

**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**  
**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**  
**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**



**Διπλωματική Εργασία**  
**στην ιστορική/συστηματική μουσικολογία και ερμηνεία**

**ΘΕΜΑ**

**Ο J.S. Bach και οι σονάτες για φλάουτο BWV 1034 και BWV 1035:**

Μελέτη των ιστορικών και αναλυτικών στοιχείων  
και ερμηνευτική προσέγγιση των έργων στο σύγχρονο φλάουτο

**J.S. Bach and the flute sonatas BWV 1034 and BWV 1035:**

Study of historical and analytical aspects  
and an approach to the interpretation on the modern flute

Κοσκινά Διαμαντίνα  
Α.Ε.Μ.: 1527

Επιβλέπων: Τσούγκρας Κωνσταντίνος, αναπληρωτής καθηγητής

Θεσσαλονίκη, 2020



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<b>ΠΡΟΛΟΓΟΣ</b>	2
<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b>	3
<b>1. JOHANN SEBASTIAN BACH</b>	
1.1. Βιογραφικά στοιχεία	7
<b>2. ΜΠΑΡΟΚ ΣΟΝΑΤΑ</b>	
2.1. Μπαρόκ σονάτα: ιστορικά στοιχεία και εξέλιξη έως το 1750	9
2.2. Διμερής μορφή σύνθεσης	11
2.3. Έργα μουσικής δωματίου του J.S. Bach	12
2.4. Σονάτες του J.S.Bach για φλάουτο	14
2.4.1 Χρονολόγηση των έργων BWV 1034 και BWV 1035	16
<b>3. ΤΟ ΜΠΑΡΟΚ ΦΛΑΟΥΤΟ</b>	
3.1 Κατασκευαστικά και τεχνικά χαρακτηριστικά του οργάνου	18
3.2 Εκτελεστική πρακτική του 18 <sup>ου</sup> αιώνα	20
3.2.1. Δυναμικές	20
3.2.2. Αρθρώσεις	22
3.2.3. Στολίδια	24
3.2.4. Tempo	27
3.2.5. Basso continuo	29
<b>4. ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑ</b>	
4.1. Μεθοδολογία ανάλυσης	32
4.2. E minor Sonata for flute & b.c. BWV 1034 (ανάλυση)	35
4.2.1. Adagio ma non tanto.	35
4.2.2. Allegro	37
4.2.3. Andante	40
4.2.4. Allegro	41
4.3. E major Sonata for Flute & b.c. BWV 1035 (ανάλυση)	44
4.3.1. Adagio ma non tanto	44
4.3.2. Allegro	46
4.3.3. Siciliano	48
4.3.4. Allegro assai	49
4.4. Η ερμηνευτική προσέγγιση των έργων	52
4.4.1. Η σύνδεση της ανάλυσης με την ερμηνεία	53
4.4.2. Στυλιστικά χαρακτηριστικά της εποχής: ζητήματα εκτέλεσης στο σύγχρονο φλάουτο	61
4.4.3. Επιλεγμένες ηχογραφήσεις των έργων	63
<b>5. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</b>	68
<b>6. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b>	69
<b>7. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΑΝΑΛΥΣΕΩΝ</b>	72

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Με την συγγραφή και τελική παρουσίαση της παρούσας διπλωματικής εργασίας συμπίπτει και το τέλος των σπουδών μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών της σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Καθώς η σύνταξη μίας διπλωματικής εργασίας σίγουρα δεν αποτελεί μία εύκολη διαδικασία, θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους όσους με βοήθησαν για την ολοκλήρωση αυτής. Αρχικά για την γενικότερη υποστήριξη καθώς και για την βοήθεια ως προς την διαμόρφωση της λογικής δομής της σκέψης μου θα ήθελα να ευχαριστήσω τους φίλους Λίζα και Στάθη.

Για την ολοκλήρωση και διαμόρφωση της τελικής εργασίας καθώς και για την πολύτιμη βοήθεια που μου παρείχε μέσω των συμβουλών και των διορθώσεών του, ιδιαίτερες ευχαριστίες αξίζουν στον επιβλέποντα καθηγητή μου, Κωνσταντίνο Τσούγκρα.

Επίσης, για την διαμόρφωσή μου ως φλαουτίστα και ερμηνευτή όλα αυτά τα χρόνια, καθώς και για τις σημαντικές συμβουλές πάνω στην εκτέλεση των συγκεκριμένων έργων οφείλω να ευχαριστήσω τους δασκάλους μου, Θωμά Γεωργίου και Όθωνα Γκόγκα.

Τέλος, η τελική εκτέλεση των έργων φυσικά δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς την βοήθεια του συνοδού πιανίστα και φίλου Δημήτριου Μαρίνου.



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ένα από τα σημαντικότερα κληροδοτήματα του 20<sup>ου</sup> αιώνα είναι η προσαρμογή του εκτελεστικού ύφους στην μουσική ερμηνεία, ανάλογα με τις διάφορες χρονολογικές περιόδους των έργων που εκτελούνται.<sup>1</sup> Τι προσδιορίζει όμως ο όρος ερμηνεία και με βάση ποια κριτήρια θεωρείται ολοκληρωμένη; Όπως αναφέρει ο Peter Walls στο “*Historical performance and the modern performer*”, αν ο όρος ερμηνεία μεταφράζεται ως η πραγματοποίηση των προθέσεων του συνθέτη, τότε ο ρόλος του εκτελεστή θα πρέπει να συμπίπτει με την όσο το δυνατόν βαθύτερη κατανόηση της μουσικής του, με την διαδικασία της ανάλυσης να καταλαμβάνει έναν από τους βασικότερους τρόπους υλοποίησης αυτής.<sup>2</sup> Αναγνωρίζεται, φυσικά, ότι η ευρύτερη κατανόηση των μουσικών έργων συμπίπτει με τη γνώση των ιστορικών γεγονότων που πλαισιώνουν την ζωή του συνθέτη καθώς και της εκτελεστικής πρακτικής της εποχής που εξετάζεται.<sup>3</sup> Με ποιο τρόπο όμως αλληλοεπιδρά η αναλυτική προσέγγιση με την διαδικασία της ερμηνείας και πως οι παράγοντες που αφορούν τα ιστορικά δεδομένα μπορούν να επηρεάσουν την τελική εκτέλεση;

Με σκοπό την διερεύνηση του παραπάνω προβληματισμού, στην παρούσα εργασία επιλέχθηκε να παρουσιαστούν δύο από τις σονάτες του J.S. Bach για φλάουτο και τσέμπαλο, η σονάτα σε μι ελάσσονα (BWV1034) και η σονάτα σε μι μείζονα (BWV 1035). Αν και πρόκειται για έναν συνθέτη του οποίου η ζωή και το έργο έχουν μελετηθεί εις βάθος και οι θεωρητικοί έχουν καταλήξει ως προς τις οποιεσδήποτε επιρροές οι οποίες δυνητικά βοήθησαν στην διαμόρφωση του συνθετικού του στυλ, οι απόψεις ως προς την ερμηνεία των έργων του διαφέρουν τόσο ανάμεσα στους θεωρητικούς όσο και στους εκτελεστές.<sup>4</sup> Σύμφωνα με τον Neumann, οι βασικότεροι λόγοι που υπάρχει αυτή η ποικιλία απόψεων ως προς την ερμηνεία των έργων του Bach, είναι: η έλλειψη των ερμηνευτικών σημαδιών στα έργα του, τα κενά και η ασάφεια στις ιστορικές πηγές που αφορούν την εκτελεστική πρακτική της μπαρόκ περιόδου, καθώς και η αμφισβητήσιμη σχέση που μπορεί να έχει η μουσική του με τις

---

<sup>1</sup> Colin Lawson, “Performing through history,” στο *Musical Performance, A Guide to Understanding*, ed. John Rink (New York: Cambridge University Press, 2002), 14-15.

<sup>2</sup> Peter Walls, “Historical performance and the modern performer,” στο *Musical Performance, A Guide to Understanding*, ed. John Rink (New York: Cambridge University Press, 2002), 31-32.

<sup>3</sup> Lawson, “Performing through history,” 14-15.

<sup>4</sup> Frederick Neumann, “Problems of interpretation in the music of Bach: I. The Pitfalls of Historical Sources,” *American Music Teacher* 12, no. 5 (May-June 1963): 20-21, ανάκτηση από <https://www.jstor.org> (31.05.2020).

κάποιες από τις παραπάνω πηγές.<sup>5</sup> Όσον αφορά την ερμηνευτική προσέγγιση των σονατών του Bach στο σύγχρονο φλάουτο, μία σημαντική πηγή που ενδυναμώνει την παραπάνω άποψη αποτελούν οι διάφορες ηχογραφήσεις των έργων του. Μέσω λοιπόν της παρουσίασης των δύο σονατών για φλάουτο και τσέμπαλο καθώς και της έρευνας που θα τα πλαισιώσουν, θα γίνει μία προσπάθεια εντοπισμού των εργαλείων που θα μπορέσουν δυνητικά να βοηθήσουν στην προσέγγιση του τρόπου ερμηνείας των συγκεκριμένων έργων, παρέχοντας με έναν τρόπο πρόσβαση στις πληροφορίες που παραλείπονται από την παρτιτούρα. Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι την παρούσα εργασία θα συμπληρώσει η εκτέλεση των δύο έργων από την γράφουσα, η οποία θα βασίζεται στην ερμηνευτική προσέγγιση που θα προκύψει από τα ευρήματα της αναλυτικής διαδικασίας καθώς επίσης και από τα συμπεράσματα τα οποία θα προκύψουν από τον παραπάνω προβληματισμό. Αν και η προσέγγιση της τελικής ερμηνείας αποτελεί μία υποκειμενική πρόταση ως προς την εκτέλεση των έργων, θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως παράδειγμα για οποιονδήποτε ενδιαφερόμενο.

Για την επίτευξη της βαθύτερης κατανόησης των παραπάνω έργων θα πραγματοποιηθεί η ανάλυση της αρμονικής και μορφολογικής δομής κάθε μέρους των δύο σονατών, καθώς και μία προσέγγιση της μετάφρασης και σύνδεσης των αναλυτικών ευρημάτων με την τελική ερμηνεία. Τα βασικότερα ερωτήματα που θα διερευνηθούν μέσω της παραπάνω αναλυτικής διαδικασίας είναι: 1. Ποια είναι η σημασία της ανάλυσης για την διαδικασία της ερμηνείας; 2. Ποια είναι τα αναλυτικά ευρήματα (αρμονικά και μορφολογικά φαινόμενα) τα οποία, αναγνωρίζοντας τα, μπορεί να μεταφράσει ο εκτελεστής κατά την διαδικασία της ερμηνείας; 3. Ποιοι είναι οι τρόποι με τους οποίους μπορεί να πραγματοποιηθεί αυτή η μετάφραση; Με σκοπό την ευρύτερη γνώση ως προς τα ιστορικά δεδομένα που χαρακτηρίζουν την εποχή που έχουν γραφτεί τα έργα, την αναλυτική προσέγγιση θα πλαισιώσει μία μελέτη βασισμένη στην ζωή και το έργο του Bach, καθώς και στην εκτελεστική πρακτική της μπαρόκ εποχής. Η κύρια βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε για την πλαισίωση του ιστορικού μέρους της εργασίας είναι κυρίως το λήμμα “Bach, Johann Sebastian”<sup>6</sup> στο *Grove Music Online*, από το οποίο ανακτήθηκαν οι βιογραφικές πληροφορίες σε σχέση με την ζωή και το έργο του Bach, και το βιβλίο *Johann Sebastian Bach’s Chamber*

---

<sup>5</sup> Neumann, “Problems of interpretation in the music of Bach,” 20-21.

<sup>6</sup> Christoph Wolff, Walter Emerly, “Bach, Johann Sebastian,” *Grove Music Online*, ανάκτηση από <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic> (15.01.2019).

*Music*,<sup>7</sup> στο οποίο γίνεται μία συνολική αναφορά στην μουσική δωματίου του Bach, στο συνθετικό ιδίωμα του συνθέτη, της εκτελεστικής πρακτικής της μπαρόκ εποχής, καθώς παρουσιάζεται και η ανάλυση ενός μέρους της σονάτας σε μι ελάσσονα με σκοπό την ανάδειξη της συνθετικής τεχνικής του Bach όσον αφορά την θεματική και φραστική επεξεργασία. Ειδικότερα, σημαντικές πληροφορίες σε σχέση με τον τρόπο εκτέλεσης των χαρακτηριστικών που διαμορφώνουν την ερμηνεία κατά την μπαρόκ εποχή, έχουν ανακτηθεί από το βιβλίο *Performing Baroque Music*,<sup>8</sup> στο οποίο παρουσιάζεται η λεπτομερής μελέτη των διαφόρων οργάνων, του ρεπερτορίου τους καθώς και της τεχνικής της εκτέλεσής τους. Με βάση την παραπάνω βιβλιογραφία θα γίνει μία προσπάθεια ενσωμάτωσης της γνώσης των ιστορικών στοιχείων που αφορούν την μπαρόκ εποχή στην ευρύτερη κατανόηση της μουσικής του συνθέτη όπως και των συγκεκριμένων έργων. Στην ειδική βιβλιογραφία, που αφορά τις σονάτες που μελετώνται στην συγκεκριμένη έρευνα, ανήκουν οι παρακάτω μελέτες:

Peck, Jennifer R. "Unlocking the Affections in J.S.Bach's Flute Sonata in E minor, BWV 1034." PhD diss., University of Oklahoma, 2011.

Ericsson, Lena Weman. "...the world in a skater's silence before Bach: Historically Informed Performance in the Perspective of Contextual Musical Ontology, Illustrated through a Case Study of Sonata in E major, BWV 1035, by J.S. Bach." PhD diss., Luleå University of Technology, 2008.

Συνοπτικά αναφέρεται ότι στην πρώτη διατριβή η συντάκτρια διερευνά την χρήση των «συναισθημάτων» στην σονάτα σε μι ελάσσονα, αναλύοντας και εξετάζοντας την πιθανή σύνδεση που μπορεί να έχει η σονάτα με τα ομπλιγκάτο μέρη του φλάουτο στις Καντάτες που είχαν γραφτεί την ίδια περίοδο. Στην δεύτερη διατριβή παρουσιάζεται μία έρευνα πάνω στην ιστορικά ενημερωμένη εκτέλεση της σονάτας σε μι μείζονα, από μία προοπτική βασισμένη στην φιλοσοφία της μουσικής.

Η παρούσα εργασία είναι δομημένη σε 5 κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο με τίτλο «Johann Sebastian Bach», παρουσιάζεται η ζωή του συνθέτη με βάση τις

---

<sup>7</sup> Hans Vogt, *Johann Sebastian Bach's Chamber Music*, ed. Reinhard Pauly, transl. Kenn Johnson (Oregon: Amadeus Press, 1998).

<sup>8</sup> Mary Cyr, *Performing Baroque Music* (New York, Routledge, 2016).

βασικότερες θέσεις που κατείχε κατά την διάρκεια της καριέρας του, με σκοπό την κατανόηση της επιρροής που αυτές είχαν στο ευρύτερο συνθετικό του έργο.

Στο δεύτερο κεφάλαιο με τίτλο «Μπαρόκ σονάτα» εξετάζεται η εξέλιξη και η μορφή της μπαρόκ σονάτας μέχρι και το τέλος της μπαρόκ περιόδου καθώς και η συμβολή του J.S. Bach στην εξέλιξη του είδους. Οι υπο-ενότητες που ακολουθούν αφορούν τα έργα μουσικής δωματίου του Bach. Συγκεκριμένη αναφορά γίνεται στον προβληματισμό της χρονολόγησης και αυθεντικότητας των σονατών για σόλο φλάουτο και τσέμπαλο.

Στην συνέχεια, το τρίτο κεφάλαιο ασχολείται με το μπαρόκ φλάουτο καθώς και την εκτελεστική πρακτική της εποχής μπαρόκ. Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στον τρόπο ερμηνείας των στοιχείων που χαρακτηρίζουν την μπαρόκ εποχή, καθώς και στην προσέγγιση των στοιχείων που δεν καθορίζονται από την παρτιτούρα, όπως τέμπο, δυναμικές, κλπ.

Στο τέταρτο κεφάλαιο παρουσιάζεται η αρμονική και μορφολογική ανάλυση των έργων καθώς και η προσέγγιση της ερμηνείας με βάση τα αναλυτικά ευρήματα της ανάλυσης. Στο τέλος του κεφαλαίου γίνεται μία αναφορά στα κυριότερα εκφραστικά μέσα που μπορεί να χρησιμοποιήσει ο εκτελεστής κατά την ερμηνεία των έργων στο σύγχρονο φλάουτο, καθώς και η παρουσίαση των σημαντικότερων ηχογραφήσεων των έργων, με σκοπό τον σχολιασμό των ερμηνευτικών επιλογών σε σχέση με την προσέγγιση της συντάκτριας.

Στην συνέχεια ακολουθούν τα συμπεράσματα της συνολικής έρευνας στο κεφάλαιο 5. Τα κεφάλαια 6 και 7 παρουσιάζουν, αντίστοιχα, την λίστα της βιβλιογραφίας που χρησιμοποιήθηκε καθώς και το παράρτημα με τις παρτιτούρες των έργων με την αναλυτική αρμονική και μορφολογική προσέγγιση.

# 1. JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

## 1.1 Βιογραφικά στοιχεία<sup>9</sup>

Ο Johann Sebastian Bach γεννιέται στο Άϊζναχ της Γερμανίας το 1685. Οργανίστας και συνθέτης αποτέλεσε το πιο διακεκριμένο μέλος μιας μεγάλης μουσικής οικογένειας. Αν και αρχικά η φήμη του εξαπλώθηκε λόγω τις δεξιοτεχνίας του στα πληκτροφόρα, στη συνέχεια η σύνθεση ήταν αυτή που του έδωσε μία εξέχουσα θέση στην ιστορία της μουσικής του 18<sup>ου</sup> αιώνα.

Διδάχθηκε μουσική από τον πατέρα του αρχικά και στην συνέχεια από τον αδερφό του. Η αρχή της επαγγελματικής μουσικής του καριέρας γίνεται το 1703 όπου διορίζεται ως οργανίστας στην «Νέα Εκκλησία» στο Άρνσταντ. Η φήμη του ως οργανίστα ξεκινάει να μεγαλώνει και έτσι μετά από τέσσερα χρόνια και καθώς η θέση του οργανίστα στην εκκλησία του Αγίου Βλάσιου στο Mühlhausen είναι διαθέσιμη δέχεται την θέση. Το 1708 μετά από παραίτηση του διορίζεται ως οργανίστας στην αυλή του παλατιού του Δούκα Wilhelm Ernst στην Βαϊμάρη, όπου παρέμεινε έως και το 1717.

Μετά από πρόταση του πρίγκιπα Λεοπόλδου του Cöthen και λόγω του ότι στην Βαϊμάρη η θέση του αρχιμουσικού δεν ήταν διαθέσιμη, ο Bach μετακομίζει το 1717 στο Cöthen όπου παραμένει έως και το 1723. Μεγάλο μέρος της μουσικής δωματίου θεωρείται ότι έχει γραφτεί την περίοδο που ο Bach διατελούσε αρχιμουσικός στο Cöthen, διότι δεν είχε σημαντικές υποχρεώσεις ως προς την σύνθεση εκκλησιαστικής μουσικής. Κατά την διάρκεια του 1720 αντέγραψε πολλά από τα έργα του για σόλο βιολί καθώς προετοίμαζε και τα *Βραδεμβούργια κονσέρτα*. Αρκετά διδακτικά έργα για πιάνο ανήκουν σε αυτήν την εποχή, όπως το *Clavierbüchlein* για την Anna Magdalena Bach και το *Clavierbüchlein* για τον Wilhelm Friedemann Bach, τον μεγαλύτερο γιο του.

Η τελευταία θέση που λαμβάνει ο Bach κατά την διάρκεια της καριέρας του είναι αυτή του Κάντορα στην Λειψία το 1723. Η θέση του Κάντορα στην μουσική ζωή της Γερμανίας θεωρούνταν από τις πιο αξιόλογες. Στις αρμοδιότητές του είχε την διδασκαλία των λατινικών και της μουσικής στους μαθητές του σχολείου της εκκλησίας του Αγίου Θωμά, όπως και την ευθύνη για την μουσική που παιζόταν στις τέσσερις κεντρικές εκκλησίες της Λειψίας: του Αγίου Θωμά, του Αγίου Νικολάου, του

---

<sup>9</sup> Christoph Wolff, "Bach, Johann Sebastian", *Grove Music Online*.

Αγίου Ματθαίου και την εκκλησία του Αγίου Πέτρου. Πέρα από τα καθήκοντα που αφορούσαν την σύνθεση της εκκλησιαστικής μουσικής, ο Bach ήταν υπεύθυνος για οποιαδήποτε άλλη πτυχή της μουσικής ζωής της πόλης που βρισκόταν υπό την αιγίδα του δημοτικού συμβουλίου. Για να φέρει εις πέρας αυτές τις εκδηλώσεις μπορούσε να χρησιμοποιήσει μαθητές από το σχολείο, επαγγελματίες μουσικούς της πόλης καθώς και σπουδαστές του πανεπιστημίου. Κατά την παραμονή του στην Λειψία και παρά τον όγκο των υποχρεώσεων που είχε η θέση του Κάντορα, το 1729 αναλαμβάνει την διεύθυνση του Collegium Musicum, μίας εθελοντικής ομάδας επαγγελματιών μουσικών και σπουδαστών του πανεπιστημίου που έκανε δημόσιες συναυλίες.

Γενικότερα, η συνθετική δραστηριότητα του Bach ήταν συνδεδεμένη με τις θέσεις που κατείχε και τις αρμοδιότητες αυτών, καθώς και με τους μουσικούς που είχε στην διάθεσή του σε κάθε περίπτωση. Οι ημερομηνίες διαφόρων ειδών ρεπερτορίου του Bach αναδεικνύουν την προτεραιότητα που έδινε κάθε περίοδο σε συγκεκριμένα είδη μουσικής. Συνοψίζοντας τα περισσότερα έργα για όργανο έχουν γραφτεί κατά την διάρκεια που ο Bach ήταν ενεργός οργανίστας στο Άρνσταντ, το Mühlhausen, και την Βαϊμάρη, και το μεγαλύτερο μέρος φωνητικής μουσικής κατά την διάρκεια της θητείας του ως Κάντορας στην Λειψία.

## 2. ΜΠΑΡΟΚ ΣΟΝΑΤΑ

### 2.1. Μπαρόκ σονάτα: ιστορικά στοιχεία, εξέλιξη και χαρακτηριστικά έως το 1750

Ο όρος σονάτα προέρχεται από την λέξη *sonare* όπου στα ιταλικά σημαίνει ηχώ (ρήμα: παράγω ήχο). Ο τίτλος συγκεκριμένα χαρακτηρίζει μία οργανική εκτέλεση σε αντίθεση με μία φωνητική χωρίς να υπάγεται σε ένα συγκεκριμένο μορφολογικό τύπο. Ο όρος σαν τίτλος έργου εμφανίζεται για πρώτη φορά κατά το τέλος του 16<sup>ου</sup> αιώνα στην Βενετία. Αν και ο τίτλος χρησιμοποιούνταν για να προσδιορίσει τον διαχωρισμό ανάμεσα σε μία οργανική και μία φωνητική σύνθεση, οι πρώτες χρήσεις του όρου αναφέρονταν γενικότερα σε ένα οποιοδήποτε «ηχο-κομμάτι»<sup>10</sup> Πιο συγκεκριμένα συναντάμε τον τίτλο «σονάτα» πρώτη φορά σε μία βενετσιάνικη έκδοση του 1561, στο *Intabolatura di liuto* στο Βιβλίο 1 του Ιταλού συνθέτη και λαουτίστα Giacomo Gorzanis. Μετά τον Gorzanis από τους πρώτους και πιο σημαντικούς που χρησιμοποίησαν τον όρο στα έργα τους ήταν ο G. Gabrielli το 1597 στις πολυχορικές σονάτες του. Στη συνέχεια το 1605 ο Banchieri εκδίδει μικρά κομμάτια για όργανο στα οποία προσδίδει τον τίτλο σονάτα. Ακολούθησαν αρκετές εκδόσεις για διάφορα όργανα με τον τίτλο σονάτα όπως οι σονάτες του Fantini για δύο υψίφωνα όργανα χωρίς συνοδεία το 1638, οι πρώτες σόλο σονάτες για έγχορδο πληκτροφόρο (τσέμπαλο) του Del Buono, καθώς και οι πρώτες σονάτες για σόλο φαγκότο και b.c. του G.A. Bertoli το 1645. Οι σονάτες για φλάουτο εμφανίζονται στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα (ανάμεσα τους και αυτές του J.B. Loeillet από το 1712) και μόνο όταν το μπαρόκ φλάουτο γίνεται γνωστό.<sup>11</sup>

Η ανάπτυξη και η χρήση της σονάτας ξεκινάει στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα στην Ιταλία και κυρίως στις βόρειες περιοχές όπως την Βενετία και την Λομβαρδία. Η μετακίνηση πολλών Ιταλών συνθετών και εκτελεστών εκτός Ιταλίας ευνοεί την εξάπλωση της χρήσης της σονάτας και σε άλλες χώρες, όπως στην Αυστρία, Γερμανία, Γαλλία και Αγγλία. Κύριοι υπεύθυνοι για την ανάπτυξη της σονάτας εκτός της Ιταλίας είναι οι Giovanni Valentini, B. Martini, Farina και Buonamente.<sup>12</sup>

Η πρώιμη σονάτα, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ήταν ένα οργανικό κομμάτι χωρίς συγκεκριμένο μορφολογικό σχήμα. Κύρια χαρακτηριστικά της ήταν η

---

<sup>10</sup> William S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, fourth edition (New York: WW. Norton & Company, 1983), 18.

<sup>11</sup> Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, 17-19.

<sup>12</sup> Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, 39.

χρήση της πολυχορικότητας, η οποία επιτρέπει αντιθέσεις στην δυναμική και τα ηχοχρώματα, και η οργάνωση σε τμήματα που προσιωνίζουν την δόμηση της μεταγενέστερης σονάτας σε διάφορα μέρη. Στο τέλος του 17<sup>ου</sup> αιώνα καθιερώνονται από τον Corelli δύο τύποι σονάτας, η σονάτα δωματίου (sonata da camera), αποτελούμενη από δύο έως τέσσερα χορευτικά μέρη, κατάλληλη για κοσμικές εκδηλώσεις, και η εκκλησιαστική σονάτα (sonata da Chiesa), αποτελούμενη από τέσσερα μέρη σε σειρά Αργό-Γρήγορο-Αργό-Γρήγορο με βαρύ ύφος, κατάλληλη για εκτελέσεις στην εκκλησία. Τα μέρη αποτελούνται κατά κανόνα από δύο τμήματα, τα οποία τις περισσότερες φορές επαναλαμβάνονται. Είναι γραμμένα στην ίδια τονικότητα, παρόλα αυτά σύνηθες είναι να χρησιμοποιείται η σχετική μείζονα ή ελάσσονα στα αργά μέρη στις εκκλησιαστικές σονάτες.<sup>13</sup>

Από τις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα τα χαρακτηριστικά της εκκλησιαστικής σονάτας και της σονάτας δωματίου αναμιγνύονται με αποτέλεσμα ο όρος σονάτα να χρησιμοποιείται για να δηλώσει μόνο τον τύπο της εκκλησιαστικής σονάτας ενώ ο όρος σονάτα δωματίου αντικαθίσταται από τους όρους παρτίτα, σουίτα και γαλλική ουβερτούρα.<sup>14</sup> Μέχρι το 1750 οι σονάτες ήταν αυτόνομα κομμάτια τα οποία δεν προοριζόταν να παιχτούν μόνο στις αυλές των παλατιών και τις εκκλησίες, αλλά και σε συναυλίες ή και στα διαλείμματα θεατρικών παραστάσεων.<sup>15</sup>

Οι σονάτες την περίοδο του μπαρόκ ανήκουν στον τύπο της τρίο-σονάτας. Ο όρος τρίο-σονάτα χαρακτηρίζει μία σύνθεση τρίφωνης μουσικής υφής με αρμονικό υπόβαθρο το basso continuo. Συνήθως παιζόταν από ένα οργανικό σύνολο στο οποίο υπήρχαν δύο σοπράνο όργανα (βιολιά ή φλάουτα) και basso continuo. Η φωνή του basso continuo παιζόταν από το τσέμπαλο ή το εκκλησιαστικό όργανο (ενώ από πάνω της εκτελούνταν με ημιαυτοσχεδιαστικό τρόπο η αρμονία που δήλωναν οι αριθμοί του ενάριθμου μπάσου). Συχνό φαινόμενο ήταν η μελωδική γραμμή του μπάσου να ντουμπλάρεται από βιόλα ντα γκάμπα ή τσέλο. Ένα από τα πρότυπα του είδους αυτού είναι οι τρίο-σονάτες op.1 και op.3 του Corelli.<sup>16</sup>

Ο J.S. Bach ήταν ο πρώτος ο οποίος μετέφερε τη δομή της τρίο-σονάτας για δύο όργανα και basso continuo σε μία σύνθεση για ένα σόλο όργανο και τσέμπαλο.

---

<sup>13</sup> Ulrich Michels, *Ατλας της Μουσικής*, Τόμος I, μετ. Ι.Ε.Μ.Α (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1994), 147.

<sup>14</sup> Δημήτριος Θέμελης, *Μορφολογία και Ανάλυση της Μουσικής* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1994), 44-45.

<sup>15</sup> Sandra Mangsen, Irving John & Griffith Paul, "Sonata", *Grove Music Online*, ανάκτηση από <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>> (23.01.2019).

<sup>16</sup> Θέμελης, *Μορφολογία και Ανάλυση της Μουσικής*, 43.



Αυτό γίνεται εφικτό με το σόλο όργανο να παίζει την πάνω φωνή και το δεξί χέρι του τσέμπαλου να αναλαμβάνει την δεύτερη φωνή.<sup>17</sup> Μεγάλη ευελιξία δείχνει επίσης ο τρόπος με το οποίο ο Bach μεταχειριζόταν τα συμβατικά είδη της σονάτας και σουίτας όσον αφορά τα μορφολογικά, συνθετικά και υφολογικά χαρακτηριστικά. Εξαιρετικής σημασίας είναι το γεγονός της «απελευθέρωσης» του τσέμπαλου από τον ρόλο του κοντινού οργάνου και η χρήση αυτού ως πραγματικού «συνεργάτη» σε ορισμένες σονάτες, όπως, οι σονάτες για τσέμπαλο και βιολί BWV 1014-1019, για φλάουτο και τσέμπαλο BWV 1030-1033, και για βιόλα ντα γκάμπα και τσέμπαλο BWV 1027-1029. Οι σονάτες για βιολί και τσέμπαλο (γραμμένες περίπου το 1725-1726) ήταν οι πρώτες που ανήκουν στη σειρά των έργων με ομπλιγκάτο πληκτροφόρο ανοίγοντας έτσι τον δρόμο για ένα νέο μουσικό είδος. Οι μοναδικές αυθεντικές τρίο σονάτες που επιβιώνουν μέχρι σήμερα και ανήκουν στα έργα μουσικής δωματίου του Bach, πέρα από την τρίο σονάτα στην *Μουσική Προσφορά*, είναι η Σονάτα για φλάουτο, βιολί και b.c. BWV 1038 και η Σονάτα για δυο φλάουτα σε σολ μείζονα BWV 1039, οι οποίες χρονολογούνται γύρω στο 1730.<sup>18</sup>

## 2.2. Διμερής μορφή σύνθεσης

Καθώς η μορφή των μερών της σονάτας στη μπαρόκ εποχή βασίζονται στο μοντέλο της διμερούς μορφής σύνθεσης,<sup>19</sup> κρίνεται αναγκαίο να αναφερθούν κάποια μορφολογικά και αρμονικά χαρακτηριστικά της μορφής αυτής. Αν και το μοντέλο αυτό είναι απόλυτα συνδεδεμένο με την συνθετική δομή των μερών της σουίτας της μπαρόκ περιόδου, αυτό δεν σημαίνει ότι ο συγκεκριμένος τρόπος σύνθεσης/διάρθρωσης δεν εμφανίζεται και σε άλλους τύπους σύνθεσης.<sup>20</sup>

Η διμερής μορφή αποτελείται από δύο μέρη, τα οποία συνήθως ξεχωρίζουν από το σημείο της επανάληψης (:||:) στο τέλος του A και στην αρχή του B. Χαρακτηριστικό της διμερούς μορφής σύνθεσης τις περισσότερες φορές είναι η τέλεια πτώση (V-I) στην δεσπόζουσα αν η τονική είναι μείζονα και η τέλεια πτώση στην III ή την V αν η τονική είναι ελάσσονα, στο τέλος του A μέρους, η οποία σηματοδοτεί την αρχή του B. Το B μέρος συνήθως ξεκινάει με την τονικότητα στην οποία τελείωσε το A, την V ή III της

<sup>17</sup> Vogt, *Johann Sebastian Bach's Chamber Music*, 98.

<sup>18</sup> Wolff, "Bach, Johann Sebastian", *Grove Music Online*.

<sup>19</sup> Vogt, *Johann Sebastian Bach's Chamber Music*, 94.

<sup>20</sup> Πέτρος Βούβαρης, *Εισαγωγή στην μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής* (Αθήνα: Κάλλιπος, 2015), 45.

τονικής (στην περίπτωση της ελάσσονας), και με μεταβατικά τμήματα επιστρέφει στην τονική της αρχικής κλίμακας.<sup>21</sup>

Όσον αφορά την συμμετρία των δύο μερών, συνήθως παρατηρούμε ότι το Β μέρος σε μία διμερή μορφή είναι μεγαλύτερο σε έκταση από ότι το Α. Σε αυτήν την περίπτωση η μορφή ονομάζεται ασύμμετρη διμερής μορφή. Στην περίπτωση που το Α και το Β περιέχουν τον ίδιο αριθμό μέτρων, τότε μιλάμε για συμμετρική διμερή μορφή.<sup>22</sup>

Πολλές φορές παρατηρούμε επιστροφή του Α στο Β μέρος της σύνθεσης, ολοκληρωμένο ή τμήμα της έναρξης του μαζί με την επιστροφή της τονικής. Σε αυτή την περίπτωση το δεύτερο μέρος της σύνθεσης χαρακτηρίζεται ως ΒΑ'. Αυτή η διπλή επιστροφή (τονικής και έναρξης του Α) δημιουργεί την αίσθηση μιας κυκλικής οργάνωσης στο συγκεκριμένο μέρος. Για αυτόν τον λόγο τέτοιου είδους διμερείς μορφές οργάνωσης ονομάζονται κυκλικές. Διμερείς μορφές που στο Β δεν εισάγεται αυτή η διπλή επιστροφή τονική και Α η μορφή ονομάζονται απλές διμερείς μορφές.<sup>23</sup>

### 2.3 Έργα μουσικής δωματίου του J.S. Bach

Ο όρος «μουσική δωματίου» στην εποχή του Bach χρησιμοποιούταν για να προσδιορίσει όλα τα είδη μουσικής που εκτελούνταν από ένα οργανικό σύνολο. Ο όρος μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για να χαρακτηρίσει ένα σόλο κονσέρτο με συνοδεία ορχήστρας όπως και μία σόλο παρτίτα. Η κύρια διαφοροποίηση στα είδη μουσικής την εποχή του μπαρόκ αφορούσε περισσότερο τις ιδιαιτερότητες του χώρου όπου γινόταν η εκτέλεση, όπως η εκκλησία, το θέατρο ή η αυλή ενός παλατιού, παρά τον τρόπο με τον οποίο ήταν οργανωμένο το σύνολο που εκτελούσε την μουσική. Πολλές διαφορές παρουσιάζονται στις διάφορες εκδόσεις των έργων του J.S. Bach, όσον αφορά τα έργα που συμπεριλαμβάνονται στην κατηγορία της «μουσικής δωματίου». Στην παλαιότερη έκδοση των έργων του (BGA), αποτελούμενη από 46 τόμους, οι οποίοι κυκλοφόρησαν από το 1851 έως και το 1899, στα έργα μουσικής δωματίου συμπεριλαμβάνονται όλα τα κονσέρτα για σόλο όργανα με συνοδεία ορχήστρας, όπως και τα έξι Βραδεμβούργια κονσέρτα. Στην νέα έκδοση του συνόλου των έργων του Bach (NBA) στην κατηγορία

<sup>21</sup> Βούβαρης, *Εισαγωγή στην μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*, 46.

<sup>22</sup> Βούβαρης, *Εισαγωγή στην μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*, 47.

<sup>23</sup> Βούβαρης, *Εισαγωγή στην μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*, 49.

της μουσικής δωματίου δεν συμπεριλαμβάνονται τα παραπάνω έργα καθώς συγκαταλέγονται σε αυτόνομες κατηγορίες.<sup>24</sup>

Στην συγκεκριμένη ενότητα θα παρουσιαστεί ένας κατάλογος με τα έργα μουσικής δωματίου, όπως αυτά αναφέρονται στο λήμμα του Christoph Wolff “Bach, Johann Sebastian” στο *Grove Music Online*, κάτω από τον τίτλο “Chamber”. Αξίζει βεβαίως να σημειωθεί ότι η ενότητα δεν έχει φυσικά ως σκοπό να κρίνει τις εκδόσεις των έργων του Bach και τον τρόπο κατηγοριοποίησης τους. Επίσης, στον παρακάτω κατάλογο δεν γίνεται αναφορά στα έργα για φλάουτο, καθώς γίνεται παρουσίαση αυτών σε επόμενη ενότητα.

### **Έργα μουσικής δωματίου του J.S. Bach<sup>25</sup>**

- **Τρεις σονάτες για σόλο βιολί και τρεις παρτίτες για σόλο βιολί**  
Σονάτα σε σολ ελάσσονα BWV 1001, Παρτίτα σε σι ελάσσονα BWV 1002  
Σονάτα σε λα ελάσσονα BWV 1003, Παρτίτα σε ρε ελάσσονα BWV 1004  
Σονάτα σε ντο μείζονα BWV 1005, Παρτίτα σε μι μείζονα BWV 1006<sup>26</sup>
- **Έξι σουίτες για σόλο τσέλο**  
Σουίτα σε σολ μείζονα BWV 1007, Σουίτα σε ρε ελάσσονα BWV 1008, Σουίτα σε ντο μείζονα BWV 1009, Σουίτα σε μι ύφεση μείζονα BWV 1010, Σουίτα σε ντο ελάσσονα BWV 1011, Σουίτα σε ρε μείζονα BWV 1012
- **Έξι σονάτες για βιολί και τσέμπαλο**  
Σονάτα σε σι ελάσσονα BWV 1014, Σονάτα σε λα μείζονα BWV 1015, Σονάτα σε μι μείζονα BWV 1016, Σονάτα σε ντο ελάσσονα BWV 1017, Σονάτα σε φα ελάσσονα BWV 1018, Σονάτα σε σολ μείζονα BWV 1019
- **Τέσσερα έργα για βιολί και b.c.**  
Σονάτα σε σολ ελάσσονα BWV 1021, Σονάτα σε μι ελάσσονα BWV 1023, Σουίτα σε λα μείζονα BWV 1025, Φούγκα σε σολ ελάσσονα BWV 1026
- **Τρεις σονάτες για βιόλα ντα γκάμπα και ηλεκτροφόρο**  
Σονάτα σε σολ μείζονα BWV 1027, Σονάτα σε μι ύφεση μείζονα BWV 1028, Σονάτα σε λα μείζονα BWV 1032 (απόσπασμα)
- **Τρία Σονάτες για 2 μελωδικά όργανα και b.c.**

---

<sup>24</sup> Vogt, *Johann Sebastian Bach's Chamber Music*, 13-14.

<sup>25</sup> Wolff, “Bach, Johann Sebastian”, *Grove Music Online*.

<sup>26</sup> Υπάρχει έκδοση για λαούτο BWV 1006a.

Σονάτα για φλάουτο, βιολί και b.c. σε σολ μείζονα BWV 1038, Σονάτα για φλάουτο και βιολί σε ντο ελάσσονα BWV 1079 (Μουσική Προσφορά), Σονάτα για 2 φλάουτα σε σολ μείζονα BWV 1039.

Στον κατάλογο των έργων της μουσικής δωματίου που θεωρούνται ότι δεν είναι αυθεντικές συνθέσεις του J.S. Bach ανήκουν τα παρακάτω έργα:

- Σονάτα για τσέμπαλο και Βιολί, σε σολ ελάσσονα, BWV 1020
- Σονάτα για Βιολί και τσέμπαλο , σε φα μείζονα, BWV 1022
- Σονάτα για Βιολί και b.c., σε ντο ελάσσονα, BWV 1024
- Σονάτα για 2 Βιολιά και τσέμπαλο, σε ρε ελάσσονα, BWV 1036
- Σονάτα για 2 Βιολιά και τσέμπαλο, σε ντο μείζονα, BWV 1037

#### 2.4. Σονάτες του J.S. Bach για φλάουτο

Στον τεράστιο όγκο των έργων που συνέθεσε ο Bach, ένα πολύ μικρό μέρος καταλαμβάνουν τα έργα για σόλο φλάουτο. Εκτιμάται γενικότερα ότι ο Bach έχει γράψει 8 έργα για σόλο φλάουτο, από τα οποία 6 είναι σονάτες για φλάουτο και τσέμπαλο. Όπως αναφέρει ο Robert L. Marshall στο άρθρο του “J.S. Bach for Solo Flute: A Reconsideration of their Authenticity and Chronology”, τα βασικά ερωτήματα που αφορούν τις σονάτες για φλάουτο τα οποία δεν έχουν απαντηθεί επαρκώς είναι τα εξής: «... πόσες συνθέσεις για σόλο φλάουτο έγραψε ο Bach, ή πιο συγκεκριμένα, πόσα από τα κομμάτια για φλάουτο που έχουν αποδοθεί σε αυτόν μπορούν να θεωρηθούν αυθεντικά; Πότε γράφτηκαν; Για ποιον; Ήταν αρχικά συνθέσεις οι οποίες προοριζόταν για σονάτες για φλάουτο ή είναι μεταγραφές έργων που πρώτα είχαν γραφτεί για άλλο μέσο;».<sup>27</sup> Τα μεγαλύτερα προβλήματα λοιπόν που αντιμετωπίζουμε σε αυτά τα έργα είναι η χρονολόγηση τους, δηλαδή πότε είναι γραμμένα, για ποιον, και αν όντως είναι όλα αυθεντικές συνθέσεις του J.S. Bach.

Αναλυτικότερα, τα έργα που έχουν αποδοθεί ως συνθέσεις του Bach για σόλο φλάουτο είναι μία σόλο παρτίτα χωρίς συνοδεία σε λα ελάσσονα (BWV 1013) και έξι

---

<sup>27</sup> “...how many compositions for solo flute did Bach write, or more precisely, how many of the flute pieces that have been attributed to him can be considered authentic? When were they written? For whom? Where they originally conceived as flute sonatas or are they arrangements of works first written for another medium?”: Robert L. Marshall, “J.S.Bach Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of Their Authenticity and Chronology”, *Journal of the American Musicological Society*, 32, no.3 (Autumn 1979): 464.

σονάτες, από τις οποίες τρεις για φλάουτο και τσέμπαλο ομπλιγκάτο (BWV 1030,<sup>28</sup> BWV 1031, BWV 1032) και τρεις για φλάουτο και μπάσο κοντίνουο (BWV 1033, BWV 1034, BWV 1035). Θα πρέπει να αναφερθεί και η σονάτα σε σολ ελάσσονα για βιολί και τσέμπαλο BWV 1020, η οποία εκτελείται και από φλάουτο, χωρίς όμως να εμφανίζεται ούτε στον τόμο του φλάουτου ούτε όμως και στον τόμο του βιολιού του NBA.<sup>29</sup>

Αξίζει να σημειωθεί ότι εκτός από την σονάτα σε σολ ελάσσονα BWV 1020, άλλες δύο σονάτες είχαν αρχικά αποκλειστεί από τον κατάλογο NBA. Συγκεκριμένα, θεωρούνταν ότι οι σονάτες σε σολ ελάσσονα (BWV 1020) και σε μι ύφεση ελάσσονα (BWV 1031), λόγω της ομοιότητας τους με την προηγούμενη, είναι δημιουργίες κάποιου άλλου, πιθανότατα του Carl Philipp Emanuel Bach, και ότι η σονάτα σε ντο μείζονα για φλάουτο και μπάσο κοντίνουο BWV 1033 ήταν δημιουργία ενός ή δύο μαθητών του Bach (ένας από αυτούς μάλλον ήταν πάλι ο Emanuel Bach), κατά πάσα πιθανότητα κάτω από την επίβλεψη του ίδιου του Bach. Παρόλα αυτά, ξαναεμφανίζονται στον κατάλογο των έργων του Bach σε μία σειρά του εκδοτικού οίκου Bärenreiter με τον τίτλο “Flötenmusic” υπό την επιμέλεια του Alfred Dürr.<sup>30</sup>

Για τις υπόλοιπες σονάτες το θέμα της αυθεντικότητας δεν είναι κάτι που έχει απασχολήσει τόσο τους θεωρητικούς όσο το θέμα της χρονολόγησής τους. Γενικότερα, εκτιμάται ότι το μεγαλύτερο μέρος της μουσικής δωματίου που έγραψε ο Bach χρονολογείται στα χρόνια που διετέλεσε Αρχιμουσικός στην Αυλή του παλατιού του Cöthen (1717-23), λόγω του ότι δεν είχε υποχρεώσεις ως προς την σύνθεση θρησκευτικής μουσικής.<sup>31</sup> Είναι βέβαια αυθαίρετο να θεωρήσουμε ότι όλο το εύρος της μουσικής δωματίου του Bach έχει γραφτεί εξ’ ολοκλήρου τα έξι χρόνια που ήταν αρχιμουσικός στο Cöthen.

Πρόσφατες μελέτες με βάση αυθεντικές πηγές και στιλιστικά χαρακτηριστικά τοποθετούν μόνο ένα μικρό μέρος της μουσικής δωματίου στην περίοδο που ο Bach βρισκόταν στο Cöthen ενώ το μεγαλύτερο μέρος φαίνεται να είχε γραφτεί την περίοδο που ο Bach βρισκόταν στην Λειψία και κατά κύριο λόγο για το collegium musicum με το οποίο συσχετιζόταν από το 1723 μέχρι και το 1729 στο οποίο έγινε διευθυντής μέχρι τις αρχές του 1740.<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> Για την σονάτα σε σι ελάσσονα BWV 1030 υπάρχει έκδοση και σε σολ ελάσσονα.

<sup>29</sup> Vogt, *Johann Sebastian Bach's Chamber Music*, 16.

<sup>30</sup> Marshall, “J.S.Bach Compositions for Solo Flute”, 464-5.

<sup>31</sup> Vogt, *Johann Sebastian Bach's Chamber Music*, 17-18.

<sup>32</sup> Wolff, “Bach, Johann Sebastian”, Grove Music Online.

#### 2.4.1. Χρονολόγηση των έργων BWV 1034 και BWV 1035

Μετά την παρτίτα για σόλο φλάουτο, η παλαιότερη πηγή από τις συνθέσεις του Bach για σόλο φλάουτο είναι ένα χειρόγραφο της σονάτας σε μι ελάσσονα BWV 1034. Είχε αντιγραφεί πιθανότατα το 1725 ή το 1726 από τον Peter Kellner.<sup>33</sup> Δεν είναι ξεκάθαρο το πότε ακριβώς γράφτηκε η σονάτα, την περίοδο που ο Bach ήταν Αρχιμουσικός στην Αυλή του Cöthen ή όταν ήταν Κάντορας στην εκκλησία του Αγ. Θωμά στην Λειψία. Το πιθανότερο είναι η σονάτα να είναι γραμμένη αργά το καλοκαίρι ή το φθινόπωρο του 1724 στην Λειψία. Εκείνη την περίοδο παρατηρείται μία εκτεταμένη χρήση του οργάνου στις εκκλησιαστικές καντάτες μεταξύ του Ιουλίου και του Νοεμβρίου του 1724.<sup>34</sup>

Σημαντικός παράγοντας για αυτές τις συχνές εμφανίσεις του φλάουτου είναι μάλλον το γεγονός ότι εκείνη την περίοδο ο Bach είχε στην διάθεσή του ένα βιρτουόζο φλαουτίστα της εποχής. Λόγος γίνεται για τον Friedrich Gotlieb Wild, φοιτητή νομικής για τον οποίο ο Bach έγραψε επιστολή στην οποία αναγνωρίζει την τεχνική ικανότητα που είχε ως μαθητής στο όργανο αυτό.<sup>35</sup> Η σονάτα αποτελείται από τέσσερα μέρη: Adagio ma non tanto, Allegro, Andante, Allegro. Αναφορά στο κάθε μέρος ξεχωριστά θα γίνει στο αναλυτικό μέρος της εργασίας.

Όσον αφορά την σονάτα σε μι μείζονα BWV 1035, υπάρχει ένα αρχειακό σημείωμα σε ένα αντίγραφο του 19<sup>ου</sup> αιώνα που δηλώνει ότι ο Bach συνέθεσε την σονάτα για τον προσωπικό υπηρέτη και φλαουτίστα του Φρειδερίκου του Μέγα, Michael Gabriel Fredersdorf, τον οποίο πιθανότατα γνώρισε σε ένα από τα δύο ταξίδια που έκανε στο Potsdam το 1741 και το 1747.<sup>36</sup> Ο λόγος της αρχικής επίσκεψης φαίνεται να σχετίζεται με το γεγονός ότι ο γιός του, Carl Philipp Emanuel, είχε διοριστεί από το 1738 τσεμπαλίστας στην αυλή του παλατιού του τότε πρίγκιπα Φρειδερίκου της Πρωσίας, ο οποίος αργότερα ονομάστηκε Φρειδερίκος ο Μέγας.<sup>37</sup> Η δεύτερη επίσκεψη (1747) γίνεται μετά από βασιλική πρόσκληση. Η περίπτωση η σονάτα να είναι γραμμένη κατά την δεύτερη επίσκεψη του Bach στο Potsdam έρχεται σε αντίθεση με το προαναφερθέν αρχειακό σημείωμα. Ο Marshall στο προαναφερθέν άρθρο του

---

<sup>33</sup> Γερμανός οργανίστας και συνθέτης που έπαιξε σημαντικό ρόλο στην διάδοση του έργου του Bach (οι πληροφορίες έχουν ανακτηθεί από το λήμμα του R. Stinson στο *Grove Music Online*).

<sup>34</sup> Marshall, "J.S.Bach Compositions for Solo Flute", 482.

<sup>35</sup> Marshall, "J.S.Bach Compositions for Solo Flute", 483.

<sup>36</sup> Marshall, "J.S.Bach Compositions for Solo Flute", 492-93.

<sup>37</sup> Wolff, "Bach, Johann Sebastian", *Grove Music Online*.

θεωρεί ότι, αν η σονάτα προοριζόταν ως «δώρο» λόγω της πρόσκλησης, τότε πιθανόν να μην την είχε γράψει για τον Fredersdorf αλλά για τον Φρειδερίκο τον ίδιο.<sup>38</sup> Η σονάτα αποτελείται από τέσσερα μέρη: Adagio ma non tanto, Allegro, Siciliano, Allegro assai. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, αναφορά στο κάθε μέρος ξεχωριστά θα γίνει στο αναλυτικό μέρος της εργασίας.

---

<sup>38</sup> Marshall, “J.S.Bach's Compositions for Solo Flute”, 493.

### 3. ΤΟ ΜΠΑΡΟΚ ΦΛΑΟΥΤΟ

#### 3.1. Κατασκευαστικά και τεχνικά χαρακτηριστικά του οργάνου

Εξετάζοντας τα κατασκευαστικά χαρακτηριστικά ενός οργάνου της μπαρόκ εποχής, και πιο συγκεκριμένα του μπαρόκ φλάουτου, μπορούμε να έχουμε μία εικόνα του πώς τα φυσικά χαρακτηριστικά του οργάνου μπορούσαν να επηρεάσουν και να καθορίσουν το τεχνικό περιεχόμενο καθώς και τα στιλιστικά χαρακτηριστικά της μουσικής της εποχής. Η ιστορία του οργάνου χωρίζεται σε δυο περιόδους, αυτήν του «γερμανικού» ή του «παλιού συστήματος» φλάουτου, και αυτή του συστήματος Boehm. Από την εποχή της Αναγέννησης έως και την εποχή του μπαρόκ, το όργανο υποβλήθηκε σε αρκετές αλλαγές σε ότι αφορά τα κατασκευαστικά χαρακτηριστικά του. Στην παρούσα ενότητα θα εξετασθούν τα χαρακτηριστικά του οργάνου που χρησιμοποιούνταν μετά το 1660, την χρονολογία κατά την οποία θεωρείται πως προστέθηκε το μοναδικό κλειδί στο όργανο για την νότα d<sup>1</sup>#.<sup>39</sup>

Ο επανασχεδιασμός του οργάνου στο τέλος του 17<sup>ου</sup> αιώνα οφείλεται κατά κύριο λόγο στην οικογένεια Hotteterre. Οι κύριες αλλαγές που παρατηρούνται στο όργανο έως και το 1700 είναι ότι ο σωλήνας του οργάνου είχε γίνει κωνικός, το όργανο αποτελούνταν από διάφορα κομμάτια, σε αντίθεση με τον μονό σωλήνα που υπήρχε παλαιότερα, και οι τρύπες για τα δάχτυλα ήταν μικρότερες. Φυσικά, το πιο σημαντικό στοιχείο από όλα είναι η προσθήκη του ενός κλειδιού που αναφέρθηκε παραπάνω. Αναλυτικότερα, το όργανο που περιγράφεται από τον Hotteterre ήταν βασισμένο στην κλίμακα της ρε μείζονας και αποτελούνταν από τρία μέρη: την κεφαλή στην οποία βρισκόταν το επιστόμιο, δηλαδή η τρύπα όπου φυσούσε ο εκτελεστής, το μεσαίο κομμάτι στο οποίο βρισκόταν οι έξι τρύπες για τα δάχτυλα, και το πόδι στο οποίο βρισκόταν το κλειδί. Η έκταση του οργάνου ήταν 2 οκτάβες από το d<sup>1</sup> έως το d<sup>3</sup> συν κάποιες «πιεσμένες»<sup>40</sup> νότες, οι οποίες επέκτειναν την έκταση κατά τρεις νότες έως και το g<sup>3</sup>.<sup>41</sup>

---

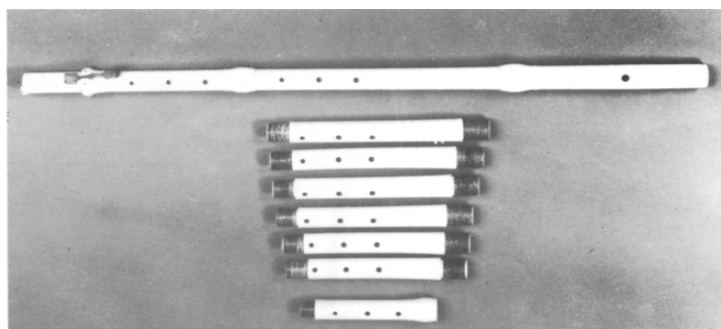
<sup>39</sup> Nancy Toff, *The flute Book, A complete guide for students and performers*, third edition (Oxford: Oxford University Press 2012), 41-42.

<sup>40</sup> Με τον όρο «πιεσμένες νότες», ορίζονται οι νότες οι οποίες για να παραχθούν χρησιμοποιείται η τεχνική του υπερφυσήματος, η οποία επιτρέπει στον εκτελεστή με την αλλαγή του σχήματος των χειλιών και της ταχύτητας του αέρα που εκπνέει να παράγει νότες που δεν ανήκουν στην «πραγματική» έκταση του οργάνου. Η ίδια τεχνική χρησιμοποιείται στην σύγχρονη εκτέλεση του οργάνου για την παραγωγή των αρμονικών.

<sup>41</sup> Toff, *The Flute Book, A complete guide for students and performers*, 42-43.



Στο τέλος της κεφαλής του μπαρόκ φλάουτου υπήρχε ένας φελλός ο οποίος χρησίμευε στο να μεταβάλλει το κούρδισμα του οργάνου. Παρόλα αυτά, η τεχνική αυτή παρείχε ελάχιστες διαφοροποιήσεις στο κούρδισμα του οργάνου σε σχέση με τις διαφορές στα κούρδισματα που μπορούσε κανείς να συναντήσει την εποχή του μπαρόκ. Για τον λόγο αυτό γύρω στο 1720 ο Hottetere διαιρεί το μεσαίο μέρος του οργάνου σε δύο μέρη (ανάμεσα από τις τρύπες του δεξιού και του αριστερού χεριού), σε κομμάτια τα οποία ονομάζει *corps de recharge* (εικόνα 1).<sup>42</sup> Τα παραπάνω κομμάτια αντιστοιχούσαν στο πάνω μεσαίο μέρος του οργάνου και διαφοροποιούνταν σε μέγεθος, κάνοντας έτσι την αλλαγή του κούρδισματος πιο προσιτή στους εκτελεστές της εποχής.<sup>43</sup>



Εικόνα 1. *Corps de recharge*: Η παραπάνω εικόνα παρουσιάζει ένα φλάουτο κατασκευασμένο από ελεφαντόδοντο με τα *corps de recharge*, όπως αυτό εκτίθεται στο Musée Instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique στο Παρίσι.

Σε ό,τι αφορά το πρακτικό κομμάτι της εκτέλεσης, παρατηρείται ότι για να παράγει κάποιες από τις χρωματικές νότες ο εκτελεστής έπρεπε να χρησιμοποιήσει δαχτυλισμούς που παρέκκλιναν από το σειραϊκό ανέβασμα ή κατέβασμα των δακτύλων. Ένας άλλος τρόπος επίσης ήταν ο εκτελεστής να γυρίσει την τρύπα της κεφαλής προς τα έξω ή προς τα μέσα αναλόγως το τονικό ύψος της νότας που αναζητούσε. Αυτού του είδους οι δαχτυλισμοί συνήθως οδηγούσαν σε ατελές κούρδισμα, καθώς οι νότες που παράγονταν κατά αυτό τον τρόπο παρουσίαζαν διαφορά στο ηχόχρωμα από αυτές που παράγονταν με τον «φυσικό» τρόπο.<sup>44</sup> Συγκεκριμένα οι πιο «προβληματικές» νότες στο μπαρόκ φλάουτο θεωρούνταν πως

<sup>42</sup> Η εικόνα έχει παρθεί από το άρθρο του Christopher Addington, “In Search of the Baroque Flute: The Flute Family 1680-1750”, *Early Music*, 12, No. 1 (Feb., 1984): 34-47, ανάκτηση από <https://www.jstor.org> (12.03.17).

<sup>43</sup> Toff, *The Flute Book, A complete guide for students and performers*, 44.

<sup>44</sup> Vogt, *Johann Sebastian Bach's Chamber Music*, 51-52.

ήταν οι εξής: b<sup>1</sup> ύφεση, g<sup>1</sup> #, g<sup>2</sup>#, f<sup>1</sup> και f<sup>2</sup>. Παρότι το f# ήταν μία νότα η οποία δεν θεωρούνταν τέλεια κουρδισμένη, οι πιο προσιτές κλίμακες για το όργανο ήταν οι σολ και ρε μείζονα. Παρόλη την φήμη του φτωχού κουρδίσματος του οργάνου, το μπαρόκ φλάουτο είχε μεγάλη απήχηση στην μουσική του 18<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>45</sup> Σε σχέση με το σύγχρονο φλάουτο, το μπαρόκ φλάουτο παράγει έναν γλυκό και πιο γεμάτο ήχο στην χαμηλή και μεσαία έκταση του οργάνου, ενώ οι ψηλές νότες πάνω από την d<sup>3</sup> χαρακτηρίζονται από πιο αδύναμο ήχο.<sup>46</sup>

### 3.2. Εκτελεστική πρακτική του 18<sup>ου</sup> αιώνα

Η εκτέλεση ενός έργου καθορίζεται από δύο παράγοντες: από την παρτιτούρα, δηλαδή το μουσικό κείμενο που έχει γράψει ο συνθέτης, και από την ερμηνεία που θα δώσει ο κάθε εκτελεστής. Στην σύγχρονη μουσική εκτέλεση το μουσικό κείμενο είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την ερμηνεία του εκτελεστή. Ο μουσικός του 21<sup>ου</sup> αιώνα εκπαιδεύεται ούτως ώστε να αποδώσει κατά γράμμα όλα τα στοιχεία που παρέχονται στην παρτιτούρα, όπως παραδείγματος χάριν, τις αρθρώσεις, τις δυναμικές και το τέμπο. Αντίθετα, στην περίοδο του μπαρόκ το μουσικό κείμενο δεν έδινε όλες τις πληροφορίες στον εκτελεστή, καθώς παρατηρούμε ότι στις παρτιτούρες της εποχής ο συνθέτης συνήθως δεν παρείχε χαρακτηριστικά που αφορούσαν την ερμηνεία, όπως συζεύξεις, αρθρώσεις, δυναμικές και στολίδια.<sup>47</sup> Παρακάτω θα γίνει εκτενέστερη αναφορά σε ότι αφορά τον τρόπο με τον οποίο ο εκτελεστής της μπαρόκ περιόδου χρησιμοποιούσε τα παραπάνω εκφραστικά μέσα, καθώς επίσης και με ποιον τρόπο τα χρησιμοποιούσε ο Bach στα έργα του.

#### 3.2.1 Δυναμικές

Η χρήση των διάφορων δυναμικών αποχρώσεων την εποχή του μπαρόκ αποτελούσε κύριο μέσο έκφρασης των εκτελεστών. Οι δυναμικές αποχρώσεις χρησιμοποιούνταν σε φράσεις ή ακόμα και σε μεμονωμένες νότες ελεύθερα από τους εκτελεστές της εποχής παρότι, όπως επισημάνθηκε παραπάνω, σπάνια επιδεικνυόταν στο μουσικό κείμενο. Η σπάνια χρήση των σημαδιών δυναμικής οδήγησε τους ερμηνευτές του εικοστού αιώνα στην πεποίθηση ότι οι δυναμικές διαφορές υπήρχαν

<sup>45</sup> Toff, *The Flute Book, A complete guide for students and performers*, 44.

<sup>46</sup> Vogt, *Johann Sebastian Bach's Chamber Music*, 51-52.

<sup>47</sup> Cyr, *Performing Baroque Music*, 23.

μόνο ως επίπεδες διαφορές μεταξύ του forte (δυνατά) και του piano (ήσυχα-μαλακά). Αυτή η πεποίθηση προήλθε από την σπάνια εμφάνιση των crescendo και decrescendo σημαδιών στις μπαρόκ παρτιτούρες, καθώς και στη φυσική αντίθεση μεταξύ των tutti και solo μερών στα μπαρόκ κονσέρτα. Αντικρούοντας αυτή την πεποίθηση των επίπεδων δυναμικών, ο David Boyden<sup>48</sup> παρουσιάζει ότι, οι διακριτικές αποχρώσεις στις δυναμικές μεταξύ του forte και του piano, ήταν χαρακτηριστικό των εκτελέσεων στην μουσική της μπαρόκ εποχής μαζί με άλλες τεχνικές όπως το φαινόμενο της ηχούς.<sup>49</sup>

Όσον αφορά τη χρήση των δυναμικών στη μουσική του Bach, παρατηρείται η χρήση του forte και του piano σε πολλές άριες από καντάτες αναφερόμενα σε ένα η παραπάνω όργανα συνοδείας. Πέρα από τις άριες, σπάνια συναντάμε σημάδια δυναμικών στις ορχηστρικές σουίτες του Bach, παρόλα αυτά παρατηρείται μία πιο ελεύθερη χρήση των σημαδιών που αφορούν τις δυναμικές στα Βραδεμβούργια κονσέρτα.

Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο μέρος του Κονσέρτου αρ. 3 BWV 1048 για τρία βιολιά, τρεις βιόλες, τρία τσέλα και κοντίνουο, ο Bach χρησιμοποιεί το piano και το forte ανάμεσα σε γκρουπ οργάνων για να αναδείξει το σημαντικό θεματικό υλικό που ανταλλάσσεται μεταξύ οργάνων και για να τονίσει αρμονικές αφίξεις σε σημαντικά δομικά σημεία. Η ίδια χρήση των δυναμικών παρατηρείται στο Κονσέρτο αρ. 2 BWV 1047 καθώς και στα Concerti Grossi op.6 του Handel, χωρίς όμως οι δυναμικές να παρατηρούνται σε ίδια συχνότητα. Η Mary Cyr προτείνει ότι στην οργανική μουσική του 18<sup>ου</sup> αιώνα όπως τα κονσέρτα του Bach και του Handel, οι δυναμικές θα πρέπει να χρησιμοποιούνται με βάση τις αρχές που παρατηρούνται στα Βραδεμβούργια κονσέρτα.<sup>50</sup>

Σε ό,τι αφορά τα όργανα συνοδείας, ο Quantz προτείνει στους εκτελεστές να τοποθετούν τις δυναμικές αποχρώσεις στο κάθε έργο που εκτελούν, δίνοντας μεγαλύτερη σημασία στον τονισμό των διάφωνων διαστημάτων μεταξύ του μπάσου και της μελωδίας παρά των σύμφωνων. Επίσης, κατηγοριοποιεί τα διάφορα είδη των διάφωνων διαστημάτων με βάση το πόσο δυνατά θα πρέπει να τονιστούν. Για τον

---

<sup>48</sup> Αμερικανός μουσικολόγος και βιολονίστας, με εξειδίκευση στην οργανολογία και την πρακτική της εκτέλεσης

<sup>49</sup> Cyr, *Performing Baroque Music*, 49.

<sup>50</sup> Cyr, *Performing Baroque Music*, 54.

Quantz τα διαστήματα που θα πρέπει να παιχτούν δυνατότερα είναι τα διαστήματα της 7<sup>ης</sup> ελαττωμένης και της 4<sup>ης</sup> αυξημένης.<sup>51</sup>

### 3.2.2. Αρθρωση

Όπως οι δυναμικές, έτσι και τα σημάδια που υποδεικνύουν τις αρθρώσεις (συζεύξεις ή σημάδια στακάτο) σπάνια εμφανίζονταν στο μουσικό κείμενο της μπαρόκ περιόδου. Ήταν αναμενόμενο ο κάθε εκτελεστής να έχει αρκετή εμπειρία και γούστο ούτως ώστε να επιλέξει με βάση τα δικά του κριτήρια τις συζεύξεις ή τα στακάτο που θα χρησιμοποιούσε.<sup>52</sup> Ένα από τα βασικότερα συστατικά για μία σωστή εκφραστικά εκτέλεση των έργων της μπαρόκ εποχής αποτελούσε ο κατάλληλος τρόπος άρθρωσης. Κατά τον Quantz, η χρήση των κατάλληλων δοξαριών για τους εκτελεστές έγχορδων οργάνων ή η κατάλληλη χρήση της γλώσσας στους εκτελεστές των πνευστών οργάνων, μπορούσε να δώσει «ζωή» στις νότες.<sup>53</sup>

Πιο συγκεκριμένα, όσον αφορά την άρθρωση που χρησιμοποιούταν στα πνευστά όργανα, ο Hotteterre<sup>54</sup> στο *Principes de la flute traversiere, de la flute a bec, et du hautbois* του 1707, προτείνει την χρήση δύο εναλλακτικών συλλαβών. Η συλλαβή tu χρησιμοποιείται στα ολόκληρα, στα ήμισυ, στα τέταρτα και στα περισσότερα όγδοα, καθώς και σε επαναλαμβανόμενες νότες ή σε άλματα νοτών. Σε διατονικά περάσματα προτείνει ως γενικό κανόνα την εναλλαγή της συλλαβής tu με την συλλαβή tu.<sup>55</sup> Στην συνέχεια ακολουθεί παράδειγμα<sup>56</sup> με τον τρόπο χρήσης των διαφορετικών αρθρώσεων, όπως παρουσιάζονται στο βιβλίο του Hotteterre.

---

<sup>51</sup> Cyr, *Performing Baroque Music*, 54-56.

<sup>52</sup> Vogt, *Johann Sebastian Bach's Chamber Music*, 59.

<sup>53</sup> Cyr, *Performing Baroque Music*, 87.

<sup>54</sup> Jacques-Martin Hotteterre (1674- 1763) Γάλλος συνθέτης, φλαουτίστας και οργανοποιός.

<sup>55</sup> Cyr, *Performing Baroque Music*, 100.

<sup>56</sup> Το παράδειγμα έχει παρθεί από το βιβλίο της Mary Cyr, *Performing Baroque Music*, 101.



Παράδειγμα 3.2.1.: Η χρήση των συλλαβών tu και ru όπως αυτά παρουσιάζονται στο βιβλίο του Hottetere *Principes de la flute traversiere, de la flute a bec, et du hautbois* του 1707

Εκτός από την συλλαβή tu, ως άρθρωση ο Quantz προτιμούσε εναλλακτικές συλλαβές, όπως τις συλλαβές ti-tiri και di-diri. Για τα γρήγορα περάσματα προτείνει την άρθρωση του διπλού στακάτο<sup>57</sup> χρησιμοποιώντας τις συλλαβές “did’ll”.<sup>58</sup> Η χρήση της συλλαβής αυτής στο διπλό στακάτο μπορούσε να δημιουργήσει μία αίσθηση ανομοιομορφίας ως προς το ποια συλλαβή θα τονίσει ο εκτελεστής. Σύμφωνα με τον Quantz, αυτή η αίσθηση της ανομοιομορφίας που προκαλούνταν από τον άνισο τονισμό στις συλλαβές ήταν στοιχείο του στιλ της εποχής.<sup>59</sup> Παρότι συνήθως στα γρήγορα περάσματα ο τονισμός πραγματοποιούνταν στο πρώτο μέρος της συλλαβής, η δεύτερη συλλαβή μπορούσε να τονιστεί όταν πραγματοποιούνταν χρήση του διπλού στακάτο σε αργά μέρη.<sup>60</sup>

<sup>57</sup> Μία τεχνική που χρησιμοποιείται ευρέως σήμερα στα πνευστά όργανα για τα γρήγορα στακάτο περάσματα, η οποία εκτελείται με τις συλλαβές te-ke, ta-ka ή da-ga ή du-gu.

<sup>58</sup> Cyr, *Performing Baroque Music*, Routledge, 102.

<sup>59</sup> Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute*, μετ. Edward R. Kelly, 2<sup>nd</sup> edition (London: Faber and Faber, 1985), 74.

<sup>60</sup> Bruce Haynes, “Tu ru or Not Tu ru: Paired syllables and Unequal Tonguing Patterns on Woodwinds in the Seventeenth and Eighteenth Centuries,” στο *Baroque Music*, ed. Peter Walls (New York: Routledge, 2016), 205.

Στην συνέχεια, όσον αφορά την μουσική του Bach καθώς και τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιούσε τα διάφορα σημάδια άρθρωσης, παρατηρείται ότι μεγαλύτερη έμφαση ως προς τη χρήση τους έχει δώσει στα έργα μουσικής δωματίου του και συγκεκριμένα στα έργα για σόλο βιολί.<sup>61</sup> Κάποιες από τις περιπτώσεις που αναγράφονται σημάδια άρθρωσης αφορούν συζεύξεις σε αποτζιατούρες και σε συγκεκριμένα μέρη του μέτρου με σκοπό να αναδειχθεί η ρυθμική δομή. Επίσης έχει παρατηρηθεί ένας κοινός τρόπος άρθρωσης που αφορά περάσματα δέκατων έκτων με την μορφή 1+3 και 3+1, όπου το 1 αναφέρεται σε νότα στακάτο και το 3 σε τρεις ενωμένες νότες. Σύμφωνα με τον Vogt ο εκτελεστής θα πρέπει με βάση τα παραπάνω στοιχεία να εξετάσει κάθε έργο που ερμηνεύει και να τοποθετεί τα σημεία άρθρωσης ανάλογα. Φυσικά παρατηρεί ότι στα έργα με συνοδεία ο ίδιος τρόπος άρθρωσης που παρατηρείται στην μελωδία, θα πρέπει να εκτελείται και από τους συνοδούς. Τέλος, όσον αφορά την εκτέλεση των έργων για φλάουτο, προτείνει στα γρήγορα στακάτο περάσματα όπου δεν υπάρχουν σημειωμένες αρθρώσεις, ο εκτελεστής να προσθέτει κάποιες συζεύξεις με σκοπό την διευκόλυνση στην αναπνοή αλλά και στην ξεκούραση της γλώσσας.<sup>62</sup>

### 3.2.3. Στολίδια

Σύνηθες φαινόμενο στη μουσική εκτέλεση ενός έργου τον 18<sup>ο</sup> αιώνα αποτελούσε το γεγονός ότι τα μελωδικά μέρη των έργων σπάνια εκτελούνταν τόσο «απλά» όσο ήταν γραμμένα. Άγραφο κανόνα αποτελούσε το γεγονός πως οι μεγαλύτερες αξίες που συναντιόνταν από τον εκτελεστή σε ένα κομμάτι εμπλουτίζονταν με διάφορα στολίδια, κυρίως στα αργά μέρη. Τα στολίδια υποδεικνύονταν στο μουσικό κείμενο από διάφορα σύμβολα, παρόλα αυτά, ο ερμηνευτής μπορούσε να προσθέσει στην εκτέλεσή του στολίδια ακόμα και σε σημεία όπου δεν υπήρχαν τέτοια σύμβολα.<sup>63</sup> Για ακόμα μια φορά λοιπόν παρατηρείται ότι ο εκτελεστής και ο συνθέτης στην μπαρόκ μουσική μοιράζονταν έναν πιο ισότιμο ρόλο στην παραγωγή του μουσικού αποτελέσματος.

Πιο συγκεκριμένα ο τρόπος στολισμού στην μπαρόκ μουσική χωρίζεται σε δύο σχολές, την ιταλική και την γαλλική. Στα αργά μέρη των ιταλικών σονατών ο συνθέτης συχνά έγραφε μόνο μία γραμμή μπάσου και μία απλή μελωδική γραμμή, περιμένοντας από τον εκτελεστή να διανθίσει την μελωδία με διάφορα στολίδια. Το ίδιο

<sup>61</sup> Vogt, *Johann Sebastian Bach's Chamber Music*, 59.

<sup>62</sup> Vogt, *Johann Sebastian Bach's Chamber Music*, 59-64.

<sup>63</sup> Vogt, *Johann Sebastian Bach's Chamber Music*, 73.

παρατηρείται και στις ιταλικές άριες. Στο μεγαλύτερο μέρος της γαλλικής σόλο μουσικής, ο διανθισμός του έργου υποδεικνύονταν από τον συνθέτη με μια ποικιλία σημαδιών. Ο διανθισμός αυτός λειτουργούσε σαν ένα είδος αυτοσχεδιασμού στο έργο, ακόμα και αν ο εκτελεστής είχε αποφασίσει από πριν τα στολίδια που χρησιμοποιούσε στο έργο.<sup>64</sup>

Ενδιαφέρον εργαλείο για τον τρόπο με τον οποίο ερμηνεύονταν τα διάφορα στολίδια στα έργα της μπαρόκ περιόδου και με ποιον τρόπο μπορούσε να διανθίσει ο κάθε εκτελεστής την δοσμένη μελωδία αποτελεί η συλλογή των «12 μεθοδικών σονατών» του George Philipp Telemann, αποτελούμενη από δύο διαφορετικές εκδόσεις. Το πρώτο σετ αποτελείται από 6 σονάτες «για βιολί ή φλάουτο και μπάσο κοντίνου» σε έκδοση του 1728 και το δεύτερο σετ αποτελείται από 6 σονάτες «για φλάουτο ή βιολί και μπάσο κοντίνου» του 1732. Οι παραπάνω σονάτες είχαν παιδαγωγικό χαρακτήρα. Στο πρώτο μέρος κάθε σονάτας στο μέρος του σόλο οργάνου συναντάται μία απλή μελωδική γραμμή στην οποία ακριβώς από κάτω ο Telemann προσθέτει άλλο ένα πεντάγραμμο δίνοντας ως παράδειγμα τον τρόπο με τον οποίο η μελωδία αυτή θα μπορούσε να διανθισθεί (Παράδειγμα 3.2.2).<sup>65</sup>

Παράδειγμα 3.2.2.: G.P. Telemann, Sonata in G-moll, Adagio μ.1-3.<sup>66</sup>

Αξίζει επιπλέον να αναφερθεί ότι ο Quantz στο βιβλίο του *On Playing the Flute* (σελ.136-161) αφιερώνει ένα ολόκληρο κεφάλαιο σε παραδείγματα παραλλαγής απλών διαστημάτων με σκοπό την εισαγωγή του νέου εκτελεστή στον τρόπο διανθισμού της εποχής.<sup>67</sup> Τονίζει επίσης ότι όλοι οι κανόνες της παραλλαγής των διαστημάτων που έχει αναλύσει στο κεφάλαιο έχουν σχεδιαστεί κυρίως για την χρήση

<sup>64</sup> Cyr, *Performing Baroque Music*, 123-124.

<sup>65</sup> Cyr, *Performing Baroque Music*, 129.

<sup>66</sup> George Philipp Telemann, *12 Sonate Metodiche*, ανάκτηση από [https://imslp.org/wiki/12\\_Sonate\\_Metodiche\\_\(Telemann%2C\\_Georg\\_Philipp\)](https://imslp.org/wiki/12_Sonate_Metodiche_(Telemann%2C_Georg_Philipp)) (17.03.2020).

<sup>67</sup> Quantz, *On Playing the Flute*, 136-161.

τους στα αργά μέρη. Συνεχίζει προσθέτοντας πως οι παραλλαγές αυτές μπορούν επίσης να χρησιμοποιηθούν και στα γρήγορα μέρη αφήνοντας την χρήση τους στην κρίση του εκτελεστή.<sup>68</sup>

Πέρα από τα γραμμένα στολίδια, ένας τρόπος με τον οποίο εμπλουτίζονταν οι μεγαλύτερες αξίες στο μπαρόκ φλάουτο ήταν ένα βιμπράτο των δαχτύλων, το επονομαζόμενο “*flattement*”. Ο Hotteterre μιλώντας για το συγκεκριμένο βιμπράτο αναφέρεται σε μία τεχνική που πραγματοποιείται με τον ίδιο τρόπο που γίνεται η τρίλια καλύπτοντας όμως μόνο την άκρη της τρύπας και την εναλλαγή να γίνεται από την νότα εκκίνησης προς την νότα κάτω από αυτήν σε αντίθεση με την τρίλια που η εναλλαγή γίνεται με την επάνω νότα. Επίσης υποστήριζε ότι η συγκεκριμένη τεχνική θα έπρεπε να εκτελείται σχεδόν σε όλες τις μεγάλες νότες, και όπως και τα υπόλοιπα στολίδια η ταχύτητα της εναλλαγής θα πρέπει να συνάδει με την ταχύτητα του έργου.<sup>69</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι η παραπάνω τεχνική είναι εφικτή μόνο στο μπαρόκ όργανο, καθώς τα κλειδιά στο σύγχρονο φλάουτο δεν την επιτρέπουν.

Στα έργα του Bach παρατηρείται η χρήση γαλλικών σημαδιών που αφορούν τα διάφορα στολίδια, παράλληλα όμως το μουσικό του κείμενο παρείχε όλες τις νότες που είχαν σχέση με τον διανθισμό του κομματιού στην παρτιτούρα. Τον τρόπο αυτό γραφής κριτικάρει ο Adolph Scheibe το 1737 παρατηρώντας ότι: «*κάθε στολίδι, κάθε μικρό κόσμημα, και κάθε τι που ο καθένας πιστεύει πως ανήκει στην μέθοδο της εκτέλεσης τα εκφράζει ολοκληρωτικά με νότες*».<sup>70</sup> Χρήσιμος για την ερμηνεία των έργων του Bach είναι ο πίνακας με την επεξήγηση του τρόπου εκτέλεσης των πιο σημαντικών στολιδιών στο βιβλίο *Klavierbüchlein* που έγραψε για τον γιο του Wilhelm Friedemann (Παράδειγμα 3.2.3).<sup>71</sup> Γενικότερα, η χρήση των διάφορων στολιδιών στα έργα του Bach διαφοροποιούνταν σε σχέση με το έργο που συνέθετε. Παρατηρείται η χρήση των στολιδιών γαλλικής προέλευσης στις σουίτες για πληκτροφόρο, και πολλά στολίδια ιταλικής προέλευσης γραμμένα από πριν στις σονάτες και τα κονσέρτα του.<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> Quantz, *On Playing the Flute*, 160.

<sup>69</sup> Frederick Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music* (New Jersey: Princeton University Press, 1983), 513.

<sup>70</sup> “*every ornament, every little grace, and everything that one thinks of as belonging to the method of playing, he expresses completely in notes.*”, Cyr, *Performing Baroque Music*, 139.

<sup>71</sup> Cyr, *Performing Baroque Music*, 139.

<sup>72</sup> Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, 42-43.



Παράδειγμα 3.2.3.: Πίνακας του J.S.Bach με τα στολίδια από το βιβλίο *Klavierbüchlein* για τον Wilhelm Friedemann Bach.

Ανακεφαλαιώνοντας, είναι σημαντικό να παρατηρήσουμε πως ο στολισμός στην μπαρόκ μουσική είχε μεγαλύτερη σημασία από αυτήν της απλής διακόσμησης. Κατείχε ένα κύριο εκφραστικό ρόλο κατά την διαδικασία της εκτέλεσης και για αυτό θεωρούνταν υποχρεωτικό μέσο για μία εξαιρετική ερμηνεία.<sup>73</sup>

### 3.2.4. Tempo

Το tempo δηλώνει σε ποια ταχύτητα θα πρέπει να εκτελεστεί ένα κομμάτι. Το tempo στην σύγχρονη εποχή μετριέται σε κτύπους ανά λεπτό (bpm)<sup>74</sup> και το εργαλείο που μας βοηθάει να μετρήσουμε τους κτύπους αυτούς είναι ο μετρονόμος. Ο πρώτος μετρονόμος κατασκευάζεται το 1816, στην περίοδο του μπαρόκ όμως ο πιο απλός και διαδεδομένος τρόπος μέτρησης της ταχύτητας ήταν ο παλμός της ανθρώπινης καρδιάς.<sup>75</sup>

Στην μπαρόκ μουσική οι ενδείξεις του tempo μεταφράζονταν όχι μόνο ως ενδείξεις του πόσο γρήγορα η αργά θα πρέπει να εκτελεστεί ένα κομμάτι αλλά και με τι χαρακτήρα ή συναίσθημα θα έπρεπε να αποδώσει ο εκτελεστής το κάθε έργο. Για παράδειγμα, στην μπαρόκ μουσική το Largo σήμαινε ότι το κομμάτι θα πρέπει να παιχτεί με ένα μεγαλειώδη, τραγουδιστό τρόπο αλλά όχι απαραίτητα αργά. Σύμφωνα με πολλούς θεωρητικούς του μπαρόκ, η κλίμακα στην οποία είναι γραμμένο ένα έργο επίσης συνέβαλε στο χαρακτήρα του κομματιού.<sup>76</sup> Η παραπάνω θεώρηση επισημοποιείται από τον συγκεντρωτικό πίνακα που παρουσιάζεται στο βιβλίο της

<sup>73</sup> Cyr, *Performing Baroque Music*, 140.

<sup>74</sup> Συντομογραφία των αγγλικών λέξεων Beats per minute

<sup>75</sup> Cyr, *Performing Baroque Music*, 29-30

<sup>76</sup> Cyr, *Performing Baroque Music*, 31.

Mary Cyr , *Performing Baroque music*, στον οποίο παρουσιάζονται οι απόψεις των Charpentier, Mattheson, Rameau, Quantz και LaBorde, σε σχέση με τον χαρακτήρα που απέδιδε η κάθε κλίμακα.<sup>77</sup> Επίσης, τα κατασκευαστικά χαρακτηριστικά των οργάνων στην μπαρόκ εποχή επέτρεπαν στα όργανα σε κάποιες κλίμακες να ακούγονται πιο λαμπερά και σε άλλες πιο μουντά. Για παράδειγμα, το μπαρόκ φλάουτο σε ένα έργο σε λα μείζονα θα ακουγόταν πιο μουντό, σε σχέση με ένα βιολί, λόγω των διέσεων και των δυσκολιών στο κούρδισμα.<sup>78</sup>

Το tempo στο οποίο παιζόταν η μουσική δωματίου του Bach δεν μπορεί να αποδοθεί με απόλυτη ακρίβεια σήμερα. Πολλοί παράγοντες μπορούσαν να επηρεάσουν το tempo ενός έργου, όπως το μέγεθος και η ακουστική μιας αίθουσας ή οι μουσικοί που εκτελούσαν το έργο. Στις σουίτες του ο Bach δεν χρησιμοποιούσε ενδείξεις που έχουν σχέση με το tempo, καθώς θεωρούσε πως ο καθένας είχε σαφή εικόνα του tempo μίας Allemande ή μίας Gigue, ωστόσο όσον αφορά τα tempi των μερών των σονατών του Bach, η εικόνα είναι πιο ασαφής.<sup>79</sup>

Ο Quantz στο βιβλίο του “*On Playing the Flute*” (μετ. Edward R. Kelly, 2<sup>nd</sup> edition, Faber and Faber, UK, 1985) ταξινομεί τις ενδείξεις του tempo σε τέσσερις γενικευμένες κατηγορίες, στις οποίες συσχετίζει την ταχύτητα που υποδεικνύει η ένδειξη με την συχνότητα του ανθρώπινου παλμού και αναλύει το χαρακτήρα αυτών σε σχέση με τον τρόπο παιξίματος στα έγχορδα με δοξάρι. Αν και η παραπάνω κατηγοριοποίηση είχε εκπαιδευτικό χαρακτήρα, θεωρείται ως ένα χρήσιμο εργαλείο με το οποίο μπορούμε κατά προσέγγιση να καταλάβουμε σε ποιο tempo και με τι χαρακτήρα παιζόταν τα διάφορα μέρη των σονατών στην περίοδο του μπαρόκ.<sup>80</sup> Παρακάτω ακολουθεί πίνακας με τις τέσσερις κατηγορίες του Quantz, όπως παρουσιάζεται στο βιβλίο της Mary Cyr, “*Performing Baroque Music*” (2016), σελ.41.

---

<sup>77</sup> Cyr, *Performing Baroque Music*, 32-4.

<sup>78</sup> Cyr, *Performing Baroque Music*, 31.

<sup>79</sup> Vogt, *Johann Sebastian Bach's Chamber Music*, 68-70.

<sup>80</sup> Cyr, *Performing Baroque Music*, 41.

Πίνακας 1: Τέσσερις κατηγορίες tempo του Quantz και ο τρόπος που παίζονται.

Allegro Allegro assai Allegro di molto Presto Vivace	«ζωντανό, πολύ ελαφρύ και μικρό δοξάρι, συγκεκριμένα στην συνοδεία, όπου πρέπει να παίξεις πιο χαρούμενα από ότι σοβαρά στα κομμάτια αυτού του είδους; και ωστόσο πρέπει να παρατηρείται μία εναλλαγή στον ήχο.»
1 κτύπος= ήμισυ	
Allegretto Allegro ma non tanto Allegro non troppo Allegro non presto Allegro moderato	«εκτελείται λίγο πιο σοβαρά, με σχετικά βαρύ αλλά ζωντανό και ωστόσο καταλλήλως δραστήριο δοξάρι. Στο Allegretto συγκεκριμένα τα δέκατα έκτα, όπως τα όγδοα στο Allegro, απαιτούν μικρές δοξαριές που γίνονται με τον καρπό παρά με ολόκληρο το χέρι, και παίζονται καλύτερα χωριστά από ότι ενωμένα
1 κτύπος= τέταρτο	
Arioso Cantabile Soave Dolce Poco Andante Maestoso Pomposo Affectuoso Adagio spiritoso	«εκτελείται σιγανά, και με ελαφρύ δοξάρι. Ακόμα και αν είναι διανθισμένο με γρήγορες νότες διαφόρων ειδών, το Arioso και πάλι απαιτεί ελαφρύ και σιγανό δοξάρι.»
1 κτύπος= όγδοο	
Adagio assai Pessante Lento Largo Assai Mesto Grave	«αργά και μελαγχολικά ... απαιτεί τη μεγαλύτερη εναλλαγή στον ήχο, και μεγάλο, ήρεμο και βαρύ δοξάρι.»
1 κτύπος= δέκατο έκτο	

### 3.2.5. Basso continuo

Λόγω της σπουδαιότητας του ρόλου του Basso continuo (συνεχές βάσιμο) στην φωνητική αλλά και την οργανική μουσική της μπαρόκ περιόδου, κρίνεται σκόπιμο να αναφερθούν κάποια χαρακτηριστικά σε σχέση με την χρήση των οργάνων αλλά και τον τρόπο εκτέλεσης της συγκεκριμένης πρακτικής.

Το basso continuo κάνει την εμφάνιση του κατά την μετάβαση από την πολυφωνία της Αναγέννησης στην πρώιμη μπαρόκ μονωδία περίπου στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Από τότε μέχρι και τον θάνατο του J.S. Bach, στα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα, αποτελούσε κύρια εκτελεστική πρακτική την μουσικής του μπαρόκ. Χαρακτηριστικό φαινόμενο είναι το γεγονός ότι σχεδόν όλα τα έργα του αιώνα αυτού λειτουργούσαν υπό την συνοδεία του basso continuo. Τα όργανα που χρησιμοποιούνταν για την εκτέλεση του b.c. ήταν το τσέμπαλο, το εκκλησιαστικό όργανο και το λαούτο. Σύνηθες φαινόμενο ήταν η γραμμή του μπάσου να ενισχύεται και από άλλα όργανα όπως το τσέλο ή το μικρό κοντραμπάσο. Στην μουσική δωματίου του Bach το b.c. παιζόταν από

το τσέμπαλο. Στην περίπτωση που ένα κομμάτι προοριζόταν μόνο για ένα μελωδικό όργανο (όπως φλάουτο ή βιολί ή βιόλα ντα γκάμπα) δεν χρησιμοποιούνταν συνήθως η ενίσχυση του τσέλου, παρόλα αυτά στις τρία σονάτες ή στα κουαρτέτα ήταν παρούσα.<sup>81</sup>

Τα χαρακτηριστικά που αφορούν τον τρόπο εκτέλεσης του b.c. από τα όργανα συνοδείας, θέτοντας ως παράδειγμα εδώ το τσέμπαλο, συγκεντρώνονται στους παρακάτω κανόνες. Στην περίπτωση που το τσέμπαλο δεν έχει κάποια ομπλιγκάτο<sup>82</sup> μελωδική γραμμή, το αριστερό χέρι παίζει την γραμμή του μπάσο και το δεξί παίζει συνοδευτικές συγχορδίες που προκύπτουν από το αριθμημένο μπάσο.<sup>83</sup> Στην περίπτωση που δεν υπήρχε αρίθμηση στην γραμμή του b.c., ο εκτελεστής καλούνταν να αντλήσει τις συγχορδίες από το περιεχόμενο της μελωδικής γραμμής που θα συνόδευε και από το μπάσο.<sup>84</sup>

Ως προς την ορθή απόδοση/υλοποίηση του b.c., οι θεωρητικοί της μπαρόκ περιόδου πρότειναν ότι η έκταση που θα χρησιμοποιήσει το όργανο συνοδείας δεν θα πρέπει να υπερβαίνει την έκταση που χρησιμοποιείται από το σόλο μέρος του έργου και ότι γενικά θα πρέπει να χρησιμοποιείται μια σχετικά χαμηλή έκταση του οργάνου κάνοντας σπανίως χρήση διαστημάτων μεγαλύτερα της οκτάβας σε απόσταση από το μπάσο. Γάλλοι συγγραφείς τόνιζαν ότι έχει μεγάλη σημασία κατά την απόδοση του b.c. το δεξί χέρι να βρίσκεται κοντά στο αριστερό γεμίζοντας και με τα δύο χέρια της νότες της αρμονίας. Γενικότερα κατά την διάρκεια του πρώτου μισού του 18<sup>ου</sup> αιώνα εξελίχθηκαν δύο τρόποι συνοδείας: ο γαλλικός με χαρακτηριστικά την παχιά υφή, χρήση της χαμηλής έκτασης και συχνή χρήση των αρπισμών και ο ιταλικός με λιγότερη χρήση των αρπισμών αλλά μεγαλύτερη χρήση των διαφωνιών. Όπως και με την χρήση των στολιδιών και των αρθρώσεων, έτσι και με τον τρόπο της πραγματοποίησης του b.c. καταγράφονται διάφορα στυλ ανά περιοχές χωρίς αυτό βέβαια να μην αφήνει χώρο για την προσωπική έκφραση του καθένα με κριτήριο το καλό γούστο.<sup>85</sup>

Στην σημερινή εποχή παρόλα αυτά η τέχνη της απόδοσης του b.c. δεν είναι ευρέως διαδεδομένη, καθώς οι σύγχρονες εκδόσεις των μπαρόκ έργων αποτυπώνουν

---

<sup>81</sup> Vogt, *Johann Sebastian Bach's Chamber Music*, 78.

<sup>82</sup> Μελωδική γραμμή δοσμένη από τον συνθέτη.

<sup>83</sup> Ο όρος αριθμημένο μπάσο ή μπάσο κοντίνο χαρακτηρίζει μία οργανική γραμμή μπάσο η οποία διατρέχει ένα κομμάτι, πάνω από την οποία ο εκτελεστής αυτοσχεδιάζει (υλοποιεί) μία συγχορδιακή συνοδεία. Στην γραμμή του μπάσο μπορούν να παρουσιάζονται είτε αλλοιώσεις είτε αριθμοί. Peter Walls and David Ledbetter, "Continuo," *Grove Music Online*, ανάκτηση από <https://www.oxfordmusiconline.com> (05.02.19).

<sup>84</sup> Vogt, *Johann Sebastian Bach's Chamber Music*, 78.

<sup>85</sup> Cyr, *Performing Baroque Music*, 82.

κατά γράμμα την εναρμόνιση του b.c. για τον συνοδό. Σε αυτή την περίπτωση ο συνοδός έχει γραμμένες ακριβώς τις νότες που πρέπει να παίζει στο δεξί χέρι. Η παραπάνω περίπτωση βεβαίως δεν αποκλείει το ότι ο εκτελεστής του b.c. –αν θέλει– έχει την ευχέρεια να παραλλάξει την δοσμένη υλοποίηση του εκδότη, έχοντας όμως ως βάση τους κανόνες που αναφέρθηκαν παραπάνω.<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> Cyr, *Performing Baroque Music*, 82-83.

## 4. ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑ

### 4.1 Μεθοδολογία ανάλυσης

Έχοντας παρουσιάσει τα ιστορικά στοιχεία που περιβάλλουν την ζωή του J.S. Bach, την εξέλιξη της μπαρόκ σονάτας έως και την χρονολογία που έχουν γραφτεί οι σονάτες που έχουν επιλεγεί στην συγκεκριμένη εργασία, καθώς και τα χαρακτηριστικά που αφορούν την εκτελεστική πρακτική κατά την περίοδο του μπαρόκ, κρίνεται σκόπιμο να αναφερθεί ο λόγος και το πλαίσιο στο οποίο θα πραγματοποιηθεί η ανάλυση των επιλεγμένων έργων. Ο απώτερος σκοπός της αναλυτικής διαδικασίας έχει ως βάση την σύνδεση αυτής με την ερμηνεία των έργων.

Είναι αδιαμφισβήτητο το γεγονός ότι η πράξη της ερμηνείας ενός μουσικού έργου περιλαμβάνει μία σειρά αποφάσεων, συνειδητών είτε όχι, σε ό,τι αφορά την λειτουργία των διαφόρων μουσικών χαρακτηριστικών και τον τρόπο με τον οποίο αυτά προβάλλονται. Αυτή η συνειδητή ή μη συνειδητή λήψη αποφάσεων σχετίζεται είτε με ερμηνεία η οποία είναι βασισμένη σε μία θεωρητική αναλυτική προσέγγιση είτε με ερμηνεία η οποία βασίζεται στο ένστικτο του εκτελεστή και την εμπειρία του.<sup>87</sup> Αν θεωρήσουμε ότι η διαδικασία της ερμηνείας είναι συνώνυμη με την πραγματοποίηση των προθέσεων του συνθέτη, τότε το κύριο μέλημα του εκτελεστή θα πρέπει να είναι η προσπάθεια να κατανοήσει την μουσική του συνθέτη όσο το δυνατόν καλύτερα. Βασική προϋπόθεση της συνειδητοποίησης του έργου από τον εκτελεστή αποτελεί η μουσική ανάλυση, χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει ότι δεν θα πρέπει να λαμβάνεται υπόψιν το ιστορικό υπόβαθρο καθώς και η εκτελεστική πρακτική της εποχής του έργου που εξετάζεται.<sup>88</sup> Για την σημασία της ανάλυσης κατά την διαδικασία της «διερεύνησης» των προθέσεων του συνθέτη και κατά συνέπεια για την χρήση αυτής ως μέσο για την λήψη αποφάσεων κατά την ερμηνεία, έχουν διατυπωθεί αρκετές απόψεις από τους θεωρητικούς. Από αυτές που ξεχωρίζουν σε σχέση με την βαρύτητα που δίνουν στη χρησιμότητα της αναλυτικής διαδικασίας είναι των Eugene Narmour και Wallace Berry. Ο Narmour τονίζει το 1988 ότι «οι εκτελεστές ως συν-δημιουργοί... θα πρέπει να αποκτήσουν θεωρητική και αναλυτική ικανότητα... για να μάθουν πως να ερμηνεύουν», και ότι «πολλές αρνητικές συνέπειες» θα ακολουθήσουν «αν οι

---

<sup>87</sup> John Rink, "Analysis and (or?) Performance," στο *Musical Performance, A Guide to Understanding*, ed. John Rink (New York: Cambridge University Press, 2002), 35.

<sup>88</sup> Rink, "Analysis and (or?) Performance," 31.

δομικές σχέσεις δεν αναλυθούν καταλλήλως από τον εκτελεστή».<sup>89</sup> Παρομοίως, ο Berry δηλώνει πως «η μουσική ερμηνεία θα πρέπει να είναι ενημερωμένη μέσω της διεισδυτικής ανάλυσης», συμπληρώνοντας ότι «κάθε αναλυτικό εύρημα έχει επιπτώσεις στην εκτέλεση».<sup>90</sup> Σε ελαφρά σύγκρουση με τις παραπάνω απόψεις, σε σχέση με την βαρύτητα που πρέπει ένας εκτελεστής να δίνει στην διαδικασία της ανάλυσης, έρχεται ο Howat, υποστηρίζοντας ότι η αναλυτική διαδικασία χρησιμεύει στο να διαλευκάνει την σχέση του αναλυτή/εκτελεστή με την μουσική του εκάστοτε συνθέτη και όχι στο να την υπερπληρώνει με πληροφορίες τις οποίες δεν μπορούν να συσχετιστούν με το ηχητικό αποτέλεσμα ή την τελική εκτέλεση.<sup>91</sup>

Η μεθοδολογία της ανάλυσης που θα ακολουθηθεί, καθώς και το πλάνο της αναλυτικής διαδικασίας, βασίζονται στο βιβλίο του John Rink *Musical Performance, A Guide to understanding* (Cambridge University Press, New York, 2002) και συγκεκριμένα στο κεφάλαιο “*Analysis and (or?) Performance*”. Με σκοπό την βαθύτερη κατανόηση των στοιχείων που είναι δομημένο το έργο, το πλάνο της αναλυτικής διαδικασίας θα οριστεί με βάση τρεις κύριες παραμέτρους:

1. Αναγνώριση της μορφής του έργου και του βασικού τονικού πλάνου
2. Αναγνώριση του μελωδικού σχήματος και των βασικών μοτίβων/ιδεών κάθε μέρους
3. Προετοιμασία ρυθμικής αναγωγής όπου αυτό κρίνεται απαραίτητο

Σε κάθε σονάτα που εξετάζεται στην παρούσα εργασία, συνεπώς και σε κάθε μέρος αυτής, θα πραγματοποιηθεί αρμονική και μορφολογική ανάλυση με σκοπό να αποσαφηνιστεί η μορφή του κάθε μέρους. Η παραπάνω διαδικασία αποκαλύπτει τον μορφολογικό τύπο των μερών της κάθε σονάτας και οδηγεί στην ταυτοποίηση των τμημάτων από τα οποία αποτελείται το κάθε μέρος.<sup>92</sup> Στη συνέχεια, θα πραγματοποιηθεί η αναγνώριση της βασικής ιδέας/μοτίβου του κάθε μέρους. Έχοντας επίγνωση των βασικών μελωδικών σχημάτων που παρουσιάζονται στην μελωδία, όπως τα χαρακτηριστικά μοτίβα κάθε μέρους και όχι μόνο, μπορεί ο εκτελεστής να

---

<sup>89</sup> Rink, “Analysis and (or?) Performance,” 36.

<sup>90</sup> Rink, “Analysis and (or?) Performance,” 36.

<sup>91</sup> Roy Howat, “What do we perform?,” στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, ed. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 4.

<sup>92</sup> Rink, “Analysis and (or?) Performance,” 45.

προβληματιστεί πάνω στο πώς θα παραγάγει το μουσικό αποτέλεσμα χρησιμοποιώντας εναλλακτικούς τρόπους ερμηνείας, όπως αλλάζοντας το «χρώμα» ή επιλέγοντας μια συγκεκριμένη άρθρωση.<sup>93</sup> Τέλος, ρυθμική αναγωγή θα πραγματοποιηθεί σε συγκεκριμένο αριθμό μέτρων όπου, κατά την συντάκτρια, εμφανίζεται μεγάλο αρμονικό ενδιαφέρον, και σε τμήματα στα οποία η αναγωγή μπορεί να βοηθήσει ως προς την κατανόηση των φράσεων.<sup>94</sup> Σε αυτό το σημείο κρίνεται αναγκαίο να αναφερθεί ότι η σήμανση των αρμονικών βαθμίδων θα γίνεται με βάση το σύγγραμμα του Πέτρου Βούβαρη *Εισαγωγή στην μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*, (Κάλλιπος, 2015), όπου με λατινικούς χαρακτήρες με κεφαλαία γράμματα θα επισημαίνονται οι μείζονες συγχορδίες, με μικρά οι ελάσσονες και με μικρά και εκθέτη ( ο ή ø ) οι ελαττωμένες συγχορδίες.

---

<sup>93</sup> Rink, “Analysis and (or?) Performance,” 50.

<sup>94</sup> Rink, “Analysis and (or?) Performance,” 53.



## 4.2 E minor Sonata for flute & b.c. BWV 1034 (ανάλυση)

Η σονάτα σε μι ελάσσονα για φλάουτο και b.c. BWV 1034 είναι, όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενη ενότητα, η παλαιότερη σύνθεση για σόλο φλάουτο που αποδίδεται στο Bach μετά από την παρτίτα για σόλο φλάουτο σε λα ελάσσονα. Το έργο αποτελείται από τέσσερα μέρη σε σειρά Αργό-Γρήγορο-Αργό-Γρήγορο με τις αντίστοιχες ενδείξεις tempo: Adagio ma non tanto, Allegro, Andante, Allegro και ανήκει στον τύπο της εκκλησιαστικής σονάτας. Τα μέρη της σονάτας είναι γραμμένα στην μι ελάσσονα εκτός του τρίτου μέρους που είναι γραμμένο στην σολ μείζονα, την σχετική μείζονα της μι ελάσσονας. Η σύνθεση της σονάτας πιθανότατα συνδέεται με την χρονολογία κατά την οποία παρατηρείται εκτεταμένη χρήση του οργάνου στις εκκλησιαστικές καντάτες των πρώτων χρόνων του Bach στη Λειψία (βλ. ενότητα 2.4.1). Σε κάθε μέρος της σονάτας θα γίνει αρμονική και μορφολογική ανάλυση, με σκοπό να αποσαφηνιστεί η δομή, καθώς και μία προσέγγιση της μοτιβικής ιδέας και φραστικής επεξεργασίας που συναντάται στα επιμέρους τμήματα.

### 4.2.1 Adagio ma non tanto

Το πρώτο μέρος της σονάτας είναι γραμμένο στην μι ελάσσονα, έχει μέτρο 4/4 και αποτελείται από δύο επιμέρους τμήματα, το **A** (μ.1-17) και το **B** (μ.17-30). Το μέρος ανήκει στο τύπο της διμερούς μορφής σύνθεσης χωρίς σημείο επανάληψης στο τέλος του πρώτου τμήματος (**A**). Το τέλος του **A** στο μ.17 δηλώνεται από την τέλεια πτώση (V-i) στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Στο σύνολό του το μέρος χαρακτηρίζεται από μία συνεχόμενη κίνηση δέκατων έκτων στο μέρος του φλάουτου καθώς και από τον μιμητικό χαρακτήρα που επικρατεί ανάμεσα στο φλάουτο και το b.c. σε ορισμένα σημεία. Στην αρχή του **A** (μ.1) στην πρώτη φράση του μέρους παρατηρείται το κύριο μοτίβο το οποίο χαρακτηρίζει όλο το μέρος. Αποτελείται από δύο διαστήματα 3<sup>ης</sup> κατιούσας ακολουθούμενα από ένα διάστημα τρίτης ανιούσας και ένα 4<sup>ης</sup> ανιούσας αποτελούμενο από τις νότες B-G-E-G-C (τα κύρια μοτίβα σε κάθε μέρος στην συγκεκριμένη εργασία θα συμβολίζονται με το γράμμα α, και οι κύριες φράσεις με το γράμμα K).



### Μοτίβο α

Στην αρχή του **A** το φλάουτο έχει σολιστικό χαρακτήρα καθώς το b.c. λειτουργεί σαν απλός συνοδός έως και το μ. 5, όπου εισάγει μία κατιούσα ακολουθία διαστημάτων 3<sup>η</sup>ς την στιγμή που το φλάουτο παίζει ένα ολόκληρο. Την ακολουθία αυτή μιμείται το μέρος του φλάουτου έως και το μ.8 όπου προετοιμάζει την πτώση στην τονική στο μ.9. Τέτοια μίμηση του φλάουτου παρατηρείται ξανά στα μ.13-14 και μ.26-27. Από το μ.9 έως και το μ.17 παρατηρείται η χρήση του μοτίβου ως μέσο για την τελική πτώση στην δεσπόζουσα της τονικής τόσο από το φλάουτο όσο και από το b.c. Πριν από την τελική πτώση στην δεσπόζουσα της τονικής, εμφανίζεται η αρχική φράση **K** στην σχετική μείζονα (σολ μείζονα) στο μ.9, την οποία χρησιμοποιεί ξανά, μεταφέροντας το τονικό κέντρο στην δεσπόζουσα της τονικής στο μ.10. Στα μ.11 και μ.12 κύριο μοτίβο του μέρους **a** κάνει ξανά την εμφάνιση του στον b.c. με την μορφή του χρωματισμού (B-G-E-G-C#) και μετά σε μεταφορά (G-E-C#-E-G) αντίστοιχα. Τα δύο αυτά μέτρα αποτελούν ένα τύπου ντουέτου μεταξύ φλάουτου και b.c.

Η αρχή του **B** δεν χαρακτηρίζεται μόνο από την πτώση στην δεσπόζουσα της τονικής (μ.17), αλλά και από την αλλαγή στην υφή του b.c. Η τονικότητα της δεσπόζουσας δεν παραμένει για πολύ καθώς ήδη από το μ.17 γίνεται μετατροπία στην αρχική τονική (μι ελάσσονα). Παρατηρείται ξανά η χρήση της πρώτης φράσης στο μέρος του φλάουτου, στο μ.19 σε πτώση στην VI της τονικής, (ντο μείζονα) και στο μ.20-21 σε πτώση στην τονική (iv-ii-V-i). Τα παραπάνω μέτρα εξυπηρετούν ως μέσο για την κορύφωση του μέρους καθώς στο μ.22 πέρα από την πτώση στη τονική, στο φλάουτο παρουσιάζεται και η πιο ψηλή νότα έως τώρα η g<sup>3</sup>. Το δεύτερο τμήμα συνεχίζει ξανά με μία μικρή μετατροπία στην iv της τονικής (λα ελάσσονα) πριν επαναφέρει την τονική η οποία παραμένει έως και το τέλος του μέρους. Το τμήμα **B** παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με το **A**, καθώς πέρα από την μίμηση του b.c. από το φλάουτο στα μ.26-27 παρουσιάζεται ξανά το ίδιο «ντουέτο» φλάουτου-b.c. στα μ.24-25. Στην συνέχεια ακολουθεί συγκεντρωτικό διάγραμμα της μορφολογικής δομής του μέρους.

Adagio ma non tanto		ΤΜΗΜΑΤΑ					
		Α (1-17)			Β (17-30)		
Τονικοί χώροι		1-9 e	9 G	10-17 b	17-21 e	21-22 a	22-30 e
Χρήση φράσης μοτίβου	FL	K α	K	K	K K		
	B.C.			α α			α α

Συγκεντρωτικό διάγραμμα μορφολογικής δομής του μέρους

#### 4.2.2 Allegro

Το δεύτερο μέρος της σονάτας ακολουθεί την διμερή μορφή σύνθεσης με πτώση στην III της τονικής στο τέλος του πρώτου τμήματος **A** και είναι γραμμένο σε μέτρο 2/2. Αποτελείται από δύο επιμέρους τμήματα **A** (μ.1-28), **BA'** (μ.28-70) (**A'** συμβολίζεται η επιστροφή της αρχικής φράσης του πρώτου τμήματος **A** στο **B**). Το μέρος έχει φουγκάτο χαρακτήρα χωρίς βέβαια να ακολουθεί σε όλο του την έκταση τους κανόνες της φούγκας. Στα πρώτα μέτρα παρουσιάζεται η κύρια φράση του μέρους, η οποία εκτείνεται μέχρι και το μ.5 όπου γίνεται και η τέλεια πτώση στην τονική. Η κύρια φράση **K** χαρακτηρίζεται από το μοτίβο ενός όγδοου ακολουθούμενο από δύο δέκατα έκτα και τέσσερα όγδοα σε κίνηση με πηδήματα. Το βασικό μοτίβο **α** επαναλαμβάνεται για τέσσερα μέτρα χτίζοντας έτσι ένα συναίσθημα έντασης στην αρχή του κομματιού.



**Μοτίβο α / κύρια ιδέα**

Αμέσως μετά την παρουσίαση της πρώτης φράσης, εμφανίζεται η απάντηση του θέματος στην V της τονικής στο μ. 5, από το μέρος του b.c., γεγονός που προσδίδει τον χαρακτήρα φούγκας που αναφέρθηκε παραπάνω. Η μετατροπή στην δεσπόζουσα κρατάει όσο και η εμφάνιση της κύριας φράσης καθώς στο μ.10 γίνεται επιστροφή

στην τονική με τέλεια πτώση στο μ.15. Κατά την διάρκεια της εμφάνισης της **K** στο b.c. στο μέρος του φλάουτου εισάγεται μία νέα μελωδική γραμμή ή οποία δεν παρουσιάζει εμφανή σχέση με το κυρίως μοτίβο. Χωρίς απόλυτη σιγουριά μπορούμε να υποθέσουμε ότι η μελωδική κίνηση στο μέρος του φλάουτου στα μ.5-7 ανάγεται σε αυτήν του b.c. στα μ.1-2.

Allegro

Στο μ.16 μετά και από την πτώση στην τονική ξεκινάει μία δεύτερη υπό-ενότητα του τμήματος **A** η **A1**, η οποία εκτείνεται έως και την αρχή του **B** στο μ.28. Το μέρος του φλάουτου έχει έναν πιο ελαφρύ χαρακτήρα αποτελούμενο από περάσματα με σπασμένες συγχορδίες σε αρπισμό (μοτίβο/ιδέα β). Η υπο-ενότητα του **A**, **A1** έχει λειτουργικό χαρακτήρα μετατροπίας καθώς από την τονική και μέσω του κύκλου των 5<sup>ov</sup> (e-A-D-G) καταλήγει στην III της τονικής όπου κάνει τέλεια πτώση με το θέμα να εμφανίζεται στον b.c. στο μ.24. Στην συνέχεια και με απώτερο σκοπό την βαθύτερη κατανόηση των αρμονικών συνδέσεων της υπο-ενότητας A1, θα ακολουθήσει αναγωγή των μ.16-24.

i      vii°      i      V      V      V      I      V<sup>7</sup>      I      V<sup>7</sup>      I

e      A      D      G

Αναγωγή των μ.16-24

Το τμήμα **BA'** παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες δομικά με το τμήμα **A**. Αρχικά εμφανίζεται το κυρίως θέμα (**K**) στο μέρος του φλάουτου στην δεσπόζουσα της σχετικής μείζονας της τονικής (μ.28). Στην συνέχεια στο μ.33 το φλάουτο συνεχίζει παρουσιάζοντας το δεύτερο θεματικό υλικό που παρουσιάστηκε και στο τμήμα **A** στο μ.5, καταλήγοντας αυτή την φορά στην σι ελάσσονα. Μετά και την πτώση στο μ. 39 εμφανίζεται ξανά η αντίστοιχη υπό-ενότητα εδώ **B1** (μ.40-64) με το ίδιο θεματικό υλικό, (συγχορδίες σπασμένες σε μορφή αρπισμού) και με τον ίδιο λειτουργικό χαρακτήρα. Αυτή την φορά χρησιμοποιεί τον κύκλο των 5<sup>ov</sup> (b-e-a-D-G) με σκοπό την επιστροφή στην τονική (σι ελάσσονα). Πριν από την επανεμφάνιση του **A'** (επιστροφή **K** στο φλάουτο) στο μ.64 το θέμα κάνει άλλη μία φορά την εμφάνισή του στο b.c. στο μ.55. Ακολουθεί αναγωγή των αρμονικών συνδέσεων στα μ.40-48 και διάγραμμα μορφής του μέρους.

The image shows a musical score for measures 40-48. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The bottom staff is a bass clef. Above the treble staff, measures 40-48 are numbered in boxes. The chords in the treble staff are: 40: G4-B4-E5; 41: G#4-B4-E5; 42: G4-B4-E5; 43: G#4-B4-E5; 44: G4-B4-E5; 45: G#4-B4-E5; 46: G4-B4-E5; 47: G4-B4-E5; 48: G4-B4-E5. Below the bass staff, the notes are: 40: B1; 41: E2; 42: B1; 43: E2; 44: B1; 45: E2; 46: D2; 47: G2; 48: D2. Below the notes, the letters 'i v i v i v I v I' and 'b e a D G' are written.

Αναγωγή των μ.40-48

Allegro		ΤΜΗΜΑΤΑ				
		A (1-28)		BA (28-70)		
Υπο-ενότητες		(1-15)	A1 (16-28)	(28-40)	B1(40- 64)	A'( 64-70)
Τονικοί χώροι		e b G e	e A D G	D a e b	b e a D G e G	e
Χρήση φράσης μοτίβου	FL	K	β	K	β	K
	B.C.	K	K		K	

Συγκεντρωτικό διάγραμμα μορφής του μέρους

### 4.2.3. Andante

Το τρίτο μέρος της σονάτας ακολουθεί ακριβώς το μοτίβο της εκκλησιαστικής σονάτας, καθώς είναι γραμμένο στην σχετική μείζονα της τονικής της σονάτας και είναι γραμμένο σε 3/4. Αποτελείται από τρία επιμέρους τμήματα **A** (μ.7-19), **B** (μ.19-42) **A'** (μ.43-55). Είναι το μοναδικό μέρος της σονάτας στο οποίο το φλάουτο δεν ξεκινάει από το πρώτο μέτρο, αλλά κάνει την είσοδο του στο μ.7. Τα πρώτα έξι μέτρα θα θεωρηθούν ως εισαγωγή για το πρώτο τμήμα **A**. Ενώ η υφή των δύο προηγούμενων μερών της σονάτας σε πολλά σημεία υποδήλωνε ένα χαρακτήρα ντουέτου ανάμεσα στα μέρη του φλάουτου και του b.c., σε αυτό το μέρος, το φλάουτο έχει πρωταρχικό ρόλο, ενώ το μέρος του b.c. δεν εμφανίζει κανένα στοιχείο της μελωδικής γραμμής καθ' όλη την διάρκεια του μέρους, κρατώντας μόνο την γραμμή της συνοδείας.

Το πρώτο τμήμα **A** ξεκινάει παρουσιάζοντας τη βασική ιδέα στο μέρος του φλάουτου στα μ.7-8. Πρόκειται για ένα ήμισυ παρεστιγμένο ακολουθούμενο από όγδοα παρεστιγμένα με δέκατα έκτα τα οποία βασίζονται πάνω στο αρπές της τονικής.



#### Βασική ιδέα / Μοτίβο α

Η πρώτη φράση του μέρους δείχνει να εκτείνεται έως και την αρχή του μ.13. με την γραφή της κύριας μελωδικής γραμμής να εμπλουτίζεται από αρκετά γραμμένα στολίδια. Στα επόμενα μέτρα το μέρος του φλάουτου διακρίνεται από μελωδικότητα και λυρισμό μέχρι να καταλήξει στην τέλεια πτώση στο μ.19. Την εισαγωγή του **B** στο μ.20 προμηνύει η cadenza στο μ.19. Το **B** ξεκινάει όπως και το **A** με χρήση του πρώτου τμήματος της βασικής ιδέα του μέρους, το ήμισυ παρεστιγμένο. Χαρακτηρίζεται ως ένα μετατροπικό τμήμα, με εξίσου εκφραστικό χαρακτήρα καθ' όλη την διάρκειά του. Αρχικά μεταβαίνει στην σχετική ελάσσονα της τονικής και στην ii της τονικής (λα ελάσσονα). Στην συνέχεια και για αρκετά μέτρα επιστρέφει στην σχετική ελάσσονα της τονικής (μ.27-33). Ακολουθεί η ρε μείζονα (μ.33) και η σι ελάσσονα (μ.35) όπου και παραμένει μέχρι και το τέλος του **B** (μ.42). Επαναφορά στην αρχική ιδέα γίνεται στο μ.43 μετά από ακόμη μία cadenza (μ.42). Αυτήν την φορά το **A** επιστρέφει παραλλαγμένο για αυτό το λόγο ονομάζεται **A'**. Τα τελευταία μέτρα του

μέρους αυτού (μ.50-54), παρουσιάζουν για ακόμα μία φορά τον τρόπο γραφής του μέρους με την μελωδική γραμμή να παρουσιάζεται εμπλουτισμένη από ήδη γραμμένα στολίδια, κατά την προτίμηση του συνθέτη.

Andante		ΤΜΗΜΑΤΑ		
		(Εισαγωγή 1-7)	A (7-19)	B (20-42)
Τονικοί χώροι		G	G e a e D b	G
Χρήση φράσης μοτίβου	FL	K	Τμήματα της K	K (παραλλαγμένη)
	B.C.	συνοδευτικός χαρακτήρας χωρίς χρήση μοτίβων ή φράσεων από το μέρος του φλάουτου		

Συγκεντρωτικό διάγραμμα μορφής του μέρους

#### 4.2.4. Allegro

Το τέταρτο και τελευταίο μέρος της σονάτας βρίσκεται στην αρχική τονικότητα μι ελάσσονα και είναι γραμμένο σε 3/4. Ανήκει στην διμερή μορφή σύνθεσης με τα επιμέρους τμήματα **A** (μ.1-42) και **B** (μ.42-88) να επαναλαμβάνονται. Αν και η σονάτα δεν ανήκει στο είδος της σονάτας δωματίου, το τελευταίο μέρος, λόγω του ρυθμού αλλά και της κίνησης του b.c. σε συγκεκριμένα σημεία, αποδίδει έναν πιο χορευτικό χαρακτήρα από τα προηγούμενα μέρη. Στην αρχή του **A** παρουσιάζεται η κύρια ιδέα του μέρους, η οποία αποτελείται από ένα μοτίβο δύο δέκατων έκτων ακολουθούμενα από δύο όγδοα σε πήδημα και στην συνέχεια μία ανιούσα κίνηση δέκατων έκτων.



Μοτίβο α / Κύρια ιδέα

Η κύρια ιδέα του μέρους επαναλαμβάνεται αυτούσια στο μ.2 σε piano δυναμική. Με αυτόν τον προσδιορισμό της δυναμικής στο μ.2. από forte σε piano δημιουργείται το

φαινόμενο του echo (ηχώ). Σε αυτό το μέτρο είναι και η πρώτη φορά που γίνεται χρήση των δυναμικών αποχρώσεων από τον Bach στην σονάτα. Στην συνέχεια παρατηρείται η χρήση της κύριας ιδέας από τον b.c. (μ.3) επαναφέροντας έτσι τον χαρακτήρα ντουέτου που επικρατούσε στα δύο πρώτα μέρη της σονάτας. Έως και το μ.13 όπου γίνεται η τέλεια πτώση στην τονική, παρατηρείται χρήση του μοτιβικού υλικού της κύριας ιδέας από το μέρος του φλάουτου. Συγκεκριμένα τα μ.3-5 θεωρούνται ως παραλλαγές του μοτιβικού στοιχείου που βρίσκεται στα πρώτα δύο μέρη του μ.1, και τα μέτρα 6-10 παραλλαγές της ανιούσας κίνησης των δέκατων έκτων που βρίσκεται στο τρίτο μέρος του μ.1. Στο μ. 13 παρουσιάζεται ένα νέο μοτιβικό υλικό **β** το οποίο εναλλάσσεται μεταξύ φλάουτου και b.c. έως και το μ. 19.



#### Μοτίβο β

Στο μ.15 γίνεται η πρώτη μετατροπία στην IV της τονικής η οποία καταλήγει στο μ.18 στην σχετική μείζονα της τονικής την σολ μείζονα όπου και παραμένει για μεγάλο μέρος του πρώτου τμήματος. Αμέσως μετά την παρουσία του μοτίβου **β** στοιχεία του αρχικού μοτίβου **α** εμφανίζονται αρχικά στο μέρος του φλάουτου (μ.19-22) και στη συνέχεια σε συνεργασία με το b.c. (μ.23-26). Πριν το τέλος του τμήματος **A** επανέρχεται η αρχική φράση στην σχετική μείζονα στο μ.36. Στο αμέσως επόμενο μέτρο (μ.37) επαναλαμβάνεται όχι αυτούσια όπως συνέβη στην αρχή του μέρους αλλά χρησιμοποιώντας το δεύτερο μέρος της αρχικής ιδέας, την ανιούσα επαναλαμβανόμενη κίνηση των δέκατων έκτων, με δυναμικές **p, pp**, καταλήγοντας σε **f**. Στα επόμενα μέτρα ακολουθεί μετατροπία στην σι ελάσσονα (V της τονικής) και η τελική πτώση σε αυτήν στο τέλος του **A**.

Το δεύτερο τμήμα **B** παρουσιάζεται στη σι ελάσσονα όπου τελείωσε και το **A**. Η τονικότητα της δεσπόζουσας δεν κρατάει για πολύ, καθώς από το μ.43 γίνεται μετατροπία στην λα ελάσσονα και στη συνέχεια στην σολ μείζονα όπου και παραμένει έως και το μ.52. Η κύρια ιδέα του μέρους στην αρχή του τμήματος **B** παρουσιάζεται σε ανεστραμμένη μορφή. Ομοιότητες παρουσιάζονται και σε αυτό το μέρος ανάμεσα



στα δύο τμήματα όπως στα μ.49-53 με τα μ.3-5 στο μέρος του φλάουτου. Η κύρια ιδέα εξακολουθεί να χαρακτηρίζει όλο το μέρος καθώς στο b.c. στα μ.49-52 γίνεται χρήση των μοτιβικών συνδυασμών της, και όπως και στα μ.23-26 όπου η αρχική ιδέα διασπάται ανάμεσα στο μέρος του b.c. και του φλάουτου. Στο μ.57 επανέρχεται το μοτίβο **β**, αυτή την φορά όμως εισάγεται πρώτα από το b.c. και κατόπιν την μιμείται το φλάουτο. Η τονικότητα επιστρέφει στη μι ελάσσονα για προτελευταία φορά. Τα μ.57-68 λειτουργούν μετατροπικά με χρήση του μοτίβου β. Οι τονικότητες από τις οποίες περνάει το μοτίβο είναι e-A-D-G για να καταλήξει για τελευταία φορά στην μι ελάσσονα στο μ.69. Από εκεί και πέρα παρατηρείται για ακόμη μια φορά στα μ. 69-72 η ίδια εναλλαγή της μοτιβικής ιδέας μεταξύ φλάουτου και b.c. όπως αυτή παρουσιάστηκε στα μ.23-26. Η βασική ιδέα παρουσιάζεται για ακόμη μία φορά πριν το τέλος του **B** στο μ.82, σε μεταφορά στην τρίτη οκτάβα του οργάνου, ίσως για να υπενθυμίσει στον ακροατή και στον εκτελεστή ότι το μοτίβο μετά από τόσες μετατροπές και εναλλαγές ανάμεσα στο φλάουτο και το b.c. είναι ακόμα «ζωντανό» και ακόμα θεωρείται η εσωτερική πηγή όλου του μέρους.

Allegro		ΤΜΗΜΑΤΑ			
		A (1-42)		B (42-88)	
Τονικοί χώροι		e	A D G	b	a G b e A D G e
Χρήση φράσης μοτίβου	FL	K	β β α	K	K' α α β β K
	B.C.	K	β β α		K α α β β

Συγκεντρωτικό διάγραμμα μορφής του μέρους

### 4.3. E major Sonata for Flute & b.c. BWV 1035 (ανάλυση)

Η σονάτα για σόλο φλάουτο και b.c. σε μι μείζονα (BWV 1035) είναι η τελευταία σονάτα που έγραψε Bach σόλο φλάουτο και b.c. Η σύνθεση της χρονολογείται κατά την τελευταία δεκαετία της ζωής του Bach (1741) και συνδέεται με ένα από τα ταξίδια που έκανε ο Bach στο Potsdam για να επισκεφθεί τον γιο του Carl Philipp. Πιθανότατα η σύνθεση της σονάτας προοριζόταν για τον προσωπικό υπηρέτη και φλαουτίστα του Φρειδερίκου του Μέγα, Michael Gabriel Fredersdorf (βλ. ενότητα 2.4.1). Η σονάτα αποτελείται από τέσσερα μέρη σε σειρά Αργό-Γρήγορο-Αργό-Γρήγορο. Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι η σονάτα είναι ένα υβρίδιο μεταξύ της εκκλησιαστικής σονάτας και της σονάτας δωματίου, καθώς την θέση του τρίτου μέρους στην σονάτα καταλαμβάνει μία *Siciliana*, ένα μέρος με χορευτικό χαρακτήρα. Όπως και στην προηγούμενη σονάτα, θα γίνει αρμονική και μορφολογική ανάλυση σε κάθε μέρος ξεχωριστά, καθώς και μία προσέγγιση της μοτιβικής ιδέας και επεξεργασίας αυτής.

#### 4.3.1. Adagio ma non tanto

Το πρώτο μέρος της σονάτας είναι γραμμένο στην μι μείζονα και έχει ρυθμική αγωγή 4/4. Αποτελείται από δύο επιμέρους τμήματα **A** (μ.1-8) και **B** (μ.9-20). Το συγκεκριμένο μέρος της σονάτας θεωρείται ως ένα από τα μέρη όπου αναγράφονται τα περισσότερα στολίδια, τα οποία παρουσιάζονται ήδη γραμμένα στην παρτιτούρα από το χέρι του Bach.

Το πρώτο τμήμα **A** ξεκινάει με την παρουσίαση της κύριας φράσης του μέρους η οποία εκτείνεται μέχρι και το μ.2. Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι τα δύο πρώτα μέτρα, συνεπώς και η πρώτη φράση, κατά βάση αποτελούν μία κίνηση από την αρχική νότα  $b^1$  προς την  $e^2$  η οποία βρίσκεται στο 3<sup>ο</sup> μέρος του μ.2. Η παραπάνω θεώρηση βασίζεται στο γεγονός ότι δεν υπάρχει πτώση στο πρώτο μέτρο, καθώς το πρώτο μέρος της κύριας φράσης καταλήγει στην V της τονικής, και στο ότι το αρχικό μοτίβο **a** επαναλαμβάνεται στο μ.2 ελαφρώς ανεπτυγμένο καταλήγοντας σε τέλεια πτώση στην τονική.

Adagio ma non tanto

I V V I

**Κύρια φράση / αρχική ιδέα (μ.1-2)**

Adagio ma non tanto

**Μοτίβο α / Κύρια ιδέα**

Η πρώτη απόκλιση από τον χώρο της τονικής και προς τον χώρο της δεσπόζουσας παρατηρείται ήδη από το μ.4. Καθ' όλη την διάρκεια της παρουσίασης την δεσπόζουσας, η μελωδική κίνηση του μέρους του φλάουτου θυμίζει αυτήν του κύριου μοτίβου **α**. Η κίνηση αυτή διακόπτεται με την εισαγωγή ενός νέου μελωδικού στοιχείου αυτού των τρίηχων δέκατων έκτων στο μ.6 και κατά την διάρκεια της απροσδόκητης πτώσης I-IV-I-V-vi. Το νέο αυτό μελωδικό στοιχείο χρησιμεύει ως μέσο για την τέλεια πώση στην δεσπόζουσα της τονικής στο τέλος του **A**.

Το δεύτερο τμήμα **B** ξεκινάει απευθείας με επιστροφή στην τονική και με το μοτίβο **α** σε ανεστραμμένη μορφή. Η ίδια χρήση του κυρίως μοτίβου **α** (ως αναστροφή) παρατηρείται και στο μ.11, αυτή την φορά όμως με σκοπό την μεταφορά του τονικού χώρου στην ii της τονικής F#. Για ακόμα μια φορά παρουσιάζονται ομοιότητες στα δύο επιμέρους τμήματα του έργου, καθώς το μελωδικό στοιχείο των τρίηχων των δέκατων έκτων εμφανίζεται ξανά στο τμήμα **B** λειτουργώντας ως μέσο αυτή την φορά, για την επιστροφή στην τονική. Ενδιαφέρον στοιχείο στο πρώτο μέρος της σονάτας αποτελεί η τέλεια πώση στο μ.17 η οποία μελωδικά αλλά και αρμονικά θα μπορούσε να αποτελεί και το τέλος του πρώτου μέρους. Παρόλα αυτά, τα επόμενα τρία και τελευταία μέτρα τα οποία λειτουργούν ως coda και η χρήση πολλών παρενθετικών συγχορδιών εμπλουτίζουν το τέλος του μέρους καθώς και την τελική τέλεια πώση. Παρακάτω ακολουθεί η αναγωγή των παραπάνω μέτρων με τις αρμονικές συνδέσεις των τελευταίων μέτρων.

Αναγωγή των μ.18-20

Adagio ma non tanto		ΤΜΗΜΑΤΑ	
		A (1-8)	B (9-20)
Τονικοί χώροι		E B	E F# f# c# E
Χρήση φράσης μοτίβου	FL	A	α' α'
	B.C.		

Συγκεντρωτικό διάγραμμα μορφής του μέρους

### 4.3.2. Allegro

Το δεύτερο μέρος της σονάτας είναι γραμμένο και αυτό στην μι μείζονα σε μέτρο 2/4. Αποτελείται από δύο επαναλαμβανόμενα τμήματα **A** (μ.1-32) και **BA** (μ.32-80). Το δεύτερο μέρος ονομάζεται **BA** λόγω της επιστροφής της κύριας φράσης του **A**, στο δεύτερο μέρος.

Το πρώτο τμήμα **A** ξεκινάει με την παρουσίαση της κύριας φράσης του μέρους η οποία εκτείνεται έως και το μ.4 και χαρακτηρίζεται από το πήδημα 4<sup>η</sup> από την νότα b<sup>1</sup> στην νότα e<sup>2</sup>. Στην συνέχεια η πρώτη φράση επαναλαμβάνεται (μ.5-8) με ένα διανθισμό στο κύριο μοτίβο και με την δυναμική piano. Αυτή η τεχνική θυμίζει το φαινόμενο του echo που συναντήθηκε και στο τέταρτο μέρος της σονάτα σε μι ελάσσονα.

Μοτίβο α / Κύρια φράση

Μετά και την δεύτερη έκθεση της κύριας φράσης, και καθ' όλη την διάρκεια του πρώτου τμήματος, το μέρος του φλάουτου χαρακτηρίζεται από μία συνεχόμενη κίνηση δέκατων έκτων η οποία προέρχεται από το δεύτερο μέρος της κύριας φράσης. Η απόκλιση από τον χώρο της τονικής και προς τον τονικό χώρο της δεσπόζουσας γίνεται με την χρήση μίας αλυσίδας με δύο προόδους με χρήση του μοτιβικού υλικού της κύριας φράσης. Χρήση του χαρακτηριστικού μοτίβου **a** γίνεται στα μ.22 και μ.24 διανθισμένο στην I και IV βαθμίδα της δεσπόζουσας αντίστοιχα, εντείνοντας την προσμονή της τέλειας πτώσης στην δεσπόζουσα στο τέλος του **A**.

Το δεύτερο τμήμα **BA** ξεκινάει παρουσιάζοντας την κύρια φράση και το κύριο μοτίβο **a** με αλλαγή διαστημάτων, από  $b^1$  σε  $f\#^2$ . Η επιστροφή στην τονική παρουσιάζεται στο δεύτερο μέρος της κύριας φράσης χωρίς όμως να παραμένει, καθώς η ίδια μετατροπή του μοτιβικού υλικού **a** χρησιμοποιείται στο μ.37 για την μετατροπή στην  $ii$  της τονικής ( $φα\#$  ελάσσονα). Στα μ.41-56 το μέρος του φλάουτου χαρακτηρίζεται κυρίως από την συνεχόμενη κίνηση των δέκατων η οποία μοτιβικά σχετίζεται με αυτή του δεύτερου μέρους της κύριας φράσης, και από δύο αρμονικές αλυσίδες με δύο προόδους η κάθε μία παρουσιάζομενες στην υποδεσπόζουσα της τονικής. Η επιστροφή στην τονική γίνεται με την επιστροφή του **A** (μ.57) και της πρώτης φράσης με τον ίδιο τρόπο που παρουσιάστηκε στην αρχή του μέρους, δηλ. η κύρια φράση με επανάληψη και διανθισμό του κύριου μοτίβου **a**. Μετά την παρουσίαση της κύριας φράσης στο δεύτερο τμήμα του μέρους, από το μ. 65 και έως το τέλος του κομματιού ακολουθεί ένα καταληκτικό τμήμα με την συνεχόμενη χαρακτηριστική κίνηση των δέκατων έκτων, με την παρουσίαση ακόμα μίας αρμονικής αλυσίδας με τρεις προόδους (μ.65-70). Αν και καθ' όλη την διάρκεια του δεύτερου μέρους της σονάτας, το μέρος του **b.c.** έχει συνοδευτικό χαρακτήρα, στα τελευταία μέτρα του μέρους γίνεται εμφάνιση του μοτίβου **a**, αρχικά στην αρχική του μορφή (μ.73) και στην συνέχεια σε μεταφορά (μ.75). Με την επιστροφή του μοτιβικού στοιχείου της πρώτης φράσης στο τέλος του μέρους καθώς και του πτωτικού χαρακτήρα που παρουσιάζεται στην μελωδική κίνηση του μέρους του φλάουτου, εντείνεται η προσμονή που οδηγεί στο τέλος του κομματιού και την τελική πτώση.

Allegro		ΤΜΗΜΑΤΑ					
		A (1-32)			BA (32-80)		
Τονικοί χώροι		E B			E f# A f# b A E		
Χρήση φράσης μοτίβου	FL	K K(α') α' α' Αλυσίδα			K K K K(α') Αλυσίδα Αλυσίδα Αλυσίδα		
	B.C.				α α'		

Συγκεντρωτικό διάγραμμα μορφής του μέρους

### 4.3.3. Siciliano

Το τρίτο μέρος της σονάτας είναι γραμμένο στην σχετική ελάσσονα της μι μείζονας (ντο# ελάσσονα) και έχει μέτρο 6/8. Αποτελείται από δύο επαναλαμβανόμενα τμήματα **A** (μ.1-12) και **B** (μ.13-28). Το πρώτο τμήμα **A** ξεκινάει με σόλο στο μέρος του φλάουτου και με το b.c. να εισέρχεται με πιστή μίμηση όλης της πρώτης φράσης του σόλο, παραπέμποντας σε κανόνα. Σε σχέση με τα υπόλοιπα μέρη της σονάτας, σε αυτό το μέρος το b.c. ξεφεύγει από το ρόλο του συνοδού, δημιουργώντας έτσι ένα είδος ντουέτου μεταξύ αυτού και του μέρους του φλάουτου. Το κυρίως μοτίβο θυμίζει το μοτίβο του δεύτερου μέρους της σονάτας (βλ. ενότητα 4.3.2.), καθώς αποτελείται από το πήδημα από την 5<sup>η</sup> βαθμίδα της κλίμακας προς την 1<sup>η</sup>, αυτή την φορά όμως σε κατιούσα μορφή.



**Μοτίβο α / Κύρια φράση**

Αν και ο «κανονικός» χαρακτήρας της έναρξης του τρίτου μέρους «σπάει» στο μ.5, η μίμηση μεταξύ του φλάουτου και του b.c. συνεχίζει να διέπει όλο το τρίτο μέρος της σονάτας. Η απόκλιση προς την σχετική μείζονα (μι μείζονα) και η τελική πτώση στο τέλος του **A** επιτυγχάνονται με την χρήση μίας αλυσίδας η οποία αποτελείται από δύο προόδους, και πάλι σε μίμηση μεταξύ του μέρους του φλάουτου και του b.c. (μ.5-8).

Το δεύτερο τμήμα **B** ξεκινάει παρουσιάζοντας την πρώτη φράση σε μεταφορά στην σχετική μείζονα, και με το b.c. να εισέρχεται ετεροχρονισμένα με την κύρια

φράση, μιμούμενο το φλάουτο, υπονοώντας την «κανονική» μορφή της αρχής του μέρους. Η πρώτη μετατροπή προς την επαναφορά της τονικής γίνεται προς την ii της V της τονικής την φα# ελάσσονα (μ.17). Σε αυτό το σημείο δεν γίνεται εμφανής χρήση του μοτιβικού υλικού από το μέρος του φλάουτου, καθώς χαρακτηρίζεται από μία συνεχόμενη κίνηση δέκατων έκτων που αρμονικά βασίζονται στην vii της φα# ελάσσονας. Το μέρος του b.c. από την άλλη κάνει συχνή χρήση του μοτίβου **a**, αρχικά σε μεταφορά (μ.17) και μετά σε μεταφορά και αλλαγή διαστημάτων (μ.18), καθώς και της κύριας φράσης πάλι σε μεταφορά στην φα# ελάσσονα (μ.20). Η τελική επιστροφή στην τονική γίνεται μέσω της χρήσης του μοτίβου **a** αυτή την φορά από το μέρος του φλάουτου πρώτα στην σχετική μείζονα (μ.21) και μετά στην τονική (μ.22).

Siciliano		ΤΜΗΜΑΤΑ					
		A (1-12)			B (13-28)		
Τονικοί χώροι		c#	B	E	E	f#	E c#
Χρήση φράσης μοτίβου	FL	K	αλυσίδα		K'		α' α'
	B.C.	K			K' α' α' K'		

Συγκεντρωτικό διάγραμμα μακροδομικής μορφής του μέρους

#### 4.3.4. Allegro assai

Το τέταρτο και τελευταίο μέρος της σονάτας είναι γραμμένο στην μι μείζονα και έχει μέτρο 3/4. Το μέρος αποτελείται από δύο επαναλαμβανόμενα τμήματα το A (μ.1-27) και το B (μ.28-54). Το πρώτο τμήμα **A** ξεκινάει με την παρουσίαση της κυρίας φράσης του έργου αποτελούμενη από το κύριο μοτίβο το οποίο χαρακτηρίζει όλο το μέρος. Το κύριο μοτίβο **a** αποτελείται από ένα ποίκιλμα γύρω από την νότα b<sup>1</sup> και το οποίο οδεύει προς την e<sup>2</sup> και καταλήγει ξανά στην b<sup>1</sup>. Η πρώτη φράση επαναλαμβάνεται ξανά αυτούσια στο μ.8, δημιουργώντας έτσι την αίσθηση ότι τα πρώτα μέτρα αποτελούν ένα είδος εισαγωγής από το μέρος του φλάουτου.



### Μοτίβο α / Κύρια ιδέα

Αμέσως μετά την επανάληψη της κύριας φράσης (μ.8-12), παρατηρείται η εμφανής χρήση του μοτίβου **α** στο μέρος του φλάουτου αρχικά σε μεταφορά μία 5<sup>η</sup> πάνω (μ.12-13) και στην συνέχεια σε μεταφορά μία 6<sup>η</sup> πάνω (14-15) με σκοπό την πρώτη μετατροπία και κατάληξη στην διπλή δεσπόζουσα (φα# μείζονα). Αυτή η επαναλαμβανόμενη χρήση και επεξεργασία της βασικής ιδέας του έργου τονίζει την πορεία του πρώτου τμήματος προς την δεσπόζουσα της τονικής. Πριν το τέλος του πρώτου τμήματος **A** και ενώ βρισκόμαστε ήδη στην τονικότητα της δεσπόζουσας, προκαλεί ενδιαφέρον η χρήση του μοτίβου στην μορφή της σμίκρυνσης και της αλλαγής διαστημάτων (μ.19) κατά την διάρκεια της απροσδόκητης πτώσης (V-vi). Τα μ.20-27 αποτελούν ένα καταληκτικό τμήμα στο οποίο επεκτείνεται η πτώση προς την δεσπόζουσα. Καθ' όλη την διάρκεια του πρώτου τμήματος **A** το b.c. έχει συνοδευτικό χαρακτήρα χωρίς να εμφανίζει το μελωδικό μοτίβο, παρόλα αυτά η κίνησή του ως επί το πλείστο σχετίζεται με το ρυθμικό μοτίβο της κύριας ιδέας.

Το δεύτερο τμήμα **B** ξεκινάει στην τονικότητα της δεσπόζουσας και το μοτίβο της κύριας φράσης σε μεταφορά στην V με μία παραλλαγή στο δεύτερο μέρος του. Στην συνέχεια και χωρίς να εμφανιστεί ολόκληρη η πρώτη φράση του έργου, επαναλαμβάνεται το κύριο μοτιβικό στοιχείο πρώτα με την μορφή της σμίκρυνσης στο πρώτο σκέλος του και αλλαγής διαστημάτων στο δεύτερο κατά την διάρκεια της μετατροπίας στην τονική μι μείζονα (μ.28), και στην συνέχεια με την χρήση μόνο του πρώτου σκέλους σε μορφή σμίκρυνσης και μεταφοράς, κατά την διάρκεια της μετάβασης στην υποδεσπόζουσα της τονικής λα μείζονα (μ.29). Ενδιαφέρον έχει το γεγονός ότι όσο πιο πυκνές είναι οι μετατροπίες τόσο πιο συχνή είναι η εμφάνιση του μοτίβου **α** σε ό,τι παραλλαγές αυτό εμφανίζεται. Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι το μοτίβο είναι το μέσο το οποίο χρησιμοποιεί σε αυτή την σονάτα ο Bach για να τονίσει την οποιαδήποτε τονική απόκλιση. Η επιστροφή προς την τονική γίνεται αρχικά μέσω μιας μετατροπικής αλυσίδας με τρεις προόδους, η οποία από την ii της τονικής (φα# ελάσσονα) καταλήγει στην σχετική ελάσσονα (ντο# ελάσσονα). Ακολουθεί αναγωγή των μ.32-39.





#### 4.4. Η ερμηνευτική προσέγγιση των έργων

Στην συγκεκριμένη ενότητα, και αφού έχουν παρουσιαστεί τα αναλυτικά ευρήματα του κάθε μέρους των δύο σονατών που εξετάζονται στην συγκεκριμένη εργασία, θα πραγματοποιηθεί μία προσέγγιση της ερμηνείας αυτών κατά την διάρκεια της εκτέλεσης. Πέρα από την αναλυτική διαδικασία, η οποία σε αυτήν την εργασία θέτεται ως βάση για την τελική ερμηνεία των έργων, κρίνεται αναγκαίο να αναφερθούν κάποιοι παράμετροι οι οποίοι θα εξετασθούν επιπρόσθετα.

Αρχικά αναγνωρίζεται το γεγονός ότι η ανάλυση ενός έργου λειτουργεί ως ένα προσχέδιο της δομής αυτού, και με την σωστή «μετάφραση» αυτής κατά την διάρκεια της εκτέλεσης, επικυρώνεται η ίδια η ερμηνεία, παρά το αντίστροφο.<sup>95</sup> Η βαθύτερη γνώση των βασικών αναλυτικών στοιχείων, όπως βασικά τονικά κέντρα, προσδιορισμός των φράσεων και των μελωδικών σχημάτων σε ένα έργο, επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο θα ερμηνεύσει ο εκτελεστής την μουσική.<sup>96</sup> Παρόλα αυτά, επισημαίνεται ότι η παρτιτούρα δεν είναι η ίδια μουσική, και η μουσική δεν περιορίζεται από την παρτιτούρα, κατά συνέπεια, όποιο αναλυτικό εύρημα επηρεάζει την εκτέλεση των έργων θα πρέπει ιδανικά να ενσωματώνεται σε μία ευρύτερη σύνθεση από μέρους του εκτελεστή, η οποία δεν θα πρέπει να παραβλέπει στοιχεία που την επηρεάζουν όπως, το στιλ, το ύφος, και η εκτελεστική πρακτική της εποχής, ή το όργανο και η τεχνική που χρησιμοποιούταν, κατά την περίοδο της σύνθεσης του έργου που εξετάζεται.<sup>97</sup>

Σύμφωνα με τα παραπάνω στοιχεία, στις επόμενες ενότητες, εκτός από την σύνδεση της ανάλυσης με την ερμηνεία, θα γίνει μία προσπάθεια προσέγγισης των στιλιστικών στοιχείων που χαρακτηρίζουν την μουσική στην μπαρόκ εποχή, και των τρόπων ανάδειξης αυτών στο σύγχρονο φλάουτο. Επιπλέον, θα παρουσιαστούν επιλεγμένες ηχογραφήσεις των έργων από καταξιωμένους εκτελεστές του οργάνου, με σκοπό τον σχολιασμό των διαφόρων ερμηνευτικών προσεγγίσεων σε σχέση με την προτεινόμενη ερμηνεία που παρουσιάζεται στην συγκεκριμένη εργασία.

---

<sup>95</sup> Joel Lester, "Performance and Analysis: Interaction and Interpretation," στο *The Practice of Performance, Studies in Musical Interpretation*, ed. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 197.

<sup>96</sup> Rink, "Analysis and (or?) Performance," 50.

<sup>97</sup> Rink, "Analysis and (or?) Performance," 39.

#### 4.4.1. Η σύνδεση της ανάλυσης με την ερμηνεία

Το τελικό στάδιο της συγκεκριμένης εργασίας καθώς και ο απώτερος σκοπός αυτής, είναι η ερμηνευτική προσέγγιση των επιλεγμένων έργων με βάση τα αναλυτικά και ιστορικά ευρήματα που μελετήθηκαν παραπάνω. Ως αποτέλεσμα των ευρημάτων αυτών, θα πραγματοποιηθεί μία προσέγγιση των ερμηνευτικών αποφάσεων που θα ληφθούν κατά την διάρκεια της τελικής εκτέλεσης των έργων. Ιδιαίτερη βάση θα δοθεί στα αρμονικά και μορφολογικά φαινόμενα και στον τρόπο με το οποίο θα μπορούσε ο ερμηνευτής να μεταφράσει αυτά κατά την διάρκεια της εκτέλεσης. Επίσης θα γίνει μία αναφορά στο tempo στο οποίο θα εκτελεστούν τα μέρη των σονατών, καθώς δεν υπάρχουν μετρονομικές ενδείξεις που να το καθορίζουν. Αξίζει βεβαίως να σημειωθεί ότι η προσέγγιση που θα ακολουθήσει χαρακτηρίζεται ως μία προσωπική πρόταση ως προς την ερμηνεία των έργων, και δεν αποσκοπεί στον χαρακτηρισμό αυτής ως «απόλυτης» και μοναδικής.

Αρχικά, ένα από τα ίσως πρωτεύοντα ζητήματα σε σχέση με την ερμηνεία των έργων της μπαρόκ εποχής και κατά συνέπεια των σονατών για φλάουτο και b.c. του J.S. Bach, αποτελεί η επιλογή του τέμπο (ρυθμική αγωγή). Στα έργα της μπαρόκ εποχής δεν παρέχονται μετρονομικές ενδείξεις ούτως ώστε να κατατοπίζουν τον εκτελεστή ως προς το τέμπο. Οι ενδείξεις του τέμπο στην αρχή του κάθε κομματιού, όπως αναφέρθηκε και στην ενότητα 3.2.4, μεταφράζονταν όχι μόνο ως ενδείξεις του πόσο γρήγορα η αργά έπρεπε να εκτελεστεί ένα κομμάτι, αλλά απέδιδαν και τον χαρακτήρα αυτού. Συγκεκριμένα, η ένδειξη *Adagio ma non tanto* που παρατηρείται στα πρώτα μέρη και των δύο σονατών, μεταφράζεται ως αργά αλλά όχι τόσο, και με ένα σοβαρό χαρακτήρα. Αν και τα δύο μέρη είναι γραμμένα σε μέτρο τεσσάρων τετάρτων, προτείνεται κατά την εκτέλεση ο εσωτερικός κτύπος να είναι ίσος με ένα όγδοο, όπως ακριβώς αναφέρεται στον πίνακα του Quantz (βλ. ενότητα 3.2.4.). Παρόλα αυτά, η διαφορά των κλιμάκων στις δύο σονάτες, ελάσσονα και μείζονα, μπορούν να προτρέψουν τον εκτελεστή, για παράδειγμα, η ελάσσονα να εκτελεστεί με πιο βαρύ χαρακτήρα από την μείζονα. Η παραπάνω επιλογή διαφορετικού χαρακτήρα με βάση την κλίμακα των έργων, θα πραγματοποιηθεί στην παρούσα εκτέλεση. Πιο συγκεκριμένα, προτείνεται τα παραπάνω μέρη να εκτελεστούν με το όγδοο να ισούται από 63 έως 72 bpm.

Συνεχίζοντας με τα γρήγορα μέρη κάθε σονάτας, παρατηρείται η ένδειξη *Allegro* στα δεύτερα μέρη, η οποία υποδηλώνει έναν ελαφρύ και ζωνρό χαρακτήρα αλλά όχι

απαραίτητα γρήγορο. Η μετρονομική ένδειξη για τα παραπάνω μέρη προτείνεται να βρίσκεται ανάμεσα στα 102-108 bpm. Αν και η ίδια ένδειξη παρατηρείται και στο τέταρτο μέρος της σονάτας σε μι ελάσσονα, το μέτρο των 3/4 καθώς και ο χορευτικός χαρακτήρας που παρατηρείται μέσω της κίνησης του b.c. προτρέπει τον εκτελεστή να διαλέξει ένα ελαφρώς πιο γρήγορο και ζωντανό τέμπο (112-116 bpm) για το συγκεκριμένο μέρος. Όσον αφορά το τέταρτο μέρος της σονάτας σε μι μείζονα, παρατηρείται η ένδειξη *Allegro assai*. Σύμφωνα με τον πίνακα του Quantz, η συγκεκριμένη ένδειξη θα πρέπει να συνδυάζεται με ζωντανό και ελαφρύ χαρακτήρα και ο κτύπος να ισούται με ένα ήμισυ. Στην συγκεκριμένη περίπτωση και εφόσον το μέτρο του μέρους είναι 3/4, ο εσωτερικός κτύπος του μέρους προτείνεται να ισούται με ένα ήμισυ παρεστιγμένο.

Τέλος, σε σχέση με το τέμπο των εσωτερικών αργών μερών των δύο σονατών, στο *Andante* της σονάτας σε μι ελάσσονα θα προτιμηθεί ένα αργό τέμπο με ένα σχεδόν «βηματικό» χαρακτήρα, ο οποίος αναδύεται από την συνεχόμενη κίνηση των ογδών στον b.c. (54-56 bpm). Στο *Siciliano* της σονάτας σε μι μείζονα θα επιλεγεί ένα αργό τέμπο, με βάση πάντα την ανάδειξη του χορευτικού χαρακτήρα που προσδίδει ο τίτλος<sup>98</sup> (όγδοο= 104 bpm).

Όσον αφορά τον τρόπο της μετάφρασης των αρμονικών και μορφολογικών φαινομένων κατά την διάρκεια της εκτέλεσης, αν και πρόκειται για δύο διαφορετικά έργα, η προσέγγιση των ερμηνευτικών αποφάσεων θα συμπεριλαμβάνει παραδείγματα και από τις δύο σονάτες, με ένδειξη σχετικών διαφοροποιήσεων όπου αυτό κρίνεται απαραίτητο.

Αρχικά, ένα από τα σημεία που θα εξετασθούν σε σχέση με τις ερμηνευτικές επιλογές, με βάση τα αρμονικά και μορφολογικά φαινόμενα, είναι η γνώση των τύπων των πτώσεων. Αναγνωρίζεται ότι η γνώση των αρμονικών συνδέσεων της κάθε πτώσης μπορεί πιθανότατα να επηρεάσει τον τρόπο με τον οποίο ο εκτελεστής θα αποφασίσει να διαμορφώσει τις φράσεις στο μουσικό κείμενο.<sup>99</sup> Για παράδειγμα, μία τέλεια πτώση μπορεί να εκτελεστεί με περισσότερη έμφαση από ότι μία πτώση η οποία είναι ατελής. Επίσης, καθώς στην περίοδο της μπαρόκ εποχής οι ενδείξεις των δυναμικών είναι

---

<sup>98</sup> Ο όρος *siciliano* αναφερόταν σε μέρη τύπου άριας της οργανική μουσικής του 17<sup>ο</sup> και 18<sup>ο</sup> αιώνα. Χαρακτηριζόταν από τον αργό ρυθμό με χαρακτηριστικό χορευτικό χαρακτήρα και απλές φράσεις συνήθως ενός ή δύο μέτρων (Meredith Ellis Little, “*Siciliana*”. Στο *Grove Music Online*, ανάκτηση από <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/> (26.05.20).

<sup>99</sup> Rink, “Analysis and (or?) Performance,” 40.

ελάχιστες, η γνώση των τύπων της κάθε πτώσης μπορεί να επηρεάσει τον τρόπο με τον οποίο ο εκτελεστής θα επιλέξει τις δυναμικές αποχρώσεις στα έργα. Τέτοια παραδείγματα συνδέσεων της ανάλυσης με την ερμηνεία μπορούν να βρεθούν σε αρκετά σημεία και στις δύο σονάτες. Ένα από τα σημεία όπου μπορεί να γίνει εμφανής αυτή η διαφορά κατά την ερμηνεία είναι στο μ.5 του πρώτου μέρους της σονάτας σε μι ελάσσονα. Στο μέρος του φλάουτου παρουσιάζεται ένα καταληκτικό σχήμα, με την πορεία της φράσης να καταλήγει σε δεσπόζουσα συγχορδία. Σε αυτή την περίπτωση, και γνωρίζοντας ότι στο μέρος του b.c. παρουσιάζεται μία νέα μελωδική γραμμή, προτείνεται να μην δοθεί μεγάλη έμφαση στην πτώση και η δυναμική που θα χρησιμοποιήσει ο εκτελεστής να μην επισκιάζει το μέρος του b.c. Με την ίδια λογική μπορούν να ερμηνευτούν και τα μ.13 και μ.26.

Παρ.4.4.1: μ.5

Παρ. 4.4.2: μ.13

Παρ. 4.4.3: μ. 26

Εν αντιθέσει, στο ίδιο μέρος της σονάτας σε μι ελάσσονα πτώσεις όπως η πτώση που καταλήγει στην τονική (i-iv-ii-V-i) στα μ.8-9, και η πτώση στα μ. 16-17 στο τέλος του Α, θα μπορούσαν να ερμηνευτούν με μεγαλύτερη σιγουριά από τα παραπάνω παραδείγματα και ίσως μία εκφραστική αναπνοή μετά το τέλος αυτών.

Παρ.4.4.4.: μ.8-9

Παρ. 4.4.5.:μ. 16-17

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό παράδειγμα όπου μπορεί ο εκτελεστής να πραγματοποιήσει αυτή την διαφοροποίηση στην ερμηνεία με βάση την γνώση της αρμονικής δομής, αποτελούν τα δύο πρώτα μέτρα του πρώτου μέρους της σονάτας σε μι μείζονα.

Adagio ma non tanto      α      α

E major      I ——— V      V      I ———

**Παρ.4.4.6:** μ.1-2

Στο παραπάνω παράδειγμα παρατηρείται ότι η πρώτη φράση στο μ.1 καταλήγει στην V βαθμίδα ενώ η δεύτερη φράση στο μ.2 καταλήγει στην I βαθμίδα με τέλεια πτώση. Αυτή η πληροφορία μπορεί να βοηθήσει στην διαμόρφωση του ερμηνευτικού χαρακτήρα, εκτελώντας την πρώτη φράση με την ημιτελή πτώση με μία αίσθηση αβεβαιότητας και την δεύτερη φράση με μεγαλύτερη σιγουριά και αίσθηση κατάληξης.

Άλλος ένα πτωτικός τύπος που μπορεί να επηρεάσει την ερμηνευτική προσέγγιση των έργων αφορά την απατηλή ή απροσδόκητη πτώση (V-νι για τον μείζονα τρόπο, V-VI για τον ελάσσονα). Σε αυτήν την περίπτωση προτείνεται οι πτώσεις να πραγματοποιούνται με λιγότερη αίσθηση σιγουριάς και περισσότερη αίσθηση αβεβαιότητας. Στην συνέχεια θα ακολουθήσουν επιλεγμένα παραδείγματα τέτοιων πτώσεων.

α      α

I      IV      I      V      vi

**Παρ.4.4.7:** 1<sup>ο</sup> μέρος, μ.6  
(BWV1035)

α      α

I      ii      V      vi

**Παρ.4.4.8:** 4<sup>ο</sup> μέρος, μ.19-20  
(BWV1035)

α      α

I ——— V      I ——— iii      vi-

**Παρ.4.4.9:** 3<sup>ο</sup> μέρος, μ.8-9  
(BWV1034)

Ένα ακόμη φαινόμενο που παρατηρήθηκε κατά την διάρκεια της ανάλυσης και θα μπορούσε πιθανότατα να αποδοθεί κατά την ερμηνεία είναι η επαναλαμβανόμενη χρήση της κύριας φράσης ή των βασικών μοτιβικών στοιχείων σε σημαντικά δομικά σημεία, με σκοπό σχεδόν σε όλες τις περιπτώσεις την μετάβαση από μία κλίμακα σε κάποια άλλη. Μια πιθανή ερμηνευτική επιλογή, με σκοπό την ανάδειξη του φαινομένου αυτού, είναι η διαφορά στις δυναμικές με την μέθοδο του *crescendo*, καθώς και η σταδιακή μεγιστοποίηση της έντασης κατά το παίξιμο των μέτρων αυτών. Χαρακτηριστικά παραδείγματα που αφορούν το παραπάνω φαινόμενο βρίσκουμε και στις δύο σονάτες, και συγκεκριμένα στην σονάτα σε μι ελάσσονα στο 1<sup>ο</sup> μέρος μ.9-10 και μ. 19-20. Στην δεύτερη περίπτωση προτείνεται μία παραπάνω διαφοροποίηση στις δύο φράσεις λόγω της κατάληξη της τελευταίας στην υψηλότερη νότα που συναντάμε στο μέρος και γενικότερα σε όλη την σονάτα. Επίσης στο 4<sup>ο</sup> μέρος, τμήμα B, στα επαναλαμβανόμενα μέτρα 43-35 και 46-48. Στην σονάτα σε μι μείζονα το φαινόμενο αυτό παρατηρείται στο 1<sup>ο</sup> μέρος στα μ.9-10 και μ.11-12, στο 2<sup>ο</sup> μέρος στα μ.22-23 και 24-25, καθώς και στα μ.33-36 και 37-40. Η χρήση του παραπάνω φαινομένου στο μέγιστο γίνεται στο 4<sup>ο</sup> μέρος της σονάτας. Στην συνέχεια θα ακολουθήσει χαρακτηριστικό παράδειγμα του φαινομένου της επανάληψης.

**Παρ.4.4.10.:** 4<sup>ο</sup> μέρος,μ.28-29  
(BWV 1035)

Στις περιπτώσεις όπου η χρήση των επαναλαμβανόμενων φράσεων που πιθανότατα δεν αποσκοπεί στην μεγιστοποίηση της έντασης καθώς και της χρήσης το *crescendo*, ανήκει η περίπτωση που συναντάται στο 3<sup>ο</sup> μέρος της σονάτας σε μι ελάσσονα στα μ. 32-34 και μ.36-38. Την πρώτη φορά γίνεται η παρουσίαση της φράσης με σκοπό την κατάληξη στην ρε μείζονα, ενώ αντίθετα την δεύτερη η φράση παρουσιάζεται στην σι ελάσσονα. Σε αυτήν την περίπτωση προτείνεται η πρώτη φράση να εκτελεστεί με μια μεγαλύτερη

ελευθερία ως προς την χρήση των δυναμικών και η δεύτερη με μία δυναμική κατώτερη της προηγούμενης με σκοπό της ανάδειξης της ελάσσονας κλίμακας.

**Παρ.4.4.11:** 3<sup>ο</sup> μέρος, μ.28-29  
(BWV 1034), προτεινόμενη  
δυναμική **mf**

**Παρ.4.4.12:** 3<sup>ο</sup> μέρος, μ.36-38  
(BWV 1034), προτεινόμενη  
δυναμική **mp**

Άλλη μια περίπτωση επαναλαμβανόμενων μοτιβικών στοιχείων ή φράσεων όπου θα πρέπει να δώσει σημασία ο εκτελεστής κατά την ερμηνεία αφορά το 4<sup>ο</sup> μέρος της σονάτας σε μι ελάσσονα. Σε αυτό το μέρος και για πρώτη φορά στα έργα του J.S.Bach για φλάουτο παρατηρούνται γραμμένες δυναμικές στην παρτιτούρα.

**Παρ.4.4.13:** 4<sup>ο</sup> μέρος, μ.1-3  
(BWV 1034)

Στην συγκεκριμένη περίπτωση, η ακριβής επανάληψη του μ.1 στο δεύτερο μέτρο, καθώς και το *piano* που είναι σημειωμένο, υπονοούν ότι το μ.2 λειτουργεί σαν ηχώ του πρώτου μέτρου. Κατ' επέκταση υπονοείται ότι το μ.1 θα πρέπει να εκτελεστεί σε δυναμική *forte* ούτως ώστε να γίνει εμφανές το φαινόμενο της ηχούς. Άλλες δύο περιπτώσεις όπου παρατηρούνται γραμμένες δυναμικές στο μέρος αποτελούν τα μ.36-38 και τα μ.82-84. Και σε αυτές τις περιπτώσεις η σήμανση των δυναμικών συμπίπτουν με την συνεχόμενη επανάληψη του βασικού μοτιβικού στοιχείου. Ένας προβληματισμός που μπορεί να προκύψει κατά την ερμηνεία των συγκεκριμένων μέτρων αφορά την μετάβαση από την δυναμική του *pp* στην δυναμική του *f*. Παίρνοντας σαν παράδειγμα την πρώτη περίπτωση (μ.36-38), η ανοδική πορεία των δέκατων έκτων στο τρίτος μέρος του μ.37 θα μπορούσε να προτρέψει τον εκτελεστή να εφαρμόσει *crescendo* με σκοπό να φτάσει την δυναμική του *forte*. Παρόλα αυτά, αν υποθέσουμε ότι το *forte* στο μ.38 έχει τοποθετηθεί με βάση την ανάδειξη του διάφωνου



διαστήματος της 7<sup>ης</sup> μεταξύ της μελωδίας και του b.c., προτείνεται να μην γίνει χρήση του crescendo, ούτως ώστε η άφιξη της διαφωνίας να προκαλέσει μεγαλύτερη αίσθηση έκπληξης στον ακροατή. Με την ίδια λογική προτείνεται να εκτελεστούν και τα μ.82-84, εφόσον πληρούν τις ίδιες προϋποθέσεις.

**Παρ.4.4.14.:** 4<sup>ο</sup> μέρος, μ.36-38  
(BWV 1034)

Εκτός από το 4<sup>ο</sup> μέρος της σονάτας σε μι ελάσσονα, γραμμένες δυναμικές παρατηρούνται και στο 2<sup>ο</sup> μέρος της σονάτας σε μι μείζονα. Για ακόμα μία φορά οι δυναμικές αναγράφονται σε σημεία όπου γίνεται επανάληψη της κύριας φράσης και στην συγκεκριμένη περίπτωση αναγράφονται σε σημαντικά δομικά σημεία του μέρους όπως στην αρχή του A μ.1-8 και στην επιστροφή του ως A' στο δεύτερο τμήμα του μέρους μ.57-64.

Συνεχίζοντας με το 2<sup>ο</sup> μέρος της σονάτας σε μι μείζονα ένα ακόμη αρμονικό φαινόμενο που μπορεί να βοηθήσει στην ερμηνευτική προσέγγιση του συγκεκριμένου μέρους αφορά το φαινόμενο της αλυσίδας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα μ.65-70. Μέσω της αναγνώρισης του παραπάνω φαινομένου ο εκτελεστής μπορεί σχηματίσει τις φράσεις κατά την ερμηνεία με βάση τις προόδους της αλυσίδας και να δώσει συγκεκριμένη έμφαση στις νότες οι οποίες ανήκουν στις βασικές συγχορδίες της ακολουθίας –όπου στην συγκεκριμένη περίπτωση είναι οι IV-V-vi.

**Παρ.4.4.15.:** 2<sup>ο</sup> μέρος, μ.65-70  
(BWV 1035)

Στην συνέχεια, μία ακόμη πιθανή σύνδεση της ανάλυσης με την ερμηνεία μπορεί να πραγματοποιηθεί μέσω της ανάδειξης της μορφολογίας των έργων. Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα συναντάται στο 2<sup>ο</sup> μέρος της σονάτας σε μι ελάσσονα. Εδώ η χρήση του κύριου θέματος παρουσιάζεται σε σημαντικά δομικά σημεία, όπως η αρχή του μέρους Α (μ.1-6), η αρχή του Β (μ.28-31) και η εισαγωγή του Α' (μ.64-67). Ενδιάμεσα των δύο τμημάτων παρατηρούνται δύο υπο-ενότητες Α1 και Β1, οι οποίες παρουσιάζουν μία διαφορετική μελωδική κίνηση στο μέρος του φλάουτου. Προτείνεται λοιπόν κατά την εκτέλεση του συγκεκριμένου μέρους να δοθεί ιδιαίτερη έμφαση στα σημεία όπου εισέρχεται το κυρίως θέμα (και συγκεκριμένα στην εισαγωγή του Α', όπου υπάρχει διπλή επιστροφή τονικής και κυρίου θέματος) και κατά την εισαγωγή των υπο-ενοτήτων Α1 και Β1 να πραγματοποιηθεί μία διαφοροποίηση με εναλλαγή της δυναμικής σε *piano*.

Επίσης, αναφορά θα γίνει σε σημεία που θεωρείται πώς η αρμονική δομή αντικατοπτρίζεται στην μελωδία του φλάουτου και θα μπορούσε ερμηνευτικά να αναδειχθεί δίνοντας περισσότερη έμφαση σε συγκεκριμένες νότες. Επίσης, θα πρέπει να αναφερθεί πώς μπορεί η κατάλληλη χρήση των σημαδιών της άρθρωσης να βοηθήσει τον εκτελεστή ώστε να πραγματοποιήσει τον παραπάνω τονισμό. Το πιο αντιπροσωπευτικό σημείο παρατηρείται στο δεύτερο μέρος της σονάτας σε μι ελάσσονα στα μ.51-53. Στα συγκεκριμένα μέτρα το μέρος του φλάουτου παρουσιάζει μία κίνηση δέκατων έκτων, των οποίων οι πρώτες νότες χαρακτηρίζουν τον αρπισμό των συγχορδιών της αρμονικής δομής των μέτρων. Στην συγκεκριμένη περίπτωση προτείνεται να δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στις πρώτες νότες κάθε κίνησης με σκοπό την ανάδειξη της αρμονικής δομής. Επίσης, ένα τρόπος άρθρωσης που θα μπορούσε να διευκολύνει τον τονισμό των συγκεκριμένων νοτών είναι το χτύπημα της πρώτης νότας και η σύζευξη των τριών τελευταίων κάθε τετράδας.

The image shows two musical staves for a flute part. The first staff covers measures 51-53, and the second staff starts at measure 53. Red circles highlight specific notes in the melody. Below the staves, Roman numerals indicate the harmonic structure: *i/iv* — *V* — *i* — *V* — *ii*.

**Παρ.4.4.16.**:2<sup>ο</sup> μέρος, μ.51-53  
(BWV 1034)

#### 4.4.2. Στυλιστικά χαρακτηριστικά της εποχής και η ανάδειξη αυτών στο σύγχρονο φλάουτο

Ένα από τα σημαντικότερα ίσως ζητήματα που προκύπτουν κατά την εκτέλεση και ερμηνεία των έργων που έχουν γραφτεί πολύ πριν την εποχή που διανύουμε, αφορούν την χρήση του κατάλληλου οργάνου. Σαφώς, αναγνωρίζεται το γεγονός ότι η εκτέλεση των έργων παλαιάς μουσικής σε όργανα περιόδου μπορούν να εισάγουν των εκτελεστή και κατά συνέπεια τον ακροατή σε μία βαθύτερη κατανόηση του πως οραματιζόταν ο συνθέτης το ηχητικό αποτέλεσμα των έργων του.<sup>100</sup> Συγκεκριμένα, όσον αφορά την ερμηνεία των σονατών για φλάουτο του J.S.Bach, υπογραμμίζεται ότι οποιοδήποτε μπαρόκ φλάουτο με ένα κλειδί θεωρείται ιστορικά καταλληλότερο για την εκτέλεση των έργων από ότι ένα σύγχρονο φλάουτο.<sup>101</sup> Παρόλα αυτά, αν και η εκτέλεση των έργων μπαρόκ μουσικής στο σύγχρονο φλάουτο θα μπορούσε να θεωρηθεί ιστορικά ανακριβής, αυτό δεν θα έπρεπε να αποτρέπει τον σύγχρονο εκτελεστή από το να τα ερμηνεύει στο σύγχρονο φλάουτο. Σύμφωνα με τον Robert Donington, ο οποίος υπήρξε από τους πρώτους θεωρητικούς που ασχολήθηκαν με την εκτελεστική πρακτική της μπαρόκ και κλασικής μουσικής, η επιλογή του σωστού οργάνου είναι σημαντική, παρόλα αυτά: *«ο τρόπος με τον οποίο ο καθένας χειρίζεται το κάθε όργανο είναι σημαντικότερος»*.<sup>102</sup>

Εξετάζοντας την εκτέλεση των έργων του Bach στο σύγχρονο φλάουτο και έχοντας ως βάση την εκτελεστική πρακτική της μπαρόκ εποχής, συναντάμε κάποιες βασικές ιδιομορφίες που αφορούν τον παράγοντα ερμηνεία. Αρχικά, αξίζει να αναφερθεί ότι η βασικότερη και πιο εμφανής διαφορά στην εκτέλεση των έργων της μπαρόκ εποχής με ένα σύγχρονο φλάουτο σε αντίθεση με την εκτέλεση σε ένα μπαρόκ φλάουτο, αφορά το άμεσο ηχητικό αποτέλεσμα. Το σύγχρονο φλάουτο με τον μηχανισμό Boehm επιτρέπει στον εκτελεστή να παράγει όλες τις νότες και κατά συνέπεια όλες τις κλίμακες με ένα ομοιόμορφο τόνο και κούρδισμα, ενώ στο μπαρόκ φλάουτο κάθε νότα και κατ' επέκταση κάθε κλίμακα παράγει ένα συγκεκριμένο ηχόχρωμα, με αποτέλεσμα συγκεκριμένες κλίμακες να προτιμώνται ή να επιλέγονται από τους συνθέτες της εποχής με κριτήριο το ηχοχρωματικό-συναισθηματικό

<sup>100</sup> Walls, "Historical performance and the modern performer," 24.

<sup>101</sup> Jane Ambrose, "The Bach Flute Sonatas: Recent Research and Performers Observations," *Bach* 11, no.3 (July, 1980): 32-45, ανάκτηση από <https://www.jstor.org> (06.05.20)

<sup>102</sup> Toff, *The Flute Book*, 157.

αποτέλεσμα που αποδίδουν.<sup>103</sup> Κατά συνέπεια, κάτι που δύσκολα μπορεί να αναπαραχθεί στο σύγχρονο φλάουτο είναι αυτή η ιδιομορφία του διαφορετικού ηχοχρώματος των φθόγγων του μπαρόκ οργάνου.

Στην συνέχεια, ένα αρκετά αμφιλεγόμενο ζήτημα σχετικά με την εκτέλεση των μπαρόκ έργων αφορά τη χρήση του βιμπράτο. Στις εκτελέσεις της σύγχρονης μουσικής η χρήση του βιμπράτο αποτελεί ένα αναπόσπαστο κομμάτι της ερμηνείας, παρόλα αυτά υπάρχει μία αντιπαράθεση στο κατά πόσο η χρήση του κατά την ερμηνεία των έργων της μπαρόκ μουσικής αναδεικνύει μία ιστορικά ενημερωμένη εκτέλεση. Σύμφωνα με τον Neumann, αν και το βιμπράτο είναι μια τεχνική που συνδέεται περισσότερο με τις εκτελέσεις του 20<sup>ου</sup> αιώνα, η χρήση του κατά την διάρκεια της μπαρόκ εποχής δεν αποτελούσε μεμονωμένο φαινόμενο και σίγουρα δεν χρησιμοποιούνταν τόσο σπάνια όσο πίστευαν οι παλαιότεροι θεωρητικοί.<sup>104</sup> Ως αποτέλεσμα των παραπάνω, κατά την ερμηνεία των σονατών του Bach στο σύγχρονο φλάουτο, και αφού η χρήση του βιμπράτο των δακτύλων (*flattement*) δεν είναι εφικτή λόγω της ύπαρξης των κλειδιών, προτείνεται η χρήση του βιμπράτο ως εναλλακτική της μεθόδου στολισμού του μπαρόκ φλάουτου. Βεβαίως, συνεπάγεται ότι η χρήση του θα ήταν προτιμότερο να γίνεται με φειδώ και με βάση τους «κανόνες» της χρήσης του βιμπράτο των δακτύλων (βλ. ενότητα 3.2.3).<sup>105</sup>

Ένα ακόμα ζήτημα που τίθεται προς εξέταση αφορά το είδος της άρθρωσης. Σίγουρα, ο κάθε εκτελεστής μπορεί να αποφασίσει να χρησιμοποιήσει κατά γράμμα τις συλλαβές των διάφορων αρθρώσεων που προτείνονται από τους Hottetere και Quantz (βλ. ενότητα 3.2.2.) κατά την ερμηνεία των έργων της μπαρόκ εποχής. Παρόλα αυτά, ίσως να αποτελέσει πρόκληση για τον σύγχρονο φλαουτίστα, για παράδειγμα, να πετύχει αυτήν την ανομοιομορφία που προτείνεται από τον Quantz στις συλλαβές του διπλού στακάτο, αφού από τα πρώτα κιόλας χρόνια της εκπαίδευσής του μαθαίνει πως να χρησιμοποιεί αυτές τις συλλαβές όσο πιο ομοιόμορφα γίνεται. Στην περίπτωση που ο εκτελεστής αποφασίσει να μην χρησιμοποιήσει τις συλλαβές της άρθρωσης που προτείνονται από τους θεωρητικούς της μπαρόκ εποχής, μπορεί να χρησιμοποιήσει άλλα εργαλεία με σκοπό να πετύχει ένα παρόμοιο αποτέλεσμα, όπως διάφορες

---

<sup>103</sup> Toff, *The Flute Book*, 156.

<sup>104</sup> Frederick Neumann, “The Vibrato Controversy”, στο *Baroque Music*, ed. Peter Walls (New York: Routledge, 2016), 235-236.

<sup>105</sup> Toff, *The Flute Book*, 157.

εναλλαγές με στακάτο και ενωμένες νότες, και εναλλαγές στις δυναμικές μεταξύ αυτών.<sup>106</sup>

Τέλος, κρίνεται αναγκαίο να τονισθεί ότι στο σύγχρονο φλάουτο, όπως και στο μπαρόκ φλάουτο, ο εκτελεστής είναι υποχρεωμένος να εκτελέσει τα στολίδια της μπαρόκ εποχής βάσει των κανόνων που τα διέπουν, παραδείγματος χάριν, οι τρίλιες να ξεκινούν από την επάνω νότα και οι αποτζιατούρες οι οποίες λειτουργούν ως διαφωνίες να τονίζονται στην βάση.<sup>107</sup>

#### 4.4.3. Επιλεγμένες ηχογραφήσεις των έργων

Στην συγκεκριμένη ενότητα και αφού έχει παρουσιαστεί η ερμηνευτική προσέγγιση των επιλεγμένων έργων από την γράφουσα, θα γίνει μία παρουσίαση των σημαντικότερων ηχογραφήσεων των δύο σονατών στο σύγχρονο φλάουτο. Κατά την μελέτη των διάφορων ηχογραφήσεων, ένας σημαντικός παράγοντας που πρέπει να προσέξει κάθε μελετητής είναι το προσωπικό στιλ του κάθε εκτελεστή. Σύμφωνα με τον Wilkinson, το στιλ του κάθε εκτελεστή προσδιορίζεται από την αλληλεπίδραση των ιδιοτήτων του οργάνου (δυναμικός ήχος<sup>108</sup> και οι τρόποι που μπορεί να αναπαραχθεί), την τεχνική κατάρτιση (τι μπορούν σωματικά να κάνουν) και τελικά τι επιλέγουν να κάνουν. Η συνειδητή λοιπόν επιλογή του κάθε εκτελεστή αποτελείται από την αλληλεπίδραση μεταξύ της φυσικής κατάστασης, της εκτελεστικής πρακτικής της εποχής και του προσωπικού στιλ.<sup>109</sup> Μέσω της μελέτης των ηχογραφήσεων που θα ακολουθήσουν, θα πραγματοποιηθεί ένας σχολιασμός των διάφορων ερμηνευτικών επιλογών που παρατηρούνται σε σχέση με την προσέγγιση που έχει παρουσιαστεί στην συγκεκριμένη εργασία. Πιο συγκεκριμένα, θα παρουσιαστούν 5 ηχογραφήσεις αναγνωρισμένων εκτελεστών οργάνου, με την παλαιότερη να προέρχεται από το 1984 και την νεότερη από το 2008. Κατά την μελέτη των ηχογραφήσεων, εκτός από τις ερμηνευτικές επιλογές των διάφορων εκτελεστών που μπορούν να προσδιοριστούν με βάση την ανάλυση των κομματιών, επιπλέον σημασία θα δοθεί στις επιλογές που έχει κάνει ο κάθε εκτελεστής όσον αφορά τα *tempo* των μερών των δύο σονατών καθώς και

---

<sup>106</sup> Toff, *The Flute Book*, 157.

<sup>107</sup> Toff, *The Flute Book*, 157.

<sup>108</sup> Με τον όρο δυναμικό ο Wilkinson προσδιορίζει τον ήχο ο οποίος προκύπτει από την αλληλεπίδραση του ήχου που μπορεί να παράγει ο εκτελεστής σε σχέση με τις προτιμήσεις κάθε εποχής

<sup>109</sup> Daniel Leech-Wilkinson, “*The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*” (London: CHARM, 2009), chapter 7, paragraph 2, [www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap1.html](http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap1.html).

την χρήση του βιμπράτο. Στην συνέχεια θα ακολουθήσει πίνακας σε χρονολογική σειρά με τα στοιχεία των ηχογραφήσεων που θα μελετηθούν.

<b>Jean Pierre Rampal</b> Trevor Pinnock, cembalo Roland Pidoux, cello	Sony Classical	1984
<b>Peter- Lucas Graf</b> Jorg Ewald Dahler, cembalo Manfred Sax, basson	Claves	1986
<b>James Galway</b> Phillip Moll, cembalo Sarah Cunningham, viola da gamba	BMG Classics	1995
<b>Petri Alanko</b> Mattila Ansi, cembalo Rantasalo Jukka, cello	Naxos	1997
<b>Emmanuel Pahud</b> Trevor Pinnock, cembalo Jonathan Manson, cello	Warner Classics	2008

Αρχικά, ξεκινώντας από τον σχολιασμό των παραπάνω ηχογραφήσεων, ένα στοιχείο που παρατηρείται με την πρώτη κιόλας ακρόαση είναι η επιλογή του τέμπο των διάφορων μερών των δύο σονατών. Αν αναλογιστούμε ότι κατά την ζωντανή εκτέλεση υπάρχουν εξωτερικοί παράγοντες που μπορούν να επηρεάσουν την επιλογή του τέμπο, όπως π.χ. το μέγεθος και η ακουστική της αίθουσας,<sup>110</sup> στις ηχογραφήσεις που λαμβάνουν μέρος σε ένα πιο ελεγχόμενο περιβάλλον η επιλογή του τέμπο ενός κομματιού μπορεί να αναδεικνύει την «πραγματική» επιλογή του κάθε ερμηνευτή.

Όσον αφορά την σονάτα σε μι ελάσσονα και το πρώτο μέρος αυτής (Adagio ma non tanto), το εύρος των επιλογών του τέμπο στις παραπάνω ηχογραφήσεις κυμαίνεται ανάμεσα στα 66 και τα 80 bpm, με το κάθε χτύπο να ισούται με ένα όγδοο. Η πιο αργή εκτέλεση συναντάται στην ηχογράφιση του James Galway (1995). Οι υπόλοιπες δεν παρουσιάζουν σημαντικές διαφοροποιήσεις, εκτός από την ηχογράφιση του Petri Alanko (1997), η οποία είναι και η πιο γρήγορη εκτέλεση. Σε ότι αφορά την επιλογή του tempo του πρώτου μέρους της σονάτας σε μι μείζονα, τα tempi το ηχογραφήσεων κυμαίνονται από τα 63 έως και τα 76 bpm. Αυτή την φορά η πιο αργή εκτέλεση είναι του Jean Pierre Rampal και οι πιο γρήγορες εκτελέσεις συναντώνται

<sup>110</sup> Vogt, *Johann Sebastian Bach's Chamber Music*, 68.

στις δύο τελευταίες χρονολογικά ηχογραφήσεις, αυτές των Petri Alanko (1997) και Emmanuel Pahud (2008).

Στα δεύτερα σε σειρά μέρη των σονατών (Allegro) η επιλογή του τέμπο ανάμεσα στους διάφορους εκτελεστές παρουσιάζει μία αύξηση κατά το πέρασμα των χρόνων. Παρατηρείται πως στις πρώτες δύο ηχογραφήσεις των σονατών (Rampal, 1984 και Graf, 1986) το τέμπο είναι αρκετά πιο συγκρατημένο σε σχέση με τις τρεις τελευταίες ηχογραφήσεις (Galway 1995, Alanko 1997, Pahud 2008). Το αντίθετο φαινόμενο παρατηρείται στο τέταρτο μέρος της σονάτας σε μι ελάσσονα (Allegro), όπου κατά το πέρασμα των χρόνων παρουσιάζεται μία πτώση στην επιλογή του τέμπο. Όσον αφορά το τέταρτο μέρος της σονάτας σε μι μείζονα (Allegro assai), η επιλογή του τέμπο δεν παρουσιάζει κάποιο συγκεκριμένο φαινόμενο πτώσης ή αύξησης του, παρόλα αυτά και εδώ παρατηρείται μία μεγάλη διαφοροποίηση, με πιο αργή εκτέλεση του Peter-Lucas Graff (1986) στα 100 bpm και πιο γρήγορη του Rampal (1984) στα 116 bpm.

Σε σχέση με τα εσωτερικά αργά μέρη των σονατών, η μεγαλύτερη διαφορά στην επιλογή του τέμπο παρατηρείται στο τρίτο μέρος (Siciliano) της σονάτας σε μι μείζονα. Εδώ η πιο αργή εκτέλεση γίνεται από τους Rampal (1984) και Pahud (2008) στα 88 με 92 bpm. Οι υπόλοιπες ηχογραφήσεις κυμαίνονται από τα 104 έως τα 108 bpm. Στο Andante της σονάτας σε μι ελάσσονα παρατηρείται μία ελαφριά διακύμανση από τα 48 έως τα 56 bpm.

Το δεύτερο φαινόμενο που θα μελετηθεί σε σχέση με τις ηχογραφήσεις των δύο σονατών στο σύγχρονο φλάουτο αφορά την χρήση του βιμπράτο. Όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενη ενότητα (βλ. ενότητα 4.4.2), ένα από πιο αμφιλεγόμενα ζητήματα σε ότι αφορά τα εκφραστικά μέσα που μπορεί να χρησιμοποιήσει ένας ερμηνευτής στην μουσική της μπαρόκ εποχής, αποτελεί η χρήση του βιμπράτο. Μελετώντας τις παραπάνω ηχογραφήσεις παρατηρείται ότι στις νεότερες (Alanko 1997 και Pahud 2008) η χρήση του βιμπράτο είναι σχεδόν μηδαμινή σε σύγκριση με την χρήση που παρατηρείται στις ηχογραφήσεις των προηγούμενων χρόνων. Ένα τέτοιο φαινόμενο μπορεί να συμβάλει στην κατανόηση της εξέλιξης της ερμηνευτικής προσέγγισης των έργων της μπαρόκ εποχής. Εξαίρεση στο παραπάνω φαινόμενο αποτελεί η ηχογράφιση του James Galway (1995), όπου παρόλο που είναι μόνο 2 χρόνια παλαιότερη του Alanko η διαφορά στην χρήση του βιμπράτο είναι εμφανέστατη. Πιθανότατα, σε αυτήν την περίπτωση η «ζυγαριά» της ερμηνευτικής προσέγγισης του

συγκεκριμένου εκτελεστή να έτεινε περισσότερο προς το προσωπικό στιλ παρά προς την εκτελεστική πρακτική της εποχής.

Στην συνέχεια, όσον αφορά τις ερμηνευτικές επιλογές οι οποίες μπορούν να προσδιοριστούν με βάση τα αναλυτικά ευρήματα, συμπεραίνεται ότι σε όλες τις ηχογραφήσεις παρατηρείται ότι υπάρχουν συγκεκριμένα σημεία στην παρτιτούρα στα οποία οι διάφοροι εκτελεστές δίνουν έμφαση. Οι περισσότερες διαφοροποιήσεις παρατηρούνται στην επιλογή των εκφραστικών μέσων που επιλέγει ο κάθε εκτελεστής με σκοπό να δώσει έμφαση στα συγκεκριμένα σημεία.<sup>111</sup>

Ένα από τα κυριότερα ζητήματα σε σχέση με τις ερμηνευτικές επιλογές που παρατηρήθηκαν στις παραπάνω ηχογραφήσεις είναι η έμφαση που δίνεται από όλους του ερμηνευτές στους τύπους των πτώσεων και συγκεκριμένα στις τέλειες πτώσεις. Ένα από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα αφορά το πρώτο μέρος της σονάτας σε μι ελάσσονα και τα μέτρα 8-9. Στα συγκεκριμένα μέτρα και κατά την άφιξη της πτώσης στην τονική παρατηρείται ότι έχει δοθεί συγκεκριμένη έμφαση από όλους τους εκτελεστές και σε συγκεκριμένες περιπτώσεις παρατηρήθηκε ακόμα και ένα μικρό *ritenuto* (Galway 1995). Εν αντιθέσει, στο ίδιο μέρος σε ημιτελείς πτώσεις όπως αυτή στο μ.9 παρατηρούνται 2 διαφορετικοί τρόποι προσέγγισης. Ο ένας χαρακτηρίζεται από την δυναμική του *p* στο μέρος του φλάουτου κατά την εισαγωγή του νέου μελωδικού στοιχείου στο b.c. και ο άλλος σε δυναμική σχεδόν *mf* με την διαφορά σχεδόν σε δυναμική *f* να συμβαίνει στο μ.10 όταν εισάγεται το μελωδικό σχήμα του b.c. στην μελωδική γραμμή του φλάουτου.

Ένα ακόμα φαινόμενο που παρατηρήθηκε κατά την μελέτη των ηχογραφήσεων είναι η έμφαση που δίνεται από συγκεκριμένους εκτελεστές στην ανάδειξη της μορφολογίας των έργων. Μια από τις περιπτώσεις όπου παρατηρήθηκε αυτό το φαινόμενο αφορά την ηχογράφιση του Peter- Lucas Graff (1986). Στην παραπάνω ηχογράφιση και πιο συγκεκριμένα στα τρία τελευταία μέρη της σονάτας σε μι μείζονα παρατηρείται μια αναπνοή σχεδόν σαν παύση ανάμεσα στα επαναλαμβανόμενα τμήματα A και B. Επίσης, σε σχέση με τα επαναλαμβανόμενα τμήματα ενδιαφέρουσα είναι η προσέγγιση των Rampal (1984) και Galway (1995) όσον αφορά το τρίτο μέρος της σονάτας σε μι μείζονα. Στις δύο ηχογραφήσεις οι επαναλήψεις των δύο τμημάτων του μέρους παρουσιάζουν μία διαφοροποίηση στις δυναμικές με την πρώτη φορά της

---

<sup>111</sup> Daniel Leech-Wilkinson, “*The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*” (London: CHARM, 2009), chapter 7, paragraph 17, [www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap1.html](http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap1.html).



επανάληψης να ερμηνεύεται σε δυναμική *mf* και η δεύτερη φορά σε δυναμική *p*. Αν και είναι μία προσέγγιση η οποία δεν θα ακολουθηθεί από την γράφουσα κατά την εκτέλεση των συγκεκριμένων έργων, κρίθηκε σημαντικό να αναφερθεί ως παράδειγμα των διαφορετικών εκφραστικών μέσων που μπορεί να χρησιμοποιήσει ένας εκτελεστής για να δώσει έμφαση σε ένα συγκεκριμένο σημείο του έργου.

Τέλος, όσον αφορά τον προβληματισμό σχετικά με τις δυναμικές που παρατηρούνται στο 4<sup>ο</sup> μέρος της σονάτας σε μι ελάσσονα (μ.37-39), καθώς και με τον τρόπο προσέγγισής τους, παρατηρείται επίσης μία γκάμα επιλογών στις ηχογραφήσεις, με την προσέγγιση του Pahud (2005) να συμφωνεί περισσότερο με την επιλογή που παρουσιάστηκε στην παρούσα εργασία. Στις υπόλοιπες ηχογραφήσεις η επιλογή της προσέγγισης των δυναμικών είτε παρουσιάζει ένα ελαφρύ crescendo μεταξύ των *pp* και *f*, είτε δεν παρουσιάζει μεγάλη διαφοροποίηση ανάμεσα στις παραπάνω δυναμικές.

## 5. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ερευνώντας τον αρχικό προβληματισμό του ρόλου που διαδραματίζει η ανάλυση και η γνώση των ιστορικών δεδομένων ως προς την διαμόρφωση της ερμηνείας, μέσω των δύο σονατών του J.S. Bach για φλάουτο και τσέμπαλο, καταλήγουμε σε κάποια συμπεράσματα. Ο ρόλος της αναλυτικής διαδικασίας στα έργα της μουσικής της μπαρόκ εποχής, όπου το μουσικό κείμενο θεωρούνταν τόσο σημαντικό όσο και η προσέγγιση του εκτελεστή,<sup>112</sup> μπορεί να θεωρηθεί ως ένα από τα βασικότερα βήματα που θα πρέπει να ακολουθήσει ένας εκτελεστής για να διαλευκάνει την σχέση του με την μουσική του συνθέτη. Αναφέροντας σε αυτό το σημείο τα λόγια του Wilkinson, ο ρόλος του εκτελεστή είναι να μεταφέρει σε ήχο την μουσική δομή και να της δίνει «ζωή» μέσω της εκφραστικότητας.<sup>113</sup> Αναλύοντας λοιπόν περαιτέρω την παραπάνω άποψη και συνδέοντάς την με την παρούσα έρευνα, συμπεραίνεται ότι η διαδικασία της ανάλυσης είναι αυτή η οποία επιτρέπει στον εκτελεστή/ερμηνευτή να αποσαφηνίσει την μουσική δομή, ενώ παράλληλα η γνώση των ιστορικών δεδομένων που περιβάλλουν το εκάστοτε υπό μελέτη έργο υποβάλει τα πρότυπα κατά τα οποία μπορεί ο εκτελεστής να προβάλει/εκφράσει την δομή αυτή. Καταλήγοντας, αξίζει φυσικά να σημειωθεί ότι αυτή η μεταφορά της δομής ενός έργου σε ήχο (ερμηνεία) υπόκειται στις εκάστοτε επιλογές που θα πραγματοποιήσει ο εκτελεστής με βάση τις πληροφορίες που θα λάβει μέσω τις εσωτερικής «συζήτησης» του με το μουσικό έργο. Και ίσως, σε αυτήν την δυνατότητα της επιλογής του εκτελεστή, να κρύβεται τελικά η «μαγεία» της ερμηνείας.

---

<sup>112</sup> Cyr, “*Performing Baroque Music*”, 23.

<sup>113</sup> Daniel Leech-Wilkinson, “*The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*”, chapter 2, paragraph 36.

## 6. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### ΒΙΒΛΙΑ

Boyd, Malcom. *Bach, The Master Musicians*. New York: Oxford University Press, 1995.

Butler, Gregory, Stauffer George, and Greer Mary Dalton. *About Bach*. Urbana: University of Illinois Press, 2008.

Cyr, Mary. *Performing Baroque Music*. New York: Routledge, 2016.

Leech-Wilkinson, Daniel. *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. London: CHARM, 2009.

Haynes, Bruce. "Tu ru or Not Tu ru: Paired syllables and Unequal Tonguing Patterns on Woodwinds in the Seventeenth and Eighteenth Centuries". Στο *Baroque Music*, edited by Peter Walls, 201-220. New York: Routledge, 2016.

Howat, Roy. "What do we Perform?". Στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, edited by John Rink, 3-20. Cambridge: Cambridge University Press, 1995

Jones, Richard. *The Creative Development of Johann Sebastian Bach*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Lawson, Colin. "Performing through history." Στο *Musical Performance, a Guide to Understanding*, edited by John Rink, 3-16. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Lester, Joel. "Performance and Analysis: Interaction and Interpretation". Στο *The Practice of Performance, Studies in Musical Interpretation*, edited by John Rink, 197-216. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Michels, Ulrich. *Ατλας της Μουσικής*, τόμος I, μετ. Ι.Ε.Μ.Α. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1994.

Neumann, Frederick. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*. New Jersey: Princeton University Press, 1983.

Newman, William. *The Sonata in the Baroque ERA*, 4th edition. New York: WW. Norton & Company, 1983.

Quantz, Johann Joachin. *On Playing the Flute*, μετ. Edward R. Kelly, 2<sup>nd</sup> edition. London: Faber and Faber, 1985.

Rink, John. "Analysis and (or?) Performance." Στο *Musical performance, A Guide to Understanding*, edited by John Rink, 35-58. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Toff, Nancy. *The flute Book, A complete guide for students and performers*, 3rd edition. Oxford: Oxford University Press, 2012.

Vogt, Hans. *Johann Sebastian Bach's Chamber Music*, ed. by Reinhard Pauly, trans. by Kenn Johnson. Oregon: Amadeus Press, 1998.

Walls, Peter. "Historical performance and the modern performer." Στο *Musical Performance, A Guide to Understanding*, edited by John Rink, 17-34. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Βούβαρης, Πέτρος. *Εισαγωγή στην μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*. Αθήνα: Κάλλιπος, 2015.

Θέμελης, Δημήτριος. *Μορφολογία και Ανάλυση της Μουσικής*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1994.

## **ΑΡΘΡΑ**

Addington, Christopher. "In Search of the Baroque Flute: The Flute Family 1680-1750." *Early Music* 12, no. 1 (Feb., 1984): 34-47, ανάκτηση από <https://www.jstor.org> (12.03.2017).

Ambrose, Jane. "The Bach Flute Sonatas: Recent Research and Performers Observations." *Bach* 11, no. 3 (July, 1980): 32-45, ανάκτηση από <https://www.jstor.org> (06.05.2020).

Marshall, Robert. "J.S.Bach Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of Their Authenticity and Chronology." *Journal of the American Musicological Society* 32, no.3 (Autumn 1979): 463-498, ανάκτηση από <https://www.jstor.org> (29.11.2018).

Neumann, Frederick. "Problems of interpretation in the music of Bach: I. The Pitfalls of Historical Sources." *American Music Teacher* 12, no. 5 (May-June 1963): 20-21, ανάκτηση από <https://www.jstor.org> (31.05.2020).

Wolff, Christoph. "Bach's Leipzig Chamber Music." *Early Music* 13, no. 2 (J.S. Bach Tercentenary Issue, May 1985): 165-175, ανάκτηση από <https://www.jstor.org> (11.02.2019).

## **ΛΗΜΜΑΤΑ ΛΕΞΙΚΩΝ**

Little, Meredith Ellis. "Siciliana". Στο *Grove Music Online*, ανάκτηση από <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic> (26.05.2020).

Mangsen, Sandra, Irving John & Griffith Paul. “Sonata”. Στο *Grove Music Online*, ανάκτηση από <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic> (23.01.2019).

Walls, Peter, and David Ledbetter. “Continuo”. Στο *Grove Music Online*, ανάκτηση από <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic> (05.02.2019)

Wolff, Christoph, and Emerly Walter. “Bach, Johann Sebastian”. Στο *Grove Music Online*, ανάκτηση από <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic> (15.01.2019)

## ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΕΣ

Bach, Johann Sebastian. “Sonata for Flute and Basso Continuo in E minor,” BWV 1034, ed. Hans-Peter Schmitz. In *Neue Bach-Ausgabe, Serie VI Kammermusik, Band 3: Werke für Flöte*, pp.11-22. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1963.

Bach, Johann Sebastian. “Sonata for Flute and Basso Continuo in E major,” BWV 1035, ed. Hans-Peter Schmitz. In *Neue Bach-Ausgabe, Serie VI Kammermusik, Band 3: Werke für Flöte*, pp.11-22. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1963.

Telemann, George Philipp. *12 Sonate Metodiche*, ανάκτηση από [https://imslp.org/wiki/12\\_Sonate\\_Metodiche\\_\(Telemann%2C\\_Georg\\_Philipp\)](https://imslp.org/wiki/12_Sonate_Metodiche_(Telemann%2C_Georg_Philipp)) (17.03.2020).

## **7. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΑΝΑΛΥΣΕΩΝ**

# Sonata

BWV 1034

A

Adagio ma non tanto

K

Flauto traverso

Continuo

e: i — V — i — iv — ii

V — i — iv — vii — V — i — iv — V — i — V — i — V

V i V i V — i V — i ii V i — iv — V — i iv ii V

i — V — I — vi vii — V — i — ii — iii/III — i —

G: b: iv

iv vii — ii vii V i V — vii — i ii V vii i iv

B

15

# 6 6 6̣ 6 6 6̣ 5̣ 4̣ 1 3 4 6 6 6 4+ 6̣

V iv V/III III i vii V iv i V i ii V i V/ii ii i — vii

18

9 8 6 6̣ 6 4+ 6̣ 9 8 6̣ 5̣ 6 6̣ 6̣ 6 7 6 6̣ #

i — VI (V) VI iv (vii) iv — (IV vii — V —)/VI VI iv ii — V —

21

6 6 6 6̣ # 6̣ 6 6 7 6 6̣ 5̣ # 6 6 4+

i — V/III III i ii ii i — iv V i vii i ii vii V i vii V —

24

6 5 7 6 7 6 4 2 6̣ 5̣ 4 2 6̣ 5̣ 6 6 6 4

V — i V / III III i VI vii ii vii ii V i

26

5 1 7 6 6 6 6̣ 4 3 4 2 6 6 5 6 6 6 4 6 4 3

V V/V V — i V — i ii V iv i ii

28

# 6 5 6 7 6 6̣ 4 6 6 6 7 # 6 6 6 5 #

V — i — (iv V)/iv iv — V — i iv ii V i



Allegro

$\alpha$  K

e: i ——— iii ii I IV I V I vi vii

G:

i V/ii III ii i V i D: VI vii V IV

7

V ii I ii iii vii V i III i V i ——— V

10

b: ii G:

ii ——— V vi ii ——— V ——— i ——— iv ——— ii i ———

13

e: i A1

iv ——— ii i ——— iv i iv ——— V i V ——— i ——— V ——— i

16

$\beta$

i ——— vii ———

18

i — ii i vii i — V

20

V — V — I — V —

23

A: D:

I — V — I — ii V V I — V IV

26

G: B

iii I — V I V — I V — I IV I —

29

D:

V IV V I ii V ii vii iii — I V I V I vii I ii

32

a: e: b:

I V I iv — vii V — i — VI vii V — i — VI

35

vii V — i — iv — ii i — iv — ii i — iv V

38

iv vii V — i — ii V i —

41

V — i — V

44

i — V — I

47

V — I — ii — vi — vii

50

IV V I — ii — V — i —

e: iv



## Andante

G: I ——— V I ——— V vi ——— ii V ——— I IV ——— vii

I — V I ——— V I ——— iii vi ——— ii V ——— I

IV ——— V I IV V ——— I ——— V ——— I ———

vi ii V ——— I IV ——— vii ———

I ——— V I I V I

vii ——— V i ——— i ——— V/VI VI

e:

26 *tr.*

6 — 7 4+ 2 6 — 5 7 6 4 6 5 3 7 6 6 6 5 — 6 7 4+ 3

vii — V i — ii V i — iv ii iv V

31

6 6 4 — 5 6 6 5 6 6 5 6 6 5 3 6 5 6 5

i — V i — V i — V I — IV vii — V

36

6 6 6 6 4 5 # 6 6

i — V i — V iv ii V — i

40

6 6 6 4 5 6 6 6 6 6 6

iv — vii V i iv i V i I — V I — iii

45

6 6 6 4 6 6 6 6 5 4 7 3 6 6 6

vi — ii V — I IV — vii V I V — I — V

50 *tr.*

6 6 6 6 6 6 6 6 4 5 3

I — iii IV — ii V — I IV — vii I IV I V I

Allegro

Measures 1-2. Treble clef, key of D major, 3/4 time. Measure 1 has a blue box around the first two notes. Measure 2 has a blue box around the first four notes. Dynamics 'p' and 'f' are indicated.

e: i ————— V

Measures 3-8. Treble clef, key of D major, 3/4 time. Bass clef has fingerings 6, 6, 6, 6, 7, 6, 6. Measure 3 has a blue box around the first note.

i ————— (ii V —————)/III III VI ii i

Measures 9-12. Treble clef, key of D major, 3/4 time. Bass clef has fingerings 6, #6, 6, 6, 5, 6, 5, 4, #. Measure 9 has a blue box around the first note. Measure 12 has a trill (tr.) over the final note.

iv ii V ————— i ————— ii i V

Measures 13-16. Treble clef, key of D major, 3/4 time. Bass clef has fingerings 4, #, 6, #. Measures 13-16 are highlighted with a green box.

i i IV V I —————

Measures 17-19. Treble clef, key of D major, 3/4 time. Bass clef has fingerings 6, #, 6, #, 5, #. Measures 17-19 are highlighted with a green box. Chords A: I and D: V are marked above measures 18 and 19 respectively.

I V I ————— vii/iv

Measures 20-23. Treble clef, key of D major, 3/4 time. Bass clef has fingerings 6, 4, 2, 6, 5, 6, 4, 2, 6, 5, 4, 2, 6, 5. Measure 20 has a red box around the first note. Measure 21 has a red box around the first four notes. Chord G: V is marked above measure 21.

IV ————— vii iii ————— vi ii ————— V I —————

24

IV — I — ii — V — I

28

ii — iii — ii — V — I — IV — vii — I — vi — ii — V — I — IV

32

V — iii — vi — ii — V — I — IV — vii — I — vi — ii — V

35

I — V — I — I — V/ii

39

vii — V — i — V — i

42

I — V — i — VI — iv — ii — V



46

i — V — I — vi — I — IV — ii — V —

G:

49

I — V — ii — vi

53

i — iv — i — vii

b: iv

57

i — V — i

60

V — I — V

63

I — V — I — vi

A: D: G:

66

vii V vi IV IV ii V i

70

e: VI

iv i iv i V/VI

74

IV vii V vii iv ii V/VI VI ii

77

i vii VI VI III iv V i vii

ΔAN

80

tr.

p pp

V i V i V/VI

84

f

ii V V/V i V i

NAII

# Sonata

BWV 1035

A

Adagio ma non tanto

Flauto traverso

Continuo

E: I ——— V V I ——— (vii V)/IV

IV I vii I ——— V I I vi V ———

vi IV ——— V ——— I IV I V vi IV ———

vii V ——— I IV V/V I IV V I

B

α (ανεστραμένο)

Flauto traverso

Continuo

E: V ——— V ——— I V/IV ——— IV V

11 *α ανεστραμένο*

6 — 5 4 # 4+ 2 6 5 — 7 5 6 7 x 5

V ————— I V/IV ————— (vii V ———) ii

13

6 4 4+ 2 7 4 5 6 7 # 5 6 6 4 2 7 6 5 —

ii ———> ii vii V i iv ii V ———

F# : C# :

15

6 7 5 6 5 9 8 6 4+ 2 6

i VI vii V ————— I vi V/V V —————

E: IV

17

6 5 6 4 7 4 5 6 6 4 4

I ii V I iv V ————— vii/iv —————

ΔAN

19

7 5 4 4 6 3 6 7 5 6 5 6 6 4 3 6 6 4 5 3

vii/V I V/V ————— V I ——— V I

Allegro

A

K

α διανθυσμένο

E: I ——— vi      vii I IV V I ——— I ———

vi      vii I IV I V I ——— V I V ——— iii I

V I I V ——— I ——— vii ii iii ———

αλυσίδα

vi      ii      V ——— I IV V vi ii V — I ii V

I ——— vi ——— vii/IV IV ——— ii V — I ii ———

V      vii      vii      i      ii      V — vi V I vii I IV V I  
ΔAN      ΔAN ΔAN

B

K

K

I ——— V I vi ii V I ——— V ———

E:

f#:

V ——— i ii V i ——— ii ——— V ———

A:

I ——— IV ——— vii V ——— i ——— iv V

f#:

i V — i V i V — I V I —

b:

A: ii

E: IV

vii ——— V ——— I IV I IV I V ——— I ———

vi vii I IV I V I ——— I ——— vi vii I IV I V

64 *tr*

I — IV I ii — V ii iii —

69

vi iii IV — V — I vii/V V — I —

75

vii — V — I ii V I vii I — IV V I

Siciliano **A** **K**

*c#:* V i vii i V iv i V i V i V ii

5

V i V — V/iv — vii V I V — I

9 **B:** **E:**

I ii I V (vii — V — <sup>2</sup>/V V I — V I —

Αλυσίδα

**B**

13

K

7 6 5 6 6 6 1 4+ 4+ 6 5

V I vii I iii V/ii ii

17

6 4+ 7 6 6 6 6 5 K 7 6 #

iv — vii/iv iv V vii ii vii V i iv i ii i V i ii i V

21

6 4 6 7 6 6 4 7 6

i — V I vii I c#:V i — iv V iv

25

6 6 6 7 5 6 7 6 7 5 6 5

vii V i V VI vii ii V — i iv i V i —

**Allegro assai**

**A**

tr

K

6 6 6 6 6 6

E: I — vii I V IV vii V I —

4

tr

6 6 6 5

V — ii — V —



K

7

tr

6 6/5 6 6/4 6/5 6/5

I ii V I I V IV vii V

11

tr alpha tr alpha tr

6 6 7 7

I V I ii V I

15

tr

7 7 7 # # 4+ 6 6

F#: vi ii V I I ii

B: V

18

6 6/4/3 6/5 7/# 6/5 7/4 5 6/5 7

vii ii V I ii V vi ii

21

6/4 5/# 6 6/5 6/5 9/7/4 8/6/3 6/5 6/5

I V I ii vii V I IV V

24

6 6/5 6/4 6 6 6 6/4 5/1

I V IV V IV vii I V IV I V I

B

28 *tr* *α'*

6 6 4 3 7 6 5 6 7 6 6 4 6 5 # 6 7

I I — E:V I A:vii V — I IV vi vii III — /

32

7 6 5 7 6 5 7 7 6 5 5 6 4

i iv — V/iii iii — ii V — i ii V/iv

36 *tr* *α*

6 # 6 4 6 4 3 6 4 2 6 5 6 6 6 5 6 4 5 #

iv V/iv iv i V — i — iv ii i V i —

40 *tr* *α*

f#: i ii V i E: I ii V I V/IV —

44

IV I IV V I ii I IV vii I ii V — vii — ii V —

48

I — IV ii I V I — V/IV — IV V I

51 *tr*

ii V — I V I ii I V I