

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**Η αλληλεπίδραση μουσικής μορφής και δομής σε επιλεγμένα μέρη
της Γαλλικής Σουίτας αρ. 2 σε Ντο ελάσσονα του J. S. Bach**

**The interaction of form and structure in selected movements
of J. S. Bach's French Suite No. 2 in C minor**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΙΣΤΟΡΙΚΗ / ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ
της φοιτήτριας
Νεοφωτίστου Δήμητρας
ΑΕΜ : 1544

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ : Τσούγκρας Κώστας, αναπληρωτής καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2018

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή	3
1. Σουίτα	6
1.1. Γενικά	6
1.2. Η εξέλιξη μέχρι το 1600	7
1.3. Η εξέλιξη κατά τον 17 ^ο αιώνα	8
1.3.1. Πριν την προσθήκη της Gigue	8
1.3.2. Μετά την Προσθήκη της Gigue	9
1.4. Τα μέρη της Σουίτας	10
1.5. Η συμβολή του J. S. Bach στην εξέλιξη της σουίτας	13
2. Η σενκεριανή ανάλυση	17
2.1. Γενικά	17
2.2. Τα βασικά στοιχεία της σενκεριανής θεωρίας και ανάλυσης	18
2.3. Η μουσική μορφή στη σενκεριανή θεωρία	21
3. Η διμερής μορφή	24
3.1. Γενικά	24
3.2. Είδη διμερούς μορφής	25
3.3. Η θεμελιώδης δομή στη διμερή μορφή	26
4. Ερευνητικό ερώτημα και μεθοδολογία της ανάλυσης	30
5. Η 2^η Γαλλική Σουίτα για πληκτροφόρο όργανο σε Ντο ελάσσονα, BWV 813: Αναλύσεις	31
6. Συμπεράσματα	65
Βιβλιογραφία	66

Εισαγωγή

Στην παρούσα διπλωματική εργασία επιχειρείται μία αναλυτική προσέγγιση της 2^{ης} Γαλλικής Σουίτας για πληκτροφόρο όργανο σε Ντο ελάσσονα BWV 813 του J.S. Bach. Η αναλυτική μέθοδος που χρησιμοποιείται είναι η σενκεριανή και στόχος της ανάλυσης είναι να αποκαλυφθεί η σχέση ανάμεσα στη μουσική μορφή και τη θεμελιώδη δομή των κομματιών. Επιλέχθηκαν 4 από τους συνολικά 6 χορούς της σουίτας για ανάλυση οι οποίοι παρουσιάζουν το μεγαλύτερο ενδιαφέρον σε σχέση με το ερευνητικό ερώτημα.

Οι λόγοι που με οδήγησαν στην επιλογή του συγκεκριμένου θέματος είναι πολλοί. Ο κυριότερος λόγος ήταν η ανάγκη για μία βαθύτερη κατανόηση της μουσικής, που θα μου έδινε νέες δυνατότητες ως προς την εκτέλεση των έργων αλλά και της διδασκαλίας τους. Η σενκεριανή ανάλυση προσφέρει μία διαφορετική και πολύ ενδιαφέρουσα προσέγγιση του μουσικού έργου, αποκαλύπτοντας την ολότητα του κομματιού και τα βαθύτερα επίπεδά του, χωρίς να αγνοούνται οι λεπτομέρειες. Άλλωστε, όπως γράφει και ο ίδιος ο Schenker στο *Free Composition*, η εκτέλεση ενός έργου θα πρέπει να βασίζεται στην κατανόηση των βαθύτερων επιπέδων του και της συνοχής αυτών.¹ Παράλληλα, ο συσχετισμός της μουσικής μορφής με τη θεμελιώδη αρμονική/αντιστικτική δομή που προκύπτει μέσω της σενκεριανής ανάλυσης δεν έχει ερευνηθεί ακόμη πλήρως από τους θεωρητικούς της μουσικής. Επιπλέον, ως κλασική πιανίστρια, αποφάσισα να αναλύσω ένα έργο γραμμένο για πληκτροφόρο και συγκεκριμένα την Γαλλική Σουίτα αρ. 2 σε Ντο ελάσσονα του Johann Sebastian Bach, ενός από τους σπουδαιότερους συνθέτες του ρεπερτορίου.

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας αναφέρονται κάποιες γενικές πληροφορίες για τη σουίτα ως μουσική μορφή και γίνεται μία συνοπτική αναφορά στην ιστορική της προέλευση. Αυτή η ιστορική αναδρομή χωρίζεται σε δύο υποκεφάλαια, όπου το πρώτο αναφέρεται στην εξέλιξη της σουίτας μέχρι το 1600, και το δεύτερο στην εξέλιξη της κατά τον 17^ο αιώνα. Στο δεύτερο υποκεφάλαιο γίνεται ένας επιπλέον διαχωρισμός που αφορά στην προσθήκη της Gigue και στις αλλαγές που επήλθαν μετά την προσθήκη του συγκεκριμένου χορού. Ακολουθεί μία περίληψη των κυριότερων χαρακτηριστικών των βασικών χορών της σουίτας και των χορών που αναλύονται στην παρούσα εργασία. Δεν δίνεται έμφαση στα ιστορικά στοιχεία αλλά

¹ Heinrich Schenker, *Free Composition*, trans. and ed. Ernst Oster (New York and London: Longman, 1979), 8.

στα μορφολογικά και διερευνάται το αν οι συγκεκριμένοι χοροί της σουίτας είχαν πάντοτε την ίδια μουσική μορφή. Το κεφάλαιο κλείνει με την αναφορά στη συμβολή του J.S. Bach στην εξέλιξη της σουίτας.

Στο δεύτερο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στη σενκεριανή ανάλυση και τα βασικά στοιχεία που τη χαρακτηρίζουν, καθώς και στην εξέλιξή της από τους μαθητές και υποστηρικτές του Schenker. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στις απόψεις του ίδιου του Schenker σχετικά με τη μουσική μορφή και τη σχέση της με τη θεμελιώδη δομή, όπως αυτές παρουσιάζονται κυρίως στο βιβλίο του *Free Composition*.

Στο τρίτο κεφάλαιο αναφέρονται περιληπτικά κάποια ιστορικά στοιχεία για τη διμερή μορφή και δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στα μορφολογικά χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης μορφής. Στο τελευταίο υποκεφάλαιο του συγκεκριμένου κεφαλαίου γίνεται αναφορά στα συμπεράσματα στα οποία κατέληξαν άλλοι ερευνητές που εξερεύνησαν τη σχέση της μορφής και της δομής, και ιδιαίτερα της διμερούς μορφής. Παράλληλα αναφέρονται και οι τίτλοι των βιβλίων και των άρθρων στα οποία οι συγκεκριμένοι ερευνητές ανέπτυξαν τα συμπεράσματά τους.

Το υποκεφάλαιο στο οποίο αναφέρονται οι θεωρητικοί που ασχολήθηκαν με τη σχέση μορφής και δομής ξεκινά με την έρευνα του Larry Laskowski. Συγκεκριμένα, ο Laskowski στο άρθρο του “J. S. Bach’s Binary Dance Movements: Form and Voice-Leading”, αναλύει δύο χορούς από τη Σουίτα σε Μι ύφεση μείζονα του J. S. Bach και καταλήγει σε διαφορετικά συμπεράσματα για τον κάθε χορό. Ακολουθούν τα ερευνητικά συμπεράσματα των Allen Cadwallader και David Gagné, όπως παρουσιάζονται στο σύγγραμμά τους *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. Οι δύο θεωρητικοί υποστηρίζουν ότι η μορφή και η δομή ενός κομματιού είναι ξεχωριστά αλλά αλληλεπιδρώντα στοιχεία. Αναφορά γίνεται και στην οπτική των Allen Forte και Steven Gilbert, οι οποίοι στο βιβλίο τους *Introduction to Schenkerian Analysis* φαίνεται να αντιμετωπίζουν τη μορφή και τη δομή σχεδόν αυτόνομα τη μία από την άλλη. Το υποκεφάλαιο κλείνει με μία αναφορά στον Felix Salzer και τις απόψεις του που παρουσιάζονται στο βιβλίο του *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. Ο Salzer υποστηρίζει ότι η μορφή και η δομή είναι ανεξάρτητα στοιχεία μιας σύνθεσης τα οποία αλληλεπιδρούν μεταξύ τους και επιπλέον εισάγει μία τρίτη παράμετρο που θεωρεί ότι αλληλεπιδρά με τα δύο προηγούμενα στοιχεία, τον μοτιβικό σχεδιασμό.

Έτσι, με αφορμή τις απόψεις των προαναφερθέντων θεωρητικών, επιλέχθηκαν τέσσερις χοροί από τη Γαλλική σουίτα του J.S. Bach σε Ντο ελάσσονα (*Allemande*,

Courante, Air και Minuet), με σκοπό να διερευνηθεί η σχέση της παραδοσιακής μορφής (συγκεκριμένα της διμερούς μορφής) και της θεμελιώδους δομής στα συγκεκριμένα κομμάτια. Στο τέταρτο κεφάλαιο αναφέρεται συνοπτικά η μεθοδολογία της ανάλυσης που χρησιμοποιήθηκε και στο πέμπτο κεφάλαιο ακολουθούν οι αναλύσεις των επιλεγμένων χορών. Οι αναλύσεις περιλαμβάνουν διαγράμματα μορφολογικής δομής, αρμονική ανάλυση στην παρτιτούρα, ρυθμική αναγωγή και προεκτασιακά (σενκεριανά) διαγράμματα τριών δομικών επιπέδων: προσκηνίου (foreground), μεσαίου επιπέδου (middleground) και υποβάθρου (background).

Στο τελευταίο κεφάλαιο περιλαμβάνονται τα συμπεράσματα στα οποία καταλήγει η έρευνα και δίνεται απάντηση στο ερευνητικό ερώτημα. Ακολουθεί ο κατάλογος της βιβλιογραφίας που χρησιμοποιήθηκε στην παρούσα έρευνα.

1. Σουίτα

1.1. Γενικά

Ο όρος Σουίτα εμφανίστηκε για πρώτη φορά στην ορολογία της μουσικής το 1557, στις εκδόσεις χορών του Attaignant.² Χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει μία ομάδα από branles, δηλαδή μία ομάδα από βηματικούς χορούς που χορεύονταν από ζευγάρια.³ Από τότε και μέχρι τον 18^ο αιώνα ο όρος χρησιμοποιήθηκε επίσης για να περιγράψει ένα σύνολο κομματιών (χορών) οργανικής μουσικής που προορίζονταν να παιχτούν διαδοχικά χωρίς διακοπή. Η σουίτα όμως δεν ήταν μόνο μία φόρμα που χαρακτήριζε τις συνθέσεις νέων κομματιών αλλά και ένας βολικός τρόπος ομαδοποίησης παλαιότερων κομματιών που προορίζονταν για δημοσίευση και κυρίως για δημόσια εκτέλεση.⁴ Τα χαρακτηριστικά που ομαδοποιούσαν τους χορούς της σουίτας ήταν η κοινή τονικότητα και αρκετές φορές το ίδιο θεματικό υλικό.⁵

Η μορφή της σουίτας θεωρείται ότι προέρχεται από τα ζεύγη χορών που εμφανίζονται στα τέλη του 14^{ου} και στον 15^ο αιώνα. Ένα συνηθισμένο ζεύγος χορών ήταν ένας σχετικά αργός χορός σε δίσημο μέτρο όπως ο Pavan ή ο Passamezzo που ακολουθούσαν από έναν πιο γρήγορο σε τρίσημο μέτρο, όπως ο Galliard ή ο Saltarello. Η χρήση του ίδιου θεματικού υλικού ή έστω η χρήση παρόμοιας μελωδίας ή ρυθμικού μοτίβου στους χορούς αυτούς ήταν πολύ συνηθισμένη.⁶

Η σουίτα έφτασε στο απόγειό της την εποχή του Μπαρόκ, με τις σουίτες του Handel και κυρίως του J. S. Bach. Μετά το 1750 άρχισε να παρακμάζει και αντικαταστάθηκε από άλλα συνθετικά είδη όπως το divertimento, η serenade, η σονάτα και η συμφωνία.⁷ Τον 20^ο αιώνα επανεμφανίστηκε χάνοντας το στυλιζαρισμένο χαρακτήρα της και προσδιόριζε έργα ελαφρύτερου τύπου ή αποτελούσε μέρος κάποιου μπαλέτου ή όπερας.⁸

² Fuller, David, "Suite," *Grove Music Online*, ed. Deane Root, πρόσβαση στις 3 Jul. 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com>

³ Hartz, Daniel and Rader, Patricia, "Branle," *Grove Music Online*, ed. Deane Root, πρόσβαση στις 5 Aug. 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com>

⁴ Fuller, "Suite," *Grove Music Online*.

⁵ Nagley, Judith, "Suite," *The Oxford Companion to Music*, ed. Alison Latham, πρόσβαση στις 5 Aug. 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com>

⁶ Nagley, "Suite," *The Oxford Companion to Music*.

⁷ Ibid.

⁸ Fuller, "Suite," *Grove Music Online*.

Η ρίζα της λέξης σουίτα είναι γαλλική και σημαίνει σειρά, ακολουθία. Άλλες ονομασίες που χρησιμοποιήθηκαν για το συνθετικό αυτό είδος είναι η ιταλική λέξη Partita, η γαλλική Overture και πιο σπάνια η επίσης γαλλική Ordre.⁹

1.2. Η εξέλιξη μέχρι το 1600

Τα παλαιότερα κομμάτια οργανικής μουσικής για χορό που σώζονται βρίσκονται σε δύο χειρόγραφα γαλλικής και ιταλικής καταγωγής του 14^{ου} αιώνα. Το κάθε χειρόγραφο περιέχει οκτώ estampies, δηλαδή μεσαιωνικούς χορούς. Και στις δύο περιπτώσεις αποδεικνύεται ότι οι χοροί δεν προορίζονταν να παιχτούν διαδοχικά και συνεπώς να έχουν τη μορφή της σουίτας, εξαιτίας του μεγάλου μεγέθους και της πολυπλοκότητας των χορών αυτών καθώς και του γεγονότος ότι είναι γραμμένοι σε διαφορετικές τονικότητες.¹⁰

Έχουν όμως σωθεί και δύο πολύ μικρότερης έκτασης κομμάτια από την Ιταλία, το *Lamento di Tristano* και το *La Manfredina*, το καθένα από τα οποία συνοδεύεται από ένα πιο γρήγορο κομμάτι που χρησιμοποιεί το ίδιο θεματικό υλικό σε πιο συμπυκνωμένη μορφή, το λεγόμενο *La Rotta*. Η δημιουργία ζευγαριών ή και μεγαλύτερων ομάδων χορών που χρησιμοποιούν το ίδιο θεματικό υλικό ήταν μία ευρέως διαδεδομένη τεχνική στην Ιταλία που εξαπλώθηκε και στη Γερμανία. Αυτά τα πρώιμα παραδείγματα σωσμένης χορευτικής μουσικής οδήγησαν στη δημιουργία του Tanz-Nachtanz (ζεύγος χορών όπου ο πρώτος χορεύονταν με βήματα και ο δεύτερος με πηδήματα), αντίστοιχο των αγγλικών χορών Pavan και Galliard.¹¹

Τα πρώτα γνωστά κομμάτια όπου συναντάται ο όρος «σουίτα» είναι οι *Suyttes de bransles* του 1557. Σύμφωνα με τον Arbeau υπήρχαν πολλοί συνδυασμοί χορών, ο συνηθέστερος εκ των οποίων αποτελούνταν από τους εξής τέσσερις χορούς: τον branle double και τον branle simple (ήρεμοι χοροί για τους ηλικιωμένους σε έναν χορό), που ακολουθούνταν από τον branle gay (χορός για τα νιόπαντρα ζευγάρια) και τον branles de Champagne (για τους πιο νέους). Εκείνη την εποχή ήταν σύνηθες οι μουσικοί να αλλάζουν την σειρά των χορών σύμφωνα με τις απαιτήσεις των

⁹ Ibid.

¹⁰ Fuller, "Suite," *Grove Music Online*.

¹¹ Ibid.

χορευτών και τη μόδα της εποχής. Το στοιχείο που ενοποιούσε τους χορούς αυτούς ήταν η κοινή τονικότητα.¹²

1.3. Η εξέλιξη κατά τον 17^ο αιώνα

Μία εικοσαετία πριν τον 30ετή πόλεμο η Ευρώπη γνώρισε σημαντική άνθιση στην οργανική μουσική. Αυτό ήταν αποτέλεσμα εν μέρει της έντονης μετακίνησης των μουσικών ανάμεσα σε όλες τις χώρες της Ευρώπης, που συνετέλεσε στην ανταλλαγή ιδεών και την δημιουργία εθνικών στυλ. Ιδιαίτερα έντονη ήταν η παρουσία της Αγγλίας και της Ιταλίας, όπως επίσης και της Γερμανίας και της Γαλλίας. Όλη αυτή η κινητικότητα επηρέασε φυσικά και τη σουίτα.¹³

Οι συνήθειες ομαδοποιήσεις των χορών των τελευταίων χρόνων της Αναγέννησης συνεχίστηκαν και μετά το 1600. Η ανάγκη για νέους τρόπους ομαδοποίησης των χορών της σουίτας φαίνεται ότι ξεκίνησε από την Αγγλία. Η πρώτη έκδοση που περιείχε χορούς στο στυλ ομαδοποίησης της σουίτας ήταν το *Newe Padouan, Intrada, Dantz und Galliard*, του Peuerl, το 1611. Ο κάθε χορός ήταν αριθμημένος με τη σειρά, μία τακτική που συνεχίστηκε για τα επόμενα 75 χρόνια, και οι χοροί ήταν γραμμένοι στην ίδια τονικότητα και χρησιμοποιούσαν το ίδιο θεματικό υλικό. Όλα τα παραπάνω στοιχεία κάνουν ξεκάθαρη την πρόθεση του συνθέτη να δημιουργήσει μία σουίτα με ενιαίο περιεχόμενο.¹⁴

Η γέννηση της σουίτας με τη μορφή που μας είναι γνωστή σήμερα τοποθετείται στη δεκαετία 1620-1630, στον άξονα Λονδίνο-Παρίσι.¹⁵ Η ανάπτυξη της σουίτας έγινε σε δύο στάδια, το διαχωρισμό των οποίων σηματοδότησε η προσθήκη της *Gigue* γύρω στο 1650.¹⁶

1.3.1. Πριν την προσθήκη της *Gigue*

Στην κλασική μορφή της σουίτας η ακολουθία των χορών είναι η εξής: *Allemande*, *Courante* και *Sarabande*, με ή χωρίς *Gigue* και επιπλέον χορούς όπως η *Air* και το

¹² Fuller, "Suite," *Grove Music Online*.

¹³ Fuller, "Suite," *Grove Music Online*.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ David J. Buch, "The influence of the Ballet de cour in the Genesis of the French Baroque Suite," *Acta Musicologica* 57, Fasc. 1 (1985): 94.

¹⁶ Fuller, "Suite," *Grove Music Online*.

Minuet.¹⁷ Αρκετά συχνά υπήρχε και ένα εισαγωγικό κομμάτι, το Prelude ή η Overture.¹⁸ Η προσθήκη των χορών αυτών ή η επανάληψη κάποιου χορού (όπως η Courante) δεν επηρεάζει τη βασική δομή της σουίτας, αρκεί το συνολικό μέγεθος το έργου να επιτρέπει την εκτέλεσή του συνεχόμενα χωρίς διακοπή.¹⁹

Η Allemande και η Courante εμφανίζονται πολύ συχνά σε ολλανδικές και φλαμανδικές εκδόσεις ξεκινώντας γύρω στο 1570, με την Allemande να προηγείται συνήθως της Courante. Πρέπει να αναφερθεί ότι οι χοροί αυτοί πολύ σπάνια αποτελούσαν ζεύγος και η διαδοχική τοποθέτησή τους συναντάται σε συνδυασμό με τη Sarabande, η εμφάνιση της οποίας τοποθετείται μετά το 1595.²⁰

Ο D. J. Buch υποστηρίζει ότι η ομαδοποίηση των Allemande-Courante-Sarabande επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό από την ομαδοποίηση των χορών στο ballet de cour. Αυτό αποδεικνύεται όχι τόσο από τους τίτλους των χορών του ballet de cour όσο από τη βαθύτερη μελέτη και σύγκριση του μέτρου, του ρυθμού και του στυλ.²¹

Η ομαδοποίηση των Allemande-Courante-Sarabande αναμφίβολα ξεκίνησε από τους λαουτίστες του Παρισιού. Οι σουίτες για πληκτροφόρα όργανα ξεκινούν να εμφανίζονται γύρω στο 1650. Βέβαια, ο ξαφνικός τρόπος που εμφανίστηκαν όλοι οι χοροί της σουίτας συγχρόνως αποδεικνύει ότι η εξέλιξη του είδους είχε ξεκινήσει αρκετά χρόνια νωρίτερα.²²

1.3.2. Μετά την προσθήκη της Gigue

Η Gigue εμφανίστηκε ως μέρος της σουίτας στη δεκαετία του 1650, σχεδόν ταυτοχρόνως σε όλες τις χώρες. Η χρήση του χορού όμως στο τέλος της ακολουθίας Allemande-Courante-Sarabande δεν ήταν σταθερή και, σύμφωνα με τον David Fuller, αποτελούσε μάλλον την εξαίρεση παρά τον κανόνα.²³ Ο Jeffrey Pulver υποστηρίζει ότι η προέλευση της Gigue είναι καθαρά αγγλική,²⁴ το οποίο φαίνεται λογικό, καθώς

¹⁷ Fuller, "Suite," *Grove Music Online*.

¹⁸ Carol H. Bates, "French harpsichord music in the first decade of the 18th century," *Early Music*, (1989): 186-187.

¹⁹ Fuller, "Suite," *Grove Music Online*.

²⁰ Ibid.

²¹ Buch, "The Influence of the Ballet de Cour in the Genesis of the Baroque Suite," 95.

²² Fuller, "Suite," *Grove Music Online*.

²³ Fuller, "Suite," *Grove Music Online*.

²⁴ Jeffrey Pulver, "The Ancient Dance-Forms. (Second Paper.) The Gigue," *Proceedings of the Musical Association*, 40th Sess. (1913 - 1914): 73.

οι πρώτες ολόκληρες σουίτες με Gigue εκτυπώθηκαν στην Αγγλία. Είναι πιθανό η Gigue να έφτασε στη Γαλλία από τους λαουτίστες που δούλεψαν στην Αγγλία και από εκεί να πέρασε στη Γερμανία. Αξίζει να αναφερθεί ότι η τοποθέτηση της Gigue στο τέλος της σουίτας δεν ήταν η μόνη επιλογή, αλλά μπορούσε να τοποθετηθεί και μετά την Allemande, συνήθεια κυρίως στη Γαλλία, την οποία ακολούθησε και ο Froberger στη Γερμανία, ο οποίος άλλωστε επηρεάστηκε βαθιά από τη γαλλική μουσική για λαούτο.²⁵

Η μπαρόκ σουίτα στη Γαλλία εξελίχθηκε μέσω της μουσικής για πληκτροφόρα όργανα. Τα στοιχεία που ξεχωρίζουν τις γαλλικές σουίτες για πληκτροφόρο από τις γερμανικές είναι αφενός ο πολλαπλασιασμός των Courante και αφετέρου ο χορός που χρησιμοποιούνταν στο τέλος της σουίτας. Όπως προαναφέρθηκε, οι γαλλικές σουίτες δεν τελείωναν πάντα με τη Gigue. Πολλές φορές ο τελευταίος χορός ήταν η Gavotte ή το Minuet αλλά και η Bourrée, η Canary ή η Chaconne.²⁶

1.4. Τα μέρη της σουίτας

Στο υποκεφάλαιο αυτό θα γίνει μία συνοπτική παρουσίαση των βασικών χαρακτηριστικών των κυριότερων χορών της σουίτας της εποχής του Μπαρόκ. Οι χοροί της Μπαρόκ σουίτας είναι γραμμένοι σε διμερή μορφή,²⁷ η οποία θα αναλυθεί στο κεφάλαιο 4. Παράλληλα θα διερευνηθεί η πορεία της μορφής των χορών αυτών μέχρι να καταλήξουν στη διμερή μορφή.

Ξεκινώντας με την Allemande, η Meredith Little και η Suzanne Cusick αναφέρουν ότι ήταν ένας από τους πιο στυλιζαρισμένους χορούς του Μπαρόκ, σε δίσημο μέτρο και μέτριο τέμπο.²⁸ Η Carol Bates μελετώντας γαλλικές σουίτες για πληκτροφόρο του 18^{ου} αιώνα οδηγήθηκε στο συμπέρασμα ότι οι περισσότερες Allemandes έχουν ψευδοπολυφωνική υφή και χαρακτηρίζονται από τη συνεχή κίνηση των ογδόων και των δέκατων έκτων, κάνοντας τα όρια των φράσεων λιγότερο ξεκάθαρα. Βέβαια υπήρχαν και Allemandes μονοφωνικές με έντονο το μελισματικό

²⁵ Fuller, "Suite," *Grove Music Online*.

²⁶ Ibid.

²⁷ Steven G. Laitz, *The Complete Musician: An integrated approach to tonal theory, analysis, and listening* (New York: Oxford University Press, 2012), 389.

²⁸ Little, Meredith and Cusick Suzanne, "Allemande," *Grove Music Online*, ed. Deane Root, πρόσβαση στις 10 Aug. 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com>

στοιχείο. Όσον αφορά στη μετρική ένδειξη, η Bates καταλήγει στο ότι οι περισσότερες Allemandes είναι γραμμένες σε 4/4.²⁹

Αναφορικά με τη μορφή της Allemande, φαίνεται ότι ο συγκεκριμένος χορός δεν ήταν πάντα γραμμένος σε διμερή μορφή. Συγκεκριμένα στο “Allemana d’Amor”, μία Allemande του 16^{ου} αιώνα που έχει τα τυπικά χαρακτηριστικά των συγκεκριμένων χορών εκείνης της εποχής, το κομμάτι χωρίζεται σε τρία μέρη, το καθένα από τα οποία επαναλαμβάνεται και η υφή της είναι σχεδόν ομοφωνική. Το δεύτερο μέρος είναι γραμμένο σε διαφορετική τονικότητα από την αρχική και το τρίτο μέρος επιστρέφει στην αρχική τονικότητα, δημιουργώντας μία κυκλική μορφή ABA’. Στις αρχές του 17^{ου} αιώνα η μορφή της Allemande γίνεται πλέον διμερής ή κυκλική διμερής και η υφή της γίνεται πιο ελεύθερη, δίνοντας τη δυνατότητα μοτιβικών και αρμονικών εξερευνήσεων.³⁰

Ο δεύτερος βασικός χορός της κλασικής σουίτας είναι η Courante, η οποία χωρίζεται σε δύο τύπους: την ιταλική Corrente και τη γαλλική Courante. Η Corrente είναι ένας γρήγορος χορός σε τρίσημο μέτρο (στα 3/4 ή 3/8), με μονοφωνική υφή και ισορροπημένες φράσεις. Είναι γραμμένη συνήθως σε διμερή μορφή και έχει ξεκάθαρη ρυθμική και αρμονική δομή. Η Courante αντίθετα, είναι ένας αργός χορός σε τρίσημο μέτρο, συνήθως σε 3/2. Η υφή της είναι αντιστικτική και αρκετά συχνή είναι η χρήση τροπικών μελωδιών και αρμονιών.³¹ Χαρακτηριστικές είναι οι ασύμμετρες φράσεις και η ρυθμική πολυπλοκότητα, ενώ η συχνή χρήση ημιόλων δημιουργεί ρυθμική αστάθεια.³²

Όπως προαναφέρθηκε, η Courante ήταν συνήθως γραμμένη σε διμερή μορφή. Η Corrente κάποιες φορές αποτελούνταν από δύο μέρη και άλλες φορές από τρία, όμως και στις δύο περιπτώσεις τα μέρη επαναλαμβάνονταν. Ενδιαφέρον πάντως προκαλεί ο τρόπος που ο Fuller περιγράφει τη μορφή της Corrente, αναφέροντας ότι είναι παραπλήσια της διμερούς μορφής. Η επιλογή του να μην αναφέρει τη μορφή ως ξεκάθαρα διμερή δημιουργεί ερωτήματα και φαίνεται πως το ζήτημα της προέλευσης της μορφής σε κάποιους από τους χορούς της σουίτας δεν έχει απαντηθεί πλήρως.

Ο επόμενος σταθερός χορός της κλασικής σουίτας είναι η Sarabande, η οποία αρχικά αποτελούσε μέρος του ρεπερτορίου για ισπανική κιθάρα. Η ανάπτυξη της

²⁹ Bates, “French harpsichord music in the first decade of the 18th century,” 188.

³⁰ Little and Cusick, “Allemande,” *Grove Music Online*.

³¹ Little, Meredith and Cusick, Suzanne, “Courante,” *Grove Music Online*, ed. Deane Root, πρόσβαση στις 11 Aug. 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com>

³² Bates, “French harpsichord music in the first decade of the 18th century,” 189.

δομής της Sarabande αρχικά βασίστηκε σε αρμονικά και αργότερα σε ρυθμικά και μετρικά στοιχεία. Αναπτύχθηκαν δύο τύποι χορού, ένας γρήγορος που συναντάται κυρίως στην Αγγλία, την Ιταλία και την Ισπανία και ένας αργός που αναπτύχθηκε στη Γαλλία και τη Γερμανία.³³ Ο δεύτερος τύπος χορού είναι σε αργό τρίσημο μέτρο και απλή διμερή μορφή. Οι φράσεις είναι τετράμετρες και συχνά οι καταλήξεις των φράσεων είναι θηλυκές.³⁴ Η μορφή συνήθως είναι διμερής, αλλά δεν αποκλείεται και η μορφή Rondeau όπως και οι παραλλαγές.³⁵

Ο τελευταίος σταθερός χορός της κλασικής σουίτας είναι η Gigue. Ο Jeffrey Pulver υπογραμμίζει ότι είναι ένας απλός ή σύνθετος τρίσημος χορός, παρόλο που η μετρική ένδειξη κάποιες φορές είναι το 2 ή το 4.³⁶ Στυλιστικά ο χορός μπορεί να χωριστεί στη γαλλική Gigue και στην ιταλική Giga. Η Gigue είναι γραμμένη στα 6/4, στα 6/8 ή στα 3/8. Τα όρια των φράσεων είναι ασαφή και η υφή αντιστικτική. Η πολυπλοκότητα της υφής και του ρυθμού είναι ένα βασικό χαρακτηριστικό της Gigue. Η Giga ακουγόταν αρκετά πιο γρήγορα από τη Gigue αλλά ο αρμονικός ρυθμός ήταν πιο αργός. Συνήθως έχει τη μετρική ένδειξη 12/8 και εκτελείται σε πολύ γρήγορο τέμπο.³⁷ Σύμφωνα με τον Henry Bates, η Giga είχε πιο ομοφωνική υφή. Ανεξάρτητα όμως από το στυλ του χορού, τόσο η Gigue όσο και η Giga είναι κατά κανόνα γραμμένες σε διμερή μορφή.³⁸ Από τον 17^ο αιώνα και τα δύο στυλ χορού είχαν δεξιότεχνικό αλλά και ανάλαφρο χαρακτήρα όπου οι συνθέτες ανέπτυσαν ποικίλες συνθετικές τεχνικές.³⁹

Στις επόμενες παραγράφους θα αναφερθούν κάποια βασικά στοιχεία για τους χορούς Air και Minuet, οι οποίοι δεν αποτελούν βασικά μέρη της σουίτας αλλά αναλύονται στη συγκεκριμένη διπλωματική εργασία.

Ξεκινώντας με την Air, οι Fortune, Greer και Dill αναφέρουν ότι ο όρος χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει τόσο φωνητικά όσο και ορχηστρικά κομμάτια. Ο χαρακτήρας αυτών των κομματιών είναι ανάλαφρος και μελωδικός και παραπέμπει περισσότερο σε τραγούδι παρά σε χορό. Το γεγονός αυτό υποδηλώνει ότι πιθανώς οι συνθέτες που συμπεριλάμβαναν ένα τέτοιο κομμάτι στα μέρη της σουίτας

³³ Hudson, Richard and Little, Meredith, "Sarabande," *Grove Music Online*, ed. Deane Root, πρόσβαση στις 11 Aug. 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com>

³⁴ Bates, "French harpsichord music in the first decade of the 18th century," 189.

³⁵ Hudson and Little, "Sarabande," *Grove Music Online*.

³⁶ Pulver, "The Ancient Dance-Forms. (Second Paper.) The Gigue," 79.

³⁷ Little, Meredith, "Gigue (i)," *Grove Music Online*, ed. Deane Root, πρόσβαση στις 11 Aug. 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com>

³⁸ Bates, "French harpsichord music in the first decade of the 18th century," 190.

³⁹ Little, "Gigue (i)" *Grove Music Online*.

επιθυμούσαν να μεσολαβεί ένα μέρος μη χορευτικό ανάμεσα στα πιο αυστηρά χορευτικά μέρη. Την περίοδο του Μπαρόκ και ιδιαίτερα στις σουίτες του J. S. Bach και του G. F. Handel οι Airs είναι συνήθως σε γρήγορο τέμπο και παραπλήσιο ρυθμό με τις Bourrée.⁴⁰

Η μορφή της Air είναι δύσκολο να εξακριβωθεί εξαιτίας της ποικιλίας των κομματιών που φέρουν το συγκεκριμένο όνομα. Μπορεί να ειπωθεί όμως με σιγουριά ότι οι Airs του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα δεν ήταν αποκλειστικά σε διμερή μορφή, αλλά αρκετά συχνά ήταν σε μορφή ροντό ή σε τριμερή μορφή.⁴¹

Όσον αφορά στο Minuet, σύμφωνα με τη Meredith Little είναι ένας δημοφιλής γαλλικός χορός σε μέτριο ή αργό τέμπο και τρίσημο μέτρο. Τα Minuets του 17^{ου} αιώνα είναι σε διμερή μορφή και εμφανίζονται συνήθως μετά τις Sarabande. Τα Minuets εκείνης της εποχής φαίνεται να έχουν πολύ ξεκάθαρα όρια φράσεων και ξεκάθαρο ρυθμό.⁴²

Με βάση τα παραπάνω στοιχεία για τη μορφή των χορών της σουίτας μπορεί να ειπωθεί ότι κατά την περίοδο του Μπαρόκ η συντριπτική πλειοψηφία των χορών είναι γραμμένοι σε διμερή μορφή. Αυτό όμως δεν αποτελεί κανόνα για τις μορφές αυτών των χορών τα προηγούμενα χρόνια. Παρακάτω ακολουθεί μία αναφορά στη συμβολή του J. S. Bach στην εξέλιξη της σουίτας, καθώς τα μέρη της σουίτας που θα αναλυθούν παρακάτω είναι έργα του ίδιου, αλλά και επειδή η συνεισφορά του στην ανάπτυξη της συγκεκριμένης μορφής είναι πολύ μεγάλη.

1.5. Η συμβολή του J. S. Bach στην εξέλιξη της σουίτας

Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο David Fuller στο λήμμα του για τη σουίτα στο *Grove Music Online*, ο Bach οδήγησε τη σουίτα σε τόσο υψηλό επίπεδο, που έγινε μέτρο σύγκρισης για όλες τις υπόλοιπες σουίτες.⁴³ Έγραψε περίπου 45 σουίτες, στις οποίες φαίνεται έντονα η επιρροή που δέχτηκε από τη γαλλική μουσική. Το γεγονός

⁴⁰ Nigel Fortune, David Greer and Charles Dill, "Air (i)," *Grove Music Online*, ed. Deane Root, πρόσβαση στις 30/12/2017, <http://www.oxfordmusiconline.com>.

⁴¹ Ibid.

⁴² Meredith Little, "Minuet," *Grove Music Online*, ed. Deane Root, πρόσβαση στις 30/12/2017, <http://www.oxfordmusiconline.com>.

⁴³ Fuller, "Suite," *Grove Music Online*.

αυτό δεν προκαλεί εντύπωση, καθώς σύμφωνα με τον Adolf Schiebe, γενικότερα η γερμανική μουσική είχε έντονες επιρροές από το εξωτερικό.⁴⁴

Παρόλο που ο Bach δεν ταξίδεψε ποτέ στο εξωτερικό, εκείνη την εποχή η Γερμανία αποτελούσε σταθμό για τους ξένους μουσικούς. Έτσι ο Bach είχε την ευκαιρία να έρθει σε επαφή με τη μουσική άλλων χωρών. Ένα χαρακτηριστικό στοιχείο που φαίνεται να δανείστηκε ο Bach από τη γαλλική μουσική και συγκεκριμένα από τον Louis Couperin είναι τα μελωδικά στολίδια στα έργα για τσέμπαλο.⁴⁵

Από τις 45 σουίτες που έγραψε ο Bach, οι 6 είναι γραμμένες για σόλο βιολοντσέλο. Η δομή είναι αυτή της κλασικής σουίτας, με το πρελούδιο να προηγείται και ακολουθούν η Allemande-Courante-Sarabande-Gigue. Ανάμεσα στη Sarabande και στη Gigue παρεμβάλλεται ένα ζευγάρι μη σταθερών χορών, συγκεκριμένα ένα ζευγάρι Minuet στις δύο πρώτες σουίτες, ένα ζευγάρι Bourrée στις επόμενες δύο και ένα ζευγάρι Gavottes στις δύο τελευταίες. Τα στοιχεία που ενοποιούν την κάθε σουίτα είναι πιο έντονα σε κάποιες σουίτες και σχεδόν ανύπαρκτα σε άλλες (όπως η σουίτα αρ. 5 σε Ντο ελάσσονα).⁴⁶ Το βασικό στοιχείο που ενοποιεί την κάθε σουίτα είναι η κοινή τονικότητα. Στις 6 σουίτες για βιολοντσέλο ο Bach κατάφερε να μετατρέψει ένα μονοφωνικό όργανο σε ψευδοπολυφωνικό, επιτυγχάνοντας την αίσθηση μέχρι και τεσσάρων φωνών σε κάποιους χορούς.

Εξίσου γνωστές είναι οι 6 «Αγγλικές» και οι 6 «Γαλλικές» σουίτες για πληκτροφόρο όργανο, η προέλευση της ονομασίας των οποίων παραμένει άγνωστη και σίγουρα δεν αποδόθηκαν από τον ίδιο το συνθέτη. Στις Αγγλικές σουίτες η ακολουθία των χορών είναι ίδια με τις σουίτες για βιολοντσέλο,⁴⁷ εδώ όμως προστίθενται και παραλλαγές στην Courante και στη Sarabande (doubles), μία πρακτική πολύ συνηθισμένη στις σουίτες του Couperin.⁴⁸ Εκτός από την κοινή τονικότητα, άλλα στοιχεία που να ενοποιούν τους χορούς της κάθε σουίτας δεν υπάρχουν. Ο David Fuller στη σουίτα αρ. 5 σε Μι ελάσσονα αναγνωρίζει ένα μοτίβο

⁴⁴ Edward Lockspeiser, "French Influences on Bach," *Music & Letters*, Vol. 16, No. 4 (Oct., 1935): 312-313.

⁴⁵ *ibid.*

⁴⁶ Fuller, "Suite," *Grove Music Online*.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Lockspeiser, "French Influences on Bach," 315.

κατιούσας κλίμακας στην αρχή κάποιων χορών, όμως δεν είναι γνωστό αν το στοιχείο αυτό είναι σκόπιμο ενοποιητικό χαρακτηριστικό.⁴⁹

Οι Γαλλικές σουίτες, αντίθετα με τις Αγγλικές, δεν περιλαμβάνουν Preludes και ο αριθμός των χορών ανάμεσα στη Sarabande και τη Gigue ποικίλλει. Όπως και στις περισσότερες σουίτες του Bach, έτσι και στις Γαλλικές σουίτες δεν υπάρχουν φανερά στοιχεία που να ενοποιούν τους χορούς της κάθε σουίτας, εκτός από την κοινή τονικότητα.⁵⁰

Οι 6 Partitas για πληκτροφόρο θεωρούνται ιδιαίτερα αριστοτεχνικές. Εδώ η ακολουθία των χορών είναι πιο ελεύθερη σε σύγκριση με τις προαναφερθείσες σουίτες. Η δεύτερη σουίτα τελειώνει με ένα Capriccio αντί για Gigue· στην τέταρτη μεσολαβεί μία Aria πριν τη Sarabande και στην έκτη μία Air. Επίσης, προστίθενται επιπλέον μία Burlesca, ένα Scherzo και ένα Rondeau.⁵¹

Ο Bach έγραψε και 3 Partitas για σόλο βιολί, οι οποίες είναι εντελώς διαφορετικές μεταξύ τους. Στα έργα αυτά όμως παρατηρούνται κοινά στοιχεία, όπως παραπλήσιες αρμονικές συνδέσεις και όμοια μελωδικά περιγράμματα, τα οποία εμφανίζονται στα πρώτα μέτρα του κάθε χορού.⁵²

Οι 4 ορχηστρικές σουίτες δεν θεωρούνται σύνολο χορών και γράφτηκαν κυρίως για τη διασκέδαση του κοινού.⁵³ Ανήκουν στις «μη κλασικές» σουίτες και η σύνθεσή τους καταλαμβάνει ένα αρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα, γεγονός που ίσως εξηγεί τη σταδιακή μείωση των χορών και την έμφαση στο τέμπο και το χαρακτήρα.⁵⁴

Συνολικά, τα στοιχεία που κάνουν τις σουίτες του Bach τόσο ιδιαίτερες δεν σχετίζονται με την ιστορική προέλευση της σουίτας, τη θεματική ενότητα ή τη δομή των χορών. Είναι όμως αξιοπρόσεκτο ότι ο Bach κατάφερε να δημιουργήσει σύνολα από σουίτες διαφορετικές η μία από την άλλη, και συγχρόνως το κάθε σύνολο να αποτελεί μία οργανική ενότητα. Ένα επιπλέον ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του συνθετικού στυλ του Bach είναι ότι το είδος του έργου (εδώ της σουίτας) αποκρύπτεται από την πολυπλοκότητα της υφής του αλλά και από τις τεχνικές απαιτήσεις. Επίσης, η συνήθεια του Bach να συνθέτει ποιοτικά έργα τα οποία

⁴⁹ Fuller, "Suite," *Grove Music Online*.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Fuller, "Suite," *Grove Music Online*.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Hans-Joachim Schulze, "The French Influence in Bach's Instrumental Music," *Early Music*, Vol. 13, No. 2, J. S. Bach Tercentenary Issue (May, 1985): 183-184.

συγχρόνως αποτελούν δύσκολες δεξιοτεχνικές ασκήσεις τον διαχωρίζει από άλλους συνθέτες του είδους.⁵⁵

Λαμβάνοντας υπόψιν όλα τα προαναφερθέντα ιστορικά και μορφολογικά στοιχεία για τη σουίτα, μπορεί να ειπωθεί ότι η σουίτα του J. S. Bach που θα αναλυθεί παρακάτω είναι ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα μπαρόκ σουίτας για πληκτροφόρο όργανο. Στα κείμενα που συνοδεύουν τις αναλύσεις θα επιβεβαιωθεί η ύπαρξη κάποιων βασικών στοιχείων που χαρακτηρίζουν τη σουίτα της εποχής μπαρόκ, όπως η κοινή τονικότητα σε ολόκληρο το έργο, η ακολουθία των χορών και η διμερή μορφή τους.

⁵⁵ Fuller, "Suite," *Grove Music Online*.

2. Η σενκεριανή ανάλυση

2.1. Γενικά

Ο Heinrich Schenker (1868-1935) ήταν ένας από τους σημαντικότερους θεωρητικούς του 19^{ου} αιώνα. Η συμβολή του στην εξέλιξη της θεωρητικής σκέψης και πρακτικής έγκειται στο ότι επιχείρησε να αντιμετωπίσει το μουσικό έργο συνολικά και όχι τμηματικά. Όπως αναφέρει ο Frank Dale, μέχρι τότε η συνήθης πρακτική των θεωρητικών ήταν να επικεντρώνουν την ανάλυση τους σε συγκεκριμένα στοιχεία του έργου. Η προσοχή του Schenker αντίθετα στράφηκε στην αλληλεπίδραση όλων των στοιχείων του κομματιού, και ιδιαίτερα στη σχέση μελωδίας και αρμονίας.⁵⁶

Σύμφωνα με τον William Drabkin, η θεωρία που ονομάζεται σενκεριανή αποτελείται από ένα σύμπλεγμα αρχών που έχει στόχο να επεξηγήσει και να ερμηνεύσει τη μουσική του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα, συνδυάζοντας πολλές διαφορετικές τεχνικές, όπως είναι η αντίστιξη, το ενάρθρο μπάσο και η αρμονική ανάλυση του 19^{ου} αιώνα.⁵⁷ Αυτό που πρέπει να επισημανθεί είναι ότι η σενκεριανή ανάλυση περιλαμβάνει τόσο τις θεωρητικές ιδέες του ίδιου του Schenker, αλλά και την εξέλιξη των ιδεών αυτών από τους μαθητές του και άλλους θεωρητικούς που ασχολήθηκαν με το συγκεκριμένο είδος ανάλυσης.⁵⁸

Ο Schenker εφάρμοσε την αναλυτική του θεωρία σχεδόν αποκλειστικά σε έργα μεγάλων συνθετών του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα.⁵⁹ Ο Tom Pankhurst συγκεκριμένα αναφέρει ότι το 80% των μουσικών παραδειγμάτων που ανέλυσε ο Schenker και δημοσίευσε στο σημαντικότερο έργο του, το *Free Composition*, είναι γραμμένα από συνθέτες που μεγαλούργησαν κατά την προαναφερθείσα περίοδο. Μάλιστα, στη συντριπτική τους πλειοψηφία οι συνθέτες αυτοί ήταν Γερμανοί και Βιεννέζοι.⁶⁰ Το γεγονός αυτό δεν προκαλεί εντύπωση, καθώς ο Schenker ήταν ένθερμος υποστηρικτής της άποψης ότι οι Γερμανοί υπερτερούν πνευματικά και ιδιαίτερα στον τομέα της μουσικής.⁶¹

⁵⁶ Frank Knight Dale, "Heinrich Schenker and Musical Form," *Bulletin of the American Musicological Society*, No. 7 (Oct., 1943): 12-13. <http://www.jstor.org/stable/829328>.

⁵⁷ William Drabkin, "Heinrich Schenker," in *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 812.

⁵⁸ Nicholas Cook, *A guide to musical analysis* (New York: Oxford University Press, 1994), 27.

⁵⁹ Tom Pankhurst, *SchenkerGUIDE* (New York: Routledge, 2008), 4.

⁶⁰ Pankhurst, *SchenkerGUIDE*, 180.

⁶¹ Drabkin, "Heinrich Schenker," 815.

Ένας επιπλέον λόγος που οδήγησε τον Schenker να επικεντρώσει τις αναλύσεις του σε έργα εκείνης της περιόδου ήταν η πεποίθησή του ότι στις αρχές του 20^{ου} αιώνα η μουσική δεν είχε πλέον καμία καλλιτεχνική αξία, εξαιτίας της γενικότερης πολιτικής και πνευματικής φθίνουσας πορείας της Ευρώπης.⁶²

2.2. Τα βασικά στοιχεία της σενκεριανής θεωρίας και ανάλυσης

Η σενκεριανή ανάλυση είναι αναγωγική και το κύριο χαρακτηριστικό της είναι η ιεραρχική της βάση. Όλες οι νότες αλλά και οι συγχορδίες συνδέονται με άλλες νότες και συγχορδίες που θεωρούνται ιεραρχικά ανώτερες, οδηγώντας στην σημαντικότερη όλων των συγχορδιών, την τονική.⁶³ Ο Schenker εμπνέεται από τη φύση και γράφει στο *Free Composition* ότι η λεγόμενη «συγχορδία της φύσης», δηλαδή η αρμονική στήλη, περιλαμβάνει όλες τις νότες οι οποίες ηχούν συγχρόνως.⁶⁴ Στο μουσικό έργο η συγχορδία της φύσης είναι η τονική, η οποία περικλείει όλες τις υπόλοιπες νότες. Βέβαια, όπως αναφέρει η Adele Katz στο άρθρο της “Heinrich Schenker's Method of Analysis”, οι νότες της «συγχορδίας της φύσης» οι οποίες ηχούν ταυτόχρονα, δεν μπορούν να αποδοθούν με τον ίδιο τρόπο από ένα μουσικό όργανο ή την ανθρώπινη φωνή. Έτσι ο συνθέτης αναγκάζεται να προσαρμοστεί και οργανώνει τις νότες διαδοχικά και οριζόντια.⁶⁵

Όπως αναφέρθηκε, η σενκεριανή ανάλυση είναι ιεραρχική και μπορεί να χωριστεί σε τρία βασικά ιεραρχικά επίπεδα, το background (το βαθύτερο επίπεδο), το middleground (το μεσαίο επίπεδο) και το foreground (το προσκήνιο, το επίπεδο που είναι πιο κοντά στη μουσική επιφάνεια). Δεν προκαλεί εντύπωση ο παραλληλισμός του Schenker του μουσικού έργου με ένα ζωντανό οργανισμό, όπου αντιστοιχίζει τη γέννηση με το βαθύτερο επίπεδο, την ανάπτυξη με το μεσαίο επίπεδο και το παρόν με το προσκήνιο.⁶⁶ Ολόκληρο το έργο του Schenker χαρακτηρίζεται από μεταφυσικές και ψυχολογικές ανησυχίες, όπως επίσης πολιτικές και κοινωνικές.

Τα τρία ιεραρχικά επίπεδα ενώνονται οργανικά μεταξύ τους εκφράζοντας την ιδιαιτερότητα του κάθε έργου.⁶⁷ Το βαθύτερο επίπεδο, το background, αναπαρίσταται

⁶² Drabkin, “Heinrich Schenker,” 815.

⁶³ Drabkin, “Heinrich Schenker,” 816.

⁶⁴ Heinrich Schenker, *Free Composition*, 10.

⁶⁵ Adele T. Katz, “Heinrich Schenker's Method of Analysis,” *The Musical Quarterly*, Vol. 21, No. 3 (Jul., 1935): 313. <http://www.jstor.org/stable/739052>

⁶⁶ Schenker, *Free composition*, 3.

⁶⁷ Ibid.

από ένα αντιστικτικό σχήμα το οποίο ο Schenker ονόμασε *θεμελιώδη δομή* (fundamental structure ή *Ursatz*) (βλ. εικόνα 1). Στην επάνω φωνή ξεδιπλώνεται με καθοδικές βηματικές κινήσεις η συγχορδία της τονικής ενώ υποστηρίζεται αρμονικά από την κάτω φωνή (το *Bassbrechung*), η οποία ξεδιπλώνεται αρπιστικά με ένα ανιόν διάστημα πέμπτης.⁶⁸ Η επάνω φωνή της θεμελιώδους δομής ονομάζεται *Urlinie* και ξεκινά την καθοδική της πορεία από μία νότα της τονικής συγχορδίας, καταλήγοντας πάντοτε στη θεμέλιο. Επομένως, η *Urlinie* είναι μία γραμμική σύνδεση τρίτης, πέμπτης ή όγδοης.⁶⁹ Η θεμελιώδης δομή αναπτύσσεται μέσω προεκτάσεων, περνώντας από τα ενδιάμεσα δομικά επίπεδα και καταλήγει στη μουσική επιφάνεια.⁷⁰ Υπάρχουν πολλές τεχνικές οι οποίες προεκτείνουν τόσο τη μελωδία όσο και την αρμονία ενός έργου. Ενδεικτικά αναφέρεται η ανταλλαγή φωνών, η αλλαγή ρετζίστρου,⁷¹ το ξεδίπλωμα και η κίνηση από και προς εσωτερική φωνή.⁷²



Εικόνα 1: Οι τρεις βασικοί τύποι *Ursatz* που προβλέπει η σενκεριανή θεωρία.

Όπως προαναφέρθηκε, η *Urlinie* ξεκινά από μία νότα της τονικής και ακολουθεί καθοδική πορεία προς τη θεμέλιο της συγχορδίας. Η κατάβαση αυτή όμως δεν είναι πάντοτε ενιαία. Αρκετές φορές η καθοδική πορεία διακόπτεται, και ξεκινά πάλι από την ίδια δομική νότα που ξεκίνησε. Το φαινόμενο αυτό ονομάζεται «διακοπή» και η θεμελιώδης δομή σε αυτή την περίπτωση χαρακτηρίζεται ως «διακοπτόμενη».

Στην περίπτωση της *Urlinie* με αφετηρία την τρίτη της συγχορδίας της τονικής, η διακοπή προκύπτει πάντα στο δομικό $\hat{2}$ (βλ. εικόνα 2).⁷³ Το ίδιο ισχύει και

⁶⁸ Schenker, *Free Composition*, 4.

⁶⁹ Drabkin, "Heinrich Schenker," 818.

⁷⁰ Schenker, *Free Composition*, 4-5.

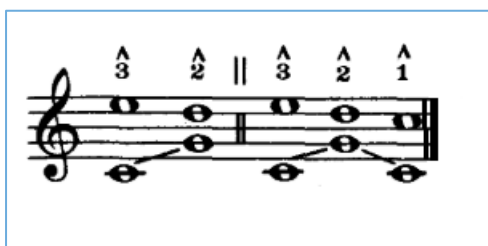
⁷¹ Katz, "Heinrich Schenker's Method of Analysis," 315-316.

⁷² Allen Cadwallader and David Gagné, *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach* (Oxford: Oxford University Press, 1998), 132-137.

⁷³ Schenker, *Free Composition*, 36.

στην περίπτωση της Urlinie με αφετηρία το $\hat{5}$ (βλ. εικόνα 3). Αντίθετα, στην περίπτωση της Urlinie με αφετηρία το $\hat{8}$, η διακοπή μπορεί να προκύψει στο δομικό $\hat{5}$ (βλ. εικόνα 4).⁷⁴ Στο υποκεφάλαιο που αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται η θεμελιώδης δομή στη διμερή μορφή θα φανεί ότι τόσο η αδιάσπαστη όσο και η διακοπτόμενη δομή δεν εμφανίζονται με κάποιον σταθερό, συγκεκριμένο τρόπο.

Ο Schenker υποστηρίζει ότι η δεσπόζουσα που στηρίζει αρμονικά αυτό το δομικό $\hat{2}$, το οποίο δεν φτάνει στον προορισμό του (το $\hat{1}$) είναι πιο σημαντική από τη δεσπόζουσα που θα ξαναεμφανιστεί στηρίζοντας το $\hat{2}$, αλλά αυτή τη φορά θα ολοκληρώσει την πορεία της. Ο λόγος είναι ότι αφενός η δεύτερη εμφάνιση της δεσπόζουσας περιγράφει μία διαδικασία που έχει επαναληφθεί και αφετέρου η διακοπή δημιουργεί έντονα την αίσθηση της προσμονής και της καθυστέρησης.⁷⁵



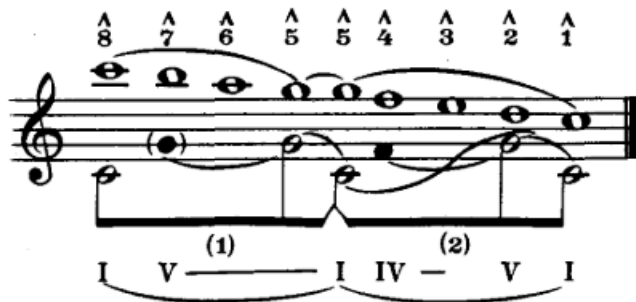
Εικόνα 2. Διακοπτόμενη δομή από $\hat{3}$.



Εικόνα 3. Διακοπτόμενη δομή από $\hat{5}$.

⁷⁴ Schenker, *Free Composition*, 40.

⁷⁵ Schenker, *Free Composition*, 37.



Εικόνα 4. Διακοπτόμενη δομή από 8.

Στις παρακάτω παραγράφους θα γίνει μία συνοπτική περιγραφή δύο βασικών εννοιών που χαρακτηρίζουν τη σενκεριανή θεωρία. Η πρώτη έννοια στην οποία θα γίνει αναφορά είναι η γραμμικότητα. Οι γραμμικές συνδέσεις είναι καθοριστικής σημασίας στην σενκεριανή ανάλυση καθώς παρέχουν συνοχή στο μουσικό έργο. Ως γραμμική σύνδεση ορίζεται μία διαδοχή βηματικών διατονικών κινήσεων προς μία κατεύθυνση η οποία ενώνει δύο φωνές. Βασική προϋπόθεση για να ισχύει ο παραπάνω ορισμός σύμφωνα με τον Drabkin είναι η γραμμική σύνδεση να ενώνει τις δύο φωνές εντός της ίδιας συγχορδίας ή να ενώνει δύο διαφορετικές συγχορδίες.⁷⁶ Ο Cook επίσης υποστηρίζει ότι μία γραμμική σύνδεση χωρίς αρμονική συνοχή είναι ελάσσονος δομικής σημασίας.⁷⁷ Πολλές σενκεριανές τεχνικές ανάλυσης βασίζονται στις γραμμικές συνδέσεις, όπως είναι η αρχική άνοδος (initial ascent) και η άνω επέκταση (reaching over).

Μία άλλη βασική έννοια στη σενκεριανή θεωρία είναι η δομική αρμονική βαθμίδα (Stufe στα γερμανικά). Παρόλο που η ακριβής μετάφραση είναι «βήμα» κι επομένως υποδηλώνει μελωδική κίνηση, ουσιαστικά ο όρος έχει αρμονική έννοια και διαχωρίζει τις δομικά σημαντικές αρμονικές βαθμίδες από τις μεταβατικές. Η Stufe λοιπόν είναι μία αρμονία με δομική βαρύτητα, μία έννοια που εκφράζει έντονα την ιεραρχική οπτική του Schenker για τη μουσική.⁷⁸

2.3. Η μουσική μορφή στη σενκεριανή θεωρία

Καθώς η παρούσα διπλωματική εργασία πραγματεύεται το ζήτημα της μουσικής μορφής σε σχέση με τη θεμελιώδη δομή, θεωρώ πως είναι απαραίτητο να

⁷⁶ Drabkin, "Heinrich Schenker," 829.

⁷⁷ Cook, *A guide to musical analysis*, 38-39.

⁷⁸ Drabkin, "Heinrich Schenker," 817.

γίνει μία σύντομη αναφορά στις απόψεις του Schenker για το συγκεκριμένο θέμα. Ο Schenker αμφισβήτησε τις μουσικές θεωρίες της εποχής του σε πολλαπλά επίπεδα και πρότεινε εναλλακτικές θεωρητικές προσεγγίσεις, οι οποίες διχάζουν τους θεωρητικούς της μουσικής μέχρι σήμερα. Μία από τις θεωρίες που αμφισβήτησε σε βάθος είναι αυτή της μουσικής μορφής. Ο ίδιος υποστηρίζει στο *Free Composition* ότι η θεωρία του επάνω στην αφαιρετική αναγωγική πρακτική ακυρώνει κάθε θεωρητικό βιβλίο που αναφέρεται στη μουσική μορφή.⁷⁹ Στο τελευταίο κεφάλαιο του συγκεκριμένου βιβλίου ο Schenker αναφέρεται λεπτομερώς στο ζήτημα της μουσικής μορφής, κατηγοριοποιώντας τις διάφορες μορφές που αναγνωρίζει ο ίδιος.

Όταν ο Schenker αναφέρεται στη μορφή, εννοεί την μορφή της θεμελιώδους δομής, δηλαδή το *Ursatz*. Υποστηρίζει ότι το προσκήνιο ενός κομματιού σε πολλές περιπτώσεις δεν μπορεί να φανερώσει την πραγματική μορφή, η οποία εξάγεται πάντα από το βαθύτερο επίπεδο, το *background*.⁸⁰ Μάλιστα, αναφέρεται στο σημάδι της επανάληψης ως ένα από τα στοιχεία που μπορεί να οδηγήσουν σε λάθος αντίληψη της μουσικής μορφής. Όπως υποστηρίζει, το σημάδι της επανάληψης δεν εμφανίζεται στο βαθύτερο επίπεδο, επομένως είναι στοιχείο του προσκήνιου και όχι της μορφής.⁸¹ Η άποψη αυτή φαίνεται αρκετά προκλητική επειδή το σημάδι της επανάληψης αποτελεί πολλές φορές βασικό στοιχείο διαμόρφωσης της μορφής στη συμβατική θεωρία και μορφολογία της μουσικής.

Η πρώτη μουσική μορφή που αναγνωρίζει ο Schenker είναι η αδιαίρετη (*undivided form*), η οποία προκύπτει από την αδιάσπαστη πορεία της *Urlinie*. Όπως προαναφέρθηκε, πιθανές μουσικές επαναλήψεις, είτε αυτούσια γραμμένες είτε μέσω επαναληπτικών σημαδιών δεν επηρεάζουν τη βαθύτερη δομή του κομματιού, επομένως ούτε τη μορφή.⁸²

Η μορφή τραγουδιού (*song form*) είναι η επόμενη μορφή που αναγνωρίζει ο Schenker και μπορεί να είναι διμερής ή τριμερής. Εναντιώνεται στη θεωρία που υποστηρίζει ότι ένα μοτίβο, μία φράση ή ένα θέμα μπορεί να εξελιχθεί και να είναι δημιουργός της μορφής τραγουδιού.⁸³ Αντίθετα, αναφέρει ότι η διμερής μορφή τραγουδιού προκύπτει από τη διακοπή στη θεμελιώδη δομή και είναι ανεξάρτητη της έκτασης του κομματιού. Όσον αφορά στην τριμερή μορφή τραγουδιού (A_1-B-A_2), η

⁷⁹ Schenker, *Free Composition*, 106.

⁸⁰ Schenker, *Free Composition*, 129-130.

⁸¹ Schenker, *Free Composition*, 129.

⁸² Schenker, *Free Composition*, 130.

⁸³ Schenker, *Free Composition*, 131.

διακοπτόμενη θεμελιώδης δομή αποτελεί κι εδώ ένα σημαντικό στοιχείο, αλλά υπάρχουν πολλά επιπλέον στοιχεία που οδηγούν στη συγκεκριμένη μορφή τραγουδιού. Ένα από τα στοιχεία αυτά είναι η μειζονοποίηση και προέκταση της δεσπόζουσας.⁸⁴ Ένα επιπλέον χαρακτηριστικό είναι η χρωματική αλλοίωση της θεμελιώδους δομής και συγκεκριμένα η όξυνση ή βάρυνση του $\hat{3}$ της *Urlinie*. Τριμερής μορφή τραγουδιού μπορεί να προκύψει επίσης από την εκτεταμένη προέκταση ενός γειτονικού φθόγγου, ο οποίος θα αποτελέσει το B μέρος.⁸⁵

Μία ακόμη μορφή που αναγνωρίζει ο Schenker είναι η μορφή σονάτας (*sonata form*), την οποία όμως διαχωρίζει από τη συμβατική μορφή που φέρει τη συγκεκριμένη ονομασία. Η μορφή σονάτας προκύπτει από την προέκταση της διακοπής της δομής, στοιχείο που συναντάται και στη μορφή τραγουδιού. Ο Schenker διαχωρίζει τις δύο μορφές με κριτήριο ότι η μορφή τραγουδιού μπορεί να προκύψει και από τη χρωματικότητα της *Urlinie* αλλά και την προέκταση ενός γειτονικού φθόγγου, όπως αναφέρθηκε στην προηγούμενη παράγραφο.⁸⁶

Ο Schenker αναφέρεται επίσης στην τετραμερή μορφή ($A_1-B_1 : A_2-B_2$), όπου το B_1 προεκτείνει τη δεσπόζουσα ή κατευθύνεται προς αυτή, ενώ το B_2 βασίζεται στην τονική. Ακολουθεί η μορφή ρόντο (*rondo form*), η οποία μπορεί να είναι πενταμερής ή επταμερής και δημιουργείται από το συνδυασμό δύο ή τριών τριμερών μορφών.⁸⁷ Η επόμενη μορφή που αναγνωρίζει ο Schenker είναι η φούγκα⁸⁸ και η τελευταία μορφή είναι το θέμα με παραλλαγές.⁸⁹

Είναι φανερό ότι ο Schenker χρησιμοποιεί τον όρο «μουσική μορφή» με διαφορετικό τρόπο από τον παγιωμένο. Είναι αναγκαίο επομένως να αναφερθεί ότι στην παρούσα διπλωματική εργασία ο όρος «μορφή» θα χρησιμοποιείται με την παραδοσιακή έννοια. Επίσης, ο όρος «δομή» θα αναφέρεται στη θεμελιώδη δομή, αυτό δηλαδή που ο Schenker ονόμασε *Ursatz*.

⁸⁴ Schenker, *Free Composition*, 132.

⁸⁵ Schenker, *Free Composition*, 133.

⁸⁶ Schenker, *Free Composition*, 133-134.

⁸⁷ Schenker, *Free Composition*, 141.

⁸⁸ Schenker, *Free Composition*, 143.

⁸⁹ Schenker, *Free Composition*, 144.

3. Η διμερής μορφή

3.1. Γενικά

Τα μέρη της σουίτας που θα αναλυθούν παρακάτω είναι όλα γραμμένα σε διμερή μορφή, οπότε κρίνεται σκόπιμο να γίνει μία συνοπτική αναφορά στη συγκεκριμένη φόρμα, τόσο ιστορικά όσο και μορφολογικά. Η διμερής μορφή είναι μία από τις βασικές μουσικές φόρμες. Είναι ουσιαστικά μία στυλιστική και θεματική ενότητα που χωρίζεται σε δύο αλληλοεξαρτώμενα μέρη.⁹⁰ Ενδιαφέρουσα είναι η άποψη του Wallace Berry που υποστηρίζει ότι η διμερής μορφή είναι η μεγέθυνση της περιόδου και βασίζεται στην ιδέα της ηγούμενης-ακόλουθης φράσης.⁹¹

Η διμερής μορφή χρησιμοποιήθηκε συστηματικά την περίοδο του Μπαρόκ στην οργανική μουσική, κυρίως για τη μορφολογική διάρθρωση της δομής των χορών της σουίτας. Σαν φόρμα όμως χρησιμοποιούνταν πολύ πριν την εποχή του Μπαρόκ. Ακόμη και στις *formes fixes*⁹² όπου η στροφική δομή απαιτούσε ένα πολύπλοκο σύστημα επαναλαμβανόμενων φράσεων, η μουσική σχημάτιζε συνήθως δύο φράσεις ή περιόδους. Μετά την εξαφάνιση των *forms fixes* και την ανάπτυξη της οργανικής μουσικής, η διμερής μορφή άρχισε να χρησιμοποιείται όλο και πιο συχνά.⁹³

Η ιστορική ανάπτυξη της διμερούς μορφής έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον γιατί οδήγησε σε μία από τις πιο σημαντικές εξελίξεις της μουσικής ιστορίας, την ανάπτυξη της μορφής σονάτας.⁹⁴ Επίσης, σύμφωνα με τον Πέτρο Βούβαρη, η διμερής μορφή διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη και εδραίωση της τονικής πρακτικής τον 17^ο και 18^ο αιώνα. Πιο συγκεκριμένα, το κλειστό τονικό πλαίσιο της συγκεκριμένης μορφής ενίσχυσε την αναδυόμενη τάση της χρήσης αρμονικής αντίθεσης και πτωτικής στίξης ως μέσο δομικής άρθρωσης.⁹⁵

⁹⁰ Willi Apel, "Binary and ternary form," in *Harvard Dictionary of Music*, 6th ed. (Massachusetts: Harvard University Press, 1950), 86-88.

⁹¹ Wallace Berry, *Form in Music* (New Jersey: Prentice-Hall, 1985) 29.

⁹² Ποιητικές μορφές του 14^{ου} και 15^{ου} αιώνα.

⁹³ Tilmouth, Michael, "Binary form," *Grove Music Online*, ed. Deane Root, πρόσβαση στις 25 Jun. 2017.

⁹⁴ Sutcliffe, Dean W., "Binary form," *Grove Music Online*, ed. Deane Root, πρόσβαση στις 25 Jun. 2017.

⁹⁵ Πέτρος Βούβαρης, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής* (Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2005), 45. Πρόσβαση στις 27/7/ 2017, <http://hdl.handle.net/11419/1305>.

3.2. Είδη διμερούς μορφής

Η μορφή ενός κομματιού χαρακτηρίζεται ως διμερής όταν αποτελείται από δύο μέρη. Τα μέρη ορίζονται τόσο από το μετρικό και μοτιβικό σχεδιασμό του κομματιού όσο και από την αρμονική δομή. Το πρώτο μέρος συμβολίζεται με Α και το δεύτερο με Β και συνήθως επαναλαμβάνονται.⁹⁶ Βέβαια, όπως θα αναφερθεί και στις επόμενες παραγράφους, η συγκεκριμένη αναφορά ΑΒ στα μέρη της φόρμας μπορεί να παραποιηθεί υπό συγκεκριμένες προϋποθέσεις και να γίνει ΑΑ' ή Α||ΒΑ'.

Η διμερής μορφή μπορεί να χαρακτηριστεί με βάση την αρμονική δομή, το μοτιβικό σχεδιασμό και τον αριθμό των μέτρων του κάθε μέρους. Όσον αφορά στην αρμονική δομή η διμερής μορφή μπορεί να είναι τμηματική ή συνεχής. Και τα δύο μέρη της διμερούς μορφής καταλήγουν σε αρμονική πτώση και το Β μέρος καταλήγει πάντοτε με Τέλεια Αυθεντική Πτώση στην αρχική τονικότητα. Η διαφορά έγκειται στην τονικότητα στην οποία καταλήγει η πτώση του Α μέρους και στο είδος της πτώσης. Έτσι, όταν το Α μέρος καταλήγει στην αρχική τονικότητα με Τέλεια Αυθεντική Πτώση (ΤΑΠ), τότε η μορφή ονομάζεται τμηματική. Η ονομασία προκύπτει από το γεγονός ότι και τα δύο μέρη είναι αρμονικά και δομικά αυτοτελή, υπονομεύοντας την αίσθηση συνέχειας της συνολικής δομής του κομματιού. Στην αντίθετη περίπτωση, το Α μέρος μπορεί να καταλήγει σε Ημίπτωση στην αρχική τονικότητα, ή σε Τέλεια Αυθεντική Πτώση σε διαφορετική τονικότητα από την αρχική.⁹⁷ Σε αυτές τις περιπτώσεις η μορφή ονομάζεται συνεχής, καθώς το Α μέρος δεν είναι τονικά ανεξάρτητο από το Β. Στη συνεχή διμερή μορφή το Β μέρος ξεκινά συνήθως με την τονικότητα στην οποία κατέληξε το Α μέρος και επιστρέφει κατόπιν στην αρχική τονικότητα.⁹⁸

Με βάση το μοτιβικό σχεδιασμό, η μορφή μπορεί να διαχωριστεί σε απλή και κυκλική. Απλή ονομάζεται η διμερής μορφή στην οποία το θεματικό υλικό του Α μέρους δεν επανεμφανίζεται στο Β μέρος. Στην περίπτωση που το θεματικό υλικό του Α μέρους επανεμφανίζεται στο Β μέρος, τότε η μορφή χαρακτηρίζεται ως κυκλική. Αυτού του είδους οι διμερείς μορφές αποδίδονται ως ΑΒΑ', για να τονιστεί η

⁹⁶ Βούβαρης, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*, 46.

⁹⁷ Όταν η αρχική τονικότητα είναι μείζονα κατά κανόνα η πτώση γίνεται στην τονικότητα της δεσπόζουσας ενώ όταν η αρχική τονικότητα είναι ελάσσονα τότε η πτώση γίνεται στη σχετική μείζονα.

⁹⁸ Βούβαρης, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*, 46.

επιστροφή του μοτιβικού υλικού στο δεύτερο μέρος. Το Α μέρος μπορεί να επανεμφανίζεται αυτούσιο, ή να επανεμφανίζεται μόνο ένα μέρος αυτού.⁹⁹

Μία ιδιαίτερη περίπτωση που προκύπτει με βάση τη μοτιβική δομή είναι η λεγόμενη ισόρροπη. Στη συγκεκριμένη περίπτωση το Α και το Β μέρος δεν ξεκινούν με το ίδιο θεματικό υλικό, αλλά καταλήγουν με την ίδια πτωτική φράση. Δημιουργείται έτσι η αίσθηση ομοιοκαταληξίας, που δικαιολογεί και το χαρακτηρισμό που αποδίδεται στη συγκεκριμένη μορφή.¹⁰⁰

Ένας επιπλέον διαχωρισμός της διμερούς μορφής γίνεται με βάση την μετρική έκταση των μερών. Έτσι, όταν και τα δύο μέρη έχουν τον ίδιο αριθμό μέτρων, η μορφή χαρακτηρίζεται ως συμμετρική ενώ στην αντίθετη περίπτωση ασύμμετρη. Στις ασύμμετρες διμερείς μορφές, το μεγαλύτερο μέρος είναι σχεδόν πάντα το Β.¹⁰¹ Βέβαια, αν τα δύο μέρη δεν έχουν ακριβώς τον ίδιο αριθμό μέτρων αλλά δεν υπάρχει μεγάλη διαφορά, είναι προτιμότερο η δομή να χαρακτηριστεί ως συμμετρική.

3.3. Η θεμελιώδης δομή στη διμερή μορφή

Ο τρόπος που εμφανίζεται η θεμελιώδης δομή στις διάφορες μουσικές μορφές απασχόλησε πολλούς θεωρητικούς της μουσικής και είναι ενδιαφέρον ότι τα συμπεράσματα στα οποία κατέληξαν δεν είναι πάντα ομόφωνα. Στις παρακάτω παραγράφους θα αναφερθούν ενδεικτικά τα συμπεράσματα κάποιων σημαντικών θεωρητικών, όπως οι Allen Forte, Larry Laskowski, Felix Salzer, Carl Schachter και Allen Cadwallader και θα δοθεί έμφαση στον τρόπο με τον οποίο υποστηρίζουν ότι εμφανίζεται η θεμελιώδης δομή στη διμερή μορφή.

Απαραίτητη είναι η αναφορά στη μελέτη του Larry Laskowski, ο οποίος στο άρθρο του “J. S. Bach’s ‘Binary’ Dance Movements: Form and Voice Leading” ανέλυσε δύο μέρη από τη Γαλλική σουίτα σε Μι ύφεση μείζονα του J. S. Bach (Minuet και Sarabande) αναζητώντας τη σχέση της μορφής και μουσικής δομής. Ο ίδιος υποστηρίζει ότι γενικά η θεμελιώδης δομή μπορεί να ταυτίζεται με την μουσική μορφή ή και να την αντικρούει εντελώς.¹⁰² Συγκεκριμένα στα δύο κομμάτια που ανέλυσε, τα οποία είναι σε διμερή μορφή, κατέληξε στο συμπέρασμα ότι στο Minuet

⁹⁹ Βούβαρης, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*, 49.

¹⁰⁰ Βούβαρης, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*, 52.

¹⁰¹ Βούβαρης, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*, 47.

¹⁰² Larry Laskowski, “J. S. Bach’s Binary Dance Movements: Form and Voice-Leading,” in *Schenker Studies* ed. Heidi Siegel (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 84.

η δομή ακολουθεί τη διμερή μορφή, ενώ στη Sarabande δεν υπάρχει καμία σύνδεση μεταξύ μορφής και δομής. Έτσι, ενώ φαινομενικά τα δύο κομμάτια είναι γραμμένα σε διμερή μορφή, διαφέρουν έντονα στη δομή.¹⁰³

Λαμβάνοντας υπόψιν όλα τα παραπάνω, η άποψη του Laskowski ότι η μονοδιάστατη αντίληψη της φόρμας είναι προβληματική κι ελλιπής φαίνεται πολύ λογική. Εξίσου λογική παρουσιάζεται και η επακόλουθη δυσκολία διαμόρφωσης συγκεκριμένων κατηγοριών όσον αφορά τη φόρμα, καθώς το κάθε κομμάτι συνδυάζει τη δομή και τη μορφή διαφορετικά.¹⁰⁴

Η σχέση μεταξύ μορφής και δομής απασχόλησε και τους Allen Cadwallader και David Gagné, οι οποίοι υποστηρίζουν ότι οι δύο όροι έχουν διαφορετική σημασία αλλά αλληλεπιδρούν.¹⁰⁵ Ως αποτέλεσμα αυτής της αλληλεπίδρασης, η θεμελιώδης δομή ενός κομματιού μπορεί να συμπίπτει με την παραδοσιακή μορφή, ή μπορεί να εμφανίζεται «εκτός φάσης». Ακόμη, η δομή μπορεί να μην έχει καμία σχέση με τη μορφή. Έχοντας διαφορετική αφετηρία από τον Laskowski, αλλά καταλήγοντας σε παραπλήσια συμπεράσματα, οι δύο θεωρητικοί ενισχύουν την παραπάνω άποψη προσπαθώντας αρχικά να ανιχνεύσουν τις πιθανές μορφές που προκύπτουν από τη μη διακοπτόμενη (μονομερή) δομή. Το συμπέρασμα είναι ότι η μη διακοπτόμενη δομή μπορεί να προκύψει όχι μόνο στα κομμάτια που είναι γραμμένα σε μονομερή μορφή, αλλά και σε αυτά που είναι γραμμένα σε διμερή ή τριμερή.¹⁰⁶

Οι ακόλουθες παράγραφοι εστιάζουν στις παρατηρήσεις των δύο θεωρητικών για τη σχέση θεμελιώδους δομής και διμερούς μορφής, καθώς έχουν άμεση συνάφεια με το ερευνητικό ερώτημα της εργασίας. Η άποψη ότι η μη διακοπτόμενη δομή μπορεί να προκύψει σε διμερείς μορφές υποστηρίζεται με ισχυρά επιχειρήματα. Συγκεκριμένα, αναφέρεται η ισχυρή τονικοποίηση της τρίτης ή της πέμπτης βαθμίδας που συμβαίνει στις απλές διμερείς μορφές, σε συνδυασμό με άλλα στοιχεία του μουσικού σχεδιασμού που συνηγορούν υπέρ του χαρακτηρισμού της μορφής ως διμερή.¹⁰⁷

Η διμερής μορφή μπορεί να εμφανίζεται επίσης σε κομμάτια με διμερή (διακοπτόμενη) δομή.¹⁰⁸ Ένα ενδιαφέρον στοιχείο που προκύπτει αρκετές φορές στις διμερείς μορφές με διακοπτόμενη δομή είναι η προέκταση στο δεύτερο μέρος της

¹⁰³ Laskowski, "J. S. Bach's Binary Dance Movements: Form and Voice-Leading," 89.

¹⁰⁴ Laskowski, "J. S. Bach's Binary Dance Movements: Form and Voice-Leading," 90-91.

¹⁰⁵ Cadwallader and Gagné, *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*, 209.

¹⁰⁶ Cadwallader and Gagné, *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*, 208.

¹⁰⁷ Cadwallader and Gagné, *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*, 209.

¹⁰⁸ Cadwallader and Gagné, *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*, 247.

δεσπόζουσας που εμφανίζεται στο τέλος του πρώτου μέρους. Το στοιχείο αυτό προσδίδει στη διμερή μορφή χαρακτηριστικά τριμερούς μορφής.¹⁰⁹

Δύο άλλοι σημαντικοί θεωρητικοί που ασχολήθηκαν με το ζήτημα της σχέσης δομής και μορφής είναι οι Allen Forte και Steven Gilbert στο βιβλίο τους *Introduction to Schenkerian Analysis*. Η άποψή τους είναι ότι η διαφορά των δύο αυτών εννοιών έγκειται στο ότι η παραδοσιακή μορφή προκύπτει από στοιχεία της μουσικής επιφάνειας, ενώ η θεμελιώδης δομή από ιεραρχικά βαθύτερα στοιχεία του κομματιού.¹¹⁰ Οι συγκεκριμένοι αναλυτές δεν επεκτείνουν περισσότερο την ερευνά τους για την αλληλεπίδραση των δύο αυτών εννοιών, ίσως εξαιτίας του εκπαιδευτικού χαρακτήρα του βιβλίου τους.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η άποψη του Felix Salzer, ο οποίος πραγματεύεται το θέμα της σχέσης δομής και μορφής στο βιβλίο του *Structural Hearing*. Ο Salzer θεωρεί ότι η μορφή και η δομή είναι ξεχωριστά στοιχεία μίας σύνθεσης, τα οποία όμως συνδέονται. Παράλληλα, αναφέρει και αυτός τον παράγοντα του μουσικού σχεδιασμού, ο οποίος συνδέεται με τα προηγούμενα δύο στοιχεία, αλλά τον χρησιμοποιεί προσπαθώντας να υποστηρίξει μία διαφορετική άποψη από αυτή των Cadwallader και Gagné.¹¹¹ Η ιδιαιτερότητα της άποψης του Salzer έγκειται στο ότι διαχωρίζει τη μορφή σε «εσωτερική» και «εξωτερική», με την εσωτερική μορφή να αφορά τις λεπτομέρειες του κομματιού και να υποτάσσεται στην εξωτερική, που αφορά όλο το έργο.¹¹² Υποστηρίζει επίσης ότι η δομή δημιουργεί μία δική της μορφή (δομική μορφή, structure-form), ενώ οι προεκτασιακές σχέσεις της δομής δημιουργούν μία ακόμη διαφορετική μορφή (προεκτασιακή μορφή, prolongation-form).¹¹³

Μία άλλη ενδιαφέρουσα άποψη που εκφράζει ο Salzer είναι ότι η μη διακοπτόμενη δομή δημιουργεί μονομερή μορφή, και τυχόν σημάδια επανάληψης και διαχωρισμού σε μέρη της εξωτερικής μορφής θεωρούνται έκφραση του μουσικού σχεδιασμού.¹¹⁴ Η άποψη αυτή φαίνεται να είναι αρκετά κοντά στον τρόπο σκέψης του ίδιου του Schenker και του τρόπου με τον οποίο διαχωρίζει τις μουσικές μορφές.

¹⁰⁹ Cadwallader and Gagné, *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*, 247.

¹¹⁰ Allen Forte and Steven E. Giblert, *Introduction to Schenkerian analysis* (New York and London: W. W. Norton & Company, 1982), 201.

¹¹¹ Felix Salzer, *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music* (New York: Charles Boni, 1952), 223-224.

¹¹² Salzer, *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*, 224.

¹¹³ Salzer, *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*, 226.

¹¹⁴ Salzer, *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*, 233.

Από τη συγκεκριμένη διπλωματική εργασία δεν θα μπορούσε να παραληφθεί η αναφορά στη μελέτη που πραγματοποίησε ο Μεγαρχιώτης Παναγιώτης, στα πλαίσια της διπλωματικής του εργασίας, ο οποίος ανέλυσε με τη σενκεριανή μέθοδο την τέταρτη σουίτα για λαούτο του J. S. Bach. Συγκεκριμένα, εξέτασε τον τρόπο με τον οποίο εμφανίζεται η θεμελιώδης δομή στα μέρη της σουίτας που είναι γραμμένα σε διμερή μορφή. Τα συμπεράσματα στα οποία κατέληξε είναι ότι η διμερής μορφή δεν παρουσιάζει μία και μοναδική έκφανση της θεμελιώδους δομής, και ότι η διακοπτόμενη δομή είναι αρκετά συνηθισμένη.¹¹⁵

¹¹⁵ Παναγιώτης Μεγαρχιώτης, “J. S. Bach, 4η Σουίτα για Λαούτο (BWV 1006a): Σενκεριανή αναλυτική προσέγγιση” (διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2012).

4. Ερευνητικό ερώτημα - Αναλυτική μεθοδολογία

Όπως φαίνεται από τις προηγούμενες παραγράφους, η θεμελιώδης δομή και ο τρόπος που αλληλεπιδρά με την παραδοσιακή μουσική μορφή απασχόλησε πολλούς και σημαντικούς θεωρητικούς της μουσικής. Είναι ενδιαφέρον ότι οι έρευνες που πραγματοποίησαν ψάχνοντας την αλληλεπίδραση αυτή καταλήγουν αρκετές φορές σε διαφορετικά συμπεράσματα. Το γεγονός αυτό αποδεικνύει ότι η σχέση της μουσικής μορφής και της θεμελιώδους δομής αποτελεί ακόμη ένα ζήτημα που βρίσκεται υπό συζήτηση και μελέτη. Η παρούσα διπλωματική εργασία πραγματεύεται ακριβώς αυτή τη σχέση μεταξύ της δομής και της μορφής, εστιάζοντας συγκεκριμένα στη διμερή μορφή, τα χαρακτηριστικά στοιχεία της οποίας αναφέρθηκαν στο τρίτο κεφάλαιο.

Η μεθοδολογία που χρησιμοποιήθηκε για την εξερεύνηση του παραπάνω ερωτήματος ήταν η εξής:

- Αρμονική ανάλυση των επιλεγμένων χορών επάνω στην παρτιτούρα
- Μορφολογική ανάλυση
- Ρυθμική αναγωγή
- Σενκεριανή ανάλυση σε τρία δομικά επίπεδα (προσκήνιο-μεσαίο επίπεδο-υπόβαθρο)
- Συνοδευτικά κείμενα των αναλύσεων

Το επόμενο κεφάλαιο περιλαμβάνει τις αρμονικές και μορφολογικές αναλύσεις των χορών, τις ρυθμικές αναγωγές και τα σενκεριανά διαγράμματα, καθώς και τα συνοδευτικά κείμενα.

5. Η 2^η Γαλλική Σουίτα για ηλεκτροφόρο όργανο σε Ντο ελάσσονα, BWV 813: Αναλύσεις

Πριν την παρουσίαση των αναλύσεων και των σενκεριανών διαγραμμάτων των επιλεγμένων χορών, είναι αναγκαίο να γίνει μία συνοπτική αναφορά στα γενικά στοιχεία των Γαλλικών σουιτών του J. S. Bach.

Οι σουίτες που ονομάστηκαν Γαλλικές γράφτηκαν από τον Bach για ηλεκτροφόρο όργανο ανάμεσα στα 1722-1725 (BWV 812-817).¹¹⁶ Η προέλευση της ονομασίας τους παραμένει άγνωστη, αν και είναι βέβαιο πως δεν αποδόθηκε από τον ίδιο τον Bach. Ο Forkel υποστηρίζει ότι η ονομασία «Γαλλικές» δόθηκε απλώς για να ξεχωρίζουν από τις Αγγλικές σουίτες του Bach.¹¹⁷

Οι Γαλλικές σουίτες είναι έξι και καμία από αυτές δεν περιλαμβάνει πρελούδιο, όπως συμβαίνει στις Αγγλικές σουίτες. Η πρώτη σουίτα είναι γραμμένη στη ρε ελάσσονα τονικότητα και ανάμεσα στη Sarabande και στη Gigue μεσολαβούν δύο Minuets. Η δεύτερη σουίτα είναι γραμμένη στη ντο ελάσσονα και εκτός από τους βασικούς χορούς περιλαμβάνει μία Air και ένα Minuet. Σε κάποιες εκδόσεις περιλαμβάνεται και ένα ακόμη Minuet. Η τρίτη σουίτα είναι γραμμένη στην σι ελάσσονα και περιλαμβάνει επίσης ένα Minuet, ένα Trio και μία Anglaise. Η τέταρτη σουίτα είναι γραμμένη στη Μι ύφεση μείζονα και εκτός από τη βασική τετράδα χορών περιλαμβάνει επιπλέον μία Gavotte και μία Air. Η πέμπτη σουίτα είναι γραμμένη στη Σολ μείζονα και ανάμεσα στους βασικούς χορούς περιλαμβάνονται και μία Gavotte, μία Bourée και μία Loure. Η έκτη και τελευταία σουίτα είναι γραμμένη στη Μι μείζονα και περιλαμβάνει επιπλέον τέσσερις χορούς, μία Gavotte, μία Polonaise, μία Bourée και ένα Minuet.

Όπως προαναφέρθηκε και στην εισαγωγή, στην παρούσα εργασία αναλύονται κάποια επιλεγμένα μέρη της δεύτερης Γαλλικής σουίτας σε ντο ελάσσονα. Επιλέχθηκαν δύο από τους τέσσερις βασικούς χορούς της σουίτας, η Allemande και η Courante, όπως επίσης και οι δύο επιπλέον χοροί που περιλαμβάνονται στη σουίτα, η Air και το Minuet, με σκοπό να ανακαλυφθεί εάν η θεμελιώδης δομή και ο τρόπος

¹¹⁶ Alison Latham, "French Suites," *The Oxford Companion to Music*.

¹¹⁷ Fuller, "Suite," *Grove Music Online*.

που σχετίζεται με τη διμερή μορφή εμφανίζεται με συγκεκριμένο τρόπο στους βασικούς ή στους μη βασικούς χορούς. Όπως θα φανεί και στις αναλύσεις που ακολουθούν, οι τέσσερις αυτοί χοροί έχουν διαφορετικές δομές και εντελώς διαφορετικό τρόπο εμφάνισης σε σχέση με τη μορφή του κομματιού. Δεν κρίθηκε απαραίτητο να αναλυθούν και οι άλλοι δύο χοροί της σουίτας, η Sarabande και η Gigue, διότι η αλληλεπίδραση μορφής-δομής σε αυτούς διαπιστώθηκε, μετά από πιλοτική ανάλυση, ότι δεν αποτελεί κάποια ιδιαίτερα διαφορετική περίπτωση σε σχέση με τους τέσσερις χορούς που αναλύθηκαν. Επιπλέον, το ζήτημα της σχέσης μορφής και δομής της Sarabande έχει αναλυθεί ήδη από τον Larry Laskowski στο άρθρο του “J. S. Bach’s Binary Dance Movements: Form and Voice-Leading”. Απόσπασμα της Sarabande έχει επίσης αναλυθεί από τους Forte και Gilbert στο βιβλίο τους *Introduction to Schenkerian Analysis* (σ. 23-24).

Allemande

SUITE II.

Allemande.

3 $c: i$ V VI iv $ii^{\circ 7}$ V $E_b: i$ vii°

6 IV $ii^{\circ 6}$ V $I^{\circ 6}$ IV ii $V^{\circ 5}$

9 I IV V I $g: iv$ V i iv $V^{\circ 7}$ $c: I^{\circ 7}$

12 V i $(vii^{\circ} V)$ $iv^{\circ 6}$ $(V^{\circ 7})$ $ii^{\circ 6}$ $3^{\circ} VI^{\circ 7}$

14 $ii^{\circ 6}$ V i $ii^{\circ 6}$ V $E_b: ii$

16 $V^{\circ 5}$ i $V^{\circ 7}$ V ii $V^{\circ 5}$ $iv^{\circ 6}$ $vii^{\circ 6}$ $V^{\circ 5}$ i $ii^{\circ 6}$ V i

B. W. XLV. (1)

Εικόνα 5. Αρμονική ανάλυση της Allemande.

①

c: i V⁷VI i⁶ iv ii^oV i — iv⁶ V — III E_b: I⁶ — } IV —

⑤

ii — V⁶ — I⁶ } V — i iv V I — c: V — }

⑨

V — i V² iv⁶ } iv V⁷ III VI⁷ ii V⁷

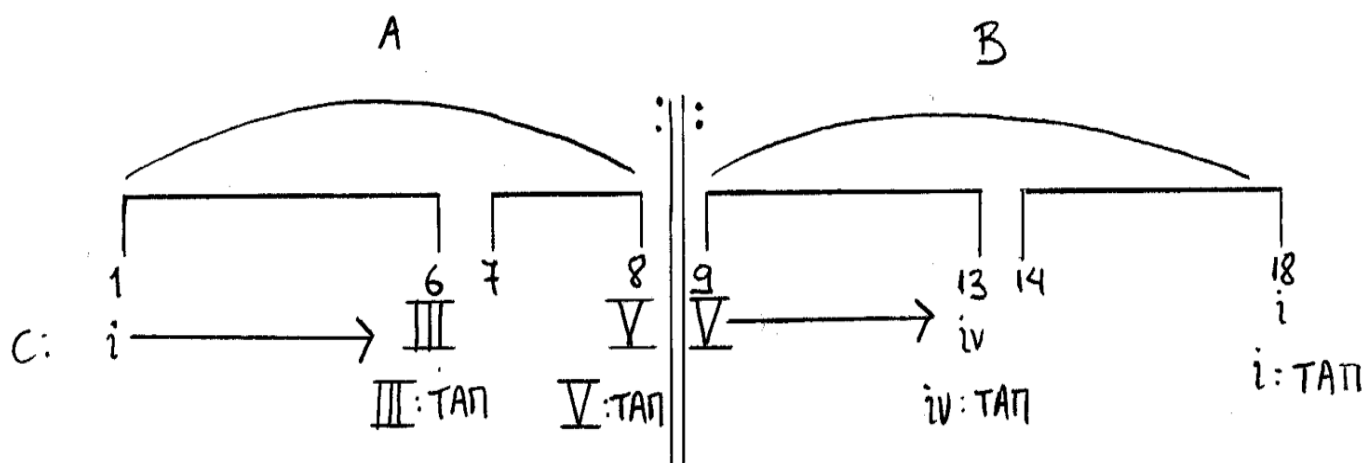
⑬

i⁶ ii^o V i } V⁷ I — IV⁷ vii } V — i⁴⁻³ ii^{o6} V⁶ i — V⁷ V

⑰

V⁶ iv vii^{o6} V⁶ i ii^{o6} V⁷ I

Εικόνα 6. Ρυθμική αναγωγή της Allemande.



Εικόνα 7. Μορφολογική ανάλυση της Allemande.

Allemande
foreground

Handwritten musical score for Allemande foreground, measures 6-15. The score is in G minor (two flats) and 3/4 time. It features a treble and bass staff with various ornaments (trills, mordents) and fingerings. Measure numbers 6, 9, 13, and 15 are boxed. Harmonic analysis includes $E_b: I ii^6 V I$ and $g: i iv V i$.

Εικόνα 8. Allemande foreground.

Handwritten musical score for Allemande middleground and background, measures 12-15. The middleground part is in G minor and 3/4 time, with treble and bass staves. The background part is a simple harmonic accompaniment in G minor. Measure numbers 12 and 15 are boxed. Harmonic analysis includes $c: i$ and $i iv V i$.

Εικόνα 9. Allemande middleground και background.

Η Allemande είναι γραμμένη στη c ελάσσονα, σε διμερή μορφή και έχει τα τυπικά χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου χορού, όπως είναι η συνεχής κίνηση των ογδών και των δέκατων έκτων και η μετρική ένδειξη 4/4.¹¹⁸ Η μορφή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως συνεχής διμερής, και το μοτιβικό υλικό του Α μέρους επανεμφανίζεται στο Β μέρος, ιδιαίτερα το ρυθμομελωδικό μοτίβο στην κάτω φωνή. Αποτελείται από 18 μέτρα, με το Α μέρος να καλύπτει τα μέτρα 1 έως και 8 και το Β μέρος τα μέτρα 9 έως και 18.

Η πρώτη φράση του Α μέρους ξεκινά με άρση και καταλήγει στο μέτρο 6. Το κομμάτι ξεκινά με ξεδίπλωμα της συγχορδίας της τονικής, που αποτελεί και την αρπιστική άνοδο, καθώς καταλήγει στο $\hat{3}$ της Urlinie (E \flat). Η πιθανή εναλλακτική έναρξη της Urlinie είναι το G, όμως η αρμονική ανάλυση δείχνει ότι δεν υπάρχει η απαιτούμενη στήριξη τονικά από την κάτω φωνή όταν εμφανίζεται το G στο δεύτερο μέτρο. Το G στο πρώτο μέτρο απορρίπτεται γιατί βρίσκεται σε εσωτερική φωνή.

Το E \flat στο μέτρο 1 κατεβαίνει στο C με μία γραμμική σύνδεση τρίτης (E \flat -D-C) και σχηματίζεται άλλη μία γραμμική σύνδεση τρίτης στη μεσαία φωνή, μία έκτη χαμηλότερα (G-F-E \flat). Το κομμάτι περνά στη σχετική μείζονα (E \flat μείζονα) στο τέλος του δευτέρου μέτρου. Στο δεύτερο μέτρο ξεκινά μία αλυσίδα που φτάνει μέχρι και το μέτρο 4 και περιγράφεται ως γραμμικό διαστηματικό σχήμα, σχηματίζοντας μία γραμμική σύνδεση τρίτης στην επάνω φωνή (G-F-E \flat). Το E \flat της επάνω φωνής στο τέταρτο μέτρο κατεβαίνει στο B \flat στη μεσαία φωνή στο μέτρο 5 και το A \flat της μεσαίας φωνής με υπέρθεση μεταφέρεται στην επάνω φωνή.

Στην κάτω φωνή στο μέτρο 3 ξεκινά μία γραμμική σύνδεση τέταρτης από το A \flat (A \flat -G-F-E \flat) που φτάνει μέχρι το μέτρο 6. Στο μέτρο 6 στην επάνω φωνή η γραμμική σύνδεση τρίτης που σχηματίζεται (G-F-E \flat) αποτελεί τη θεμελιώδη δομή της E \flat μείζονας σε τοπικό ιεραρχικό επίπεδο. Εκεί τελειώνει και η πρώτη φράση του Α μέρους, με Τέλεια Αυθεντική Πτώση.

Στο τέλος του έκτου μέτρου το κομμάτι περνά στη g ελάσσονα. Τα μέτρα 7 και 8 που ακολουθούν σχηματίζουν τη δεύτερη φράση του Α μέρους, που τελειώνει με Ατελή Αυθεντική Πτώση στη g ελάσσονα. Παρατηρείται έντονη ανομοιομορφία ανάμεσα στις δύο φράσεις, καθώς η μία αποτελείται από 6 μέτρα ενώ η δεύτερη μόλις

¹¹⁸ Bates, "French harpsichord music in the first decade of the 18th century," 188.

από 2. Επίσης, το σύνηθες στη διμερή μορφή σε ελάσσονα τρόπο είναι να τελειώνει το A μέρος στη σχετική μείζονα. Στην Allemande όμως, ενώ γίνεται Τέλεια Αυθεντική Πτώση στη E \flat μείζονα, ακολουθεί πτώση στη g ελάσσονα. Στο μέτρο 8 στην επάνω φωνή εμφανίζεται το $\hat{2}$ της Urlinie (D) και στη μεσαία φωνή σχηματίζεται μία γραμμική σύνδεση τρίτης (B \flat -A-G) που σε τοπικό ιεραρχικό επίπεδο αποτελεί τη θεμελιώδη δομή στη g ελάσσονα.

Περνώντας στο B μέρος, η πρώτη φράση ξεκινά στην άρση του μέτρου 9 και συνεχίζει μέχρι και το μέτρο 13, όπου τελειώνει με Τέλεια Αυθεντική Πτώση στη f ελάσσονα, είναι δηλαδή πεντάμετρη φράση. Στο μέτρο 9 το κομμάτι έχει ήδη περάσει στη c ελάσσονα (με μειζονοποίηση της g ελάσσονας συγχορδίας στο μέτρο 8) και στο μέτρο 11 περνά στη f ελάσσονα. Εκεί στην επάνω φωνή από το D \flat ξεκινά μία γραμμική σύνδεση τρίτης (D \flat -C-B \flat) που καταλήγει στο B \flat στο μέτρο 12, το οποίο αλλάζει ρετζίστρο και μεταφέρεται μία οκτάβα ψηλότερα.

Στο μέτρο 10 στην κάτω φωνή ξεκινά ένας κύκλος πεμπτών από το F που καταλήγει στο μέτρο 13 πάλι στο F, όπου πραγματοποιείται Τέλεια Αυθεντική Πτώση στη f ελάσσονα. Η γραμμική σύνδεση τρίτης που σχηματίζεται στην επάνω φωνή αποτελεί τη θεμελιώδη δομή στη f ελάσσονα σε τοπικό ιεραρχικό επίπεδο. Η κάτω φωνή με τα συνεχή πηδήματα δίνει την ψευδαίσθηση της ύπαρξης δύο φωνών (πολυφωνική μελωδία), όπου η μία σχηματίζει μία γραμμική σύνδεση τέταρτης (F-E \flat -D \flat -C) και η άλλη μία γραμμική σύνδεση τρίτης (B \flat -A \flat -G).

Στην άρση του μέτρου 14 ξεκινά η δεύτερη και τελευταία φράση του B μέρους, η οποία αποτελείται από 5 μέτρα, όπως και η πρώτη. Το κομμάτι περνάει στη E \flat μείζονα. Από το F στην κάτω φωνή στο μέτρο 13 ξεκινά ακόμη ένας κύκλος πεμπτών που καταλήγει πάλι στο F στο μέτρο 15. Στα μέτρα 14-15 σχηματίζεται μία αλυσίδα που περιγράφεται ως γραμμικό διαστηματικό σχήμα, δημιουργώντας γραμμικές συνδέσεις τέταρτης τόσο στην κάτω φωνή (F-E \flat -D-C) όσο και στην πάνω (A \flat -G-F-E \flat). Όπως και στα μέτρα 10-13, η κάτω φωνή δίνει την ψευδαίσθηση της ύπαρξης δύο φωνών.

Το κομμάτι περνά στη c ελάσσονα στο μέτρο 15. Το E \flat στο οποίο καταλήγει η γραμμική σύνδεση στο μέτρο 15 είναι το $\hat{3}$ της Urlinie, που στηρίζεται τονικά από την κάτω φωνή. Παρατηρείται δηλαδή στο σημείο αυτό το φαινόμενο της

επανεκκίνησης της δομής που είχε διακοπεί στο μ. 8. Η τονική προεκτείνεται από το μέτρο 15 έως την αρχή του μέτρου 16. Το Eb κατεβαίνει στο C με μία γραμμική σύνδεση τρίτης (Eb-D-C). Στην κάτω φωνή προεκτείνεται το C στα μέτρα 15-16. Το κομμάτι μετά από τονικές αποκλίσεις στη g ελάσσονα και τη f ελάσσονα περνά πάλι στη c ελάσσονα και τελειώνει με Τέλεια Αυθεντική Πτώση στο μέτρο 18. Το $\hat{2}$ της Urlinie υπονοείται πάνω από το B στο μέτρο 18.

Καθώς η ανάλυση προχωρά σε βαθύτερα επίπεδα, φαίνεται ότι στα δύο πρώτα μέτρα προεκτείνεται η συγχορδία της τονικής. Στα μέτρα 3 έως 6 η γραμμική σύνδεση τέταρτης στην κάτω φωνή (Ab-G-F-Eb) καταλήγει στο Eb, το οποίο προεκτείνεται σε όλο το έκτο μέτρο. Ουσιαστικά στα πρώτα 6 μέτρα προεκτείνεται το Eb, επαναλαμβάνοντας τη γραμμική σύνδεση τρίτης στην επάνω φωνή (G-F-Eb), ενώ στην κάτω φωνή το C κατεβαίνει βηματικά στο Eb. Στα μέτρα 7 και 8 προεκτείνεται η συγχορδία της g ελάσσονας και στην επάνω φωνή κυριαρχεί το D, δηλαδή το $\hat{2}$ της Urlinie.

Στο μέτρο 9 προεκτείνεται η g ελάσσονα συγχορδία ενώ το D παραμένει στην επάνω φωνή και κατεβαίνει στο Db στο μέτρο 11. Στα μέτρα 11-12 η γραμμική σύνδεση τρίτης στην επάνω φωνή (Db-C-Bb) υποστηρίζεται από μία γραμμική σύνδεση τρίτης στην κάτω φωνή (Bb-Ab-G), σχηματίζοντας παράλληλες 10ες. Το Bb ανεβαίνει οκτάβα στην επάνω φωνή και κατεβαίνει στο Ab στο μέτρο 13. Από εκεί ξεκινά μία γραμμική σύνδεση τέταρτης (Ab-G-F-Eb) που καταλήγει στο μέτρο 15. Στο μέτρο 15 η Urlinie επανέρχεται στο $\hat{3}$ (Eb), το οποίο υποστηρίζεται από το C στην κάτω φωνή.

Όπως προαναφέρθηκε, η θεμελιώδης δομή της Allemande είναι διακοπτόμενη. Η δομή δεν ταυτίζεται με τη μορφή. Το $\hat{2}$ της Urlinie έρχεται στο τέλος του A μέρους, όμως το $\hat{3}$ της Urlinie δεν εμφανίζεται στην αρχή του B μέρους, αλλά στο μέτρο 15. Η g ελάσσονα που έρχεται στα 2 τελευταία μέτρα του A μέρους έχοντας το $\hat{2}$ στην επάνω φωνή είναι ένα αρκετά ιδιόμορφο στοιχείο. Το αναμενόμενο θα ήταν να παραμείνει το $\hat{3}$ (Eb) μέχρι το τέλος του A μέρους και η g ελάσσονα με το $\hat{2}$ να εμφανιστεί στην αρχή ή και τη μέση του B μέρους.

Η διμερής μορφή είναι σχεδόν συμμετρική, καθώς το A μέρος αποτελείται από 8 μέτρα ενώ το B μέρος από 10.

Courante

①

Courante.

⑦

⑮

⑲

⑳

㉓

㉖

㉙

㉛

㉞

㊱

㊳

㊵

㊷

㊹

㊻

㊽

㊿

Εικόνα 10. Αρμονική ανάλυση της Courante.

①

$c: i$ ————— $\frac{vii^{\circ 6}}{VI}$ VI V

⑤

$E_b: i^{\circ 6}$ ————— ii ————— V^6 ————— I

⑨

V^6 ————— IV ————— ii^6 ————— V ————— iii^6 ————— vi ————— IV^6 —————

⑬

V^6 ————— I ————— V^7 ————— I —————

⑰

$vii^{\circ 6}$ ————— V ————— vi ————— $vii^{\circ 6}$ ————— V^6 ————— i —————

Εικόνα 12. Ρυθμική αναγωγή της Courante.

(21)

(25)

(29)

(33)

(37)

Handwritten musical score for Courante, measures 21-37. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of five systems, each with a treble and bass staff. Chord symbols are written below the bass staff. Measure numbers 21, 25, 29, 33, and 37 are circled at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Chord symbols and other markings visible in the score:

- Measure 21: vi^{o6} , V^6 , VI^6 , V^2 , i^6 , ii^{o6} , V^7
- Measure 25: V , i^6 , ii^{o6} , V , i , V^7
- Measure 29: i , VI , iv , V , iv , $f: i$, VI^3 , V^7
- Measure 33: iv^6 , ii^{o6} , vii^{o7} , V , VI
- Measure 37: ii^6 , V , i , $c: ii$, V , V^6 , V^5

Εικόνα 13. Ροθμική αναγωγή της Courante (συνέχεια).

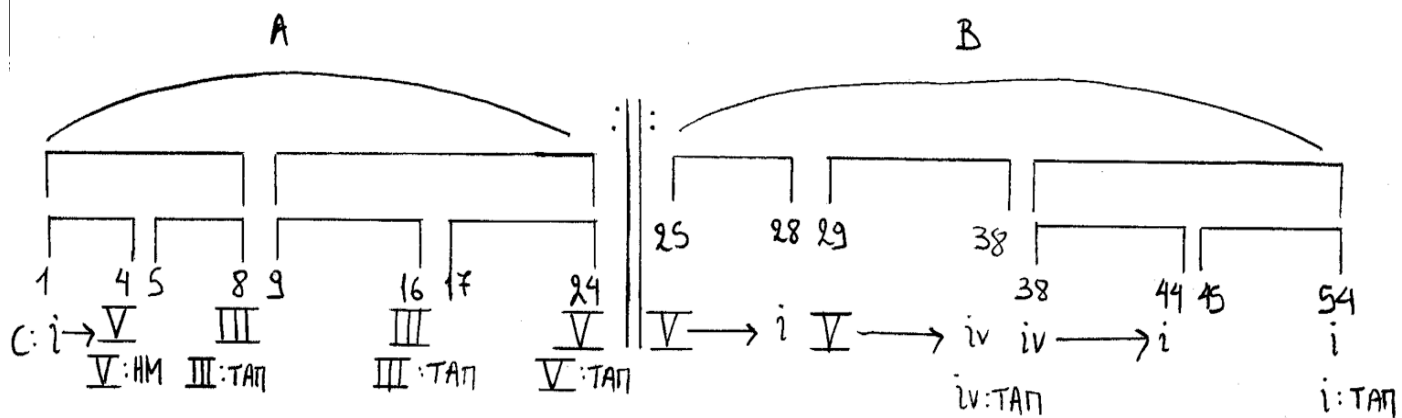
41

45

49

53

Εικόνα 14. Ροθμική αναγωγή της Courante (συνέχεια).



Εικόνα 15. Μορφολογική ανάλυση της Courante.

Courante foreground

Handwritten musical score for Courante foreground, measures 1-50. The score is written in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The notation includes various rhythmic figures and ornaments, with annotations such as 'Sprng', '3prg', '4prg', '6prg', and '8prg' indicating specific rhythmic patterns. Measure numbers are underlined and placed above the staff: 4.5, 4.8, 4.16, 4.20, 4.24, 4.37, 4.42, and 4.50. Chord symbols are written below the bass staff: [Eb: I - V I] (measures 1-16), [g: i - V i] (measures 20-24), [f: i - iv - V - i] (measures 37-42), and V i (measures 49-50). The score ends with a double bar line and repeat dots.

Εικόνα 15. Courante foreground.

Courante middleground

Musical score for Courante middleground. The score is written for piano in G minor (one flat) and common time. It consists of two systems. The first system includes measures 1 through 31. Measure numbers 8, 16, 20, 28, and 31 are indicated above the staff. The notation features various ornaments: a 5-prong ornament (5prg) in measure 1, 3-prong ornaments (3prg) in measures 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, and 31, and a 4-prong ornament (4prg) in measure 31. A fermata is placed over measure 31. The bass line includes a 'c: i' marking at the beginning and a Roman numeral 'V' under measure 28. The second system contains measures 32 through 35. Measure numbers 50, 52, and 53 are indicated above the staff. The notation includes a 3-prong ornament (3prg) in measure 32. The bass line includes a 'c: i' marking at the beginning and Roman numerals 'iv', 'V', and 'i' under measures 33, 34, and 35 respectively. A Roman numeral 'V' is also present under measure 35.

Courante background

Musical score for Courante background. The score is written for piano in G minor (one flat) and common time. It consists of two systems. The first system includes measures 1 through 5. Measure numbers 50, 52, and 53 are indicated above the staff. The notation includes a 3-prong ornament (3prg) in measure 1. The bass line includes a 'c: i' marking at the beginning and Roman numerals 'iv', 'V', and 'i' under measures 2, 3, and 4 respectively. The second system contains measures 6 through 10. Measure numbers 54, 55, 56, 57, and 58 are indicated above the staff. The notation includes a 5-prong ornament (5) in measure 6, a 4-prong ornament (4) in measure 7, a 3-prong ornament (3) in measure 8, a 2-prong ornament (2) in measure 9, and a 1-prong ornament (1) in measure 10. The bass line includes a 'c: i' marking at the beginning and Roman numerals 'V' and 'i' under measures 9 and 10 respectively.

Εικόνα 16. Courante middleground και background.

Η Courante είναι γραμμένη στη c ελάσσονα και αποτελείται από 54 μέτρα, με το A μέρος να καταλαμβάνει τα πρώτα 24 μέτρα και το B μέρος τα υπόλοιπα 30.

Το κομμάτι ξεκινά με άρση και στα 2 πρώτα μέτρα ξεδιπλώνεται η συγχορδία της τονικής. Από το C του δευτέρου μέτρου ξεκινά μία γραμμική σύνδεση πέμπτης (C-D-E \flat -F-G) στην επάνω φωνή για να συναντήσει την Urlinie. Αυτή η γραμμική σύνδεση πέμπτης είναι συνεπώς η αρχική άνοδος. Το $\hat{5}$ της Urlinie (G) εμφανίζεται στο πέμπτο μέτρο έχοντας στην κάτω φωνή τη στήριξη της τονικής σε πρώτη αναστροφή που μετατρέπεται σε ευθεία κατάσταση. Στην κάτω φωνή το C με βηματικές κινήσεις κατεβαίνει στο E \flat , το οποίο καταλήγει στο C.

Η πρώτη φράση τελειώνει στο μέτρο 4 με μισή πτώση, όμως η αρχική άνοδος ολοκληρώνεται στο μέτρο 5. Η δεύτερη φράση αποτελείται από το δεύτερο τετράμετρο (μέτρο 5 έως και μέτρο 8). Στην επάνω φωνή σχηματίζεται μία γραμμική σύνδεση τρίτης (G-F-E \flat), όπου το E \flat ⁵ υπονοείται και ακούγεται το E \flat ⁴, μία οκτάβα χαμηλότερα. Στο μέτρο 6 το κομμάτι περνάει στη E \flat μείζονα και ακολουθεί ατελής πτώση. Από το μέτρο 4 έως και το μέτρο 8 η αρμονία ακολουθεί τον κύκλο πεμπτών (G-C-F-B \flat -E \flat).

Η τρίτη φράση του A μέρους ξεκινά στην άρση του μέτρου 9 και ολοκληρώνεται στο μέτρο 16. Στο μέτρο 9 ξεκινά μία αλυσίδα που περιγράφεται ως γραμμικό διαστηματικό σχήμα και σχηματίζει μία γραμμική σύνδεση πέμπτης στην επάνω φωνή (B \flat -C-D-E \flat -F) και μία γραμμική σύνδεση έκτης στην κάτω φωνή (G-A \flat -B \flat -C-D-E \flat) και ακολουθεί Τέλεια Αυθεντική Πτώση στη E \flat μείζονα. Στα μέτρα 15-16 στη μεσαία φωνή σχηματίζεται μία γραμμική σύνδεση τρίτης (G-F-E \flat), που σε τοπικό ιεραρχικό επίπεδο αποτελεί τη θεμελιώδη δομή στη E \flat μείζονα.

Η τέταρτη και τελευταία φράση του A μέρους ξεκινά στην άρση του μέτρου 16 και ολοκληρώνεται στο μέτρο 24. Στο μέτρο 16 ξεκινά μία γραμμική σύνδεση τρίτης στην κάτω φωνή (E \flat -D-C), ενώ στην επάνω φωνή προεκτείνεται το E \flat . Στο μέτρο 19 το κομμάτι περνάει στη g ελάσσονα και στο μέτρο 20 γίνεται ατελής πτώση, δημιουργώντας στιγμιαία την αίσθηση ότι η φράση τελειώνει εκεί. Στα τελευταία τέσσερα μέτρα της φράσης γίνεται Τέλεια Αυθεντική Πτώση στη g ελάσσονα. Το B \flat στο μέτρο 21 στην επάνω φωνή οδηγείται στο G στο μέτρο 23 με μία γραμμική σύνδεση τρίτης (B \flat -A-G) αλλά συγχρόνως οδηγείται και στο G στο μέτρο 24 μέσω

του A^b που υπονοείται πάνω από το $F^\#$ στο μέτρο 23, αποτελώντας τη θεμελιώδη δομή στη g ελάσσονα σε τοπικό ιεραρχικό επίπεδο.

Η πρώτη φράση του B μέρους ξεκινά στο μέτρο 25 και τελειώνει στο μέτρο 28. Το κομμάτι περνά στη c ελάσσονα, όπου γίνεται Τέλεια Πτώση. Η δεύτερη φράση ξεκινά στην άρση του μέτρου 28, ξεδιπλώνοντας τη συγχορδία της τονικής και τελειώνει στην αρχή του μέτρου 38, αποτελείται δηλαδή από 10 μέτρα. Στο μέτρο 29 στην επάνω φωνή ξεκινά μία γραμμική σύνδεση τέταρτης από το E^b ($E^b-F-G-A^b$) και καταλήγει στο A^b στο μέτρο 31. Το A^b προεκτείνεται μέχρι το μέτρο 37, κατεβαίνοντας με βηματικές κινήσεις και τονίζοντας την f ελάσσονα στην οποία έχει ήδη περάσει το κομμάτι με το τριημιτόνιο $E-D^b$. Παράλληλα η κίνηση του μπάσου δημιουργεί την αίσθηση μιας «ψευδο-αλυσίδας». Στο μέτρο 37 η μελωδία έχει κατεβεί στο A^b και στα μέτρα 37-38 πραγματοποιείται Τέλεια Αυθεντική Πτώση στη f ελάσσονα, ενώ στην επάνω φωνή η γραμμική σύνδεση τρίτης (A^b-G-F) αποτελεί τη θεμελιώδη δομή της f ελάσσονας σε τοπικό ιεραρχικό επίπεδο.

Στο μέτρο 38 ξεκινά η τρίτη φράση του B μέρους με ξεδίπλωμα της f ελάσσονας συγχορδίας, η οποία εκλαμβάνεται και ως δεύτερη βαθμίδα στη E^b μείζονα, στην οποία περνά το κομμάτι. Η τρίτη φράση του B μέρους τελειώνει στο μέτρο 44 με ατελή πτώση στη c ελάσσονα. Από το μέτρο 38 ξεκινά μία αλυσίδα που περιγράφεται στην ανάλυση ως γραμμικό διαστηματικό σχήμα τέταρτης ($C-B^b-A^b-G$ στην επάνω φωνή).

Στην άρση του μέτρου 44 ξεκινά η τέταρτη φράση του B μέρους. Η μελωδία μεταφέρεται μία οκτάβα ψηλότερα, από το E^b^4 στο E^b^5 και από το E^b^5 ξεκινά μία γραμμική σύνδεση έκτης που φτάνει μέχρι το C , το ψηλότερο σημείο του κομματιού ($E^b-F-G-A^b-B^b-C$). Από το C η μελωδία κατεβαίνει πάλι στο E^b με μία γραμμική σύνδεση έκτης. Παράλληλα στην κάτω φωνή προεκτείνεται το C . Ουσιαστικά το E^b στη μελωδία προεκτείνεται για 6 μέτρα. Αυτή η έμφαση στο E^b και συγχρόνως η ξεκάθαρη στήριξη του C στο μπάσο αποδεικνύει ότι το E^b αποτελεί το $\hat{3}$ της $Urlinie$.

Η πέμπτη και τελευταία φράση του κομματιού ξεκινά στην άρση του μέτρου 50 και φτάνει μέχρι το τέλος του κομματιού, όπου γίνεται Τέλεια Αυθεντική Πτώση. Το $\hat{2}$ της $Urlinie$ υπονοείται πάνω από το B στο μέτρο 53, το οποίο αποτελεί φθόγγο αντικατάστασης.

Προχωρώντας στο βαθύτερο επίπεδο, φαίνεται ότι στα πρώτα πέντε μέτρα προεκτείνεται η συγχορδία της τονικής. Στα μέτρα 8 έως και 16 προεκτείνεται η συγχορδία της Eb μείζονας. Ακολουθεί η συγχορδία της g ελάσσονας, η οποία προεκτείνεται μέχρι και το μέτρο 27. Στο μέτρο 38 εμφανίζεται το $\hat{4}$ της Urlinie (F), σε χαμηλότερο ρετζίστρο. Η επαναφορά του ρετζίστρου γίνεται στο μέτρο 44, στο $\hat{3}$ της Urlinie.

Η Courante είναι ένα μεγάλο σε έκταση μέρος με πλούσια μελωδική και αρμονική υφή. Είναι γραμμένη σε ισόρροπη συνεχή διμερή μορφή AB και επαναλαμβάνονται και τα δύο μέρη. Οι φράσεις του A μέρους δεν είναι ισομεγέθεις, καθώς οι δύο πρώτες αποτελούνται από 4 μέτρα και οι δύο επόμενες από 8 μέτρα. Αξιοπρόσεκτες είναι όμως οι φράσεις στο B μέρος. Η πρώτη είναι τετράμετρη, ενώ η δεύτερη αποτελείται από 10 μέτρα, κάτι το οποίο είναι αρκετά ιδιαίτερο. Οι επόμενες δύο φράσεις είναι εξάμετρες και η τελευταία φράση τετράμετρη. Οι δύο τελευταίες φράσεις θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως μία ενιαία δεκάμετρη φράση και το μέτρο 50 να ληφθεί ως σημείο που κλείνει η πρώτη υπο-φράση, κάτι αντίστοιχο με αυτό που συμβαίνει στο μέτρο 20.

Η μορφή της Courante δεν ταυτίζεται απόλυτα με τη θεμελιώδη δομή. Όπως προαναφέρθηκε, η αρχική άνοδος ολοκληρώνεται μετά το τέλος της πρώτης φράσης. Επίσης, στο μέτρο 24, όπου τελειώνει το A μέρος και ξεκινά το B, δεν προκύπτει κάτι σημαντικό στη δομή του κομματιού. Ίσως το G στο μέτρο 24 να μπορεί να θεωρηθεί ως το $\hat{5}$ της Urlinie, το οποίο αλλάζει ρετζίστρο. Πάντως το $\hat{4}$ της Urlinie εμφανίζεται στο τέλος της δεύτερης φράσης του B μέρους και το $\hat{3}$ στην αρχή της τέταρτης φράσης, δηλαδή σε σημαντικά σημεία όσον αφορά στην αρμονία. Άρα μπορεί να ειπωθεί ότι υπάρχει μία σχετική αντιστοιχία στη δομή και τη μορφή της Courante.

Air

1.

Air.

c: i VI⁷ iv V 7

3.

i Eb: ii } V⁶ I IV V I I IV V I

5.

Bb: I } V I⁶ V⁷ I vi } iv⁷ V⁷ 7

8.

i ii^{o6} V i 3⁴ } (V⁷ 7) iv 7 (V⁷ 7) III 5⁴ 7

11.

V⁶ ii^{o5} V i 5 iv⁷ vii^{o5} V i VI

14.

V⁶ 4/3 (vizo) iv ii^o V⁶ i VI ii^{o6} V i

B. W. XLV. (1)

Εικόνα 17. Αρμονική ανάλυση της Air.

①

c: i —² VI —² iv V i —⁶ iv V I

E_b: ii

⑤

B_b: I } V —² I⁶ V I² vi } ii^o — V —⁷ i ii^{o6} V i

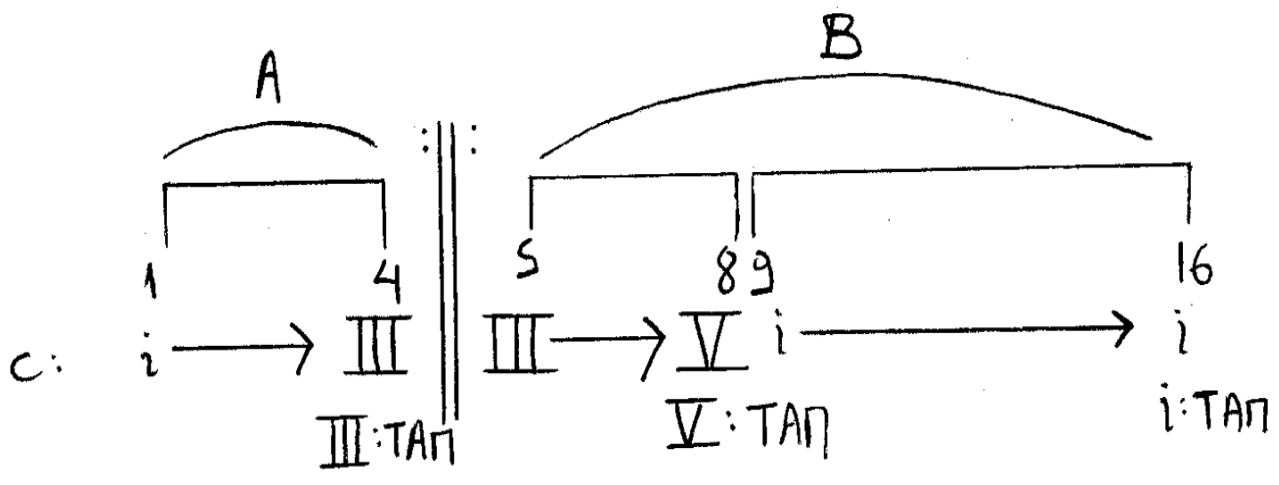
⑨

V iv V⁷ III S₄ VI ii^{o6} V⁷ i⁶ — iv⁷ vii^{o6} V⁷ —_{4 3}

⑬

i vii^{o2} V VI V⁶ —² V⁶ —_{iv} V⁶ i (VI) ii^{o6} V i

Εικόνα 18. Ρυθμική αναγωγή της Air.



Εικόνα 19. Μορφολογική ανάλυση της Air.

Air foreground

Handwritten musical score for 'Air foreground' in B-flat major, 4/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes measures 4-4 and 4-5, with annotations for 3prg, 4prg, and 5prg. The second system includes measures 4-9 and 4-13, with similar annotations. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes.

Εικόνα 20 . Air foreground.

Air Middleground

Handwritten musical score for 'Air Middleground' in B-flat major, 4/4 time. It shows a single system of piano accompaniment with annotations for 3prg, 4prg, and 5prg. Chord symbols *i*, *iv*, and *V* are written below the bass line.

Air background

Handwritten musical score for 'Air background' in B-flat major, 4/4 time. It shows a single system of piano accompaniment with chord symbols *i* and *V* written below the bass line.

Εικόνα 21. Air middleground και background.

Η Air είναι γραμμένη στη c ελάσσονα, σε συνεχή διμερή μορφή. Αποτελείται από 16 μέτρα. Το A μέρος αποτελείται από τα μέτρα 1 έως και 4 και το B μέρος από τα μέτρα 5 έως και 16.

Στο πρώτο μέτρο ξεδιπλώνεται η συγχορδία της τονικής στην επάνω φωνή. Η εμφάνιση και των τριών νοτών της τονικής συγχορδίας καθιστά εκ πρώτης όψεως δύσκολη την επιλογή εναρκτήριας νότας της Urlinie. Καθώς όμως η ανάλυση εξελίσσεται γίνεται φανερή η κυριαρχία του G στην επάνω φωνή στα τρία πρώτα μέτρα. Επίσης το Eb και ιδιαίτερα το C αποδεικνύεται ότι βρίσκονται σε εσωτερική φωνή. Η Urlinie επομένως ξεκινά από $\hat{5}$ (G), το οποίο προεκτείνεται μέχρι το μέτρο 3. Στον τρίτο κτύπο του δευτέρου μέτρου το G υπονοείται πάνω από τη συγχορδία της δεσπόζουσας. Στο τρίτο μέτρο το G επανεμφανίζεται, έχοντας τη στήριξη του C στην κάτω φωνή. Ακολουθεί μετατροπία και το κομμάτι περνά στη Eb μείζονα στο τέλος του μέτρου 3. Στα μέτρα 3 έως 4 το G κατεβαίνει στο Eb με μία γραμμική σύνδεση τρίτης (G-F-Eb), η οποία σε τοπικό ιεραρχικό επίπεδο είναι η θεμελιώδης δομή στη Eb μείζονα. Στην κάτω φωνή το C στο πρώτο μέτρο με μία γραμμική σύνδεση πέμπτης κατεβαίνει στο F (C-Bb -Ab-G-F), και μέσω του G που ακολουθεί καταλήγει πάλι στο C στο τρίτο μέτρο.

Στο τέταρτο μέτρο τελειώνει το A μέρος της διμερούς μορφής με Τέλεια Αυθεντική Πτώση στη Eb μείζονα. Όλο το A μέρος αποτελείται από μία φράση, η οποία θα μπορούσε να διαιρεθεί σε δύο υποφράσεις στο τέλος του δευτέρου μέτρου, όπου γίνεται μισή πτώση στη c ελάσσονα.

Στο πέμπτο μέτρο ξεκινά το B μέρος του κομματιού, το οποίο αποτελείται από δύο φράσεις. Η πρώτη αποτελείται από τα μέτρα 5 έως και 8 και η δεύτερη από τα μέτρα 9 έως και 14.

Στο πέμπτο μέτρο το κομμάτι περνάει για λίγο στη Bb μείζονα. Η μελωδία επανέρχεται στο G και κατεβαίνει στο D με μία γραμμική σύνδεση τέταρτης (G-F-Eb-D). Στην κάτω φωνή προεκτείνεται το Eb σε όλο το μέτρο και στο έκτο μέτρο το Eb ανεβαίνει στο G με μία γραμμική σύνδεση τρίτης (Eb-F-G).

Στο έβδομο μέτρο το κομμάτι περνάει στη g ελάσσονα. Στην επάνω φωνή το Bb προεκτείνεται σε όλο το μέτρο και στο μέτρο 8 κατεβαίνει με γραμμική σύνδεση τρίτης στο G (Bb-Ab-G), όπου κλείνει και η φράση με Τέλεια Αυθεντική Πτώση. Σε

τοπικό ιεραρχικό επίπεδο συναντάται η θεμελιώδης δομή στη *g* ελάσσονα. Στην κάτω φωνή το *g* προεκτείνεται σε όλο το έβδομο μέτρο, περνώντας από τις νότες G-C-D-G που θα ξανακουστούν ξεκάθαρα πλέον στο όγδοο μέτρο, επιβεβαιώνοντας την πτώση.

Στα μέτρα 9-10 στην επάνω φωνή προεκτείνεται το G και με γραμμική σύνδεση πέμπτης κατεβαίνει στο C στα μέτρα 10-11 (G-F-E^b-D-C).

Στο τέλος του ογδού μέτρου στην κάτω φωνή ξεκινά ένας κύκλος πεμπτών από το G και καταλήγει στο A^b στην αρχή του μέτρου 11. Από το A^b μία αλυσίδα που περιγράφεται ως γραμμικό διαστηματικό σχήμα καταλήγει στο G, το οποίο κατεβαίνει στο c στο μέτρο 13.

Στο μέτρο 14 στην επάνω φωνή το C ανεβαίνει με αρπισμό στο G. Στο μέτρο 15 εμφανίζεται πλέον το $\hat{4}$ της *Urlinie* (F). Είναι ενδιαφέρον ότι στα 14 πρώτα μέτρα του κομματιού προεκτείνεται το G, δηλαδή το $\hat{5}$ της *Urlinie*, ενώ οι υπόλοιπες τέσσερις νότες της *Urlinie* εμφανίζονται στα δύο τελευταία μέτρα. Το γεγονός αυτό εκφράζει μία έντονη αναντιστοιχία μεταξύ της μορφής και της δομής στο κομμάτι. Στο πέμπτο μέτρο όπου ξεκινά το B μέρος της διμερούς μορφής δεν παρουσιάζεται κάποιο στοιχείο στη δομή που να υποδεικνύει αυτή τη μετάβαση στο B μέρος. Αντίθετα, η *Urlinie* δεν διακόπτεται πουθενά, παραπέμποντας σε μία μονομερή μορφή σύμφωνα με τον Schenker.¹¹⁹

Καθώς η ανάλυση προχωρά στα βαθύτερα επίπεδα, διακρίνεται η κυριαρχία του G στην επάνω φωνή. Στα τρία πρώτα μέτρα φαίνεται ξεκάθαρα η προέκταση της τονικής συγχορδίας και ο αρπισμός στην κάτω φωνή. Στα μέτρα 5 έως 8 η τονική της E^b μείζονας μετασχηματίζεται στη *g* ελάσσονα συγχορδία, το οποίο περιγράφεται στην κάτω φωνή ως ξεδίπλωμα. Στα μέτρα 7 έως και 8 προεκτείνεται η *g* ελάσσονα συγχορδία που εμφανίζεται αρπιστικά στην κάτω φωνή. Στα μέτρα 8 έως και 12 προεκτείνεται το G στην κάτω φωνή και στο μέτρο 13 έρχεται το C, ενώ στην επάνω φωνή έρχεται με αρπισμό το G, δηλαδή το $\hat{5}$ της *Urlinie*, για να ολοκληρωθεί η κάθοδος στα τελευταία δύο μέτρα.

Αν το κομμάτι εξεταστεί σε βαθύτερο επίπεδο, φαίνεται ότι τα πρώτα 13 μέτρα είναι ουσιαστικά ένα ξεδίπλωμα της τονικής συγχορδίας, με τη νότα G στην

¹¹⁹ Schenker, *Free Composition*, 130.

επάνω φωνή, ενώ στην κάτω φωνή διαγράφεται ο αρπισμός C-Eb-G-C. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι γραμμικές συνδέσεις που δημιουργούνται στην επάνω φωνή. Το G αρχικά κατεβαίνει στο Eb με μία γραμμική σύνδεση τρίτης, επανεμφανίζεται και κατεβαίνει στο D με μία γραμμική σύνδεση τέταρτης και εμφανίζεται πάλι, για να κατεβεί στο C με μία γραμμική σύνδεση πέμπτης.

Η μορφή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως κυκλική διμερής, όχι τόσο διότι το μοτιβικό υλικό του A μέρους επανεμφανίζεται στο B μέρος, αρκετές φορές και σε ανεστραμμένη μορφή, αλλά διότι στα μέτρα 13-14 γίνεται αυτούσια επανεμφάνιση του αρχικού μουσικού υλικού. Όσον αφορά στο μετρικό σχεδιασμό, η μορφή είναι ασύμμετρη, καθώς το B μέρος είναι τριπλάσιο σε μέγεθος από το A μέρος.

Η Air εκφράζει με πολύ αντιπροσωπευτικό τρόπο τη σύγκρουση που μπορεί να εμφανιστεί ορισμένες φορές ανάμεσα στη μορφή και τη δομή. Παρόλο που η αδιάσπαστη θεμελιώδης δομή υποδεικνύει ένα κομμάτι γραμμένο σε μονομερή μορφή, τα επιφανειακά χαρακτηριστικά της Air δείχνουν ότι είναι γραμμένη σε διμερή μορφή. Κομμάτια σαν το συγκεκριμένο επιβεβαιώνουν την άποψη του Laskowski, ο οποίος υποστηρίζει ότι μία ολοκληρωμένη ανάλυση δεν μπορεί να σταθεί μόνο στη θεμελιώδη δομή ή μόνο στην παραδοσιακή έννοια της μορφής η οποία βασίζεται σε επιφανειακά χαρακτηριστικά. Αντίθετα, ο συνδυασμός και των δύο είναι απαραίτητος.¹²⁰

¹²⁰ Laskowski, "J. S. Bach's Binary Dance Movements: Form and Voice-Leading," 90-91.

Minuet

Menuet.

1. $C: i$ iv $iv^6 ii^6 V$ i $E_b: VI^6$ V^6

7. I IV V I I I V^6_5 I $IV^6 ii^6$ V

13. $f: vii^7_7$ V i V i $E_b: ii$ V^6

19. I $c: VI^6$ ii V^6 i $iv^6 ii^6$ V vii^7_7

26. V^7 i vii^7_7 $i^6 iv$ V i

Εικόνα 22. Αρμονική ανάλυση του Minuet.

①

c: i ——— iv i iv⁶ ii^o V ——— 6

⑤

i Eb: VI⁶ IV⁶ V⁶ I IV V I ———

⑨

6 V⁵ I IV⁶ ii⁶ V

⑬

vii⁷ V⁷ 5 i V i

⑰

ii V⁶ 5 I c: V⁶ VI⁶ 5 5

Εικόνα 23. Ρυθμική αναγωγή του Minuet.

21

25

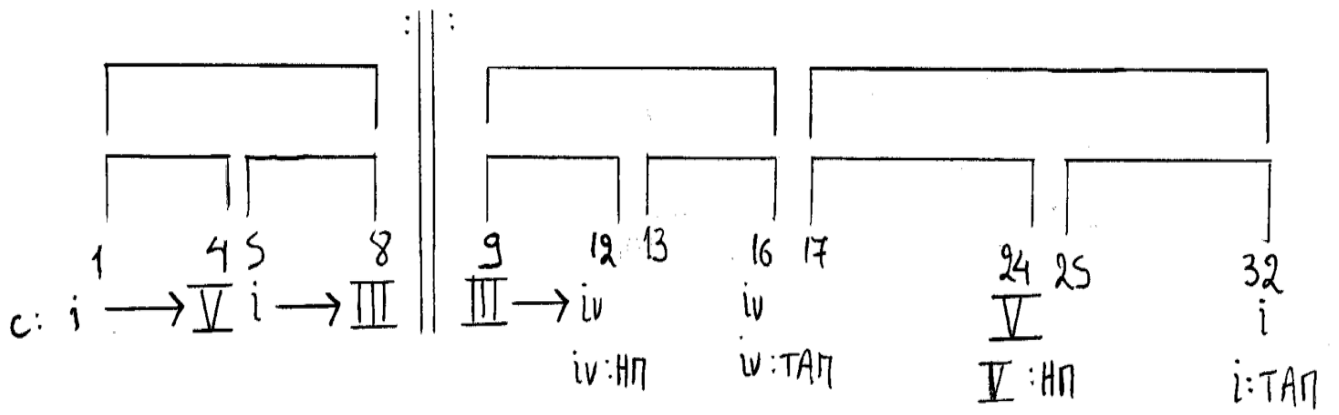
29

ii° V^6 5 i iv ii° V

vii°_5

i ii° i^6 iv V i

Εικόνα 24. Ρυθμική αναγωγή του Minuet (συνέχεια).



Εικόνα 25. Μορφολογική ανάλυση του Μίνυει.

Το Minuet είναι γραμμένη στη c ελάσσονα τονικότητα, όπως και ολόκληρη η σουίτα και η μορφή του κομματιού χαρακτηρίζεται ως κυκλική διμερής. Στο πρώτο μέτρο με αρπιστική άνοδο εμφανίζεται το $\hat{3}$ της Urlinie (Eb). Υπάρχουν πολλά στοιχεία που επιβεβαιώνουν ότι η Urlinie ξεκινά από $\hat{3}$. Η πέμπτη (G) εμφανίζεται στην αρχή του μέτρου και στηρίζεται από την τονική, όμως η αρμονική αναγωγή δείχνει πώς αυτό το G είναι εσωτερική φωνή και δεν εμφανίζεται σε κάποιο άλλο σημείο στα πρώτα μέτρα με επαρκή τονική στήριξη και βαρύτητα. Η άλλη πιθανή νότα έναρξης της Urlinie, το C ($\hat{8}$), εμφανίζεται στο πρώτο μέτρο έχοντας στο μπάσο την στήριξη της τονικής σε ευθεία κατάσταση, αλλά η ανάλυση αποδεικνύει ότι ο ρόλος της είναι κυρίως διανθιστικός. Ακόμη, δεν υπάρχει βηματική κίνηση προς το Bb ($\hat{7}$). Επίσης, η κάθοδος της Urlinie από $\hat{8}$ είναι αρκετά σπάνια.¹²¹ Επομένως η μόνη πιθανή νότα έναρξης της Urlinie είναι το Eb, το οποίο στηρίζεται από την τονική, εμφανίζεται ψηλότερα από το G και το C και στα μέτρα 3 και 5 εμφανίζεται σε ισχυρό μέρος του μέτρου, στηριζόμενο από την τονική σε ευθεία κατάσταση.

Η τονική ξεδιπλώνεται στο πρώτο μέτρο και προεκτείνεται μέχρι και το μέτρο 5, με το Eb να παραμένει στην επάνω φωνή. Ακολουθεί μία γραμμική σύνδεση τρίτης στην επάνω φωνή (Eb-F-G) αλλά και στην κάτω φωνή (C-D-Eb), σχηματίζοντας παράλληλες δέκατες που τονίζουν τη γραμμικότητα. Το κομμάτι έχει περάσει ήδη από το πέμπτο μέτρο με μετατροπία στη Eb μείζονα όπου και γίνεται Τέλεια Αυθεντική Πτώση στο μέτρο 8. Στα μέτρα 7-8 η γραμμική σύνδεση τρίτης στην επάνω φωνή (G-F-Eb) αποτελεί τη θεμελιώδη δομή της Eb μείζονας σε τοπικό ιεραρχικό επίπεδο.

Στο όγδοο μέτρο τελειώνει το Α μέρος της διμερούς μορφής, το οποίο αποτελείται από δύο τετράμετρες φράσεις. Η πρώτη φράση καταλήγει σε μισή πτώση στο μέτρο 4 και η δεύτερη φράση σε Τέλεια Αυθεντική Πτώση, το οποίο δημιουργεί την αίσθηση περιόδου.

Το Β μέρος της διμερούς μορφής ξεκινά στο μέτρο 9 και τελειώνει στο μέτρο 32, στο τέλος του κομματιού. Αποτελείται από 4 φράσεις, όπου το βασικό κριτήριο για το διαχωρισμό τους είναι οι πτώσεις, επομένως δεν γίνεται διαχωρισμός φράσης στο μέτρο 28, όπως προτείνει ο Βούβαρης στη δική του μορφολογική ανάλυση.¹²² Η

¹²¹ Cadwallader and Gagné, *Analysis of Tonal Music*, 114.

¹²² Βούβαρης, *Μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*, 53.

πρώτη φράση αποτελείται από τα μέτρα 9 έως και 12 και καταλήγει σε μισή πτώση στη Eb μείζονα. Η δεύτερη φράση αποτελείται από τα μέτρα 13 έως και 16 και καταλήγει με Τέλεια Αυθεντική Πτώση στη f ελάσσονα. Η τρίτη φράση ξεκινά στο μέτρο 17 και καταλήγει με μισή πτώση στη c ελάσσονα στο μέτρο 24 και η τέταρτη φράση ξεκινά στο μέτρο 25 και καταλήγει στο μέτρο 32 με Τέλεια Αυθεντική Πτώση στη c ελάσσονα. Επομένως, οι δύο πρώτες φράσεις του Β μέρους είναι τετράμετρες και οι δύο τελευταίες οκτάμετρες.

Στα μέτρα 9 έως 11 η τονική της Eb μείζονας προεκτείνεται με μία γραμμική σύνδεση τρίτης στην επάνω φωνή (G-Ab-Bb) και ακολουθεί μισή πτώση στο μέτρο 12. Σε όλο το τετράμετρο της πρώτης φράσης του Β μέρους ακούγεται στη μεσαία φωνή η Bb, σαν ισοκράτης. Στο μέτρο 13 το κομμάτι περνά στη f ελάσσονα και στα μέτρα 13-14 προεκτείνεται η δεσπόζουσα της κλίμακας. Στα μέτρα 15-16 γίνεται Τέλεια Αυθεντική Πτώση στη f ελάσσονα. Η γραμμική σύνδεση τρίτης που σχηματίζεται στην επάνω φωνή (Ab-G-F) αποτελεί τη θεμελιώδη δομή της f ελάσσονας σε τοπικό ιεραρχικό επίπεδο.

Οι δύο πρώτες φράσεις του Β μέρους (μέτρα 9 έως και 16) δημιουργούν την αίσθηση περιόδου.

Στο μέτρο 17 ξεκινά ένας κύκλος πεμπτών που φτάνει μέχρι και το μέτρο 23 και περιγράφεται στην ανάλυση ως γραμμικό διαστηματικό σχήμα τέταρτης (Ab-G-F-Eb στην επάνω φωνή). Στο μέτρο 24 τελειώνει η οκτάμετρη φράση με μισή πτώση στη c ελάσσονα. Στο μέτρο 24 υπονοείται το $\hat{2}$ (D) της Urlinie στην επάνω φωνή, δημιουργώντας το φαινόμενο της διακοπτομένης δομής. Το D στηρίζεται αρμονικά από τη δεσπόζουσα, η οποία προεκτείνεται μέχρι και το μέτρο 28. Ουσιαστικά τα πρώτα 4 μέτρα της τελευταίας φράσης του κομματιού καλύπτονται από έναν ισοκράτη της δεσπόζουσας. Στο μέτρο 29 επανεμφανίζεται το $\hat{3}$ της Urlinie έχοντας την αρμονική στήριξη της τονικής στην κάτω φωνή. Από εκεί ξεκινά μία γραμμική σύνδεση τρίτης στην επάνω φωνή (Eb-F-G), όπου το F⁵ υπονοείται και στη θέση του ακούγεται το F⁴. Αυτή η γραμμική σύνδεση τρίτης υποστηρίζεται με παράλληλες δέκατες και από την κάτω φωνή όπου επίσης σχηματίζεται μία γραμμική σύνδεση τρίτης (C-D-Eb). Αυτό το γραμμικό και αρμονικό μοτίβο στα μέτρα 28-30 προσομοιάζει στα μέτρα 5-7 του Α μέρους του κομματιού. Στο μέτρο 31 εμφανίζεται

η προδεσπόζουσα και ακολουθεί η δεσπόζουσα με το $\hat{2}$ της Urlinie στην επάνω φωνή και το $\hat{1}$ της Urlinie στο μέτρο 32.

Καθώς η ανάλυση προχωρά σε βαθύτερα επίπεδα, γίνεται ξεκάθαρο ότι στα πρώτα 8 μέτρα στην επάνω φωνή προεκτείνεται το $\hat{3}$ της Urlinie (E \flat). Στην κάτω φωνή προεκτείνεται το C και ανεβαίνει στο E \flat στο μέτρο 7. Στα μέτρα 8 έως και 14 προεκτείνεται το G στην επάνω φωνή ενώ στην κάτω φωνή παραμένει το E \flat . Αρμονικά κυριαρχεί η τονική μέχρι το μέτρο 16, όπου έρχεται η υποδεσπόζουσα, με το A \flat στην επάνω φωνή. Εδώ πλέον φαίνεται καθαρά η γραμμική σύνδεση τέταρτης στην επάνω φωνή που κατεβαίνει από το A \flat στο E \flat στο μέτρο 23 (A \flat -G-F-E \flat). Η ανάλυση στο μεσαίο επίπεδο φανερώνει ότι ολόκληρο το Minuet κινείται σχεδόν βηματικά και χαρακτηρίζεται από έντονη γραμμικότητα.

Παρατηρείται ότι το Minuet είναι μονομοτιβικό, καθώς και τα δύο μέρη του χορού ξεκινούν με το ίδιο ρυθμικό και μελωδικό μοτίβο. Η μορφή μπορεί να χαρακτηριστεί ισόρροπη, καθώς και τα δύο μέρη κλείνουν επίσης με σχεδόν το ίδιο ρυθμικό και μελωδικό μοτίβο.

Όσον αφορά στη σχέση μεταξύ μουσικής μορφής και θεμελιώδους δομής, το Minuet έχει έντονο ενδιαφέρον. Όπως προαναφέρθηκε, το κομμάτι είναι γραμμένο σε διμερή μορφή AB, όπου το A μέρος αποτελείται από 8 μέτρα και το B από 24, είναι δηλαδή τριπλάσιο του A μέρους. Με σιγουριά λοιπόν η μορφή χαρακτηρίζεται ως ασύμμετρη. Το ενδιαφέρον είναι ότι το φαινόμενο της διακοπής της Urlinie προκύπτει πολύ αργότερα σε σχέση με το σημείο όπου διαχωρίζονται τα δύο μέρη της μορφής. Βέβαια το $\hat{3}$ της Urlinie επανεμφανίζεται στο μέτρο 29, όπου τελειώνει ο ισοκράτης της δεσπόζουσας και ακολουθεί η τονική. Ο ισοκράτης έχει διαρκέσει πέντε ολόκληρα μέτρα και έχει δημιουργηθεί έντονα η ανάγκη έλευσης της τονικής. Επομένως το $\hat{3}$ έρχεται σε ένα αρκετά σημαντικό σημείο της μορφής και θα μπορούσε να ειπωθεί ότι υπάρχει μία σχετική ταύτιση μεταξύ της μορφολογίας του κομματιού και της θεμελιώδους δομής σε εκείνο το σημείο. Ένα ακόμη στοιχείο που υποδεικνύει ότι το μέτρο 29 είναι αρκετά σημαντικό μορφολογικά είναι το γεγονός ότι από εκεί ξεκινά η επανεμφάνιση του ρυθμομελωδικού μοτιβικού υλικού του τέλους του A μέρους.

5. Συμπεράσματα

Λαμβάνοντας υπόψιν τις παραπάνω αναλύσεις, αλλά και τις απόψεις των θεωρητικών και των αναλυτών που προαναφέρθηκαν, μπορούν να εξαχθούν κάποια συμπεράσματα σχετικά με το ερευνητικό ερώτημα.

Και οι τέσσερις χοροί που επιλέχθηκαν προς ανάλυση είναι γραμμένοι σε διμερή μορφή. Οι θεμελιώδεις δομές των χορών αυτών όμως είναι όλες διαφορετικές και καμία από αυτές δεν ταυτίζεται απόλυτα με τη μορφή. Πιο συγκεκριμένα, στην αρκετά ιδιόμορφη Allemande η Urlinie ξεκινάει από το $\hat{3}$ και παρουσιάζεται το φαινόμενο της διακοπής, το οποίο προκύπτει στο μέτρο 8 και η δομή επανεκκινείται στο μέτρο 15 και όχι στο μέτρο 9, όπου ξεκινά το Β μέρος της διμερούς μορφής.

Στην Courante η Urlinie ξεκινά από το $\hat{5}$ και η δομή είναι μη διακοπτόμενη. Η αρχική άνοδος δεν ολοκληρώνεται στο τέλος της φράσης στο μέτρο 4, αλλά στο μέτρο 5, επομένως στο σημείο αυτό υπάρχει αναντιστοιχία μεταξύ της μορφής και της δομής. Όμως το $\hat{4}$ και το $\hat{3}$ της Urlinie σε σημαντικά σημεία της μορφής, συγκεκριμένα το $\hat{4}$ στο τέλος της δεύτερης φράσης και το $\hat{3}$ στην αρχή της τέταρτης φράσης του Β μέρους.

Η Urlinie της Air ξεκινά και αυτή από $\hat{5}$ και η δομή της είναι μη διακοπτόμενη, όπως και της Courante. Παρόλα αυτά όμως, η δομή της Courante απλώνεται πιο ομοιόμορφα σε ολόκληρο το κομμάτι, ενώ στην Air το $\hat{5}$ καλύπτει σχεδόν ολόκληρο το κομμάτι και τα $\hat{4}$, $\hat{3}$, $\hat{2}$ και $\hat{1}$ εμφανίζονται μόλις στα 2 τελευταία μέτρα.

Τέλος, το Minuet έχει και αυτό διακοπτόμενη δομή, όπως και η Allemande, και μάλιστα η Urlinie ξεκινά επίσης από $\hat{3}$. Όμως, ενώ στην Allemande το $\hat{2}$ εμφανίζεται για πρώτη φορά στο Α μέρος της μορφής, στο Minuet το $\hat{2}$ πρωτοεμφανίζεται στο μέτρο 24, δηλαδή σχεδόν στο τέλος του κομματιού. Δηλαδή η δομή του Minuet δεν φαίνεται να παρουσιάζει κάποια σχέση με τη μορφή του κομματιού κι επιπλέον, ενώ έχει την ίδια δομή τυπικά με την Allemande, ουσιαστικά ο τρόπος εμφάνισης της δομής στα δύο κομμάτια διαφέρει αρκετά.

Βιβλιογραφία

- Apel, Willi. "Binary and ternary form." In *Harvard Dictionary of Music*, 6th ed. Massachusetts: Harvard University Press, 1950.
- Bates, Carol. "French harpsichord music in the first decade of the 18th century." *Early Music* 17/2 (1989): 184-197.
Ανάκτηση από <https://doi.org/10.1093/earlyj/XVII.2.184>
- Berry, Wallace. *Form in Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1985.
- Buch, David. "The Influence of the "Ballet de cour" in the Genesis of the French Baroque Suite." *Acta Musicologica* 57/1 (1985): 94-109. Ανάκτηση από <http://www.jstor.org/stable/932691>.
- Cadwallader, Allen and David Gagné. *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Cook, Nicholas. *A guide to musical analysis*. New York: Oxford University Press, 1994.
- Dale, Frank Knight. "Heinrich Schenker and Musical Form." *Bulletin of the American Musicological Society* 7 (1943): 12-13.
Ανάκτηση από <http://www.jstor.org/stable/829328>.
- Drabkin, William. "Heinrich Schenker." In *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen, 812-843. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002.
- Forte, Allan and Gilbert, Steven. *Introduction to Schenkerian analysis*. New York and London: W. W. Norton & Company, 1982.
- Fortune, Nigel. "Air (I)." *Grove Music Online*, edited by Deane Root. Ανάκτηση 30/12/2017 από <http://www.oxfordmusiconline.com>.
- Fuller, David. "Suite." *Grove Music Online*, edited by Deane Root. Ανάκτηση 3/7/2017 από <http://www.oxfordmusiconline.com>.
- Heartz, Daniel and Rader, Patricia. "Branle." *Grove Music Online*, edited by Deane Root. Ανάκτηση 5/8/2017 από <http://www.oxfordmusiconline.com>.
- Hudson, Richard and Little, Meredith. "Sarabande." *Grove Music Online*, edited by Deane Root. Ανάκτηση 11/08/2017 από <http://www.oxfordmusiconline.com>
- Katz, Adele. "Heinrich Schenker's Method of Analysis." *The Musical Quarterly* 21/3 (1935): 311-329. Ανάκτηση από <http://www.jstor.org/stable/739052>.

- Laitz, Steven. *The Complete Musician: An integrated approach to tonal theory, analysis, and listening*. New York: Oxford University Press, 2012.
- Laskowski, Larry. "J. S. Bach's Binary Dance Movements: Form and Voice-Leading." In *Schenker Studies*, edited by Heidi Siegel, 84-93. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Latham, Alison. "French Suites." *The Oxford Companion to Music*. Ανάκτηση 20/1/2018 από <http://www.oxfordmusiconline.com>
- Little, Meredith. "Gigue (i)." *Grove Music Online*, edited by Deane Root. Ανάκτηση 11/08/2017 από <http://www.oxfordmusiconline.com>.
- Little, Meredith. "Minuet." *Grove Music Online*, edited by Deane Root. Ανάκτηση 30/12/2017 από <http://www.oxfordmusiconline.com>.
- Little, Meredith and Cusick, Suzanne. "Allemande." *Grove Music Online*, edited by Deane Root. Ανάκτηση 10/08/2017 από <http://www.oxfordmusiconline.com>.
- Little, Meredith and Cusick, Suzanne, "Courante." *Grove Music Online*, edited by Deane Root. Ανάκτηση 11/08/2017 από <http://www.oxfordmusiconline.com>.
- Lockspeiser, Edward. "French Influences on Bach." *Music & Letters* 16/4 (1935): 312-320. Ανάκτηση από <http://www.jstor.org/stable/728728>.
- Nagley, Judith. "Suite." *The Oxford Companion to Music*. Ανάκτηση 3/7/2017 από <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6538>.
- Pankhurst, Tom. *SchenkerGUIDE*. New York: Routledge, 2008.
- Pulver, Jeffrey. "The Ancient Dance-Forms (Second Paper): The Gigue." *Proceedings of the Musical Association*, 40th Sess. (1913 - 1914): 73-94. Ανάκτηση από <http://www.jstor.org/stable/765540>.
- Salzer, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Charles Boni, 1952.
- Schenker, Heinrich. *Free Composition*. Translated and edited by Ernst Oster. New York and London: Longman, 1979.
- Schulze, Hans-Joachim. "The French Influence in Bach's Instrumental Music." *Early Music* 13/2, (J. S. Bach Tercentenary Issue, 1985): 180-184. Ανάκτηση από <http://www.jstor.org/stable/3126974>.
- Sutcliffe, Dean W. "Binary form." *Grove Music Online*. Ανάκτηση 25/6/2017 από <http://www.oxfordmusiconline.com>.
- Tilmouth, Michael. "Binary form." *Grove Music Online*, edited by Deane Root. Ανάκτηση 25/6/2017 από <http://www.oxfordmusiconline.com>.

- Βούβαρης, Πέτρος. *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015. Πρόσβαση στις 27/7/2017 από <http://hdl.handle.net/11419/1305>.
- Μεγαρχιώτης, Παναγιώτης. “J. S. Bach, 4η Σουίτα για Λαούτο (BWV 1006a): Σενκεριανή αναλυτική προσέγγιση.” Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2012.