



ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

Τμήμα Μουσικής Επιστήμης & Τέχνης

Οι δίφωνες Inventions του Γ. Σ. Μπαχ: Εκδόσεις και ερμηνευτικές προσεγγίσεις

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΟΛΓΑ ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

msa16007

Επιβλέπουσα: Χριστίνα Σιδηροπούλου, Μέλος Ε.Ε.Π.
Μέλος εξεταστικής επιτροπής: Δήμητρα Κόνιαρη, μέλος Ε.ΔΙ.Π

Θεσσαλονίκη 2022

«Δηλώνω υπευθύνως ότι όλα τα στοιχεία σε αυτήν την εργασία τα απέκτησα, τα επεξεργάστηκα και τα παρουσιάζω σύμφωνα με τους κανόνες και τις αρχές της ακαδημαϊκής δεοντολογίας, καθώς και τους νόμους που διέπουν την έρευνα και την πνευματική ιδιοκτησία. Δηλώνω επίσης υπευθύνως ότι, όπως απαιτείται από αυτούς τους κανόνες, αναφέρομαι και παραπέμπω στις πηγές όλων των στοιχείων που χρησιμοποιώ και τα οποία δεν συνιστούν πρωτότυπη δημιουργία μου».

Copyright © Όλγα Γιαννακοπούλου, 2022
Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση της πτυχιακής εργασίας από το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	3
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ.....	4
ΜΠΑΡΟΚ: ΦΟΡΜΕΣ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΓΙΑ ΠΛΗΚΤΡΟΦΟΡΑ ΟΡΓΑΝΑ.....	4
1. Εισαγωγή: Περίοδοι και γενικά χαρακτηριστικά.....	4
1.1. Τα όργανα και η χρήση τους.....	4
1.2. Σημαντικότεροι συνθέτες - ερμηνευτές.....	6
1.3. Είδη και φόρμες.....	7
1.4. Φόρμες για πληκτροφόρα όργανα.....	7
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ.....	9
ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΔΙΦΩΝΩΝ INVENTIONS.....	9
2.1. Ιστορική διερεύνηση των δίφωνων Inventions.....	9
2.2. Μορφολογική δομή των δίφωνων Inventions.....	12
2.3.1. Οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις της εποχής.....	15
2.4. Ανάλυση των στοιχείων του μουσικού κειμένου.....	18
2.4.1. Ποικίλματα.....	18
2.4.2. Είδη καλλωπιστικών ποικιλιμάτων.....	18
2.4.3. Ενδείξεις δυναμικής.....	19
2.4.4. Ρυθμική Αγωγή.....	20
2.4.5. Δακτυλισμοί.....	21
2.4.6. Πεντάλ.....	22
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ.....	23
ΔΙΑΘΕΣΙΜΕΣ ΚΑΙ ΕΓΚΡΙΤΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ.....	23
3.1. Σημειογραφικές ενδείξεις και ερμηνεία.....	23
3.2. Είδη εκδόσεων.....	23
3.3. Διαθέσιμες και έγκριτες εκδόσεις των δίφωνων Inventions.....	25
3.4. Ερωτηματολόγιο.....	26
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ.....	27
ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΤΡΙΩΝ ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΩΝ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΩΝ.....	27
4.1. Ιστορικά στοιχεία των πιανιστών των επιλεγμένων ηχογραφήσεων.....	27
4.2. Διερεύνηση των επιλεγμένων ηχογραφήσεων.....	30
5.1. Συμπεράσματα.....	33
5.2. Επίλογος.....	34
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	35

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Οι δίφωνες Invention του Bach αποτελούν σημαντικό εκπαιδευτικό έργο για το ρεπερτόριο του πιάνου, καθώς εισάγουν στην πολυφωνική μουσική του συνθέτη, στοχεύοντας ταυτόχρονα στην ανάπτυξη των αισθητικών κριτηρίων και των ερμηνευτικών ικανοτήτων των νέων πιανιστών. Στην εργασία διερευνώνται αρχικά, το ιστορικό-μουσικολογικό πλαίσιο, η δομή, και τα σημειογραφικά στοιχεία του έργου, και στη συνέχεια, οι διαθέσιμες έγκριτες εκδόσεις, τα αισθητικά ερμηνευτικά κριτήρια βάσει των οποίων προσδιορίζονται, καθώς και η ποικιλία των ερμηνευτικών προσεγγίσεων, όπως προκύπτει από τις διαθέσιμες ηχογραφήσεις. Η παρούσα έρευνα επικεντρώνεται στην επιλογή τριών διαφορετικών ηχογραφημένων προσεγγίσεων, εστιάζοντας στη μεταξύ των ποιοτικών κριτηρίων τους σύγκριση.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΜΠΑΡΟΚ: ΦΟΡΜΕΣ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΓΙΑ ΠΛΗΚΤΡΟΦΟΡΑ ΟΡΓΑΝΑ

1. Εισαγωγή: Περίοδοι και γενικά χαρακτηριστικά

Χρονολογικά η μπαρόκ μουσική τοποθετείται μεταξύ 1600 και 1750. Οι ιστορικοί της μουσικής τη διακρίνουν σε πρώιμο (1600-1650), σε μέσο (1650-1700) και σε όψιμο (1700-1750).

Γενικά, το ύφος της μουσικής, κατά την περίοδο αυτή, χαρακτηρίζεται ως πομπώδες και πολύπλοκο, ενώ έντονο είναι το δραματικό και το συναισθηματικό στοιχείο σε αντίθεση με τον ορθολογισμό της Αναγέννησης. Το συνεχές βάσιμο (basso continuo) είναι από τα πιο χαρακτηριστικά γνωρίσματα της μουσικής μπαρόκ, γι' αυτό και ονομάζεται και εποχή του συνεχούς βάσιμου. Το basso continuo είναι μία ανεξάρτητη φωνή που δημιουργεί τη συνοδευτική βάση, πάνω στην οποία αναπτύσσονται οι υπόλοιπες φωνές. Νεωτεριστικό στοιχείο της εποχής αποτελεί, επίσης, η επικράτηση του μείζονα και ελάσσονα τρόπου έναντι των παλαιών εκκλησιαστικών τρόπων, που σηματοδότησε τη σταδιακή μετάβαση από την πολυφωνία του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης στην ομοφωνική γραφή, η οποία θα κυριαρχήσει και θα ολοκληρωθεί την εποχή του κλασικισμού.

1.1. Τα όργανα και η χρήση τους

Στην εποχή του Μπαρόκ εφευρίσκονται νέα όργανα, όπως το όμποε, αλλά, κυρίως, εξελίσσονται ορισμένα από τα παλαιότερα, με στόχο τη βελτίωση των εκφραστικών τους δυνατοτήτων. Στην έντεχνη μουσική συναντώνται σε διάφορες μορφές το βιολί, η βιόλα, το βιολοντσέλο, το λαούτο, η κιθάρα, η θεόρβη, το φλάουτο, το όμποε, το κορνέτο, η τρομπέτα, το κόρνο και τα τύμπανα. Στον αντίποδα, μεταξύ των λαϊκών οργάνων των χωρικών ή των ζητιάνων συγκαταλέγονται το μικρό βιολί, η βιέλλα, η κιθάρα, το σαντούρι, η άρπα στόματος, ο πλάγιος αυλός, το flageolet, η σαλμέλη, η γκάιντα, η κρουμόρνη, το τύμπανο, οι καστανιέτες, το ξυλόφωνο, τα κουδούνια, οι ξύστρες, κ.λπ. (Michels, 1999). Τα πληκτροφόρα αποκτούν στο Μπαρόκ κεντρικό ρόλο μέσω της τεχνικής του συνεχούς βάσιμου και του πολυφωνικού κοντσερτάντε παιξίματος. Τα σπουδαιότερα πληκτροφόρα της εποχής είναι το εκκλησιαστικό όργανο, το τσέμπαλο, και το κλαβίχορδο. Παρόμοια με το τσέμπαλο είναι τα μικρότερης έκτασης: βιργινάλι ή βιργινάλιο (virginal) και σπινέτο (spinet). Κατά τα τέλη του 16^{ου} αιώνα, κατασκευάζεται η πρώτη μορφή πιάνου από τον Bartolomeo Cristofori.

Το *εκκλησιαστικό όργανο* είναι πληκτροφόρο αερόφωνο. Ο ήχος του παράγεται με τη διοχέτευση αέρα μέσα σε σειρές αυλών. Οι αυλοί κάθε σειράς είναι διαβαθμισμένοι ανάλογα με το μήκος τους και επομένως ανάλογα με το τονικό ύψος των παραγομένων φθόγγων. Κάθε σειρά αυλών (*registro*) παράγει το δικό της ηχόχρωμα, που καθορίζεται κυρίως από το σχήμα των αυλών (πχ. κωνικό, κυλινδρικό κλπ.) και από τον τρόπο παραγωγής της παλμικής κίνησης της στήλης του αέρα. Οι σειρές των αυλών συνδέονται με δύο ή περισσότερα κλαβιέ, σαν του πιάνου (Αβέρωφ, 1992). Το εκκλησιαστικό όργανο περιλαμβάνει μία ή περισσότερες σειρές πλήκτρων (κλαβιέ), με έκταση 4 ½ οκτάβες σε παράταξη άσπρων και μαύρων, όπως αυτά του πιάνου. Επιπρόσθετο χαρακτηριστικό του αποτελεί μία σειρά από ποδόπληκτρα (πεντάλ) με έκταση 2 ½ οκτάβες. Έχει πλούσιο και μεγαλόπρεπο ήχο. Ο μηχανισμός του επιτρέπει στις φωνές να ακούγονται καθαρά, έτσι ώστε να γίνεται σαφής, κατά την ακρόαση, η αντίστιξη. Κατά την εποχή Μπαρόκ, έφτασε στο κατασκευαστικό του ιδεώδες, οπότε αργότερα δεν μπορούσε να γίνει λόγος για βελτιώσεις, αλλά μόνο για μικρομετατροπές. Κατασκευαστικά διακρίνονταν τρεις βασικοί τύποι εκκλησιαστικών οργάνων, που παίρνουν το όνομά τους από τους κατασκευαστές τους : Praetorius, Schnitger, Silberman (Michels, 1999).

Το τσέμπαλο, ως νυκτό πληκτροφόρο περιλαμβάνει ένα ή περισσότερα σετ χορδών, τις λεγόμενες «χορωδίες», που βρίσκονται τεντωμένες πάνω στο αντηχείο του και μία έως δύο σειρές πλήκτρων (κλαβιέ). Η προέκταση του πλήκτρου, όταν αυτό πατηθεί, σηκώνει τα ξύλινα «σαλταρέλα», που βρίσκονται κάτω από τις χορδές. Κάθε σαλταρέλο είναι εφοδιασμένο με μια «πένα» που τσιμπά τη χορδή. Ο νυκτός αυτός ήχος σταματά, όταν η τσόχα που βρίσκεται στο πηγείο του σαλταρέλου, ακουμπήσει τη χορδή, κατά την επάνοδο δηλαδή του σαλταρέλου στην αρχική του θέση. Το σύστημα ισάριθμων ομάδων χορδών και αντίστοιχων σαλταρέλων, δημιουργεί τα «ρετζίστρα». Η εναλλαγή του αριθμού των ρετζίστρων αποτελεί τον μόνο τρόπο για την παραγωγή δυναμικών και ηχοχρωματικών διαφοροποιήσεων στο τσέμπαλο (Χοϊδάς, 2005).

Τα όρια του ρεπερτορίου μεταξύ του τσέμπαλου και του εκκλησιαστικού οργάνου είναι ασαφή. Σε κάποιες, όμως, περιπτώσεις υπάρχουν ενδείξεις, όπως για παράδειγμα *per organo*, δηλαδή για εκκλησιαστικό όργανο. Επιπλέον, το ρεπερτόριο διαφοροποιείται ανάλογα με το είδος και το ύψος της μουσικής. Στη θρησκευτική μουσική χρησιμοποιείται κυρίως το εκκλησιαστικό όργανο, ενώ στην κοσμική (π.χ. σε χορούς), το τσέμπαλο. Στις τεχνικές τους διαφορές εντάσσεται η δυνατότητα εφαρμογής μεγάλων διαρκειών μέσω των πεντάλ στο εκκλησιαστικό όργανο, σε αντίθεση με τη χρήση τρίλων, ή επαναλήψεων, για τον ίδιο σκοπό, στο τσέμπαλο. Οι αλλαγές ρετζίστρων, και στα δύο όργανα, αξιοποιούνται ως μέσο υπέρβασης των περιορισμένων δυναμικών αντιθέσεων, κατά επίπεδα, και μέσω των πολλαπλών πληκτρολογίων.

Όπως προκύπτει και από την ονομασία του, το κλαβίχορδο είναι ηλεκτροφόρο χορδόφωνο όργανο, που εμφανίστηκε πιθανότατα κατά τα τέλη του 14^{ου} αιώνα και χρησιμοποιήθηκε κατά την Αναγέννηση στη Δυτική Ευρώπη, και μέχρι τον 19^ο αιώνα στη Γερμανία και στις Σκανδιναβικές χώρες. Το ποικίλο σε μέγεθος ηχείο, στο οποίο βρίσκονταν οι διαφορετικού μήκους χορδές του, είχε, συνήθως, ορθογώνιο σχήμα. Η παραγωγή του ήχου είναι αποτέλεσμα του χτυπήματος των εφραπτόμενων στις χορδές μεταλλικών γλωσσιδίων κατά την πίεση των πλήκτρων. Στα παλαιότερα κλαβίχορδα με «τάστα», περισσότερες από μία γλωσσίδες μπορούσαν να χτυπήσουν ένα ζευγάρι χορδών με αποτέλεσμα την παραγωγή μίας διαφορετικής νότας κάθε φορά. Στα τέλη του 17^{ου} αιώνα δημιουργήθηκαν και χωρίς τάστα κλαβίχορδα, όπου κάθε γλωσσίδα χτυπούσε μία δική της χορδή (Edwin, 2016). Ο αδύναμος ήχος, ακόμη και των μεγαλύτερων διαστάσεων κλαβιχόρδων, δεν επέτρεπε τη χρήση τους σε ορχήστρες ή σε μεγάλους χώρους. Ωστόσο, καθώς οι χορδές τους συνέχιζαν να πάλλονται κατά τη διάρκεια της πίεσης των πλήκτρων, υπήρχε η δυνατότητα ελέγχου της έντασης του ήχου, και αυξομείωσής του από *piano* ως *forte*, γεγονός που κατέστησε τα όργανα αυτά ιδιαίτερα αγαπητά για μελέτη μέχρι και τον 19^ο αιώνα (Montagu, 2016).

1.2. Σημαντικότεροι συνθέτες – ερμηνευτές

Αξιοσημείωτο και βασικό στοιχείο για την κατανόηση της εκτελεστικής πρακτικής της μουσικής μπαρόκ ήταν ο διττός ρόλος του μουσικού, καθώς ο ίδιος ο συνθέτης ήταν και ερμηνευτής των έργων του. Η μεταγενέστερη και ισχύουσα, έως σήμερα, διάκριση μεταξύ των δύο ήταν αδιανόητη για την εποχή εκείνη. Όλοι οι συνθέτες ήταν επιτελεστές, και μάλιστα γνώριζαν τα ειδικά χαρακτηριστικά των διαφόρων οργάνων, στα οποία και αυτοσχεδίαζαν (Κούντουρας, 2020).

Στους σημαντικότερους συνθέτες της μπαρόκ μουσικής συγκαταλέγονται: ο Johann Sebastian Bach (1685-1750), ο Georg Friedrich Handel (1685-1759), ο Arcangelo Corelli (1653-1713), ο Henry Purcell (1659-1695), ο Alessandro Scarlatti (1660-1725), ο Domenico Scarlatti (1685-1757), ο Antonio Vivaldi (1678-1741), ο Jean-Philippe Rameau (1683-1764), ο Johann Adolf Hasse (1699-1783), και ο Jean Baptiste Lully (1632-1687).

1.3. Είδη και φόρμες

Κατά την εποχή του Μπαρόκ, δημιουργούνται και νέα μουσικά είδη, καθώς και νέες φόρμες. Γεννιέται η μονωδία με αποτέλεσμα τα κείμενα να εκτελούνται πλέον σολιστικά με τη συνοδεία ενός συνεχούς βάσιμου. Κύριο χαρακτηριστικό της μουσικής των νέων ειδών αποτελεί το ότι «*Η αντιστικτική «οριζόντια» σκέψη δίνει τη θέση της στην αρμονική «κάθετη» σκέψη, χωρίς ωστόσο να εγκαταλείπεται η αντίστιξη*» (Κούντουρας, 2020:14).

Στα τέλη του 16ου αιώνα, εμφανίζεται στη Φλωρεντία η *όπερα*. Ο *Ορφέας* του Monteverdi που παρουσιάστηκε το 1607, αποτελεί την παλαιότερη όπερα, που έχει διασωθεί πλήρης. Τα θέματα στις πρώτες όπερες προέρχονταν, κατά κύριο λόγο, από τα ποιμηνικά δράματα, αλλά και από την ελληνική μυθολογία.

Νέες μουσικές μορφές αποτελούν, επίσης, το *ορατόριο*, το *κοντσέρτο γκρόσο*, η *σουίτα*, και η *τρίο-σονάτα*.

Το *ορατόριο* αποτελεί ένα από τα μεγάλα φωνητικά είδη του Μπαρόκ. Γράφεται για σολίστ, χορωδία και ορχήστρα, βασίζεται σε βιβλικά κείμενα και διαπνέεται από έντονο θρησκευτικό χαρακτήρα.

Η *τρίο-σονάτα* ήταν από τα πιο σημαντικά μουσικά είδη για μικρά σύνολα μουσικής δωματίου. Γραφόταν κυρίως για δύο μελωδικά όργανα και συνοδεία.

Η *σουίτα* είναι μία οργανική σύνθεση για ορχήστρα ή για πληκτροφόρο. Αποτελείται από μία σειρά αυτοτελών χορευτικών κομματιών, διαφορετικού ύφους και προέλευσης. Στην τυπική της διάρθρωση περιλάμβανε την Αλεμάντ (*allemande*), χορό γερμανικής προέλευσης σε 4/4, την Κουράντ (*courante*), γαλλικό χορό σε 3/4, τη Σαραμπάντα (*sarabande*), ισπανικό χορό σε 3/4 ή 3/2, και τη Ζίγκ ή Ζίγκα (*gigue*), γρήγορο χορό ιρλανδικής προέλευσης σε 6/8.

Το κοντσέρτο γκρόσο ήταν συνηθισμένος τύπος ορχηστρικής μουσικής της εποχής, με χαρακτηριστικό την εναλλαγή μεταξύ μιας μικρής ομάδας σολίστ (*solí, concertino*) και της πλήρους ορχήστρας (*tutti, ripieno*).

1.4. Φόρμες για πληκτροφόρα όργανα

Οι φόρμες για πληκτροφόρα όργανα κατά την Μπαρόκ περίοδο διακρίνονται σε ελεύθερες

κατασκευές βασισμένες στην αρμονία με σαφές το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού, όπως το *πρελούδιο*, η *τοκάτα*, η *φαντασία* και το *χορικό πρελούδιο* και σε αυστηρότερες κατασκευές, βασισμένες στην αντίστιξη, όπως η *φούγκα* και η *invention*.

Το *πρελούδιο* είναι οργανική κίνηση, συνήθως, σύντομη, που προηγείται, ως εισαγωγή, μιας θρησκευτικού ή κοσμικού χαρακτήρα μεγαλύτερης σύνθεσης, συμπεριλαμβανομένης, κατά περιπτώσεις, και της όπερας. Ως ο πιο χαρακτηριστικά αξιοσημείωτος συνθέτης πρελούδιων, ο Bach, στο έργο του *48 πρελούδια και φούγκες*, έδωσε σε κάθε ένα ξεχωριστό χαρακτήρα¹.

Το *χορικό πρελούδιο* είναι μια μικρή πολυφωνική σύνθεση για εκκλησιαστικό όργανο, που αντλεί το θέμα του από τη μελωδία ενός ή περισσότερων χορικών. Η κύρια μελωδία του, που διακρίνεται, μπορεί να εμφανίζεται σε οποιαδήποτε φωνή. Τοποθετείται, συνήθως, στον μπάσο και εκτελείται, κατά κύριο λόγο, στα ποδόπληκτρα ενός οργάνου. Το είδος άνθισε κατά το Μπαρόκ, κυρίως στη Γερμανία. Κύριος εκπρόσωπός του ήταν ο Bach, που συμπεριέλαβε τις συνθέσεις 46 χορικών πρελούδιων, στο έργο του "*Orgelbüchlein*". Χορικά εμφανίζονται και σε άλλα θρησκευτικά μουσικά είδη, όπως το ορατόριο, η καντάτα, το πάθος κλπ. Εκτός από τα πολυάριθμα δείγματα γραφής του Bach, σπουδαία θεωρούνται και τα αντίστοιχα έργα *Chorale preludes BuxWV 177-224* του Dietrich Buxtehude και τα *Organ Works* του Johann Pachelbel, ενώ στη νεότερη εποχή σημαντική στο είδος είναι η συνεισφορά του Johannes Brahms καθώς και του Max Reger (Marshall, 2001).

Η *φούγκα* θεωρείται το αποκορύφωμα της πολυφωνικής τέχνης και της αντιστικτικής γραφής. Προέρχεται από τον κανόνα του 13^{ου} αιώνα και έχει κύριο χαρακτηριστικό της τη διαδοχική είσοδο φωνών σε μίμηση.

Η *invention*, ως θέμα μελέτης στην παρούσα εργασία, εντάσσεται, επίσης, στις μουσικές φόρμες για πληκτροφόρα. Είναι μία σύντομη σύνθεση που κινείται σε δίφωνη αντίστιξη. Οι συνθέσεις τέτοιου είδους με τρεις αντιστικτικές φωνές ονομάζονται «sinfonias». Στις σύγχρονες εκδόσεις απαντώνται και ως τρίφωνες inventions, για να αποφευχθεί η σύγχυση με τις ορχηστρικές συμφωνίες. Οι δίφωνες inventions του Bach είναι 15 και εμφανίζονται στις εξής τονικότητες: Ντο μείζονα και ντο ελάσσονα, Ρε μείζονα και ρε ελάσσονα, Μι ύφεση μείζονα, Μι μείζονα και μι ελάσσονα, Φα μείζονα και φα ελάσσονα, Σολ μείζονα και σολ ελάσσονα, Λα μείζονα και λα ελάσσονα, Σι ύφεση μείζονα και σι ελάσσονα. Ο Bach χρησιμοποίησε αυτές τις τονικότητες, καθώς ήταν οι πιο συνηθισμένες κατά την εποχή του.

¹ Ανακτήθηκε από <https://www.britannica.com/art/prelude-music>, 2022.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΔΙΦΩΝΩΝ INVENTIONS



Εικόνα 1: Bach, Invention No. 1 σε Ντο μείζονα, BWV 772²

2.1. Ιστορική διερεύνηση των δίφωνων Inventions

Οι Inventions, ως είδος σύνθεσης, έχουν συνδεθεί με το έργο *Inventionen und Sinfonien* του J. S. Bach που ξεκίνησε να γράφει το 1720, κατά την παραμονή του στο Cöthen (Coryell, 1969:7). Σύμφωνα με τον Hans T. David (1972), ο αρχικός τίτλος του έργου ήταν "Praelambula" και "Fantasiae" και συμπεριλήφθηκε στο "Clavierbuchlein vor Wilhelm Friedmann", ένα βιβλιαράκι πιάνου για τη μουσική

² Ανακτήθηκε από

https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.qub.ac.uk%2Ftomita%2Fessay%2Finventions.html&psig=AOvVaw3sWnf9CSzAx1TtY_AsL8Fa&ust=1666771760441000&source=images&cd=vfe&ved=2ahUKEwjLm9vr6AhWSSqQEHTChADEQr4kDegUIARcAw, 2022.

εκπαίδευση του μεγαλύτερου γιου του, Wilhelm Friedemann. Το πρωτόλειο αυτό χειρόγραφο βρίσκεται στη βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Yale στο New Haven του Connecticut. Στο οριστικό αυτόγραφο του 1723, το οποίο βρίσκεται σε βιβλιοθήκη του Βερολίνου, ο Bach επέλεξε από ένα μεγάλο αριθμό μικρών κομματιών του ίδιου είδους, τα οποία για διδακτικούς λόγους διέκρινε σε δίφωνα και τρίφωνα, παραθέτοντάς τα σε χρωματική σειρά και ακολουθώντας την εναλλαγή μεταξύ μείζονα και ελάσσονα τρόπου. Σε αυτά έδωσε τον τίτλο *Inventionen* και *Sinfonien* σημειώνοντας στον πρόλογο:

"An honest guide, wherewith lovers of the clavier and especially those anxious to learn are shown a clear method not only how to learn to play neatly in two parts, but further to play correctly and well in three obligato parts; and at the same time not only to acquire good inventions [ideas] but to work them out well; but above all to attain a cantabile style of playing, and in addition to get a strong taste for composition. Written by Joh. Seb. Bach, Hochf. Anhalt-Cothen Kapellmeister. Anno Christi 1723". (Schweitzer, 1966: 328-329).

«Ένας ειλικρινής οδηγός, με τον οποίο στους λάτρεις του πληκτροφόρου και ιδιαίτερα σε όσους επιθυμούν σφοδρά να μάθουν παρουσιάζεται μια σαφής μέθοδος όχι μόνο για το πώς να μάθουν να παίζουν καθαρά δύο φωνές, αλλά περαιτέρω να αποδίδουν σωστά και καλά τρεις φωνές· και ταυτόχρονα, όχι μόνο να κατορθώσουν καλές εφευρέσεις [ιδέες] αλλά και να τις επεξεργαστούν ικανοποιητικά· αλλά πάνω απ' όλα να υιοθετήσουν έναν τραγουδιστό ύφος παιζίματος και επιπλέον να αποκτήσουν έντονη επιθυμία για σύνθεση. Γράφτηκε από τον Joh. Seb. Bach, Hochf. Anhalt- Cothen Kapellmeister. Anno Christi 1723».

Σύμφωνα με το σημείωμα αυτό, φαίνεται ότι για την αντίληψη του μπαρόκ, και του Bach ιδιαίτερα, κάθε εκτελεστής όφειλε να μάθει να αυτοσχεδιάζει, και ενδεχομένως να συνθέτει. Κατά τη μελέτη του έργου μπορούσε κανείς να ανακαλύψει και να επεξεργαστεί στοιχεία της τεχνικής και ερμηνείας, όπως η χρήση των δακτυλισμών και ο τρόπος παραγωγής διαφορετικών ηχητικών ποιοτήτων, αλλά και του τρόπου ανάπτυξης των μικροδομικών στοιχείων της σύνθεσης και την καθιέρωση της συνολικής του δομής. Οι *Inventions* γράφτηκαν για το clavichord, το οποίο τότε ονομαζόταν «clavier», καθώς μόνο στο όργανο αυτό ήταν δυνατή η οργανική ερμηνεία με "ύφος τραγουδιού".

Δεν είναι γνωστός ο λόγος, για τον οποίο ο Bach επέλεξε να αλλάξει τον τίτλο, από τον αρχικό "Praelambula και Fantasiae" σε "Inventionen και Sinfonien". Μουσικολόγοι, όπως ο Yo Tamita (1999), υποστηρίζουν ότι ο τίτλος *Inventions* σχετίζεται με την θεωρία της ρητορικής. Συγκεκριμένα, η ιδέα της *invention* ξεκίνησε από τον γνωστό Ρωμαίο ρήτορα, Marcus T. Cicero (106 - 43π.Χ.) , του οποίου το έργο μελετήθηκε στη Γερμανία του 18^{ου} αιώνα.

Στο *De Inventione*³, ο Κικέρωνας αναφέρει πέντε στάδια κατά τη δημιουργία μιας ομιλίας: την

³ Marcus Tullius Cicero, *De Inventione*, edited by Omnibonus Leonicensus, 1470.

ανακάλυψη (*inventio*), την *οργάνωση* (*dispositio*), το *ύφος* (*elocutio*), τη *μνήμη*, (*memoria*) και την *ερμηνεία* (*pronuntiatio*). Εξηγεί πως «πρέπει πρώτα κάποιος να εντοπίσει τι θα πει, στη συνέχεια να παραθέσει και να οργανώσει τις ανακαλύψεις του, όχι μόνο, με σαφήνεια, αλλά και με κριτήριο τη βαρύτητα του κάθε επιχειρήματος. Έπειτα, να τις παρατάξει διακοσμημένες με βάση το στυλ, να τις διατηρήσει ασφαλείς στη μνήμη του και τέλος να τις εκφέρει με αποτελεσματικό τρόπο, και γοητεία» (Cicero 1470 στο Yo Tomita, 1999).

Η έννοια της εφεύρεσης και της ερμηνείας του ρήτορα εφαρμόστηκε σχεδόν επί λέξει στη σύνθεση και την ερμηνεία της μουσικής των *Inventions*. Προγενέστερα του Bach παραδείγματα τέτοιας προσέγγισης εντοπίζονται ήδη στη μουσική θεωρία της Γερμανίας του 17^{ου} αιώνα. Ο Christoph Bernhard⁴ (1627-1692), παρατήρησε πως στη σύνθεση συναντώνται τρία στοιχεία, που παρουσιάζουν μια αρκετά στενή σχέση με την ρητορική: η *ανακάλυψη* - *inventio*, η *επεξεργασία* - *elaboration* και η *εκτέλεση* - *execution*. Τέτοιες απόψεις για τη διαδικασία της μουσικής σύνθεσης, αποτελούσαν αντικείμενο έντονων διαφωνιών. Ανάμεσα στους σύγχρονους του Bach, υπάρχουν ονόματα όπως των Johann David Heinichen (1683–1729), Johann Mattheson (1681–1764) και Johann Adolph Scheibe (1708–1776), των οποίων η ανάλυση οδήγησε στον επαναπροσδιορισμό των διαδικασιών της σύνθεσης.

Ο ίδιος ο Bach στις *Inventions* του, επινοεί αρχικά μελωδικά θέματα, και στη συνέχεια αναπτύσσει από τις απλές αυτές μορφές, σύντομες αλλά ολοκληρωμένες συνθέσεις, στις οποίες πέρα από την αρχική ανακάλυψη κάθε μιας, αναγνωρίζονται οι έννοιες της οργάνωσης και της στιλιστικής ανάπτυξης, ως συνθετικές διαδικασίες. Μέσω αυτής της νέας παράδοσης, γίνεται κατανοητή η σαφής οδηγία του Bach, ως παραίνεση, όχι μόνο για εκμάθηση της «καλής *invention*», αλλά και ως προτροπή για την επεξεργασία και την εύστοχη ανάπτυξή της, κατά την εκτελεστική πράξη. Πράγματι, η κομψή παρουσίαση των απλών και ζωντανών μοτίβων του, τα οποία αναπτύσσονται λογικά και με ποικίλους τρόπους, στο περιορισμένο χωρο-χρονικό εύρος της *invention*, δεν μπορεί παρά να αποτελεί ένα τέλειο παράδειγμα ρητορικής διάθεσης στη μουσική (Yo Tomita, 1999).

⁴ Ο Christoph Bernhard (1628 - 1692), ήταν Γερμανός συνθέτης και μουσικός της μπαρόκ εποχής.

2.2. Μορφολογική δομή των δίφωνων Inventions

Η φόρμα της invention μοιάζει πολύ με αυτή της φούγκας, μόνο που είναι πολύ πιο απλή. Αποτελείται από μία μικρή έκθεση, μία ανάπτυξη, και, κάποιες φορές, μία μικρή επανέκθεση. Στην έκθεση, ένα σύντομο μοτίβο, γνωστό και ως θέμα, εισάγεται από μία φωνή στην τονική. Το θέμα μπορεί να έχει χαρακτήρα λυρικό, δυναμικό, δραματικό ή ακόμα και χορευτικό. Συνήθως, διαρκεί δύο με τέσσερα μέτρα, αλλά μπορεί να είναι και πιο εκτεταμένο (Mireia, 2017:104). Στη συνέχεια, το θέμα επαναλαμβάνεται στη δεύτερη φωνή στην τονική, ενώ η αρχική φωνή είτε συνεχίζει με ένα αντίθεμα είτε κινείται σε ελεύθερη αντίστιξη. Η μεγάλη διαφορά από τη φούγκα, είναι πως στις invention δεν συναντάται απάντηση στο θέμα στην V βαθμίδα. Μία έκθεση πρέπει να περιέχει δύο ή τρεις θεματικές εκθέσεις, ανάλογα με τον αριθμό των φωνών που περιλαμβάνει η σύνθεση. Η ανάπτυξη, κατά την οποία το θέμα παραλλάσσεται είτε μελωδικά είτε αρμονικά, καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του έργου. Συνήθως, περιλαμβάνει εναλλαγές επεισοδίων με δηλώσεις του θέματος, παρόμοια με την ανάπτυξη μιας φούγκας. Ανάλογα με τον μείζονα ή ελάσσονα τρόπο της κάθε invention, το θέμα, συνήθως, επαναδιατυπώνεται στη σχετική μείζονα ή τη δεσπόζουσα, αντίστοιχα. Οι νέες τονικότητες προσεγγίζονται μέσω επεισοδίων, τα οποία, συχνά, κινούνται διαδοχικά στον κύκλο των πέμπτων. Το τελευταίο επεισόδιο ολοκληρώνεται με μία μισή *cadenza* στην αρχική τονικότητα, με έντονο ύφος, τις περισσότερες φορές, ώστε το θέμα να διακρίνεται ιδιαίτερα, όταν επιστρέφει. Πολλές από τις Inventions του Bach, ακολουθούν την τυπική αυτή δομή. Αν μια Invention έχει επανέκθεση, αυτή τείνει να είναι εξαιρετικά σύντομη - μερικές φορές μόνο δύο ή τέσσερα μέτρα. Ο συνθέτης επαναλαμβάνει το θέμα στην ψηλότερη φωνή και το κομμάτι τελειώνει. Η επανάληψη του θέματος περιέχει πολύ λίγες παραλλαγές (ή και καμία) σε σχέση με την αρχική εμφάνισή του στην έκθεση. Στη χαμηλότερη φωνή αποδίδεται, συνήθως, το αντίθεμα, ενώ, εάν αυτό δεν υπάρχει, τότε αυτή κινείται σε ελεύθερη αντίστιξη.

Στο παρακάτω παράδειγμα αποτυπώνεται η αρχή της έκθεσης της πρώτης Invention του Bach στη Ντο μείζονα. Το θέμα παρουσιάζεται αρχικά στην τονική, από την πρώτη φωνή, ακολουθούμενο από τη μίμησή του από τη δεύτερη φωνή κατά μία οκτάβα χαμηλότερα, και στη συνέχεια εμφανίζεται ξανά μία 5η ψηλότερα, με τη μίμησή του στη δεύτερη φωνή, επίσης, μία οκτάβα χαμηλότερα.

Bach, Invention σε Ντο μείζονα, αρ. 7, BWV 772



Εικόνα 2: Bach, Invention No. 1 in C Major, BWV 772⁵

Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και στη μι ελάσσονα Invention, η οποία παρουσιάζει ιδιαίτερη μοτιβική εξέλιξη. Το Α' τμήμα και των δύο Invention περιλαμβάνει από 6 μέτρα. Αναλυτικά και οι δύο Invention αποτελούνται από μία θεματική ενότητα ενός μέτρου, που περιέχει δύο βασικά μοτίβα. Η απάντηση όμως, στην Invention σε μι ελάσσονα πραγματοποιείται με πιο ελεύθερο τρόπο, συγκριτικά με την Invention σε ντο μείζονα (Θέμελης, 1994:67).

Bach, Invention σε μι ελάσσονα, αρ. 7, BWV 778



Εικόνα 3: Bach, Invention No. 7 in E Minor, BWV 778⁶

⁵ Figure 30.7.1., Ανακτήθηκε από <https://musictheory.pugetsound.edu/mt21c/InventionExpositions.html>, 2022.

⁶ Figure 30.7.2., Ανακτήθηκε από <https://musictheory.pugetsound.edu/mt21c/InventionExpositions.html>, 2022.

Η συνέχεια του θέματος που εμφανίζεται μια 5^η ψηλότερα στο δεύτερο μέτρο μπορεί να χαρακτηριστεί ως μια καθοδική παραλλαγή του πρώτου. Αρμονικά τα δύο πρώτα μέτρα συνδέονται με τη διάρθρωση I-V V-I, ενώ μελωδικά με τη μοτιβική φιγούρα των δεκάτων έκτων και τη μίμησή της από τη δεύτερη φωνή. Η διαφοροποίηση της συνέχειας της ψηλότερης φωνής στο δεύτερο μισό του δεύτερου μέτρου από την αρχική εμφάνιση της συνέχειας του θέματος, δίνοντας την εντύπωση ελεύθερης αντιστικτικής κίνησης, δημιουργεί ταυτόχρονα, και το πρώτο σημείο διαφοροποίησης μεταξύ της μι ελάσσονας Invention και της ντο μείζονας. Σύμφωνα με την ανάλυση του Θέμελη, χαρακτηριστικά ανάπτυξης εμφανίζονται στα συνακόλουθα 4 μέτρα της μι ελάσσονας Invention. Η μελωδική ενότητα του μ.3 δημιουργείται ως αποτέλεσμα της εμφάνισης της θεματικής φιγούρας του μ.1, ακολουθούμενης από τη μίμησή της σε διάστημα πέμπτης. Στη ντο μείζονα Invention δε συνεχίζεται στο 3^ο μέτρο κάποιο παρόμοιο είδος τέτοιας μίμησης, δημιουργώντας ένα δεύτερο διαφοροποιητικό δομικό στοιχείο μεταξύ των δύο Invention.



Εικόνα 4: Bach, Invention No. 7 in E Minor, BWV 778, μ. 3-4⁷

Το Α μέρος της Invention σε μι ελάσσονα, καταλήγει με χαρακτηριστική αρμονική πτώση στη σχετική σολ μείζονα.

Το Β μέρος (μ.7-17) παρουσιάζει σύνθετη διάρθρωση, που χαρακτηρίζεται από την ανάπτυξη ποικίλων διαφοροποιήσεων του αρχικού θεματικού-μοτιβικού υλικού. Το εναρκτήριο μοτίβο των δεκάτων έκτων, ακολουθείται από μια μεγάλης διάρκειας τρίλια, που καταλαμβάνει περίπου 2 μέτρα, δίνοντας την ευκαιρία στη χαμηλότερη φωνή να παρουσιάσει σε ανοδική οριζόντια εξέλιξη παραλλαγές της θεματικής μοτιβικής φιγούρας, ολοκληρώνοντας το πρώτο τμήμα του Β μέρους με τέλεια πτώση στη Ρε μείζονα στο μ.9. Η συνέχεια της ανάπτυξης, που ακολουθεί, περιλαμβάνει επεισόδιο με μετατροπία στη σι ελάσσονα και ημίπτωση στη δεσπόζουσά της στο μ.11, εμφάνιση της θεματικής φιγούρας σε στρέτο στα μ.11 και 12, καθώς και την εξέλιξη της θεματικής φιγούρας στη χαμηλότερη φωνή σε μορφή αλυσίδας

⁷ Bach, J.S., *Inventions and Sinfonias*, Invention No. 7 in E Minor, BWV 778, Urtext Editions

μεταξύ των μέτρων 13-15 να οδηγεί στον ισοκράτη της δεσπόζουσας της μι ελάσσονας, στην οποία έχει ήδη επιστρέψει. Πάνω από τον ισοκράτη των μ.16-17 αναπτύσσεται μια νέα φιγούρα δεκάτων έκτων, η οποία στο μ.18 τοποθετείται στη χαμηλότερη φωνή ενώ μέρος της αναπτύσσεται ως εξελικτική μοτιβική φιγούρα της ψηλότερης φωνής. Χαρακτηριστικό των μέτρων 18 και 19 αποτελεί η εμφάνιση των τεσσάρων πρώτων φθόγγων του θέματος της Invention σε μεγέθυνση. Αξιοσημείωτο είναι, επίσης, το γεγονός ότι από το μέτρο 18 και εξής, παρουσιάζεται μια εντελώς διαφοροποιημένη επανέκθεση και όχι ακριβής επανάληψη της έκθεσης (Θέμελης, 1994: 67-68).

Συνοπτική δομή της Invention αρ.7 σε μι ελάσσονα, BWV 778, σύμφωνα με το αναλυτικό διάγραμμα του Θέμελη (1994:68).

A μέρος	μ. 1-6	Έκθεση	μι ελάσσονα - σολ μείζονα
B μέρος	μ. 7-17	Ανάπτυξη	σολ μείζονα. - σι ελάσσονα - μι ελάσσονα
Γ μέρος	μ. 18-23	Επανέκθεση	μι ελάσσονα

2.3.1. Οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις της εποχής

Ενώ υπάρχει η εσφαλμένη αντίληψη ότι η εκτέλεση της μπαρόκ μουσικής είναι κατά κάποιο τρόπο περιοριστική ή μη συναισθηματική, στην πραγματικότητα οι ευκαιρίες για προσωπική έκφραση και ερμηνεία σε αυτή, είναι ασύγκριτα μεγαλύτερες, σε σχέση με τις περισσότερες άλλες περιόδους της μουσικής ιστορίας. Αν κάποιος επιδιώξει πραγματικά να κατανοήσει και να εφαρμόσει μερικά από τα βασικά στοιχεία της ερμηνευτικής της πρακτικής, ένας θησαυρός καλλιτεχνικών επιλογών είναι διαθέσιμος στον ερμηνευτή. Ίσως, από τα πιο πολύτιμα εργαλεία, που διαθέτει ο σύγχρονος ερμηνευτής στην προσπάθειά του να αποδώσει μία ιστορικά τεκμηριωμένη μπαρόκ ερμηνεία, είναι οι πραγματείες που γράφτηκαν από σημαντικούς ερμηνευτές και δασκάλους της εποχής. Δεν υπάρχουν ηχογραφήσεις, στις οποίες μπορεί να ανατρέξει κανείς, οπότε η μελέτη των πραγματειών αποτελεί την πιο έγκυρη πηγή άντλησης πληροφοριών, συμβάλλοντας στην κατανόηση και εξακρίβωση στοιχείων σύμφωνα με τα οποία θα είναι εφικτό να επιτευχθεί μια ιστορικά ενήμερη εκτέλεση.

Δύο από τις πραγματείες που παρέχουν μια σταθερή βάση για όσους επιθυμούν να διεισδύσουν στη μουσική μπαρόκ είναι το έργο *On Playing the Flute* του Johann Quantz (2001), καθώς και το *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* του Carl Philip Emanuel Bach (1753), (Beard, 2010:4). Η

πραγματεία του C.P.E.Bach ήταν ένα από τα πρώτα, εάν όχι το πρώτο, ολοκληρωμένο εγχειρίδιο για την τέχνη του πληκτροφόρου και αποτέλεσε τη βάση της μετέπειτα εξέλιξης της διδασκαλίας τόσο της τεχνικής του, όσο και της ερμηνείας σε αυτό. Ο Haydn, αποκάλεσε την πραγματεία αυτή «*το σχολείο των σχολείων*», ενώ σύμφωνα με τον Mozart ο C.P.E.Bach «.. είναι ο πατέρας, εμείς είμαστε τα παιδιά. Όσοι από εμάς κάνουμε κάτι σωστό, το μάθαμε από αυτόν» (Mitchell, 1949). Το έργο ακόμα θεωρείται ως και σήμερα, σταθμός στην ιστορία της μουσικής. Η συνεισφορά του C. P. E. Bach είναι ακόμη πιο σημαντική, εάν αναλογιστεί κανείς, πως το εγχειρίδιο παρουσιάζει μάλλον τον τρόπο, με τον οποίο, ο ίδιος ο Johann Sebastian Bach, δίδασκε την τέχνη της ερμηνείας στα πληκτροφόρα και εξέφραζε τις ερμηνευτικές του προτάσεις για τα δικά του έργα αλλά και γενικότερα για τα έργα της εποχής αυτής.

Ως σημαντικό εκφραστικό ερμηνευτικό μέσο, στο εγχειρίδιο αυτό, παρουσιάζονται οι **θεματικές φηγούρες**, που είναι σύντομες και πραγματοποιούν συχνά πτώσεις. Αποτελούνται από μικρότερες ενότητες που περιλαμβάνουν κύριες, καθώς και δευτερεύουσες διακοσμητικές νότες. Οι κύριες νότες, ως πιο σημαντικές, αποδίδονται με δυναμική έμφαση, ενώ οι διακοσμητικές, χωρίς τονισμούς (Κούντουρας, 2020:24).

Η **άρθρωση** αποτελεί, επίσης, σημαντικό κομμάτι της ερμηνευτικής πρακτικής της εποχής. Ως χαρακτηριστικά είδη συναντώνται το legato παίξιμο της σύζευξης προσωδίας, οι σύντομες staccato νότες, καθώς και διάφορες επιπλέον ενδείξεις, που υποδεικνύουν τον τρόπο ερμηνείας των φράσεων, καθώς και την ποικιλία των τύπων της άρθρωσης. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό στην πρακτική της μουσικής μπαρόκ, που σχετίζεται με τη **διάρκεια** των φθογοσήμων, αποτελεί το ότι συχνά, οι νότες δεν διαρκούν όσο υποδεικνύεται από τη σημειογραφία τους. Η κάθε μία αποτελείται από ένα μέρος ήχου κι ένα μέρος παύσης, η οποία βρίσκεται πάντα στο τέλος μιας νότας και ονομάζεται **παύση της άρθρωσης** (silence d'articulation). Για παράδειγμα, σε ένα γρήγορο μέρος, τα τέταρτα εκτελούνται πιο κοφτά, σχεδόν σαν όγδοα με παύση ογδού (Κούντουρας, 2020:26). Σύμφωνα με τον Quantz οι νότες δεν πρέπει να είναι προσωδιακά ενωμένες μεταξύ τους. Συναντάται πολύ περισσότερο ένας πιο αρθρωμένος τρόπος εκτέλεσης. Η ουσιαστική αναγκαιότητα της άρθρωσης ως στοιχείου της εκτελεστικής πρακτικής της μπαρόκ μουσικής, ανάγεται στη βαθιά σε αυτή επήρεια του λόγου.

Η διάπλαση των φράσεων σύμφωνα με τις παραπάνω υποδείξεις για τις εκτελεστικές πρακτικές, καθώς και η ευκρίνεια στην άρθρωση μπορούσαν να αποδώσουν αξιόλογη και ορθή ερμηνεία. Σύμφωνα με τους αρχαίους ρήτορες, άλλωστε, λέξεις, που δεν προφέρονται καθαρά, δεν είναι πειστικές. «*Επιπλέον, σύμφωνα με την αρχή που υποδεικνύει ο τρόπος με τον οποίο ο Bach γράφει τις φράσεις του, αποδεικνύεται ότι αντιλαμβάνεται την ομαδοποίηση τεσσάρων διαδοχικών φθόγγων με τέτοιο τρόπο, ώστε η πρώτη να αποσπάται από αυτές που την ακολουθούν, με ένα ανεπαίσθητο διάλειμμα και να ανήκει μάλλον*

στην προηγούμενη ομάδα, παρά στην επόμενη. Με αυτόν τον τρόπο αποφεύγει την αίσθηση μονοτονίας στο *legato*» (Schweitzer, 1905 : 312).

Για παράδειγμα στη θέση της ακόλουθης ένδειξης σύζευξης προσωδίας



αντιπαράτίθεται η εξής:



Οι προτάσεις των συγγραφέων του δέκατου όγδοου αιώνα, σχετικά με την άρθρωση, όπως για παράδειγμα του Quantz, δεν έχουν, δυστυχώς, σχεδόν καμία αναφορά, στη μουσική των πληκτροφόρων. Ούτε ο C. P. E. Bach, είναι σαφής σε αυτό το θέμα. Μετά από κάποιες γενικές παρατηρήσεις γράφει: «Χρησιμοποιώ την έκφραση "γενικά", με σύννεση, διότι γνωρίζω καλά ότι όλα τα είδη εκτέλεσης, εννοώντας την άρθρωση, μπορούν να εμφανιστούν σε οποιοδήποτε *tempo*. Στη συνέχεια επαναλαμβάνει δύο φορές την προειδοποίηση ότι ο εκτελεστής, παρά την απουσία ενδείξεων για την άρθρωση, πρέπει να είναι σε θέση να αντιμετωπίσει το θέμα αυτό» (Kochevitsky, 1992).

2.4. Ανάλυση των στοιχείων του μουσικού κειμένου

2.4.1. Ποικίλματα

Τα καλλωπιστικά ποικίλματα είναι αναπόσπαστο μέρος της πρακτικής της μουσικής της εποχής. Προσφέρονται ως εργαλεία για τη σύνδεση των νοτών και τον καλλωπισμό του μουσικού κειμένου και προσδίδουν χάρη στη μουσική, αναδεικνύοντας περισσότερο τον χαρακτήρα του κομματιού. Ο C. P. E. Bach, στο πρώτο μέρος του δοκιμίου του για τα πληκτροφόρα (*Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*), αναφέρει ότι τα τρία βασικά συστατικά της καλής εκτέλεσης σε αυτά είναι οι σωστοί δακτυλισμοί, τα ωραία καλλωπιστικά στοιχεία και η ορθή ερμηνεία.

Μέχρι το 1750, ιδιαίτερα στο ιταλικό ύφος, το μουσικό κείμενο αποτελούσε τη βάση πάνω στην οποία ο ερμηνευτής με μεγάλη ελευθερία μπορούσε να προσθέσει στολίδια, σύμφωνα όμως πάντα με τους κανόνες της αρμονίας και την αισθητική του έργου. Μετά το 1750, η προσθήκη ποικιλιμάτων άρχισε να σημειώνεται πλέον από τον συνθέτη με πολύ συγκεκριμένες οδηγίες, πάνω στο μουσικό κείμενο για να αποφεύγεται η αλόγιστη και κακή χρήση τους.

Σύμφωνα με τον C. P. E. Bach, τα ποικίλματα διακρίνονται σε δύο κατηγορίες: τα *βασικά*, τα οποία εμφανίζονται είτε με την ανάλογη σημειογραφία είτε ως μικρές νότες στο πεντάγραμμο και τα *ελεύθερα ποικίλματα*, δηλαδή τα αυτοσχεδιαστικά σχήματα, που προσθέτει αυθόρμητα ο ερμηνευτής, ανάλογα με το ύφος της μουσικής και σύμφωνα με τους κανόνες της σύνθεσης και της αρμονίας.

2.4.2. Είδη καλλωπιστικών ποικιλιμάτων

Από τα πιο χαρακτηριστικά και συχνά εμφανιζόμενα ποικίλματα είναι η *αποτζιατούρα* (ή επέριση). Ετυμολογικά προέρχεται από το ιταλικό ρήμα «*appoggiare*», που σημαίνει «τοποθετώ, ακουμπώ». Η αποτζιατούρα, όπως και τα άλλα ποικίλματα του μπαρόκ, σημειώνεται με μια μικρή νότα με ανιούσα ή κατιούσα βηματική κίνηση, δίπλα στην κύρια, ως καθυστέρησή της. Η διπλή αποτζιατούρα αποτελείται από δύο νότες, που καθυστερούν το άκουσμα της κύριας νότας. Εισάγονται στη θέση και εκτελούνται ελαφρά. Η ταχύτητά τους εξαρτάται από τον συνολικό χαρακτήρα και τη ρυθμική αγωγή του έργου.

Η **τρίλια**, είναι, επίσης, από τα πιο βασικά ποικίλματα της μουσικής μπαρόκ και σημαντικό στοιχείο της μελωδίας, ως η γρήγορη εναλλαγή ενός κύριου φθόγγου με μια μικρή ή μεγάλη ανιούσα δευτέρα.

Το **μορντέντο** δημιουργείται από μία γρήγορη ταλάντωση μεταξύ μιας κύριας νότας και της χαμηλότερης της κατά τόνο ή ημιτόνιο, που εφαρμόζεται πάνω στον χρόνο. Η ονομασία του προέρχεται από το ιταλικό ρήμα *mordere* (δαγκώνω) ή το γαλλικό *riincer* (τσιμπάω). Συναντάται σε νότες μικρής ή μεγαλύτερης αξίας.

Η **ατσιακατούρα** αποτελεί έναν ξένο φθόγγο, ο οποίος συνηχεί με την κύρια νότα, αλλά εξαφανίζεται αμέσως μετά, προσδίδοντας εμφατικό τονισμό στο σημείο, που τοποθετείται.

Τέλος, με τον όρο **βιμπράτο**, στο μπαρόκ, νοούνται διαφορετικοί τρόποι διακύμανσης του ήχου.

Συμβουλές και οδηγίες για τη χρήση και την εκτέλεση ποικιλμάτων εμφανίζονται και σε άλλες πραγματείες της εποχής. Σύμφωνα με το *Traité de la viole* (1687) του J.Rousseau:

«Πρέπει να μελετάει κανείς όλα τα καλλωπιστικά ποικίλματα διεξοδικά, ειδικότερα την προετοιμασμένη τρίλια και την αποτζιατούρα... Να αποφεύγετε την πληθώρα καλλωπιστικών στοιχείων που μπερδεύουν τη μελωδία και αμαυρώνουν την ομορφιά της». Επιπλέον, κατά τον C. P. E. Bach (1753) «Η έκφραση της απλότητας και της θλίψης απαιτεί λιγότερα στολίδια από οποιαδήποτε άλλα αισθήματα», καθώς, επίσης, και «Πρέπει να υπάρχει κάποια αναλογία ανάμεσα στη διάρκεια της κύριας νότας, στο μέτρο και στο περιεχόμενο ενός κομματιού... όσο περισσότερους καλλωπισμούς έχουμε, τόσο περισσότερο πρέπει να διαρκεί η κύρια νότα. [...]

Το αντί ανέχεται περισσότερα στολίδια στο τσέμπαλο απ' ό,τι σε άλλα όργανα. Επειδή το τσέμπαλο δεν μπορεί να κρατήσει τον ήχο, συχνά η γραφή για το όργανο αυτό έχει πολύ περισσότερα ποικίλματα από ό,τι η γραφή για μελωδικά όργανα όπως για το βιολί ή για τη φωνή».

Ο Quantz (1752), στο δοκίμιό του *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* αναφέρει ότι στα σημεία ενός κομματιού, που μοιάζουν μεταξύ τους, τα ποικίλματα δε θα πρέπει να είναι ίδια.

2.4.3. Ενδείξεις δυναμικής

Τα πληκτροφόρα όργανα στην εποχή του Μπαρόκ είχαν εκ κατασκευής περιορισμένες δυνατότητες απόδοσης δυναμικής έντασης. Δεν απέδιδαν, δηλαδή, το εύρος μεταξύ του *piano* και του

forte. Οι συνθέτες δε συνήθιζαν να συμπεριλαμβάνουν ενδείξεις δυναμικής στη σημειογραφία, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν χρησιμοποιούνταν καθόλου. Εναλλαγές στις δυναμικές επιτυγχάνονταν με τη χρήση διαφορετικών οκτάβων ή κλαβιέ. Επιπλέον, η υψηλή περιοχή των οργάνων χρησιμοποιούνταν για την έκφραση έντονων συναισθημάτων, ενώ η χαμηλή για την έκφραση ήπιων. Επομένως, οι εναλλαγές στη χρήση διαφορετικών περιοχών των οργάνων μπορούσαν να συμβάλλουν στην απόδοση εκφραστικών διαφοροποιήσεων σε ένα έργο. Οι δυναμικές στο μπαρόκ, επίσης, βρίσκονταν σε άμεση εξάρτηση από την εναλλαγή των ισχυρών και ασθενών μερών των μέτρων. Σύμφωνα με τον Kochevitsky⁸, ο εκτελεστής της μουσικής του Bach θα πρέπει να έχει κατά νου ότι στην εποχή του μπαρόκ η δομή της σύνθεσης ήταν αυτή που καθόριζε τα επίπεδα δυναμικής έντασης. Η απόδοση της έντασης ήταν επομένως, δομικά εξαρτημένη και όχι συναισθηματικά. Ο Bach, προφανώς, ήθελε οι μεταβάσεις από το κύριο θεματικό υλικό στο δευτερεύον να χαρακτηρίζονται από ξαφνικές αλλαγές στη δυναμική και όχι από ομαλές δυναμικές διαβαθμίσεις της (Kochevitsky 1992, Kahlstorf 2002).

Οι επιλογές στις δυναμικές εντάσεις των Invention ποικίλουν, ανάλογα με το όργανο, στο οποίο εκτελούνται. Επιπλέον, στοιχεία, που μπορούν να λειτουργήσουν ως κριτήρια καθοδήγησης του ερμηνευτή στην επιλογή των κατάλληλων επιπέδων εντάσεων δυναμικής αποτελούν η ρυθμική αγωγή, η άρθρωση, η ταχύτητα, η υφή και τα διάφορα καλλωπιστικά ποικίλματα, όπως και κυρίως, η επιμήκης τρίλια, που μπορεί να δημιουργήσει ένα φυσικό *crescendo*.

2.4.4. Ρυθμική Αγωγή

Στη μουσική του μπαρόκ μορφές με μεγαλύτερες εκφραστικές απαιτήσεις ή αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα, επέτρεπαν περισσότερες ρυθμικές ελευθερίες, όπως το *preludio* και η φαντασία, καθώς με την ελαστικότητα του τέμπο και τις ρυθμικές αποκλίσεις αντιστάθμιζαν τις περιορισμένες εκφραστικές τους δυνατότητες. Αντιθέτως, φόρμες, όπως η *fύγκα*, απαιτούσαν μεγαλύτερη ρυθμική ακρίβεια. Σύμφωνα με τον C. P. E. Bach, κριτήρια για την επιλογή της κατάλληλης ρυθμικής αγωγής ενός έργου αποτελούσαν ο χαρακτήρας και το ύφος του, καθώς και οι ταχύτεροι σχηματισμοί του. Οι πιο διαδεδομένοι όροι ρυθμικής εκφραστικής αγωγής ήταν οι: *adagio*, *largo*, *andante*, *allegro*, *vivace* και *presto*. Τα *tempri*, συχνά, διαφοροποιούνταν, ανάλογα με το ακουστικό περιβάλλον, ή το μέγεθος του συνόλου, που εκτελούσε το έργο. Σε ακουστικό περιβάλλον με μεγάλη αντήχηση, οι εκτελεστές,

⁸ Ο George A. Kochevitsky (1903-1993), ήταν πιανίστας και καθηγητής μουσικής.

συνήθως, επιβράδυναν, για να ενισχύσουν τη σαφήνεια της ακρόασης, ενώ σε περιβάλλον με μικρότερη αντήχηση, επιτάχυναν, για να αντισταθμίσουν την έλλειψή της (Beard, 2010:12). Ελάχιστα άμεσα τεκμήρια αποδεικνύουν τις προθέσεις του Bach όσον αφορά στη ρυθμική εκφραστική αγωγή των Inventions. Βασισμένοι σε διάσπαρτες και αποσπασματικές ενδείξεις, σύγχρονοι μουσικολόγοι συνέταξαν ορισμένες κατευθυντήριες οδηγίες.

Κατά τον Schweitzer: *«Όσο περισσότερο παίζουμε τα έργα για όργανο του Bach, τόσο πιο αργά παίρνουμε τα tempi. Κάθε οργανίστας έχει αυτή την εμπειρία. Οι γραμμές πρέπει να ξεχωρίζουν με ήρεμη πλαστικότητα. Πρέπει επίσης να υπάρχει χρόνος για να αναδειχθεί η αλληλοεπικάλυψη και η αντιπαράθεσή τους..... Αν τόσοι πολλοί οργανίστες φαντάζονται ότι παρουσιάζουν ενδιαφέρουσα εκτέλεση Bach εφαρμόζοντας γρήγορο τέμπο, αυτό οφείλεται στο ότι δεν έχουν κατακτήσει την τέχνη της ευπλαστότητας, ώστε να δίνουν ζωντανία στο έργο αναδεικνύοντας με σαφήνεια τις λεπτομέρειές του. Είναι εντελώς λανθασμένη η ιδέα ότι αυτό που θέλει κυρίως ο Bach είναι μια μονότονη ομαλότητα. Σίγουρα προτιμούσε το στυλ legato...[..]. Αλλά το legato του είναι ζωντανό.....Μέσα στο legato, οι ξεχωριστοί τόνοι πρέπει να ομαδοποιούνται σε ζωντανές φράσεις. Αυτός ο οικείος τρόπος φρασεολογίας διασπά την ακαμψία του τόνου του οργάνου»* (Schweitzer στο Newman μτφ. 1905: 311-312).

Τα tempi στις inventions εξαρτώνται από τα γνωστά στον ερμηνευτή χαρακτηριστικά του μέτρου, του μουσικού περιεχομένου και των επιλογών άρθρωσης. Ένα πολύ γρήγορο τέμπο μπορεί να προκαλέσει την αδυναμία τόσο του ερμηνευτή όσο και του ακροατή να απολαύσουν λεπτομέρειες της άρθρωσης, που αποτελούν σημαντικό και αναπόσπαστο μέρος των συνθέσεων της εποχής. Από την άλλη ένα πολύ αργό tempo μπορεί να απομακρύνει από τον πραγματικό ρυθμό, ή ακόμη και να διαταράξει τις αναλογίες του μέτρου (Kahlstorf, 2002:136).

2.4.5. Δακτυλισμοί

Κατά τον Schweitzer (1966), το εκλεπτυσμένο legato στυλ παιξίματος, που επιθυμούσε ο Bach στα πληκτροφόρα, θα ήταν αδύνατο χωρίς αλλαγή της τεχνικής της δακτυλοθεσίας, που εκείνη την εποχή ήταν εντελώς τυχαία. Ο αντίχειρας δεν χρησιμοποιούνταν καθόλου ή μόνο σε περιπτώσεις ανάγκης. Ο Bach εισήγαγε και εδραίωσε στη δακτυλοθεσία τη χρήση του αντίχειρα, μια καινοτομία που χρησιμοποιείται μέχρι και σήμερα, ενώ από τον παλαιότερο δακτυλισμό διατήρησε το πέρασμα του ενός δακτύλου πάνω από το άλλο. Αυτή η πλουσιότερη για την εποχή δακτυλοθεσία του Bach, αντιπροσώπευε τη μετάβαση από μια παλιά νοοτροπία σε μια νέα μέθοδο, χωρίς ωστόσο να ταυτίζεται

με την τεχνική δακτυλοθεσίας της σύγχρονης εποχής.

Κάτι ανάλογο θα μπορούσε να αναφερθεί και σε σχέση με την πλουσιότερη, για την εποχή αρμονική δομή του, που οφείλεται στο γεγονός ότι παρά το ότι έγραφε σε μείζονα και ελάσσονα τρόπο, παρέμενε στο πλαίσιο των παλαιών τρόπων.

Επιπλέον, χαρακτηριστικό της τεχνικής του Bach, ήταν τα έντονα καμπυλωτά και χαλαρά δάχτυλα, που ακουμπούσαν απευθείας στα πλήκτρα, όπως, επίσης, και η χαλαρότητα των καρπών. Έπαιζε με τόσο άνετη και ελαφριά κίνηση των δακτύλων, που δύσκολα την αντιλαμβανόταν κανείς. Μόνο οι πρόσθιες αρθρώσεις των δακτύλων ήταν σε κίνηση. Το χέρι διατηρούσε το στρογγυλεμένο του σχήμα, ακόμη και στα πιο δύσκολα περάσματα, με τα δάχτυλα μόνο ελαφρά ανασηκωμένα (Schweitzer, 1966:206-207).

2.4.6. Πεντάλ

Δεν έχουμε σαφείς πληροφορίες σχετικά με τη χρήση του πεντάλ του Bach στο εκκλησιαστικό όργανο. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι δεν χρησιμοποιούσε πολύ τη φτέρνα, καθώς το μικρό μήκος των πεντάλ, εκείνη την εποχή, δεν το επέτρεπε αυτό. Από την άλλη πλευρά, εκμεταλλευόταν τη στενότητα των πεντάλ, τα οποία ο ίδιος προτιμούσε, για να γλιστράει από το ένα στο άλλο με τα δάχτυλα των ποδιών (Schweitzer, 1966:208).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

ΔΙΑΘΕΣΙΜΕΣ ΚΑΙ ΕΓΚΡΙΤΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ

3.1. Σημειογραφικές ενδείξεις και ερμηνεία

Όποιος ξεκινά να μελετήσει τα επονομαζόμενα "έργα για πιάνο" του Johann Sebastian Bach, με την ειλικρινή επιθυμία να τα παίξει όπως ο ίδιος ο Bach θα ήθελε να τα αποδώσει, διαπιστώνει ότι επικρατούν έντονα διαφορετικές απόψεις, μεταξύ όλων εκείνων, τους οποίους συμβουλευέται για καθοδήγηση σχετικά με το κατάλληλο ύφος εκτέλεσης. Είναι πολύ δύσκολο να βρεθούν ακόμη και δύο πιανίστες ή τσεμπαλίστες που να δίνουν, έστω κατά προσέγγιση, παρόμοια ερμηνεία σε ένα κομμάτι. Οι ίδιοι οι μουσικολόγοι δεν έχουν καταφέρει να συμφωνήσουν για το ποια θα μπορούσε να είναι η καλλιτεχνική πρόθεση του Bach. Οι σημειογραφικές ενδείξεις του χειρόγραφου, ως οι προσδοκώμενες άμεσες πληροφορίες για τη ρυθμική, τη δυναμική αγωγή και την άρθρωση είναι ελάχιστες, ενώ ακόμη και στις έντυπες εκδόσεις εντοπίζονται βασικές διαφορές στις σημειογραφικές ενδείξεις, που αφορούν στα στοιχεία αυτά. Αυτό, βέβαια, δεν συνέβαινε μόνο στα χειρόγραφα του Bach, αλλά και στα χειρόγραφα πολλών συνθετών της εποχής του. Σύμφωνα με τον Bodky (1960) υπάρχουν δύο πιθανές εξηγήσεις: ή ότι οι συνθέτες ήταν σίγουροι πως οι εκτελεστές γνώριζαν τους τρόπους ερμηνείας των στοιχείων αυτών των έργων, καθώς και τους τρόπους αντιμετώπισης των πιθανών προβλημάτων που θα συναντούσαν, και επομένως, δεν ένιωθαν την ανάγκη να δώσουν κάποια περαιτέρω οδηγία, ή ότι οι ίδιες οι συνθέσεις περιείχαν κάποια μυστικά καθοδηγητικά σημεία-ενδείξεις, που μετέδιδαν στους ειδήμονες τον «ορθό» τρόπο εκτέλεσής τους.

Η σπανιότητα εύρεσης διευκρινιστικού υλικού σχετικά με την εκτελεστική πρακτική σε πραγματείες αυτής της περιόδου, καθιστά πιθανό το ότι υπήρχε ένα είδος άγραφου κώδικα, ο οποίος μεταφέρθηκε από γενιά σε γενιά, ως προφορική παράδοση.

3.2. Είδη εκδόσεων

Σύμφωνα με τον Grier (1996), από την ίδρυση της Bach-Gesellschaft το 1850, αποσκοπώντας στην παραγωγή μιας πλήρους έκδοσης της μουσικής του J.S.Bach, ο χώρος της μουσικολογίας διαθέτει

ένα τεράστιο πλήθος διακεκριμένων εκδόσεων από τις συλλογικές εκδόσεις των σημαντικότερων συνθετών. Υποστηρίζει επίσης, ότι το εγχείρημα αυτό προέκυψε από την απόλυτη ανάγκη να καταστεί η μουσική προσιτή σε όλους.

Ένας πιανίστας καλείται να επιλέξει την κατάλληλη για αυτόν έκδοση ενός έργου, είτε για την προσωπική του μελέτη, είτε για τη διδασκαλία. Αυτές οι δύο μπορεί να διαφέρουν, αλλά και να ταυτίζονται. Με βάση ποια κριτήρια όμως πρέπει να κάνει την επιλογή αυτή και πώς μπορεί να θεωρηθεί μία έκδοση έγκριτη; Σήμερα φαίνεται να είναι καθολικά αποδεκτή από τον ευρύτερο μουσικό και μουσικολογικό χώρο, η διάκριση των μουσικών εκδόσεων σε «κριτικές», «ερμηνευτικές» και urtext. Κατά τη δημιουργία μιας κριτικής έκδοσης, ο εκδότης ή ο επιμελητής της έκδοσης εξετάζει όλες τις διαθέσιμες πηγές για το συγκεκριμένο έργο (πρώιμα μουσικά σκίτσα, χειρόγραφες εκδόσεις, αντίγραφα, πρώιμες έντυπες εκδόσεις κ.ο.κ.) και προσπαθεί να δημιουργήσει μια έκδοση που να είναι όσο το δυνατόν πιο κοντά στις αρχικές προθέσεις του συνθέτη ή και σύμφωνη με το προσωπικό αισθητικό κριτήριο και την αντίληψη του. Σε γενικές γραμμές, η επιμέλεια είναι μια πολύ δύσκολη εργασία, καθώς η σημειογραφία μπορεί να είναι ανακριβής, το χειρόγραφο δύσκολο να αποκρυπτογραφηθεί και οι πρώτες ή πρώιμες έντυπες εκδόσεις των έργων να περιέχουν λάθη. Οι εκδότες-επιμελητές χρησιμοποιούν τις ιστορικές τους γνώσεις, τις αναλυτικές τους δεξιότητες και τη μουσική τους κατανόηση για να επιλέξουν τα καταλληλότερα στοιχεία για τη διαμόρφωση μιας έγκριτης εκδοχής του μουσικού κειμένου. Οι κριτικές εκδόσεις, συχνά, περιλαμβάνουν υποσημειώσεις ή κριτικά σημειώματα, παραπέμποντας στις διαφορές μεταξύ των διαφορετικών εκδοχών ή σημειώνοντας και αιτιολογώντας την εκτελεστική πρακτική της εποχής ή την από την πλευρά τους προτεινόμενη. Τέτοιες ερμηνευτικές εκδόσεις μπορεί να χρησιμοποιηθούν είτε για ερευνητικούς λόγους είτε κατά τη διάρκεια της μελέτης και προετοιμασίας της εκτέλεσης, παρέχοντας επιλογές σε πρακτικά ζητήματα των εκτελεστών, όπως η αναζήτηση των βέλτιστων δακτυλισμών, προτάσεων-εκδοχών για τη διαμόρφωση των φράσεων ή την άρθρωση και τις ενδείξεις των δυναμικών εντάσεων, ή και τη διαμόρφωση μιας διάταξης του περιεχομένου του κειμένου, που διευκολύνει το γύρισμα των σελίδων.

Την επιμέλεια ενδέχεται να αναλαμβάνουν και γνωστοί ερμηνευτές, οι προτάσεις των οποίων μπορεί να συμβάλλουν στην εξεύρεση λύσεων σε ζητήματα, που προκύπτουν κατά τη μελέτη. Οι όποιες προσθήκες ενδείξεων, ως το αποτέλεσμα μιας κριτικής ερμηνείας-μελέτης, που εμφανίζονται σε μια τέτοια έκδοση, μπορεί να συνοδεύονται ή και όχι από κάποια αιτιολόγηση. Συνεπώς, κατά την επιλογή μιας έκδοσης, πρέπει να δοθεί προσοχή στην αξιολόγηση όλων των διαθέσιμων εκδόσεων, στη διερεύνηση των διαπιστευτηρίων του εκδότη και, ενδεχομένως, στη συγκριτική αναζήτηση ή και

συμβουλευτική από ειδήμονες με σκοπό την εύρεση της κατάλληλης για τον εκτελεστή έκδοσης⁹. Τα ποιοτικά γνωρίσματα ενός εκδοτικού οίκου αποτελούν, φυσικά, ένα κριτήριο επιλογής κατά την αναζήτηση μιας έγκριτης έκδοσης. Πλέον υπάρχουν πολύ γνωστά ονόματα εκδοτικών οίκων, που διακρίνονται για την εμφάνιση συγκεκριμένων χαρακτηριστικών. Σημαντικά κριτήρια ελέγχου εγκυρότητας κατά την επιλογή, μπορεί να αποτελέσουν ο βαθμός παρέμβασης του επιμελητή στο πρωτότυπο μουσικό κείμενο ή και η χρονολογία μιας έκδοσης. Σε κάποιες περιπτώσεις είναι σημαντικό η χρονολογία της έκδοσης να βρίσκεται όσο το δυνατόν πιο κοντά στο χειρόγραφο κείμενο του συνθέτη. Φυσικά, ο συνδυασμός των κριτηρίων, μπορεί να συμβάλλει σε μία πιο ολοκληρωμένη εικόνα και να διευκολύνει την απόφαση της επιλογής.

3.3. Διαθέσιμες και έγκριτες εκδόσεις των δίφωνων Inventions

Οι διαθέσιμες για την παρούσα έρευνα εκδόσεις των δίφωνων Inventions του Bach είναι με αλφαβητική σειρά οι εξής: Alfred Masterwork Edition, Bärenreiter, Breitkopf & Härtel, G. Henle Verlag, G. Schirmer Inc, Peters Edition, Wiener Urtext Edition.

Ποιές από τις διαθέσιμες εκδόσεις όμως πληρούν κριτήρια εγκυρότητας, ώστε να θεωρηθούν έγκριτες; Πιο αξιόπιστες και διαδεδομένες, μέχρι και σήμερα, φαίνεται να είναι οι εκδόσεις, που φέρουν την προσθήκη της ένδειξης “Urtext”. Σύμφωνα με τη σημασία της λέξης, παρέχουν τη δυνατότητα στον αναγνώστη να διαβάσει σε σύγχρονη σημειογραφία ένα πιστό αντίγραφο πρωτότυπου κειμένου, που μπορεί να προέρχεται από χειρόγραφο ή και έντυπη έκδοση της εποχής.

Ο Coryell (1969), στην προσπάθειά του για μία παιδαγωγική προσέγγιση του έργου, αναζήτησε για την προετοιμασία της έρευνάς του μία κατάλληλη έκδοση των δίφωνων Inventions. Κατά τη γνώμη του, η έκδοση του Ludwig Landshoff (1933) ανταποκρινόταν στις απαιτήσεις της έρευνας και μπορούσε να αποτελέσει βάση για την ανάλυση και τη συζήτηση όλων των ερμηνευτικών ζητημάτων. Επιπλέον, υποστήριζε ότι η έκδοση του Landshoff ήταν ευρέως αναγνωρισμένη μεταξύ των παιδαγωγών, ως η πιο αποδεκτή και τη χρησιμοποίησε τόσο ως έκδοση αναφοράς όσο και για ανάλυση στη μελέτη του, ως «εξαιρετικό παράδειγμα» μίας Urtext εκδοχής, που σύμφωνα και με τον ίδιο, είναι, *σε τελική ανάλυση*, η μόνη αξιόπιστη έκδοση.

⁹ Ανακτήθηκε από <https://guides.libraries.indiana.edu/scores>, 2022.

3.4. Ερωτηματολόγιο

Στο πλαίσιο αυτής της έρευνας δημιουργήθηκε ένα ερωτηματολόγιο με σκοπό τη συλλογή και επικαιροποίηση δεδομένων για τις διαθέσιμες εκδόσεις των δίφωνων Inventions στον ελληνικό χώρο, καθώς και τις προτιμήσεις των πιανιστών, κατά τη διδασκαλία ή την προσωπική μελέτη. Στο ερωτηματολόγιο συμμετείχαν δέκα άτομα, ισόποσα όσον αφορά στο φύλο, με Πτυχίο ή Δίπλωμα Ωδείου, ή και Πανεπιστημιακής Εκπαίδευσης. Σύμφωνα με τα αποτελέσματα, αν και το δείγμα ήταν μικρό, το σύνολο των συμμετεχόντων, επέλεξε, σε απόλυτη πλειοψηφία, εκδόσεις Urtext, τόσο για την προσωπική μελέτη, όσο και για τη διδασκαλία.

Πιο συγκεκριμένα, επίσης, κοινή επιλογή προτίμησης όλων κατά την προσωπική μελέτη, ήταν οι εκδόσεις Henle Urtext και Peters. Ως κριτήρια επιλογής της έκδοσης αναφέρθηκαν η πιστότητα στο πρωτότυπο, η καθαρότητα του κειμένου, αλλά και οι προσθήκες δακτυλισμών, που οι περισσότεροι ανέφεραν, ως πολύ χρήσιμες.

Οι περισσότεροι πιανίστες ανέφεραν την ίδια επιλογή, και για τη διδασκαλία, με έμφαση περισσότερο στην ύπαρξη ενδείξεων δακτυλισμών, υποστηρίζοντας ότι τους παρέχουν σημαντική βοήθεια. Αντίθετα, ένας μόνο, από τους συμμετέχοντες, φάνηκε ότι προτιμά η έκδοση να μην έχει καμία ερμηνευτική οδηγία, ούτε προσθήκη δακτυλισμών, ώστε σύμφωνα με την αιτιολόγησή του, να μην επηρεάζεται η αντίληψη του μαθητή από τις, συχνά, παρωχημένες οδηγίες, που συναντώνται σε πολλές εκδόσεις. Κατά την άποψη του ίδιου, οι δίφωνες Inventions είναι μια πολύ καλή ευκαιρία για να εκπαιδευτεί ο μαθητής στην άρθρωση του Bach και κατ' επέκταση της μπαρόκ μουσικής, κάτι που σχετίζεται άμεσα με την επιλογή των δακτυλισμών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΤΡΙΩΝ ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΩΝ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΩΝ

4.1. Ιστορικά στοιχεία των πιανιστών των επιλεγμένων ηχογραφήσεων

Ανάμεσα στην πληθώρα των διαφορετικών ερμηνειών των δίφωνων Inventions του J.S.Bach, που απαντώνται στο διαδίκτυο βρίσκονται οι ηχογραφήσεις της Tatiana Nikolayeva¹⁰, του Glenn Gould¹¹, και του Andras Schiff¹², διεθνούς φήμης δεξιοτεχνών πιανιστών, οι οποίες συγκρίνονται και σχολιάζονται παρακάτω. Οι συγκεκριμένες ηχογραφήσεις επιλέχθηκαν για την παρούσα έρευνα διότι πρόκειται για τρεις διαφορετικές ερμηνείες ιδιαίτερου ενδιαφέροντος, από εξαιρετικά σημαντικούς ερμηνευτές. Η κάθε ερμηνεία εξετάζεται και σχολιάζεται σύμφωνα με το χρονικό πλαίσιο στο οποίο πραγματοποιήθηκε.

Η Tatiana Nikolayeva είναι ένα από τα λαμπρότερα ονόματα της ρωσικής μουσικής κουλτούρας του περασμένου αιώνα, παγκοσμίου φήμης πιανίστα, αλλά και εξαιρετική παιδαγωγός, συνθέτης και μουσικός. Αφού κέρδισε το διαγωνισμό του 1950 για τα 200 χρόνια του Bach στη Λειψία, η Nikolayeva δημιούργησε ένα εκπληκτικό ρεπερτόριο, από τον Bach μέχρι τον Bartok και όχι μόνο. Ο Shostakovich, μέλος της κριτικής επιτροπής στον διαγωνισμό αυτό, εμπνεύστηκε από το παίξιμό της, και έγραψε για αυτήν τα 24 πρελούδια και φούγκες του. Η πρώτη εκτέλεσή τους από την Nikolayeva παρουσιάστηκε στο Leningrad το 1952. Η μακροχρόνια συνεργασία της με τον Shostakovich και η κατανόηση των πτυχών της μουσικής του, την κατέστησαν μια από τις κορυφαίες πηγές σύγχρονης γνώσης για τον μεγάλο αυτόν συνθέτη.

Όπως σχολίασε ο James Campbell-Methuen¹³ στη νεκρολογία της, «*Εκτός από τον Shostakovich, όμως, η Tatiana Nikolayeva θα μείνει στη μνήμη μας ως μια ερμηνεύτρια του Bach που πέταξε τις στιλιστικές εκτιμήσεις στους ανέμους και έπαιξε τη μουσική με μια ασυγκράτητη μουσική ευφυΐα και γνώση των δυνατοτήτων του οργάνου που επέλεξε*»¹⁴. Προτιμούσε να παίζει Bach σε ένα σύγχρονο Steinway, πάντα με μεγάλη επιτυχία.

¹⁰ Nikolayeva, T. (1977, 1993), Bach: Inventions / Sinfonias. Audio CD. Olympia Records, Mezhdunarodnaya Knig

¹¹ Gould, G. (1964, 2006), Bach: Two and Three Part Inventions, BWV 772-801 (Inventions & Sinfonias). Audio CD. Columbia Masterworks, ML 6022, MS 6622, Sony Music Entertainment Inc.

¹² Schiff, A. (1985), Bach Two and Three part Inventions, BWV 722a-811. Audio CD. Decca. London.

¹³ O James Cambell-Methuen (1952), είναι Βρετανός μουσικοκριτικός και συγγραφέας.

¹⁴ Ανακτήθηκε από <https://www.independent.co.uk/news/people/obituary-tatiana-nikolayeva-1507034.html>, 2022.

Όταν ρωτήθηκε σε συνέντευξη από τον Bruce Duffie¹⁵, εάν παίζει το ίδιο για μια ηχογράφηση, όπως σε μια ζωντανή συναυλία, η ίδια απάντησε: «Είναι πολύ διαφορετικό. Η παρουσία του κοινού παίζει πολύ, πολύ σημαντικό ρόλο. Στις ηχογραφήσεις, οι οποίες συνήθως γίνονται σε ένα στούντιο ή σε μια εκκλησία, προσπαθώ να εμπνεόμαι με ένα κοινό σαν εικόνα στο μυαλό μου. Προτιμώ πολύ περισσότερο τις ζωντανές εμφανίσεις. Ακόμα κι αν συμβούν κάποιες μικρές τεχνικές ατέλειες, δεν έχει σημασία, γιατί το πιο σημαντικό είναι η επαφή με το κοινό. Αυτό είναι πολύ σημαντικό για έναν καλλιτέχνη, αλλά πρέπει να δεχτείς ότι είναι επίσης σημαντικό να κάνεις ηχογραφήσεις».¹⁶

Ο Glenn Herbert Gould ήταν Καναδός πιανίστας και από τους πιο διάσημους κλασικούς ερμηνευτές του 20^{ου} αιώνα. Θεωρείται από τους σημαντικότερους σολίστ του πιάνου, που έγινε γνωστός, κυρίως, από τις ηχογραφήσεις του στο στούντιο. Σύμφωνα με συνέντευξή του στον Bruno Monsaingeon: «Η προηγούμενη γενιά εμπνεόταν από φιγούρες όπως οι Casals, Edwin Fischer...Stokowski και από τις μεταγραφές τους. Οι περισσότερες ερμηνείες Bach της εποχής εκείνης θύμιζαν μια αδιάκοπη χρωματική φαντασία. Οι εκτελεστές πληκτροφόρων οργάνων της εποχής εκείνης, είχαν φτάσει επικίνδυνα σε μία "Σοπενίστικη" ερμηνεία του... Όμως τα παιδιά της δικής μου γενιάς, επαναστάτησαν σε αυτό τον πειρασμό... και λόγω αυτού, ζήσαμε έντονες αντιπαραθέσεις με τους καθηγητές μας» (Innes, 1996:67). Αυτό βέβαια δεν οδηγεί στο συμπέρασμα πως ο Gould προώθησε, μέσα από τις ερμηνείες του, την αυθεντική-ιστορικά ενήμερη ερμηνεία. Οι απόψεις του για μια «αυθεντική» ερμηνεία του Bach, ήταν λιγιστές και κάπως γενικευμένες. Σκοπός του ήταν κυρίως να προσεγγίσει την "πρόθεση" του συνθέτη. Για παράδειγμα, το 1979 στην ταινία του B. Monsaingeon 'The Question of Instrument', μιλώντας για το τέμπο, ο Gould υπαινίχθηκε πως τα έργα του Bach σπάνια έχουν ένα συγκεκριμένο ρυθμικό παλμό, ο οποίος υποδηλώνεται μέσω κάποιου θεματικού ή δομικού στοιχείου. Θεωρούσε πως το τέμπο μπορούσε να διπλασιαστεί ή να υποδιπλασιαστεί ανάλογα με ένα βασικό ρυθμικό σημείο αναφοράς. Διευκρίνισε όμως, πως τέτοιες ελευθερίες ταιριάζουν καλύτερα σε φόρμες, όπως οι φούγκες, παρά σε πιο ελεύθερες μορφές όπως οι χοροί, οι παρτίτες και οι σουίτες. Οι χοροί, ωστόσο, ενώ θεωρούνται φόρμες με συγκεκριμένους τρόπους ερμηνείας, όσο τουλάχιστον αφορά στο τέμπο και στον χαρακτήρα, σε κάποιες από τις ερμηνείες του Gould, χάνουν αυτόν τον χαρακτήρα προκειμένου να υπηρετήσουν τη συνολική δομή του έργου (Σωφρονίου, 2005:38-39).

Κατά τον Bazzana, «Ο Gould ήταν περισσότερο ένας σύγχρονος ερμηνευτής του Bach, κληρονόμος

¹⁵ Ο Bruce Duffie (γεν.1951), είναι Αμερικανός ραδιοφωνικός εκφωνητής, δημοσιογράφος και παραγωγός με έδρα την περιοχή Ιλινόις στο Σικάγο.

¹⁶ Ανακτήθηκε από <http://www.bruceduffie.com/nikolayeva2.html>, 2022.

των αντιλήψεων που κυριαρχούσαν στις αρχές του 20^{ου} αιώνα για τον Bach, απόψεις που ήταν ακόμη αρκετά βασισμένες στο γερμανικό ρομαντισμό του 19^{ου} αιώνα. Όπως ο Schoenberg και οι διάδοχοί του, έτσι και ο Gould είχε μια ιδεαλιστική αντίληψη για τη μουσική, την οποία προέκτεινε στον 18ο αιώνα και τον Bach, θεωρώντας τον έτσι, ως το ιδρυτικό μυαλό μιας μουσικής παράδοσης. Στην ουσία, αυτό που ενέπνευσε τις ερμηνείες του Gould ήταν η όψη του Bach μέσα από τα μάτια του Schoenberg» (Bazzana, 1997: 20).

Ο Gould ήταν ευρέως γνωστός για την παράξενη συνήθεια του να σιγοτραγουδά ενώ έπαιζε, στοιχείο, που οι ηκολήπτες δεν μπορούσαν να εξαλείψουν από τις ηχογραφήσεις του. Ο ίδιος ισχυριζόταν ότι το τραγούδι του ήταν ασυνείδητο και αυξανόταν ανάλογα με την αδυναμία του να επιτύχει την ερμηνεία που επιθυμούσε σε ένα συγκεκριμένο πιάνο. Το σιγοτραγουδισμό του είναι εμφανές και στην επιλεγμένη για την παρούσα εργασία ηχογράφιση.

Γεννημένος στη Βουδαπέστη το 1953, ο András Schiff άρχισε να παρακολουθεί μαθήματα πιάνου σε ηλικία 5 ετών. Σπούδασε στην Ακαδημία Ferenc Liszt, ενώ παράλληλα, παρακολούθησε, επίσης, μαθήματα με την Tatiana Nikolayeva σε θερινό τμήμα της Hochschule für Musik Franz Liszt της Βαϊμάρης, πριν συνεχίσει τις σπουδές του στο Λονδίνο κοντά στον George Malcolm¹⁷. Φημίζεται για τις ασυμβίβαστες απόψεις του σχετικά με την εκτέλεση και την ερμηνεία, ιδιαίτερα των έργων του Bach, καθώς επιδιώκει να μιμηθεί τον χαρακτήρα των πληκτροφόρων οργάνων της εποχής του συνθέτη, τα οποία δεν είχαν τις ηχητικές δυνατότητες των σύγχρονων.

Ο Schiff σε συνέντευξή του στην τηλεοπτική σειρά *“Intermezzo with Arik”* με τον Arie Vardi¹⁸, είπε «το πεντάλ είναι για το πιάνο ό,τι είναι το βιμπράτο για τους μουσικούς εγχόρδων. Και τα δύο πρέπει να εφαρμόζονται με προσοχή, έλεγχο και με μέτρο. Η σαφήνεια είναι απαραίτητη στον Bach, η καθαρότητα της αντίστιξης και της φωνητικής καθοδήγησης πρέπει να είναι αυτονόητη, ποτέ υπόκωφη ή συγκεχυμένη. Έτσι, η διακριτική χρήση του πεντάλ δεν απαγορεύεται, εφόσον τηρούνται αυτοί οι κανόνες. Το ερώτημα παραμένει αν είναι ωφέλιμο για τη μουσική να αναζητάμε ευκολότερες λύσεις. Το τέλειο legato στο πιάνο είναι αδύνατο και μπορεί κανείς να δημιουργήσει μόνο την ψευδαίσθηση ότι το επιτυγχάνει. Το να το επιχειρήσει κανείς μόνο με τα χέρια είναι πολύ πιο δύσκολο, αλλά αξίζει να το προσπαθήσει. Ο Bach σίγουρα δεν ήθελε η μουσική του να ακούγεται εύκολη. Είναι απαιτητική τόσο για τους εκτελεστές, όσο και για τους ακροατές».

¹⁷ Ο George John Malcolm (1917 - 1997), ήταν Άγγλος πιανίστας, οργανίστας, συνθέτης, τσεμπολίστας και μαέστρος.

¹⁸ Ο Arie Vardi (γεν.1937), είναι Ισραηλινός πιανίστας, μαέστρος και μουσικοπαιδαγωγός.

4.2. Διερεύνηση των επιλεγμένων ηχογραφήσεων

Στον παρακάτω πίνακα σημειώνονται οι διάρκειες σε λεπτά καθεμιάς από τις 15 Inventions στις τρεις διαφορετικές επιλεγμένες ηχογραφήσεις:

Πιανίστες	Glenn Gould	Tatiana Nikolayeva	Andras Schiff
Έτος ηχογραφήσεων	1964	1979	1985
Bach Inventions	Διάρκεια σε λεπτά	Διάρκεια σε λεπτά	Διάρκεια σε λεπτά
Invention ντο μείζονα BWV 787, αρ.1	1:31	1:03	1:31
Invention ντο ελάσσονα BWV 788, αρ.2	2:54	2:04	1:57
Invention ρε μείζονα BWV 789, αρ.3	0:59	1:25	1:13
Invention ρε ελάσσονα BWV 790, αρ.4	0:44	1:13	0:44
Invention μι b μείζονα BWV 791, αρ.5	1:21	1:36	1:24
Invention μι μείζονα BWV 792, αρ.6	2:41	3:25	3:18
Invention μι ελάσσονα	0:54	1:30	1:47

BWV 793, αρ.7			
Invention φα μείζονα BWV 794, αρ.8	1:03	1:00	0:52
Invention φα ελάσσονα BWV 795, αρ.9	2:47	2:08	1:47
Invention σολ μείζονα BWV 796, αρ.10	0:39	1:06	1:03
Invention σολ ελάσσονα BWV 797, αρ.11	0:54	1:50	1:02
Invention λα μείζονα BWV 798, αρ.12	0:55	1:43	1:09
Invention λα ελάσσονα BWV 799, αρ.13	0:44	1:18	1:18
Invention σι β μείζονα BWV 800, αρ.14	1:36	1:23	1:21
Invention σι ελάσσονα BWV 801, αρ.15	0:51	1:35	1:11

Υπάρχουν αξιοσημείωτες διαφορές μεταξύ των ερμηνειών όσον αφορά στις διάρκειες των Invention, καθώς σε μερικές παρατηρούνται μεγάλες χρονικές αποκλίσεις. Στην Invention σε μι ελάσσονα αρ.7, ο Gould έχει επιλέξει ένα αρκετά γρήγορο tempo σε αντίθεση με τον Schiff, ο οποίος την ερμηνεύει με έναν πιο συναισθηματικό τρόπο, ολοκληρώνοντάς την σχεδόν ένα λεπτό αργότερα από τον πρώτο. Η Nikolayeva διατηρεί ένα ενδιάμεσο, μεταξύ των δύο, tempo. Οι διαφορές στις διάρκειες των ηχογραφήσεων μπορεί να οφείλεται στη διαφορετική επιλογή ρυθμικής αγωγής, αλλά και στη χρήση διαφορετικών καλλωπιστικών ποικιλιμάτων, που δημιουργούν μία επιβράδυνση. Στην πρώτη Invention σε Ντο μείζονα, η ερμηνεία που βρίσκεται πιο κοντά στις εκφραστικές ερμηνευτικές υποδείξεις του Bach, αν ληφθεί υπόψη το πρωτότυπο κείμενό του, είναι αυτή του Schiff, η οποία είναι σχεδόν απολύτως σύμφωνη με αυτό. Εκτελεί με ακρίβεια τα ποικίλματα που υποδεικνύονται στο κείμενο, χωρίς να προσθέτει ή να αφαιρεί κάτι. Η ερμηνεία της Nikolayeva, χαρακτηρίζεται από περισσότερη απλότητα και σταθερότητα, παρά την επιλογή της αισθητά πιο γρήγορης ρυθμικής αγωγής συγκριτικά με τις άλλες δύο ηχογραφήσεις. Δεν κάνει χρήση ποικιλιμάτων πέρα από τα συχνά mordendo, που σημειώνονται στο μουσικό κείμενο. Προφανώς, θα είχε μελετήσει κάποια urtext έκδοση καθώς η ερμηνεία της, όπως και του Schiff, συνάδει με το πρωτότυπο μουσικό κείμενο. Ο Gould φαίνεται να κάνει ένα συνδυασμό των δύο, όσον αφορά στα ποικίλματα, καθώς χρησιμοποιεί κάποια από τα στοιχεία του πρωτότυπου, ενώ άλλα όχι. Επιπλέον, στην ερμηνεία του υπερτερεί η χρήση του non-legato, ως επιλογή άρθρωσης, σε αντίθεση με τις άλλες δύο εκτελέσεις, που ηχούν περισσότερο legato.

5.1. Συμπεράσματα

Οι δίφωνες Inventions του Bach αποτελούν σημείο αναφοράς για τη διδακτική του πιάνου, και πολύτιμο εργαλείο για κάθε σπουδαστή πιάνου αλλά και θεωρητικών σπουδών. Επιπλέον, προσφέρουν μια εικόνα της αντίληψης του συνθέτη σχετικά με τη διδασκαλία, την εκτέλεση και τη σύνθεση.

Ο Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), ένας από τους πιο χαρισματικούς μαθητές του Bach, ο οποίος αργότερα έγινε γνωστός, ως ο σημαντικότερος θεωρητικός του δεύτερου μισού του 18^{ου} αιώνα, επαίνεσε ανεπιφύλακτα τη μέθοδο διδασκαλίας του Bach: *«προχωράει σταθερά, βήμα προς βήμα, από το πιο εύκολο στο πιο δύσκολο, με αποτέλεσμα η μόνη δυσκολία, μεταβαίνοντας στη φούγκα, να είναι μόνο το πέρασμα από το ένα βήμα στο άλλο»*. Ο Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), ο πρώτος βιογράφος του Bach, ο οποίος άντλησε άμεσες πληροφορίες από τους δύο μεγαλύτερους γιους του, Friedemann και Emanuel, δίνει την ακόλουθη περιγραφή σχετικά με τη μέθοδο διδασκαλίας του Bach: *«το πρώτο πράγμα που έκανε ήταν να διδάξει στους μαθητές του τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο άγγιζε το όργανο. Για το σκοπό αυτό, τους υποχρέωνε να εξασκούνται, επί μήνες μαζί, μόνο σε μεμονωμένες ασκήσεις για όλα τα δάχτυλα και των δύο χεριών, με συνεχή προσοχή σε αυτό το καθαρό άγγιγμα. Για μερικούς μήνες, κανένας δεν μπορούσε να απαλλαγεί από αυτές τις ασκήσεις και, σύμφωνα με την ακλόνητη γνώμη του, έπρεπε να συνεχιστούν, για ένα διάστημα από έξι έως δώδεκα μήνες. Αλλά αν διαπίστωνε ότι κάποιος, μετά από μερικούς μήνες εξάσκησης, άρχιζε να χάνει την υπομονή του, ήταν τόσο προνοητικός, ώστε να γράφει μικρά κομμάτια, στα οποία οι ασκήσεις αυτές συνδυάζονταν μαζί. Τέτοιου είδους είναι τα έξι μικρά προλούδια BWV 933-938, και ακόμη περισσότερο οι Inventions»*.

Για τους μαθητές του, το πιο ελκυστικό στοιχείο του χαρακτήρα του Bach δεν ήταν το διδακτικό του προσόν, αλλά μάλλον η ειλικρινής στάση του απέναντι τους και η στοχαστική του προσωπικότητα. Ο Bach συνήθιζε να λέει ότι *«Τα πάντα πρέπει να είναι δυνατά»* και δεν δεχόταν ότι κάτι *«δεν είναι εφικτό»*. Η ρήση απευθυνόταν πιθανώς, ως ενθάρρυνση σε μαθητή που είχε κακή διάθεση, επειδή δεν ήταν σε θέση να σημειώσει αρκετά γρήγορη πρόοδο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα συμπεριφοράς, που αναδεικνύει τον χαρακτήρα και τη φροντίδα του για τους μαθητές του, αποτελεί η περίπτωση κατά την οποία ο Bach προσφέρθηκε να επισκεφθεί για το μάθημά του, τον Kirnberger στο δωμάτιό του, όταν αυτός είχε υψηλό πυρετό. Στην έκφραση της ευγνωμοσύνης του Kirnberger για την αδυναμία του να ανταπεξέλθει στην καλοσύνη και στον κόπο του δασκάλου του, ο Bach απάντησε: *«Μην το κάνεις, αγαπητέ μου Kirnberger, μη μιλάς για ευγνωμοσύνη. Χαίρομαι που επιθυμείς να μελετήσεις την τέχνη των νοτών από τις ρίζες της. Εξαρτάται μόνο από σένα να μάθεις για τον εαυτό σου τόσα πολλά από αυτά που εγώ έχω μάθει. Δεν απαιτώ τίποτα άλλο από εσάς παρά μόνο τη διαβεβαίωση ότι θα μεταβιβάσετε αυτό το*

λίγο με τη σειρά σας στο μυαλό άλλων καλών μαθητών που δεν αρκούνται στο συνηθισμένο *lirum-larum*¹⁹ (Tomita, 1999).

5.2. Επίλογος

Η εκπαιδευτική σημασία των δίφωνων Inventions του Bach, από την εποχή της δημιουργίας τους μέχρι και σήμερα, είναι μεγάλη. Συμπεριλαμβάνεται στη διδακτέα ύλη του επιπέδου της Κατωτέρας Σχολής του πιάνου στα Ωδεία, αλλά και στα Μουσικά Σχολεία της χώρας, ως κρίσιμης σημασίας για τη συνέχεια των σπουδών του πιάνου, της αρμονίας και της σύνθεσης. Συμπεραίνεται από την παρούσα έρευνα ότι η επιλογή των διαθέσιμων εκδόσεων διαφέρει ανάλογα με τη χρήση τους ή το αποτέλεσμα που επιθυμεί ο εκάστοτε πιανίστας ή εκπαιδευτικός και διαφαίνεται ότι προτιμούνται εκδόσεις που παραμένουν κοντά στην πρωτότυπη πηγή του συνθέτη, έτσι ώστε να μη δημιουργούνται εσφαλμένες εντυπώσεις σχετικά με το περιεχόμενο του έργου, αλλά και ταυτόχρονα να μην περιορίζεται η επιστράτευση της φαντασίας του ερμηνευτή κατά την αναζήτηση εύρεσης λύσεων στα ερμηνευτικά ζητήματα, που προκύπτουν κατά τη μελέτη του. Ωστόσο, για τη διευκόλυνση της διδασκαλίας και τη συγκριτική εύρεση ερμηνευτικών εκδοχών ή και κατά την αναζήτηση προσωπικής ερμηνευτικής προσέγγισης, δε θα ήταν αθέμιτη η αναφορά σε εκδόσεις με «προτάσεις» για εκφραστικά ερμηνευτικά χαρακτηριστικά, ανατρέχοντας παράλληλα στις διαθέσιμες ιστορικές πηγές, και με σεβασμό προς το έργο του συνθέτη.

¹⁹ *Lirum, larum* Löffelstiel: πρόγραμμα μαγειρικής για παιδιά που μεταδιδόταν από τον γερμανικό τηλεοπτικό οργανισμό ZDF από τον Ιανουάριο του 1974. Το όνομα του προγράμματος βασίζεται σε ένα παιδικό τραγούδι, το οποίο υπέστη μικρή τροποποίηση με την προσθήκη μιας φράσης στο τέλος του: «*Lirum, larum Löffelstiel - wer das nicht kann, der kann nicht viel* (αυτός που δεν μπορεί να κάνει αυτό, δεν μπορεί να κάνει και πολλά)».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξενόγλωσση

- Bach, C. P. E. (1753, 1762). *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*.
- Bach, C. P. E. (1949). *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, μτφρ. William J. Mitchell, W. W. Norton & Company, New York.
- Beard, A. (2010). *Historically Informed Performance Practice of the Baroque Era*, Columbus State University.
- Bodky, E. (1960). *The Interpretation of Bach's keyboard works*, Harvard University Press.
- Coryell, C. W. (1969). *A Pedagogical Approach to the Bach Two-Part Inventions*, Master's Thesis, Denton, Texas.
- Dale, I. (1996). *Glenn Gould and the Goldberg Variations*, Amadeus Press.
- Grier, J. (1996). *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*, Cambridge University Press.
- Hans, T. D. (1970). *The Original Titles of Bach's Works*, Riemenschneider Bach Institute, Vol. 1, No. 1.
- Kahlstorf, K. D. (August 2002). *The Two-Part Inventions of J.S.Bach: A performing edition based upon the keyboard technique and performance practice of Bach and his circle*, Texas.
- Kevin, B. (1997). *Glenn Gould: the performer in the work*, Oxford University Press.
- Kochevitsky, A. G. (1992). *Performing Bach's Keyboard Music*, Longwood Pr Ltd.
- Marshall, R. L. (2001). *Chorale Prelude*, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Λονδίνο.
- Mirea, R. (2017). *Pedagogical and Psychological Implications on Teaching the Inventions at 2 and 3 voices, by J. S. Bach*, Editura Muzicală.
- Montagu, J. (2016). *Clavichord*, The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online. Oxford University Press.
- Ripin, E., M. (2016). *Clavichord*, Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press.
- Schweitzer, A. (1905). *J.S.Bach*, Dover Publications, Vol.1.
- Tomita, Y. (1999). *The Inventions and Sinfonias*,
Ανακτήθηκε από: <https://www.qub.ac.uk/tomita/essay/inventions.html>, 2022.
- Ulrich, M. (1999). *Άτλας της Μουσικής (Τόμος II)*, μτφρ. Ι. Ε. Μ. Α., Νάκας Φίλιππος.
- Unknown. (2010). *prelude*, Encyclopedia Britannica Online, Music Edition Types, Indiana University Libraries, Retrieved from World Wide Web: <https://www.britannica.com/art/preludemusic>

Ελληνόγλωσση

- Αβέρωφ, Έ. (1992). *Εισαγωγή στην οργανογνωσία*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα.
- Θέμελης, Δ. (1994). *Μορφολογία και Ανάλυση της Μουσικής*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη.
- Κούντουρας, Δ. (2020). *Εισαγωγή στην ερμηνεία της μουσικής μπαρόκ*, Orpheus Edition, Αθήνα.
- Σωφρονίου, Α. Κ. (2005). *Ο Glenn Gould και οι παραλλαγές Goldberg BWV 988*. Πτυχιακή Εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας Οικονομικών και Κοινωνικών Επιστημών.
- Χοϊδάς, Γ. (2005). *Μουσική για τσέμπαλο: Περιγραφή του οργάνου*, Ανακτήθηκε από: http://www.musicale.gr/solistes/hoidas_tsembalo.html

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ

- Bach, J.S. (1986). *Bach Two-Part Inventions for the Piano (Schirmer's Library of Musical Classics, Vol.379)*, G. Schirmer, Inc.
- Bach, J.S. (2015). *Two Part Inventions Piano Revised Edition*. G Henle - Urtext Editions.
- Bach, J.S. (1973). *J. S. Bach Two-part Inventions (Alfred Masterwork Edition)*. Alfred Music.
- Bach, J.S. (2009). *Inventions and Sinfonias BWV 772: 801 Two and Three Part Inventions Piano*. Wiener Urtext Edition.

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ

- Gould, G. (1964, 2006). *Bach: Two and Three Part Inventions, BWV 772-801 (Inventions & Sinfonias)*. Audio CD. Columbia Masterworks, ML 6022, MS 6622, Sony Music Entertainment Inc.
- Nikolayeva, T. (1977, 1993). *Bach: Inventions / Sinfonias*. Audio CD. Olympia Records, *Mezhdunarodnaya Knig*.
- Schiff, A. (1985). *Bach Two and Three part Inventions, BWV 722a-811*. Audio CD. Decca. London.

ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

<https://form.jotform.com/202695108549058>