

---

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ



ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

*«ΙΣΤΟΡΙΑ, ΘΕΩΡΙΑ, ΣΥΝΘΕΣΗ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΕΝΤΕΧΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ-  
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΙΑΝΟ»*

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

*«Οι «Τρίφωνες Inventions» του J.S. Bach υπό το πρίσμα της παιδαγωγικής»*

ΜΑΣΤΡΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ ΒΑΣΙΛΗΣ

---

ΑΘΗΝΑ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2022

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΙΣΤΟΡΙΑ, ΘΕΩΡΙΑ, ΣΥΝΘΕΣΗ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΕΝΤΕΧΝΗΣ  
ΜΟΥΣΙΚΗΣ-ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΙΑΝΟ»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΜΑΣΤΡΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ ΒΑΣΙΛΗΣ

A.M: 7569061900301

*«Οι «Τρίφωνες Inventions» του J.S. Bach υπό το πρίσμα της  
παιδαγωγικής»*

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ :

ΣΕΡΓΙΟΥ ΠΑΥΛΟΣ

ΣΤΑΪΝΧΑΟΥΕΡ ΙΑΚΩΒΟΣ

ΜΑΛΙΑΡΑΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ

ΙΟΥΝΙΟΣ 2022

## Περιεχόμενα

Εισαγωγή .....	4
Κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες της εποχής δράσης του συνθέτη .....	6
Το Μπαρόκ .....	6
Ο J.S.Bach .....	9
Η σύντομη βιογραφία του J.S.Bach.....	9
Το συνθετικό του έργο .....	11
Ο χαρακτήρας του J.S.Bach.....	12
Ο J.S.Bach ως παιδαγωγός.....	12
Η σχέση του με τα όργανα της εποχής (cembalo και εκκλησιαστικό όργανο) .....	14
Το όργανο της εποχής – Cembalo.....	15
Ο μηχανισμός του οργάνου.....	15
Η εξέλιξη του οργάνου .....	17
Το cembalo ανά χώρα .....	20
Οι διαφορές των οργάνων.....	22
Ο Bach και το cembalo .....	23
Σχετικά με το κούρδισμα .....	24
Ως προς τον συγκερασμό .....	25
Ως προς το τονικό ύψος (pitch) .....	25
Ως προς την διδασκαλία.....	27
Οι Inventions (Ενβανσιόν) .....	31
Η παιδαγωγική αξία των Inventions μέσα από την ιστορική προσέγγιση.....	35
Η ανάλυση των Inventions (Μορφολογία-Τεχνική).....	44
Sinfonia 2 do ελάσσονα BWV 788.....	44
Sinfonia 7 mi ελάσσονα BWV 793.....	48
Sinfonia 8 Fa BWV 794.....	52
Sinfonia 11 sol ελάσσονα BWV 797 .....	54
Sinfonia 14 Si <sup>b</sup> μείζονα BWV 800 .....	59
Συμπερασματικά.....	61
Ερωτηματολόγιο.....	64
Ανάλυση ερωτηματολογίου .....	67
Συμπεράσματα .....	72
Επίλογος.....	76
Βιβλιογραφία.....	77

## Εισαγωγή

Όπως στη μουσική είναι πολύ σημαντική η ύπαρξη μιας «ιδέας», πάνω στην οποία στηρίζεται η σύνθεση ενός κομματιού, έτσι αντίστοιχα για την συγγραφή της παρούσας εργασίας, βασική ιδέα αποτέλεσαν οι «Τρίφωνες Inventions» του J.S.Bach. Έργα ιδιαίτερης αισθητικής, τα οποία, όπως φαίνεται και από τον τίτλο τους (invention= επινόηση/ έμπνευση/ ιδέα), φέρουν πλήθος συνθετικών ιδεών.

Το ιδιαίτερο των έργων αυτών, όμως, δεν είναι μόνο το πολύ όμορφο μουσικό αποτέλεσμα, αλλά συνάμα και η ιδιαίτερα μεγάλη αξία τους από παιδαγωγικής απόψεως. Για το λόγο αυτό, η παρούσα εργασία επιχειρεί να αποδείξει, εξαίρει και τονίσει την πολύ σημαντική παιδαγωγική αξία των έργων αυτών. Πρόκειται για μία εξερεύνηση των «Τρίφωνων Inventions» υπό το πρίσμα της παιδαγωγικής.

Βασικό ερώτημα αποτελεί: γιατί οι συγκεκριμένες μικρές συνθέσεις χαρακτηρίζονται από τόσους πολλούς ως παιδαγωγικά έργα και τί είναι αυτό που μπορούν να προσφέρουν στους εκπαιδευόμενους μουσικούς;

Για την απάντηση στο ερώτημα αυτό, χρειάζεται πρώτα να εξετάσουμε τον Bach ως συνθέτη και ως άνθρωπο, καθώς μέσα από τα έργα εκφράζεται μέρος της προσωπικότητας του. Στην συνέχεια χρίζει να αναλύσουμε τις συνθέσεις αυτές ως έργα από άποψη ερμηνείας και μορφολογίας. Σε κάθε περίπτωση, απώτερος σκοπός είναι να εστιάσουμε στα στοιχεία εκείνα που αναδεικνύουν και επικυρώνουν την παιδαγωγική αξία των έργων αυτών.

Η παρούσα εργασία, λοιπόν, διαρθρώνεται σε επτά διαφορετικά κεφάλαια, τα οποία όμως βρίσκονται σε διαρκή αλληλεξάρτησης μεταξύ τους, προκειμένου να απαντήσουν στην προβληματική της παρούσας εργασίας.

Στο πρώτο κεφάλαιο, θα ασχοληθούμε συνοπτικώς με τις κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες της εποχής σύνθεσης των συγκεκριμένων έργων και ιδιαίτερα με την εποχή του «Baroque» στην οποία ανήκουν τα εν λόγω έργα, και από την οποία επηρεάστηκε φυσικά ο συνθέτης και αυτό συνετέλεσε στην διαμόρφωση του ως παιδαγωγός.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, θα δούμε τη σύντομη βιογραφία του J.S.Bach. Θα γίνει αναφορά στο συνθετικό του έργο, τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του, την σχέση του με τα όργανα της εποχής και τελικώς, πώς όλα αυτά επηρέασαν και διαμόρφωσαν το ρόλο του ως παιδαγωγό.

Η «Τρίφωνες Inventions», ανήκουν στα έργα για cembalo, συνεπώς το τρίτο κεφάλαιο εστιάζει στις δυνατότητες του οργάνου, στο μηχανισμό λειτουργίας του, πώς αυτό εξελίχθηκε στον χρόνο και στην παρουσία του σε διάφορες χώρες. Καθώς βρισκόμαστε στον 21ο αιώνα, τα εν λόγω έργα του Bach, πλέον, ερμηνεύονται κατά κύριο λόγο στο σύγχρονο πιάνο. Συνεπώς, αξίζει στο κεφάλαιο αυτό να παρατηρούμε τις διαφορές ανάμεσα στο cembalo και το πιάνο, ερευνώντας παράλληλα την σχέση του συνθέτη με το όργανο, τις απόψεις του για το κούρδισμα του, το συγκερασμό και το τονικό του ύψος. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με την χρήση του οργάνου από τον Bach στη διδασκαλία των έργων του.

Οι Inventions γενικά αποτελούν έναν ιδιαίτερο τρόπο σύνθεσης, ο οποίος χρήζει έρευνας. Έτσι, το τέταρτο κεφάλαιο εστιάζει στα έργα αυτά ως συνθετική τεχνοτροπία και μορφή και πώς αυτά συντελούν στην εκμάθησή τους από τους εκπαιδευόμενους μουσικούς.

Τα έργα αυτά έχουν μια ξεχωριστή θέση πάνω στην γραμμή της ζωής του συνθέτη. Το πέμπτο κεφάλαιο επιχειρεί να αποδείξει την παιδαγωγική τους αξία μέσα από τα γεγονότα της ζωής του Bach, κάνοντας μια ιστορική προσέγγιση των έργων αυτών.

Στο έκτο κεφάλαιο θα αναλύσουμε 5 από τις 15 inventions του J.S.Bach, εστιάζοντας στα χαρακτηριστικά τους από άποψη σύνθεσης-μορφολογίας, τεχνικής στο όργανο και έκφρασης.

Τέλος, δεδομένου του ότι τα έργα αυτά, από την εποχή του «Baroque» έως και σήμερα, κατέχουν σημαντική θέση στο ρεπερτόριο των σπουδαστών του πιάνου, θα διενεργηθεί ερωτηματολόγιο, το οποίο θα παραθέτει την άποψη σύγχρονων εκπαιδευτικών του πιάνου πάνω στα έργα αυτά.

Τα επτά αυτά κεφάλαια, τόσο κάθε ένα ξεχωριστά όσο και συνδυαστικά, επιχειρούν να αποδείξουν και να τονίσουν την ιδιαίτερα μεγάλη παιδαγωγική σημασία των «Τρίφωνων Inventions» του J.S.Bach.

## Κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες της εποχής δράσης του συνθέτη

Στην παρούσα εργασία γίνεται λόγος για τις τρίφωνες Inventions του J.S.Bach. Τα έργα αυτά ανήκουν σε μια εποχή ιδιαίτερη και σημαντική για την πορεία της μουσικής, αυτής του Βαρόκ (Μπαρόκ).

Πριν γίνει η ανάλυση τόσο του συνθέτη αυτού, όσο και των έργων του, αρμόζει να αναφερθούμε στο Μπαρόκ, θέτοντας έτσι το κοινωνικό και πολιτιστικό πλαίσιο, μέσα στα οποία έδρασε ο συνθέτης.

Αδιαμφισβήτητα, αυτά τα δύο επηρέασαν τον Bach, ωστόσο και ο ίδιος επηρέασε σε μεγάλο βαθμό την κοινωνία της εποχής του, συμβάλλοντας ιδιαίτερα στην εξέλιξη του τομέα των τεχνών και ιδίως της μουσικής με τα έργα του. Εξάλλου, η κοινωνία και οι καλλιτέχνες βρίσκονταν ανέκαθεν σε μια αμφίδρομη σχέση αλληλεπίδρασης.

### Το Μπαρόκ

Με τον όρο «Μπαρόκ» (Baroque) αναφερόμαστε στην ιστορική περίοδο 1600 – 1750 που ακολούθησε την Αναγέννηση και γενικότερα στο συγκεκριμένο καλλιτεχνικό ύφος που διαμορφώθηκε την περίοδο αυτή.

Το ύφος του Μπαρόκ αποτέλεσε ένα νέο τρόπο έκφρασης που γεννήθηκε στη Ρώμη της Ιταλίας, απ' όπου εξαπλώθηκε σχεδόν σε ολόκληρη την Ευρώπη. Χαρακτηρίστηκε από ένα έντονο δραματικό και συναισθηματικό στοιχείο, ενώ εφαρμόστηκε κυρίως στην αρχιτεκτονική, τη γλυπτική, τη μουσική, τη λογοτεχνία και τη ζωγραφική.

Σκοπός του Μπαρόκ είναι πρωτίστως να εντυπωσιάσει και να εξυψώσει τον άνθρωπο μέσα από τα πάθη και τα συναισθήματά του. Σε αντίθεση με τις ιδεολογικές αρχές του ρομαντικού κινήματος, ο άνθρωπος δεν εκλαμβάνεται ως μονάδα αλλά ως μέρος ενός συνόλου. Στο Μπαρόκ ύφος, σε συμφωνία με το φιλοσοφικό ρεύμα της εποχής, υπάρχουν έντονα τα στοιχεία του ορθολογισμού, χωρίς όμως να αποκλείονται και οι συμβολισμοί.

Ο όρος Μπαρόκ προέρχεται πιθανότατα από την πορτογαλική λέξη «barocco», που σημαίνει το ακανόνιστο μαργαριτάρι. Ως επίθετο δηλώνει γενικά την έννοια του ασυνήθιστου ή παράδοξου. Η επιτυχία του Μπαρόκ οφείλεται σε ένα μεγάλο βαθμό και στην στήριξη της Καθολικής εκκλησίας, η οποία χρησιμοποίησε την τεχνοτροπία του και το δραματικό του ύφος για την αναπαράσταση πολλών θρησκευτικών θεμάτων που προκαλούσαν την συναισθηματική συμμετοχή του θεατή. Επιπλέον, η αριστοκρατία της εποχής και η βασιλική εξουσία ευνοήθηκε από το επιβλητικό ύφος του Μπαρόκ για την κατασκευή ανάλογων κτιρίων ή παλατιών που ενίσχυαν το κύρος της.

Σε χώρες με έντονη παρουσία του προτεσταντικού κινήματος, όπως η Ολλανδία ή η Αγγλία, το Μπαρόκ δεν κατάφερε να επικρατήσει.

Σε αντίθεση με το αναγεννησιακό ύφος που βασίστηκε κυρίως στη λογική, το ύφος του Μπαρόκ απευθύνεται περισσότερο στο συναίσθημα. Παράλληλα, χαρακτηρίζεται σχεδόν σε όλες τις καλλιτεχνικές εκφάνσεις του από ένα αίσθημα δέους και μεγαλείου, καθώς και από μια υπερβολή στη διακόσμηση και την πολυτέλεια που αναδεικνύουν ένα επιβλητικό και πομπώδες ύφος. Τα κυριότερα μέσα που χρησιμοποίησε στις εικαστικές τέχνες είναι οι καμπύλες γραμμές, οι πολύπλοκοι διαπλεκόμενοι όγκοι, η αυστηρή ιεράρχηση των χώρων, η απόδοση της κίνησης, η εκμετάλλευση του φωτός και η δημιουργία έντονων αντιθέσεων είτε με τη μορφή εσοχών στην αρχιτεκτονική, είτε μέσω έντονων φωτοσκιάσεων στη ζωγραφική.

Το Μπαρόκ ύφος δεν επηρέασε μόνο τις εικαστικές τέχνες αλλά επηρέασε σε μέγιστο βαθμό και τη μουσική. Οι μεγαλύτερες κατακτήσεις της Μπαρόκ μουσικής περιλαμβάνουν την ανάπτυξη του λυρικού θεάτρου, του μουσικού είδους της όπερας και του ορατόριου.

Βασικά χαρακτηριστικά της Μπαρόκ μουσικής είναι:

- οι μείζονες και ελάσσονες κλίμακες που αντικαθιστούν τους εκκλησιαστικούς τρόπους.
- η σταδιακή μετάβαση από την πολυφωνία του μεσαίωνα και της Αναγέννησης στην ομοφωνική γραφή, η οποία ολοκληρώνεται την εποχή του κλασικισμού.

- η εμφάνιση νέων μουσικών μορφών, όπως η όπερα και το ορατόριο, η Μπαρόκ σουίτα, η τριο-σονάτα, τα «concerto grosso», και το «concerto solo».
- η εξέλιξη αρκετών μουσικών οργάνων και η εγκατάλειψη άλλων.
- το basso continuo (συνεχές μπάσο ή βάσιμο).

Η Μπαρόκ μουσική είναι έντονα συνδεδεμένη και με το χορό. Ειδικότερα, ως τμήματα της Μπαρόκ σουίτας, εντάσσονται πολλοί χοροί όπως η «Gavotte» ή η «Bourrée».

Σημαντικοί συνθέτες της Μπαρόκ μουσικής θεωρούνται οι:

- J.S.Bach (1685-1750) -- Ο θάνατος του σηματοδοτεί και το τέλος της Μπαρόκ περιόδου
- G. F. Händel (1685-1759)
- A. Corelli (1653-1713)
- A. Scarlatti (1660-1725)
- J.B. Lully (1632-1687)
- F. Couperin (1668-1733)
- J. P. Rameau (1683-1764)
- H. Purcell (1659-1695)
- A. Vivaldi (1678-1741)

Εν κατακλείδι, στοιχεία του Μπαρόκ που εμφανίζονται και στις «Τρίφωνες Inventions», όπως ο συνδυασμός του ορθολογισμού και του συναισθήματος, το μέτρο στην εκφραστικότητα και η συνύπαρξη της λιτότητας και της λεπτομέρειας, αποτελούν πολύ σημαντικά στοιχεία από παιδαγωγικής απόψεως, καθώς βοηθούν τους νέους μουσικούς, οι οποίοι δεν έχουν ακόμα μεγάλη εμπειρία στη μουσική έκφραση, να δουλέψουν πάνω σε έργα που θα τους εντάξουν σε ένα λογικό, λιτό αλλά όμορφο μουσικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο μπορούν να εκφραστούν και να δημιουργήσουν. Ο μαθητής έχει την ανάγκη να νιώσει την ασφάλεια του πλαισίου αυτού και αυτό είναι κάτι που οι «Τρίφωνες Inventions» το παρέχουν.

## Ο J.S.Bach

### Η σύντομη βιογραφία του J.S.Bach

Ο J.S.Bach, σύμφωνα με τις ημερομηνίες πιστοποιητικών βάφτισης και θανάτου αντίστοιχα, γεννήθηκε στην πόλη Eisenach της Γερμανίας στις 23 Μαρτίου 1685 και πέθανε στη πόλη Leipzig της Γερμανίας στις 28 Ιουλίου 1750 (Δρόσος, 1996).

Γεννήθηκε, σε μία ιδιαίτερα μουσική οικογένεια, αλλά δυστυχώς από μικρή ηλικία έμεινε ορφανός. Την μουσική του εξέλιξη ανέλαβε ο αδερφός του, Johann Christoph Bach, ο οποίος τον διδάσκει τσέμπαλο και όργανο. Το 1700 έγινε μέλος της παιδικής χορωδίας στο Lüneburg, γεγονός που τον βοήθησε να κάνει τεράστια πρόοδο στις σπουδές του. Εκείνο το διάστημα μελέτησε συνθέσεις διάφορων γνωστών συνθετών της εποχής και επιδίωξε να ακούσει διάφορους εκτελεστές. Έφτασε μέχρι και στο Hamburg με τα πόδια για να ακούσει τον γνωστό οργανίστα Johann Adam Reincken. Σε αυτή την ηλικία συνέθεσε και τα πρώτα του έργα, παραλλαγές και πρελούδια για όργανο.

Μετά την ενηλικίωση του, αφού άφησε την παιδική χορωδία, εγκαταστάθηκε στο Arnstadt, όπου δέχθηκε την θέση του οργανίστα και εκεί, το 1704, παίχτηκε η πρώτη του καντάτα «Denn du wirst meine Seele». Ήδη είχε αρχίσει να θεωρείται ένας από του καλύτερους οργανίστες της Γερμανίας και ειδικός σε θέματα τεχνικής του εκκλησιαστικού οργάνου. Έπειτα, από κάποια προβλήματα με τους εργοδότες του, πήγε ως οργανίστας στο Mühlhausen, όπου γράφει τέσσερις καινούργιες καντάτες.

Παντρεύτηκε την ξαδέρφη του Maria Barbara Bach και το 1708 συνέχισε στην ίδια θέση στην πόλη Weimar, όπου ανακάλυψε μεγάλους Ιταλούς συνθέτες και αντέγραψε τα έργα τους με σκοπό να τα μελετήσει.

Στη συνέχεια, μεταφέρθηκε στο Köthen, στην θέση του αρχιμουσικού, εκεί όμως έχασε την γυναίκα του και την θέση της πήρε μετά από λίγο καιρό η Anna Magdalena Wilcke. Σε αυτή την πόλη θα συνθέσει τα πιο σημαντικά έργα του οργανικής μουσικής: σουίτες για ορχήστρα, κοντσέρτα, διάφορες σονάτες, έργα για τσέμπαλο και τα «Έξι Βραδεμβούργια Κοντσέρτα».

Το 1722 , πέθανε ο κάντορας του Αγ. Θωμά στη Leipzig και την θέση του ανέλαβε ο Bach. Στην πόλη αυτή, υπέγραψε κατά την άφιξή του, ένα ιδιαίτερα

δεσμευτικό συμβόλαιο με το Συμβούλιο της πόλης, το οποίο του απαγόρευε να γράφει μουσική για το θέατρο. Επίσης, το συμβόλαιο αυτό τον υποχρέωνε να γράφει όποια μουσική του ζητούσε, να διδάσκει τους μαθητές του Αγίου Θωμά, όπου φοιτούσαν και οι γιοί του, να μην απουσιάζει χωρίς την άδεια του Δημάρχου και να γράφει μουσική για τις γιορτές και τις Κυριακές στις μεγάλες εκκλησίες της πόλης. Τότε είναι που γράφει τις περισσότερες εκκλησιαστικές του καντάτες.

Τα χρόνια κυλούσαν μέσα σε συνεχείς προστριβές με το Συμβούλιο. Ταξίδεψε στη Dresden, όπου έχοντας μαζί του την Λειτουργία σε si ελάσσονα, προσπάθησε να κερδίσει ανεπιτυχώς μια θέση. Επισκέφτηκε τις πόλεις Berlin και Potsdam, όπου ο βασιλιάς Frederick του έδειξε την εκτίμηση του.

Ο Μπαχ απέκτησε σύνολο 20 παιδιά. Τέσσερις από τους γιους του διακρίθηκαν στην μουσική, αλλά βρίσκονται πάντοτε κάτω από την σκιά της μουσικής μεγαλοφυίας του πατέρα τους. Ιδιαίτερα σημαντικό είναι ότι ο ένας απ' αυτούς ο Carl Philipp Emanuel Bach επηρέασε με το έργο του τον Haydn, ενώ ο Johann Christian Bach επηρέασε τον Μότσαρτ.

Με τον καιρό ο Bach άρχισε να τυφλώνεται, ίσως εξαιτίας της καταπόνησης των ματιών του λόγω της αντιγραφής πολυάριθμων μουσικών κειμένων σε κακό φωτισμό. Το 1749 εγχειρίστηκε χωρίς επιτυχία και πέθανε τυφλός μετά από ένα χρόνο, το 1750 (Παπαδόπουλος & Παπαδοπούλου, 2007, σελ.66-70).

Χαρακτηριστικό σημάδι των έργων του είναι η αίσθηση ισορροπίας και αυστηρότητας. Παρότι ο Bach δεν ανήκε σε μια συγκεκριμένη σχολή μουσικής, είναι γνωστό ότι αγαπούσε ιδιαίτερα τον Vivaldi και ακολουθούσε την μουσική του (Δρόσος, 1996, σελ.321).

Είναι γεγονός πως τα έργα των καλλιτεχνών του 18ου αιώνα τάσσονταν υπό των απαιτήσεων του εκκλησιαστικού κοινού, επομένως και τα έργα του Bach ακολουθούσαν την ίδια κατεύθυνση. Πίστευε ότι η μουσική ήταν το καλύτερο μέσο για να υμνήσει το θεό (Δρόσος, 1996, σελ.91).

Ο Bach δημιούργησε ολόκληρη σχολή, αφήνοντας ιδιαίτερα πλούσιο και σημαντικό περιεχόμενο στις φούγκες και τις σουίτες. Έβαλε τις βάσεις πάνω στις οποίες στηρίχθηκε η μεταγενέστερη εξέλιξη της μουσικής μέχρι σήμερα (Δρόσος, 1996, σελ.400).

Για τους Γερμανούς και τους γνώστες της μουσικής τέχνης γενικότερα, τα γράμματα B-A-C-H, συμβολίζουν τις νότες Si<sup>b</sup>, La, Do, Si (Παπαδόπουλος & Παπαδοπούλου, 2007).

### Το συνθετικό του έργο

Το έργο του Bach είχε γενικότερα πολυφωνικό χαρακτήρα και ασχολήθηκε με όλα τα είδη της μουσικής εκτός από την όπερα. Έγραψε μουσική για το εκκλησιαστικό όργανο, τσέμπαλο, σονάτες και κοντσέρτα για διάφορα όργανα. Γενικότερα επένδυσε ιδιαίτερα στην εκκλησιαστική μουσική.

Στα έργα του για τσέμπαλο περιλαμβάνονται: το «Καλώς Συγκερασμένο Κλειδοκύμβαλο», μια σειρά από πρελούδια και φούγκες σε όλες τις τονικότητες, σουίτες και άλλα. Η σονάτες για βιολί και τσέμπαλο που συνέθεσε διέφεραν ολοκληρωτικά από τις αντίστοιχες ιταλικές, δίνοντας στο βιολί και το τσέμπαλο έναν ίσο ρόλο.

Ο Bach ως καινοτόμος συνθέτης δε διστάζει να χρησιμοποιήσει διάφορους συνδυασμούς, συνθέτοντας έτσι μουσική για τέσσερα τσέμπαλα που συνοδεύονται από ορχήστρα εγγόρδων. Γράφει έργα για ένα ή δύο βιολιά και ορχήστρα, για φλάουτο, για όμποε, καθώς και έργα ορχηστρικά όπως τα «Έξι Βραδεμβούργεια Κοντσέρτα» και άλλα.

Πολύ σημαντικά έργα εκκλησιαστικής μουσικής του Bach είναι: τα «Πάθη κατά Ιωάννη» (1723) και «κατά Ματθαίον» (1729), το ορατόριο των Χριστουγέννων (1734), οι Λειτουργίες με σημαντικότερη την Λειτουργία σε si ελάσσονα (1724), και πέντε κύκλοι από πολυάριθμες καντάτες (Παπαδόπουλος & Παπαδοπούλου, 2007, σελ.66-70).

Ο συνθέτης οραματιζόταν μεγάλα εκκλησιαστικά όργανα, πολυπρόσωπες χορωδίες και ολόκληρες ορχήστρες, ικανές να ερμηνεύσουν πολυφωνικές συνθέσεις, που θα έδιναν μια διαφορετική διάσταση σε κάθε είδος θρησκευτικής ή λατρευτικής εκδήλωσης (Δρόσος, 1996, σελ.86).

## Ο χαρακτήρας του J.S.Bach

Ο J.S.Bach ήταν ιδιαίτερα αυστηρός όταν έβλεπε πως έχει δίκιο και δεν δίσταζε να φερθεί σκληρά στους αντιπάλους του. Ιδιαίτερα σε θέματα που άπτονταν της μουσικής δεν έδειχνε καμία επιείκεια, καθώς πρώτα απ' όλα, ήταν ιδιαίτερα αυστηρός με τον εαυτό του.

Ήταν ενθουσιώδης, εκδηλωτικός και σίγουρος για τον εαυτό του, καθώς γνώριζε καλά τις δυνατότητες του, τις οποίες οι άλλοι αμφισβητούσαν. Ωστόσο, του έλειπε η αίσθηση της πειθαρχίας, για αυτό το λόγω δεν μπορούσε να την επιβάλει απόλυτα σε κατώτερους του (Δρόσος, 1996, σελ.242).

Στόχος του ήταν η τελειότητα και δεν επέτρεπε την παρέκκλιση ή τον πειραματισμό πάνω στους νόμους και κανόνες της «Τέχνης της Μουσικής» (Δρόσος,1996).

## Ο J.S.Bach ως παιδαγωγός

Ένα επίθετο που μπορεί να χαρακτηρίσει απόλυτα τον συνθέτη είναι αυτό του παιδαγωγού. Πρώτον και κυριότερο, παιδαγωγός των ίδιων του των παιδιών.

Ο Bach βλέποντας το μεγάλο ταλέντο του γιού του, Wilhelm Friedemann Bach ήδη από ηλικία 10 ετών, ετοίμασε μια μέθοδο διδασκαλίας, την οποία ονόμασε «Μικρό Βιβλίο για Klavier» προκειμένου να μυήσει τον γιό του στην «Τέχνη». Ένα εγχειρίδιο το οποίο παρότι φαινόταν απλό, παρουσίαζε πολλές δυσκολίες τόσο στην εκτέλεση όσο και στην εκμάθηση της θεωρίας (Δρόσος, 1996, σελ.133).

Καθημερινά μετά την δουλειά του, έτρεχε στο σπίτι για να συνεχίσει τα μαθήματα στο γιό του και να σκαρφιστεί νέες ασκήσεις βελτίωσης της τεχνικής του.

Άλλα παιδαγωγικά εγχειρίδια είναι το «Klavierbuchlein», το οποίο αφιέρωσε στην δεύτερη γυναίκα του Anna Magdalena και το «Καλώς Συγκερασμένο Κλειδοκύμβαλο» τα έργα του οποίου επεξεργάστηκε το 1722 και ολοκλήρωσε το 1742. Το τελευταίο χαρακτηρίστηκε από τον διάσημο πιανίστα Freiherr Hans Guido von Bülow ως την «Παλαιά Διαθήκη» στη μουσική, χαρακτηρίζοντας ως «Καινή Διαθήκη» τις σονάτες του Beethoven (Δρόσος, 1996, σελ.151-152).

Από σχολιασμό της Anna Magdalena στο «Μικρό Χρονικό» γίνεται αντιληπτό ότι ο Bach ήταν ιδιαίτερα αγαπητός από πολλούς μαθητές του, οι οποίοι βρίσκονταν συνέχεια κοντά του και με ζήλο και ευλάβεια αντέγραφαν παρτιτούρες του για να τις μελετήσουν. Ο Bach είχε καταφέρει να εμπνεύσει τόσο του μαθητές του και να τους φέρει κοντά στην μουσική, που η ανάγκη τους για μελέτη παρομοιάζεται από την Anna Magdalena με την ανάγκη τους για τροφή, όπως σχολιάζει η ίδια παρατηρώντας τους (Δρόσος, 1996, σελ.223).

Το 1717 ολοκληρώνοντας την παραμονή και δράση του στη Weimar, ετοίμασε και το εγχειρίδιο του «Orgelbuchlein», το οποίο αποτέλεσε βασικό παιδαγωγικό εγχειρίδιο για την εκμάθηση της τεχνικής του «Οργάνου». Το εγχειρίδιο αυτό συμβουλευόταν οι ειδικοί μέχρι και σήμερα (Δρόσος, 1996, σελ.117).

Το 1731 εκδίδει με δικά του έξοδα το «Εγχειρίδιο για Klavier», το οποίο αποτελεί ένα αξιόλογο έργο παιδαγωγικού χαρακτήρα (Δρόσος, 1996, σελ.246).

Το 1738 όταν βρισκόταν στην πιο ώριμη στιγμή της ζωής του, συνέθεσε το «Εγχειρίδιο για Klavier» δεύτερο μέρος και την «Τέχνη της Φούγκας». Παρά τα προβλήματα, λόγω των θανάτων των παιδιών του και των αλλαγών θέσης και τόπου εργασίας, δεν σταμάτησε να συνθέτει και να συνεχίζει το διδακτικό του έργο.

Ως δάσκαλος και παιδαγωγός ο Bach υπήρξε άμεμπτος. Δίδασκε τους κανόνες της τέχνης και δεν επέτρεπε καμιά παρέκκλιση από αυτούς. Στην αξιολόγηση των μαθητών του υπήρξε δίκαιος και ανεπηρέαστος. Στην σχέσεις του με τους ανώτερους του ήταν ειλικρινής και δεν ήξερα να υποχωρεί, όταν μάλιστα γνωρίζει πως αυτό που υποστηρίζει το σωστό. Δεν χαρακτηριζόταν από την διπλωματικότητα, πράγμα που πολλές φορές του στοίχιζε ακριβά (Δρόσος, 1996, σελ.387).

Με όπλο του την δεξιοτεχνία στο τσέμπαλο και το εκκλησιαστικό όργανο, κατάφερε να καθιερωθεί. Στην δουλειά του ήταν άριστος και όλοι τον θεωρούσαν καλό παιδαγωγό, αλλά κακό ψυχολόγο, καθώς δεν είχε την ικανότητα να μπει στην ψυχοσύνθεση των άλλων ανθρώπων εύκολα (Δρόσος, 1996, σελ.389).

Δεν είχε κακό χαρακτήρα, ορισμένες βίαιες αντιδράσεις του ήταν μόνο όταν προσπαθούσε να αποκαταστήσει την αδικία απέναντι σε κάποιον μαθητή του. Είχε ιδιαίτερο πνεύμα ανεξαρτησίας και αυτό τον έκανε πολλές φορές να μην σέβεται τις υποχρεώσεις του.

Μεγάλη παιδαγωγική αξία έχουν οι «Ελεύθερες συνθέσεις» του, που αποτελούνταν από: 19 πρελούδια και φούγκες, 3 φαντασίες και φούγκες, 4 τοκάτες, 2 πρελούδια, 4 φαντασίες αυθυπόστατες και 4 ανεξάρτητες φούγκες, η Passacaglia σε do ελάσσονα και οι μεταγραφές 6 κοντσέρτων Ιταλών συνθετών (Δρόσος, 1996, σελ.405).

Στην παρούσα εργασία θα αναλυθούν οι Τρίφωνες Inventions, που αποτελούν άλλο ένα παιδαγωγικό θησαυρό του συνθέτη. Τα έργα αυτά αντανakλούν όλα αυτά τα βιώματα του συνθέτη και αναδεικνύουν την προσωπικότητα του. Στόχος τους είναι ο στόχος του ίδιου του συνθέτη και αυτός δεν είναι άλλος από την βελτίωση των μαθητών του και την εξέλιξη τους ως μουσικοί.

### Η σχέση του με τα όργανα της εποχής (cembalo και εκκλησιαστικό όργανο)

Ο J.S.Bach ήταν πολύ καλός γνώστης της τεχνικής του εκκλησιαστικού οργάνου, όπως αναφέρει ο Γ.Ν. Δρόσος (1996) : *«τα πόδια του πετούσαν πάνω στα μπεντάλ, λες και είχαν φτερά»* (Δρόσος, 1996, σελ.96-97), τονίζοντας επίσης την ιδιαίτερη δεξιοτεχνία του τόσο στα πόδια, όσο και τα χέρια του (Δρόσος, 1996, σελ.70).

Όλοι οι βιογράφοι εξαίρουν την μεγάλη πείρα και εξειδίκευση του Bach σε θέματα κατασκευής και συντήρησης του οργάνου αλλά και της εκπληκτικής του δεξιοτεχνίας ως οργανίστας (Δρόσος, 1996, σελ.99). Μια τεχνική και ένα μουσικό αποτέλεσμα το οποίο δεν γοήτευε μόνο τους ερασιτέχνες αλλά και επαγγελματίες μουσικούς της εποχής (Δρόσος, 1996, σελ.113).

Εκτός από οργανίστας, σημείωσε και ιδιαίτερη επιτυχία ως βιολονίστας και κλαβεσενίστας (παίκτης του τσέμπαλο) σε διάφορες εκδηλώσεις και συναυλίες. Η αγάπη του για τα δύο αυτά όργανα, τον έκανε να επιδιώκει να αντιγράψει πλήθος παρτιτούρων έργων άλλων συνθετών που έγραφαν μουσική για το τσέμπαλο και το όργανο, δημιουργώντας έτσι ένα μεγάλο προσωπικό αρχείο, το οποίο έπαιξε σημαντικό ρόλο και στις δικές του συνθέσεις (Δρόσος, 1996, σελ.104).

Κατάφερε να αποκτήσει τον τίτλο: του πραγματογνώμονα γύρω από την κατασκευή εκκλησιαστικών οργάνων, του οργανίστα εξαιρετικής δεξιοτεχνίας και του συνθέτη αξιόλογων έργων, τα οποία χαρακτηρίζονται για την έμπνευση, την απλότητα και την τελειότητα τους (Δρόσος, 1996, σελ.117).

Καθώς η εργασία αυτή εστιάζει στις «Τρίφωνες Inventions» του συνθέτη, τις οποίες συνέθεσε για το cembalo, χρήζει να γίνει στην συνέχεια αναφορά της λειτουργίας αυτού του οργάνου και των δυνατοτήτων του, καθώς ο τρόπος παιξίματος του οργάνου και τα ηχοχρώματα που αυτό μπορεί να παράγει, επηρέασαν τον συνθέτη κατά την συνθετική διαδικασία των εν λόγω έργων.

## Το όργανο της εποχής – Cembalo

### Ο μηχανισμός του οργάνου

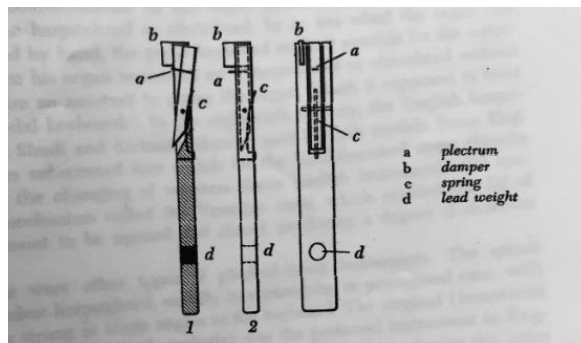
Το αρπίχορδο ή τσέμπαλο, όπως ονομάζεται στα ελληνικά (αγγλικά: harpsichord, ιταλικά: clavicembalo, γαλλικά: clavecin, γερμανικά: cembalo, ισπανικά: clavecín, πορτογαλικά: cravo, ολλανδικά: klavecimbel) είναι πληκτροφόρο-νυκτό όργανο, πρόγονος του σημερινού πιάνου. Το τσέμπαλο κατάγεται από την Ιταλία, ενώ το παλαιότερο τσέμπαλο χρονολογείται από τον 14ο αιώνα.

Το όργανο αυτό, έπαιξε σημαντικό ρόλο στη μουσική του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Ακόμα και σήμερα δεν θεωρείται ένα ξεχασμένο όργανο. Συγκεκριμένα, το τσέμπαλο κυριαρχούσε στις καλλιτεχνικές σκηνές από το 15<sup>ο</sup> αιώνα έως το 1750. Η φήμη του βασίζεται κατά κύριο λόγο στην οικογένεια Ruckers, γνωστή για την κατασκευή αρπίχορδων στην Αμβέρσα, τον 17<sup>ο</sup> αιώνα (Gillespie, 1972).

Η πιο διαδεδομένη μορφή του μηχανισμού λειτουργίας του, η οποία αφού πέρασε από πειραματικό στάδιο διαμορφώθηκε γύρω στον 17<sup>ο</sup> αιώνα, είναι η ακόλουθη.

Αποτελείται από μία ή περισσότερες «χορωδίες» χορδών, που είναι τεντωμένες πάνω από την αρμονική έδρα ή αντηχείο, και από μία ή δύο σειρές πλήκτρων (κλαβιέ). Ο μηχανισμός είναι πολύ απλός και πολύ ακριβής: πατώντας το πλήκτρο, η προέκτασή του λειτουργεί σαν μοχλός, ο οποίος ανασηκώνει τα «σαλταρέλα», ξύλινα εξαρτήματα τα οποία είναι τοποθετημένα κάθετα κάτω από τις χορδές. Το κάθε σαλταρέλο έχει από μία «πένα» ή «πλήκτρο», η οποία «πλήττει» τη χορδή όταν το σαλταρέλο ανασηκώνεται. Αυτό προκαλεί έναν νυκτό ήχο. Όταν αφήνουμε το πλήκτρο και το

σαλταρέλο επανέρχεται στην αρχική του θέση, το «πνηγείο», ένα κομματάκι τσόχα που είναι τοποθετημένο στο σαλταρέλο, ακουμπά τη χορδή και σταματά τον ήχο (Χοϊδάς).



(*Harpsichord Jack, reproduced by permission. Karl Geiringer. Musical Instruments. New York: Oxford University Press, 1945 / Gillespie, 1972*)

Ανάλογα με το πόσες «χορωδίες χορδών» (σετ χορδών που παράγουν όλες τις νότες) έχει το κάθε τσέμπαλο, έχει και τον αντίστοιχο αριθμό σειρών από σαλταρέλα. Τις χορωδίες μαζί με τα σαλταρέλα τους τις ονομάζουμε «ρετζίστρα». Το κάθε ρετζίστρο παράγει το δικό του ήχο και μπορεί να χρησιμοποιηθεί είτε μόνο του, είτε μαζί με τα άλλα ρετζίστρα του τσέμπαλου. Ο ήχος που παράγουν δύο ή και τρία ρετζίστρα μαζί, είναι πιο πλούσιος από αυτόν που παράγει ένα ρετζίστρο μόνο του. Ο τσεμπαλίστας μπορεί, εναλλάσσοντας τον αριθμό των ρετζίστρων, να πετυχαίνει ποικιλία στο ηχόχρωμα και δυνατότερο ή ασθενέστερο ήχο. Αυτή είναι και η μόνη δυνατότητα του τσέμπαλου για μεγάλης κλίμακας δυναμική διαφοροποίηση, η «δυναμική κατά επίπεδα» (Χοϊδάς).

Πολλά τσέμπαλα έχουν δύο πληκτρολόγια, το καθένα από τα οποία αντιστοιχεί σε ένα ή περισσότερα σετ χορδών (ρετζίστρα), 8, 4, ή και 16 ποδών. Τα τσέμπαλα κατατάσσονται σε τρεις κύριους τύπους (ιταλικός, γαλλο-φλαμανδικός, γερμανικός), ο καθένας από τους οποίους έχει ιδιαίτερα κατασκευαστικά, ηχητικά και αισθητικά (εξωτερικά) χαρακτηριστικά. Σε πολλά όργανα οι μηχανισμοί συνδυάζονται με τέτοιο τρόπο, έτσι ώστε με το πάτημα του κάθε πλήκτρου να ηχεί ταυτόχρονα και το αντίστοιχο πλήκτρο του δεύτερου πληκτρολογίου, ή ακόμη και η χαμηλότερη ή ψηλότερη οκτάβα του εν λόγω πλήκτρου.

Καθώς ο ήχος του τσέμπαλου είναι νυκτός, δεν έχει τη δυνατότητα της πολυεπίπεδης αυξομείωσης της έντασης που έχει το πιάνο, ούτε και τη διάρκεια που έχει το εκκλησιαστικό όργανο.

Συγκριτικά με το πιάνο, το τσέμπαλο δεν μπορεί να δώσει διαβαθμίσεις στην ένταση του ήχου. Η έντονη παρουσία του οργάνου αυτού σταμάτησε στα τέλη του 18 ου αιώνα, αν και ενίοτε χρησιμοποιείται ακόμα σε έργα συνθετών της εποχής μας, οι οποίοι έχουν συνθέσει αποκλειστικά για τσέμπαλο.

Το πιάνο ανταποκρίνεται καλύτερα στην εκφραστική μουσική, η οποία χαρακτηρίζεται από εναλλαγές στη δυναμική, κάτι που το τσέμπαλο δεν μπορεί να κάνει (Τασόπουλος, 2000, σελ.6).

Το τσέμπαλο αποτελεί ένα από τα κυριότερα όργανα της εποχής της Αναγέννησης του Μπαρόκ, με πλουσιότατο δικό του (σόλο) ρεπερτόριο, αλλά και ως όργανο συνοδείας.

Η μουσική για το όργανο αυτό γράφεται σε δύο πεντάγραμμα, όπως και του πιάνου.

Υπήρχαν και άλλα όργανα με χορδές τα οποία παίζονταν με τα δάχτυλα, όπως το spinet, το οποίο μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένα πιο απλό τσέμπαλο σε σχήμα τριγώνου ή πενταγώνου. Οι χορδές του σχημάτιζαν ορθή γωνία με το πληκτρολόγιο. Αλλά και το virginal, το οποίο χρησιμοποιήθηκε ιδιαίτερα στην Αγγλία κατά τον 16<sup>ο</sup> και αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα, του οποίου οι χορδές ήταν παράλληλες με το πληκτρολόγιο (Gillespie, 1972, σελ.9).

Κυριότεροι συνθέτες για τσέμπαλο ήταν οι: J.S. Bach, F. Couperin, D. Scarlatti, G.F. Hendel, J.F. Rameau, W.A. Mozart και πολλοί άλλοι.

## Η εξέλιξη του οργάνου

Η ιστορία του αρπίχορδου ξεκινάει κάπου στο μεσαίωνα, όταν το «κανονάκι», ένα όργανο παρόμοιο με το σημερινό zither, εμφανίστηκε σε διάφορες μορφές, όπου ο οργανοπαίχτης τσιμπούσε τις χορδές με τα δάχτυλα.

Περίπου το 1440 εμφανίζεται ένα απλό αρπίχορδο, ενώ το 1500 προστέθηκε μια δεύτερη σειρά χορδών. Ορισμένες φορές πριν το 1579 χρησιμοποιούνταν σε κάποια όργανα μια τετραπλή χορδή, η οποία ακουγόταν μια οκτάβα υψηλότερα από το πλήκτρο που ενεργοποιούνταν με το πάτημα. Το εύρος που αρχικά ήταν είκοσι νότες, αυξήθηκε και στις πιο κάτω περιοχές. Η εξωτερική του εμφάνιση άλλαξε από την αρχική ορθογώνια κατασκευή, στο σχήμα που έχει σήμερα μια άρπα ή ένα φτερό. Στην πραγματικότητα, εξαιτίας αυτού οι Γερμανοί εμπνεύστηκαν για το πιάνο με ουρά την λέξη Flügel που σημαίνει φτερό. Για να παιχτεί ικανοποιητικά το όργανο υψώθηκε σε 4 πόδια και στολίστηκε με διάφορα σχέδια κάνοντας το ιδιαίτερα κομψό. Έτσι το όργανο εντάχθηκε και εντυπωσίασε την κοινωνία.

Κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα ανταγωνίστηκε το λαούτο, που μέχρι τότε βρισκόταν στην σκηνή σε πολλές ευρωπαϊκές πόλεις. Το νέο αυτό όργανο ενέπνευσε πολλούς συνθέτες να γράψουν μουσική για αυτό, όπως ο Jacques Champion de Chambonnières και ο Louis Couperin. Αυτοί έκαναν και την αρχή για τη σχολή του γαλλικού Clavecin, η οποία υπήρχε το 17<sup>ο</sup> κ 18<sup>ο</sup> αιώνα, μια σχολή που ανέδειξε τους: F. Couperin και τον J.Ph. Rameau.

Εμπνευσμένοι από το όργανο, μέλη της οικογένειας του Bach, έφτιαξαν την δική τους πολιτιστική κληρονομιά στη Γερμανία. Στην δε Ισπανία, ο ιταλικής καταγωγής Domenico Scarlatti, έγραψε πολλά έργα αποκλειστικά για το όργανο αυτό.

Κατά τον 17<sup>ο</sup> και 18<sup>ο</sup> αιώνα το αρπίχορδο βρισκόταν στην πρώτη θέση της μουσικής σκηνής, έχοντας όχι μόνο σολιστικό αλλά και συνοδευτικό ρόλο, καθώς στην εκκλησία συνόδευε την χορωδία. Βρέθηκε στα σαλόνια παίζοντας σονάτες και άλλα είδη μουσικής δωματίου. Τέλος μπήκε στην ορχήστρα ως όργανο ιδιαίτερης σημασίας για το μουσικό σύνολο.

Από το 1650 έως το 1750 το κλαβεσέν ήταν 6 έως 8 πόδια μήκος και ιδανικά είχε δύο πληκτρολόγια, κάθε ένα από τα οποία είχε 5 οκτάβες.

Ένας πολύ σημαντικός λόγος που το κλαβεσέν ήταν τόσο δημοφιλές, ήταν το γεγονός ότι η κατασκευή του είχε βελτιωθεί από την οικογένεια Ruckers. Ο Hans Rucker, ο πρώτος κορυφαίος κατασκευαστής, ξεκίνησε να φτιάχνει αρπίχορδα στην πόλη Antwerp το 1579 και η συγκεκριμένη οικογένεια συνέχισε την ενασχόληση αυτή μέχρι και μετά το 1667. Πριν τους Ruckers, υπήρχαν κάποιες μεμονωμένες δημιουργίες πληκτροφόρων με δύο πληκτρολόγια, με ρετζίστρο 100-200 εκατοστά, και

μηχανισμούς που συνέδεαν τα ρετζίστρα για να μπορούν να τα χειρίζονται πιο εύκολα. Ωστόσο, η οικογένεια Rucker ήταν αυτή που όρισε τα βασικά χαρακτηριστικά του οργάνου και το βελτίωσε, κάνοντας ακόμα και τους σύγχρονους μουσικούς να θεωρούν ότι το όργανο αυτό έχει το πιο όμορφο ηχόχρωμα από οποιοδήποτε άλλο όργανο. Οι επόμενοι κατασκευαστές είχαν ως παράδειγμα τα κλαβεσέν των Ruckers.

Συνοπτικά, σημαντικοί τεχνίτες των πληκτροφόρων οργάνων αποτελούν επίσης ο B. Cristofori (1655-1731), ο οποίος είναι από τους πρώτους κατασκευαστές στη Φλωρεντία και ο G. Silbermann (1683-1753), ο οποίος δεχόταν την αρνητική κριτική του Bach, καθώς ο συνθέτης δεν ικανοποιήθηκε από τα νέα στοιχεία και τους νεωτερισμούς που είχε επιφέρει ο κατασκευαστής στο όργανο (Τασόπουλος, 2000, σελ.11).

Το τσέμπαλο, διαδέχτηκε ένα νέο πληκτροφόρο, το pianoforte όταν ο Bartolomeo Cristofori έφτιαξε ένα αρπίχορδο με σφυράκια, το οποίο ονόμασε «gravicembalo col piano e forte» (Gillespie, 1972, σελ.6,7,9).

Ο J. Stein (1728-1792) στη Βιέννη, προσέθεσε στο πιάνο τον μηχανισμό εκφυγής στο σφυράκι και ήταν αυτός που έφτιαξε το πιάνο το οποίο χρησιμοποιούσε ο Mozart μέχρι το τέλος της ζωής του.

Η εταιρία Broadwood στην Αγγλία (1732-1812), έφτιαξε ένα πιάνο με μεγαλύτερη αντίσταση στο πάτημα των δαχτύλων κάνοντας το λιγότερο ευαίσθητο στις ηχητικές διακυμάνσεις. Ένα τέτοιο όργανο δωρίστηκε και στον Beethoven, ο οποίος ενθουσιάστηκε με αυτό.

Στην Γαλλία ο Sébastien Érard (1752-1831) δούλεψε, επίσης, πάνω στον μηχανισμό επαναφοράς.

Φτάνοντας στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, όπου η εταιρία Steinway γερμανικής καταγωγής, η αυστριακή Besendorfer, η γερμανική Blüthner, δημιουργούν πιάνα υψηλών απαιτήσεων. Ταυτόχρονα εταιρείες όπως η Yamaha και Kawai παράγουν έναν μεγάλο αριθμό πιάνων με υψηλή ποιότητα κατασκευής, αλλά όχι τόσο εκλεπτυσμένο ήχο (Τασόπουλος, 2000, σελ.11).



*Pianoforte made by B. Cristofori 1720*  
(Gillespie, 1972)



*Grand Piano made by J. A. Stein 1773*

### To cembalo ανά χώρα

Περίπου το 16ο αιώνα τα αρπικόρδα ήταν αρκετά σπάνια. Το όργανο αυτό έκανε πιο εμφανή την παρουσία του γύρω στο 1610 και τα όργανα που χρησιμοποιούνταν ήταν εισαγόμενα από την Ιταλία και αργότερα και από την Ολλανδία. Ωστόσο, υπήρχαν κατασκευαστές και στην Αγγλία, όπως ο Lodewijk Theewes στο Λονδίνο το 1579.

Στην Γαλλία, το όργανο αυτό εμφανίστηκε στις αρχές του 17ου αιώνα με κατασκευαστές όπως ο Jean Jacquet το 1632. Ο όρος για αυτό ήταν *clavecin*, αν και τον 16ο και 17ο αιώνα ο όρος *épinette* χρησιμοποιούνταν τόσο για αρπικόρδο, όσο και για το *spinet*. Οι Γάλλοι κατασκευαστές εξέλιξαν την ολλανδική παράδοση και τα όργανα τους επιδείκνυαν εξαιρετική λεπτότητα, καθιστώντας τα ικανά να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις των εξαιρετικών Γάλλων κλαβεσινιστών. Ωστόσο, τον 18ο αιώνα το όργανο γίνεται πιο εκλεπτυσμένο από αυτά της Ολλανδίας, μιμούμενο τα μοτίβα των γαλλικών επίπλων της εποχής. Ο ήχος του εξέπεμπε ελαφρότητα και γλυκύτητα.

Οι πιο γνωστοί Γάλλοι κατασκευαστές ήταν: Ο Nicholas Blanchet (1660-1731), ο γιος του François, ο Pascal Taskin (1723-1783), ο Jean -Antoine Vaudry και ο Henri Hemsch (Bond, 1997).

Σύμφωνα με καταγραφές το αρπύχορδο είχε κάνει την εμφάνιση του σε Ισπανία και Πορτογαλία στα τέλη του 15ου αιώνα. Οι κατασκευαστές των χωρών αυτών μιμούνταν τις τεχνοτροπίες των Ιταλών κατασκευαστών (Kroll, 2019, σελ.14).

Στη Γερμανία, χρησιμοποιούνταν ο όρος klavier, αν και χρησιμοποιούσαν επίσης τον όρο τσέμπαλο. Η κατασκευή τσέμπαλο στη Γερμανία δεν ήταν ποτέ αξιοσημείωτη και λόγω της κατάστασης στη χώρα το 17ο αιώνα, λίγα όργανα έχουν επιβιώσει από εκείνη την εποχή. Το 18ο αιώνα το γερμανικό αρπύχορδο αναδεικνύει, όπως και γενικότερα η μουσική του Bach, ένα πλήθος εθνικών χαρακτηριστικών, λαμβάνοντας υπόψη όμως μεγάλη επιρροή από τη Γαλλία. Οι πιο γνωστοί κατασκευαστές ήταν: η οικογένεια Hass, ο Christian Zell, ο Gottfried Silbermann (Kroll, 2019, σελ.39).

Στην Ιταλία, το αρπύχορδο ήταν πιο διαδεδομένο με την ονομασία τσέμπαλο και τα όργανα ήταν λιγότερο περίπλοκα από εκείνα της Ολλανδίας. Αποτελούνταν από ένα πληκτρολόγιο και δύο ρεζίστρα. Χρησιμοποιούσαν πιο συχνά ξύλο από κυπαρίσσι. Ο ήχος του ήταν πιο ξερός και αυστηρός, κάνοντας το κατάλληλο σαν συνοδευτικό όργανο και όχι τόσο σαν σολιστικό. Το ιταλικό τσέμπαλο ξεχωρίζει από το σχήμα του, καθώς έχει μακριά λεπτή ουρά και απότομη καμπύλη. Ακόμη, έχει πολλά διακοσμητικά στο εξωτερικό και καθόλου στο εσωτερικό.

Οι πιο γνωστοί Ιταλοί κατασκευαστές ήταν ο Baffin, Trasuntino και ο Vincentians. Το πιο τυπικό ιταλικό τσέμπαλο σχεδιάστηκε από τον Baffo το 1574 και βρίσκεται σήμερα στο «Victoria and Albert Museum» στο Λονδίνο.

Στην Αγγλία, σύμφωνα με σχόλιο του μουσικού ιστορικού Charles Burney, το 1775, η γερμανική δουλειά είχε μεγαλύτερη απήχηση έξω από τη Γερμανία παράτι μέσα στη χώρα, κάτι που επιβεβαιώνεται από το γεγονός ότι δύο από τους καλύτερους Άγγλους κατασκευαστές είχαν καταγωγή από την Γερμανία και την Ελβετία. Πρόκειται για τους Jacob Kirckman και Burkat Shudi. Ο τελευταίος μαζί με τον John Broadwood συνεργάστηκαν και έθεσαν τα θεμέλια της βιομηχανίας των πιάνων «Broadwood». Οι περισσότεροι Άγγλοι ασχολούνταν την κατασκευή virginal και spinet και λιγότερα με το αρπύχορδο. Γι' αυτό, φαίνεται ότι τα περισσότερα όργανα έχουν εισαχθεί από άλλες χώρες. Όσα όργανα όμως έφτιαξαν, χαρακτηρίζονταν από πλούσιο και τραγουδιστό ήχο. Το εξωτερικό μέρος των αγγλικών οργάνων

χαρακτηριζόταν από λιτό στολισμό, κάτι που υποστήριζε η κλασική αγγλική αρχιτεκτονική.

Ωστόσο, οι Άγγλοι είχαν διάφορες καινοτομίες, όπως η προσθήκη τους να μπορεί ο εκτελεστής να χρησιμοποιήσει ένα ρετζίστρο από οποιοδήποτε από τα δύο πληκτρολόγια. Άλλη μία προσθήκη ήταν η τοποθέτηση μια έξτρα σειράς γρύλων, οι οποίοι έφερναν ένα ρετζίστρο πιο κοντά στα παξιμάδια, δίνοντας στο όργανο έναν ήχο πιο ρινικό και κοφτό. Ο ήχος αυτός ονομάστηκε *lute*. Αυτές οι ηχητικές, χρωματικές αλλαγές έθεσαν την ανάγκη στο όργανο να μπορεί να αλλάζει εύκολα ομάδα ρετζίστρων και έτσι προέκυψε ο μηχανισμός του πεντάλ, μηχανισμός που επέτρεπε στον οργανοπαίκτη να αλλάζει περισσότερα ρετζίστρα απ' ό τι μπορούσε με το χέρι (Bond, 1997, σελ.40).

## Οι διαφορές των οργάνων

Το *piano*, το *cembalo* και το *clavichord* είναι πληκτροφόρα όργανα, όπου κάθε ένα από αυτά έχει εμφανιστεί σε διάφορα σχήματα και μεγέθη.

Μια ρευστή μελωδική γραμμή ακούγεται πιο όμορφα όταν παίζεται από *clavichord*, του οποίου οι χορδές ενεργοποιούνται από μια μικρή πίεση. Ωστόσο, ταυτόχρονα, η έλλειψη της τονικής δύναμης μειώνει το νόμμερο των θαυμαστών του.

Το *cembalo*, του οποίου οι χορδές ακούγονται σαν τσίμπημα ταιριάζει στις σχεδόν πολυφωνικές γραμμές της Μπαρόκ περιόδου, αλλά χαρακτηρίζεται από έλλειψη προσαρμοστικότητας και έχει δημιουργικές μικροδιαφορές.

Το *piano*, του οποίου οι χορδές χτυπιούνται από το σφυράκι έχει εξαιρετικές δυνατότητες, αλλά δυστυχώς απέχει της καθαρότητας του ήχου που έχει το τσέμπαλο.

Αυτά τα τρία όργανα, μαζί με το εκκλησιαστικό όργανο, αποτελούν την κορυφαία δυναστεία του πιάνου (Gillespie, 1972, σελ.2).

Οι βασικές διαφορές του *cembalo* και του *piano* είναι οι ακόλουθες.

Το πιάνο έχει: βαρύ ξύλινο σκελετό και χοντρές χορδές, ορισμένες απ' τις οποίες είναι περιτριγυρισμένες από σύρμα, δύο πεντάλ (το ένα για να ελέγχει το ντένφερ και το άλλο για να μειώνει τον τόνο) και ένα πληκτρολόγιο, συνήθως επτά οκτάβων.

Εν αντιθέσει, το cembalo έχει ελαφρύ ξύλινο σκελετό, πιο λεπτές χορδές και κανένα πεντάλ για να διατηρεί τον ήχο. Παρ' όλα αυτά, διαθέτει κάποια πεντάλ τα οποία όμως ονομάζονταν manuals και ήταν μικρότερα από αυτά του πιάνου. Το λευκό και μαύρο χρώμα που έχουμε συνηθίσει στο πιάνο ήταν ανάποδα στα πλήκτρα και τα κλειδιά ήταν από διάφορα είδη ξύλου. Το μήκος των κλειδιών από πίσω προς τα μπροστά ήταν μικρό. Μόνο στα όργανα στην Αγγλία και στη Γερμανία τα κλειδιά θύμιζαν αυτά του σύγχρονου πιάνου. Ακόμα και το πλάτος των κλειδιών ήταν μικρότερο στο cembalo.

Αλλά και όσον αφορά την εκτέλεση του οργάνου υπήρχαν σημαντικές διαφορές. Η πιο προφανής ήταν ότι στο cembalo δεν υπήρχε η δυνατότητα της εναλλαγής του ήχου από πιο δυνατό σε πιο σιγανό, ανάλογα με το πόσο δυνατά πατιούνταν το πλήκτρο. Αν κάποιος επιθυμούσε ο ήχος να ακουστεί πιο δυνατά χρειαζόταν διαφορετικός τρόπος προσέγγισης, ανάλογα με το πως άγγιζε το πλήκτρο ο οργανοπαίχτης και από την διάρκεια που κρατούσε κάθε νότα (Bond, 1997).

## Ο Bach και το cembalo

Μέχρι την στιγμή του θανάτου του, ο Bach είχε έρθει σε επαφή με πλήθος διαφορετικών αρπίχορδων (cembalo), είτε στα διάφορα ταξίδια του, είτε στις διάφορες δουλείες του ως κάντορας. Επιπλέον, βρέθηκαν στην κατοχή του τουλάχιστον 8 πληκτροφόρα όργανα, 5 από τα οποία ήταν αρπίχορδα. Ένα κλαβεσέν (cembalo) αξίας περίπου 80 αυτοκρατορικών τάλιρων, 3 κλαβεσέν αξίας 50 αυτοκρατορικών τάλιρων, ένα ditto αξίας 20 τάλιρων, δύο lauten-wercke (λαούτο-τσέμπαλο) αξίας το κάθε ένα 30 τάλιρων, και ένα spinettgen αξίας 30 τάλιρων. Φυσικά οι αξίες αυτές επηρεάζονταν από το γεγονός ότι τα όργανα ήταν μεταχειρισμένα. Για καινούργιο κλαβεσέν με ένα πληκτρολόγιο στη Σαξονία κόστιζε 60 έως 100 τάλιρα, ενώ με δύο πληκτρολόγια η αξία ανέβαινε στα 100 έως 200 τάλιρα. Εφόσον αυτά τα 4 κλαβεσέν του Bach,

κόστιζαν ως μεταχειρισμένα 50 με 80 τάλιαρα, συμπεραίνουμε ότι ήταν όργανα με δύο πληκτρολόγια.

Ο όρος *clavessin* ή *clavesin* φυσικά χαρακτηρίζει το αρπύχορδο. Σε αυτή την περίπτωση όμως του Bach, υπάρχει η υποψία ότι ο άνθρωπος που έκανε την καταγραφή δεν ήταν μουσικός και απλά χαρακτήρισε τα όργανα ως *clavesin* περιγράφοντας όργανα που είχαν πληκτρολόγια και νυκτές χορδές, όπως πιθανόν και το *forteriano*. Καθώς είναι γνωστό ότι ο Bach τα τελευταία χρόνια της ζωής του εργαζόταν και ως πωλητής των οργάνων του Gottfried Silbermann και είχε πουλήσει για 115 τάλιαρα σίγουρα ένα όργανο το οποίο χαρακτήρισε ο ίδιος ως «Piano et Forte».

Όσον αφορά τα δύο *lauten-wercke*, που βρέθηκαν στην κατοχή του, ένας μαθητής του Bach με το όνομα Johann Friedrich Agricola, γράφοντας ένα κείμενο σχολιασμού μιας διδακτορικής έρευνας του Jacob Adlung, με τον τίτλο «*Musica mechanica organoedi*», αναφέρει ότι γύρω στο 1740 είχε δει και ακούσει ένα λαούτο-τσέμπαλο το οποίο είχε σχεδιαστεί από τον ίδιο τον Bach και είχε κατασκευαστεί από τον Zacharias Hildebrant. Το όργανο αυτό ήταν πιο μικρό από το συνηθισμένο αρπύχορδο, αλλά έμοιαζε πολύ με αυτό (Kroll, 2019).

Το όργανο που βρίσκεται σήμερα στο σπίτι του Bach στο Eisenach, έχει μόνο ένα πληκτρολόγιο, δύο ρεζίστρα (8 foot), τέσσερις οκτάβες και ένα μηχανισμό *transport* που μετέφερε το πληκτρολόγιο ένα διάστημα τρίτης μικρής πάνω. Το όργανο αυτό χρονολογείται από το 1715 (Kroll, 2019, σελ.266).

### Σχετικά με το κούρδισμα

Στην τελευταία σελίδα της νεκρολογίας για τον J.S Bach, γραμμένη από τον C.P.E. Bach και τον J.F.Agricola (1754), αναφέρεται ότι όσον αφορά το κούρδισμα των αρπύχορδων ο συνθέτης κατάφερνε με σωστό κούρδισμα, έναν ήχο καθαρό και ευχάριστο. Όπως αναφέρει ο βιογράφος του Bach, Philipp Emanuel, με γράμμα του στον Johann Nicolaus Forkel, ο Bach δεν ικανοποιούνταν από κανένος άλλου τον κούρδισμα εκτός από αυτό που έκανε ο ίδιος. Μια διαδικασία η οποία κρατούσε για εκείνον λιγότερο από ένα τέταρτο της ώρας (Kroll, 2019, σελ.268).

## Ως προς τον συγκερασμό

Δεν μπορούμε να ξέρουμε ακριβώς την άποψη του συνθέτη για τον συγκερασμό του οργάνου, καθώς ο Bach άλλαζε και εξέλισσε συνεχώς την άποψη του, καθ' όλη την πορεία της καριέρας του. Ωστόσο, όπως προκύπτει από το βιβλίο του «Well Tempered Klavier», επιθυμούσε ένα συγκερασμό που θα επέτρεπε σε κάθε κλειδί να χρησιμοποιηθεί ίσα ως τονική.

## Ως προς το τονικό ύψος (pitch)

Όπως ακριβώς και στο συγκερασμό, έτσι και το τονικό ύψος ποίκιλε, όχι μόνο από τόπο σε τόπο, αλλά και από είδος σε είδος μουσικής.

Σε μία σύνθεση για solo ή σε ένα έργο μουσικής δωματίου με έγχορδα όργανα, όλα τα όργανα μπορούσαν να κουρδιστούν σύμφωνα με την επιθυμία του εκάστοτε οργανοπαίκτη. Αντιθέτως, σε έργο μουσικής δωματίου για πνευστά το cembalo ρυθμιζόταν σε πιο χαμηλό, συγκριτικά με τα άλλα όργανα, κούρδισμα. Για παράδειγμα, τα όργανα ρυθμιζόνταν σε  $\lambda_a = 415$  Hz (περίπου), ενώ το cembalo σε  $\lambda_a = 392$  Hz περίπου, κάτι που στην Γερμανία ονομάστηκε «Tiefkammerton» .

Ο Bach ήταν αδιαμφισβήτητα ένας εξαιρετικός παίκτης του οργάνου, δίνοντας έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα και στυλ στο παίξιμο του.

Ο συνθέτης είχε πολλούς μαθητές κατά την διάρκεια της καριέρας του, οι οποίοι μιλούσαν συχνά για την ικανότητα του δασκάλου τους στο παίξιμο και τις μεθόδους διδασκαλίας του. Αποδεδειγμένα είχε δώσει πλήθος ρεσιτάλ κυρίως εκκλησιαστικού οργάνου αλλά και σε άλλα όργανα όπως το Μάιο του 1747, όπου κλήθηκε να κάνει έναν αυτοσχεδιασμό στην αυλή του Frederick the Great. Το όργανο πάνω στο οποίο έκανε τον αυτοσχεδιασμό ήταν ένα fortepiano. Καταγραφές δείχνουν πως ο διαγωνισμός επρόκειτο να γίνει ανάμεσα στον Bach και τον Γάλλο βιρτουόζο Louis Marchand, προκειμένου να φανεί ποιος είναι πιο ταλαντούχος. Φαίνεται πως ο τελευταίος δεν εμφανίστηκε στον διαγωνισμό, πιθανολογώντας γιατί γνώριζε εξ αρχής την ήττα του. Το γεγονός αυτό είναι μια ακόμα επιβεβαίωση της μεγάλης ικανότητας

του στο παίξιμο. Σύμφωνα με τον Johann Nicolaous Forkel, ο Bach έπαιζε με τέτοια άνεση και με μικρές κινήσεις που με δυσκολία γίνονταν αντιληπτές. Μόνο οι πρώτες αρθρώσεις των χεριών κινούνταν. Το χέρι του διατηρούσε τη στρογγυλή μορφή του ακόμα και στα πιο δύσκολα περάσματα. Τα δάχτυλα του απείχαν πολύ λίγο από τα πλήκτρα, ενώ το υπόλοιπο σώμα του συμμετείχε ελάχιστα στο παίξιμό του. Όλα τα δάχτυλα του ήταν δυνατά και εύχρηστα, έτσι ώστε να μπορεί να εκτελεί όχι μόνο συγχορδίες και γρήγορα περάσματα, αλλά και μονά ή διπλά τρέμουλα με άνεση και λεπτότητα. Ήταν εξαιρετικός σε αυτά τα περάσματα στα οποία χρειάζεται κάποια δάχτυλα του χεριού να κάνουν τρέμολο ενώ τα υπόλοιπα να συνεχίζουν την μελωδία. Η ικανότητα αυτή είναι κάτι που καλλιεργεί όποιος μελετήσει τα έργα του συνθέτη.

Σύμφωνα με τον γιο του, C.P.E. BACH, ο J.S. Bach χαρακτηρίστηκε ως καινοτόμος ως προς την ευρεία χρήση του αντίχειρα, κάτι που οι σύγχρονοι του απέφευγαν να χρησιμοποιούν. Ο Bach όμως θέλοντας να δώσει κάτι νέο ακουστικά προσπάθησε να σκεφτεί μια πιο ολοκληρωμένη χρήση των δαχτύλων, και ειδικά του αντίχειρα, ο οποίος εκτός από άλλες χρήσεις του, είναι εξαιρετικά απαραίτητος στα δύσκολα πλήκτρα. Έτσι το δάχτυλο αυτό πέρασε από την αδράνεια, στην θέση ενός κύριου δαχτύλου.

Σύμφωνα με τον Mark Kroll, υπάρχουν αναφορές της χρήσης του πρώτου δαχτύλου και πριν από τον Bach. Παρόλα αυτά η θέση αυτή του γιου του υποστηρίζεται από το γεγονός της σύνθεσης δύο έργων παιδαγωγικού χαρακτήρα του J.S. Bach, τα οποία εντάχθηκαν στο Klavierbuchlein. Πρόκειται για την άσκηση σε Do μείζονα που ονομάστηκε application-εφαρμογή (BWV994)(BWV=Bach-Werke-Verzeichnis), η οποία αποδεικνύει ότι ο Bach ακόμα δίδασκε παραδοσιακές τεχνικές σταύρωσης των δαχτύλων στο δεξί χέρι ως 3-4-3-4-3-4 σε ανιούσα και 3-2-3-2 σε κατιούσα κλίμακα και στο αριστερό χέρι ως 3-2-1-2-1-2-1-2 σε ανιούσα.

Σε παρτιτούρα μαθητή του Bach, που φυλάσσεται στην βιβλιοθήκη του Βερολίνου, το οποίο αποτελεί αντιγραφή του έργου σε Do μείζονα από τα «Prelude και Fugetta», τα οποία βρίσκονται στο «Well Tempered Klavier II» (BWV870a), μπορεί να δει κάποιος ότι είναι γεμάτο από άφθονους δακτυλισμούς. Κάνοντας ανάλυση των σημειώσεων αυτών, ο Quentin Faulkner, βρήκε ότι ο συνθέτης επιδίωκε να χρησιμοποιεί όλα τα δάχτυλα, συμπεριλαμβανομένου και του αντίχειρα, την συχνή χρήση του ίδιου δαχτύλου σε δύο νότες διαδοχικά, ειδικά του πρώτου και του πέμπτου

δαχτύλου, και κάποιες φορές την κίνηση του περάσματος των δαχτύλων πάνω από τον αντίχειρα. Καταλήγει, λοιπόν, ο Faulkner σε δύο βασικές αρχές του συνθέτη: πρώτον την χρήση του αντίχειρα στην εκτέλεση των τυχαίων νοτών και δεύτερον τη λειτουργία του πρώτου δαχτύλου ως δάχτυλο-άξονα για την εκτέλεση περασμάτων-κλιμάκων που ξεπερνούν το φάσμα των πέντε νοτών (Kroll, 2019, σελ.274-276).

## Ως προς την διδασκαλία

Ο συνθέτης ήταν βαθιά αφοσιωμένος στην διδασκαλία και οι μαθητές του Bach ήταν κυρίως επίδοξοι επαγγελματίες μουσικοί. Η πρώτη μαρτυρία σχετικά με τον Bach ως δάσκαλο, εμφανίζεται σε γράμμα το 1712 από τον μαθητή του Philipp David Krauter. Αναφέρει, ότι λάμβανε έξι ώρες καθοδήγησης την ημέρα, κυρίως στην σύνθεση και το πιάνο (αρπίχορδο) και κάποιες φορές και σε άλλα όργανα.

Άλλη πληροφορία μας έρχεται από τον Ernt Ludwig Gerber, γιό ενός άλλου μαθητή του Bach, τον Heinrich Nicolaus Gerber, οποίος αναφέρει ότι στο πρώτο μάθημα ο Bach δίδασκε τις Inventions και αφού αυτές είχαν φτάσει σε ένα ικανοποιητικό σημείο κατά την δική του κρίση, τότε συνέχιζε την μελέτη με διάφορες σουίτες, και ύστερα με έργα από το Well-Tempered Klavier. Αυτά τα ώριμα του έργα έπαιζε ο Bach στους μαθητές του όταν δεν είχε διάθεση να διδάξει και εκείνοι κάθονταν και τον παρακολουθούσαν να παίζει κάνοντας του, όπως αναφέρει ο H.N. Gerber, να ξεχνάνε τον χρόνο.

Η διαδοχή αυτή Inventions-Suites-Well-Tempered Klavier, υφίσταται στην σειρά διδασκαλίας των έργων του Bach ακόμα και σήμερα.

Σύμφωνα με τον Forkel, το πρώτο πράγμα που δίδασκε ο Bach στους μαθητές ήταν ο ιδιαίτερος τρόπος του παιχνιδιού στο πιάνο. Για τον λόγο αυτό, τους έβαζε να εξασκούνται για μήνες πάνω σε μεμονωμένες ασκήσεις για όλα τα δάχτυλα και των δύο χεριών, με στόχο το καθαρό και διαυγές άγγιγμα. Τις ασκήσεις αυτές κανένας δεν μπορούσε να γλιτώσει. Η ενασχόληση με αυτές διαρκούσε περίπου 6 με 12 μήνες. Αν κάποιος μετά από αυτούς τους μήνες της εξάσκησης άρχιζε να χάνει την υπομονή του, τότε ο Bach άρχιζε να συνθέτει συνδεδεμένα έργα τα οποία αποτελούνταν από συνδεδεμένες τέτοιου είδους ασκήσεις. Οι ασκήσεις αυτές εκπαίδευαν τους μαθητές

ιδιαίτερα πάνω στους καλλωπισμούς. Με αυτό τον τρόπο αμέσως μούσε τους μαθητές του στις δικές του συνθέσεις, οι οποίες τους έδιναν το καλύτερο υπόβαθρο για να βελτιώσουν την δύναμή τους.

Προκειμένου να μειώσει τις δυσκολίες χρησιμοποίησε μια εξαιρετική μέθοδο σύμφωνα με την οποία έπαιζε εκείνος πρώτα στους μαθητές ολόκληρο το κομμάτι, που επρόκειτο να μελετήσουν. Την μέθοδο αυτή χρησιμοποιούσε προκειμένου να ξέρουν οι μαθητές πως έπρεπε να ακουστεί το κομμάτι.

Ως προς την μουσική δωματίου, σύμφωνα με τον Lorenz Mizler, παλιό μαθητή του συνθέτη, ο Bach έπαιζε με το αριστερό χέρι με τέτοιο τρόπο που το μέρος που έπαιζε το χέρι αυτό, φαινόταν αυτοτελές κομμάτι. Παράλληλα, η μελωδία στο δεξί χέρι φαινόταν σαν να είχε γραφτεί εκ των προτέρων.

Ομοίως, ο Johann Friedrich Daube, μουσικός της άυλης της Στουτγάρδης, αναφέρει ότι όταν ο Bach έπαιζε, η πάνω φωνή άστραφτε. Παράλληλα, με τον τρόπο του έκανε την συνοδεία να παίρνει ζωή. Ήξερε πολύ καλά πως να κάνει τις μιμήσεις με έξυπνο τρόπο, είτε με το αριστερό χέρι είτε με το δεξί και πως να εισάγει ένα αναπάντεχο αντιστικτικό θέμα από κάτω, το οποίο έκανε να φαίνεται ομαλά ενταγμένο στο σύνολο. Η κανονική του συνοδεία ήταν πολύ λίγο περιορισμένη. Σε γενικές γραμμές, η συνοδεία του ήταν πάντα σαν ένα concertante μέρος, σαν εξέχον δηλαδή οργανικό μέρος, το οποίο είχε προστεθεί σαν συνοδεία στην πάνω φωνή, έτσι ώστε αυτή να λάμπει. Το χαρακτηριστικό αυτό, της καθαρότητας και διαύγειας, δινόταν κάποιες φορές και στην μελωδία του basso, χωρίς όμως να επισκιάζει την πάνω φωνή.

Ως προς την εκκλησιαστική μουσική, σύμφωνα με τον Christian Kittel (1732 – 1809), ο οποίος υπήρξε μαθητής του Bach από το 1748, αναφέρει πως όταν ο Bach εκτελούσε κάποιο κομμάτι εκκλησιαστικής μουσικής, ένας από τους πιο ικανούς του μαθητές πάντοτε έπρεπε να συνοδεύσει στο cembalo. Επίσης, πάντα κάποιος έπρεπε να είναι προετοιμασμένος να προσθέσει ανάμεσα στο μέρος που έπαιζε ο Bach και το μέρος του οργανοπαίχτη στο cembalo, ένα μέρος επιπρόσθετων αρμονιών, χωρίς φυσικά να παρεμποδίζει τα άλλα μέρη. Τέτοιου είδους αρμονίες εμφανίζονται γραμμένες ως συνοδευτικά περάσματα στο σολιστικό μέρος του «Harpssichord Concerto in F Major». Όπως φαίνεται, το cembalo αποτελούσε μέρος των συναυλιών του στην εκκλησιαστική μουσική απ' όταν ξεκίνησε την πορεία του στην Λειψία.

Το Μάιο του 1727 σε μία συστατική επιστολή του Bach προς το μαθητή του Friedrich Gottlieb Wild, αναφέρει την σημαντική συνεισφορά του τελευταίου στην εκκλησιαστική μουσική με τις ικανότητές του στο φλάουτο και το κλαβεςέν (Kroll, 2019, 277-281).

Ο Bach συνέθετε μουσική καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του. Τα μεγαλύτερα επιτεύγματα ως συνθέτης τα έκανε από το 1717 και μετά. Κατά τα 6 χρόνια παραμονής του στο Köthen ολοκλήρωσε την Αγγλική και Γαλλική Σουίτα, το Well-Tempered Klavier I (1722) και τις Δίφωνες και Τρίφωνες Inventions και Sinfonias (1723). Μετά από μία παύση τριών χρόνων στην οποία έπρεπε να αφοσιωθεί στην σύνθεση μουσικής για την εκκλησία, ο Bach ολοκλήρωσε μεγάλες και σημαντικές συλλογές μουσικών έργων για το πιάνο και τα λοιπά κλειδοκύμβαλα.

Το 1726 έγινε η εκκίνηση των εκδόσεων των έργων του, εκδίδοντας τα τέσσερα μέρη της συλλογής Klavier-Übung (Kroll, 2019, σελ.283).

Το αρπύχορδο μπορεί να χαρακτηριστεί το «όργανο» του Bach. Αυτοσχεδιάζοντας σε αυτό, εξέλιξε την φαντασία του. Ακόμα, συνθέτοντας για πληκτροφόρα όργανα και δίνοντας πλήθος συναυλιών με αυτά, του έδωσε απόλυτη αυτονομία και ενεργοποίησε την αμεσότητα και τον επικοινωνιακό χαρακτήρα των μουσικών του ιδεών. Κατανοώντας πλήρως το όργανο μέσα από την σύνθεση και την ερμηνεία του, κατάφερε να ανακαλύψει και να χρησιμοποιήσει κάθε πτυχή της μουσικής του φαντασίας.

Με τα έργα του μπορεί να θεωρηθεί ότι δοκίμασε τα όρια του τονικού συστήματος, του χορδίσματος, της αντίστιξης, τα αρμονικά όρια, τις δυνατότητες των παικτών των οργάνων και τις δυνατότητες των ίδιων των οργάνων ως μηχανισμούς. Τα όρια αυτά ο συνθέτης πρώτα τα ερεύνησε καλά και στη συνέχεια κατάφερε να τα κατακτήσει και κατανοήσει πλήρως, προκειμένου να τα διευρύνει.

Απώτερος στόχος, όμως, όλων αυτών των πειραματισμών του συνθέτη ήταν να διευρύνει σε όλο της το φάσμα τη μουσική έκφραση. Από την αρχή, οι συνθέσεις του μπορούσαν να αποτελούν ένα καλό παράδειγμα των ενυπαρχόντων ειδών και απόψεων για την μουσική. Παράλληλα, τα έργα του διατηρούσαν ένα δικό τους χαρακτήρα.

Παράδειγμα αυτού είναι το έργο προγραμματικής μουσικής του Bach: «Capriccio on the absence of the beloved brother», BWV 992, το οποίο πιθανώς είχε

συνθέσει το 1705 και αποτελεί μία από τις πιο γνωστές συνθέσεις της πρώιμης περιόδου του Bach. Εκτός από την λογοτεχνική του λεπτότητα, το έργο χαρακτηρίζεται και από τονικές ιδιαιτερότητες, καθώς στο δεύτερο μέρος, μέσω ενός κύκλου από πέμπτες, περνάει από την sol ελάσσονα στην si ύφεση ελάσσονα. Αυτό αποτελεί μια αρμονική και τονική εξερεύνηση, που στόχο έχει την έμφαση και επίταση του συναισθήματος.

Άλλο παράδειγμα της ώριμης περιόδου του συνθέτη έχουμε με το έργο για cembalo: Goldberg Variations (BWV988), το οποίο δημοσιεύτηκε το 1741 ως το τελευταίο μέρος του Klavier-Übung. Το έργο αυτό μπορεί να χαρακτηριστεί ως «εγκυκλοπαίδεια» στυλ, μουσικών ειδών και τεχνικών σύνθεσης.

Και τα δύο αποτελούν κομμάτια με ιδιαίτερο χαρακτήρα, τα οποία δίνουν έμφαση σε κάθε συναίσθημα και διάθεση.

Εάν κάποιος επιθυμεί να μελετήσει και να ερμηνεύσει κάποιο από τα αριστουργήματα του Bach για cembalo ή για οποιοδήποτε πληκτροφόρο όργανο, χρειάζεται να εξερευνήσει και να έρθει σε επαφή με όλες τις συνθετικές ιδιαιτερότητες που κρύβει το εκάστοτε έργο, αλλά και με όλα τα στοιχεία που διαμορφώνουν την εκφραστικότητα του κομματιού. Μεγάλη βοήθεια σε αυτή την εξερεύνηση αποτελούν οι διάφορες σημειώσεις και τα τυχόν σημάδια πάνω στο έργο (Kroll, 2019, σελ.290).

Τα κομμάτια του είναι μνημειώδη και μεθοδικά έργα. Βρίσκονται ανάμεσα στα πιο σημαντικά έργα του ρεπερτορίου του πιάνου. Ενώ απ' τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα ακούγονται ιδιαίτερα συχνά στις συναυλιακές αίθουσες. Επιπλέον, έχουν γίνει πολλές αναλύσεις πάνω σε αυτά και συνεχίζουν να γίνονται και περαιτέρω μελέτες.

## Οι Inventions (Ενβανσιόν)

Στο πρώτο επίπεδο πολυφωνικής δημιουργίας του Bach βρίσκονται τα «Μικρά Πρελούδια και φούγκες». Ενώ στο δεύτερο σκαλοπάτι είναι οι 15 «Δίφωνες» και οι 15 «Τρίφωνες Inventions», οι τελευταίες κατέχουν επιπλέον τον ιδιαίτερο τίτλο «Sinfonien». Στο τρίτο σκαλοπάτι είναι τα «Πρελούδια και Φούγκες» (Παπαϊωάννου, 1999, σελ.18).

Ως προς τις Inventions (ενβανσιόν), λοιπόν, είναι αδιαμφισβήτητη μεγάλη η διδακτική τους αξία. Αποτελούν έργα τα οποία έχουν στόχο να διδάξουν την σύνθεση και να δώσουν στο μαθητή να καταλάβει την σημαντικότητα της έμπνευσης-ιδέας (invention) και ταυτόχρονα την σημαντικότητα του να επεξεργασθεί και να αναλυθεί η ιδέα αυτή σωστά. Η επιλογή του μεγάλου αυτού κάντορα δεν είναι τυχαία. Επέλεξε να διδάξει σύνθεση μέσα από την ελεύθερη μορφή των Inventions και όχι μέσα από κάτι περισσότερο περιοριστικό ως προς τη μορφή, όπως η φούγκα ή η σονάτα. Έτσι, ήταν ελεύθερος να κάνει μεγάλη χρήση διάφορων μορφών αλλά και ιδεών (εμπνεύσεων-inventions) (Ζερβός, 2006).

Εξάλλου, οι μορφές είναι αποτέλεσμα τις σωστής επεξεργασίας των αρχικών αυτών εμπνεύσεων. Τα δύο αυτά είναι σε συνεχή αλληλεπίδραση, καθώς η μορφή προκύπτει από την επεξεργασία των ιδεών, αλλά ταυτόχρονα η μορφή με τις επαναφορές και επανεκθέσεις των ιδεών συμβάλει στην αίσθηση που αφήνουν αυτές οι ιδέες, άλλοτε διατηρώντας τις ή αλλοιώνοντας τις. Η εμφάνιση του συνθετικού αυτού στυλ σημειώνεται στην περίοδο του Όψιμου Μπαρόκ, μια εποχή που χαρακτηρίζεται για την συνύπαρξη τις πολυφωνίας με την ομοφωνία. Έτσι εμφανίζονται νέες μορφές, οι οποίες συνυπάρχουν με τις παλιές (Ζερβός, 2006).

Πιο αναλυτικά, οι Inventions (ενβανσιόν), που μεταφράζονται ως εφευρέσεις ή αλλιώς εμπνεύσεις, είναι μικρά κομμάτια για πιάνο ή όργανο, τα οποία είναι γραμμένα σε διπλό ή τριπλό κοντραπούντο και εξελίσσονται με εναλλαγές θεμάτων στις διάφορες φωνές (Καλομοίρης, 1939, σελ.150).

Ως διπλό κοντραπούντο χαρακτηρίζεται η επεξεργασία δύο μελωδιών με τέτοιο τρόπο, ώστε να συνηχούν οι δύο μελωδίες, πότε η μία στην πάνω φωνή και η άλλη από κάτω και πότε αντίστροφα (Καλομοίρης, 1939, σελ.71).

Ενώ στο τριπλό κοντραπούντο συνδυάζονται 3 θέματα ή μελωδίες, έτσι ώστε να μπορούν να συνηχούν, τραγουδώντας η πάνω φωνή πότε το ένα θέμα, πότε το δεύτερο και πότε το τρίτο, ενώ τα υπόλοιπα θέματα κάθε φορά βρίσκονται από κάτω. (Καλομοίρης, 1939, σελ.77).

Το διπλό κοντραπούντο ονομάζεται «Δίφωνες Inventions» και το τριπλό ονομάστηκε από τον Bach ως «Sinfonien», ο όρος αυτός αποφεύγεται σήμερα καθώς παραπέμπει σε διαφορετική νοηματική παράσταση. Για αυτό, πολλές φορές τις ονομάζουν ως «Τρίφωνες Inventions» (Ratz, 1987, σελ.19).

Στην ομοφωνία έχουμε μία φωνή, η οποία φέρει το μουσικό νόημα. Ενώ, οι υπόλοιπες φωνές αποτελούν την απλή συνοδεία της εξ άρχουσας. Αντίθετα, στην πολυφωνία, οι φωνές φέρουν ισότιμα το μουσικό νόημα και λειτουργούν ταυτόχρονα.

Ωστόσο, οι ενβανσιόν δεν μπορούν να θεωρηθούν ούτε καθαρή ομοφωνία ούτε μόνο είδος πολυφωνικής μουσικής, αλλά όπως λέει και το όνομα τους, αποτελούν μια προσπάθεια μουσικής ανακάλυψης. Η διάρθρωση τους ακολουθεί τον τρόπο που χρησιμοποιείται στην ομοφωνική απεικόνιση. Όμως, η οργάνωση κάθε μέρους ξεχωριστά είναι συνήθως πολυφωνική. Βλέπουμε, λοιπόν, μια δομή: A-A'-B-A, μορφή που ταιριάζει στον ομοφωνικό τρόπο, αλλά ταυτόχρονα, το κάθε μέρος, για παράδειγμα το A, μπορεί να είναι χτισμένο ως κανόνας (Ratz, 1987, σελ.45).

Αναλυτικότερα, ως προς την δομή τους, οι ενβανσιόν μοιάζουν με μία φούγκα, αλλά σε πιο απλή μορφή. Αποτελούνται από:

- την έκθεση
- την ανάπτυξη
- μια σύντομη ανακεφαλαίωση

Στην έκθεση, εισάγεται από μια φωνή ένα σύντομο μοτίβο και στην συνέχεια επαναλαμβάνεται από την επόμενη φωνή ή τις επόμενες φωνές στην περίπτωση των τρίφωνων.

Με τον όρο «μοτίβο» εννοούμε το μικρότερο συστατικό μιας μουσικής ιδέας, το οποίο παρουσιάζει σχετική αυτοτέλεια, η οποία αναδεικνύεται κατά την επανάληψη. Κατά κύριο λόγο ο όρος μοτίβο απεικονίζει περισσότερο κάποιο ρυθμικό στοιχείο. Από

την άλλη, μια μουσική μορφή που σχετίζεται με διαστήματα χαρακτηρίζεται ως θεματική ουσία. Αυτός ο διαχωρισμός του μοτιβικού-ρυθμικού και θεματικού-διαστημικού και αρμονικού μοτίβου, κατά συνέπεια, μας δίνει την δυνατότητα να έχουμε παραλλαγές στο κομμάτι, όπως για παράδειγμα να διατηρήσουμε την θεματική ουσία (τα διαστήματα) τροποποιώντας τη μοτιβική-ρυθμική τους δομή και το αντίστροφο. Το μοτίβο είναι στην πραγματικότητα ένα συστατικό του θέματος (Ratz, 1987, σελ47).

Στην συνέχεια, η ανάπτυξη, καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του έργου. Στο μέρος αυτό αναλύεται το θέμα, παραλλάσσοντας το είτε μελωδικά, είτε αρμονικά, δημιουργώντας διάφορα επεισόδια. Στην ανάπτυξη, πολλές φορές το θέμα εμφανίζεται στην σχετική κλίμακα.

Η ανακεφαλαίωση, είναι ιδιαίτερα σύντομη και κάποιες φορές εκλείπει. Σε αυτή επαναλαμβάνεται το θέμα, αρχικά στην επάνω φωνή και μετά κάποιες φορές και στις άλλες φωνές, αλλιώς οι τελευταίες τραγουδούν το αντίθεμα ή συνοδεύουν αντιστικτικά.

Συχνά στις Inventions, για να εξελιχθεί το κομμάτι χρησιμοποιείται ο κανόνας (αντιστικτική μορφή που δίνει την δυνατότητα σε δύο φωνές να απομιμούνται η μία την άλλη), ή γνώρισμα μιας απλής μικρής φούγκας (πολύπλοκη πολυφωνική συνθετική τεχνική που στηρίζεται σε ένα θέμα)(Καλομοίρης, 1939, σελ. 59, 80).

Γνώρισμα της πολυφωνικής γραφής είναι η αποφυγή τομών, καθώς παρότι μια φωνή εμφανίζει κάποια πτώση, εισέρχεται εκ νέου η επόμενη φωνή σε άλλη βαθμίδα δίνοντας συνέχεια. Αντίθετα, στο ομοφωνικό στυλ έχουμε τομές με τη χρήση μισών και τέλειων παύσεων, όπου όλες οι φωνές λαμβάνουν μέρος στην διαδικασία της πτώσης ταυτόχρονα. Αυτό μπορεί να εμφανιστεί και στην πολυφωνία μόνο στο τέλος ενός μέρους του κομματιού. Ομοφωνικό γνώρισμα είναι και η ύπαρξη μορφολογικών δομών που αναδεικνύουν την αντιπαράθεση στοιχείων που είναι αντίθετα μεταξύ τους. Ωστόσο, στην πολυφωνία δεν επιτρέπεται η έντονη αντιπαράθεση και αντιθέσεις, καθώς οι φωνές συνεχώς εξελίσσονται και δεν σημειώνονται κοψίματα. Οι ενβανσιόν, όπως ονομάζονται στα γαλλικά, αποτελούνται, με λίγες εξαιρέσεις, από ένα μοναδικό θεματικό-μοτίβο, η ύπαρξη του οποίου δεν επιτρέπει να δημιουργηθούν αντιθέσεις. Στην περίπτωση αυτή της μονοθεματικότητας, μπορεί να σημειωθεί μόνο κάποια αντίθεση στη μορφολογική λειτουργία (Ratz, 1987).

Τα παραπάνω μορφολογικά στοιχεία που διέπουν τις ενβανσιόν είναι ιδιαίτερα έντονα και με πιο καλλιτεχνικό τρόπο δοσμένα στην περίπτωση των τρίφωνων αυτών έργων. Εστιάζοντας στην παρούσα μελέτη σε αυτές, χρήζει να τονισθεί πως το τρίφωνο σύνθεμα δίνει την δυνατότητα για περισσότερα εκφραστικά τεχνάσματα και λεπτομέρειες, γεγονός που δεν παρουσιάζεται στις δίφωνες συνθέσεις του συνθέτη.

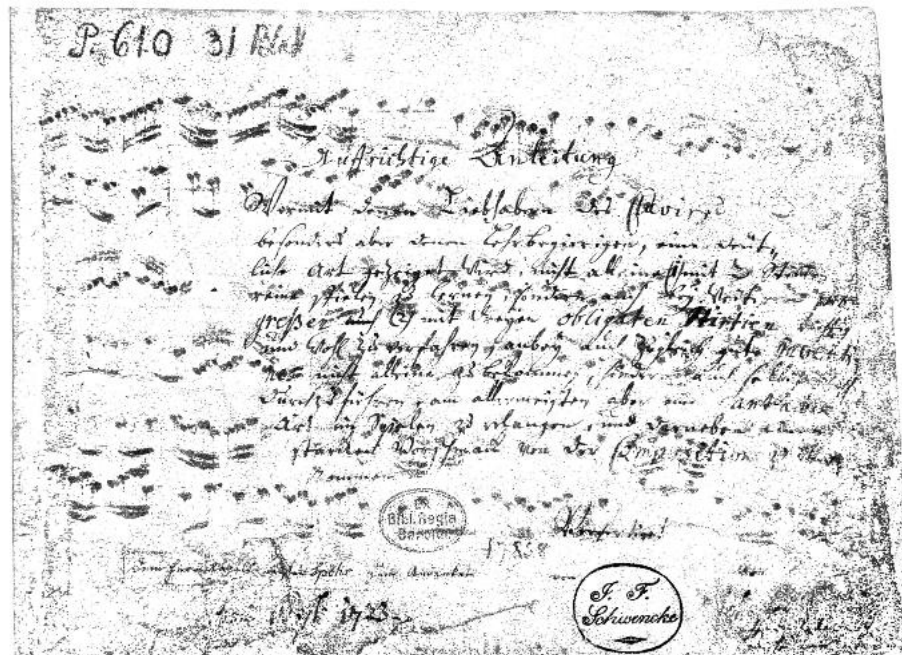
Το τρίφωνο αυτό σύνθεμα επιτρέπει την αντιπαράθεση ομοφωνικών και πολυφωνικών στοιχείων, καθώς μία φωνή δεν χρειάζεται να είναι συνέχεια εξωτερικά, ούτε πάντα παρούσα, αλλά μπορεί να εμφανίζεται εσωτερικά και να ονομαστεί ως κύρια. Οι υπόλοιπες φωνές θα αντιπαράθενται συνοδευτικά, παρουσιάζοντας παράλληλα το δικό τους περιεχόμενο (Ratz, 1987, σελ.119).

Τα έργα αυτά, οι δίφωνες και τρίφωνες ενβανσιόν είναι εξαιρετικά έργα κυρίως για τους πιανίστες, οι οποίοι επιθυμούν να αποκτήσουν καθαρή τεχνική στην εκτέλεση πολυφωνικών έργων. Επίσης, ο Bach με αυτά τα έργα μας κάνει την αρχή εισάγοντας μας σε ένα ιδιαίτερο συνθετικό στυλ και μας δείχνει το τρόπο προκειμένου να κατανοήσουμε μεταγενέστερα έργα και γραφές άλλων διδασκάλων. Η τεχνική που χρησιμοποιεί ο Bach σε αυτά τα έργα, αποτέλεσε θεμέλιο πάνω στην οποία στηρίχτηκαν τα μεγάλα έργα του κλασικισμού της Βιέννης. Φυσικά αυτές τις μορφολογικές αρχές μπορεί να τις συναντήσει κάποιος και σε άλλα έργα του Bach, ωστόσο στη συγκεκριμένη περίπτωση εμφανίζονται συστηματικά, τονίζοντας έτσι τη σημασία τους για την διδασκαλία της συνθέσεως. Εκτός αυτού, ειδικά οι τρίφωνες συνθέσεις, είναι πλούσιες σε ιδέες και από εκφραστικής απόψεως (Ratz, 1987, σελ.17,18).

Καθώς, λοιπόν, οι τρίφωνες ενβανσιόν εμφανίζουν μεγαλύτερη ποικιλία τεχνικών και εκφραστικών ιδεών προς ανάλυση, η παρούσα εργασία εστιάζει σε αυτές.

## Η παιδαγωγική αξία των Inventions μέσα από την ιστορική προσέγγιση

Ο J.S.Bach συνόδευσε τα έργα του Inventions και Sinfonien με τον παρακάτω πρόλογο:



Εικόνα 1: (G.Henle Verlag, 2014, σ.2)

“Auffrichtige Anleitung,

Wormit denen Liebhabern des Clavires, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeigt wird, nicht alleine (1) mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren progressen (2) mit dreyen obligaten Partien

richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starcken Vorschmack von der Composition zu überkommen.

Verfertigt von Joh: Seb: Bach.

Hochf. Anhalt-Cöthenischen Capellmeister

Anno Christi 1723.

[Von der Hand Johann Friedrich Schwenckes:] Dem Herrn Kapellmeister Spohr zum  
Andenken von

[Stempel:] J. F. Schwencke”

Μετάφραση προλόγου (σε ελεύθερη απόδοση στα Ελληνικά από τον συγγραφέα της  
παρούσας εργασίας)

«Μια καλή μέθοδος, σύμφωνα με την οποία οι ερασιτέχνες που ασχολούνται με το πιάνο, ιδιαίτερα εκείνοι που έχουν την επιθυμία να μάθουν, μπορούν να δουν μια ξεκάθαρη μέθοδο όχι μόνο προκειμένου να μάθουν να παίζουν καθαρά δύο φωνές αλλά επίσης, ύστερα από εξάσκηση, να μάθουν να χειρίζονται τρεις obligato φωνές σωστά και καλά. Εκτός αυτού, πετυχαίνουν όχι μόνο καλές ιδέες αλλά επίσης να εξελίσσουν τις ίδιες. Πάνω από όλα, να πετυχαίνουν ένα τραγουδιστό τρόπο παιξίματος και ταυτόχρονα να πάρουν μια καλή γεύση σύνθεσης.

Γραμμένο από: Γιόχ. Σεμπ. Μπάχ

Αρχιμουσικός της εκκλησίας του Πρίγκιπα του Anhalt-Köthen

1723 μ.Χ.

(Χειρόγραφο του Johann Friedrich Schwencke)

Στην μνήμη του κυρίου Αρχιμουσικού της εκκλησίας του Spohr,

Από τον:

(σφραγίδα:) J.F.Schwencke»

\*Ως *obbligato* χαρακτηρίζεται ένα ορχηστρικό μέρος το οποίο βρίσκεται κάτω από την βασική μελωδία και δεν μπορεί να παραληφθεί. Είναι το αντίθετο από το *ad libitum*. Στον Bach η λέξη αυτή έχει πολλές φορές την έννοια του απόλυτα ανεξάρτητου ( David Fuller/Grove Music Online /20 January 2021).

\*Ο Μπαχ εργάστηκε σε διάφορες πόλεις όπως την Arnstadt, τη Muhlhausen και τη Weimar και το 1717 προσλήφθηκε ως αρχιμουσικός της Εκκλησίας του Πρίγκιπα Leopold of Anhalt-Köthen. Το γράμμα αυτό γράφει όταν κατείχε εκείνη την θέση.

Συγκεκριμένα, Ο Bach και η γυναίκα του μέχρι το 1717, που άρχισε την σύνθεση των έργων αυτών, είχαν τέσσερα παιδιά εκ των οποίων ο μεγαλύτερος επρόκειτο να αρχίσει την μουσική του εκπαίδευση. Ο πατέρας του, αναλαμβάνοντας ο ίδιος την εκπαίδευση του, στις αρχές του 1720 ξεκίνησε να φτιάχνει το βιβλίο *Clavier Büchlein*, του οποίου η ημερομηνία άρχεται στις 22 Ιανουαρίου 1720 στο Köthen.

Το Πρώτο μέρος του αποτελείται κυρίως από μικρά πρελούδια, κοράλ και μέρη χορού, τα οποία ακολουθούνται από μεγαλύτερα πρελούδια, τα οποία συμπεριλήφθηκαν στο βιβλίο που έγραψε αργότερα με τίτλο: «*Wohltemperiertes Klavier*» μέρος «I». Στο τέλος του βιβλίου και με τον τίτλο: «*Praeambula* και *Fantasiae*», βρίσκονταν οι «*Inventions*» και «*Sinfonias*», οι οποίες χωρίζονται από μία σουίτα του «George Philipp Telemann» και μια «*Partita*» του «Gottfried Heinrich Stölzel». Ωστόσο, οι τελευταίες σελίδες λείπουν, καθώς το τέλος της «*Fantasia*» σε *re* μείζονα και όλη η «*Fantasia*» σε *do* ελάσσονα έχουν χαθεί.

Δε γνωρίζουμε ακριβή ημερομηνία της σύνθεσης των *Inventions* και των *Sinfonien*. Μπορούμε μόνο να υποθέσουμε ότι εντάχθηκαν στο βιβλίο περίπου το 1722 με 1731, καθώς κανένα από αυτά τα έργα δεν έχει ημερομηνία. Το 1723, ο J.S.Bach γράφει ξανά τις «*Inventions* και *Sinfonias*», τίτλος με τον οποίο χρησιμοποιούνται έως και σήμερα, σε ξεχωριστό τόμο. Με την ευκαιρία αυτά, επεξεργάστηκε ελαφρώς το

μουσικό κείμενο και άλλαξε την σειρά των κομματιών έτσι ώστε να βρίσκονται σε σειρά σύμφωνα με την ανιούσα κλίμακα των νοτών.

Σύμφωνα με τον μελετητή του Bach, «Christoph Wolff», ο οποίος αναφέρει στο βιβλίο του «Johann Sebastian Bach» ( Frankfurt on the Main 2000, σ. 246) πως ο νέος τίτλος και ο ανωτέρω πρόλογος που έγραψε ο Μπαχ, πρέπει να σχετίζονται με την αίτηση του ίδιου για την θέση του Κάντορα στην εκκλησία του «St. Thomas» στην Λειψία (G.Henle Verlag, 2014).

Η απόφαση του συνθέτη να αφήσει την ζωή του στο Köthen και να μεταφερθεί στην Λειψία, επηρέασε ιδιαίτερα το συνθετικό του έργο. Η μέχρι τότε ζωή του στο Köthen ήταν πιο εύκολη και πιο ευχάριστη για την οικογένεια του, καθώς η γυναίκα του μπορούσε να ψάλλει στην εκκλησία, κάτι που αντιθέτως στη Λειψία απαγορευόταν. Επιπλέον, η αμοιβή του στο Köthen ήταν καλύτερη, εν αντιθέσει με την επικείμενη αμοιβή στην νέα θέση. Στην Λειψία, έπρεπε να δίνει αναφορά όχι μόνο στον πρίγκιπα όπως όφειλε στο Köthen, αλλά σε διάφορα πρόσωπα, ενώ απαγορευόταν να απομακρυνθεί από την πόλη χωρίς την άδεια του δημάρχου. Τέλος, στη σχολή της Λειψίας καλούνταν να παραδίδει μαθήματα στα λατινικά και να επιτηρεί τους σπουδαστές της σχολής, αντικείμενο που δεν σχετιζόταν με την μουσική (η απαλλαγή της επιτήρησης και της διδασκαλίας στα λατινικά είχε επιτευχθεί τους πρώτους μήνες του 1731, μετά την επέμβαση του Γιόχαν Ματίας Γκέσνερ).

Όμως εκείνος έχοντας μέσα του πολύ ισχυρά το αίσθημα της ευθύνης απέναντι στην μόρφωση των παιδιών του, στεκόταν μόνο στα πλεονεκτήματα της κίνησης αυτής. Τα παιδιά του θα είχαν καλύτερες δυνατότητες σπουδών, η ελευθερία στην λατρεία της λουθηρανής χριστιανικής πίστης ήταν μεγαλύτερη και η κοινωνική εξέλιξη θα ήταν σημαντική σε συνδυασμό με τις γενικότερες ευκολίες που προσέφερε η παραμονή σε μια μεγάλη πόλη, όπως η Λειψία.

Το μέσο για να πετύχει την εν λόγω θέση ήταν οι Inventionen και Sinfonien. Η θέση στη Λειψία, καλούσε οποιοδήποτε προσληφθεί ως Κάντορας, όχι μόνο να διευθύνει και να συνθέσει την μουσική για όλες τις υπηρεσίες της εκκλησίας, αλλά επίσης να διδάξει στο σχολείο, δίνοντας οδηγίες για τον τρόπο τραγουδιού και ορισμένες για τον τρόπο παιξίματος των οργάνων. Ωστόσο, ο Bach, ο οποίος αφενός δεν είχε τελειώσει κάποιο Πανεπιστήμιο και αφετέρου στο Köthen ήταν υπεύθυνος μόνο για τη μουσική στην αυλή, δεν είχε φαινομενικά πολλά να προσφέρει ως απόδειξη της διδακτικής του ικανότητας. Ωστόσο, σκέφτηκε πως μέσα από την συλλογή των

συνθέσεων του Invention και Sinfonien, αλλά και του πρώτου μέρους του «Καλώς Συγκερασμένου Κλειδοκύμβαλου», τα οποία συνοδεύονταν από αυτό τον πρόλογο, που αναφέρθηκε στην αρχή. Η ύπαρξη του προλόγου αυτού, ενισχύει την χρήση των έργων αυτών ως οδηγίες για την βελτίωση των οργανοπαικτών. Έτσι κατάφερε να αποδείξει ότι παρά την έλλειψη εκπαίδευσης του σε κάποιο Πανεπιστήμιο, ήταν απόλυτα κατάλληλος να εκπαιδεύσει τους μαθητές κατάλληλα και επιτυχώς. Το γεγονός αυτό αποτελεί σημαντική απόδειξη, ότι τα έργα αυτά αποτελούν συνθέσεις με ιδιαίτερη παιδαγωγική αξία (Σ.Ι.Ζαχαρόπουλος, 1996, σ.152) .

Στον εν λόγω πρόλογο, ο Bach χωρίζει τους ενδιαφερόμενους του γι' αυτό το βιβλίο σε δύο κατηγορίες: στους ερασιτέχνες και εκείνους που έχουν επιθυμία για μάθηση. Όπως επίσης, στο βιβλίο του «Καλώς Συγκερασμένο Κλειδοκύμβαλο» στην αρχική σελίδα θα ωφελήσει και είναι προς χρήση όσων ασχολούνται με την μουσική και είναι πρόθυμοι να μάθουν.

Ως προς την στοχοθεσία, ο συνθέτης δίνει έμφαση σε δύο σημαντικούς στόχους του: α) από την μία στην εξάσκηση σε ένα λυρικό τρόπο παιχνιδιού βελτιώνοντας την τεχνική σε αριστερό και δεξί χέρι και β) από την άλλη στη γνωριμία με την σύνθεση γενικότερα και ίσως τον αυτοσχεδιασμό. Πιθανώς εξαιτίας αυτού του τελευταίου στόχου, κάθε μία από τις Invention και Sinfonien προσδίδει ένα νέο στοιχείο τεχνικής, έκφρασης και μιας νέας συνθετικής ιδέας. Αποτελούν έργα διαφορετικού χαρακτήρα, γεμάτα συναίσθημα, τα οποία περικλείουν ένα πλούσιο εύρος συναισθημάτων από το πιο ελαφρύ μέχρι το πιο εκφραστικό. Επιπλέον, με αυτά τα έργα παρουσιάζει διαφορετικά είδη χορών και τεχνικών σύνθεσης, όπως δίφωνη μίμηση και φούγκα, και τριπλή φόρμα σονάτας. Παράλληλα, φαίνεται ξεκάθαρα η προσπάθειά του να αναδειξει την εκφραστικότητα κάθε τονικού κλειδιού. Για παράδειγμα, τα κομμάτια στην fa ελάσσονα εκπέμπουν μια έκφραση που θυμίζει αναστεναγμό, ενώ εκείνα στη fa μείζονα ακτινοβολούν φως και μία παιχνιδιάρικη διάθεση.

Ο Bach στην πραγματικότητα χρησιμοποίησε τα έργα αυτά όχι μόνο για να επιμόρφωση τον γιο του Wilhelm Friedemann αλλά κι άλλους μαθητές. Χειρόγραφα αντίγραφα των έργων του Bach από τους μαθητές του έχουν διασωθεί, τα οποία μάλλον προκύπτουν από τα σημειώσεις του ίδιου του συνθέτη. Το γεγονός ότι μπορούμε να δούμε τις χειρόγραφες αντιγραφές των μαθητών του Bach, μας δίνει τη δυνατότητα να έρθουμε σε επαφή με τους μουσικούς καλλωπισμούς της εποχής και αυτών που δίδασκε ο ίδιος ο συνθέτης στους μαθητές του.

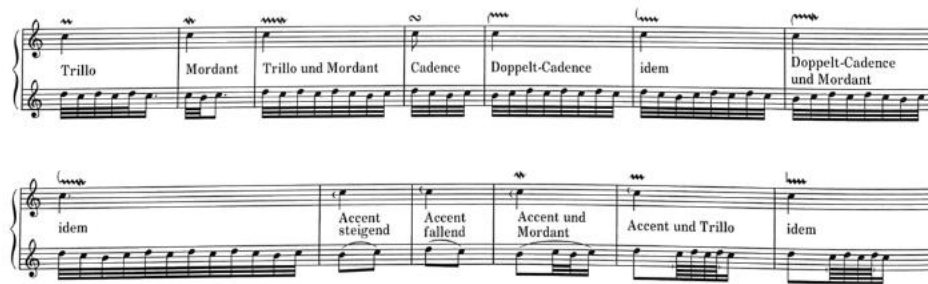
Ένα δύσκολο και απαιτητικό κεφάλαιο στην εκπαίδευση των νέων πιανιστών αποτελούν οι καλλωπισμοί, τόσο από άποψη τεχνικής, όσο και ως προς την προσέγγιση τους από εκφραστικής απόψεως. Για αυτό το λόγο, ο Bach κάνει μεγάλη χρήση καλλωπισμών στα έργα αυτά με σκοπό την εξοικείωση των νέων με αυτούς.

Στο ιδιόχειρο του Bach υπάρχουν μόνο μερικοί καλλωπισμοί. Όταν επιχειρήσει να ξαναγράψει το χειρόγραφο, διόρθωσε κάποια λάθη και επεξεργάστηκε την μουσική σημειογραφία σε κάποια μέρη του έργου. Ιδιαίτερα επεξεργάστηκε τις Inventions n.1,10,11, προσθέτοντας επιπλέον καλλωπισμούς και την Sinfonia n.5. Στα εκτυπωμένα, πλέον, βιβλία-παρτιτούρες για τα έργα αυτά, πηγή αποτελεί το τελευταίο και επεξεργασμένο χειρόγραφο, στο οποίο μόνο η Sinfonia n.5 εμφανίζεται σε δύο εκδοχές: μια στην αρχική της μορφή και μια μετά την επεξεργασία της.

Στις αντιγραφές των μουσικών κειμένων από τους μαθητές του Bach παρατηρούνται ξεκάθαρα περισσότεροι και πολυποίκιλοι καλλωπισμοί. Και αυτό γιατί ο Bach έδειχνε παραπάνω καλλωπισμούς και οδηγίες στους μαθητές του και εκείνοι τα κατέγραφαν. Επομένως, σε ορισμένα βιβλία που βρίσκονται στο εμπόριο κάποιες συμφωνίες εκτυπώνονται διπλά, στην μία εκδοχή όπως αυτή παρουσιάζεται στο χειρόγραφο του Bach με λίγους καλλωπισμούς και στη δεύτερη με περισσότερους καλλωπισμούς, όπως αυτή προκύπτει από τις αντιγραφές των μαθητών του. Επιπλέον, η ύπαρξη των καλλωπισμών αυτών αποτελεί και ένα παράδειγμα αισθητικής καθώς ανταποκρίνονται σε μια γενικότερη αισθητική της εποχής.

Σε γενικότερο πλαίσιο, οι καλλωπισμοί δεν γράφονταν στην παρτιτούρα, αλλά αντιθέτως προστίθενται αυθόρμητα από τον εκάστοτε εκτελεστή σύμφωνα με την προσωπική του επιθυμία και διευκόλυνση, αποτελώντας αναπόσπαστο κομμάτι μιας καλής παρουσίασης. Γι' αυτό το λόγο ο Bach έγραψε ένα επιπρόσθετο πίνακα καλλωπισμών στην αρχή του βιβλίου Klavier Büchlein, το οποίο αφιέρωσε στον γιο του Wilhelm Friedman Bach.

*Verzierungstabelle 1 / Table of ornaments 1 / Tableau des ornements 1*



*Verzierungstabelle 2 / Table of ornaments 2 / Tableau des ornements 2*



Εικόνα: (G.Henle Verlag, 2014,σ.8)

Επομένως, τα έργα αυτά μπορούν να θεωρηθούν ως εγκυκλοπαίδεια καλλωπισμών και πηγή οδηγιών για την ερμηνεία αυτών, τόσο ως προς την τεχνική όσο και την έκφραση τους, γεγονός που βοηθά ιδιαίτερα τους νέους πιανίστες και συνθέτες προκειμένου να εξοικειωθούν με το δύσκολο αυτό κεφάλαιο της μουσικής.

Εν συνεχεία, ένα άλλο δύσκολο αντικείμενο με το οποίο έρχεται αντιμέτωπος ο νέος πιανίστας είναι ο δακτυλισμός, όπως αυτός ανταποκρίνεται στον τρόπο παιξίματος στο μοντέρνο πιάνο. Στόχος είναι η χρήση όλων των δακτύλων προκειμένου να υπηρετηθεί η ευκολία στο παίξιμο. Ωστόσο, ο Bach δεν δίνει πολλές πληροφορίες στο αρχικό του κείμενο ούτε για τον δακτυλισμό, αλλά ούτε για τις φράσεις. Και τα δύο αυτά τα έδειχνε ο ίδιος στους μαθητές του στα μαθήματα τους, επομένως δεν τα κατέγραφε στην παρτιτούρα. Επομένως, πληροφορίες για αυτά μπορούμε να αντλήσουμε από διάφορες πηγές.

Οι πληροφορίες που έχουμε για τις Inventionen και Sinfonien του Bach προέρχονται από τις ακόλουθες πηγές :

1)την ιδιόγραφη έκδοση του Bach, όπου έγραψε όλα τα έργα ανεξάρτητα. Τα έργα αυτά συμπεριέλαβε στο Klavier Büchlein, που συνέθεσε και αφιέρωσε στον γιό του.

Το βιβλίο αυτό ξεκίνησε το 1720 και οι Inventions και Sinfonien προστέθηκαν γύρω στο 1722-23.

2) Το ιδιόγραφο που προέκυψε μετά την δεύτερη επεξεργασία των έργων.

3) Την αντιγραφή των έργων από τον Johann Christoph Bach, στα τέλη του 1727.

4) Την αντιγραφή του Heinrich Nicolaus Gerber το 1725.

5) Αντιγραφή του Bernhard Christian Kayser περίπου το 1724.

6) Την αντιγραφή του Johann Peter Kellner, εκτός από την Sinfonia n.9, η οποία από το μετρό 17 είναι γραμμένη από άγνωστο, χρονολογείται το 1725.

7) Την αντιγραφή του Friedrich Christian Samuel Mohrheim, η οποία χρονολογείται ανάμεσα στο 1733 και 1736. Η αντιγραφή αυτή περιλαμβάνει μόνο τις Inventions 3 έως 6 και Sinfonien 3, 4, 5, 6.

Ως προς τα ιδιόγραφα, το πρώτο από το δεύτερο διαφέρουν σε κάποια έργα άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο. Ακόμη, η σειρά των έργων είναι διαφορετική στην δεύτερη εκδοχή. Η δεύτερη αυτή εκδοχή είναι καθαρογραμμένη και είναι εκείνη που παρουσιάστηκε ως τελική φόρμα. Παρόλα αυτά, ο Bach πρέπει πως αργότερα, έκανε περαιτέρω εργασία πάνω σε αυτές, προσθέτοντας μικρές διορθώσεις και επεξεργασίες.

Το αρχικό κείμενο πάνω στο οποίο στηρίχθηκαν οι περισσότεροι μαθητές του, οι οποίοι αντέγραφαν τα έργα του ήταν το δεύτερο ιδιόγραφο. Εκτός από την αντιγραφή του Bernhard Christian Kayser, ο οποίος στηρίχθηκε στην πρώτη εκδοχή.

Οι αντιγραφές του Heinrich Nicolaus Gerber and του Bernhard Christian Kayser, διαφέρουν σε αρκετά πράγματα από το δεύτερο ιδιόγραφο.

Στις σύγχρονες εκδόσεις, όταν οι καλλιπασμοί διαφέρουν ελαφρώς από το αρχικό κείμενο, σημειώνονται με [], και αναφέρονται ως σχόλια. Όταν οι επιπλέον

καλλωπισμοί αυτοί είναι αρκετοί, τότε εκτυπώνονται ξεχωριστά ως παράρτημα. Αυτό συμβαίνει κυρίως στις Sinfonien n.4, 7, 9, 11, 13.

Όταν οι καλλωπισμοί από τις διάφορες πηγές είναι αντιφατικοί, τότε είτε δεν σημειώνονται είτε προστίθενται στο κείμενο κατά το δοκούν του επιμελητή.

Ορισμένες οδηγίες εκτέλεσης παρατηρούνται επίσης στην αντιγραφή του Berhard Christian Kayser , όπως δακτυλισμοί και ενδείξεις διάκρισης των δύο χεριών, σχόλια τα οποία προστίθενται στις διάφορες παρτιτούρες ως υπόμνημα κάτω από το μουσικό κείμενο ( G.Henle Verlag, 2014).

Το έργο του Bach τυπώθηκε το 1801, μετά το θάνατο, δηλαδή, του συνθέτη.

## Η ανάλυση των «Τρίφωνων Inventions»-«Sinfonien» (Μορφολογία-Τεχνική)

Θέλοντας να εμβαθύνουμε στα διάφορα μορφολογικά, εκφραστικά και δομικά στοιχεία των τρίφωνων συνθέσεων, καθώς και στην παιδαγωγική τους σημασία, θα εστιάσουμε σε πέντε από τις 15 τρίφωνες δημιουργίες του συνθέτη. Θα γίνει λόγος, λοιπόν, για τα έργα:

- Sinfonia 2 do ελάσσονα BWV 788
- Sinfonia 7 mi ελάσσονα BWV 793
- Sinfonia 8 Fa μείζονα BWV 794
- Sinfonia 11 sol ελάσσονα BWV 797
- Sinfonia 14 Si<sup>b</sup> μείζονα BWV 800

### Sinfonia 2 do ελάσσονα BWV 788

Το έργο αυτό διακρίνεται σε τέσσερα τμήματα. Το πρώτο κλείνει σε μια ατελή πλήρη πτώση στη sol-ελάσσονα (μέτρο 9), το δεύτερο με τέλεια πτώση στη sol ελάσσονα (μέτρο 18), το τρίτο τελειώνει στη δεσπόζουσα της do ελάσσονος (μέτρο 27) και το τέταρτο είναι μια επαναφορά με αντίστοιχη αναδιάρθρωση καταλήγοντας στη do ελάσσονα και έπειτα η coda-ουρά.

Θα μπορούσε κανείς να πει ότι τα χαρακτηριστικά του έργου αυτού θυμίζουν την δομή που έχει η Invention σε Mi μείζονα, με τη διαφορά ότι οι προτάσεις εδώ είναι πιο σύνθετες. Το πρώτο τμήμα ξεκινάει με την εμφάνιση της πρώτης και της πέμπτης βαθμίδας στα δύο πρώτα μέτρα και την επανάληψη αυτού στη συνέχεια. Η κύρια μελωδία την πρώτη φορά βρίσκεται στην άνω φωνή, ενώ στην επανάληψη βρίσκεται στην εσωτερική. Η συνοδεία, τονίζοντας μια σχετική ανεξαρτησία, κατά την επανάληψη της παραλλάσσεται. Στη συνέχεια, ακολουθεί η ανάπτυξη του έργου όπου αρμονικά πηγαίνει στην παράλληλη κλίμακα Mi ύφεση μείζονα και μετά από μία μικρή στροφή καταλήγει στην sol ελάσσονα, η οποία αποτελεί και την Ελασσόνα μορφή της

Πέμπτης βαθμίδας της αρχικής κλίμακας. Από άποψη μοτίβου, στο μετρό πέντε εμφανίζεται ένα μοτίβο και η αλυσίδα αυτού στο μετρό 6. Το μοτίβο του μέτρου 5 εμφανίζεται στο μετρό 6, αρμονικά παραλλαγμένο ενώ το μετρό 6 δεν διατηρεί την αρχική του μορφή στο μετρό 7, αλλά είναι αρκετά τροποποιημένο. Η συγγένεια του μέτρου 5-6 είναι εμφανής λόγω του σχηματισμού δέκατων-έκτων της μέσης φωνής, στοιχείο που μορφολογικά αναδεικνύει την συμπύκνωση και επιτάχυνση του κομματιού. Η χρήση των δέκατων-έκτων είναι ευφύεστατη, καθώς δίνει αυτή την δυνατότητα της συμπύκνωσης στο μισό χώρο. Στο μετρό 7 σημειώνεται μία σύντμηση του υλικού, η οποία όμως εμφανίζεται μόνο στο πρώτο μισό του μέτρου. Στη συνέχεια, το σύνθεμα, μέσα από παραλλαγμένα μοτίβα, οδηγεί σε μετατροπία και πτώση. Η ιδιότητα της επιτάχυνσης και της συμπύκνωσης, κατά την εξέλιξη της ανάπτυξης, είναι ιδιαίτερα εμφανής και στην κίνηση του basso. Στα πρώτα 4 μέτρα του έργου εμφανίζεται η γειτονική Do ενώ στη συνέχεια μαζί με την ανάπτυξη εμφανίζεται μία διατονική κατιούσα κίνηση στη γραμμή του μπάσο. Στην αρχή, το μοτίβο της διατονικής κίνησης βρίσκεται σε ένα μέτρο (μέτρο 5-6), ενώ στη συνέχεια συμπυκνώνονται δύο διατονικές επαναλήψεις σε ένα μέτρο (μέτρο 7). Η κατιούσα αυτή κλίμακα είναι ιδιαίτερη βοηθητική προκειμένου να αποκτήσει το τμήμα αυτό μια αυτοτέλεια.

Στη μέση, στο μετρό 9, ολοκληρώνεται το πρώτο τμήμα, το οποίο αποτελείται από 8,5 μέτρα και ξεκινάει το δεύτερο τμήμα. Στο τέλος του δεύτερου τμήματος ακολουθεί παραλλαγή, εγκαταλείπεται η μετατροπία και στη θέση της μπαίνει μια διευρυμένη πτώσης της sol ελάσσονας, δίνοντας την δυνατότητα στο δεύτερο τμήμα να επιμηκυνθεί στα 9,5 μέτρα.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον εμφανίζεται στο τρίτο τμήμα. Σε αυτό βλέπουμε νέες εκφραστικές δυνατότητες. Όπως στα πρώτα 8 μέτρα, εκ των οποίων τα δύο πρώτα και η επανάληψη τους αποτελούσαν την βάση και η ανάπτυξη αποτελούσε την ουσία του μουσικού γίνεσθαι, έτσι και τώρα στο τρίτο μέρος το οποίο αποτελεί, σε μια πιο χαλαρή δομή, την επεξεργασία, που έρχεται μετά από τα δύο σταθερά τμήματα (μέτρα 1-18). Αυτό οδηγεί σε περαιτέρω πορεία, η οποία ενισχύει την αντιθετική λειτουργία του μέρους αυτού. Στην περίπτωση των Inventions, όπου όλα γίνονται στο μικρότερο δυνατό πλαίσιο, η λειτουργική αυτή διαφοροποίηση σημειώνεται με την αντιπαράθεση των μέτρων 19 – 20 και 21 – 22 τα οποία έχουν διαφορετική αρμονική σχέση μεταξύ τους και αντιπαράτιθενται στα μέτρα 1 – 4. Στα δύο πρώτα μέτρα του έργου

σημειώνεται μια γαλήνη, ενώ αντιθέτως στα μέτρα 19 – 20 παρατηρείται μία ένταση. Τρανταχτό παράδειγμα αυτού είναι η αλλοίωση του re σε re ύφεση. Επιπλέον, ένταση δημιουργήθηκε κατά την στροφή από την πρώτη βαθμίδα της Sol στην πέμπτη βαθμίδα της Fa, και ιδιαίτερα στην ελαττωμένη συγχορδία έβδομης της FA : mi-sol-si ύφεση-re ύφεση , η οποία εμφανίζεται στην άνω φωνή πάνω από την τονική τις fa ελάσσονος, η οποία εμφανίζεται εκφραστικά στο μπάσο στην αρχή του μετρώ 20, μέχρι μέσω αυτής της ανόδου να εμφανιστεί το La ύφεση και να λυθεί η συγχορδία 13ης που σχηματίζεται με την καθυστέρηση. Το ιδιαίτερο όλου αυτού, είναι ότι εκείνο που αισθάνεται ο ακροατής ως καλλιτεχνική έμπνευση στην πραγματικότητα θεμελιώνεται πάνω σε ένα μεγάλο βαθμό από συγκεκριμένες μουσικές διαδικασίες. Και αυτές με την σειρά τους είναι εκείνες που βιωθούν τον εκτελεστή να ερμηνεύσει εκφραστικά το κείμενο, ακολουθώντας απλώς την δομή.

Αξίζει να αναφερθεί μία παρατήρηση ως προς την πορεία των βαθμίδων της επεξεργασίας. Η εμφάνιση του μοντέλου (μέτρα 19-20): I sol -V fa - I και η επανάληψη του, η οποία θα μπορούσε να θεωρηθεί μια αλυσίδα, χωρίς απόλυτη ακρίβεια. Η διαδικασία αυτή αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα της τεχνικής και του Beethoven. Με το να μην επαναλαμβάνει ο συνθέτης, ακριβώς το μοτίβο αυτό δίνει τη δυνατότητα αλλοιώσεων στην έκφραση, οπότε η μορφή κερδίζει ζωντάνια με φυσικό τρόπο.

Εμφανής είναι και η τεχνική διαχωρισμού και εκκαθαρίσεων που οδηγεί στην δεσπόζουσα της κυρίας τονικότητας. Όπως στα μέτρα 5-6-7, όπου το μοτίβο και η αλυσίδα του εμφανίζονται σε όλο το μετρώ και στη συνέχεια στο μισό μετρώ. Στη συνέχεια ακολουθεί η καταληκτική πτώση.

Στην επεξεργασία του έργου, η διαδικασία διαχωρισμού εμφανίζεται στο δεύτερο μισό του μετρώ 24, με το μοτίβο των δέκατων-έκτων, εν αντιθέσει με το αντίστοιχο μέρος του μέρους της αναπτύξεως στο μετρώ 7, όπου διατηρείται το πρώτο μισό ως επανάληψη του μετρώ 6, ως προς τα τρίηχα, αλλά εγκαταλείπεται το μοτίβο των δέκατων-έκτων στο υπόλοιπο μετρώ.

Η βασική διαφορά των δύο μερών της αναπτύξεως και της επεξεργασίας βρίσκεται στο γεγονός ότι η ανάπτυξη χαρακτηρίζεται από το συμμάζεμα, την επιτάχυνση και την συγκέντρωση με σκοπό την κλιμάκωση, ενώ αντίθετα στην επεξεργασία επιδιώκεται η διάλυση του θεματικού – μοτιβικού υλικού. Η κίνηση αυτή τελικά οδηγεί στην αποδέσμευση του υλικού αυτού με γρήγορη κίνηση, διάλυση των συγχορδιών. Αυτή η

διάλυση επιτρέπει την ανάγκη για επαναφορά – επανέκθεση, η οποία σημειώνεται στο τέταρτο και τελευταίο μέρος του έργου (Ratz, 1973, σ.122).

Το έργο, λοιπόν, αυτό χαρακτηρίζεται από μία μελωδική απλότητα, η οποία ταυτόχρονα το κάνει τόσο όμορφο, ο συνδυασμός αυτός είναι που το κάνει τόσο ιδιαίτερο.

Ακούγοντας το κομμάτι, βιώνουμε πολλές εναλλαγές, από ένα πιο πυκνό άκουσμα σε ένα πιο αραιό. Καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, η μελωδία του είναι αρκετά χαρακτηριστική και εντυπώνεται εύκολα στο αυτί του ακροατή. Οι φωνές φαίνεται να ακολουθούν η καθεμία το δικό της δρόμο, αλλά ταυτόχρονα όλες μαζί συνδυάζονται αρμονικά, υποστηρίζοντας συνάμα η μία την άλλη.

Από άποψη τεχνικής, ο μαθητής εξασκείται στις τρίλιες, τα συνεχόμενα περάσματα, που θυμίζουν κλίμακες, στις εναλλαγές στο ρυθμό, που του προσφέρουν ρυθμική εξοικείωση και στην ικανότητα απόδοσης του κειμένου με ακρίβεια, καθώς στο μουσικό αυτό κείμενο υπάρχουν αρκετές παύσεις και κρατημένες νότες, οι οποίες χρειάζεται να τηρηθούν πιστά για να αποδώσουν ακουστικά αυτό που πρεσβεύουν.

Το κομμάτι αυτό, όντας σχετικά απλό, κάνει μια εισαγωγή στον μαθητή στο άκουσμα τριών διαφορετικών φωνών, όπου κάθε μία είναι ανεξάρτητη, αλλά ταυτόχρονα αποτελεί μέρος ενός συνόλου. Εξοικειώνεται στο να μπορεί να ακολουθήσει ακουστικά κάθε φωνή και ταυτόχρονα να διακρίνει το ρόλο της στο σύνολο.

Το κομμάτι τελειώνει με μία συγχορδία επί καρδιάς στην τονική, δίνοντας έτσι την δυνατότητα στον μαθητή να εξοικειωθεί εκφραστικά με αυτή τη συνθετική ιδέα, καθώς ένα κομμάτι σε ελάσσονα κλίμακα, ολοκληρώνεται στην ομώνυμη μείζονα.

## Sinfonia 7 mi ελάσσονα BWV 793

Το εν λόγω έργο βρίσκεται στη μι ελάσσονα κλίμακα. Το πρώτο τμήμα, περιλαμβάνει 14 μέτρα τα οποία εξελίσσονται ως έκθεση φούγκας. Το θέμα εμφανίζεται στην πάνω φωνή, ενώ στο μέτρο 3 εμφανίζεται στη μεσαία φωνή η απάντηση στην δεσπόζουσα. Παρεμβάλλονται δύο μέτρα, για να εμφανιστεί στο μέτρο 7 το θέμα από το μπάσο, αυτή τη φορά, πάλι στην τονική. Αξίζει να σημειωθεί ότι τα εμβόλιμα μέτρα θυμίζουν το θέμα, αλλά αρκετά παραλλαγμένο με αλλοιωμένα τα διαστήματα του. Επομένως, δεν μπορούν να ληφθούν υπόψιν σαν εμφάνιση θέματος. Εξάλλου, η άνω φωνή έχει εκθέσει ήδη το θέμα και σειρά έχει να γίνει η εμφάνιση του θέματος στο μπάσο, όπως πράγματι συμβαίνει στο μέτρο 7. Ακολουθεί μια ιδιαίτερη μουσική εξέλιξη για να έρθει η πτώση στην Si ελάσσονα στο μέτρο 13-14.

Το έργο συνεχίζει με την επανάληψη και μια αντιστικτική εισαγωγή δέκατων-έκτων, η οποία στη μορφή της φούγκας θεωρείται ως εξέλιξη. Είναι η μοναδική Invention, στην οποία η επανάληψη αρχίζει από την τονική. Συνήθως, αυτό γίνεται είτε στην δεσπόζουσα, είτε στην σχετική κλίμακα της τονικής. Για αυτό το λόγω, στην συγκεκριμένη περίπτωση, η επανάληψη του θέματος συνοδεύεται αντιστικτικά, δίνοντας έτσι στο θέμα μια νέα έκφραση (E.Ratz, 1973, σ.126).

Ως συνέχεια του έργου, μετά την επανάληψη που ήδη έχει αρχίσει από το μέτρο 14, έρχεται αμέσως ένα νέο τμήμα που αποτελεί την ανάπτυξη. Τα μέτρα 14 έως 17 είναι αντικατοπτρισμός των πρώτων μέτρων του κομματιού. Η παραπάνω αντίστιξη των δέκατων-έκτων στο μέτρο 14 αποτελεί αντιστικτική θεματική παραγωγή του πρώτου μέτρου, αφού το μοτίβο των δέκατων-έκτων το συναντάμε για πρώτη φορά στο μέτρο 3 και 5. Στο μέτρο 18 εμφανίζεται, όπως και στο μέτρο 5, η παραλλαγή του θέματος, η οποία οδηγεί σε μετατροπία.

Ακολουθεί το επόμενο τμήμα στα μέτρα 19 έως 24, το οποίο έχει χαρακτηριστικά αναπτύξεως και εισαγωγικό χαρακτήρα, υπό την έννοια της επεξεργασίας.

Σε αυτό το σημείο παρατηρείται ένα μοντέλο δύο μέτρων, ο διαχωρισμός των οποίων διαφαίνεται στο μπάσο. Το μοντέλο που εμφανίζεται στα μέτρα 19 και 20, εμφανίζεται με αλυσίδα στα μέτρα 21 και 22, ενώ στη συνέχεια διαχωρίζεται από ένα σχηματισμό δέκατων-έκτων. Αυτός ο σχηματισμός που στα μέτρα 19 έως 22

βρισκόταν στην εσωτερική και άνω φωνή, τώρα εμφανίζεται στο basso, δείχνοντας ότι πρόκειται για ένα μέτρο (μέτρο 23) και στην συνέχεια την αλυσίδα του στο επόμενο μέτρο ( μέτρο 24). Με αυτό το τμήμα 18 έως 24, ολοκληρώνεται η μετατροπία προς την Re μείζονα, καθώς ο συνθέτης εμφάνισε στην κλίμακα της μι ελάσσονος την II7, ύστερα την V, έπειτα ξανά την I, η οποία θεωρήθηκε και II της Re μείζονας. Για να ολοκληρώσει την μετατροπία έφερε την δεσπόζουσα και την νέα τονική, εδραιώνοντας την Re μείζονα.

Συνεχίζοντας στην επεξεργασία του έργου, το επόμενο τμήμα μπορεί να θεωρηθεί ο πυρήνας αυτής. Εισάγεται ένα τετράμετρο μοντέλο, το οποίο σηματοδοτεί και την κορύφωση του κομματιού. Το θέμα εμφανίζεται στη Re μείζονα, η οποία μεταμορφώνει το χαρακτήρα του θέματος σε πιο εύθυμο, συγκριτικά με την πιο λυπητερή του αίσθηση στην αρχική μι ελάσσονα. Η νέα αυτή αίσθηση, ενισχύεται από την αντιστικτική συνοδεία των δέκατων-έκτων, τα οποία βρίσκονται σε αναστροφή συγκριτικά με την εμφάνιση αυτών στο μέτρο 14. Αυτή η ανοδική τους κίνηση δημιουργεί ένα συναίσθημα νικητήριας πορείας. Στο μέτρο 32, στο τέταρτο δηλαδή μέτρο του μοντέλου αυτού που επαναλαμβάνεται σε άλλη βαθμίδα, σημειώνεται μια αλλαγή στη si ελάσσονα, με την οποία σηματοδοτείται και η εκκίνηση της διαδικασίας του διαχωρισμού, όπου το μοντέλο εμφανίζεται μισό συγκριτικά με την πρώτη εμφάνιση αυτού στα μέτρα 25-28, και σε αυτή την περίπτωση (μέτρα 33-34) βρίσκεται στην Ia ελάσσονα.

Στη συνέχεια, ακολουθεί πάλι η δίμετρη αλυσίδα του κομμένου αυτού μοντέλου στην δεσπόζουσα της Sol (μέτρα 35-36) και οδηγεί στην επάνοδο της δεσπόζουσας της Mi ελάσσονος. Επομένως, η αρμονική πορεία του μέρους ξεκίνησε από την I βαθμίδα της Re μείζονος, ήρθε η I βαθμίδα της si ελάσσονος, που οδήγησε στην V βαθμίδα της Ia ελάσσονος, έπειτα η I και ακολούθησε η V της Sol μείζονος και η V της Mi ελάσσονος. (Ratz, 1973, σ.128)

Η κατάληξη της 7<sup>ης</sup> ενβανσιόν αποτελείται από 8 μέτρα, τα οποία εμφανίζουν το θεματικό υλικό με ελεύθερο τρόπο και στη συνέχεια σχηματίζεται μια εκτεταμένη πτώση.

Γενικά, ο Bach, με τον τρόπο που εξελίσσεται το θέμα, σε συνδυασμό με την κατανομή των αρμονιών σε σχέση με το ρυθμό, δημιουργεί διάφορες εντάσεις και μετακινήσεις του βάρους, διαμορφώνοντας τον χαρακτήρα του έργου. Σημειώνεται

δηλαδή στο έργο μια μετρική διάταξη, με διασταυρώσεις και μετατροπές του κέντρου βάρους του έργου, οι οποίες δημιουργούν ένταση.

Ολόκληρο το έργο χαρακτηρίζεται από διάφορα μετρικά και ρυθμικά τεχνάσματα, τα οποία δημιουργούν την αίσθηση της σύγχυσης. Ήδη, από την εκκίνηση του έργου, το θέμα εμφανίζει μια ιδιάζουσα αιωρούμενη δομή, καθώς τα δύο πρώτα μέτρα φαίνεται να αποτελούν άρση της εμφάνισης της δεσπόζουσας, η οποία στο τρίτο μέρος τίθεται σαν κέντρο βάρους. Αυτό ενισχύεται από την ύπαρξη των τριών ογδών *si-mi-fa#*, τα οποία δρουν σαν άρση, που οδηγεί στο ασθενέστερο μέρος του μέτρου. Δεδομένου ότι στην πρώτο χρόνο του μέτρου υπάρχει παύση και στο δεύτερο μέρος αντίστοιχα σημειώνεται σύζευξη διάρκειας, πλήρης ισχυρός χρόνος εμφανίζεται στο τρίτο πλέον μέτρο, το οποίο όμως αποτελεί νέα μετρική μονάδα, καθώς στο έργο κάθε δυάδα μέτρων την αντιλαμβανόμαστε σαν μετρική μονάδα με αντίθεση βαρύ-ελαφρό.

Ολόκληρη η δομή της εν λόγω *Invention* μπορεί να χωριστεί σε ένα άρτιο αριθμό μέτρων. Συνολικά είναι 44 μέτρα. Εμφανώς από το μέτρο 25, εύκολα μπορεί να παρατηρηθεί η διάταξη:  $(2 \times 4)$  το τετράμετρο μοντέλο +  $(2 \times 2)$  το μισό τετράμετρο μοντέλο και η αλυσίδα του + 8 μέτρα η κατάληξη του έργου και η πτώση.

Στο προηγούμενο μέρος, ο καθορισμός της μετρικής διάταξης είναι πιο δύσκολος καθώς τίθενται ορισμένες επικαλύψεις, όπως στα μέτρα 1, 14, 25 και 37. Για παράδειγμα στο μέτρο 14, η είσοδος του θέματος αποτελεί ανωμαλία στην δυαδική διάταξη των μέτρων, αλλά θα μπορούσε να αποτελεί επέκταση του τελικού επιλόγου στα μέτρα 9 έως 13. Η έκθεση, επομένως, αποτελείται από 8 μέτρα ως εξής:  $(2 \times 2) + 2 + 2$ . Μια έκθεση 8 μέτρων και ένας επίλογος 6 μέτρων, τα οποία σχηματίζονται σε 14 μέτρα. Το 14ο αυτό μετρό όμως αποτελεί και το πρώτο μετρό της υπόλοιπης μετρικής διάταξης. Έτσι, φαινομενικά κλονίζεται ο άρτιος αριθμός του πλήθους των μέτρων που είναι απόλυτα εμφανής στο μετρό 25. Ωστόσο, η αιτία της επίλυσης αυτού του προβλήματος βρίσκεται στα μέτρα 18 – 24, καθώς τα μέτρα 14-17 είναι εντέλει επανάληψη των μέτρων 1-4, τα οποία εμφανίζονται ως επεξεργασία – ανάπτυξη σε ένα δίμετρο μοντέλο που αλυσιδοποιείται και στη συνέχεια διασπάται από ένα μονόμετρο και την αλυσίδα του:  $(2 \times 2) + (2 \times 1)$ . Το μοντέλο εκτείνεται από το δεύτερο δέκατο-έκτο του μέτρου 19 μέχρι το πρώτο δέκατο-έκτο του μέτρου 21. Έτσι, το μετρό 19 αποτελεί μετρική άρση. Επομένως στο μέτρημα μας ενώνουμε τα μέτρα 20 -21, και τα 22-23, τα οποία ακολουθούν τα μέτρα 24-25. Ο συνθέτης μας βοηθά να καταλήξουμε σε αυτή

την ένωση, καθώς επιλέγει να βάλει στα μέτρα αυτά ένα παραλλαγμένο μοτίβο του θέματος από το μέτρο 3. Με βάση αυτό δημιουργεί μια περίτεχνη αλυσίδα, η οποία μας βοηθά στην διάγνωση των μορφολογικών σκοπών του. Συνεχίζοντας στο μετρό 25, αυτό αποτελεί αντιστάθμιση της ταραχής που προκάλεσε το μετρό 14 καθώς σε αυτό σημαίνεται άλλη μία κρούση, καθώς το μετρό 25 αποτελεί και πρώτο της νέας ακολουθίας. Με αυτό τον τρόπο αποκαθίσταται πάλι το άρτιο πλήθος των μέτρων. Παρατηρούμε, δηλαδή, με μία διαδικασία, κατά την οποία, το τέλος μιας φράσης αποτελεί και σημεία εκκίνησης ενός νέου σχηματισμού.

Στο συγκεκριμένο κομμάτι, η κατανόηση του μετρικού σχήματος αποτελεί προϋπόθεση για την κατανόηση του περιεχομένου. Ένα χαρακτηριστικό που βοηθά τον εκτελεστή στην προσέγγιση και ερμηνεία του έργου. Έτσι η ποιότητα της εκτέλεσης δεν αφήνεται σε άυλες ιδέες αλλά σε ξεκάθαρες μετρικές διαδικασίες (Ratz, 1973, σ.131).

Το έργο αυτό ακουστικά έχει μία αδιάκοπη κίνηση, η οποία αποτελεί πρόκληση για τον εκτελεστή. Ο τελευταίος καλείται να το αποδώσει εκφραστικά με τέτοιο τρόπο, ώστε να υπάρχουν εκφραστικές εναλλαγές σε μία μελωδία που δεν εμφανίζει τόσες διακυμάνσεις.

Τεχνικά, ο μαθητής εξοικειώνεται με τα συνεχόμενα δέκατα-έκτα και την καθαρότητα στο παίξιμο που αυτά επιβάλουν, σε συνδυασμό με τα διαστήματα τρίτης, τα οποία όχι μόνο πρέπει να παίζει καθαρά, αλλά ταυτόχρονα, πρέπει να παιχτούν με ρυθμική ακρίβεια προκειμένου να υποστηρίξουν σωστά τις άλλες φωνές. Γι' αυτό το λόγο, χρειάζεται ο μαθητής να τηρήσει ακριβώς το κείμενο. Σε αυτό το έργο είναι πιο δύσκολο να ακολουθήσει κάποιος ακουστικά την κάθε φωνή, για αυτό χρειάζεται αρκετή εξάσκηση.

Για άλλη μια φορά, το έργο τελειώνει με μια συγχορδία στην τονική επί καρδίας, δίνοντας του την ευκαιρία για ένα ιδιαίτερα εκφραστικό τέλος.

## Sinfonia 8 Fa BWV 794

Σε αυτό το έργο, εμφανίζεται πιο αισθητά ο χαρακτήρας της φούγκας. Ευδιάκριτα είναι και τα χαρακτηριστικά της εκθέσεως σονάτας στο πρώτο τμήμα στα μέτρα 1 έως 7. Σε αυτά τα μέτρα εμφανίζεται η έκθεση της τρίφωνη φούγκας (θέμα, απάντηση, θέμα). Για ενάμιση μέτρο ένα συνοδευτικό πέρασμα, δύο παρεμβολές του θέματος στην Do μείζονα, η οποία αποτελεί δεσπόζουσα της τονικής, αυτή τη φορά εμφανίζεται χωρίς την απάντηση. Τα μέτρα αυτά ολοκληρώνονται με πτώση σε πλήρη μορφή στην Do. Στο τρίτο μέτρο το συνοδευτικό πέρασμα υποστηρίζεται από μία αλυσίδα που έχει υποστεί μετατροπία, παρουσιάζοντας ένα μισό μοντέλο, του οποίου το μοτιβικό υλικό προέρχεται από το αρχικό μοτίβο. Σε αυτή την περίπτωση εμφανίζονται κάποιες παραλλαγές του. Στη συνέχεια, από το μέτρο 5 έχουμε δύο παρεμβολές στην Do μείζονα, στο basso και στην μεσαία φωνή.

Αισθητή είναι και η πολυφωνία στο σημείο αυτό, καθώς η ύπαρξη των δέκατων-έκτων δημιουργεί μια συνεχόμενη κίνηση, η οποία βοηθάει αρμονικά κάθε φωνή να διασταυρώνεται επανειλημμένα με την πορεία κάποιας άλλης φωνής. Το συνοδευτικό αυτό πέρασμά μας οδηγεί αποφασιστικά στην Do μείζονα, φέρνοντας στο 5ο μετρό την δεσπόζουσα της Do μείζονας. Η εμφάνιση, όμως, της τονικής αργεί μέσω καθυστερήσεων, καθώς με την παρεμβολή του θέματος εμφανίζεται η έκτη βαθμίδα, ως απατηλή πτώση. Οι καθυστερήσεις που συμβαίνουν, οφείλονται στις νέες αρμονίες που δημιουργούνται από την αυτοτελή κίνηση των φωνών. Μόνο στον τρίτο χρόνο του εβδόμου μέτρου εμφανίζεται τελικά η τονική Do μείζονα. Είναι εμφανής η τάση που έχει το συγκεκριμένο σημείο για εξέλιξη και η κίνηση αυτή αποτελεί χαρακτηριστικό της πολυφωνίας. Αυτό εξυπηρετείται και με την χρήση αλυσίδων, που προσθέτουν στο αρμονικό σύνολο μέχρι να γίνει η μετατροπία στη νέα τονικότητα, από την Fa στη Do.

Το δεύτερο μέρος από το μέτρο 8 έως 15, παρότι θυμίζει στην μορφή σονάτας την ανάπτυξη, μπορεί να θεωρηθεί ως ένα μετατροπικό μέρος κάποιας φούγκας. Από το τέλος του μέτρου 7 εμφανίζεται η σύμπτυξη του θέματος και μια διπλή αλυσίδα του, ενώ η μίμηση λαμβάνει χώρα στην πέμπτη.

Στο μέρος αυτό συμβαίνει ένα αρμονικό ταξίδι από την Do μείζονα στην re ελάσσονα, δηλαδή από την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας της Fa μείζονας στην παράλληλη αυτής.

Στο μετρό 7 – 8 εμφανίζονται τα συνεπτυγμένα ζεύγη θεμάτων στην Do και Fa μείζονα, στα οποία στην παρεμβολή του θέματος στο basso παρατηρείται η εναλλαγή της νότας στο basso, si αναίρεση με si ύφεση, υπό την έννοια της εναλλακτικής δεσπόζουσας, η οποία στη συνέχεια οδηγεί στην τονική μέσω της πέμπτης. Στην αλυσίδα αυτών, τα θέματα εμφανίζονται στην la ελάσσονα. Με την εξέλιξη της αλυσίδας αυτής εμφανίζεται η νότα do# κάνοντας την la ελάσσονα δεσπόζουσα της re ελάσσονος.

Έτσι, την τρίτη φορά το θέμα εμφανίζεται στην άνω φωνή στην re ελάσσονα, όπου στη συνέχεια ο συνθέτης εμφανίζει την νότα fa# κάνοντας την re ελάσσονα δεσπόζουσα της sol ελάσσονος. Σε εκείνο το σημείο η μίμηση στο μετρό 10 παρουσιάζει εκτεταμένη παραλλαγή του θέματος, φέρνοντας την δεύτερη βαθμίδα της sol, ύστερα την πέμπτη και την πρώτη.

Ενώ στα μέτρα 8, 9 και 10 η μεσαία φωνή σιωπά, στο μετρό 11 τραγουδά μια παρεμβολή της sol ελάσσονος, η οποία σχηματίζει πτώση μαζί με τις εξωτερικές φωνές. Στο μετρό 11–12 το θέμα εμφανίζεται στο basso στην sol ελάσσονα πάλι, ως συμμετρική απάντηση στην παρεμβολή που έγινε στην εσωτερική φωνή.

Στο μετρό 13 η πάνω φωνή εμφανίζει την τελευταία παρεμβολή του θέματος και στη συνέχεια μέσω μιας απατηλής πτώσης οδηγεί σε πτώση στην re ελάσσονα, προσδίδοντας έτσι στο ηχητικό σύνολο, βάρος και σπουδαιότητα.

Στη συνέχεια, έχουμε την εκκίνηση της επαναλήψεως. Όμως, η επιστροφή στην τονικότητα δεν σηματοδοτεί και την εμφάνιση του θέματος ή της εκθέσεως αντίστοιχα. Στη μέση του μέτρου 16 προσεγγίζεται η τονική στη Fa μείζονα. Στο μετρό 17-18 πάνω από τον ισοκράτη si ύφεση, εμφανίζεται το θέμα στην Si ύφεση μείζονα, το οποίο τονίζεται αισθητά, καθώς συνοδεύεται από έκτες.

Αν παρατηρήσουμε τη συνέχεια του έργου, συγκριτικά με την έκθεση, θα γίνει αντιληπτό ότι από τη μέση του μέτρου 18 μέχρι το τέλος συμβαίνει μία μεταφορά των μέτρων 3 με 7. Στα μέτρα 17, 18, 19 έχουμε την τρίτη εμφάνιση της φούγκας στην Si ύφεση. Ακολουθούν 2 μέτρα συνοδευτικού περάσματος. Από την Si ύφεση και πλέον, στο μετρό 21,22 έχουμε την εμφάνιση του θέματος στην Fa μείζονα. Η τρίτη εμφάνιση της φούγκας στην Si ύφεση μείζονα, αποτελεί την επανάληψη στην υποδεσπόζουσα.

Πριν από αυτό εμφανίζεται η τονική στη μέση του μετρό 16 στην Fa μείζονα, η οποία χρήζει ιδιαίτερης σημασίας, καθώς πρέπει να δοθεί ιδιαίτερη έμφαση κατά την εκτέλεση της στο όργανο, προκειμένου να φανεί αισθητά η επιστροφή στην κυρία

τονικότητα. Το κείμενο από μόνο του δείχνει την ανάγκη του για εκφραστικότητα στο σημείο αυτό (Ratz, 1973, σ.134).

Το έργο αυτό χαρακτηρίζεται από μία λεπτότητα τόσο στην μελωδία του, όσο και στην τεχνική του. Η γρήγορη κίνηση των δέκατων έκτων του, το καθιστά απαιτητικό τεχνικά, προκειμένου αυτά να παιχτούν με καθαρότητα και ακρίβεια. Οι συνεχόμενοι καλλωπισμοί είναι ένα κεφάλαιο που αποτελεί πρόκληση για το μαθητή και χρειάζονται αρκετή εξάσκηση σε αυτούς.

Ως προς τις φωνές, η μία διαδέχεται την άλλη, εμφανίζοντας μια απαιτητική τεχνικά μελωδία, η οποία συνοδεύει μία εξίσου απαιτητική τεχνικά συνοδεία. Ο μαθητής χρειάζεται πρώτα να μελετήσει χωριστά τα δύο χέρια και στη συνέχεια να τα συνδυάσει. Η ομοιότητα στην μελωδία κάθε φωνής, κάνει δύσκολο το έργο του ακροατή να ακολουθήσει ακουστικά την κάθε φωνή και να την ξεχωρίσει από το σύνολο. Για το λόγο αυτό, χρειάζεται αρκετή εξάσκηση και επαφή με το κομμάτι.

Στο έργο αυτό ο μαθητής καλείται να κάνει χρήση όλων των δακτύλων του και να μάθει να χειρίζεται κάθε ένα από αυτά ανεξάρτητα και με ίδια δύναμη. Είναι ένα αρκετά απαιτητικό κομμάτι ρυθμικά, το οποίο συνάμα προσφέρει πολλά τόσο από τεχνικής απόψεως, όσο και από άποψη έκφρασης. Η εκφραστική λεπτότητα και καθαρότητα που θα κερδίσει ο μαθητής στο τέλος της μελέτης αυτού του έργου είναι πολύ σημαντική.

### Sinfonia 11 sol ελάσσονα BWV 797

Η ενβανσιόν αυτή έρχεται να προσδώσει ένα νέο στοιχείο στην έκφραση και τον χαρακτήρα. Έναν χαρακτήρα γλυκό και όμορφο. Η ιδιαίτερη εντύπωση αυτή οφείλεται κυρίως στον χαρακτηριστικό ρυθμό των δύο βασικών μοτίβων που θα αναλυθούν παρακάτω.

Πρόκειται για ένα μεγάλο έργο 72 μέτρων, το οποίο χωρίζεται σε δύο μέρη μέσω μίας τέλειας πλήρης πτώσης στο μετρό 36.

Ξεκινώντας απ' την αρχή, το πρώτο μέρος εκτυλίσσεται από το μετρό 1 έως 36, το οποίο εμφανίζει χαρακτηριστικά τριμερούς κομματιού 16+12+8. Το πρώτο τμήμα

από το μετρό 1 έως το 16, μεταφέρεται από την sol ελάσσονα στην παράλληλη της Si ύφεση μεζόνος. Πρόκειται, δηλαδή, για μια δέκα-εξάμετρη περίοδο.

Το μεσαίο μέρος από το μετρό 17 έως το 28 οδηγεί στην δεσπόζουσα της re ελάσσονος και ακολουθεί η επανάληψη της προηγούμενης πρότασης της περιόδου στην re ελάσσονα. Η ηχητική αίσθηση της εισόδου αυτού του μεσαίου μέρους είναι αισθητή και οφείλεται αφενός στην αρμονική διάταξη και αφετέρου στην εγκατάλειψη του πρώτου μοτίβου στο πρώτο μέρος. Πρόκειται για το μοτίβο που εμφανίζεται στο τρίτο μετρό με το παρεστιγμένο όγδοο και το δέκατο-έκτο, το οποίο εμφανίστηκε πάλι στο τρίτο μέρος (μετρά 29 έως 36). Βλέπουμε, λοιπόν, πως για να υπάρξει σαφήνεια των μορφολογικών λειτουργιών, σημαντική είναι η εμφάνιση του θέματος και των μοτίβων. Επίσης, ο συνθέτης κάνει χρήση και άλλων μέσων για τον σκοπό αυτό.

Είναι αξιοσημείωτο και χρειάζεται να αναφερθεί το γεγονός ότι η εν λόγω ενβανσιόν εμφανίζει ορισμένες ομοιότητες με την δίφωνη ενβανσιόν στην ίδια τονικότητα, στην sol ελάσσονα, κυρίως ως προς την τριμερή δομή του πρώτου μέρους.

Στο συγκεκριμένο έργο, η πρώτη πρόταση εμφανίζει μία εξαιρετική ακουστική αίσθηση, η οποία οφείλεται στην κατιούσα διατονική κλίμακα που σχηματίζεται στους φθόγγους της άνω φωνής (από το μετρό 1 στο φθόγγο sol έως το μέτρο 8 πάλι στο φθόγγο sol μια οκτάβα κάτω). Δίνεται η αίσθηση μιας ροής, η οποία εντείνεται λόγω του αρμονικού υπόβαθρου, στο οποίο βασίζονται τα οκτώ αυτά μέτρα. Η μοτιβική δομή παρουσιάζει χαρακτηριστικά αναπτύξεως. Εμφανίζεται ένα μοτίβο Α στο πρώτο μετρό και στο δεύτερο μετρό, στην πάνω φωνή, με την παρεστιγμένη νότα εμφανίζεται ένα μοτίβο Β. Στο τρίτο μετρό, στη μεσαία φωνή, εμφανίζεται το μοτίβο Γ. Το μοτίβο Γ προήλθε από την παραμόρφωση και παραλλαγή του μοτίβου Α. Η νέα μορφή αυτή εμφανίζεται στο μετρό 4-5 στο basso σε επανάληψη και έτσι το δίμετρο αυτό γίνεται αντιληπτό ως μία ενότητα. Στη συνέχεια, τα μέτρα 6-7 έχουν διαχωριστικό χαρακτήρα, καθώς το μέτρο 6 δεν τηρεί αυτή την ενότητα και επανέρχεται στο μέτρο 7 το μοτίβο Γ.

Έτσι, το μετρικό σχήμα που διαμορφώθηκε έχει ως εξής:  $1 + (2 \times 2) + (2 \times 1) + 1$ . Το σχήμα αυτό διαμορφώνει μια εντύπωση αιωρήσεως.

Εκτός από αυτή την ιδέα, ιδιαίτερος σημαντικός για τα τέσσερα πρώτα μέτρα αποτελεί το γεγονός ότι τα μέτρα 1 έως 4 σχηματίζουν την έκθεση μιας τρίφωνης φούγκας. Στο μετρό 1 έχουμε την εμφάνιση του πρώτου θέματος, στο μετρό 2 την

δεύτερη εμφάνιση στη μεσαία φωνή, το τρίτο μετρό είναι εμβόλιμο και σε αυτό κάνει ο συνθέτης τη χρήση του μοτίβου Γ, το οποίο ταυτόχρονα εξυπηρετεί και την κατιούσα κλίμακα της άνω φωνής που αναφέρθηκε παραπάνω. Στο μετρό 4 γίνεται η εμφάνιση του τρίτου θέματος στο basso.

Έτσι, λοιπόν, το δίμετρο 2-3, 4-5, το οποίο βρίσκεται σε αντίθεση με το πρώτο μέτρο, το οποίο ξεκινάει και με τη χαρακτηριστική άρση, κλονίζει την αντίθεση ανάμεσα στα τονισμένα μέρη του μέτρου και τα μη τονισμένα.

Στο συγκεκριμένο σημείο πρέπει να αναφερθούμε στην σημαντικότητα που έχει το γεγονός ότι εκτελεστής δεν αρκεί να βλέπει την μελωδική κίνηση κάθε φωνής αλλά πρέπει να προσπαθεί να ακούσει και να παίξει μια μελωδική γραμμή από την σύμπραξη δύο φωνών. Αυτό είναι και ένα από τα πιο σημαντικά που αποκτά με την εξάσκηση στο κομμάτι αυτό. Ηθελμένα έκανε χρήση της ιδέας αυτής ο Bach, γι' αυτό και σε ορισμένες πιανιστικές φιγούρες, όπως τα πολυφωνικά επεξεργασμένα πρελούδια του «Well Tempered Klavier», οι νότες αποτυπώνονται άλλοτε με μία φωνή και άλλοτε χωρίζονται σε δύο.

Αυτή η πρώτη οκτάμετρη φράση μας δίνει τη δυνατότητα να παρατηρήσουμε την ικανότητα του συνθέτη με συνθετική λεπτομέρεια να μπορεί να λειτουργεί με τέτοιο τρόπο, ώστε η φράση αυτή να μην στηρίζεται μόνο στον εαυτό της αλλά ταυτόχρονα να επενεργούν πάνω σε αυτή και άλλοι παράγοντες. Έτσι, το γεγονός ότι μία κατασκευαστική ιδέα ενισχύεται και από άλλες που έχουν την ίδια κατεύθυνση, δημιουργεί την αίσθηση μιας ανώτερης νομοτέλειας. Αυτό είναι απόδειξη πως καθετί δεν έχει τοποθετηθεί με τυχαίο τρόπο στα έργα του Bach.

Για να ολοκληρωθεί το πρώτο οκτάμετρο, εισέρχεται το μετρό 8, το οποίο φέρνει αισθητά την ολοκλήρωση αυτής της οκτάμετρης φράσης.

Η επόμενη φράση στα μέτρα 9 έως 16 σχηματίζει την ακόλουθη αρμονική πορεία:

I (στη sol και VI στη Sib μείζονα κάνοντας μετατροπία σε αυτή) sib: II-VI7-II-V7-I6-IV-I6/4-V-I

Αρκετό ενδιαφέρον σε αυτά τα μέτρα σημειώνεται στα μέτρα 8-9, των οποίων οι νότες είναι ίδιες με αυτές των μέτρων 1 και 2. Ακόμη, στα μέτρα 11-13, το αρχικό

θέμα τροποποιείται ελαφρώς, αλλάζοντας το τελευταίο διάστημα του θέματος από 8<sup>ης</sup> σε 7<sup>ης</sup>, δίνοντας ένα ιδιαίτερο ακουστικό αποτέλεσμα.

Τα επόμενα μέτρα 17-24, εμφανίζουν απλότητα ως προς το σχηματισμό τους καθώς στηρίζονται σε μία εξωτερική κίνηση των φωνών, που εμφανίζει μία αλυσίδα 2 μέτρων με δύο επαναλήψεις. Την αλυσίδα αυτή ακολουθεί η διαδικασία διαχωρισμού.

Στο μετρό 24 εμφανίζεται ένας ισοκράτης στην δεσπόζουσα της Re μείζονος, δημιουργώντας, έτσι, μία αίσθηση αλληλοεπικαλύψεως.

Ενδιαφέρον στη συνέχεια εμφανίζει το μετρό 29, όπου λαμβάνει χώρα το βήμα από την δεσπόζουσα στην τονική της Re μείζονος, δίνοντας έτσι την δυνατότητα στο μετρό 30 να φανεί ως πρώτο μετρό προσέγγισης της τονικής re ελάσσονος, με την οποία κλείνει το επόμενο τμήμα. Ωστόσο, με λίγη περισσότερη προσοχή γίνεται αντιληπτό ότι το μετρό 29 εμφανίζει αντιστοιχία με το πρώτο μετρό. Εδώ, όμως, σημειώνει μια αρμονική αλλαγή, όπου αντί για τονική και δεσπόζουσα στην sol ελάσσονα που είχαμε στο πρώτο μετρό, εδώ έχουμε δεσπόζουσα –τονική στη re ελάσσονα.

Στη συνέχεια, πάλι με επανάληψη των μέτρων 2 – 4, στα μέτρα 30-32 οι νότες αυτές εισάγονται με άλλη αρμονική σχέση, προετοιμάζοντας με αυτό τον τρόπο την συνέχεια.

Από άποψη ερμηνείας του συγκεκριμένου σημείου, δίνεται η δυνατότητα για μια επιβράδυνση πριν την εμφάνιση της τονικής re ελάσσονος. Το μετρό 29 φέρει την ίδια ιδέα με το πρώτο μετρό και είναι αυτό που εισάγει την τρίτη περίοδο του πρώτου μέρους του έργου. Η επιλογή του μέτρου αυτού δημιουργεί μία ιδιαίτερη αίσθηση για να υποδεχθεί ο ακροατής την εμφάνιση της τονικότητας στην οποία θα κλείσει το μέτρο αυτό. Η επανάληψη του μέτρου αυτού γίνεται πάλι στο μετρό 64 προκειμένου και σε αυτό το μετρό να δημιουργήσει την ίδια αίσθηση. Έτσι θα εμφανισθεί στο επόμενο μέτρο η τονική στην sol ελάσσονα και με αυτό τον τρόπο εισάγεται η τρίτη περίοδος του δευτέρου αυτή τη φορά μέρους (μέτρα 65-72). Η Τρίτη περίοδος αποτελεί το τέλος του έργου στην τονική.

Φτάνοντας στο μετρό 37, ξεκινάει το δεύτερο μέρος αυτής της ενβανσιόν.

Η πρώτη περίοδος του μέρους αυτού χτίζεται στα μέτρα 37 έως 48. Τα μέτρα 37 έως 40 αποτελούν μια σύντομη αναδρομή στις προεμφανισθείσες τονικότητες

(τονική στη re - δεσπόζουσα και τονική στη do - δεσπόζουσα και τονική στην si ύφεση). Πρόκειται, λοιπόν, για μία μετατροπική αλυσίδα, με το μοτίβο και την επανάληψη του.

Στα μέτρα 41-48 γίνεται πάλι αντιληπτή η κατιούσα πορεία της μελωδικής γραμμής του basso, έτσι όπως αυτή εμφανίστηκε στα μέτρα 17 έως 34, αλλά και στο πρώτο οκτάμετρο όπως αυτή εμφανίζεται στη σοπράνο.

Η επόμενη περίοδος από τα μέτρα 49-64, εμφανίζει ομοιότητα με το μεσαίο τμήμα του πρώτου μέρους στα μέτρα 17-28, όπου στην μεν πρώτη φορά σημειώνεται η διαδρομή από την τονική της si ύφεση στην δεσπόζουσα της re και στα μέτρα 49-64 από την τονική της sol καταλήγει πάλι στην δεσπόζουσα της ίδιας. Το μέτρο 48 λειτουργεί σαν το μέτρο 16. Επομένως τα μέτρα 49-52 αντιστοιχούν στα μέτρα 17-20. Ειδικά αν κοιτάξουμε τις πάνω φωνές των μέτρων αυτών βλέπουμε ότι είναι σχεδόν ταυτόσημα. Όπως και την πρώτη φορά, έτσι και εδώ η μετρική τάξη ισχυρό-ασθενές μέρους του μέτρου κλονίζεται δημιουργώντας μια αίσθηση αιώρησης και ταλάντωσης.

Ιδιαίτερο σχολιασμός χρειάζεται να γίνει σχετικά με τον αριθμό των μέτρων των δύο τμημάτων. Την πρώτη φορά το μεσαίο τμήμα αποτελείται από δύο ομάδες, η κάθε μία έξι μέτρων (2x6), ενώ την δεύτερη φορά από δύο ομάδες οκτώ μέτρων (2x8). Την δεύτερη φορά εμφανίζεται κατά 4 μέτρα παραπάνω, καθώς έχουμε ως επιπλέον υλικό την εμφάνιση του μοτίβου Γ, το οποίο είδαμε στο τρίτο μέτρο και τα μέτρα 63-64. Για τα μέτρα αυτά έγινε αναφορά παραπάνω καθώς εμφανίζουν την δεσπόζουσα της sol, για να επιστρέψει το έργο στην αρχική τονικότητα.

Με αυτό τον τρόπο οδηγούμαστε στο τρίτο και τελευταίο τμήμα, τόσο του δεύτερου μέρους του έργου, όσο και ολόκληρης της ενβανσιόν (μέτρα 65-72). Τα μέτρα αυτά έχουν χτιστεί κατ' εικόνα του πρώτου οκτάμετρου του έργου, δημιουργώντας στον ακροατή μια αίσθηση κύκλου (Ratz, 1973, σ.142).

Το έργο αυτό είναι αδιαμφισβήτητα πλούσιο εκφραστικά. Δημιουργεί στον ακροατή ιδιαίτερα συναισθήματα και συχνή εναλλαγή αυτών σε μία συνεχόμενη υποβόσκουσα μελαγχολία. Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένα εκφραστικά απαιτητικό έργο καθότι ο ερμηνευτής καλείται να αποδώσει στο έργο μία ακουστική ελευθερία. Ταυτόχρονα, όμως, υποδεικνύοντας πειθαρχία τόσο στο κείμενο όσο και στο ρυθμό.

Η πολυπλοκότητα στο ρυθμό χαρακτηρίζει όλο το κομμάτι. Κοιτάζοντας συνολικά το έργο από τεχνικής απόψεως, είναι επίσης απαιτητικό. Ιδιαίτερα αν παρατηρήσουμε το μέρος του κάθε χεριού, βλέπουμε περιπτώσεις που κάποια δάχτυλα ενός χεριού παίζουν κρατημένες νότες, ενώ τα υπόλοιπα δάχτυλα του ίδιου χεριού προσθέτουν νότες στο μουσικό σύνολο. Ο ερμηνευτής χρειάζεται να εξασκηθεί πολύ προκειμένου να ελέγχει κάθε δάχτυλο του χεριού του ξεχωριστά και ανεξάρτητα, ενώ συνάμα να μπορεί να παίζει κάθε δάχτυλο με την ίδια δύναμη. Αφού μαθητής τηρήσει με ακρίβεια τις κρατημένες νότες και παύσεις, και αφού καταφέρει πρώτα να ελέγξει απόλυτα κάθε δάχτυλο του, καλείται να συνδυάσει τα δύο χέρια, γεγονός που γεννά μια νέα δυσκολία από ρυθμικής απόψεως. Ωστόσο, στο κομμάτι αυτό η κίνηση κάθε φωνής είναι εύκολο να την ξεχωρίσει κανείς ακουστικά απ' το σύνολο.

Εν κατακλείδι, είναι ένα κομμάτι που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως εκφραστική πρόκληση, καθώς δίνει πολλές δυνατότητες για να επενδύσει ο μαθητής εκφραστικά σε αυτό. Μετά από αυτό το όμορφο μουσικό ταξίδι, το τέλος φαίνεται λιτό, αλλά εκφραστικά πολλά υποσχόμενο.

### Sinfonia 14 Si<sup>b</sup> μείζονα BWV 800

Το εν λόγω κομμάτι αποτελεί έργο ιδιαίτερης πολυφωνικής δομής.

Ως προς την διάρθρωση του, είναι ιδιαίτερα εμφανής η πλήρης πτώση στην Fa μείζονα, στην δεσπόζουσα, δηλαδή, της κυρίας τονικότητας, η οποία τονίζει το μέσον της ενβανσιόν. Η πτώση αυτή, δηλαδή, εμφανίζεται στο μετρό 12 από τα 24 συνολικά μέτρα της ενβανσιόν. Επιπλέον, στο μετρό 12 εμφανίζεται για πρώτη φορά η σύμπτυξη, γεγονός που δίνει ακόμα μεγαλύτερη σημασία στην τομή αυτή.

Εμφάνιση σημαντικών πτώσεων έχουμε επίσης στο μετρό 9 στην do ελάσσονα, στο μετρό 14 στην re ελάσσονα και στο μετρό 17 στην Mi ύφεση μείζονα. Οι πτώσεις αυτές είναι ιδιαίτερα σημαντικές από άποψη αισθητικής και έκφρασης, καθώς αποτελούν σημεία ηρεμίας στην αδιάκοπη ροή που δημιουργεί η πολυφωνία.

Το έργο ξεκινάει σαν έκθεση τρίφωνης φούγκας η οποία εκτυλίσσεται σε 4 μέτρα. Πριν την τρίτη εμφάνιση στη φωνή του basso, σημειώνεται ένα εμβόλιμο μισό μετρό και η αλυσίδα του. Στο μετρό 4, όπου εμφανίζεται και τρίτη φορά το θέμα

αξίζει να σημειωθεί η αντιπαράθεση του αρμονικού στοιχείου με τη δύναμη της μελωδικής γραμμής που επενεργεί στο θέμα. Οι πάνω φωνές δημιουργούν μια τομή εισάγοντας μιάμιση πτώση, ενώ αντίθετα το θέμα που τραγουδάει το basso γεφυρώνει αυτήν την τομή.

Στο συγκεκριμένο έργο γίνεται αντιληπτό ότι το θέμα υφίσταται ορισμένες αλλοιώσεις και παίρνει διάφορες μορφές, Όπως αυτό φαίνεται στο μετρό 7, με την αλλοίωση της νότας fa σε fa# στον τρίτο χρόνο του θέματος. Οι αλλαγές αυτές στο θέμα επιφέρουν δύναμη και έμφαση σε αυτό. Η πορεία που διανύει το μέτρο αυτό είναι: I στη Si ύφεση μείζονα - V και I στην sol ελάσσονα - V στην do ελάσσονα. Πολύ σημαντικό ρόλο στην ακουστική ένταση που δημιουργείται έχει η αλλαγή της νότας si ύφεση σε si.

Ακουστικά και από άποψη συναισθηματικής προσέγγισης του ακροατή, το θέμα αυτό που κατά την εξέλιξη του υφίσταται ορισμένες τροποποιήσεις, θα μπορούσε να θυμίζει την μοίρα ενός ανθρώπου στις διαφορετικές περιστάσεις της ζωής του.

Δεύτερο χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτού του έργου είναι η επεξεργασία των μοτίβων που αναπτύσσονται με ιδιαίτερο τρόπο.

Το μοτίβο τριών δέκατων-έκτων σε κατιούσα και δύο ογδόων σε ανιούσα, που προκύπτει από το θέμα, αποτελεί βάση στην οποία στηρίζεται η αντίθετη φωνή στο δεύτερο μετρό, στην οποία τα τρία δέκατα-έκτα είναι σε ανιούσα και τα δυο όγδοα επίσης. Στο εμβόλιμο τρίτο μέτρο, εμφανίζεται ξανά μια παραλλαγή του μοτίβου αυτού ως τρία δέκατα-έκτα σε κατιούσα και δύο όγδοα σε ανιόν διάστημα τέταρτης. Τα μοτίβα αυτά ξεπηδούν καθ' όλη τη διάρκεια του έργου και ενίοτε συνδυάζονται όπως συμβαίνει στο μετρό 6.

Το δεύτερο μέρος της ενβανσιόν αρχίζει στο μέτρο 12 και διακρίνεται σε μικρότερα υπό-τμήματα. Στο μετρό 12-13 λαμβάνει χώρα η σύμπτυξη του θέματος, η οποία οδηγεί σε πτώση στην re ελάσσονα στο μετρό 14. Στο μέτρο αυτό, που αρχίζει το επόμενο τμήμα, το θέμα εκτείνεται στο χώρο μίας ένατης και η αλυσίδα του οδηγεί σε μία φανερή πτώση στην Mi ύφεση μείζονα. Έτσι, ενισχύεται η υποδεσπόζουσα, πράγμα ασυνήθιστο, καθώς δεν ακολουθεί επανέκθεση στην υποδεσπόζουσα. Αντιθέτως, λειτουργεί ως αντίβαρο έναντι του ισχυρού τονισμού της τονικότητας της δεσπόζουσας και της παράλληλης της. Ακόμα, με αυτό τον τρόπο εισάγει στο μετρό 16-17 το θέμα στην Mi ύφεση. Στη συνέχεια, το θέμα υφίσταται, μια μεταβολή στο μετρό 17-18, την οποία ακολουθεί η αλυσίδα της και η μίμηση της δεύτερης εμφάνισης του θέματος στην μεσαία φωνή. Όλο αυτό οδηγεί τελικά πίσω στην Si ύφεση μείζονα.

Φτάνουμε, έτσι, στο τελευταίο τμήμα, το οποίο όπως σε μία φούγκα, είναι χτισμένο σε σύμπτυξη και εμφανίζει το θέμα και στις τρεις φωνές. Την πρώτη εμφάνιση στη μεσαία φωνή στο μετρό 20, την δεύτερη εμφάνιση στην άνω φωνή στο μετρό 20 και την τρίτη εμφάνιση στο basso στο μέτρο 21.

Τα δύο καταληκτικά μέτρα εμφανίζουν μια νέα παραλλαγή του συνοδευτικού μοτίβου. Η κίνηση των τριακοστών-δευτέρων στο προτελευταίο μετρό μπορεί να θεωρηθεί ότι τονίζει το χώρο της οκτάβας μέσα στον οποίο είχε εμφανιστεί το θέμα στην αρχή.

Έτσι, αναδεικνύεται ο τρόπος του Bach να επεξεργάζεται το θεματικό και μοτιβικό υλικό και να τα παρουσιάζει με διαφορετικούς συνδυασμούς κάθε φορά (Ratz, 1973, σ.148).

Το συγκεκριμένο κομμάτι εξαίρει την λεπτότητα και την καθαρότητα. Είναι πλούσιο σε μελωδικότητα και ποικιλία ακουσμάτων. Η συνεχόμενη κίνηση το φωνών που άλλοτε δημιουργεί πύκνωση και άλλοτε αραίωση, το κάνει ιδιαίτερο τόσο εκφραστικά όσο και τεχνικά. Το κομμάτι αυτό θυμίζει φούγκα και φέρει όλες τις δυσκολίες που θα μπορούσαν να υπάρχουν σε ένα τέτοιο έργο. Ειδικά το αριστερό χέρι καλείται να ανταποκριθεί σε συνεχόμενα δέκατα-έκτα, τα οποία αντίστοιχα συνοδεύουν ένα αρκετά απαιτητικό μέρος του δεξιού χεριού, λόγω πολλών καλλωπισμών, κρατημένων νοτών και δέκατων-έκτων, ακόμα και τριακοστών-δευτέρων στο τέλος του έργου. Οι φωνές κινούνται παράλληλα και μόνο αν ο εκτελεστής ακολουθήσει με πιστότητα και ακρίβεια το κείμενο, αποδίδοντας τις φωνές εκφραστικά, θα καταφέρει ο ακροατής να ακούσει καθαρά την πορεία κάθε φωνής, συνδυάζοντας όλες τις φωνές αρμονικά στο μουσικό σύνολο. Το κομμάτι αυτό ωθεί τον ερμηνευτή να πειραματιστεί με διάφορους τρόπους αγγίγματος των πλήκτρων, προκειμένου να αποδώσει με έκφραση αυτό που ζητάει η κίνηση κάθε φωνής.

## Συμπερασματικά

Ο κύκλος των Inventions ξεχωρίζει λόγω της πολλαπλότητας και την συστηματικότητας του. Αποτελεί μία σύνοψη των μορφολογικών αρχών, τα οποία

αποτελέσαν θεμέλια για πολλά αριστουργήματα του κλασικισμού όπως βλέπουμε και σε έργα του Beethoven.

Ο Bach με αυτά τα έργα μας δείχνει το μεγαλείο της καθαρότητας της σκέψης και της αισθητικής του. Αποτελούν μια απόδειξη πως μπορούν να συνδυαστούν η ένταση των αισθημάτων και συναισθημάτων, με διάφορες μορφολογικές και κατασκευαστικές ιδέες. Βλέπουμε πως δεν μπορούμε στην μουσική να ξεχωρίσουμε το περιεχόμενο από τη μορφή, γιατί μορφή είναι ήδη το περιεχόμενο (Ratz, 1973).

Ολοκληρώνοντας, λοιπόν, την μελέτη αυτών των πέντε έργων από τις τρίφωνες ενβανσιόν, βλέπουμε πως εκτός από τις πολλές ιδέες που αφορούν τη σύνθεση, ο Bach με αυτά τα έργα έχει να προσφέρει στους μαθητές του την δυνατότητα να εξασκηθούν πάνω σε σημαντικές για την ερμηνεία του πιάνου τεχνικές. Εκτός των όσων αναφέρθηκαν σε κάθε έργο ξεχωριστά, αναφέρουμε συμπερασματικά τις πιο σημαντικές ικανότητες που αποκτά ο μαθητής με την μελέτη των τρίφωνων ενβανσιόν.

Αρχικά, αποτελούν αδιαμφισβήτητα ένα εξαιρετικό γύμνασμα δαχτύλων. Ο μαθητής εκπαιδεύεται στο να ελέγχει κάθε δάχτυλο ξεχωριστά, μαθαίνοντας να παίζει κάθε δάχτυλο με την ίδια δύναμη. Κάθε δάχτυλο γίνεται ανεξάρτητο από το άλλο. Πολλές φορές μάλιστα ο ερμηνευτής καλείται, προκειμένου να ερμηνεύσει σωστά το κομμάτι, να ελέγξει σε τέτοιο βαθμό τα δάχτυλα του κάθε χεριού, καταφέροντας τα μισά δάχτυλα να παίζουν με έναν τρόπο π.χ. ελαφρά ή κρατημένες νότες και τα υπόλοιπα δάχτυλα του ίδιου χεριού να παίζουν κάτι διαφορετικό, ενίοτε μάλιστα κάποια μελωδία εντελώς διαφορετικού χαρακτήρα από αυτή που ερμηνεύει το υπόλοιπο χέρι, όπως για παράδειγμα η ηχηρή είσοδος ενός θέματος.

Ακόμη, ο μαθητής μαθαίνει να ακούει συνειδητά τι παίζει. Στα έργα αυτά υπάρχουν τρεις μελωδίες που τρέχουν και εξελίσσονται παράλληλα, τις οποίες πρέπει να ακούει όσο παίζει και να μπορεί να τις ξεχωρίζει μεταξύ τους. Συνάμα, να τις συνδυάζει επιτυχώς και με εκφραστικότητα. Με αυτό τον τρόπο διευρύνει την ακουστική του αντίληψη, κάτι που θα τον ωφελήσει ιδιαίτερα καθ' όλη την πιανιστική και γενικότερα μουσική του πορεία. Επίσης, εξαιτίας αυτού, εξοικειώνεται με την ιδέα του πως λειτουργεί μια ορχήστρα με διαφορετικά όργανα, που κάθε ένα από αυτά φέρει μια μελωδία και όλα μαζί παρουσιάζουν ένα όμορφο μουσικό σύνολο.

Τα έργα αυτά του Bach, τα οποία έχουν μια ξεκάθαρη φόρμα που γίνεται αντιληπτή εύκολα από τον μαθητή, ο οποίος μαθαίνει την ύπαρξη αλλά και τη σημαντικότητα της φόρμας τόσο στην ερμηνεία όσο και στην εξέλιξη ενός έργου.

Συνεχίζοντας, άλλο πολύ σημαντικό εφόδιο που αποκτά ο ερμηνευτής των ενβανσιόν, είναι η ελευθερία του καρπού και η ικανότητα του να παίζει δύσκολα περάσματα και μελωδίες, δίχως να σφίγγεται ούτε ο καρπός, ούτε το χέρι γενικότερα. Μαθαίνει, λοιπόν, να διατηρεί τον καρπό χαλαρό, δίνοντας έτσι στο παίξιμο του μια ανάλαφρη αίσθηση.

Συνεχίζοντας, ο Bach δίνει στο μαθητή επίσης τη δυνατότητα για εξοικείωση με το ρυθμό, τις εναλλαγές των ρυθμικών σχημάτων και μοτίβων. Είτε όταν αυτό συμβαίνει σε μία φωνή, είτε όταν πρέπει να συνδυαστούν ρυθμικά δύο φωνές.

Αδιαμφισβήτητα, τα έργα του Bach σαν μουσικό κείμενο έχουν αρκετές λεπτομέρειες και μικρά σημεία, τα οποία είναι άκρως σημαντικά για το κομμάτι. Αρκετές κρατημένες νότες, παύσεις και μικρές αλλαγές που εξυπηρετούν ένα βαθύτερο μουσικό νόημα. Ο ερμηνευτής θα καταφέρει να αποδώσει σωστά το έργο μόνο αν εκτελεί με πιστότητα το κείμενο. Μια ικανότητα που πρέπει να καλλιεργήσει κάθε μαθητής, μαζί με την επιμονή στην καθαρότητα του παιξίματος.

Ακόμη, καθώς τα έργα αυτά ερμηνεύονται από μνήμης, καλλιεργείται ιδιαίτερα το μνημονικό του μαθητή, ο οποίος καλείται να θυμάται όλες αυτές τις λεπτομέρειες από μνήμης.

Συμπερασματικά, τα έργα αυτά εκτός από ιδιαίτερη μουσική αισθητική, αποτελούν και εξαιρετική επιλογή έργων για την βελτίωση της τεχνικής ενός πιανίστα.

## Ερωτηματολόγιο

Βλέποντας, λοιπόν, τις ενβανσιόν μορφολογικά, τεχνικά, ιστορικά, αισθητικά και έχοντας μελετήσει τον τρόπο διδασκαλίας των έργων αυτών την εποχή του Bach, είναι σημαντικό να ερευνήσουμε τον σύγχρονο τρόπο προσέγγισής των έργων αυτών. Ως εργαλείο της έρευνας χρησιμοποιήθηκε το ερωτηματολόγιο, παρουσιάζοντας 11 ερωτήσεις ανοιχτού και κλειστού τύπου. Το ερωτηματολόγιο αυτό κατασκευάστηκε από τον εκπονητή της παρούσας εργασίας, χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά και στάλθηκε σε καθηγητές πιάνου όλων των βαθμίδων, εξετάζοντας τον τρόπο διδασχής των τρίφωνων ενβανσιόν σήμερα.

Το ερωτηματολόγιο έχει την εξής μορφή:

## Ερωτηματολόγιο

Αγαπητέ/ή καθηγητή/ήτρια,

Το παρόν ερωτηματολόγιο στόχο έχει να ερευνήσει τον σύγχρονο τρόπο προσέγγισης της διδασκαλίας των τρίφωνων «ενβανσιόν» του J.S Bach, και διενεργείται στα πλαίσια της συγγραφής διπλωματικής εργασίας του Μαστρογιαννόπουλου Βασίλη, μεταπτυχιακού φοιτητή του τμήματος Μουσικών Σπουδών, του ΕΚΠΑ, με υπεύθυνο καθηγητή τον κ. Σεργίου Παύλο.

Η έρευνα είναι ανώνυμη.

**ΠΑΡΑΚΑΛΩ ΚΥΚΛΩΣΤΕ ΤΗΝ/ΤΙΣ ΑΠΑΝΤΗΣΗ/ΕΙΣ ΠΟΥ ΣΑΣ ΤΑΙΡΙΑΖΕΙ/ΟΥΝ Ή ΣΥΜΠΛΗΡΩΣΤΕ ΤΑ ΚΕΝΑ, ΑΝΑΛΟΓΑ ΜΕ ΤΟΝ ΤΥΠΟ ΤΗΣ ΕΡΩΤΗΣΗΣ.**

1	Θεωρείτε τις τρίφωνες ενβανσιόν σημαντικές για την εκπαίδευση των νέων πιανιστών;	ΝΑΙ	ΟΧΙ
	Αν <u>ΝΑΙ</u> , σε τι θεωρείτε ότι η επαφή του μαθητή με τα έργα αυτά μπορεί να τον βοηθήσει:		
	<b>a. Τεχνική ικανότητα</b>	<b>b. Μουσική έκφραση</b>	<b>c. Και τα δύο</b>

2	Θεωρείτε τις ενβανσιόν του Bach ως έργα πλούσια σε μουσικές ιδέες, τεχνικές σύνθεσης και με ιδιαίτερη αισθητική;	<b>ΝΑΙ</b>	<b>ΟΧΙ</b>
3	Θα επιλέγατε τα εν λόγω έργα για την παρουσίαση μαθητή σας σε κάποια συναυλία;	<b>ΝΑΙ</b>	<b>ΟΧΙ</b>
4	Από ποιά τάξη του υπουργείου επιλέγετε να δώσετε προς μελέτη σε κάποιο μαθητή έργο από τις τρίφωνες ενβανσιόν; <b>a. Προκαταρκτική      b. Κατωτέρα      c. Μέση      d. Ανωτέρα</b>		
5	Ποιό/ά έργα από τις τρίφωνες ενβανσιόν προτιμάτε να δίνετε προς μελέτη στους μαθητές σας;  <b>a. n.1 Do Μείζονα      f. n.6 Mi Μείζονα      k. n.11 sol Ελάσσονα</b>  <b>b. n.2 do Ελάσσονα      g. n.7 mi Ελάσσονα      l. n. 12 LA Μείζονα</b>  <b>c. n.3 Re Μείζονα      h. n.8 Fa Μείζονα      m. n.13 la Ελάσσονα</b>  <b>d. n.4 re Ελάσσονα      i. n.9 fa Ελάσσονα      n. n.14 Si<sup>b</sup> Μείζονα</b>  <b>e. n.5 Mi<sup>b</sup> Μείζονα      j. n.10 Sol Μείζονα      o. n.15 si Ελάσσονα</b>		
6	Κατά τη διδασκαλία ενός έργου του Bach, επιδιώκετε, είτε μαζί με τον μαθητή, είτε αφήνοντας τον μόνο του (αν μπορεί), να γίνει μορφολογική ανάλυση του έργου που μελετάει;	<b>ΝΑΙ</b>	<b>ΟΧΙ</b>

7	<p>Ποιούς τρόπους χρησιμοποιείτε προκειμένου να δώσετε έμπνευση και επιπλέον κίνητρο στον μαθητή για να μελετήσει έργο/α του Bach;</p> <p><b>a. Μόνο μέσα από το κομμάτι που μελετάει</b></p> <p><b>b. Αναφορές στη ζωή του συνθέτη</b></p> <p><b>c. Προτροπή του μαθητή να ακούσει παραπάνω έργα του συνθέτη</b></p> <p>Αν <u>ΝΑΙ</u>, ποιό/ά.....</p> <p>Προτείνετε συγκεκριμένο ερμηνευτή;    <b>ΝΑΙ</b>    <b>ΟΧΙ</b></p> <p>Αν <u>ΝΑΙ</u>, ποιόν.....</p> <p><b>d. Άλλος τρόπος έμπνευσης</b></p> <p>.....</p> <p>.....</p>		
8	<p>Κατά τη διδασκαλία, ως προς τον δακτυλισμό που χρησιμοποιεί ο μαθητής:</p> <p><b>a. Αφήνετε τον μαθητή να ανακαλύψει μόνος του τι τον βολεύει</b></p> <p><b>b. Του υποδεικνύετε εσείς τον δακτυλισμό που πιστεύετε</b></p> <p><b>c. Επιλέγετε τον δακτυλισμό από συγκεκριμένες επιμέλειες των έργων</b></p> <p>Αν <u>ΝΑΙ</u>, συνήθως ποιά/ές: .....</p> <p><b>d. Προσαρμόζετε τον δακτυλισμό σύμφωνα με τις δυνατότητες του χεριού του μαθητή</b></p>		
9	<p>Για την εκτέλεση των έργων του Bach στο σύγχρονο πιάνο, εκμεταλλεύεστε την δυνατότητα του pedal στο κομμάτι;</p>	<b>ΝΑΙ</b>	<b>ΟΧΙ</b>
10	<p>Κατά την διδασκαλία του κομματιού, δίνετε κατευθυντήριες οδηγίες και συμβουλές που αφορούν τις μουσικές φράσεις και την έκφραση ή επιτρέπετε στον μαθητή να εκφραστεί αυθόρμητα, λαμβάνοντας πάντα υπόψιν τις τυχόν εκφραστικές σημειώσεις του συνθέτη;</p> <p><b>a. Οδηγίες καθηγητή      b. Έκφραση από μαθητή      c. Και τα δύο</b></p>		
11	<p>Ποιες από τις παρακάτω τεχνικές διδασκαλίας ακολουθείτε για να βοηθήσετε τον μαθητή να μάθει καλύτερα το εκάστοτε έργο του Bach;</p> <p><b>a. Μελέτη των φωνών ξεχωριστά στο πιάνο</b></p> <p><b>b. Εκμάθηση των φωνών τραγουδιστά</b></p> <p><b>c. Εκμάθηση και παίξιμο κάθε φωνής από μνήμης</b></p> <p><b>d. Ασκήσεις δακτύλων εκτός κομματιού</b></p> <p><b>e. Ασκήσεις δακτύλων πάνω στο κομμάτι</b></p>		

	<p><b>f. Εκμάθηση κάθε χεριού χωριστά και έπειτα τα δύο χέρια μαζί</b></p> <p><b>g. Ανάπτυξη της ικανότητας ο μαθητής να παίζει στο πιάνο τη μελωδία μιας φωνής και ταυτόχρονα να τραγουδά την επόμενη φωνή</b></p> <p><b>h. Ο μαθητής να ακούει συχνά εκτελέσεις ερμηνευτών του κομματιού που μελετά και να τις μιμείται</b></p> <p><b>i. Άλλες τεχνικές :</b></p> <p>.....</p> <p>.....</p> <p>.....</p>
--	--

## *Ευχαριστώ για τον χρόνο σας!*

### Ανάλυση ερωτηματολογίου

Όπως αναφέρθηκε, το ερωτηματολόγιο στόχο έχει να ερευνήσει τον σύγχρονο τρόπο προσέγγισης της διδασκαλίας των τρίφωνων «ενβανσιόν» του J.S Bach. Το παρόν ερωτηματολόγιο συμπλήρωσαν καθηγητές πιάνου διαφόρων βαθμίδων και απάντησαν σε ερωτήσεις που αφορούν τόσο την άποψη τους πάνω στα έργα αυτά, όσο και στις τεχνικές διδασκαλίας που αυτοί ακολουθούν.

Συγκεκριμένα, στην πρώτη ερώτηση: «Θεωρείτε τις τρίφωνες ενβανσιόν σημαντικές για την εκπαίδευση των νέων πιανιστών;», το ποσοστό που απάντησε θετικά ήταν 100%. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνει ότι οι τρίφωνες ενβανσιόν συνεχίζουν και στην σύγχρονη εποχή να θεωρούνται από τους καθηγητές μουσικής και ειδικά του πιάνου ως έργα υψηλής εκπαιδευτικής αξίας, για αυτό και τα επιλέγουν για τους μαθητές τους. Ως συνέχεια της πρώτης αυτής ερώτησης τίθεται, επιπλέον, το ζήτημα, εάν η επαφή του μαθητή με τα αυτά έργα μπορεί να τον βοηθήσει στην τεχνική ικανότητα, την μουσική έκφραση ή και τα δύο. Για άλλη μια φορά, η επιλογή ήταν καθολική καθώς το 100% επέλεξε «Και τα δύο». Βλέπουμε, λοιπόν, πως οι καθηγητές του πιάνου εντάσσουν στο ρεπερτόριο των μαθητών τους τα συγκεκριμένα έργα, καθώς στοχεύουν να επωφεληθεί ο μαθητής τόσο ως προς την εξέλιξη της τεχνικής του ικανότητας, όσο και ως προς την καλλιέργεια της μουσικής του έκφρασης.

Η δεύτερη ερώτηση εξετάζει αν οι ενβανσιόν του Bach θεωρούνται έργα πλούσια σε μουσικές ιδέες, τεχνικές σύνθεσης και με ιδιαίτερη αισθητική. Το ποσοστό που απάντησε θετικά ανέρχεται στο 90%, ενώ αρνητικά μόλις στο 10%. Η πλειονότητα των δασκάλων πράγματι αναγνωρίζει τα συγκεκριμένα έργα ως ικανά να προσφέρουν νέες ιδέες σύνθεσης στο μαθητή, καλλιεργώντας συνάμα την αισθητική τους.

Εν συνεχεία, στο τρίτο ερώτημα, το οποίο ελέγχει αν οι δάσκαλοι θα επέλεγαν τα εν λόγω έργα για την παρουσίαση μαθητή τους σε κάποια συναυλία, το 70% απάντησε θετικά, ενώ το 30% αρνητικά. Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, ότι ένα μικρό ποσοστό εκμεταλλεύεται τα έργα αυτά αποκλειστικά και μόνο για τις ανάγκες του μαθήματος, ενώ ένα μεγαλύτερο ποσοστό εκμεταλλεύεται την μουσικότητα και ιδιαίτερη αισθητική των έργων αυτών, επιλέγοντας τα ως κομμάτια που θα μπορούσε ερμηνεύσει ο μαθητής απέναντι σε κάποιο κοινό, προσδίδοντας κάτι διαφορετικό και ιδιαίτερα στην οποιαδήποτε συναυλία.

Η τέταρτη ερώτηση εστιάζει στην τάξη του υπουργείου στην οποία μπορούν οι νέοι πιανίστες να εντάξουν στο ρεπερτόριο τους τις τρίφωνες ενβανσιόν. Όλοι οι συμμετέχοντες του ερωτηματολογίου έδωσαν ως απάντηση την «Μέση Σχολή» του υπουργείου, ενώ μόλις το 10% επέλεξε και την «Κατώτερα» ως επίπεδο στο οποίο αναθέτει κάποιος την μελέτη των έργων αυτών. Καταλαβαίνουμε, λοιπόν, πως ο μαθητής χρειάζεται πρώτα να έχει διανύσει τα βασικά στάδια μελέτης του πιάνου, προκειμένου να είναι έτοιμος να αντιμετωπίσει τις δυσκολίες των έργων αυτών, τόσο από άποψη τεχνικής όσο και από άποψη ικανότητας της μουσικής έκφρασης.

Στη συνέχεια, καθώς οι τρίφωνες ενβανσιόν αποτελούνται από 15 κομμάτια που ποικίλλουν σε μουσικές ιδέες και τεχνικές, τίθεται το ερώτημα ποιο/ά έργο/α από αυτά προτιμούν να δίνουν συνήθως οι καθηγητές προς μελέτη στους μαθητές τους; Λαμβάνοντας υπόψιν ότι κάθε μαθητής αποτελεί μια ξεχωριστή περίπτωση, έχοντας ο καθένας διαφορετικές ανάγκες στην μελέτη του, όπως διαφορετικά προβλήματα τεχνικής, ανατομίας χεριού, αλλά και διαφορετικές ικανότητες, οι καθηγητές δίνουν τα έργα αυτά με γνώμονα τους δύο αυτούς παράγοντες. Ωστόσο, με βάση την εμπειρία των καθηγητών αυτών και την συχνότητα που εν τέλει δίνουν τα έργα αυτά, η απάντηση διαμορφώθηκε ως εξής: την ενβανσιόν n.1 Do Μείζονα επιλέγει το 40%, την n.2 do Ελάσσονα επίσης το 40%, την n.3 Re Μείζονα το 50%, την n.4 re Ελάσσονα το 50%, την n.5 Mib Μείζονα το 20%, την n.6 Mi Μείζονα το 40%, την n.7 mi Ελάσσονα

το 20%, την n.8 Fa Μείζονα το 20%, την n.9 fa Ελάσσονα το 60%, την n.10 Sol Μείζονα το 20%, την n.11 sol Ελάσσονα το 60%, την n.12 La Μείζονα το 10%, την n.13 la Ελάσσονα το 50%, την n.14 Sib Μείζονα το 20% και την n.15 si Ελάσσονα το 90%. Η πιο συχνή, λοιπόν, επιλογή απ' όλες είναι η n.15, αμέσως μετά είναι η ενβανσιόν n.11 και n.9, έπειτα τα έργα n.3, n.4 και n.13. Λιγότερο συχνά δίνονται τα n.1, n.2 και n.6, ακόμα λιγότερο τα n.5, n.7, n.8, n.10 και n.14. Τέλος, το μικρότερο ποσοστό έχει το έργο n.12.

Η ερώτηση έξι αφορά την σημαντικότητα της μορφολογικής ανάλυσης κατά την μελέτη ενός έργου του Bach και τέθηκε ως εξής: «Κατά την διδασκαλία ενός έργου του Bach, επιδιώκετε, είτε μαζί με το μαθητή, είτε αφήνοντας τον μόνο του (αν μπορεί), να γίνει μορφολογική ανάλυση του έργου που μελετάει;». Το 90% των απαντήσεων ήταν θετικές, ενώ μόλις το 10% απάντησε αρνητικά. Καταλαβαίνουμε, λοιπόν, πως στην σύγχρονη διδασκαλία των έργων αυτών οι εκπαιδευτικοί επιδιώκουν να κάνουν μορφολογική ανάλυση στα έργα, αποσκοπώντας στην βαθύτερη συνειδητοποίηση του έργου από το μαθητή. Η γνώση της φόρμας μπορεί να δώσει πολλές πληροφορίες τόσο για τις τεχνικές σύνθεσης, όσο και για τον τρόπο προσέγγισης της μουσικής έκφρασης.

Συνεχίζοντας, ιδιαίτερα σημαντικός παράγοντας στην μελέτη ενός έργου είναι η έμπνευση του μαθητή να ασχοληθεί σε βάθος με αυτό. Σε οποιαδήποτε εκπαιδευτική διαδικασία ο παράγοντας έμπνευση αποτελεί εναρκτήριο λίθο για την εκκίνηση ενός εγχειρήματος. Στην έβδομη, λοιπόν, ερώτηση: «Ποιούς τρόπους χρησιμοποιείτε προκειμένου να δώσετε έμπνευση και επιπλέον κίνητρο στον μαθητή για να μελετήσει έργο/α του Bach;», το 30% απάντησε ότι αυτό επιτυγχάνεται μέσα από το κομμάτι που μελετάει ο μαθητής, δηλαδή η ενασχόληση με το κομμάτι παρέχει την έμπνευση που χρειάζεται. Το 50% απάντησε ότι ιδιαίτερα σημαντικές είναι οι αναφορές στη ζωή του συνθέτη, ενώ το 70% προτρέπει τους μαθητές να ακούσουν παραπάνω έργα του Bach, τα οποία θα δώσουν αυτό το κίνητρο και την έμπνευση που χρειάζεται. Συγκεκριμένα έργα που προτάθηκαν είναι: «Η Λειτουργία σε si Ελάσσονα», η «Τέχνη της Φούγκας», το «Ιταλικό Κοντσέρτο», διάφορες Καντάτες, έργα από το «Καλώς Συγκερασμένο Κλειδοκύμβαλο», τα «Βρανδεμβούργια Κοντσέρτα» και τα έργα «Goldberg Variations». Ερμηνευτές που προτάθηκαν για την ερμηνεία των έργων αυτών είναι: ο Glenn Gould και ο András Schiff. Εκτός από τους τρόπους έμπνευσης που εμπεριέχονται στο ανωτέρω ερωτηματολόγιο, προτάθηκαν από τους καθηγητές άλλοι

δύο: η ανάγνωση του βιβλίου «Το μικρό χρονικό της Anna Magdalena Bach» εκδόσεις «Νεφέλη» και ο ελεύθερος πειραματισμός ως προς τις φράσεις και τις δυναμικές.

Άλλο πολύ σημαντικό κεφάλαιο της διδασκαλίας των έργων του Bach, αποτελεί ο δακτυλισμός. Για το λόγο αυτό, η όγδοη ερώτηση εστιάζει σε αυτόν. Το 30% των εκπαιδευτικών αφήνει τον μαθητή να ανακαλύψει μόνος του το δακτυλισμό που τον βολεύει, σε ποσοστό 70% υποδεικνύει ο εκπαιδευτικός τον δακτυλισμό που πιστεύει εκείνος. Ένα 20% επιλέγει συγκεκριμένες επιμέλειες και εκδόσεις των έργων του Bach, όπως: Henle Verlag (Urtext), εκδόσεις Peters, εκδόσεις Ricordi, εκδόσεις Φ.Νάκας (επιμέλεια Παπαστεφάνου). Τέλος το 60% προσαρμόζει το δακτυλισμό σύμφωνα με τις δυνατότητες του χεριού του μαθητή.

Δεδομένου ότι το σύγχρονο πιάνο διαφέρει αρκετά ως προς το μηχανισμό με το τσέμπαλο, το οποίο ήταν το όργανο για το οποίο συνέθεσε ο Bach τις τρίφωνες ενβανσιόν, τίθεται το ερώτημα: εάν οι καθηγητές του πιάνου εκμεταλλεύονται την δυνατότητα του pedal στο κομμάτι για την εκτέλεση των έργων αυτών του Bach στο σύγχρονο πιάνο; Η απάντηση στο ερώτημα αυτό ήταν θετική σε ποσοστό 100%, τονίζοντας, όμως, ότι η χρήση του pedal θα γίνεται πάντοτε με σύνεση και φειδώ.

Εν συνεχεία, η ερώτηση 10 εστιάζει στην μουσική έκφραση των έργων του Bach, θέτοντας το ερώτημα: αν ο δάσκαλος δίνει, κατά την διδασκαλία του κομματιού, κατευθυντήριες οδηγίες και συμβουλές που αφορούν τις μουσικές φράσεις και την έκθεση ή αν επιτρέπει στο μαθητή να εκφραστεί αυθόρμητα, λαμβάνοντας πάντα υπόψη τις τυχόν εκφραστικές σημειώσεις του συνθέτη. Το 30% επέλεξε ότι οι οδηγίες δίνονται από τον καθηγητή, ενώ το 70% επέλεξε «Και τα δύο». Καταλαβαίνουμε, λοιπόν, ότι στην πλειοψηφία το τελικό μουσικό αποτέλεσμα είναι προϊόν τόσο των οδηγιών του καθηγητή, όσο και της εκφραστικής άποψης του ίδιου του μαθητή.

Η τελευταία ερώτηση του ερωτηματολογίου αφορά τις τεχνικές διδασκαλίας που ακολουθούν οι καθηγητές του πιάνου για να βοηθήσουν τον μαθητή στην μελέτη του εκάστοτε έργου του Bach. Το 100% των απαντήσεων υποστήριξε ότι ο μαθητής χρειάζεται να μελετά στο πιάνο ξεχωριστά κάθε φωνή του έργου. Επιπλέον, το 50% απάντησε ότι η κάθε φωνή πρέπει να μελετάται σαν τραγούδι και ο μαθητής να είναι σε θέση να τραγουδήσει οποιαδήποτε φωνή ανά πάσα στιγμή. Επιπροσθέτως, μόλις το 30% υποστήριξε την άποψη ότι μαθητής χρειάζεται να γνωρίζει την κάθε φωνή ξεχωριστά από μνήμης. Ως προς τις ασκήσεις δακτύλων, το 30% υποστήριξε ότι

χρειάζεται να γίνονται ασκήσεις δακτύλων εκτός του κομματιού, με ασκήσεις που έχουν διαμορφωθεί για τα δάχτυλα όπως: ασκήσεις Hanon, κλίμακες κ.τ.λ., ενώ το 50% υποστήριξε ότι οι ασκήσεις δακτύλων χρειάζεται να είναι πάνω στις νότες του κομματιού.

Συνεχίζοντας στις τεχνικές διδασκαλίας, το 70% επιλέγει να καθοδηγεί το μαθητή να μαθαίνει κάθε χέρι χωριστά και έπειτα να συνδυάζει τα δύο χέρια μαζί. Ακόμη, την άποψη ότι ο νέος πιανίστας χρειάζεται να αναπτύξει την ικανότητα να παίζει στο πιάνο την μελωδία μιας φωνής και ταυτόχρονα να τραγουδάει κάποια άλλη φωνή, υποστήριξε ένα αρκετά μεγάλο ποσοστό του 60%, ενώ μόλις το 20% υποστήριξε ότι ο μαθητής χρειάζεται να ακούει συχνά εκτελέσεις ερμηνευτών του κομματιού που μελετά προκειμένου να τις μιμηθεί.

Εκτός αυτών των τεχνικών, άλλες τεχνικές που προτάθηκαν είναι: η εκμάθηση του αριστερού χεριού από μνήμης, η αντιγραφή φράσεων ή και ολόκληρου του μέρους, μία τεχνική που χρησιμοποίησε ιδιαίτερα και ο Bach στους μαθητές του, και τέλος η απομνημόνευση αρχικά αποσπασμάτων του έργου, και στη συνέχεια η εκμάθηση όλου του έργου από μνήμης, συνδέοντας τα αποσπάσματα αυτά. Η εκμάθηση του έργου από μνήμης υποστηρίζεται από όλους, καθώς αποδεσμεύει το μαθητή από την παρτιτούρα και τον βοηθά να απελευθερωθεί και να νιώσει αυτοπεποίθηση με το κομμάτι.

## Συμπεράσματα

Ανακεφαλαιώνοντας, οι «Τρίφωνες Inventions» ανήκουν στην εποχή του Baroque, η οποία αποτελεί μια εποχή ιδιαίτερου στυλ, ύφους και με ιδιαίτερους κανόνες, τους οποίους ο μαθητής καλείται να ακολουθήσει. Εντάσσει τους μαθητές σε ένα διαφορετικό πλαίσιο και τους εξασκεί πάνω στα χαρακτηριστικά της εποχής, κυριότερο από τα οποία είναι η ύπαρξη του μέτρου στην εκφραστικότητα, εν αντιθέσει με τον ρομαντισμό που υποδεικνύει εκφραστικές ακρότητες. Το Baroque μαθαίνει στον εκπαιδευόμενο την ομορφιά της λιτότητας και του μέτρου, διαμορφώνοντας έτσι την αισθητική του άποψη.

Δεδομένων των όσων παρατέθηκαν παραπάνω, ο Bach εύλογα μπορεί να θεωρηθεί ως ένας από τους μεγαλύτερους δασκάλους του τομέα της μουσικής. Δημιούργησε μια ολόκληρη σχολή και μεγαλύτερη απόδειξη των ικανοτήτων του είναι οι υψηλές διακρίσεις των παιδιών του, τα οποία αποτέλεσαν και τους πρώτους μαθητές του. Γενικότερα, το γεγονός ότι πολλοί από τους μαθητές τους έκαναν σπουδαία καριέρα και διέπρεψαν στον τομέα της μουσικής είναι περίτρανη απόδειξη των μουσικών και παιδαγωγικών ικανοτήτων του. Οι ίδιοι οι μαθητές του, μιλούσαν παντού για τις ικανότητες αυτές και τις ιδιαίτερες μεθόδους διδασκαλίας του δασκάλου τους, τονίζοντας πως τους εκπαίδευε πάνω σε τεχνικές στο όργανο, που οι άλλοι καθηγητές απέφευγαν να καλλιεργήσουν. Όλοι εξήραν την άψογη τεχνική και γνώσεις του πάνω στο cembalo και την μουσική. Γνώριζε πολύ καλά όλα τα θετικά και τα μελανά σημεία της κατασκευής του οργάνου αυτού, όπως η δυσκολία εναλλαγής ηχοχρωμάτων. Η γνώση αυτή τον έκανε να μηχανεύεται τρόπους, ώστε να συνθέτει μελωδίες που θα δημιουργούσαν αυτές τις επιθυμητές διακυμάνσεις.

Εκτός από τις ικανότητές του, οι μαθητές του πάντοτε τόνιζαν ότι ήταν ιδιαίτερα αγαπητός, και παρ' όσα προβλήματα αντιμετώπιζε στην ζωή του, πάντοτε έβρισκε τρόπους να τους εμπνέει και να τους κάνει να έχουν ανάγκη να μελετήσουν με ζήλο και ευλάβεια. Ως σωστός παιδαγωγός, ήταν άνθρωπος με όραμα που συνεχώς αναζητούσε νέο υλικό, το οποίο του έδινε έμπνευση αφενός για την σύνθεση των δικών του έργων και αφετέρου για επιθυμία εξέλιξης στον παιδαγωγικό τομέα με την επινόηση ασκήσεων για βελτίωση της τεχνικής και στη συνέχεια την συγγραφή πολλών παιδαγωγικών εγχειριδίων. Επομένως, εύλογα και επάξια κατέχει τον τίτλο που τον καθιστά ανάμεσα στους καλύτερους παιδαγωγούς.

Σύμφωνα με μαρτυρίες, στα πρώτα μαθήματα του ο Bach, δίδασκε στους μαθητές του έργα από τις Inventions. Ο ίδιος τα χαρακτήριζε ιδιαίτερα σημαντικά για την εκπαίδευση των νέων μουσικών, θεωρώντας τα ως σημαντικό και απαραίτητο υπόβαθρο για την μετέπειτα εξέλιξη τους.

Όπως είδαμε παραπάνω, τα έργα αυτά ουσιαστικά αποτελούν ένα πρώτο βήμα του μαθητή στην πολυφωνία. Είναι συνθέσεις ελεύθερης μορφής που φέρουν ποικιλία ως προς τη μορφή και το περιεχόμενο. Το γεγονός ότι κάθε ένα από αυτά τα έργα φέρει μια νέα ιδέα, η οποία εξελίσσεται συνεχώς, δίνει τη δυνατότητα στο μαθητή να εκπαιδεύεται κάθε φορά πάνω σε κάτι διαφορετικό. Έτσι, η συνεχής ανατροφοδότηση με νέο υλικό κρατά πάντα ενεργό το ενδιαφέρον του. Η ύπαρξη του ενδιαφέροντος από το μαθητή αποτελεί από τα πιο σημαντικά πράγματα προκειμένου να στεφθεί με επιτυχία η οποιαδήποτε εκπαιδευτική διαδικασία.

Όπως έγινε αναφορά στα προηγούμενα κεφάλαια, ο στόχος των «Τρίφωνων Inventions» ήταν τριπλός. Αρχικά, έμπνευση για την σύνθεση των έργων αυτών, ήταν η επιθυμία του, αναλαμβάνοντας την μουσική εκπαίδευση του γιού του, να δημιουργήσει συνθέσεις ιδιαίτερης παιδαγωγικής σημασίας, που θα τον βοηθούσαν στην εξέλιξη τους ως μουσικός. Επιπλέον, με αυτά τα έργα απεδείκνυε στη μουσική σχολή της Λειψίας, στην οποία επιθυμούσε να προσληφθεί ως δάσκαλος, τις ιδιαίτερες παιδαγωγικές του ικανότητες, κάνοντας τους υπεύθυνους εκεί να του εμπιστευτούν αυτήν την δύσκολη θέση. Τέλος, όπως φαίνεται και από τα δικά του λόγια στην εισαγωγή των «Τρίφωνων Inventions», με τα έργα αυτά στόχευε να δώσει την δυνατότητα στον μαθητή να αποκτήσει την ικανότητα να παίζει εκφραστικά και με τα δύο χέρια. Συνάμα, επιθυμούσε ο εκπαιδευόμενος να πάρει μία γεύση από διάφορες συνθετικές ιδέες, οι οποίες θα λειτουργούσαν ως παράδειγμα και έμπνευση για τους νέους, καλλιεργώντας τους την επιθυμία για περαιτέρω έρευνα και εξέλιξη. Εξάλλου, ένα τα πιο σημαντικά αντικείμενα της παιδαγωγικής είναι η ώθηση των μαθητών προς την αναζήτηση της παραπάνω γνώσης και δημιουργίας.

Τα έργα αυτά, όντας μικρά σε έκταση, καθίστανται εύκολα προκειμένου ο μαθητής να τα μάθει από μνήμης, αποκτώντας έτσι αυτοπεποίθηση με το έργο, και συνάμα να τα κατανοήσει από άποψη μορφής, κάτι που θα τον βοηθήσει ιδιαίτερα στην ερμηνεία τους. Η μικρή τους έκταση τα καθιστά ως την καλύτερη επιλογή για να εξηγήσει ο οποιοσδήποτε δάσκαλος στον μαθητή, πώς η μορφή και το περιεχόμενο

βρίσκονται σε διαρκή σχέση αλληλεξάρτησης. Και ο τελευταίος, πιο εύληπτα να το κατανοήσει χωρίς να μπερδεύεται με μακροσκελείς δομές.

Για να καταφέρει όμως ο μαθητής να ερμηνεύσει εκφραστικά το οποιοδήποτε έργο, χρειάζεται να έχει κατακτήσει βασικές τεχνικές του οποιοδήποτε οργάνου. Συνεπώς ο εκπαιδευόμενος καλείται να εξασκηθεί σε πλήθος ασκήσεων, οι οποίες θα του δώσουν την επιθυμητή άνεση στο παίξιμο. Η ενασχόληση με τις ασκήσεις αυτές είναι αρκετά ανιαρή, ειδικά για τους νέους σε ηλικία μαθητές. Για το λόγο αυτό ο Bach, μεταμόρφωσε τις ασκήσεις αυτές σε μελωδικά έργα (Inventions), τα οποία αφενός επιτυγχάνουν την εξάσκηση στις διάφορες τεχνικές, αφετέρου δίνουν την δυνατότητα στον μαθητή να ερμηνεύσει όμορφες μελωδίες που θα τον συνεπάρουν.

Βασικές ικανότητες, από άποψη τεχνικής, που αποκτά ο μαθητής με την ενασχόληση των «Τρίφωνων Inventions» είναι: η εκγύμναση των δαχτύλων σε τέτοιο βαθμό που του επιτρέπει να χρησιμοποιεί κάθε δάχτυλο ξεχωριστά με την ίδια ευελιξία και δύναμη, ο χαλαρός καρπός, η εξοικείωση με ρυθμικές αλλαγές και διάφορα ρυθμικά τεχνάσματα, η εξάσκηση της μνήμης με μικρά σε έκταση έργα αλλά ιδιαίτερα απαιτητικά, η πιστότητα στο μουσικό κείμενο. Ακόμη, δεδομένου του ότι στα έργα αυτά συνυπάρχουν παραπάνω από μία φωνές, τις οποίες ο ερμηνευτής καλείται να ακούει παράλληλα, βελτιώνει έτσι τις ακουστικές ικανότητες του, μαθαίνοντας να λειτουργεί σαν μια ορχήστρα.

Είναι τα κατάλληλα έργα που μπορούν να αποδείξουν ότι η τεχνική και η έκφραση βρίσκονται σε απόλυτη αλληλεξάρτηση, καθώς για να τα ερμηνεύσει εκφραστικά ο μαθητής, χρειάζεται πρώτα να τα έχει κατακτήσει από άποψη τεχνικής, πετυχαίνοντας έναν καθαρό ήχο.

Για όλους αυτούς τους λόγους, ακόμα και σήμερα οι εκπαιδευτικοί του πιάνου συνεχίζουν να επιλέγουν τα έργα αυτά για τους μαθητές τους, όχι μόνο ως αντικείμενο του μαθήματος, αλλά πολλές φορές και ως έργα για την έκθεση των μαθητών στο κοινό. Η ποικιλία των ιδεών και τεχνικών που προσφέρει κάθε έργο είναι μεγάλη, παρέχοντας τη δυνατότητα στον εκάστοτε καθηγητή να μπορεί να επιλέξει ένα κομμάτι για την κάλυψη κάθε ανάγκης του μαθητή του, είτε ως προς την έκφραση, είτε ως προς την τεχνική.

Μέσα σ' αυτά τα έργα παρουσιάζονται όλες οι μορφολογικές αρχές πάνω στις οποίες στηρίχθηκαν μεταγενέστερα έργα του κλασικισμού. Τα έργα αυτά έχουν

διατηρήσει τη διαχρονικότητα τους από τότε έως σήμερα, αποτελώντας κορωνίδα στο ρεπερτόριο των μαθητών όλων των οργάνων και ιδιαίτερα του πιάνου.

## Επίλογος

Σύμφωνα με τον Άλμπερτ Σβάιτσερ (γιατρός, μουσικός, θεολόγος, κάτοχος βραβείου Νόμπελ Ειρήνης 1952), ο Bach είναι ιδιαίτερα αναγκαίος για την ανθρωπότητα και την εξέλιξη της, γιατί εκπροσωπεί την ηθική, την σεμνότητα και την αγάπη για τον άνθρωπο και τον θεό (Παπαϊωάννου, 1999).

Η έρευνα πάνω στη ζωή και τα έργα του αποτελεί ένα μοναδικό ταξίδι σε έναν διαφορετικό κόσμο, ο οποίος έχει τις ρίζες του στην εποχή του Baroque, αλλά καταφέρνει να έχει εξίσου μια ξεχωριστή θέση και στο σύγχρονο κόσμο. Το ταξίδι αυτό είναι πολλά υποσχόμενο για τον οποιοδήποτε μαθητή της μουσικής και ιδιαίτερα για τους μαθητές του πιάνου και των πληκτροφόρων οργάνων.

Ο τομέας της μουσικής θα συνεχίσει να εξελίσσεται, αλλά τα έργα του Bach, και ιδιαίτερα οι «Τρίφωνες Inventions», θα αποτελούν πάντα σταθερή βάση στην εκπαίδευση των εκκολαπτόμενων μουσικών.

## Βιβλιογραφία

- Bond, A., *A guide to the harpsichord*. General Editor: Reinhard G. Pauly, Amadeus Press, Portland-Oregon, 1997.
- Gillespie, J., *Five centuries of keyboard music*. Dover publications, New York City, 1972.
- Kroll, M., *The Cambridge companion to the harpsichord*. Cambridge University Press, UK, 2019.
- Ratz, E., *Σύστημα λειτουργικής μορφολογίας, Εισαγωγή στη μουσική μορφολογία. Μετάφρ. Κ. Νάσος*. Universal editions, Wien, Τρίτη έκδοση, Εκδόσεις: Νάσος, Αθήνα, 1973/1987.
- Scheideler, U., *Sinfonias (Three Part Inventions), Urtext*. G. Henle Verlag, 2014.
- Δρόσος, Γ.Ν., *Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπαχ, η ζωή, το έργο, η εποχή του*. Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 1996.

- Ζερβός, Γ., *Μουσική ανάλυση και ερμηνεία, Πρακτικά Β συνεδρίου μουσικολογίας, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών 4-6 Νοεμβρίου 2003*. Εκδοτικός Οργανισμός Μεγάλου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα, 2006.
- Καλομοίρης, Μ., *Τα παιδαγωγικά της μουσικής, Αριθμ.4, Μουσική μορφολογία τέρχος Ι°, Πολυφωνία-Αντίστιξη*. Εκδοτικός Οίκος: Μ. Γαϊτάνου, Αθήνα, 1939.
- Παπαδόπουλος, Γ., & Παπαδοπούλου, Α., *Συνοπτική Ιστορία της Μουσικής: μια προσέγγιση από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας*. Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 2007.
- Παπαϊωάννου, Β. Ι., *Σπορείς απολλώνιου πλούτου*. Χαλκίδα, 1999.
- Τασόπουλος, Ν., *Πιάνο*. Εκδόσεις: Ντορεμι, Θεσσαλονίκη, 2000.
- Χοϊδάς, Γ.(χ.η.), *Μουσική για Τσέμπαλο*. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [https://musicale.gr/solistes/hoidas\\_tsembalo.html](https://musicale.gr/solistes/hoidas_tsembalo.html) (06/05/2022).