

**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**  
**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**  
**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**«J.S.Bach: Chaconne από την Παρτίτα BWV 1004.  
Ζητήματα μορφής, μεταγραφής και ερμηνείας για  
κλασική κιθάρα»**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**  
**ΙΣΤΟΡΙΚΗ / ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ**

**της φοιτήτριας**  
**Παλατζόγλου Χριστίνας**

**ΑΕΜ: 1744**

**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Θεόδωρος Κίτσος, Επίκουρος Καθηγητής**

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2019**

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

**«J.S.Bach: Chaconne from Partita BWV 1004.  
Form, transcription and performance issues for  
the classical guitar»**

**GRADUATE DISSERTATION**  
**HISTORICAL / SYSTEMATIC MUSICOLOGY**

submitted by

**Palatzoglou Christina**

register no.: 1744

**SUPERVISOR: Theodoros Kitsos, Assistant Professor**

**THESSALONIKI, SEPTEMBER 2019**

## Πρόλογος

---

Η ‘Chaconne’ από την δεύτερη παρτίτα για βιολί (BWV 1004) του Johann Sebastian Bach αποτελεί ένα μουσικό κομμάτι που ανέκαθεν μου άρεσε πολύ. Είμαι λοιπόν πολύ χαρούμενη που μου δόθηκε η ευκαιρία, στα πλαίσια της διπλωματικής μου εργασίας, να ασχοληθώ ειδικότερα με το συγκεκριμένο έργο και όχι μόνο να επιχειρήσω να το μεταγράψω για κλασική κιθάρα, αλλά και να το ερμηνεύσω.

Για την επιτυχή ολοκλήρωση της διπλωματικής μου εργασίας θα ήθελα να ευχαριστήσω τον υπεύθυνο καθηγητή κ. Θεόδωρο Κίτσο για την πολύτιμη υποστήριξη, καθοδήγηση και εξαιρετική συνεργασία.

Δε θα μπορούσα να παραλείψω τους εξαιρετικούς καθηγητές μου κ. Βασίλη Κίτσο και κ. Φώτη Κουτσοθόδωρο, οι οποίοι, εκτός από το γεγονός ότι υπήρξαν φάροι στην μουσική μου σταδιοδρομία, δε δίστασαν να με κατευθύνουν και να με ενθαρρύνουν γι’ ακόμα μια φορά στο συγκεκριμένο εγχείρημα.

Τέλος, ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω να εκφράσω στην οικογένειά μου για την υποστήριξη που μου παρείχε όλα αυτά τα χρόνια.

Παλατζόγλου Χριστίνα

Θεσσαλονίκη, Οκτώβριος 2019

# Περιεχόμενα

---

Πρόλογος .....	iii
Περιεχόμενα.....	iv
Εικόνες .....	vi
Πινάκες .....	vii
Μουσικά παραδείγματα.....	viii
Συμβάσεις .....	ix
Εισαγωγή.....	x
<b>1. Η chaconne .....</b>	<b>1</b>
1.1. Η chaconne – πριν το 1800 .....	1
1.1.1. Chaconne και passacaglia.....	3
1.1.2. Η chaconne στην Ιταλία (ciaccona).....	4
1.1.2.1. Chaconne και passacaglia στον Frescobaldi.....	5
1.1.3. Η chaconne στην Ισπανία (chacona).....	6
1.1.4. Η chaconne στη Γαλλία (chaconne-chacony).....	6
1.1.4.1. Chaconne και passacaglia στη Γαλλία.....	7
1.1.5. Η chaconne στη Γερμανία.....	7
1.1.6. Η chaconne στην Αγγλία (chaconne).....	8
1.2. Η chaconne – μετά το 1800.....	8
<b>2. J.S. Bach και ‘Chaconne’ .....</b>	<b>10</b>
2.1. Johann Sebastian Bach .....	10
2.1.1. Ο Bach και η σχέση του με το βιολί.....	10
2.2. Σονάτες και Παρτίτες BWV1001-1006.....	11
2.2.1. Ιστορικό πλαίσιο.....	11
2.2.2. Γενικές πληροφορίες για τη συλλογή.....	12
2.3. Η Chaconne στον Bach.....	14
2.3.1. ‘Chaconne’ από την Παρτίτα BWV 1004 για βιολί.....	15
2.3.2. Ανάλυση.....	16
<b>3. Διασκευή (arrangement) ή μεταγραφή (transcription); .....</b>	<b>31</b>
3.1. Προβληματισμός.....	31
<b>4. Συμβάσεις μεταγραφής .....</b>	<b>33</b>
<b>5. Μεταγραφή της ‘Chaconne’ για κιθάρα από την Παρτίτα BWV 1004 για βιολί</b>	<b>36</b>

5.1. Μουσικό κείμενο.....	36
5.2. Σχολιασμός.....	58
<b>Συμπεράσματα-Επίλογος.....</b>	<b>59</b>
<b>Βιβλιογραφία .....</b>	<b>60</b>

## Εικόνες

---

- Εικόνα 1: Εξώφυλλο από το αυτόγραφο χειρόγραφο του J.S.Bach της Παρτίτας BWV 1004 ..... 13
- Εικόνα 2: Τα εναρκτήρια μέτρα της 'Chaconne' από το αυτόγραφο του Bach..... 16

## Πινάκες

---

Πίνακας 1: Τα μέρη που αποτελούνται οι Σονάτες και οι Παρτίτες.....	12
Πίνακας 2. Μακροδομικός πίνακας ανάλυσης.....	30

## Μουσικά παραδείγματα

---

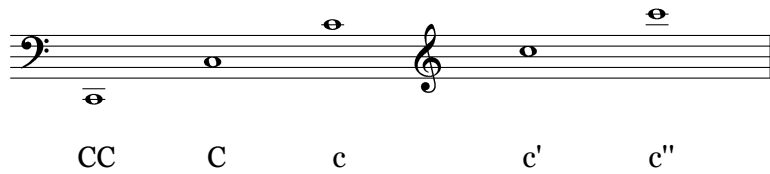
Παράδειγμα 1: μ.1-5.....	17
Παράδειγμα 2: Το κατιόν τετράχορδο .....	18
Παράδειγμα 3: Ορισμένες παραλλαγές του μπάσο οστινάτο .....	18
Παράδειγμα 4: μ.33-36.....	20
Παράδειγμα 5: μ.41-45 .....	20
Παράδειγμα 6: μ.49-52.....	21
Παράδειγμα 7: μ.89-96.....	22
Παράδειγμα 8: μ.109-113 .....	23
Παράδειγμα 9: μ.113-121 .....	24
Παράδειγμα 10: μ.125-133.....	25
Παράδειγμα 11: μ.133-136 .....	25
Παράδειγμα 12: μ.181-185 .....	27
Παράδειγμα 13: μ.201-209.....	28
Παράδειγμα 14: μ.253-257 .....	30



## Συμβάσεις

---

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



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

Βραχυγραφίες:

βλ.	βλέπε
κεφ.	κεφάλαιο
μ.	μέτρο
σελ.	σελίδα

## Εισαγωγή

---

«Ο J.S. Bach ανήκει στους σπουδαιότερους συνθέτες όλων των εποχών». «Είναι πολύ σημαντικό να μελετάμε Bach». «Τα έργα του κατέχουν ιδιαίτερη θέση στο ρεπερτόριο των οργάνων». «Οι συνθέσεις του [σε μεταγραφές] για κλασική κιθάρα έχουν υψηλό επίπεδο δυσκολίας». Αυτές είναι κάποιες από τις φράσεις που έχουν χαραχθεί στη μνήμη μου από τα πρώτα βήματά μου στον χώρο της μουσικής και της κλασικής κιθάρας ειδικότερα.

Ξεκινώντας τη συγγραφή της παρούσας εργασίας, έρχονται στο μυαλό μου όλες οι παραπάνω φράσεις, με αποτέλεσμα τη δημιουργία εύλογων ερωτημάτων: ποια είναι η θέση των έργων του Bach στις σπουδές της κλασικής κιθάρας; ποια η σπουδαιότητα του συγκεκριμένου ρεπερτορίου, καθώς και ποια τα προβλήματα που πιθανώς αντιμετωπίζει ένας εκτελεστής-ερμηνευτής κατά τη διάρκεια προσέγγισης κάποιου έργου του; ποια η σχέση κιθάρας και λαούτου; Αυτά (και άλλα) ερωτήματα θα προσπαθήσω να απαντήσω παρακάτω.

Η επαφή μου με τον Bach έγινε στα πρώτα χρόνια παρακολούθησης μαθημάτων κιθάρας. Ακόμα και στα πρώτα μου βιβλία πάντα συναντούσα κάποιο έργο του συγκεκριμένου συνθέτη από το οποίο είχε απομονωθεί η μελωδία ώστε να είναι πιο προσιτό και πιο εύκολο τεχνικά στον αρχάριο μαθητή.

Το ρεπερτόριο παλαιάς μουσικής που παίζεται στην κιθάρα κατά βάση αποτελείται από έργα τα οποία είναι γραμμένα για άλλα όργανα. Λανθασμένες απόψεις έχουν κυριαρχήσει σχετικά με το λαούτο, το οποίο ακόμα και σήμερα συνηθίζεται να θεωρείται πρόγονος της σύγχρονης κιθάρας, καθώς αγνοούμε πως οι πρόγονοί της είναι η αναγεννησιακή και η μπαρόκ κιθάρα. Ως αποτέλεσμα, το ρεπερτόριο παλαιάς μουσικής για κιθάρα βασίζεται κυρίως σε μεταγραφές έργων για λαούτο. Μια τέτοια περίπτωση είναι και τα έργα του Bach, ο οποίος δε συνέθεσε κάποιο έργο για κιθάρα. Όπως θα συζητηθεί παρακάτω, τα έργα αυτά αν και θεωρούνται ότι είναι γραμμένα για λαούτο, αποτελούν μεταγραφές εκείνης της εποχής.<sup>1</sup>

Στα σόλο έργα για λαούτο ανήκουν η Σουίτα σε μι ελάσσονα<sup>2</sup> (BWV 996), η Σουίτα σε ντο ελάσσονα (BWV 997), η Σουίτα σε σολ ελάσσονα (BWV 995), η Σουίτα σε Μι μείζονα (BWV 1006a), η Φούγκα σε σολ ελάσσονα (BWV 1000), το Πρελούδιο σε ντο ελάσσονα (BWV 999) και το Πρελούδιο, Φούγκα και Αλλέγκρο σε Μι ύφεση μείζονα (BWV 998). Όμως, αξίζει να αναφερθεί, ότι η σύγχρονη έρευνα αποκάλυψε πως η

---

<sup>1</sup> Titmuss, Clive. “The Myth of Bach’s Lute Suites”. This is Classical Guitar & Werner Guitar Editions (2015). Ανακτήθηκε Οκτώβριο 30, 2018.  
<https://www.thisisclassicalguitar.com/bachs-lute-suites-clive-titmuss/>

<sup>2</sup> Οι τονικότητες που αναγράφονται είναι αυτές των πρωτοτύπων.

Σουίτα BWV 996 αρχικά προοριζόταν για εκτέλεση από λαουτοτσέμπαλο, η Σουίτα BWV 997 από τσέμπαλο, η Σουίτα BWV 995 αποτελεί μεταγραφή από τη Σουίτα για βιολοντσέλο σε ντο ελάσσονα (BWV 1011) και η Σουίτα BWV 1006a αποτελεί μία μεταγραφή της Παρτίτας για βιολί σε Μι μείζονα (BWV 1006). Το Πρελούδιο σε ντο ελάσσονα αποτελεί μια αυτόνομη σύνθεση για λαούτο. Επιπλέον, η Φούγκα σε σολ ελάσσονα για λαούτο είναι μεταγραφή του δεύτερου μέρους της Σονάτας για βιολί σε σολ ελάσσονα (BWV 1001) και το Πρελούδιο-Φούγκα-Αλλέγκρο προοριζόταν για εκτέλεση τόσο από λαούτο όσο και από τσέμπαλο. Τα συγκεκριμένα έργα μας παραδίδονται σε δύο μορφές, είτε σε μετρική σημειογραφία, είτε σε μορφή ταμπουλατούρας. Αυτά που είναι σε μετρική σημειογραφία κατά βάση είναι για κάποιο πληκτροφόρο, ενώ αυτά που μας παραδίδονται σε μορφή ταμπουλατούρας είναι διασκευές από λαουτίστες της εποχής. Για παράδειγμα, η Φούγκα BWV 1001 για βιολί και η Σουίτα BWV 1009 για βιολοντσέλο μεταγράφησαν για λαούτο από μουσικούς της εποχής. Βλέπει λοιπόν κανείς πως έργα του Bach ήδη από εκείνη την περίοδο διασκευάζονταν για λαούτο.<sup>3</sup>

Τα προβλήματα που αντιμετωπίζει ένας κιθαριστής όταν καλείται να εκτελέσει ένα έργο του συγκεκριμένου συνθέτη είναι αρκετά και πολλές φορές αποτελούν πρόκληση για τον ίδιο. Το πλέον σύννηθες αφορά τις τεχνικές δυσκολίες που σχετίζονται με την εκτέλεση, ένα πρόβλημα που ξεκινάει από την ίδια τη φύση των έργων τα οποία μεταγράφονται.

Ο τρόπος γραφής ενός έργου για κάποιο μουσικό όργανο καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από το ίδιο το όργανο. Παραδείγματος χάριν, ο τρόπος παιξίματος και οι δυνατότητες του βιολιού διαφέρουν από της κιθάρας. Το βιολί είναι ένα όργανο που μπορεί να κρατήσει και να διαμορφώσει τον ήχο μέσα στον χρόνο λόγω του δοξαριού, ενώ στην κιθάρα, μετά τη νύξη της χορδής, ο ήχος σβήνει, γεγονός που δημιουργεί, μεταξύ άλλων, και διαφορές στο φραζάρισμα. Επιπλέον, πολλά σημεία του έργου στα οποία ένας βιολιστής θα είχε την τεχνική άνεση να τα πραγματοποιήσει με σχετική ευκολία λόγω της φύσης του οργάνου (π.χ. γρήγορα περάσματα με μια δοξαριά), σε αντίστοιχη περίπτωση ένας κιθαριστής θα χρειαστεί μια μεγαλύτερη τεχνική επιδεξιότητα για να τα ερμηνεύσει, καθώς για κάθε φθόγγο χρειάζεται εκ νέου διέγερση της χορδής. Ακόμα, λόγω του διαφορετικού χορδίσματος και διαφορετικών εκτάσεων του βιολιού και της κιθάρας, κάποια σημεία ενός έργου για βιολί μπορεί να είναι αδύνατον να παιχτούν από την κιθάρα, κάνοντας έτσι το έργο της μεταγραφής δύσκολο. Γι' αυτόν τον λόγο, ο μεταγραφέας παρεμβαίνει άλλες φορές περισσότερο ή λιγότερο στο μουσικό κείμενο ώστε το μουσικό αποτέλεσμα να ταιριάζει στο εκάστοτε όργανο για το οποίο γίνεται η μεταγραφή.

---

<sup>3</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Κουκουμπέσης, Γιώργος. "Σουίτα για λαούτο αρ. 1 σε μι ελάσσονα (BWV 996) του Johanne Sebastian Bach: ζητήματα μεταγραφής και προετοιμασία έκδοσης για κιθάρα." Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2018. σελ. 16.

Ένα άλλο θέμα αποτελεί το ζήτημα της επιλογής της τονικότητας, το οποίο πολλές φορές αποτελεί μονόδρομο κατά την δημιουργία μιας μεταγραφής. Λόγω του χορδίσματος της κιθάρας e-H-G-D-AA-EE,<sup>4</sup> τονικότητες όπως ρε, μι και λα ελάσσονα και Ντο, Ρε, Μι και Λα μείζονα είναι προτιμότερες στις μεταγραφές καθώς διευκολύνουν τον κιθαριστή σε τεχνικό επίπεδο, καθιστώντας τις «θέσεις» για το αριστερό χέρι πιο προσιτές και κατά συνέπεια πιο εύκολες. Ακόμα, η επιλογή συγκεκριμένων τονικοτήτων επιτρέπει την χρήση «ανοιχτών» χορδών της κιθάρας που, εξαιτίας των αρμονικών, ο ήχος του οργάνου καταλήγει πιο πλούσιος. Για παράδειγμα, η Σουίτα για τσέλο BWV 1009 σε ντο ελάσσονα δεν μεταγράφεται στην ίδια τονικότητα όταν πρόκειται να ερμηνευθεί από κιθάρα.

Με βάση τα όσα προαναφέρθηκαν, εύλογα συμπεραίνει κανείς πως ένα από τα προβλήματα που προκύπτουν στα έργα που δεν είναι πρωτότυπα γραμμένα για κλασική κιθάρα είναι η δυσκολία προσαρμογής ενός έργου στον χαρακτήρα του οργάνου. Πολλές φορές, το αποτέλεσμα μιας μεταγραφής απέχει από αυτήν την προσέγγιση με αποτέλεσμα κάποια έργα να χαρακτηρίζονται με τον αυθαίρετο όρο «αντικιθαριστικά», δηλώνοντας έτσι την τεχνική δυσκολία που προκύπτει στην περίπτωση μεταγραφής ενός έργου από κάποιο άλλο όργανο. Ωστόσο, χωρίς αμφιβολία, η σημαντικότερη πρόκληση με την οποία έρχεται αντιμέτωπος ένας μεταγραφέας είναι ο σεβασμός που πρέπει να δείξει στο πρωτότυπο έργο το οποίο μεταγράφει για κάποιο άλλο όργανο. Σε ορισμένες περιπτώσεις, προκειμένου να γίνει μια μεταγραφή τεχνικά προσαρμοσμένη στο όργανο (που γίνεται η μεταγραφή), μπορεί να οδηγήσει σε λάθη τα οποία έχουν ως αποτέλεσμα να αλλοιώσουν το πρωτότυπο έργο. Επομένως, ο σημαντικότερος παράγοντας που θα πρέπει να λαμβάνει υπόψη του ένας μεταγραφέας είναι το πως θα μεταγράψει ένα έργο για κάποιο άλλο όργανο χωρίς να τροποποιήσει (καθοριστικά) το αρχικό μουσικό αποτέλεσμα.

Για κάθε έργο που καλείται να ερμηνεύσει ένας μουσικός και ειδικότερα ένας κιθαριστής, είναι σημαντικό να έχουν αναπτυχθεί ορισμένες τεχνικές δεξιότητες, ώστε η μουσική να κυλά αβίαστα χωρίς την πιθανή ύπαρξη άγχους για τυχόν τεχνικά θέματα που προκύπτουν. Παραδείγματος χάριν, τα γρήγορα αρπίσματα (αρπέζ), τα λεγκάτι (slurs) του αριστερού χεριού, η τεχνική παιξίματος legato και non legato αλλά και η ικανότητα ανάδειξης της κίνησης των φωνών είναι κάποιες από τις τεχνικές απαιτήσεις των κομματιών. Συγκεκριμένα, για την εκτέλεση έργων τα οποία αποτελούν μεταγραφές και προέρχονται από μια εποχή πολύ μακρινή, χρειάζονται κάποια επιπλέον εφόδια, όπως οι γνώσεις που πρέπει να κατέχει ένας εκτελεστής σχετικά με τα έργα αλλά και την εποχή που αυτά συντέθηκαν. Πληροφορίες αναφορικά με τα είδη σύνθεσης εκείνης της εποχής και τα χαρακτηριστικά τους, τον τόπο και τον χώρο εκτέλεσης των κομματιών, τον τρόπο ερμηνείας αλλά και την

---

<sup>4</sup> Αξίζει να αναφερθεί πως, στα έργα που προορίζονται για κιθάρα, οι νότες στο πεντάγραμμα γράφονται μια οκτάβα ψηλότερα από ό,τι ηχούν από το όργανο. Γι' αυτόν τον λόγο, σε κάθε πεντάγραμμα το κλειδί του σολ συνοδεύεται από τον αριθμό 8. Οι νότες που αναγράφονται παραπάνω αντιστοιχούν στο πραγματικό τονικό ύψος.

γενικότερη αισθητική της εποχής είναι απαραίτητες για τον εκτελεστή, ο οποίος λαμβάνοντας την υπόψη του, οδηγείται σε μια πιο ορθή προσέγγιση και εκτέλεση του έργου.

Η σημασία των έργων του Bach στην εκπαίδευση είναι αναμφισβήτητα τεράστιας σημασίας για ένα μαθητή. Αφενός τον φέρνουν σε επαφή με τον αντιστικτικό τρόπο γραφής, συνοδευμένο όμως από έναν ιδιαίτερο χειρισμό της αρμονίας. Αφετέρου, τον μαθαίνουν να αποκωδικοποιεί φράσεις και να ξεχωρίζει φωνές, οδηγούμενος σε μια ορθή προσέγγιση και εκτέλεση κάποιου έργου, ξεπερνώντας τη «συνήθεια» του μετρικού και άχαρου μετρονομικού παιξίματος. Τα έργα αποτελούν αφετηρία και έναυσμα για την κατανόηση της αρμονίας και της αντίστιξης, ενώ, ταυτόχρονα, συμβάλλουν στην ανάπτυξη της τεχνικής του οργάνου αλλά και της γενικότερης κατάρτισης του μαθητή.

Σύμφωνα με την ελληνική νομοθεσία,<sup>5</sup> για την απόκτηση του διπλώματος κιθάρας απαιτείται η εκτέλεση ενός έργου του Bach. Στα πλαίσια της δικής μου διπλωματικής εξέτασης κιθάρας, η απόφαση να διαλέξω την εκτέλεση της 'Chaconne'<sup>6</sup> από την Παρτίτα για βιολί BWV 1004 και όχι κάποιας σουίτας για λαούτο ή το Πρελούδιο-Φούγκα-Αλλέγκρο αποτελεί προσωπική επιλογή, καθώς πρόκειται για ένα από τα πιο όμορφα αλλά και συνάμα πιο δύσκολα έργα του Bach που έχουν μεταγραφεί για κιθάρα. Κατά τη διάρκεια αυτής της επιλογής ήρθα αντιμέτωπη με πολλές ηχογραφήσεις αλλά και μεταγραφές που έχουν γίνει για τη 'Chaconne' και κατά τη σύγκρισή τους αντιλήφθηκα πως μεταξύ τους εμφανίζουν πολλές διαφορές. Παρατηρώντας λοιπόν όλες αυτές τις διαφορές και προσπαθώντας να κατανοήσω τον λόγο ύπαρξής τους, αποφάσισα να γνωρίσω την διαδικασία προετοιμασίας μιας προσωπικής εκδοχής αυτού του έργου για κιθάρα.

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ένας από τους παράγοντες που μας κάνουν να παίζουμε σωστά τα έργα του Bach είναι να γνωρίζουμε διάφορες πληροφορίες, όπως την αισθητική της εποχής και διάφορα άλλα στοιχεία. Γι' αυτόν τον λόγο, κρίνω αναγκαίο πριν παραθέσω στην παρούσα εργασία την δικιά μου εκδοχή της 'Chaconne' για κλασική κιθάρα και δικαιολογήσω τις επιλογές μου, να παρουσιάσω κάποια ιστορικά στοιχεία αλλά και τη διαμόρφωσή της ως φόρμα μέσα στους αιώνες, προκειμένου να κατανοήσω αλλά και να ερμηνεύσω καλύτερα το έργο. Μετά το θεωρητικό μέρος της διπλωματικής εργασίας θα ακολουθήσει το πρακτικό μέρος με τη εκτέλεση. Η επιλογή του θεωρητικού μέρους σε συνδυασμό με την εκτέλεση στοχεύει σε μια πιο ολοκληρωμένη παρουσίαση του έργου.

---

<sup>5</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. ΥΠΠΟ/ΓΝΟΣ/33992 (ΦΕΚ 500/Β/87), σελ. 4980.

<sup>6</sup> Παρόλο που η ονομασία του έργου από το αυτόγραφο χειρόγραφο του J.S.Bach είναι 'Ciaccopa', στην συγκεκριμένη εργασία αναφέρεται ως 'Chaconne'.

# 1. Η chaconne

---

## 1.1. Η chaconne – πριν το 1800

Οι παραλλαγές είναι μια πολύ διαδεδομένη τεχνική για τη μουσική σύνθεση. Ουσιαστικά, πρόκειται για την επανάληψη ενός χαρακτηριστικού θέματος, το οποίο υφίσταται τροποποιήσεις.<sup>7</sup> Στοιχεία παραλλαγής στην έντεχνη μουσική της Δύσης συναντάμε ήδη από το γρηγοριανό μέλος αλλά και σε φραγκοφλαμανδικά και ιταλικά πολυφωνικά έργα του 15<sup>ου</sup> και 16<sup>ου</sup> αιώνα,<sup>8</sup> ενώ ομάδες παραλλαγών συναντάμε για πρώτη φορά τον 16<sup>ο</sup> αιώνα.<sup>9</sup>

Στο είδος των παραλλαγών ανήκει μεταξύ άλλων και η chaconne. Πρόκειται για ένα χορευτικό τραγούδι<sup>10</sup> (στην αρχή) σε εύθυμο και έντονο τέμπο με ενεργητικό και εξωτικό χαρακτήρα που συνοδευόταν από κιθάρες, ταμπουρίνα και καστανιέτες.<sup>11</sup> Έγινε δημοφιλής προς το τέλος του 16<sup>ου</sup> αιώνα και πιθανώς προέρχεται από την Ισπανία.<sup>12</sup>

Ο τόπος προέλευσης της chaconne δεν είναι σαφής και αποτελούσε ανέκαθεν θέμα ασυμφωνίας. Στο *Dictionnaire Etymologique* του 1694, ο Gilles Menage, αναφέρει πως η chaconne είναι ένας χορός από την Ισπανία, μια άποψη που ο ίδιος αμφισβητεί, καθώς στις σημειώσεις του υποστηρίζει πως η προέλευση του χορού μπορεί να είναι αφρικανική. Την ίδια εποχή διατυπώθηκαν απόψεις που υποστήριζαν πως η chaconne έχει ιταλική, περσική, ακόμα και βασιλική προέλευση ή πως προέρχεται από τη Λατινική Αμερική.<sup>13</sup> Για παράδειγμα, ο Curt Sachs στο βιβλίο του *World History of the Dance* αναφέρει πως κάποιοι στίχοι που γράφτηκαν για τον

---

<sup>7</sup> Sisman, Elaine. "Variations". *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Δεκέμβριο 31, 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029050#omo-9781561592630-e-0000029050-div1-0000029050.3> εισαγωγικό κεφ.

<sup>8</sup> Θέμελης, Δημήτριος. *Μορφολογία και ανάλυση της μουσικής: εισαγωγή*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1994. σελ. 41.

<sup>9</sup> Sisman, "Variations", κεφ. 5<sup>ο</sup>.

<sup>10</sup> Walker, Thomas. "Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History". *Journal of the American Musicological Society* 21/3 (1968). σελ. 303, 315.

<sup>11</sup> Silbiger, Alexander. "Chaconne". *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Οκτώβριο 30, 2018.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005354> κεφ. 1<sup>ο</sup>.

<sup>12</sup> Walker, "Ciaccona and Passacaglia", σελ. 303.

<sup>13</sup> Walker, "Ciaccona and Passacaglia", σελ. 304-305.

γάμο του Φιλίππου ΙΙΙ το 1599 είναι οι εξής: «Μια πρόσκληση να πάμε στο Tampico στο Μεξικό κι εκεί να χορέψουμε τη chacona».<sup>14</sup>

Ισπανοί συγγραφείς όπως ο Miguel de Cervantes Saavedra και ο Lope de Vega αναφέρουν πως η chaconne ως χορός ήταν συσχετισμένη με τους υπηρέτες, τους δούλους και τους Ινδιάνους. Πολλές φορές την περιφρονούσαν για τις άσεμνες κινήσεις και τα κοροϊδευτικά κείμενά της, ενώ θεωρούσαν πως ήταν δημιούργημα του διαβόλου. Συχνά, τα ρεφρέν της chaconne ξεκινούσαν με μια παραλλαγή του «Vida, vida, vida bona!/Vida, vamonos a Chacona!» (Ας ζήσουμε για την ωραία ζωή!/Ας πάμε στη Chacona!),<sup>15</sup> όπως συμβαίνει σε κάποιες chaconne του Briceno.<sup>16</sup>

Με ελάχιστες εξαιρέσεις, οι περισσότερες chaconne είναι σε τρίσημο μέτρο και βασίζονται σε ένα αρμονικό θέμα, δηλαδή μια συγκεκριμένη διαδοχή συγχορδιών η οποία αποτελεί αρμονική βάση για το κομμάτι.<sup>17</sup> Η πιο συχνή αλληλουχία συγχορδιών στη chaconne ήταν I-V-VI-V, ενώ η VI βαθμίδα πολλές φορές επεκτεινόταν με την προσθήκη της ΙΙΙ και της ΙV.<sup>18</sup> Δύο ακόμα βασικές συγχορδιακές αλληλουχίες ήταν I-V-IV-V και I-V-II-V.<sup>19</sup>

Κατά το 1600, η chaconne είχε ήδη καθιερωθεί ως ο πιο δημοφιλής ισπανικός χορός, επισκιάζοντας το παλαιότερο είδος, τη zarabanda, με την οποία συχνά συσχετιζόνταν. Ο Cervantes στο έργο του *Retablos de maravillas* σημειώνει «el baile de la Zarabanda y de la Chacona» (Χορός της Zarabanda και της Chacona), παρουσιάζοντάς τες ως μια οντότητα.<sup>20</sup>

Από τις παλαιότερες μουσικές σημειογραφίες της chaconne αποτελεί το alfabeto, με πρώτη έντυπη έκδοση αυτή του Girolamo Montesardo.<sup>21</sup> Πρόκειται για ένα πρακτικό σύστημα καταγραφής συγχορδιών με χρήση γραμμάτων, αρκετά απλό για να παιχτεί ακόμα και από κάποιον που δεν γνώριζε να διαβάζει μετρική μουσική σημειογραφία.<sup>22</sup> Η chaconne για τον Montesardo ήταν ένας χορός ο οποίος συνοδευόταν με μια zarabanda, ένα ruggiero, μια pavaniglia και μία folia.<sup>23</sup>

---

<sup>14</sup> Thompson, Oscar. *The International Encyclopedia of Music and Musicians*. 11th ed. New York: Dodd, Mead & Company, 1985. σελ. 383.

<sup>15</sup> Silbiger, "Chaconne", κεφ. 1<sup>ο</sup>.

<sup>16</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Walker, "Ciaccona and Passacaglia", σελ. 315-16.

<sup>17</sup> Walton, W. Charles. *Βασικές Μουσικές Φόρμες*. Αθήνα: Μ. ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ & ΣΙΑ ΟΕ, 1990. (μτφρ. Τσαφταρίδης Νικόλας) σελ. 105.

<sup>18</sup> Silbiger, "Chaconne", κεφ. 1<sup>ο</sup>.

<sup>19</sup> Hudson, Richard. "Further Remarks on the Passacaglia and Ciaccona". *Journal of the American Musicological Society* 23/2 (1970). σελ. 306.

<sup>20</sup> Walker, "Ciaccona and Passacaglia", σελ. 303.

<sup>21</sup> Από το βιβλίο του για κιθάρα *Nuova inventione d'intavolatura per sonare li balletti sopra la chitarra spagniuola, senza numeri, e note*, 1606. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Silbiger, "Chaconne", κεφ. 1<sup>ο</sup>.

<sup>22</sup> Walker, "Ciaccona and Passacaglia", σελ. 306.

<sup>23</sup> Walker, "Ciaccona and Passacaglia", σελ. 315.

### 1.1.1. Chaconne και passacaglia

Η passacaglia πρωτοεμφανίστηκε στην Ισπανία κατά τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα και αρχικά επρόκειτο για έναν σύντομο αυτοσχεδιασμό, ο οποίος εκτελούνταν από κιθάρες ανάμεσα στις στροφές ενός τραγουδιού (ritornello). Ετυμολογικά η λέξη προέρχεται από το *pasar* (να περπατάς) και το *calle* (δρόμος).<sup>24</sup> Ανήκει στο είδος των παραλλαγών (μετά το 1627)<sup>25</sup> και αποτελείται από ένα επαναλαμβανόμενο μπάσο οστινάτο.<sup>26</sup>

Οι πρώτες αναφορές για την passacaglia εμφανίζονται περίπου το 1605 στην ισπανική λογοτεχνία. Τα πρώτα γνωστά παραδείγματα της passacaglia βρίσκονται ανάμεσα στις συνθέσεις που περιελάμβανε το βιβλίο του Montesardo *Nuova inventione d'intavolatura per sonare li balletti sopra la chitarra spagniuola, senza numeri, e note*.<sup>27</sup> Τα πρώτα μουσικά παραδείγματα passacaglia εμφανίζουν την αρμονική διαδοχή συγχορδιών I-IV-V-I, με έκταση από δύο έως τέσσερα μέτρα. Αργότερα, από τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα, αυτή η αρμονική διαδοχή διευρύνθηκε σε I-V6-IV7/6-V με κύριο χαρακτηριστικό το κατιόν τετράχορδο αλλά και σε I-VII6-I6-IV-V, με χαρακτηριστικό την ανιούσα βηματική κίνηση.<sup>28</sup> Η ρυθμική ένδειξη μπορεί να είναι 3/4 αλλά και 2/4.<sup>29</sup>

Η passacaglia και η chaconne είναι δύο παρόμοιες μορφές σύνθεσης και χωρίς αμφιβολία μοιράζονται κάποια κοινά χαρακτηριστικά. Αρχικά, η chaconne αλλά και η passacaglia βασίζονται στην τεχνική των παραλλαγών και από την χρήση του ρυθμού των 3/4.<sup>30</sup> Η απόπειρα σύγκρισης των αρμονικών διαδοχών συγχορδιών τους δεν έχει νόημα. Σύμφωνα με τον Alexander Silbiger,<sup>31</sup> ο Richard Hudson επιχείρησε να συγκρίνει τις αρμονικές αλληλουχίες της chaconne και της passacaglia, χωρίς όμως να καταλήξει σε σαφή συμπεράσματα. Εξαιτίας των πολλών παραλλαγών των αρμονικών διαδοχών τους, το μόνο κοινό στοιχείο μεταξύ της chaconne και της passacaglia είναι η μετάβαση από την I προς την V βαθμίδα.

Αρχικά, η chaconne και η passacaglia παρουσίαζαν έντονες διαφορές μεταξύ τους: η chaconne ήταν ένας άγριος και έντονος χορός ενώ η passacaglia δεν ήταν ούτε

---

<sup>24</sup> Silbiger, Alexander. "Passacaglia". *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Δεκέμβριο 30, 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021024?rskey=lgRVrQ&result=1> κεφ. 1<sup>ο</sup>. (2/11/2018)

<sup>25</sup> Walker, "Ciaccona and Passacaglia", σελ. 314.

<sup>26</sup> Wallace, Berry. *Form in music : an examination of traditional techniques of musical form and their applications in historical and contemporary styles*. N.J.: Prentice-Hall, 1986. σελ. 271.

<sup>27</sup> Silbiger, "Passacaglia", κεφ. 2<sup>ο</sup>.

<sup>28</sup> Silbiger, "Passacaglia", κεφ. 1<sup>ο</sup>.

<sup>29</sup> Walker, "Ciaccona and Passacaglia", σελ. 313.

<sup>30</sup> Silbiger, "Passacaglia", κεφ. 2<sup>ο</sup>.

<sup>31</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Silbiger, Alexander. "Passacaglia and Ciaccona: Genre Pairing and Ambiguity from Frescobaldi to Couperin". *Journal of seventeenth-century music* 2/1 (1996). κεφ. 4<sup>ο</sup>.



τραγούδι ούτε χορός, αλλά σύντομη ορχηστρική εισαγωγή.<sup>32</sup> Σύμφωνα με τον Walton,<sup>33</sup> από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, μια από τις κυριότερες διαφορές μεταξύ των δύο ειδών είναι πως η passacaglia βασίζεται σε ένα μελωδικό θέμα ενώ η chaconne σε ένα αρμονικό θέμα. Ο Silbiger, σε άρθρο του, υποστηρίζει πως πολλοί συνθέτες έκαναν τη διάκριση ανάμεσα στη chaconne και την passacaglia με γνώμονα τις παραδόσεις του τόπου από τον οποίο προέρχονται αλλά και στην προσωπική προτίμηση.<sup>34</sup>

Ο Frescobaldi ήταν ο πρώτος συνθέτης που παρουσίασε την passacaglia ως μια μουσική σύνθεση βασισμένη σε παραλλαγές με οστινάτο και ανέδειξε τις διαφορές της σε σύγκριση με τη chaconne. Κάποιες διαφορές μεταξύ τους γίνονται πιο ευδιάκριτες κυρίως όταν εμφανίζονται δίπλα-δίπλα στα πλαίσια μιας κοινής συλλογής. Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί το έργο του Frescobaldi *Primo libro di toccata* (1637), το οποίο περιλαμβάνει μια πολύ δημοφιλή σύνθεση, την ‘*Cento partite sopra passacaglia*’.<sup>35</sup>

Πολλές φορές, οι δύο μουσικοί όροι χρησιμοποιήθηκαν για το ίδιο ακριβώς έργο. Μια τέτοια περίπτωση συναντά κανείς στις όπερες *Πάρις και Ελένη* και *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Gluck, όπου το ίδιο μουσικό κομμάτι έφερε στην πρώτη προαναφερθείσα όπερα τον χαρακτηρισμό «Chaconne» και στην δεύτερη «Passecaille».<sup>36</sup>

Με βάση τα παραπάνω, είναι αρκετά δύσκολο να εντοπιστούν ουσιαστικές διαφορές μεταξύ της chaconne της και passacaglia καθώς μοιράζονται αρκετά κοινά χαρακτηριστικά, με βασικότερα την τεχνική των παραλλαγών με μπάσο οστινάτο και αρκετές παρόμοιες αρμονικές διαδοχές συγχορδιών, γεγονός που δημιουργεί σύγχυση ως προς τον διαχωρισμό τους. Όπως προαναφέρθηκε, αρκετές φορές όταν κάποια σύνθεση βασιζόταν σε ένα μπάσο οστινάτο, μπορούσε να χαρακτηριστεί από τους συνθέτες αντίστοιχα chaconne ή passacaglia.<sup>37</sup>

### 1.1.2. Η chaconne στην Ιταλία (ciaccona)

Στην πλειονότητά τους, οι σωζόμενες καταγεγραμμένες chaconne του πρώτου μισού του 17<sup>ου</sup> αι. ήταν ιταλικές. Ανάμεσα τους ανήκουν η chaconne του Visconti για βιολί, του Falconieri για δυο φωνές και continuo (με alfabeto για κιθάρα), του Piccinini για κιταρόνε και του Frescobaldi για τσέμπαλο.<sup>38</sup>

Η τεχνική παιξίματος της chaconne για πεντάχορδη κιθάρα, όπως την εισάγει ο Montesardo στην Ιταλία το 1606, ήταν rasgueado (strumming-συγχορδιακή),

---

<sup>32</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Silbiger, “Chaconne”, κεφ. 1<sup>ο</sup>.

<sup>33</sup> Walton, Βασικές Μουσικές Φόρμες, σελ. 105.

<sup>34</sup> Silbiger, “Chaconne”, εισαγωγικό κεφ.

<sup>35</sup> Walker, “Ciaccona and Passacaglia”, σελ. 318.

<sup>36</sup> Scholes, A. Percy. The Oxford Companion to Music. London: New York, Oxford University Press, 1970, 1992. σελ. 168.

<sup>37</sup> Silbiger, “Chaconne”, εισαγωγικό κεφ.

<sup>38</sup> Silbiger, “Chaconne”, 2<sup>ο</sup> κεφ.

ωστόσο απήχηση είχε και η τεχνική *punteado* (plucking-νύξη των χορδών) αλλά και ο συνδυασμός των δύο αυτών τεχνικών. Μεταγενέστερα παραδείγματα της *chaconne* για κιθάρα ή και για άλλα όργανα φανερώνουν πως οι *chaconne* βασιζόνταν σε μια σειρά από ενότητες με κάποιου είδους παραλλαγές. Περισσότερα στοιχεία για την χρήση των παραλλαγών συναντά κανείς ήδη από τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αι. στην Ισπανία, καθώς αποτελούσε μια κοινή πρακτική για τους κιθαριστές εκεί.<sup>39</sup>

Ένα χαρακτηριστικό της ιταλικής *chaconne* ήταν οι συνεχόμενες παραλλαγές, το παιχνιδιάρικο ύφος και η κυρίαρχη χορευτική αίσθηση. Ωστόσο, δεν υπήρχε κύριο μελωδικό θέμα το οποίο να συνδέει τις παραλλαγές μεταξύ τους, αλλά μια ρυθμο-αρμονική ένδειξη ή ακόμα και το μπάσο, τα οποία χρησιμοποιούνταν με μεγάλη ελευθερία. Μια γενική συγχορδιακή αλληλουχία που παρατηρείται συχνά στις ιταλικές *chaconne* είναι η εξής: στην αρχή του έργου χρησιμοποιούνται οι βαθμίδες I-V-VI-V ή μετά την VI βαθμίδα πολλές φορές υπάρχει η παρεμβολή των βαθμίδων IV-V ή I(6)-IV-V.<sup>40</sup>

Στην Ιταλία και ειδικότερα στη Νάπολη, οι *chaconne* ήταν συχνά ενσωματωμένες σε θεατρικές παραστάσεις και παραστάσεις *commedia dell'arte*, ενώ κάποιες φορές κατέληγαν να απαγορεύονται πάνω στη σκηνή.<sup>41</sup>

Έργα που μοιάζουν σε μεγάλο βαθμό με *chaconne* εντοπίζονται στην όπερα, στις καντάτες αλλά και στην θρησκευτική μουσική. Παρόλα αυτά, για την αναγνώρισή τους δεν αρκεί μόνο η ύπαρξη του οστινάτο, αλλά απαιτείται η εμφάνιση επιπρόσθετων χαρακτηριστικών, όπως ο χορευτικός ρυθμός αλλά και άλλων κοινών στοιχείων με τις *chaconne* της εποχής.<sup>42</sup>

#### **1.1.2.1. Chaconne και passacaglia στον Frescobaldi**

Ο Girolamo Frescobaldi ήταν ο πρώτος συνθέτης που ανέδειξε τις διαφορές τους παρουσιάζοντάς τες σαν δυο ανεξάρτητα μουσικά είδη στα έργα του *Partite sopra ciaccona* και *Partite sopra passacagli*. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, μερικά κοινά χαρακτηριστικά που μοιράζεται η *chaconne* με την *passacaglia* είναι η τεχνική των παραλλαγών και ο τρίσημος ρυθμός. Στις *chaconne* του Frescobaldi όμως ορισμένες φορές παρατηρούνται αρκετές διαφορές (σε σχέση με την *passacaglia*), όπως πιο ζωηρός ρυθμός, η χρήση της μείζονας κλίμακας και ο πληθωρικός χαρακτήρας. Τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά γίνονται έντονα εμφανή στο έργο του *Cento partite sopra passacaglie*, το οποίο αποτελείται από μέρη εναλλασσόμενα και καταγραμμένα ως «*passacaglie*» και «*ciaccona*».<sup>43</sup>

Οι διαφορές που εντοπίζονται ανάμεσα στις *chaconne* και στις *passacaglie* του Frescobaldi εμφανίζονται και σε μεταγενέστερα έργα άλλων συνθετών, ιδιαίτερα

---

<sup>39</sup> Silbiger, “Chaconne”, κεφ. 2<sup>ο</sup>.

<sup>40</sup> Silbiger, “Chaconne”, κεφ. 2<sup>ο</sup>.

<sup>41</sup> Silbiger, “Chaconne”, κεφ. 1<sup>ο</sup>.

<sup>42</sup> Silbiger, “Chaconne”, κεφ. 1<sup>ο</sup>.

<sup>43</sup> Silbiger, “Chaconne”, κεφ. 2<sup>ο</sup>.

όταν τα δύο είδη εμφανίζονται μαζί στην ίδια συλλογή. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, στην περίπτωση που δε συμβαίνει αυτό, οι διαφορές είναι δύσκολο να εντοπιστούν.<sup>44</sup>

### 1.1.3. Η *chaconne* στην Ισπανία (*chacona*)

Στην Ισπανία, μετά το 1630, η *chaconne* συνέχιζε να αποτελεί έναν παραδοσιακό δημοφιλή χορό, ωστόσο η απήχησή της δεν παρέμεινε η ίδια όπως παλαιότερα. Υπάρχει ένας μικρός αριθμός από καταγραμμένα παραδείγματα με ταμπουλατούρες για πληκτροφόρο, ισπανική κιθάρα και άρπα από τα τέλη του 17<sup>ου</sup> αι., κάποια από τα οποία μαρτυρούν πως η *chaconne* αποτελούσε είδος ενόργανου αυτοσχεδιασμού.<sup>45</sup>

### 1.1.4. Η *chaconne* στη Γαλλία (*chaconne-chacony*)

Στην Γαλλία, πριν από τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα, η *chaconne* θεωρούνταν ως ένα εξωτικό μουσικό είδος το οποίο προερχόταν από την Ισπανία. Σύμφωνα με τον Silbinger,<sup>46</sup> η *chaconne* στην Γαλλία έφτασε ως ισπανο-ιταλικό μουσικό είδος, ενώ κατά τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα απέκτησε ένα ιδιαίτερο, ξεχωριστό και τοπικό γαλλικό ύφος. Με τη έκδοση της μεθόδου κιθάρας του Luis de Briceno, παρουσιάστηκαν στο γαλλικό κοινό σύντομες *chaconne* αλλά και *passacaglie*, ενώ έργα του Luigi Rossi και του Francesco Corbetta περιελάμβαναν *chaconne*, κάνοντας το είδος γνωστό στη χώρα.

Παρόλο που η γαλλική *chaconne* δανείστηκε αρκετά στοιχεία από την ιταλική παράδοση, υπάρχουν κάποιες σημαντικές διαφορές μεταξύ τους. Η γαλλική *chaconne* χαρακτηρίζεται από έναν μεγαλοπρεπή και επιβλητικό χαρακτήρα και μια οργανωμένη μουσική δομή, ενώ η ιταλική *chaconne* διακρίνεται από έναν πιο εύθυμο και ανάλαφρο χαρακτήρα. Η συνεχής επανάληψη των ενοτήτων, με την χρήση της τεχνικής των παραλλαγών, έγινε μια σημαντική τεχνική σύνθεσης.<sup>47</sup>

Από τα πρώτα σωζόμενα παραδείγματα γαλλικής *chaconne* ανήκουν αυτά του Louis Couperin για τσέμπαλο, τα οποία ήταν κατασκευασμένα με βάση τη φόρμα *rondo*. Πρόκειται για μια κοινή τεχνική που χρησιμοποιούνταν για τις ενόργανες *chaconne*, όπως και χρήση της τεχνικής παραλλαγών ή ακόμα ο συνδυασμός αυτών των δύο τεχνικών. Τα ρεφρέν εκτείνονταν από τέσσερα έως οκτώ μέτρα.

Εκτός από *chaconne*, ο Couperin συνέθεσε και *passacaglie*, ξεχωρίζοντας τα δύο είδη και προβάλλοντας τον διαφορετικό χαρακτήρα τους (όπως ο Frescobaldi). Ο Couperin ανήκει στους συνθέτες που συνέθεσε *chaconne* σε δίσημο ρυθμό, ενώ χαρακτηριστικές είναι και δύο *chaconne* του οι οποίες διακρίνονται από μια πιο «ελαφριά» διάθεση, τις *Chaconne leger* σε ρυθμό 3/8.

---

<sup>44</sup> Silbiger, “Passacaglia and Chacona”, κεφ. 8<sup>ο</sup>.

<sup>45</sup> Silbiger, “Chaconne”, κεφ. 3<sup>ο</sup>.

<sup>46</sup> Silbiger, “Chaconne”, κεφ. 4<sup>ο</sup>.

<sup>47</sup> Silbiger, “Chaconne”, κεφ. 4<sup>ο</sup>.

Ο Jean-Baptiste Lully έπαιξε σημαντικό ρόλο στη δημιουργία και άνθιση της θεατρικής *chaconne*. Στις όπερές του, οι *chaconne* διακρίνονται από αλυσίδες, φωνητικά και οργανικά μέρη, αντιθέσεις και παραλλαγές. Με τον Lully, η *chaconne* εγκαθιδρύθηκε ως κομμάτι της γαλλικής όπερας με πολλούς συνθέτες να επηρεάζονται από τον ίδιο όπως ο Marin Marais στην όπερα *Alcyone* και ο Jean-Philippe Rameau στην όπερα *Hippolyte et Aricie*.

Μετά το 1740, παρόλο που είχε μειωθεί η δημοτικότητα της *chaconne*, η παρουσία της ήταν έντονη σε σοβαρές μουσικές παραστάσεις στην Όπερα του Παρισιού. Μεταγενέστερα παραδείγματα της *chaconne* παρουσιάζουν μικρότερη χρήση οστινάτο και ελάχιστες ομοιότητες με τις παλαιότερες *chaconne* του Lully, διατηρώντας ωστόσο τον τριμερή χορευτικό ρυθμό.

#### **1.1.4.1. Chaconne και passacaglia στη Γαλλία**

Όπως και στην Ιταλία, οι διαφορές μεταξύ της *chaconne* και της *passacaglia* ήταν πιο έντονες όταν τα δύο κομμάτια εμφανίζονταν μαζί. Οι *chaconne* διακρίνονταν από εύθυμο χαρακτήρα και ήταν συνήθως γραμμένες σε μείζονα κλίμακα ενώ οι *passacaglie* σε ελάσσονα.<sup>48</sup> Καθώς στην γαλλική όπερα οι *chaconne* και οι *passacaglie* αποτελούσαν χορευτική μουσική, σύμφωνα με τον Thomas Walker,<sup>49</sup> η διαφορά τους ήταν κατά βάση χορογραφική παρά μουσική.

#### **1.1.5. Η chaconne στη Γερμανία**

Οι πρώτες γερμανικές *chaconne* διαμορφώθηκαν και επηρεάστηκαν από ξένα έργα, (όπως το τελευταίο τμήμα του έργου του Schutz, *Es steh Gott auf*, το οποίο βασίστηκε στο *Zefiro torna* του Claudio Monteverdi), αλλά χαρακτηρίζονταν από συνεχείς μετατροπές στο θέμα. Τα τελευταία χρόνια του 17<sup>ου</sup> αιώνα εντοπίζονται ιδιαίτερες φόρμες *chaconne*, οι οποίες συναντώνται κυρίως σε μουσική για εκκλησιαστικό όργανο. Οι συνθέτες, βασιζόμενοι στις παραδόσεις αυτοσχεδιασμού πάνω σε *cantus firmus* και *ground bass*, δημιούργησαν εντυπωσιακά έργα. Χαρακτηριστικά που χρησιμοποίησαν συνθέτες όπως ο Dieterich Buxtehude και ο Johann Pachelbel, όπως γρήγορα περάσματα (*passaggi*) και πυκνή αντίστιξη, έρχονται σε αντίθεση με την αρχική χορευτική διάθεση της *chaconne*.<sup>50</sup>

Η *chaconne* φτάνει στο αποκορύφωμά της με την ‘Chaconne’ (Ciaccona) του Bach από την Παρτίτα BWV 1004 για βιολί. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου έργου είναι η συνάντηση διάφορων εθνικών παραδόσεων τόσο της *chaconne* όσο και της *passacaglia*.<sup>51</sup> Παράλληλα, ενσωματώνεται η βασική αρμονική διαδοχή της *chaconne* σε ένα εκπληκτικά πολυφωνικό έργο για βιολί.

---

<sup>48</sup> Silbiger, “Chaconne”, κεφ. 4<sup>ο</sup>.

<sup>49</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Walker, “Ciaccona and Passacaglia”, σελ. 320.

<sup>50</sup> Silbiger, “Chaconne”, κεφ 5<sup>ο</sup>.

<sup>51</sup> Silbiger, “Chaconne”, κεφ. 5<sup>ο</sup>.

### 1.1.6. Η *chaconne* στην Αγγλία (*chaconne*)

Τις τελευταίες δεκαετίες του 17<sup>ου</sup> αιώνα, η *chaconne* γνώρισε μεγάλη δημοτικότητα στην Αγγλία. Ωστόσο, η διαδικασία αναγνώρισης μιας καθαρά αγγλικής φόρμας στις *chaconne* είναι πολύ δύσκολη, καθώς οι συνθέτες ακολουθούσαν έντονα ιταλικά και γαλλικά πρότυπα σύνθεσης. Η χρήση του μπάσο οστινάτο με παραλλαγές ήταν μια βασική τεχνική των αγγλικών *chaconne*, καθώς οι παραλλαγές αποτελούσαν μια διαδεδομένη τεχνική της αγγλικής μουσικής, ενώ έργα με το όνομα *passacaglia* εμφανίζονταν σπάνια. Ένας από τους σημαντικότερους συνθέτες *chaconne* στην Αγγλία ήταν ο Henry Purcell, ο οποίος συνέθεσε εξαιρετικά έργα με παραδείγματα μεταξύ άλλων τη ‘*Chaconne: two in one upon a Ground*’ της όπερας *Dioclesian* με το καθοδικό *ostinato* αλλά και το έργο του *Chacony*.<sup>52</sup>

### 1.2. Η *chaconne* – μετά το 1800

Κατά τα πρώτα χρόνια του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η *chaconne* υπήρχει ακόμα στη γαλλική σκηνή ως χορός, συνήθως τρίσημος, χωρίς όμως να κρατά τα χαρακτηριστικά που της προσέδωσε ο Lully, φεύγοντας από τη δομή στροφικών παραλλαγών και πλησιάζοντας τη δομή του ροντό και της σονάτας.<sup>53</sup> Χαρακτηριστικό γνώρισμα της *chaconne* και της *passacaglia* εκείνης της εποχής ήταν η χρήση του μπάσο οστινάτο και των παραλλαγών.<sup>54</sup>

Ούτε τα έργα της ύστερης γαλλικής οπερατικής παράδοσης αλλά ούτε τα έργα του Frescobaldi ή του Lully αποτέλεσαν βασικό πρότυπο σύνθεσης *chaconne* για τους συνθέτες του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Αντιθέτως, οι συνθέτες ακολούθησαν ως πρότυπο τα έργα μεγάλων γερμανών συνθετών όπως τη ‘*Chaconne*’ από την Παρτίτα BWV 1004 και την *Passacaglia* για εκκλησιαστικό όργανο του Bach, παρόλο που οι συγκεκριμένες συνθέσεις θεωρούνται αντισυμβατικές σε σχέση με την παραδοσιακή γραφή *chaconne* και *passacaglia* τόσο για την συνθετική όσο και για την εκτελεστική δεξιοτεχνία τους. Το ιδιαίτερο μπάσο οστινάτο της *passacaglia*, η μορφολογική δομή της *chaconne* αλλά και ο τρόπος γραφής πολυφωνίας για το βιολί κ.ά. είναι κάποια από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των δύο αυτών συνθέσεων. Αυτοί που επηρεάστηκαν από την *Passacaglia*, δημιούργησαν ως αποτέλεσμα έργα μελαγχολικά και πένθιμα, με έντονη χρήση ενός χαρακτηριστικού οστινάτο. Ένα μικρότερο μέρος συνθετών που ακολούθησε το πρότυπο της ‘*Chaconne*’ στόχευσαν κυρίως στην ανάκτηση του «μεγαλείου» της μουσικής και αυτοσχεδιαστικού ύφους του Bach, δημιουργώντας έργα που άνοιξαν νέους ορίζοντες, όπως το πρώτο μέρος

---

<sup>52</sup> Silbiger, “Chaconne”, κεφ. 6<sup>ο</sup>.

<sup>53</sup> Silbiger, “Bach and the Chaconne”, σελ. 384.

<sup>54</sup> Silbiger, “Chaconne”, κεφ. 7<sup>ο</sup>.

‘Tempo di Ciaccona’ από τη *Sonata for Unaccompanied Violin* του Béla Bartók και τη *Ciaccona for Piano* της Sofia Gubaidulina.<sup>55</sup>

Πολλά έργα της εποχής που φέρανε χαρακτηριστικά παραλλαγών και μπάσο οστινάτο, δεν ονομάζονταν κατά κανόνα από τους συνθέτες *chaconne* ή *passacaglia*, όπως συνέβη στο τελευταίο μέρος της τέταρτης συμφωνίας του Johannes Brahms. Τα έργα που έφεραν την ονομασία *chaconne* και *passacaglia* από τους συνθέτες εμφανίζονταν κυρίως ως ανεξάρτητα έργα ή τμήματα εκτενών συνθέσεων. Συνθέτες του 20<sup>ου</sup> και 21<sup>ου</sup> αιώνα όπως ο Paul Hindemith, Max Reger, Benjamin Britten, Maurice Ravel, Arnold Schoenberg, Alban Berg, Hans Werner Henze, György Ligeti, Philip Glass, Gustav Holst, Bernd Alois Zimmermann, John Adams, John Corigliano, Krzysztof Penderecki κ.ά. ασχολήθηκαν με την γραφή *chaconne* αλλά και *passacaglia*, με τα έργα άλλοτε να φέρουν αυτήν την ονομασία και άλλοτε όχι.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Silbiger, “Bach and the Chaconne”, σελ. 385.

<sup>56</sup> Silbiger, “Chaconne”, κεφ. 7<sup>ο</sup>.

## 2. J.S. Bach και ‘Chaconne’

---

### 2.1. Johann Sebastian Bach

Ο Johann Sebastian Bach γεννήθηκε στο Άιζεναχ το 1685 και ήταν οργανίστας, συνθέτης και μουσικοπαιδαγωγός της εποχής Μπαρόκ. Υπήρξε διευθυντής ορχήστρας (Concertmeister), τίτλος που αποτελούσε το υψηλότερο αξίωμα στην μουσική πυραμίδα εκείνης της εποχής. Στη διάρκεια της ζωής του συνέθεσε πληθώρα έργων, κοσμικής αλλά και εκκλησιαστικής μουσικής, οργανικής και φωνητικής. Η φήμη του ως δεξιότηχης του εκκλησιαστικού οργάνου ήταν πολύ μεγάλη, ενώ η αξία του ως συνθέτης αναγνωρίστηκε κυρίως μετά από τον θάνατό του, το 1750. Οι παραπάνω από χίλιες συνθέσεις του φανερώνουν το σπουδαίο συνθετικό του ταλέντο και τον κατατάσσουν σε έναν από τους μεγαλύτερους συνθέτες όλων των εποχών:

Η μουσική του γλώσσα ήταν τόσο ξεχωριστή και ιδιαίτερα ποικίλη, συνδυάζοντας και ξεπερνώντας τις τεχνικές, τα στυλ αλλά και τα γενικότερα επιτεύγματα της δικιάς του αλλά και προηγούμενων γενεών, οδηγώντας σε νέες τεχνικές, οι οποίες μετά από χρόνια κατανοήθηκαν με πολλούς τρόπους.

Ο Johann Nikolaus Forkel, το 1770, συνέταξε τη βιογραφία του Bach, ένα έργο εξαιρετικά αξιόπιστο, καθώς οι πληροφορίες αντλήθηκαν κατά βάση από τους δύο μεγαλύτερους γιους του Bach. Η βιογραφία αυτή έγινε γνωστή το 1802, έναν αιώνα που σηματοδοτείται από ένα γενικότερο κύμα αναβίωσης των έργων του Bach. Μαζί με την *Νεκρολογία (Nekrolog)*, η οποία γράφτηκε από τον γιο του Bach, Carl Emmanuel Bach και τον Friedrich Agricola και εκδόθηκε το 1754, αποτελούν αξιόπιστες πηγές οι οποίες αποκαλύπτουν πληροφορίες για τη ζωή του συνθέτη.<sup>57</sup>

#### 2.1.1. Ο Bach και η σχέση του με το βιολί

Ο Bach ήταν γιος μουσικής οικογένειας και ξεκίνησε σε μικρή ηλικία μαθήματα εκκλησιαστικού οργάνου και βιολιού. Τα πρώτα του μουσικά ερεθίσματα και μαθήματα στο βιολί τα έλαβε από τον πατέρα του, Johann Ambrosius Bach, ο οποίος ήταν μουσικός και βιολιστής της εποχής. Το 1703, στα δεκαοχτώ του χρόνια, ο Bach τοποθετήθηκε βιολονίστας στην Αυλή του δούκα της Βαϊμάρης, Johann Ernst. Επιστρέφοντας στη Βαϊμάρη το 1708, ανέλαβε τη θέση του οργανίστα αλλά και του διευθυντή της ορχήστρας της αυλής για τα επόμενα εννέα χρόνια, μέχρι το 1717. Ο Bach, δεν εγκατέλειψε ποτέ το παίξιμο του βιολιού. Στα ορχηστρικά έργα προτιμούσε

---

<sup>57</sup> Wolff, C. & Emery, W. “Johann Sebastian Bach”. *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Δεκέμβριο 31, 2018.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278195?rskey=XBk41t&result=1#omo-9781561592630-e-6002278195-div1-6002278195.3.7.6> εισαγωγικό κεφ.



να παίζει το μέρος της βιόλας, καθώς έτσι του δινόταν η ευκαιρία να ακούει τις εσωτερικές φωνές των συγχορδιών, κάτι που του άρεσε ιδιαίτερα.<sup>58</sup> Ο Carl Philipp Emanuel Bach ανέφερε, το 1774, ότι ο πατέρας του συνέχισε να παίζει το βιολί με καθαρότητα [...], μέχρι τα γηρατειά του.<sup>59</sup>

Λαμβάνοντας υπόψη τα έργα που έχει συνθέσει γενικότερα για έγχορδα και κυρίως τα έργα για σόλο βιολί, μπορεί να συμπεράνει κανείς πως μόνο κάποιος με εξαιρετικές μουσικές και τεχνικές γνώσεις και ικανότητες μπορεί να ανταποκριθεί και να ερμηνεύσει αυτά τα έργα, αγγίζοντας τα όρια της τεχνικής του οργάνου.

## 2.2. Σονάτες και Παρτίτες BWV1001-1006

### 2.2.1. Ιστορικό πλαίσιο

Το 1717 ο Bach εγκαταστάθηκε στο Καίτεν (1717-1723), όπου ανέλαβε θέση με ιδιαίτερο κύρος, τη θέση του αρχιμουσικού στην αυλή του πρίγκιπα Leopold, ο οποίος εκτιμούσε βαθιά τον Bach. Έχοντας ανέλθει στην ανώτατη βαθμίδα της μουσικής του σταδιοδρομίας, λαμβάνοντας ως βασικό μισθό 400 τάλερ (που αποτελούσε τον δεύτερο μεγαλύτερο μισθό της αυλής του Καίτεν), ο Bach έγραψε αρκετά έργα, τα πολλά από τα οποία δεν σώζονται στις μέρες μας.<sup>60</sup> Την περίοδο αυτή ο Bach ταξίδεψε ως το Χάλλε με σκοπό να συναντήσει τον Georg Friedrich Handel, έναν συνθέτη τον οποίο θαύμαζε απεριόριστα. Παρόλα αυτά, η συνάντηση δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ καθώς όταν ο Bach έφτασε εκεί, ο Handel είχε ήδη αποχωρήσει. Τον Ιούλιο του 1720, επιστρέφοντας στο Καίτεν μετά από ένα ταξίδι με τον πρίγκιπα Λεοπόλδο στο Κάρλσμπαντ, ο Bach μαθαίνει για τον θάνατο της γυναίκας του, Susana Barbara.<sup>61</sup>

Η περίοδος στο Καίτεν χαρακτηρίζεται από μια μεγάλη παραγωγικότητα του συνθέτη. Την ίδια περίοδο, ο Bach, βλέποντας το ταλέντο του γιού του Wilhelm Friedemann, έγραψε το *Clavierbuchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, μια συλλογή κομματιών για εκκλησιαστικό όργανο αφιερωμένη στον Wilhelm.<sup>62</sup> Η περίοδος 1717-1723 συνοδεύεται και από άλλα έργα που συντέθηκαν ή και ολοκληρώθηκαν, όπως Σονάτες και Παρτίτες για σόλο βιολί, οι Σουίτες για

---

<sup>58</sup> Spitta, Philipp. Johann Sebastian Bach: His Work and Influence on the Music of Germany. Vol. II. U.S.A., New York: Dover Publications, Inc, 2015. σελ. 68.

<sup>59</sup> Lester, Joel. Bach's Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance. NY: Oxford University Press, 1999. σελ. 9.

<sup>60</sup> Dowley, Tim. The Illustrated Lives of the Great Composers: Bach. London, New York: Omnibus Press, 1987, σελ. 54.

<sup>61</sup> Wolff & Emery, "Johann Sebastian Bach", κεφ. 6ο.

<sup>62</sup> Dowley, The Illustrated Lives of the Great Composers: Bach, σελ. 56.



βιολοντσέλο, οι Αγγλικές Σουίτες για πληκτροφόρα, τα Βρανδεμβούργια Κοντσέρτα, κάποιες καντάτες, το πρώτο βιβλίο από το Καλοσυγκερασμένο Κλειδοκύμβαλο κ.ά.<sup>63</sup>

### 2.2.2. Γενικές πληροφορίες για τη συλλογή

Η συλλογή των έξι έργων για σόλο βιολί που συνέθεσε ο Bach και ολοκλήρωσε το 1720 αποτελείται από τρεις Σονάτες και τρεις Παρτίτες (BWV 1001-1006). Σύμφωνα με τον Lester,<sup>64</sup> κάθε Σονάτα, η οποία έχει ως πρότυπο γραφής τη sonata da camera, ξεκινά με ένα αργό μέρος και μια φούγκα σε ζωηρό τέμπο, ακολουθεί ένα πιο αργό μέρος και καταλήγει σε ένα γρήγορο μέρος. Κάθε Σονάτα συνοδεύεται από μία Παρτίτα, η οποία ακολουθεί τη φόρμα της sonata da chiesa και χαρακτηρίζεται από χορευτικά μέρη.<sup>65</sup> Ο ιταλικός όρος «partita» σημαίνει «μικρό μέρος-τμήμα», ενώ στην εποχή του Bach σήμαινε μια σειρά από παραλλαγές.<sup>66</sup> Ένα έργο φέρει την ονομασία «παρτίτα» σε περίπτωση που χρησιμοποιείται σε αυτό η τεχνική των παραλλαγών ή στοιχεία παραλλαγών και το συναντά κανείς σε κάποια Σουίτα ή σε οποιαδήποτε άλλο έργο το οποίο απαρτίζεται από πολλά μέρη.<sup>67</sup>

	<b>ΣΟΝΑΤΑ BWV1001</b>	<b>ΠΑΡΤΙΤΑ BWV1002</b>	<b>ΣΟΝΑΤΑ BWV1003</b>	<b>ΠΑΡΤΙΤΑ BWV1004</b>	<b>ΣΟΝΑΤΑ BWV1005</b>	<b>ΠΑΡΤΙΤΑ BWV1006</b>
1.	Adagio	Allemanda – Double	Grave	Allemanda	Adagio	Preludio
2.	Fuga (Allegro)	Corrente – Double (Presto)	Fuga	Corrente	Fuga	Loure
3.	Siciliana	Sarabande – Double	Andante	Sarabanda	Largo	Gavotte en rondeau
4.	Presto	Tempo di Borea – Double	Allegro	Giga	Allegro assai	Menuet I
5.	-	-	-	Ciaccona	-	Menuet II
6.	-	-	-	-	-	Bourrée
7.	-	-	-	-	-	Gigue

**Πίνακας 1:** Τα μέρη που αποτελούνται οι Σονάτες και οι Παρτίτες

Και οι τρεις Σονάτες απαρτίζονται από τέσσερα μέρη, ενώ οι τρεις Παρτίτες διαφέρουν σημαντικά μεταξύ τους, τόσο σε αριθμό μερών όσο και σε διάρκεια. Όπως

<sup>63</sup> Lester, *Bach's Works for Solo Violin*, σελ. 7.

<sup>64</sup> Lester, *Bach's Works for Solo Violin*, σελ. 7.

<sup>65</sup> Lester, *Bach's Works for Solo Violin*, σελ. 7.

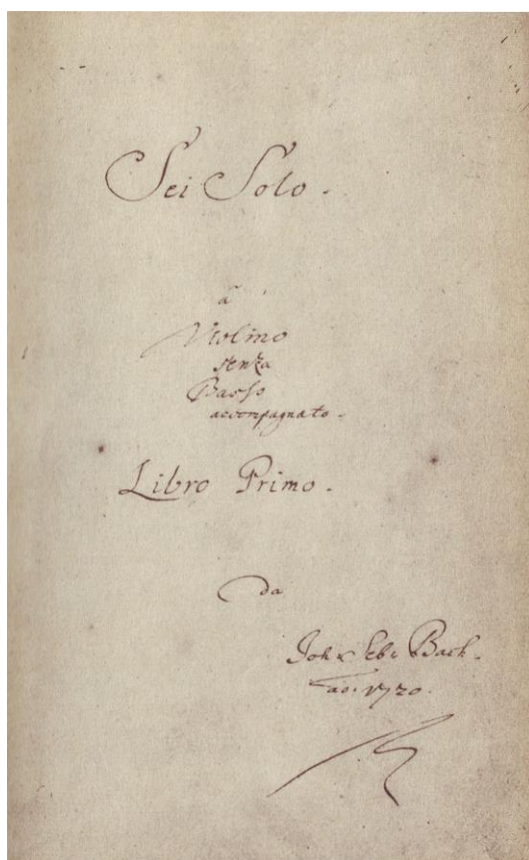
<sup>66</sup> Lester, *Bach's Works for Solo Violin*, σελ. 141.

<sup>67</sup> Fuller, David, Eisen, Cliff. "Partita [parte] (It.; Ger. Partie, Parthie, Partia, Parthia; Lat. pars)". *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Δεκέμβριο 30, 2018.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020982?rskey=aFzoDw&result=1>

φαίνεται και στον Πίνακα 1, η Παρτίτα σε ρε ελάσσονα έχει τα λιγότερα σε αριθμό μέρη, ωστόσο σε διάρκεια ξεπερνά τις άλλες δύο Παρτίτες, εξαιτίας της 'Chaconne' (Ciaccona). Παρατηρώντας τα μέρη των Παρτίτων, μπορεί να συμπεράνει κανείς πως συμπεριλαμβάνει είδη χορών (allemanda, bourrée, corrente, sarabande, minuets, loure, gavotte, gigue και chaconne),<sup>68</sup> χωρίς ωστόσο τα μέρη αυτά να προορίζονταν για χορό.<sup>69</sup> Η συγκεκριμένη συλλογή παρουσιάζει μια παλέτα συνθετικών και βιολιστικών ικανοτήτων, εξερευνώντας τις πλατύτερες τεχνικές δυνατότητες του οργάνου.

Το αυτόγραφο του συνθέτη αυτής της συλλογής έργων για σόλο βιολί μας παραδίδεται ολοκληρωμένο και αναλλοίωτο από το 1720.<sup>70</sup>



**Εικόνα 1:** Εξώφυλλο από το αυτόγραφο χειρόγραφο του J.S.Bach της Παρτίτας BWV 1004

Μαζί με το αυτόγραφο, από την ίδια περίοδο έχουν σωθεί και το αντίγραφο-χειρόγραφο της δεύτερης γυναίκας του Bach, της Anna Magdalena και άλλα τρία αντίγραφα άγνωστων γραφέων.<sup>71</sup> Το 1798, με τον Jean Baptiste Cartier, σημειώνεται

<sup>68</sup> Δεν συμπεριλαμβάνονται τα double καθώς θεωρούνται παραλλαγές του προηγούμενου χορού, όπως και το 'Tempo di Borea' (=Tempo di Bouree). Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Lester, *Bach's Works for Solo Violin*, σελ. 174, σημ. 1<sup>η</sup>.

<sup>69</sup> Lester, *Bach's Works for Solo Violin*, σελ. 149.

<sup>70</sup> Lester, *Bach's Works for Solo Violin*, σελ. 11.

<sup>71</sup> Lester, *Bach's Works for Solo Violin*, σελ. 19.

η πρώτη έκδοση της Φούγκας σε Ντο μείζονα στο βιβλίο *L'Art du violon ou divisions des écoles choisies dans les sonates Itallienne Françoise et Allemande*, το οποίο αποτελούσε εγχειρίδιο βιολιού.<sup>72</sup> Το 1802, για πρώτη φορά, εκδόθηκε όλη η συλλογή από τον Nikolaus Simrock, μουσικό εκδότη της Βόννης.

Από το 1917, το αυτόγραφο του Bach βρίσκεται στην Κρατική Βιβλιοθήκη του Βερολίνου (Staatsbibliothek zu Berlin) με κωδικό καταλογογράφησης Mus.ms. Bach P 967,<sup>73</sup> ενώ το αντίγραφο της Anna Magdalena φυλάσσεται στην Κρατική Βιβλιοθήκη του Βερολίνου με κωδικό καταλογογράφησης Mus.ms. Bach P 268.<sup>74</sup>

## 2.3. Η Chaconne στον Bach

Η ώριμη περίοδος συνθετικής γραφής του Bach συμπίπτει με την εποχή παρακμής της chaconne και της passacaglia, με εξαίρεση το γαλλικό θέατρο.<sup>75</sup> Παρόλα αυτά, ο Bach συνέθεσε chaconne και passacaglie, γράφοντας ωστόσο μικρό αριθμό έργων, πολλά από τα οποία δε φέρουν τη συγκεκριμένη ονομασία.

### Chaconne και Passacaglia του Bach:<sup>76</sup>

α) που φέρουν τη συγκεκριμένη ονομασία:

1. BWV 150 Ciaccona: “Meinen Tage in den Leiden” από την Καντάτα 150 *Nach dir, Herr, verlanget mich* (περ.1706-1708)
2. BWV 580 Passacaglia (1708-1712)
3. BWV 1004 Ciaccona από την Παρτίτα για σόλο βιολί (1720)

β) που δε φέρουν τη συγκεκριμένη ονομασία:<sup>77</sup>

1. BWV 78 “Jesu, der du meine Seele”, από την Καντάτα 78 (1724)
2. BWV 140 “Wachet auf, ruft uns die Stimme”, από την Καντάτα 140 (1731)
3. BWV 12 “Weinen, klagen, sorgen, zagen”, από την Καντάτα 12 (1714)
4. BWV 232 “Crucifixus”, τμήμα από το Symbolum Nicenum (Credo) της Λειτουργίας σε σι ελάσσονα [προσαρμογή από το έργο BWV 12] (περ. 1747-1749)
5. BWV 992 “Lamento der Freunde, Adagissimo”, μέρος από το *Capriccio sopra la lontananza de il Frato diletissimo* (περ. 1705)

<sup>72</sup> Lester, *Bach's Works for Solo Violin*, σελ. 20.

<sup>73</sup>[https://www.bachdigital.de/receive/BachDigitalSource\\_source\\_00001955;jsessionid=A16CAF1ED47C47929F0532FD1F06E35E?lang=en](https://www.bachdigital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001955;jsessionid=A16CAF1ED47C47929F0532FD1F06E35E?lang=en) Ανακτήθηκε Ιανουάριο 3, 2019.

<sup>74</sup> [https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource\\_source\\_00001199](https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001199) Ανακτήθηκε Ιανουάριο 3, 2019.

<sup>75</sup> Silbiger, “Bach and the Chaconne”, σελ. 359.

<sup>76</sup> Silbiger, “Bach and the Chaconne”, σελ. 360.

<sup>77</sup> 1,2: θεωρούνται chaconne και 3,4,5: θεωρούνται passacaglie. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Silbiger, “Bach and the Chaconne”, σελ. 360, 361.

Σύμφωνα με τον Silbiger,<sup>78</sup> ο Bach επηρεάστηκε σημαντικά από τις οπερατικές *chaconne* του Lully (τις οποίες λογικά γνώριζε), ενώ δανείστηκε πολλά στοιχεία από αυτές στις συνθέσεις του. Άλλωστε, η οικειότητα του Bach με αυτά τα έργα πιθανώς οφείλεται στην πρόσβασή του στις δύο χειρόγραφες ανθολογίες του αδερφού του, Johann Christoph. Στις ανθολογίες αυτές, ο Johann Christoph συνέλεξε τις *chaconne* του Lully και του Buxtehude από μεταγραφές για πληκτροφόρο, τις επονομαζόμενες συλλογές *Moller Manuscript* και *Andreas Bach Book*.

Αρκετά στοιχεία από την γαλλική οπερατική *chaconne* μπορεί να βρει κανείς στην *Cantata 78* του Bach, όπως η εναλλαγή μερών από ορχηστρικά μέρη σε φωνητικά μέρη, χαρακτηριστικά μελωδικά σχήματα κ.ά.<sup>79</sup> Η βασικότερη διαφορά που υπάρχει στα έργα του Bach από τα γαλλικά πρότυπα των *chaconne* του Lully είναι τα εκτενή και ακατάπαυστα δεξιοτεχνικά μέρη, τα οποία παραπέμπουν σε γερμανικές *chaconne* για εκκλησιαστικό όργανο.<sup>80</sup>

### 2.3.1. ‘Chaconne’ από την Παρτίτα BWV 1004 για βιολί

Η ‘Chaconne’ από την Παρτίτα BWV 1004 του Johann Sebastian Bach είναι χωρίς αμφιβολία ένα από τα πιο ξακουστά έργα του Bach για σόλο βιολί, ενώ από πολλούς θεωρείται ένα αριστουργηματικό έργο. Η Helga Thoene υποστηρίζει πως η ‘Chaconne’ είναι στην ουσία ένα *tombau* αφιερωμένο στην Maria Barbara. Η συγκεκριμένη άποψη, ωστόσο, δεν είναι ευρέως αποδεκτή.<sup>81</sup>

Είναι αβέβαιο το αν η ‘Chaconne’ του Bach προέρχεται από μια γερμανική βιολιστική παράδοση. Το μόνο γνωστό παράδειγμα έργου για σόλο βιολί που προηγούνται του Bach, είναι η ‘Passacaglia’ του Heinrich Ignaz Franz Biber, με το οποίο ολοκληρώνονται οι *Rosary Sonatas* του (1676). Ωστόσο, *chaconne* για βιολί και *basso continuo* συναντά κανείς από τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα (π.χ. του Antonio Bertali και του Johann Heinrich Schmelzer), ενώ χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η ‘Passagagli’ του Jacob Walther από τη συλλογή *Hortus chelicus* (1688). Στα περισσότερα από αυτά τα παραδείγματα παρουσιάζεται ένα ξεχωριστό και ιδιαίτερο *ostinato*, όπως συμβαίνει στις γερμανικές *chaconne* για εκκλησιαστικό όργανο, σε αντίθεση με τις *chaconne* του Lully, ο οποίος χρησιμοποιούσε καθιερωμένα οστινάτι. Σε σχέση όμως με την ‘Chaconne’ του Bach, μοιράζονται αρκετά χαρακτηριστικά όπως η υψηλή δεξιοτεχνία του βιολιού και η πολυφωνική υφή.<sup>82</sup>

---

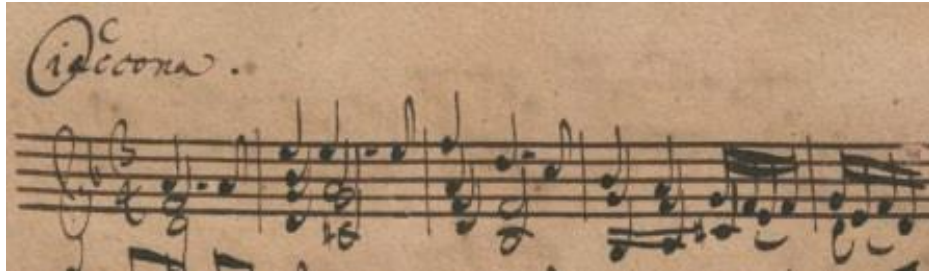
<sup>78</sup> Silbiger, “Bach and the Chaconne”, σελ. 363, 365-366.

<sup>79</sup> Silbiger, “Bach and the Chaconne”, σελ. 373.

<sup>80</sup> Silbiger, “Bach and the Chaconne”, σελ. 378.

<sup>81</sup> Silbiger, “Bach and the Chaconne”, σελ. 374.

<sup>82</sup> Silbiger, “Bach and the Chaconne”, σελ. 378-379, 381.



**Εικόνα 2:** Τα εναρκτήρια μέτρα της 'Chaconne' από το αυτόγραφο του Bach

Πολλές φορές, λόγω μεγέθους, οι chaconne και οι φούγκες τοποθετούνταν σε ιδιαίτερες θέσεις μέσα σε ένα έργο που αποτελείται από πολλά τμήματα, συχνά στο τέλος.<sup>83</sup> Σε αυτήν την περίπτωση ανήκει και η 'Chaconne' του Bach. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της είναι η μεγάλη έκταση, καθώς διαρκεί περίπου δεκαπέντε λεπτά, πολύ περισσότερο χρόνο από ότι διαρκούν συνολικά τα υπόλοιπα μέρη που απαρτίζουν την Παρτίτα.

Στοιχεία διάφορων παλαιότερων παραδόσεων μπορεί να διακρίνει κανείς στη 'Chaconne', όπως αυτοσχεδιαστικά μέρη που παραπέμπουν στην τεχνική ισπανικής κιθάρας, για παράδειγμα η χρήση συγχορδιών (μ.201-208) και χρήση της τεχνικής με άρπισμα (μ.89-120).<sup>84</sup> Το αν ο Bach γνώριζε τις ισπανικές ρίζες της chaconne είναι ένα γεγονός που δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί, ούτε είναι σίγουρο πως ο Bach ήθελε με αυτόν τον τρόπο να δώσει έναν πιο εξωτικό και φολκλορικό χαρακτήρα στο έργο.<sup>85</sup>

### 2.3.2. Ανάλυση

Η 'Chaconne' του Bach αναπτύσσεται πάνω σε ένα διαδοχικά επαναλαμβανόμενο θέμα μπάσου-μπάσο οστινάτο στη ρε ελάσσονα. Όπως θα φανεί στη συνέχεια της εργασίας, το μπάσο οστινάτο χρησιμοποιείται σαν αρμονικός, ρυθμικός αλλά και μελωδικός άξονας. Το έργο ξεκινάει με ελλιπές μέτρο και παρόλο που είναι γραμμένο σε  $\frac{3}{4}$ , ο τονισμένος χρόνος του μέτρου, δηλαδή αυτός που παρουσιάζεται με έμφαση (τουλάχιστον στην αρχή) δεν είναι ο πρώτος, αλλά ο δεύτερος. Αυτό είναι ένα χαρακτηριστικό που την κάνει να μοιάζει με την Sarabande,<sup>86</sup> όπως και η ύπαρξη τριμερούς μέτρου.

<sup>83</sup> Silbiger, "Bach and the Chaconne", σελ. 373.

<sup>84</sup> Silbiger, "Bach and the Chaconne", σελ. 374.

<sup>85</sup> Silbiger, "Bach and the Chaconne", σελ. 375.

<sup>86</sup> Θέμελης, Μορφολογία και ανάλυση της μουσικής, σελ. 41.

### Παράδειγμα 1: μ.1-5

The musical notation shows a sequence of chords in 3/4 time. The chords are: i, ii<sub>2</sub>, V<sub>6</sub>/<sub>5</sub>, i, VI, iv, i<sub>6</sub>/<sub>4</sub>, vii, i<sub>4</sub>-3.

Η παραπάνω αρμονική διαδοχή στο μπάσο αποτελεί το αρμονικό θέμα του μπάσο οστινάτο, το οποίο εκτείνεται μέχρι τον πρώτο χρόνο του μέτρου 9 (βλ. Παράδειγμα 1).

Υπάρχουν πολλές απόψεις σχετικά με την έκταση του θέματος. Για παράδειγμα, στην *Encyclopedia Britannica* αναφέρεται πως το θέμα παρουσιάζεται στα πρώτα τέσσερα μέτρα.<sup>87</sup> Αυτή η άποψη σημαίνει πως τα μέτρα 5-9 αποτελούν την πρώτη παραλλαγή του μπάσο οστινάτο, γεγονός που δεν μπορεί να ισχύει. Κι αυτό, γιατί αποτελούν πιστή επανάληψη των τεσσάρων πρώτων μέτρων ως προς το αρμονικό υπόβαθρο, με μια μελωδική διαφοροποίηση που βοηθά στην αίσθηση της ολοκλήρωσης του οκταμέτρου. Το θέμα (A) λοιπόν παρουσιάζεται στα μ.1-9 και πιο συγκεκριμένα στα μ.1-5 η πτώση γίνεται με τις βαθμίδες vii-i (α1) και στα μ.5-9 η πτώση είναι τέλεια με τις βαθμίδες V-i (α2).

Προχωρώντας σε αναγωγή, το μπάσο οστινάτο προκύπτει ως ένα κατιόν τετράχορδο (βλ. Παράδειγμα 2), το οποίο εμφανίζεται με διάφορες μορφές μέσα στο έργο (βλ. Παράδειγμα 3). Το c διατηρήθηκε με δίεση (#) για την ανάδειξη του πρωτότυπου φθόγγου. Στην περίπτωση αυτή, προκύπτει το διάστημα δευτέρας αυξημένο, ένα διάστημα που δεν γίνεται αντιληπτό στο έργο, καθώς ο Bach παρεμβάλλει ανάμεσα στο c# (V65) και το Bb (VI) το d (i).<sup>88</sup> Το κατιόν τετράχορδο παραπέμπει στην *Romanesca*, ένα τραγούδι του 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αιώνα με μελωδικοαρμονικό σχήμα και με ιδιαίτερο χαρακτηριστικό το κατιόν τετράχορδο.<sup>89</sup>

<sup>87</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Schwarm, Betsy. "Chaconne". *Encyclopaedia Britannica*. Ανακτήθηκε Ιανουάριο 3, 2019. <https://www.britannica.com/topic/Chaconne-by-Bach> Ανακτήθηκε Ιανουάριο 3, 2019.

<sup>88</sup> Στην παρούσα ανάλυση, τα παραδείγματα προέρχονται από το πρωτότυπο έργο για βιολί του Bach. Αντίστοιχα, η ονομασία των φθόγγων που ακολουθείται αφορά αυτούς του βιολιού.

<sup>89</sup> Gerbino, Giuseppe. "Romanesca". *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Ιανουάριο 5, 2019. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023732?rskey=HBD5kX&result=1>



### Παράδειγμα 2: Το κατιόν τετράχορδο



Παρόλο που αυτό το αρμονικό σχήμα αποτελεί τη «βάση» ολόκληρου έργου, πολλές φορές δεν γίνεται αντιληπτό ακουστικά. Αυτό συμβαίνει γιατί είτε το μπάσο οστινάτο είναι «κρυμμένο» και δεν εμφανίζεται, είτε εμφανίζεται με συγγενείς μελωδικές ή αρμονικές παραλλαγές.

### Παράδειγμα 3: Ορισμένες παραλλαγές του μπάσο οστινάτο

1.(μ.1-4)



2.(μ.17-20)



3.(μ.77-80)



4.(μ.133-136)



Το έργο αποτελείται συνολικά από 33 παραλλαγές που είναι βασισμένες (κυρίως) στο αρμονικό θέμα του μπάσο οστινάτο, το οποίο παρουσιάζεται στην αρχή του κομματιού, με αρμονική διαδοχή i-V-VI-V<sup>90</sup> (βλ. Παράδειγμα 2). Ωστόσο, ο αριθμός των παραλλαγών ποικίλλει σε κάθε ανάλυση. Αυτό συμβαίνει γιατί σε πολλές

<sup>90</sup> Η συγκεκριμένη αρμονική διαδοχή εμφανίζει στο τέλος την V βαθμίδα και όχι την vii, καθώς το θέμα τελειώνει με την εμφάνιση V, ενώ η χρήση της vii εξυπηρετεί τη μη ισχυρή πτώση της πρώτης φράσης του θέματος.

περιπτώσεις είναι δύσκολο να οριστεί το αν μια συγκεκριμένη παραλλαγή είναι ανεξάρτητη ή μέρος της προηγούμενης. Αν σκεφτεί κανείς πως η κάθε παραλλαγή συνήθως παρουσιάζει διαφορετική μελωδική γραμμή, ρυθμική αγωγή και υφή, μπορεί να αντιληφθεί την δυσκολία που προκύπτει στον ακριβή καθορισμό της κάθε παραλλαγής. Γι' αυτόν τον λόγο, στην παρούσα ανάλυση, κάποιες παραλλαγές αναπτύσσονται σε οκτώ μέτρα και άλλες σε τέσσερα.<sup>91</sup> Οι οκτάμετρες παραλλαγές παρουσιάζονται ως ενιαίο σύνολο, καθώς σε αυτές τις περιπτώσεις η παραλλαγή του δευτέρου τετραμέτρου αποτελεί παράφραση του πρώτου. Ιδιαίτερος σχολιασμός των παραλλαγών του δευτέρου τετραμέτρου γίνεται μόνο όταν κρίνεται αναγκαίο.

- Στην 1<sup>η</sup> παραλλαγή (μ.9-17) ο αρμονικός αλλά και ο μελωδικός άξονας του μπάσο οστινάτο εμφανίζεται όμοιος ως προς το αρχικό θέμα. Η μελωδική γραμμή εμφανίζεται σε εσωτερική φωνή, ενώ ο τονισμένος χρόνος του κάθε μέτρου είναι ο δεύτερος.
- Στη 2<sup>η</sup> παραλλαγή (μ.17-25) ξεχωρίζουν έντονα δύο φωνές, εκ των οποίων η χαμηλότερη παρουσιάζει μια ελαφρώς τροποποιημένη μορφή του μπάσο οστινάτο (σε μελωδικό και αρμονικό επίπεδο) με κατιούσα χρωματική κίνηση προς την δεσπόζουσα. Επιπλέον, ο χρόνος που τονίζεται είναι ο δεύτερος του κάθε μέτρου.
- Η 3<sup>η</sup> παραλλαγή (μ.25-33) ξεκινά με όγδοα, χωρίς την χρήση των παρεστιγμένων όπως στις προηγούμενες δύο παραλλαγές. Ο αρμονικός άξονας του μπάσο οστινάτο εμφανίζεται σχεδόν όμοιος ως προς το αρχικό θέμα (εμφάνιση *iv* αντί *VI*), όπως συμβαίνει και με τη μελωδική γραμμή. Από το μ.29 εμφανίζονται για πρώτη φορά συνεχόμενα δέκατα έκτα. Στη συγκεκριμένη παραλλαγή, ο τονισμένος χρόνος του κάθε μέτρου είναι ο δεύτερος.
- Η 4<sup>η</sup> παραλλαγή (μ.33-41) διακρίνεται από την τεχνική της συγκαλυμμένης πολυφωνίας,<sup>92</sup> ενώ ο μελωδικός άξονας του οστινάτο εμφανίζεται σε κατιούσα χρωματική κίνηση στον ισχυρό χρόνο του κάθε μέτρου (μ.33-36, βλ. Παράδειγμα 4). Τα μ.37-41 έχουν έντονα διαφορετικό χαρακτήρα από τα προηγούμενα, καθώς ο πιο στατικός χαρακτήρας από το μ.35 πλέον αλλάζει με τη χρήση συνεχόμενων δεκάτων έκτων. Στα συγκεκριμένα μέτρα, ο αρμονικός άξονας ως προς το αρχικό θέμα είναι σχεδόν όμοιος, ο μελωδικός δεν εμφανίζεται με μεγάλη σαφήνεια, ενώ σε όλη την παραλλαγή ο τονισμένος χρόνος του κάθε μέτρου είναι ο πρώτος.

---

<sup>91</sup> Το μπάσο οστινάτο εμφανίζεται ανά τετράμετρο, με την φράση της κάθε παραλλαγής να ολοκληρώνεται στον πρώτο χρόνο του επόμενου μέτρου.

<sup>92</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Αδάμ, Παναγιώτης. Φούγκα. Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας, 2015. σελ. 64.



**Παράδειγμα 4:** μ.33-36

- Η 5<sup>η</sup> παραλλαγή (μ.41-49) αποτελείται από δέκατα έκτα, ενώ δεν χρησιμοποιείται το μπάσο οστινάτο με απόλυτη πιστότητα ως προς το αρχικό θέμα, ούτε μελωδικά αλλά ούτε αρμονικά. Διατηρώντας την *i* και την *V* βαθμίδα στην αρχή, παρουσιάζεται στη θέση της *VI* η *iv* βαθμίδα, μια συγχορδία εκτός του βασικού πυρήνα του θέματος. Η επιστροφή ωστόσο στην δεσπόζουσα γίνεται ακριβώς στο σημείο που πρέπει να γίνει σύμφωνα με το αρχικό θέμα (μ.41-45, βλ. Παράδειγμα 5). Στη συνέχεια, από το μ.45 υπάρχει εκ νέου εμφάνιση του αρμονικού θέματος του οστινάτο και για ακόμα μια φορά η παρουσία της *iv* βαθμίδας είναι έντονη (μ.47). Σε αυτήν την παραλλαγή, ο τονισμένος χρόνος του κάθε μέτρου είναι ο πρώτος.

**Παράδειγμα 5:** μ.41-45

- Στην 6<sup>η</sup> παραλλαγή (μ.49-57) το μελωδικό θέμα του οστινάτο είναι κρυμμένο, ωστόσο υπονοείται από την αρμονία. Επιπλέον, ο τονισμένος χρόνος του κάθε μέτρου είναι ο πρώτος.

### Παράδειγμα 6: μ.49-52



- Στην 7<sup>η</sup> παραλλαγή (μ.57-65) διακόπτεται η ακατάπαυστη ροή των δεκάτων έκτων που ξεκίνησαν από το μ.37 (βλ. μ.57-60). Ο συνδυασμός των ρυθμικών σχημάτων που χρησιμοποιείται είναι ιδιαίτερος και χορευτικός, ενώ το οστινάτο εμφανίζεται σχεδόν όμοιο, μελωδικά και αρμονικά, στον δεύτερο χρόνο του κάθε μέτρου. Η παραλλαγή στα μ.61-65 είναι βασισμένη στα μ.57-61, ενώ τα δέκατα έκτα εμφανίζονται ξανά. Για ακόμα μια φορά, ο τονισμένος χρόνος του κάθε μέτρου είναι ο πρώτος.
- Η 8<sup>η</sup> παραλλαγή (μ.65-73) διαφέρει έντονα από τις προηγούμενες, καθώς για πρώτη φορά χρησιμοποιούνται τριακοστά δεύτερα. Η μελωδική γραμμή του οστινάτο παρουσιάζεται στα πρώτα ισχυρά του μέτρου, όπως ακριβώς και οι τονισμένοι χρόνοι. Επιπλέον, ο αρμονικός σκελετός είναι σχεδόν όμοιος ως προς το αρχικό θέμα (εμφάνιση VII αντί V), ενώ οι συγχορδίες περιγράφονται με τη χρήση κλιμάκων.
- Η 9<sup>η</sup> παραλλαγή (μ.73-77) διαρκεί μόνο τέσσερα μέτρα (με κατάληξη στην αρχή του πέμπτου κατά σειρά μέτρου, όπως και προηγουμένως). Ο μελωδικός αλλά και αρμονικός άξονας του οστινάτο εμφανίζεται όπως στην 8<sup>η</sup> παραλλαγή. Στην συγκεκριμένη περίπτωση, οι συγχορδίες περιγράφονται με την χρήση γρήγορων κλιμάκων τριακοστών δευτέρων. Η μελωδία κινείται ανοδικά με γρήγορα περάσματα (passaggi), ενώ στο μ.73 για πρώτη φορά αναγράφεται από τον συνθέτη το σύμβολο της τρίλιας (tr.). Ο χρόνος που τονίζεται είναι ο πρώτος του κάθε μέτρου.
- Η 10<sup>η</sup> παραλλαγή (μ.77-81) είναι επίσης τετράμετρη. Η παρουσία του μελωδικού άξονα του οστινάτο είναι εμφανής, ενώ ο αρμονικός σκελετός μοιάζει έντονα ως προς το αρχικό θέμα. Επιπλέον, ο τονισμένος χρόνος είναι ο πρώτος του κάθε μέτρου. Η προηγούμενη ροή των τριακοστών δευτέρων διακόπτεται, συνεπώς ο χαρακτήρας αυτής της παραλλαγής είναι διαφορετικός και πιο ήρεμος.
- Η 11<sup>η</sup> παραλλαγή (μ.81-89) διατηρεί την μελωδική γραμμή του οστινάτο με μια μικρή παραλλαγή: το B είναι αναίρεση (μ.83). Παρατηρείται διεύρυνση του αρμονικού ρυθμού, ενώ πολύ έντονη είναι η χρήση παρενθετικών συγχορδιών ευθύς με το ξεκίνημα της παραλλαγής. Ο χρόνος που τονίζεται είναι ο πρώτος του κάθε μέτρου.

Από το μ.84 ξεκινάει ένα πολύ χαρακτηριστικό για την δομή της chaconne πτωτικό σχήμα. Η παραλλαγή αυτή, η οποία ξεκινά από το μ.85 αλλά συνδέεται με το μ.84, παρουσιάζει χαρακτήρα γέφυρας. Δεν ακολουθείται ο μελωδικός άξονας του οστινάτο, ωστόσο διατηρούνται οι «πυλώνες» του αρμονικού σκελετού του αρχικού θέματος, με την εμφάνιση της i βαθμίδας στο μ.85 (σε ένα πλαίσιο V) και της V στο μ.88, ενώ παράλληλα εμφανίζονται στα ενδιάμεσα μέτρα η λα, η ρε και η σολ ελάσσονα.

Τα επόμενα 33 μέτρα, τα οποία διακρίνονται από μια έντονη χρήση παρενθετικών συγχορδιών, μπορούν να χωριστούν σε τέσσερις οκτάμετρες παραλλαγές. Ωστόσο, φαίνεται πως ενώνονται σε ένα μεγαλύτερο σύνολο. Στη συγκεκριμένη ανάλυση, ο χωρισμός θα γίνει ανά οκτάμετρα. Στις παρακάτω τέσσερις παραλλαγές που ακολουθούν, ο τονισμένος χρόνος είναι ο πρώτος του κάθε μέτρου.

- Στην 12<sup>η</sup> παραλλαγή (μ.89-97) χρησιμοποιείται η τεχνική αρπίσματος, ενώ συντελείται μια αρμονική παραλλαγή του μπάσο οστινάτο, με τη διατήρηση της i βαθμίδας (μ.89) και της V (μ.92). Ενδιάμεσως, τη θέση της VI βαθμίδας, σύμφωνα με το μπάσο οστινάτο, την παίρνει η i (μ.91) και η iv (μ.95).

#### Παράδειγμα 7: μ.89-96

89 *arpeggio*

i - ii<sub>2</sub> vii<sub>6</sub> i -

ii<sub>6</sub> (V) i (vii<sub>4</sub>/<sub>3</sub>) - i<sub>6</sub>/<sub>5</sub>

iv<sub>6</sub> i<sub>6</sub>/<sub>4</sub> ii<sub>6</sub>/<sub>5</sub> i<sub>6</sub>/<sub>4</sub> V<sub>4</sub> -3

- Στην 13<sup>η</sup> παραλλαγή (μ.97-105) χρησιμοποιείται το θέμα που εμφανίστηκε στην χαμηλή φωνή των προηγούμενων μέτρων (μ.93-96). Για ακόμα μια φορά, σε σύγκριση με το αρχικό θέμα του οστινάτο, τη θέση της VI βαθμίδας παίρνει η iv (μ.99, 103), μια συγχορδία έντονα παρούσα στη συγκεκριμένη παραλλαγή.
- Η 14<sup>η</sup> παραλλαγή (μ.105-113) χαρακτηρίζεται από έντονη χρωματικότητα, ενώ υπάρχει πύκνωση του αρμονικού ρυθμού. Οι κατά βάση τρίφωνες συγχορδίες γίνονται τετράφωνες, ενώ το μπάσο οστινάτο δεν υπάρχει ξεκάθαρα, ούτε μελωδικά αλλά ούτε αρμονικά. Κι αυτό, γιατί όταν υπάρχει έντονη χρωματικότητα συνηθίζεται η χρήση των παρενθετικών βαθμίδων. Η κορύφωση της μελωδικής γραμμής στην ψηλότερη φωνή πραγματοποιείται με ανιούσα χρωματική κίνηση από το μ.109 μέχρι το μ.113.

#### Παράδειγμα 8: μ.109-113

109

i (V -7) iv<sub>6/4</sub> (V<sub>2</sub> -7) VI<sub>V</sub> (vii<sub>7</sub>) IV  
 (vii<sub>7</sub>) V<sub>4</sub> -3 i

- Η 15<sup>η</sup> παραλλαγή (μ.113-121) μοιάζει αρκετά με την προηγούμενη, ωστόσο υπάρχει ακόμα μεγαλύτερη χρωματικότητα και πύκνωση του αρμονικού ρυθμού. Αμέσως μετά την κορύφωση στο μ.113, η μελωδία κυρίως στην ψηλότερη αλλά και στις υπόλοιπες φωνές ακολουθεί κατιούσα χρωματική κίνηση. Η παραλλαγή ανά τετράμετρο ξεκινά και καταλήγει στη ρε ελάσσονα διατηρώντας τους «πυλώνες» του μπάσο οστινάτο, δηλαδή την i βαθμίδα στην αρχή και την V στο τέλος, ενώ χαρακτηρίζεται από πολλές παρενθετικές συγχορδίες.

**Παράδειγμα 9:** μ.113-121

113

i VI -2 (V<sub>6/5</sub>) V -2 (V<sub>6/5</sub>) IV -2

vii<sub>6/5</sub> i<sub>6</sub> vii<sub>6</sub> I (IV<sub>6</sub> V<sub>6/5</sub>) VII (IV<sub>6</sub> V<sub>6/5</sub>)

VI iv<sub>6</sub> i<sub>6/4</sub> (V<sub>6/5</sub>) V<sub>4</sub> -3 i

- Η 16<sup>η</sup> παραλλαγή (μ.121-125) αποτελείται από τέσσερα μέτρα και έχει αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα. Το μελωδικό σχήμα του οστινάτο είναι ολοφάνερο μέσω της τεχνικής της συγκαλυμμένης πολυφωνίας και παρουσιάζεται στον πρώτο χρόνο του μέτρου, όπως και οι τονισμένοι χρόνοι. Επίσης, ο αρμονικός σκελετός είναι σχεδόν όμοιος σε σχέση με το αρχικό θέμα (εμφάνιση VII αντί V).
- 17<sup>η</sup> παραλλαγή: Στα μ.125-133 ολοκληρώνεται η πρώτη ενότητα με επανεμφάνιση του αρχικού θέματος (μ.125-129). Το επόμενο τετράμετρο παρουσιάζεται σαν επέκταση του θέματος, που μπορεί να θεωρηθεί ως παραλλαγή βασισμένη σε αυτό, μιας και διατηρεί τον αρμονικό σκελετό του οστινάτο με ελάχιστες διαφορές (εμφάνιση VII αντί V), ενώ η μελωδική γραμμή ως προς το αρχικό θέμα είναι όμοια. Σε αυτό το σημείο, η κίνηση είναι κάθετη και ομοφωνική, σε σχέση με την οριζόντια κίνηση που υπήρχε στις προηγούμενες παραλλαγές. Τα μέτρα αυτά σηματοδοτούν το τέλος μιας μεγάλης ενότητας και προετοιμάζουν για την έναρξη της νέας ενότητας στην ομώνυμη μείζονα.

**Παράδειγμα 10:** μ.125-133

125

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

iv i<sub>6</sub><sub>4</sub> V<sub>7</sub> I<sub>4</sub> -3 (IV<sub>6</sub><sub>4</sub> V<sub>6</sub><sub>5</sub>) VII (IV<sub>6</sub><sub>4</sub>

V<sub>6</sub><sub>5</sub> VI i<sub>6</sub><sub>4</sub> (V<sub>6</sub><sub>5</sub>) V I

- Στην 18<sup>η</sup> παραλλαγή (μ.133-141) το θέμα εμφανίζεται στην Ρε μείζονα. Ο χαρακτήρας για πρώτη φορά είναι ήρεμος και γαλήνιος. Το ιδιαίτερο με την συγκεκριμένη παραλλαγή είναι πως, ενώ διατηρείται ο μελωδικός σκελετός του οστινάτο, με τους φθόγγους να εμφανίζονται στον πρώτο χρόνο του κάθε μέτρου, οι παρεστιγμένες αξίες φανερώνουν πως ο τονισμένος χρόνος είναι ο δεύτερος. Επιπλέον, η συγκεκριμένη παραλλαγή μοιάζει ρυθμικά με το αρχικό θέμα της ‘Chaconne’. Ο αρμονικός σκελετός ως προς το αρχικό θέμα διατηρείται με ελάχιστες διαφορές (π.χ. vii αντί για V). Στα μ.137-141 διανθίζεται η παραπάνω μελωδική γραμμή με διαβατικούς φθόγγους, ενώ το μ.137 ξεκινά με την συγχορδία της νι (ένα στοιχείο που συναντάται ξανά στο έργο).

**Παράδειγμα 11:** μ.133-136

133

- Η 19<sup>η</sup> παραλλαγή (μ.141-149) μοιάζει αρκετά με την 18<sup>η</sup>, όσον αφορά τον χειρισμό του οστινάτο, μελωδικά και αρμονικά. Η βηματική κίνηση της πάνω φωνής (μ.141-144) μεταφέρεται στην χαμηλή φωνή (μ.145-148). Στην συγκεκριμένη παραλλαγή, ο τονισμένος χρόνος του κάθε μέτρου είναι ο δεύτερος, γεγονός που υποδεικνύεται από τις παρεστιγμένες αξίες.
- Στην 20<sup>η</sup> παραλλαγή (μ.149-157) εμφανίζονται για ακόμα μια φορά δέκατα έκτα. Ο αρμονικός και μελωδικός σκελετός του οστινάτο διατηρείται, ενώ προστίθενται κάποιες παρενθετικές συγχορδίες. Στα μ.153-156 η μελωδική γραμμή κινείται καθοδικά. Επιπλέον, ο τονισμένος χρόνος είναι ο πρώτος του κάθε μέτρου.
- Η 21<sup>η</sup> παραλλαγή (μ.157-161) συνεχίζει να αναπτύσσεται σαν συνέχεια της προηγούμενης, ενώ από το μ.157 χρησιμοποιείται ξεκάθαρα ο αρμονικός άξονας, χωρίς όμως την παρουσία της μελωδικής γραμμής του οστινάτο. Σε αντίθεση με τα προηγούμενα τέσσερα μέτρα της 20<sup>ης</sup> παραλλαγής, από το μ. 157 ξεκινά μια ανοδική πορεία και η μελωδική γραμμή κορυφώνεται στη νότα d<sup>♯</sup>, ενώ από το μ.159 επιστρέφει με καθοδική πορεία δημιουργώντας την ακουστική αντίληψη μιας αψίδας. Σε αυτήν την παραλλαγή, ο τονισμένος χρόνος είναι ο πρώτος του κάθε μέτρου.
- Στην 22<sup>η</sup> παραλλαγή (μ.161-169) οι συγχορδίες περιγράφονται για ακόμα μια φορά με άρπισμα, το οποίο χαρακτηρίζεται από το μοτίβο της τριπλής επανάληψης της ίδιας νότας. Η αρμονική γραμμή του οστινάτο διατηρείται, ενώ η μελωδική δεν εμφανίζεται με απόλυτη πιστότητα ως προς το αρχικό θέμα. Επιπλέον, τονισμένος είναι ο δεύτερος χρόνος του κάθε μέτρου, γεγονός που επιβεβαιώνεται με την τριπλή επανάληψη των ίδιων φθόγγων.
- Στην 23<sup>η</sup> παραλλαγή (μ.169-177) εμφανίζεται ο ισοκράτης της δεσπόζουσας (μ.169-172, ο οποίος θα μπορούσε να πει κανείς πως κατά κάποιον τρόπο υπονοείται από την προηγούμενη παραλλαγή) και ένας ισοκράτης της τονικής στο μπάσο (μ.173-175). Ο αρμονικός σκελετός δεν είναι όμοιος ως προς το αρχικό θέμα. Όπως και σε προηγούμενες παραλλαγές, ο Bach διατηρεί την I και την V βαθμίδα στην αρχή, παρουσιάζοντας όμως στη θέση της νί την (V) της δεσπόζουσας. Οι ισορροπίες ωστόσο διατηρούνται, καθώς στο σημείο που πρέπει να εμφανιστεί η πτώση V-I, σύμφωνα με το θέμα του οστινάτο, πραγματοποιείται. Ο μελωδικός σκελετός του οστινάτο, επίσης, δεν ακολουθείται πιστά. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η μεσαία φωνή, η οποία εμφανίζεται μιμούμενη την πάνω φωνή (μ.169-171). Από το μ.172, έντονη είναι η παρουσία ξένων φθόγγων που δημιουργούν αρμονικές τριβές και εντάσεις. Στη συγκεκριμένη παραλλαγή ο τονισμένος χρόνος του κάθε μέτρου είναι ο πρώτος.
- Στην 24<sup>η</sup> παραλλαγή (μ.177-185) η ακατάπαυστη ροή των δεκάτων έκτων σταματά και αλλάζει εντελώς ο χαρακτήρας, ενώ η τετράφωνη υφή της προηγούμενης παραλλαγής γίνεται δίφωνη. Για ακόμα μια φορά, οι διαφωνίες που χρησιμοποιούνται δίνουν έναν πιο δραματικό χαρακτήρα στην

παραλλαγή. Χρησιμοποιείται το ρυθμικό σχήμα του αρχικού θέματος, ενώ οι παρεστιγμένες νότες που εμφανίζονται στον δεύτερο χρόνο των μέτρων αποτελούν τους τονισμένους χρόνους. Στα μ.177-181, η μελωδική γραμμή του οστινάτο δεν διατηρείται, ενώ για την αρμονική δομή χρησιμοποιούνται μόνο οι «πυλώνες» του θέματος, δηλαδή η I βαθμίδα στην αρχή και η V στο τέλος της παραλλαγής. Ενδιάμεσως, παρεμβάλλονται οι (vii) της νί και (vii) της IV. Αρμονικό ενδιαφέρον παρουσιάζεται στα μ.181-185, όπου η παραλλαγή ξεκινάει με την νί βαθμίδα αντί της I, ενώ στην θέση της νί, σύμφωνα με το αρχικό θέμα, εμφανίζεται η IV. Ίσως η επιλογή αυτή προκύπτει ώστε να μπορέσει να διατηρηθεί η σχέση ελάσσονας-μείζονας συγχορδίας, όπως παρουσιάστηκε στο αρχικό θέμα της ελάσσονας τονικότητας.

Η παραλλαγή αυτή ολοκληρώνεται με την εμφάνιση της I βαθμίδας σε δεύτερη αναστροφή και έπειτα σε ευθεία κατάσταση. Η δεύτερη αναστροφή δημιουργεί την αίσθηση της μεταβατικότητας και της συνέχειας, ενώ μπορεί κανείς να πει πως με την I βαθμίδα σε ευθεία κατάσταση ολοκληρώνεται η παραλλαγή (σημείο αλληλεπικάλυψης, καθώς αυτή η συγχορδία ανήκει και στην επόμενη παραλλαγή).

#### Παράδειγμα 12: μ.181-185

181

vi IV<sub>7</sub> ii<sub>6/5</sub> -7 V iii<sub>7</sub> (V<sub>6/5</sub> -7) IV

ii<sub>6</sub> V I<sub>6/4</sub> - 5/3

- Η 25<sup>η</sup> παραλλαγή (μ.185-193) είναι πολύ διαφορετική από τις προηγούμενες, καθώς ο αντιστικτικός τρόπος γραφής αντικαθίσταται από μια έντονη ομοφωνία. Η μελωδική γραμμή του οστινάτο διατηρείται, όμως εμφανίζεται στον πρώτο χρόνο του κάθε μέτρου και όχι στον δεύτερο, όπως θα περίμενε κανείς (σύμφωνα με το αρχικό θέμα). Όσον αφορά τον αρμονικό άξονα του οστινάτο, στην θέση της νί εμφανίζεται η IV και η ii (μ.187). Στη συνέχεια, τα μ.189-193 αποτελούν επανάληψη των παραπάνω, ενώ η μελωδική γραμμή μεταφέρεται σε πιο ψηλή περιοχή τονικού ύψους. Ο τονισμένος χρόνος είναι ο δεύτερος του κάθε μέτρου, όπως παραπάνω.
- Η 26<sup>η</sup> παραλλαγή (μ.193-201) μοιάζει αρκετά με την 25<sup>η</sup>, με τη διαφορά πως η μελωδική γραμμή ολοένα ανεβαίνει με στόχο την κορύφωση στο μ.197. Ο μελωδικός σκελετός του οστινάτο δεν χρησιμοποιείται, ωστόσο ο αρμονικός





ταυτότητα μείζονας ή ελάσσονας συγχορδίας. Κατά τη διάρκεια της παραλλαγής, η επιστροφή στη ρε ελάσσονα γίνεται σταδιακά.

- Η 29<sup>η</sup> παραλλαγή (μ.217-225) αναπτύσσεται με την συνεχόμενη χρήση δεκάτων έκτων. Στα μ.217-221 κυριαρχεί η ανοδική μελωδική γραμμή του μπάσου, που οδηγεί ομαλά στην κορύφωση, στο μ.221. Επίσης, η ανοδική βηματική κίνηση του μπάσου παραπέμπει στην μελωδική γραμμή του οστινάτο (καθρέπτως). Όσον αφορά την αρμονική υφή, δεν είναι απολύτως όμοια με αυτή του αρχικού θέματος. Επιπλέον, ο τονισμένος χρόνος του κάθε μέτρου (για τα μ.217-221) είναι ο δεύτερος.

Από το μ.221 κι έπειτα, η προηγούμενη ανοδική πορεία αντικαθίσταται με καθοδική, ενώ οι συγχορδίες περιγράφονται με μορφή αρπίσματος (μαζί με προσθήκη ξένων φθόγγων). Δεν είναι αρκετά ευδιάκριτη η μελωδική γραμμή του οστινάτο, ωστόσο υπονοείται από την αρμονία. Στο συγκεκριμένο τετράμετρο, ο τονισμένος χρόνος του κάθε μέτρου είναι ο πρώτος.

- Η 30<sup>η</sup> παραλλαγή (μ.225-229) δεν διαφοροποιείται εντόνως από την προηγούμενη, με εξαίρεση ότι σε αυτό το τμήμα υπάρχει μεγαλύτερη ένταση και πιο ξεκάθαρη μελωδία. Η μελωδική υφή του οστινάτο εμφανίζεται στους πρώτους χρόνους των μέτρων, όπως συμβαίνει και με τους τονισμένους χρόνους. Η συγκεκριμένη παραλλαγή εκτείνεται σε μόλις τέσσερα μέτρα.
- Η 31<sup>η</sup> παραλλαγή (μ.229-237), με χαρακτηριστικό την εμφάνιση του επαναλαμβανόμενου ισοκράτη a, παρουσιάζει μια ξεκάθαρη μελωδική γραμμή. Ο μελωδικός σκελετός του αρχικού θέματος διατηρείται, ενώ ο αρμονικός παρουσιάζεται παραλλαγμένος. Επιπλέον, ο τονισμένος χρόνος του κάθε μέτρου είναι ο πρώτος. Πολύ χαρακτηριστική είναι η χρήση κατιούσας χρωματικής κίνησης στον μπάσο στα μ. 233-234, ενώ από το μ.235 ξεκινά ανιούσα χρωματική κίνηση.
- Η 32<sup>η</sup> παραλλαγή (μ.237-241) εμφανίζεται σαν συνέχεια της προηγούμενης, στα πλαίσια ανάπτυξης της. Η μελωδική γραμμή ακολουθεί κατιούσα κίνηση, ενώ ο μελωδικός σκελετός του οστινάτο εμφανίζεται σε ασθενή μέρη των μέτρων, οπότε δεν γίνεται αντιληπτός, αλλά μάλλον λειτουργεί ως «λεβάρε» για την κάθε φράση. Όσον αφορά τον αρμονικό σκελετό, η συγκεκριμένη παραλλαγή ξεκινά με την νί βαθμίδα, ενώ η μόνη ομοιότητα ως προς το αρχικό θέμα είναι οι βαθμίδες V-i στο τέλος της παραλλαγής. Επιπλέον, ο τονισμένος χρόνος είναι ο δεύτερος του κάθε μέτρου.
- Στην 33<sup>η</sup> παραλλαγή (μ.241-249), οι συγχορδίες περιγράφονται με την χρήση τριήχων, που εμφανίζονται για πρώτη φορά στο έργο. Από το μ.241, η μελωδική γραμμή των τριήχων έχει ανοδική πορεία, ενώ από το μ.245 καθοδική. Ο μελωδικός σκελετός του οστινάτο διατηρείται, ενώ ο τονισμένος χρόνος του κάθε μέτρου είναι στα μ.241-244 ο δεύτερος και στα μ.245-248 ο πρώτος. Ο αρμονικός σκελετός δεν εμφανίζεται με απόλυτη πιστότητα ως προς το αρχικό θέμα. Η παραλλαγή αυτή ολοκληρώνεται με ένα γρήγορο πέρασμα (passage) τριακοστών δευτέρων σε μορφή κλίμακας.

Στα μ.249-253 επανεμφανίζεται για τελευταία φορά το θέμα. Ωστόσο, παρουσιάζεται αυτούσιο μόνο το πρώτο τετράμετρο, καθώς στο δεύτερο (τετράμετρο) ο συνθέτης προετοιμάζει την πτώση, περιστρέφοντας την αρμονία γύρω από την iv βαθμίδα.

#### Παράδειγμα 14: μ.253-257

253

$i_4$  -<sub>3</sub>  $VI_6$  ( $vii_6/4$ )  $iv_6$  ( $vii_6$ )  $iv$   $vii$   $V_7$   $i$

$ii$  -  $V$  -  $i$

Σύμφωνα με όλα τα παραπάνω, προκύπτει ο συγκεκριμένος μακροδομικός πίνακας:

#### Πίνακας 2. Μακροδομικός πίνακας ανάλυσης

<u>1η ενότητα</u> : ρε ελάσσονα	<ul style="list-style-type: none"> <li>• μ.1-133</li> <li>• Θέμα</li> <li>• 17 παραλλαγές</li> </ul>
<u>2η ενότητα</u> : Ρε μείζονα	<ul style="list-style-type: none"> <li>• μ.133-209</li> <li>• 10 παραλλαγές</li> </ul>
<u>3η ενότητα</u> : ρε ελάσσονα	<ul style="list-style-type: none"> <li>• μ.209-253</li> <li>• 6 παραλλαγές</li> </ul>

### 3. Διασκευή (arrangement) ή μεταγραφή (transcription);

---

#### 3.1. Προβληματισμός

Η διαδικασία δημιουργίας μιας προσωπικής εκδοχής ενός έργου για κάποιο διαφορετικό όργανο δημιουργεί έντονους προβληματισμούς. Το άτομο που αναλαμβάνει μια τέτοια διαδικασία καλείται πρώτα από όλα να ξεκαθαρίσει και να θέσει τους στόχους που θέλει να πετύχει.

Με γνώμονα τη διατήρηση της πιστότητας του αρχικού μουσικού κειμένου αλλά και άλλες εξίσου σημαντικές παραμέτρους, επιλέγει κανείς να προβεί στη δημιουργία είτε μιας «διασκευής» (arrangement) είτε μιας «μεταγραφής» (transcription). Το γεγονός αυτό θα καθορίσει το τελικό μουσικό αποτέλεσμα, το οποίο θα πρέπει όχι μόνο να ικανοποιεί αισθητικά τον ίδιο, αλλά και να προσαρμόζεται όσο πιο άρτια γίνεται στο νέο όργανο, διατηρώντας τον σεβασμό στο πρωτότυπο έργο. Η απόφαση, λοιπόν, της δημιουργίας μιας «διασκευής» ή μιας «μεταγραφής» αποτελεί τον πρώτο και βασικότερο προβληματισμό, καθώς η κάθε επιλογή επιτρέπει διαφορετική διαχείριση και παρέμβαση στο αρχικό μουσικό κείμενο.

Έχουν ειπωθεί εκ διαμέτρου αντίθετες απόψεις σχετικά με τις διαφορές που διέπουν τις δύο αυτές έννοιες. Ο Howard-Jones Enlyn αναφέρει πως μια διασκευή είναι στην ουσία η μεταφορά του αρχικού έργου για κάποιο άλλο όργανο, η οποία περιλαμβάνει μόνο τις απαραίτητες αλλαγές, ώστε η εκτέλεση του έργου από το νέο όργανο να κρίνεται εφικτή.<sup>93</sup> Αντιθέτως, κατά τη γνώμη του, μια μεταγραφή αποτελεί μια ανασύνθεση του πρωτότυπου μουσικού κειμένου, το οποίο σαν τελικό αποτέλεσμα διαφέρει αρκετά από το αρχικό, με αλλαγές που το καθιστούν ως ένα βαθμό καινούριο έργο. Στην ίδια κατεύθυνση, στο *Harvard Dictionary of Music*,<sup>94</sup> επισημαίνεται πως σε μια διασκευή πραγματοποιείται η μεταφορά και η προσαρμογή του πρωτότυπου έργου για κάποιο διαφορετικό όργανο, χωρίς όμως να αλλοιώνεται η ταυτότητα του αρχικού έργου, παραμένοντας όσο πιο πιστή γίνεται η μεταφορά του.

---

<sup>93</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Howard-Jones, Enlyn. "Arrangements and Transcriptions". *Music & Letters* 16/4 (1935). σελ. 305.

<sup>94</sup> Randel, Don, Michael. "Arrangement". *The Harvard Dictionary of Music*. 4th ed. σελ. 58. Ανακτήθηκε Δεκέμβριο 30, 2018.

<https://books.google.gr/books?id=o2rFSecPhEsC&pg=PA58&lpg=PA58&dq=E.+Howard-Jones:+Arrangements+and+Transcriptions&source=bl&ots=Um6ZUFZpSP&sig=1RONuCnneJ1ZNLGK3WmqYF1DzkY&hl=el&sa=X&ved=2ahUKEwjnhOK938DfAhUMCewKHbgQDqAQ6AEwCHoECAMQAO#v=onepage&q=E.%20Howard-Jones%3A%20Arrangements%20and%20Transcriptions&f=false>

Ωστόσο, όπως προαναφέρθηκε, πολλοί μελετητές υποστηρίζουν ακριβώς το αντίθετο. Σε άρθρο του, ο Malcolm Boyd,<sup>95</sup> αναφέρει πως μια διασκευή αποτελεί μια επεξεργασία (συμπεριλαμβανομένη και η απλοποίηση) του πρωτότυπου έργου το οποίο προορίζεται (όχι απαραίτητα) για κάποιο άλλο όργανο. Έτσι, πολλές φορές, το αποτέλεσμα που προκύπτει διαφέρει από μια ‘νότα-προς-νότα’ αντιγραφή και δεν διατηρεί μεγάλη πιστότητα προς το πρωτότυπο έργο, γεγονός που συμβαίνει σε μια μεταγραφή. Ίδια γνώμη εκφράζεται και στην *Encyclopedia Britannica*, όπου σημειώνεται πως σε μια διασκευή μπορούν να υπάρξουν περισσότερες ελευθερίες πάνω στο πρωτότυπο μουσικό έργο, σε αντίθεση με μια μεταγραφή.<sup>96</sup> Επιπλέον, ο Ter Ellingson, σε άρθρο του,<sup>97</sup> παραθέτει πως μια μεταγραφή αποτελεί στην ουσία μια αντιγραφή του πρωτότυπου έργου, με κάποιες παρεμβάσεις και προορίζεται για διαφορετικό όργανο. Σημειώνει επίσης πως η μεταγραφή και η διασκευή είναι ταυτόσημες έννοιες.

Μπορεί λοιπόν εύκολα να συμπεράνει κανείς πως οι γνώμες διίστανται, ενώ οι διαφορές των δύο εννοιών δεν είναι γενικά αποδεκτές και οριοθετημένες. Γι’ αυτόν το λόγο, κρίνεται αναγκαίο να οριοθετηθούν, στα πλαίσια της συγκεκριμένης διπλωματικής εργασίας, οι διαφοροποιήσεις των δύο εννοιών, ώστε να γίνει μια ξεκάθαρη επιλογή, με απώτερο σκοπό την ορθή παρουσίαση μιας προσωπικής εκδοχής της ‘Chaconne’ του J.S. Bach για κλασική κιθάρα.

Σύμφωνα με τις παραπάνω απόψεις, επιλέγεται από την επιμελήτρια αυτή του Malcolm Boyd και της *Encyclopedia Britannica*, με σκοπό τη δημιουργία μιας μεταγραφής με κάποια στοιχεία διασκευής. Γι’ αυτό, όχι μόνο θα αποφευχθεί η καθοριστική παρέμβαση στο πρωτότυπο έργο, αλλά θα ασκηθεί προσπάθεια ώστε να μην αλλοιωθεί κανένα βασικό χαρακτηριστικό του έργου, παρά μόνο σε περίπτωση που κρίνεται αναγκαίο. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η ‘Chaconne’ του Bach συντέθηκε για βιολί. Κατά τη μεταγραφή για κλασική κιθάρα, θα υπάρξει φροντίδα έτσι ώστε η προσαρμογή του κομματιού στο διαφορετικό όργανο (σε αυτήν την περίπτωση στην κιθάρα) να είναι όσο το δυνατόν πιστότερη στο αρχικό έργο, χωρίς ωστόσο να παραλειφθεί η αξιοποίηση κάποιων φυσικών χαρακτηριστικών του οργάνου (π.χ. η δυνατότητα απόδοσης πολυφωνικών υφών, οι προσθήκες φθόγγων και μελωδικών γραμμών, διπλασιασμοί του μπάσου κ.λπ.).

---

<sup>95</sup> Boyd, Malcolm. “Arrangement (Ger. Bearbeitung)”. *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Δεκέμβριο 30, 2018.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001332?rskey=X6yyP3&result=1>

<sup>96</sup> Erb, Donald, James. Arrangement and Transcription. *Encyclopaedia Britannica*. Ανακτήθηκε Δεκέμβριο 30, 2018.

<https://www.britannica.com/art/instrumentation-music/Arrangement-and-transcription>

<sup>97</sup> Ellingson, Ter. “Transcription (i)”. *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Δεκέμβριο 30, 2018.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028268#omo-9781561592630-e-0000028268>

## 4. Συμβάσεις μεταγραφής

---

Στην παρούσα εργασία, η μεθοδολογία των κριτικών εκδόσεων αποτελεί απαραίτητο εργαλείο, καθώς πάνω στις συγκεκριμένες αρχές θα στηριχτεί η παρούσα μεταγραφή (με κάποια στοιχεία διασκευής). Είναι ιδιαίτερα σημαντικό σε μια μεταγραφή το εκάστοτε έργο να είναι αποτυπωμένο με τέτοιον τρόπο, ώστε να διευκολύνει τον πιθανό αναγνώστη ή εκτελεστή καθώς το μελετά. Με την χρήση, λοιπόν, της σύγχρονης σημειογραφίας, με σεβασμό στις πρωτογενείς πηγές αλλά και με οδηγό τους κανόνες και τις συμβάσεις του John Caldwell,<sup>98</sup> θα επιχειρηθεί να παρουσιαστεί με τον καλύτερο εφικτό τρόπο το μουσικό κείμενο, στο πλαίσιο μιας φιλικής προς τον αναγνώστη μεταγραφής, η οποία βασίζεται στη μεθοδολογία και στις αρχές μιας κριτικής έκδοσης.

### **Πηγές**

Η 'Chaconne' από την Παρτίτα BWV 1004 διασώζεται σε χειρόγραφες πηγές. Από αυτές, στις πρωτογενείς πηγές ανήκει το αυτόγραφο του ίδιου του συνθέτη, J.S. Bach, το αντίγραφο-χειρόγραφο της δεύτερης γυναίκας του, Anna Magdalena, και άλλα τρία αντίγραφα άγνωστων γραφών.<sup>99</sup>

Κατά τη διαδικασία σύγκρισης αυτών των πρωτογενών πηγών, αντιλαμβάνεται κανείς πως πολλά στοιχεία από το αυτόγραφο του Bach έχουν αντιγραφεί λανθασμένα, με ένα μεγάλο ποσοστό στοιχείων να αποκλίνει αρκετά από το χειρόγραφο του συνθέτη. Το γεγονός αυτό μπορεί, εν μέρει, να εξηγηθεί λόγω των συχνών σφαλμάτων που προκύπτουν κατά την διαδικασία μιας χειρόγραφης αντιγραφής. Γι' αυτόν τον λόγο, η πιο αξιόπιστη πηγή είναι, δίχως αμφιβολία, το αυτόγραφο του συνθέτη.

Για λόγους συντομογραφίας, παρακάτω θα χρησιμοποιείται η ονομασία SB (τα αρχικά γράμματα από την Staatsbibliothek zu Berlin που φυλάσσεται το αυτόγραφο του συνθέτη) όταν υπάρχει αναφορά στο αυτόγραφο του Bach.

---

<sup>98</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Caldwell, John. *Editing early music*. 2nd ed. Oxford : Clarendon Press, 1995.

<sup>99</sup> [https://www.bach-digital.de/servlets/solr/select?q=%2BobjectType%3A%22work%22+%2B%28musicrepo\\_work01%3A%221004%22+musicrepo\\_work02%3A%221004%22%29+%2Bcategory%3A%22BachDigital\\_class\\_00000006%5C%3A0001%22&fl=id%2CreturnId%2CobjectType&sort=music\\_repo\\_worksort01+asc&version=4.5&mask=&start=0&fl=id&rows=1&XSL.Style=browse&orig\\_rows=25](https://www.bach-digital.de/servlets/solr/select?q=%2BobjectType%3A%22work%22+%2B%28musicrepo_work01%3A%221004%22+musicrepo_work02%3A%221004%22%29+%2Bcategory%3A%22BachDigital_class_00000006%5C%3A0001%22&fl=id%2CreturnId%2CobjectType&sort=music_repo_worksort01+asc&version=4.5&mask=&start=0&fl=id&rows=1&XSL.Style=browse&orig_rows=25) Ανακτήθηκε Απρίλιο 8, 2019.

### **Κλειδιά-Μέτρα**

Στη 'Chaconne' από το αυτόγραφο του Bach, εμφανίζεται η χρήση δύο κλειδιών: του σολ της δεύτερης γραμμής και του σολ της πρώτης γραμμής. Στην παρούσα μεταγραφή έχει διατηρηθεί η ενιαία χρήση του κλειδιού του σολ δεύτερης γραμμής, με στόχο τη διευκόλυνση του αναγνώστη για μια πιο άμεση κατανόηση του μουσικού κειμένου, ενώ το σημείο της αλλαγής δεν σημειώνεται πάνω στην παρτιτούρα, αλλά σχολιάζεται παρακάτω.

Επιπλέον, στα κομβικά σημεία μετάβασης της ελάσσονας τονικότητας στη μείζονα και αντίστροφα (με την αλλαγή οπλισμού), ο συνθέτης, στο αυτόγραφο του, δεν τοποθετεί διαστολή προς χωρισμό μέτρων. Στην παρούσα μεταγραφή προτιμήθηκε η χρήση διπλής (μη καταληκτικής) διαστολής και στα δύο πεντάγραμμα, ώστε να εμφανίζονται με σαφήνεια τόσο τα όρια του κάθε μέτρου όσο και ο νέος οπλισμός.

### **Στολίδια**

Το μοναδικό στολίδι που καταγράφεται από τον συνθέτη στη 'Chaconne' είναι μια τρίλια (μ.73). Στην παρούσα μεταγραφή προστέθηκαν από την επιμελήτρια επιπλέον στολίδια.

### **Κούρδισμα**

Στο τμήμα της μεταγραφής για κλασική κιθάρα, η 6<sup>η</sup> χορδή της κιθάρας κουρδίζεται σε DD και όχι σε EE, όπως κανονικά συμβαίνει. Αυτή η επιλογή εξυπηρετεί την εμφάνιση της DD σε ένα τονικό ύψος που δεν είναι προσβάσιμο με άλλον τρόπο στο όργανο, ενώ αποτελεί έναν εξαιρετικά σημαντικό φθόγγο για την τονικότητα (ρε ελάσσονα).

### **Ενδείξεις δυναμικής - άρθρωσης**

Ενδείξεις δυναμικής δεν χρησιμοποιούνται στην παρούσα μεταγραφή, καθώς δεν καταγράφονται από τον ίδιο τον συνθέτη στο αυτόγραφο του. Η άρθρωση συμβολίζεται με συζεύξεις (διατηρούνται αυτές του συνθέτη), ενώ τα λεγκάτι (slurs) με διακεκομμένες συζεύξεις.

### **Συζεύξεις**

Στην παρούσα μεταγραφή, οι συζεύξεις, οι οποίες τοποθετήθηκαν από τον ίδιο τον συνθέτη, δεν καταγράφονται. Η επιλογή αυτή έγινε με σκοπό να αποφευχθεί η πύκνωση του μουσικού κειμένου που αφορά την κιθάρα. Άλλωστε, η μεταγραφή προβάλλει δύο πεντάγραμμα, το πρώτο από τα οποία περιλαμβάνει το πρωτότυπο έργο για βιολί στο οποίο σημειώνονται όλες οι συζεύξεις του συνθέτη. Αυτό βέβαια δε σημαίνει πως το στοιχείο αυτό που δηλώνει την άρθρωση δεν λαμβάνεται υπόψη και για το μέρος της κιθάρας.

### **Λεγκάτι (slurs)**

Τα λεγκάτι της παρούσας μεταγραφής για κλασική κιθάρα σημειώνονται από την επιμελήτρια με στόχο την διευκόλυνση του εκτελεστή σε γρήγορα τεχνικά περάσματα (passaggi), αλλά και την ορθότερη απόδοση της άρθρωσης, σύμφωνα με τις συζυγίες που κατέγραψε ο συνθέτης στο αυτόγραφο του.

### **Σημεία αλλοίωσης**

Τα σημεία αλλοίωσης στα έργα του 17<sup>ου</sup> αιώνα χρησιμοποιούνταν πολύ διαφορετικά σε σχέση με σήμερα. Αρκετές φορές, στο ίδιο μέτρο, παρουσιάζονταν εμφανίσεις ίδιων αλλοιώσεων σε ίδιους φθόγγους, γεγονός που συμβαίνει στο συγκεκριμένο αυτόγραφο του Bach. Στην παρούσα μεταγραφή διατηρήθηκαν αυτές οι αλλοιώσεις, καθώς δεν δημιουργούν κάποιο πρόβλημα στην ανάγνωση του μουσικού κειμένου.

### **Προσθήκες και αφαιρέσεις φθόγγων**

Στην παρούσα μεταγραφή προστέθηκαν κάποιοι φθόγγοι, ένα μεγάλο μέρος από αυτούς μπάσα, αφενός για να ενισχυθεί η αρμονία του έργου σε συγκεκριμένα κομβικά σημεία, αφετέρου για να αξιοποιηθεί το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό ενός πολυφωνικού οργάνου όπως η κιθάρα. Με σεβασμό στο έργο, οι επιπλέον φθόγγοι τοποθετήθηκαν με σκοπό την καλύτερη ανάδειξη του έργου στο συγκεκριμένο όργανο.

Όσον αφορά τις αφαιρέσεις νοτών, έγιναν με δύο κριτήρια: είτε είναι φυσικώς αδύνατο να παιχτούν στην κιθάρα, είτε παρεμποδίζουν την ερμηνεία κάποιας φράσης. Σε καμία περίπτωση οι αφαιρέσεις νοτών δεν παρεμβαίνουν καθοριστικά στο πρωτότυπο μουσικό κείμενο και δεν το αλλοιώνουν.


### **Τεχνική αρπάζ**


Στην μεταγραφή για κλασική κιθάρα, στα σημεία που ο συνθέτης αναφέρει «arpeggio» ή «arp.», έχουν καταγραφεί οι συγχορδίες με αρπίσματα. Το αρπάζ αυτό αποτελεί προσωπική επιλογή-πρόταση της επιμελήτριας.


### **Ζητήματα διάρκειας επιπρόσθετων νοτών**

Στη 'Chaconne', ο Bach συνηθίζει να εμφανίζει φωνές οι οποίες δεν ολοκληρώνουν τους χρόνους που πρέπει να διαρκούν μέσα στο μέτρο. Η ίδια πρακτική χρησιμοποιείται και από την επιμελήτρια, με ελάχιστες εξαιρέσεις.

### **Σύμβολα**

 Για λεγκάτι (slurs)

 Για τρίλιες

 Για mordent



## 5. Μεταγραφή της ‘Chaconne’ για κιθάρα από την Παρτίτα BWV 1004 για βιολί

---

### 5.1. Μουσικό κείμενο

Ο τρόπος παρουσίασης της συγκεκριμένης μεταγραφής στην παρούσα εργασία κρίνεται αναγκαίο να σχολιαστεί. Το μουσικό κείμενο παρουσιάζεται σε δύο πεντάγραμμα, με το πρώτο (από το αυτόγραφο του συνθέτη) να φέρει το μέρος για βιολί με ελαφρώς μικρότερη σε μέγεθος γραμματοσειρά, ενώ το δεύτερο (να φέρει) την μεταγραφή για κλασική κιθάρα. Ο συγκεκριμένος τρόπος έκθεσης της μεταγραφής επιλέχθηκε γιατί επιτρέπει στον αναγνώστη να έχει πιο ολοκληρωμένη εικόνα του πρωτότυπου έργου αλλά και να εντοπίζει ταχύτερα τις διαφορές μεταξύ των δύο πενταγράμμων.

# 'Chaconne'

(από την Παρτίτα BWV 1004)

J. S. Bach  
(1685-1750)

The first system of the Chaconne consists of two staves of music. Both staves are in the treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The music begins with a series of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The first four measures show the initial harmonic structure and the beginning of the main melodic motif.

The second system continues the piece from measure 5 to 10. It features the same harmonic and melodic patterns as the first system, with the left hand providing a steady accompaniment and the right hand carrying the primary melody. Measure numbers 6 and 10 are indicated at the start of the staves.

The third system covers measures 11 to 14. The melodic line in the right hand becomes more active, with frequent sixteenth-note passages. The left hand continues with its characteristic chordal accompaniment. Measure numbers 11 and 15 are indicated at the start of the staves.

The fourth system covers measures 15 to 18. The piece continues with its characteristic harmonic and melodic motifs. The right hand features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs. Measure numbers 15 and 18 are indicated at the start of the staves.

19

Musical notation for measures 19-22, top staff. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some triplets. The key signature has one flat (Bb).

19

Musical notation for measures 19-22, bottom staff. The staff contains a bass line with chords and single notes. A circled '8' is located below the first measure.

23

Musical notation for measures 23-26, top staff. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The key signature has one flat (Bb).

23

Musical notation for measures 23-26, bottom staff. The staff contains a bass line with chords and single notes. A circled '8' is located below the first measure.

27

Musical notation for measures 27-30, top staff. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some slurs. The key signature has one flat (Bb).

27

Musical notation for measures 27-30, bottom staff. The staff contains a bass line with chords and single notes. A circled '8' is located below the first measure.

31

Musical notation for measures 31-34, top staff. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some slurs. The key signature has one flat (Bb).

31

Musical notation for measures 31-34, bottom staff. The staff contains a bass line with chords and single notes. A circled '8' is located below the first measure.

35

35

Musical notation for measures 35-38, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a bass line with quarter and eighth notes.

39

39

Musical notation for measures 39-41, continuing the melodic and bass lines from the previous system.

42

42

Musical notation for measures 42-44, showing further development of the musical themes.

45

45

Musical notation for measures 45-48, concluding the page with a melodic flourish in the upper staff and a steady bass line.

48



48



51



51



54



54



58



58



62

Musical notation for measures 62-64, top staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody consists of eighth and quarter notes with various accidentals (sharps and naturals).

62

Musical notation for measures 62-64, bottom staff. The key signature has one flat (B-flat). The accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords.

65

Musical notation for measures 65-66, top staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody continues with eighth and quarter notes, including some slurs.

65

Musical notation for measures 65-66, bottom staff. The key signature has one flat (B-flat). The accompaniment continues with eighth-note bass lines and chords.

67

Musical notation for measures 67-68, top staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody features a mix of eighth and quarter notes with some slurs.

67

Musical notation for measures 67-68, bottom staff. The key signature has one flat (B-flat). The accompaniment continues with eighth-note bass lines and chords.

69

Musical notation for measures 69-70, top staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody includes sixteenth-note passages and slurs.

69

Musical notation for measures 69-70, bottom staff. The key signature has one flat (B-flat). The accompaniment continues with eighth-note bass lines and chords.

72

Musical notation for measures 72-73, top staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody consists of eighth notes and quarter notes, with a trill (tr) in measure 73.

72

Musical notation for measures 72-73, bottom staff. The key signature has one flat (B-flat). The accompaniment features eighth notes and quarter notes, with a trill (tr) in measure 73.

74

Musical notation for measures 74-75, top staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody consists of eighth notes and quarter notes.

74

Musical notation for measures 74-75, bottom staff. The key signature has one flat (B-flat). The accompaniment features eighth notes and quarter notes, with a trill (tr) in measure 75.

76

Musical notation for measures 76-77, top staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody consists of eighth notes and quarter notes.

76

Musical notation for measures 76-77, bottom staff. The key signature has one flat (B-flat). The accompaniment features eighth notes and quarter notes.

78

Musical notation for measures 78-79, top staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody consists of eighth notes and quarter notes.

78

Musical notation for measures 78-79, bottom staff. The key signature has one flat (B-flat). The accompaniment features eighth notes and quarter notes.

80

Musical notation for measures 80-81, top staff. The staff contains two measures of music. Measure 80 starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It features a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 81 continues with eighth notes: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, and ends with a whole note G3. A slur covers the eighth notes in measure 81.

80

Musical notation for measures 80-81, bottom staff. The staff contains two measures of music. Measure 80 starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It features a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 81 continues with eighth notes: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, and ends with a whole note G3. A slur covers the eighth notes in measure 81.

82

Musical notation for measures 82-83, top staff. The staff contains two measures of music. Measure 82 starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It features a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 83 continues with eighth notes: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, and ends with a whole note G3. A slur covers the eighth notes in measure 83.

82

Musical notation for measures 82-83, bottom staff. The staff contains two measures of music. Measure 82 starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It features a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 83 continues with eighth notes: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, and ends with a whole note G3. A slur covers the eighth notes in measure 83.

84

Musical notation for measures 84-85, top staff. The staff contains two measures of music. Measure 84 starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It features a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 85 continues with eighth notes: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, and ends with a whole note G3. A slur covers the eighth notes in measure 85.

84

Musical notation for measures 84-85, bottom staff. The staff contains two measures of music. Measure 84 starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It features a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 85 continues with eighth notes: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, and ends with a whole note G3. A slur covers the eighth notes in measure 85.

86

Musical notation for measures 86-87, top staff. The staff contains two measures of music. Measure 86 starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It features a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 87 continues with eighth notes: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, and ends with a whole note G3. A slur covers the eighth notes in measure 87.

86

Musical notation for measures 86-87, bottom staff. The staff contains two measures of music. Measure 86 starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It features a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 87 continues with eighth notes: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, and ends with a whole note G3. A slur covers the eighth notes in measure 87.



Musical score for measures 87-88. The top staff (treble clef) features a complex melodic line with many beamed eighth notes and slurs. The bottom staff (treble clef) features a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score for measures 89-90. Measure 89 includes the instruction *arpeggio* above the top staff. The top staff has a melodic line with a slur. The bottom staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score for measures 91-92. The top staff has a melodic line with a slur. The bottom staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score for measures 93-94. The top staff has a melodic line with a slur. The bottom staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs. The key signature has one flat (B-flat).







119

Musical notation for measures 119-120. The top staff shows a bass line with chords and single notes. The bottom staff shows a treble line with a rhythmic pattern of eighth notes.

121

Musical notation for measures 121-122. The top staff features a melodic line with a slur. The bottom staff features a rhythmic pattern with slurs.

123

Musical notation for measures 123-124. The top staff features a melodic line with a slur. The bottom staff features a rhythmic pattern with slurs.

125

Musical notation for measures 125-126. The top staff features a melodic line with a slur. The bottom staff features a rhythmic pattern with slurs.

131

Musical notation for measures 131-136. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. Both staves have a common time signature of 8/8. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some chords and rests.

137

Musical notation for measures 137-141. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps. Both staves have a common time signature of 8/8. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some chords and rests.

142

Musical notation for measures 142-146. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps. Both staves have a common time signature of 8/8. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some chords and rests.

147

Musical notation for measures 147-151. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps. Both staves have a common time signature of 8/8. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some chords and rests.

151

151

This system contains two staves of music for measures 151 to 153. The key signature is two sharps (F# and C#). The first staff begins with a treble clef and a 7-measure rest. The second staff begins with a bass clef and an 8-measure rest. Both staves feature a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The music is written in a style typical of a classical or romantic era.

154

154

This system contains two staves of music for measures 154 to 156. The key signature remains two sharps. The first staff begins with a treble clef and the second with a bass clef. The music continues with a similar rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, showing a steady melodic and harmonic progression.

157

157

This system contains two staves of music for measures 157 to 159. The key signature is two sharps. The first staff begins with a treble clef and the second with a bass clef. The music continues with a similar rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, showing a steady melodic and harmonic progression.

160

160

This system contains two staves of music for measures 160 to 162. The key signature is two sharps. The first staff begins with a treble clef and the second with a bass clef. The music continues with a similar rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, showing a steady melodic and harmonic progression.

163

Musical score for measures 163-165. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is an 8-measure bass clef. Both staves show a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

166

Musical score for measures 166-168. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is an 8-measure bass clef. Both staves show a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

169

Musical score for measures 169-171. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is an 8-measure bass clef. Both staves show a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

172

Musical score for measures 172-174. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is an 8-measure bass clef. Both staves show a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.



175

Musical score for measures 175-182. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps, providing a harmonic accompaniment with chords and some melodic lines. Measure numbers 175 and 179 are indicated at the start of their respective systems.

179

Musical score for measures 179-182. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It shows a melodic line with some slurs and accents. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps, featuring a steady accompaniment. Measure numbers 179 and 183 are indicated at the start of their respective systems.

183

Musical score for measures 183-188. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps, containing a melodic line with various note values. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps, providing a harmonic accompaniment. Measure numbers 183 and 189 are indicated at the start of their respective systems.

189

Musical score for measures 189-196. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps, featuring a melodic line with slurs. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps, providing a harmonic accompaniment. Measure numbers 189 and 193 are indicated at the start of their respective systems.

194



194

200

*arpeggio*



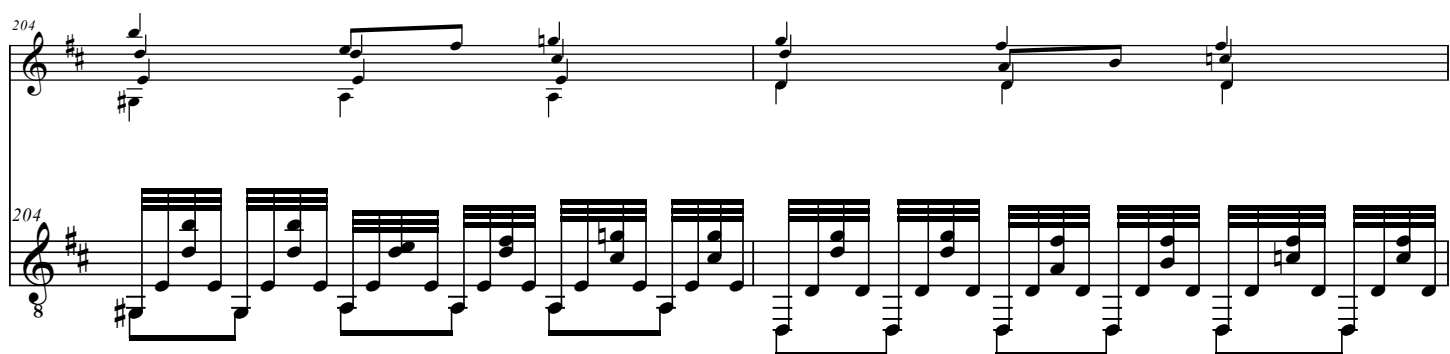
200

202



202

204



204

206

Musical notation for measures 206-207. The top staff shows a melody in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff shows a bass line in bass clef with a key signature of two sharps. The time signature is 8/8. The melody consists of quarter notes and eighth notes, while the bass line features a steady eighth-note accompaniment.

208

Musical notation for measures 208-209. The top staff shows a melody in treble clef with a key signature of two sharps. The bottom staff shows a bass line in bass clef with a key signature of two sharps. The time signature is 8/8. The melody includes quarter notes, eighth notes, and a double bar line. The bass line continues with eighth notes and includes a double bar line.

213

Musical notation for measures 213-216. The top staff shows a melody in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The bottom staff shows a bass line in bass clef with a key signature of one flat. The time signature is 8/8. The melody features eighth-note patterns and quarter notes. The bass line provides a steady eighth-note accompaniment.

217

Musical notation for measures 217-220. The top staff shows a melody in treble clef with a key signature of one flat. The bottom staff shows a bass line in bass clef with a key signature of one flat. The time signature is 8/8. The melody consists of eighth-note patterns with slurs. The bass line continues with eighth notes and includes slurs.

220

Musical notation for measures 220-222, top staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody consists of eighth and sixteenth notes with various phrasings and slurs.

220

Musical notation for measures 220-222, bottom staff. The bass line features a steady eighth-note accompaniment with some rests and slurs.

223

Musical notation for measures 223-225, top staff. The melody continues with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure in measure 225.

223

Musical notation for measures 223-225, bottom staff. The bass line continues with eighth notes, featuring some slurs and a trill-like figure in measure 225.

226

Musical notation for measures 226-228, top staff. The melody becomes more complex with sixteenth-note runs and slurs.

226

Musical notation for measures 226-228, bottom staff. The bass line features dense sixteenth-note accompaniment with slurs.

229

Musical notation for measures 229-231, top staff. The melody consists of eighth notes with slurs.

229

Musical notation for measures 229-231, bottom staff. The bass line features eighth notes with slurs.

232

232

This system contains two staves of music for measures 232 to 234. The top staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note figures. The key signature has one flat, and the time signature is 8/8.

235

235

This system contains two staves of music for measures 235 to 237. The notation continues with similar melodic and harmonic patterns as the previous system, maintaining the 8/8 time signature and one-flat key signature.

238

238

This system contains two staves of music for measures 238 to 240. The melodic line in the top staff shows some chromatic movement. The accompaniment in the bottom staff consists of steady eighth-note chords.

241

241

This system contains two staves of music for measures 241 to 243. The top staff features a more active melodic line with sixteenth-note runs. The bottom staff continues with the harmonic accompaniment.

244

Musical notation for measures 244-246, top staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are slurs over the first and second measures.

244

Musical notation for measures 244-246, bottom staff. The key signature has one flat (B-flat). The accompaniment features a steady eighth-note pattern. Some notes are circled with dashed lines.

247

Musical notation for measures 247-248, top staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody continues with eighth and sixteenth notes, featuring a long slur across both measures.

247

Musical notation for measures 247-248, bottom staff. The key signature has one flat (B-flat). The accompaniment continues with eighth notes, with some notes circled with dashed lines.

249

Musical notation for measures 249-253, top staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody is primarily composed of quarter notes and eighth notes.

249

Musical notation for measures 249-253, bottom staff. The key signature has one flat (B-flat). The accompaniment consists of chords and eighth notes. Some notes are circled with dashed lines.

254

Musical notation for measures 254-258, top staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody includes quarter notes and eighth notes, ending with a fermata.

254

Musical notation for measures 254-258, bottom staff. The key signature has one flat (B-flat). The accompaniment features chords and eighth notes. A trill (tr) is indicated above a note in measure 257. Some notes are circled with dashed lines.

## 5.2. Σχολιασμός

Επιπλέον, πρέπει να γίνουν τα εξής σχόλια:

- Στα μ.86(3<sup>2</sup>)-88 και 195-199, στο SB, χρησιμοποιείται κλειδί σολ πρώτης γραμμής.
- Στο μ.107, για λόγους αποφυγής τεχνικών δυσκολιών, επιλέχθηκε η αφαίρεση κάποιων νοτών και η πρόσθεση άλλων, έτσι ώστε να είναι όχι μόνο πιο προσιτό στον ερμηνευτή, αλλά όσο γίνεται να μην αλλοιώνεται η αρμονία.
- Στα μ.132-133 και 208-209, στο SB, δεν υπάρχει διαστολή για τον διαχωρισμό των μέτρων. Ο συνθέτης, αντί αυτού, σημειώνει ένα κλειδί του σολ και τον νέο, στην κάθε περίπτωση, οπλισμό.
- Στα μ.229-239, οι φθόγγοι a του SB, που εμφανίζονται σε όλα στα ασθενή μέρη των μέτρων, παρουσιάζονται μια οκτάβα ψηλότερα (a'). Η αλλαγή αυτή αφενός καθιστά το συγκεκριμένο μέρος πιο εύκολο τεχνικά, αφετέρου εξυπηρετεί τον εκάστοτε ερμηνευτή για μια «λεγκάτο» ερμηνεία, χωρίς απότομες διακοπές νοτών και μεγάλες διατάσεις δακτύλων.
- Στο μ.242 (2<sup>1</sup>) στο SB δεν τοποθετείται σύζευξη.

## Συμπεράσματα-Επίλογος

---

Σκοπός της συγκεκριμένης εργασίας ήταν η δημιουργία μιας μεταγραφής της ‘Chaconne’ από την Παρτίτα BWV 1004 για κλασική κιθάρα. Κατά τη διαδικασία αυτή, κρίθηκε σκόπιμο από την επιμελήτρια να μελετηθούν και να καταγραφούν πληροφορίες που αφορούν τη chaconne γενικότερα, μελετώντας τα χαρακτηριστικά της σε συγκεκριμένα γεωγραφικά μέρη (Ιταλία, Ισπανία, Γαλλία, Γερμανία, Αγγλία), την εξέλιξή της μέσα στους αιώνες, αλλά και την αναφορά των πιο σημαντικών συνθετών που ασχολήθηκαν με αυτό το είδος. Όλες αυτές οι πληροφορίες είναι απαραίτητες για να αποκτήσει κανείς μια, όσο το δυνατόν, πιο ολοκληρωμένη εικόνα για τη chaconne, ενώ αποτελούν χρήσιμα εργαλεία για την κατανόηση κάποιου τέτοιου έργου.

Κατά τη διαδικασία προετοιμασίας μιας προσωπικής εκδοχής της ‘Chaconne’ για κιθάρα, η επιμελήτρια θεώρησε σκόπιμο πρώτα να προχωρήσει σε μια ανάλυση του συγκεκριμένου έργου, ώστε να γνωρίσει τη δομή του και να κατανοήσει τη σκέψη του συνθέτη. Έπειτα, η επιλογή ανάμεσα στη δημιουργία μιας μεταγραφής ή μιας διασκευής έφερε νέους προβληματισμούς. Με τη λογική να παραμείνει το έργο όσο πιο πιστό στο πρωτότυπο αλλά παράλληλα να προσαρμοστεί στον χαρακτήρα της κιθάρας, η επιμελήτρια επέλεξε τη δημιουργία μιας μεταγραφής με κάποια στοιχεία διασκευής. Τα ζητήματα με τα οποία έρχεται κανείς αντιμέτωπος σε μια τέτοια περίπτωση είναι πολλά, ενώ, όλο αυτό το εγχείρημα απαιτεί γνώσεις, στην δεδομένη περίπτωση, τόσο κιθαριστικές όσο και θεωρητικές.

Είναι πολύ σημαντικό να μπορεί ένας εκτελεστής να καταθέτει μια ερμηνεία ενός μουσικού έργου που να βασίζεται σε ένα θεωρητικό υπόβαθρο, έτσι ώστε να μην κυριαρχεί μόνο το προσωπικό γούστο κατά την εκτέλεση, αλλά ταυτόχρονα ένας πραγματικός σεβασμός ως προς το έργο, γεγονός που προκύπτει μέσα από τη συστηματική μελέτη, τόσο θεωρητική όσο και πρακτική. Άλλωστε, για τα έργα των οποίων οι συνθέτες δεν βρίσκονται στη ζωή, μπορεί κανείς να τα προσεγγίσει μόνο μέσω των πηγών, που θα τον κατευθύνουν στην πιο ορθή ιστορικά απόδοσή τους. Η διαδικασία της μεταγραφής μπορεί να αποτελέσει το έναυσμα που θα ωθήσει έναν πιθανό εκτελεστή να δοκιμαστεί με μια τέτοια διαδικασία. Τα οφέλη θα είναι αναρίθμητα, ενώ θα αρχίσει να συνειδητοποιεί βαθύτερα τον ιδιαίτερο και πολυεπίπεδο κόσμο της μουσικής.



## Βιβλιογραφία

---

### Πρωτογενείς πηγές

[https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource\\_source\\_00001199](https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001199)

Ανακτήθηκε Ιανουάριο 3, 2019.

[https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource\\_derivate\\_00004049/db\\_bachp0268\\_page022.jpg](https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00004049/db_bachp0268_page022.jpg) Ανακτήθηκε Ιανουάριο 3, 2019.

[https://www.bachdigital.de/receive/BachDigitalSource\\_source\\_00001955;jsessionid=A16CAF1ED47C47929F0532FD1F06E35E?lang=en](https://www.bachdigital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001955;jsessionid=A16CAF1ED47C47929F0532FD1F06E35E?lang=en) Ανακτήθηκε Ιανουάριο 3, 2019.

[https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource\\_derivate\\_00005577/db\\_bachp0967\\_page013v.jpg](https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00005577/db_bachp0967_page013v.jpg) Ανακτήθηκε Ιανουάριο 3, 2019.

### Δευτερογενείς πηγές

#### Βιβλία

Αδάμ, Παναγιώτης. Φούγκα. Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας, 2015.

Θέμελης, Δημήτριος. Μορφολογία και ανάλυση της μουσικής: εισαγωγή. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1994.

Caldwell, John. Editing early music. 2nd ed. Oxford : Clarendon Press, 1995.

Dowley, Tim. The Illustrated Lives of the Great Composers: Bach. London, New York: Omnibus Press, 1987.

Lester, Joel. Bach's Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance. NY: Oxford University Press, 1999.

Scholes, A. Percy. The Oxford Companion to Music. London: New York, Oxford University Press, 1970, 1992.

Thompson, Oscar. The International Encyclopedia of Music and Musicians. 11<sup>th</sup> ed. New York: Dodd, Mead & Company, 1985.

Spitta, Philipp. Johann Sebastian Bach: His Work and Influence on the Music of Germany. Vol. II. U.S.A., New York: Dover Publications, Inc, 2015.

Wallace, Berry. Form in music: an examination of traditional techniques of musical form and their applications in historical and contemporary styles. N.J.: Prentice-Hall, c1986.

Walton, W. Charles. Βασικές Μουσικές Φόρμες. Αθήνα: Μ. ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ & ΣΙΑ ΟΕ, 1990 (μτφρ. Τσαφταρίδης Νικόλαος) .

### **Άρθρα**

Howard-Jones, Enlyn. “Arrangements and Transcriptions”. *Music & Letters* 16/4 (1935).

Hudson, Richard. “Further Remarks on the Passacaglia and Ciaccona”. *Journal of the American Musicological Society* 23/2 (1970).

Silbiger, Alexander. “Bach and the Chaconne”. *The Journal of Musicology* 17/3 (1999).

Silbiger, Alexander. “Passacaglia and Ciaccona: Genre Pairing and Ambiguity from Frescobaldi to Couperin”. *Journal of seventeenth-century music* 2/1 (1996).

Titmuss, Clive. “The Myth of Bach’s Lute Suites”. *This is Classical Guitar & Werner Guitar Editions* (2015). Ανακτήθηκε Οκτώβριο 30, 2018.  
<https://www.thisisclassicalguitar.com/bachs-lute-suites-clive-titmuss/>

Walker, Thomas. “Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History”. *Journal of the American Musicological Society* 21/3 (1968).

### **Λήμματα**

Boyd, Malcolm. “Arrangement (Ger. Bearbeitung)”. *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Δεκέμβριο 30, 2018.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-000001332?rskey=X6yyP3&result=1>

Ellingson, Ter. “Transcription (i)”. *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Δεκέμβριο 30, 2018.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028268#omo-9781561592630-e-0000028268>

- Erb, Donald, James. "Arrangement and Transcription". *Encyclopaedia Britannica*. Ανακτήθηκε Δεκέμβριο 30, 2018.  
<https://www.britannica.com/art/instrumentation-music/Arrangement-and-transcription>
- Fuller, David, Eisen, Cliff. "Partita [parte] (It.; Ger. Partie, Parthie, Partia, Parthia; Lat. pars)". *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Δεκέμβριο 30, 2018.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020982?rskey=aFzoDw&result=1>
- Gerbino, Giuseppe. "Romanesca". *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Ιανουάριο 5, 2019.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023732?rskey=HBD5kX&result=1>
- Silbiger, Alexander. "Chaconne". *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Οκτώβριο 30, 2018.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005354>
- Silbiger, Alexander. "Passacaglia". *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Δεκέμβριο 30, 2018.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021024?rskey=lgRVrQ&result=1>
- Schwarm, Betsy. "Chaconne". *Encyclopaedia Britannica*. Ανακτήθηκε Ιανουάριο 3, 2019.  
<https://www.britannica.com/topic/Chaconne-by-Bach>
- Randel, Don, Michael. "Arrangement". *The Harvard Dictionary of Music*. 4th ed. σελ. 58 Ανακτήθηκε Δεκέμβριο 30, 2018.  
<https://books.google.gr/books?id=02rFSecPhEsC&pg=PA58&lpg=PA58&dq=E.+HowardJones:+Arrangements+and+Transcriptions&source=bl&ots=Um6ZUFZpSP&sig=1RONuCnneJ1ZNLGK3WmqYF1DzkY&hl=el&sa=X&ved=2ahUKEwjnhOK938DfAhUMCewKHbgQDqAQ6AEwCHoECAMQAQ#v=onepage&q=E.%20Howard-Jones%3A%20Arrangements%20and%20Transcriptions&f=false>
- Sisman, Elaine. "Variations". *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Δεκέμβριο 31, 2018.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029050#omo-9781561592630-e-0000029050-div1-0000029050.3>
- Wolff, C. & Emery, W. "Johann Sebastian Bach". *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Δεκέμβριο 31, 2018.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278195?rskey=XBk41t&result=1#omo-9781561592630-e-6002278195-div1-6002278195.3.7.6>

### **Διπλωματική εργασία**

Κουκουμπέσης, Γιώργος. “Σουίτα για λαούτο αρ. 1 σε μι ελάσσονα (BWV 996) του Johanne Sebastian Bach: ζητήματα μεταγραφής και προετοιμασία έκδοσης για κιθάρα.” Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2018.

### **Διαδικτυακές πηγές**

[https://imslp.org/wiki/Violin\\_Partita\\_No.2\\_in\\_D\\_minor,\\_BWV\\_1004\\_\(Bach,\\_Johann\\_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Partita_No.2_in_D_minor,_BWV_1004_(Bach,_Johann_Sebastian)) Ανακτήθηκε Μάρτιο 5, 2019.

[https://www.bach-digital.de/servlets/solr/select?q=%2BobjectType%3A%22work%22+%2B%28musicrepo\\_work01%3A%221004%22+musicrepo\\_work02%3A%221004%22%29+%2Bcategory%3A%22BachDigital\\_class\\_00000006%5C%3A0001%22&fl=id%2CreturnId%2CobjectType&sort=musicrepo\\_worksort01+asc&version=4.5&mask=&start=0&fl=id&rows=1&XSL.Style=browse&origrows=25](https://www.bach-digital.de/servlets/solr/select?q=%2BobjectType%3A%22work%22+%2B%28musicrepo_work01%3A%221004%22+musicrepo_work02%3A%221004%22%29+%2Bcategory%3A%22BachDigital_class_00000006%5C%3A0001%22&fl=id%2CreturnId%2CobjectType&sort=musicrepo_worksort01+asc&version=4.5&mask=&start=0&fl=id&rows=1&XSL.Style=browse&origrows=25)  
Ανακτήθηκε Απρίλιο 8, 2019.

### **Εικόνες**

Εικόνα 1: [https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource\\_derivate\\_00005334/db\\_bachp0967\\_page001r.jpg](https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00005334/db_bachp0967_page001r.jpg) Ανακτήθηκε Μάρτιο 10, 2019.

Εικόνα 2: [https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource\\_derivate\\_00005577/db\\_bachp0967\\_page013v.jpg](https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00005577/db_bachp0967_page013v.jpg) Ανακτήθηκε Μάρτιο 10, 2019.