

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

**Οι 6 σονάτες και παρτίτες για σόλο βιολί και οι 6 σουίτες για σόλο
τσέλο του Johann Sebastian Bach: Μεταγραφή, Έκδοση, Επιμέλεια και
Ερμηνεία για σόλο βιόλα και διερεύνηση των ερμηνευτικών
προσεγγίσεων που δύνανται να συμβαδίζουν με τις τεχνικές και
ηχητικές ιδιαιτερότητες της βιόλας.**

Λουκά Ίρις Ειρήνη

A.M: Δ12014005

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή:

- 1) Ανδρέας Γεωργοτάς, Καθηγητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου
Πανεπιστημίου (Επιβλέπων)
- 2) Νικόλαος Τσούχλος, Αναπληρωτής Καθηγητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών
του Ιονίου Πανεπιστημίου
- 3) Αικατερίνη Μιχοπούλου, Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Μουσικών
Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου

Αθήνα, Ιούνιος 2020

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τα μέλη της Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής κ. Ανδρέα Γεωργοτά, κ. Νικόλαο Τσούχλο και κα Αικατερίνη Μιχοπούλου που με τον ξεχωριστό ο καθένας του, ακαδημαϊκό αλλά και ανθρώπινο τρόπο, συνέβαλαν καθοριστικά στην ολοκλήρωση αυτής της πορείας και της διατριβής.

Αυτή η διδακτορική διατριβή αφιερώνεται από καρδιάς στις φίλες μου Μαρί Χασάπη, Ντορίν Λασκαρίδου, Λευκή Κολοβού, Ελευθερία Τόγια (συνυποψήφια Διδάκτωρ) και στα παιδιά μου Άρη Κακλέα και Ανδρομάχη Μπαρμπαγάλα. Δίχως την ουσιαστική, πρακτική τους στήριξη, την αμέριστη συμπαράστασή τους και τον υπερβατικό τους χαρακτήρα, δε θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί. Είμαι τυχερή και βαθιά ευγνώμων. Ευχαριστώ.

QUAERENDO INVENIETIS

Περιεχόμενα

1. Οι έξι σονάτες και παρτίτες για σόλο βιολί BWV 1001 – 1006 και οι έξι σουίτες για σόλο βιολοντσέλο BWV 1007 – 1012 του Johann Sebastian Bach	8
A. Τα έργα και η εποχή τους	8
A1. Εποχή σύνθεσης.....	10
A2. Τα πρώτα έργα για σόλο βιολί και σόλο βιολοντσέλο - οργανολογικές αντιστοιχίες στα τέλη του 17 ^{ου} αιώνα	12
A3. Φόρμα: η Σονάτα, η Παρτίτα και η Σουίτα στις αρχές του 18 ^{ου} αιώνα	16
A4. Η ιστορική θέση και σημασία των έργων	19
A5. Μουσικό και θεωρητικό υπόβαθρο	20
B. Η παρούσα ενοποιημένη έκδοση	25
B1. Η βιόλα και ο J.S.Bach	29
B2. Οργανολογικές ομοιότητες	31
B3. Η ανάδειξη της ενότητας των Libro primo και Libro secondo	33
B4. Συνολικές παρατηρήσεις επί των χειρογράφων.....	39
B.5. Χειρόγραφα-Πηγές.....	41
B.6. Εκδοτικά κριτήρια	42
2. Παρουσίαση των έργων στη μεταγραφή τους για σόλο βιόλα	44
2A. Οι Σονάτες και Παρτίτες για βιολί.....	44
2A.1. Πρώτη Σονάτα BWV 1001 σε Σολ ελάσσονα (σε Ντο ελάσσονα για την παρούσα έκδοση).....	44
Adagio.....	44
Fuga	45
Siciliana	47
Presto	48
2A.2. Πρώτη Παρτίτα BWV 1002 σε Σι ελάσσονα (σε Μι ελάσσονα για την παρούσα έκδοση)	50
Allemande.....	50
Double	51
Corrente.....	52
Double	53

Sarabande.....	53
Double	54
Tempo di borea	55
Double	55
2Α.3. Δεύτερη Σονάτα BWV 1003 σε Λα ελάσσονα (σε Ρε ελάσσονα για την παρούσα έκδοση).....	57
Grave	57
Fuga	58
Andante	62
Allegro	63
2Α.4. Δεύτερη Παρτίτα BWV 1004 σε Ρε ελάσσονα (σε Σολ ελάσσονα για την παρούσα έκδοση).....	64
Allemanda.....	64
Corrente.....	67
Sarabanda.....	68
Giga.....	70
Ciaccona	71
2Α.5. Τρίτη Σονάτα BWV 1005 σε Ντο μείζονα (Φα μείζονα στην παρούσα έκδοση)	77
Adagio.....	77
Fuga	79
Largo	80
Allegro assai.....	81
2Α.6. Τρίτη Παρτίτα BWV 1006 σε Μι μείζονα (Λα μείζονα στην παρούσα έκδοση)	81
Preludio	81
Loure.....	83
Gavotte en Rondeaux.....	84
Menuet 1	85
Menuet 2	85
Bourrée.....	86
Gigue.....	87
3. Οι Σουίτες για βιολοντσέλο.....	88
3.1. Αντιστοιχία	90

3.2. Carl Philippe Emmanuel Bach.....	92
A. Πρώτη Σουίτα BWV 1007 σε Σολ μείζονα	94
Prelude	94
Allemande.....	94
Courante.....	95
Sarabande.....	95
Menuet 1	96
Menuet 2	96
Gigue.....	96
B. Δεύτερη Σουίτα BWV 1008, σε Ρε ελάσσονα.....	97
Prelude	97
Allemande.....	99
Courante.....	99
Sarabande.....	99
Menuet 1 & 2.....	99
Gigue.....	100
Γ. Τρίτη σουίτα, BWV 1009, σε Ντο μείζονα	100
Prelude	100
Allemande.....	101
Courante.....	101
Sarabande.....	102
Bourrée 1, Bourrée 2	102
Gigue.....	102
Δ. Τέταρτη Σουίτα BWV 1010 σε Μι ύφεση μείζονα	103
Prélude	103
Allemande.....	104
Courante.....	105
Sarabande.....	105
Bourrée I, Bourrée II	106
Gigue.....	106
Ε. Πέμπτη Σουίτα BWV 1011 σε Ντο ελάσσονα.....	107

Prelude	108
Allemande.....	108
Courante	109
Sarabande.....	109
Gavotte 1 και 2	110
Gigue.....	110
ΣΤ. Έκτη Σουίτα BWV 1012 σε Ρε μείζονα.....	111
Prelude	111
Allemande.....	112
Courante	112
Sarabande.....	113
Gavotte 1 & 2	113
Gigue.....	113
Επίμετρο	114
ΒΙΒΛΟΓΡΑΦΙΑ	115
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	119

1. Οι έξι σονάτες και παρτίτες για σόλο βιολί BWV 1001 – 1006 και οι έξι σουίτες για σόλο βιολοντσέλο BWV 1007 – 1012 του Johann Sebastian Bach

A. Τα έργα και η εποχή τους

Πρόκειται για έργα στο σύνολό τους μοναδικά ως προς τη φόρμα, τη φιλοσοφία της ανάδειξης του σολιστικού οργάνου, τη στιλιστική αρτιότητα και την αξεπέραστη ως και τρεις αιώνες αργότερα διεύρυνση των τεχνικών του βιολιού και του βιολοντσέλου αντίστοιχα. Η συμβολή τους στη διαμόρφωση του σολιστικού ρεπερτορίου των αντίστοιχων οργάνων υπήρξε αδιαμφισβήτητα καίρια όπως αποδεικνύει τόσο η αδιαπραγμάτευτη κυριαρχία τους στα προγράμματα συναυλιών προσωπικών ρεσιτάλ αμέτρητων εκτελεστών ανά τον κόσμο όσο και η μοναδική τους φόρμα που μέχρι και τον 20^ο αιώνα δεν αναπαράγεται από άλλους συνθέτες, ενώ σπαράγματα των νέων ηχοχρωματικών και τεχνικών διαστάσεων των οργάνων που αυτές ανέδειξαν, γίνονται αισθητά στη μουσική δημιουργία μέχρι και σήμερα.

Οι έξι σουίτες και οι 6 σονάτες και παρτίτες είναι τα μοναδικά έργα του J.S.Bach για σόλο έγχορδο όργανο με δοξάρι χωρίς μπάσο κοντίνουο. Παρά τις διαφορές στη φόρμα, η κοινή μορφολογική αφετηρία είναι σαφής, όπως σαφής είναι και η συνέπεια και των δύο έργων στη διερεύνηση και εξέλιξη των ερμηνευτικών τεχνικών των δύο οργάνων απουσία συνεχούς βάσιμου. Από την ενδελεχή μελέτη των έργων αυτών και με την απουσία αυτογράφου ή χειρογράφου του συνθέτη στις σουίτες¹ να δυσχεραίνει την ακριβή χρονολόγησή τους, προκύπτουν ερωτήματα ως προς τη σειρά σύνθεσής τους². Η παρούσα

¹ Οι ρίζες της σουίτας ως είδος, μπορούν να αναζητηθούν στην παράδοση του ζεύγους αντιθετικών χορών, στη χορευτική μουσική στο πρώτο μισό του 17ου αιώνα, όπου είθισται ένας γρήγορος σε τριμερή κίνηση χορός να ακολουθεί έναν αργό δίσσημο χορό. Ο όρος, χρησιμοποιείται πρώτη φορά από τον Estienne du Tertre (1557) για ακολουθία έργων βασισμένων σε καθιερωμένες παραδοσιακές χορογραφίες. Randel, Dan Michael (2003): *Harvard Dictionary of Music*, 4th edition, Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard UP, p.850.

² Στην εισαγωγή της έκδοσης Bärenreiter στις 6 σουίτες αναφέρεται από τους επιμελητές έκδοσης Bettina Schwemer και Douglas Woodfull-Harris "It is assumed that the manuscript originally continued with the cello suites as its libro secondo. As the order of the works in their fair copy does not necessarily reflect the order in which they were composed, the cello suites can only be dated approximately to some time around 1720. The question of whether they were written before or after the violin sonatas has never been clarified. To judge from their style, the cello suites arose first."

πρόταση-ενοποιημένη έκδοση, τοποθετεί τις σουίτες στο δεύτερο μέρος, μετά τις σονάτες και παρτίτες, βασιζόμενη –όπως αναλυτικότερα αναφέρεται παρακάτω- όχι μόνο στο χειρόγραφο της Anna Magdalena που τις παρουσιάζει ως “Pars 2”, αλλά κυρίως στην (προτεινόμενη) ερμηνευτική τους προσέγγιση: όταν ο εκτελεστής έχει πρώτα μελετήσει και εκτελέσει τις σονάτες και παρτίτες, έχει αφομοιώσει ένα μεγάλο μέρος από τα πρωτογενή συστατικά που κρίνονται απαραίτητα για την αποκωδικοποίηση του μουσικού κειμένου στις λιγότερο πολυφωνικά αναπτυγμένες σουίτες. Στα έργα του βιολιού, τα τεχνικά ζητήματα που προκύπτουν, απαιτούν μεγάλη επιμονή και παρατήρηση του κειμένου ώστε να υπερκεραστούν στη βιόλα. Ο εκτελεστής καλείται να πραγματοποιήσει νέες χειρονομίες και να ανανεώσει ριζικά τον ερμηνευτικό του καμβά, αλλά και να δοκιμαστεί σφόδρα στην εκφραστική ευελιξία του τόξου, που σε αυτά τα έργα συναντά τη μεγαλύτερη πρόκλησή του. Γιατί είναι σίγουρα ριζοσπαστική η γραφή για το αριστερό χέρι αλλά η μεγαλύτερη επανάσταση βρίσκεται στη χρήση του τόξου και στον τρόπο που καλείται ο εκτελεστής, να βρει τεχνικές και ερμηνευτικές λύσεις στο υψηλών απαιτήσεων κείμενο που μας παραδίδει ο συνθέτης.

Όλα τα ρυθμικά μοτίβα (που μεταφράζονται και σε μοτίβα τόξου δηλαδή οι συνδυασμοί ρυθμικών αξιών εκείνοι, που πάνω τους χτίζεται η ανάπτυξη της μουσικής ιδέας) που υπάρχουν στις σουίτες, ενυπάρχουν στο θεματικό υλικό στις σονάτες και παρτίτες και θα τα αναλύσουμε παρακάτω. Με βάση αυτό, η απόκτηση ερμηνευτικής και τεχνικής επάρκειας στα έργα του βιολιού, θωρακίζουν τον εκτελεστή με κάθε απαραίτητη γνώση για την απόδοση των έργων για τσέλο. Η βιόλα αναδεικνύεται με αυτόν τον τρόπο ως το καταλληλότερο όργανο για να ερμηνεύσει και τα δύο³:

- α) διατηρεί την ίδια θέση στο αριστερό χέρι με το βιολί και το ίδιο σχεδόν τόξο,
- β) έχει τις ίδιες χορδές με το τσέλο, μια οκτάβα υψηλότερα
- γ) και τα τρία όργανα κουρδίζουν σε 5es, πράγμα που ενισχύει την κοινή τους ανταπόκριση στις συγχορδίες.

Η διαφορά στην τессιτούρα σε σχέση με το τσέλο, προσθέτει μια ακόμη πρόκληση προς αναζήτηση περισσότερων εκφραστικών παραμέτρων και είναι κι εδώ, κυρίως το τόξο που πρέπει να μπορεί να ανταποκριθεί, με πλήρη έλεγχο, στις διαφορετικές περιοχές της

³ «θα μπορούσε κανείς να παίξει τις σουίτες για σόλο τσέλο του Bach σε bass viol και τις σονάτες για viol στο τσέλο, αλλά αρκετό από το μουσικό affect χάνεται με αυτό το εγχείρημα. Το να παίξει όμως κανείς τις σουίτες στη βιόλα ή στο βιολί, θα ήταν πολύ πιο δόκιμο, εξ αιτίας του κοινού κουρδίσματός τους σε 5es». Tarling, Judy (2004): *The weapons of rhetoric*, Corda Music Publication, p. 90.

χορδής, πιο κοντά ή πιο μακριά από τον καβαλάρη ή την ταστιέρα, αναλόγως των ζητούμενων ηχοχρωμάτων. Ακόμη όμως κι αν ανεβαίνουμε μια οκτάβα ψηλότερα στην απόδοση, διατηρείται η χρήση της ίδιας ακριβώς περιοχής του οργάνου, καθώς μεταφέρονται ακριβώς οι θέσεις σε σχέση με τις ανοιχτές χορδές που είναι οι ίδιες, ενώ (με μόνη εξαίρεση την 6η σουίτα) η περιοχή που κατά κύριο λόγο αξιοποιείται αλλά και αναδεικνύεται εξαιρετικά και στα δύο όργανα, είναι η μεσαία⁴.

A1. Εποχή σύνθεσης

Ως χρονολογία σύνθεσης στις σονάτες και παρτίτες για βιολί στο χειρόγραφο του συνθέτη αναγράφεται το 1720⁵. Την εποχή εκείνη ο J.S.Bach ζει στο Cöthen μαζί με τη σύζυγό του Maria Barbara και τα 4 παιδιά τους, και εργάζεται ως αρχιμουσικός (Kapellmeister) στην αυλή του πρίγκηπα Leopold⁶. Η οικογένεια έχει ήδη θρηνήσει την απώλεια τριών ακόμη παιδιών που χάθηκαν σε βρεφική ηλικία. Η προηγούμενη θητεία του Bach στη Βαϊμάρη (1708-1717), όπου υπηρέτησε ως οργανίστας και Konzertmeister από το 1714 στην αυλή του Δούκα, του έχει χαρίσει την πολύτιμη εμπειρία της συνεργασίας με επαγγελματίες μουσικούς υψηλού επιπέδου. Είναι η εποχή που, μεταξύ άλλων, ασχολείται πολύ με τη μελέτη και μεταγραφή έργων Ιταλών συνθετών: Vivaldi (μεταγράφει τα 9 concerti εγχόρδων και πνευστών οργάνων), Torelli, Corelli. Η ενασχόλησή του με την ιταλική σχολή τον εξοικειώνει με το δραματικό στοιχείο, με τη μορφή του concerto grosso, με τα απαιτητικά τεχνικά περάσματα, με τα γρήγορα tempi. Όλα αυτά σταδιακά ενσωματώνονται στο προσωπικό του ύφος, ιδιαίτερα δε με την ευκαιρία που του δίνεται αργότερα στο Cöthen να συνθέσει αποκλειστικά κοσμική μουσική. Ο πρίγκηπας Leopold, λόγω των Καλβινιστικών του πεποιθήσεων που δεν επιτρέπουν μουσική στη λειτουργία, αφήνει στον J.S.Bach την ελευθερία να αναπτύξει ένα πιο στέρεο οργανικό ύφος. Στην αυλή του δεν υπάρχει ζήτηση για φωνητική θρησκευτική μουσική και, κατά συνέπεια, ανάγκη για συστηματική χρήση κειμένου στις συνθέσεις του. Εκείνη την περίοδο, ο Bach συνθέτει μεταξύ άλλων τα έξι Βραδεμβούργια κονσέρτα BWV 1046 – 1051.

⁴ «η καλύτερη χρήση που μπορεί να γίνει σε όργανο, προκύπτει από την πυξίδα της ιδιαιτερότητας του φύσης, εκεί που ο τόνος είναι ελεύθερος, αβίαστος και καλά ελεγχόμενος, κι αυτό για τα περισσότερα όργανα, αποδεικνύεται πως είναι η μεσαία τους περιοχή». Wilson, Ed.J. (1959): *Roger North on music*, London, p.235.

⁵ Staatsbibliothek zu Berlin {D-B} Mus.ms.Bach, p.967.

⁶ Spitta, Philipp (1873-80): *Johann Sebastian Bach*, Leipzig, vol.2, pp. 243-247.

Ας δούμε όμως το γενικότερο κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο της εποχής και του συνθέτη⁷. Μετά τη λήξη του Τριακονταετούς Πολέμου, που ξεκίνησε ως πόλεμος μεταξύ των καθολικών και διαμαρτυρομένων κρατών της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας των Γερμανικών Εθνών και εξελίχθηκε σε μία εκ των πλέον αιμτηρών συρράξεων μεταξύ των κρατών - δυνάμεων της Ευρώπης, η Γερμανία και συγκεκριμένα η Θουριγγία, όπου γεννήθηκε ο J.S.Bach, βγαίνει σαφώς χαμένη τόσο εδαφικά όσο και σε ανθρώπινο δυναμικό, με τεράστιες απώλειες. Η καθημερινή επαφή με το θάνατο, το λιμό, τις αρρώστιες και τις κακουχίες του πολέμου, αφήνει την επώδυνη σφραγίδα της στη ζωή και τη μνήμη των πολιτών επί 3 δεκαετίες (1618-48). Η προσπάθεια για ανάκαμψη και ευημερία, τα χρόνια που ακολουθούν συνδέεται με τη στροφή στη θρησκεία και συγκεκριμένα την προτεσταντική εκκλησία και τις καθημερινές πρακτικές της, καθώς οι άνθρωποι προσπαθούν να ξανακερδίσουν την πίστη και την ελπίδα τους. Ο ίδιος ο Bach φοιτά σε Λατινικό Λουθηρανικό Σχολείο και ενσωματώνει μετέπειτα σε ολόκληρο το έργο του τη βαθιά του πίστη και θρησκευτική αφοσίωση.

Η παραγωγή του Bach για το εκκλησιαστικό όργανο αντικατοπτρίζει το σημαντικό ρόλο του οργάνου στη Λουθηρανική Λειτουργία. Η «σειρά της Θείας Λειτουργίας στη Λειψία» που ο Bach εισάγει στην παρτιτούρα της καντάτας BWV 61 για την πρώτη Κυριακή της Σαρακοστής προ των Χριστουγέννων του 1723 (NBR.no.113) υποδεικνύει τρεις στιγμές κατά τις οποίες το όργανο επεμβαίνει στη Θεία Λειτουργία: α) στην αρχή, β) στα κοράλ που τραγουδούσαν οι εκκλησιαζόμενοι και γ) στην καντάτα. Στα κοράλ, το όργανο εισάγει τον ύμνο υπενθυμίζοντας τη μελωδία που πρόκειται να τραγουδήσουν τα μέλη του εκκλησιάσματος, μενών στην αρχή, και κάποιες φορές στο τέλος, αναπτύσσει αυτοσχεδιαστικά πρελούδια (εκείνη την εποχή, στις πόλεις της Θουριγγίας υπήρχε ακόμη η συνήθεια να συνοδεύονται οι φωνές με το όργανο στη Λειτουργία, ενώ στη Λειψία και σε όλη τη Σαξονία τα κοράλ αποδίδονταν χωρίς συνοδεία). Στην καντάτα, το εκκλησιαστικό όργανο στηρίζει τονικά τα υπόλοιπα όργανα. Αναμφίβολα λοιπόν το εκκλησιαστικό όργανο είναι ένας σημαντικός «γηγενής» πυρήνας⁸ της μουσικής πρακτικής και δημιουργίας στη Γερμανία της εποχής του Bach, άρρηκτα συνδεδεμένο με τη θρησκευτική ζωή των πολιτών. Αντίθετα, ο χώρος που αρχίζει να δημιουργείται σταδιακά για τα έγχορδα όργανα προέρχεται από το Νότο (Ιταλία), όπου άλλωστε δραστηριοποιούνται και οι ξακουστοί

⁷ Joachim, Whaley (2012): *Germany and the Holy Roman Empire*, Oxford: Oxford University Press & Wilson, Peter (2009): *The Thirty Years War: Europe's Tragedy*. Belknap Press of Harvard University Press.

⁸ Christoph, Wolf & Markus Zeps (2006): *The Organs of J.S.Bach*, 2012 University of Illinois Press on Winfried Schrammeck {former director of the Museum of Musical Instruments} University of Leipzig-Die Orgeln J.S.Bach. Edition Bach Archives Leipzig.

κατασκευαστές οργάνων της Cremona, ιδίως οι Nicolo Amati (1596-1684), Antonio Stradivari (1644-1737) και Bartolomeo Giuseppe Guarneri (1698-1744). Την εποχή αυτή, η ιταλική μουσική αρχίζει να εμπλουτίζεται με τον ήχο των εγχόρδων. Μια νέα γραφή, με πιο απαιτητικά περάσματα και με αυτοσχεδιαστικά στοιχεία (λ.χ. στις σονάτες για βιολί και continuo του M. Cazzati ή στις τρίο - σονάτες του A. Corelli) υιοθετήθηκε από συνθέτες σε ολόκληρη την Ευρώπη (λ.χ. J. Jenkins, H. Purcell, G.F. Handel στην Αγγλία, J.B. Lully, J.M. Leclair και F. Couperin στη Γαλλία, G. Muffat, D. Buxtehude, J.J. Fux και J.A. Reincken στη Γερμανία). Μια από τις πρώτες απόπειρες για αμιγώς σολιστική μουσική υπό την έννοια της ανάδειξης του οργάνου χωρίς καμία υποστήριξη από μπάσο κοντίνουο, γίνεται στη Γερμανία, και συγκεκριμένα στη Δρέσδη, όπου μια σχολή συνθετών μα και ερμηνευτών με εξέχουσες ικανότητες διακρίνεται και δημιουργεί.

A2. Τα πρώτα έργα για σόλο βιολί και σόλο βιολοντσέλο - οργανολογικές αντιστοιχίες στα τέλη του 17^{ου} αιώνα

Κατά την πρώτη θητεία του στη Βαϊμάρη (1703) ως μουσικός της αυλής του Δούκα Johann Ernst, και βέβαια και αργότερα, κατά την επιστροφή του σε αυτή μετά το Arnstad, ως Konzermeister πια (1708-1717), ο J.S.Bach συνεργάστηκε με τον Johann Paul von Westhoff (1656-1705?) και τον Johann Georg Pisendel (1687-1755), δύο εκ των κορυφαίων εκπροσώπων της βιολιστικής δεξιότητας της εποχής του και εκπροσώπους της λεγόμενης Σχολής της Δρέσδης⁹. «Τα μέρη που γράφει στη Φούγκα σε σολ ελάσσονα για βιολί και κοντίνουο BWV 1026, στο τέταρτο Βραδεμβούργιο Κοντσέρτο, καθώς και στο φινάλε από το χαμένο κοντσέρτο σε ρε ελάσσονα για βιολί, που ο ίδιος μεταγράφει για τσέμπαλο και συμπεριλαμβάνεται στον κατάλογο έργων του ως BWV 1052, φανερώνουν πως είχε στη διάθεσή του εκείνη την περίοδο δεξιότητες μουσικούς»¹⁰. Μαζί με τους προαναφερθέντες, οι J.B. Volumier (1670-1728), H.I.F. Biber (1644-1704) και J.S.Walther (1650-1717, ο οποίος υπηρέτησε και ως αυλικός βιολονίστας στη Δρέσδη), ανήκουν στους βιολονίστες εκείνους της Σχολής της Δρέσδης που εκτός από την τεχνική, προήγαγαν και μια ορισμένου τύπου γραφή για το όργανο αυτό, η οποία φαίνεται πως επηρέασε τον J.S.Bach στη σύνθεση των έργων που εξετάζουμε.

⁹ Stanley, Sadie ed. (2001): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Macmillan Publishers Limited, pp. 568-570.

¹⁰ Spitta, Phillip (1951, 1979): *Johann Sebastian Bach*, Book 3, Dover Publications, pp.87-90.

Οι Έξι Παρτίτες για Σόλο Βιολί του J.P. Westhoff¹¹ ανακαλύφθηκαν από τον μελετητή Peter P. Varnai στο β' μισό του 20^{ου} αιώνα¹². Το αντίγραφο που βρέθηκε, φέρει τη χρονολογία 1696 αλλά ενδέχεται να πρόκειται για επανέκδοση των *Erstes Dutzend Allemanden, Couranten, Sarabanden und Gigue - Violino solo sonder Basso Continuo* του ίδιου συνθέτη (Δρέση 1682 – έκδοση που σήμερα θεωρείται απωλεσθείσα). Αυτές οι παρτίτες έχουν μεγάλη ιστορική σημασία, καθώς φαίνεται να είναι τα πρώτα πολυμερή έργα που εκδόθηκαν για σόλο βιολί. Να αναφέρουμε εδώ και την ξεχωριστή περίπτωση του Thomas Baltzar (1631-1663), συνθέτη και βιολονίστα, που τα έργα του είναι από τα πρώτα που απέδειξαν πως υπήρχε μια δεξιοτεχνική παράδοση στη Γερμανία ήδη πριν από αυτόν (εκδόθηκαν το 1684 στο Λονδίνο) και που η δεξιοτεχνία του αποτυπώθηκε σε συγγράμματα της εποχής¹³. Οι παρτίτες του J.P. Westhoff, είναι όλες σε τέσσερα μέρη, στην καθιερωμένη σειρά του ύστερου μπαρόκ: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, και οι τονικότητές τους είναι οι ακόλουθες: 1. λα ελάσσων, 2. Λα μείζων, 3. Σι ύφεση μείζων, 4. Ντο μείζων, 5. ρε ελάσσων, 6. Ρε μείζων. Σε ό,τι αφορά τη μουσική σημειογραφία, έχουμε απόλυτη παραλληλία με τα όσα συναντούμε στο έργο του J.S. Bach. «Πολύ λίγες αναφορές σε δυναμικές ή *tempo*, ανάδειξη μόνο του λεγόμενου εφέ *echo*, ως μόνα *ornamenti* σημειώνονται κάποιες τρίλιες, ενώ παράλληλα, η γραφή είναι τεχνικά απαιτητική, πολυφωνική, με πολλά περάσματα με διπλές νότες και συγχροδίες»¹⁴. Ο J.P. Westhoff ίσως να είχε συνθέσει πολλά άλλα έργα για βιολί, αλλά δυστυχώς μόνο ένα ακόμη έχει διασωθεί ως τις μέρες μας. Πρόκειται για τη *Σουίτα για σόλο βιολί*, που εκδόθηκε στο μουσικό περιοδικό *Mercure Galant* της Δρέσδης το 1683, και που μέχρι σήμερα διεκδικεί επίσης τον τίτλο του πρώτου γνωστού κομματιού σε πολλά μέρη για σόλο βιολί που γράφτηκε ποτέ.

Ένας ακόμη εκπρόσωπος αυτής της σχολής, ο Johann Jakob Walther (1650-1717?), υπήρξε ξακουστός βιολονίστας στην εποχή του και Konzertmeister στην αυλή της Δρέσδης, μεταξύ 1670 και 1674). Βιογραφικά στοιχεία του βρίσκουμε στο *Musicalishes Lexikon* (Leipzig 1732) που έγραψε ο θεωρητικός και οργανίστας Johann Gottfried Walther, εξάδελφος του J.S. Bach. Ο J.J. Walther (πρόκειται για συνωνυμία με τον προαναφερθέντα θεωρητικό) ανέπτυξε και συνθετικό έργο, με εξέχουσα θέση σ' αυτό, των 12 *Scherzi fur violin con basso*

¹¹ Peters, Leipzig (1974)

¹² Varnai, Peter P. (1971): *Ein unbekanntes Werk von Johann Paul von Westhoff in die Musikforschung*, xxiv, pp.282-86.

¹³ αναφέρει το Μάρτιο του 1656, λίγους μόνο μήνες μετά της άφιξη του Baltzar στην Αγγλία ο John Evelyn «έπαιζε σε ένα μόνο όργανο μια πλήρη συμφωνία -consort-!» Wood, Patrick (2009): *Thomas Baltzar's Works for solo violin and the grand metamorphosis of musick*, Journal of Seventeenth Century Music-vol 15, n.1.

¹⁴ Westhoff, J. P. (1968): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Allgemeine Enzyklopaedie der Musik*, Band 14, Barenreiter Kassel, p.526.

continuo που εκδόθηκε το 1676 στη Δρέσδη και καθιέρωσε την ανεπτυγμένη βιολιστική τεχνική δεξιότητα σε αντίστοιχα έργα πολυφωνικού χαρακτήρα που γράφονταν από τους Γερμανούς βιρτουόζους του τέλους του 17^{ου} αιώνα. Στο ύφος αυτό κινήθηκε και ο H.I.F.Biber με τις πολυφωνικές του *Rosenkranzsonaten* (περίπου 1675), όλες για βιολί με συνοδεία *continuo* εκτός από την τελευταία *Passacaglia* που γράφεται για σόλο βιολί. Το έργο αυτό θα είχε τύχει σίγουρα μεγαλύτερης διάδοσης στην τότε προτεσταντική Σαξονία αν δεν πραγματευόταν θέματα και σκηνές από την καθολική λειτουργία. Η πολύ ενδιαφέρουσα πρόταση που έχουμε συναντήσει και στα έργα για σόλο βιολί του Biber στα δεκαπέντε αυτά έργα είναι η εισαγωγή της *scordatura*, δηλαδή του εναλλακτικού κουρδίσματος του οργάνου (στη συγκεκριμένη περίπτωση, προτείνονται δεκαπέντε διαφορετικά κουρδίσματα, ένα για κάθε έργο).

Καθοριστική όμως στη διαμόρφωση της μετέπειτα σόλο σονάτας ήταν και η συμβολή του A. Corelli (1653-1713) που, ως συνθέτης, εκτελεστής και παιδαγωγός, αφομοίωσε στο προσωπικό του ύφος και τεχνική τη σύγχρονη σχολή των δεξιολογών της Bologna όπου σπούδασε (η πόλη αυτή στην εποχή του υπήρξε σημαντικό κέντρο συναυλιών οργανικής μουσικής), και τη μεταλαμπάδευσε μέσα από τα έργα που εξέδωσε αργότερα στη Ρώμη μετά το 1671.¹⁵ Η τριό - σονάτα υπήρξε η δημοφιλέστερη οργανική σύνθεση στα μουσικά ευρωπαϊκά κέντρα: συνήθης μορφή της ήταν η τριμερής, με τα δύο βιολιά και συνεχές μπάσο στο βιολοντσέλο ή σε άλλο μπάσο όργανο και το τσέμπαλο που διπλασίαζε τη γραμμή του βάσιμου αναπτύσσοντας την αρμονία στις συγχορδίες (δηλαδή, εν συνόλω συμμετείχαν τέσσερις μουσικοί). Ο Corelli ανήγαγε αυτό το είδος σε κυρίαρχη μουσική φόρμα στην Ιταλία του ύστερου 17^{ου} αιώνα και, μαζί με τις σόλο σονάτες του (με συνοδεία συνεχούς βάσιμου) και τα concerti του, έθεσε τις βάσεις ενός μοντέλου που επηρέασε τους συνθέτες όλης της Ευρώπης για τον επόμενο μισό αιώνα. Οι συνθέσεις του Corelli ανέδειξαν τη λυρική πλευρά του βιολιού, την μεγάλη συγγένειά του με την ανθρώπινη φωνή, και την τεράστια εκφραστική δυνατότητα των μεσαίων περιοχών του οργάνου, χωρίς να απαιτείται η επιστράτευση μιας φαντασμαγορικής τεχνικής προκειμένου να αποδοθεί το μουσικό κείμενο (σπάνια περάσματα πάνω από την τρίτη θέση, τη στιγμή που μια αντίστοιχη σύνθεση του Walther κινείται συχνά στην έκτη και έβδομη θέση).

¹⁵ Dominik, Sackmann (2000), *Bach und Corelli: Studien zu Bach's Rezeption von Corelli's Violinsonata op.5* Munich und Salzburg.

Jones, Richard D. P. (2013): *The Creative Development of Bach*, Oxford University Press, vol 2 1717-50.
Peter, Allsop (1992): *The Italian trio sonata from its origins until Corelli*, Oxford monographs on music Oxford, U.K Clarendon Press, pp.831-40.

Το κύριο χαρακτηριστικό γνώρισμα του βιολιού, που ανθίζει εκείνη την εποχή, είναι, όπως προαναφέραμε, η εντυπωσιακή οργανολογική μετάβασή του, μέσα από τα επιτεύγματα των περίφημων κατασκευαστών της Cremona, σε αντάξιο υποκατάστατο της ανθρώπινης φωνής στη μουσική δημιουργία. Στο βιολοντσέλο, η ευρωπαϊκή πραγματικότητα των αρχών του 18^{ου} αιώνα είναι τελείως διαφορετική. Η ταυτότητα του οργάνου, τόσο κατασκευαστικά όσο και αμιγώς μουσικά, αρχίζει να διαμορφώνεται σταδιακά από τα τέλη του προηγούμενου αιώνα. Αρχίζει τότε η σταδιακή εξέλιξη του ως σολιστικού οργάνου και η αποκοπή του από τον αποκλειστικά συνοδευτικό ρόλο του στο πλαίσιο του συνεχούς βάσιμου. Η διαφοροποίησή του από το violone ή το violino basso, και, σπανιότερα, το violoncello continuo ή spezzato, γίνεται με την αρωγή των κατασκευαστών οργάνων¹⁶. Ο C. Monteverdi, για παράδειγμα, στον *Orfeo*, αναγράφει την ένδειξη: για «*basso de viola da braccio*» (1607). Χαρακτηριστική είναι επίσης η περίπτωση του G. B. Vitali (1632-1692) που έζησε στην Bologna και που, εκτός από συνθέτης, υπήρξε και μουσικός εκτελεστής στην περίφημη Basilica του San Petronio. Στα αρχεία της εκκλησίας τον βρίσκουμε καταγεγραμμένο ως μουσικό των *Violoni* –αναφορά στην ομάδα μπάσων εγχόρδων του 1658¹⁷. Αργότερα, το 1664, ο Vitali αναφέρεται στα ίδια αρχεία ως «*suonatore di Violonline*», ενώ αναφέρεται ως «*sonatore di Violone da Brazzo*» στο εξώφυλλο των τίτλων του έργου του *Salmi concerti, opus 6* (1677)¹⁸. Όταν λίγο αργότερα (1675) ο G.B.Vitali παραιτείται για ένα χρόνο και αντικαθίσταται από τον P. Franceschini, στα αρχεία της εκκλησίας σημειώνεται για πρώτη φορά η πρόσληψη του Franceschini ως μουσικού στο Violoncello – πρόκειται για την ιστορικά πρώτη αναφορά του οργάνου με αυτό το όνομα.

Το πρώτο βιολοντσέλο είχε κατασκευαστεί πολύ νωρίτερα από τον A. Amati στην Cremona το 1560.¹⁹ Έναν αιώνα αργότερα, κατασκευάζονται στην Bologna οι πρώτες χορδές με μεταλλικό περίβλημα για τη Ντο και τη Σολ του βιολοντσέλου, κι αυτό προσδίδει στο όργανο τη δυνατότητα για μεγαλύτερη διαύγεια και ένταση στον ήχο των δύο χαμηλότερων χορδών, όπου, κατά το παρελθόν η αδυναμία του ήχου των αμιγώς εντέρινων χορδών ήταν συνηθισμένη. Σταδιακά, και με τις ιδιοφυείς κατασκευαστικές παρεμβάσεις του A. Stradivari, η φόρμα του οργάνου μικραίνει και οδηγείται στη σημερινή, χωρίς ακόμη το υποπόδιο στήριγμα που θα εμφανιστεί αρκετά αργότερα. Το μικρότερο ηχητικά σώμα

¹⁶ Druner, U. (1987): *Violoncello Piccolo und Viola Pomposa bei Johann S.Bach: zu Fragen von Identität und Spielweise dieser Instrumente*, Bjb, pp.85-112.

Planavsky, Alfred and Barket, J. (1998): *The Baroque Double Bass Violone*, Scarecrow Press, p.74.

¹⁷ Gambassi, Osvaldo (1987): *La Capella musicale di S.Petronio: maestri, organist, cantori e strumentisti dal 1436 al 1920*, Firenze: L.S.Olschki, pp.132-3.

¹⁸ Ο.π.

¹⁹ Dilworth, John: *The Violin and Bow-Origins and Development* in: "The Cambridge Companion to the Violin", ed.Robin Stowell, Cambridge University Press, pp.1-29.

υποστηρίζει τη νέα δυναμική του οργάνου, κι έτσι αρχίζουν να εξερευνώνται συνθετικά νέοι δρόμοι και φόρμες, ενώ τα πρώτα έργα κάνουν την εμφάνισή τους: Giovanni Battista Antonii - *12 Ricercari sopra il violoncello o clavicembalo* - Bologna 1687, Domenico Gabrielli - *7 Ricercari a violoncello solo*, Bologna 1689. Μέχρι πρότινος, οι μελετητές πίστευαν πως τα ricercari του G. B. Antonii ήταν τα πρώτα έργα στην ιστορία που γράφτηκαν για σόλο βιολοντσέλο. Επιπροσθέτως, πρόσφατα ο μελετητής Marc Vanscheeuwijck ανακάλυψε στη *Biblioteca Ducal di Modena* στην Ιταλία, μια πάρτα βιολιού για τα ίδια αυτά ricercari. Έτσι, ως τα πρώτα έργα για σόλο βιολοντσέλο θεωρούνται πλέον επίσημα τα ricercari του D. Gabrielli. Στα έργα αυτά βρίσκουμε μεγάλη επιρροή και από την αντίστοιχη σύγχρονη φιλολογία του βιολιού. Για παράδειγμα, στο έβδομο ricercare έχουμε την πρώτη εμφάνιση διπλών φθόγγων στο βιολοντσέλο, ενώ η ιδιότυπη σημειογραφία αλλαγής μέτρου μέσα στο κομμάτι (λ.χ. μετά τα πρώτα δέκα μέτρα) προαναγγέλλει την πολυμερή φόρμα που θα κάνει την εμφάνισή της λίγο αργότερα.

Μέσα από τους μουσικούς των μεγάλων μουσικών κέντρων της Ιταλίας, οι νέες φόρμες και τεχνικές των οργάνων ταξίδευαν γρήγορα και ολοένα ενσωματώνονταν σε νέες συνθέσεις, προάγοντας τον νέο ρόλο του βιολοντσέλου στη μουσική δημιουργία, και προωθώντας αυτή καθαυτή τη σύνθεση σολιστικών έργων. Μέσα από τις δύο πιο ξακουστές ορχήστρες της εποχής που εξετάζουμε, της *Academia Filarmonica* και της *Basilica de San Petronio*, δημιουργήθηκε μια γέφυρα μουσικής που έφτασε μέχρι τη Βενετία και τον Antonio Vivaldi. Ο ίδιος ο Vivaldi (1678-1741) συνέθεσε 28 κονσέρτα για βιολοντσέλο. Αν και δεν ήταν ο ίδιος βιολοντσελίστας, το ενδιαφέρον του για το όργανο δικαιολογείται από την επαφή που είχε με βιρτουόζους μουσικούς, τόσο από άλλα μέρη της Ιταλίας όσο και από το περίφημο ορφανοτροφείο της Pieta στο οποίο ήταν δάσκαλος²⁰. Μεταξύ 1720-1730 συνέθεσε επίσης έξι σόλο-σονάτες με συνοδεία συνεχούς βάσιμου, οι οποίες εκδόθηκαν στα μέσα της επόμενης δεκαετίας. Η εποχή σύνθεσής τους φαίνεται να επιβεβαιώνει την άνθιση του είδους, καθώς εδώ διαφαίνεται το ταυτόχρονο ενδιαφέρον των μεγάλων μουσουργών εκείνης της εποχής, ιδιαίτερα του J.S. Bach και του A. Vivaldi.

A3. Φόρμα: η Σονάτα, η Παρτίτα και η Σουίτα στις αρχές του 18^{ου} αιώνα

Ο όρος sonata συναντάται σε ολόκληρο τον 17^ο αιώνα, ιδιαίτερα στον ιταλόφωνο μουσικό κόσμο, υποδηλώνοντας άλλοτε ένα εισαγωγικό πρελούδιο σε μια κυρίως φωνητική

²⁰ Karl, Heller (1997): *Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice*, Hal Leonard Corporation, pp.51-54.

σύνθεση κι άλλοτε μία ξεχωριστή, αμιγώς οργανική σύνθεση²¹. Η συνήθης μορφή της οργανικής σονάτας του 17^{ου} αιώνα συντίθεται από μικρότερα επί μέρους κομμάτια, σε αντιθετικά *tempi* αλλά σε μία κοινή τονικότητα, και τις περισσότερες φορές προορίζεται για δύο σόλο όργανα με συνοδεία συνεχούς βάσιμου (τρίο-σονάτα). Εξελίσσεται παράλληλα με τον όρο *sinfonia*, με τον οποίο έχουν κοινή μορφολογική αφετηρία, ενώ αυτή η σύγχρονη μεταμόρφωσή τους θα οδηγήσει αργότερα στην καθιέρωση δύο διαφορετικών ειδών, με την ταυτόχρονη εξέλιξη στην ορχηστρική μουσική και την ενσωμάτωση στα ορχηστρικά σύνολα μεγαλύτερου αριθμού οργάνων αλλά και νέων ηχοχρωμάτων (ξύλινα, βαθιά έγχορδα σε ανεξάρτητο ρόλο, κόρνα και διπλά χάλκινα). Στις αρχές του 18^{ου} αιώνα πάντως, ο όρος σονάτα χρησιμοποιείται για συνθέσεις που δεν έχουν οριστικοποιήσει ακόμη την ακολουθία των μερών τους, και έτσι λειτουργεί περισσότερο ως ενδεικτικός του πρωταγωνιστικού ρόλου του μελωδικού οργάνου, παρά μιας αυστηρής φόρμας. Τα δύο επικρατέστερα είδη σονάτας αυτήν την εποχή είναι η *sonata da chiesa* και η *sonata da camera*, που είναι και τα δύο βασικά γένη των έργων του J.S.Bach που εξετάζουμε εδώ. Η *sonata da camera* (σονάτα «δωματίου») ήταν μια ακολουθία χορών με συγγενή της χορευτικής σουίτας μορφολογική βάση και αφετηρία. Η *sonata da chiesa* (σονάτα «της εκκλησίας») πήρε τον προσδιορισμό αυτόν λόγω της τοποθεσίας στην οποία εκτελείτο σε ανάλογες συνθήκες. Ας μην ξεχνάμε πως εκείνη την εποχή μεγάλα μουσικά κέντρα στην Ιταλία ήταν δομές εντεταγμένες μέσα σε εκκλησίες, όπως συνέβαινε για παράδειγμα με την εκκλησία του San Petronio στην Bologna. Η σονάτα *La Pellicana* (1670) για βιολί και κοντίνουο του M. Cazzati, διευθυντή της ορχήστρας της εκκλησίας αυτής, είναι αντιπροσωπευτικό δείγμα της σονάτας που προοριζόταν για εκτέλεση στο χώρο εκείνο. Περιελάμβανε τέσσερα μέρη: Allegro, Grave, Presto και Prestissimo. Αργότερα, η *sonata da chiesa*, με τη συμβολή του A.Corelli, απέκτησε μια πιο σταθερή μορφή, όπου το πρώτο μέρος της ήταν εισαγωγικού χαρακτήρα, το δεύτερο ένα *allegro fugato*, το τρίτο ένα αργό μέρος με *cantabile* χαρακτήρα και το τέταρτο ζωηρό, σε διμερή ρυθμό. Τα αντίστοιχα έργα του J. S. Bach όχι μόνο αναδεικνύουν αυτή τη φόρμα, αλλά την καθιερώνουν στην εκδοχή που γνωρίζουμε μέχρι σήμερα, θέτοντας έτσι νέους κώδικες με δυναμική ισχύ, που η μεγαλειώδης σύλληψή τους, τους κατέστησε πρότυπα και ιδανικά ανάμεσα σε πλήθος άλλων συνθέσεων.

Προς τις αρχές του 18^{ου} αιώνα εμφανίζεται η σόλο-σονάτα με συνοδεία συνεχούς βάσιμου, που ισχυροποιεί το σολιστικό χαρακτήρα του πρωταγωνιστικού οργάνου και υιοθετεί τις τεχνικές κατακτήσεις της εποχής. Τα πρώτα έργα γράφονται κυρίως για βιολί, *viola da*

²¹ Grout, D.J. & – Palisca, C. (2001): *A History of Western Music*, sixth edition, Norton, pp 356-360.

gamba και φλάουτο - πάντα με κοντίνουο. Αξιοσημείωτο είναι πως μόνο ένα πολύ μικρό μέρος των έργων του J.S.Bach, με αρίθμηση μεγαλύτερη του 1.100, φέρουν τον τίτλο sonata.

Ως προς τη σουίτα, στα τέλη του 17^{ου} αιώνα είχαν σχηματιστεί δύο διαφορετικές σχολές ανάπτυξης του είδους αυτού (κυρίως σε έργα για τσέμπαλο): μία Γερμανική και μια Γαλλική, με την πρώτη να είναι πιο συνεπής ως προς τη βασική μορφή και το χαρακτήρα της σουίτας, αφού στο επίκεντρό της υπήρχαν σχεδόν πάντα οι ίδιοι τέσσερις χοροί. Αντίθετα, η Γαλλική παραλλαγή της σουίτας ήταν πιο ελεύθερη ως προς τα είδη και τον αριθμό των χορών που περιελάμβανε σε μια ενιαία σύνθεση. Μέχρι τις αρχές του 18^{ου} αιώνα, η Γερμανική σουίτα έχει οριστικοποιήσει τη δομή και τη σειρά των χορών που εμπεριέχει: κάποιο εισαγωγικό πρελούδιο, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue και ίσως κάποιος άλλος χορός να παρεμβάλλεται μεταξύ Sarabande και Gigue ή να κλείνει τη σουίτα.

Ο διεθνής χαρακτήρας της σουίτας κατά την εποχή εκείνη αντικατοπτρίζει τις ευρύτερες μετατάξεις και ανταλλαγές στις τέχνες σε μια Ευρώπη που προσπαθεί να αναδείξει τις ιδιόμορφες καταγωγές των ειδών τα οποία ταυτόχρονα προσπαθεί να αφομοιώσει. Έτσι, η σουίτα διαμορφώνεται πάνω σε χορούς από διάφορα μέρη της Ευρώπης, καθώς η Allemande έχει τις ρίζες της στη Γερμανία (Allemagne), η Courante είναι γαλλική, η Sarabande έχει ισπανική καταγωγή και πιθανή λατινοαμερικάνικη/μεξικανική προέλευση και η Gigue προέρχεται από την αγγλοϊρλανδική λαϊκή κουλτούρα. Στην ουσία, η σουίτα και η sonata da camera δεν έχουν βασικές δομικές διαφορές, παρά μόνο διαφορετική διάρθρωση στην ακολουθία των χορών από τους οποίους αποτελούνται. Στα χέρια των ιδιοφυών συνθετών της εποχής, τα γένη αυτά καθιερώθηκαν στην ουσία με τη μορφή που πήραν από αυτούς, όπως για παράδειγμα συνέβη με την trio sonata και τον A.Corelli, με τον όρο concerto από τον A. Vivaldi και όπως μπορούμε να δούμε σήμερα, με τον όρο σόλο - σουίτα και σόλο – σονάτα και παρτίτα από τον J.S.Bach. Ειδικότερα, ο όρος partita είχε επικρατήσει στη γερμανική του παραλλαγή, αυτήν που σημειώνει και ο ίδιος ο Bach στις συνθέσεις που μας απασχολούν εδώ. Ο όρος υπήρξε ιδιαίτερα διαδεδομένος στη Γερμανία των αρχών του 18^{ου} αιώνα, κυρίως όμως για έργα σε ένα μέρος. Εκτός από τον Bach, παρτίτες συνέθεσαν μεταξύ άλλων και οι Johann Kuhnau, Christopher Graupner και, όπως αναφέραμε παραπάνω, ο J. Westhoff, που υπήρξε από τους πρώτους συνθέτες που προσέδωσαν στον όρο αυτό την έννοια της συνύπαρξης πολλών μικρότερων κομματιών, κυρίως χορών.

A4. Η ιστορική θέση και σημασία των έργων

Ακόμη κι αν οι έξι Σονάτες και Παρτίτες για βιολί έχουν τις μορφολογικές και μουσικές αναφορές τους στα έργα των συνθετών της σχολής της Δρέσδης, όπως προαναφέραμε, τόσο αυτές όσο και οι σουίτες για βιολοντσέλο δεν παύουν να αποτελούν μια πρωτοφανή συνθετική πρόταση για την εποχής τους. Και τα δύο έργα στο σύνολό τους επιτυγχάνουν ιστορικά και μουσικά έναν πολύ απαιτητικό όσο και σαφή σκοπό: να αναδείξουν το βιολί και το βιολοντσέλο αντίστοιχα σε σολιστικά όργανα, αναπτύσσοντας δεξιοτεχνικά μέσα στο μουσικό κείμενο παραμέτρους οι οποίες μέχρι τότε απουσίαζαν από τη μουσική που προοριζόταν για τα όργανα αυτά. Το βιολί ήταν ανέκαθεν ένα μελωδικό όργανο που θεωρείτο άξιο υποκατάστατο της ανθρώπινης φωνής. Ο J.S.Bach προχώρησε πέρα από τον προφανή προορισμό του και, συνεχίζοντας μια παράδοση που ξεκίνησε λίγο πριν από αυτόν, ανέδειξε την πολυφωνική δυναμική του βιολιού στις σονάτες και τις παρτίτες, την αρμονική και πολυφωνική αυτόρκειά του, προτείνοντας μουσικές και τεχνικές λύσεις που υποστηρίζουν με εντυπωσιακό τρόπο αυτήν ακριβώς τη μουσική μοναχικότητα, τη μουσική χωρίς συνοδεία, χωρίς εμφανές αρμονικό στήριγμα. Αρμονικές στήλες σε συμμετρικές αποστάσεις στηρίζουν το μουσικό οικοδόμημα θέτοντας ερμηνευτικές προκλήσεις που δύσκολα αναλύονται με συμβατικούς τρόπους. Ο Bach εμπλουτίζει έτσι όχι μόνο το ρεπερτόριο των οργάνων, αλλά ταυτόχρονα αποκαλύπτει μια ολόκληρη περί μουσικής αντίληψη, πάνω στην οποία θα στηριχτούν έναν αιώνα αργότερα πολλά μουσικά αριστουργήματα. Τα έργα αυτά μοιάζουν να ξεπερνούν ιστορικά στυλ και εποχές, με τη βαθιά και σχεδόν προφητική κατανόηση των αμέτρητων δυνατοτήτων των οργάνων που επιδεικνύουν. Ιδίως οι έξι σονάτες και παρτίτες χτίζουν γέφυρες με τη μουσική του Brahms, του Sibelius, του Berg, τα κονσέρτα των οποίων έρχονται μεν από χρονολογικής πλευράς πολύ αργότερα, αλλά προκύπτουν ως φυσική συνέχεια της τεχνικής αντίστιξης και της μελωδικής πολυφωνίας που ανέδειξαν και εδραίωσαν τα αριστουργήματα του Bach. Παράλληλα, όπως στο βιολί η σύλληψη του Bach υποστήριξε κυριολεκτικά τη μοναχικότητα των τεσσάρων χορδών, στο βιολοντσέλο ήρθε να προσθέσει μια διάσταση που απουσίαζε ως τότε από το όργανο, και που συνέβαλε έκτοτε καθοριστικά στην ανάπτυξη των εκφραστικών δυνατοτήτων του οργάνου, ιδίως από τη ρομαντική εποχή και ύστερα. Πράγματι, όπως προειπώθηκε, το βιολοντσέλο ήταν ακόμα κατά την εποχή του Bach ένα κυρίως συνοδευτικό όργανο, αναπόσπαστο μέλος της οικογένειας του συνεχούς βάσιμου, το οποίο, παράλληλα με την οργανολογική του εξέλιξη και τη διαφοροποίησή του από τους απογόνους των violone και της gamba, αναζητούσε τη δική του ταυτότητα και μια νέα θέση στα μουσικά σύνολα της εποχής. Με τις σουίτες αυτές, το όργανο αποκτά έναν εντελώς

απρόσμενα μελωδικό και οριζόντια γραμμικό χαρακτήρα σε αντίθεση με την «κάθετη» αρμονική υποστήριξη που ως τότε αναλάμβανε. Με τα έργα αυτά κατακτά ταυτόχρονα τη μελωδική κίνηση και την αρμονική πληρότητα, γίνεται μουσικά αυτόνομο και αυτάρκες, εγκαθίσταται κι αυτό επάξια στο μελωδικό οργανολογικό σύμπαν, και διαμορφώνει ένα νέο ύφος που οικοδομείται και ενισχύεται από τον Bach.

A5. Μουσικό και θεωρητικό υπόβαθρο

Τα έργα του J.S.Bach που εξετάζουμε γράφτηκαν την περίοδο του *Cöthen*, αν και δεν έχουμε κάποια απόδειξη για το αν τότε συντέθηκαν ή αν τότε απλώς συνενώθηκαν στο ενιαίο χειρόγραφο που σώζεται από τον J.S.Bach, και που φέρει στο εξώφυλλο τη χρονολογία 1720. Για τα έργα αυτά έχουμε αναφορές σε διάφορα συγγράμματα της εποχής από κοντινούς ανθρώπους του Bach, όπως ο γιος του Carl Philipp Emanuel²², ο μαθητής του Johann Philipp Kirnberger²³ και ο επίσης μαθητής του Friedrich Agricola²⁴. Πρόκειται για έργα πρωτοφανούς σύλληψης και μουσικής ιδιοφυίας, για έργα που καθιερώνουν νέες φόρμες στη σύνθεση, αξιοθαύμαστης αντιστικτικής τέχνης και εξαιρετικού χειρισμού της νέας πολυφωνικής αντίληψης σε ένα ως τότε κατεξοχήν μελωδικό όργανο. Η καινοτομία του *senza basso* αναγνωρίζεται ως ένα μεγάλο αποφασιστικό βήμα στην πολυφωνία και, δίχως υπερβολές, εξυμνείται ο τρόπος με τον οποίο ο J.S.Bach, οδηγεί τις φωνές. Η απορρόφηση του βάσιμου από την σολιστική γραφή και η νέα έννοια της υπονόησης του, της ακουστικής προσέγγισής του μέσω της ψυχο-ακουστικής φαντασίας χωρίς να είναι έκδηλα παρόν, η θεώρησή ως αναγκαίου μεν, αλλά και ενυπάρχοντος μέσα στις υπόλοιπες φωνές, είναι μια νέα αντίληψη στη μουσική του 18^{ου} αιώνα, την οποία λίγα χρόνια αργότερα βλέπουμε να διατυπώνεται στα θεωρητικά συγγράμματα περί αρμονίας του Giuseppe Tartini²⁵, να γίνεται ευρέως αποδεκτή και, μέχρι σήμερα, να υποστηρίζεται

²² Bach, Carl Philipp Emanuel and Agricola, Johann F. (1754): *Nekrolog*, Lorenz Christoph Mizler Musicalische Bibliothek, Vol.4, Part 1, Leipzig, Mizlerischer Bucherverlag, pp.158-176 & Wolff, Christoph (1994): *Bach's Leipzig Chamber Music*, Bach: Essays on His Life and Work, Harvard University Press, p.263 & Williams, Peter, *Bach: A Musical Biography*, Cambridge University Press, pp.322-325.

²³ ό.π.

²⁴ ό.π.

²⁵ Tartini, Giuseppe, (1973): *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Nella Stamperia del Seminario, Appresso Giovanni Manfre, Padova, MDCCCLIV-Riedizione Anastatica, Edition "I Solisti Veneti". Cedam, Padova.

διαρκώς από νέα ενδιαφέροντα ευρήματα στον τομέα της νευροφυσιολογίας και της ψυχοακουστικής²⁶.

Όπως αναφέρει ο Nikolaus Forkel στην πρώτη μεγάλη ιστορική βιογραφία του J.S.Bach²⁷, ο συνθέτης «(...) θεωρούσε τη μουσική ολοκληρωτικά ως μία γλώσσα και το συνθέτη ως έναν ποιητή (...) Αλλά όσο αυτή η γλώσσα της μουσικής αποτελείται μόνο από απλές μελωδίες ή απλές διαδοχές διαστημάτων, θα πρέπει να θεωρείται φτωχή (...) Πολύ διαφορετική είναι η περίπτωση όπου δύο μελωδίες είναι τόσο συνυφασμένες μεταξύ τους, που συνδιαλέγονται σαν δύο πρόσωπα της ίδιας αξίας και το ίδιο καλά ενημερωμένα (...) Αυτό το είδος ένωσης δύο μελωδιών αναδεικνύει νέους τονικούς συνδυασμούς και, συνεπώς, αυξάνει τα εκφραστικά μέσα της μουσικής (...) Όταν ακόμη περισσότερες φωνές προστίθενται και συνδιαλέγονται με τον ίδιο ελεύθερο και ανεξάρτητο τρόπο, ο πλούτος της μουσικής έκφρασης αυξάνεται ακόμα περισσότερο (...) Η Αρμονία λοιπόν πρέπει να εννοηθεί όχι απλώς ως συνοδεία μιας απλής μελωδίας αλλά σαν ένα πραγματικό μέσον για να αυξηθεί ο πλούτος της μουσικής γλώσσας (...)»²⁸. Σε αυτό το απόσπασμα, ο Forkel 'εξηγεί' την τεράστια προσφορά του J.S.Bach στην αρμονία ως τεκμηρίωση μιας αντίληψης περί πολυφωνίας. Την αντίληψη αυτή θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει ως «δια-φωνία», ως μίξη δηλαδή φωνών με απολύτως ισότιμο θεματικό περιεχόμενο, κατά τον διάλογο των οποίων οι φωνές ανταλλάσσουν διαρκώς το υλικό τους, με το πρόθεμα 'δια' να δηλώνει όχι πια την μεταξύ τους σύγκρουση (όπως υπονοείται από τον συνήθη όρο 'διαφωνία') αλλά τη διασύνδεσή τους. Ο Bach, απaráμιλλος τεχνίτης της πολυφωνικής γραφής, μοιάζει να υποστηρίζει σε κάθε μέτρο της πολυφωνικής μουσικής του αυτή τη νέα έννοια της 'δια-φωνίας', μοιράζοντας αριστοτεχνικά τα διάφωνα διαστήματα στις επιμέρους φωνές, υπολογίζοντας προσεκτικά την αφετηρία και τον προορισμό τους, και προσδίδοντας έτσι στη μουσική του μια αίσθηση διαρκούς μετάβασης.

Ας προσθέσουμε εδώ πως ο J.S.Bach κάθε άλλο παρά αποκομμένος ήταν από τις ιδεολογικές αναζητήσεις και τις επιστημονικές ανακαλύψεις της εποχής του. Όπως

²⁶ Combination tone, Britannica.com./wikipedia "...is a psychoacoustic phenomenon of an additional tone or tones that artificially perceived when two real ones are sounded on the same time. Their discovery is credited to the violinist Giuseppe Tartini and so they are also called Tartini tones. Beyer, Robert T (1999): *Sounds of our Times: two hundred years of Acoustics*, Springer Science, pp.64-67.

Helmholtz, von Hermann (1972): *On the Sensation of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, Fourth edition, Alex John Ellis, Published by Longmans, Green, pp.347-401.

²⁷ Wolff, Christoph (2002): *Johann Sebastian Bach: the Learned Musician*, Oxford University Press, pp.381-384.

²⁸ Forkel, Johann N. (1920): translation with notes and appendices by Charles Sanford Terry, *Johann Sebastian Bach: His life, Art and Work*, New York: Harcourt, Brace and Howe.

αναφέρει ο Christoph Wolff «δεν υπάρχει αμφιβολία πως ο Bach επηρεάστηκε (...) απ' το ακαδημαϊκό κλίμα της πνευματικής αναζήτησης και έρευνας της αλήθειας που εισήχθη από τους φιλοσόφους Leibniz και Wolff»²⁹.

Μία ακόμη παράλληλος δημιουργείται ανάμεσα στον Bach και στο Νεύτωνα κι από την αναφορά-απάντηση του J.F.Agricola στον Filippo Finazzi, τραγουδιστή στην όπερα του Αμβούργου και κριτικό, τον Αύγουστο του 1750, λίγες μέρες μετά το θάνατο του Bach, εξ αιτίας κάποιου δυσμενούς σχολιασμού της μουσικής του απ' τον τραγουδιστή: «Δεν είναι όλοι οι μορφωμένοι άνθρωποι ικανοί να κατανοήσουν το Νεύτωνα αλλά μόνο όσοι έχουν προχωρήσει βαθιά στην επιστήμη τους, θα βρουν ευχαρίστηση και πραγματικό όφελος διαβάζοντας τα έργα του»³⁰. Στην Ιταλία και τη Γαλλία η αντίληψη περί μαθηματικής βάσης της μουσικής εγκαταλείπεται σταδιακά, ενώ πολλαπλασιάζονται οι συνθέσεις οι βασισμένες στη δραματική επεξεργασία των μελωδικών γραμμών. Αντίθετα, στη Λουθηρανική Γερμανία κυριαρχεί η αντίληψη περί της λογικής (ratio) ως υπερέχουσας της αίσθησης. Διαβάζουμε λ.χ. στο σύγγραμμα *Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien* του Johann Kuhnau (Λειψία, 1700)³¹: «(...) Η Μουσική ανήκει στις Μαθηματικές Επιστήμες και γι' αυτό έχει αξιωματικό χαρακτήρα». Λίγα χρόνια αργότερα, ο εξάδελφος του J.S.Bach, Johann Gottfried Walther, στο *Praecepta* του 1732 θα ορίσει ως εξής την *Musica Poetica*: «(...) Η *Musica Poetica*, ή μουσική σύνθεση, είναι μια μαθηματική επιστήμη, μέσα από την οποία μια σύμφωνη και σωστή αρμονία των φθόγγων γράφεται στο χαρτί με σκοπό αργότερα να τραγουδηθεί ή να παιχτεί, για να οδηγήσει τους ακροατές προς την αφοσίωση στο Θεό, και να ευχαριστήσει το νου και την ψυχή (...)»

Στην εισαγωγή του βιβλίου του *Musicalische Paradoxal-Discourse*³², που εκδόθηκε το 1707, ένα χρόνο μετά το θάνατό του, ο Andreas Werckmeister, του οποίου η επιρροή πάνω στον J.S.Bach ήταν μεγάλη³³, γράφει πως ήταν ο Johannes Kepler που, με τη θεωρία του περί

²⁹ Wolff, Christoph (2007): *Bach's music and Newtonian Science: A composer in Search of his Art*, Understanding Bach 2, pp.95-106.

³⁰ Wolff, Christoph (1998): *The New Bach Reader: A life of J.S.Bach in letters and document*, ed. Hans.t.David and Arthur Mendel, revised and enlarged by Ch.Wolff, New York, W.W.Norton, no.343.

³¹ Bartel, Dietrich (1997): *Musica Poetica*, University of Nebraska Press, pp.10,22.

³² Bartel, Dietrich (2017): *Andreas Werckmeister's Musicalische Paradoxal-Discourse: A Well-Tempered Universe* (contextual Bach Studies), Lexington Books, p.157.

³³ Αξίζει να αναφέρουμε εδώ την περίπτωση του χειρόγραφου εξωφύλλου του *Καλώς Συγκερασμένου Κλειδοκυμβάλου*, στο οποίο μόλις το 2005 οι μελετητές Andreas Sparschuh και Michael Zapf αντιλήφθηκαν πως ο περίτεχνος διάκοσμος δια χειρός του συνθέτη κρύβει στην πραγματικότητα τις οδηγίες του για το ιδανικό κούρδισμα του οργάνου. Ήταν ο μαθηματικός και τσεμπαλίστας Bradley Lehmann που, με ένα άρθρο του στο περιοδικό *Early Music* (Oxford University Press) vol.33,no1,2/2005, πρότεινε μια αποκωδικοποίηση αυτού του σχήματος, που έπρεπε να

αρμονίας του κόσμου, παρείχε τη βάση για το καλώς συγκερασμένο σύστημα της φωνητικής πολυφωνίας³⁴. Ο Kepler, με το σύγγραμμά του *Harmonices Mundi* του 1619, εισάγει την ιδέα ενός ηλιακού συστήματος που δεν κυβερνάται από απλούς αστρονομικούς κύκλους αλλά στηρίζει την ύπαρξή του στα συνεχώς μεταβαλλόμενα διαστήματα μεταξύ πλανητών, που αποκαλύπτουν με ποιο τρόπο κάθε πλανήτη αντιδρά στις κινήσεις των άλλων πλανητών και βρίσκεται σε συνεχή σχέση μαζί τους³⁵. Αυτή η θεωρία μεταφερόμενη στις διαστηματικές σχέσεις των φθόγγων και στην πολυφωνία του Bach μας υπενθυμίζει πως κανένα μουσικό διάστημα δε μπορεί να είναι ουσιαστικά απομονωμένο και αυθύπαρκτο αλλά μπορεί να είναι σε συνεχή διάλογο με τις διαφορετικές φωνές γύρω από αυτό και να αλλάζει χαρακτήρα όταν οι υπόλοιπες φωνές μεταβάλλονται.³⁶

Συνοψίζοντας: η μουσική του J.S.Bach δεν μπορεί σήμερα να ιδωθεί αποκομμένη από το πνευματικό περιβάλλον μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε και το οποίο υπηρέτησε. Η πρόοδος των επιστημών, οι ανακαλύψεις του Νεύτωνα, οι σύγχρονες του μαθηματικές κατακτήσεις του Leibniz (1646-1716) και οι θέσεις του μαθητή του Christian Wolff (1679-1754) δεν μπορεί παρά να ήταν γνωστές στους κύκλους του συνθέτη. Ο John Butt αναφέρει σχετικά στο βιβλίο του "The Cambridge companion to Bach", στο κεφάλαιο "a mind unconscious that is calculating? Bach and the rationalist philosophy of Wolff, Leibniz and Spinoza" «η μουσική σκέψη του Bach και των εκπροσώπων της φυσικής φιλοσοφίας, μπορεί να βασίζεται σε ιστορικά κοινή κοσμοθεώρηση». Αυτό μπορεί να σημαίνει πως, ακόμη κι αν δεν μπορούμε να γνωρίζουμε ποιά ακριβώς συγγράμματα είχε μελετήσει ο Bach, η κοινή θέση των μελετητών του που αναφέρουμε εδώ, επιθυμεί να δώσει έμφαση και να αναδείξει, τη λαμπρότητα ενός πνεύματος που βρισκόταν σε σύμπνοια με την αξιοσημείωτη επιστημονική ζύμωση της εποχής του. Ο Lorenz Mizler ήταν αυτός που

αντιστραφεί για να διαβαστεί σωστά και να οδηγήσει στην αποκάλυψη του είδους εκείνου του συγκερασμού μέσα στον οποίο μπορούν να συνυπάρξουν και τα 24 πρελούδια και φούγκες που περιέχονται στη συλλογή. Σύμφωνα με την άποψη αυτή, σχεδόν τριακόσια χρόνια μετά την πρώτη έκδοσή του, κανείς δεν είχε παρατηρήσει προσεκτικά το εξώφυλλο του πιο πολυδιαβασμένου έργου για πληκτροφόρα όλων των εποχών.

³⁴ Kellner, Herbert Anton (spring summer 1994): *Kepler Bach and Gauss: the celestial harmony of the Earth's Motion*, Journal article, Bach, vol.25 no.1, pp.46-56.

³⁵ ό.π..

³⁶ Στο κατά Kepler ηλιακό σύστημα οι τροχιές δύο πλανητών σχηματίζουν 'μουσικά' διαστήματα τα οποία δεν ανήκουν σε μια αρμονική σειρά ή σε μια τονικότητα, αλλά διαρκώς δημιουργούν μεταξύ τους διαφωνίες με έναν εύνομο, αρμονικό τρόπο. Σε αυτό το βιβλίο είναι λ.χ. που ο J. Kepler αναφέρεται στην ελλειπτική τροχιά του πλανήτη Άρη και στη διαφωνία που δημιουργεί η πιθανή ύπαρξη ενός πλανήτη ανάμεσα στο Δία και τον Άρη. Εκατό χρόνια μετά, ο Carl Friedrich Gauss επιβεβαίωσε μαθηματικά τους υπολογισμούς του Kepler και, το 1801, ο πλανήτης νάνος Ceres ανακαλύφθηκε από τον Ιταλό αστρονόμο Giuseppe Piazzi, τυχαία μάλιστα, αλλά στη θέση που προέβλεπε διακόσια χρόνια νωρίτερα ο J. Kepler.

ό.π.

ενέταξε το περίφημο ρητό του Leibniz στην *Musicalische Bibliothek*³⁷: «Η μουσική είναι η κρυφή αριθμητική δραστηριότητα μιας ψυχής που κάνει υπολογισμούς χωρίς να το γνωρίζει»³⁸. Επιπλέον, η αναφορά του συγκεκριμένου μαθηματικού στις συμφωνίες και τις διαφωνίες σχετίζεται με την θεωρία της σύνθεσης της εποχής που προαναφέραμε (N.Forkel): «οι συμφωνίες και οι διαφωνίες μπορούν να δημιουργούν μια εύηχη αρμονία ώστε να υμνείται ο Θεός και να ανατάσσεται η ψυχή»³⁹, θέση που βρίσκεται πολύ κοντά στον Ορθόδοξο Λουθηρανισμό και στη διδασκαλία του, και από την οποία προέρχεται και η έντονη μυστικιστική της συνισταμένη. Πράγματι, ο Λουθηρανισμός πρόσβευε πως «η Μουσική είναι το μεγαλύτερο δώρο του Θεού στον άνθρωπο, δεύτερο μετά τη θεολογία»⁴⁰, και της προσέδιδε και τον χαρακτηρισμό «αντίδοτο στα έργα του διαβόλου»⁴¹.

³⁷ “Nekrolog” in *Musicalische Bibliothek* Volume iV, part 1 (Leipsig 1754)

³⁸ “*Musica est exercitium arithmeticae occultum se nune- rare nescientis animae*”

³⁹ Butt, John (1994): *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*, Cambridge University Press, pp.1-13.

⁴⁰ ό.π.

⁴¹ ό.π.

B. Η παρούσα ενοποιημένη έκδοση

Οι 6 σονάτες και παρτίτες για σόλο βιολί και οι 6 σουίτες για σόλο βιολοντσέλο του J. S. Bach, προτείνονται εδώ σε ενιαία έκδοση, προσαρμοσμένη στη βιόλα. Η ιστορική πρόσληψη των έργων και η κορυφαία θέση τους στο μουσικό στερέωμα, είναι αδιαμφισβήτητα τεκμήρια της αξίας τους. Το παρόν εγχείρημα της ένωσής τους, ακριβώς 300 χρόνια μετά την ημερομηνία του χειρογράφου του συνθέτη (1720), στηρίχθηκε εξ αρχής, στο εξώφυλλο 1 του σωζόμενου χειρογράφου της δεύτερης συζύγου του Anna Magdalena για τις 6 σουίτες (το οποίο και αποκαλείται «πηγή A» από τις εκδόσεις Barenreiter), σύμφωνα με το οποίο, ενώνονταν τα δύο αυτά έργα και που δημιουργήθηκε, πιθανότατα, για το μαθητή του J.S.Bach και ενεργό μέλος συνόλων μουσικής δωματίου, Georg Heinrich Ludwig Schwanberg⁴² (1696-1774), ο οποίος φέρεται και ως δημιουργός του εξωφύλλου⁴³.

Διαβάζουμε σ' αυτό το εξώφυλλο: «Pars 1: Violino Solo Senza Basso compose par Sr. Jean Seb. Bach Pars 2: Violoncello Solo Senza Basso compose par Sr. J. S. Bach Maitre de Chapelle et Directeur de la Musique a Leipsig». Η ύπαρξη αυτής της εκδοτικής ένωσης, έρχεται να συμπληρώσει την αρχική σημείωση του συνθέτη στο χειρόγραφο των έργων του βιολιού στο οποίο αναγράφει τη φράση Libro Primo.

Η παρούσα πρόταση θέλουμε να πιστεύουμε ότι στην ουσία της, και παρά το γεγονός της τονικής μεταφοράς των έργων στην τεσσιτούρα της βιόλας (οι Σονάτες και Παρτίτες μεταφέρονται μια καθαρή πέμπτη κάτω, ενώ οι Σουίτες παίζονται στον τόνο τους μια οκτάβα ψηλότερα), δεν ανήκει στο είδος της διασκευής. Πέρα από την εγγενή ιστορική θέση της βιόλας ως μέσου ανάμεσα στο βιολί και το βιολοντσέλο στο πλαίσιο της ίδιας οργανολογικής οικογένειας, και πέρα από την ιδιαίτερη σχέση του συνθέτη με τη βιόλα (την οποία λέγεται ότι ο ίδιος προτιμούσε ως όργανο όταν συμμετείχε ως εκτελεστής εγχόρδου οργάνου σε μουσικά σύνολα), η εκτίμηση αυτή εδράζεται κυρίως στην ομοιότητα της εκτελεστικής χειρονομίας που επιβάλλουν στον εκτελεστή και τα τρία αυτά συγγενή όργανα.

Σκοπός της παρούσας διατριβής, είναι μεταξύ άλλων και πέρα από την καθαρά ερμηνευτική της προσέγγιση, να αναγάγει τη βιόλα σε ένα όργανο, μέσα από το οποίο ο ερμηνευτής,

⁴² Williams (2016): *Bach: a musical biography*, Cambridge University Press, p.546.

⁴³ Staatsbibliothek zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz DBMus.ms.Bach p.268: score, collective manuscript, original source.

μπορεί να πλησιάσει σολιστικά το έργο του Bach και να αναδείξει τις ιδιαιτερότητες αυτού του οργάνου, που δεν υστερεί σε καμία τεχνική ή κατασκευαστική παράμετρο από το βιολί, έχει μεγάλο ηχοχρωματικό πλούτο, πλησιάζει δε, συχνотικά περισσότερο από αυτό, στη μέση περιοχή της ανθρώπινης φωνής, έχει ελάχιστα μεγαλύτερο τόξο και μαζί, όπως ανακαλύπτουμε, μεγαλύτερες δυνατότητες εκφραστικής αναζήτησης, μεγαλύτερη απόσταση από τον καβαλάρη ως την ταστιέρα, το οποίο μεταφράζεται σε ευρύτερη περιοχή κίνησης του τόξου, χωρίς ταυτόχρονα να έχει απαγορευτικά μεγάλες αποστάσεις μεταξύ των φθόγγων, που να καθιστούν αδύνατη ή απογοητευτικά δυσχερή την εκτέλεση απαιτητικών τεχνικών περασμάτων. Ένας ερμηνευτής αφοσιωμένος και ενεργητικός, μπορεί να παίξει στη βιόλα, κάθε έργο του βιολιού, συμπεριλαμβανομένων και των 24 Caprices του N. Paganini. Τα όργανα που κατασκευάζονται πια, τα τελευταία χρόνια, από τις αρχές του 21ου αιώνα, είναι το ίδιο ευέλικτα με τα βιολιά, με εντυπωσιακό ήχο, χωρίς απαραίτητα το μέγεθός τους-στην ταστιέρα και τις αποστάσεις κυρίως- να είναι απαγορευτικό για τα χέρια κάποιου ερμηνευτή, να επιζητά δηλαδή ιδιαίτερα μακριά δάχτυλα ή χέρια προκειμένου να παιχτεί με άνεση και αποφυγή λανθασμένης στάσης.

Έτσι, οι ερμηνευτές της βιόλας, αποκτούν ένα μεγάλο προνόμιο, απέναντι σε εκείνους του βιολιού και του τσέλου, καθώς αποκτούν πρόσβαση και στα δύο αυτά μεγάλα έργα του J.S.Bach, έχοντας έτσι μια καθολική θεώρηση της εξαιρετικής γραφής του συνθέτη, (τεχνικά, μουσικά και αρμονικά) καθώς μέσα από αυτά τα έργα, γνωρίζουν διαφορετικές φόρμες και καλούνται να ανταποκριθούν ερμηνευτικά σε νέα δεδομένα: πρώτον, είναι αμιγώς σολιστικά, επομένως η δουλειά που πρέπει να γίνει στην ορθοτονία και στον ήχο -τόσο στην ένταση όσο και στην ποιότητα- είναι ουσιαστική και απαραίτητη για μια ανερχόμενη πορεία του ερμηνευτή σε σχέση με την κατάκτηση όλων των παραμέτρων του οργάνου. Δεύτερον, η πολυφωνική γραφή στις σονάτες και παρτίτες, υποχρεώνει τον εκτελεστή σε μια εκ νέου αναζήτηση της ορθής τοποθέτησης των χεριών, καθώς στη βιόλα, πέρα από τα συστήματα με κλίμακες, δεν υπάρχουν αντίστοιχα έργα που να «χρησιμοποιούν» αυτά τα σύνθετα τεχνικά περάσματα. Τα δάχτυλα αποκτούν έτσι μια δύναμη που είναι ασφαλώς ζητούμενη και πρωτεύουσας σημασίας στο χτίσιμο μιας υγιούς τεχνικής, καθώς καλούνται συχνά να τοποθετούνται ταυτόχρονα στις 4 διαφορετικές χορδές και να εναλλάσσουν γρήγορα τις θέσεις τους. Τρίτον, ο ερμηνευτής καλείται να επαναπροσδιορίσει το κράτημα του τόξου προκειμένου να μπορεί να ανταποκριθεί με ευελιξία στις τρομερά υψηλές απαιτήσεις του κειμένου. Οι σονάτες και παρτίτες λοιπόν, πέρα από ένα τεράστιο έργο σε μουσική αξία, μπορούν να είναι και ένα μοναδικό μουσικό δοκίμιο «για την άρτια εκτέλεση του βιολιού» (και της βιόλας εδώ) ,καθώς στις σελίδες του, δοκιμάζονται όλοι σχεδόν οι

πιθανοί –τονικοί-συνδυασμοί συγχορδίων, ρυθμικών μοτίβων, δοξαριών, θέσεων, αλλαγών χορδών ενώ η μεσαία περιοχή του οργάνου, εξερευνάται διεξοδικά τόσο ηχητικά, όσο και εκφραστικά.

Τέταρτον, μετά την τεχνική θωράκιση που επιτυγχάνεται με τη μελέτη και απόδοση των σονατών και παρτιτών και την εμφανή επίδρασή τους στις θέσεις των δύο χεριών του ερμηνευτή, έρχεται η στιγμή και για την αντίστοιχη θωράκιση της ερμηνείας, της τέχνης της εκφοράς της μουσικής φράσης και της κατάλληλης χρήσης των τεχνικών που αρμόζουν στην υπηρεσία της. Οι σουίτες για σόλο τσέλο, λειτουργούν ως αρωγοί στη μουσική ωρίμανση και την εκφραστική εξέλιξη του ερμηνευτή, ανοίγοντας τον σημαντικό διάλογο της ολοκληρωμένης απόδοσης όλων εκείνων των μικρότερων και μεγαλύτερων στοιχείων των μουσικών φράσεων.

Η παρούσα διατριβή αφορά σε μοντέρνο όργανο και τόξο και οριοθετεί τη διαφοροποίησή της από τις ιστορικά τεκμηριωμένες ερμηνείες. Κατά τη συμμετοχή της στα μαθήματα και τις συναυλίες στο πλαίσιο του Cambridge Early Music Masterclass τον Αύγουστο του 2017, με τους Judy Tarling (βιολονίστα και συγγραφέας των « Baroque String playing for ingenious learners» και «Weapons of Rhetoric») και Peter Holman (διευθυντή ορχήστρας και μουσικολόγου υπεύθυνου για τα baroque λήμματα στο site Grove Music-Oxford Music online) η γράφουσα, μετά από πολύωρα εντατικά μαθήματα, πραγματοποίησε συναυλίες όπου εμφανίστηκε ως σολίστ αλλά και ως εξάρχουσα με την ορχήστρα του σεμιναρίου στο βιολί (με μπαρόκ όργανο). Σημαντική υπήρξε επίσης και η συμμετοχή της γράφουσας στις συναυλίες του συνόλου Armonia Atenea σε διεθνή φεστιβάλ (Handel Halle, Salzburg Mozarteum Grooser Saal 2017) καθώς και η προηγούμενη εμπειρία της ως μέλος της ορχήστρας Καμεράτα στις βιόλες, κατά τις περιόδους που καλλιτεχνικοί Διευθυντές της, υπήρξαν οι Sir Neville Marriner και Christopher Warren Green ενώ σημαντική ήταν και η συνεργασία με τον Christopher Hogwood (2002-2006). Η γνωριμία με την ιστορικά τεκμηριωμένη ερμηνεία είναι απαραίτητο εφόδιο για κάθε ερμηνευτή, όποια εποχή μουσικής δημιουργίας κι αν υπηρετεί ή ερευνά. Η εξοικείωση με τα μπαρόκ όργανα και τόξα, η μετακίνηση του κουρδίσματος, η συνύπαρξη στο έντονα ηχοχρωματικό σύμπαν της περιόδου του μπαρόκ είναι πολύτιμα στοιχεία, που κάθε ολοκληρωμένος ερμηνευτής οφείλει να προσεγγίσει με ενδιαφέρον, απορία και ταπεινότητα.

Στον κύκλο συναυλιών που πραγματοποίησε η γράφουσα στο Ωδείο Αθηνών, με παρουσιάσεις και εισαγωγικές ομιλίες όλων των έργων για σόλο βιολί και σόλο τσέλο του J.S.Bach στη βιόλα (11/2016 έως 4/2017), με τίτλο “Bach Forever”, η 4η σουίτα ερμηνεύεται

με τόξο μπαρόκ, ώστε να εισαχθεί ένα νέο στοιχείο στην άρθρωση και να διερευνηθεί η ερμηνευτική παράμετρος που αποκαλύφθηκε με αυτή την επιλογή.

Όλα τα τεράστια οφέλη από όσα προαναφέρθηκαν, θέλουμε να ελπίζουμε πως βρήκαν τρόπο να ενταχθούν στη συνολική ερμηνευτική προσέγγιση στο έργο του Bach. Η τελική επιλογή του μοντέρνου τόξου και οργάνου, είναι μεν απόλυτα συμβατή με την ευρύτερη καλλιτεχνική δραστηριότητα της γράφουσας, γίνεται όμως ως πρόταση και θέση απέναντι σε αυτά τα έργα, μεταφέροντας στο σήμερα το ηχητικό τους αποτύπωμα με το μέγιστο δυνατό σεβασμό. Να διευκρινιστεί ακόμη πως και στην ερμηνεία και στην έκδοση, οι επιλογές και προτάσεις συγκεκριμένων τόξων προκύπτουν από όλη την προηγούμενη ενασχόληση αφενός, αφετέρου αναφέρονται σε μοντέρνο δοξάρι μόνο, που η διαφορετική του κατασκευή και κατανομή του βάρους, το καθιστούν σημαντικά διαφορετικό στο χειρισμό. Είναι όμως ακριβώς αυτή η μεγάλη πρόκληση για έναν σύγχρονο ερμηνευτή, καθώς καλείται να ανακαλύψει μια διαφορετική αντιμετώπιση του *rouser* (V=κίνηση τόξου με φορά από πάνω προς τα κάτω, από την κορυφή προς τη βάση), που δεν είναι απαραίτητα αδύναμο, όπως επίσης και του *tirer* (Π=κίνηση με φορά από τη βάση προς την κορυφή), που δεν είναι απαραίτητα ισχυρό. Επέρχεται δηλαδή μια ισορροπία στην κίνηση του τόξου και τη βαρύτητά του και η δύναμη κατανέμεται ομοιόμορφα, ώστε να μην υποφέρουν οι φράσεις από λανθασμένες εμφάσεις που οφείλονται σε τονισμούς λόγω κίνησης του δοξαριού ή θέσης του δεξιού χεριού. Η κίνηση αποκτά έναν ήχο φαινομενικά «αέρα» που δεν είναι άλλος από της εισπνοή μας, που μ' αυτόν τον τρόπο, έρχεται σε σύμπνοια με το ρυθμό της εκτέλεσης, βάζοντας και τη φυσική/σωματική παράμετρο στην υπηρεσία της μουσικής και επεκτείνοντας τα όρια του οργάνου στο ίδιο το σώμα του ερμηνευτή. Ας μην ξεχνάμε πως και ο J.J.Quantz και ο L.Mozart και ο C.P.E.Bach στα συγγράμματά τους, κάνουν λόγο για τον καρδιακό παλμό και το σφυγμό του ανθρώπινου σώματος, εισάγοντας όμορφα στη μουσική ερμηνεία, την αφοσιωμένη συμμετοχή του εκτελεστή⁴⁴.

Έτσι, ξεκινούμε από την αφετηρία ότι η παρούσα έκδοση δεν αλλοιώνει σε τίποτα τη μουσική ουσία των έργων, δεν διασκευάζει τη μουσική προσαρμόζοντάς τη σε ένα διαφορετικό μέσο, αλλά αρκείται να την μεταγράψει, διευκολύνοντας την ολοκληρωμένη πρόσβαση της βιόλας στα αριστουργηματικά αυτά έργα, ο δε προτεινόμενος εμπλουτισμός του σολιστικού ρεπερτορίου της βιόλας, υποστηρίζεται από μια χρηστική έκδοση, που συνοδεύει τη διατριβή, με απόλυτη φροντίδα ώστε αυτά, να μη θιγούν στο παραμικρό.

⁴⁴ Τσούχλος, Νίκος Β. (2011): *Τέχνη των Αισθημάτων και των Συγκινήσεων*, Εκδόσεις Γαβριηλίδης, Αθήνα, σσ.341, 307, 172, 81 αντίστοιχα.

B1. Η βιόλα και ο J.S.Bach

Από τον 16^ο αιώνα που εμφανίζονται τα όργανά της οικογένειας των viola da braccio⁴⁵, η οργανολογική εξέλιξη της βιόλας μέχρι τη σημερινή της μορφή είναι σταδιακή αλλά συνεχής, ενώ στην εξέλιξη αυτή η συμμετοχή του ίδιου του J.S.Bach δεν είναι διόλου αμελητέα. Έτσι, με το 6^ο Βραδεμβούργιο Κονσέρτο, ο J.S.Bach δεν καταθέτει μόνο μία νέα ενορχηστρωτική πρόταση, αλλά διαλέγει να δώσει κι ένα νέο, σολιστικό ρόλο στη βιόλα (ως τότε κατ' εξοχήν υποστηρικτικό όργανο στην αρμονική βάση), περνώντας τις γραμμές της πάνω από αυτές της viola da gamba και γράφοντας σε ένα νέο, τεχνικά απαιτητικό για την εποχή τρόπο.

Θα πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι η φόρμα της trio sonata, καθιερωμένη από τον Corelli, παρέλειπε τη βιόλα από τη σύνθεση του συνόλου: το σύνολο αποτελούνταν συνήθως από δύο βιολιά ή όμποε ή φλάουτα και μπάσο κοντίνουο. Το άλλο κύριο είδος της εποχής, το concerto grosso, που πήρε την τελική του μορφή με τα έργα των Corelli και Vivaldi, τοποθετούσε τη βιόλα στα μέρη ripieno (δύο βιολιά, δύο βιόλες, βιολοντσέλο και κοντίνουο), από όπου και σταδιακά αυτή προήχθη στο concertino με τις ενορχηστρωτικές μεταρρυθμίσεις της ιταλικής σχολής. Το πρώτο έργο που τοποθετεί τη βιόλα στο μέρος του concertino είναι το concerto grosso του Locatelli (1721). Μέχρι εκείνη την εποχή, έχουμε κάποια έργα με σολιστικό μέρος για τη βιόλα από Ιταλούς συνθέτες, ενώ στη γερμανική παραδοσιακή trio sonata φαίνεται να προτιμούσαν την απόδοση του μέρους του δεύτερου βιολιού από τη βιόλα. Στην όπερα, στα τέλη του 17^{ου} αιώνα, έχουμε περιπτώσεις όπου οι άριες συνοδεύονται από ένα σολιστικό μέρος στη βιόλα, όπως γίνεται στην *Almira* του G. F. Handel του 1705. Αργότερα, μεταξύ του 1717 και του 1721, ο G. F. Telemann (1681-1767) συνθέτει ένα κονσέρτο για βιόλα σε Σολ μείζονα, το πρώτο που γράφτηκε ποτέ για το όργανο, και την ίδια περίοδο ένα κονσέρτο για δύο βιόλες, στην ίδια τονικότητα. Ο A. Vivaldi συνέθεσε συνολικά έξι κοντσέρτα για viola d' amore, ενώ στα τέλη του 18^{ου} αιώνα (1774) ο Karl Stamitz γράφει πολλά κοντσέρτα για βιόλα, στο νέο «κομψό» ύφος (stile galante) το οποίο δεσπόζει κατά τη εποχή που σήμερα χαρακτηρίζουμε ως κλασική. Μεταξύ αυτών, το διάσημο κονσέρτο σε Ρε μείζονα για βιόλα και ορχήστρα.⁴⁶

⁴⁵ όρος του 16ου και 17ου αιώνα για μέλος της οικογένειας του βιολιού που κρατιόταν «da braccio» δηλαδή με το χέρι, αντίθετα με τον όρο «da gamba» δηλαδή με το πόδι και ήταν ένας από τους τρόπους με τον οποίο, ο όρος viola, σταδιακά άρχισε να αναφέρεται στα όργανα που της οικογένειας των βιολιών κι όχι των viol. Στον Ορφέα του Monteverdi (1609) αναφέρεται η ένδειξη *Viola da Braccio* και για τα 5 μέρη της παρτιτούρας-2 βιολιά, 2 βιόλες και μπάσο κοντίνουο *Viola da Braccio*, Holman Peter, GroveMusicOnline <https://doi.org/10.1093/gmo/978156192630.article.29445>

⁴⁶ Daniels, David (2005): *Orchestral Music: a Handbook*, 4th edition, Scarecrow Press, p.448 viola.

Το 6^ο Βραδεμβούργιο κονσέρτο γράφεται το 1718, και πιθανότατα είναι το πρώτο που συνέθεσε ο Bach. Η ενορχήστρωση είναι για δύο viole da braccio, δυο viole da gamba, violoncello και violone e cembalo για το κοντίνουο, και είναι πράγματι ριζοσπαστική για την εποχή που γράφτηκε, τόσο για το σολιστικό ρόλο ο οποίος αποδίδεται σε ένα όργανο που ως τότε απλά συνόδευε τη μελωδική γραμμή, όσο και για την εμφανή πρόθεση του J.S.Bach να μην εκτελείται όπως τα ripieni στα concerti grossi αλλά να εκτελείται από έναν εκτελεστή ανά όργανο. Είναι πρωτοφανής για την εποχή η απουσία βιολιών από την ενορχήστρωση, καθώς και το αναπάντεχα σολιστικό μέρος στις βιόλες, τη στιγμή που το βιολοντσέλο, που έχει ήδη αρχίσει να ακούγεται ως σολιστικό όργανο, έχει καθαρά συνοδευτικό ρόλο, όπως και οι viole da gamba.

Η τεχνική του J.S.Bach στο βιολί ήταν σε επίπεδο «που τον καθιστούσε ικανό να εκτελεί άρτια οποιοδήποτε απαιτητικό κομμάτι», σύμφωνα με όσα γράφει στη Νεκρολογία ο γιός του Carl Philipp Emanuel Bach⁴⁷. Επίσης, όπως διαβάζουμε στη βιογραφία του από τον Philipp Spitta⁴⁸, ο J.S.Bach αγαπούσε ιδιαίτερα τη βιόλα και την επέλεγε για τον εαυτό του ως όργανο όταν συμμετείχε ως εκτελεστής σε σύνολα. Στη Βαϊμάρη, τον πρώτο χρόνο είχε προσληφθεί ως βιολονίστας και βιολίστας από τον Δούκα, αλλά εν τέλει προτίμησε μια θέση στο Arnstadt ως οργανίστας και συνθέτης. Η ενορχηστρωτική του πρόταση στο 6^ο Βραδεμβούργιο μπορεί να εξηγηθεί μερικώς και από τους μουσικούς που είχε τη συγκεκριμένη εποχή στη διάθεσή του (δυο viole da braccio, δύο viole da gamba, violoncello, continuo-violone e cembalo). Παρά τη μοναδική για την εποχή ενορχήστρωση και τον ιδιαίτερα δεξιολογικό ρόλο της βιόλας, δεν πρόκειται για κονσέρτο για δύο βιόλες. Ο συνθέτης γράφει: «*a due Viole da Braccio, due Viole da Gamba, Violoncello, Violone e Cembalo*», δίνοντας έμφαση στη διάσταση του διαλόγου μεταξύ των οργάνων του συνόλου, παρά σε μια φόρμα που θα μπορούσε να παραπέμπει σε Concerto Grosso.

Όπως αναφέραμε και παραπάνω, διαπιστώνουμε εδώ πως, δυο χρόνια πριν τη δηλωμένη από τον ίδιο χρονολογία γραφής του χειρογράφου από τις Σονάτες και τις Παρτίτες του βιολιού, ο Bach συνθέτει το 6^ο Βραδεμβούργιο, στο οποίο ανατρέπει με πρωτοποριακό και ριζοσπαστικό για την εποχή του τρόπο τα μέχρι τότε ενορχηστρωτικά δεδομένα, τοποθετώντας σε νέες βάσεις τα όργανα που χρησιμοποιεί: δίνει συνοδευτικό ρόλο στις viole da gamba παρά τη σολιστική τους αντιμετώπιση από τις συνθέσεις της εποχής που αναφέραμε (ο ίδιος έγραψε και σονάτες γι' αυτό το όργανο) και αντιστρέφει το ρόλο της

⁴⁷ Bach, Carl Philipp Emanuel and Agricola, Johann F. (1754): *Nekrolog*, Lorenz Christoph Mizler Musicalische Bibliothek, Vol.4, Part 1, Leipzig, Mizlerischer Bucherverlag, pp.158-176.

⁴⁸ Spitta, Philipp (1951, 1979): *Johann Sebastian Bach*, Book 3, Dover Publications, pp.68-69.

viola da braccio, προάγοντάς τη σε καθαρά σολιστικό όργανο, εξαιρώντας τα βιολιά από το έργο του και αφήνοντας μια περιοχή ολότελα ελεύθερη για την ανάπτυξη των πιο δεξιοτεχνικών ιδεών σε ένα νέο ρόλο για το όργανο αυτό. Όσον αφορά τη βιόλα, πρόκειται για μια νεωτερική πρόταση μετάβασης, αναγωγής σε υψηλότερο συντελεστή, υπέρβασης των ορίων και αναδιάταξης των φωνών.

Ο χαρακτήρας της βιόλας ως όργανο έχει ταυτιστεί με την απόδοση μεσαίων φωνών, τόσο στη μουσική δωματίου, στο ρόλο της στα κουαρτέτα εγχόρδων, όσο και στη συμφωνική μουσική. Η μεσαία οδός, με την έννοια της χρυσής τομής, της επιλογής δηλαδή των ενδιάμεσων αισθητικών περιοχών, είναι μια συνισταμένη και της ερμηνευτικής παραμέτρου που η παρούσα έκδοση και προσέγγιση ασπάζεται, και που προκύπτει, όχι από κάποια έκπτωση των εκφραστικών μέσων, αλλά απεναντίας από τη διευρυμένη χρήση των όσων έχουμε ξεχάσει πως διαθέτουμε ή δεν έχει χρειαστεί ως τώρα να επιστρατεύσουμε: όπως οι μηχανισμοί μνήμης χρησιμοποιούν για να λειτουργήσουν το λεγόμενο φαινόμενο “bottleneck”⁴⁹ που στην ουσία, υποδεικνύει στον εγκέφαλο πώς να «ξεχάσει», έτσι και στη συλλογική μας μνήμη, απέναντι σε αυτά τα μεγαλειώδη έργα, καλούμαστε να απωθήσουμε κάποιες συνήθειες και να επαναδιαπραγματευθούμε κάποιες προσεγγίσεις ώστε να ενεργοποιήσουμε ξανά το διαισθητικό μας μέσο και την ταπεινότητα της καθαρής πρώτης ακρόασης, που λόγω της έκθεσης σε αλληπάλληλες εκτελέσεις και πληροφορίες, ίσως έχει μερικώς φθαρεί⁵⁰.

B2. Οργανολογικές ομοιότητες

Η αναφορά στη Viola De Basso στο χειρόγραφο από τις Σουίτες δια χειρός J.Kellner⁵¹ υπενθυμίζει πως την εποχή εκείνη τα συγκεκριμένα όργανα γνώριζαν διαρκείς αλλαγές και πειραματισμούς, ενώ η σημασία του μουσικού κειμένου, η μουσική ιδέα και η ρητορική άρθρωσή της ήταν πέρα και πάνω από την όποια οργανολογική συνέπεια, ήταν το σημαντικότερο στοιχείο, εκείνο που θα όφειλε να παραμείνει αναλλοίωτο ώστε να κατορθώσει να φτάσει έτσι ως εμάς, 300 χρόνια μετά. Ωστόσο, η παρούσα έκδοση δεν θεωρούμε πως είναι στην ουσία της οργανολογικά ασυνεπής. Πράγματι, όπως είδαμε παραπάνω, ήδη από την εποχή του J.S.Bach η βιόλα ως όργανο κάλυπτε τον αρμονικό χώρο

⁴⁹ Tishby, Naftan (July 2001): *The information Bottleneck Method*, pdf, Research Gate, Hebrew University of Jerusalem.

⁵⁰ ακόμη κι αν οι ηχογραφημένες εκτελέσεις είναι από ζωντανές συναυλίες, οι προσδοκίες του ακροατή, είναι ήδη προδιαγεγραμμένες λόγω της επαναλαμβανόμενης ακρόασης», Tarling, Judy (2005): *Weapons of Rhetoric*, Corda, p.6 of preface.

⁵¹ Kellner, Johann Peter (1705-1772): *Staatsbibliothek zu Berlin(D-B)*. Mus, ms.Bach. P 804, pp.249-76.

ανάμεσα στα δύο όργανα για τα οποία είναι γραμμένες οι Σουίτες, Παρτίτες και Σονάτες. Από οργανολογικής πλευράς η βιόλα είναι τόσο τεχνικά όσο και ηχητικά απόλυτα συγγενής με το βιολί, ενώ το χρώμα της, αν και πιο βαθύ από εκείνο του βιολιού, εντούτοις πλησιάζει την ιδιαίτερη ηχοχρωματική περιοχή του βιολοντσέλου. Έτσι, η μεταφορά των έργων αυτών στη βιόλα διατηρεί τις βασικές χειρονομίες του τόξου, τις θέσεις των χεριών επάνω στην ταστιέρα αλλά και τις σχέσεις αριστερού-δεξιού χεριού. Ειδικότερα, όσον αφορά τη μεταφορά των έργων για βιολί, δεν παραβιάζεται πουθενά ούτε η τοποθέτηση του αριστερού χεριού, καθώς, όταν οι Σονάτες και Παρτίτες μεταφέρονται κατά μια καθαρή πέμπτη κάτω, διατηρούνται ακριβώς οι θέσεις της βιολονιστικής γραφής (διότι αυτή ακριβώς είναι και η διαφορά χορδίσματος μεταξύ βιολιού και βιόλας). Στις δε Σουίτες, που εδώ μεταφέρονται κατά μια οκτάβα, αλλάζει μεν η σχέση των χεριών (δεδομένης της διαφοράς της θέσης στην οποία κρατιέται το όργανο κατά την εκτέλεση), αλλά διατηρείται αυτούσια η τονικότητα, ενώ παραμένει η κοινή φιλοσοφία χρήσης του τόξου. Επιπλέον ένα εξαιρετικά σημαντικό στοιχείο που στην παρούσα πρόταση διατηρείται απολύτως αναλλοίωτο είναι η άρθρωση. Καθώς οι πιο μπάσες χορδές είναι πιο παχιές και έτσι στην επαφή τους με το δοξάρι χρήζουν ελάχιστα διαφορετικής προσέγγισης, ιδιαίτερα στη δημιουργία εκφραστικών αποχρώσεων και δυναμικών, μεταφέροντας αυτά τα έργα στη βιόλα και άρα μια οκτάβα ψηλότερα, μας δίνεται η ευκαιρία και η δυνατότητα να μιμηθούμε τον ήχο του βιολοντσέλου δημιουργώντας μια τέτοια γωνία στην επαφή με τις χορδές, ώστε οι εφαιπόμενες τρίχες του τόξου αλλά και η απόσταση από τον καβαλάρη ή την ταστιέρα να μπορούν να παραλλάσσονται και να συνδιαλέγονται με τις ζητούμενες εκφραστικές παραμέτρους.

Η βιόλα ήδη από την εποχή του Bach είχε καθιερωθεί ως ενδιάμεσο που κάλυπτε το χώρο ανάμεσα στα δύο όργανα, για τα οποία είναι γραμμένα αυτά τα έργα. Το σημαντικότερο όμως ενωτικό στοιχείο της βιόλας με το βιολί, είναι η σαφώς κοινή λογική άρθρωσης και παραγωγής του ήχου, με το τόξο να κινείται πάνω σε 4 χορδές, κουρδισμένες σε 5ες -εκ των οποίων οι 3 είναι κοινές (σολ ρε λα). Η κοινή της συνισταμένη με το βιολοντσέλλο, είναι οι ίδιες ακριβώς χορδές (ντο σολ ρε λα) με διαφορά οκτάβας. Τα έργα αυτά λοιπόν, μεταφερόμενα στη βιόλα, λόγω αυτής της στενής οργανολογικής συγγένειας, διατηρούν τις ίδιες τοποθετήσεις στο αριστερό χέρι: οι σονάτες και παρτίτες αποδίδονται ακριβώς στις ίδιες θέσεις που θα προέκυπταν αν ο ερμηνευτής διάβαζε την παρτιτούρα του βιολιού και απλώς έπαιζε στη βιόλα σαν να ήταν βιολί, (αγνοώντας το τονικό ύψος που θα προέκυπτε, που θα ήταν μια 5η χαμηλότερα από αυτό που διάβαζε), σαν να προοριζόταν δηλαδή αυτή η παρτιτούρα για όργανο με τρανσπόρτο σε φα, οπότε οι φθόγγοι di effetto, θα ήταν μια 5η

χαμηλότεροι, και άρα αυτοί που τελικά είναι γραμμένοι στην αντίστοιχη πάρτα της βιόλας που προτείνουμε εδώ. Συμπερασματικά, η σχετική τεσσιτούρα του έργου παραμένει ίδια κι στα δύο όργανα καθώς χρησιμοποιούνται κατ' αναλογία, οι ίδιες ακριβώς περιοχές καθενός από αυτά.

Το ίδιο συμβαίνει και με τις σουίτες για τσέλο: αν ένας ερμηνευτής είναι εξοικειωμένος με το κλειδί του φα, μπορεί άμεσα να παίξει από την πάρτα του τσέλου, οπότε το αποτέλεσμα, θα είναι τελικά η πάρτα της βιόλας που προκύπτει στην έκδοση (οι διαφορές των φθόγγων είναι 8αβα ψηλότερα). Το συγκεκριμένο εγχείρημα είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακό όταν έρχεται η σειρά της 6ης σουίτας: το χειρόγραφο του Kellner την αντιμετωπίζει σαν να επρόκειτο για 4 χορδές κι αυτή-άλλωστε αυτός δεν αναγράφει πουθενά πως είναι για 5χορδο όργανο, όπως κάνει η Anna Magdalena. Διατηρούνται όπως βλέπουμε και στα δύο έργα, οι θέσεις και οι περιοχές του οργάνου για τα οποία αυθεντικά γράφτηκαν εξ αρχής.

Έτσι, ξεκινούμε από την αφετηρία ότι η παρούσα ενοποιημένη έκδοση δεν θίγει τη μουσική ουσία των έργων, δεν διασκευάζει τη μουσική του Bach ανασυνθέτοντάς τη με τις προδιαγραφές ενός τεχνικά και ηχητικά εγγενώς διαφορετικού μέσου (μαρίμπα, κλαρινέτο, πιάνο...), αλλά αρκείται να την προσαρμόσει και να την μεταφέρει σχεδόν αυτούσια σε ένα μέσο του οποίου τα τεχνικά, μουσικά και εκτελεστικά χαρακτηριστικά δεν διαφέρουν εγγενώς από εκείνα των οργάνων για τα οποία ο Bach τη συνέθεσε. Ελπίδα μας είναι ότι έτσι ανοίγεται μια άμεση πρόσβαση της βιόλας στα αριστουργηματικά αυτά έργα, ο δε προτεινόμενος εμπλουτισμός του σολιστικού της ρεπερτορίου υποστηρίζεται εν προκειμένω από μια χρηστική έκδοση, που γίνεται με φροντίδα να μη θιγούν κατά το παραμικρό στην τεχνική και μουσική τους ουσία όπως αυτά καταγράφονται στα σωζόμενα χειρόγραφα.

B3. Η ανάδειξη της ενότητας των Libro primo και Libro secondo

Αν τα παραπάνω μοιάζουν να στηρίζουν το κατ' αρχήν θεμιτό της παρούσας πρότασης για μια συνολική μεταφορά των έργων στη βιόλα, υπάρχει και ένα βαθύτερο, θετικό κίνητρο, που, κατά τη γνώμη μου, την καθιστά επιπλέον και μουσικά ιδιαιτέρως ενδιαφέρουσα: ότι η μεταφορά των έργων αυτών σε ένα κοινό όργανο μπορεί να συμβάλει στην ανάδειξη της βαθύτερης μουσικής συγγένειας που διέπει τις δυο συλλογές, υλοποιώντας τις κατά κάποιον τρόπο ως τα δυο μέρη ενός ενιαίου διπτύχου έργου. Η εντύπωση αυτή βασίζεται στα εξής:

Στο εξώφυλλο του σωζόμενου χειρογράφου του J.S.Bach από τις 6 Σονάτες και Παρτίτες για βιολί⁵² διαβάζουμε: “*Sei Solo a Violino Senza Basso accompagnato / Libro Primo / Joh. Seb. Bach 1720*”. Επισημαίνουμε τη φράση *Libro Primo*, η οποία εμπεριέχει την υπόνοια ενός σκοπούμενου *Libro Secondo*. Εκτός από το χειρόγραφο του συνθέτη, σώζονται και άλλα δύο αντίγραφα από την εποχή της σύνθεσης των έργων αυτών, ένα από τη δεύτερη σύζυγό του συνθέτη, Anna Magdalena Bach, που χρονολογείται μεταξύ του 1727 και του 1732, και ένα ακόμη από τον Johann Peter Kellner (ο οποίος έχει αντιγράψει πολλά από τα έργα του Bach) με ημερομηνία 3 Ιουλίου του 1726. Στο αντίγραφο αυτό, η 1^η Παρτίτα σε σι ελάσσονα απουσιάζει ολόκληρη, ενώ σε άλλα μέρη λείπουν ολόκληρες ενότητες (όπως στην Ciaccona και στις δύο φούγκες σε σολ και ντο), ή έχουν γίνει απλουστεύσεις, που πιθανόν να μην οφείλονται σε αυθαιρεσίες του αντιγραφέα, αλλά σε κάποιο άλλο χειρόγραφο του συνθέτη που μπορεί να είχε τότε στη διάθεσή του ο Kellner, και που δεν ήταν το τελικό⁵³. Ακόμη τρία χειρόγραφα αγνώστων αντιγραφέων σώζονται από τον 18^ο αιώνα κι αυτά.

Για τις σουίτες οι πηγές είναι περισσότερες, αλλά το χειρόγραφο του J.S.Bach δεν σώζεται. Το βασικό χειρόγραφο πάνω στο οποίο βασίστηκαν οι περισσότερες εκδόσεις είναι αυτό της Anna Magdalena Bach⁵⁴, που χρονολογείται μεταξύ 1727 και 1731 και ήταν μέρος ενός μεγαλύτερου χειρογράφου που περιείχε και τις έξι σονάτες και παρτίτες (BWV 1001-1006). Στο εξώφυλλό του, που ευτυχώς σώζεται ως τις μέρες μας, διαβάζουμε⁵⁵: “*Pars 1. / Violino Solo / Senza Basso / composée par Sr. Jean Seb: Bach. / Pars 2. / Violoncello Solo. / Senza Basso. / composée par / Sr. J.S.Bach. / Maitre de la Chapelle / et / Directeur / de la Musique / a / Leipsic / écrite par Madame / Bachen. Son Epouse*”. Αυτή η συγκεκριμένη έκδοση, με το συγκεκριμένο εξώφυλλο στο οποίο αναγράφονται λεπτομερώς οι δύο μεγάλες ενότητες έργων που θα περιείχε, είναι πιθανό να δημιουργήθηκε για τον Heinrich Ludwig Schwanberg (1696-1774), μαθητή του Bach και ενεργό μουσικό συνόλων μουσικής δωματίου, που διέμενε κυρίως στη Λειψία από το 1727 και μετά (τα χρόνια που ήταν εκεί και ο ίδιος ο Bach)⁵⁶. Το επόμενο σημαντικό αντίγραφο είναι του Johann Peter Kellner, το οποίο πιθανώς να προέρχεται από την ίδια περίοδο με το αντίστοιχο των έργων για βιολί,

⁵² Staatsbibliothek zu Berlin {D-B} Mus. ms. Bach, p.967

⁵³ Stinson, Russell (May 1985): *J.P.Kellner's Copy of Bach's Sonatas and Partitas for Violin Solo*, Early Music, vol.13, No2, J.S.Bach, Oxford University Press & Helmut Braunlich,” pp.199-211. & Kellner, Johann Peter (April 1981): *Copy of the Sonatas and Partitas for Violin Solo by J.S.Bach*, Bach, vol.12. No.2, Riemenschneider Bach Institute, pp.2-10.

⁵⁴ Staatsbibliothek zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Mus.ms.Bach, p.269.

⁵⁵ Αναπαράγεται με την αυθεντική ορθογραφία.

⁵⁶ Tatlow, Ruth (2015): *Bach's Numbers: Compositional Proportion and Significance*, Cambridge University Press, pp.134, 150.

Auch Hans Joachim Shulze (Neue Bach Ausgabe VI/2 Kritischer Bericht Hans Eppstein)

και φέρει τη χρονολογία “*anno 1726*”. Είναι κι αυτό μέρος ενός μεγαλύτερου χειρογράφου που περιέχει και άλλα έργα του J.S.Bach, και κυρίως τις σονάτες και τις παρτίτες που προαναφέραμε⁵⁷. Διαβάζουμε στο εξώφυλλό του: “*Sechs Suonaten / Pour Le Viola de Basso / par Jean Sebastian / Bach: pos. / Johann Peter Kellner*”. Ακόμη δύο σημαντικές πηγές, από άγνωστο όμως χέρι, προέρχονται από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα: το πρώτο χειρόγραφο εκ των δύο⁵⁸ ανήκει κι αυτό σε μία μεγαλύτερη συλλογή ορχηστρικών έργων του J.S.Bach, η οποία φαίνεται να ήταν στην ιδιοκτησία του οργανίστα, εκδότη και συνθέτη από το Αμβούργο Christoph Westphal (1727-1799). Στο εξώφυλλό του αναγράφεται: “*Suiten und Preludien fur das Violoncello von Joh. Seb. Bach*”. Το δεύτερο χειρόγραφο χρονολογείται στα τέλη του 18^{ου} αιώνα, και προέρχεται από την βόρεια ή κεντρική Γερμανία⁵⁹. Φέρει τον τίτλο: “*6 Suite a / violoncello solo. / del sigl: Joh.Seb.Bach*”.

Τα δύο σημαντικότερα χειρόγραφα, αυτά των Anna Magdalena Bach και Johann Peter Kellner, προέρχονται από την ίδια χρονική περίοδο. Κοινή αντίληψη και στα δύο χειρόγραφα είναι εμφανώς η συνένωσή τους με τις σονάτες και παρτίτες του βιολιού σε μια ενιαία συλλογή. Συνεκτιμώντας αυτό το γεγονός, και ελλείψει χειρογράφου από τον ίδιο τον Bach, μπορούμε να υποθέσουμε ότι οι συγκεκριμένοι αντιγραφείς, που η εγγύτητά τους στο συνθέτη είναι ιστορικά αποδεδειγμένη, διέθεταν πιθανώς στοιχεία που συνέτειναν στην ενοποιημένη παρουσίαση αυτών των δώδεκα έργων, κάτι που άλλωστε και ο ίδιος ο Bach φαίνεται ξεκάθαρα να προτείνει στον τίτλο του μοναδικού του χειρογράφου, ονομάζοντάς το Libro Primo. Βέβαια, δεν έχουμε κάποια άλλη ένδειξη από τον ίδιο τον Bach ότι το υποτιθέμενο Libro Secondo θα ήταν οι έξι σουίτες για βιολοντσέλο, αλλά το γεγονός πως οι πιο στενοί και φερέγγυοι αντιγραφείς του επέλεξαν την ενιαία παρουσίαση, τη συνένωση δηλαδή αυτών των δύο έργων ως πρώτο και δεύτερο μέρος ενός διπτύχου, σε συνδυασμό με το χαρακτηρισμό που δίνει ο ίδιος ο συνθέτης στο χειρόγραφο από τις έξι Σονάτες και Παρτίτες, αποτελούν ένδειξη πως και οι δύο αντέγραφαν πιθανώς από κάποιο χειρόγραφο του συνθέτη που υποστήριζε αυτήν την ένωση, είτε ως Pars 1 και 2 - τίτλους που δίνει η Anna Magdalena - είτε όπως αρχικά ο ίδιος έγραψε, Libro 1 (και 2).

Αλλά δεν είναι μόνο όλα τα παραπάνω που συνηγορούν ώστε τα δώδεκα αυτά έργα να ιδωθούν ως μια μεγάλη μουσική ενότητα. Πράγματι, και στα δώδεκα έργα συναντούμε διαρκώς κοινά μοτίβα, κοινή αντιμετώπιση τόξων, κοινή λογική εκφραστικών τονισμών. Επιπλέον, στο σύνολο των δώδεκα έργων παρατηρούμε μια ομοιόμορφη εναλλαγή μεταξύ

⁵⁷ Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Mus.ms.Bach P 804.

⁵⁸ ό.π., p.289.

⁵⁹ Österreichische Nationalbibliothek Wien Mus. ms, Hs 5007.

μειζόνων και ελασσόνων τονικοτήτων, καθώς συναντάμε τέσσερις μείζονες και δύο ελάσσονες στις Σουίτες και το αντίστροφο, τέσσερις ελάσσονες και δύο μείζονες στις Σονάτες και Παρτίτες⁶⁰.

Όσον αφορά τη σειρά παρουσίασης που υιοθετούμε εδώ (οι Σονάτες και Παρτίτες ως Libro Primo, οι Σουίτες ως Libro Secondo), η τρέχουσα άποψη δίνει τις Σονάτες και τις Παρτίτες να έχουν συντεθεί πρώτες, χωρίς αυτό να μπορεί να αποδειχθεί ή να υποστηριχθεί ιστορικά αφού απουσιάζει το χειρόγραφο του συνθέτη για τις Σουίτες. Κι αν ακόμη, κατά πολλούς μελετητές, οι Σουίτες μοιάζουν να είναι έργο πιο πρώιμο, λόγω της πιο περιορισμένης πολυφωνικής τους γραφής, με τα ίδια επιχειρήματα θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως έπονται, με τη δύναμη της αφαίρεσης να διανέμει πιο ομοιόμορφα το αντιστιτικό υλικό, χωρίς αυτό να υποβαθμίζει τη μουσική αξία τους. Εντούτοις, η χρονολογική σειρά σύνθεσης των έργων δεν είναι ο μόνος λόγος της εδώ προτεινομένης σειράς παρουσίασης. Πράγματι, η εντύπωση της συνέχειας από τη συλλογή για βιολί στη συλλογή για βιολοντσέλο είναι κατά τη γνώμη μας έντονη. Έτσι:

Οι Σονάτες και Παρτίτες ξεκινούν σε συνεχόμενες ελάσσονες τονικότητες:

- Σολ ελάσσων η πρώτη Σονάτα, με ένα σύντομο πέρασμα από τη σχετική της Σι ύφεση μείζονα στο Siciliano,
- Σι ελάσσων η πρώτη Παρτίτα, η κατ' εξοχήν κατοπτρική, όπου κάθε μέρος ακολουθεί η double του, κάτι που την καθιστά την πιο απαιτητική ενότητα από μουσικής πλευράς,
- Λα ελάσσων η δεύτερη Σονάτα, με ένα σύντομο πέρασμα από τη σχετική της Ντο μείζονα στο Andante,
- Ρε ελάσσων η δεύτερη Παρτίτα, που το μουσικό υλικό της κορυφώνεται στο απaráμιλλο οικοδόμημα της Ciaccona.

Μετά την κορύφωση της Ciaccona, το έργο περνά σε μείζονα διάθεση και ύφος πιο λυρικό και cantabile:

- Ντο μείζων η τρίτη Σονάτα με ένα σύντομο πέρασμα από τη Φα μείζονα στο Largo,

⁶⁰ Το ζήτημα των τονικοτήτων στα έργα αυτά έχει μελετηθεί από πολλούς ερευνητές και έχουν προταθεί κατά καιρούς εξάχορδα και συνημμένα πεντάχορδα από τα οποία πιθανώς να εξάγει ο συνθέτης την ακολουθία τους. Δεν δύναμαι να ασπαστώ κάποια από αυτές τις θεωρήσεις, καθώς μου αρκεί η δυναμική που παρουσιάζουν ενοποιημένες κάτω από την ενιαία έκδοση, όπου ισχυροποιούνται άλλοι, σπουδαιότεροι λόγοι που υποστηρίζουν αυτό το εγχείρημα κι όχι τόσο η κοινή τονική πηγή τους.

- Μι μείζων η τρίτη Παρτίτα, όπου συνεχίζεται ο ανάλαφρος χαρακτήρα της προηγηθείσας Σονάτας (θυμίζουμε εδώ πως, στο χειρόγραφο του συνθέτη, είναι η μόνη σελίδα αρχής Σονάτας που περιέχει και τα 14 τελευταία μέτρα της προηγούμενης Παρτίτας, σαν να συνεχίζει κάτι).

Οι Σουίτες που, σύμφωνα με την πρότασή μας, ακολουθούν συμπληρώνοντας το μεγάλο αυτό δίπτυχο, συνάδουν με αυτήν την υφολογική εξέλιξη, αντιστρέφοντας κατά κάποιον τρόπο την όλη πορεία από το σύνθετο στο απλούστερο που διέγραψαν νωρίτερα οι Σονάτες και παρτίτες:

- Σολ μείζων η πρώτη Σουίτα, με ένα σύντομο πέρασμα από τη Σολ ελάσσονα στο Μενουέτο 2
- Ρε ελάσσων η δεύτερη Σουίτα, με ένα σύντομο πέρασμα από τη Ρε μείζονα στο Μενουέτο 2
- Ντο μείζων η Τρίτη Σουίτα, με ένα σύντομο πέρασμα από τη Ντο ελάσσονα στη Bourrée 2
- Όσο προχωρούμε προς την τέταρτη Σουίτα, σε Μι ύφεση μείζονα, το κείμενο γίνεται πιο απαιτητικό, ενώ ακολουθεί
- η πέμπτη Σουίτα σε Ντο ελάσσονα, όπου για πρώτη φορά, στο Πρελούδιο, ενώνονται ένα αργό με ένα γρήγορα μέρος, όπως αντίστοιχα συνέβαινε στο Adagio με τη Fuga του στις σονάτες, ενώ ακολουθεί
- η αινιγματική έκτη Σουίτα σε Ρε μείζονα, γραμμένη για πεντάχορδο όργανο (πιθανότατα violoncello piccolo ή viola da braccio ή viola romanza) που εισάγει ένα εντελώς διαφορετικό ύφος, εξαιρετικά συγγενές προς τις Παρτίτες.

Εξάλλου, η παραπάνω προτεινόμενη διάταξη αναδεικνύει μια σειρά από άλλες μορφολογικές συγγένειες ανάμεσα στα βιολιστικά και τα βιολοντσελιστικά έργα, λ.χ. ότι η τρίτη Παρτίτα, που στην πρότασή μας προηγείται της πρώτης Σουίτας, είναι ήδη πολύ κοντά στη φόρμα της Σουίτας – ακόμη και τα μέρη της φέρουν τη γαλλική ονομασία - με πιο ελαφρύ μοτιβικό υλικό και πιο χορευτική επεξεργασία.

Ο κύριος οδηγός για την επιλογή των τονικοτήτων, πιθανόν να ήταν και οι ανοιχτές χορδές των οργάνων (βιολιού και τσέλου), καθώς σε ένα πολυφωνικό γράψιμο, υπάρχει μεγαλύτερος συντονισμός των χορδών, όταν οι βασικές συγχορδίες, περιλαμβάνουν και ανοιχτές χορδές. Άλλωστε και στις σουίτες για τσέλο συμβαίνει το ίδιο, αφού και στις δύο

περιπτώσεις, οι 5 από τις 6 είναι ανοιχτές χορδές (εξαιρείται δηλαδή η 1^η παρτίτα σε σι ελάσσονα και η 4^η σουίτα σε μι ύφεση μείζονα).

Αν έτσι έχουν τα πράγματα, η παρούσα μεταφορά των δώδεκα αυτών έργων για ένα μοναδικό όργανο, η φύση του οποίου είναι απόλυτα συγγενής προς το βιολί και το βιολοντσέλο, πιστεύουμε ότι διευκολύνει την ολοκληρωμένη προσέγγιση και θεώρηση των έργων, προκαλώντας κατά κάποιον τρόπο μια ενιαία εικόνα της γραφής του Bach. Άλλωστε η επανειλημμένη εμπειρία ζωντανής εκτέλεσης ολόκληρου του διπτύχου Σονάτες - Παρτίτες / Σουίτες που είχε η γράφουσα στο πλαίσιο της παρούσας διδακτορικής έρευνας, την ενισχύει στην αρχική της εντύπωση ότι τα έργα αυτά, ιδωμένα ως ένα ενιαίο σύνολο, μεταμορφώνουν και ενδυναμώνουν το ένα το άλλο, αλληλοσυμπληρώνονται, και μεταφερόμενα στη βιόλα, αναδεικνύουν ακόμα περισσότερο όλες εκείνες τις ιδιότητες που φωτίζουν τις κοινές τους ρίζες και τα ομόρρυθμα και ομόηχα δομικά υλικά τους. Στην πράξη, περνώντας από τις Σονάτες και Παρτίτες στις Σουίτες, η εκφραστική υπογράμμιση της μελωδικής κίνησης συμβαίνει πλέον αβίαστα, χωρίς κάποια επίπονη πνευματική διεργασία. Είναι σαν μια σχεδόν αυτόματη ερμηνευτική χειρονομία, καθώς η σφιχτή πολυφωνία των έργων του βιολιού εκπαιδεύει το δεξί χέρι (τόξο), που έχει χρειαστεί επανειλημμένως να ανασηκώνεται ταχύτατα από τις χορδές αμέσως μόλις τις έχει ακουμπήσει αναζητώντας την άρθρωση εκείνη που θα ακολουθήσει - όχι τη βαρύτητα αλλά τη μουσική συνέχεια - να αντιδρά αμέσως στην έκθεση της μουσικής ιδέας και να τραγουδάει, να δίνει ήχο και ρυθμική ένταση στα μοτίβα που απαρτίζουν το δομικό υλικό του κάθε μέρους. Στη συνολική εμπειρία εκτέλεσης ολόκληρου του διπτύχου, για τη γράφουσα υπήρξε πραγματικά αποκαλυπτική η ευκολία με την οποία το μυαλό αναγνωρίζει τα κοινά patterns των έργων αυτών, όπως θα έκανε στρεφόμενο στο νυχτερινό ουρανό και αναζητώντας αστερισμούς. Μέσα σε μια τέτοια περιήγηση στο σύμπαν του Bach, οι έξι Σουίτες λειτουργούν υπογραμμίζοντας την αφαιρετική ομορφιά των προηγθέντων έξι βιολιστικών έργων, προσφέροντας κατά κάποιον τρόπο ένα αισθητικό αλφάβητο για την κατανόηση της μουσικής τους γλώσσας.

Ολοκληρώνοντας, αξίζει να σημειωθεί ότι το όλο εγχείρημα της μεταφοράς κάποιων από τα έργα αυτά στη βιόλα δεν είναι βέβαια πρωτόγνωρο, μολονότι δεν υπάρχει κάποια ολοκληρωμένη πρόταση μεταγραφής του συνόλου των έργων για το όργανο αυτό. Μια συναφής απόπειρα έγινε μόνο στις αρχές του 19^{ου} αιώνα όπου όλες οι Σονάτες και οι Παρτίτες έχουν μεταγραφεί για βιολοντσέλο⁶¹. Αυτό αποτελεί πιθανώς μια ένδειξη του ότι, μέσα στα χρόνια, και κάποιοι άλλοι ίσως να αναζήτησαν την κρυμμένη ενότητα του

⁶¹ Mms.ms.Bach.P 236.Staat Bibliothek zu Berlin.

συνόλου αυτών των έργων, αισθάνθηκαν την ανάγκη μιας τέτοιας ενιαίας ανάγνωσής τους, και μάλιστα πιθανότατα μη έχοντας στη διάθεσή τους το χειρόγραφο του Bach, που δημοσιεύθηκε από τον εκδοτικό οίκο Bärenreiter μετά το 1950, και μη γνωρίζοντας την αναφορά περί Libro primo, που μέχρι τότε δεν σημειώνονταν στις διάφορες εκδόσεις των έργων για βιολί.

B4. Συνολικές παρατηρήσεις επί των χειρογράφων

Στο χειρόγραφο της η Anna Magdalena Bach, σημειώνει τις σουίτες ως Suite 1,2,3 κ.λπ. ενώ στο εξώφυλλο του χειρογράφου, η ίδια λέξη, σημειώνεται με ένα t (6 Suites). Ο Kellner δεν αναγράφει τον όρο αυτόν καθόλου στο εξώφυλλο, καθώς το χειρόγραφό του, φέρει τον τίτλο Sechs Suonaten. Παρ' όλα αυτά, μέσα στο χειρόγραφο, αριθμεί τις σουίτες με λατινικούς αριθμούς και αναγράφει κι αυτός την ίδια ορθογραφία με την Anna Magdalena "Suittes".

Το χειρόγραφο του Kellner είναι πιο πυκνογραμμένο και ασαφές, ενώ παραλείπονται αρκετά σημεία και ολόκληρα μέτρα (αναφέρονται αναλυτικά παρακάτω). Έχει κατά κανόνα περισσότερες τρίλιες σημειωμένες, ενώ σημειώνει και κάποιες δυναμικές στο prelude της 2^{ης} σουίτας. Η Anna Magdalena γράφει δυναμικές μόνο στο prelude της 6^{ης} σουίτας, τις οποίες ο Kellner δεν αναπαράγει στο χειρόγραφό του.

Οι όροι που χρησιμοποιούνται από την Anna Magdalena για το γύρισμα της σελίδας, είναι οι λατινικοί Volti (όπου έχει τελειώσει το μέρος και συνεχίζει το επόμενο στην επόμενη σελίδα) και Volti cito (όταν το ίδιο μέρος, δεν έχει ολοκληρωθεί και συνεχίζει) και μόνο στην 4^η σουίτα το Verte. Να σημειώσουμε εδώ πως και ο J.S.Bach στο χειρόγραφό του για τις σονάτες και παρτίτες, χρησιμοποιεί παρεμφερή ορολογία (λατινικά V.S.Volti). Ο Kellner αντίστοιχα, αναγράφει τους όρους Volti και Volti Subito, επίσης το Depois και το Verte. Στο τέλος της κάθε σουίτας σημειώνουν και οι δύο "Fine", ενώ στο τέλος, η Anna Magdalena σημειώνει τη φράση "La Fin des Suisettes" και ο Kellner τη φράση "Soli Deo Sit Gloria".

Η κυματοειδής λεγκατούρα είναι κι εδώ αντιληπτή και ενισχύεται η άποψη της γράφουσας, περί εκούσιας ένδειξης ρυθμικής ελευθερίας ως προς την εκτέλεση όμοιων μετρικών μονάδων-καθώς πάντοτε για τέτοιες περιπτώσεις πρόκειται. Σημειώνουμε παρακάτω τα μέρη και μέτρα που συναντάμε αυτήν τη γραφή στα χειρόγραφα:

της Anna Magdalena:

1^η σουίτα, prelude b.29, allemande b.13

2^η σουίτα, prelude b.54, allemande b.9-10, courante b.13 14 15 20 21

3^η σουίτα, prelude b.21 22 61 74 75, courante b.23 24 25 58

4^η σουίτα, prelude b.49-53, 58-59, 60-61, 88 89 90, allemande b.19 21, Bouree 1 b.34

5^η σουίτα, prelude b.22-25, allemande b.16, gigue b.8 16 17 49 50 51 52 55 56

6^η σουίτα, gigue b.30 31

Χειρόγραφο J.S.Bach (σονάτες και παρτίτες)λ

1^η σονάτα, adagio b.3 10 13, fuga b.93, presto b.76

1^η παρτίτα, tempo di Borea b.18 19, Double b.51

2^η σονάτα, grave b.11 12 13 14 16 17 22

2^η παρτίτα, corrente b.9 16 31 35 40 41, sarabande b.4 5 24, giga b.15 16, ciaccona b.72 87 121-23 247-8

3^η σονάτα, largo b.19

3^η παρτίτα, loure b.20, bouree 10-12

Σε όλα τα αναφερόμενα μέρη, υπάρχει πραγματική αντιστοιχία για ερμηνευτική ελευθερία, πάντα μετριοπαθώς κινούμενη, τόσο ώστε να υπογραμμιστούν κάποιες μικρές αλλαγές ύφους. Δεν είναι τυχαίο πως σε κανένα presto ή fuga (εκτός από το τελευταίο της καταληκτικό μέτρο) ή άλλο γρήγορο ή έντονα ρυθμικό μέρος, δε συναντάμε αυτήν την κυματοειδή μορφή λεγκατούρας. Ο Kellner κάνει κι αυτός χρήση της, σε πολλά κοινά σημεία με την Anna Magdalena. Χωρίς να επιθυμούμε εδώ, να εισάγουμε μια νέα σημειογραφία, ή μάλλον μια νέα ερμηνεία για μια υπάρχουσα, εν τούτοις, μετά από κοινή παρατήρηση των τριών χειρογράφων, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε τον κοινό παρανομαστή στη χρήση αυτού του μέσου. Σε κάθε περίπτωση, η έκδοση, τον ακολουθεί όπως και η ερμηνεία, καθώς συμφωνεί με αυτό που πιστεύει πως υποδεικνύει.

Στην έκδοση, έχουν κρατηθεί όλες οι αυθεντικές λεγκατούρες του J.S.Bach στις σονάτες και παρτίτες. Στις σουίτες, έχει τηρηθεί η σημειογραφία του χειρόγραφου της Anna Magdalena Bach, έχοντας όμως διαφωτιστεί σε πολλά σημεία, από την επικουρική παρατήρηση του χειρογράφου του Kellner.

Η ερμηνεία γίνεται με σύγχρονο όργανο, τόξο και χορδές, με εξαίρεση μία από τις συναυλίες του κύκλου Bach Forever το Μάρτιο του 2017 στο Ωδείο Αθηνών, όπου η 4^η σουίτα ερμηνεύτηκε με μπαρόκ τόξο.

B.5. Χειρόγραφα-Πηγές

Σονάτες και Παρτίτες

Αυτόγραφο/Autograph “Sei solo a Violino Senza Basso accompagnato Libro Primo da Joh Seb Bach a[nn]o 1720” //Mus.ms,Bach P 967 BSBPK⁶²

Χειρόγραφο Αντίγραφο της Anna Magdalena Bach (1727-8)//Mus.ms.Bach P 268 BSBPK

Χειρόγραφο Αντίγραφο Συλλογής των BWV 1001-5 από άγνωστο αντιγραφέα //Mus.ms.Bach P 267, του α' μισού του 18ου αι. Και ένα από το τέλος του 18ου αι. Αντίγραφο μόνο της BWV 1006,από διαφορετικό αντιγραφέα-άγνωστος κι αυτός. BSBPK

Χειρόγραφο Αντίγραφο με κάποια από τα μέρη από τις παρτίτες 2 και 3 και ολόκληρες τις 3 σονάτες από τον Johann Peter Kellner του 1726 //Mus.ms.Bach 804 BSBPK

Χειρόγραφο Αντίγραφο του 1720 από άγνωστο αντιγραφέα//Mus.ms.Bach 968 BSBPK

2 Χειρόγραφα Αντίγραφα από το τέλος του 18ου αι. Από τον αντιγραφέα του Βερολίνου Anonymous 401// Am.B.70a+b B.SB.PK

Χειρόγραφο Αντίγραφο του τέλους του 18ου αι. Από τον Johann Gottfried Berger//Mus.ms.Bach 573 B.SB.PK

Χειρόγραφο Αντίγραφο των αρχών του 19ου αι, αγνώστου αντιγραφέα με τα έργα μεταγραμμένα για τσέλο, στο κλειδί του φα //Mus.ms.Bach P 236 Berlin Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz.

Χειρόγραφο Αντίγραφο της σονάτας BWV 1001, από τον Johann Andreas Kuhnau του 1723 //Poet.Mus.ms.31 Berlin Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz.

Σουίτες

⁶² Όπου αυτό Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz

Χειρόγραφο Αντίγραφο από την Anna Magdalena Bach BWV1007-1012 “6 Suites a violoncello senza basso composés par sr.J.S.Bach, Maître de chapelle” 1727-1731//Mus.ms.Bach P 269 Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz.

Χειρόγραφο Αντίγραφο από τον Johann Peter Kellner του 1726 «Sechs Suonaten pour le Viola da Basso par Jean Sebastian Bach.pos.Johann Peter Kellner//Mus.ms.Bach P 804 (μέρος μεγαλύτερου χειρογράφου που περιέχει και το προαναφερθέν με τις Σονάτες και παρτίτες) Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz.

Χειρόγραφο Αντίγραφο από 2 αγνώστους αντιγραφείς, πιθανόν για τον Johann Christoph Westphal (1727-1799) “Suiten und Preludien für das Violoncello von Joh.Seb.Bach”//Mus.ms.Bach P 289 Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz.

Χειρόγραφο Αντίγραφο από άγνωστο αντιγραφέα του τέλους του 18ου αι. “6 Suite a violoncello solo del sigl.Joh.Seb.Bach”//Mus.ms.Hs.5007, Österreichische Nationalbibliothek Wien.

B.6. Εκδοτικά κριτήρια

Η παρούσα έκδοση ενώνει τις 6 σονάτες και παρτίτες για σόλο βιολί (BWV 1001-6) με τις 6 σουίτες για σόλο τσέλο (BWV 1007-12) του J.S.Bach.

Ως προς τις σονάτες και τις παρτίτες, η έκδοση στηρίχθηκε αποκλειστικά στο χειρόγραφο του συνθέτη (Mus.ms.Bach P967 Berlin Staatsbibliothek), αναπαράγοντας ακριβώς την άρθρωση που υποδεικνύει.

Οι ελάχιστες υποδείξεις τόξων, έχουν προστεθεί σε κάποια σημεία για να διευκολύνουν τον ερμηνευτή ώστε να ακολουθηθεί η ένδειξη του συνθέτη, με την πιο ομαλή μεταφορά της στο σύγχρονο δοξάρι (όπως στη fuga απ’ την 1η σονάτα μ.14-16).

Δεν έχουν προστεθεί άλλα σημεία για εκτέλεση τρίλιας, παρά μόνο αυτά που σημειώνονται και στο χειρόγραφο. Ο ερμηνευτής μπορεί να εκτελέσει τις πτωτικές τρίλιες κατά την ερμηνευτική προσέγγιση, παράδοση που είναι σύμφωνη με τις συνήθειες της εποχής που γράφτηκαν τα έργα.

Σύμφωνα με την Explication, τη γραπτή αυτή οδηγία του J.S.Bach προς το γιό του στο Clavier Buchlein für Wilhelm Friedmann, οι τρίλιες εκτελούνται από τον επάνω φθόγγο.

Η κυματοειδής λεγκατούρα που παρατηρείται στο χειρόγραφο εδώ, έχει μεταφερθεί στα ίδια σημεία, με διακεκομμένη γραμμή, υποδεικνύοντας -κατά την ερμηνεία που υποστηρίζει η γράφουσα- ένα ελαφρύ rubato στην απόδοση των φθόγγων που ορίζει.

Επίσης έχει κρατηθεί στο μέτρο 3 του Adagio της 1ης σονάτας, το λα αναίρεση στην κάτω φωνή (μι αναίρεση στην τονικότητα του βιολιού) όπως σημειώνεται απ' το συνθέτη - δηλαδή φυσικό, χωρίς αλλοίωση-κι όχι όπως έχει επικρατήσει να αποδίδεται, καθώς παρακάτω στο ίδιο μέτρο, σημειώνεται η ύφεση στον ίδιο φθόγγο.

Όπου υπήρχε διακεκομμένη γραμμή στα μέτρα απ' το συνθέτη, όπως στο Presto από την 1η σονάτα, αυτή έχει διατηρηθεί

Στις σουίτες, η έκδοση βασίστηκε κυρίως στο χειρόγραφο της A.M.Bach (Mus.ms.Bach P269 Staatsbibliothek zu Berlin) διατηρώντας στο μεγαλύτερο δυνατό ποσοστό την υποδεικνυόμενη άρθρωση, μεταφέροντάς τη στη βιόλα και αποσαφηνίζοντας με ταπεινότητα, όπου αυτό ήταν αμφίβολο, την έναρξη και τη λήξη της λεγκατούρας.

Το χειρόγραφο του J.P.Kellner (Mus.ms.Bach P 804 Staatsbibliothek zu Berlin) εξετάστηκε και λειτούργησε επικουρικά στην αποσαφήνιση αυτή, καθώς ο αντιγραφέας παραλείπει πολλά σημεία καθώς και ολόκληρα μέρη (αλλά και ολόκληρη την 1η παρτίτα στο χειρόγραφο για τις σονάτες και παρτίτες).

Στις σουίτες, έχουν προστεθεί υποδείξεις τόξων, καθώς υπάρχει η διαφορετική θέση του δεξιού χεριού στη βιόλα και κρίθηκε σημαντική η οδηγία αυτή, προς τη βέλτιστη απόδοση της άρθρωσης που υποδεικνύει το χειρόγραφο της Anna Magdalena. Δεν έχει προστεθεί κι εδώ, όπως και στις σονάτες, καμία λεγκατούρα που να μη βρίσκεται στο χειρόγραφο

Ως προς τις τρίλιες, ισχύει κι εδώ, ό,τι αναφέραμε στις σονάτες και παρτίτες, σημειώνονται δηλαδή μόνο αυτές που βρίσκονται στα χειρόγραφα που αναφέραμε

Οι δυναμικές που σημειώνονται είναι αυτές που βρίσκουμε καταγεγραμμένες από τον Bach και την Anna Magdalena στα χειρόγραφά τους.

Η κυματοειδής λεγκατούρα είναι κι εδώ σημειωμένη ως διακεκομμένη γραμμή.

2. Παρουσίαση των έργων στη μεταγραφή τους για σόλο βιόλα

2Α. Οι Σονάτες και Παρτίτες για βιολί

2Α.1. Πρώτη Σονάτα BWV 1001 σε Σολ ελάσσονα (σε Ντο ελάσσονα για την παρούσα έκδοση)

Adagio

Με έναν μέτρια αργό τετραμερή ρυθμό τεσσάρων τετάρτων, ο Bach μας εισάγει με αυτό το Adagio στον πολυφωνικό κόσμο των έργων που ακολουθούν, και στην πρωτοφανή για την εποχή χρήση των τεχνικών ιδιαιτεροτήτων και δυνατοτήτων του οργάνου, και συνεπώς στην ανάδειξη και την καθιέρωση του βιολιού ως σολιστικού οργάνου.

Οι παύσεις με τις οποίες σηματοδοτεί τις κινήσεις των φωνών πέραν της μελωδίας είναι κυρίως αξίας ογδόου, δίνοντάς μας έτσι να κατανοήσουμε καλύτερα τον πραγματικό εσωτερικό παλμό αυτού του μέρους. Η πυκνή του γραφή δεν καθιστά απαραίτητη τη χρήση μεγάλων τόξων, αλλά αντιθέτως, μικρών και καθ' όλα εκφραστικών και ουσιαστικών χειρισμών του δοξαριού, σαν να επρόκειτο για αναπνοές και εκπνοές και καλά αρθρωμένες λέξεις. Η κίνηση στη χορδή Σολ είναι καλό να υπογραμμίζεται χωρίς κάθετους τονισμούς, αλλά με μια μεγαλύτερη θέση του φθόγγου στο ρυθμικό χώρο του μέτρου. Η χρήση διαφορετικών χρωματικών τεχνικών τόξου θα μπορούσε να αναδείξει τις κινήσεις των διαφορετικών φωνών. Επίσης η δυναμική έμφαση στις διαφωνίες, ιδιαίτερα στις αυξημένες ή ελαττωμένες τέταρτες, είναι ζητούμενη, όπως ζητούμενη είναι και η αναζήτηση μιας ήπιας, μικρότερης σε ένταση λύσης τους. Σχετικά αναφέρει ο C.P.E.Bach στο « Δοκίμιο περί της αληθινής τέχνης της εκτέλεσης» «...οι νότες μιας μελωδίας που δεν ανήκουν στην κλίμακα της τονικότητας ανέχονται ευχαρίστως το forte ανεξαρτήτως του αν είναι σύμφωνες ή διάφωνες⁶³.

⁶³ Τσούχλος, Νίκος Β. (2011): *Η Τέχνη των Αισθημάτων και των Συγκινήσεων*, Εκδόσεις Γαβριηλίδης, αλλά και ο D.G.Turk στο δοκίμιο «Σχολή Πληκτροφόρων»: ...υπάρχουν επίσης διάφορες

Κανένα από τα αντίστοιχα τρία εισαγωγικά μέρη στις Σονάτες 1, 2 και 3 (Adagio, Grave, Adagio) δεν έχει διμερή φόρμα, με ενδιαμέση δηλαδή επανάληψη ή *prima/seconda volta*. Αυτή η ιδιαιτερότητα, καθώς και η θέση τους στην αρχή κάθε Σονάτας, ίσως να επιτείνει την ανάγκη για πιο εκφραστική κίνηση στο tempo, με *rallentandi* που να ισχυροποιούν κι όχι να καθιστούν ασαφή τη δομική μετρική κατασκευή του. Στο μέρος αυτό, οι αξίες βοηθούν στο διαχωρισμό των φωνών: Η βασική οριζόντια κίνηση γίνεται από τα δέκατα έκτα, στα οποία μπορούμε να αφιερώσουμε πράγματι μεγάλο *legato* τόξο. Μπορούμε να αφιερώσουμε πράγματι μεγάλο *legato* τόξο ---ώστε να αποδοθεί με σαφήνεια η βασική ρυθμική μονάδα του μέρους αυτού, το 16ο, καλά αρθρωμένο. Οι συγχορδίες και η αρμονική κατ' επέκταση κίνηση και εναλλαγή, συμβαίνει κυρίως με τα όγδοα, ενώ τέταρτα συναντάμε ελάχιστα - κι αυτά σε σημεία κομβικά της φόρμας, π.χ. στο 1ο και στο 13ο μέτρο, στην κορώνα. Τα τριακοστά δεύτερα και η πρόσμιξή τους με εξηκοστά τέταρτα δίνουν μια κυματοειδή μορφή στο Adagio, και δημιουργούν μια παράλληλη εκφραστική συνισταμένη που υπογραμμίζεται από τις αλλαγές στην ταχύτητα των φθόγγων, ιδιαίτερα με τη συνεχόμενη ανισότητα και ανισομέρειά τους - τα μόνα οκτώ τριακοστά δεύτερα είναι στο μέτρο 14. Σε όλα τα υπόλοιπα σχήματα τριακοστών δεύτερων, ο J.S.Bach είτε αφαιρεί το πρώτο, είτε μοιράζει το τελευταίο σε εξηκοστά τέταρτα, είτε παρεμβάλει τρίλια την οποία ακολουθεί συγχορδία ως λύση.

Να προσθέσουμε, τέλος, πως στην παρούσα έκδοση κρατάμε τη σημειογραφία του J.S.Bach στο τρίτο μέτρο και δεν αλλάζουμε στην τρίτη κίνηση το μι σε μι ύφεση, καθώς, όπως διαπιστώνουμε στο ίδιο μέτρο, όπου επιθυμεί κάτι τέτοιο, το σημειώνει ο ίδιος με ακρίβεια.

Στο χειρόγραφο, όπου οι σελίδες είναι γραμμένες μπρος πίσω, το Adagio ξεκινάει από δεξιά σελίδα.

Fuga

Η ρυθμική ένδειξη είναι *alla breve* και η βασική αξία το όγδοο. Ο συνδυασμός αυτός μας οδηγεί στο να επιλέξουμε ένα tempo μετριοπαθές, ώστε να υπάρχει χρόνος και χώρος στο

μεμονωμένες νότες οι οποίες θα πρέπει να αποδοθούν με έμφαση. Εκτός από τις επερείσεις εδώ ανήκουν επίσης ιδιαίτερα οι νότες εκείνες που σχηματίζουν διάφωνα διαστήματα με το βάσιμο, εκείνες που σχηματίζουν διαστήματα τα οποία δεν ανήκουν στη διατονική κλίμακα της τρέχουσας τονικότητας etc».

τόξο να επανέρχεται μετά από τις συνεχόμενες τετράφωνες συγχορδίες, και να παραμένει ενδιάμεσα καλά αρθρωμένη η μοτιβική παρέμβαση των δέκατων έκτων.

Όπως σημειώνουμε και στην έκδοση, το βασικό θέμα έχει δύο μοτίβα: 1. παύση ογδού, sol sol sol (sol) και 2. fa mib fa re mib. Τα τόξα που προτείνονται (VΠVΠ) και (ΠVΠV) είναι αποτέλεσμα επίμονης αναζήτησης λύσης στα τεχνικά ζητήματα που προκύπτουν κατά την εκτέλεση στη βιόλα, καθώς οι αποστάσεις μεταξύ των χορδών είναι μεγαλύτερες από αυτές στο βιολί. Κάθε φορά λοιπόν που εμφανίζονται αυτά τα στοιχεία του θέματος, είτε με άλλες φωνές (3φ ή 4φ) είτε σε μονοφωνική έκθεση, οι συγκεκριμένες επιλογές τόξου λειτουργούν επικουρικά.

Η άρθρωση του β' μοτίβου του θέματος, με τα δύο τόξα tiré, πρέπει να αναζητηθεί στην κατάλληλη περιοχή του τόξου (προς τη βάση, κάτω από τη μέση) στο 2/5^ο του δοξαριού. Το τόξο δε χρειάζεται ούτε επαναφορά, ούτε έντονο χωρισμό ή απομάκρυνση από τη χορδή προκειμένου να επιτευχθεί το επιθυμητό χωριστό άκουσμα. Μόνο όπου υπάρχουν συνεχόμενες εμφανίσεις του μοτίβου αυτού, όπως για παράδειγμα στα μέτρα 18-19, ερμηνεύουμε τα τόξα όπως προκύπτουν.

Στο τμήμα από τα μέτρα 14 15 ως 18, συναντούμε δυο φορές στο χειρόγραφο μια σύζευξη διάρκειας που ενώνει το τελευταίο όγδοο τέταρτο με το πρώτο όγδοο του επόμενου μέτρου. Καθώς αυτή η σύζευξη αναφέρεται στη διάρκεια και στην κίνηση της συγκεκριμένης φωνής και όχι σε κάποια ένωση τόξου, θα ήταν ορθό τα όγδοα που υπάρχουν στις άλλες φωνές να μη δένονται (ως είθισται) κι αυτά, αλλά να αποδίδονται σα να ήταν γραμμένη η πάνω φωνή ως παρεστιγμένο όγδοο με *diminuendo*.

Αντίστοιχης προβληματικής σημείο είναι και το θεματικό περιεχόμενο των μέτρων 35 (τρίτη κίνηση) έως 40. Εδώ ο συνθέτης σημειώνει ήμισυ σε συγχορδία όπου η άλλη φωνή της κινείται σε όγδοα. Είθισται εδώ οι ερμηνευτές να αναλύουν τις συγχορδίες σε διαδοχικά τριακοστά δεύτερα: π.χ. στη συγχορδία re sol la (όγδοο) να παίζουν διαδοχικά re sol la sol σε τριακοστά δεύτερα, ή αλλιώς, ένα *arpeggiato* κατά τον Mattheson⁶⁴, με τη διαφορά πως όπου επιθυμεί ο Bach κάτι τέτοιο, το αναγράφει με ακρίβεια ο ίδιος (π.χ. μέτρα 89 και 201 στη Ciaccona της 2^{ης} Παρτίτας) και, επιπλέον, ο ίδιος αναλύει στην πρώτη κίνηση, τον τρόπο που επιθυμεί να παιχτούν οι συγχορδίες. Η κίνηση των τριακοστών δευτέρων θα ήταν κάτι

⁶⁴ στο έργο του Der Vollkommene Capellmeister, στο κεφάλαιο 18, στο 3^ο μέρος βρίσκουμε την εξής αναφορά κάτω από έναν πίνακα όπου περιγράφονται 5 τρόποι για τις «breaking chords»: «ο 5^{ος} και τελευταίος τρόπος, ονομάζεται harp-type, στα ιταλικά: Arpeggio και χρησιμοποιείται ευρέως», Mattheson, JoHannes (1739), Hamburg, pp.674-5.

πρωτοφανές σε αυτή τη fuga, που 'επιτρέπει' τα τριακοστά δεύτερα μόνο ως καταληκτικής σημασίας εκφραστική χειρονομία στα τελευταία μέτρα της.

Επίσης, κάποιοι ερμηνευτές παίζουν εδώ συνεχόμενες συγχορδίες. Όπως πολύ επίμονα μας έχει δείξει ο J.S.Bach (π.χ. μέτρο 57), δεν παραλείπει να σημειώνει πολλές γραμμές ή πολλές νότες όπου το επιθυμεί. Στα μέτρα αυτά συνεπώς αφήνουμε τους φθόγγους των ημίσεων να ηχήσουν και παίζουμε κανονικά την κίνηση των ογδών.

Από εκεί και ως το τέλος δεν υπάρχουν άλλα σημεία όπου η ζητούμενη ερμηνεία να είναι ασαφής. Τα μέτρα 82-83 ερμηνεύονται από πολλούς με αντίστροφη φορά στη συγχορδία (από την υψηλότερη προς τη χαμηλότερη φωνή), τονίζοντας την κάτω γραμμή, κάτι όμως που μπορεί να συμβεί εξίσου καλά και παίζοντας τη συγχορδία με την κανονική της φορά και δίνοντας έμφαση στην ανάδειξη του μπάσου, διαχωρίζοντας την κίνησή του, δίνοντας περισσότερο χρόνο στους φθόγγους της κάτω φωνής και στη συνέχεια, με ταχύτητα που δε θα αλλοιώσει τη ρυθμική συνέχεια, εκτελώντας τη συγχορδία και επιστρέφοντας στη χαμηλότερη χορδή και φωνή.

Στο χειρόγραφο, η Fuga εκτείνεται σε ένα δισέλιδο, από την αριστερή έως τη δεξιά μεριά και σελίδα, ώστε όλο της το κείμενο να είναι ορατό χωρίς να χρειάζεται να γυρίσει φύλλο ο ερμηνευτής.

Siciliana

Συνήθως σε τριμερή μορφή ABA και σε 6/8 ή 12/8 και σε ελάσσονα τονικότητα. Η μοναδική Siciliana του συνόλου του έργου που εξετάζουμε είναι στη σχετική μείζονα της αρχικής τονικότητας του έργου. Στο πρώτο μέρος βρίσκεται συμπυκνωμένο όλο το μοτιβικό υλικό που ο συνθέτης αναλύει και επεξεργάζεται στη συνέχεια. Με τις σημειωμένες παύσεις ενισχύει και οπτικά τον διαχωρισμό των τριών φωνών, είναι λοιπόν σκόπιμη η αναζήτηση ενός ενιαίου μεν ύφους, με διαφορετικά όμως χρώματα, που να δύναται να αποδώσει τις διαφορετικές τους κινήσεις. Ιδιαίτερη βαρύτητα πρέπει να δοθεί στη μετάβαση από τις δίφωνες και τρίφωνες συγχορδίες στη μονοφωνική κίνηση, ώστε το τόξο να μην αφήνει δυναμικές ανισορροπίες να επηρεάσουν την εξέλιξη της μελωδικής κίνησης. Γι' αυτό το λόγο, προτείνεται οι φθόγγοι που ακολουθούν την κίνηση του μπάσου (οι χαμηλότεροι) και που εμφανίζονται μόνοι, να αποδίδονται σαν να είχαν και άλλες δύο φωνές άνωθέν τους, όπου σημειώνονται δηλαδή παύσεις από το συνθέτη, ώστε να υπάρχει ηχητική ομοιογένεια στη μετάβαση των φωνών.

Τα σχήματα του βασικού μοτίβου, παρά το γεγονός πως το τόξο πάντα οδηγείται προς τους υψηλότερους φθόγγους, είναι επίμονα σε όλο το μέρος και η ρυθμική συνέπεια στο βασικό παρεστιγμένο ρυθμό θα καθοδηγήσει την ερμηνεία των άλλων φωνών. Ένας legato ήχος που δε θα χωρίζει τις ενότητες των τριών ογδών και θα ενισχύει τη ροή του μουσικού κειμένου σε ένα μέτριο ήσυχο tempo είναι και ο επιθυμητός. Εκτός δηλαδή από το κύριο παρεστιγμένο μοτίβο, δε θα είναι καλό να διακόπτεται ο ήχος στα άλλα μέρη.

Η θέση που έχει αυτό το μέρος μέσα στη Σονάτα, ανάμεσα δηλαδή στη Fuga και το καταληκτικό presto, του προσδίδει ένα χαρακτήρα ισορροπιστικό, τόσο με το ρυθμό του – που είναι και ο μόνος τρίσημος ανάμεσα στα μέρη του έργου – όσο και με την τονικότητά του στη σχετική μείζονα.

Στο χειρόγραφο, η Siciliana ξεκινάει από την επόμενη αριστερή σελίδα μετά/πίσω από τη φούγκα, ενώ το Presto που ακολουθεί ξεκινάει από το ίδιο πεντάγραμμο με τα τελευταία της μέτρα, σαν να πρόκειται για το ίδιο μέρος με αργό και γρήγορο τμήμα (η όλη διάρθρωση της Σονάτας φέρνει στο νου την τυπική διάρθρωση της trio sonata στην εποχή του A.Corelli: αργό / γρήγορο / αργό / γρήγορο μέρος).

Presto

Το μέρος αυτό είναι το μοναδικό presto του συνθέτη σε finale Σονάτας της συλλογής αυτής, καθώς τα άλλα δύο σημειώνονται ως Allegro και ως Allegro assai. Presto επίσης έχει γράψει και ως καταληκτικό μέρος στην πρώτη Παρτίτα.

Το Presto που εξετάζουμε είναι στην τονικότητα Σολ ελάσσονα (Ντο ελάσσονα στη βιόλα) και κύριο χαρακτηριστικό του είναι τα κομμένα μέτρα του χειρογράφου: σε ένα μέρος με ρυθμική αγωγή 3/8, ο συνθέτης τοποθετεί μεγάλες διαστολές ανά έξι όγδοα, χωρίζοντας περαιτέρω τα μεγαλύτερα αυτά μέτρα σε μέτρα 3/8 με μικρότερες διαστολές. Αξίζει να σημειωθεί πως οι μικρές αυτές διαστολές που χρησιμοποιεί ο Bach δεν είναι ίδιες σε κάθε μέτρο, αλλά παίρνουν τη θέση τους ανάλογα με τον πρώτο φθόγγο του επόμενου μισού του μέτρου, δηλαδή το φθόγγο που τις ακολουθεί κάθε φορά, επιτυγχάνοντας έτσι την αποδυνάμωσή του, σαν να δημιουργεί ένα φυσικό, οπτικό diminuendo, μια γέφυρα που δεν είναι δόκιμο να την τονίσουμε παρά απλά να τη διαβούμε ερμηνευτικά.

Είναι έκδηλη η πρόθεση του συνθέτη να υπογραμμίσει με κάθε δυνατό εκφραστικό μέσο της σημειογραφίας της εποχής πως το μέρος αυτό πρέπει να εκτελείται χωρίς τονισμό στο ισχυρό μέρος της θέσης του ενωμένου δεύτερου μισού του μέτρου, καθώς δεν είναι παρά

στο μέτρο 9 που συγχρονίζεται η εσωτερική δυναμική ροή του μέρους με τη ρυθμική ένδειξη και τον καταμερισμό των μετρικών αξιών. Είναι μεγάλη πρόκληση για τον ερμηνευτή να αναζητήσει τον τρόπο εκείνο που δε θα καθηλώνει την ηχητική ισορροπία αλλά και δε θα επιτρέπει άνισους τονισμούς και δυναμικές κορυφές σε φθόγγους που δεν βρίσκονται σε ανάλογες περιοχές του μουσικού κειμένου. Ζητούμενο είναι η εξάλειψη των αδυναμιών που μπορεί να προκύψουν από τη θέση της χορδής ή του φθόγγου στο σύνολο, και η εύρεση μιας ομαλής περιοχής για την όσο γίνεται ισοδύναμη απόδοση των δέκατων έκτων. Ένα ελαφρύ και χωρίς τονισμούς τόξο σε μια περιοχή πιο κοντά στη μέση του δοξαριού, ώστε να μπορεί να αναπνέει κι όχι να κολλάει στη χορδή σε μια *detaché* δοξαριά, είναι επιθυμητό και αναγκαίο.

Δυναμικές δεν σημειώνονται πουθενά ακόμη σε αυτή τη Σονάτα (η πρώτη σημείωση δυναμικής καταγράφεται στη Fuga της δεύτερης Σονάτας). Η σύμπνοια με την κυματοειδή μορφή του μουσικού κειμένου και η ανάδειξή της χωρίς υπερβολές, είναι μια παράμετρος που μπορεί να υποστηρίξει την ιδιαιτερότητα αυτού του μέρους και να επιτρέψει στις δευτερεύουσες συντεταγμένες του (καταιγιστικός ρυθμός, αναλυμένες συγχορδίες) να συμπληρώσουν την ηχητική αρμονία του.

Στο χειρόγραφο του J.S.Bach, το Presto έρχεται αμέσως μετά τη Siciliana, σημειώνεται δηλαδή χωρίς διαχωριστική διπλή γράμμη, συνεχίζοντας στο ίδιο πεντάγραμμο. Ξεκινάει από την αριστερή πλευρά του δισέλιδου, πίσω από τη Fuga και συνεχίζει ως ακριβώς το τέλος της δεξιάς σελίδας, όπου σημειώνεται και το πρώτο fine (τέλος στα λατινικά) που οριοθετεί τη λήξη της πρώτης σονάτας.

2Α.2. Πρώτη Παρτίτα BWV 1002 σε Σι ελάσσονα (σε Μι ελάσσονα για την παρούσα έκδοση)

Allemande

Η πρώτη παρτίτα (γράφεται ως *partia* από τον J.S.Bach) φέρει δίπλα στον τίτλο της ξανά τον επεξηγηματικό όρο «*a Violino senza Basso*». Η *allemande* ξεκινάει στην αριστερή σελίδα, ακριβώς πίσω από το προηγούμενο *Presto*, και πάει ως τη μέση της επόμενης σελίδας. Είναι σε ρυθμική αγωγή 4/4 και έχει πολύ πυκνή ρυθμική γραφή. Η μελωδική κίνηση που δεσπόζει είναι σε όγδοα (8/8) και το tempo θα πρέπει να επιλεγεί με γνώμονα την ακριβή άρθρωση των παρεστιγμένων, σε συνδυασμό με τη συχνή τους εναλλαγή και μετάβαση σε μοτίβα τριήχων (π.χ. μέτρο 8). Διαβάζουμε στον Leopold Mozart –Δοκίμιο περί μιας συστηματικής διδασκαλίας του βιολιού (1756)– σχετικά με την ορθή επιλογή του tempo: «κάθε μελωδικό κομμάτι, περιλαμβάνει τουλάχιστον μια φράση από την οποία μπορεί με βεβαιότητα κανείς να αναγνωρίσει το είδος της αγωγής που απαιτείται»⁶⁵. Το τόξο θα πρέπει κάθε φορά να βρίσκει εκείνο το σημείο επαφής που να του επιτρέπει να αποδίδει μεν τη σωστή αξία των φθόγγων, αλλά και να έχει τη δυνατότητα να αποκτήσει άμεσα ταχύτητα για την έκφραση των τριακοστών δεύτερων και των εξηκοστών τετάρτων.

Όπως επισημαίνουμε και σε άλλα σημεία του, οι διαφορετικές φωνές κυρίως στις Παρτίτες ξεχωρίζουν ευκολότερα από ό,τι, για παράδειγμα, σε μια φούγκα του J.S.Bach, μια που ο συνθέτης δίνει σε κάθε μια ένα ξεχωριστό μοτιβικό χαρακτήρα κίνησης. Κάθε φωνή δηλαδή έχει το δικό της χαρακτήρα, κι έτσι είναι ευανάγνωστη για τον ερμηνευτή. Εδώ, για παράδειγμα, έχουμε μια πρώτη φωνή στην αρχή ως άρση της τέταρτης κίνησης (έβδομο όγδοο του μέτρου) όπου ξεκινάει η επόμενη, δεύτερη φωνή, που χαρακτηρίζεται από την κίνηση παρεστιγμένων δέκατων έκτων και τα μεγάλα διαστήματα ανάμεσά τους. Το ίδιο συμβαίνει και στο δεύτερο μέτρο, όπου εμφανίζεται και πάλι στην άρση της τέταρτης κίνησης. Η τρίτη φωνή χαρακτηρίζεται από τα εισαγωγικά της εξηκοστά τέταρτα, που οδηγούν είτε σε ενωμένη λεγκάτο μελωδική κίνηση, είτε σε τριήχα, είτε σε συγχορδία (μέτρο 5).

Εξαιρετικά δύσκολο στην απόδοσή του μέρος, παρά τη σχετικά βατή τεχνική του τοποθέτηση (όχι πολλές και συνεχόμενες συγχορδίες, όχι ψηλές θέσεις στη βιόλα, όχι

⁶⁵ Τσούχλος, Νίκος Β, *Τέχνη των Αισθημάτων και των Συγκινήσεων*, σ.342.

άβολη τονικότητα. Η εναλλαγή των ρυθμικών σχημάτων, οι αλλαγές χορδών σε διαδοχικά 16^α και η πλαστικότητα των κινήσεων του τόξου που απαιτείται το καθιστούν από τα πιο απαιτητικά ως προς την έκφραση μέρη του συνόλου των έργων που εξετάζουμε. Χαρακτηρισμός που κατά την άποψη της γράφουσας θα ταίριαζε σε ολόκληρη την πρώτη Παρτίτα, λόγω των ειδικών εκφραστικών απαιτήσεών της. Η Παρτίτα αυτή είναι και η μεγαλύτερη σε έκταση, αλλά κατέχει και μια ξεχωριστή αντιστοιχία χορευτικού μουσικού κειμένου με ανάλαφρα θέματα, μεγάλων όμως απαιτήσεων ως προς την κατάλληλη εκφορά, άρθρωση και ρυθμικότητα των μοτίβων που την απαρτίζουν.

Double

Μετά από κάθε μέρος σε αυτήν την Παρτίτα ακολουθεί μια Double πάνω στο μουσικό υλικό του προηγούμενου μέρους. Με συνέπεια συνεχίζει εδώ ο συνθέτης να αναπτύσσει το ίδιο μοτιβικό υλικό σε μια ήρεμη double που, με τα συνεχόμενα δεμένα δέκατα έκτα της, ισορροπεί την γεμάτη παρεστιγμένες αξίες και ανήσυχη Allemande. Η επίμονη γραφή του Bach στις λεγκατούρες μας υπενθυμίζει πως έρχεται αυτό το μέρος να δώσει την αίσθηση της ήρεμης αναπνοής, να χαμηλώσει την ένταση και να επαναφέρει την ηρεμία. Μόλις σε τέσσερα σημεία τα τόξα μεταβαίνουν σε άρθρωση τριών δεμένων δέκατων έκτων προς ένα χωριστό. Σε όλο το υπόλοιπο μέρος, η σχέση είναι παντού δύο προς δύο. Η τονικότητα είναι η ίδια με εκείνη της αρχής (όπως συμβαίνει σε όλες της Παρτίτες: μόνο στις σονάτες συναντάμε αργό μέρος στη σχετική μείζονα).

Και σε αυτή τη double οι τεχνικές απαιτήσεις δεν είναι μεγάλες. Δεν ανεβαίνει πάνω από την τρίτη θέση (σε ολόκληρη την Παρτίτα μένει σχετικά χαμηλά, μόνο στο Tempo di borea και στη Double/presto φτάνει ως την τέταρτη θέση) και δεν έχει καθόλου διπλές. Η ηχητική αισθητική του κομματιού ταιριάζει πολύ στη βιόλα, και επιτρέπει στο τόξο, αν πάει λίγο πιο κοντά στην ταστιέρα χωρίς να αλλοιωθεί το χρώμα, να αποδώσει ομοιόμορφα αυτές τις δίσημες φράσεις χωρίς να τονίσει τους φθόγγους.

Στο χειρόγραφο, η Double ξεκινάει κάτω από την Allemande στην ίδια σελίδα, στα τελευταία τρία πεντάγραμμά της αριστερά, και συνεχίζει στη δεξιά σελίδα, ως τη μέση περίπτωση (σε άλλα έξι πεντάγραμμα).

Corrente

Όπως όλα τα μέρη αυτής της Παρτίτας εκτός της Sarabande και της αντίστοιχης Double της, η Corrente που ακολουθεί ξεκινά με άρση στη νότα της συγχορδίας της θέσης. Είναι πολύ απαιτητική, ιδιαίτερα στα τόξα, παρά το γεγονός πως κινείται στις ίδιες τεχνικές συντεταγμένες με τα υπόλοιπα μέρη που αναφέραμε. Τρία είδη άρθρωσης συναντάμε εδώ, και η πρόκληση έγκειται στο να μην απομακρυνόμαστε πολύ από την ηχητική περιοχή αφετηρίας της φράσης, με τα δεμένα, ενωμένα όγδοα:

- 1. όλα τα όγδοα χωριστά, οπότε πρέπει να γίνεται ισομερής κατανομή του τόξου, για να αποφευχθούν και οι δυναμικές εξάρσεις
- 2. τρία όγδοα ενωμένα και τρία χωριστά, οπότε πρέπει να αποφεύγεται να τονίζεται το πρώτο από τα χωριστά, όπως μπορεί να συμβεί προκειμένου να βρεθούμε ξανά στο ίδιο σημείο του τόξου
- 3. δύο όγδοα χωριστά, τρία ενωμένα και ένα χωριστό: προσοχή στο τελευταίο όγδοο, καθώς μπορεί να μικραίνει χρονικά στην προσπάθειά μας να μεταβούμε στο επόμενο μέτρο.

Και εδώ, όπως και στο Presto της Πρώτης Σονάτας, συναντάμε το χαρακτηριστικό της διακεκομμένης μετρικής ένδειξης. Ενώ δηλαδή έχουμε $\frac{3}{4}$ σαν ρυθμική αγωγή, η διαστολή περικλείει διπλάσιες αξίες. Αυτό το στοιχείο μας καθοδηγεί αφενός μεν στην ταχύτητα που πρέπει να έχει το μέρος (κοντά στο Presto), αφετέρου δε στην αποφυγή του τονισμού των θέσεων. Είναι κι αυτό ένα μετρικό πείραμα με τις υποδιαιρέσεις των τρίσημων μέτρων. Τα $\frac{6}{4}$ μπορούν να διαιρεθούν και με το 2 και με το 3, κι έτσι ο Bach επιβεβαιώνει τη διαρκή αναζητήσή του για μετάβαση και μετακίνηση από το σημαίνον, υπογραμμίζοντας τους δυνητικούς ρυθμούς μέσα στην ίδια μετρική μονάδα. Μετά από κάθε μικρή διαστολή συνήθως ακολουθούν δεμένοι φθόγγοι, και είναι αυτό το πρώτο όγδοό τους που μπορούμε να προσέξουμε να μην τονιστεί. Η ρυθμική αγωγή είναι τριμερής, και η κίνηση μόνο σε συνεχή όγδοα, στοιχείο που δυσχεραίνει την άρθρωση, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για μεγάλες διαστηματικές εναλλαγές, κι έχουμε αρκετές εδώ. Επομένως, αναζητούμε το tempo που ιδανικά θα αφήνει το χώρο στο τόξο να εκτελεί με ακρίβεια τις μεταβάσεις στις χορδές.

Στο χειρόγραφο το κομμάτι ξεκινάει αμέσως κάτω από την προηγούμενη Double και συνεχίζει στην πίσω σελίδα (δεξιά), με την ένδειξη από τον Bach V.S. volti (volti subito δηλαδή γρήγορο γύρισμα σελίδας). Επίσης στην καλλιγραφική απόδοση της ιταλικής

“corrente” συναντάμε εδώ έναν κύκλο στο “C”, κάτι που πολύ χαρακτηριστικά επαναλαμβάνει και στη “Ciaccona”.

Double

Η μοναδική φορά στην εν λόγω Παρτίτα που ο Bach σημειώνει ένδειξη για tempo είναι σε αυτή τη Double, που συμπληρώνει με το χαρακτηρισμό “presto”.

Η ρυθμική αγωγή δηλώνει $\frac{3}{4}$, η κίνηση όμως είναι σε δέκατα έκτα, και ο συνδυασμός αυτός, μαζί με την ένδειξη presto, μας οδηγεί σε μια υψηλής ταχύτητας επιλογή tempo. Κι εδώ είναι πολύ ωφέλιμο να παρατηρήσουμε την κυματοειδή φόρμα του χειρογράφου, να παρατηρήσουμε τις κορυφές, και να κατανοήσουμε πως καμιά εξ αυτών δεν έρχεται αναπάντεχα, αλλά προετοιμάζεται με μικρότερης εμβέλειας προηγούμενους κυματισμούς. Είναι πολύ απαιτητικό τεχνικά μέρος, και η απόδοσή του στη βιόλα, με τις μεγαλύτερες αποστάσεις στους φθόγγους αλλά και στις χορδές, απαιτεί μια ελεγχόμενη ένταση, που δεν είναι καλό να φαίνεται ούτε στο αριστερό χέρι, ούτε στο τόξο.

Στο χειρόγραφο η Double ξεκινάει από το μέσον της αριστερής σελίδας και εκτείνεται ως το τέλος της δεξιάς. Μάλιστα ο Bach, προκειμένου να μη χρειαστεί να γυρίσει η σελίδα πριν το τέλος, σημειώνει το τελευταίο μέτρο κάτω από το τέλος των πενταγράμμων. Και δίπλα, ξανασυναντάμε το V.S.volti.

Sarabande

Σε αυτή τη Sarabande, τον τρίσημο χορό ισπανικής καταγωγής έχουμε την πρώτη δήλωση θέματος σε θέση κατά το πρότυπο του χορού. Οι συγχορδίες της αρχής, αλλά και οι επόμενες σε όλο το μέρος, θα είναι καλό να ερμηνεύονται με ένα γρήγορο πέρασμα από τις χορδές, χωρίς να επιδιώκουμε την απόλυτη συνήχηση χρονικά, αλλά μάλλον μια ‘arpeggiato’ μορφή αυτών των συγχορδιών - πάντα μέσα στο χρόνο⁶⁶ βέβαια. Η μελωδική

⁶⁶ Ο C.P.E Bach αναφέρει σε σχέση με την cantabile απόδοση ενός adagio πως ένα ακόμη βοηθητικό, εκφραστικό στοιχείο, είναι το σπάσιμο των συγχορδιών που θα πρέπει να αποδίδονται στρογγυλά, μάλιστα κάνει λόγο και για την ένδειξη arpeggio που αποτελεί ένδειξη για το απλωμένο σπάσιμο της συγχορδίας εναλλάξ προς τα πάνω ή προς τα κάτω πολλές φορές και πως η ταχύτητα με την οποία πρέπει να εκτελούμε τον αρπισμό, είναι απόλυτα σχετική με το tempo του έργου-όσο πιο affetuoso, τόσο πιο αργά εκτελούμε τους αρπισμούς. Bach, C.P.E (1949): *Essay on the true art of playing the keyboard instruments*, μετφρ, εκδ William J. Mitchell, Norton, New York, 1, 3, par.7. Ενώ ο Mattheson είναι πιο συγκεκριμένος και πιο κοντά στην brisée απόδοση των συγχορδιών «στα τετράφωνα σπασίματα στο βιολί, οι χορδές να ακουμπώνται στιγμιαία με το δοξάρι και να παίζονται η μία

κίνηση βρίσκεται στις πάνω φωνές, οπότε η ανάδειξή της μπορεί να συμβεί μέσα από την εκμετάλλευση του ιδιαίτερου ηχοχρώματος της υψηλότερης χορδής (λα στη βιόλα), αφήνοντάς τη να ηχήσει, ανασηκώνοντας λίγο νωρίτερα και με καμπύλη κίνηση - όχι κάθετη - το τόξο. Στο μέτρο 2, μετά τα παρεστιγμένα, πρέπει να επαναφέρουμε το τόξο προς τη βάση για τα τρία όγδοα. Στο μέτρο 6 δίνουμε βαρύτητα στην κάτω φωνή και τη χρωματική της κίνηση, και δεν ξαναπαίζουμε τη συγχορδία στο όγδοο (σολ). Στην επανάληψη, μπορούμε να ξεκινήσουμε V και στο μέτρο 12 να βρεθούμε Π στην τετράφωνη συγχορδία. Στα μέτρα 7 και 21, βλέπουμε τη διαφορετική αντιμετώπιση του ίδιου μοτίβου από τον Bach, που ενώ ενώνει τα δεύτερα, αφήνει χωριστά τα πρώτα όγδοα. Στην αρχή του μέτρου, μπορούμε να είμαστε Π και το ήμισυ που κρατάει στην κίνηση των ογδών στο μ.7 να αποδοθεί σαν να ήταν ένα παρεστιγμένο όγδοο - μέσα δηλαδή στις τεχνικές δυνατότητες του οργάνου - αλλά να δοθεί μια έμφαση στην απόδοσή του, ένα δυναμικό βάρος.

Το tempo μπορεί να κυμαίνεται από 58-64 το τέταρτο.

Στο χειρόγραφο, η Sarabande αρχίζει στην αριστερή σελίδα και τελειώνει κάπου στη μέση της. Ακολουθεί από κάτω ακριβώς η Double της.

Double

Τα 9/8 είναι η μόνη φορά που τα συναντάμε ως ρυθμική αγωγή σε ολόκληρο το έργο (Σονάτες, Παρτίτες, Σουίτες). Είναι επίσης και το μόνο μέρος όπου όλα τα όγδοα είναι χωριστά, και δεν υπάρχει καμία λεγκατούρα. Υπάρχει συγγενές μοτιβικό υλικό με τη Sarabande, το οποίο διαχειρίζεται ο συνθέτης τελείως διαφορετικά, καθώς αφαιρεί τις φωνές και διατηρεί τις διαστηματικές σχέσεις, στις οποίες πηγαινοέρχεται βηματικά ή μη, με τη διαρκή κίνηση σε όγδοα. Αν η Sarabande έχει μια μελωδική συνισταμένη την οποία οφείλουμε να αναδείξουμε, στη Double η συνισταμένη αυτή κρύβεται πίσω από τη συνεχή ροή, και μόνο σπαράγματα της μπορεί να αναγνωρίσει ο ακροατής, σαν μια ανάμνηση που αντί να υποχωρεί, υποστηρίζει τη βασική πηγή μνήμης και την ισχυροποιεί.

Ένα σταθερό τέμπο χωρίς καθόλου *ritardandi* θα αποτελέσει σίγουρα μια παράμετρο που μπορεί να αναδείξει το χαρακτήρα αυτού του μέρους.

αμέσως κάτω από την άλλη», Mattheson, Johann, *Der Volkommene Capellmeister*, part 3, chapter 18, p.676.

Στο χειρόγραφο η Double αρχίζει ακριβώς κάτω από τη Sarabande και ολοκληρώνεται στο τέλος της σελίδας (αριστερά).

Tempo di borea

Αυτός ο χορός (η γαλλική Bourrée) παίρνει τη θέση που θα είχε μια Gigue στη Sonata da Camera. Είναι ένας πανέμορφος χορός, που συνδυάζει έξοχα το ζωηρό ρυθμικό στοιχείο με τη μελωδική κίνηση, και για αυτό επιλέγεται από πολλούς ερμηνευτές να παίζεται και ξεχωριστά από την υπόλοιπη παρτίτα σαν encore. Στη μεταφερόμενη τονικότητα της βιόλας και στο νέο ηχόχρωμα, η αλήθεια είναι πως επηρεάζεται πολύ ο χαρακτήρας του κομματιού, μια που θεωρείται από τα πλέον βιολονιστικά θέματα, εκμεταλλευόμενο στο έπακρο τις συχνοτικές περιοχές του οργάνου. Όμως, η ομορφιά του παραμένει η ίδια, και είναι πραγματικά μια πολύ ενδιαφέρουσα αναζήτηση να βρεθεί στη βιόλα το χρώμα κι ο χαρακτήρας που ταιριάζουν στη Bourree. Μια καλή αφετηρία είναι η ανάδειξη των διαφορετικών θεματικών ομάδων: (α) μέτρα 1-4, (β) μέτρα 5-8, (γ) μέτρα 9-11, (δ) μέτρα 12-14, (ε) μέτρα 15-16 και η απόδοσή τους με αλλαγή ύφους: το (α) πιο αρθρωμένο τόξο, arpeggiato συγχορδίες, συνέπεια στο ρυθμό και προσοχή στις καταλήξεις, να είναι συμπαγείς, μέσα στη διάρκεια του φθόγγου, το (β) με άλλη δυναμική, πιο χαμηλή και με μεγαλύτερο τόξο, αλλά να παραμένουν τα τέταρτα με τις διπλές, με απόηχο, το (γ) détaché και πιο μεγάλο τόξο, το (δ) με μεγαλύτερη έμφαση στις άρσεις, και το (ε) όπου, στην επανάληψη του ίδιου μοτίβου, τονίζουμε την τονική αλλαγή, αλλά παραμένουμε συνεπείς ρυθμικά.

Η ρυθμική αγωγή στο χειρόγραφο σημειώνεται ως 2/4 και όχι ως 4/4/ alla breve όπως ο ίδιος ο Bach σημειώνει αλλού - στοιχείο που δείχνει πως επιθυμεί μάλλον κάτι όχι τόσο γρήγορο, αλλά περισσότερο κοντά στο βηματισμό και στην πιο μεγεθυμένη χρήση της φράσης, ρυθμικά και μελωδικά.

Στο χειρόγραφο, ο χορός αυτός βρίσκεται σε όλη την αριστερή σελίδα και ολοκληρώνεται στο τέλος, όπου συναντάμε ξανά την ένδειξη V.S.volti.

Double

Η καταληκτική Double είναι κι αυτή σε 2/4, αν και οι αξίες μέσα στο μέτρο είναι διπλάσιες. Όπως είδαμε σε προηγούμενα μέρη που συναντήσαμε στην Παρτίτα, όπου ο συνθέτης

επιθυμούσε να σημειώσει ένα ολόκληρο μέρος σε δέκατα έκτα, το έκανε. Η ρυθμική λοιπόν αυτή γραφή μοιάζει να υπογραμμίζει τη μουσική φράση, και να αποτρέπει την όποια λανθασμένη ταχύτητα να αναστατώσει τη μελωδική δομή.

Σε απόλυτη συνάφεια με την *Tempo di borea*, κινείται ανάμεσα στα ίδια μοτιβικά χαρακτηριστικά, αυτή τη φορά αναλυμένα και μεγεθυμένα. Θα μπορούσαμε να κρατήσουμε και εδώ την ίδια φιλοσοφία παιξίματος, αλλάζοντας ηχοχρωματικά το ύφος της κάθε ομάδας θεματικού υλικού. Οι αριθμοί των μέτρων εφαρμόζονται τέλεια, καθώς έχουμε ακριβώς τον ίδιο αριθμό και στα δύο μέρη (68) και την ίδια πρόοδο στην επεξεργασία.

Για άλλη μια φορά, ιδιαίτερα εδώ στο τέλος της Παρτίτας, μπορούμε να κινηθούμε ερμηνευτικά στο χρώμα του αποήχου, κι όχι μιας έντονης δήλωσης της μουσικής ιδέας. Τεχνικά, το μέρος αυτό είναι εξίσου απαιτητικό με το προηγούμενο στη βιόλα, αλλά ο χαρακτήρας των *Double* είναι πιο κοντά στο χρώμα και την ιδιαίτερη συχνοτική περιοχή της.

Στο χειρόγραφο η *Double* βρίσκεται σε ολόκληρη αριστερή σελίδα-στο τέλος της οποίας υπάρχει η ένδειξη *fine* - ενώ στην απέναντι ξεκινάει η 2^η Σονάτα.

2Α.3. Δεύτερη Σονάτα BWV 1003 σε Λα ελάσσονα (σε Ρε ελάσσονα για την παρούσα έκδοση)

Grave

Το εισαγωγικό αυτό μέρος στη δεύτερη Σονάτα, αντίστοιχο του Adagio της πρώτης και της τρίτης, είναι το μοναδικό Grave στο σύνολο του έργου (σονάτες, παρτίτες και σουίτες). Γραμμένο σε 4/4, με συχνότερα ευρισκόμενη ρυθμική αξία τα τριακοστά δεύτερα, έχει περισσότερο αυτοσχεδιαστική γραφή από το Adagio της πρώτης σονάτας και με την ανεπτυγμένη λυρική του, διαφοροποιείται κι από το αντίστοιχο εισαγωγικό μέρος της 3ης σονάτας, που αναπτύσσεται όλο πάνω σε ένα επίμονο ρυθμικό μοτίβο.

Η κίνηση της μελωδίας είναι πυκνή και συνεχής, καθώς και έντονα κυματική. Σχεδόν σε κάθε μετρική μονάδα συναντάμε τριακοστά δεύτερα, ενώ τέταρτα έχουμε μόνο στην πρώτη κίνηση της αρχής και στις τελευταίες δύο κινήσεις πριν το τέλος.

Η δομή του κομματιού μας οδηγεί στο να εστιάσουμε στην κίνηση σε όγδοα, καθώς είναι αυτά που ο συνθέτης χρησιμοποιεί για τις συγχορδίες και την ελάχιστη σχετικά πολυφωνική κίνηση, με έναν αδιάκοπο διάλογο μεταξύ των φωνών, μέσα από ανιούσες ή κατιούσες ομάδες τριακοστών δεύτερων. Η ρυθμική ελευθερία που μπορεί να έχει εδώ ο ερμηνευτής ως προς τα ritardandi είναι δεδομένη από την ιδιαίτερη σχηματική γραφή, που από μόνη της, ακόμη και οπτικά, δημιουργεί και ενισχύει αυτήν την αίσθηση: αρκετές σημειωμένες τρίλιες και μεγάλα τόξα - λεγκατούρες⁶⁷ που υπονοούν και περικλείουν δυναμικές διακυμάνσεις, όχι υπερβολικές, αλλά όσο χρειάζεται για να υποστηριχτεί η κίνηση των φωνών με μικρά εκφραστικά crescendi και diminuendi. Ακόμη και η πιστή μετρονομική απόδοση αυτού του Grave είναι σαν να έχει σοφά υπολογιστεί να είναι «ελεύθερη» μέσα στη διαρκή κίνηση των τριακοστών δεύτερων.

Η απόδοση στη βιόλα αυτού του πανέμορφου εκφραστικού μέρους είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα, καθώς είναι ούτως ή άλλως γραμμένο σε περιοχές που, μεταφερόμενες, ηχούν εξίσου – αν όχι περισσότερο – όμορφα και μεστά (σε αυτό το μέρος ο Bach δεν

⁶⁷ «τα σημάδια άρθρωσης στη μουσική του Bach, φωτίζουν τα στοιχεία της σύνθεσης, δείχνουν τις ομάδες εκείνες των φθόγγων που ανήκουν στην ίδια μουσική σκέψη. Περιστασιακά οι σημειώσεις επιζητούν μια τεχνική επίλυση ζητημάτων. Οι σημειώσεις του Bach δεν είναι περιοριστικές, όπως και η απουσία σημειώσεών του, δεν είναι απαγορευτική καθώς όλα τα σημάδια είναι εκεί για να βοηθήσουν τον ερμηνευτή». Butt, John (1990): *Articulation Marks in the Primary sources of J.S.Bach*, Cambridge, p.129.

χρησιμοποιεί πάνω από την τρίτη θέση του βιολιού, ο ψηλότερος φθόγγος είναι το ρε πάνω από το πεντάγραμμο, ενώ το μεγαλύτερο μέρος του δύναται να αποδοθεί και μόνο στην πρώτη θέση, κάτι που βοηθάει το όργανο να ηχήσει πιο στρογγυλά και με μεγαλύτερη ομοιογένεια και, ως εκ τούτου, θα είναι καλό να επιδιωχθεί). Δεν πρέπει να φοβηθούμε τις αλλαγές χορδών μέσα στην ίδια ομάδα τριακοστών δευτέρων με ανιούσα ή κατιούσα ή συνδυαστική και των δύο κίνηση, αλλά να επιμένουμε στη φυσική αλλαγή του ηχοχρώματος που αυτή επιφέρει, ισορροπώντας με το δεξί χέρι και με ένα ελαφρύ και λεγκάτο τόξο την αίσθηση της νέας χορδής.

Η τονικότητα είναι εδώ η λα ελάσσονα, οπότε μεταφερόμενη είναι η ρε ελάσσονα. Ένα προτεινόμενο tempo είναι το 56 στο όγδοο.

Κι εδώ, όπως και στην πρώτη Σονάτα, υπάρχει στο τέλος της σελίδας η αναφορά για “V. S. volti” δηλαδή να προχωρήσει άμεσα ο ερμηνευτής στο επόμενο μέρος που είναι η Fuga, δίνοντας μια ακόμη διάσταση στο προηγούμενο Grave, αυτή της εισαγωγής στη Fuga που ακολουθεί.

Fuga

Η Fuga της 2^{ης} Σονάτας είναι από τα ελάχιστα μέρη (συμπεριλαμβανομένων και των Σουιτών) που φέρουν από το συνθέτη τη μετρική ένδειξη 2/4. Συναντάμε πολύ συχνά τον ρυθμό 4/4 alla breve. Αυτό μας δίνει μια πληροφορία για την επιλογή του tempo: συγκρίνοντας τον παρονομαστή του μετρικού κλάσματος (8, 4 ή μισό τέμπο) με την κύρια ρυθμική μονάδα του μέρους - δηλαδή τί χρησιμοποιεί ο συνθέτης ως βασικό φορέα των μουσικών ιδεών - μπορούμε να οδηγηθούμε σε συμπεράσματα για την κατάλληλη ταχύτητα εκτέλεσης των έργων. Εδώ, για παράδειγμα, τα κύρια στοιχεία είναι τα δέκατα έκτα και τα όγδοα, πράγμα που υποδεικνύει μια εγκράτεια μάλλον στην ταχύτητα, ένα αργό βηματικό tempo που να είναι σε θέση να υποστηρίξει τις φωνές στη Fuga.

Έχει όμως κι ακόμη μία ιδιαιτερότητα αυτό το μέρος, καθώς είναι η πρώτη φορά που ο Bach σημειώνει ενδείξεις δυναμικής. Στα μέτρα 47-59 σημειώνεται το πρώτο piano και ακολουθεί το forte και εναλλάσσονται για κάποια μέτρα, εκεί όπου επαναλαμβάνονται ανά ένα ή δύο μέτρα οι μουσικές ιδέες, δημιουργώντας με αυτές τις δυναμικές, το εφέ της ηχούς - σαν η δεύτερη δήλωση να είναι η επανάληψη της πρώτης από πιο μακριά κι έτσι και πιο σιγά.

Τα μέτρα 1-16 περικλείουν το κύριο θεματικό υλικό. Ξεκινάει η πρώτη φωνή, εισάγεται η δεύτερη στο μέτρο 4 και η τρίτη στο μέτρο 8. Οι δύο φωνές, όπου συνυπάρχουν μέσα στη Fuga, μπορούν να παίζονται ισάξια, δίχως να τονίζεται περισσότερο η μία από τις δύο, σαν κανονικές διπλές δηλαδή. Δεν ισχύει το ίδιο και για τις τρίφωνες συγχορδίες – και τα μέρη όπου αυτές πυκνώνουν. Σε αυτές παραμένει, όπως έχουμε προαναφέρει σύμφωνα με την προσέγγιση της γράφουσας, η εκτέλεση *arpeggiato*, το τόξο δηλαδή γλιστράει ομοιόμορφα από τη χαμηλότερη στην ψηλότερη χορδή, δημιουργώντας ένα νοητό τόξο, ένα νοητό γεφύρι με τα ύψη των χορδών, αφήνοντάς τες να ηχήσουν και να συνοδεύσουν το φθόγγο με τη μεγαλύτερη διάρκεια ή την ακολουθία της μελωδικής κίνησης.

Τα δύο δέκατα έκτα του θέματος χρειάζονται προσοχή στην κατεύθυνσή τους, ώστε να μη συγχέονται με το προηγούμενό τους όγδοο, αλλά να οδηγούν προς το πρώτο όγδοο της επόμενης κίνησης. Μια ελαφριά άρθρωση στο πρώτο εκ των δύο δεκάτων έκτων θα βοηθήσει και θα δώσει περισσότερη ενέργεια από το τόξο στο μοτίβο αυτό, που είναι το βασικό δομικό υλικό αυτής της Fuga.

Στο μέτρο 24 αντιστρέφονται οι ρόλοι των φωνών και τα μοτίβα αλλάζουν θέση: τώρα η χρωματική κίνηση περνάει στην κάτω φωνή ενώ η πάνω συνεχίζει να ανεβαίνει κάθε δύο μέτρα-ισχύει κι εδώ ό,τι είπαμε παραπάνω για τις περιπτώσεις των δύο φωνών. Στο μέτρο 31 και ως και το 37, εισάγεται ένα νέο σχήμα έξι δεκάτων έκτων ενωμένων, που θα οδηγήσει παρακάτω στις τρίφωνες συγχορδίες, δημιουργώντας κι ένα φυσικό *crescendo* προς κάθε μία από αυτές. Από το μέτρο 38 εμφανίζονται πάλι οι τετράφωνες συγχορδίες, και είναι αυτό το σημείο που πρέπει κανείς να μελετήσει ενδελεχώς πριν αποφασίσει για το τελικό *tempo* του κομματιού, καθώς είναι αυτό που θα ορίσει τον ακριβή τρόπο με τον οποίο θα εκτελεστούν αυτές οι συγχορδίες, που πρέπει μεν να είναι στο ρυθμό και κάθετες στην αρμονική κίνηση, αλλά ταυτόχρονα να μη χάνουν τον *arpeggiato* χαρακτήρα τους. Ακολουθεί ένα επεισόδιο δεκατεσσάρων μέτρων με συνεχή κίνηση σε δέκατα έκτα γύρω από την τονική και την πέμπτη της τονικότητας. Είναι το σημείο όπου βάζει το πρώτο *riano*, και δίνει τις πρώτες αυτές κατευθύνσεις όσον αφορά το εφέ της εναλλαγής της δυναμικής. Στα μέτρα που ακολουθούν, ως το μ.72, εντείνει την επεξεργασία του θέματος πυκνώνοντας τις φωνές, μέχρι να φτάσει στην πτώση και στις τέσσερις συνεχόμενες -για πρώτη φορά- τετράφωνες συγχορδίες. Οι τρίφωνες συγχορδίες που προηγούνται στα μ. 70 και 71 μπορούν να παιχτούν πιο κάθετα, και με ρυθμική συνέπεια αυτή τη φορά, για να αφήσουν και το μετρικό χώρο για ένα μικρό *ritardando* στις τετράφωνες συγχορδίες, κάτι που θα επιτρέψει σε όλες τις φωνές να ακουστούν.

Σχετικά με τις πτώσεις σε αυτό το μέρος (μ. 44 στην τονική, μ. 72 στη δεσπόζουσα, μ. 136 στη δεσπόζουσα, μ. 165 στη σολ - ντο στη βιόλα, μ. 279 στην τονική πάλι και η καταληκτική) παρατηρούμε πως ο Bach σημειώνει όπου επιθυμεί την τρίλια, όπως για παράδειγμα στα μέτρα 72 και 165, ενώ δε συμβαίνει το ίδιο σε αντίστοιχα αρμονικά σημεία.

Στα μέτρα 91 και 92 βρίσκουμε σε κάποιες εκδόσεις μια υπόδειξη με βελάκι για αντιστροφή εκτέλεση των συγχορδιών - και είναι αυτό μια διαδεδομένη εκτελεστικά αντίληψη από μια μερίδα ερμηνευτών. Ακόμη κι αν βρίσκουμε πηγές που αφήνουν ανοιχτό το ενδεχόμενο μιας τέτοιας ανάγνωσης σε νυκτά έγχορδα (βλ. Ortiz, Ciaccona) όπως κιθάρα ή λαούτο, δεν θα ήταν δόκιμο να μεταφέρουμε αυτή την εκδοχή σε μια fuga ή άλλο έργο όπου οι φωνές έχουν τη θέση τους και μπορούν να αναμειγνύονται μεν, αλλά η περιοχή που κινούνται πρέπει να παραμένει ευδιάκριτη. Αν λοιπόν ο συνθέτης επιθυμούσε να τοποθετήσει το μελωδικό θέμα στην επάνω φωνή, θα το έκανε και δε θα υπολόγιζε σε μια αντιστροφή των φωνών, χωρίς να το έχει καταγράψει ή να μας έχει δώσει έστω μια σχετική ένδειξη. Επομένως για άλλη μια φορά, όπως συμβαίνει δηλαδή σε όλο το απαιτητικό και τεχνικά αξεπέραστο έργο αυτό στο σύνολό του, ο ερμηνευτής καλείται να διευρύνει την εκφραστική του παλέτα και να αναπτύξει την τεχνική του εφευρετικότητα, μελετώντας τρόπους απόδοσης των συγχορδιών που να επιτρέπουν στην κάτω φωνή να αδράξει την προσοχή του ακροατή χωρίς να επιβαρυνθεί ο ρυθμός και η ισορροπία των άλλων φωνών.

Στο επεισόδιο που ακολουθεί στα μέτρα 94 - 124 επανέρχεται η ιδέα της διαρκούς κίνησης σε δέκατα έκτα αλλά αυτή τη φορά δεν υπάρχει ο κοινός παρονομαστής της ανοιχτής χορδής (μ. 45 κι εξής). Τα δέκατα έκτα αναπτύσσονται σε ανιούσα και κατιούσα διαδοχή, συχνά με μεγάλα άλματα στη μελωδία. Όπου συναντάμε τέσσερα δέκατα έκτα με το πρώτο να έχει συγχορδία σε όγδοο, το τόξο ας είναι κάθετο, και ας φεύγει γρήγορα από τις συγχορδίες -εδώ εγκαταλείπεται η ιδέα της *arpeggiato* εκτέλεσης. Σε μέτρα όπως π.χ. τα 73-74, η γραφή αυτή δεν υποδηλώνει πως όσο παίζεται η κάτω φωνή θα πρέπει να ακούγεται και ο φθόγγος της επάνω φωνής σε κάθε κίνηση, αλλά πως του οφείλεται μια έμφαση ως προς τη διάρκεια, ώστε να κρατήσει ο απόηχός του όσο κινείται η άλλη φωνή. Αντίστοιχα, στα μέτρα 95, 96 και 97, η συγχορδία στο πρώτο όγδοο δεν εννοείται πως θα πρέπει να συνεχίσει με το δεύτερο δέκατο έκτο του συστήματος - ενώ στο μέτρο 101 χρησιμοποιούνται δέκατα έκτα στη συγχορδία - αλλά πως θα αποδοθεί με περισσότερο τόξο, ώστε να προσδώσει στην ηχητική διάρκεια και όχι στο ρυθμό. Με τον ίδιο τρόπο έχει κινηθεί ο συνθέτης και στο επεισόδιο με τις διαφορές στη δυναμική (μέτρα 47 - 59), γράφοντας τη δεύτερη φωνή σε δέκατα έκτα και όχι σε όγδοα, μια που αμέσως μετά ξεκινάει η σημείωσή του για άμεση αλλαγή στην ένταση. Όπου όμως η διαδοχή των μελωδικών κινήσεων το

υπαγορεύει, οι συγχορδίες παίρνουν μεγαλύτερη διάρκεια, ακόμη κι αν το κείμενο δεν την επιτρέπει. Δηλώνεται έτσι ένας άλλος τρόπος εκτέλεσης του φθόγγου, εκφραστικός κι όχι μετρικός.

Ένα άλλο σημείο όπου διαφαίνεται καθαρά η ανάγκη να αποδοθεί διαφορετικά από ό,τι είναι γραμμένο βρίσκεται στα μέτρα 128 - 130. Εδώ υπάρχει σύζευξη στη μία φωνή, ενώ η άλλη έχει όγδοα δεμένα με λεγκατούρα και ένα τέταρτο στην πρώτη κίνηση του επόμενου μέτρου. Για να ακουστεί αυτό που γράφεται θα πρέπει να ενώσουμε την πρώτη κίνηση του μ. 129 με τη δεύτερη του προηγούμενου μέτρου σε ένα τόξο - έτσι όμως θα δέσουμε κάτι που από το συνθέτη είναι διαχωρισμένο (φα ρε μι). Η άλλη εκδοχή στη βιόλα, που έχει μεγαλύτερο εύρος περιοχής τόξου, είναι να αποδοθεί χωριστά μεν, αλλά στο τελείωμα της φράσης με ένα ταχύ γύρισμα του τόξου, ώστε να ακουστεί η πάνω φωνή για περισσότερο χρόνο, και να συνηχήσει με την πρώτη κίνηση του άλλου μέτρου. Είναι αξιοσημείωτη η διαφοροποίηση της διάρκειας των φωνών ανάλογα με τη θέση τους στη Fuga: ενώ π.χ. στο μέτρο 128 έχουμε τέταρτα πάνω με δεμένα όγδοα στην κάτω φωνή, παρακάτω στο μ.190, στο ίδιο σχήμα ο συνθέτης βάζει συγχορδίες στο πρώτο από τα δεμένα όγδοα, αλλά και παύσεις στην κίνηση αμέσως μετά.

Η ακρίβεια και η συνέπεια στο μουσικό κείμενο μπορεί να επιτευχθεί μόνο με ένα ελαφρύ και ευέλικτο τόξο, που να μπορεί να αποδώσει τις εναλλαγές στις διάρκειες και στις δυναμικές, μα και στα χρώματα που αντιπροσωπεύουν την κάθε φωνή. Κάθε σχήμα που επαναλαμβάνεται θα πρέπει να εξετάζεται μέχρι τέλους, ώστε να μπορεί ο ερμηνευτής να ακολουθήσει τις μεταμορφώσεις του και να αναρωτηθεί γιατί κάθε φορά ο συνθέτης το αντιμετωπίζει διαφορετικά, και να υπηρετήσει αυτή την αλλαγή. Είδαμε πολλές φορές το σχήμα με τα δεμένα όγδοα ανά δύο. Προς το τέλος, στο μέτρο 257, κι ενώ η Fuga βρίσκεται στην κορύφωσή της, επαναλαμβάνει την εκδοχή του με τις συγχορδίες και τις παύσεις, οριοθετώντας τις διάρκειές τους και υπηρετώντας τη συνεχή ροή της μελωδικής κίνησης. Λίγα μέτρα πιο κάτω, το ίδιο σχήμα εμφανίζεται χωρίς τις λεγκατούρες στα όγδοα, αλλάζει και πάλι δηλαδή, εννέα μόλις μέτρα πριν το τέλος. Όπως φαίνεται, ο Bach δε θα πρέπει να 'διορθώνεται' από τους ερμηνευτές ή τους εκδότες που θεωρούν πως κάτι ξεχάστηκε ή υπονοείται, αλλά να μελετάται από το χειρόγραφο και να επιδιώκεται η πιστή ερμηνεία του, καθώς η πρόταση της γράφουσας μετά από ενδελεχή παρατήρηση και μελέτη των χειρογράφων, είναι πως ο συνθέτης είναι απόλυτα ακριβής όπου το επιθυμεί κι όπου η μουσική του, το προστάζει, ζητάει δηλαδή με τον τρόπο της γραφής (ρυθμικά) ή με ενδείξεις την επίλυση του ζητήματος. Όπου όμως, δεν έχει κάτι σημειωθεί, είναι στην αισθητική του ερμηνευτή να το αποδώσει με τον τρόπο που προκύπτει από τη ροή του

κειμένου, όχι όμως υποχρεωτικά να αναζητήσει τη λύση σε προηγούμενη αναφορά, καθώς και αυτό μπορεί να είναι δόκιμο βέβαια, αλλά είναι εξίσου πιθανό, αν ήταν τόσο καίριο, να το ζητούσε ο συνθέτης με κάποια σημείωση/ένδειξη.

Η Fuga της Δεύτερης Σονάτας – όπως και ολόκληρη η σονάτα - ηχεί εξαιρετικά όμορφα στη βιόλα, καθώς, όπως άλλωστε συμβαίνει και στο βιολί, οι περιοχές στις οποίες κινείται δεν είναι ιδιαίτερα ψηλές (μέχρι το ρε πάνω από το πεντάγραμμο, δηλαδή μια καθαρή τρίτη θέση) -όπως και στο Grave- ενώ η τονικότητα, μεταφερόμενη ακουμπάει στην ιδιοσυχνότητα του οργάνου (όπως η λα είναι για το βιολί, έτσι και η ρε είναι για τη βιόλα).

Andante

Αυτό είναι το μοναδικό Andante σε ολόκληρο το έργο. Άλλωστε, όπως είδαμε και στο σχετικό κεφάλαιο, η κάθε σονάτα έχει τη δική της προσωπικότητα, και γι' αυτό τα μέρη της παίρνουν άλλες ονομασίες – με εξαίρεση τη Fuga. Στο χειρόγραφο διαπιστώνουμε πως η μετρική ένδειξη αυτού του μέρους έχει σημειωθεί ακριβώς μετά από το τέλος της Fuga, στην ίδια σελίδα.

Στο πνεύμα και των υπολοίπων μερών, είναι κι αυτό ένα μέρος όπου η ψηλή περιοχή στο βιολί δεν χρησιμοποιείται (δεν πηγαίνει πάνω από την τρίτη θέση) και έτσι, μεταφερόμενο στη βιόλα, κερδίζει από το βαθύ χρώμα των αντίστοιχων περιοχών της. Η δυσκολία αυτού του μέρους είναι περισσότερο στο χαρακτήρα παρά στην τεχνική πρόκληση και, για άλλη μια φορά, στην εκφραστική δεινότητα του δεξιού χεριού, που καλείται να ανιχνεύσει τον τρόπο απόδοσης των συνεχόμενων ογδών. Πολλοί εκδότες έχουν προτείνει λεγκατούρες σε αυτά τα όγδοα και πολλά δεμένα εν γένει τόξα, σε ολόκληρο το μέρος. Τα δέκαταέκτα σημειώνονται χωριστά από τον Bach και είναι καλό, αν και εξαιρετικά απαιτητικό τεχνικά, να διατηρηθεί αυτός ο cantabile χαρακτήρας τους. Στη βιόλα η μεσαία προς τη βάση περιοχή του τόξου και η πιο μακρινή περιοχή από τον καβαλάρη μπορούν ιδανικά να προσφέρουν το κατάλληλο έδαφος γι' αυτό το Andante. Είναι ίσως και πιο εύκολο από ό,τι στο βιολί να παιχτούν χωριστά τα όγδοα ενώ υπάρχει κίνηση στη μελωδία σε δέκατα έκτα, λόγω του μεγαλύτερου μεγέθους και των πιο μεγάλων σε διάμετρο και σε μήκος χορδών, που δονούνται για περισσότερη ώρα.

Στους φθόγγους που μένουν μόνοι ανάμεσα στη μελωδία, ένα μικρό εκφραστικό vibrato δεν θα έμοιαζε ξένο προς το πνεύμα του έργου (στο 1ο μέτρο για παράδειγμα, το τρίτο ντο). Η χρήση του γενικώς μπορεί να γίνει με σύνεση και ευαισθησία σε φθόγγους που η

θέση τους μέσα στο μουσικό κείμενο, το επιτρέπει. Το *andante* είναι σαν τα αργά μέρη των κοντσέρτων για τσέμπαλο: η ορχήστρα παίζει ως επί το πλείστον όγδοα και το σόλο είναι πολύ εκφραστικό και με πολλές ρυθμικές αξίες και σχήματα.

Allegro

Σε αυτό το μέρος είναι αισθητές οι επιρροές της ιταλικής σχολής - κυρίως του Antonio Vivaldi, του οποίου τα έργα αντέγραφε συστηματικά ο J.S.Bach - και αξιοθαύμαστη η ορμητική του μελωδική δομή.

Η ένδειξη *Allegro* σε συνδυασμό με τον ρυθμό 4/4 *alla breve* και την κίνηση σε δέκατα έκτα, καθώς επίσης το ρυθμικό σχήμα των δύο τριακοστών δεύτερων ανάμεσα στα δέκατα έκτα. Δεν είναι τόσο το *tempo*, που θα πρέπει να είναι ανάλογο των μελωδικών εκρήξεων, όσο ο τρόπος που θα παιχτούν τα ισότιμα δέκατα έκτα όταν πια δεν υπάρχουν ρυθμικές παρεμβάσεις και έρχεται το μέρος όπου η κίνηση προχωράει σταθερά: εκεί πρέπει να βρεθεί ένας τρόπος να μη μείνει πίσω το *tempo*, αλλά ούτε και να πάρει μια ροπή που δεν εξυπηρετεί τα μεγάλα μελωδικά διαστήματα.

Εδώ επανέρχεται ο συνθέτης με τη δεύτερη κατά σειρά ένδειξη δυναμικής που δίνεται ξανά σε παρεμφερές μέρος - δηλαδή σε σημείο όπου επαναλαμβάνεται ένα σχήμα αυτούσιο. Το μέρος αυτό έχει και το ένα και μοναδικό ψηλό μι του έργου - λα για τη βιόλα. Στην περιοχή του τόξου που βρίσκεται πάνω από τη μέση, προς τη μύτη, υπάρχει η δυνατότητα να αποδοθούν με μεγαλύτερη ακρίβεια τα γρήγορα περάσματα των τριακοστών δεύτερων και να περνάει με ευκολία όπου χρειάζεται στις λεγκατούρες. Τα μεγάλα *ritardandi* δε θα βοηθούσαν την ορμητική αυτή γραφή, όμως υπάρχουν σημεία μέσα στο έργο όπου σίγουρα μπορεί ο ερμηνευτής να πάρει περισσότερο χρόνο για να τονίσει μια διαφωνία ή μια αρμονική μετάβαση.

Εντυπωσιακή και πρωτοφανής είναι η σημείωση δυναμικής στο τέλος του *Allegro*. Τα τελευταία τέσσερα μέτρα φέρουν ένδειξη *riano* από το συνθέτη, ενώ τα δέκατα έκτα ανά δύο μοιάζουν να μπαίνουν εκεί μετά από ένα καταγιστικό επεισόδιο, για να επαναφέρει την ηρεμία και να κλείσει το έργο και το στιγμιότυπο με πραότητα και αρμονία.

2Α.4. Δεύτερη Παρτίτα BWV 1004 σε Ρε ελάσσονα (σε Σολ ελάσσονα για την παρούσα έκδοση)

Allemanda

Ο γερμανικής προέλευσης χορός αυτός είναι κυρίως σε διμερή ρυθμό και μέτρια γρήγορο tempo. Ο Bach γράφει μια Allemanda και στην πρώτη Παρτίτα, διατηρώντας την ιταλική ορολογία και στα υπόλοιπα μέρη της (Tempo di borea, Corrente κ.λπ.). Αντίθετα, στην τρίτη Παρτίτα υιοθετεί τη γαλλική ορολογία και εισάγει μια αλληλουχία χορών πλησιέστερη προς τη γαλλική σουίτα.

Η Allemanda της δεύτερης Παρτίτας αρχίζει με άρση την ίδια νότα της θέσης του πρώτου μέτρου της, όπως συμβαίνει και στην αντίστοιχη Allemanda της πρώτης Παρτίτας, καθώς και της πρώτης, δεύτερης, πέμπτης και έκτης Σουίτας, ενώ αυτό διαφοροποιείται μόνο στην τρίτη και τέταρτη Σουίτα, όπου υπάρχει μεν άρση, αλλά όχι στην ίδια νότα.

Εδώ δεν συναντάμε καμία ένδειξη δυναμικής. Το αξιοπερίεργο είναι πως στο μέτρο 4 ο J.S.Bach γράφει ολοκάθαρα μια διαδοχή από διπλές τρίτες, τις οποίες δε συναντούμε σε καμία γνωστή έκδοση ως τώρα, μα ούτε και σε κάποια εκτέλεση. Είναι αλήθεια πως είναι και οι μοναδικές διπλές στο έργο - εξαιρουμένων των τελικών συγχορδιών πριν από την επανάληψη, και στο τελευταίο μέτρο του έργου. Μια άλλη γενική παρατήρηση που αξίζει να σημειωθεί εδώ είναι πως οι αλλοιώσεις στους φθόγγους, έχουν ισχύ μόνο για τη στιγμή που εμφανίζονται, και δεν προϋποθέτουν σε καμία περίπτωση την ίδια αλλοίωση για τον ίδιο φθόγγο ή την οκτάβα του μέσα στο ίδιο μέτρο. Είναι επίσης εξαιρετικά δύσκολο να ξεχωρίσουν σε πολλά σημεία, οι διέσεις από τις αναιρέσεις, ιδιαίτερα όταν είναι συνεχόμενες και αναφέρονται στην ίδια ομάδα φθόγγων. Μετά από επίμονη παρατήρηση του χειρογράφου συμπεραίνει κανείς πως, όταν συναντάται αλληλουχία αλλοιώσεων σε κοντινούς φθόγγους, τονίζονται στις υφέσεις τα κάθετα ανιόντα αριστερά στελέχη ενώ στις αναιρέσεις τα κάτω δεξιά.

Ο Bach χρησιμοποιεί ελάχιστα το συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα (τρίηχα): στην Allemanda της πρώτης Παρτίτας, όπου συναντάμε δεσίσματα και σε ζεύγη τριήχων, δηλ. εξάδες φθόγγων — στην Allemanda και στην Corrente της δεύτερης Παρτίτας — ελάχιστα στα τελευταία μέτρα της Ciaccona — και μόλις στις τελευταίες δύο κινήσεις της Gavotte από την τρίτη Παρτίτα, ενώ και στις Σουίτες η χρήση του είναι εξίσου περιορισμένη: στην Corrente

της τέταρτης και στη Gavotte της πέμπτης. Σε όλες τις περιπτώσεις η καλύτερη απόδοση τους είναι όταν όλα αυτά ερμηνεύονται δεμένα στο ίδιο τόξο. Η μελέτη των χειρογράφων φανερώνει κατά την άποψη της γράφουσας, πως η λεγκατούρα είναι απαραίτητη μόνο όπου σημειώνεται⁶⁸.

Επιστρέφοντας στην αρχή της Allemanda, επισημαίνουμε την επιθυμητή χρήση ανοιχτών χορδών, όπου αυτό είναι εφικτό. Στο πρώτο μέτρο για παράδειγμα, η διπλή σολ θα είναι καλό να παιχτεί με δεύτερο δάχτυλο στη χορδή ντο και την ανοιχτή σολ μαζί. Συνεχίζοντας, το ψηλό λα να είναι κι αυτό ανοιχτό, κι όχι στην τρίτη θέση, ως είθισται να υποδεικνύεται από πολλές εκδόσεις. Όπου συναντάμε το σχήμα παρεστιγμένου όγδοου - δέκατου έκτου, ανασηκώνουμε το τόξο μετά το παρεστιγμένο όγδοο και ξαναπαίρνουμε κοντά στη βάση το χώρο για τη σωστή άρθρωση του δεκάτου έκτου. Δίνουμε έναν μικρό τονισμό, περισσότερο βάρος με το δεξί χέρι στο τόξο στον πρώτο φθόγγο από κάθε ομάδα συνεζευγμένων φθόγγων, ούτως ώστε να επιτευχθεί έμμεσα ένα *diminuendo* προς το δεύτερο ή τρίτο φθόγγο, που να παραπέμπει στην άρθρωση που θα απέδιδε ένα δοξάρι εκείνης της εποχής (Tartini)⁶⁹. Το ίδιο ισχύει και για τα τρίηχα. Αντιθέτως, όπου έχουμε τέσσερις φθόγγους ίσης ρυθμικής αξίας, π.χ. τέσσερα δέκατα έκτα, αυτά είναι καλό να αποδίδονται χωρίς τονισμό. Στα μέτρα 6 και 7 συναντάμε κίνηση μεγάλων διαστημάτων στη μελωδία, και μπορούμε να επιδιώξουμε ερμηνευτικά τη διαφοροποίηση δύο μελωδικών φωνών, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την κατιούσα κίνηση που ξεκινάει με τέσσερις νότες (η κατιούσα κίνηση σηματοδοτείται από το πρώτο δέκατο έκτο κάθε ομάδας – do si la στη βιόλα fa mi re). Ο φθόγγος που διαχωρίζεται ηθελημένα από τους υπόλοιπους, καθώς προέρχεται από μεγάλη διαστηματική κίνηση της μελωδίας, αναδεικνύεται κατ' ανάγκη κι από την ελάχιστη ρυθμική απόκλιση που συνεπάγεται η προτεινόμενη αλλαγή θέσης από μόνη της (είναι τέτοια η κίνηση του τόξου στις χορδές που τονίζεται ελαφρώς ρυθμικά κι όχι δυναμικά). Στο συχνό μοτίβο {16° – 32° 32° – 16° – 16° δεμένα 4-1 και 1-4} η τελευταία νότα της λεγκατούρας ας εκτελείται σαν να είχε τελεία από πάνω, συντομότερα δηλαδή της γραμμένης διάρκειάς της. Όπου συναντάμε οκτώ φθόγγους ενωμένους κατά συνέχειες

⁶⁸ «Η προσέγγιση του Bach στην άρθρωση στην ιστορία της σύνθεσης του κάθε έργου του, είναι ενδεικτική της στάσης του απέναντι στην ίδια τη σύνθεση ως λειτουργία: οι λεπτομέρειες είναι κάποιες φορές, μεγεθυμένες και σαφείς και ενώνονται προοδευτικά και συμμετρικά μέσα στο υλικό. Παρ' όλα αυτά, το βασικό στοιχείο και η ταυτότητα κάθε έργου και ανάλογα και η άρθρωση, αλλάζουν κάποτε, μετά τα πρώτα στάδια της σύνθεσης. Όταν κάτι είναι επιμελώς σχολιασμένο από τον συνθέτη, τότε η απόδοσή του δεν είναι θέμα ερμηνευτικής μετάφρασης». Butt, John (1990): *Articulation Marks in the Primary Sources of J.S.Bach*, Cambridge, p.140.

⁶⁹ Οι τρεις τύποι δοξαριών που επικρατούσαν εκείνη την εποχή, ήταν αυτοί που ο Michel Woldermar (κι αργότερα ο Fetis) περιέγραψαν και σχεδίασαν ως "Tartini", "Cramer", "Viotti". Το πρώτο ανταποκρίνεται τόσο στα σχέδια του L.Mozart (1756) όσο και σε άλλα της εποχής (Lohlein 1774) Brown, Clive (2004): *Classical and Romantic Practice 1750-1900*, Oxford University Press, p.260.

(μέτρα 9, 10, 11), θα μπορούσαμε ίσως να πούμε πως μπορεί να υποδεικνύεται μια τάση για *diminuendo*. Η κίνηση πάντως της μελωδικής γραμμής αρκεί ως ισχυρή ένδειξη της κίνησης της δυναμικής: το ύψος των φθόγγων χαράσσει μια αδιαμφισβήτητη κατεύθυνση που ο ερμηνευτής καλείται να υπηρετήσει και να αναδείξει. Προς το τέλος του πρώτου μέρους της Allemanda, πριν την επανάληψη κι αφού έχει ακουστεί η πέμπτη βαθμίδα στο μέτρο 15 στην πρώτη κίνηση, είναι καλό να ακολουθήσει το υπόλοιπο μουσικό κείμενο σαν απόηχος, σε χαμηλότερη σαφώς δυναμική, και η τετράφωνη συγχορδία να εκτελεστεί *arpeggiato*, ώστε να ενισχυθεί η δήλωση του θέματος που ακολουθεί μετά την επανάληψη.

Θα λέγαμε λοιπόν πως, από πλευράς δυναμικής, η κορύφωση του πρώτου μέρους της Allemanda βρίσκεται ακριβώς μετά τις τρεις ενότητες οκτώ δεμένων δεκάτων έκτων (μέτρα 9 - 10). Αρχίζει δηλαδή στο μέτρο 12, και διαρκεί ως το μέτρο 13, όπου αλλάζει τη ρυθμική κατανομή των φθόγγων, και επαναφέρει με τα δέκατα έκτα τη δυναμική και ρυθμική «ηρεμία».

Παρά το γεγονός πως στην Allemanda αυτή δε γίνεται χρήση πολυφωνικής υφής, αλλά εκ πρώτης όψεως έχουμε μία μοναδική φωνή που κινείται μελωδικά και αρμονικά, είναι ευδιάκριτη η λανθάνουσα συνύπαρξη περισσότερων φωνών, κι ας μην έχουμε συνήχηση. Φαίνεται σαν τα ρυθμικά μοτίβα να εξυπηρετούν ένα τέτοιο σκοπό, και να αναδεικνύουν παράλληλες κινήσεις διαφορετικών φωνών.

Στα συγκεκριμένα επαναλαμβανόμενα μοτίβα διακρίνουμε και διαστηματική συνέπεια, δηλαδή χρήση φθόγγων που εξυπηρετούν μια επαναληπτική κίνηση, κινούμενοι σε συγγενή με τα προηγούμενα και ανάλογα διαστήματα. Τα ίδια μοτίβα και οι παραδόσεις που έχουμε για τα *tempi* στις Allemande είναι αυτά που θα υπαγορεύσουν το κατάλληλο tempo, ώστε να αποδίδεται με άνεση και σαφήνεια η άρθρωση των φθόγγων⁷⁰. Κατά την εκτέλεση αυτού του μέρους, ο ερμηνευτής αντιμετωπίζει συχνά θέματα σχετικά με το tempo. Έχει ως τώρα επικρατήσει μια σχετικά αργή άποψη ερμηνείας, όπως μπορούμε να διαπιστώσουμε από πολλές ηχογραφήσεις που κυκλοφορούν, ενώ σαφώς ζωηρότερο tempo επιλέγουν όσοι από τους εκτελεστές τάσσονται υπέρ της ιστορικά τεκμηριωμένης ερμηνείας, κάνοντας χρήση και των οργάνων εποχής και των εξαρτημάτων τους - μαρόκ

⁷⁰ Υπήρχε γύρω στο 1700 η παράδοση μιας γρήγορης Allemande στη Γαλλία, το ίδιο δημοφιλούς, όσο και η πιο αργή εκδοχή της. Αυτές οι επιρροές είναι έκδηλες στη γερμανική παράδοση αλλά τα παραδείγματα των πιο αργών Allemande (...) είναι πολύ περισσότερα από αυτά που δείχνουν να έχουν ιταλική επιρροή και είναι *presto* ή *allegro*. Ο Mattheson στο *Der Vollkommene Capellmeister* λέει πως η Allemande είναι τώρα πια αρπεζοειδής και σοβαρή και με καλά δομημένες αρμονίες, ενώ ο Walther στο *Musicalisches Lexicon* (1732) γράφει πως, έχει συντεθεί για να είναι σοβαρή και αργή και έτσι πρέπει να εκτελείται» Hudson, Richard (1984): *The Allemande and the Tanz*, Cambridge University Press, p198

τόξο, εντέρινες χορδές, απουσία υποσιάγονου και γέφυρας. Μία ασφαλής επιλογή tempo σε σύγχρονο όργανο θα μπορούσε να κυμανθεί σε μετρονομικές ενδείξεις από 54 ως και 60 το τέταρτο. Σε αυτό το tempo υπάρχει η άνεση να αποδοθούν οι διακρίσεις ανάμεσα στα προαναφερθέντα μοτίβα από τα βαθύτερα ηχοχρώματα της βιόλας, χωρίς να χάνεται η ζωντάνια και η ρυθμική συνέχεια που απαιτεί το μουσικό κείμενο.

Ως προς το θέμα των επαναλήψεων ,σύμφωνα και με τους ρητορικούς κανόνες της εποχής, τη δεύτερη φορά που παίζεται κάτι, μπορεί να διαφοροποιείται χωρίς όμως να χάνεται η αίσθηση της συνέχειας και της συνέπειας με τα προηγουμένως ειπωθέντα, αλλά με σκοπό την ενίσχυση τους, ώστε να εντυπώνονται οι μουσικές ιδέες καλύτερα στη μνήμη των ακροατών. Κάθε επανεμφάνιση μουσικής ιδέας, σύμφωνα με τον J.J.Quantz, θα πρέπει να αποδίδεται με τρόπο που θα εξαλείψει τον κίνδυνο απώλειας ενδιαφέροντος του ακροατή μέσω της προσθήκης ποικιλιμάτων, της επέμβασης του στους χρωματισμούς, της ανεπαίσθητης επιτάχυνσης του tempo⁷¹. Και η Judy Tarling αναφερόμενη στην ίδια πρακτική του μπαρόκ, γράφει: «Μια επανάληψη δεν μπορεί να είναι η ίδια δύο φορές, ακόμη κι αν το υλικό παιχτεί με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, απaráλλαχτο, καθώς η πρόσληψη της ιδέας από τον ακροατή, θα είναι διαφορετική από την πρώτη φορά, ούτως ή άλλως, από τη στιγμή που ήδη είναι εξοικειωμένος με τη μουσική και έτσι θα περιμένει ,τη δεύτερη φορά, τις εντυπώσεις από αυτή»⁷².

Corrente

Και στις δύο Corrente στις Παρτίτες 1 και 2, η κίνηση είναι συνεχής. Στην Corrente της δεύτερης Παρτίτας είναι διαρκής η συνομιλία μεταξύ των δύο κυρίαρχων μοτίβων των τριήχων αφενός, και των παρεστιγμένων ογδών με δέκατα έκτα αφετέρου, αυτές δηλαδή του τετάρτου που δίνουν η τριμερής υποδιαίρεση του κάθε χρόνου, και κατόπιν το σχήμα παρεστιγμένου ογδού - δέκατου έκτου. Η συνέπεια στο ρυθμό και η ακρίβεια είναι κι εδώ ζητούμενα, καθώς δεν δύναται να αναδειχθεί με άλλη προσέγγιση το μουσικό ιδίωμα του συνθέτη: η ερμηνεία του πρώτου τετράμετρου μαζί με την άρση δίνει το χρώμα και το χαρακτήρα όλου του μέρους, που μοιάζει δομικά συμπαγής, καθώς με αριστοτεχνικό τρόπο οι λεγκατούρες γεφυρώνουν τις φράσεις διαφορετικών μετρικών βάσεων, δημιουργώντας τη μια στιγμή μια μετέωρη αίσθηση της δεύτερης και τρίτης κίνησης (μέτρα 5, 7, 9) και την επόμενη μία ισχυρή δήλωση των υποδιαίρέσεων του μέτρου (μέτρα 6, 8, 10).

⁷¹ Τσούχλος, Νίκος Β (2011): *Η Τέχνη των Αισθημάτων και των Συγκινήσεων*, Εκδόσεις Γαβριηλίδης, σ.111.

⁷² Tarling, Judy (2004): *The Weapons of Rhetoric*, Corda, p.236.

Το tempo που επιλέγεται για την εκτέλεση πρέπει να αφήνει χώρο για τη σαφή μετάβαση από τα τρίηχα ογδών στα σχήματα παρεστιγμένων ογδών - δέκατων έκτων, χωρίς να αυτά συγχέονται μετρικά, καθώς και να διατηρεί αναλλοίωτο το ζωνό χαρακτήρα της Corrente. Εδώ, διαδέχονται ο ένας τον άλλο στο μεγαλύτερο μέρος της Corrente. Στη βιόλα, η καταλληλότερη θέση για την εκφραστική ευελιξία που απαιτείται είναι στο μεσαίο κυρίως τμήμα του τόξου και, με αλλαγή χρώματος, προς τον καβαλάρη στα παρεστιγμένα και προς την ταστιέρα στα σχήματα τριών ογδών. Τα δέκατα έκτα που έπονται των παρεστιγμένων μπορούν να εκτελούνται με ελαφρώς σηκωμένο το τόξο από τη χορδή μετά το προηγούμενο όγδοο, ώστε να επανερχόμαστε κάθε φορά στο ίδιο σημείο του τόξου και να διατηρούμε την ηχοχρωματική συνέπεια.

Οι λεγκατούρες που τοποθετεί ο συνθέτης στα τρίηχα ογδών δεν δηλώνουν μόνο τη ρυθμική τους ενότητα, αλλά υποδεικνύουν και την αντίστοιχη άρθρωση, καθώς αργότερα παραιτείται από τη συνεχή υπόδειξη των τριήχων, που πλέον απλά υπονοούνται, ενώ τα τόξα υποδεικνύουν ολοένα διαφορετική άρθρωση, αλλάζοντας και ενώνοντας διαφορετικές ομάδες ογδών, με αρκετά συνήθη την άρθρωση ένα συν πέντε ή οκτώ, δοξαριά που υπογραμμίζει ένα φυσικό άνοιγμα στη δυναμική, ανιόν ή κατιόν ανάλογα με την πορεία της μελωδικής και της αρμονικής κίνησης. Τα τέταρτα που είναι δεμένα με το πρώτο από τα τρίηχα που ακολουθούν θα είναι καλό να εννοούνται ως τέταρτα με παύση τριήχου ογδού, αντί να υπογραμμίζεται η διάρκειά τους από συνεχές τόξο, ώστε να μπορεί να αρθρωθεί η σημαντική δεύτερη μονάδα του τριήχου που είναι ένα στοιχείο που προσδίδει ζωνρότητα και ενέργεια στην απόδοση. Επίσης, όπου υπάρχει μεγάλο διάστημα στη μελωδία, ο χαμηλότερος φθόγγος μπορεί να λαμβάνει μια μεγαλύτερη εκφραστική σημασία, όχι εις βάρος του μέτρου, αλλά προς ανάδειξη των ισχυρών κινήσεων που οικοδομούνται στις αρμονικές μετακινήσεις του μπάσου.

Στην επανάληψη δύναται να αναπτυχθεί μια πιο ελεύθερη ερμηνεία, με περισσότερη ελαφρότητα στο ρυθμό, και ritardandi που να σχολιάζουν τρόπον τινά τα προηγούμενα, αρχής γενομένης από το 1ο μέτρο, με ένα μεγαλύτερο ντο δίεση (φα δίεση στη βιόλα) σε διάρκεια και ελάχιστα μικρότερη χρονικά, πρώτη θέση.

Sarabanda

Ο τρίσημος αυτός ρυθμός προέρχεται από τον ομώνυμο δημοφιλή χορό του 16^{ου} αιώνα, που ήρθε κι αυτός μαζί με άλλα μουσικά ιδιώματα από τη Λατινική Αμερική και αφομοιώθηκε από την ισπανική κουλτούρα. Είναι αργός σε αυτή τη sarabanda, βηματικός,

και η έμφαση βρίσκεται στη δεύτερη κίνηση, την οποία εδώ ο συνθέτης υπογραμμίζει με παρεστειγμένο, προσδίδοντας έτσι μια αίσθηση άρσης στην πρώτη κίνηση και μια νέα αρχή στην τρίτη. Η κύρια ρυθμική μονάδα είναι το τέταρτο, και σε αυτό πρέπει να εμμένει η ερμηνεία, ακόμη κι όταν η μελωδική κίνηση διέρχεται από μικρότερης αξίας φθόγγους. Το τέταρτο μπορεί να αποδοθεί στη μετρονομική ένδειξη μεταξύ 47-52, ώστε οι μεγαλύτερης αξίας συγχορδίες να μη χάνουν το βηματισμό τους.

Στο μέτρο 15 έχουμε ακόμη μία περίπτωση όπου ο ίδιος ο Bach διευκρινίζει το τονικό ύψος των φθόγγων που σημειώνει (και που, λόγω διόρθωσης ίσως, θα ήταν ασαφείς): a και g (λα και σολ). Είναι πολύ χαρακτηριστική επίσης σε αυτό το μέρος η εμμονή του στο τρίτονο (ακούγεται τέσσερις φορές), την τέταρτη αυξημένη, το διάστημα φα-σι και σολ ντο δίεση, τη στιγμή που όλη η Sarabanda κινείται τονικά στη ρε ελάσσονα. Στη μεταγραφή για τη βιόλα έχουμε αντίστοιχα τη σολ ελάσσονα, και το διάστημα σι - μι αναίρεση και ντο-φα δίεση. Παρά το ότι στις δίφωνες συγχορδίες, είτε αυτές αποτελούνται από διαφορετικής αξίας φθόγγους, είτε από ίδιας, από πλευράς τόξου δεν επιμένουμε στην ταυτόχρονη πιεσμένη συνήχηση αλλά απομακρυνόμαστε από τη βάση της συγχορδίας και πάμε προς την ψηλότερη φωνή. Στις διαφωνίες αυτές το τόξο μας μπορεί να γίνει πιο εκφραστικό, και να αναζητήσει τη διάφωνη αυτή συνύπαρξη χωρίς να την εμποδίσει.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η σημειογραφία του συνθέτη στο μέτρο 22. Είναι η πρώτη και μοναδική φορά που συναντάμε αυτό το σχήμα στις Σονάτες και τις Παρτίτες, να ξεχωρίζει δηλαδή τόσο πολύ ο πρώτος από οκτώ ίσης αξίας φθόγγους, σαν να πρόκειται για τον χαμηλό φθόγγο μιας συγχορδίας. Ίσως να πρέπει να μας απασχολήσει και το γεγονός ότι το μέτρο στο οποίο αναφερόμαστε ακολουθεί μετά από το μέτρο με τις μεγαλύτερες αξίες (τέταρτο και ήμισυ) σε όλο το έργο και ίσως να πρέπει να δοθεί έμφαση, με το τόξο, που θα ελαφρύνει μετά στην απόδοση του χωρισμένου αυτού φθόγγου. Ο D.G.Turk (1750-1813) στο σύγγραμμά του, Σχολή Πληκτροφόρων αναφέρει: «υπάρχουν επίσης διάφορες μεμονωμένες νότες που θα πρέπει να αποδίδονται με έμφαση...όπως εκείνες που ξεχωρίζουν αισθητά, λόγω της διάρκειας ή της ιδιαίτερα χαμηλής περιοχής όπου εμφανίζονται»⁷³. Το κάτω σολ (ντο στη βιόλα) μπορεί λοιπόν να ακουστεί πραγματικά διαχωρισμένο και απομονωμένο ηχητικά από τα επτά δέκατα έκτα που το διαδέχονται, και το βαθύ ηχόχρωμα της βιόλας συμβάλλει στην ανάδειξη αυτής της διαφοράς.

⁷³ Τσούχλος, Νίκος Β (2011): *Η Τέχνη των Αισθημάτων και των Συγκινήσεων*, Εκδόσεις Γαβριηλίδης σ.382.

Giga

Η Giga αυτή είναι και η μόνη ιταλική, στην ορολογία, giga στις Σονάτες και Παρτίτες και η μία από τις δύο σε σύνολο, στα έργα αυτά για σόλο βιολί. Η άλλη βρίσκεται στο τέλος της 3ης παρτίτας και του έργου ολόκληρου. Η διαφορά τους έγκειται στην ονομασία τους: Giga στη 2^η παρτίτα, Gigue στην 3^η παρτίτα κατά τη γαλλική ονομασία των επί μέρους χορών της σουίτας.

Η Giga αυτή όμως έχει κι άλλη ιδιαιτερότητα, καθώς είναι και το μόνο μέρος γραμμένο σε 12/8 μαζί με τη Siciliana της πρώτης Σονάτας στις Σονάτες και Παρτίτες, και μαζί με τη Giga της τέταρτης Σουίτας και το Prelude της έκτης Σουίτας. Επίσης είναι το μόνο σημείο σε ολόκληρη τη δεύτερη Παρτίτα όπου ο J. S. Bach γράφει ένδειξη δυναμικής – κάτι που έχει ξεκινήσει μόλις από το Allegro της δεύτερης Σονάτας, και θα επανεμφανιστεί μόνο στην τρίτη Παρτίτα, στο Preludio, τη Bourée και τη Gigue. Σημειώνει στο μέτρο 11 piano (p.) και στο μέτρο 12 forte (f.), και ξανά στο μέτρο 26 piano.

Η Giga είναι στην ίδια τονικότητα με την υπόλοιπη παρτίτα (Ρε ελάσσονα η αυθεντική, Σολ ελάσσονα στη μεταγραφή). Ο ρυθμός των δώδεκα ογδώνων δίνει μια μεγαλύτερη ένταση σε όλη τη διάρκεια του μέτρου, παρά τη συνεχή κίνηση των δεκάτων έκτων. Σε όλη τη διάρκεια του μέρους αυτού, ο Bach μεταχειρίζεται το μέτρο σαν να επρόκειτο για δύο μέτρα έξι ογδώνων, ξεκινώντας πολλές φράσεις στην τρίτη κίνηση, και μοιράζοντας τις μουσικές ιδέες ισότιμα στις ισχυρές και ασθενείς κινήσεις. Με αυτόν τον τρόπο, συγκρατεί το tempo ώστε να μην ολισθήσει σε μεγαλύτερη ταχύτητα από αυτήν που θα επέτρεπε την ολοκληρωμένη έκφραση και άρθρωση των συνεχόμενων φθόγγων. Τα τόξα που ακολουθούν τη χειρόγραφη σημειογραφία του συνθέτη, στη βιόλα απαιτούν έναν χειρισμό που να μην επιτρέπει τη μεγάλη απομάκρυνση του τόξου από τις χορδές - όπου αυτό πρέπει να σηκωθεί όπως για παράδειγμα στα πρώτα μέτρα στην έκθεση του θέματος, πριν από τα δεμένα δύο όγδοα (όχι όταν προηγούνται δέκατα έκτα) και πριν τα τέσσερα δέκατα έκτα. Όπου όμως έχουμε δύο συνεχόμενα δεμένα τόξα (π.χ. στο μέτρο 1), η απόδοση να είναι legato, χωρίς διακοπή. Τα τρία σχήματα που διατρέχουν όλο το μέρος και είναι τα κύρια μέσα εκφραστικής δυναμικής, έχουν ως εξής: 1) το θέμα με τα δεμένα όγδοα, 2) τα συνεχή δέκατα έκτα, όλα χωριστά, 3) τα τρία δεμένα που ακολουθούνται από τρία χωριστά. Το τόξο εδώ θα πρέπει με τα χωριστά να επανέρχεται στο ίδιο σημείο/αφετηρία της φράσης κάθε φορά, ενώ ο υποδεικνυόμενος από το συνθέτη αυτός δοξαρισμός επιφέρει έναν μικρό τονισμό στην αρχή κάθε ενότητας, ο οποίος δύναται να εξακολουθεί και στο piano καθώς

δεν αφορά τη δυναμική, αλλά λειτουργεί καθαρά επικουρικά στην άρθρωση, σαν ένα σύμφωνο μπροστά από κάθε ενότητα φωνηέντων.

Η δοξαριά εκείνη που ενισχύει το δυναμικό στοιχείο σε αυτό το μέρος είναι περισσότερο αυτή όπου σε μία ομάδα έξι ή και περισσότερων δεκάτων έκτων ξεχωρίζει το πρώτο, και όλα τα υπόλοιπα ενώνονται, παράγοντας κατά την απόδοσή τους σε ένα ζωηρό ρυθμό, ένα φυσικό *diminuendo* στο *tiré* και αντίστοιχα ένα φυσικό *crescendo* στο *roussé*. Γι' αυτό και, μετά από κάθε τέτοια ενότητα, μετά τον τελευταίο φθόγγο ακολουθεί άλμα στη μελωδία, είτε ανιόν, συνηθέστερα διαστήματος έβδομης, είτε κατιόν. Στη μεταγραφή της για τη βιόλα, η Giga αυτή είναι καλό να αποδίδεται με το τόξο λίγο πιο κοντά στον καβαλάρη, όπου οι αποστάσεις μεταξύ των χορδών είναι μικρότερες, και είναι έτσι πιο εύκολο να αποδοθούν τα περάσματα σε δύο χορδές, χωρίς τονισμούς. Στο μέτρο 33, όπου ξεκινάει μια αντιστροφή του προηγούμενου μοτίβου με την ίδια όμως δοξαριά - αλλά αυτή τη φορά με το διάστημα έβδομης στην αρχή - δεν πρέπει να τονιστεί αυτός ο πρώτος φθόγγος, αλλά να αποδοθεί στην ίδια ηχητική αντίληψη με τον βηματικά προηγούμενό του. Προτεινόμενο tempo 66-72 η κίνηση (3 όγδοα).

Ciaccona

Η Ciaccona -χρησιμοποιεί τον ιταλικό όρο ο συνθέτης- είναι το μεγαλύτερο σε διάρκεια μέρος από τις σονάτες, τις παρτίτες και τις σουίτες. Η έκτασή του το καθιστά ένα σχεδόν ανεξάρτητο δημιούργημα, όπως επίσης και η μοναδική του φόρμα που αντίστοιχά της δε συναντάμε σε άλλο έργο για σόλο έγχορδο όργανο του J.S.Bach.

Η μεταφορά της στη βιόλα, παρά τις τεχνικές προβληματικές που όμως είναι κοινές με αυτές του βιολιού, αναδεικνύει τη γραμμή του μπάσου, όπου βρίσκεται το θέμα της *ciaccona*, βασισμένο στο κατιόν χρωματικό τετράχορδο (re do# do si sib la –μια πέμπτη κάτω sol fa# fa mi mib re), που έχει συνδεθεί με τη μουσική σφραγίδα του θρήνου (*affectus tristitiae*)⁷⁴.

Η παρούσα ερμηνευτική προσέγγιση, ακολουθεί τη θεωρία της Helga Thoene που υποστηρίζει πως η σύνθεση της Ciaccona βασίζεται σε χορωδιακά της Λουθηρανικής Εκκλησίας, τα οποία και αναγνωρίζει στις κινήσεις των φωνών. Πρόκειται για το “Christ Lag in Todesbanden” (ο Χριστός βρίσκεται στα δεσμά του θανάτου), το οποίο ανήκει στους Πασχαλινούς Ύμνους και είναι κυρίαρχα παρόν στο πρώτο και στο τρίτο μέρος της Ciaccona

⁷⁴ Mirka, Danuka (2014): *The Oxford Handbook of Topic Theory*, PhD. Oxford University Press, p.417.

(τα δύο τμήματα σε ελάσσονα), το επίσης πασχαλινό χορωδιακό “Den Tod niemand zwingen kannt” (κανείς δεν μπορεί να νικήσει το θάνατο) και το χριστουγεννιάτικο “Vom Himmel hoch da komm ich Her” που χαρακτηρίζει κυρίως το δεύτερο/μεσαίο μέρος σε μείζονα. Η μελέτη της Thoenes εκδόθηκε με τον τίτλο “Ciaccona-Tanz oder Tombeau”, Cothener Bach Hefte 6 (1994)⁷⁵.

Η θεωρία αυτή υπογραμμίζει το αντιθετικό ύφος στα τρία κύρια μέρη του έργου, που ούτως ή άλλως διαχωρίζονται σαφώς από την εναλλαγή μείζονας και ελάσσονας τονικότητας: τα πασχαλινά χορωδιακά ενισχύουν το θρηνητικό χαρακτήρα, με συνεχείς αναφορές στο βαθύ αίσθημα υποταγής του ανθρώπου στο πεπρωμένο του και εκφραστικούς μουσικούς τονισμούς λέξεων όπως συμβαίνει με την επανάληψη του μοτίβου “Den Tod”-διάστημα ημιτονίου κατιόντος, στις νότες re-do# και sib –la ενώ το ενδιάμεσο τμήμα σε μείζονα, έχει αποσπάσματα από το χορωδιακό των Χριστουγέννων, με αισιόδοξο χαρακτήρα και επεισόδια φανφαρικής υπόκρουσης, όπου η μελωδία μιμείται τα τύμπανα και τις τρομπέτες ενός λαμπερού χαρμόσυνου και εορταστικού εμβατηρίου (μέτρα 148-174) που συμπίπτει με τις αντίστοιχες φράσεις του χορωδιακού “drauf kann ich frohlich sein” (έτσι μπορώ να είμαι ευτυχής). Η γράφουσα πραγματοποίησε πανελλήνια πρώτη παρουσίαση αυτής της θεωρίας σε συναυλία, όπου μαζί με το φωνητικό σύνολο «Εμμέλεια», τη Μεγάλη Τετάρτη 24 Απριλίου 2019, στην Αγγλικανική Εκκλησία του Αγίου Παύλου στην Αθήνα, παρουσιάσαμε τη Ciaccona στην εκδοχή της H. Thoenes, δηλαδή ταυτόχρονα με το μουσικό κείμενο του J.S.Bach, το φωνητικό σύνολο τραγουδούσε τα κοράλ στα σημεία που υποδεικνύει η θεωρία (σε προσαρμογή του Valery Oreshkin). Στη συναυλία, όπου παρουσιάστηκε και ολόκληρη η 2η παρτίτα, η ερμηνεία έγινε με σύγχρονο βιολί (διπλωματούχος του Ωδείου Αθηνών, τάξη Τάτση Αποστολίδη 1995), τόξο και χορδές και η όλη προσέγγιση, στηρίχθηκε και στο masterclass για τη Ciaccona με τον Christopher Poppen (2014-αναφέρεται και στη μεταπτυχιακή μου εργασία στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο).

Η θεωρία αυτή, προσεγγίστηκε και ερμηνεύτηκε προκειμένου να κατανοηθεί εις βάθος, λόγω και του τεράστιου ενδιαφέροντος που προκάλεσε και η ερμηνεία της από τους Ch.Poppen και Hilliard Ensemble. Χωρίς η γράφουσα να την αναπαράγει και να την ασπάζεται ως θεωρία, θεωρεί όμως χρέος της στα πλαίσια της ενδελεχούς και συνεχούς

⁷⁵ Η αποδοχή της από τους ερμηνευτές, που αναγνώρισαν σε αυτήν, όχι κάποια νέα ερμηνεία αλλά ένα επιπλέον επίπεδο ακρόασης που υποσυνείδητα φαινόταν αντιληπτό μεν αλλά δεν μπορούσε να εκφραστεί τεχνικά και ήταν απόλυτα σύμφωνο με τα μουσικά ήθη των αρχών του 18ου αιώνα και τη μουσική ρητορική, οδήγησε στη συνεργασία της με τον βιολονίστα Christopher Poppen και το φωνητικό σύνολο Hilliard Ensemble και το Σεπτέμβριο του 2001, στην έκδοση του CD με τίτλο “Morimur” (λατινικά «πεθαίνουμε»).

ερμηνευτικής έρευνας, να αναζητά απαντήσεις για τέτοια αντίστοιχα ζητήματα, μόνο και εφόσον η ίδια έχει πλησιάσει την εκτιθέμενη θεωρία και έχει προσπαθήσει να την κατανοήσει σε βάθος. Η επιλογή λοιπόν εδώ δεν είναι η επαλήθευση ή μη της θεωρίας (που όπως πολύ σωστά παρατήρησε η κα Μιχοπούλου, ένα μέρος της καταρρίπτεται από τη στιγμή που θα μπορούσαν κι άλλα corals να ταιριάζουν στα βασικά θέματα) αλλά αυτή καθαυτή η κατανόηση των στοιχείων εκείνων που καθορίζουν τον πυρήνα της σε σχέση με το τεράστιας αξίας αυτό, έργο.

Το γεγονός πάντως πως, και άλλα choral μπορούν να εφαρμοστούν σε κάποιες από τις βασικές μελωδικές γραμμές, είναι από μόνο του μια ένδειξη αφετηρίας προς τη σκέψη που δημιούργησε τη θεωρία-και όχι προς τις άλλες εφαιπτόμενές της, που μπορεί να μην είναι τόσο ωφέλιμες μουσικά.

Με βεβαιότητα όμως, μπορούμε να πούμε, πως η συνύπαρξη με το 4μελές φωνητικό σύνολο, δίνει μια εντελώς διαφορετική διάσταση στην παρτιτούρα, η οποία ακόμη και μετά, αφαιρούμενη, έχει ήδη εμπλουτίσει το κρυμμένο αρμονικό σώμα του έργου, το έχει φωτίσει και ρίχνει τις σκιές του, ακόμη και με την απουσία του, στις μεταγενέστερες απ' αυτήν ερμηνείες. Στα έργα του J.S.Bach, συναντάμε μόλις μία ακόμη φορά τον όρο *ciaccona*. Πρόκειται για την καντάτα "Meinen Tage in der Leiden" BWV 150 (c.1706-08)-μτφρ «οι μέρες μου στη θλίψη/θρήνο». Ως προς την επιλογή του συγκεκριμένου είδους από τον J.S.Bach στα έργα του για σόλο βιολί, ο Alexander Silbiger⁷⁶, δημιουργός του αντίστοιχου λήμματος στο Grove Music Lexicon/Oxford, , αναφέρει ως πιθανές επιρροές του έργα που περιελάμβανε το περίφημο Andreas Bach Book, Leipzig, 1708-13 Musikbibliothek, iii.8.4 και το Moller Manuscript, Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus, Ms, 40644, 1703-07. Μεταξύ άλλων (έργα των J.B.Lully, G.Bohm, D.Buxtehude, J.Ch.Pez, J.Pachenbell) στον κατάλογο αυτόν, βρίσκεται και η σύνθεση με τον όρο "chaccone" του Louis Marchand ("pieces de clavecin"), η οποία ξεκινάει με τους ίδιους φθόγγους, είναι σε ρε ελάσσονα και σύμφωνα με τον Jacob Atlung στο έργο του Anleitung zu der musicalischer Gerlehrtheit (Ertfurt 1758), ο Bach τις είχε μελετήσει ειδικά, αφού «ο Bach έπαιξε δύο σουίτες του Marchand γι' αυτόν»⁷⁷. Η έτερη ενδιαφέρουσα αναφορά σ' αυτό το άρθρο, αφορά στην ισπανική προέλευση της chaccone, που ως χορός, ταξίδεψε στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού, για να ξαναέρθει στην Ευρώπη, μέσω των ιταλικών κιθαριστικών έργων του 17ου αιώνα, διατηρώντας όμως τον πλούσιο αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα της, στοιχεία του οποίου μπορούν εύκολα να αναγνωσθούν και στην

⁷⁶ Journal of Musicology vol.17 no.3 (summer 1999), pp.358-385 "Bach and the chaccon".

⁷⁷ Bachdocumente vol. 3. ed. Werner Neuman, Hans Joachim Schulze, Leipzig 1972, pp.125

παρτιτούρα του J.S.Bach: “strumming patterns (bars 169-76), rustling arpeggiations (89-120), sudden foot-stamping (57-61). Not everyone may be willing to accept that Bach was aiming for exotic folkloric effects in these passages, but the important point is that many of the traditions accompanying the chaccone had nothing to do with structural schemata”.

Κι εδώ, όπως και σε ολόκληρη την έκδοση, οι ενδείξεις του χειρογράφου, προφανείς ή μη, γίνονται ο κύριος οδηγός για την ερμηνεία. Από τις πιο απαιτητικές γραμμές του έργου, είναι σαφώς η αρχική δήλωση της θεματικής ενότητας (μ.1-8) καθώς και η ακόλουθη (δήλωση θεματικού υλικού) στα μέτρα 9-24. Αν μέχρι εδώ, έχουμε δώσει μια καθαρή εικόνα της παρτιτούρας στην άρθρωσή μας και έχουμε καταστήσει μελωδικά και ρυθμικά σαφή τον πυρήνα του έργου, όλο το υπόλοιπο οικοδόμημα και ο χαρακτήρας των παραλλαγών που αυτό φέρει, θα μπορέσει εύκολα να σταθεί και να δώσει την απαραίτητη αίσθηση συνέχειας, μια που οι επόμενες συνολικά 63 δηλώσεις του θέματος, ακολουθούν χωρίς καμία ενδιάμεση παύση και μόλις 8 μέτρα πριν το τέλος – και την 64η δήλωση-υπάρχει μια παύση ογδού, που στα μάτια του ερμηνευτή, έχει μάλλον την εικόνα και τη θέση αναπνοής.

Οι συγχορδίες εκτελούνται όλες «σπασμένες» δηλαδή, η μία φωνή συνεχίζει την προηγούμενη αλλά δεν ακούγονται και οι τρεις ή οι τέσσερις ταυτόχρονα την ίδια στιγμή, προσπαθώντας να οδηγούμε το tempo από τη χρονική κατεύθυνση που έχει η κορυφή μας (στη συγχορδία), δίνοντας όμως πάντα μια μικρή υποστήριξη δυναμικής στο φθόγγο της βάσης, καθώς υπογραμμίζει την κίνηση των ενσωματωμένων χορωδιακών αναφορών. Χρειαζόμαστε οικονομία αυστηρή στο τόξο ως προς τις συγχορδίες, όχι μόνο για τον έλεγχο της ταχύτητας αλλά και για να έχουμε όσο δυνατόν, την πιο φυσική και ομοιόμορφη εξέλιξη των φωνών, σύμφωνα και με το βάρος σε κάθε σημείο του τόξου (υπάρχει σαφής διαφορά μεταξύ βάσης και μύτης στη συμμετοχή του δεξιού χεριού στο σύγχρονο τόξο και το επιθυμητό είναι να ελαχιστοποιήσουμε αυτόν τον έλεγχο, προσθέτοντας το βάρος του χεριού μας στο δοξάρι και όχι το αντίθετο).

Τα όγδοα στο θέμα (μ. 1,2,3) μετά από το παρεστιγμένο τέταρτο, εκτελούνται με επαναφορά του τόξου στη βάση-η οποία είναι καλό να είναι «χορογραφημένη» μέσα στο χρόνο της στίξης του τετάρτου (ένα δέκατο έκτο περίπου). Στο σχήμα των 4 δεκάτων έκτων (μ. 4,5), συμβαίνει ένα φυσικό *diminuendo* από τη σημειωμένη άρθρωση 1-3, που οδηγεί και στην έμφαση στην επόμενη κίνηση του μέτρου, τη δεύτερη, που είναι και η ισχυρή στη *Ciaccona*. Στο θέμα, δεν θα πρέπει, όπως συχνά ακούμε, να επαναλαμβάνουμε και τους τρεις φθόγγους της συγχορδίας, καθώς αν επιθυμούσε κάτι τέτοιο ο συνθέτης, θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει τη σημειογραφία του μέτρου 185, όπου ζητάει ακριβώς αυτό.

Στο μέτρο 9, ολοκληρώνουμε την εκτέλεση της συγχορδίας και επιστρέφουμε στη βάση για το δέκατο έκτο με V και παρόμοια αντιμετωπίζουμε και τα 2 τριακοστά δεύτερα, ξεκινώντας πάλι Π-ώστε κάθε φορά να είμαστε Π στο ισχυρό όγδοο παρεστιγμένο της θέσης.

Στο επόμενο επεισόδιο (μ. 25-56), διατηρούμε ένα ήσυχο legato παίξιμο, αναδεικνύοντας τα ημίολα και τις φωνές που έρχονται από μεγάλα άλματα στη μελωδία, προς τα επάνω (μ. 34) ή προς τα κάτω (μ. 36). Στα περάσματα με πολλούς ενωμένους φθόγγους κι όπου δεν πρόκειται για πέρασμα με ελαφριά ρυθμική ανισομέρεια (κατά την ένδειξη της κυματιστής λεγκατούρας), προσπαθούμε να κρατήσουμε ένα συμπαγές παίξιμο, χωρίς «αέρα» ανάμεσα στους φθόγγους. Στο ορμητικό επεισόδιο των μέτρων 57-76, χρειάζεται ένα ελαφρύ παίξιμο, με κατεύθυνση προς τις αρμονικές θέσεις, ειδικά στα περάσματα με τους χωριστούς φθόγγους (μ. 73, 74, 75). Στη βιόλα, ακούγονται εξαιρετικά αυτές οι αναφορές, αν προσπαθήσουμε να φέρουμε το τόξο πιο κοντά στον καβαλάρη.

Επιστρέφοντας στην ησυχία του προηγούμενου επεισοδίου στα μέτρα 77-85 (γίνεται αναφορά στα μέτρα 25-56), επιστρέφουμε παράλληλα σε μια πιο άνετη και δόκιμη περιοχή του τόξου, κοντά στη μέση, με προσοχή όμως, να μην κόβουμε ατελώς τις τελευταίες φωνές πριν τα μελωδικά άλματα, όπως στο μ. 77 το τελευταίο δέκατο έκτο και παρόμοια ακόλουθα σημεία.

Από την έναρξη των τριακοστών δευτέρων (μ. 85) πηγαίνουμε σε ένα πιο από παίξιμο, πιο ψηλά στο τόξο και πιο *sul tasto*, προκειμένου να τονίσουμε και την ηχοχρωματική αλλαγή που απαιτούν εδώ και οι υπόγειες δηλώσεις των χορδιακών. Στο μέτρο 89 βρίσκουμε την ένδειξη *arpeggio* από το συνθέτη, που αναλύει ο ίδιος στις δύο πρώτες κινήσεις, δηλώνοντας καθαρά το επιθυμητό ηχητικό αποτέλεσμα.

Στο μέτρο 105 στην 3η κίνηση έχουμε τη μοναδική 5φωνη συγχορδία του συνόλου των έργων, όπου για να εκτελεστεί, προτείνουμε τη δακτυλοθεσία (από κάτω προς τα πάνω 2.0.0.3.1 re sol re fa si με τις sol και re ανοικτές). Στις περισσότερες εκδόσεις, τα σημεία με τα *arpeggio* (μ. 89-120 και 201-208) τυπώνονται αναλυτικά, χωρίς δηλαδή το μουσικό κείμενο με τις συγχορδίες από τον Bach, αλλά κατευθείαν η ερμηνευτική του εκδότη, κάτι που οδηγεί σε αρμονικά εντέλει λάθη, καθώς εδώ για παράδειγμα, αλλάζει η βάση της συγχορδίας και κατ' επέκταση και η συνολική αίσθηση μελωδικής μετάβασης μέσα στο επεισόδιο αυτό. Οι συγχορδίες *arpeggio* στη βιόλα, χρειάζονται μια μεγαλύτερη κίνηση από το δεξί χέρι και μετακίνηση σε ένα σημείο εγγύτερα στον καβαλάρη και όχι εντελώς παράλληλη τοποθέτηση του τόξου, αλλά ελαφρώς εγκάρσια, ώστε να είναι πιο σαφή τα ύψη των χορδών, καθώς όταν πατούμε τα δάκτυλα του αριστερού, χαμηλώνουμε τη χορδή

και μέσα σε μία συγχορδία με τη συμμετοχή ανοιχτών χορδών, ο φθόγγος της κλειστής, μπορεί να χαθεί.

Στη γέφυρα μεταξύ των μέτρων 121-125, έχουμε πάλι την κυματοειδή λεγκατούρα, οπότε και υπαγορεύεται-κατά την άποψη της γράφουσας-και ένα πιο ελεύθερο ρυθμικά, παίξιμο.

Το τμήμα στη σολ μείζονα (ρε του πρωτοτύπου), που είναι πολύ κοντά στην ηχοχρωματική δυνατότητα των περιοχών της βιόλας, είναι και ζητούμενος. Όταν αρχίζει η σχεδόν κρουστή, συγχορδιακή αντιμετώπιση της αρμονικής ακολουθίας, (μ. 148-176) χρειάζεται μεγάλη προσοχή στη σαφήνεια της άρθρωσης του αριστερού χεριού και στις έγκαιρες αλλαγές, καθώς για να ακουστούν καθαρά, πρέπει να έχει καθίσει το χέρι, πριν το τόξο και απαιτείται ιδιαίτερα γρήγορη ταχύτητα στην τοποθέτηση. Στα μέτρα 185 -200 ακολουθούν 4 θεματικές δηλώσεις (παραλλαγές), με μια συνεχόμενη μελωδική ανάταση, μάλιστα εδώ στο μέτρο 195, για 5 μέτρα, γίνεται χρήση και του κλειδιού σολ στη θέση μι, που μεταφέρει το μουσικό κείμενο μια τρίτη μικρή πάνω από το σημειωμένο τονικό ύψος. Αυτό δεν δικαιολογείται από το κείμενο, καθώς δε γίνεται αναφορά σε ιδιαίτερα ψηλή περιοχή, ούτε σε κάποια που προηγουμένως να μην έχει κινηθεί, άρα ίσως η μόνη εξήγηση είναι πως επιθυμεί μια ιδιαίτερη αντιμετώπιση των φωνών εδώ. Άλλωστε είναι η μοναδική φορά, που η φράση *do# re re do# re (fa# sol sol fa# sol* στη βιόλα), εμφανίζεται με τέταρτα στη δεύτερη και τρίτη κίνηση του μ. 196 και όχι με παρεστιγμένο τέταρτο και όγδοο.

Επιστρέφοντας στην ελάσσονα (μ. 209), οι διαφωνίες στις συγχορδίες είναι πολύ έντονες και πρέπει να αναδειχθούν χωρίς φόβο, με ασθενέστερη τη λύση τους, ώστε να κλιμακωθεί και με αυτόν τον τρόπο η ένταση που οδηγεί στο σημείο με την εμμονική επανάληψη της ανοιχτής χορδής και μετά τα διαδοχικά χρωματικά κατιόντα τετράχορδα, να έρθει η λύση της ανιούσας κίνησης, αναπτύσσοντας αρπισμούς πάνω σε κάθε βαθμίδα των συγχορδιών του θέματος (μ. 241-248), για πρώτη φορά, σε τρίηχα δεκάτων έκτων (δεν έχουμε τρίηχα αλλού μέσα στο έργο). Μετά από μία ακόμη κυματοειδή λεγκατούρα, που περικλείει σχεδόν ένα ολόκληρο μέτρο (248), έχουμε τη μοναδική παύση-ανάσα του μέρους, αφού μέχρι εδώ, ο ερμηνευτής δεν είχε τη δυνατότητα για καμία σιωπηλή διακοπή, ούτε κρυφή ανάσα καθώς, η πνευματική ένταση που απαιτείται για την εκτέλεση αυτού του έργου δοκιμάζει τόσο την πνευματική, όσο και τη σωματική αντοχή του.

Να προσθέσουμε εδώ, πως όπως και στο χειρόγραφο του J.S.Bach δεν σημειώνεται καμία τρίλια, η έκδοση και η ερμηνεία, δεν προσθέτουν ούτε τις καταληκτικές, αντικαθιστώντας τις, με ένα μέτριο *vibrato* του δοξαριού για λόγους που, όπως προαναφέραμε, θεωρούμε πως ό,τι επιθυμεί, το σημειώνει (τρίλλιες) και ακούγεται πραγματικά όμορφο, εν μέσω

τόσων μουσικών πληροφοριών, κατά τη διάρκεια του έργου και χωρίς ούτε μία παύση, να κρατηθεί μια Πέμπτη βαθμίδα χωρίς τρίλλια, μόνο με λίγο τονισμένο χρώμα –από το τόξο. Ένα προτεινόμενο tempo, βρίσκεται στο 50-54 το τέταρτο.

2A.5. Τρίτη Σονάτα BWV 1005 σε Ντο μείζονα (Φα μείζονα στην παρούσα έκδοση)

Σε αυτό το σημείο του χειρογράφου είναι η πρώτη φορά που αρχή Σονάτας ή Παρτίτας δεν σημειώνεται στην αρχή της σελίδας, από την κορυφή, παρά ξεκινάει μετά το τέλος της Ciaccona, μετά τα τελευταία δεκατέσσερα μέτρα της. Θεωρούμε πως, αν δεν προορίζονταν οι σονάτες και οι παρτίτες, για να εκτελούνται και ως σύνολο, δεν θα υπήρχε σοβαρός λόγος, να προσπαθεί να ενώσει το μουσικό υλικό σε μια έκδοση, τόσο πυκνογραμμένη, εντύπωση βέβαια που ενισχύεται ακόμη περισσότερο με τις υποδείξεις *Verte* (στροφή) και *Volti subito* (γύρνα γρήγορα). Το χειρόγραφο έχει αρκετό χώρο στο τέλος (μόλις το $\frac{1}{4}$ της σελίδας χρησιμοποιεί) και μάλιστα, φαίνεται να έχει διαγραφεί κάτι εκεί.

Adagio

Το εισαγωγικό *Adagio* αναπτύσσεται ολόκληρο αριστοτεχνικά πάνω σε ένα μοτίβο ενός παρεστιγμένου ογδού - δεκάτου έκτου. Μόλις με αυτά τα δύο υλικά, ο J.S.Bach χτίζει στην κυριολεξία ένα μουσικό αρχιτεκτόνημα ασύγκριτης ομορφιάς και συμμετρίας.

Τα δύο κύρια ερμηνευτικά ζητήματα στο *Adagio* είναι η απόδοση των τριών διαφορετικών βασικών αρθρώσεων, όπου το όγδοο είναι πάντα συγχορδία ενώ το δέκατο έκτο είναι απλός φθόγγος: α) όγδοο και δέκατο έκτο δεμένα, β) όγδοο και δέκατο έκτο χωριστά, γ) όγδοο με όγδοο δεμένα. Οι ενδείξεις του χειρογράφου δηλώνουν τη διαφορετική άρθρωση που επιθυμεί κάθε φορά ο J.S.Bach, η οποία πρέπει να ακολουθηθεί με τη μέγιστη ευρηματικότητα ως προς τη χρήση του τόξου. Είναι αδύνατον να μην προσέξει κανείς την κορύφωση στα πέντε πρώτα μέτρα, και πώς χρησιμοποιεί ο συνθέτης τις φωνές και τις λεγκατούρες. Όλα τα απαραίτητα στοιχεία για την ερμηνεία και την αντίληψη αυτού του μέρους περιλαμβάνονται σ' αυτά τα μέτρα.

Το μέρος αυτό μεταφέρεται ιδανικά στη βιόλα που, με το ιδιαίτερο ηχόχρωμα σε αυτές τις περιοχές και τις σκοτεινές της μεσαίες συχνότητες, συντονίζεται άρτια στις συχνότητες αυτού του Adagio. Τα τόξα, αν ακολουθηθούν εξ αρχής οι ενδείξεις του J.S.Bach, οσοδήποτε άβολα κι αν μπορούν να χαρακτηριστούν από τεχνική άποψη, ιδιαίτερα σε θέσεις (ισχυρούς χρόνους) όπου μπορεί να προκύψουν άνω δοξάρια (V), συμβαδίζουν με τη ροή του μέρους την οποία ο διαρκής τονισμός των ισχυρών χρόνων του μέτρου θα διέκοπτε. Είναι στην ευθύνη του κάθε ερμηνευτή να χειριστεί κατάλληλα την περιοχή και το μήκος του τόξου που θα χρησιμοποιήσει, ώστε με κλειστά μάτια να μην μπορούμε να διαχωρίσουμε μια συγχορδία εκτελούμενη με κάτω δοξάρι από μια συγχορδία εκτελούμενη με πάνω δοξάρι. Η ομοιογένεια και η ηρεμία στο αριστερό χέρι, η οριζόντια κι όχι η κάθετη ένταση αλλά και η απόλυτη ρυθμική σταθερότητα είναι οι βάσεις αυτού του εξαιρετικού μουσικού οικοδομήματος. Ακόμη κι αν πρόκειται για ένα Adagio που το tempo του είναι σίγουρα αργό, δεν πρέπει πουθενά να χαθεί η αίσθηση του παλμού, ο εσωτερικός χτύπος αυτού του πρωταρχικού μοτίβου που μοιάζει με τον χτύπο της καρδιάς.

Ένας τρόπος για να βρούμε ένα σωστό tempo για την απόδοση του μέρους αυτού είναι να εστιάσουμε στο μέτρο με τη μεγαλύτερη κινητικότητα. Επίσης, δεν θα πρέπει ποτέ μέσα μας να εγκαταλείπουμε την αίσθηση των βασικών μετρικών υποδιαίρέσεων, ώστε να μην ξεφύγουμε από τον παρεστιγμένο ρυθμό προς μια ρυθμική αίσθηση τριήχου - κάτι που είναι αυτό ακριβώς που πρέπει να αποφύγουμε εδώ.

Στο χειρόγραφο το Adagio γράφεται στην ίδια σελίδα με τα 14 τελευταία μέτρα της Ciaccona και ολοκληρώνεται στο τέλος της σελίδας αυτής, ενώ ένα ακόμη μέτρο φαίνεται να προστίθεται κάτω από το πεντάγραμμο, ώστε να μη χρειαστεί το γύρισμα σελίδας για την ολοκλήρωση του μέρους. Μπορεί ο συνθέτης να μη σημειώνει εδώ V. S. volti, αλλά γράφει τη ρυθμική ένδειξη της Fuga αμέσως μετά το τέλος του Adagio, πριν την επόμενη σελίδα, σαν να πρόκειται για συνέχεια του μέρους. Στην πρώτη Σονάτα δεν συμβαίνει το ίδιο (που πάλι γυρίζει σελίδα για τη Fuga). Εκεί μάλιστα σημειώνει V. S. volti. Το ίδιο συμβαίνει και στη δεύτερη Σονάτα, όπου έχουμε και τις δύο ενδείξεις - και V. S. volti και την επόμενη ρυθμική ένδειξη των 2/4. Επομένως αντιμετωπίζουμε ερμηνευτικά τη μετάβαση στο επόμενο μέρος με εκφραστικό σύνδεσμο τόσο στη δυναμική όσο και στη μετρική συνέχεια.

Fuga

Η Fuga από την τρίτη Σονάτα είναι η μεγαλύτερη σε έκταση από τις τρεις της συλλογής. Έχει επάξια κατακτήσει τη θέση της στο διεθνές σολιστικό ρεπερτόριο ως ένα έργο μέγιστης δυσκολίας και τεραστίων εκφραστικών και τεχνικών απαιτήσεων, ενώ ταυτόχρονα εντυπωσιάζει με τις αντιστικτικές τεχνικές του συνθέτη (stretto στο θεματικό υλικό, διπλή αντίστιξη - αναστροφή των φωνών και της μελωδίας, και από τον ίδιο τη σημείωση 'al riverso', όπου ξεκινάει η αναστροφή του θέματος).

Σε αυτό το μέρος βρίσκονται συμπυκνωμένες σχεδόν όλες οι τεχνικές τόξου που έχουμε συναντήσει ως τώρα: συνεχόμενες τρίφωνες και τετράφωνες συγχορδίες - που απαιτούν μια ταχύτητα αλλαγής στην κατεύθυνση του δοξαριού έτσι ώστε να ακολουθείται η καμπυλότητα των χορδών και να μη χρειάζονται μεγάλα τόξα χωρίς επαρκή επαφή στη χορδή, συνεχόμενη κίνηση ογδών - όπου το τόξο πρέπει να είναι ελαφρύ και να αρθρώνει τη φράση χωρίς να τονίζει κάποιους φθόγγους περισσότερο, μεγάλες διάρκειες σε συγχορδίες στις εξωτερικές φωνές ενώ η μεσαία έχει μελωδική κίνηση - και εδώ θα πρέπει να μη φύγει γρήγορα το τόξο από την ψηλότερη φωνή, αλλά να συντονιστεί χρονικά, ώστε να μην ακουστεί η μετάβασή του στις εσωτερικές χορδές, συνεχόμενες διπλές με συνεχή αναφορά σε ανοιχτή χορδή (μ. 275) - εδώ συναντάμε την απάντηση στον προβληματισμό που προέκυψε στο σημείο της Fuga από την πρώτη Σονάτα (μ. 37), πως ο Bach αναλύει το επιθυμητό άκουσμα και δεν το υπονοεί (βλ. πρώτη Σονάτα).

Οι λεγκατούρες του συνθέτη είναι καλό να τηρηθούν όπου υπάρχουν, και να μην προστίθενται όπου δεν είναι σημειωμένες, γιατί σίγουρα αυτό δε συμβαίνει από παράλειψη αλλά από ηθελημένη τροποποίηση του μοτίβου. Κάποιες από αυτές, που είναι εκφραστικές, έχουν να κάνουν με τις κινήσεις των φωνών και τις συναντάμε και στις τρεις φούγκες, θα πρέπει να τις αποδώσουμε ανάλογα, και να μην τις θεωρήσουμε περιοριστικές για τα τόξα που ταιριάζουν στο κείμενο (μ. 296-8)

Επίσης, όπου η κίνηση είναι στη χαμηλότερη φωνή και οι υπόλοιπες έχουν μεγαλύτερης διάρκειας αξίες, η αναστροφή της φοράς του τόξου δεν είναι η δόκιμη λύση, καθώς πουθενά δεν βρίσουμε κάποια ένδειξη πως κάτι τέτοιο ήταν μέσα στις πρακτικές του ύστερου μπαρόκ και της εποχής που εξετάζουμε. Μπορούμε να επιτύχουμε ένα ηχητικό αποτέλεσμα που να προσεγγίζει το μουσικό κείμενο παίζοντας πιο πλατιές τις κάτω φωνές και ξεχωρίζοντάς τες από την υπόλοιπη συγχορδία που ακολουθεί. Έτσι η κίνηση είναι πάνω στον παλμό, στο χρόνο, και η συγχορδία έρχεται λίγο μετά (όταν η κίνηση βρίσκεται στην πάνω φωνή, συνήθως παίζουμε τη συγχορδία σαν διαβατική *arpeggiatura*, πριν τη

θέση, οπότε μπορούμε να κάνουμε το ανάποδο, πάντα μέσα στα όρια της ρυθμικής ισορροπίας, χωρίς υπερβολές).

Επίσης, οι μόνες σημειωμένες τρίλιες του κομματιού βρίσκονται στα μέτρα 164 και 244, και θα ήταν καλό να μην προστεθούν κι άλλες καταληκτικές, κατά το δοκούν - είναι μια ερμηνευτική γραμμή που κρατάμε στο σύνολο των έργων, να πραγματοποιούνται δηλαδή μόνο οι σημειωμένες τρίλιες.

Στο χειρόγραφο η Fuga εκτείνεται σε τεσσεράμιση σελίδες, ξεκινώντας από τη δεξιά πλευρά, και συνεπώς έχει δυο γυρίσματα, στα οποία σημειώνει έντονα ο Bach τη φράση “V. S. volti presto” και είναι η μοναδική φορά που συναντάμε τέτοια ένδειξη από αυτόν.

Largo

Το μοναδικό Largo των έργων που εξετάζουμε, όπως μοναδική είναι και η Siciliana της πρώτης Σονάτας που ακολουθεί τη Fuga, αλλά και το Andante της δεύτερης Σονάτας. Το άλλο κοινό τους στοιχείο είναι η διαφοροποίηση στην τονικότητα από τα άλλα μέρη της Σονάτας: τα δύο είναι στη σχετική μείζονα, ενώ αυτό το largo είναι στη Fa (Σι^b στη βιόλα), η οποία είναι η τέταρτη βαθμίδα της Ντο μείζονος, κύριας τονικότητας της Σονάτας.

Το Largo έρχεται να ισορροπήσει την ένταση της Fuga με έναν αργό ρυθμό 4/4 και μια λυρικήτητα που το καθιστά μοναδικό σε χαρακτήρα ανάμεσα στις συνθέσεις αυτές. Τραγουδιστικό και ήρεμο, κινείται κυρίως σε δέκατα έκτα που, σχετιζόμενα με τη ρυθμική αγωγή, δίνουν ένα μάλλον αργό tempo.

Στο μέρος αυτό συναντάμε πολλές τρίλιες, τις περισσότερες συγκεντρωμένες σε ένα μέρος, συνολικά δέκα, ενώ δεν είναι τόσες αυτές που ο Bach σημειώνει σε όλα τα λοιπά έργα μαζί.

Μεταφερόμενο στη βιόλα, τόσο από την ιδιαίτερη χροιά του οργάνου όσο και από την αλλαγή τονικότητας το Largo είναι από τα μέρη αυτά που κερδίζουν από αυτή τη μεταγραφή, καθώς η μεταφορά μιας 5^{ης} κάτω του μουσικού κειμένου αναδεικνύει τις θερμότερες ηχοχρωματικές περιοχές της βιόλας και συντονίζεται τέλεια με τις συχνότητες του οργάνου.

Στο χειρόγραφο γράφεται κάτω από το τέλος της Fuga, στη μισή κάτω δεξιά σελίδα. Υπάρχει κι εδώ η σημείωση V.S.Volti.

Allegro assai

Επιστρέφοντας στην τονικότητα της Ντο μείζονος (Φα στη βιόλα), το Allegro assai αυτό αρχίζει κατά τη γνώμη μας να προσανατολίζει τον ακροατή προς το Libro Secondo, τις έξι Σουίτες για σόλο βιολοντσέλο που, όπως αναφέραμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, ο Bach εκτιμούμε πως είχε σκοπό να ενώσει με τις Σονάτες και Παρτίτες σε ένα μεγάλο δίπτυχο.

Το μέρος αυτό θα ταίριαζε στη θέση μιας Courante σε μια επόμενη σουίτα, τόσο από ύφος όσο κι από τον τρόπο που επεξεργάζεται το μοτιβικό υλικό. Είναι ένα πολύ ζωηρό κομμάτι, γεμάτο ενέργεια και σε μια φωτεινή τονικότητα. Παρακάτω, στο Preludio της τρίτης Παρτίτας, συναντάμε συγγένεια στο χαρακτήρα. Μπορούμε να πούμε πως μετά τη δεύτερη Παρτίτα και τη Ciaccona της, ο Bach ελαφραίνει το ύφος των έργων, χωρίς αυτό να στερεί καθόλου από αυτά τη μεγαλοσύνη των αριστουργημάτων. Παρατηρούμε πάντως πως από την πιο στέρεη και αυστηρή δομή των πρώτων έργων, οδηγούμαστε σιγά σιγά σε πιο ανοιχτόχρωμες συντεταγμένες, τονικά και υφολογικά. Τα τελευταία δύο έργα του είναι σε μείζονες κλίμακες, όπως και η πρώτη Σουίτα σε σολ μείζονα.

Στο χειρόγραφο το κομμάτι εκτείνεται σε ένα δισέλιδο (αριστερά κ δεξιά σελίδα), και στο τέλος είναι σημειωμένη η λέξη fine, που αναγράφεται σε κάθε τέλος Σονάτας ή Παρτίτας.

2Α.6. Τρίτη Παρτίτα BWV 1006 σε Μι μείζονα (Λα μείζονα στην παρούσα έκδοση)

Preludio

Στην τρίτη Παρτίτα διακρίνουμε ήδη από το ξεκίνημά της τη διαφοροποίησή της από τις υπόλοιπες δύο: είναι η μόνη σε μείζονα τρόπο. Το εναρκτήριο μέρος είναι ένα Preludio, τίτλος που σημειώνεται από το συνθέτη στα ιταλικά, ενώ στο υπόλοιπο έργο χρησιμοποιείται η γαλλική ορολογία και σειρά χορών. Έτσι, αυτή η Παρτίτα εισάγει το αυτί στην αισθητική της Σουίτας που θα ακολουθήσει αμέσως μετά στην παρούσα ενοποιημένη έκδοση, όπως εξηγήσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο: με δυο Menuets, Bourrée και ως καταληκτικό μέρος τη Gigue (και όχι Giga όπως στη δεύτερη Παρτίτα) τελειώνουν και οι έξι Σουίτες.

Αυτό το Preludio είναι και το κομμάτι με τις περισσότερες ενδείξεις δυναμικής από τον Bach. Κι εδώ τις χρησιμοποιεί σε παρεμφερείς μουσικές χειρονομίες, όπου δηλαδή: 1) υπάρχουν επαναλαμβανόμενες ίδιες φράσεις, 2) έχουμε διαρκή κίνηση σε δέκατα έκτα χωρίς καμία παύση, 3) σε κάθε πέρασμα από τα υποδεικνυόμενα εμπλέκονται τουλάχιστον δύο χορδές και 4) αποδίδονται τις περισσότερες φορές (και αναφερόμαστε και στα αντίστοιχα της δεύτερης Σονάτας και της δεύτερης Παρτίτας) με χωριστά τόξα.

Μεταφερόμενο στη βιόλα, αυτό το μέρος πρέπει να μπορεί να διατηρήσει την ελαφρότητά του και την ταχύτητα στο τόξο, χωρίς να τονίζεται κάθε μία από τις νότες που αποδίδονται. Πολλές νότες μάλιστα μοιάζουν να είναι στον απόηχο κάποιων άλλων μέσα στο ίδιο μέτρο, σαν να επρόκειτο για ένα μετριοπαθές tempo 140 το τέταρτο ή 40-42 in uno. Άλλωστε τα $\frac{3}{4}$ και το δέκατο έκτο ως βασική μονάδα κίνησης παραπέμπουν σε ζωηρό ρυθμό, που να επιτρέπει όμως σε όλα αυτά τα τεχνικά δύσκολα περάσματα μεταξύ των χορδών να ακούγονται οι ζητούμενοι/γραφόμενοι, κι όχι άλλοι φθόγγοι.

Είναι κλασικό πια παράδειγμα προς εξάσκηση περί της ακρίβειας του τόξου, αυτό το μέρος. Ο Bach εδώ μεταξύ άλλων καταφέρνει να θέσει μια αξεπέραστη τεχνικά θέση, στην οποία, ανάμεσα σε τρεις χορδές, βάζει τη σχέση 2-3-2-1 (οι αριθμοί αναφέρονται στις χορδές και στη συνεχή μετάβαση του τόξου από την χαμηλότερη 1 στην πιο ψηλή 3^η με συνεχόμενες τινε δοξαριές στην δεύτερη χορδή που ως αποτέλεσμα έχουν το να έρχονται πουςέ κάθε φορά η από πάνω και η από κάτω χορδή, χωρίς όμως να φεύγουμε από την ίδια περιοχή του τόξου στην οποία ξεκινήσαμε, μ. 17-28).

Η ιδανική θέση στο τόξο δεν είναι η περιοχή της μύτης, όπως έχουμε συνηθίσει να βλέπουμε σε αρκετές εκτελέσεις στο βιολί, αλλά μάλλον η μέση, ώστε, με ευελιξία στο δεξί χέρι, να μπορεί το δοξάρι, διανύοντας την ίδια απόσταση, να ακουμπήσει και την κάτω και την πάνω χορδή.

Είναι συνηθισμένο να ενώνονται τα τόξα στο μέτρο 45 τα τρία πρώτα δέκατα έκτα μεταξύ τους ή, σπανιότερα, τα δύο πρώτα, αλλά εδώ προτείνεται η αυθεντική σημειογραφία του χειρογράφου του Bach, όπου είναι όλα χωριστά, και με αυτόν τον τρόπο δεν γίνεται και τονισμός στον χαμηλότερο φθόγγο, αλλά και δεν δημιουργείται ένα μικρό *ralentando*, που συμβάλει στο να μείνει πίσω το tempo. Είναι σημαντικό να μη γίνονται άσκοπα *ritenuti* και εκφραστικοί τονισμοί εις βάρος του ανάλαφρου και παιγνιώδους χαρακτήρα αυτού του μέρους. Οι δυναμικοί προσδιορισμοί - όπου υπάρχουν από τον ίδιο τον Bach - αφορούν σε ολόκληρες τις φράσεις και όχι σε μεμονωμένους φθόγγους, και ως τέτοιοι πρέπει να προσλαμβάνονται.

Προτεινόμενο tempo είναι το 140 το τέταρτο, και πιο σωστή η μετρονομική ένδειξη σε ένα (περίπου 40-42 για ένα μέτρο).

Loure

Κι εδώ η μόνη Loure στο σύνολο του έργου που εξετάζουμε, και το μόνο μέρος σε 6/4 με δομική μετρική μονάδα το τέταρτο - απλό και παρεστιγμένο. Ένας γαλλικός χορός που παίρνει το όνομά του από το όργανο με το ίδιο όνομα, και που συνηθιζόταν να εκτελείται μάλλον αργά⁷⁸, κάτι που προδίδει και η ρυθμική αναλογία. Κάθε μέτρο διατηρεί έναν τονισμό στην κίνηση στον πρώτο και στον τρίτο χρόνο, ενώ τα παρεστιγμένα δίνουν μια έμφαση εκφραστική και χορευτική στο βηματισμό του ρυθμού, ώστε να πηγαίνει συνέχεια μπροστά η μελωδία.

Χαρακτηριστική είναι η άρση ογδόου συν τετάρτου, που προσδίδει όλη την ιδιαιτερότητα σ' αυτό το χορό, καθώς, ακόμη κι αν ακολουθεί παρεστιγμένο τέταρτο στην πρώτη κίνηση, πρέπει να μοιάζει πιο σύντομο και πιο αέρινο από την ισόρρυθμη άρση του.

Η τεχνική δυσκολία του μέρους έγκειται στις εναλλαγές των δίφωνων συγχορδιών - όπως στα μέτρα 5, 6, 7. Επειδή στις περισσότερες ο ένας φθόγγος παραμένει κοινός, χωρίς να είναι δεμένος με τον αντίστοιχό του, ενώ η θέση του χεριού αλλάζει καθώς αλλάζει και ο άλλος φθόγγος, υπάρχει ο κίνδυνος για τονική διαφοροποίηση (καθότι αλλάζει το διάστημα). Αλλά και η υποστήριξη του δεξιού χεριού είναι σημαντική: θα πρέπει να αλλάζει μετά το αριστερό και με μια μικρή αναπνοή ενδιάμεσα, κάτι που θα διευκολύνει τις φράσεις.

Όπου βρίσκουμε σημειωμένα ημίσεα στην κάτω φωνή ενόσω η επάνω φωνή κινείται βηματικά με λεγκατούρα, δηλώνεται μάλλον μια διάθεση να ακουστεί και η αλλαγή μαζί με την κρατημένη νότα, δηλαδή να συνηχήσουν (μέτρα 8, 16, 20). Βρίσκουμε και περιπτώσεις όπου ο συνθέτης έχει χειριστεί τις ίδιες κινήσεις με τέταρτα, άρα, όπως έχουμε ήδη επισημάνει, παίρνουμε στα σοβαρά αυτές τις διαφοροποιήσεις όπου υπάρχουν στις φωνές, γιατί το άκουσμα είναι τελείως διαφορετικό, και επηρεάζεται η μελωδική γραμμικότητα.

⁷⁸ Quantz «η Loure θα αποδοθεί με μεγαλοπρέπεια», ο Mattheson ονομάζει τη Loure ένα είδος αργής Gigue, Τσούχλος, Νίκος Β (2011): Η Τέχνη των Αισθημάτων και των Συγκινήσεων, Εκδόσεις Γαβριηλίδης σ.95.

Gavotte en Rondeaux

Κι εδώ έχουμε μία ακόμη πρωτότυπη μορφή σύνθεσης από τον Bach. Είναι η μόνη Gavotte en Rondeaux, όπως την ονομάζει, στο σύνολο του έργου, και ένα ιδιαίτερα γνωστό και πολυπαιγμένο κομμάτι, με πολλές και ποικίλες αναγνώσεις - γι' αυτό και με μεγάλο ενδιαφέρον.

Στο tempo, είναι αλήθεια πως οι περισσότερες εκτελέσεις συγκλίνουν: 84-90 το ήμισυ. Είναι κυρίως ο χαρακτήρας του έργου που διαφοροποιείται, καθώς και οι πρόσθετες μουσικές ιδέες που μπορεί να διανθίζουν το θέμα στις επαναλήψεις του - ελευθερίες στις τρίλιες, ποικίλματα και μικρά αυτοσχεδιαστικά περάσματα.

Αυτός ο γαλλικός χορός γνώρισε μεγάλη άνθιση στην αυλή του Λουδοβίκου του 14^{ου}, και ιδιαίτερα από τα έργα του J.B.Lully, τον οποίο ο Bach είχε ενδελεχώς μελετήσει και ήταν γνώστης⁷⁹ των έργων του, καθώς μαρτυρούν και αποσπάσματα συνθέσεών του που παρουσιάζουν μεγάλη ομοιότητα με συνθέσεις του Lully (ένα παράδειγμα αναφέραμε και στη Ciaccona της δεύτερης Παρτίτας).

Το θέμα που επανέρχεται πέντε φορές (τη μία στη δεσπόζουσα και τις υπόλοιπες στην τονική, ως έχει) αποτελείται από τέσσερα δίμετρα, ξεκινώντας από άρση δύο τετάρτων (τυπική για το ρυθμό της Gavotte). Στα δίμετρα αυτά βρίσκεται το θεματικό υλικό που ο Bach επεξεργάζεται κατόπιν στα επεισόδια μεταξύ των εμφανίσεων του θέματος. Κάθε φορά που ξανακούγεται το θέμα, θα πρέπει να είναι νέο και ορμητικό σαν την έκθεσή του στην αρχή, σαν να ξαναγυρνάμε πάντα στην αρχή, κι ό,τι μεσολαβεί να μπορεί να φθίνει χωρίς βαρύ αισθητικό αποτύπωμα, αλλά ανάλαφρα και σχεδόν περιπαικτικά να αφήνει χώρο για αυτήν την αέναη επανάληψη. Ο Bach στο χειρόγραφο του δεν τελειώνει το έργο αλλά τοποθετεί ένα σημάδι da capo, ενώ η λέξη fine δεν είναι γραμμένη –υπάρχει βέβαια η διπλή γραμμή και η κορώνα (μ. 91 - 92). Είναι το μοναδικό σημείο στις Σονάτες και Παρτίτες όπου σημειώνεται da capo με το χέρι, και η Gavotte αυτή το μόνο κομμάτι στο σύνολο του έργου όπου δε σημειώνεται ολογράφως το τέλος του, δεν τελειώνει δηλαδή εκεί που σταματά το χειρόγραφο.

Στη βιόλα, η Gavotte αποκτά έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα, λόγω του συνδυασμού του ηχοχρώματος του οργάνου και του ύφους του έργου. Το τόξο, προκειμένου να αποδώσει σωστά τις εναλλαγές του μέρους, δεν πρέπει να είναι επίμονο και κολλημένο στη χορδή, ακόμη και στα περάσματα με τα ημίσεα και τα δεμένα όγδοα, αλλά να διατηρεί έναν 'αέρα' στην ερμηνεία, τόσο ανάμεσα στις συγχορδίες όσο και υπογραμμίζοντας τις κινήσεις των

⁷⁹ ό.π.

δύο δεμένων ογδόων με έναν ελαφρύ τονισμό. Υπάρχει αναπνοή σχεδόν ανά κάθε δύο μέτρα - ξεκινώντας από άρση. Η ρυθμική αγωγή 4/4 alla breve κυλάει εδώ πιο ολοκληρωμένα σε μια αίσθηση in uno, και όλο το μουσικό κείμενο συμφωνεί με αυτή.

Όπου έχουμε όγδοα δεμένα ανά δύο, αυτά που βρίσκονται στους δεύτερο και τέταρτο χρόνο είναι καλό να ακούγονται λιγότερο, σαν συνέχεια του πρώτου και τρίτου χρόνου (μ. 74 - 75). Όπου έχουμε και συγχορδίες στον πρώτο και τρίτο χρόνο, είναι καλύτερα αυτές να παίζονται *arpeggiato* με μια γρήγορη κίνηση προς την κορυφή της συγχορδίας (για εδώ). Επίσης, στο σχήμα όγδοο-όγδοο-τέταρτο (δισ, μέτρα 72 - 73), το δεύτερο όγδοο πρέπει να έχει 'αέρα' και να εκτελείται με κατεύθυνση προς το τέταρτο - με αναπνοή μετά από αυτό.

Menuet 1

Είναι η πρώτη φορά που συναντάμε μενουέτα στις Παρτίτες και Σονάτες - και μάλιστα ζεύγος. Η κίνηση σε βηματικά τέταρτα που ενίοτε είναι και συγχορδίες εναλλάσσεται με αυτήν σε όγδοα, που με την άρθρωση που σημειώνει ο Bach στα μέτρα 3 και 4 (τρία όγδοα δεμένα και τρία χωριστά) σπάνε στη μέση τη δεύτερη κίνηση, και έτσι έχουμε μία μετρική μισή τομή, σε δύο (ωσάν το μέτρο να ήταν όχι 3/4 αλλά 6/8). Επίσης σημαντικό είναι ότι αυτό το μενουέτο έχει μια φράση 6 μέτρων (μ. 13-18) που είναι ασυνήθιστο για τα μενουέτα του Bach.

Το Μενουέτο ως χορευτικός ρυθμός έχει συνήθως έναν εκφραστικό τονισμό στην πρώτη κίνηση, που εδώ ο Bach τονίζει σε κάποια μέτρα (4, 6, 13 κ.λπ.) γράφοντας συγχορδία στον πρώτο χρόνο και παύσεις στον δεύτερο και τρίτο.

Και εδώ ο ερμηνευτής θα πρέπει να επιστρατεύσει την εκφραστική ευφυΐα του προκειμένου, όταν εκτελεί ολόκληρη την Παρτίτα, να μπορεί να διαφοροποιηθεί σε αυτό το σημείο από τη Gavotte και να αναζητήσει έναν αντιθετικό χαρακτήρα, σταθερό και λιγότερο εκφραστικό, χωρίς αυτό να αλλοιώνει την εκφορά του μουσικού λόγου, την άρθρωση των μουσικών φράσεων. Ένα πιο αργό tempo ίσως είναι αρωγός σ' αυτήν την αναζήτηση (περίπου 96-100 το τέταρτο).

Menuet 2

Εδώ μπορούμε να διακρίνουμε καθαρά ένα τεχνικό θέμα που μας έχει απασχολήσει από την αρχή του έργου: την απόδοση δύο ταυτόχρονων φωνών όταν η μία κινείται σε μεγάλες

και η άλλη σε μικρότερες αξίες. Το ζητούμενο είναι δηλαδή αν πρέπει να υπονοήσουμε πως η λεγκατούρα ισχύει και στην κάτω φωνή, οπότε θα πρέπει οι νότες της να αποδοθούν δεμένες όλες μαζί, ή αν θα υπάρξει συνήχηση με την πρώτη μόνο κίνηση, και μετά η κάτω φωνή θα παιχθεί μόνη και χωριστά (π.χ. μέτρα 1, 2, 3). Βρίσκουμε σημεία που δεν δύναται να αποδοθούν ακριβώς όπως έχουν γραφεί, όμως εδώ αμφισβητείται και το κατά πόσο είναι το ζητούμενο αυτή η απόδοση ή αν αυτή η γραφή είναι σχηματική, απεικονίζοντας ένα ιδεώδες, ένα φωνητικό μάλλον αποτύπωμα σε χαρτί, ώστε όσο γίνεται κανείς να πλησιάσει σ' αυτό με την ερμηνεία του και την εμβάθυνσή του στο κείμενο.

Στην αρχή του Menuet, αν πάρουμε σα δεδομένη τη λεγκατούρα και ότι αυτή θα πρέπει να αφορά και τις δύο φωνές, θα πρέπει να ενώσουμε τα τρία πρώτα μέτρα σε ένα τόξο (η συνήθης ανάγνωση, που χωρίζει τόξο σε κάθε μέτρο αλλά δένει όλες τις νότες της κάτω φωνής στο εσωτερικό του είναι αντίθετη προς τη σημειογραφία εδώ - αν ο Bach ήθελε κάτι τέτοιο, θα μπορούσε να το είχε γράψει έτσι). Επίσης, το να χωρίσουμε την κάτω φωνή, ως έχει δηλαδή, και να επαναλαμβάνουμε την κρατημένη νότα μαζί με την κάθε μία της κάτω φωνής, φρονούμε ότι θα είναι κι αυτό λανθασμένη ανάγνωση. Ως μόνη πιθανή ερμηνεία βλέπουμε αυτήν που ενώνει και τα τρία μέτρα, συνεχίζει με το τέταρτο όλο ενωμένο σε άλλο τόξο από το τρίτο στο μ. 4, και το ίδιο στο μέτρο 12.

Αν και δεν υπάρχει εδώ υπόδειξη δυναμικής - στη Bourrée παρακάτω θα επανέλθει - ένα όμορφο *riano* θα βοηθούσε την απόδοση του λεγκάτο και θα δημιουργούσε κι αυτή την επιθυμητή αντίθεση μεταξύ του πρώτου και του δεύτερου Menuet.

Προτεινόμενο tempo, όπως και στο Menuet 1, ελάχιστα πιο κινητικό.

Bourrée

Στις διάφορες εκδόσεις, βρίσκουμε στην αρχή της Bourrée τη ρυθμική αγωγή 2 χωρίς άλλη μονάδα (τέταρτα). Το σημάδι που έχει στο χειρόγραφο θα μπορούσε να ερμηνευτεί και ως C, δηλαδή 4/4 - που συναντάμε και στην πρώτη Σονάτα, στο Adagio, και στην πρώτη Παρτίτα στην Allemande, καθώς και στο Largo της τρίτης Σονάτας. Πάντως, βρίσκουμε τέσσερα τέταρτα στο μέτρο, αλλά ο τρόπος αυτός γραφής θα μπορούσε να θεωρηθεί ως υπόδειξη για αγωγή *alla breve*.

Παρά την άρση τετάρτου, όλο το κομμάτι έχει ένα κρυφό μέτρο που μεταθέτει αριστοτεχνικά την αίσθηση του ισχυρού από τον πρώτο στο δεύτερο χρόνο, ώστε πολλές φορές το σχήμα όγδοο-όγδοο-τέταρτο να ακούγεται σαν άρση και θέση, ενώ προκύπτει

στους πρώτο και τρίτο χρόνο του μέτρου. Ακόμη και η λεγκατούρα του μέτρου 5 τοποθετείται στο τρίτο όγδοο και το δένει με τα υπόλοιπα, αφήνοντας μετέωρη χρονικά την πρώτη κίνηση.

Επίσης το forte στην τέταρτη κίνηση του μέτρου 4 ενδυναμώνει την αίσθηση μετατόπισης του ισχυρού, και ερμηνευτικά δεν πρέπει να φοβηθούμε να την αναδείξουμε. Από το forte στο μέτρο 9 όμως επανέρχεται η μετρική ισοτιμία, και δίνεται έμφαση στα ισχυρά μέρη, με τα όγδοα ενωμένα ανά τέσσερα.

Gigue

Το τελευταίο μέρος της τρίτης Παρτίτας και ολόκληρου του έργου είναι μια αγγλική Gigue στο σύνηθες για αυτό το χορό μέτρο των έξι ογδώνων.

Μεγαλόπρεπα κι ευγενικά επιλέγει ο Bach να κλείσει το έργο αυτό, με την απλότητα ενός αγαπητού χορού. Ενώ κλείνει τη δεύτερη Παρτίτα με την εμβληματική Ciaccona, όπου είναι σα να δημιουργεί ένα νέο έργο μέσα στο έργο, κλείνει αυτόν τον κύκλο με έναν λογικό και μουσικά ψύχραιμο τρόπο.

Η ένδειξη για piano και forte στα μέτρα 6 και 7 συνάδει με την ως τώρα χρήση αυτών των ενδείξεων στο έργο. Ένα ήρεμο tempo περίπου στο 60 ανά η κίνηση θα αναδείξει την καθαρότητα αυτού του μέρους, και θα αφήσει το χώρο για μια άνετη ανάσα πριν τα ενωμένα όγδοα ή δέκατα έκτα με όγδοο που σηματοδοτούν το χαρακτήρα της Gigue.

Στην επανάληψη, τα τόξα ας είναι χωριστά, όπως γράφονται, κι ας μην επαναλάβουμε εκεί το σχήμα της αρχής.

3. Οι Σουίτες για βιολοντσέλο

Στις Σουίτες, τα δύο κύρια χειρόγραφα εκφραστικού προσανατολισμού είναι αυτά της Anna Magdalena και του J.P.Kellner. Συμβουλευόμενοι τις ενδείξεις άρθρωσης που φέρουν, και συγκρίνοντάς τες μεταξύ τους αλλά και με τις μεταγενέστερες πηγές, καταλήγουμε σε κάποιες ενδείξεις που υιοθετούμε, έχοντας βέβαια και την προηγούμενη εμπειρία από τις Σονάτες και τις Παρτίτες, και εντοπίζοντας, όπου αυτό είναι δυνατόν, κοινή μοτιβική αφετηρία, κοινές αναφορές σε επαναλαμβανόμενα σχήματα και συνδυασμούς ρυθμικών μοτίβων.

Η γραφή του Kellner είναι αρκετά πιο δυσανάγνωστη, καθώς χρησιμοποιεί και την αντίστροφη σημειογραφία στους φθόγγους, αυτή δηλαδή με την κάθετη γραμμή δεξιά κι όχι αριστερά τους, που τους καθιστά ελαφρώς κατοπτρικούς στην ανάγνωση και δυσχεραίνει την άμεση αντίληψη του τονικού ύψους. Επιπροσθέτως, ενώ υπογραμμίζει και αυτός την άμεση μετάβαση στο επόμενο μέρος της κάθε Σουίτας με τη σημείωση *volti* στα ιταλικά ή *depois* στα γαλλικά (συναντάμε και τα δυο) όπως κάνει και η Anna Magdalena (*volti cito*) – και υποθέτουμε πως ορθώς βρίσκονται αυτές οι υποδείξεις εκεί αφού υπάρχουν και σε όλο το χειρόγραφο από τις Σονάτες και Παρτίτες, για να μην ξεχνάμε πως προορίζονταν για να παίζονται ολόκληρες - παραλείπει εντελώς να διευκρινίσει με κάποια υπόδειξη πως η μεν πέμπτη Σουίτα προορίζεται να παιχτεί με συγκεκριμένο κούρδισμα (*scordatura*) - και την έχει μεταφέρει ήδη στο χειρόγραφό του όπως θα ακουγόταν, άρα δε χρειάζεται η αλλαγή κούρδισματος - και στην έκτη Σουίτα δεν αναφέρει καθόλου πως προορίζεται για πεντάχορδο όργανο όπως σημειώνει η Anna Magdalena. Όπως αναφέραμε όμως, στον τίτλο του αντιγράφου του ο Kellner αναγράφει “*Sechs Suonaten pour le Viola de Basso*” και δεν κάνει καμία αναφορά στο βιολοντσέλο, όπως συμβαίνει με το άλλο χειρόγραφο που εξετάζουμε, της συζύγου του Bach. Είναι αξιοσημείωτο πως στο χειρόγραφο της Anna Magdalena τονίζεται ακριβώς η ιδιότυπη σχέση βιολοντσέλου-μπάσου όταν αναγράφεται «*6 Suites a Violoncello Solo Senza Basso*», ενώ παράλληλα αναγνωρίζουμε την εποχή εκείνη το μεγάλο βήμα που κάνει το συγκεκριμένο όργανο προς την ανεξαρτητοποίησή του από το basso continuo με το οποίο είναι ακόμη σε κάποια έργα έντονα συνδεδεμένο, ταυτόχρονα με την εμφάνιση των πρώτων σολιστικών έργων για βιολοντσέλο. Από την άλλη ο Kellner, ένας έμπειρος αντιγραφέας και έγκριτος μουσικός, ‘προορίζει’ αυτά τα έργα για Viola de Basso (το de εδώ δεν είναι γραμματικά σωστό στα Λατινικά ή Ιταλικά, αλλά είναι ο γαλλικός τύπος) και υπονοεί ίσως πως η πέμπτη χορδή θα

μπορούσε να είναι παρούσα σε μία από τις οργανολογικές της μεταμορφώσεις της εποχής, καθώς δεν έχει ήδη αποκοπεί από την οικογένεια των violone και ταυτόχρονα τη διαχωρίζει από τη viola da braccio ή τη da gamba. Φαίνεται πάντως πως ο κύριος λόγος γι' αυτόν τον τίτλο είναι η παρουσία της έκτης Σουίτας, και συνάδει με την πρωτοβουλία του να μην αναφερθεί σε αυτήν ξεχωριστά ως προοριζόμενης «για πέντε χορδές» όπως κάνει η Anna Magdalena. Το violoncello piccolo είναι οργανολογικά κοντά σε ό,τι προσπαθεί να καθορίσει ο Kellner - αφού δε βρίσκουμε πουθενά ξανά αυτή την υπόδειξη περί viola de basso. Μιλάμε δηλαδή για ένα όργανο που μπορεί και να παιζόταν στον ώμο, αλλά όχι στηριζόμενο από το σαγόνι ή την κλείδα, και να προσέδιδε στον εκτελεστή την τεχνική άνεση να εκτελεί γρήγορα περάσματα. Αρκετά συγγενές μπορεί να ήταν και ως όργανο η viola romposa, που διαβάζουμε στη βιογραφία του Bach του Ph. Spitta πως πειραματίστηκε να κατασκευάσει ο Bach με κάποιον οργανοποιό στο Koethen⁸⁰. Στο άρθρο του A Bach Odyssey xxxviii/2/May 2010, ο S. Kujickien προτείνει πως η viola romposa ήταν μια πολύ συγγενής εκδοχή του violoncello da spala⁸¹.

Ένα άλλο σημαντικό χαρακτηριστικό της γραφής του Kellner είναι πως δεν αφήνει μεγάλα διαχωριστικά κενά ανάμεσα στις Σουίτες, ξεκινώντας πολλές φορές ακόμη και δίπλα από το τέλος της προηγούμενης την επόμενη. Η επόμενη και σημαντική πρωτοβουλία του είναι η αναφορά στον τίτλο ως Sechs Suonaten, ενώ μέσα στο χειρόγραφο σημειώνει κανονικά suite 1, 2, κ.λπ. Καθώς γνωρίζουμε πως στο χειρόγραφό του περιλαμβάνει και τις έξι Σονάτες και Παρτίτες για βιολί, η επιλογή του όρου Suonaten ίσως να προέρχεται από την πρόθεσή του να τα ενώσει (εδώ το κάνει μεν, αλλά σε ένα μεγαλύτερο βιβλίο που περιέχει και άλλα έργα του Bach) κι έτσι, αποφεύγοντας την τοποθέτηση της Anna Magdalena περί «μέρους 1^{ου} και 2^{ου}», εφευρίσκει έναν άλλο κοινό παρονομαστή μεταξύ των δύο έργων, δικαιολογώντας έτσι την ενιαία τους παρουσίαση. Άλλωστε, ο ίδιος ο Bach αποκαλεί τα έργα του Σονάτες και Παρτίτες μέσα στο χειρόγραφο, αλλά στο εξώφυλλο, όπως είδαμε, χρησιμοποιεί τον όρο «Sei Solo», χωρίς αναφορά συγκεκριμένη στις φόρμες και τα στυλ των έργων που ακολουθούν.

Οι Σουίτες στο σύνολό τους έχουν πολύ μικρότερη διάρκεια από τις Σονάτες και τις Παρτίτες (τη μισή σχεδόν), καθώς η κάθε μία αποτελείται από πιο σύντομα μέρη, με σαφώς πιο χορευτικό χαρακτήρα και πιο οριζόντιο μελωδικό διάγραμμα. Είναι με λίγα λόγια πιο εύληπτες, και το λυρικό υλικό τους εκτίθεται χωρίς βαριές επεξεργασίες και περίτεχνες ευρηματικές διανθίσεις, χωρίς αυτό όμως σε καμία περίπτωση να μειώνει την κλασική αξία

⁸⁰ Spitta, Philippe (1959-1979): *Life of J.S. Bach*, Book 4, Dover Publications, p.32.

⁸¹ Ledbetter, David (2009): *Unaccompanied Bach*, Yale U.P, Errata 26/5/2020.

τους. Εντούτοις, προσδίδει μια αίσθηση διαύγειας και μουσικής καθαρότητας, που αν ιδωθεί μέσα από το πρίσμα της ουσιαστικής αφαίρεσης και όχι της αφέλειας ή της έλλειψης, ανυψώνει τη μουσική αυτή σε ένα υπερβατικό επίπεδο που δεν περιορίζεται στη φόρμα αλλά την ξεπερνά, και λειτουργεί σε απόλυτη σύμπνοια ως συνέχεια και επακόλουθο του προηγούμενου έργου, που είναι σαν να θέτει τη βάση για να μπορεί αυτό να ακουστεί αγνό και απέριττο, μέσα στο ίδιο όμως πολύπλοκο και πολυδιάστατο διαστηματικό σύμπαν του συνθέτη.

3.1. Αντιστοιχία

Σ αυτό το κεφάλαιο γίνεται μια προσπάθεια για αντιστοίχιση του μοτιβικού υλικού μεταξύ των δύο έργων. Θραύσματα και πρωτογενή συστατικά του μοτιβικού υλικού πάνω στο οποίο χτίζονται οι σουίτες, μπορεί να ανιχνευθεί στις 6 σονάτες και παρτίτες και συγκεκριμένα:

1^η Σουίτα

Prelude---Prelude 3^η παρτίτα

Allemande---1^η Double 1^η παρτίτα

Courante---Allegro 2^η σονάτα, Presto/Double 1^η παρτίτα

Menueti---3^η Double 1^η παρτίτα

Gigue---Giga 2^η παρτίτα

2^η Σουίτα

Prelude---Allemande 2^η παρτίτα

Allemande---Allemande και Double 1^η παρτίτα

Courante---Allegro 2^η σονάτα

Sarabande---Allemande 1^η παρτίτα

Menueti---Sarabande και Corrente 1^η παρτίτα

Gigue---Giga 2^η παρτίτα

3^η Σουίτα

Prelude---Allegro Assai 3^η σονάτα, Presto 1^η σονάτα, Fuga 3^η σονάτα

Allemande---Fuga και Presto 3^η σονάτα

Corrente---Corrente 1^η παρτίτα

Bourree---Gavotte en Rondeau 3^η παρτίτα

Bourree ii---4^η Double 1^η παρτίτα

Gigue—Allegro assai 3^η σονάτα και Gigue 3^η παρτίτα

4^η Σουίτα

Preludium---Presto 1^η σονάτα

Allemande---Allegro Assai 3^η σονάτα και Presto 1^η παρτίτα

Courante---Corrente 2^η παρτίτα

Sarabande---Loure 3^η παρτίτα

Bourree—Allegro Assai 3^η σονάτα

Bourree ii---Bourree 3^η παρτίτα

Gigue---2^η Double 1^η παρτίτα και Gigue 3^η παρτίτα

5^η Σουίτα

Prelude---Adagio 1^η σονάτα και Fuga 3^η σονάτα

Allemande---Allemande 1^η παρτίτα

Courante---Tempo di Borea 1^η παρτίτα

Sarabande---Menuet ii 3^η παρτίτα

Gavotte---Gavotte en Rondeau 3^η παρτίτα

Gavotte ii---Double 1^η παρτίτα

Gigue---Siciliana 1^η σονάτα Allemande 1^η παρτίτα

6^η Σουίτα

Prelude---Prelude 3^η παρτίτα

Allemanda---Grave 2^η σονάτα

Courante---Fuga 2^η σονάτα

Sarabande---Sarabande 2^η παρτίτα και Fuga 3^η σονάτα

Gavotte i---Tempo di Borea 1^η παρτίτα

Gavotte ii---Bourree 3^η παρτίτα

Gigue---Giga 2^η παρτίτα

Σκόπιμα δεν προβαίνουμε σε μεγαλύτερη ανάλυση του μοτιβικού υλικού καθώς, το ζητούμενο εδώ είναι να δειχθεί μια δυνητική γέφυρα μοτιβικού χαρακτήρα ανάμεσα στα δύο έργα: όχι να αποδειχθεί η πρότερη προέλευση κάποιας μουσικής ιδέας ή να χρησιμοποιηθεί αυτό ως επιχείρημα για τη σειρά σύνθεσης των έργων, αλλά μάλλον να φωτιστεί για ερμηνευτικούς λόγους μια εσωτερική σύζευξη που ενώνει αυτά τα δύο έργα, που ούτως ή άλλως προέρχονται από τον ίδιο συνθέτη και είναι φτιαγμένα από κοινά υλικά. Στη μελέτη και προσέγγιση λοιπόν των έργων, προτείνεται εδώ μια αντιστοιχία που αντικατοπτρίζει κυρίως τις πηγές των βασικών μοτίβων και μπορεί να λειτουργήσει και επικουρικά για την ανίχνευση του χαρακτήρα των ιδεών που βρίσκονται στη βάση τους.

3.2. Carl Philippe Emmanuel Bach

Μετά από μελέτη των σχετικών θεωρητικών συγγραμμάτων της εποχής, που αναφέρονται σε όλη την παρούσα διατριβή, θεωρούμε πως οι θέσεις που πλησιάζουν περισσότερο στην προσέγγιση των έργων του J.S.Bach που εξετάζονται, είναι αυτές του γιού του Carl Philippe Emmanuel Bach όπως αυτές διατυπώνονται στο «Δοκίμιο περί αληθινής Τέχνης εκτέλεσης στα πληκτροφόρα όργανα» (1753-1762). Παραθέτουμε εδώ (όλα τα αποσπάσματα που αναφέρονται σε μετάφραση είναι από το βιβλίο του Ν. Τσούχλου «Τέχνη των Αισθημάτων και των Συγκινήσεων») λοιπόν, κάποιες προτάσεις βασισμένες στις οδηγίες του για την ορθή «εκφορά», που ρίχνουν το απαραίτητο φως σε κάποια τεχνικά ζητήματα ερμηνευτικής αλλά κυρίως υπογραμμίζουν τον ενεργό ρόλο του ερμηνευτή και τη δέσμευσή του στο μουσικό κείμενο και είναι αυτός ο σπουδαιότερος λόγος για τον οποίο πιστεύουμε πως θα πρέπει να λαμβάνονται υπόψιν στην προσέγγιση των έργων του πατέρα και δασκάλου του, Johann Sebastian Bach. Να προσθέσουμε εδώ πως και οι άλλοι θεωρητικοί και συνθέτες (J.J.Quantz, L.Mozart, D.J.Turk, J.Mattheson, J.P.Kirnberger) κάνουν λόγο για τη σημασία της αφοσίωσης του ερμηνευτή, τόσο τεχνικά, όσο και

συγκινησιακά. Θεωρούμε πως ένα μέρος του βιβλίου του C.P.E.Bach που έχει σχέση με τις εκτελεστικές πρακτικές που αφορούν στον J.S.Bach, είναι σημαντικό για την ολοκληρωμένη διερεύνηση της παρούσας προσέγγισης.

-Η πρώτη νότα μετά από μια fermata ή γενική παύση παίζεται κατά προτίμηση δυνατά. Ακόμη κι όταν κάτω από μια τέτοια νότα υπάρχει η ένδειξη *riano*, την αποδίδουμε εμφατικά με μια μετρίως ισχυρή ατάκα {2,XXXIX,π.11}

-Η εκφορά των 16ων θα ακουστεί πολύ μουντή σε ένα Adagio αν δεν μεσολαβήσουν παρεστιγμένα. Έτσι, ο εκτελεστής, καλά θα κάνει να διορθώνει αυτό το ελάττωμα της σύνθεσης. Σύμφωνα με τον κανόνα, ο οποίος ανέχεται πολλές εξαιρέσεις, οι νότες που ακολουθούν παρεστιγμένα θα πρέπει να αποδίδονται όσο το δυνατόν, συντομότερες. Τον κανόνα τον εγκαταλείπουμε όταν έχουμε νότες σε διαφορετικές φωνές που πρέπει να συμπέσουν χρονικά. {2,XXIX,π.15}

-Η τρίλια πριν από το τέλος ενός κομματιού, κρατιέται περισσότερο από την καταγεγραμμένη της αξία κι αυτό, ανεξάρτητα από το tempo. Αν το κομμάτι έχει επαναλήψεις, η τρίλια θα επιμηκυνθεί μόνο στο τέλος της τελευταίας. {2,XXIX,π.21}

-Η μεγάλη ή μικρή ταχύτητα του αρπισμού της συγχορδίας, εξαρτάται από το tempo. {2,XXXVIII,π.4}

-Αντικείμενα της εκφοράς, αποτελούν: η διαφοροποίηση των φθόγγων από πλευράς χρωματισμών, η γρήγορη ατάκα, το legato, το staccato, το vibrato, το σπάσιμο των συγχορδιών, οι αρπισμοί, το κράτημα των φθόγγων, καθώς και η επιτάχυνση και η επιβράδυνση. Εκφέρει κακώς όποιος είτε δε χρησιμοποιεί διόλου τα παραπάνω μέσα, είτε τα χρησιμοποιεί με άκαιρο τρόπο. {1,III,π.3}

-Αναγνωρίζουμε αμέσως την καλή εκφορά, όταν ο εκτελεστής παίζει αβίαστα και με τρόπο, που όλες οι νότες και τα ποικίλματά τους, ακούγονται μέσα στο σωστό χρόνο. {1,III,π.4}

-Η ζωντάνια του Allegro αποδίδεται συνήθως από νότες παιγμένες staccato και η τρυφερότητα του Adagio από νότες δεμένες και παιγμένες portato. {1,III,π.4}

-Όλες οι δυσκολίες των (δεξιοτεχνικών) περασμάτων, μπορούν να ξεπεραστούν με συστηματική άσκηση και δεν απαιτούν τόση προσπάθεια, όσο η καλή εκφορά απλών περασμάτων. {1,III,π.9}

-Το tempo του κομματιού, προσδιορίζεται τόσο από τις ιταλικές εκφράσεις που το συνοδεύουν, όσο και από τις πλέον γρήγορες νότες και σχήματα που περιέχει. {1,III,π.10}

-Δεδομένου πως ένας μουσικός δεν μπορεί να συγκινήσει αλλιώς ,παρά συγκινούμενος ο ίδιος, είναι απαραίτητο να μπορεί να αναπαράγει ο ίδιος πρώτα στον εαυτό του όλα εκείνα τα συναισθήματα που θα ήθελε να προκαλέσει στους ακροατές του.{1,III,π.13}

-Οι νότες μιας μελωδίας που δεν ανήκουν στην κλίμακα της τονικότητας, ανέχονται ευχαρίστως το forte ανεξαρτήτως αν είναι σύμφωνες ή διάφωνες {1,III,π.29}

A. Πρώτη Σουίτα BWV 1007 σε Σολ μείζονα

Prelude

Το περίφημο και πολυπαιγμένο πρελούδιο από την πρώτη Σουίτα είναι σε αγωγή 4/4, αυτό και τα πρελούδια από την τέταρτη και πέμπτη Σουίτα. Έχει συνεχή κίνηση σε δέκατα έκτα, και την πρώτη σημειωμένη κορώνα μέσα στο μουσικό κείμενο που δεν βρίσκεται πριν από επανάληψη ή διπλή γραμμή (στο μέτρο 21). Η λεγκατούρα της αρχής σημειώνεται από την Anna Magdalena με ασαφή τρόπο και χωρίς συνέπεια στο παρακάτω κείμενο, στο άλλο χειρόγραφο όμως βρίσκουμε μεγαλύτερη επιμονή στο δέσιμο των τριών πρώτων φθόγγων στο επαναλαμβανόμενο μοτίβο, και είναι αυτός ο τρόπος που επιλέγουν και οι επόμενες εκδόσεις να μεταφέρουν.

Το προτεινόμενο tempo είναι 40 το ήμισυ.

Allemande

Η διμερής Allemande της πρώτης Σουίτας έχει έναν ευγενή χαρακτήρα που υποστηρίζεται κι από έναν διαρκή κυματισμό ως προς την τονική ανάβαση και κατάβαση του μουσικού υλικού. Αυτός ακριβώς ο κυματισμός θα πρέπει να παραμείνει μουσικός και να μη μετατραπεί σε δυναμικό στοιχείο που να φορτώσει άσκοπα τη μουσική με *crescendi* και *diminuendi*, που είναι εύκολο να προκληθούν. Στο μέτρο 13, ας κρατηθεί η υπόδειξη της Anna Magdalena για ένα τόξο σε ολόκληρο το μέτρο.

Η Anna Magdalena σημειώνει τρίλιες στα μέτρα 11, 12, και 14, ενώ στο 18 βάζει μικρή νότα⁸² και στο 19 τρίλια πάλι, όπως και στο 21. Ο Kellner σημειώνει 2 περισσότερες (μέτρα 5, 3^η κίνηση και 20, 1^η κίνηση), ενώ στα μέτρα 18 και 19, δε διαφοροποιεί τη σημειογραφία, βάζει τρίλια και στα δύο.

Το προτεινόμενο tempo είναι 76 το τέταρτο.

Courante

Γρήγορη και εύφλεκτη η Courante αυτή, αποτελείται κυρίως από δύο μοτίβα, με το πρώτο να εμφανίζεται στο πρώτο μέτρο και άλλα όμοιά του (δηλαδή τρία όγδοα εκ των οποίων το πρώτο και το τρίτο βρίσκονται σε απόσταση τουλάχιστον οκτάβας και ακολουθούνται από έξι δέκατα έκτα ενωμένα στο ίδιο τόξο) και το δεύτερο, στο μέτρο 5, όπου έχουμε συνεχόμενα δέκατα έκτα. Ερμηνευτικά, το πρώτο μοτίβο είναι πιο στατικό, μια δήλωση που επαναλαμβάνεται με εγκράτεια (η ακολουθία των ογδών στην οκτάβα λειτουργεί ως καθυστέρηση της πρώτης νότας) ενώ το δεύτερο είναι περισσότερο αφηγηματικό και λειτουργεί μεταβατικά, οδηγώντας το κείμενο στην εξέλιξή του. Ο διαχωρισμός στο τόξο τρία-ένα (μέτρο 11) αντισταθμίζει την τάση για επιτάχυνση του tempo.

Η Anna Magdalena τοποθετεί τρίλιες στα μέτρα 10 και 16, ενώ ο Kellner στα 10 στη 2^η κίνηση και στο 13, πάλι στη 2^η κίνηση. Το σχήμα είναι όγδοο με δύο δέκαταέκτα και η τρίλια φαίνεται να είναι σημειωμένη πάνω στο πρώτο δέκατο έκτο.

Το προτεινόμενο tempo είναι 86 το τέταρτο.

Sarabande

Ένα μέτρια αργό tempo μπορεί να αναδεικνύει τις γρήγορες εναλλαγές του χαρακτήρα αυτής της Sarabande - να υπάρχει δηλαδή ο απαιτούμενος χρόνος, ώστε να μπορούν να αρθρωθούν σωστά οι διαφορετικές ιδέες που διαδέχονται η μία την άλλη σχεδόν σε κάθε μέτρο. Ιδιαίτερη δυναμική σημασία θα πρέπει να δοθεί στους φθόγγους που έρχονται μετά από μεγάλα διαστήματα.

⁸² Σε σχέση με τις επερείσεις, προτείνεται η άποψη του C.P.E.Bach πως «αττακάρονται με μεγαλύτερη δύναμη από τη νότα που ακολουθεί», ενώ η επέριση εκείνη που «παίρνει χρόνο από την επόμενη νότα/vorschlag» και που προτείνεται κι από τον ίδιο, ταιριάζει στο ερμηνευτικό πνεύμα του έργου. Τσούχλος, Νίκος Β. (2011): *Τέχνη των Αισθημάτων και των Συγκινήσεων*, Εκδόσεις Γαβριηλίδης, Αθήνα, σ.138.

Η Anna Magdalena σημειώνει τρίλιες στα μέτρα 2, 4, 6, 10, 11 σε όλα στη δεύτερη κίνηση, ενώ ο Kellner έχει και στο 5^ο μέτρο. Προτεινόμενο tempo 44 το τέταρτο.

Menuet 1

Το πανέμορφο αυτό μενουέτο με το ζωηρό του πνεύμα φέρει έντονο το χορευτικό του χαρακτήρα. Μικρό τόξο για την πιο πιστή απόδοση των δεμένων ογδών, με συνεχή ήχο χωρίς τονισμούς. Είναι σημαντικό να μείνουμε στη μέση του τόξου, ώστε να έχουμε να διανύσουμε τη μικρότερη δυνατή απόσταση στις κοντινές χορδές στα δεμένα.

Μόνο στο 4^ο μέτρο, έχουν και τα δύο χειρόγραφα τρίλια. Προτεινόμενο tempo είναι το 96 το τέταρτο.

Menuet 2

Ο αντιθετικός του χαρακτήρας τόσο στην τονικότητα (μινόρε) όσο και στο ύφος μας επιτρέπει να πάμε πιο πίσω στο tempo. Το λυρικό αυτό μενουέτο αναζητά έναν πιο ιδιαίτερο χρωματισμό, που μπορεί να επιτευχθεί με την κατάλληλη διαχείριση του τόξου, χωρίς υπερβολές. Σε όλη αυτή την ενότητα των menuetti δεν πρέπει να χαθεί η ρυθμική συνέπεια και η εγρήγορση, καθώς, επιστρέφοντας στο χορευτικό πρώτο μέρος, δεν θα είναι σωστό να απομακρυνθούμε εντελώς από την ερμηνευτική μας προσέγγιση μας στο δεύτερο.

Προτεινόμενο tempo είναι το 82 το τέταρτο.

Gigue

Η gigue αυτή, όπως και εκείνη της έκτης Σουίτας, είναι γραμμένη σε ρυθμική αγωγή 6/8. Η κύρια μονάδα είναι το όγδοο, κι αυτό μας δηλώνει πως δεν πρέπει να είναι πάρα πολύ γρήγορη. Στο χειρόγραφο βρίσκουμε στο πρώτο μέτρο σημειωμένη άρθρωση ως εξής: ένα όγδοο χωριστό και κατόπιν δυο δεμένα, και πάλι το ίδιο για τα τρία επόμενα όγδοα. Εδώ θα τονίζουμε το χωριστό όγδοο, ενώ πρέπει να ισορροπήσουμε το ρυθμικό στοιχείο, ώστε το μοτίβο να έχει σταθερότητα και σαφήνεια. Στο δεύτερο μέτρο, τα όγδοα είναι χωριστά κι έχουν από πάνω τους τελείες. Ως αναλυμένες συγχορδίες, είναι καλό να παιχτούν χωριστά όποτε το σχήμα αυτό επανέρχεται, καθώς κάτι τέτοιο θα προσδώσει έναν πιο αρθρωμένο

χαρακτήρα στην τονικότητα, και θα ισορροπήσει τις επαναλήψεις των φθόγγων (δυο όγδοα δεμένα) των γειτονικών μέτρων.

Εδώ σημειώνεται και στα δύο χειρόγραφα, μια τρίλια στο 4^ο μέτρο στην 1^η κίνηση. Το προτεινόμενο tempo είναι το 92 το τέταρτο.

B. Δεύτερη Σουίτα BWV 1008, σε Ρε ελάσσονα

Η δεύτερη Σουίτα σε Ρε ελάσσονα φαίνεται να έχει μεγάλη αισθητική συγγένεια με τη δεύτερη Παρτίτα του βιολιού (εξαιρουμένης της Ciaccona της Παρτίτας, που στέκει ως αυτόνομο έργο μέσα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο). Η κοινή τονικότητα είναι σαφέστατα μια αφετηρία συγγένειας, όμως είναι πολλά περισσότερα τα στοιχεία εκείνα που φέρνουν ακόμη πιο κοντά τα δύο αυτά έργα, με τέσσερα από τα μέρη τους να είναι ίδιοι χοροί-κι ας έχουν διαφορετικό χαρακτήρα (ιταλικό-γαλλικό)(Allemande - Courante - Sarabande - Gigue), κι ας προτιμάται η ιταλική ορολογία από τον J.S.Bach στις Παρτίτες. Και στις δύο περιπτώσεις, το μουσικό υλικό αξιοποιεί πολύπλευρα την κοινή βάση της τονικότητας της Ρε ελάσσονος, αναδεικνύοντας με απόλυτη σαφήνεια το διαφορετικό χαρακτήρα του κάθε μέρους, από τον λυρισμό των Allemandes, την ομορφιά των Courantes, τις μελωδικές Sarabandes και τις τριμερείς Giges, που μοιάζουν πάρα πολύ στη χρήση των δέκατων έκτων και των ογδόων, που και στις δύο υπηρετούν τη ζωντάνια της κίνησης της μουσικής, οδηγώντας τη μία σε κλείσιμο (Σουίτα) και την άλλη στη μεγαλόπρεπη Ciaccona.

Στο χειρόγραφό του ο Kellner ενώνει την πρώτη με τη δεύτερη Σουίτα, γράφοντας την αρχή από το πρελούδιο στο ίδιο πεντάγραμμο με το τέλος της προηγούμενης Gigue, κάτι που δεν επαναλαμβάνει παρά μόνο σε μέρη της ίδιας Σουίτας.

Prelude

Μία σημαντική διαφορά του χειρογράφου του Kellner από το χειρόγραφο της Anna Magdalena είναι πως, στα τελευταία πέντε μέτρα του Prelude, που αποτελούνται από συγχορδίες, ο Kellner σημειώνει διαφορετική νότα στο τέταρτο μέτρο πριν από το τέλος, και είναι αλήθεια πως στην πράξη έχει επικρατήσει η δική του γραφή. Πρόκειται για τη συγχορδία δεσπόζουσας με έβδομη σε παρεστιγμένα ημίσεα (λα - σολ - ντο#), η οποία, κατά τον Kellner, «λύνεται» στην επόμενη της συγχορδία τονικής σε δεύτερη αναστροφή

(λα - φα - ρε), ενώ ακολουθεί νέα δεσπόζουσα με καθυστέρηση της τρίτης βαθμίδας (λα - μι - ρε). Στο χειρόγραφο της Anna Magdalena σημειώνεται διαφορετική αρμονική ακολουθία, καθώς εκεί διατηρείται η ίδια συγχορδία στο δεύτερο και τρίτο μέτρο του αποσπάσματος αυτού (λα - μι - ρε). Σίγουρα η αλληλουχία του Kellner είναι πιο εύηχη, μεταβαίνει πιο ομαλά στη λύση της δεσπόζουσας προς τονική, ενώ είναι απόλυτα μέσα στο πλαίσιο της εποχής και του στυλ.

Το πρελούδιο της δεύτερης Σουίτας, όπως και τα λοιπά μέρη, αναπτύσσεται σε μια τονικότητα πολύ 'φιλική' προς το βιολοντσέλο αλλά και προς τη βιόλα, αφού οι δύο από τις τέσσερις χορδές των οργάνων αυτών (ρε και λα) συμπεριλαμβάνονται στην τονική βαθμίδα της Ρε ελάσσονος, και έτσι, η χρήση των ανοιχτών χορδών μπορεί να αξιοποιείται σε σημεία που υποβοηθούν την αρμονία, καθώς οι νότες αυτές μπορούν να ηχήσουν λίγο παραπάνω, ενισχύοντας έτσι τονικά τις κινήσεις που υποστηρίζουν. Σε διάφορα σημεία, όπως για παράδειγμα στο μέτρο 4, είναι αισθητή η 'άλλη' φωνή, δηλαδή η κίνηση στο μπάσο (ρε - ντο - σι - λα). Σε ολόκληρο το μέρος, το μοτίβο των τριών διαδοχικών ογδών του θέματος επαναλαμβάνεται μόλις τρεις ακόμη φορές (μέτρα 13, 40 και 42), ενώ όλο το υπόλοιπο πρελούδιο αφήνεται στη συνεχή κίνηση των δεκάτων έκτων. Σε όλα τα πρελούδια, άλλωστε, είναι κοινό χαρακτηριστικό πως η επεξεργασία γίνεται συνήθως με τη μικρότερη ρυθμική μονάδα σε σχέση με τη ρυθμική αγωγή τους και αναπτύσσονται πάνω σε αυτήν: δέκατα έκτα στο πρώτο, στο δεύτερο και στο τρίτο, όγδοα (σε μέτρο *alla breve*) στο τέταρτο, όγδοα και στο έκτο (σε μέτρο 12/8), ενώ μόνο το πέμπτο πρελούδιο έχει άλλο χαρακτήρα.

Στα μέτρα 49 και 50 στο χειρόγραφο του Kellner βρίσκουμε ενδείξεις δυναμικής (*p* και *f* αντίστοιχα) ενώ σε αυτό της Anna Magdalena, οι μόνες τέτοιες δεν καταγράφονται παρά στην 6^η σουίτα.

Στις τελευταίες συγχορδίες έχουμε ένα πρωτοφανές για το σύνολο του έργου ρυθμικό σχήμα, επαναλαμβανόμενες συγχορδίες σε παρεστιγμένα ήμισυ, δηλαδή 5 ολόκληρα μέτρα με συγχορδίες που αλλάζουν μόνο σε κάθε μέτρο. Εδώ ο ερμηνευτής, μπορεί να θεωρήσει πως μπορεί να έχει θέση κάποιο αυτοσχεδιαστικό πέρασμα, από τη μια συγχορδία στην άλλη και σίγουρα αυτό, απευθύνεται στην αισθητική της κάθε προσέγγισης, και δεν είναι απαγορευτικό.

Προτεινόμενο tempo το 52 το τέταρτο.

Allemande

Στην Allemande, στο χειρόγραφο του Kellner βρίσκουμε τρίλιες στο 8^ο και 9^ο μέτρο, που δεν υπάρχουν στο χειρόγραφο της Anna Magdalena, ενώ στα επόμενα μέτρα 14 και 17, τα δυο χειρόγραφα συμφωνούν.

Προτεινόμενο tempo, τέταρτο στο 66.

Η Anna Magdalena σημειώνει τρίλιες στα μέτρα 13 στην 4^η κίνηση και 17 στην 3^η κίνηση. Ο Kellner σημειώνει και στο μέτρο 8 στην 1^η κίνηση και στην 4^η.

Courante

Στην Courante, οι λεγκατούρες διαφέρουν πάρα πολύ στα δύο χειρόγραφα, με αυτές της Anna Magdalena όμως να υπηρετούν καλύτερα την άρθρωση του τόξου, και να είναι συνεπέστερες στο χαρακτήρα του μέρους - η επιλογή των δεσιμάτων στον Kellner φαίνεται κάπως τυχαία και δίχως αναγνωρίσιμη ενιαία λογική.

Προτεινόμενο tempo, 108 το τέταρτο.

Sarabande

Στη Sarabande, στο χειρόγραφο του Kellner λείπει ένα ολόκληρο μέτρο (το οποίο η έκδοση Bärenreiter παραλείπει και προχωράει στην αρίθμηση κανονικά, συνυπολογίζοντάς το). Επίσης, ο Kellner προσθέτει εδώ μια τρίλια στο τελευταίο μέτρο, που δεν υπάρχει στο άλλο χειρόγραφο.

Η διαφορά των δύο χειρογράφων ως προς τις τρίλιες, βρίσκεται στο μέτρο 27 στην 1^η κίνηση (Kellner).

Προτεινόμενο tempo 56 το τέταρτο.

Menuet 1 & 2

Τα Menuets συμφωνούν μόνο στο δεύτερο ως προς τις τρίλιες, ενώ στο πρώτο ο Kellner προσθέτει τρίλιες σε άλλα δύο μέτρα, στα καταληκτικά από τα δύο μέρη, πριν τις διπλές γραμμές.

Menuet 1: Ο Kellner σημειώνει τρίλιες και στα μέτρα 8 και 23 (2^η κίνηση).

Προτεινόμενο tempo το 42 για ολόκληρο μέτρο (in uno).

Menuet 2: Τα χειρόγραφα διαφέρουν μόνο ως προς το μέτρο 8, όπου ο Kellner σημειώνει τρίλια, ενώ η Anna Magdalena όχι.

Προτεινόμενο tempo ανάμεσα στο 34 και 36 το μέτρο (in uno).

Gigue

Στη Gigue παρατηρείται μια σπάνια ομοφωνία ως προς τα τόξα (τις λεγκατούρες) και στα δύο χειρόγραφα, χωρίς αυτό να σημαίνει πως δεν έχουν σημεία που αποκλίνουν, αλλά στο γενικό πλαίσιο, οι αντιγραφείς μένουν συνεπείς στο χαρακτήρα του χορού.

Προτεινόμενο tempo για ολόκληρο μέτρο, το 60-62 (in uno).

Γ. Τρίτη σουίτα, BWV 1009, σε Ντο μείζονα

Η τονικότητα της Ντο μείζονος δίνει σε όλη την τρίτη Σουίτα ένα χαρμόσυνο τόνο. Στην τρίτη Σουίτα όμως ο J. S. Bach προχωράει την επεξεργασία των θεμάτων του ακόμη περισσότερο, και ταυτόχρονα αυξάνει τις τεχνικές του απαιτήσεις. Εδώ αρχίζει να γίνεται πιο σαφές το στοιχείο της ανάδειξης του οργάνου για το οποίο το έργο είναι γραμμένο. Η γραφή πυκνώνει, οι θέσεις και περιοχές που αξιοποιούνται είναι οι ψηλότερες και από τις έξι σουίτες (με εξαίρεση της έκτης Σουίτας, η οποία σε ένα σύγχρονο τετράχορδο όργανο ανεβαίνει ακόμα ψηλότερα, κάτι που όμως δεν αφορούσε το πεντάχορδο όργανο που είχε κατά νου ο συνθέτης). Η μεγαλύτερη πρόκληση όμως βρίσκεται στο δεξί χέρι, στο τόξο και στις πολύπλοκες κινήσεις που καλείται να εκτελέσει προκειμένου να αρθρωθούν σωστά φθόγγοι σε διαφορετικές χορδές, σε ψηλές θέσεις και με μεγάλη διαστηματική απόσταση μεταξύ τους χωρίς να χάνουν τη μελωδική τους συνέχεια.

Prelude

Στο προλούδιο ο Kellner σημειώνει την ένδειξη Presto. Γενικά σε όλο το μέρος, τα δύο χειρόγραφα συμφωνούν ως προς την αντιμετώπιση των δεσιμάτων στα δύο κύρια μοτιβικά

στοιχεία του πρελούδιου: α) τέσσερα δέκατα έκτα που αρθρώνονται το πρώτο χωριστό και τα τρία επόμενα ενωμένα (μ. 4), και β) τέσσερα δέκατα έκτα όπου οι δύο φθόγγοι εναλλάσσονται με έναν ίδιο, επαναλαμβανόμενο, και είναι πάντα χωριστά (μ. 45).

Εδώ η αρχή, έως και το μέτρο 6, μπορεί να είναι ελεύθερη, σαν μια πρώτη δήλωση της τονικότητας στην ουσία, και μετά το 7^ο μέτρο συνεχίζει η μελωδική κίνηση. Οι τρίλιες συμφωνούν εδώ και στα δύο χειρόγραφα.

Προτεινόμενο tempo 84-88 το τέταρτο.

Allemande

Η Allemande είναι αρκετά απαιτητική μουσικά και θα πρέπει ο ερμηνευτής να προσεγγίσει προσεκτικά το tempo. Σε αυτό μας οδηγεί η επιλογή των τριακοστών δευτέρων από το συνθέτη, που, μαζί με τον πιο στατικό χαρακτήρα της Allemande, υποδηλώνουν πως πρέπει να υπάρχει τόσος χώρος ρυθμικά, ώστε να αποδίδονται τα μοτίβα αυτά με άνεση.

Προτεινόμενο tempo το 56 το τέταρτο. Στις τρίλιες, έχουμε κι εδώ, όπως πολύ συχνά συναντάμε, περισσότερες σημειωμένες στο χειρόγραφο του Kellner (μέτρο 14, 3^η και 4^η κίνηση).

Courante

Ο Quantz δίνει την οδηγία, να ανασηκώνεται το τόξο σε κάθε τέταρτο, είτε είναι παρεστιγμένο, είτε όχι. Μεταφραζόμενη στο σημερινό σύγχρονο τόξο η οδηγία του, μας δίνει μεγαλύτερη έμφαση στο χαρακτήρα του χορού, που δεν πρέπει να χάνει τον αέρα στις φράσεις του.

Στην Courante έχουμε μια ακόμη τεχνική πρόκληση, καθώς οι μεγάλες διαστηματικές αποστάσεις μεταξύ των φθόγγων απαιτούν ευελιξία στο τόξο και γρήγορη ανίχνευση της απόστασης μεταξύ των χορδών, ενώ ταυτόχρονα το τόξο πρέπει να αρθρώνει σωστά, ώστε να μην ταραάζεται η ρυθμική ισορροπία, ιδιαίτερα σε αυτό το μέρος που είναι όλο γραμμένο σε συνεχή όγδοα.

Προτεινόμενο tempo 48-52 το μέτρο (in uno).

Sarabande

Και τα δύο χειρόγραφα ενώνουν την Courante με τη Sarabande – συνεχίζουν δηλαδή στο ίδιο πεντάγραμμο. Η συγκεκριμένη Sarabande χαρακτηρίζεται από μια απλότητα στα εκφραστικά της μέσα, και ο ερμηνευτής θα πρέπει να μείνει πιστός σε αυτήν, ίσως και λόγω των δύο Bourrées που ακολουθούν, και που κερδίζουν μουσικά το ενδιαφέρον ολόκληρου του μέρους, με τον αντιθετικό τους χαρακτήρα και την ευφάνταστη μελωδική τους γραμμή.

Bourrée 1, Bourée 2

Ο Quantz⁸³ αναφέρει πως πρέπει να παίζονται με χαρούμενο τρόπο και δοξάρι σύντομο, ενώ ο Turk πως ο χαρακτήρας τους είναι κάπως ζωηρός ως εκ τούτου θα πρέπει να παιχτεί μετρίως γρήγορα.

Το ξαφνικό άκουσμα της ντο ελάσσονος στην Bourée 2, και η μι ύφεση μείζονα στην οποία καταλήγει το πρώτο μέρος και αρχίζει το δεύτερο της διμερούς αυτής φόρμας, παρά τη μικρή διάρκεια του αποσπάσματος, έρχεται να αναταράξει ολόκληρο το μείζον οικοδόμημα με τα περίτεχνα τεχνικά του περάσματα. Ένα πολύ ισχυρό μουσικό κείμενο απαιτεί εδώ από τον ερμηνευτή μια εκφορά απλή, χωρίς υπερβολές ή άλλα επιπρόσθετα μέσα, παρά μόνο την καθαρότητα των διαστημάτων και των ρυθμικών σχημάτων.

Εδώ παρατηρούμε πως στο χειρόγραφο του Kellner λείπουν τα μέτρα 13 και 17. Προτεινόμενο tempo το 52 το τέταρτο.

Bourrée 1: Προτεινόμενο tempo το ήμισυ στο 80.

Bourée 2: Προτεινόμενο tempo 58-62 το ήμισυ. Η Anna Magdalena δε σημειώνει καμία τρίλια, ο Kellner τοποθετεί στο μέτρο 7.

Gigue

Η Gigue που ακολουθεί είναι εξαιρετικής λαμπρότητας, και λειτουργεί μεν καταληκτικά για τη Σουίτα, αλλά και εντυπωσιακά. Τα απαιτητικά τεχνικά στοιχεία βρίσκονται κι εδώ στο τόξο, και θα πρέπει να συγκεντρωθεί εκεί ο ερμηνευτής, μια που αν αποδοθεί σωστά το

⁸³ Τσούχλος, Νίκος Β (2011): Η Τέχνη των Αισθημάτων και των Συγκινήσεων, Εκδόσεις Γαβριηλίδης σ.94.

μουσικό κείμενο, πραγματικά δεν χρειάζονται περισσότερες ή άλλες ευφάνταστες προσθήκες, ενώ το tempo καθορίζεται από αυτήν ακριβώς την ορθή απόδοση.

Προτεινόμενο tempo στο 70 το μέτρο (in uno). Η Anna Magdalena στο μέτρο 105 σημειώνει με τα γράμματα dagf, τους φθόγγους του μέτρου. Επίσης υπάρχει μια σημαντική διαφορά ως προς την επανάληψη του μέτρου 99, την οποία, όπως υπαγορεύει και η φόρμα του αμέρους της Gigue, η Anna Magdalena καταγράφει κανονικά. Οι εκδόσεις όμως Barenreiter, δεν το καταμετρούν, βγάζοντας τελικά τον ίδιο αριθμό μέτρων και στο χειρόγραφο του Kellner, ο οποίος δεν ακολουθεί τη φόρμα και δεν επαναλαμβάνει το μέτρο αυτό.

Δ. Τέταρτη Σουίτα BWV 1010 σε Μι ύφεση μείζονα

Η τονικότητα της τέταρτης Σουίτας είναι και η μοναδική που δεν συμπίπτει με ανοιχτή χορδή του βιολοντσέλου (όπως επίσης και της βιόλας, την οποία αφορά η παρούσα έκδοση). Στις υπόλοιπες Σουίτες συναντάμε τη συστηματική αξιοποίηση τουλάχιστον δύο από τις ανοιχτές χορδές (ντο και ρε) τόσο σε περιβάλλον ελασσόνων όσο και μείζονων αρμονιών, ενώ η χορδή σολ αξιοποιείται συστηματικά στην πρώτη Σουίτα σε Σολ μείζονα (η σολ είναι βεβαίως η δεύτερη ανοιχτή χορδή του βιολοντσέλου και της βιόλας). Υπό αυτό το πρίσμα μπορούμε άλλωστε να δούμε και τις αντίστοιχες τονικότητες των έργων για βιολί (Σονάτες και Παρτίτες), όπου κι εκεί πάλι, μόνο η τονικότητα της πρώτης Παρτίτας (σε Σι ελάσσονα) αποκλίνει από τη λογική της χρήσης τονικοτήτων που σχετίζονται με τις ανοιχτές χορδές του βιολιού. Ένα πλεονέκτημα αυτών των τονικοτήτων, είτε είναι μείζονες είτε ελάσσονες, είναι πως κατά την εκτέλεση των συγχορδιών μπορούν να αξιοποιούνται ανοιχτές χορδές, κι έτσι οι συγχορδίες να ηχούν πιο πλούσιες, τόσο σε αρμονικούς, όσο και σε ένταση.

Prélude

Το πρελούδιο αυτό συνάδει με τους «κανόνες» που διέπουν και τα υπόλοιπα εισαγωγικά πρώτα μέρη στις έξι Σουίτες, με εξαίρεση την τέταρτη: είναι χτισμένο πάνω σε μια επαναλαμβανόμενη ρυθμική αξία (εδώ όγδοο σε τέσσερα τέταρτα) και είναι σε ένα μέρος, χωρίς διπλή γραμμή επανάληψης, αλλά με μια κορώνα περίπου στο μέσον του, που σηματοδοτεί ένα δεύτερο μέρος, με κάποια πιο ελεύθερα στοιχεία στο tempo, αλλά και

έναν περισσότερο αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα, ενώ η μελωδική και αρμονική κορύφωσή του βρίσκονται σε αυτό το δεύτερο μέρος. Ένα ενδιαφέρον κοινό στοιχείο τόσο αυτών των πρελουδιών όσο και πολλών άλλων ανάλογων έργων 'αυτοσχεδιαστικού' χαρακτήρα του Μπαχ είναι η επαναλαμβανόμενη χρήση ενός σχετικά μικρού αριθμού αρμονικών patterns, που φαίνεται ότι ανήκαν γενικά στην αποσκευή κάθε καλού αυτοσχεδιαστή της εποχής.

Σε όλο το πρελούδιο μπορούμε εύκολα να ξεχωρίσουμε τη χαμηλότερη φωνή - το βάσιμο της αρμονίας - και να την αποδώσουμε ανάλογα - είναι για παράδειγμα το πρώτο και το τελευταίο όγδοο στα μέτρα 1-30, το πρώτο όγδοο ανά δύο μέτρα από το 31 ως το 35 κ.λπ. Από την κορώνα και μετά, ξαναβρίσκουμε ανάμεσα στα νέα στοιχεία τις προαναφερθείσες δομές.

Τα χειρόγραφα των Anna Magdalena και Kellner συμφωνούν ως προς τις τρίλιες στο πρελούδιο, και έχουν μια κοινή αντιμετώπιση της άρθρωσης, με αυτό της Anna Magdalena να προτείνει μεγαλύτερες λεγκατούρες στα σημεία με τα δέκατα έκτα, υποδεικνύοντας ίσως με αυτόν τον τρόπο πως σε αυτά ακριβώς τα σημεία επιζητείται μια ελευθερία στο ρυθμό και ίσως ένα πιο rubato παίξιμο. Αυτήν την εικασία ενισχύει και το σχήμα αυτών των γραμμών, που δεν είναι καμπύλες όπως οι άλλες, αλλά έχουν μια ελευθερία στη σχεδίαση, όπως θα σημειώναμε σήμερα το ritenuto.

Προτεινόμενο tempo 48-52 το ήμισυ.

Allemande

Εδώ, στο μέτρο 2 συναντούμε σημειωμένη μια τρίλια στο χειρόγραφο της Anna Magdalena, η οποία λείπει από το χειρόγραφο του Kellner. Αξίζει επίσης να αναφέρουμε πως στο χειρόγραφο του Kellner συναντάμε για πρώτη φορά μια εντελώς νέα πρόταση άρθρωσης, στα μέτρα 38 και 39: σε ομάδες από τέσσερα δέκατα έκτα βρίσκουμε την υπόδειξη για απόδοση ένα προς τρία, δηλαδή χωριστό το πρώτο δέκατο έκτο (με τελεία από πάνω του) και ενωμένα τα υπόλοιπα τρία μαζί. Την ίδια άρθρωση συναντάμε και στο άλλο χειρόγραφο, χωρίς όμως την υπόδειξη με την τελεία.

Στο μέρος αυτό έχουμε δύο κυρίαρχα ρυθμικά και θεματικά μοτίβα: αυτό των συνεχόμενων δεκάτων έκτων, και το ίδιο να ακολουθείται από δύο ή τέσσερα όγδοα με άλμα σε άλλη χορδή. Το tempo είναι καλό να είναι ήπιο, όπως αρμόζει σε όλες τις Allemandes που ο χαρακτήρας τους είναι πάντα δίσσημος και βηματικός, και ο τρόπος που αναλύεται και εκτίθεται η μουσική ιδέα κατά κανόνα ήρεμος.

Προτεινόμενο tempo, 80 το τέταρτο.

Courante

Στο μέτρο 4 η Anna Magdalena σημειώνει τρίηχα, μάλλον εκ λάθους, ενώ ο Kellner σημειώνει όγδοα, τα οποία άλλωστε έχουν επικρατήσει στις εκτελέσεις και εκδόσεις. Ο Kellner επίσης σημειώνει πολύ περισσότερες τρίλιες από αυτές της Anna (επιπλέον δηλαδή στα μέτρα 4, 9, 10, 59, 63). Ως προς την άρθρωση, είναι όλα χωριστά και στα δύο χειρόγραφα, ενώ λεγκατούρες βρίσκουμε μόνο στα μέτρα 49-56 και στα δύο.

Το υλικό της Allemande ακούγεται ξανά εδώ - δέκατα έκτα που ακολουθούνται από δύο ή τέσσερα όγδοα, ιδιαίτερα προς το τέλος του μέρους. Στα μέτρα 2, 8, 10, 12 και 23, το πρώτο δέκατο έκτο της δεύτερης κίνησης δεν πρέπει να τονίζεται, αλλά μάλλον να αποδίδεται ως συνέχεια του πρώτου τετάρτου, στον πρώτο χρόνο. Στο σχήμα του μέτρου 18 που επαναλαμβάνεται (συγχορδία σε τέταρτο και δύο ομάδες τριήχων στους υπόλοιπους χρόνους), προσέχουμε στην ερμηνεία τη διάρκεια του πρώτου χρόνου της συγχορδίας. Τα χειρόγραφα υποδεικνύουν στο πρώτο τρίηχο με το οποίο είναι δεμένη η συγχορδία μονό φθόγγο.

Προτεινόμενο tempo 40 για ολόκληρο το μέτρο (in uno).

Sarabande

Οι δύο αντιθετικές ιδέες σε αυτή τη Sarabande μπορούν να αναδεικνύονται ερμηνευτικά, όπως και η τεχνική ισορροπία μεταξύ τους, καθώς το πρώτο μέτρο της είναι όλο λεγκάτο και δεμένο (όπως υπαγορεύει το παρεστιγμένο η μισή της κάτω φωνής), ενώ το δεύτερο έχει έναν επίμονο παρεστιγμένο χαρακτήρα, κάτι που επαναλαμβάνεται παρακάτω. Ιδιαίτερη τεχνική φροντίδα απαιτείται και στο τελευταίο δέκατο έκτο των μέτρων με το παρεστιγμένο μοτίβο, όταν ακολουθεί συγχορδία ή διπλή, καθώς το τόξο τείνει να φύγει γρήγορα προς την άλλη χορδή, κάτι που δυσχεραίνει η ρυθμικά και δυναμικά σωστή απόδοση αυτών των φθόγων.

Τα δύο χειρόγραφα διαφωνούν ως προς τις τρίλιες εδώ: η Anna Magdalena σημειώνει τρίλια μόνο στο μέτρο 12, ενώ ο Kellner και στα μέτρα 4, 8, 11, 12, 13.

Προτεινόμενο tempo στο 62 το τέταρτο.

Bourrée I, Bourrée II

Εδώ, τα δύο χειρόγραφα συμφωνούν στην άρθρωση. Το μοτίβο των τεσσάρων δεκάτων έκτων, που λειτουργεί δομικά ως άρση, καθορίζει το tempo, μέσα στο οποίο θα πρέπει να μπορεί να ακούγεται καθαρά κάθε μία νότα.

Στο χειρόγραφο του Kellner βρίσκουμε για πρώτη φορά υποδείξεις δυναμικής, και μάλιστα μια φορά ολογράφως. Στο μέτρο 44 σημειώνεται ένα *p* κάτω από την τρίτη κίνηση του μέτρου και στο επόμενο μέτρο, πάνω από τις νότες, σημειώνεται ολόκληρη τη λέξη *forte*, κάτι το οποίο δεν ξανασυναντάμε πουθενά στο χειρόγραφό του, αλλά και ούτε και σε εκείνο της Anna Magdalena.

Στη 2^η Bourrée, στο τέλος της, ενώ στα μενουέτα σημειώνεται η επιστροφή στο πρώτο μετά το δεύτερο, εδώ η Anna Magdalena γράφει απλά *verte* που στα λατινικά σημαίνει «γυρίστε(σελίδα)». Ο Kellner σημειώνει *ad initio* δηλαδή «από την αρχή».

Αυτή η δεύτερη σύντομη Bourrée εντυπωσιάζει με την απλότητά της, λειτουργεί σαν μια μικρή παύση μετά τον προηγούμενο (και επόμενο) χείμαρρο των φθόγγων και επαναφέρει την ηρεμία και το σταθερό ρυθμικό στοιχείο.

Bourrée I: Προτεινόμενο tempo, το ήμισυ στο 74.

Bourrée II: Προτεινόμενο tempo, το ήμισυ στο 56-58.

Gigue

Στη Gigue αυτή συναντάμε πρωτοφανή συνέπεια στο χειρόγραφο της Anna Magdalena ως προς τις λεγκατούρες - δεν παραλείπει καμία - ενώ στο χειρόγραφο του ο Kellner απλά υπενθυμίζει σε κάποια σημεία πως τα τρία όγδοα είναι ενωμένα.

Το τόξο εδώ πρέπει να μπορεί να είναι ταυτόχρονα ελαφρύ και λεγκάτο, χωρίς να τονίζονται οι πρώτοι φθόγγοι από τις τριάδες ογδών, αλλά και χωρίς να χάνονται στην άρθρωση οι τρίτοι εξ αυτών. Η μελωδική γραμμή υποδεικνύει πως σχεδόν σε κάθε τέτοια τριάδα ένας είναι ο σημαντικός αρμονικά φθόγγος, με τους άλλους δύο να είναι στην ουσία ποικίλματα γύρω από αυτόν. Γι' αυτό το λόγο, είναι πολύ απαιτητική η απόδοση αυτών των συνεχόμενων ογδών, καθώς δεν πρέπει να ξεχωρίσουν ούτε από πλευράς διάρκειας, ούτε από πλευράς δυναμικής, μα με ένα πολύ ελαφρύ φραζάρισμα του τόξου.

Προτεινόμενο tempo στο 112 το παρεστιγμένο τέταρτο.

Ε. Πέμπτη Σουίτα BWV 1011 σε Ντο ελάσσονα

Η πέμπτη Σουίτα είναι η πρώτη στη σειρά (ακολουθεί η έκτη) που σαφώς διαφοροποιείται από τις υπόλοιπες, τόσο σε θέμα μορφής και δομής, όσο και στο κούρδισμα που προτείνει εδώ ο J. S. Bach: είναι η πρώτη φορά που συναντάμε τη λεγόμενη *scordatura* (της οποίας η χρήση, όπως προαναφέραμε, ήταν γνωστή ήδη από τον H. v. Biber) και, συγκεκριμένα, το κούρδισμα των τεσσάρων χορδών σε δύο καθαρές πέμπτες και μία καθαρή τέταρτη, αντί για το σύνηθες, τρεις καθαρές πέμπτες (ντο - σολ - ρε - σολ αντί για ντο σολ ρε λα). Ένα πολύ ενδιαφέρον στοιχείο, που θα μπορούσε να ενισχύσει τη θεώρηση πως ο J.P.Kellner αντέγραφε από άλλο χειρόγραφο από αυτό που είχε στη διάθεσή της η Anna Magdalena, είναι πως στο δικό του χειρόγραφο δεν γίνεται καμία αναφορά στη *scordatura* και το διαφορετικό κούρδισμα, και ολόκληρη η Σουίτα είναι γραμμένη με τις νότες που ακούγονται τελικά, ενώ στο χειρόγραφο της Anna Magdalena βρίσκουμε γραμμένες τις νότες που πρέπει να παίξει ο ερμηνευτής σε μια χαμηλωμένη κατά έναν τόνο άνω χορδή ώστε να ακουστούν οι επιθυμητές: δηλαδή ό,τι είναι γραμμένο στην ψηλότερη χορδή εμφανίζεται έναν τόνο πάνω. Αυτό δημιουργεί κάποια σύγχυση στην ανάγνωση της παρτιτούρας, και ένας πρακτικός τρόπος για την καλύτερη απόδοσή της είναι να αποφεύγεται η χρήση του κλειστού σολ, δηλαδή του ίδιου φθόγγου στη ρε χορδή και να παίζεται η ανοιχτή όπου συναντάται αυτός.

Στο χειρόγραφο της Anna Magdalena οι Σουίτες, εκτός της δεύτερης, αρχίζουν από την κορυφή της σελίδας ενώ στο αντίστοιχο του J. P. Kellner απλώς συνεχίζονται από όπου τελείωσε η προηγούμενη (κι έτσι μόνο η έκτη ξεκινά σε καινούρια σελίδα).

Ως προς τη μορφολογική της ιδιαιτερότητα, η πέμπτη Σουίτα έχει ένα πρελούδιο μοναδικό ως προς τη σύνθεση και τη φόρμα, και ένα ζεύγος Gavotte όπως και η έκτη σουίτα, ενώ στις Σονάτες και Παρτίτες συναντάμε διπλά μενουέτα και Bourrées, καθώς και μία Gavotte en rondeau στην τρίτη Παρτίτα.

Στο χειρόγραφο του Kellner παραλείπεται ολόκληρη η Sarabande.

Prelude

Το prelude αυτό έχει μεγάλη συγγένεια με τα αργά εισαγωγικά μέρη στα έργα για σόλο βιολί (σονάτες και παρτίτες). Υπάρχει εδώ μια σύνδεση με τη φόρμα Adagio και Fuga που συναντάται στα δύο πρώτα μέρη στις τρεις Σονάτες. Εδώ το πρελούδιο (τίτλος που δίδεται σε όλο το μέρος) συνεχίζει στη φούγκα, της οποίας το ξεκίνημα οριοθετείται με την αλλαγή της ρυθμικής αγωγής στο μέτρο 27. Ακόμη κι αν δεν έχουμε διπλές ή συγχορδιακή ανάπτυξη, μπορούμε να ακούσουμε δύο φωνές να κινούνται καθ' όλη την ανάπτυξη της μίας μελωδικής γραμμής, και είναι τεράστια ερμηνευτική πρόκληση η απόδοσή τους με διακριτά ηχοχρώματα που να υπογραμμίζουν την αντιστικτική κίνηση χωρίς να την φορτώνουν ή να την επιβραδύνουν. Μετά το ελεύθερο εισαγωγικό μέρος, τα τρία όγδοα έχουν μία αναμφίβολη ροή προς τα εμπρός, γι' αυτό άλλωστε και η μοναδική τους παύση βρίσκεται μόλις 6 μέτρα προ του τέλους.

Προτεινόμενο tempo το 54 το τέταρτο. Στα 3/8 παραμένει το ίδιο, αλλά για ολόκληρο μέτρο.

Allemande

Σε ολόκληρη την Allemande, σχεδόν σε κάθε μέτρο υπάρχει μια διαρκής, επίμονη αναφορά στην πάλη μεταξύ της ρυθμικής σταθερότητας των συνεχόμενων δεκάτων έκτων και του παρεστιγμένου σχήματος που τα διαδέχεται (μέτρο 1, οι δύο πρώτες κινήσεις - τέταρτο και τέσσερα δέκατα έκτα - και οι δύο επόμενες- παρεστιγμένο όγδοο και δέκατο έκτο). Προς ανάδειξη αυτού του διαλόγου, είναι καλό να φεύγουμε γρήγορα από τη συγχορδία, όχι σε διάρκεια αλλά σε φραζάρισμα, να οδηγούμαστε προς την τρίτη κίνηση, και να την αποδίδουμε ως συνέχεια της πρώτης. Στο χειρόγραφο της Anna Magdalena, η Allemande γράφεται εκ παραδρομής ως Courante, και ο τίτλος επαναλαμβάνεται κανονικά μετά στο επόμενο μέρος. Ο Kellner σημειώνει περισσότερες τρίλιες (μέτρο 13 τρίτη κίνηση, μέτρο 17 τρίτη κίνηση, μέτρο 20 τρίτη κίνηση, μέτρο 32 τρίτη κίνηση). Τα δυο χειρόγραφα συμφωνούν γενικώς και στις λίγες σημειωμένες λεγκατούρες, ενώ επικρατεί η χωριστή αντιμετώπιση στο τόξο τόσο στα δέκατα έκτα, όσο και στα παρεστιγμένα όγδοα με το δέκατο έκτο τους.

Προτεινόμενο tempo 58-64 το τέταρτο.

Courante

Ο Mattheson⁸⁴ αναφέρει πως «γράφεται σε μέτρο 3/2 ή 3/4 κι αρχίζει συνήθως με μια σύντομη άρση. Τουλάχιστον παλαιότερα χρησιμοποιούνταν ως χορός και αποτελείτο από πολλούς γρήγορους σχηματισμούς. Η εκφορά της θα πρέπει να είναι σοβαρή αλλά σχεδόν περισσότερο staccato παρά legato. Η κίνηση δεν είναι πολύ γρήγορη.»

Είναι η μοναδική Courante στις Σουίτες που είναι γραμμένη σε ρυθμό 3/2, καθώς όλες οι υπόλοιπες είναι σε 3/4. Το ρυθμικό μοτίβο του παρεστιγμένου τετάρτου με όγδοο είναι παρόν σε όλο το μέρος, πολύ συχνά στον πρώτο και τρίτο χρόνο του μέτρου (και μόνο στα μ. 7 και μ. 18 στη δεύτερη κίνηση). Αυτή η ρυθμική αρχιτεκτονική δίνει στην Courante ένα χαρακτήρα έντονα ρυθμικό που αναμειγνύεται με τη μελωδική γραμμή, τότε ενισχύοντάς την (μ. 1 και 2) και τότε ξεχωρίζοντας από αυτήν (μ. 4). Ο Kellner στο μέτρο 5 στην πρώτη κίνηση δεν σημειώνει συγχορδία όπως η Anna Magdalena, αλλά απλό φθόγγο ενώ αντίθετα, στο μέτρο 16, συμπληρώνει διπλή συγχορδία στην πρώτη κίνηση, ενώ στο χειρόγραφο της Anna Magdalena βρίσκουμε έναν φθόγγο.

Προτεινόμενο tempo 78 το ήμισυ.

Sarabande

Τα συνεχή όγδοα αυτής της λυρικής Sarabande και ο κυματισμός της μελωδικής της γραμμής με τις ανιούσες κινήσεις σε κάθε μέτρο υπογραμμίζουν τον αντιθετικό της χαρακτήρα σε σχέση με την προηγούμενη Courante. Ένα λεγκάτο και ήρεμο παίξιμο που θα αποφύγει να τονίσει την τρίτη κίνηση, ιδιαίτερα όπου βρίσκονται σε αυτήν τέταρτα, είναι η ζητούμενη ερμηνευτική προσέγγιση. Η Anna Magdalena ξεχωρίζει στις λεγκατούρες της τον πρώτο φθόγγο του μέτρου, που πολλές φορές είναι και ο υψηλότερος τονικά, ενώνει τα υπόλοιπα τρία όγδοα και αφήνει χωριστό και το τέταρτο στην 3^η κίνηση.

Προτεινόμενο tempo 56 το τέταρτο.

⁸⁴ Τσούχλος, Νίκος Β (2011): *Η Τέχνη των Αισθημάτων και των Συγκινήσεων*, Εκδόσεις Γαβριηλίδης σ.95.

Gavotte 1 και 2

Στην πρώτη Gavotte οι συγχορδίες στον πρώτο και τρίτο χρόνο του μέτρου εναλλάσσονται με τα χωριστά όγδοα, αλλά αργότερα και με τα συνεχόμενα ενωμένα, οδηγώντας την ερμηνεία σε ένα καλά ελεγχόμενο, ελαφρύ και ευέλικτο τόξο, που να μπορεί να παραμένει σταθερό ρυθμικά. Όταν, μετά από συγχορδία που εκτελείται Π (tiré), ακολουθεί τέταρτο απλού φθόγγου, το τόξο πρέπει να επιστρέφει πολύ γρήγορα στη χορδή, ώστε να αρθρώσει με τη σωστή δυναμική στο V (roussé). Στο δεύτερο μέτρο, στο χειρόγραφο της Anna Magdalena λείπει ολόκληρη η δεύτερη κίνηση (δύο όγδοα). Επίσης, στο τμήμα με τα συνεχή όγδοα (μ. 5 - 8) σημειώνονται λεγκατούρες σε κάθε δύο από αυτά.

Η δεύτερη Gavotte εξελίσσεται σε συνεχή τριήχα, σε αντιθετικό χαρακτήρα με την πρώτη, που στέκει πιο στέρεα και λιτή, και με τονισμένη τη δίσημη ρυθμική της αγωγή (τονισμένες η πρώτη και τρίτη κίνηση). Δεν υπάρχει ένδειξη στα χειρόγραφα για μεγάλες λεγκατούρες, παρά μόνο γι' αυτές που ενώνουν και τις ρυθμικές μονάδες των τριήχων. Από το μέτρο και τα τριήχα φαίνεται πως είναι μάλλον ταχύτερη από την πρώτη. Μικρό τόξο, με απαλές αλλαγές επάνω στη χορδή, χωρίς αέρα μπορεί να αποδώσει άρτια αυτήν την ιδιαίτερη γραφή, χωρίς να αφαιρέσει το μυστηριακό χρώμα που τόσο έντονα φέρει αυτό το μέρος.

Προτεινόμενο tempo 62 το ήμισυ.

Προτεινόμενο tempo 58 το ήμισυ.

Gigue

Το καταληκτικό μέρος της πέμπτης Σουίτας είναι απλό σε μορφή και χωρίς συγχορδίες και διπλές - είναι το μόνο μέρος που δεν έχει καμία δίφωνη ή τρίφωνη συγχορδία, ούτε στο τελευταίο μέτρο. Η απλότητά του βρίσκεται τόσο στη μελωδική κίνηση, που δεν έχει ούτε εξάρσεις μα ούτε και μεγάλα διαστηματικά άλματα, αλλά κυρίως βρίσκεται στο ρυθμό, που σε ένα μέτρο τριών ογδώνων, αναπτύσσονται επίμονα παρεστιγμένα σε κάθε πρώτη κίνηση κάθε μέτρου. Η Gigue αυτή μπορεί να αποδίδεται σε μέτριο, ήπιο tempo, τόσο ώστε να είναι ασφαλείς οι επαναλήψεις των παρεστιγμένων αλλά και η δεύτερη και τρίτη κίνηση να μπορούν να αγκαλιάσουν το μέτρο, κι όχι να τρέξουν ή να χάσουν την ακρίβεια της ρυθμικής τους ιδιαιτερότητας.

Προτεινόμενο tempo 64 το ολόκληρο μέτρο.

ΣΤ. Έκτη Σουίτα BWV 1012 σε Ρε μείζονα

Η έκτη Σουίτα σε ρε μείζονα κλείνει τον κύκλο των έξι αυτών έργων με μια σημαντική διαφοροποίηση από τις υπόλοιπες πέντε, καθώς είναι η μόνη η οποία φαίνεται να έχει συντεθεί για πεντάχορδο όργανο. Η σημείωση στο χειρόγραφο της Anna Magdalena είναι σαφής στην αρχή της σελίδας πριν το πρελούδιο: “a cinque cordes”, ενώ συνεχίζεται επεξηγώντας επακριβώς το κούρδισμα των χορδών - όπως έκανε και στην αρχή της πέμπτης σουίτας: ντο σολ ρε λα μι. Στο χειρόγραφο του Kellner δεν βρίσκουμε καμία υπόδειξη για πεντάχορδο όργανο ή για άλλο κούρδισμα. Ο αντιγραφέας εδώ συνεχίζει κανονικά να γράφει την έκτη σουίτα χωρίς άλλη αναφορά στο αν οι πολύ ψηλοί φθόγγοι παίζονται σε πολύ ψηλή αντίστοιχα θέση (ή σε άλλη χορδή).

Prelude

Το μεγαλύτερο σε έκταση πρελούδιο στις Σουίτες. Ιδιαίτερα ζωηρού χαρακτήρα και απαιτητικό τεχνικά, καθώς, ελλείψει της πέμπτης χορδής στο βιολοντσέλο και, κατά προέκταση, στη βιόλα που αφορά την παρούσα έκδοση, ο ερμηνευτής καλείται να φθάσει σε εξαιρετικά υψηλές θέσεις, όχι όμως σε βαθμό που να θεωρηθεί αυτό αδύνατο ή εις βάρος της ποιότητας του ήχου. Και στα δύο χειρόγραφα γίνεται χρήση και άλλου κλειδιού, προκειμένου να κρατηθεί η σημειογραφία ευανάγνωστη χωρίς πάρα πολλές βοηθητικές γραμμές. Και οι δύο αντιγραφείς συμφωνούν στην άρθρωση των τριών ογδών που είναι και το κύριο μοτιβικό στοιχείο, ιδίως με επανάληψη του πρώτου φθόγγου σε ανοιχτή χορδή. Εδώ έχουμε και την πρώτη και μοναδική εμφάνιση ενδείξεων δυναμικής στις σουίτες δια χειρός Anna Magdalena, καθώς στο αντίστοιχο του Kellner δεν βρίσκουμε την αντίστοιχη σημειογραφία. Στα μέτρα 2, 3, 4 και 5 συναντάμε εναλλάξ τις δυναμικές *piano* και *forte*, και ξανά την ένδειξη *piano* στο μέτρο 15. Δεν βρίσκουμε άλλη ένδειξη δυναμικής ως το τέλος του πρελουδίου, αλλά και πουθενά αλλού στα υπόλοιπα μέρη της Σουίτας.

Συναντάμε επίσης εκτεταμένη χρήση του κλειδιού του ντο τρίτης γραμμής *alto*, δηλαδή αυτού που διαβάζει και η βιόλα, που υποδεικνύει τους φθόγγους στο κλειδί αυτό και μία οκτάβα ψηλότερα.

Προτεινόμενο tempo 70-76 το παρεστιγμένο τέταρτο (3 όγδοα).

Allemande

Στο τέλος της σελίδας όπου ολοκληρώνεται το πρελούδιο βρίσκουμε στο χειρόγραφο του Kellner τη σημείωση Segui Allemande Adagio (segue = ακολουθώ στα λατινικά). Εδώ είναι η πρώτη φορά που έχουμε μια ένδειξη tempo να συνοδεύει τον τίτλο του μέρους. Βεβαίως ο όρος Adagio στον J.S.Bach έχει χρησιμοποιηθεί στην πρώτη Σονάτα ως ονομασία όλου του πρώτου εισαγωγικού μέρους. Στο χειρόγραφο της Anna Magdalena δεν βρίσκουμε αντίστοιχη ένδειξη. Ο Kellner ξαναχρησιμοποιεί τον λατινικό όρο *seguì*, πριν την τέταρτη Σουίτα, στο τέλος της προηγούμενης σελίδας, γράφοντας “*seguì suite iv*”, κάτι που δεν επαναλαμβάνει πριν από άλλη Σουίτα. Στην Allemande τα δύο χειρόγραφα έχουν σε κάποια σημεία διαφορετικούς φθόγγους σε συγχορδίες: στο μέτρο 2, δεύτερη και τρίτη κίνηση - σι/λα και μι/σι/σολ ο Kellner, απλό λα και σολ η Anna Magdalena, επίσης στο μέτρο 7, τέταρτη κίνηση: ρε/σι ο Kellner, μι/σι η Anna Magdalena.

Σε αυτήν την Allemande παρατηρούμε τη χρήση και στα δύο χειρόγραφα των κυματιστών τόξων (λεγκατούρες) που έχουμε συναντήσει και αλλού στις σουίτες και που, εκτιμώντας τη χρήση τους στα σημεία που προσδιορίζουν καθώς και την ομοιότητά τους και συγκρίνοντας τα δύο χειρόγραφα, θεωρούμε ότι υποδεικνύουν ένα πιο ελεύθερο tempo στην απόδοση.

Προτεινόμενο tempo 56-60 το όγδοο.

Courante

Εδώ κυριαρχούν δύο δομικά στοιχεία, το μοτίβο του πρώτου μέτρου (όγδοο, δύο δέκατα έκτα και τέσσερα όγδοα) και το μοτίβο του μέτρου 15, τα συνεχόμενα δέκατα έκτα. Στο πρώτο από αυτά, η ερμηνεία υποβοηθά τη σταθερότητα του tempo και την ορθή χρονική διάταξη των μοτίβων, ενώ στο δεύτερο υπάρχει μια μεγαλύτερη ελευθερία, καθώς υπάρχει χώρος για ελαφρές υποστίξεις της αρμονικής εξέλιξης. Είναι ζητούμενο και εδώ ένα ευέλικτο τόξο, που να δύναται να ανασηκώνεται από τις χορδές όπου απαιτείται ώστε να ηχούν και περισσότερο οι αναλυμένες συγχορδίες της τονικότητας. Γίνεται ελάχιστη χρήση της περιοχής κάτω από τη χορδή σολ - μόνο τρεις φθόγγοι σε ολόκληρο το μέρος.

Προτεινόμενο tempo 36-40 σε ολόκληρο το μέτρο (in uno).

Sarabande

Σαν να είναι γραμμένη για βιολί, η Sarabande αυτή έχει μόλις στο τελευταίο μέτρο της φθόγγο της χορδής ντο. Με το περισσότερο μέρος της να είναι γραμμένο στο κλειδί του ντο (άλτο αλλά μία οκτάβα ψηλότερα), είναι ιδιαίτερα απαιτητική στην ορθοτονία, και με μεγάλες κρατημένες αξίες που επιζητούν ένα απαλό λεγκάτο τόξο και *arpeggiato* εκτέλεση των συγχορδιών. Όπου υπάρχουν ημίσηα στις χαμηλότερες χορδές, μπορούμε αντί να επιμείνουμε σε διάρκεια επαφής του τόξου στη χορδή, να τονίσουμε και να αφήσουμε να ηχήσει μέχρι να τοποθετήσουμε τις ψηλότερες βαθμίδες.

Προτεινόμενο tempo 52 το ήμισυ.

Gavotte 1 & 2

Σύμφωνα με τον Turk, ο χορός αυτός, απαιτεί μια μετρίως γρήγορη κίνηση σε μέτρο *alla breve*. Αρχίζει με άρση κι έχει έναν άνετο και αρκετά ζωνρό χαρακτήρα.

Συναντάμε κι εδώ τα ίδια τεχνικά θέματα όπως και στα προηγούμενα μέρη της Σουίτας - ψηλές θέσεις αλλά και απαιτητικά ρυθμικά σχήματα πάνω σε συγχορδίες. Είναι όμως τέτοια η ομορφιά αυτών των χορών, που η μελέτη και η ερμηνεία τους έχει πάντα μπροστά σαν πρώτη ιδέα την απλότητα και την ευγένεια αυτής της μουσικής, και η κάθε δυσκολία γίνεται μόνο αφορμή για περισσότερη αναζήτηση.

Στα μέτρα 13 - 20 της δεύτερης Gavotte προκύπτει ένα ερώτημα ως προς την εκτέλεση των συγχορδιών, καθώς είναι γραμμένες ως τρίφωνες, οπότε θα είναι καλύτερο να προτιμηθεί η κλειστή θέση (ρε λα φα στην τρίτη θέση).

Gavotte 1: Προτεινόμενο tempo 62-68 το ήμισυ.

Gavotte 2: Προτεινόμενο tempo 70 το ήμισυ.

Gigue

Η έκτη Σουίτα κλείνει με τη Gigue αυτή σε 6/8, με υλικό από όλα τα μέρη της, και ένα συνεχόμενο τμήμα ορμητικών δεκάτων έκτων που οδηγεί στο τέλος.

Τα δύο χειρόγραφα σηματοδοτούν με διαφορετική φράση το τέλος του έργου: η μεν Anna Magdalena γράφει “La fin des Suittes” (στα γαλλικά, αν και στο εξώφυλλο αλλά και μέσα

στο ίδιο το μουσικό κείμενο κάνει χρήση και λατινικών όρων) ενώ ο Kellner γράφει στα λατινικά “Fine” κι από κάτω “Soli Deo Sit Gloria” δηλαδή «μόνο το Θεό δοξάζουμε».

Προτεινόμενο tempo 70 το παρεστιγμένο τέταρτο.

Επίμετρο

Η μελέτη αυτών των έργων και η πολυετής και ενίοτε, επίπονη αναζήτηση της αλήθειας τους, είναι αδύνατον να μη σφραγίσουν την πορεία του ερμηνευτή και να μη σηματοδοτήσουν μία ευρύτερη μετακίνηση στη μουσική κοσμοθεώρησή του.

Μέσα από αυτά τα έργα, δίχως να το συνειδητοποιούμε, αργά και αβίαστα, μεταμορφωνόμαστε ακούσια σε αγγελιαφόρους και θέτουμε εαυτούς στην υπηρεσία του πολύτιμου μηνύματος που μεταφέρουμε, απεκδυόμενοι τον όποιο ερμηνευτικό εγωισμό μπορεί να έχουμε διαμορφώσει. Με την ταπεινότητα που αρμόζει σε έναν αληθινό παρατηρητή, αναλαμβάνουμε την ευθύνη που δεν είναι άλλη από την αφοσίωση, τη μελέτη και τη συνεχή αναζήτηση.

Σαν ένας ζωντανός οργανισμός, τα έργα αυτά, ανασαίνουν μέσα στο χρόνο μέσα από τις δικές μας ερμηνείες και αφήνουν το ηχητικό αποτύπωμά τους να μετουσιώνεται σε βασικό στοιχείο του πυρήνα της συλλογικής μας μνήμης.

Η πορεία προς την ερμηνεία τους είναι ένα ασύγκριτα σημαντικό ταξίδι εξίσου αποκαλυπτικό και ανατρεπτικό με την αλήθεια του ηλιοκεντρικού συστήματος⁸⁵, σε σχέση με το γεωκεντρικό. Μοιάζει κι εδώ να συμβαίνει μια καθοριστική μετατόπιση του ερμηνευτικού μας άξονα καθώς πια, ανακαλύπτουμε πως είμαστε εμείς που περιστρεφόμαστε γύρω από ένα ζωογόνο μήνυμα, παίρνοντας δύναμη και νόημα από αυτό και διανύοντας αέναα την τροχιά μας γύρω του. Είμαστε ευγνώμονες.

“Regis Iustu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta”, Ricercar (=να ψάχνεις)⁸⁶

⁸⁵ Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον κ. Ευστράτιο Θ. Θεοδοσίου για τη γενναιοδωρία του και την συγκατάθεσή του στην όμορφη υπόθεση της σύνδεσης της αστρονομίας με τη μουσική μέσα από την ομοιότητα του κλειδιού του σολ και του ηλιακού αναλήμματος.

⁸⁶ Σε πιθανή ερώτηση για το σε τί θα μας χρησίμευε η επαλήθευση μιας υπόθεσης πως ο J.S.Bach κωδικοποίησε στο έργο του ένα μήνυμα για την κίνηση των πλανητών και το ηλιοκεντρικό σύστημα, 87 χρόνια μόνο μετά την καταδίκη του Γαλιλαίου από την Καθολική Εκκλησία, που υποστήριζε πως η Γη περιστρέφεται γύρω από τον εαυτό της και γύρω απ’ τον Ήλιο και όχι το ανάποδο (Verte =στροφή, Volti subito =γυρίζει γρήγορα), και πως το Sei Solo θα μπορούσε να αναφέρεται στους 6 πλανήτες και τον Ήλιο (Sol), ενώ στο χειρόγραφο της Anna Magdalena Bach βρίσκουμε τη φιγούρα αυτού του κλειδιού και ενώ στο αντίστοιχο του Kellner υπάρχει ένα ακόμη περίτεχνο σχέδιο στο S, η

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bach and the chacon*, Journal of Musicology vol.17 no.3 (summer 1999).
- Bach, C.P.E (1949): *Essay on the true art of playing the keyboard instruments*, μετφρ, εκδ William J. Mitchell, Norton, New York, 1, 3, par.7.
- Bach, Carl Philipp Emanuel and Agricola, Johann F. (1754): *Nekrolog*, Lorenz Christoph Mizler Musicalische Bibliothek, Vol.4, Part 1, Leipzig, Mizlerischer Bucherverlag.
- Bachdocumente vol. 3. ed. Werner Neuman, Hans Joachim Schulze, Leipzig 1972.
- Bartel, Dietrich (1997): *Musica Poetica*, University of Nebraska Press.
- Bartel, Dietrich (2017): *Andreas Werckmeister's Musicalische Paradoxal-Discourse: A Well-Tempered Universe* (contextual Bach Studies), Lexington Books.
- Beyer, Robert T (1999): *Sounds of our Times: two hundred years of Acoustics*, Springer Science.
- Brown, Clive (2004): *Classical and Romantic Practice 1750-1900*, Oxford University Press.
- Butt, John (1990): *Articulation Marks in the Primary*, sources of J.S.Bach, Cambridge.
- Butt, John (1994): *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*, Cambridge University Press.
- Christoph, Wolf & Markus Zeps (2006): *The Organs of J.S.Bach*, 2012 University of Illinois Press on Winfried Schrammeck {former director of the Museum of Musical Instruments} University of Leipzig-Die Orgeln J.S.Bach. Edition Bach Archives Leipzig.
- Daniels, David (2005): *Orchestral Music: a Handbook*, 4th edition, Scarecrow Press.
- Dilworth, John: *The Violin and Bow-Origins and Development* in: "The Cambridge Companion to the Violin", ed.Robin Stowell, Cambridge University Press.

απάντηση ελπίζω να είναι η απήχηση αυτών των έργων και η αγάπη με την οποία επί 300 χρόνια, από το 1720, οι ερμηνευτές αφιερώνουν αν όχι ολόκληρη τη ζωή τους, σίγουρα ένα μεγάλο μέρος της στη μελέτη και την ερμηνεία τους.

- Dominik, Sackmann (2000), *Bach und Corelli: Studien zu Bach's Rezeption von Corelli's Violinsonata op.5* Munich und Salzburg.
- Druner, U. (1987): *Violoncello Piccolo und Viola Pomposa bei Johann S.Bach: zu Fragen von Identität und Spielweise dieser Instrumente*, Bjb.
- Forkel, Johann N. (1920): translation with notes and appendices by Charles Sanford Terry, *Johann Sebastian Bach: His life, Art and Work*, New York: Harcourt, Brace and Howe.
- Gambassi, Osvaldo (1987): *La Capella musicale di S.Petronio: maestri, organist, cantori e strumentisti dal 1436 al 1920*, Firenze: L.S.Olschki.
- Grout, D.J. & – Palisca, C. (2001): *A History of Western Music*, sixth edition, Norton.
- Helmholtz, von Hermann (1972): *On the Sensation of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, Fourth edition, Alex John Ellis, Published by Longmans, Green.
- Hudson, Richard (1984): *The Allemande and the Tanz*, Cambridge University Press.
- Joachim, Whaley (2012): *Germany and the Holy Roman Empire*, Oxford: Oxford University Press
- Jones, Richard D. P. (2013): *The Creative Development of Bach*, Oxford University Press, vol 2 1717-50.
- Karl, Heller (1997): *Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice*, Hal Leonard Corporation.
- Kellner, Herbert Anton (spring summer 1994): *Kepler Bach and Gauss: the celestial harmony of the Earth's Motion*, Journal article, Bach, vol.25 no.1.
- Kellner, Johann Peter (1705-1772): *Staatsbibliothek zu Berlin(D-B)*. Mus, ms.Bach. P 804.
- Kellner, Johann Peter (April 1981): *Copy of the Sonatas and Partitas for Violin Solo by J.S.Bach*, Bach, vol.12. No.2, Riemenschneider Bach Institute.
- Ledbetter, David (2009): *Unaccompanied Bach*, Yale U.P, Errata 26/5/2020.
- Lehmann, Bradley, *Early Music*, Oxford University Press, vol.33, no1, 2/2005.
- Mattheson, Johann, *Der Volkommene Capellmeister*, part 3, chapter 18.
- Mattheson, JoHannes (1739), Hamburg.
- Mirka, Danuka (2014): *The Oxford Handbook of Topic Theory*, PhD. Oxford University Press.

Mms.ms.Bach.P 236.Staat Bibliothek zu Berlin.

Nekrolog in Musicalische Bibliothek Volume iV, part 1 (Leipzig 1754).

Osterreichische Nationalbibliothek Wien Mus. ms, Hs 5007.

Peter, Allsop (1992): *The Italian trio sonata from its origins until Corelli*, Oxford monographs on music Oxford, U.K Clarendon Press.

Peters, Leipzig (1974).

Planavsky, Alfred and Barket, J. (1998): *The Baroque Double Bass Violone*, Scarecrow Press.

Randel, Dan Michael (2003): *Harvard Dictionary of Music*, 4th edition, Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard UP.

Spitta, Philipp (1873-80): *Johann Sebastian Bach*, Leipzig, vol.2.

Spitta, Philipp (1951, 1979): *Johann Sebastian Bach*, Book 3, Dover Publications.

Spitta, Philippe (1959-1979): *Life of J.S.Bach*, Book 4, Dover Publications.

Staatsbibliothek zu Berlin {D-B} Mus. ms. Bach.

Staatsbibliothek zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Mus.ms.Bach.

Stanley, Sadie ed. (2001): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Macmillan Publishers Limited.

Stinson, Russell (May 1985): *J.P.Kellner's Copy of Bach's Sonatas and Partitas for Violin Solo*, Early Music, vol.13, No2, J.S.Bach, Oxford University Press & Helmut Braunlich.

Tarling, Judy (2004): *The weapons of rhetoric*, Corda Music Publication.

Tarling, Judy (2005): *Weapons of Rhetoric*, Corda, p.6 of preface.

Tartini, Giuseppe (1973): *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Nella Stamperia del Seminario, Appresso Giovanni Manfre, Padova, MDCCLIV-Riedizione Anastatica, Edition "I Solisti Veneti". Cedam, Padova.

Tatlow, Ruth (2015): *Bach's Numbers: Compositional Proportion and Significance*, Cambridge University Press.

Tishby, Naftan (July 2001): *The information Bottleneck Method*, pdf, Research Gate, Hebrew University of Jerusalem.

Varnai, Peter P. (1971): *Ein unbekanntes Werk von Johann Paul von Westhoff in die Musikforschung*, xxiv.

Viola da Braccio, Holman Peter, GroveMusicOnline
<https://doi.org/10.1093/gmo/978156192630.article.29445>

Westhoff, J. P. (1968): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Allgemeine Enzyklopaedie der Musik*, Band 14, Barenreiter Kassel.

Williams, Peter (2016): *Bach: A Musical Biography*, Cambridge University Press.

Wilson, Ed.J. (1959): *Roger North on music*, London.

Wilson, Peter (2009): *The Thirty Years War: Europe's Tragedy*. Belknap Press of Harvard University Press.

Wolff, Christoph (1994): *Bach's Leipzig Chamber Music*, Bach: Essays on His Life and Work, Harvard University Press.

Wolff, Christoph (1998): *The New Bach Reader: A life of J.S.Bach in letters and document*, ed. Hans.t.David and Arthur Mendel, revised and enlarged by Ch.Wolff, New York, W.W.Norton, no.343.

Wolff, Christoph (2002): *Johann Sebastian Bach: the Learned Musician*, Oxford University Press.

Wolff, Christoph (2007): *Bach's music and Newtonian Science: A composer in Search of his Art*, Understanding Bach 2.

Wood, Patrick (2009): *Thomas Baltzar's Works for solo violin and the grand metamorphosis of musick*, Journal of Seventeenth Century Music-vol 15, n.1.

Tarling, Judy (2004): *The Weapons of Rhetoric*, Corda.

Τσούχλος, Νίκος Β. (2011): *Τέχνη των Αισθημάτων και των Συγκινήσεων*, Εκδόσεις Γαβριηλίδης, Αθήνα.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

SONATA 1 G ⁻	ADAGIO C adagio	FUGA ♩ Allegro	SICILIANA $\frac{12}{8}$	PRESTO $\frac{3}{8}$				
PARTITA 1 B ⁻	ALLEMANDA C	DOUBLE ♩	CORRENTE $\frac{3}{4}$	DOUBLE $\frac{3}{4}$ PRESTO	SARABANDE $\frac{3}{4}$	DOUBLE $\frac{9}{8}$	TEMPO DI BOREA $\frac{2}{4}$	DOUBLE $\frac{2}{4}$
SONATA 2 A ⁻	GRAVE C	FUGA $\frac{2}{4}$ *	ANDANTE $\frac{3}{4}$	ALLEGRO ♩ *				
PARTIA 2 D ⁻	ALLEMANDA C	CORRENTE $\frac{3}{4}$	SARABANDA $\frac{3}{4}$	GIGA $\frac{12}{8}$	CIACCONA $\frac{3}{4}$			
SONATA 3 C ⁺	ADAGIO $\frac{3}{4}$	FUGA ♩	LARGO C	ALLEGRO ASSAI $\frac{3}{4}$				
PARTIA 3 E ⁺	PRELUDIO $\frac{3}{4}$ *	LOURE $\frac{6}{4}$	GAVOTTE EN RONDEAUX ♩	MENUET 1, 2 $\frac{3}{4}$	BOUREE 2 *	GIGUE $\frac{6}{8}$ *		
SUITE 1 G ⁺	PRELUDE C	ALLEMANDE ♩	COURANTE $\frac{3}{4}$	SARABANDE $\frac{3}{4}$	MENUET 1, 2 $\frac{3}{4}$	GIGUE $\frac{6}{8}$		
SUITE 2 D ⁻	PRELUDE $\frac{3}{4}$	ALLEMANDE C	COURANTE $\frac{3}{4}$	SARABANDE $\frac{3}{4}$	MENUET 1, 2 $\frac{3}{4}$, 3	GIGUE $\frac{3}{8}$		
SUITE 3 C ⁺	PRELUDE $\frac{3}{4}$	ALLEMANDE C	COURANTE 3	SARABANDE $\frac{3}{4}$	BOUREE 1, 2 ♩	GIGUE $\frac{3}{8}$		
SUITE 4 Eb ⁺	PRELUDIUM ♩	ALLEMANDE ♩	COURANTE $\frac{3}{4}$	SARABANDE $\frac{3}{4}$	BOUREE 1, 2 ♩, C	GIGUE $\frac{12}{8}$		
SUITE 5 C ⁻	PRELUDE ♩ ($\frac{3}{8}$)	ALLEMANDE ♩	COURANTE $\frac{3}{2}$	SARABANDE $\frac{3}{4}$	GAVOTTE 1, 2 ♩	GIGUE $\frac{3}{8}$		
SUITE 6 D ⁺	PRELUDE $\frac{12}{8}$ *	ALLEMANDE C	COURANTE $\frac{3}{4}$	SARABANDE $\frac{3}{2}$	GAVOTTE 1, 2 ♩, 2	GIGUE $\frac{6}{8}$		

*ένδειξη δυναμικής στο χειρόγραφο

J. S. Bach

12 solo

à

Viola

Pars I

Violino Solo

senza

Basso

Pars II

Violoncello Solo

senza

Basso

Sei Solo

à

Violino

senza

Basso

accompagnato

Libro Primo

Joh. Seb. Bach

a.o. 1720

Sonata I

Bwv 1001

Adagio

[illegible]

10

11

13

14

15

16

18

19

21

The musical score is written in 12/8 time and consists of ten staves, numbered 10 through 21. The notation includes various musical elements such as slurs, dynamics (e.g., Π , V), and articulation marks (e.g., tr). The score is written in a single system, with the key signature changing from one flat to two flats between staves 10 and 11. The piece concludes with a final chord on staff 21.

3

Fuga

Allegro

4

7

9

11

13

16

19

22

25

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of a single melodic line with various ornaments and dynamics. The score is divided into measures, with measure numbers 3, 4, 7, 9, 11, 13, 16, 19, 22, and 25 indicated. The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is written in a single system, with the melody line and its corresponding bass line.

28

31

34

38

42

44

46

48

50

mari©

74

1

1

1

2

77

II

79

II

81

II

II

V

84

II

1

87

89

91

II

93

tr

Siciliana

This musical score is for a piece titled "Siciliana" in 12/8 time. It consists of a single melodic line written on a grand staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into measures, with measure numbers 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, and 19 indicated at the beginning of their respective lines. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, often grouped with beams. Dynamic markings like *p* (piano) and *f* (forte) are present. There are also articulation marks like accents and slurs. The score ends with a double bar line and a fermata. The publisher's name "mari©" is visible at the bottom center.

3

5

7

9

11

13

15

17

19

mari©

Presto

5

9

13

17

21

25

29

33

37

41

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The piece is marked 'Presto'. The score consists of ten staves of music, each containing four measures. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and articulation marks (accents, slurs, and fingerings). The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/8 time signature. The music is written in a single melodic line. The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33, 37, and 41 indicated at the start of their respective staves. The notation includes various rhythmic values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are also articulation marks such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4). The piece concludes with a final measure on the tenth staff.

45

49

53

57

61

65

69

73

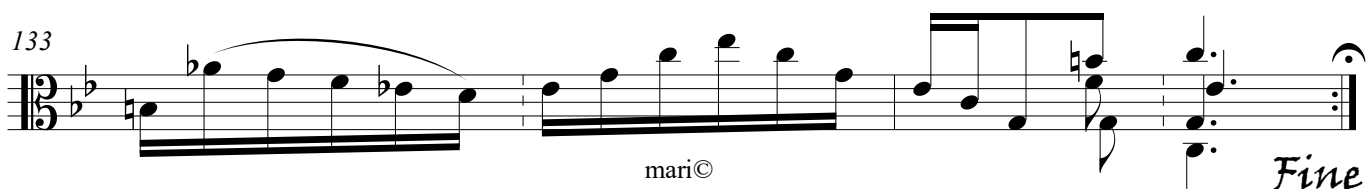
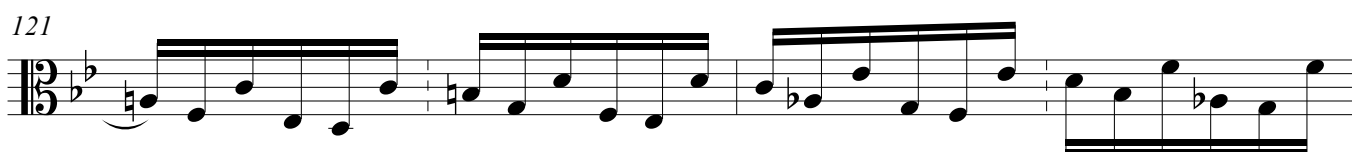
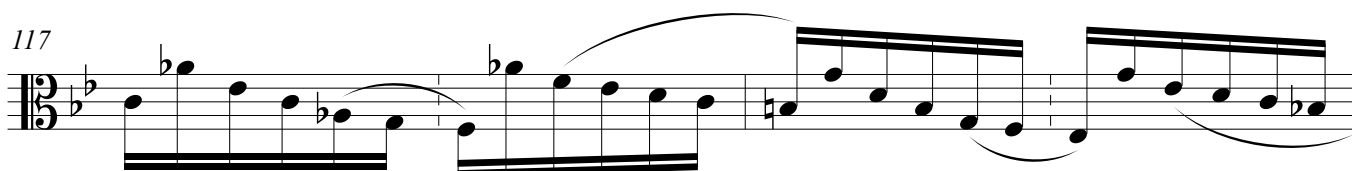
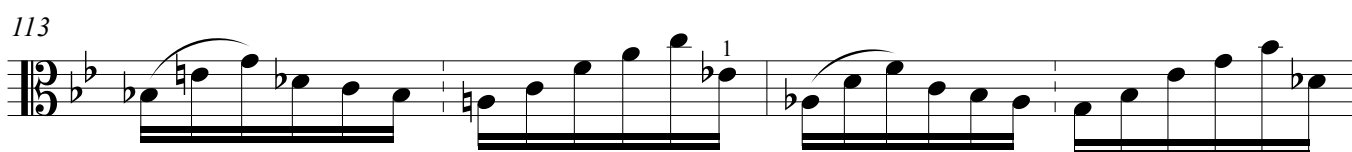
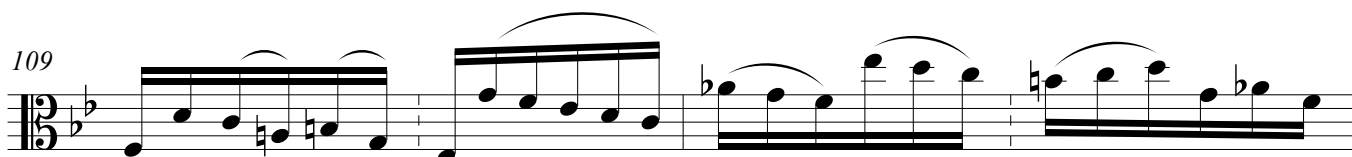
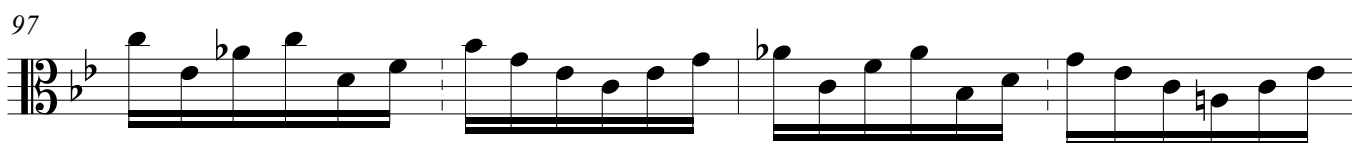
77

81

85

89

mari©



Partia I

Bwv 1002

Allemanda

Allemanda

1. *tr* V V V V V *tr*

3 V V

5 V 3 *tr*

7 *tr* V 3 3 3 1 3 V

9 3 3 3 3 1 4 3 3 3 2

11 3 4

12 1. V 3 3 3 V V 2. V 3 3 3 4

Measures 14-24 of the musical score for 'The Rose Tree' in G major. The score is written for a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. It includes several triplets and a fourth note group. Trills (tr) and grace notes (V) are used for ornamentation. The melody is characterized by its simplicity and the use of natural harmonies. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Double

3

5

7

9

11

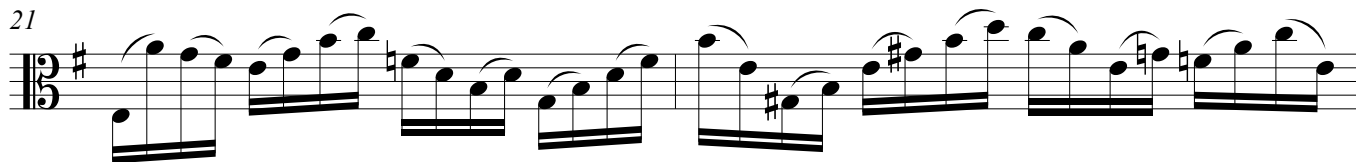
13

15

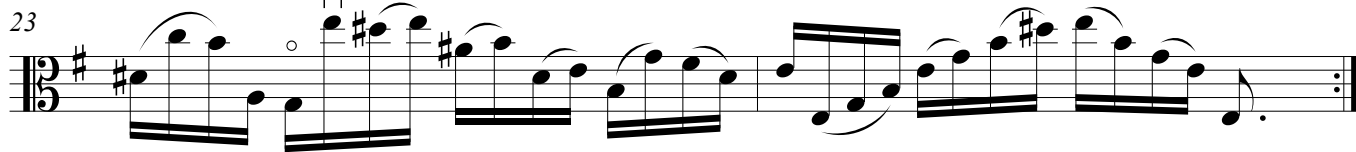
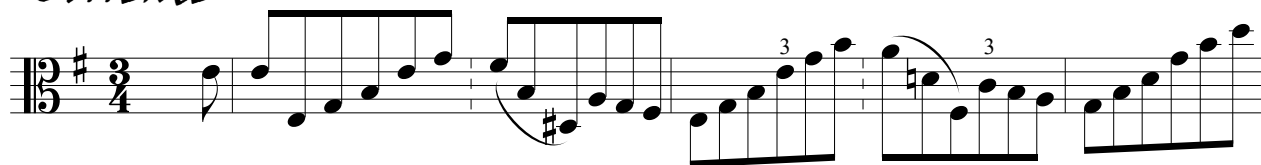
17

19

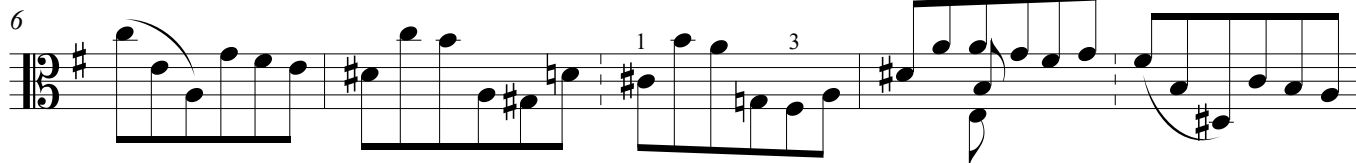
21



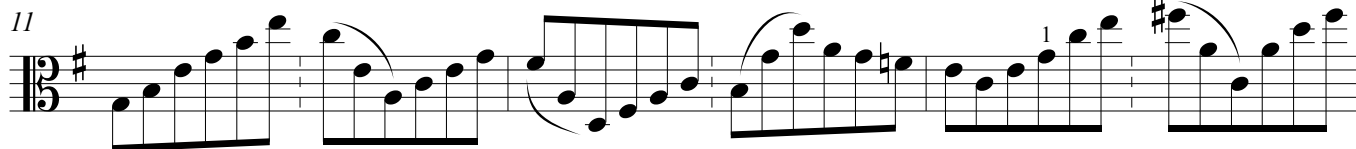
23

*Corrente*

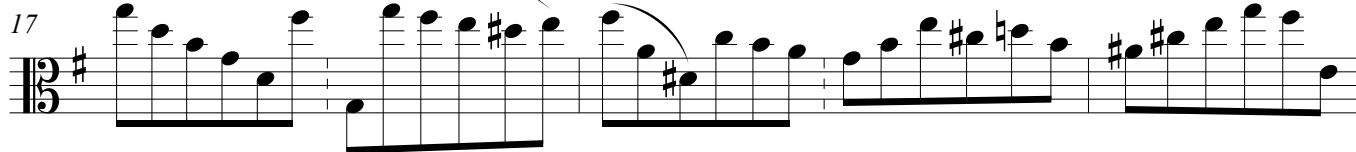
6



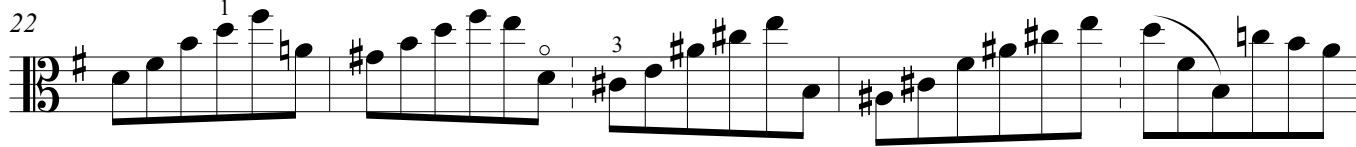
11



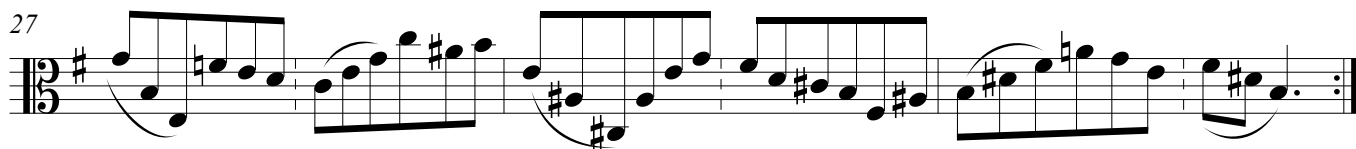
17



22



27



33

38

43

46

52

58

63

68

73

V

P

Double

Presto

3

6

9

12

15

18

21

24

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The tempo is marked 'Presto'. The score consists of nine staves of music. The first staff starts with a 'V' marking above the first measure. The second staff has a '3' marking above the first measure. The third staff has a '6' marking above the first measure. The fourth staff has a '9' marking above the first measure. The fifth staff has a '12' marking above the first measure. The sixth staff has a '15' marking above the first measure. The seventh staff has an '18' marking above the first measure. The eighth staff has a '21' marking above the first measure. The ninth staff has a '24' marking above the first measure. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 above the notes. There are also some accidentals (sharps and naturals) throughout the piece.

27

30

36

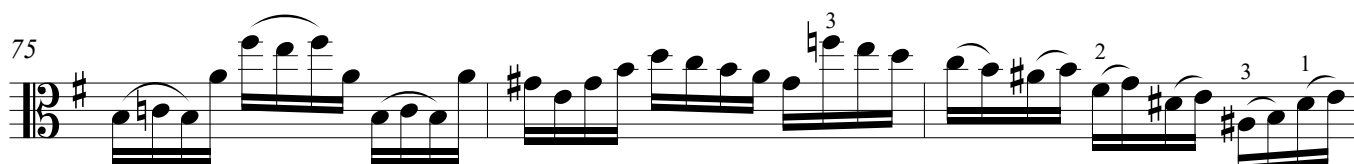
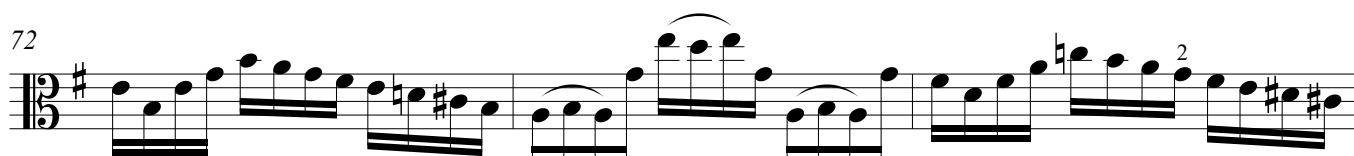
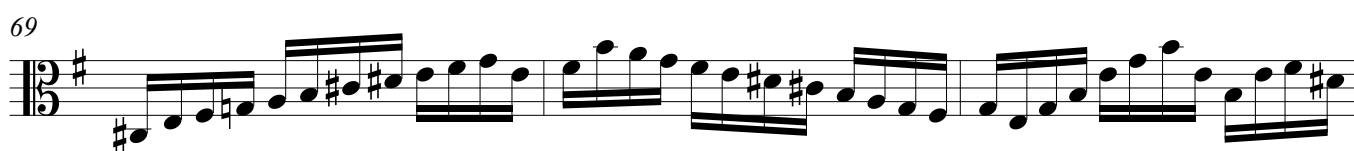
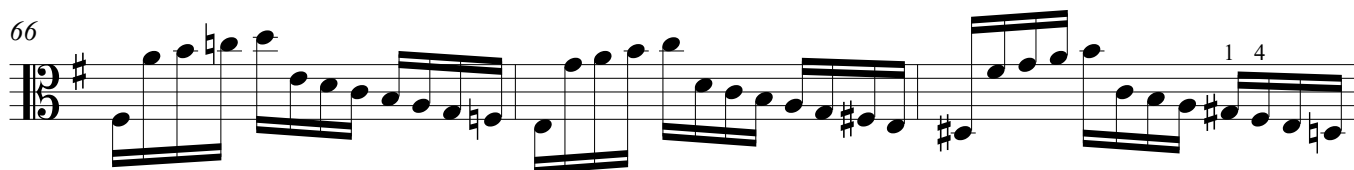
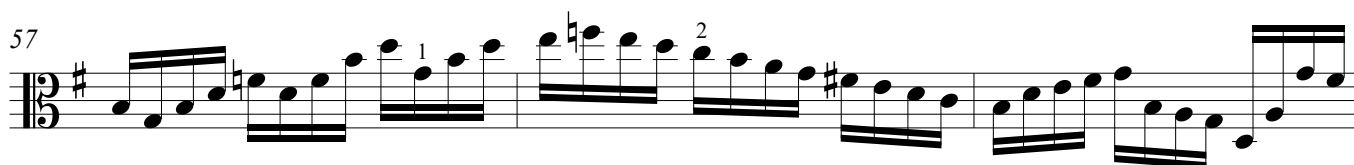
39

42

45

48

51



Sarabande

5

10

14

17

21

25

29

1.

2.

Double

4

7

10

14

18

22

25

28

31

1.

2.

4 3 1

2

2

1.

2.

Tempo di Borea

5

10

15

21

25

29

33

37

40

45

48

51

54

58

61

65

The musical score is written in 3/8 time and consists of nine staves. The key signature is one sharp (F#). The notation includes treble and bass clefs, with some staves using a C-clef (soprano or alto) and others using F-clefs (bass or tenor). Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 4, and 5. Some notes are marked with a 'V' (accents) and others with a '1' (first finger). The score ends with a repeat sign and a fermata.

V. S. volti

Double

4

9

13

17

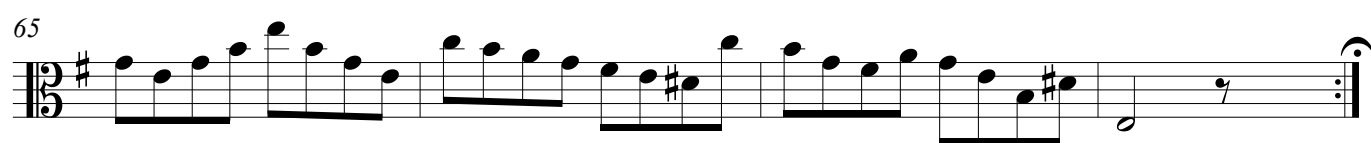
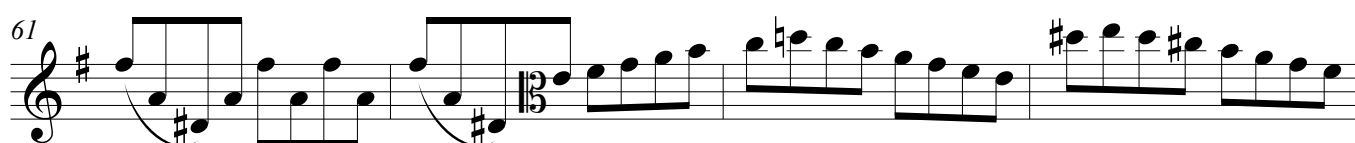
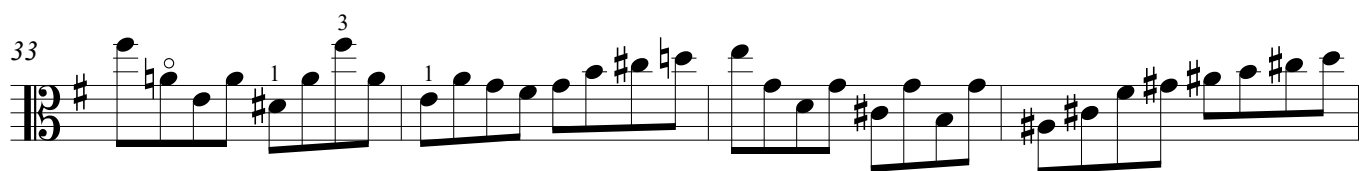
21

23

26

29

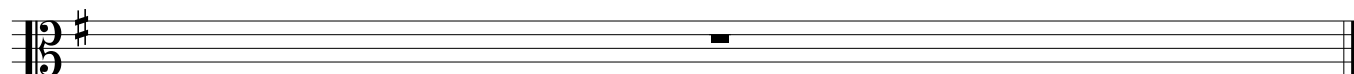
The musical score is written on a single staff in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The piece is titled "Double". The notation includes various musical symbols such as eighth notes, quarter notes, and slurs. Measure numbers 4, 9, 13, 17, 21, 23, 26, and 29 are indicated at the start of their respective lines. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 29.



Fine

25

69



Sonata II

BWV 1003

[illegible]

11

13

14

15

16

17

18

19

21

2/4

11 6 1 1 1

Fuga

Musical score for "Fuga" in 2/4 time, featuring a single melodic line in bass clef. The score includes various musical notations such as dynamics (piano *p*, forte *f*), articulation (accents, staccato), and fingerings (1-4). The piece is divided into measures, with measure numbers 6, 11, 16, 21, 26, 32, 37, and 41 marked at the beginning of their respective lines.

Measure 1: *p*, 4th finger, quarter note, quarter rest.
 Measure 2: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 3: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 4: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 5: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 6: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 7: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 8: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 9: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 10: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 11: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 12: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 13: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 14: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 15: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 16: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 17: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 18: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 19: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 20: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 21: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 22: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 23: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 24: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 25: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 26: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 27: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 28: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 29: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 30: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 31: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 32: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 33: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 34: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 35: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 36: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 37: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 38: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 39: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 40: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 41: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 42: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 43: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 44: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 45: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 46: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 47: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 48: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 49: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
 Measure 50: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.

46 *pia.* *f.* *p.*

51 *f.* *p.* *f.* *pia.*

56 *f.* *pia.* *f.*

61

66

71 *tr*

76

81

86

91 Π 1 2 $\flat$ Π

96 Π

101 1

105 Π Π Π

110 1 2 4 $\circ$ 2 4

115

120

125 $\vee$ $\vee$ $\vee$ Π 4 $\circ$ 3 $\vee$

131 3 2 Π Π $\vee$ 2 3 $\circ$

136

141

146

151

156

161

166

171

175

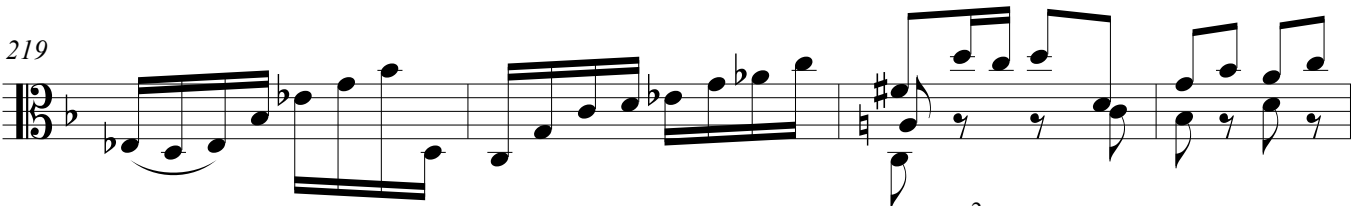
musical score in 3/8 time, measures 136 to 175. The score is written in a single system with a treble and bass staff. It features various musical notations including eighth notes, sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as 'V' (forte), 'Π' (piano), and 'tr' (trill) are present. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are indicated for certain notes. The key signature has one flat (B-flat).

[illegible]

216



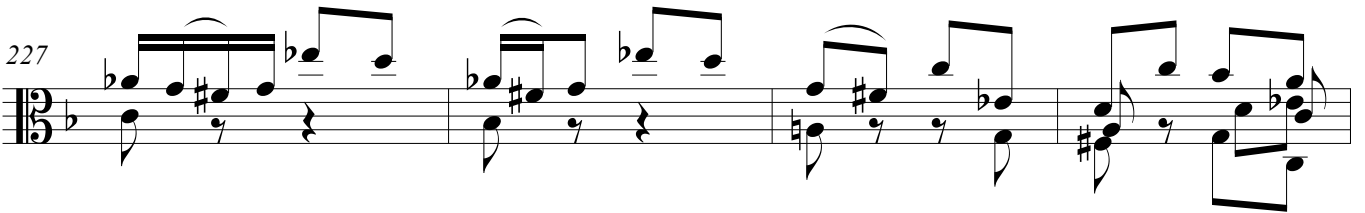
219



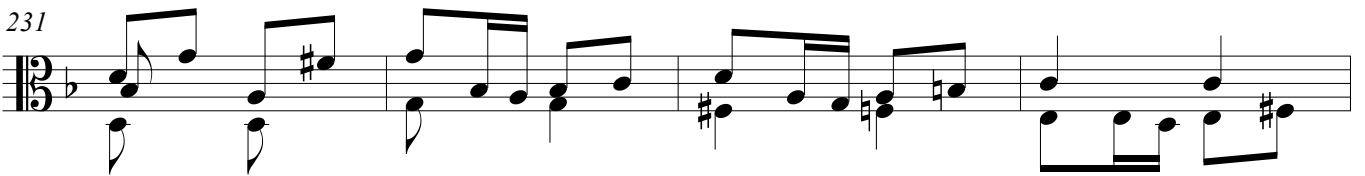
223



227



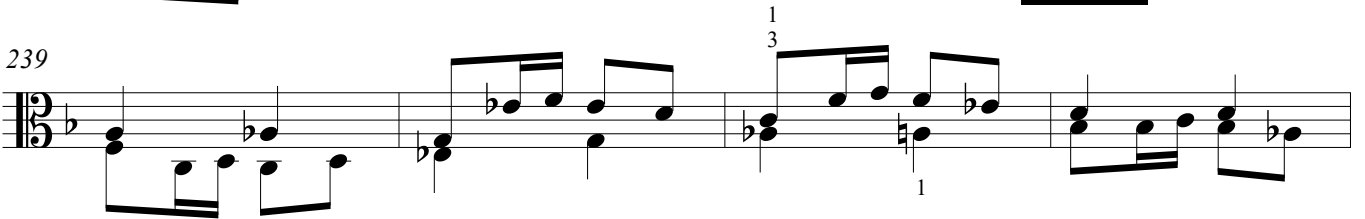
231



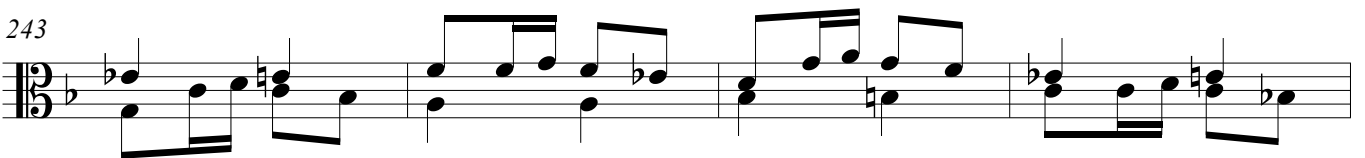
235



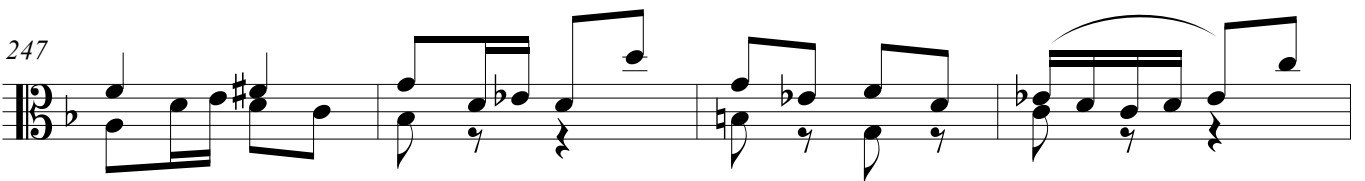
239



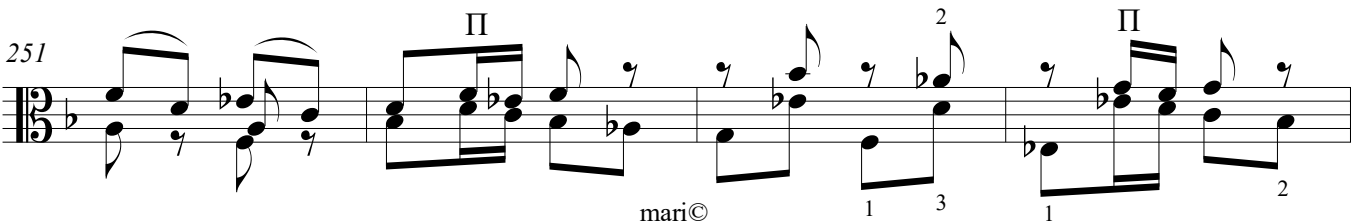
243



247



251



255

259

263

267

271

275

279

284

287

3/4

Andante

Musical score for "Valse" by Frédéric Chopin, Op. 18, No. 3. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and consists of 28 measures. It features a single melodic line on a grand staff with a treble and bass clef. The music is characterized by its flowing, waltz-like melody and harmonic accompaniment. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, as well as dynamic markings like "p" (piano) and "tr" (trill). The piece concludes with a repeat sign and a final cadence.

V.S. volti

Allegro

p. *f.* *p.*

3 *f.* *p.*

5 *f.* *p.*

7 *f.*

9

11

13 *V* *V*

15 *1* *3*

17

19 *3*

21

23

25

p. *f.* *p.*

27

f. *p.*

29

f. *p.*

31

f.

33

35

37

39

mari©

41

43

45

47

49

51

53

55

57

pia.

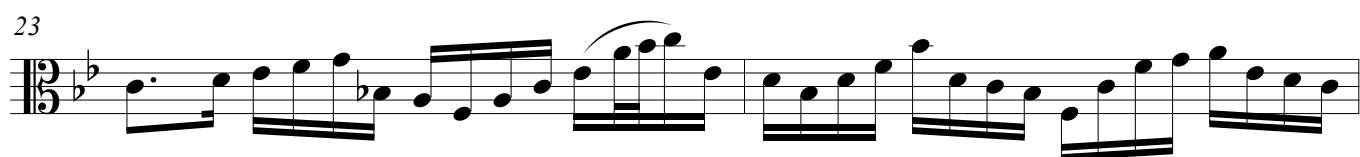
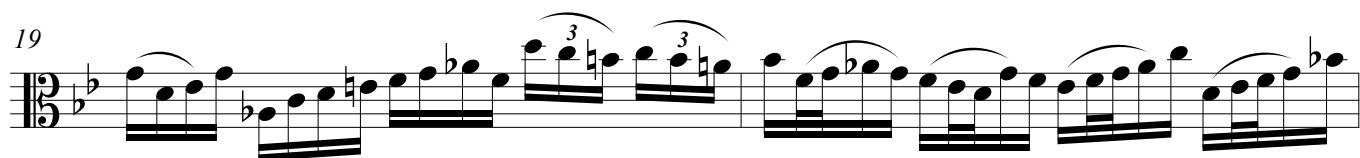
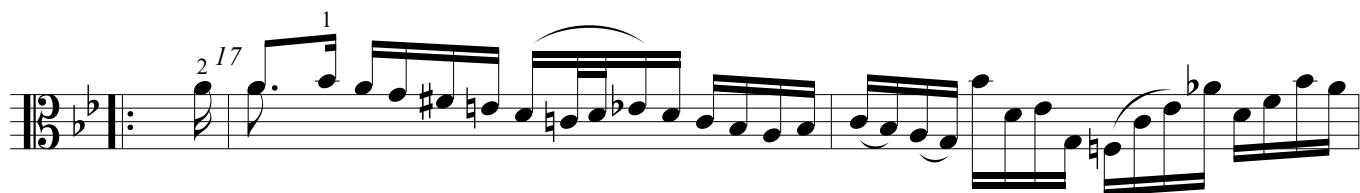
Fine

Partia II

BWV 1004

Allemanda

The musical score for the Allemanda, BWV 1004, Partia II, is written in 3/4 time and the key of B-flat major. The piece consists of 15 measures. The notation includes a single melodic line with various ornaments, slurs, and triplets. The first measure starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody begins with a quarter note G2, followed by a half note A2, and then a quarter note Bb2. The second measure contains a half note C3, a quarter note D3, and a quarter note E3. The third measure features a half note F3, a quarter note G3, and a quarter note A3. The fourth measure has a half note Bb3, a quarter note C4, and a quarter note D4. The fifth measure contains a half note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4. The sixth measure features a half note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. The seventh measure has a half note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5. The eighth measure contains a half note G5, a quarter note A5, and a quarter note Bb5. The ninth measure features a half note C6, a quarter note D6, and a quarter note E6. The tenth measure has a half note F6, a quarter note G6, and a quarter note A6. The eleventh measure contains a half note Bb6, a quarter note C7, and a quarter note D7. The twelfth measure features a half note E7, a quarter note F7, and a quarter note G7. The thirteenth measure has a half note A7, a quarter note Bb7, and a quarter note C8. The fourteenth measure contains a half note D8, a quarter note E8, and a quarter note F8. The fifteenth measure features a half note G8, a quarter note A8, and a quarter note Bb8. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.



Corrente

7

13

19

23

29

35

40

45

50

Sarabanda

Musical score for *Sarabanda*, measures 1 through 28. The piece is in 3/4 time, B-flat major, and features a sarabanda rhythm. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, trills (tr), and accents (V). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 16, 19, 22, 25, and 28 indicated at the start of their respective lines. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a final measure in measure 28.

V. S. volti

Giga

3

5

7

9

11

p *f*

13

15

17

19

The musical score is written in 12/8 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of a single melodic line with various ornaments and dynamics. The score is divided into measures, with measure numbers 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, and 19 indicated. The tempo is marked 'Giga'. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and ornaments. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The score ends with a double bar line and repeat dots.

21

23

25

27

29

31

33

35

37

39

p

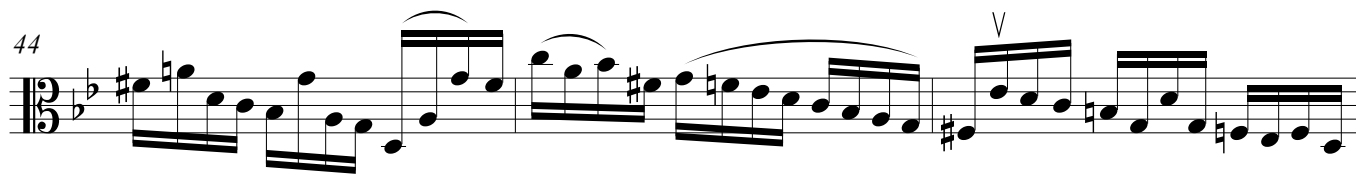
Ciaccona

44

Musical score for Ciaccona, measures 1-44. The score is written in 3/4 time, key of B-flat major (two flats), and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings (V). Measure numbers 7, 12, 16, 21, 26, 30, 34, 38, and 41 are indicated at the start of their respective lines. The piece concludes with a final measure (44) featuring a double bar line.

45

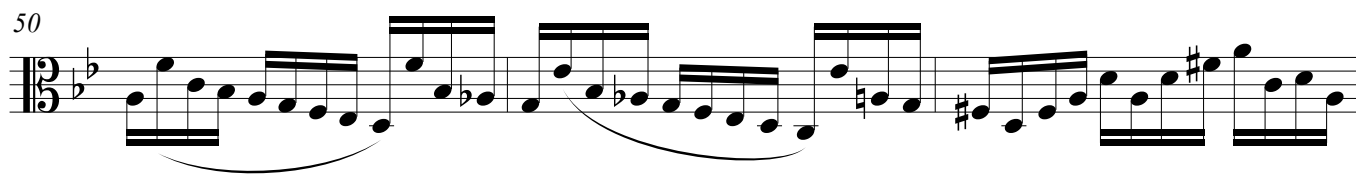
44



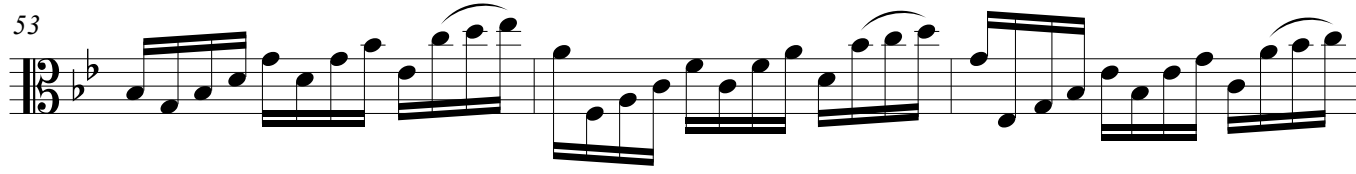
47



50



53



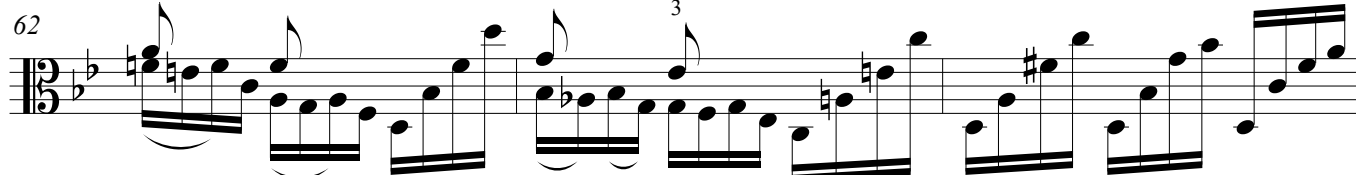
56



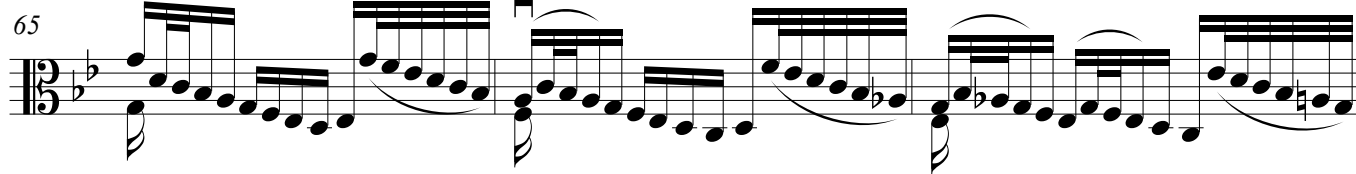
59



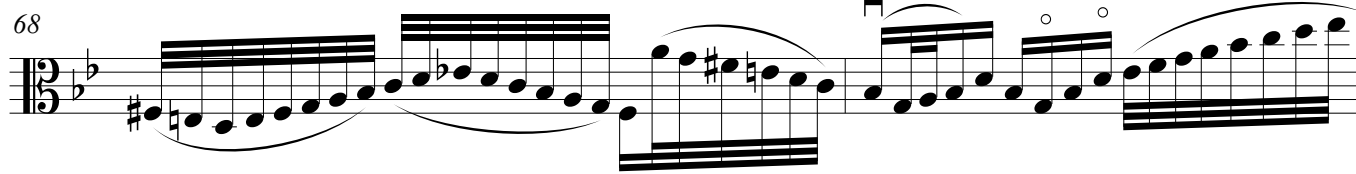
62



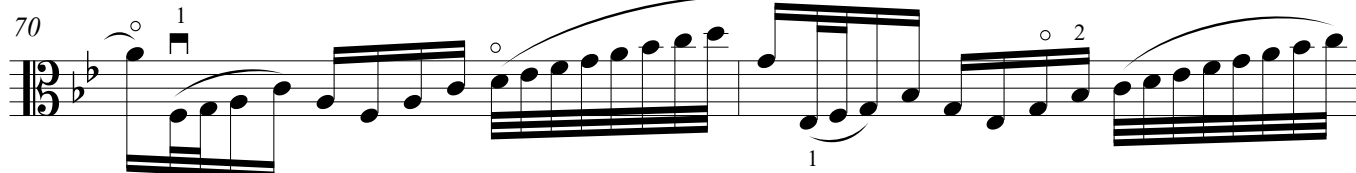
65



68



70



72

74

76

78

81

84

86

88

90

97

II

IV

arpeggio

47

mari©

151

154

158

162

166

170

173

175

178

182

mari©

186

192

198

204

209

213

217

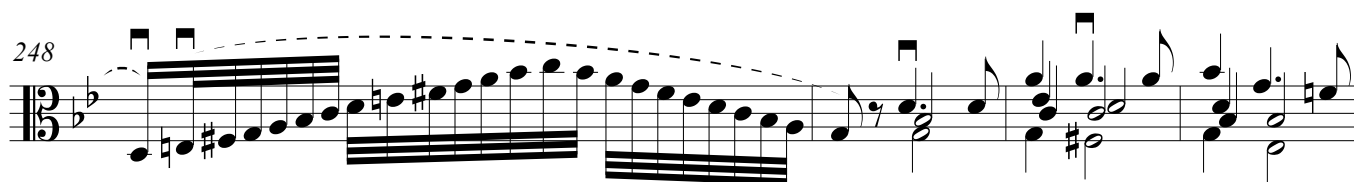
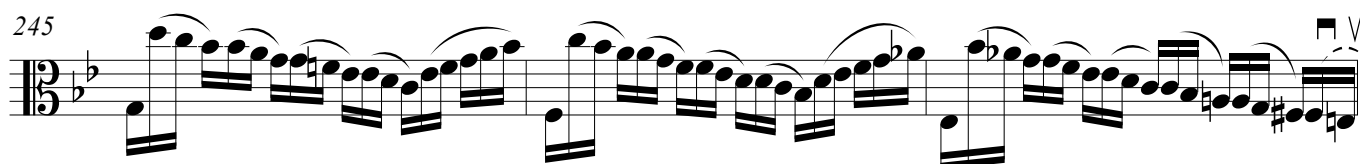
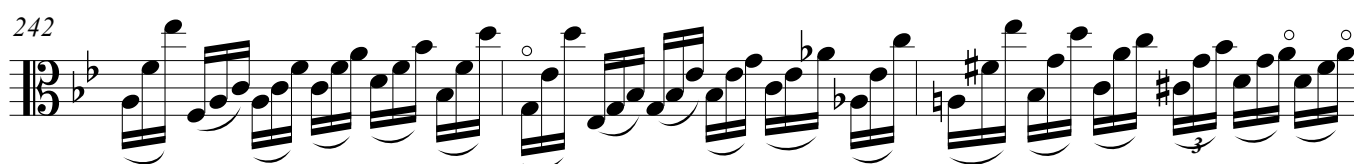
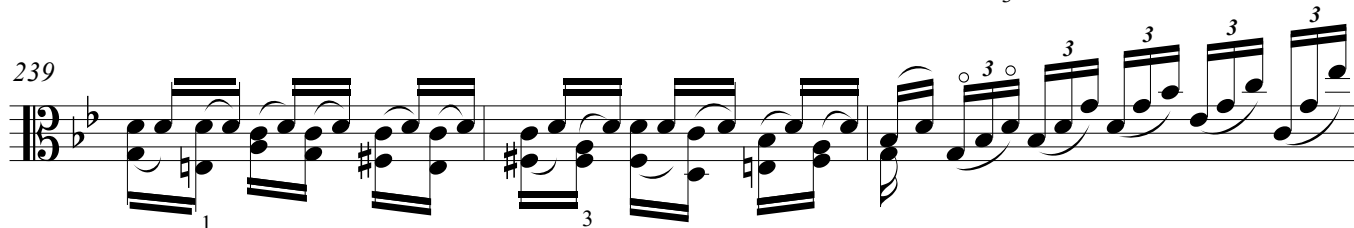
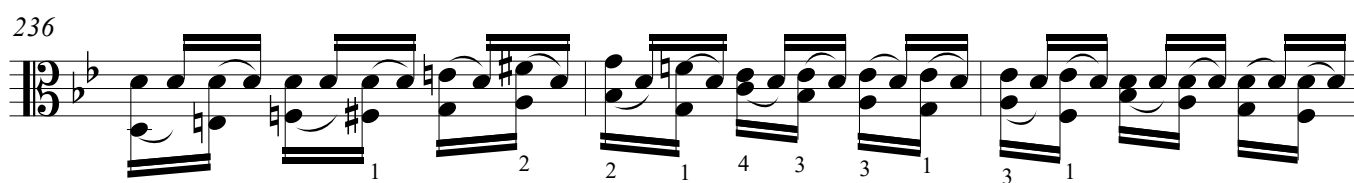
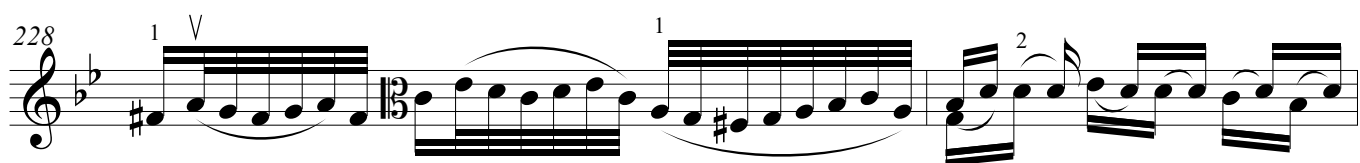
221

225

arpeggio

4

The musical score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of nine staves of music, each beginning with a measure number. The time signature is 12/8. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and dotted notes, as well as rests. In measure 198, there is a triplet of eighth notes and an arpeggiated chord indicated by the word 'arpeggio'. Measure 225 features a four-measure rest marked with a '4' and a fermata. The score ends with a double bar line and repeat dots.



mari©

40

43

Fuga

7

13

19

25

31

37

42

47

52

57

62

66

71

75

79

83

87 Π $\vee$ $\flat$ 1

91 2 $\circ$ Π $\vee$

95 $\vee$ Π $\vee$ $\flat$ Π

101 Π $\vee$ Π $\vee$ Π

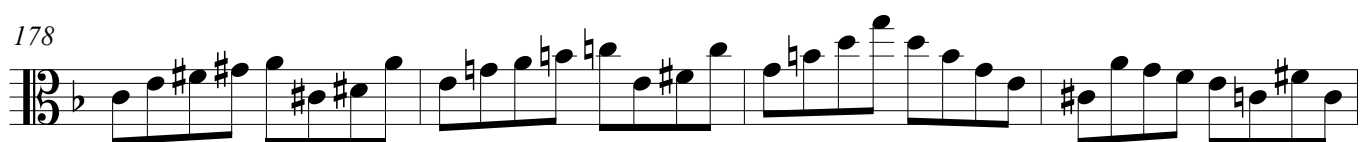
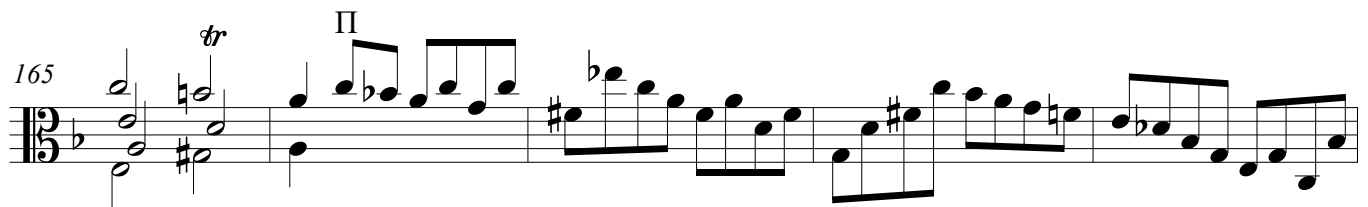
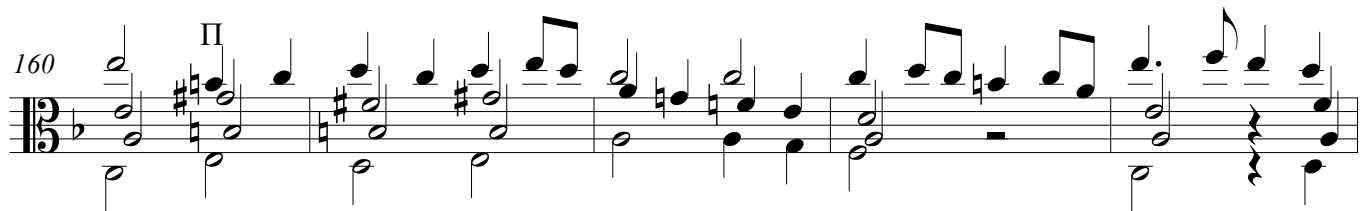
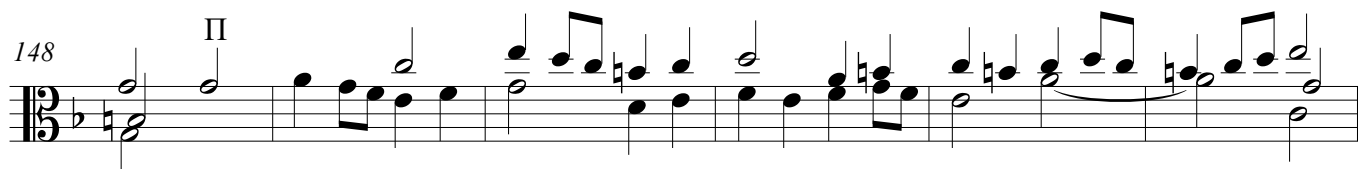
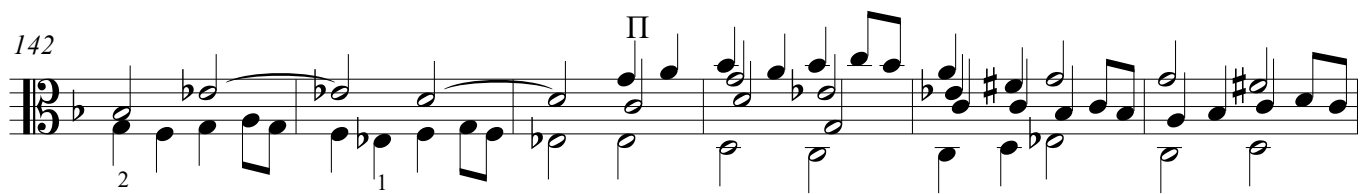
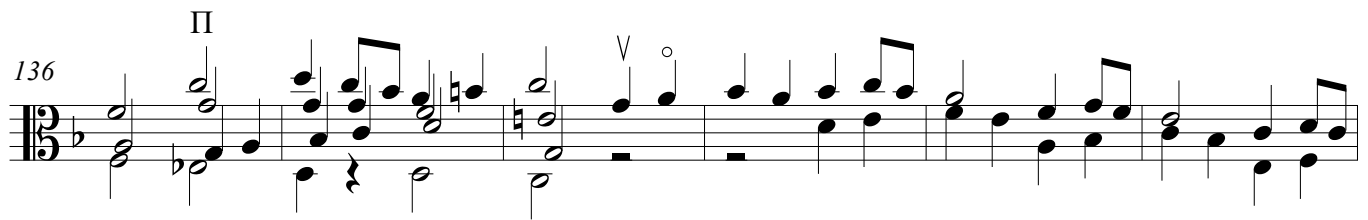
106 Π $\vee$ 1 4 $\circ$

112 Π Π

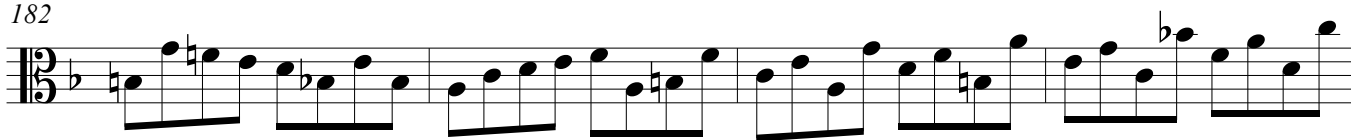
118 Π $\vee$ Π $\vee$ $\vee$ 1 4 4

124

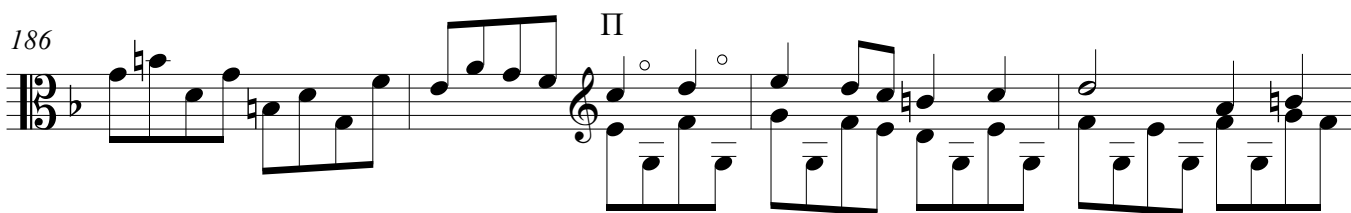
130 Π



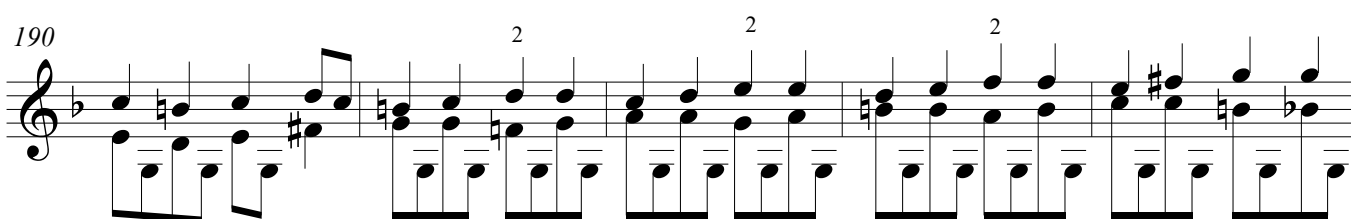
182



186



190



195



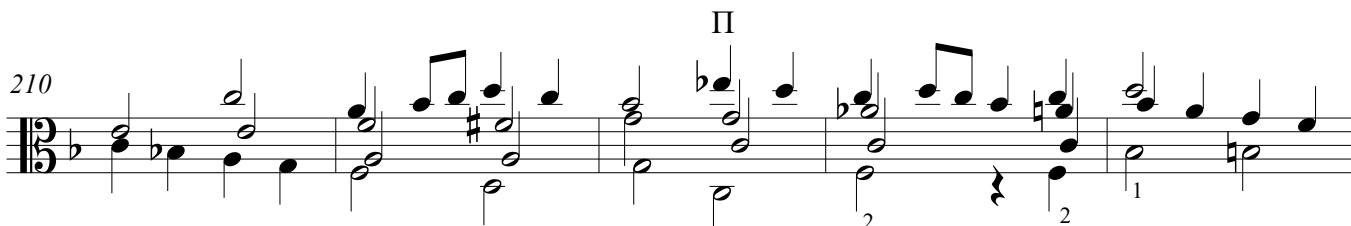
200



205



210



215



220



225

230

235

240

244

249

253

257

261

V

Π

Π

V

tr

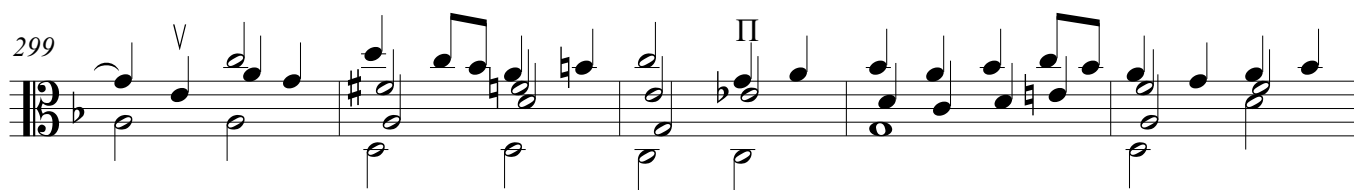
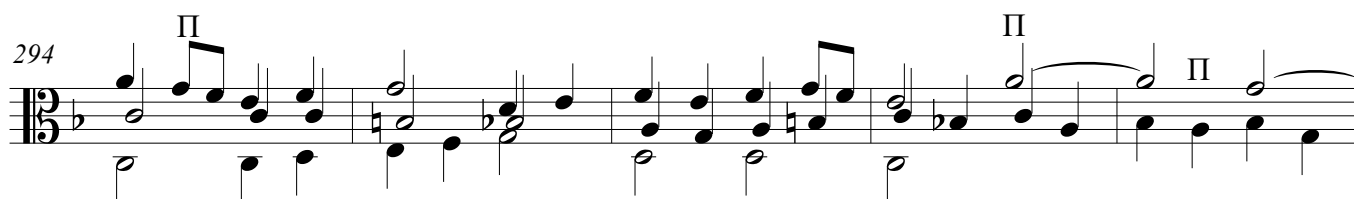
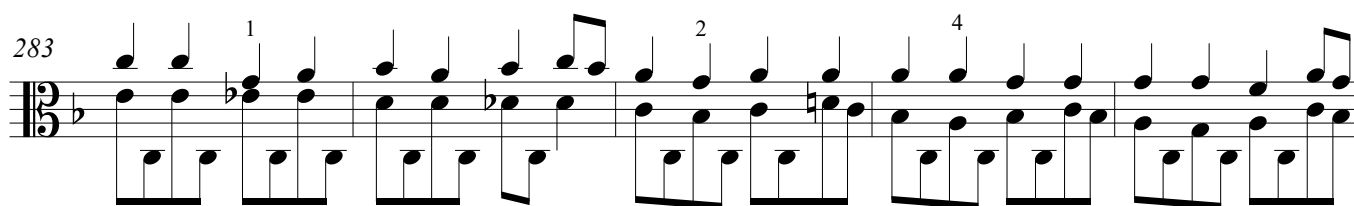
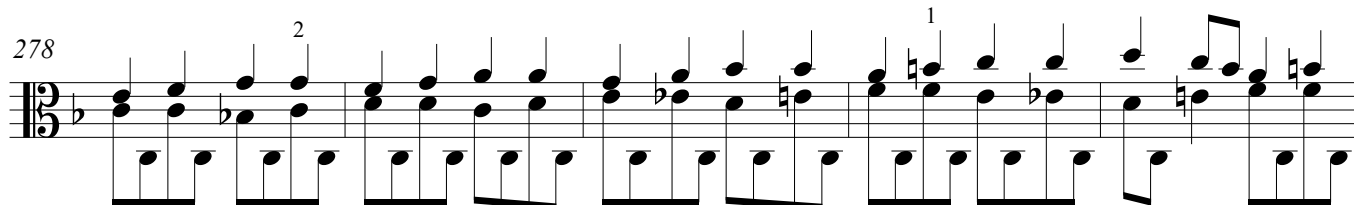
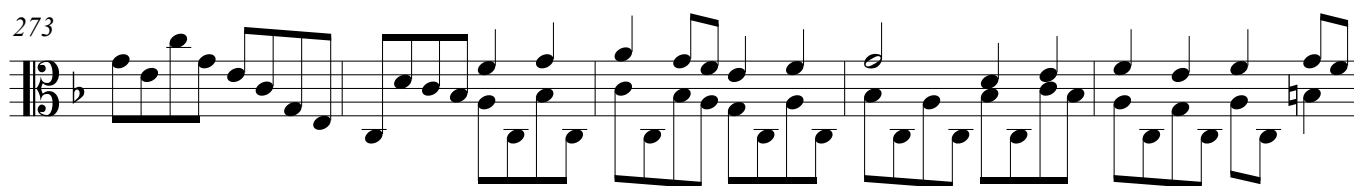
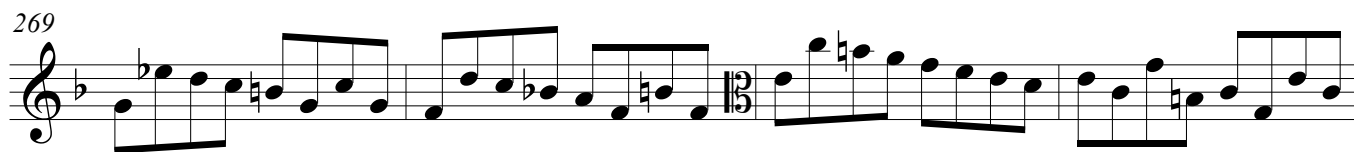
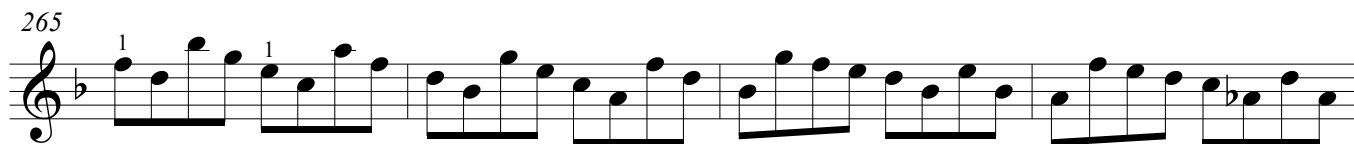
2

2

1

1

1



59

309

309

314

314

319

319

324

324

329

329

334

334

339

339

344

344

348

348

352

352

Largo

Largo

3

5

7

10

12

14

16

18

20

mari©

V.S. v

Allegro assai

Π

4

7

10

13

16

19

22

25

28

31

mari©

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Allegro assai'. It is written in 3/4 time and features a continuous eighth-note melody. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures, with measure numbers 4, 7, 10, 13, 16, 19, 22, 25, 28, and 31 marked at the beginning of their respective lines. The melody is characterized by frequent slurs and various ornaments, including grace notes and trills. A 'Π' symbol is placed above the first measure. The score concludes with a copyright notice 'mari©'.

34

37

40

43

46

49

52

55

58

61

64 Π $\flat$

67

70

73 Π

76

79 V

82 $V V$

85 $^{\circ}$

88 ^{1} ^{1} $\flat^3$

91 ^{1}

94

The musical score consists of nine staves of music. Measures 64-85 are in bass clef, while measures 88-91 are in treble clef, and measures 94-97 return to bass clef. The music is in 12/8 time and features a melodic line with various ornaments and fingerings. Measure 64 has a Π ornament and a $\flat$ key signature change. Measure 73 has a Π ornament. Measure 79 has a V ornament. Measure 82 has two V ornaments. Measure 85 has a $^{\circ}$ ornament. Measure 88 has ^{1} and ^{1} fingerings and a $\flat^3$ key signature change. Measure 91 has a ^{1} fingering. Measure 94 has a ^{1} fingering.

97

2

100

Fine

Partia III

BWV 1006

Preludio

4

p

7

f

10

p

13

f

16

19

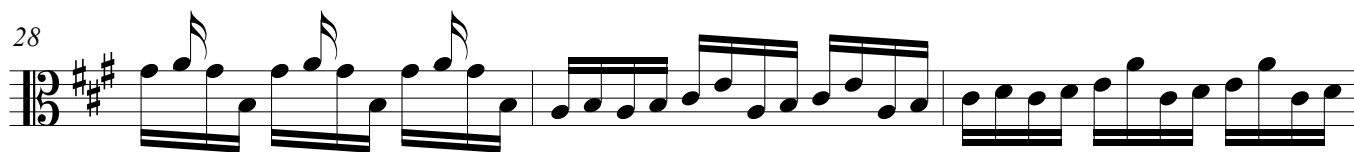
22

65

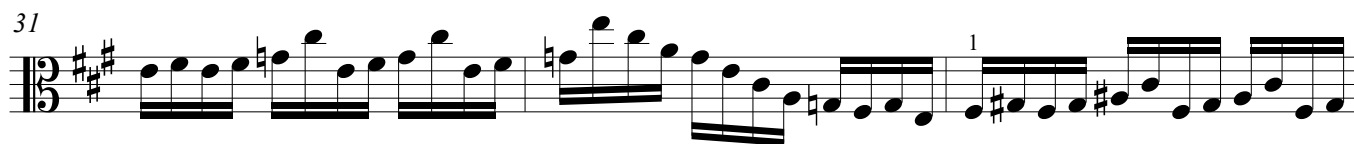
25



28



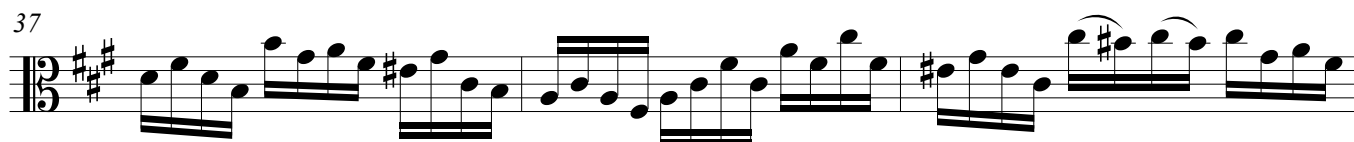
31



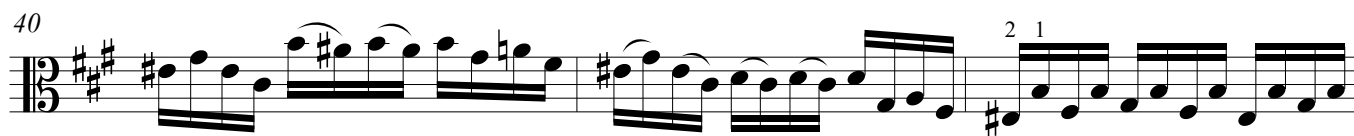
34



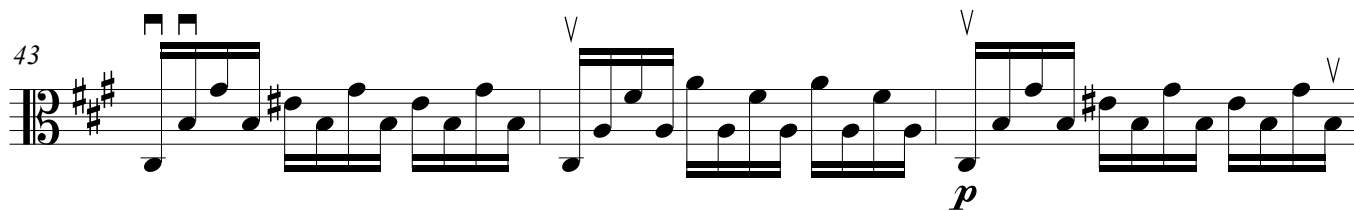
37



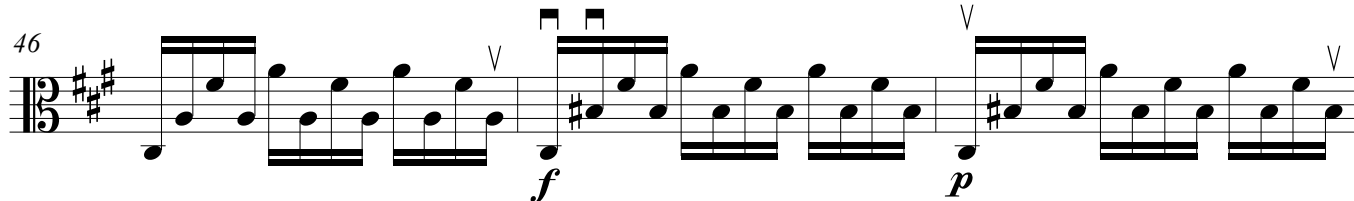
40



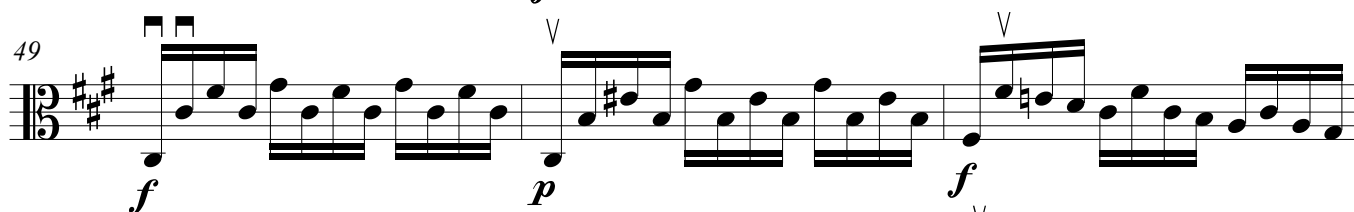
43



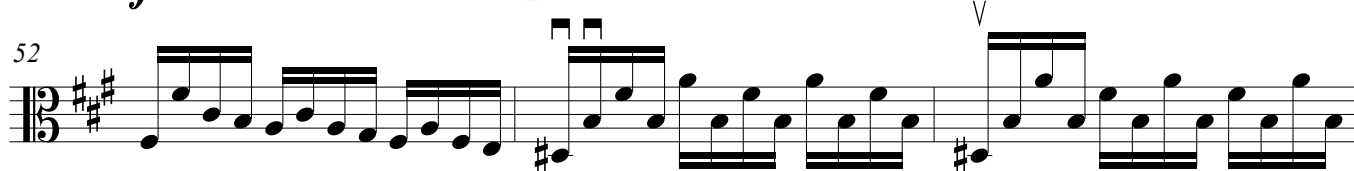
46

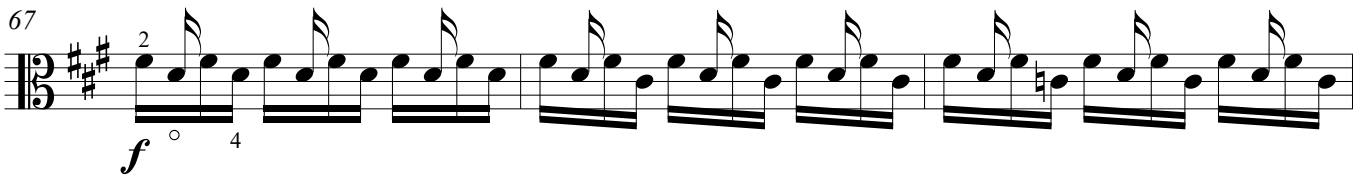
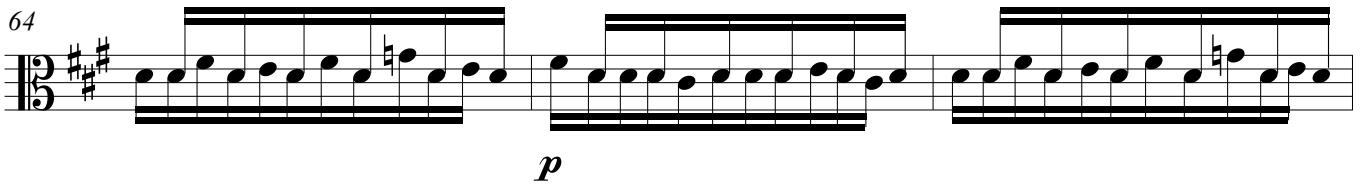
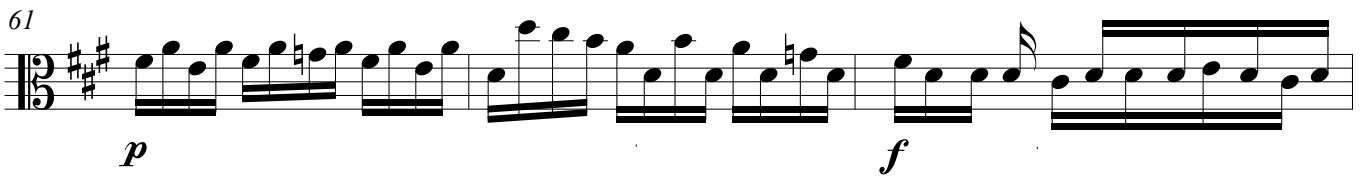
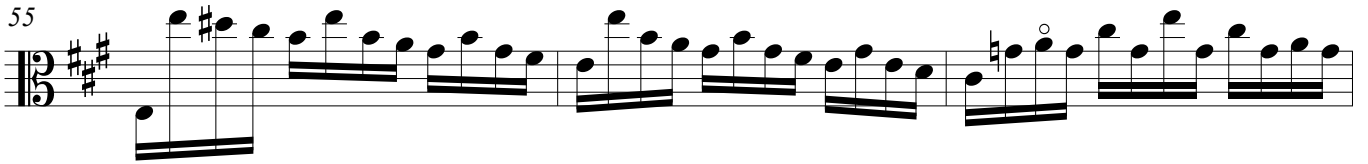


49



52

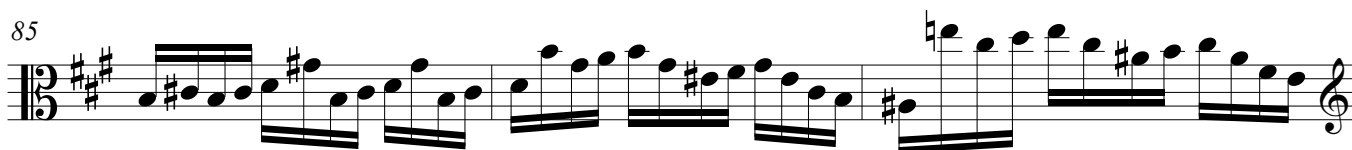




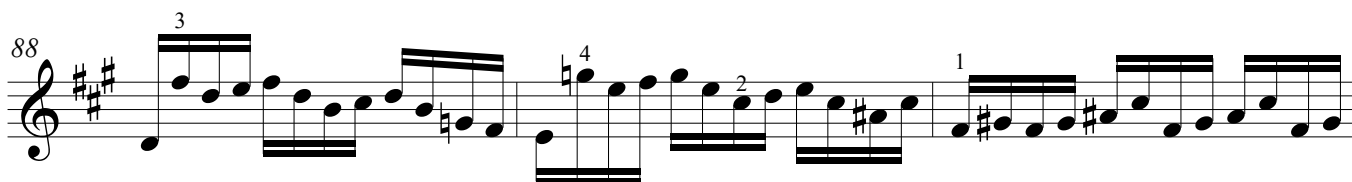
82



85



88



91



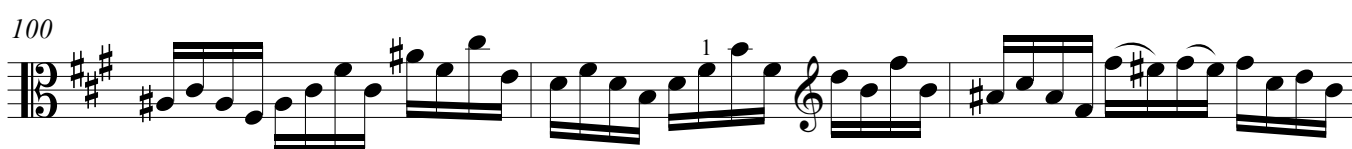
94



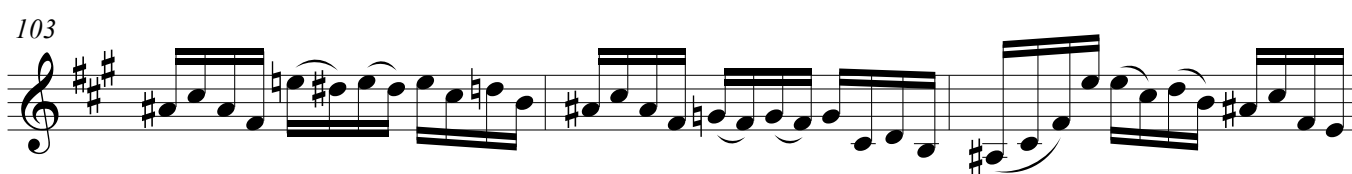
97



100

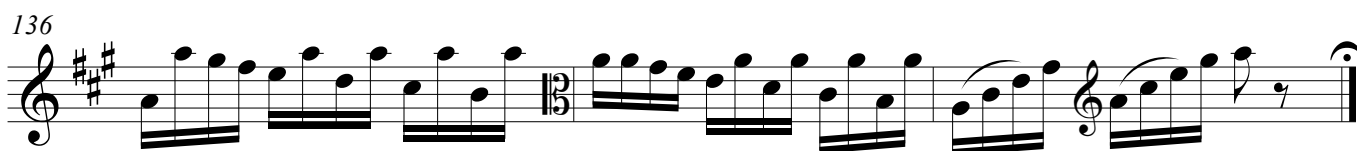
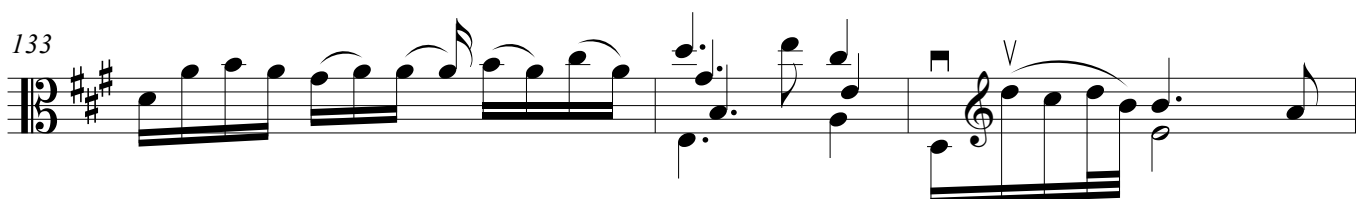
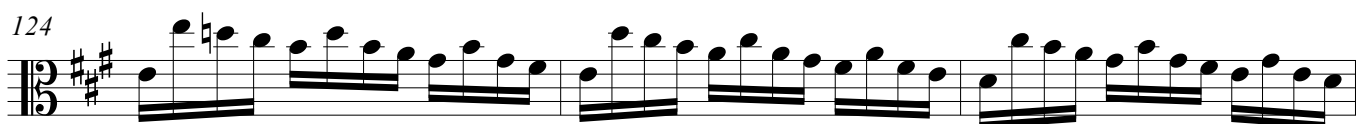


103



106





Loure

5

8

11

14

17

20

23

Gavotte en Rondeau

Tr

5

10

14

19

24

28

32

36

2

2

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of 36 measures. The notation is as follows:
- Measures 1-4: First system. Measure 1 has a trill (tr) over the second eighth note.
- Measures 5-8: Second system. Measure 5 is marked with a '5'.
- Measures 9-12: Third system. Measure 9 is marked with a '10'.
- Measures 13-16: Fourth system. Measure 13 is marked with a '14'.
- Measures 17-20: Fifth system. Measure 17 is marked with a '19'.
- Measures 21-24: Sixth system. Measure 21 is marked with a '24'.
- Measures 25-28: Seventh system. Measure 25 is marked with a '28'.
- Measures 29-32: Eighth system. Measure 29 is marked with a '32'.
- Measures 33-36: Ninth system. Measure 33 is marked with a '36'.
- Measure 35 has a trill (tr) over the second eighth note.
- Measure 36 ends with a double bar line and a '2' below it.
- Measure 37 (on the next line) starts with a treble clef, a key signature change to one sharp (F#), and a '2' below it.

40 *tr*

45

50

54

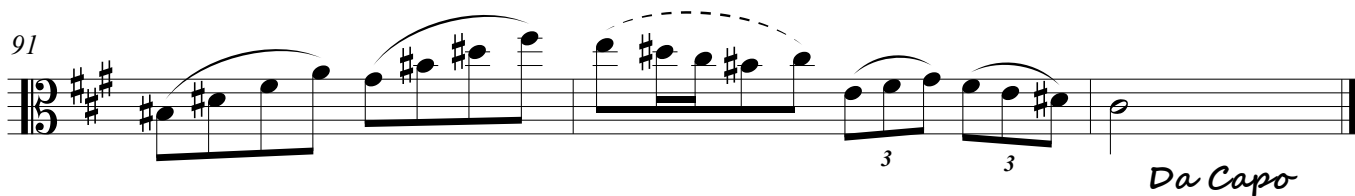
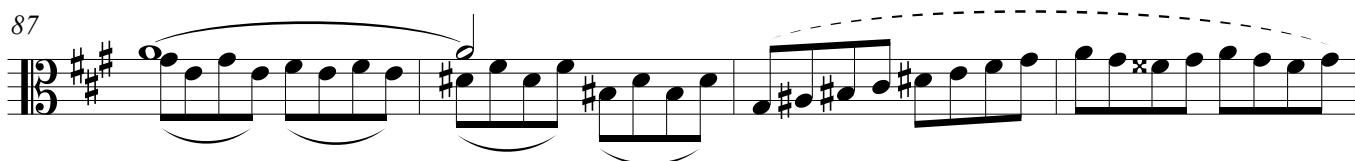
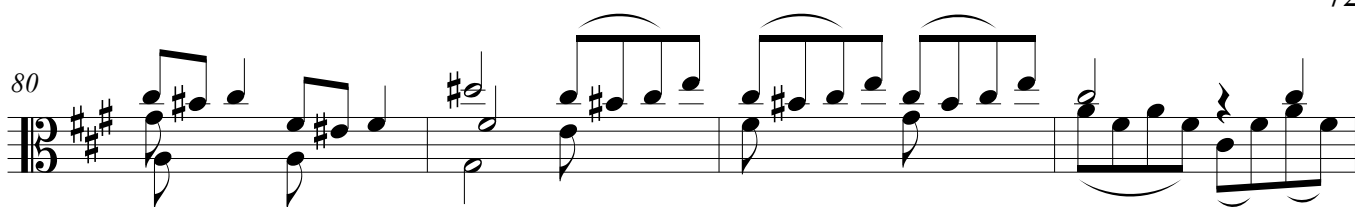
58

62

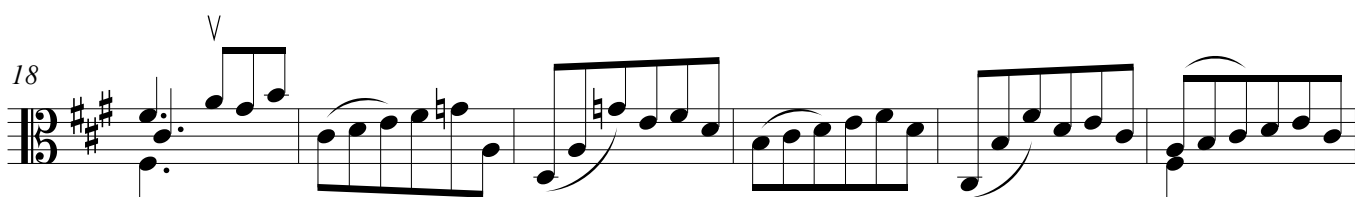
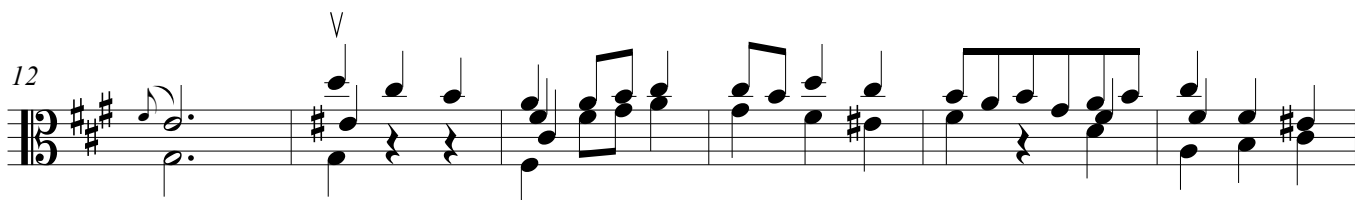
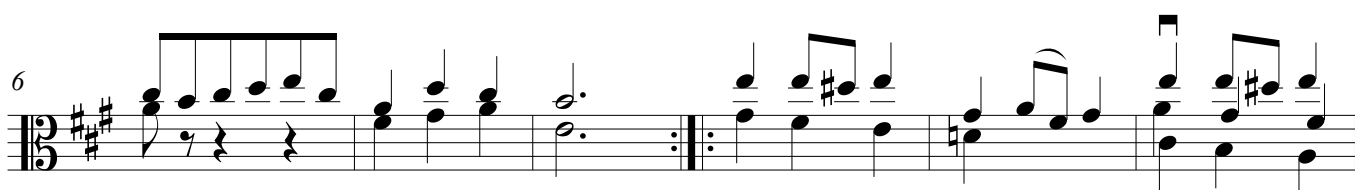
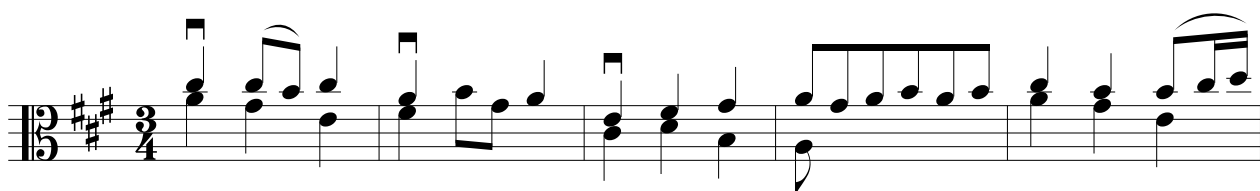
66 *tr*

71

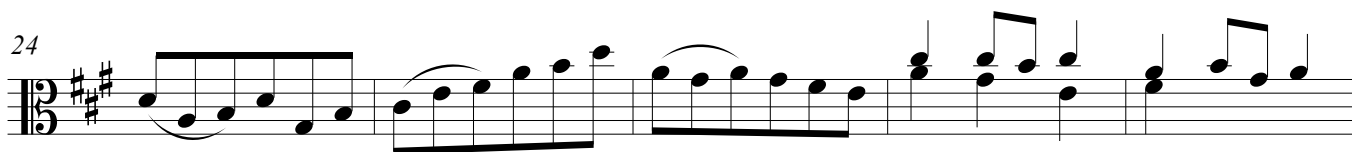
76



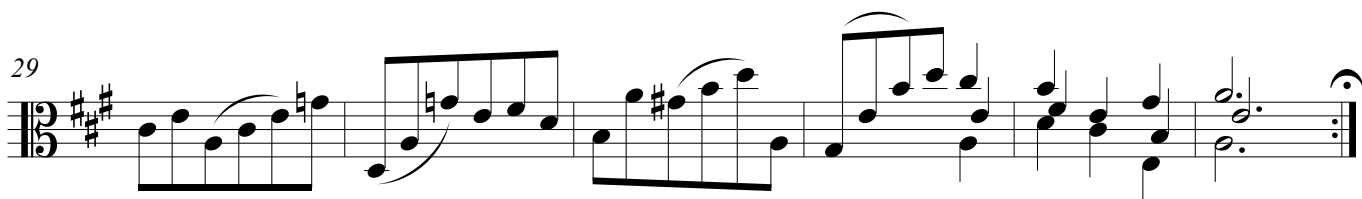
Mennuet I



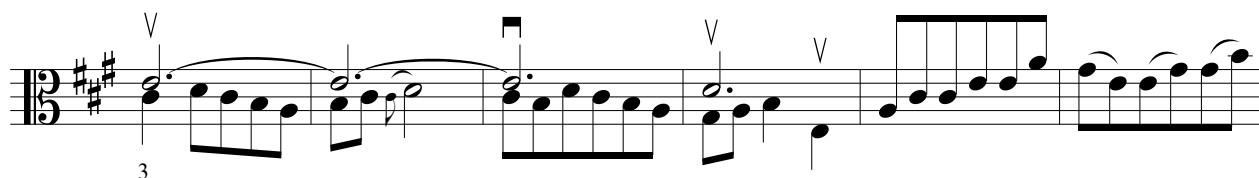
24



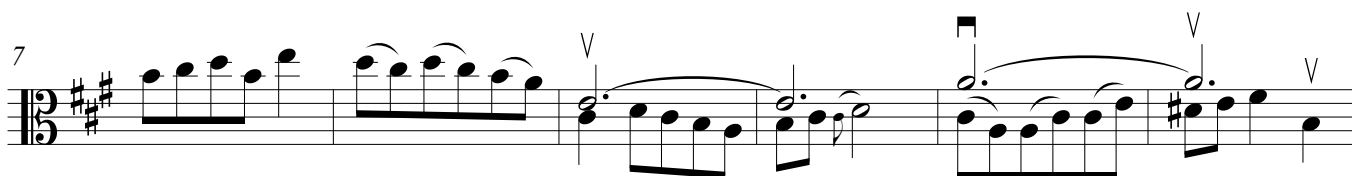
29



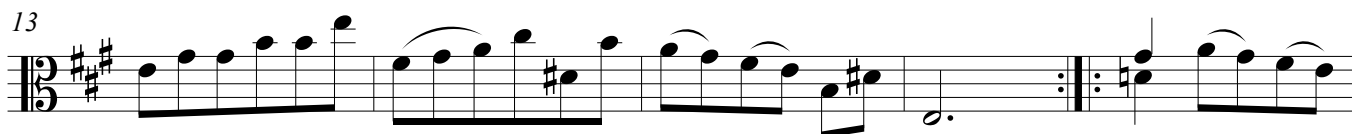
Mennuet II



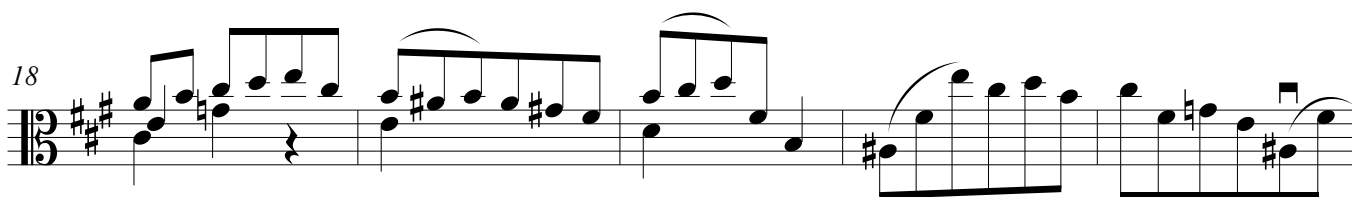
7



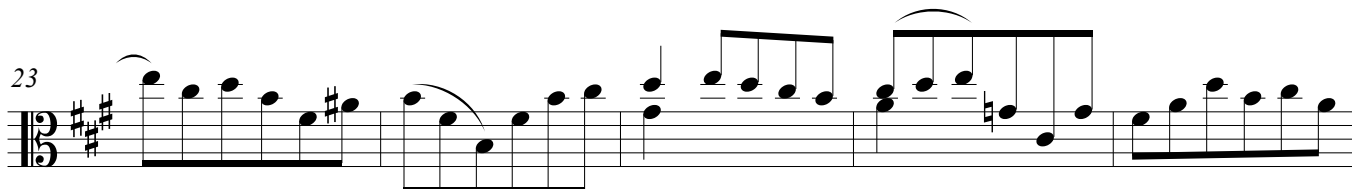
13



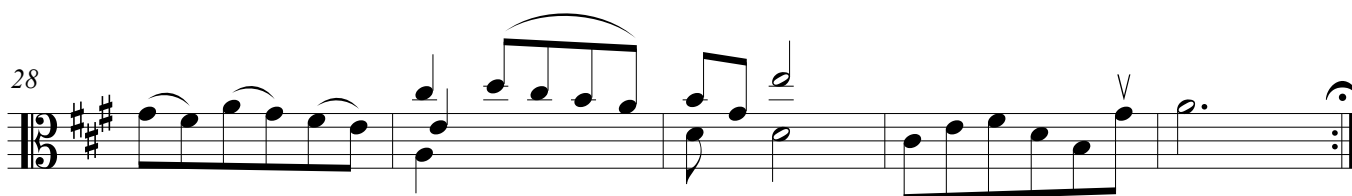
18



23



28



[Mennuet I Da Capo]

Bourée

4

7

p *f*

10

p

13

f

17

21

p

25

29

32

The musical score is for a piece titled "Bourée" in D major (two sharps) and 3/2 time. It is written for piano. The score consists of 32 measures, organized into eight systems of four measures each. Measure numbers 4, 7, 10, 13, 17, 21, 25, 29, and 32 are indicated at the start of their respective systems. The notation includes various musical symbols: treble and bass clefs, key signature (two sharps), time signature (3/2), and dynamic markings (*p* for piano, *f* for forte). The piece features a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Phrasing is indicated by slurs and ties. A repeat sign is present at the end of measure 13. A fermata is placed over the final measure (measure 32). The score is marked with a copyright symbol and the name "mari©".

Gigue

4

4

p

7

f

10

13

17

20

23

26

29

The musical score is for a piece titled "Gigue" in D major (two sharps) and 6/8 time. It consists of 30 measures, presented in ten staves. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings. The piece begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 6/8 time signature. The first measure is marked with a "4" and a fermata. The second measure is marked with a "4" and a fermata. The third measure is marked with a "4" and a fermata. The fourth measure is marked with a "4" and a fermata. The fifth measure is marked with a "4" and a fermata. The sixth measure is marked with a "4" and a fermata. The seventh measure is marked with a "4" and a fermata. The eighth measure is marked with a "4" and a fermata. The ninth measure is marked with a "4" and a fermata. The tenth measure is marked with a "4" and a fermata. The eleventh measure is marked with a "4" and a fermata. The twelfth measure is marked with a "4" and a fermata. The thirteenth measure is marked with a "4" and a fermata. The fourteenth measure is marked with a "4" and a fermata. The fifteenth measure is marked with a "4" and a fermata. The sixteenth measure is marked with a "4" and a fermata. The seventeenth measure is marked with a "4" and a fermata. The eighteenth measure is marked with a "4" and a fermata. The nineteenth measure is marked with a "4" and a fermata. The twentieth measure is marked with a "4" and a fermata. The twenty-first measure is marked with a "4" and a fermata. The twenty-second measure is marked with a "4" and a fermata. The twenty-third measure is marked with a "4" and a fermata. The twenty-fourth measure is marked with a "4" and a fermata. The twenty-fifth measure is marked with a "4" and a fermata. The twenty-sixth measure is marked with a "4" and a fermata. The twenty-seventh measure is marked with a "4" and a fermata. The twenty-eighth measure is marked with a "4" and a fermata. The twenty-ninth measure is marked with a "4" and a fermata. The thirtieth measure is marked with a "4" and a fermata.

Sei Solo

à

Violoncello

senza

Basso

accompagnato

Libro Secondo

Joh. Seb. Bach

Suite I

BWV 1007

Prelude

3

5

7

9

11

13

15

17

20

22

24

26

28

30

32

34

36

38

40

Allemande

3

6

9

12

15

18

21

24

27

30

The musical score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of ten staves of music, each beginning with a measure number (1, 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24, 27, 30). The notation includes various musical symbols such as eighth and sixteenth notes, rests, accidentals (sharps, naturals, flats), and articulation marks (accents, slurs, trills, and breath marks 'V'). The piece concludes with a double bar line at the end of the 30th measure.

Courante

Musical score for *Courante*, 3/4 time, key of D major. The score consists of a single melodic line with various ornaments and fingerings. The notation includes:

- Measures 1-4: Initial melodic phrase with various ornaments (V) and slurs.
- Measure 5: Continuation of the melodic line with slurs and ornaments.
- Measure 9: Introduction of a trill (tr) ornament.
- Measure 13: Continuation of the melodic line with slurs and ornaments.
- Measure 17: A repeat sign (double bar line with two dots) is present.
- Measure 22: Continuation of the melodic line with slurs and ornaments.
- Measure 26: Continuation of the melodic line with slurs and ornaments.
- Measure 31: Continuation of the melodic line with slurs and ornaments.
- Measure 34: Continuation of the melodic line with slurs and ornaments.
- Measure 38: Continuation of the melodic line with slurs and ornaments, ending with a final cadence.

Sarabande

5

8

11

14

Menuet I

5

9

14

19

Mennuet II

83

Musical score for Mennuet II, measures 1-19. The piece is in 3/4 time, B-flat major, and 2/4 time. It features a melody with various ornaments and a repeat sign at measure 11. Measure 19 ends with a double bar line and a repeat sign, with the instruction "D.C. Mennuet I" written above.

Gigue

Musical score for Gigue, measures 1-30. The piece is in 6/8 time, D major, and 3/4 time. It features a lively melody with many ornaments and a repeat sign at measure 11. Measure 30 ends with a double bar line and a repeat sign.

Suite II

BWV 1008

Prelude

4

7

10

13

16

19

22

25

28

31

34

37

40

43

46

49

52

55

58

86 *Allemande*

86 *Allemande*

3

5

7

9

11

13

15

17

19

21

23

musical notation in 4/4 time, bass clef, key of B-flat major (two flats). The score consists of ten staves of music. Measure 86 starts with a treble clef and a key signature change to B-flat major. Measures 87-96 continue in the bass clef. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills (tr) and grace notes (V) marked. The piece ends with a double bar line and repeat dots in measure 96.

Courante

87

3

6

9

12

15

18

21

24

27

30

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Courante'. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. It consists of 30 measures, organized into ten systems of three measures each. The notation includes various musical symbols such as eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals (sharps and flats). Some measures feature slurs, and measures 9, 21, 24, and 27 include fingerings (1, 3, 1). Measure 15 contains a repeat sign. Measure 30 ends with a double bar line and a repeat sign. The page number 87 is located in the top right corner.

Sarabande

6

11

16

21

25

Mennet I

7

13

19

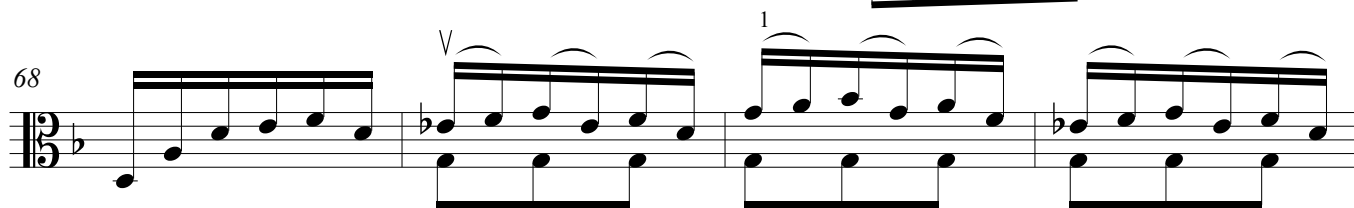
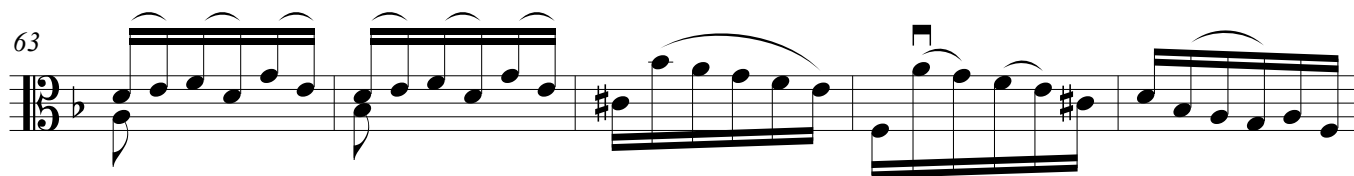
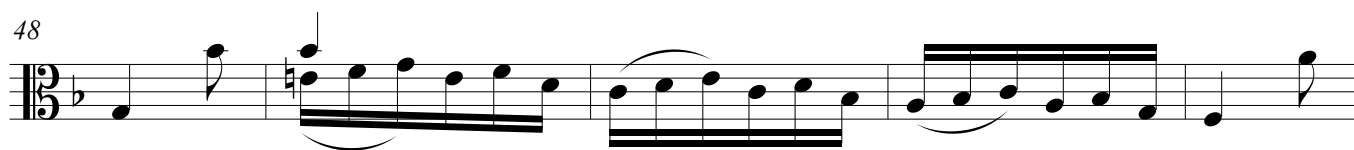
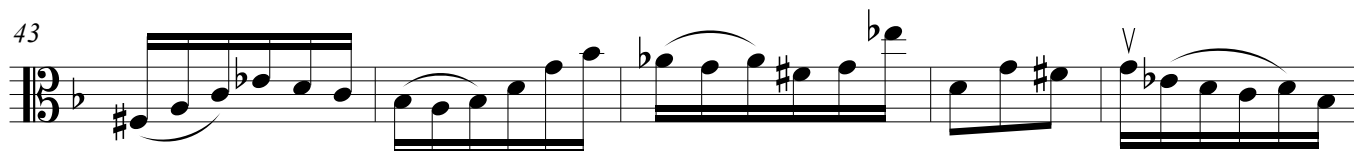
Mennet II

Musical score for *Mennet II*, measures 1 through 24. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as treble clef, key signature, time signature, and measure numbers. The score features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A trill (tr) is indicated above the first measure. A fermata is placed over the final measure of the first system. A repeat sign is used at the end of the second system. A fermata is also placed over the final measure of the fourth system.

Gigue

Musical score for *Gigue*, measures 1 through 20. The piece is in 3/8 time with a key signature of one flat (Bb). The notation includes various musical symbols such as treble clef, key signature, time signature, and measure numbers. The score features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A trill (tr) is indicated above the first measure. A fermata is placed over the final measure of the first system. A repeat sign is used at the end of the second system. A fermata is also placed over the final measure of the fourth system.

90



Suite III

BWV 1009

Prelude

4

7

10

13

16

19

22

25

28

31

34

37

40

43

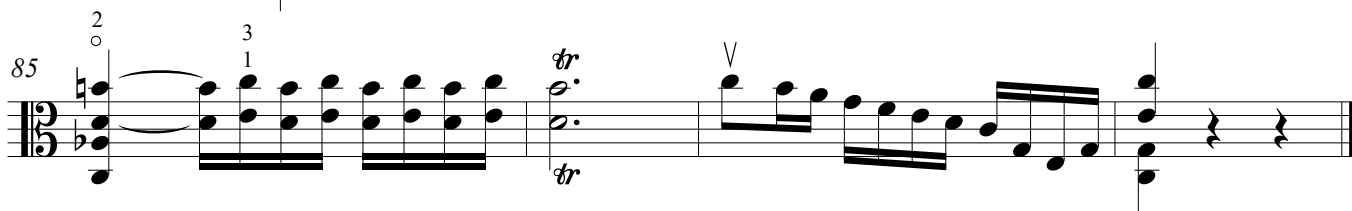
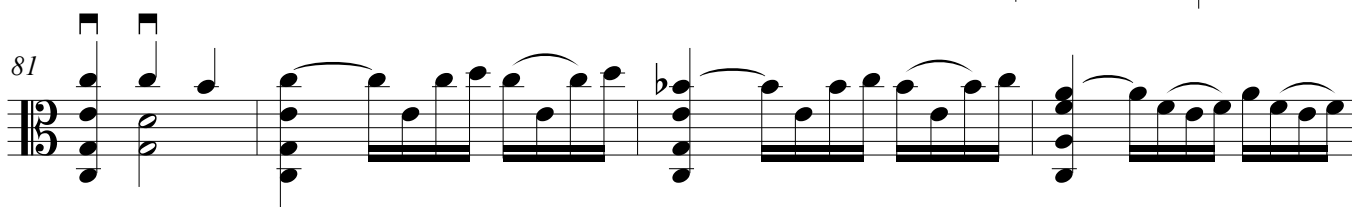
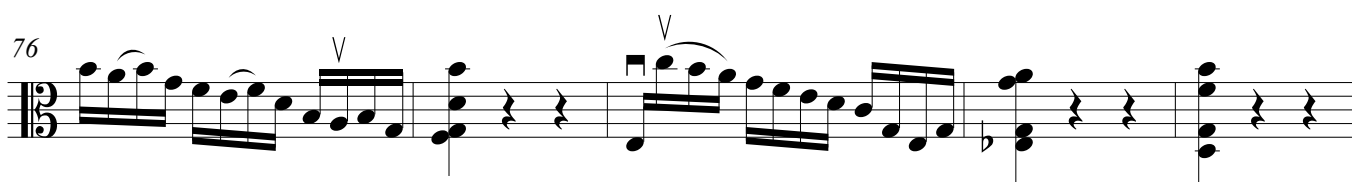
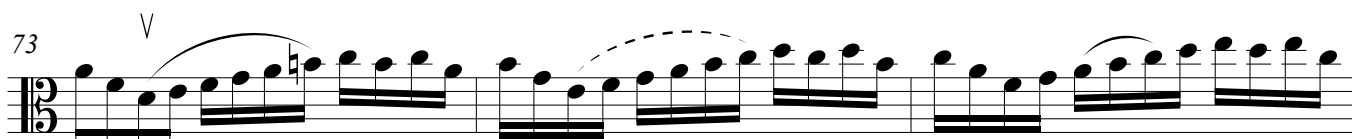
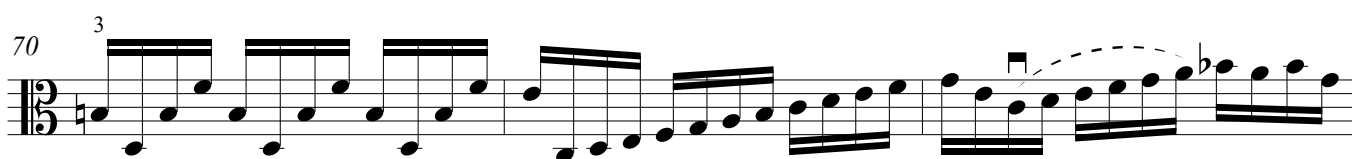
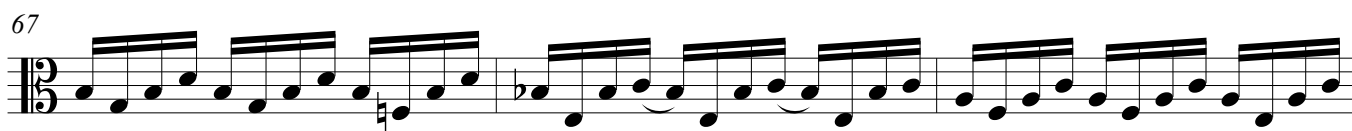
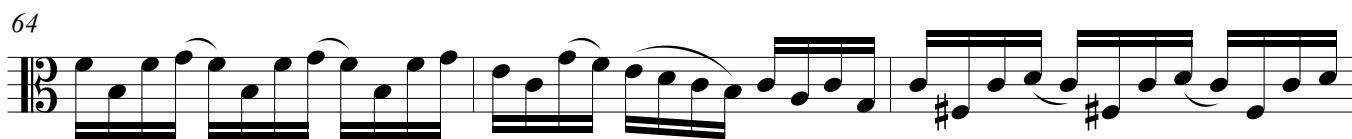
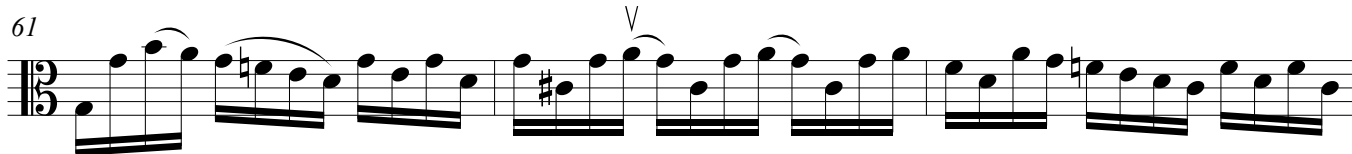
46

49

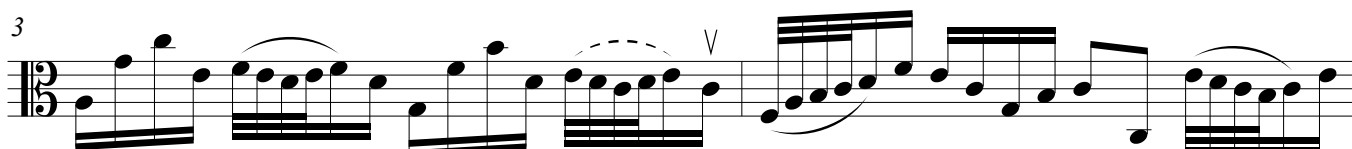
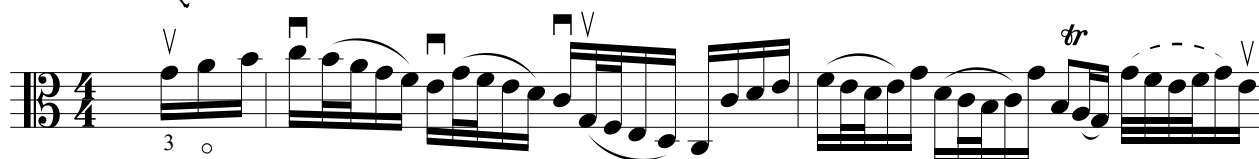
52

55

58



Allemande



mari©

Courante

5

10

15

20

25

31

36

41

46

52

59

65

72

78

Sarabande

5

9

13

17

21

Bourrée I

5

9

13

17

21

25

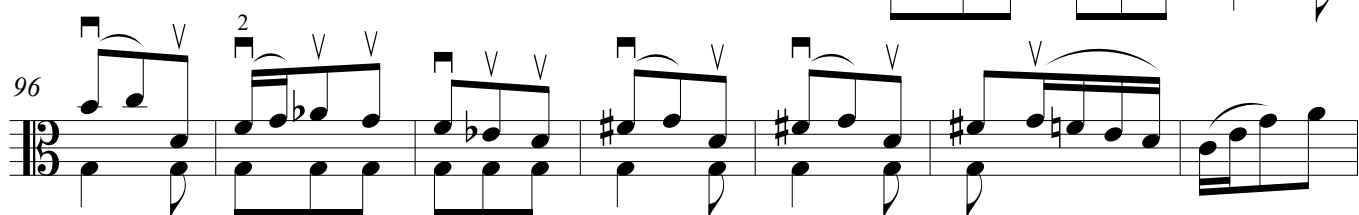
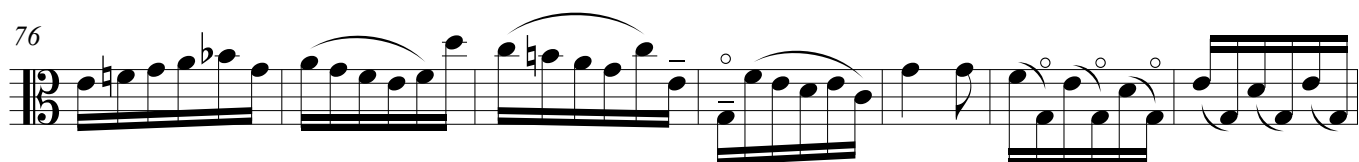
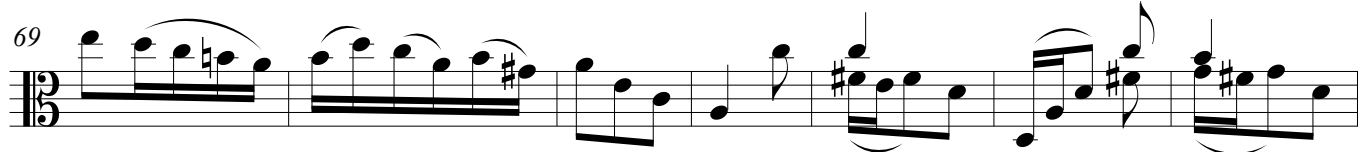
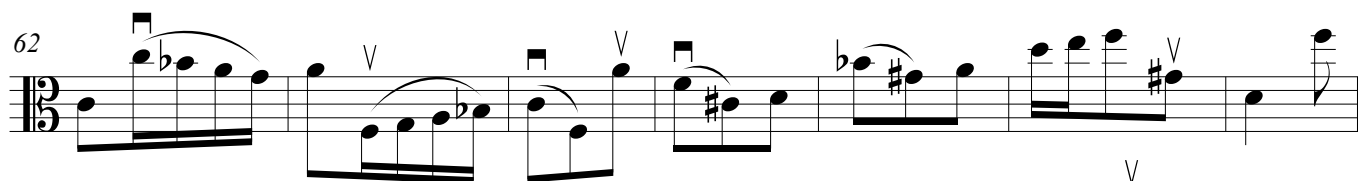
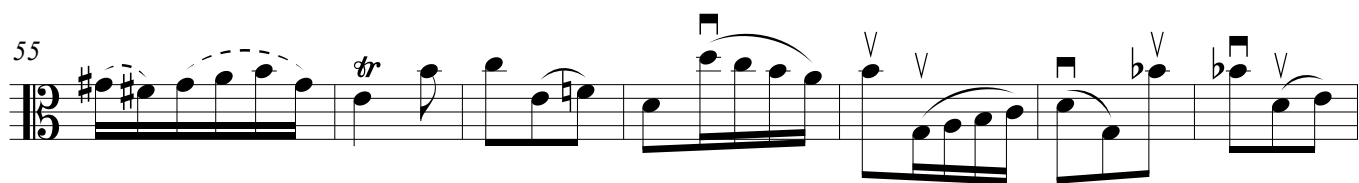
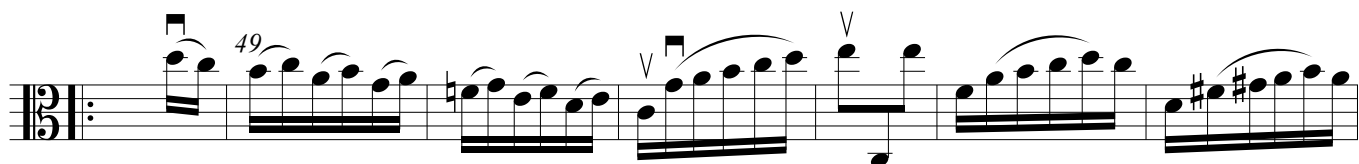
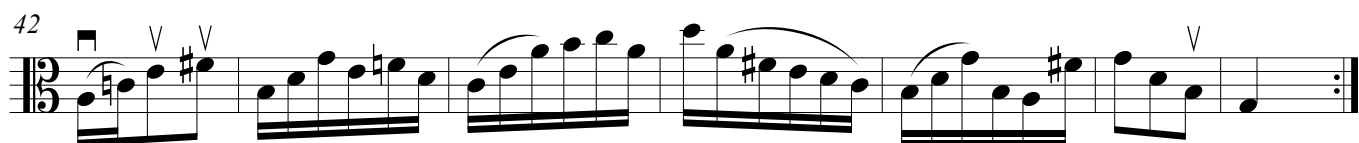
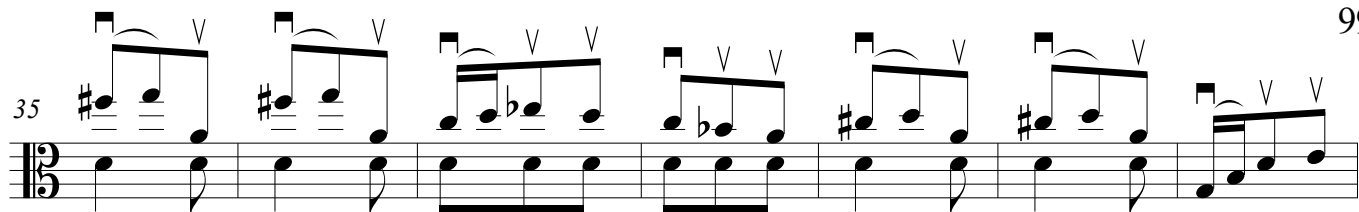
Bourrée II

Musical score for *Bourrée II*, measures 1 through 20. The piece is in 3/8 time and B-flat major. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as *V* (accrescendo) and *9* (ninth). Measure numbers 4, 9, 13, 17, and 21 are indicated at the start of their respective staves.

D.C. Bourrée I

Gigue

Musical score for *Gigue*, measures 1 through 28. The piece is in 3/8 time and B-flat major. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as *V* (accrescendo) and *1* (first). Measure numbers 7, 14, 21, and 28 are indicated at the start of their respective staves.



Suite IV

BWV 1010

Preludium

6

11

16

21

26

31

36

41

46

50

53

57

60

63

68

72

76

79

83

88

mari©

Allemande

Allemande

3

6

8

11

14

17

20

23

26

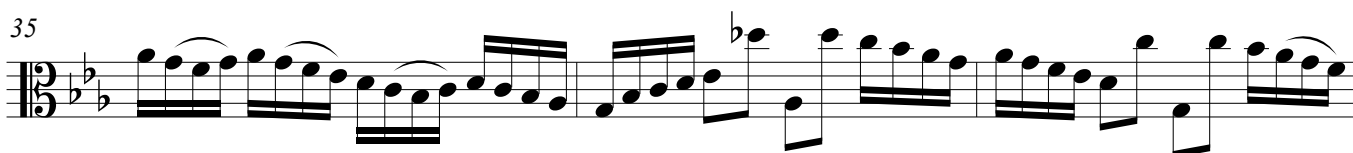
29



32



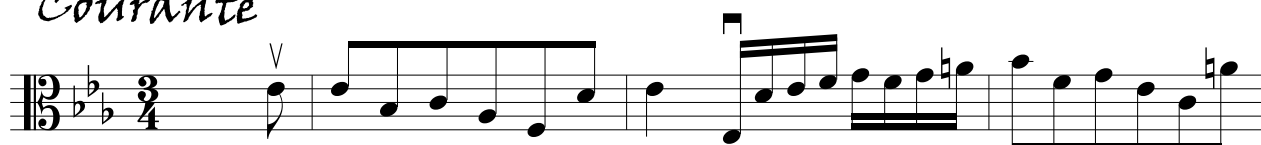
35



38



Courante



4



8



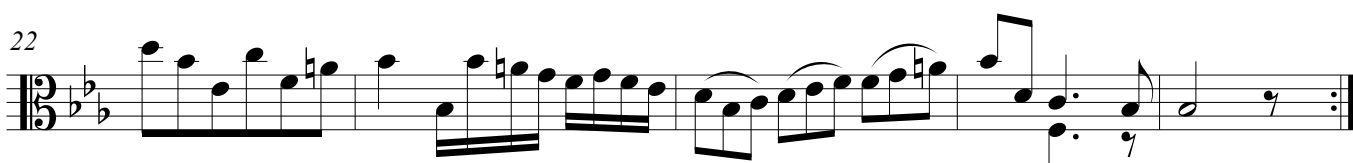
12



17



22



27

31

35

39

43

46

49

53

57

61

The musical score is written for a single melodic line in a key with two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The score consists of ten staves, each containing a measure number and musical notation. The notation includes various note values, rests, trills, and triplets.

Sarabande

Swing Bridge

3/4

5

9

13

16

20

24

27

30

2

1

tr

The image displays a musical score for a piece titled "Swing Bridge". The score is written for a bass instrument, as indicated by the bass clef and the 3/4 time signature. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 16, 20, 24, 27, and 30 marked at the beginning of their respective lines. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and fingerings (e.g., "2" and "1" above notes in measure 30). A trill (tr) is indicated above a note in measure 9. The score concludes with a double bar line and repeat dots in measure 30.

Bourrée I

Musical score for *Bourrée I*, measures 1 through 34. The piece is in 3/8 time, key of B-flat major (two flats), and features a single melodic line on a bass staff. The notation includes various rhythmic values (eighths, sixteens, and dotted rhythms), slurs, and dynamic markings such as accents (V) and breath marks (circles with a dot). Measure numbers 5, 9, 13, 17, 20, 24, 28, 31, and 34 are indicated at the start of their respective lines. A dashed line above the staff in measure 34 indicates a phrasing or breath mark.

37 107

41

45

Bourrée II

9 D.C. Bourrée I

Gigue

3

6

8

11

13

16

19

22

25

28

31

34

37

40

mari©

Suite V
BWV 1011

Prelude

[illegible]

27

32

37

42

47

52

57

62

67

72

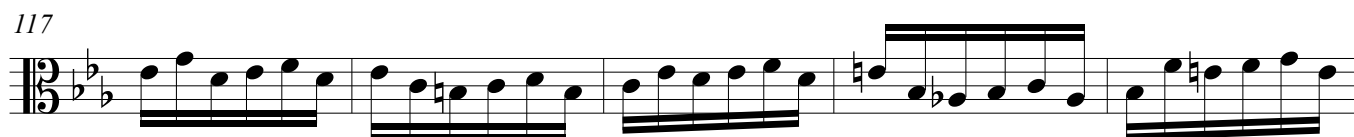
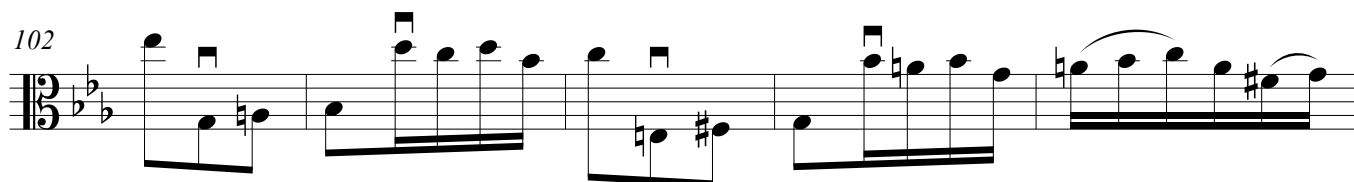
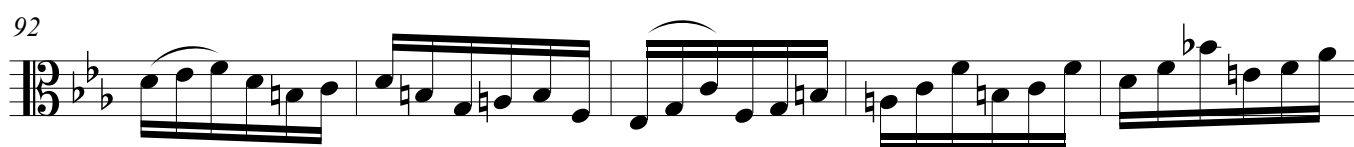
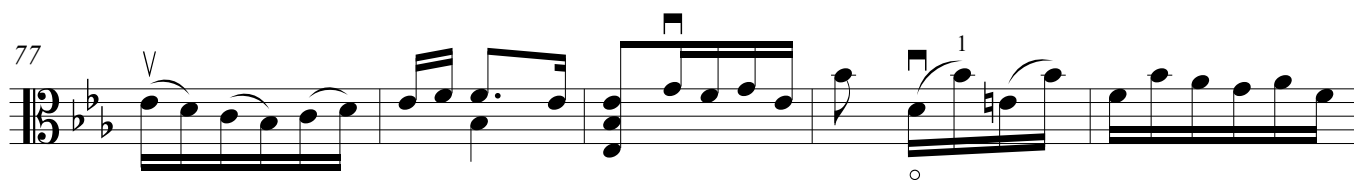
3

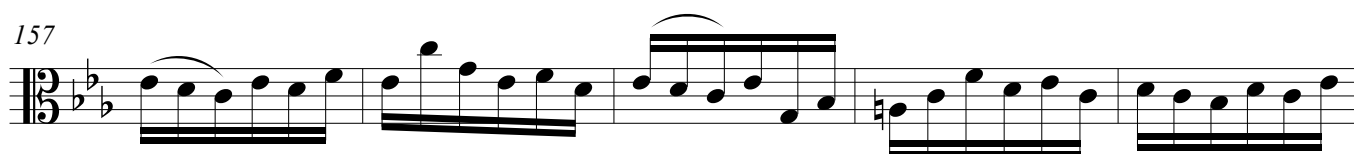
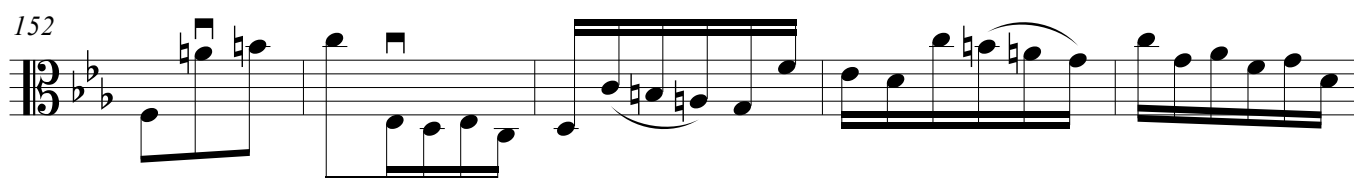
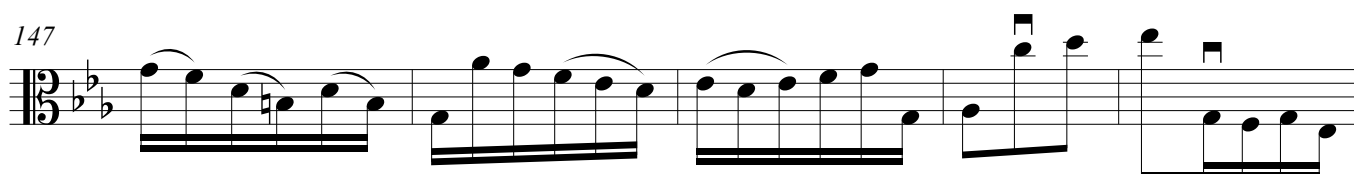
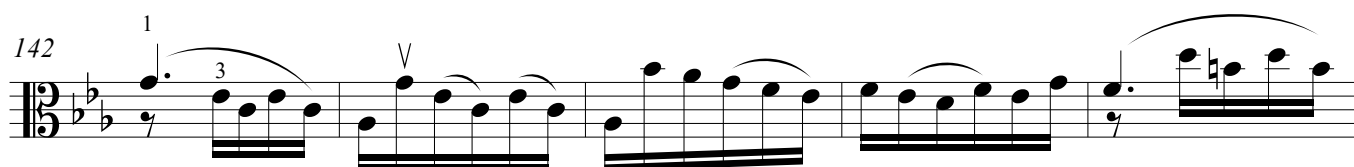
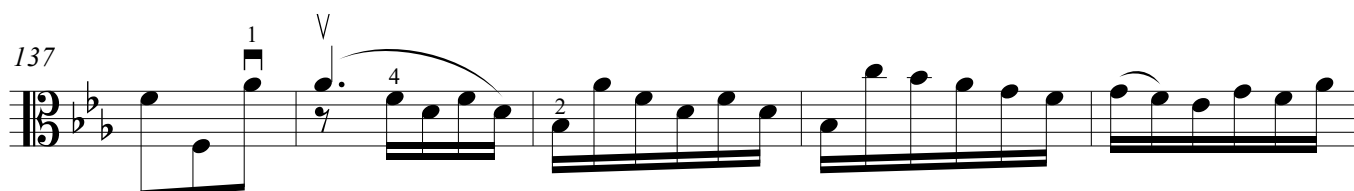
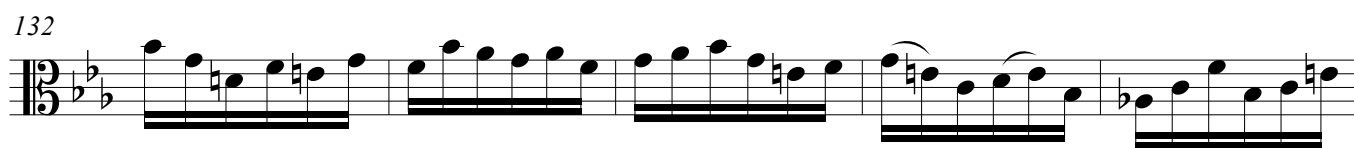
tr

4

V

V





172

177

182

187

192

197

203

208

213

218

Allemande

4

7

10

13

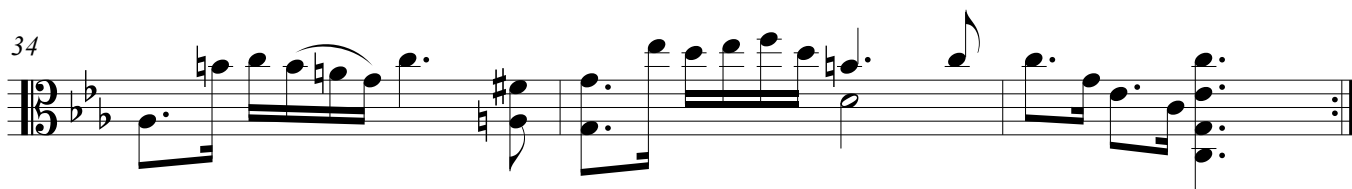
16

19

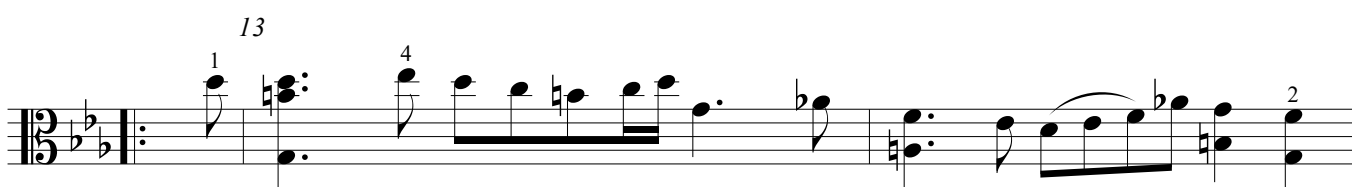
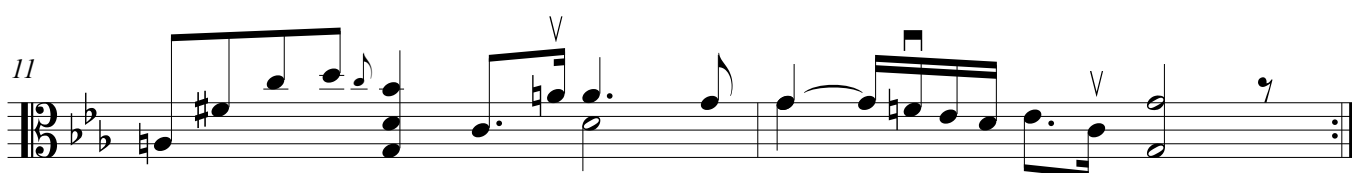
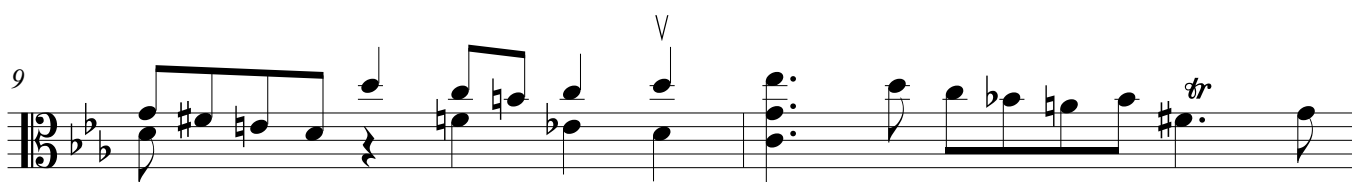
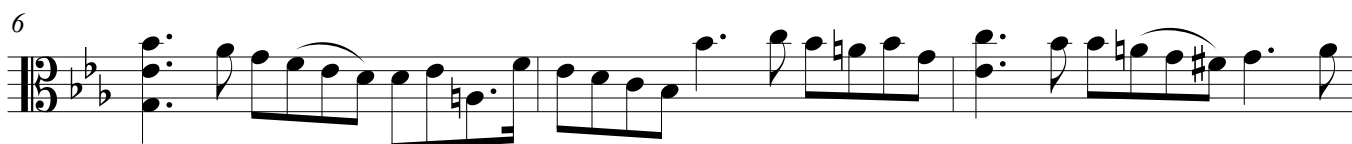
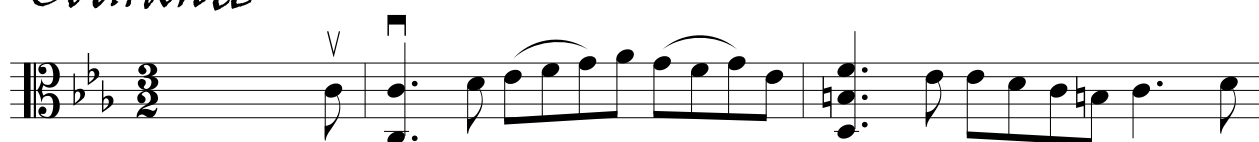
22

25

27



Courante



15

17

19

22

Sarabande

5

9

13

17

Gavotte I

1

4

8

11

16

19

22

25

28

31

34

Gavotte II

Musical score for *Gavotte II*, measures 1 through 20. The piece is in 3/4 time, key of B-flat major (two flats), and common time signature. The notation is on a single staff with a treble clef. Measures 1-20 are shown, with measure numbers 2, 7, 10, 12, 14, 16, 18, and 20 indicated at the start of their respective lines. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, triplets, and slurs. There are also dynamic markings like 'V' (forte) and '4' (quadruple). The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 20.

Gigue

6

12

18

25

31

37

43

49

55

61

67

Prelude

J. Felice

12/8

p *f*

4

p *f*

7

10

13

p

16

19

22

25

28

31

34

37

40

43

46

49

52

55

III



61



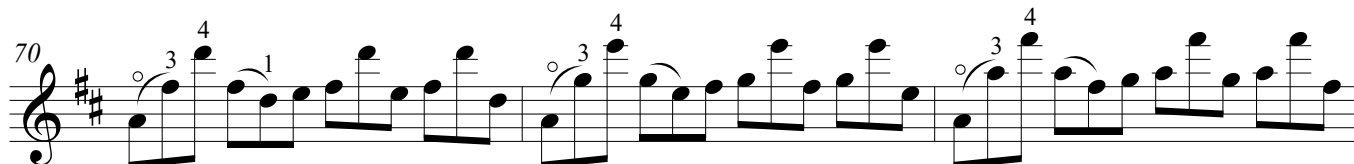
64



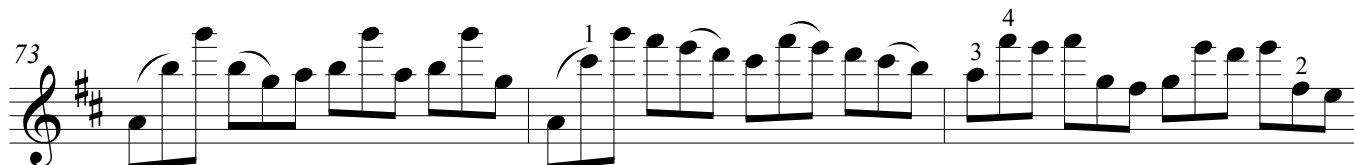
67



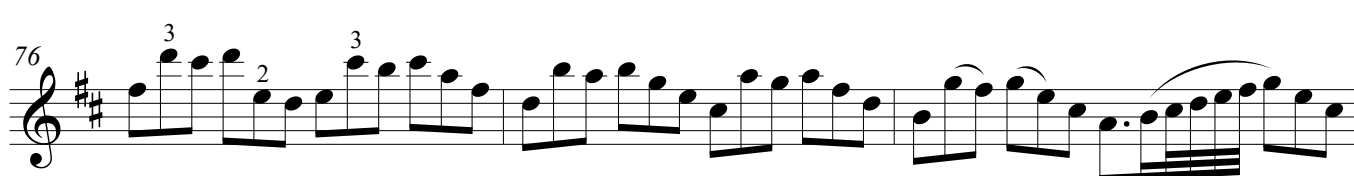
70



73



76



79



81

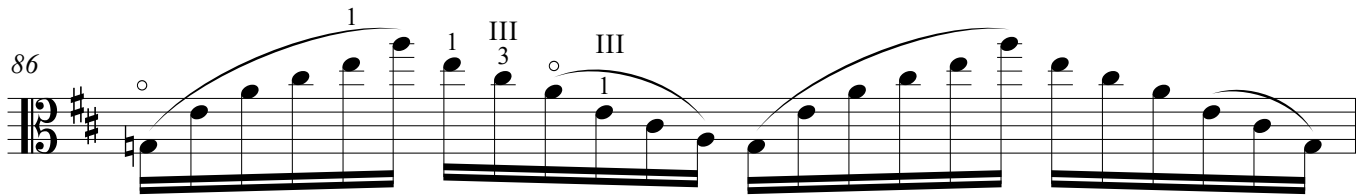


84

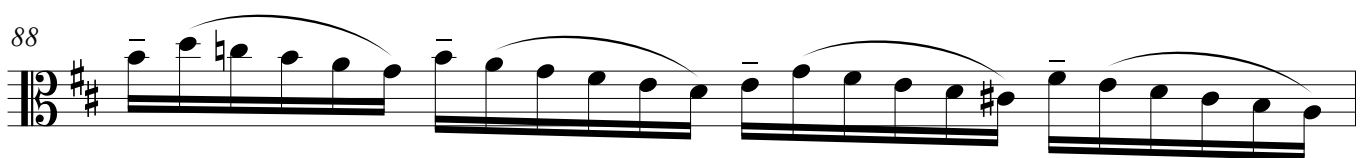


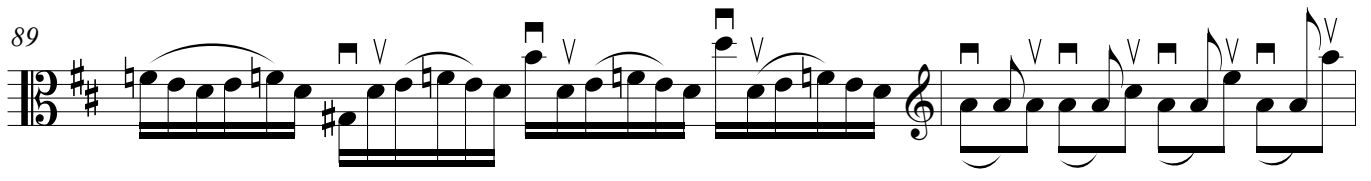
85

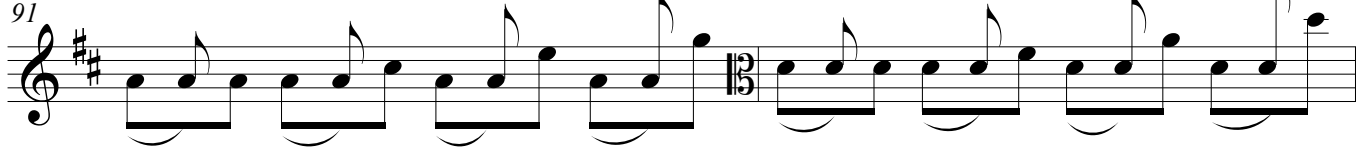


86 

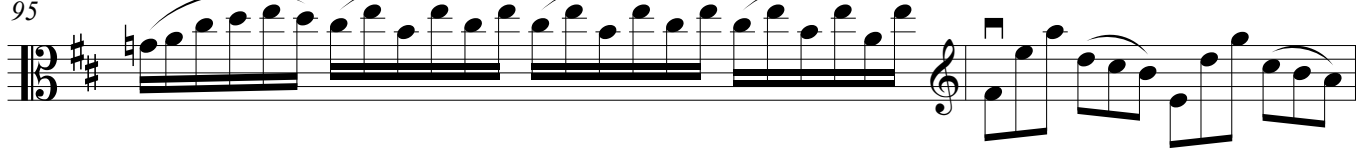
87 

88 

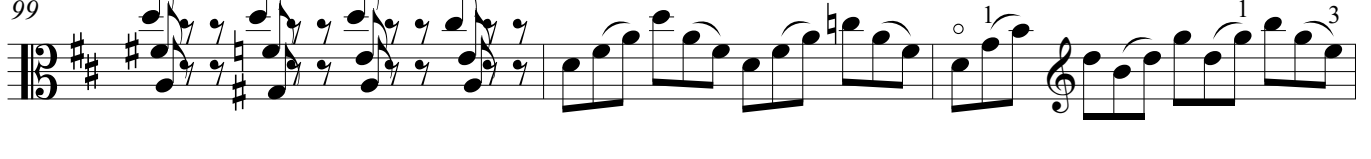
89 

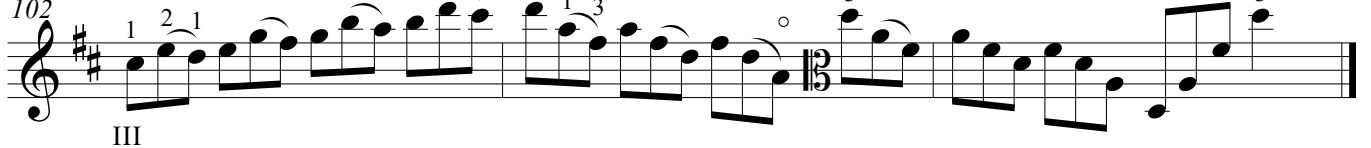
91 

93 

95 

97 

99 

102 

Allemande
Adagio

This musical score is for a piece titled "Allemande" in the "Adagio" tempo. It is written for a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score consists of ten measures, numbered 1 through 10. The notation includes various musical symbols such as eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Trills are marked with "tr" and a trill symbol. Slurs are used to group notes. Measure 10 ends with a double bar line and repeat dots. The copyright notice "mari©" is located at the bottom center of the page.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

mari©

Musical score for measures 11 through 20. The score is written for a single melodic line, likely for a piano or organ, in a key of D major (two sharps). The time signature is 12/8, indicated by the '12' over the '8' in the first measure. The notation includes various rhythmic values (eighth, sixteenth, and thirty-second notes), rests, and articulation marks such as slurs, ties, and trills (tr). Measure numbers 11 through 20 are printed at the beginning of each line. The score concludes with a repeat sign at the end of measure 20.

Courante

4

7

11

14

17

20

23

25

29

32

36

39

42

46

50

53

57

61

64

68

mari©

Sarabande

5

9

13

17

21

25

29

Gavotte I

4

9

12

16

21

25

Gavotte II

5

10

14

18

D.C. Gavotte I

Gigue

Musical score for a piece titled "Gigue". The score is written in treble and bass staves, featuring a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The piece consists of 33 measures, numbered 1 through 33. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The score is divided into systems, with measures 1-4 on the first system, 5-8 on the second, 9-12 on the third, 13-16 on the fourth, 17-20 on the fifth, 21-24 on the sixth, 25-28 on the seventh, 29-32 on the eighth, and 33 on the ninth. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 33.

36

41

45

48

51

54

57

60

63

66

The musical score consists of ten staves of music, numbered 36 to 66. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. A trill (tr) is indicated above a note in measure 51. The score concludes with a double bar line and repeat dots in measure 66.

La fin des suites