

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Nicola Matteis: Ένας βιρτουόζος και συνθέτης του βιολιού στην  
εποχή του Μπαρόκ



**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ  
ΙΣΤΟΡΙΚΗ/ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ**

του φοιτητή  
Λαμπριανίδη Παναγιώτη  
ΑΕΜ: 1427

**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Θεόδωρος Κίτσος, επίκουρος καθηγητής**

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2018**

**ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI**

**FACULTY OF FINE ARTS**

**SCHOOL OF MUSIC STUDIES**

**Nicola Matteis: A violin virtuoso and composer in Baroque era**



**DIPLOMA THESIS**

**by Lampranidis Panagiotis**

**SUPERVISOR: Kitsos Theodoros**

**THESSALONIKI, JUNE 2018**

## Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	2
<b>1 Το βιολί έως και τον 17<sup>ο</sup> αιώνα.....</b>	<b>5</b>
<b>1.1 Κατασκευαστικά χαρακτηριστικά .....</b>	<b>5</b>
<b>1.1.1 Κατασκευαστικά χαρακτηριστικά του 16<sup>ου</sup> αιώνα .....</b>	<b>5</b>
<b>1.1.2 Κατασκευαστικά χαρακτηριστικά στη διάρκεια του 17<sup>ου</sup> αιώνα.....</b>	<b>9</b>
<b>1.2 Το βιολί μέσα από τις φόρμες μουσικής των αρχών του 17<sup>ου</sup> αιώνα.....</b>	<b>12</b>
<b>1.3 Τα γνωρίσματα των ευρωπαϊκών σχολών στο δεύτερο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα....</b>	<b>14</b>
<b>1.4 Το κράτημα βιολιού-δοξαριού.....</b>	<b>18</b>
<b>2 Nicola Matteis .....</b>	<b>21</b>
<b>2.1 Εισαγωγή.....</b>	<b>21</b>
<b>2.2 Τα πρώτα χρόνια στην Αγγλία .....</b>	<b>22</b>
<b>2.3 Η αποδοχή .....</b>	<b>25</b>
<b>2.4 Οικογένεια .....</b>	<b>30</b>
<b>2.5 Το απαράμιλλο στυλ .....</b>	<b>35</b>
<b>3 Το Έργο του Matteis .....</b>	<b>42</b>
<b>3.1 Οι εκδόσεις .....</b>	<b>42</b>
<b>3.1.1 Η έκδοση του 1676 .....</b>	<b>42</b>
<b>3.1.2 Η έκδοση του 1685 .....</b>	<b>48</b>
<b>3.1.3 Μεταγενέστερες εκδόσεις .....</b>	<b>55</b>
<b>3.2 Τα χειρόγραφα .....</b>	<b>56</b>
Επίλογος.....	58
Βιβλιογραφία.....	59
Παράρτημα .....	63

## Εισαγωγή

Νιώθοντας πάντα μια ιδιαίτερη έλξη για τη μουσική της εποχής του Μπαρόκ, ήταν μεγάλη η χαρά μου όταν διδασκόμουν και έπαιζα έργα του Bach, του Vivaldi και άλλων επιφανών μουσικών της περιόδου στην διάρκεια των σπουδών μου στο βιολί. Την ίδια ακριβώς ικανοποίηση ένιωσα και την στιγμή που μου δόθηκε η ευκαιρία να ασχοληθώ εκ νέου με τη μουσική της εποχής αυτής και στην διπλωματική μου εργασία.

Αυτή τη φορά η μελέτη μου δεν είχε να κάνει με κάποιο από τα πλέον φημισμένα ονόματα της εποχής, αλλά με ένα όνομα που, ενώ δεν είναι τόσο διαδεδομένο, διαδραμάτισε ένα πολύ σημαντικό ρόλο στο ρου της μουσικής στην Αγγλία. Ο λόγος για τον Nicola Matteis, έναν σπουδαίο Ιταλό βιολονίστα, κιθαριστή και θεωρητικό του Μπαρόκ. Στην εργασία αυτή το ενδιαφέρον θα επικεντρωθεί αποκλειστικά γύρω από το βιολί, καθώς η μουσική που έγραψε ο ίδιος, όπως και οι εντυπωσιακές ικανότητές του πάνω στο συγκεκριμένο όργανο ήταν τα στοιχεία που επηρέασαν περισσότερο από κάθε άλλον τους Άγγλους. Ήταν χάρη στη δική του παρουσία που η επικράτηση του ιταλικού στυλ έναντι του γαλλικού έγινε πραγματικότητα στην Αγγλία. Όμως, φαίνεται πως τα κατορθώματά του και η φήμη που τον ακολουθούσε στο μεγαλύτερο μέρος της καριέρας του, δεν άντεξαν σε βάθος χρόνου. Η συνεισφορά του χαρισματικού αυτού Ιταλού, που τόσο αναγνωρίστηκε στην εποχή του, έμελλε να ξεχαστεί. Μόνο τα τελευταία χρόνια μέσα από τις έρευνες μουσικολόγων εν τέλει αναγνωρίστηκε. Ίσως ο ερχομός στο προσκήνιο του Corelli και η συνολική επικράτηση της μουσικής του λίγα χρόνια μετά το θάνατο του Nicola Matteis να ήταν ένας από τους κύριους λόγους που συνέβη αυτό.

Θεώρησα απαραίτητο, πριν από την παρουσίαση της ζωής και του έργου του Nicola Matteis, να αναφερθώ πρώτα στις κυριότερες εξελίξεις που έλαβαν χώρα στη διάρκεια του 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αιώνα. Οι εξελίξεις αυτές αφορούν τόσο στα κατασκευαστικά χαρακτηριστικά του βιολιού από τα πρώτα χρόνια της εμφάνισής του, όσο και στα σημαντικότερα μουσικά γνωρίσματα που αναπτύχθηκαν από τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα στην Ιταλία, τη Γερμανία, την Αγγλία και τη Γαλλία. Με τον τρόπο αυτό θα κατανοηθούν καλύτερα οι ιδιαιτερότητες που παρουσίασε το βιολί και ταυτόχρονα, θα έχουμε μια καλύτερη άποψη της εποχής έως και τα χρόνια που ο Nicola Matteis ήταν μουσικά ενεργός.

Μετά την παρουσίαση του θεωρητικού μέρους της διπλωματικής εργασίας, θα ακολουθήσει ρεσιτάλ με επιλεγμένα έργα του Nicola Matteis. Με τον συνδυασμό του θεωρητικού και του πρακτικού μέρους, θα μας δοθεί η δυνατότητα να αποκτήσουμε όσον το δυνατό μια πιο ολοκληρωμένη γνώμη για τη μουσική του χαρισματικού αυτού Ιταλού. Τα έργα αυτά είναι διαλεγμένα από τα βιβλία που εξέδωσε ο ίδιος και θα παρουσιαστούν σε ξεχωριστό παράρτημα.

Κλείνοντας την εισαγωγή, θα ήθελα να ευχαριστήσω δύο εξαιρετους μουσικούς που εξειδικεύονται στην ιστορικά τεκμηριωμένη ερμηνεία και τη μουσική του Μπαρόκ. Τον βιολονίστα κ. Σίμο Παπάνα και τον τσελίστα κ. Ιάσωνα Ιωάννου. Τους ευχαριστώ και τους δύο για τις πολύτιμες συμβουλές που μου έδωσαν για την

ερμηνεία της μουσικής αυτής. Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω από καρδιάς τον καθηγητή μου και επίσης εξάίρετο μουσικό κ. Θεόδωρο Κίτσο, για τις αναρίθμητες γνώσεις που μου έδωσε, τις πρόβες που κάναμε, την άψογη συνεργασία που είχαμε και κυρίως για το γεγονός ότι μου σύστησε τον Nicola Matteis.

Στην οικογένειά μου,  
που τόσο πολύ αγαπώ.

# 1 Το βιολί έως και τον 17<sup>ο</sup> αιώνα

## 1.1 Κατασκευαστικά χαρακτηριστικά

### 1.1.1 Κατασκευαστικά χαρακτηριστικά του 16<sup>ου</sup> αιώνα

Το βιολί, με τα χαρακτηριστικά και τη μορφή που το γνωρίζουμε σήμερα, καθιερώθηκε στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα από τον Antonio Stradivarius<sup>1</sup>. Το πρώτο μοντέλο που κατασκεύασε ο ίδιος και εμφανίζει τις σύγχρονες αναλογίες, είναι το διάσημο βιολί Betts<sup>2</sup> και χρονολογείται στο 1704, σηματοδοτώντας έτσι την έναρξη μιας νέας εποχής για την ιστορία του οργάνου.

Μέχρι το μοντέλο αυτό, είναι χρήσιμο να υπογραμμίσουμε πως το βιολί πέρασε μέσα από μια μεγάλη περίοδο έντονου πειραματισμού. Από την πρώιμη μορφή των αρχών του 16<sup>ου</sup> αιώνα και σε όλη τη διάρκεια του 17<sup>ου</sup> αιώνα, υποβλήθηκε σε αλληπάλληλες κατασκευαστικές αλλαγές και τροποποιήσεις. Στο στάδιο αυτό, σημαντική για την εξέλιξή του ήταν η επιρροή από τρία όργανα που προϋπήρχαν. Τα όργανα αυτά είναι το rebec, το αναγεννησιακό fiddle και η lira da braccio. Από αυτά το βιολί υιοθέτησε και συνδύασε τα καλύτερα χαρακτηριστικά του καθενός, όπως για παράδειγμα το κούρδισμα σε πέμπτες του rebec (g,d',a') και το σχήμα της lira da braccio (η οποία ήταν εξέλιξη του αναγεννησιακού fiddle).<sup>3</sup>

Αναλυτικότερα, με βάση τα όσα γνωρίζουμε έως σήμερα, το βιολί έκανε την πρώτη του εμφάνιση στην Βόρεια Ιταλία στις αρχές του 16<sup>ου</sup> αιώνα ως αποτέλεσμα του παραπάνω συνδυασμού. Το πρώιμο αυτό μοντέλο είχε τρεις χορδές (g-d'-a'). Οι πρώτες ενδείξεις που έχουμε για αυτή τη μορφή, προέρχονται από τις εικονογραφικές αναπαραστάσεις του Gaudenzio Ferrari<sup>4</sup> στο Vercelli. Ο πρώτος πίνακας που εμφανίζεται το όργανο αυτό, *La Madonna degli aranci*, χρονολογείται στο 1529-30<sup>5</sup>, πιθανολογώντας έτσι πως το βιολί υπήρχε ήδη από κάποια χρόνια πριν. Λόγω των ελάχιστων πληροφοριών που έχουμε για τις αρχές του 16<sup>ου</sup> αιώνα δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε με σιγουριά την πόλη που κατασκευάστηκε, όπως δεν γνωρίζουμε και ποιος ήταν ο δημιουργός του. Οι πόλεις Brescia και Cremona

---

<sup>1</sup> Ιταλός κατασκευαστής βιολιών και άλλων έγχορδων οργάνων που έδρασε στην Cremona. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Charles Beare, 'Antonio Stradivari', *Oxford University Press*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26889pg1#S26889.1>, (ηλ. πρόσβαση 15 Σεπτεμβρίου 2016).

<sup>2</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. John Waddle, 'The progress of progress', *The Strad*, Μάιος 2010, σσ. 56-61.

<sup>3</sup> David D. Boyden, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and Its Relationship to The Violin and Violin music*, New York, Oxford University Press, 1990, σσ. 8-9.

<sup>4</sup> Ιταλός ζωγράφος και γλύπτης (c.1470/80-1546). Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Gaudenzio Ferrari, *oxfordintex*, <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095815428>, (ηλ. πρόσβαση 15 Σεπτεμβρίου 2016).

<sup>5</sup> Boyden, *The History of Violin*, σ. 7.

συγκεντρώνουν αυξημένες πιθανότητες αφενός λόγω της ήδη υπάρχουσας κατασκευαστικής δραστηριότητας που εμφάνισαν<sup>6</sup>, αφετέρου λόγω της ύπαρξης των πρώτων σπουδαίων κατασκευαστών που έζησαν σε αυτές όπως είναι ο Gasparo da Saló και ο Andrea Amati. Πάντως, η θεωρία για την απόδοση της δημιουργίας του βιολιού σε έναν εκ των δύο φαίνεται πως δεν ευσταθεί για διαφορετικούς λόγους στην κάθε περίπτωση<sup>7</sup>.

Από τα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα, οι περιγραφές που έχουμε για το βιολί αυξάνονται σταδιακά, δίνοντάς μας τη δυνατότητα να έχουμε πρόσβαση σε περισσότερα στοιχεία. Το πρώτο σημαντικό σύγγραμμα που υπάρχει περιγραφή του οργάνου είναι το *Epitome musical* (1556) του Γάλλου θεωρητικού της εποχής Jambe de Fer<sup>8</sup>. Η σπουδαιότητα του συγγράμματος αυτού για το βιολί συγκεντρώνεται γύρω από δύο στοιχεία: το πρώτο είναι πως πέρα από τις πληροφορίες που μας δίνει, καταδεικνύει παράλληλα και την εξάπλωση που είχε το όργανο πέρα από τα όρια της Ιταλίας· το δεύτερο και σημαντικότερο είναι πως το βιολί περιγράφεται ως όργανο με τέσσερις χορδές (προσθήκη της ε''). Το γεγονός αυτό μας οδηγεί αμέσως στο συμπέρασμα πως το βιολί έφτασε στη «νέα» αυτή μορφή μόλις λίγες δεκαετίες αργότερα από την εμφάνιση του πρώιμου μοντέλου. Επιπρόσθετα, εξίσου σημαντικές κατασκευαστικές πληροφορίες αντλούμε και από τα πρώτα σωζόμενα όργανα της εποχής, στα οποία σταδιακά υπάρχει και η αναφορά στον κατασκευαστή τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το βιολί από τον Andrea Amati που χρονολογείται στο 1564 και βρίσκεται στο μουσείο Ashmolean της Οξφόρδης<sup>9</sup>. Μια γενικότερη παρατήρηση που πρέπει να γίνει είναι πως από τα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα τα βασικά κατασκευαστικά χαρακτηριστικά του βιολιού άρχισαν να καθιερώνονται, χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει ότι οριστικοποιήθηκαν. Ο πειραματισμός συνεχίζει να υφίσταται στα επόμενα χρόνια, γεγονός που φαίνεται και από την μεγάλη ποικιλία στο μέγεθος του οργάνου. Αν εξετάσουμε την κατασκευαστική δομή του βιολιού την εποχή αυτή, θα διαπιστώσουμε πως πέρα από την ομοιότητα στο σχήμα υπάρχουν ορισμένες σημαντικές διαφορές σε σχέση με το σύγχρονο μοντέλο.

Μια σπουδαία διαφορά συναντάται στις χορδές, καθώς όπως γνωρίζουμε έχουν άμεσο αντίκτυπο στον ήχο και τη λειτουργία του οργάνου. Στις μέρες μας οι χορδές που χρησιμοποιούμε είναι είτε συνθετικές είτε μεταλλικές. Αντίθετα, στην διάρκεια του 17<sup>ου</sup> αιώνα οι χορδές που χρησιμοποιήθηκαν ήταν ως επί το πλείστον εντέρινες. Συγκριτικά με αυτά που θεωρούμε αυτονόητα στις μέρες μας, οι εντέρινες χορδές την εποχή αυτή παρουσιάζουν ορισμένες ιδιαιτερότητες. Ένα πρώτο στοιχείο είναι πως, όπως συμβαίνει και με το βιολί την περίοδο αυτή, δεν υπάρχουν τυποποιημένες αναλογίες ως προς το μήκος και το πάχος των χορδών, αφού ήταν σε άμεση εξάρτηση με το μέγεθος και την κατασκευή του οργάνου<sup>10</sup>. Από τη στιγμή που δεν υπήρξαν συγκεκριμένα μεγέθη στα δύο αυτά χαρακτηριστικά, δεν ήταν δυνατό να τυποποιηθεί ούτε η τάση των χορδών. Για την ακρίβεια, δεν υπήρχαν ακόμα τα μέσα

---

<sup>6</sup> Boyden, σ. 17.

<sup>7</sup> Boyden, σ. 19.

<sup>8</sup> Boyden, σ. 31.

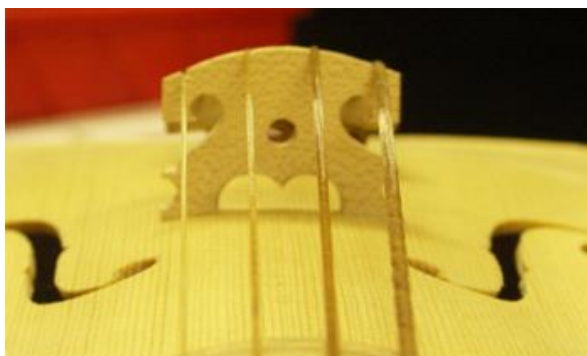
<sup>9</sup> Thurston Dart, 'The Instruments in the Ashmolean Museum', *The Galpin Society Journal*, vol. 7, 1954, σ. 10.

<sup>10</sup> Boyden, σ. 203.



για να την γνωρίζουν ακριβώς<sup>11</sup>. Έχοντας τα παραπάνω ως δεδομένα, είναι βέβαιο πως υπήρξε ένα ευρύ φάσμα πειραματισμού γύρω και από αυτό το πεδίο.

Η χορδή που φαίνεται να επηρεάστηκε περισσότερο ήταν η g καθώς για να αντέξει μια πιο μεγάλη τάση, θα έπρεπε να έχει και μεγαλύτερη διάμετρο. Όμως, όσο πιο παχιά ήταν η χορδή τόσο πιο σκληρός ήταν ο ήχος που είχε. Επιπλέον, η τάση και το πάχος επηρεάζουν άμεσα την αλληλεπίδραση ανάμεσα στο δοξάρι και τη χορδή<sup>12</sup>, υπονοώντας ίσως έτσι έναν πιο δύσκολο έλεγχο της χορδής. Ίσως αυτός να ήταν ένας από τους λόγους που οι συνθέτες της εποχής, ιδίως στην αρχή του αιώνα, δεν έγραφαν σε αυτή την έκταση<sup>13</sup>. Σταδιακά πάντως, η g χορδή άρχισε να χρησιμοποιείται περισσότερο οδεύοντας προς το τέλος του αιώνα. Στην κατεύθυνση αυτή συνετέλεσε και η σταδιακή χρήση συρμάτινου περιτυλίγματος, περίπου από το 1660. Αρχικά η καινοτομία αυτή εμφανίστηκε σε όργανα χαμηλότερης έκτασης, όμως πιθανότατα η πρακτική αυτή να είχε εφαρμογή και στο βιολί μέχρι το 1700<sup>14</sup>.



Εικόνα 1: Παράδειγμα στο οποίο οι χορδές έχουν την ίδια τάση<sup>15</sup>.

Άλλες σημαντικές διαφορές ανάμεσα στο βιολί της εποχής αυτής με το σύγχρονο παρατηρούμε στα εξής σημεία<sup>16</sup>:

- στον καβαλάρη, ο οποίος ήταν πιο κοντός, με μεγαλύτερο πάχος και διαφορετικό σχεδιασμό. (εικόνα 2)

- στο λαιμό, ο οποίος ήταν επίσης πιο κοντός και προέβαλε σε ευθεία από το σώμα το βιολιού. (εικόνα 3)

- στην ταστιέρα, που ήταν αισθητά κοντύτερη, ενώ εφάρμοζε πάνω σε ένα μικρό ξύλο που λειτουργούσε ως «σφήνα» ώστε να έρθει στο κατάλληλο ύψος με τον καβαλάρη. (εικόνα 3)

---

<sup>11</sup> J. Beament, *The Violin Explained: Components Mechanism and Sound*, United States, Oxford University Press, 1997, σ. 59.

<sup>12</sup> J. Beament, σ. 213.

<sup>13</sup> Boyden, σ. 70.

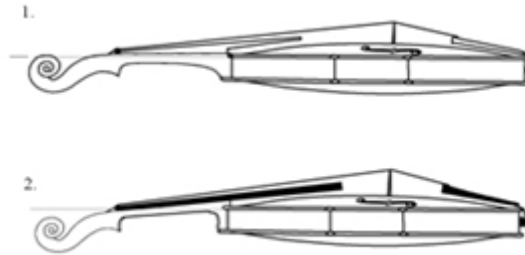
<sup>14</sup> J. Beament, σ.212.

<sup>15</sup> Βλ. [http://www.themonteverdiviolins.org/strings\\_2.html](http://www.themonteverdiviolins.org/strings_2.html), ηλ. πρόσβαση 23 Αυγ. 2016.

<sup>16</sup> Boyden, σ. 34.



Εικόνα 2 : σχεδιασμός baroque (1) και σύγχρονου (2) καβαλάρη<sup>17</sup>.



Εικόνα 3 : διαφορές λαιμού και ταστιέρας του baroque βιολιού (1) με το σύγχρονο (2)<sup>18</sup>.

Πρέπει να κατανοήσουμε πως τα παραπάνω χαρακτηριστικά συνδέονται τόσο μεταξύ τους, όσο και με τις μουσικές ανάγκες της εκάστοτε εποχής. Παραδείγματος χάρη, το ρεπερτόριο της περιόδου αυτής δεν απαιτούσε από τον βιολονίστα να ερμηνεύσει σόλο μέρη σε μεγάλες αίθουσες συναυλιών οπότε δεν υπήρχε και η ανάγκη για ένα τόσο δυνατό και ογκώδη ήχο. Όταν σταδιακά άρχισε να δημιουργείται η ανάγκη αυτή, ο δυνατότερος ήχος επιτεύχθηκε μέσα από μια σειρά αλληλένδετων τροποποιήσεων τόσο στις χορδές του οργάνου (με το μεταλλικό περιτύλιγμα να κατακτά πλέον έδαφος), όσο και στο λαιμό, την ταστιέρα και τον καβαλάρη.

Όσον αφορά το δοξάρι στην διάρκεια του 16<sup>ου</sup> αιώνα, τα στοιχεία που διαθέτουμε είναι ακόμα πιο συγκεκριμένα. Δεν υπάρχει καμία περιγραφή σε κάποιο σύγγραμμα και δυστυχώς, δεν έχει διασωθεί κανένα δοξάρι από την εποχή εκείνη για να μπορούμε να έχουμε μια άμεση σύγκριση με το σύγχρονο. Την έλλειψη αυτή των πληροφοριών αντισταθμίζει η εικονογραφία, η οποία αποτελεί ίσως τη μοναδική πηγή γνώσεων, ιδίως για το δοξάρι των αρχών του 16<sup>ου</sup> αιώνα.

Στα πρώτα χρόνια του αιώνα το στοιχείο που χαρακτηρίζει το δοξάρι είναι η μεγάλη καμπυλότητα που παρουσίασε (εικόνα 4). Το μειονέκτημα της καμπυλότητας αυτής ήταν πως πιέζοντας τις τρίχες στην χορδή, αυξανόταν η τάση μεταξύ των δύο άκρων. Αποτέλεσμα αυτού ήταν να λυγίζουν τα δύο άκρα του δοξαριού προς τα κάτω, μειώνοντας έτσι την τάση στις τρίχες, με συνέπεια να

<sup>17</sup> Βλ. <http://www.themonteverdiviolins.org/baroque-violin.html>, (ηλ. πρόσβαση 22 Αυγούστου 2016).

<sup>18</sup> Βλ. <http://www.themonteverdiviolins.org/baroque-violin.html>, (ηλ. πρόσβαση 22 Αυγούστου 2016).

πλησιάζουν το ξύλο<sup>19</sup>. Λόγω της δυσκολίας που θα είχε στον χειρισμό του, οι κατασκευαστές άρχισαν να μειώνουν σταδιακά την καμπύλη αυτή. Έτσι μέχρι τα τέλη του αιώνα παρουσιάστηκε ένα νέο, πιο ευθύγραμμο μοντέλο. Με την αλλαγή αυτή όμως, έπρεπε να βρεθεί ένας τρόπος να κρατηθούν οι τρίχες μακριά από το ξύλο. Στην κατεύθυνση αυτή συνετέλεσαν δύο στοιχεία. Το πρώτο ήταν η προσθήκη μιας λαβής, σε σχήμα κεράτου, στην βάση του δοξαριού. Το δεύτερο στοιχείο παρουσιάστηκε λίγο μετά το 1600 και αφορά σε ένα νέο σχήμα στη μύτη του δοξαριού, που σκοπό είχε τη δημιουργία μιας «κεφαλής» που θα κρατούσε τις τρίχες λίγο πιο μακριά από το ξύλο<sup>20</sup>. Ο συνδυασμός των δύο αυτών χαρακτηριστικών, είχε ως αποτέλεσμα την αισθητή αύξηση του μήκους που μπορούσε να παίζει το δοξάρι, χωρίς να ακουμπάνε οι τρίχες πάνω στο ξύλο.

Αντιλαμβανόμαστε ότι, όπως ακριβώς συνέβη με το βιολί και τις χορδές, έτσι και στο δοξάρι υπήρξε έντονος πειραματισμός στην διάρκεια του αιώνα. Παρ' όλες τις τροποποιήσεις που έγιναν, το μήκος και το σχήμα του δοξαριού δεν έφτασαν σε ένα τελικό αποτέλεσμα. Ο πειραματισμός θα συνεχίσει και στα μετέπειτα χρόνια. Πρέπει επίσης να αναφέρουμε μια ακόμα λεπτομέρεια για το δοξάρι του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Σε όλη τη διάρκειά του, οι τρίχες του δοξαριού ήταν δεμένες ή προσαρτημένες στις άκρες του δοξαριού<sup>21</sup>. Υπήρχε δηλαδή μια σταθερή και μόνιμη τάση στις τρίχες του δοξαριού όταν αυτό βρισκόταν σε ηρεμία, αφού δεν υπήρχε ακόμα η δυνατότητα της χαλάρωσης και τεντώματός τους από κάποιο μηχανισμό<sup>22</sup>.



Εικόνα 4: η καμπυλότητα του δοξαριού<sup>23</sup>.

### 1.1.2 Κατασκευαστικά χαρακτηριστικά στη διάρκεια του 17<sup>ου</sup> αιώνα

Στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα το βιολί έχει ήδη εξαπλωθεί σε χώρες όπως οι Γαλλία, Αγγλία, Γερμανία. Όμως η Βόρεια Ιταλία συνέχισε να έχει τον κύριο λόγο ως προς τις εξελίξεις γύρω από την μουσική αλλά και την κατασκευή οργάνων, με τις πόλεις Brescia και Cremona να εδραιώνουν την παράδοσή τους με μια νέα γενιά

<sup>19</sup> J. Beament, σ. 158.

<sup>20</sup> Boyden, σ. 46.

<sup>21</sup> Boyden, σ. 46.

<sup>22</sup> Όπως γίνεται στο σύγχρονο δοξάρι του Tourte, με το βιδάκι που υπάρχει στη βάση του δοξαριού.

<sup>23</sup> Το έργο λέγεται *The Carousing Couple* (1630) και είναι δημιουργία της Judith Leyster (1609-1660).

Βρίσκεται στο μουσείο του Λούβρου στο Παρίσι. Για την ψηφιακή εικόνα βλ.

[http://www.wga.hu/html\\_m/l/leyster/c\\_couple.html](http://www.wga.hu/html_m/l/leyster/c_couple.html), (ηλ. πρόσβαση 7 Οκτωβρίου 2016).

κατασκευαστών. Τον Gasparo da Saló στην Brescia ακολούθησε ο μαθητής του Giovanni Paolo Maggini (1580-περ.1632) ενώ στην Cremona τον Andrea Amati ακολούθησαν οι δύο γιοί του, Antonio και Girolamo, καθώς και ο περίφημος εγγονός του Nicola Amati (1596-1684). Ο τελευταίος, μετά και τον θάνατο του Maggini, υπήρξε ο σημαντικότερος κατασκευαστής τουλάχιστον μέχρι και το 1690, με την επιρροή του να είναι καθοριστική όχι μόνο στην Ιταλία, αλλά και σε ολόκληρη την Ευρώπη. Επιπλέον στοιχείο που δείχνει τη σπουδαιότητα των πόλεων αυτών στην κατασκευαστική εξέλιξη του βιολιού, είναι η απουσία ενός αντίστοιχα μεγάλου κατασκευαστή εκτός Ιταλίας αφού ο πρώτος είναι ο Jacob Stainer (περ.1617-1683), γεννημένος στο Absam της Αυστρίας, του οποίου η φήμη εξαπλώθηκε μετά το 1650<sup>24</sup>.

Στα πρώτα χρόνια του 17<sup>ου</sup> αιώνα δεν υπήρξε ανάγκη για ουσιαστικές αλλαγές στη κατασκευή του βιολιού, διότι οι δυνατότητες του οργάνου κάλυπταν τις ανάγκες που απαιτούσε η μουσική της εποχής αυτής. Αντιλαμβανόμαστε έτσι πως τα κυριότερα χαρακτηριστικά του οργάνου δέχθηκαν μικρές αλλαγές, με τους κατασκευαστές να αναλώνονται κυρίως σε αισθητικές επεμβάσεις του βιολιού<sup>25</sup>. Επιπρόσθετα, σε συνέχεια των κατασκευαστικών χαρακτηριστικών που αναφέρθηκαν παραπάνω, μπορούμε να προσθέσουμε και τα εξής<sup>26</sup>:

- Δεν έχει οριστικοποιηθεί ακόμα το μήκος καθώς και η καμπυλότητα του σώματος του βιολιού.

- Η μπάρα μπάσων αλλά και η ψυχή του βιολιού είναι πιο λεπτές συγκριτικά με το σύγχρονο μοντέλο, επειδή η δύναμη που δεχόταν ο καβαλάρης από τις χορδές δεν ήταν τόσο μεγάλη όσο η σημερινή<sup>27</sup>.

- Ο λαιμός συνέχισε να προβάλλει σε ευθεία από το σώμα του βιολιού και η ταστιέρα άρχισε να μεγαλώνει, έστω και σε μικρό βαθμό.

- Ο καβαλάρης εξακολουθεί να έχει μεγάλο εύρος τόσο στο ύψος και το πάχος, όσο και στην καμπυλότητά του<sup>28</sup>.

Στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα γεννιέται ίσως ο εμβληματικότερος κατασκευαστής της Cremona, ο Antonio Stradivarius (1644?-1737). Πιθανολογείται πως ήταν μαθητευόμενος του Nicola Amati, από τον οποίο δέχτηκε μεγάλη επιρροή στα πρώτα χρόνια της κατασκευαστικής του δραστηριότητας. Αυτός είναι και ο λόγος που τα όργανα που κατασκεύασε μέχρι και το 1690 ονομάζονται σήμερα «Amatise». Μέσα από τους πειραματισμούς που έκανε καθ' όλη την διάρκεια της ζωής του, ο Stradivarius απέκτησε ένα αξεπέραστο προσωπικό στυλ, που τον διαχώρισε από τους υπόλοιπους κατασκευαστές. Τα βιολιά του Amati (αλλά και του Stainer) είχαν μια

---

<sup>24</sup> Boyden, σσ. 108-109.

<sup>25</sup> Boyden, σ. 107.

<sup>26</sup> Boyden, σ. 110.

<sup>27</sup> Η τάση του καβαλάρη, είναι η κάθετη δύναμη που δέχεται το σώμα του βιολιού από αυτόν. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Oliver Webber, *Strings*, <http://www.themonteverdiviolins.org/strings.html>, (ηλ. πρόσβαση 22 Αυγούστου 2016).

<sup>28</sup> Σε ορισμένες περιπτώσεις και με βάση την εικονογραφία, η θέση του καβαλάρη ήταν λίγο πιο μπροστά από τον χορδοστάτη. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Boyden, σσ. 34, 110.

χαρακτηριστική καμπυλότητα τόσο στην κοιλιά όσο και στην πλάτη του οργάνου και είχαν ένα γλυκό και λαμπρερό ήχο. Αντίθετα, ο Stradivarius κατέληξε σε ένα πιο επίπεδο μοντέλο στο σώμα του οργάνου με ήχο πιο βαθύ, οξύ και πιο δυνατό. Οι πειραματισμοί του Stradivarius κυρίως μετά το 1690 για να πετύχει πιο δυνατή παραγωγή ήχου από το όργανο, δεν μπορεί να είναι τυχαίο γεγονός καθώς την περίοδο αυτή καταγράφεται μεγάλη πρόοδος στις μουσικές απαιτήσεις. Μεταξύ άλλων, παράδειγμα αποτελεί η ανάπτυξη της sonata και του concerto<sup>29</sup>.

Εξαιρετικά χρήσιμες και λεπτομερείς πληροφορίες γύρω από την κατασκευή του βιολιού προς το τέλος του 17<sup>ου</sup> αιώνα αντλούμε από το χειρόγραφο του James Talbot<sup>30</sup>, το οποίο γράφηκε μεταξύ 1685 και 1701<sup>31</sup>. Το χειρόγραφο αυτό περιέχει μετρήσεις από τα μέρη του βιολιού, επιτρέποντας έτσι μια άμεση αντιπαραβολή με τις διαφορές ή και ομοιότητες που μπορεί να έχει σε σχέση με το βιολί που γνωρίζουμε σήμερα. Έτσι, τα σημαντικότερα στοιχεία που μπορούμε να συλλέξουμε είναι τα ακόλουθα:

- Το μήκος του σώματος του βιολιού ήταν περίπου 35εκ, όσο είναι και σήμερα.
- Η ταστιέρα ήταν περίπου 20εκ και η απόσταση από αυτή μέχρι τον καβαλάρη ήταν 13εκ. Σήμερα η ταστιέρα είναι γύρω στα 25εκ.
- Το ωφέλιμο μήκος της χορδής ήταν 33εκ. υπονοώντας έτσι πως ο καβαλάρης ήταν τοποθετημένος στην γνώριμη θέση, δηλαδή ανάμεσα στις οπές *f*.
- Ο λαιμός ήταν περίπου 13εκ, όσο είναι και σήμερα.
- Ο καβαλάρης είχε μόλις 2,5 ύψος, ταιριάζοντας έτσι η περιγραφή αυτή στην πιο μικρή τάση που υπήρχε. Ωστόσο πρέπει να υπενθυμίσουμε την τεράστια ποικιλία στο σχήμα και το ύψος του καβαλάρη ακόμα και προς το τέλος του αιώνα, καθιστώντας δύσκολη μια ασφαλή γενίκευση.
- Η μικρότερη τάση που υπήρχε στον καβαλάρη επιβεβαιώνεται και από την περιγραφή του Talbot για την ψυχή και την μπάρα μπάσων που ήταν πιο λεπτές και μικρές, συγκριτικά με το μέγεθος που γνωρίζουμε σήμερα.

Επιπλέον, στο χειρόγραφο του Talbot υπάρχουν πληροφορίες και για το είδος των ξύλων απ' τα οποία κατασκευάζονταν τα μέρη του βιολιού. Μας πληροφορεί πως το καπάκι του οργάνου ήταν φτιαγμένο από έλατο ενώ η ράχη, ο λαιμός, ο

---

<sup>29</sup> Boyden, σσ. 195-198.

<sup>30</sup> Άγγλος συγγραφέας (1664-1708). Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Robert Unwin, 'An English Writer on Music': James Talbot', *The Galpin Society Journal*, vol. 40, 1987, σσ. 53-72.

<sup>31</sup> Boyden, σσ. 199-202.

καβαλάρης και τα πλαϊνά από σφεντάμι. Τέλος, τα κλειδιά, η ταστιέρα και ο χορδοστάτης ήταν φτιαγμένα από έβενο.

Όσον αφορά το δοξάρι στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα, συνεχίζει ακριβώς από το σημείο που παρέλαβε τη σκυτάλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Ο πειραματισμός εξακολουθεί να υφίσταται αφού βασικά χαρακτηριστικά όπως το σχήμα και το μήκος ακόμα διαφοροποιούνται. Το πρόβλημα με τις τρίχες στη βάση του δοξαριού είχε λυθεί, όμως στη μύτη οι διάφορες δοκιμές φαίνεται πως δεν είχαν αποδώσει ακόμα. Πέρασαν δηλαδή αρκετά χρόνια που οι τρίχες πλησίαζαν το πάνω μέρος του δοξαριού, δημιουργώντας έτσι με το ξύλο μια φυσική κλίση από τη βάση προς τη μύτη. Το γεγονός αυτό καθιστούσε την εκτέλεση ενός ολόκληρου δοξαριού πολύ δύσκολη, εάν όχι αδύνατη. Ίσως αυτός να είναι και ο λόγος που το παίξιμο του δοξαριού προς τη βάση ήταν κάτι συνηθισμένο. Η δημιουργία κεφαλής στην μύτη του δοξαριού ξεκίνησε στις αρχές του αιώνα αλλά έγινε πιο διακριτή στο τέλος του, αυξάνοντας έτσι το μήκος παιξίματος<sup>32</sup>. Οι τρίχες ήταν περίπου 80-100, σε σύγκριση με το σύγχρονο που έχει περίπου 200, χωρίς να υπάρχει ακόμα η δυνατότητα μεταβολής της έντασής τους από κάποιο μηχανισμό. Το πρώτο δοξάρι που είχε την δυνατότητα να μεταβάλλει την τάση στις τρίχες με βιδάκι χρονολογείται στο 1694 και δεν γνωρίζουμε τον κατασκευαστή του. Σήμερα βρίσκεται στην Hill Collection του μουσείου Ashmolean στο Λονδίνο<sup>33</sup>.

## 1.2 Το βιολί μέσα από τις φόρμες μουσικής των αρχών του 17<sup>ου</sup> αιώνα

Το βιολί, κατά τη διάρκεια του 16<sup>ου</sup> αλλά και μέχρι τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα, δεν είχε τον πρωταγωνιστικό/σολιστικό ρόλο που γνωρίζουμε σήμερα. Από τη δημιουργία του συνδέθηκε άρρηκτα με τη χορευτική μουσική, λόγω του διαπεραστικού του ήχου καθώς και της ευκολίας που είχε στην άρθρωση για τις ρυθμικές απαιτήσεις των χορών. Η λειτουργία του βιολιού κατά τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, όπου η φωνητική μουσική ήταν κυρίαρχη, ήταν ο διπλασιασμός της μελωδίας στα μέρη των φωνών<sup>34</sup>. Ακόμα, στα τέλη του 16<sup>ου</sup> και τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα, εμφανίζεται η *canzona*<sup>35</sup>. Η *canzona* αποτέλεσε την πιο σπουδαία φόρμα οργανικής μουσικής της περιόδου και προήλθε μέσα από την φωνητική φόρμα του *chanson*<sup>36</sup>.

Ένα πρόσθετο στοιχείο που πρέπει να αναφέρουμε είναι πως την εποχή αυτή, δεν υπήρχαν έργα ή μέρη γραμμένα αποκλειστικά για βιολί. Αντίθετα, οι μελωδίες μπορούσαν να παιχτούν από οποιοδήποτε όργανο, έγχορδο ή πνευστό, που ήταν

<sup>32</sup> Boyden, σσ. 112-114.

<sup>33</sup> Stewart Pollens, *Stradivari*, New York, Cambridge University Press, 2010, σ. 133.

<sup>34</sup> Boyden, σσ. 52-53.

<sup>35</sup> Denis Arnold και Emma Wakelin, 'canzona', *Oxford University Press*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1149?q=canzona&search=quick&pos=2&start=1#firsthit>, (ηλ. πρόσβαση 13 Σεπτεμβρίου 2016).

<sup>36</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Frank Dobbins, 'chanson', *Oxford University Press*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1284?q=chanson&search=quick&pos=2&start=1#firsthit>, (ηλ. Πρόσβαση 13 Σεπτεμβρίου 2016).

διαθέσιμο. Συχνά υπήρχε και η αντίστοιχη οδηγία «για όλα τα όργανα». Αυτό δεν αποκλείεται να γινόταν και για εμπορικούς λόγους, διότι με τον τρόπο αυτό μεγάλωνε το εύρος του κοινού στο οποίο απευθυνόταν ο εκάστοτε συνθέτης. Η πραγματικότητα αυτή άρχισε να αλλάζει μετά το 1625 και σταδιακά οι συνθέτες άρχισαν να γράφουν μουσική για συγκεκριμένα όργανα, όπως και για το βιολί. Πιθανώς, ένας βασικός λόγος που συνέβη αυτό να ήταν η ανάπτυξη μιας πιο ιδιοματικής γραφής αφού την περίοδο αυτή οι δυνατότητες του βιολιού άρχισαν να γίνονται αντιληπτές<sup>37</sup>.

Αναλυτικότερα, αντιλαμβανόμαστε πως μετά το 1600 άρχισε μια εποχή για το βιολί στην οποία υπήρξαν νέοι πειραματισμοί και καινοτομίες, που αυτή τη φορά δεν αφορούσαν στην κατασκευή του, αλλά στην ανάπτυξη της τεχνικής και της δεξιοτεχνίας, καθώς και στην εξερεύνηση των εκφραστικών δυνατοτήτων του. Αυτό επιτεύχθηκε αρχικά μέσα από τις ήδη υπάρχουσες φόρμες φωνητικής μουσικής και από την σημαντική θέση που είχε το βιολί στην ορχήστρα της όπερας, όπου πέρα από τον διπλασιασμό της μελωδίας στα μέρη της φωνής, το βιολί χρησιμοποιήθηκε και σε *obbligato*<sup>38</sup> μέρη αλλά και σε οργανικά *ritornelli*<sup>39</sup>. Σε αυτά τα μέρη που ο ρόλος τους γινόταν όλο και σημαντικότερος, παρουσιάστηκε μια γραφή για το βιολί που ήταν πιο κοντά στις δικές του ιδιαιτερότητες. Ακόμα μια φόρμα που εξυπηρέτησε την ανάπτυξη των μουσικών δυνατοτήτων του οργάνου ήταν η φόρμα παραλλαγών (*variations*), στην οποία οι συνθέτες είχαν την δυνατότητα να χρησιμοποιήσουν τις *division* τεχνικές που είχαν ήδη εξερευνηθεί στην οικογένεια των *viol*<sup>40</sup>.

Η σημαντικότερη όμως ανάπτυξη της τεχνικής (και κατ' επέκταση των δυνατοτήτων) του οργάνου προήλθε μέσα μέσα από τη νέα, καθαρά οργανική φόρμα που δημιουργήθηκε στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα, τη *sonata*. Η *sonata* προήλθε από την παλιότερη *canzona*, όταν τα τμήματα της τελευταίας (στα οποία δεν υπήρχε ξεκάθαρος διαχωρισμός) έγιναν ανεξάρτητα μέρη. Αποτέλεσμα ήταν να προκύψουν οι μορφές της *trio sonata* (συνήθως για δύο βιολιά και *basso continuo*) και της *solo sonata* (για βιολί με συνοδεία *basso continuo*). Στα ανεξάρτητα μέρη της *sonata*, η έκταση αυξήθηκε σταδιακά δίνοντας έτσι την δυνατότητα να αναπτυχθούν τα τεχνικά γνωρίσματα του οργάνου<sup>41</sup>. Περί το 1650 η *sonata* διαχωρίστηκε στην εκκλησιαστική *σονάτα*<sup>42</sup> (*sonata da chiesa*) με χαρακτήρα σοβαρό συνήθως σε τέσσερα μέρη, καθώς και την *σονάτα δωματίου*<sup>43</sup> (*sonata da camera*) η οποία αναπτύχθηκε από φόρμες

---

<sup>37</sup> Boyden, σ. 123.

<sup>38</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. David Fuller, 'obbligato', *Oxford University Press*, [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20202?q=obbligato&search=quick&pos=3&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20202?q=obbligato&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit), (ηλ. πρόσβαση 13 Σεπτεμβρίου 2016).

<sup>39</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. M. Talbot, 'Ritornello', *Oxford University Press*, [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23526?q=ritornello&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23526?q=ritornello&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit), (ηλ. πρόσβαση 13 Σεπτεμβρίου 2016).

<sup>40</sup> Boyden, σσ. 132-133.

<sup>41</sup> Boyden, σ. 134.

<sup>42</sup> Βλ. Sandra Mangsen, 'Sonata da chiesa', *Oxford University Press*, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026196?rskey=KsNE3H&result=7>, (ηλ. πρόσβαση 20 Μαΐου 2018).

<sup>43</sup> Βλ. Sandra Mangsen, 'Sonata da camera', *Oxford University Press*, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026195?rskey=KsNE3H&result=6>, (ηλ. πρόσβαση 20 Μαΐου 2018).

χορευτικής μουσικής, έχοντας συνήθως ένα εισαγωγικό μέρος που το ακολουθούν τρεις ή τέσσερις χοροί.

Από τους πρώτους συνθέτες που εξερεύνησαν τις δυνατότητες του βιολιού, αν και δεν έγραψε έργα αποκλειστικά για βιολί ή άλλο όργανο, ήταν ο Claudio Monteverdi (1567-1643). Ο Monteverdi κατάφερε μέσα από την φωνητική μουσική αλλά και τις όπερες που συνέθεσε, να προσδώσει στα μέρη του βιολιού ένα πιο ιδιαίτερο και πρωτοποριακό χαρακτήρα. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελεί η όπερα *L'Orfeo* (1607), στην οποία αν και τα μέρη του βιολιού είναι γραμμένα μόνο στην πρώτη θέση, η γραφή τους είναι πιο κοντά στη φυσιογνωμία του οργάνου<sup>44</sup>. Στις πρώτες δεκαετίες του 17<sup>ου</sup> αιώνα, μεγάλη ήταν η συνεισφορά και του Biagio Marini (1594-1663) στην τεχνική του βιολιού. Στα έργα του είναι χαρακτηριστική μια πιο σολιστική γραφή, αφού ο ίδιος χρησιμοποίησε γρήγορα περάσματα, διπλές ακόμα και τριπλές συνηγήσεις, tremolo κ άλλες τεχνικές. Οι sinfonie του *La Ponte* και *La Gardana* καθώς και η sonata *La Orlandina*, αποτελούν τα πρώτα χαρακτηριστικά παραδείγματα για σόλο βιολί, με continuo συνοδεία<sup>45</sup>. Άλλοι συνθέτες με συνεισφορά στην εξέλιξη της τεχνικής του βιολιού ήταν και οι Marko Uccellini (περ.1603-1680) και Carlo Farina (περ.1604-1639).

Με βάση τα παραπάνω, κατανοούμε πως για μία ακόμα φορά πρωτοπόρος των μουσικών εξελίξεων έως και τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα ήταν η Ιταλία. Η θέληση των συνθετών να πειραματιστούν και να εξελίξουν τις μουσικές δυνατότητες αλλά και την τεχνική του βιολιού μέσα από τις παλαιές και νέες φόρμες καθώς και η ύπαρξη των σπουδαίων κατασκευαστών που αναφέραμε, δημιούργησαν ένα αξεπέραστο κράμα χάρη στο οποίο η ιταλική μουσική ηγεμονία εδραιώθηκε. Από αυτά τα χαρακτηριστικά επηρεάστηκε έντονα η Γερμανία και Αγγλία κατά τη διάρκεια του αιώνα. Η Γαλλία όμως διαχωρίστηκε από αυτά, αναπτύσσοντας τις δικές τις ιδιαιτερότητες.

### 1.3 Τα γνωρίσματα των ευρωπαϊκών σχολών στο δεύτερο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα

Από τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα η Γερμανία και η Αγγλία παρουσιάζουν μια μεγαλύτερη δραστηριότητα και συμμετοχή όσο αφορά στην ανάπτυξη των μουσικών δυνατοτήτων του βιολιού, προσθέτοντας η κάθε μια τα δικά της ιδιαίτερα γνωρίσματα αλλά και τον δικό της χαρακτήρα. Στην Γαλλία υπήρξε ένα διαφορετικό ρεύμα που είχε ως αποτέλεσμα να αναπτύξει ένα δικό της στυλ καθ' όλη την διάρκεια του αιώνα, επιδεικνύοντας την προτίμησή της στην μουσική για χορούς. Η Ιταλία ύστερα από τους πειραματισμούς των πρώτων χρόνων κυρίως γύρω από την τεχνική του οργάνου, περνάει σε ένα επόμενο επίπεδο όπου η ανάπτυξη της αρμονικής σκέψης φαίνεται πως απασχολεί περισσότερο τους συνθέτες. Οι όποιες διαφορές ή ομοιότητες καθώς και οι αλληλεπιδράσεις που υπήρξαν μεταξύ των χωρών αυτών θα

<sup>44</sup> Boyden, σ. 126.

<sup>45</sup> Thomas. D. Dunn, 'Marini, Biagio', *Oxford University Press*, [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17803?q=Biagio+Marini&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17803?q=Biagio+Marini&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit), (ηλ. πρόσβαση 13 Σεπτεμβρίου 2016).



τεθούν σε ένα γενικότερο πλαίσιο, αφού σκοπός είναι να κατανοήσουμε τις βασικότερες μόνο λειτουργίες που είχε το βιολί σε αυτές στην διάρκεια του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

## Ιταλία

Σε συνέχεια από το πρώτο μισό του αιώνα και έχοντας θέσει ήδη γερά θεμέλια, παρατηρείται την περίοδο αυτή μια στροφή στο ενδιαφέρον των συνθετών προς την ανάδειξη της μουσικότητας, παρά στην επιπλέον εξέλιξη της τεχνικής. Οι φόρμες της trio και solo sonata εξακολουθούν να είναι στο προσκήνιο με τα μέρη τους να παρουσιάζουν μια καλύτερη δόμηση<sup>46</sup>. Παράλληλα, στις δύο τελευταίες δεκαετίες του αιώνα εμφανίζεται το concerto σαν παρακλάδι της sonata, σχεδιασμένο για εκτέλεση από ορχήστρα εγχόρδων. Η επικρατέστερη μορφή του ήταν το concerto grosso, όπου υπήρχε η εναλλαγή ανάμεσα σε solo και ripieno μέρη<sup>47</sup>.

Επιπρόσθετα, την περίοδο αυτή γίνεται αντιληπτή μια καλύτερη κατανόηση και χρήση της τονικότητας στα έργα του βιολιού μέσω των αρμονιών που χρησιμοποιούνται<sup>48</sup>. Προς αυτή την κατεύθυνση, δηλαδή της πιο εκφραστικής μελωδίας και αρμονίας, σπουδαίο ρόλο διαδραμάτισε η σχολή της Μπολόνια με σπουδαίους συνθέτες όπως ήταν ο Giovanni Battista Vitali (περ.1644-1692) του οποίου τα έργα ήταν σημαντικά ως προς την μουσικότητά τους, και ο Giuseppe Torelli (1658-1709) ο οποίος συνέβαλε τα μέγιστα στην ανάπτυξη του κοντσέρτου<sup>49</sup>. Με τα γνωρίσματα της σχολής αυτής, μέχρι το ταξίδι του στη Ρώμη, ήρθε σε επαφή και ο Arcangelo Corelli (1653-1713). Ο ίδιος έλαβε μια πρωτοφανή και καθολική αποδοχή και αποτέλεσε μια σημαντική φυσιογνωμία όχι μόνο στην Ιταλία αλλά και σε ολόκληρη την Ευρώπη. Τα έργα του άσκησαν μεγάλη επιρροή όσον αφορά τη φόρμα, το στυλ, την τεχνική ακόμα και σε μεταγενέστερους συνθέτες. Μεταξύ άλλων συνέθεσε σαράντα οχτώ trio και δώδεκα solo sonatas όπως επίσης και δώδεκα concerti grossi τα οποία εκδόθηκαν μετά το 1714, μετά δηλαδή το θάνατό του<sup>50</sup>.

## Γερμανία

Στο πρώτο μισό του αιώνα, ίσως λόγω και του τριακονταετούς πολέμου που ταλάνισε την χώρα (1618-1648), η συνεισφορά της Γερμανίας στην ανάπτυξη της τεχνικής αλλά και της εξερεύνησης στις φόρμες δεν ήταν εφάμιλλη με αυτή που παρατηρήθηκε στην Ιταλία και η προτίμησή τους επικεντρώθηκε γύρω από τους χορούς και όχι τόσο γύρω από τη νέα φόρμα της sonata<sup>51</sup>. Ωστόσο, στη συνέχεια του αιώνα και χάρη σε συνθέτες όπως ο Heinrich von Biber (1644-1704) και Johann Jakob Walther (περ.1650-1717) υπήρξε μεγάλη η εξέλιξη της τεχνικής του βιολιού όσον αφορά την έκταση και τις ψηλές θέσεις, με χρήση και της έβδομης θέσης, τις

---

<sup>46</sup> Boyden, σ. 216.

<sup>47</sup> βλ. Michael Talbot, 'The instrumental concerto: origins to 1750', *Oxford University Press*, [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40737?q=concerto&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40737?q=concerto&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit), (ηλ. πρόσβαση 13 Σεπτεμβρίου 2016).

<sup>48</sup> Boyden, σ. 216.

<sup>49</sup> Boyden, σ. 218.

<sup>50</sup> Boyden, σ. 221.

<sup>51</sup> Boyden, σ. 136.

συγχορδίες και τους τύπους των δοξαριών που χρησιμοποίησαν στα έργα τους (μεταξύ άλλων το *bariolage* και *arpeggiando*). Ήταν επίσης από τους πρώτους που χρησιμοποίησαν την τελεία (.) για να υποδείξουν το *staccato*. Ξεχωριστή αναφορά πρέπει να γίνει και για τη χρησιμοποίηση της *scordatura* από τον Biber, ο οποίος την εξέλιξε στον ύψιστο βαθμό και τη χρησιμοποίησε σε πολλά έργα του για να ενισχύσει την «ηχηρότητα» του οργάνου, να λύσει τεχνικά προβλήματα και να προσδώσει νέα ηχοχρώματα<sup>52</sup>.

## Γαλλία

Το ενδιαφέρον της Γαλλίας επικεντρώθηκε από τα πρώτα χρόνια γύρω από τη μουσική για χορούς. Το βιολί, γνώρισε μεγάλη αποδοχή από όλα τα κοινωνικά στρώματα καθώς θεωρήθηκε πως ήταν ταιριαστό γι' αυτό το είδος της μουσικής. Το επίπεδο της τεχνικής που ήταν απαραίτητο στους χορούς ήταν το πιο απλό, κρίνοντας από το γεγονός πως ήταν γραμμένοι κατά κόρον στην πρώτη θέση με την *g* χορδή να χρησιμοποιείται ελάχιστα<sup>53</sup>. Συμπληρωματικά, δεν υιοθετήθηκε ή αναπτύχθηκε η φόρμα της *sonata* στην οποία οι τεχνικές θα ήταν πιο εξεζητημένες και η όποιες καινοτομίες υπήρξαν, ήταν καθαρά για την ανάγκη νέων ρυθμών στους χορούς. Αξιοσημείωτη είναι και η σημαντική παρουσία της οικογένειας των *viol* σχεδόν μέχρι και τα τέλη του αιώνα αφού συνθέτες όπως π.χ. ο Jean Rousseau (1644-1699) έγραψαν αντίστοιχα έργα (*Traite de la Viole*, το 1687)<sup>54</sup>.

Η μεγάλη προσωπικότητα του συνθέτη και χορευτή Jean-Baptiste Lully (1632-1687) ήταν αυτή που έφερε μια νέα πνοή στην γαλλική μουσική. Ο ίδιος κατάφερε μια χαρακτηριστική οργάνωση στους χορούς, όπως επίσης αναβάθμισε και τη συμμετοχή των βιολιών σε αυτούς. Δημιούργησε το σχήμα *Les Petits Violon*<sup>55</sup> (αποτελούμενο από δέκα έξι άτομα αρχικά, που έφτασαν και τα είκοσι ένα) το οποίο χαρακτηρίστηκε από μια ιδιαίτερη πειθαρχία τόσο ως προς τον συγχρονισμό του ρυθμού, όσο και στον συγχρονισμό των δοξαριών. Συμπληρωματικά, ο Lully χρησιμοποίησε το βιολί και στις όπερες τις οποίες δημιούργησε όπου συμμετείχαν σε μέρη διάφορων χορών (π.χ. *minuet*, *gavotte*), σε *overtures*, *chacannes* κ.α. Ήταν τέτοια η επιρροή που άσκησε η μουσική του, που διαδόθηκε και σε χώρες όπως η Γερμανία και Αγγλία<sup>56</sup>.

## Αγγλία

Η Αγγλία, ανέπτυξε μια παράδοση γύρω από τη μουσική που σχετίστηκε με τους χορούς. Τη μουσική αυτή αγκάλιασαν όλα τα κοινωνικά στρώματα, όπως ακριβώς συνέβη και στη Γαλλία. Στα πρώτα χρόνια του αιώνα το βιολί είχε διακριτική παρουσία, αφού η μουσική περιστρεφόταν γύρω από την οικογένεια των

<sup>52</sup> Βασίλειος Τσοτσόλης, 'Heinrich Ignaz Franz von Biber, μία ιστορική και ερμηνευτική προσέγγιση των Μυστηρίων του Rosarium (ca.1682-1687)', Διπλωματική Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2012, σ. 18.

<sup>53</sup> Boyden, σ. 228.

<sup>54</sup> Boyden, σ. 227.

<sup>55</sup> Το σχήμα *Les Petits Violons* πρωτοεμφανίστηκε το 1656 και προήλθε από τα 24 *Violons du Roy*, ύστερα από παρότρυνση του Lully προς τον Λουδοβίκο XIV. Η λειτουργία τους ήταν να παίζουν χορούς για τις ανάγκες του βασιλιά και της αυλής.

<sup>56</sup> Boyden, σσ. 227-229.

viol. Όμως, ένα νέο είδος ψυχαγωγίας, η *masque*, κάνει την εμφάνισή του στις αρχές του αιώνα. Οι *masques* ήταν θεάματα που περιλάμβαναν χορό, θεατρικότητα, κουστούμια και μεταμφιέσεις σε συνδυασμό με μουσική όπου το βιολί συμμετείχε σε αυτή<sup>57</sup>. Ακόμα, το βιολί συνυπήρξε μαζί με *viols* σε *fantasias* που γράφθηκαν την περίοδο αυτή. Βέβαια αυτό ήταν σπάνιο φαινόμενο καθώς η *fantasia* ήταν φόρμα που είχε συνδεθεί με την οικογένεια των *viol*. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του William Lawes με το έργο του *Fantazya* (sic), το οποίο έγραψε για δύο βιολιά, *bass viol*, και *obbligato* μέρος για όργανο. Καθ' αυτόν τον τρόπο δημιουργήθηκε άλλο ένα ξεχωριστό αγγλικό είδος, αυτό της *fantasia suite* το οποίο αντιπροσωπεύει τη μίξη της πολυφωνικής παράδοσης των *viols*, με τους χορούς που σχετίστηκαν έντονα με το βιολί. Η *fantasia suite* αποτελείται συνήθως από δύο χορούς, *Alman* (sic) και *Galliard*, οι οποίοι μπορούν να αντικατασταθούν από άλλους παρόμοιους, με τον γενικό τίτλο *Aire*<sup>58</sup>.

Ύστερα από μια περίοδο αστάθειας, με τον εμφύλιο πόλεμο που κράτησε από το 1642 έως το 1651, η Αγγλία μπαίνει σε μια νέα εποχή με την βασιλεία του Κάρολου του δεύτερου το 1660<sup>59</sup>. Στον ίδιο, καθώς ήταν εξόριστος στη Γαλλία, είχαν εμποτιστεί τα γαλλικά μουσικά χαρακτηριστικά και γνωρίσματα τα οποία μετέφερε με την ενθρόνισή του στην Αγγλία<sup>60</sup>. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα είναι η δημιουργία των σχημάτων '24 Violins of the King' και 'Private Musick' σε απόλυτη αντιστοιχία με τα γαλλικά σχήματα που προαναφέρθηκαν<sup>61</sup>. Επιπρόσθετα, η ανταλλαγή μουσικών ανάμεσα στις δύο χώρες βοήθησε στην επιπλέον διάδοση και υιοθέτηση γαλλικών γνωρισμάτων κυρίως στους χορούς. Τα δύο αυτά γεγονότα δημιούργησαν τις βάσεις για την επικράτηση του βιολιού έναντι στην πολυφωνική μουσική των *viol*, που ήταν κυρίαρχη έως αυτή τη στιγμή.

Ταυτόχρονα, την περίοδο αυτή ο Κάρολος ο δεύτερος δέχεται στην αυλή του Ιταλούς μουσικούς και το 1660 δίνει εντολή στον Giulio Gentileschi να παρουσιάσει την Ιταλική όπερα, με το εγχείρημα εν τέλει να αποτυγχάνει<sup>62</sup>. Επιπλέον, καταφτάνουν στην Αγγλία και βιολονίστες εκτός αυλής, οι οποίοι παρουσίασαν ένα πρωτόγνωρο τρόπο παιξίματος και ένα νέο κόσμο δυνατοτήτων του βιολιού, που δημιούργησαν τρομερή εντύπωση στο αγγλικό κοινό. Αντιπροσωπευτικά παραδείγματα είναι ο Γερμανός Thomas Baltzar που έφτασε στην χώρα το 1655 και λίγα χρόνια αργότερα ο Ιταλός Nicola Matteis, με τον οποίο θα ασχοληθούμε αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο. Είναι ξεκάθαρο πλέον πως και τα ιταλικά γνωρίσματα έχουν φτάσει στην Αγγλία. Η φόρμα της *sonata* είναι αυτή που κερδίζει έδαφος και επηρεάζει περισσότερο τις μουσικές εξελίξεις. Ο Άγγλος συνθέτης John Jenkins αλλάζει τον χαρακτήρα στις *fantasias* που συνθέτει και τις στηρίζει πάνω σε

<sup>57</sup> Boyden, σ. 139.

<sup>58</sup> Boyden, σ. 140.

<sup>59</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. J. H. Ohlmeyer, 'English Civil Wars', *Encyclopedia Britannica*, 2016, <https://www.britannica.com/event/English-Civil-Wars>, (ηλ. πρόσβαση 13 Σεπτεμβρίου 2016).

<sup>60</sup> J.A. Westrup, 'Foreign Musicians in Stuart England', *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol. 27, No. 1, 1941, σ. 74.

<sup>61</sup> Boyden, σ. 234.

<sup>62</sup> Margaret Mabbett, 'Italian Musicians in Restoration England (1660-90)', *Music & Letters*, Vol. 67, No. 3, 1986, σ. 237.

ιταλικά μοντέλα και πιο συγκεκριμένα στην trio sonata<sup>63</sup> και ο Henry Purcell (1659-1695) συνθέτει τις πρώτες δώδεκα σονάτες το 1683 και άλλες δέκα το 1697 εμφανώς επηρεασμένος από τους Ιταλούς συνθέτες. Ο σκελετός που χρησιμοποιεί στις trio sonatas βασίστηκε, όσον αφορά τον αριθμό και την διάταξη των μερών, στην ιταλική εκκλησιαστική σονάτα<sup>64</sup>. Χαρακτηριστική είναι και η περιγραφή του ίδιου “προς τον αναγνώστη”<sup>65</sup> στην πρώτη έκδοση: ‘ο δημιουργός του [Purcell], επεδίωξε μια ακριβή μίμηση των Ιταλών δασκάλων’.

Εικόνα 5: σημείωμα ‘προς τον αναγνώστη’ του Purcell.

Συμπερασματικά, στο δεύτερο μισό του αιώνα η Αγγλία δέχεται μεγάλες επιρροές και ερεθίσματα στην μουσική από το σύνολο των χωρών που αναφέρθηκαν. Με βάση τα δικά της χαρακτηριστικά, μπορούμε να πούμε πως αναπτύχθηκε στην χώρα ένα πολυεθνικό στυλ αφού κυριάρχησαν τόσο οι χοροί (με γαλλικές επιρροές) όσο και οι sonatas και fantasias (με ιταλικές επιρροές) έως και το τέλος του αιώνα, δίνοντας έτσι την ευκαιρία σε συνθέτες όπως ο Matteis να συνθέσουν πάνω σε διάφορα στυλ και φόρμες .

#### 1.4 Το κράτημα βιολιού-δοξαριού

Το κράτημα του βιολιού και του δοξαριού, αποτελεί ένα πολυδιάστατο κεφάλαιο στην ιστορία του οργάνου. Παρατηρώντας την πορεία του από τα πρώτα ακόμα χρόνια, έγινε αντιληπτός ένας συσχετισμός στο κράτημα τόσο με το είδος της μουσικής που επρόκειτο να παίζει ο εκτελεστής όσο και με το επίπεδο της τεχνικής δυσκολίας του κομματιού αυτού. Ακολούθως, σημαντικό ρόλο διαδραμάτισαν τα μουσικά γνωρίσματα και οι προτιμήσεις που ανέπτυξαν χώρες όπως η Ιταλία και Γαλλία, αφού μέσα από αυτές δημιουργήθηκαν τα επικρατέστερα στυλ. Για ακόμα μια φορά, πληροφορίες μπορούμε να συγκεντρώσουμε από την εικονογραφία, τις πραγματείες και τα κείμενα της περιόδου αυτής.

Όσον αφορά το βιολί έως και τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, μέσα από ένα πρίσμα διαφορετικών προσεγγίσεων, υπήρξαν δύο βασικοί τρόποι κρατήματος. Ο πρώτος τρόπος συνδέθηκε με τους χορούς και όπως είδαμε παραπάνω, αν και αναπτύχθηκε περισσότερο στην Γαλλία, ήταν κοινός παρονομαστής σε όλες τις χώρες. Στην

<sup>63</sup> Boyden, σ. 233.

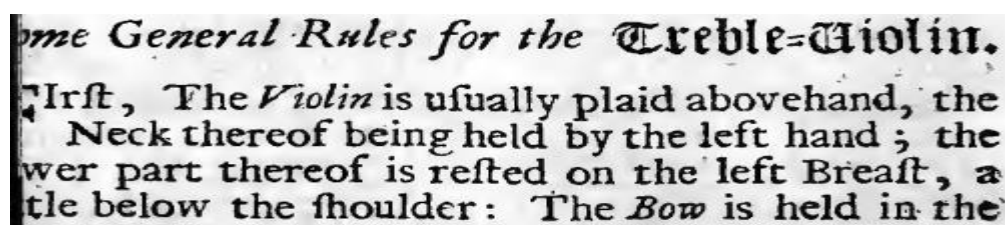
<sup>64</sup> Boyden, σ. 238.

<sup>65</sup> Henry Purcell, *Sonatas of Three Parts*, London, I. Playford και I. Carr, 1683.

περίπτωση αυτή το βιολί ήταν τοποθετημένο συνήθως στο στήθος του βιολονίστα και η μεγαλύτερη στήριξη προερχόταν από το αριστερό χέρι που κρατούσε το λαιμό του οργάνου. Η συγκεκριμένη στάση δεν θα ήταν εμπόδιο για αυτό το είδος της μουσικής, καθώς σπάνια υπήρχαν αλλαγές θέσεων με το χέρι να μένει κυρίως στην πρώτη θέση<sup>66</sup>. Επιπλέον, τουλάχιστον για τις αρχές του αιώνα, ένας ακόμα παράγοντας που μπορεί να βοήθησε το κράτημα αυτό ήταν η σχετικά μικρή έκταση που χρησιμοποίησαν οι συνθέτες στα έργα τους, λόγω και της χαμηλής απόδοσης της g χορδής. Χαρακτηριστική για το κράτημα στο στήθος, είναι η περιγραφή του John Playford<sup>67</sup> στο μουσικό εγχειρίδιό του *A Brief Introduction to the Skill of Musick*:

*First, the Violin is usually plaid above hand, the Neck thereof being held by the left hand; the lower part thereof is rested on the left breast, a little below the shoulder*<sup>68</sup>

Αρχικά, το βιολί τοποθετείται συνήθως πάνω από το χέρι, ο λαιμός αυτού κρατιέται από το αριστερό χέρι· το κάτω μέρος του στηρίζεται στο αριστερό στήθος, λίγο χαμηλότερα από τον ώμο.



Εικόνα 6: λεπτομέρεια από το εγχειρίδιο του Playford.

Ενώ οι χοροί συγκέντρωσαν όλο το ενδιαφέρον των Γάλλων, οι Ιταλοί δεν έμειναν μόνο σε αυτούς. Όπως είδαμε, ανέπτυξαν τις δυνατότητες του οργάνου κυρίως μέσα από την sonata και το concerto, με τις τεχνικές δυσκολίες να είναι έκδηλες. Καθ' αυτόν τον τρόπο και για να προσπεραστούν οι δυσκολίες αυτές, παρουσιάστηκε και ο δεύτερος τρόπος κρατήματος. Στον τρόπο αυτό οι πιο τεχνικά εξελιγμένοι βιολονίστες, τοποθέτησαν το βιολί στον ώμο ή στον λαιμό<sup>69</sup>. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα μια μεγαλύτερη σταθερότητα στο κράτημα του βιολιού με δυνατότητα για ένα πιο δυνατό ήχο αλλά και με τις αλλαγές θέσεων και τα γρήγορα περάσματα να εκτελούνται με μεγαλύτερη ευχέρεια και ακρίβεια<sup>70</sup>.

Δύο αντίστοιχα στυλ κρατήματος παρουσιάστηκαν και για το δοξάρι, το Γαλλικό και το Ιταλικό. Το Γαλλικό, χαρακτηρίστηκε από μια λαβή στην οποία ο αντίχειρας ήταν τοποθετημένος στη βάση του δοξαριού κάτω από τις τρίχες. Αυτό το στυλ ήταν αποτελεσματικό στην μουσική των χορών, καθώς έδινε την δυνατότητα για ένα σταθερό κράτημα που είχε ως αποτέλεσμα μια ξεκάθαρη άρθρωση. Η λαβή αυτή δεν περιορίστηκε στα όρια της Γαλλίας, αλλά χρησιμοποιήθηκε και πέρα από αυτή

<sup>66</sup> Boyden, σ. 152.

<sup>67</sup> Άγγλος εκδότης. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Margaret Dean-Smith και Nicholas Temperley, 'Playford: (1) John Playford (i)', *Oxford University Press*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43168pg1?q=John+Playford&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>, (ηλ. πρόσβαση 13 Οκτωβρίου 2016).

<sup>68</sup> J. Playford, *Introduction to the Skill of Musick*, London, William Godbid, 1664, σ. 109.

<sup>69</sup> Boyden, σ. 152.

<sup>70</sup> Boyden, σ. 242.

κυρίως στους χορούς. Ωστόσο οι Ιταλοί, στις πιο εξεζητημένες φόρμες, διαφοροποίησαν το κράτημα και τοποθέτησαν τον αντίχειρα ανάμεσα στις τρίχες και το ξύλο<sup>71</sup>. Δημιουργήθηκε έτσι και η Ιταλική λαβή, που ήταν πιο ταιριαστή στα πιο προσεγμένα και ποικίλα δοξάρια που υπήρχαν σε πιο απαιτητικές φόρμες όπως π.χ. η σονάτα<sup>72</sup>. Συμπληρωματικά, πρέπει να αναφέρουμε πως τα δοξάρια που χρησιμοποιούσαν οι εκτελεστές στους χορούς, ήταν πιο μικρά σε μήκος σε σχέση με αυτά που είχαν οι εκτελεστές σονάτας<sup>73</sup>. Είναι ένα στοιχείο που σε συνδυασμό με τους δύο τρόπους κρατήματος του δοξαριού αλλά και το είδος της μουσικής που απευθυνόταν, συμβάλει ακόμα περισσότερο την εικόνα που έχουμε για τον τρόπο παιξίματος κατά την περίοδο αυτή.

---

<sup>71</sup> Mary Cyr, 'Violin Playing in Late Seventeenth-Century England: Baltzar, Matteis, and Purcell', *Performance Practice Review*, Vol.8, No.1, 1995, σσ. 54-56, διαθέσιμο στο <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol8/iss1/5/>, (ηλ. πρόσβαση 13 Οκτωβρίου 2016).

<sup>72</sup> Boyden, σ. 153.

<sup>73</sup> Boyden, σ. 112.

## 2 Nicola Matteis

### 2.1 Εισαγωγή

Γύρω από την ζωή και τη προσωπικότητα του Nicola Matteis, οι πληροφορίες που υπάρχουν είναι πολύ λίγες και συγκεχυμένες. Μέχρι και τις μέρες μας καμία έρευνα από ιστορικούς και μουσικολόγους δεν κατάφερε να διαλευκάνει σημαντικά ερωτήματα, τα οποία θα μπορούσαν να βοηθήσουν στην ολοκλήρωση του πορτρέτου του Ιταλού βιολονίστα. Ποια ήταν η ακριβής ημερομηνία γέννησης και θανάτου; Ποιες ήταν οι πράξεις και τα έργα του πριν το ταξίδι στην Αγγλία; Μέχρι τότε ήταν ο ίδιος μουσικά ενεργός και τελικά σε πιο βαθμό κατάφερε να επηρεάσει τις εξελίξεις γύρω του; Αυτά είναι μόνο λίγα από τα ερωτήματα που θα μας απασχολήσουν στην προσπάθειά μας να παρουσιάσουμε την ζωή του.

Μέσα σε αυτό το περιβάλλον αβεβαιότητας και έλλειψης στοιχείων για την ζωή του Matteis, είναι η φυσιογνωμία του Roger North<sup>74</sup> που μας προσφέρει πολύτιμη βοήθεια. Το μεγάλο πάθος του για συγγραφή αλλά και για καταγραφή όσων παρατηρούσε, σε συνδυασμό με το γεγονός πως ο ίδιος ήταν ερασιτέχνης μουσικός, είχε ως αποτέλεσμα να παράγει μια σειρά από πραγματείες και απομνημονεύματα γύρω από τον κόσμο της μουσικής. Στις πραγματείες αυτές, ο Matteis καταλαμβάνει μια περιοπτη θέση.

Είναι σημαντικό να επισημάνουμε πως οι περιγραφές του North προέρχονται από προσωπικές του εμπειρίες. Το γεγονός πως υπάρχει εκτενής αναφορά στον Matteis καθώς και οι λεπτομερείς περιγραφές που δίνει για τον χαρακτήρα του αλλά και για τον τρόπο παιξίματός του, μας οδηγούν στο συμπέρασμα πως τον γνώριζε προσωπικά. Πιθανότατα να υπήρξε και μαθητής του<sup>75</sup>. Επιπλέον, ακόμα ένα επιχείρημα ισχυροποιεί την άποψη πως η γνωριμία των δύο αντρών ήταν δεδομένη. Την περίοδο μεταξύ 1674 και 1685 ο North συμμετείχε ενεργά σε εβδομαδιαίες μουσικές συναντήσεις, ερμηνεύοντας και ο ίδιος σε ορισμένες. Στις συναντήσεις αυτές έπαιρναν μέρος εκτός από ερασιτέχνες και επαγγελματίες μουσικοί, μεταξύ των οποίων ήταν και ο Matteis<sup>76</sup>. Ο North μας δίνει αντίστοιχα τις περιγραφές<sup>77</sup>:

---

<sup>74</sup> Άγγλος νομικός, συγγραφέας, φιλόσοφος και ερασιτέχνης μουσικός (1651-1734). Για περισσότερες πληροφορίες βλ. 'Biography: the pre-History of the Norths, [website], <http://www.ucl.ac.uk/north/bio>, (ηλ. πρόσβαση 14 Οκτωβρίου 2017).

<sup>75</sup> J. Wilson (ed.), *Roger North on Music: Being a Selection from his Essays Written During the Years c.1695-1728*, London, Novello and Company LTD, 1959, σ. xxii.

<sup>76</sup> Jamie C. Kassler, 'North, roger', *Oxford University Press*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20085?q=roger+north&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>, (ηλ. πρόσβαση 14 Οκτωβρίου 2017).

<sup>77</sup> Τα σχόλια του North θα τα παραθέτουμε αυτούσια με την πρωτότυπη αγγλική ορθογραφία. Οποιοδήποτε ορθογραφικό λάθος, συντόμευση λέξης ή οτιδήποτε συναφές, δεν θα υπόκειται σε καμία αλλαγή από εμάς. Επίσης, η μετάφραση των κειμένων είναι ελεύθερη και έγινε από τον συγγραφέα της εργασίας αυτής.

Για τον ίδιο<sup>78</sup>:

*...A meeting-hunter of musick in London for divers years, I found my self drawne in to such a familiarity with the prattique, that performing at sight, was to me like speaking, walking, or running...*

*...Ένας κυνηγός μουσικών συναντήσεων για κάποια χρόνια στο Λονδίνο, βρήκα τον εαυτό μου να παρασύρεται σε τέτοια οικειότητα με τη πρακτική αυτή, που το να ερμηνεύω δημόσια, ήταν για μένα σαν να μιλώ, να περπατώ, ή να τρέχω...*

Για τον Matteis<sup>79</sup>:

*...He came to little meetings and did just what they would have him...*

*...Ερχόταν σε λίγες συναντήσεις και έκανε ακριβώς ό,τι τους ευχαριστούσε...*

Εν συντομία και έχοντας στο νου τα παραπάνω, σκοπός μας ήταν αρχικά να κατανοήσουμε την σχέση μεταξύ των δύο αντρών. Στην συνέχεια να τονίσουμε πως με βάση την σχέση αυτή, ο λόγος του North για τον Matteis αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα. Αυτός είναι ο λόγος που θα χρησιμοποιήσουμε κι εμείς ως επί το πλείστον τις περιγραφές του, μέσα από συνεχείς παραθέσεις.

## 2.2 Τα πρώτα χρόνια στην Αγγλία

Για την εκπαίδευση, την πορεία, τη δράση και συνολικά για τη ζωή του Matteis πριν την έλευσή του στην Αγγλία είναι λυπηρό το γεγονός πως δεν υπάρχει καμία πληροφορία ή αναφορά είτε για τον ίδιο, είτε για κάποιο σωζόμενο έργο του. Το μόνο που γνωρίζουμε είναι πως πιθανότατα γεννήθηκε στη Νάπολη ή στην ευρύτερη περιοχή γύρω από τη πόλη, καθώς ο ίδιος σε μια σειρά από εκδόσεις του περιγράφει τον εαυτό του ως Ναπολιτάνο<sup>80</sup>.

Την περίοδο που η μοναρχία αποκαθίσταται με την ενθρόνιση του Κάρολου του δεύτερου (1660-1685), η Αγγλία δέχεται στους κόλπους της ένα σημαντικό αριθμό Ιταλών μουσικών. Στο διάστημα αυτό καταφτάνει στην περιοχή του Λονδίνου<sup>81</sup> και ο Matteis, έχοντας κατορθώσει να ταξιδέψει όλη την διαδρομή από την Ιταλία, κατά πάσα πιθανότητα με τα πόδια<sup>82</sup>:

*...And it was say'd that he travelled thro' Germany on foot with his violin under a full coat at his back...*

---

<sup>78</sup> Wilson, σ. xxii.

<sup>79</sup> Wilson, σ. 308.

<sup>80</sup> Michael Tilmouth, 'Nicola Matteis', *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol.46, No. 1, 1960, σ. 22.

<sup>81</sup> Peter Walls, 'Matteis, Nicola (i)', *Oxford University Press*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18087?q=nicola+matteis&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>, (ηλ. πρόσβαση 15 Οκτωβρίου 2017).

<sup>82</sup> Wilson, σ. 308, υπ.60.



*...Λεγόταν πως ταξίδεψε κατά μήκος της Γερμανίας πεζός με το βιολί κάτω από ένα παλτό στην πλάτη του...*

Η επιβεβαίωση της παρουσίας του Matteis στην Αγγλία έρχεται για πρώτη μέσα από το ημερολόγιο του χρονικογράφου John Evelyn. Ο ίδιος μας πληροφορεί πως άκουσε αυτόν τον 'εκπληκτικό' βιολονίστα σε μια ιδιωτική συνάντηση στις 17 Νοεμβρίου 1674, χαρίζοντάς μας ταυτόχρονα μια πρώτη εικόνα των ικανοτήτων του, περιγράφοντας με έντονο και ενθουσιώδη τρόπο το ταλέντο του<sup>83</sup>:

*...I heard that stupendious Violin Signor Nicholao (with other rare Musutians) whom certainly never mortal man Exceeded on that Instrument: he had a strock so sweete, & made it speake like the Voice of a man; & when he pleased, like a Consort of severall Instruments: he did wonders upon a Note: was an excellent Composer also: here was also that rare Lutinist Dr Wallgrave: but nothing approach'd the Violin in Nicholas Hand: he seem'd to be spiritato'd & plaid such ravishing things on a ground as astonish'd us all...*

*...Άκουσα αυτόν τον εκπληκτικό βιολονίστα κύριο Nicholao (μαζί με άλλους σπάνιους μουσικούς) τον οποίον βεβαίως ποτέ θνητός άνθρωπος δεν ξεπέρασε στο εν λόγω όργανο: είχε ένα δοξάρι τόσο γλυκό, και το έκανε να μιλά σαν την φωνή ανθρώπου, και όποτε επιθυμούσε, σαν ένα σύνολο διαφόρων οργάνων: πραγματοποιούσε θαύματα σε μια νότα: ήταν επίσης εξαιρετος συνθέτης: εδώ ήταν επίσης και ο εκλεκτός λαουτίστας Δρ. Walgrave: αλλά τίποτα δεν πλησίαζε το βιολί στα χέρια του Nichola: έμοιαζε τόσο εμπνευσμένος και έπαιζε τόσο γοητευτικά πράγματα σε μια αρμονική βάση που μας κατάπληξε όλους...*

Όμως, είναι υπαρκτό το ενδεχόμενο ο Matteis να έφτασε στην Αγγλία νωρίτερα από το 1674. Όπως θα δούμε στην συνέχεια, τα πρώτα χρόνια του Ιταλού βιολονίστα στο Λονδίνο δεν ήταν ευοίωνα καθώς δεν κατάφερε να γίνει γνωστός και αποδεκτός στους μουσικούς κύκλους από τη πρώτη στιγμή. Οπότε, συμπεραίνουμε πως πρέπει να είχε περάσει ήδη ένα μικρό διάστημα στο Λονδίνο μέχρι την στιγμή που τον άκουσε ο Evelyn στην ιδιωτική συνάντηση. Πέραν αυτού ακόμα ένα επιχείρημα προκύπτει από τις αφηγήσεις του North, όπου γράφει χαρακτηριστικά<sup>84</sup>:

*...It was said that a nobleman, the Duke of Richmond (I think it was), would have given him a pension, but he did not like his way of playing...*

*...Λεγόταν ότι ένας ευγενής, ο δούκας του Richmond (νομίζω πως ήταν αυτός), θα του έδινε μια θέση στην αυλή του, μα δεν του άρεσε ο τρόπος παιξίματός του...*

Αν η ανάμνηση του North είναι σωστή και ο ευγενής ήταν όντως ο Δούκας του Richmond, τότε αυτό σημαίνει πως ο Matteis βρισκόνταν πράγματι στο Λονδίνο κάποια χρόνια νωρίτερα από το 1674, αφού ο Δούκας έφυγε από την Αγγλία το 1671<sup>85</sup>.

Αυτή πρέπει να ήταν η περίοδος κατά την οποία παρουσιάστηκε η ευκαιρία στον Matteis να ερμηνεύσει για πρώτη φορά μπροστά σε ευγενείς, ίσως για να κερδίσει με αυτό το τρόπο μια θέση στην αυλή. Το ταλέντο του ήταν δεδομένο και οι ικανότητές του στο βιολί πρωτόγνωρες για τους Άγγλους, δείχνοντας έτσι πως η

<sup>83</sup> Walls, 'Matteis, Nicola (i)'.  
<sup>84</sup> Wilson, σ. 355.

<sup>85</sup> S. Jones, 'The 'Stupendious' Nicola Matteis', PhD, University of York, 2003, σ.8.

επιλογή αυτή θα ήταν σίγουρη. Όμως, το μεγαλύτερο εμπόδιο σε αυτή τη προοπτική στάθηκε ο ίδιος του ο εαυτός, λόγω της υπεροπτικής και αλαζονικής συμπεριφοράς που είχε. Το αποτέλεσμα ήταν να μην γίνει δεκτός στους κύκλους της αυλής, μένοντας έτσι στην αφάνεια και στις οικονομικές δυσκολίες των πρώτων χρόνων. Τα σχόλια του North είναι αυτά που γνωστοποιούν σε μας λίγες πτυχές της προσωπικότητας του Matteis αλλά και της οικονομικής κατάστασης στην οποία βρισκόταν<sup>86</sup>:

*...But his pride and arrogance was incomparable, and if he had not found that easy merchant, he had starved before he could have bin known. He was brought to play afore the King and divers great persons, in order to be pensioned, but his manner did not take, tho' none could deny that it was admirable...*

*..Μα η περηφάνεια και η αλαζονεία του ήταν ασύγκριτες, και αν δεν είχε βρει αυτό τον βολικό έμπορο, θα είχε πεθάνει από τη πείνα προτού γίνει γνωστός. Τον είχαν φέρει μπροστά στον βασιλιά και σε άλλα σημαντικά πρόσωπα, ώστε να τον εντάξουν στην αυλή τους, μα ο τρόπος του δεν άρεσε, παρότι κανείς δεν μπορούσε να αρνηθεί πως ήταν αξιοθαύμαστος..*

*...When he came over first he was very poor, but not so poor as proud, which was the reason that kept him back, so that he had no acquaintance for a long time (....) He was heard play at Court but his manner did not take, and he behaved himself fastously; no person must whisper while he played, which sort of attention had not bin the fashion at Court<sup>87</sup>...*

*...Όταν πρωτοήρθε ήταν πολύ φτωχός, αλλά όχι τόσο φτωχός όσο περήφανος, το οποίο ήταν και ο λόγος που τον κρατούσε πίσω, έτσι δεν είχε καμία γνωριμία για αρκετό καιρό (....) Τον άκουσαν να παίζει στην αυλή μα οι τρόποι του δεν έγιναν αποδεκτοί και φέρθηκε με αλαζονεία, κανείς δεν επιτρέπεται να ψιθυρίσει όσο έπαιζε, στάση η οποία δεν ήταν συνηθισμένη στην αυλή...*

Αν και η ιδιαίτερη προσωπικότητα του Matteis ήταν αυτή που τον κράτησε στάσιμο στα πρώτα χρόνια, ίσως ταυτόχρονα αυτή να ήταν και το εφαλτήριο για την συνέχεια. Βλέποντας την ζωή στην αυλή να απομακρύνεται, ο ίδιος χρησιμοποίησε το μεγάλο του πλεονέκτημα με διαφορετικό σκοπό. Αυτό το πλεονέκτημα δεν ήταν άλλο παρά από τις μεγάλες ερμηνευτικές του δυνατότητες πάνω στο βιολί, σε συνδυασμό με τον ξεχωριστό τρόπο που κρατούσε το όργανο. Τα στοιχεία αυτά δεν μπορούσαν να μείνουν απαρατήρητα και ανεκμετάλλευτα για πολύ καιρό ακόμα από τους Άγγλους μουσικούς. Την εποχή αυτή οι ερασιτέχνες μουσικοί του Λονδίνου ήταν πρόθυμοι για την διοργάνωση συναντήσεων στα σπίτια τους με επιφανείς μουσικούς<sup>88</sup> και πιθανότατα ο ταλαντούχος Ιταλός βιολονίστας να ήταν πόλος έλξης γι' αυτούς. Ήταν μια καλή ευκαιρία για τον Matteis να διευρύνει τις γνωριμίες του, όμως για ακόμα μια φορά η αγένειά του ήταν το πρόβλημα που δεν του επέτρεψε να αφομοιωθεί μέσα σε αυτούς τους κύκλους.

Καταλυτική για τη πορεία και συνολικά για την ζωή του Matteis στο Λονδίνο, υπήρξε η ανακάλυψή του από τρεις διαπρεπείς άντρες. Ήταν οι Roger L'Estrange,

<sup>86</sup> Wilson, σ.308, υπ. 60. Πιθανώς σε αυτή την συνάντηση με τον Βασιλιά να τον άκουσε και ο Δούκας του Richmond.

<sup>87</sup> Wilson, σ.355.

<sup>88</sup> Jones, σ.10.

William Bridgman και William Waldegrave<sup>89</sup>, οι οποίοι αντιλήφθηκαν την αξία του Ιταλού βιολονίστα και για τον λόγο αυτό τον πήραν υπό την προστασία τους. Τα οφέλη από αυτή την γνωριμία ήταν πολλαπλά για τον N. Matteis καθώς οι τρεις άντρες τον ενέταξαν στο κοινωνικό τους κύκλο, βελτιώνοντας καθαυτό τον τρόπο τις κοινωνικές του επαφές. Ακόμα, μέλημά τους ήταν να βελτιώσουν συνολικά την εικόνα του Ιταλού βιολονίστα και να τον κάνουν πιο φιλικό και προσιτό. Αυτό το κατάφεραν εξαλείφοντας αρχικά την ενοχλητική αλαζονεία του και εναρμονίζοντας στην συνέχεια τον έντονο χαρακτήρα του με αυτό των Άγγλων. Όμως, το σημαντικότερο είναι πως στο διάστημα που τα έσοδά του ήταν ακόμα πενιχρά, αποκόμισε σημαντικά κέρδη από τους τρεις ευγενείς καταφέροντας έτσι να ανταπεξέλθει σε μια δύσκολη περίοδο. Ακόμα μια φορά τα σχόλια του North είναι κατατοπιστικά και αξίζει να τα παραθέσουμε<sup>90</sup>:

*...so that he had no acquaintance for a long time, but a merchant or two who patronized him; and he valuing himself at an excessive rate, squeezed considerable sumes out of them...*

*...έτσι δεν είχε καμία γνωριμία για πολύ καιρό, πέρα από ένα-δυο εμπόρους που τον πατρόναραν, και ο ίδιος αξιολογώντας τον εαυτό του υπερβολικά, απομυζούσε αξιόλογα ποσά από αυτούς...*

*...Dr Wal[de]grave a prodigy of an arch-lutnist, Sir R[oger] L'Estrange an expert violist, and Mr Bridgman the Under-Secretary, a thro-base man upon the harpsicord. These got him into their acquaintance; and courting him in his owne way, by discourse shewing him the temper of the English who if they were humoured would be liberall, but if not humourd would doe nothing at all, and [how] by putting on an air of complaisance, and doing as they desired, he would not want imployment or mony, they brought him by degrees into such good temper as made him esteemed, and sought after<sup>91</sup>...*

*...Ο δρ. Waldegrave ένας αρχι-λαουτίστας ιδιοφυΐα, ο κύριος Roger L'Estrange ένας ειδήμων βιολίστας, και ο κύριος Bridgman ο υφυπουργός, που συνόδευε με το τσέμπαλο. Αυτοί τον δέχτηκαν στην παρέα τους, και τον προσέγγιζαν με το τρόπο που επιθυμούσε, με συζητήσεις του έδειξαν την ιδιοσυγκρασία των Άγγλων που αν ήταν ευτυχείς ήταν απλόχεροι., αλλά αν δεν ήταν ευτυχείς, δεν έκαναν τίποτα απολύτως, και έχοντας έναν αέρα ευγένειας, και πράττοντας όπως επιθυμούσαν, δεν θα χρειαζόταν να αναζητά εργασία ή χρήματα, τον έφεραν σταδιακά σε τόσο καλή διάθεση που τον έκανε σεβαστό, και περιζήτητο...*

## 2.3 Η αποδοχή

Οι δυσκολίες των πρώτων χρόνων και οι οικονομικές δυσχέρειες που αντιμετώπισε ο Matteis ύστερα από την έλευση του στο Λονδίνο, ήταν πλέον θέμα χρόνου μέχρι να ξεπεραστούν. Η αλλαγή της συμπεριφοράς του αλλά και η βαθύτερη κατανόηση της ιδιοσυγκρασίας των Άγγλων, έχοντας ζήσει ήδη ένα μικρό διάστημα ανάμεσά τους, ήταν οι λόγοι που τον έκαναν τελικά αγαπητό σε αυτούς.

<sup>89</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Wilson, σ.308, υπ. 61.

<sup>90</sup> Wilson, σ. 355.

<sup>91</sup> Wilson, σ. 355.

Εκμεταλλεόμενος τις κοινωνικές συναναστροφές που διατηρούσε από το κύκλο των τριών ευγενών, σε συνδυασμό με τον νέο ευγενικό του χαρακτήρα, κατάφερε να πετύχει πολλές φιλίες και γνωριμίες<sup>92</sup>. Αυτή η προοπτική υπήρξε εξαιρετικά χρήσιμη για την αναδυόμενη καριέρα του Ιταλού βιρτουόζου, καθώς μέσα από αυτές τις επαφές απέκτησε πολλούς μαθητές και η φήμη του ως δάσκαλος άρχισε γρήγορα να εξαπλώνεται<sup>93</sup>. Χάρη στους μαθητές αυτούς άρχισε να αποκτά και οικονομική ευρωστία<sup>94</sup>:

*...And having got many scollars, tho' at moderate rates, his purse filled apace, which confirmed his conversion and he continued very mansuete as long as he lived...*

*...Και έχοντας τόσοι μαθητές, αν και σε μέτριο επίπεδο, το πορτοφόλι του γέμιζε γρήγορα, γεγονός που επιβεβαίωσε την μετάλλαξή του και συνέχισε πολύ συνειδητοποιημένα για όσο έζησε...*

Ο Matteis, έχοντας επιτύχει τα πρώτα του βήματα προς την αναγνώριση, δεν επαναπαύθηκε με αυτή τη κατάσταση. Στηριζόμενος στην οξυδέρκεια και την αντίληψη που είχε για όσα συμβαίνουν γύρω του πραγματοποίησε το επόμενο βήμα. Την εποχή αυτή, που παρατηρείται μια έντονη κινητικότητα με τα ταξίδια των μουσικών σε διάφορες χώρες, υπήρχε μεγάλη αλληλεπίδραση και επιρροή μέσα στη κοινωνία από οτιδήποτε νέο παρουσιαζόταν. Οι ερασιτέχνες μουσικοί ήταν πάντα διψασμένοι για να μάθουν τις τελευταίες εξελίξεις, να συναντήσουν σπουδαίες προσωπικότητες αλλά και να γνωρίσουν νέες τεχνικές. Ο Matteis υπήρξε ένα τέτοιο παράδειγμα καθώς οι πρωτόγνωρες δυνατότητες που παρουσίασε για το παίξιμο του βιολιού στις ιδιωτικές συναντήσεις, ήταν σαν μια όαση στην έρημο για τους Άγγλους ερασιτέχνες μουσικούς. Το γεγονός αυτό εκμεταλλεύτηκε ο ίδιος και μαζί με την συνεχώς αυξανόμενη φήμη του ως δασκάλου, δημιούργησαν ένα θετικό περιβάλλον και ένα πρόσφορο έδαφος για την εκτύπωση της μουσικής και των συνθέσεών του. Ο δρόμος για την δημιουργία των πρώτων βιβλίων του Matteis ήταν ανοιχτός, σηματοδοτώντας έτσι μια νέα περίοδο για τον ίδιο.

Πράγματι, η έκδοση των δύο πρώτων βιβλίων πραγματοποιήθηκε το 1676 και υπάρχει επίσημη αναγγελία για το γεγονός στην εφημερίδα London Gazette στις 11 Δεκεμβρίου της ίδιας χρονιάς<sup>95</sup>:

*...The famous and long expected Musicks of Two Parts, by Nicola Matteis are now published; consisting of Ayres of all sorts, fitted for all hands, and capacities, and 190 Copper-plates; cut at the Desire, and Charge of certain well-wishers to the Work. They are to be sold by John Carr . . . Thomas Fisher . . . And also by the Author, at an Apothecaries over against Exeter street in Catherine street: Where such as desire to learn Composition, or to Play upon the Violin, may be instructed accordingly...*

*...Η διάσημη και πολύ-αναμενόμενη μουσική σε δύο μέρη, του Nicola Matteis έχει πλέον εκδοθεί, περιλαμβάνοντας Ayres όλων των ειδών, προσαρμοσμένες για όλα τα χέρια, και τις δυνατότητες, και 190 πλάκες χαλκού, κόπηκαν κατά την επιθυμία, και χρέωση ορισμένων*

<sup>92</sup> Jones, σ. 49.

<sup>93</sup> Tilmouth, σ. 23.

<sup>94</sup> Wilson, σ. 356.

<sup>95</sup> Tilmouth, σσ. 23-24.

που ήθελαν να πραγματοποιηθεί αυτό το έργο. Θα πουληθούν από τον John Carr . . . τον Thomas Fisher . . . Και επίσης από τον δημιουργό, τις αποθήκες της οδού Exeter και της οδού Catherine: Όπου τέτοια επιθυμία για μάθηση της σύνθεσης, ή του παιζίματος του βιολιού, μπορεί να καθοδηγηθεί αναλόγως...

Η νέα αυτή έκδοση βρήκε σπουδαία απήχηση στο κόσμο και τα δύο πρώτα βιβλία με Ayres του Matteis έγιναν περιζήτητα. Η επιτυχία που συνάντησε μόνο τυχαία δεν μπορεί να χαρακτηριστεί και μια σειρά από λόγους μας το επιβεβαιώνει. Αρχικά, οι ευγενείς που ήταν μαθητές του αποτελούσαν ήδη ένα πρώτης τάξεως αγοραστικό κοινό. Το να έχουν στην συλλογή τους τη μουσική του διάσημου δασκάλου τους ήταν κάτι πολύ λογικό. Επιπλέον, η παρουσίαση της μουσικής του στις ιδιωτικές συναντήσεις αλλά και οι τεχνικές δυσκολίες που αυτή περιείχε, πιθανόν να προκάλεσαν ένα νέο κύμα φιλόδοξων μαθητών, δημιουργώντας έτσι και ένα εν δυνάμει αγοραστικό κοινό.

Ένας ακόμα σημαντικός λόγος της επιτυχίας αυτής, κρύβεται στην λεπτομέρεια πως ο N. Matteis επέλεξε έναν ιδιαίτερο τρόπο τυπογραφίας για την έκδοσή του, τον τρόπο της εγχάραξης<sup>96</sup> (engraved edition). Σε αυτή τη μέθοδο, η εγχάραξη του μουσικού κειμένου γινόταν συνήθως σε πλάκες χαλκού ή κασσίτερου<sup>97</sup>. Οι πλάκες αυτές λειτουργούσαν κατά κάποιο τρόπο σαν σφραγίδα όπου το κάθε φύλλο πιεζόταν πάνω τους, παράγοντας με το τρόπο αυτό τα αντίγραφα. Τα αντίγραφα αυτά βιβλιοδέτησε πανομοιότυπα ο Matteis, δημιουργώντας όμορφα δερματόδετα βιβλία με σκοπό να τα δώσει στους εύπορους μαθητές του<sup>98</sup>. Ο North αναφέρει περί του θέματος<sup>99</sup>:

*...And he found out a way of getting money which was perfectly new. For seeing his lessons, (which were all duos), take with his scollars, and that most gentlemen desired them, he was at some charge to have them graven in copper (...) And of these lessons he made books, and presented them, well bound, to most of the lovers, which brought him the 3, 4 and 5 ginnys; and the encouragement was so great, that he made 4 of them...*

*...Και ανακάλυψε έναν ολοκαίνουργιο τρόπο να βγάζει χρήματα. Πραγματοποιώντας τα μαθήματα του, (που ήταν όλα ντουέτα), μαζί με τους μαθητές του, και λόγω του ότι οι περισσότεροι κύριοι τα επιθυμούσαν, ήταν σε θέση να τα χαράζει σε χαλκό (...) Και από αυτά τα μαθήματα έφτιαξε βιβλία, και τα παρουσίασε, όμορφα δεμένα, στους περισσότερους λάτρεις τους, που του απέφεραν 3,4 και 5 ginnys, και η παρότρυνση ήταν τόσο μεγάλη, που έφτιαξε 4 από αυτά...*

Η μεγάλη ζήτηση των δύο πρώτων βιβλίων και κατ' επέκταση η αγάπη που έδειξε ο κόσμος για τις συνθέσεις και τη μουσική του Ιταλού βιολονίστα επιβεβαιώνεται μόλις ένα χρόνο μετά από την έκδοσή τους. Στις 15 Φεβρουαρίου

<sup>96</sup> Για περισσότερες πληροφορίες γύρω από ιστορικά στοιχεία και τις τεχνικές της μεθόδου αυτής βλ. Stanley Boorman, 'Printing and publishing of music, §1: Printing', κεφ. 4: Engraving, *Oxford University Press*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40101pg1#S40101.1.4>, (ηλ. πρόσβαση 16 Νοεμβρίου 2017).

<sup>97</sup> Jones, σ. 38.

<sup>98</sup> Jones, σ. 39.

<sup>99</sup> Wilson, σ.356.

1677 μια νέα δημοσίευση στο London Gazette μας πληροφορεί πως τα βιβλία έχουν σχεδόν εξαντληθεί<sup>100</sup>:

*These are to give Notice that the Musick Books of the first Impression of S. Nichola Matteis are almost all sold; and the remainder of them will be disposed of at 12s. a Book; or the first Part only, at 7s. . . .*

*Αυτά εξυπηρετούν στο να τονίσουν ότι τα μουσικά βιβλία της πρώτης έκδοσης του κ. Nichola Matteis έχουν πουληθεί σχεδόν όλα, και τα υπόλοιπα από αυτά θα διατεθούν σε 12s το βιβλίο, ή το πρώτο μέρος μόνο, στα 7s. . . .*

Η ενθουσιώδης ανταπόκριση που είχε η μουσική του στο αγγλικό κοινό, δημιούργησε νέες φιλοδοξίες στον Matteis. Έχοντας ως οδηγό την σιγουριά και την αυτοπεποίθηση που ένιωθε αυτή τη περίοδο, έθεσε ως νέο στόχο να επιχειρήσει για μια νέα επιτυχία και εκτός συνόρων. Για τον λόγο αυτό πραγματοποίησε στις 29 Νοεμβρίου 1678 ένα ταξίδι στην Γαλλία, έχοντας μαζί του χειρόγραφα βιβλία με Ayres που ετοίμασε ο ίδιος<sup>101</sup>. Όμως η δουλειά του δεν έτυχε ίδιας υποδοχής από τους Γάλλους και μέσα στον επόμενο χρόνο γύρισε πίσω στην Αγγλία, όπου τον άκουσε ξανά να παίζει ο Evelyn<sup>102</sup>.

Με την επιστροφή του στην Αγγλία ο Matteis συνέχισε να είναι δραστήριος. Η αποτυχία του προηγούμενου εγχειρήματος δεν φάνηκε να τον πτοεί αλλά ίσως να του έδωσε επιπλέον κίνητρο για την συνέχεια. Λίγα μόνο χρόνια αργότερα, στο 1682<sup>103</sup>, εκδίδει τη διατριβή *'The False Consonances of Music'*<sup>104</sup>. Η διατριβή αυτή αφορά στη διδασκαλία του continuo, με όλα τα παραδείγματα που χρησιμοποίησε ο Matteis να είναι για κιθάρα<sup>105</sup>. Μέσα από μια ολοκληρωμένη αναφορά που γίνεται σε θέματα αρμονίας και συνοδείας, φανερώνονται και οι θεωρητικές γνώσεις που ο ίδιος είχε<sup>106</sup>.

Μια ακόμα απόδειξη πως ο Matteis ήταν ένα σημαίνον πρόσωπο της Λονδρέζικης κοινωνίας, προέρχεται έξω από τους μουσικούς κύκλους. Είναι ο Godfrey Kneller<sup>107</sup>, ο κυριότερος ζωγράφος πορτραίτων του βασιλιά Κάρολου του

---

<sup>100</sup> Tilmouth, σ. 24.

<sup>101</sup> Tilmouth, σ. 25.

<sup>102</sup> Walls, 'Matteis, Nicola (i)', *Oxford University Press*.

<sup>103</sup> Jones, σ. 2.

<sup>104</sup> Η διατριβή υπάρχει σε ιταλική και αγγλική έκδοση. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Wilson, σ. 357, υπ.126.

<sup>105</sup> Ο Matteis ήταν φημισμένος και για τις σπουδαίες ικανότητες που είχε στην κιθάρα. Ο North αναφέρει: *'his exemplars were for the Guittarre, of which instrument he was a consummate master, and had the force upon it to stand in consort against an harpsicord'*. 'τα παραδείγματά του ήταν για την κιθάρα, στην οποία ήταν απόλυτη αυθεντία, και είχε το σθένος να σταθεί στην ομάδα ενάντια σε τσέμπαλο'. Βλ. Wilson, σ. 357. Το γεγονός αυτό δεν θα αποτελέσει αντικείμενο περαιτέρω μελέτης στην εργασία αυτή καθώς η μουσική και οι εξελίξεις γύρω από το βιολί είναι το ζητούμενο.

<sup>106</sup> Για μια ολοκληρωμένη έρευνα της διατριβής αυτής βλ. G. A. Proctor, 'The works of Nicola Matteis Sn.', PhD Thesis, University of Rochester, 1960, σσ. 18-54.

<sup>107</sup> Godfrey Kneller (1646-1723): Γερμανός ζωγράφος που έδρασε στην Αγγλία. Ζωγράφησε τα πορτραίτα σημαντικών προσωπικοτήτων της περιόδου, όπως ο Κάρολος ο δεύτερος και ο Ισαάκ Νιούτον. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. 'Sir Godfrey Kneller, Baronet', *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Sir-Godfrey-Kneller-Baronet>, (ηλ. πρόσβαση 25 Νοεμβρίου 2017).

δεύτερου, που στο 1684<sup>108</sup> δημιουργεί το πορτραίτο του Ιταλού βιολονίστα. Το αν το έργο αυτό ήταν θέλημα του ίδιου του Matteis ή αν έγινε με την επιθυμία κάποιου άλλου δεν είναι δυνατό να το γνωρίζουμε. Αποτελεί όμως, το μόνο σωζόμενο έργο από το οποίο η φυσιογνωμία του μας γίνεται γνωστή. Παρατηρώντας την εικόνα μπορούμε να υποθέσουμε πως ο Ιταλός βιολονίστας απεικονίζεται σε μια ηλικία γύρω στα τριανταπέντε με σαράντα, υπονοώντας έτσι μια πιθανή ημερομηνία γέννησης κάπου ανάμεσα στο 1644-1649<sup>109</sup>.

Ύστερα από ένα διάστημα έντονων διεργασιών και εννέα χρόνια μετά την κυκλοφορία των δύο πρώτων βιβλίων, στο 1685 λαμβάνει χώρα η πρώτη έκδοση του τρίτου και τέταρτου βιβλίου με Ayres του Matteis. Η πολυπραγμοσύνη του ίδιου, και η δεδομένη πλέον δίψα των Άγγλων ερασιτεχνών μουσικών για τις συνθέσεις του προοίεζαν για μια νέα επερχόμενη επιτυχία. Η αναγγελία έγινε και πάλι στη London Gazette στις 29 Οκτωβρίου 1685<sup>110</sup>:

*Ayres for the violin: To wit, Preludes, Fuges, Allmands, Sarabands, Courants, Giges, Fancies, Divisions. And likewise other Passages, Introductions, and Fuges, for Single and Double Stops; with Divisions somewhat more Artificial. For the Emproving of the Hand upon the Base Viol or the Harpsichord. The Third and Fourth Parts. . . sold by John Carr...*

*Ayres για το βιολί: ήτοι, Preludes, Fuges, Allmands, Sarabands, Courants, Giges, Fancies, Divisions. Και παρομοίως άλλα Passages, Introductions, και Fuges, με μονές και διπλές, με Divisions κάπως πιο τεχνικές. Για την βελτίωση του χεριού με το Base Viol ή το τσέμπολο. Το τρίτο και τέταρτο μέρος... πωλούνται από τον John Carr...*

Οι νέες συνθέσεις του Matteis πράγματι συνάντησαν εξίσου τη μεγάλη επιτυχία των δύο πρώτων βιβλίων και στο 1687, δύο μόλις χρόνια μετά την κυκλοφορία τους, παίρνεται η απόφαση για την επανέκδοση του τρίτου και τέταρτου βιβλίου. Πιθανόν, ένας επιπλέον λόγος της απόφασης αυτής είναι ο εξής: στο μεσοδιάστημα 1685-1687 και λόγω της εμπορικότητας που παρουσίασαν, υπήρξαν πολλά χειρόγραφα αντίγραφα από τις Ayres. Τα χειρόγραφα αυτά όμως περιείχαν λάθη από τις πολλές αντιγραφές, προκαλώντας έτσι την αντίδραση του Matteis να τα επανεκδώσει. Μάλιστα, κατά την προετοιμασία χρησιμοποιήθηκαν οι περισσότερες από τις πλάκες του 1685, αφήνοντας ακόμα και αυτή την παλιά ημερομηνία στα περιεχόμενα<sup>111</sup>. Αυτό πάντως που κεντρίζει το ενδιαφέρον στην επανέκδοση αυτή, είναι πως τυπώνεται ταυτόχρονα για πρώτη φορά και μέρος δεύτερου βιβλίου για τις Ayres<sup>112</sup>.

---

<sup>108</sup> Jones, σ. 6. Για περισσότερες πληροφορίες γύρω από το πορτραίτο βλ. σ. 7, υπ. 13.

<sup>109</sup> Jones, σ. 7.

<sup>110</sup> Tilmouth, σ. 26.

<sup>111</sup> Tilmouth, σ. 27.

<sup>112</sup> Tilmouth, σ. 28. Για περισσότερα σχόλια περί του έργου του Matteis, βλέπε στο επόμενο κεφάλαιο.

## 2.4 Οικογένεια

Τη ζωή του Matteis, λόγω των λιγοστών γνώσεων που έχουμε για αυτή, μπορούμε να παρομοιάσουμε σαν ένα λαβύρινθο γεμάτο από κλειστές πόρτες. Στην ενότητα αυτή θα προσπαθήσουμε να ανοίξουμε μια ακόμα πόρτα, στην προσπάθειά μας να αφουγκραστούμε τον κόσμο του Ιταλού βιολονίστα. Νέα στοιχεία και πληροφορίες μπορούμε να συλλέξουμε από την οικογένειά του. Όπως θα δούμε αμέσως παρακάτω, η οικογένεια αυτή δεν είναι άλλη παρά από το γιο του, που ονόμασε επίσης Nicola<sup>113</sup>.

Η απόφασή του να δώσει το ίδιο όνομα στο γιο του, μόνο σύγχυση και παρερμηνεύσεις έχει προσφέρει στο ήδη δαιδαλώδες τοπίο γύρω από τον ίδιο. Είναι κρίσιμο να προσδιοριστεί η ηλικία του νεαρού Nicola για να καθοριστούν με μεγαλύτερη σαφήνεια θέματα που αφορούν στη ζωή, την περίοδο δράσης καθώς και στο έργο τους. Προς την κατεύθυνση αυτή μεγάλη είναι η βοήθεια που μας προσφέρει η έρευνα του Simon Jones.

Από ένα χειρόγραφο του Matteis με τίτλο ‘Balletto for Young Nicola’, γίνεται μια πρώτη προσέγγιση της ηλικίας του Nicola. Το χειρόγραφο χρονολογείται γύρω στο 1682<sup>114</sup>, υποθέτοντας έτσι πως είχε γεννηθεί μέσα στην δεκαετία του 1670. Ίσως να γεννήθηκε στα πρώτα χρόνια που έφτασε ο Matteis στην Αγγλία<sup>115</sup>. Η αλήθεια είναι πως πέρα από το πλαίσιο που τέθηκε, δεν είναι εύκολο να εξακριβωθεί απόλυτα η χρονολογία γέννησής του από το χειρόγραφο, διότι η λέξη ‘νεαρός’ που χρησιμοποιείται στον τίτλο ενδέχεται πολλών ερμηνειών. Είναι όμως δεδομένο, από μια άδεια γάμου με ημερομηνία 14 Απριλίου 1692, πως ο Nicola παντρεύτηκε την Frances Williams την ίδια χρονιά<sup>116</sup>. Θεωρώντας λιγότερο πιθανό να έχει παντρευτεί σε μια ηλικία κάτω των είκοσι χρονών, υποθέτουμε πως γεννήθηκε γύρω στο 1670. Δυστυχώς, όπως και για τον πατέρα του, δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε το μέρος που γεννήθηκε. Αν ο Matteis έφτασε στην Αγγλία με έγκυο γυναίκα στα πρώτα χρόνια της αφάνειάς του ή αν ήρθε ήδη με παιδί, είναι μια ερώτηση που μένει αναπάντητη.

Διαβάζοντας τα σχόλια του North φαίνεται πως ο ίδιος είχε εμπειρία με τον Nicola σε μικρή ηλικία. Μια ακόμα επιβεβαίωση πως παρακολουθούσε την πορεία του Matteis από τα πρώτα χρόνια της άφιξής του στην Αγγλία. Μέσα από τα σχόλια καταλαβαίνουμε γρήγορα πως ο Nicola μυήθηκε από νωρίς στις αρετές της μουσικής χάρη στον πατέρα του, που του δίδαξε βιολί και κιθάρα<sup>117</sup>:

---

<sup>113</sup> Από εδώ και στο εξής και για λόγους ευκολίας, θα αναφέρουμε τον πρεσβύτερο ως Matteis και το γιο ως Nicola.

<sup>114</sup> M. Tilmouth, et all, ‘Matteis, Nicola (ii)’, *Oxford University Press*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18088?q=nicola+matteis&search=quick&pos=2&start=1>, (ηλ. πρόσβαση 2 Δεκεμβρίου 2017).

<sup>115</sup> Tilmouth, σ. 31.

<sup>116</sup> Jones, σ. 12.

<sup>117</sup> Wilson, σ. 358.



*...He left a son Nicholai, whom he taught upon the violin from his cradle; and I have seen the boy in coats play to his father's quittarre. He grew up and was a celebrated master upon the violin in London for divers years...*

*...Αφησε ένα γιο τον Nicholai, στον οποίο δίδαζε το βιολί από την κούνια. Κι έχω δει το αγόρι σκεπασμένο να παίζει την κιθάρα του πατέρα του. Μεγάλωσε και έγινε ένας περίφημος βιολονίστας στο Λονδίνο για αρκετά χρόνια...*

Μέχρι την ηλικία των είκοσι, ο Nicola πρέπει να είχε αρχίσει ήδη τα πρώτα του επαγγελματικά βήματα στη μουσική. Ο ίδιος επέλεξε ένα διαφορετικό μονοπάτι για να πορευτεί στα πρώτα χρόνια, ίσως σε μια προσπάθεια να ξεχωρίσει από τον φημισμένο πατέρα του. Το μονοπάτι αυτό τον οδήγησε να γίνει εκτός από πολύ καλός βιολονίστας, και δάσκαλος τραγουδιού<sup>118</sup>. Είναι αξιοσημείωτο πως μετά το 1690 οι εκδόσεις και οι δημοσιεύσεις που πραγματοποιούνται με το όνομα Nicola Matteis αφορούν κυρίως σε έργα φωνητικής μουσικής<sup>119</sup>. Παραδείγματα αποτελούν το τραγούδι 'When e're I Gaze in Sylvania's face' που δημοσιεύτηκε στο Gentleman's Journal το 1691-1692, το 'Assist, Assist you Mighty Sons of Art' που είναι μια ωδή για τον εορτασμό της St Cecilia το 1696 και δύο εκδόσεις με συλλογές τραγουδιών. Το πρώτο βιβλίο της συλλογής 'A Collection of New Songs' εκδίδεται το 1696 ενώ ακολουθεί το δεύτερο βιβλίο της συλλογής το 1699. Αρχικά, η δημιουργία των τραγουδιών αυτών αλλά και η έκδοση της συλλογής είχε αποδοθεί στον πατέρα Matteis. Όμως, μια ακόμα εκδοχή έχει παρουσιαστεί: ο Jones μέσα από την έρευνά του παρουσιάζει μια σειρά επιχειρημάτων και υποστηρίζει πως τα έργα αυτά είναι δημιουργία του νεαρού Nicola<sup>120</sup>.

Επιπλέον, ο ίδιος προχωράει σε μια σημαντική ανακάλυψη που βοήθησε στη λύση μιας παρεξήγησης πολλών χρόνων. Η παρεξήγηση αυτή είναι πιθανό να δημιουργήθηκε από μια αναγγελία στη London Post στις 29 Ιανουαρίου 1700<sup>121</sup>:

*Signior Nicolao, the famous Italian Musician, is married to one Madam Timperlay, a Widow of 300 pounds Joynture, with one Child of about 12 Years of Age, who has 1600 pounds per annum, the management of which, she has till he come of Age.*

*Ο κύριος Nicolao, ο διάσημος Ιταλός μουσικός, είναι παντρεμένος με την κυρία Timperlay, μια χήρα με περιουσία 300 λιρών, και ένα παιδί 12 ετών, το οποίο λαμβάνει 1600 λίρες το χρόνο, την διαχείριση των οποίων, κατέχει η ίδια έως ότου το παιδί ενηλικιωθεί.*

Ήταν γενικώς αποδεκτό πως ο γάμος που αναφέρεται στην αναγγελία ήταν ανάμεσα στον Matteis και την Susanna Timperley. Είναι όμως η ανακάλυψη της διαθήκης της από τον Jones που ανατρέπει αυτήν τη θεωρία και επιβεβαιώνει πως ήταν ο μικρός Nicola που πραγματικά την παντρεύτηκε<sup>122</sup>.

Λαμβάνοντας υπόψιν τα τελευταία στοιχεία, δημιουργούνται αναπόφευκτα κρίσιμα ερωτήματα στο μυαλό μας. Ποιες είναι οι ενδείξεις που έχουμε πως ο

<sup>118</sup> Jones, σ. 21.

<sup>119</sup> Jones, σ. 14-15.

<sup>120</sup> Για την ανάλυση του σκεπτικού του βλ. Jones, σ. 16-20.

<sup>121</sup> Tilmouth, σ. 32.

<sup>122</sup> Walls, 'Matteis, Nicola (i)'.

Matteis ζει καθ' όλη τη δεκαετία του 1690; Από την στιγμή που ο γάμος ήταν του γιου του, όπως πιθανώς και τα τραγούδια, τι μπορεί να μας επιβεβαιώσει την παρουσία του στις κοινωνικές και μουσικές δραστηριότητες της περιόδου αυτής; Η τελευταία χρονιά που ο Matteis φάνηκε να είναι μουσικά ενεργός ήταν το 1687 με την αναθεωρημένη έκδοση του τρίτου και τέταρτου βιβλίου. Μήπως αυτό ήταν και το κύκνειο άσμα του; Η εκδοχή αυτή συγκεντρώνει αυξημένες πιθανότητες διότι έκτοτε δεν υπάρχει καμία νέα έκδοση με συνθέσεις του. Μέσα από τις Ayres και κυριότερα μέσα από τις βιολονιστικές αρετές του αγκαλιάστηκε από τους Άγγλους, αποκτώντας παράλληλα μεγάλο πλούτο και φήμη. Πράγματι, δεν είναι λογικό να εγκατέλειπε όσα πέτυχε όλα αυτά τα χρόνια και να στράφηκε προς το τραγούδι και τη διδασκαλία του. Σε μια τέτοια περίπτωση είναι σχεδόν βέβαιο πως θα υπήρχε και το αντίστοιχο σχόλιο από τον North που θα περιέγραφε αυτό το νέο εγχείρημα. Τα τραγούδια πρέπει όντως να είναι δημιουργίες του γιου του, που φανερώνουν ταυτόχρονα την ανοδική πορεία που είχε<sup>123</sup>.

Για τα τελευταία χρόνια του Matteis, που προοιωνίζονται σκοτεινά λόγω της ξαφνικής απουσίας του, δεν είναι άλλος παρά από τον North που μπορούμε να ανατρέξουμε. Μέσα από τις περιγραφές του, μαθαίνουμε πως και ο ίδιος τελικά είχε παντρευτεί. Δεν είμαστε όμως σε θέση να γνωρίζουμε ούτε ποια ήταν η σύζυγός του, ούτε την χρονολογία του γάμου. Ακόμα, δίνονται σημαντικές ειδήσεις για την κατάσταση στην οποία περιήλθε λίγο πριν το θάνατό του<sup>124</sup>.

*...He soon found his account by scollars, of which sort he had plenty, and began to feel himself grow rich, and then of course luxurious. He took a great house, and lived as one that was married, had a child, whom he forewarded in his owne way (and is now an axcellent artist), contracted bad diseases which ended in dropsyes, and so he became poor. And dyed miserable.*

*...Σύντομα βρήκε το εισόδημά του μέσω μαθητών, από αυτούς είχε πολλούς, και άρχισε να αισθάνεται τον εαυτό του πλούσιο, και στην συνέχεια φυσικά πολυτελή. Αγόρασε ένα μεγάλο σπίτι, και ζούσε όπως ένας παντρεμένος άνθρωπος, είχε ένα παιδί, το οποίο προώθησε με τον δικό του τρόπο (και είναι πλέον ένας άριστος καλλιτέχνης), κόλλησε αρρώστιες οι οποίες κατέληξαν με όχι καλό τρόπο, κι έτσι έφτασε να μείνει φτωχός. Και πέθανε δυστυχής.*

*...In short, waiving the mention of other excellences in particular, he fell into such credit and imployment, that he took a great house, and after the mode of his country, lived luxuriously, which brought diseases upon him, of which he dyed<sup>125</sup>...*

*...Σύντομα, παραλείποντας την αναφορά σε άλλους άριστους του είδους, έτυχε τέτοιων κερδών και απασχόλησης, που αγόρασε ένα μεγάλο σπίτι, και σύμφωνα με τα ήθη της χώρας του, ζούσε πολυτελώς, κάτι το οποίο του προκάλεσε αρρώστιες, από τις οποίες και πέθανε...*

Παρόλη τη ζοφερή κατάσταση που φαίνεται πως βίωνε ο Matteis με την αρρώστια που είχε, ο χαρακτήρας του παρέμεινε ισχυρός. Ακόμα και όταν έχασε

<sup>123</sup> Ο Nicola μετά από λίγα χρόνια άφησε το Λονδίνο και στο 1700 εγκαταστάθηκε στην Βιέννη όπου ακολούθησε μια σπουδαία καριέρα. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. M. Tilmouth, et all, 'Matteis, Nicola (ii)', Oxford University Press.

<sup>124</sup> J. Wilson, σ. 308.

<sup>125</sup> J. Wilson, σ. 358.

ολόκληρη την περιουσία του, το μεγαλύτερο γνώρισμά του ήταν και πάλι εκεί. Η περηφάνειά του που τόσο τον χαρακτήρισε, ιδίως στα πρώτα χρόνια της παρουσίας του στην Αγγλία, έμεινε αναλλοίωτη μέχρι το τέλος<sup>126</sup>:

*...He made his condition knowne to his friends, but would take no bounty, but upon his obligation to repay it, such was his pride. He came at last to loose both his invention, and hand, and in a miserable state of body, purse, and mind, dyed; leaving his son capable to shift, for he was soon taken into the front of musicall exercises...*

*...Έκανε γνωστή την κατάσταση του στους φίλους του, αλλά δεν θα καταδεχόταν καμία γενναιοδωρία, παρά μόνο μετά από την δέσμευση του να την αποπληρώσει, τέτοια ήταν η περηφάνεια του. Κατέληξε τελικά να χάσει την εφευρετικότητα, και το χέρι του, και σε μια άτυχη κατάσταση του σώματος, του πορτοφολιού, και του πνεύματος, πέθανε, αφήνοντας τον γιο του ικανό να ανελιχθεί, όπως και σύντομα έγινε καθώς βρέθηκε μπροστά σε μουσικές εξελίξεις...*

Φαίνεται πως ήταν η μοίρα του Matteis να ολοκληρώσει την παρουσία του στην Αγγλία όπως την άρχισε. Οι δυσκολίες των πρώτων χρόνων έκαναν τον κύκλο τους και εμφανίστηκαν πάλι στο τέλος με διαφορετικό τρόπο, σβήνοντας το ενδιαμέσο κρεσέντο της ευτυχίας του. Ο λόγος που πτώχευσε και έχασε την περιουσία του, δεν μας είναι γνωστός. Ήταν λόγω μιας μακροχρόνιας ασθένειας που τον κατέβαλε, με την θεραπεία της να είναι ταυτόχρονα πολύ δαπανηρή; Ή μήπως λόγω της πολυτελούς διαβίωσης που φαίνεται πως έκανε; Μια ακόμα σημαντική λεπτομέρεια που μας λείπει είναι η σχέση που είχαν πατέρας και γιος. Υπήρχε ενδιαφέρον και βοήθεια από την πλευρά του νεαρού Nicola προς τον πατέρα του; Ή υπήρξε κάτι συνταρακτικό στη σχέση τους που οδήγησε τον Nicola στην απόφαση να αφήσει τον πατέρα του στην φτώχεια; Στα ερωτήματα αυτά δεν μπορούν να δοθούν σίγουρες απαντήσεις, παρά μόνο να αποτυπωθούν σκέψεις και εικασίες.

Ο θάνατος του Matteis δεν μπορεί να αποδοθεί με ακριβή ημερομηνία όπως επίσης δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε ούτε το μέρος που πέθανε. Μπορούμε μόνο να σκιαγραφήσουμε μια πιθανή περίοδο που μπορεί να συνέβη αυτό. Στο τελευταίο σχόλιο που παραθέσαμε, ο North υπονοεί πως ο Matteis πέθανε πριν έρθουν οι μεγάλες εξελίξεις στην ζωή του γιου του, δηλαδή πριν το 1700 και το ταξίδι στην Βιέννη. Προς την κατεύθυνση αυτή έρχεται και μια διαφορετική επιβεβαίωση. Τα πρώτα σχόλια που έγραψε ο North χρονολογούνται ανάμεσα στο 1695-1701 και ήδη σε αυτά αναφέρεται στον Matteis σε παρελθοντικό χρόνο<sup>127</sup>. Η βιογραφία αυτού του εμβληματικού Ιταλού παραμένει με αρκετές σκιές και θολά σημεία. Όμως, οι ελλείψεις αυτές δεν μπορούν να αναιρέσουν την πολύτιμη προσφορά του στη μουσική ζωή της Αγγλίας επί σχεδόν δύο δεκαετίες.

---

<sup>126</sup> J. Wilson, σ. 308, υπ. 62.

<sup>127</sup> J. Wilson, σσ, 308-309, υπ.62.



Το πορτρέτο του Nicola Matteis από τον Godfrey Kneller (1684)<sup>128</sup>.

---

<sup>128</sup> Η εικόνα είναι από το άρθρο του Tilmouth. Το πορτρέτο ήταν στην κατοχή του Sir William Barrow. Με τον θάνατό του η συλλογή διαλύθηκε και πωλήθηκε. Έκτοτε το έργο αγνοείται. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Jones, σ. 7, υπ. 13.

## 2.5 Το απαράμλλο στυλ

Διανύοντας τις μέρες που ο Κάρολος ο δεύτερος έχει ανακτήσει τον θρόνο του, είναι εμφανής η καθολική υπεροχή της γαλλικής μουσικής στη μουσική ζωή του τόπου. Άλλωστε, όπως αναφέραμε και στο πρώτο κεφάλαιο, ο ίδιος ο Κάρολος είχε δεχτεί μεγάλη επιρροή προς την κατεύθυνση αυτή αφού πέρασε ένα μεγάλο μέρος της εξορίας του στην Γαλλία. Νέος άνεμος άρχισε σταδιακά να διαχέεται στην Αγγλία από την έλευση ξένων μουσικών, δημιουργώντας έτσι τις προϋποθέσεις για ένα περιβάλλον προσμονής νέων επιλογών και εξελίξεων<sup>129</sup>. Ο Matteis υπήρξε ένας από αυτούς που, με την άφιξή του στο Λονδίνο, έδωσε μια νέα πνοή. Ήταν τόσο έντονα τα νέα στοιχεία που παρουσίασε μέσα από τις ερμηνείες του, που σίγουρα δημιουργήθηκαν πρωτόγνωρα συναισθήματα στο αγγλικό κοινό.

Ένα από τα πρώτα γνωρίσματα που πρέπει να έκανε μεγάλη εντύπωση στους Άγγλους, είναι ο ιδιαίτερος τρόπος που κρατούσε ο Matteis το βιολί. Ενώ το λογικότερο θα ήταν να έχει μια στάση που θα το στήριζε στο στήθος ή σε ένα σημείο πάνω από αυτό (λόγω του πιο εξεζητημένου ρεπερτορίου που έπαιζε) οι περιγραφές του North μας πληροφορούν για κάτι διαφορετικό. Σε μια ασυνήθιστα χαμηλή θέση φαίνεται πως στήριζε ο Matteis το βιολί, χωρίς αυτό να επηρεάζει στο ελάχιστο την απόδοσή του<sup>130</sup>:

*...His manner of using his violin was much out of the common road of holding, but out of it he made the utmost of sound, double, single, swift, and all manners of touch, which made such impressions that his audience was not onely pleased but full of wonder at him, and his way of performing. He was a very tall and large modyed man, used a very long bow, rested his instrument against his short ribs, and with that (having onely a full accompanement) could hold an audience by the ears longer than ordinary, and a whisper not be heard amongst them...*

*...Ο τρόπος που χειριζόταν το βιολί ήταν εντελώς έξω από το συνηθισμένο τρόπο χειρισμού, μα πέρα από αυτό δημιούργουσε αζεπέραστο ήχο, διπλές, μονές, γρήγορες, και όλους τους τρόπους χειρισμού, που προκάλεσε τέτοιες εντυπώσεις ώστε το κοινό δεν ήταν απλώς ευχαριστημένο μα ήταν γεμάτο θαυμασμό προς αυτόν, και τον τρόπο που ερμήνευε. Ήταν πολύ ψηλός και εύσωμος άντρας, χρησιμοποιούσε ένα πολύ μακρύ δοξάρι, ακουμπώντας το βιολί στα κοντά του πλευρά, και με αυτά (έχοντας μια πλήρη συνοδεία) μπορούσε να κερδίσει τα αυτιά του κοινού για περισσότερο από το συνηθισμένο, χωρίς να ακούγεται ανάμεσά τους ούτε ψίθυρος...*

*...He was a very robust and tall man, and having long armes, held his instrument almost against his girdle, and his bow was long as for a base viol, and he touched his deviation with the very point; and I have found very few that will beleieve it possible he could performe as he did in that posture...<sup>131</sup>*

<sup>129</sup> Μια πολύ καλή περιγραφή για την μουσική ζωή πριν αλλά και κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Κάρολου δίνεται στο άρθρο του J. A. Westrup, 'Foreign Musicians in Stuart England'.

<sup>130</sup> J. Wilson, σ. 309.

<sup>131</sup> J. Wilson, σ. 309, υπ. 63.

...Ήταν πολύ γεροδεμένος και ψηλός άντρας, και έχοντας μακριά χέρια, κρατούσε το όργανο κοντά στη ζώνη του, και το δοξάρι του ήταν μακρύ όσο αυτό των *base viol*, και έπαιζε τα *division* με την άκρη του, και έχω βρει ελάχιστους που θα θεωρούσαν δυνατόν το να μπορέσει να ερμηνεύσει έχοντας αυτή τη στάση...

Με τη φράση 'against his short ribs', ο North πρέπει να εννοούσε τα πλευρά κάτω από το στήθος. Η θέση στο στήθος ή πάνω από αυτό, όπου τα πλευρά είναι επίσης μικρά, δεν ήταν κάτι σπάνιο την εποχή αυτή ώστε να δικαιολογήσει την έκπληξη που διαφαίνεται στο ύφος του. Όσο για την δεύτερη φράση 'against his girdle', υπάρχουν δύο ζώνες στην ανατομία του ανθρώπινου σώματος. Η ωμική ζώνη και η πυελική ζώνη, που είναι η περιοχή της λεκάνης. Για τον ίδιο λόγο, δεν είναι λογικό ο North να εννοούσε πως το βιολί στηριζόταν από τον Matteis ψηλά στην κλείδα. Η στάση αυτή ήταν συνηθισμένη για τους εκτελεστές της εποχής και δεν θα δημιουργούσε την απορία πως μπορεί και ερμηνεύει με αυτό το κράτημα<sup>132</sup>.

Ο τρόπος που επηρέαζε ο Matteis τους μουσικούς της εποχής και η επίδραση που είχε πάνω τους φαίνεται και από τις περιγραφές του John Lenton<sup>133</sup>. Μέσα από ένα σχόλιό του, αναφέρεται μάλλον με επικριτικό ύφος στην αντιγραφή του ιταλικού στυλ κρατήματος του βιολιού<sup>134</sup>:

...As I would have none get a habit of holding an Instrument under the Chin, so I would have them avoid placing it as low as the Girdle, which is s mongrel sort of way us'd by some in imitation of the Italians...

...Όπως δε θα ανάγκαζα κανέναν να κρατάει το βιολί κάτω από το σαγόνι, έτσι θα τους συνιστούσα να αποφύγουν να το τοποθετήσουν τόσο χαμηλά όπως στη ζώνη, κάτι το οποίο ήταν μια κακή απομίμηση των Ιταλών...

Καθότι το πολύ χαμηλό κράτημα δεν ήταν ένας γενικός κανόνας των Ιταλών, είναι προφανές πως κατά πάσα πιθανότητα ο Lenton να αναφέρεται αποκλειστικά στον Matteis. Και οι δύο έζησαν στην ίδια περίοδο, αφήνοντας ίσως ανοιχτό το ενδεχόμενο μιας προσωπικής γνωριμίας.

Η μαγεία της μουσικής που δημιουργούσε ο Matteis καθήλωνε το κοινό σε τέτοιο βαθμό, που όταν ερμήνευε δεν ακουγόταν ούτε ψίθυρος. Στην δημιουργία της μαγείας αυτής συνέβαλαν τα μέγιστα οι μεγάλες αντιθέσεις που είχε στο παίξιμό του. Ιδιαίτερη ήταν η εντύπωση που προκάλεσε ένα είδος δοξαριάς στην οποία ο Matteis φαίνεται πως ήταν ειδήμων. Ο North τη δοξαριά αυτή την αποκαλεί ως *arcata*<sup>135</sup>. Με

<sup>132</sup> Jones, σ. 190. Ένα σχόλιο που μπορούμε να κάνουμε είναι πως ο τρόπος που ο Matteis κρατάει το βιολί, επιβεβαιώνει την ελευθερία της εποχής στον πειραματισμό. Μπορεί να υπήρχαν τα επικρατέστερα στυλ, όμως δεν υπήρχε σωστό ή λάθος κράτημα. Υπήρχε το κράτημα που ταίριαζε στον καθένα.

<sup>133</sup> Άγγλος βιολονίστας, τραγουδιστής και συνθέτης. Διορισμένος στην αυλή του Κάρολου του δεύτερου αλλά και των μετέπειτα μοναρχών. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Peter Holman, 'Lenton, John', Oxford University Press, 2001, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016411?rskey=3hN62O&result=1>, (ηλ. πρόσβαση 15 Δεκεμβρίου 2017).

<sup>134</sup> M. Boyd and J. Rayson, 'The Gentleman's Diversion: John Lenton and the First Violin Tutor', *Early Music*, Vol. 10, No. 3, 1982, σ. 330

<sup>135</sup> Wilson, σ.164.

τον όρο αυτό εννοεί μια μεγάλη σε διάρκεια νότα, που αρχίζει με μικρή ένταση. Κατά τη διάρκειά της αυξάνεται έντονα και στη συνέχεια σβήνει πάλι, ίσως με μια υποψία vibrato<sup>136</sup>. Έχοντας στο μυαλό το μεγάλο δοξάρι που είχε ο Matteis, σε συνδυασμό με την *arcata*, μπορούμε να φανταστούμε ένα εντυπωσιακό αποτέλεσμα. Η αντίθεση σε αυτή την περίτεχνη νότα έρχεται μέσα από ένα κοφτό και δυνατό δοξάρι, την *staccata*<sup>137</sup>. Φαίνεται πως ο Ιταλός βιολονίστας χρησιμοποίησε κατά κόρον τον συνδυασμό των δοξαριών αυτών και οι περιγραφές του North μπορούν να μας μεταφέρουν πλήρως στο κλίμα<sup>138</sup>:

*...Old Sigr Nichola Matteis used this manner to set off a rage, and then a repentance; for after a violent staccata, he entered at once with the bipedalian bow, as speaking no less in passion, but of the contrary temper...*

*...Ο μεγάλος κύριος Nichola Matteis χρησιμοποίησε αυτό τον τρόπο για να εκκινήσει μια στιγμή οργής, και μετά μια μετάνοια, καθώς μετά από μια βίαιη staccata, πέρασε αμέσως στο τεράστιο δοξάρι, σαν να εκφραζόταν όχι με λιγότερο πάθος, μα με αντίθετο συναίσθημα...*

*...His manner was singular, but in one respect excelled all that had bin knowne before in England, which was the arcata; his staccatas, tremolo, devisions, and indeed his whole manner was surprising, and every stroke of his was a mouthfull<sup>139</sup>...*

*...Ο τρόπος του ήταν μοναδικός, αλλά από μια άποψη υπερείχε όλων των έως τότε γνωστών στην Αγγλία, όπως ήταν η arcata, οι staccatas, tremolo, devisions, και πράγματι ολόκληρος ο τρόπος του ήταν ενθουσιώδης, και κάθε δοξαριά γεμάτη έκφραση...*

*...And when the raptures came, which his attendant bases were aware of, and conformed to, one would have thought the man beside himself. And then came his superior powers, an arcata as from the clouds, and after that a querulous expostulatory style, as just not speaking, all which and other signall excellencys might then be perceived but now may not be described, so violent was his conference of extreams, whereof the like I never heard before or since. And that which was most remarkable of him was that he bore up to the quickest touches of his part with all his bases that were very loud, and if he touched forte and piano the latter was always heard as distinct as the other<sup>140</sup>...*

*...Και όταν έφτανε η έκσταση, την οποία η συνοδεία του μπάσου αντιλαμβανόταν, και συντονιζόταν με αυτή, κανείς θα σκεφτόταν τον άνθρωπο δίπλα του. Και έπειτα ακολουθούσαν οι υπέρτατες δυνατότητές του, μια arcata σαν από τους ουραμούς, και στη συνέχεια ένα παραπονεμένο στυλ, σαν κάποιος να μην μιλάει, όλα αυτά και μαζί με τις υπόλοιπες δεξιότητες του μπορούσαν τότε να γίνουν αντιληπτά, μα δε μπορούν τώρα να περιγραφούν με τα λόγια, τόσο βίαιη ήταν η συνάντηση των αντιθέσεων, που κάτι παρόμοιο δεν είχα ακούσει πριν ή μετά από αυτό. Και το πιο αξιοσημείωτο για αυτόν ήταν το πως έφτανε στα ταχύτερα σημεία του μέρους του μαζί με όλα τα μπάσα που ήταν πολύ θορυβώδη, και αν έπαιζε forte η piano το δεύτερο ήταν πάντα τόσο ευδιάκριτο όσο το πρώτο..*

<sup>136</sup> Με άλλα λόγια, θα μπορούσαμε να πούμε πως περιγράφει την *messa di voce*.

<sup>137</sup> Υπήρχαν τρεις όροι που ήταν ήδη σε χρήση για την περιγραφή του δοξαριού αυτού, που είναι το *staccato* από το οποίο προέρχεται και η *staccata*, το *staccato* και το *spiccato*. Βλ. Wilson, σ. 168, υπ. 67.

<sup>138</sup> Wilson, σ. 168.

<sup>139</sup> Wilson, σ. 355.

<sup>140</sup> Wilson, σ. 309, υπ.63.

Κάθε δοξαριά του Matteis πρέπει να είχε γεμάτο και ζωνηρό ήχο, όπως πρέπει να είχε και μια χαρακτηριστική ευκολία στις διπλές, στα *tremoli* και σε κάθε είδος δοξαριάς που ήθελε. Ο πολύ καλός έλεγχος του δοξαριού ήταν απόρροια του Ιταλικού στυλ κρατήματος, διότι το κράτημα από το ξύλο προσφέρει μια πιο σταθερή αίσθηση και επιτρέπει μια καλύτερη σύνδεση στην αλλαγή δοξαριών. Τον τρόπο αυτό σύστησε και έμαθε στους Άγγλους ο Matteis και η επιρροή του Ιταλού βιολονίστα δεν άργησε να κάνει την εμφάνισή της. Οι Άγγλοι υιοθέτησαν τον τρόπο αυτό, εγκαταλείποντας σταδιακά το κράτημα από τις τρίχες. Όπως αναφέρει και ο North, αυτό ήταν μια σημαντική αναπροσαρμογή<sup>141</sup>:

*...But out of that awkwardness he taught the English to hold the bow by the wood onely and not to touch the hair, which was no small reformation...*

*...Μα μέσα από αυτή την έλλειψη κομψότητας έμαθε τους Άγγλους να κρατούν το δοξάρι μόνο από το ξύλο και να μην αγγίζουν τις τρίχες, κάτι που δεν ήταν καθόλου μικρή αναμόρφωση...*

Έχοντας όλες τις σπουδαίες ικανότητες που αναφέραμε, ο Matteis είχε την πολυτέλεια να αναδειξεί στο έπακρο τη μουσική του. Μάλιστα, είναι σημαντικό πως τα έργα που ερμήνευε πιθανότατα να ήταν αποκλειστικά δικές του συνθέσεις<sup>142</sup>. Πέρα από τις δεξιότητες που παρουσίασε μέσα από αυτές, έδωσε και μια πολύ καλή γεύση της αρμονίας που χρησιμοποιούσε, με τις έντονες διαφωνίες να την χαρακτηρίζουν. Άλλωστε, στα θέματα της αρμονίας και της μελωδίας επηρέασε κατά βάση ο Matteis τους Άγγλους παρά στην ανάπτυξη μουσικών φορμών<sup>143</sup>. Οι πολύ καλές θεωρητικές του γνώσεις τον βοήθησαν ακόμα να γράψει έργα για ολοκληρωμένο σύνολο εκτελεστών (full consort) αλλά και νέα μέρη για τις Ayres του, όπως είναι για παράδειγμα το μέρος του δεύτερου βιολιού που εξέδωσε το 1687. Με την κίνηση αυτή σκοπός του ήταν να εμπλουτίσει την αρμονία και να δώσει μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα των έργων του. Είναι ακόμα ένα πεδίο που ο Matteis άφησε το στίγμα του και ο North αναφέρεται με άκρως επιτιμητικό τρόπο για αυτό<sup>144</sup>:

*...His profession was the violin and quittar, but withall an accomlisht musitian, and I now no master fitt to be named with Corelli but him; all his compositions are full of the most artfull harmony, and his fire exquisite...*

*...Ειδικότητά του ήταν το βιολί και η κιθάρα, αλλά ήταν ένας καθόλα ολοκληρωμένος μουσικός, και τώρα κανέναν δε βρισκω κατάλληλο να συγκριθεί με τον Corelli παρά μόνον αυτόν. Όλες οι συνθέσεις του είναι γεμάτες με την πιο περίτεχνη αρμονία και την εξαιρετη σπίθα του...*

*...Besides, all that he played was of his owne composition, which shewed him a very exquisite harmonist, and of a boundless fancy, and invention; and by all that I have knowne of him and other musick of Itally, I cannot but judge him to have bin second to Corelli...*<sup>145</sup>

---

<sup>141</sup> Wilson, σ. 309.

<sup>142</sup> Westrup, σ. 86.

<sup>143</sup> Tilmouth, σ. 28, υπ. 35.

<sup>144</sup> Wilson, σ, 309.

<sup>145</sup> Wilson, σ. 355.



...Αλλωστε, όλα όσα έπαιζε ήταν δικές του συνθέσεις, που τον καθιστούσαν εξαιρετικό στην αρμονία, και απεριόριστα ευφάνταστο, και εφευρετικό, και με όλα όσα ξέρω γι' αυτόν και την ιταλική μουσική, δεν μπορώ παρά να κρίνω πως ήταν αυτός μετά τον Corelli...

Το συγχορδιακό παίξιμο, οι *arcatas* και *stoccatas*, οι έντονες αντιθέσεις στις δυναμικές και το ηχώχρωμα ήταν ορισμένα μόνο από τα στοιχεία που έδωσαν το έναυσμα προς νέους πειραματισμούς των Άγγλων μουσικών. Ήταν τέτοιο το εύρος της απήχησης και της διάδοσης των νεοτερισμών αυτών που επηρέασαν και σπουδαίες προσωπικότητες της Αγγλίας, όπως ήταν ο Henry Purcell. Ο Άγγλος συνθέτης, όπως αναφέραμε επιγραμματικά και στο πρώτο κεφάλαιο, σύνθεσε τις δώδεκα σονάτες για δύο βιολιά και continuo εμφανώς επηρεασμένος από τα ιταλικά στοιχεία. Αξίζει στο σημείο αυτό να παραθέσουμε τα λόγια του Purcell ολοκληρωμένα<sup>146</sup>:

*...For its Author, he has faithfully endeavor'd a just imitation of the most fam'd Italian Masters; principally to bring the Seriousness and Gravity of that sort of Musick into vogue and reputation among our countrymen, whose humour, 'tis time now, should begin to loath the levity and balladry of our neighbours...*

...Γιατί ο συγγραφέας [του βιβλίου με τις σονάτες], προσπάθησε να πετύχει μια ακριβή μίμηση των πιο φημισμένων Ιταλών αυθεντιών, αρχικά φέρνοντας την σοβαρότητα και τη βαρύτητα αυτού του είδους μουσικής στο προσκήνιο και την αποδοχή από τους συμπατριώτες μας, η διάθεση των οποίων, αυτή τη φορά, θα έπρεπε να φέρνει την αποστρέφεια προς την ελαφρότητα των γειτόνων μας...

Ποιοι όμως μπορεί να ήταν αυτοί οι διάσημοι Ιταλοί για τους οποίους αναφέρεται ο Purcell; Υπάρχουν αρκετά ονόματα Ιταλών συνθετών που βοήθησαν στην διάδοση των ιταλικών χαρακτηριστικών, όμως λίγοι είναι αυτοί που συγκεντρώνουν τις μεγαλύτερες πιθανότητες. Η Mary Cyr αναφέρει τη συνεισφορά του Thomas Baltzar στην δεκαετία του 1660-1670, όμως ο ίδιος ήταν Γερμανός<sup>147</sup>. Ο Frederick Bridge αναφέρεται μεταξύ άλλων στον Giovanni Battista Vitali, ως μια προσωπικότητα που μπορεί να επηρέασε τον Purcell καθώς ήταν φημισμένος συνθέτης οργανικής μουσικής<sup>148</sup>. Κοινός παρονομαστής όμως στις έρευνες και των δύο είναι μόνο ο Nicola Matteis. Το ισχυρότερο επιχείρημα παρουσιάζεται από τον Bridge, που αιτιολογεί πως είναι λογικό ο Purcell να γνώριζε τον Matteis. Ο Άγγλος συνθέτης ήταν υπεύθυνος για τα κονσέρτα του αρχιδικαστή Francis North, αδερφού του Roger North. Μάλιστα ο Francis είχε στην κατοχή του ένα τεύχος με Ayres του Matteis, αφού το όνομά του βρέθηκε σε ένα αντίτυπο της βιβλιοθήκης Bodleian<sup>149</sup>. Έχοντας δεδομένη την στήριξη της οικογένειας North προς τον Matteis, δεν μπορούμε παρά να υποθέσουμε πως μια συνάντηση των Purcell και Matteis δεν ήταν καθόλου απίθανη. Πολύ περισσότερο, σε μια περίοδο που ο Matteis ήταν ίσως ο μόνος φημισμένος Ιταλός βιολονίστας που δρούσε στην Αγγλία<sup>150</sup>, είναι σχεδόν

<sup>146</sup> J. Frederick Bridge, 'Purcell and Nicola Matteis', *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, H. 4, 1900, σ. 623.

<sup>147</sup> Mary Cyr, σ. 65.

<sup>148</sup> Bridge, σ. 625.

<sup>149</sup> Bridge, σ. 626.

<sup>150</sup> Bridge, σ.625.

βέβαιο πως ο Purcell γνώριζε τη μουσική και τις συνθέσεις του. Σε μια τέτοια περίπτωση, πολλά ήταν τα στοιχεία που θα πήρε ο Άγγλος συνθέτης από τον Ιταλό βιολονίστα, βάζοντάς τον έτσι σε περίοπτη θέση στο κάδρο με τους Ιταλούς συνθέτες που είχαν επιρροή πάνω του.

Έχοντας προχωρήσει λίγα χρόνια από την επάνοδο του Καρόλου και με το ιταλικό στοιχείο να βρίσκεται πλέον σε εντονότερες διεργασίες, έλλειπε μόνο το σύννεφο που θα προκαλούσε την καταιγίδα των εξελίξεων. Μέσα από τις ιστορικές αλληλουχίες αλλά και με βάση των δεδομένων που περιγράψαμε κατά την περίοδο αυτή στην Αγγλία, μπορούμε να πούμε πως οι εξελίξεις αυτές δρομολογήθηκαν χάρη στα επιτεύγματα και το αστείρευτο ταλέντο του Matteis. Οι συνθέσεις και η μουσική του ήταν αυτά που παρακίνησαν έντονα τους Άγγλους για να ξεφύγουν από την ηγεμονία των Γαλλικών χαρακτηριστικών και να πραγματοποιήσουν έτσι μια αλλαγή στη μουσική ιστορία τους. Ο αντισυμβατικός αυτός Ιταλός ήταν από τους πρώτους που τους παρουσίασε τις πραγματικές δυνατότητες του βιολιού, τυγχάνοντας παράλληλα ευρείας αποδοχής και αναγνώρισης. Το έργο του ταυτόχρονα προετοίμασε τους Άγγλους και λειτούργησε ως προπομπός για τη μουσική ενός ακόμα μεγάλου Ιταλού συνθέτη, του Arcangelo Corelli, που τόσο πολύ αγκαλιάστηκε από τους Άγγλους. Η ιστορία δεν ήταν ευγενική προς το πρόσωπο του Matteis και η προσφορά του δεν έχει αναγνωριστεί ίσως ακόμα και στις μέρες μας, στο βαθμό που του αξίζει. Τα λόγια του North, είναι αυτά που μπορούν να αναδείξουν πλήρως την σπουδαιότητα της προσωπικότητας αυτής και μας δείχνουν το πραγματικό εύρος της επιρροής του Ιταλού βιρτουόζου στην Αγγλία, αλλά και ποιοι ήταν οι λόγοι που τελικά επικράτησαν τα Ιταλικά γνωρίσματα<sup>151</sup>:

*There was 2 circumstances which concurred to convert the English Musick intirely over from the French to the Italian taste. One was the coming over of old Nicholai Matteis; he was a sort of precursor who made way for what was to follow (...) The other circumstance I hinted, was the numerous traine of yong travelers of the best quality and estates, that about this time went over into Itally and resided at Rome and Venice, where they heard the best musick and learnt of the best masters; and as they went out with a favour derived from old Nichola, they came home confirmed in the love of the Itallian manner, and some contracted no little skill and proved exquisite performers...*

*Ήταν δύο οι περιστάσεις που συνέπεσαν ώστε να μεταβάλλουν εντελώς την αγγλική μουσική από το γαλλικό γούστο στο ιταλικό. Η πρώτη ήταν ο ερχομός του Nicholai Matteis του πρεσβύτερου, που ήταν κατά κάποιο τρόπο πρόδρομος ο οποίος άνοιξε το δρόμο για ό,τι ακολούθησε (...) Η άλλη περίπτωση την οποία ανέφερα, ήταν η εκπαίδευση των αμέτρητων νεαρών ταξιδευτών άριστης ποιότητας και κοινωνικής θέσης, που εκείνη την εποχή ταξίδευαν στην Ιταλία και κατοικούσαν στη Ρώμη και τη Βενετία, ακούγοντας εκεί την καλύτερη μουσική και μαθαίνοντας από άριστους καλλιτέχνες, και όπως πήγαιναν με μια χάρη που προερχόταν από τον Nichola τον πρεσβύτερο,, γυρνούσαν πίσω με δεδομένη την αγάπη για τον ιταλικό τρόπο, και αρκετοί είχαν περίσσιο ταλέντο και αποδείχθηκαν εξαιρετικοί ερμηνευτές...*

*But as yet wee have given no account of the decadence of the French musick, and the Italian coming in its room. This Happened by degrees, and the overture was by accident, for the coming over of Sigr Nicholai Matteis gave the first start<sup>152</sup>...*

---

<sup>151</sup> J. Wilson, σσ.307, 310.

<sup>152</sup> J. Wilson, σ. 355.

*Έως τώρα δεν έχουμε κάνει καμία αναφορά στην παρακμή της γαλλικής μουσικής, και της ιταλικής που παίρνει τη θέση της. Αυτό έγινε σταδιακά, και το ξεκίνημα ήταν τυχαίο, με τον ερχομό του κυρίου Nicholai Matteis που σηματοδότησε την έναρξη...*

*As a gratefull legacy to the English nation, [Matteis] left with them a general favour for the Itallian manner of harmony, and after him the French was wholly layd aside, and nothing in towne had a relish without a spicy of Italy. And the masters here began to imitate them, witness Mr H. Purcell in his noble set of sonnatas, which however clog'd with somewhat of an English vein, for which they are unworthily despised, are very artificiall and good musick. But that which contributed much to an establishment of the Italian manner here, was the travelling of divers yong gentlemen into Italy, and after having learnt of the best violin masters, particularly Corelli, [they] retyrned with flourishing hands; and for their delicate contour of graces in the slow parts, and the stoccata, and spirit in other kinds of movements, they were admired and imitated. But even this humour of learning in Italy is modern, and sprang out of an ambition inspired by the musick of old Nichola. I doe not remember to have heard of any gentlemen that traveled with such designe or brought home the Italian manner, before he was settled in England, and gave them their cue<sup>153</sup>.*

*Σαν ευγνωμονούσα κληρονομιά στο αγγλικό έθνος, [ο Matteis] άφησε σ' αυτούς μια γενικότερη προτίμηση προς τον ιταλικό τρόπο αρμονίας, και μετά από αυτόν ο γαλλικός τρόπος ήταν τελείως παραμερισμένος, ώστε τίποτα στην πόλη δεν είχε νοστιμιά δίχως μια γεύση από Ιταλία. Και οι αυθεντίες εδώ άρχισαν να τους μιμούνται, μάρτυρας ο κύριος Purcell στις άριστες συλλογές από σονάτες, που παρόλα αυτά εξέπεμπαν κάτι από το αγγλικό γούστο, γεγονός το οποίο τις κατέστησε αδίκως απεχθείς, παρότι ήταν αρκετά έντεχνη και καλή μουσική. Αλλά αυτό που συνεισέφερε πάρα πολύ στην εδραίωση του ιταλικού τρόπου εδώ, ήταν τα ταξίδια αρκετών νέων στην Ιταλία, και αφότου μάθαιναν από τους καλύτερους βιολονίστες, ιδίως τον Corelli, [αυτοί] επέστρεφαν με διανθισμένα χέρια, και για το λεπτεπίλεπτο περίγραμμα των δυνατοτήτων τους στα αργά μέρη, και τη stoccata, και το πνεύμα σε άλλα είδη κινήσεων, ήταν θαυμαστοί και έτυχαν μίμησης. Μα ακόμη κ αυτή η διάθεση της εκπαίδευσης στην Ιταλία είναι πρόσφατη και ξεκίνησε από μια φιλοδοξία εμπνευσμένη από τη μουσική του μεγάλου Nichola. Δεν θυμάμαι να έχω ακούσει για κάποιον κύριο να είχε ταξιδέψει με τέτοια επιθυμία ή να έφερναν τον ιταλικό τρόπο στην πατρίδα, πριν αυτός εγκατασταθεί στην Αγγλία και να τους δώσει το έναυσμα.*

---

<sup>153</sup> Wilson, σ. 310, υπ. 65.

## 3 Το Έργο του Matteis

### 3.1 Οι εκδόσεις

Στο κεφάλαιο αυτό, θα βάλουμε στο μικροσκόπιο τις δύο εκδόσεις που πραγματοποίησε ο Ιταλός βιολονίστας στο 1676 και 1685 αντίστοιχα. Είναι αρκετά σημαντικό να εξετάσουμε κάθε δυνατή λεπτομέρεια που μπορούμε να συλλέξουμε από τις εκδόσεις αυτές καθώς, όπως είδαμε και παραπάνω, διαδραμάτισαν καταλυτικό ρόλο στη ζωή και την καριέρα του Matteis. Με μια αναλυτικότερη προσέγγιση στο περιεχόμενό τους, αναδύονται στην επιφάνεια πολύτιμες πληροφορίες από αυτές και το όφελος που έχουμε είναι διπλό. Αφενός, το πρώτο μεγάλο κέρδος που έχουμε έρχεται μέσα από τα εισαγωγικά σημειώματα που υπάρχουν στα βιβλία. Αυτά τα μικρά κείμενα είναι γραμμένα από τον ίδιο τον Matteis και προσθέτουν μερικές ψηφίδες στην προσπάθειά μας να κατανοήσουμε καλύτερα τον χαρακτήρα του. Αφετέρου, γίνεται διακριτός ο τρόπος με τον οποίο δόμησε τις εκδόσεις αυτές, δίνοντάς μας έτσι την δυνατότητα να εξάγουμε χρήσιμα μουσικά αλλά και γενικότερα συμπεράσματα.

#### 3.1.1 Η έκδοση του 1676

Με την έκδοση του 1676, κυκλοφόρησαν τα πρώτα δύο βιβλία με Ayres του Matteis. Η οργάνωση των βιβλίων αυτών υπήρξε απλή και πολύ συγκεκριμένη. Ξεκινώντας την σκιαγράφησή τους από το εξωτερικό μέρος, φαίνεται πως κάθε βιβλίο είχε τη δική του προμετωπίδα. Ουσιαστικά, παρατηρούμε πως επιλέχθηκε για κάθε ένα από αυτά μια σύντομη αναφορά του περιεχομένου τους. Αρχίζοντας από το πρώτο βιβλίο, τα στοιχεία που δίνονται είναι τα εξής:

*Ayres | For the Violin | Preludes Allmands Sarabands Courantes | Giges Divisions and double Compositions | fitted to all hands and Capacities | By | NICOLA MATTEIS | The first Part*

*Ayres | Για το Βιολί | Preludes Allmands Sarabands Courantes | Giges Divisions και Συνθέσεις με συγχορδίες | που ταιριάζουν σε όλα τα χέρια και τις Δυνατότητες | Από τον NICOLA MATTEIS | Το πρώτο Μέρος.*

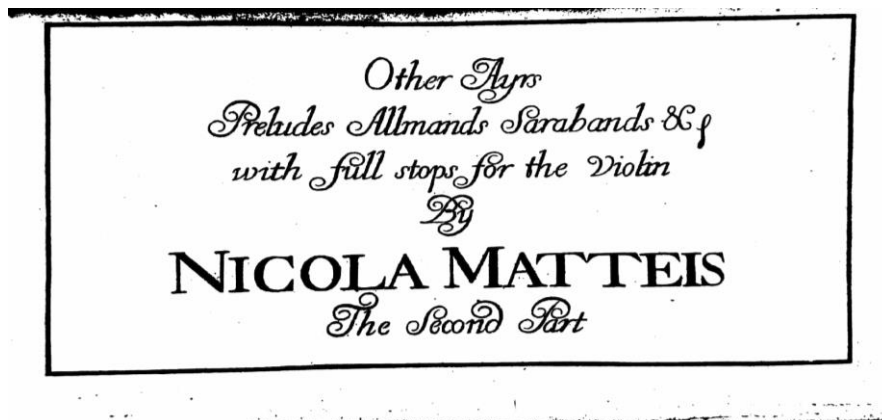


Εικόνα 3.1: Το εξώφυλλο του πρώτου βιβλίου.

Το δεύτερο βιβλίο<sup>154</sup>:

*Other Ayres | Preludes Allmands Sarabands & C | with full stops for the Violin | By  
NICOLA MATTEIS | The Second Part.*

*Άλλες Ayres | Preludes Allmands Sarabands & C | με συγχορδίες για το Βιολί | Από τον  
NICOLA MATTEIS | Το δεύτερο Μέρος.*



Εικόνα 3.2: Το εξώφυλλο του δεύτερου βιβλίου.

Μεγαλύτερο ενδιαφέρον συγκεντρώνεται γύρω από το πρώτο βιβλίο διότι ανοίγοντας στην πρώτη σελίδα συναντάμε το σημείωμα του Matteis, που απευθύνεται στον αναγνώστη. Το σημείωμα αυτό είναι ένα από τα ελάχιστα παραδείγματα που ο λόγος και οι σκέψεις του Ιταλού βιολονίστα φτάνουν σε εμάς με τόσο άμεσο τρόπο. Από το ύφος που χρησιμοποιεί στο λόγο του αλλά και από τον τρόπο που αναφέρεται στα γεγονότα, υπονοείται η κατάσταση στην οποία βρισκόταν στις αντίστοιχες περιόδους της ζωής του<sup>155</sup>. Το σημείωμα που περιλαμβάνεται στο πρώτο βιβλίο αναφέρει τα εξής:

*To the Reader, At the instance of some Particular Persons, and for the Service of the Lovers of Musique, I have been prevailed upon to Publish These Compositions (Such as they are) Which I hope my Noble Friends will accept of in part of Acknowledgmt, and the rest of the World not repent of upon Perusall. Nicola Matteis*

*Στον αναγνώστη, Μετά από την επιθυμία συγκεκριμένων προσώπων, και στην υπηρεσία προς τους λάτρεις της μουσικής, πείστηκα να δημοσιεύσω αυτές τις συνθέσεις (έτσι όπως είναι) τις οποίες ελπίζω οι ευγενείς φίλοι μου να δεχτούν ως μέρος της αναγνώρισής μου,, και ο υπόλοιπος κόσμος να μην μετανιώσει μετά την ανάγνωσή τους. Nicola Matteis*

Το σημείωμα αυτό, με το ευγενικό και συνάμα υποτακτικό ύφος, κατά πάσα πιθανότητα αποτελεί μια ακόμα σιωπηρή επιβεβαίωση της βοήθειας που δέχτηκε ο Matteis στην αρχή της καριέρας του. Αν αναλογιστούμε τις οικονομικές δυσκολίες

<sup>154</sup> Η εγχάραξη των δύο βιβλίων έγινε από τον King. Το στυλ γραφής του πιστεύεται πως ήταν παρόμοιο με αυτό του Matteis. Δυστυχώς, κανένα άλλο στοιχείο δεν είναι γνωστό για τον ίδιο. Βλ. Jones, σ. 52, σ. 112.

<sup>155</sup> Όπως τις περιγράψαμε αναλυτικά στο δεύτερο κεφάλαιο.

που αντιμετώπισε στα πρώτα χρόνια, είναι σχεδόν απίθανο να κατάφερε ο Ιταλός βιολονίστας να πληρώσει μόνος του τα έξοδα για την προετοιμασία της έκδοσης αυτής. Τα 'συγκεκριμένα πρόσωπα' στα οποία αναφέρεται ο Matteis και για τα οποία εκφράζει την ευγνωμοσύνη του, πιθανόν να ήταν οι τρεις ευγενείς Bridgman, Waldegrave και L' Estrange, που από την αρχή τον στήριξαν και τον ανέδειξαν. Ίσως αυτοί να έδωσαν την ώθηση για την δημιουργία αυτού του εγχειρήματος, στηρίζοντάς το και οικονομικά<sup>156</sup>.

Όμως, υπάρχει μια ιδιαιτερότητα που έχει να κάνει με τα δύο πρώτα βιβλία. Πέρα από τα στοιχεία που παρουσιάσαμε, που η προμετωπίδα των βιβλίων και το εισαγωγικό μέρος είναι γραμμένο στην αγγλική γλώσσα, υπάρχουν και σωζόμενα βιβλία της έκδοσης αυτής στην ιταλική. Όσον αφορά αυστηρά στο μουσικό κείμενο, αυτά τα 'ιταλικά' βιβλία έχουν σχεδόν πανομοιότυπο μουσικό περιεχόμενο με αυτά της αγγλικής. Φαίνεται δηλαδή, πως χρησιμοποιήθηκαν οι ίδιες πλάκες για την εκτύπωσή τους. Οι διαφορές που υπάρχουν μεταξύ τους δεν είναι παρά ελάχιστες και αφορούν περισσότερο σε διορθώσεις<sup>157</sup>. Η διαφοροποίηση μεταξύ των δύο εκδοχών, έρχεται ουσιαστικά από την προσθήκη νέων κειμένων στο εισαγωγικό μέρος του ιταλικού βιβλίου. Ο Matteis επέλεξε να γράψει ένα νέο σημείωμα προς τον αναγνώστη, αλλά ταυτόχρονα πρόσθεσε και δύο νέα σημειώματα που στόχο έχουν την επεξήγηση της μουσικής σημειογραφίας<sup>158</sup>.

Το εισαγωγικό σημείωμα στο ιταλικό βιβλίο:

*Al lettore E Cosa honoreuole, e giusta d'uniformarsi a l'Umore di quelle Persone con chi si viue, essendo io vissuto alcuni anni sotto il Cielo Settentrionale, ho cercata in- contrare il genio de gl'abbitatori di quello, nel stile musicale, benche no tutto affatto, per non distaccarmi di molto dalla Scuola Italiana. Ecco dunque dono alle stampe alcune compositioni consistenti in Aria, e queste anco brevi, senza che alcuno accio me ne desse impulso: Ne tam poco per mendicare utile, ne protezione de Grandi, come ordinariamente s'accostuma, ma solo per compiacere in qualche parte l'affettione e curiosita de virtuosi, se ci trovi qualche cosa di tuo gusto restaro in un tempo stesso appagato, e pagato delle mie fatiche, e se cio non succedesse, haverai la bonta di comporne delle migliori. Così mi si porgera l'occasione di studiare, con piu profitto, per Scambieulmante apparecchiarmi di servirti a miglior occasione ed opportunita. Nicola Matteis<sup>159</sup>*

*Στον αναγνώστη, Είναι έντιμο και πρόπον να συμμορφώνεται κανείς με τα ήθη και έθιμα των ανθρώπων με τους οποίους ζει μαζί. Έχοντας ζήσει για αρκετά χρόνια κάτω από τον βόρειο ουρανό προσπάθησα να υιοθετήσω τις μουσικές γεύσεις των κατοίκων αυτής της χώρας*

<sup>156</sup> Jones, σ. 54.

<sup>157</sup> Συγκεκριμένα, στο αγγλικό βιβλίο υπάρχει η ανορθογραφία 'abagio' που στην ιταλική έχει διορθωθεί σε 'adagio'. Η μόνη μουσική διαφορά μεταξύ αγγλικής και ιταλικής βρίσκεται στο 'Proludio in fantasia' του πρώτου βιβλίου, όπου η ιταλική έχει δύο μέτρα δέκατων έκτων λιγότερα. Βλ. Jones, σ. 60.



<sup>158</sup> Από τη στιγμή που δεν υπάρχει ημερομηνία ούτε στα ιταλικά βιβλία, δεν είναι ξεκάθαρο ποια από τις δύο εκδοχές είναι προγενέστερη. Όπως αναφέρει ο Jones υπήρξε μια παρεξήγηση πως η ιταλική ήταν πολύ μεταγενέστερη και πως εκδόθηκε στο 1688. Όμως κάτι τέτοιο δεν φαίνεται να ευσταθεί. Το πιθανότερο σενάριο είναι πως οι δύο εκδοχές υπήρξαν κοντά χρονολογικά, με την ιταλική να ακολουθεί αυτή της αγγλικής. Η διόρθωση των λαθών που αναφέραμε, φαίνεται πως συνηγορεί προς αυτή την κατεύθυνση. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Jones, σσ. 56-57.




<sup>159</sup> Jones, σ. 57.

χωρίς να απομακρύνω πολύ τον εαυτό μου από το Ιταλικό στυλ. Εδώ, επομένως, είναι τυπωμένες μερικές συνθέσεις που αποτελούνται από Arias, αρκετά σύντομες, χωρίς τη βοήθεια κανενός: όχι, όπως συμβαίνει συνήθως, για να αναζητήσω την εύνοια ή την προστασία των μεγάλων παρά μόνο για να επικαλεστώ κατά κάποιον τρόπο την στοργή και το ενδιαφέρον των άξιων. Αν εδώ βρείτε κάτι για το γούστο σας τότε θα είμαι τόσο ευχαριστημένος όσο και δικαιωμένος για τους κόπους μου, και αν δεν έχω επιτύχει τότε έχω την καλοσύνη να γράψω κάτι καλύτερο. Σε αυτή την περίπτωση θα έχω την ευκαιρία να μελετήσω σε μεγαλύτερο βαθμό, ούτως ώστε να είμαι έτοιμος να σας υπηρετήσω σε μια καλύτερη περίπτωση και ευκαιρία.  
*Nicola Matteis*

Ενώ στην αρχή του κειμένου φαίνεται ένας άνθρωπος που προσπαθεί να εγκλιματιστεί σε νέα δεδομένα και να εναρμονιστεί με διαφορετικές μουσικές παραδόσεις, δείχνοντας με τον τρόπο αυτό την προσπάθεια του ίδιου να αφομοιωθεί και να γίνει αποδεκτός μέσα στην κοινωνία, εντύπωση προκαλεί το σχόλιο πως δεν είχε την βοήθεια κανενός. Ούτε μάλιστα πως στόχευε στο να κερδίσει κάποια εύνοια. Είναι φανερό πως το ύφος του Matteis στο δεύτερο σημείωμα έρχεται σε αντιδιαστολή με αυτό του πρώτου, όπου η ευγνωμοσύνη είναι έκδηλη. Η αντίδραση αυτή του Ιταλού βιολονίστα δεν μπορεί παρά να μας προκαλέσει μια σειρά ερωτημάτων. Ποιος ο λόγος που συνετέλεσε στην αλλαγή της στάσης του Matteis στο διάστημα μεταξύ των δύο εκδοχών; Υπήρξε μήπως μια σύντομη περίοδος που μπορεί να συγκρούστηκε με τους τρεις ευεργέτες του; Ή μήπως οι τρεις προσωπικότητες είναι οι άξιοι στους οποίους αναφέρεται, ρίχνοντας έτσι τα βέλη του για άτομα που δεν γνωρίζουμε; Και το σημαντικότερο όλων. Ποιος ο λόγος που οδήγησε τον ίδιο ευθύς εξ αρχής στην απόφαση να τυπώσει ξανά τα βιβλία, αλλά στην μητρική του γλώσσα; Δεν μπορεί να ήταν μουσικός ο λόγος καθώς όπως είδαμε, οι αλλαγές στο μουσικό κείμενο ήταν μηδαμινές. Δυστυχώς, για άλλη μια φορά μπορούμε μόνο να εικάζουμε και να πιθανολογούμε για το τι ακριβώς μπορεί να συνέβη.

Το επόμενο που συναντάμε σε αυτή την Ιταλική εκδοχή της πρώτης έκδοσης, είναι ένα σύντομο κείμενο που επεξηγεί την μουσική σημειογραφία:

*Dichiaratione de I Segni che in detto Libro sono. Questo segno // vuol dire Trillo. Questo altro  Si sciola in una Arcata tutte quelle note che il detto archetto lega. Questo P. e F. vuol dire Piano e forte. Questo ce [backward facing slashed C] alta riversa significa prestissimo cioe piu veloce che per medium. Questo altro segno  Arcata dolce, e lunga. Questa stella \* significa repetitione<sup>160</sup>~.*

Επεξήγηση των σημαδιών που βρίσκονται σε αυτό το βιβλίο. Αυτό το σημάδι // σημαίνει μια τρίλια. Αυτό το άλλο  σημαίνει πως παίζεις όλες τις νότες [που βρίσκονται] από κάτω του σε ένα δοξάρι. Το P. και F. υποδηλώνουν Piano και Forte. Το  σημαίνει prestissimo, δηλαδή πιο γρήγορα από το κανονικό. Το σημάδι  [σημαίνει] μεγάλο και γλυκό δοξάρι. Αυτό το αστέρι \* σημαίνει επανάληψη.

Στην συνέχεια ακολουθεί το τελευταίο κείμενο, στο οποίο ο Matteis επεξηγεί την χρήση της δίεσης, αλλά όχι και της αναίρεσης:

*In questo Libro non mi son prevaluto del bequatro cioe questo Segno [natural sign] perche li Signri. Oltramontani non l'usano, ma si bene si servono del diesis in cambrio di detta*

<sup>160</sup> Jones, σ. 58.

*cifra. lo sapere che a queste compositione ce e il Sacondo soprano, et anco il Tenore dove me lo servo a presso di me a mano scritto; per poterne a l'occasione Servirne quelli Signori, che desiderano goder maggiore Armonia, cioe che vogliono havere il concerto*<sup>161</sup>.

Σε αυτό το βιβλίο δεν έχω χρησιμοποιήσει την αναίρεση, που είναι αυτό το σημάδι [σημάδι αναίρεσης] διότι οι άνθρωποι πάνω στα βουνά<sup>162</sup> δεν την χρησιμοποιούν, όμως χρησιμοποιούν το σημάδι της δίεσης. Υπάρχουν, γι' αυτές τις συνθέσεις, ένα δεύτερο μέρος soprano όπως επίσης και ένα μέρος tenor, όπου το έχω χρησιμοποιήσει, σε χειρόγραφα τα οποία μου επιτρέπουν να εξυπηρετήσω αυτούς τους κυρίους που επιθυμούν μεγαλύτερη αρμονία, που είναι αυτοί που επιθυμούν ένα πιο ολοκληρωμένο σύνολο<sup>163</sup>.

Για το αν υπήρξε κάποια πρωτοτυπία στις οδηγίες του Matteis, μπορούμε να πούμε πως ακόμα και για την εποχή εκείνη, δεν υπήρξε καμία σημαντική είδηση. Η επιλογή του Ιταλού βιολονίστα ήταν να εστιάσει περισσότερο στην επιφανειακή επεξήγηση των βασικότερων εκφραστικών μέσων, όπως είναι οι δυναμικές και οι δοξαριές. Μάλιστα, αξιοπρόσεκτη είναι και η διπλή εξήγηση που δίνει για το σημάδι του legato. Ένας πιθανός λόγος ίσως είναι, πως με τον τρόπο αυτό θέλησε να τονίσει τη διαφορά ανάμεσα στα γρήγορα, δυναμικά περάσματα και τις φράσεις εκείνες που η μουσική απαιτεί μια πιο γλυκιά προσέγγιση. Άλλωστε, οι μεγάλες αντιθέσεις και εναλλαγές συναισθημάτων, ήταν αναπόσπαστα σημεία της ερμηνείας του.

Ύστερα από το εισαγωγικό μέρος των βιβλίων που μόλις περιγράψαμε, σειρά παίρνει το μουσικό περιεχόμενο. Αρχικά, η σειρά με την οποία παρουσιάζει ο Ιταλός βιρτουόζος τα έργα του μέσα στα βιβλία δεν είναι τυχαία. Η απόφαση που πήρε ο Matteis ήταν να οργανώσει τα κομμάτια του (που ήταν στην πλειονότητα τους χοροί σε απλή διμερή μορφή<sup>164</sup>) σε σουίτες. Ο αριθμός των κομματιών που περιλαμβάνονται κάθε φορά, ποικίλει από σουίτα σε σουίτα. Έτσι, στα δύο πρώτα βιβλία η μικρότερη αποτελείται από δύο κομμάτια και η μεγαλύτερη από εννέα. Ως είθισται στις περισσότερες των περιπτώσεων, έτσι κι εδώ τα κομμάτια κάθε σουίτας βρίσκονται στην ίδια τονικότητα<sup>165</sup>. Κοινό γνώρισμά τους είναι πως ξεκινούν συνήθως με ένα εισαγωγικό μέρος, όπως είναι για παράδειγμα το preludio, που σκοπό έχει να μας εισάγει στην τονικότητα και ταυτόχρονα να ζεστάνει τα χέρια του ερμηνευτή. Ένα ακόμα κοινό γνώρισμα που παρατηρούμε στις σουίτες του Matteis είναι πως ακολουθούν την αλληλουχία του αργό-γρήγορο σε αρκετά μεγάλο βαθμό στα μέρη τους, γεγονός που συνεισφέρει και αυτό σε εντυπωσιακές αλλαγές. Τη δομή αυτή θα μπορούσαμε να παραλληλίσουμε με αυτή της sonata da chiesa, χωρίς βέβαια να υπάρχει καμία προσπάθεια εξομοίωσης των δύο. Παρακάτω ακολουθούν δύο πίνακες όπου θα παρουσιαστούν στον καθένα ξεχωριστά, το περιεχόμενο των δύο

<sup>161</sup> Jones, σ. 59.

<sup>162</sup> Με τη φράση αυτή ο Matteis εννοεί τους Ιταλούς. Βλ. Jones, σ. 59, υπ. 40.

<sup>163</sup> Η σημειογραφία του οπλισμού φαίνεται πως καθιερώνεται συνολικά στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Μέχρι τότε δεν υπήρχε κοινή πρακτική χρήσης στην Ευρώπη και αυτό φαίνεται και από τα λόγια του Matteis. Ένα ακόμα στοιχείο που μας δίνει την εικόνα της εποχής είναι πως στον 17<sup>ο</sup> αιώνα δεν ήταν ασυνήθιστο να παραλειφθεί από τους εγχαράκτες κάποια δίεση ή αναίρεση, είτε από λόγους πίεσης και ταχύτητας είτε από απλό λάθος. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Alexander Silbiger, 'Musica ficta, 5. After 1600.', Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019406?product=grovemusic#omo-9781561592630-e-0000019406-div1-0000019406.5>, (ηλ. πρόσβαση 23 Μαΐου 2018).

<sup>164</sup> Tilmouth, σ. 34.

<sup>165</sup> Tilmouth, σσ. 33-34.



πρώτων βιβλίων. Τα κύρια στοιχεία θα είναι οι τονικότητες στις οποίες βρίσκονται οι σουίτες, από πόσα κομμάτια αποτελούνται, αλλά και ποια είναι τα κομμάτια αυτά.

Περιεχόμενο πρώτου βιβλίου<sup>166</sup>:

Σουίτα	Τονικότητα	Αριθμός Κομματιών	Τίτλοι
1 <sup>η</sup>	λα ελάσσονα	8	Preludio, Adagio, Alemanda, Sarabanda Amorosa, Gavotta - Sminuita, Aria Allegra, Andamento con inuitatione del basso, Scaramusica - Sminuita.
2 <sup>η</sup>	Φα μείζονα	4	Aria, Aria, Giga, Contr aria.
3 <sup>η</sup>	μι ελάσσονα	4	Proludio in fantasia, Allegro, Aria malincolica, Giga - Sarabanda con Affetto.
4 <sup>η</sup>	σολ ελάσσονα	6	Il genio Inglese, Allegro, Giga, Gavotta, Allegro, Allegro – Aria
5 <sup>η</sup>	ρε ελάσσονα	5	Un poco di maniera Italiana - Aria Ridicola, L'Amore, Giga, Sarabanda - Altra Sarabanda, Alemanda.
6 <sup>η</sup>	Ρε μείζονα	7	Proludio in delasolre terza maggiore, Andamento, Balletto, Aria, Arietta - Passeggiata, Allegro, L'Incostanza.
7 <sup>η</sup>	σι ελάσσονα	4	La Constanza, Allemanda - Piu Sminuita, Giga, Ricercata in B fabemi terza minore.
8 <sup>η</sup>	Ντο μείζονα	6	Proludio in C solfaut, Ricercata in C solfaut, Aria, Sarabanda, Aria tra la maniera Francese, e la Spagnola - Sminuita, Diverse Bizzarrie Sopra la Vecchia Sarabanda o pur Ciaccona.
9 <sup>η</sup>	ντο ελάσσονα	3	Preludio, Aria, Aria - Gavotta
10 <sup>η</sup>	Σιβ μείζονα	3	Preludio, Burlesca - Allegro, Alemanda - a due corde, Giga - Gavotta.
11 <sup>η</sup>	Λα μείζονα	6	Andamento, Antamento Allegro, Alemanda facile - un poco piu difficile, Aria Allegra - Giga, Corrente alla maniera francese, Corrente - a due corde.
12 <sup>η</sup>	φα ελάσσονα	3	Alemanda, Sarabanda - Presto e malinconico, Aria - Adagio.

<sup>166</sup> Είναι χρήσιμο να γίνουν δύο παρατηρήσεις για τους τίτλους των κομματιών. Πρώτον, στις περιπτώσεις όπου τα κομμάτια δεν φέρουν κάποιο τίτλο, σημειώνεται η ρυθμική τους ένδειξη στη θέση του. Δεύτερον, σε αρκετές περιπτώσεις ο Matteis επέλεξε να δώσει νέο όνομα ή περιγραφή για το β μέρος των κομματιών. Όταν συμβαίνει αυτό, θα χρησιμοποιήσουμε την παύλα (-) για να γίνει ξεκάθαρος ο διαχωρισμός των μερών, αποφεύγοντας έτσι τον κίνδυνο να θεωρηθεί ο τίτλος ως ένα νέο κομμάτι.

Περιεχόμενο δεύτερου βιβλίου:

Σουίτα	Τονικότητα	Αριθμός Έργων	Τίτλοι Έργων
1 <sup>η</sup>	Σολ μείζονα	9	Preludio, Musica Grave - Presto, Sarabanda, Aria burlesca - Variatione - Sminuita, Aria Grave, Ostinatione, Aria, Capriccio, Giga Al Genio Turchesco
2 <sup>η</sup>	σολ ελάσσονα	7	Proludio in ostinatione - Passaggio rotto, Andamento malinconico, Ricercata in G solreut terza minore, Corrente da Orecchie - Corr. Da piedi, Sarabanda, Giga, Fuga.
3 <sup>η</sup>	ρε ελάσσονα	3	Alemanda, Aria - Variatione, Fantasia.
4 <sup>η</sup>	Σιb μείζονα	3	Fantasia Violino solo, Pavana Armoniosa, Il Russignolo.
5 <sup>η</sup>	λα ελάσσονα	5	Alemanda ad inuitatione d'un tartaglia, Movimento incognito - Variatione, Passaggio rotto - positione divoce - Andamento Veloce, Fantasia Violino solo senza basso, Aria burlesca con molte bizzarrie - divisione.
6 <sup>η</sup>	Μι μείζονα	2	Sonata - Aria - Variata, Corrente - Adagio.
7 <sup>η</sup>	Ρε μείζονα	4	Corrente tra la maniera francese e Italiana - Al aria che Siegue, Giga, Violino solo ad imitation della trompetta, Preludio.

### 3.1.2 Η έκδοση του 1685

Για την επόμενη έκδοση που πραγματοποίησε ο Matteis το 1685 και την παρουσίαση του τρίτου και τέταρτου βιβλίου<sup>167</sup> με Ayres, θα ακολουθηθεί η ίδια διαδικασία του προηγούμενου υποκεφαλαίου.

Όπως ακριβώς συνέβη και με τα βιβλία της πρώτης έκδοσης, έτσι κι εδώ η προμετωπίδα των βιβλίων δεν περιέχει τίποτα περισσότερο πέρα από μια σύντομη περιγραφή του περιεχομένου τους:

Η προμετωπίδα του τρίτου βιβλίου:

*AYRES FOR THE VIOLIN | TO WIT | Preludes, Fuges, Allmands, Sarabands, Courants, Giges, Fancies, Divisions | And likewise other passages, Introductions, and Fuges, for Single | and Double Stops; with Divisions, somewhat more Artificial, For | the Emproving of the*

<sup>167</sup> Η εγχάραξη του τρίτου και τέταρτου βιβλίου έγινε από τον T. Greenhill. Όπως και για τον King, έτσι και για τον Greenhill δεν υπάρχουν περαιτέρω γνωστά στοιχεία. Βλ. Tillmouth, σ. 26.

Hand, upon the Basse Viol or Harpsechord. | THE THIRD AND FOVRTH PARTS | COMPOSED BY | NICOLA MATTEIS.

AYRES ΓΙΑ ΤΟ ΒΙΟΛΙ | ΔΗΛΑΔΗ | Preludes, Fuges, Allmands, Sarabands, Courants, Gígues, Fancies, Divisions | Και άλλα παρόμοια περάσματα, Εισαγωγές, και Fuges, για Απλό | και Συγχορδιακό παίξιμο, με Divisions, κάπως πιο Περίτεχνα, Για | τη Βελτίωση του Χεριού, στο Basse Viol ή στο Τσέμπαλο. | ΤΟ ΤΡΙΤΟ ΚΑΙ ΤΕΤΑΡΤΟ ΜΕΡΟΣ | ΑΠΟ ΤΙΣ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ NICOLA MATTEIS.

Η προμετωπίδα του τέταρτου βιβλίου:

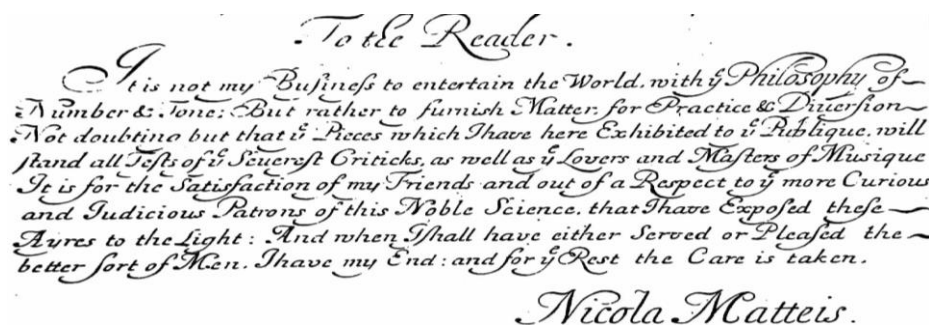
OTHER AYRES AND PIECES | For the Violin Bass-Viol and Harpsechord Somewhat more | Difficult and Artificial then the former: Composed for the | Practice and Service of greater Masters upon those Instruments | By | NICOLA MATTEIS | THE FOURTH PART.

ΑΛΛΕΣ AYRES ΚΑΙ KOMMATIA | Για το βιολί το Bass-Viol και το Τσέμπαλο Κάπως πιο | Δύσκολες και Περίτεχνες από τις προηγούμενες: Συνθέθηκαν για την | Εξάσκηση και την Εξυπηρέτηση των σπουδαιότερων Αυθεντιών των οργάνων αυτών | Από τον | NICOLA MATTEIS | Το ΤΕΤΑΡΤΟ ΜΕΡΟΣ.

Αμέσως μετά την προμετωπίδα, ακολουθεί στο τρίτο βιβλίο ένα νέο εισαγωγικό σημείωμα του Matteis προς τον αναγνώστη<sup>168</sup>:

*It is not my Business to entertain the World, with ye Philosophy of number & Tone; But rather to furnish Matter for Practice & Diversion. Not doubting but that ye Pieces which I have here Exhibited to ye Publique will. Stand all Tests of ye Severest Criticks, as well as ye lovers and Masters of Musique. It is for the Satisfaction of my Friends and out of a respect to ye more Curious and Judicious Patrons of this Noble Science, that I have exposed these Ayres to the Light: And when I shall have either Served or Pleas'd the better sort of Men, I have my End and for ye Rest the Care is Taken. Nicola Matteis.*

Δεν είναι η δουλειά μου να ψυχαγωγώ τον κόσμο με τη φιλοσοφία των αριθμών και του Τόνων. Αλλά μάλλον να παρέχω τρόπους για εξάσκηση και ασχολία. Μην αμφιβάλλετε, αλλά τα κομμάτια που παρουσιάζω εδώ στο κοινό θα αντέξουν όλες τις δοκιμασίες των πιο αυστηρών κριτών, καθώς και αυτών που είναι λάτρεις και ειδικοί της μουσικής. Είναι για την ικανοποίηση των φίλων μου και από σεβασμό στους πιο ανήσυχους και συνετούς προστάτες αυτής της ευγενούς επιστήμης, που έχω εκθέσει αυτές τις Ayres στο φως: Και όταν θα έχω εξυπηρετήσει ή ευχαριστήσει το καλύτερο είδος ανθρώπων, θα έχω ολοκληρώσει αυτό που μου αναλογεί και τα υπόλοιπα θα φροντιστούν. Nicola Matteis.



*To the Reader.*  
*It is not my Business to entertain the World, with ye Philosophy of Number & Tone; But rather to furnish Matter for Practice & Diversion. Not doubting but that ye Pieces which I have here Exhibited to ye Publique, will stand all Tests of ye Severest Criticks, as well as ye Lovers and Masters of Musique. It is for the Satisfaction of my Friends and out of a Respect to ye more Curious and Judicious Patrons of this Noble Science, that I have Exposed these Ayres to the Light: And when I shall have either Served or Pleas'd the better sort of Men, I have my End: and for ye Rest the Care is taken.*  
*Nicola Matteis.*

Εικόνα 3.3: Το σημείωμα προς τον αναγνώστη.

<sup>168</sup> Jones, σ. 66

Ύστερα από μια δεκαετία στην Αγγλία, οι περισσότεροι φόβοι και οι αμφιβολίες που μπορεί να είχε ο Matteis για το μέλλον του, πρέπει να είχαν ατονήσει. Δεν θα ήταν υπερβολικό να υποστηρίξουμε πως αυτή η αίσθηση μας δίνεται και μέσα από αυτό το σύντομο σημείωμα. Άλλωστε, όπως έχουμε αναφέρει αναλυτικά, την περίοδο αυτή απολάμβανε ήδη τους καρπούς των κόπων του. Εδώ δεν υπάρχει πλέον καμία φράση ή αναφορά του Matteis που να υπονοεί την ευγνωμοσύνη του, την προσπάθεια αφομοίωσής του ή οτιδήποτε συναφές. Δεν υπάρχει κάποιο σχόλιο εναντίωσης προς τους ευγενείς, όπως υπήρξαν σε προηγούμενες περιπτώσεις. Στο σημείωμα αυτό φαίνεται μονάχα η σιγουριά του Ιταλού βιολονίστα για το έργο του (κατ'επέκταση και για τον ίδιο του τον εαυτό) όπως και η πηγαία ανάγκη που ο ίδιος είχε. Να ευχαριστεί δηλαδή με τη μουσική του αυτούς που θεωρούσε άξιους.

Αμέσως μετά από το εισαγωγικό σημείωμα, όπως ακριβώς συνέβη και στην Ιταλική έκδοχή του πρώτου βιβλίου, σειρά παίρνει ένας πίνακας που στόχο έχει την επεξήγηση της μουσικής σημειογραφίας. Στην περίπτωση αυτή, όπως θα δούμε αμέσως παρακάτω, ο Matteis προσπάθησε να εμπλουτίσει τις οδηγίες του με νέα στοιχεία, δείχνοντας έτσι τη βούληση να τις κάνει πιο περιεκτικές. Φαίνεται όμως πως και στην προσπάθεια αυτή, δεν υπήρξε κάτι πολυτιμότερο από την προσθήκη και την επεξήγηση των ρυθμικών ενδείξεων:

*The signification of the Marks that are in this Book.*

*This Mark // signifies a Shake or Trill*

*This Mark  $\frown$  is a Slur that requires all ye Notes under ye same to be play'd in a Bow*

*The Pointed Notes  $\text{¶}$  are made for Masters that can touch two strings for want of a second Triple*

*This Marke C Signifies Slow Time that is called common Time*

*This other  $\text{C}$  Faster. This other  $\text{D}$  very swift that is call'd retord*

*This Mark 3 or  $\frac{3}{4}$  Slow Triple*

*This Mark  $\frac{3}{2}$  Slower exept it be thus Bard  $\frac{3}{2}$  (κομμένο) which goes quick according to rhe French curr. Time*

*This Mark  $\text{B}$  Swift. This other  $\frac{6}{8}$  (κομμένο) or that  $\frac{3}{8}$  (κομμένο) very Swift*

*The P. Signifies Soft the F. Loud*

*Some Three or Four Yeeres ago I presented severall Persons of Quality with written Copys of some of my Compositions, and I have now (at the Desire of Divers Honourable Persons) Printed about a Dozen and a Halfe of them over again in regard that they are sutable to some of the new Ayres.*

*Η σημασία των σημαδιών που συναντώνται στο βιβλίο αυτό.*

*Αυτό το σημάδι // σημαίνει κούνημα ή τρίλια*

*Αυτό το σημάδι  $\frown$  είναι μια καμπύλη που προϋποθέτει οι νότες που είναι από κάτω της να παιχτούν σε ένα δοξάρι*

*Οι διακεκομμένες νότες  $\text{¶}$  είναι για τις αυθεντίες που μπορούν να παίζουν δύο χορδές επειδή επιθυμούν μια δεύτερη φωνή.*

*Αυτό το σημάδι C υποδεικνύει αργό ρυθμό που ονομάζεται ως ο κοινός χρόνος.*

*Αυτό το επόμενο C πιο γρήγορα. Το άλλο  $\text{D}$  πολύ γρήγορα που ονομάζεται Retort*

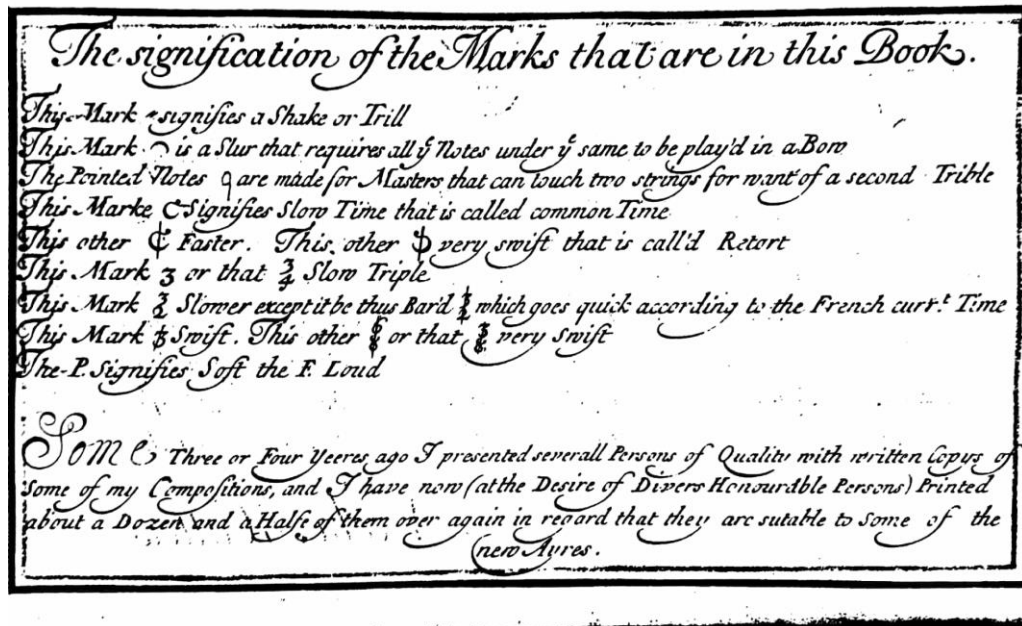
*Αυτό το σημάδι 3 ή αυτό  $\frac{3}{4}$  αργό τριάρι*

Αυτό το σημάδι 3/2 πιο αργά εκτός αν έχει αυτή τη μορφή 3/2 (κομμένο) που πάει γρήγορα, σύμφωνα με το ρυθμό της Γαλλικής curr. [courante]

Αυτό το σημάδι § γρήγορα. Το επόμενο 6/8 (κομμένο) ή αυτό 3/8 (κομμένο) πολύ γρήγορα

Το P. σημαίνει απαλά και το F. Ζωηρά

Τρία ή τέσσερα χρόνια πριν παρουσίασα σε διάφορα ποιοτικά άτομα χειρόγραφα αντίγραφα μερικών συνθέσεών μου, και τώρα (με την επιθυμία διάφορων αξιότιμων ατόμων) τύπωσα περίπου μια ντουζίνα και μισή [των κομματιών αυτών] ξανά, εκτιμώντας πως αυτά θα ταιριάζουν με μερικές από τις καινούργιες Ayres.



Εικόνα 3.4: Η επεξήγηση των σημαδιών του τρίτου και τέταρτου βιβλίου.

Όσον αφορά το μουσικό περιεχόμενο του τρίτου και τέταρτου βιβλίου παρατηρούμε πως είναι δομημένο επίσης σε σουίτες, τηρώντας την ίδια φιλοσοφία που συναντήσαμε και στην πρώτη έκδοση. Η μικρότερη σουίτα στα δύο αυτά βιβλία αποτελείται από τρία κομμάτια και η μεγαλύτερη από εννέα. Όμως, από την πρώτη ακόμα ανάγνωση, υπάρχει ένα νέο στοιχείο μέσα στο μουσικό κείμενο που προκαλεί εντύπωση και κερδίζει το ενδιαφέρον μας. Κρατώντας την μελωδική γραμμή των κομματιών άθικτη, ο Matteis πρόσθεσε διακεκομμένες νότες κάτω από τη μελωδία, δίνοντας με τον τρόπο αυτό τη δυνατότητα για ένα προαιρετικό παίξιμο δίφωνων συνηγήσεων<sup>169</sup>. Η απόφαση αυτή του Ιταλού βιολονίστα αποδείχθηκε ιδιαίτερα έξυπνη, καθώς ικανοποιούσε ταυτόχρονα το σύνολο των μαθητών του αλλά και του αγοραστικού κοινού γενικότερα. Οι αρχάριοι και πιο αδύναμοι εκτελεστές θα μπορούσαν να παίζουν μόνο την μελωδία, ενώ οι πιο ικανοί εκτελεστές θα έμεναν ευχαριστημένοι από τις αυξανόμενες τεχνικές δυσκολίες που προκύπτανε λόγω των συγχορδιών. Επιπλέον, ο Ιταλός βιολονίστας ικανοποιούσε ακόμα και αυτούς που

<sup>169</sup> Jones, σ. 263.

επιθυμούσαν μια πιο γεμάτη αρμονία στην ερμηνεία τους. Καταλαβαίνουμε έτσι πως η απόφαση αυτή είχε άμεσο αντίκτυπο στον εκάστοτε εκτελεστή, καθώς είχε πλέον όλη την ευχέρεια και την ελευθερία να επιλέξει τι θα παίζει βάση των δυνατοτήτων του. Είναι μια κίνηση που μας δείχνει την οξυδέρκεια του Matteis, όπως και το εμπορικό μυαλό που φαίνεται πως είχε.



Εικόνα 3.5: Παράδειγμα από το τρίτο βιβλίο με διακεκομμένες νότες.

Στην συνέχεια θα παραθέσουμε δύο νέους πίνακες με το περιεχόμενο του τρίτου και τέταρτου βιβλίου αντίστοιχα. Τα στοιχεία θα είναι και πάλι οι τονικότητες στις οποίες είναι γραμμένες οι σουίτες, από πόσα έργα αποτελούνται αλλά και οι τίτλοι των κομματιών.

Περιεχόμενο τρίτου βιβλίου:

Σουίτα	Τονικότητα	Αριθμός Κομματιών	Τίτλοι
1 <sup>η</sup>	Σολ Μείζονα	6	Preludio, Adagio - Per far la mano, Sarabanda facile, fuga, Adagio, Burlesca.
2 <sup>η</sup>	Φα μείζονα	3	Preludio, Sarabanda - Vivace, Gavotta con divisioni.
3 <sup>η</sup>	ρε ελάσσονα	4	Preludio, Prestissimo, Prestissimo - Adagio, Aria.
4 <sup>η</sup>	Ρε Μείζονα	4	Preludietto, Fuga, Arioso - Adagio, Jigg.
5 <sup>η</sup>	σολ ελάσσονα	5	Aria facile, Aria for the flute - Variata, Grave, Fuga - Adagio, Aria con immitatione del Basso.
6 <sup>η</sup>	ντο ελάσσονα	4	Preludio Allegro, Aria con divisione, Adagio - Minuetto, Allegro - Adagio.
7 <sup>η</sup>	Ντο μείζονα	5	Aria con divisioni For the Flute - Per far la mano, Aria per Ballare - Vivace - Adagio, Corrente, Aria - Presto, Jigg.
8 <sup>η</sup>	φα ελάσσονα	4	Preludio Grave, Aria, Adagio, Aria -

			Adagio.
9 <sup>η</sup>	Σιb Μείζονα	4	Χωρίς τίτλο ή ρυθμική ένδειξη, Fughetta - Adagio, Aria, Aria con divisione per far la mano - Divisione.
10 <sup>η</sup>	Σολ ελάσσονα	4	Preludio - Prestissimo, Aria, Corrente, Aria sminuita per far la mano - Semplice.
11 <sup>η</sup>	σι ελάσσονα	5	Preludio, Fuga - Adagio, Aria, Balletto, Prestissimo
12 <sup>η</sup>	μι ελάσσονα	5	Preludio - Altro Preludio, Motivo, Adagio, Aria, Sarabanda - Sminuita.
13 <sup>η</sup>	λα ελάσσονα	4	Preludio alla Maniera Italiana, fuga, Andamento - Adagio, Aria con divisione - divisione.
14 <sup>η</sup>	ντο ελάσσονα	6	Andamento, Andamento, Fuga, Picolo Andamento - Adagio, Aria, Aria for the Flute.

Περιεχόμενο τέταρτου βιβλίου:

Σουίτα	Τονικότητα	Αριθμός Κομματιών	Τίτλοι
1 <sup>η</sup>	Λα Μείζονα	5	Preludio in Alamire #, Andamento - Divisione, Aria facile, Serio - Fuga curta per scarsezza di carta - Adagio, Aria in Passaggio.
2 <sup>η</sup>	λα ελάσσονα	6	Corrente a solo, Jigg, Preludio a due Corde, fuga, Andamento affetuoso, Minuetto con sua Divisione
3 <sup>η</sup>	Ντο μείζονα	9	Sonata, Fuga, Vivace - Eco, Fuga - Adagio, Alemanda per far la mano, Motivo, Aria - Sua Divisione, Adagio, Aria for the Flute.
4 <sup>η</sup>	μι ελάσσονα	9	Preludio semplice, Preludio a due corde, Motivo, Fuga a due Corde, Aria, Passaggio a solo - Adagio, Allegro, Ground, Aria Amorsa.
5 <sup>η</sup>	Φα Μείζονα	3	Ground after the Scotch humour, Un poco di Grave, Aria for the Flute.
6 <sup>η</sup>	ρε ελάσσονα	4	Preludio in D la sol re, Fuga in Fantasia, Grave, Ground in D la sol re per far la mano - Un poco piu difficile per far la mano.
7 <sup>η</sup>	Ντο μείζονα	3	Arie e Passaggi ad immatone della Trombetta, Aria - Guerra, Aria.

Τα στοιχεία γύρω από τα δύο τελευταία βιβλία δεν τελειώνουν εδώ. Όπως αναφέραμε και στο δεύτερο κεφάλαιο, τα γεμάτα με λάθη αντίγραφα των έργων που κυκλοφορούσαν από το τρίτο και τέταρτο βιβλίο, πιθανόν να ήταν μια από τις αιτίες που προκάλεσαν την αντίδραση του Matteis να τα επανεκδώσει. Πράγματι η επανέκδοση αυτή γίνεται πράξη το 1687, και η μεγάλη είδηση είναι πως ο Matteis προετοίμασε και εξέδωσε για πρώτη φορά και μέρος δεύτερου βιολιού<sup>170</sup> για το τρίτο και τέταρτο βιβλίο<sup>171</sup>.

Η προμετωπίδα του βιβλίου του δεύτερου βιολιού<sup>172</sup>:

*THE SECOND TREBLE | of | The Third and Fourth Parts, Preluds | Fuges Allemands ect. with some- | Additions and new Tunes | By | NICOLA MATTEIS | and THE SECOND TREBLE | of | The Fourth Part | some Peeeces Harder then ye former | By | NICOLA MATTEIS | NAPOLITANO*

*ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΒΙΟΛΙ | του | Τρίτου και Τέταρτου Μέρους, Preluds | Fuges Allemand κτλ. με μερικές- | Προσθήκες και νέες Μελωδίες | Από τον | NICOLA MATTEIS | και ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΒΙΟΛΙ | του | Τέταρτου Μέρους | με λίγα Κομμάτια Δυσκολότερα από τα προηγούμενα | Από τον | NICOLA MATTEIS | ΝΑΠΟΛΙΤΑΝΟ*

Όπως είναι λογικό, υπήρξαν αλλαγές και στην προμετωπίδα του πρώτου βιολιού στην επανέκδοση αυτή<sup>173</sup>, όπως υπήρξε και ένα νέο εισαγωγικό σημείωμα. Έχοντας ως βάση την αρχική προμετωπίδα του 1685, δύο νέες εκδοχές παρουσιάζονται με ελάχιστες μόνο διαφορές. Στην πρώτη εκδοχή, το τρίτο βιβλίο είναι πανομοιότυπο. Η κυριότερη διαφορά έρχεται στο τέταρτο βιβλίο όπου ύστερα από την περιγραφή του περιεχομένου, υπάρχει η προσθήκη της εξής φράσης<sup>174</sup>:

*The Book enlarged and perfected with a Second Treble*

*Το Βιβλίο διευρύνθηκε και τελειοποιήθηκε με το Δεύτερο Βιολί*

Στην δεύτερη εκδοχή γίνεται και πάλι η παρουσίαση του περιεχομένου στο τρίτο βιβλίο, αυτή τη φορά όμως ελαφρώς παραλλαγμένη. Για το τέταρτο βιβλίο ισχύει ότι ακριβώς αναφέραμε και στην πρώτη εκδοχή, αφού η περιγραφή είναι η ίδια, και υπάρχει κι εδώ η προσθήκη της παραπάνω φράσης.

---

<sup>170</sup> Το μέρος αυτό (second treble) απευθύνεται σε οποιοδήποτε όργανο της έκτασης αυτής. Για λόγους ευκολίας εμείς θα αναφερόμαστε σε αυτό ως το μέρος του δεύτερου βιολιού.

<sup>171</sup> Ομολογουμένως, δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε απόλυτα αν η νέα έκδοση του δεύτερου βιολιού στάθηκε αφορμή και για την επανέκδοση του πρώτου βιολιού ή το αντίστροφο. Επίσης στην επανέκδοση αυτή, υπήρξε μια σύγχυση στις ημερομηνίες των βιβλίων. Το δεύτερο βιολί από τη στιγμή που τυπώθηκε για πρώτη φορά, έφερε τη σωστή ημερομηνία πάνω του. Δεν συνέβη το ίδιο και με το πρώτο βιολί. Η αναθεώρηση ορισμένων κομματιών (για να εναρμονιστούν με το δεύτερο) αλλά και η προσθήκη νέων, είχε ως αποτέλεσμα να χρησιμοποιηθούν νέες πλάκες μαζί με τις παλιές. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να έγινε το λάθος και να κρατήθηκε η παλιά ημερομηνία του 1685 για το πρώτο βιολί, γεγονός που διορθώθηκε σε μετέπειτα τεύχη. Βλ. Tillmouth, σ. 28 και Jones, σσ. 69-70.

<sup>172</sup> Jones, σ. 68.

<sup>173</sup> Για λόγους οικονομίας και επειδή δεν υπάρχουν μεγάλες διαφορές, δεν θα παραθέσουμε ξανά τις προμετωπίδες του πρώτου βιολιού με αναλυτικό τρόπο. Για την αναλυτική προσέγγιση βλ. Jones, σ. 69.

<sup>174</sup> Jones, σ. 69.



Το νέο εισαγωγικό σημείωμα της επανέκδοσης<sup>175</sup>:

*Being now to Publish the Second Treble of this Book- | I have thought fit for ye sake of ye Curious to send abroad some new | Compositions along with it, here is a Concert for Three Trumpets | w.ch may br Played wth either Violins or Flutes, and an addition of | Other Ayres att the end of ye Book for the more ample Divertise- | ment of the Generous Lovers of Musick of this Cuntry and for ye | Encouragement of this Noble Science. | Nicola Matteis*

*Τώρα που εκδίδεται το Δεύτερο Βιολί αυτού του Βιβλίου- | σκέφτηκα πως ταιριάζει για χάρη των πιο Ανήσυχων να βγάλω σε κυκλοφορία μερικές νέες | συνθέσεις μαζί του, εδώ είναι ένα Κονσέρτο για Τρεις Τρομπέτες | το οποίο μπορεί να Παιχθεί εξίσου με Βιολιά ή Φλάουτα, και την προσθήκη | άλλων Ayres στο τέλος του Βιβλίου για την άφθονη απόλαυση των γενναιόδωρων φιλόμουσων της Χώρας και για την | Ενθάρρυνση της ευγενούς αυτής επιστήμης. | Nicola Matteis*

Με την παράθεση και του τελευταίου εισαγωγικού σημειώματος, ολοκληρώσαμε τον κύκλο της παρουσίας των δύο σημαντικών εκδόσεων που πραγματοποίησε Matteis στην διάρκεια της παρουσίας του στην Αγγλία. Στην πορεία του κεφαλαίου είδαμε τον τρόπο με τον οποίο δόμησε και οργάνωσε τα βιβλία, όπως και τις επιλογές που μπορεί να έχει ο εκτελεστής με το σύστημα των διακεκομμένων φθόγγων. Αντιληφθήκαμε ακόμα την αξία των εισαγωγικών κειμένων που υπάρχουν και προσπαθήσαμε να απομυζήσουμε κάθε δυνατή πληροφορία και στοιχείο από αυτά. Κατά μια έννοια θα λέγαμε πως μας έδινε ο ίδιος ο Matteis, μέσω αυτών και πάντα διακριτικά, μια αίσθηση της ψυχικής κατάστασης στην οποία βρισκόταν στις αντίστοιχες περιόδους. Θεωρώντας τα στοιχεία αυτά κατά κάποιον τρόπο ως συνέχεια των στοιχείων του δεύτερου κεφαλαίου και συνδυάζοντάς τα, ελπίζουμε πως καταφέραμε να πλησιάσουμε ακόμα ένα βήμα πιο κοντά προς τον ιδιαίτερο κόσμο του Nicola Matteis.

### 3.1.3 Μεταγενέστερες εκδόσεις

Όπως είδαμε παραπάνω, ο Matteis προετοίμασε δύο μεγάλες εκδόσεις κατά τη διάρκεια της ζωής του. Οι εκδόσεις αυτές υπήρξαν πολύ εμπορικές, πουλώντας πιθανότατα το σύνολο των αντίτυπων. Σε βάθος χρόνου υπήρξαν και πολλές επανεκδόσεις τους, πολλά αντίγραφα και πολυάριθμα χειρόγραφα με τις Ayres του Ιταλού βιολονίστα. Η συνολική αυτή αναγνώριση και αποδοχή της μουσικής του Matteis, δεν ήταν κάτι παροδικό όπως φαίνεται για την Αγγλική κοινωνία. Το γεγονός αυτό αποδείχθηκε στην πράξη και μετά από τον θάνατό του. Έχοντας οριοθετήσει την πιθανή ημερομηνία θανάτου κάπου στην τελευταία δεκαετία του 16<sup>ου</sup> αιώνα, είναι αξιοσημείωτο πως υπήρξαν δύο μεταγενέστερες εκδόσεις του έργου του. Οι εκδόσεις αυτές πραγματοποιήθηκαν το 1702 και 1703 από τον Estienne Roger και τον John Walsh αντίστοιχα<sup>176</sup>.

<sup>175</sup> Jones. σ. 70.

<sup>176</sup> Tillmouth, σ. 33.

Η επιλογή του Estienne Roger ήταν να εκδώσει όλα τα βιβλία σε μια ολοκληρωμένη συλλογή, προσφέροντας ταυτόχρονα στο κοινό επιπλέον ανέκδοτα έργα από τα χειρόγραφα του Matteis<sup>177</sup>. Η συλλογή αυτή κυκλοφόρησε υπό τον τίτλο *Les solos de Nicolas Mathys, livre premier, second, troisieme, quatrieme, cinquieme* (Τα σόλο του Nicolas Mathys, βιβλίο πρώτο, δεύτερο, τρίτο, τέταρτο, πέμπτο). Η έκδοση αυτή όμως, δεν κρίνεται ικανοποιητική. Μια σειρά σημαντικών ελλείψεων, όπως οι τίτλοι των κομματιών και οι δυναμικές, φανερώνουν μια μάλλον πιο βιαστική δουλειά από τον Roger. Ακόμα, η ύπαρξη μέρους δεύτερου βιολιού φαίνεται πως δεν έγινε ούτε τώρα πραγματικότητα, αφού η έκδοση περιλαμβάνει μόνο το μέρος του πρώτου βιολιού και το μέρος του μπάσου. Από την άλλη μεριά, η έκδοση του John Walsh αποδεικνύεται πιο προσεγμένη. Η επιλογή του Walsh ήταν να εκδώσει μόνο τα δύο πρώτα βιβλία του Matteis και όχι το σύνολο. Στην έκδοση αυτή φαίνεται να υπάρχει μια πιο προσεκτική προσέγγιση, με το μέρος του πρώτου βιολιού να μεταγράφεται με ακρίβεια από την έκδοση του Matteis. Το σημαντικό όμως είναι, πως για πρώτη φορά τυπώνεται και κυκλοφορεί ταυτόχρονα και το μέρος του δεύτερου βιολιού των δύο πρώτων βιβλίων. Η επιτυχημένη αυτή κίνηση του Walsh ενισχύεται ακόμα περισσότερο από τον ισχυρισμό, που πιθανότατα ευσταθεί, πως το μέρος του δεύτερου βιολιού προετοιμάστηκε από τα χειρόγραφα του ίδιου του Matteis<sup>178</sup>.

Πέρα από τις διαφορές που παρουσιάζουν μεταξύ τους, τις ελλείψεις ή τα νέα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τις δύο ξεχωριστές αυτές εκδόσεις, υπάρχει ένα κοινό γνώρισμα που τις συνδέει. Το γνώρισμα αυτό είναι πως κυκλοφόρησαν και οι δύο μετά το θάνατο του Matteis. Αν μάλιστα φέρουμε στο μυαλό την σκέψη πως πέρασαν 26 χρόνια από τη στιγμή που κυκλοφόρησαν τα δύο πρώτα βιβλία, τότε θα αντιληφθούμε με ακόμα εντονότερο τρόπο το μέγεθος της αξίας του Ιταλού βιολονίστα. Η πραγματικότητα αυτή επιβεβαιώνει με τον καλύτερο τρόπο τα λόγια του North. Όντως η μουσική του Matteis άλλαξε την αντίληψη των Άγγλων, επηρέασε τις εξελίξεις γύρω από τη μουσική και τελικά, δεν θα ήταν υπερβολικό να πούμε πως αγαπήθηκε από του αγγλικό κοινό, αφού έμεινε για πάνω από ένα τέταρτο του αιώνα ζωντανή.

### 3.2 Τα χειρόγραφα

Η παραγωγικότητα του Ιταλού βιολονίστα δεν περιορίστηκε αποκλειστικά γύρω από την προετοιμασία των εκδόσεών του. Καθ' όλη την περίοδο που ήταν μουσικά ενεργός, παρήγαγε ένα επίσης σημαντικό όγκο δουλειάς ο οποίος μας παραδίδεται σε χειρόγραφη μορφή. Μάλιστα, τα χειρόγραφα αυτά παρουσιάζουν μεγάλη ομοιομορφία μεταξύ τους δείχνοντας έτσι πως ετοιμάστηκαν είτε από τον ίδιο, είτε υπό την εποπτεία του.<sup>179</sup> Το μεγαλύτερο ποσοστό από τα χειρόγραφα

---

<sup>177</sup> Εκτός από τα τέσσερα βιβλία που εκδόθηκαν, υπήρξε κι ένα ακόμα σε χειρόγραφη μορφή. Θα αναφερθούμε σε αυτό στο επόμενο υποκεφάλαιο.

<sup>178</sup> Jones, σ. 35.

<sup>179</sup> Jones, σ. 74.

περιστρέφεται γύρω από τις *Ayres*, όμως υπάρχουν και έργα που δεν συσχετίζονται με αυτές. Μια αναλυτική προσέγγιση στα χειρόγραφα του *Matteis* θα αποτελούσε ένα ευρύ και ξεχωριστό πεδίο έρευνας, που θα ξεπερνούσε τους σκοπούς της εργασίας αυτής. Έτσι, σκοπός μας θα είναι να περιγράψουμε τα χειρόγραφα μέσα σε ένα γενικό πλαίσιο, με στόχο την απόκτηση μιας πιο ολοκληρωμένης εικόνας του έργου του. Ταυτόχρονα θα κατανοήσουμε καλύτερα και το βαθμό της αλληλεπίδρασης που υπήρχε ανάμεσα στις εκδόσεις και τα χειρόγραφα.

Η σπουδαιότερη είδηση που αφορά στα χειρόγραφα, είναι η ύπαρξη ενός ακόμη βιβλίου με *Ayres* από τον *Matteis*. Το βιβλίο αυτό αριθμήθηκε αρχικά ως το πέμπτο από τον *Peter Holman* με βάση τα στοιχεία που είχε, όμως αυτό δεν ευσταθεί τελικά. Φαίνεται πως το βιβλίο ολοκληρώθηκε από τον *Matteis* μετά από την πρώτη έκδοση, κάπου ανάμεσα στο 1681-1682<sup>180</sup>. Έτσι, έχοντας ως οδηγό αυτή την πληροφορία, αντιλαμβανόμαστε αμέσως πως χρονολογικά είναι το τρίτο βιβλίο. Όμως, για λόγους ευκολίας αλλά και για να μην υπάρξει κάποια σύγχυση για όσα έχουμε έως τώρα αναφέρει, θα το αποκαλούμε στο εξής ως το χειρόγραφο βιβλίο. Εξάλλου ήταν και το μοναδικό που δεν εξέδωσε ο *Matteis*.

Οι λόγοι που συνέβαλαν ώστε να κρατήσει ο *Matteis* το βιβλίο αυτό σε χειρόγραφη μορφή, δεν μας είναι γνωστοί. Ωστόσο, υπάρχει μια λεπτομέρεια που συνδέει το βιβλίο αυτό με τη δεύτερη έκδοση που πραγματοποίησε. Η λεπτομέρεια είναι πως επέλεξε 18 κομμάτια από το χειρόγραφο βιβλίο και αφού τα υπέβαλε σε ορισμένες αλλαγές που έκρινε απαραίτητες, τα συμπεριέλαβε στο τρίτο και τέταρτο βιβλίο<sup>181</sup>. Η πληροφορία αυτή ολοκληρώνει με τον καλύτερο τρόπο και το νόημα του μικρού σχόλιου που υπάρχει στο τέλος του επεξηγηματικού πίνακα των σημαδιών της δεύτερης έκδοσης<sup>182</sup>.

Κλείνοντας την συνοπτική περιγραφή της χειρόγραφης δουλειάς του *Matteis*, μένει να αναφέρουμε λίγα ακόμα στοιχεία. Έχοντας αναφέρει τη μαζική παραγωγή χειρόγραφων που υπήρξε από τον Ιταλό βιολονίστα, είναι σημαντικό να τονίσουμε δύο σημεία. Ο ίδιος είχε προετοιμάσει, ίσως ακόμα και από τα πρώτα χρόνια της δράσης του, το μέρος του δεύτερου βιολιού και για τα πέντε βιβλία. Ακόμα, είχε ετοιμάσει σε χειρόγραφα και *tenor* μέρος για το πρώτο και δεύτερο βιβλίο, δείχνοντας με τον τρόπο αυτό την επιθυμία του να προσφέρει την δυνατότητα για ένα πιο ολοκληρωμένο σύνολο και μια πιο γεμάτη αρμονία, ικανοποιώντας έτσι και το πιο απαιτητικό κοινό του<sup>183</sup>. Πέρα όμως από όλα αυτά τα χειρόγραφα που έχουν άμεση σχέση με τις *Ayres*, έχουν βρεθεί και χειρόγραφα έργα του Ιταλού που δεν σχετίζονται καθόλου με αυτές. Παραδείγματα τις δουλειάς αυτής αποτελούν δύο σονάτες και λίγα έργα για σόλο βιολί<sup>184</sup>, όπως και μια παραλλαγή της *Folia* που πιθανότατα είναι δικιά του<sup>185</sup>.

---

<sup>180</sup> Tillmouth, σ. 27.

<sup>181</sup> Jones, σ. 132.

<sup>182</sup> Βλέπε σελίδες 51-52.

<sup>183</sup> Jones, σ. 32.

<sup>184</sup> Jones, σ. 36.

<sup>185</sup> Jones, σ. 139.

## Επίλογος

Συνοψίζοντας την πορεία της εργασίας αυτής, είδαμε αρχικά τα βασικά στάδια της εξέλιξης του βιολιού από τις απαρχές του έως τα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Έως δηλαδή και την εποχή που έδρασε ο Matteis. Σκοπός αυτού ήταν, πέρα από τους ιστορικούς λόγους, για να γνωρίζουμε καλύτερα και τα κατασκευαστικά δεδομένα που συνάντησε ο Matteis στην εποχή του. Έπειτα πήραμε μια γεύση των κυριότερων γνωρισμάτων που χαρακτήρισαν τα τέσσερα μεγάλα κέντρα στη διάρκεια του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Έχοντας μια γενική άποψη καταλάβαμε πως οι χώρες που κίνησαν τα νήματα ήταν περισσότερο η Ιταλία και η Γαλλία, χωρίς να υπάρχει πρόθεση υποτίμησης των υπόλοιπων. Έχοντας αυτό στο μυαλό μας, η επιρροή που άσκησε ο Matteis στους Άγγλους αποκτά μεγαλύτερη αξία.

Για τη ζωή του Ιταλού βιολονίστα υπάρχουν ακόμα πολλά ερωτήματα που μένουν αναπάντητα. Το γεγονός αυτό όμως δεν είναι ικανό να υποβαθμίσει όλα όσα πέτυχε με την παρουσία του στην Αγγλία. Η παρακαταθήκη του Matteis θα μπορούσαμε να πούμε πως δεν έχει να κάνει με τον όγκο του έργου που άφησε πίσω του. Αυτό επικεντρώθηκε κυρίως γύρω από τις Ayres που εξέδωσε αλλά και αναπαρήγαγε σε πολυάριθμα χειρόγραφα. Η παρακαταθήκη που άφησε είναι πως με μόνα όπλα τον ισχυρό χαρακτήρα, το αστείρευτο ταλέντο του στο βιολί και τη μουσική που έγραψε, κατάφερε να εμποτίσει τα ιταλικά στοιχεία στο DNA του Αγγλικού κοινού έναντι των γαλλικών, που ήταν κυρίαρχα έως τότε. Το νέο ρεύμα που δημιούργησε δεν προσέλκυσε μόνο τους ερασιτέχνες μουσικούς, αλλά όπως είδαμε επηρέασε και έναν εκ των μεγάλων Άγγλων συνθετών της εποχής, τον Purcell. Ακόμη, μην ξεχνάμε πως σύμφωνα με τον North, ο Matteis ήταν αυτός που παρουσίασε το κράτημα του δοξαριού από το ξύλο και όχι από τις τρίχες. Ένα στοιχείο που υιοθετήθηκε επίσης από τους Άγγλους μουσικούς.

Σταθμός για την καριέρα του Matteis υπήρξαν οι δύο εκδόσεις που πραγματοποίησε καθώς χάρη σε αυτές απέκτησε αναγνώριση και πλούτο. Όπως είδαμε, οι Ayres του Ιταλού βιολονίστα αγαπήθηκαν από την πρώτη στιγμή της κυκλοφορίας τους, έως και αρκετά χρόνια μετά τον θάνατό του. Μετά την αναλυτική παρουσίαση των βιβλίων που πραγματοποιήθηκε, θεωρήσαμε πως η καλύτερη επιλογή που είχαμε να κάνουμε ήταν να επιλέξουμε ορισμένα κομμάτια από αυτά για το ρεσιτάλ το οποίο ολοκληρώνει την παρούσα διπλωματική εργασία. Η διαδικασία επιλογής αλλά και δόμησης των κομματιών αυτών σε σουίτες εξηγείται στο παράρτημα που ακολουθεί.

## Βιβλιογραφία

### Βιβλία

Beament, J., *The Violin Explained: Components Mechanism and Sound*, United States, Oxford University Press, 1997.

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

Playford, J., *Introduction to the Skill of Musick*, London, William Godbid, 1664.

Pollens, S., *Stradivari*, New York, Cambridge University Press, 2010.

Purcell, H., *Sonatas of Three Parts*, London, I. Playford και I. Carr, 1683.

Wilson, J. (ed.), *Roger North on Music: Being a Selection from his Essays Written During the Years c.1695-1728*, London, Novello and Company LTD, 1959.

### Διπλωματικές Εργασίες

Τσοτσόλης, Β., 'Heinrich Ignaz Franz von Biber, μία ιστορική και ερμηνευτική προσέγγιση των Μυστηρίων του Rosarium (ca.1682-1687)', Διπλωματική Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2012.

Jones, S., 'The 'Stupendious' Nicola Matteis', PhD dissertation, University of York, 2003.

Proctor, G. A., 'The works of Nicola Matteis Sn.', PhD thesis, University of Rochester, 1960.

### Άρθρα

'An English Writer on Music': James Talbot', *The Galpin Society Journal*, vol. 40, 1987, σσ. 53-72.

Boyd, M., και J. Rayson, 'The Gentleman's Diversion: John Lenton and the First Violin Tutor', *Early Music*, Vol. 10, No. 3, 1982, σσ. 329-332.

Bridge, J. Frederick, 'Purcell and Nicola Matteis', *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, H. 4, 1900, σσ. 623-626.

Cyr, M., 'Violin Playing in Late Seventeenth-Century England: Baltzar, Matteis, and Purcell', *Performance Practice Review*, Vol.8, No.1, 1995, σσ. 54-66.

Dart, T., 'The Instruments in the Ashmolean Museum', *The Galpin Society Journal*, vol. 7, 1954, σσ. 7-10.

Mabbett, M., 'Italian Musicians in Restoration England (1660-90)', *Music & Letters*, Vol. 67, No. 3, 1986, σσ. 237-247.

Tilmouth, M., 'Nicola Matteis', *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol.46, No. 1, 1960, σσ. 22-40.

Unwin, R., και J. Waddle, 'The progress of progress', *The Strad*, Μάιος 2010, σσ. 56-61.

Westrup, J. A., 'Foreign Musicians in Stuart England', *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol. 27, No. 1, 1941, σσ. 70-89.

### Διαδικτυακές Εγκυκλοπαίδειες

'Sir Godfrey Kneller, Baronet', *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Sir-Godfrey-Kneller-Baronet>, (ηλ. πρόσβαση 25 Νοεμβρίου 2017).

Arnold, D., και E. Wakelin, 'Canzona', *Oxford University Press*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1149?q=canzona&search=quick&pos=2&start=1#firsthit>, (ηλ. πρόσβαση 13 Σεπτεμβρίου 2016).

Beare, C., 'Antonio Stradivari', *Oxford University Press*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26889pg1#S26889.1>, (ηλ. πρόσβαση 15 Σεπτεμβρίου 2016).

Boorman, S., 'Printing and publishing of music, §1: Printing', κεφ. 4: Engraving, *Oxford University Press*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40101pg1#S40101.1.4>, (ηλ. πρόσβαση 16 Νοεμβρίου 2017).

Dean-Smith, M., και N. Temperley, 'Playford: (1) John Playford (i)', *Oxford University Press*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43168pg1?q=John+Playford&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>, (ηλ. πρόσβαση 13 Οκτωβρίου 2016).

Dobbins, F., 'Chanson', *Oxford University Press*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1284?q=chanson&search=quick&pos=2&start=1#firsthit>, (ηλ. Πρόσβαση 13 Σεπτεμβρίου 2016).

Dunn, D. Thomas, 'Marini, Biagio', *Oxford University Press*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17803?q=Biagio>

[+Marini&search=quick&pos=1& start=1#firsthit](#), (ηλ. πρόσβαση 13 Σεπτεμβρίου 2016).

Fuller, D., 'Obbligato', *Oxford University Press*,  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20202?q=obbligato&search=quick&pos=3& start=1#firsthit>, (ηλ. πρόσβαση 13 Σεπτεμβρίου 2016).

Holman, P., 'Lenton, John', *Oxford University Press*, 2001,  
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016411?rskey=3hN62O&result=1>, (ηλ. πρόσβαση 15 Δεκεμβρίου 2017).

Kassler, C. Jamie, 'North, Roger', *Oxford University Press*,  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20085?q=roger+north&search=quick&pos=1& start=1#firsthit>, (ηλ. πρόσβαση 14 Οκτωβρίου 2017).

Mangsen, S., 'Sonata da camera', *Oxford University Press*,  
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026195?rskey=KsNE3H&result=6>, (ηλ. πρόσβαση 20 Μαΐου 2018).

Mangsen, S., 'Sonata da chiesa', *Oxford University Press*,  
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026196?rskey=KsNE3H&result=7>, (ηλ. πρόσβαση 20 Μαΐου 2018).

Ohlmeyer, J. H., 'English Civil Wars', *Encyclopedia Britannica*, 2016,  
<https://www.britannica.com/event/English-Civil-Wars>, (ηλ. πρόσβαση 13 Σεπτεμβρίου 2016).

Silbiger, A., 'Musica ficta, 5. After 1600.', *Oxford University Press*,  
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019406?product=grovemusic#omo-9781561592630-e-0000019406-div1-0000019406.5>, (ηλ. πρόσβαση 23 Μαΐου 2018).

Talbot, M., 'Ritornello', *Oxford University Press*,  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23526?q=ritornello&search=quick&pos=1& start=1#firsthit>, (ηλ. πρόσβαση 13 Σεπτεμβρίου 2016).

Talbot, M., 'The instrumental concerto: origins to 1750', *Oxford University Press*,  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40737?q=concerto&search=quick&pos=1& start=1#firsthit>, (ηλ. πρόσβαση 13 Σεπτεμβρίου 2016).

Tilmouth, M., et al., 'Matteis, Nicola (ii)', *Oxford University Press*,  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18088?q=nicola+matteis&search=quick&pos=2& start=1>, (ηλ. πρόσβαση 2 Δεκεμβρίου 2017).

Walls, P., 'Matteis, Nicola (i)', *Oxford University Press*,  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18087?q=nicola+matteis&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>, (ηλ. πρόσβαση 15 Οκτωβρίου 2017).

### **Ιστοσελίδες**

'Biography: the pre-History of the Norths, [website],  
<http://www.ucl.ac.uk/north/bio>, (ηλ. πρόσβαση 14 Οκτωβρίου 2017).

Ferrari, G., *oxfordintex*, [website],  
<http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095815428>, (ηλ. πρόσβαση 15 Σεπτεμβρίου 2016).

Webber, O., *Strings*, [website], <http://www.themonteverdiviolins.org/strings.html>, (ηλ. πρόσβαση 22 Αυγούστου 2016).

### **Εικόνες**

Leyster, J., *The Carousing Couple*, [online image], 1630,  
[http://www.wga.hu/html\\_m/l/leyster/c\\_couple.html](http://www.wga.hu/html_m/l/leyster/c_couple.html), (ηλ. πρόσβαση 7 Οκτωβρίου 2016).

Webber, O., [online image], <http://www.themonteverdiviolins.org/baroque-violin.html>, (ηλ. πρόσβαση 22 Αυγούστου 2016).

Webber, O., [online image], [http://www.themonteverdiviolins.org/strings\\_2.html](http://www.themonteverdiviolins.org/strings_2.html), (ηλ. πρόσβαση 23 Αυγ. 2016).



Nicola Matteis: Ένας βιρτουόζος και συνθέτης του βιολιού στην  
εποχή του Μπαρόκ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

## Παράρτημα

### Πρώτο Μέρος

Σκοπός του παραρτήματος αυτού είναι να παρουσιαστούν τα έργα του Matteis, τα οποία θα παιχθούν στο ρεσιτάλ που ολοκληρώνει την παρούσα διπλωματική εργασία. Ακόμη, θα εξηγηθεί το σκεπτικό με το οποίο στήθηκαν οι σουίτες και θα υπάρξουν πίνακες με στοιχεία που αποσκοπούν σε μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα.

Οι σουίτες που θα παρουσιαστούν είναι τρεις. Για τη δημιουργία τους πάρθηκε η απόφαση να ακολουθηθεί η συνήθης πρακτική, που ήταν άλλωστε και αυτή που ακολούθησε και ο Matteis: τα κομμάτια κάθε σουίτας θα είναι όλα στην ίδια τονικότητα και η αρχή θα γίνεται σε κάθε μία από αυτές με ένα *preludio* ως εισαγωγικό μέρος· στην συνέχεια έχουν ταξινομηθεί με τέτοιο τρόπο τα κομμάτια, ώστε να υπάρχει η εναλλαγή αργού και γρήγορου μέρους. Οι μεγάλες αντιθέσεις και η διαφοροποίηση των συναισθημάτων ήταν αναπόσπαστο μέρος της ερμηνείας του Matteis και η συγκεκριμένη σειρά συνηγορεί προς την κατεύθυνση αυτή. Είναι χρήσιμο να αναφερθεί πως τα περισσότερα κομμάτια είναι για βιολί και *basso continuo*. Το *basso continuo* θα παίζεται με θεόρβη. Υπάρχουν επίσης και λίγες περιπτώσεις κομματιών αποκλειστικά για σόλο βιολί. Για κάθε σουίτα υπάρχει ένας συνοπτικός πίνακας όπου αναφέρονται κατά σειρά τα εξής στοιχεία: οι τίτλοι των κομματιών, η έκδοση, το βιβλίο, η τονικότητα και ο αριθμός των κομματιών που αποτελούνται. Αμέσως μετά από τους πίνακες παρατίθενται τα κομμάτια με την σειρά, με πρώτο το μέρος του βιολιού και έπειτα του μπάσου. Έτσι, για κάθε σουίτα ξεχωριστά ισχύουν τα παρακάτω.

Για την πρώτη σουίτα όπως βλέπουμε, έχουν χρησιμοποιηθεί κομμάτια από τρία βιβλία του Matteis. Όλα είναι στην ίδια τονικότητα και η σειρά που παρουσιάζονται είναι προσωπική επιλογή. Από τα μέρη αυτά, το *Preludio* και το *Passagio rotto* είναι για σόλο βιολί. Στα υπόλοιπα υπάρχει κανονικά η συνοδεία του *continuo*.

Πίνακας πρώτης σουίτας:

ΤΙΤΛΟΙ ΚΟΜΜΑΤΙΩΝ	Preludio	Adagio	Alemanda ad inuitatione d'un tartaglia	Sarabanda Amorosa	Passagio rotto	fuga
ΕΚΔΟΣΗ	1 <sup>η</sup>	1 <sup>η</sup>	1 <sup>η</sup>	1 <sup>η</sup>	1 <sup>η</sup>	2 <sup>η</sup>
ΒΙΒΛΙΟ	1 <sup>ο</sup>	1 <sup>ο</sup>	2 <sup>ο</sup>	1 <sup>ο</sup>	2 <sup>ο</sup>	3 <sup>ο</sup>
ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ	λα ελάσσονα					
ΣΥΝΟΛΟ ΚΟΜΜΑΤΙΩΝ	6					

Για την δεύτερη σουίτα δεν επιλέχθηκαν κομμάτια από διαφορετικά βιβλία. Προέρχονται όλα από μία σουίτα του δεύτερου βιβλίου που έφτιαξε ο Matteis. Από τα εννέα κομμάτια που παραθέτει ο Matteis, επιλέχθηκαν τα έξι από αυτά. Ωστόσο η εναλλαγή αργού και γρήγορου μέρους δεν επηρεάζεται καθόλου. Επίσης, δεν υπάρχει κανένα μέρος για σόλο βιολί στη σουίτα αυτή. Στην Aria burlesca, το τέταρτο κομμάτι της σουίτας, αν κοιτάξουμε την ετυμολογία της λέξης *burlesca* θα δούμε πως προέρχεται από την ιταλική λέξη *burla*. Η σημασία της λέξης αυτής σημαίνει κάτι το αστείο, κάτι σαν φάρσα ή παρωδία. Το γεγονός αυτό μας δίνει την ελευθερία για ένα πιο κωμικό ύφος στην παρουσίασή της.

Πίνακας δεύτερης σουίτας:

ΤΙΤΛΟΙ ΚΟΜΜΑΤΙΩΝ	Preludio	Musica Grave	Sarabanda	Aria burlesca	Aria Grave	Giga Al Genio Turchesco
ΕΚΔΟΣΗ	1 <sup>η</sup>					
ΒΙΒΛΙΟ	2 <sup>ο</sup>					
ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ	Σολ Μείζονα					
ΣΥΝΟΛΟ ΚΟΜΜΑΤΙΩΝ	6					

Στην τρίτη σουίτα τα κομμάτια έχουν επιλεγθεί από το πρώτο και το τρίτο βιβλίο, συνδυάζοντας με τον τρόπο αυτό ακόμα μία φορά τις δύο εκδόσεις. Υπάρχει πάλι ένα Preludio ως εισαγωγικό μέρος, όπως και η σειρά αργού και γρήγορου μέρους. Η σουίτα κλείνει με ένα από τα γνωστότερα, ίσως, κομμάτια του Matteis στις μέρες μας, στο οποίο υπάρχουν διάφορες παραλλαγές πάνω στην επαναλαμβανόμενη αρμονική αλληλουχία των συγχορδιών I-V-VI-IV-V-I.

Πίνακας τρίτης σουίτας:

ΤΙΤΛΟΙ ΚΟΜΜΑΤΙΩΝ	Proludio in C solfaut	Aria per Ballare	Ricercata in C solfaut	Aria	Diverse bizzarrie Sopra la Vecchia Sarabanda o pur Ciaccona
ΕΚΔΟΣΗ	1 <sup>η</sup>	2 <sup>η</sup>	1 <sup>η</sup>	1 <sup>η</sup>	1 <sup>η</sup>
ΒΙΒΛΙΟ	1 <sup>ο</sup>	3 <sup>ο</sup>	1 <sup>ο</sup>	1 <sup>ο</sup>	1 <sup>ο</sup>
ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ	Ντο Μείζονα				
ΣΥΝΟΛΟ ΚΟΜΜΑΤΙΩΝ	5				

Δεύτερο Μέρος

Πρώτη σουίτα:

A handwritten musical score for a piece titled "Prelude". The score is written on four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The word "Prelude" is written in cursive below the first staff. The music consists of a single melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation is dense and characteristic of Baroque or Classical era manuscripts. The score is enclosed in a decorative border.

A handwritten musical score consisting of four staves. The notation is in a single system, with each staff containing a line of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The tempo marking "Adagio" is written below the second staff. The music features various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs. There are several double bar lines throughout the score. A small number "2." is written at the beginning of the first staff. The handwriting is clear and legible.

Suo bafsa

The musical score consists of four staves of handwritten notation. The first staff begins with the title 'Suo bafsa' and contains several measures of music with notes, rests, and markings like '76', '76', '76', and '43'. The second staff continues the piece with similar notation, including markings like '5', '343\*', and '6'. The third staff features markings such as '4\*', '65', '4\*', '65', '6\*', '43\*', and '6'. The fourth staff concludes the piece with markings like '43\*', '6', and '43\*'. The notation is dense and includes various rhythmic values and accidentals throughout.

44.  
Alemanda ad imitazione d'un braglia.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Alemanda ad imitazione d'un braglia". The score is written on four staves, each with a treble clef and a 4/4 time signature. The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with frequent beaming and slurs. The notation is dense and intricate, typical of a Baroque or Classical era manuscript. The paper is aged and shows some staining, particularly near the top edge. The score is enclosed in a simple rectangular border.

Basso di detto. *Allegretto*

45.



6. Sarabanda Amorosa

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "6. Sarabanda Amorosa". The score is written on four staves. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music is written in a single system. The second staff starts with the tempo marking "Allegro." and continues the melody. The third and fourth staves continue the piece, with various musical notations including notes, rests, and accidentals. There are several double bar lines and repeat signs throughout the score. A small asterisk is placed at the beginning of the first staff. The handwriting is in black ink on a white background.

Sarabanda

7.

The musical score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a measure rest marked '5' above it. A measure rest marked '4 3\*' is also present. The second staff starts with a bass clef and a 3/4 time signature, containing similar rhythmic patterns with measure rests marked '4 3' and '5 6'. The third staff continues the piece with a bass clef and 3/4 time signature, featuring measure rests marked '5' and '4 3\*'. The fourth staff concludes the piece with a bass clef, a 3/4 time signature, and a decorative flourish. The word 'Adagio' is written above the second staff.



The image shows a page of handwritten musical notation on four staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The first staff contains several measures with triplets marked with the number '3'. The second staff features a measure with a fermata and a dynamic marking 'p'. The third staff begins with a tempo instruction: 'Andamento - Veloce' with a '9' below it. The fourth staff continues the musical piece. The handwriting is clear but shows signs of being a working draft or a personal manuscript.

108 fuga.

The image shows a page of musical notation for a fugue, labeled '108 fuga.' and 'prestissimo.' The score consists of four staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a complex, contrapuntal style characteristic of a fugue. The first staff begins with a melodic line that is then imitated by the other three staves. The notation includes various rhythmic values, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The overall texture is dense and intricate.

*Suo Balsa*

*prestissimo*

*piano*

Handwritten musical score for a piece titled "Suo Balsa". The score is written on four staves. The first staff begins with the title "Suo Balsa". The second staff is marked "prestissimo" and contains a dense, rapid melodic line with many asterisks above it. The third staff continues this rapid line, also marked with asterisks. The fourth staff is marked "piano" and shows a change in dynamics and tempo, with a more relaxed melodic line. Measure numbers 43, 45, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 59, 61, 63, 65, 67, 69, 71, 73, 75, 76, 78, 80, 82, 84, 86, 88, 90, 92, 94, 96, 98, and 100 are indicated throughout the score. There are also some handwritten annotations and symbols, such as a "V" and a "6", scattered across the staves.

Δεύτερη Σουίτα:

The image shows a musical score for a piece titled "Preludio" and "Bassus". The score is written on five staves. The first staff is labeled "Preludio." and contains a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The second staff is labeled "Bassus" and contains a more rhythmic, bass-line-like accompaniment. The third staff is a continuation of the "Preludio" line. The fourth and fifth staves are a continuation of the "Bassus" line. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings. There are also some asterisks and a number "7" in the lower part of the score.

Handwritten musical score consisting of four staves. The notation includes treble clefs, various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings. The first staff begins with the tempo marking "Musica. Grave." and the second staff with "Presto." The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation.



3.

A handwritten musical score consisting of five staves. The first staff is a guitar melody with various ornaments and a double bar line. The second staff is a bass line with a treble clef, featuring a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The third staff is a guitar melody with a key signature of one sharp and a 6/8 time signature. The fourth staff is a bass line with a treble clef, featuring a key signature of one sharp and a 6/8 time signature. The fifth staff is a guitar melody with a key signature of one sharp and a 6/8 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamic markings include *ff* and *resb.*. Rehearsal marks are present, including  $\frac{4}{6}$ ,  $\frac{4}{3}$ ,  $\frac{4}{3}$ , and  $\frac{4}{3}$ . The number 43 appears at the end of the first, third, and fifth staves. The number 6 appears above the second and fourth staves. The number 98 appears below the second and fourth staves. The number 76 appears below the second staff. The number 56 appears below the fifth staff. The number 43\* appears below the fifth staff.

4. *Sarabanda.*  
*Adagio.*

*Sarabanda.*

5.

7 \* 7 43

98

7 7 65 \* 98

7 43\*

7 98

7 7 43

7 7 43

43

6. *Aria burlesca.*  
*Presto.*

*Variazione*

The image shows a handwritten musical score on five staves. The first staff is labeled '6. Aria burlesca. Presto.' and begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The second staff is labeled 'Variazione' and continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third and fourth staves show further development of the theme, with some dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The fifth staff concludes the piece with a final cadence. The notation is clear and legible, with some decorative flourishes.

*Sminista.*

7.

Musical staff for Sminista, measures 7-12. The staff contains a melodic line with various note values and rests. A fermata is placed over the final measure.

*Suo basso*

Musical staff for Suo basso, measures 7-12. The staff contains a bass line with various note values and rests. A fermata is placed over the final measure.

*Presto*

Musical staff for Presto, measures 7-12. The staff contains a melodic line with various note values and rests. A fermata is placed over the final measure.

8. Aria Grave

The musical score is written on four staves. The first staff is the treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The second staff is the bass clef. The third and fourth staves are also treble clefs. The music is characterized by a slow, somber mood, with frequent use of slurs and dynamic markings such as *mf* and *ff*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Aria Graue.

basus.

16. *Siga.* *Al Genio. Turchesco.*



Suo basso

17.

Musical score for 'Suo basso' starting at measure 17. The score consists of three staves. The first staff has a treble clef and contains a melodic line with notes and rests, including a measure with a '7' and an asterisk. The second staff has a bass clef and contains a bass line with notes and rests, including a measure with a '6' and an asterisk. The third staff has a treble clef and contains a melodic line with notes and rests, including a measure with a '6' and an asterisk. There are also several empty staves below the third staff.

Τρίτη Σουίτα:

76. Præludio in C solfasset

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "76. Præludio in C solfasset". The score is written on four staves, each with a treble clef and a common time signature (C). The notation is dense and intricate, featuring a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The piece is characterized by its complex rhythmic patterns and melodic lines. The handwriting is clear and legible, typical of a composer's manuscript.

A handwritten musical score for guitar and bass. The score is written on five staves. The first two staves are for guitar, and the last three are for bass. The music is in a 3/4 time signature. The guitar part features a complex melodic line with many accidentals and slurs. The bass part is more rhythmic, often playing chords or simple melodic lines. There are several asterisks (\*) marking specific measures. Fingering numbers (1-5) are written above or below notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

54 *Aria per Ballare.*

The musical score consists of four staves. The first staff is the vocal line, written in a soprano clef with a treble clef below it. The second staff is the piano accompaniment, written in a soprano clef with a treble clef below it. The third staff is the piano accompaniment, written in an alto clef with a treble clef below it. The fourth staff is the piano accompaniment, written in a soprano clef with a treble clef below it. The tempo marking *Adagio.* is located at the end of the fourth staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

Suo Basso

55

Handwritten musical score for 'Suo Basso'. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The second staff has a treble clef and a common time signature. The third staff has a treble clef and a common time signature. The fourth staff has a treble clef and a common time signature. The music is written in a cursive, handwritten style. There are various annotations throughout the score, including asterisks (\*), numbers (1, 2, 4, 6, 43, 65, 67), and slurs. The word 'Adagio' is written at the end of the fourth staff. The page number '55' is written at the top right.

A handwritten musical score consisting of five staves. The notation is in a historical style, likely from the 16th or 17th century. The top staff features a melodic line with various note values and rests. The second staff contains a more complex melodic line with many beamed notes. The third and fourth staves appear to be a lute tablature, with letters (possibly A, B, C, D, E, F, G) written above the notes to indicate fret positions. The bottom staff is a bass line with a similar rhythmic and melodic structure to the other staves. The piece concludes with a double bar line and a fermata-like symbol.

78. Ricercata in C solfaut.

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of four staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-7. A section is marked 'Solo - basso'. The score concludes with a double bar line and a final chord.

80. Aria

The image shows a handwritten musical score for an aria, consisting of four staves. The first three staves contain a complex melodic line with many slurs and ornaments. The fourth staff contains a simpler melodic line with a large flourish.





86. Diverso bizzarria Sopra la Vecchia Sarabanda o pur Ciaccona

The image shows a handwritten musical score on four staves. The notation is in a single system, with each staff containing a line of music. The music is written in a style characteristic of 17th or 18th-century manuscript notation, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and ornaments. There are several double bar lines and repeat signs (double vertical lines) throughout the piece. Asterisks (\*) are placed at the end of several phrases, likely indicating the end of a section or a specific ornament. The handwriting is clear and legible, with some ink bleed-through visible from the reverse side of the page.

87.

88.

89.

90.

91.

92.

93.

Bass.

A handwritten musical score for a Bass instrument, consisting of seven staves of music. The staves are numbered 87 through 93. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several slurs and accents throughout the piece. The word 'Bass.' is written at the end of the seventh staff. The music is written on a single system of seven staves.

A handwritten musical score consisting of four staves. The notation is dense and appears to be a complex piece, possibly a fugue or a highly technical exercise. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that suggests a Baroque or Classical period. The notation includes many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. There are several measures with repeat signs (double bars with dots) and some measures with fermatas. The handwriting is clear but shows signs of being a working draft or a personal manuscript. The paper is aged and slightly yellowed.

89

89.

A handwritten musical score consisting of four staves. The notation is dense and complex, featuring many beamed notes and slurs. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff starts with a dynamic marking of *f*. The third staff begins with a dynamic marking of *B* and a tempo marking of *esius*. The fourth staff continues the musical notation. The score is written in a cursive, handwritten style.