ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ»

Ειδίκευση «Παλαιά Μουσική και Τροπικές Μουσικές Παραδόσεις της Μεσογείου»

ΘΕΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ: ΜΙΑ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΟ ΙΤΑΛΙΚΟ ΜΠΑΡΟΚ: ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΗΣ ΣΟΝΑΤΑΣ ΣΕ ΣΟΛ ΕΛΑΣΣΟΝΑ, ΕΡΓΟ 1, ΑΡΙΘΜΟΣ 1, ΤΟΥ FRANCESCO MARIA VERACINI

Επιβλέποντες:

Θύμιος Ατζακάς (αναπληρωτής καθηγητής ΜΕΤ)

Αθανάσιος Λάιος (μέλος ΕΕΠ ΜΕΤ)

Μενέλαος – Δημήτριος Κούντουρας (διδάσκων του ΠΜΣ ΜΕΤ)

ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ ΚΟΥΚΟΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2022

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ & ΤΕΧΝΗΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ»

Ειδίκευση «Παλαιά Μουσική και Τροπικές Μουσικές Παραδόσεις της Μεσογείου»

ΘΕΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ: ΜΙΑ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΟ ΙΤΑΛΙΚΟ ΜΠΑΡΟΚ: ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΗΣ ΣΟΝΑΤΑΣ ΣΕ ΣΟΛ ΕΛΑΣΣΟΝΑ, ΕΡΓΟ 1, ΑΡΙΘΜΟΣ 1, ΤΟΥ FRANCESCO MARIA VERACINI

Επιβλέποντες:

Θύμιος Ατζακάς (αναπληρωτής καθηγητής ΜΕΤ)

Αθανάσιος Λάιος (μέλος ΕΕΠ ΜΕΤ)

Μενέλαος – Δημήτριος Κούντουρας (διδάσκων του ΠΜΣ ΜΕΤ)

ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ ΚΟΥΚΟΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2022

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους καθηγητές του μεταπτυχιακού προγράμματος, και ιδιαίτερα τον υπεύθυνο καθηγητή κ. Δημήτριο-Μενέλαο Κούντουρα για την πολύτιμη καθοδήγησή του κατά τη διάρκεια των μεταπτυχιακών μου σπουδών. Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω τους εξαιρετικούς μουσικούς, Στέφανο Σεκέρογλου, Ηλέκτρα Μηλιάδου, και Ελένη Σινιάρη για τη συμμετοχή τους στο πτυχιακό μου ρεσιτάλ. Τέλος ευχαριστώ την οικογένειά μου για την αμέριστη συμπαράσταση και υποστήριξη όλο αυτό το διάστημα.

Πίνακας Περιεχομένων

Κατάλογος Πινάκων ..... *iv*

Κατάλογος Εικόνων ..... *v*

Εισαγωγή *1*

1 Η μουσική ερμηνεία στην εποχή Μπαρόκ *3*

1.1 Ρητορική της μουσικής 3

1.2 Άρθρωση 5

1.3 Ανοιχτές χορδές 7

2 Στολίδια και Ποικίλματα στην Ιταλική Μουσική Μπαρόκ *10*

2.1 Στολίδια 10

2.2 Ποικίλματα 12

2.2.1 Αποτζιατούρα 17

2.2.2 Βιμπράτο 21

2.2.3 Τρίλιες 24

2.2.4 Messa Di Voce 26

3. Κριτική έκδοση της σονάτας σε Σολ Ελάσσονα Op.1 No.1 του Francesco M. Veracini *28*

Βιβλιογραφία *45*

Παράρτημα *46*

1 Λεξιλόγιο και Σύμβολα Σονάτας *46*

2 Facsimile έκδοση της σονάτας σε Σολ Ελάσσονα Op.1 No.1 του Francesco M. Veracini *47*

Κατάλογος Πινάκων

Πίνακας 1: Francesco Maria Geminiani – Ποικίλματα

Πίνακας 2: Επεξήγηση λεξιλογίου και συμβόλων της σονάτας

Κατάλογος Εικόνων

Εικόνα 1: Geminiani, The Art of Playing the Violin, Example XVIII. σ. 6 4

Εικόνα 2: Παράδειγμα του Corelli για τη χρήση της σύζευξης σε επαναλαμβανόμενα μοτίβα. ...6

Εικόνα 3: Παράδειγμα του L. Mozart για τη συνύπαρξη σύζευξης και τελείας. 7

Εικόνα 4: Παράδειγμα του L. Mozart για τη συνύπαρξη σύζευξης και παύλας. 7

Εικόνα 5: Πείραμα του L. Mozart για τις διπλές με ανοιχτή χορδή. 8

Εικόνα 6: Παράδειγμα του Quantz για την διαφορά της ομοιογένειας του ήχου σε ανοιχτές και πακτωμένες νότες. 9

Εικόνα 8: Διανθισμός με στολίδια του Quantz σε διάστημα ταυτοφωνίας. 11

Εικόνα 7: Διανθισμός με στολίδια του Quantz σε συνεχή ανάβαση τριών φθόγγων. 11

Εικόνα 9: Πρώτο μέρος της Σονάτας του Corelli Op.5 No.9 με διάνθιση στολιδιών και ποικιλμάτων που έχουν διασωθεί από τους Geminiani και Tartini. Zaslaw, N. (1996). "Ornaments for Corelli's Violin Sonatas, op.5." Early Music 24(1): 95-116, σ. 100 12

Εικόνα 10: Geminiani, The Art of Playing the Violin, Example XVIII, σ. 26 13

Εικόνα 11: Σύνθεση του F. M. Veracini για εξάσκηση στο καλό γούστο από την πραγματεία του Rules for playing in a true Taste. 16

Εικόνα 12: Παράδειγμα διάρκειας κρατημένης αποτζιατούρας του Tartini. Μέρος Πρώτο, I. The Appoggiatura, σ.66-67.....17

Εικόνα 13: Παράδειγμα του Tartini για τη χρησιμοποίηση της περαστικής καλλωπιστικής νότας. 19

Εικόνα 14: Παραδείγματα του Tartini για την χρήση της αποτζιατούρας από κάτω. 20

Εικόνα 15: Τα τρία είδη vibrato σύμφωνα με τον G. Tartini.....22

Εικόνα 16: Telemann trio sonata in A minor, TWV 42:A1.....23

Εικόνα 17: Κακή τρίλια - Tartini, Treatise on Ornaments σ. 75 24

Εικόνα 18: Επιταχυνόμενη Τρίλια - Leopold Mozart.....25

Εικόνα 19: Γράφημα του L. Mozart που δείχνει το δυναμικά διαιρεμένο δοξάρι. 26

Εικόνα 20: Γράφημα του Geminiani για το φούσκωμα και μαλάκωμα του ήχου. 27

Εισαγωγή

Η Μπαρόκ εποχή, αναφέρεται σε μια περίοδο από το 1600 μέχρι το 1750 περίπου. Ο όρος «Μπαρόκ» προέρχεται πιθανότατα από την πορτογαλική λέξη barocco, η οποία σημαίνει ακατέργαστο μαργαριτάρι. Την εποχή Μπαρόκ, κατά την οποία γίνεται η αρχή της επιστημονικής σκέψης, υπάρχει έντονο το στοιχείο του ορθολογισμού χωρίς όμως να λείπουν και οι συμβολισμοί. Σκοπός του μπαρόκ είναι ο εντυπωσιασμός και η εξύψωση του ανθρώπου μέσα από τα πάθη και τα συναισθήματα. Ο τρόπος έκφρασης της Μπαρόκ εποχής, συναντάται στην αρχιτεκτονική, τη γλυπτική, σε άλλες εικαστικές τέχνες και τη μουσική.

Η μπαρόκ μουσική από τον 19ο αιώνα και μετά δεν κεντρίζει το ενδιαφέρον των ερμηνευτών και κατ' επέκταση και των ακροατών. Ο Arnold Dolmetsch στον πρόλογο του βιβλίου του *Η ερμηνεία στις μουσικής του 17ου και του 18ου αιώνα που αποκαλύφθηκε από σύγχρονες αποδείξεις* (*The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries Revealed by Contemporary Evidence, 1915*) στον πρόλογό του αναφέρει σχετικά με την ενόργανη εκτέλεση «…ερχόμαστε στην εποχή που αυτό που ονομάζουμε τώρα «Παλαιά Μουσική» ήταν απλά παλιομοδίτικη. Από αυτή τη χρονική στιγμή μέχρι και την αναβίωσή της που είναι τώρα σε εξέλιξη, το ενδιαφέρον των μουσικών είχε τόσο πολύ αποτραβηχτεί από αυτήν την «Παλαιά Μουσική» που καμία παράδοση δεν διασώθηκε…».[1] Αυτή η έλλειψη ενδιαφέροντος για την «Παλαιά Μουσική» αλλάζει τα τελευταία χρόνια με την προσπάθεια αρκετών να ερευνήσουν, να εμβαθύνουν και να αναζητήσουν μέσα από πηγές και αναφορές των ίδιων των συνθετών, τον ιστορικά τεκμηριωμένο τρόπο εκτέλεσης της μπαρόκ μουσικής.

Στην παρούσα εργασία επιχειρείται προσέγγιση και κατανόηση του τρόπου ερμηνείας και εκτέλεσης της ιταλικής μουσικής μπαρόκ με αφετηρία τη σονάτα του Francesco Maria Veracini σε Σολ ελάσσονα Op.1 No.1 και οδηγό τις πηγές των συνθετών και ερμηνευτών της μπαρόκ εποχής αλλά και νεότερων ερευνητών. Στο πρώτο κεφάλαιο η εργασία πραγματεύεται τη μουσική ερμηνεία στην μπαρόκ εποχή, εστιάζοντας στον καθοριστικό ρόλο τόσο της ρητορικής της μουσικής όσο και της άρθρωσης στο συγκεκριμένο είδος. Στη συνέχεια, γίνεται αναφορά στην χρήση των ανοιχτών χορδών και ειδικότερα ερευνάται αν θα πρέπει να αποφεύγονται ή όχι. Στο

[1] Arnold Dolmetsch, *The interpretation of the music of the XVIIth and XVIIIth centuries revealed by contemporary evidence*, Handbooks for musicians Ed by Ernest Newman, (London,
New York,: Novello and company
The H. W. Gray co., 1915), Εισαγωγή, σ. vi.

δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζονται τα στολίδια και τα ποικίλματα, αναπόσπαστο μέρος της ενόργανης μουσικής εκτέλεσης. Τέλος, στο τρίτο κεφάλαιο της εργασίας επιχειρείται η διάνθιση της σονάτας σε Σολ ελάσσονα Op.1 No.1 του Francesco Maria Veracini με στολίδια και ποικίλματα, βασισμένα στις πηγές που μελετήθηκαν για την εκπόνηση της παρούσας εργασίας.

1 Η μουσική ερμηνεία στην εποχή Μπαρόκ

1.1 Ρητορική της μουσικής

Η ρητορική τέχνη έχει πολύ σημαντικό ρόλο στη μουσική μπαρόκ και είναι άρρηκτα συνδεδεμένη τόσο με τη σύνθεση όσο και με την εκτέλεση της. Η Judy Tarling στο βιβλίο της *Τα Όπλα της Ρητορικής* (*The Weapons of Rhetoric, 2004*) αναφέρει στον πρόλογο «Καθ' όλη την περίοδο από τα τέλη του 15ου έως στις αρχές του 19ου αιώνα, η σύγκριση στην απόδοση της μουσικής με τη ρητορική εντοπίζεται συχνά, ανεξάρτητα από διαφορές σε εθνικό ύφος ή στο σκοπό της σύνθεσης.»[2] Η ρητορική είναι ένα σύστημα επικοινωνίας και πειθούς με ρίζες στην αρχαία Ελλάδα. Ήδη από τον 4ο αιώνα προ Χριστού έχουμε το παλαιότερο ολοκληρωμένο σωζόμενο κείμενο που αφορά την πειθώ από τον Αριστοτέλη (4ος αιώνας π.Χ.) με τίτλο «Η Τέχνη της Ρητορικής». Μετά τον Αριστοτέλη συγγραφείς που ασχολήθηκαν και συνέγραψαν πραγματείες για την ρητορική ήταν ο Δημήτριος (270 π.Χ.), ο Marcus Tullius Cicero (Κικέρωνας, 46 π.Χ.), ο Marcus Fabius Quintilianus (Κοϊντιλιανός, 35 μ.Χ.) και άλλοι.

Στις πρακτικές που χρησιμοποιούν οι ρήτορες για να πετύχουν το στόχος τους και να είναι πειστικοί απέναντι στο ακροατήριό τους συγκαταλέγονται η ταχύτητα του λόγου, επίσης η διακύμανση της ταχύτητας, το απότομο ή διαδοχικό ανέβασμα και κατέβασμα της έντασης της φωνής (άλλοτε πολύ δυνατά και άλλοτε ψιθυριστά) και η αλλαγή στη χροιά της φωνής (άλλοτε επιβλητική και δραματική και άλλοτε συγκαταβατική).

Πολύ εύγλωττα ο Francesco Geminiani (1687-1762) αναφέρει στον πρόλογο του έργου του *Η Τέχνη παιξίματος του Βιολιού* (*The Art of Playing the Violin,* 1751) «Ο σκοπός της μουσικής δεν είναι μόνο για να ευχαριστήσει το αυτί, αλλά και για να εκφράσει συναισθήματα, να διεγείρει τη φαντασία, να επηρεάσει το μυαλό και να καθορίσει τα πάθη.»[3]

Αρκετοί συνθέτες περιγράφουν τη σύνδεση του μπαρόκ μουσικού με το ρήτορα. Ο Johann Joachim Quantz (1697-1773), ο οποίος στο έργο του *Δοκίμιο μιας μεθόδου για το παίξιμο του πλάγιου φλάουτου* (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, 1752*) γράφει ότι «Η μουσική εκτέλεση μπορεί να συγκριθεί με αυτή του ρήτορα. Ο ρήτορας και ο μουσικός έχουν, τελικά, τον ίδιο στόχο όσον αφορά την προετοιμασία και την τελική εκτέλεση των έργων τους, να

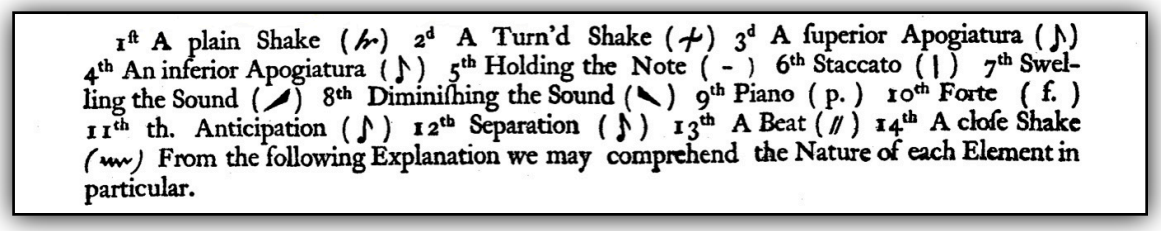
[2] Judy Tarling, *The weapons of rhetoric : a guide for musicians and audiences* (St. Albans: Corda Music, 2004), σ. i.
[3] Francesco Geminiani and David D. Boyden, *The art of playing on the violin (1751)*, Facsim. ed ed. (Oxford University Press: London, 1951), βλέπε στον Πρόλογο.

κάνουν τους εαυτούς τους αφέντες της καρδιάς των ακροατών τους, να διεγείρουν ή να διατηρήσουν τα συναισθήματα...».[4]

Ο Geminiani στο έργο του *Μια πραγματεία για το καλό γούστο στην τέχνη της μουσικής* (*A Treatise on Good Taste in the Art of Music*, 1749) γράφει: «Και τα δύο (οι δυναμικές piano και forte) είναι εξαιρετικά απαραίτητα για να εξηγήσουν την πρόθεση στις μελωδίας, και όπως κάθε καλή μουσική θα πρέπει να συντίθεται σαν μίμηση μιας ομιλίας, αυτά τα δύο στολίδια είναι σχεδιασμένα ώστε να παράγουν το ίδιο εφέ στις ρήτορα που δυναμώνει και χαμηλώνει τη φωνή του.».[5]

Και πάλι ο ίδιος στον πρόλογό του έργου του *Η Τέχνη παιξίματος του Βιολιού* αναφέρει «Η τέχνη του να παίζεις βιολί αποτελείται από το να δίνεις στο όργανο αυτό την χροιά που κατά κάποιο τρόπο θα συναγωνίζεται την πιο τέλεια ανθρώπινη φωνή.».[6]

Στο ίδιο έργο παραθέτει και δεκατέσσερα ποικίλματα έκφρασης, τα οποία αναλύουμε πιο κάτω.


1st A plain Shake ( ) 2d A Turn'd Shake ( ) 3d A ſuperior Apogiatura ( ) 4th An inferior Apogiatura ( ) 5th Holding the Note (-) 6th Staccato (|) 7th Swelling the Sound ( ) 8th Diminiſhing the Sound ( ) 9th Piano (p.) 10th Forte (f.) 11th th. Anticipation ( ) 12th Separation ( ) 13th A Beat (//) 14th A cloſe Shake ( ) From the following Explanation we may comprehend the Nature of each Element in particular.

Εικόνα 1: *Geminiani, The Art of Playing the Violin, Example XVIII. σ. 6*

Στο βιβλίο *Τα Όπλα της Ρητορικής* η Tarling εύστοχα επισημαίνει ότι «Μια από τις κύριες διαφορές μεταξύ του κλασικού ρήτορα και του μουσικού ερμηνευτή είναι ότι σήμερα ο ερμηνευτής και ο συνθέτης είναι διαφορετικοί άνθρωποι. Ήταν πιο συνηθισμένο στην Αναγέννηση και στη Μπαρόκ εποχή ο συνθέτης να ερμηνεύει ο ίδιος τα έργα του.»[7] Και μόνο αυτή η διαφορά έχει μεγάλο αντίκτυπο στην ερμηνευτική προσέγγιση για τον σύγχρονο εκτελεστή.

Ας πάρουμε για παράδειγμα τη Ciaccona από την δεύτερη Παρτίτα για σόλο βιολί του Johann Sebastian Bach (1685-1750). Η συγκυρία της σύνθεσης ήταν πραγματικά τραγική, καθώς ο Bach μόλις είχε επιστρέψει από ένα ταξίδι και πληροφορήθηκε τον θάνατο της γυναίκας του. Δεν θα

[4] Johann Joachim Quantz and Edward R. Reilly, *On playing the flute*, 2nd ed. (London: Faber and Faber, 1985), Κεφάλαιο XI, §1, σ. 119.
[5] Francesco Geminiani and Robert Donington, *A treatise of good taste in the art of musick* (New York: DA CAPO, 1969), σ. 3: "Of Piano and Forte".
[6] Geminiani and Boyden, *The art of playing on the violin (1751)*, Βλέπε στον Πρόλογο.
[7] Tarling, *The weapons of rhetoric : a guide for musicians and audiences*, σ. 7.

μπορούσε ο ψυχικός κόσμος του J. S. Bach να περιγράφει καλύτερα από ότι ο Johannes Brahms (1833-1897) το κάνει σε ένα γράμμα του στην Clara Schumann (1819-1896) «Σε ένα πεντάγραμμο, για ένα μικρό όργανο, ο άνθρωπος γράφει έναν ολόκληρο κόσμο από τις πιο βαθιές σκέψεις και τα πιο δυνατά αισθήματα…». Πώς θα μπορέσει ο σύγχρονος ερμηνευτής να επικοινωνήσει, να μεταδώσει τέτοιου είδους συναισθήματα; Σίγουρα πολύ πιο εύκολα εάν ήταν ο ίδιος ο συνθέτης του έργου.

1.2 Άρθρωση

Η άρθρωση έχει θεμελιώδη ρόλο στην ερμηνεία της μουσικής μπαρόκ. Ο Giuseppe Tartini (1692-1770) στο έργο του *Δοκίμιο για τα Ποικίλματα στη Μουσική* (Traité des Agréments de la Musique ,1771) γράφει ότι «Στην εκτέλεση είναι σημαντικό να γίνει διάκριση μεταξύ της cantabile (μελωδικής) και της allegro (παιχνιδιάρικης/με ζωντάνια) μουσικής. Στα μελωδικά περάσματα η μετάβαση από τη μία νότα στην επόμενη πρέπει να γίνει τόσο τέλεια ώστε κανένα διάστημα σιγής να μην είναι αντιληπτό μεταξύ τους· στα γρήγορα περάσματα, από την άλλη, οι νότες θα πρέπει να είναι κάπως αποκομμένες […] Επιπλέον, αφού η μουσική εκφράζει συναισθήματα, είναι σημαντικό να τα κρατάμε αυτά διαχωρισμένα· επομένως, για να αποφευχθεί η σύγχυση, θα πρέπει να γίνει μια σύντομη παύση όταν αλλάζει το συναίσθημα, ακόμα και αν το πέρασμα είναι μελωδικό.»[8]

Ένα άλλο θέμα που μας παρουσιάζει η Tarling στο βιβλίο της (*Baroque String Playing for ingenious learners, 2013*) είναι αυτό της καθαρής ρυθμικής άρθρωσης μεταξύ νοτών, η οποία μπορεί να επιτευχθεί παίρνοντας χρόνο από την προηγούμενη νότα, αφήνοντας όμως τον παλμό ανεπηρέαστο, και που εξαιτίας της προσήλωσης των ερμηνευτών σε αυτήν, έχουν χάσει την ικανότητα να «τραγουδούν». «Αρθρώνοντας σε κάθε νότα, σε συνδυασμό με τη διόγκωση σε μεγάλες νότες, συχνά καταστρέφεται μια απλή μελωδική γραμμή. […] Η άρθρωση αφορά τόσο τις νότες που συνδέονται ή ενώνονται όσο και το διαχωρισμό των νοτών.»[9]

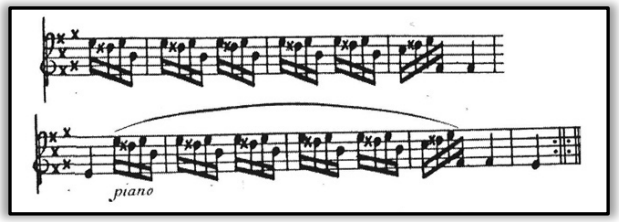
Οι συνήθεις περιπτώσεις όπου απαιτείται άρθρωση μεταξύ δύο νοτών συναντώνται:[10]

---

[8] Giuseppe Tartini and Erwin R. Jacobi, *Traité des agréments de la musique = Abhandlung über die Verzierungen in der Musik = Treatise on ornaments in music* (Celle: Moeck, 1961), σ. 55.
[9] Judy Tarling, *Baroque String Playing for ingenious learners*, Second ed. (183 Beech Road, St. Albans, Hertfordshire AL3 SAN, UK: Corda Music Publications, 2013), σ. 11.
[10] Tarling, *Baroque String Playing for ingenious learners*, σ. 15.

- Πριν από τον δυνατό πρώτο χρόνο του μέτρου
- Δίνοντας έμφαση σε μια συγκεκριμένη νότα ενδιαφέροντος, αρμονική ή μελωδική, όπως η υψηλότερη νότα μιας φράσης, μια παραλλαγή σε μια επαναλαμβανόμενη φιγούρα, ή σε ατελή πτώση
- Πριν την εμφάνιση ενός θέματος ή σημείου
- Μετά από πτώση και πριν τη νέα ιδέα που την ακολουθεί
- Πριν από μια μεγάλη νότα
- Πριν από μια τονισμένη συγχορδία
- Πριν από μια αποτζιατούρα ή άλλο εμφατικό ποίκιλμα
- Πριν από τη λύση μιας τρίλιας
- Μετά από μια παρεστιγμένη νότα και πριν τη μικρή νότα που την ακολουθεί

Τα πιο σημαντικά και πιο συνηθισμένα σημάδια άρθρωσης είναι οι συζεύξεις, οι τελείες και οι παύλες. Στις αρχές του 17ου αιώνα στην ιταλική μουσική οι συζεύξεις εμφανίζονται μόνο σε ομάδες μέχρι και τεσσάρων νοτών, σε δεμένες νότες ή σε μοτίβα όπου χρησιμοποιείται το βιμπράτο με δοξάρι (βλέπε σ. 19). Καθώς ο αιώνας προχωρά, οι συζεύξεις γίνονται όλο και πιο συνηθισμένες, κυρίως σε ζευγάρια γρήγορων νοτών. Ο Arcangelo Corelli (1653-1713) χρησιμοποιεί την σύζευξη σαν ποίκιλμα σε επαναλαμβανόμενα περάσματα.[11]

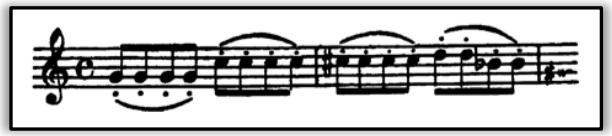


Εικόνα 2: *Παράδειγμα του Corelli για τη χρήση της σύζευξης σε επαναλαμβανόμενα μοτίβα.*

Οι τελείες έχουν διττή σημασία. Μια νότα με τελεία από πάνω της σημαίνει ότι πρέπει να παιχτεί με μικρή διάρκεια, αλλά παράλληλα είναι και μια υπενθύμιση ότι δεν πρέπει να συνδεθεί με κάποια άλλη, να παιχτεί δηλαδή σε διαφορετικό δοξάρι.[12] Στην περίπτωση που υπάρχει σύζευξη και τελεία ταυτόχρονα σε νότες ίδιου τονικού ύψους, ο Leopold Mozart (1719-1787) στην

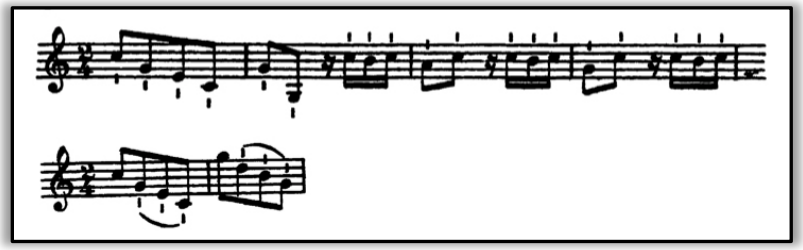
[11] Tarling, *Baroque String Playing for ingenious learners*, σ. 145.
[12] Tarling, *Baroque String Playing for ingenious learners*, σ. 16.

πραγματεία του *Θεμελιώδεις αρχές παιξίματος του βιολιού* (Versuch einer gründlichen Violinschule, 1756) γράφει ότι «…όχι μόνο πρέπει να παιχτούν στο ίδιο δοξάρι, αλλά πρέπει να είναι διαχωρισμένες η μια από την άλλη μέσω μια μικρής πίεσης στο δοξάρι.»[13]



Εικόνα 3: *Παράδειγμα του L. Mozart για τη συνύπαρξη σύζευξης και τελείας.*

Όσον αφορά τις παύλες ο L. Mozart γράφει ότι «Ο συνθέτης συχνά γράφει νότες που επιθυμεί να παίζονται η καθεμία με έντονα τονισμένες δοξαριές και χωριστά η μία από την άλλη. Σε τέτοιες περιπτώσεις δηλώνει το είδος της δοξαριάς με μικρές γραμμές, τις οποίες γράφει πάνω ή κάτω από τις νότες.».[14] Όπου υπάρχει σύζευξη και παύλα ταυτόχρονα, αναφέρει ότι «Αν, όμως, αντί για τελείες είναι γραμμένες μικρές γραμμές, το δοξάρι σηκώνεται σε κάθε νότα, ώστε όλες αυτές οι νότες που είναι μέσα στη σύζευξη πρέπει να παιχτούν σε ένα δοξάρι αλλά θα πρέπει να είναι εντελώς διαχωρισμένες η μία από την άλλη.».[15]



Εικόνα 4: *Παράδειγμα του L. Mozart για τη συνύπαρξη σύζευξης και παύλας.*

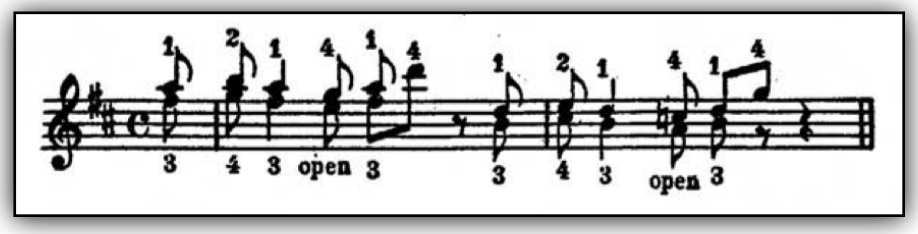
1.3 Ανοιχτές χορδές

Οι σύγχρονοι ερμηνευτές μουσικής μπαρόκ τείνουν να χρησιμοποιούν συχνά ανοιχτές χορδές, κατά κύριο λόγο τη Μι, ειδικά σε μεγάλης διάρκειας νότες. Η πρακτική αυτή, αλλά και η γενική

[13] Leopold Mozart, *A treatise on the fundamental principles of violin playing*, trans. Editha Knocker, 2nd ed., Early music series, (Oxford Oxfordshire ; New York: Oxford University Press, 1985), Κεφάλαιο I, Ενότητα III, §17, σ. 45.
[14] Mozart, *A treatise on the fundamental principles of violin playing*, Κεφάλαιο I, Ενότητα III, §20, σ. 47.
[15] Mozart, *A treatise on the fundamental principles of violin playing*, Κεφάλαιο I, Ενότητα III, §17, σ. 45.

προτίμηση των ανοιχτών χορδών έναντι των πακτωμένων νοτών, αμφισβητείται από τις απόψεις των L. Mozart και Quantz καθώς αμφότεροι μας συστήνουν να αποφεύγουμε τις ανοιχτές χορδές. Ο L. Mozart στο έργο του *Μια πραγματεία για τις Θεμελιώδεις αρχές παιξίματος του βιολιού* αναφέρει ότι «Αυτός που παίζει σόλο, κάνει καλά αν αφήνει τις ανοιχτές χορδές να ακούγονται ελάχιστα ή και καθόλου.»[16] Σε άλλο κεφάλαιο γράφει για τις διπλές με ανοιχτή χορδή ότι «Στις διπλές, η ανοιχτή χορδή μπορεί να χρησιμοποιηθεί συχνά, αλλά για να πω την αλήθεια δεν με ευχαριστεί ιδιαίτερα. Η χροιά του ήχου των ανοιχτών χορδών έρχεται σε έντονη αντίθεση με εκείνη των πακτωμένων νοτών, και η ανισότητα που προκύπτει προσβάλλει τα αυτιά του ακροατή.»[17]

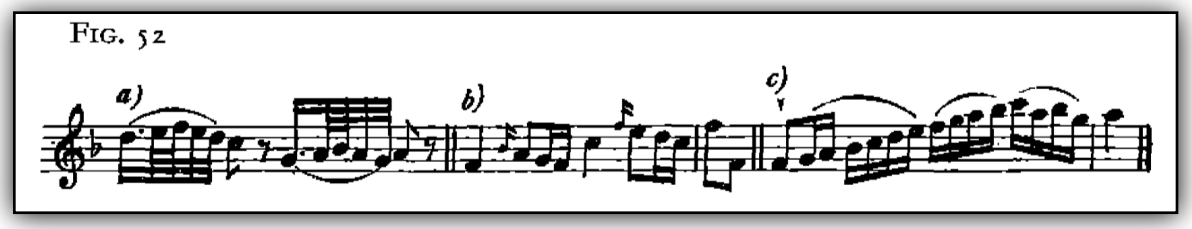
Αμέσως μετά προτρέπει τους αναγνώστες να διενεργήσουν ένα πείραμα πάνω στο ακόλουθο απόσπασμα.



Εικόνα 5: *Πείραμα του L. Mozart για τις διπλές με ανοιχτή χορδή.*

Ο Quantz στο έργο του *Δοκίμιο μιας μεθόδου για το παίξιμο του πλάγιου φλάουτου* επισημαίνει ότι «είναι ιδιαίτερα χρήσιμο […] να αποφεύγονται οι ανοιχτές χορδές, οι οποίες ηχούν διαφορετικά από όταν πατιούνται με τα δάχτυλα […] Εάν προσπαθήσετε τα τρία παραδείγματα Fig. 52 (a),(b),(c) στην συνηθισμένη θέση [σημερινή πρώτη θέση], και μετά μετακινήσετε το χέρι μια νότα ψηλότερα, ώστε να χρησιμοποιήσετε το δεύτερο δάχτυλο αντί για το τρίτο στο (a) και το πρώτο αντί για το δεύτερο στο (b) και (c), σύντομα θα παρατηρήσετε μεγάλη διαφορά όσον αφορά την ομοιογένεια του ήχου.»[18]. Ουσιαστικά μας προτρέπει να δοκιμάσουμε τα παραδείγματα στην πρώτη και έπειτα στην δεύτερη θέση.

[16] Mozart, *A treatise on the fundamental principles of violin playing*, Κεφάλαιο V, §13, σ. 101.
[17] Mozart, *A treatise on the fundamental principles of violin playing*, Κεφάλαιο VIII, Section III, §12, σ. 158.
[18] Quantz and Reilly, *On playing the flute*, Κεφάλαιο XVII, Section II, §33, σ. 235-36.



Εικόνα 6: *Παράδειγμα του Quantz για την διαφορά της ομοιογένειας του ήχου σε ανοιχτές και πακτωμένες νότες.*

Όμως σίγουρα, ενώ καταλαβαίνουμε την διαφορά στην ομοιογένεια του ήχου, δύσκολα αντιλαμβανόμαστε τον λόγο που πρέπει να την προσέξουμε, λόγω της εκτεταμένης χρήσης της ανοιχτής χορδής στη σύγχρονη εποχή.

2 Στολίδια και Ποικίλματα στην Ιταλική Μουσική Μπαρόκ

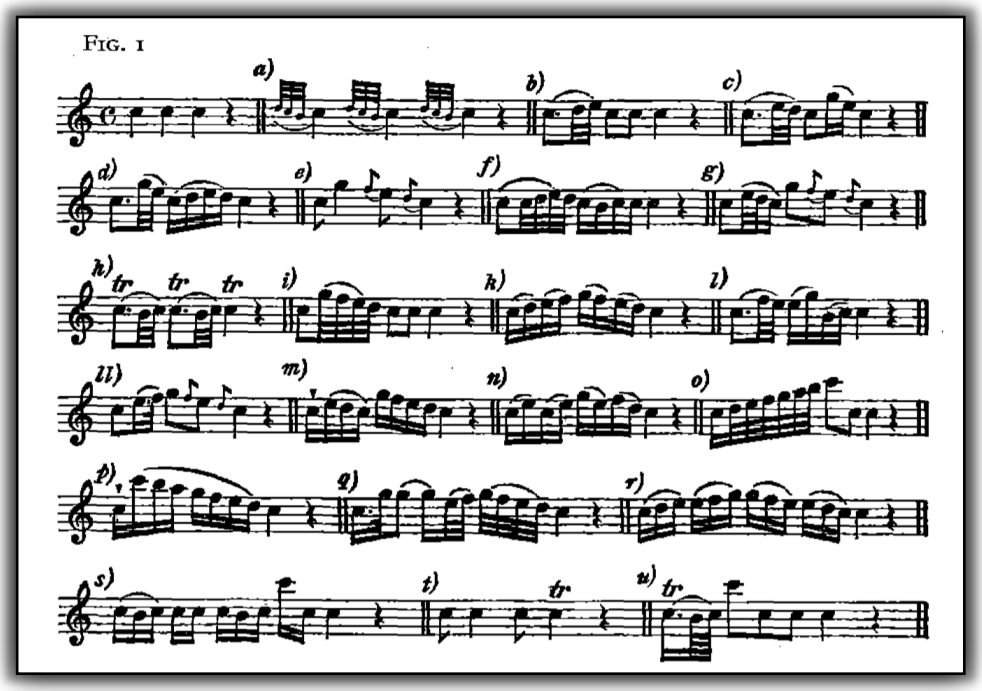
2.1 Στολίδια

Τα στολίδια είναι αναπόσπαστο μέρος της ενόργανης μουσικής εκτέλεσης παρά της σύνθεσης. Προέρχονται από την τέχνη Diminuzioni της Αναγέννησης και που αποτελούν τη βάση για τα στολίδια της Μπαρόκ εποχής. Ο συνθέτης σπάνια καταγράφει στην παρτιτούρα τα στολίδια με νότες. Επειδή οι συνθέτες και οι μουσικοί ανήκουν συνήθως σε κάποια αυλή ή σε κάποια εκκλησία και γράφουν μουσική για αυτόν τον συγκεκριμένο κύκλο, ήταν αυτονόητο για εκείνη την εποχή ότι οι μουσικοί του εκάστοτε κύκλου γνωρίζουν πως να ερμηνεύσουν μια σύνθεση.

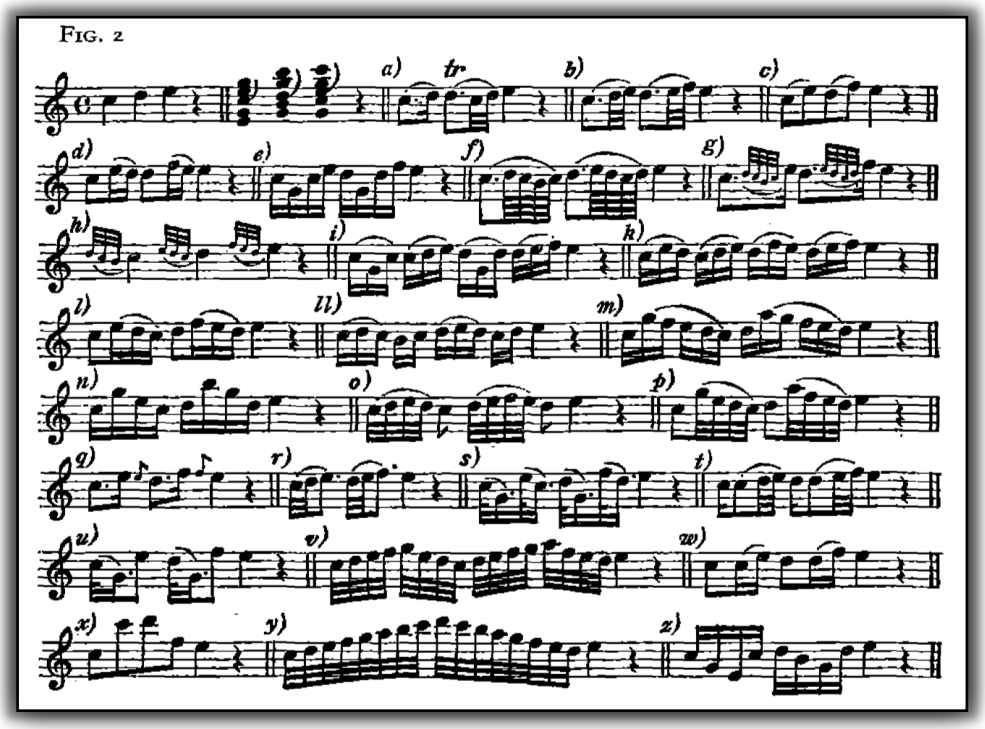
Το διάνθισμα της σύνθεσης με στολίδια επαφίεται στην ευθύνη του ερμηνευτή, ο οποίος τις περισσότερες φορές είναι και ο συνθέτης του έργου. Ο κάθε μουσικός της εποχής έχει τρεις ιδιότητες: είναι συνθέτης, οργανοπαίχτης και αυτοσχεδιαστής. Ο ερμηνευτής με οδηγό το καλό γούστο (gusto giusto) μπορεί να εξυψώσει ένα έργο, ενώ αντιθέτως με την έλλειψη αυτού, ένα καλό έργο μπορεί να γίνει αδιάφορο. Συνεπώς, συμπεραίνουμε ότι το έργο του συνθέτη δεν παίζεται και δεν ακούγεται ποτέ ακριβώς το ίδιο από δύο διαφορετικούς ερμηνευτές, ενώ τα στολίδια και το διάνθισμα της μελωδίας είναι απόρροια της εμπειρίας και της εκπαίδευσής του.

Ο Quantz στο έργο του *Δοκίμιο μιας μεθόδου για το παίξιμο του πλάγιου φλάουτου* γράφει ότι «Το καλό αποτέλεσμα ενός μουσικού κομματιού εξαρτάται σχεδόν τόσο από τον ερμηνευτή όσο και από τον ίδιο τον συνθέτη. Η καλύτερη σύνθεση μπορεί να αμαυρωθεί από μια κακή εκτέλεση, όπως ακριβώς μια μέτρια σύνθεση μπορεί να βελτιωθεί και να ενισχυθεί από μια καλή εκτέλεση.»[19] Επιπρόσθετα, στο ίδιο έργο παραθέτει παραδείγματα στολιδιών πάνω σε συγκεκριμένα διαστήματα.[20]

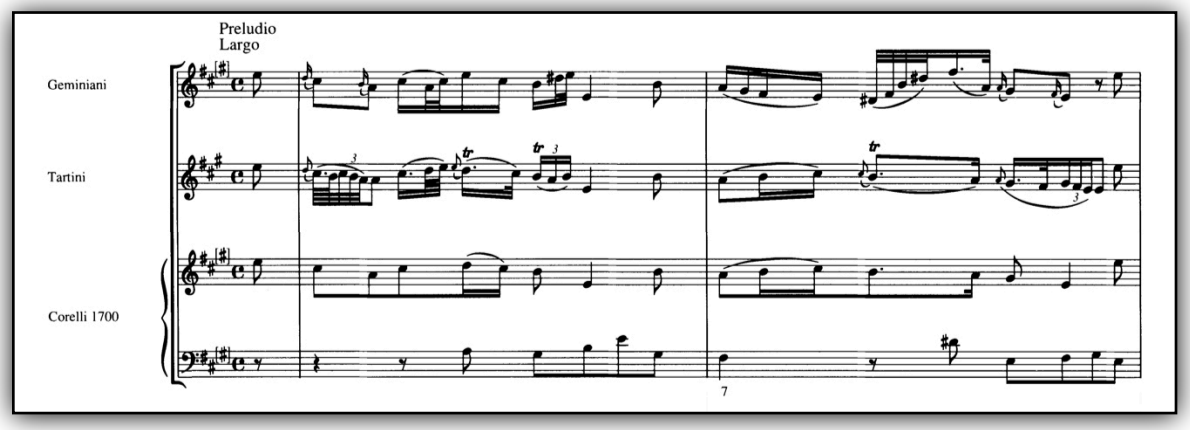
[19] Quantz and Reilly, *On playing the flute*, Κεφάλαιο XI, §5, σ. 120.
[20] Quantz and Reilly, *On playing the flute*, Κεφάλαιο XIII, §12-43, σ. 140-60.



Εικόνα 7: *Διανθισμός με στολίδια του Quantz σε διάστημα ταυτοφωνίας.*



Εικόνα 8: *Διανθισμός με στολίδια του Quantz σε συνεχή ανάβαση τριών φθόγγων.*



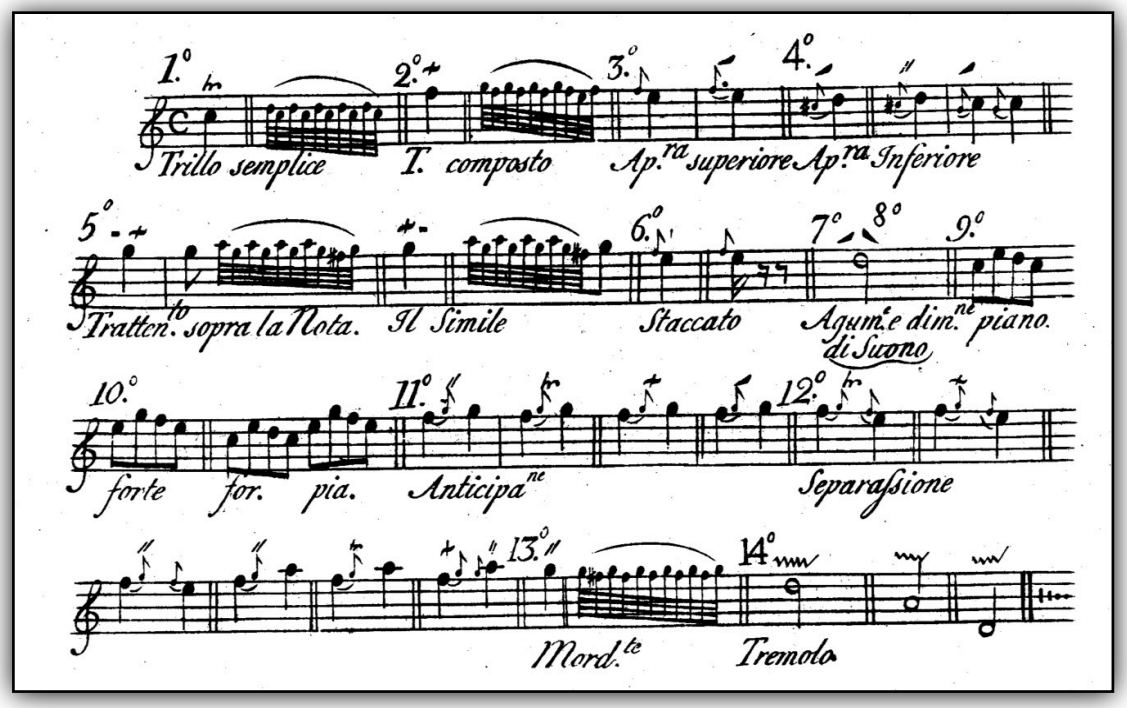
Εικόνα 9: *Πρώτο μέρος της Σονάτας του Corelli Op.5 No.9 με διάνθιση στολιδιών και ποικιλμάτων που έχουν διασωθεί από τους Geminiani και Tartini. Zaslaw, N. (1996). "Ornaments for Corelli's Violin Sonatas, op.5." Early Music 24(1): 95-116, σ. 100*

Τα στολίδια και τα ποικίλματα θα πρέπει να γίνονται αβίαστα και να μην επεμβαίνουν αρνητικά στη μελωδία. Η ποσότητα και η χρονική τους διάρκεια θα πρέπει να καθορίζονται από την διάθεση της μελωδίας, το μέρος του έργου και τις προθέσεις του συνθέτη για το συγκεκριμένο μέρος ή έργο. Για παράδειγμα, δεν θα ήταν ένδειξη καλού γούστου η πληθώρα και η συνεχής εκτέλεση γρήγορων στολιδιών χωρίς αναπνοή σε ένα Adagio.

2.2 Ποικίλματα

Στην εισαγωγή του έργου του *Μια Πραγματεία για το Καλό Γούστο στην Τέχνη της Μουσικής* ο Geminiani υποστιρίζει ότι «…Υποτίθεται από πολλούς ότι ένα πραγματικά καλό γούστο δεν είναι δυνατόν να αποκτηθεί από κανέναν κανόνα της μουσικής τέχνης· είναι ένα ιδιαίτερο δώρο της φύσης, που επιδίδεται μόνο σε όσους έχουν εκ του φυσικού τους καλό αυτί: και καθώς οι περισσότεροι κολακεύουν τους εαυτούς τους ότι έχουν αυτήν την τελειότητα, ως εκ τούτου αυτός που τραγουδά ή παίζει, δεν σκέφτεται τίποτα όλο εκτός από το να κάνει συνεχώς μερικά δημοφιλή πασάζ και καλλωπισμούς (ποικίλματα), πιστεύοντας ότι έτσι θα τον θεωρήσουν καλό ερμηνευτή, χωρίς να αντιλαμβάνεται ότι το να παίζεις με καλό γούστο δεν αποτελείται από συνεχόμενα πασάζ, αλλά στο να εκφράζεις με αυτοπεποίθηση/δυναμικότητα και ευαισθησία τις προθέσεις του

συνθέτη».[21] Στο ίδιο έργο ο συγγραφέας απαριθμεί δεκατέσσερα ποικίλματα παραθέτοντας εξηγήσεις για τη χρήση του καθενός από αυτά.



Εικόνα 10: *Geminiani, The Art of Playing the Violin, Example XVIII, σ. 26*

Πίνακας 1: Francesco Maria Geminiani – Ποικίλματα

Francesco Maria Geminiani – *Rules for playing in a true taste on the violin* – Ποικίλματα			
1	Απλή Τρίλια (A plain Shake)	(ʎ)	Είναι κατάλληλη για γρήγορα μέρη. Μπορεί να μπει σε οποιαδήποτε νότα.
2	Τρίλια με γύρισμα (Turn'd Shake)	(+)	α) Εκφράζει ευθυμία αν είναι γρήγορη και κρατάει μεγάλο χρονικό διάστημα. β) Εκφράζει τρυφερότητα αν είναι σύντομη και στη συνέχεια κρατηθεί η κύρια νότα για την υπόλοιπη διάρκεια.
3	Αποτζιατούρα από πάνω (A superior Apogiatura)	(ʌ)	Εκφράζει αγάπη, στοργή, ευχαρίστηση. Πρέπει να είναι αρκετά μεγάλη και να κρατάει περισσότερο από τη μισή αξία της νότας στην οποία τίθεται, προσέχοντας να διογκωθεί σταδιακά ο ήχος και πριν το τέλος να υπάρξει μια μικρή πίεση στο δοξάρι. Εάν παιχτεί με μικρή

[21] Geminiani and Donington, *A treatise of good taste in the art of musick*, σ. 2.

			διάρκεια θα χάσει πολλές από τις παραπάνω ιδιότητες, αλλά πάντα θα έχει ένα ευχάριστο αποτέλεσμα. Μπορεί να μπει σε οποιαδήποτε νότα.
4	Αποτζιατούρα από κάτω (An inferior Apogiatura)	(♪)	Αποτζιατούρα από κάτω. Έχει τα ίδια χαρακτηριστικά με την Αποτζιατούρα από πάνω, αλλά η χρήση της είναι πολύ περισσότερο περιορισμένη μιας και μπορεί να γίνει μόνο όταν η μελωδία ανεβαίνει διάστημα 2^{ας} ή 3^{ης} προσέχοντας να γίνει μορντάν στην επόμενη νότα.
5	Κρατώντας τη νότα (Holding the Note)	(-)	Είναι απαραίτητο να χρησιμοποιούμε αυτό το στολίδι συχνά, διότι αν εκτελούσαμε διαρκώς μορντάν και τρίλιες, χωρίς να αναγκαζόμαστε να αφήσουμε την αρχική νότα να ακουστεί, η μελωδία θα ήταν υπερβολικά διαφοροποιημένη.
6	Staccato	(I)	Εκφράζει ξεκούραση, αναπνοή ή την αλλαγή μιας λέξης.
7	Διοκγώνοντας τον ήχο (Swelling the Sound)	(◢)	Αυτά τα δύο μπορούν να χρησιμοποιηθούν διαδοχικά το ένα αμέσως μετά το άλλο στην ίδια νότα. Παράγουν μεγάλη ομορφιά και ποικιλία στη μελωδία. Είναι κατάλληλα για οποιαδήποτε έκφραση συναισθήματος.
8	Μειώνοντας τον ήχο (Diminishing the Sound)	(◣)	
9	Piano	(p.)	Και τα δύο είναι εξαιρετικά απαραίτητα για να εκφράσουν τη πρόθεση της μελωδίας. Αυτά τα δύο στολίδια σχεδιάστηκαν, ώστε να παράγουν το εφέ του ρήτορα που υψώνει και χαμηλώνει τη φωνή του.
10	Forte	(f.)	
11	Προσμονή (the Anticipation)	(♪)	Το στολίδι της προσμονής εφευρέθηκε με σκοπό τη διαφοροποίηση της μελωδίας χωρίς να αλλάζει την πρόθεσή της. Έχει μεγαλύτερο αποτέλεσμα όταν γίνεται σε ανοδικό ή καθοδικό διάστημα 2^{ας}.
12	Διαχωρισμός (Separation)	(♪)	Το στολίδι αυτό σχεδιάστηκε μόνο για να δώσει ποικιλία στη μελωδία και μπαίνει όταν η μελωδία έχει ανάβαση 2^{ας} ή 3^{ης}· Επίσης, όταν έχει κατάβαση 2^{ας} δεν θα ήταν λάθος να προστεθεί φούσκωμα στη νότα και με αυτόν τον τρόπο εκφράζει τρυφερότητα.

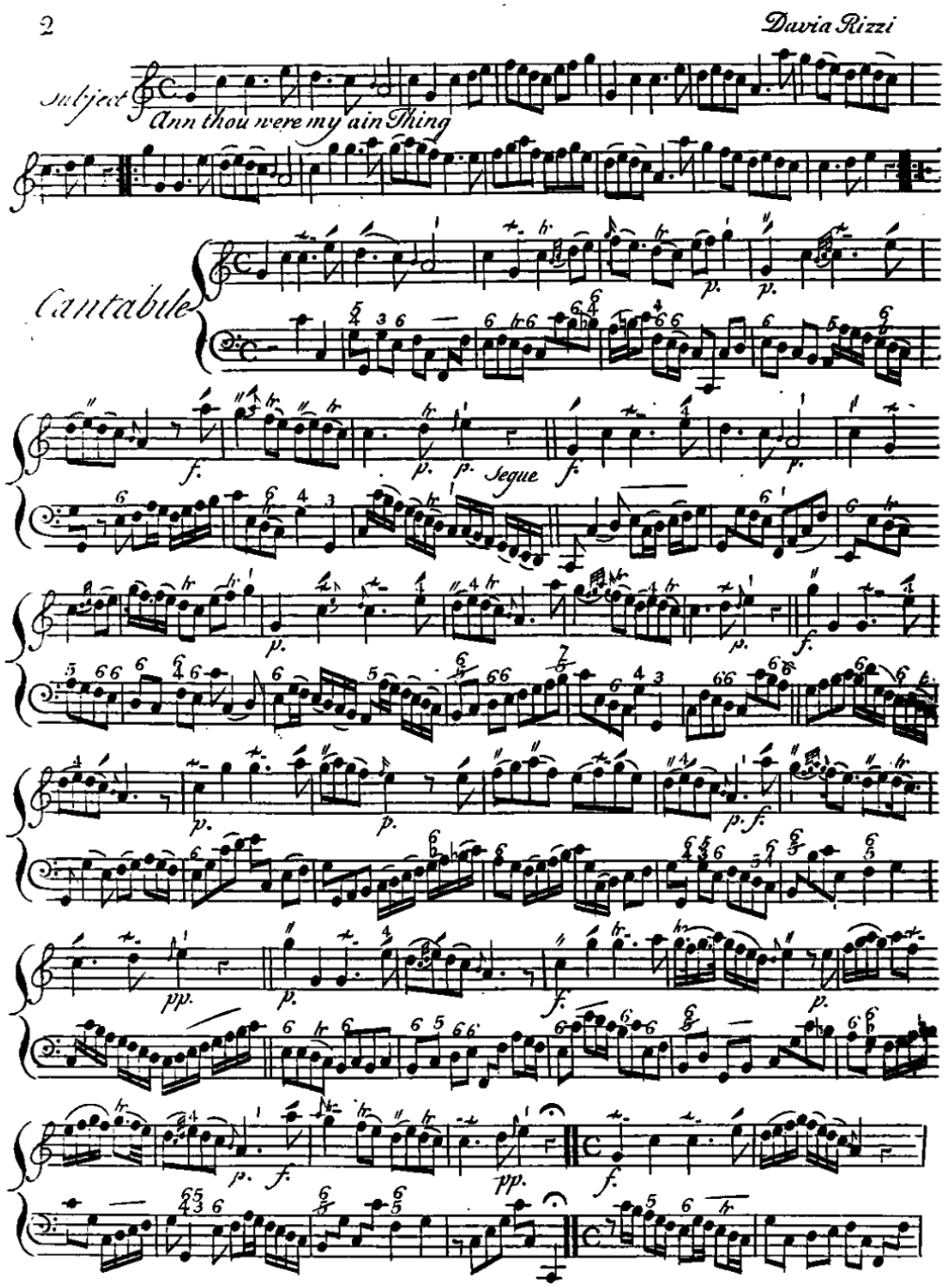
13	Μορντάν (A Beat)	(//)	Ανάλογα με τον τρόπο παιξίματος μπορεί να εκφράσει πολλά πάθη. α) Αν παιχτεί με δύναμη και με διάρκεια εκφράζει μανία, θυμό, β) αν παιχτεί με λιγότερη δύναμη και με μικρότερη διάρκεια εκφράζει κέφι και ικανοποίηση, γ) αν παιχτεί αρκετά μαλακά και με φούσκωμα της νότας εκφράζει τρόμο, φόβο, πένθος, θρήνο, δ) αν παιχτεί μικρό και με απαλό φούσκωμα της νότας εκφράζει στοργή και ευχαρίστηση.
14	Το Βιμπράτο (A close Shake)	(~~)	Όταν γίνεται παρατεταμένα, φουσκώνοντας τον ήχο βαθμιαία, τραβώντας το δοξάρι πιο κοντά στον καβαλάρη και σταματώντας το δυναμικά εκφράζει μεγαλοπρέπεια, αξιοπρέπεια, ενώ κάνοντάς το μικρότερο, πιο αργό και πιο μαλακό, εκφράζει θλίψη και φόβο. Εκτελείται με την κίνηση του καρπού μέσα και έξω συνεχόμενα, ενώ το δάχτυλο πατά σταθερά σε κάποια νότα.

Ο Geminiani επίσης στην πραγματεία του *Κανόνες για παίξιμο με καλό γούστο στο βιολί, στο γερμανικό φλάουτο, στο βιολοντσέλο και στο τσέμπαλο* (Rules for playing in a true Taste on the violin, German flute, violoncello and harpsicord, 1748) παραθέτει συνθέσεις του οι οποίες, σύμφωνα με τον ίδιο θα βοηθήσουν τον μουσικό να ερμηνεύσει με καλό γούστο. Για τον σκοπό αυτό οι συνθέσεις του περιέχουν επακριβώς καταγεγραμμένα ποικίλματα, για την παρουσία των οποίων ο ίδιος επισημαίνει «… Ας μην ξαφνιαστεί κανένας βλέποντας τόσα πολλά σημάδια πάνω από τις νότες, αφού χωρίς τη βοήθεια αυτών των σημαδιών, κανένας δεν μπορεί να δώσει κατευθυντήριες οδηγίες είτε για να τραγουδήσει είτε για να παίξει καλά.».[22]

Ο C. P. E. Bach στο έργο του *Μια πραγματεία στην αληθινή τέχνη για το παίξιμο σε πληκτροφόρα όργανα* (Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 1753) αναφέρει ότι «...Τέτοια διακοσμητικά στοιχεία πρέπει να είναι πλήρη και να εκτελούνται έτσι ώστε ο ακροατής να πιστεύει ότι ακούει μόνο την αρχική νότα. Αυτό απαιτεί μια ελευθερία εκτέλεσης που αποκλείει οτιδήποτε μηχανικό. Παίξε από την ψυχή σου, όχι σαν ένα εκπαιδευμένο πουλί!»[23]

[22] Francesco Geminiani, *Rules for playing in a true taste on the violin, German flute, violoncello and harpsicord, particularly the thorough bass : exemplify'd in a variety of compositions on the subjcts [sic] of English, Scotch and Irish tunes* (London: Printed with His Majesty's royal licence, 1748), Preface.

[23] Carl Philipp Emanuel Bach and William J. Mitchell, *Essay on the true art of playing keyboard instruments*, 1st ed. (New York,: W. W. Norton, 1949), σ. 150.



Εικόνα 11: *Σύνθεση του F. M. Veracini για εξάσκηση στο καλό γούστο από την πραγματεία του Rules for playing in a true Taste.*

2.2.1 Αποτζιατούρα

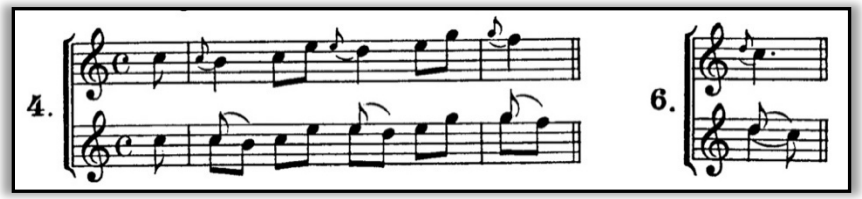
Ένα από τα συχνότερα ποικίλματα τις ιταλικής μπαρόκ μουσικής είναι η αποτζιατούρα. Όπως αναφέρει και ο Quantz, είναι μεν καλλωπιστική, αλλά απαραίτητη. Το ποίκιλμα αυτό, επομένως, είναι μια καλλωπιστική νότα, μικρή σε μέγεθος σε σχέση με τις υπόλοιπες νότες, η οποία γράφεται μπροστά από την κύρια νότα. Όπως αναφέρει ο L. Mozart στο έργο του *Η Τέχνη Παιξίματος του Βιολιού* «Οι αποτζιατούρες άλλες φορές είναι διαφωνίες· άλλες φόρες μια επανάληψη της προηγούμενης νότας· άλλες φορές ο καλλωπισμός μιας απλής μελωδίας και το ζωντάνεμα μιας αδιάφορης φράσης· και εν τέλη είναι αυτές που ολοκληρώνουν την ερμηνεία»[24].

2.2.1.1 Αποτζιατούρα από πάνω

Ο Geminiani (βλέπε Πίνακα 1, αρ. 3) και ο Tartini συμφωνούν σε αρκετά σημεία όσον αφορά την αποτζιατούρα από πάνω, ο Tartini όμως είναι αρκετά πιο αναλυτικός και επιπλέον διαχωρίζει την αποτζιατούρα από πάνω, σε δύο επιμέρους είδη· σε μεγάλες και κρατημένες καλλωπιστικές νότες και σε περαστικές.

2.2.1.1.1 Μεγάλες και κρατημένες καλλωπιστικές νότες

Ο Tartini στο έργο του *Δοκίμιο για τα Ποικίλματα στη Μουσική* (*Treatise on Ornaments in Music*, άγνωστος ο πρωτότυπος τίτλος, ως ημερομηνία συγγραφής εικάζεται πριν το 1750) αναφέρει ότι η χρονική διάρκεια μιας μεγάλης καλλωπιστικής νότας θα πρέπει να είναι ίδια με τη διάρκεια της κύριας νότας στην οποία τίθεται, επομένως θα πρέπει να πάρει τον μισό χρόνο της κύριας νότας, και εάν είναι παρεστιγμένη διαρκεί το μισό της αξίας της επιπλέον.



Εικόνα 12: *Παράδειγμα διάρκειας κρατημένης αποτζιατούρας του Tartini. Μέρος Πρώτο, I. The Appoggiatura, σ.66-67*

[24] Mozart, *A treatise on the fundamental principles of violin playing*, Κεφάλαιο IX, §1, σ. 166.

Σαν γενικό κανόνα αναφέρει ότι σε τετράσημο ρυθμό η κύρια νότα στην οποία τίθεται η αποτζιατούρα θα πρέπει να είναι στην αρχή του μέτρου ή να είναι στον τρίτο χρόνο, ενώ σε τρίσημο ρυθμό θα πρέπει να είναι στην αρχή του μέτρου. Επίσης τονίζει ότι αυτή η κύρια νότα θα πρέπει να είναι μεγαλύτερη σε διάρκεια από αυτήν που έπεται, επειδή όπως γράφει: «…οι μεγάλες καλλωπιστικές νότες δεν ηχούν καλά με νότες ίσης διάρκειας […] Εάν ένας συνθέτης εκφράζει ένα συναίσθημα με νότες ίσης διάρκειας, δεν θα πρέπει να χρησιμοποιήσει μεγάλες καλλωπιστικές νότες, γιατί θα άλλαζε ή θα αποδυνάμωνε την έκφραση. Θα πρέπει να χρησιμοποιούνται μόνο με νότες διαφορετικής διάρκειας»[25] και εν τέλει καταλήγει αναφέροντας ότι χρησιμοποιώντας τέτοιες καλλωπιστικές νότες δίνεται στην έκφραση μελωδικότητα και αρχοντιά.

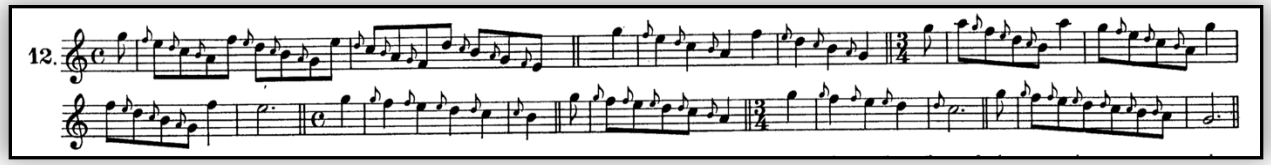
Ο L. Mozart στο έργο του *Η Τέχνη Παιξίματος του Βιολιού* γράφει για την μεγάλη αποτζιατούρα: «Πάνω από όλα πρέπει να τηρηθεί: πρώτον, ότι για την αποτζιατούρα από πάνω η ανοιχτή χορδή δεν πρέπει ποτέ να χρησιμοποιηθεί, αλλά όταν μια αποτζιατούρα τεθεί σε μια τέτοια νότα, αυτή πρέπει πάντα να παίζεται με το τέταρτο δάχτυλο στην επόμενη χαμηλότερη χορδή. Δεύτερον, ο τονισμός πρέπει […] πάντα να είναι στην ίδια την αποτζιατούρα, ο απαλότερος τόνος πέφτει στη νότα της μελωδίας.».[26]

2.2.1.1.2 Μικρές και περαστικές καλλωπιστικές νότες

Ο Tartini στο έργο του *Δοκίμιο για τα Ποικίλματα στη Μουσική* αναφέρει ότι οι περαστικές καλλωπιστικές νότες είναι κατάλληλες μόνο σε καθοδικά πηδήματα τρίτης, καθώς σε αυτά τα διαστήματα οι καλλωπιστικές νότες γεμίζουν τα διαστήματα και σχηματίζουν μια κλίμακα με τις κύριες νότες. Επιπλέον αναφέρει ότι μπορούν να χρησιμοποιηθούν σε καθοδικά πασάζ σε οποιοδήποτε ρυθμό, είτε τετράσημο είτε τρίσημο. «…Θα πρέπει να παιχτούν ανάλαφρα και με τέτοιο τρόπο ώστε να ακούει κανείς τις κύριες νότες πιο δυνατά. Έτσι, ο τονισμός του δοξαριού ή της φωνής θα πρέπει να βρίσκεται πολύ περισσότερο στις κύριες νότες παρά στις καλλωπιστικές νότες […] Το αποτέλεσμα των μικρών, περαστικών καλλωπιστικών νοτών είναι να οξύνουν και να λαμπρύνουν την έκφραση.»[27]

---

[25] Tartini and Jacobi, *Traité des agréments de la musique = Abhandlung über die Verzierungen in der Musik = Treatise on ornaments in music*, Μέρος πρώτο, I. The Appoggiatura, σ. 67-68.
[26] Mozart, *A treatise on the fundamental principles of violin playing*, Καφάλαιο IX, §8, σ. 171.
[27] Tartini and Jacobi, *Traité des agréments de la musique = Abhandlung über die Verzierungen in der Musik = Treatise on ornaments in music*, Μέρος πρώτο, I. The Appoggiatura, σ. 69.



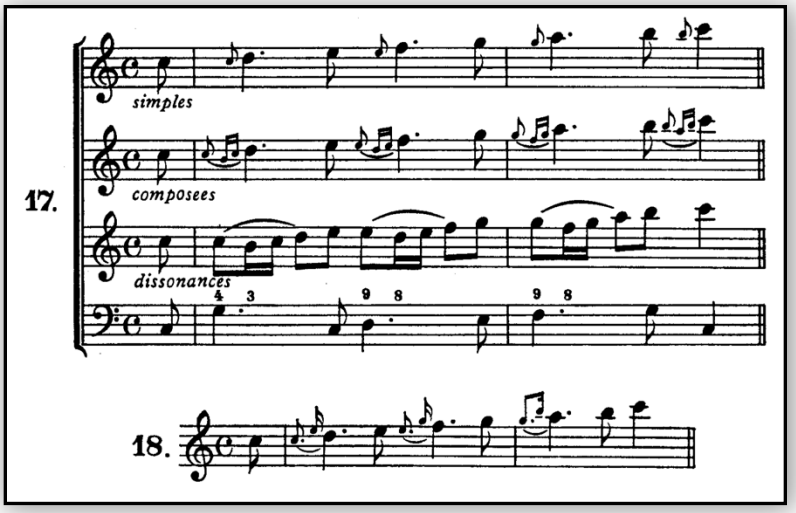
Εικόνα 13: *Παράδειγμα του Tartini για τη χρησιμοποίηση της περαστικής καλλωπιστικής νότας.*

Ο L. Mozart στο έργο του *Η Τέχνη Παιξίματος του Βιολιού* αναφέρει, σε αντίθεση με την μεγάλη αποτζιατούρα, ότι ο τονισμός πέφτει στην κύρια νότα και όχι στην αποτζιατούρα την ίδια. Επιπροσθέτως θα πρέπει να παιχτεί όσο πιο γρήγορα γίνεται. Σύμφωνα με τον ίδιο, η μικρή αποτζιατούρα χρησιμοποιείται: «…(1) όταν αρκετά ήμισυ ακολουθούν το ένα το άλλο, εκ των οποίων το καθένα σημειώνεται με μια μικρή νότα αποτζιατούρας· (2) ή εάν κατά καιρούς υπάρχει μόνο ένα ήμισυ το οποίο, όμως, εμφανίζεται σε μια ακολουθία, καθώς μιμείται αμέσως από μια δεύτερη φωνή σε μια τέταρτη επάνω ή μια πέμπτη κάτω· (3) ή αλλιώς εάν προβλεπόταν ότι η συνηθισμένη αρμονία, και επομένως και το αυτί του ακροατή, θα προσβαλλόταν από τη χρήση μιας μεγάλης αποτζιατούρας· (4) και τέλος, εάν μέσα σε ένα allegro ή άλλο παιχνιδιάρικο ρυθμό, οι νότες κατεβαίνουν σε συνεχόμενα διαστήματα ή ακόμη και σε τρίτες, όπου (μπροστά) από την καθεμία προηγείται μία αποτζιατούρα· σε αυτήν την περίπτωση η αποτζιατούρα να παίζεται γρήγορα για να μην κλέβει από το κομμάτι τη ζωντάνια…».[28]

2.2.1.2 Αποτζιατούρα από κάτω

Ο Tartini στο έργο του *Δοκίμιο για τα Ποικίλματα στη Μουσική* αναφέρει ότι οι μονές ανιούσες καλλωπιστικές νότες δεν ταιριάζουν και είναι αντίθετες ως προς τον χαρακτήρα της αρμονίας. Οι διαφωνίες θα πρέπει να κατεβαίνουν και όχι το αντίθετο. Επομένως σύμφωνα με τον ίδιο, οι ανιούσες καλλωπιστικές νότες δεν μπορούν να χρησιμοποιηθούν παρά μόνο σε συνδυασμό με άλλες, καθώς επίσης και με συνδυαστική κίνηση ανάβασης και αμέσως μετά κατάβασης.[29]

[28] Mozart, *A treatise on the fundamental principles of violin playing*, Καφάλαιο IX, §9, σ. 171.
[29] Tartini and Jacobi, *Traité des agréments de la musique = Abhandlung über die Verzierungen in der Musik = Treatise on ornaments in music*, Μέρος πρώτο, I. Single Grace Notes Ascending, σ. 71-72.



Εικόνα 14: *Παραδείγματα του Tartini για την χρήση της αποτζιατούρας από κάτω.*

2.2.2 Βιμπράτο

2.2.2.1 Βιμπράτο με το αριστερό χέρι

Το βιμπράτο είναι από τα πιο αμφιλεγόμενα ποικίλματα όσον αφορά την παλαιά μουσική αλλά και ταυτόχρονα από τα σημαντικότερα με πολλούς να έχουν διαφορετική άποψη και κατά συνέπεια διαφορετικές ερμηνείες ως προς την οργανική εκτέλεση. Έως πρόσφατα, αυτό που επικρατούσε ήταν τα δύο άκρα, δηλαδή η παντελής έλλειψη του vibrato ή το συνεχόμενο βιμπράτο.

Η αλήθεια είναι κάπου στη μέση, καθώς το βιμπράτο για την παλαιά μουσική είναι ένα από τα πολλά ποικίλματα που σκοπό έχει την διαφοροποίηση του ήχου, την έκφραση και μετάδοση του συναισθήματος.

Ο Geminiani στο βιβλίο του *Η Τέχνη Παιξίματος του Βιολιού* περιγράφει αναλυτικά το τεχνικό μέρος του βιμπράτο, δηλαδή το στήσιμο και την κίνηση του αριστερού χεριού ως εξής, «πρέπει να πατήστε το δάχτυλο σταθερά πάνω στη χορδή του οργάνου και να κουνήσετε τον καρπό αργά, εξίσου το ίδιο μέσα και έξω, ενώ το δάχτυλο πατά σταθερά σε κάποια νότα.»[30] αλλά και τον συγκεκριμένο τρόπο παιξίματος για την έκφραση συναισθημάτων όπως μεγαλοπρέπεια, θλίψη κ.τ.λ. (βλέπε Πίνακα 1, No14.). Επίσης, μας προτρέπει να κάνουμε χρήση του βιμπράτο όσο πιο συχνά γίνεται, «…και όταν γίνεται σε μικρής διάρκειας νότες, συμβάλλει μόνο στο να γίνει ο ήχος τους πιο ευχάριστος· και για αυτό το λόγο θα πρέπει να γίνεται η χρήση του όσο πιο συχνά γίνεται.» (*…and when it is made on short Notes, it only contributes to make their Sound more agreable ; and for this Reason it should be made use of as often as possible.*). Αυτή ακριβώς η φράση όμως του Geminiani για τη χρήση του βιμπράτο, πυροδοτεί και την έντονη αντίδραση του μαθητή του Robert Bremner ο οποίος, φτάνει στο σημείο να λογοκρίνει το έργο του δασκάλου του, του Geminiani, και να αφαιρέσει σε μεταγενέστερη έκδοση (μετά το 1777) αυτή τη φράση. Ο Geminiani έχει ξεκάθαρη άποψη για το βιμπράτο από πιο πολύ νωρίς και αυτό φαίνεται και στην πραγματεία του *Κανόνες για παίξιμο με καλό γούστο στο βιολί, στο γερμανικό φλάουτο, στο*

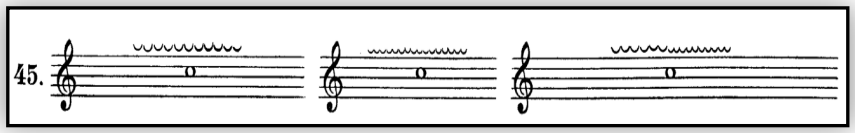
[30] Geminiani and Boyden, *The art of playing on the violin (1751)*, σ. 8.

βιολοντσέλο και στο τσέμπαλο όπου στην εισαγωγή αναφέρει «…Έχω παραλείψει το σημάδι του βιμπράτο (Close Shake) το οποίο μπορεί να γίνει σε οποιαδήποτε νότα…».[31]

Είναι ξεκάθαρο ότι ο Geminiani και ο Bremner έχουν εκ διαμέτρου αντίθετη άποψη για το βιμπράτο, όμως μία άλλη πραγματεία του L. Mozart *Η Τέχνη Παιξίματος του Βιολιού* φαίνεται να υποστηρίζει την άποψη του Bremner. Σε αυτήν την πραγματεία ο L. Mozart αναφέρει· «Επειδή το τρέμολο[32] δεν είναι ξεκάθαρα πάνω σε μια νότα, αλλά ηχητικά έχει κυματοειδή μορφή, θα ήταν λάθος αν κάθε νότα παιζόταν με τρέμολο. Υπάρχουν ερμηνευτές που εκτελούν σταθερά και σε κάθε νότα το τρέμολο σαν να έχουν παράλυση.[33] Το τρέμολο πρέπει να χρησιμοποιείται μόνο στα σημεία που η ίδια η φύση θα το παρήγαγε […] στο τέλος ενός κομματιού ή ακόμα και στο τέλος από ένα πασάζ που κλείνει με μεγάλης διάρκειας νότα.». [34]

Ο Tartini στην πραγματεία του *Δοκίμιο για τα ποικίλματα στη Μουσική* γράφει για το βιμπράτο ότι «Αυτού του είδους ποικίλματος είναι από τη φύση του πιο κατάλληλο για όργανα παρά για φωνές. Αν κάποια φορά το συναντάμε στη φωνή, είναι γιατί αυτή είναι η φύση της συγκεκριμένης φωνής […] Το ποίκιλμα αυτό δεν θα πρέπει ποτέ να χρησιμοποιείται για διαστήματα ημιτονίου, όπου όχι μόνο πρέπει να υπάρξει η μίμηση της ανθρώπινης φωνής αλλά επιπρόσθετα το χόρδισμα[35] θα πρέπει να είναι τέλειο με μαθηματική ακρίβεια […] το χόρδισμα δεν θα πρέπει να αλλοιωθεί ποτέ σε περίπτωση διαστήματος ημιτονίου, όπως θα γινόταν με τη χρησιμοποίηση του βιμπράτο στη φωνή, εμποδίζοντας έτσι το χόρδισμα να παραμείνει σταθερό…».[36]

Ανάλογα με την ταχύτητα κίνησης του δαχτύλου με το οποίο γίνεται το βιμπράτο, ο Tartini το χωρίζει σε 3 κατηγορίες: αργό βιμπράτο με ίση συχνότητα, γρήγορο βιμπράτο με ίση συχνότητα και στο βιμπράτο όπου η συχνότητα από αραιή (αργό βιμπράτο) σταδιακά γίνεται πυκνή (γρήγορο βιμπράτο).



Εικόνα 15: *Τα τρία είδη vibrato σύμφωνα με τον G. Tartini*

[31] Geminiani, *Rules for playing in a true taste on the violin, German flute, violoncello and harpsicord, particularly the thorough bass : exemplify'd in a variety of compositions on the subjcts [sic] of English, Scotch and Irish tunes*, Πρόλογος.
[32] Tremolo = Vibrato
[33] Το πιο πιθανό είναι να εννοεί την παράλυση που μπορεί να συνοδεύεται και από ακούσιο τρεμούλιασμα.
[34] Mozart, *A treatise on the fundamental principles of violin playing*, Κεφάλαιο XI, §3, σ. 203-04.
[35] Το παίξιμο της κάθε νότας στο σωστό τονικό ύψος.
[36] Tartini and Jacobi, *Traité des agréments de la musique = Abhandlung über die Verzierungen in der Musik = Treatise on ornaments in music*, σ. 84-85.

2.2.2.2 Βιμπράτο με το δοξάρι

Από τις πηγές μαθαίνουμε ότι υπάρχει και ένα δεύτερο είδος βιμπράτο, το λεγόμενο βιμπράτο με δοξάρι, το οποίο σαν τεχνική δοξαριού έρχεται πολύ κοντά στο σημερινό πορτάτο (portato) όπου αυξάνουμε και χαλαρώνουμε την πίεση στο δοξάρι με τον δείκτη, χωρίς όμως το δοξάρι να σταματά καθόλου την ανοδική ή καθοδική κίνησή του. Το βιμπράτο με δοξάρι ονομάζεται και tremolo.[37] Τον όρο tremolo χρησιμοποιεί και ο Geminiani τον οποίο γράφει κάτω από το παράδειγμά του για το βιμπράτο (Εικόνα 10, No14) αν και δεν αναφέρεται στο βιμπράτο με δοξάρι, αλλά στο βιμπράτο με το αριστερό χέρι. Ένα ασφαλές συμπέρασμα θα ήταν ότι, τουλάχιστον για της μεγάλης αξίας νότες, ο ερμηνευτής ήταν αυτός που είχε την τελική επιλογή για το τρόπο παραγωγής του βιμπράτο, ανάλογα βέβαια και με το ύφος του κομματιού.

Μια αρκετά πιθανή χρήση του βιμπράτο με δοξάρι είναι σε ενωμένες νότες του ιδίου τονικού ύψους. Σύμφωνα με το ακόλουθο παράδειγμα, από το πρώτο μέρος της τρίο σονάτας του Telemann (1681-1767) σε λα ελάσσονα, στον πρώτο και τρίτο χρόνο του πρώτου μέτρου, καθώς και στον πρώτο χρόνο του δευτέρου μέτρου απαιτείται χρήση του βιμπράτο με δοξάρι. Διαφορετικά είναι αδύνατη η οργανική εκτέλεση με τα τέσσερα δέκατα έκτα, καθώς λόγω της σύζευξης αυτό που θα ακουγόταν θα ήταν δέκατο έκτο με όγδοο παρεστιγμένο.

Εικόνα 16: *Telemann trio sonata in A minor, TWV 42:A1*

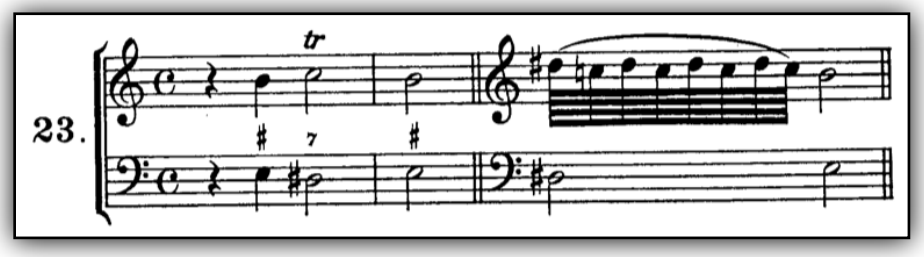
Και τα δύο είδη βιμπράτο παρόλο που έχουν διαφορετική τεχνική, (βιμπράτο με το αριστερό χέρι και βιμπράτο με δοξάρι), έχουν την ίδια χρήση και τον ίδιο σκοπό, την διαφοροποίηση του ήχου και την έκφραση των συναισθημάτων.

[37] Tarling, *Baroque String Playing for ingenious learners*, σ. 129.

2.2.3 Τρίλιες

Οι τρίλιες ανήκουν στα ποικίλματα που αποδίδουν ζωντάνια και εκφραστικότητα στη νότα. Ο Tartini στο έργο του *Δοκίμιο για τα στολίδια στη Μουσική* προτείνει για την τρίλια ότι «…πρέπει να χρησιμοποιείται όπως χρησιμοποιείται το αλάτι στο φαγητό. Πάρα πολύ ή πολύ λίγο αλάτι χαλάει το αποτέλεσμα, και δεν πρέπει να μπαίνει σε όλα (τα φαγητά) που τρώει κάποιος.».[38]

Τα διαστήματα που μπορεί να απέχει η τρίλια από την κύρια νότα είναι ο τόνος και το ημιτόνιο. Ο μόνος λόγος που μπορεί η τρίλια να είναι μεγαλύτερη του τόνου είναι σε κάποια διαφωνία, και την τρίλια αυτήν ο Tartini την χαρακτηρίζει "κακή" και μας προτρέπει να την αντικαταστήσουμε με ένα πέρασμα νοτών (ornamental figure). Ακριβώς την ίδια άποψη για την τρίλια σε διάστημα 3ης μικρό ή 2ας αυξημένο εκφράζει και ο L. Mozart.[39]



Εικόνα 17: *Κακή τρίλια - Tartini, Treatise on Ornaments σ. 75*

Ο Geminiani στο έργο του *Η Τέχνη Παιξίματος του Βιολιού*, μας παρουσιάζει 2 είδη τρίλιας, την απλή τρίλια (*Trillo semplice, Εικόνα 10, 1ο και Πίνακα 1, 1.*) και την σύνθετη τρίλια, η οποία στο τέλος της έχει και ένα γύρισμα *(Trillo composto, Εικόνα 10, 2ο και Πίνακα 1, 2.*).

Η απλή τρίλια συνήθως δεν προσδίδει ένα μεγαλύτερο συναισθηματικό αντίκτυπο στη σύνθεση, αλλά δίνει ένα χαρακτήρα ζωντάνιας και ενεργητικότητας στα γρήγορα μέρη, αφού συνήθως είναι μικρή σε διάρκεια και γρήγορη.

Αντίθετα η σύνθετη τρίλια συνεισφέρει στην ανάγκη για επικοινωνία και μετάδοση των συναισθημάτων κυρίως λόγω της αποτζιατούρας και σύμφωνα με τον Geminiani μπορεί να εκφράσει ευθυμία ή τρυφερότητα, ανάλογα με τον τρόπο παιξίματος.

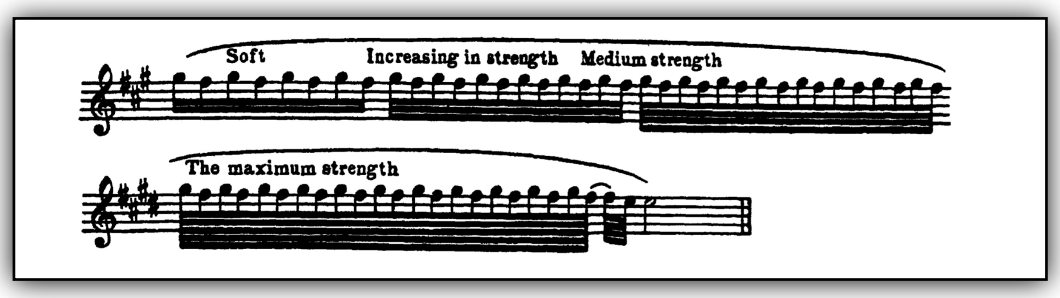
---

[38] Tartini and Jacobi, *Traité des agréments de la musique = Abhandlung über die Verzierungen in der Musik = Treatise on ornaments in music*, σ. 74.

[39] Mozart, *A treatise on the fundamental principles of violin playing*, Κεφάλαιο X, §4, σ. 187.

Η ταχύτητα της τρίλιας είναι αργή στην αρχή, κατά τη διάρκεια της πορείας επιταχύνει και στο τέλος μένει η κύρια νότα ή όπως μας δείχνει ο Geminiani στο παράδειγμά του (βλέπε εικόνα 10) έχει γύρισμα.

Ο L. Mozart χωρίζει την τρίλια σε τέσσερις κατηγορίες: 1) την αργή που χρησιμοποιείται σε αργά κομμάτια, 2) την μεσαίας ταχύτητας τρίλια σε κομμάτια που έχουν ζωντάνια αλλά ένα μέτριο τέμπο, 3) την γρήγορη τρίλια σε κομμάτια με πολλή ζωντάνια, γεμάτα πνεύμα και κίνηση και 4) την επιταχυνόμενη τρίλια που χρησιμοποιείται κυρίως σε καντέτζες. Η επιταχυνόμενη τρίλια είναι συνήθως στολισμένη με piano και forte.[40]



Εικόνα 18: *Επιταχυνόμενη Τρίλια - Leopold Mozart*

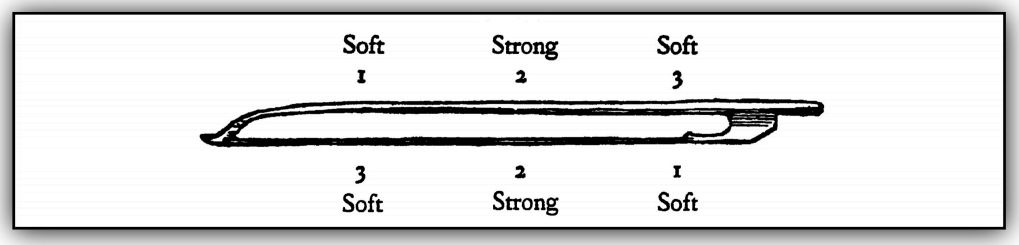
[40] Mozart, *A treatise on the fundamental principles of violin playing*, Κεφάλαιο X, §7, σ. 189.

2.2.4 Messa Di Voce

Mesa di voce είναι ένα ποίκιλμα που κύριος στόχος του, όπως και τα υπόλοιπα ποικίλματα, είναι η έκφραση του συναισθήματος. Η εκτέλεση του Messa di voce έχει δύο διακριτά στάδια. Κρατώντας το τονικό ύψος ενός συγκεκριμένου φθόγγου, η φωνή γίνεται διαδοχικά όλο και πιο δυνατή και στη συνέχεια διαδοχικά πάλι όλο και πιο μαλακή. Αυτή η τεχνική χρησιμοποιήθηκε πάρα πολύ στην ενόργανη μπαρόκ μουσική.

Στο βιολί, αυτό το ποίκιλμα μπορεί να χρησιμοποιηθεί με το δοξάρι, όπου η αρχή της νότας έχει μικρή ταχύτητα και μικρή πίεση που διαδοχικά αυξάνονται όσο φτάνουμε προς το μέσον του δοξαριού και στη συνέχεια διαδοχικά ελαττώνονται προς το τέλος της διάρκειας της νότας. Το Messa di voce το χρησιμοποιούν κυρίως σε αργά μέρη ενός έργου, όπου η αξία των νοτών ήταν μεγαλύτερη.

Ο L. Mozart, αν και δεν αναφέρει τον όρο Messa di voce, στο έργο του *Μια πραγματεία για τις Θεμελιώδεις αρχές παιξίματος του βιολιού* αναφέρει ότι «Κάθε νότα, ακόμη και η πιο ισχυρή σε δυναμική, έχει μια μικρή, ακόμη και αν μόλις ακούγεται, απαλότητα στην αρχή της δοξαριάς· αλλιώς δεν θα υπήρχε ήχος αλλά μόνο ένας δυσάρεστος και ακατανόητος θόρυβος. Αυτή η απαλότητα πρέπει να ακουστεί και στο τέλος της κάθε δοξαριάς.[41] […] Ξεκινήστε την δοξαριά προς τα κάτω ή προς τα πάνω με μια ευχάριστη απαλότητα· Αυξήστε τον ήχο με μια ανεπαίσθητη αύξηση της πίεσης· Αφήστε τον μεγαλύτερο όγκο του ήχου να εμφανιστεί στη μέση του δοξαριού, μετά από αυτό, ελαττώστε χαλαρώνοντας διαδοχικά την πίεση μέχρι το τέλος του δοξαριού όπου ο ήχος θα έχει εξασθενήσει πλήρως.»[42]



Εικόνα 19: *Γράφημα του L. Mozart που δείχνει το δυναμικά διαιρεμένο δοξάρι.*

[41] Mozart, *A treatise on the fundamental principles of violin playing*, Κεφάλαιο V, §3, σ. 97.
[42] Mozart, *A treatise on the fundamental principles of violin playing*, Κεφάλαιο V, §4, σ. 97.

Ο Geminiani στο έργο του *Η Τέχνη Παιξίματος του Βιολιού* αναφέρει ότι «Μία από τις βασικές ομορφιές του βιολιού είναι η διόγκωση και η χαλάρωση της έντασης του ήχου, το οποίο γίνεται πιέζοντας το δοξάρι πάνω στις χορδές περισσότερο ή λιγότερο με τον δείκτη. Στο παίξιμο των μεγάλων νοτών ο ήχος πρέπει να ξεκινά μαλακά, και σταδιακά να διογκώνεται μέχρι τη μέση και από εκεί σταδιακά να μαλακώνει μέχρι το τέλος.»[43] Στη συνέχεια, στη λίστα που μας παραθέτει με όλα τα ποικίλματα, για το 7ο και 8ο γράφει ότι «Αυτά τα δύο στοιχεία μπορούν να χρησιμοποιηθούν το ένα μετά το άλλο· παράγουν μεγάλη ομορφιά και ποικιλία στη μελωδία...».[44]

Εικόνα 20: *Γράφημα του Geminiani για το φούσκωμα και μαλάκωμα του ήχου.*

Συμπερασματικά, δεν θα μπορούσα να το θέσω καλύτερα από ότι ο C. P. E. Bach στο έργο του *Μια πραγματεία στην αληθινή τέχνη για το παίξιμο σε πληκτροφόρα* αναφέρει ότι «Κανείς δεν αμφισβητεί την ανάγκη για ποικίλματα. Αυτό φαίνεται από την πληθώρα τους παντού. Είναι, στην πραγματικότητα, απαραίτητα. Σκεφτείτε τις πολλές χρήσεις τους: συνδέουν και ζωντανεύουν τους τόνους και προσδίδουν ένταση και έμφαση· κάνουν τη μουσική ευχάριστη και ξυπνούν την αμέριστη προσοχή μας. Με αυτά εξυψώνεται η έκφραση· αφήστε ένα κομμάτι να είναι λυπηρό, χαρούμενο ή οτιδήποτε άλλο, και θα προσφέρουν την κατάλληλη βοήθεια.».[45]

Όμως μεγάλη προσοχή θα πρέπει να δοθεί και στην αλόγιστη χρήση τους, γιατί όπως γράφει πιο κάτω: «Πάνω απ' όλα, πρέπει να αποφευχθεί η άσωτη χρήση στολιδιών. Θεωρήστε τα ως μπαχαρικά τα οποία μπορούν να χαλάσουν το καλύτερο πιάτο ή ως μπιχλιμπίδια που μπορεί να παραμορφώσουν το πιο τέλειο κτήριο.»[46]

[43] Geminiani and Boyden, *The art of playing on the violin (1751)*, Example I (B) (2), σ. 2.
[44] Geminiani and Boyden, *The art of playing on the violin (1751)*, Example XVIII (7th and 8th) σ. 7.
[45] Bach and Mitchell, *Essay on the true art of playing keyboard instruments*, σ. 79.
[46] Bach and Mitchell, *Essay on the true art of playing keyboard instruments*, σ. 81.

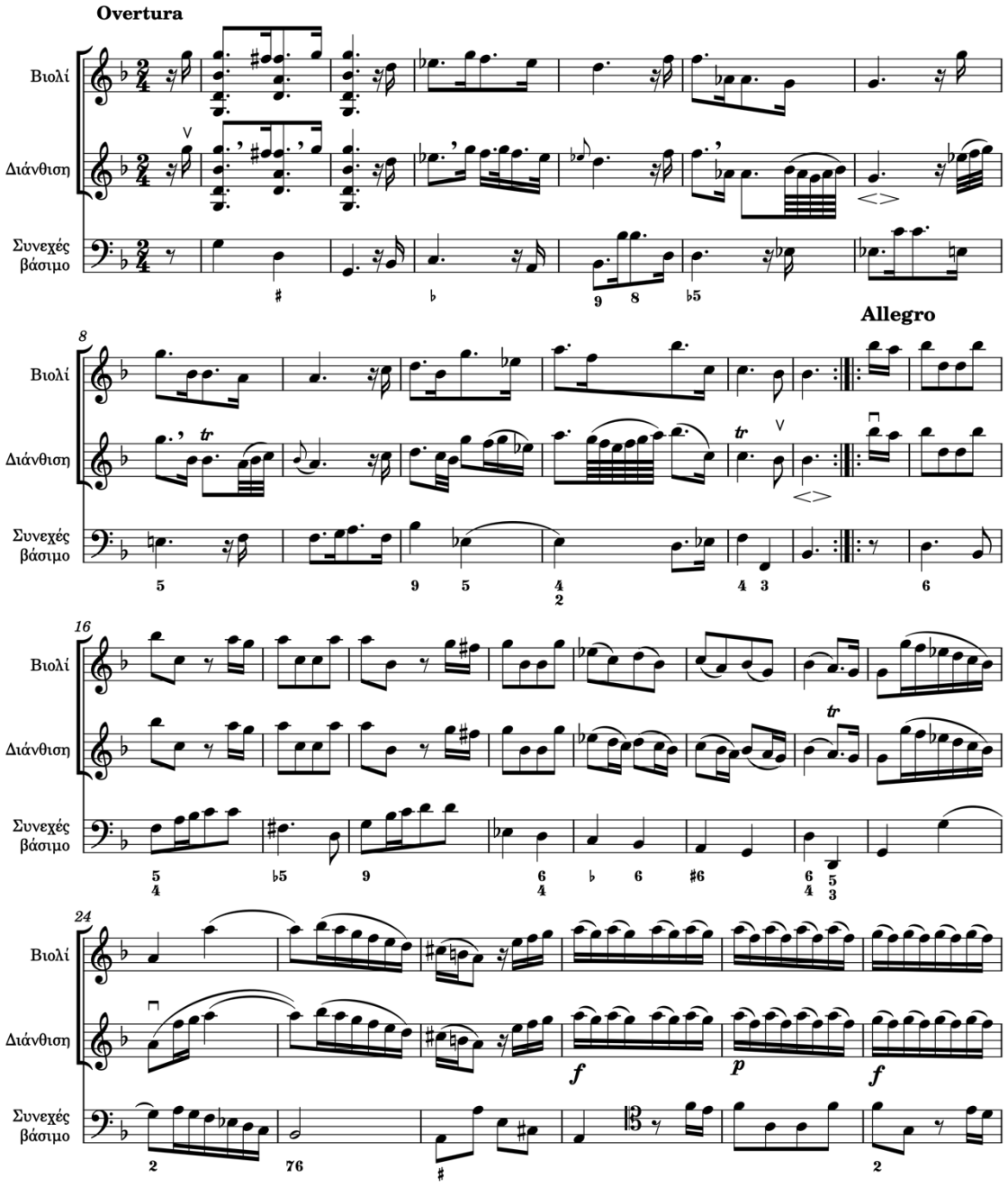
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

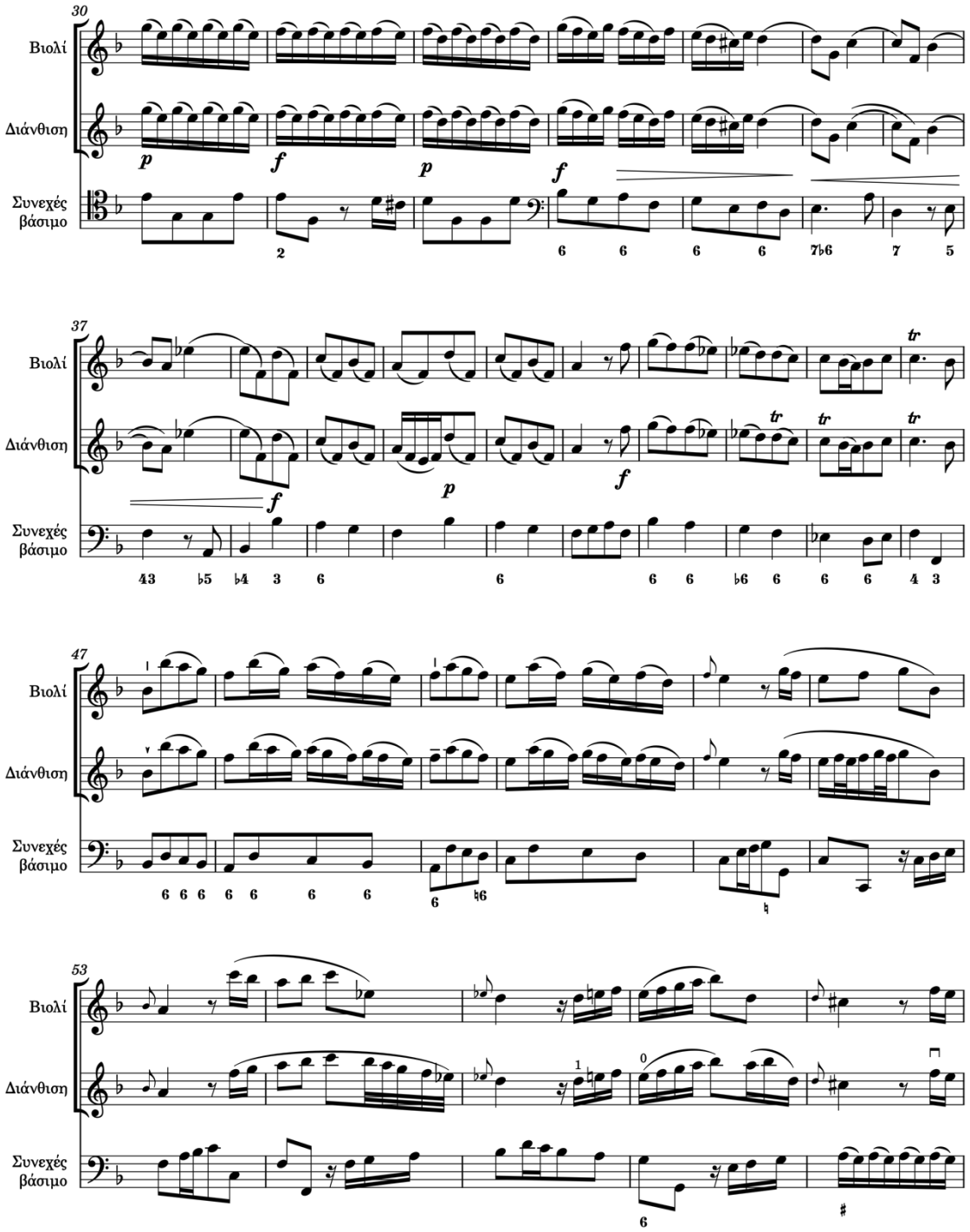
3. Κριτική έκδοση της σονάτας σε Σολ Ελάσσονα Op.1 No.1 του Francesco Maria Veracini

Sonata Nr.1 Op.1

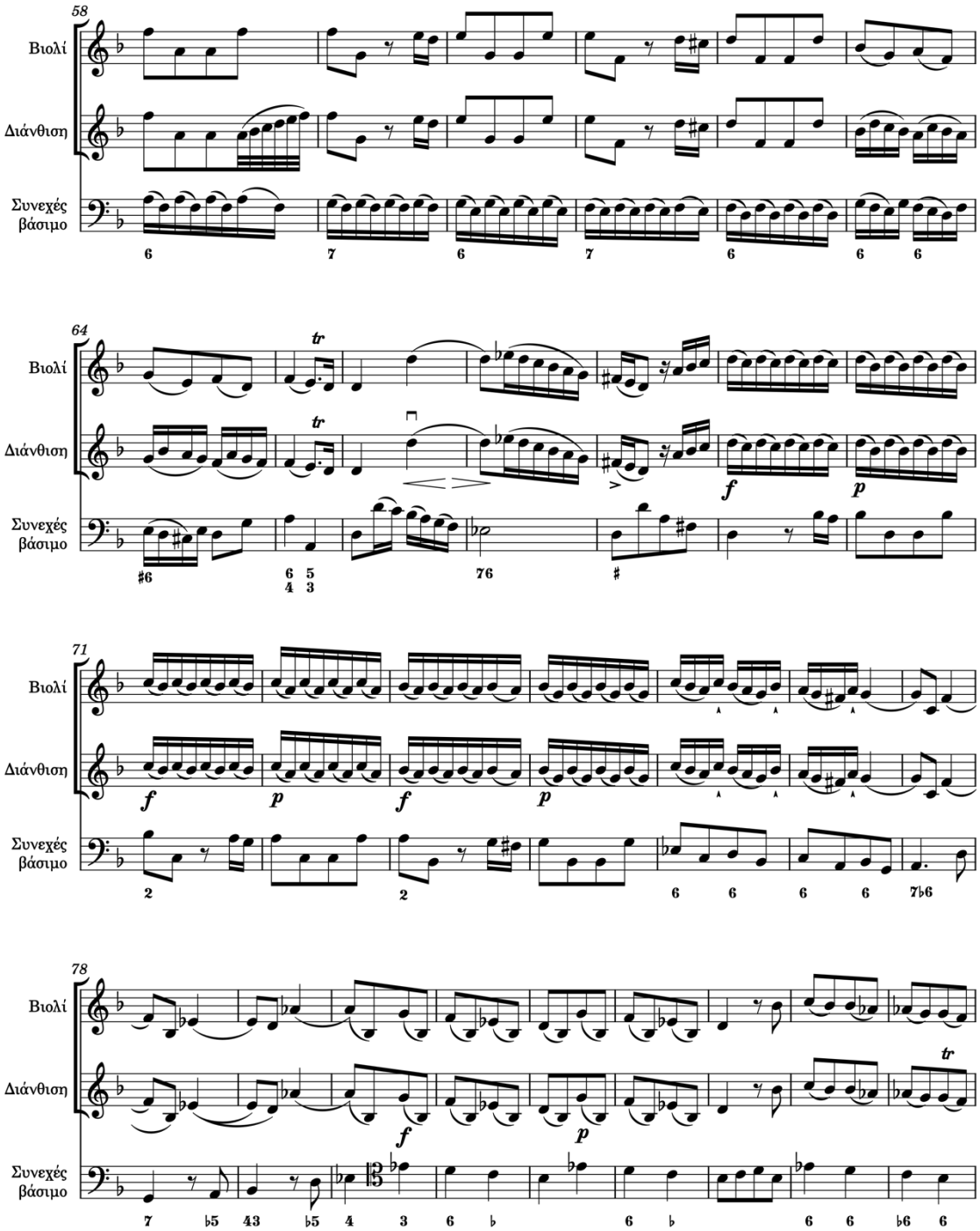
for Violin and Basso Continuo

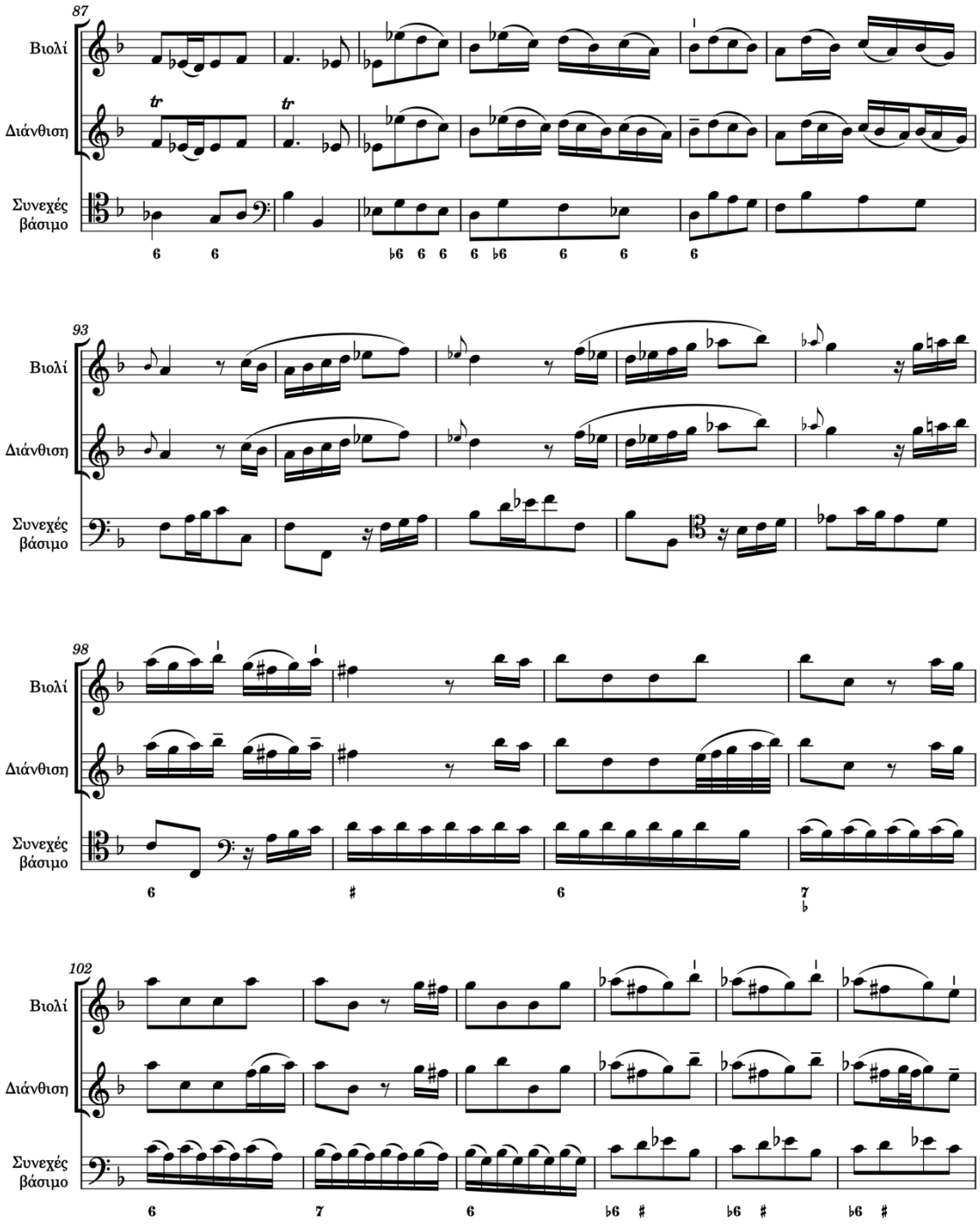
Francesco Maria Veracini
(1690-1750)



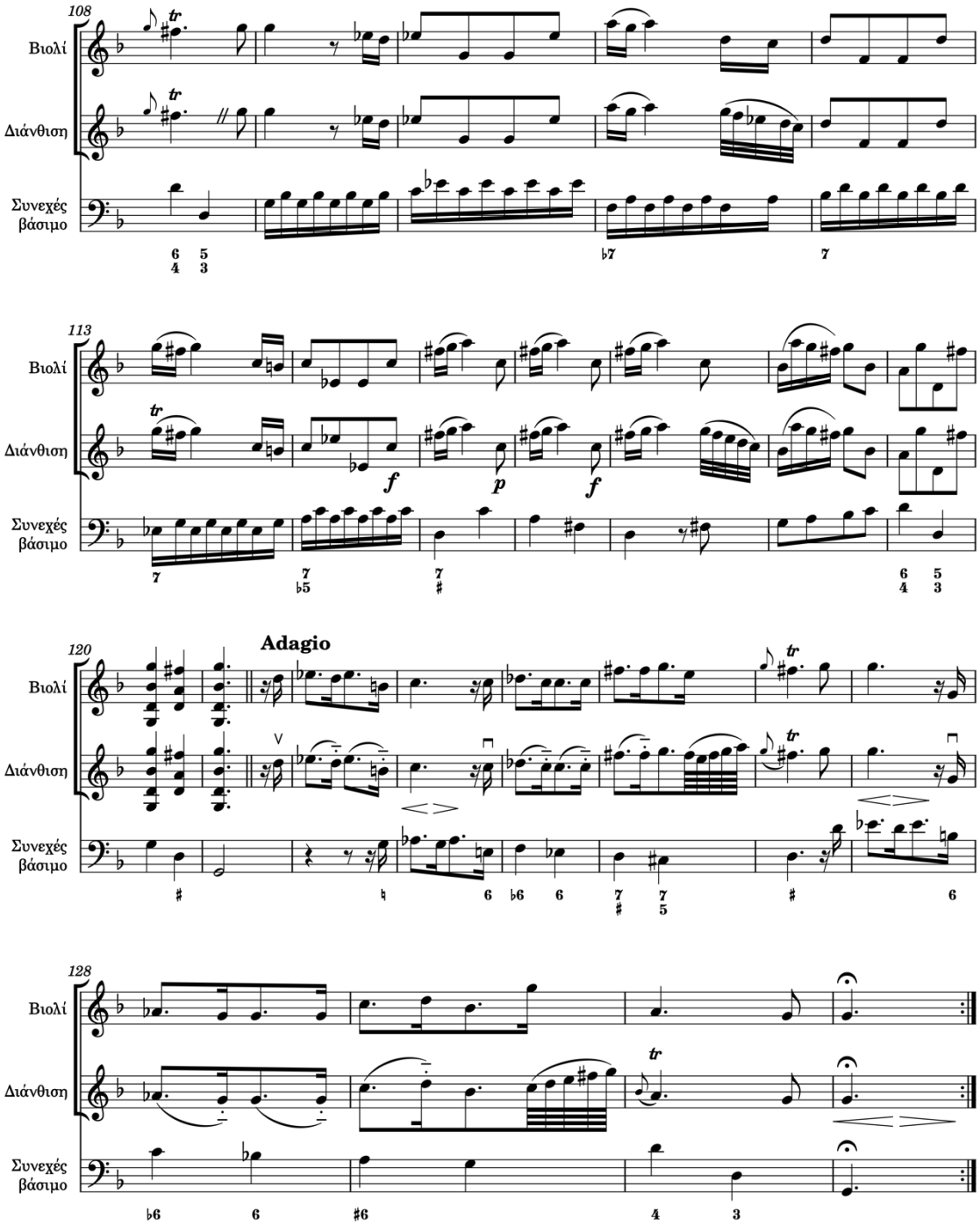

30
Βιολί
Διάνθιση
Συνεχές βάσιμο
p
f
p
f
37
Βιολί
Διάνθιση
Συνεχές βάσιμο
f
p
f
tr
47
Βιολί
Διάνθιση
Συνεχές βάσιμο
53
Βιολί
Διάνθιση
Συνεχές βάσιμο

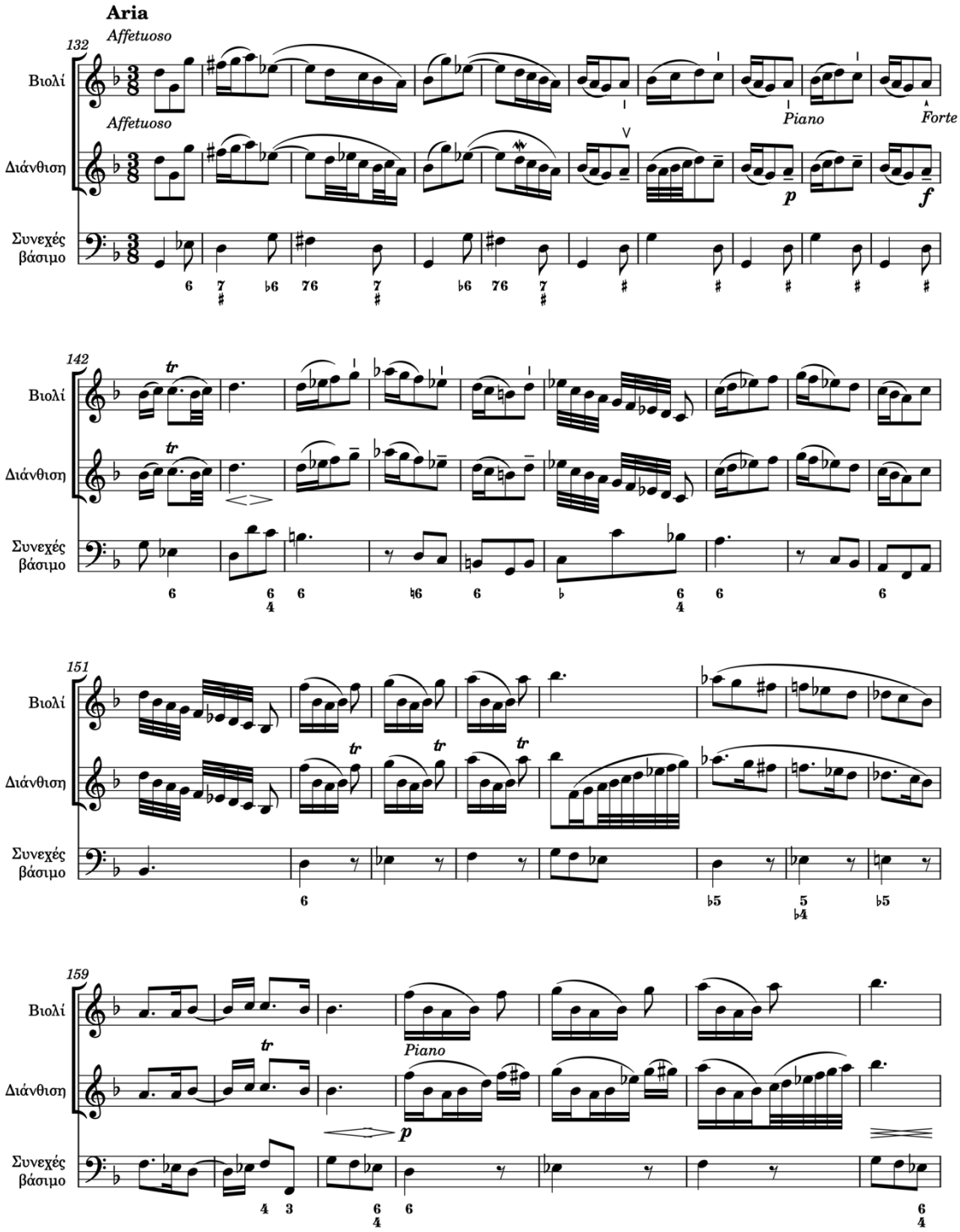
2

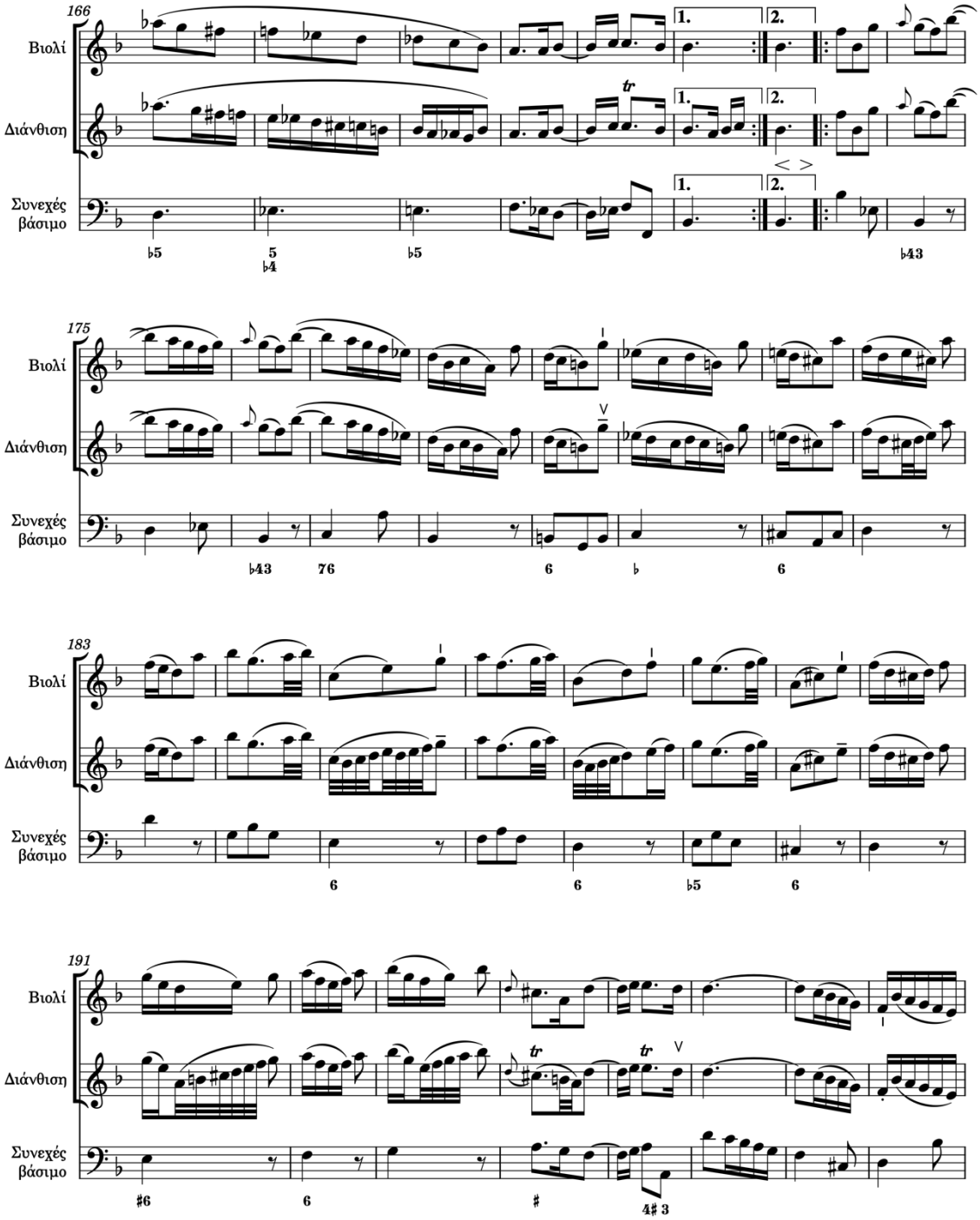

58
Βιολί
Διάνθιση
Συνεχές βάσιμο
64
tr
f
p
71
78

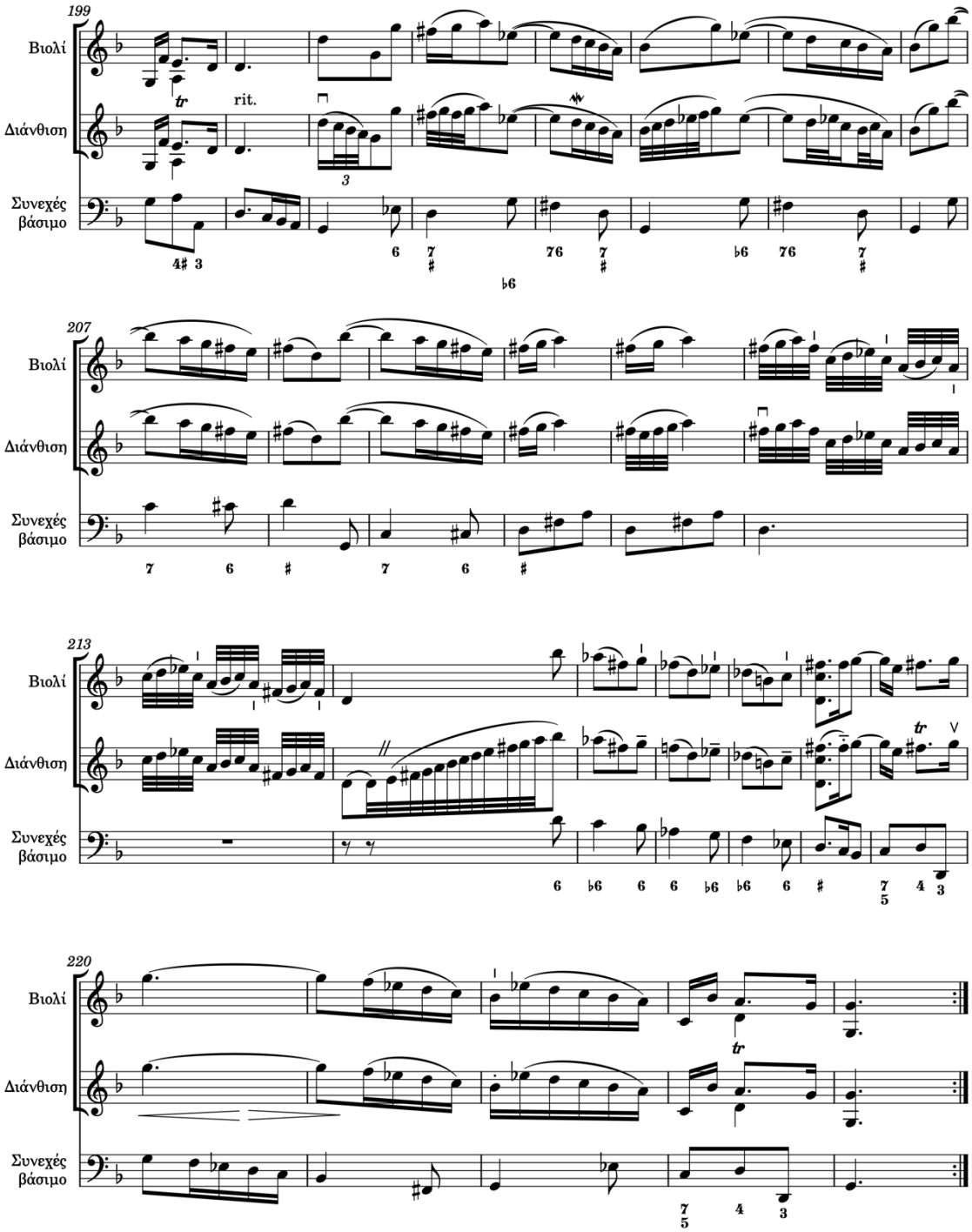

87
Βιολί
Διάνθιση
Συνεχές βάσιμο
93
Βιολί
Διάνθιση
Συνεχές βάσιμο
98
Βιολί
Διάνθιση
Συνεχές βάσιμο
102
Βιολί
Διάνθιση
Συνεχές βάσιμο

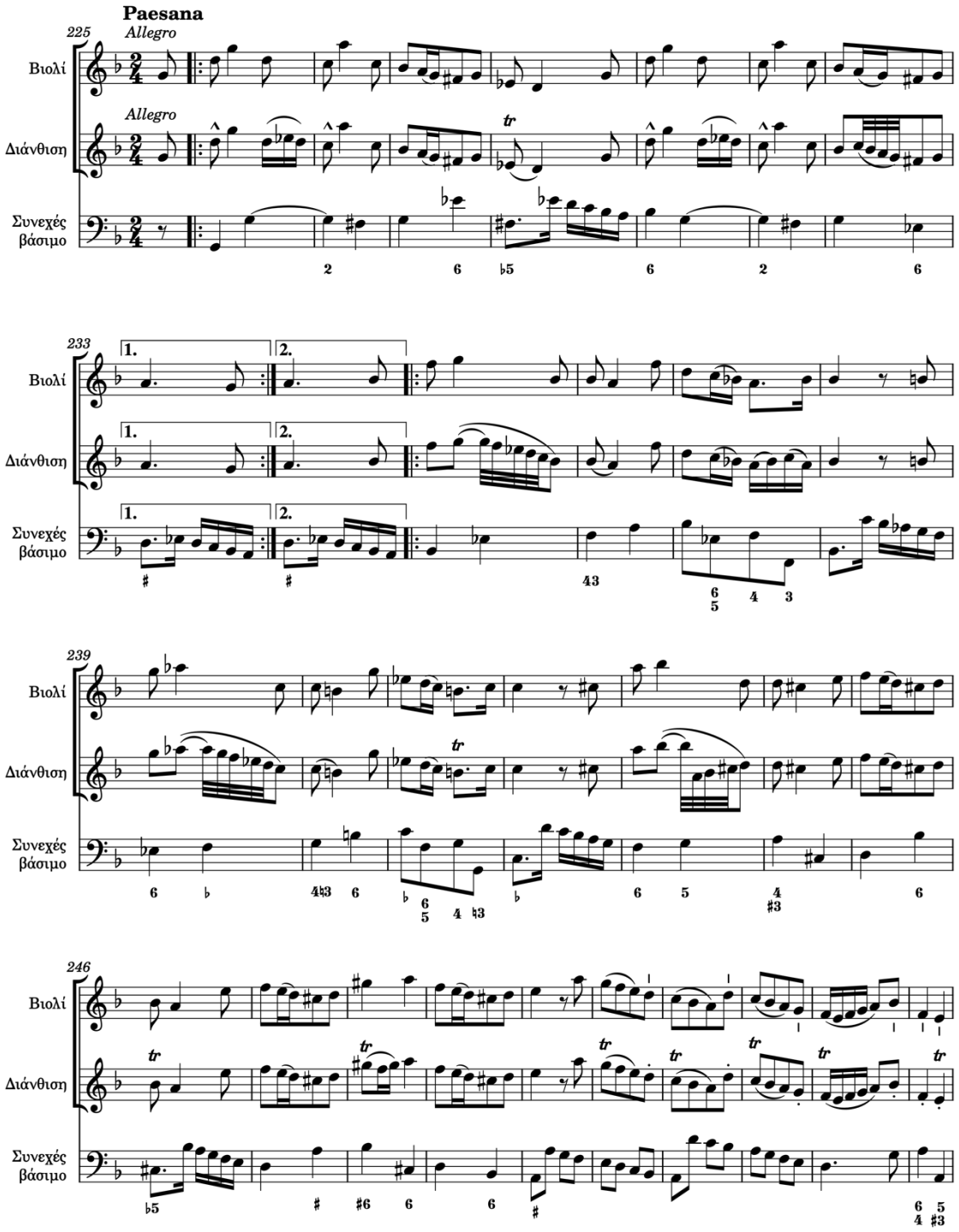
4

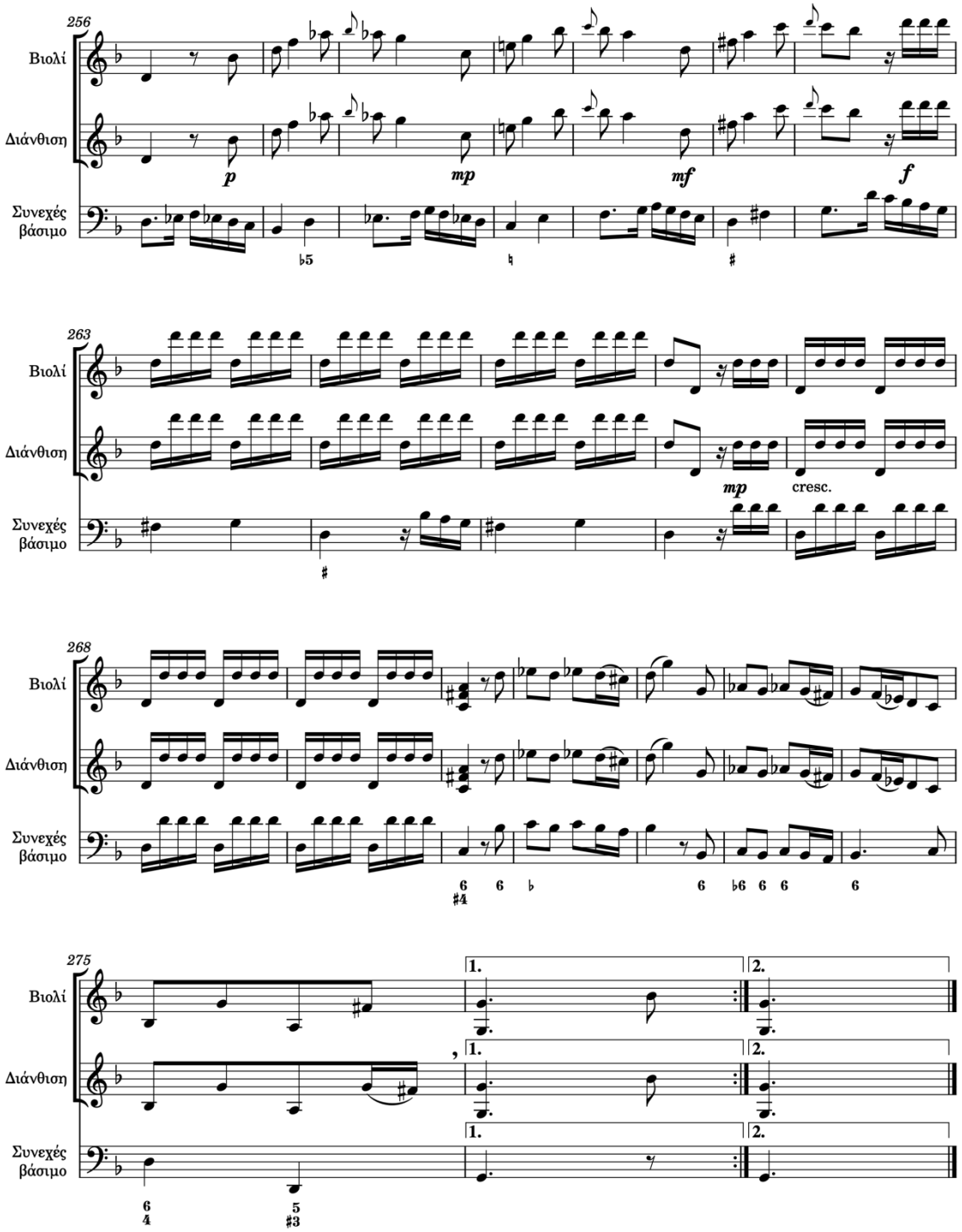

108
Βιολί
Διάνθιση
Συνεχές βάσιμο
113
Βιολί
Διάνθιση
Συνεχές βάσιμο
120
Adagio
Βιολί
Διάνθιση
Συνεχές βάσιμο
128
Βιολί
Διάνθιση
Συνεχές βάσιμο

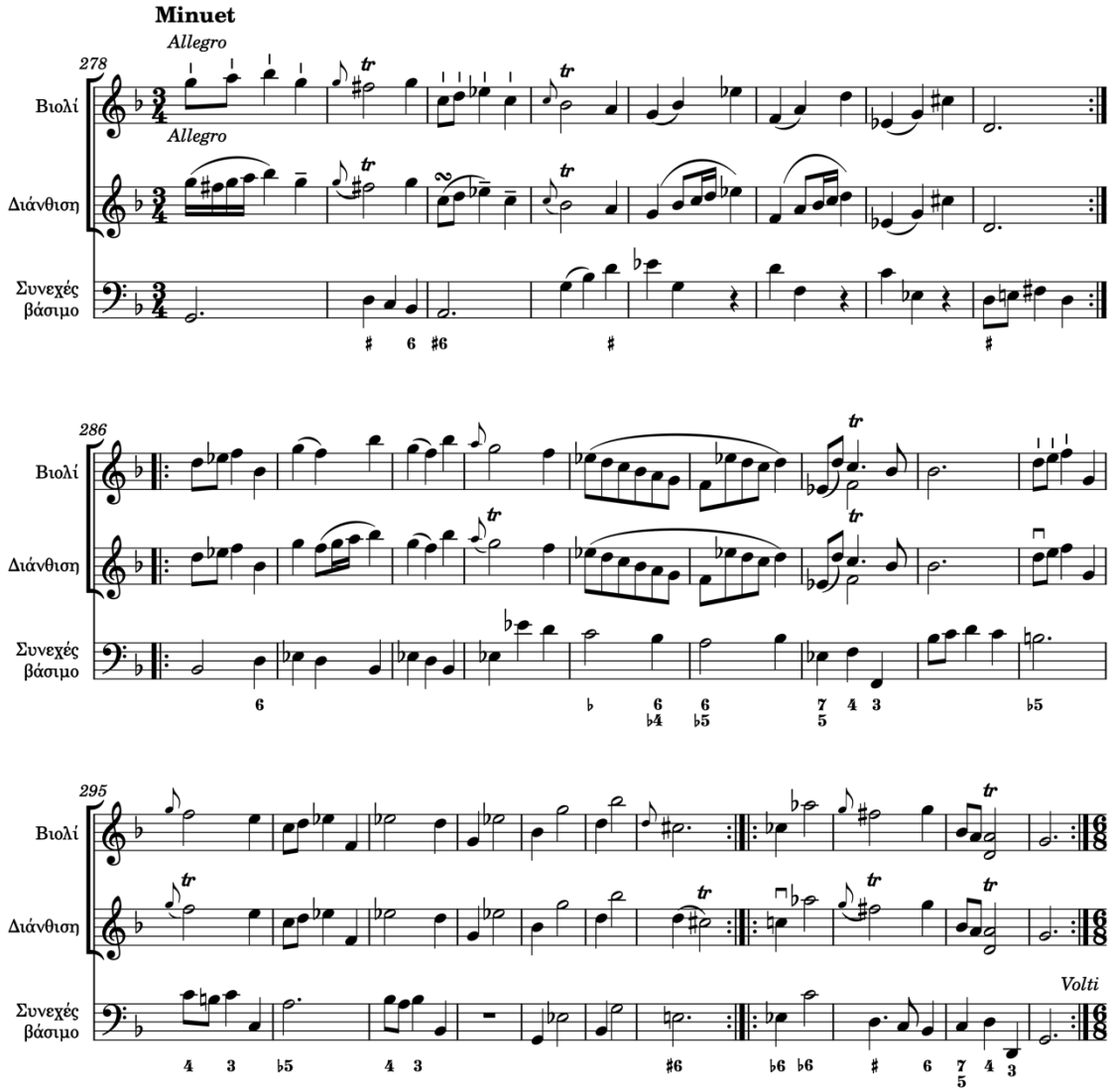

Aria
Affetuoso
132
Βιολί
Διάνθιση
Συνεχές βάσιμο
Piano
Forte
142
151
159

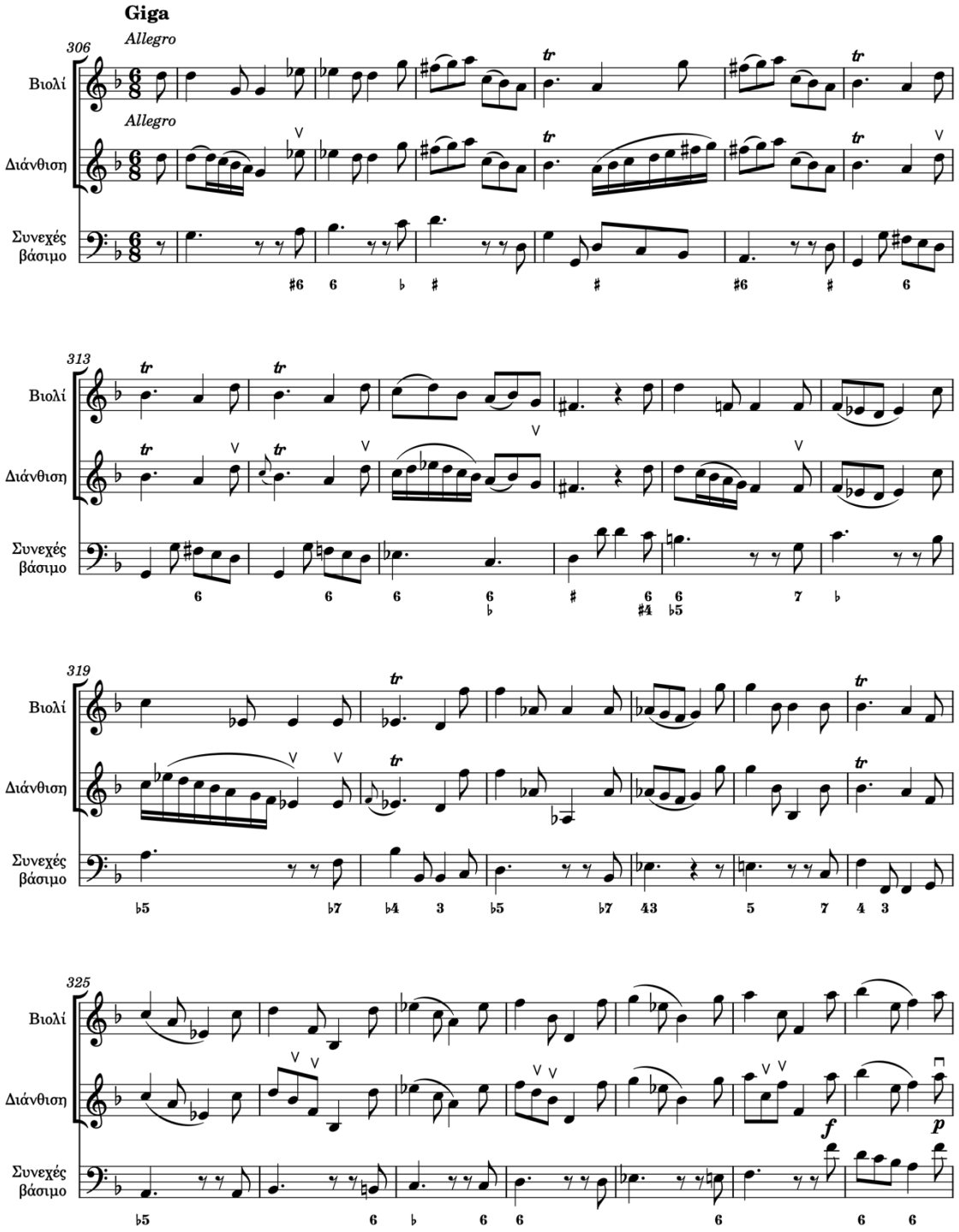

166
Βιολί
Διάνθιση
Συνεχές βάσιμο
175
183
191

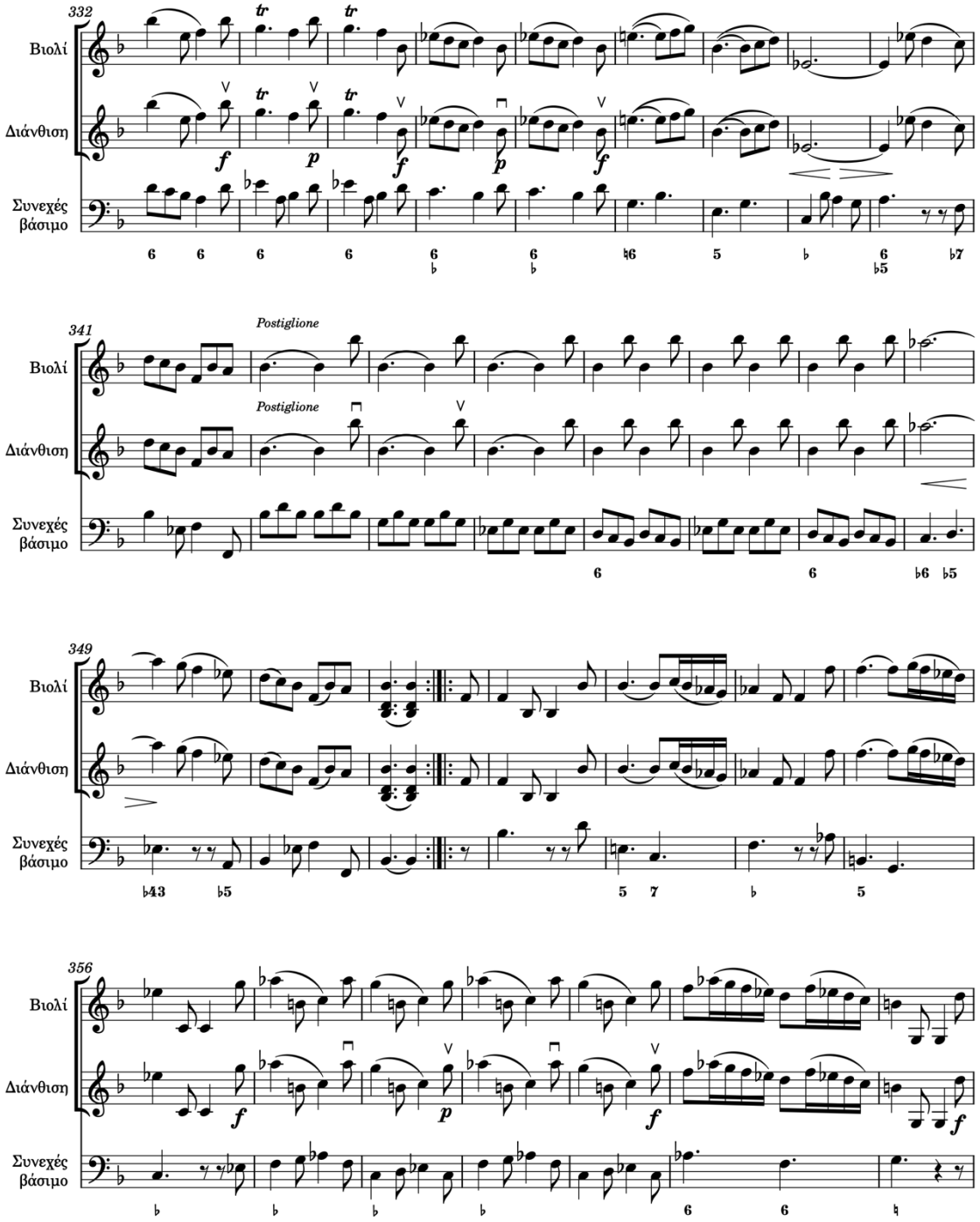

199
Βιολί
Διάνθιση
Συνεχές βάσιμο
rit.
207
213
220

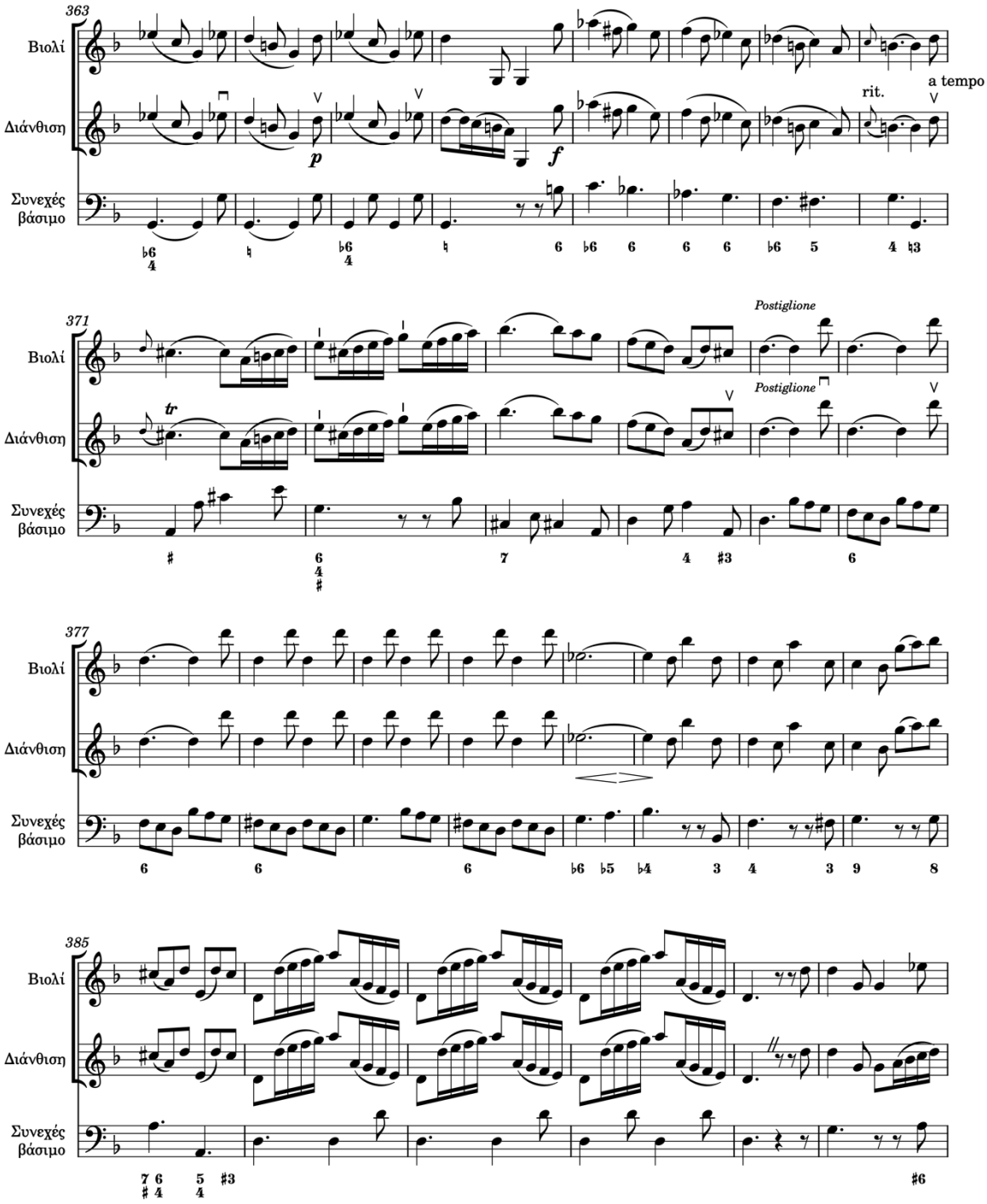

Paesana
Allegro
Βιολί
Διάνθιση
Συνεχές βάσιμο
225
233
239
246

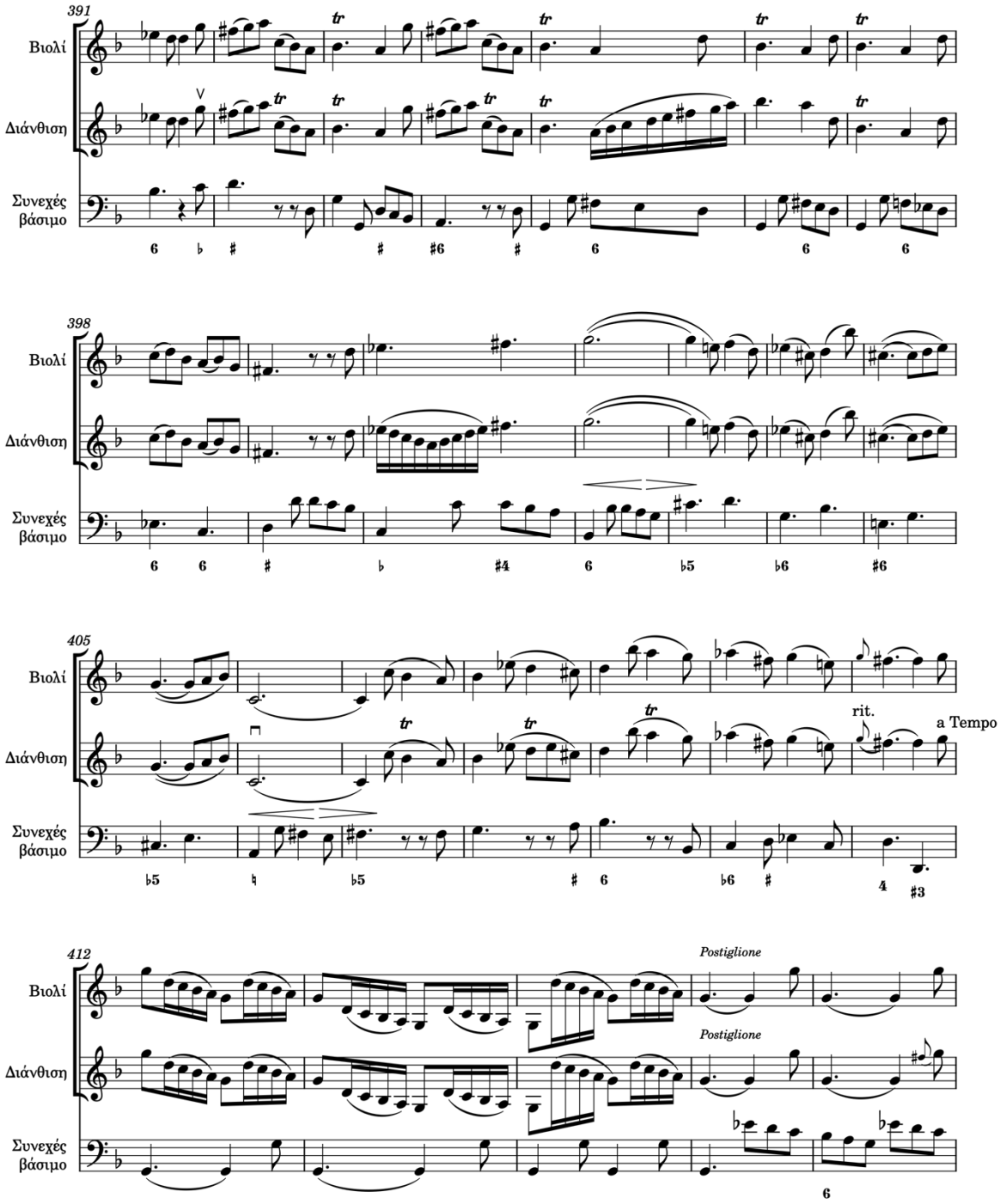

256
Βιολί
Διάνθιση
Συνεχές βάσιμο
p
mp
mf
f
263
mp
cresc.
268
275
1.
2.

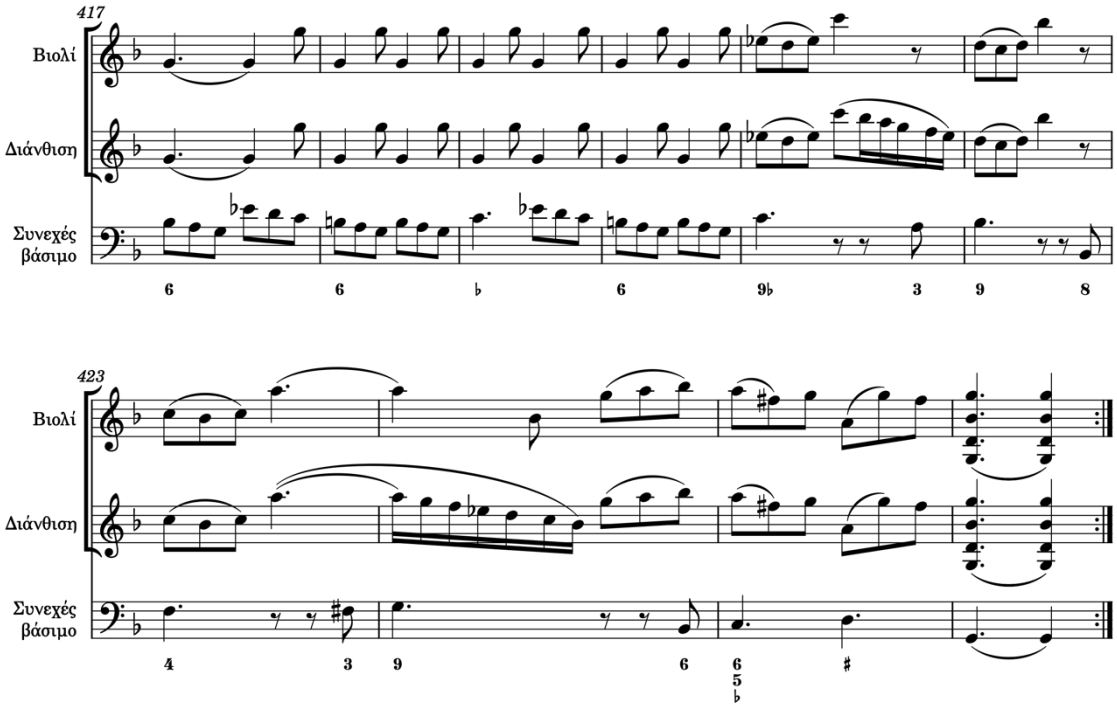

Minuet
Allegro
278
Βιολί
Διάνθιση
Συνεχές βάσιμο
286
295
Volti


Giga
Allegro
306
Βιολί
Διάνθιση
Συνεχές βάσιμο
313
319
325
f
p


332
Βιολί
Διάνθιση
Συνεχές βάσιμο
341
Postiglione
Postiglione
349
356


363
Βιολί
Διάνθιση
Συνεχές βάσιμο
p
f
rit.
a tempo
371
tr
Postiglione
Postiglione
377
385


391
Βιολί
Διάνθιση
Συνεχές βάσιμο
398
405
rit.
a Tempo
412
Postiglione
Postiglione


417
Βιολί
Διάνθιση
Συνεχές βάσιμο
423
Βιολί
Διάνθιση
Συνεχές βάσιμο

Βιβλιογραφία

Bach, Carl Philipp Emanuel, and William J. Mitchell. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments.* 1st ed. New York,: W. W. Norton, 1949.

Dolmetsch, Arnold. *The Interpretation of the Music of the Xviith and Xviiith Centuries Revealed by Contemporary Evidence.* Handbooks for Musicians Ed by Ernest Newman. London,

New York,: Novello and company

The H. W. Gray co., 1915.

Geminiani, Francesco. *Rules for Playing in a True Taste on the Violin, German Flute, Violoncello and Harpsicord, Particularly the Thorough Bass : Exemplify'd in a Variety of Compositions on the Subjcts [Sic] of English, Scotch and Irish Tunes.* London: Printed with His Majesty's royal licence, 1748.

Geminiani, Francesco, and David D. Boyden. *The Art of Playing on the Violin (1751).* Facsim. ed ed. Oxford University Press: London, 1951.

Geminiani, Francesco, and Robert Donington. *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick.* New York: DA CAPO, 1969.

Mozart, Leopold. *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing.* Translated by Editha Knocker. Early Music Series. 2nd ed. Oxford Oxfordshire ; New York: Oxford University Press, 1985.

Quantz, Johann Joachim, and Edward R. Reilly. *On Playing the Flute.* 2nd ed. London: Faber and Faber, 1985.

Tarling, Judy. *Baroque String Playing for Ingenious Learners.* Second ed. 183 Beech Road, St. Albans, Hertfordshire AL3 SAN, UK: Corda Music Publications, 2013.

———. *The Weapons of Rhetoric : A Guide for Musicians and Audiences.* St. Albans: Corda Music, 2004.

Tartini, Giuseppe, and Erwin R. Jacobi. *Traité Des Agréments De La Musique = Abhandlung Über Die Verzierungen in Der Musik = Treatise on Ornaments in Music.* Celle: Moeck, 1961.

Κούντουρας, Δημήτρης. *Εισαγωγή Στην Ερμηνεία Της Μουσικής Μπαρόκ – Για Όλα Τα Όργανα Και Για Το Τραγούδι.* Greece: Εκδόσεις Νικολαίδη/Orpheus, 2020.

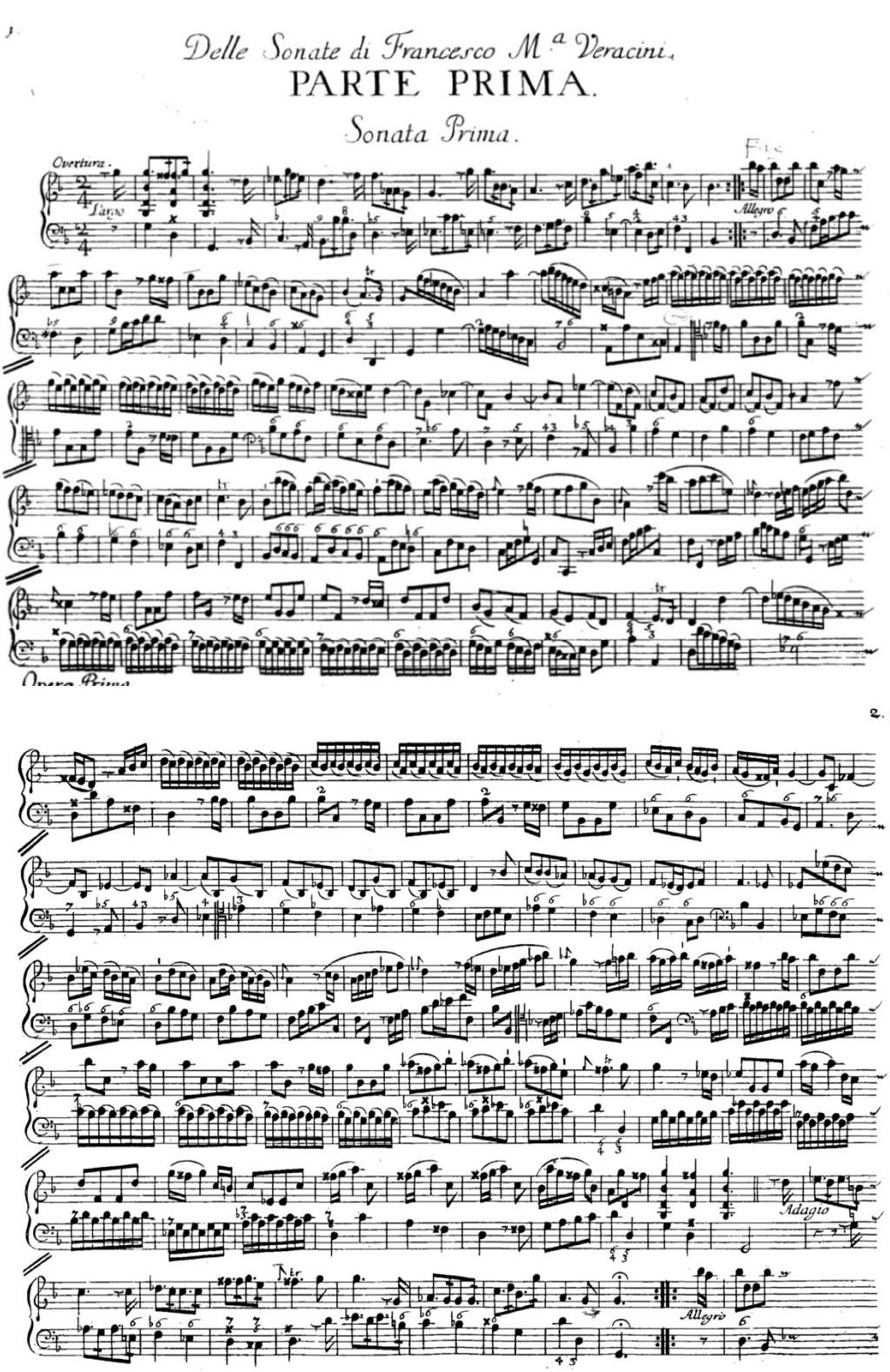
Παράρτημα

1 Λεξιλόγιο και Σύμβολα Σονάτας

Πίνακας 2: Επεξήγηση λεξιλογίου και συμβόλων της σονάτας

Λέξη/Σύμβολο	Επεξήγηση
Overtura - 1ο μέρος	Εισαγωγική σύνθεση. Στη συγκεκριμένη σονάτα του Veracini είναι μια γαλλικού τύπου Overtura όπου αρχίζει με ένα αργό και ρυθμικά κοφτό μέρος, ακολουθούμενο από ένα γρήγορο σε φούγκα ή μιμητικό στυλ και καταλήγει πάλι με ένα αργό πέρασμα.
Aria - 2ο μέρος	Παραδοσιακά υποδηλώνει ένα κομμάτι μελωδικής ή φωνητικής φύσης, σε αντίθεση με ένα χορευτικού χαρακτήρα. Η συγκεκριμένη Aria έχει ελκυστικές μελωδίες με μια τάση προς τη χρωματική γραφή.
Paesana - 3ο μέρος	Χωριάτικος χορός.
Minuet - 4ο μέρος	Ένας κομψός και ιδιαίτερα δημοφιλής αυλικός χορός σε 3/4. Επίσης το Μινουέτο είναι η μόνη χορευτική φόρμα της μπαρόκ εποχής που επιβίωσε στην κλασική περίοδο.
Giga - 5ο μέρος	Ένας γρήγορος χορός. Στη μπαρόκ σουίτα η Giga συχνά χρησίμευε ως το τελευταίο μέρος της σύνθεσης. Ως ανεξάρτητη οργανική σύνθεση, ο χαρακτήρας της μπορούσε να διαφέρει αρκετά, αλλά διατηρούσε τον γρήγορο ρυθμό της.
Postiglione	Σήμανση από το 5ο μέρος της σονάτας. Είναι το όνομα μιας πόλης στην περιοχή του Σαλέρνο στη βορειοδυτική Ιταλία. Εδώ όμως το πιο πιθανό σενάριο είναι ο Veracini να επιδιώκει τη μίμηση της τρομπέτας που χρησιμοποιούνταν από τους ταχυδρόμους (posthorn).
	Το σύμβολο αριστερά από τη νότα Φα είναι είναι η σημερινή δίεση «#». Στη Μπαρόκ εποχή η δίεση δηλωνόταν με το σύμβολο «x».
	Στο πρώτο μέτρο έχουμε Φα δίεση και στο δεύτερο Φα ύφεση. Εδώ η ύφεση έχει τον ρόλο της σημερινής αναίρεσης. Οπότε έχουμε Φα δίεση – Φα φυσικό – Μι ύφεση. Η διάκριση μεταξύ ύφεσης και αναίρεσης μπορεί εύκολα να φανεί από την αρμονία με το συνεχές βάσιμο.

2 Facsimile έκδοση της σονάτας σε Σολ Ελάσσονα Op.1 No.1 του Francesco Maria Veracini



Aria

Affettuoso

Piano

Forte

Piano

Presana

Allegro

4.

Minuet

Allegro

Volti

5.

Giga.

Allegro

Postiglione

6.

Postiglione

Postiglione