Tourte family”, Grove Music Online, Oxford University Press:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028231#omo-9781561592630-e-0000028231-div1-0000028231.3>, πρόσβαση 15 Μαΐου 2021.

¹¹ Robin Stowell, *The Early Violin and Viola – A Practical Guide* (Cambridge: Cambridge University Press), σ. 45.



Εικόνα 7: Μηχανισμός αυξομείωσης τάσης

2. Οι πρώτοι κατασκευαστές βιόλας

Κατά τον 16^ο αιώνα, η χρήση των οργάνων της οικογένειας του βιολιού αυξήθηκε, με αποτέλεσμα να αυξηθεί και η ανάγκη για όργανα. Ως συνέπεια αυτού, οι κατασκευαστές των οργάνων ασχολήθηκαν με την παραγωγή και τη βελτίωσή τους. Η ανάδειξη της βιόλας εκείνη την περίοδο ήταν η αφορμή ώστε πολλοί και σημαντικοί κατασκευαστές της εποχής να ασχοληθούν με το συγκεκριμένο όργανο. Σήμερα διασώζονται περισσότερες βιόλες από τον 16^ο αιώνα απ' ότι βιολιά.¹² Ο λόγος για τον οποίο διασώζονται περισσότερες βιόλες είναι το γεγονός ότι κατά τον 17^ο αιώνα η βιόλα βρισκόταν στην αφάνεια. Έτσι λοιπόν, τα όργανα αυτά δεν χρησιμοποιούνταν όπως τα βιολιά και συνεπώς δεν υπήρχαν εκτεταμένες φθορές. Σημαντικότεροι κατασκευαστές του 16^ο αιώνα υπήρξαν η οικογένεια Amati και ο Gasparo da Saló. Εκτός από αυτούς και άλλοι μεγάλοι οργανοποιοί ασχολήθηκαν με την κατασκευή βιόλας τον 17^ο αιώνα, όπως η οικογένεια Guarneri και ο Antonio Stradivari.

2.1. Οικογένεια Amati

Ο Andrea Amati ξεκίνησε την κατασκευή οργάνων κατά το 1520, ανάμεσα στα όργανα τα οποία κατασκεύασε υπήρξαν και πολλές βιόλες, μικρές (alto) και μεγάλες (tenor). Από το σύνολο των οργάνων που κατασκεύασε λίγα είναι αυτά τα οποία σώζονται μέχρι και σήμερα, ανάμεσα τους και ορισμένες βιόλες. Ένα από τα λιγοστά όργανα λοιπόν, είναι μια βιόλα, η οποία ανήκει στον Καναδό βιολίστα Stanley Solomon και το μήκος σώματος της είναι 43,3 εκατοστά (εικόνα 8).¹³ Η φήμη του Amati πολύ γρήγορα εξαπλώθηκε και σε άλλες πόλεις της Ευρώπης πέρα από την Κρεμόνα με αποτέλεσμα ο Βασιλιάς Κάρολος ΙΧ της Γαλλίας να προμηθευτεί 38 όργανα –μεταξύ των οποίων 24 βιολιά, 6 βιόλες και 8 τσέλα– για την ορχήστρα της αυλής του, εκ των οποίων ορισμένα σώζονται μέχρι και σήμερα.

¹² Riley, *The History of the Viola*, σ. 9.

¹³ Riley, *The History of the Viola*, σ. 12-14.



Εικόνα 8: Andrea Amati, βιόλα Stanley Solomon

Οι δυο υιοί του Andrea Amati, ο Antonio και ο Girolamo αλλά και ο εγγονός του Nicolo (γιος του Girolamo) συνέχισαν το έργο του. Δουλεύοντας μαζί με τον πατέρα τους, ο Antonio και ο Girolamo συνέχισαν την κατασκευή πολύ αξιόλογων οργάνων με νέες καινοτομίες όσον αφορά τον σχεδιασμό τους. Ένα παράδειγμα μιας αξιόλογης βιόλας των δυο αδερφών, είναι ένα όργανο το οποίο κατασκευάστηκε περίπου το 1620 για τον βιολίστα Walter Trampler. Όσον αφορά τον Nicolo Amati, την χρονική περίοδο κατά την οποία ξεκίνησε την κατασκευή οργάνων, η ζήτηση για βιόλες ήταν μειωμένη με αποτέλεσμα να έχει κατασκευάσει λιγότερες βιόλες καθ' όλη την περίοδο της καριέρας του.¹⁴

2.2. Gasparo da Salò

Ο Gasparo da Salò (το πραγματικό του όνομα ήταν Gasparo Bertolotti) υπήρξε και αυτός ένας από τους πιο σημαντικούς κατασκευαστές οργάνων εκείνης της εποχής στην Ιταλία και πιο συγκεκριμένα στην πόλη Brescia, όπου διατηρούσε και το δικό του κατάστημα κατά το 1560. Όπως και σε άλλους κατασκευαστές έτσι και στο Salò, τα όργανα του δεν έχουν ένα συγκεκριμένο σταθερό μέγεθος καθώς εξυπηρετούσαν και ειδικές παραγγελίες πελατών, εξατομικευμένα. Ο Salò κατασκεύασε περισσότερες μεγάλες βιόλες παρά μικρές. Το μήκος σώματος των μικρών οργάνων κατά προσέγγιση κυμαίνεται στα 40,7 εκατοστά και το μήκος σώματος των μεγάλων οργάνων στα 44,5 εκατοστά.¹⁵ Μια εξαίρεση αποτελεί η βιόλα Kienman της οποίας το μήκος σώματος της είναι 39,5 εκατοστά (εικόνα 9). Αρκετά από τα όργανα τα οποία έχει κατασκευάσει διασώζονται σήμερα, κυρίως οι μεγάλες βιόλες. Οι ερμηνευτές έδειχναν ιδιαίτερη προτίμηση στις μικρότερες βιόλες, λόγω ευκολίας και έτσι οι μεγάλες βιόλες δεν επέστησαν φθορές από την χρήση. Τα όργανα του Salò ήταν

¹⁴ Rilly, *The History of the Viola*, σ. 19-24

¹⁵ Rilly, *The History of the Viola*, σ. 29.

περιζήτητα στη Ρώμη, τη Βενετία και τη Γαλλία. Υπήρξε ένας εκ των συντελεστών που ανέπτυξαν στο βιολί και τη βιόλα καθαρό, δυνατό ήχο με γρήγορη απόκριση.¹⁶



Εικόνα 9: Gasparo da Salò, βιόλα Kievan

2.3. Οικογένεια Guarneri

Η οικογένεια Guarneri υπήρξε μια από τις σημαντικότερες οικογένειες κατασκευαστών μουσικών οργάνων στην Ιταλία. Πολλά ήταν τα μέλη της οικογένειας τα οποία ασχολήθηκαν με την κατασκευή των οργάνων. Αρχικά, ο Andrea Guarneri (1626-98), ο οποίος ήταν μαθητευόμενος και δούλεψε μαζί με το Nicolo Amati μέχρι να ξεκινήσει την δική του πορεία στην κατασκευή οργάνων. Ο Andrea Guarneri κατασκεύασε ορισμένες αξιόλογες βιόλες, οι οποίες θα μπορούσαν να συγκριθούν ποιοτικά με τις βιόλες του Stradivari. Ορισμένες βιόλες που κατασκεύασε είναι τρία όργανα τα οποία έχουν μήκος σώματος 41,3 εκατοστά και κατασκευάστηκαν το 1679, το 1690 και το 1697.¹⁷ Η βιόλα η οποία κατασκευάστηκε το 1697 είναι η βιόλα Primose με μήκος σώματος 41,3 εκατοστά (εικόνα 10).¹⁸ Άλλα μέλη της οικογένειας τα οποία ασχολήθηκαν με την κατασκευή οργάνων ήταν: ο Pietro Giovanni Guarneri, ο Giuseppe Giovanni Battista Guarneri, ο Pietro Guarneri (γιος του Giuseppe) και τέλος ο Bartolomeo Giuseppe Guarneri. Από την παραπάνω οικογένεια παράχθηκαν πολλά και αξιόλογα μουσικά όργανα.¹⁹

¹⁶ Stowell, *The Early Violin and Viola*, σ. 34.

¹⁷ Rille, *The History of the Viola*, σ. 53-59.

¹⁸ Tarisio, "Primose Guarneri Viola of 1697":

<https://tarisio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/the-primrose-guarneri-1697-a-great-violin-from-a-humble-tree/>, πρόσβαση 25 Μαρτίου 2021.

¹⁹ Charles Beare and Chiesa Carlo. "Guarneri family." Grove Music Online. πρόσβαση 20 Απριλίου 2021 , <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000011900>



Εικόνα 10: Andrea Guarneri, βιόλα Primose

2.4. Antonio Stradivari

Ο Antonio Stradivari, ήταν και αυτός ένας από τους σημαντικότερους Ιταλούς κατασκευαστές οργάνων. Γνωρίζουμε ότι στο εργαστήριό του κατασκευάστηκαν τουλάχιστον 1.116 όργανα. Από αυτά τα 712 διασώζονται ως τις μέρες μας ενώ περίπου 400 δεν βρέθηκαν ποτέ.²⁰ Πολλά από τα όργανα τα οποία κατασκεύασε ο Stradivari καταστράφηκαν ή χάθηκαν κατά την διάρκεια των πολέμων. Το αποκορύφωμα της καριέρας του ονομάστηκε «Χρυσή περίοδος» και διήρκεσε από το 1700 μέχρι και το 1720.²¹ Οι βιόλες του Antonio Stradivari οι οποίες υπάρχουν μέχρι σήμερα είναι 11 και σχεδόν όλες κυμαίνονται στα 40 εκατοστά.²² Εξαιρέση αποτελεί μια βιόλα που υπάρχει σήμερα στην Φλωρεντία, η οποία έχει μήκος σώματος 47,6 εκατοστά. Γνωστές βιόλες του Stradivari, είναι η βιόλα Mac Donald (1701) με μήκος σώματος 41 εκατοστά (εικόνα 11), η βιόλα Gibson (1734) με μήκος σώματος 40,9 εκατοστά (εικόνα 12) και η βιόλα Bernard Zaslav (1781) με μήκος σώματος 40,1 εκατοστά.²³

²⁰ Rille, *The History of the Viola*, σ. 60.

²¹ Charles Beare, revised by Carlo Chiesa & Duane Rosengard, “Stradivari, Antonio”, Grove Music Online, Oxford University Press:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-6002278259?rskey=7FBq4c&result=1>, πρόσβαση 20 Απριλίου 2021.

²² Tarisio, “Antonio Stradivari”:

https://tarisio.com/cozio-archive/browse-the-archive/makers/maker/?Maker_ID=722, πρόσβαση 25 Απριλίου 2021.

²³ Rille, *The History of the Viola*, σ. 64-66.



Εικόνα 11: Antonio Stradivari, βιόλα Mac Donald



Εικόνα 12: Antonio Stradivari, βιόλα Gipson

3. Εποχή Μπαρόκ

Η περίοδος προσεγγιστικά από το 1600 μέχρι το 1750 αποτελεί την εποχή Μπαρόκ και είναι η εποχή η οποία ακολούθησε την Αναγέννηση. Ετυμολογικά ο όρος *μπαρόκ* προέρχεται από την πορτογαλική λέξη *barroco* που σημαίνει «ακανόνιστο/ακατέργαστο μαργαριτάρι»²⁴ ή από την γαλλική λέξη *baroque*, που σημαίνει «ακανόνιστο».²⁵ Το ύφος αυτής της εποχής γεννήθηκε στην Ιταλία και πολύ γρήγορα εξαπλώθηκε σε ολόκληρη την Ευρώπη.²⁶ Κύριο ζητούμενο στο Μπαρόκ αποτελεί η ανάδειξη του νοήματος των λέξεων και των συναισθημάτων που βρίσκονται πίσω από αυτές. Το ύφος της μουσικής αυτής είναι μεγαλειώδες. Η περίοδος αυτή επέφερε αρκετές αλλαγές στην μέχρι τότε μουσική πραγματικότητα, κάποιες από τις οποίες ήταν η μετάβαση από την πολυφωνική στην ομοφωνική γραφή, η μετάβαση από την τροπικότητα στην τονικότητα με την επικράτηση της μείζονας και της ελάσσονας, το συνεχές βάσιμο, η εξέλιξη και η διαμόρφωση των μουσικών οργάνων, η εγκατάλειψη ορισμένων οργάνων καθώς και η εμφάνιση νέων μουσικών μορφών όπως η σουίτα, η όπερα, το ορατόριο, το κοντσέρτο (*grosso* και *solo*) και η *trio sonata*. Τέλος ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα της μουσικής του Μπαρόκ αποτελούν τα μουσικά στολίδια, τα οποία δημιουργούσαν μια αλλαγή στο ήδη υπάρχον μουσικό κείμενο δίνοντας στον ερμηνευτή την δυνατότητα να στολίσει την ερμηνεία του με τον δικό του τρόπο έκφρασης.

3.1. Διαχωρισμός περιόδων

Η περίοδος αυτή χωρίζεται σε τρεις μικρότερες περιόδους: την πρώιμη μπαρόκ μουσική περίοδο, τη μέση μπαρόκ μουσική περίοδο και τέλος την ύστερη μπαρόκ μουσική περίοδο. Οι τρεις αυτές περιόδους απέχουν περίπου πενήντα χρόνια μεταξύ τους. Όσον αφορά την πρώιμη μπαρόκ μουσική, αυτή καθορίστηκε από τις αρχές που έθεσε μία ομάδα ευγενών, λόγιων, φιλοσόφων, ποιητών και μουσικών η οποία ονομάζεται Florentine Camerata.²⁷ Η ομάδα αυτή –η οποία ήταν επίσης γνωστή και ως Camerata de Bardi– είχε ως στόχο την καθοδήγηση, την εξέλιξη και τη

²⁴ Walter Moser, 2008, “*The concept of Baroque*”: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 33, no. 1, 2008, σ. 13-14 πρόσβαση 15 Σεπτεμβρίου 2021.

²⁵ Online Etymology Dictionary, “Baroque”:

<https://www.etymonline.com/search?q=baroque>, πρόσβαση 25 Μαρτίου 2021.

²⁶ Palisca, Claude V. “Baroque.” *Grove Music Online*. Oxford University Press.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002097> πρόσβαση 10 Απριλίου 2021.

²⁷ The Editors of *Encyclopedia Britannica*, “Giovanni Bardi, conte di vernio”:

<https://www.britannica.com/biography/Giovanni-Bardi-conte-di-Vernio#ref83329>, πρόσβαση 28 Μαρτίου 2021.

δημιουργία βάσεων της μουσικής σε θεωρητικό επίπεδο. Κατά τη μέση περίοδο, υπήρξε μεγαλύτερη ζήτηση για τη μουσική δωματίου.

Χαρακτηριστικό της μεσαιας περιόδου υπήρξε επίσης και η εμφάνιση νέων ειδών μουσικής (αλλά και η εξέλιξη των ήδη υπαρχόντων) όπως η καντάτα, το ορατόριο και η όπερα. Τέλος, η ύστερη μπαρόκ εποχή είναι η εποχή κατά την οποία έδρασαν ορισμένοι από τους μεγαλύτερους συνθέτες και συνέθεσαν σημαντικό αριθμό έργων, κάποιοι εκ των οποίων είναι ο Bach, ο Telemann, ο Vivaldi και ο Handel.

3.2. Μουσικές φόρμες

3.2.1. Όπερα

Πιο συγκεκριμένα, στις νέες μουσικές μορφές της εποχής συναντούμε την όπερα, η οποία εμφανίστηκε περίπου το 1600 στη Φλωρεντία και γρήγορα εξαπλώθηκε σε πολλά μέρη της Ευρώπης. Η όπερα του 17^{ου} αιώνα αναπτύχθηκε σε τρεις περιόδους: η πρώτη κυμαίνεται από το 1600 μέχρι και το 1635, με άμεση σύνδεση με την ιταλική αναγεννησιακή παράδοση, με τις παραστάσεις να λαμβάνουν χώρα στα παλάτια. Η δεύτερη από το 1637 μέχρι και το 1680 που μπορούσε κανείς να την παρακολουθήσει στα δημόσια θέατρα της Βενετίας. Τέλος, από το 1650 μέχρι και το 1690 (το οποίο επικαλύπτει την δεύτερη περίοδο) με κύριο θέμα το δράμα, αναφερόμενο στις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες κάθε τόπου.²⁸

3.2.2. Ορατόριο

Την εμφάνιση του επίσης έκανε και το ορατόριο, το οποίο (σε αντίθεση με την όπερα) δεν είχε σκηνική δράση.²⁹ Το ορατόριο, κατά κύριο λόγο, είναι είδος θρησκευτικής μουσικής και συνήθως ακολουθεί μια σταθερή μουσική δομή. Το ορατόριο είναι μια μουσική σύνθεση για ορχήστρα, χορωδία και σολίστ. Αποτελείται όπως και η όπερα από εισαγωγή, άριες, ρετσιτατίβο και χορωδιακά μέρη. Τα ορατόρια μπορούν να συγκριθούν με την αρχαία τραγωδία καθώς παρουσιάζουν ορισμένα κοινά στοιχεία, όπως για παράδειγμα τη χορωδία που στα πλαίσια της Ελληνικής τραγωδίας θα αποτελούσε τον «χορό».

²⁸ Howard Mayer Brown, Ellen Rosand, Reinhard Strohm, Michel Noiray, Roger Parker, Arnold Whittall, Roger Savage & Barry Millington, "Opera", Grove Music Online, Oxford University Press:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726?rskey=GK2D8E&result=8#omo-9781561592630-e-0000040726-div1-0000040726.3>, πρόσβαση 25 Μαρτίου 2021.

²⁹ Smither, Howard E. "Oratorio." Grove Music Online. Oxford University Press.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020397> πρόσβαση 20 Απριλίου 2021.

3.2.3. Σουίτα

Η σουίτα είναι μια ακολουθία μουσικών κομματιών οργανικής μουσικής. Η μπαρόκ σουίτα αποτελείται κατά βάση από μια συλλογή μουσικών χορών. Σημείο αναφοράς της μπαρόκ σουίτας αποτελεί το γεγονός ότι όλα της τα μέρη της βρίσκονται σε μια ίδια τονικότητα χρησιμοποιώντας παρεμφερές μουσικό υλικό.³⁰ Κάποια από τα μέρη τα οποία μπορούν να υπάρχουν σε μια σουίτα είναι: *Prelude, Allemande, Courante, Sarabande, Bouree, Minuet, Gigue, Marche, Pavane, Chaconne, Passacaglia* και άλλα.

3.2.4. Trio sonata

Η trio sonata αποτέλεσε ένα ακόμη είδος μουσικής φόρμας το οποίο σε πρώιμη μορφή άνησε την εποχή του μπαρόκ στην βόρεια Ιταλία. Τα πρώτα έργα εκδόθηκαν στη Βενετία, την Μπρέσια, τη Βερόνα, το Μπέργκαμο και το Μιλάνο. Αυτά ήταν κάποιες πρώιμες trio sonatas από τους: A. Bianchieri (1601), L. Bellanda (1607), S. Rossi (1607) και B. Marini (1617). Μέχρι τα μέσα του 17^ο αιώνα, οι συνθέτες οι οποίοι ζούσαν νοτιότερα στην Ιταλία, σταδιακά υιοθέτησαν αυτή τη μουσική φόρμα.³¹ Η βασική δομή της trio sonata αποτελείται από τρεις μελωδικές γραμμές. Κατά βάση υπήρχαν δυο όργανα, τα οποία έπαιζαν στις ψηλές περιοχές (ενίοτε αυτά ήταν δύο βιολιά ή κάποιος άλλος συνδυασμός οργάνων) και ένα ή περισσότερα όργανο/-α στην γραμμή του μπάσου που εμπλούτιζε/αν την αρμονία.³² Ο Arcangelo Corelli υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους συνθέτες του είδους γράφοντας 48 trio sonatas, οι οποίες εκδόθηκαν σε τέσσερις συλλογές ανά δώδεκα έργα, από το 1681 μέχρι και το 1694.³³ Λόγω μορφής τα έργα αυτά δεν συμπεριλαμβάνουν τη βιόλα. Ορισμένοι ακόμη συνθέτες που έγραψαν trio sonata, είναι ο Georg Friderich Handel, ο Francois Couperin, ο Johann Sebastian Bach (ο οποίος δεν ακολουθούσε την συνηθισμένη δομή) και ο Antonio Vivaldi.

3.2.5. Κοντσέρτο

Το κοντσέρτο (προερχόμενο από την λέξη *concertare* που σε μετάφραση από τα Ιταλικά σημαίνει *συμπράττω*)³⁴ αποτέλεσε μια ακόμη μουσική φόρμα η οποία εμφανίστηκε εκείνη την εποχή. Από το 1700 το κοντσέρτο εξελίχθηκε ως το κατεξοχήν οργανικό είδος του Μπαρόκ.

³⁰ Ulrich Michels, *Ατλας της μουσικής*, τόμος 2, (Αθήνα: Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής, 1995), σ. 357.

³¹ Riley, *The History of the Viola*, σ. 69

³² The Editors of Encyclopedia Britannica, "Trio Sonata":

<https://www.britannica.com/art/trio-sonata>, πρόσβαση 20 Μαρτίου 2021.

³³ Riley, *The History of the Viola*, σ. 69-70

³⁴ Online Etymology Dictionary, "Concert":

https://www.etymonline.com/word/concert#etymonline_v_53491, πρόσβαση 25 Μαρτίου 2021.

Πιο συγκεκριμένα, το κοντσέρτο grosso απαρτίζονταν από δυο ομάδες οργάνων, οι οποίες χωρίζονταν σε concertino (η ομάδα δηλαδή που έπαιζε τα soli) και ripieno (η ομάδα η οποία συνόδευε τα soli). Κάποια από τα σημαντικότερα έργα της εποχής όσον αφορά τα concerti grossi υπήρξαν τα 12 concerti grossi op.6 του Arcangelo Corelli και τα 6 Βραδεμβούργεια κοντσέρτα του J.S. Bach.

Εξέλιξη του concerto grosso αποτέλεσε το σόλο κοντσέρτο, το οποίο εμφανίστηκε κατά το τέλος του 17^{ου} αιώνα και προοριζόταν κατά βάση για ένα σόλο όργανο και ορχήστρα – υπάρχουν βέβαια και κοντσέρτα τα οποία ονομάζονται διπλά διότι είναι γραμμένα για δυο σολίστες, καθώς και τριπλά ή τετραπλά. Κάποιοι από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της εποχής οι οποίοι ασχολήθηκαν με το σόλο κοντσέρτο υπήρξαν ο Antonio Vivaldi και ο J.S. Bach.

Όσον αφορά τον Vivaldi, συνέθεσε 477 κοντσέρτα (από τα οποία σώζονται τα 443). Ο Vivaldi έδωσε ιδιαίτερη βάση στα έγχορδα όργανα όμως δεν έγραψε κοντσέρτο για βιόλα. Ο Vivaldi καθιέρωσε την τριμερή δομή στα κοντσέρτα (Allegro–Andante–Allegro) και χρησιμοποίησε μέσα στα έργα του καινούργιες για την εποχή τεχνικές. Στα έργα του χρησιμοποιεί σύντομα θέματα με πολλές αλυσίδες. Έπειτα ο Bach εκτός από το γεγονός ότι συνέθεσε κοντσέρτα επίσης διασκεύασε ορισμένα από τα ήδη υπάρχοντα, κάποια από τα οποία ήταν και συνθέσεις του Vivaldi. Το ύφος γραφής του Bach απείχε αρκετά από αυτό το οποίο συνήθως ακολουθούσαν οι συνθέτες ως πρότυπο. Αντικατέστησε την διαφάνεια του Vivaldi χρησιμοποιώντας πυκνό, αντιστικτικό ιστό, με την χρήση μοτιβικής μίμησης, ritornello κ.ά.³⁵

3.3. Η θέση της βιόλας στο μπαρόκ

Η περίοδος του Μπαρόκ ανέδειξε την βιόλα είτε ως μέρος ενός συνόλου είτε ως σόλο όργανο. Πιο συγκεκριμένα, η ανάδειξη της βιόλας ξεκίνησε από τότε που μεγάλοι συνθέτες της εποχής έγραψαν έργα που είτε συμμετείχε, είτε είχε σόλο χαρακτήρα. Ένα μεγάλο μέρος των έργων που γράφτηκαν εκείνη την εποχή προοριζόταν για βιόλες tenor, ως εκ τούτου αυτό δυσκόλευε τους ερμηνευτές και έκανε εξαιρετικά άβολο το παίξιμο. Αυτό είχε ως συνέπεια λόγω της δυσκολίας του οργάνου οι συνθέτες να περιορίζουν τα μέρη τα οποία έγραφαν για βιόλες είτε να τα απλοποιούν όσο περισσότερο μπορούσαν, περιορίζοντας τον ρόλο της βιόλας είτε στη συνοδεία είτε στην ανάπτυξη της αρμονίας.

Μια από τις πιο δημοφιλείς μουσικές φόρμες του μπαρόκ, η trio sonata περιόρισε τη βιόλα ως όργανο. Η παράληψη της βιόλας ή η σπάνια χρήση της από την πιο διαδεδομένη μουσική φόρμα της εποχής ήταν ο λόγος που η βιόλα έμεινε στην αφάνεια και δεν αναγνωρίστηκε από τους συνθέτες της εποχής ως σόλο όργανο.³⁶

³⁵ Michels, *Ατλας της μουσικής*, σ. 361.

³⁶ Riley, *The History of the Viola*, σ. 70.

Το πρώτο γνωστό έργο στο οποίο η βιόλα είχε θέση, εμφανίστηκε το 1597 με τίτλο *Sonata pian' e forte* από το πρώτο τόμο της συλλογής *Sarcae Symphoniae* του Giovanni Gabrieli (1557-1612). Η σονάτα αυτή ήταν από τα πρώτα κομμάτια στα οποία υπήρξε ένδειξη δυναμικής καθώς και προσδιορισμός για κάθε όργανο και φωνή. Σχετικά με τη φωνή της βιόλας, παρόλο που αναγράφεται ως *violino*, αναμφίβολα αναφέρεται στη βιόλα λόγω έκτασης (C-G-d-a) φτάνοντας μέχρι την ανοιχτή ντο χορδή.³⁷

Ωστόσο, ορισμένα από τα λιγοστά έργα τα οποία γράφηκαν τον 17^ο αιώνα στην Ιταλία για βιόλα, με εξαίρεση τα έργα τα οποία παιζόταν σε μεταγραφή από *viola da gamba*, είναι η σονάτα για βιολί και βιόλα του 1644 από τον Nicolaus à Kempis, μια σονάτα για βιόλα του 1651 από τον Massimiliano Neri, μια σονάτα για βιόλα κατά τα τέλη του 17^ο αιώνα από τον Carlo Antonio Marino και δύο *trio sonatas* για δυο βιόλες και συνεχές βάσιμο από τον Daniel Speer το 1697.³⁸

Εξίσου σημαντικοί για την ανάδειξη της βιόλας υπήρξαν: ο Johann Sebastian Bach, ο οποίος ανέδειξε τη βιόλα μέσω του Βραδεμβούργειου κοντσέρτου αρ. 6 σε Σι ύφεση μείζονα, το οποίο είναι ένα από τα σημαντικότερα έργα τα οποία γράφτηκαν για βιόλα κατά την εποχή του μπαρόκ. Ο Georg Philipp Telemann, ο οποίος συνέθεσε το πρώτο κοντσέρτο για βιόλα και ορχήστρα, το κοντσέρτο σε Σολ μείζονα (το οποίο αποτελεί μέρος από το βασικό σολιστικό ρεπερτόριο για τη βιόλα σήμερα), καθώς και άλλα έργα στα οποία συμπεριέλαβε τη βιόλα. Φεύγοντας από το μπαρόκ και περνώντας στη κλασική εποχή συναντούμε έναν ακόμη συνθέτη και βιολιστή τον Carl Stamitz, ο οποίος συνέθεσε έργα για βιόλα, με το πιο διαδεδομένο (το οποίο αποτελεί και αυτό μέρος από το βασικό σολιστικό ρεπερτόριο για τον σύγχρονο εκτελεστή της βιόλας) το κοντσέρτο σε Ρε μείζονα για βιόλα και ορχήστρα.

³⁷ Riley, *The History of the Viola*, σ. 68

³⁸ Meredith Kufchak, "J.S. Bach's Influence on the Viola throughout the Baroque Era": <http://studio.americanviolasociety.org/studio2/2014/02/18/js-bachs-influence-on-the-viola-throughout-the-baroque-era/>, πρόσβαση 25 Μαρτίου 2021.

4. Georg Philipp Telemann

Ο Georg Philipp Telemann (1681-1767) υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους και πιο παραγωγικούς συνθέτες της Μπαρόκ εποχής. Τα έργα του δεν περιορίζονται σε ένα μόνο είδος μουσικής. Ο Telemann συνέθεσε όπερες, πάθη, καντάτες, έργα για πληκτροφόρο, ορατόρια, ορχηστρικές σουίτες, μουσική δωματίου, κουαρτέτα, τρίο, σουίτες (από πέντε έως επτά μέρη) και κοντσέρτα για διάφορα όργανα όπως βιολί, βιόλα (το πρώτο κοντσέρτο που γράφτηκε ποτέ για αυτό το όργανο), κόρνο, τρομπέτα, φαγκότο και άλλα. Κατά τη διάρκεια της ζωής του ο Telemann έζησε και εργάστηκε σε αρκετές πόλεις της Γερμανίας καθώς και στην Πολωνία.

Συγκεκριμένα:³⁹

Μαγδεβούργο–Ζέλερφελντ	1681-1697
Χιλντεσχάιμ	1697-1701
Λειψία	1701-1705
Ζάρυ (Πολωνία)	1705-1708
Άιζεναχ	1708-1712
Φρανκφούρτη	1712-1721
Αμβούργο	1721-1767

Γεννήθηκε στο Μαγδεβούργο της Γερμανίας το 1681 όπου και ξεκίνησε τις σπουδές του. Στην ηλικία των δέκα ετών πήρε τα πρώτα μαθήματα μουσικής και σύνθεσης από τον Κάντορα Benedikt Christiani. Λίγα χρόνια αργότερα στην ηλικία των δώδεκα, ο Telemann έγραψε την πρώτη του όπερα με τίτλο *Sigismundus*. Κατά το 1694 ο Telemann συνέχισε τις σπουδές του στο Ζέλερφελντ, όπου παράλληλα με το πρόγραμμα σπουδών το οποίο ακολουθούσε συνέχισε την ενασχόλησή του με τη μουσική και τη σύνθεση. Το 1697, ο Telemann έφυγε από το Ζέλερφελντ για να συνεχίσει τις σπουδές του στο γυμνάσιο Anreanum στην πόλη Χιλντεσχάιμ, προκειμένου να προετοιμαστεί για το πανεπιστήμιο. Εκεί συνέχισε και τις μουσικές του σπουδές και τη σύνθεση μουσικών έργων.

Λίγα χρόνια αργότερα το φθινόπωρο του 1701 ο Telemann έφυγε για την Λειψία με σκοπό να σπουδάσει στο πανεπιστήμιο της πόλης. Εκεί ο Telemann γρήγορα έγινε γνωστός ως μουσικός και έτσι ανέλαβε την μουσική διεύθυνση των δύο μεγάλων

³⁹ Steven Zohn, "Telemann, Georg Philipp", Grove Music Online, Oxford University Press: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000027635>, πρόσβαση 28 Απριλίου 2021.

εκκλησιών της πόλης, της εκκλησίας του Αγίου Θωμά και της εκκλησίας του Αγίου Νικολάου. Το 1702 ίδρυσε και διεύθυνε το σχήμα Collegium Musicum, το οποίο απαρτιζόταν από σαράντα περίπου μαθητές και πραγματοποιούσε συχνά συναυλίες. Το 1704 έγινε μουσικός διευθυντής και στην Νέα εκκλησία, αναλαμβάνοντας και το ρόλο του οργανίστα.

Η περίοδος παραμονής του στην Λειψία διήρκησε μόλις τέσσερα χρόνια. Τον Ιούνιο του 1705 ο Telemann συνέχισε τη μουσική του καριέρα ως μουσικός διευθυντής στο Ζάρυ. Λόγω της προτίμησης του κόμη Erdmann του Promnitz στο Ζάρυ για τη γαλλική ορχηστρική μουσική, ο Telemann ενδιαφέρθηκε ιδιαίτερος για αυτή κατά τη διάρκεια της παραμονής του στην πόλη. Σύμφωνα με την αυτοβιογραφία του, ο ίδιος έγραψε περισσότερες από διακόσιες ουβερτούρες μέσα σε μόλις δύο χρόνια.⁴⁰ Ο Telemann εγκατέλειψε το Ζάρυ το 1706 λόγω της εισβολής ξένων στρατευμάτων και έφυγε για το Άιζεναχ.

Κατά την περίοδο την οποία ο Telemann παρέμεινε στο Άιζεναχ, υπήρξε πολύ παραγωγικός. Συνέθεσε αρκετά μεγάλο όγκο ψαλμών και εκκλησιαστικών καντάτων. Αυτή την περίοδο υπήρξε επίσης παραγωγικός όσον αφορά τη σύνθεση κοντσέρτων για σόλο όργανα και ορχήστρα. Μέρος των συνθέσεων αυτής της περιόδου είναι επίσης πολλές σονάτες και μουσική δωματίου. Η γνωριμία του με τον J.S. Bach αποτελεί επίσης ένα σημαντικό γεγονός της περιόδου.

Το 1712, με αφορμή μια διαθέσιμη θέση μουσικής διεύθυνσης στον ναό της Αγίας Αικατερίνης στη Φρανκφούρτη, έφυγε από το Άιζεναχ. Τα καθήκοντά του στη νέα αυτή θέση περιλάμβαναν τη σύνθεση μουσικής για αστικές εκδηλώσεις, μουσική διδασκαλία και επίβλεψη διδασκαλίας το σχολείο της πόλης. Το 1713 δημιούργησε ένα μουσικό σχήμα έτσι ώστε να παρουσιάζει σε εβδομαδιαία βάση τα έργα του. Το 1715 ο Telemann κάνει την πρώτη του εκδοτική απόπειρα.

Κατά την περίοδο παραμονής του την Φρανκφούρτη συνέθεσε και το πρώτο του χρονολογημένο έργο, το οποίο συμπεριλάμβανε τη βιόλα, μια τρίο σονάτα σε σολ ελάσσονα (TWV 42) για βιολί, βιόλα και πληκτροφόρο που εκδόθηκε το 1718. Λίγες εκδόσεις της εποχής συμπεριλάμβαναν τη βιόλα μέχρι τότε στην Ευρώπη.⁴¹ Κάποια ακόμη έργα τα οποία περιλαμβάνονται στις συνθέσεις του εκείνη την εποχή είναι οι 6 σονάτες για βιολί και κοντίνουο, 6 τρίο σονάτες για διάφορα όργανα και κοντίνουο, 6 σονατίνες για βιολί και κοντίνουο και μουσική δωματίου για πληκτροφόρο ή άλλα όργανα.⁴²

Τελευταίος προορισμός για τον Telemann υπήρξε το Αμβούργο, όπου εγκαταστάθηκε από το 1721 μέχρι και το τέλος της ζωής του. Βρέθηκε εκεί ως αντικαταστάτης του Joachim Gerstenbittel (γερμανός συνθέτης του Μπαρόκ ο

⁴⁰ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte. Hamburg 1740* (Akad. Druck: Verlagsanst, 1969), σ. 9.

⁴¹ Riley, *The History of the Viola*, σ. 117.

⁴² Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, σ. 17.

οποίος πέθανε το 1721) ως διευθυντής μουσικής της ορχήστρας και της χορωδίας της πόλης αλλά και κάντορας στον ναό του Αγίου Ιωάννη. Πλέον, ο Telemann βρισκόταν στην πιο παραγωγική περίοδο της καριέρας του. Οι υποχρεώσεις της νέας του θέσης απαιτούσαν δύο καντάτες κάθε εβδομάδα και επιπλέον καντάτες για οποιοδήποτε εορτασμό της πόλης. Η θέση του ως κάντορα περιλάμβανε και τη διδασκαλία όσον αφορά τη μουσική και τη θεωρία της αλλά και το τραγούδι σε μαθητές του. Και στο Αμβούργο δημιούργησε ένα ορχηστρικό σχήμα ώστε να μπορεί να παρουσιάζει τις συνθέσεις του σε εβδομαδιαία βάση.

Το 1722 ανέλαβε τη διεύθυνση της όπερας της πόλης και εκεί έδωσε πολλές παραστάσεις είτε με δικά του έργα, είτε με έργα άλλων συνθετών, όπως του Handel και του Reinhard Keizer. Ωστόσο, λίγο αργότερα παρουσιάστηκε μια θέση στην Λειψία, στον Ναό του Αγίου Θωμά.⁴³ Ο Telemann υπέβαλε αίτηση για την θέση και εγκρίθηκε. Οι αρχές του Αμβούργου όμως έδωσαν αύξηση στον συνθέτη ώστε να μην φύγει από την πόλη. Η θέση στον Άγιο Θωμά τελικά πέρασε στον Bach.

4.1. Η σχέση του Telemann με την βιόλα

Μεγάλο μέρος των έργων του Telemann ολοκληρώθηκαν την περίοδο που έζησε και έδρασε στο Αμβούργο. Αρκετοί κύκλοι από καντάτες, άριες, πάθη, ορατόρια, σερενάτες, όπερες, κοντσέρτα, μουσική δωματίου, σονάτες, κοσμική φωνητική μουσική ολοκληρώθηκαν εκείνη την περίοδο.⁴⁴ Η περίοδος του Αμβούργου είναι καθοριστική λόγω των έργων που συνέθεσε ο Telemann και τα όργανα τα οποία χρησιμοποίησε. Αρχικά, υπήρξε ο πρώτος συνθέτης ο οποίος ασχολήθηκε τόσο έντονα με τη βιόλα και ήταν από τους λιγοστούς συνθέτες που έγραψαν έργα για αυτή. Τα έργα του για βιόλες αφορούσαν είτε μικρές βιόλες είτε μεγάλες, με την ένδειξη διαχωρισμού (alto/tenor) να υπάρχει στην αρχή του κομματιού. Η βιόλα εκείνη την περίοδο ήταν στην αφάνεια, όπως έχει αναφερθεί παραπάνω και οι συνθέτες είτε δεν τη συμπεριλάμβαναν στα έργα τους είτε της έδιναν συνοδευτικό χαρακτήρα.

Ο Telemann ήταν ο συνθέτης ο οποίος έγραψε το πρώτο κοντσέρτο για βιόλα, το κοντσέρτο σε Σολ μείζονα για βιόλα και ορχήστρα (TWV 51). Με αυτό το έργο άνοιξε τον δρόμο και σε άλλους συνθέτες ώστε να ασχοληθούν με αυτό το ιδιαίτερο όργανο με τον ιδιαίτερο ήχο. Εκτός από το κοντσέρτο για βιόλα και ορχήστρα σε Σολ μείζονα, ο Telemann εκμεταλλευόμενος τις δυνατότητες της βιόλας συνέθεσε και το

⁴³ Steven Zohn, "Telemann, Georg Philipp", Grove Music Online, Oxford University Press: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027635>, πρόσβαση 25 Απριλίου 2021.

⁴⁴ Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, σ. 21.

κοντσέρτο για δύο βιόλες σε Σολ μείζονα (TWV 52) αλλά και το κοντσέρτο σε Λα μείζονα για δύο βιολιά και βιόλα (TWV43).⁴⁵

Επίσης, ένα ακόμη έργο το οποίο συνέθεσε ο Telemann το 1734 και χρησιμοποίησε τη βιόλα ως όργανο με σολιστικό χαρακτήρα και όχι συνοδευτικό, είναι μια συλλογή από 7 σονάτες για βιολί, βιόλα και κοντίνουο την οποία ονόμασε *Scherzi Melodichi*. Ο συνθέτης έδωσε σε αυτή τη μουσική συλλογή τα ονόματα από τις μέρες της εβδομάδας στα Ιταλικά ξεκινώντας από την Δευτέρα. Πιο συγκεκριμένα: *Lunedì* σε Λα μείζονα, *Martedì* σε Σι ύφεση μείζονα και *Mercordì* [sic] σε Σολ μείζονα, *Giovedì* σε Μι ύφεση μείζονα, *Venerdì* σε μι ελάσσονα, *Sabbato* [sic] σε σολ ελάσσονα, *Domenica* σε Ρε μείζονα.⁴⁶ Ορισμένα ακόμη έργα του Telemann που συμπεριλαμβάνουν τη βιόλα είναι, η τρίο σονάτα *Polonese No.1* σε λα ελάσσονα, το *trio* σε Σι ύφεση μείζονα και δύο ακόμη *trios* σε ντο ελάσσονα. Οι παραπάνω συνθέσεις είναι γραμμένες για βιολί, βιόλα και κοντίνουο. Τέλος, ένα ακόμη έργο είναι μια σονάτα σε φα ελάσσονα για δύο βιολιά, μια βιόλα alto, μια βιόλα tenor και βιολοντσέλο.

4.2. Κοντσέρτο σε Σολ μείζονα για βιόλα και ορχήστρα

Το κοντσέρτο για βιόλα και ορχήστρα σε Σολ μείζονα αποτελεί την αρχή της ανάδειξης αυτού του οργάνου. Δεν ακολουθεί την δομή της πλειονότητας των έργων της εποχής που αποτελούνται από τρία μέρη, αλλά αποτελείται από τέσσερα μέρη με το κάθε ένα να έχει διαφορετικό ύφος. Πιο συγκεκριμένα το κοντσέρτο σε Σολ μείζονα έχει τα εξής μέρη:

- Πρώτο μέρος: Largo σε Σολ μείζονα
- Δεύτερο μέρος: Allegro σε Σολ μείζονα
- Τρίτο μέρος: Andante σε μι ελάσσονα
- Τέταρτο μέρος: Presto σε Σολ μείζονα

Η σειρά των κινήσεων πιο απλά θα μπορούσε να επεξηγηθεί ως αργό–γρήγορο–αργό–γρήγορο. Η συγκεκριμένη διαδοχή είναι αυτή της sonata da chiesa και τη συναντούμε, μεταξύ άλλων, και στα έργα του Arcangelo Corelli. Στο συγκεκριμένο έργο συναντούμε επίσης και ορισμένα στοιχεία από τη μπαρόκ σουίτα και πιο συγκεκριμένα από τη *Sarabande* και το χαρακτηριστικό ισχυρό δεύτερο χρόνο στο μέτρο.⁴⁷

Στη συνέχεια, προτού υπάρξει συγκεκριμένη αναφορά στα μέρη του κοντσέρτου και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους, θα γίνει μια αναφορά στον όρο *ritornello* τον

⁴⁵ Riley, *The History of the Viola*, σ. 117-118.

⁴⁶ Riley, *The History of the Viola*, σ. 118.

⁴⁷ Katharine Gerson De Bolt, “Information and Imagination as Sources of Interpretation: The Performer’s Procedures Applied to Telemann’s Viola Concerto in G major” (Μεταπτυχιακή εργασία, Ohio State University, 1965), σ. 23.

οποίο συναντούμε σε αρκετά σημεία αυτού του κοντσέρτου. Αρχικά η σημασία αυτού του Ιταλικού όρου είναι «επιστροφή».⁴⁸ Πιο συγκεκριμένα, στην Ιταλική μουσική ορολογία ο όρος αυτός έχει την έννοια της επανάληψης και είναι ένα επαναλαμβανόμενο μουσικό τμήμα, το οποίο είτε παρουσιάζεται με ακριβή επανάληψη, είτε με ορισμένες παραλλαγές. Εμφανίζεται πολύ συχνά στο Ιταλικό σόλο κοντσέρτο αλλά και στην όπερα. Στο κοντσέρτο σε Σολ μείζονα για βιόλα και ορχήστρα συναντούμε αρκετά ritornelli.

4.2.1. Χειρόγραφο Telemann

Του χειρόγραφου προηγούνται τα στοιχεία καταλογράφησης της βιβλιοθήκης στην οποία βρίσκεται. Σε αυτή τη σελίδα συναντούμε τις βασικές πληροφορίες του κοντσέρτου, βλέπουμε πως υπάρχει το όνομα του συνθέτη, *Telemann, Georg Philipp*, τα χρόνια που διήρκεσε η ζωή του 1681-1767, τον τίτλο του έργου, που αναγράφεται ως *Concert: a Viola da Braccia Concert./ 2 Violin Viola e Basso* τον κωδικό του χειρόγραφου *BRD DS Mus. Ms 1033/47*, την κλίμακα στην οποία βρίσκεται το κοντσέρτο *G- dur* (Σολ μείζονα), επίσης αναφέρεται ότι το έργο το έχει επεξεργαστεί αντιγραφέας (kopftitel) ο οποίος είναι ο *Christoph Graupner* και αναφέρονται τα τέσσερα μέρη του κοντσέρτου με την τονικότητά τους.

Η σελίδα που ακολουθεί, μετά από τη σελίδα με τα στοιχεία της καταλογράφησης, στο χειρόγραφο του Telemann σχετικά με το κοντσέρτο σε Σολ μείζονα για βιόλα και ορχήστρα ήταν κενή. Ωστόσο, στο χειρόγραφο που θα αναλύσουμε, παρατηρούμε κάποιους αριθμούς οι οποίοι όμως φαίνεται να μην είναι γραμμένοι με το ίδιο χρώμα που είναι γραμμένο το κείμενο. Οι αριθμοί αυτοί είναι σημειώσεις από βιβλιοθηκονόμους οι οποίοι με τα χρόνια ήρθαν σε επαφή με το χειρόγραφο.

Οι πληροφορίες σχετικά με το κοντσέρτο προκύπτουν στην επόμενη σελίδα. Ξεκινώντας με το πρώτο μέρος του κοντσέρτου, σαν τίτλο βλέπουμε: *Concerto a Viola da Braccio concert* και ακριβώς από κάτω: *2 violins, viola e Basso*. Ακριβώς δίπλα από την ένδειξη *Largo* η οποία βρίσκεται και πάνω αλλά και κάτω από το πρώτο σύστημα, υπάρχει ο αριθμός 47 και ο αριθμός 1033 τα οποία είναι προσθήκες βιβλιοθηκονόμων. Με μια πρώτη ματιά παρατηρούμε ότι υπάρχουν τέσσερα συστήματα ανά σελίδα τα οποία μεταξύ τους χωρίζονται με ένα κενό πεντάγραμμο. Στην πρώτη σειρά βρίσκεται η σόλο βιόλα και έπειτα τα υπόλοιπα όργανα. Σε γενικές γραμμές στο χειρόγραφο υπάρχουν ορισμένες ενδείξεις με τις οποίες ένας σύγχρονος εκτελεστής μπορεί να κατατοπιστεί. Υπάρχουν αρκετά λεγκάτι με τα οποία ένας εκτελεστής μπορεί να καταλάβει αρκετά για το ύφος του έργου. Στη γραμμή της βιόλας όμως δεν υπάρχει κάποια ένδειξη δυναμικής. Στο πρώτο μέρος οι μοναδικές ενδείξεις δυναμικής βρίσκονται στις γραμμές των βιολιών και της tutti βιόλας (εικόνα 13). Περνώντας στο επόμενο μέρος ο Telemann δεν αφήνει κάποιο κενό από το πρώτο μέρος και ξεκινάει σαν να είναι ένα συνεχόμενο μέρος. Η ένδειξη *Allegro*

⁴⁸ The Editors of Encyclopaedia Britannica, “Ritornello”:

<https://www.britannica.com/art/ritornello>, πρόσβαση 26 Απριλίου 2021.

βρίσκεται δυο φορές, πάνω και κάτω από το πρώτο σύστημα. Και σε αυτό το μέρος βλέπουμε πως ορισμένες συζεύξεις οι οποίες συνδέονται και με την μελωδία είναι γραμμένες, όπως για παράδειγμα το τέταρτο με το πέμπτο όγδοο του πρώτου μέτρου από το σόλο. Και σε αυτό το μέρος όπως και στο προηγούμενο, στη γραμμή της σόλο βιόλας δεν υπάρχει κάποια ένδειξη δυναμικής αλλά και πάλι υπάρχουν σε λίγα σημεία ενδείξεις για το πρώτο βιολί.



Εικόνα 13: Απόσπασμα από το χειρόγραφο του Telemann, Largo

Το τρίτο μέρος ξεκινάει και αυτό χωρίς κάποιο κενό από το προηγούμενο. Και πάλι η ένδειξη *Andante* είναι γραμμένη δυο φορές μια πάνω από το πρώτο σύστημα και μια ακριβώς από κάτω. Και σε αυτό το μέρος οι σημειώσεις είναι παρόμοιες. Υπάρχουν ορισμένες συζεύξεις αλλά δεν υπάρχουν δυναμικές. Στο τελευταίο μέρος του κοντσέρτου, το οποίο για ακόμη μια φορά ξεκινάει αμέσως μετά το τέλος του προηγούμενου μέρους, διακρίνουμε και πάλι την ένδειξη *Presto* γραμμένη δυο φορές πάνω και κάτω από το πρώτο σύστημα. Η ιδιαιτερότητα αυτού του μέρους στο χειρόγραφο έχει να κάνει με τη σειρά των οργάνων. Φαίνεται πως το πρώτο πεντάγραμμο αφορά το πρώτο βιολί και το δεύτερο πεντάγραμμο αφορά τη σόλο βιόλα. Ωστόσο υπάρχει σημειωμένο το νούμερο 1 στο δεύτερο πεντάγραμμο και το νούμερο 2 στη πρώτη εξηγώντας πως το δεύτερο πεντάγραμμο θα έπρεπε να είναι γραμμένο στη θέση του πρώτου και αντίστροφα (εικόνα 14). Και σε αυτό το μέρος ισχύουν τα ίδια με τα υπόλοιπα, δηλαδή υπάρχουν ορισμένα σημεία με συζεύξεις

όμως δεν υπάρχουν δυναμικές στη γραμμή της σόλο βιόλας αλλά μόνο στη γραμμή του βιολιού.



Εικόνα 14: Απόσπασμα από το χειρόγραφο του Telemann, Presto

4.2.2. Σύγκριση χειρογράφου με Urtext έκδοση

Συγκρίνοντας το χειρόγραφο με την έκδοση Urtext⁴⁹ που θα χρησιμοποιήσουμε (που αποτελεί την έκδοση στην οποία είχα πρόσβαση) και έχει εκδοθεί από τον Hellmuth Christian Wolff (Γερμανός συνθέτης και μουσικολόγος), με επανέκδοση από τον Edwin F. Kalmus (Αυστραλός μουσικός εκδότης)⁵⁰ κατά βάση διαπιστώνουμε πως είναι αρκετά όμοιες μεταξύ τους, με ορισμένες διαφορές να βρίσκονται κυρίως στις συζεύξεις.

Πιο αναλυτικά στο πρώτο μέρος του κοντσέρτου, το *Largo*, παρατηρούμε τη πρώτη διαφορά στο μέτρο 10, που στο χειρόγραφο οι δύο νότες του δευτέρου χρόνου δεν συνδέονται με σύζευξη σε αντίθεση με την έκδοση, ακριβώς το ίδιο ισχύει και στο μέτρο 38 που υπάρχει το ίδιο ρυθμικό σχήμα. Στο μέτρο 39 και πάλι στο χειρόγραφο δεν αναγράφεται η σύζευξη μεταξύ των πρώτων δυο νοτών του δευτέρου χρόνου που ακριβώς το ίδιο γίνεται και στο μέτρο 44.

Στο δεύτερο μέρος του κοντσέρτου, το *Allegro*, ίσως και λόγω μεγαλύτερης έκτασης υπάρχουν παραπάνω διαφορές. Πιο αναλυτικά, στα μέτρα 15 και 16 στο χειρόγραφο

⁴⁹ Μια έκδοση Urtext αποσκοπεί στην όσο το δυνατό ακριβή αναπαραγωγή των στοιχείων που αναγράφονται στο χειρόγραφο, χωρίς την προσθήκη ή την αλλαγή του μουσικού υλικού.

⁵⁰ Christain Hellmuth Wolff, *Georg Philipp Telemann, Viola Concerto in G Major TWV 51* (Barenreiter-Verlag, 1955. Reprinted, Florida: Edwin F. Kalmus).

στα δύο πρώτα δέκατα-έκτα του πρώτου χρόνου και στα δυο δέκατα-έκτα του τρίτου χρόνου δεν υπάρχει σύζευξη σε αντίθεση με την έκδοση. Και στις δυο περιπτώσεις το δοξάρι καταλήγει στο τελευταίο δέκατο-έκτο πουσέ, ώστε να ξεκινήσει το πρώτο δέκατο-έκτο του επόμενου μέτρου τινέ. Η επόμενη διαφορά προκύπτει στο μέτρο 19 που στο χειρόγραφο καταλήγει σε μια νότα C ενώ στην έκδοση σε μια ολοκληρωμένη συγχορδία. Στο μέτρο 21 και το μέτρο 22 συμβαίνει ακριβώς το ίδιο με το μέτρο 15 και το μέτρο 16. Στο μέτρο 31 στο χειρόγραφο μεταξύ του δευτέρου και του τρίτου χρόνου, στα δύο όγδοα δεν υπάρχει σύζευξη, κάτι το οποίο αλλάζει τη ροή που υπήρχε μέχρι τώρα στη περίπτωση που παραλείπεται χωρίς να εννοείται. Στην έκδοση όμως η σύζευξη παραμένει, όπως και σε αντίστοιχα σημεία στο υπόλοιπο μέρος. Και στο επόμενο μέτρο, στο χειρόγραφο στα δύο δέκατα-έκτα που ακολουθούν μετά από το πρώτο όγδοο δεν υπάρχει σύζευξη, με το ίδιο ακριβώς να συμβαίνει και στο μέτρο 39. Σε αυτά τα δυο σημεία στην έκδοση στα δυο δέκατα-έκτα αναγράφεται σύζευξη μεταξύ των νοτών. Τέλος, στα μέτρα 45-47, 55-56 συμβαίνει και πάλι το ίδιο με τα μέτρα 15-16.

Στο τρίτο μέρος του κοντσέρτου, το *Andante*, και πάλι προκύπτουν διαφορές σχετικά με νότες οι οποίες συνδέονται με σύζευξη στην έκδοση αλλά όχι στο χειρόγραφο. Στο μέτρο 6 στο χειρόγραφο δεν υπάρχει σύζευξη μεταξύ των πρώτων δύο δεκάτων-έκτων του τρίτου χρόνου ούτε και των πρώτων δύο δεκάτων-έκτων του τέταρτου χρόνου. Στο μέτρο 7, μετά τα πρώτα δύο δέκατα-έκτα το τέταρτο με το όγδοο είναι χωριστά, όπως και τα πρώτα δύο δέκατα-έκτα από τον τρίτο και από τον τέταρτο χρόνο. Στην έκδοση και στα τρία αυτά σημεία οι νότες συνδέονται με σύζευξη, με το ίδιο να συμβαίνει και στο μέτρο 8 με την διαφορά ότι εδώ τα πρώτα δύο δέκατα-έκτα του τρίτου χρόνου είναι ενωμένα και στο χειρόγραφο. Στο μέτρο 11 παρατηρούμε ότι σε αντίθεση με την έκδοση, στο χειρόγραφο δεν υπάρχει σημειωμένη η τρίλια στον δεύτερο χρόνο του μέτρου. Στο ίδιο μέτρο ο τρίτος χρόνος στο χειρόγραφο καταλήγει σε μια νότα b ενώ στην έκδοση σε μια διπλή d και b. Στη συνέχεια στο μέτρο 17 τα πρώτα δύο δέκατα-έκτα στο χειρόγραφο είναι χωριστά, ενώ στο μέτρο 15 υπάρχει σύζευξη. Τα δυο αυτά μέτρα έχουν την ίδια αρχή, οπότε θα περιμέναμε να ξεκινούν και με τον ίδιο τρόπο. Στην έκδοση στο μέτρο 19 όλα τα δέκατα-έκτα του μέτρου συνδέονται ανά δύο ενώ στο χειρόγραφο είναι όλα χωριστά. Τέλος, διαφορετική είναι και η κατάληξη η οποία στο χειρόγραφο τελειώνει σε μια νότα e ενώ στην έκδοση σε μια διπλή, G και e.

Στο τέταρτο και τελευταίο μέρος του κοντσέρτου, το *Presto*, η πρώτη διαφορά με το χειρόγραφο προκύπτει στο μέτρο 14 που όλα τα όγδοα είναι χωριστά, στην έκδοση στα πρώτα δυο όγδοα υπάρχει σύζευξη και με αυτό τον τρόπο το μέτρο 15 καταλήγει σε τινέ, αν υποθέσουμε ότι το λεβάρε του μέτρου 13 είναι πουσέ, κάτι το οποίο είναι αρκετά συνηθισμένο για τέτοιου είδους ξεκινήματα. Στο μέτρο 30 όλες οι νότες είναι γραμμένες χωριστά στο χειρόγραφο ενώ στην έκδοση είναι ενωμένα με σύζευξη τα δύο όγδοα έτσι ώστε το μέτρο 31 να ξεκινήσει με τινέ. Στο μέτρο 46, η κατάληξη στο χειρόγραφο είναι μια νότα d' ενώ στην έκδοση είναι μια διπλή νότα f και d'. Στη συνέχεια η επομένη διαφορά είναι και η μοναδική ρυθμική, καθώς στο χειρόγραφο

στο μέτρο 57 είναι γραμμένα 8 όγδοα, ενώ στην έκδοση υπάρχει 1 όγδοο 2 δέκατα-έκτα και ακόμη 6 όγδοα, δηλαδή όπως ακριβώς συμβαίνει και στο χειρόγραφο αλλά και στην έκδοση στα επόμενα 3 μέτρα. Στο μέτρο 66 στο χειρόγραφο δεν υπάρχει η τρίλια που αναγράφεται στην έκδοση. Στο μέτρο 72 συμβαίνει ακριβώς το ίδιο που συνέβη και στο μέτρο 14, όπως στο μέτρο 83 αλλά και στο μέτρο 104.

4.2.3. Τα μέρη του κοντσέρτου

Το πρώτο μέρος από το κοντσέρτο σε Σολ μείζονα, ξεκινάει με την ένδειξη *Largo* και τον ρυθμό των 3/2. Το πρώτο μέρος παρουσιάζει ένα κοινό χαρακτηριστικό με ένα μέρος από την μπαρόκ σουίτα και πιο συγκεκριμένα με τον χορό *Sarabande*, δηλαδή ο πρώτος χρόνος του μέτρου είναι πιο «ελαφρύς» και οδηγεί στο δεύτερο χρόνο ο οποίος είναι αυτός που δίνει κίνηση στο μέτρο. Στο πρώτο μέρος παρατηρούμε αρκετά τέταρτα παρεστιγμένα τα οποία αποτελούν το ρυθμικό μοτίβο και δίνουν μια κίνηση στον αργό χαρακτήρα που υπάρχει. Σε αυτό το μέρος συναντούμε τέσσερα *ritornelli* και τρία *solì*. Στα μέρη των *solì* δεν υπάρχει μεγάλη ποικιλία όσον αφορά την μελωδία και τα ρυθμικά στοιχεία.

Το πρώτο μέρος του κοντσέρτου ξεκινάει με το πρώτο *ritornello*, το οποίο διαρκεί για τα πρώτα 8 μέτρα και είναι μοτιβικά όμοιο με το σόλο που θα ακολουθήσει. Στη συνέχεια από το μέτρο 8 μέχρι και το μέτρο 19 συναντούμε το πρώτο σόλο της βιόλας το οποίο από το μέτρο 9 μέχρι το μέτρο 14 βρίσκεται στη Σολ μείζονα και από το μέτρο 15 μέχρι και το μέτρο 19 περνάει στη Ρε μείζονα και καταλήγει με ένα μοτίβο αρκετά συνηθισμένο, μια τρίλια και ένα τέταρτο της ίδιας νότας. Στη συνέχεια στα μέτρα 20 και 22 συναντούμε το δεύτερο *ritornello* το οποίο ρυθμικά είναι όμοιο με το πρώτο (τα τρία πρώτα μέτρα). Το δεύτερο σόλο της βιόλας ξεκινάει από το δεύτερο χρόνο του μέτρου 22 και συνεχίζει να βρίσκεται στη Ρε μείζονα μέχρι το μέτρο 28 που περνάει στη λα ελάσσονα και καταλήγει με τον ίδιο τρόπο που κατέληξε και το πρώτο σόλο. Στο μέτρο 31 μέχρι και το μέτρο 34 βρίσκεται το τρίτο *ritornello*. Από το δεύτερο χρόνο του μέτρου 34 μέχρι και το μέτρο 48 εκτείνεται το τρίτο σόλο της βιόλας, το οποίο βρίσκεται στην Σολ μείζονα. Τέλος από το μέτρο 48 μέχρι και το μέτρο 57 βρίσκεται το τέταρτο και τελευταίο *ritornello* αυτού του μέρους.

Από το *Largo* του πρώτου μέρους περνάμε στο *Allegro* του δευτέρου μέρους του κοντσέρτου. Το μέρος αυτό είναι γρήγορο και γραμμένο σε 4/4. Τα *ritornelli* έχουν παρόμοια ρυθμική δομή με τα *solì*. Και πάλι στην αρχή συναντούμε το πρώτο *ritornello* το οποίο εκτείνεται στα πρώτα 6 μέτρα και μελωδικά είναι όμοιο με το solo μέρος που πρόκειται να ακολουθήσει. Το πρώτο σόλο ξεκινάει από το μέτρο 7 και διαρκεί μέχρι τον πρώτο χρόνο του μέτρου 18. Μέσα σε αυτά τα μέτρα από την Σολ μείζονα περνάει στη Ντο μείζονα στο μέτρο 15 και παραμένει μέχρι το μέτρο 18 που καταλήγει με μια Ντο μείζονα συγχορδία. Ο δεύτερος χρόνος του μέτρου 18 και η αρχή από το μέτρο 19 αποτελούν το δεύτερο *ritornello*. Στο μέτρο 19 ξεκινάει το δεύτερο σόλο της βιόλας και τελειώνει στο μέτρο 25. Μέχρι το μέτρο 22 βρισκόμαστε στη Σολ μείζονα και στο μέτρο 23 περνάμε στην Ρε μείζονα. Από το μέτρο 26 μέχρι

και το μέτρο 30 εκτείνεται το τρίτο ritornello. Στο μέτρο 31 ξεκινάει το τρίτο σόλο της βιόλας στη Ρε μείζονα το οποίο φτάνει μέχρι το μέτρο 39. Στην πορεία του, δηλαδή στο μέτρο 36 από τη Ρε μείζονα περνάμε στη μι ελάσσονα. Το τέταρτο ritornello βρίσκεται στα μέτρα 41-43. Στο μέτρο 43 αρχίζει το τέταρτο σόλο της βιόλας και κινείται στη Σολ μείζονα μέχρι το μέτρο 56. Από το μέτρο 57 και για τα επόμενα 3 μέτρα περνάει στη λα ελάσσονα και επιστρέφει στη Σολ μείζονα από το μέτρο 60 μέχρι και το μέτρο 70. Από το δεύτερο χρόνο του μέτρου 70 ξεκινάει το πέμπτο και τελευταίο ritornello του δεύτερου μέρους και διαρκεί για 6 μέτρα.

Το δεύτερο μέρος του κοντσέρτου έχει παρόμοια ρυθμικά μοτίβα, τα οποία επαναλαμβάνονται σε άλλα τονικά ύψη. Ένα ιδιαίτερο σημείο σε αυτό το μέρος θα μπορούσε να θεωρηθεί από το μέτρο 33 μέχρι και το μέτρο 37 και από το μέτρο 60 μέχρι και το μέτρο 64 που υπάρχει ένα πέρασμα με αρπίσματα, στα οποία παρατηρείται αλλαγή ανά μέτρο. Σε κάθε μέτρο, οι δύο πρώτοι χρόνοι δηλαδή τα πρώτα 8 δέκατα-έκτα είναι όμοιοι με τους δυο επόμενους χρόνους. Ανά δύο χρόνους θα μπορούσε να διαφοροποιείται η δυναμική ώστε να υπάρχει μια κίνηση στο κείμενο, για παράδειγμα οι δυο πρώτοι χρόνοι να εκτελούνται σε δυναμική forte και οι δύο επόμενοι σε δυναμική piano.

Το τρίτο μέρος επιστρέφει σε πιο αργή ταχύτητα. Η ένδειξη σε αυτό το μέρος είναι *Andante* και είναι γραμμένο σε 4/4. Η φόρμα αυτού το μέρους είναι Α-Β-Α' με το Α να εκτείνεται από το μέτρο 4 μέχρι και το μέτρο 11, το Β από το μέτρο 15 μέχρι το μέτρο 19 και το Α' από το μέτρο 20 μέχρι και το μέτρο 27 που είναι το τελευταίο μέτρο για το σόλο της βιόλας.

Πιο συγκεκριμένα από το μέτρο 1 μέχρι και το μέτρο 4 εκτείνεται το πρώτο ritornello, στον τελευταίο χρόνο του μέτρου 4 μέχρι και το μέτρο 11 βρίσκεται το πρώτο σόλο, το οποίο ξεκινάει στη μι ελάσσονα και στο μέτρο 7 περνάει στη ρε ελάσσονα. Στα μέτρα 12-14 βρίσκεται το δεύτερο ritornello. Στο μέτρο 15 ξεκινάει το Β τμήμα και το δεύτερο σόλο στη ρε ελάσσονα που πολύ γρήγορα στο μέτρο 16 και 17 περνάει στη λα ελάσσονα και επιστρέφει στη ρε ελάσσονα στο μέτρο 18. Από το μέτρο 20 μέχρι και το μέτρο 27 εκτείνεται το τμήμα Α'. Το τμήμα αυτό ξεκινάει στη μι ελάσσονα, στο μέτρο 22 περνάει στη ρε ελάσσονα, έπειτα στη Ντο μείζονα στο μέτρο 24 και επιστρέφει στο μέτρο 26 στη μι ελάσσονα. Τα τελευταία 3 μέτρα είναι το τρίτο και τελευταίο ritornello του τρίτου μέρους αυτού του κοντσέρτου.

Το τέταρτο και τελευταίο μέρος από το κοντσέρτο είναι και το γρηγορότερο. Η ένδειξη σε αυτό το μέρος είναι *Presto* και είναι γραμμένο σε 4/4. Η φόρμα αυτού του μέρους είναι διμερής με επαναλήψεις, Α-Α'-Β-Β'. Στα πρώτα 11 μέτρα βρίσκεται το πρώτο ritornello. Το πρώτο σόλο της βιόλας ξεκινάει από το μέτρο 13 και καταλήγει στο πρώτο χρόνο του μέτρου 30. Από το μέτρο 13 μέχρι και το μέτρο 23 βρίσκεται στη Σολ μείζονα και από το μέτρο 24 με λεβάρε στη Ρε μείζονα. Το δεύτερο ritornello βρίσκεται στα επόμενα 3 μέτρα στα μέτρα 31-33. Το δεύτερο σόλο βιόλας εκτείνεται

από το μέτρο 34 μέχρι και το μέτρο 46 και παραμένει στη Ρε μείζονα. Σε αυτό το σημείο τελειώνει και το Α τμήμα.

Το Β τμήμα ξεκινάει με το τρίτο ritornello από το μέτρο 47 μέχρι και το μέτρο 50. Το τρίτο σόλο βιόλας ξεκινάει από το τέταρτο χρόνο του μέτρου 50 μέχρι και το μέτρο 67 και κινείται μεταξύ μι ελάσσονας και λα ελάσσονας. Από το μέτρο 68 μέχρι και το μέτρο 70 συναντούμε το τέταρτο ritornello. Το τέταρτο σόλο αρχίζει από το μέτρο 71 με λεβάρε και καταλήγει στο μέτρο 84. Η αρχή αυτού του μέρους βρίσκεται στη Ρε μείζονα και στο μέτρο 75 μεταφέρεται στη Σολ μείζονα. Τα μέτρα 85-87 είναι τα μέτρα στα οποία εξελίσσεται το πέμπτο ritornello. Από το μέτρο 88 μέχρι και το μέτρο 98, εξελίσσεται το πέμπτο και τελευταίο σόλο του κοντσέρτου στη Σολ μείζονα. Από το μέτρο 99 μέχρι και το μέτρο 106, εξελίσσεται το έκτο και τελευταίο ritornello, με την ιδιαιτερότητα ότι σε αυτό το ritornello η βιόλα φαίνεται σαν να έχει αποκτήσει συνοδευτικό χαρακτήρα και να παίζει παράλληλα με αυτό.

5. Johann Sebastian Bach

Ο Johann Sebastian Bach (1685-1750) υπήρξε ένας από τους μεγαλύτερους συνθέτες όλων των εποχών, έχοντας και την ιδιότητα του εκτελεστή, του διευθυντή ορχήστρας και του δασκάλου μουσικής. Γεννήθηκε στην πόλη Άιζεναχ στην Γερμανία και ήταν μέλος μιας σημαντικής μουσικής οικογένειας. Η εκπαίδευση του ξεκίνησε σε ένα από τα εκπαιδευτικά ιδρύματα της πόλης το 1690, ξεκινώντας κυρίως από τον ανθρωπιστικό και θεολογικό τομέα. Όσον αφορά τη μουσική του εκπαίδευση, πιθανότατα ο πατέρας του ήταν αυτός ο οποίος του μετέφερε τις πρώτες του γνώσεις στο βιολί αλλά και στη μουσική θεωρία.⁵¹ Κατά την διάρκεια της ζωής του ο Bach έζησε και έδρασε μουσικά σε αρκετές πόλεις της Γερμανίας. Πιο αναλυτικά:

Άιζεναχ	1685-1695
Όρντρουφ	1695-1700
Λούνεμπουργκ	1700-1702
Άρνσταντ	1703-1707
Μυλχάουζεν	1707-1708
Βαϊμάρη	1708-1717
Καίτεν	1717-1723
Λειψία	1723-1750

Σε μικρή ηλικία έμεινε ορφανός και από τους δυο του γονείς και μετακόμισε μαζί με τον μεγαλύτερο αδερφό του στο Όρντρουφ της Γερμανίας για να συνεχίσουν την εκπαίδευσή τους. Ο Bach ακολούθησε ένα αρκετά ενδιαφέρον πρόγραμμα σπουδών το οποίο ήταν εμπνευσμένο από τον εκπαιδευτικό Comenius. Αυτό περιλάμβανε γραφή, ανάγνωση, αριθμητική, θρησκευτικά, ιστορία και τραγούδι.⁵² Κατά την περίοδο αυτή έλαβε και τα πρώτα μαθήματα στο εκκλησιαστικό όργανο από τον αδερφό του Johann Cristoph Bach, δείχνοντας από τότε το ταλέντο του.

Όταν έφυγε από το Όρντρουφ συνέχισε την πορεία του στο Λούνεμπουργκ της βόρειας Γερμανίας, στη σχολή του Αγίου Μιχαήλ που συμμετείχε και στη χορωδία ως μπάσος. Κατά την διάρκεια της φοίτησης του ο Bach είχε την ευκαιρία να έχει πρόσβαση στην εκκλησία του Αγίου Μιχαήλ και στο εκκλησιαστικό όργανο. Λόγω του ταλέντου του δεν άργησε να γίνει γνωστός στους εκτελεστές του εκκλησιαστικού

⁵¹ Malcolm Boyd, *Bach* (3rd ed., New York: Oxford University Press, 2000), σ. 6.

⁵² Boyd, *Bach*, σ. 9.

οργάνου, έτσι λοιπόν ήρθε σε επαφή με τον βορειογερμανό οργανίστα Böhm μέσω του οποίου ο Bach γνώρισε την χορευτική φόρμα της Σουίτας. Η ακριβής ημερομηνία αναχώρησης του Bach από το Λούνεμπουργκ δεν είναι γνωστή, όμως μπορεί να υπολογιστεί ενδεικτικά σε σχέση με την ολοκλήρωση του τελευταίου έτους των σπουδών του.⁵³ Ο ίδιος φαίνεται να έφυγε από την πόλη μετά από δύο χρόνια δηλαδή το 1702.

Φεύγοντας από το Λούνεμπουργκ και αναζητώντας κάποια θέση εργασίας ως επαγγελματίας μουσικός ο Bach πήγε στο Άρνσταντ, που του δόθηκε η θέση του οργανίστα. Η περίοδος κατά την οποία έμεινε στο Άρνσταντ ήταν από το 1703 μέχρι και το 1707. Στη συνέχεια, από το 1707 μέχρι και το 1708 ο Bach εγκαταστάθηκε στο Μυλχάουζεν και διορίστηκε ως οργανίστας στην εκκλησία του Αγίου Βλασίου (εικόνα 13). Η θέση αυτή, σε αντίθεση με την θέση που είχε στην προηγούμενη πόλη του παρείχε καλύτερες αποδοχές αλλά και του έδινε την δυνατότητα να διευθύνει και χορωδία. Το καλοκαίρι του 1708, ο Bach είχε την ευκαιρία να παίξει μπροστά στον δούκα της Βαϊμάρης, Wilhem Ernst ο οποίος του προσέφερε μια θέση στην αυλή του.⁵⁴ Έτσι λοιπόν ο Bach υπέβαλε την παραίτησή του και έφυγε για την Βαϊμάρη.



Εικόνα 15: Η εκκλησία του Αγίου Βλασίου (Mühlhausen)

⁵³ Boyd, *Bach*, σ. 15.

⁵⁴ Christoph Wolff & Walter Emery, "Bach, Johann Sebastian", Grove Music Online, Oxford University Press:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-6002278195>, πρόσβαση 25 Μαΐου 2021.

5.1. Βαϊμάρη 1708-1717

Το 1708, μετά από την πρόταση του δούκα Wilhem Ernst, ο Bach εγκαταστάθηκε στη Βαϊμάρη ως ένας ταλαντούχος οργανίστας αλλά και αυλικός μουσικός. Αυτή την περίοδο ο Bach έγραψε σημαντικό αριθμό έργων και ασχολήθηκε με μεταγραφές από έργα άλλων συνθετών της εποχής. Στο διάστημα αυτό συνέθεσε πρώιμα έργα ενόργανης μουσικής, όπως έργα για εκκλησιαστικό όργανο αλλά και καντάτες. Ένα ακόμη σημαντικό γεγονός που συνέβη κατά τη διάρκεια παραμονής του στη Βαϊμάρη είναι και η γνωριμία του με τον Georg Philipp Telemann.

Το 1714 ο Bach διορίστηκε στη θέση του διευθυντή ορχήστρας, μια θέση η οποία ήταν αρκετά σημαντική για τους μουσικούς. Για ένα χρονικό διάστημα κατείχε δύο θέσεις και αυτή του οργανίστα αλλά και αυτήν του διευθυντή της ορχήστρας. Μέσα από αυτή τη θέση ο Bach είχε την ευκαιρία να διευθύνει σύνολα με αξιόλογους μουσικούς καθώς και να παρουσιάζει τα έργα του.

Επίσης, ο Bach υπήρξε και ένας φημισμένος δάσκαλος, με πολλούς μαθητές. Το 1717 του παρουσιάστηκε μια επαγγελματική πρόταση από τον πρίγκιπα Λεοπόλδο του Καίτεν, ο οποίος του προσέφερε μια θέση στο παλάτι. Έπειτα από εντάσεις που δημιουργήθηκαν μεταξύ του Bach και του δούκα Wilhem Ernst, τελικά έφυγε από τη Βαϊμάρη και συνέχισε την καλλιτεχνική του πορεία στην πόλη Καίτεν.

5.2. Καίτεν 1717-1723

Το 1717 ο Bach αναλαμβάνει την θέση του αρχιμουσικού στην αυλή του Καίτεν. Κάτω από καλές συνθήκες εργασίας, συνθέτει περισσότερη κοσμική μουσική και λιγότερη εκκλησιαστική μουσική σε σχέση με την προηγούμενη περίοδο που είχε επικρατήσει το αντίθετο. Πιο συγκεκριμένα, τα πρώτα χρόνια της περιόδου παραμονής του στο Καίτεν, ο Bach συνέθεσε τις Αγγλικές σουίτες (BWV 806-8011),⁵⁵ τις Γαλλικές σουίτες (BWV 812-817), τέσσερις ορχηστρικές σουίτες (BWV 1066-1069), σονάτες, παρτίτες και περίπου σαράντα κοσμικές καντάτες. Σε αυτή την περίοδο επίσης ο Bach συνέθεσε και τις 6 σουίτες για βιολοντσέλο (BWV 1007-1012). Στη συνέχεια το 1720 συνέθεσε έξι σονάτες για σόλο βιολί (BWV 1000-1006). Κατά την περίοδο αυτή, μεταξύ 1717 και 1723 ο Bach συνέθεσε και τις 3 σονάτες για viola da gamba και τσέμπαλο (BWV 1027-29) σε Σολ μείζονα, Ρε μείζονα και σολ ελάσσονα αντίστοιχα.⁵⁶

Το υπόλοιπο διάστημα παραμονής του, ολοκλήρωσε τα 6 *Βρανδεμβούργια* κοντσέρτα (BWV 1046-1051),⁵⁷ τα οποία αποτελούν μέρος από τις σημαντικότερες συνθέσεις

⁵⁵ BWV: Bach Werke Verzeichnis. Ο κατάλογος έργων του Johann Sebastian Bach, ο οποίος δημοσιεύτηκε το 1950, με επιμελητή τον Wolfgang Schieder.

⁵⁶ Riley, *The History of the Viola*, σ. 115.

⁵⁷ Michels, *Ατλας της μουσικής*, σ. 359.

του Bach. Πιο συγκεκριμένα, τα κοντσέρτα αυτά διαφέρουν μεταξύ τους τόσο στα σόλο όργανα, όσο και στις τονικότητές τους.

Το *κοντσέρτο αρ. 6* σε Σι ύφεση μείζονα⁵⁸ είναι γραμμένο για δυο βιόλες *da braccio*, δυο βιόλες *da gamba*, βιολοντσέλο και τσέμπαλο (για το *continuo*). Το συγκεκριμένο κοντσέρτο αποτελείται από τρία μέρη *Allegro–Adagio ma non tanto–Allegro*.⁵⁹ Το *κοντσέρτο αρ. 6* είναι το λιγότερο γνωστό από τα 6 *Βραδεμβούργια* κοντσέρτα. Ο λόγος πιθανώς να είναι ο ασυνήθιστος συνδυασμός των οργάνων που χρησιμοποιούνται στο συγκεκριμένο κοντσέρτο. Είναι από τα λίγα έργα της εποχής, που η βιόλα έχει σολιστικό χαρακτήρα και δεν υπάρχει η παρουσία βιολιών σε κανένα μέρος του. Οι δυο βιόλες είναι σολίστ με το βιολοντσέλο να έχει το ρόλο του κοντινίου και να υποστηρίζει τη μελωδία. Η αρχή του πρώτου μέρους, δηλαδή το *Allegro* ξεκινάει με τις βιόλες να παίζουν το ίδιο ρυθμικό θέμα σε γρήγορη ταχύτητα με τη μορφή κανόνα. Στη συνέχεια το δεύτερο μέρος, το *Adagio* είναι πιο αργό και πιο μελωδικό σε σχέση με το πρώτο. Το θέμα ξεκινάει από την δεύτερη βιόλα και έπειτα περνάει στην πρώτη και ακολουθεί ένας «διάλογος» μεταξύ τους. Τέλος το τρίτο μέρος του κοντσέρτου είναι πάλι *Allegro*, το μέρος αυτό ξεκινάει με τις δυο βιόλες να παίζουν μαζί το θέμα και η ταχύτητα να αυξάνεται σταδιακά. Το *Βραδεμβούργιο κοντσέρτο αρ.6* συνέβαλε ώστε να βγει η βιόλα από την αφάνεια στην οποία βρισκόταν τα προηγούμενα χρόνια, να αναδειχθεί ο σολιστικός χαρακτήρας του οργάνου όμως και να επηρεάσει και άλλους συνθέτες να γράψουν έργα στα οποία να συμπεριλάβουν την βιόλα.⁶⁰

5.3. Λειψία 1723-1750

Από το 1723 μέχρι και το τέλος της ζωής του ο Bach παρέμεινε στην πόλη της Λειψίας. Έφτασε εκεί έπειτα από το διορισμό του ως Κάντορας στη σχολή του Αγίου Θωμά (Thomasschule). Η θέση του Κάντορα ήταν μια θέση με πολλές απαιτήσεις και υποχρεώσεις, κάποιες από τις οποίες ήταν η διδασκαλία της μουσικής, η διεύθυνση της χορωδίας και η επιλογή των μουσικών έργων. Ο Bach υπήρξε διευθυντής εκκλησιαστικής μουσικής σε τέσσερις εκκλησίες, τον Ναό του Αγίου Πέτρου (Peterkirche), στην Νέα εκκλησία (Neukirche) στον Ναό του Αγίου Νικολάου (Nikolaikirche) και στον Ναό του Αγίου Θωμά (Thomaskirche).⁶¹

⁵⁸ Michael Marissen, “J. S. Bach’s Brandenburg Concertos as a Meaningful Set”, *The Musical Quarterly* 77, no. 2 (1993), σ. 193-235.

⁵⁹ Monica Cuneo, “Brandenburg Concerto 6 and the viola(s)”:

<http://www.viola-in-music.com/Brandenburg-Concerto-6.html>, πρόσβαση 5 Σεπτεμβρίου 2021.

⁶⁰ Riley, *The History of the Viola*, σ. 112.

⁶¹ Johann Nikolaus Forkel and Charles Sanford Terry, *Johann Sebastian Bach*, (The project Gutenberg EBook, 2011) σ.29-32.

Τα χρόνια στη Λειψία είναι αρκετά δημιουργικά για τον Bach καθώς είναι μια περίοδος κατά την οποία συνθέτει, ολοκληρώνει και επεξεργάζεται πολλά από τα έργα του. Πιο συγκεκριμένα, αυτή η περίοδος είναι η «ώριμη» περίοδος του Bach και ασχολείται αρκετά με την εκκλησιαστική μουσική. Το 1729 εκτός από τα καθήκοντα τα οποία ήδη είχε, ανέλαβε και την διεύθυνση του ορχηστρικού συνόλου Collegium musicum. Το σχήμα αυτό, κάθε εβδομάδα είχε την δυνατότητα να παρουσιάζει ορισμένα έργα. Αυτό αποτέλεσε μια καλή ευκαιρία ώστε ο Bach να παρουσιάσει πολλά από τα έργα του, όπως σονάτες για κάποιο όργανο και κοντίνου και κοντσέρτα.

Την ίδια χρονιά ο Bach ολοκλήρωσε και παρουσίασε ένα από τα σημαντικότερα έργα του με τίτλο *Κατά Ματθαίον Πάθη* (BWV244) στην εκκλησία του Αγίου Θωμά. Το έργο αυτό είναι ξεχωριστό όσον αφορά τις τεχνικές σύνθεσης τις οποίες χρησιμοποίησε ο Bach αλλά και τις εκτελεστικές του απαιτήσεις. Ο Bach χρησιμοποίησε χορωδία σε δύο ομάδες για το συγκεκριμένο έργο (Chorus primum και Chorus secundum), αλλά και τα δυο εκκλησιαστικά όργανα τα οποία διέθετε ο Ναός του Αγίου Θωμά. Το 1739 ο Bach επεξεργάστηκε ξανά το συγκεκριμένο έργο.

Τα επόμενα χρόνια, ο Bach συνέχισε να συνθέτει και να παρουσιάζει τα έργα του. Κάποια σημαντικά έργα τα οποία δημιουργήθηκαν ή ολοκληρώθηκαν αυτή την περίοδο είναι το *Ορατόριο των Χριστουγέννων* (BWV 248), το *Ορατόριο του Πάσχα* (BWV 244), τα *Κατά Ιωάννην Πάθη* (BWV 245), τα *Κατά Μάρκον Πάθη* (BWV 247), τη *Λειτουργία σε σι ελάσσονα* (BWV 232) και μια σειρά ασκήσεων για πιάνο (clavier-übung) την οποία ολοκλήρωσε και παρουσίασε σταδιακά σε μέρη.⁶²

Όσον αφορά το όψιμο έργο του Bach, αυτό εντοπίζεται την περίοδο μεταξύ 1740-1750. Στην περίοδο αυτή τα έργα του χαρακτηρίζονται από αντιστικτική πυκνότητα, πλατύ περιεχόμενο και κυκλική επεξεργασία.⁶³ Ένα έργο αυτής της δεκαετίας είναι το έργο με τίτλο: *Μουσική προσφορά* (BWV 1079) το οποίο αποτελεί ένα σύνολο από δύο φούγκες, μία trio sonata (φλάουτο, βιολί και κοντίνου) και κανόνες. Ο Bach συνέθεσε αυτό το έργο προς τιμή του Φρειδερίκου της Πρωσίας με τον οποίο είχε γνωριστεί στο Potsdam το 1747.⁶⁴ Έπειτα, εκείνη την περίοδο έκανε και την τελευταία επεξεργασία όσον αφορά τα *Κατά Ματθαίον Πάθη* και ολοκλήρωσε την *Λειτουργία σε σι ελάσσονα* (1748). Κλείνοντας, το τελευταίο μεγάλο έργο το οποίο συνέθεσε ο Bach εκείνη την περίοδο μεταξύ 1745-1750, είναι η *Τέχνη της Φούγκας* (BWV 1080).

⁶² Boyd, *Bach*, σ. 177-179.

⁶³ Michels, *Ατλας της μουσικής*, σ. 363.

⁶⁴ Boyd, *Bach*, σ. 201.

5.4. Σουίτες Johann Sebastian Bach για βιολοντσέλο

Στην παρούσα εργασία θα ασχοληθούμε με την 3^η σουίτα του Bach σε Ντο μείζονα, η οποία αποτελεί μέρος από τη συλλογή με τις 6 σουίτες του για βιολοντσέλο. Ο Bach ολοκλήρωσε τη σύνθεση αυτών των έργων κατά τη διάρκεια της θητείας του στο Καίτεν. Οι σουίτες του Bach μπορούν να θεωρηθούν αντιπροσωπευτικά έργα για την Μπαρόκ σουίτα. Ετυμολογικά ο όρος *suite* προέρχεται από τη Γαλλική λέξη *suivez*, η οποία ερμηνεύεται ως να ακολουθεί. Τα κύρια μέρη μιας σουίτας είναι το Prelude που αποτελεί και την εισαγωγή, η Allemande, η Courante, η Sarabande και η Gigue. Ενδιάμεσα μέρη τα οποία μπορεί να υπάρξουν είναι οι χοροί Menuet, Bouree, Gavotte κ.ά. Κάθε μία από τις σουίτες του Bach περιλαμβάνει έξι μέρη τα οποία κινούνται στην ίδια τονικότητα.

Οι έξι σουίτες, οι τονικότητες και τα μέρη τους είναι:

Σουίτα 1 BWV 1007	Σολ μείζονα	Prelude—Allemande—Courante—Sarabande—Menuet 1 & Menuet 2—Gigue
Σουίτα 2 BWV 1008	Ρε ελάσσονα	Prelude—Allemande—Courante—Sarabande—Menuet 1 & Menuet 2—Gigue
Σουίτα 3 BWV 1009	Ντο μείζονα	Prelude—Allemande—Courante—Sarabande—Bouree 1 & Bouree 2—Gigue
Σουίτα 4 BWV 1010	Μι ύφεση μείζονα	Prelude—Allemande—Courante—Sarabande—Bouree 1 & Bouree 2—Gigue
Σουίτα 5 BWV 1011	Ντο ελάσσονα	Prelude—Allemande—Courante—Sarabande—Gavotte 1 & Gavotte 2—Gigue
Σουίτα 6 BWV 1012	Ρε μείζονα	Prelude—Allemande—Courante—Sarabande—Gavotte 1 & Gavotte 2—Gigue

Η πρώτη φορά που εκδίδονται οι 6 σουίτες είναι αρκετά μεταγενέστερα από τότε που γράφτηκαν. Βασικές πηγές αποτελούν τα χειρόγραφα. Η πρώτη έκδοση για βιόλα εμφανίζεται αρκετά αργότερα στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Δεδομένου ότι στα χειρόγραφα δεν υπάρχουν αρκετές ενδείξεις, όπως για παράδειγμα δυναμικές, κάθε φορά που γινόταν ένα νέο χειρόγραφο ή μια νέα έκδοση, υπήρχαν διαφορές σε αυτά τα σημεία. Ως αποτέλεσμα, σήμερα υπάρχουν αρκετές, διαφοροποιημένες εκδόσεις αυτής της συλλογής.⁶⁵

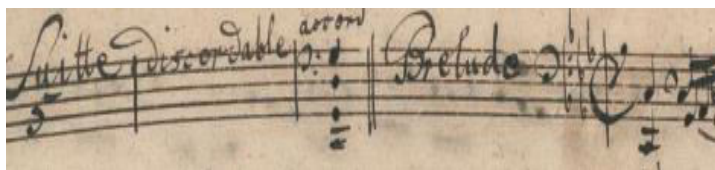
Τα δύο βασικά χειρόγραφα πάνω στα οποία βασίστηκαν μεταγενέστερες εκδόσεις και η έκδοση που θα χρησιμοποιήσουμε, είναι το χειρόγραφο της συζύγου του Bach, της Anna Magdalena (Mus. Ms. Bach P 269) και το χειρόγραφο του Johann Peter Kellner (Mus. Ms. Bach P 804). Συγκρίνοντας αυτά τα δύο χειρόγραφα, προκύπτουν

⁶⁵ Riley, *The History of the Viola*, σ. 113.

ορισμένες βασικές διαφοροποιήσεις. Για αρχή, η γραφή του Kellner είναι πιο πυκνή και σε ορισμένα σημεία χρησιμοποιεί αντίστροφη σημειογραφία στους φθόγγους, τοποθετώντας την κάθετη γραμμή του κάθε φθόγγου δεξιά και όχι αριστερά (εικόνα 16). Σε αντίθεση με το χειρόγραφο της Anna Magdalena που υπάρχει μια πιο αραιή γραφή που καθιστά το χειρόγραφο πιο άνετο στην ανάγνωση. Μια ακόμη διαφορά βρίσκεται στην 5^η σουίτα στην οποία στο χειρόγραφο της Anna Magdalena υπάρχει στην αρχή η σημείωση για διαφορετικό χόρδισμα (scordatura) του οργάνου (εικόνα 17) ενώ στο χειρόγραφο του Kellner δεν υπάρχει αυτή η σημείωση και το μουσικό κείμενο είναι γραμμένο έτσι όπως πρέπει να ακουστεί, χωρίς να πρέπει να αλλάξει το χόρδισμα του οργάνου.



Εικόνα 16: Allemande, απόσπασμα από το χειρόγραφο του J.P. Kellner



Εικόνα 17: Prelude απόσπασμα, suite no.5, ένδειξη Scordatura, από το χειρόγραφο της Anna Magdalena

Πιο αναλυτικά όσον αφορά την 3^η σουίτα και τα μέρη της, ανάμεσα σε αυτά τα δύο χειρόγραφα της Anna Magdalena και του J.P. Kellner, (BWV 1007-1012) προκύπτουν ορισμένες διαφορές. Ξεκινώντας από το *Prelude* στην αρχή του κομματιού βρίσκεται και η πρώτη διαφορά η οποία είναι η ένδειξη *Presto*, στο χειρόγραφο του Kellner. Στο χειρόγραφο της Anna Magdalena δεν υπάρχει κάποια ένδειξη η οποία να προσδιορίζει την ταχύτητα του κομματιού. Τα δύο αυτά χειρόγραφα συμφωνούν σε αρκετά σημεία όσον αφορά τις συζευγμένες νότες (οι οποίες θα μπορούσε να είναι ενδείξεις για δοξάρια αλλά και ενδείξεις για άρθρωση). Υπάρχουν βέβαια και αρκετά σημεία στα οποία διαφοροποιούνται. Οι διαφορές οι οποίες προκύπτουν και αφορούν τις συζευγμένες νότες βρίσκονται στα μέτρα 6, 14-15, 17, 18-20, 33, 61, 76 και 78.

Ανάμεσα σε αυτά τα δυο χειρόγραφα εντοπίζονται και ορισμένες διαφορές οι οποίες σχετίζονται με τις νότες, στο χειρόγραφο της Anna Magdalena στο μέτρο 20, στο δεύτερο χρόνο το g δίεση το οποίο υπάρχει στο πρώτο δέκατο-έκτο αναιρείται στο τέταρτο δέκατο-έκτο σε αντίθεση με το χειρόγραφο του Kellner που παραμένει ως g δίεση. Στη συνέχεια μια ακόμη διαφορά βρίσκεται στο μέτρο 42 που στο χειρόγραφο

της Anna Magdalena στον πρώτο και το δεύτερο χρόνο το τρίτο δέκατο έκτο είναι η νότα e ενώ στο χειρόγραφο του Kellner είναι η νότα c. Η τελευταία διαφορά βρίσκεται στο τέλος του κομματιού, στο μέτρο 85 στο χειρόγραφο της Anna Magdalena, στο μέτρο αυτό με τις διπλές νότες υπάρχουν 8 δέκατα-έκτα, στο χειρόγραφο του Kellner είναι γραμμένα μόνο τα τέσσερα πρώτα και δίπλα τους υπάρχει ένα σημάδι που θα μπορούσε να είναι η ένδειξη για επανάληψη αυτού του μέτρου.

Η *Allemande* είναι ο επόμενος χορός και η πρώτη διαφορά φαίνεται από την αρχή αυτού του μέρους. Στο χειρόγραφο του Kellner ο χορός αυτός είναι γραμμένος αμέσως μετά το τέλος του *Prelude* δίνοντας έτσι την αίσθηση ότι είναι η συνέχεια του προηγούμενου μέρους, σε αντίθεση με το χειρόγραφο της Anna Magdalena που αφήνει ένα περιθώριο μετά το τέλος του *Prelude*. Τα δυο χειρόγραφα συμφωνούν στα περισσότερα σημεία, ωστόσο ένα σημείο στο οποίο υπάρχει μια διαφορά είναι στο μέτρο 14 που στο χειρόγραφο του Kellner υπάρχει μια τρίλια η οποία δεν υπάρχει στο χειρόγραφο της Anna Magdalena. Τέλος στο μέτρο 21 βρίσκεται μια ακόμη διαφοροποίηση στις νότες ανάμεσα στα δύο χειρόγραφα.

Οι διαφορές οι οποίες υπάρχουν στον επόμενο χορό, στη *Courante* αφορούν τις νότες οι οποίες ενώνονται με συζεύξεις. Τα μέτρα στα οποία βρίσκονται αυτές οι διαφορές είναι τα μέτρα 9, 11, 16, 18, 20, 26-28 και 62. Οι διαφορές των δύο χειρόγραφων σε αυτά τα μέτρα είτε αφορούν ολόκληρα τα μέτρα είτε κάποιες νότες τους. Στη συνέχεια, παρατηρείται ότι και στα δύο χειρόγραφα η *Sarabande* έρχεται αμέσως μετά την *Courante* σαν να πρόκειται για κάτι το οποίο είναι συνεχόμενο. Η διαφορά ανάμεσα στα χειρόγραφα βρίσκεται στο δεύτερο μισό αυτού του χορού, όπου στο χειρόγραφο του Kellner λείπει ένα μέρος. Πιο συγκεκριμένα, απουσιάζει το σημείο της πτώσης στην ρε ελάσσονα. Τέλος, υπάρχει και μια ρυθμική διαφορά η οποία βρίσκεται στο μέτρο 20. Στο χειρόγραφο της Anna Magdalena η αρχή του μέτρου αποτελείται από 4 όγδοα σε αντίθεση με το χειρόγραφο του Kellner που ενώ είναι οι ίδιες νότες, υπάρχει 1 όγδοο, 2 δέκατα-έκτα και πάλι 1 όγδοο.

Συνέχεια αυτών των δύο χορών είναι οι δυο *Bouree* οι οποίες και στα δύο χειρόγραφα ξεκινούν αμέσως μετά το τέλος της *Sarabande*. Ξεκινώντας από την *Bouree 1* από το δεύτερο μέτρο υπάρχει μια διαφορά όσον αφορά την τρίλια η οποία δεν υπάρχει στο χειρόγραφο της Anna Magdalena. Κατά βάση τα δύο χειρόγραφα συμφωνούν στις συζευγμένες νότες με μια μικρή απόκλιση στο μέτρο 17 που το λεβάρε των δύο ογδών στο χειρόγραφο της Anna Magdalena είναι ενωμένο ενώ στο χειρόγραφο του Kellner είναι χωριστά. Στη *Bouree 2* οι διαφορές οι οποίες υπάρχουν είναι μια διαφορετική νότα στο μέτρο 4 – στο χειρόγραφο της Anna Magdalena πρόκειται για μια α αναίρεση ενώ στο χειρόγραφο του Kellner πρόκειται για μια α ύφεση. Μια ακόμη διαφορά βρίσκεται σε μια τρίλια η οποία δεν υπάρχει στο χειρόγραφο της Anna Magdalena στο μέτρο 7. Η τελευταία διαφορά είναι η ένδειξη επανάληψης της πρώτης *Bouree*, που στο χειρόγραφο της Anna Magdalena σημειώνεται ως «Bouree 1 dc» ενώ στο χειρόγραφο του Kellner ως «bouree da capo».

Στον τελευταίο χορό της σουίτας, στη *Gigue* στο χειρόγραφο της Anna Magdalena στο μέτρο 56 υπάρχει μια τρίλια η οποία δεν υπάρχει στο χειρόγραφο του Kellner. Στο μέτρο 74 η δεύτερη νότα του μέτρου, στο χειρόγραφο της Anna Magdalena είναι η νότα Α, σε αντίθεση με το χειρόγραφο του Kellner που είναι η νότα F δίεση. Τέλος, το μέτρο 99 και το μέτρο 100 στο χειρόγραφο της Anna Magdalena είναι ακριβώς το ίδιο ενώ στο χειρόγραφο του Kellner η επανάληψη αυτού του μέτρου δεν υπάρχει. Και τα δυο χειρόγραφα τελειώνουν με την λέξη «Fine» ώστε να ξεκινήσει η 4^η σουίτα.

5.5. Η 3^η σουίτα του Μπαχ

Η 3^η σουίτα του Bach για βιολοντσέλο αποτελείται από: *Prelude, Allemande, Courante, Sarabande, Bouree 1, Bouree 2* και *Gigue*. Από μορφολογική άποψη όλα τα μέρη, εξαιρουμένου του *Prelude*, δηλαδή οι χοροί ανήκουν στον τύπο AA'-BB', έχουν διμερή μορφή, με επαναλήψεις. Πιο συγκεκριμένα, τα μέρη της σουίτας ξεκινούν με το εισαγωγικό μέρος, το οποίο είναι το *Prelude*. Ετυμολογικά ο όρος προέρχεται από το Γαλλικό *Prelude*, το οποίο με την σειρά του προέρχεται από το λατινικό *prae* (πριν) και *ludus* (παίζω).⁶⁶

Η αρχή της 3^{ης} σουίτας είναι αρκετά χαρακτηριστική και συνηθισμένη για την αρχή τέτοιου είδους μουσικών έργων. Σε όλο το έργο συναντούμε κατά βάση δέκατα-έκτα, με λίγα τέταρτα σε ορισμένα σημεία. Στο έργο παρατηρούμε πως υπάρχει και μια εσωτερική φωνή, η οποία προσδίδει μεγάλο ενδιαφέρον στη ροή του κειμένου καθώς δημιουργεί την αίσθηση ενός διαλόγου μεταξύ των δεκάτων-έκτων. Το έργο ξεκινάει με μια κατιούσα κλίμακα και ένα άρπισμα που καταλήγουν σε μια νότα C (παράδειγμα 1).



Παράδειγμα 1: Prelude (απόσπασμα), κατιούσα κλίμακα και άρπισμα

Τα πρώτα μέτρα, από το μέτρο 1 μέχρι και το μέτρο 7, είναι τα μέτρα στα οποία καθιερώνεται η τονικότητα της Ντο μείζονας. Αρμονικά η 3^η σουίτα είναι σχετικά απλή και κατά βάση κινείται μεταξύ τονικής και δεσπόζουσας. Πιο συγκεκριμένα, από το μέτρο 7 μέχρι και το μέτρο 14 το κομμάτι βρίσκεται στη Σολ μείζονα, σε αυτό το σημείο συναντούμε επίσης αλυσίδες. Στη συνέχεια, από το μέτρο 15 μέχρι και το μέτρο 28 βρίσκεται στη λα ελάσσονα, σε αυτά τα μέτρα υπάρχουν κλίμακες και άρπια, τα οποία υπήρξαν και σε προηγούμενα μέτρα του κομματιού. Από το

⁶⁶ Allen Winold, *Bach cello suites, analyses & explorations*, (Indiana University Press, Bloomington, USA), 2007, σ.24.

μέτρο 21 μέχρι και το μέτρο 26 το ρυθμικό μοτίβο είναι επαναλαμβανόμενο. Μέσα από αρπισμούς στα μέτρα 27 με 32, που υπάρχει και πάλι η αίσθηση της εσωτερικής φωνής και του διαλόγου μεταξύ των πρώτων δυο χρόνων και του τρίτου, η τονικότητα του κομματιού επανέρχεται στη Ντο μείζονα.

Το μέτρο 33 με το μέτρο 34 είναι ίδια όσον αφορά τα διαστήματα τους αλλά και το ρυθμικό μοτίβο με την διαφορά ότι το μέτρο 34 βρίσκεται ένα διάστημα δευτέρας μεγάλης χαμηλότερα. Το μέτρο 35 μέχρι και το μέτρο 37 θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι είναι μια κατιούσα μελωδία, η οποία ξεκινάει από τη νότα d και καταλήγει στη νότα G και ανάμεσα από κάθε διάστημα παρεμβάλλεται το ίδιο ρυθμικό και μελωδικό μοτίβο (f,g σε δέκατα-έκτα). Στα επόμενα μέτρα παρουσιάζονται ομοιότητες, πιο συγκεκριμένα το μέτρο 37, το μέτρο 39 και το μέτρο 41 είναι ίδια ρυθμικά. Τονικά το μέτρο 37 βρίσκεται στη Ντο μείζονα, το μέτρο 39 στη ρε ελάσσονα και το μέτρο 41 στη μι ελάσσονα. Τα μέτρα τα οποία υπάρχουν ανάμεσα τους, δηλαδή τα μέτρα 38 και 40 είναι και αυτά όμοια μεταξύ τους ρυθμικά και οι τονικότητες τους είναι λα ελάσσονα και σι ελάσσονα αντίστοιχα.

Τα επόμενα μέτρα, δηλαδή τα μέτρα 42 μέχρι 61 είναι ένα ιδιαίτερο πέρασμα στο οποίο υπάρχει ισοκράτης (η ανοιχτή σολ χορδή) ως εσωτερική φωνή και τονικά βρίσκεται στη Ντο μείζονα. Τα δύο επόμενα μέτρα 61 και 62 επαναλαμβάνονται ρυθμικά στα μέτρα 63 και 64 αλλά και στα μέτρα 65 και 66, όπου κάθε δίμετρο ξεκινάει μια δευτέρα μεγάλη χαμηλότερα. Στη συνέχεια, από το μέτρο 66 μέχρι και το μέτρο 70 οδηγούμαστε σε ένα ρυθμικά γνώριμο σημείο, που αποτελείται από κλίμακες και αρπίσματα για να καταλήξουμε στην τονικότητα της δεσπόζουσας στο μέτρο 77.

Το τέλος αυτού του μέρους προμηνύεται σταδιακά από το μέτρο 77. Το μέτρο 78 είναι όμοιο με το μέτρο 1, την αρχή του *Prelude* με τη διαφορά ότι σε αυτό το σημείο καταλήγει σε μια συγχορδία, η οποία βρίσκεται σε αναστροφή και όχι σε μια νότα C όπως στο μέτρο 2. Στο μέτρο 80 υπάρχει στην δεσπόζουσα, η οποία λύνεται στο μέτρο 81 στην τονική. Αμέσως μετά υπάρχει και πάλι μια συγχορδία δεσπόζουσας, αυτή τη φορά όμως με καθυστέρηση 4-3, η οποία λύνεται στο μέτρο 82 στην τονική. Το μέτρο 82 θα μπορούσε να είναι και το τελευταίο μέτρο του *Prelude*, όμως το κομμάτι συνεχίζεται με τα επόμενα δύο μέτρα, το μέτρο 83 και 84 να είναι όμοια ρυθμικά με το μέτρο 82. Το μέτρο 82 βρίσκεται στην τονική, το μέτρο 83 και αυτό στην τονική με έβδομη (παρενθετική δεσπόζουσα για αυτό που ακολουθεί), το μέτρο 84 στην υποδεσπόζουσα και το μέτρο 85 είναι η ελαττωμένη, η οποία είναι δανική από τη ντο ελάσσονα και προσδίδει ένταση στη ροή του κειμένου. Στο μέτρο 85, ο δεύτερος και ο τρίτος χρόνος αποτελείται από έκτες οι οποίες οδηγούν στην τρίλια του μέτρου 86 που με την σειρά της οδηγεί στο τέλος του *Prelude* ακριβώς με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο αυτό ξεκίνησε.

Μόλις ολοκληρωθεί το *Prelude*, ακολουθεί η *Allegretto*. Με μια πρώτη ματιά μπορούμε εύκολα να παρατηρήσουμε πως μέσα σε αυτό το μέρος υπάρχουν αρκετά

κοντινά ρυθμικά σχήματα. Το μέρος αυτό ξεκινάει με λεβάρε τριών δεκάτων-έκτων, σε αντίθεση με τον συνηθισμένο τρόπο ξεκινήματος του Bach με λεβάρε ενός δεκάτου-έκτου. Στην αρχή αυτού του μέρους συναντούμε ένα κατιόν πέρασμα, μια ελεύθερη κίνηση στη Ντο μείζονα με την λογική του *Prelude* για την καθιέρωση της τονικότητας (παράδειγμα 2). Από την αρχή αυτού του μέρους γίνεται εμφανής η έντονη και ζωηρή διάθεση που θα ακολουθήσει και από τον χαρακτήρα αλλά και από τις αξίες των νοτών. Επίσης από αυτό το τμήμα γίνεται εμφανής και η διμερής μορφή ΑΑ'-ΒΒ'. Πιο συγκεκριμένα, το Α εκτείνεται από το μέτρο 1 μέχρι και το μέτρο 12. Οι τονικότητες που συναντούμε στο Α είναι η Ντο μείζονα στα μέτρα 1 μέχρι 4 και η Σολ μείζονα στα μέτρα 5 μέχρι 12. Αν χωρίσουμε το Α σε μικρότερα τμήματα τότε θα μπορούσαμε να πούμε πως από το μέτρο 1 μέχρι και το μέτρο 4 είναι το πρώτο τμήμα, το ενδιάμεσο τμήμα βρίσκεται από το μέτρο 5 μέχρι και το μέτρο 9 και το καταληκτικό, από το μέτρο 9 μέχρι και το μέτρο 12. Ένα ιδιαίτερο σημείο σε αυτό το μέρος βρίσκεται μεταξύ του μέτρου 6 και 7. Στους δυο τελευταίους χρόνους του μέτρου 6 και στους δυο πρώτους χρόνους του μέτρου 7, υπάρχει ένα πέρασμα με τρίτες ενώ ενδιάμεσα παρεμβάλλεται μια ανοιχτή χορδή (στο μέτρο 6 η ντο χορδή, στο μέτρο 7 η σολ χορδή) σαν εσωτερική φωνή. Τέλος, το μέτρο 12 θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως μια μικρή coda καθώς το Α θα μπορούσε να έχει ολοκληρωθεί στην πρώτη νότα του μέτρου, στη νότα g.



Παράδειγμα 2: Allemande (απόσπασμα), κατιούσα πορεία μετά από το λεβάρε

Το Β τμήμα εκτείνεται από το μέτρο 13 μέχρι και το μέτρο 24 δηλαδή το τέλος του κομματιού. Το τμήμα αυτό ρυθμικά είναι αρκετά όμοιο με το τμήμα Α και κινείται κατά βάση μεταξύ τονικής, δεσπόζουσας και επιδεσπόζουσας. Η αρχή του βρίσκεται στην Σολ μείζονα και μέσα από γρήγορα περάσματα περνάει στη λα ελάσσονα και τη ρε ελάσσονα καταλήγοντας στη Ντο μείζονα για να κάνει μια τέλεια πτώση στη τονική. Και σε αυτό το τμήμα, τα μικρότερα τμήματα θα μπορούσαν να είναι από το μέτρο 13 μέχρι και το μέτρο 16 το πρώτο τμήμα, από το μέτρο 16 μέχρι το μέτρο 21 το ενδιάμεσο τμήμα και από το μέτρο 22 μέχρι και το τέλος του κομματιού το καταληκτικό τμήμα.

Σειρά έπειτα από την *Allemande* έχει η *Courante*, η οποία είναι ο δεύτερος χορός της σουίτας. Στην περίοδο του Μπαρόκ υπήρχαν δυο στυλ *Courante*, η Ιταλική (*corrente*) και η Γαλλική (*courante*). Όσον αφορά την Ιταλική, το μέρος αυτό είναι αρκετά γρήγορο, το μέτρο είναι τριμερές και οι αξίες συνήθως είναι είτε τέταρτα, είτε όγδοα, είτε δέκατα-έκτα. Στην Γαλλική η ταχύτητα είναι πιο αργή σε σχέση με την Ιταλική. Το μέτρο είναι και πάλι τριμερές αλλά εδώ συναντιούνται πιο περίπλοκοι ρυθμοί.

Η *Courante* της 3^{ης} σουίτας αποτελεί ένα γρήγορο μέρος το οποίο εκτός από πολύ λίγα σημεία είναι σχεδόν όλο γραμμένο με όγδοα. Στην αρχή αυτού του μέρους συναντούμε ένα άρπισμα της συγχορδίας της τονικής με κατιούσα πορεία. Και σε αυτό το μέρος εύκολα διακρίνεται η διμερής φόρμα AA'-BB'. Πιο συγκεκριμένα το A εκτείνεται από το μέτρο 1 μέχρι και το μέτρο 40. Το πρώτο μέρος βρίσκεται από το μέτρο 1 μέχρι και το μέτρο 8 και θα μπορούσε και πάλι να θεωρηθεί ότι σε αυτά τα μέτρα καθιερώνεται η τονικότητα της Ντο μείζονας, ξεκινώντας από τη τονική (μέτρο 1-3), περνώντας στη τονικότητα της υποδεσπόζουσας (μέτρα 4-5) έπειτα της δεσπόζουσας (μέτρα 6-7) καταλήγοντας και πάλι στην τονική (μέτρο 8). Το ενδιάμεσο μέρος βρίσκεται από το μέτρο 8 μέχρι και το μέτρο 36 και κατά βάση κινείται στη Σολ μείζονα, με ένα σύντομο πέρασμα στα μέτρα 31 με 34 που βρίσκεται στη σολ ελάσσονα και έπειτα επιστρέφει ξανά στη Σολ μείζονα. Το καταληκτικό τμήμα εκτείνεται από το μέτρο 36 μέχρι και το μέτρο 40 όπου και τελειώνει το Α.

Το τμήμα Β εκτείνεται από το μέτρο 41 μέχρι και το μέτρο 80. Το πρώτο τμήμα βρίσκεται από το μέτρο 41 μέχρι και το μέτρο 56. Τα πρώτα δυο μετρά βρίσκονται στη Σολ μείζονα, από το μέτρο 43 μέχρι και το μέτρο 46 επιστρέφει στη Ντο μείζονα και από το μέτρο 47 μέχρι και το μέτρο 56 βρίσκεται στη λα ελάσσονα που καταλήγει με μια πτώση στη τονική. Το ενδιάμεσο τμήμα ξεκινάει με ένα ασυνήθιστο μοτίβο για το συγκεκριμένο κομμάτι, καθώς δεν το συναντούμε σε κανένα άλλο σημείο, και αυτό είναι έξι δέκατα-έκτα. Το τμήμα αυτό βρίσκεται μεταξύ Φα μείζονας και ρε ελάσσονας μέχρι το μέτρο 73 που επιστρέφει στη Σολ μείζονα για δυο μέτρα. Στη συνέχεια για τα επόμενα 4 μέτρα περνάει στη ντο ελάσσονα και στο μέτρο 79 επιστρέφει και πάλι στη Σολ μείζονα ώστε να περάσει στη Ντο μείζονα στο μέτρο 80 που ξεκινάει και το καταληκτικό τμήμα και να τελειώσει το κομμάτι με μια πτώση στη τονική.⁶⁷

Σε πολλά σημεία του χορού υπάρχουν μεγάλες διαστηματικές αποστάσεις μεταξύ των φθόγγων, που αυτομάτως δίνουν μια δυσκολία όσον αφορά το τόξο και την κίνησή του μεταξύ των χορδών. Επίσης, ένα ακόμη ιδιαίτερο σημείο το οποίο συναντούμε και στο Α (αλλά και στο Β), βρίσκεται στα μέτρα 29-36 και 73-80. Σε αυτά τα μέτρα υπάρχει μια μελωδία στην οποία παρεμβάλλεται μια νότα που αλλάζει ανά δυο μέτρα, στα μέτρα 29-30 είναι η νότα c', στα μέτρα 31-32 είναι η νότα b ύφεση και στα μέτρα 33-34 είναι η νότα a. Αντίστοιχα στα μέτρα 73-74 είναι η νότα f, στα μέτρα 75-76 είναι η νότα e ύφεση και στα μέτρα 77-78 είναι η νότα d.

Επόμενος χορός είναι η *Sarabande*, που για ακόμη μια φορά συναντούμε την διμερή μορφή AA'-BB'. Ο χορός αυτός ξεκίνησε ως γρήγορος και κινημένος, όμως με τα χρόνια καθιερώθηκε ως πιο αργός και μελωδικός. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αυτού του χορού είναι πως ο πρώτος χρόνος του έργου είναι πιο «ελαφρύς» και το ισχυρό κατευθύνεται στο δεύτερο χρόνο του μέτρου.

⁶⁷ Winold, *Bach's Cello Suites*, σ. 45-49.

Στη *Sarabande* της τρίτης σουίτας με μια πρώτη ματιά διακρίνουμε ότι σε αντίθεση με τα άλλα μέρη της σουίτας εδώ η αρχή και το τέλος είναι ίδια. Είναι η συγχορδία της τονικής, η οποία έρχεται χωρίς λεβάρε, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα μέρη της σουίτας. Το κομμάτι θα μπορούσε να διαχωριστεί σε έξι τετράμετρα και σε δύο τμήματα, με το δεύτερο τμήμα να είναι το διπλάσιο σε σχέση με το πρώτο. Πιο συγκεκριμένα, το τμήμα Α εκτείνεται από το μέτρο 1 μέχρι και το μέτρο 8 και περνάει από τη Ντο μείζονα στη Σολ μείζονα. Η αρχή αυτού του μέρους παρουσιάζει μια διαφορά σε σχέση με τα προηγούμενα μέρη της σουίτας. Στη *Sarabande*, στα πρώτα δυο μέτρα συναντούμε ένα χρωματικό κατέβασμα το οποίο προσδίδει κίνηση και ενδιαφέρον καθώς ενώνει ομαλά το δεύτερο και το τρίτο μέτρο του κομματιού με ένα διάστημα πέμπτης.

Το Β τμήμα εκτείνεται από το μέτρο 9 μέχρι και το τέλος του κομματιού, το μέτρο 24. Το πρώτο μέτρο αυτού του τμήματος, το μέτρο 9, βρίσκεται στη Ντο μείζονα. Από το επόμενο μέτρο, το μέτρο 10, η τονικότητα περνάει στη λα ελάσσονα που παραμένει και στο μέτρο 11. Τα μέτρα 12 και 13 βρίσκονται στη Λα μείζονα και τα μέτρα 14-16 είναι στη Ρε μείζονα και καταλήγουν με μια πτώση στο μέτρο 16. Το τελευταίο μέρος της *Sarabande* βρίσκεται μεταξύ Ρε μείζονας και Ντο μείζονας ώστε να καταλήξει στην τονική στο μέτρο 24.

Ανάμεσα στους χορούς, οι οποίοι είναι πάντα οι ίδιοι σε όλες τις σουίτες για βιολοντσέλο του Bach, μετά από τη *Sarabande* και πριν από την *Gigue*, υπάρχει ένα ζεύγος χορών το οποίο είναι είτε δυο *Minuet*, είτε δυο *Bouree*, είτε δυο *Gavotte*. Οι χοροί αυτοί έχουν προστεθεί έτσι ώστε να δώσουν μεγαλύτερη ποικιλία στο έργο. Σε κάθε περίπτωση, υπάρχει επανάληψη του πρώτου μέρους με ένδειξη *da capo* (από την αρχή χωρίς επαναλήψεις) στο τέλος του δεύτερου χορού. Στην 3^η και στην 4^η σουίτα, το ζεύγος αυτών των συμπληρωματικών χορών είναι η *Bouree 1* και η *Bouree 2*. Ετυμολογικά ο όρος προέρχεται από το Γαλλικό *bourir* που σημαίνει να γεμίζουμε.

Η *Bouree 1* της 3^η σουίτας είναι ένα από το πιο γνωστά και πιο συχνά εκτελεσμένα έργα από την συλλογή με τις σουίτες του Bach. Το μέρος αυτό είναι ζωηρό και χαρούμενο με αρκετά απλό ρυθμό καθώς αποτελείται από τέταρτα και όγδοα. Το τμήμα Α εκτείνεται από το μέτρο 1 μέχρι και το μέτρο 8 και βρίσκεται μεταξύ Ντο μείζονας και Σολ μείζονας. Το τμήμα Β εκτείνεται από το μέτρο 10 μέχρι και το μέτρο 28. Τα πρώτα μέτρα του Β τμήματος βρίσκονται στη Σολ μείζονα, τα μέτρα 13 μέχρι 16 στη λα ελάσσονα και τέλος τα μέτρα 17 μέχρι 28 επιστρέφουν στη Ντο μείζονα.

Όσον αφορά την *Bouree 2*, εκεί η αίσθηση είναι ελάχιστα πιο αργή και μελωδική. Το Α τμήμα εκτείνεται από το μέτρο 1 μέχρι και το μέτρο 8. Είναι το μόνο μέρος από ολόκληρη τη σουίτα που δεν ξεκινάει στη Ντο μείζονα αλλά στη ντο ελάσσονα. Τα πρώτα μέτρα είναι στη ντο ελάσσονα, και από το μέτρο 5 περνάει στη Μι ύφεση μείζονα. Το τμήμα Β ξεκινάει από το μέτρο 9 και καταλήγει στο μέτρο 24. Το μέτρο 9 μέχρι και το μέτρο 16 βρίσκεται στη σολ ελάσσονα και το μέτρο 17 μέχρι και το τέλος επιστρέφει στη ντο ελάσσονα. Υπάρχουν πολλά κοινά ρυθμικά στοιχεία ανάμεσα στις

δύο *Bouree*, καθώς και οι δύο κινούνται με τις ίδιες ρυθμικές αξίες. Τέλος και οι δύο *Bouree* καταλήγουν στην τονική με χρήση οκτάβας και όχι με μία Ντο μείζονα συγχορδία όπως όλα τα υπόλοιπα μέρη της σουίτας.

Το τελευταίο μέρος της σουίτας είναι η *Gigue*, η ετοιμολογία του όρου δεν είναι ακριβής, είναι κάπως μπερδεμένη και περίπλοκη. Πιθανότατα προήλθε από το όνομα που χρησιμοποιούσαν το 10^ο αιώνα οι Βρετανοί για να περιγράψουν έναν ζωντανό χορό *jig* ή από το μεσαιωνικό Γαλλικό ρήμα *gigue* το οποίο σημαίνει *χορεύω*. Και στη *Gigue* όπως και στη *Courante* υπήρχε ο διαχωρισμός μεταξύ Γαλλικού και Ιταλικού στιλ. Στην πρώτη περίπτωση, στο Γαλλικό στιλ συναντούμε ποικιλία όσον αφορά τον ρυθμό και μία μέτρια προς γρήγορη ταχύτητα. Στη δεύτερη περίπτωση, στο Ιταλικό στιλ, ο ρυθμός είναι πιο απλός, πιο ομοφωνικός και πιο γρήγορος σε αντίθεση με το Γαλλικό στιλ.⁶⁸

Η *Gigue* της 3^{ης} σουίτας έχει αρκετά έντονο χαρακτήρα με αντιθέσεις και ορισμένες διαφωνίες. Από την αρχή αυτού του μέρους φανερώνεται μια ευχάριστη διάθεση, η οποία προκύπτει από το αρχικό λεβάρε με διάστημα τέταρτης καθαρής. Το Α εκτείνεται από το μέτρο 1 μέχρι και το μέτρο 48, το οποίο θα μπορούσε να χωριστεί και σε τρία τμήματα. Το αρχικό τμήμα από το μέτρο 1 μέχρι και το μέτρο 20, από το μέτρο 21 μέχρι το μέτρο 40 το ενδιάμεσο τμήμα και από το μέτρο 41 μέχρι και το μέτρο 48 το καταληκτικό τμήμα. Το μέτρο 1 μέχρι και το μέτρο 9 βρίσκεται στη Ντο μείζονα, το μέτρο 10 μέχρι και το μέτρο 19 στη Σολ μείζονα και το μέτρο 20 μέχρι και το μέτρο 27 επιστρέφει στη Ντο μείζονα. Στα μέτρα από 28 μέχρι 31, το κομμάτι βρίσκεται στη Σολ μείζονα, για τα επόμενα δύο μέτρα περνάει στη σολ ελάσσονα, επιστρέφει στη Σολ μείζονα στα μέτρα 35-36 και περνάει για άλλη μια φορά στη σολ ελάσσονα στα μέτρα 37-38. Για τα επόμενα δύο μέτρα βρίσκεται στη ρε ελάσσονα και τέλος περνάει στη Σολ μείζονα από το μέτρο 41 μέχρι και το τέλος του Α τμήματος.

Στη συνέχεια υπάρχει ένα μεταβατικό τμήμα από το μέτρο 49 μέχρι και τον πρώτο χρόνο του μέτρου 56 για να ξεκινήσει η επεξεργασία με παραλλαγή του αρχικού θέματος στο μέτρο 57 με λεβάρε. Το Β τμήμα ξεκινάει από το μέτρο 56 μέχρι και το τέλος της *Gigue*. Όπως και στο Α τμήμα έτσι και εδώ, το αρχικό τμήμα του Β βρίσκεται από το μέτρο 56 μέχρι και το μέτρο 80, το ενδιάμεσο τμήμα από το μέτρο 80 μέχρι και το μέτρο 100 και το καταληκτικό τμήμα από το μέτρο 101 μέχρι και το τέλος του κομματιού. Το τμήμα αυτό κινείται μεταξύ Ντο μείζονας, Σολ μείζονας και λα ελάσσονας.

Ένα ιδιαίτερο σημείο και στα δυο μέρη είναι το πέρασμα το οποίο υπάρχει στα μέτρα 21 μέχρι 31 στο Α τμήμα και στα μέτρα 81 μέχρι 91 στο Β τμήμα. Σε αυτά τα σημεία υπάρχει μια μελωδία με δέκατα-έκτα, η οποία εναλλάσσεται με επαναλαμβανόμενα περάσματα από κάποια ανοιχτή χορδή.⁶⁹ Επίσης δύο ακόμη σημεία τα οποία

⁶⁸ Winold, *Bach's Cello Suites*, σ. 77.

⁶⁹ Costanza, "The Cello Suites of J.S. Bach".

παρουσιάζουν συναισθηματική ένταση είναι στο τμήμα Α τα μέτρα 33 με 40 και στο τμήμα Β τα μέτρα 93 με 100, στα οποία υπάρχει το ίδιο ρυθμικό σχήμα σε άλλη τονικότητα.⁷⁰ Τέλος, και η *Gigue* καταλήγει σε μια πλήρη συγχορδία της τονικής όπως και τα περισσότερα μέρη της σουίτας.

⁷⁰ Winold, *Bach's Cello Suites*, σ. 79.

6. Επίλογος

Συνοψίζοντας, στην παρούσα εργασία παρατηρήσαμε την εξέλιξη που υπέστη η βιόλα σαν όργανο και την ανάδειξή της κατά τη περίοδο του μπαρόκ. Είδαμε ορισμένα εξαιρετικά όργανα τα οποία σώζονται μέχρι και σήμερα, αναφερθήκαμε στους πρώτους κατασκευαστές και το σημαντικό τους έργο και είδαμε την καταγωγή και την εξέλιξη του τόξου. Επιπλέον, έγινε αναφορά στη περίοδο του μπαρόκ, στις μουσικές φόρμες, στη θέση που είχε η βιόλα εκείνη την εποχή αλλά και στους συνθέτες που έγραψαν έργα για το συγκεκριμένο όργανο.

Ασχοληθήκαμε εκτενέστερα με δυο από τους σημαντικότερους συνθέτες, το Georg Philipp Telemann και το Johann Sebastian Bach, οι οποίοι μέσα από το σπουδαίο έργο τους συνέβαλαν ώστε να βγει η βιόλα από την αφάνεια στην οποία βρισκόταν και να αναδειχτεί ως όργανο. Είδαμε δυο έργα από τους παραπάνω συνθέτες, το κοντσέρτο σε Σολ μείζονα του Telemann και την 3^η σουίτα σε Ντο μείζονα του Bach, συγκρίνοντας τα χειρόγραφα με μεταγενέστερη έκδοση και παρατηρώντας τις διαφορές τους. Τα παραπάνω έργα, δηλαδή το κοντσέρτο και μέρη από τη 3^η σουίτα αποτελούν τα έργα τα οποία θα εκτελεστούν στη συναυλία.

Η βιόλα είναι ένα όργανο με πολλές δυνατότητες, με ζεστό και ίσως μελαγχολικό ήχο. Από την εποχή του μπαρόκ μέχρι και σήμερα πολλοί είναι οι συνθέτες οι οποίοι «εκμεταλλεύτηκαν» αυτόν τον ιδιαίτερο ήχο και συνέθεσαν έργα για βιόλα, τα οποία σήμερα διδάσκονται και ερμηνεύονται από τους σύγχρονους εκτελεστές του οργάνου.

Βιβλιογραφία

Πρωτογενείς πηγές

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz,
Musikabteilung (D-B) Mus.ms. Bach P 269 [Bach, cello suites, Anna
Magdalena Bach copy].

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz,
Musikabteilung (D-B), Mus.ms. Bach P 804 [Bach, cello suites, Johann
Peter Kellner copy].

Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Musikabteilung (D-Ds),
Mus.ms 1033/47 [Telemann, viola concerto].

Mattheson, Johann. *Grundlage einer Ehren pforte. Hamburg 1740*, (Akad. Druck:
Verlag Saint, 1969).

Δευτερογενείς πηγές

Beare, Charles and Ravasio, Ugo. "Gasparo da Salò [Bertolotti]." Grove Music Online.
Oxford University Press. 20 Απριλίου 2021.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010713>

Beare, Charles Chiesa, Carlo and Rosengard, Duane "Guarneri family." Grove Music
Online. Oxford University Press. 20 Απριλίου 2021.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011900>

Beare, Charles Chiesa, Carlo and Rosengard, Duane "Stradivari, Antonio." Grove
Music Online. Oxford University Press. 20 Απριλίου 2021 .
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278259>

Beare, Charles, Chiesa, Carlo and Kass, Philip J. "Amati." Grove Music
Online. Oxford University Press. 20 Απριλίου 2021.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000737>

- Boyd, Malcolm *Bach*, 3rd ed (New York: Oxford University Press, 2000).
- Boyden, David D. and Woodward Ann M. "Viola." Grove Music Online. Oxford University Press. 5 Απριλίου 2021.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029438>
- Brandenburg Concerto 6 and the viola, 25 Απριλίου 2021. <http://www.viola-in-music.com/Brandenburg-Concerto-6.html>
- Brown Howard Mayer, revised by Jones Sterling Scott “Lira da braccio” Grove music online: 5 Μαΐου 2021.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016742?rskey=SITgat&result=1>
- Brown, H. Mayer, R. Strohm, E. Noiray, R. Parker, M. Whittall, R. Roger, A. Savage&Barry Millington, 2001, “Opera” Grove Music Online: 25 Μαρτίου 2021.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726?rskey=GK2D8E&result=8#omo-9781561592630-e-0000040726-div1-0000040726.3>
- Childs, Paul 2001, “Tourte family” Grove Music Online: 15 Μαΐου 2021.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028231#omo-9781561592630-e-0000028231-div1-0000028231.3>
- Cuneo, Monica. “Brandenburg Concerto 6 and the viola(s)”: <http://www.viola-in-music.com/Brandenburg-Concerto-6.html>, πρόσβαση 5 Σεπτεμβρίου 2021.
- Forkel ,J. Nikolaus and Terry ,C. Sanford, *Johann Sebastian Bach*, (The project Gutenberg EBook, 2011) σ.29-32.
- Gerson De Bolt, Katharine *Information and Imagination as Sources of Interpretation: The Performer’s Procedures Applied to Telemann’s Viola Concerto in G major* (Μεταπτυχιακή εργασία, Ohio State University), 1965.
- Icking, Werner *Six Suites a Violoncello Solo BWV 1007-1012* (Siegburg 1997).
- Jesselson, Robert The Etymology of the Words 'Violin' and 'Violoncello': 20 Μαρτίου 2021. <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/celloetymology.htm>
- Kalmus F. Edwin, *Georg Philipp Telemann Viola Concerto in G major TWV 51* (Boca Raton, Florida).
- Kenyon, Max. “Baroque.” *The Musical Times*, vol. 89, no. 1262, 1948, σ. 105–107. 23 Μαρτίου 2021.

- Kufchak, Meredith, *J.S. Bach's Influence on the Viola throughout the Baroque Era*: 25 Μαρτίου 2021.
<http://studio.americanviolasociety.org/studio2/2014/02/18/js-bachs-influence-on-the-viol-a-throughout-the-baroque-era/>
- Mangsen, Sandra. "Trio sonata." Grove Music Online. Oxford University Press. 15 Απριλίου 2021.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028382>
- Michels, Ulrich, Άτλας της μουσικής, τόμος 2, ιστορικό μέρος από το Μπαρόκ έως σήμερα, (Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής Ι.Ε.Μ.Α 1995).
- Moser ,Walter "The Concept of Baroque." *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos*, vol. 33, no. 1, 2008, σ.11–37. 12 Σεπτεμβρίου 2021.
- Online Etymology Dictionary "Concert": 25 Μαρτίου 2021.
https://www.etymonline.com/word/concert#etymonline_v_53491
- Online Etymology Dictionary, "Baroque":25 Μαρτίου 2021.
<https://www.etymonline.com/search?q=baroque>
- Online Etymology Dictionary, "viola (n.)":
<https://www.etymonline.com/word/viola#etymonlinev7806>, πρόσβαση 20 Απριλίου 2021.
- Palisca, Claude V. "Baroque." Grove Music Online. Oxford University Press. 10 Απριλίου 2021.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-000002097>
- Petzoldt, Martin "Bach as Cantor of St. Thomas in Leipzig, 1723–1750." *Bach*, vol. 46, no. 2, 2015.
- Remnant, Mary 2001 "Rebec" Grove music online: 7 Μαΐου 2021
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023000?rskey=BoLSbF&result=1>
- Riley W. Maurice, *The History of the Viola*, Volume I, (Ann Arbor, Michigan: Braun-Brumfield, 1980).
- Ritornello, 26 Απριλίου 2021. <https://www.britannica.com/art/ritornello>
- Santuario della Beata Vergine dei Miracoli: 5 Απριλίου 2021.
<http://www.santuariodisaronno.it/storia.html>

- Smither, Howard E. "Oratorio." Grove Music Online. Oxford University Press. 20 Απριλίου 2021.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020397>
- Stowell, Robin. *The Early Violin and Viola: A Practical Guide* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).
- Tarisio, "Primrose Guarneri Viola of 1697": <https://tarisio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/the-primrose-guarneri-1697-a-great-viola-from-a-humble-tree/>, πρόσβαση 25 Μαρτίου 2021.
- Tarisio, Antonio Stradivari, 25 Απριλίου 2021.
<https://tarisio.com/cozio-archive/browse-the-archive/makers/maker/?MakerID=722>
- Werner, Bachmann, Seletsky, Robert E. Boyden, David D. Liivoja-Lorius, Jaak Walls, Peter and Cooke, Peter. "Bow." Grove Music Online. Oxford University Press. 20 Μαρτίου 2021.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003753>
- Winold, Allen. *Bach cello suites, analyses & explorations*, (Indiana University Press, Bloomington, USA), 2007, σ.24.
- Wolff, Christoph & Walter, Emery. "Bach, Johann Sebastian." Grove Music Online. 2001. Oxford University Press: 25 Μαΐου 2021.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278195>
- Written by The Editors of Encyclopedia Britannica, "Giovani Bardi, conte di vernio". 28 Μαρτίου 2021. <https://www.britannica.com/biography/Giovanni-Bardi-conte-di-Vernio#ref83329>
- Written by The Editors of Encyclopedia Britannica, "Trio Sonata": 20 Μαρτίου 2021. <https://www.britannica.com/art/trio-sonata>
- Zohn, Steven. "Telemann, Georg Philipp." Grove Music Online. 2001. Oxford University Press: 28 Απριλίου 2021.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027635>

Παράρτημα

6.1. Telemann, κοντσέρτο σε Σολ μείζονα για βιόλα και ορχήστρα

KALMUS ORCHESTRA LIBRARY

GEORG PHILIPP
TELEMANN

(1681-1765)

VIOLA CONCERTO
in G Major

CONDUCTOR'S SCORE

Matching orchestral parts for this score are available from Edwin F. Kalmus & Co.

EDWIN F. KALMUS & CO., INC.
Publishers of Music
Boca Raton, Florida

Konzert G - Dur für Bratsche und Streichorchester

I

G Ph. Telemann

Largo

Viola concertante

Violino I

Violino II

Viola

Bassa Continuo

6

22

EDWIN F. KALMUS & CO., INC.
Publishers of Music
Boca Raton, Florida

A

19

B

25

31

4

38

44

*)

C

44

51

51

*) Kadenz (vom Herausgeber) ad lib.

48
76

Allegro

The image displays three systems of musical notation. Each system consists of four staves: two for the upper voice (treble and alto clefs), one for the piano right hand (treble clef), and one for the piano left hand (bass clef). The music is in 2/4 time and G major. The first system contains measures 1-4, the second system contains measures 5-8, and the third system contains measures 9-12. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The vocal lines are more melodic, with some passages involving sixteenth-note runs.

5

9

*1 statt 7'

6

Musical score system 1, measures 6-9. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is in the upper voice, consisting of eighth and sixteenth notes.

73

Musical score system 2, measures 73-76. A dynamic marking **D** is present above the first staff. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The melody in the upper voice becomes more active, featuring sixteenth-note runs.

77

Musical score system 3, measures 21-24. The piano accompaniment maintains its rhythmic foundation. The melody in the upper voice continues with eighth and sixteenth notes, showing some melodic variation.

Musical score system 1, measures 25-28. It features five staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and a grand piano accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The piano part has a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Musical score system 2, measures 29-32. It features five staves: three vocal staves and a grand piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The vocal lines show some rests and melodic movement.

Musical score system 3, measures 33-36. It features five staves: three vocal staves and a grand piano accompaniment. The piano part has a consistent accompaniment pattern. Dynamic markings like *f* and *p* are present.

→ *stall c* instead of *c*

8



Musical score system 1, measures 8-11. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The upper system contains three staves: the top staff has a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *f*; the middle and bottom staves of the upper system are mostly rests. A boxed letter 'E' is positioned above the first measure of the top staff.



Musical score system 2, measures 12-15. The piano accompaniment continues with a consistent eighth-note bass line and chords. The upper system features a melodic line in the top staff with a dynamic marking of *p* and a fermata. The middle and bottom staves of the upper system are mostly rests.



Musical score system 3, measures 16-19. The piano accompaniment continues with a consistent eighth-note bass line and chords. The upper system features a melodic line in the top staff with a dynamic marking of *p* and a fermata. The middle and bottom staves of the upper system are mostly rests.

System 1 (Measures 45-48): This system contains the first four measures of the piece. It features a complex texture with multiple staves. The top staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staves contain rhythmic accompaniment. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a bass line. Dynamics include *f* (forte) in the second measure.

System 2 (Measures 49-52): This system contains measures 49-52. The melodic line continues with more intricate patterns. The accompaniment remains consistent. Dynamics include *f* (forte) in the first measure.

System 3 (Measures 53-56): This system contains measures 53-56. A dynamic marking of *p* (piano) appears in the first measure. A fermata is placed over the final note of the first measure. A box containing the letter 'F' is positioned above the first measure of this system.



Musical score system 1, measures 57-60. It features a complex melodic line in the upper voice with many sixteenth notes, and a steady eighth-note accompaniment in the lower voice. The piano part is mostly rests.



Musical score system 2, measures 61-64. The upper voice continues with a melodic line, and the lower voice has a more active accompaniment with some slurs. The piano part has some chords and a few notes.



Musical score system 3, measures 65-68. The upper voice has a melodic line with some slurs, and the lower voice has a more active accompaniment. The piano part has some chords and a few notes.

x) statt d"

Musical score for measures 23-26. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and moving lines. The upper staves show a melodic line with eighth-note patterns and some rests.

III

Andante

Musical score for measures 27-30, marked *Andante*. The tempo is slower than the previous section. The piano accompaniment continues with a similar eighth-note bass line. The upper staves feature a melodic line with some grace notes and a dynamic marking of *p* (piano) at the end of the section.

Musical score for measures 31-34. This section continues the melodic and harmonic development. The piano accompaniment remains consistent. The upper staves show a melodic line with eighth-note patterns and some rests. A measure rest is indicated in the piano part at the beginning of the section.

12

Musical score system 1, measures 12-15. The system consists of five staves: three for the upper right hand (treble clef), one for the lower right hand (treble clef), and one for the left hand (bass clef). The key signature is one sharp (F#). A box containing the letter 'G' is positioned above the first staff in the third measure. The music features a melodic line in the upper right hand and a rhythmic accompaniment in the lower right and left hands.

72

Musical score system 2, measures 72-75. This system continues the piece with five staves. The notation is more complex, featuring rapid sixteenth-note passages in the upper right hand and a steady eighth-note accompaniment in the lower right and left hands.

76

Musical score system 3, measures 76-79. This system concludes the piece with five staves. The upper right hand part features a melodic line with some grace notes, while the lower right and left hands provide a rhythmic foundation.

Musical score system 1, measures 18-20. The system consists of five staves. The top staff has a boxed 'II' marking above it. The piano part (bottom two staves) begins at measure 20, marked with a piano (*p*) dynamic.

Musical score system 2, measures 21-23. The system consists of five staves. A star marking (*) is placed above the top staff in measure 23. The piano part continues in the bottom two staves.

Musical score system 3, measures 24-26. The system consists of five staves. The piano part (bottom two staves) is marked with a forte (*f*) dynamic throughout this system.

*) Kadenz (vom Herausgeber) ad lib. 

IV

Presto

The musical score is divided into three systems. The first system contains five staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and a piano accompaniment. The second system also contains five staves. The third system contains five staves, with a 'I' marking above the first staff and 'pp' markings in the vocal parts. Measure numbers 6 and 12 are indicated on the left side of the second and third systems respectively.

Musical score system 1, measures 18-23. The system consists of five staves. The top three staves are for a woodwind instrument (likely flute or clarinet), the fourth for a string instrument (likely violin), and the fifth for a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. Measure numbers 18, 19, 20, 21, 22, and 23 are indicated on the left side of the system.

Musical score system 2, measures 24-29. The system consists of five staves. The top three staves are for a woodwind instrument, the fourth for a string instrument, and the fifth for a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. Measure numbers 24, 25, 26, 27, 28, and 29 are indicated on the left side of the system.

Musical score system 3, measures 30-35. The system consists of five staves. The top three staves are for a woodwind instrument, the fourth for a string instrument, and the fifth for a piano accompaniment. A dynamic marking **K** is present above the first measure. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings *f* and *p* are used throughout the system. Measure numbers 30, 31, 32, 33, 34, and 35 are indicated on the left side of the system.



Musical score system 1, measures 1-34. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef and a vocal line with a treble clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part consists of chords and moving lines, while the vocal line has a melodic contour with some grace notes.



Musical score system 2, measures 35-46. This system continues the piano and vocal parts from the previous system. The piano accompaniment maintains its harmonic support, and the vocal line continues its melodic development.



Musical score system 3, measures 47-54. This system concludes the piano and vocal parts. The piano part features some dynamic markings like *f* (forte) and *sfz* (sforzando). The vocal line ends with a final note.

ritard g

Musical score system 1, measures 53-58. The system includes a piano part (measures 53-58) and three vocal parts (measures 53-58). The piano part features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The vocal parts consist of a soprano line, an alto line, and a tenor/bass line. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piano part begins with a dynamic marking of *p* (piano).

Musical score system 2, measures 59-64. The system includes a piano part (measures 59-64) and three vocal parts (measures 59-64). The piano part continues the melodic and harmonic development from the previous system. The vocal parts show further melodic movement. The piano part includes a dynamic marking of *f* (forte) in measure 64.

Musical score system 3, measures 65-70. The system includes a piano part (measures 65-70) and three vocal parts (measures 65-70). A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of the system. A box containing the letter **L** is positioned above the first measure of the piano part. The piano part features a more active melodic line in the right hand. The vocal parts continue their melodic lines.

18

Musical score system 1 (measures 68-70). It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a *p* dynamic marking.

Musical score system 2 (measures 71-73). It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a *f* dynamic marking.

Musical score system 3 (measures 74-80). It features a vocal line and piano accompaniment. A **M** (Messa) marking is present at the beginning of the system. The piano part includes a *p* dynamic marking.

Musical score system 1, measures 91-95. The system consists of five staves. The top three staves are for a woodwind instrument (likely flute or clarinet), and the bottom two are for piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Musical score system 2, measures 96-100. The system consists of five staves. The top three staves are for a woodwind instrument, and the bottom two are for piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part continues with its accompaniment, including a dynamic marking of *f* (forte) in the right hand.

Musical score system 3, measures 101-105. The system consists of five staves. The top three staves are for a woodwind instrument, and the bottom two are for piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part continues with its accompaniment, ending with a double bar line.

6.2. Η 3^η σουίτα του Bach σε μεταγραφή για βιόλα

Six Suites à Violoncello Solo

senza
Basso

composées
par

Sr. Joh. Seb. Bach

Maître de Chapelle

ao. 1717–1723

Ausgabe für Viola Solo

BWV 1007-1012

Werner Icking, Siegburg

Privatbibliothek Nr. 12-va

Suite III

Prélude

J. S. Bach (1685-1750)

♩ = 66

5 9 13 17 21 25 29 33 37 41

45

49

53

57

61

65

69

73

77

83

Allemande

$\text{♩} = 48$

The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). It begins in C major with a common time signature. The tempo is marked as quarter note = 48. The piece consists of 23 measures. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills (tr) and triplets (3) throughout. Fingering numbers (1-5) are indicated above many notes. The key signature changes to D major at measure 9. The piece concludes with a repeat sign at the end of measure 23.

Courante

$\text{♩} = 46$

7

14

21

28

34

40a

48

55

62

69

77

The musical score is written for two staves in 3/4 time with a tempo of quarter note = 46. The key signature has one sharp (F#). The score consists of 77 measures, with a repeat sign at measure 40a. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and fingering numbers (0-4) for the right hand. The piece concludes with a final cadence in measure 77.

Sarabande

$\text{♩} = 69$

The score for Sarabande consists of seven systems of music. The first system (measures 1-4) is in 3/4 time and features a bass line with a descending eighth-note pattern and a treble line with a similar pattern. The second system (measures 5-8) includes a trill in the treble line and a triplet in the bass line. The third system (measures 9-11) continues the eighth-note patterns with various fingering numbers. The fourth system (measures 12-14) features a trill in the treble line and a triplet in the bass line. The fifth system (measures 15-17) shows a change in the treble line with a triplet and a trill. The sixth system (measures 18-20) continues the eighth-note patterns. The seventh system (measures 21-24) concludes the piece with a final cadence in the bass line.

Bourée I

$\text{♩} = 66$

The score for Bourée I consists of two systems of music. The first system (measures 1-4) is in 3/4 time and features a bass line with a descending eighth-note pattern and a treble line with a similar pattern. The second system (measures 5-8) includes a trill in the treble line and a triplet in the bass line.

8a

13

17

21

25

Bourée II

$\text{♩} = 72$

4a

8a

13

17

21

Bourée I da Capo

Gique

$\text{♩} = 58$

8

15

22

28

35

42

48a

ΕΝΤΥΠΟ ΕΓΓΡΑΦΗΣ ΣΥΝΑΙΝΕΣΗΣ ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΝΤΩΝ

Με το παρακάτω έντυπο συναινώ στην ανάρτηση του περιεχομένου στο οποίο συμμετείχα σχετικά με την εξέταση της διπλωματικής εργασίας της Κωνσταντίνας Τσιραμπίδου στις 06/10/2021, στο φουαγιέ του τμήματος μουσικών σπουδών Α.Π.Θ

Συμεών Παπαδημητρίου

Σοφία Κουπίδου

Κασσάνδρα Γαλάτου

Κωνσταντίνος Γιαννός