

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Νικόλαος Τσίγκρος

Η μορφή σονάτας στις *Παρτίτες* (BWV 825-830) και στον
δεύτερο τόμο της συλλογής *Το καλώς συγκερασμένο*
πληκτροφόρο (BWV 870-893) του Johann Sebastian Bach

Πτυχιακή εργασία

Επιβλέπων καθηγητής: Ιωάννης Φούλιας

ΑΘΗΝΑ 2019

Περιεχόμενα

Ιστορικό σημείωμα.....	3
Αναλυτικό μέρος	8
Παρτίτες BWV 825-830	8
Το καλώς συγκερασμένο πληκτροφόρο, τόμος 2 ^{ος} , BWV 870-893	29
Συμπεράσματα	56
Βιβλιογραφία	61

Ιστορικό σημείωμα

Τον Μάιο του 1723 ο Johann Sebastian Bach (1685-1750) μετακόμισε από το Köthen στην Λειψία, αναλαμβάνοντας εκεί την θέση του κάντορα της σχολής του Αγ. Θωμά, η οποία είχε χηρέψει μετά τον θάνατο του Johann Kuhnau στις 5 Ιουνίου του 1722.¹ Κατά τα πρώτα έτη της παραμονής του στη Λειψία ο Bach συνέθεσε ως επί το πλείστον θρησκευτική φωνητική μουσική, κάτι που άλλαξε σταδιακά μετά τον διορισμό του ως διευθυντή του επιφανέστερου μουσικού κολλεγίου της πόλης, το οποίο όφειλε να εμφανίζεται δημόσια σε εβδομαδιαία βάση.² Στο πλαίσιο των εβδομαδιαίων αυτών συναυλιών του κολλεγίου παρουσιάστηκαν κατά πάσα πιθανότητα και μέρη από ορισμένα σημαντικότερα έργα του συνθέτη για σόλο πληκτροφόρο, μεταξύ των οποίων και τα δύο έργα που θα μας απασχολήσουν στην παρούσα εργασία: οι 6 *Παρτίτες* (BWV 825-830) και ο δεύτερος τόμος της συλλογής *Το καλώς συγκερασμένο πληκτροφόρο* (BWV 870-893).³

Η ιστορία των 6 *Παρτιτών* ξεκινά αρκετά χρόνια πριν αυτές ακόμα τυπωθούν ως συλλογή το 1731 στην Λειψία.⁴ Συγκεκριμένα η 1^η παρτίτα (BWV 825) τυπώθηκε το 1726 με τίτλο “Clavierübung [Άσκηση για πληκτροφόρο] αποτελούμενη από Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giquen, Menuetten και άλλες Galanterien”⁵ και αφιερώθηκε στον υιό του πρίγκιπα του Anhalt-Köthen Λεοπόλδο.⁶ Σύμφωνα με δημοσίευμα της 1^{ης} Νοεμβρίου του 1726 της *Leipziger Post-Zeitung*:

Ο αρχιμουσικός του πρίγκιπα του Anhalt-Cöthen και διευθυντής των Chori Musici Lipsiensis, κύριος Johann Sebastian Bach, σκοπεύει να δημοσιεύσει μία συλλογή από σουίτες για πληκτροφόρο, εκ των οποίων η πρώτη παρτίτα έχει ήδη εκδοθεί, και μία-μία θα συνεχίσουν να έρχονται στο φως μέχρι να ολοκληρωθεί το έργο, και

¹ Malcolm Boyd, λήμμα “Bach”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 2, σ. 319· Werner Breig, λήμμα “Bach, Johann Sebastian”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 1, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 1999, σ. 1409· Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The learned musician*, Oxford University Press, Oxford – New York 2000, σ. 237.

² Boyd, ό.π., σ. 322· Breig, ό.π., σ. 1415· John Butt, λήμμα “Collegium musicum”, στο: Malcolm Boyd (επιμ.), *Johann Sebastian Bach*, Oxford University Press (Oxford Composer Companions), New York 1999, σ. 116-117· Wolff, ό.π., σ. 351 και 354-355.

³ Wolff, ό.π., σ. 356-357.

⁴ Richard D. P. Jones, *Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie V, Band 1, Erster Teil der Klavierübung: Sechs Partiten (BWV 825-830) – Nachtrag zum Kritischen Bericht*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1997, σ. 17· Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach: Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1990, σ. 630.

⁵ Ο όρος “Galanterien” εμφανίζεται και στον τίτλο του op. 2 του J. C. F. Fischer, όπου φαίνεται να αναφέρεται στο σύνολο των μερών μίας παρτίτας. Αντιθέτως ο Bach μοιάζει να περιλαμβάνει υπό τον όρο αυτόν τα σύντομα και ελαφρά μέρη που συμπληρώνουν τις παρτίτες πέραν των εισαγωγικών πρελουδίων και των χορών που αναφέρονται ονομαστικά (π.χ. Rondeaux, Scherzo κλπ.). Βλ. Richard D. P. Jones, λήμμα “Galanterie”, στο: Malcolm Boyd (επιμ.), *Johann Sebastian Bach*, Oxford University Press (Oxford Composer Companions), New York 1999, σ. 186.

⁶ Jones, *Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe...*, ό.π., σ. 9· Richard D. P. Jones, λήμμα “Partitas”, στο: Malcolm Boyd (επιμ.), *Johann Sebastian Bach*, Oxford University Press (Oxford Composer Companions), New York 1999, σ. 358· Schmieder, ό.π., σ. 630.

ως τέτοιο θα γίνει γνωστό σε αρχαρίους του πληκτροφόρου. Ας γνωστοποιήσουμε ότι ο συνθέτης είναι ο ίδιος ο εκδότης του έργου του.⁷

Από το παραπάνω δημοσίευμα γίνεται σαφές ότι ο Bach είχε ήδη κατά την κυκλοφορία της πρώτης παρτίτας το συνολικό έργο στο μυαλό του. Εικάζουμε ότι η επιλογή του συνθέτη να εκδώσει την πρώτη παρτίτα αυτόνομα, αντί να προβεί στην έκδοση όλης της συλλογής, οφείλεται στο γεγονός ότι, καθώς θα επωμιζόταν ο ίδιος όλο το οικονομικό βάρος της έκδοσης, ήθελε να διαπιστώσει πρώτα την απήχηση που θα είχε ένα τέτοιο έργο χωρίς να ρισκάρει μία τόσο μεγάλη επένδυση, όπως αυτή που θα απαιτείτο για να εκδοθεί μονομιάς ολόκληρη η συλλογή.⁸ Για την διανομή των αντιτύπων του έργου, ο Bach έκλεισε συμφωνία με έξι συναδέλφους του που εργάζονταν σε σημαντικές θέσεις και οι οποίοι θα εκτελούσαν χρέη πωλητή, κρατώντας φυσικά και κάποια προμήθεια για τον εαυτό τους.⁹ Αξίζει επίσης να σχολιάσουμε ότι στην σελίδα του τίτλου αναφέρεται ότι το συγκεκριμένο έργο «δημιουργήθηκε για την απόλαυση των λάτρων της μουσικής»,¹⁰ αν και οι τεχνικές απαιτήσεις του έργου είναι ιδιαίτερα υψηλές και δεν συνάδουν με την αξίωση του κοινού του 18^{ου} αιώνα για εύκολη μουσική που απευθύνεται σε ερασιτέχνες.¹¹ Η συλλογή αυτή με τις 6 παρτίτες αποτέλεσε την αρχή της εδραίωσης του J. S. Bach ως σπουδαίου δεξιότεχνου και συνθέτη για σόλο πληκτροφόρο.¹²

Ο όρος “Partita” όπως και ο όρος “Clavier Übung” ανάγονται στον προκάτοχό του, Κιχναύ. Ο δεύτερος αποτελεί μετάφραση του ιταλικού όρου “esercizio”, τον οποίο συναντούμε ήδη από τις αρχές του 17^{ου} αιώνα.¹³ Στην εποχή του Bach ο όρος αυτός δεν σήμαινε κάτι ιδιαίτερα συγκεκριμένο, πέρα από μία συλλογή έργων για πληκτροφόρο, πράγμα που φανερώνει ότι ο συνθέτης είχε κατά πάσα πιθανότητα στο μυαλό του, έστω και σε αδρές γραμμές, ότι την συλλογή από παρτίτες θα ακολουθούσαν και άλλα έργα διαφορετικού είδους.¹⁴

Η 2^η και η 3^η παρτίτα (BWV 826 και 827) εκδόθηκαν το 1727 με σελίδα τίτλου σχεδόν όμοια με εκείνη της πρώτης, ενώ η έκδοσή τους ανακοινώθηκε επίσης στον τοπικό τύπο στις 19 Σεπτεμβρίου του ίδιου έτους.¹⁵ Η 4^η παρτίτα (BWV 828) της συλλογής εκδόθηκε το επόμενο έτος και δεν διαθέτουμε κάποια περαιτέρω πληροφορία για να προσδιορίσουμε έστω μέχρι ποιόν μήνα του έτους αυτού είχε εκδοθεί. Τον Μάιο του 1730 ένα δημοσίευμα ανακοίνωνε την έκδοση της 5^{ης} παρτίτας (BWV 829), η οποία είχε κυκλοφορήσει νωρίτερα το ίδιο έτος όπως φανερώνει και η σελίδα τίτλου, ενώ πληροφορούσε τους ενδιαφερόμενους ότι το συνολικό έργο θα ολοκληρωνόταν με την κυκλοφορία των τελευταίων δύο.¹⁶ Αν και, σε αντίθεση με τις υπόλοιπες παρτίτες, δεν διαθέτουμε κάποιο αντίτυπο της πρώτης αυτόνομης έκδοσης της 6^{ης} παρτίτας (BWV 830),

⁷ Jones, *Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe...*, ό.π., σ. 9· Christoph Wolff, *Bach: Essays on his life and music*, Harvard University Press, Cambridge [Mass.] 1991, σ. 196. Η μετάφραση είναι δική μου από τα γερμανικά, λαμβάνοντας υπ’ όψιν και την αγγλική μετάφραση του Wolff.

⁸ Wolff, *Bach: Essays...*, ό.π., σ. 375.

⁹ Ο.π.

¹⁰ Jones, *Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe...*, ό.π., σ. 9.

¹¹ Jones, “Partitas”, ό.π., σ. 358.

¹² Richard D. P. Jones, “The keyboard works: Bach as teacher and virtuoso”, στο: John Butt (επιμ.), *The Cambridge Companion to Bach*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, σ. 146.

¹³ Wolff, *Bach: Essays...*, ό.π., σ. 190.

¹⁴ Ο.π.

¹⁵ Jones, *Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe...*, ό.π., σ. 11-12.

¹⁶ Ο.π., σ. 14.

για την ύπαρξή της μας πληροφορεί το *Μουσικό Λεξικό* του Johann Gottfried Walther, που εκδόθηκε στην Λειψία το 1732. Σύμφωνα μάλιστα με τον Jones, η έκδοση πρέπει να έγινε το φθινόπωρο του 1730, ειδικά αν λάβουμε υπ' όψιν μας ότι η συλλογή κυκλοφόρησε το επόμενο έτος.¹⁷ Στην σελίδα τίτλου της πρώτης έκδοσης των τελικά έξι παρτιτών εμφανίζονται δύο ενδιαφέροντα στοιχεία. Πρώτον, ο όρος "OPUS 1",¹⁸ ο οποίος καθιστά σαφές ότι θα ακολουθούσαν και άλλα, όπως και έγινε με τα υπόλοιπα τρία μέρη των Clavier Übungen (BWV 971 και 831· BWV 552, 669-689 και 802-805· και BWV 988)¹⁹ και, δεύτερον, η αναφορά στο βιβλιοπωλείο του Boetius, το οποίο θα αναλάμβανε την διανομή του έργου. Η αναφορά αυτή απουσιάζει πλήρως από τις επόμενες δύο εκδόσεις της συλλογής.²⁰

Ορισμένα μέρη από τη συλλογή είχαν εμφανιστεί πριν ακόμη εκδοθεί η εκάστοτε παρτίτα σαν αυτοτελές έργο. Συγκεκριμένα, διαφορετικές εκδοχές της 3^{ης} και της 6^{ης} παρτίτας είχαν συμπεριληφθεί στο δεύτερο *Μικρό βιβλίο για πληκτροφόρο* (Clavierbüchlein) που ο συνθέτης αφιέρωσε στη δεύτερη σύζυγό του, Anna-Magdalena, το 1725.²¹ Ακόμη παλαιότερες εκδοχές των Corrente και Tempo di gavotta από την 6^η παρτίτα εμφανίζονται στην *Σονάτα για βιολί και τσέμπαλο*, BWV 1019a, η οποία ολοκληρώθηκε το 1725.²²

Για να αντιληφθεί κανείς με ποια λογική ο Bach επέλεξε τις τονικότητες των παρτιτών του, πρέπει να έχει κατ' αρχήν στο νου του ότι το πλάνο του συνθέτη ήταν μία συλλογή από επτά και όχι έξι έργα. Έτσι, ξεκινώντας κανείς από τον φθόγγο σι-ύφεση και αυξάνοντας κάθε φορά το διάστημα ενώ εναλλάσσει ταυτόχρονα την κατεύθυνσή του, περνά από τους φθόγγους ντο (διάστημα 2ας ανιόν), λα (3^{ης} κατιόν), ρε (4^{ης} ανιόν), σολ (5^{ης} κατιόν), μι (6^{ης} ανιόν) και, τέλος, φα (7^{ης} κατιόν). Έτσι θα είχαν αξιοποιηθεί και οι επτά φθόγγοι, με την κάθε παρτίτα να έχει διαφορετικό τονικό κέντρο. Για αγνώστους λόγους, ο συνθέτης δεν εξέδωσε την 7^η παρτίτα του και προτίμησε την έκδοση μίας συλλογής από έξι έργα, εκ των οποίων τα τρία είναι σε μείζονα και τα υπόλοιπα τρία σε ελάσσονα τρόπο.²³

Ως προς τα μέρη που επέλεξε ο συνθέτης για την κάθε παρτίτα, αξίζει να επισημάνουμε τα εξής τρία στοιχεία: 1) κάθε παρτίτα ξεκινά με ένα διαφορετικά επονομαζόμενο εκτενές εισαγωγικό μέρος (Praeludium, Sinfonia, Fantasia, Overture, Praeambulum και Toccata), 2) σε κάθε μία από τις παρτίτες εμφανίζεται ο παραδοσιακός πυρήνας της κλασικής σουίτας (allemande – courante – sarabande – gigue), με εξαίρεση την αντικατάσταση της gigue από ένα capriccio στην 2η παρτίτα, και 3) την ύπαρξη ενός τουλάχιστον μέρους που εντάσσεται στις "Galanterien". Όλα τα παραπάνω, σε συνδυασμό με την εναλλαγή ιταλικού και γαλλικού ύφους, αλλά και τη διαφορετική τονικότητα που διαθέτει η κάθε μία από τις παρτίτες, τις καθιστούν τόσο ξεχωριστά έργα με αυτόνομη

¹⁷ Ό.π., σ. 16.

¹⁸ Ό.π., σ. 17.

¹⁹ Wolff, *Johann Sebastian Bach: The learned musician*, ό.π., σ. 375.

²⁰ Jones, *Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe...*, ό.π., σ. 17-18.

²¹ Jones, "Partitas", ό.π., σ. 357· David Schulenberg, λήμμα "Partitas", στο: Malcolm Boyd (επιμ.), *Johann Sebastian Bach*, Oxford University Press (Oxford Composer Companions), New York 1999, σ. 112.

²² Jones, "Partitas", ό.π., σ. 357-358.

²³ Malcolm Boyd, *Bach*, Oxford University Press (The Master Musicians), Oxford 1995, σ. 177· Wolff, *Essays...*, ό.π., σ.189-190.

υπόσταση, όσο και μέρη ενός ευρύτερου και ευφυώς δομημένου συνόλου, το οποίο, με τη σειρά του, αποτελεί το πρώτο μόνο μέρος εκ των τεσσάρων *Clavierübungen*.²⁴

Ο δεύτερος (όπως και ο πρώτος) τόμος της συλλογής *Το καλώς συγκερασμένο πληκτροφόρο* (BWV 870-893) δεν εκδόθηκε όσο ο συνθέτης βρισκόταν εν ζωή. Αρκετά μέρη της συλλογής, ωστόσο, εκδόθηκαν στο διάστημα 1753-1821,²⁵ ενώ για την πρώτη έκδοση του συνολικού τόμου η έρευνα δεν έχει ολοκληρωθεί ακόμα ώστε να μπορούμε να προσδιορίσουμε με απόλυτη ακρίβεια το πότε αυτός κυκλοφόρησε.²⁶ Παρ' όλα αυτά, στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα αρχίζουν να εμφανίζονται αρκετές κριτικές εκδόσεις του συνολικού έργου (δηλαδή και των δύο τόμων μαζί). Παλαιότερη είναι αυτή του 1866 για λογαριασμό της *Gesamtausgabe der Bachgesellschaft*, η οποία από το 1851 που ιδρύθηκε είχε την έδρα της στην Λειψία· το κριτικό σημείωμα υπέγραφε ο εκδότης Franz Kroll.²⁷ Από τον ίδιο οίκο ακολούθησε νέα έκδοση το 1897, με πιο ενημερωμένο κριτικό σημείωμα και συντάκτη αυτού τον Alfred Dörffel. Μεταξύ των δύο αυτών εκδόσεων στο πλαίσιο της *Gesamtausgabe der Bachgesellschaft*, ο δεύτερος τόμος της συλλογής συμπεριλήφθηκε στην έκδοση του 1884 του οίκου Steingraber στο Βερολίνο ως 6^{ος} τόμος της έκδοσης των έργων για πληκτροφόρο του Bach, καθώς και ως «Δεύτερος τόμος» στη Συλλογή Litolf που εξέδωσε ο εκδότης Heinrich Germer το 1895.²⁸

Ελλείπει παλαιότερης έκδοσης, η σύγχρονη έρευνα βασίζεται σε δύο γραμμές παράδοσης. Πρόκειται για δύο ομάδες χειρογράφων. Το “*Londoner Originalschrift*” βρίσκεται στην Βρετανική Βιβλιοθήκη του Λονδίνου (Add. MS 35021) και είναι αυτόγραφο του συνθέτη, το οποίο εικάζουμε ότι πέρασε κάποια στιγμή στη κατοχή του υιού του Wilhelm Friedemann, ενώ ο πρώτος εξακριβωμένος κάτοχός του ήταν ο συνθέτης Muzio Clementi (1752-1832).²⁹ Η δεύτερη ομάδα χειρογράφων, της οποίας ένα μέρος έχει χαθεί, αποτελείται από τέσσερα αντίγραφα. Τα δύο εξ αυτών, δια χειρός του γαμπρού του Bach, Johann Christof Altnickol (1719-1759), ανάγονται στα έτη 1744 και 1755, ενώ σήμερα βρίσκονται και τα δύο στην Κρατική Βιβλιοθήκη του Βερολίνου (με κωδικούς Mus. ms. Bach P 430 και Ms. ms. Bach P 402 αντίστοιχα).³⁰ Ένα ακόμα αποδίδεται στον μικρασιανό του J. S. Bach, Johann Christoph Georg Bach (1747-1814), το οποίο είναι δεμένο και στην σελίδα τίτλου του φέρει την χρονολογία 1767, ενώ σήμερα βρίσκεται (όπως και το τέταρτο) στην μουσική βιβλιοθήκη της πόλης της Λειψίας (με κωδικό Poel. mus. Ms. 33,2). Το τέταρτο αποδίδεται στον Michael Gotthard Fischer και στην πρώτη του σελίδα αναφέρεται η χρονολογία 1789 (ο κωδικός του είναι PM 5697).³¹

²⁴ Boyd, ό.π., σ. 177-178· Wolff, *Essays...*, ό.π., σ. 200.

²⁵ Alfred Dürr και Bettina Faulstich, *Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie V, Band 6.2, Das Wohltemperierte Klavier II, Fünf Präludien und Fughetten – Kritischer Bericht*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1996, σ. 128-129 και 131-132.

²⁶ Ό.π., σ. 129-130.

²⁷ Ό.π., σ. 132-133. Στον κατάλογο του Schmieder, ό.π., σ. 657, αναφέρεται ως παλαιότερη κριτική έκδοση αυτή του 1862 από τον οίκο C. F. Peters στην Λειψία. Στο κριτικό του σημείωμα ο Dürr δεν την αναφέρει. Στην αρχή της παράθεσης των κριτικών εκδόσεων, όμως, αποσαφηνίζει ότι γίνεται «[...] μια αντιπροσωπευτική επιλογή των εκδόσεων εκείνων, οι επιμελητές των οποίων παραθέτουν σε ένα κριτικό σημείωμα τα ευρήματά τους αναφορικά με τις πηγές». Κατά πάσα πιθανότητα αυτό δεν συνέβαινε στην έκδοση του 1862.

²⁸ Dürr και Faulstich, ό.π., σ. 133-134.

²⁹ Ό.π., σ. 21.

³⁰ Ό.π., σ. 76 και 90.

³¹ Ό.π., σ. 92 και 94.

Ο δεύτερος τόμος του *Καλώς συγκερασμένου πληκτροφόρου* δημιουργήθηκε δύο δεκαετίες αργότερα από τον πρώτο, ο οποίος είχε συντεθεί όσο ο Bach ζούσε στο Cöthen, και είναι κατά ένα τέταρτο μεγαλύτερος του πρώτου και πιο κοντά στις αισθητικές προτιμήσεις της νέας γενιάς.³² Ξεκίνησε να συντίθεται περί τα τέλη της δεκαετίας του 1730 και ολοκληρώθηκε το 1742.³³ Ο τρόπος που είναι δομημένη αυτή η συλλογή των 24 πρελουδιών και φουγκών είναι όμοιος με του πρώτου τόμου, δηλαδή, ξεκινώντας από τον φθόγγο ντο και ανεβαίνοντας χρωματικά μέχρι το φθόγγο σι, παρατίθενται ένα πρελούδιο και μία φούγκα για κάθε μείζονα και ελάσσονα τονικότητα. Αυτός ο τρόπος ταξινόμησης των επιμέρους έργων σε μία συλλογή απαντά στο έργο *Ariadne Musica* του Johann Caspar Ferdinand Fischer, το οποίο εκδόθηκε το 1702 και με το οποίο ο Bach ήρθε σε επαφή το 1715.³⁴ Ο χαρακτηρισμός «καλώς συγκερασμένο» (*wohl temperiert*) σήμαινε εκείνη την εποχή το *κατάλληλα χορδισμένο* και δεν σχετίζεται απαραίτητα με το θεωρητικό έργο του Andreas Werckmeister, στο οποίο απαντά επίσης ο συγκεκριμένος όρος. Το σίγουρο είναι ότι το χόρδισμα του οργάνου έπρεπε να είναι τέτοιο ώστε να μπορούν να παίζονται όλες οι τονικότητες σε αυτό.³⁵ Η χρήση του όρου *Clavier* από τον συνθέτη αποσαφηνίζει ότι η συλλογή απευθύνεται σε κάθε εκτελεστή πληκτροφόρου, ανεξάρτητα του αν εκείνος διαθέτει τσέμπαλο, κλαβίχορδο ή Όργανο.³⁶

Αν και, όπως αναφέραμε, μέρη από τον δεύτερο τόμο είναι πολύ πιθανόν να είχαν ερμηνευτεί δημόσια, ο βασικός σκοπός που εξυπηρετούσε το έργο ήταν παιδαγωγικού χαρακτήρα. Πρόκειται για ένα έργο που εξοικείωνε έναν μαθητή του πληκτροφόρου με όλες τις τονικότητες, τις υφές και τις τεχνικές, αλλά συνάμα και έναν μαθητή σύνθεσης με τις ελεύθερες και τις αυστηρές αντιστικτικές τεχνικές. Αποτελούσε, δηλαδή, το τελευταίο στάδιο των σπουδών, αφού οι μαθητές του συνθέτη μελετούσαν πρώτα τις δίφωνες *inventiones*, τις τρίφωνες *sinfonie* και τις σουίτες του.³⁷ Μετά το θάνατο του συνθέτη και οι δύο τόμοι της συλλογής συνέχισαν να μελετώνται κυρίως από συνθέτες της κεντρικής Γερμανίας, αλλά από το 1782, όταν ο Mozart ήρθε σε επαφή με το έργο, η επιρροή αυτή εξαπλώθηκε ακόμα περισσότερο.³⁸

³² Wolff, *Johann Sebastian Bach: The learned musician*, ό.π., σ. 373-374.

³³ Richard D. P. Jones, λήμμα "The Well-tempered Clavier", στο: Malcolm Boyd (επιμ.), *Johann Sebastian Bach*, Oxford University Press (Oxford Composer Companions), New York 1999, σ. 515· Wolff, *Johann Sebastian Bach: The learned musician*, ό.π., σ. 373-374.

³⁴ Boyd, *Bach*, ό.π., σ. 97· Jones, "The keyboard works...", ό.π., σ. 139· Jones, "The Well-tempered Clavier", ό.π., σ. 515. Από τη συλλογή του Fischer έλειπαν πέντε τονικότητες, αλλά υπήρχε και ένα έργο στον φρύγιο τρόπο, με αποτέλεσμα η συλλογή να αποτελείται από 20 σύντομα πρελούδια και φούγκες.

³⁵ Boyd, *Bach*, ό.π., σ. 97-98· Jones, "The Well-tempered Clavier", ό.π., σ. 515· Wolff, *Johann Sebastian Bach: The learned musician*, ό.π., σ. 228-229.

³⁶ Jones, "The Well-tempered Clavier", ό.π., σ. 516.

³⁷ Boyd, *Bach*, ό.π., σ. 94· Jones, "The keyboard works...", ό.π., σ. 143-144· Jones, "The Well-tempered Clavier", ό.π., σ. 516.

³⁸ Jones, "The Well-tempered Clavier", ό.π., σ. 517.

Αναλυτικό μέρος

Παρτίτες BWV 825-830

Παρτίτα 1^η, BWV 825

Gigue

Η 1^η παρτίτα, BWV 825, σε Σι-ύφεση-μείζονα, ξεκινά με ένα εισαγωγικό Πρελούδιο, ακολουθεί ο στερεοτυπικός πυρήνας Allemande – Corrente – Sarabande και πριν την καταληκτική Gigue παρεμβάλλονται δύο Μενουέτα (Menuet I & Menuet II). Το μοναδικό από τα μέρη αυτά που είναι γραμμένο σε μορφή σονάτας είναι η καταληκτική Gigue. Στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν συναντάμε φουγκοειδή χαρακτηριστικά, τα οποία εμφανίζονται στις υπόλοιπες καταληκτικές Gigue (στην 3^η, την 4^η, την 5^η και την 6^η παρτίτα) της συλλογής, καθώς και στο καταληκτικό Capriccio της 2^{ης} παρτίτας σε ντο-ελάσσονα. Εδώ το ύφος παραπέμπει σε τοκάτα απαιτώντας δεξιοτεχνία, καθώς το αριστερό χέρι του εκτελεστή διαρκώς διασταυρώνεται με το δεξί. Ο χωρισμός του κάθε παλμού του μέτρου των 4/4 σε τρία όγδοα παραπέμπει στο ιταλικό ύφος της giga, παρά τη χρήση του γαλλικού όρου στον τίτλο του κομματιού.³⁹

Το εναρκτήριο τετράμετρο του μέρους παραμένει εξ ολοκλήρου στην αρχική τονικότητα, ορίζοντας με πλήρη σαφήνεια το αρμονικό περιβάλλον της Σι-ύφεση-μείζονος μέσω της εξής στοιχειώδους αρμονικής διαδοχής: I, IV, V⁷, I. Στο επόμενο μέτρο, εμφανίζεται η συγχορδία της σολ-ελάσσονος, που λειτουργεί ως νί της αρχικής τονικότητας και ταυτόχρονα ως ii της Φα-μείζονος (τονικότητα της δεσπόζουσας), στην οποία στρέφεται από εκεί και πέρα η μουσική. Στο μ. 6 εμφανίζεται η δεσπόζουσα της Φα-μείζονος, ενώ το δίμετρο αυτό αλυσιδοποιείται στη συνέχεια έναν τόνο χαμηλότερα και τελικά οδηγεί στην οριστική έλευση της δεσπόζουσας στο μ. 9. Συνεπώς, η αρμονική πορεία του τετραμέτρου 5-9α είναι η εξής: νί στην Σι-ύφεση-μείζονα = ii στην Φα-μείζονα, V⁷, I, IV⁷, V⁷. Αν και μεταξύ του πρώτου τετραμέτρου και αυτού που έπεται δεν εμφανίζεται κάποια πτώση ή τομή, δεν παύει το πρώτο να οριοθετεί με σαφήνεια την αρχική τονικότητα και το δεύτερο τετράμετρο να εκτρέπει την αρμονία προς μία νέα, οδηγώντας μάλιστα σε αυτήν της δεσπόζουσας. Κατά συνέπεια, μπορούμε να προσδώσουμε στο πρώτο τμήμα λειτουργία κύριας περιοχής και στο δεύτερο λειτουργία μεταβάσεως στο ευρύτερο περιβάλλον μίας εκθέσεως σονάτας.⁴⁰ Η δεσπόζουσα του μ. 9 επεκτείνεται μέχρι και το μέτρο 15 με στόχο

³⁹ Meredith Ellis Little, λήμμα "Gigue (i)", στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 9, σ. 849-852.

⁴⁰ James Hepokoski και Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press, New York 2006, σ. 73-74. Ιωάννης Φούλιας, "Η διμερής και η τριμερής μορφή σονάτας στο θεωρητικό έργο του Joseph Riepel", στο: Ιωάννης Φούλιας κ.ά. (επιμ.), *7^ο διατμηματικό μουσικολογικό συνέδριο: «Μουσική, λόγος και τέχνες»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Κέρκυρα, 30 Οκτωβρίου – 1 Νοεμβρίου 2015), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2016, σ. 17. Ιωάννης Φούλιας, "Η μουσική του Ludwig van Beethoven μέσα από τα

την τέλεια πώση στο μέτρο 16, την οριστική επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας, καθώς και την ολοκλήρωση της πρώτης μακροδομικής ενότητας.⁴¹ Συγκεκριμένα, η αρμονική πορεία των τελευταίων 8 μέτρων είναι η εξής: V^7 , i^6_4 , V , i^6_4 , V^7/V , V^7 , $vii^7/V - V$, I . Παρατηρούμε ότι το τέλος της μεταβάσεως ταυτίζεται με την αρχή της πλάγιας περιοχής δημιουργώντας έτσι μία συνεχή έκθεση,⁴² η οποία χαρακτηρίζεται και από έντονη μονοθεματικότητα, καθώς κύριο θέμα, μετάβαση και πλάγιο θέμα μοτιβικά ταυτίζονται.⁴³

Η δεύτερη ενότητα του μέρους ξεκινά στην περιοχή της σολ-ελάσσονος (νι της αρχικής τονικότητας) και κάνει χρήση του θεματικού υλικού που διέτρεχε όλη την πρώτη ενότητα. Μέχρι και το μέτρο 25a, η αρμονική πορεία έχει ως εξής: V^7/III , V^7/VI , $VI^7 - ii^2$, V^7 , i^6_4 , V , i^6_4 , V^7 . Στο μέτρο 25, ο αρμονικός ρυθμός πυκνώνει ιδιαίτερα, καθώς η αρμονία μεταβάλλεται πλέον ανά τέταρτο ($i - vii^6 - i^6 - vii^6_4/V$), ενώ ακολουθεί ένα δίμετρο με λειτουργία δεσπόζουσας ($V^6_4 - i - vii - vii^2$, $i^6_4 - vii^7/V - V - V^7$), το οποίο οδηγεί και στην τέλεια πώση στη θέση του μέτρου 28. Συνεπώς, η τονικότητα της σχετικής ελάσσονος αποτελεί το τονικό στόχο του αναπτυξιακού τμήματος της δεύτερης ενότητας.⁴⁴ Το τετράμετρο που ακολουθεί συντελεί στην επαναφορά της αρχικής τονικότητας του μέρους (Σι-ύφεση-μειζων: V^7/IV , IV , $V^7 - I - vii^7/V$, V). Η διαδικασία αυτή, όμως, επεκτείνεται, καθώς ακολουθεί ένα ακόμη οκτάμετρο, το οποίο μοτιβικά αποτελεί παράγωγο του μέτρου 32. Η λειτουργία αυτού του οκταμέτρου γίνεται σαφής εκ των υστέρων, καθώς το υλικό που θέλει ο συνθέτης να επαναφέρει από την πρώτη ενότητα δεν ξεκινά με την τονική αλλά με την δεσπόζουσα· συγκεκριμένα, πρόκειται για ολόκληρο το δεύτερο οκτάμετρο, δηλαδή το τμήμα που ορίσαμε ως πλάγια περιοχή (μ. 9-16), μεταφερμένο εδώ στην αρχική τονικότητα. Συνεπώς, τα μ. 29-32 λειτουργούν ως συνδετικό πέρασμα,⁴⁵ ενώ τα μ. 33-40 ως γέμισμα τομής.⁴⁶ Τα πρώτα 24 μέτρα, συνεπώς, της δεύτερης μακροδομικής ενότητας της μορφής αποτελούν το πρώτο αναπτυξιακό της σκέλος. Αυτού έπεται το δεύτερο σκέλος της ίδιας ενότητας, το οποίο καθιστά και τη μορφή του εν λόγω μέρους σονάτα εν γένει και μάλιστα διμερούς τύπου, καθώς επανεκτίθεται μόνο η πλάγια περιοχή στην αρχική τονικότητα.⁴⁷ Τέλος, αξίζει να αναφέρουμε πως η δεύτερη μακροδομική ενότητα του υπό εξέταση μέρους είναι ακριβώς διπλάσια από την πρώτη σε έκταση.⁴⁸

πρώτα κείμενα περί μουσικής μορφολογίας του Heinrich Birnbach (1827-1829)", *Πολυφωνία* 21, 2012, σ. 74.

⁴¹ Ως προς την έναρξη του πλάγιου θέματος με μία επέκταση της δεσπόζουσας, βλ. William E. Carlin, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York 1998, σ. 113-115. Μία αναλυτική πραγμάτευση του τέλους της πλάγιας περιοχής γίνεται στο: Herokoski και Darcy, ό.π., σ. 120-124.

⁴² Carlin, ό.π., σ. 131· Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 52-60· Φούλιας, "Η διμερής και η τριμερής μορφή σονάτας...", ό.π., σ. 17-18.

⁴³ Herokoski και Darcy, ό.π., σ. 95-101 και 135-136.

⁴⁴ Φούλιας, "Η μουσική του Ludwig van Beethoven...", ό.π., σ. 64· Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: θεωρητικοί του 18^{ου} αιώνας (B')", *Πολυφωνία* 9, 2006, σ. 77.

⁴⁵ Carlin, ό.π., σ. 157-159· Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας... (B')", ό.π., σ. 69, 70 και 81.

⁴⁶ Herokoski και Darcy, ό.π., σ. 197.

⁴⁷ Ό.π., σ. 353-355.

⁴⁸ Φούλιας, "Η διμερής και η τριμερής μορφή σονάτας...", ό.π., σ. 23-25.

Παρτίτα 2^η, BWV 826

Allemande

Μετά από μία Sinfonia σε ρόλο εισαγωγικού μέρους, ακολουθεί ο στερεοτυπικός πυρήνας μίας σουίτας, Allemande – Courante – Sarabande, ενώ τα δύο τελευταία μέρη της συγκεκριμένης 2^{ης} παρτίτας, BWV 826, σε ντο-ελάσσονα, είναι ένα Rondeaux και ένα καταληκτικό Capriccio. Πρόκειται για την μοναδική παρτίτα που δεν έχει μεταξύ των μερών της μία Gigue, χορό που είχε γίνει μέρος του προϋπάρχοντος πυρήνα ήδη από το δεύτερο ήμισυ του 17^{ου} αιώνα.⁴⁹ Εδώ θα εξετάσουμε το δεύτερο μέρος της παρτίτας, την Allemande, η οποία είναι γραμμένη ως συνήθως σε δίσσημο μέτρο,⁵⁰ είναι κατά κύριο λόγο δίφωνη (με λίγα τρίφωνα σημεία), ενώ χαρακτηρίζεται από έντονη αντιστικτική υφή, παραπέμποντας έτσι σε invention.⁵¹

Το πρώτο δίμετρο, αφού εκθέσει το βασικό θεματικό υλικό, το *soggetto*, του μέρους εν είδει κανόνα στην ψηλή και εν συνεχεία στη χαμηλή φωνή, καταλήγει σε μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα, ντο-ελάσσονα. Η αρμονική διαδοχή του εν λόγω διμέτρου είναι η εξής: i – VI, iv – V. Ακολουθεί μία αλυσίδα ανά μισό μέτρο, με το εναρκτήριο θέμα να βρίσκεται στη χαμηλή φωνή και την ψηλή φωνή να συνοδεύει με ένα παράγωγο της κεφαλής αυτού, ενώ ο αρμονικός ρυθμός έχει πυκνώσει, με την αρμονία να μεταβάλλεται πλέον ανά τέταρτο. Η αλυσίδα αυτή, που ανεβαίνει μία δεύτερη κάθε φορά, έχει ως στόχο την τονική του μέτρου 5a, καθώς αυτή είναι και η αρμονική λειτουργία την οποία επεκτείνει. Από εκεί και πέρα, το κομμάτι γίνεται τρίφωνο, καθώς οδηγείται προς την πτώση που θα οριοθετήσει και το τέλος της κύριας περιοχής,⁵² ενώ το θεματικό υλικό αναπτύσσεται εδώ πιο ελεύθερα. Το πρώτο αυτό τμήμα ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα στο μέτρο 6b και η αρμονική πορεία της δεύτερης φράσης του συνολικά έχει ως εξής: i⁶ – iv⁶ – ii⁶/I – V⁶₅, III⁺⁶ – VI⁶ – iv⁶ – vii⁶, i – iv – vii⁷ – i⁶, iv⁶ – V⁷ – i.

Στα μέτρα που ακολουθούν, η μουσική μοιάζει να στρέφεται προς την σχετική της αρχικής τονικότητας, Μι-ύφεση-μείζονα, αλλά κάτι τέτοιο ανατρέπεται, καθώς η δευτερεύουσα τονικότητα γίνεται από το μ. 9 και εξής σαφές ότι είναι η δεσπόζουσα, σολ-ελάσσονα.⁵³ Συγκεκριμένα, η αρμονική πορεία των μέτρων 7-10 είναι η εξής: Μι-ύφεση-μείζων: vi – I⁶, V⁷/V – V = σολ-ελάσσων: III, iv⁶ – V⁶, [V⁴₃/VII]⁵⁴ – vii⁶. Το τμήμα αυτό, που έχει

⁴⁹ David Fuller, λήμμα "Suite", στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 24, σ. 673-677.

⁵⁰ Meredith Ellis Little – Suzanne G. Cusick, λήμμα "Allemande", στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 1, σ. 394.

⁵¹ John Caldwell, λήμμα "Invention", στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 12, σ. 511-512.

⁵² Ως προς την δομή της κύριας περιοχής, αξίζει να γίνει μία αντιπαραβολή με την πρώτη υβριδική φραστική δομή ("Hybrid 1: antecedent + continuation") κατά τον Carlin, ό.π., σ. 59-61. Ως προς τον τονικό της σχεδιασμό γενικότερα, βλ. Carlin, ό.π., σ. 196-197, και συγκεκριμένα την περίπτωση υπ' αριθμόν 3.

⁵³ Herokoski και Darcy, ό.π., σ. 314-317· Φούλιας, "Η μουσική του Ludwig van Beethoven...", ό.π., σ. 62-63· Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας... (B')", ό.π., σ. 73.

⁵⁴ Στον πρώτο παλμό του μ. 10 εμφανίζεται μία συνήχηση χωρίς λειτουργικό περιεχόμενο, η οποία προκύπτει από την αλυσιδοποίηση του υλικού με αλληπάλληλες συγχορδίες σε πρώτη αναστροφή.

μετατροπική λειτουργία, αποτελεί τη μετάβαση της εκθέσεως. Η μετάβαση αυτή, σε μοτιβικό επίπεδο, είναι κατ' ουσίαν ανεξάρτητη της κύριας περιοχής, καθώς δεν γίνεται χρήση του *soggetto*, αλλά της φιγούρας που εμφανίστηκε άπαξ στο μ. 6 στη μεσαία φωνή με το ζεύγος τριακοστών-δευτέρων. Ενώ το μοτίβο αυτό εκεί έπαυε έναν ήσσονος σημασίας ρόλο, εδώ αναπτύσσεται και περνά τόσο στην ψηλή όσο και στη χαμηλότερη φωνή, σε συνδυασμό με ένα όγδοο παρεστιγμένο και ευρισκόμενο σε «πρώτο πλάνο» για τα δύο πρώτα μέτρα της μεταβάσεως.⁵⁵ Στο επόμενο δίμετρο, με τις διαδοχικές συγχορδίες σε πρώτη αναστροφή που προκύπτουν από την βηματική ανιούσα παράλληλη κίνηση των εξωτερικών φωνών, το υλικό αυτό εγκαταλείπεται και εμφανίζονται νέα μορφώματα, ανεξάρτητα τόσο από την κύρια περιοχή, όσο και από το πρώτο δίμετρο της μεταβάσεως.

Στο μέτρο 11 επανέρχεται το υλικό του μέτρου 1,⁵⁶ δηλαδή το *soggetto* της *invention*, ενώ επανέρχεται και η δίφωνη νότα έναντι νότας γραφή που συναντήσαμε ήδη στα μ. 3 και 4. Η πλάγια περιοχή, που ξεκινά στο μ. 11, οδηγείται στο μ. 13 σε μία ατελή πτώση ($i^6 - VI^6$, $iv^6 - V^6 - V^7$, i),⁵⁷ ενώ στα επόμενα μέτρα η ύφανση αλλάζει άρδην, με το αριστερό χέρι να κινείται ως επί το πλείστον με όγδοα και με τη βαθύτερη φωνή να ξεκινά μία ανοδική πορεία από το σολ του μ. 13 έως το ρε του μ. 15b. Στο σημείο αυτό έχει εμφανιστεί και η δεσπόζουσα που θα οδηγήσει τη φράση σε μία ακόμη ατελή πτώση στο μ. 16a, η οποία μετατρέπεται σε τέλεια στο μ. 16b. Η αρμονική πορεία της δεύτερης φράσης που, όπως είδαμε, κλείνει και την πλάγια περιοχή, έχει ως εξής: $i - ii^7$, $i^6 - iv^7$, $vii^7/V - V^7$, $i - i^6 - i^6_4 - V^7 - I$.

Συνοψίζοντας, η έκθεση της υπό εξέταση μορφής σονάτας αποτελείται από μία εξάμετρη κύρια περιοχή, στην οποία εσωτερικά λαμβάνει χώρα μία μισή πτώση και κλείνει έπειτα με τέλεια πτώση, μία τετράμετρη μετάβαση, που οδηγεί στο περιβάλλον της ελάσσονος δεσπόζουσας χωρίς πτώση, και μία εξάμετρη πλάγια περιοχή, στην οποία επανέρχεται το αρχικό θεματικό υλικό και πριν την καταληκτική τέλεια πτώση, που ολοκληρώνει και την πρώτη μακροδομική ενότητα, πραγματοποιούνται εσωτερικά δύο ατελείς. Πρόκειται, λοιπόν, για μία μονοθεματική, συνεχή έκθεση.

Η δεύτερη μακροδομική ενότητα ξεκινά με έναν τυπικό για την περίπτωση κύκλο πεμπτών στη ντο-ελάσσονα ($V^7 - i$, $V^7/iv - iv$) και κάνοντας χρήση του υλικού του κυρίου θέματος.⁵⁸ Αν και στο μέτρο 18 δεν λαμβάνει χώρα κάποια μισή πτώση, το εξάμετρο 17-22 εμφανίζει πάρα πολλές ομοιότητες με το εξάμετρο της κύριας περιοχής (μ. 1-6). Πιο συγκεκριμένα, η εμφάνιση του *soggetto* γίνεται ακριβώς όπως στο μ. 1 και όχι όπως αυτό επανεμφανίστηκε στο μ. 11, ενώ τα μ. 19 και 20 αξιοποιούν το υλικό των μ. 3 και 4 σε διπλή αντίστιξη, κάτι που έχει ως αποτέλεσμα και η αρμονική πορεία των δύο αυτών διμέτρων να ταυτίζεται.⁵⁹ Συνολικά, λοιπόν, η πορεία του εξαμέτρου αυτού, που ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στην τονική περιοχή της υποδεσπόζουσας⁶⁰ στο μ. 22b κατ' αναλογία με το μ.

⁵⁵ Carlin, ό.π., σ. 127· Herokoski και Darcy, ό.π., σ. 95.

⁵⁶ Herokoski και Darcy, ό.π., σ. 135-136.

⁵⁷ Carlin, ό.π., σ. 101.

⁵⁸ Carlin, ό.π., σ. 29-31· Herokoski και Darcy, ό.π., σ. 207-212· Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας... (B')", ό.π., σ. 68-69.

⁵⁹ Carlin, ό.π., σ. 141· Herokoski και Darcy, ό.π., σ. 207-212· Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας... (B')", ό.π., σ. 78-80· Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: θεωρητικοί του 18^{ου} αιώνας (Γ')", *Πολυφωνία* 10, 2007, σ. 41 και 53.

⁶⁰ Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας... (B')", ό.π., σ. 69-70, 77-79 και 81. Για τον Koch, η τονικότητα της υποδεσπόζουσας δεν αποτελεί μία από τις προς επιλογή τονικότητες στις οποίες μπορεί να κάνει πτώση η επεξεργασία· εν τούτοις, θεωρείται απαραίτητη η ύπαρξη πτώσης σε αυτήν εν γένει, ενώ

6b, έχει ως εξής: ντο-ελάσσων: $V^7 - i, V^7/iv - iv$, φα-ελάσσων: $i - iv - ii/I - V^7, III^+ - VI - iv - vii^7, i^6 - i - VI - ii, V^2 - i^6 - iv - i^6_4 - V - i$.

Το τετράμετρο που ακολουθεί, ευθύς εξ αρχής βρίσκεται στην αρχική τονικότητα ερμηνεύοντας την συγχορδία της φα-ελάσσωνος όχι πλέον ως τονική αλλά ως υποδεσπόζουσα της ντο-ελάσσωνος. Συγκεκριμένα, λαμβάνει χώρα μία αλυσίδα ανά μέτρο που κατεβαίνει μία δεύτερη κάθε φορά και η οποία καταλήγει στο μ. 26 στην τονική, ενώ στο 26b πραγματοποιείται μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα: $iv^7 - V^7/III, III^7 - VI^7, ii^7 - V^7, i - ii^6 - V$. Το τετράμετρο αυτό, που έχει ως στόχο την επιστροφή στην αρχική τονικότητα, λειτουργεί ως συνδετικό πέρασμα μεταξύ του πρώτου, αναπτυξιακού εξαμέτρου (μ. 17-22) και εκείνου που έπεται (μ. 27-32).

Όπως ήταν αναμενόμενο από την μέχρι στιγμής αναλογία μεταξύ της πρώτης και της δεύτερης μακροδομικής ενότητας, από το μ. 27 και εξής επανεκτίθεται ολόκληρη η πλάγια περιοχή μεταφερμένη στην κύρια τονικότητα. Όμως σε ό,τι αφορά το θεματικό υλικό, παρατηρούμε ότι και εδώ οι φωνές έχουν αντιστραφεί (όπως και στα μέτρα 19-20). Επιπλέον, το υλικό που στα μ. 27, 28 και 31 βρίσκεται στην ψηλότερη φωνή είναι ανακατασκευασμένο σε σχέση με το αντίστοιχο στην έκθεση, ενώ το τελευταίο μέτρο προφανώς είναι όμοιο με το μ. 16 από τον δεύτερο χρόνο και μετά, προκειμένου να λάβει χώρα μία τέλεια πτώση στην ντο-ελάσσωνα και να ολοκληρωθεί η ενότητα. Οι ενδιάμεσες ατελείς πτώσεις, εξάλλου, προφανώς παραλείπονται.⁶¹ Αξίζει, επίσης, να παρατηρήσουμε ότι οι δύο ενότητες της διμερούς αυτής σονάτας είναι ίσες σε έκταση και ανάλογες ως προς τον χωρισμό τους σε επιμέρους τμήματα (6 + 4 + 6 μέτρα).⁶²

Courante

Σε άμεση γειτνίαση με την Allemande που αναλύσαμε πιο πάνω, δηλαδή ως τρίτο μέρος της παρτίτας, έχει συντεθεί μία Courante, η οποία επίσης είναι γραμμένη σε μορφή διμερούς σονάτας και μάλιστα (όπως και η προηγούμενη) με τις δύο μακροδομικές της ενότητες ίσες σε έκταση. Πρόκειται για τη γαλλική εκδοχή του χορού, όπως μαρτυρεί και ο τίτλος (Courante και όχι Corrente), που, ως είθισται, είναι γραμμένη σε μέτρο 3/2.⁶³

Η κύρια περιοχή της εκθέσεως καταλαμβάνει τα πρώτα έξι μέτρα και ολοκληρώνεται με ατελή πτώση στην κύρια τονικότητα.⁶⁴ Ως προς την ύφανση έχει ιδιαίτερα αντισικτικό χαρακτήρα, ενώ αξιοποιούνται κυρίως η μεσαία και η ψηλή περιοχή του οργάνου. Η χαμηλότερη περιοχή αξιοποιείται μόνο στην αρχή, με τη μορφή ισοκράτη

μέσω της συγκεκριμένης επιλογής διατηρείται η αντίθεση σε επίπεδο τρόπου μεταξύ της τονικότητας εκείνης που επέλεξε ο συνθέτης ως δευτερεύουσα στην έκθεση και εκείνης στην οποία στρέφεται και κάνει πτώση εντός της επεξεργασίας – αντίθεση, την οποία ο Koch θεωρεί αναγκαία. Ο Galeazzi, στη δική του πραγματεία, δεν αναφέρει συγκεκριμένες τονικότητες στις οποίες μπορεί να γίνει μία πτώση εντός της επεξεργασίας: βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... (Γ)”, ό.π., σ. 46-47.

⁶¹ Caplin, ό.π., σ. 83.

⁶² Hepokoski και Darcy, ό.π., σ. 381-382· Φούλιας, “Η διμερής και η τριμερής μορφή σονάτας...”, ό.π., σ. 23-25 και ειδικά την υποσημείωση 35.

⁶³ Meredith Ellis Little – Suzanne G. Cusick, λήμμα “Courante”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 6, σ. 602-606.

⁶⁴ Βλ. Hepokoski και Darcy, ό.π., σ. 73, όπου η εναλλακτική της ατελούς πτώσης τίθεται εντός παρενθέσεως· επίσης Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Band III, Adam Friedrich Böhme, Leipzig 1793, σ. 342-343.

επί της τονικής, και στο τέλος (μ. 5 και 6), όπου η σύνθεση γίνεται τετράφωνη οδεύοντας προς την πτώση. Την ατελή αυτή πτώση ακολουθεί ένα γέμισμα τομής που οδηγεί ομαλά στην αρχή του μ. 7. Η αρμονική πορεία της φράσης αυτής είναι η εξής: ντο-ελάσσων: $i, i - iv^6, V - vii^7/V, V - V^6_5 - i, VI - vii^6_5 - i^6 - V^7, i$ (καθώς και $III^6_4 - V^2/III = \text{σολ-ελάσσων: } V^2/VI$, στην άρση για το επόμενο μέτρο).

Τα μέτρα που ακολουθούν ερμηνεύονται αναδρομικά στην τονική περιοχή της σολ-ελάσσωνος (την ελάσσωνα δεσπίζουσα της αρχικής) και λειτουργούν ως μεταβατικά, αλλά ούτε κάποια πτώση, ούτε η ύφανση της μουσικής δημιουργεί εδώ έναν σαφή διαχωρισμό ανάμεσα στη μετάβαση και την πλάγια περιοχή. Εκ των υστέρων όμως, θα δούμε ότι το υλικό που επανεκτίθεται στη δεύτερη μακροδομική ενότητα αντιστοιχεί μόνο στα μ. 9-12, οπότε θα θεωρήσουμε, στο πλαίσιο μίας συνεχούς έκθεσης, το δίμετρο 7-8 μεταβατικό (σολ-ελάσσων: $VI^6 - V^6_5/III, III - iv^6$) και το τελευταίο τετράμετρο της ενότητας (μ. 9-12) πλάγια περιοχή που ξεκινά με τη δεσπίζουσα της δευτερεύουσας τονικότητας, σολ-ελάσσωνος. Η αρμονική πορεία της πλάγιας περιοχής οδηγεί σε μία τέλεια πτώση στο μ. 12 ($V, V^7 - i^7, ii^6 - V - i^6 - iv^6 - ii^6 - V, I$), ολοκληρώνοντας και την πρώτη μακροδομική ενότητα.

Το αναπτυξιακό τμήμα της δεύτερης μακροδομικής ενότητας ξεκινά αξιοποιώντας το εναρκτήριο θεματικό υλικό σε αναστροφή⁶⁵ και μάλιστα στο περιβάλλον της αρχικής τονικότητας της ντο-ελάσσωνος. Το δίμετρο 13-14 επεκτείνει τη συγχορδία της δεσπίζουσας, ενώ με μία έντονη πύκνωση του αρμονικού ρυθμού στο επόμενο μέτρο ($VI - ii - i^6 - ii^6 - V^7$), φτάνουμε στο μ. 16 σε ατελή πτώση στην αρχική τονικότητα. Στον τρίτο παλμό του ίδιου μέτρου εμφανίζεται μία ελαττωμένη συγχορδία επί του σολ σε πρώτη αναστροφή και η μουσική στρέφεται προς την φα-ελάσσωνα (την υποδεσπίζουσα της αρχικής). Η αρμονική πορεία των μέτρων 17 και 18 (φα-ελάσσων: $ii - vii^7, i^6 - iv^6 - V$) οδηγεί στην επικύρωση της φα-ελάσσωνος στο μέτρο 19 με ατελή πτώση. Η καταληκτική αυτή συγχορδία ερμηνεύεται έπειτα ως τέταρτη βαθμίδα στην αρχική τονικότητα και η πορεία της μουσικής από εκεί και πέρα (ντο-ελάσσων: $iv - ii^7/III - V^7/III, III - i - VI^7 - ii^4_3$) έχει ως στόχο την ομαλή επαναφορά στην αρχική τονικότητα και την έλευση του επανεκθεσιακού τμήματος της δεύτερης μακροδομικής ενότητας, δηλαδή έχει λειτουργία συνδετικού περάσματος. Αν εξετάσουμε μακροδομικά την πορεία του αναπτυξιακού τμήματος, θα διαπιστώσουμε ότι αυτό είναι δομημένο επί τη βάση ενός κύκλου πεμπτών, ο οποίος αναπτύσσεται σε πλήρη έκταση προκειμένου να προετοιμάσει το επανεκθεσιακό τμήμα της δεύτερης ενότητας (ντο-ελάσσων: $V - i - iv - V/III - III - VI - ii - V$).

Το καταληκτικό τετράμετρο (μ. 21-24) είναι η μεταφορά στην αρχική τονικότητα του τετράμετρου 9-12, δηλαδή αυτού που ορίσαμε πιο πάνω ως πλάγια περιοχή της εκθέσεως, με ορισμένες επιφανειακές αλλαγές στο υλικό των χαμηλότερων φωνών του μέτρου 23.

Παρτίτα 3^η, BWV 827

Sarabande

Πέραν του στερεότυπου πυρήνα, Allemande – Courante – Sarabande – Gigue, εδώ εμφανίζονται ακόμη ένα εισαγωγικό μέρος, υπό τον τίτλο Fantasia, και, μεταξύ της

⁶⁵ Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... (B’)”, ό.π., σ. 68-69.

Sarabande και της Gigue, μία Burlesca και ένα Scherzo. Γραμμένη στη λα-ελάσσονα, όπως και όλη ασφαλώς η τρίτη παρτίτα, η Sarabande αυτή βρίσκεται στην τέταρτη θέση του συνολικού έργου και αποτελεί το μοναδικό από τα μέρη της που είναι γραμμένο σε μορφή σονάτας. Όπως και σε όλα τα έως τώρα αναλυμένα μέρη, η μορφή είναι και εδώ του τύπου της διμερούς σονάτας, με τις δύο μακροδομικές ενότητες να διαχωρίζονται από διπλή διαστολή και επανάληψη. Ως προς την υφή του υπό εξέταση μέρους, το οποίο κατά τα πρότυπα του ομώνυμου χορού είναι γραμμένο σε τρίσημο μέτρο 3/4, είναι πολύ έντονο το μιμητικό στοιχείο, ενώ ο τρόπος που σχετίζονται οι τρεις φωνές μεταξύ τους προσομοιάζει στην υφή της τρίο-σονάτας. Αξίζει να επισημάνουμε επίσης ότι είναι αρκετά σπάνιο ο συγκεκριμένος χορός να ξεκινά με ελλιπές μέτρο, όπως συμβαίνει εδώ.⁶⁶

Η κύρια περιοχή εισάγεται από τη ψηλότερη φωνή, ενώ στη συνέχεια εισέρχονται και οι άλλες δύο, με την χαμηλότερη να εκφέρει πολύ πιστά το εναρκτήριο *soggetto*. Η αρμονική πορεία είναι αρκετά σαφής, καθώς στο πρώτο μέτρο ακούγεται η τονική, ενώ στο δεύτερο η δεσπόζουσα. Αυτή η δεσπόζουσα όμως επεκτείνεται και στα επόμενα δύο μέτρα, ενώ το υλικό του εναρκτήριου *soggetto* εξυφαίνεται πάνω από έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας. Άρα, το πρώτο τετράμετρο αναλώνεται στην εγκαθίδρυση του τονικού περιβάλλοντος της λα-ελάσσονας μέσω μίας σχέσης $i - V$.

Στο μ. 5 ακούμε πάλι την συγχορδία της τονικής, η οποία εκ των υστέρων ερμηνεύεται ως vi στο περιβάλλον της σχετικής, Ντο-μείζονος. Στο τετράμετρο 5-8 το βάσιμο χαρακτηρίζεται από μία αραιώση σε ό,τι αφορά τον επιφανειακό ρυθμό, καθώς κινείται αποκλειστικά με όγδοα, ενώ οι ψηλότερες φωνές από έναν ομορρυθμικό σχεδιασμό, περνώντας τώρα σε μία υφή ερωταποκρίσεων. Αρμονικά, το μ. 6 αφιερώνεται στην I^6 και την V^6_5/IV , ενώ στο επόμενο μέτρο ο αρμονικός ρυθμός πυκνώνει, καθώς οδηγούμαστε προς μία μισή πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα στο μ. 8. Η συνολική πορεία του τετραμέτρου 5-8 ερμηνεύεται στο περιβάλλον της Ντο-μείζονος ως εξής: $vi, I^6 - V^6_5/IV, IV - ii - V^7 - I - ii^6_5, V$.

Το τελευταίο τετράμετρο της πρώτης μακροδομικής ενότητας ξεκινά με την ψηλότερη φωνή να εκφέρει το εναρκτήριο *soggetto* στην Ντο-μείζονα και να εξυφαίνεται στη συνέχεια αναπτύσσοντας το μοτίβο του τριήχου δεκάτων έκτων, ενώ η μεσαία φωνή λειτουργεί επικουρικά και η χαμηλότερη κινείται ως επί το πλείστον με όγδοα. Από αρμονικής σκοπιάς, τα μέτρα 9 και 10 προεκτείνουν την καταληκτική δεσπόζουσα του μέτρου 8, ενώ το μέτρο 11, με μία πύκνωση του αρμονικού ρυθμού ($vii^6 - I^6 - ii^2 - I^6_4 - V^7$), οδηγεί στην τέλεια πτώση του μέτρου 12, επικυρώνοντας έτσι την δευτερεύουσα τονικότητα, Ντο-μείζονα.

Βλέποντας συνολικά την πρώτη αυτή μακροδομική ενότητα, μπορούμε να διακρίνουμε τρία ισομεγέθη τμήματα με διακριτές λειτουργίες: την κύρια περιοχή, που βρίσκεται εξ ολοκλήρου στην λα-ελάσσονα και καταλαμβάνει τα πρώτα τέσσερα μέτρα, την μετάβαση, που αποτελεί το δεύτερο τετράμετρο του κομματιού και στρέφει την μουσική προς την περιοχή της σχετικής της αρχικής τονικότητας, ενώ ολοκληρώνεται υποδειγματικά με μία μισή πτώση σε αυτήν, και το τελευταίο τετράμετρο, που λειτουργεί ως πλάγια περιοχή με την επανεμφάνιση του αρχικού *soggetto* στην δευτερεύουσα τονικότητα και την

⁶⁶ Richard Hudson – Meredith Ellis Little, λήμμα “Sarabande”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 22, σ. 275-277.

επικύρωσή της με την τέλεια πτώση του μέτρου 12, η οποία κλείνει και την πρώτη αυτή ενότητα.

Η δεύτερη μακροδομική ενότητα ξεκινά με τη χαμηλότερη φωνή να εκφέρει μόνη της το εναρκτήριο *soggetto* και τις δύο ψηλότερες να εισέρχονται ταυτόχρονα στην άρση του μέτρου 13, δηλαδή κατά τα πρότυπα των μέτρων 1 και 2, αλλά σε αντιμετάθεση. Το δίμετρο αυτό αρμονικά λειτουργεί ως δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος, άρα βρίσκεται σε άμεση αρμονική συνάφεια με το τέλος της πρώτης μακροδομικής ενότητας.⁶⁷ Όμως στη συνέχεια το δίμετρο αυτό αλυσιδοποιείται, κάνοντας σαφές ότι το πρώτο τμήμα της δεύτερης μακροδομικής ενότητας στρέφεται προς την ρε-ελάσσονα, την υποδεσπόζουσα, δηλαδή, της αρχικής λα-ελάσσονος. Η δεσπόζουσα των μέτρων 15 και 16 λύνεται στο μ. 17 στην τονική. Με την χαμηλότερη φωνή να επαναλαμβάνει διαρκώς το *soggetto* και τις ψηλότερες φωνές να βρίσκονται σε διάλογο μεταξύ τους, με βασικό προς ανάπτυξη υλικό το τρίηχο των δεκάτων έκτων, ακολουθούν η τέταρτη βαθμίδα και η παρενθετική δεσπόζουσα της τρίτης στο μέτρο 18, ενώ στο επόμενο μέτρο ο αρμονικός ρυθμός πυκνώνει έντονα, καθώς οδεύουμε προς ακόμα μία πτώση. Συγκεκριμένα, στο δίμετρο 19-20 η αρμονική πορεία έχει ως εξής: III⁷ – i⁶ – VI – ii⁶ – V, i. Όπως ακριβώς και στην πρώτη μακροδομική ενότητα του μέρους, έτσι κι εδώ η μουσική δομείται σε τετράμετρα. Το πρώτο αποτελείται από δύο δίμετρα που μέσω μίας αρμονικής αλυσίδας οδηγούν από την δευτερεύουσα τονικότητα της εκθέσεως (III) σε αυτήν της υποδεσπόζουσας, ενώ το επόμενο βρίσκεται εξ ολοκλήρου στην τελευταία και την επικυρώνει με τέλεια πτώση.

Το επόμενο τετράμετρο έχει ως στόχο να επανέλθει αρμονικά στην περιοχή της λα-ελάσσονος, ώστε να επανεκτεθεί κατόπιν σε αυτήν θεματικό υλικό από την πρώτη μακροδομική ενότητα. Η αρμονική επιστροφή λαμβάνει χώρα μέσω της τονικοποίησης της Ντο-μείζονος στα μέτρα 21-22, η οποία ερμηνεύεται ως τρίτη βαθμίδα της λα-ελάσσονος. Χαρακτηριστική είναι σε αυτή τη διαδικασία η πύκνωση του επιφανειακού ρυθμού στη χαμηλότερη φωνή και η έλλειψη μιας ξεκάθαρης αναφοράς στο *soggetto* από τις άλλες δύο. Η αναφορά αυτή λαμβάνει χώρα στην άρση του μέτρου 22, όπου ακούγεται και η τονική, με το βάσιμο να ηρεμεί πλέον κινούμενο σε όγδοα, καθώς έχει οδηγήσει στον στόχο της την αρμονία. Το επόμενο μέτρο, μέσω της V⁶, της i και της iv βαθμίδας, οδηγεί στην δεσπόζουσα του μέτρου 24, άρα και στις κατάλληλες προϋποθέσεις για την επαναφορά υλικού της πρώτης μακροδομικής ενότητας σε μεταφορά.

Πράγματι, το θεματικό υλικό που παρατίθεται στα μέτρα 25-28 αποτελεί μεταφορά του τετραμέτρου 9-12, της πλάγιας, δηλαδή, περιοχής της εκθέσεως στην αρχική τονικότητα, λα-ελάσσονα. Η μόνη διαφορά που παρατηρούμε συγκρίνοντας τα δύο τετράμετρα είναι η αναστροφή της βασικής μελωδικής γραμμής στο μ. 25, αλλά αυτό από μόνο του δεν μεταβάλλει τον επανεκθεσιακό ρόλο του τετραμέτρου, το οποίο αποτελεί το δεύτερο τμήμα της δεύτερης μακροδομικής ενότητας και καθιστά τη συνολική μορφή διμερή σονάτα. Ως προς τις αναλογίες των δύο μακροδομικών ενότητων, αξίζει να παρατηρήσουμε την «τετραγωνισμένη» διάρθρωσή τους σε τετράμετρα, με την δεύτερη να είναι τέσσερα μέτρα μεγαλύτερη της πρώτης, καθώς αποτελείται από ένα οκτάμετρο αναπτυξιακό τμήμα που κλείνει με τέλεια πτώση, ένα τετράμετρο συνδετικό πέρασμα και το τελευταίο επανεκθεσιακό τετράμετρο.

⁶⁷ Φούλιας, “Η μουσική του Ludwig van Beethoven...”, ό.π., σ. 64.

Παρτίτα 4^η, BWV 828

Courante

Μετά το εναρκτήριο πρελούδιο και μία Allemande, η οποία αποτελεί οριακή περίπτωση μεταξύ μορφής σουίτας και μορφής σονάτας και γι' αυτό δεν εξετάζεται στην παρούσα μελέτη, βρίσκεται μία Courante γραμμένη σε μορφή διμερούς σονάτας. Τα υπόλοιπα μέρη της παρτίτας είναι μία Aria, μία Sarabande, ένα Menuet και μία Gigue. Σε αυτό το δείγμα Courante, ο αρμονικός ρυθμός υποδεικνύει κάποιες φορές ένα μέτρο 3/2, όπως αναγράφεται και στην αρχή, ενώ άλλες το κάθε μέτρο μοιάζει να χωρίζεται στα δύο, πράγμα που συνηθίζεται στον εν λόγω χορό στο πλαίσιο του γαλλικού ρεπερτορίου, το οποίο ο συνθέτης θεωρούμε πως είχε υπ' όψιν του.⁶⁸

Η πρώτη μακροδομική ενότητα ξεκινά με ένα δίμετρο, το οποίο βρίσκεται στην τονική, Ρε-μείζονα, ενώ η βασική ιδέα εκτίθεται στο πρώτο μέτρο από την ψηλότερη φωνή και στο δεύτερο περνά στη χαμηλότερη. Ακολουθεί ένα μέτρο που αναπτύσσει το προηγούμενο υλικό, ενώ ο αρμονικός ρυθμός πυκνώνει (I – IV⁶ – I⁶ – IV – ii⁶ – V⁶/V) οδηγώντας στο μέτρο 4 σε μία δεσπόζουσα, η οποία με τη σειρά της οδηγεί σε μία ατελή πτώση στο ισχυρό του μ. 5, η οποία μάλιστα δεν συνδυάζεται με κάποια σαφή τομή ή αραίωση της μουσικής επιφάνειας.

Το πέμπτο μέτρο αποτελεί ένα σημείο καμπής για την αρμονία, καθώς ο αρμονικός ρυθμός πυκνώνει εκ νέου με απώτερο σκοπό την τονικοποίηση της σι-ελάσσονος που θα έρθει στο μ. 6. Στο μέτρο αυτό, λοιπόν, ξεκινά η τονική απομάκρυνση⁶⁹ από την Ρε-μείζονα και η στροφή προς τη δεσπόζουσα της, Λα-μείζονα, πράγμα που σημαίνει ότι η τονικοποίηση της σι-ελάσσονος ερμηνεύεται εκ των υστέρων ως τονικοποίηση της δεύτερης βαθμίδας της δευτερεύουσας τονικότητας. Για τον λόγο αυτό και παρά την μεταβολή στην υφή που λαμβάνει χώρα από το μέτρο 6 και εξής, θα θεωρήσουμε ότι το τέλος της κύριας περιοχής και η αρχή της μεταβάσεως παρουσιάζονται σε επικάλυψη στο μ. 5, το οποίο ερμηνεύεται αναδρομικά στο περιβάλλον της Λα-μείζονος ως εξής: IV – ii⁶ – ii⁴₃/ii – V⁷/ii. Από το μ. 6 και για τα επόμενα δύο μέτρα δημιουργείται ένα δίφωνο πλαίσιο, στο οποίο η ψηλή φωνή μεταχειρίζεται τη βασική ιδέα των μ. 1-2, ενώ η χαμηλότερη συνοδεύει με συνεχόμενα όγδοα. Μαζί με τη μεταβολή στη μουσική επιφάνεια, μεταβάλλεται και ο αρμονικός ρυθμός, καθώς το μ. 6 επεκτείνει αποκλειστικά τη δεύτερη βαθμίδα και το μ. 7 λειτουργεί ως δεσπόζουσα της δευτερεύουσας τονικότητας που οδηγεί στην τονική του επομένου, το οποίο αποτελεί και το τελευταίο μέτρο της μεταβάσεως.

Το μ. 8, που διατηρεί την υφή των προηγούμενων μέτρων, λειτουργεί εξ ολοκλήρου ως τονική, ενώ από το επόμενο μέτρο ο αρμονικός ρυθμός πυκνώνει και η ύφανση επανέρχεται στα δεδομένα των μ. 1-5. Στο μ. 9 εμφανίζεται μία νέα ιδέα στην ψηλότερη φωνή, την οποία μιμούνται διαδοχικά η δεύτερη και η τρίτη φωνή στα μ. 10 και 11. Από το μέσον του μ. 11, όμως, επανέρχεται η βασική ιδέα, η οποία αναπτύσσεται περαιτέρω μόνο από την ψηλότερη φωνή, ενώ οι χαμηλότερες συνοδεύουν με τέταρτα και μισά μέχρι και το πέρας ολόκληρης της πλάγιας περιοχής. Συγκεκριμένα, η αρμονική πορεία των μ. 8-16, που οδηγεί στην τέλεια πτώση για την επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας καθώς και στο κλείσιμο της πρώτης μακροδομικής ενότητας, είναι η εξής: I, IV – V² – I⁶, ii – V⁶₅ – vi, ii⁶ –

⁶⁸ Little – Cusick, “Courante”, ό.π., σ. 604-605.

⁶⁹ Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... (Γ’)”, ό.π., σ. 38-39 και 45-46.

$$V^2 - I^6 - V^6_4, I - ii^2 - vii - V^2/IV - ii^4_3 - V^6_4/IV, IV - ii^2/IV - vii/IV - IV^2 - vii^6 - IV^6_4, vii - I - I^2 - vi - vii^7 - I, vii - V^7 - V^2 - I^6 - ii^6_5 - V, I.$$

Το πρώτο, αναπτυξιακό τμήμα της δεύτερης μακροδομικής ενότητας στρέφεται προς την μι-ελάσσονα (την σχετική της υποδεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας)⁷⁰ και την επικυρώνει με τέλεια πτώση στο μ. 25. Η τονική αυτή μετατόπιση επιτυγχάνεται μέσω του τυπικού κύκλου πεμπτών στο περιβάλλον της αρχικής τονικότητας και ο οποίος οδηγεί από την V του μέτρου 17 στην IV του μέτρου 19, η οποία ερμηνεύεται αναδρομικά ως III της μι-ελάσσονος. Μέσω της αρμονικής πορείας του μ. 19 (III⁶ - III - i - iv⁶ - ii⁶), οδηγούμαστε στο μ. 20 στη δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος, ενώ σε ό,τι αφορά το θεματικό υλικό, στο τετράμετρο αυτό αναπτύσσεται η εναρκτήρια βασική ιδέα κυρίως σε αναστροφή, ενώ η υφή είναι επί της ουσίας δίφωνη, με τις δύο φωνές να αξιοποιούν το ίδιο υλικό.

Ήδη από τον τρίτο χρόνο του μ. 20 η υφή γίνεται τρίφωνη, πράγμα που θα διατηρηθεί για όλο το υπόλοιπο του αναπτυξιακού αυτού τμήματος της δεύτερης ενότητας. Πιο συγκεκριμένα, το μ. 21, με αρμονική δομή iv - V⁶₅/III, αλυσιδοποιείται στα επόμενα δύο μέτρα κατά έναν τόνο χαμηλότερα (III - VI⁶₅ και ii - V⁶₅ αντίστοιχα), στο πλαίσιο ενός κύκλου πεμπτών. Στο μ. 24, το οποίο οδηγεί στην τέλεια πτώση, ο επιφανειακός ρυθμός αραιώνει, καθώς εκλείπουν πλήρως τα δέκατα έκτα, και με την εξής αρμονική πορεία: i - V⁴₃ - i⁶ - iv⁶ - ii⁶ - V, οδηγούμαστε στην καταληκτική τονική του μ. 25.

Ήδη από τον δεύτερο παλμό του μ. 25 η ύφανση μεταβάλλεται σε ένα αντιστικτικό πλέγμα που προσιδιάζει σε τρίο-σονάτα, καθώς γίνεται εκτεταμένη χρήση της βασικής ιδέας τόσο σε ευθεία κίνηση, όσο και σε αναστροφή. Η καταληκτική συγχορδία της μι-ελάσσονος ερμηνεύεται ταυτόχρονα ως επιτονική στην αρχική Ρε-μείζονα, στην οποία θα οδηγήσουν τα επόμενα μέτρα. Συγκεκριμένα, το μ. 26 (V⁶₅ - I) αλυσιδοποιείται αμέσως μετά έναν τόνο χαμηλότερα και στο ισχυρό του μ. 28 ακούγεται ξανά η συγχορδία της τονικής. Στα επόμενα μέτρα, η ύφανση αλλάζει και πάλι, θυμίζοντας τα μ. 6-8. Το μ. 29 (V - V⁷/IV), εξάλλου, αλυσιδοποιείται έναν τόνο χαμηλότερα (IV - vii⁷) και αποσπασματοποιείται στο μ. 31 (I⁶ - V⁴₃). Συνεπώς, τα μ. 25-32α έχουν λειτουργία συνδετικού περάσματος, καθώς οδηγούν πίσω στην αρχική τονικότητα, δημιουργώντας προϋποθέσεις επαναφοράς του πλάγιου θεματικού υλικού από την πρώτη μακροδομική ενότητα στο περιβάλλον της κύριας τονικότητας.

Πράγματι, από το μ. 32 και εξής παρατίθενται αυτούσια τα μέτρα 8-16 της πρώτης ενότητας, μεταφερμένα από την Λα-μείζονα στην αρχική τονικότητα, Ρε-μείζονα. Συγκρίνοντας τις δύο ενότητες ως προς το μέγεθός τους, διαπιστώνουμε ότι η δεύτερη είναι κατά οκτώ μέτρα μεγαλύτερη από την πρώτη, δηλαδή κατά το έν δεύτερο μεγαλύτερη, καθώς η πρώτη αποτελείται από 16 μέτρα και η δεύτερη από 24. Αξίζει όμως να εξετάσουμε τον τρόπο που έχει δομηθεί η κάθε ενότητα εσωτερικά για να επιτευχθεί αυτή η αναλογία στα μεγέθη τους. Η πρώτη ενότητα αποτελείται από μία πεντάμετρη κύρια περιοχή, μία τετράμετρη μετάβαση και μία πλάγια περιοχή εννέα μέτρων. Το άθροισμα των επί μέρους τμημάτων κάνει 18, όμως η έκταση της πρώτης ενότητας είναι 16 μέτρα λόγω των επικαλύψεων που συμβαίνουν στο εσωτερικό της. Η δεύτερη μακροδομική ενότητα, από την άλλη πλευρά, αποτελείται από τμήματα των εννέα, οκτώ και εννέα μέτρων (17-25, 25-32 και 32-40), με ανάλογες επικαλύψεις στα μ. 25 και 32.

⁷⁰ Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας... (B')", ό.π., σ. 69 και 77.

Sarabande

Όπως ήδη αναφέραμε, στην πέμπτη θέση μεταξύ των μερών της 4^{ης} παρτίτας, BWV 828, βρίσκεται μία Sarabande. Πρόκειται για το πρώτο μέρος που συναντάμε στις παρτίτες, το οποίο υπάγεται στην δομική κατηγορία της τριμερούς σονάτας και όχι σε αυτήν της διμερούς. Κατά τα άλλα, το μέρος αυτό είναι γραμμένο σε τρίσημο μέτρο τριών τετάρτων και, παρ' όλο που η αρχή του παραπέμπει σε γραφή για λαούτο, κατά κύριο λόγο η υφή του είναι πολύ κοντά στα πρότυπα μίας σόλο σονάτας με basso continuo.⁷¹

Το εναρκτήριο τετράμετρο αποτελεί την κύρια περιοχή της εκθέσεως, με μία αρμονική πορεία που παραμένει εξ ολοκλήρου στην αρχική τονικότητα (Ρε-μείζων: I – vii⁶, vii/IV, IV – ii⁶ – V⁷, I) και για τα δεδομένα της δίφωνης υφής θα μπορούσαμε να πούμε ότι διαμορφώνει μία στοιχειώδη (ατελή) πτώση σε αυτήν. Στο πρώτο μέτρο εκφέρεται η βασική ιδέα του κομματιού από την ψηλότερη φωνή, ενώ υποστηρίζεται αρμονικά από τις χαμηλότερες. Το δεύτερο μέτρο καταλαμβάνει ένα πέρασμα, ενώ στο επόμενο δίμετρο εμφανίζονται δύο ανεξάρτητες φωνές, με την ψηλότερη να κινείται σε δέκατα έκτα και την χαμηλότερη σε όγδοα. Η υφή αυτών των δύο διακριτών και ανεξάρτητων φωνών αποτελεί και την υφή που κυριαρχεί στο σύνολο, σχεδόν, του μέρους.

Το τετράμετρο 5-8 λειτουργεί ως μεταβατικό, καθώς είναι μετατροπικό και κλείνει με μισή πτώση στο μ. 8 στην Λα-μείζονα (τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας). Η ψηλότερη φωνή αναπτύσσει το αρχικό μοτίβο της βασικής ιδέας με τα τριακοστά δεύτερα σε συνδυασμό με τα δέκατα έκτα, ενώ η χαμηλότερη φωνή διανθίζει τα συνεχόμενα όγδοα με λιγοστά δέκατα έκτα. Το μέτρο 5 λειτουργεί ως πρότυπο που αλυσιδοποιείται κατά μία πέμπτη ψηλότερα στα δύο επόμενα, με τον δεύτερο κρίκο να σπάει στο τέλος του, ώστε να οδηγήσει στην μισή πτώση του μ. 8. Η αρμονική πορεία ολόκληρου του τετραμέτρου είναι η εξής: IV – I⁶ – V⁴₃, I – V⁶ – V⁴₃/V, V – I⁶ – vii⁶/V, V. Ο κατιών αρπισμός και η ανιούσα βηματική κίνηση τριακοστών δευτέρων στο δεξί χέρι στους δύο τελευταίους χρόνους του μ. 8 λειτουργούν ως σύντομο γέμισμα τομής μεταξύ της μεταβάσεως και της πλάγιας περιοχής.⁷²

Η ψηλότερη φωνή του μ. 9 κάνει χρήση του εναρκτήριου μοτίβου, το οποίο εδώ εμφανίζεται σε αναστροφή και σαφώς παραλλαγμένο σε ό,τι αφορά τα διαστήματά του, καθώς μοιάζουν να λαμβάνονται υπ' όψιν οι μετασχηματισμοί που εκείνο έχει ήδη υποστεί κατά τη διάρκεια της μετάβασης. Στη συνέχεια εμφανίζεται ένα νέο μοτίβο τριακοστών δευτέρων που επαναλαμβάνεται, ενώ η χαμηλή φωνή συνοδεύει με συνεχόμενα όγδοα κατά το πρότυπο των μέτρων 3 και 4. Το ίδιο ακριβώς υλικό εμφανίζεται και στο μ. 10, με τη μόνη διαφορά ότι αντί της συγχορδίας της τονικής εδώ εμφανίζεται η υποδεσπόζουσα σε πρώτη αναστροφή. Στο επόμενο μέτρο τόσο ο αρμονικός όσο και ο επιφανειακός ρυθμός πυκνώνουν, ενώ τελικά οδηγούμαστε στην τέλεια πτώση του μ. 12 που επικυρώνει την δευτερεύουσα τονικότητα και ολοκληρώνει την πλάγια περιοχή και την έκθεση της συνολικής μορφής σονάτας. Ως προς την αρμονική της πορεία, η πλάγια περιοχή εξελίσσεται λοιπόν ως εξής: I, IV⁶, V⁶₅ – I – I⁶ – ii⁶ – I⁶₄ – V, I.

Η επεξεργασία ξεκινά με την ίδια συγχορδία που ολοκληρώθηκε η έκθεση, μόνο που σύντομα γίνεται αντιληπτό πως η συγχορδία αυτή δεν λειτουργεί πλέον ως τονική αλλά ως δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας. Ωστόσο, αντί για την τονική στο μ. 14 εισάγεται

⁷¹ Hudson – Little, "Sarabande", ό.π., σ. 275-277.

⁷² Hepokoski και Darcy, ό.π., σ. 40-41.

απευθείας η δεσπόζουσα της σι-ελάσσονος (της σχετικής της αρχικής τονικότητας), η οποία θα επικυρωθεί στην συνέχεια και με τέλεια πτώση. Από πλευράς θεματικού υλικού, η έναρξη της επεξεργασίας και, συγκεκριμένα, όλο το πρώτο τετράμετρό της (μ. 13-16) κάνει μία ξεκάθαρη αναφορά στα μ. 1-4, δηλαδή στο κύριο θέμα. Το υλικό των μέτρων 15 και 16, όμως, συνεχίζει να αναπτύσσεται περαιτέρω, διαμορφώνοντας έτσι ένα ενιαίο οκτάμετρο που ολοκληρώνεται με την τέλεια πτώση στη σι-ελάσσονα του μέτρου 20, αν και η αραίωση του αρμονικού ρυθμού στο μ. 16, το οποίο καταλαμβάνει εξ ολοκλήρου η συγχορδία της δεσπόζουσας, κάνει σαφές ότι το οκτάμετρο αυτό, καίτοι λειτουργεί ως ενιαίο, έχει προκύψει από την ένωση δύο επιμέρους τετραμέτρων (μ. 13-20: Ρε-μείζων: V^7 , σι-ελάσσων: $V^6_5, VI^6 - vii^7/iv - iv^6, V, i - IV^6/iv - vii^6/iv, iv - ii - vii^6, V^6_5 - i - iv^7 - ii^4_3 - i^6_4 - V^7, i$).

Το τετράμετρο που ακολουθεί στρέφεται πρόσκαιρα προς την μι-ελάσσονα (την σχετική της υποδεσπόζουσας της αρχικής) και στο μέτρο 24 λαμβάνει χώρα μία αδύναμη, ατελής πτώση σε αυτήν, αλλά στην πραγματικότητα τα τέσσερα αυτά μέτρα αποτελούν το πρώτο ήμισυ ενός και πάλι ενιαίου οκταμέτρου, το οποίο έχει ως στόχο την επιστροφή στην αρχική τονικότητα για την εκκίνηση της επανεκθέσεως στο μ. 29. Κατά συνέπεια, πρόκειται για ένα εκτενές συνδυαστικό πέρασμα στο τέλος της επεξεργασίας, το οποίο διαρκεί όσο και ο πυρήνας της. Η συνολική πορεία των οκτώ αυτών μέτρων, που από θεματικής πλευράς συνεχίζουν την ανάπτυξη του υλικού κατά παρεμφερή τρόπο με τα προηγούμενα οκτώ, είναι η εξής: μι-ελάσσων: $iv - vii^6 - i^6 - i - VI^6 - v^6, iv^6 - iv - V - i^6 - iv - ii, V^6_5 - i - II_N^6 - iv^6 - ii^7 - V^7, i = Ρε-μείζων: ii, V^7 - V^7/IV, IV - ii - V^7, I - vi - V^7/V, V$.

Στο μ. 29 ξεκινά η επανέκθεση, με τα πρώτα δύο μέτρα του κυρίου θέματος να εμφανίζονται αυτούσια, ενώ στη συνέχεια παρατηρείται η περικοπή της πτωτικής συνέχειάς του,⁷³ καθώς τα μέτρα 31-32a είναι όμοια με τα μέτρα 5-6a, απλώς μεταφερμένα στην αρχική τονικότητα. Οι δύο μεταβάσεις όμως διαφέρουν στο ότι εδώ η μισή πτώση λαμβάνει χώρα στο τρίτο μέτρο (μ. 33) έναντι του τετάρτου μέτρου της μετάβασης στην έκθεση (μ. 8). Παρ' όλα αυτά, παραμένει τετράμετρη και στις δύο εξωτερικές ενότητες, καθώς η καταληκτική δεσπόζουσα επεκτείνεται έως το μ. 34 μέσω ενός μεγαλύτερου γεμίσματος τομής. Σε ό,τι αφορά την ψηλότερη φωνή, το μέτρο 31 είναι μία απλή μεταφορά του μέτρου 5, όμως το μέτρο 32 αξιοποιεί το υλικό της κεφαλής του κυρίου θέματος κατά το πρότυπο του μέτρου 17 της επεξεργασίας σε αναστροφή. Στο δεύτερο ήμισυ της μεταβάσεως, όπου η ίδια η δομή της έχει πλέον αλλάξει, αξιοποιείται ένα μοτίβο συνεχόμενων δεκάτων έκτων κατά την επέκταση της δεσπόζουσας. Ιδιοφυώς, λοιπόν, ο συνθέτης περικόπτει το μισό κύριο θέμα, δηλαδή μία πλεοναστική ατελή πτώση στην αρχική τονικότητα, και μεταβάλει την δομή της μεταβάσεως αξιοποιώντας και υλικό που έχουμε συναντήσει εντός της επεξεργασίας.⁷⁴ Από το μέτρο 35 και εξής λαμβάνει χώρα η επαναφορά ολόκληρης της πλάγιας περιοχής στην αρχική τονικότητα, με την οποία και ολοκληρώνεται η τρίτη μακροδομική ενότητα.

Ως προς την έκτασή τους, οι τρεις ενότητες του μέρους παρουσιάζουν ενδιαφέρουσες αναλογίες, καθώς η έκθεση αποτελείται από 12 μέτρα (4 + 4 + 4), η επεξεργασία αποτελείται από 16 μέτρα (8 + 8), είναι δηλαδή μεγαλύτερη της εκθέσεως κατά 30%, ενώ η επανέκθεση είναι η μικρότερη σε έκταση ενότητα με την λιγότερο «τετράγωνη» διάρθρωση (2 + 4 + 4), πράγμα που προκύπτει από την περικοπή της κύριας

⁷³ Βλ. Caplin, ό.π., σ. 163, την περίπτωση "Deletion of the home-key cadence".

⁷⁴ Hepokoski και Darcy, ό.π., σ. 233-235.

περιοχής κατά την επανέκθεσή της και καθιστά την τρίτη μακροδομική ενότητα κατά ένα έκτο μικρότερη της εκθέσεως.

Παρτίτα 5^η, BWV 829

Tempo di Minuetta

Μετά από ένα εισαγωγικό πρελούδιο και τον πυρήνα των βασικών χορών μίας σουίτας (Allemande – Corrente – Sarabande) συναντάμε το μοναδικό μέρος της 5^{ης} παρτίτας, BWV 829, σε Σολ-μείζονα, που είναι γραμμένο σε μορφή σονάτας, με την ένδειξη Tempo di Minuetta. Την παρτίτα συμπληρώνουν στη συνέχεια μία Passeried και μία Gigue ως καταληκτικό μέρος.

Στην πρώτη ενότητα του μέρους, δηλαδή μέχρι και το μέτρο 12 και τη διπλή διαστολή, εμφανίζονται δύο πτώσεις: μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα στο μέτρο 4 και μία τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα της δεσπόζουσας στο μέτρο 12. Πρόκειται για μία συνεχή έκθεση, στο πλαίσιο της οποίας το κύριο θέμα κλείνει με μισή πτώση στην αρχική τονικότητα και η μετάβαση με το πλάγιο θέμα δεν διαχωρίζονται με πτώση ή κάποια τομή, αλλά ούτε και υφολογικά μεταξύ τους.⁷⁵ Συγκεκριμένα, τα μέτρα 1-3 καταλαμβάνει η συγχορδία της τονικής, Σολ-Μείζονος, ενώ στο τέταρτο μέτρο έρχεται η καταληκτική δεσπόζουσα. Η δεύτερη φράση της εκθέσεως, που λειτουργεί ταυτοχρόνως ως μετάβαση και ως πλάγια περιοχή αξιοποιώντας το υλικό του κυρίου θέματος σε αναστροφή, ξεκινά στο μέτρο 5 με την συγχορδία της σι-ελάσσονος, ενώ ακολουθεί εκείνη της μι-ελάσσονος· αμφότερες νοούνται τόσο ως iii – vi στην αρχική τονικότητα όσο και ως vi – ii σε αυτήν της δεσπόζουσας. Το υλικό της δεύτερης φράσης παραμένει και στη συνέχεια το ίδιο έως και την πτώση, στην οποία οδηγείται μέσω μίας κατιούσας αλυσίδας κατά πέμπτες που ξεκινά από το μέτρο 5 και φτάνει έως το μέτρο 10. Στα επόμενα δύο μέτρα, όπου αλλάζει το θεματικό υλικό περίπου κατά το πρότυπο του μέτρου 4, λαμβάνει χώρα η πτώση με μία στερεοτυπική διαδοχή. Αναλυτικά, η αρμονική πορεία της εκθέσεως είναι η εξής: Σολ-Μείζων: I, I⁶₄ – V· iii – vi = Ρε-μείζων: vi – ii, V – I, IV – vii, iii – vi, ii – V, I – IV, ii⁶₅ – V⁷, I.

Η δεύτερη ενότητα ξεκινά με ένα τετράμετρο που αποτελεί παράλλαγμα του κυρίου θέματος, το οποίο όμως, αντί να καταλήξει σε πτώση στο μέτρο 16, απλώς τονικοποιεί την συγχορδία της μι-ελάσσονος, δημιουργώντας μία τομή. Το εναρκτήριο δίμετρό του προεκτείνει την καταληκτική συγχορδία της εκθέσεως, αλλά αυτή εκλαμβάνεται ως VII της μι-ελάσσονος στην πορεία, για να ακολουθήσουν η ii και η vii⁷ στο μέτρο 15 και στο μέτρο 16 η V⁶₅ και η i. Το τετράμετρο που ακολουθεί δομείται επίσης κατά το πρότυπο του κυρίου θέματος, μόνο που αυτή τη φορά λαμβάνει χώρα μία ατελής πτώση στο αρμονικό περιβάλλον της λα-ελάσσονος (της σχετικής της υποδεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας) στο μέτρο 20. Συγκεκριμένα, η καταληκτική συγχορδία της μι-ελάσσονος του μέτρου 16 καταλαμβάνει και τα δύο επόμενα μέτρα, όμως εκλαμβάνεται πλέον ως ελάσσονα δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος, η οποία μετατρέπεται σε συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης

⁷⁵ Η συγκεκριμένη περίπτωση αναφέρεται από τον Carlin, ό.π., σ. 196-197, ως 8^{ος} τύπος πτωτικού σχεδιασμού μίας εκθέσεως. Για την σύντηξη σε τέτοιο βαθμό μεταβάσεως και πλάγιου θέματος, βλ. Carlin, ό.π., σ. 203.

στο μέτρο 19, ενώ στο επόμενο μέτρο η τελευταία μετατρέπεται σε (ενεργή) δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης σε ευθεία κατάσταση προκειμένου να γίνει η ατελής πτώση.

Τα επόμενα οκτώ μέτρα, κάνοντας χρήση του υλικού της δεύτερης φράσης της εκθέσεως, στρέφονται προς την τονικότητα της μι-ελάσσονος (της σχετικής της αρχικής τονικότητας), η οποία είχε απλώς τονικοποιηθεί στο εναρκτήριο τετράμετρο της δεύτερης ενότητας. Τα μέτρα 25-28, εξάλλου, αποτελούν προϊόν αλυσιδοποίησης του μέτρου 24, κατά το πρότυπο της αλυσίδας που αναλύσαμε στα μέτρα 5-10. Η vii της μι-ελάσσονος του μέτρου 28 επεκτείνεται και στα επόμενα δύο μέτρα, ενώ στο ακόλουθο δίμετρο λαμβάνει χώρα μία τυπική τέλεια πτώση στη μι-ελάσσονα. Η δωδεκάμετρη αυτή φράση (μ. 21-32) αναλύεται αρμονικά στο σύνολό της ως εξής: ii – V, i – vii/V, ii – V, iv – vii, III – VI, ii – v, i – iv, vii, vii⁷, i – i⁶ – V⁷, i.

Αντί στο μέτρο 33 να ξεκινήσει απευθείας το δεύτερο, επανεκθεσιακό τμήμα της δεύτερης μακροδομικής ενότητας, προστίθενται άλλα 12 μέτρα με λειτουργία συνδυαστικού περάσματος, τα οποία ερμηνεύονται ευθύς εξ αρχής στην αρχική τονικότητα. Το συνδυαστικό αυτό πέρασμα δομείται σε τετράμετρα, με το πρώτο από αυτά να επεκτείνει τη δεσπόζουσα της Ρε-μείζονος (V/V) και το επόμενο την δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος (V/IV), ενώ στα μέτρα 41-42 εμφανίζεται η δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της αρχικής τονικότητας σε τρίτη αναστροφή και στο επόμενο δίμετρο η τονική, που από το μέσον του μέτρου 44 μετατρέπεται σε V⁷/IV. Το υλικό που αξιοποιείται στο συνδυαστικό αυτό πέρασμα είναι αδύνατον να προσδιορισθεί αν προέρχεται από το κύριο θέμα ή από το τμήμα της εκθέσεως που λειτουργεί ως συμφυρμός μετάβασης και πλαγίου θέματος· πρόκειται για ένα παράγωγο του υλικού της εκθέσεως γενικότερα. Αξίζει να επισημάνουμε επίσης ότι στο τελευταίο του τετράμετρο οι δύο φωνές ανεξαρτητοποιούνται για πρώτη φορά τόσο έντονα και σε τέτοια έκταση η μία από την άλλη.

Τα οκτώ μέτρα που ακολουθούν αποτελούν μεταφορά στην αρχική τονικότητα των μέτρων 5-12 της εκθέσεως. Το γεγονός, μάλιστα, ότι επανεκτίθεται εδώ όλο το οκτάμετρο επιβεβαιώνει και την αδυναμία διαχωρισμού μεταβάσεως και πλαγίου θέματος στην έκθεση. Στην συγκεκριμένη περίπτωση μπορούμε κάλλιστα να θεωρήσουμε ότι η λειτουργία της μεταβάσεως έχει αφομοιωθεί σε αυτήν του πλαγίου θέματος, καθώς η φράση των μέτρων 45-52, τόσο εδώ όσο και στην έκθεση (μ. 5-12), είναι από την έναρξή της προσανατολισμένη στην τονικότητα όπου γίνεται η τέλεια πτώση.

Παρτίτα 6^η, BWV 830

Corrente

Μετά την εναρκτήρια Toccata και μία Allemanda, στην τρίτη θέση της 6^{ης} παρτίτας, BWV 829, σε μι-ελάσσονα, βρίσκεται μία Corrente. Το εν λόγω μέρος και η Sarabande της 4^{ης} παρτίτας, BWV 827, που αναλύσαμε πιο πάνω, αποτελούν τα μοναδικά δείγματα τριμερούς μορφής σονάτας που συναντάμε στο σύνολο της συλλογής με τις 6 παρτίτες. Το συγκεκριμένο μέρος, πέραν της ιδιαίτερα μεγάλης έκτασής του, εμφανίζει και κάποιες μορφολογικές ιδιαιτερότητες, που το καθιστούν από τα πλέον ενδιαφέροντα μέρη της συλλογής ή, ακόμα καλύτερα, της ίδιας της εξέλιξης της μορφής σονάτας στο έργο του J. S. Bach και όχι μόνον. Ως προς τα υφολογικά της χαρακτηριστικά, η συγκεκριμένη Corrente

είναι ιδιαίτερα γρήγορη, όπως υποδεικνύεται από το μέτρο των 3/8,⁷⁶ ενώ εμφανίζει πολύ πιο έντονη κινητικότητα στην ψηλότερη εκ των δύο φωνών της, πράγμα σύνηθες στον εν λόγω χορό.

Η κύρια περιοχή ξεκινά με ένα τετράμετρο, το οποίο κλείνει με μισή πτώση στην αρχική τονικότητα, μι-ελάσσονα. Ως προς την ύφανση, παρατηρούμε δύο φωνές, με την χαμηλή να κινείται σε συνεχόμενα όγδοα ανά παλμό και την ψηλή να επιδιέχεται σε συγχοπές και να εμφανίζει πυκνότερο επιφανειακό ρυθμό με όγδοα, δέκατα έκτα και τριακοστά δεύτερα. Το δίφωνο αυτό πλέγμα, καθώς και η ξεκάθαρη διαφοροποίηση της ψηλής από τη χαμηλή φωνή, διατηρείται στο σύνολο του μέρους, δίνοντας έτσι την εντύπωση ότι πρόκειται για μία σολιστική γραμμή που συνοδεύεται από συνεχές βάσιμο, δηλαδή αυτό που την περίοδο του μπαρόκ ονομάζεται σόλο σονάτα. Ως προς τον αρμονικό σχεδιασμό του, το τετράμετρο αυτό ακολουθεί την εξής πορεία: $i - VI, vii^7 - V^7, i - ii^6 - ii^6_4, V$.

Ακολουθεί μία δεύτερη κύρια ιδέα που αξιοποιεί το υλικό της προηγούμενης και δομείται αρχικά σε δίμετρα (μ. 5-6 και 7-8), με το πρώτο από αυτά να αλυσιδοποιείται έναν τόνο χαμηλότερα, ενώ στη συνέχεια παρατηρούμε πως λαμβάνει χώραν αποσπασματοποίηση, καθώς η συνέχιση της προτασιακής αυτής φράσης⁷⁷ δομείται σε τέσσερα μονόμετρα (μ. 9-12) και τελικά η οκτάμετρη αυτή φράση κλείνει με μία ακόμη μισή πτώση στην αρχική τονικότητα στο μ. 12. Συγκεκριμένα, τα μέτρα 9 και 10 αποτελούν προϊόν αλυσιδοποίησης του μέτρου 8 κατά μία δεύτερη χαμηλότερα, ενώ τα μέτρα 11 και 12 αναστρέφουν το μοτίβο των συνεχόμενων τριακοστών δευτέρων που εμφανίζεται στις άρσεις για τα μέτρα 5 και 7, με το δεύτερο να αποτελεί αλυσίδα του πρώτου κατά έναν τόνο ψηλότερα. Η συνολική αρμονική πορεία του οκταμέτρου έχει ως εξής: $i^6, iv, V^6_5/III, III - i, ii - vii, i - vii/iv, iv - V^7/V, V$.⁷⁸

Η τρίτη κύρια ιδέα, με την οποία ολοκληρώνεται και η κύρια περιοχή, διαρκεί έξι μέτρα (μ. 13-18) και καταλήγει σε τέλεια πτώση. Το υλικό που αξιοποιείται στα πρώτα τρία μέτρα, με εξαίρεση την άρση για το μ. 13, προέρχεται από το εναρκτήριο τετράμετρο, ενώ στο μ. 16 εμφανίζεται ένα νέο μόρφωμα με όγδοα παρεσιγμένα και στο επόμενο μέτρο ένα γρήγορο πέρασμα τριακοστών δευτέρων που για πρώτη φορά παρουσιάζεται στη θέση του μέτρου, ενώ στη συνέχεια πραγματοποιείται η πτώση. Με βάση, λοιπόν, το μοτιβικό υλικό, θα χωρίζαμε το εξάμετρο αυτό σε δύο επί μέρους τρίμετρα, ενώ ως προς την αρμονική παράμετρο, τα πράγματα έχουν ως εξής: $i - vii^6 - i^6, VI - vii^6/VI - V^6_{3\#}/II_N, II_N - vii^6/II_N - II_N^6, vii^7 - V - V^2, i^6 - iv^6_4 - V, i$.

Το τμήμα που ακολουθεί διαρκεί 10 μέτρα και έχει λειτουργία μετάβασης, καθώς στρέφεται προς την σχετική, Σολ-μείζονα, και κλείνει στο μ. 28 με μισή πτώση. Το δίμετρο 19-20, με αρμονική πορεία $vi - vii/V, V$, αλυσιδοποιείται στη συνέχεια μία τέταρτη ψηλότερα ($ii - vii, I$). Το πρώτο μέτρο του εκάστοτε διμέτρου αποτελεί μοτιβικό παράγωγο της βασικής ιδέας που εμφανίζεται στο μ. 1, ενώ το δεύτερο αποτελεί αναστροφή του μοτίβου που εμφανίστηκε άπαξ στο μ. 16. Στη συνέχεια αξιοποιείται μόνο το υλικό που αναφέρεται στην αρχή του κομματιού και ταυτόχρονα με την αποσπασματοποίηση

⁷⁶ Βλ. Little και Cusick, "Courante" ό.π., σ. 602-604, όπου αναφέρονται οι ιδιαιτερότητες του ιταλικού αυτού τύπου του χορού.

⁷⁷ Carlin, ό.π., σ. 35-48.

⁷⁸ Οι δύο αυτές πρώτες φράσεις ως σύνολο μοιάζουν αρκετά στην πρώτη υβριδική δομή που αναφέρεται από τον Carlin, ό.π., σ. 59-61, ως εναρκτήρια φράση περιόδου και συνέχιση προτάσεως.

δημιουργείται μία αρμονική αλυσίδα που διαρκεί τέσσερα μέτρα και ακολουθεί κατιούσα πορεία σε διαστήματα δευτέρας (ii/IV – V⁶₅/IV, IV – vii⁶, iii – vi⁶, ii – V⁶). Στο μ. 27 η αλυσίδα σπάει και μέσω της ακόλουθης αρμονικής διαδοχής οδηγούμαστε σε πτώση: I – IV – vii/V, V. Η δομή της εν λόγω φράσης πληροί, επομένως, όλα τα κριτήρια ώστε να θεωρηθεί πρόταση.⁷⁹

Τα μέτρα που ακολουθούν δίνουν την αίσθηση μίας προέκτασης της καταληκτικής δεσπόζουσας του μ. 28, όμως η λειτουργία τους αποδεικνύεται διαφορετική. Αν και, πράγματι, από το μ. 29 έως και το μ. 36 στο αριστερό χέρι εμφανίζεται ένας ισοκράτης επί της δεσπόζουσας, στα μέτρα 37 και 38 λαμβάνει χώρα μία ξεκάθαρη τέλεια πτώση στην Σολ-μείζονα. Κατά συνέπεια, το τμήμα αυτό (μ. 29-38) αποτελεί μία ολοκληρωμένη πλάγια ιδέα στην τονικότητα της σχετικής και δεν πρόκειται για μία απλή προέκταση της κατάληξης του προηγούμενου τμήματος, από το οποίο διαφοροποιείται έντονα και σε ό,τι αφορά το μοτιβικό υλικό. Αφ' ενός, για πρώτη φορά εμφανίζονται στη χαμηλότερη φωνή συζεύξεις που διακόπτουν την σταθερότητα των παλμών που είχε προηγηθεί, ενώ αφ' ετέρου στην ψηλότερη φωνή εμφανίζονται συνεχόμενα τριακοστά δεύτερα ως φορείς σπασμένων συγχορδιών και περασμάτων. Η επέκταση της δεσπόζουσας σταματά στο μ. 37, όπου εμφανίζεται η τονική σε πρώτη αναστροφή, έπειτα σε ευθεία κατάσταση και, χωρίς την διαμεσολάβηση κάποιας προδεσπόζουσας, στον τρίτο χρόνο του μέτρου η δομική δεσπόζουσα της φράσης, που οδηγεί στην τονική και στην τέλεια πτώση του μ. 38. Παράλληλα, στην ψηλότερη φωνή διακόπτεται και η ροή των συνεχόμενων τριακοστών δευτέρων στο μ. 37, κάνοντας ακόμα πιο ξεκάθαρη την πτωτική διαδικασία.

Στο σημείο αυτό θα αναμέναμε την ύπαρξη μίας διπλής διαστολής, καθώς η δευτερεύουσα τονικότητα επικυρώθηκε με τέλεια πτώση, ή ένα ακόμα τμήμα στην ίδια τονικότητα, με στόχο να διευρυνθεί η πλάγια περιοχή που διήρκεσε 10 μέτρα, έναντι των 18 που διήρκεσε νωρίτερα η κύρια.⁸⁰ Αντ' αυτού, όμως, εμφανίζεται ένα τμήμα που έχει εκ νέου μεταβατική λειτουργία και στρέφεται προς την τονικότητα της δεσπόζουσας, τη σι-ελάσσονα. Το δίμετρο 39-40, με αρμονική πορεία V⁶₅/VII, VII – ii²/iv, αλυσιδοποιείται μία τετάρτη χαμηλότερα (V⁶₅/iv, iv – ii²), ενώ στη συνέχεια αλυσιδοποιείται μεν εκ νέου, αλλά στο μ. 44 παραλλάσσεται ελαφρώς, καθώς πρόκειται να αποτελέσει πρότυπο μίας νέας αλυσίδας (vii⁷ – V⁷, i). Άρα, επί της ουσίας η αλυσίδα αυτή έγινε προκειμένου να φτάσουμε στην τονική του μέτρου 44, ενώ η αλυσίδα που ακολουθεί από εδώ και πέρα, με κατιούσα βηματική πορεία (i – iv⁶, VII – III⁶_{3#}, VI – ii⁶), οδηγεί στην δεσπόζουσα του μέτρου 47a. Ο τρόπος που δομείται αυτό το τμήμα, δηλαδή η αλυσιδοποίηση ενός διμέτρου αρχικά και στη συνέχεια, μέσω αποσπασματοποίησης, η αλυσιδοποίηση ενός μονομέτρου, είναι ίδιος με τον τρόπο που δομήθηκε το μεταβατικό τμήμα των μ. 19-28, μόνο που εδώ δεν διακρίνεται μισή πτώση, αλλά, αντ' αυτής, η κατάληξη στη δεσπόζουσα του μέτρου 47 μέσω της τελευταίας αλυσίδας. Αν μάλιστα εξετάσουμε και το μοτιβικό υλικό, τότε η ομοιότητα των δύο υπό συζήτηση τμημάτων καθίσταται ακόμη πιο εμφανής, καθώς σε αμφότερα αξιοποιείται το μοτίβο με τα παρεστιγμένα δέκατα έκτα.

Τα υπόλοιπα μέτρα της πρώτης μακροδομικής ενότητας θεωρούμε ότι αποτελούν την δεύτερη πλάγια περιοχή, αφού όσα συζητήσαμε παραπάνω αρκούν για να γίνει ένας διαχωρισμός του προηγηθέντος τμήματος από αυτό, παρά την απουσία μίας μισής πτώσης

⁷⁹ Caplin, ό.π., σ. 40-48.

⁸⁰ Caplin, ό.π., σ. 121· Hepokoski και Darcy, ό.π., σ. 124-131 και 150-151· Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... (B’)”, ό.π., σ. 67 και 73-74· Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... (Γ’)”, ό.π., σ. 40, 45-46 και 50-52.

ή μίας τομής στη μουσική επιφάνεια. Άλλωστε, η μοτιβική συνάφεια των μέτρων 47-48 με τα εναρκτήρια μέτρα της πρώτης πλάγιας περιοχής συνηγορεί στην ερμηνεία αυτή. Το δίμετρο αυτό επεκτείνει την δεσπόζουσα της σι-ελάσσονος, ενώ στα επόμενα δύο μέτρα το μοτιβικό υλικό αναπτύσσεται περαιτέρω, καθώς το τελευταίο τριακοστό δεύτερο κάθε παλμού ενώνεται με το πρώτο του επομένου μέσω σύζευξης. Παράλληλα, η αρμονία απαγκιστρώνεται από τη δεσπόζουσα μετά τον πρώτο χρόνο του μ. 49 και μέσω μίας κατιούσας βηματικής πορείας στη χαμηλότερη φωνή, που δημιουργεί συγχορδίες σε πρώτη αναστροφή, οδηγείται τελικά στον φθόγγο ντο-δίεση, από τον οποίο πηδά μία τέταρτη ψηλότερα, ώστε να προσεγγίσει τη δομική δεσπόζουσα και τελικά να οδηγηθούμε στην τέλεια πτώση του μέτρου 54, η οποία επικυρώνει τη δεύτερη δευτερεύουσα τονικότητα και κλείνει αυτή την έκθεση τριών τονικοτήτων (i – III – v).⁸¹ Πιο αναλυτικά, η αρμονική πορεία των μ. 47-52 έχει ως εξής: V, i⁶₄ – V⁷, i⁶₄ – VII⁶ – VI⁶, v⁶ – iv⁶ – III⁶, ii⁶ – VI⁶₄ – vii⁶₅, V, ενώ από θεματικής πλευράς, στο μ. 51 εμφανίζεται το μοτίβο των παρεστιγμένων δεκάτων έκτων, στη συνέχεια ακολουθεί ένα δεξιοτεχνικό πέρασμα που βασίζεται στον αρπισμό της συγχορδίας της δεσπόζουσας και η πτώση γίνεται με μία πλήρως συγχορδιακή λογική, που δεν είχε εμφανιστεί πουθενά αλλού στο κομμάτι έως τώρα.

Η ενότητα της επεξεργασίας ανοίγει με υλικό που παραπέμπει στα πρώτα δύο μέτρα της κύριας περιοχής και στα πρώτα τρία μέτρα της επεκτείνεται η δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος (δηλαδή της αρχικής τονικότητας), η οποία λύνεται στην τονική της στο μ. 58. Η μουσική όμως μετά το πρώτο αυτό τετράμετρο αλλάζει τόσο από θεματικής, όσο και από αρμονικής απόψεως. Η λα-ελάσσων του μέτρου 59 προσλαμβάνεται στο περιβάλλον της μι-ελάσσονος ως iv, αλλά εκ των υστέρων ερμηνεύεται ως (νέα) τονική, καθώς προς αυτήν στρέφεται και η συνέχεια της επεξεργασίας. Συγκεκριμένα, το δίμετρο 59-60 (i⁶, iv⁶) αλυσιδοποιείται μία δεύτερη χαμηλότερα στη συνέχεια (VII⁶, III⁶) και κάνει χρήση μοτιβικού υλικού που προέρχεται από την άρση του μ. 4 αλλά και του μοτίβου με τα παρεστιγμένα σε ανιούσα πορεία, το οποίο συναντήσαμε στο πλαίσιο της εκθέσεως στην πρώτη μετάβαση και συγκεκριμένα στο μ. 20. Η αλυσιδωτή αρμονική πορεία συνεχίζεται μέχρι και το μ. 66a, αλλά πλέον στην ψηλότερη φωνή εμφανίζεται μοτιβικό υλικό το οποίο αποτελεί παράγωγο της πρώτης πλάγιας ιδέας (πρβλ. μ. 29-30a). Τέλος, τα μ. 67 και 68 κάνουν χρήση υλικού των μ. 11 και 12, ενώ όπως και αυτά οδηγούν σε μισή πτώση, εν προκειμένω στη λα-ελάσσονα (την υποδεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας). Η αρμονική πορεία των μέτρων 59-68 έχει λοιπόν ως εξής: i⁶, iv⁶, VII⁶, III⁶, V⁷/iv, iv, V⁶₅, i⁶ – V⁶₅/iv, iv – V⁶₅/V, V.

Το εξάμετρο που ακολουθεί επικυρώνει την λα-ελάσσονα με τέλεια πτώση στο μ. 74, πράγμα λογικό και αναμενόμενο μετά την μισή πτώση που προηγήθηκε. Συγκεκριμένα,

⁸¹ Για μία ανάλυση του φαινομένου αυτού σε βάθος, βλ. Rey M. Longyear και Kate R. Covington, "Sources of the Three-Key Exposition", *The Journal of Musicology* 6/4, 1988, σ. 448-459, όπου ως "Type I Three-Key Expositions" αναλύονται περιπτώσεις μεταγενέστερες του παρόντος έργου μεν, αλλά στον ελάσσονα τρόπο και με ίδιο ή παρόμοιο τονικό σχεδιασμό. Αξίζει να αναφέρουμε εδώ επίσης ότι ο Carlin, ό.π., σ. 119-121, απορρίπτει τον όρο έκθεση τριών τονικοτήτων ("three-key exposition"), επικαλούμενος το γεγονός ότι η ενδιάμεση τονικότητα σπανίως επικυρώνεται με μία πτώση. Από την άλλη, οι Herokoski και Darcy, ό.π., σ. 314-317, κάνουν μία εκτενέστερη αναφορά σε έργα που είναι γραμμένα σε ελάσσονα τρόπο και κατά την έκθεσή τους η σχετική μείζονα παρεμβάλλεται μεταξύ της τονικής και της ελάσσονος δεσπόζουσας. Το ίδιο ζήτημα πραγματεύονται στη γενικότητά του και στις σ. 170-177, όμως η έννοια του "trimodular block" δεν συνάδει με το γεγονός ότι στην περίπτωση που εξετάζουμε λαμβάνει χώρα μία τέλεια πτώση στην ενδιάμεση τονικότητα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει, όμως, η παρατήρησή τους πως η δεύτερη μετάβαση ολοκληρώνεται συνήθως με έναν ασθενέστερο τρόπο σε σύγκριση με την πρώτη, πράγμα που όντως συμβαίνει και στην περίπτωση της εκθέσεως που αναλύουμε.

η επικύρωση αυτή γίνεται με την αρμονική πορεία $i, VI, II_N, V^6_5, i^6 - iv^6_4 - V, i$ και μεταφέροντας στην λα-ελάσσονα την τρίτη κύρια ιδέα, δηλαδή τα μ. 13-18, τα οποία στο πλαίσιο της εκθέσεως επικύρωναν την αρχική τονικότητα. Αμέσως μετά την τέλεια πτώση του μ. 74 εμφανίζεται ένα τετράμετρο τμήμα με λειτουργία συνδετικού περάσματος, καθώς, αξιοποιώντας υλικό της δεύτερης πλάγιας ιδέας, οδηγεί τη μουσική πίσω στην αρχική τονικότητα και στην έναρξη της τρίτης μακροδομικής ενότητας. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω μίας αλυσίδας, στόχος της οποίας είναι η έλευση της δεσπόζουσας της μι-ελάσσονος στο μ. 78, καθώς η επανέκθεση ξεκινά με τη συγχορδία της τονικής. Συγκεκριμένα, το πρότυπο δίμετρο με αρμονική πορεία V^7, i μεταφέρεται μία τέταρτη χαμηλότερα, ως $V^7/V, V$.

Η συνολική διάρθρωση της επεξεργασίας έχει, λοιπόν, ως εξής: 4 μέτρα που βρίσκονται στη μι-ελάσσονα και θεματικά ανάγονται στο κύριο θέμα, και έπειτα 10 μέτρα που στρέφονται προς τη λα-ελάσσονα και κλείνουν με μισή πτώση, τα οποία αντλούν θεματικό υλικό τόσο από το πρώτο μεταβατικό τμήμα της εκθέσεως όσο και από την πρώτη πλάγια ιδέα, ενώ η πτώση γίνεται κατά το πρότυπο της μισής πτώσης στα μέτρα 11-12· ακολουθούν 6 μέτρα που επικυρώνουν την λα-ελάσσονα με τέλεια πτώση και αποτελούν μία μεταφορά της τρίτης κύριας ιδέας (μ. 13-18), ενώ στο τέλος προστίθενται 4 ακόμη μέτρα με λειτουργία συνδετικού περάσματος, που δημιουργούν τις αρμονικές προϋποθέσεις για την έναρξη της επανέκθεσης και αποτελούν θεματικό παράγωγο της δεύτερης πλάγιας ιδέας. Συνεπώς, μπορούμε να κάνουμε λόγο για μία πλήρη θεματική ανακύκλωση⁸² εντός της επεξεργασίας, καθώς παρατίθεται με τη σειρά υλικό από την κύρια περιοχή, την μετάβαση, την πρώτη αλλά και την δεύτερη πλάγια περιοχή. Μοναδική παραφωνία σε αυτήν την κατά τα άλλα υποδειγματική ανακύκλωση του θεματικού υλικού της εκθέσεως αποτελεί το τμήμα που αναφέρεται στο κύριο θέμα και παρεμβάλλεται ανάμεσα στην πρώτη και τη δεύτερη πλάγια ιδέα.

Το πρώτο τετράμετρο της επανέκθεσης (μ. 79-82) αποτελεί μία πλήρη επαναφορά του εναρκτήριου τετραμέτρου της εκθέσεως, δηλαδή της πρώτης κύριας ιδέας, η οποία έκλεινε με μισή πτώση, λειτουργία που διατηρείται και εδώ. Το επόμενο τετράμετρο εμφανίζει υλικό που αντιστοιχεί στο μ. 9, απλά η δομή του τμήματος αυτού δεν έχει κάποια σχέση με την δεύτερη κύρια ιδέα, καθώς το μ. 83 λειτουργεί ως πρότυπο για την αλυσίδα που ακολουθεί και η οποία γίνεται κατά ανιούσες τέταρτες. Συγκεκριμένα, αν θεωρήσουμε την μι-ελάσσονα του μ. 83 ως iii της Ντο-μείζονος, η αρμονική πορεία του τετραμέτρου 83-86 έχει ως εξής: $iii - V^7/vi, vi - V^7/ii, ii - V^7/V, V$. Ακολουθεί ένα δίμετρο που αξιοποιεί το μοτίβο των δεκάτων έκτων, το οποίο εμφανίζεται τόσο στην δεύτερη, όσο και στην τρίτη κύρια ιδέα, ενώ το μ. 89 αποτελεί παράλλαγμα του μέτρου 28. Πρόκειται για ένα τρίμετρο που κινείται βηματικά προς τα κάτω, εκκινώντας από την τονική και έχοντας ως στόχο τη δεσπόζουσα του μ. 90 ($I - vi, vii - V, vi - IV$), από το οποίο ξεκινά το επόμενο τμήμα.

Από το μέτρο 90 και εξής επανεκτίθεται μεταφερμένο κατά μία πέμπτη χαμηλότερα ή μία τέταρτη ψηλότερα ό,τι ακούστηκε στα μ. 29-54 στην έκθεση. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η πρώτη πλάγια ιδέα να επανέρχεται πλέον στην Ντο-μείζονα (σχετική της υποδεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας) και γι' αυτό να μην απαιτείται καμία περαιτέρω αλλαγή προκειμένου η δεύτερη πλάγια ιδέα να επανεκτεθεί κατόπιν στην αρχική τονικότητα και έτσι να κλείσει τυπικά η τρίτη μακροδομική ενότητα του κομματιού. Αξίζει να παρατηρήσουμε ότι τμήμα που υποκατέστησε την δεύτερη και την τρίτη κύρια θεματική

⁸² Hepokoski και Darcy, ό.π., σ. 205-207.

ιδέα, ενώ συνενώθηκε και με την μετάβαση, δομείται ως οκτάμετρο (μ. 83-90a) και επικαλύπτεται με την έναρξη της πλάγιας περιοχής. Επίσης, στο τελευταίο τμήμα της πλάγιας περιοχής προστίθεται ένα πλεοναστικό μέτρο (μ. 114) που διευρύνει την δεσπόζουσα μέσω ενός πιο εντυπωσιακού περάσματος,⁸³ διαταράσσοντας την συμμετρία του εν λόγω χωρίου.

Αν εξετάσουμε την επανέκθεση συνολικά, η πρώτη κύρια ιδέα εμφανίζεται ολόκληρη καταλήγοντας και σε μισή πτώση. Στη συνέχεια έχουμε μία ανακατασκευή των μέτρων 5-28, δηλαδή έναν συμφυρμό της υπόλοιπης κύριας περιοχής και της μεταβάσεως. Ο συμφυρμός αυτός στερεί από την επανέκθεση μία τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα στο πρώτο της σκέλος, αλλά αυτό δεν θέτει υπό αμφισβήτηση την υπόσταση της τρίτης μακροδομικής ενότητας επ' ουδενί. Το οκτάμετρο 83-90a οδηγεί στην τονικότητα που βρίσκεται μία τρίτη χαμηλότερα της αρχικής, καθώς η έκθεση τριών τονικοτήτων και η τονική σχέση πρώτης και δεύτερης πλάγιας ιδέας (III – v / VI – i) αποκαθιστούν εν τέλει το αρμονικό ζητούμενο, φέρνοντας την ολοκλήρωση του μέρους στην αρχική τονικότητα.

Tempo di Gavotta

Το μέρος αυτό, που σύμφωνα με τον τίτλο του πρέπει να παιχτεί σε ό,τι αφορά τη χρονική αγωγή σαν μία γκαβόττα, βρίσκεται στην έκτη θέση, μεταξύ της προηγηθείσας Sarabande και της καταληκτικής Gigue του έργου. Αποτελεί το τελευταίο μέρος από τη συλλογή με τις 6 παρτίτες που είναι συντεθειμένο σε μορφή σονάτας και συγκεκριμένα στον διμερή τύπο της. Το μέρος αυτό παραμένει δίφωνο από την αρχή έως το τέλος του και είναι γραμμένο σε μέτρο 2/2, όπως συνηθιζόταν στο χορό της Gavotte, ο οποίος είχε έναν αρκετά ανάλαφρο χαρακτήρα, σε αντίθεση με τους πιο «σοβαρούς» χορούς μίας σουίτας (Allemande, Courante, Sarabande) – χαρακτήρας που διατηρείται και στο παρόν μέρος.⁸⁴

Η πρώτη πτώση που λαμβάνει χώρα στην πρώτη μακροδομική ενότητα είναι η ατελής πτώση στο μέτρο 2 στην κύρια τονικότητα, η οποία ορίζει και το τέλος της κύριας περιοχής. Η μισή πτώση στη Σολ-μείζονα (σχετική της αρχικής τονικότητας) του μ. 6 σηματοδοτεί εν συνεχεία το τέλος της μεταβάσεως. Στα πρώτα δύο μέτρα ακούγεται η βασική ιδέα του μέρους στην ψηλότερη εκ των δύο φωνών καθώς και ένα παράλλαγμα αυτής, το οποίο είναι μεν διαφορετικό ως προς τα διαστήματα και την πορεία αυτών, αλλά διατηρεί τα ρυθμικά χαρακτηριστικά της ανέπαφα. Παράλληλα, η χαμηλότερη φωνή συνοδεύει με τέταρτα ως επί το πλείστον. Από την άρση για το μ. 3 και μετά, η ύφανση αλλάζει, καθώς η ψηλότερη φωνή αξιοποιεί ένα μοτίβο συνεχόμενων τριήχων ογδών, ενώ η χαμηλότερη ένα μοτίβο ογδού παρεστιγμένου και δέκατου έκτου, που αντλείται από τη βασική ιδέα. Το υλικό αυτό διατηρείται μέχρι και την πτώση του μ. 6. Έως το μέτρο 4 η αρμονία παραμένει σαφώς στη μι-ελάσσονα και ακολουθεί την εξής πορεία: i, iv⁶ – ii⁶ – vii⁷ – V, i (ατελής πτώση): ii⁴₃, i⁶₄ – ii⁶₅, i⁶ – V⁶₅. Στον τρίτο χρόνο του μ. 4 εμφανίζεται η συγχορδία της Ντο-μείζονος, λειτουργώντας ταυτόχρονα ως VI⁶ της αρχικής τονικότητας αλλά και ως IV⁶ της δευτερεύουσας τονικότητας της Σολ-μείζονος, στην οποία ακολουθεί μία V⁶₅ καθώς και το πτωτικό δίμετρο των μ. 5-6, που έχει ως εξής: vi⁶ – vii⁶₅ – i⁶ – ii⁶₅, V.

⁸³ Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... (Γ’)”, ό.π., σ. 42 και 56.

⁸⁴ Meredith Ellis Little, λήμμα “Gavotte”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 9, σ. 592-593.

Άρα, τις λειτουργίες του κυρίου θέματος και της μετάβασης διαχωρίζουν τόσο οι πτώσεις, όσο και η μεταβολή στην ύφανση του κομματιού.

Στον τρίτο χρόνο του μ. 6, δηλαδή στην άρση για το μ. 7, εμφανίζεται εκ νέου η βασική ιδέα και στο επόμενο μέτρο ένα παράλλαγμα της κατά το πρότυπο του εναρκτήριου διμέτρου, μόνο που εδώ αυτή εκφέρεται από τη χαμηλότερη φωνή και η ψηλότερη φωνή την συνοδεύει με τα συνεχόμενα τριήχα ογδών. Αυτή η αναστροφή των φωνών παραμένει καθ' όλη τη διάρκεια της πλάγιας περιοχής, καθώς, όπως παρατηρούμε από την άρση για το μ. 9 και εξής, η ψηλότερη φωνή κάνει χρήση του μοτίβου με το όγδοο παρεστιγμένο και το δέκατο έκτο, ενώ η χαμηλότερη των τριήχων ογδών. Η αρμονική πορεία που ξεκινά από την άρση του μ. 6 και καταλήγει σε τέλεια πτώση στο μ. 12, κλείνοντας την πρώτη μακροδομική ενότητα, έχει ως εξής: Σολ-μείζων: I – vi, IV – ii – V – V², I⁶ – I – vi, V⁶ – I, ii⁷ – I⁶ – vii⁶, ii² – V⁶ – V⁴₃/V – V, I.

Προτού εξετάσουμε τη δεύτερη μακροδομική ενότητα του μέρους, αξίζει να επιστημόνουμε τη διάρθρωση της πρώτης σε 2 + 4 + 6 μέτρα, με την εξάμετρη πλάγια περιοχή να αξιοποιεί το υλικό των έξι πρώτων μέτρων της εκθέσεως αναστρέφοντας τις φωνές.⁸⁵

Η δεύτερη μακροδομική ενότητα ξεκινά κάνοντας χρήση του εναρκτήριου διμέτρου, το οποίο εδώ βρίσκεται στη Σολ-μείζονα, ενώ επιφανειακά εμπλουτίζεται από περισσότερα τριήχα. Σε αρμονικό επίπεδο, τα δύο πρώτα μέτρα της ενότητας αυτής παραμένουν στο περιβάλλον της δευτερεύουσας τονικότητας (I – vi⁶, V²/V – V² – V⁷/V, V). Στα μέτρα 15-17 εμφανίζονται με τη μορφή ανιούσας κατά τόνο αλυσίδας τονικοποιήσεις βαθμίδων της Σολ-μείζονος (V/IV – ii, V/V – iii, V/vi – vi). Το δεύτερο ήμισυ του μέτρου 17, όμως, είναι αρμονικά πολύ πυκνό και, αν θεωρήσουμε την συγχορδία της μι-ελάσσονος που εμφανίζεται στον τρίτο χρόνο του μέτρου παράλληλα ως iv της σι-ελάσσονος, πράγμα που είναι απολύτως λογικό, καθώς στο μ. 18 φτάνουμε σε μισή πτώση στην εν λόγω τονικότητα, τότε τα μ. 17 και 18 αναλύονται αρμονικά ως εξής: V⁷/iv – iv – vii – i – VI, V.

Μετά την μισή πτώση στην τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας, ακολουθεί ένα τετράμετρο που αντλεί υλικό από την μετάβαση, καθώς το μοτίβο των τριήχων κυριαρχεί στην ψηλότερη φωνή, ενώ στη χαμηλότερη εμφανίζεται σχεδόν διαρκώς το μοτίβο του ογδού παρεστιγμένου με το δέκατο έκτο. Ας δούμε αναλυτικά όλη την αρμονική πορεία από το 18b μέχρι και το μ. 22a, όπου λαμβάνει χώρα και η επικύρωση της σι-ελάσσονος μέσω μίας τέλειως πτώσης.⁸⁶ ii⁴₃, i⁶₄ – ii⁶₅, i⁶ – ii – ii², vii – V – i⁶ – V, i. Συγκεκριμένα, αν αντιπαραβάλλουμε τα μ. 2b-4a και 18b-20a, θα παρατηρήσουμε ότι πρόκειται για το ίδιο υλικό μεταφερόμενο μία πέμπτη ψηλότερα, από την περιοχή της μι-ελάσσονος σε αυτήν της σι-ελάσσονος.

Τα τέσσερα μέτρα που ακολουθούν είναι μετατροπικά, καθώς στρέφουν την αρμονία πίσω στην αρχική τονικότητα, ενώ κλείνουν και με μία μισή πτώση. Η μετατροπία αυτή γίνεται μέσω της τονικοποίησης της τέταρτης βαθμίδας της μι-ελάσσονος, καθώς ολόκληρο το μ. 23 με την άρση του καλύπτεται από την δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος. Στο μ. 24 εμφανίζεται η συγχορδία της λα-ελάσσονος και η πορεία από εκεί και πέρα ερμηνεύεται στην μι-ελάσσονα ως εξής: iv – vii⁶₅ – V⁶₅, i – iv⁶ – vii⁶₅/V, V.

⁸⁵ Herokoski και Darcy, ό.π., σ. 135-136 και 141.

⁸⁶ Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... (B’)”, ό.π., σ. 69, 77 και 83.

Τα μ. 27-32 (λαμβάνοντας πάντοτε υπ' όψιν μας και την άρση του μ. 27) αποτελούν το δεύτερο τμήμα της δεύτερης μακροδομικής ενότητας του κομματιού, όπου μεταφέρονται τα μ. 7-12, δηλαδή το εξάμετρο που αποτελούσε την πλάγια περιοχή στην αρχική τονικότητα. Πρόκειται μάλλον για την πιο παραλλαγμένη μεταφορά πλαγίου θεματικού υλικού στην αρχική τονικότητα που έχουμε συναντήσει μέχρι στιγμής, και αυτό γιατί εμφανίζονται μεταβολές στη μουσική επιφάνεια καθώς και στην αρμονική πορεία. Συγκεκριμένα, στα μέτρα 27 και 28 το θεματικό υλικό των φωνών έχει αντιμετατεθεί φέρνοντας την βασική ιδέα του μέρους στην ψηλότερη φωνή και το συνοδευτικό μοτίβο των συνεχόμενων τριήχων στην χαμηλότερη. Από αρμονικής απόψεως, εξάλλου, η πορεία που ακολουθείται για την τέλεια πτώση είναι πολύ διαφορετική από εκείνη που συναντήσαμε στην έκθεση: $i, V^7/VII - VII^6 - v^6 - V^6_5/VI, V^7/VI - VI - vii^6_5/V, vii^2 - i^6_4, iv^6 - V^6, vii^6_4 - i^6 - ii^6_5 - V, i$. Εντούτοις, η δομή, ο πτωτικός σχεδιασμός καθώς και η εμφάνιση της δίμετρης βασικής ιδέας στα μ. 27-28 (αν και αυτή βρίσκεται τώρα στην ψηλότερη φωνή), αποτελούν επαρκή κριτήρια για να θεωρήσουμε πως η αρχή της σονάτας ικανοποιείται στην προκειμένη περίπτωση.

4^ο πρελούδιο, BWV 873, σε ντο-δίεση-ελάσσονα

Γραμμένο σε εννέα όγδοα και για τρεις φωνές, το συγκεκριμένο πρελούδιο μοιάζει με τριόσονάτα που ακολουθεί τις υφολογικές προδιαγραφές μιας αργής *gigue* του τύπου της *Siciliana*,⁸⁷ όσο και μιας *Loure*,⁸⁸ ενώ ως προς τη δομή του είναι γραμμένο σε μορφή τριμερούς σονάτας. Τα πρώτα πέντε μέτρα του κομματιού παραμένουν στην αρχική τονικότητα, ντο-δίεση-ελάσσονα, και την εδραιώνουν με μία μισή πτώση στο μέτρο 5. Εκεί, οι δύο ψηλότερες φωνές σταματούν προσωρινά, ενώ η βαθύτερη, με μία χειρονομία ανάλογη εκείνης του πρώτου μέτρου, οδηγεί τη μουσική παρακάτω. Και πράγματι, κάτι νέο ξεκινά, όπως υπαινίσσεται η χαμηλότερη φωνή. Ένα νέο θέμα εκφέρεται από την ψηλότερη φωνή, ενώ η μεσαία συμπληρώνει σε πολύ λίγα σημεία την αρμονία. Η αρμονία παραμένει στην αρχική τονικότητα μέχρι που το νέο αυτό θέμα ολοκληρώνεται στο μέτρο 7a, δίχως η ολοκλήρωση αυτή να συνοδεύεται από κάποια πτώση. Στο δεύτερο ήμισυ του ίδιου μέτρου, αλλά αυτή τη φορά από τη μεσαία φωνή, εκφέρεται το θέμα που στα μέτρα 1-5a συναντήσαμε στην ψηλότερη. Στο μέτρο 11a, όπου το συγκεκριμένο θέμα ολοκληρώνεται, αντί να υποστηρίζεται αρμονικά από την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας (όπως συνέβαινε στο μέτρο 5), υποστηρίζεται πλέον από την δεσπόζουσα της δεσπόζουσας, δηλαδή τη Ρε-δίεση-μείζονα. Συνεπώς, θα θεωρήσουμε τα πρώτα πέντε μέτρα ως μία πρώτη κύρια ιδέα που καταλήγει με (μισή) πτώση στην αρχική τονικότητα, τα μέτρα 5-7a ως μία δεύτερη κύρια ιδέα που δεν ολοκληρώνεται με πτώση⁸⁹ και πως, σε επικάλυψη με το τέλος της, ξεκινά η μετάβαση που οδηγεί στην μετατροπία προς την ελάσσονα δεσπόζουσα, σολ-δίεση-ελάσσονα, αξιοποιώντας το θεματικό υλικό του κυρίου θέματος.

Στα επόμενα μέτρα, οι ψηλότερες φωνές κινούνται καταρχήν σε τρίτες παράλληλες εκφέροντας νέο θεματικό υλικό, υπό την έννοια ότι αυτό δεν ανάγεται απευθείας σε κάποιο από τα δύο θέματα που ακούστηκαν ήδη. Το τμήμα αυτό, που φτάνει έως το μέτρο 17a, βρίσκεται εξ αρχής στο τονικό περιβάλλον της σολ-δίεση-ελάσσονος, παραμένει σε αυτήν την τονικότητα και την επικυρώνει με τέλεια πτώση. Πρόκειται, συνεπώς, για την πλάγια περιοχή της εκθέσεως. Όπως θα αναδείξει η ανάλυση των επόμενων μέτρων, αλλά και όπως επισημαίνεται στη θεωρία του 18^{ου} αιώνας, η έλλειψη διπλής διαστολής δεν

⁸⁷ Meredith Ellis Little, λήμμα “*Siciliana*”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 23, σ. 350-352. Πρβλ. επίσης την παρατήρηση του David Schulenberg, στο *The Keyboard Music of J. S. Bach*, Schirmer Books, New York 1992, σ. 206.

⁸⁸ Meredith Ellis Little, λήμμα “*Loure*”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 15, σ. 222-223.

⁸⁹ Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... (Γ’)”, ό.π., σ. 36 και 38-39. Όπως αναφέρει ο Galeazzi, το «Δεύτερο μοτίβο [...] ενίοτε εξυπηρετεί επίσης την απομάκρυνση από την κύρια τονικότητα», ενώ ακολουθεί ένα τμήμα που ονομάζει «απομάκρυνση από την τονικότητα» (η έμφαση δική μου). Πρβλ. επίσης την εξίσου καλά εφαρμόσιμη εδώ θεωρία του Koch: βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... (Β’)”, ό.π., σ. 67-68, και ιδιαίτερα την ανάλυση του Φούλια στις σελίδες 73-74.

αποτελεί κριτήριο για την (μη) οριοθέτηση της πρώτης μακροδομικής ενότητας στο σημείο αυτό.⁹⁰

Η δεύτερη μακροδομική ενότητα ξεκινά με την ψηλότερη φωνή να απουσιάζει, την μεσαία να εκφέρει το δεύτερο κύριο θέμα παραλλαγμένο και την χαμηλότερη να συνοδεύει με υλικό που ανάγεται στην κύρια περιοχή. Στο μέτρο 19b το υλικό του δεύτερου κυρίου θέματος περνά στην ψηλότερη φωνή σε μεταφορά κατά μία τέταρτη ψηλότερα, ενώ η μεσαία φωνή συνοδεύει με μακριές νότες και η χαμηλότερη με υλικό που αντλεί από τη συνοδεία του πλαγίου θέματος. Τέλος, στο μέτρο 21b έρχεται η σειρά της χαμηλότερης φωνής να εκφέρει το δεύτερο κύριο θέμα σε μεταφορά κατά μία ακόμα τετάρτη, ενώ την συνοδεύουν υπό μορφή διαλόγου οι δύο ψηλότερες φωνές. Πρόκειται για τον στερεοτυπικό κύκλο κατιουσών πεμπτών (ή ανιουσών τεταρτών), σολ-δίεση-ελάσσων – ντο-δίεση-ελάσσων – φα-δίεση-ελάσσων (ν – ι – ιν), που έχουμε ήδη συναντήσει και σε αρκετά άλλα παραδείγματα στην έναρξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητας. Ο στόχος αυτού του κύκλου δεν είναι άλλος από την τονικότητα της Μι-μείζονος (τη σχετική της αρχικής τονικότητας), η δεσπόζουσα της οποίας τονικοποιείται ακριβώς κατά την αποπεράτωση του κύκλου αυτού στο μέτρο 23. Ακολουθεί περαιτέρω εξύφανση του θεματικού υλικού από τις τρεις φωνές, μέχρι να φτάσουμε στην τέλεια πτώση επί της Μι-μείζονος στο μέτρο 27.

Σε επικάλυψη με την πτώση, η ψηλότερη φωνή, εμφανίζοντας ένα νέο θέμα (παράγωγο της εναρκτήριας χειρονομίας του μέρους), ξεκινά ένα *stretto*, με το θέμα αυτό να περνά στο επόμενο μέτρο στην μεσαία και στο μεθεπόμενο στη χαμηλότερη φωνή. Οι διαφορετικές αυτές παραθέσεις γίνονται κάθε φορά κατά μία τέταρτη χαμηλότερα (Μι-μείζων – Σι-μείζων – φα-δίεση-ελάσσων), καθώς στόχος των μέτρων αυτών είναι να εκτρέψουν την αρμονία από το τονικό περιβάλλον της Μι-μείζονος προς εκείνο της φα-δίεση-ελάσσωνος, δηλαδή της υποδεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, η οποία επικυρώνεται με τέλεια πτώση στο μέτρο 33. Συγκεκριμένα, αυτό επιτυγχάνεται μέσω της βηματικής κίνησης της χαμηλότερης φωνής, η οποία, αλυσιδοποιώντας το προαναφερόμενο θέμα στα μέτρα 30 και 31, διαμορφώνει μία κατιούσα βηματική πορεία με στόχο την προσέγγιση της θεμελίου της συγχορδίας της δεσπόζουσας, Ντο-δίεση-μείζονος, η οποία θα οδηγήσει στην τέλεια πτώση του μέτρου 33. Ασφαλώς, το θέμα επί του οποίου βασίζεται το *stretto* είναι ένα παράγωγο της ιδέας της χαμηλότερης φωνής στα μέτρα 1 και 5, αλλά παρ' όλα αυτά δεν πρόκειται για κάποια αυτούσια ή έστω παραλλαγμένη παράθεση χωρίου του πρώτου ή του δεύτερου κυρίου θέματος.⁹¹ Στο ίδιο μέτρο ξεκινά από την μεσαία φωνή η παράθεση του πρώτου κυρίου θέματος στο περιβάλλον της υποδεσπόζουσας. Η παράθεση αυτή ολοκληρώνεται στο μέτρο 37a, αλλά δεν οδηγεί, όπως στο μ. 5a, σε μισή πτώση. Αντιθέτως, αυτό που συμβαίνει εδώ αναλογεί σε όσα συνέβησαν στην μετάβαση (μ. 7b-11a), καθώς τη στιγμή που το θέμα ολοκληρώνεται, η αρμονία έχει οπισθοχωρήσει προς την αρχική τονικότητα, δηλαδή κατά μία πέμπτη ψηλότερα από εκεί όπου ξεκίνησε. Ο μετατροπικός χαρακτήρας του τμήματος αυτού και η κατάληξή του σε ατελή πτώση (απουσίας της υψηλότερης φωνής) στην αρχική

⁹⁰ Βλ. Φούλιας, “Η διμερής και η τριμερής μορφή σονάτας...”, ό.π., σ. 16-17, υποσημείωση 18, όπου αναφέρεται συγκεκριμένα σε αυτό το ζήτημα. Πρβλ. επίσης: Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... (Γ’)”, ό.π., σ. 59-60, όπου στο παράδειγμα που παραδίδει ο Daube δεν υφίστανται σημεία επαναλήψεως.

⁹¹ Βλ. Hepokoski και Darcy, ό.π., σ. 218-219, την ενότητα “Episodic Interpolations or Substitutes in the Center of the Developmental Space”.

τονικότητα στο μέτρο 39, όπου και ξεκινά η πραγματική επανέκθεση, του προσδίδουν λειτουργία συνδετικού περάσματος.⁹²

Η τρίτη μακροδομική ενότητα, τουτέστιν η επανέκθεση, ξεκινά στο μέτρο 39 με την παράθεση της πρώτης κύριας ιδέας μετά της μισής της πτώσεως επί της αρχικής τονικότητας στο μέτρο 43. Η ψηλότερη φωνή αποτελεί πιστή μεταφορά των μέτρων 1-5a, αλλά οι υπόλοιπες δύο εξυφαίνονται εδώ κατά τρόπο διαφορετικό, επιφέροντας και μεταβολές στην αρμονική πορεία του θέματος, χωρίς βέβαια αυτές να επηρεάζουν τη δομή του. Συγκεκριμένα, κατά την έκθεση η αρμονική πορεία της πρώτης κύριας ιδέας ήταν η εξής: $i, VII - v^6 - III^7, VI^7 - iv^6 - ii^7, V^6_5 - i, V$, ενώ εδώ η αντίστοιχη πορεία πραγματοποιείται με τον εξής παρηλλαγμένο τρόπο: $i - VI, ii^6_5 - V - vii/iv, IV - ii, V^6_5 - i, V$. Όπως διαπιστώνουμε, οι αλλαγές αφορούν κυρίως τα πρώτα δύο μέτρα, χωρίς να θέτουν υπό αμφισβήτηση την διπλή επαναφορά του αρχικού θεματικού υλικού στην αρχική τονικότητα.⁹³

Τα μέτρα 43-44 αποτελούν πιστή μεταφορά των αντίστοιχων μέτρων 5-6 της έκθεσης, δείχνοντας πως η επανέκθεση της δεύτερης κύριας ιδέας ξεκίνησε κανονικά. Όμως προτού εκείνη ολοκληρωθεί από την ψηλότερη φωνή στο μέτρο 45, η χαμηλότερη υποδεικνύει πως στην επανέκθεση η εξέλιξη των πραγμάτων δεν θα είναι ακριβώς ίδια όπως στην έκθεση. Συγκεκριμένα, το υλικό της χαμηλότερης φωνής του μέτρου 44 αλυσιοδοποιείται κατά έναν τόνο χαμηλότερα κάθε φορά στα μέτρα 45, 46 και 47, ενώ οι δύο ψηλότερες φωνές κινούνται ελεύθερα. Η αλυσίδα αυτή σπάει στον τρίτο χρόνο του μέτρου 47 και ακολουθεί ένα μέτρο όπου γίνεται ελεύθερη ανάπτυξη του προϋπάρχοντος υλικού. Στα μέτρα 49-53 κάνει κατόπιν την εμφάνισή του ένα θέμα γνώριμο μεν, αλλά όχι και άμεσα αναγόμενο στο υλικό της εκθέσεως. Πρόκειται για το παράγωγο θέμα που εμφανίστηκε σε *stretto* κατά τη διάρκεια της επεξεργασίας (στα μ. 27-30a) και το οποίο εδώ ο συνθέτης μεταχειρίζεται κατά παρόμοιο τρόπο, περνώντας το από την χαμηλότερη φωνή (μ. 49-50a), στην ψηλότερη (μ. 50-51a), στην μεσαία (μ. 51-52a) και άλλη μία φορά στην χαμηλότερη (μ. 52-53a), ενώ στη συνέχεια (μ. 54-56a) το υλικό του εξυφαίνεται περαιτέρω προτού επανεκτεθεί η πλάγια περιοχή σε μεταφορά. Συγκεκριμένα, όλη η αρμονική πορεία από το μέτρο 49 μέχρι και το μέτρο 56 έχει ως εξής: $vii^6/iv - iv - ii^6, V^2 - i^6, ii - V^6_5, i - ii^6/v, V^2/v - v^6 - ii^6_5/iv, V^2/iv - iv^6 - iv^6/iv, vii/iv - iv - ii, V^6_5 - i$. Θεωρώντας λοιπόν συνολικά τα μέτρα 43-56a και λαμβάνοντας υπ' όψιν την επανέκθεση της πλάγιας περιοχής μετά από αυτά, ερμηνεύουμε τα μέτρα 43-48a ως ανακατασκευή της δεύτερης κύριας θεματικής ιδέας, η οποία δεν διαχωρίζεται από την πλήρως ανακατασκευασμένη μετάβαση που ακολουθεί στα μέτρα 48-56a μέσω μίας πτώσης ή, έστω, τομής.⁹⁴

Στα μέτρα 56b-62 επανεκτίθεται όλη η πλάγια περιοχή της εκθέσεως μεταφερμένη στην αρχική τονικότητα· ασφαλώς όχι με τον πιο συμβατικό τρόπο, καθώς ο συνθέτης, προκειμένου να ποικίλει και ετούτο το τμήμα, επανεκθέτει τις ψηλότερες φωνές σε διπλή αντίστιξη πάνω από την ακριβή μεταφορά της χαμηλότερης. Ως προς το θεματικό υλικό της

⁹² Ο Carlin, ό.π., σ. 157 και 159, αναφέρεται στην περίπτωση όπου ένα συνδετικό πέραςμα ξεκινά με το εναρκτήριο υλικό του κυρίου θέματος, προσθέτοντας ότι το φαινόμενο αυτό μπορεί να χαρακτηριστεί ψευδής επανέκθεση, ακόμα κι αν το θεματικό υλικό εμφανίζεται στην τονικότητα που έχει επικυρώσει η επεξεργασία. Αντιθέτως, οι Herokoski και Darcy, ό.π., σ. 221-223 και 226-228, απορρίπτουν την ερμηνεία τέτοιων περιπτώσεων, κατά τις οποίες το κύριο θέμα εμφανίζεται στην τονική περιοχή της υποδεσπόζουσας, ως ψευδών επανεκθέσεων κατά τον 18^ο αιώνα.

⁹³ Carlin, ό.π., σ. 161.

⁹⁴ Carlin, ό.π., σ. 163-165· Herokoski και Darcy, ό.π., σ. 233-237.

επανεκθέσεως εν συνόλω, παρατηρούμε λοιπόν ότι ο βασικός εκπρόσωπος της κύριας περιοχής, το πρώτο κύριο θέμα, είναι παρών με την πτώση του, καθώς και ολόκληρη η πλάγια περιοχή. Από την άλλη πλευρά, παραλείπεται πλήρως το υλικό της μεταβάσεως και αυτό φυσικά δεν γίνεται τυχαία: το θεματικό αυτό υλικό έχει ακουστεί ήδη δύο φορές στην έκθεση (ως πρώτο κύριο θέμα και ως μετάβαση), άπαξ στην επεξεργασία (στο πλαίσιο του συνδυαστικού περάσματος προς την επανέκθεση) καθώς και άλλη μία φορά στην επανέκθεση (ως πρώτο κύριο θέμα). Την πέμπτη αυτή επαναφορά του, ο συνθέτης αντικαθιστά με μία αναφορά σε ένα τμήμα της επεξεργασίας και για να οδηγήσει ομαλά σε αυτό αναπτύσσει αλυσιδωτά το τέλος της δεύτερης κύριας ιδέας, που ενσωματώνεται επίσης στη μετάβαση.

5^ο πρελούδιο, BWV 874, σε Ρε-μείζονα

Όντας επίσης γραμμένο σε μορφή τριμερούς σονάτας, το εν λόγω πρελούδιο είναι ιδιαίτερα γρήγορο, όπως υποδεικνύει και η μετρική ένδειξη των δώδεκα ογδώνων, ενώ διατηρεί σχεδόν καθ' όλη τη διάρκειά του μία τρίφωνη αντιστικτική υφή.⁹⁵ Το κομμάτι εκκινεί με το βασικό του θέμα να εκφέρεται από την ψηλότερη φωνή και τις άλλες δύο να το συμπληρώνουν ρυθμικά, αλλά κυρίως αρμονικά, στην αρχή του πρώτου μέτρου και στους τρεις τελευταίους χρόνους του δεύτερου. Το θέμα αυτό ξεκινά από την τονική, στα μισά του δεύτερου μέτρου οδηγείται στη δεσπόζουσα και καταλήγει στο ισχυρό του τρίτου μέτρου ξανά στην τονική, οριοθετώντας έτσι και την αρχική τονικότητα, Ρε-μείζονα. Σε επικάλυψη με την ολοκλήρωση του θέματος από την ψηλότερη φωνή, τούτο επανεισάγεται μία οκτάβα χαμηλότερα και με την ίδια κατεύθυνση από τη μεσαία φωνή, με τις άλλες δύο να αναλαμβάνουν τον συμπληρωματικό-συνοδευτικό ρόλο αυτή τη φορά. Λόγω της ανακατανομής του υλικού στις δύο ψηλότερες φωνές, μάλιστα, στη θέση του μέτρου 5, η τονική που ακούγεται βρίσκεται τόσο σε ευθεία κατάσταση (όπως και εκείνη του μ. 3α), όσο και σε θέση ογδός. Αυτή η δεύτερη εναλλαγή τονικής – δεσπόζουσας – τονικής και η καταληκτική τέλεια πτώση στην Ρε-μείζονα οριοθετούν λοιπόν και την κύρια περιοχή της εκθέσεως.

Ήδη από το δίμετρο 5-6 γίνεται σαφής η μετατροπική λειτουργία του επομένου τμήματος. Η συγχορδία της σι-ελάσσονος, που εμφανίζεται στον δεύτερο χρόνο του πέμπτου μέτρου, ερμηνεύεται αναδρομικά ως δεύτερη βαθμίδα στην τονικότητα της δεσπόζουσας, Λα-μείζονα, και η αρμονία κινείται από εκεί και πέρα στο περιβάλλον αυτής. Θεματικά, το μέτρο 6 αποτελεί αλυσιδωτό παράλλαγμα του προηγούμενου, με τις ψηλότερες φωνές να δημιουργούν έναν διάλογο αξιοποιώντας την κεφαλή του θέματος, την οποία η μεν μεσαία εκφέρει σε αναστροφή, η δε ψηλότερη σε ευθεία κίνηση. Στη χαμηλότερη φωνή εμφανίζεται ένα νέο ρυθμικό μοτίβο ογδού παρεστιγμένου με δέκατο έκτο, ενώ αξιοποιείται και το εναρκτήριο μοτίβο των συνεχόμενων δεκάτων έκτων της κεφαλής του θέματος (σε αναστροφή). Στο επόμενο μέτρο, το νέο μοτίβο μεταφέρεται από την χαμηλότερη φωνή στις δύο ψηλότερες, καθώς εκείνη εκφέρει το θέμα σε αναστροφή. Στο μέτρο 8, όπου η χαμηλότερη φωνή διατηρεί και εξυφαίνει περαιτέρω το μοτίβο των τριών ογδώνων από το προηγούμενο μέτρο, η μεσαία φωνή σιωπά και η ψηλότερη κάνει

⁹⁵ Ο Schulenberg παρατηρεί ότι το συγκεκριμένο πρελούδιο λόγω του ύφους και των διαστάσεων του μοιάζει με τα εκτενή μέρη από τις σονάτες των Carl Philipp Emanuel και Wilhelm Friedemann Bach, ενώ αναφέρεται και στο γεγονός ότι πρόκειται για μία μορφή τριμερούς σονάτας· βλ. Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, ό.π., σ. 207.

χρήση της κεφαλής του θέματος τόσο σε ευθεία κίνηση όσο και σε αναστροφή, ενώ αρμονικά το πρώτο ήμισυ του μέτρου αλυσιδοποιείται έναν τόνο ψηλότερα στο δεύτερο. Παράγωγο του προηγούμενου μέτρου αποτελεί το ένατο, καθώς το μοτίβο των δεκάτων έκτων περνά εδώ στη μεσαία φωνή και οι δύο εξωτερικές συνοδεύουν πολύ διακριτικά. Συνολικά λοιπόν, η έως τώρα αρμονική πορεία των μέτρων 5-9 είναι η εξής: Ρε-μείζων: $I - vi^6 = \Lambda\alpha$ -μείζων: $ii^6 - V^2, I^6 - IV^2, ii - V^6_5 - V^7, I - vi^7 - ii - vii^7, I^6 - ii^6$. Τα μέτρα αυτά θεωρούμε ότι επιτελούν την μεταβατική λειτουργία στο πλαίσιο μίας συνεχούς εκθέσεως, καθώς αυτή δεν διακρίνεται με κάποια πτώση ή τομή από ό,τι ακολουθεί. Όπως εξάλλου θα διαπιστώσουμε, τα μέτρα 10-13α αξιοποιούνται εντός της επεξεργασίας ανεξάρτητα από όσα ορίσαμε ως μεταβατικά.

Η πλάγια περιοχή της εκθέσεως, συνεπώς, ξεκινά από το μέτρο 10, στο οποίο εμφανίζεται η δομική δεσπόζουσα της φράσης και η οποία επεκτείνεται στα δύο επόμενα μέτρα. Στη χαμηλότερη φωνή διατηρείται ένας ισοκράτης επί του φθόγγου μι, ενώ στις ψηλότερες φωνές η δεσπόζουσα του μέτρου 10 αντικαθίσταται προσωρινά από την δική της δεσπόζουσα στο μέτρο 11 για να επιστρέψει στο επόμενο μέτρο και να οδηγήσει στην τέλεια πτώση του μέτρου 13. Τα μέτρα 10-11 αποτελούν ένα ζεύγος, με τις δύο ψηλότερες φωνές να ανταλλάσσουν στο μέτρο 11 το υλικό που είχαν στο μέτρο 10 και να το αναστρέφουν. Αντίθετα, το μέτρο 12 είναι πιο ελεύθερα δομημένο. Σε επικάλυψη με την πτώση του μέτρου 13 ξεκινά μία αλυσίδα, καθώς το μέτρο 13 ($I - vi^6 - V^2/V - V^6_5/vi$) μεταφέρεται στο επόμενο μία τρίτη χαμηλότερα και η αλυσίδα αυτή σπάει στο τέλος του μέτρου 15, όπου μετά την V^2 ακολουθεί η I και στο επόμενο μέτρο λαμβάνει χώραν άλλη μία τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα. Σε αυτό το σημείο χρειάζεται να αποφανθούμε κατά πόσον τα μέτρα 13-16 θα πρέπει να ερμηνευτούν ως ένα δεύτερο πλάγιο θέμα ή ως κατακλείδα της εκθέσεως, καθώς η δευτερεύουσα τονικότητα έχει ήδη επικυρωθεί πτωτικά στο μέτρο 13. Εδώ μπορεί κανείς να επικαλεστεί αρκετά επιχειρήματα για να υποστηρίξει πως το δεύτερο αυτό τμήμα που βρίσκεται στην δευτερεύουσα τονικότητα αποτελεί μέρος της πλάγιας περιοχής και όχι κατακλείδα, και αυτά είναι τα εξής: α) η πτώση επικαλύπτεται με την έναρξη της νέας ιδέας, 2) το θεματικό υλικό και η ύφανση των δύο τμημάτων εκατέρωθεν της πτώσης είναι κοινά⁹⁶ και 3) κατά την επανέκθεση, η πρώτη πτώση αποδυναμώνεται, αφού μετατρέπεται σε ατελή (βλ. μ. 53), με αποτέλεσμα την ολοκλήρωση της επανεκθέσεως καθώς και την επικύρωση της κύριας τονικότητας μέσω μίας τέλει πτώσης να αναλαμβάνει το δεύτερο από τα υπό συζήτηση τμήματα. Συνεπώς, θα θεωρήσουμε ότι στην συγκεκριμένη έκθεση δεν υφίσταται κατακλείδα, αλλά δύο πλάγιες θεματικές ιδέες σε παράταξη.

Η επεξεργασία ξεκινά με μία παράθεση του αρχικού θέματος σε αναστροφή στην τονική περιοχή της δεσπόζουσας από την ενδιάμεση φωνή στα μέτρα 17-19α, συνοδεία της ψηλότερης φωνής, η οποία αξιοποιεί την κεφαλή του θέματος σε ευθεία κατάσταση και την αναπτύσσει. Ως απάντηση σε αυτό, το θέμα εμφανίζεται και πάλι σε αναστροφή στη δεσπόζουσα από την χαμηλότερη φωνή στα μέτρα 19-21α κατά το πρότυπο των μέτρων 3-5α, ενώ η συγχορδία της Λα-μείζονος επεκτείνεται για ένα μέτρο ακόμα μέσω μίας εναλλαγής της κεφαλής του θέματος στις δύο ψηλότερες φωνές και μετατρέπεται από τονική σε ενεργή δεσπόζουσα της Ρε-μείζονος. Στη συνέχεια, το μέτρο αυτό αλυσιδοποιείται μία πέμπτη χαμηλότερα και, κατά συνέπεια, στο μέτρο 22 εμφανίζεται η συγχορδία της δεσπόζουσας της Σολ-μείζονος (V^7/IV), ενώ στο μέτρο 23, μέσω της συνέχειας του στερεοτυπικού αυτού κύκλου πεμπτών που έχουμε συναντήσει ξανά στην

⁹⁶ Caplin, ό.π., σ. 121· Hepokoski και Darcy, ό.π., σ. 151-152.

έναρξη μιας επεξεργασίας (ή του αναπτυξιακού σκέλους της δεύτερης ενότητας στον διμερή τύπο σονάτας), εμφανίζεται όντως η συγχορδία της υποδεσπόζουσας. Η συγχορδία της Σολ-μείζονος ερμηνεύεται όμως ταυτόχρονα και ως έκτη βαθμίδα στην τονικότητα της σχετικής, τη σι-ελάσσονα, προς την επικύρωση της οποίας οδηγείται από εκεί και πέρα η επεξεργασία.

Στο δίμετρο 23-24, όπου οι δύο ψηλότερες φωνές βρίσκονται σε διάλογο και η χαμηλότερη τις συνοδεύει ανεξάρτητα με υλικό αναγόμενο στα μέτρα 7-8 της εκθέσεως, η υφή της μουσικής προσομοιάζει πολύ σε αυτήν της τρίο-σονάτας. Το επόμενο δίμετρο επίσης χαρακτηρίζεται από μεγάλη συνοχή, με τις ψηλότερες φωνές να ανταλλάσσουν το υλικό τους ανά μέτρο, ενώ η χαμηλότερη και πάλι ανεξαρτητοποιείται και τις συνοδεύει. Στα επόμενα τρία μέτρα (27-29), η ενδιάμεση φωνή επί της ουσίας απουσιάζει και μία συνεχόμενη ροή δεκάτων έκτων οδηγεί σε μισή πτώση στο περιβάλλον της σι-ελάσσονος στη θέση του μέτρου 30. Η αρμονική πορεία των μέτρων 23-30a, που οδηγεί και στην πτώση, είναι λοιπόν η εξής: σι-ελάσσων: VI – iv – ii⁷ – vii⁷, III – i – iv – ii, V⁷, V⁷/iv, iv – V⁷/III, III – V²/VII – V⁶₅, i – iv⁶ – ii⁶, V. Η καταληκτική αυτή δεσπόζουσα επεκτείνεται έπειτα έως τον πρώτο χρόνο του μέτρου 32, καθώς στο μέτρο 31 εμφανίζεται η πρώτη βαθμίδα σε δεύτερη αναστροφή, η οποία στον τελευταίο χρόνο του ίδιου μέτρου μετατρέπεται και σε διπλή δεσπόζουσα. Τέλος, η αρμονική πορεία του μέτρου 32 (V⁷ – VI – iv – i⁶₄ – V) οδηγεί σε μία τέλεια πτώση στην σχετική ελάσσονα στη θέση του μέτρου 33, ολοκληρώνοντας αρμονικά την ενότητα της επεξεργασίας. Τα μέτρα 30-33a συνιστούν παραλλαγή του πρώτου πλαγίου θέματος (μ. 10-13a), καθώς η χαμηλότερη φωνή παρατίθεται όμοια, ενώ οι δύο ψηλότερες ανταλλάσσουν και αναστρέφουν το θεματικό τους υλικό. Συνολικά, στο πλαίσιο της επεξεργασίας εμφανίζεται υλικό και από τα τρία τμήματα της εκθέσεως: της κύριας περιοχής (στα μ. 17-21a), της μεταβάσεως (στα μ. 23-24) και της πλάγιας περιοχής (στα μ. 30-33a), πράγμα που σημαίνει ότι εντός της επεξεργασίας λαμβάνει χώρα μία πλήρης θεματική ανακύκλωση του υλικού της εκθέσεως.

Όπως και στα περισσότερα από τα παραδείγματα που έχουμε αναλύσει στην παρούσα εργασία, έτσι κι εδώ η ενότητα της επανέκθεσης δεν ξεκινά αμέσως μετά την τονική ολοκλήρωση της επεξεργασίας. Ο συνθέτης μεταβαίνει από την τονικότητα της σχετικής πίσω στην αρχική τονικότητα μέσω ενός συνδετικού περάσματος. Το πέρασμα αυτό ξεκινά σε επικάλυψη με την πτώση στο μέτρο 33, κάνοντας μία αναδρομή στο υλικό του δεύτερου πλαγίου θέματος (πρβλ. μ. 13), το οποίο δεν είχε εμφανιστεί νωρίτερα στο πλαίσιο της επεξεργασίας, και διαρκεί μέχρι και το μέτρο 40. Σχεδόν σε όλη την έκτασή του κυριαρχεί η υφή της τρίο-σονάτας, με τις δύο ψηλότερες φωνές να κινούνται είτε υπό μορφή διαλόγου είτε παράλληλα και την χαμηλότερη φωνή να ανεξαρτητοποιείται θεματικά, διατηρώντας ταυτόχρονα μία απόσταση από τις δύο ψηλότερες. Σε ό,τι αφορά την διάρθρωση αυτού του συνδετικού περάσματος, παρατηρούμε ότι στα μέτρα 33-36a λαμβάνει χώρα μία προϊούσα αποσπασματοποίηση, ενώ στη συνέχεια τα μέτρα 36b-38a και 38b-40 διαχωρίζονται βάσει του θεματικού υλικού που αξιοποιούν αλλά και της αρμονικής τους διάρθρωσης. Ιδιαίτερα αξίζει να παρατηρήσουμε την ρευστοποίηση⁹⁷ που υφίσταται το μοτιβικό υλικό στο μέτρο 40. Η αρμονία στρέφεται ήδη από το μέτρο 33 προς την Ρε-μείζονα, καθώς η συγχορδία της Σολ-μείζονος ερμηνεύεται συνάμα ως VI της σι-ελάσσονος και ως IV της Ρε-μείζονος. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η στροφή των τριών τελευταίων μέτρων προς τον αντίθετο τρόπο, η οποία όμως δεν διαταράσσει την κατάληξη του περάσματος αυτού στην ενεργή δεσπόζουσα, καθώς αυτή είναι κοινή μεταξύ των δύο

⁹⁷ Caplin, ό.π., σ. 11.

τρόπων.⁹⁸ Η συνολική αρμονική πορεία των μέτρων 33-40 είναι η εξής: σι-ελάσσων: $i - VI^6 = PE$ -μείζων: $IV^6 - IV^2/IV - V^6_5/IV, IV - vii^7 - iii - vi^7, ii - V^7 - I - vi, IV - ii - V - vii^7/vi, vi - V^6_5 - I - V^2/IV, IV - iv^6 - vii^2/i - i^6_4, ii^6/i - vii^7/i - III^+/i - vi^7/I - ii^7 - V^7 - i - VI/i, vii^{o7}/V - V.$

Στο μέτρο 41 ξεκινά η επανέκθεση, με τα δύο πρώτα μέτρα της να είναι όμοια με τα πρώτα δύο της εκθέσεως, εκτός από το γεγονός ότι το θέμα εδώ, αντί να εμφανιστεί στην ψηλότερη φωνή, εμφανίζεται στην μεσαία και, κατά συνέπεια, μία οκτάβα χαμηλότερα (όπως ακριβώς στα μ. 3-5a). Η αναμενόμενη απάντηση της ψηλότερης φωνής μία οκτάβα ψηλότερα ξεκινά κανονικά στο μέτρο 43, όμως σε αντίθεση με την έκθεση, η τονική μετατρέπεται εδώ σε V^7/IV , ενώ παράλληλα ξεκινά μία ακόμα εκφορά του θέματος (αυτή τη φορά σε αναστροφή) από την χαμηλότερη φωνή στον δεύτερο χρόνο του μέτρου 43. Η παρενθετική αυτή δεσπόζουσα καταλαμβάνει όλο το δίμετρο 43-44 και έτσι στο μέτρο 45 αντί της τονικής έρχεται η υποδεσπόζουσα.⁹⁹ Αυτό φυσικά δεν συμβαίνει τυχαία, καθώς η τονική μεταφορά κατά μία τέταρτη ψηλότερα σε αυτό το σημείο επιτρέπει την αυτούσια επί της ουσίας παράθεση όλης της υπόλοιπης εκθέσεως σε μεταφορά και την κατάληξή της στην τονική αντί της δεσπόζουσας. Οι όποιες μεταβολές στην συνέχεια της μεταβάσεως έχουν να κάνουν με την ανταλλαγή του υλικού μεταξύ των ψηλότερων φωνών, η οποία είχε ξεκινήσει ήδη από την αρχή της επανεκθέσεως, καθώς και με την πύκνωση του αρμονικού ρυθμού στο μέτρο 49 ($I^6 - V^4_3/IV - IV - ii^4_3$), η οποία έρχεται ως αποτέλεσμα της πύκνωσης του επιφανειακού ρυθμού της χαμηλότερης φωνής λόγω της αξιοποίησης της κεφαλής του κυρίου θέματος. Ως προς την επανέκθεση της πλάγιας περιοχής στην αρχική τονικότητα (στα μ. 50-56), αξίζει μόνο να αναφέρουμε ότι στο μέτρο 52 εμφανίζονται ορισμένες διαφορές σε σχέση με το αντίστοιχο μέτρο 12 της εκθέσεως ώστε να αποφευχθεί η επικύρωση της αρχικής τονικότητας με δύο τέλειες πτώσεις, μετατρέποντας έτσι την πτώση του μέτρου 53 σε ατελή. Εξαιτίας αυτής της μεταβολής διαφοροποιείται και το υλικό της ψηλότερης φωνής στο πρώτο μισό των μέτρων 53 και 54, αλλά η αρμονική πορεία παραμένει ίδια μέχρι την τέλεια πτώση του μέτρου 56, που ολοκληρώνει και την επανέκθεση και το πρελούδιο αυτό συνολικά.

8^ο πρελούδιο, BWV 877, σε ρε-δίεση-ελάσσονα

Η αυστηρά δίφωνη και μιμητική υφή του συγκεκριμένου πρελουδίου μοιάζει πολύ με εκείνη των *inventiones*. Η μορφή που έχει επιλεγεί εδώ από τον συνθέτη είναι αυτή της διμερούς σονάτας,¹⁰⁰ ενώ ο τρόπος που εξελίσσεται η έκθεση καθιστά το εν λόγω πρελούδιο ιδιαίτερα ενδιαφέρον.

Η ψηλή φωνή ξεκινά με την έκθεση του *soggetto*, ενώ η χαμηλή συνοδεύει διακριτικά στους πρώτους δύο χρόνους του μέτρου 1. Το θέμα ακολουθεί μία στερεοτυπική πορεία τονικής – δεσπόζουσας, δίνοντας την ευκαιρία στη χαμηλή φωνή να εισαγάγει ξανά

⁹⁸ Εδώ μπορούμε να κάνουμε έναν παραλληλισμό με την ένταση που προκαλεί η V/vi ή η V/iii στο τέλος της επεξεργασίας, όπου, σύμφωνα με τους Herokoski και Darcy, η αναμονή μίας ελάσσονος τονικότητας, σε αντίθεση με την μείζονα τονικότητα από την οποία ξεκινά η επανέκθεση, τελικά μοιάζει με το να σε τραβά κάποιος ξαφνικά από το σκοτάδι στο φως. Βλ. Herokoski και Darcy, *ό.π.*, σ. 198.

⁹⁹ Βλ. Caplin, *ό.π.*, σ. 163 (“Emphasis on ‘flat’ tonal regions”)· για την πραγμάτευση του φαινομένου αυτού στην θεωρία της εποχής, βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... (B’)”, *ό.π.*, σ. 81-82.

¹⁰⁰ Βλ. Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, *ό.π.*, σ. 212.

το θέμα από την τονική, μία οκτάβα χαμηλότερα, στο δεύτερο μέτρο. Η κύρια περιοχή ολοκληρώνεται χωρίς πτώση στον ισχυρό πρώτο χρόνο του μέτρου 3 μαζί με την ολοκλήρωση της δεύτερης εισόδου του θέματος, ενώ τα ακόλουθα μέτρα 3 έως 8 είναι μεταβατικά.

Συγκεκριμένα, η χαμηλή φωνή στο πρώτο ήμισυ του τρίτου μέτρου αξιοποιεί το υλικό που είχε η ψηλή στο μέτρο 2 ως οιονεί αντίθεμα, ενώ στη συνέχεια μιμείται το υλικό που μόλις πριν εκτέθηκε από την ψηλή φωνή, το οποίο συνίσταται σε έναν συνδυασμό της κεφαλής και της ουράς του *soggetto*. Ταυτόχρονα, ως συνοδεία αυτού, η ψηλή φωνή συνοδεύει με ένα μοτίβο που ακούγεται εδώ για πρώτη φορά και το οποίο αποτελείται από ένα ζεύγος ογδόων και ένα τέταρτο. Στο επόμενο μέτρο εμφανίζεται αρχικά στην ψηλή και στη συνέχεια στη χαμηλή φωνή ένα παράγωγο του θέματος, με τις πρώτες νότες να αναφέρονται στην κεφαλή του, αλλά σε αναστροφή. Το θέμα αυτό συνοδεύεται εναλλάξ από την χαμηλή και την ψηλή φωνή από το συνοδευτικό νέο μοτίβο του προηγούμενου μέτρου. Το δίμετρο αυτό αρμονικά διαμορφώνει μία αλυσίδα στον κύκλο των πεμπτών (στο περιβάλλον της σχετικής, Φα-δίεση-μείζονος: vi – ii, V – I) και οδηγεί στο πέμπτο μέτρο στην IV, προτού η αλυσίδα σπάσει με την εμφάνιση της τρίτης βαθμίδας. Στο εν λόγω μέτρο, καθώς και στα επόμενα τρία, τα δέκατα έκτα αποτελούν υλικό που επεξεργάζεται αποκλειστικά η ψηλή φωνή, ενώ η χαμηλή αξιοποιεί το νέο συνοδευτικό μοτίβο και στη συνέχεια το εξυφαίνει με συνεχή όγδοα. Το μέτρο 6 αλυσιδοποιείται στο επόμενο μία δευτέρα χαμηλότερα, ενώ η αλυσίδα διατηρείται και για το μέτρο 8, όπου με την δεσπόζουσα της τονικότητας της σχετικής σε ευθεία κατάσταση στον τελευταίο χρόνο παρέχονται όλες οι προϋποθέσεις για την ομαλή έναρξη της πλάγιας περιοχής από το επόμενο μέτρο.

Η πλάγια περιοχή, αν και δεν διαχωρίζεται από την μετάβαση με κάποια τομή ή πτώση, κάνει σαφή την έναρξή της στο μέτρο 9, καθώς στη χαμηλή φωνή εμφανίζεται το *soggetto*, ενώ το υλικό που το συνοδεύει στην ψηλή είναι το συνοδευτικό υλικό του μέτρου 2 πεποικιλμένο. Στο επόμενο μέτρο ακολουθεί η εκφορά του *soggetto* από την ψηλή φωνή, δημιουργώντας ένα δίμετρο ανάλογο των μέτρων 1-2, αλλά ταυτόχρονα διακριτό από αυτό, καθώς οι εισοδοί των φωνών γίνονται με την αντίθετη σειρά. Στη συνέχεια, το μέτρο 10 αλυσιδοποιείται μία τρίτη ψηλότερα, με αποτέλεσμα το *soggetto* να εκφέρεται τώρα στην τονική περιοχή της ελάσσονος δεσπόζουσας, την παραμονή στην οποία επιβεβαιώνει και η απάντηση της χαμηλότερης φωνής στο μέτρο 12. Στο δέκατο τρίτο μέτρο, ο συνθέτης αναπτύσσει το *soggetto* με μία γραφή νότα έναντι νότας, που πρώτη φορά εμφανίζεται σε αυτό το σημείο. Στο μέτρο 14b, η διπλή δεσπόζουσα και η δεσπόζουσα της λα-δίεση-ελάσσονος κάνουν σαφές ότι η εν λόγω τονικότητα δεν ήταν απλά παροδική, αλλά αποτελεί τον οριστικό τονικό στόχο της έκθεσης, όπως αποδεικνύεται και στο επόμενο δίμετρο, όπου ο επιφανειακός ρυθμός πυκνώνει, καθώς αξιοποιούνται ακόμη και τριακοστά δεύτερα, ενόσω η τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας επικυρώνεται με μία τέλεια πτώση (έπειτα μάλιστα και από απατηλή στο μέτρο 15). Κοιτάζοντας, λοιπόν, αναδρομικά την πλάγια περιοχή, αντιλαμβανόμαστε ότι πρόκειται για μία από εκείνες τις περιπτώσεις, όπου η μετάβαση της εκθέσεως οδηγεί σε μία τονικότητα από την οποία ξεκινά μεν η πλάγια περιοχή, αλλά στην πορεία την εγκαταλείπει χωρίς να κάνει οποιοδήποτε είδους πτώση σε αυτήν και στρέφεται προς μία άλλη, στην οποία και ολοκληρώνεται τυπικά.¹⁰¹ Στην περίπτωση αυτή, η ενδιάμεση τονικότητα που δεν επικυρώθηκε ήταν η σχετική μείζων και ως καταληκτική τονικότητα της έκθεσης ακολούθησε η ελάσσων δεσπόζουσα (i – III – v).

¹⁰¹ Hepokoski και Darcy, ό.π., σ. 178-179.

Το αναπτυξιακό τμήμα της δεύτερης μακροδομικής ενότητας του κομματιού ξεκινά με ένα δίμετρο, στο πρώτο μέτρο του οποίου η καταληκτική συγχορδία της λα-δίεση-ελάσσονος από την προηγούμενη ενότητα έχει μετατραπεί σε μείζονα συγχορδία και μάλιστα σε ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, ενώ το δεύτερο μέτρο καταλαμβάνει σχεδόν εξ ολοκλήρου η τονική. Στο τέλος του μέτρου 18 εμφανίζεται η διπλή δεσπόζουσα της Φα-δίεση-μείζονος και αυτό επειδή το δίμετρο 19-20 αποτελεί προϊόν αλυσίδας του προηγούμενου κατά μία τρίτη ψηλότερα, στην III της αρχικής τονικότητας. Πριν προχωρήσουμε στα επόμενα μέτρα, αξίζει να παρατηρήσουμε ότι το θεματικό υλικό του πρώτου διμέτρου της δεύτερης ενότητας σχετίζεται τόσο με αυτό του τέλους της εκθέσεως¹⁰² (πρβλ. την πύκνωση του επιφανειακού ρυθμού στα μέτρα 15-16) όσο και με εκείνο της έναρξής της, αφού στην χαμηλή φωνή παρατίθεται σχεδόν αυτούσιο το *soggetto*. Το θεματικό αυτό υλικό εμφανίζεται σε διπλή αντίστιξη στο επόμενο δίμετρο.

Επανερχόμενοι στην εξέλιξη της δεύτερης ενότητας, παρατηρούμε ότι το μέτρο 21, με αρμονική πορεία στη σολ-δίεση-ελάσσονα: VI – iv – ii, συνεχίζεται εξ ίσου ομαλά στο επόμενο με μία διαδοχή V – i, ενώ η αρμονική πορεία των επομένων δύο μέτρων (iv – ii⁷ – V, i⁶ – ii⁶₅ – V – i) οδηγεί σε μία τέλεια πτώση στην τονικότητα της ελάσσονος υποδεσπόζουσας στο μέτρο 24b. Το υπό εξέταση τμήμα ανάγεται θεματικά στα πρώτα τρία μέτρα του μεταβατικού τμήματος της εκθέσεως (μ. 3-5). Η μουσική ροή όμως δεν σταματά σε αυτό το σημείο, αφού σε επικάλυψη με την πτώση ξεκινά ένα συνδεδεμένο πέρασμα προς το δεύτερο τμήμα της δεύτερης μακροδομικής ενότητας. Συγκεκριμένα, στο τέλος του μέτρου 24 εμφανίζεται ξανά η δεσπόζουσα για να οδηγήσει εκ νέου στην τονική στο μέτρο 25. Εκεί, όμως, η συγχορδία της σολ-δίεση-ελάσσονος επανερμηνεύεται ως iv της αρχικής τονικότητας. Στα επόμενα δύο μέτρα παρατηρούμε μία αλυσίδα κατά κατιούσες δεύτερες, η οποία ανάγεται στα μέτρα 6-8 του μεταβατικού τμήματος της εκθέσεως. Αποτέλεσμα της αλυσίδας αυτής είναι στο τέλος του μέτρου 27 να εμφανίζεται η απαιτούμενη για την έναρξη του δευτέρου επανεκθεσιακού τμήματος της δεύτερης μακροδομικής ενότητας δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας.

Στο μέτρο 28, στη χαμηλή φωνή, επανεμφανίζεται το *soggetto* στην αρχική τονικότητα, ενώ στο επόμενο μέτρο εκφέρεται από την ψηλή φωνή. Η σειρά των παραθέσεων του *soggetto* στις δύο φωνές αλλά και το συνοδευτικό υλικό τους καθιστά σαφές ότι από το σημείο αυτό ξεκινά η επανέκθεση της πλάγιας περιοχής σε μεταφορά. Αξίζει βέβαια να επισημάνουμε ότι στο μέτρο 29 το συνοδευτικό υλικό είναι ίδιο με εκείνο του μέτρου 28, σε διπλή αντίστιξη, και δεν αντιστοιχεί σε εκείνο του μέτρου 10 της εκθέσεως. Αυτή η πρώτη διαφοροποίηση προοιωνίζεται τις μετατροπές που θα υποστεί η πλάγια περιοχή προκειμένου να παραμείνει εξ ολοκλήρου στην αρχική τονικότητα. Στο επόμενο δίμετρο θα ανέμενε κανείς να εμφανιστεί μία αλυσιδοποίηση του προηγούμενου διμέτρου, όπως έγινε στα μέτρα 11-12 της εκθέσεως. Αντ' αυτού, το δίμετρο αυτό παρακάμπτεται,¹⁰³ καθώς η εμφάνισή του θα έστρεφε εδώ την αρμονία προς το τονικό περιβάλλον της σχετικής. Έτσι, στο μέτρο 30 παρατηρούμε μία εξύφανση του *soggetto* κατά το πρότυπο του μέτρου 13, αλλά με συνοδευτικό υλικό όγδοα έναντι δεκάτων έκτων, ενόσω

¹⁰² Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... (Γ’)”, ό.π., σ. 41 και 53. Ο Galeazzi αναφέρεται συγκεκριμένα στην δυνατότητα η έναρξη της δεύτερης ενότητας μιας μορφής σονάτας να γίνει με το καταληκτικό υλικό της εκθέσεως. Μάλιστα, την δυνατότητα αυτή ακολουθεί και ο ίδιος στο μουσικό παράδειγμα που παραθέτει.

¹⁰³ Για μία εκτενή πραγμάτευση των προβλημάτων που δημιουργούνται κατά την επανέκθεση σε ανάλογες περιπτώσεις, βλ. James Hepokoski, “Back and Forth from *Egmont*: Beethoven, Mozart, and the Nonresolving Recapitulation”, *19th-Century Music* 25/2-3, 2001-2002, σ. 127-154.

η αρμονία παραμένει στο τονικό περιβάλλον της αρχικής τονικότητας και μάλιστα φαίνεται να οδεύει προς πτώση. Στο μέτρο 31, ωστόσο, η πτώση αυτή αποφεύγεται, καθώς στην αρχή του εμφανίζεται η υποδεσπόζουσα σε πρώτη αναστροφή έναντι της τονικής, ενώ από θεματικής επόψεως η ανάπτυξη του θεματικού υλικού συνεχίζεται με πύκνωση του επιφανειακού ρυθμού της χαμηλότερης φωνής, καθιστώντας το μέτρο αυτό θεματικά πιο συγγενές προς την πλάγια περιοχή της έκθεσης σε σχέση με το προηγούμενο. Τα μέτρα 11 και 12 έχουν μεν παρακαμφθεί και αντικατασταθεί από τα μέτρα 30 και 31, όμως και μετά από αυτά η πορεία της πλάγιας περιοχής δεν συνεχίζεται κανονικά, όπως στην έκθεση. Το μέτρο 32 δεν αντιστοιχεί στο μέτρο 14 της εκθέσεως, αλλά αποτελεί το έναυσμα για μία νέα εξύφανση στην υπόλοιπη πλάγια περιοχή. Συγκεκριμένα, το πρώτο του μισό δημιουργεί προϋποθέσεις για πτώση, η οποία όμως αποφεύγεται, καθώς αν έκλεινε εδώ η πλάγια περιοχή, θα διαρκούσε μόλις 5 αντί για 8 μέτρα όπως στην πρώτη μακροδομική ενότητα. Έτσι η πτώση αυτή αναβάλλεται και ξεκινά μία διαδοχή από δεσπόζουσες, οι οποίες εκτείνονται σε ένα μέτρο από άρση προς θέση η κάθε μία. Συγκεκριμένα, το δεύτερο ήμισυ του μέτρου 32 και το πρώτο του μέτρου 33 καταλαμβάνει η V/iv, ενώ το δεύτερο ήμισυ του μέτρου 33 και το πρώτο του μέτρου 34 η V/V, με το προηγούμενο θεματικό υλικό να αλυσιδοποιείται τώρα σε διπλή αντίστιξη, προτού στα μ. 34b-35a αλλάξει και πάλι φωνές, αλλά αντί για μία δεύτερη, αλυσιδοποιηθεί κατά μία τέταρτη ψηλότερα, στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Αυτή η παρατεταμένη μετρική αναδιάταξη οφείλεται στο γεγονός ότι το *soggetto* ξεκινά στο μέτρο 32 από τον τρίτο χρόνο αντί για τον πρώτο. Το θεματικό υλικό που το συνοδεύει ανάγεται μεν στο τέλος της πλάγιας περιοχής της εκθέσεως, αλλά φέρει και την ανάπτυξη που υπέστη αυτό κατά την έναρξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητας. Στο δεύτερο ήμισυ του μέτρου 35 ο επιφανειακός ρυθμός αραιώνει και πάλι, καθώς οδεύουμε πια προς την πτώση και η μουσική επιφάνεια αποκτά όλο και μεγαλύτερη συγγένεια με τα καταληκτικά μέτρα της εκθέσεως. Συγκεκριμένα, η αρμονική πορεία των δύο τελευταίων μέτρων ($V^7 - i^6 - ii^4_3 - i^6_4 - vii^6_4, i^6 - iv - i^6_4 - V^7 - i$) οδηγεί προς μία τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα στο μέτρο 36, όπου και κλείνει η δεύτερη μακροδομική ενότητα, με την πλάγια περιοχή όχι απλά να μην υπολείπεται εδώ σε έκταση ως προς την έκθεση εξαιτίας της αποκοπής των μέτρων 11-12, αλλά να είναι και κατά ένα μέτρο μεγαλύτερη έπειτα από την εκτεταμένη ανακατασκευή της.

9^ο πρελούδιο, BWV 878, σε Μι-μείζονα

Το ένατο πρελούδιο της συλλογής είναι άλλη μία περίπτωση τρίφωνου κομματιού με υφή τρίο-σονάτας και γραμμένου σε μορφή διμερούς σονάτας.¹⁰⁴ Η έκθεση, που διαρκεί έως τη διπλή διαστολή στο μέτρο 24, ξεκινά με ένα τετράμετρο, στο οποία γίνεται πολύ σαφής η αρχική τονικότητα. Στα δύο πρώτα μέτρα εμφανίζεται ένας ισοκράτης επί της τονικής στην χαμηλότερη φωνή. Στο μέτρο 3, όπου η χαμηλότερη φωνή κινείται με το μοτίβο των δεκάτων έκτων, το οποίο οι δύο ψηλότερες αξιοποιούσαν έως τώρα σε ένα πλαίσιο μουσικού διαλόγου, η αρμονία αλλάζει και εμφανίζεται η συγχορδία της δεσπόζουσας, η οποία στον ισχυρό πρώτο χρόνο του επομένου μέτρου λύνεται ξανά στην τονική. Η μουσική ροή δεν σταματά βέβαια στον πρώτο παλμό του μέτρου 4, αλλά η τομή που θα μπορούσε

¹⁰⁴ Ο Schulenberg παρατηρεί ότι η μορφή του πρελουδίου αυτού είναι διμερής, αλλά δεν αποσαφηνίζει αν πρόκειται ειδικότερα για μορφή σονάτας· βλ. Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, ό.π., σ. 213.

να υπάρχει στο σημείο αυτό (ιδιαίτερα στη χαμηλότερη φωνή) γεμίζεται προεκτείνοντας την ίδια αρμονία. Έπειτα, στα μέτρα 5-8 παρατίθεται ένα παράλλαγμα των μέτρων 1-4, στο οποίο τονικοποιείται η δεσπόζουσα, καθώς στο μέτρο 7 εμφανίζεται η δική της δεσπόζουσα.

Στα επόμενα δύο μέτρα τονικοποιείται η δεύτερη βαθμίδα, ενώ από θεματικής επόψεως το υλικό εδώ διαφοροποιείται από όσα έχουν προηγηθεί, καθώς η ψηλότερη φωνή αναπτύσσει το σύντομο μοτίβο των δεκάτων έκτων καθ' όλη τη διάρκεια του διμέτρου, ενώ στη μεσαία φωνή εμφανίζεται ένα νέο μόρφωμα με ανοδική πορεία που απαρτίζεται σχεδόν εξ ολοκλήρου από όγδοα. Το δίμετρο αυτό αλυσιδοποιείται κατά μία τετάρτη χαμηλότερα στα επόμενα δύο μέτρα τονικοποιώντας τώρα την έκτη βαθμίδα, ενώ το θεματικό υλικό της ψηλότερης φωνής εκτίθεται τώρα από την χαμηλότερη. Στα τρία μονόμετρα που ακολουθούν, η φιγούρα δεκάτων έκτων εμφανίζεται διαδοχικά στην ψηλότερη, τη μεσαία και την χαμηλότερη φωνή, ενώ η αρμονία στρέφεται προς την τονική περιοχή της δεσπόζουσας. Μάλιστα, τα μέτρα 14 και 15 συνιστούν αποτέλεσμα αλυσιδοποίησης του μέτρου 13 κατά μία πέμπτη χαμηλότερα. Έτσι, μετά τη δεσπόζουσα του μέτρου 13 ακολουθούν η τονική και η υποδεσπόζουσα, ενώ στο μέτρο 16 η αλυσίδα σπάει και εμφανίζεται ξανά η δεσπόζουσα της Σι-μείζονος. Με μία πτωτική αρμονική πορεία, το μέτρο 17 οδηγεί κατόπιν στην ολοκλήρωση αυτού του τμήματος με ατελή πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα.

Η προτασιακή δομή των μέτρων 1-18a, με βασική ιδέα το πρώτο τετράμετρο, παράλλαγμά του το δεύτερο, συνέχιση τα μέτρα 9-16 και πτωτική διαδικασία στα μέτρα 17-18a, αλλά και η μετατροπική τους πορεία, φανερώνει ότι η συνολική αυτή φράση δημιουργείται εξ αιτίας του συμφυρμού κύριας περιοχής και μεταβάσεως. Τα πρώτα οκτώ μέτρα θεωρούμε ότι αποτελούν την κύρια περιοχή, ενώ από τη στιγμή που στο μέτρο 9 ξεκινά μία αποσπασματοποίηση των προηγούμενων δομικών μονάδων (από τετράμετρα σε δίμετρα και τελικά σε μονόμετρα), εμφανίζεται νέο μοτιβικό υλικό και σταδιακά η αρμονία απομακρύνεται από την αρχική τονικότητα, ξεκινά η μετάβαση, η οποία είναι μετατροπική και ολοκληρώνεται με ατελή πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα.¹⁰⁵

Η πλάγια περιοχή ξεκινά σε επικάλυψη με την προαναφερθείσα πτώση και η διαφοροποίηση των μέτρων 18-24 από όσα προηγήθηκαν γίνεται σαφής, τόσο μέσω της διαφορετικής ύφανσης, όσο και από το γεγονός ότι μόνο από αυτό το τμήμα επανεκτίθεται αργότερα θεματικό υλικό μεταφερμένο στην κύρια τονικότητα, στο τέλος της δεύτερης μακροδομικής ενότητας. Η πλάγια περιοχή χαρακτηρίζεται αρχικά από αρμονική στασιμότητα, καθώς η τονική του μέτρου 18 επεκτείνεται και στα επόμενα δύο μέτρα, όπου στην χαμηλότερη φωνή ένα νέο μοτίβο συνοδείας κάνει την εμφάνισή του με συνεχόμενα όγδοα, τα οποία αλλάζουν οκτάβα στον ισοκράτη επί της τονικής, ενόσω οι ψηλότερες φωνές ποικίλουν την αλυσιδωτή καθοδική κίνησή τους με μικρές ομάδες δεκάτων έκτων και τέταρτα. Στο δίμετρο 21-22 το μοτίβο των ογδών περνά στην ψηλότερη φωνή, αν και εδώ τα άλματα δεν είναι πλέον ογδός, η χαμηλότερη φωνή κινείται με συνεχόμενα δέκατα έκτα και η ενδιάμεση συμπληρώνει την αρμονία με αραιά όγδοα. Το δίμετρο αυτό αρμονικά καταλαμβάνει μία δεσπόζουσα, η οποία λύνεται στον δεύτερο χρόνο του μέτρου 23 στην τονική και με μία τυπική πτωτική ακολουθία, που χαρακτηρίζεται από αραιώση του επιφανειακού ρυθμού κατά την έντονη πύκνωση του ανάλογου αρμονικού, οδηγούμαστε

¹⁰⁵ Βλ. Hepokoski και Darcy, ό.π., σ. 44, όπου παρατηρείται το ίδιο φαινόμενο στο πρώτο μέρος της συμφωνίας του Mozart σε Ρε-μείζονα, Κ. 385.

στην τέλεια πτώση του μέτρου 24· έτσι, η πλάγια περιοχή και η πρώτη μακροδομική ενότητα ολοκληρώνονται.

Το πρώτο τετράμετρο της δεύτερης μακροδομικής ενότητας ανάγεται θεματικά στο κύριο θέμα, ενώ τα πρώτα δύο μέτρα (25-26a) επεκτείνουν την συγχορδία της τονικής της Σι-μείζονος, όπως έκαναν τα πρώτα μέτρα της εκθέσεως με την τονική της Μι-μείζονος. Στον δεύτερο όμως χρόνο του μέτρου 26, ο φθόγγος σι της βαθύτερης φωνής οξύνεται μεταβάλλοντας την συγχορδία σε δεσπόζουσα της ντο-δίεση-ελάσσονος σε πρώτη αναστροφή. Στα επόμενα δύο μέτρα εναλλάσσονται η τονική με την δεσπόζουσα της ντο-δίεση-ελάσσονος, φανερώνοντας τον τονικό στόχο της επεξεργασίας. Στο μέτρο 29 το θεματικό υλικό της ψηλότερης φωνής αποτελεί συνδυασμό του μοτίβου που εκφέρει η ίδια στο μέτρο 18 σε αναστροφή και του μελωδικού περάσματος των δύο τελευταίων χρόνων του μέτρου 13. Παράλληλα, η ενδιαμέση φωνή αξιοποιεί το μοτίβο των ογδών που κινούνται με άλματα στην πλάγια περιοχή της εκθέσεως και έχουν ήδη εμφανιστεί από το προηγούμενο μέτρο στη χαμηλότερη φωνή. Το μέτρο 30 αποτελεί παράλλαγμα του προηγούμενου μεταφέροντας την αρμονία από την τονική στη δεσπόζουσα. Έτσι, στο δίμετρο 31-32a επικυρώνεται η τονικότητα της σχετικής με τέλεια πτώση αλλά και μέσω μοτιβικού υλικού που ανάγεται στο λειτουργικά ανάλογο δίμετρο 23-24.

Σε επικάλυψη με την πτώση και την τονική ολοκλήρωση του αναπτυξιακού τμήματος της δεύτερης μακροδομικής ενότητας ξεκινά ένα εκτενές συνδεδετικό πέρασμα, προκειμένου να οδηγηθούμε ομαλά στο δεύτερο, επανεκθεσιακό τμήμα της. Η καταληκτική συγχορδία της ντο-δίεση-ελάσσονος επανερμηνεύεται ως νι της αρχικής τονικότητας και η αρμονική πορεία μέχρι και τη θέση του μέτρου 43 είναι σε αδρές γραμμές η εξής: νι – IV, I⁶, vii, V⁷, I – V⁷/IV, ii⁶ – V⁶₅, I⁶ – IV⁶₅, vii⁶ – V⁷, I, ii⁶, ii, vii. Από θεματικής απόψεως, εδώ αξιοποιείται υλικό που ανάγεται στο κύριο θέμα, όπως αυτό της ψηλότερης φωνής στα μέτρα 37-39, ενώ παράλληλα εμφανίζονται και ορισμένα καινούρια μορφώματα, όπως εκείνο στις δύο ψηλότερες φωνές στα μέτρα 32-34 και 41-42, με συνεχόμενα δέκατα έκτα που καταλήγουν σε μία ομάδα τριακοστών δευτέρων, εκείνο των δύο χαμηλότερων φωνών στα μέτρα 34-35, όπου συνεχόμενα όγδοα κατεβαίνουν βηματικά, καθώς και εκείνο στα μέτρα 37-40 στη χαμηλότερη φωνή.

Αν και η λειτουργία της δεσπόζουσας στην έναρξη του μέτρου 43 θα μπορούσε με ευκολία να οδηγήσει στην απλή επαναφορά της πλάγιας περιοχής στην αρχική τονικότητα, ο συνθέτης επιχειρεί κάτι πιο εξεζητημένο. Η ίδια η επέκταση της δεσπόζουσας στην οποία οδηγεί το συνδεδετικό πέρασμα είναι κομμάτι της μεταφερμένης πλάγιας περιοχής. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω της επανέκθεσης πρώτα των μέτρων 21-23 στα 43-45, δηλαδή τριών μέτρων που βρίσκονταν στο τέλος της πλάγιας περιοχής και οδηγούσαν στην καταληκτική πτώση. Πράγματι, αυτή η πτώση λαμβάνει χώρα και εδώ, αλλά αποδυναμώνεται, καθώς στο μέτρο 46 η ψηλότερη φωνή δεν προσεγγίζει τον φθόγγο της θεμελίου με συμβατικό τρόπο. Επιπλέον, το μέτρο 46 ουδεμία σχέση έχει με το μέτρο 24, παρά αποτελεί μεταφορά του μέτρου 18 στο τονικό περιβάλλον της Μι-μείζονος, όπως και τα δύο επόμενα (πρβλ. τα μέτρα 46-48 με τα μέτρα 18-20). Τα ακόλουθα μέτρα 49-54 είναι επιπρόσθετα μεν, αλλά αναγκαία, καθώς τα μέτρα που οδηγούσαν την πρώτη μακροδομική ενότητα σε τέλεια πτώση έχουν ήδη επανεκτεθεί. Τα μέτρα αυτά διευρύνουν μάλιστα την πτώση και έτσι αυτή αντί να διαρκέσει τέσσερα μέτρα εκτείνεται σε έξι, με την καταληκτική τονική να καταλαμβάνει τα τέσσερα τελευταία εξ αυτών. Στο πλαίσιο, λοιπόν, του επανεκθεσιακού τμήματος της δεύτερης μακροδομικής ενότητας έχουμε μία αναδιάταξη του υλικού της

πλάγιας περιοχής,¹⁰⁶ με τα μέτρα 21-23 να επανεκτίθενται πρώτα και να ακολουθούν τα μέτρα 18-20, ενώ ένα επιπρόσθετο νέο τμήμα έξι μέτρων αναλαμβάνει έπειτα να υλοποιήσει την τελική πτώση στην κύρια τονικότητα.

Συγκρίνοντας τις δύο μακροδομικές ενότητες του πρελουδίου, διαπιστώνει κανείς κάτι ιδιαίτερα ενδιαφέρον: υπάρχει μία υποφώσκουσα συμμετρία ως προς τον τρόπο που αυτές δομούνται. Στην πρώτη μακροδομική ενότητα του κομματιού, με συνολική έκταση 24 μέτρα, η κύρια περιοχή διαρκεί 8 μέτρα (μ. 1-8), η μετάβαση 10 μέτρα (9-18a) και η πλάγια περιοχή 7 μέτρα (18-24). Η δεύτερη ενότητα έχει συνολική έκταση 30 μέτρων και τα 8 εξ αυτών ανήκουν στο αναπτυξιακό της τμήμα (μ. 25-32a), τα επόμενα 11 στο συνδυαστικό πέρασμα (μ. 32-42) και τα τελευταία 12 στο επανεκθεσιακό της τμήμα (μ. 43-54). Άρα, βλέπουμε ότι τα ανάλογα τμήματα των δύο ενοτήτων εμφανίζονται ιδιαίτερα ισορροπημένα μεταξύ τους, με τη σημαντικότερη διαφορά να προκύπτει από τη διεύρυνση της πλάγιας περιοχής κατά την επανέκθεσή της.

10^ο πρελούδιο, BWV 879, σε μι-ελάσσονα

Το δίφωνο αυτό πρελούδιο, που θυμίζει ιδιαίτερα *invention*,¹⁰⁷ όπως και αρκετά άλλα από τα κομμάτια που έχουμε αναλύσει πιο πάνω, είναι γραμμένο σε μορφή διμερούς σονάτας.

Το *soggetto* εκφέρεται στα μέτρα 1-3a από την ψηλότερη φωνή και αρμονικά ξεκινάει από την τονική στο πρώτο μέτρο, στη συνέχεια περνά στο δεύτερο μέτρο από την δεσπόζουσα και επιστρέφει κατά την ολοκλήρωσή του στον πρώτο χρόνο του επομένου πίσω στην τονική. Ταυτόχρονα, στο τρίτο μέτρο ξεκινά και η εκφορά του από τη χαμηλότερη φωνή μία ογδόη χαμηλότερα· συνεπώς, η αρμονική ακολουθία των μέτρων 3-5a είναι ίδια με εκείνη των 1-3a. Με την ολοκλήρωση της εκφοράς του *soggetto* από την χαμηλότερη φωνή ολοκληρώνεται και η κύρια περιοχή της έκθεσης, καθώς η αρχική τονικότητα έχει αποσαφηνιστεί.

Σε επικάλυψη με την ολοκλήρωση της κύριας περιοχής, δηλαδή στο μέτρο 5, ξεκινά μία αλυσίδα ανά δύο μέτρα, με το δίμετρο 5-6 να αλυσιδοποιείται μία τρίτη ψηλότερα κάθε φορά. Μοναδική διαφορά μεταξύ του προτύπου και των επαναλήψεών του είναι ότι στο μέτρο 5 η χαμηλή φωνή θεματικά αξιοποιεί το πρώτο ήμισυ του *soggetto* για να συνοδεύσει, σε μία γραφή νότα προς νότα, το υπερκείμενο υλικό της ψηλής φωνής που δεν είναι άλλο από ολόκληρο το *soggetto*, το οποίο καταλαμβάνει το κάθε δίμετρο σε αυτήν την αλυσίδα. Στις επαναλήψεις, αντίθετα, δεν συμβαίνει αυτό, αλλά στο μέρος της συνοδείας εμφανίζεται μόνο μία ομάδα διαβατικών ογδών. Αυτή η διαφορά αλλάζει και την αρμονία στο συγκεκριμένο σημείο, με αποτέλεσμα στην πρώτη επανάληψη η συγχορδία στη θέση του μέτρου 7 να μην είναι η III⁶ αλλά η i και, αντίστοιχα, στο μέτρο 9 η III, βαθμίδες που τονικοποιούνται, καθώς στο τέλος του προηγούμενου διμέτρου κάθε φορά εμφανίζεται η δεσπόζουσά τους. Στο μέτρο 11, όπου δεν ξεκινά κάποια επανάληψη, αλλά η αλυσίδα σπάει, τονικοποιείται παρ' όλα αυτά η συγχορδία της ελάσσονος δεσπόζουσας. Στο σημείο αυτό, μάλιστα, εκφέρεται και το *soggetto* από την χαμηλή φωνή στην περιοχή της σι-

¹⁰⁶ Hepokoski και Darcy, ό.π., σ. 233-235.

¹⁰⁷ Ο Schulenberg παρατηρεί την στενή σχέση μεταξύ του πρελουδίου αυτού και των *inventiones*, αλλά δεν διαπιστώνει ότι η μορφή του είναι αυτή της διμερούς σονάτας· βλ. Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, ό.π., σ. 214.

ελάσσονος, ενώ δύο μέτρα αργότερα η εκφορά του γίνεται από την ψηλή φωνή κατά μία ογδόη ψηλότερα. Άρα, έχουμε επί της ουσίας μία επανάληψη του αρχικού τετραμέτρου με διαφορετικό συνοδευτικό υλικό και αλλαγή στη σειρά της εισόδου των φωνών. Θεωρούμε λοιπόν ότι η επαναφορά του *soggetto* κατά αυτόν τον τρόπο και στις δύο φωνές καθιστά το μέτρο 11 την αρχή της πλάγιας περιοχής μίας μονοθεματικής και συνεχούς εκθέσεως, της οποίας η μετάβαση εκτείνεται στα μέτρα 5-11a.¹⁰⁸

Στα επόμενα μέτρα εμφανίζονται άλλες δύο διαδοχικές εμφανίσεις του *soggetto*, αυτή τη φορά στην περιοχή της αντιθετικής της δευτερεύουσας τονικότητας, Σολ-μείζονος, στα μέτρα 15-19a, με αποτέλεσμα αυτή να τονικοποιηθεί στο μέτρο 19a. Το τελευταίο δίμετρο όμως αλυσιδοποιείται έπειτα κατά άλλη μία τρίτη χαμηλότερα και έτσι στο μέτρο 21a τονικοποιείται η μι-ελάσσων ως υποδεσπόζουσα της δευτερεύουσας τονικότητας της σι-ελάσσονος. Μία ακόμη αλυσιδοποίηση κατά κατιούσα τρίτη τονικοποιεί κατόπιν την περιοχή της Ντο-μείζονος, η τονική της οποίας εμφανίζεται στο μέτρο 23 σε πρώτη αναστροφή, αλλά χωρίς θεμέλιο λόγω της απουσίας της ψηλότερης φωνής. Η συγχορδία αυτή δεν είναι άλλη από την ναπολιτάνικη δεύτερη βαθμίδα (δηλαδή την αντιθετική της υποδεσπόζουσας) της σι-ελάσσονος. Στη συνέχεια, μία νέα αλυσίδα ξεκινά με πρότυπο το δίμετρο 23-24, όπου το πρώτο ήμισυ του *soggetto* εμφανίζεται στο πρώτο εκ των δύο μέτρων στην ψηλή και στο δεύτερο στη χαμηλή φωνή, δίνοντας την αίσθηση ενός *stretto*. Η αλυσίδα μεταφέρει κάθε φορά το πρότυπο δίμετρο μία δευτέρα ψηλότερα και έτσι φτάνει στην δεσπόζουσα του μέτρου 29. Η δεσπόζουσα αυτή, όπως φαίνεται και από τον ισοκράτη της χαμηλής φωνής στα μέτρα 29-32 επί του φθόγγου φα-δίεση, επεκτείνεται και στα τέσσερα αυτά μέτρα. Στη συνέχεια, αντί να λυθεί στην τονική, οι φωνές ανταλλάσσουν το υλικό τους και το τετράμετρο αυτό αλυσιδοποιείται μία τετάρτη ψηλότερα επεκτείνοντας την παρενθετική δεσπόζουσα της υποδεσπόζουσας. Το υλικό της ψηλότερης φωνής στο τετράμετρο 29-32 και, αντίστοιχα, της χαμηλότερης στο τετράμετρο 33-36 συνίσταται σε επί μέρους δίμετρα, τα οποία αποτελούν παράγωγα του *soggetto*, με το πρώτο ήμισυ να παραμένει ίδιο και το δεύτερο να παραλλάσσεται δημιουργώντας μία σειρά από βηματικά κατιόντα δέκατα έκτα.

Στο μέτρο 37 εμφανίζεται στον πρώτο χρόνο η αναμενόμενη συγχορδία της υποδεσπόζουσας, η οποία όμως μεταβάλλεται στο ίδιο μέτρο σε ενεργή δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της σι-ελάσσονος, που επεκτείνεται από εκεί και ύστερα μέχρι και το μέτρο 42 μέσω ενός διαλόγου μεταξύ των φωνών, κατά τον οποίο αξιοποιείται το πρώτο ήμισυ του *soggetto* σε αναστροφή και ένα νέο συνοδευτικό μοτίβο ογδού που ακολουθείται από τέταρτο. Η συνέχεια της πλάγιας περιοχής μέχρι την τέλεια πτώση στην σι-ελάσσονα του μέτρου 48 είναι πιο ελεύθερα δομημένη. Στην χαμηλή φωνή εμφανίζεται το πρώτο ήμισυ του *soggetto* στα μέτρα 43-44, ενώ ακολουθούν όγδοα κατά το πρότυπο των μέτρων 5-10. Παράλληλα, στην ψηλότερη φωνή κυριαρχεί ένα παράγωγο του ίδιου ημίσεως του *soggetto* σε αναστροφή, με εξαίρεση το προτελευταίο μέτρο της εκθέσεως, όπου ο επιφανειακός ρυθμός αραιώνει και η πτώση πραγματοποιείται με όγδοα και στις δύο φωνές. Η αρμονική πορεία αυτών των τελευταίων μέτρων (μ. 43-48) είναι η εξής: $i, vii^7/V, V^7/V - V, iv^6 - V_5^6 - i, VI - ii^6 - V, i$. Το μέτρο 48bis, προκειμένου να επιστρέψει στην αρχή της εκθέσεως, αξιοποιεί στην χαμηλή φωνή και πάλι το πρώτο ήμισυ του *soggetto*, καθιστώντας συνάμα την καταληκτική συγχορδία ενεργή δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος.

¹⁰⁸ Η ίδια σχέση διέπει ως προς την έναρξή τους και την κύρια και την πλάγια περιοχή του 8^{ου} πρελουδίου, BWV 877, σε ρε-δίεση-ελάσσονα, που αναλύσαμε πιο πάνω.

Η δεύτερη μακροδομική ενότητα ξεκινά στην τονική περιοχή της μι-ελάσσονος με ένα τετραμέτρο, όπου η ψηλή φωνή εκφέρει νέο μοτιβικό υλικό και η χαμηλή συνοδεύει με το πρώτο και το δεύτερο ήμισυ του *soggetto* σε αναστροφή. Συγκεκριμένα, μετά τη δεσπόζουσα του μέτρου 49 ακολουθεί η τονική σε πρώτη αναστροφή και ακολούθως τονικοποιείται η VII που εμφανίζεται στη θέση του μέτρου 51. Τα μέτρα 51 και 52 αποτελούν προϊόν αλυσιδοποίησης του μέτρου 50 και η αρμονική πορεία ολόκληρου του τετραμέτρου είναι η εξής: V, i^6 (= ii^6/VII) – vii/VII – V^7/VII , VII – iv (= ii/III) – vii^7/III , III^6 – vii/III – vii^7 . Στα επόμενα τέσσερα μέτρα το προηγούμενο θεματικό υλικό της χαμηλής φωνής περνά στην ψηλότερη, αλλά μεταβάλλεται μέσω αλλοιώσεων, καθώς η μετατροπή στρέφεται πλέον προς τη λα-ελάσσονα (την υποδεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας). Η αρμονική πορεία του τετραμέτρου που οδηγεί στην δεσπόζουσα του μέτρου 57 έχει λοιπόν ως εξής: μι-ελάσσων: i^6 – iv – V^7 , i – vii^6/VI – iv = λα-ελάσσων: i , vii^6 – V – vii^{04}_3/V , V^2 – $vii^{6\#}/V$.

Στο μέτρο 57, η ψηλότερη φωνή αξιοποιεί τα συνοδευτικά όγδοα του προηγούμενου τετραμέτρου, ενώ η χαμηλότερη το πρώτο ήμισυ του *soggetto* (σε αναστροφή). Στο επόμενο μέτρο, οι δύο φωνές ανταλλάσσουν το θεματικό αυτό υλικό και στη συνέχεια το δίμετρο αυτό (V^7 , i^6 – iv – V^7) αλυσιδοποιείται κάθε φορά κατά μία τέταρτη ψηλότερα. Η αλυσίδα αυτή διακόπτεται όταν στο μέτρο 63 προσεγγίζεται η VII της λα-ελάσσονος, η οποία εκλαμβάνεται ως παρενθετική δεσπόζουσα της III, Ντο-μείζονος. Η παρενθετική αυτή δεσπόζουσα επεκτείνεται μέχρι και το μέτρο 66, καθώς εναλλάσσεται με την τονική της σε δεύτερη αναστροφή. Η λύση της παρενθετικής δεσπόζουσας έρχεται στο μέτρο 67, όπου μεταβάλλεται και η ύφανση, καθώς και οι δύο φωνές κινούνται εφ' εξής με δέκατα έκτα αξιοποιώντας αμφότερες το πρώτο ήμισυ του *soggetto* σε ευθεία κίνηση (η ψηλή) και σε αναστροφή (η χαμηλή φωνή). Το μέτρο αυτό αλυσιδοποιείται δύο ακόμη φορές στην χαμηλότερη φωνή κατά μία δεύτερα χαμηλότερα κάθε φορά, ενώ η ψηλότερη φωνή κινείται αντίθετα προς αυτήν. Στα μέτρα 70-71 ακολουθεί μία αραϊή υφή που οδηγεί στην τέλεια πτώση του μέτρου 72 μέσω μίας απλής αρμονικής διαδοχής (μ. 67-72: III – i , ii – vii , i , V^6/V – V – VI, ii^6 – V, i).

Μετά την τονική ολοκλήρωση του αναπτυξιακού πρώτου σκέλους της δεύτερης μακροδομικής ενότητας ακολουθεί ένα τμήμα μετατροπικό με λειτουργία συνδετικού περάσματος. Στο ίδιο μέτρο όπου εμφανίστηκε ως καταληκτική τονική, η συγχορδία της λα-ελάσσονος μετατρέπεται σε δεύτερη βαθμίδα της Σολ-μείζονος προς την οποία δείχνει να κινείται η μουσική για τα επόμενα μέτρα, μέχρι την δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος που εμφανίζεται στο μέτρο 77. Συνεπώς, η τονικοποίηση της Σολ-μείζονος στα μέτρα 73-76 επανερμηνεύεται ως τονικοποίηση της τρίτης βαθμίδας της μι-ελάσσονος. Η αρμονική πορεία από το μέτρο 72 μέχρι το μέτρο 78a είναι η εξής, με αναφορά στη μι-ελάσσονα: ii^7/III , V^7/III , III – $vii^6/V/III$, V/III – III – ii^6/III , III^6 – III – ii^6 , V^2 , i^6 . Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι συγκοπές στην χαμηλότερη φωνή, που λειτουργούν ως μοτιβική αναφορά στα μέτρα 23-29 της εκθέσεως. Στα επόμενα τρία μέτρα, οι συζεύξεις αυτές εμφανίζονται στην ψηλή φωνή και μέσω της ακόλουθης αρμονικής διαδοχής: i^6 – V^6 – V^7/VII , VII – iv – vii^7/III , III^6 – V^6_5/III οδηγούν στο μέτρο 81.

Το μέτρο αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς αποτελεί παραλλαγή του μέτρου 25. Συγκεκριμένα, η ψηλή φωνή εκφέρει το υλικό της χαμηλής μεταφερόμενο μία τέταρτη ψηλότερα, ενώ η χαμηλή φωνή συνεχίζει την ανάπτυξη του υλικού από τα προηγούμενα μέτρα. Από το επόμενο μέτρο, όμως, και μέχρι το μέτρο 92 έχουμε μία μέτρο προς μέτρο μεταφορά στην αρχική τονικότητα και σε διπλή αντίστιξη των μέτρων 26 και εξής της εκθέσεως. Συνεπώς, δεν μπορούμε να διαχωρίσουμε με μία τομή το συνδετικό πέρασμα

από την πλάγια περιοχή, γιατί αυτή δεν ξεκινά να επανεκτίθεται από την αρχή της και μάλιστα υπάρχει ένα μέτρο που ανήκει ταυτόχρονα και στα δύο τμήματα, το μέτρο 81. Θεωρούμε, λοιπόν, ότι από το μέτρο 81 και εξής εισερχόμαστε στο δεύτερο, επανεκθεσιακό τμήμα της δεύτερης μακροδομικής ενότητας, όπως δείχνει η σχέση μέτρο προς μέτρο με τα μέτρα 25 και εξής.¹⁰⁹ Η επανέκθεση σε διπλή αντίστιξη διαρκεί μέχρι το μέτρο 84, όπου μέσω μικρών διαφοροποιήσεων οδηγούμαστε – από το μέτρο 85 για την ψηλή φωνή και το μέτρο 86 για την χαμηλή – σε μία ακριβή μεταφορά κατά μία τετάρτη ψηλότερα των αντιστοιχών μέτρων της εκθέσεως. Έτσι, εδώ ο ισοκράτης επί της δεσπόζουσας διαρκεί τρία (μ. 86-88) έναντι τεσσάρων μέτρων (29-32) που διαρκούσε στην έκθεση. Επίσης, στο μέτρο 92 εμφανίζεται μία διαφοροποίηση σε σχέση με το αντίστοιχο μέτρο της εκθέσεως, καθώς αντί να διατηρηθεί για ολόκληρο το μέτρο ο ισοκράτης επί της θεμελίου, αξιοποιώντας το μοτίβο του μέτρου 37, δηλαδή το μοτίβο που υπό κανονικές συνθήκες θα εμφανιζόταν στο επόμενο μέτρο, η ψηλότερη φωνή προσεγγίζει την έβδομη της συγχορδίας. Η αρμονία του μέτρου αυτού, πάντως, παραμένει η παρενθετική δεσπόζουσα της υποδεσπόζουσας, όπως ακριβώς και στο αντίστοιχο μέτρο 36 της εκθέσεως. Αυτή η βιασύνη, όμως, της ψηλότερης φωνής επιφέρει την ανακατασκευή των επομένων τεσσάρων μέτρων, όπου αξιοποιείται το υλικό των μέτρων 38-41, αλλά η αρμονική πορεία μεταβάλλεται ως εξής: iv – V⁷/iv, iv – ii, vii⁷, vii⁷. Έπειτα, από το μέτρο 97 μέχρι το μέτρο 102, επανεκτίθενται σε μεταφορά τα μέτρα 42-47. Στο σημείο αυτό, όμως, η πτώση αποφεύγεται και προστίθεται ένα επιπλέον τμήμα για να οδηγηθούμε εκ νέου στην τέλεια πτώση που ολοκληρώνει τη δεύτερη μακροδομική ενότητα επικυρώνοντας την αρχική τονικότητα της μι-ελάσσονος. Το επιπρόσθετο αυτό τμήμα αναπτύσσει υλικό του *soggetto* και αξιοποιεί τα όγδοα ως συνοδευτικό υλικό, ενώ η αρμονική πορεία των μέτρων 103-108 είναι η εξής: VI – V/iv – iv, V⁶₅/iv, vii⁶/VII, V⁶₅, i – iv – V, i.

12^ο πρελούδιο, BWV 881, σε φα-ελάσσονα

Πρόκειται για ένα από τα πιο γνωστά πρελούδια της συλλογής αλλά και για ένα εξαιρετικό δείγμα τριμερούς μορφής σονάτας.¹¹⁰ Η σαφήνεια με την οποία αρθρώνεται το εν λόγω πρελούδιο παραπέμπει στο ύφος *galant*¹¹¹ της εποχής, καθώς χαρακτηρίζεται από ξεκάθαρες τομές και ο μουσικός λόγος δομείται ως επί το πλείστον σε τετράμετρα. Η κύρια περιοχή φτάνει αναπτύσσοντας το υλικό του πρώτου μέτρου (με άρση) σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα στο μέτρο 4 μέσω μίας πολύ απλής αρμονικής πορείας: i, V – V⁷, i, ii⁶ – vii⁷/V, V. Η καταληκτική δεσπόζουσα προεκτείνεται κατόπιν για ένα τετράμετρο, ενώ ο επιφανειακός ρυθμός πυκνώνει, με την χαμηλή φωνή να κινείται σε όγδοα έναντι τετάρτων και την ψηλή σε ομάδες δεκάτων έκτων έναντι των συνηρήσεων από τρίτες ή έκτες σε όγδοα κατά τα πρώτα τέσσερα μέτρα. Η προέκταση αυτή της δεσπόζουσας επιτυγχάνεται μέσω της εξής αρμονικής ακολουθίας: V, i⁶₄ – ii⁴₂, V – V⁷, i⁶₄ – ii⁴₂, V, πάνω από τον ισοκράτη που διατρέχει όλο το τετράμετρο επί του φθόγγου ντο.

¹⁰⁹ Βλ. Hepokoski και Darcy, ό.π., σ. 379-380.

¹¹⁰ Ο Schulenberg αναφέρει ότι το παρόν πρελούδιο «μάλλον είναι κάποιου τύπου μορφή σονάτας», αν και στη συνέχεια εκφέρει ορισμένες επιφυλάξεις· βλ. Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, ό.π., σ. 216.

¹¹¹ Daniel Heartz και Bruce Alan Brown, λήμμα “Galant”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 9, σ. 430-432· Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, ό.π., σ. 216.

Ακολουθεί η μετάβαση, η οποία καταλήγει επίσης σε μία μισή πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα, Λα-ύφεση-μείζονα, στο μέτρο 16. Όλο το εν λόγω οκτάμετρο αξιοποιεί το θεματικό υλικό του πρώτου τετραμέτρου του κυρίου θέματος. Εδώ η μετατροπία και η πτώση γίνονται στα μέτρα 9-16 με τα εξής αρμονικά μέσα: φα-ελάσσων: $i, V - V^7, i = \Lambda\alpha\text{-}\acute{\upsilon}\phi\epsilon\sigma\eta\text{-}\mu\acute{\epsilon}\iota\zeta\omega\nu: vi, ii - V, I, vii^6, I^6 - vii/IV, IV - vii^7/V, V$. Όπως και η καταληκτική δεσπόζουσα του κυρίου θέματος, έτσι και αυτή προεκτείνεται στη συνέχεια κατά ένα τετράμετρο με σχεδόν πανομοιότυπα θεματικά και αρμονικά μέσα. Στο σύνολό της, λοιπόν, η μετάβαση διαρκεί 12 (8+4) μέτρα, ενώ η κύρια περιοχή διήρκεσε 8 (4+4) μέτρα.

Η πλάγια περιοχή ξεκινά στο μέτρο 21 και ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στην τονικότητα της σχετικής, όπως ήταν αναμενόμενο, στο μέτρο 28. Για τα πρώτα τέσσερα μέτρα της πλάγιας περιοχής αξίζει να παρατηρήσουμε το εξής: στην ψηλότερη φωνή συναντάμε μία διαρκή κίνηση δεκάτων έκτων που δημιουργούν αρπισμούς (μία αναφορά στις σπασμένες συγχορδίες που διέτρεχαν τις προεκτάσεις των προηγούμενων καταληκτικών δεσποζουσών, δηλαδή), στην ενδιάμεση φωνή όγδοα κατά το πρότυπο των μέτρων 1-4, με τη διαφορά όμως ότι εδώ τα όμοια όγδοα ενώνονται με συζεύξεις διαρκείας, ενώ η χαμηλότερη φωνή κινείται σε τέταρτα ανά παλμό, όπως ακριβώς και στα πρώτα τέσσερα μέτρα της κύριας περιοχής. Πρόκειται, λοιπόν, για το ίδιο μοτιβικό υλικό με εκείνο της κύριας περιοχής, στο οποίο προστίθεται η αέναη κίνηση δεκάτων έκτων, ενώ διαφοροποιείται ρυθμικά και μέσω των συζεύξεων. Το δεύτερο τετράμετρο της πλάγιας περιοχής διατρέχεται από το μοτίβο των δεκάτων έκτων που πρωτοεμφανίστηκε στα μέτρα 5-8, ενώ οι χαμηλότερες φωνές κινούνται κυρίως με όγδοα, συμπληρώνοντας η μία την άλλη. Σε ό,τι αφορά τον αρμονικό παράγοντα, η πλάγια περιοχή έχει ως εξής: μ. 21-28 (με άρση): $V^6_5/IV, IV^9_7 - vii^6_5, iii^9_7 - vi^6_5, ii^9_7 - V^6_5, I^9_7 - V^2/IV, IV^6 - V^2/IV, ii^6_5/i - i^6_4, V^6_{53b}/V - V^7, I$. Η έκταση της πλάγιας περιοχής είναι όμοια με εκείνη της κύριας, αν και η δομή τους διαφέρει, καθώς η πτώση εντός της πλάγιας περιοχής λαμβάνει χώραν στο τέλος του οκταμέτρου, ενώ στην κύρια περιοχή η πτώση χώριζε το οκτάμετρο σε δύο επί μέρους τετράμετρα.

Η ενότητα της επεξεργασίας κατά την έναρξή της αξιοποιεί το εναρκτήριο τετράμετρο μεταφερμένο στην περιοχή της καταληκτικής τονικότητας της εκθέσεως και έτσι κάνει μισή πτώση στην Λα-ύφεση-μείζονα στο μέτρο 32. Από εκεί και πέρα ακολουθεί ένα οκτάμετρο που στρέφεται προς την τονικότητα της σι-ύφεση-ελάσσονος (την υποδεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας), η οποία επικυρώνεται και με μία τέλεια πτώση στο μέτρο 40. Τα πρώτα τέσσερα μέτρα εξακολουθούν να αντλούν το θεματικό τους υλικό από το κύριο θέμα, αν και εδώ τα δέκατα έκτα βρίσκονται χαμηλότερα από τη φωνή που εμφανίζεται στην αρχή του κάθε μετρικού παλμού. Στα υπόλοιπα τέσσερα μέτρα, το θεματικό υλικό αναπτύσσεται περαιτέρω, ενώ στην ψηλότερη φωνή ο επιφανειακός ρυθμός πυκνώνει. Από αρμονικής απόψεως, τα δώδεκα πρώτα μέτρα της επεξεργασίας ακολουθούν την εξής πορεία: Λα-ύφεση-μείζων: $I, V - V^7, I - vii^7/ii, V/V - vii/V, V - vii^4_3/ii, ii^6 = \sigma\iota\text{-}\acute{\upsilon}\phi\epsilon\sigma\eta\text{-}\epsilon\lambda\acute{\alpha}\sigma\sigma\omega\nu: i^6 - vii^7, i - V^9_7/iv, VI^7/iv - vii/iv, iv - ii, V - ii^4_3/I, V^6 - i^6, ii^4_3 - i^6_4 - V, i$.

Το επόμενο οκτάμετρο λειτουργεί ως συνδετικό πέρασμα, καθώς ολοκληρώνεται με μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Δομείται αρχικά σε δίμετρα, με το δεύτερο από αυτά να αποτελεί προϊόν αλυσιδοποίησης του πρώτου κατά μία δευτέρα χαμηλότερα, ενώ στη συνέχεια η προηγούμενη δομική μονάδα αποσπασματοποιείται και το μέτρο 45 (πάντοτε με άρση) αλυσιδοποιείται μία δευτέρα ψηλότερα στο μέτρο 46, προτού τα τελευταία δύο μέτρα οδηγήσουν στην πτώση. Στο πρώτο δίμετρο (41-42) τονικοποιείται η Μι-ύφεση-μείζων ως VII της φα-ελάσσονος, στο επόμενο η Ρε-ύφεση-μείζων ως VI και στη συνέχεια

στα μέτρα 45-48 ακολουθείται η εξής αρμονική πορεία: $V^6_5/VII, V^7/III - V^6_5, i - i^6, iv^7 - i^6_4 - iv^6_5 - ii^6_5, V$. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι το θεματικό υλικό εδώ έχει χάσει τα περισσότερα από τα χαρακτηριστικά που θα το συνέδεαν με τμήματα της εκθέσεως. Η πιο έντονη αναφορά που γίνεται είναι μάλλον εκείνη στα αρπίσματα δεκάτων έκτων στο πρώτο τετράμετρο της πλάγιας περιοχής, τα οποία συναντούμε στη χαμηλότερη περιοχή στα μέτρα 42 και 44-46.

Αντί η επανέκθεση να ξεκινήσει αμέσως μετά την πτώση, ο συνθέτης προσθέτει ένα ακόμη οκτάμετρο με την ίδια λειτουργία και την ίδια μισή πτώση στην φα-ελάσσονα στο τέλος του. Όμως, σε αντίθεση με το θεματικό υλικό που προηγήθηκε, εδώ η σχέση του θεματικού υλικού με εκείνο της εκθέσεως είναι εμφανέστατη, καθώς συνδυάζονται τα συνεχόμενα δέκατα έκτα της πλάγιας περιοχής και το χαρακτηριστικό μοτίβο με τα όγδοα της κύριας περιοχής, αφού δεν εμφανίζονται συζεύξεις σε αυτά. Ως προς τον αρμονικό παράγοντα, το πρώτο τετράμετρο του δεύτερου αυτού σκέλους του συνδυαστικού περάσματος (μ. 49-52) βρίσκεται στην τονική περιοχή της σι-ύφεση-ελάσσονος και ακολουθεί την εξής πορεία: $III^6_5, vii^7/V - ii^6_5, V^2 - i^6_5, ii^7 - VI^6, V^6_5$. Το δεύτερο τετράμετρο, που αποτελεί παράγωγο του τετραμέτρου 5-8, ξεκινά κατόπιν με τη συγχορδία της σι-ύφεση-ελάσσονος, η οποία ερμηνεύεται ταυτόχρονα ως τονική για το προηγούμενο τετράμετρο αλλά και ως υποδεσπόζουσα στη φα-ελάσσονα. Από εκεί και πέρα, ακολουθεί μία αρκετά συμβατική αρμονική πορεία μέχρι την μισή πτώση του μέτρου 56 ($iv, V - ii, vii^6_5 - V^6_5, i - vii^{6\#}_5/V, i^6_4 - V$).

Στα μέτρα 57-60 λαμβάνει χώρα η επανέκθεση του κυρίου θέματος, το οποίο έχει εντούτοις υποστεί αρκετές αλλαγές. Από αρμονικής πλευράς, η αναμενόμενη απλή δεσπόζουσα του μέτρου 57 αντικαθίσταται από την έβδομη βαθμίδα μεθ' εβδόμης, ενώ η ίδια η συγχορδία της δεσπόζουσα (με τη θεμέλιό της) εμφανίζεται στο επόμενο μέτρο. Από θεματικής πλευράς, στο μέτρο 58 αντί να αλυσιδοποιηθεί το μοτίβο των ογδών που εμφανίζεται στο μέτρο 57 μία δεύτερη ψηλότερα κατά το πρότυπο του μέτρου 2 της εκθέσεως, αυτό παραλλάσσεται με τη χρήση δεκάτων έκτων. Το επόμενο δίμετρο, στο οποίο πλέον τα δέκατα έκτα κυριαρχούν στην ψηλότερη φωνή ενώ παράλληλα η χαμηλή κινείται σε όγδοα έναντι τετάρτων, μοιάζει να οδηγείται προς μία τέλεια πτώση, η οποία όμως αποφεύγεται, καθώς στο μέτρο 60 αντί της τονικής εμφανίζεται η αντιθετική της συγχορδία (VI)¹²· επιπλέον, το υλικό του κυρίου θέματος εξυφαίνεται περαιτέρω, αντικαθιστώντας πλήρως την μετάβαση, και μέσω αυτής της δευτερεύουσας ανάπτυξης¹¹² φτάνουμε στην επανέκθεση της πλάγιας περιοχής στην αρχική τονικότητα από την άρση για το μέτρο 63. Συνεπώς, πέραν της πλήρους απαλοιφής της μεταβάσεως, έχει διαγραφεί και το τετράμετρο που προεξέτεινε την καταληκτική δεσπόζουσα του κυρίου θέματος στα μέτρα 5-8 (καθώς αυτή δεν υπάρχει καν εδώ), ενώ έχει προστεθεί ένα αναπτυξιακό δίμετρο (61-62), ώστε να συνδεθεί ομαλά το πρώτο τετράμετρο της κύριας περιοχής με την πλάγια.

Η πλάγια περιοχή διατηρεί την οκτάμετρη έκτασή της, αλλά εντός της παρατηρούμε ορισμένες επιφανειακές αλλαγές στις αρμονικές επιλογές του δεύτερου τετραμέτρου, καθώς το πρώτο διατηρεί την ανά μέτρο κατιούσα βηματική αλυσίδα του μέχρι και την προσέγγιση της συγχορδίας της τονικής στο μέτρο 66. Έτσι, το δεύτερο τετράμετρο ακολουθεί την εξής αρμονική πορεία: $V^4_3/iv, ii^4_3 - vii^6_5/iv, iv - i^6_4, vii^7/V - V^7, i$. Σε ό,τι αφορά την μουσική επιφάνεια, πάντως, μόνο το πτωτικό δίμετρο διαφοροποιείται αισθητά σε σχέση με το αντίστοιχο της εκθέσεως, καθώς αντί της συνεχούς και πυκνότερης ροής

¹¹² Charles Rosen, *Sonata Forms*, W. W. Norton & Company, New York 1988, σ. 289-293.

δεκάτων έκτων, στο μέτρο 69 επιλέγονται μόνο δύο συγχορδίες για να οδηγήσουν στην πτώση.

15^ο πρελούδιο, BWV 884, σε Σολ-μείζονα

Το πρελούδιο αυτό είναι επί της ουσίας δίφωνο, αν και στην αρχή των δύο μακροδομικών του ενοτήτων εμφανίζεται μία ακόμη φωνή, σχεδόν εξ ολοκλήρου σε ρόλο ισοκράτη, και η γραφή που ο συνθέτης επιλέγει σε αυτό παραπέμπει σε σπουδή.¹¹³ Πρόκειται για μία περίπτωση διμερούς μορφής σονάτας, όπως θα γίνει σαφές και από την παρακάτω ανάλυση.

Η κύρια περιοχή της εκθέσεως δεν ολοκληρώνεται με κάποια πτώση ή τομή. Όμως θα θεωρήσουμε ότι καταλαμβάνει τα πρώτα έξι μέτρα, τα οποία μοιράζονται μία τονική (μ. 1-3) και μία δεσπόζουσα (μ. 4-6). Επί της ουσίας πρόκειται ακριβώς για το ίδιο θεματικό υλικό, το οποίο μεταφέρεται μία τετάρτη χαμηλότερα, ενώ ο ισοκράτης περνά από την χαμηλότερη στην ψηλότερη φωνή και, αντίστοιχα, τα δέκατα έκτα από την ψηλότερη στη χαμηλότερη φωνή. Το εξάμετρο αυτό είναι αρκετό για να αποσαφηνιστεί η αρχική τονικότητα της Σολ-μείζονος. Στη συνέχεια, ακολουθεί ένα δίμετρο που διαφοροποιείται θεματικά από όσα προηγήθηκαν και το οποίο είναι συνάμα μετατροπικό. Η αλληλουχία ii – V του μέτρου 7 μεταφέρεται μία πέμπτη χαμηλότερα και η ίδια αρμονική σχέση εκδηλώνεται και στο όγδοο μέτρο, όμως αυτή τη φορά στο τονικό περιβάλλον της Ρε-μείζονος, δηλαδή της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας. Ενδιαφέρον παρουσιάζει εδώ και η αντικατάσταση των δύο ψηλότερων φωνών από μία, η οποία μάλιστα αξιοποιεί το μοτίβο των δεκάτων έκτων δημιουργώντας μία νότα έναντι νότας γραφή.

Δίχως πτώση ή τομή και πάλι, αλλά με το θεματικό υλικό να διαφοροποιείται από το μέτρο 9 και εξής, ξεκινά η πλάγια περιοχή της εκθέσεως. Τα πρώτα τρία μέτρα αυτής, τα οποία διαμορφώνουν και μία αλυσίδα, αξιοποιούν στον πρώτο τους χρόνο ένα παράγωγο του μέτρου 8 με τις δύο φωνές να κινούνται με δέκατα έκτα, ενώ στους υπόλοιπους δύο χρόνους η μεν ψηλότερη φωνή συνεχίζει να κινείται με δέκατα έκτα, στα οποία για πρώτη φορά η μελωδία περνά ψηλότερα από τον σταθερά επαναλαμβανόμενο φθόγγο, η δε χαμηλότερη κινείται με όγδοα σε δέκατες παράλληλες με την μελωδία. Το μέτρο 9, που αξιοποιείται ως πρότυπο με την αρμονική διαδοχή vi – IV – ii, μεταφέρεται δύο φορές κατά μία δεύτερη χαμηλότερα στα μέτρα 10 και 11, ενώ την αλυσίδα διακόπτει η δεσπόζουσα που καταλαμβάνει ολόκληρο το μέτρο 12. Στο επόμενο μέτρο, όπου το θεματικό υλικό αναπτύσσεται πιο ελεύθερα, δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για μία τέλεια πτώση και την ολοκλήρωση της πλάγιας περιοχής και όλης της εκθέσεως. Η πτώση όμως αυτή αποφεύγεται στο επόμενο μέτρο, όπου αντί της τονικής εμφανίζεται η vii⁷/V, την οποία τελικά διαδέχεται η V/V. Το θεματικό υλικό συνεχίζει παράλληλα να αναπτύσσεται ελεύθερα και μία εναλλαγή V⁷ – I – V⁷ στο επόμενο μέτρο οδηγεί τελικά στην τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα της δεσπόζουσας, Ρε-μείζονα, στο μέτρο 16. Εξετάζοντας την πρώτη μακροδομική ενότητα στο σύνολό της, διαπιστώνουμε πως πρόκειται για μία πέρα για πέρα συνεχή έκθεση, καθώς η μοναδική πτώση της είναι εκείνη που λαμβάνει χώραν στο τέλος της, στην δευτερεύουσα τονικότητα της δεσπόζουσας. Τα επί μέρους

¹¹³ John A. Fuller-Maitland, *The "48": Bach's Wohltemperiertes Clavier – Book II*, [χ.ε.], [χ.χ.] (πρώτη έκδοση: 1925), σ. 26.

τμήματά της, εξάλλου, διαχωρίζονται μέσω της θεματικής τους διαφοροποίησης καθώς και μέσω της πολύ ξεκάθαρης δομής τους: κύρια περιοχή: 6 (3x2) μέτρα, μετάβαση: 2 (1x2) μέτρα, και πλάγια περιοχή: 8 (1x3 + 3 + 3 σε επικάλυψη) μέτρα.

Το εναρκτήριο τρίμετρο της δεύτερης μακροδομικής ενότητας θεματικά ανάγεται στο αντίστοιχο τρίμετρο της κύριας περιοχής της εκθέσεως και δείχνει πως η συγχορδία της Ρε-μείζονος από τονική έχει πια μεταβληθεί σε δεσπόζουσα. Η επιστροφή αυτή στην τονικότητα της Σολ-μείζονος θα διαρκέσει και για τα επόμενα τρία μέτρα (μ. 20-22), όπου η Ντο-μείζων τονικοποιείται ως υποδεσπόζουσα της Σολ-μείζονος. Στα τρία αυτά μέτρα γίνεται η γνωστή ανταλλαγή του θεματικού υλικού μεταξύ των φωνών, μόνο που εδώ, σε αντίθεση με το τρίμετρο 4-6, όπου συνέβη το ίδιο, δεν διατηρείται τρίτη φωνή σε ρόλο ισοκράτη. Από το μέτρο 23 και εξής, η μουσική στρέφεται προς την σχετική της αρχικής τονικότητας, την μι-ελάσσονα. Συγκεκριμένα, στα μέτρα 23-25, τα οποία ανάγονται στα πρώτα μέτρα της πλάγιας περιοχής (μ. 9-12), με το μοτίβο των δεκάτων έκτων και εδώ διαφοροποιημένο όπως και στα μέτρα 17 και εξής, παρατηρούμε την ακόλουθη αρμονική πορεία: Σολ-μείζων: IV = μι-ελάσσων: VI – ii⁷, V – i⁷, iv – ii⁶₅. Στο επόμενο μέτρο, τα όγδοα που στο μέτρο 25 είχαν αντικατασταθεί από δέκατα έκτα εμφανίζονται ξανά, αλλά αυτή τη φορά στην ψηλότερη φωνή, ενώ με μία ελεύθερη εξύφανση του θεματικού υλικού στο επόμενο μέτρο οδηγούμαστε στην τέλεια πτώση του μέτρου 28, με την οποία ολοκληρώνεται το πρώτο αναπτυξιακό τμήμα της δεύτερης μακροδομικής ενότητας. Ένα γέμισμα τομής προσθέτει έπειτα στην καταληκτική τονική μία έβδομη μικρή, μεθερμηνεύοντάς την σε vi⁷ της αρχικής τονικότητας, στην οποία θα οδηγήσει το συνδεδετικό πέρασμα που ξεκινά από το επόμενο μέτρο.

Το συνδεδετικό αυτό πέρασμα ξεκινά με ένα δίμετρο που ανάγεται στα πρώτα μέτρα του κυρίου θέματος, μόνο που εδώ η μελωδική κίνηση δεν είναι βηματική, αλλά χαρακτηρίζεται από περισσότερα άλματα εν είδει αρπισμού. Το δίμετρο αυτό, στο οποίο τονικοποιείται η δεσπόζουσα της Σολ-μείζονος, αλυσιδοποιείται μία δεύτερη χαμηλότερα στη συνέχεια, τονικοποιώντας την υποδεσπόζουσα, στην οποία η μουσική προς στιγμήν στέκεται, ενώ μία βηματική κατιούσα κίνηση δεκάτων έκτων ωθεί προς το επόμενο μέτρο. Στο επόμενο δίμετρο λαμβάνει χώρα μία ακόμα αλυσίδα με μονόμετρες δομικές μονάδες. Συγκεκριμένα, το μέτρο 33, με αρμονικό περιεχόμενο την ακολουθία V – iii – vi και καινούριο θεματικό υλικό, την έλευση του οποίου προετοίμασε από το προηγούμενο μέτρο η ψηλή φωνή, αλυσιδοποιείται κατά μία δεύτερα χαμηλότερα. Τα επόμενα δύο μέτρα αποτελούν παράγωγο της προαναφερθείσας αλυσίδας, καθώς αξιοποιούν τα ίδια θεματικά στοιχεία αλλά με πιο ελεύθερο τρόπο. Στα μέτρα 37-39 εμφανίζεται μία γραφή νότα έναντι νότας με δέκατα έκτα και στις δύο φωνές καθώς και η εξής αρμονική ακολουθία: I⁶, IV – V⁶/V, V – V⁶/vi. Στο επόμενο τρίμετρο, ο επιφανειακός ρυθμός αραιώνει, καθώς κάνουν την εμφάνισή τους ορισμένα όγδοα, ενώ τα θεματικά στοιχεία παραπέμπουν στο μέτρο 12 της εκθέσεως. Έτσι, χωρίς κάποια πτώση ή τομή, το συνδεδετικό πέρασμα οδηγεί στο δεύτερο τμήμα της δεύτερης μακροδομικής ενότητας, καθώς τα μέτρα 43-48 αντιστοιχούν πλήρως στα μέτρα 11-16 της εκθέσεως, μόνο που βρίσκονται πλέον σε μεταφορά στην αρχική τονικότητα. Ακριβώς αυτή η επανέκθεση της πλάγιας περιοχής από το μέτρο 11 και όχι από την αρχή της, καθιστά αναγκαία και την έλευση της παρενθετικής V⁷/IV στο τελευταίο μέτρο του συνδεδετικού περάσματος. Πάντως, το δίμετρο που λείπει από το επανεκθεσιακό αυτό τμήμα απαντά νωρίτερα εντός του αναπτυξιακού τμήματος της δεύτερης ενότητας, στα μέτρα 23-24, πράγμα που φανερώνει την έξοχη αντίληψη της θεματικής οικονομίας που είχε ο συνθέτης.

18^ο πρελούδιο, BWV 887, σε σολ-δίεση-ελάσσονα

Το εν λόγω πρελούδιο συνδυάζει χαρακτηριστικά του ύφους galant και οργανική γραφή βιολιού, ενώ είναι γραμμένο σε μορφή τριμερούς σονάτας.¹¹⁴ Η κύρια περιοχή της έκθεσης του πρελουδίου δομείται προτασιακά ως οκτάμετρο, με τα δύο πρώτα μέτρα να αποτελούν τη βασική ιδέα, τα δύο επόμενα την επανάληψή της, ενώ τα μέτρα 5-7 λειτουργούν ως συνέχεια με αποσπασματοποίηση σε μονόμετρα και οδηγούν σε τέλεια πτώση στην θέση του μέτρου 8. Αυτή η τόσο συμμετρική δομή αποτελεί ένα πρότυπο προτάσεως, ο μετατροπικός χαρακτήρας της οποίας εγείρει όμως ορισμένα προβλήματα ως προς το κατά πόσο δύναται να λειτουργήσει εδώ ως κύρια περιοχή.¹¹⁵ Την επενέργεια της τέλει αυτής πτώσης στην τονική περιοχή της ελάσσονος δεσπόζουσας, η οποία, όπως θα δούμε στη συνέχεια, είναι και η δευτερεύουσα τονικότητα της έκθεσης, αποδυναμώνει ωστόσο η εκκίνηση της μεταβάσεως σε επικάλυψη με την πτώση στο μέτρο 8, καθώς αυτή επιστρέφει στην αρχική τονικότητα για να απομακρυνθεί εκ νέου προς την ρε-δίεση-ελάσσονα στην μετέπειτα πορεία της. Ο ρόλος που παίζει το πρώτο οκτάμετρο και το αν η συνολική μορφή διαταράσσεται από την μετατροπική του κατάληξη μένουν λοιπόν να διαπιστωθούν στη συνέχεια.

Όπως ήδη αναφέραμε, το πρώτο μέτρο της μεταβάσεως συμπίπτει με το τελευταίο του κυρίου θέματος. Αυτό το μέτρο αλυσιδοποιείται δύο φορές στη συνέχεια κατά μία τρίτη χαμηλότερα, με αποτέλεσμα να τονικοποιούνται τόσο η VI όσο και η iv μέσω των παρενθετικών δεσποζουσών τους στο τέλος των μέτρων 9 και 10 αντίστοιχα. Το θεματικό υλικό αυτού του τμήματος, αν και αξιοποιεί ίδιες ρυθμικές αξίες με εκείνες που προηγήθηκαν, δεν μπορεί να αναχθεί απευθείας στο κύριο θέμα, καθώς ούτε το μοτίβο των δεκάτων έκτων ανάγεται στο αντίστοιχο του μέτρου 1, ούτε η χρήση των ογδών έχει καμία σχέση με το πώς χρησιμοποιήθηκαν αυτά από το συνθέτη καθ' όλο το προηγούμενο οκτάμετρο. Στο πρώτο ήμισυ του μέτρου 11 εμφανίζεται το δεύτερο ήμισυ του προηγούμενου μέτρου μεταφερμένο έναν τόνο χαμηλότερα, αλλά αυτή η αλυσίδα δεν συνεχίζεται. Αντ' αυτού, δίνει τη θέση της σε μία νέα: το δεύτερο ήμισυ του μέτρου 11, που καταλαμβάνεται από την δεσπόζουσα της σολ-δίεση-ελάσσονος, αλυσιδοποιείται κατά ανιούσες τέταρτες οδηγώντας τελικά στη δεσπόζουσα της Σι-μείζονος. Στον τρίτο χρόνο του μέτρου 13 εμφανίζεται η συγχορδία της Σι-μείζονος ως VI της ρε-δίεση-ελάσσονος, προς την οποία στρέφεται από εδώ και πέρα η μουσική. Την VI βαθμίδα ακολουθεί η iv στον τέταρτο χρόνο του ίδιου μέτρου και έπειτα όλο το μέτρο 13 αλυσιδοποιείται κατά μία τρίτη ψηλότερα και στη συνέχεια μία πέμπτη ψηλότερα, με αποτέλεσμα η αρμονική πορεία των μέτρων 13-15 να είναι η εξής: $V^7/VI - VI - iv, V^7 - i - ii/v, V^7/V - V$. Στο σημείο αυτό, η μουσική φτάνει σε ένα σημείο τομής, αφού η μετάβαση ολοκληρώνεται με μισή πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα.

¹¹⁴ Ο Schulenberg δεν αναφέρει συγκεκριμένα σε ποιόν τύπο μορφής σονάτας θεωρεί ότι είναι γραμμένο το κομμάτι αυτό. Αυτό μάλλον συμβαίνει εσκεμμένα, καθώς, όπως αποσαφηνίζεται από την ανάλυση που ακολουθεί, πρόκειται για ένα ιδιαίτερα σύνθετο μέρος, κυρίως σε ό,τι αφορά τον τρόπο που είναι δομημένη η τρίτη μακροδομική του ενότητα· βλ. Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, ό.π., σ. 222.

¹¹⁵ Ούτε ο Carlin, ούτε οι Herokoski και Darcy προβλέπουν την ολοκλήρωση της κύριας περιοχής της εκθέσεως με τέλεια πτώση σε άλλη τονικότητα πέραν της αρχικής: βλ. Carlin, ό.π., σ. 195-197, και Herokoski και Darcy, ό.π., σ. 73-77.

Η πλάγια περιοχή ξεκινά με την παράθεση μίας παραλλαγής του εναρκτήριου διμέτρου της κύριας· απλώς, η βασική ιδέα εμφανίζεται στο μέτρο 16 στην χαμηλότερη φωνή έναντι της ψηλής. Η αρμονική του δομή είναι ίδια με του εναρκτήριου διμέτρου ($i - V, i - V^6_5 - i - V^7$), αλλά δεν ακολουθεί επανάληψη ή παράλλαγμα αυτού. Αντιθέτως, το μέτρο 17 απομονώνεται και αξιοποιείται ανεξάρτητα από το προηγούμενο, αλυσιδοποιούμενο κατά μία τρίτη χαμηλότερα στο μέτρο 18 ($VI - i^6_4 - VI - vii^7/iv$) και ακόμη μία τρίτη στο μέτρο 19 ($iv - V^6_5/iv - iv - i^6$). Το μέτρο που ακολουθεί προέρχεται από την περαιτέρω ανάπτυξη του θεματικού υλικού, η οποία κατόπιν εξελίσσεται με τρόπο πολύ παρεμφερή με εκείνο των μέτρων 5-7. Όπως συνέβη και στην κύρια περιοχή, έτσι και εδώ η αλυσίδα των μέτρων 21-23 στρέφει την αρμονία προς την τονικότητα της δεσπόζουσας, την λα-δίεση-ελάσσονα, ενώ στον τελευταίο χρόνο του μέτρου 23 επιστρέφει η μουσική στην περιοχή της δευτερεύουσας τονικότητας με την εμφάνιση της vii^7 και της ii^7 της. Η συγχορδία της δεσπόζουσας που εμφανίζεται στο επόμενο μέτρο οδηγεί τελικά σε ατελή πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα, ρε-δίεση-ελάσσονα, στο δεύτερο ήμισυ του μέτρου 24 και στην αποπεράτωση της εκθέσεως.¹¹⁶ Διαπιστώνουμε, λοιπόν, ότι η κύρια και η πλάγια περιοχή έχουν κοινή αφητηρία, κοινή εξέλιξη, καθώς και οι δύο στρέφονται προς την δεσπόζουσά τους, αλλά και κοινή κατάληξη, καθώς και οι δύο ολοκληρώνονται με ατελή πτώση. Βασική διαφορά, ασφαλώς, είναι το ότι η κύρια περιοχή επικυρώνει την δεσπόζουσά της με ατελή πτώση, ενώ η πλάγια επιστρέφει στην τονικότητα από την οποία ξεκίνησε, επικυρώνοντάς την ομοίως με μία ατελή πτώση.

Η δεύτερη μακροδομική ενότητα ξεκινά με ένα δίμετρο, το οποίο αξιοποιεί το εναρκτήριο θεματικό υλικό της εκθέσεως, διατηρώντας την γραμμή των δεκάτων έκτων στην ψηλή φωνή ενώ η χαμηλή συνοδεύει με όγδοα, τα οποία παραπέμπουν στο συνοδευτικό υλικό των πρώτων τριών μέτρων της μεταβάσεως. Το δίμετρο αυτό βρίσκεται στην αρχική τονικότητα και ξεκινά με την συγχορδία της δεσπόζουσας, ενώ ανά δύο χρόνους η αρμονία ανεβαίνει μία τέταρτη. Τα δύο μέτρα που ακολουθούν αποτελούν προϊόν αλυσιδοποίησης του προηγηθέντος διμέτρου κατά μία τετάρτη χαμηλότερα, αν και στην αρχή του μέτρου 27 εμφανίζεται η δεσπόζουσα της σχετικής και στον δεύτερο χρόνο η ναπολιτάνικη δεύτερη. Το δίμετρο 29-30, στη συνέχεια, που αναπτύσσει περαιτέρω το αρχικό θέμα, δομείται μέσω δεσποζουσών που απέχουν κατά ανιούσες τέταρτες η μία από την άλλη και εναλλάσσονται ανά μισό μέτρο. Έτσι, ξεκινώντας από τη δεσπόζουσα της Φα-δίεση-μείζονος καταλήγουμε στο τέλος του μέτρου 30 στη δεσπόζουσα της Λα-μείζονος.

Το μέτρο 31 ξεκινά με την αναμενόμενη συγχορδία της Λα-μείζονος, η οποία όμως σύντομα παραχωρεί τη θέση της στη σχετική της, φα-δίεση-ελάσσονα, στην έναρξη του επόμενου μέτρου και αυτή με τη σειρά της οδηγεί στην υποδεσπόζουσα και τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Το θεματικό υλικό αυτών των μέτρων ανάγεται στο κοινό μέτρο κύριας και πλάγιας περιοχής 2 ή 17. Το μέτρο 32 αλυσιδοποιείται στη συνέχεια μία δευτέρα ψηλότερα και έτσι στον πρώτο χρόνο του μ. 33 η συγχορδία της τονικής εμφανίζεται ως υποδεσπόζουσα της ρε-δίεση-ελάσσονος προς την οποία στρέφεται ακολούθως η μουσική. Από τη δεσπόζουσά της ξεκινά στο μέτρο 34 μία αλυσίδα δεσποζουσών που απέχουν κάθε φορά μία ανιούσα τέταρτη. Πρόκειται για μία απλή μεταφορά της αλυσίδας που έλαβε χώρα στην έκθεση στα μέτρα 11b-13a. Το μέτρο 36, στο οποίο συναντάμε το θεματικό υλικό του μέτρου 8 σε διπλή αντίστιξη, αποτελεί κατόπιν πρότυπο για μία νέα αλυσίδα κατά κατιούσες τρίτες που λαμβάνει χώρα στα επόμενα δύο μέτρα. Στη συνέχεια,

¹¹⁶ Για την εμφάνιση μίας ατελούς πτώσης σε ρόλο υποκατάστατου της τέλει πτώσης, με την οποία ολοκληρώνεται κανονικά η πλάγια περιοχή, βλ. Herokoski και Darcy, ό.π., σ. 167-169.

ακολουθεί αποσπασματοποίηση, καθώς μόνο το δεύτερο ήμισυ του μέτρου 38 αλυσιδοποιείται τρεις φορές, στρεφόμενο προς την αρχική τονικότητα και καταλήγοντας τελικά στη δεσπόζουσα της στο μέτρο 40b' έτσι, αν και χωρίς κάποια τυπική πτώση, δημιουργούνται όλες οι προϋποθέσεις για την επανεμφάνιση θεματικού υλικού από την έκθεση στην αρχική τονικότητα.

Στο μέτρο 41 ξεκινά η επανέκθεση, με την διπλή επαναφορά του εναρκτήριου θεματικού υλικού στην αρχική τονικότητα. Το επόμενο μέτρο δεν είναι βέβαια το ανάλογο του δευτέρου της εκθέσεως αλλά του τετάρτου, καθώς για λόγους οικονομίας παραλείπεται εδώ η επανάληψη της βασικής ιδέας. Στο μέτρο 43 γίνεται πάντως σαφές ότι οι μεταβολές κατά στην ροή της επανεκθέσεως θα είναι ακόμη περισσότερες και ριζικότερες, αφού το μέτρο αυτό αντιστοιχεί στο μέτρο 16 της εκθέσεως, το οποίο είναι το πρώτο της πλάγιας περιοχής, αλλά εδώ εμφανίζεται μεταφερμένο στην αρχική τονικότητα. Έπειτα, το δίμετρο 44-45 είναι παράγωγο των μέτρων 5-7 / 20-22 και οδηγεί στο πτωτικό μέτρο 46, ενώ, μετά από απατηλή πτώση, τα μέτρα 47-50 αποτελούν μεταφορά στην αρχική τονικότητα των μέτρων 21-24, σε διπλή αντίστιξη και με ορισμένες αναγκαίες μεταβολές στο τελευταίο μέτρο, ούτως ώστε, παρά την ανταλλαγή του θεματικού υλικού μεταξύ των φωνών, να λάβει χώρα η απαραίτητη τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα και να ολοκληρωθεί το πρελούδιο.

Ανακεφαλαιώνοντας, στην τρίτη μακροδομική ενότητα επανεκτίθενται τα μέτρα 1 και 4 από την κύρια περιοχή, στη συνέχεια εμφανίζεται ως περικεκομμένη επανάληψη της βασικής ιδέας το μέτρο 16, δηλαδή το εναρκτήριο της πλάγιας περιοχής, ακολουθούν παράγωγα των μέτρων 5-7 / 20-22 που αναφέρονται εξίσου στην κύρια και την πλάγια περιοχή και τελικά τα τελευταία τέσσερα μέτρα της πλάγιας περιοχής σε διπλή αντίστιξη. Η επανέκθεση του συγκεκριμένου κομματιού προκύπτει ως αποτέλεσμα ώσμωσης της κύριας και της πλάγιας περιοχής, η οποία δύναται να επιτευχθεί και οφείλεται στην τόσο μεγάλη συγγένεια που τις διέπει ήδη στην έκθεση. Η ώσμωση αυτή έχει ως συνέπεια και την περικοπή της μεταβάσεως, της οποίας πάντως μεγάλο μέρος του θεματικού υλικού εμφανίζεται αυτούσιο στην επεξεργασία.

21^ο πρελούδιο, BWV 890, σε Σι-ύφεση-μείζονα

Η ύφανση της μουσικής στο συγκεκριμένο πρελούδιο παραπέμπει για άλλη μία φορά σε τρίο-σονάτα, αν και αρκετά τμήματα του κομματιού αυτού είναι δίφωνα, ενώ τα υφολογικά του χαρακτηριστικά και η μετρική ένδειξη των 12/16 παραπέμπουν σε μία *gigue*.¹¹⁷ Πάνω από έναν ισοκράτη επί της τονικής, τον οποίο εκφέρει η χαμηλότερη φωνή, εισέρχονται διαδοχικά και με διαφορά μίας οκτάβας η ψηλότερη και η ενδιάμεση φωνή του πρελουδίου, εκφέροντας το βασικό μοτίβο με τα πέντε κατιόντα διαβατικά δέκατα έκτα. Στο δεύτερο μέτρο, το μοτίβο αυτό παρουσιάζεται και από την χαμηλότερη φωνή, ενώ το συνοδευτικό υλικό του αποτελείται από όγδοα που συνδυάζονται με δέκατα έκτα ή και όγδοα παρεστιγμένα. Αυτά τα δύο μέτρα είναι, ασφαλώς, η αρχή της κύριας περιοχής, η

¹¹⁷ Ο Schulenberg αναφέρει πως παρά την μετρική ένδειξη των 12/16, που κανονικά υποδεικνύει μία γρήγορη χρονική αγωγή, ο αραιός αρμονικός ρυθμός και ο ισοκράτης στην αρχή του κομματιού παραπέμπουν σε μία πιο αργή, ποιμενικού τύπου *gigue*: βλ. Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, ό.π., σ. 225.

οποία ολοκληρώνεται στο μέσον του μέτρου 4 με μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Από το μέτρο 3 αναπτύσσεται το προηγούμενο υλικό με κυρίαρχο στοιχείο την αναστροφή του αρχικού μοτίβου, ενώ από αρμονικής απόψεως η πορεία της κύριας περιοχής εν συνόλω έχει ως εξής: I, I – IV⁶ – IV⁶₄ – I, I – V⁷ – I – V⁶, vi – IV⁶ – V.

Το τετράμετρο που ακολουθεί αξιοποιεί κατ' αρχάς την αναστροφή του βασικού μοτίβου, καθώς αυτό εκφέρεται διαδοχικά από την ψηλότερη, την ενδιάμεση και την χαμηλότερη φωνή, σειρά που ακολουθήθηκε και στο αρχικό δίμετρο του κυρίου θέματος. Μέχρι το μέσον του μέτρου 6, όπου ολοκληρώνεται και η εκφορά του μοτίβου από την χαμηλότερη φωνή, βρισκόμαστε ακόμα στην αρχική τονικότητα. Στο σημείο αυτό, όμως, όπου τονικοποιείται η vi της Σι-ύφεση-μείζονος, η αρμονία στρέφεται πλέον προς την δευτερεύουσα τονικότητα της δεσπόζουσας ερμηνεύοντας την συγχορδία της σολ-ελάσσονος ως ii σε αυτήν. Στη συνέχεια εμφανίζεται ένα μοτίβο με τρία δέκατα έκτα που περνά από όλες τις φωνές και στον τρίτο χρόνο του μέτρου 7 επανεμφανίζεται το αρχικό μοτίβο σε ευθεία κίνηση από την χαμηλότερη φωνή, ενώ στην αρχή του επομένου μέτρου το ίδιο εκφέρεται και από την ψηλότερη, οδηγώντας μάλιστα και σε μισή πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα στο μέσον του μέτρου 8.

Στα επόμενα μέτρα η ύφανση μεταβάλλεται, καθώς ο αριθμός των φωνών μειώνεται σε δύο και αυτές μάλιστα για τα πρώτα τέσσερα μέτρα κινούνται σχεδόν εξ ολοκλήρου με δέκατα έκτα. Το νέο μόρφωμα που εμφανίζεται εδώ αποτελείται από ένα ανιόν άρπισμα και ένα ποίκιλμα που περιστρέφεται γύρω από τον υψηλότερο φθόγγο του αρπίσματος. Το μόρφωμα αυτό εισάγει η χαμηλότερη φωνή στον τελευταίο παλμό του όγδοου μέτρου, ενώ η ψηλότερη την μιμείται με καθυστέρηση ενός χρόνου. Μέχρι και το πρώτο ήμισυ του μέτρου 10 επεκτείνεται η καταληκτική δεσπόζουσα του μέτρου 8 μέσω της εναλλαγής της με την τονική στο μέτρο 9. Στον δεύτερο ήμισυ του μέτρου 10 εμφανίζεται η Φα-μείζων ως τονική, αλλά από το επόμενο μέτρο μετατρέπεται εκ νέου σε δεσπόζουσα και η μουσική στρέφεται πίσω στην τονική περιοχή της Σι-ύφεση-μείζονος. Από το μέτρο 13 η ύφανση αλλάζει πάλι και η νότα έναντι νότας γραφή δίνει τη θέση της σε ένα δεξιотεχνικό τμήμα, όπου το ένα χέρι του εκτελεστή συνεχίζει να εξυφαίνει το μοτίβο των δεκάτων έκτων, ενώ το άλλο διασταυρώνεται με αυτό παίζοντας ένα ζεύγος ογδώνων παρεστιγμένων στην ψηλή και την χαμηλή περιοχή του οργάνου εναλλάξ. Το τμήμα αυτό, που παραμένει στην αρχική τονικότητα, διαρκεί έως και το μέτρο 18a, όπου η συγχορδία της τονικής, Σι-ύφεση-μείζων, λειτουργεί ταυτόχρονα και ως IV της τονικότητας της δεσπόζουσας, στην οποία στρέφεται οριστικά η μουσική από εκεί και πέρα. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι στο σημείο αυτό επανέρχεται τόσο η τρίφωνη γραφή όσο και το αρχικό μοτίβο, το οποίο εξυφαίνεται περαιτέρω εκφερόμενο από όλες τις φωνές, τόσο σε ευθεία κίνηση όσο και σε αναστροφή. Το τμήμα αυτό ολοκληρώνεται στο μέτρο 23, όπου επανεμφανίζεται η δεσπόζουσα της δευτερεύουσας τονικότητας δημιουργώντας τις προϋποθέσεις για την έναρξη της πλάγιας περιοχής. Θεωρώντας πλέον ολόκληρο το τμήμα που ακολούθησε την μισή πτώση της μεταβάσεως, δηλαδή από το μέτρο 9 έως το μέτρο 23, μπορούμε να του προσδώσουμε λειτουργία γεμίσματος τομής και μάλιστα ενός εκτεταμένου γεμίσματος τομής, το οποίο διαρκεί 15 μέτρα (η κύρια περιοχή και η μετάβαση διαρκούν μόλις 8 μέτρα από κοινού), ενώ παράλληλα στρέφεται παροδικά και

προς την αρχική τονικότητα στο πρώτο του τμήμα, προτού επιστρέψει στην δευτερεύουσα, στην οποία αναμένεται να καταλήξει ως τέτοιο.¹¹⁸

Από το μέτρο 24 μέχρι το μέτρο 28α η γραφή παραμένει τρίφωνη, ενώ εμφανίζεται διαρκώς το βασικό μοτίβο τόσο σε ευθεία κίνηση όσο και σε αναστροφή, με κυρίαρχο συνοδευτικό μοτίβο εκείνο του ογδού που συνδυάζεται με ένα δέκατο έκτο και το οποίο εμφανίστηκε αρχικά στο μέτρο 2 της κύριας περιοχής. Η πορεία αυτού του τετραμέτρου είναι αρμονικά αρκετά ομαλή, καθώς εμφανίζονται αρχικά οι κύριες βαθμίδες της τονικότητας, ενώ στο μέτρο 26 τονικοποιείται η υποδεσπόζουσα και στο μέτρο 28 η δεσπόζουσα. Στα επόμενα μέτρα και μέχρι το τέλος της εκθέσεως, η ενδιάμεση φωνή σιωπά και η γραφή γίνεται και πάλι δίφωνη. Στα μέτρα 28-31α μάλιστα, αλλάζει ο τρόπος και οι αρμονικές διαδοχές που ακούγονται αναφέρονται στην ομώνυμη φα-ελάσσονα.¹¹⁹ Από το μέσον του μέτρου 31, όμως, και μέχρι το τέλος του μέτρου 32, η αρμονία επιστρέφει στον “σωστό” μείζονα τρόπο, όπου γίνεται και η τέλεια πτώση, ολοκληρώνοντας στην Φα-μείζονα την πλάγια περιοχή και την πρώτη μακροδομική ενότητα του πρελουδίου. Από θεματικής πλευράς, τα μέτρα 28-32 αναπτύσσουν περαιτέρω το βασικό μοτίβο σε συνδυασμό με το συνοδευτικό υλικό των προηγούμενων μέτρων.

Το εναρκτήριο δίμετρο της επεξεργασίας ανάγεται θεματικά στα μέτρα 28-29 της πλάγιας περιοχής και βρίσκεται στο τονικό περιβάλλον της αρχικής τονικότητας, ενώ η χαμηλότερη φωνή ανέρχεται βηματικά από το φα έως το σι-ύφεση, δηλαδή την θεμέλιο. Στο επόμενο δίμετρο, το ίδιο θεματικό υλικό μεταφέρεται μία δεύτερη ψηλότερα και η μουσική στρέφεται προς την ντο-ελάσσονα, δηλαδή την σχετική της υποδεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας. Στην ίδια τονικότητα παραμένει και η επόμενη τετράμετρη αλυσίδα, όπου το πρότυπο μέτρο 37 ($i - i^2 - VI - ii^6_5/III$) αλυσιδοποιείται άλλες τρεις φορές κατά μία δεύτερη χαμηλότερα. Στην πραγματικότητα, η αλυσίδα αυτή αποτελεί μία νότα προς νότα μεταφορά της αλυσίδας των μέτρων 13-16 κατά μία δεύτερη ψηλότερα, ενώ σε αυτήν προστίθεται και το επόμενο μέτρο 17 της εκθέσεως ως μέτρο 41, το οποίο σπάει την συγκεκριμένη αλυσίδα στρέφοντας την αρμονία προς την τονική, η οποία εμφανίζεται στο επόμενο μέτρο. Στο μέτρο 42 όμως, η αρμονική πορεία της επεξεργασίας, που μέχρι πρότινος είχε εδραιωθεί στην ντο-ελάσσονα, αλλάζει. Η συγχορδία της τονικής, λοιπόν, επανερμηνεύεται τώρα ως υποδεσπόζουσα στην τονικότητα της σολ-ελάσσονος και, μετά από την παρενθετική της δεσπόζουσα, στον τρίτο χρόνο του μέτρου εμφανίζεται η δεσπόζουσά της· πρόκειται, δηλαδή, επί της ουσίας για την ίδια αρμονική πορεία που εμφανίστηκε στο μέτρο 18 της εκθέσεως, απλά χωρίς την ψηλότερη φωνή και με την προσθήκη της παρενθετικής δεσπόζουσας, η οποία εμφανίζεται και στο παρεμφερές μέτρο 26. Όλο, λοιπόν, το εξάμετρο 37-42 αντιστοιχεί στο εξάμετρο 13-18 της εκθέσεως.

Τα μέτρα 43-48 χαρακτηρίζονται από ιδιαίτερα πυκνή, τρίφωνη ύφανση εξαιτίας της ιδιαίτερης ανάπτυξης του αρχικού μοτίβου, το οποίο συνοδεύεται ενίοτε από το ζεύγος ογδού – δεκάτου έκτου. Πέραν των μέτρων 46-47 που ανάγονται στο δίμετρο 22-23 της εκθέσεως, το τμήμα αυτό αποτελεί πρωτότυπη κατασκευή που έχει ως στόχο την τέλεια πτώση στην τονικότητα της σχετικής, τη σολ-ελάσσονα, στο μέτρο 48, με την οποία ολοκληρώνεται η δεύτερη μακροδομική ενότητα της μορφής, η επεξεργασία.

¹¹⁸ Βλ. Herokoski και Darcy, ό.π., σ. 40-45, με ειδική αναφορά στα εκτεταμένα γεμίσματα τομής (“expanded caesura-fill”) στη σελίδα 41.

¹¹⁹ Βλ. Herokoski και Darcy, ό.π., σ. 142, όπου τέτοιες παρεμβολές του ελάσσονος τρόπου αναφέρονται ως “minor-mode intrusions”.

Ελλείπει συνδετικού περάσματος, στο μέτρο 49 ξεκινά η επανέκθεση με την επαναφορά του εναρκτήριου τετραμέτρου στην αρχική τονικότητα. Η επανέκθεση της κύριας περιοχής, αν και σαφής, δεν γίνεται ως απλή επαναφορά των μέτρων 1-4· ακούγονται μεν οι διαδοχικές είσοδοι του αρχικού μοτίβου από την ψηλότερη, την ενδιάμεση και την χαμηλότερη φωνή, διατηρείται επίσης η τετράμετρη δομή με την μισή πτώση στην κατάληξή της, αλλά τόσο στη μουσική επιφάνεια, όσο και αρμονικά, το τετράμετρο αυτό εμπλουτίζεται. Αφ' ενός, η ύφανση είναι γενικότερα πιο πυκνή, ενώ στο μέτρο 51 εμφανίζονται και μοτιβικά στοιχεία που προέρχονται από το μέτρο 7 της μεταβάσεως (μέτρο που, όπως διαπιστώνεται στη συνέχεια, δεν επανεκτίθεται ποτέ). Αφ' ετέρου, ο αρμονικός ρυθμός είναι πιο πυκνός και πιο σύνθετος, καθώς προστίθενται αρκετές παρενθετικές δεσπόζουσες στην αρκετά διατονική πορεία που διέκρινε το τετράμετρο αυτό κατά την αρχική παρουσίασή του στην έκθεση. Η νέα του αρμονική πορεία έχει ως εξής: $I^6 - IV - V^4_3/IV - IV^6, V^2/IV - IV^6 - V, V^6_5/ii - ii - V^6_5 - I, IV^6 - I^6 - V$.

Το τετράμετρο 53-56 είναι μία παραλλαγή του τετραμέτρου 9-12 της εκθέσεως, δηλαδή της έναρξης του γεμίσματος της τομής μετά την μετάβαση. Το γέμισμα αυτό στην έκθεση έστρεφε, έστω πρόσκαιρα, την αρμονία από την περιοχή της δεσπόζουσας, στην οποία είχε καταλήξει η μετάβαση, προς την περιοχή της τονικής. Εδώ, το δεύτερο ήμισυ του τετραμέτρου μεταβάλλεται και αντί να στραφεί προς την υποδεσπόζουσα τονικοποιεί την δεύτερη βαθμίδα της αρχικής τονικότητας, δηλαδή τη ντο-ελάσσονα. Το επόμενο μέτρο αποτελεί μία νέα προσθήκη του συνθέτη, καθώς δεν αντιστοιχεί σε κανένα μέτρο της εκθέσεως· αντιθέτως, το θεματικό υλικό της βαθύτερης φωνής ανάγεται στο μέτρο 44 της επεξεργασίας. Με βάση αυτό ακριβώς το υλικό δημιουργείται το επόμενο δίμετρο 58-59, το οποίο αλυσιδοποιείται στη συνέχεια (στα μέτρα 60-61) μία δευτέρα ψηλότερα. Το μέτρο 62, όπου η αλυσίδα αυτή σπάει, αλυσιδοποιείται κατόπιν εκ νέου μία δευτέρα χαμηλότερα, ενώ στο μέτρο 64 λαμβάνει χώρα μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Συνεπώς, μετά την επανέκθεση της τετράμετρης κύριας περιοχής, η μετατροπική μετάβαση εμφανίζεται ιδιαίτερα ανακατασκευασμένη, καθώς ο Bach αξιοποιεί ένα μικρό μόνο μέρος των μέτρων 5-23 στα λειτουργικώς ανάλογα μέτρα 53-64, συνενώνοντας το κύριο τμήμα της μεταβάσεως με αυτό του εκτεταμένου γεμίσματος τομής. Η μισή πτώση του μέτρου 8 που οριοθετούσε την μετάβαση στην έκθεση, μετατίθεται στην επανέκθεση στο τέλος του ενοποιημένου πλέον με τη μετάβαση γεμίσματος τομής (μ. 64).

Το δίμετρο 65-66 αποτελεί την αρχή της επανεκθέσεως της πλάγιας περιοχής. Αν και δεν πρόκειται για μία πιστή μεταφορά των μέτρων 24-25 στην κύρια τονικότητα, η αρχική παύση της ενδιάμεσης φωνής και η διαδοχική είσοδος των δύο ψηλότερων φωνών με το βασικό μοτίβο καθιστά σαφή την έλευση της πλάγιας περιοχής σε αυτό το σημείο. Τα μέτρα που ακολουθούν, όμως, διαφοροποιούνται πλήρως από την συνέχεια της πλάγιας περιοχής στην έκθεση, καθώς αποτελούν προϊόν αλυσιδοποίησης του διμέτρου 65-66 κατά μία δευτέρα χαμηλότερα. Το μέτρο 70, το οποίο διαφοροποιείται αρκετά από το πρότυπο του (το μέτρο 66), καθίσταται στη συνέχεια πρότυπο για μία νέα αλυσίδα κατά κατιούσες πέμπτες, η οποία έχει ως στόχο την υποδεσπόζουσα του μέτρου 74, όπου και σταματάει η τρέχουσα διαδικασία. Στο σημείο αυτό, η διαρκής ροή των δεκάτων έκτων που μέχρι πρότινος εμφανίζονταν στη χαμηλότερη φωνή περνά στην ενδιάμεση και οι δύο εξωτερικές φωνές κινούνται είτε με όγδοα παρεστιγμένα είτε με ζεύγη ογδόου – δεκάτου έκτου, δηλαδή με το θεματικό υλικό που στα μέτρα 70-73 εμφανιζόταν στις δύο ψηλότερες φωνές. Στο μέτρο αυτό, οι συγχορδίες που σχηματίζονται βρίσκονται σε δεύτερη αναστροφή ($IV - vii^6_4/IV - ii^6_4 - I^6_4$). Στο επόμενο μέτρο γίνεται ακόμη μία ανταλλαγή θεματικού υλικού μεταξύ των φωνών, με τα δέκατα έκτα να περνάνε τώρα στην ψηλότερη φωνή και τις δύο

χαμηλότερες να κινούνται σε παράλληλες τρίτες με όγδοα παρεστιγμένα. Εδώ, οι συγχορδίες βρίσκονται πλέον σε πρώτη αναστροφή ($ii^6 - i^6 - vii^6 - vi^6_{3b}$). Τελικά, αυτό το τμήμα καταλήγει με μία κορώνα στην δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης σε τρίτη αναστροφή στο μέτρο 76, μετά την οποία εμφανίζεται και γενική παύση-τομή.

Έπειτα από αυτή την τομή ξεκινά μία νότα έναντι νότας γραφή με δέκατα έκτα, η οποία από θεματικής πλευράς παραπέμπει στα πέντε τελευταία μέτρα της πλάγιας περιοχής. Το δίμετρο 77-78 (I – V⁷/IV, IV) αλυσιδοποιείται μία δεύτερη χαμηλότερα στη συνέχεια, ενώ μία πιο ελεύθερη εξύφανση του θεματικού υλικού στα μέτρα 81-82, όπου επανεμφανίζεται για πολύ λίγο και η ενδιάμεση φωνή, ακολουθεί την εξής αρμονική πορεία: $vi - vii/IV - IV - vii/ii, ii - vii$. Από το μέτρο 83 και εξής, τέλος, επανέρχεται μέτρο προς μέτρο, σε μεταφορά, το τελευταίο πεντάμετρο της πλάγιας περιοχής, με την τέλεια πτώση που την ολοκλήρωνε να γίνεται πλέον στην αρχική τονικότητα και να αποπερατώνεται έτσι όλο το κομμάτι.

Συμπεράσματα

Από τις παραπάνω αναλύσεις των συνολικά 18 κομματιών σε μορφή σονάτας (9 μέρη από τις παρτίτες και 9 πρελούδια) εξάγουμε ορισμένα πολύ χρήσιμα συμπεράσματα με βάση τις επιλογές του συνθέτη και τον τρόπο που χειρίζεται την εν λόγω μορφή.

Αναφορικά με τη συλλογή με τις 6 παρτίτες, διαπιστώνουμε ότι σε κάθε μία από αυτές υπάρχει τουλάχιστον ένα μέρος που είναι γραμμένο σε μορφή σονάτας. Ο διμερής τύπος κυριαρχεί, καθώς 7 μέρη είναι γραμμένα σε αυτόν, ενώ μόνο τα υπόλοιπα 2 πληρούν τα κριτήρια του τριμερούς τύπου. Συγκεκριμένα, τα δύο αυτά δείγματα ανήκουν στην 4^η και την 6^η παρτίτα (Sarabande και Corrente αντίστοιχα). Σε ό,τι αφορά τα πρελούδια, διαπιστώνουμε μεγαλύτερη ισορροπία ως προς την επιλογή των δύο τύπων σονάτας και μάλιστα ένα μικρό προβάδισμα του τριμερούς τύπου, καθώς τα 5 εκ των 9 πρελουδιών ανήκουν σε αυτόν, ενώ τα υπόλοιπα 4 είναι γραμμένα στον διμερή τύπο σονάτας. Λόγω του ότι οι 6 παρτίτες, όπως φαίνεται από τα έτη έκδοσής τους, συντέθηκαν με την σειρά που εκδόθηκαν, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι κατά τη διάρκεια των ετών 1725-1730 ο συνθέτης ήταν εξοικειωμένος περισσότερο με τον διμερή παρά με τον τριμερή τύπο σονάτας, τον οποίο, όπως φαίνεται, υιοθετούσε σταδιακά. Αυτή η σταδιακή υιοθέτηση και εξοικείωση του συνθέτη φαίνεται να είχε ολοκληρωθεί μέχρι το 1742, οπότε και αποπερατώθηκε ο δεύτερος τόμος του *Καλώς συγκερασμένου πληκτροφόρου*, στον οποίο δεν φαίνεται πια να υπερέχει ο διμερής τύπος σονάτας.

Ως προς την οριοθέτηση της πρώτης ενότητας, στα 17 εκ των 18 δειγμάτων παρατηρούμε την χρήση διπλής διαστολής για την επανάληψή της κατά το πρότυπο της μορφής σουίτας, ενώ το ένα και μοναδικό παράδειγμα που είναι γραμμένο σε μορφή σονάτας χωρίς το χαρακτηριστικό αυτό είναι το 4^ο πρελούδιο σε ντο-δίεση-ελάσσονα, BWV 873.

Σχετικά με τις τονικότητες στις οποίες βρίσκονται τα εν λόγω κομμάτια, από τα μέρη των παρτιτών 4 είναι γραμμένα σε μείζονα και 5 σε ελάσσονα τρόπο, ενώ η ίδια αναλογία παρατηρείται και στα πρελούδια. Συνεπώς, διαπιστώνεται ότι ο Bach χειρίζεται με την ίδια ευχέρεια την μορφή σονάτας και στους δύο τρόπους.

Σε όλες τις περιπτώσεις όπου η κύρια τονικότητα είναι μείζων, ως δευτερεύουσα επιλέγεται η – επίσης μείζων – δεσπόζουσα της, ενώ στην περίπτωση που η κύρια τονικότητα είναι ελάσσων επιλέγονται τόσο η σχετική όσο και η ελάσσων δεσπόζουσα, με την δεύτερη να προτιμάται τις 7 από τις 10 φορές. Εδώ πρέπει να αναφέρουμε ότι από τις 7 αυτές περιπτώσεις, μία (η Corrente της παρτίτας BWV 830) είναι έκθεση τριών τονικοτήτων του τύπου: i – III – v, ενώ παρατηρείται και μία ανάλογη περίπτωση (BWV 877) όπου η πλάγια περιοχή ξεκινά από την τονικότητα της σχετικής μείζονος, αλλά χωρίς να την επικυρώσει πτωτικά στρέφεται προς την ελάσσονα δεσπόζουσα και ολοκληρώνεται σε αυτήν.

Ως τρίτο τονικό στόχο, δηλαδή ως τονικότητα που επικυρώνεται πτωτικά εντός της επεξεργασίας (στον τριμερή τύπο σονάτας) ή του αναπτυξιακού πρώτου τμήματος της δεύτερης μακροδομικής ενότητας (στον διμερή), ο Bach επιλέγει στις περιπτώσεις όπου η αρχική τονικότητα είναι μείζων την ελάσσονα σχετική στην συντριπτική πλειονότητα μεταξύ των μερών (σε 7), αφού μόνο σε 1 επιλέγεται εκείνη της – επίσης ελάσσονος – σχετικής της υποδεσπόζουσας (στην Courante της παρτίτας BWV 828). Εκείνο που παραμένει σταθερό

και στα 8 αυτά παραδείγματα είναι η αντίθεση μεταξύ της μείζονος τονικότητας στην οποία ολοκληρώνεται η πρώτη ενότητα και της ελάσσονος τονικότητας στην οποία στρέφεται η δεύτερη. Στις περιπτώσεις όπου το κομμάτι είναι γραμμένο σε ελάσσονα τρόπο, παρατηρούμε ότι όταν ως δευτερεύουσα τονικότητα της εκθέσεως επιλέγεται η ελάσσων δεσπόζουσα, ως τρίτος τονικός στόχος επιλέγεται η – επίσης ελάσσων – υποδεσπόζουσα στις 5 από τις 7 φορές· μία φορά επικυρώνεται ακόμα η μείζονα σχετική και στη συνέχεια η υποδεσπόζουσα (BWV 873), ενώ σε μία περίπτωση δεν επικυρώνεται καμία τονικότητα με πτώση (BWV 887). Στις 3 περιπτώσεις όπου ως δευτερεύουσα τονικότητα της εκθέσεως έχει επιλεγεί η μείζονα σχετική, ως τρίτος τονικός στόχος της επεξεργασίας ή του αναπτυξιακού πρώτου τμήματος της δεύτερης μακροδομικής ενότητας επιλέγεται δύο φορές η υποδεσπόζουσα (στη Sarabande της παρτίτας BWV 827 και στο πρελούδιο BWV 881) και μία η ελάσσων δεσπόζουσα (στο έκτο μέρος, Tempo di Gavotta, της παρτίτας BWV 830), δημιουργώντας έτσι πάντοτε μία αντίθεση σε επίπεδο τρόπου.

Από τις 18 εκθέσεις που αναλύσαμε, οι 10 είναι συνεχείς, υπό την έννοια ότι η μετάβαση και η πλάγια περιοχή δεν διαχωρίζονται με σαφήνεια, δηλαδή με κάποια πτώση ή τομή. Σε 8 περιπτώσεις παρατηρούμε επίσης έναν συμφυρμό κύριας περιοχής και μεταβάσεως, υπό την έννοια και πάλι ότι αυτές δεν διαχωρίζονται με σαφήνεια μεταξύ τους, παρ' όλο που στις αναλύσεις μας τις οριοθετούμε με βάση αρμονικά και θεματικά κριτήρια.

Όταν εμφανίζεται πτώση με την οποία ολοκληρώνεται η κύρια περιοχή (ανεξάρτητα με το αν η πτώση αυτή ακολουθείται από κάποια προέκταση ή από κάποια δεύτερη ιδέα, η οποία δεν κλείνει με πτώση), στις 4 από τις 10 συνολικά περιπτώσεις η πτώση αυτή είναι μισή στην αρχική τονικότητα (Tempo di Minuetta της παρτίτας BWV 829 και πρελούδια BWV 873, BWV 881 και BWV 890). Σε άλλες τρεις περιπτώσεις η κύρια περιοχή ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα (Allemande της παρτίτας BWV 826, Corrente της παρτίτας BWV 830 και πρελούδιο BWV 874), ενώ σε δύο η κύρια περιοχή ολοκληρώνεται με ατελή πτώση στην κύρια τονικότητα (Courante της παρτίτας BWV 826 και Sarabande της παρτίτας BWV 828). Επί πλέον, αξίζει να επισημάνουμε εδώ μία πολύ ιδιαίτερη περίπτωση (πρελούδιο BWV 887), όπου η κύρια περιοχή διαχωρίζεται από τη μετάβαση με ατελή πτώση, η οποία λαμβάνει χώραν ήδη στην τονική περιοχή της δευτερεύουσας τονικότητας, της ελάσσονος δεσπόζουσας!

Ως προς τις πτώσεις με τις οποίες ολοκληρώνονται οι μεταβάσεις, σε 6 περιπτώσεις η ενδιάμεση αυτή πτώση είναι μισή στην δευτερεύουσα τονικότητα (Sarabande της παρτίτας BWV 827, Sarabande της παρτίτας BWV 828, Tempo di Gavotta της παρτίτας BWV 830 και πρελούδια BWV 881, BWV 887 και 890), ενώ σε άλλη μία ολοκληρώνεται με ατελή πτώση επίσης στη δευτερεύουσα τονικότητα (BWV 878). Στην περίπτωση της Corrente της παρτίτας BWV 830, όπου η έκθεση είναι τριών τονικοτήτων, η πρώτη μετάβαση ολοκληρώνεται με μισή πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα, ενώ η δεύτερη μετάβαση δεν ολοκληρώνεται με κάποια πτώση ή τομή. Σε καμία περίπτωση, πάντως, δεν εμφανίζεται κάποια διπλή μετάβαση στις εκθέσεις των έργων που μελετήθηκαν. Ως προς το θεματικό υλικό των μεταβάσεων που είναι ανεξάρτητες από την κύρια περιοχή, αξίζει εδώ να σημειώσουμε ότι στις περισσότερες περιπτώσεις ο συνθέτης αξιοποιεί υλικό που ανάγεται είτε στην αρχή (βλ. χαρακτηριστικά το πρελούδιο BWV 881) είτε στο τέλος του κυρίου θέματος (βλ. και τις δύο μεταβάσεις της Corrente από την παρτίτα BWV 830). Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις όπου το θεματικό υλικό της μετάβασης είναι νέο (BWV 879 και BWV 887).

Η πλάγια περιοχή των μορφών σονάτας που αναλύσαμε ολοκληρώνεται κατά κανόνα με τέλεια πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα, αφού μόνο η πλάγια περιοχή του πρελούδιου BWV 887 ολοκληρώνεται με ατελή πτώση στην ίδια. Σε καμία από τις 18 εκθέσεις που αναλύσαμε δεν διαπιστώθηκε η ύπαρξη κάποιας καταληκτικής περιοχής: όλες ολοκληρώνονται με την αποπεράτωση της πλάγιας περιοχής, είτε αυτή αποτελείται από μία, είτε από περισσότερες φράσεις (βλ. χαρακτηριστικά το πρελούδιο BWV 874).

Τέλος, 8 από τις σονάτες που αναλύσαμε είναι καταφανώς μονοθεματικές (Gigue της παρτίτας BWV 825, Allemande της παρτίτας BWV 826, Sarabande της παρτίτας BWV 827, Tempo di Gavotta της παρτίτας BWV 830 και τα πρελούδια BWV 874, BWV 877, BWV 879 και BWV 887), καθ' ότι το εναρκτήριο θεματικό υλικό της κύριας και της πλάγιας περιοχής είναι όμοιο. Συγγένεια μεταξύ των δύο υπάρχει βέβαια σχεδόν σε όλα τα μέρη που έχουμε αναλύσει στην παρούσα εργασία, αλλά λόγω του ύφους της εποχής κάτι τέτοιο είναι αναμενόμενο και έτσι δεν κρίνουμε απαραίτητο να επικαλεστούμε μετ' επιτάσεως και σε αυτές τις περιπτώσεις την έννοια της μονοθεματικότητας. Στις 8 προαναφερθείσες περιπτώσεις δεν συμπεριλαμβάνονται μάλιστα εκείνες στις οποίες το μοτιβικό υλικό της κύριας και της πλάγιας περιοχής είναι μεν κοινό, αλλά εμφανίζεται ανεστραμμένο την δεύτερη φορά (βλ. Sarabande της παρτίτας BWV 828), καθώς κάτι τέτοιο αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα που διαχωρίζει με μεγάλη σαφήνεια την μία από την άλλη.

Ως προς το θεματικό υλικό με το οποίο ξεκινά η δεύτερη μακροδομική ενότητα των 11 διμερών μορφών σονάτας που αναλύσαμε, στην συντριπτική πλειονότητά τους (8) αξιοποιείται εδώ το εναρκτήριο θεματικό μόρφωμα της πρώτης ενότητας σε ευθεία κίνηση, ενώ στις υπόλοιπες 3 το ίδιο εμφανίζεται ανεστραμμένο. Σε ό,τι αφορά όμως τις 7 τριμερείς μορφές σονάτας, στην έναρξη της επεξεργασίας συναντάμε μεγαλύτερη ποικιλία, με 3 περιπτώσεις να αξιοποιούν το εναρκτήριο θεματικό υλικό της εκθέσεως (η Sarabande από την παρτίτα BWV 828 και τα πρελούδια BWV 881 και BWV 887), 2 να αξιοποιούν το ίδιο υλικό αλλά σε αναστροφή (η Corrente από την παρτίτα BWV 830 και το πρελούδιο BWV 874), 1 να αξιοποιεί τη δεύτερη θεματική ιδέα της κύριας περιοχής (BWV 873) και 1 ακόμη θεματικό υλικό που ανάγεται στο πλάγιο θέμα (BWV 890). Η ύπαρξη συνδυαστικού περάσματος μεταξύ του πρώτου και του δεύτερου τμήματος της δεύτερης ενότητας των διμερών μορφών σονάτας αποτελεί τον κανόνα, καθώς αυτό εμφανίζεται και στις 11 περιπτώσεις (όντας άλλοτε μικρότερο και άλλοτε μεγαλύτερο σε έκταση). Στις 7 τριμερείς μορφές σονάτας ισχύει επίσης ο ίδιος κανόνας όσον αφορά την σύνδεση της επεξεργασίας με την επανέκθεση, με μοναδική εξαίρεση το πρελούδιο σε Σι-ύφεση-μείζονα, BWV 890. Τα θεματικά στοιχεία που αξιοποιούνται εντός της ενότητας της επεξεργασίας προέρχονται ως επί το πλείστον από την έκθεση. Ήδη αναφέραμε ότι στην συντριπτική τους πλειονότητα οι επεξεργασίες εκκινούν με θεματικό υλικό που ανάγεται στην κύρια περιοχή. Σπανίως όμως εμφανίζονται πλήρεις θεματικές ανακυκλήσεις του υλικού της εκθέσεως. Αυτό συμβαίνει με υποδειγματικό τρόπο στο πρελούδιο BWV 874, όπου εμφανίζονται θεματικές αναφορές στην κύρια περιοχή, στη μετάβαση και στην πλάγια περιοχή κατά την σειρά αυτή, δημιουργώντας μία πολύ ξεκάθαρη θεματική αναλογία με την έκθεση. Στην περίπτωση του πρελούδιου BWV 881, επίσης, όπου εμφανίζεται αρχικά υλικό του κυρίου θέματος και η επεξεργασία ολοκληρώνεται με υλικό του πλάγιου, αντί ενδιάμεσως να εμφανιστεί θεματικό υλικό της μεταβάσεως, αυτό αντικαθίσταται από νέο θεματικό υλικό.¹²⁰ Σε άλλες πάλι περιπτώσεις τα πράγματα είναι πολύ διαφορετικά, όπως στην Sarabande της παρτίτας

¹²⁰ Βλ. Hepokoski και Darcy, ό.π., σ. 218-219 ("Episodic Interpolations or Substitutes in the center of the Developmental Space").

BWV 828, όπου η επεξεργασία ξεκινά με το θεματικό υλικό της κύριας περιοχής, αλλά όλη της η έκταση καλύπτεται από την ανάπτυξή του, διατηρώντας έτσι κοινή θεματικά μόνο την αρχή των τριών μακροδομικών ενότητων. Τέλος, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η επεξεργασία του πρελούδιου BWV 890, στην αρχή της οποίας εμφανίζεται θεματικό υλικό της πλάγιας περιοχής, στη συνέχεια θεματικό υλικό του εκτεταμένου γεμίματος της τομής και η επεξεργασία ολοκληρώνεται με νέο θεματικό υλικό. Αυτός ο σχεδιασμός μοιάζει να είναι βασισμένος σε μία αντιστροφή των θεματικών στοιχείων της εκθέσεως,¹²¹ η οποία δεν ολοκληρώνεται με το κύριο θέμα αλλά με ένα νέο θέμα, που το αντικαθιστά προκειμένου να αποφευχθεί η άμεση γειτνίαση του ίδιου θεματικού υλικού στο τέλος της επεξεργασίας και στην αρχή της επανεκθέσεως. Στις διμερείς μορφές σονάτας διατηρείται πάντοτε μία αναλογικότητα μεταξύ των θεματικών στοιχείων της πρώτης και της δεύτερης ενότητας, καθώς, όπως αναφέραμε και πιο πάνω, σε όλες τις περιπτώσεις το εναρκτήριο θεματικό υλικό της πρώτης (έστω και ανεστραμμένο) αξιοποιείται και στην αρχή της δεύτερης ενότητας, η οποία κατόπιν ολοκληρώνεται αναπόφευκτα με την επαναφορά του θεματικού υλικού της πλάγιας περιοχής στην αρχική τονικότητα.

Ως προς τον τρόπο που επανεκτίθεται η πλάγια περιοχή στο δεύτερο τμήμα της δεύτερης μακροδομικής ενότητας των διμερών μορφών σονάτας, αξίζει να επισημάνουμε ότι μόνο σε 4 εκ των 11 συνολικά περιπτώσεων παρατηρείται η αυτούσια μεταφορά του πλαισίου θεματικού υλικού της εκθέσεως στην επανέκθεση. Ο συνθέτης μοιάζει στην πλειονότητα των μερών αυτών να πειραματίζεται, άλλοτε σε μικρότερο βαθμό μέσω μικρών τροποποιήσεων της αρμονίας και της μουσικής επιφάνειας, και άλλοτε επιλέγοντας πιο ριζικές και ενδιαφέρουσες μεταβολές, όπως η αντιμετάθεση των τμημάτων της πλάγιας περιοχής (BWV 878), η επαναφορά του πρότυπου θεματικού υλικού της εκθέσεως σε διπλή αντίστιξη (Tempo di Gavotta της παρτίτας BWV 830) ή η διεύρυνση της πλάγιας περιοχής κατά την επανέκθεσή της είτε μέσω ανάπτυξης του δεδομένου υλικού στο εσωτερικό της (BWV 877), είτε μέσω ενός επιπρόσθετου καταληκτικού τμήματος (BWV 879).

Στις τριμερείς μορφές σονάτας, η επανέκθεση του κυρίου θέματος και της μεταβάσεως δεν γίνεται ποτέ αυτούσια. Κάθε περίπτωση εμφανίζει μοναδικά χαρακτηριστικά και δεν ακολουθείται κάποια στερεοτυπική πρακτική. Η πιο μικρή μεταβολή που παρατηρούμε είναι αυτή της προσέγγισης της υποδεσπόζουσας προκειμένου να μην εκτραπεί η αρμονία προς την δεσπόζουσα και στην επανέκθεση, όπως είχε συμβεί στην έκθεση (BWV 874). Στην πιο εξεζητημένη περίπτωση παρατηρείται μία ώσμωση της κύριας και της πλάγιας περιοχής καθώς και πλήρης περικοπή της μεταβάσεως (BWV 887). Σε άλλες περιπτώσεις, ο συνθέτης επιλέγει να ενοποιήσει την κύρια περιοχή με την μετάβαση, η οποία εμφανίζεται ανακατασκευασμένη (στη Sarabande της παρτίτας BWV 828 καθώς και στο πρελούδιο BWV 873). Αξίζει, επίσης, να αναφέρουμε την μεμονωμένη εμφάνιση μιας δευτερεύουσας ανάπτυξης του κυρίου θέματος, η οποία αντικαθιστά πλήρως την μετάβαση στο πρελούδιο BWV 881.

Ως προς την μεταφορά της πλάγιας περιοχής στην αρχική τονικότητα στο τέλος της επανεκθέσεως, ο συνθέτης φαίνεται ωστόσο να ακολουθεί πιο συμβατικές επιλογές. Παραθέτει δύο φορές αυτούσιο το πλάγιο θεματικό υλικό της εκθέσεως (στη Sarabande της παρτίτας BWV 828 και στην Corrente της παρτίτας BWV 830), ενώ δύο ακόμη φορές αυτό εμφανίζεται με μικρές επιφανειακές τροποποιήσεις, οι οποίες δεν μεταβάλλουν τη δομή

¹²¹ Βλ. ό.π., σ. 216-217, όπου οι Herokoski και Darcy αναφέρονται με μεγάλη επιφυλακτικότητα στην ερμηνεία της αντιστροφής ("reversal") της θεματικής ανακύκλησης, διαπιστώνοντας παράλληλα ότι τέτοια εντύπωση δίνουν οι επεξεργασίες που ξεκινούν με θεματικό υλικό της πλάγιας περιοχής.

του (BWV 874 και BWV 881), και μία φορά σε διπλή αντίστιξη (BWV 873). Πέραν της ώσμωσης που αναφέραμε πιο πάνω με την κύρια περιοχή (BWV 887), η οποία αποτελεί μία πολύ ιδιαίτερη περίπτωση επανεκθέσεως, σε μία μόνο περίπτωση παρατηρούμε την εμφάνιση ενός εμβόλιμου αναπτυξιακού τμήματος, το οποίο διευρύνει και την συνολική έκταση της πλάγιας περιοχής κατά την επανέκθεσή της (BWV 890).

Η επανέκθεση της Corrente από την 6^η παρτίτα (BWV 830) χρήζει ιδιαίτερης αναφοράς, καθώς η έκθεσή της είναι τριών τονικοτήτων. Στην περίπτωση αυτή παρατηρούμε την περικοπή ενός πολύ μεγάλου τμήματος της κύριας περιοχής, η οποία συμφύεται με την επίσης περικεκομμένη μετάβαση. Ως ενδιάμεση τονικότητα επιλέγεται κατόπιν η VI, την οποία το πρώτο τμήμα της πλάγιας περιοχής επικυρώνει με τέλεια πτώση. Η πρώτη πλάγια ιδέα, η δεύτερη μετάβαση, καθώς και η δεύτερη πλάγια ιδέα επανεκτίθενται πάντως σε απλή μεταφορά από την έκθεση, με μόνη (επουσιώδη) διαφορά την προσθήκη ενός μέτρου πριν την τελική πτώση.

Βιβλιογραφία

- Malcolm Boyd, *Bach*, Oxford University Press (The Master Musicians), Oxford 1995.
- Malcolm Boyd, λήμμα “Bach”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 2, σ. 297-429.
- Werner Breig, λήμμα “Bach, Johann Sebastian”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 1, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 1999, σ. 1398-1535.
- John Butt, λήμμα “Collegium musicum”, στο: Malcolm Boyd (επιμ.), *Johann Sebastian Bach*, Oxford University Press (Oxford Composer Companions), New York 1999, σ. 116-117.
- John Caldwell, λήμμα “Invention”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 12, σ. 511-512.
- William E. Caplin, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York 1998.
- Alfred Dürr και Bettina Faulstich, *Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie V, Band 6.2, Das Wohltemperierte Klavier II, Fünf Präludien und Fughetten – Kritischer Bericht*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1996.
- David Fuller, λήμμα “Suite”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 24, σ. 665-684.
- John A. Fuller-Maitland, *The “48”: Bach’s Wohltemperiertes Clavier – Book II*, [χ.ε.], [χ.χ.] (πρώτη έκδοση: 1925).
- Daniel Hertz και Bruce Alan Brown, λήμμα “Galant”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 9, σ. 430-432.
- James Hepokoski, “Back and Forth from *Egmont*: Beethoven, Mozart, and the Nonresolving Recapitulation”, *19th-Century Music* 25/2-3, 2001-2002, σ. 127-154.
- James Hepokoski και Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press, New York 2006.
- Richard Hudson – Meredith Ellis Little, λήμμα “Sarabande”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 22, σ. 273-277.
- Richard D. P. Jones, *Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie V, Band 1, Erster Teil der Klavierübung: Sechs Partiten (BWV 825-830) – Nachtrag zum Kritischen Bericht*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1997.
- Richard D. P. Jones, “The keyboard works: Bach as teacher and virtuoso”, στο: John Butt (επιμ.), *The Cambridge Companion to Bach*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, σ. 136-153.
- Richard D. P. Jones, λήμμα “Galanterie”, στο: Malcolm Boyd (επιμ.), *Johann Sebastian Bach*, Oxford University Press (Oxford Composer Companions), New York 1999, σ. 186.

- Richard D. P. Jones, λήμμα “Partitas”, στο: Malcolm Boyd (επιμ.), *Johann Sebastian Bach*, Oxford University Press (Oxford Composer Companions), New York 1999, σ. 357-358.
- Richard D. P. Jones, λήμμα “The Well-tempered Clavier”, στο: Malcolm Boyd (επιμ.), *Johann Sebastian Bach*, Oxford University Press (Oxford Composer Companions), New York 1999, σ. 515-518.
- Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Band III, Adam Friedrich Böhme, Leipzig 1793.
- Meredith Ellis Little, λήμμα “Gavotte”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 9, σ. 591-593.
- Meredith Ellis Little, λήμμα “Gigue (i)”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 9, σ. 849-852.
- Meredith Ellis Little, λήμμα “Loure”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 15, σ. 222-223.
- Meredith Ellis Little, λήμμα “Siciliana”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 23, σ. 350-352.
- Meredith Ellis Little – Suzanne G. Cusick, λήμμα “Allemande”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 1, σ. 394-398.
- Meredith Ellis Little – Suzanne G. Cusick, λήμμα “Courante”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 6, σ. 602-606.
- Rey M. Longyear και Kate R. Covington, “Sources of the Three-Key Exposition”, *The Journal of Musicology* 6/4, 1988, σ. 448-470.
- Charles Rosen, *Sonata Forms*, W. W. Norton & Company, New York 1988.
- Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach: Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1990.
- David Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, Schirmer Books, New York 1992.
- David Schulenberg, λήμμα “Partitas”, στο: Malcolm Boyd (επιμ.), *Johann Sebastian Bach*, Oxford University Press (Oxford Composer Companions), New York 1999, σ. 111-112.
- Christoph Wolff, *Bach: Essays on his life and music*, Harvard University Press, Cambridge [Mass.] 1991.
- Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The learned musician*, Oxford University Press, Oxford – New York 2000.
- Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18^{ου} αιώνας (Β’)”, *Πολυφωνία* 9, 2006, σ. 67-97.
- Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18^{ου} αιώνας (Γ’)”, *Πολυφωνία* 10, 2007, σ. 35-64.

- Ιωάννης Φούλιας, “Η μουσική του Ludwig van Beethoven μέσα από τα πρώτα κείμενα περί μουσικής μορφολογίας του Heinrich Birnbach (1827-1829)”, *Πολυφωνία* 21, 2012, σ. 52-97.
- Ιωάννης Φούλιας, “Η διμερής και η τριμερής μορφή σονάτας στο θεωρητικό έργο του Joseph Riepel”, στο: Ιωάννης Φούλιας κ.ά. (επιμ.), “7^ο διατμηματικό μουσικολογικό συνέδριο: «Μουσική, λόγος και τέχνες» (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Κέρκυρα 30 Οκτωβρίου – 1 Νοεμβρίου 2015), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2016, σ. 11-34.

7. Giga

Measures 1-4 of the piece. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes with a '7' (finger number) under each note. The left hand has a simple bass line with quarter notes.

Measures 5-8. Measure 5 is marked with a '5' above the first note. The right hand continues with eighth notes, including some with accents (^^). The left hand has a bass line with quarter notes and some eighth notes.

Measures 9-12. Measure 9 is marked with a '9' above the first note. The right hand continues with eighth notes. The left hand has a bass line with quarter notes and eighth notes.

Measures 13-16. Measure 13 is marked with a '13' above the first note. The right hand continues with eighth notes. The left hand has a bass line with quarter notes and eighth notes. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Measures 17-20. Measure 17 is marked with a '17' above the first note. The right hand continues with eighth notes. The left hand has a bass line with quarter notes and eighth notes. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Measures 21-24. Measure 21 is marked with a '21' above the first note. The right hand continues with eighth notes. The left hand has a bass line with quarter notes and eighth notes.

25

Musical notation for measures 25-28. The piece is in G minor (one flat). The right hand features a complex melodic line with many accidentals (sharps and naturals) and slurs. The left hand provides a simple bass line with quarter notes and rests.

29

Musical notation for measures 29-32. The right hand continues with a melodic line of eighth notes, some with accidentals. The left hand has a steady bass line of quarter notes.

33

Musical notation for measures 33-36. The right hand has a melodic line with eighth notes and some accidentals. The left hand continues with a bass line of quarter notes.

37

Musical notation for measures 37-40. The right hand features a melodic line with eighth notes and various accidentals. The left hand has a bass line of quarter notes.

41

Musical notation for measures 41-44. The right hand has a melodic line with eighth notes and some accidentals. The left hand has a bass line of quarter notes.

45

Musical notation for measures 45-48. The right hand has a melodic line with eighth notes and some accidentals. The left hand has a bass line of quarter notes. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

2. Allemande

Measures 1-2 of the Allemande. The piece is in C minor, 3/4 time. Measure 1 features a treble clef with a series of eighth notes and a bass clef with a whole note chord. Measure 2 continues the treble line and adds a bass line with eighth notes.

Measures 3-4 of the Allemande. Measure 3 begins with a treble clef and a triplet of eighth notes, followed by a bass line. Measure 4 continues the treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes.

Measures 5-6 of the Allemande. Measure 5 features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass line. Measure 6 continues the treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes.

Measures 7-8 of the Allemande. Measure 7 features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass line. Measure 8 continues the treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes.

Measures 9-10 of the Allemande. Measure 9 features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass line. Measure 10 continues the treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes.

Measures 11-12 of the Allemande. Measure 11 features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass line. Measure 12 continues the treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes.

14

Musical score for measures 14-16. The system consists of a treble and bass clef. Measure 14 features a complex melodic line in the treble with many sixteenth notes and a dotted line. The bass line has a steady eighth-note accompaniment. Measure 15 continues the melodic development. Measure 16 concludes with a final chord and a fermata.

17

Musical score for measures 17-18. Measure 17 begins with a repeat sign and a fermata. The treble part has a melodic line with slurs and ties. The bass part provides a rhythmic accompaniment. Measure 18 continues the melodic and harmonic progression.

19

Musical score for measures 19-21. Measure 19 features a dense melodic texture in the treble. The bass line continues with a consistent eighth-note pattern. Measure 20 shows further melodic elaboration. Measure 21 ends with a fermata.

22

Musical score for measures 22-23. Measure 22 has a melodic line with a slur and a fermata. The bass line has a steady accompaniment. Measure 23 concludes the system with a final chord and a fermata.

24

Musical score for measures 24-26. Measure 24 features a complex melodic line with many sixteenth notes. The bass line has a steady accompaniment. Measure 25 continues the melodic development. Measure 26 concludes with a fermata and a wavy line above the final note.

27

Musical score for measures 27-29. Measure 27 has a melodic line with slurs and ties. The bass line continues with a consistent eighth-note pattern. Measure 28 shows further melodic elaboration. Measure 29 ends with a fermata.

30

Musical score for measures 30-32. Measure 30 features a melodic line with a slur and a fermata. The bass line has a steady accompaniment. Measure 31 continues the melodic and harmonic progression. Measure 32 concludes with a final chord and a fermata.

3. Courante

Measures 1-2 of the piece. The music is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Measures 3-4. Measure 3 includes a triplet of eighth notes in the right hand. The piece continues with intricate rhythmic patterns and melodic development in both hands.

Measures 5-6. Measure 5 features a quintuplet of eighth notes in the right hand. The music maintains its characteristic rhythmic drive and harmonic complexity.

Measures 7-8. Measure 7 begins with a complex chordal structure in the right hand. The piece concludes this section with a series of sixteenth-note runs in the right hand.

Measures 9-10. Measure 9 starts with a triplet of eighth notes in the right hand. The music continues with a mix of eighth and sixteenth notes, leading to a final melodic phrase in measure 10.

Measures 11-12. Measure 11 features a quintuplet of eighth notes in the right hand. The piece ends in measure 12 with a final cadence, marked by a double bar line and repeat dots.

13

Musical notation for measures 13 and 14. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 13 features a treble clef with a half note chord (B-flat, E-flat) and a bass clef with a half note chord (B-flat, E-flat). Measure 14 contains a treble clef with a half note chord (B-flat, E-flat) and a bass clef with a half note chord (B-flat, E-flat). Both measures include a repeat sign at the beginning and a fermata over the final notes.

15

Musical notation for measures 15 and 16. Measure 15 has a treble clef with a half note chord (B-flat, E-flat) and a bass clef with a half note chord (B-flat, E-flat). Measure 16 has a treble clef with a half note chord (B-flat, E-flat) and a bass clef with a half note chord (B-flat, E-flat). Both measures include a repeat sign at the beginning and a fermata over the final notes.

17

Musical notation for measures 17 and 18. Measure 17 has a treble clef with a half note chord (B-flat, E-flat) and a bass clef with a half note chord (B-flat, E-flat). Measure 18 has a treble clef with a half note chord (B-flat, E-flat) and a bass clef with a half note chord (B-flat, E-flat). Both measures include a repeat sign at the beginning and a fermata over the final notes.

19

Musical notation for measures 19 and 20. Measure 19 has a treble clef with a half note chord (B-flat, E-flat) and a bass clef with a half note chord (B-flat, E-flat). Measure 20 has a treble clef with a half note chord (B-flat, E-flat) and a bass clef with a half note chord (B-flat, E-flat). Both measures include a repeat sign at the beginning and a fermata over the final notes.

21

Musical notation for measures 21 and 22. Measure 21 has a treble clef with a half note chord (B-flat, E-flat) and a bass clef with a half note chord (B-flat, E-flat). Measure 22 has a treble clef with a half note chord (B-flat, E-flat) and a bass clef with a half note chord (B-flat, E-flat). Both measures include a repeat sign at the beginning and a fermata over the final notes.

23

Musical notation for measures 23 and 24. Measure 23 has a treble clef with a half note chord (B-flat, E-flat) and a bass clef with a half note chord (B-flat, E-flat). Measure 24 has a treble clef with a half note chord (B-flat, E-flat) and a bass clef with a half note chord (B-flat, E-flat). Both measures include a repeat sign at the beginning and a fermata over the final notes.

4. Sarabande

The musical score for "4. Sarabande" is presented in a grand staff format, consisting of five systems of two staves each (treble and bass clef). The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and ornaments. Measure numbers 4, 7, 10, and 13 are indicated at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fifth system.

Measure 1: Treble clef has a quarter note G4 with an ornament, followed by a quarter rest. Bass clef has a quarter rest.

Measure 2: Treble clef has a quarter note A4 with an ornament, followed by a quarter note B4 with an ornament. Bass clef has a quarter note G3, followed by a quarter note A3.

Measure 3: Treble clef has a quarter note C5 with an ornament, followed by a quarter note B4 with an ornament. Bass clef has a quarter note B3, followed by a quarter note C4.

Measure 4: Treble clef has a quarter note B4 with an ornament, followed by a quarter note A4 with an ornament. Bass clef has a quarter note D4, followed by a quarter note C4.

Measure 5: Treble clef has a quarter note G4 with an ornament, followed by a quarter note F#4 with an ornament. Bass clef has a quarter note B3, followed by a quarter note A3.

Measure 6: Treble clef has a quarter note E4 with an ornament, followed by a quarter note D4 with an ornament. Bass clef has a quarter note G3, followed by a quarter note F#3.

Measure 7: Treble clef has a quarter note C4, followed by a quarter note D4, followed by a quarter note E4, followed by a quarter note F#4, followed by a quarter note G4, followed by a quarter note A4, followed by a quarter note B4, followed by a quarter note C5. Bass clef has a quarter note G3, followed by a quarter note F#3, followed by a quarter note E3, followed by a quarter note D3.

Measure 8: Treble clef has a quarter note B4, followed by a quarter note A4, followed by a quarter note G4, followed by a quarter note F#4, followed by a quarter note E4, followed by a quarter note D4, followed by a quarter note C4. Bass clef has a quarter note C4, followed by a quarter note B3, followed by a quarter note A3, followed by a quarter note G3.

Measure 9: Treble clef has a quarter note B4, followed by a quarter note A4, followed by a quarter note G4, followed by a quarter note F#4, followed by a quarter note E4, followed by a quarter note D4, followed by a quarter note C4. Bass clef has a quarter note F#3, followed by a quarter note E3, followed by a quarter note D3, followed by a quarter note C3.

Measure 10: Treble clef has a quarter note B4, followed by a quarter note A4, followed by a quarter note G4, followed by a quarter note F#4, followed by a quarter note E4, followed by a quarter note D4, followed by a quarter note C4. Bass clef has a quarter note B3, followed by a quarter note A3, followed by a quarter note G3, followed by a quarter note F#3.

Measure 11: Treble clef has a quarter note B4, followed by a quarter note A4, followed by a quarter note G4, followed by a quarter note F#4, followed by a quarter note E4, followed by a quarter note D4, followed by a quarter note C4. Bass clef has a quarter note E3, followed by a quarter note D3, followed by a quarter note C3, followed by a quarter note B2.

Measure 12: Treble clef has a quarter note B4, followed by a quarter note A4, followed by a quarter note G4, followed by a quarter note F#4, followed by a quarter note E4, followed by a quarter note D4, followed by a quarter note C4. Bass clef has a quarter note A2, followed by a quarter note G2, followed by a quarter note F#2, followed by a quarter note E2.

Measure 13: Treble clef has a quarter note B4, followed by a quarter note A4, followed by a quarter note G4, followed by a quarter note F#4, followed by a quarter note E4, followed by a quarter note D4, followed by a quarter note C4. Bass clef has a quarter note D2, followed by a quarter note C2, followed by a quarter note B1, followed by a quarter note A1.

15

Musical notation for measures 15 and 16. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 15 features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a similar eighth-note pattern. Measure 16 continues the eighth-note runs in both staves, with some notes marked with accents.

17

Musical notation for measures 17 and 18. Measure 17 shows a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 18 features a treble staff with a long note and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment.

19

Musical notation for measures 19, 20, and 21. Measure 19 has a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 20 features a treble staff with a long note and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 21 continues the eighth-note runs in both staves.

22

Musical notation for measures 22 and 23. Measure 22 shows a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 23 features a treble staff with a long note and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment.

24

Musical notation for measures 24 and 25. Measure 24 has a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 25 features a treble staff with a long note and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment.

26

Musical notation for measures 26, 27, and 28. Measure 26 shows a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 27 features a treble staff with a long note and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 28 continues the eighth-note runs in both staves.

3. Courante

The first system of the musical score for '3. Courante' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music begins with a piano (p.) dynamic marking. The first measure of the upper staff contains a quarter note G4, followed by a quarter rest. The bass staff starts with a quarter rest, then a quarter note G2, followed by a quarter note A2. The piece continues with a series of eighth and sixteenth notes in both hands, featuring trills and slurs.

The second system of the musical score continues from the first. It begins with a measure number '4' above the first note of the upper staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with trills and slurs. The bass staff provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

The third system of the musical score begins with a measure number '7' above the first note of the upper staff. The upper staff continues with eighth and sixteenth notes, including trills. The bass staff features a sequence of eighth notes, with some slurs and trills.

The fourth system of the musical score begins with a measure number '10' above the first note of the upper staff. The music continues with eighth and sixteenth notes, trills, and slurs in both hands.

The fifth system of the musical score begins with a measure number '13' above the first note of the upper staff. This system contains a dense passage of sixteenth notes in the upper staff, with trills and slurs. The bass staff continues with quarter and eighth notes.

The sixth system of the musical score begins with a measure number '17' above the first note of the upper staff. The piece concludes with a final cadence, featuring a double bar line and repeat signs at the end of the system.

21

Musical score system 1, measures 21-24. Treble clef has a wavy hairpin and a (w) marking. Bass clef has a wavy hairpin.

25

Musical score system 2, measures 25-27. Treble clef has a wavy hairpin. Bass clef has a wavy hairpin.

28

Musical score system 3, measures 28-30. Treble clef has a wavy hairpin. Bass clef has a wavy hairpin.

31

Musical score system 4, measures 31-33. Treble clef has a wavy hairpin. Bass clef has a wavy hairpin.

34

Musical score system 5, measures 34-36. Treble clef has a wavy hairpin. Bass clef has a wavy hairpin.

37

Musical score system 6, measures 37-40. Treble clef has a wavy hairpin. Bass clef has a wavy hairpin.

5. Sarabande

Measures 1-4 of the Sarabande. The piece is in G major and 3/4 time. The right hand features a melodic line with a grace note in measure 1, while the left hand provides a steady bass accompaniment.

Measures 5-7. The right hand continues with a flowing eighth-note melody, and the left hand maintains a consistent rhythmic pattern.

Measures 8-10. The right hand has a more active eighth-note passage, while the left hand continues with a simple bass line.

Measures 11-14. This system includes a repeat sign. Measure 14 features a grace note and a sixteenth-note figure in the right hand, which is then repeated in measure 15.

Measures 15-17. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides a steady accompaniment.

Measures 18-20. The right hand features a more complex eighth-note melody, while the left hand continues with a simple bass line.

20

Musical score for measures 20-22. The piece is in D major (two sharps) and 4/4 time. Measure 20 features a complex treble staff with sixteenth-note runs and a simple bass line. Measures 21 and 22 continue the treble staff's melodic development while the bass line remains relatively simple.

23

Musical score for measures 23-25. The treble staff continues with intricate sixteenth-note patterns, while the bass line provides a steady accompaniment with quarter notes.

26

Musical score for measures 26-28. The treble staff features more complex sixteenth-note figures, and the bass line continues with a simple accompaniment.

29

Musical score for measures 29-32. Measure 29 shows a change in the treble staff with a wavy hairpin marking a dynamic shift. The bass line continues with a simple accompaniment.

33

Musical score for measures 33-35. The treble staff has a dense texture of sixteenth notes, while the bass line provides a simple accompaniment.

36

Musical score for measures 36-38. The treble staff continues with sixteenth-note patterns, and the bass line provides a simple accompaniment. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

5. Tempo di Minuetta

Measures 1-5 of the piece. The music is in G major and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line with quarter notes.

Measures 6-10. The melodic line continues with eighth and sixteenth notes, and the bass line remains consistent with quarter notes.

Measures 11-15. Measure 11 begins with a repeat sign. The right hand has a melodic phrase, and the left hand has a bass line. A double bar line with repeat dots appears at the end of measure 12.

Measures 16-20. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand continues with a bass line.

Measures 21-25. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the left hand continues with a bass line.

26

Musical score for measures 26-31. The piece is in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Measure 31 ends with a double bar line.

32

Musical score for measures 32-36. The right hand continues the melodic line with eighth notes, and the left hand has a more active accompaniment with eighth and sixteenth notes. Measure 36 ends with a double bar line.

37

Musical score for measures 37-41. The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand has a simple accompaniment of eighth notes. Measure 41 ends with a double bar line.

42

Musical score for measures 42-46. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a simple accompaniment of eighth notes. Measure 46 ends with a double bar line.

47

Musical score for measures 47-52. The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand has a simple accompaniment of eighth notes. Measure 52 ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

3. Corrente

Measures 1-5 of the piece. The music is in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass accompaniment.

Measures 6-10. Measure 6 is marked with a '6' above the staff. The right hand continues with a rhythmic pattern of eighth notes, and the left hand maintains the bass line.

Measures 11-15. Measure 11 is marked with an '11' above the staff. The right hand has a more complex melodic line with some grace notes, and the left hand continues with the bass accompaniment.

Measures 16-20. Measure 16 is marked with a '16' above the staff. The right hand features a series of sixteenth-note runs, and the left hand continues with the bass line.

Measures 21-26. Measure 21 is marked with a '21' above the staff. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides the bass accompaniment.

Measures 27-31. Measure 27 is marked with a '27' above the staff. The right hand has a more active melodic line with some trills, and the left hand continues with the bass line.

31

Musical notation for measures 31-34. The piece is in G major (one sharp). The right hand features a complex, flowing melody with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The left hand provides a simple accompaniment of quarter notes, with some notes beamed across bar lines.

35

Musical notation for measures 35-38. The key signature changes to G minor (two flats). The right hand continues with intricate sixteenth-note passages. The left hand accompaniment remains simple, with some notes beamed across bar lines.

39

Musical notation for measures 39-42. The key signature changes to G major (one sharp). The right hand features a more melodic line with some rests and slurs. The left hand accompaniment consists of simple quarter notes.

43

Musical notation for measures 43-46. The key signature changes to G minor (two flats). The right hand has a melodic line with some slurs and accents. The left hand accompaniment is simple, with some notes beamed across bar lines.

47

Musical notation for measures 47-50. The key signature changes to G major (one sharp). The right hand features a very active, sixteenth-note melody. The left hand accompaniment is simple, with some notes beamed across bar lines.

51

Musical notation for measures 51-54. The key signature changes to G minor (two flats). The right hand has a melodic line with some slurs and accents. The left hand accompaniment is simple, with some notes beamed across bar lines. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

55

Musical notation for measures 55-59. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 55 begins with a repeat sign. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass clef provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

60

Musical notation for measures 60-64. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). The treble clef part continues with intricate sixteenth-note patterns. The bass clef part features a descending line with some chromaticism, including a flat sign (b) in measure 63.

65

Musical notation for measures 65-69. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). The treble clef part is highly rhythmic with many sixteenth notes. The bass clef part continues with a steady accompaniment.

70

Musical notation for measures 70-75. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). The treble clef part features a melodic line with some chromaticism. The bass clef part provides a simple accompaniment.

76

Musical notation for measures 76-80. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). The treble clef part has a more active melody with many sixteenth notes. The bass clef part continues with a steady accompaniment.

81

Musical notation for measures 81-85. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). The treble clef part features a melodic line with some chromaticism. The bass clef part provides a simple accompaniment.

87

Musical notation for measures 87-91. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The treble staff features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter and eighth notes.

92

Musical notation for measures 92-95. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The treble staff continues with a complex, rhythmic melody. The bass staff accompaniment remains simple, with quarter and eighth notes.

96

Musical notation for measures 96-100. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The treble staff melody becomes more melodic and includes some rests. The bass staff accompaniment continues with simple quarter and eighth notes.

101

Musical notation for measures 101-106. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The treble staff melody is more active and includes some slurs. The bass staff accompaniment continues with simple quarter and eighth notes.

107

Musical notation for measures 107-111. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The treble staff melody is highly rhythmic and complex. The bass staff accompaniment continues with simple quarter and eighth notes.

112

Musical notation for measures 112-116. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The treble staff melody concludes with a final cadence. The bass staff accompaniment continues with simple quarter and eighth notes.

6. Tempo di Gavotta

Measures 1-3 of the piece. The music is in G major and 3/4 time. Measure 1 features a treble clef with a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 2 continues with a quarter note C5, an eighth note B4, and a quarter note A4 in the treble; and a quarter note C3, an eighth note B2, and a quarter note A2 in the bass. Measure 3 has a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4 in the treble; and a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2 in the bass. A triplet of eighth notes (G4, A4, B4) is marked with a '3' above it in the final measure.

Measures 4-6. Measure 4: Treble clef has a quarter note C5, an eighth note B4, and a quarter note A4; Bass clef has a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 5: Treble clef has a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4; Bass clef has a quarter note C3, an eighth note B2, and a quarter note A2. Measure 6: Treble clef has a quarter note C5, an eighth note B4, and a quarter note A4; Bass clef has a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. A triplet of eighth notes (G4, A4, B4) is marked with a '3' above it in the first measure.

Measures 7-9. Measure 7: Treble clef has a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4; Bass clef has a quarter note C3, an eighth note B2, and a quarter note A2. Measure 8: Treble clef has a quarter note C5, an eighth note B4, and a quarter note A4; Bass clef has a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 9: Treble clef has a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4; Bass clef has a quarter note C3, an eighth note B2, and a quarter note A2. A triplet of eighth notes (G4, A4, B4) is marked with a '5' above it in the first measure.

Measures 10-12. Measure 10: Treble clef has a quarter note C5, an eighth note B4, and a quarter note A4; Bass clef has a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 11: Treble clef has a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4; Bass clef has a quarter note C3, an eighth note B2, and a quarter note A2. Measure 12: Treble clef has a quarter note C5, an eighth note B4, and a quarter note A4; Bass clef has a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. A triplet of eighth notes (G4, A4, B4) is marked with a '3' above it in the final measure.

Measures 11-12. Measure 11: Treble clef has a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4; Bass clef has a quarter note C3, an eighth note B2, and a quarter note A2. Measure 12: Treble clef has a quarter note C5, an eighth note B4, and a quarter note A4; Bass clef has a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. A first ending bracket labeled '1.' spans the final two measures. A triplet of eighth notes (G4, A4, B4) is marked with a '3' above it in the first measure of the first ending.

Measures 13-15. Measure 13: Treble clef has a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4; Bass clef has a quarter note C3, an eighth note B2, and a quarter note A2. Measure 14: Treble clef has a quarter note C5, an eighth note B4, and a quarter note A4; Bass clef has a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 15: Treble clef has a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4; Bass clef has a quarter note C3, an eighth note B2, and a quarter note A2. A triplet of eighth notes (G4, A4, B4) is marked with a '3' above it in the first measure.

15

Musical score for measures 15-17. The piece is in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with eighth notes and triplets. Measure 15 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 17 ends with a double bar line.

18

Musical score for measures 18-20. The right hand continues the melodic line with eighth notes. The left hand features a bass line with eighth notes and triplets. Measure 20 ends with a double bar line.

21

Musical score for measures 21-23. The right hand includes a trill-like flourish in measure 21. The left hand continues with eighth notes and triplets. Measure 23 ends with a double bar line.

24

Musical score for measures 24-26. The right hand features a melodic line with eighth notes and a triplet in measure 26. The left hand continues with eighth notes and triplets. Measure 26 ends with a double bar line.

27

Musical score for measures 27-29. The right hand features a melodic line with eighth notes and a slur in measure 28. The left hand continues with eighth notes and triplets. Measure 29 ends with a double bar line.

30

Musical score for measures 30-32. The right hand features a melodic line with eighth notes and a triplet in measure 30. The left hand continues with eighth notes and triplets. Measure 32 ends with a double bar line and a repeat sign.

Praeludium IV

Measures 1-5 of the Praeludium IV. The piece is in G major and 3/4 time. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings. Measure numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are indicated below the notes.

Measures 6-11 of the Praeludium IV. The right hand continues the melodic development with grace notes and slurs. The left hand maintains the accompaniment. Measure numbers 6, 7, 8, 9, 10, and 11 are indicated below the notes.

Measures 12-15 of the Praeludium IV. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs. The left hand provides a rhythmic accompaniment. Measure numbers 12, 13, 14, and 15 are indicated below the notes.

Measures 16-19 of the Praeludium IV. The right hand continues the melodic development with grace notes and slurs. The left hand maintains the accompaniment. Measure numbers 16, 17, 18, and 19 are indicated below the notes.

Measures 20-23 of the Praeludium IV. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs. The left hand provides a rhythmic accompaniment. Measure numbers 20, 21, 22, and 23 are indicated below the notes.

Measures 24-27 of the Praeludium IV. The right hand continues the melodic development with grace notes and slurs. The left hand maintains the accompaniment. Measure numbers 24, 25, 26, and 27 are indicated below the notes.

24

27

31

33

37

40

14

47

50

53

56

59

Praeludium V

The image displays a musical score for "Praeludium V" in G major and 12/8 time. The score is presented in two systems, each with a treble and bass staff. The first system contains measures 1 through 6. The second system contains measures 7 through 10. The third system contains measures 11 through 13. The fourth system contains measure 14. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A trill is marked in measure 11. A key signature change to F major is indicated by a double sharp sign on the F note in measure 14. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

17

20

23

26

28

30

32

Measures 32-33. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time. Measure 32 features a complex piano accompaniment with sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. Measure 33 continues with similar textures, including a triplet of eighth notes in the right hand.

34

Measures 34-35. Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time. Measure 34 has a melodic line in the right hand with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note pair. Measure 35 continues with a melodic line in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

36

Measures 36-37. Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time. Measure 36 features a melodic line in the right hand with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note pair. Measure 37 continues with a melodic line in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

38

Measures 38-39. Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time. Measure 38 has a melodic line in the right hand with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note pair. Measure 39 continues with a melodic line in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

40

Measures 40-41. Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time. Measure 40 features a melodic line in the right hand with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note pair. Measure 41 continues with a melodic line in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

42

Measures 42-43. Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time. Measure 42 has a melodic line in the right hand with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note pair. Measure 43 continues with a melodic line in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

46

47

49

51

53

55

Praeludium VIII

First system of musical notation for Praeludium VIII. The piece is in G major (one sharp) and common time. The first measure contains a treble clef and a bass clef. The treble staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass staff begins with a quarter note G2, followed by eighth notes F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Fingering numbers 2, 4, 1, 3, 2, 4, 4 are written above the treble staff. A fermata is placed over the final G5 note. The second measure continues the treble staff with eighth notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. The bass staff continues with eighth notes G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0. Fingering numbers 2, 1, 4, 2, 1, 4, 2 are written above the treble staff. A fermata is placed over the final G4 note. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation, starting at measure 3. The treble staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Fingering numbers 3, 4, 1, 3 are written above the staff. The bass staff begins with a quarter note G2, followed by eighth notes F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Fingering numbers 3, 3 are written below the staff. The second measure continues the treble staff with eighth notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. Fingering numbers 5, 2, 2, 1 are written above the staff. The bass staff continues with eighth notes G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0. Fingering numbers 4, 2, 1, 3 are written below the staff. A fermata is placed over the final G4 note. The system concludes with a double bar line.

Third system of musical notation, starting at measure 5. The treble staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Fingering numbers 5, 2 are written above the staff. The bass staff begins with a quarter note G2, followed by eighth notes F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Fingering numbers 5, 5 are written below the staff. The second measure continues the treble staff with eighth notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. Fingering numbers 1, 2, 3, 1 are written above the staff. The bass staff continues with eighth notes G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0. Fingering numbers 5, 3 are written below the staff. A fermata is placed over the final G4 note. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of musical notation, starting at measure 7. The treble staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Fingering numbers 4, 3 are written above the staff. The bass staff begins with a quarter note G2, followed by eighth notes F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Fingering numbers 5, 5 are written below the staff. The second measure continues the treble staff with eighth notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. Fingering numbers 1, 2 are written above the staff. The bass staff continues with eighth notes G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0. Fingering numbers 5, 4 are written below the staff. The system concludes with a double bar line.

Fifth system of musical notation, starting at measure 9. The treble staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Fingering numbers 4, 4 are written above the staff. The bass staff begins with a quarter note G2, followed by eighth notes F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Fingering numbers 5, 3, 4, 1 are written below the staff. The second measure continues the treble staff with eighth notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. Fingering numbers 4, 2, 1 are written above the staff. The bass staff continues with eighth notes G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0. Fingering numbers 4, 2, 1 are written below the staff. A fermata is placed over the final G4 note. The system concludes with a double bar line.

11

13

15

17

19

21

23

Musical score for measures 23-25. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 23 features a treble clef with a melodic line starting on G4, marked with a first finger (1) and a slur. The bass clef provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. Measure 24 continues the melodic line with a slur and a first finger (1). Measure 25 shows a more complex melodic passage with slurs and fingerings (1, 4, 5, 2, 5).

26

Musical score for measures 26-28. Measure 26 begins with a treble clef and a melodic line marked with a third finger (3) and a slur. The bass clef accompaniment consists of eighth notes. Measure 27 continues the melodic line with a slur and a third finger (3). Measure 28 features a more intricate melodic passage with slurs and fingerings (1, 1, 3).

29

Musical score for measures 29-30. Measure 29 starts with a treble clef and a melodic line marked with a first finger (1) and a slur. The bass clef accompaniment is marked with a first finger (1) and a slur. Measure 30 continues the melodic line with a slur and a first finger (1).

31

Musical score for measures 31-32. Measure 31 begins with a treble clef and a melodic line marked with a first finger (1) and a slur. The bass clef accompaniment is marked with a first finger (1) and a slur. Measure 32 continues the melodic line with a slur and a first finger (1).

33

Musical score for measures 33-35. Measure 33 starts with a treble clef and a melodic line marked with a third finger (3) and a slur. The bass clef accompaniment is marked with a third finger (3) and a slur. Measure 34 continues the melodic line with a slur and a third finger (3). Measure 35 features a more complex melodic passage with slurs and fingerings (2, 3, 1, 4).

35

Musical score for measures 35-37. Measure 35 begins with a treble clef and a melodic line marked with a second finger (2) and a slur. The bass clef accompaniment is marked with a second finger (2) and a slur. Measure 36 continues the melodic line with a slur and a second finger (2). Measure 37 features a more complex melodic passage with slurs and fingerings (3, 5, 2, 4, 1, 4).

Praeludium IX

Measures 1-4 of Praeludium IX. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Measure numbers 1, 2, 3, and 4 are indicated below the notes.

Measures 5-8 of Praeludium IX. The right hand continues with eighth-note patterns, including a triplet in measure 7. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. Measure numbers 5, 6, 7, and 8 are indicated below the notes.

Measures 9-12 of Praeludium IX. The right hand shows more complex eighth-note patterns with slurs. The left hand continues with eighth notes. Measure numbers 9, 10, 11, and 12 are indicated below the notes.

Measures 13-16 of Praeludium IX. The right hand features a melodic line with slurs and eighth notes. The left hand continues with eighth notes. Measure numbers 13, 14, 15, and 16 are indicated below the notes.

Measures 17-20 of Praeludium IX. The right hand has a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand continues with eighth notes. Measure numbers 17, 18, 19, and 20 are indicated below the notes.

Measures 21-24 of Praeludium IX. The right hand features a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand continues with eighth notes. Measure numbers 21, 22, 23, and 24 are indicated below the notes.

25

30

34

39

42

46

50

Praeludium X

First system of musical notation (measures 1-4). The piece is in G major and 3/4 time. The right hand features a melodic line with fingerings 1, 3, 1, 2, 4. The left hand provides a bass accompaniment with fingerings 4 and 2, 1.

Second system of musical notation (measures 5-8). The right hand continues the melodic line with fingerings 1, 3, 5, 4, 2, 1, 2. The left hand accompaniment includes fingerings 2, 4, 2, 3, 1, 2.

Third system of musical notation (measures 9-12). The right hand features a more active melodic line with fingerings 1, 3, 1, 2, 3, 4, 1. The left hand accompaniment includes fingerings 1, 4, 1, 1.

Fourth system of musical notation (measures 13-16). The right hand includes a trill in measure 15, with fingerings 1, 3, 5, 1. The left hand accompaniment includes fingerings 2, 1, 2, 2, 1.

Fifth system of musical notation (measures 17-20). The right hand features a melodic line with fingerings 2, 4, 1, 3, 2, 1. The left hand accompaniment includes fingerings 2, 1, 2, 1.

24

29

34

39

44

49

54

59

64

69

74

73

81

89

94

99

104

Praeludium XII

Measures 1-5 of the Praeludium. The piece is in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

Measures 6-10. The right hand continues with a rhythmic pattern of eighth notes, often beamed in pairs. The left hand has rests in measures 6 and 7, then enters with a steady eighth-note accompaniment.

Measures 11-15. The right hand features a series of eighth-note chords and dyads. The left hand continues with a consistent eighth-note accompaniment.

Measures 16-19. The right hand has a more active melodic line with eighth-note runs and slurs. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Measures 20-23. The right hand features a continuous eighth-note melodic line. The left hand has a more complex accompaniment with eighth notes and some rests.

Measures 24-28. The right hand continues with eighth-note runs. The left hand has a more active accompaniment with eighth notes and some rests. The piece concludes with a final chord in measure 28.

29

35

41

47

53

59

65

Praeludium XV

Measures 1-4 of the Praeludium XV. The piece is in 3/4 time and G major. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Measure numbers 1, 2, 3, and 4 are indicated below the staff.

Measures 5-8 of the Praeludium XV. The right hand continues the melodic development with some chromaticism. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. Measure numbers 5, 6, 7, and 8 are indicated below the staff.

Measures 9-12 of the Praeludium XV. The right hand shows more complex rhythmic patterns. The left hand accompaniment remains consistent. Measure numbers 9, 10, 11, and 12 are indicated below the staff.

Measures 13-16 of the Praeludium XV. The right hand features a more active melodic line. The left hand accompaniment continues. Measure numbers 13, 14, 15, and 16 are indicated below the staff.

Measures 17-20 of the Praeludium XV. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment continues. Measure numbers 17, 18, 19, and 20 are indicated below the staff.

Measures 21-24 of the Praeludium XV. The right hand features a melodic line with some chromaticism. The left hand accompaniment continues. Measure numbers 21, 22, 23, and 24 are indicated below the staff.

25

29

33

37

41

45

Praeludium XVIII

First system of musical notation, measures 1-2. The piece is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and rests, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation, measures 3-4. Measure 3 is marked with a box containing the number 3 and the dynamic *piano*. The melodic line continues with eighth-note patterns, and the accompaniment remains consistent.

Third system of musical notation, measures 5-6. Measure 5 is marked with a box containing the number 5 and the dynamic *forte*. The melodic line shows some chromatic movement, and the accompaniment continues with eighth notes.

Fourth system of musical notation, measures 7-8. Measure 7 is marked with a box containing the number 7. The melodic line includes some chromaticism and rests, while the accompaniment continues with eighth-note patterns.

Fifth system of musical notation, measures 9-10. Measure 9 is marked with a box containing the number 9. The melodic line features eighth-note runs, and the accompaniment continues with eighth notes.

Sixth system of musical notation, measures 11-12. Measure 11 is marked with a box containing the number 11. The melodic line continues with eighth-note patterns, and the accompaniment concludes with eighth notes.

13

Musical score for measures 13 and 14. The piece is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 13 features a treble clef with a melodic line of eighth and sixteenth notes, and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 14 continues the melodic development in the treble and adds a more active bass line. A small inset staff is visible below the main bass line in measure 14.

15

Musical score for measures 15 and 16. Measure 15 shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady accompaniment. Measure 16 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady accompaniment. A small inset staff is visible below the main bass line in measure 16.

17

Musical score for measures 17 and 18. Measure 17 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady accompaniment. Measure 18 continues the melodic development in the treble and adds a more active bass line. A small inset staff is visible below the main bass line in measure 18.

19

Musical score for measures 19 and 20. Measure 19 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady accompaniment. Measure 20 continues the melodic development in the treble and adds a more active bass line. A small inset staff is visible below the main bass line in measure 20.

21

Musical score for measures 21 and 22. Measure 21 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady accompaniment. Measure 22 continues the melodic development in the treble and adds a more active bass line. A small inset staff is visible below the main bass line in measure 22.

23

Musical score for measures 23 and 24. Measure 23 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady accompaniment. Measure 24 continues the melodic development in the treble and adds a more active bass line. A small inset staff is visible below the main bass line in measure 24.

26

Musical score for measures 26-27. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 26 features a complex melodic line in the right hand with triplets and sixteenth notes, and a bass line with a 5-fingered chord. Measure 27 continues the melodic development with a circled 'H' above the staff and various rhythmic patterns.

27

Musical score for measures 28-29. Measure 28 shows a melodic line with a circled 'H' and a bass line with a 4-fingered chord. Measure 29 continues with similar melodic and harmonic structures.

29

Musical score for measures 30-31. Measure 30 features a melodic line with a circled 'H' and a bass line with a 4-fingered chord. Measure 31 continues with similar melodic and harmonic structures.

31

Musical score for measures 32-33. Measure 32 shows a melodic line with a circled 'H' and a bass line with a 2-fingered chord. Measure 33 continues with similar melodic and harmonic structures.

33

Musical score for measures 34-35. Measure 34 features a melodic line with a circled 'H' and a bass line with a 2-fingered chord. Measure 35 continues with similar melodic and harmonic structures.

35

Musical score for measures 36-37. Measure 36 shows a melodic line with a circled 'H' and a bass line with a 5-fingered chord. Measure 37 continues with similar melodic and harmonic structures.

37

Musical notation for measures 37-38. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 37 features a complex melodic line in the right hand with many accidentals and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 38 continues the melodic development with a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a triplet of eighth notes.

39

Musical notation for measures 39-40. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 39 features a melodic line in the right hand with a triplet of eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 40 continues the melodic development with a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a triplet of eighth notes.

41

Musical notation for measures 41-43. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 41 features a melodic line in the right hand with a triplet of eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 42 features a melodic line in the right hand with a triplet of eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 43 features a melodic line in the right hand with a triplet of eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes.

44

Musical notation for measures 44-45. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 44 features a melodic line in the right hand with a triplet of eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 45 features a melodic line in the right hand with a triplet of eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes.

46

Musical notation for measures 46-47. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 46 features a melodic line in the right hand with a triplet of eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 47 features a melodic line in the right hand with a triplet of eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes.

48

Musical notation for measures 48-50. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 48 features a melodic line in the right hand with a triplet of eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 49 features a melodic line in the right hand with a triplet of eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 50 features a melodic line in the right hand with a triplet of eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes.

Praeludium XXI

Measures 1-2 of the Praeludium XXI. The piece is in G minor (three flats) and 3/4 time. Measure 1 features a treble clef with a 7-measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass clef has a 5-measure rest. Measure 2 continues the treble line with eighth and sixteenth notes, while the bass clef has a 2-measure rest. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Measures 3-5 of the Praeludium XXI. Measure 3 shows a treble clef with eighth and sixteenth notes and a bass clef with eighth notes. Measure 4 continues the treble line with eighth and sixteenth notes, and the bass clef with eighth notes. Measure 5 features a treble clef with eighth and sixteenth notes and a bass clef with eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Measures 6-8 of the Praeludium XXI. Measure 6 shows a treble clef with eighth and sixteenth notes and a bass clef with eighth notes. Measure 7 continues the treble line with eighth and sixteenth notes, and the bass clef with eighth notes. Measure 8 features a treble clef with eighth and sixteenth notes and a bass clef with eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Measures 9-11 of the Praeludium XXI. Measure 9 shows a treble clef with eighth and sixteenth notes and a bass clef with eighth notes. Measure 10 continues the treble line with eighth and sixteenth notes, and the bass clef with eighth notes. Measure 11 features a treble clef with eighth and sixteenth notes and a bass clef with eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Measures 12-14 of the Praeludium XXI. Measure 12 shows a treble clef with eighth and sixteenth notes and a bass clef with eighth notes. Measure 13 continues the treble line with eighth and sixteenth notes, and the bass clef with eighth notes. Measure 14 features a treble clef with eighth and sixteenth notes and a bass clef with eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

15

18

21

24

27

30

33

Musical score for measures 33-36. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a complex melodic line with many triplets and sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. Measure numbers 33, 34, 35, and 36 are indicated at the start of each system.

37

Musical score for measures 37-40. The right hand continues with intricate melodic patterns, including a prominent triplet in measure 37. The left hand maintains a rhythmic accompaniment. Measure numbers 37, 38, 39, and 40 are indicated at the start of each system.

41

Musical score for measures 41-44. The right hand features a melodic line with various ornaments and slurs. The left hand continues with a consistent accompaniment. Measure numbers 41, 42, 43, and 44 are indicated at the start of each system.

45

Musical score for measures 45-48. The right hand has a melodic line with many slurs and ornaments. The left hand provides a rhythmic accompaniment. Measure numbers 45, 46, 47, and 48 are indicated at the start of each system.

49

Musical score for measures 49-52. The right hand continues with a melodic line featuring slurs and ornaments. The left hand maintains a steady accompaniment. Measure numbers 49, 50, 51, and 52 are indicated at the start of each system.

53

Musical score for measures 53-56. The right hand features a melodic line with slurs and ornaments. The left hand provides a rhythmic accompaniment. Measure numbers 53, 54, 55, and 56 are indicated at the start of each system.

57

Musical score for measures 57-60. The right hand continues with a melodic line featuring slurs and ornaments. The left hand maintains a steady accompaniment. Measure numbers 57, 58, 59, and 60 are indicated at the start of each system.

61

65

69

73

76

80

84