

**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**

**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**Ciaccona από την Partita για βιολί BWV 1004 του J. S. Bach:  
Αναλυτική προσέγγιση μέσω της μουσικής ρητορικής  
και ερμηνεία στην κλασική κιθάρα**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**Ιστορική/Συστηματική Μουσικολογία - Μουσική Ερμηνεία**

**της φοιτήτριας**

**Λασηθιωτάκη Γεωργίας**

**ΑΕΜ 1844**

**Επιβλέπων: Κωνσταντίνος Τσούγκρας**

**Αναπληρωτής Καθηγητής**

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2021**



## Περιεχόμενα

Πρόλογος .....	5
Περίληψη .....	6
Εισαγωγή .....	7
1. Ciaccona.....	9
1.1 Γενικό Ιστορικό Πλαίσιο .....	9
1.1.1 Ορισμός .....	9
1.1.2 Καταβολές της Ciaccona .....	9
1.1.3 Ιταλία .....	10
1.1.4 Γαλλία.....	11
1.1.5 Γερμανία.....	12
1.1.6 Γενικά Χαρακτηριστικά .....	13
1.2 Ο Bach και η Ciaccona .....	14
1.2.1 Ιστορικό Πλαίσιο Συλλογής .....	14
1.2.3 Εκδόσεις και Μεταγραφές.....	16
2. Ρητορική και Μεθοδολογία Ανάλυσης.....	18
2.1 Περί Ρητορικής .....	18
2.1.1 Ορισμός και Στόχος της Ρητορικής Τέχνης .....	18
2.1.1.1 Δομή Ρητορικού Λόγου .....	20
2.1.2 Σύνδεση Μουσικής και Ρητορικής.....	21
2.1.3 Ρητορική Ερμηνεία.....	23
2.1.3.1 Η μουσική ως Λόγος.....	23
2.1.3.2 Προϋποθέσεις Ρητορικής Ερμηνείας.....	23
2.1.3.3 Εργαλεία Ρητορικής Ερμηνείας.....	25
2.2 Από τη Ρητορική Ερμηνεία στη Σύγχρονη Μουσικολογία .....	27
2.2.1. Κριτική Θεώρηση της Ρητορικής Ερμηνείας .....	27
2.2.2 Ερευνητικός Στόχος και Μεθοδολογία Ανάλυσης .....	28
3. Ανάλυση.....	30
3.1 Το θέμα .....	30
3.2 Μορφολογικά Στοιχεία .....	32
3.2.1 Παραλλαγές .....	32
3.2.1.1 Το μέρος .....	33

3.2.1.2 2ο μέρος .....	38
3.2.1.3 3ο μέρος .....	41
4. Ρητορική Ερμηνεία και Ανάλυση .....	44
Επίλογος .....	57
Βιβλιογραφία .....	58
Παράρτημα Α. Μορφολογικό Διάγραμμα Παραλλαγών .....	61
Παράρτημα Β. Ρυθμική Αναγωγή .....	62

## Πρόλογος

Η παρούσα εργασία σηματοδοτεί τη λήξη του προπτυχιακού κύκλου σπουδών μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου, ενώ ταυτόχρονα λειτουργεί ως σημείο αναφοράς μιας ερμηνευτικής αναζήτησης των τελευταίων πέντε χρόνων. Το αδιάλειπτο ενδιαφέρον μου για την μουσική Μπαρόκ και η μνημειώδης μουσική προσωπικότητα του J.S.Bach ήταν οι βασικοί λόγοι για την ενασχόλησή μου με ένα από τα εμβληματικότερα έργα του Μπαρόκ ρεπερτορίου, την *Ciaccona* από την *Partita για σόλο βιολί σε Ρε ελάσσονα BWV 1004*.

Για την εκπόνηση της εργασίας αυτής θα ήθελα θερμά να ευχαριστήσω τον κ. Κωνσταντίνο Τσούγκρα για την αμέριστη βοήθεια του τόσο στη διατύπωση του ερευνητικού ερωτήματος της εργασίας όσο και στην επίβλεψη της επιστημονικής διαδικασίας. Κυρίως όμως θα ήθελα να τον ευχαριστήσω για την ουσιαστική και θεμελιώδη για εμένα διδασκαλία του στον τομέα της ανάλυσης του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου.

Άπειρη ευγνωμοσύνη οφείλω στη δασκάλα μου κ. Σμαρώ Γρηγοριάδου που έχει σταθεί και στέκεται συνοδοιπόρος μου στις ερμηνευτικές, οντολογικές, μουσικές αναζητήσεις και ανησυχίες των τελευταίων χρόνων.

Ένα ξεχωριστό ευχαριστώ στους δασκάλους μου κ. Χρήστο Νούλη για την καθοριστική και ανεκτίμητη συμβολή του στη μουσική και μη ζωή μου και στην κ. Λουκία Σαμούρκα για την εφ' όλης της ύλης στήριξή της κατά τη διάρκεια της ωδειακής μου πορείας.

Τέλος, ένα ξεχωριστό, ειλικρινές και βαθύτατο ευχαριστώ στον κ. Θεόδωρο Κίτσο για το ανεκτίμητο "εισιτήριο" χωρίς επιστροφή στον κόσμο της Μπαρόκ μουσικής.

## Περίληψη

Η *ciaccona* είναι ένα από τα σημαντικότερα μουσικά είδη της εποχής Μπαρόκ. Η χαρακτηριστική αρμονική αλληλουχία της αποτέλεσε το βασικό συνθετικό υλικό πολλών έργων της εποχής. Η εμβληματική *Ciaccona* του J.S.Bach *BWV 1004* είναι ένα από αυτά. Η ιδιαίτερη βιολιστική γραφή του συνθέτη συμπυκνώνει μία βαθιά ερμηνευτική παράδοση, αυτή της Ρητορικής, η οποία άνθιζε ήδη από την Αναγέννηση. Οι βασικές αρχές και ο ορισμός της Ρητορικής, οι ρίζες της οποίας εντοπίζονται στο σύγγραμμα του Αριστοτέλη *Ρητορική*, δίνουν στον ερμηνευτή της Μπαρόκ εποχής έναν τρόπο ερμηνείας των έργων όμοιο με αυτόν της αγόρευσης στον προφορικό λόγο. Τα εργαλεία του μουσικού, που πλέον ενδύεται τη λειτουργία του ρήτορα είναι τέτοια, ώστε να εγείρουν τα συναισθήματα του ακροατηρίου. Βασική προϋπόθεση της Ρητορικής Ερμηνείας είναι η κατανόηση σε βάθος των συνθετικών παραμέτρων του έργου. Ως εκ τούτου η ανάλυση έρχεται ως σημείο εκκίνησης της ερμηνευτικής διαδικασίας αλλά και ως βασικός οδηγός του τρόπου χρήσης των ρητορικών εργαλείων. Τα στοιχεία αυτά θα γίνει μία προσπάθεια να ενσωματωθούν στην ερμηνεία της *Ciaccona* στην κλασική κιθάρα μέσα από μία σύγχρονη θεώρηση της Ρητορικής Τέχνης.

## Εισαγωγή

Η εκτέλεση και ερμηνεία των έργων του J.S.Bach όπως και συνολικότερα των έργων της εποχής Μπαρόκ είχαν καθιερωθεί κατά τη διάρκεια του 20ου αιώνα να χαρακτηρίζονται από έλλειψη εκφραστικότητας και γενικότερα με μία ρυθμική μετρονομική αυστηρότητα η οποία συνδεόταν με τη συνθετική γραφή των έργων αλλά και τη γενικότερη απουσία δυναμικών πάνω στις σωζόμενες παρτιτούρες. Το διαρκώς όμως αυξανόμενο ενδιαφέρον για την εποχή αυτή αλλά και οι μουσικολογικές μελέτες έφεραν στο φως στοιχεία που διαφοροποιούσαν και διαφοροποιούν συθέμελα τις μέχρι τότε παγιωμένες αντιλήψεις σε σχέση με τον τρόπο ερμηνείας των έργων αυτών. Η σύνδεση της μουσικής με το λόγο και κυρίως με τη Ρητορική Τέχνη είναι ένα από αυτά τα στοιχεία που αποτελούν πυλώνες της ερμηνευτικής διαδικασίας.

Αντικείμενο μελέτης της παρούσας εργασίας είναι η *Ciaccona* του J.S.Bach από την *Partita σε Πε ελάσσονα BWV 1004*. Θα γίνει μία προσπάθεια σύνδεσης του έργου με την Ρητορική Ερμηνεία στην κλασική κιθάρα και τις αρχές που διέπουν την πρώτη. Ο τρόπος με τον οποίο θα προσεγγισθεί είναι μέσα από τη χρήση της ανάλυσης ως βασικού εργαλείου αποκωδικοποίησης της μουσικής γλώσσας. Η διαδικασία αυτή δεν είναι αυτοτελής αλλά ένα βασικό στάδιο προς τη Ρητορική Ερμηνεία. Η ανάλυση ουσιαστικά αποτελεί αναγκαιότητα και προκύπτει από το γεγονός πως η κατά καιρούς εκτελεστική ελευθερία ή ακόμα και η ενστικτώδης εκτέλεση ενός έργου δεν αφουγκράζονται τις εν γένει αρχές και ιδέες του μουσικού κειμένου. Ερωτήματα όπως τι είναι Ρητορική Ερμηνεία, πώς προσεγγίζεται και πώς η ανάλυση συντελεί στην τελευταία θα αποτελέσουν το βασικό σκελετό της εργασίας αυτής.

Μελέτες του Joel Lester, του Stacey Davis, μουσικολογικά κείμενα του Alexander Silbiger όπως και προγενέστερες διπλωματικές εργασίες του Τμήματος Μουσικών Σπουδών όπως της Χριστίνας Παλατζόγλου *J.S.Bach: Chaconne από την Παρτίτα BWV 1004. Ζητήματα μορφής, μεταγραφής και ερμηνείας για κλασική κιθάρα*, αποτελούν εννοιολογικό πυλώνα της εργασίας αυτής καθώς θέτουν τα θεμέλια για τη σύνδεση του τρίπτυχου Ανάλυση-Ερμηνεία-Ρητορική. Εντούτοις τα μέχρι τώρα ερευνητικά ερωτήματα για την *Ciaccona* αλλά και οι μελέτες για την Ρητορική ενώ καλύπτουν ένα ευρύ εννοιολογικό φάσμα, δε συνδέουν λειτουργικά το προαναφερθέν τρίπτυχο. Ως εκ τούτου ο στόχος της εργασίας αυτής είναι να αποκαλυφθεί κατά το δυνατόν η εκ των έσω σύνδεση των τριών αυτών εννοιών κατά την ζωντανή ερμηνευτική διαδικασία αξιοποιώντας προγενέστερο υλικό και μελέτες.

Στο πρώτο κεφάλαιο θα γίνει μία σύντομη ιστορική επισκόπηση του όρου *ciaccona*, με στόχο την ανάδειξη των κύριων χαρακτηριστικών της όπως αυτά διαμορφώθηκαν ανά χρονική περίοδο και έθνος αλλά και κάποια ειδικά γενικά ιστορικά στοιχεία που αφορούν αυτό καθ' εαυτό το έργο *Ciaccona*. Η επισκόπηση αυτή είναι απαραίτητη καθώς μέσα από αυτή θα αποκαλυφθούν οι καταβολές του έργου του Bach και επομένως σημαντικά ερμηνευτικά στοιχεία.

Στο δεύτερο κεφάλαιο θα μελετηθεί ο όρος Ρητορική ξεκινώντας από την αρχαιότητα και πώς ο τελευταίος είχε οριστεί από τον ίδιο τον εισηγητή της τον Αριστοτέλη, φτάνοντας μέχρι και την εποχή Μπαρόκ. Εν συνεχεία θα παρατεθούν οι τρόποι με τους οποίους η Ρητορική Τέχνη ενσωματώθηκε στη μουσική δημιουργία αλλά και πώς επηρέασε τη μουσική ερμηνεία. Στο δεύτερο μέρος του κεφαλαίου αυτού αφενός θα συνδεθεί η Ρητορική Τέχνη και οι αρχές που τη διέπουν με

τη σύγχρονη μουσικολογία και ανάλυση αφετέρου θα οριστεί η μεθοδολογία ανάλυσης του έργου και ο ερευνητικός στόχος.

Το τρίτο και το τέταρτο κεφάλαιο περιλαμβάνουν την ανάλυση της *Ciaccona* και την ερμηνευτική της προσέγγιση, δίνοντας κατά το δυνατόν απαντήσεις στα αρχικά ερωτήματα, όπως αυτά τέθηκαν στην Εισαγωγή.



# 1. Ciaccona

## 1.1 Γενικό Ιστορικό Πλαίσιο

### 1.1.1 Ορισμός

Το μουσικό είδος της ciaccona<sup>1</sup> έχει χρησιμοποιηθεί ανά τους αιώνες από πολλούς συνθέτες. Το πέρασμα αυτού του μουσικού είδους από χώρα σε χώρα αλλά και από εποχή σε εποχή του έχουν προσδώσει ποικίλες αποχρώσεις που αφορούν το χαρακτήρα του, το ύφος του, τις συνθετικές τεχνικές αλλά και τη λειτουργία του.

Σύμφωνα με τον Johann Gottfried Walter στο *Musicalisches Lexikon*, ως ciaccona ορίζεται ο χορός ή το οργανικό έργο που βασίζεται σε ένα τετράμετρο αρμονικό θέμα σε μέτρο 3/4. Η λειτουργία του θέματος, κατά τον Walter είναι εκείνη του ostinato, που όμως έχει τη δυνατότητα να παραλλαχθεί ή να σμικρυνθεί, όχι όμως και να επεκταθεί. Μέσα σε αυτές τις διαδικασίες επεξεργασίας της ciaccona υπάρχει και η δυνατότητα από πλευράς του συνθέτη να μεταβαίνει από τρόπο σε τρόπο, δηλαδή από μείζονα σε ελάσσονα και το αντίστροφο.<sup>2</sup>

Αντίστοιχα ο Silbiger αναφέρει πως η ciaccona, ειδικά πριν το 1800 ήταν ένας χορός με ζωνηρό χαρακτήρα και αντίστοιχο tempo, στον οποίο πολύ συχνά χρησιμοποιούταν η τεχνική των παραλλαγών. Ο Silbiger διευρύνει το μετρικό φάσμα του χορού αναφέροντας πως το μέτρο είναι τριμερές (3/4 ή 3/2 ή και 6/4) ενώ ταυτόχρονα δεν εμμένει στην τετράμετρη δομή του θέματος, θεωρώντας πως οι μικρο-ενότητες από τις οποίες αποτελείται ο χορός, μπορούν να ποικίλουν από δύο, τέσσερα, οκτώ ή δεκαέξι μέτρα, πάντα όμως με έναν ξεκάθαρα πτωτικό χαρακτήρα.<sup>3</sup>

Ο αφαιρετικός χαρακτήρας ενός ορισμού αφενός συμπυκνώνει το νόημα ενός όρου αφετέρου, όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί ο T.Walker, δεν επιτρέπει μία εις βάθος οπτική στην ιστορική εξέλιξη του είδους της ciaccona και τις σχετιζόμενες με αυτήν φόρμες, επομένως και στη σφαιρική κατανόηση της όπως και αν αυτή έχει διαμορφωθεί ανά εποχή.<sup>4</sup> Για το λόγο αυτό κρίνεται απαραίτητη μία σύντομη επισκόπηση του μουσικού είδους της ciaccona, των καταβολών της, αλλά και των αποχρώσεων που δέχθηκε από την κάθε χώρα.

### 1.1.2 Καταβολές της Ciaccona

Οι ρίζες της ciaccona εντοπίζονται στην Ισπανία στα τέλη του 16ου αιώνα. Μουσικές καταγραφές του ισπανικού αυτού είδους δεν έχουν εντοπισθεί νωρίτερα από το 1628.<sup>5</sup> Τα περισσότερα στοιχεία για την ciaccona προέρχονται από φιλολογικά κείμενα και συγγραφείς της εποχής όπως οι Cervantes, Lope de Vega και Quevedo. Στα έργα τους η ciaccona αναφέρεται ως ένας λαϊκός χορός-τραγουδι που τραγουδιόταν ή χορευόταν από τους σκλάβους, τους υπηρέτες και τους γηγενείς

<sup>1</sup> Στα ιταλικά εμφανίζεται ως ciaccona ή ciaccona, στα γαλλικά ως chaconne ή chacony και στα ισπανικά ως chacona.

<sup>2</sup> Johann Gottfried Walter, "Ciaccona," in *Musicalisches Lexikon* (Leipzig: Wolfgang Deer, 1732), 164.

<sup>3</sup> Alexander Silbiger, "Chaconne," in *Grove Music Online*, accessed June 14, 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05354>.

<sup>4</sup> Thomas Walker, "Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History," *Journal of the American Musicological Society* 21, no 3 (Autumn, 1968): 300-301.

<sup>5</sup> Eva Beneke, "The Ciaccona: Bach's D-Minor Chaconne a dance?" (Research Paper, University of South California, 2015), 4.

αμερικάνους. Ο χαρακτήρας του χορού ήταν ιδιαίτερα εξωστρεφής, σε σημείο που σκανδάλιζε με τις γεμάτες υπονοούμενα κινήσεις του σώματος.<sup>6</sup> Το σκανδαλώδες του χαρακτήρα του χορού διαφαινόταν και στους στίχους ενός γνωστού τότε refrain:

“Vida, vida, vida bona.  
Vida, vámonos á Chacona.”

Σε ελεύθερη μετάφραση, σύμφωνα με τον Silbiger το τραγούδι αυτό προσκαλεί τον ακροατή να απολαύσει, να ζήσει μία όμορφη ζωή μέσα από τους ρυθμούς της ciaccona. Χαρακτηριστικά του χορού αυτού είναι τα μουσικά όργανα που τον πλαισιώναν, με κορυφαία την πεντάχορδη ισπανική κιθάρα με την περίφημη τεχνική του strumming, καθώς και κρουστά όργανα όπως το ταμπούρινο και οι καστανιέτες από τον χαρακτηριστικό ήχο των οποίων, "chac chac", λέγεται πως ονομάστηκε και ο χορός.<sup>7</sup> Σε γραπτή αναφορά του 1632, ο Lope de Vega συνοψίζει όλα τα παραπάνω περί σκανδαλώδους χαρακτήρα του χορού και ζητάει από το Θεό να συγχωρήσει τον Vicente Espinel, εισηγητή της ισπανικής κιθάρας στην ciaccona, καθώς κατά τη γνώμη του ήταν αυτή υπεύθυνη που παραγκωνίστηκαν ευγενή όργανα όπως το λαούτο και αντίστοιχοι χοροί. Τονίζει μάλιστα τις λάγνες χειρονομίες της ciaccona που οδηγούσαν τις γυναίκες στο να σπάνε την κοσμική και παρθενική σιωπή τους με τρόπο προσβλητικό!<sup>8</sup> Από τα παραπάνω γίνεται αντιληπτή αφενός η διαφορά του ύφους του χορού από τους τότε σύγχρονούς του, αφετέρου παρατηρείται η άνθιση ενός νέου τρόπου παιξίματος που συνόδευε την ισπανική κιθάρα και που έμελλε να διαδοθεί και στην υπόλοιπη Ευρώπη, της τεχνικής του strumming.

### 1.1.3 Ιταλία

Οι πρώτες πηγές από τις οποίες εξάγονται στοιχεία για τη ciaccona στην Ιταλία, ανήκουν στη συλλογή του Montesardo's *Nuova inventione d'intavolatura per sonare gli baletti sopra la chitarra spagniuola* (1606) με τη χαρακτηριστική μάλιστα σημειογραφία του alfabeto. Μέσω αυτών και λόγω της συγχορδιακής μορφής αυτής της σημειογραφίας αποκαλύπτεται η παρακάτω χαρακτηριστική αρμονική αλληλουχία του χορού: I-V-vi-V, η οποία εκτείνεται σε ένα τριμερές τετράμετρο, καθιστώντας έτσι τη ciaccona ένα ρυθμο-αρμονικό μοντέλο με χαρακτηριστικό μπάσο.

Η ciaccona στην Ιταλία αρχίζει και εξαπλώνεται με γρήγορους ρυθμούς και σταδιακά παρατηρείται η ένταξη της στο οργανικό ρεπερτόριο της εποχής που αφορούσε το βιολί, τη φωνή καθώς και όργανα του basso continuo, όπως το chitarrone και το τσέμπαλο. Εκτός από τον Montessardo, άλλοι συνθέτες που ενέταξαν στις συλλογές τους το χορό αυτό το πρώτο μισό του 17ου αιώνα, ήταν οι D.Visconi, Falconieri, Piccinini και Frescobaldi. Ο τελευταίος μάλιστα έδωσε στον χορό αυτό μία λειτουργία πολύ περισσότερο μουσική παρά χορευτική.<sup>9</sup>

Δεν είναι σαφές, όπως αναφέρει και ο Hudson, η χρονική περίοδος της μετουσίωσης του είδους της ciaccona από χορό σε καθαρά οργανικό είδος.<sup>10</sup> Χαρακτηριστικό όμως είναι πως με το πέρασμα αυτό αποκρυσταλλώνονται κάποια από τα αρχετυπικά στοιχεία του χορού όπως ο τριμερής ρυθμός και η αρμονική αλληλουχία, ενώ ταυτόχρονα τα στοιχεία αυτά λειτουργούν ως πρωτογενές μουσικό υλικό για περαιτέρω επεξεργασία. Ως εκ τούτου, η ciaccona μέσα στο 17ο αιώνα αλλά και μετέπειτα εμφανίζεται ως μία φόρμουλα, ένα αρμονικό πρότυπο το οποίο επιδεχόταν παραλλαγές, ειδικά στα

<sup>6</sup> Beneke, "The Ciaccona," 3.

<sup>7</sup> Silbiger, "Chaconne," 1.

<sup>8</sup> Beneke, "The Ciaccona," 4.

<sup>9</sup> Silbiger, "Chaconne," 3.

<sup>10</sup> Beneke, "The Ciaccona," 5.

πλαίσια του αυτοσχεδιασμού, γνωρίζοντας έτσι μία περίοδο άνθισης στην Ιταλία μεταξύ του 1640 και 1660.

Αξίζει να αναφερθεί σε αυτό το σημείο η συλλογή του Frescobaldi *Partite sopra ciaccona και partite sopra passacagli*, η οποία εκδίδεται το 1627 και περιλαμβάνει την πρώτη μέχρι τότε γνωστή ciaccona για πληκτροφόρο σε μορφή παραλλαγών. Το αξιοσημείωτο αυτής της συλλογής είναι η συνάντηση του είδους της ciaccona με ένα άλλο συγγενές σε αυτό σύγχρονο του, την passacaglia. Μέσα από τη συνθετική γραφή αλλά και την ταυτόχρονη παράθεση των δύο αυτών συγγενών ειδών, ο Frescobaldi αναδεικνύει σημαντικές εκτός από τις ομοιότητες τους και σημαντικές διαφορές που μέχρι και σήμερα συγγέονται. Άλλοι συνθέτες που παραθέτουν αυτά τα δύο είδη σε ζευγάρια είναι οι Piccinini, Falconieri και Storace, επισφραγίζοντας με αυτόν τον τρόπο την τόσο στενή σχέση των δύο ειδών.<sup>11</sup>

#### 1.1.4 Γαλλία

Στη Γαλλία του 17ου αιώνα η πρώτη γραπτή μαρτυρία ύπαρξης της chaconne<sup>12</sup> εμφανίζεται σε μία μέθοδο κιθάρας του ισπανού Louis de Briceno, στη χαρακτηριστική tablatura του alfabeto. Σημαντικό ρόλο στη διάδοση του είδους αυτού και την εξοικείωση με τις τεχνικές του στην ισπανική κιθάρα έπαιξε η εγκατάσταση του Ιταλού Francesco Corbetta στη Γαλλία το 1648, ο οποίος συνέθεσε πολυάριθμες passacaglias και chaconnes.<sup>13</sup> Στη Γαλλία οι πρώτες αναφορές του είδους παραπέμπουν κυρίως στο χαρακτήρα του ισπανικού χορού, ενώ σταδιακά μετασηματίζεται σε μία νέα υβριδική μορφή με περισσότερες γαλλικές επιρροές. Οι διαφοροποιήσεις από την Ιταλική ciaccona αρχίζουν να γίνονται εμφανείς. Ο παιχνιδιάρικος και ζωηρός χαρακτήρας της τελευταίας αποκτά στη γαλλική chaconne μία επίσημη μεγαλοπρέπεια, γεγονός που προκύπτει από τον λιγότερο αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα αλλά και από την "παγίωση" της δομής.

Ενώ στην οργανική μουσική της Ιταλίας, μέσα από τη γενικότερη παράδοση του ground bass, το αρμονικό πρότυπο της chaconne λειτουργεί κυρίως ως ostinato, στη Γαλλία υιοθετεί τη λειτουργία του refrain, που εναλλασσόμενο με μικρά τμήματα που θα μπορούσαν να ονομαστούν couplets, δημιουργεί ενδιαφέρουσες αντιθέσεις με αυτό. Γενικά η αρμονική φόρμουλα της chaconne υιοθετεί τη μορφή του rondeau.<sup>14</sup> Χαρακτηριστική περίπτωση από τις chaconnes ως rondeau αποτελούν τα έργα του L.Couperin. Εκτός από τις chaconnes για σόλο όργανο ή για φωνή και basso continuo, εμφανίζεται και η ορχηστρική chaconne με βασικό εκπρόσωπο του είδους τον J.B.Lully. Στις *Tragédies Lyriques*, η chaconne αφενός αποκτά λειτουργικό ρόλο στην εξέλιξη των σκηνών, αφετέρου φαίνεται να υπηρετεί το θρίαμβο ή την αποθέωση του ήρωα επιβεβαιώνοντας τη γενικότερη γαλλική προτίμηση για τον παρεστιγμένο ρυθμό.<sup>15</sup>

Σύμφωνα με τον Hudson<sup>16</sup> τα βασικότερα χαρακτηριστικά της γαλλικής chaconne είναι η επανάληψη φράσεων, η μετατροπία και ο παρεστιγμένος ρυθμός, ενώ στην ορχηστρική chaconne συναντάται η τριμερής δομή με εναλλαγή τρόπων: μείζων-ελάσσων-μείζων.

---

<sup>11</sup> Silbiger, "Chaconne," 4.

<sup>12</sup> Βλ. υποσημείωση 1.

<sup>13</sup> Silbiger, "Chaconne," 5.

<sup>14</sup> Ο.π., 5.

<sup>15</sup> Ο.π., 6.

<sup>16</sup> Beneke, "The Ciaccona," 6.

Παράλληλα με τις παραπάνω "εξευγενισμένες" μορφές του χορού διατηρήθηκε και ο πιο ελαφρύς και εξωτικός χαρακτήρας του. Τέτοιου τύπου *chacannes* συναντώνται σε πιο ελαφριά θεάματα όπως αυτά της *commedia de l'arte*, με χαρακτήρες όπως ο Αρλεκίνος. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το έργο *Chaconne de Scaramouches, Trivelins et Arlequins* του Lully στο έργο του *Le Bourgeois Gentilhomme*.<sup>17</sup>

Όπως και στην Ιταλία έτσι και στη Γαλλία τα όρια των ειδών *passacaglia* και *chaconne* είναι θολά και οι διαφορές τους είναι εμφανείς κυρίως όταν βρίσκονται σε αντιπαράβολή. Οι Brossard και Rousseau αναφέρουν ως βασική διαφορά τους τον τρόπο ο οποίος είναι μείζονα στην *ciaccona* και ελάσσονα στην *passacaglia* αλλά και το tempo. Αντίστοιχα με τον Frescobaldi, ο Louis Couperin, μέσα από την έκδοση της συλλογής του *Chaconne ou Passacaille & Passacaille ou Chaconne*, πειραματίζεται με τις διαφορές των δύο ειδών, αποκαλύπτοντας παράλληλα τη βαθιά του γνώση πάνω στις καταβολές τους.<sup>18</sup>

Γίνεται για μία ακόμα φορά αντιληπτό σε αυτό το σημείο, πως ο όρος *ciaccona* ή *chaconne* δεν αποτελεί μία συγκεκριμένη μουσική φόρμα, δεν αντανακλά μία συγκεκριμένη μουσική δομή, αλλά αποτελεί το αρμονικό αρχέτυπο πάνω στο οποίο δημιουργούσαν οι συνθέτες ανά εποχή και έθνος, χρησιμοποιώντας την ως πρωτογενές υλικό ή βασική ιδέα, που και τα δύο επιδέχονταν περαιτέρω επεξεργασίας.

### 1.1.5 Γερμανία

Στη Γερμανία η *ciaccona* εμφανίζεται ως μία μορφή επηρεασμένη από τις δύο προαναφερθείσες παραδόσεις, την ιταλική με την τεχνική του *ostinato*, αλλά και τη γαλλική. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της επιρροής από την ιταλική παράδοση είναι το τελευταίο μέρος από το έργο του Schutz *Es steh Gott auf* (1647), το οποίο είναι βασισμένο στο *Zefiro Torna* του Monteverdi, που κι αυτό με τη σειρά του επηρέασε πολλούς άλλους συνθέτες.<sup>19</sup> Το είδος αυτό φαίνεται να γνωρίζει στη Γερμανία το τελευταίο εξελικτικό του στάδιο και να ενσωματώνει νέα στοιχεία από τη Γερμανική παράδοση.

Η φόρμα της *ciaccona* στη Γερμανία ενδύεται μία πιο αυστηρή μορφή και αυτό φαίνεται κυρίως στη μουσική για σόλο εκκλησιαστικό όργανο. Τα στοιχεία της γερμανικής παράδοσης που επηρέασαν το είδος είναι ο αυτοσχεδιασμός πάνω σε ένα *cantus firmus* και η αντιστικτική υφή. Η *ciaccona* στη Γερμανία φαίνεται να εγκαταλείπει όλο και περισσότερο τον χορευτικό της χαρακτήρα και μετουσιώνεται βαθμιαία σε ένα αρμονικό σχήμα *ostinato* ή και παραλλαγών. Αποκορύφωμα αυτής της επεξεργασίας αποτελεί η *Ciaccona* για σόλο βιολί χωρίς συνοδεία του Bach, η οποία, όπως αναφέρεται και από τον Silbiger, απογειώνει συνθετικά αυτό το υβριδικό είδος και ανοίγει νέους ορίζοντες στο ρεπερτόριο του βιολιού επηρεάζοντας και εμπνέοντας μεταγενέστερους κορυφαίους συνθέτες όπως ο Bartok.<sup>20</sup> Το έργο αυτό αποτελεί το κύριο αντικείμενο μελέτης της παρούσας εργασίας, καθώς μετουσιώνει αρχετυπικά στοιχεία του χορού της *ciaccona* σε ένα έργο υψηλής συνθετικής δημιουργίας και αναφοράς.

---

<sup>17</sup> Silbiger, "Chaconne," 6.

<sup>18</sup> Ο.π., 9.

<sup>19</sup> Ο.π., 11.

<sup>20</sup> Ο.π., 12-13.

### 1.1.6 Γενικά Χαρακτηριστικά

Θέλοντας να συνοψίσει κανείς τα γενικά χαρακτηριστικά της ciaccona, από τις αρχές του 17ου έως περίπου τα μέσα του 18ου αιώνα καταλήγει στις παρακάτω παρατηρήσεις.

Η ciaccona ως χορός συνίσταται πρωτίστως σε ένα βασικό αρμονικό πρότυπο: I-V-vi-V, το οποίο αρθρώνεται σε ένα τετράμετρο. Ουσιαστικά μία χαρακτηριστική ciaccona ξεκινάει με την αλληλουχία I-V-vi και μετά επιστρέφει πάλι στη V. Ο τρόπος με τον οποίο γίνεται η επιστροφή στη δεσπόζουσα ποικίλει. Μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι μετά την vi να ακολουθεί IV-V ή I<sup>6</sup>-IV-V.<sup>21</sup> Αντίστοιχα η V μπορεί να αντικατασταθεί με μία vii.<sup>22</sup> Όπως γίνεται αντιληπτό, οι αρμονικές αυτές παραλλαγές δημιουργούν μία διαφοροποιημένη κάθε φορά γραμμή μπάσου, βασισμένη όμως πάντα στο πρότυπο του χορού. Η αρμονική αίσθηση είναι αυτή της μισής πτώσης, η οποία ακολουθείται από έναν νέο κύκλο της αλληλουχίας αυτής. Ειδικά στην ιταλική ciaccona παρατηρείται το φαινόμενο της αλληλεπικάλυψης της μίας φράσης με την άλλη, ή της μίας παραλλαγής με την επόμενη.

Ο χαρακτήρας του χορού, ειδικά στην πρώιμη μορφή του, είναι ζωηρός και ως εκ τούτου το tempo ελαφρώς γρήγορο, ενώ συνήθως τον συναντάμε σε μείζονα τρόπο. Το μέτρο του χορού είναι πάντα τριμερές και ποικίλει σε 3/4, 3/2, 3/8 και σπανίως 6/8, ενώ η παλμική του εκκίνηση έρχεται μετά το ισχυρό, δηλαδή στον δεύτερο κτύπο του μέτρου.<sup>23</sup> Ειδικά στη Γαλλία και κατ' επέκταση και στη Γερμανία εμφανίζεται ο παρεστιγμένος ρυθμός στο χορό, προσδίδοντας μεγαλοπρέπεια στο ύφος και καθιστώντας τον ελαφρώς πιο αργό.<sup>24</sup>

Σε σχέση με τις τεχνικές διαχείρισης της ciaccona προκύπτουν τρεις επικρατούσες:

1. Ostinato
2. Variation<sup>25</sup>
3. Rondeau

Ως προς τη μορφή, ειδικά στις πρώιμες μορφές του χορού στην Ιταλία, παρατηρείται μία ενιαία μορφή χωρίς χωρισμό σε ενότητες, με αποτέλεσμα να προκύπτει η ηχητική εικόνα ενός εξελισσόμενου ρυθμικού και αρμονικού συνεχούς, μέσα από τη διαφοροποίηση της κάθε φράσης από την επόμενη, αλλά και από την μεταξύ τους αλληλοεπικάλυψη. Ο τρόπος αυτός οργάνωσης της μορφής της ciaccona, αλλά και άλλων ground της εποχής όπως η passacaglia, ονομάζεται *συνεχείς παραλλαγές*.<sup>26</sup> Σε αντίθεση με τη Γαλλία, στην Ιταλία το πέραςμα σε μία τονικότητα πέρα από την αρχική δεν είναι τόσο συχνό. Ειδικά στις μεταγενέστερες γαλλικές chaconnes έχουμε την εμφάνιση μιας τριμερούς δομής, βασισμένης στην εναλλαγή των τρόπων μείζονα-ελάσσονα-μείζονα.<sup>27</sup>

<sup>21</sup> Silbiger, "Chaconne," 3.

<sup>22</sup> Beneke, "The Ciaccona," 7-8.

<sup>23</sup> Silbiger, "Chaconne," 3.

<sup>24</sup> Beneke, "The Ciaccona," 9.

<sup>25</sup> Στην περίπτωση των παραλλαγών το ostinato συνίσταται στην αρμονική αλληλουχία και όχι στη γραμμή του μπάσο όπως στο "καθαρό" ostinato.

<sup>26</sup> Πέτρος Βούβαρης, *Εισαγωγή στη Μορφολογική Ανάλυση της Τονικής Μουσικής* (Αθήνα: Κάλλιπος, 2015), 35.

<sup>27</sup> Beneke, "The Ciaccona," 10.

Η περίπτωση της *Ciaccona* του Bach είναι ιδιαίτερη και πρωτοποριακή περίπτωση καθώς, ενώ περιέχει στοιχεία από τις ρίζες του χορού αυτού, συνάμα αναπτύσσει μία νέα συνθετική τεχνοτροπία και τρόπο γραφής για το βιολί.

## 1.2 Ο Bach και η *Ciaccona*

### 1.2.1 Ιστορικό Πλαίσιο Συλλογής

Η *Ciaccona* του J.S.Bach αποτελεί το τελευταίο μέρος της *Partita για σόλο βιολί σε Ρε ελάσσονα BWV 1004*. Η *Partita* αυτή ανήκει στην ευρύτερη συλλογή για σόλο βιολί του Bach με τίτλο: *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato, Libro Primo da Joh Seb Bach ao 1720*. Ο επίσημος αριθμός καταλόγου της συλλογής αυτή είναι *BWV 1001-1006* και περιλαμβάνει 3 σονάτες και 3 παρτίτες για σόλο βιολί που όπως επισημαίνεται στον τίτλο του αυτόγραφο είναι χωρίς συνοδεία. Η *Partita σε Ρε ελάσσονα* είναι η δεύτερη κατά σειρά και αποτελείται από τα εξής μέρη: *Allemande, Courante, Sarabande και Gigue*. Σύμφωνα με τον H.Ulrich, πρόκειται για μία δομή που συνδέεται άμεσα με τη παράδοση της γαλλικής σουίτας στο διάστημα 1630-1670.<sup>28</sup>

Σημαντικές πρωτογενείς πηγές της συλλογής αυτής αποτελούν το αυτόγραφο του συνθέτη D-B Mus.ms. Bach P 967, καθώς και ένα αντίγραφο αυτού D-B Mus.ms. Bach P 269, χειρόγραφο της δεύτερης γυναίκας του Anna Magdalena.<sup>29</sup> Η ακριβής χρονολογία συγγραφής του κάθε επιμέρους έργου δεν είναι γνωστή. Από τη χρονολογία όμως που αναγράφεται στον τίτλο της συλλογής, υπολογίζεται πως αυτή δεν πρέπει να είχε ολοκληρωθεί ωρίτερα από το 1720.<sup>30</sup> Πιο συγκεκριμένα η περίοδος συγγραφής της τοποθετείται μεταξύ 1717-1723, περίοδο όπου ο Bach διατελούσε *Karrellmeister* στο Coethen στην αυλή του πρίγκιπα Leopold.<sup>31</sup> Ο λόγος που ο συνθέτης επέλεξε να γράψει αυτά τα έργα παραμένει άγνωστος, παρά τις γενικότερες υποθέσεις που αποδίδουν τη γραφή των έργων είτε σε παιδαγωγικούς λόγους όπως άλλα αντίστοιχα είτε για τη χρήση κάποιου μεγάλου βιρτουόζου. Οι υποθέσεις αυτές παραμένουν ανεπιβεβαίωτες.

Οι σονάτες της συλλογής αυτής ανήκουν στο είδος *sonata da camera*, αποτελούμενες από αργό μέρος, φούγκα, αργό μέρος και ένα γρήγορο φινάλε ενώ οι παρτίτες ανήκουν στο είδος *sonata da chiesa* που απαρτίζονται από μία σειρά χορών. Αντίστοιχα με άλλες συλλογές, όπως τα *Βραδεμβούργια Κονσέρτα*, οι *Γαλλικές και Αγγλικές Σουίτες*, το *Καλώς Συγκερασμένο Κλειδοκύμβαλο* και οι *Inventions*, ο Bach αποθεώνει και σε αυτή τη συλλογή για σόλο βιολί τις δυνατότητες και τη συνθετική δυναμική κάθε φόρμας για την οποία επιλέγει να γράψει.<sup>32</sup>

Η επιλογή του βιολιού για τη σύνθεση αυτών των έργων ίσως φαντάζει παράδοξη μιας και ο Bach θεωρούταν κυρίως οργανίστας. Το υψηλό του επίπεδο στο βιολί αποκαλύπτεται συνολικά στη βιογραφία του, καθώς εργάστηκε ως ο βιολονίστας στη Βαϊμάρη το 1703. Παράλληλα υπάρχουν

<sup>28</sup> Homer Ulrich, "The Nationality of Bach's Partitas," *American Music Teacher* 34, no. 2 (February-March 1985): 11.

<sup>29</sup> [https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalWork\\_work\\_00011164](https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalWork_work_00011164)

<sup>30</sup> Joel Lester, *Bach's Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance* (New York: Oxford University Press, 1996), 6.

<sup>31</sup> Abraham Immanuel Tzemach, "J.S. Bach's Chaconne for Solo Violin: A Performer-Composer's Approach to Interpretation" (PhD. diss., University of Arizona, 2019), 32.

<sup>32</sup> Lester, *Bach's Works*, 7.

αναφορές από τον C.P.E.Bach πως ο πατέρας του συνέχιζε να παίζει βιολί με καθαρότητα και διεισδυτικότητα μέχρι τα βαθιά γεράματα.<sup>33</sup>

Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον της συλλογής αυτής εντοπίζεται στη διαφορετικότητα της σε σχέση με τη συνολικότερη πρακτική της εποχής, της πρακτικής του *basso continuo*.<sup>34</sup> Ο Bach αναφέρει στο αυτόγραφο του την απουσία συνοδείας τουλάχιστον τέσσερις φορές, θέλοντας να τονίσει τη διαφοροποίηση του από τη μέχρι τότε πρακτική της εποχής.<sup>35</sup> Στην πραγματικότητα όμως, όπως αναφέρει και ο Stanley Ritchie, το *basso continuo* ουσιαστικά υφίσταται, καθώς η πολυφωνική σκέψη του Bach παρουσιάζεται αποσταγμένη στη μονοφωνική γραμμή του βιολιού.<sup>36</sup> Η πολυφωνία αυτή ονομάζεται γραμμική, ο Bach δηλαδή δημιουργεί πολυφωνία μέσα από τη σκιαγράφηση των φωνών στη γραφή του βιολιού.<sup>37</sup>

Η συγκεκριμένη συλλογή για σόλο βιολί δεν αποτελούσε την πρώτη του είδους. Έργα χωρίς συνοδεία *basso continuo*, χρονολογούνται ήδη από τα τέλη του 17ου αιώνα. Ο H.Biber το 1681 εκδίδει το έργο του *Passacaglia* για σόλο βιολί χωρίς συνοδεία, αντίστοιχα ο Paul von Westhoff, βιολονίστας στην αυλή της Βαϊμάρης, εκδίδει το 1682 έξι σουίτες για σόλο βιολί επίσης χωρίς *basso continuo*. Ο Bach πιθανότατα γνώριζε την ύπαρξη αυτών των έργων και άντλησε την έμπνευσή του για τη σύνθεση της εν λόγω συλλογής.<sup>38</sup>

Η *Ciaccona*, η οποία αποτελεί αντικείμενο μελέτης της παρούσας εργασίας, είναι ένα από τα μνημειώδη έργα της ιδιαίτερης αυτής συνθετικής γραφής. Αναφορικά με την τελευταία, σε γράμμα του προς την Clara Schuman το 1877 ο Brahms αναφέρει πως ο *Bach*, μέσα σε ένα μόνο πεντάγραμμο ενός μονοφωνικού οργάνου, περικλείει έναν ολόκληρο κόσμο από βαθιές σκέψεις και συναισθήματα.<sup>39</sup> Πράγματι, μέσα από αυτά τα σολιστικά έργα, ο Bach καταφέρνει να εξάγει το μέγιστο τόσο των δυνατοτήτων τόσο του οργάνου όσο και της ίδια της αρχικής μουσικής ιδέας, με τρόπο που δημιουργεί μοναδική δομική συνέχεια και μία αίσθηση ελικοειδούς ανάπτυξης μέσα στο χρόνο. Χαρακτηριστικά μάλιστα, ο J.Mattheson εκθειάζει<sup>40</sup> την δεξιοτεχνία του συνθέτη να γεννά απόλυτα φυσικά και αβίαστα, το μέγιστο της αντίστιξης και της επεξεργασίας του κυτταρικού αυτού μέσα από μόλις 8 νότες.<sup>41</sup> Το μνημειώδες λοιπόν του χαρακτήρα του έργου συνίσταται τόσο στην μοναδικότητα του τρόπου γραφής και επεξεργασίας του μουσικού υλικού, όσο και στη διάρκεια του έργου σε σύγκριση με άλλα αντίστοιχα. Αξιοσημείωτο είναι πως, παρ' ότι η *Ciaccona* είναι μέρος

<sup>33</sup> Lester, *Bach's Works*, 9.

<sup>34</sup> Ως *basso continuo* ορίζεται η τέχνη των μουσικών της εποχής του 17ου και 18ου αιώνα να παίζουν εναρμονίζοντας και αυτοσχεδιάζοντας πάνω σε ένα μπάσο. Η τέχνη αυτή αφορούσε κυρίως σε πολυφωνικά όργανα όπως το τσέμπαλο, τη θεόρβη. Στην ομάδα continuo συμμετείχαν φυσικά και όργανα μονοφωνικά όπως το violone παίζοντας τη γραμμή του μπάσο. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. στο "Continuo", *New Grove Dictionary*.

<sup>35</sup> Lester, *Bach's Works*, 4.

<sup>36</sup> Christen Blanton, "The accompaniment in 'Unaccompanied' Bach: Interpreting the Sonatas and Partitas for Violin," *Music Reference Services Quarterly* 20, Issue 3-4 (2017): 232.

<sup>37</sup> Stacey Davis, "Implied Polyphony in the Solo String Works of J. S. Bach: A Case for the Perceptual Relevance of Structural Expression," *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 23, no. 5 (June 2006): 423.

<sup>38</sup> Di Su, "The tardy recognition of J.S. Bach's Sonatas and Partitas for Violin Solo," *American String Teacher* 61, no 2 (May 2011): 26.

<sup>39</sup> Alina Maria Nauncef, "Ciaccona in D minor from Partita II for solo Violin (BWV 1004) by J.S. Bach and Ciaccona for solo Violin, in B minor, op.21 by R. Barth. Comparative analysis," *Series VIII: Performing Arts* 12, no 61, Special Issue (2019): 196.

<sup>40</sup> Mattheson, Johann (1681 - 1764), Γερμανός μουσικοσυνθέτης και θεωρητικός του όψιμου Baroque. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. στο George J. Buelow, "Mattheson, Johann," in *Grove Music Online*.

<sup>41</sup> Su, "The tardy recognition of J.S. Bach's Sonatas," 26.

μιας *Partita*, η διάρκειά της αντιστοιχεί στη συνολική διάρκεια των προηγούμενων τεσσάρων από αυτήν χορών, γεγονός που επιτρέπει τον απαραίτητο χρόνο για να εκτυλιχθεί η δραματουργία του έργου.<sup>42</sup> Όλα τα παραπάνω οδηγούν σε μία ολοκληρωμένη δομική διάπλαση, η οποία, σε συνδυασμό με την έκταση του και επομένως τη διάρκειά του, καθιστούν το έργο αυτό αυτοτελές, ικανό να παιχτεί μόνο του, ανεξάρτητα από τα προηγούμενα μέρη της *Partita*, με τα οποία όμως συνδέεται τόσο μοτιβικά όσο και αρμονικά, δημιουργώντας εσωτερική συνοχή μεταξύ των μερών.<sup>43</sup>

Ο Bach έχει γράψει άλλη μία ciaccona ως μέρος της *Cantata BWV 150, "Nach dir, Herr, verlanget mich"* με τίτλο *Ciaccona "Meinen Tage in den Leiden"*. Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις έργων που δεν τιτλοφορούνται ως ciaccona από το συνθέτη αλλά συνδέονται άμεσα με αυτή, όπως το χαρακτηριστικό *Crucifixus* από τη *Λειτουργία σε Σι ελάσσονα BWV 232*.<sup>44</sup>

### 1.2.3 Εκδόσεις και Μεταγραφές

Τα σολιστικά έργα για βιολί ήταν ήδη γνωστά κατά τον 18ο αιώνα από βιρτουόζους της εποχής, όπως ο Pisendel.<sup>45</sup> Η αναγνώριση όμως της σπουδαιότητάς τους συντελέστηκε στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Εκδόσεις των έργων αυτών δε σώζονται, με εξαίρεση μιας σειράς χειρογράφων. Διάφορα επιμέρους έργα της συλλογής για σόλο βιολί χρονολογούνται ήδη από το 1798. Η πρώτη όμως ολοκληρωμένη έκδοση της, εντοπίζεται το 1802 από τον Simrock στη Βόννη, ενώ η δεύτερη έκδοση έρχεται το 1843 από τον Kistner, με την επιμέλεια του Ferdinand David.<sup>46</sup>

Πιο συγκεκριμένα η *Ciaccona* κέντρισε από πολύ νωρίς το ενδιαφέρον επιμελητών και εκδοτών. Ο Ressel για παράδειγμα επιμελείται τη συνοδεία του πιάνου και εκδίδει μεμονωμένα την *Ciaccona* το 1845, ο Mendelssohn δύο χρόνια αργότερα εκδίδει τη δική του συνοδεία για το έργο και αντίστοιχα το 1853 ο Schuman επιμελείται και εκδίδει την πλήρη πιανιστική συνοδεία της συλλογής.<sup>47</sup> Το διαρκώς αυξανόμενο ενδιαφέρον για το έργο έχει ως αποτέλεσμα τις πολυάριθμες εκδόσεις του κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα, οι οποίες ανέρχονται σε τουλάχιστον έξι.<sup>48</sup> Ο κατάλογος των εκδόσεων αυξάνεται όλο και περισσότερο όσο πλησιάζει ο 20ός αιώνας, με τα έργα να γίνονται όλο και πιο δημοφιλή.

Ακριβώς αυτή η δημοτικότητα των έργων και ιδιαίτερα της *Ciaccona*, γέννησε την αυξανόμενη ανάγκη μεταγραφών σε άλλα όργανα, μία πρακτική που και ο ίδιος ο Bach εφάρμοζε. Από αναφορές του Agricola, μαθητή του Bach, γίνεται γνωστό πως ο ίδιος ο συνθέτης ερμήνευε συχνά τα σόλο αυτά έργα στο κλαβίχορδο, προσθέτοντας τα απαραίτητα αρμονικά στοιχεία.<sup>49</sup>

<sup>42</sup> Lester, *Bach's Works*, 152.

<sup>43</sup> Rodolfo J. Betancourt, "The process of transcription for guitar of J.S.Bach Chaconne from Partita II without accompaniment, BWV 1004" (MA. diss., University of Denver, 1999), 28-29.

<sup>44</sup> Alexander Silbiger, "Bach and the Chaconne," *The Journal of Musicology* 17, no. 3 (Summer 1999): 360.

<sup>45</sup> Zay David Sevier, "Bach's Solo Violin Sonatas and Partitas: The First Century and a Half Part 2," *Bach*, 12, no. 3 (July, 1981): 21.

<sup>46</sup> Zay David Sevier, "Bach's Solo Violin Sonatas and Partitas: The First Century and a Half Part 1," *Bach*, 12, no. 2 (April 1981): 11.

<sup>47</sup> Κατά τον 19ο αι. ήταν σύνηθες τα σόλο αυτά έργα να παίζονται με συνοδεία πιάνου. Η πρακτική αυτή άρχισε σταδιακά να εκλείπει με την άνθιση του ρεύματος της ιστορικά τεκμηριωμένης ερμηνείας.

<sup>48</sup> Sevier, "Bach's Solo Violin Sonatas," 11.

<sup>49</sup> Lester, *Bach's Works*, 22-23.



Οι μεταγραφές της *Ciaccona* περιλαμβάνουν όργανα όπως το πιάνο, με ιδιαίτερα γνωστές τις μεταγραφές του Brahms για αριστερό χέρι (1879) και του Busoni (1893), ενώ εντοπίζονται ακόμα και μεταγραφές για ορχήστρα, για κουαρτέτο εγχόρδων αλλά και μικρά σύνολα μουσικής δωματίου.<sup>50</sup>

Όσον αφορά το όργανο της κλασικής κιθάρας, λόγω του πολυφωνικού της χαρακτήρα προσκάλεσε πολλούς εκτελεστές να μεταγράψουν την *Ciaccona* για το όργανο αυτό. Το ύφος των μεταγραφών ποικίλει ανάλογα με την πιστότητα ή μη στο πρωτότυπο. Οι μεταγραφές-σταθμοί στην ιστορία του ρεπερτορίου του οργάνου ανήκουν στους:

1. A. Segovia, *Schott*, London, 1934
2. F. Yepes, *Editiones Musicales*, Spain, 1960
3. K. Scheit, *Universal edition*, 1985
4. A. Carlevaro, *Chanterelle*, 1989<sup>51</sup>

Η παρούσα μελέτη και ερμηνεία είναι βασισμένη στην υπό έκδοση μεταγραφή που έγινε από τη Σμαρώ Γρηγοριάδου.<sup>52</sup> Για την ολοκλήρωση της μεταγραφής αυτής έχουν μελετηθεί συγκριτικά όλες οι προηγούμενες ιστορικά μεταγραφές με κύριο άξονα το αυτόγραφο του J.S.Bach και τη μεταγραφή του Brahms για πιάνο. Οι ελάχιστες προσθήκες που έχουν γίνει αφορούν τη γραμμή του μπάσου σε όλα τα σημεία όπου κρίθηκε αναγκαίο τόσο για την καλύτερη λειτουργία της αρμονίας όσο και για την ανάδειξη των δυνατοτήτων της κλασικής κιθάρας.

---

<sup>50</sup> Margarida Araújo Edlund, "Dreams-A Journey through Bach's Chaconne" (Ma,diss., Goteborgs Universitet, 2011), 21.

<sup>51</sup> Betancourt, "The process of transcription," 16.

<sup>52</sup> Η Σμαρώ Γρηγοριάδου είναι βραβευμένη σολίστ κιθάρας, συνθέτης και παιδαγωγός με παγκόσμια καλλιτεχνική και δισκογραφική παρουσία. Έχει διδαχθεί από διακεκριμένους μουσικούς όπως οι Γεώργιος Χατζηνίκος, Γεώργιος Κερτσόπουλος, Roberto Aussel, Paul Galbraith και συνθέτες όπως ο Θεόδωρος Αντωνίου και ο Ντίνος Κωνσταντινίδης. Η διδασκαλία της συνοψίζεται στον τίτλο των σεμιναρίων της *Περιεκτική Ερμηνεία και Λειτουργική Τεχνική* που έχουν αποτελέσει κίνητρο έρευνας σε διάφορα Πανεπιστήμια παγκόσμια.

## 2. Ρητορική και Μεθοδολογία Ανάλυσης

### 2.1 Περί Ρητορικής

#### 2.1.1 Ορισμός και Στόχος της Ρητορικής Τέχνης

Στο διεθνές προσκήνιο ο όρος *Παλαιά Μουσική* ή *Early Music* έχει καθιερωθεί να περιλαμβάνει τη μουσική της εποχής Μπαρόκ και περιόδων νωρίτερα από αυτήν, όπως η Αναγέννηση και ο Μεσαίωνας.<sup>53</sup> Καθοριστικό ρόλο στην αναβίωση της μουσικής αυτής έχει το ρεύμα της Ιστορικά Τεκμηριωμένης Ερμηνείας, το οποίο επιδιώκει να αναπαραστήσει τον ήχο και τον τρόπο ερμηνείας, τα ιδεώδη της εποχής μέσα από πρωτογενείς πηγές, αλλά και από γενικότερα στοιχεία που συνθέτουν το χωροχρονικό πλαίσιο και τις συνθήκες ερμηνείας της μουσικής αυτής. Ένα από τα βασικότερα στοιχεία που ήρθαν στο φως μέσα από το ρεύμα της Ιστορικά Τεκμηριωμένης Ερμηνείας, αν όχι το βασικότερο, είναι πως ο πρωταρχικός σκοπός της μουσικής Μπαρόκ είναι η υποκίνηση των παθών και συναισθημάτων των ακροατών μέσα από την τέχνη της Ρητορικής.<sup>54</sup>

Η Ρητορική Τέχνη, σύμφωνα με τον Peter Croton, αποτελεί το κλειδί για την αποκωδικοποίηση και ερμηνεία της μουσικής Μπαρόκ, την οποία μάλιστα ο ίδιος παρομοιάζει ως το κέντρο της ερμηνείας γύρω από το οποίο εκτείνονται τα εκφραστικά εργαλεία του συνθέτη και ερμηνευτή.<sup>55</sup> Η τοποθέτηση αυτή ταυτίζεται με την άποψη του μουσικολόγου Bruce Hayes για τον πρωταγωνιστικό ρόλο της ρητορικής, ο οποίος μάλιστα προτείνει, αντί του όρου *Παλαιά μουσική*, να καθιερωθεί ο όρος *Ρητορική Μουσική* ως καταλληλότερος.<sup>56</sup> Τι είναι όμως Ρητορική Τέχνη και κατ' επέκταση Ρητορική Ερμηνεία;

Ιχνηλατώντας τον όρο Ρητορική παραπέμπεται κανείς στην προ Χριστού εποχή. Το πρώτο σωζόμενο σύγγραμμα που αφορά τη Ρητορική ανήκει στον Αριστοτέλη. Ονομάζεται *Η Τέχνη της Ρητορικής* και χρονολογείται περί τον 4ο αιώνα π.Χ. Καρποί του έργου του Αριστοτέλη αποτελούν τα συγγράμματα του Cicero *De Inventione* (84 π.Χ) και *De Oratore* (55 π.Χ) καθώς και του Quintilian *De Institutione Oratoria* (95 μ.Χ).<sup>57</sup> Μαζί με την *Τέχνη της Ρητορικής* του Αριστοτέλη τα τρία παραπάνω συγγράμματα αποτέλεσαν τον πυρήνα του ιδεώδους της εποχής Μπαρόκ σε ό,τι αφορά τη δημιουργία και την ερμηνεία.

Ο Αριστοτέλης ορίζει τη Ρητορική Τέχνη ως εξής:

*"Ἐστω δὴ ἡ ῥητορικὴ δύναμις περὶ ἕκαστον τοῦ θεωρηῆσαι τὸ ἐνδεχόμενον πιθανόν. Τοῦτο γὰρ οὐδεμιᾶς ἐτέρας ἐστὶ τέχνης ἔργον."*

<sup>53</sup> Harry Haskell, "Early music," in *Grove Music Online* (2001), accessed August 20, 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46003>.

<sup>54</sup> Peter Croton, *Performing baroque music on the lute and theorbo: a practical handbook based on historical sources*, (CreateSpace Independent Publishing Platform, 2019), 23.

<sup>55</sup> Croton, *Performing baroque music*, 23.

<sup>56</sup> Uri Golomb, "Rhetoric in the Performance of Baroque Music," accessed August 20, 2021, <https://www.bach-cantatas.com/Articles/Rhetorical-Performance-Golomb.pdf>

<sup>57</sup> Peter McCreless, "Music and Rhetoric," in *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 847- 849.

Μτφρ.: Ρητορική είναι η ικανότητα να βρίσκει κανείς σε κάθε ζήτημα τα επιχειρήματα εκείνα που θα πείσουν. Αυτό δεν είναι έργο καμίας άλλης τέχνης παρά μονάχα της Ρητορικής.<sup>58</sup>

Σε άλλο σημείο αναγράφεται:

"..ἐπει δὲ φανερόν ἐστιν ὅτι ἡ μὲν ἔντεχνος μέθοδος περὶ τὰς πίστεις ἐστίν, ἡ δὲ πίστις ἀπόδειξις τις (τότε γὰρ πιστεύομεν μάλιστα ὅταν ἀποδεδείχθαι ὑπολάβωμεν)"<sup>59</sup>

Μτφρ.: Γίνεται λοιπόν φανερό πως η **έντεχνη αυτή μέθοδος** συνίσταται στη δημιουργία **πεποιθήσεως** στον ακροατή, γεγονός που προκύπτει από τη διαδικασία της αποδείξεως (γιατί τότε πιστεύουμε, όταν κάτι έχει αποδειχθεί σε εμάς).<sup>60</sup>

Από τα παραπάνω αποσπάσματα γίνεται αντιληπτό πως η Ρητορική κατά τον Αριστοτέλη είναι μία μέθοδος, ένας τρόπος μέσα από τον οποίο ο ρήτορας δημιουργεί πίστη στο συνομιλητή του για το ζήτημα που συζητείται μέσω της αποδεικτικής διαδικασίας. Είναι λοιπόν για τον Αριστοτέλη η Ρητορική μία μέθοδος, η οποία απαιτεί τόσο τέχνη όσο και τεχνική.

Στο λεξικό Merriam-Webster η Ρητορική επιδέχεται δύο ερμηνειών. Η μία αφορά τη Ρητορική ως διαδικασία, δηλαδή ως τέχνη του να γράφει κανείς ή να μιλά με πειστικό τρόπο. Η δεύτερη ερμηνεία της Ρητορικής τονίζει την ικανότητα να μιλά κανείς με επιδέξιο τρόπο.<sup>61</sup> Την τελευταία διάσταση της τέχνης αυτής στηλιτεύει ο ίδιος ο Πλάτωνας στους διαλόγους του *Γοργίας* και *Φαίδρος* και τονίζει πως η τέχνη της Ρητορικής δεν είναι τίποτε άλλο από φλυαρία, εξαπάτηση και παραπλάνηση σε αντίθεση με τη φιλοσοφία που αποσκοπεί στη διαλεκτική αναζήτηση της αιώνιας αλήθειας.<sup>62</sup> Η κριτική αυτή του Πλάτωνα έρχεται ουσιαστικά να τονίσει την αρνητική διάσταση της Ρητορικής, που ενώ μεν τη διακρίνει η ευγλωττία και η χάρη στην ουσία είναι κενή και παραπέμπει σε έναν λόγο που χρησιμοποιείται ως εργαλείο δημαγωγίας.

*Παρομοιάζεται τάφοις κεκονισμένοις, οἷτινες ἔζωθεν μὲν φαίνονται ὠραῖοι, ἔσωθεν δὲ γέμουσιν ὀστέων νεκρῶν καὶ πάσης ἀκαθαρσίας".*<sup>63</sup>

Ο Αριστοτέλης σε αντίθεση οριοθετεί την τέχνη αυτή και ισχυρίζεται πως η απόδειξη που καλείται να παρουσιάσει ο ρήτορας προκύπτει από τρεις παράγοντες: το ήθος του, τα πάθη που θα εγείρει στους ακροατές και από το αν το επιχειρήμα του είναι αληθές ή αληθοφανές. Τονίζει μάλιστα πως σημαντικότερο όλων είναι το ήθος, η αξιοπιστία δηλαδή του ομιλητή λόγω των αρετών που τον διακρίνουν.<sup>64</sup> Μέσα από τη διάκρισή του αυτή τονίζει τον αγαθό σκοπό της Ρητορικής, αλλά και το ουσιαστικό κομμάτι της, διεισδύοντας στην ουσία του λόγου.

<sup>58</sup> Αριστοτέλης, *Ρητορική*, μτφρ. Ηλ. Ηλίου (Δαίδαλος - Ι. Ζαχαρόπουλος), 18.

<sup>59</sup> Αριστοτέλης, *Ρητορική*, 12.

<sup>60</sup> Οι μεταφράσεις αυτών των δύο αποσπασμάτων προέκυψαν τόσο από τη μετάφραση του Ηλ. Ηλίου (βλ. Υπ.55) όσο και του Δ. Λυπουρλή από τον ιστότοπο "Ψηφίδες για την Ελληνική Γλώσσα", [https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient\\_greek/library/browse.html?text\\_id=77](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=77)

<sup>61</sup> "Rhetoric," Merriam - Webster Dictionary, Accessed, August 20, 2021, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/rhetoric>

<sup>62</sup> McCreless, "Music and Rhetoric," 849.

<sup>63</sup> Κατά Ματθαίον ΚΓ, 27.

<sup>64</sup> Αριστοτέλης, *Ρητορική*, 22-24.

Ο Quintilian αντίστοιχα, στο σύγγραμμά του *De Institutioni Oratoria*, ορίζει τη Ρητορική ως την τέχνη του να μιλά κανείς καλά και να πείθει,<sup>65</sup> με βασικό του στόχο να συγκινεί (*movere*), να δίνει χαρά (*delectare*) ή να διδάσκει (*docere*).<sup>66</sup> Παρατηρεί κανείς, πως τόσο ο Quintilian όσο και ο Αριστοτέλης αναφέρουν ως έναν από τους βασικούς παράγοντες πειθούς την ψυχική επίδραση του λόγου στους ακροατές.<sup>67</sup> Η επίδραση αυτή απευθύνεται στα πάθη του ακροατηρίου. Ως πάθη ορίζονται οι ενστικτώδεις αντιδράσεις στα εξωτερικά ερεθίσματα μιας ζώσης σε σώμα ψυχής τα οποία μπορούν να ελεγχθούν - υποκινηθούν μέχρις ένα σημείο από κάποιον εξωτερικό παράγοντα.<sup>68</sup> Η έγερση των παθών του ακροατή όπως ορίζεται από τους δύο αυτούς θεωρητικούς, θα αποτελέσει στην εποχή Μπαρόκ έναν από τους πυλώνες της σύνθεσης αλλά και της εκφραστικής, Ρητορικής Ερμηνείας.

### 2.1.1.1 Δομή Ρητορικού Λόγου

Στην κλασική Ρητορική όπως είχε ήδη παραδοθεί από τον Αριστοτέλη, ο ρήτορας καλούνταν να ακολουθήσει μία συγκεκριμένη δομή ανάπτυξης των επιχειρημάτων του, δομή που αργότερα επηρέασε ιδιαίτερα τη λογική και συνθετική σκέψη. Η δομή αυτή αποτελούταν από πέντε στάδια: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronunciatio*. *Inventio* είναι το στάδιο κατά το οποίο ο ρήτορας συλλέγει το υλικό, τα γεγονότα της επιχειρηματολογίας του. Στο επόμενο στάδιο *Dispositio* διαρθρώνεται το υλικό, τα επιχειρήματα και αναπτύσσεται η δομή του λόγου με τις εξής υποενότητες: *Exordium* (η εισαγωγή του θέματος), *Narratio* (η διήγηση), *Propositio* (η τοποθέτηση του ρήτορα σε σχέση με το θέμα), *Confirmatio* (η απόδειξη των επιχειρημάτων του), *Refutatio* (η κατάρριψη των αντίπαλων επιχειρημάτων) και *Conclusio* (το τελικό συμπέρασμα). Στο στάδιο *Elocutio* ο ρήτορας καλείται να αναπτύξει τον ποιητικό του λόγο, την εκφραστικότητα του, και μέσα από τη χρήση σωστών εκφράσεων και λέξεων να τοποθετηθεί στο θέμα με το προσωπικό του ύφος. *Memoria & Pronunciatio*, τα μέρη αυτά αφορούν τη διαδικασία της απομνημόνευσης και της απεύθυνσης του κειμένου στο κοινό.<sup>69</sup>

Με βάση την παραπάνω δομή γίνεται αντιληπτό πως ο ρητορικός λόγος πως ο τελευταίος επιτελείται σε δύο διαφορετικές φάσεις. Η πρώτη αφορά τη δόμηση του γραπτού ή προφορικού λόγου και περιλαμβάνει τα στάδια *Inventio*, *Dispositio* και *Elocutio*, και η δεύτερη αφορά την αγόρευση όπως εννοούνται στα στάδια *Memoria & Pronunciatio*.

Ποια είναι όμως η σχέση Ρητορικής Τέχνης και μουσικής και ποια τα στοιχεία που συνδέουν αυτές τις δύο φαινομενικά ασύνδετες μεταξύ τους τέχνες; Η Ρητορική επηρέασε τη μουσική ή το αντίστροφο; Είναι η εκτέλεση μουσικής μία ρητορική πράξη; Απαντήσεις σε αυτά τα ερωτήματα θα γίνει μία προσπάθεια να δοθούν στις αμέσως επόμενες υποενότητες.

<sup>65</sup> Judy Tarling, *Weapons of Rhetoric: a guide for musicians and audiences* (Hertfordshire: Corda Music, 2005), 1.

<sup>66</sup> Blake Wilson et al., "Rhetoric and Music", in *Grove Music Online* (2001), 1, accessed July, 15, 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43166>

<sup>67</sup> Ο Αριστοτέλης προτιμούσε αντί της λέξης συναίσθημα, τον όρο πάθη για περισσότερες πληροφορίες στο: "Aristotle's Rhetoric," *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, first published May, 2, 2002, <https://plato.stanford.edu/entries/aristotle-rhetoric/>.

<sup>68</sup> Croton, *Performing Baroque Music*, 25.

<sup>69</sup> Jacobus Kloppers, "Musical Rhetoric and Other Symbols of Communication in Bach's Organ Music," *Man and Nature* 3 (1984): 133.

### 2.1.2 Σύνδεση Μουσικής και Ρητορικής

Οι θεωρητικοί της Ρητορικής, εκτός από την εστίαση σε αυτό καθαυτό το περιεχόμενο, έδωσαν ιδιαίτερη σημασία στην αγόρευση, δηλαδή στην απεύθυνση του κειμένου στο ακροατήριο, καθώς μέσα από τη ζωντανή διήγηση πίστευαν πως επιτυγχάνεται η συναισθηματική εμπλοκή του ακροατή, επομένως και η επιρροή του ρητορικού λόγου.<sup>70</sup> Για να επιτευχθεί η συναισθηματική εμπλοκή του ακροατηρίου, τόσο ο Cicero όσο και Quintilian προσκαλούσαν το ρήτορα στην αξιοποίηση ποικίλων μουσικών στοιχείων, όπως ο ρυθμός, οι δυναμικές, ο παλμός, ο τόνος της φωνής, στιγμές σιωπής, ακόμα και άναρθροι ήχοι δηλαδή εργαλεία που έδιναν ζωή στο κείμενο. Το ηχητικό αποτέλεσμα μοιάζει με ένα είδος μουσικής απαγγελίας που όμως δεν παραπέμπει στο τραγούδι, ένα είδος δηλαδή μουσικής ρητορικής. Η σύνδεση όμως Ρητορικής και μουσικής δεν περιορίζεται στη χρήση μουσικών στοιχείων στο λόγο, αλλά επεκτείνεται και στην υιοθέτηση χαρακτηριστικών του λόγου στη μουσική.

Κατά τη διάρκεια της Αναγέννησης και στα πλαίσια του ουμανιστικού της ιδεώδους, καλλιεργείται ο σπόρος της Ρητορικής Τέχνης που κατά τον 17ο και 18ο αιώνα θα φτάσει στο απόγειο της μέσα από τη μουσική πράξη. Τα θεμέλια τοποθετούνται με την εγκαθίδρυση της ρητορικής στο εκπαιδευτικό σύστημα της εποχής ως προς τη διδασκαλία της γλώσσας, διαπερνώντας σταδιακά και επηρεάζοντας όλες τις τέχνες (ζωγραφική, ποίηση, μουσική).<sup>71</sup> Η κλασική Ρητορική όπως παρουσιάζεται στα συγγράμματα του Αριστοτέλη, του Cicero και του Quintilian επηρέασε τη μουσική δημιουργία και πράξη σε δύο πεδία. Το πρώτο αφορά τη συνθετική διαδικασία και ανταποκρίνεται στα στάδια της Ρητορικής *Inventio, Dispositio & Elocutio*. Το δεύτερο αναφέρεται στην ερμηνεία-απεύθυνση της μουσικής και αφορά τα στάδια *Memoria & Pronunciatio*, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που η Ρητορική Τέχνη αφορά αφενός τη δημιουργία του λόγου και αφετέρου την αγόρευση.<sup>72</sup> Τα δύο αυτά πεδία, η συνθετική δημιουργία και η ερμηνεία φαίνονται να μην έχουν σημείο σύγκλισης. Στην πραγματικότητα όμως και λόγω της πρακτικής της εποχής Μπαρόκ όπου ερμηνευτής και συνθέτης συχνά ταυτίζονταν, αποδεικνύεται πως το ένα τροφοδοτούσε το άλλο.<sup>73</sup>

Ξεκινώντας από το πεδίο της συνθετικής διαδικασίας, ο ρόλος της Ρητορικής Τέχνης ήταν καθοριστικός, για το πέρασμα από το την *prima prattica*, στη *seconda* και από το *stile antico* στο *stile moderno*. Στην Αναγέννηση, η λειτουργία της μουσικής ήταν σε μεγάλο βαθμό αποκομμένη από το περιεχόμενο του κειμένου και ανά περιπτώσεις θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως η πρώτη υπερείχε του δεύτερου.<sup>74</sup> Σταδιακά όμως το ενδιαφέρον αρχίζει να μετατοπίζεται στο κείμενο και οι συνθέτες άρχισαν να ευαισθητοποιούνται ιδιαίτερα ως προς αυτό. Τον 16ο αιώνα η *Musica Reservata* προοιωνίζει τις μετέπειτα *Nuove Musiche*, καθώς η νέα μουσική καθρεπτίζει το ύφος του κειμένου και ακολουθεί τη σύνταξή της.<sup>75</sup> Χαρακτηριστική είναι η αναφορά του Vincentino στο *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, ο οποίος αναφέρει πως η λειτουργία της μουσικής

<sup>70</sup> Tarling, *The Weapons of Rhetoric*, " 40.

<sup>71</sup> McCreless, "Music and Rhetoric," 851.

<sup>72</sup> Golomb, "Rhetoric in the Performance of Baroque Music," 1-2.

<sup>73</sup> Dietrich Bartel, "Rhetoric in German Baroque Music: Ethical Gestures," *The Musical Times* 144, no. 1885 (Winter, 2003), 17-18.

<sup>74</sup> Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Palestrina με την αντίστιξη να φτάνει στο απόγειο της δημιουργίας και πολυπλοκότητας της. Ως εκ τούτου το λειτουργικό κείμενο χάριν της αντιστίξεως και της πολυπλοκότητας της μουσικής πολλές φορές τεμαχιζόταν καθιστώντας το ακόμα και δύσληπτο.

<sup>75</sup> Kloppers, "Musical Rhetoric and Other Symbols," 6.

που αφορά ένα κείμενο είναι να εκφράσει το νόημα, τα συναισθήματα και τις εικόνες του μέσω της αρμονίας.<sup>76</sup> Γέννημα αυτών των διεργασιών σύνδεσης κειμένου και μουσικής είναι ένα νέο στυλ μουσικής γραφής, το *Stile Rappresentativo*, ένα έντονα κειμενο-κεντρικό και κυρίως μονοφωνικό ύφος, που απείχε εμφανώς από το μεγαλειώδες αντιστικτικό ύφος της Αναγέννησης.<sup>77</sup> Το στυλ αυτό παραπέμπει σε μία Ρητορική Μουσική με πρωτεργάτες τον Doni, την Florentine Camerata αλλά και τον Caccini.<sup>78</sup>

Το δεύτερο στοιχείο επιρροής της Ρητορικής Τέχνης στη μουσική σύνθεση αφορά το ζήτημα της δομής του μουσικού λόγου. Έτσι, πέρα όμως από τη δημιουργία του *Stile Rappresentativo* που παραπέμπει άμεσα στην Ρητορική Τέχνη, η τελευταία έρχεται ως από μηχανής Θεός για να δώσει λύση σε ένα μείζον πρόβλημα που αφορούσε τη δομή των οργανικών έργων. Όπως γίνεται αντιληπτό, το κείμενο ήταν μέχρι και τον 16ο αι. η κύρια δομική δύναμη. Τι συμβαίνει όμως στις περιπτώσεις όπου αυτό δεν υπάρχει; Η οργανική μουσική μέχρι τότε περιοριζόταν στις μεταγραφές φωνητικών έργων, σε χορούς καθώς και σε grounds. Ήδη από το 1563 ο Dressler στο ανέκδοτο σύγγραμμα του *Praeceptae musicae poeticae*, πρωτοπορεί προτείνοντας την υιοθέτηση της τριμερούς δομής της μουσικής αγόρευσης Exordium - Midium - Finis (εισαγωγή, κυρίως θέμα και επίλογος).<sup>79</sup> Την πρόταση αυτή καθιερώνει ως πρότυπο ο Lippius, ο οποίος στο σύγγραμμα του *Synopsis musicae novae* (1602) εξηγεί πώς μπορούν τα στάδια της ρητορικής (*inventio, dispositio, elocutio, memoria* και *pronunciatio*) να υπηρετήσουν στη σύλληψη και δόμηση ενός μουσικού κειμένου. Το επισφράγισμα μεταξύ ρητορικής δομής και μουσικής σύνθεσης δίνει ο Mattheson, ο οποίος εστιάζει στα στάδια *inventio* και *dispositio* της δημιουργικής διαδικασίας.<sup>80</sup>

Το τρίτο στοιχείο που η Ρητορική επηρέασε καθοριστικά, ήταν η ανάπτυξη της θεωρίας των ρητορικών σχημάτων. Ως ρητορικά σχήματα θα μπορούσαν να οριστούν οι ηχητικοί σχηματισμοί που προέρχονται από την κίνηση της μελωδίας, οι τεχνικές διαχείρισής της (π.χ αντιστικτικά), ή ακόμα και διάφορα ρυθμικά φαινόμενα. Κατά κάποιο τρόπο μέσα από τη σύγχρονη θεώρηση, το ρητορικό σχήμα είναι ο τρόπος επεξεργασίας του μουσικού υλικού. Με τον τρόπο αυτόν, μέσα από τη χρήση ρητορικής ορολογίας, τα ρητορικά σχήματα φαίνεται να περιέγραφαν τα μουσικά φαινόμενα και τη μουσική επιφάνεια. Για παράδειγμα η καθοδική κίνηση των φθόγγων αντιστοιχούσε στο σχήμα της *κατάβασης*.<sup>81</sup> Δεν είναι ξεκάθαρο ιστορικά αν προϋπήρξε το μουσικό φαινόμενο του ονόματος ή το όνομα του φαινομένου, αν και πιθανότερη περίπτωση είναι η πρώτη, καθώς φαίνεται πως τα ρητορικά σχήματα αποκωδικοποιούν μουσικά στοιχεία του ιταλικού στυλ όπως αυτό διαμορφώθηκε μέσα στη *seconda prattica*.<sup>82</sup> Τα ρητορικά σχήματα αφορούσαν και συνέδραμαν κυρίως στην ανάπτυξη του *Elocutio*, του σταδίου εκείνου που ο ρήτορας ενισχύει την επιχειρηματολογία του με λεκτικά και μη τεχνάσματα. Ο κυριότερος θεωρητικός εκπρόσωπος της

<sup>76</sup> Croton, *Performing Baroque Music*, 28.

<sup>77</sup> Tim Carter, "Wordless Rhetoric," in *The Cambridge History of Seventeenth Music*, ed. Tim Carter and John Butt (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 190-191.

<sup>78</sup> Croton, *Performing Baroque Music*, 28.

<sup>79</sup> McCreless, "Music and Rhetoric," 853.

<sup>80</sup> McCreless, "Music and Rhetoric," 854-855.

<sup>81</sup> Golomb, "Rhetoric in the Performance," 2.

<sup>82</sup> McCreless, "Music and Rhetoric," 866.

παράδοσης αυτής ήταν ο Burmeister, ο οποίος στο έργο του *Musica Poetica* (1606) παραθέτει αναλυτικό περιγραφικό κατάλογο ρητορικών σχημάτων.<sup>83</sup>

Η θεωρία των ρητορικών σχημάτων αλλά και γενικά του σταδίου του Elocutio τόσο στην Ρητορική Τέχνη όσο και στη μουσική, μεσουρανούσε στην αντίληψη των ανθρώπων ως το κυριότερο στάδιο της Ρητορικής Τέχνης, μουσικής ή μη. Ειδικά στα πρώτα στάδια του ρεύματος της Ιστορικά Τεκμηριωμένης Ερμηνείας είχε τον βασικό σε ό,τι αφορά τη σύνδεση της μουσικής Μπαρόκ με τη Ρητορική. Μουσικολόγοι μάλιστα όπως ο A. Schering αξιοποίησαν τα ρητορικά σχήματα για να τεκμηριώσουν τη σημασιολογία της μουσικής Μπαρόκ και τον βαθύ συμβολισμό της, θεωρώντας την φύσει ρητορικά εκφραστική.<sup>84</sup> Η αποκλειστική όμως ενασχόληση και αποκοπή των ρητορικών σχημάτων από την ερμηνευτική πράξη τις καταδικάζει σε μία εννοιολογική στειρότητα, καταργώντας τη βασικότερη διάσταση και το κύριο ιδεώδες της Ρητορικής Τέχνης, που είναι η συν-κοινωνίας ρήτορα και ακροατή μέσα από την αγόρευση μιας οποιαδήποτε ιδέας. Ιδιαίτερης σημασίας είναι η τοποθέτηση και διευκρίνηση του Bartel, ο οποίος μεταξύ άλλων τονίζει πως η Ρητορική αφορά την ερμηνεία εξίσου με τη συνθετική διαδικασία, αν όχι και περισσότερο.<sup>85</sup>

### 2.1.3 Ρητορική Ερμηνεία

#### 2.1.3.1 Η μουσική ως Λόγος

Η Ρητορική όμως, πέρα από τη συνθετική διαδικασία όπως συνοπτικά δόθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, είχε διαποτίσει και την ερμηνευτική πρακτική της εποχής, οικοδομώντας έναν νέο εκφραστικό τρόπο, αυτόν της Ρητορικής Ερμηνείας. Η Ρητορική Ερμηνεία συνίσταται αφενός στην αναλογία μουσικής-λόγου, αφετέρου στη δυναμική να υποκινεί τα συναισθήματα του ακροατή μέσα από τη ζωντανή αναπαράσταση του μουσικού έργου. Τα δύο αυτά στοιχεία για τους θεωρητικούς και πρακτικούς της εποχής ήταν αλληλένδετα, καθώς το ένα ήταν συστατικό και απόρροια του άλλου. Η συγκίνηση δηλαδή επέρχεται μέσα από τη διαχείριση και αντίληψη της μουσικής ως λόγου.

Ως εκ τούτου το μουσικό έργο όπως και ο εκτελεστής-ερμηνευτής ήταν άμεσα συνδεδεμένοι με τη διαδικασία της αγόρευσης (*pronunciatio*) και κατ' επέκταση με την εξίσωση του μουσικού ως ρήτορα των ήχων. Ήδη από το 1542 σώζονται καταγραφές για τον παραλληλισμό αυτόν από τον Sylvestro di Ganassi dal Fontego, ο οποίος προσκαλεί τους μουσικούς να μιμηθούν την τέχνη του ρήτορα μέσα από την αντανάκλαση της σημασίας των λέξεων στην μουσική τους.<sup>86</sup>

#### 2.1.3.2 Προϋποθέσεις Ρητορικής Ερμηνείας

Η εκφραστική δυναμική της μουσικής και η επίδρασή της στην ανθρώπινη ψυχή ήταν ήδη γνωστές στην Αναγέννηση και το Μπαρόκ μέσα από μύθους, όπως του Ορφέα. Ο Th. Mace στο σύγγραμμά του *Musick's Monument* (1676) περιγράφει τη Μουσική ως την ύψιστη μορφή μη λεκτικής, θεϊκής γλώσσας, η οποία χωρίς να μπορεί εξηγηθεί, διαπερνά την Ψυχή με τρόπο Ρητορικό.<sup>87</sup> Με βάση τα παραπάνω γίνεται αντιληπτό πως ο μουσικός της εποχής Μπαρόκ καλούνταν ως ένας σύγχρονος

<sup>83</sup> Ο.π., 855.

<sup>84</sup> Golomb, "Rhetoric in the Performance," 2.

<sup>85</sup> Bartel, "Rhetoric in German Baroque Music," 18.

<sup>86</sup> Croton, *Performing Baroque Music*, 27.

<sup>87</sup> Thomas Mace, *Musick's Monument* (London, 1676), 118.

Ορφείας να καλλιεργήσει, άλλοτε το πάθος και άλλοτε το ήθος στους ακροατές, όπως αναφέρει ο Quintilian.<sup>88 89</sup> Για να επιτευχθεί αυτό, όπως προκύπτει από τα συγγράμματα της εποχής, έπρεπε να ισχύουν δύο προϋποθέσεις στο διανοητικό και στο εσωτερικό πεδίο αντίληψης του ερμηνευτή. Η πρώτη αφορούσε την κατανόηση και αποκωδικοποίηση του μουσικού έργου και η δεύτερη την παθοποιία του ερμηνευτή.

Σχετικά με την πρώτη, σύμφωνα με τον Quantz, τα στοιχεία που συλλέγονται για την αποκωδικοποίηση ενός έργου αφορούν:<sup>90</sup>

1. την τονικότητα, καθώς αυτή ορίζει τη συνολική αίσθηση του έργου. Υπάρχουν δε αναλυτικοί κατάλογοι από θεωρητικούς και συνθέτες όπως οι Mattheson και Rousseau, ο οποίοι αντιστοιχούν την κάθε τονικότητα με το συναίσθημα που πιστεύουν πως εκφράζει.<sup>91</sup>
2. τα διαστήματα όπως αυτά δημιουργούνται και διαρθρώνουν τη μελωδική κίνηση. Η κατιούσα, ανιούσα κίνηση, βηματική κίνηση, η χρωματικότητα, η συμφωνία ή διαφωνία είναι στοιχεία που δημιουργούν διαφορετικές συναισθηματικές ποιότητες.
3. τις ρυθμικές χειρονομίες, το tempo.
4. τις πληροφορίες που μας δίνει ο συνθέτης σχετικά με τον παλμικό χαρακτήρα του έργου (π.χ Allegro, Adagio)<sup>92</sup>

Το στάδιο αυτό της παρατήρησης του έργου με στόχο την καλύτερη κατανόησή του ήταν το πρώτο σκαλοπάτι για να επιτευχθεί ουσιαστικά η δεύτερη ερμηνευτική προϋπόθεση, αυτή της παθοποιίας (*pathopoieia*).<sup>93</sup> Ο όρος αυτός παρμένος από τον Peacham στο *The Garden of Eloquence* δηλώνει την αναγκαιότητα ο ρήτορας, αφενός να βιώνει αυτό που καλείται να αγορεύσει ώστε να το επικοινωνήσει επιτυχώς στο ακροατήριο, αφετέρου να εγείρει έντονα συναισθήματα στο ακροατήριο.<sup>94</sup>

Την άποψη αυτή έρχονται να επιβεβαιώσουν στα συγγράμματά τους ο C.P.E.Bach "...Ένας μουσικός δεν μπορεί να συγκινήσει, αν ο ίδιος δεν έχει συγκινηθεί...",<sup>95</sup> ο Quantz, αναφέροντας χαρακτηριστικά "...αυτό που δεν εκπορεύεται από την καρδιά, δύσκολα επικοινωνείται στην καρδιά...",<sup>96</sup> αλλά και ο Geminiani που σημειώνει πως "...για να εμπνεύσει ο ερμηνευτής ή συνθέτης, καλείται πρώτα ο ίδιος να έχει εμπνευστεί...".<sup>97</sup> Η αναγκαιότητα της βιωματικής αυτής κατάστασης παραπέμπει όχι τόσο στην ιδιότητα του ρήτορα όσο στην ιδιότητα του ραψωδού, του θεατρικού αφηγητή για αυτό και η αναφορά της παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Η συνθήκη αυτή,

<sup>88</sup> Ως ήθος ορίζονται τα ειρηνικά και ευγενή συναισθήματα, ενώ ως πάθος τα πιο βίαια-έντονα.

<sup>89</sup> Quintilian, *Institutio Oratoria*, Book 6, Ch.ii, 9-10, accessed July 23, 2021, [https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio\\_Oratoria/6B\\*.html](https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio_Oratoria/6B*.html).

<sup>90</sup> Croton, *Performing Baroque Music*, 41.

<sup>91</sup> Βλ. Κεφ. 4.

<sup>92</sup> Tarling, *The Weapons of Rhetoric*, 74-79.

<sup>93</sup> Ο όρος προέρχεται από το ελληνικό πάθος και ποιό και υποδηλώνει την ικανότητα του ρήτορα να δημιουργεί πάθη, να εγείρει δηλαδή το θυμικό του ανθρώπου. Για περισσότερες πληροφορίες στο <http://rhetoric.byu.edu/Primary%20Texts/Peacham.htm>.

<sup>94</sup> Croton, *Performing Baroque Music*, 30.

<sup>95</sup> C.P.E.Bach, *Essay on the true art of playing Keyboard Instruments*, trans. and ed. William J. Mitchell (New York: W.W. Norton Company, 1949), 78.

<sup>96</sup> Johann Joachim Quantz, *On playing the flute*, trans. Edward R. Reilly (Boston: Northeastern University Press, 2001), 163.

<sup>97</sup> Francesco Geminiani, *The Art of playing on the violin* (London, 1751), 8.



αποδίδεται εξαιρετικά ήδη στο έργο *Ιων* του Πλάτωνα με τον χαρακτηριστικό διάλογο ανάμεσα στο Σωκράτη και τον Ίωνα. Εκεί περιγράφεται από τον ραψωδό μία κατάσταση εκστατική, σχεδόν θεϊκή που συνοδεύει την ερμηνευτική πράξη αλλά και η άρρηκτη και αμφίδρομη σύνδεση μεταξύ ακροατηρίου και ερμηνευτή. Ομοίως ο Quintilian στο σύγγραμμα *Orator* δηλώνει πως στόχος του ομιλητή είναι να ζωντανεύει τα λεγόμενα του μπροστά στα μάτια του ακροατή.<sup>98</sup> Με τον τρόπο αυτό η τέχνη του ρήτορα μπαίνει σε μία άλλη διάσταση, καθώς ενδύεται έναν χαρακτήρα παραστατικό και αναπαραστατικό, που κατ' αναλογία όπως έχει ήδη αναφερθεί αφορά και την μουσική ερμηνεία.

### 2.1.3.3 Εργαλεία Ρητορικής Ερμηνείας

Όπως αναφέρθηκε στην αρχή του κεφαλαίου, βασική σκέψη και κλειδί στην αναπαραστατική λειτουργία της μουσικής, ήταν η θεώρηση της μουσικής ως λόγου. Από τις αρχές του 17ου αιώνα με την άνθιση της *seconda prattica*, γίνονται σαφείς αναφορές και υποδείξεις στους μουσικούς οργανικής μουσικής να μιμηθούν τους τραγουδιστές. Ιδιαίτερα χαρακτηριστική είναι η άποψη του Mattheson, ο οποίος επισημαίνει πως ακόμα και στην περίπτωση που δεν υπάρχει κείμενο αλλά μονάχα μουσική, ο ερμηνευτής καλείται να παίζει με τρόπο ομιλούντα (*parlando*) και πλήρως κατανοητό στον ακροατή.<sup>99</sup> Την αναλογία μουσικής και λόγου περιγράφει ο Γάλλος συνθέτης και τσεμπαλίστας Michel de Saint-Lambert. Πιο συγκεκριμένα αναφέρει πως με τον ίδιο τρόπο που ένα κείμενο, μία αγόρευση αποτελείται από μέρη και το κάθε μέρος από περιόδους, οι περίοδοι από φράσεις, οι φράσεις από λέξεις, οι λέξεις από γράμματα, αντίστοιχα και ένα μουσικό έργο αποτελείται από μέρη, τα μέρη από πτώσεις (*cadences*), αυτές από φράσεις,<sup>100</sup> οι φράσεις από μέτρα και τα μέτρα από νότες. Θεωρεί μάλιστα ιδιαίτερα σημαντικό, τόσο σε ότι αφορά το τραγούδι όσο και την οργανική μουσική, ο μουσικός να αναγνωρίσει και να κατανοήσει την εσωτερική δομή και σύσταση του έργου από την ολότητα μέχρι την κάθε επιμέρους νότα, με τον ίδιο τρόπο που ένας ρήτορας θα είχε επίγνωση του κάθε γράμματος που αρθρώνει.<sup>101</sup> Παρατηρείται λοιπόν πως με τον ίδιο τρόπο που κάποτε η Ρητορική Τέχνη δανειζόταν μουσικά στοιχεία ως εργαλεία επίτευξης της πειθούς, αντίστοιχα και οι μουσικοί του Μπαρόκ ενστερνίζονται στοιχεία του προφορικού λόγου και της γλωσσικής δομής στις εκτελέσεις τους για να επικοινωνήσουν καλύτερα το περιεχόμενο του κάθε έργου και του δημιουργού, καθιστώντας τη μουσική ως μία γνήσια *arte fattiva*, όπως είχε προτείνει ο Girolamo Mei.<sup>102</sup>

Τα γλωσσικά στοιχεία που διαχρονικά αποτελούν εργαλεία Ρητορικής Ερμηνείας όπως προκύπτουν συνολικά από τις πηγές είναι τα εξής:

1. το φρασάρισμα και η άρθρωση
2. το tempo και η ταχύτητα
3. η αντίληψη και επικοινωνία της δομής
4. τα ηχοχρώματα
5. η ποικιλομορφία στην έκφραση και εκφορά
6. οι δυναμικές

<sup>98</sup> Tarling, *The Weapons of Rhetoric*, 63.

<sup>99</sup> Bartel, "Rhetoric in German Baroque Music," 18.

<sup>100</sup> Χρησιμοποιήθηκε η λέξη φράση ως μετάφραση του όρου "membre"

<sup>101</sup> Michel de Saint-Lambert, *Les principes du clavecin*, (Amsterdam, 1702), 35-36.

<sup>102</sup> Wilson et al. "Rhetoric and Music," 4.

Ένα από τα πιο σημαντικά στοιχεία της ρητορικής εκφραστικότητας είναι ο τρόπος απόδοσης της μελωδικής γραμμής. *Απόδοση ή Εκφορά* της μελωδικής γραμμής σημαίνει κατά τον Donington η ανταπόκριση του εκτελεστή στα εσωτερικά μοτίβα που διαρθρώνουν τη μελωδία. Ο τρόπος με τον οποίον τα εσωτερικά μοτίβα καθίστανται ευκρινή είναι το φρασάρισμα και η άρθρωση. Το φρασάρισμα επιτυγχάνεται χρησιμοποιώντας μικρές παύσεις,<sup>103</sup> όπως δηλώνεται από τον Frescobaldi, ώστε να μη συγχέονται οι διαφορετικές μεταξύ τους προτάσεις.<sup>104</sup> Υπάρχουν φορές που φρασάρισμα και άρθρωση συνυπάρχουν στο σχηματισμό της μελωδικής κίνησης ακόμα και με τρόπο φαινομενικά αντιφατικό. Μία μεγάλη *legatura* πολλές φορές μπορεί να προυποθέτει ένα εντατικό εσωτερικό χτίσιμο μέσα από μία διακεκριμένη διάκριση άρθρωση μοτίβων και μεμονωμένων διαστημάτων. Υπενθυμίζεται η προτροπή του Lambert που καλεί τον ερμηνευτή να μεταβαίνει άλλοτε με αναγωγές και άλλοτε με επαγωγές από την συνολική μουσική εικόνα στην αντίληψη της κάθε μίας νότας και από την αντίληψη της κάθε νότας στην ολότητα.<sup>105</sup>

Εξίσου σημαντική είναι η αντίληψη του tempo και η επιλογή της ταχύτητας στα έργα. Για τον Mersenne ο ρυθμός είναι μία τέχνη αφ' εαυτής, καθώς μέσα από τις ρυθμικές εναλλαγές και διακυμάνσεις εγείρονται τα ανάλογα συναισθήματα. Για το λόγο αυτό, ο ίδιος ονόμαζε τα ρυθμικά του μοτίβα ως *κινήσεις*, μιας και αυτά υποκινούν τα πάθη.<sup>106</sup> Ο ερμηνευτής καλείται να αποκωδικοποιήσει το έργο στο σύνολο του ξεκινώντας πρωτίστως από τη μετρική ένδειξη και από το είδος του μουσικού έργου (π.χ αν πρόκειται για κάποιο χορό), καθώς μέσα από αυτό διαμορφώνεται η συνολική κίνησή του. Οι δυναμικές και τα ηχοχρώματα είναι στοιχεία που συντελούν στην ποικιλομορφία του έργου, η οποία κρίνεται απαραίτητη για να αποφευχθεί η μονοτονία.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εστίαση των θεωρητικών της εποχής στην επικοινωνία της δομής. Τόσο ο Cicero στην κλασική Ρητορική όσο και ο Mattheson ως κύριος μουσικός εκφραστής της Ρητορικής Τέχνης, συναντιούνται στην αναγκαιότητα ο ερμηνευτής να έχει γνώση αυτών που καλείται να εκφράσει, αλλά και αντίληψη της συνολικής δομής του έργου. Η απουσία αυτής της συνθήκης για τον Cicero ισοδυναμούσε με μία Ρητορική Τέχνη που σκοπό έχει την πλάνη.<sup>107</sup> Υπάρχουν μάλιστα αναφορές από συνθέτες της εποχής που δηλώνουν πως πολλοί εκτελεστές δεν έχουν επίγνωση της δομής του έργου, με αποτέλεσμα μία τεμαχισμένη ερμηνεία. Μέσα από την αντίληψη και κατανόηση της δομής ενός έργου, ο ερμηνευτής συμμετέχει στη συνθετική διαδικασία σε ζωντανό χρόνο και ταυτόχρονα καλεί τον ακροατή να βιώσει την ερμηνεία ως μία εξελικτική διαδικασία, και όχι ως μία τυφλή αναπαραγωγή. Υπό αυτή τη συνθήκη, μέσα στα πλαίσια της δομής, ακόμα και οι δυναμικές και τα ηχοχρώματα υπηρετούν ένα γενικότερο σχέδιο, υπακούοντας στην συνολικότερη κλιμάκωση του έργου.

---

<sup>103</sup> Ο όρος παύση δεν ανταποκρίνεται στον αντίστοιχο μουσικό όρο. Ο Frescobaldi μιλά για χρονικές εγκοπές, που αντιστοιχούν στη φυσική διαδικασία της αναπνοής πριν από την εκφορά μιας πρότασης.

<sup>104</sup> Robert Donington, *Baroque Music: Style and Performance* (London: Faber Music, 1992), 29-30.

<sup>105</sup> βλ. Υποσημείωση 48.

<sup>106</sup> Croton, *Performing Baroque Music*, 34.

<sup>107</sup> Tarling, *The Weapons of Rhetoric*, 154.

## 2.2 Από τη Ρητορική Ερμηνεία στη Σύγχρονη Μουσικολογία

### 2.2.1. Κριτική Θεώρηση της Ρητορικής Ερμηνείας

Εκ πρώτης όψεως η Ρητορική Ερμηνεία φαντάζει ως ένα παρωχημένο ιδεώδες που δεν έχει καμία απολύτως σύνδεση με τη σύγχρονη μουσικολογική σκέψη αλλά και τη σύγχρονη ερμηνευτική πρακτική.

Κατ' ουσία όμως είναι πέρα για πέρα σύγχρονο. Μέσα από την άσκηση της Ρητορικής Τέχνης στη μουσική ερμηνεία αποκαλύπτονται ποιότητες που σύγχρονοι μουσικολόγοι αρχίζουν να φέρνουν στο φως σχετικά με την ερμηνευτική πρακτική. Όπως αναφέρει ο Agricola η Ρητορική Ερμηνεία περιλαμβάνει μέσα της ένα σημαντικό τρίπτυχο: θέμα συζήτησης ή (στην περίπτωση της μουσικής) Έργο - Ακροατήριο - Ερμηνευτής. Η σχέση των τριών αυτών παραγόντων όχι μονάχα είναι δυναμική αλλά και αλληλοεξαρτώμενη.<sup>108</sup>

Η λειτουργία του ερμηνευτή - ρήτορα ξεπερνά τη λογική της μουσικής ρητορείας και της στυγνής αντικειμενικής εκτέλεσης ενός έργου, αντιθέτως στο πρόσωπο του ερμηνευτή το μουσικό κείμενο παίρνει σάρκα και οστά, καθιστώντας την Ρητορική Ερμηνεία ως *Πράξη* ή, όπως αναφέρθηκε και πρωτύτερα, ως μία *ζωντανή αναπαράσταση της συνθετικής διαδικασίας*. Η οπτική αυτή της Ρητορικής Ερμηνείας συνάδει με την τοποθέτηση του Cook πως τα νοήματα που *ενυπάρχουν* σε κάθε έργο *αναδύονται* μέσα από την *ερμηνευτική πράξη*.<sup>109</sup> Αυτό φυσικά δεν συνεπάγεται την απόλυτη ελευθερία του ερμηνευτή σε σχέση με ζητήματα ερμηνείας. Αντιθέτως, όπως αναφέρει ο Quintilian, η *άριστη* Ρητορική Ερμηνεία πρωτίστως βασίζεται στην *ορθότητα* που αντανακλά τη συνέπεια απέναντι στο συνθέτη και στο έργο,<sup>110</sup> έπειτα στη *σαφήνεια* που αφορά την καθαρή νοητική και τεχνική εκφορά του λόγου ή του έργου και τέλος στη *χάρη* που αφορά τον προσωπικό τρόπο εκφοράς.<sup>111</sup> Η αποδοχή του προσωπικού στοιχείου του εκτελεστή τονίζεται και από τον Cicero, ο οποίος αναφέρει πως υπάρχουν τόσοι τρόποι εκφοράς όσοι και ομιλητές.<sup>112</sup>

Πέρα από την Ερμηνεία ως Πράξη, η Ρητορική Ερμηνεία συναντάται με τη σύγχρονη μουσικολογία ως προς την αναγκαιότητα της ανάλυσης. "Οι εκτελεστές θα πρέπει να κατανοούν τι παίζουν" αναφέρει ο D.F.Tovey<sup>113</sup> και παράλληλα ο Susenbrutus χαρακτηριστικά αναφέρει πως ερμηνεία χωρίς κατανόηση είναι σαν να προσπαθείς να πετύχεις ένα στόχο με κλειστά μάτια.<sup>114</sup> Όπως αποκαλύπτεται μέσα από συγγράμματα της εποχής Μπαρόκ, ένα από τα βασικότερα στοιχεία της Ρητορικής Ερμηνείας ήταν η αναγκαιότητα κατανόησης και αποκωδικοποίησης του μουσικού έργου με στόχο την κατανόηση των "παθών" που σκιαγραφούνται σε αυτό (βλ. κεφ. 2.1.3.2). Αντίστοιχα ο J.Rink στο *Analysis and (or) performance* προτείνει το είδος εκείνο της ανάλυσης που δεν είναι απλά μία ανεξάρτητη πράξη αλλά αποτελεί ένα αναπόσπαστο κομμάτι της ερμηνευτικής διαδικασίας.<sup>115</sup> Ουσιαστικά λοιπόν η ανάλυση είναι ένα εργαλείο μέσα από το οποίο δίνεται η

<sup>108</sup> Ο.π., 71.

<sup>109</sup> Nicholas, Cook, "Between art and Science: Music as performance," 6.

<sup>110</sup> Στην Ρητορική του Αριστοτέλη η ορθότητα του Quintilian θα μπορούσε να αντιστοιχηθεί με το Ήθος του ομιλητή.

<sup>111</sup> Tarling, *The Weapons of Rhetoric*, 71.

<sup>112</sup> Ο.π., 71.

<sup>113</sup> Joel Lester, "Performance and analysis: interaction and interpretation," in *The Practice of Performance: Studies in Musical interpretation*, ed. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 197.

<sup>114</sup> Tarling, *The Weapons of Rhetoric*, 152.

<sup>115</sup> John Rink, "Analysis and (or?) Performance," in *Musical Performance, A Guide to Understanding*,

δυνατότητα στον ερμηνευτή να ακολουθεί την ηχητική σκέψη του συνθέτη, παρατηρώντας και αξιολογώντας μοτιβικά, ρυθμικά και τονικά στοιχεία όπως και ζητήματα δομής και υφής, και ταυτόχρονα και ταυτόχρονα να αποκαλύπτει τον μοναδικό τρόπο γραφής του κάθε έργου άρα και της εκφοράς του.<sup>116</sup> Αυτή η τοποθέτηση από τον Howat είναι ιδιαίτερα σημαντική καθώς εισάγει το στοιχείο της διάκρισης των ερμηνευτικών επιλογών ανάλογα με το συνθετικό τρόπο γραφής. Ειδικά για την εποχή Μπαρόκ, αυτό σημαίνει πως η ρητορική εκφραστικότητα διαφοροποιείται ανά συνθέτη, έργο, δεκαετία και εθνικότητα. Διαφορετικά πραγματώνεται η ρητορικότητα στα έργα του Caccini, διαφορετικά στον J.S.Bach. Ουσιαστικά το ερμηνευτικό "πώς" καθορίζεται κατά πολύ από την αναλυτική διαδικασία και από το τι αυτή θα φέρει στο φως.

### 2.2.2 Ερευνητικός Στόχος και Μεθοδολογία Ανάλυσης

Στην περίπτωση της *Ciaccona* του J.S.Bach, η μεθοδολογία που έχει επιλεγεί βασίζεται αφενός στις προτροπές και παρατηρήσεις των θεωρητικών της εποχής όπως αυτές παρατίθενται σε προηγούμενο κεφάλαιο, αφετέρου στις τεχνικές που προτείνονται από τον J. Rink στο *Analysis and (or) performance*.

Ειδικότερα η ανάλυση του έργου θα περιλαμβάνει τα παρακάτω στοιχεία:

- i. Αρμονική αποκωδικοποίηση του έργου και κάθε επιμέρους παραλλαγής ώστε να αναδειχθεί ο τρόπος επεξεργασίας του αρμονικού προτύπου της *Ciaccona*.
- ii. Άμεσο επακόλουθο της ανάδειξης της αρμονίας είναι ο αρμονικός ρυθμός. Η σύνδεση της Ρητορικής Ερμηνείας με τον λόγο απαιτεί πλαστικότητα στη διαχείριση του παλμού. Η διαχείριση του αρμονικού ρυθμού, όπως μετουσιώνεται από παραλλαγή σε παραλλαγή, αποτελεί βασικό παράγοντα διαμόρφωσης αυτής της πλαστικότητας.
- iii. Ανάδειξη της κρυμμένης πολυφωνίας μέσω της αναγωγής άλλοτε σε τετράφωνες και άλλοτε σε τρίφωνες συγχορδίες, όπως προκύπτει από τη συνθετική γραφή. Αυτό θα βοηθήσει τον ερμηνευτή στην κατανόηση οπότε και ανάδειξη των εκάστοτε μελωδικών γραμμών.
- iv. Αποκύημα της κρυμμένης πολυφωνίας είναι η ανάδειξη μοτίβων, μοτιβικών αλληλουχιών όπως και ο σχηματικός διαστηματικών σχέσεων μέσω των οποίων η εκάστοτε φωνή πραγματώνεται, ένα στάδιο απαραίτητο για τις αποφάσεις που αφορούν ζητήματα άρθρωσης και φρασαρίσματος.
- v. Ανάδειξη ρυθμικών επιπέδων. Το στάδιο αυτό της αναλυτικής διαδικασίας έπεται της ανάδειξης της κρυμμένης πολυφωνίας αλλά και των μοτιβικών στοιχείων. Μέσω αυτής της διαδικασίας θα επιτευχθεί η καλύτερη εσωτερική διανοητική απεικόνιση και ακρόαση εσωτερικών δομών, με αποτέλεσμα την καλύτερη απεύθυνση στο ακροατήριο.
- vi. Σύγκριση και αντιπαραβολή των μερών του έργου με στόχο την ανάδειξη μακροδομικών στοιχείων, που συντελούν στη διαχείριση της φόρτισης και αποφόρτισης του έργου.

Όπως αναφέρθηκε και στην αρχή του κεφαλαίου στόχος της παραπάνω αναλυτικής διαδικασίας είναι η σύνδεση της ανάλυσης με την ερμηνευτική διαδικασία και συγκεκριμένα με την Ρητορική Ερμηνεία, τόσο σε θεωρητικό επίπεδο όσο και σε πρακτικό, δηλαδή στην ερμηνεία του έργου στην

---

ed. John Rink (New York: Cambridge University Press, 2002), 35.

<sup>116</sup> Roy Howat, "What do we perform?," in *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, ed. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 4.

κλασική κιθάρα. Για τη σύνδεση αυτή θα αξιοποιηθούν όλα τα παραπάνω ευρήματα από την ανάλυση του έργου με τρόπο λειτουργικό. Ουσιαστικά θα γίνει μία προσπάθεια να αποδειχθεί πως η Ρητορική Ερμηνεία ενυπάρχει στον τρόπο γραφής και δομής της *Ciaccona* και ως εκ τούτου δεν αποτελεί μία αυθαίρετη προσωπική επιλογή που προκύπτει από το "γούστο" του κάθε εκτελεστή αλλά συνίσταται σε μία διαδικασία της οποίας αφετηρία είναι η κατανόηση και αποδόμηση του μουσικού κειμένου και τελικός προορισμός η εκφορά της μουσικής του πραγματικότητας μέσα από το προσωπικό κάτοπτρο του κάθε ερμηνευτή.

Αποτέλεσμα της ερευνητικής διαδικασίας θα επιδιωχθεί να είναι η ερμηνεία του έργου στην κλασική κιθάρα με τέτοιο τρόπο που να παριστά και να αναπαριστά κατά το δυνατόν τη συνθετική διαδικασία στη ροή του "πραγματικού" χρόνου. Η επιδίωξη αυτή και η ερμηνεία στα πλαίσια της Ρητορικής δεν ταυτίζεται με την αναπαράσταση του "αυθεντικού" ήχου ή της "αυθεντικής" εκτέλεσης, όπως πρεσβεύει το ρεύμα της Ιστορικά Τεκμηριωμένης Ερμηνείας αλλά, έχοντας ως έναυσμα τα ευρήματα του ρεύματος αυτού, θα επιδιωχθεί να αναδειχθεί η Ρητορική ως ένα διαχρονικό ερμηνευτικό πρότυπο ανεξάρτητα από το όργανο εκτέλεσης.

### 3. Ανάλυση

#### 3.1 Το θέμα

Η ανάλυση του έργου κρίθηκε αναγκαίο να ξεκινήσει από το βασικότερο στοιχείο της μουσικής σκέψης και συνθετικής γραφής του Μπαρόκ που δεν είναι άλλο από την γραμμή του μπάσου, το οποίο σε συνδυασμό με την αρμονία αποτελεί και το βασικό θεματικό υλικό.<sup>117</sup>

Ως προς την έκταση του θέματος της *Ciaconna* οι απόψεις όπως παρουσιάζονται στη βιβλιογραφία δίστανται. Ως θέμα λαμβάνονται από μελετητές όπως ο Lester,<sup>118</sup> οι δύο πρώτες φράσεις του έργου, τα δύο πρώτα τετράμετρα. Σε άλλες πηγές όπως για παράδειγμα στην Britannica ως θέμα λαμβάνεται το πρώτο τετράμετρο.<sup>119</sup> Στην παρούσα εργασία θα υιοθετηθεί η δεύτερη άποψη, μιας και διαχρονικά η *ciaccona* ως χορός "γεννιέται" από ένα αρμονικό τετράμετρο. Με βάση μάλιστα τη δομή του ρητορικού λόγου, το εν λόγω αρμονικό θέμα της *Ciaccona* αποτελεί τη βασική συνθετική ιδέα, που αντιστοιχεί στο στάδιο του *inventio* (επινοήση).

Σε πολλά άρθρα, μελέτες, ακόμα και αναλύσεις διατυπώνεται η άποψη πως το μπάσο της *Ciaccona* του Bach ανάγεται στο τετράχορδο Ρε - Ντο# - Σιβ - Λα,<sup>120</sup> το οποίο μάλιστα ταυτίζεται με το κατιόν τετράχορδο της *passacaglia*.<sup>121</sup> Υιοθετώντας την άποψη αυτή προκύπτουν τα παρακάτω παράδοξα:

1. Η μελωδική κίνηση του οξυμένου προσαγωγέα προς το Σιβ, δημιουργεί ένα σκληρό τριημιτόνιο, όχι ιδιαίτερα επιθυμητό αλλά και λανθασμένο υπό το πρίσμα της αρμονίας.
2. Ο συνθέτης (γνώστης και των δύο ειδών *ciaccona* και *passacaglia* όπως προκύπτει από την εργογραφία του) έχει συνειδητά επιλέξει να ονομάσει το έργο του *Ciaccona* και όχι *Passacaglia* με την αντίστοιχη αρμονική αλληλουχία και τη γραμμή μπάσου.

Η αρμονική αλληλουχία του θέματος (μέτρα 1-5) όπως προκύπτει από την ανάλυση αντιστοιχεί στις παρακάτω βαθμίδες:<sup>122</sup>

i      ii<sup>2</sup>    V<sub>5</sub>      i      VI      iv      i<sub>4</sub><sup>6</sup>    V<sup>7</sup>      i

Εικ. 1-Θέμα (μ.1-5)

<sup>117</sup> Lester, *Bach's Works for Solo Violin*, 38.

<sup>118</sup> Lester, *Bach's Works for Solo Violin*, 155.

<sup>119</sup> "Chaconne," in *Britannica*, accessed August 20, 2021, <https://www.britannica.com/topic/Chaconne-by-Bach>

<sup>120</sup> Nauncef, "Ciaccona in D minor from Partita II for solo Violin (BWV 1004)," 196.

<sup>121</sup> Alexander Silbiger, "Passacaglia," in *Grove Music Online*, 2001, accessed September 5, 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21024>.

<sup>122</sup> Οι νότες που βρίσκονται σε παρένθεση αποτελούν προσθήκες της συγγραφέως ως αρμονική επεξήγηση των συγχορδίων που χρησιμοποιεί ο συνθέτης. Σε κάθε περίπτωση αποτελούν προσωπική άποψη.

Παρότι ο ελάσσων τρόπος του έργου μπορεί να θολώσει το τοπίο υποδεικνύοντας την αρμονική αλληλουχία της *passacaglia*, ο αναλυτής προτείνεται να δει τη συνολική αρμονική κίνηση του μπάσου αλλά και τον εσωτερικό παλμό του χορού. Η αναγωγή του τελευταίου σε τετράχορδο της *passacaglia* δημιουργεί πρωτίστως μία αρμονική αντίφαση, καθώς ο προσαγωγέας του μέτρου 2 δημιουργεί αρμονικό λάθος κινούμενος προς το Σιβ. Συνδυαστικά το κατιόν τετράχορδο της *passacaglia* αντιστοιχεί στην αρμονική αλληλουχία:  $i-v^6-iv^{7-6}-V$ .<sup>123</sup> Όπως προκύπτει από τις αρμονικές κινήσεις της *passacaglia* Ρε-Ντο-Σιβ-Λα (αντί: Ρε-Ντο#-Σιβ-Λα) το δεύτερο μέτρο της αποτελείται από μία ελάσσονα πέμπτη βαθμίδα, οπότε και η έβδομη βαθμίδα είναι βεβαρυμμένη, γεγονός που δικαιολογεί την κατιούσα κίνηση προς την *iv* βαθμίδα. Στην περίπτωση της *Ciaccona* του Bach δεν υφίσταται μία τέτοιου είδους κίνηση, οπότε και η υπόθεση του κατιόντος τετραχόρδου της *passacaglia* μάλλον είναι αβάσιμη. Αντιθέτως, ανατρέχοντας στο αρμονικό αρχέτυπο της *ciaccona* I-V-vi-V (στο μείζονα τρόπο), όπως παρουσιάστηκε στο πρώτο κεφάλαιο, αυτό φαίνεται να συνάδει με το μπάσο του Bach. Η  $ii^7$  λειτουργεί ως προέκταση της πρώτης βαθμίδας, η οποία ακολουθείται από την V μεθ' εβδόμης σε α' αναστροφή. Κατόπιν ο προσαγωγέας της λύνεται στην *i*, η οποία ακολουθείται από την VI και συνεχίζοντας στο πτωτικό σχήμα  $iv-V-i$ . Το θέμα ολοκληρώνεται κάθε φορά στο ισχυρό του επόμενου μέτρου σε μία πρώτη βαθμίδα, ξεκινώντας έναν νέο κύκλο.<sup>124</sup> Εν ολίγοις το είδος της *passacaglia* βασίζεται σε μία συγκεκριμένη γραμμή μπάσου που αντιστοιχεί στο τετράχορδο Ρε-Ντο-Σιβ-Λα για τη ρε ελάσσονα, ενώ η *ciaccona* ως είδος είναι φορέας μιας αρμονικής αλληλουχίας της οποίας το μπάσο δεν έχει το σταθερό χαρακτήρα της *passacaglia*. Πέρα όμως από οποιαδήποτε προσωπική άποψη, ο μελετητής καλό είναι να σεβαστεί την επιλογή του συνθέτη να προσδιορίζει το έργο ως *Ciaccona* και όχι ως *Passacaglia*.

Έτσι λοιπόν το μπάσο  $i(-ii^2-V^6-i)-VI-iv-V-i$  του έργου, αντιστοιχεί στο παρακάτω τετράμετρο, το οποίο είναι γνήσιο παράγωγο της αρμονικής αλληλουχίας της *ciaccona*:<sup>125</sup>



#### Εικ. 2-Γραμμή Μπάσου

Το πρώτο αυτό τετράμετρο είναι το βασικό θέμα πάνω στο οποίο έχει χτιστεί η *Ciaccona* και εμφανίζεται είτε αυτούσιο είτε ρυθμικά, μελωδικά ή και αρμονικά παραλλαγμένο σε κάθε παραλλαγή. Το θέμα της *Ciaccona* δεν είναι τόσο αποτέλεσμα μελωδίας και ρυθμού όσο αρμονίας και ρυθμού, επιβεβαιώνοντας την πρακτική του Μπαρόκ, να χτίζεται το έργο από κάτω προς τα πάνω, δηλαδή ξεκινώντας από το μπάσο.

Ο ρυθμός του έργου είναι τριμερής και η έναρξή του σηματοδοτείται από τη λεγόμενη *ανάκρουση*, καθώς το έργο ξεκινά στο δεύτερο κτύπο του μέτρου. Ένα ακόμα χαρακτηριστικό του θέματος είναι

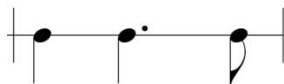
<sup>123</sup> Silbiger, "Passacaglia," in *Grove Music Online*.

<sup>124</sup> Βλ. Κεφάλαιο 1.1.6. Ένα από τα κυριότερα χαρακτηριστικά της ιταλικής *ciaccona* είναι η αναδίπλωση που δημιουργείται, καθώς το τέλος του κάθε τετράμετρου είναι η αρχή του επόμενου.

<sup>125</sup> Πέτρος Βούβαρης, *Εισαγωγή στη Μορφολογική Ανάλυση της Τονικής Μουσικής* (Αθήνα: Κάλλιπος, 2015), 35.

ο παρεστιγμένος μεγαλοπρεπής χαρακτήρας του ρυθμού του, στοιχείο που μαζί με τα προηγούμενα δύο παραπέμπει άμεσα στο ύφος της γαλλικής *chaconne* (βλ. κεφ. 1.1.3).

Το πρώτο επίπεδο της ρυθμικής επιφάνειας του θέματος αντιστοιχεί στο μοτίβο:



Εικ. 3-Ρυθμικό μοτίβο θέματος

Σε ένα δεύτερο όμως ρυθμικό επίπεδο όπως προκύπτει από την ανάλυση, ο αρμονικός ρυθμός αντιστοιχεί σε ένα καινούριο σχήμα που δημιουργεί μία χαρακτηριστική χειρονομία με κατεύθυνση προς στο δεύτερο κτύπο του μέτρου, ιδιαίτερα χαρακτηριστική στο χορό της *ciaccona*.<sup>126</sup>



Εικ. 4-Αρμονικός ρυθμός όπως προκύπτει από την αρμονική αναγωγή του θέματος

## 3.2 Μορφολογικά Στοιχεία

### 3.2.1 Παραλλαγές

Η *Ciaccona* του Bach ανήκει στη μορφολογική κατηγορία των Συνεχών Παραλλαγών. Η έννοια του συνεχούς προκύπτει από την απουσία αυτοτέλειας του κάθε τετράμετρου, μιας και το τέλος κάθε φράσης αποτελεί την αρχή της επόμενης.<sup>127</sup>

Όπως η έκταση του θέματος, έτσι και ο αριθμός των παραλλαγών διαφοροποιούνται ανά αναλυτή. Στην παρούσα εργασία έχουν εντοπιστεί 61 παραλλαγές του αρχικού τετράμετρου θέματος.<sup>128</sup> Οι παραλλαγές αυτές οργανώνονται σε 3 μέρη, τα οποία διαχωρίζονται μεταξύ τους με διπλή διαστολή και αλλαγή τονικότητας. Το πρώτο και το τρίτο μέρος ανήκουν στην Ρε ελάσσονα, ενώ το δεύτερο βρίσκεται στην Ρε μείζονα (d- D -d).<sup>129</sup>

1ο μέρος - Ρε ελάσσονα	2ο μέρος - Ρε Μείζονα	3ο μέρος - Ρε ελάσσονα
μ.1-133	μ.133 - 209	μ.209 - 257

<sup>126</sup> Η διάκριση αυτή των δύο επιπέδων είναι σημαντική στην ερμηνευτική προσέγγιση όπως θα συζητηθεί στο παρακάτω κεφάλαιο.

<sup>127</sup> Βούβαρης, *Εισαγωγή στη Μορφολογική ανάλυση*, 35.

<sup>128</sup> Αναλυτικό διάγραμμα των παραλλαγών ανά μέτρο, βρίσκεται στο παράρτημα της παρούσας εργασίας.

<sup>129</sup> Η τριμερής αυτή δομή υπενθυμίζεται πως ήταν χαρακτηριστικό της Γαλλικής *chaconne*, με αντίστροφες όμως τονικότητες: Μείζονα - Ελάσσονα - Μείζονα (βλ. Κεφ.1 ).



Πέρα όμως από την τριμερή οργάνωση του έργου, παρατηρείται πως πολλές φορές οι παραλλαγές δημιουργούν μεταξύ τους ζεύγη που οργανώνονται σε μικρότερες ενότητες βάσει κάποιου κοινού τους χαρακτηριστικού.

Η ανάλυση θα επικεντρωθεί στα παρακάτω στοιχεία:

1. ανάδειξη παραλλαγών στο μπάσο
2. μοτιβικά και μελωδικά στοιχεία
3. ιεράρχηση ρυθμικών επιπέδων, ανάδειξη αρμονικού ρυθμού
4. στοιχεία προοικονομίας των παραλλαγών
5. πολυφωνία

Στο παράρτημα της παρούσας εργασίας ο αναγνώστης μπορεί να ανατρέξει στον αναλυτικό διαχωρισμό των παραλλαγών, στην αρμονική ανάλυση του έργου, αλλά και στην αναγωγή κάθε παραλλαγής ως βασικό εργαλείο διάκρισης των φωνών.

### 3.2.1.1 1ο μέρος

Θέμα & Variation 1: Η πρώτη παραλλαγή του θέματος σχεδόν επαναλαμβάνει το θέμα αυτούσιο. Η κύρια διαφορά έρχεται στο πτωτικό σχήμα όπου οι επάνω φωνές πραγματοποιούν την ίδια μελωδική κίνηση με το θέμα, μία οκτάβα ψηλότερα. Η επόμενη παραλλαγή προοικονομείται με την εμφάνιση του παρεστιγμένου ογδού με το δέκατο έκτο στην πτώση.

Var.2 & Var.3: Το μπάσο και στις δύο παραλλαγές παραμένει ίδιο με αυτό του θέματος. Η διαφοροποίηση γίνεται με τη σταδιακή μετάβαση από την κάθετη διάταξη των φωνών, στην οριζόντια κίνηση, με κύριο μοτιβικό στοιχείο τον παρεστιγμένο ρυθμό και τον ποικιλιματικό χαρακτήρα της φωνής του τενόρου και της άλτο, φωνές που δημιουργούν ρυθμομελωδική αλυσίδα με κατιούσα βηματική κίνηση, ενώ μεταξύ τους αναπτύσσεται μία σχέση κατιούσας τρίτης (βλ. Εικ.5).

Η μεταξύ τους διαφορά εντοπίζεται όπως και στο πρώτο ζεύγος (θέμα και Var.1) στο πτωτικό σχήμα.



Εικ. 5-Παραλλαγή 2

Var.4 & 5: Στο ζευγάρι αυτών των παραλλαγών εμφανίζεται η πρώτη παραλλαγή του μπάσου, όπου η προσέγγιση της δεσπόζουσας από την τονική γίνεται με κατιούσα χρωματική κίνηση:



Εικ. 6-Μπάσο παραλλαγής 4

Η συγγένεια με το προηγούμενο ζευγάρι παραλλαγών είναι ήδη εμφανής από την αρχή καθώς ξεκινούν με τον ίδιο τρόπο αλλά μία οκτάβα ψηλότερα και διατηρούν καθ' όλη την έκτασή τους το

ρυθμικό σχήμα με το παρεστιγμένο όγδοο. Η διαφοροποίηση μεταξύ των δύο παραλλαγών αυτού του ζεύγους (Var.4 & 5) για μία ακόμα φορά εντοπίζεται στην πτώση, αφού στην παραλλαγή 5 έχει πιο ισχυρό χαρακτήρα μέσα από την εισαγωγή της παρενθετικής πέμπτης.

Var.6<sup>130</sup> & 7: Στις παραλλαγές αυτές, σε ένα πρώτο ρυθμικό επίπεδο απουσιάζει η παρεστιγμένη κίνηση του χορού και εισάγεται ροή ογδών. Ο αρμονικός ρυθμός όμως αντιστοιχεί σε αυτόν του θέματος καθώς το μπάσο επανέρχεται αυτούσιο,<sup>131</sup> γεγονός που παραπέμπει στη χειρονομία της ciaccona.

Στο παρακάτω απόσπασμα (Εικ.7) υποδεικνύονται επιλεγμένες διαστηματικές σχέσεις που επαναλαμβάνονται μέσα στην παραλλαγή αυτή. Οι σημειωμένες με σταυρό νότες υποδεικνύουν κοινές μελωδικές γραμμές μεταξύ των παραλλαγών. Μέσα από το μελωδικό διάστημα της κατιούσας 7ης (σημειωμένης με το ανάποδο τρίγωνο) υποδεικνύεται η αλλαγή φωνής, στοιχείο σημαντικό για τον εκτελεστή, όπως και τα αντίστοιχα σημειωμένα διαστήματα 3ης.



Εικ. 7-Παραλλαγές 6&7

Στην παραλλαγή 7 ξεκινά για πρώτη φορά ροή δεκάτων έκτων, η οποία προοικονομείται ήδη από την πτώση της παραλλαγής 6. Η συγγένεια των δύο παραλλαγών, αφενός αφορά το μπάσο και αφετέρου το γεγονός πως η Var.7 προκύπτει μέσα από το διάνθισμα των κύριων φθόγγων της Var.6.<sup>132</sup>

Var.8 & 9: Στις δύο αυτές παραλλαγές επανέρχεται το χρωματικό κατιόν μπάσο των Var.4 & 5, με μία ενδιαφέρουσα διαφοροποίηση στις εσωτερικές διάρκειες των χρωματικών φθόγγων η οποία αλλάζει τη χειρονομία.



Εικ. 8-Μπάσο παραλλαγών 8&9

Στο ζευγάρι αυτό όπως και στις Var.6 & 7, πρώτα εισάγεται το κύριο φθογγικό υλικό με ροή ογδών και μετά διανθίζεται με δέκατα έκτα. Στην παραλλαγή 8 εμφανίζεται ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο

<sup>130</sup> Η πλήρης αναγωγή της παραλλαγής αυτή βρίσκεται στο παράρτημα.

<sup>131</sup> Βλ. κεφ. 3.1 "Το Θέμα".

<sup>132</sup> Οι σημειωμένες με σταυρό νότες αποκαλύπτουν τη φθογγική συνάφεια.

(α, β, γ), το οποίο ακολουθείται από ένα κατιόν διάστημα 11ης, γεγονός που αποκαλύπτει την αλλαγή φωνής. Τα μοτίβα α, β και γ χαρακτηρίζουν την ψηλότερη φωνή (βλ. Εικ.9). Ο Davis ονομάζει αυτό το είδος της κρυμμένης πολυφωνίας μοτιβική, καθώς η κάθε φωνή προσδιορίζεται εκτός, από τη μεγάλη διαστηματική διαφορά, και από ένα χαρακτηριστικό μοτίβο.<sup>133</sup> Τα παραπάνω μοτίβα εμφανίζονται σε σύμπτυξη και στην παραλλαγή 9.



Εικ. 9-Μελωδικά μοτίβα (παραλλαγές 8&9)

Οι παραλλαγές 1-9 αποτελούν μία μικρή ενότητα του 1ου μέρους, με κύριο συνδετικό στοιχείο τη γραμμή του μπάσου. Το θέμα και οι παραλλαγές 1,2,3,6,7 έχουν ακριβώς το ίδιο μπάσο, όπως και οι παραλλαγές 4,5,8,9. Το στοιχείο αυτό, σε συνδυασμό με τη δομή σε ζεύγη, είναι ένα στοιχείο συνοχής.

Var.10 & 11: Στις παραλλαγές αυτές διατηρείται η ροή των δεκάτων έκτων. Το μπάσο όμως διαφοροποιείται αισθητά ως εκ τούτου και η αρμονία. Η παρακάτω αναγωγή αναδεικνύει τα στοιχεία αυτά

37

44

i VI6 V<sub>2</sub>/V V<sub>6</sub> 6 V<sub>2</sub>/iv IV6 iv6 i<sub>6</sub> 4 V7 i V V<sub>7</sub>/iv iv6 II<sub>6</sub> N

V2 i6 V i V V<sub>7</sub>/iv iv V-7 i iv<sub>6</sub> 5 (V/V V6) VI 5

Εικ. 10-Παραλλαγή 10&11 (μ.41-49)

<sup>133</sup> Davis Stacey, "Implied Polyphony in the Solo String Works of J. S. Bach: A Case for the Perceptual Relevance of Structural Expression," *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 23, no. 5 (June 2006): 435.

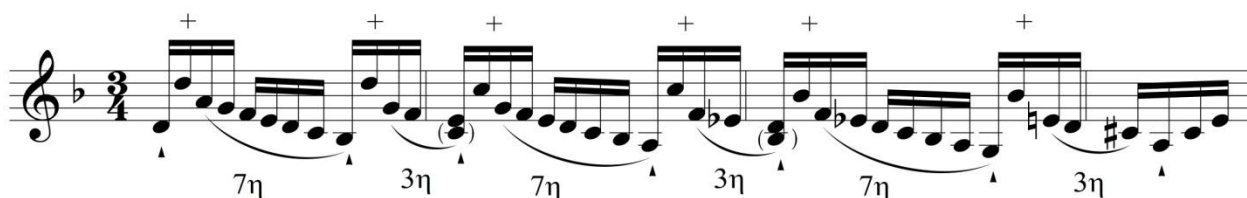
Τα πρώτα δύο μέτρα της Var.10 φαίνεται να λειτουργούν ως προέκταση της πτώσης της προηγούμενης παραλλαγής. Η εμφάνιση της δεσπόζουσας ήδη από το δεύτερο μέτρο της Var.10 και η παρενθετική δεσπόζουσα της τέταρτης που ακολουθεί εντείνουν την αναγκαιότητα της τονικής. Αξίζει να σημειωθεί πως στις δύο αυτές παραλλαγές οι πτώσεις γίνονται πιο έντονες τόσο μέσα από αρμονικά στοιχεία (μέτρο 44) όσο και μελωδικά (μέτρο 48). Με τις δύο αυτές παραλλαγές γίνεται η μετάβαση σε μία νέα υποενότητα του 1ου αυτού μέρους, που φαίνεται να λειτουργεί κατευναστικά έπειτα από τις παραλλαγές 9, 10 & 11 με την έντονη αρμονική και μελωδική κινητικότητα.

Var.12-18 (μέτρα 49-77): Το κύριο ενοποιητικό στοιχείο των 6 αυτών παραλλαγών είναι το παραλλαγμένο ως προς το θέμα μπάσο και η επακόλουθη αρμονία:



Εικ. 11-Μπάσο παραλλαγών 12-18

Ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον στοιχείο της Var.12 είναι η μελωδική γραμμή που αναπτύσσεται στην ψηλότερη φωνή, αλλά και οι διαστηματικές σχέσεις που καθορίζουν τη διάκριση των φωνών στην μονοφωνική αυτή γραφή (Εικ.12). Το αρμονικό σχήμα που εμφανίζεται εδώ διαφοροποιείται κατά πολύ σε χαρακτήρα από αυτό του θέματος. Ο αρμονικός ρυθμός είναι αντίστροφος από αυτόν του θέματος καθώς προηγείται το μισό και έπεται το τέταρτο (Εικ.11), γεγονός που διαφοροποιεί τη χειρονομία. Και σε αυτή την παραλλαγή οι μεγάλες διαστηματικές διαφορές υποδεικνύουν τις κρυμμένες φωνές.



Εικ. 12-Παραλλαγή 12

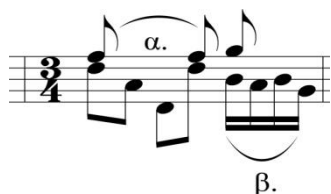
Συνεχίζοντας στην Var.13, τα συνεχόμενα δέκατα έκτα διατηρούνται όπως και στην Var.12, ενώ ταυτόχρονα διαμορφώνονται δύο νέα μοτιβικά στοιχεία (μ.53) διαφορετικού μεταξύ τους χαρακτήρα. Το ένα αφορά αρπισμό και το άλλο ανιούσα βηματική κίνηση τρίτης (βλ. Εικ.13).



Εικ. 13-Παραλλαγή 13

Στην Var.14 διακόπτεται η ροή των δεκάτων έκτων και εισάγονται όγδοα. Ο μοτιβικός χαρακτήρας της παραλλαγής αυτής μοιάζει με την προηγούμενη, καθώς δομείται πάλι από ένα στοιχείο αρπισμού και από μία ποικιλιακή μελωδική κίνηση (βλ. Εικ.14). Στην παραλλαγή αυτή μπορεί κάποιος να διακρίνει τρία ρυθμικά επίπεδα. Το πρώτο αφορά την αυτούσια ρυθμική εικόνα της παραλλαγής, το

δεύτερο το ρυθμικό μοτίβο που υπαινίσσεται η ψηλότερη φωνή και δεν είναι άλλο από το αρχικό ρυθμικό μοτίβο του θέματος (βλ. Εικ.3) και το τρίτο τον αρμονικό ρυθμό (βλ. Παράρτημα Β-Αναγωγή). Η κατανόηση των τριών αυτών ρυθμικών επιπέδων διαμορφώνει όπως θα δούμε και παρακάτω, τον τρόπο με τον οποίο θα κληθεί να παίζει ο εκτελεστής.



Εικ. 14-Παραλλαγή 14

Στην Var.15, παρατηρούνται τα μοτιβικά χαρακτηριστικά της Var.14 με αντίστροφη σειρά, καθώς στους δύο πρώτους χρόνους του μέτρου εμφανίζεται το ποικιλιακό μοτίβο, ενώ στον τελευταίο χρόνο ο αρπισμός. Τα τρία ρυθμικά επίπεδα που αναφέρθηκαν στην προηγούμενη παραλλαγή ενυπάρχουν και σε αυτή (βλ. Εικ.15). Η πτώση που συμβαίνει στην Var.15 αναπτύσσεται με τετράφωνο αρπισμό και μέσω αυτής εισάγεται μία νέα από άποψη υφής ομάδα παραλλαγών με κοινά μεταξύ τους στοιχεία (μ. 65-77).



Εικ. 15-Παραλλαγή 15

Στις Var.16,17,18 συναντώνται για πρώτη φορά ρυθμικές αξίες τριακοστών δευτέρων. Πιο συγκεκριμένα στην Var.16 η ψηλότερη φωνή ακολουθεί τη μελωδική κίνηση της Var.12. Οι κύριοι φθόγγοι του μπάσου και της ψηλότερης φωνής συνδέονται μεταξύ τους με μικρές κατιούσες κλίμακες. Αντίστοιχες μελωδικές κινήσεις παρατηρούνται και στην Var.17 και 18. Με την παραλλαγή 18 κλείνει η δεύτερη υποενότητα του 1ου μέρους, η οποία εσωτερικά οργανώνεται σε δύο μικρότερες ομάδες παραλλαγών. Η πρώτη περιλαμβάνει τις παραλλαγές 12-15 και η δεύτερη τις παραλλαγές 16-18 (βλ. Παράρτημα Α-Χωρισμός Παραλλαγών).

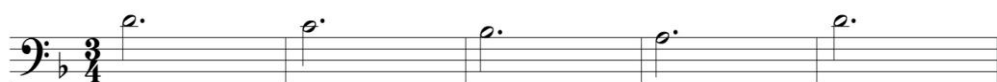
Η επιστροφή στη ροή των δεκάτων έκτων έρχεται στις Var.19 & 20. Στην περίπτωση της Var.19 το στοιχείο του αρπισμού είναι κυρίαρχο παράλληλα με τις αρμονικές αποκλίσεις. Τόσο στην Var.19 όσο και στην Var.20 το τονικό κέντρο μετατοπίζεται ανά διαστήματα στο χώρο της υποδεσπόζουσας. Η μικρή αυτή τονική απόκλιση εντείνει την αναγκαιότητα της τονικής, ενώ παράλληλα προετοιμάζει το έδαφος για την τρίτη υποενότητα του πρώτου μέρους. Στο μέτρο 84 της παραλλαγής αυτής, στους δύο τελευταίους παλμούς, τα τριακοστά δεύτερα προετοιμάζουν τόσο τον εκτελεστή όσο και τον ακροατή για την επόμενη παραλλαγή.

Συνεχίζοντας στη Var.21 η υφή, η αρμονία, και το ρυθμικό στοιχείο διαφοροποιούνται άρδην σε σχέση με τις προηγούμενες παραλλαγές. Κανένα ρυθμικό, μελωδικό ή αρμονικό στοιχείο δεν ανάγεται στο θέμα. Η διαρκής ροή συνεχόμενων τριακοστών δευτέρων φαίνεται να λειτουργεί ως το μεταβατικό στάδιο που θα οδηγήσει στον αρπισμό των μέτρων 89-120. Η ένταση αυξάνεται αφενός

μέσω των τριακοστών δευτέρων, αφετέρου με την ανοδική κίνηση του τονικού ύψους. Στην παραλλαγή αυτή συναντάται ο ψηλότερος μέχρι τώρα φθόγγος του 1ου μέρους.

Οι παραλλαγές 22-29 λόγω υφής, ομαδοποιούνται σε μία ενιαία υποενότητα, την τρίτη του 1ου μέρους, της οποίας η δομή αφενός ανάγεται στο κυτταρικό τετράμετρο, αφετέρου στην οργάνωση ανά ζεύγη αυτών των τετραμέτρων. Το βασικότερο στοιχείο των παραλλαγών αυτών εκτός από τον χαρακτηριστικό αρπισμό είναι η έντονη αρμονική δραστηριότητα, αλλά και κινητικότητα όλων των φωνών. Στην Var.23, το μπάσο αναπτύσσει μελωδική κίνηση η οποία περνάει στην Var.24 στην ψηλότερη φωνή και αντίστοιχα στη Var.25 στη μεσαία, δημιουργώντας με αυτό τον τρόπο συνέχεια και συνοχή. Κατ' ουσία στις τρεις αυτές παραλλαγές γίνεται μεταξύ των φωνών μία εσωτερική ανταλλαγή φθόγγων. Προχωρώντας στην Var.26 το χρωματικό στοιχείο αυξάνεται με την εισαγωγή του Mi<sup>b</sup>. Αποκορύφωμα της χρωματικής κίνησης αποτελεί η Var.27 ενώ ταυτόχρονα μεταφερόμαστε σε ψηλότερη ηχητική περιοχή (ρεζίστρο). Η υποενότητα αυτή κλείνει με τις παραλλαγές 28 και 29, στις οποίες πραγματοποιείται η αντίστροφη μελωδική κίνηση σε σχέση με την προηγούμενη παραλλαγή, καθώς γίνεται επιστροφή σε χαμηλότερη περιοχή.

Στην Var.30 τα τριακοστά δεύτερα παρουσιάζουν έναν νέο ρυθμικό σχηματισμό ο οποίος επαναλαμβάνεται καθ' όλη τη διάρκεια της παραλλαγής αυτής. Στο μπάσο επιστρέφει η μελωδική κατιούσα κίνηση των παραλλαγών 12-18, στην αναγωγική του όμως μορφή (Εικ. 16):



Εικ. 16-Μπάσο παραλλαγής 30.

Η Var.31 από πολλούς λαμβάνεται ως επιστροφή του θέματος. Πράγματι, η παραλλαγή αυτή κατά το ήμισυ είναι πιστή αναπαραγωγή του, το πτωτικό σχήμα όμως διαφοροποιείται κυρίως αρμονικά, με την κατάληξή του να ολοκληρώνεται, όχι σε μία τονική Ρε ελάσσονα, αλλά σε μία Ρε μείζονα η οποία λειτουργεί ως εφελτήριο για την τελευταία παραλλαγή του 1ου μέρους, που φαίνεται να λειτουργεί ως επέκταση της πτώσης της παραλλαγής 30. Ο έντονος χρωματικός χαρακτήρας της παραλλαγής 32 και η σύντομη απόκλιση στη B<sup>b</sup> μείζονα έρχονται για να ισχυροποιήσουν την τονική, η οποία εμφανίζεται χωρίς της τρίτη της στο μέτρο 132, στην έναρξη δηλαδή του δεύτερου μέρους.

### 3.2.1.2 2ο μέρος

Το δεύτερο μέρος βρίσκεται στην τονικότητα της Ρε μείζονας. Η κατάληξη στην τονική του προηγούμενου μέρους με οκτάβα χωρίς την τρίτη είναι το στοιχείο που αφήνει ανοιχτό το νέο τονικό ενδεχόμενο.

Η Var.33 αποτελεί την πρώτη παραλλαγή του 2ου μέρους, η οποία λειτουργεί ως βασικό κύτταρο του μέρους αυτού. Η αναλογία με το θέμα είναι εμφανής. Το ρυθμικό σχήμα του θέματος επιστρέφει όπως και ο αρμονικός του ρυθμός. Η ομοφωνική υφή επιστρέφει. Η Var.34 λειτουργεί ως φυσική απόρροια της προηγούμενης παραλλαγής, διατηρώντας τα ίδια ρυθμομελωδικά στοιχεία ως βάση, ενώ ταυτόχρονα τα διανθίζει. Τα κατιόντα διαστήματα τρίτης στην Var.33 συμπληρώνονται με κατιούσα βηματική κίνηση στην Var.34, ενώ ταυτόχρονα ο παρεστιγμένος ρυθμός της πάνω φωνής μεταφέρεται στο μπάσο (βλ. Εικ.16)



Εικ. 16-Μπάσο παραλλαγής 33&34

Το μπάσο των δύο αυτών παραλλαγών είναι συγγενές με αυτό των παραλλαγών 12-18 (βλ. Εικ.12) με κύρια διαφορά την αλλαγή τρόπου και του αρμονικού ρυθμού.

Var.35 & 36: Οι παραλλαγές αυτές λειτουργούν όπως και οι προηγούμενες, η μία ως συνέχεια της άλλης ενώ ταυτόχρονα συνδέονται με τις προηγούμενες τους. Το στοιχείο που συνδέει την Var.34 με την 35 είναι το μπάσο, το οποίο προκύπτει από την αφαίρεση του διαβατικού φθόγγου των κατιόντων διαστημάτων τρίτης. Στο νέο ζευγάρι παραλλαγών, οι φωνές σταδιακά αυξάνονται από δύο σε τρεις και ταυτόχρονα εισάγεται η συνεχόμενη ροή ογδών, αρχικά στην ψηλότερη φωνή και στη συνέχεια στην Var.36 στο μπάσο.

Ουσιαστικά οι Var.33-36, αποτελούν μία ομάδα, μέσα στην οποία επιτελείται μία σταδιακή εξελικτική διαδικασία, μέσα από την πύκνωση του ρυθμού, του αριθμού των φωνών, την αλλαγή της ηχητικής περιοχής αλλά και μέσω των νέων αρμονικών στοιχείων.

Στις Var.37 & 38 και για τα επόμενα 30 περίπου μέτρα, το κύριο ρυθμικό στοιχείο είναι τα επάλληλα δέκατα έκτα. Στην Var.37 διακόπτονται μονάχα στον τελευταίο χρόνο κάθε μέτρου με την παρουσία ογδών, στον τελευταίο παλμό των οποίων εμφανίζεται μία παρενθετική δεσπόζουσα, η οποία αρμονικά οδηγεί στο επόμενο ισχυρό (βλ. Εικ.17). Στην Var.38, όπως φαίνεται και από την αρμονική ανάλυση, ο αρμονικός ρυθμός διαστέλλεται σε μία βαθμίδα ανά μέτρο.

147

I IV6 IV-2 vii6 I V4-3 I V<sub>2/V</sub> V6 7  $\frac{V}{VI}$  VI IV7 V6 V—7 I—

154

V6 V4/V V7 Ισοκ. I V— VI— V—7 I V6

Εικ. 17-Μπάσο παραλλαγής 37& 38 (μ. 149-157)

Οι Var.39-43 αποτελούν μία μικρή υποενότητα με κύριο συνδετικό στοιχείο τους το ισοκράτημα, το οποίο εμφανίζεται για πρώτη φορά στο έργο. Στην Var.39 το ισοκράτημα της δεσπόζουσας, παρότι

δεν είναι εμφανές, μπορεί κανείς να υποθέσει την ύπαρξη του. Το ισοκράτημα σύμφωνα με τον Davis αποτελεί έναν είδος κρυμμένης πολυφωνίας.<sup>134</sup> Η παραλλαγή αυτή οδηγεί σε μία νέα υφολογική συνθήκη, με δύο τρόπους: ο ένας είναι η εμφάνιση του ισοκρατήματος της δεσπόζουσας, ο δεύτερος ο συνεχής ανοδικός αρπισμός, ο οποίος μεταφέρει την ηχητική περιοχή από την μεσαία στην ψηλή.

Μπαίνοντας στην Var.40, ευκρινώς διακρίνονται οι τρεις φωνές (κάθετος άξονας) ταυτόχρονα με την οριζόντια ανάπτυξη μέσα από χαρακτηριστικά μοτίβα. Αυτό προκύπτει μέσα από τη μοτιβική επεξεργασία. Το χαρακτηριστικό διάστημα κατιούσας τρίτης στην αρχή κάθε μέτρου υποδηλώνει τη γραμμή του μπάσου αλλά και της μεσαίας φωνής, ενώ το επαναλαμβανόμενο Λα την υψηλότερη. Μεταγράφοντας την παραλλαγή προκύπτουν οι παρακάτω ρυθμικές και διαστηματικές σχέσεις μεταξύ των φωνών και αποκαλύπτεται η ρυθμική χειρονομία της κάθε φωνής, στοιχείο σημαντικό στην εκτέλεση (βλ. Εικ.18).



Εικ. 18-Παραλλαγή 40

Συνεχίζοντας στις Var.41 και 42 παρατηρείται το εξής ενδιαφέρον φαινόμενο. Το μοτίβο του επαναλαμβανόμενου Λα μεταφέρεται με γραμμικότητα από την ψηλότερη στη χαμηλότερη φωνή. Στην Var.41 περνά στη μεσαία ενώ στη Var.42 στο μπάσο, δημιουργώντας εσωτερική ανταλλαγή φωνών. Περνώντας το ισοκράτημα στο μπάσο αυξάνονται ταυτόχρονα και οι επαναλήψεις του Λα από τρεις σε τέσσερις. Τόσο στη Var. 41 όσο και στη 42 η οριζόντια κίνηση αναπτύσσεται με αρπισμό δημιουργώντας μία διαυγή κατανόηση της αρμονίας.

Στη Var.43 το ρυθμικό σχήμα του ισοκρατήματος, όπως αυτό έχει διαμορφωθεί ήδη από την προηγούμενη παραλλαγή, εντοπίζεται σε κάθε μέτρο με δύο τρόπους: ο ένας αφορά τη λειτουργία του ισοκρατήματος και ο δεύτερος την ταυτόχρονη συνήχιση δύο φωνών με αρμονικό χαρακτήρα. Η παρουσία αυτού του μοτίβου κυριαρχεί σε κάθε μέτρο από την Var.41 έως και την 43 (μέτρα 169 - 176). Κατά τη διάρκεια αυτών των παραλλαγών παρατηρείται μία συνεχής άνοδος του τονικού ύψους, με την κορύφωση να έρχεται από το μέτρο 173 οπότε και το ισοκράτημα μεταβαίνει στην τονική (ρε) φτάνοντας στο ζενίθ στο μέτρο 174 με το ρυθμικό σχήμα των δεκάτων έκτων να ηχεί δύο οκτάβες ψηλότερα επίσης στην τονική.

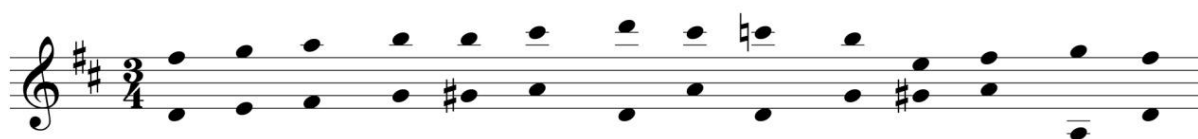
Τα μέτρα 177 έως 208 αποτελούν μία υφολογική υποενότητα που απαρτίζεται από οκτώ παραλλαγές, κοινό χαρακτηριστικό των οποίων είναι η ομοφωνική υφή με αντιστικτικά στοιχεία. Ο αριθμός των φωνών αυξάνεται με γραμμικότητα ξεκινώντας από δύο φωνές στην Var.44 και καταλήγοντας σε τέσσερις στην Var.51. Αντίστοιχη γραμμική πορεία ακολουθεί και το τονικό ύψος, το οποίο βηματικά εκτείνεται σε δύο οκτάβες.

<sup>134</sup> Davis, "Implied Polyphony," 436.



Στο ζεύγος παραλλαγών 44 και 45 το μπάσο κινείται σε ροή ογδών, ενώ οι δύο ψηλότερες φωνές συνηχούν στο χαρακτηριστικό παρεστιγμένο μοτίβο του θέματος. Περνώντας στις παραλλαγές 46 και 47 η ομοφωνία και ομορρυθμία κυριαρχούν. Ο αρμονικός ρυθμός επανέρχεται σε αυτόν του θέματος και η παραλλαγή του μπάσου υπενθυμίζει το αρχικό θέμα. Ο βαρυμένος προσαγωγέας στο μέτρο 186 σε συνδυασμό με την κατιούσα βηματική κίνηση του μπάσου παραπέμπουν σε ένα πιο τροπικό ύφος.

Συνεχίζοντας στο επόμενο ζεύγος παραλλαγών (48-49) το βασικό χαρακτηριστικό, όπως προκύπτει και από την αναγωγή (βλ. Εικ.19), είναι η βηματική ανοδική κίνηση και η σταδιακή επιστροφή. Το μπάσο και η ψηλότερη φωνή σχηματίζουν παράλληλα διαστήματα τρίτης που διακόπτονται από την πτώση.



Εικ. 19-Παραλλαγή 48&49

Οι δύο τελευταίες παραλλαγές του δεύτερου μέρους της *Ciaccona* (50-51) έχουν μία ιδιαιτερότητα, η οποία εντοπίζεται στην διαρκή εναλλαγή του αρμονικού ρυθμού, που παραλλάσσεται από μέτρο σε μέτρο. Η παραλλαγή 51 λόγω της κυριαρχίας της δεσπόζουσας μοιάζει να λειτουργεί ως επέκταση του πτωτικού σχήματος της παραλλαγής 50. Όπως στην κατάληξη του πρώτου μέρους, έτσι και στο δεύτερο συγχορδία της τονικής δεν εμφανίζεται πλήρης αλλά ελλιπής (δύο Ρε σε οκτάβα) με την τρίτη και την πέμπτη της συγχορδίας να απουσιάζουν. Για ακόμα μία φορά δηλώνεται ο τονικός χώρος, που είναι το Ρε, χωρίς όμως να προσδιορίζεται ο τρόπος.

### 3.2.1.3 3ο μέρος

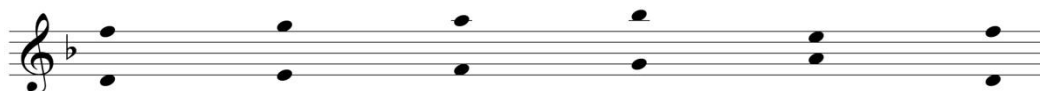
Η επιστροφή στη Ρε ελάσσονα έρχεται μέσα από την παραλλαγή 52 και την παρουσία της VI<sup>15</sup> βαθμίδα σε α' αναστροφή. Όπως και στο προηγούμενο μέρος, η αρχή του τρίτου μέρους σηματοδοτείται από το χαρακτηριστικό παρεστιγμένο μοτίβο του θέματος. Ήδη από το μέτρο 210 ο αρμονικός ρυθμός σταθεροποιείται σε σχέση με την κατάληξη του δεύτερου μέρους ενώ παράλληλα το μπάσο διαμορφώνεται σε ένα κατιόν τετράχορδο (βλ. Εικ.20). Η τρίφωνη συγχορδία στην αρχή του κάθε μέτρου και αντίστοιχα η δίφωνη συνήχηση στην άρση, ενισχύει την κίνηση προς το ισχυρό του κάθε μέτρου της παραλλαγής αυτής, σε αντίθεση με το θέμα, όπου η κατεύθυνση είναι προς το δεύτερο χρόνο του κάθε μέτρου.

d: i VI6 V6 iv6 V7

Εικ. 20-Παραλλαγή 52

Η χαρακτηριστική αυτή κίνηση διατηρείται και στην παραλλαγή 53, η βασική διαφοροποίηση της οποίας έρχεται με την αρμονία και τη γραμμή του μπάσου, το οποίο παραπέμπει σε ένα τετράμετρο πτωτικό σχήμα (i-iv<sup>7</sup>-V<sub>6/5</sub>/VI-VI-V<sup>7</sup>-iv<sup>7</sup>-V<sub>43.i</sub>) το οποίο οδηγεί στην παραλλαγή 54.

Στην παραλλαγή 54, το μπάσο και η ψηλότερη φωνή κινούνται βηματικά προς τα πάνω, σχηματίζοντας μεταξύ τους επάλληλα διαστήματα τρίτης (βλ. Εικ.21), ενώ παράλληλα στη μεσαία φωνή αναπτύσσεται ρυθμικό ostinato, με τη μορφή ποικίλματος πάνω στο ρε. Η τρίφωνη συγχορδία στην αρχή του κάθε μέτρου της προηγούμενης παραλλαγής αντικαθίσταται με αναλυμένη συγχορδία σε μορφή αρπισμού. Το στοιχείο αυτό του αρπισμού είναι ο συνδετικός κρίκος με την παραλλαγή 55, στοιχείο που εκτείνεται καθ' όλη την παραλλαγή, δημιουργώντας αλυσίδα σε κύκλο των πεμπτών σε άναστροφή. Η αλυσίδα διακόπτεται στο μέτρο 224 όπου και συντελείται η πτώση, οδηγώντας στην παραλλαγή 56, όπου πλέον ξεκάθαρα το μπάσο ακολουθεί τον κύκλο των πεμπτών. Μετά από αρκετές παραλλαγές, επανεμφανίζονται τα τριακοστά δεύτερα, αρχικά στον τελευταίο χρόνο των δύο πρώτων μέτρων της παραλλαγής και εν συνεχεία πυκνώνοντας εντάσσονται σε κάθε χρόνο του μέτρου, οδηγώντας με διαδοχικά διαστήματα κατιούσας τρίτης μικρής στην τονική της νέας παραλλαγής.



Εικ. 21- Αναγωγή παραλλαγής 54

Οι παραλλαγές 57 και 58 αποτελούν ζεύγος με συνδετικό στοιχείο το μπάσο, το οποίο είναι όμοιο με αυτό της παραλλαγής 52 (βλ. Εικ.20). Στις παραλλαγές αυτές επανέρχεται το ισοκράτημα στη δεσπόζουσα με τη μορφή επαναλαμβανόμενης νότας στην ψηλότερη φωνή, ενώ το μπάσο κινείται καθοδικά. Την πορεία του τελευταίου ακολουθεί ενδιάμεση φωνή, δημιουργώντας ένα εκτεταμένο *bariolage*,<sup>135</sup> το οποίο διαρκεί για τρεις παραλλαγές (57,58 και 59). Σταδιακά στις τρεις αυτές παραλλαγές προστίθενται στοιχεία όπως η χρωματικότητα (παραλλαγή 58), η προστιθέμενη στον ισοκράτη *appogiatura* και η αύξηση της κίνησης του μπάσου ανά όγδοο.

Περνώντας στις παραλλαγές 60 και 61 η οργάνωση του παλμού γίνεται με ένα νέο ρυθμικό σχήμα, αυτό των τρίχων δεκάτων έκτων. Στην παραλλαγή 60 εμφανίζεται με τη μορφή αρπισμού ενώ στην παραλλαγή 61 με τη μορφή κατιούσας βηματικής κίνησης. Το μπάσο εδώ και στις δύο αυτές παραλλαγές αντιστοιχεί σε αυτό της παραλλαγής 52 (βλ. Εικ.20). Το μέρος αυτό κλείνει με ένα εκτενές *passage* στη δεσπόζουσα που οδηγεί στην τονική (μ.249).

Στα μέτρα 249-253 επιστρέφει αυτούσιο το θέμα, το κλείσιμο του οποίου ακολουθείται από μία εκτεταμένη πτώση, περνώντας από τον τονικό χώρο της υποδεσπόζουσας και καταλήγοντας σε μία αναλυμένη ελαττωμένη έβδομη η οποία με τη σειρά της οδηγεί στην τελική πτώση με ταυτοφωνία στην τονική (ρε). Η εκτεταμένη αυτή πτώση αποτελεί και την τελευταία παραλλαγή του έργου.

Κάνοντας μία γενικότερη επισκόπηση του έργου παρατηρείται πως υπάρχει ενδιαφέρουσα αναλογία μεταξύ των μερών του έργου, η οποία αφορά τόσο την εσωτερική δομή τους, όσο και ζητήματα

<sup>135</sup> Το *bariolage* είναι μια ιδιαίτερα εντυπωσιακή τεχνική των εγχόρδων οργάνων κατά την οποία η ίδια νότα παίζεται εναλλάξ σε δύο χορδές σε κλειστή και ανοιχτή θέση.

διαχείρισης της υφής και της κορύφωσης, όπως αυτή συντελείται μικροδομικά, υπηρετώντας ταυτόχρονα τη μακροδομή του έργου και τη συνολικότερή του ενότητα.

Ο παρακάτω πίνακας παρουσιάζει γενικές αναλογίες των τριών μερών της Ciaccona:

<b>1ο μέρος</b>	<b>2ο μέρος</b>	<b>3ο μέρος</b>
<i>Var.1-5</i>	<i>33-36</i>	<i>52</i>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ομοφωνική υφή</li> <li>• Παρεστιγμένος ρυθμός</li> <li>• Η πρώτη παραλλαγή κάθε μέρους λειτουργεί ως πρωτογενές κύτταρο για το αντίστοιχο μέρος</li> </ul>		
<i>Var.6-15</i>	<i>37-38</i>	<i>54-55</i>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Πύκνωση του ρυθμού με ροή δεκάτων έκτων</li> <li>• Πολυφωνία σε οριζόντια ανάπτυξη</li> </ul>		
<i>Var.16-30</i>	-	<i>56</i>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Δεύτερο στάδιο πύκνωσης του ρυθμού με ροή τριακοστών δευτέρων</li> </ul>		
-	<i>39-43</i>	<i>57-59</i>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ισοκράτημα</li> </ul>		
<i>Var.31-32</i>	<i>44-51</i>	-
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Επιστροφή σε ομοφωνική υφή</li> </ul>		
-	-	<i>60-61</i>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Πύκνωση του ρυθμού με ροή δεκάτων έκτων</li> <li>• Πολυφωνία σε οριζόντια ανάπτυξη</li> </ul>		
		<i>Θέμα και τελική πτώση</i>

#### 4. Ρητορική Ερμηνεία και Ανάλυση

Η ερμηνεία της *Ciaccona* στα πλαίσια της Ρητορικής, όπως αναλύθηκε στο 2ο Κεφάλαιο, είναι μία διαδικασία η οποία συντελείται σε δύο επίπεδα. Το πρώτο αφορά την εσωτερική διανοητική αναπαράσταση του έργου μέσα από τη διαδικασία της ανάλυσης, την αποκωδικοποίηση δηλαδή του μουσικού κειμένου. Η λειτουργία του εκτελεστή ως ρήτορα απαιτεί πρωτίστως την κατανόηση των νοημάτων του έργου, να απαντήσει δηλαδή στο ερώτημα "τί" ως προς τα συνθετικά δεδομένα, όπως αναλύθηκαν στο Κεφάλαιο 3. Το δεύτερο επίπεδο της ερμηνευτικής διαδικασίας στα πλαίσια της Ρητορικής, που είναι και αντικείμενο αυτού του κεφαλαίου, απαντά στο πώς μπορεί ο εκτελεστής να διαχειριστεί τα ευρήματα της ανάλυσής του. Κύριος στόχος είναι η άριστη επικοινωνία του έργου στον ακροατή μέσα από μία όσο το δυνατόν ορθότερη αναλυτική προσέγγιση, που δια μέσου της απεύθυνσης στο νου και στο συναίσθημα θα συγκινήσει τον ακροατή. Κύριοι οδηγοί στο τελευταίο ερώτημα θα είναι:

- τα αρμονικά στοιχεία ως στοιχεία φόρτισης και αποφόρτισης<sup>136</sup>
- ο αρμονικός ρυθμός, καθώς μέσα από αυτόν διαμορφώνονται οι χειρονομίες, άρα και το φρασάρισμα
- τα μοτίβα ως στοιχεία διαμόρφωσης της εσωτερικής άρθρωσης μίας φράσης ή μίας παραλλαγής, αλλά και της ρυθμικής πλαστικότητας
- οι υφές ως επίσης στοιχεία φόρτισης και αποφόρτισης
- η ανάδειξη της σπουδαιότητας της πολυφωνίας

Η πρώτη απόφαση που καλείται να πάρει ο εκτελεστής αφορά το tempo του έργου. Όπως αναφέρθηκε και στο πρώτο κεφάλαιο, η *ciaccona* ήταν ένας ζοηρός χορός με γρήγορο tempo. Η *Ciaccona* όμως του J.S. Bach δεν αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα του χορού στην πρωτογενή του μορφή. Η τονικότητα του έργου (ρε ελάσσονα) προσδίδει στο χορό έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα. Όπως αναφέρθηκε και στο κεφάλαιο *Προϋποθέσεις Ρητορικής ερμηνείας* (Κεφ. 2.1.3.2) η τονικότητα αποτελεί ένα από τα στοιχεία που διαμορφώνουν την ηχητική εικόνα του έργου και ένα μέρος της διάθεσης ή του χαρακτήρα του. Πιο συγκεκριμένα το ύφος της τονικότητας της ρε ελάσσονας προσδιορίζεται από τον Mattheson ως ευλαβικό, μεγαλοπρεπές και αέρινο.<sup>137</sup> Παρότι οι χαρακτηρισμοί αυτοί δεν είναι απόλυτοι για κάθε έργο στην τονικότητα αυτή, φαίνεται να ταιριάζουν στο χαρακτήρα της *Ciaccona*. Η διάθεση του εκτελεστή καλείται να συνάδει με το χαρακτήρα της ρε ελάσσονας, γεγονός που θα επηρεάσει άμεσα το tempo ως μία κίνηση στο χρόνο. Ενδεικτικά το tempo θα μπορούσε μετρονομικά να κυμαίνεται από 46-56 το τέταρτο.<sup>138</sup> Η ιδιαίτερα γρήγορη ταχύτητα, δεν συνιστάται, καθώς σε πολλές περιπτώσεις επισκιάζει την ευλωτία του φρασarisματος του έργου και ισοπεδώνει τις λεπτομέρειες. Η γραφή του Bach περιέχει μετρική ποικιλομορφία που πολύ πιθανά δε θα αναδειχθεί σε γρήγορες ταχύτητες. Επί προσθέτως, όπως αναφέρει η J. Tarling επικαλούμενη τους North και Mei, η γρήγορη ταχύτητα παραπέμπει σε

<sup>136</sup> Η επιλογή του όρου φόρτισης και αποφόρτισης έχει γίνει ώστε να δοθεί έμφαση στη διαδικασία δημιουργίας διαφορετικών ηχητικών εντάσεων.

<sup>137</sup> Tarling, *The Weapons of Rhetoric*, 77.

<sup>138</sup> Καλό είναι να διευκρινιστεί σε αυτό το σημείο πως η μετρονομική ένδειξη δεν αφορά την έκφραση του μέτρου.

συναισθήματα με έντονη ενεργητικότητα και η σαφήνεια και η ηχητική ακρίβεια είναι στοιχεία πιο σημαντικά από ένα γρήγορο δεξιολογικό παίξιμο ειδικά στην Ρητορική Ερμηνεία.<sup>139</sup>

Οι εναλλαγές στον αρμονικό ρυθμό και στις ρυθμικές αξίες, τα διαφορετικά φρασαρίσματα σε σταθερές ρυθμικές δομές όπως για παράδειγμα τα τέσσερα δέκατα έκτα, είναι στοιχεία που διαφοροποιούν τη αντίληψη του μέτρου και δημιουργούν ποικίλες ρυθμικές διαβαθμίσεις. Υπενθυμίζεται δε, πως ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της Ρητορικής Ερμηνείας είναι ο εύπλαστος ρυθμός, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ρυθμική αστάθεια.

Το αρμονικό θέμα της *Ciaccona* εντάσσεται στο στάδιο του *Inventio*, που αποτελεί τον φορέα όλης της μετέπειτα μουσικής επιχειρηματολογίας.<sup>140</sup> Ως εκ τούτου ο εκτελεστής καλείται να παρουσιάσει το θέμα με σαφήνεια και καθαρότητα, αναδεικνύοντας το μεγαλοπρεπές και επιβλητικό στίγμα του έργου. Για να επιτευχθεί αυτό τόσο στο θέμα όσο και στην πρώτη παραλλαγή που είναι συγγενής του θέματος, είναι σημαντικό για τον εκτελεστή να συνειδητοποιήσει την κατεύθυνση προς το δεύτερο κτύπο του μέτρου που προκύπτει, αφενός μέσα από τον αρμονικό ρυθμό αφετέρου από το ελλειπές μέτρο. Παρότι η ερμηνεία αφορά νυκτό όργανο, η αναπνοή είναι καθοριστική στη διαμόρφωση της κατεύθυνσης αυτής, αλλά και υποβοηθά την άρθρωση σε μικροδομικό επίπεδο, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που λειτουργεί η αναπνοή στον ανθρώπινο λόγο. Η αναπνοή, πριν το άκουσμα της πρώτης συγχορδίας, κρίνεται απαραίτητη, όπως αντίστοιχα και στον "κενό"<sup>141</sup> ακουστικό χώρο μεταξύ παρεστιγμένου τετάρτου και ογδού. Η τελευταία αυτή αναπνοή ενισχύει την άρθρωση του ογδού, δίνοντας κατεύθυνση προς την επόμενη συγχορδία. Στην παρούσα ερμηνευτική προσέγγιση, έχει επιλεγεί το πρώτο άκουσμα του θέματος να γίνει *legato*<sup>142</sup> και όχι με έντονη άρθρωση στις αλλαγές της αρμονίας, γεγονός που θα δώσει φόρτιση πολύ νωρίς στο έργο.<sup>143</sup> Η επιλογή αυτή επιδιώκει έναν ήχο συνεχόμενο που θα ομοιάζει, όσο αυτό είναι εφικτό, στον λόγο.

Ο εντοπισμός και η ανάδειξη των διαστημάτων που προκύπτουν από την οριζόντια κίνηση, είναι ένα ιδιαίτερα εμφανές χαρακτηριστικό της *Ciaccona* που διέπει την εκτέλεση της. Η Ρητορική Ερμηνεία, όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, συνίσταται κατά πολύ στην ερμηνεία κάθε έργου με όρους φωνητικούς και αυτό πρακτικά σημαίνει πως κάθε διάστημα έχει το χαρακτήρα του και την άρθρωση του. Μία τέτοια περίπτωση είναι το διάστημα 5ης με το οποίο ξεκινά η *Ciaccona* (μ.1-2) όπως και το διάστημα 6ης στην πτώση της πρώτης παραλλαγής (μ.7-8).

Όσον αφορά την τεχνική διαχείρισης του πρώτου αυτού οκτάμετρου, σημαντικό είναι να ακουστεί με ευκρίνεια η γραμμή του μπάσου, γεγονός που θα επιτευχθεί ασκώντας ελεγχόμενη πίεση πάνω στη χορδή, πάντα με σεβασμό στις δυνατότητες του κάθε οργάνου.<sup>144, 145</sup>

<sup>139</sup> Tarling, *The Weapons of Rhetoric*, 146.

<sup>140</sup> Βλ. Κεφάλαιο 2.1.1.1.

<sup>141</sup> Είναι γνωστό πως ένα από τα μειονεκτήματα των νυκτών οργάνων είναι το σύντομο βαθμιαίο σβήσιμο του ήχου αμέσως μετά την ατάκα του. Ο κενός αυτός χώρος δεν υφίσταται για παράδειγμα στο βιολί ή γενικότερα στα όργανα με δοξάρι, στα πνευστά και στη φωνή.

<sup>142</sup> Το *legato* εδώ αφορά τον τρόπο νύξης του οργάνου χωρίς προετοιμασία των δακτύλων γεγονός που ανακόπτει τον ήχο.

<sup>143</sup> Σε κάθε περίπτωση αυτό αποτελεί προσωπική επιλογή της συγγραφέως.

<sup>144</sup> Η ατάκα και ο τρόπος νύξης της χορδής είναι ιδιαίτερα σημαντικά στην Ρητορική Ερμηνεία, καθώς διαμορφώνουν τον τρόπο εκφοράς του κάθε φθόγγου, με τον ίδιο τρόπο που ένας ομιλητής αρθρώνει την κάθε του συλλαβή. Στην κλασική κιθάρα η ατάκα καθορίζεται κατά πολύ από τον τρόπο νύξης. Η προετοιμασία ή όχι των δακτύλων στη χορδή, η άσκηση ή όχι βάρους/πίεσης στη χορδή πριν την παραγωγή του ήχου, το βάρος και η απόσταση των δακτύλων από τη

Συνεχίζοντας στις παραλλαγές 2 έως 7, το πρώτο στοιχείο με το οποίο θα καθοριστεί το φρασάρισμα των παραλλαγών αυτών είναι ο αρμονικός ρυθμός και η διατήρηση της κατεύθυνσης, όπως έχει ήδη διαμορφωθεί από το πρώτο οκτάμετρο (θέμα και πρώτη παραλλαγή). Πέρα όμως από την κατεύθυνση, το παρεστιγμένο στοιχείο που εμφανίζεται στις παραλλαγές 2 έως 5 αποτελεί βασικό παράγοντα άρθρωσης, με την τελευταία να επιτυγχάνεται με ενδιάμεσες, διακριτικές, λειτουργικές αναπνοές μετά τον παρεστιγμένο χρόνο. Η μικρή αυτή ηχητική διάρθρωση σε καμία περίπτωση δεν πρέπει να καταργεί την κατεύθυνση, όπως αυτή ορίζεται από τον αρμονικό ρυθμό, αντιθέτως καλείται να την υποστηρίξει. Όμοια διαχείριση απαιτείται και στις παραλλαγές 4 και 5, με το χρωματικό στοιχείο να δημιουργεί ακόμα μεγαλύτερη αναγκαιότητα, αφενός άρθρωσης, αφετέρου αρμονικής ροπής από τη μία νότα στην άλλη. Οι ρυθμικές λειτουργίες στο μυαλό του εκτελεστή καλό είναι να είναι διαχωρισμένες σε δύο επίπεδα:

1. στο ρυθμικό παρεστιγμένο μοτίβο της ψηλής φωνής και την άρθρωση του
2. στον αρμονικό ρυθμό και στις έλξεις που δημιουργούνται από τους αλλοιωμένους φθόγγους

Με τον τρόπο αυτό αναπτύσσεται μία ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα εσωτερική πολυρυθμία, που αναδεικνύει ταυτόχρονα και την πολυφωνία, τόσο σε μελωδικό όσο και ρυθμικό επίπεδο.

Από την παραλλαγή 6 έως και την παραλλαγή 21, οι φωνές που μέχρι τώρα παρουσιάζονταν με κάθετη διάταξη, σταδιακά αναπτύσσονται οριζόντια. Πιο συγκεκριμένα ο Davis<sup>146</sup> αναφέρεται σε μία φυσική δομική εκφραστικότητα του έργου, η οποία προκύπτει κατά κύριο λόγο από τη γραμμική, κρυμμένη πολυφωνία. Ο ρόλος του εκτελεστή, όπως επισημαίνει ο Menuhin, είναι να αναδείξει, να προβάλλει το ήδη ανάγλυφο μουσικό κείμενο.<sup>147</sup> Η ερμηνευτική προσέγγιση της ανάδειξης της γραμμικής πολυφωνίας μπορεί να συντελεστεί με δύο τρόπους. Ο πρώτος αφορά την τεχνική του *rubato*, ώστε αφού αναγνωρισθεί η εσωτερική δομή της κάθε φράσης, μέσα από τη διαχείριση του χρόνου να προστεθεί επιπλέον εκφραστικότητα.<sup>148</sup> Η δεύτερη, αντίθετη της πρώτης, συνιστά να επιτρέπεται στη δομή του κειμένου να "μιλήσει" από μόνη της χωρίς επιπρόσθετες ρυθμικές παρεμβολές, επιτρέποντας την ανάδυση της πολυεπίπεδης ρυθμομελωδικής δομής των παραλλαγών. Η τελευταία αυτή προσέγγιση βασίζεται στο γεγονός πως η κατανόηση και επίγνωση του εκτελεστή όσον αφορά το μουσικό κείμενο επηρεάζει άμεσα τον τρόπο επικοινωνίας του έργου και ως εκ τούτου και την πρόσληψη του ακροατή.<sup>149</sup> Στην παρούσα ερμηνευτική προσέγγιση, ακολουθείται ως επί το πλείστον ο δεύτερος τρόπος, ενώ η τεχνική του *rubato* χρησιμοποιείται επιλεκτικά. Ο λόγος αυτής της επιλογής βρίσκεται στον πυρήνα της Ρητορικής Ερμηνείας, που προσκαλεί τον ρήτορα αφού εσωτερικεύσει λειτουργικά στοιχεία του έργου, να τα επικοινωνήσει με ορθότητα και σαφήνεια.

Περνώντας στις παραλλαγές 6 και 7 ο αρμονικός ρυθμός παραμένει ίδιος με του θέματος, ως εκ τούτου η κατεύθυνση προς το δεύτερο μέρος του μέτρου οφείλει να διατηρηθεί, έχοντας ως βασικό

---

χορδή αλλά και η ταχύτητα της ατάκας είναι τεχνικά στοιχεία που διαφοροποιούν τον ήχο και σημαντικά εργαλεία στη Ρητορική Ερμηνεία.

<sup>145</sup> Abel Carlevaro, "J.S.Bach Chaconne BWV 1004," *Guitar Masterclass Vol. VI* (W.Germany: Chanterelle, 1989): 10.

<sup>146</sup> Davis, "Implied polyphony," 423.

<sup>147</sup> Yenudi Menuhin, William Primrose, *Violin and Viola* (New York: Schirmer Books, 1976), 116.

<sup>148</sup> Stacey Davis, "Bring out the counterpoint: exploring the relationship between implied polyphony and *rubato* in Bach's solo violin music," *Psychology of Music* 37, no. 3 (2009): 305 - 308.

<sup>149</sup> Davis, "Bring out the counterpoint," 5.

οδηγό το μπάσο. Ταυτόχρονα με την κατεύθυνση όπως προκύπτει από την αρμονία, παρατηρείται ένα ιδιαίτερο φρασάρισμα, το οποίο μάλιστα είναι ιδιαίτέρως λειτουργικό στον τρόπο εκφοράς και ανάδειξης της ιδιαίτερης κρυμμένης πολυφωνίας του Bach. Κατά το φρασάρισμα αυτό, τέσσερις διαδοχικές νότες ομαδοποιούνται με τέτοιο τρόπο, ώστε η πρώτη να αποκόπτεται από τις άλλες με μία αδιόρατη επανεκκίνηση της αναπνοής.<sup>150</sup> Όπως αναφέρει και ο Schweitzer, η νότα αυτή φαίνεται να ανήκει εννοιολογικά και ακουστικά περισσότερο στην προηγούμενη ομάδα παρά σε αυτή που ακολουθεί.<sup>151</sup> Με τον τρόπο αυτό αναπτύσσεται μία ιδιαίτερη ρυθμική ποικιλομορφία, παρά τη συνεχόμενη και διαρκή ροή των δεκάτων έκτων ή ογδόων, δίνοντας την αίσθηση της ομιλίας. Στο παρακάτω παράδειγμα (Εικ. 22) οι νότες με τα σύμβολα αναφέρονται σε φωνές ενώ ο σταυρός υποδεικνύει τις νότες του μπάσου. Όσον αφορά τις λεγκατούρες, η πράσινη υποδεικνύει την κατεύθυνση βάσει της αρμονίας, ενώ το κόκκινο κόμμα την εσωτερική άρθρωση του αποσπάσματος (παραλλαγές 6,7,8 και 9, 10). Παρατηρούνται πρωτότυπα στο απόσπασμα αυτό δύο ειδών αρθρώσεις: η πρώτη αφορά την άρθρωση 1+3 (π.χ μ.31, δεύτερος κτύπος), ενώ η δεύτερη ομαδοποιεί αφορά την άρθρωση 3+1, ομαδοποιεί δηλαδή τις τρεις πρώτες νότες και διαφοροποιεί την τελευταία, η οποία έχει λειτουργία άρσης (π.χ μ.31, πρώτος κτύπος). Οι δύο αυτές αρθρώσεις εναλλάσσονται μεταξύ τους. Όπως αναφέρθηκε, οι εσωτερικές διακυμάνσεις του φρασarisματος επιτυγχάνονται με ένα ελάχιστο σταμάτημα, σαν μία κοφτή αναπνοή. Στις παραλλαγές 8 και 9 η διάκριση των φωνών είναι εμφανής λόγω των μεγάλων διαστημάτων που τις χωρίζουν και απαιτεί ευελιξία στην άρθρωση από την μεριά του ερμηνευτή (βλ. Εικ.22).

Εικ. 22-Αρθρώσεις παραλλαγών 6-10

<sup>150</sup> Βλ. Κεφ. 2.1.3.3 σελ.23.

<sup>151</sup> Albert Schweitzer, *J.S. Bach*, transl. E. Newman, Vol.1 (New York: Dover Editions, 1966), 312.

Το χρωματικό μπάσο των παραλλαγών 4 και 5 προτείνεται να δοθεί με έμφαση από τον αντίχειρα του εκτελεστή. Η κατεύθυνση μέσω του αρμονικού ρυθμού, η σμίκρυνση των ρυθμικών αξιών και οι έντονες εσωτερικές αρθρώσεις που διαρκώς διαφοροποιούνται σε αντίθεση με τη ρυθμική "κανονικότητα" των προηγούμενων παραλλαγών (1-5), οδηγούν στη σταδιακή αύξηση της δυναμικής του ήχου με τρόπο "φυσικό". Αποκορύφωμα της μικροενότητας αυτής (παραλλαγές 6-11) είναι η παραλλαγή 11 με το εκτενές passage στο μέτρο 47, αλλά και τις αλλοιωμένες νότες του μέτρου 48, που οδηγεί σε έναν νέο αρμονικό κύκλο παραλλαγών. Σε πολλά σημεία, υπάρχει η δυνατότητα άρθρωσης με περισσότερους από έναν τρόπους. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το μέτρο 46, όπου ο τρίτος χρόνος μπορεί να αρθρωθεί είτε ανά δύο είτε με την ομαδοποίηση 1+3. Αντίστοιχα το μέτρο 48, λόγω των αλλοιωμένων φθόγγων και των ανάλογων έλξεων, δημιουργεί την αναγκαιότητα για ένα διαφορετικό φρασάρισμα με δύο διαφορετικές ομαδοποιήσεις φθόγγων (βλ. Εικ.23).



Εικ. 23-Άρθρωση μέτρου 48

Έπειτα από την ένταση των δύο προηγούμενων παραλλαγών, οι παραλλαγές 12-14 λειτουργούν κατευναστικά πριν την επόμενη υψηλή σε φόρτιση υποενότητα. Από άποψη δυναμικής οι παραλλαγές αυτές δεν είναι απαραίτητο να διαφοροποιηθούν σε σχέση με τις προηγούμενες, απαραίτητη όμως είναι η αλλαγή του ύφους, γεγονός που θα επηρεάσει την ποιότητα της έντασης του ήχου. Στην αλλαγή αυτή συντελούν τρία στοιχεία: το καινούριο αρμονικό υλικό, ο νέος αρμονικός ρυθμός, αλλά και οι μελωδικές γραμμές όπως αναπτύσσονται στις παραλλαγές αυτές, που επιβάλλουν καινούριες αρθρώσεις. Πιο συγκεκριμένα στην παραλλαγή 12, η μελωδική γραμμή που αναπτύσσεται στην ψηλότερη φωνή προβάλλεται με το διαχωρισμό της από το υπόλοιπο σώμα δεκάτων έκτων. Η λεγκατούρα που υποδεικνύεται από τον Bach αφορά την κατεύθυνση της κίνησης της κατιούσας βηματικής έβδομης, ενώ ταυτόχρονα μπορεί να αρθρώνεται με την ομαδοποίηση 1+3. Στην παραλλαγή 13 ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η διαχείριση των μοτίβων, η οποία με βάση την άρθρωση διαμορφώνεται με τον παρακάτω τρόπο, ο οποίος εφαρμόζεται σε όλη την παραλλαγή.<sup>152</sup>



Εικ. 24-Άρθρωση παραλλαγής 13

Στην αμέσως επόμενη παραλλαγή, το ύφος γίνεται πιο χορευτικό. Η αναγκαιότητα ανάδειξης της ψηλότερης φωνής υφίσταται και εδώ. Ταυτόχρονα μπορεί να υιοθετηθεί το παρακάτω φρασάρισμα (Εικ.25) σε συνδυασμό με ένα μαλακό staccato. Η εμφάνιση του φθόγγου του μπάσου στο δεύτερο

<sup>152</sup> Σε καμία περίπτωση οι αναδιαμορφώσεις αυτές δεν υποδεικνύουν σωστή μουσική ορθογραφία. Είναι μια προσπάθεια ανάδειξης των ηχητικών ομαδοποιήσεων κόντρα στις αρχές και τη βαρύτητα του μέτρου.







Εικ. 27-Άρθρωση παραλλαγής 18

Στην παραλλαγή 19 γίνεται η επαναφορά στα δέκατα έκτα, χωρίς αυτό να σημαίνει πως πέφτει το δραματικό ενδιαφέρον που μέχρι τώρα έχει δημιουργηθεί. Αντιθέτως, παρά την αλλαγή των ρυθμικών αξιών, οι διαρκείς αρπισμοί και η διαφοροποιημένη αρμονία συντελούν στην διατήρηση της έντασης. Κέντρο βάρους αυτής της παραλλαγής μπορούν να αποτελέσουν για τον εκτελεστή οι δύο εξωτερικές φωνές, οι οποίες μπορούν να τονιστούν διακριτικά, γεγονός που θα μπορούσε να επιτευχθεί μέσα από την παραμονή των δακτύλων στην ταστιέρα για λίγο παραπάνω διάστημα. Η παραλλαγή 20 ενσωματώνει χαρακτηριστικά προηγούμενων παραλλαγών ειδικά σε ότι αφορά την άρθρωση και το φρασάρισμα. Οι λεγκατούρες που υποδεικνύονται από τον Bach οργανώνουν τους φθόγγους ανά δύο. Είναι σημαντικό ο εκτελεστής εδώ να ενισχύσει τη φόρτιση που δημιουργείται, μέσα από τον τρόπο νύξης της χορδής, μέσα από έναν ορμητικό τρόπο νύξης της χορδής δημιουργώντας έναν ήχο πιο εκρηκτικό. Το μέτρο 84 λειτουργεί μεταβατικά, καθώς εισάγονται τα πρώτα τριακοστά δεύτερα επιτρέποντας στον εκτελεστή επομένως και στον ακροατή να προετοιμαστεί για την επόμενη παραλλαγή.

Στην παραλλαγή 21 ο συνθέτης υποδεικνύει μία οργάνωση ανά τέσσερα τριακοστά δεύτερα, με αφετηρία το πρώτο. Παρόλα αυτά, με βάση και τη μελωδική κίνηση της παραλλαγής, ο εκτελεστής μπορεί να προβάλει επιλεγμένους φθόγγους μέσα από ένα διαφορετικό φρασάρισμα, δημιουργώντας ξανά ένα πολυρυθμικό ενδιαφέρον. Το φρασάρισμα της παραλλαγής αυτής προκύπτει με βάση τους κύριους φθόγγους κάθε μέτρου (Εικ.28). Με αυτό τον τρόπο δημιουργείται η παρακάτω οργάνωση, η οποία μπορεί να εφαρμοστεί και στην υπόλοιπη παραλλαγή, με εξαίρεση τα μέτρα 87 και 88, των οποίων ο τελευταίος παλμός οργανώνεται με μία αδιάσπαστη λεγκατούρα, όπως σημειώνει και ο συνθέτης.



Εικ. 27-Φρασάρισμα παραλλαγής 21

Περνώντας στις παραλλαγές 22-29, λόγω του επαναλαμβανόμενου ρυθμικού μοτίβου σε μορφή αρπισμού, ενέχει ο κίνδυνος να δημιουργηθεί μονοτονία, γεγονός που ειδικά στην Ρητορική Ερμηνεία δεν είναι επιθυμητό. Τα στοιχεία που λειτουργούν ως οδηγοί σε αυτές τις παραλλαγές ώστε να αποφευχθεί η μονοτονία, είναι η αρμονία, οι πτώσεις, το φρασάρισμα του αρπισμού και η ανάδειξη των μελωδικών γραμμών κυρίως των εξωτερικών φωνών. Όσον αφορά την ομαδοποίηση των φθόγγων, προτείνεται ένα κύριο μοντέλο (Εικ.29α.) το οποίο ανάλογα με την ακουστική εστίαση του εκτελεστή μορφοποιείται διαφορετικά, δίνοντας τελείως διαφορετική αίσθηση. Στην περίπτωση (α) η κατεύθυνση δίνεται ανά όγδοο, ενώ στην περίπτωση (β) ανά τέταρτο. Η ομαδοποίηση των φθόγγων όπως παρατίθεται θέλει να αναδείξει την άρθρωση που εξυπηρετεί

καλύτερα την επιθυμητή κάθε φορά κατεύθυνση. Ποικιλομορφία δίνει η εναλλαγή αυτών των δύο περιπτώσεων. Η περίπτωση (α) με τον τονισμό ανά όγδοο είναι ιδιαίτερα λειτουργική στις πτώσεις όπως για παράδειγμα στα μέτρα 92,96,100 καθώς εκεί δημιουργείται μία αίσθηση εντατικοποίησης. Η ρυθμική αυτή οργάνωση μπορεί να συνδυαστεί με την αντίστοιχη εναλλαγή στην προβολή των εξωτερικών φωνών. Η ανάδειξη της μελωδικής κίνησης τότε της ψηλότερης φωνής και τότε της χαμηλότερης ενισχύει την ρυθμική πολυμορφία, καθώς λόγω του αρπισμού, η εκάστοτε φωνή αντιστοιχεί σε διαφορετικό μέρος του μέτρου με αποτέλεσμα το τελευταίο να "χάνεται" μέσα από την πλαστικότητα του ρυθμού. Η πλαστικότητα αυτή δε σχετίζεται με μία αποκομμένη τεχνική rubato,<sup>153</sup> αλλά προκύπτει μέσα από την εσωτερική διαμόρφωση των μοτίβων, δημιουργώντας μία ανάγλυφη ρυθμική επιφάνεια.<sup>154</sup>



Εικ. 28-Αρθρώσεις παραλλαγών 22-29

Σημαντικό στοιχείο για την καλύτερη απεύθυνση των παραλλαγών αυτών είναι η δυνατότητα νοητικής ακρόασης τους ως chorale, παρά τον αρπισμό. Με τον τρόπο αυτό δε θα ακουστεί κατακερματισμένη η αρμονία αλλά θα δημιουργηθεί μία νοητή αίσθηση legato. Οι παραλλαγές 28 και 29 με την έντονη χρωματική ανοδική κίνηση, δημιουργούν αυτόματα την αναγκαιότητα για ένα crescendo, το οποίο συνεχίζεται στην παραλλαγή 30, η οποία καλείται να παιχθεί με εκρηκτικότητα και ορμή ώστε να οδηγήσει στις παραλλαγές 31 και 32, οι οποίες έρχονται ως κορύφωση μιας σειράς διεργασιών που έχουν ξεκινήσει ήδη από την παραλλαγή 16. Λόγω αυτών των διεργασιών τόσο στην αρμονία όσο και στην επεξεργασία του ρυθμού, οι παραλλαγές 31 και 32, με την έντονη ομοιότητα με το θέμα, καλούνται να παιχθούν από άποψη ύφους εξ' ολοκλήρου διαφοροποιημένα από το θέμα. Εκτελεστικά προτείνεται όχι μόνο η προετοιμασία των δακτύλων πριν από κάθε συγχορδία, αλλά και η ταυτόχρονη άσκηση πίεσης στη χορδή ώστε η ατάκα του ήχου να είναι ορμητική δίνοντας έμφαση και βάρος σε κάθε συγχορδία.

Στο δεύτερο μέρος το ύφος αλλάζει άρδην. Ο αρμονικός ρυθμός, όπως αναφέρθηκε και στην ανάλυση, επιστρέφει στον αντίστοιχο του θέματος με κατεύθυνση προς το δεύτερο παλμό του μέτρου. Η ατάκα του εκτελεστή οφείλει εδώ να διαφοροποιηθεί. Στις παραλλαγές 33, 34, 35 και 37 η ατάκα επιβάλλεται να γίνει πιο μαλακή. Εδώ δεν προτείνεται η τεχνική της προετοιμασίας των δακτύλων του δεξιού χεριού, αντιθέτως η νύξη γίνεται χωρίς καμία προετοιμασία, ακουμπώντας τη χορδή τη στιγμή που είναι να ακουστεί ο εκάστοτε φθόγγος. Αυτή η τεχνική διαφοροποίηση δίνει τη δυνατότητα ο κάθε φθόγγος να ηχεί στο μέγιστο, ενώ η ατάκα που στα νυκτά είναι πάντα έντονη, εδώ προσφέρεται πιο ελαφριά. Η παρέμβαση του εκτελεστή στις παραλλαγές αυτές οφείλει να είναι όσο το δυνατόν λιγότερη. Χρέος του είναι να ακολουθήσει τη ρυθμική διαστρωμάτωση όπως αυτή

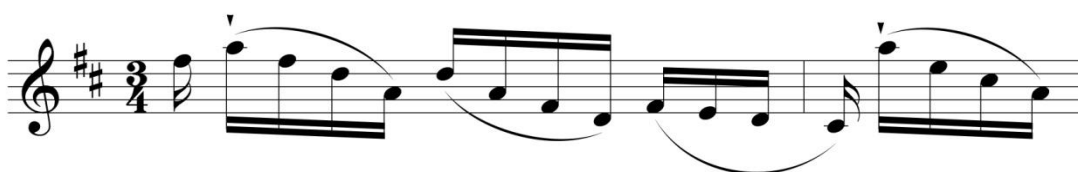
<sup>153</sup> Πολύ συχνά συγχέεται η Ρητορική Ερμηνεία με μια εκτεταμένη και αλόγιστη χρήση rubato ως τον βασικό τρόπο διαχείρισης του ρυθμού με στόχο τη μίμηση του λόγου. Στην πραγματικότητα όμως όπως και στο λόγο, η επιθυμητή ρυθμική πλαστικότητα είναι αποτέλεσμα της επεξεργασίας, αντίληψης και διαμόρφωσης δομικών στοιχείων ενός έργου ξεκινώντας από τον μεμονωμένο φθόγγο, έπειτα πηγαίνοντας στο διάστημα, στο μοτίβο, στη φράση, στη περίοδο, στην ενότητα, στο μέρος, σε ολόκληρο το έργο και αντίστροφα, όπως ακριβώς προτρέπει και ο Lambert (βλ. Κεφ. 2.1.3.3 σελ 23).

<sup>154</sup> Golomb, "Rhetorical Performance," 5.

εξελίσσεται και έχει αναλυθεί στο δεύτερο κεφάλαιο (βλ. Εικ.16). Ταυτόχρονα η σταδιακή αύξηση των φωνών συντελεί σε ένα ορχηστρικό crescendo, το οποίο ο εκτελεστής μπορεί να αναδείξει κυρίως μέσω του αντανακλαστικού ήχου που δημιουργεί η επίγνωση της φωνητικής αυτής διαστρωμάτωσης. Το υψηλότερο σε φόρτιση σημείο έρχεται στην πτώση της παραλλαγής 36 με τις επάλληλες έκτες.

Στην παραλλαγή 37 όπως αποκαλύφθηκε και μέσα από την ανάλυση, οδηγός για το φρασάρισμα και την άρθρωση είναι ο αρμονικός ρυθμός. Σημαντικός είναι ο διαχωρισμός της παρενθετικής συγχορδίας στον τελευταίο παλμό του κάθε μέτρου, με μία σύντομη αναπνοή, ενισχύοντας την άρση για το επόμενο μέτρο.

Περνώντας στην παραλλαγή 38, οι κατιόντες αρπισμοί δίνουν μία πιο ανάλαφρη αίσθηση σε σχέση με την αμέσως προηγούμενη παραλλαγή. Η άρθρωση μπορεί να διαμορφωθεί ως εξής:



Εικ. 29-Άρθρωση παραλλαγής 38

Οι τονισμοί που έχουν σημειωθεί αφορούν στη διάκριση της μελωδικής κίνησης της υψηλότερης φωνής. Στην παραλλαγή 39 η ανοδική πορεία των αρπισμών προετοιμάζει τη φόρτιση του ισοκράτηματος. Έχοντας ως οδηγό τα όγδοα που αντιστοιχούν σε κάθε παλμό δημιουργείται στον οριζόντιο άξονα μία αναλυμένη τρίφωνη συγχορδία. Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται το παρακάτω σχήμα:



Εικ. 30-Άρθρωση παραλλαγής 39

Με τον τρόπο αυτό γίνεται η μετάβαση στις παραλλαγές 40-43 και το χαρακτηριστικό ισοκράτημα. Βάσει της ανάλυσης δύο στοιχεία είναι σημαντικό να προβληθούν στη διάρκεια αυτών των παραλλαγών από τον εκτελεστή: η κίνηση των φωνών και το χαρακτηριστικό μοτίβο του ισοκράτη. Το πρώτο διάστημα τρίτης αποκαλύπτει τις δύο πρώτες φωνές, ως εκ τούτου προτείνεται να ομαδοποιηθούν μαζί. Το πήδημα 12ης υποδηλώνει τη μεταφορά στην ψηλότερη φωνή, γεγονός που μπορεί να στηριχθεί με ένα ανεπαίσθητο σταμάτημα μετά το Ρε. Ακριβώς ίδια διαχείριση μπορεί να ακολουθηθεί και στις παραλλαγές 42 και 43. Ειδικότερα όσον αφορά την τελευταία, οι σημειωμένες παύσεις δεκάτων έκτων έχουν λειτουργικό ρόλο στην εκτέλεση καθώς αποκρυσταλλώνουν το φρασάρισμα.

Όπως γίνεται αντιληπτό ήδη από την παραλλαγή 39 και εν συνεχεία στις παραλλαγές 40-43 υπάρχει μία σταδιακή φόρτιση. Η κορύφωση θα έρθει στις παραλλαγές 44 και 45, οι οποίες προτείνεται να παιχθούν ως το επιστέγασμα όλης της προηγούμενης πορείας. Ο εκτελεστής επιδιώκει να οδηγήσει

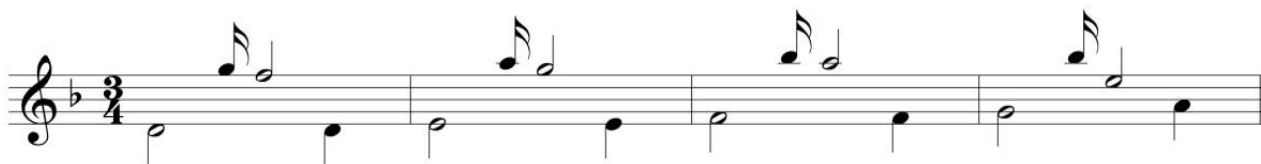
σταδιακά στις παραλλαγές σε crescendo, του οποίου οι διαβαθμίσεις να αντικατοπτρίζονται στις παραλλαγές 39-43. Με τον τρόπο αυτό οι παραλλαγές 46 έως 51, λειτουργούν ως επίλογος στο δεύτερο μέρος του έργου. Η ένταση στις παραλλαγές αυτές παραμένει ψηλά. Ο ίδιος ο συνθέτης έχει φροντίσει για τη διατήρηση της έντασης μέσα από συμπαγείς συγχορδίες και σταδιακή αλλαγή στην ηχητική περιοχή του οργάνου. Ο εκτελεστής ειδικά στις παραλλαγές 46-49 καλείται να παίζει τις συγχορδίες αυτές ηχηρά, όσο το δυνατόν legato ενώ ταυτόχρονα να έχουν ηχητικό σώμα χωρίς να τις καθλώνει η βαρύτητα. Το κλείσιμο του δεύτερου μέρους έρχεται με τις παραλλαγές 50 και 51 με έναν χαρακτηριστικό αρπισμό στην κλασική κιθάρα, με τον αντίχειρα να παίζει τις δύο κάτω φωνές σε ταυτόχρονο χτύπημα, ενώ οι υπόλοιπες δύο να επιμερίζονται στα αντίστοιχα δάχτυλα (Εικ.32). Όπως γίνεται αντιληπτό, ο παλμός της παραλλαγής αυτής καθορίζεται από το μπάσο.



Εικ. 31-Αρπισμός παραλλαγών 50 & 51

Όπως αποκαλύφθηκε και από την ανάλυση, στο τρίτο μέρος του έργου στην παραλλαγή 52, ο αρμονικός ρυθμός επιστρέφει σε αυτόν του θέματος. Ο εκτελεστής καλείται να τονίσει το πρώτο και τρίτο παλμό του κάθε μέτρου, τα σημεία δηλαδή που εμφανίζονται συμπαγείς τρίφωνες συγχορδίες. Απαραίτητη κρίνεται η αναπνοή αμέσως μετά το παρεστιγμένο όγδοο και πριν από το δεύτερο όγδοο του τελευταίου παλμού. Στην παραλλαγή 53 το φρασάρισμα της ομάδας των δεκάτων έκτων του τελευταίου παλμού σε κάθε μέτρο υποδεικνύεται από τον συνθέτη με μία λεγκατούρα. Το ύφος επιστρέφει σε αυτό του πρώτου μέρους. Ο κάθε φθόγγος αρθρώνεται καθαρά και εμφατικά.

Στην παραλλαγή 54 τα στοιχεία που θα οδηγήσουν τον εκτελεστή είναι: οι λεγκατούρες του συνθέτη, η διάκριση των φωνών και η ανάδειξη των εσωτερικών μοτίβων, όπως αυτά αναλύθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο. Με βάση αυτά, ο εκτελεστής πρέπει να έχει διαχωρισμένες τρεις λειτουργίες: τον αρμονικό ρυθμό που δίνεται από τον μπάσο, δηλαδή τον αντίχειρα του κιθαρίστα, την ψηλότερη φωνή η οποία αρθρώνεται ξεχωριστά (Εικ.33) και το χαρακτηριστικά διακριτό μοτίβο της μεσαίας φωνής (Εικ.34).



Εικ. 32-Ρυθμικά μοτίβα εξωτερικών φωνών παραλλαγής 54



Εικ. 33-Μοτίβο μεσαίας φωνής της παραλλαγής 54

Με ακριβώς την ίδια λογική γίνεται η διαχείριση της παραλλαγής 55, που φαίνεται να λειτουργεί μεταβατικά οδηγώντας στα εκρηκτικά μοτίβα της παραλλαγής 56. Αυτό σημαίνει πως σε κάθε μέτρο της παραλλαγής 55 υπάρχει κλιμάκωση της έντασης. Αναφορικά με την παραλλαγή 56, στο κέντρο βάρους βρίσκεται η γραμμή του μπάσου, η ψηλότερη φωνή και το μοτίβο των τριακοστών δευτέρων στο τέλος κάθε μέτρου γεγονός που επιβάλλει την ξεχωριστή τους άρθρωση. Τα μέτρα 227, 228 με τη διαρκή καθοδική τους πορεία, δημιουργούν την απαραίτητη ηχητική ορμή για να οδηγηθούμε στο ισοκράτημα των παραλλαγών 57, 58 και 59. Η τεχνική *bagirolage* είναι παρμένη από το λαούτο.<sup>155</sup> Η άρθρωση ανά δύο υποδεικνύεται από τον ίδιο τον συνθέτη και επιβάλλει τους αντίστοιχους δακτυλισμούς (p-i-p-m). Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο Davis, στα σημεία με ισοκράτημα, καλό είναι να αποφεύγεται το *tubato* (βλ. υποσημείωση 149).<sup>156</sup> Ως εκ τούτου υπάρχει ρυθμική σταθερότητα και η διαφοροποίηση έρχεται μέσα από την άρθρωση και την κατεύθυνση προς την επόμενη αρμονία. Πιο συγκεκριμένα στην παραλλαγή 59, εκτός από τα προαναφερθέντα στοιχεία, ο εκτελεστής καλείται με ένα σταδιακό *crescendo* να οδηγήσει στην παραλλαγή 60.

Στην παραλλαγή αυτή με τα διαδοχικά τρίηχα, καλό θα ήταν να αποφευχθεί ο κατακερματισμός του μέτρου με ένα βαρύ μπάσο, δηλαδή με έναν βαρύ αντίχειρα για τον κιθαρίστα. Για να συμβεί αυτό, ο εκτελεστής μπορεί να εστιάσει στο τελευταίο δέκατο έκτο κάθε τρίηχου κρατώντας το ταυτόχρονα λίγο παραπάνω, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο μία διαφορετική αίσθηση του μέτρου, ενώ ταυτόχρονα αναδεικνύεται η πολυφωνία της παραλλαγής. Η διαρκώς αυξανόμενη ένταση του μέτρου 244 λόγω τη εναλλαγής των αρμονιών οδηγεί στην παραλλαγή 61. Σε αντίθεση με την προηγούμενη της, αν και είναι δομημένη με τρίηχα, το φρασάρισμα που προτείνει ο Bach, την διαφοροποιεί θεμελιωδώς. Λόγω της διαστολής του αρμονικού ρυθμού ο ισχυρός τονισμός έρχεται στην αρχή κάθε μέτρου, με τα εσωτερικά φρασάρια να διαμορφώνουν την ένταση της παραλλαγής. Το *passage* του μέτρου 248 προτείνεται να διανεμηθεί σε μία αναπνοή για να τονιστεί με αυτόν τον τρόπο η κίνηση από την δεσπόζουσα στην τονική του μέτρου 249.

Το έργο κλείνει με την επαναφορά του θέματος και μια εκτενή τετράμετρη πτώση. Ο τρόπος εκτέλεσής του εδώ είναι απαραίτητο να διαφοροποιηθεί από τις δύο προηγούμενες εμφανίσεις του θέματος. Ο ήχος απαιτείται να είναι βαθύς και με βάρος όχι όμως επιθετικός. Η συναισθηματική έντασή του μπορεί να αναδειχθεί με την έντονη άρθρωση και έμφαση της κάθε συγχορδίας. Το μικρό *passage* του μέτρου 255 προτείνεται να παιχθεί αργά και με καθαρή άρθρωση, δίνοντας έμφαση σε κάθε νότα πριν οδηγηθούμε στην τελική πτώση. Τα τελευταία δύο μέτρα του έργου προτείνεται να παιχθούν αργά, με τον εκτελεστή να αφουγκράζεται τις διαστηματικές σχέσεις όπως αυτές προκύπτουν πριν από την τελική ταυτοφωνία.

Όλα τα παραπάνω αφορούν τη διαμόρφωση μικροδομικών στοιχείων του έργου. Σύμφωνα όμως με τον Mattheson αλλά και τον Quintilian, σημαντικό στοιχείο της Ρητορικής Ερμηνείας εκτός από την αντίληψη και κατανόηση μικροδομικών στοιχείων και του τρόπου εκφοράς τους, είναι και η αντίληψη του έργου μακροδομικά ως μία ενιαία αδιάσπαστη οντότητα, όπου το κάθε επιμέρους στοιχείο επιτελεί μία σημαντική λειτουργία στη διαμόρφωση του όλου. Πιο συγκεκριμένα κατά τον Quintilian, η αντίληψη αυτή του εκτελεστή είναι που καθορίζει τη διαχείριση των εντάσεων, της

<sup>155</sup> Eric Lewin Altschuler, "Were Bach's Toccata and Fugue BWV565 and the Ciaccona from BWV1004 Lute Pieces?," *The Musical Times* 146, no. 1893 (Winter 2005): 81.

<sup>156</sup> Davis, "Bring out the counterpoint," 305.

φόρτισης και της αποφόρτισης μέσα στο έργο.<sup>157</sup> Στον παρακάτω μορφολογικό πίνακα έχει γίνει μία προσπάθεια να σκιαγραφηθούν οι περιοχές φόρτισης και αποφόρτισης μέσα στο έργο, ως ένα είδος νοητικού χάρτη διαχείρισής του για τον εκτελεστή.<sup>158</sup> Τα απαλά χρώματα αντιστοιχούν σε συνθήκη ηρεμίας ενώ τα πιο έντονα σε συνθήκη έντασης, με ορολογία Ρητορικής στο *ήθος* και στο *πάθος*. Η διαφοροποίηση του χρώματος ανά μέρος αντιστοιχεί στην αλλαγή χαρακτήρα και διάθεσης. Η Ρεμίζονα σε αντίθεση με την ελάσσονα σύμφωνα με τον Mattheson είναι φορέας χαράς με τρόπο έντονα ενεργητικό.<sup>159</sup>

---

<sup>157</sup> Tarling, *The Weapons of Rhetoric*, 154.

<sup>158</sup> Στην παρούσα εργασία έχει γίνει μια απόλυτα συνειδητή επιλογή να μη χρησιμοποιηθούν συγκεκριμένοι όροι δυναμικής όπως *forte* ή *piano* αλλά αντ' αυτού έχουν επιλεγεί όροι όπως φόρτιση και αποφόρτιση και αυτό γιατί είναι επιθυμητό ο εκτελεστής και ο αναγνώστης να εστιάσουν στη δυναμική διαδικασία διαμόρφωσης της ηχητικής έντασης και όχι στην ηχητική βαθμίδα ή οποία εκ των πραγμάτων είναι κάτι σχετικό για τον κάθε εκτελεστή, το κάθε όργανο και τον κάθε χώρο.

<sup>159</sup> Tarling, *The Weapons of Rhetoric*, 77.

<b>1<sup>ο</sup> μέρος-Ρε ελάσσονα</b>	<b>2<sup>ο</sup> μέρος-Ρε μείζονα</b>	<b>3<sup>ο</sup> μέρος-Ρε ελάσσονα</b>
<b>Θέμα: μ.1-5</b>	<b>Var.33:μ. 133-137</b>	<b>Var.52:μ. 209-213</b>
<b>Var.1:μ. 5-9</b>	<b>Var.34:μ. 137-141</b>	<b>Var.53:μ. 213-217</b>
<b>Var.2:μ. 9-13</b>	<b>Var.35:μ.141-145</b>	<b>Var.54:μ. 217-221</b>
<b>Var.3:μ. 13-17</b>	<b>Var.36:μ. 145-149</b>	<b>Var.55:μ. 221-225</b>
<b>Var.4:μ. 17-21</b>	<b>Var.37:μ. 149-153</b>	<b>Var.56:μ. 225-229</b>
<b>Var.5:μ. 21-25</b>	<b>Var.38:μ. 153-157</b>	<b>Var.57:μ. 229-233</b>
<b>Var.6:μ. 25-29</b>		<b>Var.58:μ. 233-237</b>
<b>Var.7:μ. 29-33</b>	<b>Var.39:μ. 157-161</b>	<b>Var.59:μ. 237-241</b>
<b>Var.8:μ. 33-37</b>	<b>Var.40:μ. 161-165</b>	<b>Var.60:μ. 241-245</b>
<b>Var.9:μ. 37-41</b>	<b>Var.41:μ. 165-169</b>	<b>Var.61:μ. 245-249</b>
<b>Var.10:μ. 41-45</b>	<b>Var.42:μ. 169-173</b>	<b>Θέμα: μ. 249-253</b>
<b>Var.11:μ. 45-49</b>	<b>Var.43:μ. 173-177</b>	<b>Πτώση:μ. 253-257</b>
<b>Var.12:μ. 49-53</b>	<b>Var.44:μ. 177-181</b>	
<b>Var.13:μ. 53-57</b>	<b>Var.45:μ. 181-185</b>	
<b>Var.14:μ. 57-61</b>	<b>Var.46:μ. 185-189</b>	
<b>Var.15:μ. 61-65</b>	<b>Var.47:μ. 189-193</b>	
<b>Var.16:μ. 65-69</b>	<b>Var.48:μ. 193-197</b>	
<b>Var.17:μ. 69-73</b>	<b>Var.49:μ. 197-201</b>	
<b>Var.18:μ. 73-77</b>	<b>Var.50:μ. 201-205</b>	
<b>Var.19:μ. 77-81</b>	<b>Var.51:μ. 205-209</b>	
<b>Var.20:μ. 81-85</b>		
<b>Var.21:μ. 85-89</b>		
<b>Var.22:μ. 89-93</b>		
<b>Var.23:μ. 93-97</b>		
<b>Var.24:μ. 97-101</b>		
<b>Var.25:μ. 101-105</b>		
<b>Var.26:μ. 105-109</b>		
<b>Var.27:μ. 109-113</b>		
<b>Var.28:μ. 113-117</b>		
<b>Var.29:μ. 117-121</b>		
<b>Var.30:μ. 121-125</b>		
<b>Var.31:μ.125-129</b>		
<b>Var.32:μ. 129-133</b>		



## Επίλογος

Κλείνοντας την παρούσα εργασία, γίνεται αντιληπτό πως ο τομέας της Ρητορικής Ερμηνείας είναι ανεξάντλητος σε προεκτάσεις. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον θα είχε η μελέτη της συνθετικής διαδικασίας στα πλαίσια της Ρητορικής. Επίσης η σύγκριση έργων και συνθετών θα έφερνε στο φως σημαντικά στοιχεία που αφορούν το πώς ενσωματώνεται η Ρητορική Τέχνη τόσο ανά συνθέτη όσο και ανά περίοδο και έθνος. Ειδικά ως προς το τελευταίο, η μελέτη της επιρροής της προσωδίας στη μουσική Μπαρόκ, θα μπορούσε να φωτίσει τη διαμόρφωση των εθνικών μουσικών υφών στην εποχή αυτή αλλά και μετέπειτα.

Η παρούσα έρευνα αποκαλύπτει πως η σχέση μεταξύ Ρητορικής Ερμηνείας και Ανάλυσης είναι άρρηκτη. Όπως αποδείχθηκε και στο δεύτερο κεφάλαιο, η σχέση αυτή ήταν ήδη γνωστή κατά τον 17ο αιώνα και θεωρούνταν μάλιστα αναγκαία για να επιτευχθεί η καλύτερη επικοινωνία του εκάστοτε έργου, μιας και ο ερμηνευτής όφειλε να έχει επίγνωση του τι καλείται να ερμηνεύσει.

Το σημαντικότερο εύρημα της εργασίας αυτής εστιάζεται στη διαχρονική θεώρηση της ερμηνευτικής πράξης των θεωρητικών της εποχής Μπαρόκ. Είναι όμως κρίσιμη και η σημασία του εκτελεστή ως φορέα και ενσάρκωση των ιδεών και συναισθημάτων του έργου που καλείται να εκτελέσει. Η Ρητορική Ερμηνεία, όπως αυτή ορίστηκε και διατυπώθηκε κατά τον 17ο αιώνα, θα μπορούσε να συσχετιστεί με τις σύγχρονες Performing Arts, καθώς προσκαλούν τόσο τον εκτελεστή όσο και τον ερμηνευτή σε μία μουσική κοινωνία με κύρια δίοδο το βίωμα. Σε καμία περίπτωση η Ρητορική Ερμηνεία δε σχετίζεται με την εξ ολοκλήρου εκτελεστική ελευθερία αλλά ούτε και με την αρχή της υποταγής του εκτελεστή στο συνθέτη όπως διατυπώθηκε από τον I. Stravinsky.<sup>160</sup> Για την ακρίβεια, η Ρητορική Ερμηνεία είναι μία διαδικασία μεταξύ αυτών των δύο πόλων, μία διαδικασία που, έχοντας ως αφετηρία το σεβασμό του εκτελεστή στο συνθέτη, θα οδηγήσει σε μία ερμηνευτική προσέγγιση προσωπική για τον κάθε εκτελεστή, όχι όμως και αυθαίρετη. Η προσέγγιση αυτή αποσκοπεί στη λυτρωτική συναισθηματική εμπλοκή του ακροατή, με τον ίδιο τρόπο που το επιτυγχάνει η *κάθαρση* στην αρχαία τραγωδία.

Η περίπτωση της *Ciaccona* είναι μοναδική καθώς πρόκειται για ένα έργο εγγενώς ρητορικό. Δεν είναι τυχαίο πως ο J. S. Bach έχει χαρακτηριστεί από τον Forkel ως ένας ποιητής του ήχου. Ο εκτελεστής καλείται πρωτίστως να αποκωδικοποιήσει τη γλώσσα του συνθέτη και να συνδράμει στην ανάδειξη των νοημάτων της, χρησιμοποιώντας με σεβασμό προς το έργο και την ιδιαιτερότητα της γραφής του τα εργαλεία της ρητορικής τέχνης, καθώς είναι ένα έργο που "μιλά" από μόνο του.

Άλλωστε, όπως αναφέρει ο Forkel, «η ρητορική του Bach ενδύεται τη λειτουργικότητα του Θεού».<sup>161</sup>

<sup>160</sup> Ιγκόρ Στραβίνσκυ, *Μουσική Ποιητική*, μτφρ. Μ. Γρηγορίου (Αθήνα: Νεφέλη, 1980), 138.

<sup>161</sup> Johann Nikolaus Forkel and Charles Sanford Terry, *Johann Sebastian Bach*, trans. J.N. Forkel (New York, 1920), 7.

## Βιβλιογραφία

- Αριστοτέλης. *Ρητορική Τόμος Α*. Μετάφραση Ηλίας Ηλίου. Δαίδαλος - Ι. Ζαχαρόπουλος.  
Βούβαρης, Πέτρος. *Εισαγωγή στη Μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*. Αθήνα: Κάλλιπος, 2015.
- Στραβίνσκυ, Ιγκόρ. *Μουσική Ποιητική*. Νεφέλη: Αθήνα, 1980.
- Altschuler, Eric Lewin. "Were Bach's Toccata and Fugue BWV565 and the Ciacconia from BWV1004 Lute Pieces?" *The Musical Times* 146, no. 1893 (Winter, 2005): 77-86.
- Bach, Carl, Philip Emmanuel. *Essays on the true art of playing Keyboard Instruments*. Translated and edited by William J. Mitchell. New York: W.W. Norton, 1949.
- Bartel, Dietrich. "Rhetoric in German Baroque Music: Ethical Gestures." *The Musical Times* 144, no. 1885 (2003): 15-19.
- Beneke, Eva. "The Ciaccona: Bach's D minor chaconne a dance?" Research Paper, University of Southern California, 2010.
- Betancourt, J. Rodolfo. "The process of transcription for guitar of J. S. Bach's Chaconne from Partita II without accompaniment, BWV 1004." MA. diss., University of Denver, 1999.
- Buelow, George J. "Mattheson, Johann." *Grove Music Online*. Accessed August 23, 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18097>.
- Carter, Tim. "Wordless Rhetoric." In *The Cambridge History of Seventeenth Music*, edited by Tim Carter and John Butt, 184-187. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- "Chaconne." *Britannica*. Accessed August 20, 2021. <https://www.britannica.com/topic/Chaconne-by-Bach>.
- Christen Blanton. "The Accompaniment in 'Unaccompanied' Bach: Interpreting the Sonatas and Partitas for Violin." *Music Reference Services Quarterly* 20, 3-4 (2017): 232-233. <https://doi.org/10.1080/10588167.2017.1377533>.
- Cook, Nicolas. "Between Art and Science." *Journal of the British Academy* 2 (2014): 1-25. Doi: 10.5871/jba/002.001.
- Croton, Peter. *Performing baroque music on the lute and theorbo: a practical handbook based on historical sources*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2019.
- Davis, Stacey. "Implied Polyphony in the Solo String Works of J. S. Bach: A Case for the Perceptual Relevance of Structural Expression." *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 23, no. 5 (2006): 423-46. Accessed July 2, 2020. Doi:10.1525/mp.2006.23.5.423.
- Davis, Stacey. "Bring out the counterpoint: exploring the relationship between implied polyphony and rubato in Bach's solo violin music." *Psychology of Music* 37, no. 3 (July 2007): 301-324.
- Donington, Robert. *Baroque Music: Style and Performance*. London: Faber Music, 1992.
- Edlund, Margarida Araújo. "Dreams - A Journey through Bach's Chaconne." MA diss., Goteborgs Universitet, 2011.
- Forkel, Johann Nikolaus and Terry, Charles Sanford. *Johann Sebastian Bach*. Translated by J. N. Forkel. New York: Gutenberg, 1920.
- Geminiani, Francesco. *The Art of playing on the violin*. London, 1751.

- Haskell, Harry. "Early music." *Grove Music Online*. Accessed August 23, 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46003>.
- Howat, Roy. "What do we Perform?." In *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, edited by John Rink, 3-20. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Joachim, Henry. "Bach's Solo Violin Sonatas and the Modern Violinist." *The Musical Times* 72, no. 1057 (1931): 221-22. Accessed July 2, 2020. Doi:10.2307/914851.
- Kloppers, Jacobus. "Musical Rhetoric and Other Symbols of Communication in Bach's Organ Music." *Man and Nature* 3, (1984): 131-162. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46003>.
- Lambert, Michel de Saint. *Les principes du clavecin*. Amsterdam, 1702.
- Lester, Joel. *Bach's Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Lester, Joel. "Performance and Analysis: Interaction and Interpretation". In *The Practice of Performance, Studies in Musical Interpretation*, edited by John Rink, 197-216. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- McCreless, Peter. "Music and Rhetoric." In *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen, 847-880. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Menuhin, Yehudi, Primrose, William. *Violin and viola. Yehudi Menuhin music guides*. New York: Schirmer Books, 1976.
- Nauncef, Alina, Maria. "Ciaccona in D minor from Partita II for solo Violin (BWV 1004) by J.S. Bach and Ciaccona for solo Violin, in B minor, op.21 by R. Barth. Comparative analysis." *Bulletin of the Transilvania University of Braşov Series VIII: Performing Arts* 12, no. 61, Special Issue (2019): 195-204. <https://doi.org/10.31926/but.pa.2019.12.61.44>.
- Quantz, Johann Joachim . *On playing the flute*. Translated by Edward R. Reilly. Boston: Northeastern University Press, 2001.
- "Partita II in D Minor for Unaccompanied Violin by Bach and José de Azpiazu." *The Musical Times* 103, no. 1433 (July 1962): 488. <https://doi.org/10.2307/949103>.
- Rink, John. "Analysis and (or?) Performance." In *Musical performance, A Guide to Understanding*, edited by John Rink, 35-58. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Sevier, Zay, David. "Bach's Solo Violin Sonatas and Partitas: The First Century and a Half, Part 1 & 2." *Bach* 12, no. 2 (April 1981): 11-19.
- Silbiger, Alexander. "Bach and the Chaconne." *The Journal of Musicology* 17, no. 3 (Summer 1999): 358-385.
- Silbiger, Alexander. "Chaconne." *Grove Music Online*. 2001. Accessed August 23, 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05354>.
- Silbiger, Alexander. "Passacaglia." *Grove Music Online*. Accessed August 23, 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21024>.
- Stowell, Robin. "Bach's Violin Sonatas and Partitas: Building a Music Library: 5." *The Musical Times* 128, no. 1731 (May 1987): 250-256.
- Su, Di. "The Tardy Recognition of J.S. Bach's Sonatas and Partitas for Violin Solo." *American String Teacher* 61, no. 2 (May 2011): 24-28.

- Tarling, Judy. "Weapons of Rhetoric: *a guide for musicians and audience.*" Hertfordshire: Corda Music, 2005.
- Thomas Mace, Thomas. *Musick's Monument.* London, 1676.
- Tzemach, Abraham, Immanuel. "J.S. Bach's Chaconne for Solo Violin: A Performer-Composer's Approach to Interpretation." PhD. diss., University of Arizona, 2019.
- Ulrich, Homer. "The Nationality of Bach's Partitas." *American Music Teacher* 34, no. 4 (February - March 1985): 10-13.
- Walker, Thomas. "Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History." *Journal of the American Musicological Society* 21, no 3 (Autumn 1968): 300-320.  
<https://doi.org/10.2307/830537>.
- Williams, Peter, and David Ledbetter. "Continuo." *Grove Music Online.* Accessed August 23, 2021.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06353>.

## Παράρτημα Α. Μορφολογικό Διάγραμμα Παραλλαγών

1 <sup>ο</sup> μέρος-Ρε ελάσσονα <sup>162</sup>	2 <sup>ο</sup> μέρος-Ρε μείζονα	3 <sup>ο</sup> μέρος-Ρε ελάσσονα
Θέμα: μ.1-5 Var.1:μ. 5-9	Var.33:μ. 133-137 Var.34:μ. 137-141	Var.52:μ. 209-213 Var.53:μ. 213-217
Var.2:μ. 9-13 Var.3:μ. 13-17	Var.35:μ.141-145 Var.36:μ. 145-149	Var.54:μ. 217-221 Var.55:μ. 221-225
Var.4:μ. 17-21 Var.5:μ. 21-25	Var.37:μ. 149-153 Var.38:μ. 153-157	Var.56:μ. 225-229 Var.57:μ. 229-233
Var.6:μ. 25-29 Var.7:μ. 29-33	Var.39:μ. 157-161 Var.40:μ. 161-165 Var.41:μ. 165-169 Var.42:μ. 169-173 Var.43:μ. 173-177	Var.58:μ. 233-237 Var.59:μ. 237-241
Var.8:μ. 33-37 Var.9:μ. 37-41		Var.60:μ. 241-245 Var.61:μ. 245-249
Var.10:μ. 41-45 Var.11:μ. 45-49		Θέμα: μ. 249-253 Πτώση:μ. 253-257
Var.12:μ. 49-53 Var.13:μ. 53-57		Var.44:μ. 177-181 Var.45:μ. 181-185
Var.14:μ. 57-61 Var.15:μ. 61-65	Var.46:μ. 185-189 Var.47:μ. 189-193 Var.48:μ. 193-197 Var.49:μ. 197-201	
Var.16:μ. 65-69 Var.17:μ. 69-73		Var.50:μ. 201-205 Var.51:μ. 205-209
Var.18:μ. 73-77 Var.19:μ. 77-81 Var.20:μ. 81-85 Var.21:μ. 85-89		
Var.22:μ. 89-93 Var.23:μ. 93-97 Var.24:μ. 97-101 Var.25:μ. 101-105		
Var.26:μ. 105-109 Var.27:μ. 109-113 Var.28:μ. 113-117 Var.29:μ. 117-121		
Var.30:μ. 121-125		
Var.31:μ.125-129 Var.32:μ. 129-133		

<sup>162</sup> Τα ζεύγη των παραλλαγών υποδεικνύονται με την ομαδοποίηση τους ανά κελί. Τα χρώματα υποδεικνύουν τις μικρότερες ενότητες παραλλαγών του κάθε μέρους.

Παράρτημα Β. Ρυθμική Αναγωγή

Αναγωγή της Ciaccona BWV 1004

1

d: i ii 2 V6<sub>5</sub> i VI iv i 6<sub>4</sub> V7 i<sup>4-3</sup> ii 2 V6<sub>5</sub>

7

i VI ii 6<sub>5</sub> V—7 i — VI6 ii 2 V6<sub>5</sub> i 9 VI iv(7) V

13

i — VI6 ii 2 V6<sub>5</sub> i 9 VI(7) vii<sup>o</sup>2 i 6<sub>4</sub> V<sup>4-3</sup> i (VI6) vii<sup>o</sup>7 vii<sup>o</sup>4

19

iv 6 ii 4<sub>3</sub> i 6<sub>4</sub> V i VI6 vii<sup>o</sup>7 vii<sup>o</sup>4<sub>3/IV</sub> iv ii 4<sub>3</sub> V6<sub>5</sub> i 6<sub>4</sub> V4—3—7

25

i ii 2 v6  
5 i iv6 iv7 V i ii 2 v6  
5

31

i iv6 vii<sup>o</sup>7 V<sup>4-3</sup> i V<sup>2</sup>/<sub>V</sub> V6 V<sup>2</sup>/<sub>iv</sub> IV6 ii 4 i 6 V-7  
3 4

37

i VI6 V<sup>2</sup>/<sub>V</sub> V6 6 V<sup>2</sup>/<sub>iv</sub> IV6 iv6 i6 4 V7 i V V<sup>7</sup>/<sub>iv</sub> iv6 II6  
N

44

V2 i6 V i V V<sup>7</sup>/<sub>iv</sub> iv V-7 i iv6 (V/V V6)  
5 5

51

VI ii<sup>o</sup>6 V i iv6 (V/V V6) VI ii<sup>o</sup>6 V-7 i iv6  
5 VI

58

$(\frac{V}{V} V6)$  VI ii<sup>o</sup>6 i<sub>4</sub>6 V4 3 i iv6  $(\frac{V}{V} V6)$  VI ii6 V7 i<sub>4</sub>6 V7  
 VI VI

65

i VI  $\frac{B}{V} V6$  [I VI:d] ii6 V6—<sub>5</sub><sup>6</sup> i VI VII V6/VI VI ii<sub>5</sub>6

72

V7 i VI V<sub>2/iv</sub> iv<sub>3</sub>6-5 V6-7 i vii<sub>3/V</sub><sup>4</sup> V6 vii<sub>3/iv</sub><sup>4</sup>

79

iv6 vii<sup>o</sup>2 i<sub>4</sub>6 V7 i V<sub>2/V</sub> V6 vii<sub>3/IV</sub><sup>4</sup> IV6 vii<sup>o</sup>2 V i

86

V6 — i iv V7 i ii2 vii<sup>o</sup>6 i — ii6 V4-3



93

i VI vii<sup>4</sup><sub>3</sub> 6<sub>5</sub> iv i<sup>6</sup><sub>4</sub> ii<sup>6</sup><sub>5</sub> i<sup>6</sup><sub>4</sub> V4-3<sup>7</sup> i V<sup>7</sup>/<sub>iv</sub> iv<sup>6</sup><sub>4</sub> vii<sup>6</sup><sub>5</sub> i<sup>6</sup><sub>4</sub> iv V4-3 i VI6

102

V<sup>7</sup>/<sub>iv</sub> iv<sup>6</sup><sub>4</sub> V<sup>6</sup><sub>5</sub> i V i—7 iv<sup>7</sup> ii<sup>6</sup> V<sup>6</sup> VI ii<sup>4</sup><sub>3</sub> V4-3—7 i V<sub>iv</sub> iv<sup>6</sup><sub>4</sub> vii<sup>4</sup><sub>3</sub> V<sup>7</sup>

111

VI<sub>V</sub> vii<sup>7</sup>/<sub>IV</sub> IV vii<sup>6</sup>/<sub>V</sub> V4-3 i VI—2 V<sup>6</sup>/<sub>5</sub> V - 2 V<sup>6</sup>/<sub>5</sub> IV - 2 vii<sup>6</sup><sub>5</sub> i<sup>6</sup> vii<sup>6</sup>

117

V<sub>iv</sub> III<sup>6</sup> V<sup>6</sup>/<sub>5</sub> V<sub>V</sub> IV V<sup>6</sup> VI iv<sup>6</sup><sub>4</sub> i<sup>6</sup><sub>4</sub> V<sup>6</sup>/<sub>5</sub> V4-3 i  $\begin{matrix} \text{VI} \\ \text{B: I} \end{matrix}$  V<sub>V</sub> V<sup>4</sup>  $\begin{matrix} \text{I} \\ \text{g: VI} \end{matrix}$  i<sup>6</sup>— V<sup>7</sup>

125

i ii<sup>4</sup><sub>3</sub> V<sup>6</sup><sub>5</sub> i VI iv i<sup>6</sup><sub>4</sub> V<sup>7</sup>  $\begin{matrix} \text{I} \\ \text{C: V/V} \end{matrix}$  4-3 ii<sup>2</sup> V<sup>6</sup>/<sub>5</sub>  $\begin{matrix} \text{I} \\ \text{B: V/V} \end{matrix}$  ii<sup>2</sup> V<sup>6</sup>/<sub>5</sub>  $\begin{matrix} \text{I} \\ \text{d: VI} \end{matrix}$  V<sup>6</sup>/<sub>5</sub> V

133

D: I V6 V7 IV6 ii6 V-6 I VI6 V6  $\frac{5}{3}$  VI ii6

140

V7 I6 V4-3 I V $\frac{2}{V}$  V6-7 VI ii6 I $\frac{6}{4}$  V I — IV7 V — 7

147

I IV6 IV-2 vii6 I V4-3 I V $\frac{2}{V}$  V6 7  $\frac{V}{VI}$  VI IV7 V6 V — 7 I —

154

V6 V4/V V7 Iок. I V — VI — V — 7 I V6

163

VI7 vii $\frac{6}{V}$  V7 Iок V: I V6 VI7 vii $\frac{6}{V}$  V — 7 I — V  $\frac{vii^{\circ}7}{V}$  V7 V IV6vii $\circ$

173

I σοκ. I: I IV<sup>vii</sup><sub>3</sub> I<sub>6</sub> IV<sup>6</sup>vii IV vii<sup>o</sup> I<sub>6</sub> ii I<sub>6</sub> ii<sub>6</sub> V I I vii<sup>o</sup>/vi vi vii<sup>o</sup>/IV IV vi<sub>4</sub> vii<sup>o</sup><sub>6</sub>

181

I vi ii<sub>6</sub> V V/IV IV I V I<sub>6</sub> I V<sub>2</sub>/IV IV<sub>6</sub> ii V I<sub>6</sub> V I

190

V<sub>2</sub>/IV IV<sub>6</sub>V<sub>6</sub> I V<sub>7</sub> I ii<sub>6</sub> I<sub>6</sub> IV V<sub>6</sub>/V V I<sub>6</sub> V I V V<sub>7</sub>/IV IV V<sub>6</sub>

200

I<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I V<sub>2</sub>/IV IV<sub>6</sub> vi<sub>2</sub> ii<sub>2</sub> V<sub>2</sub> V<sub>6</sub>/V V-7 I V<sub>7</sub>/IV IV<sub>7</sub> vii<sup>9</sup><sub>7</sub> V<sub>6</sub> V<sub>4</sub>-3 vii<sup>o</sup><sub>7</sub>/VI

208

VI ii<sub>6</sub> V d: i VI<sub>6</sub> V<sub>6</sub> iv<sub>6</sub> V<sub>7</sub> i iv<sub>7</sub> V<sub>6</sub>/VI VI

216

V iv7 V 4-3 i vii<sup>o</sup>6 i6 iv V i V<sub>5</sub>6/VII V/V V7 VI

223

VI vii<sup>o</sup>4 i6 V7 i iv V/V V VI iv ii V<sub>5</sub>6 Iсок.: I

230

v6 VI7 V i v6 VI7 V i6<sub>5</sub> iv V7/III i vii<sup>o</sup> V7

241

i <sup>b</sup>iv V/V7 V d: VI7 II N vii<sup>o</sup>6 i6 ii6 vii<sup>o</sup>7 V4-3 i iv7 V/V V7 VI vii<sup>o</sup> V i

250

ii<sup>o</sup>4 V<sub>5</sub>6 i VI iv i6 V7 i VI6 V2/iv iv6 vii<sup>o</sup>6 iv vii<sup>o</sup>7 i ii6 V i