

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**Οι έξι Σουίτες για τσέλο του Johann Sebastian
Bach (BWV 1007-1012): Συγκριτική μελέτη
τεσσάρων χειρόγραφων**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΙΣΤΟΡΙΚΗ / ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

της φοιτήτριας
Ιωάννα Κεχαγιά

AEM: 2177

Theodoros Kitsos
15.10.2025 11:59 UTC

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Θεόδωρος Κίτσος, Αναπληρωτής Καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 2025

ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI
FACULTY OF FINE ARTS
SCHOOL OF MUSIC STUDIES

**The Six Cello Suites of J.S. Bach (BWV 1007–1012):
Comparative Study of Four Principal Sources**

GRADUATE DISSERTATION
HISTORICAL / SYSTEMATIC MUSICOLOGY

submitted by

Ioanna Kechagia

register no.: 2177

SUPERVISOR: Theodoros Kitsos, Associate Professor

THESSALONIKI, OCTOBER 2025

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία επικεντρώνεται στον σημαντικότερο Γερμανό συνθέτη της όψιμης περιόδου του Μπαρόκ, Johann Sebastian Bach (1685–1750), και ειδικότερα σε ένα από τα πλέον εμβληματικά έργα του για σόλο όργανο: τις έξι Σουίτες για σόλο τσέλο (BWV 1007–1012). Το έργο αυτό, αν και για μεγάλο διάστημα παρέμενε σχετικά άγνωστο στο ευρύ κοινό, κατέχει σήμερα κεντρική θέση στο ρεπερτόριο του βιολοντσέλου και αποτελεί αντικείμενο εκτεταμένης ερμηνευτικής και μουσικολογικής μελέτης.

Στο πρώτο μέρος της εργασίας παρουσιάζεται συνοπτικά η ζωή και το έργο του συνθέτη, με στόχο την ανάδειξη της ιστορικής και αισθητικής του σπουδαιότητας στο πλαίσιο της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης. Στη συνέχεια, εξετάζεται η ιστορική εξέλιξη και η μορφολογική δομή της μουσικής φόρμας της σουίτας, τόσο σε γενικότερο πλαίσιο όσο και ειδικότερα σε σχέση με τις έξι Σουίτες για τσέλο.

Κεντρικό ζήτημα που πραγματεύεται η εργασία είναι η απουσία αυτόγραφου χειρόγραφου του συνθέτη για το εν λόγω έργο, γεγονός που δημιουργεί σημαντικές ερμηνευτικές προκλήσεις. Η μελέτη εστιάζει στα τέσσερα βασικά σωζόμενα χειρόγραφα, τα οποία αποτελούν τις κύριες πηγές πληροφοριών για το έργο και πάνω στα οποία βασίζονται όλες οι μεταγενέστερες εκδόσεις και ερμηνείες.

Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στις αποκλίσεις που παρατηρούνται μεταξύ των τεσσάρων χειρόγραφων. Θα αναλυθούν οι αποκλίσεις στην άρθρωση, τις νότες, τα μουσικά στολίδια και γενικότερα όποιες διαφορές υπάρχουν. Οι διαφορές αυτές οδηγούν αναπόφευκτα σε ποικίλες ερμηνευτικές προσεγγίσεις, επηρεάζοντας τόσο το τελικό ηχητικό αποτέλεσμα όσο και το ύφος και τον χαρακτήρα των επιμέρους χορών.

Σκοπός της εργασίας είναι να αναδείξει πώς οι διαφοροποιήσεις αυτές που εντοπίζονται μεταξύ των τεσσάρων χειρόγραφων επηρεάζουν τις ερμηνευτικές επιλογές των εκτελεστών, να εστιάσει στο πώς αυτές οι διαφορές διαμορφώνουν το τελικό ακουστικό αποτέλεσμα, καθώς και το πώς τα τέσσερα διαφορετικά αυτά χειρόγραφα προσφέρουν στους εκτελεστές τη δυνατότητα να βάλουν την προσωπική τους ματιά και την αισθητική τους στην εκτέλεση των σουιτών αυτών.

Περιεχόμενα

Περίληψη	iii
Περιεχόμενα.....	iv
Πίνακες	vi
Συμβάσεις	vii
Πρόλογος	viii
1. Εισαγωγή.....	1
2. Johann Sebastian Bach (1685–1750)	2
2.1. Εκπαίδευση και μουσική καλλιέργεια.....	2
2.2. Επαγγελματική Σταδιοδρομία.....	3
2.3. Αναβίωση του έργου του συνθέτη.....	6
2.4. Συνεισφορά του J.S. Bach στην εποχή Μπαρόκ.....	7
3. Έξι Σουίτες για τσέλο του J.S. Bach (BWV 1007–1012)	9
3.1. Ιστορία και Μορφή σουίτας	9
3.2. Το τσέλο ως σόλο όργανο.....	13
3.3. Ο σκοπός δημιουργίας του έργου	14
3.4. Τα τέσσερα χειρόγραφα	15
3.5. Χρονολογία σύνθεσης του έργου και viola pomposa.....	17
4. Σύγκριση των χειρόγραφων	19
4.1. Πρώτη Σουίτα, Σολ μείζονα (BWV 1007).....	20
4.1.1. Πρελούδιο.....	20
4.1.2. Allemande.....	22
4.1.3. Courante.....	25
4.1.4. Sarabande.....	28
4.1.5. Μενουέτο 1.....	30
4.1.6. Μενουέτο 2.....	30
4.1.7. Gigue	31
4.2. Δεύτερη Σουίτα, ρε ελάσσονα (BWV 1008).....	33
4.2.1. Πρελούδιο.....	33
4.2.2. Allemande.....	36
4.2.3. Courante.....	37
4.2.4. Sarabande.....	38
4.2.5. Μενουέτο 1.....	42

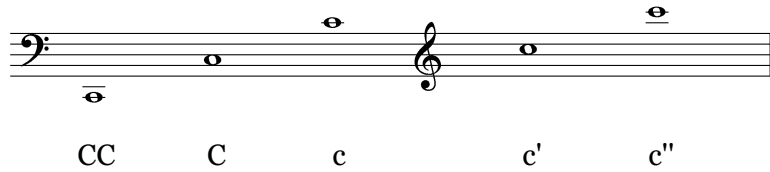
4.2.6. Μενουέτο 2.....	44
4.2.7. Gigue.....	45
4.3. Τρίτη Σουίτα, Ντο μείζονα (BWV 1009).....	46
4.3.1. Πρελούδιο.....	46
4.3.2. Allemande.....	46
4.3.3. Courante.....	47
4.3.4. Sarabande.....	47
4.3.5. Bourrée 1.....	49
4.3.6. Bourrée 2.....	50
4.3.7. Gigue.....	50
4.4. Τέταρτη Σουίτα, Μι ύφεση μείζονα (BWV 1010).....	52
4.4.1. Πρελούδιο.....	52
4.4.2. Allemande.....	53
4.4.3. Courante.....	54
4.4.4. Sarabande.....	55
4.4.5. Bourrée 1.....	56
4.4.6. Bourrée 2.....	56
4.4.7. Gigue.....	57
4.5. Πέμπτη Σουίτα, ντο ελάσσονα (BWV 1011).....	57
4.5.1. Πρελούδιο.....	58
4.5.2. Allemande.....	60
4.5.3. Courante.....	62
4.5.4. Sarabande.....	65
4.5.5. Gavotte 1.....	65
4.5.6. Gavotte 2.....	68
4.5.7. Gigue.....	68
4.6. Έκτη Σουίτα, Ρε μείζονα (BWV 1012).....	69
4.6.1. Πρελούδιο.....	69
4.6.2. Allemande.....	71
4.6.3. Courante.....	74
4.6.4. Sarabande.....	76
4.6.5. Gavotte 1.....	77
4.6.6. Gavotte 2.....	78
4.6.7. Gigue.....	79
5. Επίλογος.....	82
Βιβλιογραφία.....	85

Πίνακες

Πίνακας 1: Χειρόγραφες πηγές των έξι Σουιτών για τσέλο του J.S. Bach	16
--	----

Συμβάσεις

Η αντιστοιχία γραμμάτων συμβολισμού φθόγγων στις διάφορες οκτάβες γίνεται ως εξής:



Οι τονικότητες δηλώνονται ως Ντο μείζονα, ρε ελάσσονα κ.ο.κ.

Πρόλογος

Με την παρούσα διπλωματική εργασία ολοκληρώνονται ένας σημαντικός κύκλος της ακαδημαϊκής πορείας μου στο Τμήμα Μουσικών σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Η επιλογή του θέματος της εργασίας μου προέκυψε λόγω της προσωπικής μου ενασχόλησής με το τσέλο. Ως τσελίστρια, είχα την ευκαιρία να έρθω σε επαφή με τις έξι Σουίτες για τσέλο του J.S. Bach (BWV 1007–1012) ήδη από τα πρώτα χρόνια των σπουδών μου στο ωδείο. Το έργο αυτό, εκτός από την τεχνική δυσκολία του, ξεχωρίζει και για την εκφραστικότητά του, προσφέροντας πολλές δυνατότητες για προσωπική καλλιτεχνική προσέγγιση. Αυτό αποτέλεσε και την αφορμή για την ενασχόλησή μου με το συγκεκριμένο θέμα, καθώς το έργο αυτό αποτελεί ένα από τα αγαπημένα μου τόσο να ακούω όσο και να εκτελώ.

Θα ήθελα να εκφράσω τις ειλικρινείς ευχαριστίες μου προς τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Θεόδωρο Κίτσο για την καθοδήγησή του και τη βοήθειά του, καθ' όλο το διάστημα συγγραφής της εργασίας μου. Ακόμη, θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου προς την οικογένειά μου και τους στενούς μου φίλους για τη στήριξη και την ενθάρρυνσή τους.

1. Εισαγωγή

Ο Johann Sebastian Bach (1685–1750) συγκαταλέγεται ανάμεσα στους σημαντικότερους συνθέτες της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης. Ο Bach προερχόταν από μία οικογένεια με μακρά μουσική παράδοση και διακρίθηκε από μικρή ηλικία για το ταλέντο του και την εξαιρετική του μουσική αντίληψη. Υπηρέτησε ως οργανίστας, συνθέτης και μουσικός διευθυντής σε σημαντικά μουσικά κέντρα της Γερμανίας, όπως στη Βαϊμάρη και το Κέτεν. Το έργο του καλύπτει ένα ευρύτατο φάσμα μουσικών ειδών: από εκκλησιαστική μουσική και οργανικά έργα, μέχρι κοσμικά έργα για σόλο όργανα και σύνολα μουσικής δωματίου. Χαρακτηριστικό της μουσικής του είναι η έντονη πολυφωνία και η βαθιά εκφραστικότητα.

Οι έξι Σουίτες για τσέλο (BWV 1007–1012) του Johann Sebastian Bach αποτελούν ένα από τα πιο εμβληματικά και πολυσυζητημένα έργα του ρεπερτορίου για βιολοντσέλο. Παρότι πρόκειται για μουσική γραμμένη τον 18^ο αιώνα, εξακολουθεί να προκαλεί το ενδιαφέρον τόσο των εκτελεστών όσο και των ερευνητών και των μουσικολόγων. Το έργο αυτό ενσαρκώνει τη Μπαρόκ μουσική γραφή, αναδεικνύοντας τις εκφραστικές δυνατότητες του οργάνου μέσα από μια ιδιαίτερη και σύνθετη μουσική γραφή.

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται ένα ιδιαίτερα σημαντικό ζήτημα, δηλαδή την έλλειψη του αυτόγραφου χειρόγραφου του συνθέτη και την παρουσία τεσσάρων διαφορετικών πηγών, από τις οποίες προέρχονται όλες οι σύγχρονες εκδόσεις και ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Οι διαφορές μεταξύ αυτών των χειρόγραφων δεν περιορίζονται σε επιφανειακά στοιχεία, αλλά αφορούν ουσιώδη ζητήματα άρθρωσης, ρυθμικής και φραστικής ακρίβειας, χρήση των μουσικών στολιδιών (τριλιες, αποτζιατούρες κ.ά.), ακόμη και διαφορές στους φθόγγους.

Χωρίς την άμεση καθοδήγηση του συνθέτη σχετικά με καθοριστικές λεπτομέρειες, όπως οι δυναμικές, το τέμπο και οι χρωματισμοί, οι μουσικοί καλούνται να ερμηνεύσουν το έργο μέσα από το δικό τους καλλιτεχνικό πρίσμα. Αυτή η ελευθερία καθιστά τις Σουίτες αυτές όχι μόνο αντικείμενο τεχνικής δεξιοτεχνίας αλλά και βαθιάς προσωπικής έκφρασης. Κάθε εκτελεστής μπορεί να διαλέξει τη δική του προσέγγιση σχετικά με το τέμπο, τις δυναμικές και τη φραστική άρθρωση, προσδίδοντας μοναδικό χαρακτήρα σε κάθε ερμηνεία. Έτσι, το έργο του Bach αποκτά διαχρονικότητα και μέσω των διαφορετικών ερμηνειών αναδεικνύεται η δύναμη της μουσικής του να ζει και να μεταμορφώνεται μέσα από τον σύγχρονο εκτελεστή.

2. Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Ο Johann Sebastian Bach θεωρείται ένας από τους μεγαλύτερους και σημαντικότερους συνθέτες όλων των εποχών, με έργο που άσκησε καταλυτική επίδραση στην πορεία της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής. Οι συνθέσεις του αποτελούν κορυφαία παραδείγματα του ύφους και των αισθητικών αρχών της Μπαρόκ περιόδου, που συμβατικά ορίζουμε ανάμεσα στο 1600 και το 1750. Στο πλαίσιο της περιόδου αυτής, ο Bach ξεχώρισε όχι μόνο για την απaráμιλλη τεχνική του κατάρτιση αλλά και για τη βαθιά πνευματικότητα και τη συνθετική του ευρηματικότητα. Ο J.S. Bach γεννήθηκε στις 21 Μαρτίου του 1685 στην πόλη Άιζναχ που βρίσκεται στη δυτική Θουριγγία της σημερινής Γερμανίας. Η γέννησή του τοποθετείται χρονικά λίγες δεκαετίες μετά τη λήξη του Τριακονταετούς Πολέμου (1618–1648),¹ μίας από τις πιο καταστροφικές συγκρούσεις στην ευρωπαϊκή ιστορία, από την οποία ο γερμανικός λαός προσπαθούσε ακόμη να επουλώσει τις πληγές του, κοινωνικές, οικονομικές και πολιτισμικές. Ο J.S. Bach καταγόταν από μία μουσική οικογένεια. Ο πατέρας του, Johann Ambrosius Bach, υπήρξε βιολονίστας και μουσικός διευθυντής, ενώ η μητέρα του, Maria Elisabeth Lämmerhirt, προερχόταν επίσης από οικογένεια με μουσικές ρίζες. Η μουσική παιδεία του Bach ξεκίνησε από νεαρή ηλικία και εξελίχθηκε γρήγορα, μέσα σε ένα περιβάλλον πλούσιο σε ακουστικά ερεθίσματα. Αυτή η πρώιμη ενασχόλησή του με τη μουσική, σε συνδυασμό με τις ευρύτερες πολιτισμικές συνθήκες της εποχής του, συνέβαλαν καθοριστικά στη διαμόρφωση του μεγάλου αυτού δημιουργού.

2.1. Εκπαίδευση και μουσική καλλιέργεια

Σχετικά με την εκπαίδευση του νεαρού Johann Sebastian γνωρίζουμε ότι 1692 ή το 1693 ξεκίνησε να φοιτά στο σχολείο σημειώνοντας πολύ καλές επιδόσεις.² Ήδη από μικρή ηλικία, ο Bach είχε εκδηλώσει έντονο ενδιαφέρον για τη μουσική, γεγονός που ενισχύθηκε από το πλούσιο μουσικό περιβάλλον της οικογένειάς του. Σχετικά με τη μουσική του εκπαίδευση δεν γνωρίζουμε πολλά πράγματα. Πιθανότατα είχε μάθει τα βασικά της εκτέλεσης εγχόρδων από τον πατέρα του. Κατά τα παιδικά του χρόνια, επωφελήθηκε σημαντικά από την επαφή του με τα μεγαλύτερά του αδέρφια, τα οποία ασχολούνταν με τη μουσική αλλά και από τους μαθητευόμενους που έρχονταν

¹ Marva Jean Watson, 'The Historical Figures of the Birthday Cantatas of Johann Sebastian Bach' (Μεταπτυχιακή διατριβή, Southern Illinois University Carbondale, 2010), 2.

George E. Atwood, 'Time, Death, Eternity: Imagining the Soul of Johann Sebastian Bach' στο C-H. Mayer & Z. Kovary (επιμ.), *New Trends in Psychobiography* (Cham: Springer, 2019), 299–323; 300–302.

να μελετήσουν στο σπίτι του πατέρα του.³ Το οικογενειακό σπίτι των Bach λειτουργούσε σχεδόν ως ένα μικρό, ανεπίσημο μουσικό εργαστήριο: οι μουσικές δραστηριότητες που λάμβαναν χώρα σε αυτό περιλάμβαναν όχι μόνο τη διδασκαλία και την εξάσκηση αλλά και πρόβες, αντιγραφή και μελέτη μουσικών έργων, συντήρηση κι επισκευή μουσικών οργάνων, καθώς και άλλα σχετικά πρακτικά καθήκοντα. Οι γιοι του Ambrosius Bach συμμετείχαν ενεργά σε αυτές τις δραστηριότητες ήδη από μικρή ηλικία. Συχνά καλούνταν να μεταφέρουν μουσικά όργανα, να τα καθαρίζουν, να αλλάζουν χορδές στα βιολιά, ενώ σε πολλές περιπτώσεις συμμετείχαν και σε μουσικές παραστάσεις, παίζοντας ανάλογα με το δεξιότεχνικό τους επίπεδο. Η οικογένεια αυτή ήταν ιδιαίτερα θρησκόληπτη και όλα τα μέλη της σχετιζόνταν με τη μουσική, καθώς ήταν είτε κάντορες είτε οργανοπαίκτες. Στις οικογενειακές συναντήσεις, κύριο τρόπο διασκέδασής τους αποτελούσε η μουσική. Όπως γνωρίζουμε, συνήθιζαν στην αρχή των συναντήσεών τους να τραγουδάν ένα χορικό.⁴ Ο Bach έχασε και τους δύο γονείς του σε νεαρή ηλικία –η μητέρα του πέθανε το 1694 και ο πατέρας του έναν χρόνο αργότερα. Την ανατροφή του ανέλαβε ο μεγαλύτερος αδερφός του, Johann Christoph Bach, ο οποίος ήταν το άτομο που συνέβαλε καθοριστικά στην ευρύτερη εκπαίδευσή του και τον παρότρυνε να ασχοληθεί με τη μουσική.

2.2. Επαγγελματική Σταδιοδρομία

Σε αντίθεση με τις περιορισμένες πληροφορίες που διαθέτουμε για την μουσική εκπαίδευση του Bach, η επαγγελματική του σταδιοδρομία είναι πολύ καλύτερα τεκμηριωμένη. Ο Bach για ιδιωτικούς σκοπούς είχε καταγράψει σε ένα σχεδιάγραμμα την επαγγελματική του σταδιοδρομία για μια οικογενειακή γενεαλογία, που συντάχθηκε περίπου το 1735. Ο τίτλος της γενεαλογίας είναι *Ursprung der musicalisch-Bachischen familie (The Origin of the Family of Bach Musicians)*.⁵ Σύμφωνα με αυτό, η πρώτη ουσιαστική επαγγελματική του θέση ήταν εκείνη ως οργανίστας της αυλής (Hoforganist) στη Βαϊμάρη, από το 1708 μέχρι το 1814, η οποία αποτέλεσε το πρώτο σημαντικό βήμα στην καριέρα του. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του εκεί, προήχθη σε κορυφαίο μουσικό της ορχήστρας (Konzertmeister), γεγονός που υποδηλώνει την ταχύτατη αναγνώριση του ταλέντου και της ικανότητας του. Στη συνέχεια, το 1717 έγινε μουσικός διευθυντής (Kapellmeister) της αυλής στο Κέτεν, μία περίοδος που χαρακτηρίζεται από πλούσια κοσμική μουσική παραγωγή, συμπεριλαμβανομένων και των Σουιτών για τσέλο. Τέλος, το 1723, ο Bach ανέλαβε τη θέση του κάντορα (Kantor) στην Thomasschule και Director Musices στη Λειψία, μία θέση που διατήρησε μέχρι το τέλος της ζωής

³ Allen Winold, *Bach's Cello Suites, Volumes 1 and 2: Analyses and Explorations* (Bloomington, Indiana University Press, 2007), 1.

⁴ Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* (Oxford, University Press, 2000), 43.

⁵ Winold, *Bach's Cello Suites*, 1.

του. Επίσης, κατά τη διάρκεια της περιόδου της Λειψίας, λαμβάνει τον τίτλο του αυλικού συνθέτη (Hofcompositeur) στη Δρέσδη, συνθέτοντας μουσική για επίσημες τελετές και περιστασιακές εκδηλώσεις της βασιλικής αυλής.⁶

Εξετάζοντας λίγο πιο αναλυτικά την πορεία του Bach, μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα το έργο του. Συγκεκριμένα, μέχρι το 1702 που επέστρεψε στη Θουριγγία, ο νεαρός J.S. Bach είχε ταξιδέψει και μείνει στο Λύνεμπουργκ και στο Αμβούργο και είχε αποκτήσει σημαντική εμπειρία ως οργανίστας. Το 1703, σε ηλικία μόλις 18 ετών, διορίστηκε ως οργανίστας στο Άρνστατ. Εκεί, ο Bach αφοσιώθηκε στη μουσική για πληκτροφόρα όργανα και κυρίως στο εκκλησιαστικό όργανο. Κατά τη διάρκεια αυτής της πρώιμης περιόδου της ζωής του απορρόφησε την πλούσια μουσική παράδοση της Θουριγγίας, γνωρίζοντας και κατανοώντας σε βάθος τις φόρμες και τους ύμνους της ορθόδοξης λουθηρανικής λειτουργίας. Μέχρι το 1708, λοιπόν, είχε αποκομίσει όλα τα διαθέσιμα εφόδια από τους δασκάλους του και τις μουσικές επιρροές της πατρίδας του και βρισκόταν πλέον σε θέση να συνθέτει έργα που ξεπερνούσαν τα στενά όρια της παράδοσης, φανερώνοντας ήδη από τότε τα χαρακτηριστικά που θα τον καθιερώσουν ως κορυφαία μορφή της Μπαρόκ περιόδου.

Το έτος 1707, ο J.S. Bach ανέλαβε τη θέση του οργανίστα στην εκκλησία Blauskirche στο Μυλχάουζεν, θέση που σηματοδοτούσε ένα ακόμη βήμα στην επαγγελματική του ανέλιξη. Κατά τη διάρκεια της σύντομης θητείας του εκεί, συνέθεσε αρκετές εκκλησιαστικές καντάτες. Η συνθετική του παραγωγή έως το 1717 είναι κυρίως εκκλησιαστικού χαρακτήρα και βασίζεται σε παραδοσιακές φόρμες, με κείμενα βιβλικά και χορωδιακά, χωρίς να είναι επηρεασμένες από τις ιταλικές οπερατικές μορφές που εμφανίζονται στα μετέπειτα έργα του.⁷ Ωστόσο, παρά τη θέση του στο Μυλχάουζεν, ο Bach φαίνεται πως δεν ήταν ευχαριστημένος με την ποιότητα της μουσικής ζωής στην πόλη. Η έλλειψη καλλιτεχνικής πρόκλησης, αλλά και η φιλοδοξία του για περαιτέρω εξέλιξη, τον οδήγησαν στην παραίτηση από αυτή τη θέση, με σκοπό να αναζητήσει καλύτερες επαγγελματικές συνθήκες. Ο Bach στο ώριμο στάδιο της ηλικίας του πάλευε πάντοτε για κάτι καλύτερο, πιστεύοντας στην αξία της εξέλιξης αλλά και αναγνωρίζοντας το ταλέντο του και δεν συμβιβαζόταν με θέσεις που περιόριζαν τους καλλιτεχνικούς του ορίζοντες καθώς και τη δημιουργικότητά του.

Έτσι, το 1708 ξεκίνησε η δεύτερη περίοδος παραμονής του τη Βαϊμάρη, αυτή τη φορά ως οργανίστας της αυλής του δούκα Johann Ernst και ως μέλος της αυλικής ορχήστρας. Η παραμονή του εκεί του προσέφερε σημαντικές ευκαιρίες, τόσο για συνθετική ανάπτυξη όσο και για προσωπική σταθερότητα. Την ίδια χρονιά παντρεύτηκε και την ξαδέρφη του, Maria Barbara Bach, στο Dornheim.⁸ Η εξέλιξη

⁶ Watson, 'The Historical Figures', 3–4.

⁷ Martin W.B. Jarvis, 'Did Johann Sebastian Bach Write the Six Cello Suites?' (Διδακτορική διατριβή, Charles Darwin University, 2007), 5.

⁸ Wolff, *Johann Sebastian Bach*, 43.

της συνθετικής πορείας του Bach κατά την περίοδο από το 1708 έως και το 1714 δεν είναι δυνατόν να αναλυθεί με ακρίβεια λόγω της έλλειψης έργων με σαφή χρονολόγηση. Ωστόσο, οι σωζόμενες καντάτες του από εκείνη την περίοδο μαρτυρούν την επιρροή του από τις νέες μορφές της ιταλικής όπερας και από τις καινοτομίες των υπόλοιπων συνθετών.

Αφού εγκατέλειψε τη θέση του στη Βαϊμάρη, μετακόμισε στο Κέτεν και ανέλαβε τα καθήκοντα του μουσικού διευθυντή. Η περίοδος στο Κέτεν υπήρξε μία από τις πιο δημιουργικές και παραγωγικές της ζωής του. Εκεί, απαλλαγμένος από τις εκκλησιαστικές υποχρεώσεις, επικεντρώθηκε στη σύνθεση ορχηστρικής μουσικής και έργων μουσικής δωματίου. Στις 7 Ιουλίου του 1720 πεθαίνει και η πρώτη σύζυγός του. Λιγότερο από δύο χρόνια αργότερα, στις 3 Δεκεμβρίου του 1721, ο Bach προχώρησε σε δεύτερό του γάμο, με την Anna Magdalena Wilken, κόρη του αυλικού τρομπετίστα Saxe Weissenfels.⁹ Η Anna Magdalena δεν υπήρξε απλά μόνο σύντροφος της ζωής του, αλλά και πολύτιμη συνεργάτιδά του, καθώς συμμετείχε ενεργά στη μουσική του δραστηριότητα, αντιγράφοντας χειρόγραφα, οργανώνοντας συναυλίες κι αναλαμβάνοντας την ανατροφή της πολυμελούς οικογένειάς του.

Μετά το 1721, όμως, το μουσικό τοπίο στην αυλή του Κέτεν αρχίζει να μεταβάλλεται σημαντικά. Αυτή η αλλαγή οφείλεται κυρίως στον ερχομό της νέας πριγκίπισσας του Anhalt-Bernburg, της Φρειδερίκης, η οποία δεν έδειχνε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την τέχνη της μουσικής, σε αντίθεση με τον προστάτη του Bach, πρίγκιπα Λεοπόλδο. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με την αυξανόμενη ανησυχία του Bach για την εκπαίδευση των δύο μεγαλύτερων γιών του, τον ώθησε να αναζητήσει μια νέα επαγγελματική προοπτική στη Λειψία.¹⁰ Έτσι, ο Bach αποφάσισε να υποβάλει τελικά αίτηση για τη θέση του κάντορα στη Thomaskirche, την οποία και πήρε τελικά τον Φεβρουαρίου του 1723. Η νέα του αυτή θέση δεν περιοριζόταν μόνο στη μουσική επιμέλεια των εκδηλώσεων της Thomaskirche, αλλά περιλάμβανε και την καλλιτεχνική ευθύνη για τη μουσική δραστηριότητα τεσσάρων εκκλησιών της πόλης. Συγκεκριμένα για τη Neue Kirche, τη Nikolaikirche, την Peterskirche και τη Thomaskirche. Στη διάρκεια των τριών πρώτων χρόνων στη Λειψία, ο Bach παρήγαγε καντάτες με εντατικούς ρυθμούς, έτσι κατάφερε να δημιουργήσει μια πλούσια παρακαταθήκη που θεωρείται σήμερα θεμελιώδης για την εξέλιξη του είδους.

Παράλληλα με τη συνθετική του δραστηριότητα, ο Bach υπήρξε δάσκαλος υψηλού επιπέδου, με έντονη αφοσίωση στο διδακτικό του έργο. Καθ' όλη τη διάρκεια της παραμονής του στη Λειψία, δίδασκε όχι μόνο στους μαθητές της Thomasschule, αλλά είχε και πάνω από εβδομήντα ιδιώτες μαθητές, στους οποίους δίδασκε θεωρητικά και

⁹ Winold, *Bach's Cello Suites*, 3.

¹⁰ Christoph Wolff & Walter Emery, 'Bach, Johann Sebastian', *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε 14 Οκτωβρίου 2024.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278195#omo-9781561592630-e-6002278195>

πρακτικά αντικείμενα.¹¹ Ως δάσκαλος ήταν πολύ αφοσιωμένος και ενεργός στον ρόλο του. Πολλοί από τους μαθητές του προσπάθησαν να διαδώσουν τα όσα διδάχτηκαν από αυτόν μέσω των δικών τους συγγραμμάτων. Η δουλειά του αυτή αντικατοπτρίζεται σε δύο έργα, τα οποία διαδόθηκαν ευρέως μετά τον θάνατό του, πρώτα σε χειρόγραφη παράδοση και έπειτα σε έντυπη μορφή. Το πρώτο έργο είναι το *Καλοσυγκερασμένο κλειδοκύμβαλο*. Το δεύτερο έργο είναι η συλλογή των πάνω από 370 χορωδιακών σε τέσσερις φωνές, μέσω της οποίας αντικατοπτρίζεται το πέρασμα στην τονική αρμονία.

Μια έντονη προσπάθεια να αναλυθεί η συνθετική τέχνη του Bach έγινε από τον γιο του, Carl Philipp Emanuel, και τον μαθητή του Bach, Johann Friedrich Agricola. Το 1750 ξεκίνησαν για να δημιουργήσουν μία γραπτή εξιστόρηση της ζωής και των επιτευγμάτων του J.S. Bach, μία νεκρολογία όπως χαρακτηρίζεται. Αυτό το έργο δημοσιεύτηκε 4 χρόνια μετά τον θάνατο του συνθέτη, δηλαδή το 1754, και αναφέρεται ως η νεκρολογία του Johann Sebastian Bach (*Nekrolog auf Johann Sebastian Bach*). Στη νεκρολογία αναφέρεται πως ο Bach ήταν ο συνθέτης που ανέδειξε την πολυφωνία στη μεγαλύτερη ισχύ της και χρησιμοποίησε τα πιο κρυφά μυστικά της αρμονίας με ιδιαίτερα επιδέξιο τρόπο.¹² Ήταν ένας συνθέτης που παρουσίασε ευφυείς και ασυνήθιστες ιδέες στα περίτεχνα κομμάτια του. Η μουσική παραγωγή του Bach, πλούσια σε είδη, υφή και τεχνικές, αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της παγκόσμιας μουσικής, κληρονομιάς και συνεχίζει να εμπνέει μελετητές, εκτελεστές και ακροατές έως σήμερα.

2.3. Αναβίωση του έργου του συνθέτη

Ο Johann Sebastian Bach πέθανε στις 28 Ιουλίου το 1750 στη Λειψία, ολοκληρώνοντας μια δημιουργική πορεία που σφράγισε την ύστερη εποχή του Μπαρόκ.¹³ Ωστόσο, μετά τον θάνατό του, η μουσική του έργου του εισήλθε σταδιακά στην αφάνεια. Για περίπου 50 χρόνια μετά τον θάνατό του, το ενδιαφέρον του ευρύτερου κοινού για το έργο και τη μουσική του σταδιακά εξαφανίστηκε. Αντιθέτως, ως συνθέτης ο Bach συνέχισε να απασχολεί ένα ευρύ κοινό μουσικών και ακροατών της εκκλησιαστικής μουσικής, και ορισμένους μουσικούς, των οποίων το ενδιαφέρον για την τέχνη της αντίστιξης παρέμεινε αμείωτο. Μετά το 1800, η μουσική του Bach άρχισε να αναβιώνει με αυξανόμενη ένταση. Το 1802, ο Γερμανός συγγραφέας Johann Nikolaus Forkel δημοσίευσε μια μελέτη για τη ζωή και το έργο του συνθέτη, ο τίτλος της οποίας είναι *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst, und Kunstwerke (On Johann Sebastian Bach's Life, Genius and Work)*.¹⁴ Η μελέτη αυτή, που βασίστηκε σε μαρτυρίες του γιου του J.S. Bach, Carl Philipp Emanuel,

¹¹ Winold, *Bach's Cello Suites*, 3.

¹² Wolff, *Johann Sebastian Bach*, 33.

¹³ Wolff & Emery, 'Bach, Johann Sebastian'.

¹⁴ Jarvis, 'Did Johann Sebastian Bach Write the Six Cello Suites?', 15.

αποτέλεσε την πρώτη συγκροτημένη προσπάθεια τεκμηρίωσης της ζωής και της μουσικής του δραστηριότητας και συνέβαλε αποφασιστικά στην αποκατάσταση της φήμης του. Η αναβίωση του έργου του Bach ενδιέφερε σε μεγάλο βαθμό τους προοδευτικούς δημιουργικούς μουσικούς, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονται ο Robert Schumann, ο Carl Maria von Weber και ο Felix Mendelssohn Bartholdy. Ο Mendelssohn θαύμαζε πολύ το έργο του Bach και έπαιξε σημαντικό ρόλο στην αναβίωση του ρεπερτορίου του συνθέτη κατά το πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα. Αξιοσημείωτο γεγονός αποτελεί η πρώτη αναβίωση των *Κατά Ματθαίον Παθών* (BWV 244) του J.S. Bach, η οποία πραγματοποιήθηκε στις 11 Μαρτίου του 1829, στην αίθουσα της Sing-Akademie του Βερολίνου. Ο Mendelssohn διηύθυνε μια ομάδα τραγουδιστών από την Sing-Akademie, η οποία αποτελούνταν από 47 σοπράνο, 36 άλτο, 34 τενόρους και 41 μπάσους, σύνολο 158 φωνές, και μια ορχήστρα, στην οποία συμμετείχαν ορισμένοι από τους καλύτερους μουσικούς της πόλης. Το μέγεθος της ορχήστρας παραμένει άγνωστο. Γνωρίζουμε, όμως, πως η αίθουσα ήταν γεμάτη και η επιτυχία της παράστασης οδήγησε στην οργάνωση μιας δεύτερης, στις 21 Μαρτίου αλλά και μια τρίτης. Η τρίτη και τελευταία παράσταση πραγματοποιήθηκε τη Μεγάλη Παρασκευή, υπό τη διεύθυνση του Carl Friedrich Zelter, δασκάλου του Mendelssohn. Η σημασία της εν λόγω αναβίωσης ήταν κοσμοϊστορική, όχι μόνο για την αποκατάσταση του ίδιου του έργου, αλλά και για την αλλαγή της πρόσληψης της παλιότερης μουσικής από το κοινό. Εκτιμάται ότι οι τρεις παραστάσεις προσέλκυσαν συνολικά περίπου 3.000 ακροατές, ενώ σε αυτές συμμετείχαν μερικοί από τους δημοφιλέστερους τραγουδιστές του Βερολίνου. Η ευρεία απήχηση και η αποδοχή της παράστασης οδήγησαν στη δημοσίευση της παρτιτούρας των *Κατά Ματθαίον Παθών*, καθώς και της διασκευής για πιάνο, από τον εκδότη Jakob Schlesinger, γεγονός που διευκόλυνε την περαιτέρω διάδοση του έργου.¹⁵

2.4. Συνεισφορά του J.S. Bach στην εποχή Μπαρόκ

Η εποχή Μπαρόκ αποτέλεσε μία περίοδο ραγδαίας εξέλιξης και δημιουργικής έκρηξης στον χώρο των τεχνών, των επιστημών και, αναμφίβολα, της μουσικής. Η μουσική της Μπαρόκ εποχής χαρακτηρίζεται από δυναμισμό, συναισθηματική ένταση και τεχνική πολυπλοκότητα, στοιχεία που διαφοροποιούν σαφώς το ύφος της από τις προηγούμενες εποχές της Αναγέννησης. Οι εξελίξεις της περιόδου αυτής οδήγησαν στην εδραίωση νέων μορφών και τεχνικών, όπως το basso continuo, η όπερα, η σονάτα, το κοντσέρτο και η καντάτα, που έμελλε να καθορίσουν τη μετέπειτα μουσική δημιουργία. Το ύφος της Μπαρόκ μουσικής έχει χαρακτηριστεί ως καινοτόμο και ρηξικέλευθο. Μέσα στο κλίμα της μουσικής ανάπτυξης που επικρατούσε εκείνη την περίοδο, πολλοί καλλιτέχνες και μουσικοί πήραν έμπνευση και δημιούργησαν αμέτρητες συνθέσεις. Ανάμεσά τους δεσπόζει η μορφή του Johann

¹⁵ Donald Mintz, 'Some Aspects of the Revival of Bach', *The Musical Quarterly* 40/2 (1954), 201–221: 201–213.

Sebastian Bach, ο οποίος έπαιξε σημαντικό ρόλο στη συγκεκριμένη εποχή. Συνηθίζεται να λέγεται, μάλιστα, πως ο θάνατος του σηματοδοτεί και το τέλος της εποχής αυτής.¹⁶

Από τα παραπάνω μπορεί κανείς να συμπεράνει, ότι ο Bach εμφανίστηκε σε μία καίρια καμπή της μουσικής ιστορίας, στην οποία είχε την ευκαιρία να μελετήσει και να συγκεντρώσει τα πιο σημαντικά μουσικά στυλ, μορφές και εθνικές παραδόσεις των προηγούμενων ετών, εμπλουτίζοντάς τα μάλιστα μέσω της συνθετικής του δραστηριότητας. Η ιδιοφυΐα του αποτελούσε ένα κράμα εξαιρετικής μουσικότητας με ανώτερες δημιουργικές ικανότητες στις οποίες η εφευρετικότητα, η τεχνική δεξιότητα και ο πνευματικός έλεγχος συνυπάρχουν αρμονικά. Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον, το γεγονός, ότι ο Bach απέφευγε να αποκαλεί τον εαυτό του συνθέτη, καθώς πίστευε ότι ο όρος ‘μουσικός διευθυντής’ (Kapellmeister) υπονοούσε από μόνος του τη λειτουργία του συνθέτη.¹⁷ Επιπλέον, ως βιρτουόζος εκτελεστής των πληκτροφόρων οργάνων, και ιδίως του εκκλησιαστικού οργάνου και του τσέμπαλου, ο Bach απέκτησε μεγάλη φήμη ήδη κατά τη διάρκεια της ζωής του. Οι αυτοσχεδιαστικές του ικανότητες, η βαθιά γνώση της αντίστιξης και η ικανότητά του να συνθέτει με μαθηματική ακρίβεια και καλλιτεχνική πληρότητα τον κατέστησαν μοναδική φυσιογνωμία στον μουσικό κόσμο του 18^{ου} αιώνα –και έκτοτε, διαχρονική μορφή αναφοράς στη δυτική μουσική.¹⁸

¹⁶ Lauren Felis, ‘Music of the Baroque Period: How its Styles and Techniques Changed Music’ (Διπλωματική Εργασία, State University of New York at New Paltz, 2019), 7–8.

¹⁷ Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 32.

¹⁸ Wolff & Emery, ‘Bach, Johann Sebastian’.

3. Έξι Σουίτες για τσέλο του J.S. Bach (BWV 1007–1012)

Στην παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζεται με ένα από τα σημαντικότερα έργα οργανικής μουσικής από την περίοδο του Μπαρόκ, οι έξι Σουίτες για σόλο βιολοντσέλο (BWV 1007–1012) του J.S. Bach. Το έργο αυτό, το οποίο κατά τη διάρκεια ζωής του συνθέτη δεν έτυχε της προβολής και της αναγνώρισης που του αναλογούσε, σήμερα κατέχει κεντρική θέση στο ρεπερτόριο για βιολοντσέλο. Οι σουίτες αυτές επανήλθαν στο προσκήνιο κατά τον 20^ο αιώνα και πλέον θεωρούνται κορυφαίο επίτευγμα της πολυφωνικής γραφής σε μονοφωνικό όργανο. Ο Bach συνέθεσε πάνω από 40 έργα, που μπορούν να χαρακτηριστούν ως σουίτες, όπως οι Αγγλικές Σουίτες (BWV 806–811) και οι Γαλλικές Σουίτες (BWV 812–817). Οι Σουίτες για σόλο τσέλο, ωστόσο, αποτελούν ένα ξεχωριστό κεφάλαιο στο έργο του, καθώς ενσαρκώνουν με τρόπο μοναδικό τη συνθετική ωριμότητα, την καλλιτεχνική φαντασία και την τεχνική αρτιότητα του δημιουργού. Δεν είναι υπερβολή να ειπωθεί ότι οι έξι αυτές Σουίτες συμπυκνώνουν την ουσία της Μπαρόκ αισθητικής, εκφράζοντας ταυτόχρονα την πνευματικότητα και την αυστηρότητα της εποχής, με έναν τρόπο που παραμένει διαχρονικός.

Οι έξι Σουίτες για τσέλο του Bach αποτελούν μια μοναδική σύνθεση στυλ και μουσικών επιρροών. Σε γενικές γραμμές, η γερμανική μουσική κατά την περίοδο του Μπαρόκ συχνά αναμείγνυε στυλ και φόρμες τόσο από τη Γαλλία όσο και από την Ιταλία. Παρότι ο Bach δεν ταξίδεψε ποτέ εκτός γερμανόφωνου χώρου, είχε εκτενή πρόσβαση σε γαλλικές και ιταλικές μουσικές εκδόσεις, οι οποίες κυκλοφορούσαν ευρέως, ιδίως στο μουσικό περιβάλλον των αυλών και των λουθηρανικών εκκλησιών.¹⁹ Στο πλαίσιο αυτό, είναι σαφές ότι οι έξι σουίτες επηρεάζονται έντονα από τη γαλλική χορευτική παράδοση (*Allemande, Courante, Sarabande, Gigue* κ.ά.).

3.1. Ιστορία και Μορφή σουίτας

Η σουίτα αποτελεί ένα από τα πλέον καθοριστικά είδη της περιόδου Μπαρόκ, τόσο ως προς τη μορφή όσο και ως προς την αισθητική της. Πρόκειται για μια συνθετική μορφή η οποία συγκροτείται από μια σειρά χορών, που συνδέονται μεταξύ τους βάσει τυπικών και αισθητικών αρχών. Ετυμολογικά, ο όρος ‘σουίτα’ προέρχεται από τη γαλλική λέξη ‘*suivez*’, η οποία σημαίνει ‘ακολουθώ’. Η χρήση του όρου δεν ήταν

¹⁹ Richard M. Davis, ‘Extended Program Notes for: Bach’s Fifth Suite for Solo Cello, BWV 1011; Beethoven’s Sonata for Piano and Violoncello, Op. 69; Martinu’s Variations on a Slovakian Theme, H. 378’ (Διπλωματική Εργασία, Southern Illinois University Carbondale, 2014), 7–8.

ευρέως διαδεδομένη μέχρι το τελευταίο τέταρτο του 17^{ου} αιώνα. Πιο συγκεκριμένα, ο όρος 'σουίτα' εμφανίζεται για πρώτη φορά στη μουσική ορολογία το 1557 ως ονομασία για ένα σύνολο από γαλλικούς χορούς ('branles'). Στο πρώιμο στάδιο της ανάπτυξής της, η σουίτα διαμορφώνεται γύρω από μία ακολουθία τριών βασικών χορών: της Allemande, της Courante και της Sarabande. Οι τρεις αυτοί χοροί αποτελούν τον πυρήνα της δομής μιας Μπαρόκ σουίτας. Λεπτομέρειες σχετικά με τα χαρακτηριστικά κάθε χορού, όπως ο ρυθμός, το ύφος, η προέλευση και ο χαρακτήρας τους, θα αναφερθούν στη συνέχεια της εργασίας. Η πλήρης μορφή της Μπαρόκ σουίτας, όπως καθιερώθηκε στον ύστερο 17^ο και 18^ο αιώνα, διαμορφώθηκε σε δύο κύριες φάσεις εξέλιξης. Το δεύτερο και καθοριστικό στάδιο σηματοδοτείται από την ένταξη της Gigue ως τελικού μέρους στο τυπικό σύνολο των χορών. Η προσθήκη αυτή έλαβε χώρα κατά τη διάρκεια του 1650 κι αποτέλεσε σημείο αναφοράς για τους συνθέτες της εποχής. Με την προσθήκη, λοιπόν, του χορού αυτού, η κλασική σειρά των κινήσεων αποκρυσταλλώθηκε στην παρακάτω μορφή: Allemande-Courante-Sarabande-Gigue. Ένας από τους πρώτους συνθέτες που συστηματοποίησε αυτή τη μορφή, ήταν ο Froberger. Σε ένα χειρόγραφο του 1649, το οποίο περιλαμβάνει πέντε σουίτες με την τριμερή δομή της εποχής, εμφανίζεται και μία σουίτα στην οποία προτίθεται ως τέταρτο και καταληκτικό μέρος η Gigue, αποδεικνύοντας την πρωιμότητα της καινοτομίας αυτής.²⁰

Οι Σουίτες του Bach αποτελούν ένα εξαιρετικό παράδειγμα σύνθεσης που συνδυάζει διάφορα μουσικά ύφη και στιλιστικές επιρροές της εποχής του. Πρόκειται για ένα έργο πολυεπίπεδο με ενδιαφέρουσα μουσική δομή και ποικιλία εκφραστικών μέσων. Μάλιστα, σχεδόν όλες οι απόπειρες να ανακαλυφθούν οι αρχές της σουίτας έχουν υποφέρει από μια υπερβολικά περιορισμένη άποψη του ρεπερτορίου, καθώς οι περισσότεροι συγγραφείς περιορίζονται στη μουσική που έχει άμεση σχέση με τον J.S. Bach. Ο Bach έγραψε περίπου 45 έργα που μπορούν να χαρακτηριστούν ως σουίτες, θέτοντας με αυτόν τον τρόπο ένα τέτοιο πρότυπο που ανάγκασε όλες τις άλλες να μετρηθούν με αυτό. Επομένως, αν και το έργο του Bach αποτελεί όντως σημείο αναφοράς για την κατανόηση της Μπαρόκ σουίτας, ο περιορισμός της μελέτης μόνο στο δικό του ρεπερτόριο ενδέχεται να προσφέρει μια μερική εικόνα της εξέλιξης αυτού του μουσικού είδους. Η άποψη των μελετητών, λοιπόν, μπορεί να χαρακτηριστεί μονοδιάστατη.

Η σουίτα, ως μουσική φόρμα, δεν χρησίμευσε μόνο ως πλαίσιο για τη σύνθεση νέων έργων, αλλά και ως ένας βολικός τρόπος για την ομαδοποίηση υπαρχόντων κομματιών με σκοπό την έκδοση και κυρίως την εκτέλεσή τους. Τα επιμέρους μέρη μιας σουίτας, δηλαδή οι χοροί, ήταν κατά κανόνα γραμμένοι σε διμερή μορφή και μοιράζονταν κοινή τονικότητα, γεγονός που προσέδιδε εσωτερική συνοχή και αισθητική ενότητα στη σύνθεση. Η επιλογή διαφορετικών ρυθμικών και μετρικών σχημάτων στους διαδοχικούς χορούς δημιουργούσε ποικιλία και αντιθέσεις, ενώ η

²⁰ John Kenneth Lutterman, 'J.S. Bach's Suites for Solo Cello as Artifacts of Improvisatory Practices' (Διδακτορική Διατριβή, University of California, 2006), 190.

κοινή τονικότητα εξασφάλιζε μια αίσθηση συνέχειας και σταθερότητας. Σε πολλές περιπτώσεις οι συνθέτες επέλεξαν να ξεκινήσουν αυτές τις μουσικές φόρμες με ένα Πρελούδιο, που λειτουργούσε ως εισαγωγικό μέρος, κάτι το οποίο ισχύει και στις έξι Σουίτες για τσέλο του J.S. Bach. Σε αντίθεση με τους χορούς, το Πρελούδιο είχε περισσότερο αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα. Μάλιστα αρκετές συνθέσεις του Bach, που ανήκουν στην περίοδο του Κέτεν, ξεκινούν με ένα Πρελούδιο, φανερώνοντας τη συνθετική σημασία που απέδιδε σε αυτό το στοιχείο. Πέρα από τους βασικούς χορούς της σουίτας (*Allemande*, *Courante*, *Sarabande* και *Gigue*) συχνά συμπεριλαμβάνονταν κι άλλοι χοροί, οι οποίοι είναι γνωστοί με τον όρο 'Galanteries'. Οι Galanteries παρουσιάζονται στο συγκεκριμένο έργο σε ζεύγη και ακολουθούν τη δομή *da capo*. Αυτό σημαίνει ότι μετά την εκτέλεση του δεύτερου χορού, επανέρχόμαστε στον πρώτο, αυτή τη φορά όμως χωρίς όμως τις επαναλήψεις. Αυτό προσφέρει μία ευχάριστη συμμετρία, μορφολογική ισορροπία και σταθερότητα στο έργο.²¹ Οι Galanteries που συναντώνται στις έξι Σουίτες για τσέλο διακρίνονται σε τρεις μορφές: Μενουέτα (Σουίτα 1 και 2), *Bourée* (Σουίτα 3 και 4) και *Gavotte* (Σουίτα 5 και 6). Η παρουσία αυτών των χορών στο ενδιάμεσο της κάθε σουίτας λειτουργεί σαν ένα αισθητικό κι εκφραστικό ταυτόχρονα διάλειμμα, ενώ ενισχύει την ποικιλομορφία και τη δραματουργική εξέλιξη της συνολικής σύνθεσης.

Το πρώτο μέρος κάθε σουίτας, το Πρελούδιο, αποτελεί ένα ιδιαίτερο μουσικό είδος που διαφέρει αισθητά από τους υπόλοιπους χορούς που συνθέτουν τη φόρμα της σουίτας. Το Πρελούδιο διακρίνεται για τον ελεύθερο και αυτοσχεδιαστικό του χαρακτήρα. Πρόκειται για ένα κομμάτι που τουλάχιστον μέχρι την εποχή του J.S. Bach, λειτουργούσε κυρίως ως ένα ανεξάρτητο μουσικό εισαγωγικό μέρος, που προηγούταν έργων αυστηρότερης δομής. Ο βασικός σκοπός ενός Πρελούδιου ήταν να προετοιμάσει τον ακροατή για το κυρίως μέρος του έργου, να καθορίσει την τονικότητα και ορισμένες φορές να εισαγάγει θεματικό ή ρυθμικό υλικό που θα αναπτυχθεί στη συνέχεια. Τα πρελούδια που δημιούργησε ο Bach είχαν μεγαλύτερη έκταση συγκριτικά με τα πρελούδια που κυριαρχούσαν έως τότε. Το Πρελούδιο, όπως δηλώνει και η ετυμολογική προέλευση της λέξης από τα Λατινικά, 'prae' (πριν) και 'ludus' (παίζω), είναι ένα εισαγωγικό μέρος. Πολλοί όμως φημισμένοι συνθέτες του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα, όπως ο Chopin, ο Debussy, ο Rachmaninoff, ο Shostakovich, δεν έγραφαν Πρελούδια μόνο ως εισαγωγικά μέρη μίας σύνθεσης. Το Πρελούδιο εκτός από τον εισαγωγικό του ρόλο εξυπηρετούσε και πρακτικούς σκοπούς. Να ζεσταθεί τόσο ο εκτελεστής όσο και το όργανο, να ελεγχθεί η ακουστική του χώρου και να δώσει χρόνο στο ακροατήριο να ησυχάσει και να ετοιμαστεί για την εκτέλεση του έργου. Την εποχή εκείνη, οι συνθήκες των δημόσιων εκτελέσεων μουσικών έργων ήταν συχνά θορυβώδεις ή λιγότερο οργανωμένες, για αυτό και ο ρόλος του Πρελουδίου ήταν ιδιαίτερα σημαντικός. Επιπλέον, τα πρελούδια έδιναν

²¹ Lee Sunhaeng, 'Evolution of the Cello in Music' (Πτυχιακή Εργασία, Western Kentucky University, 2017), 23.

την ευκαιρία στον εκάστοτε εκτελεστή να επιδείξει τις εκτελεστικές του ικανότητες αλλά και να αυτοσχεδιάσει.²²

Ο πρώτος χορός που ακολουθεί το Πρελούδιο σε μια τυπική Μπαρόκ σουίτα είναι η Allemande, μια από τις πιο χαρακτηριστικές χορευτικές μορφές της εποχής. Η Allemande είναι χορός, ο οποίος προέρχεται από τη Γερμανία, όπου και πρωτοεμφανίστηκε κατά την Αναγέννηση. Το όνομα του χορού, μάλιστα, σημαίνει 'Γερμανός' στα Γαλλικά. Ήταν μια δημοφιλής μορφή χορού σε δίσσημο (2/2) ή τετράσημο (4/4) μέτρο. Τα συγκεκριμένα μέρη είχαν συνήθως απλή ρυθμική δομή, μελωδικό περιεχόμενο και μελωδική φόρμα. Είναι ένας χορός μετρημένος με μέτριο τέμπο, ούτε πολύ γρήγορο ούτε πολύ αργό, διατηρώντας μια ισορροπημένη και σταθερή ροή. Όμως, αυτό μπορεί να αλλάξει αναλόγως τον συνθέτη. Ο χαρακτήρας του χορού αυτού μπορεί να χαρακτηριστεί ως κομψός και ευγενής. Επίσης, οι Allemande των Μπαρόκ συνθετών, και ιδιαίτερα του Bach, παρουσιάζουν συχνά πλουσιότερη μελωδική γραφή και περίτεχνο ρυθμικό περιεχόμενο από τις άλλες χορευτικές κινήσεις της σουίτας.²³

Ο επόμενος χορός που συναντάμε σε μια σουίτα είναι η Courante. Η ονομασία της προέρχεται από το γαλλικό ρήμα 'courir', που σημαίνει 'τρέχω', υποδηλώνοντας τον ζωντανό χαρακτήρα του χορού αυτού. Κατά τη Μπαρόκ εποχή κυριαρχούσαν δύο διαφορετικά είδη της Courante: ο γαλλικός και ο ιταλικός τύπος. Παρόλο που και οι δύο τύποι είναι γραμμένοι σε τρίσημο μέτρο, παρουσιάζουν διαφορές στην εσωτερική τους δομή και στην αίσθηση που προκαλούν στον ακροατή. Ο γαλλικός τύπος έχει συνήθως συγκρατημένο τέμπο ενώ ο ιταλικός τύπος έχει πιο ζωντανό κι ανάλαφρο χαρακτήρα. Επιπλέον, το γαλλικό στυλ είναι πιο περίπλοκο από το ιταλικό. Οι συνθέτες μερικές φορές τονίζουν τη διαφορά μεταξύ των δύο ειδών χρησιμοποιώντας τους όρους 'Courante' για τον γαλλικό τύπο και 'Corrente' για τον ιταλικό τύπο. Στην περίπτωση των έξι Σουιτών για τσέλο του Bach, η πλειονότητα των Courante είναι γραμμένες σύμφωνα με το ιταλικό στυλ. Εξαίρεση αποτελεί η Courante της Πέμπτης Σουίτας, που παρουσιάζει χαρακτηριστικά πιο κοντά στο γαλλικό ύφος.²⁴

Ο τρίτος χορός που συναντάμε είναι η Sarabande. Η Μπαρόκ Sarabande είναι ένας ιδιαίτερα εκφραστικός και αργός χορός. Όμως, αυτός ο χορός έχει τις ρίζες του σε έναν παλαιότερο λαϊκό χορό λατινοαμερικανικής προέλευσης, ο οποίος ήταν έντονος και γρήγορος. Στην αρχή, λοιπόν, ο συγκεκριμένος χορός εκτελούνταν σε ζωντανό ρυθμό. Όμως, όπως και άλλοι χοροί στις Μπαρόκ σουίτες, έτσι και η Sarabande, έχασε κάποια από τα χορευτικά στοιχεία της. Έγινε πιο αργή και μεταμορφώθηκε σε μια μουσική φόρμα που αποπνέει ευγένεια και αυτοκυριαρχία.²⁵ Μάλιστα, πλέον, αποτελεί έναν από τους πιο εκφραστικούς χορούς της Μπαρόκ σουίτας. Η

²² Winold, *Bach's Cello Suites*, 12–13.

²³ Winold, *Bach's Cello Suites*, 34.

²⁴ Winold, *Bach's Cello Suites*, 45.

²⁵ Sunhaeng, 'The Legacy of Bach's Cello Suites in Twentieth-Century Solo Cello Suites', 20.

Sarabande έχει συνήθως σύνθετο τρίσημο μέτρο. Χαρακτηριστικό της στοιχείο είναι η έμφαση που δίνεται στον δεύτερο χρόνο του μέτρου. Για τον J.S. Bach , η Sarabande φαίνεται να κατέχει ξεχωριστή θέση. Για αυτό άλλωστε δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός ότι έγραψε περισσότερες από αυτές από οποιοδήποτε άλλο είδος χορού.

Στα συμπληρωματικά μέρη, λοιπόν, συναντάμε πρώτα τα μενουέτα. Η ονομασία τους προέρχεται από τη γαλλική λέξη 'menuet', η οποία σημαίνει 'μικρός' ή 'ντελικάτος', όρος που αντικατοπτρίζει το κομψό κι εκλεπτυσμένο ύφος του συγκεκριμένου χορού. Το Μενουέτο είναι χορός σε τρίσημο μέτρο (3/4) και χαρακτηρίζεται από ένα ήρεμο τέμπο.²⁶ Επίσης, ως συμπληρωματικό μέρος στις σουίτες χρησιμοποιείται και η Bouree, ένας πιο ζωντανός κι έντονος χορός. Το όνομά της προέρχεται από τη γαλλική λέξη 'bourir' που σημαίνει 'για να γεμίσει'. Ο συγκεκριμένος χορός γράφεται συνήθως σε δίσημο μέτρο (2/2 ή 4/4).²⁷ Τέλος, ένας ακόμη χορός με γαλλικό τίτλο, που χρησιμεύει ως προαιρετικό μέρος, είναι η Gavotte. Η Gavotte είναι συνήθως γραμμένη σε τετράσημο μέτρο (4/4) και αποπνέει μια ανάλαφρη και παιχνιδιάρικη διάθεση.²⁸

Η σουίτα ολοκληρώνεται συνήθως με τη Gigue, που χαρίζει μια δυναμική κι εντυπωσιακή κατάληξη. Ο όρος 'gigue' ετυμολογικά προέρχεται είτε από τη λέξη 'jig', όνομα ενός ζωντανού βρετανικού χορού, είτε από το γαλλικό ρήμα 'giguer', που σημαίνει 'χορεύω'. Επίσης, κάποιοι υποστηρίζουν ότι μπορεί να προέρχεται από τη γερμανική λέξη 'Geige', δηλαδή 'βιολί'. Η Gigue συνήθως γράφεται σε μέτρο 6/8 ή 12/8.²⁹

3.2. Το τσέλο ως σόλο όργανο

Αυτές οι σουίτες αποτελούν αναμφίβολα ένα από τα πιο διαχρονικά έργα του σολιστικού ρεπερτορίου για βιολοντσέλο. Έχουν αγαπηθεί και μελετηθεί σε βάθος τόσο από εκτελεστές όσο και από ακροατές σε ολόκληρο τον κόσμο. Σε μια εποχή όπου το τσέλο χρησιμοποιούνταν κυρίως για συνοδευτικούς σκοπούς, ο Bach το τοποθετεί στο προσκήνιο ως σολιστικό όργανο και γίνεται ένας από τους λίγους μέχρι τότε συνθέτες που συνέθεταν για σόλο βιολοντσέλο χωρίς συνοδεία. Επομένως, οι σουίτες για βιολοντσέλο του Bach αποτελούν μια εξαίρεση στον κανόνα της εποχής, καθώς το πλήθος των έργων για σόλο τσέλο ήταν πολύ μικρό σε σχέση με τα έργα που υπήρχαν για άλλα σόλο έγχορδα όργανα. Σε αυτό το έργο αναδεικνύονται όλα τα υφολογικά, τεχνικά και μουσικά στοιχεία και καλύπτεται ολόκληρο το ηχητικό εύρος που μπορεί να προσφέρει το βιολοντσέλο. Ο συνθέτης στο συγκεκριμένο έργο

²⁶ Winold, *Bach's Cello Suites*, 68.

²⁷ Winold, *Bach's Cello Suites*, 70.

²⁸ Winold, *Bach's Cello Suites*, 74.

²⁹ Winold, *Bach's Cello Suites*, 77.

καταφέρνει να εκμεταλλευτεί όλες τις δυνατότητες του οργάνου. Η επιρροή, λοιπόν, αυτών των σουιτών ήταν καθοριστική για τη μετέπειτα ιστορία της μουσικής. Αποτελούν σημείο αναφοράς για τους συνθέτες που ασχολήθηκαν αργότερα με τη σύνθεση έργων για σόλο βιολοντσέλο.

Ένα από τα πλέον εντυπωσιακά και πρωτοποριακά χαρακτηριστικά του έργου αυτού είναι η απόπειρα απόδοσης πολυφωνίας μέσω ενός κατεξοχήν μονοφωνικού οργάνου. Όμως, ο Bach καταφέρνει μέσω των τεχνικών του και των αντιστικτικών του γραμμών να προσεγγίσει το πολυφωνικό ύφος. Η αντίστιξη είναι σε πλήρη ανάδειξη σε αυτές τις σουίτες. Αν και στην πραγματικότητα εδώ εμφανίζεται μόνο μία φούγκα (στο δεύτερο τμήμα του πέμπτου Πρελούδιου), ο Bach καταφέρνει να δημιουργήσει πολλές φωνές από μία μόνο γραμμή. Μπορεί κανείς να πει, πως η μουσική σε αυτές τις σουίτες είναι ως επί το πλείστον μονοφωνική, όμως χρησιμοποιούνται ποικίλες τεχνικές με σκοπό τη δημιουργία περισσότερων υφών, όπως *brisé* συγχορδίες, αντιστικτικές κινήσεις στις εσωτερικές φωνές και άλλα. Παρόμοιες τεχνικές παρατηρούνται και στον κύκλο των Παρτίτων για βιολί του Bach (BWV 1002, BWV 1004, BWV 1006).³⁰ Η ικανότητα του Bach να δημιουργεί πολυφωνία από τη μονοφωνική γραφή φανερώνει το βάθος της αντιστικτικής και τεχνικής του αντίληψης, αλλά και το πώς μια απλή θεωρητικά μελωδική γραμμή μπορεί να μετατραπεί σε σύνθετη, νοητά πολυφωνική εμπειρία για τον ακροατή.

3.3. Ο σκοπός δημιουργίας του έργου

Υπάρχουν αρκετές εικασίες σχετικά με τον λόγο για τον οποίο ο J.S. Bach συνέθεσε τις έξι Σουίτες για σόλο τσέλο. Μέχρι και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, το έργο αυτό παρέμενε σχεδόν άγνωστο στο ευρύ μουσικό κοινό και θεωρούνταν κατά κύριο λόγο εκπαιδευτικό υλικό, κατάλληλο για τη βελτίωση της τεχνικής επάρκειας των μαθητών του βιολοντσέλου. Όμως, αν αναλογιστεί κανείς το επίπεδο δυσκολίας του συγκεκριμένου έργου και την πολυπλοκότητά του, είναι φανερό πως ο Bach δεν το έγραψε ως ένα κομμάτι προορισμένο για την εκμάθηση του οργάνου. Οι σουίτες αυτές θέτουν υψηλές απαιτήσεις τόσο σε τεχνικό όσο και σε καλλιτεχνικό επίπεδο, καθιστώντας τες κατάλληλες για προχωρημένους και ικανούς εκτελεστές. Δεν προορίζονται για αρχάριους μαθητές, αλλά για ικανούς μουσικούς. Μπορεί πλέον αυτό το έργο να χρησιμοποιείται για την εκπαίδευση των μαθητών τσέλου, όμως αυτό είναι κάτι που προέκυψε μέσα στα χρόνια και δεν σημαίνει πως ο Bach τις έγραψε με σκοπό να γίνουν εκπαιδευτικά εργαλεία.

Στο πλαίσιο αυτό, για μεγάλο διάστημα, η κυρίαρχη άποψη ήταν ότι το έργο αυτό δεν προσφερόταν για δημόσια εκτέλεση ή ρεσιτάλ, γεγονός που συνέβαλε στη σχετική αφάνεια των σουιτών. Ωστόσο, το 1909 σημειώνεται ένα κομβικό σημείο στην

³⁰ Sunhaeng, 'The Legacy of Bach's Cello Suites in Twentieth-Century Solo Cello Suites', 34–35.

ιστορία της ερμηνείας τους, καθώς ο Pablo Casals δίνει ένα ρεσιτάλ στο Αμβούργο. Μέσα σε αυτό συμπεριλαμβάνεται και η εκτέλεση των Σουιτών για τσέλο και έτσι αναδεικνύεται και γίνεται γνωστό στο μουσικό κοινό της εποχής.³¹ Ο Casals είχε ανακαλύψει τις σουίτες αυτές πρώτη φορά σε ηλικία δεκατριών ετών, δηλαδή το 1890, ενώ σπούδαζε στη μουσική σχολή της Βαρκελώνης και αφιερώθηκε στη μελέτη και την ερμηνεία τους με σεβασμό και πάθος. Εντυπωσιάστηκε από το έργο αυτό και ξεκίνησε να τις μελετά επισταμένως. Μέσω του φεστιβάλ αυτού, οι έξι Σουίτες κατάφεραν να βγουν από την αφάνεια και να μπουν στο επίκεντρο του ρεπερτορίου για τσέλο. Ειδικά μετά τις ηχογραφήσεις και τις συναυλίες του Casals οι σουίτες απέκτησαν τεράστια δημοτικότητα. Πλέον οι σουίτες αυτές αποτελούν ένα από τα πιο πολυπαιγμένα και γνωστά κομμάτια. Οι συγκεκριμένες σουίτες φέρνουν το βιολοντσέλο σε ένα νέο επίπεδο ως όργανο που έχει πρωταγωνιστικό και όχι συνοδευτικό ρόλο.

Ένα από τα πιο σημαντικά και συχνά συζητούμενα ζητήματα που περιβάλλουν τις έξι Σουίτες για τσέλο του J.S. Bach αφορά το πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκαν και στο οποίο επρόκειτο να εκτελούνται. Η σχετική έρευνα εγείρει μια σειρά από ερωτήματα που παραμένουν, σε μεγάλο βαθμό, αναπάντητα: Σε ποιους απευθύνονταν αυτά τα έργα; Από ποιους θα εκτελούνταν; Σε ποιους χώρους παρουσιαζόταν αυτή η μουσική; Αυτές οι απορίες είναι εύλογες, καθώς δεν υπήρχε η έννοια της δημόσιας συναυλίας την εποχή του Bach με τη σύγχρονη έννοια που τη γνωρίζουμε εμείς. Τόσο οι 'συναυλιακοί' χώροι όσο και οι τρόποι εκτέλεσης των μουσικών συνθέσεων ήταν πολύ διαφορετικές από τις συνθήκες που θεωρούμε δεδομένες σήμερα. Οι σουίτες αυτές επομένως, πιθανόν να μην γράφτηκαν για μαζικές ακροάσεις, αλλά για ένα πιο εκλεπτυσμένο κοινό. Αυτό το πλαίσιο καθιστά τις σουίτες όχι απλώς προϊόντα της μουσικής δημιουργίας της εποχής, αλλά και τεκμήρια μιας εσωστρεφούς, ελιτίστικης μουσικής κουλτούρας, όπου η βαθιά κατανόηση της φόρμας και του ύφους υπερίσχυε της άμεσης, εντυπωσιακής πρόσληψης από το ευρύ κοινό.

3.4. Τα τέσσερα χειρόγραφα

Ένα από τα σημαντικότερα προβλήματα που σχετίζονται με τις έξι Σουίτες για σόλο τσέλο του J.S. Bach, και στο οποίο θα αναφερθώ εκτενέστερα στη συνέχεια, είναι το γεγονός ότι δεν σώζεται το χειρόγραφο του ίδιου του συνθέτη. Η πρόσβασή μας, λοιπόν, στο έργο βασίζεται αποκλειστικά σε τέσσερις χειρόγραφες πηγές του 18^{ου} αιώνα από άλλους αντιγραφείς. Αυτές οι πηγές αποτελούν τη βάση για τις μουσικολογικές μελέτες και τις ερμηνευτικές προσεγγίσεις των σουιτών που ακολούθησαν. Παρακάτω, παρατίθεται ένας πίνακας με τις βασικές πληροφορίες για τα τέσσερα σωζόμενα χειρόγραφα.

	Δημιουργός χειρόγραφου	Χρονολογία	Κωδικός	Βιβλιοθήκη
Χειρόγραφο Α	Anna Magdalena Bach	1727–1731	P269	Staatsbibliothek zu Berlin
Χειρόγραφο Β	Peter Kellner	1726	P804 (Faszikel 40)	Staatsbibliothek zu Berlin
Χειρόγραφο Γ	Johann Nikolaus Schober, Άγνωστος	1760	P289	Staatsbibliothek zu Berlin
Χειρόγραφο Δ	Άγνωστος	Τέλη 18 ^{ου} αι.	P804 (Konvolut)	Staatsbibliothek zu Berlin

Πίνακας 1: Χειρόγραφες πηγές των έξι Σουιτών για τσέλο του J.S. Bach

Από τα τέσσερα σωζόμενα χειρόγραφα των έξι Σουιτών για τσέλο, το πρώτο προέρχεται από τη δεύτερη σύζυγο του J.S. Bach, την Anna Magdalena. Πρόκειται για το χειρόγραφο στο οποίο βασίζονται οι περισσότεροι μελετητές. Το χειρόγραφο είναι γνωστό ως ‘Χειρόγραφο Α’ και θεωρείται ότι το χρονικό διάστημα δημιουργίας του κυμαίνεται μεταξύ των ετών 1727 και 1731. Αξίζει να σημειωθεί ότι το χειρόγραφο αυτό ήταν αρχικά δεμένο μαζί με ένα αντίγραφο του έργου του Bach Σονάτες και Παρτίτες για βιολί, πάλι γραμμένο από το χέρι της Anna Magdalena. Το δεύτερο χειρόγραφο, που είναι γνωστό ως ‘Χειρόγραφο Β’, ανήκει στον Johann Peter Kellner, έναν σύγχρονο του Bach και σημαντικό Γερμανό συνθέτη, οργανίστα και αντιγραφέα της εποχής. Το χειρόγραφο Β θεωρείται ότι δημιουργήθηκε νωρίτερα από ότι το χειρόγραφο Α. Όπως και η Anna Magdalena, έτσι και ο Kellner αντιγράφε όχι μόνο τις σουίτες για τσέλο αλλά και τα έργα για σόλο βιολί. Η δημιουργία του αντιγράφου του Kellner τοποθετείται το έτος 1726. Το τρίτο χειρόγραφο, το αποκαλούμενο ως ‘Χειρόγραφο Γ’, έχει μία ιδιαιτερότητα καθώς δημιουργήθηκε από δύο άτομα. Το πρώτο μέρος του χειρόγραφου από τον Johann Nikolaus Schober, ενώ το δεύτερο μέρος έχει αντιγραφεί από κάποιον, του οποίου η ταυτότητα παραμένει άγνωστη έως και σήμερα. Το χειρόγραφο αυτό τοποθετείται χρονολογικά στη δεκαετία του 1760, δηλαδή μερικά χρόνια αφότου ο Bach έφυγε από τη ζωή. Σε κάποιο στάδιο της ιστορίας του, το χειρόγραφο Γ περιήλθε στα χέρια ενός άλλου οργανοπαίχτη, του Johann Christian Westphal. Το τέταρτο και τελευταίο σωζόμενο χειρόγραφο είναι γνωστό ως ‘Χειρόγραφο Δ’. Προέρχεται από το Αμβούργο και τοποθετείται χρονολογικά στα τέλη του 18^{ου} αιώνα. Το χειρόγραφο Δ παρουσιάζει μεγάλη ομοιότητα με το χειρόγραφο Γ, γεγονός που έχει οδηγήσει τους μελετητές να πιθανολογούν ότι ίσως προέρχεται από την ίδια ή παρόμοια παράδοση αντιγραφής. Υπάρχει, επίσης, η υπόθεση ότι το χειρόγραφο αυτό το παρήγγειλε η κόρη του C.P.E. Bach, Anna Karoline Philippina Bach. Συνοψίζοντας, τα δύο πρώτα χειρόγραφα (Α και Β) χρονολογούνται σε χρονική εγγύτητα με τη σύνθεση του έργου, ενώ τα

χειρόγραφα Γ και Δ αποτελούν μεταγενέστερες πηγές, από το δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα.

Γενικότερα, τα χειρόγραφα αντίγραφα μουσικών έργων την εποχή του Bach θεωρούνταν εξαιρετικά πολύτιμα τεκμήρια, ιδιαίτερα πριν από την εξάπλωση της μουσικής τυπογραφίας. Η δημιουργία τους συνήθως δεν ήταν τυχαία, αλλά ήταν αποτέλεσμα αιτήματος κάποιου προσώπου υψηλής κοινωνικής ή οικονομικής τάξης, τα οποία επιθυμούσαν να αποκτήσουν έργα για προσωπική μελέτη, συλλογή ή εκτέλεση σε ιδιωτικούς κύκλους. Είναι πιθανόν και τα σωζόμενα χειρόγραφα των έξι Σουιτών για τσέλο του J.S. Bach να δημιουργήθηκαν ως αποτέλεσμα παρόμοιων αιτημάτων. Είναι γνωστό πως δύο από τα αντίγραφα αυτά συνδέονται με μαθητές ή κύκλους γύρω από τον Bach. Συγκεκριμένα, το χειρόγραφο του Kellner έγινε κατά πάσα πιθανότητα για χρήση στις δικές του σπουδές, καθώς ο ίδιος υπήρξε ενεργός οργανίστας και αντιγραφέας με έντονο ενδιαφέρον για το έργο του Bach. Επιπλέον, το αντίγραφο που δημιούργησε η Anna Magdalena εικάζεται πως δημιουργήθηκε κατόπιν αιτήματος του Georg Heinrich Schwanenberg, συγκεκριμένα για την προσωπική του μελέτη. Ο Schwanenberg είχε μαθητεύσει πλάι στον Bach για μικρό χρονικό διάστημα, πιθανότατα κατά την περίοδο που ο Bach βρισκόταν στη Λειψία.³²

Λόγω του ότι στα υπάρχοντα αντίγραφα δεν υπάρχουν σχεδόν καθόλου δυναμικές, ενδείξεις για δοξάρια ή μουσικές φράσεις, τα συγκεκριμένα έργα δίνουν τη δυνατότητα στον εκάστοτε εκτελεστή για ποικίλες ερμηνείες. Μάλιστα, από το 1826 και έπειτα έχουν κυκλοφορήσει πάνω από πενήντα διαφορετικές εκδόσεις του έργου, κάθε μία προσφέροντας μία διαφορετική ερμηνευτική πρόταση. Οι περισσότερες εκδόσεις βασίζονται στο χειρόγραφο της δεύτερης συζύγου του Bach, Anna Magdalena Bach, φανερώνοντας τη μεγάλη σημασία που έχει αυτό το χειρόγραφο συγκριτικά με τα υπόλοιπα.³³

3.5. Χρονολογία σύνθεσης του έργου και *viola pomposa*

Πολλές εικασίες, επίσης, υπάρχουν και σχετικά με την ημερομηνία δημιουργίας του έργου αυτού. Οι περισσότεροι μελετητές συμφωνούν ότι το έργο αυτό έχει δημιουργηθεί μεταξύ των ετών 1717 και 1723,³⁴ κατά την περίοδο που ο Bach δραστηριοποιούνταν στο Κέτεν, όπου άλλωστε ο συνθέτης παρήγαγε το μεγαλύτερο μέρος της οργανικής μουσικής του. Η περίοδος αυτή στο Κέτεν ξεκινάει το 1717, ένα έτος που βρίσκεται ακριβώς στο μέσο της ζωής του συνθέτη, αν σκεφτούμε ότι ο Bach γεννήθηκε το 1685 και πέθανε το 1750.³⁵ Το Κέτεν γενικότερα φημιζόταν για τη λαμπρή παράδοσή του στις τέχνες. Παρόλα αυτά, πολλοί είναι οι ιστορικοί και μελετητές που υποστηρίζουν ότι το έτος σύνθεσης των σουιτών είναι το 1720. Είναι

³² Lutterman, 'J.S. Bach's Suites for Solo Cello as Artifacts of Improvisatory Practices', 211.

³³ Jarvis, 'Did Johann Sebastian Bach Write the Six Cello Suites?', 1.

³⁴ Wolff & Emery, 'Bach, Johann Sebastian'.

³⁵ Winold, *Bach's Cello Suites*, 2.

πιθανό, μάλιστα, οι σουίτες να μην γράφτηκαν όλες σε μία χρονική στιγμή, αλλά να ολοκληρώθηκαν σε ένα μεγαλύτερο διάστημα. Αυτό γίνεται αντιληπτό μέσα από την εξέλιξη της μουσικής πολυπλοκότητας σε κάθε σουίτα αλλά και από την ολότητα της κάθε μίας. Η έκτη και τελευταία σουίτα, μάλιστα, θεωρείται από μελετητές ότι δεν γράφτηκε πριν από το 1725. Αυτή η άποψη βασίζεται κυρίως στο ότι η έκτη σουίτα φαίνεται να προοριζόταν για ένα διαφορετικό όργανο.

Συγκεκριμένα, στο χειρόγραφο της συζύγου του Anna Magdalena, υπάρχει η ένδειξη ‘à cinq cordes’ (‘με πέντε χορδές’). Αυτή η φαινομενικά απλή σημείωση έχει οδηγήσει πολλούς μελετητές στην υπόθεση ότι η έκτη σουίτα δεν γράφτηκε για ένα κλασικό τετράχορδο βιολοντσέλο, αλλά για κάποιο άλλο όργανο. Μία από τις κυρίαρχες θεωρίες υποστηρίζει ότι η έκτη σουίτα προοριζόταν για viola pomposa. Το όργανο αυτό ήταν κουρδισμένο στην περιοχή του τσέλου με την προσθήκη όμως μιας πέμπτης χορδής (C-G-d-a-e’).³⁶ Η viola pomposa, λοιπόν, είναι ένα όργανο το οποίο δεν είχε κάνει την εμφάνισή του μέχρι την εποχή που ο Bach ταξίδεψε και έδρασε στη Λειψία.³⁷ Συγκεκριμένα, κάποιοι μελετητές υποστηρίζαν ότι ο Bach εφηύρε ένα μικρό σε μέγεθος τσέλο ή αλλιώς μεγάλη σε μέγεθος βιόλα. Όμως, η υπόθεση ότι η viola pomposa ήταν εφεύρεση του Bach έχει διαψευστεί. Υπάρχει, όμως, και η άλλη υπόθεση, ότι όλες οι σουίτες είναι γραμμένες για βιολοντσέλο piccolo με τέσσερις ή πέντε χορδές, ένα όργανο μικρότερο σε μέγεθος από το κλασικό τσέλο.³⁸ Το τσέλο piccolo, εξίσου με τη viola pomposa, προσφέρει ευκολότερη πρόσβαση στις ψηλότερες τονικά νότες, κάτι που θα εξηγούσε και τη χρήση της πέμπτης χορδής. Πάντως, το γεγονός ότι πιθανόν η έκτη σουίτα δεν προοριζόταν για το κλασικό τσέλο, εξηγεί και το γιατί είναι τόσο τεχνικά απαιτητική για έναν σύγχρονο τσελίστα που παίζει σε τετράχορδο όργανο.

³⁶ Dimitry Badiarov, ‘The Violoncello. Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice’, *The Galpin Society Project*, 60 (2007), 121–145: 121–122.

³⁷ Richard M. Davis, ‘Extended Program Notes for: Bach’s Fifth Suite for Solo Cello, BWV 1011; Beethoven’s Sonata for Piano and Violoncello, OP. 69; Martinu’s Variations on a Slovakian Theme, H. 378’ (Διπλωματική Εργασία, Southern Illinois University Carbondale, 2014), 5–6.

³⁸ Badiarov, ‘The Violoncello. Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice’, 140.

4. Σύγκριση των χειρόγραφων

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ένα θέμα σχετικά με τις έξι Σουίτες για τσέλο του J.S. Bach (BWV 1007–1012) αποτελεί η απουσία του αυτόγραφου χειρόγραφου του ίδιου του συνθέτη. Όπως γνωρίζουμε, όλες οι μετέπειτα εκδόσεις που έχουν βγει βασίζονται στα τέσσερα χειρόγραφα που έχουν παρουσιαστεί παραπάνω. Τα χειρόγραφα αυτά παρουσιάζουν κάποιες διαφορές τόσο στην καταγραφή όσο και στις λεπτομέρειες της σημειογραφίας. Αν εξετάσουμε πρώτα τα βασικά χαρακτηριστικά των τεσσάρων χειρόγραφων, παρατηρούμε διαφορές στον αριθμό σελίδων που αυτά περιλαμβάνουν. Το χειρόγραφο Α που έχει δημιουργηθεί από την Anna Magdalena Bach αποτελείται από 36 σελίδες. Το Β χειρόγραφο, του Peter Kellner είναι μικρότερο και περιέχει 28 σελίδες. Ενώ το χειρόγραφο Γ, του Johann Nikolaus Schöber και του άγνωστου συνδημιουργού του καθώς και το χειρόγραφο Δ, που πάλι ανήκει σε ένα άγνωστο πρόσωπο, αποτελούνται από 42 σελίδες. Από αυτά τα τέσσερα χειρόγραφα αντλούμε όλες τις πληροφορίες που διαθέτουμε σήμερα για το έργο. Οι διαφορές που συναντάμε μεταξύ των τεσσάρων μουσικών χειρόγραφων μπορούν να ταξινομηθούν σε τρεις βασικές κατηγορίες. Η πρώτη κατηγορία αφορά τις διαφορές στις ίδιες τις νότες. Σε ορισμένα σημεία παρατηρούνται αποκλίσεις στη μελωδική γραμμή, με την παρουσία διαφορετικών φθόγγων ή αλλοιώσεων. Επίσης, πρέπει να αναφέρουμε ότι αρκετές φορές σε κάποια χειρόγραφα υπάρχουν συγχορδίες ή διπλές νότες, ενώ σε άλλα χειρόγραφα υπάρχει μία μόνο νότα. Δεύτερη κατηγορία, αποτελούν τα μουσικά στολίδια, τα οποία εμφανίζονται με διαφορετικό τρόπο ή και σε διαφορετικά σημεία από χειρόγραφο σε χειρόγραφο. Σε ορισμένα χειρόγραφα τα στολίδια είναι έντονα παρόντα, ενώ σε άλλα απουσιάζουν εντελώς ή χρησιμοποιούνται με λιγότερο συχνά. Η ποικιλία αυτή μπορεί να φανερώσει την προσωπική αισθητική και τεχνική του κάθε αντιγραφέα. Η τρίτη και τελευταία κατηγορία αφορά τις διάφορες στη μουσική φρασεολογία. Τόσο οι μουσικές φράσεις όσο και η άρθρωση παίζουν καθοριστικό ρόλο στο τελικό ηχητικό αποτέλεσμα κάθε σουίτας. Το σημαντικότερο ζήτημα, λοιπόν, εντοπίζεται στις ενδείξεις της άρθρωσης, δηλαδή στις συζεύξεις, οι οποίες καθορίζουν τις νότες που πρέπει να εκτελεστούν σε μία κίνηση του δοξαριού. Οι διαφορές στον τρόπο σημείωσης των μουσικών φράσεων μεταξύ των τεσσάρων χειρόγραφων είναι πολλές, γεγονός που δημιουργεί αμφιβολίες ως προς το ποια από αυτές τις πηγές πλησιάζει περισσότερο στην αρχική πρόθεση του συνθέτη.³⁹ Η ύπαρξη αυτών των διαφορών δεν αποτελεί πρόβλημα, δημιουργεί, όμως, σημαντικούς προβληματισμούς σχετικά με την ερμηνεία και την κατανόηση του έργου, καθώς δεν διαθέτουμε την πρωτογενή πηγή. Αυτό έχει ως

³⁹ Laura Elizabeth Kramer, 'Articulation in Johann Sebastian Bach's Six Suites for Violoncello Solo (BWV 1007–1012) History, Analysis and Performance' (Διδακτορική Διατριβή, Cornell University, 1998), 43.

αποτέλεσμα, να δίνονται στον κάθε εκτελεστή αρκετές επιλογές σχετικά με το ύφος της ερμηνείας, καθιστώντας την κάθε εκτέλεση διαφορετική και μοναδική.

Σε αυτό το σημείο κρίνεται σκόπιμο να επισημανθεί ότι η μελέτη των χειρόγραφων παρουσιάζει ιδιαίτερες δυσκολίες, ειδικά όσον αφορά στην ακριβή αποτύπωση και ερμηνεία στοιχείων όπως οι συζεύξεις. Σε αντίθεση με τα μουσικά κείμενα που δημιουργούνται από σύγχρονα ηλεκτρονικά μέσα και χαρακτηρίζονται από απόλυτη συμμετρία, ακρίβεια και σαφήνεια ως προς τη θέση των μουσικών συμβόλων, τα χειρόγραφα παρουσιάζουν μια πολύ διαφορετική εικόνα. Συχνά επικρατεί μια σχετική αοριστία στην τοποθέτηση των ενδείξεων, γεγονός που δυσχεραίνει την ερμηνεία τους. Η έλλειψη γραφιστικής ακρίβειας μπορεί να δημιουργήσει αμφιβολίες σχετικά με τη θέση ή ακόμη και με την πρόθεση του συντάκτη αναφορικά με συγκεκριμένες μουσικές φράσεις ή διακοσμητικά στοιχεία. Ειδικότερα, σε ένα χειρόγραφο δεν είναι όλα συμμετρικά τοποθετημένα όπως στα μουσικά κείμενα που δημιουργούνται σε έναν υπολογιστή. Επομένως, πολλές φορές θα παρατηρήσουμε ότι οι φράσεις ή ακόμα και τα μουσικά στολίδια, όπως για παράδειγμα τρίλιες, γκρουπέτα ή μορντάν, είναι τοποθετημένα σε σημεία που ίσως να μην βγάζουν νόημα και δεν μπορούμε να πούμε με σιγουριά αν αυτή ήταν η πρόθεση του δημιουργού του χειρόγραφου ή αν δεν είναι ξεκάθαρη η θέση τους στο χειρόγραφο.

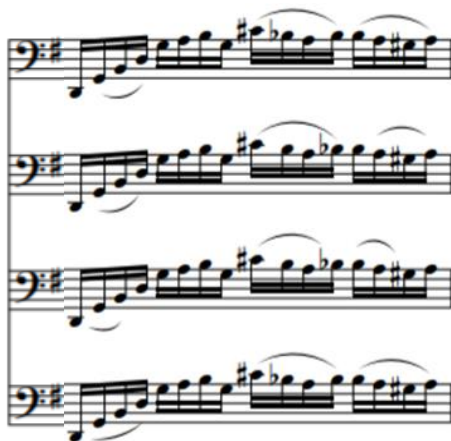
Ένα ακόμη στοιχείο που πρέπει να ληφθεί υπόψη είναι το γεγονός ότι μεταξύ των διάφορων χειρόγραφων εκδοχών ενδέχεται να παρατηρηθούν διαφορές ως προς την παρουσία ή απουσία μουσικών στολιδιών. Ορισμένα χειρόγραφα εμφανίζονται εμφανώς πιο λιτά, ενώ άλλα περιλαμβάνουν μεγαλύτερη διακοσμητική πυκνότητα. Η ερμηνεία αυτού του φαινομένου μπορεί να συνδεθεί με τις συνθετικές και ερμηνευτικές πρακτικές της εποχής Μπαρόκ, κατά την οποία ήταν σύνηθες οι συνθέτες να αφήσουν εσκεμμένα περιθώριο στον εκτελεστή για αυτοσχεδιασμό και προσθήκη στολιδιών, ανάλογα με τη μουσική περίσταση, το ύφος ή την τεχνική επάρκεια του εκτελεστή. Στην ενότητα που ακολουθεί, θα γίνει μια σύγκριση των τεσσάρων χειρόγραφων, με στόχο να εντοπιστούν οι ομοιότητες και οι διαφορές τους και να εξεταστεί το πώς αυτές οι διαφορές επηρεάζουν το ηχητικό αποτέλεσμα.

4.1. Πρώτη Σουίτα, Σολ μείζονα (BWV 1007)

4.1.1. Πρελούδιο

Ξεκινώντας, λοιπόν, με την Πρώτη Σουίτα (BWV 1007), συναντάμε ένα από τα πιο δημοφιλή και πολυπαιγμένα έργα για τσέλο, το πρελούδιο. Το συγκεκριμένο κομμάτι είναι γραμμένο σε ρυθμική αγωγή 4/4. Χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου μέρους αποτελεί η συνεχόμενη κίνηση με δέκατα έκτα αλλά και οι η χρήση αρπισμών σε πολλά σημεία. Ας ξεκινήσουμε με τις διαφορές στις νότες που μπορεί να εντοπίσει κανείς στο πρελούδιο αυτό. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα εντοπίζεται στο 26^ο μέτρο του Πρελουδίου, και συγκεκριμένα στον τρίτο χρόνο. Στα χειρόγραφα A και Δ

καταγράφεται η νότα Bb. Αντιθέτως, στα χειρόγραφα Β και Γ εμφανίζεται αρχικά το Β φυσικό και μετέπειτα γίνεται ύφεση (Εικόνα 1). Στην πρώτη περίπτωση χειρόγραφου το άκουσμα του τριμητονίου είναι πιο σκληρό από ότι στα υπόλοιπα χειρόγραφα, που ο τρόπος με τον οποίο εμφανίζεται το Bb φαίνεται πιο λογικός και ακουστικά πιο ομαλός. Επίσης, στην περίπτωση του πρώτου χειρόγραφου η άρθρωση, που είναι τα δέκατα έκτα ενωμένα δεν εξυπηρετεί. Όμως, αν το c# ήταν χωριστά και τα υπόλοιπα δέκατα έκτα ενωμένα, τότε το σκληρό άκουσμα του διαστήματος δευτέρας αυξημένης ακούγεται ίσως καλύτερα και γίνεται και ευκολότερο στην εκτέλεσή του.



Εικόνα 1

Αντίστοιχες διαφορές συναντώνται και στο 27^ο μέτρο, ειδικά στον τρίτο και τέταρτο χρόνο του (Εικόνα 2). Στα χειρόγραφα Α και Β, η σειρά των φθόγγων είναι ΑΑ-C#-E-G-A-c#-d-c#. Ενώ στα χειρόγραφα Γ και Δ παρατηρείται εναλλακτική σειρά: ΑΑ-C#-E-F-G-A-B-c#. Η επιλογή των φθόγγων στα χειρόγραφα Γ και Δ έχουν ως αποτέλεσμα την ομαλότερη βηματική πορεία προς την κορύφωση της μελωδίας που γίνεται στο επόμενο μέτρο στη νότα d.



Εικόνα 2

Όπως ήδη αναφέρθηκε, οι περισσότερες διαφορές μεταξύ των χειρόγραφων εντοπίζονται κυρίως στον τρόπο καταγραφής της άρθρωσης καθώς και στη σημειογραφική αποτύπωση των μουσικών φράσεων. Παρατηρώντας, λοιπόν, ήδη στα πρώτα μέτρα του Πρελούδιου, εντοπίζονται αποκλίσεις μεταξύ των πηγών στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται το βασικό θεματικό υλικό (Εικόνα 3). Το βασικό μουσικό θέμα, το οποίο καθορίζει τη δομική κι εκφραστική κατεύθυνση του έργου, αποδίδεται με διαφορετικό τρόπο από κάθε αντιγραφέα των χειρόγραφων, γεγονός που καταδεικνύει τη διαφορετική ερμηνευτική προσέγγιση ή και τις ενδεχόμενες αισθητικές προτιμήσεις των δημιουργών τους. Όπως θα παρατηρήσουμε και στη συνέχεια, τα Χειρόγραφα Γ και Δ παρουσιάζουν ιδιαίτερη ομοιογένεια. Η ομοιότητα αυτή γίνεται εμφανής ήδη από τα πρώτα τέσσερα μέτρα. Σε αυτά τα χειρόγραφα βλέπουμε να ομαδοποιούνται τα τρία πρώτα δέκατα έκτα που σχηματίζουν ένα άρπισμα της συγχορδίας της τονικής, προσδίδοντας συνοχή και σαφήνεια στην άρθρωση του μουσικού μοτίβου. Το μοτίβο αυτό συνεχίζεται με σχετική συνέπεια και στα επόμενα μέτρα. Αυτός ο τρόπος σημειογραφίας είναι και αυτός που έχει υιοθετηθεί σε πολλές μετέπειτα εκδόσεις. Αντιθέτως, το χειρόγραφο Β του Peter Kellner, παρουσιάζει μια διαφορετική προσέγγιση, φανερώνοντας μια ερμηνευτική απόκλιση από τις υπόλοιπες πηγές. Συγκεκριμένα, ξεκινάει ομαδοποιώντας και ενώνοντας και τα τέσσερα δέκατα έκτα στο πρώτο μέτρο, ενώ μετά παρατηρούμε ότι δεν κρατάει σε όλα τα σημεία εμφάνισης του αντίστοιχου μοτίβου την ίδια άρθρωση. Αυτό ενδεχομένως υποδηλώνει και μια λιγότερο συστηματική ή περισσότερο προσωπική ερμηνεία του μουσικού υλικού. Όπως και η Anna Magdalena επιλέγει να ενώσει τα δύο από τα τέσσερα δέκατα έκτα αλλάζοντας συχνά την επιλογή της για το αν θα ενώσει τα δύο τελευταία ή τα δύο μεσαία κάτι το οποίο δημιουργεί έντονους προβληματισμούς σχετικά με τον σκοπό αυτής της επιλογής άρθρωσης.

Εικόνα 3

4.1.2. Allemande

Η Allemande της πρώτης Σουίτας αποτελεί ένα διμερές χορευτικό κομμάτι, το οποίο αποπνέει έναν ευγενή και στοχαστικό χαρακτήρα. Αυτή η αίσθηση ενισχύεται από το μουσικό υλικό που χρησιμοποιείται, καθώς και από τη σταθερή ροή της μελωδίας και τον ήπιο ρυθμικό παλμό. Είναι γραμμένη σε 2/2. Ξεκινώντας με τις διαφορές στις

νότες εδώ μπορούμε να εντοπίσουμε μία διαφορά στο μέτρο 21. Ειδικότερα, υπάρχει μία διαφορετική νότα που εντοπίζεται στο χειρόγραφο της Anna Magdalena. Στον πρώτο χρόνο το Β είναι ύφεση ενώ στα υπόλοιπα χειρόγραφα το Β παρουσιάζεται μη αλλοιωμένο. Η εκδοχή της Anna Magdalena με τη βηματική κίνηση των ημιτονίων ηχεί περίεργα και σκληρά σε σύγκριση με το Β φυσικό που υπάρχει στις υπόλοιπες εκδοχές και είναι πιο αναμενόμενο. Επιπλέον, στο ίδιο μέτρο έχουμε και μία διαφορά στον τομέα των μουσικών στολιδιών, καθώς στον τελευταίο χρόνο υπάρχει προσθήκη τρίλιας στα χειρόγραφα Γ και Δ (Εικόνα 4).



Εικόνα 4

Στο συγκεκριμένο μέρος, παρατηρούνται ποικίλες διαφορές μεταξύ των χειρόγραφων, στον τρόπο σημείωσης των στολιδιών (ornaments). Αυτά τα στολίδια διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο στην αισθητική και εκφραστική απόδοση του κομματιού. Ήδη από την αρχή του κομματιού, διαπιστώνονται αξιοσημείωτες αποκλίσεις. Για παράδειγμα, στον τρίτο χρόνο του 4^{ου} και του 6^{ου} μέτρου εντοπίζουμε στο Γ και Δ χειρόγραφο μία τρίλια που απουσιάζει παντελώς από τα χειρόγραφα Α και Β (Εικόνα 5 και 6). Στον τρίτο χρόνο του 5^{ου} μέτρου, όμως, τρίλια σημειώνεται μόνο στο Β χειρόγραφο, ενώ στο Γ και Δ υπάρχει μία αποτζιατούρα (Εικόνα 7).



Εικόνα 5



Εικόνα 6



Εικόνα 7

Συνεχίζοντας, στο 8^ο μέτρο του Α χειρόγραφου δεν παρατηρείται καμία προσθήκη στολιδίων. Στον πρώτο χρόνο του Β χειρόγραφου υπάρχει ένα μορντάν, ενώ στο Γ και Δ χειρόγραφο υπάρχει αποτζιατούρα (Εικόνα 8). Είναι σημαντικό να αναφέρουμε πως η αποτζιατούρα που υπάρχει στο μέτρο 8 ουσιαστικά δημιουργεί μια επανάληψη της νότας που προηγείται κάτι το οποίο δεν συνηθίζεται. Αυτή η τάση συνεχίζεται και στα επόμενα μέτρα, όπως στα μέτρα 11, 12 και 31, όπου επαναλαμβάνεται παρόμοιο μοτίβο διαφοροποιήσεων.



Εικόνα 8

Επίσης, στο μέτρο 19 πάλι υπάρχει κάτι αντίστοιχο. Αυτή τη φορά, όμως, αποτζιατούρα καταγράφεται σε όλα τα χειρόγραφα πέραν του Kellner. Στο επόμενο μέτρο, επίσης, στον πρώτο χρόνο η αποτζιατούρα σημειώνεται μόνο στο Γ και Δ χειρόγραφο (Εικόνα 9).



Εικόνα 9

4.1.3. Courante

Η Courante αυτή δομείται κυρίως γύρω από δύο διακριτά μουσικά μοτίβα, τα οποία επανέρχονται και αναπτύσσονται σε διάφορες μορφές καθ' όλη τη διάρκεια της, προσδίδοντας ενότητα και συνοχή στο μουσικό υλικό. Το πρώτο εμφανίζεται ήδη από το πρώτο μέτρο του μέρους αυτού και συνίσταται από τρεις νότες σε αξία ογδού με άρση ογδού. Αυτό το μοτίβο αποτελεί χαρακτηριστικό ξεκίνημα για μια Courante. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι το πρώτο και το τρίτο από τα όγδοα απέχουν μεταξύ τους τουλάχιστον μία οκτάβα. Ακολουθούν έξι δέκατα έκτα, τα οποία ολοκληρώνουν το μοτίβο προσδίδοντάς του μια ζωηρή κινητικότητα και ρυθμική ένταση (Εικόνα 10). Το δεύτερο βασικό μοτίβο εντοπίζεται στο 5^ο μέτρο κι αποτελείται κυρίως από μια ακολουθία συνεχόμενων δέκατων έκτων, τα οποία δημιουργούν ένα πιο πυκνό και ρέον μουσικό περιβάλλον (Εικόνα 11). Σε αυτό το μοτίβο η άρθρωση πάλι διαφέρει μεταξύ των χειρόγραφων, καθώς στα πρώτα δύο χειρόγραφα υπάρχει σύζευξη μόνο στον πρώτο παλμό ενώ τα υπόλοιπα δέκατα έκτα είναι χωριστά. Αυτή η επιλογή καθιστά τη φράση λιγότερο συνδεδεμένη, δίνοντας έμφαση στη ρυθμική καθαρότητα των επιμέρους στοιχείων. Όμως, στα άλλα δύο χειρόγραφα το μοτίβο αυτό παρουσιάζεται με μεγαλύτερη ομαλότητα και μουσική συνοχή, καθώς σημειώνονται συζεύξεις σε κάθε παλμό του μέτρου και τα δέκατα έκτα ομαδοποιούνται. Αυτή η σημειογραφική απόδοση ενισχύει τη ρευστότητα της μουσικής ροής. Παρ' όλα αυτά, η ομαδοποίηση στο Γ και Δ χειρόγραφο δεν είναι ίδια, οπότε πάλι το ηχητικό αποτέλεσμα διαφέρει.



Εικόνα 10



Εικόνα 11

Σχετικά με τις διαφορές που εντοπίζονται στο μέρος αυτό, έχουμε να κάνουμε πάλι με διαφοροποιήσεις στον τομέα των στολιδιών. Ξεκινάμε, με την προσθήκη μίας τρίλιας μόνο στα χειρόγραφα Γ και Δ, συγκεκριμένα στον τελευταίο χρόνο του 7^{ου} μέτρου (Εικόνα 12).



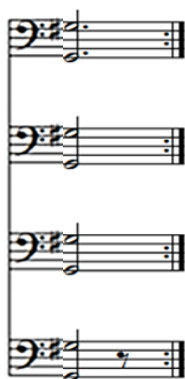
Εικόνα 12

Επίσης, στο 10^ο μέτρο τα χειρόγραφα Α, Γ και Δ σημειώνουν την τρίλια στην αρχή του δεύτερου χρόνου. Αντιθέτως στο Β χειρόγραφο η τρίλια βρίσκεται στο δεύτερο μισό του 2^{ου} χρόνου στη νότα Β (Εικόνα 13). Αυτό, όμως, μπορεί να αποδοθεί στο γεγονός πως στα χειρόγραφα όλα τα σύμβολα τοποθετούνται με λιγότερη ακρίβεια σε σύγκριση με μία παρτιτούρα γραμμένη στον υπολογιστή όπου όλα είναι συμμετρικά τοποθετημένα. Πάλι σχετικά με τα στολίδια, στο 13^ο μέτρο σημειώνεται στο Β χειρόγραφο μία τρίλια στον 2^ο χρόνο, η οποία δεν υπάρχει στα άλλα χειρόγραφα. Στη συνέχεια, στο μέτρο 26 στον πρώτο χρόνο υπάρχει τρίλια στη νότα d# στο Β χειρόγραφο, ενώ στο Γ χειρόγραφο υπάρχει η προσθήκη αποτζιατούρας πριν το d#. Στο 38^ο μέτρο, στον τελευταίο χρόνο υπάρχει τρίλια σε όλα τα χειρόγραφα πέραν του χειρόγραφου Α.



Εικόνα 13

Τέλος, παρατηρούμε στο τελευταίο μέτρο διαφορετική σημειογραφία ως προς τη διάρκεια της διπλής νότας. Το τυπικά σωστό είναι αυτό που υπάρχει στο Δ χειρόγραφο, λόγω της ύπαρξης ελλιπούς μέτρου στην αρχή του κομματιού (Εικόνα 14). Δεν είναι κάτι, όμως, στο οποίο πρέπει να δώσουμε ιδιαίτερη βάση καθώς δεν επηρεάζει ουσιαστικά το ηχητικό αποτέλεσμα. Άλλωστε, στο τελείωμα του κομματιού ο κάθε εκτελεστής δεν κρατάει με απόλυτη συνέπεια τη διάρκεια της τελικής νότας.



Εικόνα 14

4.1.4. Sarabande

Η Sarabande της πρώτης σουίτας απεικονίζει σαφώς τα τυπικά χαρακτηριστικά μιας Sarabande και είναι γραμμένη σε 3/4. Έχει μέτρια αργό τέμπο, είναι γραμμένη σε τριμερές μέτρο και έχει δυαδική μορφή. Πάλι, παρατηρούνται πολλές διαφορές στα στολίδια που χρησιμοποιούνται στα χειρόγραφα. Αρχικά, στο 1^ο και 3^ο μέτρο, στον δεύτερο χρόνο υπάρχει αποτζιατούρα μόνο στα χειρόγραφα Γ και Δ (Εικόνες 15 και 16). Αντίστοιχες διαφορές στις τρίλιες και τις αποτζιατούρες υπάρχουν και στα μέτρα 4, 5, 6 και 7.



Εικόνα 15



Εικόνα 16

Επίσης, μικρή λεπτομέρεια είναι η αποτζιατούρα που υπάρχει στον δεύτερο χρόνο του 8^{ου} μέτρου μόνο στο Γ χειρόγραφο (Εικόνα 17). Στο 8^ο μέτρο μπορούμε επίσης να παρατηρήσουμε τις διαφορές στις μουσικές φράσεις. Το 8^ο μέτρο αποτελεί το κλείσιμο της πρώτης μουσικής περιόδου της Sarabande. Στα χειρόγραφα Γ και Δ τα τέσσερα δέκατα έκτα του πρώτου χρόνου ενώνονται με μια λεγκατούρα οδηγώντας τη μελωδική γραμμή ομαλότερα προς την πτώση στο D. Αντίστοιχα, μία έμφαση στα δέκατα έκτα δίνεται και μέσω της άρθρωσης που επιλέγει ο Kellner ενώνοντας ανά δύο τα δέκατα έκτα. ΗAnna Magdalena αντίθετα από τους υπόλοιπους κρατάει τα

δέκατα έκτα χωριστά αλλάζοντας αρκετά το ηχητικό αποτέλεσμα σε σύγκριση με τις επιλογές των δημιουργών των υπόλοιπων χειρόγραφων.



Εικόνα 17

Τέλος για τη συγκεκριμένη Sarabande, στο 13^ο μέτρο υπάρχουν δύο διαφορές. Στον δεύτερο χρόνο στα χειρόγραφα Α και Β δεν υπάρχει η αποτζιατούρα που υπάρχει στα χειρόγραφα Γ και Δ. Στον τρίτο χρόνο η διαφορά υπάρχει στη νότα G, η οποία είναι φυσική στα πρώτα δύο χειρόγραφα, ενώ στα χειρόγραφα Γ και Δ το G είναι αλλοιωμένο (Εικόνα 18). Και οι δύο περιπτώσεις ακουστικά δεν είναι απροσδόκητες. Όμως, λόγω της τονικότητας στην οποία βρίσκεται η σουίτα αυτή είναι πιο λογικό το F# να λύνεται στο G και όχι να πηγαίνει στο G#.



Εικόνα 18

4.1.5. Μενουέτο 1

Το μενουέτο αυτό έχει ζωηρό πνεύμα και έντονα χορευτικό χαρακτήρα. Είναι γραμμένο σε 3/4. Πάλι, παρατηρούνται διαφορές στη διατύπωση των μουσικών φράσεων, αν και όχι τόσο σημαντικές σε αυτό το μέρος. Μία εμφανής διαφορά είναι ότι στο μέτρο 22 υπάρχει μία διαφορετική νότα. Συγκεκριμένα σε όλα τα χειρόγραφα το τελευταίο ογδόο είναι e, ενώ στο χειρόγραφο της Anna Magdalena η νότα του τελευταίου ογδούου είναι d (Εικόνα 19). Αυτή η περίπτωση του A χειρόγραφου δεν στέκει ιδιαίτερα ούτε ακουστικά ούτε θεωρητικά καθώς στο επόμενο μέτρο έρχεται πάλι η ίδια νότα και υπάρχει, λοιπόν, επανάληψη. Ενώ, στην άλλη περίπτωση έρχεται πιο ομαλά ο επόμενος φθόγγος και με βάση το προηγούμενο μέτρο φαίνεται να είναι πιο σωστή αυτή η εκδοχή. Επιπλέον, στο μέτρο 4 παρατηρείται προσθήκη τρίλιας στα χειρόγραφα A και B ενώ η διπλή νότα στα άλλα δύο χειρόγραφα είναι χωρίς κάποιο μουσικό στολίδι.



Εικόνα 19

4.1.6. Μενουέτο 2

Το μενουέτο αυτό όπως και το προηγούμενο είναι γραμμένο σε 3/4. Εδώ ο χαρακτήρας αλλάζει, τόσο λόγω της τονικότητας που γίνεται ελάσσονα όσο και του ύφους που εκπέμπει. Μία πρώτη διαφορά που παρατηρεί κανείς είναι στις νότες. Συγκεκριμένα, η νότα EE στον τρίτο χρόνο του 3^{ου} μέτρου. Στα χειρόγραφα A και Γ, λοιπόν, το EE είναι φυσικό. Αντιθέτως, στα χειρόγραφα B και Δ το E είναι αλλοιωμένο (Εικόνα 20). Κανένα από τα δύο ακούσματα δεν είναι σκληρό ή απρόσμενο, όμως το EEb ακούγεται ομαλότερα.

χειρόγραφα Γ και Δ παρατηρούμε ότι οι δημιουργοί επιλέγουν να χωρίσουν τα 3 όγδοα σε ένα μόνο του και δύο ενωμένα και μάλιστα στο χειρόγραφο Δ σημειώνεται και στακάτο στην πρώτη νότα. Αυτή η μουσική σημειογραφία δημιουργεί μια διαφορετική αίσθηση καθώς η αλλαγή δοξαριού αναπόφευκτα δημιουργεί και ένα μικρότερο ή μεγαλύτερο κενό στον ήχο και το γεγονός ότι υπάρχει και το στακάτο μας δείχνει ότι ο δημιουργός του Δ χειρόγραφου θέλει να υπάρξει μια μικρή αναπνοή μεταξύ της μίας νότας και των 2 ενωμένων. Επιπλέον, η επιλογή συζεύξεων που γίνεται στα χειρόγραφα Α και Β επιτρέπουν στον εκτελεστή να αποδώσει τη Gigue σε γρήγορη ταχύτητα. Αντίθετα, οι συζεύξεις που υπάρχουν στα χειρόγραφα Γ και Δ έχουν ως αποτέλεσμα, να πέσει η ταχύτητα του χορού και συνεπώς, το ύφος να γίνει πιο εκλεπτυσμένο.



Εικόνα 22

Υπάρχει και μια διαφορετική νότα, την οποία εντοπίζουμε στο 5^ο μέτρο. Στον δεύτερο χρόνο, δηλαδή, στα χειρόγραφα Α, Β και Δ η νότα είναι G, ενώ στο χειρόγραφο Γ η νότα είναι F# (Εικόνα 23). Αν και ακουστικά στέκουν και οι δύο περιπτώσεις, ίσως η εκδοχή του Γ χειρόγραφου να πρόκειται για λάθος. Ειδικότερα, στο επόμενο μέτρο παρατηρούμε επανάληψη του ίδιου μοτίβου έναν τόνο κάτω, και οι νότες που αναγράφονται είναι: A-E-F#-F#-D-F#. Άρα, η πιο ορθή επιλογή είναι η εκδοχή των χειρόγραφων Α, Β και Δ. Επιπλέον, παρατηρούμε ότι τα δύο πρώτα χειρόγραφα συνεχίζουν να κρατάνε ενωμένα τα όγδοα ανά τρία και το ίδιο αρχίζει να υιοθετεί και το Δ χειρόγραφο.



Εικόνα 23

4.2. Δεύτερη Σουίτα, ρε ελάσσονα (BWV 1008)

4.2.1. Πρελούδιο

Ξεκινώντας, το πρελούδιο έχει ρυθμό 3/4. Στο συγκεκριμένο μέρος δεν εντοπίζονται σημαντικές διαφορές ως προς τη σημείωση της μουσικής άρθρωσης. Όμως υπάρχουν ορισμένες διαφορές στους άλλους δύο τομείς. Η πρώτη διαφορά εντοπίζεται στο 14^ο μέτρο και σχετίζεται με διαφορετικές νότες. Στα χειρόγραφα Α, Β και Γ στον τρίτο χρόνο οι νότες που καταγράφονται είναι: F#-Eb-D-C. Στο χειρόγραφο Δ όμως, το E είναι φυσικό (Εικόνα 24). Η περίπτωση που το E είναι αλλοιωμένο φαίνεται να είναι πιο σωστή ακουστικά και αρμονικά. Μάλιστα, όλα τα χειρόγραφα πέραν του τελευταίου επιλέγουν το Eb, όπως και οι περισσότερες εκδόσεις. Επομένως, ίσως το E φυσικό να αποτελεί και λάθος του Δ χειρόγραφου.



Εικόνα 24

Στο 19^ο μέτρο, πάλι εντοπίζουμε μια διαφορετική νότα, όμως στο χειρόγραφο του Kellner αυτή τη φορά (Εικόνα 25). Στα υπόλοιπα χειρόγραφα, στον πρώτο χρόνο, οι νότες είναι C-E-G-C. Ενώ στο Β χειρόγραφο οι νότες είναι C-E-A-C. Αν κοιτάξουμε και το προηγούμενο μέτρο, καθώς και το επόμενο βλέπουμε ότι υπάρχει μία αλυσίδα. Επομένως, με βάση τις νότες που ακούγονται στο μέτρο 18, καταλήγουμε ότι το αναμενόμενο ακουστικά είναι αυτό που καταγράφει ο Kellner.



Εικόνα 25

Μία ακόμα διαφορά στις νότες, παρατηρούμε και στο μέτρο 37 (Εικόνα 26). Συγκεκριμένα, στα χειρόγραφα Α, Γ και Δ, στον δεύτερο χρόνο οι νότες που συναντάμε είναι: E^b-F-G-A. Στο χειρόγραφο Β, όμως, το Ε είναι φυσικό. Ακουστικά και αρμονικά στέκει περισσότερο το Ε να είναι αλλοιωμένο, καθώς υπονοείται δεύτερη ναπολιτανική συγχορδία. Επίσης, στο επόμενο μέτρο επαναλαμβάνεται το ίδιο μοτίβο κατά έναν τόνο χαμηλότερα και παρατηρούμε ότι, όπως στο πρώτο μέτρο πριν το E^b υπάρχει το D, έτσι και εδώ πριν το D υπάρχει C#. Επομένως, το Ε φυσικό πιθανώς να είναι λάθος του Kellner.



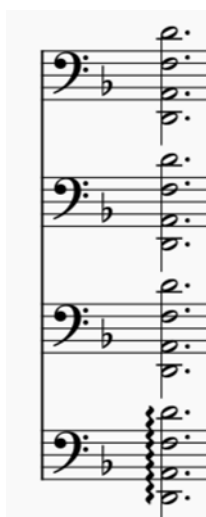
Εικόνα 26

Συνεχίζοντας με τα μουσικά στολίδια, στο μέτρο 50 υπάρχει μία αποτζιατούρα στον δεύτερο χρόνο του Γ χειρόγραφου, ενώ στα υπόλοιπα δεν υπάρχει (Εικόνα 27). Επιπλέον, μόνο στο Β χειρόγραφο παρατηρούμε και την ένδειξη δυναμικής (*forte*). Όπως έχει αναφερθεί άλλωστε, στα περισσότερα μέρη δεν συναντάμε δυναμικές, καθώς δίνεται η δυνατότητα στον εκτελεστή να διαμορφώσει το κομμάτι όπως αυτός επιθυμεί κατά τη στιγμή της εκτέλεσής του.



Εικόνα 27

Στο τελευταίο μέτρο, επίσης, υπάρχει μόνο στο Δ χειρόγραφο δίπλα από τη συγχορδία το σύμβολο του αρπέζ (Εικόνα 28). Σύμφωνα, λοιπόν, με το Δ χειρόγραφο η τελική συγχορδία παίζεται σπαστά, δημιουργώντας ένα πιο εκλεπτυσμένο ηχητικά και υφολογικά αποτέλεσμα.



Εικόνα 28

4.2.2. Allemande

Η Allemande της δεύτερης σουίτας είναι γραμμένη σε ρυθμό 4/4. Η πρώτη διαφορά που εντοπίζει κανείς στη σύγκριση των τεσσάρων χειρόγραφων είναι στο 8^ο και 9^ο μέτρο. Συγκεκριμένα, Στα χειρόγραφα Β, Γ και Δ υπάρχουν τρίλιες οι οποίες δεν καταγράφονται στο χειρόγραφο της Anna Magdalena (Εικόνες 29 και 30). Επίσης, πάλι στο 9^ο μέτρο παρατηρούμε ότι στον τρίτο χρόνο στο χειρόγραφο της Anna Magdalena υπάρχει μόνο η νότα D#. Ενώ στα υπόλοιπα χειρόγραφα υπάρχει διάστημα πέμπτης: D#-A (Εικόνα 31).



Εικόνα 29



Εικόνα 30

Μια ακόμη διαφορά υπάρχει και στον τέταρτο χρόνο του μέτρου 11. Στα Γ και Δ χειρόγραφα υπάρχει μία αποτζιατούρα που δεν συναντάται στα χειρόγραφα Α και Β (Εικόνα 31).



Εικόνα 31

4.2.3. Courante

Η συγκεκριμένη Courante είναι γραμμένη σε 3/4 . Σε αυτό το μέρος, οι μουσικές φράσεις δεν διαφέρουν πάρα πολύ στα τέσσερα χειρόγραφα. Μία διαφορά, όμως που παρατηρείται είναι ότι στον πρώτο χρόνο του 21^{ου} μέτρου στα χειρόγραφα Α, Γ και Δ υπάρχει η νότα Α. Όμως, στο χειρόγραφο Β υπάρχει διάστημα τρίτης F-A (Εικόνα 32). Με το διάστημα τρίτης, παράγεται ένας πιο πλούσιος και πολυδιάστατος ήχος αν και η διάρκεια της νότας είναι μικρή. Επίσης, σε αυτό το μέτρο παρατηρείται και η ασάφεια στις συζεύξεις, που έχει αναφερθεί και παραπάνω. Στο πρώτο χειρόγραφο, δηλαδή δεν είμαστε σίγουροι αν το λεγκάτο φτάνει μέχρι το Eb. Και στο Β χειρόγραφο, πάλι, δεν είναι σαφές αν η φράση τελειώνει στο Eb ή στο D.



Εικόνα 32

4.2.4. Sarabande

Αυτή η Sarabande είναι γραμμένη σε 3/4. Ξεκινώντας, εντοπίζονται ορισμένες διαφορές στις νότες. Συγκεκριμένα, στο 25^ο μέτρο, στο χειρόγραφο της Anna Magdalena, στον πρώτο χρόνο συναντάμε τις νότες: A-B-C-Bb. Όμως στα υπόλοιπα χειρόγραφα το δεύτερο B είναι φυσικό (A-B-C-B) (Εικόνα 33). Στη συνέχεια, το ίδιο μοτίβο εντοπίζεται και στο επόμενο μέτρο, δηλαδή στο μέτρο 26. Συγκεκριμένα, στα χειρόγραφα Α, Β και Δ στον πρώτο χρόνο έχουμε τις νότες: B-C#-D-C. Στο Γ χειρόγραφο όμως οι νότες που συναντάμε είναι: B-C#-D-C#. Και στις δύο περιπτώσεις, λοιπόν, ακουστικά στέκει περισσότερο η εκδοχή του Γ χειρόγραφου καθώς στον δεύτερο χρόνο στην πρώτη περίπτωση ακολουθεί η νότα c και στη δεύτερη περίπτωση η νότα d.



Εικόνα 33

Στο 8^ο μέτρο ο πρώτος χρόνος διαφέρει (Εικόνα 34). Συγκεκριμένα, στο Α χειρόγραφο έχουμε τη νότα E με τρίλια. Στο Β χειρόγραφο υπάρχει η συγχορδία C μείζονα πάλι με τρίλια. Στα χειρόγραφα Γ και Δ υπάρχει διάστημα τρίτης (C-E) πάλι με τρίλια. Είναι βέβαιο πως και η συγχορδία αλλά και το διάστημα τρίτης δημιουργούν ένα πιο γεμάτο ηχητικά αποτέλεσμα από ότι το σκέτο E κι ενισχύουν την πολυφωνία που προσπαθεί να αποδώσει ο Bach μέσα από το έργο του αυτό, παρόλο που είναι γραμμένο για μονοφωνικό όργανο.



Εικόνα 34

Σε αυτό το μέρος εντοπίζουμε πολλές διαφορές και στον τομέα των μουσικών στολιδιών. Ήδη από το πρώτο μέτρο παρατηρούμε πως στον δεύτερο χρόνο υπάρχει τρίλια σε όλα τα χειρόγραφα πέρα από αυτό του Kellner (Εικόνα 35).



Εικόνα 1

Στο 3^ο μέτρο, πάλι στον δεύτερο χρόνο, συναντάμε στο Β χειρόγραφο ένα μορντάν. Στα χειρόγραφα Γ και Δ υπάρχει τρίλια. Αντιθέτως, στο χειρόγραφο της Anna Magdalena δεν υπάρχει κάποιο μουσικό στολίδι (Εικόνα 36). Το ίδιο ακριβώς επαναλαμβάνεται και στο 5^ο μέτρο.



Εικόνα 36

Στο Β χειρόγραφο είναι αναγκαίο να αναφέρουμε ότι στο 9^ο μέτρο υπάρχει μόνο ο πρώτος χρόνος καταγεγραμμένος, ενώ το υπόλοιπο μέτρο απουσιάζει από το συγκεκριμένο χειρόγραφο (Εικόνα 37).



Εικόνα 37

Στη συνέχεια, στον πρώτο χρόνο του 16^{ου} μέτρου υπάρχει τρίλια στα χειρόγραφα Α, Β και Δ ενώ η συγχορδία στο χειρόγραφο Γ είναι χωρίς στολίδι (Εικόνα 38).



Εικόνα 38

Στο 23^ο, στον τρίτο χρόνο υπάρχει τρίλια στα χειρόγραφα Α, Γ και Δ. Ενώ αυτή τη φορά χωρίς στολίδι είναι το μέτρο στο χειρόγραφο του Kellner (Εικόνα 39). Στο 27^ο μέτρο, συγκεκριμένα στον πρώτο χρόνο παρατηρούμε μία τρίλια, μόνο όμως στο Β χειρόγραφο (Εικόνα 40).



Εικόνα 39



Εικόνα 40

4.2.5. Μενουέτο 1

Και τα δύο μενουέτα είναι γραμμένα σε 3/4. Οι διαφορές που εντοπίζονται στο πρώτο Μενουέτο μεταξύ των χειρόγραφων αφορούν κυρίως τις τρίλιες αλλά και ορισμένες διαφορές στις νότες. Ξεκινώντας, στο 6^ο μέτρο στο χειρόγραφο του Kellner υπάρχει στον τρίτο χρόνο Διάστημα έκτης, E-C. Στα υπόλοιπα χειρόγραφα όμως συναντάμε σκέτη τη νότα C (Εικόνα 41).



Εικόνα 41

Στο 9^ο μέτρο παρατηρούμε μια διαφορετική νότα στον δεύτερο χρόνο (Εικόνα 42). Δηλαδή, στο Α χειρόγραφο έχουμε διάστημα τρίτης, Α-C#. Στα χειρόγραφα Β, Γ και Δ έχουμε διάστημα πέμπτης, Α-Ε. Η περίπτωση που συναντάμε στο χειρόγραφο της Anna Magdalena φαίνεται να στέκει περισσότερο ακουστικά αν αναλογιστεί κανείς και τι ακολουθεί στον τρίτο χρόνο του μέτρου, καθώς η μελωδία συνεχίζει με ανοδική πορεία και η συνήχηση του διαστήματος τρίτης μεγάλης ταιριάζει καλύτερα.



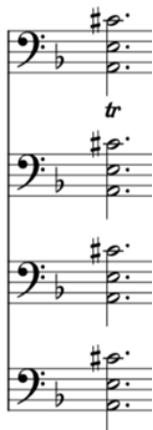
Εικόνα 42

Το 7^ο μέτρο αποτελεί μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα περίπτωση, καθώς το Β χειρόγραφο είναι αρκετά διαφορετικό από τα υπόλοιπα (Εικόνα 43). Υπάρχει ένας διανθισμός του διαστήματος δευτέρας στον πρώτο και δεύτερο χρόνο του μέτρου και για αυτό τον λόγο οι συγχορδίες μετά έχουν διάρκεια ογδών και όχι τετάρτων όπως στα άλλα χειρόγραφα. Η εκδοχή του Kellner δίνει περισσότερη ένταση και έμφαση στο σημείο αυτό, το οποίο είναι και μέρος της πτώσης της πρώτης πρότασης του Μενουέτου. Το άκουσμα αυτό, επομένως, έχει ένα μεγαλύτερο ενδιαφέρον και μια επιβλητικότητα.



Εικόνα 43

Στο μέτρο 8 στο χειρόγραφο του Kellner η συγχορδία στολίζεται με μία τρίλια που δεν σημειώνεται στα χειρόγραφα των υπολοίπων (Εικόνα 44). Κάτι αντίστοιχο υπάρχει και στο 23^ο μέτρο, όπου πάλι μόνο στο χειρόγραφο του Kellner παρατηρείται μία τρίλια στον δεύτερο χρόνο.



Εικόνα 44

4.2.6. Μενουέτο 2

Το δεύτερο Μενουέτο είναι γραμμένο στην ομώνυμη μείζονα της ρε ελάσσονας. Στο συγκεκριμένο μέρος δεν συναντάμε διαφορές σχετικά με τις νότες ή με τα στολίδια. Υπάρχουν, όμως λίγες διαφορές στις μουσικές αρθρώσεις. Για παράδειγμα, στα μέτρα 20–24 που είναι και τα τελευταία μέτρα του μενουέτου, βλέπουμε ότι οι συζεύξεις διαφέρουν μεταξύ των χειρόγραφων (Εικόνα 45). Στο μέτρο 20, συγκεκριμένα, συναντάμε μία ομάδα ογδών, τα οποία είναι ενωμένα ανά δύο σε όλα τα χειρόγραφα εκτός του χειρόγραφου Δ, όπου είναι όλα ενωμένα με μία σύζευξη. Αυτή η ομαδοποίηση των ογδών ανά δύο βλέπουμε ότι επαναλαμβάνεται στο μέτρο 23 στα χειρόγραφα Α και Γ. Το χειρόγραφο Δ συνεχίζει να έχει όλα τα όγδοα ενωμένα, ενώ στο χειρόγραφο Β η τοποθέτηση των συζεύξεων δεν είναι ιδιαίτερα σαφής, όμως τα δύο τελευταία όγδοα παραμένουν ενωμένα. Η ομαδοποίηση των ογδών ανά δύο ταιριάζει στο ύφος που εκπέμπει το Μενουέτο και ιδιαίτερα στο τελειώμά, δίνοντας στον εκτελεστή τη δυνατότητα να δώσει έμφαση στην κατάληξη του μέρους αυτού.



Εικόνα 45

4.2.7. Gigue

Η Gigue σε αυτή τη σουίτα είναι γραμμένη σε 3/8. Στη συγκεκριμένη Gigue παρατηρείται μια σχετική ομοφωνία ως προς τα δοξάρια στα χειρόγραφα, χωρίς αυτό να σημαίνει πως δεν υπάρχει καμία διαφορά. Όμως, στο 8^ο μέτρο υπάρχει μία διαφορά. Ειδικότερα, στον πρώτο χρόνο του μέτρου στα χειρόγραφα Α και Β συναντάμε σκέτη τρίλια. Στα χειρόγραφα Γ και Δ, όμως υπάρχει και τρίλια και αποτζιατούρα (Εικόνα 46). Αντίστοιχες διαφορές παρατηρούμε και παρακάτω. Δηλαδή, στο μέτρο 40 παρατηρούμε την ύπαρξη αποτζιατούρας μόνο στα χειρόγραφα Γ και Δ. Τέλος, στα μέτρα 52 και 56 παρατηρείται η ίδια διαφορά. Στον πρώτο χρόνο, δηλαδή, στο χειρόγραφο του Kellner υπάρχει αποτζιατούρα που δεν παρατηρείται σε κανένα άλλο χειρόγραφο.



Εικόνα 46

4.3. Τρίτη Σουίτα, Ντο μείζονα (BWV 1009)

4.3.1. Πρελούδιο

Το πρελούδιο της τρίτης σουίτας είναι γραμμένο σε 3/4. Όπως παρατηρούμε και στην παρακάτω εικόνα, στο Β χειρόγραφο υπάρχει η ένδειξη Presto (Εικόνα 47). Στα υπόλοιπα χειρόγραφα δεν υπάρχει κάποια ένδειξη για το ύφος και το τέμπο του πρελούδιου, αφήνοντας μια σχετική ελευθερία στον εκτελεστή.



The image shows four staves of musical notation for the beginning of the Prelude in D major, BWV 1009. The time signature is 3/4. The notation is in bass clef. Staff B includes the tempo marking 'Presto'.

Εικόνα 47

4.3.2. Allemande

Η Allemande αυτή είναι γραμμένη σε 4/4. Μπορεί κανείς να εντοπίσει στο συγκεκριμένο μέρος μία διαφορά στις νότες (Εικόνα 48). Ειδικότερα, στο 5^ο μέτρο υπάρχει η παρακάτω διαφορά. Στα χειρόγραφα Α, Β και Γ βλέπουμε ότι το F είναι από την αρχή με δίεση. Όμως, στο Δ χειρόγραφο το F είναι φυσικό στην αρχή και στο τελευταίο δέκατο έκτο του πρώτου χρόνου αλλοιώνεται με δίεση.



The image shows four staves of musical notation for a specific measure of the Allemande in D major, BWV 1009. The time signature is 4/4. The notation is in bass clef. The measure shows a difference in the notation of the F note between the staves.

Εικόνα 48

Σχετικά με τα μουσικά στολίδια μία διαφορά παρατηρείται στο 2^ο μέτρο (Εικόνα 49). Στο μέτρο αυτό, συγκεκριμένα στον τρίτο χρόνο υπάρχει τρίλια σε όλα τα χειρόγραφα. Στα χειρόγραφα Β και Δ, όμως, η τρίλια φαίνεται να είναι ξεκάθαρα τοποθετημένη στην αρχή του χρόνου, δηλαδή στο ΒΒ. Ενώ στα υπόλοιπα χειρόγραφα η τρίλια, μάλλον είναι τοποθετημένη στο ΑΑ, χωρίς όμως να είμαστε σίγουροι για το που ακριβώς ήθελαν να τοποθετήσουν το στολίδι οι δημιουργοί των χειρόγραφων, όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως. Αντίστοιχες διαφορές στα στολίδια παρατηρούνται και παρακάτω, στα μέτρα 14 και 22.



Εικόνα 49

4.3.3. Courante

Η Courante της τρίτης σουίτας είναι γραμμένη σε ρυθμό 3/4. Σε αυτό το μέρος δεν συναντάμε κάποια διαφορά ούτε στις νότες ούτε στα μουσικά στολίδια. Επίσης, οι συζεύξεις δεν διαφέρουν πολύ μεταξύ των χειρόγραφων και γενικότερα όλα τα χειρόγραφα παρουσιάζουν μια σχετική ομοιογένεια στην Courante αυτή.

4.3.4. Sarabande

Το μέρος αυτό είναι γραμμένο σε ρυθμό 3/4. Ξεκινώντας με τις διαφορές στις νότες, συναντάμε μία διαφορά στο μέτρο 7 (Εικόνα 50). Ειδικότερα, στον δεύτερο χρόνο του μέτρου στο χειρόγραφο της Anna Magdalena μετά το διάστημα έκτης συναντάμε τις νότες Α και Βb. Ενώ στα άλλα τρία χειρόγραφα οι νότες είναι Α και c. Και οι δύο εκδοχές είναι ομαλές ηχητικά. Όμως, η εκδοχή που υπάρχει στα χειρόγραφα Β, Γ και Δ είναι μάλλον πιο ταιριαστή με βάση και το eb το οποίο ακολουθεί, καθώς έτσι δημιουργείται και ένα αρπέζ (Α-c-eb).



Εικόνα 50

Συνεχίζοντας, αξίζει να αναφερθεί το γεγονός ότι τα μέτρα 13 με 17 λείπουν από το χειρόγραφο του Kellner (Εικόνα 51).



Εικόνα 51

Επίσης, από το Β χειρόγραφο λείπει κάτι και στο 20 μέτρο, καθώς όπως παρατηρούμε δεν βγαίνουν τα 3/4, επειδή λείπει ένα όγδοο (Εικόνα 52). Οι νότες, όμως, είναι ίδιες με τα υπόλοιπα χειρόγραφα.



Εικόνα 52

Παρακάτω, εντοπίζουμε μία διαφορά στα μουσικά στολίδια στο πρώτο μέτρο (Εικόνα 53). Στα χειρόγραφα Γ και Δ, λοιπόν, υπάρχει αποτζιατούρα στον τελευταίο χρόνο, κάτι που δεν παρατηρείται στα άλλα δύο χειρόγραφα. Την ίδια διαφορά παρατηρούμε στο μέτρα 2, καθώς και στο μέτρο 11.



Εικόνα 53

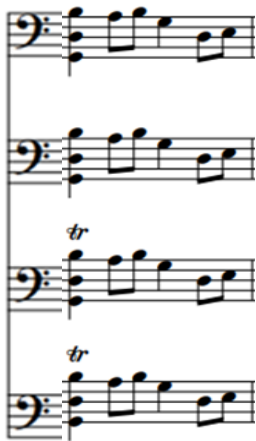
Τελειώνοντας με το συγκεκριμένο μέρος, στο 7^ο μέτρο, στον τελευταίο χρόνο, εμφανίζεται μόνο στο χειρόγραφο του Kellner ένα γκρουπέτο (εικόνα 54).



Εικόνα 54

4.3.5. Bourrée 1

Και οι δύο Bourée βρίσκονται σε ρυθμό 2/2. Μία διαφορά εντοπίζουμε μόνο στο μέρος αυτό. Δηλαδή, στον πρώτο χρόνο του 2^{ου} μέτρου η συγχορδία στα πρώτα δύο χειρόγραφα είναι σκέτη, ενώ τα άλλα δύο παρουσιάζουν και μια τρίλια πάνω στη συγχορδία (Εικόνα 55).



Εικόνα 55

4.3.6. Bourée 2

Ξεκινώντας, ήδη στο πρώτο μέτρο παρατηρούμε ότι στο Β χειρόγραφο υπάρχει ένδειξη δυναμικής (*p*), ενώ στα υπόλοιπα χειρόγραφα δεν υπάρχει καμία ένδειξη σχετικά με τη δυναμική (Εικόνα 56). Επίσης, η ένδειξη ρυθμού σε όλα τα χειρόγραφα είναι 2/2, όμως παρατηρούμε ότι στο Δ χειρόγραφο ο ρυθμός είναι 4/4. Επίσης, διαφορά στα μουσικά στολίδια θα παρατηρήσουμε στο 8^ο μέτρο.



Εικόνα 56

4.3.7. Gigue

Η Gigue αυτή, όπως προαναφέρθηκε είναι γραμμένη σε 3/8. Υπάρχει μία διαφορά στις νότες, συγκεκριμένα στο μέτρο 87 (Εικόνα 57). Η πρώτη νότα του μέτρου στο Β χειρόγραφο είναι F#, ενώ σε όλα τα άλλα υπάρχει διάστημα έβδομης μεγάλης (GG-F#). Η εκδοχή της έβδομης μεγάλης δημιουργεί ένα έντονο αποτέλεσμα ηχητικά, αφού πρόκειται και για διάφωνο διάστημα. Ενώ το σκέτο F# είναι μάλλον περισσότερο ταιριαστό για το συγκεκριμένο σημείο.

4.4. Τέταρτη Σουίτα, Μι ύφεση μείζονα (BWV 1010)

4.4.1. Πρελούδιο

Το συγκεκριμένο πρελούδιο είναι γραμμένο σε ρυθμό 2/2. Σημαντικό είναι να αναφέρουμε ότι σε αυτό το μέρος δεν εντοπίζεται καμία διαφορά στις πρώτες δύο σελίδες, ούτε στις φράσεις, καθώς όλα είναι χωριστά. Όμως υπάρχουν δύο διαφορές στις νότες. Η πρώτη υπάρχει στο 70^ο μέτρο. Ειδικότερα, σε αυτή την περίπτωση δεν διαφέρουν οι νότες αλλά η αξία τους. Κάθε χειρόγραφο έχει επιλέξει ένα διαφορετικό ρυθμικό μοτίβο (Εικόνα 59). Έχει επικρατήσει όμως στις περισσότερες εκδόσεις ο τρόπος γραφής των Α και Γ χειρόγραφων.



Εικόνα 59

Επίσης, άλλη μία διαφορά σε νότες υπάρχει και στο 82^ο μέτρο (Εικόνα 60). Σε όλα τα χειρόγραφα η πρώτη νότα είναι EEb. Όμως, στο Α χειρόγραφο η πρώτη νότα είναι CC. Αρμονικά στέκουν και οι δύο εκδοχές, καθώς και ακουστικά είναι σωστές. Όμως, επειδή το μοτίβο του συγκεκριμένου μέτρου συνεχίζεται και παρακάτω, παρατηρούμε ότι σε όλα τα υπόλοιπα μέτρα που εντοπίζεται το μοτίβο αυτό καθώς και σε όλα τα χειρόγραφα η χαμηλή νότα στον πρώτο χρόνο κάθε μέτρου είναι EEb. Επομένως, το CC ίσως και να αποτελεί λάθος του Α χειρόγραφου, παρόλο που δεν δημιουργεί κάποιο πρόβλημα ούτε ακουστικά ούτε αρμονικά. Υπάρχει, επιπλέον, μία διαφορά στις τρίλιες, η οποία βρίσκεται στο 81^ο μέτρο.



Εικόνα 60

4.4.2. Allemande

Η Allemande της τέταρτης σουίτας είναι γραμμένη σε ρυθμό 2/2. Στο 20^ο μέτρο υπάρχει μια διαφορά στις νότες (Εικόνα 61). Συγκεκριμένα, στον δεύτερο χρόνο, η ομάδα δέκατων έκτων σε όλα τα χειρόγραφα είναι: G-B-c-d. Όμως, στο χειρόγραφο του Kellner παρατηρούμε ότι το δεύτερο δέκατο έκτο, δηλαδή το B γίνεται τριακοστό δεύτερο, πριν από το οποίο υπάρχει ακόμα μία νότα αξίας τριακοστού δευτέρου, η νότα A. Με αυτόν τον τρόπο, ο Kellner πετυχαίνει στο μέτρο αυτό η μελωδία να κινείται βηματικά αποφεύγοντας το διάστημα της τρίτης μεγάλης που δημιουργείται στα υπόλοιπα χειρόγραφα (G-B). Σχετικά με τα στολίδια υπάρχει μόνο μία μικρή διαφορά, στο 2^ο μέτρο όπου υπάρχει τρίλια σε όλα τα χειρόγραφα πέραν του χειρόγραφου του Kellner.



Εικόνα 61

4.4.3. Courante

Η Courante αυτή έχει ρυθμό 3/4. Αρχικά, εντοπίζεται μία διαφορά στις νότες στο 34^ο μέτρο (Εικόνα 62). Στο Α χειρόγραφο, δηλαδή, η τελευταία νότα είναι d φυσικό ενώ σε όλα τα άλλα χειρόγραφα το d είναι με ύφεση. Και οι δύο εκδοχές μπορούν να σταθούν και χρησιμοποιούνται, καθώς η μελωδία μετά πηγαίνει στο c οπότε και η αλλοίωση του d δείχνει μία κατεύθυνση προς την επόμενη νότα. Όμως το d φυσικό ταιριάζει μάλλον καλύτερα σχετικά και με το πως κινούνται τα επόμενα μέτρα.



Εικόνα 62

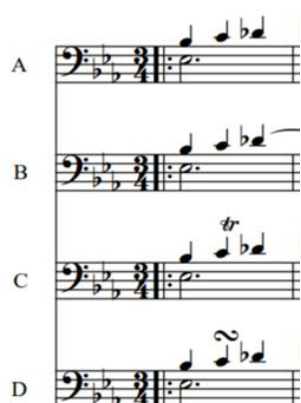
Όλες οι υπόλοιπες διαφορές εντοπίζονται στον τομέα των μουσικών στολιδιών. Το χειρόγραφο της Anna Magdalena δεν έχει κανένα στολίδι ενώ τα άλλα χειρόγραφα έχουν κάποιες τρίλιες ή αποτζιατούρες. Για παράδειγμα, στο 2^ο μέτρο παρατηρούμε ότι υπάρχει αποτζιατούρα στα χειρόγραφα Γ και Δ ενώ στα χειρόγραφα Α και Β δεν υπάρχει κάποιο στολίδι (Εικόνα 63). Αντίστοιχες περιπτώσεις συναντάμε και στα μέτρα 4, 10, 12, 18, 25, 59 και 63.



Εικόνα 63

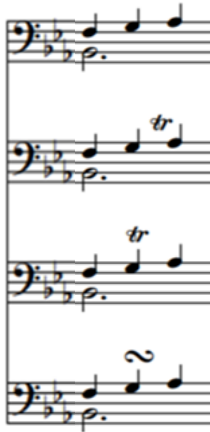
4.4.4. Sarabande

Η Sarabande αυτή είναι γραμμένη σε 3/4. Στο συγκεκριμένο μέρος μπορούμε να πούμε ότι δεν υπάρχουν ιδιαίτερες διαφορές στις μουσικές φράσεις που να επηρεάζουν το ακουστικό αποτέλεσμα. Όμως, υπάρχουν πολλές διαφορές στα στολίδια, κυρίως ότι υπάρχουν τρίλιες και αποτζιατούρες στα χειρόγραφα Γ και Δ, αλλά όχι στα χειρόγραφα Α και Β. Για παράδειγμα, ήδη από το πρώτο μέτρο παρατηρεί κανείς ότι τα πρώτα δύο χειρόγραφα είναι σκέτα, ενώ στο χειρόγραφο Γ υπάρχει τρίλια στον δεύτερο χρόνο και στο Δ χειρόγραφο υπάρχει πάλι στον δεύτερο χρόνο γκρουπέτο (Εικόνα 64).



Εικόνα 64

Κάτι παρόμοιο υπάρχει και παρακάτω στο 3^ο μέτρο, όπου υπάρχει τρίλια στο Β και Γ χειρόγραφο ενώ στο Δ χειρόγραφο υπάρχει γκρουπέτο και στο Α χειρόγραφο δεν υπάρχει κανένα στολίδι (Εικόνα 65). Το ίδιο παρατηρείται και στα μέτρα 13 και 14. Αξίζει να αναφερθεί πως η τρίλια στο Β χειρόγραφο δεν είναι με ακρίβεια τοποθετημένη πάνω από κάποια νότα. Αυτό βέβαια, όπως έχει προαναφερθεί, είναι ένα συχνό φαινόμενο που συναντάμε στα χειρόγραφα, καθώς δεν μπορεί να υπάρξει η ακριβής τοποθέτηση που γίνεται στις παρτιτούρες που δημιουργούνται ψηφιακά. Επίσης, σε πολλά μέτρα παρατηρούνται αποτζιατούρες μόνο στα Γ και Δ χειρόγραφα, όπως και στο 2^ο μέτρο. Αντίστοιχες περιπτώσεις υπάρχουν στο 11^ο, στο 14^ο, στο 17^ο και στο 20^ο μέτρο.



Εικόνα 65

4.4.5. Bourrée 1

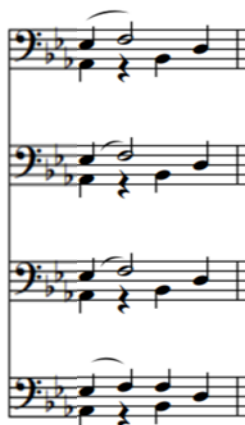
Αυτή και η επόμενη Bourrée είναι γραμμένες σε ρυθμό 2/2. Στο συγκεκριμένο μέρος πέρα από τις μουσικές φράσεις υπάρχει μια διαφορά η οποία επαναλαμβάνεται σε πολλά μέτρα. Συγκεκριμένα, υπάρχει ένδειξη δυναμικής μόνο όμως στα χειρόγραφα Γ και Δ. Αυτό το φαινόμενο εντοπίζεται πρώτα στα μέτρα 9 με 10 (Εικόνα 66). Το ίδιο μοτίβο εντοπίζουμε και στα μέτρα 27–28, 29–30 και 45–46.



Εικόνα 66

4.4.6. Bourrée 2

Ήδη στο πρώτο μέτρο υπάρχει διαφορά στις νότες. Ειδικότερα, στο Δ χειρόγραφο διαφέρουν οι αξίες των νοτών (Εικόνα 67). Το F στο δεύτερο χρόνο διαρκεί ένα τέταρτο και μετά επαναλαμβάνεται και δεν είναι μισό όπως στα υπόλοιπα χειρόγραφα. Ουσιαστικά και στις δύο περιπτώσεις αυτό που ακούγεται είναι πολύ παρόμοιο, καθώς οι νότες είναι ίδιες. Απλώς στην περίπτωση του Δ χειρόγραφου δίνεται έμφαση στη συνήχηση G-D, δηλαδή στο διάστημα πέμπτης.



Εικόνα 67

4.4.7. Gigue

Αυτή η Gigue είναι γραμμένη σε 12/8. Υπάρχει μία διαφορά στις νότες και αυτή την εντοπίζουμε στο μέτρο 13 (Εικόνα 69). Σε αυτό το μέτρο, δηλαδή, η τελευταία νότα στα χειρόγραφα Α, Β και Γ είναι d, ενώ στο Δ χειρόγραφο η νότα είναι Bb. Οι νότες που ακούγονται στο Δ χειρόγραφο δημιουργούν ένα άκουσμα σκληρό, λόγω των δυο διάφωνων διαστημάτων που σχηματίζονται διαδοχικά, δηλαδή της πέμπτης ελαττωμένης (B-F) και της τέταρτης αυξημένης (F- Bb).



Εικόνα 68

4.5. Πέμπτη Σουίτα, ντο ελάσσονα (BWV 1011)

Η πέμπτη σουίτα αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση καθώς είναι η μόνη από τις έξι σουίτες που απαιτεί τη χρήση scordatura. Ειδικότερα, ο όρος ‘scordatura’ χρησιμοποιείται για να δηλώσει ένα διαφορετικό κούρδισμα από το σύνηθες και αναφέρεται κυρίως για το λαούτα, την κιθάρα, τη βιόλα ντα γκάμπα και τα όργανα που ανήκουν στην οικογένεια του βιολιού. Η scordatura προσφέρει νέα ηχοχρώματα, διαφορετική ηχητική ποιότητα και συνήθως διεύρυνση της έκτασης ενός οργάνου.

Με αυτόν τον τρόπο διευκολύνεται η εκτέλεση συνθέσεων που περιέχουν ευρείες διαστηματικές αποστάσεις και περίπλοκες αλλαγές μεταξύ των χορδών. Ο όρος 'scordatura' επίσης έχει χρησιμοποιηθεί για όργανα που δεν έχουν σταθερό κούρδισμα, όπως για παράδειγμα η Viola d'amore ή η Lyra viol. Σχετικά με το τσέλο, να πούμε ότι το κανονικό κούρδισμά του είναι C-G-d-a και επομένως scordatura ονομάζεται ό,τι αποκλίνει από αυτό το κούρδισμα. Όμως, είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι τα κούρδισμα C-G-d-g (το λεγόμενο 'ιταλικό' κούρδισμα) και Bb'-F-c-g (που συνδέεται με το μπάσο βιολί του 16^{ου} και 27^{ου} αιώνα) χρησιμοποιήθηκαν επίσης κατά διαστήματα ως καθιερωμένα κούρδισμα και επομένως δεν θεωρούνται πάντα scordatura. Η Πέμπτη σουίτα για σόλο τσέλο σε ντο ελάσσονα του J.S. Bach αποτελεί το τελευταίο παράδειγμα scordatura για τσέλο από την εποχή Μπαρόκ. Σε αυτή την περίπτωση χρησιμοποιείται το λεγόμενο ιταλικό κούρδισμα που αναφέρθηκε παραπάνω.⁴⁰

4.5.1. Πρελούδιο

Το πρελούδιο της πέμπτης σουίτας είναι γραμμένο σε ρυθμό 2/2. Σε αυτό το μέρος εντοπίζονται μερικές διαφορές στις νότες. Αρχικά, στο μέτρο 77 στα χειρόγραφα Α, Γ και Δ υπάρχουν οι νότες: Eb-D-C-Bb-C-D (Εικόνα 69). Στο Β χειρόγραφο όμως έχουμε τις νότες: Eb-D-C-D-Eb-F. Βλέποντας και τη συνέχεια της πορείας της μελωδίας η εκδοχή των χειρόγραφων Α, Β και Γ φαίνεται να ταιριάζει περισσότερο από τις νότες που έχει επιλέξει ο Kellner. Ακουστικά, όμως, και οι δύο εκδοχές στέκουν και ταιριάζουν στο ύφος του Πρελούδιου.



Εικόνα 69

Παρακάτω, στο μέτρο 96 υπάρχει πάλι μία διαφορά μεταξύ του Β χειρόγραφου και των υπόλοιπων τριών (Εικόνα 70). Στο Β χειρόγραφο, δηλαδή, έχουμε τις νότες: D-F-Bb-D-F-Ab. Όμως, στα υπόλοιπα χειρόγραφα οι νότες που αναγράφονται είναι: D-F-

⁴⁰ David D. Boyden, Robin Stowell, Mark Chambers, James Tyler, and Richard Partridge. "Scordatura", Grove Music Online. Πρόσβαση 02.07.25.

Bb-E-F-Ab. Σημαντικό να αναφερθεί είναι το γεγονός ότι σε πολλές εκδόσεις που επικρατούν έως σήμερα δεν συναντάμε καμία από τις παρακάτω εκδοχές. Οι νότες που υπάρχουν στις περισσότερες εκδόσεις στο μέτρο 96 είναι οι εξής: D-F-c-E-F- Bb. Όμως, αν συνυπολογίσουμε τι ακούγεται στα προηγούμενα και επόμενα μέτρα, η εκδοχή που έχει περισσότερη συνοχή είναι αυτή που υπάρχει στα χειρόγραφα Α, Γ και Δ.



Εικόνα 70

Μια ακόμη διαφορά υπάρχει στο μέτρο 173 (Εικόνα 71). Συγκεκριμένα, στα χειρόγραφα Α, Γ και Δ το Α είναι αλλοιωμένο με ύφεση, βάσει και του οσλισμού. Ενώ, στο Β χειρόγραφο το Α είναι με αναίρεση. Καμία από τις δύο επιλογές δεν ακούγεται άσχημα, αλλά λόγω της κατιούσας πορείας της μελωδίας ίσως να αποτελεί καλύτερη επιλογή το αλλοιωμένο Α. Σχετικά με τα μουσικά στολίδια εντοπίζουμε αρκετές διαφορές στο πρελούδιο αυτό. Για παράδειγμα, στο 4^ο μέτρο παρατηρούμε ότι στον πρώτο και τρίτο χρόνο υπάρχει αποτζιατούρα, αλλά μόνο στο Γ χειρόγραφο. Παρόμοιες διαφορές υπάρχουν και σε αρκετά μέτρα στη συνέχεια, όπως στα μέτρα 8, 9, 12, 16, 26, 33, 78 και 182.



Εικόνα 71

4.5.2. Allemande

Η Allemande είναι γραμμένη σε 2/2. Ήδη εντοπίζει κανείς διαφορετικές νότες στο 5^ο μέτρο (Εικόνα 72). Ειδικότερα, στον πρώτο χρόνο του μέτρου στο Α χειρόγραφο υπάρχει η νότα Ε. Στα υπόλοιπα τρία χειρόγραφα, όμως, υπάρχει συγχορδία (CC-GG-Eb). Η συγχορδία έχει ως αποτέλεσμα έναν πιο γεμάτο και μεστό άκουσμα ενισχύοντας την αίσθηση της πολυφωνίας. Παρόμοιες περιπτώσεις όπου σε κάποια χειρόγραφα υπάρχει συγχορδία ενώ σε άλλα μονοφωνία συναντάμε σχεδόν σε όλες τις σουίτες.



Εικόνα 72

Άλλη μια διαφορά στις νότες θα συναντήσουμε στο μέτρο 8 (Εικόνα 73). Ειδικότερα, στον πρώτο χρόνο του μέτρου στα χειρόγραφα Β, Γ και Δ έχουμε μία Ντο μείζονα συγχορδία με τις νότες ΕΕ-С-Е-Г. Όμως, στο χειρόγραφο της Anna Magdalena η συγχορδία είναι ελάσσονα, δηλαδή υπάρχουν οι νότες ΕEb-С-Еb-Г. Παρατηρούμε, όμως, ότι στο προηγούμενο μέτρο στον τελευταίο χρόνο το Ε είναι φυσικό και μετά τη συγχορδία στον πρώτο χρόνο του 8^{ου} μέτρου το Ε γίνεται πάλι φυσικό. Οπότε, αυτή η εναλλαγή από Ε φυσικό σε Eb δεν ακούγεται τόσο καλά όσο στην άλλη περίπτωση των υπόλοιπων χειρόγραφων όπου η συγχορδία που ακούγεται είναι μείζονα.



Εικόνα 73

Συνεχίζοντας, στο μέτρο 14 παρατηρούμε ότι στο Β χειρόγραφο οι αξίες στους δύο τελευταίους χρόνους διαφέρουν (Εικόνα 74). Το Α δηλαδή στο Β χειρόγραφο είναι όγδοο και ακολουθείται από το G πάλι σε αξία ογδού και μετά συναντάμε ένα F# αξίας ογδού και δύο δέκατα έκτα, G και Α. Επίσης, όπως φαίνεται υπάρχει και αποτζιατούρα στον τρίτο χρόνο που δεν συναντάμε στα υπόλοιπα χειρόγραφα. Στα υπόλοιπα τρία χειρόγραφα στον τρίτο χρόνο έχουμε ένα Α αξίας τετάρτου και μετά υπάρχουν δύο δέκατα έκτα, συγκεκριμένα το G και το F# και ένα G αξίας ογδού. Ακόμη, στο πρώτο G αξίας δέκατου έκτου στον τελευταίο χρόνο του μέτρου υπάρχει τρίλια, μόνο όμως στα χειρόγραφα Γ και Δ. Αντίστοιχη περίπτωση με τις ρυθμικές αξίες των φθόγγων συναντάμε και παρακάτω στο μέτρο 25.



Εικόνα 74

Μία ακόμα διαφορά υπάρχει στο μέτρο 17, όπου παρατηρούμε ότι το D που υπάρχει στον τρίτο χρόνο έχει αξία μισού σε όλα τα χειρόγραφα πέρα από το χειρόγραφο Β όπου το D έχει αξία τετάρτου και επίσης στο συγκεκριμένο χειρόγραφο μόνο έχει και τρίλια (Εικόνα 75). Αποκλίσεις στα μουσικά στολίδια υπάρχουν σε πολλά μέτρα, παρόμοια με όσες περιπτώσεις έχουμε συναντήσει και παραπάνω. Συγκεκριμένα, διαφορές θα παρατηρήσουμε στα μέτρα 4, 11, 13, 19, 20, 22, 30, 32, 35 και 36.



Εικόνα 75

4.5.3. Courante

Η Courante είναι γραμμένη σε 3/2. Ήδη από το 3^ο μέτρο υπάρχουν διαφορές (Εικόνα 76). Δηλαδή, στην αρχή του μέτρου αυτού συναντάμε μία συνήχηση. Στα χειρόγραφα Α, Γ και Δ πρόκειται για ένα διάστημα πέμπτης καθαρής, συγκεκριμένα CC-GG. Όμως, στο Β χειρόγραφο υπάρχει διάστημα τρίτης μικρής, δηλαδή EEb-GG. Μπορεί κανείς να πει ότι και τα δύο ακούσματα στέκουν, παρόλα αυτά σε πολλές εκδόσεις συναντάμε την εκδοχή του Kellner.



Εικόνα 76

Στη συνέχεια, μπορεί κανείς να παρατηρήσει ότι το 8^ο μέτρο στο Δ χειρόγραφο ξεκινάει με μία συνήχηση οκτάβας (D-d) (Εικόνα 77). Όμως, στα άλλα τρία χειρόγραφα ακούγεται ένα διάστημα έκτης μεγάλο (Eb-c). Ακόμη, υπάρχει και μία ακόμα διαφορά, ότι πάλι στην αρχή του μέτρου στα χειρόγραφα Γ και Δ υπάρχει αποτζιατούρα ενώ στα χειρόγραφα Α και Β δεν υπάρχει κανένα μουσικό στολίδι.



Εικόνα 77

Παρακάτω, το 11^ο μέτρο υπάρχει διαφορά στις αξίες των φθόγγων (Εικόνα 78). Στα χειρόγραφα Α, Γ και Δ, δηλαδή, στον δεύτερο μισό του δεύτερου χρόνου έχουμε ένα

όγδοο παρεστιγμένο (C) κι ένα δέκατο έκτο (A). Όμως, στο Β χειρόγραφο αυτές οι νότες είναι όγδοα. Σε αυτό το μέτρο υπάρχουν και διαφορές σχετικά με τα μουσικά στολίδια. Όπως, ότι υπάρχει στον τελευταίο χρόνο του μέτρου τρίλια, όμως μόνο στα χειρόγραφα Γ και Δ.



Εικόνα 78

Στην αρχή του μέτρου 16 υπάρχει ακόμη μια διαφοροποίηση (Εικόνα 79). Ειδικότερα, βλέπουμε ότι στα χειρόγραφα Α και Γ η πρώτη νότα είναι η νότα Ε. Όμως, στα χειρόγραφα Β και Δ υπάρχει διάστημα έκτης μεγάλης, δηλαδή E-G. Στην περίπτωση του διαστήματος, δηλαδή της συνήχησης, ο ήχος γίνεται πλουσιότερος και αποκτά διάσταση και πολυφωνική υφή. Επιπλέον, στα χειρόγραφα Α, Β και Δ και συγκεκριμένα στην πρώτη νότα-συνήχηση του μέτρου υπάρχει τρίλια η οποία δεν υπάρχει στο χειρόγραφο Γ.



Εικόνα 79

Στη συνέχεια, στο μέτρο 18^ο υπάρχει μία διαφορά στις νότες αλλά και μία διαφορά σχετικά με τα στολίδια (Εικόνα 80). Συγκεκριμένα, στον δεύτερο χρόνο του μέτρου παρατηρούμε ότι υπάρχει ένα όγδοο. Στα χειρόγραφα Α και Β το όγδοο αυτό είναι η νότα f, ενώ στα χειρόγραφα Γ και Δ είναι η νότα eb. Και οι δύο περιπτώσεις ακούγονται καλά, όμως η εκδοχή των χειρόγραφων Α και Β στέκει ίσως πιο πολύ,

γιατί στην άλλη περίπτωση υπάρχει επανάληψη της ίδιας νότας. Σχετικά με τα μουσικά στολίδια στον τελευταίο χρόνο του μέτρου υπάρχει τρίλια πάνω στο Bb αλλά μόνο στα χειρόγραφα Γ και Δ.



Εικόνα 80

Ακόμη, στο μέτρο 22 εντοπίζει κανείς μία επιπλέον νότα στο Β χειρόγραφο (Εικόνα 81). Αναλυτικότερα, το μέτρο αυτό ξεκινάει με ένα τέταρτο παρεστιγμένο και μετά ακολουθεί ένα όγδοο (A) σε όλα τα χειρόγραφα εκτός από αυτό του Kellner όπου μετά το διάστημα έκτης μεγάλης ακολουθούν δύο δέκατα έκτα (A-Bb). Με την προσθήκη της επιπλέον νότας δίνεται έμφαση στην πορεία της μελωδίας προς τη νότα c του δεύτερου χρόνου. Διαφορές στις τρίλιες και τις αποτζιατούρες αντίστοιχες με όσα έχουν αναφερθεί παραπάνω θα εντοπίσει κανείς στην Courante αυτή στα μέτρα 4, 14, 19, 21 και 23.



Εικόνα 81

4.5.4. Sarabande

Η συγκεκριμένη Sarabande είναι γραμμένη σε ρυθμό 3/4 και είναι αρκετά σύντομη καθώς έχει έκταση 20 μέτρα. Στο χειρόγραφο του Kellner δεν περιέχεται αυτός ο χορός. Αποκλίσεις στα στολίδια και στις νότες δεν εντοπίζονται μεταξύ των χειρόγραφων στο μέρος αυτό. Υπάρχουν διαφορές στις συζεύξεις σε αρκετά σημεία, όμως οι συζεύξεις είναι λίγο ασαφώς τοποθετημένες στο συγκεκριμένο μέρος, οπότε είναι λίγο δύσκολο να είμαστε σίγουροι για το πως ακριβώς ήθελαν οι δημιουργοί των χειρόγραφων να είναι η μουσική άρθρωση. Όπως έχει αναφερθεί και προηγουμένως στα χειρόγραφα είναι δύσκολο να είναι όλα συμμετρικά τοποθετημένα, όπως στις παρτιτούρες που δημιουργούνται ηλεκτρονικά. Οπότε αυτό το φαινόμενο το συναντάμε συχνά στα χειρόγραφα.

4.5.5. Gavotte 1

Οι Gavotte της πέμπτης σουίτας είναι γραμμένες σε 2/2. Σε αυτό το μέρος εντοπίζονται σε αρκετά σημεία διαφορετικές νότες μεταξύ των χειρόγραφων. Ξεκινώντας από το 1^ο μέτρο εντοπίζουμε διαφορές στις νότες αλλά και στα μουσικά στολίδια (Εικόνα 82). Αρχικά, παρατηρούμε ότι στο 1^ο μέτρο του Α χειρόγραφου λείπουν οι νότες στο δεύτερο μισό του πρώτου χρόνου. Επίσης, στα χειρόγραφα Γ και Δ υπάρχουν αποτζιατούρες σε δύο σημεία του μέτρου οι οποίες δεν εντοπίζονται στα χειρόγραφα Α και Β. Το ίδιο συμβαίνει, όπως φαίνεται, και στα επόμενα μέτρα.

The image shows the first measure of the Gavotte I from the fifth suite. It consists of four staves labeled A, B, C, and D. All staves are in bass clef, have a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature (C). The notation shows the beginning of the piece with a repeat sign. Staff A has a rest in the second half of the first measure. Staff B has a note in the second half. Staff C and D have notes in both halves of the first measure. There are differences in the specific notes and articulation (accents) between the staves.

Εικόνα 82

Στη συνέχεια, ως παρατηρήσουμε τα μέτρα 6 και 7 (Εικόνα 83). Συγκεκριμένα στο 6^ο μέτρο στα χειρόγραφα Α, Γ και Δ έχουμε 8 όγδοα, δηλαδή τις νότες G-Eb-Ab-D-G-Eb-Bb-G. Όμως, στο Β χειρόγραφο οι νότες που συναντάμε είναι Ab-F-Bb-E-Ab-F-Bb-D. Αν παρατηρήσουμε όμως καλύτερα θα δούμε πως ο Kellner επαναλαμβάνει στο μέτρο 6 τις νότες του προηγούμενου μέτρου. Στο επόμενο μέτρο υπάρχει πάλι μια διαφοροποίηση στις νότες στο Β χειρόγραφο (Εικόνα 84). Ειδικότερα, σε όλο το μέτρο στο Β χειρόγραφο η νότα Α είναι φυσική ενώ στα άλλα τρία χειρόγραφα είναι με b, λόγω του οπλισμού και γίνεται στο τέλος του μέτρου φυσικό. Επιπλέον, στο Α

χειρόγραφο η τέταρτη νότα είναι η νότα Α, ενώ στα άλλα χειρόγραφα η τέταρτη νότα είναι η νότα Γ.



Εικόνα 83



Εικόνα 84

Στο μέτρο 13 πάλι η διαφορά εντοπίζεται ανάμεσα στο Β χειρόγραφο και όλα τα υπόλοιπα (Εικόνα 85). Στο τέλος του μέτρου, δηλαδή, στα χειρόγραφα Α, Γ και Δ έχουμε τις νότες eb-E. Όμως, στο χειρόγραφο του Kellner έχουμε τις νότες c-E που είναι μάλιστα και η εκδοχή που έχει επικρατήσει στις περισσότερες εκδόσεις. Ακουστικά, αυτό που καταγράφεται στο Β χειρόγραφο βγάζει περισσότερο νόημα και φαίνεται να είναι πιο σωστό.



Εικόνα 85

Στο 17^ο μέτρο πάλι υπάρχει μία διαφορά στο Α χειρόγραφο συγκριτικά με τα άλλα τρία (Εικόνα 86). Ειδικότερα, στο πρώτο μισό του δεύτερου χρόνου ακούγονται δύο όγδοα, δηλαδή οι νότες D-Bb. Ενώ στα υπόλοιπα χειρόγραφα οι νότες που ακούγονται είναι D-Ab. Το άκουσμα όμως μεταξύ D και Ab είναι διάφωνο και σκληρό σε σύγκριση με την οκτάβα που ακούγεται στην περίπτωση του Α χειρόγραφου.



Εικόνα 86

Η τελευταία διαφορά στις νότες που εντοπίζει κανείς σε αυτό το μέρος βρίσκεται στο μέτρο 20 (Εικόνα 87). Πάλι η διαφορά υπάρχει στο χειρόγραφο Β και συγκεκριμένα στην τελευταία συγχορδία που υπάρχει στο μέτρο αυτό. Στο Α χειρόγραφο, δηλαδή έχουμε τις νότες Bbb-Eb-G, ενώ στα χειρόγραφα Β, Γ και Δ έχουμε τις νότες Bbb-D-G. Στην περίπτωση του Β χειρόγραφου έχουμε μία ελάσσονα συγχορδία και επομένως ένα ελάσσον άκουσμα. Αντίθετα στα υπόλοιπα χειρόγραφα η συγχορδία που ακούγεται είναι μείζονα. Σχετικά με τα μουσικά στολίδια διαφορές υπάρχουν στα μέτρα 3, 4 και 5.



Εικόνα 87

4.5.6. Gavotte 2

Στη Gavotte αυτή δεν υπάρχουν διαφορετικές νότες ή διαφορές στις τρίλιες και τις αποτζιατούρες. Επίσης, ούτε στις μουσικές συζεύξεις υπάρχουν σημαντικές διαφορές.

4.5.7. Gigue

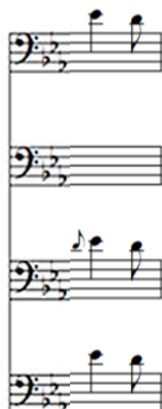
Η Gigue εδώ είναι γραμμένη σε ρυθμό 3/8. Είναι, επίσης, αναγκαίο να αναφερθεί, πως το στο χειρόγραφο του Kellner υπάρχουν μόνο τα 9 πρώτα μέτρα του μέρους. Η μία και μοναδική διαφορά στις νότες, εντοπίζεται στο 21^ο μέτρο (Εικόνα 88). Η τελευταία νότα του μέτρου στο χειρόγραφο της Anna Magdalena είναι G. Στα χειρόγραφα Γ και Δ, όμως, η τελευταία νότα είναι F#. Σύμφωνα και με το επόμενο μέτρο το F# είναι πιο σωστό καθώς ακολουθεί η λύση του, δηλαδή το G.



Εικόνα 88

Όλες οι υπόλοιπες διαφορές εντοπίζονται στα μουσικά στολίδια που υπάρχουν κυρίως στα χειρόγραφα Γ και Δ, όπως έχουμε παρατηρήσει και στις προηγούμενες σουίτες, ενώ το Α χειρόγραφο είναι πιο λιτό χωρίς ιδιαίτερα μουσικά στολίδια. Για παράδειγμα, στο 36^ο μέτρο παρατηρούμε ότι υπάρχει αποτζιατούρα αλλά μόνο στο Γ

χειρόγραφο (Εικόνα 89). Αντίστοιχες διαφορές υπάρχουν στα μέτρα 36, 41, 43, 47, 49, 52 και 57.



Εικόνα 89

4.6. Έκτη Σουίτα, Ρε μείζονα (BWV 1012)

4.6.1. Πρελούδιο

Αρχικά, πρέπει να αναφερθεί πως στην παρτιτούρα σύγκρισης των χειρόγραφων η συγκεκριμένη σουίτα έχει μεταφερθεί ένα διάστημα πέμπτης χαμηλότερα. Αυτό συμβαίνει, καθώς όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα η συγκεκριμένη σουίτα είναι γραμμένη για διαφορετικό όργανο, είτε για βιολοντσέλο piccolo είτε για viola rosposa. Επομένως, για να παιχτεί η συγκεκριμένη σουίτα σε σύγχρονο τσέλο χρειάζεται να μεταφερθεί ένα διάστημα πέμπτης προς τα κάτω. Ξεκινώντας με την έκτη σουίτα, βλέπουμε πως το πρελούδιο της είναι γραμμένο σε ρυθμό 12/8. Μία διαφορά που εντοπίζουμε σε πολλά μέτρα στο συγκεκριμένο μέρος είναι η ένδειξη δυναμικής που υπάρχει σε κάποια χειρόγραφα ενώ σε άλλα όχι. Για παράδειγμα όπως βλέπουμε παρακάτω στα μέτρα 2,3 και 4 υπάρχουν οι ενδείξεις piano (p) και forte (f) σε όλα τα χειρόγραφα πέραν όμως του χειρόγραφου B (Εικόνα 90). Το ίδιο φαινόμενο συνεχίζει να εμφανίζεται και στα επόμενα μέτρα. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω βέβαια γενικότερα στις σουίτες αυτές δεν υπάρχουν στα περισσότερα σημεία ενδείξεις δυναμικών ή ύφους.

The image shows a musical score for four staves, labeled A, B, C, and D. Each staff is in bass clef and 12/8 time signature. The music consists of eighth notes and quarter notes, with dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte). The staves are arranged vertically, with A at the top and D at the bottom.

Εικόνα 90

Έπειτα, στο 5^ο μέτρο υπάρχει μία διαφορετική νότα (Εικόνα 91). Στα χειρόγραφα A, B και Δ στον τελευταίο χρόνο έχουμε τις νότες C-DD-C. Όμως, στο Γ χειρόγραφο έχουμε τις νότες C-CC-C. Και οι δυο περιπτώσεις έχουν σωστό και ταιριαστό άκουσμα, όμως το διάστημα έβδομης που δημιουργείται στην πρώτη περίπτωση δημιουργεί ένα πιο ενδιαφέρον ηχητικό αποτέλεσμα.

The image shows a musical score for four staves, labeled A, B, C, and D. Each staff is in bass clef and 12/8 time signature. The music starts at measure 5 and consists of eighth notes and quarter notes, with a dynamic marking of *f* (forte). The staves are arranged vertically, with A at the top and D at the bottom.

Εικόνα 91

Μία διαφορά στις νότες έχουμε και στο μέτρο 86 (Εικόνα 92). Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι η τελευταία νότα του μέτρου είναι η νότα DD σε όλα τα χειρόγραφα πέραν του χειρόγραφου του Kellner, όπου η τελευταία νότα είναι η νότα CC. Στην περίπτωση του χειρόγραφου B πριν το CC υπάρχει ένα FF, επομένως το άκουσμα της τέταρτης αυξημένης που δημιουργείται είναι αρκετά σκληρό συγκριτικά με το FF#-DD που υπάρχει στα υπόλοιπα χειρόγραφα.



Εικόνα 92

4.6.2. Allemande

Η Allemande αυτή είναι γραμμένη σε ρυθμό 4/4. Ήδη από την αρχή παρατηρούμε μία διαφορά (Εικόνα 93). Συγκεκριμένα, βλέπουμε ότι στο χειρόγραφο Β υπάρχει η ένδειξη Adagio. Στα χειρόγραφα Γ και Δ υπάρχει η ένδειξη Molto Adagio. Όμως, στο Α χειρόγραφο δεν υπάρχει καμία ένδειξη σχετικά με το ύφος και το τέμπο.

Εικόνα 93

Στο 2^ο μέτρο υπάρχουν αρκετές διαφορές (Εικόνα 94). Αρχικά, στον πρώτο χρόνο στο Β χειρόγραφο έρχεται ένα Ε αξίας δέκατου έκτου, το οποίο στο Α χειρόγραφο δεν υπάρχει και στα χειρόγραφα Γ και Δ έρχεται στον δεύτερο χρόνο. Επίσης, στον τρίτο χρόνο παρατηρούμε ότι στα χειρόγραφα Β, Γ και Δ είναι καταγεγραμμένη μία συγχορδία με νότες AA-E-c. Όμως, στο Α χειρόγραφο δεν υπάρχει συγχορδία αλλά σκέτο το c. Επιπλέον, στον τελευταίο χρόνο του μέτρου πάνω στη νότα c υπάρχει τρίλια σε όλα τα χειρόγραφα εκτός από το χειρόγραφο της Anna Magdalena.



Εικόνα 94

Στη συνέχεια, στο μέτρο 7 εντοπίζονται δύο διαφορές στον τελευταίο χρόνο του μέτρου (Εικόνα 95). Αρχικά, υπάρχει ένα ΑΑ στην κάτω φωνή, το οποίο στα χειρόγραφα Α, Γ και Δ έχει αξία ενός τετάρτου. Αλλά, στο χειρόγραφο Β η νότα αυτή είναι GG και έχει αξία ογδού και έρχεται στο δεύτερο μισό του τελευταίου χρόνου. Στα χειρόγραφα Γ και Δ, μάλιστα, υπάρχει και τρίλια στον ίδιο χρόνο πάνω από τη νότα Ε.



Εικόνα 95

Συνεχίζοντας, στο μέτρο 11 και συγκεκριμένα στον τρίτο χρόνο παρατηρούμε ότι η συγχορδία που υπάρχει στο χειρόγραφο Α διαφέρει από αυτή που υπάρχει στις άλλες τρεις περιπτώσεις (Εικόνα 96). Στο χειρόγραφο της Anna Magdalena, συγκεκριμένα, ακούγονται οι εξής νότες: GG-C-G. Στα υπόλοιπα χειρόγραφα, όμως, ακούγονται οι νότες EE-C-G. Αυτή η επιλογή νοτών δημιουργεί μια πιο ολοκληρωμένη συνήχηση,

μέσω της συγχορδίας σε πρώτη αναστροφή που δημιουργείται. Διαφορές εδώ, όπως βλέπουμε υπάρχουν και στις τρίλιες. Στα στολίδια, επίσης, υπάρχουν μικρές διαφορές και στα μέτρα 3, 4, 5, 7, 8, 10, 13, 14, 15 και 19.



Εικόνα 96

Στο 20 μέτρο, συναντάται άλλη μία διαφορά (Εικόνα 97). Στο Δ χειρόγραφο, δηλαδή, παρατηρούμε ότι στον πρώτο χρόνο υπάρχει μία επιπλέον νότα σε σύγκριση με τα άλλα χειρόγραφα, ενισχύοντας τη βηματική ανοδική κίνηση της μελωδικής γραμμής. Επιπλέον, σημαντικό να αναφερθεί είναι το γεγονός ότι η τρίλια στο τέλος του μέτρου είναι τοποθετημένη σε διαφορετικό σημείο σε κάθε χειρόγραφο. Στα στολίδια, επίσης, υπάρχουν μικρές διαφορές και στα μέτρα 3, 4, 5, 7, 8, 10, 13, 14, 15 και 19.



Εικόνα 97

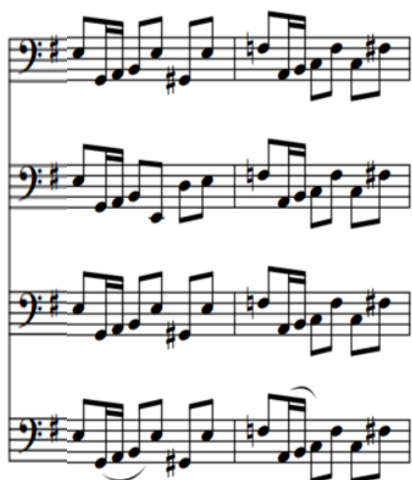
4.6.3. Courante

Η Courante της έκτης σουίτας είναι γραμμένη σε ρυθμό 3/4. Όλες οι διαφορές που υπάρχουν σε αυτό το μέρος πέρα από τις μουσικές συζεύξεις βρίσκονται στις νότες και όχι στα μουσικά στολίδια. Για παράδειγμα, στο μέτρο 33 και συγκεκριμένα στον δεύτερο χρόνο του μέτρου παρατηρούμε ότι τα χειρόγραφα Α και Β έχουν ένα DD φυσικό (Εικόνα 98). Αυτό το DD όμως στα χειρόγραφα Γ και Δ είναι με δίσση. Στην περίπτωση που το DD είναι αλλοιωμένο το άκουσμα είναι διάφωνο και επομένως πιο σκληρό από ότι το φυσικό DD.



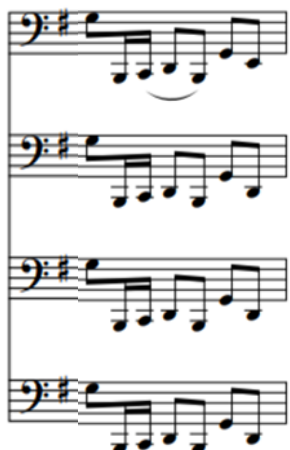
Εικόνα 98

Στο μέτρο 53, επίσης, υπάρχει μια διαφορά σε μία νότα στο χειρόγραφο του Kellner (Εικόνα 99). Στους δύο τελευταίους χρόνους του μέτρου, δηλαδή, στο Β χειρόγραφο καταγράφονται οι νότες BB-EE-D-E. Ενώ στα υπόλοιπα χειρόγραφα οι νότες είναι BB-E-G#-E. Παρατηρώντας και τη συνέχεια της μελωδίας η εκδοχή του Kellner δεν ταιριάζει όσο η εκδοχή των επόμενων τριών χειρόγραφων.



Εικόνα 99

Παρακάτω στο μέτρο 66 και συγκεκριμένα στον τελευταίο χρόνο του μέτρου υπάρχει ακόμη μία διαφοροποίηση (Εικόνες 100, 101). Στο Α χειρόγραφο θα παρατηρήσουμε ότι υπάρχουν οι νότες GG-EE. Όμως, στα υπόλοιπα χειρόγραφα οι νότες που καταγράφονται είναι GG-DD. Στο επόμενο μέτρο η πρώτη νότα είναι η νότα EE (Εικόνα 102). Άρα, αν επιλέξουμε την εκδοχή της Anna Magdalena, τότε θα υπάρχει επανάληψη της νότας. Ενώ η ύπαρξη του DD πριν το EE στέκει καλύτερα.



Εικόνα 100



Εικόνα 101

Στο μέτρο 67 τώρα, η διαφορά που υπάρχει είναι πιο εμφανής (Εικόνα 102). Στον δεύτερο χρόνο του μέτρου στα χειρόγραφα Β, Γ και Δ παρατηρούμε ότι υπάρχουν τέσσερα δέκατα έκτα, δηλαδή τις νότες EE-CC-FF#-EE. Αλλά, στο χειρόγραφο της Anna Magdalena αντί για τέσσερα δέκατα έκτα υπάρχουν δύο όγδοα, συγκεκριμένα τις νότες EE-CC.



Εικόνα 102

4.6.4. Sarabande

Η Sarabande αυτή είναι γραμμένη σε ρυθμό 3/2. Δύο διαφορές στον τομέα των νοτών θα συναντήσουμε στον συγκεκριμένο χορό. Η πρώτη βρίσκεται στο 2^ο μέτρο (Εικόνα 103). Ειδικότερα, στο Α χειρόγραφο παρατηρούμε τις δύο πρώτες νότες που υπάρχουν στην πάνω φωνή και είναι δύο τέταρτα, FF#-FF#. Στα υπόλοιπα τρία χειρόγραφα, όμως, οι νότες είναι Α-FF#. Και οι δύο περιπτώσεις φαίνονται ορθές και ακούγονται καλά, αλλά λόγω του G που ακολουθεί η περίπτωση των χειρόγραφων Β, Γ και Δ φαίνεται να είναι πιο σωστή.



Εικόνα 103

Στη συνέχεια, στο μέτρο 31 εντοπίζουμε μία διαφορά στην κάτω φωνή (Εικόνα 104). Στον πρώτο χρόνο, βλέπουμε ότι στην κάτω φωνή στο χειρόγραφο Α έχουμε τη νότα CC. Στο Β χειρόγραφο όμως έχουμε τη νότα CC#. Στο χειρόγραφο Γ έχουμε πάλι άλλη νότα, συγκεκριμένα τη νότα DD. Στο Δ χειρόγραφο έχουμε πάλι τη νότα DD

αλλά με την προσθήκη μίας τρίτης μικρής που δημιουργείται μέσω της νότας BBB. Η συνήχιση του CC και του CC# με τη νότα BB στις πρώτες δύο πρώτες περιπτώσεις δημιουργούν ένα διάφωνο άκουσμα. Ενώ οι εκδοχές των χειρόγραφων Γ και Δ ηχούν πιο ευχάριστα και ομαλά.



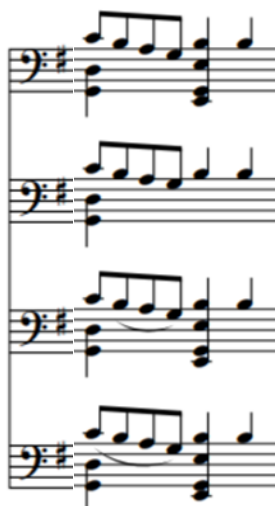
Εικόνα 104

4.6.5. Gavotte 1

Οι Gavotte της σουίτας αυτής βρίσκονται σε ρυθμό 2/2. Διαφορές στα μουσικά στολίδια δεν υπάρχουν ούτε στην πρώτη ούτε στη δεύτερη Gavotte. Πέρα από μερικές μικρές διαφορές στη μουσική άρθρωση που δεν επηρεάζουν αισθητά το ηχητικό αποτέλεσμα, στην πρώτη Gavotte, λοιπόν, υπάρχει μία διαφορά στις νότες. Συγκεκριμένα, στο 20^ο και στο 24^ο μέτρο όπως είναι φανερό στο Β χειρόγραφο δεν υπάρχει στον τρίτο χρόνο συγχορδία όπως στα υπόλοιπα αλλά μία σκέτη νότα, στην περίπτωση αυτή τη νότα Β (Εικόνες 105 και 106). Όταν υπάρχει συνήχιση ο ήχος είναι πιο πλούσιος κι ενισχύεται η αίσθησις της πολυφωνίας, σε αντίθεση με το μονοδιάστατο άκουσμα της σκέτης νότας.



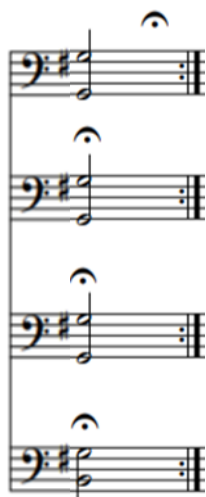
Εικόνα 105



Εικόνα 106

4.6.6. Gavotte 2

Στη δεύτερη Gavotte οι μόνες διαφοροποιήσεις μεταξύ των χειρόγραφων είναι πάνω στις νότες. Η πρώτη βρίσκεται στο 4^ο μέτρο (Εικόνα 107). Συγκεκριμένα, στο Β χειρόγραφο βλέπουμε ότι υπάρχει μία συνήχιση σε όλα τα χειρόγραφα. Στα χειρόγραφα Α, Β και Γ έχουμε μία οκτάβα (GG-G). Στο Δ χειρόγραφο όμως, υπάρχει διάστημα έκτης μικρής (BB-G). Η οκτάβα ακουστικά επιφέρει μια ισορροπία, ενώ με το διάστημα έκτης το άκουσμα γίνεται πιο έντονο και ιδιαίτερο.



Εικόνα 107

Η επόμενη διαφορά υπάρχει στο ελλιπές μέτρο μετά την πρώτη επανάληψη (Εικόνα 108). Στα χειρόγραφα Α, Γ και Δ παρατηρούμε πως στο τέλος του μέτρου αυτού υπάρχει διάστημα πέμπτης καθαρής (GG-D). Όμως, στο χειρόγραφο Β έχουμε σκέτη τη νότα D. Μία αντιστοιχη περίπτωση που σε κάποιο χειρόγραφο ακούγεται μία σκέτη νότα ενώ σε άλλα υπάρχει μία συνήχιση μπορεί να εντοπιστεί και στα μέτρο 5 και 12.



Εικόνα 108

Μία τελευταία διαφορά για τον χορό αυτό θα βρούμε στα μέτρα 15 και 16 (Εικόνα 109). Εδώ η διαφορά έγκειται στις αξίες της κάτω φωνής, δηλαδή της νότας GG, η οποία παρατηρούμε ότι διαφέρει στο Β χειρόγραφο.



Εικόνα 109

4.6.7. Gigue

Η συγκεκριμένη Gigue είναι γραμμένη σε ρυθμό 6/8. Στο 18^ο μέτρο παρατηρείται μια διαφορά στο Β χειρόγραφο (Εικόνα 110). Συγκεκριμένα στο δεύτερο μισό του μέτρου στα χειρόγραφα Α, Γ και Δ υπάρχουν τρία όγδοα (Α-F#-Α). Στο χειρόγραφο του Kellner όμως υπάρχουν τέσσερα δέκατα έκτα και ένα όγδοο (Α-G-F#-G-Α). Με τις επιπλέον νότες που υπάρχουν στο Β χειρόγραφο η μελωδία ρέει με περισσότερη ένταση και ταχύτητα.



Εικόνα 110

Συνεχίζοντας, στο 19^ο μέτρο και ειδικότερα στο δεύτερο μισό του μέτρου υπάρχει μια ακόμη διαφορά (Εικόνα 111). Στα χειρόγραφα Α, Γ και Δ υπάρχει ένα διάστημα πέμπτης καθαρής (ΑΑ-Ε) αξίας ογδού και μετά ακολουθούν άλλα δύο όγδοα (F#-G). Στο Β χειρόγραφο όμως υπάρχουν πρώτα δύο όγδοα (Ε-F#) και μετά έρχεται το ΑΑ δημιουργώντας αυτή τη φορά ένα διάστημα έβδομης μικρής (ΑΑ-G). Αυτή η εκδοχή του Kellner δημιουργεί ένα άκουσμα σκληρό λόγω της έβδομης που φαίνεται να μην ταιριάζει στη ροή της μελωδίας.



Εικόνα 111

Ακόμη, στο μέτρο 63 διαφέρει η τελευταία νότα του μέτρου (Εικόνα 112). Στα χειρόγραφα Α, Γ και Δ τελευταία νότα του μέτρου είναι η νότα F#. Στο Β χειρόγραφο, όμως, τελευταία νότα είναι η νότα D. Και οι δύο περιπτώσεις στέκουν ηχητικά και αρμονικά και υπάρχει συνοχή και στις δύο περιπτώσεις.



Εικόνα 112

5. Επίλογος

Ανακεφαλαιώνοντας, η παρούσα διπλωματική εργασία εστίασε σε έναν ιδιαίτερα σημαντικό συνθέτη της παγκόσμιας μουσικής ιστορίας, τον Johann Sebastian Bach και ειδικότερα σε ένα από τα πιο δημοφιλή έργα του, τις έξι Σουίτες για σόλο τσέλο (BWV 1007-1012). Η μελέτη του έργου και κυρίως η συγκριτική ανάλυση των χειρόγραφων, κατέδειξε τον πολυδιάστατο χαρακτήρα του έργου και ταυτόχρονα τη σημασία των πηγών στη διαμόρφωση της ερμηνευτικής πορείας. Τα συμπεράσματα που προκύπτουν από τη μελέτη αυτή είναι ποικίλα και αφορούν τόσο ιστορικά όσο και αισθητικά, θεωρητικά κι ερμηνευτικά ζητήματα.

Πρώτον, επισημάνθηκε το γεγονός πως το έργο αυτό δεν είναι απλώς ένα επίτευγμα υψηλής μουσικής σύλληψης, αλλά και ένα έργο-σταθμός για την καλλιτεχνική εξέλιξη του τσέλου ως σολιστικό όργανο. Σε μια εποχή, όπου το συγκεκριμένο όργανο περιοριζόταν κυρίως στον ρόλο του basso continuo, ο Bach επιτυγχάνει με τις σουίτες αυτές να αναδείξει το όργανο σε πλήρως αυτόνομο μουσικό φορέα, ικανό να αποδώσει όχι μόνο μελωδία και αρμονία, αλλά και πλούσια πολυφωνία με ιδιαίτερες αντιστικτικές τεχνικές. Οι τεχνικές που ο συνθέτης αξιοποιεί στο συγκεκριμένο έργο για να δημιουργήσει ένα πολυφωνικό άκουσμα (brisé συγχορδίες, εσωτερικές φωνές, συνηγήσεις), αποτελούν απόδειξη της συνθετικής και δημιουργικής ευφυΐας του. Ακόμα και χωρίς την ύπαρξη συνοδείας, το τσέλο μέσω της γραφής του Bach απογειώνεται και μέσω του συνδυασμού της μονοφωνικής και πολυφωνικής υφής δημιουργείται μία πρωτόγνωρη, για το τότε ακροατήριο, ακουστική μουσική εμπειρία.

Οι έξι σουίτες όμως, βρίσκονταν για πολλά χρόνια στην αφάνεια και δεν έλαβαν την αναγνώριση που τους άξιζε από την πρώτη στιγμή της δημιουργίας τους. Η σημαντικότερη περίπτωση του Pablo Casals, όμως, ο οποίος ανακάλυψε το έργο σε ηλικία δεκατριών ετών και το ανέδειξε με πάθος, αποτέλεσε κομβικό σημείο για την αναγνώριση των Σουιτών στον 20^ο αιώνα. Η συμβολή του Casals συνίσταται όχι μόνο στη μουσική του ερμηνεία, αλλά και στην ίδια την ιστορική επανένταξη των Σουιτών στο διεθνές ρεπερτόριο του βιολοντσέλου.

Επίσης, η απουσία αυτόγραφου χειρόγραφου δημιουργεί σημαντικά ζητήματα που αφορούν την αυθεντικότητα, την ακρίβεια και την ορθή ερμηνεία του έργου. Οι τέσσερις σωζόμενες πηγές –το χειρόγραφο της Anna Magdalena Bach, το αντίγραφο του Johann Peter Kellner, καθώς και τα μεταγενέστερα χειρόγραφα των Johann Nikolaus Schöber κι ενός άγνωστου δημιουργού– αποτελούν σημαντικά τεκμήρια, αλλά συνάμα δημιουργούν ένα περίπλοκο τοπίο ως προς τη μετάδοση και την πρόσληψη των έξι Σουιτών. Καθένα από αυτά φέρει τις δικές του ιδιαιτερότητες, τόσο στο ύφος όσο και σε λεπτομέρειες σημειογραφίας, γεγονός που επηρεάζει

άμεσα τις σύγχρονες ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Επιπλέον, η απουσία ενδείξεων για τα δοξάρια, τις δυναμικές και τις μουσικές συζεύξεις, καθιστά τον ρόλο του εκτελεστή όχι απλώς ερμηνευτικό, αλλά και δημιουργικό.

Σύμφωνα με τα όσα έχουν αναφερθεί παραπάνω, είναι φανερό ότι το χειρόγραφο της Anna Magdalena Bach είναι εκείνο στο οποίο στηρίζονται οι περισσότερες σύγχρονες εκδόσεις. Παρότι δεν πρόκειται για αυτόγραφο του ίδιου του συνθέτη, η σημασία του είναι καθοριστική, καθώς περιλαμβάνει ενδείξεις για τον τρόπο με τον οποίο η σύνθεση αυτή ερμηνευόταν από τον στενό οικογενειακό κύκλο του Bach. Ωστόσο, οι αποκλίσεις του από τα υπόλοιπα και οι πιθανές ου ελλείψεις καθιστούν αναγκαία την κριτική και προσεκτική του χρήση. Το χειρόγραφο του Peter Kellner, που χρονολογείται νωρίτερα και περιλαμβάνει νέα στοιχεία που δεν συναντώνται στο χειρόγραφο A, προσφέρει μια εναλλακτική οπτική, η οποία ενδέχεται σε ορισμένα σημεία να είναι εξίσου ή και περισσότερο αξιόπιστη από το χειρόγραφο A.

Επιπλέον, τα χειρόγραφα Γ και Δ, αν και ήταν μεταγενέστερα και για αυτόν τον λόγο ίσως κάποιοι να τα θεωρούν λιγότερο αξιόπιστα, αποτελούν πηγές που αντανακλούν την ευρύτερη διάδοση του έργου κατά το δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα. Η δημιουργία τους, πιθανόν κατά παραγγελία της κόρης του C.P.E. Bach, δείχνει πως οι σουίτες αυτές εξακολουθούσαν να ακούγονται και να κυκλοφορούν, έστω και περιορισμένα, στους κύκλους της οικογένειας του Bach και των μαθητών του.

Η απουσία ερμηνευτικών οδηγιών στα σωζόμενα χειρόγραφα των Έξι Σουιτών για σόλο τσέλο του Johann Sebastian Bach, σε συνδυασμό με τη σύνθετη και πρωτοποριακή για την εποχή συνθετική του τεχνική, έχει οδηγήσει στην ύπαρξη πληθώρας διαφορετικών εκδοχών και ερμηνειών του έργου. Το γεγονός αυτό δεν θα πρέπει να εκληφθεί ως αδυναμία ή παράλειψη, αλλά μάλλον ως συνειδητή επιλογή του συνθέτη. Είναι απολύτως κατανοητό ότι, μέσω της εσκεμμένης έλλειψης ερμηνευτικών ενδείξεων, ο Bach επιθυμεί να παραχωρήσει στον εκτελεστή ενεργό ρόλο στη διαμόρφωση της μουσικής πράξης. Η ελευθερία αυτή καθιστά τον ερμηνευτή συμμετόχο στη δημιουργική διαδικασία, προσφέροντάς του τη δυνατότητα προσωπικής έκφρασης, διαφοροποίησης και, σε ορισμένο βαθμό, αυτοσχεδιασμού. Κατ' αυτόν τον τρόπο, κάθε εκτέλεση των Σουιτών μετατρέπεται σε ένα μοναδικό και ανεπανάληπτο ερμηνευτικό γεγονός, που αναδεικνύει όχι μόνο την πολυδιάστατη φύση του έργου, αλλά και τη διαχρονική του ικανότητα να προσαρμόζεται στις εκφραστικές προθέσεις κάθε ερμηνευτή. Κάθε εκτέλεση των σουιτών αυτών, λοιπόν, αποτελεί ουσιαστικά μια δημιουργική πράξη ανασύνθεσης. Έχουν εκδοθεί πάνω από πενήντα διαφορετικές εκδόσεις των έργων, η καθεμία βασισμένη σε διαφορετικό ερμηνευτικό προσανατολισμό.

Καταληκτικά, οι έξι Σουίτες για τσέλο του Johann Sebastian Bach αποτελούν όχι μόνο μουσικό σταθμό της Μπαρόκ εποχής, αλλά λειτουργούν διαχρονικά ως ένα ανοιχτό ερμηνευτικό πεδίο. Οι αντιγραφές, οι παραλλαγές, οι αναθεωρήσεις και οι μεταγενέστερες εκτελέσεις τους μαρτυρούν ότι το έργο δεν είναι στατικό, αλλά

μεταλλάσσεται και εμπλουτίζεται συνεχώς, ανάλογα με τις συνθήκες, το κοινό και τον ερμηνευτή. Η συμβολή των χειρόγραφων σε αυτή την εξελικτική διαδικασία είναι καθοριστική και υπενθυμίζει ότι η μουσική δεν υπάρχει μόνο ως ηχητικό γεγονός αλλά και ως ιστορική, πολιτισμική και καλλιτεχνική πράξη.

Οι σύγχρονοι εκτελεστές του έργου καλούνται, επομένως, να συλλογιστούν με προσοχή τα δεδομένα των πηγών, την παράδοση των εκτελέσεων, την τεχνική του οργάνου και, κυρίως, τη δική τους αισθητική και καλλιτεχνική ευαισθησία. Η εργασία αυτή φιλοδοξεί να συμβάλει σε αυτή τη διαδικασία, φωτίζοντας τις σύνθετες σχέσεις ανάμεσα στο κείμενο, την παράδοση και την ερμηνεία. Το έργο του Bach αποδεικνύεται τελικά ανεξάντλητο, τόσο ως προς το βάθος όσο και ως προς την ικανότητά του να εντυπωσιάζει και να εμπνέει. Οι έξι Σουίτες για τσέλο αποτελούν αναμφίβολα έργο-ορόσημο που, παρότι ριζωμένο στον 18ο αιώνα, εξακολουθεί να παραμένει ζωντανό και στο παρόν.

Βιβλιογραφία

- Atwood, George E. 'Time, Death, Eternity: Imagining the Soul of Johann Sebastian Bach' στο C-H. Mayer & Z. Kovary (επιμ.), *New Trends in Psychobiography* (Cham: Springer, 2019), 299–323.
- Bach, Johann Sebastian. *Johann Sebastian Bach*. Vol.2 (Leipzig: F. Schneider, 1865).
- Bach, Johann Sebastian. *Six Cello Suites BWV 1007–1012*, Staatsbibliothek zu Berlin, Mus.ms. Bach P 269.
- Bach, Johann Sebastian. *Six Cello Suites BWV 1007–1012*, Staatsbibliothek zu Berlin, Mus.ms. Bach P 289.
- Bach, Johann Sebastian. *Six Cello Suites BWV 1007–1012*, Staatsbibliothek zu Berlin, Mus.ms. Bach P 804 (Faszikel 40).
- Bach, Johann Sebastian. *Six Cello Suites BWV 1007–1012*, Staatsbibliothek zu Berlin, Mus.ms. Bach P804 (Konvolut).
- Badiarov, Dmitry. 'The violoncello, viola da spalla and viola pomposa in theory and practice', *The Galpin Society Journal* 60, (2007), 121–145.
- cellofun.eu. 'Bach: Cello Suite I – Comparison of Four Manuscript Sources (n.d.)'. Πρόσβαση 01.06.2025 <https://cellofun.eu/>
- David D. Boyden, Robin Stowell, Mark Chambers, James Tyler & Richard Partridge. 'Scordatura', *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41698>
- Davis, Richard M. 'Extended Program Notes for: Bach's Fifth Suite for Solo Cello, Bwv1011; Beethoven's Sonata for Piano and Violoncello, Op. 69; Martinu's Variations on a Slovakian Theme, H. 378' (Διπλωματική Εργασία, Southern Illinois University Carbondale, 2014).
- Felis, Lauren. 'Music of the Baroque period: how its styles and techniques changed music' (Πτυχιακή Εργασία, State University of New York at New Paltz, 2019).
- Forkel, Johann Nikolaus. *Johann Sebastian Bach: His Life, Art, and Work*. Translated by Charles Sanford Terry. (London: Constable & Company, 1920).
- Fuller, David. 'Suite', *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27091>

- Jarvis, Martin WB. 'Did Johann Sebastian Bach write the six cello suites?' (Διδακτορική διατριβή, Charles Darwin University, 2007).
- Klorman, Edward. *Bach: The Cello Suites* (Cambridge University Press, forthcoming 2025).
- Kramer, Laura Elizabeth. 'Articulation in Johann Sebastian Bach's Six Suites for Violoncello Solo' (BWV 1007-1012): History, Analysis and Performance (Διδακτορική Διατριβή, Cornell University, 1998).
- Lutterman, John Kenneth. 'Works in progress: JS Bach's suites for solo cello as artifacts of improvisatory practices' (Διδακτορική Διατριβή, University of California, 2006).
- Markevitch, Dimitry. *The Solo Cello: A Bibliography of the Violoncello Literature* (Wilhelmshaven: Noetzel, 1985).
- Mintz, Donald. 'Some aspects of the revival of Bach', *The Musical Quarterly* 40/2 (1954), 201–221.
- Propst, Joshua. 'Evolution of the Cello in Music' (Διπλωματική Εργασία, Western Kentucky University, 2017).
- Siblin, Eric. *The Cello Suites: J. S. Bach, Pablo Casals, and the Search for a Baroque Masterpiece* (House of Anansi Press, 2009).
- Sunhaeng, Lee. 'The Legacy of Bach's Cello Suites in Twentieth-Century Solo Cello Suites' (Πτυχιακή Εργασία, University of Cincinnati, 2020).
- Watson, Marva Jean. 'The Historical Figures of the Birthday Cantatas of Johann Sebastian Bach' (Μεταπτυχιακή διατριβή, Southern Illinois University Carbondale, 2010).
- Winold, Allen. *Bach's Cello Suites, Volumes 1 and 2: Analyses and Explorations* (Indiana University Press, 2007).
- Wolff, Christoph & Walter, Emery. 'Bach, Johann Sebastian', *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278195>
- Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach: the learned musician* (Oxford, University Press, 2000).