

## ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΩΝ ΕΝΑΡΜΟΝΙΣΕΩΝ ΧΟΡΙΚΩΝ ΤΟΥ J. S. BACH

### A02. Johann Sebastian Bach, *Danket dem Herren*, BWV 286

#### Πρώτη φράση, μ. 1-3 (από άρση)

Στην λα-ελάσσονα:  $i, i - V^6 - i - V^6/III, III - III^6 - V/III$  [ή  $VII$ ] –  $i, V^{[4-3]}$  (μισή πτώση). Η παρούσα φράση συνίσταται σε δύο μόνον αρμονικές λειτουργίες: η εναρκτήρια τονική επεκτείνεται μέχρι το τέλος του μ. 2, περιλαμβάνοντας – μεταξύ άλλων – μία τονικοποίηση της σχετικής, ενώ η λειτουργία της δεσπόζουσας την διαδέχεται άμεσα στην κατάληξη (ελλείπει οιασδήποτε αρμονικής διαμεσολάβησης με λειτουργία προδεσπόζουσας).

#### Δεύτερη φράση, μ. 4-6 (από άρση)

Στην λα-ελάσσονα:  $V [- V^2], i^6 - IV_2^{4\#} - vii^6 - i, V - i - iv^6 - i_4^6, ii_5^6 - V_{[4-3]}^{8-7} - I$  (τέλεια πτώση). Η αρχική λειτουργία της τονικής (με την προετοιμασία της στην άρση προ του μ. 4) επεκτείνεται μέχρι το μέσον του μ. 5, κάνοντας χρήση μίας μη πτωτικής αρμονικής ανακύκλησης (διαδοχή συγχορδιών τονικής, υποδεσπόζουσας, δεσπόζουσας [χωρίς θεμέλιο] και τονικής) αλλά και εναλλασσόμενη περαιτέρω με την συγχορδία της δεσπόζουσας. Κατόπιν, η υποδεσπόζουσα – ως τρίφωνη αλλά και τετράφωνη συγχορδία με επιπρόσθετη έκτη – επεκτείνεται με την αρωγή ενός εμβόλιμου “διαβατικού έξι-τέσσερα”, λειτουργώντας ιδανικά ως προδεσπόζουσα πριν από την εμφάνιση των δύο καταληκτικών αρμονικών λειτουργιών σε αυτήν την ολοκληρωμένη πτωτική διαδικασία.

[10.10.2021]

### A03. Johann Sebastian Bach, “*Darum wir billig loben dich*”, χορικό από την καντάτα για την εορτή του Αρχαγγέλου Μιχαήλ *Herr Gott, dich loben alle wir* (29 Σεπτεμβρίου 1724), BWV 130/6

Η ανάλυση που ακολουθεί λαμβάνει υπ’ όψιν μόνο τις τέσσερις βασικές φωνές της χορωδίας, οι οποίες διπλασιάζονται (ή ενίοτε συμπληρώνονται αρμονικά) τόσο από τα έγχορδα και τα όργανα του basso continuo όσο και από τα όμποε του ορχηστρικού συνόλου· αντίθετα, η ομάδα των τρομπετών και των τυμπάνων έχει δευτερεύοντα – κατ’ ουσίαν προαιρετικό (*ad libitum*) – ρόλο, εμπλουτίζοντας μονάχα τις καταλήξεις των φράσεων με παραπλήσιο αλλά όχι ταυτόσημο ρυθμικομελωδικό περιεχόμενο.

#### Πρώτη φράση, μ. 1-4 (από άρση)

Ντο-μείζων:  $I, I [- I^6] - V, vi [- vi^6] - I^6, vi - I^6 - V, I$  (ατελής πτώση). Η μακρά και υλοποιούμενη με απλά μέσα επέκταση της εναρκτήριας αρμονικής λειτουργίας της τονικής οδηγεί απευθείας στην δεσπόζουσα για την επερχόμενη πτωτική ολοκλήρωση της φράσεως, κατά την οποία η κίνηση της υψηλότερης φωνής καταλήγει με ανιόν βήμα από την δεύτερη στην τρίτη μελωδική βαθμίδα ( $\hat{2} \rightarrow \hat{3}$ ).

#### Δεύτερη φράση, μ. 5-8 (από άρση)

Ντο-μείζων:  $I, I [- I^6] - iii^6, [vii^7/vi -] V_5^6/vi - vi, IV - vii^6 - I, V$  (μισή πτώση). Η παρούσα φράση έχει παραπλήσιο δομικό ρυθμό με την προηγούμενη, καθώς σε βαθύτερο επίπεδο περιορίζεται στην επέκταση της τονικής και στην καταληκτική δεσπόζουσα. Χαρακτηριστική είναι η συνδυαστική αξιοποίηση της αντιθετικής και της σχετικής συγχορδίας της τονικής (η δεύτερη τονικοποιείται προσέτι με την συνδρομή της παρενθετικής της δεσπόζουσας σε δύο εκδοχές: μετ’ ενάτης χωρίς θεμέλιο και μεθ’ εβδόμης), καθώς και η ενσωμάτωση κατά την περαιτέρω επέκταση της τονικής μίας τυπικής συγχορδιακής αλληλουχίας υποδεσπόζουσας και δεσπόζουσας (μεθ’ εβδόμης χωρίς θεμέλιο, εν προκειμένω), η οποία στερείται οιαδήποτε πτωτική επενέργεια.

#### Τρίτη φράση, μ. 9-12 (από άρση)

Ντο-μείζων: vi, V – I, V<sup>7</sup>/vi – vi, IV – vii<sup>6</sup> – V, I (τέλεια πτώση). Εδώ, η επέκταση της αρχικής τονικής ξεκινά αλλά και ολοκληρώνεται με την αντιπροσωπευτική αυτής συγχορδία της σχετικής και έπειτα, στο μ. 11, παρουσιάζονται συγχορδίες με λειτουργία προδεσπόζουσας και δεσπόζουσας· η δεύτερη από αυτές υλοποιείται με δύο παρεμφερείς συγχορδίες, εκ των οποίων όμως μόνον η τελευταία είναι κατάλληλη (φέροντας την θεμέλιο στην γραμμή του μπάσσου) για να οδηγήσει πτωτικά στην καταληκτική τονική.

#### Τέταρτη φράση, μ. 13-16 (από άρση)

Ντο-μείζων: V<sup>6</sup>, I – I<sup>6</sup>, ii<sup>6</sup> – iii<sup>6</sup> – IV<sup>6</sup>, I – V, I (τέλεια πτώση). Η επέκταση της τονικής συντελείται πρωτίστως με μία αλληλουχία συγχορδιών έκτης σε ανιούσα φορά (βηματικά από την τονική μέχρι την υποδεσπόζουσα) και η ισχυρή τελική πτώση υλοποιείται απλούστατα, δίχως την μεσολάβηση προδεσπόζουσας.

[02.10.2024]

### **A04. Johann Sebastian Bach, “Ich steh an deiner Krippen hier”, χορικό από το Ορατόριο των Χριστουγέννων / καντάτα αρ. 6, για την εορτή των Επιφανίων, Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben (6 Ιανουαρίου 1735), BWV 248/59**

Σε δομή Bar: οι δύο πρώτες φράσεις επαναλαμβάνονται με διαφορετικό κείμενο (τμήματα α και α'), ακολουθούμενες από άλλες τρεις φράσεις (τμήμα β).

#### Πρώτη φράση, μ. 1-2 / 5-6 (από άρση)

Σολ-μείζων: I, vi – ii<sup>6</sup> – V<sup>2</sup> – I<sup>6</sup>, ii<sup>6</sup> – ii<sup>7</sup> – V – I (ατελής πτώση). Ο αρμονικός ρυθμός δεν παραμένει σταθερός, αλλά επιταχύνεται προσεγγίζοντας την πτώση. Παράλληλα εξελίσσεται και ο δομικός ρυθμός, αφού η εναρκτήρια αρμονική λειτουργία της τονικής καλύπτει ολόκληρο το πρώτο μέτρο, ενώ οι επόμενες λειτουργίες της προδεσπόζουσας, της δεσπόζουσας και της καταληκτικής τονικής διαδέχονται εν τάχει η μία την άλλη στο μ. 2.

#### Δεύτερη φράση, μ. 3-4 / 7-8 (από άρση)

Σολ-μείζων: IV, I – [IV<sup>6</sup> –] ii<sup>4</sup> – iii – I [- I<sup>6</sup>], V<sup>[8-7]</sup> – I (τέλεια πτώση). Εδώ η επέκταση της εναρκτήριας λειτουργίας της τονικής ακολουθείται απευθείας από αυτήν της δεσπόζουσας στην έναρξη του μ. 4. Η συγχορδία της iii στον τρίτο χρόνο του μ. 3 νοείται μάλλον ως σχετική της δεσπόζουσας και την υποκαθιστά. Οι συγχορδίες που σημειώνονται εντός αγκυλών είναι τελείως παροδικές και μπορούν κάλλιστα να αγνοηθούν.

#### Τρίτη φράση, μ. 9-10 (από άρση)

Σολ-μείζων: I, I<sup>6</sup> – V<sup>[7]</sup> – vi<sup>6</sup> [- iv<sup>7</sup>/vi] – V/vi, vi [- vii<sup>7</sup>] – I – V (μισή πτώση). Η τονικοποίηση της σχετικής ελάσσονος εντάσσεται στην ευρύτερη επέκταση της λειτουργίας της τονικής· ούτε εδώ υφίσταται κάποια συγχορδία σε ρόλο προδεσπόζουσας, ενώ και η πλούσια μελωδική κίνηση των φωνών μοιάζει να δημιουργεί ορισμένες επιπρόσθετες παροδικές συγχορδίες.

#### Τέταρτη φράση, μ. 11-12 (από άρση)

Η φράση αυτή ξεκινά μεν από την Σολ-μείζονα (V, I<sup>6</sup> – iii – V<sup>4</sup> – I), αλλά τελικά στρέφεται μετατροπικά προς την μι-ελάσσονα, όπου και καταλήγει στο μ. 12 με μία μισή πτώση: i [= vi της Σολ-μείζονος] – ii<sup>4</sup> – V. Αν το φα-δίεση του τενόρου στον δεύτερο χρόνο του μ. 12 εκληφθεί ως τονισμένος διαβατικός φθόγγος και η προτελευταία συγχορδία ως iv<sup>6</sup> (δηλαδή ως υποδεσπόζουσα χωρίς επιπρόσθετη έκτη), τότε η μισή αυτή πτώση προσλαμβάνει συνάμα και την χαρακτηριστική μορφή της φρύγιας πτώσεως.

#### Πέμπτη φράση, μ. 13-14 (από άρση)

Η τονική της μι-ελάσσονος αντιμετωπίζεται πλέον σαφώς ως η συγχορδία της σχετικής στο περιβάλλον της κύριας τονικότητας, Σολ-μείζονος: vi, vi – IV – I<sup>6</sup> [- V<sup>4</sup>] – I, V<sup>[8-7]</sup> – I

(τέλεια πτώση). Ουσιαστικά, η μελωδία αυτής της τελευταίας φράσεως ταυτίζεται με εκείνη της δεύτερης φράσεως, αλλά προσλαμβάνει διαφορετική εναρμόνιση στην έναρξή της (εξαιτίας και της προηγούμενης τονικής παρέκκλισης), προτού τελικά καταλήξει στον ίδιο πτωτικό σχηματισμό. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το κλείσιμο των δύο διαφορετικών τμημάτων της ευρύτερης μουσικής δομής καθίσταται πανομοιότυπο.

[05.10.2022]

#### **A05. Johann Sebastian Bach, *Wer Gott vertraut, hat wohlgebaut*, BWV 433**

Το χορικό αυτό αποτελείται από πολλές σύντομες φράσεις, οι οποίες οργανώνονται σε μία ευρύτερη τριμερή δομή: οι πρώτες τέσσερις συγκροτούν ένα πρώτο τμήμα (α), το οποίο και επαναλαμβάνεται με διαφορετικό κείμενο, ενώ επανέρχεται με μικρές τροποποιήσεις (κυρίως αρμονικής φύσεως) στο τέλος (ως τμήμα α': φράσεις 8-11), αφού προηγουμένως έχει μεσολαβήσει ένα διαφορετικό τμήμα (β), με τις φράσεις 5-7, το οποίο δημιουργεί σαφή αντίθεση προς τα δύο εξωτερικά τμήματα χάρη στον παρεκκλίνοντα τονικό του προσανατολισμό προς την σχετική ελάσσονα. Αυτού του είδους η "κυκλική" δομική οργάνωση, όπου οι αρχικές φράσεις ταυτίζονται με τις καταληκτικές, δεν απαντά συχνά σε χορικά μέλη: στην προκειμένη περίπτωση, ωστόσο, υλοποιείται κατά τρόπον υποδειγματικό.

Στον βαθμό που οι μελωδικές φράσεις 1-4 και 8-11 είναι κατ' ουσίαν οι ίδιες, κρίνεται σκόπιμη η κατ' αντιπαράστασιν εξέτασή τους, προκειμένου ακριβώς να αναδειχθούν οι διαφορετικές επιλογές του Bach για την εναρμόνισή τους στο περιβάλλον της τονικότητας της Σολ-μείζονος.

##### Πρώτη και όγδοη φράση, μ. 1-2a και 14b-15

α) I – vi – V, I (ατελής πτώση). Πολύ απλή εναρμόνιση, με σταθερό αρμονικό ρυθμό.

β) vi, I<sup>6</sup> – ii<sub>5</sub><sup>6</sup> – V<sup>7</sup>, I<sup>[4-3]</sup> (τέλεια πτώση). Περισσότερο εμπλουτισμένη εναρμόνιση, με την χαρακτηριστική παρείσφρηση μίας συγχορδίας σε ρόλο προδεσπόζουσας πριν από την εμφαντικά διάφωνα (τετράφωνα, μεθ' εβδόμης) συγχορδία της δεσπόζουσας. Η αντιμετάθεση των δύο πρώτων συγχορδιών σε σχέση με την εναρκτήρια φράση δεν μεταβάλλει την λειτουργία τους (αμφότερες αντιπροσωπεύουν την εναρκτήρια αρμονική λειτουργία της τονικής), όμως συμβάλλει στην ομαλότερη σύνδεση της παρούσας όγδοης φράσεως με αυτήν που έχει προηγηθεί και έχει καταλήξει σε πτώση στην μι-ελάσσονα (βλ. παρακάτω): τώρα, η πρώην τονική εκλαμβάνεται ξανά ως η σχετική στο περιβάλλον της Σολ-μείζονος, κατά την οριστική αποκατάσταση της αρχικής τονικότητας με την έλευση του τρίτου και τελευταίου δομικού τμήματος. Η διαφοροποίηση της τελικής πτώσεως ανάμεσα στην πρώτη και την όγδοη φράση οφείλεται αποκλειστικά στις διαφορετικές μελωδικές τους απολήξεις: η πρώτη φράση ανέρχεται βηματικά από την θεμέλιο μέχρι την  $\hat{3}$ , ενώ η όγδοη φράση παραμένει εστιασμένη στην θεμέλιο, εναλλάσσοντάς την ποικιλματικά με τον προσαγωγή.

##### Δεύτερη και ένατη φράση, μ. 2b-3 και 16-17a

α) I, vii<sup>6</sup> – I<sup>6</sup> – V<sup>[4-3]</sup> (μισή πτώση).

β) I [- vi<sup>6</sup>] – [ii<sup>2</sup> -] V<sub>5</sub><sup>6</sup> – I, V<sup>[4-3]</sup> (μισή πτώση). Οι διαφορές στην εναρμόνιση είναι επουσιώδεις, καθώς περιορίζονται στην επιλογή διαφορετικών καταστάσεων των ίδιων βασικών συγχορδιών καθώς και στον σχηματισμό παροδικών δευτερευουσών συγχορδιών (οι οποίες μπορούν κάλλιστα και να αγνοηθούν με αναφορά σε ξένους φθόγγους: ανιόν ποίκιλμα στον τενόρο και καθυστέρηση στον μπάσσο).

##### Τρίτη και δέκατη φράση, μ. 4-6a και 17b-19

α) V<sup>[7]</sup> – vi – V<sup>6</sup>, I – V – [ii<sup>7</sup>/V -] vii<sup>6</sup>/V, V (μισή πτώση). Αν θεωρηθεί ότι ο αρμονικός ρυθμός παραμένει σταθερός, με μία συγχορδία ανά χρόνο, τότε στον τρίτο χρόνο του μ. 5 σχηματίζεται όντως μία συγχορδία τύπου παρενθετικής υποδεσπόζουσας της δεσπόζουσας, η οποία συνεισφέρει στην ευρύτερη τονικοποίηση της δεσπόζουσας κατά την πτώση.

β)  $V^2, I^6 - V^6 - I - V, I^6 - I - V$  (μισή πτώση). Σε αυτήν την εναλλακτική εκδοχή εναρμόνισης της ίδιας μελωδίας, οι αρμονικές επιλογές του Bach απλουστεύονται προκειμένου το βάρος να δοθεί πρωτίστως στην μελισματική ανάπτυξη των φωνών – και ειδικότερα των δύο εσωτερικών.

#### Τέταρτη και ενδέκατη φράση, μ. 6-8 και 20-21 (από άρση)

α)  $V^6 - I - V, vi - I^6 - ii_5^6 - V - V^7, I$  (τέλεια πτώση).

β)  $V^6, I - V - vi - I^6 - ii_5^6, V - V^7 - I$  (τέλεια πτώση). Η εναρμόνιση είναι ολόιδια, πέραν της διαφορετικής (οπτικά και μόνον!) μετρικής τοποθέτησης των συγχορδιών και της πορείας των εσωτερικών φωνών πριν από την έναρξη της πτωτικής διαδικασίας με την γοργή διαδοχή τονικής σε πρώτη αναστροφή και υποδεσπόζουσας με επιπρόσθετη έκτη.

#### Πέμπτη φράση, μ. 9-10a

Πρόκειται για μία ακόμη αρμονική παραλλαγή επί της μελωδίας της δεύτερης αλλά και της ένατης φράσεως:  $I - IV^6 - V_5^6 - I, V^{[4-3]}$  (μισή πτώση στην Σολ-μείζονα).

#### Έκτη φράση, μ. 10b-11

Εδώ η τονικότητα αλλάζει ευθύς εξαρχής και η μι-ελάσσων πιστοποιεί την παρουσία της με μία απέρριπτη μισή πτώση:  $V_5^6, i^{[9-8]} - i^6 - V^{[4-3]}$ .

#### Έβδομη φράση, μ. 12-14a

Η τονικότητα της μι-ελάσσονος εδραιώνεται τώρα ακόμη περισσότερο, αρθρώνοντας εν τέλει μία ισχυρή, τέλεια πτώση:  $V^6 - i - VI^6 - V, iv^6 - i^6 - ii_5^6 - V - V^7, i$ . Στην πραγματικότητα, η φράση αυτή είναι όμοια με την τέταρτη και την ενδέκατη φράση αλλά μεταφερμένη στον αντίθετο τρόπο, οπότε και η παρούσα εναρμόνισή της ελάχιστα διαφέρει από εκείνες στα μ. 6-8 και 20-21 (με άρση): μάλιστα, η πτωτική διαδικασία παραμένει πανομοιότυπη, αν και διατυπωμένη εν προκειμένω στον ελάσσονα τρόπο.

Συνολικός τονικός σχεδιασμός: Τα δύο εξωτερικά τμήματα (α και α') παραμένουν καθ' ολοκληρίαν στην Σολ-μείζονα, την οποία και επισφραγίζουν με μία τέλεια πτώση. Αντίθετα, το μεσαίο αντιθετικό τμήμα (β) μετατοπίζεται προοδευτικά προς την τονικότητα της σχετικής ελάσσονος με μία πολύ ομαλή και άκρως συστηματική μετατροπική διαδικασία που συντελείται σε τρία στάδια, με ισάριθμους πτωτικούς “σταθμούς”: αρχικά, η παρουσία της κύριας τονικότητας της Σολ-μείζονος αποσταθεροποιείται με την εμφάνιση της μισής πτώσεως στο μ. 10, δηλαδή μίας ασθενέστερης πτώσεως σε σχέση με την τέλεια που έχει προηγηθεί στο κλείσιμο του προηγούμενου τμήματος: ακολούθως, η δευτερεύουσα τονικότητα της σχετικής έρχεται στο προσκήνιο “διακριτικά”, αρθρώνοντας μία μισή πτώση στο μ. 11· αυτή η ασθενής πτώση στην νέα τονικότητα προλειαίνει ουσιαστικά το έδαφος για την μετέπειτα εδραίωση της μι-ελάσσονος με τον πλέον σαφή και κατηγορηματικό τρόπο, όταν στο μ. 14 επικυρώνεται τελικά με μία τέλεια πτώση. Έτσι, με την μεσολάβηση μίας μισής πτώσεως στην αρχική τονικότητα και άλλης μίας μισής πτώσεως στην επόμενη, προετοιμάζεται η οριστική επικράτηση της τελευταίας στο πλαίσιο του παρόντος δομικού τμήματος. Από εκεί και πέρα, το τρίτο και τελευταίο τμήμα, όπως ήδη επισημάνθηκε, επανεμφανίζει στην έναρξή του την μι-ελάσσονα ως συγχορδία στο πλαίσιο της κύριας τονικότητας, προκειμένου η Σολ-μείζον να επανέλθει σε αυτό το σημείο άμεσα και αμετάκλητα.

[04.10.2023]

### **A06. Johann Sebastian Bach, *Hilf, Herr Jesu, laß gelingen*, BWV 344**

#### Πρώτη φράση, μ. 1-4

Στην σολ-ελάσσονα:  $i - i^6 - i, V^6 - V^{[7]} - i, ii^2 - V_5^6 - i, V^{[4-3]}$  (μισή πτώση). Η αρμονική λειτουργία της τονικής επεκτείνεται μέχρι το τέλος του μ. 3 και ακολουθεί απευθείας αυτή της δεσπόζουσας.

#### Δεύτερη φράση, μ. 5-8

Η αρχική συγχορδία της Σι-ύφεση-μείζονος (III στην σολ-ελάσσονα) είναι παράλληλα και η τονική της νέας τονικότητας της σχετικής: I – V<sup>6</sup>, IV<sup>6</sup> – V<sup>6</sup> – I, ii<sup>6</sup> – V<sup>[4-3]</sup>, I (τέλεια πτώση). Τα δύο πρώτα μέτρα επεκτείνουν την λειτουργία της εναρκτήριας τονικής, ενώ οι αρμονικές λειτουργίες της προδεσπόζουσας, της δεσπόζουσας και της καταληκτικής τονικής αντιπροσωπεύονται από τις ισάριθμες συγχορδίες των μ. 7-8.

#### Τρίτη φράση, μ. 9-12

Άμεση επιστροφή στην σολ-ελάσσονα: V – V<sup>2</sup> – i<sup>6</sup>, ii<sup>7</sup> – iv<sup>6</sup> [διαβατικό] – V<sup>6</sup> [ή vii<sup>7</sup>, αν τυχόν θεωρήσουμε το μι-ύφεση πραγματικό φθόγγο και το ρε προήγηση], i<sup>9-8</sup> – iv, V<sup>[4-3]</sup> (μισή πτώση). Η εναρκτήρια επέκταση της τονικής, συμπεριλαμβανομένης της αρχικής προετοιμασίας της δια της δεσπόζουσας, ολοκληρώνεται στον δεύτερο χρόνο του μ. 11, για να ακολουθήσουν η προδεσπόζουσα και η δεσπόζουσα εκπροσωπούμενες από μία συγχορδία έκαστη.

#### Τέταρτη φράση, μ. 13-16

Στην σολ-ελάσσονα: V – V<sup>6</sup> [και V<sup>6</sup>]<sub>5</sub> – i, ii<sup>7</sup> – V<sup>7</sup> – i, ii<sup>6</sup> – ii<sup>7</sup> – V<sup>[7]</sup>, i (τέλεια πτώση): δίμετρη επέκταση της τονικής, προδεσπόζουσα και δεσπόζουσα στο μ. 15, καταληκτική τονική στο μ. 16.

#### Πέμπτη φράση, μ. 17-20

Στην σολ-ελάσσονα: i – i<sup>2</sup>, VI – III<sup>6</sup> = Σι-ύφεση-μείζων: vi – vi<sup>2</sup>, IV – I<sup>6</sup> και εν συνεχεία ii<sup>7</sup> – vii<sup>6</sup> – I, V<sup>[4-3]</sup> (μισή πτώση). Τα δύο πρώτα μέτρα μπορούν κάλλιστα να ερμηνευθούν στο πλαίσιο και των δύο τονικοτήτων, ενώ η επέκταση της αρχικής λειτουργίας της τονικής φθάνει σε κάθε περίπτωση μέχρι και το τέλος του μ. 19, οδηγώντας απευθείας στην λειτουργία της δεσπόζουσας.

#### Έκτη φράση, μ. 21-24

Σι-ύφεση-μείζων: V – V<sup>2</sup> – σολ-ελάσσων: V [άμεση (χρωματική) μετατροπία: η δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος μένει άλυτη και την διαδέχεται άλλη συγχορδία του αυτού είδους], i – i<sup>2</sup> – iv<sup>6</sup>, ii<sup>6</sup> – ii<sup>7</sup> – V<sup>[7]</sup>, I (τέλεια πτώση). Πέραν της έναρξης της λειτουργίας της προδεσπόζουσας ήδη από τον τελευταίο χρόνο του δεύτερου μέτρου, ο δομικός ρυθμός της παρούσας μετατροπικής φράσεως είναι κατά τα άλλα σχεδόν ταυτόσημος με αυτόν της τέταρτης, απ' όπου εξ άλλου μεταφέρεται αυτούσια και η πτωτική διαδικασία, καίτοι με κατάληξη αυτήν την φορά σε μείζονα συγχορδία – την τονική της ομώνυμης μείζονος ως δάνεια.

[08.10.2020]

### **A08. Johann Sebastian Bach, *Es spricht der Unweisen Mund wohl*, BWV 308**

Σε δομή Bar: οι δύο πρώτες φράσεις επαναλαμβάνονται με διαφορετικό κείμενο (τμήματα α και α'), ακολουθούμενες από άλλες τρεις φράσεις (τμήμα β).

#### Πρώτη φράση, μ. 1-2 (από άρση)

Η φράση αυτή ξεκινά από το περιβάλλον της Σι-ύφεση-μείζονος, που είναι η κύρια τονικότητα του εναρμονισμένου αυτού χορικού: I, I – vii<sup>6</sup> – I<sup>6</sup> – vi και V<sup>7</sup>, από την εναρκτήρια άρση μέχρι τον πρώτο χρόνο του μ. 2. Ωστόσο, κατά την αναμενόμενη επιστροφή της, η συγχορδία της τονικής μετατρέπεται σε δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της Μι-ύφεση-μείζονος και η νέα τονική σηματοδοτεί αμέσως μετά την κατάληξη της μετατροπικής αυτής φράσεως με μία ατελή πτώση (στην μελωδία, ο προσαγωγέας δεν οδηγείται στην θεμέλιο, αλλά υποχωρεί με κατίον άλμα τρίτης στην πέμπτη βαθμίδα της κλίμακας). Έτσι, οι τρεις τελευταίες συγχορδίες που καταγράφονται στο μ. 2 μπορούν τελικά να εκληφθούν στο πλαίσιο της τονικότητας της υποδεσπόζουσας ως αντιπροσωπευτικές των λειτουργιών της προδεσπόζουσας (V<sup>7</sup>/V), της δεσπόζουσας (V<sup>7</sup>) και της τονικής (I), αντίστοιχα.

#### Δεύτερη φράση, μ. 3-4 (από άρση)

Η Σι-ύφεση-μείζων αποκαθίσταται ευθύς εξ αρχής και το πρώτο τμήμα του χορικού αποπερατώνεται με μία τυπική τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς του:  $V^2, I^6 - V_5^6 - I - IV, V^{[4-3]} - I$ .

#### Τρίτη φράση, μ. 5-6 (από άρση)

Με την συγχορδία της τονικής της Σι-ύφεση-μείζονος να χρησιμεύει πλέον και ως υποδεσπόζουσα της Φα-μείζονος, ολόκληρη η παρούσα φράση στρέφεται προς την τονικότητα της δεσπόζουσας και την επικυρώνει με μία τέλεια πτώση:  $IV, V^2 - I^6 - ii^7 - V, I^6 - V^{[7]} - I$ . Δεν υφίσταται κάποια συγχορδία σε ρόλο προδεσπόζουσας στην προκειμένη περίπτωση (το σι-ύφεση που εμφανίζεται ως όγδοο στην γραμμή του μπάσσο στο μ. 6 είναι μονάχα ένας διαβατικός φθόγγος, καθώς οι υπόλοιπες φωνές – και ειδικότερα αυτή της άλτο – δεν συμβάλλουν στην διαμόρφωση μίας νέας συγχορδίας υποδεσπόζουσας στο σημείο αυτό) και ο αρμονικός ρυθμός παραμένει σταθερός καθ' όλη την εξέλιξη αυτής της φράσεως.

#### Τέταρτη φράση, μ. 7-8 (από άρση)

Η Φα-μείζων μετατρέπεται απευθείας σε δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας, στην οποία η νέα αυτή φράση πορεύεται μέχρι την κατάληξή της με μία ατελή πτώση:  $V^{[2]}, I^6 - vii^6 - I - V_5^6, I - V - I$ . Ο εμπλουτισμός της μελωδικής κίνησης των τριών χαμηλότερων φωνών στο μ. 7 δημιουργεί την ψευδαίσθηση μιας ακανόνιστης πύκνωσης του αρμονικού ρυθμού· ωστόσο, ο σχηματισμός δύο επιπρόσθετων, εμβόλιμων συγχορδιών  $IV$  και  $ii^2$  στον πρώτο και τον τελευταίο χρόνο του μέτρου, καίτοι λογικός ως προς τα ευρύτερα αρμονικά συμφοραζόμενα στα οποία εμφανίζεται, θα πρέπει να απορριφθεί για ρυθμικούς λόγους και να αποδοθεί καλύτερα στην παρουσία πολλαπλών ξένων φθόγγων (ποικιλμάτων στον μπάσσο και τον τενόρο, διαβατικού φθόγγου στην άλτο, καθυστέρησης στον μπάσσο).

#### Πέμπτη φράση, μ. 9-10 (από άρση)

Η τελευταία αυτή φράση έρχεται να ολοκληρώσει το χορικό με μία ισχυρότερη – και δη ταυτόσημη εκείνης που έκλεινε νωρίτερα και το πρώτο τμήμα (πρβλ. μ. 4 και 10) – πτώση στην Σι-ύφεση-μείζονα:  $V_{[5]}^6, I - IV^6 - V^{[7]} - I, V^{[4-3]} - I$  (τέλεια πτώση).

Συνολικός τονικός σχεδιασμός:  $I \rightarrow IV - I, I \rightarrow IV - I$  (σε επανάληψη) &  $I \rightarrow V - I$ . Αμφότερες οι παρεκκλίσεις προς τις δευτερεύουσες τονικότητες της υποδεσπόζουσας και της δεσπόζουσας, στο πρώτο αλλά και στο δεύτερο τμήμα, είναι εμφανώς παροδικές.

[09.10.2024]

### **A10. Johann Sebastian Bach, “Brich an, o schönes Morgenlicht”, χορικό από το *Ορατόριο των Χριστογενένων* / καντάτα αρ. 2, για την δεύτερη ημέρα των Χριστογενένων, *Und es waren Hirten in derselben Gegend* (26 Δεκεμβρίου 1734), BWV 248/12**

Σε δομή Bar: οι δύο πρώτες φράσεις επαναλαμβάνονται με διαφορετικό κείμενο (τμήματα α και α'), ακολουθούμενες από άλλες τέσσερις φράσεις (τμήμα β).

#### Πρώτη φράση, μ. 1-2 / 5-6 (από άρση)

Σολ-μείζων:  $I, vi - IV^6 - V^7 - I =$  Ρε-μείζων:  $IV - V^2 - I^6, V_{[4-3]}^{[8-7]} - I$  (τέλεια πτώση, δια της οποίας επικυρώνεται και η μετατροπία στην τονικότητα της δεσπόζουσας).

#### Δεύτερη φράση, μ. 3-4 / 7-8 (από άρση)

Άμεση επιστροφή στην Σολ-μείζονα:  $V^6/vi$  [και  $V_5^6/vi$ ],  $VI^6/vi = IV^6 - vii^7 - I - IV^7 - V^2 - I, V_{[4-3]}^{[8-7]} - I$  (τέλεια πτώση· η αναμενόμενη – έπειτα από την παρενθετική της δεσπόζουσα – συγχορδία της σχετικής υποκαθίσταται από την αντιθετική της, η οποία ισοδυναμεί με την υποδεσπόζουσα· επιπλέον, η φαινομενικά παράδοξη σύνδεση της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης σε τρίτη αναστροφή με την συγχορδία της τονικής σε ευθεία κατάσταση οφείλεται στην γοργή μελωδική εξέλιξη της γραμμής του μπάσσο: το σι, που φυσιολογικά θα συνέπιπτε με

την συγχορδία της τονικής ως λύση της εβδόμης, χρησιμοποιείται ως διαβατικός φθόγγος στο πλαίσιο της προηγούμενης συνήχησης και ακολουθείται από έτερο, τονισμένο διαβατικό φθόγγο προς την θεμέλιο της συγχορδίας της τονικής).

#### Τρίτη φράση, μ. 9-10 (από άρση)

Σολ-μείζων: V, V = λα-ελάσσων: IV [- i<sup>6</sup>] - vii<sup>6</sup> - i - vii<sup>7</sup>/V, V<sub>[4-3]</sub><sup>[8-7]</sup> - i (τέλεια πτώση στην τονικότητα της σχετικής της υποδεσπόζουσας· η συγχορδία της διπλής δεσπόζουσας τύπου ελαττωμένης εβδόμης στην άρση για το μ. 10 επέχει λειτουργία προδεσπόζουσας).

#### Τέταρτη φράση, μ. 11-12 (από άρση)

Η αρχική συγχορδία θα μπορούσε ενδεχομένως να εκληφθεί ως η ελάσσων δεσπόζουσα της προηγούμενης τονικότητας, ειδήλλως απευθείας ως η τονική της μι-ελάσσωνος: i - V<sub>3</sub><sup>4</sup>, i<sup>6</sup> - V<sub>5</sub><sup>6</sup>/iv - iv - vii<sup>7</sup>/V [ή V<sub>5</sub><sup>6</sup>/V με το σολ ως επέρειση στο φα-δίεση], V<sub>[4-3]</sub><sup>[8-7]</sup> - i (τέλεια πτώση στην τονικότητα της σχετικής· η λειτουργία της προδεσπόζουσας εκτείνεται στο δεύτερο ήμισυ του μ. 11).

#### Πέμπτη φράση, μ. 13-14 (από άρση)

Υπάρχουν δύο εναλλακτικές ερμηνείες γι' αυτήν:

α) Ολόκληρη στην Σολ-μείζονα, με κατάληξη σε μισή πτώση: V [και V<sup>2</sup>], I<sup>6</sup> - I - IV<sub>5</sub><sup>6</sup> - vii - I<sup>9-|8|</sup> - vi, V<sub>5</sub><sup>6</sup>/V - V<sup>7</sup>/V - V.

β) Με έναρξη από την Σολ-μείζονα (όπως παραπάνω), αλλά στροφή προς την Ρε-μείζονα από τον τελευταίο χρόνο του μ. 13 και κατάληξη με ατελή πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας: I<sup>9-|8|</sup> - vi στην Σολ-μείζονα = IV<sup>9-|8|</sup> - ii στην Ρε-μείζονα και εν συνεχεία V<sub>5</sub><sup>6</sup> - V<sup>7</sup> - I. Η δεύτερη αυτή ερμηνεία παρουσιάζει φαινομενικά το μειονέκτημα της ανεπαρκούς τεκμηρίωσης (ελλείπει πτωτικής διαδικασίας) της επαναφοράς της κύριας τονικότητας πριν από την μετατροπία προς αυτήν της δεσπόζουσας· ωστόσο, μία τέτοιου είδους παροδική επιστροφή της *τονικότητας αναφοράς* - που λειτουργεί μονάχα ως εφελτήριο για μια νέα μετατροπική εξέλιξη - δεν μπορεί διόλου να αποκλεισθεί, ακριβώς επειδή η παρουσία της κύριας τονικότητας παραμένει *κατ' αρχήν* αδιάλειπτη, έστω και σε λανθάνουσα κατάσταση, σε όλη την έκταση ενός τονικού κομματιού!

#### Έκτη φράση, μ. 15-16 (από άρση)

Σολ-μείζων: I<sup>6</sup>, IV - iii<sup>6</sup> [υποκατάστατο του “διαβατικού” I<sub>4</sub>] - IV<sub>5</sub><sup>6</sup> - vii - I, ii<sub>5</sub><sup>6</sup> - V [και V<sup>7</sup>] - I (τέλεια πτώση· η πτωτική διαδικασία περιορίζεται αποκλειστικά στο τελευταίο μέτρο: προδεσπόζουσα - δεσπόζουσα - τονική).

Συνολικός τονικός σχεδιασμός: I → V - I, I → V - I (σε επανάληψη) & I → ii - vi - I [→ V - I]. Σε σχέση με τα δύο πρώτα τμήματα, το τρίτο αποκλίνει σε μεγαλύτερο βαθμό αλλά και χρονική έκταση από την τονικότητα αναφοράς, μέχρις ότου επανέλθει οριστικά σε αυτήν.

[15.10.2020]

## **A12. Johann Sebastian Bach, *Gott lebet noch*, BWV 320**

Το προς εναρμόνιση χορικό μέλος είναι σύγχρονο του Bach (εμφανίζεται για πρώτη φορά σε ανθολογία του 1714) και το ιδίωμά του προσεγγίζει περισσότερο αυτό της ενόργανης μουσικής, με συμμετρικές - τετράμετρες, ως επί το πλείστον - φράσεις που οργανώνονται κυρίως κατά ζεύγη και καταλήγουν σε καλά αρθρωμένες πτώσεις, ακόμη και σε σημεία όπου δεν σημειώνεται κορώνα στην παρτιτούρα.

#### Πρώτη και δεύτερη φράση, μ. 1-2 και 3-6

Αμφότερες κινούνται στην τονικότητα αναφοράς της Φα-μείζωνος: I [= IV/V] - vii<sup>6</sup>/V, V (μισή πτώση) - V<sup>2</sup>, I<sup>6</sup>, IV [- I<sup>6</sup> - IV], vii<sup>6</sup> [ή ίσως ii<sup>6-5</sup>] - V<sup>7</sup>, I (τέλεια πτώση). Η μουσική ροή διατηρείται μετά την πτώση στο μ. 2 με ένα γέμισμα τομής στην γραμμή του μπάσσου. Οι

συγχορδίες της ii που φαινομενικά σχηματίζονται στον δεύτερο χρόνο του μ. 5 αλλά και του μ. 7 (υπό την αρχική θεώρηση της επέκτασης της δεσπόζουσας σε όλο αυτό το μέτρο) δεν έχουν λειτουργικό έρεισμα: προκύπτουν μονάχα από την ποικιλματική κίνηση των φωνών.

#### Τρίτη φράση, μ. 7-14

Μία εκτεταμένη οκτάμετρη φράση στην Φα-μείζονα σε δομή προτάσεως, με δίμετρη βασική ιδέα ( $vi - IV, I^6 - V_3^4 - I$ ), αλυσιδωτό παράλλαγμα αυτής (στα μ. 9-10:  $V - vii^6/ii, ii - I^6 - V^2$ ) και συνέχιση με αποσπασματοποίηση, ήτοι μονόμετρες δομικές μονάδες που οδηγούν σε μισή πτώση στα μ. 11-14:  $I^6 - IV - vii^6, I - V^6, I [= IV/V] - vii^6/V, V$  (η πτώση αυτή είναι ίδια με εκείνη των μ. 1-2, αλλά καταλήγει σε σαφή τομή χωρίς κάποιο γέμισμα προς την επόμενη φράση). Η οργάνωση της εν λόγω φράσεως κατά τις προδιαγραφές μιας προτάσεως είναι ενδεικτική της νεώτερης δομικής αντίληψης που διαμορφώνεται κατά τον 18ο αιώνα πρωτίστως για την ενόργανη μουσική και δη της επερχόμενης κλασικής περιόδου.

#### Τέταρτη και πέμπτη φράση, μ. 15-18 και 19-22

Μετατροπία από την Φα-μείζονα προς την ρε-ελάσσονα, που υλοποιείται σταδιακά, σε δύο φάσεις: η νέα τονικότητα εισάγεται αρχικά με μία ασθενή μισή πτώση (χωρίς τομή) για να επικυρωθεί κατόπιν πλήρως με μία ισχυρή τέλεια πτώση-τομή. Αναλυτικότερα: Φα-μείζων:  $V - I^6, IV = \text{ρε-ελάσσων: } VI [-VI^2], ii^6 [-iv^7], V$  (μισή πτώση)  $- V^2, i^6 [-i^7], iv - i_4^6 - iv^6 [ii_3^4], i_4^6 [-iv^7] - V, i$  (τέλεια πτώση). Στην τελευταία φράση, η λειτουργία της προδεσπόζουσας δίνει την εντύπωση πως επεκτείνεται από την θέση του μ. 20 μέχρι τον δεύτερο χρόνο του μ. 21, αν και η υπόθεση ότι το μ. 21 επιτελεί αποκλειστικά την λειτουργία της δεσπόζουσας (με πτωτικό έξι-τέσσερα και κατιόν ποίκιλμα στην γραμμή του μπάσσου) είναι περισσότερο εύλογη και αποφέρει έναν σταθερό δομικό ρυθμό, ανάλογο της φράσεως των μ. 3-6.

#### Έκτη και έβδομη φράση, μ. 23-26 και 27-30

Δύο τετράμετρες φράσεις που κινούνται μετατροπικά στον κύκλο των πεμπτών πραγματοποιώντας ατελείς πτώσεις. Η πρώτη (μ. 23-26) στρέφεται απευθείας στην σολ-ελάσσονα:  $vii^6 - V - V^2, i^6 - vii^6 - i, V^6 [-vi^{5b}/I] - V^7, i - V^7 - i$ : η (ατελής) πτώση λαμβάνει χώραν ειδικότερα στην θέση του μ. 26 (όπως συμβαίνει παντού στο συγκεκριμένο χορικό) και η καταληκτική τονική επεκτείνεται κατόπιν μέχρι τον τελευταίο χρόνο του ίδιου μέτρου, γεμίζοντας το “κενό” σε εναλλαγή με την δεσπόζουσα (δεν νοείται όμως τέλεια πτώση στον τελευταίο χρόνο του δεδομένου τρίσημου μέτρου). Ομοίως ακαριαία είναι και η μετάπτωση στην Ντο-μείζονα στα μ. 27-30:  $I^6 - I$  [ή μάλλον  $V^6/IV - V/IV] - IV, I^6 - vii^6 - I, ii^7 - I_4^6 - V, I$  (ατελής πτώση με απλή προέκταση, χωρίς την παρεμβολή άλλης συγχορδίας).

#### Όγδοη και ένατη φράση, μ. 31-34 και 35-38

Άμεση επιστροφή στην Φα-μείζονα, σε δύο φράσεις που επισφραγίζουν προοδευτικά την τονικότητα αναφοράς με μισή πτώση (χωρίς τομή) και τέλεια πτώση στο τέλος:  $I^6 - I, IV - I^6, ii - V^6 - I, V^{[4-3]} (μισή πτώση) - V^2, I^6 [-I - I^6], IV - vii^6 - I, I^{[6]} - IV^7 - V^7, I$  (τέλεια πτώση). Στα μ. 36-37 οι δύο υψηλότερες φωνές διατηρούν με τις ρυθμικές τους αξίες το τρίσημο μέτρο, ενώ οι δύο χαμηλότερες – και ειδικά ο μπάσσος – φαίνεται να δημιουργούν ημίολα (σαν να πρόκειται για τρία δίσημα μέτρα, όπως άλλωστε υποδηλώνει και η αρμονική εξέλιξη με την επέκταση της τονικής στο δεύτερο από αυτά, που αγνοεί επιδεικτικά την ενδιάμεση διαστολή): η μετρική αυτή αμφισημία επεκτείνεται προσέτι στην μελοθέτηση του κειμένου: η σοπράνο και η άλτο εμμένουν στον τροχαϊκό ρυθμό (μακρά και βραχεία συλλαβή), ο τενόρος αντιπαραθέτει στο ίδιο τρίσημο μέτρο τον ιαμβικό ρυθμό (με βραχεία και μακρά συλλαβή) και ο μπάσσος κατανέμει τις συλλαβές σε τρία δίσημα μέτρα (μακρά, μακρά, δύο βραχείες).

Συνολικός τονικός σχεδιασμός:  $I, I \rightarrow vi: ii - V - I$ . Σε βαθύτερο επίπεδο, η κύρια τονικότητα εναλλάσσεται με την σχετική της: ενώ όμως η τελευταία εισάγεται δίχως άλλη διαμεσολάβηση, η αποκατάσταση της αρχικής τονικότητας πραγματοποιείται κατόπιν διατρέχοντας τον κύκλο των πεμπτών προς την κατεύθυνση των υφέσεων, με αλλαγή γένους (από το έλασσον στο μείζον) στο μέσον αυτής της πορείας. Επιπλέον, η παροδικότερη φύση των τονικοτήτων της



σχετικής της υποδεσπόζουσας αλλά και της δεσπόζουσας επιβεβαιώνεται και από την επιλογή της άρθρωσης μόνον ασθενών (ατελών) πτωτικών καταλήξεων σε αυτές.

Συνεπώς, στο παρόν χορικό διακρίνεται και μία διμερής συνολική δόμηση: το πρώτο τμήμα περιλαμβάνει δύο σύντομες φράσεις που εδραιώνουν την αρχική τονικότητα (στα μ. 1-2 και 3-6) και άλλες τρεις φράσεις που απομακρύνονται σταδιακά από αυτήν – μέσω μισής πτώσεως στην αρχική αλλά και στην ακόλουθη δευτερεύουσα τονικότητα – για να καταλήξουν στην οριστική επικύρωση της τονικότητας της σχετικής ελάσσονος (μ. 7-14, 15-18 και 19-22), ενώ το δεύτερο τμήμα αναλαμβάνει έπειτα την μεθοδική επαναπροσέγγιση και την τελική αποκατάσταση της κύριας τονικότητας σε δύο ακόμη ζεύγη τετράμετρων φράσεων (μ. 23-26 και 27-30, μ. 31-34 και 35-38). Τα δύο τμήματα δεν είναι συμμετρικά, διότι η διαδικασία της απομάκρυνσης από την αρχική τονικότητα στο πρώτο από αυτά εκδηλώνεται με πολύ αργό ρυθμό, καθιστώντας το λίγο μεγαλύτερο σε έκταση από το δεύτερο τμήμα (με 22 έναντι 16 μέτρων). Άλλωστε και η διάρθρωση της ποιητικής στροφής δεν θα μπορούσε να αποφέρει μία συμμετρική μουσική δομή, από την στιγμή που κανένας στίχος ούτε μεμονωμένες λέξεις επαναλαμβάνονται κατά την μελοποίηση.

[12.12.2020]

#### **A14. Johann Sebastian Bach, “Gute Nacht, o Wesen”, χορικό από την καντάτα για την τρίτη ημέρα των Χριστουγέννων *Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget* (27 Δεκεμβρίου 1723), BWV 64/8**

Σε δομή Bar: οι τρεις πρώτες μελωδικές φράσεις επαναλαμβάνονται με διαφορετικό κείμενο (τμήματα α και α'), ακολουθούμενες από άλλες τρεις φράσεις (τμήμα β). Ωστόσο, η έκτη και τελευταία μελωδική φράση αποτελεί επαναφορά της πρώτης, πράγμα που προσδίδει στο συγκεκριμένο χορικό μέλος και τρίμερή δομή (α β α'): το πρώτο τμήμα (οι τρεις πρώτες φράσεις) επαναλαμβάνεται, το δεύτερο τμήμα συνίσταται στις δύο επόμενες φράσεις και ένα τρίτο τμήμα διαμορφώνεται με την επαναφορά της αρχικής φράσεως στο τέλος. Αυτή η ερμηνεία υποστηρίζεται περαιτέρω από τον συνολικό τονικό σχεδιασμό: οι τρεις φράσεις του πρώτου τμήματος παραμένουν στην κύρια τονικότητα της μι-ελάσσονος, η οποία επανέρχεται στο προσκήνιο και στο τμήμα της επαναφοράς (α'), ενώ οι δύο φράσεις του μεσαίου αντιθετικού τμήματος (β) έχουν στραφεί εν τω μεταξύ στις συγγενικές τονικότητες της σχετικής μείζονος και της ελάσσονος δεσπόζουσας.

##### Πρώτη φράση, μ. 1-2 / 7-8

Στην μι-ελάσσονα:  $i - III - iv^6 - i, ii_5^6 - V^{[7]} - i$  (τέλεια πτώση). Η επέκταση της λειτουργίας της τονικής στο πρώτο μέτρο ακολουθείται από μία ολοκληρωμένη πτωτική διαδικασία στο επόμενο.

##### Δεύτερη φράση, μ. 3-4 / 9-10

Ομοίως στην μι-ελάσσονα:  $i - III - ii/I - vii_3^4, V^6/iv - V_5^6/V - V$  (μισή πτώση). Η μελωδική πορεία στην σοπράνο και η αλυσιδωτή εξέλιξη στην γραμμή του μπάσσο καθιστούν αναπόφευκτη την παρουσία της δάνειας σχετικής της υποδεσπόζουσας από τον αντίθετο τρόπο στον τρίτο χρόνο του μ. 3. Η ένδειξη του basso continuo για την επόμενη συγχορδία είναι προβληματική, διότι υποδεικνύει την χρήση της  $V^2$ , πράγμα που έρχεται όμως σε σύγκρουση με το ντο του τενόρου... Η πρώτη συγχορδία στο τέταρτο μέτρο αποπερατώνει την επέκταση της λειτουργίας της τονικής, αντικαθιστώντας την αντίστοιχη συγχορδία με μία παρενθετική δεσπόζουσα της υποδεσπόζουσας, η οποία όμως στην συνέχεια παραλείπεται και ουσιαστικά υποκαθίσταται από την ανάλογη αρμονικής λειτουργίας διπλή δεσπόζουσα.

### Τρίτη φράση, μ. 5-6 / 11-12

Σε συνέχεια των δύο προηγούμενων φράσεων, στην μι-ελάσσονα:  $i^6 - i - V_{[4-3]}^{8-7}$ ,  $i$  (τέλεια πτώση).

### Τέταρτη φράση, μ. 13-14

Ξεκινώντας από την μι-ελάσσονα:  $i - i^6 - iv^6 - i$ , η παρούσα φράση περνά στην Σολ-μείζονα με διατονική (η τονική της μι-ελάσσονος ως σχετική της Σολ-μείζονος) ή χρωματική μετατροπία:  $V_5^6/V - V - I$ , που επικυρώνεται με τέλεια πτώση. Εναλλακτικά, το μ. 13b θα μπορούσε ίσως να ερμηνευθεί και ως μία πρώτη – βιαστική και αποτυχημένη – απόπειρα κατάληξης στην Σολ-μείζονα ( $ii^6 - V^7 - vi$ ), εάν υποθεθεί ότι ειδικά στο σημείο αυτό ο αρμονικός ρυθμός πυκνώνει.

### Πέμπτη φράση, μ. 15-17a

Η τονική της Σολ-μείζονος εκλαμβάνεται και ως αντιθετική στο περιβάλλον της σι-ελάσσονος, όπου εξελίσσεται η νέα αυτή φράση:  $VI - ii^6 - III^{+6} - i^6, vii_5^6 - i^6 - V_{[4-3]}^{8-7}, I$  (τέλεια πτώση). Η μεταβολή του γένους της τελικής συγχορδίας υπογραμμίζει στο σημείο αυτό την δομική λειτουργία των μ. 13-17a ως μεσαίου τμήματος στο πλαίσιο μιας ευρύτερης τριμερούς δομής, καθ' ότι η εμφάνιση της ενεργούς δεσπόζουσας της κύριας τονικότητας ανοίγει διάπλατα τον δρόμο για την μετέπειτα επαναφορά, δηλαδή την έλευση του τρίτου τμήματος στην συνέχεια.

### Έκτη φράση, μ. 17b-19

Στην μι-ελάσσονα:  $vii^6/IV - vii^{04}_3/IV, IV^6 - vii^7 - i - V_5^6/V - V^{[7]}, I$  (τέλεια πτώση). Στην αρχή του μ. 18 ο αρμονικός ρυθμός όντως πυκνώνει, έστω και παροδικά, υποστηρίζοντας την ανιούσα μελωδική πορεία του μπάσσου προς την θεμέλιο μέσω της οξυμένης έκτης και έβδομης βαθμίδας της κλίμακας (απ' όπου απορρέει και η επιλογή της δάνειας μείζονος υποδεσπόζουσας). Η σύγκριση της εναρμόνισης της φράσεως αυτής με εκείνη της εναρκτήριας φράσεως φανερώνει, εξ άλλου, την πρόθεση του συνθέτη να μεταχειρισθεί εδώ πολύ πιο έντονα αρμονικά μέσα και εξόχως χρωματική γραφή, η οποία έρχεται σε καταφανή αντίθεση με την απλή διατονική φύση της αρχικής εναρμόνισης της ίδιας μελωδικής φράσεως.

[30.11.2020]

## **A15. Johann Sebastian Bach, *Warum betrübst du dich, mein Herz*, BWV 421**

### Πρώτη φράση, μ. 1-2 (από άρση)

Στην λα-ελάσσονα:  $i, i^6 - i - V - vii^7/iv, iv - vii^7/V - V$  (μισή πτώση). Η επέκταση της εναρκτήριας λειτουργίας της τονικής μένει ημιτελής, όταν στον τελευταίο χρόνο του μ. 1 η αναμενόμενη συγχορδία της τονικής εκτοπίζεται από την παρενθετική δεσπόζουσα της υποδεσπόζουσας: τόσο αυτή η τελευταία, εξ άλλου, όσο και η μετέπειτα διπλή δεσπόζουσα (αμφότερες υπό μορφήν συγχορδιών ελαττωμένης εβδόμης) δίνουν έμφαση στις αρμονικές λειτουργίες της προδεσπόζουσας και της δεσπόζουσας, τονικοποιώντας διαδοχικά τις συγχορδίες της υποδεσπόζουσας και της δεσπόζουσας.

### Δεύτερη φράση, μ. 3-4 (από άρση)

Η φράση αυτή ξεκινά μεν από την λα-ελάσσονα ( $i, iv - III - VII$  ή  $V/III$ ), αλλά από την άρση για το μ. 4 στρέφεται πια προς την τονικότητα της ρε-ελάσσονος, όπου και καταλήγει με τέλεια πτώση:  $ii/I - vii^6, i^6 - V - i$ . Η εναρμόνιση με αλληπάλληλες τρίφωνες συγχορδίες σε ευθεία κατάσταση, που παρατηρείται στην έναρξη της υπό εξέταση μετατροπικής φράσεως, είναι ένας αρχαϊσμός που παραπέμπει στο αναγεννησιακό ιδίωμα.

### Τρίτη φράση, μ. 5-6 (από άρση)

Η κύρια τονικότητα της λα-ελάσσονος επανέρχεται απευθείας στο προσκήνιο και αρθρώνει μία μισή πτώση στο κλείσιμο της παρούσας φράσεως, η οποία μελωδικά αναπαράγει κατά το

μεγαλύτερο μέρος της την αρχική (παρακάμπτοντας απλώς την έναρξη από την θεμέλιο), εναρμονίζοντάς την ωστόσο κατά τρόπον απλούστερο:  $i, V - i^6 - vii^6 - i, V$ .

#### Τέταρτη φράση, μ. 7-8 (από άρση)

Η συγχορδία της τονικής της λα-ελάσσονος ( $i^6 - vii^6, i$ ) μεταφέρεται από την θέση του μ. 7 στο περιβάλλον της Φα-μείζονος, όπου η φράση αυτή εξελίσσεται έως ότου φθάσει σε μία χαρακτηριστική ατελή πτώση με μελωδική κατάληξη  $\hat{7} - \hat{5}$ :  $iii - V^7/IV - IV - ii, V^7 - V - I$ .

#### Πέμπτη φράση, μ. 9-10 (από άρση)

Η επαναφορά της λα-ελάσσονος είναι και εδώ άμεση, αφού η αρχική συγχορδία της Ντο-μείζονος επανεμφανίζεται αναδρομικά από δεσπόζουσα της Φα-μείζονος σε σχετική της κύριας τονικότητας:  $III, VII$  (ή  $V/III$ ) –  $i - ii^6/I - V^7 - VI, i^6 - V^{I7} - I$  (τέλεια πτώση). Αξιοπαρατήρητη είναι η τρίτη διαφορετική εναρμόνιση της μελωδικής διαδοχής  $\hat{5} - \hat{4} - \hat{3} - \hat{2}$ , η οποία σηματοδοτούσε τις καταλήξεις της πρώτης και της τρίτης φράσεως και τώρα επανεμφανίζεται στην έναρξη της τελευταίας αυτής φράσεως του μέλους.

Συνολικός τονικός σχεδιασμός:  $i - iv - i - VI - i$ . Όπως διαπιστώνεται, το σύντομο αυτό χορικό βασίζεται στην τακτική εναλλαγή της κύριας τονικότητας με δύο δευτερεύουσες: αφ' ενός της υποδεσπόζουσας και αφ' ετέρου της σχετικής της υποδεσπόζουσας.

[11.10.2023]

### **A17. Johann Sebastian Bach, *Ich bin ja, Herr, in deiner Macht*, BWV 345**

Σε δομή Bar: οι τρεις πρώτες μελωδικές φράσεις επαναλαμβάνονται με διαφορετικό κείμενο (τμήματα α και α'), ακολουθούμενες από δύο ακόμη φράσεις (τμήμα β).

#### Πρώτη φράση, μ. 1-2 / 7-8 (από άρση)

Στην σολ-ελάσσονα:  $i, ii^2 - V_{[5]}^6 - i - v^6, iv_5^6 - iv^7$  [ή ίσως  $ii_5^6$ ] –  $V$  (μισή πτώση). Η ελάσσων δεσπόζουσα σε πρώτη αναστροφή παρεμβάλλεται ως διαβατική συγχορδία ανάμεσα στις αρμονικές λειτουργίες της τονικής και της προδεσπόζουσας. Η τελευταία υλοποιείται στο πρώτο ήμισυ του μ. 2 / 8 με μεγάλη κινητικότητα στις επιμέρους φωνές, γεγονός που δημιουργεί την ψευδαίσθηση της παρουσίας και περαιτέρω συγχορδιών, οι οποίες όμως δεν έχουν πραγματική υπόσταση (μία υποτιθέμενη τονική σε δεύτερη αναστροφή όπως και μία φαινομενική  $vii^2$  που προκύπτει μόνον από ποικίλματα στις εσωτερικές φωνές).

#### Δεύτερη φράση, μ. 3-4 / 9-10 (από άρση)

Από την σολ-ελάσσονα ( $V$  και  $i$ ) η φράση αυτή στρέφεται προς την σχετική της δεσπόζουσας, την Φα-μείζονα, που επικυρώνεται με μία ατελή πτώση:  $V_{[5]}^6/IV - IV - I^6, ii^7 - V^7 - I$ . Η μετατροπία μπορεί να θεωρηθεί εξίσου χρωματική όσο και διατονική (με την διττή ερμηνεία των εναρκτήριων συγχορδιών είτε ως  $V - i, V_{[5]}^6/III - III$  στην αρχική τονικότητα είτε ως  $V/ii - ii, V_{[5]}^6/IV - IV$  στην Φα-μείζονα). Η αλυσιδοποίηση της πρότυπης μελωδίας της προηγούμενης φράσεως ουδόλως επεκτείνεται στις υπόλοιπες φωνές: τόσο η εναρμόνιση όσο και η πτωτική κατάληξη αυτής της δεύτερης φράσεως είναι τελείως διαφορετικές!

#### Τρίτη φράση, μ. 5-6 / 11-12 (από άρση)

Με εφιαλτήριο την συγχορδία της υποδεσπόζουσας της Φα-μείζονος που επανεμφανίζεται πλέον ως αντιθετική της τονικής (ή σχετική της υποδεσπόζουσας) της ρε-ελάσσονος, η παρούσα φράση εξελίσσεται καθ' ολοκληρίαν στην τονικότητα της δεσπόζουσας, όπου και αποπερατώνεται με μία – απλή αλλά ισχυρή – τέλεια πτώση:  $VI, vii_5^6 - i^6 - V_{[5]}^6 - i, V - V^7 - I$ .

#### Τέταρτη φράση, μ. 13-14 (από άρση)

Οι δύο πρώτες συγχορδίες μπορούν να ιδωθούν τόσο ως  $V^6$  και  $i$  στην τονικότητα αναφοράς όλου του κομματιού όσο και ως  $V^6/iv$  και  $iv$  της ρε-ελάσσονος, στην οποίαν είχε ολοκληρωθεί η αμέσως προηγούμενη φράση. Σε κάθε περίπτωση όμως, από τον δεύτερο χρόνο του μ. 13 εισάγεται η τονικότητα της υποδεσπόζουσας, ντο-ελάσσων, όπου και

πραγματοποιείται η ατελής πτώση του μ. 14:  $V^2 - i^6 - VI$ ,  $[iv -] ii^7 - V - i$ . Το ρε στην γραμμή του τενόρου στο τέλος του μ. 13 παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον: καίτοι πρόκειται για έναν ξένο (ποικιλματικό) φθόγγο επί της συγχορδίας της VI, φαίνεται να προαναγγέλλει την θεμέλιο της επόμενης συγχορδίας και ουσιαστικά να νοηματοδοτεί ήδη την τρέχουσα συγχορδία ως σχετική της υποδεσπόζουσας μάλλον παρά ως αντιθετική της τονικής, ενισχύοντας ανεπαίσθητα την λειτουργία της προδεσπόζουσας στο πλαίσιο της υπό εξέταση φράσεως.

#### Πέμπτη φράση, μ. 15-16 (από άρση)

Η τελευταία αυτή φράση επιστρέφει ευθύς εξ αρχής στην σολ-ελάσσονα και ολοκληρώνεται στην ίδια με μία (επαρκέστατη) τέλεια πτώση:  $V^2, i^6 - IV_2^{\#} - vii^6 [- VI^6] - V^6 [- V_5^6], i - V^7 - i$ .

Συνολικός τονικός σχεδιασμός:  $i - VII - v, i - VII - v$  (σε επανάληψη) &  $[i \rightarrow] iv - i$ . Το επαναλαμβανόμενο πρώτο τμήμα στρέφεται προοδευτικά από την κύρια τονικότητα προς αυτήν της δεσπόζουσας μέσω της σχετικής της, ενώ το δεύτερο τμήμα επιστρέφει οριστικά στην αρχική τονικότητα διαμέσου της υποδεσπόζουσας.

[17.10.2021]

### **A19. Johann Sebastian Bach, “Christus, der uns selig macht”, χορικό από τα *Πάθη κατά Ιωάννην* (7 Απριλίου 1724), BWV 245/15**

Το χορικό αυτό ανοίγει το δεύτερο και μεγαλύτερο μέρος των *Κατά Ιωάννην Παθών* του Bach. Η μελωδία του είναι σε φρύγιο τρόπο από μι, αλλά ο συνθέτης την εναρμονίζει σε διαφορετική τονική βάση, λαμβάνοντας ως κύρια τονικότητα την λα-ελάσσονα. Επιπλέον, κάθε φράση στο εναρμονισμένο αυτό χορικό καταλήγει στον ίδιο τύπο πτώσεως, ήτοι πάντοτε σε μισή πτώση.

Από δομικής πλευράς, διακρίνονται δύο τμήματα των τεσσάρων φράσεων: η πρώτη και η πέμπτη φράση είναι ολότελα διαφορετικές μεταξύ τους, αλλά η δεύτερη, τρίτη και τέταρτη φράση ταυτίζονται μελωδικά με την έκτη, έβδομη και όγδοη φράση. Παρ’ όλα αυτά, ο Bach επιφυλάσσει και γι’ αυτές πολύ διαφορετική αντιμετώπιση, τοποθετώντας τες κατά κανόνα ακόμη και σε διαφορετικές τονικότητες – με εξαίρεση την τρίτη και την έβδομη φράση που εναρμονίζονται κατά τρόπον πολύ παρεμφερή.

#### Πρώτη φράση, μ. 1-2

Στην λα-ελάσσονα:  $V - i - v^6, iv^6 - iv^7 - V$ . Η αρχική συγχορδία (ενεργής) δεσπόζουσας προετοιμάζει την τονική, ενώ η επόμενη (ελάσσων) δεσπόζουσα στον τελευταίο χρόνο του μ. 1 λειτουργεί διαμεσολαβητικά προς την ακόλουθη υποδεσπόζουσα, μετέχοντας σε μια τυπική διαδοχή συγχορδιών έκτης (σε πρώτη αναστροφή). Η πτώση πραγματοποιείται στο μ. 2, όπου και λαμβάνουν χώραν οι αρμονικές λειτουργίες της προδεσπόζουσας και της δεσπόζουσας.

#### Δεύτερη φράση, μ. 3-4

Επίσης στην λα-ελάσσονα:  $i - iv/iv - vii^7/iv - V^6/iv, iv - i - V$ . Στο πλαίσιο της μακράς επέκτασης της εναρκτήριας τονικής (από την αρχή του μ. 3 έως και τον δεύτερο χρόνο του μ. 4) ενσωματώνεται μία εμφαντική τονικοποίηση της υποδεσπόζουσας με χρήση όχι μόνο συγχορδιών παρενθετικής δεσπόζουσας της υποδεσπόζουσας (στον τρίτο και τέταρτο χρόνο του μ. 3) αλλά και παρενθετικής υποδεσπόζουσας της υποδεσπόζουσας, δηλαδή της λεγόμενης διπλής υποδεσπόζουσας (στον δεύτερο χρόνο του μ. 3).

#### Τρίτη φράση, μ. 5-6

Από την λα-ελάσσονα ( $i - V^6 - i - VI [- iv^6]$ ), η παρούσα φράση στρέφεται προς την ρε-ελάσσονα (οι δύο τελευταίες συγχορδίες του μ. 5 ελαμβάνονται και ως III  $[- i^6]$  στην νέα τονικότητα), όπου και καταλήγει με μισή πτώση:  $V_{[5]}^6 - i - V$ .

#### Τέταρτη φράση, μ. 7-8

Η φράση αυτή διατηρείται στην ρε-ελάσσονα:  $i - V/III - V^7/VI - V_5^6/iv, iv - vii^7/V - V$ . Ανάμεσα στην τονική και την υποδεσπόζουσα (με την οποία αρχίζει να εκδηλώνεται η λειτουργία της προδεσπόζουσας στο πρώτο ήμισυ του μ. 8) παρουσιάζονται διαδοχικές συγχορδίες (παρενθετικής) δεσπόζουσας: η πρώτη από αυτές δεν λύνεται στην αναμενόμενη III, διότι η τελευταία μεταμορφώνεται απευθείας σε τετράφωνη συγχορδία δεσπόζουσας της VI, η οποία όμως ακολούθως παρακάμπτεται προκειμένου να προετοιμασθεί στην θέση της η σχετική της (δηλαδή η υποδεσπόζουσα).

#### Πέμπτη φράση, μ. 9-10

Η συγχορδία της ρε-ελάσσονος φαίνεται εν πρώτοις να επανέρχεται στα συμφραζόμενα της αρχικής τονικότητας και η παρούσα φράση να εξελίσσεται στην λα-ελάσσονα μέχρι την θέση του μ. 10:  $iv^6 - V^{[2]} - i^6 - vii^6$  και  $i$ . Ωστόσο, η πτωτική κατάληξη από εκεί και πέρα πραγματοποιείται στην Σολ-μείζονα, στο πλαίσιο της οποίας η λα-ελάσσων νοείται εν τέλει ως  $ii$  και ακολουθείται από  $i^6$  και  $V$  στο μ. 10.

#### Έκτη φράση, μ. 11-12

Η φράση αυτή κινείται στο περιβάλλον της Ντο-μείζονος, όπως φανερώνει η ακροτελεύτια μισή πτώση. Στην έναρξή της όμως λαμβάνει χώραν μία εντυπωσιακού εύρους τονικοποίηση της  $ii$  (της ρε-ελάσσονος, όπως και στην μελωδικά ταυτόσημη αλλά πολύ διαφορετικά εναρμονισμένη δευτέρα φράση) με εφαλτήριο την διπλή της υποδεσπόζουσα:  $iv^6/iv/ii - iv_4^6/ii - V_5^6/ii - ii^{9[8]}$ ,  $ii^6 - V^7 - vi - vii^7/V - V$ . Αξιοπαρατήρητη, προσέτι, η πύκνωση του αρμονικού ρυθμού στο μ. 12.

#### Έβδομη φράση, μ. 13-14

Όπως και στην πέμπτη φράση, έτσι και εδώ η κεντρική τονικότητα της λα-ελάσσονος μοιάζει αρχικά να αποκαθίσταται άμεσα στο μ. 13:  $IV^6 - V_{[5]}^6 - i$  (πρβλ. εν μέρει και το μ. 5). Εντούτοις, στο επόμενο μέτρο η φράση παρεκκλίνει προς την τονικότητα της υποδεσπόζουσας, όπως ακριβώς συνέβαινε και στην αντίστοιχη τρίτη φράση:  $V_{[5]}^6 - i - V$  (πρβλ. μ. 6).

#### Ογδοη φράση, μ. 15-17

Με αυτήν την τελευταία φράση το κομμάτι ολοκληρώνεται στην αρχική τονικότητα της λα-ελάσσονος:  $iv - V/VI$  [ή III] – VI – VI<sup>6</sup>,  $V/VI$  [ή III] –  $iv - V^7 - i_4^6$  και  $V$ , έστω κι αν η συγχορδία της τονικής είναι κατ' ουσίαν απύουσα (πέραν της ποικιλματικής εμφάνισής της κατά την τελική πτώση). Από λειτουργικής απόψεως, η φράση αυτή ξεκινά απευθείας από την προδεσπόζουσα και καταλήγει στην δεσπόζουσα, εκτός κι αν η συγχορδία της Ντο-μείζονος εκληφθεί ως σχετική (και άρα ως αντιπρόσωπος της τονικής) αντί για παρενθετική δεσπόζουσα της σχετικής της υποδεσπόζουσας, Φα-μείζονος, σε μια εναλλακτική αλλά λιγότερο πιθανή ερμηνεία, ιδίως εάν ληφθεί υπ' όψιν και η κοινή αφετηρία της παρούσας φράσεως με εκείνη της τέταρτης φράσεως (πρβλ. μ. 15a με μ. 7a).

Συνολικός τονικός σχεδιασμός:  $i \rightarrow iv, [i \rightarrow] VII - III - [i \rightarrow] iv - i$ . Η έντονα τροπική φύση του μελωδικού υλικού αφήνει το στίγμα της τόσο στις αρμονικές όσο και στις τονικές επιλογές του Bach. Όπως σε αρμονικό επίπεδο δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην χρήση συγχορδιών υποδεσπόζουσας και ενίοτε διπλής υποδεσπόζουσας, έτσι και ο συνολικός τονικός σχεδιασμός βασίζεται επί της ουσίας στον κύκλο των πεμπτών προς την κατεύθυνση των υφέσεων (λα – ρε – σολ – ντο): επιπλέον, η παρουσία της τονικότητας της υποδεσπόζουσας είναι εξαιρετικά προβεβλημένη, καθώς σε αυτήν ολοκληρώνεται το πρώτο τμήμα αλλά και πραγματοποιούνται τρεις μισές πτώσεις, όσες δηλαδή και στην κύρια τονικότητα της λα-ελάσσονος!

[14.10.2022]

**A21. Johann Sebastian Bach, “Nicht nach Welt, nach Himmel nicht”, χορικό από την καντάτα για την 26η Κυριακή μετά από αυτήν της Αγίας Τριάδος [nach Trinitatis] *Wachet! betet! betet! wachet!* (21 Νοεμβρίου 1723), BWV 70/11**

Το χορικό αυτό είναι ιδιαιτέρως λιτό· ακόμη και ο συνολικός τονικός σχεδιασμός του δεν κινείται πέραν της κύριας τονικότητας και αυτής της δεσπόζουσας. Ωστόσο, οι χορωδιακές φωνές πλαισιώνονται εντυπωσιακά από εκείνες των εγχόρδων, καθιστώντας επτάφωνα την συνολική εναρμόνιση του δεδομένου μέλους. Στην ανάλυση που ακολουθεί, οι πάρτες των εγχόρδων λαμβάνονται, ασφαλώς, υπ’ όψιν, πλην όμως κύρια μελωδική γραμμή εξακολουθεί να αποτελεί αυτή της σοπράνο (η οποία ενισχύεται και από πνευστά όργανα), ανεξάρτητα από το γεγονός ότι βρίσκεται τοποθετημένη χαμηλότερα σε σχέση με τις συνοδευτικές φωνές των βιολιών – η παρατήρηση αυτή είναι σημαντική για την διάκριση μεταξύ τέλειας και ατελούς πτώσεως στις καταλήξεις ορισμένων φράσεων.

Πρώτη φράση, μ. 1-2

Στην Ντο-μείζονα: I [- V<sup>4</sup>/IV] – IV – ii, V<sup>7</sup> – I (τέλεια πτώση). Στον τρίτο χρόνο του πρώτου μέτρου, οι φωνές των βιολιών εμφανίζουν καθυστερήσεις ενάτης και εβδόμης επάνω από την θεμέλιο της υποδεσπόζουσας, οι οποίες τελικά λύνονται στην τρίτη και την θεμέλιο της επόμενης συγχορδίας (που δεν είναι άλλη από την σχετική της προηγούμενης): την εποχή αυτή, γενικότερα, δεν χρησιμοποιούνται ακόμα αυθυπόστατες συγχορδίες μετ’ ενάτης και τυχόν παροδικοί σχηματισμοί τους οφείλονται συνήθως στην προβεβλημένη συνύπαρξη ξένων φθόγγων (όπως παρατηρείται και στην παρούσα περίπτωση) ή στην χρήση ισοκράτη.

Δεύτερη φράση, μ. 3-5a

Οι αρχικές συγχορδίες αυτής της φράσεως θα μπορούσαν ενδεχομένως να κατανοηθούν ακόμη στο περιβάλλον της προηγούμενης τονικότητας (V<sup>6</sup> – iii<sup>7</sup> – vi<sup>7</sup> [ή ii<sup>7</sup>/V] – V<sup>7</sup>/V και V στην Ντο-μείζονα), αλλά η μετέπειτα πτωτική κατάληξη στην Σολ-μείζονα φανερώνει ότι ήδη από την αρχή αυτή η αρμονική διαδοχή με συγχορδίες μετ’ εβδόμης που κινούνται στον κύκλο των πεμπτών είναι σαφώς προτιμότερο να αντιμετωπισθεί ως μέσο επέκτασης της εναρκτήριας (νέας) τονικής: I<sup>6</sup> – vi<sup>7</sup> – ii<sup>7</sup> – V<sup>7</sup>, I – ii<sup>6</sup> – V<sup>7</sup> και I στην Σολ-μείζονα, με τέλεια πτώση.

Τρίτη και τέταρτη φράση, μ. 5b-7a και 7b-9

Η εναρμόνιση της τρίτης μελωδικής φράσεως επανέρχεται ευθύς εξ αρχής στην Ντο-μείζονα, αλλά αδυνατεί να φθάσει σε πτώση: I – [I<sup>6</sup> –] V<sup>7</sup>/IV, IV – ii – V<sup>6</sup><sub>5</sub> – I – IV<sup>6</sup> – V<sup>6</sup><sub>5</sub>, I· όπως φαίνεται, παρά την αποφασιστική ώθηση που δίνει η επιτάχυνση του αρμονικού ρυθμού, η βηματική μελωδική πορεία του μπάσσου δεν δύναται να υποστηρίξει την υλοποίηση μίας ατελούς πτώσεως, η οποία εν προκειμένω αναιρείται (προκύπτει έτσι μία αποφυγή πτώσεως, καθ’ ότι η προτελευταία συγχορδία – αυτή της δεσπόζουσας – βρίσκεται σε αναστροφή).

Ό,τι όμως απέτυχε να συμβεί στο σημείο αυτό, εκδηλώνεται λίγο παρακάτω, στην επόμενη μελωδική φράση, η οποία παραμένει στην Ντο-μείζονα και την επικυρώνει με μία καλά αρθρωμένη τέλεια πτώση (σχεδόν πανομοιότυπη με εκείνη των μ. 4-5a στην Σολ-μείζονα): iii – V<sup>6</sup><sub>5</sub>/ii, ii – V<sup>6</sup><sub>5</sub> – I [- V<sup>7</sup>/IV] – ii<sup>6</sup><sub>5</sub>, V<sup>7</sup> – I.

Πέμπτη φράση, μ. 10-11

Ήδη από την έναρξή της, η παρούσα φράση στρέφεται διατονικά από την Ντο-μείζονα (I) στην Σολ-μείζονα (= IV – ii<sup>7</sup> – vii<sup>6</sup> – I – I<sup>6</sup> στο μ. 10), της οποίας όμως η πτωτική διαδικασία (στο μ. 11) αποτυγχάνει να καταλήξει στην τονική· αντ’ αυτής εμφανίζεται η σχετική της, σε μια απατηλή πτώση που εμπλουτίζεται και με μία παρενθετική δεσπόζουσα ως προτελευταία (και προδήλως εμβόλιμη) συγχορδία: V – vii<sup>7</sup>/vi – vi!

Έκτη φράση, μ. 12-13

Η άμεση αποκατάσταση της κύριας τονικότητας οδηγεί και στην οριστική της επισφράγιση με μία τέλεια πτώση στο κλείσιμο όλου του έργου (η ευρύτερη καντάτα ολοκληρώνεται με

αυτό ακριβώς το χορικό):  $V^7/ii$  [ $- V_5^6/ii$ ] –  $ii$  (κατ' ουσίαν μία  $iv/vi$  από λειτουργικής επόψεως) –  $vi$ ,  $ii_5^6 - V^{[7]}$  –  $I$  στην Ντο-μείζονα.

[18.10.2023]

**A24. Johann Sebastian Bach, “Ich lieg im Streit und widerstreb”, χορικό από την καντάτα για την 4η Κυριακή μετά από αυτήν της Αγίας Τριάδος *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (6 Ιουλίου 1732), BWV 177/5**

Σε δομή Bar: οι δύο πρώτες μελωδικές φράσεις επαναλαμβάνονται με διαφορετικό κείμενο (τμήματα α και α'), ακολουθούμενες από άλλες πέντε φράσεις (τμήμα β).

Πρώτη φράση, μ. 1-2 / 5-6 (από άρση)

Στην σολ-ελάσσονα:  $V^6$ ,  $i$  [ $- VI^6$ ] –  $vii^2/T$  [ $- V^7/T$ ] –  $i$  [ $- V_4^6$ ] –  $i^6$  [ $- V_4^6$ ],  $i$  [ $- i^2$ ] –  $iv^6$  [ $- ii_3^4$ ] –  $V$  (μισή πτώση). Όσες συγχορδίες σημειώνονται εντός αγκυλών μπορούν κάλλιστα να εκληφθούν ως παράγωγα της μελωδικής κίνησης των επιμέρους φωνών, σε μία φράση η οποία επεκτείνει απλούστατα την εναρκτήρια τονική προτού καταλήξει σε μία φρύγια πτώση.

Δεύτερη φράση, μ. 3-4 / 7-8 (από άρση)

Παραμένει και αυτή στην σολ-ελάσσονα, κλείνοντας με πλάγια πτώση:  $i$ ,  $V_{[5]}^6/III - III - IV/III [= VI] - V^2/III - vii^6/iv$ ,  $iv - ii_5^6 - i$ . Η εκτεταμένη τονικοποίηση της σχετικής διακόπτεται κάπως πρόωρα, όταν στην θέση της αναμενόμενης συγχορδίας της σχετικής σε πρώτη αναστροφή εμφανίζεται σε άμεση διαδοχή μία νέα παρενθετική δεσπόζουσα (της υποδεσπόζουσας). Από λειτουργικής επόψεως, η παρούσα φράση κινείται από την τονική προς την υποδεσπόζουσα και επιστρέφει ξανά στην τονική: δεν υφίσταται λειτουργία δεσπόζουσας (ούτε προδεσπόζουσας) και ο προσαγωγέας που εμφανίζεται στην άλλο αποτελεί μονάχα ένα επιπρόσθετο ποίκιλμα που εμπλουτίζει την πλάγια πτώση.

Τρίτη φράση, μ. 9-10 (από άρση)

Με εφαλτήριο την σχετική της σολ-ελάσσονος σε πρώτη αναστροφή, ολόκληρη η φράση αυτή στρέφεται απευθείας προς την τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος και την επικυρώνει αρθρώνοντας στο τέλος μία τέλεια πτώση:  $I^6$ ,  $IV - V^{[7]} - V_{[5]}^6/vi - vi$  [ $- ii_3^4$ ],  $I_4^6$  [ $- ii^6$ ] –  $V^{[7]} - I$ . Η λειτουργία της προδεσπόζουσας μοιάζει περισσότερο να απουσιάζει κατά την εκτύλιξη της παρούσας φράσεως παρά να εκπροσωπείται από τις δύο εξόχως παροδικές εμφανίσεις της συγχορδίας της σχετικής της υποδεσπόζουσας.

Τέταρτη φράση, μ. 11-12 (από άρση)

Αντίστροφα σε σχέση με την προηγούμενη φράση, εδώ η εναρκτήρια συγχορδία της Σι-ύφεση-μείζονος μετατρέπεται πλέον από τονική σε σχετική της κύριας τονικότητας του χορικού:  $III$ ,  $V_{[5]}^6 - i - iv^6 - ii_5^6$ ,  $V^7 - VI$ . Η ολοκληρωμένη πτωτική διαδικασία στην σολ-ελάσσονα καθίσταται εν τέλει απατηλή.

Πέμπτη φράση, μ. 13-14a

Αυτή η σύντομη φράση κινείται εξ αρχής και αποκλειστικά στο περιβάλλον της Φα-μείζονος ( $V_5^6 - I - ii_5^6 - V^{[7]}$  και  $I$ ), την οποία και επικυρώνει με μία τέλεια πτώση.

Έκτη φράση, μ. 14b-15 (από άρση)

Από την Φα-μείζονα ( $V^{[2]}/IV - IV^6$ ), η παρούσα φράση προσανατολίζεται γρήγορα προς την ντο-ελάσσονα ( $= V^{[2]}/VII - VII^6$  και εν συνεχεία [ $V_5^6/III$ ] –  $III$  [ $- V^6/III$ ],  $i - iv^6 - V$ ), στην οποία και ολοκληρώνεται με μία χαρακτηριστική φρύγια / μισή πτώση.

Έβδομη φράση, μ. 16-17 (από άρση)

Απευθείας στην σολ-ελάσσονα (μέσω της τονικής της προηγούμενης τονικότητας της υποδεσπόζουσας):  $iv$ ,  $V - IV^6 - V_5^6 - i - V_4^6 - i^6 - ii_5^6$ ,  $i_4^6 - V^{[7]} - I$  (τέλεια πτώση). Οι αρχικές εναλλαγές υποδεσπόζουσας – δεσπόζουσας νοούνται στο πλαίσιο της εναρκτήριας λειτουργίας

της τονικής (ως προετοιμασία της), ενώ η πύκνωση του αρμονικού ρυθμού στην πορεία του μ. 16 επιτρέπει και την παρουσία μίας χαρακτηριστικής συγχορδίας σε ρόλο προδεσπόζουσας.

Συνολικός τονικός σχεδιασμός: i, III – i – VII – iv – i. Σε αντίθεση με το πρώτο τμήμα, το δεύτερο παρουσιάζει έντονη μετατροπική κινητικότητα προς συγγενικές τονικότητες, ενώ αποπερατώνεται με έναν κύκλο πεμπτών που οδηγεί στην οριστική αποκατάσταση της κύριας τονικότητας διαμέσου αυτής της υποδεσπόζουσας.

[24.10.2021]

**A25. Johann Sebastian Bach, “Ach Herr, laß dein lieb Engelein”, χορικό από την καντάτα για την εορτή του Αρχαγγέλου Μιχαήλ *Man singet mit Freuden vom Sieg in den Hütten der Gerechten* (29 Σεπτεμβρίου 1728 ή 1729), BWV 149/7**

Σε δομή Bar: οι τρεις πρώτες μελωδικές φράσεις επαναλαμβάνονται με διαφορετικό κείμενο (τμήματα α και α'), ακολουθούμενες από άλλες επτά φράσεις (τμήμα β). Επιπλέον, ορισμένες από τις μελωδικές φράσεις (1η και 2η, 4η και 5η, 6η και 9η) είναι ολόιδιες ή σχεδόν ταυτόσημες, παρέχοντας έτσι στον συνθέτη την δυνατότητα να τις παραλλάξει σε αρμονικό επίπεδο· αυτά τα ζεύγη φράσεων θα αντιπαραβληθούν άμεσα στην εξέταση που ακολουθεί.

Πρώτη και δεύτερη φράση, μ. 1-2 και 3-4 / 7-8 και 9-10 (από άρση)

Ντο-μείζων: I, V – ii – iii – vi, IV – IV<sup>6</sup> – I (αποφυγή μιας πλάγιας πτώσεως): vii<sup>6</sup>/V, V αλλά ταυτόχρονα και vii<sup>6</sup>/III, III στην τονικότητα της μι-ελάσσονος, στην οποία εξελίσσεται η υπόλοιπη φράση: vii<sup>6</sup> – i [– i<sup>2</sup>], ii<sub>3</sub><sup>4</sup> – ii<sub>5</sub><sup>6</sup> – ii<sup>7</sup> – V<sup>7</sup> – i (ατελής πτώση). Η ίδια μελωδική φράση αντιμετωπίζεται εν πρώτοις με όρους που παραπέμπουν έντονα στην αναγεννησιακή πολυφωνική τροπικότητα (σχεδόν αποκλειστική χρήση τρίφωνων συγχορδιών σε ευθεία κατάσταση, χωρίς λειτουργική κατεύθυνση, όπως αποδεικνύει ιδίως η διαδοχή V – ii, αλλά και απουσία πτωτικής διαδικασίας) και κατόπιν με σύγχρονη αρμονική λογική. Η λειτουργία της προδεσπόζουσας υλοποιείται με την σταδιακή μετάλλαξη μίας συγχορδίας υποδεσπόζουσας με επιπρόσθετη έκτη (η οποία μάλιστα καθυστερείται στην αρχή του μ. 4 από την έβδομη στην φωνή του τενόρου) σε ii<sup>7</sup> (το φα-δίεση καθίσταται εν τέλει θεμέλιος).

Τρίτη φράση, μ. 5-6 / 11-12 (από άρση)

Άμεση επιστροφή στην Ντο-μείζωνα: I<sup>6</sup>, IV<sup>6</sup>/vi – V<sup>6</sup>/vi – vi [– vi<sup>2</sup>], ii<sub>5</sub><sup>6</sup> – ii<sup>7</sup> – V<sup>[7]</sup> – I (τέλεια πτώση). Η επέκταση της αρχικής τονικής φθάνει μέχρι την συγχορδία της σχετικής της, περιλαμβάνοντας και όλη την διαδικασία τονικοποίησης της τελευταίας.

Τέταρτη και πέμπτη φράση, μ. 13-14 και 15-16 (από άρση)

Ντο-μείζων: I, IV – ii – vi = Σολ-μείζων: ii [– vi<sup>6</sup>], V<sub>5</sub><sup>6</sup> – V<sup>7</sup> – I (ατελής πτώση)·

Ντο-μείζων: V [– V<sup>2</sup>], I<sup>6</sup> – V<sup>6</sup> – I – [ii –] vii<sup>6</sup>, I<sup>6</sup> – vii/V – V<sub>5</sub><sup>6</sup>/V – V (μισή πτώση). Η ίδια ουσιαστικά φράση εναρμονίζεται την πρώτη φορά με μετατροπική στροφή προς την τονικότητα της δεσπόζουσας, ενώ την δεύτερη φορά παραμένει στο πλαίσιο της κύριας τονικότητας.

Έκτη και ένατη φράση, μ. 17-18 και 22-23 (από άρση)

Ντο-μείζων: V<sup>6</sup>/vi [– V<sub>5</sub><sup>6</sup>/vi], VI<sup>6</sup>/vi = IV<sup>6</sup> – V<sup>6</sup> [– vii] – I – vi [– vi<sup>2</sup>], ii<sub>5</sub><sup>6</sup> – ii<sup>7</sup> – V – I (τέλεια πτώση)·

Έναρξη από την λα-ελάσσονα (η οποία έχει προηγουμένως επικυρωθεί πτωτικά): V<sup>6</sup>/iv [– vii/iv], iv ή απευθείας από την Ντο-μείζωνα: V<sup>6</sup>/ii [– vii/ii], ii – V<sup>[7]</sup> – I – I<sup>6</sup>, I<sub>4</sub><sup>6</sup> – V – I (τέλεια πτώση). Και σε αυτήν την περίπτωση, οι δύο εναρμονίσεις διαφέρουν αρκετά μεταξύ τους, αν και σε βαθύτερο επίπεδο υλοποιούν την ίδια πτωτική διαδικασία στην κύρια τονικότητα (με λιτότερα μέσα και ελλείψει λειτουργίας προδεσπόζουσας στην ένατη φράση).

Έβδομη φράση, μ. 19-20 (από άρση)

Απευθείας στην Σολ-μείζωνα: I, V<sub>5</sub><sup>6</sup> – I<sup>2</sup> [= III<sup>2</sup>/vi] – VI<sub>5</sub><sup>6</sup>/vi – ii<sup>2</sup>/vi – V<sub>5</sub><sup>6</sup>/vi – vi [– vi<sup>2</sup>], ii<sup>2</sup>/V – V<sub>5</sub><sup>6</sup>/V – V – I (τέλεια πτώση). Όλη αυτή η πυκνή αρμονική διαδοχή βασίζεται σε έναν



κύκλο πεμπτών ως προς τις θεμελίους των συγχορδιών, οι οποίες είναι στην πλειονότητά τους διάφωνες (μεθ' εβδόμης), προκειμένου οι λιγότες τρίφωνες συγχορδίες να αναδειχθούν οριοθετώντας τις επιμέρους τονικοποιήσεις γύρω από την νι και την V της Σολ-μείζονος.

#### Όγδοη φράση, μ. 21 (από άρση)

Σολ-μείζων: IV, I ή Ντο-μείζων: I, V (σύνδεση τύπου πλάγιας ή μισής πτώσεως, κατά τον Rameau ή τον Kirnberger, με επιπρόσθετη έκκτη αλλά και προσθήκη διαβατικού – φυσικού ή τεχνητού, κατά περίπτωση – προσαγωγή στις εσωτερικές φωνές) ή ακόμη και III, VII απευθείας στην λα-ελάσσονα, όπου πραγματοποιείται και η ακόλουθη μισή πτώση (i – V), εν είδει αλυσίδος (με αντιμετάθεση του περιεχομένου των εσωτερικών φωνών).

#### Δέκατη φράση, μ. 24-26 (από άρση)

Ντο-μείζων: νι [- vii<sup>6</sup>/V], [I<sup>6</sup> -] V<sub>5</sub><sup>6</sup>/IV – IV – V<sub>5</sub><sup>6</sup> – I, vii<sup>6</sup>/V – V<sub>5</sub><sup>6</sup>/V – V<sup>[4-3]</sup>, I (τέλεια πτώση). Η υποδηλούμενη συγχορδία της vii<sup>6</sup>/V νοείται μόνον εφ' όσον η ακόλουθη ερμηνευθεί απευθείας ως V<sub>5</sub><sup>6</sup>/IV, δηλαδή στο πλαίσιο μίας διαδοχής συγχορδιών τύπου δεσπόζουσας. Επίσης, οι επιπρόσθετες τρομπέτες και τύμπανα συνιστούν δευτερεύουσες φωνές και δεν αλλοιώνουν επί της ουσίας την τέλεια πτώση (μεταβάλλοντάς την σε ατελή) που διαμορφώνεται στις τέσσερις βασικές φωνές.

Συνολικός τονικός σχεδιασμός: I → iii – I, I → iii – I (σε επανάληψη) & I → V – I – V → νι → I. Η κύρια τονικότητα επανέρχεται διαρκώς στο προσκήνιο, έπειτα από κάθε παρέκκλιση προς άλλο συγγενικό τονικό κέντρο (η παρουσία της μπορεί να εντοπισθεί ακόμη και ανάμεσα στις τονικότητες της δεσπόζουσας και της σχετικής, στην έναρξη της όγδοης φράσεως).

[27.10.2020]

### **A26. Johann Sebastian Bach, “Wenn ich einmal soll scheiden”, χορικό από τα Πάθη κατά Ματθαίον (11 Απριλίου 1727), BWV 244/62**

Σε δομή Bar: οι δύο πρώτες μελωδικές φράσεις επαναλαμβάνονται με διαφορετικό κείμενο (τμήματα α και α'), ακολουθούμενες από άλλες τέσσερις (τμήμα β), οι οποίες μάλιστα οργανώνονται κατά ζεύγη με παρεμφερή μελωδικά περιγράμματα. Η μελωδία είναι γραμμένη σε φρύγιο τρόπο από μι, αλλά ο Bach την εναρμονίζει με τονικούς όρους στην λα-ελάσσονα.

#### Πρώτη φράση, μ. 1-2 / 5-6 (από άρση)

Καίτοι ξεκινά με την συγχορδία της τονικής της λα-ελάσσονος, ολόκληρη η φράση αυτή εξελίσσεται εν τέλει στο περιβάλλον της Ντο-μείζονος: νι, IV [- vii<sub>3</sub><sup>4</sup>] – I<sup>6</sup> – ii – vii<sup>6</sup> – I, V<sub>5</sub><sup>6</sup>/V – V – I, με κατάληξη σε ατελή πτώση. Αν για λόγους διατήρησης ενός σταθερού αρμονικού ρυθμού ανά μετρικό παλμό (τετάρτου) επιλέγαμε μία μόνο συγχορδία στον τρίτο χρόνο του πρώτου μέτρου, αυτή θα ήταν αναμφίβολα η vii<sup>6</sup> ως διαβατική ανάμεσα σε δύο διαφορετικές καταστάσεις της τονικής, με το λα στην φωνή της άλτο να αντιμετωπίζεται εν τοιαύτη περιπτώσει ως (ανιούσα διατονική) επέρειση.

#### Δεύτερη φράση, μ. 3-4 / 7-8 (από άρση)

Η λα-ελάσσων αποκαθίσταται εδώ ευθύς εξ αρχής: V<sup>6</sup>, i – ii<sub>5</sub><sup>6</sup> – i<sub>4</sub><sup>6</sup> – V<sup>7</sup>, i (τέλεια πτώση).

#### Τρίτη φράση, μ. 9-10 (από άρση)

Η αμφισημία της τελικής πτώσεως δημιουργεί εν πρώτοις προβληματισμό ως προς τον τονικό προσανατολισμό της παρούσας φράσεως: πρόκειται, άραγε, για μία μισή πτώση στην φα-ελάσσονα ή για μία πλάγια πτώση στην Ντο-μείζονα; Το ερώτημα αυτό μπορεί να απαντηθεί μονοσήμαντα με κριτήριο τον βαθμό συγγένειας των δύο παραπάνω τονικοτήτων προς την κύρια: η Ντο-μείζων είναι η σχετική της λα-ελάσσονος, δηλαδή μία από τις εγγύτερες σε αυτήν, ενώ η φα-ελάσσων είναι η ομώνυμη της σχετικής της υποδεσπόζουσας (νι) και αντιστοιχεί σε μία μακρινή σχέση τρίτης, τρίτου βαθμού, που δεν αξιοποιείται στο πλαίσιο του μπαρόκ. Επομένως, η φράση αυτή κατευθύνεται από την λα-ελάσσονα (i, V<sup>6</sup>/ν – ν)

στην Ντο-μείζονα (= vi, V<sup>6</sup>/iii – iii και ακολούθως IV<sub>2</sub><sup>4#</sup> – vii<sup>6</sup>, V<sub>5</sub><sup>6</sup>/iv – iv – I), στην οποία και καταλήγει με μία χαρακτηριστική πλάγια πτώση διαμέσου της ελάσσονος υποδεσπόζουσας. Πριν από αυτήν, η χρωματικότητα στην γραμμή του μπάσσου μετατρέπει (στον τρίτο χρόνο του μ. 9) την μεγάλη έβδομη της συγχορδίας της υποδεσπόζουσας σε μικρή, παράγοντας έτσι την “υβριδική” συγχορδία της IV<sup>7b</sup> σε τρίτη αναστροφή, η οποία εδώ εμφανίζεται ως “αντιδάνεια”, ούτως ειπείν, από τον αντίθετο τρόπο (πρόκειται, με άλλα λόγια, για την iv<sup>7</sup> του ελάσσονος τρόπου που αντικαθίσταται εν μέρει από την δάνεια υποδεσπόζουσα, προκειμένου μέσω της όξυνσης της έκτης βαθμίδας της κλίμακας να προσεγγισθεί μελωδικά ο προσαγωγέας), ενώ και η αναμενόμενη άφιξη της συγχορδίας της τονικής στην θέση του επόμενου μέτρου αναβάλλεται με την εμφάνιση της παρενθετικής δεσπόζουσας της (ελάσσονος) υποδεσπόζουσας! Πρόκειται για ένα χωρίο αντιπροσωπευτικό της πρακτικής της ώσμωσης των δύο τρόπων ήδη από τις αρχές του 18ου αιώνας.

#### Τέταρτη φράση, μ. 11-12 (από άρση)

Και αυτή η φράση είναι μετατροπική, αφού από την Ντο-μείζονα (V<sup>[7]</sup>/IV, ii<sup>6</sup>. η αναμενόμενη συγχορδία της υποδεσπόζουσας αντικαθίσταται εν προκειμένω από την σχετική της) στρέφεται γρήγορα προς την ρε-ελάσσονα: [= i<sup>6</sup>] – vii<sub>5</sub><sup>6</sup> [- iv<sub>4</sub><sup>6</sup>] – V<sub>[5]</sub><sup>6</sup> – i, V<sup>[4-3]</sup> (μισή πτώση).

#### Πέμπτη φράση, μ. 13-14 (από άρση)

Η νέα τονικότητα της Σολ-μείζονος εισάγεται εδώ από την αρχή: V<sub>5</sub><sup>6</sup>, I – I<sup>6</sup> [- vi<sub>3</sub><sup>4</sup>] – IV<sup>6</sup> [- vii<sup>7</sup>] – I, V<sub>5</sub><sup>6</sup>/V – V – I (ατελής πτώση, ίδια με εκείνη της πρώτης φράσεως).

#### Έκτη φράση, μ. 15-16 (από άρση)

Η τονικότητα της λα-ελάσσονος επιστρέφει οριστικά, αν και κατά τρόπον αδιόρατο: IV της Σολ-μείζονος = III της λα-ελάσσονος, ακολουθούμενη από V<sub>5</sub><sup>6</sup>/III – III – iv<sup>6</sup>/iv – ii<sup>6</sup>/iv (ή απλώς iv<sup>6</sup>/iv, με το μι της άλτο ως ανιόν ποίκιλμα), V<sub>5</sub><sup>6</sup> – i – V, με κατάληξη σε μισή πτώση. Προφανώς, η ερμηνεία της τελικής αυτής πτώσεως ως πλάγιας στην τονικότητα της δεσπόζουσας στερείται οιασδήποτε πειστικότητας, αφού πρόκειται για την τελευταία φράση του κομματιού και αυτή δεν μπορεί παρά να ορίζει την τονικότητα αναφοράς του! Κατά τα λοιπά, η παρούσα φράση μπορεί να αναχθεί – σε λίγο βαθύτερο επίπεδο – σε μία πολύ γνωστή αλυσιδωτή αρμονική διαδοχή (III – VII ή V/III και i – V, ήτοι το αρμονικό υπόβαθρο της “romanesca”, ενός δημοφιλέστατου μελωδικού και αρμονικού προτύπου – “aria” – για παραλλαγές κατά τον 16ο και 17ο αιώνα), την οποίαν όμως ο Bach τροποποιεί αλλάζοντας το γένος της δεύτερης συγχορδίας – κατά τρόπον ταιριαστό προς το κείμενο και την γενικότερη δραματουργική περίσταση (το χορικό αυτό ακούγεται αμέσως μετά την ευαγγελική περικοπή για τον θάνατο του Ιησού στον σταυρό: «ὁ δὲ Ἰησοῦς πάλιν κράξας φωνῇ μεγάλῃ ἀφῆκε τὸ πνεῦμα» κατά Ματθαίον, κεφ. κζ', στ. 50) – και εισάγοντας στην θέση της την διπλή υποδεσπόζουσα.

Συνολικός τονικός σχεδιασμός: i → III – i, i → III – i (σε επανάληψη) & i → III → iv – VII – i. Παρατηρείται εντυπωσιακή ποικιλία πτώσεων (δύο ατελείς, δύο μισές, μία τέλεια και μία πλάγια) αλλά και μεγάλη κινητικότητα σε τονικό επίπεδο στο τελευταίο ειδικά τμήμα του χορικού, όπου εδραιώνονται οι τονικότητες της σχετικής, της υποδεσπόζουσας αλλά και της σχετικής της δεσπόζουσας. Η καταληκτική μισή πτώση στην κύρια τονικότητα αποτελεί πάντως μία συνήθη πρακτική στις εναρμονίσεις χορικών μελών που ανήκουν στον φρύγιο τρόπο.

[01.12.2020]

### **A28. Johann Sebastian Bach, *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*, BWV 261**

Σε δομή Bar: οι δύο πρώτες μελωδικές φράσεις επαναλαμβάνονται με διαφορετικό κείμενο (τμήματα α και α'), ακολουθούμενες από άλλες πέντε (τμήμα β).

### Πρώτη φράση, μ. 1-3 (από άρση)

Η φράση αυτή εξελίσσεται στην Ρε-μείζονα: I, I<sup>6</sup> – IV – I<sup>6</sup> – III<sup>+6</sup>/vi, vii/vi – vi – V<sup>6</sup>/V – V, I (τέλεια πτώση). Η πτωτική διαδικασία ξεκινά από την συγχορδία της διπλής δεσπόζουσας που λειτουργεί ως προδεσπόζουσα.

### Δεύτερη φράση, μ. 4-7 (από άρση)

Μέχρι το μέσον του μ. 5, η αρμονική διαδοχή μπορεί να ερμηνευθεί εξίσου στο περιβάλλον της Ρε-μείζονος (I, V<sup>[7]</sup> – vi – vii<sup>6</sup> ή ii<sup>7</sup> – iii, IV<sup>2</sup> – vii<sup>6</sup>) όπως και σε αυτό της σι-ελάσσονος (III, V<sup>[7]</sup>/III – i – ii<sup>6</sup> ή iv<sup>7</sup> – v, VI<sup>2</sup> – ii<sup>6</sup>): από εκεί και έπειτα, βέβαια, η σι-ελάσσων επικρατεί πλήρως και επικυρώνεται με μία πληρέστατη και υποδειγματική τέλεια πτώση: vii<sup>6</sup> – V<sup>6</sup>, V<sup>7</sup> – VI – ii<sup>6</sup> – V<sup>[7]</sup>, i. Η διττή ερμηνεία που προτείνεται για την συγχορδία που σχηματίζεται στον τρίτο χρόνο του μ. 4 διασφαλίζει την ομαλότητα του αρμονικού ρυθμού (μία συγχορδία ανά τέταρτο), χωρίς να παραγνωρίζει τις διαφορετικές δυνατότητες ανάγνωσης των ξένων φθόγγων σε αυτό το σημείο (ασθενείς διαβατικοί στην μία περίπτωση και τονισμένος διαβατικός ή επέρειση συν ανιόν ποίκιλμα στην άλλη) αλλά και τις σχέσεις πέμπτης που διαμορφώνονται ως προς τις θεμελίους των διαφαινόμενων συγχορδιών με την προηγούμενη αλλά και την επόμενη συγχορδία (vi – ii<sup>7</sup> / vii<sup>6</sup> – iii στην Ρε-μείζονα ή i – iv<sup>7</sup> / ii<sup>6</sup> – v στην σι-ελάσσονα).

### Τρίτη και τέταρτη φράση, μ. 8-9 & 10-12 (από άρση)

Οι δύο αυτές μελωδικές φράσεις είναι πανομοιότυπες αλλά παραλλάσσονται με αρμονικά μέσα, καίτοι ούτε η μία ούτε η άλλη κατορθώνει τελικά να φθάσει σε κάποια πτώση! Επιπλέον, η κατάληξη της δεύτερης επιμηκύνεται ρυθμικά, επιφέροντας την παροδική μεταβολή της δεδομένης μετρικής οργάνωσης με την φαινομενική παρείσφρηση ενός “μισού” μέτρου (το μ. 11 καθίσταται δίσημο αντί για τετράσημο) πριν από τον παρατεταμένο ακροτελεύτιο φθόγγο και την ακόλουθη τομή ενός χρόνου.

Πρώτη εκδοχή εναρμόνισης (στην σι-ελάσσονα): i, iv<sup>7</sup> – VII – III<sup>7</sup> – VI, iv – V<sup>6</sup> – i (αποφυγή πτώσεως).

Δεύτερη εκδοχή εναρμόνισης (ομοίως στην σι-ελάσσονα): i<sup>6</sup>, iv<sup>2</sup> – VII<sup>6</sup> – III<sup>2</sup> – VI<sup>6</sup>, iv<sup>6</sup> – V<sup>6</sup>/iv, iv (αποφυγή πτώσεως).

Όπως φαίνεται, η εναρκτήρια αλληλουχία τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών κατά πέμπτες – από την τονική μέχρι την αντιθετική της – παραμένει κοινή στις δύο παραπάνω εκδοχές, αλλά στην δεύτερη εξ αυτών όλες οι συγχορδίες εμφανίζονται πλέον σε αναστροφή. Από εκεί και έπειτα, η πρώτη μελωδική φράση αποτυγχάνει να φθάσει σε πτώση στην σι-ελάσσονα, ενώ η δεύτερη τονικοποιεί στο ίδιο σημείο την περιοχή της υποδεσπόζουσας. Συνεπώς, σε αρμονικό επίπεδο η φράση που έχει ξεκινήσει από το μ. 8 αναμένει ακόμη την αποπεράτωσή της.

### Πέμπτη φράση, μ. 13-14 (από άρση)

Η αποπεράτωση αυτή έρχεται με την πέμπτη μελωδική φράση, η οποία εξακολουθεί αρχικά να κινείται στο περιβάλλον της σι-ελάσσονος (τονικοποιώντας την δεσπόζουσα της): i (ή iv/v), V<sup>7</sup>/v (ή III<sup>+6</sup>/v) – vii/v – v, μέχρις ότου στραφεί οριστικά προς την μι-ελάσσονα: V<sup>6</sup>, i<sup>9-18</sup> – i<sup>6</sup> – V (μισή πτώση). Συνολικά, επομένως, η φράση των μ. 8-14 μετατοπίζεται σταδιακά από την σι-ελάσσονα προς την μι-ελάσσονα, καθώς η τελευταία έρχεται αρχικά στο προσκήνιο με μία έντονη (σε ρυθμικό και μετρικό επίπεδο) τονικοποίησή της στο πλαίσιο της σι-ελάσσονος και έπειτα χειραφετείται πλέον από αυτήν ως νέο τονικό κέντρο.

### Έκτη φράση, μ. 15-16

Η εναρκτήρια συγχορδία της μι-ελάσσονος χρησιμεύει ως κοινός τόπος της προηγούμενης με την επόμενη τονικότητα της Ρε-μείζονος: ii<sup>6</sup> – V<sup>2</sup> – I<sup>6</sup>, I<sup>6</sup> – V<sup>7</sup> – I (τέλεια πτώση).

### Έβδομη φράση, μ. 17-20

Ρε-μείζων: I = σι-ελάσσων: III – IV<sup>2</sup> – vii<sup>6</sup>, i – VI<sup>7</sup> – ii<sup>4</sup>, V<sup>7</sup> – VI – ii<sup>6</sup> – V<sup>[7]</sup>, I (τέλεια πτώση). Η επιλογή της μείζονος υποδεσπόζουσας (αντί της ελάσσονος) στο μ. 17 οφείλεται

στην ανιούσα μελωδική πορεία του τενόρου προς τον προσαγωγέα. Τα δύο τελευταία μέτρα είναι ίδια με τα μ. 6-7, με μόνη εξαίρεση την μετατροπή της τελικής συγχορδίας σε μείζονα: κατ' αυτόν τον τρόπο, το τμήμα β της συνολικής δομής ομοιοκαταληκτεί με τα τμήματα α και α'.

Συνολικός τονικός σχεδιασμός: III → i, III → i (σε επανάληψη) & i → iv – III – i. Πρόκειται για ένα δείγμα “προοδευτικής τονικότητας”: η αρχική τονικότητα αποδεικνύεται ότι δεν είναι η κεντρική του κομματιού αλλά η σχετική της τονικότητας αναφοράς της σι-ελάσσονος, η οποία επικρατεί στις καταλήξεις όλων των δομικών τμημάτων (α / α' και β). Επιπλέον, το δίπολο ανάμεσα στην κύρια τονικότητα και την (μείζονα) σχετική της βρίσκεται διαρκώς στο προσκήνιο, ωθώντας στο περιθώριο κάθε άλλη τονικότητα: μονάχα αυτή της υποδεσπόζουσας εμφανίζεται εν παρόδω και μάλιστα επικυρώνεται με την ασθενέστερη πτώση – την μοναδική μισή πτώση – σε όλο το κομμάτι!

[11.11.2020]

**A30. Johann Sebastian Bach, “Ehr sei ins Himmels Throne”, χορικό από την καντάτα για την 3η Κυριακή μετά από αυτήν της Αγίας Τριάδος *Ach Herr, mich armen Sünder* (25 Ιουνίου 1724), BWV 135/6**

**A31. Johann Sebastian Bach, “O Haupt voll Blut und Wunden”, χορικό από τα Πάθη κατά Ματθαίον (11 Απριλίου 1727), BWV 244/54**

Το χορικό μέλος “O Haupt voll Blut und Wunden”, ίσως το αντιπροσωπευτικότερο του θείου Πάθους στην παράδοση της Λουθηρανικής Εκκλησίας, έχει αξιοποιηθεί επανειλημμένως στο έργο του Bach, ο οποίος επιφυλάσσει γι' αυτό πολλές και εξόχως διαφοροποιημένες μεταξύ τους εναρμονίσεις. Η μελωδία είναι κοσμικής προέλευσης, όπως συχνά συμβαίνει σε αυτό το ρεπερτόριο: ανήκει στο ερωτικό τραγούδι “Mein G'müt ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart” («Μπερδεμένο είναι το θυμικό μου, αυτά κάνει μια τρυφερή παρθένα») που ο Hans Leo Haßler δημοσίευσε σε συλλογή φωνητικών και ενόργανων κομματιών του το 1601. Πρόκειται για μία μελωδία σε φρύγιο τρόπο, η οποία στα δύο επιλεγμένα χορικά του Bach που θα εξετασθούν εδώ προσαρμόζεται αναδρομικά σε τονικό περιβάλλον κατά δύο εντελώς διαφορετικούς τρόπους, εκλαμβάνοντας την θεμέλιο της κλίμακας του φρύγιου τρόπου είτε ως πέμπτη είτε ως τρίτη μελωδική βαθμίδα της εκάστοτε επιλεγόμενης τονικότητας αναφοράς: έτσι, στην πρώτη περίπτωση ως κύρια τονικότητα παρουσιάζεται η λα-ελάσσων ενώ στην δεύτερη, όπου η μελωδία εμφανίζεται συνάμα μεταφερμένη σε φρύγιο τρόπο από λα, η Φα-μείζων (εάν, αντίθετα, η μελωδία παρέμενε κι εδώ στην αρχική της βάση, θεμελιωμένη επί του μι, τότε η αντίστοιχη κύρια τονικότητα της εναρμόνισης θα ήταν αυτή της Ντο-μείζονος). Με άλλα λόγια, πάλι, τονική βάση στην μία περίπτωση καθίσταται η τέταρτη βαθμίδα της κλίμακας του φρύγιου τρόπου (λα) και στην άλλη η έκτη (ντο με θεμέλιο το μι ή φα με αφετηρία το λα).

Στην συνέχεια, θα εξετασθεί αρχικά η εναρμόνιση του ενός και του άλλου κομματιού χωριστά, αλλά στο τέλος θα γίνει ένας συγκριτικός απολογισμός του τονικού τους σχεδιασμού. Οι έξι δίμετρες μελωδικές φράσεις οργανώνονται σε δομή Bar, καθώς οι δύο πρώτες εξ αυτών επαναλαμβάνονται με διαφορετικό κείμενο (τμήματα α και α'), προτού ακολουθήσουν οι υπόλοιπες τέσσερις (τμήμα β).

– **BWV 135 αρ. 6**

Πρώτη φράση, μ. 1-2 / 5-6 (από άρση)

Στην λα-ελάσσονα, με κατάληξη σε μισή (φρύγια) πτώση, έπειτα από μία κατιούσα διαδοχή συγχορδιών έκτης: i, i<sup>6</sup> – v – VI<sup>6</sup> – v<sup>6</sup>, iv<sup>6</sup> – V.

#### Δεύτερη φράση, μ. 3-4 / 7-8 (από άρση)

Επίσης στην λα-ελάσσονα, με κατάληξη όμως σε τέλεια πτώση:  $V^6$ ,  $i$  [ $-i_4^6$ ] –  $VI$  –  $i^6$  –  $ii_5^6$  [ $-ii^7$ ] –  $V$  και  $i$ .

#### Τρίτη φράση, μ. 9-10 (από άρση)

Το κλείσιμο αυτής της μελωδικής φράσεως υποστηρίζεται μονάχα από μία αρχαϊκή (αναγεννησιακή και χαρακτηριστικά τροπική) πτωτική κατάληξη  $vii^6$  –  $I$  στην Ντο-μείζονα, η οποία με τονικούς όρους δεν σηματοδοτεί παρά μία τονικοποίηση της σχετικής της λα-ελάσσονος: επομένως, σε αυτήν μπορεί να ερμηνευθεί όλη η αρμονική πορεία:  $i$ ,  $ii^6$  –  $v$  –  $VI$  ή  $IV/III$  –  $vii^6/III$ ,  $III^{4-3}$ . Εναλλακτικά, θα μπορούσε ίσως εδώ να υποτεθεί και μία μισή πτώση στην Φα-μείζονα, πλην όμως η παντελής απουσία του χαρακτηριστικού φθόγγου αυτής της τονικότητας σε σχέση με την αρχική (του σι-ύφεση) αποδυναμώνει αισθητά αυτήν την ερμηνευτική δυνατότητα.

#### Τέταρτη φράση, μ. 11-12 (από άρση)

Η φράση αυτή είναι εμφανώς μετατροπική, καθώς από το αρχικό περιβάλλον της λα-ελάσσονος ( $III$ ,  $VI$ ) στρέφεται σχεδόν απευθείας προς αυτό της ρε-ελάσσονος, όπου και καταλήγει με μία απέριτη μισή πτώση: [ $= V/III$ ,  $III$ ] –  $vii^7$  –  $i^{9-181}$  –  $i^6$ ,  $V$ .

#### Πέμπτη φράση, μ. 13-14 (από άρση)

Εγκαταλείποντας αμέσως την προηγούμενη τονικότητα, η παρούσα φράση κινείται ευθύς εξ αρχής στην Σολ-μείζονα, η οποία τελικά επικυρώνεται με μία ατελή πτώση:  $IV^6$  [ $-vii^7$ ],  $I$  –  $I^6$  [ $-I$ ] –  $IV_5^6$  –  $V_5^6$  –  $I$  –  $vi$ ,  $ii_5^6$  [ $-ii^7$ ] –  $V$  –  $I$ .

#### Έκτη φράση, μ. 15-16 (από άρση)

Η τελευταία αυτή φράση επανέρχεται ακαριαία στην λα-ελάσσονα, όμως πριν από την αποπεράτωσή της με μισή πτώση στην κύρια τονικότητα προβαίνει και σε εκτεταμένη τονικοποίηση της σχετικής της:  $V^6$ ,  $VI^6$  –  $III$  –  $ii^2/III$  –  $V^6/III$ ,  $III_2^9$  [ $-_8$ ] [ $-III^7$ ] –  $i$  –  $V$ . Διευκρινίζεται ότι η συνήχηση με την οποία ανοίγει το τελευταίο μέτρο εμπεριέχει διπλή καθυστέρηση – κατιούσα και ανιούσα – προς την θεμέλιο της συγχορδίας της Ντο-μείζονος, η οποία όμως εν μέρει μόνον λύνεται στην επόμενη συγχορδία και αφού μάλιστα οι ενδιάμεσες επερίσεις, κινούμενες κατά παράλληλες τρίτες, σχηματίζουν παροδικά μαζί με τις εξωτερικές φωνές μία αυξημένη συγχορδία μεθ' εβδόμης, που οδηγεί ακόμη πιο πειστικά (ως υποκατάστατη της δεσπόζουσας) στην συγχορδία της τονικής που ακολουθεί στον δεύτερο χρόνο του μέτρου.

### **– BWV 244 αρ. 54**

#### Πρώτη φράση, μ. 1-2 / 5-6 (από άρση)

Αν και στην έναρξή της δίνει την εντύπωση πως θα κινηθεί στο περιβάλλον της ρε-ελάσσονος, η φράση αυτή γρήγορα αποκαλύπτεται πως εξελίσσεται καθ' ολοκληρίαν στην Φα-μείζονα, την κύρια τονικότητα όλου του χορικού:  $vi$ ,  $IV$  [ $-vii_3^4$ ] –  $I^6$  – [ $ii$  –]  $vii^6$  –  $I$ ,  $ii_5^6$  –  $V$  –  $I$  (ατελής πτώση).

#### Δεύτερη φράση, μ. 3-4 / 7-8 (από άρση)

Σε αντίθεση με ό,τι παρατηρήθηκε προηγουμένως, εδώ η ρε-ελάσσων όχι μόνον εισάγεται, αλλά και διατηρείται στο προσκήνιο μέχρι τέλους:  $V^6$ ,  $i^{9-181}$  –  $i^6$  –  $V$  [ $_{4-3}^{8-7}$ ],  $i$  (τέλεια πτώση).

#### Τρίτη φράση, μ. 9-10 (από άρση)

Σε αυτό το χωρίο φαίνεται πως από την ρε-ελάσσονα το κομμάτι επιστρέφει σχεδόν αμέσως στην τονικότητα αναφοράς, την Φα-μείζονα ( $vi$ ,  $vii^6$  –  $I^6$  –  $IV^{9-181}$  –  $vii^6$ ,  $II_{4-3}^{6-5}$ ), παρά το γεγονός, βέβαια, ότι στην κατάληξή του δεν διαμορφώνεται κάποια τυπική πτώση (πρόκειται για την ίδια τροπική κατάληξη που αναφέρθηκε και στο αντίστοιχο σημείο του προηγούμενου χορικού, η οποία στα συμφραζόμενα του τονικού συστήματος εκλαμβάνεται ως αποφυγή πτώσεως ελλείψει της θεμελίου της δεσπόζουσας στην γραμμή του μπάσσου).

#### Τέταρτη φράση, μ. 11-12 (από άρση)

Η Φα-μείζων (I [- V<sup>7</sup>/IV], ii<sup>6</sup> αντί της αναμενόμενης IV) εγκαταλείπεται νωρίς προκειμένου να εδραιωθεί η επόμενη τονικότητα, της σολ-ελάσσονος: [= V<sup>[7]</sup>/III, i<sup>6</sup>] – V<sub>5</sub><sup>6</sup> – i, V (μισή πτώση).

#### Πέμπτη φράση, μ. 13-14 (από άρση)

Ολόκληρη η παρούσα φράση κινείται στο περιβάλλον της Ντο-μείζονος, όπου και καταλήγει με μία ατελή πτώση: V<sub>5</sub><sup>6</sup>, I – IV<sup>6</sup> – I<sub>4</sub><sup>6</sup>, ii<sub>5</sub><sup>6</sup> – V – I.

#### Έκτη φράση, μ. 15-16 (από άρση)

Η Φα-μείζων αποκαθίσταται εδώ απευθείας και το χορικό ολοκληρώνεται εν τέλει με μία ατελή πτώση σε αυτήν: I, [ii –] vii<sup>6</sup> – I<sup>6</sup> – V<sup>4-3</sup>, I.

### **– Συγκριτική αποτίμηση του τονικού σχεδιασμού των δύο εναρμονίσεων του ίδιου μέλους**

Στην πρώτη περίπτωση (BWV 135/6), το πρώτο δομικό τμήμα παραμένει αποκλειστικά στην ελάσσονα κύρια τονικότητα, ενώ το δεύτερο κινείται από αυτήν – αφήνοντας στην άκρη την μεσολάβηση μιας προβεβλημένης τονικοποίησης της σχετικής της (III) – με δύο διαδοχικά βήματα στον κύκλο των πεμπτών, προς τις τονικότητες της υποδεσπόζουσας (iv) και της σχετικής της δεσπόζουσας (VII), προτού επανέλθει οριστικά στην αρχική.

Στην δεύτερη περίπτωση (BWV 244/54), το πρώτο τμήμα αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στην μείζονα κύρια τονικότητα και την σχετική της (vi), στην οποία μάλιστα καταλήγει με ισχυρότερη πτώση. Αντίθετα, το δεύτερο τμήμα οδεύει προοδευτικά από την – μη πτωτικά επικυρωμένη – κύρια τονικότητα προς την σχετική της υποδεσπόζουσας (ii) κι έπειτα προς αυτήν της δεσπόζουσας (V), για να επιστρέψει τελικά στην τονικότητα αναφοράς.

Στην πραγματικότητα, οι διαφορές που παρατηρούνται στους παραπάνω τονικούς σχεδιασμούς είναι πολύ μικρότερες απ' ό,τι δείχνουν εκ πρώτης όψεως και οφείλονται αποκλειστικά στην επιλογή της τονικότητας αναφοράς από ένα δίπολο μεταξύ μίας ελάσσονος και μίας μείζονος τονικότητας που είναι σχετικές η μία προς την άλλη. Για να καταστεί αυτό σαφέστερο, ας αναφερθούμε στα τονικά κέντρα που ο Bach έχει επιλέξει να εδραιώσει σε αυτές τις δύο εναρμονίσεις του, μεταφέροντας τα δεδομένα της δεύτερης περιπτώσεως στην αρχική τροπική βάση του μέλους (δηλαδή σε μεταφορά από το λα στο μι, που συνεπάγεται πλέον ως τονικότητα αναφοράς την Ντο-μείζονα):

#### BWV 135/6

λα-ελάσσων (μισή πτώση)  
λα-ελάσσων (τέλεια πτώση)  
(τονικοποίηση της Ντο-μείζονος)  
ρε-ελάσσων (μισή πτώση)  
Σολ-μείζων (ατελής πτώση)  
λα-ελάσσων (μισή πτώση)

#### BWV 244/54 (σε μεταφορά)

Ντο-μείζων (ατελής πτώση)  
λα-ελάσσων (τέλεια πτώση)  
Ντο-μείζων (αποφυγή πτώσεως)  
ρε-ελάσσων (μισή πτώση)  
Σολ-μείζων (ατελής πτώση)  
Ντο-μείζων (ατελής πτώση)

Όπως αποδεικνύεται, το μόνο που μεταβάλλεται επί της ουσίας είναι η επιλογή της κύριας τονικότητας ανάμεσα στην λα-ελάσσονα και την Ντο-μείζονα: στην πρώτη περίπτωση η τονικότητα αναφοράς θεμελιώνεται στην τέταρτη βαθμίδα της κλίμακας του φρύγιου τρόπου και υποχρεώνει τόσο την εναρκτήρια όσο και την καταληκτική φράση του χορικού να αποπερατωθούν με μισή πτώση σε αυτήν, ενώ στην δεύτερη περίπτωση η τονικότητα αναφοράς θεμελιώνεται στην έκτη βαθμίδα της κλίμακας του φρύγιου τρόπου και οι δύο φράσεις στην αρχή και στο τέλος του μέλους κλείνουν με ατελή πτώση σε αυτήν. Όλες οι υπόλοιπες φράσεις στο εσωτερικό των δύο αυτών κομματιών, εντούτοις, παρά τις αξιοπρόσεκτες μεταξύ τους διαφοροποιήσεις ως προς τις λεπτομέρειες της αρμονικής τους πορείας, πραγματοποιούν τις ίδιες ακριβώς πτωτικές καταλήξεις στα ίδια τονικά κέντρα! Συνεπώς, ο Bach δείχνει πώς η ίδια μελωδία σε φρύγιο τρόπο μπορεί να εναρμονισθεί με

αναφορά σε δύο διαφορετικές τονικότητες, κατά τρόπον εξίσου αποδεκτό και αξιοποιώντας ένα πλέγμα κοινών – για αμφότερες τις κύριες – συγγενικών (δευτερευουσών) τονικοτήτων.

[16.10.2024]

### **A32. Johann Sebastian Bach, “Wer hat dich so geschlagen”, χορικό από τα Πάθη κατά Ιωάννην (7 Απριλίου 1724), BWV 245/11**

Το χορικό αυτό βασίζεται σε μία αλληλουχία τριών μελωδικών φράσεων, η οποία στην συνέχεια επαναλαμβάνεται με μικρές τροποποιήσεις. Σε πρώτη φάση, ας εξετάσουμε χωριστά την εναρμόνιση της εκάστοτε μελωδικής φράσεως στην πρώτη και την δεύτερη εμφάνισή της κατ’ αντιπαράσταση:

#### Πρώτη και τέταρτη φράση, μ. 1-2 και 7-8 (από άρση)

α) Στην Λα-μείζονα:  $I, IV - vii^6 - I - V^2/IV, IV_5^6 - ii_4^6 [= iv_4^6/vi] - V^6/vi$ . Η πρόθεση τονικοποίησης της υποδεσπόζουσας μετασχηματίζεται στο μ. 2 σε μία διαδικασία τονικοποίησης της αντιθετικής της ( $iii/IV = vi$ ), η οποία καταλήγει στην δεσπόζουσα αυτής χωρίς πτώση, εν αναμονή της συνέχισης της φράσεως αυτής στα επόμενα μέτρα.

β) Από την Λα-μείζονα:  $V^6/vi, vi - V^6 - I$ , στην σι-ελάσσονα (με χρωματική μετατροπία):  $V_5^6, i - ii_{4\#[-5]}^6/V - V$  (μισή πτώση με την μεσολάβηση μίας παρενθετικής υποδεσπόζουσας με επιπρόσθετη έκκτη αλλά και εμπλοκή του προσαγωγέα εν είδει κατιόντος ποικίλματος· πρόκειται για μία διαδικασία που περιγράφει θεωρητικά και ο μαθητής του J. S. Bach, Johann Philipp Kirnberger, σχολιάζοντας μάλιστα ότι οι γερμανοί συνθέτες προτιμούν να διαμορφώνουν μία μισή πτώση κατ’ αυτόν τον τρόπο, καθιστώντας την «πιο πικάντικη»· βλ. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, [Erster Theil]*, G. J. Decker & G. L. Hartung, Berlin & Königsberg 1774 [πρώτη έκδοση: 1771], σ. 249).

Παρ’ ότι η μελωδία παραμένει αμετάβλητη, η εναρμόνιση στα δύο αυτά χωρία είναι ολότελα διαφορετική, τόσο σε επίπεδο επιλογής συγχορδιών (μόνον η τονική είναι κοινή και στις δύο εκδοχές, στον τρίτο χρόνο του εκάστοτε πρώτου μέτρου) όσο και ως προς τον τονικό της προσανατολισμό.

#### Δεύτερη και πέμπτη φράση, μ. 3-4 και 9-10 (από άρση)

α) Από την Λα-μείζονα ( $vi, I^6 - V - I$ ), η παρούσα φράση στρέφεται διατονικά προς την Μι-μείζονα:  $IV, V_{4[-3]}^7 - vii^7/vi - vi$ , καταλήγοντας σε απατηλή πτώση (με χρωματική πορεία στην γραμμή του μπάσσου και τονικοποίηση της σχετικής ελάσσονος αντί της νέας τονικής). Έτσι, ολόκληρη η αρχική φράση του κομματιού (μ. 1-4) αποπερατώνεται σε αυτό το σημείο, έχοντας επεκτείνει σε βαθύτερο επίπεδο την εναρκτήρια λειτουργία της τονικής της Λα-μείζονος στα τρία πρώτα μέτρα, προτού πραγματοποιήσει την μετατροπία προς την τονικότητα της δεσπόζουσας.

β) Απευθείας στην Λα-μείζονα:  $vi, I^6 - V_5^6/V - iii^6 [= vi^6/V], ii^2/V - V_5^6/V - V$ , όπου η δεσπόζουσα τονικοποιείται ευρέως με έναν αρμονικό κύκλο πεμπτών που οδηγεί σε μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς.

Και σε αυτήν την περίπτωση, η μελωδία παραμένει ουσιαστικά ίδια (πέρα από μία επέριση και έναν διαβατικό φθόγγο που εμφανίζονται ως όγδοα στις άρσεις προ του μ. 4 και του μ. 9, αντίστοιχα), όμως η εναρμόνισή της διαφοροποιείται έντονα μετά τις δύο πρώτες κοινές συγχορδίες.

#### Τρίτη και έκτη φράση, μ. 5-6 και 11-12 (από άρση)

α) Απευθείας στην Λα-μείζονα:  $V^2, I^6 - vii^6 - I - IV, V$  (μισή πτώση). Στην συγχορδία της υποδεσπόζουσας που εμφανίζεται πριν από την πτώση συνυπάρχουν διαβατικοί και ποικιλματικοί φθόγγοι ενώ απουσιάζει η τρίτη (η οποία αναμένεται να συμπληρωθεί κατά την αυτοσχέδια υλοποίηση του basso continuo).

β) Στην Λα-μείζονα: iii (χωρίς πέμπτη, αλλά από το basso continuo αποσαφηνίζεται πως δεν πρόκειται για την I<sup>6</sup>), vi<sup>7</sup> – [ii<sup>6</sup> –] vii – I – I<sup>6</sup> – IV, I<sub>4</sub><sup>6</sup> – V<sup>7</sup> – I (τέλεια πτώση).

Οι δύο αυτές φράσεις ξεκινούν κατά τον ίδιο τρόπο μελωδικά (και ο Bach τις παραλλάσσει σε αρμονικό επίπεδο), προτού εξελιχθούν αποκλίνοντας προς διαφορετικού σθένους μελωδικές και αρμονικές καταλήξεις: η πρώτη απομένει ανοικτή, με πορεία  $\hat{5} - \hat{4} - \hat{3} - \hat{2}$  και κατάληξη στην δεσπόζουσα, ενώ η δεύτερη έρχεται να ολοκληρώσει τόσο την προηγούμενη κατιούσα μελωδική πορεία μέχρι την θεμέλιο όσο και την ημιτελή αρμονική διαδοχή με την συγχορδία της τονικής.

Ο συνολικός τονικός σχεδιασμός (I → V – I· I → ii – I) δεν παρουσιάζει κάτι το αξιοσημείωτο: η κύρια τονικότητα παραμένει εν πολλοίς στο προσκήνιο, ενώ οι εκτροπές προς τις τονικότητες της δεσπόζουσας αλλά και της σχετικής της υποδεσπόζουσας είναι πολύ παροδικές και επισφραγίζονται μονάχα με ασθενείς (έως ασθενέστατες) πτωτικές απολήξεις.

Εκείνο που έχει μεγαλύτερο ενδιαφέρον είναι η διαπίστωση μίας διμερούς δομής στο παρόν χορικό με χαρακτηριστικά *σύνθετης περιόδου*. Η μελωδική πορεία των μ. 1-6 και 7-12 έχει κοινή αφετηρία και μάλιστα παραμένει κατ' ουσίαν ίδια πέρα από την “ανοικτή” και “κλειστή” τους κατάληξη, η οποία αντανακλάται και σε αρμονικό επίπεδο με την ασθενή μισή πτώση του μ. 6 και την ισχυρή τέλεια πτώση του μ. 12 (αμφότερες στην τονικότητα αναφοράς). Τα δύο παραπάνω χαρακτηριστικά, ήτοι η κοινή μελωδική-θεματική αφετηρία αλλά και η διαφορετικού σθένους αρμονική κατάληξη, ορίζουν τις δύο φράσεις μίας περιόδου όπως και τα δύο ευρύτερα σκέλη – με επιμέρους φράσεις στο εσωτερικό τους – μίας σύνθετης περιόδου, όπως παρατηρείται στην προκειμένη περίπτωση.

[19.12.2020]

### **A33. Johann Sebastian Bach, *Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich*, BWV 375**

#### Πρώτη φράση, μ. 1-2 (από άρση)

Στην Σολ-μείζονα: I, V<sup>6</sup> – V<sup>[7]</sup> – I – [I<sup>6</sup> –] V<sup>7</sup>/IV, IV – V<sup>[7]</sup> – I (ατελής πτώση). Πρόκειται για μία απλούστατη αρμονική διαδοχή που καταλήγει σε πλήρη πτωτική διαδικασία στο μ. 2.

#### Δεύτερη φράση, μ. 3-4 (από άρση)

Οι αρχικές συγχορδίες είναι κοινές στην Σολ-μείζονα (V<sup>6</sup> και vi, από μετρική άρση προς θέση) και την Ρε-μείζονα, προς την οποίαν η παρούσα φράση στρέφεται ήδη από νωρίς και οδηγείται σε μία τέλεια πτώση: I<sup>6</sup>, ii – vii<sup>6</sup> – vi – ii<sub>5</sub><sup>6</sup> – V<sup>[7]</sup>, I. Η επέκταση της εναρκτήριας λειτουργίας της τονικής μέχρι την συγχορδία της σχετικής της ακολουθείται προσηκόντως από τις υπόλοιπες αρμονικές λειτουργίες στα μ. 3b-4.

#### Τρίτη φράση, μ. 5-6 (από άρση)

Η δευτερεύουσα τονικότητα της δεσπόζουσας παραχωρεί εδώ απευθείας την θέση της στην κύρια και η παρούσα φράση καταλήγει τελικά σε μία μισή πτώση: V<sup>[7]</sup>, I – iii [- V<sub>3</sub><sup>4</sup>] – I, I<sup>6</sup> – IV<sup>7</sup> – V.

#### Τέταρτη και πέμπτη φράση, μ. 7-8 και 9-10 (από άρση)

Πρόκειται για την καταληκτική φράση του μέλους, η οποία, αδυνατώντας εν πρώτοις να φθάσει σε πτώση (στην Σολ-μείζονα: iii, IV<sup>6</sup> – ii<sub>3</sub><sup>4</sup> – vi – iii<sup>6</sup> – ii<sup>6</sup> – ii – V – V<sup>2</sup>, I<sup>6</sup>) και προεκτεινόμενη περαιτέρω αμέσως μετά την πτωτική της αποφυγή / “αστοχία” (I<sup>6</sup> – vii<sup>6</sup> – vii<sup>7</sup>/ii, στο μ. 8), επαναδιατυπώνεται προκειμένου αυτήν την φορά να μπορέσει να ολοκληρωθεί με μία υποδειγματική τέλεια πτώση (στα μ. 9-10 από άρση: V<sub>5</sub><sup>6</sup>/ii, ii – V<sub>3</sub><sup>4</sup> – vi – ii<sup>6</sup> – ii – V – V<sup>7</sup>, I). Ουσιαστικά, ό,τι ακολουθεί μετά τον πρώτο χρόνο του μ. 8 κατανοείται ως “γέμισμα τομής” και προετοιμασία για την παρηλαγμένη επανάληψη της ίδιας μελωδικής φράσεως στα δύο επόμενα μέτρα. Σημειωτέον, εξ άλλου, ότι η εναρκτήρια λειτουργία της τονικής στην προκειμένη περίπτωση υλοποιείται μόνο δια της εκπροσώπησής της από τις συγχορδίες της αντιθετικής και της σχετικής της.



**A34. Johann Sebastian Bach, “Schüttle deinen Kopf und sprich”, χορικό από την καντάτα για την δεύτερη ημέρα των Χριστουγέννων *Darzu ist erschienen der Sohn Gottes* (26 Δεκεμβρίου 1723), BWV 40/6**

Το παρόν χορικό μέλος (πρωτότυποι τίτλοι: “Schwing dich auf zu deinem Gott” και “Meine Hoffnung stehet feste”) αποδίδεται, δίχως απόλυτη βεβαιότητα, στον συνθέτη Friedrich Funcke (1642-1699), που υπήρξε κάντορας επί τρεις δεκαετίες στο Lüneburg (πόλη στην οποία μαθήτευσε ο J. S. Bach κατά τα έτη 1700-1702). Δεν είναι γνωστή η ακριβής πηγή της προέλευσής του, ούτε η χρονολογία της σύνθεσής του, όμως το συγκεκριμένο μέλος εμφανίζεται για πρώτη φορά τυπωμένο σε υμνάριο του 1680.

Η δομή του μέλους είναι διμερής και απόλυτα συμμετρική, καθ’ ότι συνίσταται σε δύο ζεύγη φράσεων που επαναλαμβάνονται (||: α β :||: γ δ :||). Επιπλέον, οι δύο αυτές δομικές ενότητες φαίνεται να διακρίνονται μεταξύ τους και ως προς την τροπική φύση τους: ενώ η πρώτη παραπέμπει μελωδικά στην κλίμακα του υποαιόλιου τρόπου σε μεταφορά από ρε, στην δεύτερη επικρατεί πλήρως η νεότερη αντίληψη του ελάσσονος τρόπου, όπως φανερώνει η όξυνση της έκτης αλλά και της έβδομης βαθμίδας με κατεύθυνση προς την θεμέλιο.

Ο Bach εναρμονίζει την παρούσα μελωδία για τις ανάγκες του έκτου από τα οκτώ συνολικά μέρη της καντάτας του *Dazu ist erschienen der Sohn Gottes*, BWV 40, την οποία συνέθεσε στα τέλη του 1723 για να εκτελεσθεί την δεύτερη ημέρα των Χριστουγέννων και στο ευρύτερο πλαίσιο του πρώτου ενιαυσίου κύκλου καντατών που παρήγαγε αφ’ ότου ανέλαβε τα νέα του καθήκοντα ως κάντορας στον ναό του Αγίου Θωμά της Λειψίας. Ως είθισται όμως και σε πολλές ανάλογες περιπτώσεις, οι επαναλήψεις των μελωδικών φράσεων δεν αποδίδονται εδώ αυτούσιες αλλά παρηλλαγμένες, με διαφορετική εναρμόνιση. Επομένως, στην παρούσα εναρμονισμένη εκδοχή του το χορικό κατανέμεται σε οκτώ δίμετρες μελωδικές φράσεις ή τμήματα, ως αποτέλεσμα των καταγεγραμμένων (παρηλλαγμένων) επαναλήψεων των μ. 1-2 και 3-4 στα μ. 5-6 και 7-8 και, αντίστοιχα, των μ. 9-10 και 11-12 στα μ. 13-14 και 15-16. Όπως επίσης θα φανεί από την ανάλυση που ακολουθεί, ορισμένα από τα παραπάνω τμήματα στερούνται πτωτικών καταλήξεων, με αποτέλεσμα οι πραγματικές – στην βάση αρμονικών κριτηρίων – φράσεις του συνολικού κομματιού να είναι λιγότερες.

Αρμονική ανάλυση (και σχολιασμός)

μ. 1-2: ρε-ελάσσων:  $i - v^6 - VI = \text{Φα-μείζων: } IV - vii^6, I^6 - V^6/V - V$  (μισή πτώση).

Σημειωτέον ότι στο μέρος του basso continuo (πέμπτο πεντάγραμμο) υποδεικνύεται η προσθήκη εβδόμης στην προτελευταία συγχορδία (που έχει ως αποτέλεσμα την μετατροπή της σε διπλή δεσπόζουσα μεθ’ εβδόμης σε πρώτη αναστροφή:  $V_3^6/V$ ), προκειμένου η υπό εξέλιξη αλληλουχία συγχορδιών σε πρώτη αναστροφή να αποκτήσει σε αυτό το σημείο πιο έντονο πτωτικό προσανατολισμό, προετοιμάζοντας δηλαδή πειστικότερα την μισή πτώση στην νέα τονικότητα της σχετικής μείζονος. Σε ό,τι αφορά τις αρμονικές λειτουργίες που εκδηλώνονται στην πορεία της μετατροπικής αυτής φράσεως, η ρε-ελάσσων εγκαταλείπεται έχοντας επεκτείνει μονάχα την τονική της (είτε μέχρι την αντιθετική της συγχορδία στον τρίτο χρόνο του μ. 1, είτε ακόμη και μέχρι την συγχορδία της σχετικής της που εμφανίζεται στον πρώτο χρόνο του μ. 2), ενώ οι λειτουργίες της τονικής, της προδεσπόζουσας και της δεσπόζουσας υλοποιούνται εν συνεχεία στην τονικότητα της Φα-μείζονος με ισάριθμες αντιπροσωπευτικές συγχορδίες στο μ. 2.

μ. 3-4: Φα-μείζων:  $iii - I - vi^7 - IV^6 = \text{ρε-ελάσσων: } VI^6 - III_3^4, iv_5^6 - ii_3^4 - V$  (μισή πτώση).

Από τον τρίτο χρόνο του μ. 3 έως το πρώτο ήμισυ του μ. 4, μία κατά βάση απλή διαδοχή συγχορδιών έκτης ( $VI^6 - v^6, iv^6$  στην ρε-ελάσσονα) εμπλουτίζεται με διάφωνες καθυστερήσεις (τύπου 7-6) που δημιουργούν νέες και δη περισσότερες τετράφωνες συγχορδίες στην θέση

τους. Κατά τα λοιπά, η φράση αυτή ξεκινά με μία τυπική διαδοχή συγχορδιών κατά κατιούσες τρίτες, στην οποία κάλλιστα δύναται να ενταχθεί ακόμη και η τελική συγχορδία της προηγούμενης φράσεως (σε μία αλληλουχία δεσπόζουσας και σχετικής της δεσπόζουσας, τονικής και σχετικής [της τονικής] στην Φα-μείζονα), ενώ καταλήγει μετατροπικά στην ρε-ελάσσονα, επεκτείνοντας την λειτουργία της προδεσπόζουσας από το μέσον του μ. 3 (και την συγχορδία της σχετικής της υποδεσπόζουσας) μέχρι την πραγματοποίηση μίας χαρακτηριστικής “φρύγιας” πτώσεως (υποδεσπόζουσα με επιπρόσθετη έκτη σε πρώτη αναστροφή – δεσπόζουσα σε ευθεία κατάσταση).

μ. 5-6: ρε-ελάσσων:  $i^6 - V^6/iv - iv - V^6/V$ ,  $III^{+6} - VI - V^6/v$  (αποφυγή πτώσεως).

Στην θέση του μ. 6, η αυξημένη συγχορδία της III με προσαγωγή και σε πρώτη αναστροφή λειτουργεί ως ιδανικό υποκατάστατο της αναμενόμενης συγχορδίας της (ενεργούς) δεσπόζουσας σε ευθεία κατάσταση. Διαμέσου της ανιούσας χρωματικής πορείας της γραμμής του μπάσσου, η τονική επεκτείνεται μέχρι τον δεύτερο χρόνο του μ. 6, όμως η έλευση της συγχορδίας της διπλής δεσπόζουσας σε πρώτη αναστροφή δεν οδηγεί κατόπιν σε κάποια πτώση (αν και κάλλιστα θα μπορούσε, π.χ., να ακολουθείται από την δεσπόζουσα σε ευθεία κατάσταση για την ολοκλήρωση της παρούσας φράσεως με μισή πτώση), προετοιμάζοντας απλώς την συγχορδία από την οποία ξεκινά η επόμενη μελωδική φράση.

μ. 7-8: ρε-ελάσσων:  $v - \text{σολ-ελάσσων: } ii^2 - V_5^6 - i (-v^6)$ ,  $VI^7 - ii_3^4 - V$  (μισή πτώση).

Έπειτα από την οριστική ματαίωση μιας οιασδήποτε πτωτικής διαδικασίας στην τονικότητα αναφοράς της ρε-ελάσσονος που σηματοδοτεί η εμφάνιση της ελάσσονος δεσπόζουσας στην θέση του μ. 7, το πέρασμα προς την τονικότητα της υποδεσπόζουσας (σολ-ελάσσονα) πραγματοποιείται χρωματικά στις εσωτερικές φωνές, με την εμφάνιση του φθόγγου μι-ύφεση και την χαρακτηριστική συγχορδία της υποδεσπόζουσας με επιπρόσθετη έκτη της νέας τονικότητας. Στο νέο αυτό πλαίσιο, την λειτουργία της τονικής (μ. 7) διαδέχονται αυτές της προδεσπόζουσας και της δεσπόζουσας (μ. 8) κατά τρόπον παρεμφερή με την ανάλογη πτωτική διαδικασία του μ. 4 (οι δύο συγχορδίες μεθ’ εβδόμης που εμφανίζονται στην αρχή του μ. 8 αντικαθιστούν ουσιαστικά μία απλούστερη  $iv^6$ ).

μ. 9-10: ρε-ελάσσων:  $i - V_5^6/VII - VII - v$ ,  $V_5^6/iv - V^6/V - V$  (μισή πτώση).

Αξιοπρόσεκτη σε αυτήν την φράση είναι πρωτίστως η άμεση διαδοχή δύο συγχορδιών τύπου δεσπόζουσας στο μ. 10: η παρενθετική δεσπόζουσα της υποδεσπόζουσας δεν λύνεται στην αναμενόμενη συγχορδία της υποδεσπόζουσας (ελάσσονα ή ενδεχομένως και μείζονα, ως δάνεια από τον αντίθετο τρόπο εξαιτίας της όξυνσης της έκτης βαθμίδος της κλίμακας), αλλά οδηγεί απευθείας στην διπλή δεσπόζουσα για την πραγματοποίηση της τελικής πτώσεως. Η τονικοποίηση της σχετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας στο μ. 9, προσέτι, εντάσσεται – σε βαθύτερο επίπεδο – στην επέκταση της αρχικής λειτουργίας της τονικής μέχρι την έναρξη του επόμενου μέτρου (όπου η παρενθετική δεσπόζουσα της υποδεσπόζουσας αντικαθιστά την συγχορδία της τονικής, με την οποίαν άλλωστε μοιράζεται και την ίδια θεμέλιο).

μ. 11-12: ρε-ελάσσων:  $V^2 - vi_3^{4\#}/I - vii^6 - i$ ,  $V_{4-3}^{8-7} - VI$  (απατηλή πτώση).

Η συγχορδία που σχηματίζεται στον δεύτερο χρόνο του μ. 11 είναι ουσιαστικά αυτή της τονικής της ρε-ελάσσονος σε πρώτη αναστροφή και με επιπρόσθετη έκτη, η οποία θα μπορούσε ακόμη και να αγνοηθεί από αρμονικής απόψεως, ως διαβατικός ξένος φθόγγος στην γραμμή της σοπράνο. Εάν όμως το σι-αναίρεση εκληφθεί ως πραγματικός φθόγγος, τότε αποτελεί την θεμέλιο της συγχορδίας της  $vi$  της ομώνυμης μείζονος και δη μεθ’ εβδόμης αλλά και με βάρυνση της πέμπτης της, σε δεύτερη αναστροφή. Κατά τα λοιπά, η φράση αυτή εναλλάσσει τις αρμονικές λειτουργίες της τονικής (μ. 11) και της δεσπόζουσας (μ. 12a), καταλήγοντας απροσδόκητα στην αντιθετική συγχορδία της τονικής αντί για την ίδια την τονική!

μ. 13-14: ρε-ελάσσων: III<sup>6</sup> [ή IV<sup>6</sup>/VII] – V<sub>5</sub><sup>6</sup>/VII – VII – V<sub>5</sub><sup>6</sup>, i – ii<sup>6</sup> – V<sup>2</sup> (αποφυγή πτώσεως).

Πρόκειται για παράλλαγμα των μ. 9-10, όπου η μεν εναρκτήρια λειτουργία της τονικής αποπερατώνεται πλέον φυσιολογικά και οδηγεί στην προδεσπόζουσα, όμως η υλοποίηση της δεσπόζουσας στο τέλος, με μία συγχορδία σε αναστροφή, ακυρώνει οποιαδήποτε δυνατότητα για πτώση σε αυτό το σημείο.

μ. 15-16: ρε-ελάσσων: i<sup>6</sup> – vi<sub>3</sub><sup>6</sup>/I – vii<sup>6</sup> – i<sup>6</sup> – ii<sub>5</sub><sup>6</sup>, i<sub>4</sub><sup>6</sup> – V – I (τέλεια πτώση).

Η τελευταία αυτή φράση αποτελεί συνέχιση της προηγούμενης αρμονικής πορείας (των μ. 13-14) που απέτυχε να ολοκληρωθεί, καθώς και παράλλαγμα των μ. 11-12. Στην προκειμένη όμως περίπτωση, η συνολική πτωτική διαδικασία ενισχύεται με την λειτουργία της προδεσπόζουσας (η οποία απουσίαζε από τα μ. 11-12) στο τέλος του μ. 15 και αποπερατώνεται τυπικά με την ομώνυμη (μείζονα) συγχορδία της τονικής.

#### Γενικά συμπεράσματα

Η εναρμόνιση παραμένει σχετικά απλή σε όλη της την έκταση, διαθέτοντας όμως παράλληλα και επαρκή ποικιλία κατά τις επαναλήψεις των ιδίων μελωδικών φράσεων. Τούτο άλλωστε επιβεβαιώνεται και από την αντιπαραβολή των καταλήξεων των επιμέρους δίμετρων τμημάτων στις δύο διαφορετικά εναρμονισμένες εκδοχές τους:

Πρώτη εκδοχή		Δεύτερη εκδοχή	
μ. 1-2	μισή πτώση στην τονικότητα της σχετικής (III)	μ. 5-6	αποφυγή πτώσεως (στο περιβάλλον της κύριας τονικότητας)
μ. 3-4	μισή πτώση στην κύρια τονικότητα	μ. 7-8	μισή πτώση στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας (iv)
μ. 9-10	μισή πτώση στην κύρια τονικότητα	μ. 13-14	αποφυγή πτώσεως (στο περιβάλλον της κύριας τονικότητας)
μ. 11-12	απατηλή πτώση στην κύρια τονικότητα	μ. 15-16	τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα

Από τον παραπάνω πίνακα διαφαίνεται επίσης ότι οι μόνες μετατροπικές παρεκκλίσεις από την τονικότητα αναφοράς γίνονται προς τις τονικότητες της σχετικής (III) και της υποδεσπόζουσας (iv), οι οποίες μάλιστα εδραιώνονται μονάχα με ασθενείς (μισές) πτώσεις. Ούτως ή άλλως, βέβαια, ο Bach αποφεύγει συστηματικά στο συγκεκριμένο χορικό τις ισχυρές πτωτικές καταλήξεις: πέραν της τέλει πτώσεως στην τελευταία φράση, όλες οι προηγούμενες είναι είτε μισές είτε απατηλές.

Ενδιαφέρουσες ακόμη είναι οι αντιστοιχίες αλλά και οι διαφορές ως προς τον τονικό σχεδιασμό των δύο επαναλαμβανόμενων ενότητων του κομματιού. Όπως διαπιστώνεται, οι δύο μελωδικές φράσεις της πρώτης αλλά και της δεύτερης ενότητας παραμένουν μεν διακριτές κατά την αρχική τους εκφορά, καταλήγοντας σε ισάριθμες πτώσεις, αλλά ενοποιούνται κατά την παρηλλαγμένη τους επανάληψη δια της απαλοιφής της εκάστοτε εσωτερικής πτώσεως. Έτσι, αμφότερες οι ενότητες προσλαμβάνουν την ίδια ακριβώς δομική διάρθρωση, καθώς έκαστη αποτελείται εν πρώτοις από δύο δίμετρες φράσεις (μ. 1-2, 3-4 και μ. 9-10, 11-12) και έπειτα – κατά την καταγεγραμμένη της επανάληψη – από μία και μοναδική τετράμετρη φράση (μ. 5-8 και 13-16, αντίστοιχα). Από την άλλη πλευρά, οι παρεκκλίσεις προς τα συγγενικά τονικά κέντρα της III και της iv πραγματοποιούνται μόνο στην πρώτη ενότητα (μ. 1-4 / 5-8), η οποία, συνεπώς, παρουσιάζει σχετικά έντονη μετατροπική κινητικότητα, εν αντιθέσει με την δεύτερη ενότητα (μ. 9-12 / 13-16) που παραμένει εδραιωμένη αποκλειστικά στην κύρια τονικότητα της ρε-ελάσσονος.

[23.10.2019]

**A35. Johann Sebastian Bach, “Es ist genug”, χορικό από την καντάτα για την 24η Κυριακή μετά από αυτήν της Αγίας Τριάδος *O Ewigkeit, du Donnerwort* (7 Νοεμβρίου 1723), BWV 60/5**

Όπως και πολλά άλλα χορικά μέλη, έτσι και αυτό διαθέτει μία μουσική στροφή σε δομή Bar: οι τρεις πρώτες μελωδικές φράσεις επαναλαμβάνονται σε διαδοχή με διαφορετικό κείμενο (τμήματα α και α'), ακολουθούμενες από άλλες δύο (τμήμα β), οι οποίες μάλιστα διατυπώνονται από δύο φορές, καθώς έκαστη επαναλαμβάνεται άμεσα. Ωστόσο, ο Bach παραλλάσσει αρμονικά και τις πέντε εν συνόλω διαφορετικές μελωδικές φράσεις, με αποτέλεσμα και το τμήμα α' να εμφανίζεται εδώ πλήρως καταγεγραμμένο στην παρτιτούρα.

Πρώτη και τέταρτη φράση, μ. 1-2a και 6b-7

Αυτή η εναρκτήρια μελωδική φράση προβάλλει την ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτη για την εποχή της (η σύνθεση του παρόντος χορικού μέλους ανάγεται στα μέσα του 17ου αιώνας) ανιούσα διαδοχή τριών τόνων ή ενός τριτόνου! Ο Bach την εναρμονίζει και τις δύο φορές στην Λα-μείζονα με διαφορετικές αλληπάλληλες συγχορδίες δεσπόζουσας (εκ των οποίων μόνον η τελευταία οδηγείται σε λύση – αλλά και αυτή ακόμη με καθυστέρηση, μόλις στο πλαίσιο της ακόλουθης μελωδικής φράσεως): συγκεκριμένα:

α) I – V<sup>6</sup> – V<sup>6</sup>/ii, V<sup>6</sup>/iii (διαδοχή βασισμένη σε συγχορδίες έκτης, κατ' ουσίαν).

β) I, V<sup>6</sup> – V<sup>2</sup>/IV – vii<sup>6</sup>/V (διαδοχή βασισμένη πρωτίστως στην χρωματική πορεία του μπάσσου).

Δεύτερη και πέμπτη φράση, μ. 2b-4a και 8-9

α) Στην Λα-μείζονα: V/iii, iii – V<sup>6</sup> – V – V<sub>3</sub><sup>4</sup>, I (αποφυγή πτώσεως: η επέκταση της δεσπόζουσας εδράζεται στην κατιούσα κλιμακωτή πορεία του μπάσσου).

β) Στην Λα-μείζονα: V<sup>17</sup>/V – V, V<sup>6</sup> – V<sup>7</sup> – I (ατελής πτώση: εδώ η κίνηση του μπάσσου κατά την επέκταση της δεσπόζουσας είναι μονάχα “ποικιλματική”, έχοντας ως σημείο αφετηρίας αλλά και τερματισμού την θεμελίω της).

Τρίτη και έκτη φράση, μ. 4b-6a και 10-11

α) Από την αρχική τονικότητα (V, I) πραγματοποιείται μετατροπία προς αυτήν της δεσπόζουσας, ήτοι την Μι-μείζονα, που επικυρώνεται με τέλεια πτώση: IV – vii<sup>07</sup>/V – V<sub>4-3</sub><sup>8-7</sup>, I.

β) Απευθείας στην Μι-μείζονα (καίτοι με έντονες “αποχρώσεις” και της ομώνυμής της ελάσσονος): V<sup>2</sup> [- vi<sub>4</sub><sup>6#</sup>] – vii<sup>6</sup> – i, V<sub>4-3</sub><sup>8-7</sup> – I (τέλεια πτώση). Η εμβόλιμη αλλοιωμένη συγχορδία της σχετικής (με πέμπτη βαρυμένη στο μπάσσο) υποκαθιστά φευγαλέα στο μ. 10 την ελάσσονα τονική σε πρώτη αναστροφή, αλλά μπορεί και να αγνοηθεί ως παράγωγη της διαβατικής κίνησης όλων των φωνών στο πλαίσιο της επέκτασης της εναρκτήριας δεσπόζουσας.

Συνολικά, τα μ. 1-6a (τμήμα α) αντιμετωπίζονται από αρμονικής απόψεως ως μία ενιαία μετατροπική φράση, ενώ η παραλλαγή τους στα μ. 6b-11 (τμήμα α') εμπεριέχει πλέον δύο φράσεις – μία στην Λα-μείζονα (μ. 6b-9) και μία στην Μι-μείζονα (μ. 10-11). Επιπλέον, η αίσθηση μιας αρμονικής “αβεβαιότητας” προσδίδεται με εντελώς διαφορετικά μέσα αφ' ενός μεν στην έναρξη του πρώτου τμήματος (με τις παράλληλες έκτες που καταλήγουν στην αρμονική αιώρηση επί της δεσπόζουσας της σχετικής της δεσπόζουσας ή αντιθετικής της τονικής) και αφ' ετέρου στην κατάληξη του δεύτερου (με την έντονη ανάμειξη μείζονος και ελάσσονος τρόπου).

Έβδομη και όγδοη φράση, μ. 12-14 / 15-17

α) Στην Λα-μείζονα: V – V<sup>6</sup> – V, I – V<sup>6</sup> – IV<sup>6</sup> – I, I<sub>4</sub><sup>6</sup> – V (μισή πτώση). Η συγχορδία της διπλής δεσπόζουσας που σχηματίζεται παροδικά επί της θεμελίου της δεσπόζουσας στον δεύτερο χρόνο του μ. 14 μπορεί να συμβολισθεί και ως vii<sup>7</sup>/V/Δ (υπό την έννοια μίας αυτοτελούς συγχορδίας που προστίθεται πάνω από έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας).

β) Στην Λα-μείζονα: V<sup>2</sup>/V – V<sup>6</sup> – vii<sup>6#</sup>/V/ii [το φα του τενόρου ως εναρμόνιο ισοδύναμο του μι-δίεση], V<sup>7</sup>/ii – ii<sub>3</sub><sup>04</sup> – V<sup>7</sup> – vii<sup>7</sup>/V, I<sub>4</sub><sup>6</sup> [- vii<sub>5</sub><sup>6</sup>/V/Δ] – V (μισή πτώση). Σε αντίθεση με την

απλότητα της προηγούμενης εναρμόνισης της ίδιας μελωδικής φράσεως, σε αυτήν ο Bach μεταχειρίζεται πολύ έντονη χρωματικότητα στην βάση ενός *θεμελιώδους μπάσσου* που κινείται κατ' ουσίαν στον κύκλο των πεμπτών: *σι – μι, ντο-δίεση* (η ελλείπουσα θεμέλιος της “ιταλικής” παρενθετικής διπλής δεσπόζουσας της σχετικής της υποδεσπόζουσας) – *φα-δίεση – σι – μι* και εκ νέου *σι* (ελλείπον στην παρενθετική συγχορδία δεσπόζουσας μετ' ενάτης χωρίς θεμέλιο της δεσπόζουσας) – *μι*.

Ένατη και δέκατη φράση, μ. 18-19a / 19b-20

α) Στην Λα-μείζονα:  $V^6 - I - I^6 - V_5^6/V - vii/vi, vi$  (αποφυγή πτώσεως· η διπλή δεσπόζουσα δύναται μεν να λειτουργήσει ως προδεσπόζουσα, αλλά η αναμενόμενη δεσπόζουσα αντικαθίσταται κατόπιν απευθείας από την τονικοποιούμενη κατάληξη στην σχετική, η οποία σε τελική ανάλυση φαίνεται πως συμβάλλει μονάχα στην αρμονική επέκταση της λειτουργίας της τονικής σε όλο αυτό το χωρίο και μέχρι την θέση του μ. 20).

β) Αναδιατύπωση της προηγούμενης αποτυχημένης πτωτικής διαδικασίας, προκειμένου αυτήν την φορά να μπορέσει να πραγματοποιηθεί η προσδοκώμενη κατάληξη με τέλεια πτώση στην Λα-μείζονα:  $V^6, I - V^7 - I$ .

[05.01.2021]

**A36. Johann Sebastian Bach, “Ich will dich mit Fleiß bewahren”, χορικό από το *Ορατόριο των Χριστουγέννων / καντάτα αρ. 3, για την τρίτη ημέρα των Χριστουγέννων, Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen* (27 Δεκεμβρίου 1734), BWV 248/33**

**A37. Johann Sebastian Bach, *Warum sollt ich mich denn grämen*, BWV 422**

Τα δύο αυτά τετράφωνα εναρμονισμένα χορικά του Bach βασίζονται στο λουθηρανικό χορικό μέλος “Warum sollt ich mich denn grämen” του Johann Georg Ebeling (1666): το πρώτο διατηρεί από την αρχική μελωδία μόνο τις τέσσερις πρώτες φράσεις (αυτούσιες ή ελαφρώς παρηλλαγμένες), τις οποίες και επαναλαμβάνει, ενώ το δεύτερο βρίσκεται ακόμη πιο κοντά στην πρωτότυπη μελωδική εκδοχή, καθώς αντικαθιστά επί της ουσίας μονάχα την τελευταία φράση της (όγδοη) με μια επαναφορά της τέταρτης φράσεως. Ως εκ τούτου, η μελωδική μορφή των δύο εναρμονίσεων του Bach μπορεί να παρασταθεί ως εξής:

BWV 248/33: α β γ δ α β γ δ

BWV 422: α β γ δ ε β γ δ

Πέραν της πέμπτης μελωδικής φράσεως, λοιπόν, όλες οι υπόλοιπες είναι κοινές σε αυτά τα δύο τετράφωνα χορικά.

**6461. Zu demj. Lied.**

Better 1713. II. S. 41.

1) 2)

3)

2) 4) 1) Doleš. 2) Graupner.

2) Blüher. 3) Graupner. 3) Seb. Bach. 4) Tischerligky 1825.

Graupner 1728. Cassel 1736. 50. 71. 75. König 1738, fünfte Mel. Handschr. Leipzig 1780. Doleš 1785. Portmann 1786. Minc 1814. Altenburg 1815. Schicht 1819. Grosheim 1819. Blüher 1825. Tischerligky 1825. Hartmann 1828. Raumer-Reichardt 1830. Steglich 1845. Erlangen 1847. Prag 1847. Karow 1848. Wolfmar 1865.

**Πηγή: Johannes Zahn, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder – Band IV: Die Melodien von den achtzeiligen trochäischen bis zu den zehnzeiligen inkl. enthaltend, Bertelsmann, Gütersloh 1891, σ. 77 (αρ. 6461)**

Η μελωδία του Ebeling είναι γραμμένη στον υποϊωνικό (12ο) τρόπο, δεδομένου του ότι καλύπτει την έκταση μίας έκτης (σολ – μι'), έχει τετράχορδο στην βάση της κλίμακας της (σολ – ντο') και καταλήγει στον φθόγγο ντο' (finalis). Η αναφορά στο σύστημα των 12 τρόπων του Heinrich Glarean συνάδει εν προκειμένω με την σημαντική διάδοση που το σύστημα αυτό γνώρισε ιδίως στον βορειογερμανικό χώρο κατά τον 17ο αιώνα (βλ. σχετικά: Γιώργος Φιτσιώρης, *Τα χορικά του Μπαχ, ενταγμένα σε μία ευρύτερη ιστορική περίοδο συνθετικών και θεωρητικών αναζητήσεων (15ος – 18ος αιώνας)*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2010, σ. 171, 178-180 και αλλού). Εντούτοις, η μελωδική ανακατασκευή του Bach χρησιμοποιεί ως τελικό φθόγγο το σολ, μεταφέροντας ουσιαστικά το μέλος στον μιζολύδιο τρόπο, όπως άλλωστε φανερώνει και η απουσία οπλισμού στην δεύτερη, ειδικά, εναρμόνιση (BWV 422). Κατά συνέπεια, η εναρμόνιση του δεδομένου μέλους από τον Bach ευθυγραμμίζεται και στις δύο αυτές περιπτώσεις με τον μείζονα τρόπο του τονικού συστήματος.

#### Αρμονική ανάλυση του χορικού BWV 248/33

Πρώτη φράση: Σολ-μείζων: I – IV – V<sup>2</sup> – I<sup>6</sup> = Ντο-μείζων: V – I – V<sup>2</sup>/V – V<sup>6</sup>, vi – iv<sup>6</sup> (δάνεια από τον αντίθετο τρόπο) – I<sup>6</sup> – V, I (τέλεια πτώση στην τονικότητα της IV).

Δεύτερη φράση: Σολ-μείζων: I – V<sup>6</sup>/ii, ii (τονικοποίηση της επιτονικής της τονικότητας αναφοράς).

Τρίτη φράση: Σολ-μείζων: vi – I<sup>6</sup>, V (μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς).

Τέταρτη φράση: Σολ-μείζων: V – I, IV<sup>6</sup> – I<sup>6</sup> (“διαβατικό”) – ii<sup>6</sup> – V<sup>(7)</sup>, I (τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς).

Πέμπτη φράση: Σολ-μείζων: IV – vi (ή ενδεχομένως και vii<sup>6</sup>/V, εάν το ντο-δίεση εκληφθεί ως πραγματικός φθόγγος), V – Ντο-μείζων: V<sup>2</sup> – vi<sup>4</sup><sub>3</sub> (ουσιαστικά μία I<sup>6</sup> με επιπρόσθετη έκτη) – vii<sup>6</sup> – I<sup>6</sup> – V<sup>6</sup>/V, I<sup>6</sup> – V<sup>6</sup>/vi – vi (απατηλή πτώση στην τονικότητα της IV· αξιοπρόσεκτη επίσης η πύκνωση του αρμονικού ρυθμού στο μ. 8b, αν και σε λίγο βαθύτερο επίπεδο μπορεί κανείς να διακρίνει εδώ δύο μονάχα συγχορδίες, ήτοι την τονική με επιπρόσθετη έκτη σε πρώτη αναστροφή και την διπλή δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης σε πρώτη αναστροφή).

Έκτη φράση: λα-ελάσσων:  $ii/I$  (δάνεια από τον αντίθετο τρόπο) –  $V - i$  (ατελής πτώση στην τονικότητα της  $ii$ ).

Έβδομη φράση: Σολ-μείζων:  $vi - iii^6 - V^6$  (αποφυγή πτώσεως).

Όγδοη φράση: Σολ-μείζων:  $I - I^6 - IV^2 - vii^6 - I^6 - ii_5^6, V_{4-3}^{8-7} - I$  (τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς: στο μ. 12b μπορεί κανείς να επικεντρωθεί μόνο στις συγχορδίες της  $vii^6$  και της  $I^6$  – σε βαθύτερο επίπεδο, άλλωστε, ολόκληρο το μ. 12 φαίνεται να αφιερώνεται αποκλειστικά στην συγχορδία της τονικής – καίτοι βέβαια, από την άλλη πλευρά, η συγχορδία με λειτουργία προδεσπόζουσας που εμφανίζεται στο τελευταίο μόλις όγδοο του μέτρου αυτού δύσκολα μπορεί να αγνοηθεί).

Γενικότερα συμπεράσματα: Η πρώτη και η πέμπτη μελωδική φράση στρέφονται προς την τονικότητα της υποδεσπόζουσας, Ντο-μείζονα, στην οποία πραγματοποιούν τέλεια και απατηλή πτώση, αντίστοιχα. Ενώ η δεύτερη μελωδική φράση τονικοποιεί την σχετική της υποδεσπόζουσας ως βαθμίδα της Σολ-μείζονος, η αντίστοιχη έκτη φράση την επικυρώνει (με μία ατελή πτώση) ως νέο – καίτοι πολύ προσωρινό – τονικό κέντρο. Η τρίτη φράση του μέλους αποπερατώνεται με μισή πτώση στην Σολ-μείζονα, ενώ η αντίστοιχη έβδομη φράση αποτυγχάνει να κάνει το ίδιο, αφού καταλήγει στην συγχορδία της δεσπόζουσας σε αναστροφή (αποφυγή πτωτικής διαδικασίας). Η τέταρτη και η όγδοη μελωδική φράση κλείνουν αμφοτέρως με τέλεια πτώση στην Σολ-μείζονα.

Αρα, οι πραγματικές μουσικές φράσεις (με κριτήριο τις γνήσιες αρμονικές πτωτικές καταλήξεις) στην παρούσα εναρμόνιση είναι πέντε: η πρώτη (μ. 1-3a) πραγματοποιεί μετατροπία από την Σολ-μείζονα στην Ντο-μείζονα, η δεύτερη (μ. 3b-5a) και η τρίτη (μ. 5b-7a) κινούνται στο περιβάλλον της Σολ-μείζονος, η τέταρτη (μ. 7b-10) κατευθύνεται από την Σολ-μείζονα – μέσω της Ντο-μείζονος – στην λα-ελάσσονα και η πέμπτη (μ. 11-13) αποκαθιστά κατόπιν την κύρια τονικότητα. Ως επί το πλείστον, η Σολ-μείζων παραμένει λοιπόν στο προσκήνιο, αφού εναλλάσσεται τακτικά με τις δύο άλλες συγγενικές τονικότητες που αξιοποιούνται στην παρούσα εναρμόνιση (την  $IV$  και την  $ii$ ): συν τοις άλλοις, η Ντο-μείζων παρουσιάζεται λίγο μετά την έναρξη του τετράφωνου αυτού χορικού, ως προσωρινή απομάκρυνση από το βασικό τονικό κέντρο, ενώ η λα-ελάσσων αφορμάται ουσιαστικά από την προηγούμενη απατηλή πτώση στην Ντο-μείζονα και επικυρώνεται με μία σχετικά ασθενή (ατελή) πτώση.

#### Αρμονική ανάλυση του χορικού BWV 422

Πρώτη φράση: Ντο-μείζων:  $I - I^6 - ii_5^6 - V^2 - I^6, ii - vii^6$  (είτε μόνον η δεύτερη συγχορδία) –  $I^6 - V_{4-3}^{8-7}, I$  (τέλεια πτώση στην τονικότητα της  $IV$ ).

Δεύτερη φράση: Ντο-μείζων:  $V - V^6/vi, vi = Σολ-μείζων: I - V^6/ii, ii$  (τονικοποίηση της επιδεσπόζουσας της εναρκτήριας τονικότητας ή της επιτονικής της τονικότητας αναφοράς).

Τρίτη φράση: Σολ-μείζων:  $vi - I^6, V$  (μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς).

Τέταρτη φράση: Σολ-μείζων:  $iii - vi^7, IV^6 - V_5^6 - I - I^6 - ii_5^6 - ii^7 - V^{8-7}, I$  (τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς: το μ. 6 μπορεί κάλλιστα να αναλυθεί αρμονικώς και απλούστερα, δηλαδή ως εξής:  $V_5^6 - I - ii_5^6 - V^7$ ).

Πέμπτη φράση: Ντο-μείζων:  $I^6 (- vii^7/V), V (- V^2) - I^6 (- I) - IV^{9-[8]} = ρε-ελάσσων: III^{9-[8]} - i^6 (- i), ii_5^6 (- ii^7) - V - I$  (τέλεια πτώση στην τονικότητα της  $v$  της ομώνυμης ελάσσονος: σε παρένθεση σημειώνονται συγχορδίες που σχηματίζονται σε ασθενή όγδοα και μπορούν κάλλιστα να παραλειφθούν από την αρμονική ανάλυση: η ένδειξη  $^{9-[8]}$  δηλώνει μία καθυστέρηση, η λύση της οποίας πραγματοποιείται σε διαφορετική συγχορδία).

Έκτη φράση: Φα-μείζων:  $V/V - V^7 - I$  (ατελής πτώση στην τονικότητα της  $VII$  της ομώνυμης ελάσσονος).

Έβδομη φράση: Σολ-μείζων:  $V^2/IV - IV^6 - I^6 - V$  (μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς).

Όγδοη φράση: Σολ-μείζων:  $iii - vi^7 - ii - vii^6 - I^6, V_{4-3}^{8-7} - I$  (τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς: η  $vii^6$  στο ασθενές όγδοο του τρίτου χρόνου του μ. 12 θα πρέπει μάλλον να λογισθεί ως πραγματική συγχορδία, διότι συμπληρώνει τον κύκλο των πεμπτών που εξελίσσεται από την  $iii$  μέχρι την  $I$ , υποκαθιστώντας την συγχορδία της δεσπόζουσας απεναντίας, αξίζει να σημειωθεί ότι στο τελευταίο όγδοο του ίδιου μέτρου δεν σχηματίζεται μία συγχορδία  $ii_s^6$ , εξαιτίας της ακινησίας της φωνής του τενόρου).

Γενικότερα συμπεράσματα: Η πρώτη μελωδική φράση εναρμονίζεται καθ' ολοκληρίαν στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας, Ντο-μείζονα: το γεγονός αυτό υπογραμμίζει την τροπική φύση του αρχικού μελωδικού υλικού, καθ' ότι η έμφαση στην  $IV$  είναι ένα από τα χαρακτηριστικότερα γνωρίσματα του μιζολύδιου τρόπου (πρβλ. Φιτσιώρης, *Τα χορικά του Μπαχ*, ό.π., σ. 359 κ.εξ.). Ομοίως, η πέμπτη μελωδική φράση φαίνεται πως ξεκινά την πορεία της από το ίδιο τονικό περιβάλλον μάλλον, παρά από την τονικότητα αναφοράς, Σολ-μείζονα. Ανάλογη αμφισημία, ανάμεσα στην Ντο-μείζονα και την Σολ-μείζονα, διέπει την σύντομη (αλλά και άνευ πτωτικής απολήξεως) δεύτερη φράση του μέλους, η οποία πάντως αίρεται αναδρομικά από το γεγονός ότι οι δύο επόμενες μελωδικές φράσεις προσανατολίζονται πλέον ξεκάθαρα προς την Σολ-μείζονα, στην οποία και καταλήγουν με μισή και τέλεια πτώση, αντίστοιχα. Η μετατροπική πορεία που λαμβάνει χώραν κατά την εξέλιξη της πέμπτης φράσεως του μέλους επισφραγίζεται με μία τέλεια πτώση στην τονικότητα της ρε-ελάσσονος, η οποία ανήκει από κοινού με την τονικότητα της Φα-μείζονος – όπου και καταλήγει (έπειτα από αλληπάλληλες συγχορδίες με λειτουργία δεσπόζουσας) με ατελή πτώση η επόμενη, έκτη μελωδική φράση – στο άμεσο συγγενικό περιβάλλον όχι της Σολ-μείζονος αλλά της ομώνυμης της, σολ-ελάσσονος! Τελικά, η Σολ-μείζων αποκαθίσταται κατά την εναρμόνιση των δύο τελευταίων φράσεων του χορικού μέλους, οι οποίες συνιστούν επί της ουσίας αρμονικά παραλλάγματα των αντίστοιχων μελωδικών φράσεων υπ' αρ. 3 και 4.

Συνεπώς, στην παρούσα εναρμόνιση διαμορφώνονται περισσότερες μουσικές φράσεις (επτά), καθώς ο Bach επιλέγει να εδραιώσει με τις αναγκαίες πτωτικές διαδικασίες περισσότερα και δη πιο απομεμακρυσμένα τονικά κέντρα απ' ό,τι στην προηγούμενη περίπτωση (BWV 248/33). Παρ' ότι στο πρώτο ήμισυ του χορικού BWV 422 παρατηρείται μονάχα μια σταδιακή μετατόπιση από την δευτερεύουσα τονικότητα της Ντο-μείζονος (στην πρώτη φράση των μ. 1-3a) προς την κύρια τονικότητα της Σολ-μείζονος (στην δεύτερη και την τρίτη φράση, στα μ. 3b-5a και 5b-7a, αντίστοιχα), στο δεύτερο ήμισυ του ίδιου γίνεται χρήση της ελάσσονος δεσπόζουσας (τέλεια πτώση στο τέλος της τέταρτης φράσεως, στα μ. 7b-9) και της μείζονος σχετικής της (ατελής πτώση στο κλείσιμο της πέμπτης φράσεως, στο μ. 10), οι οποίες υποδηλώνουν την παρουσία της ομώνυμης σολ-ελάσσονος σε αυτό το σημείο, προτού η Σολ-μείζων επανέλθει στο προσκήνιο κατά την διάρκεια των δύο τελευταίων φράσεων (της έκτης, στο μ. 11, και της έβδομης, στα μ. 12-13). Σχηματικά, λοιπόν, ο συνολικός τονικός σχεδιασμός αυτού του τετράφωνου χορικού μπορεί να αναχθεί στο ακόλουθο διάγραμμα:  $IV \rightarrow I \cdot (IV) \rightarrow v \rightarrow VII/i \rightarrow I$ .

Τα τονικά κέντρα πέραν της τονικότητας αναφοράς εδραιώνονται είτε με τέλεια πτώση (η  $IV$  και η  $v$ ) είτε με ατελή πτώση (η  $VII/i$ ), ενώ η αποκατάσταση της Σολ-μείζονος γίνεται πάντοτε κατά τρόπον σταδιακό, με μίαν αλληλουχία μισής και τέλει πτώσεως στο πλαίσιο δύο φράσεων. Η μόνη μελωδική φράση που δεν ολοκληρώνεται με πτώση (στα μ. 3b-4a), εξ άλλου, φαίνεται πως συμβάλλει επίσης στο ομαλό πέρασμα από την Ντο-μείζονα προς την Σολ-μείζονα κατά το πρώτο ήμισυ του συγκεκριμένου χορικού.

#### Ορισμένες συγκριτικές παρατηρήσεις

Όπως ήδη διαπιστώθηκε, το χορικό BWV 248/33 κινείται αποκλειστικά μεταξύ των στενά συγγενικών τονικών περιοχών της (μείζονος) τονικότητας αναφοράς του, ενώ το χορικό BWV 422 εκμεταλλεύεται τον διευρυμένο τονικό χώρο που προκύπτει από τον συνδυασμό του μείζονος και του ελάσσονος τρόπου, προοιωνίζοντας έτσι μίαν εξέλιξη που



αρχίζει να εκδηλώνεται συστηματικά μόλις από τα τέλη του 18ου αιώνας στο μουσικό ρεπερτόριο και ακολούθως γνωρίζει ευρύτερη εφαρμογή κατά τον 19ο αιώνα.

Και οι τρεις διαφορετικές εναρμονίσεις της μελωδικής φράσεως “α” θέτουν στο επίκεντρό τους την Ντο-μείζονα. Εντούτοις, στο πλαίσιο του χορικού BWV 248/33, η φράση αυτή εναρμονίζεται δύο φορές κατά τρόπον αρκετά δαυιλή, εξελίσσεται μετατροπικά και εν τέλει είτε επικυρώνει την νέα τονικότητα με τέλεια πτώση, είτε αποφεύγει να την επικυρώσει καταλήγοντας σε απατηλή πτώση (και αναβάλλοντας κατ’ αυτόν τον τρόπο το κλείσιμο της αρμονικής φράσεως). Αντίθετα, η ίδια μελωδική φράση στην έναρξη του χορικού BWV 422 παραμένει σε μία και μόνον τονικότητα, ενώ συνάμα εναρμονίζεται με πολύ πιο απλά – αμιγώς διατονικά – αρμονικά μέσα.

Η μελωδική φράση “β” εναρμονίζεται κατά τον ίδιο ακριβώς τρόπο στο πρώτο ήμισυ και των δύο υπό εξέταση χορικών, δίχως να αποφέρει κάτι περισσότερο από μία τονικοποίηση της δεύτερης βαθμίδος της τονικότητας αναφοράς: εντούτοις, κατά την επαναφορά της στο δεύτερο ήμισυ του χορικού BWV 248/33 οδηγείται σε μία ατελή πτώση στην λα-ελάσσονα, ενώ στο αντίστοιχο σημείο του χορικού BWV 422 αρθρώνει μία ατελή πτώση στην Φα-μείζονα!

Η μελωδική φράση “γ” εναρμονίζεται επίσης τέσσερις συνολικά φορές στα δύο αυτά χορικά, αλλά με μικρές διαφοροποιήσεις: σε τρεις περιπτώσεις αρθρώνει μία μισή πτώση στην Σολ-μείζονα, ενώ ειδικά στην δεύτερη εμφάνισή της στο χορικό BWV 248/33 την αποφεύγει.

Ομοίως, η μελωδική φράση “δ” παρουσιάζεται από δύο φορές σε αμφοτέρω τα χορικά, καταλήγοντας πάντοτε σε μία καλώς αρθρωμένη τέλεια πτώση στην Σολ-μείζονα. Οι δύο εναρμονίσεις της στο χορικό BWV 248/33 είναι σχετικά απέριτες, με την πρώτη εξ αυτών να δίνει σαφώς μεγαλύτερη έμφαση στην λειτουργία της προδεσπόζουσας (βλ. την συγχορδιακή διαδοχή  $IV^6 - I_4^6 - ii_5^6$  στο μ. 6), η οποία στην δεύτερη εκδηλώνεται τουναντίον μόνο κατά τρόπον φευγαλέο (στο τελευταίο όγδοο του μ. 12). Από την άλλη πλευρά, οι εναρμονίσεις της ίδιας μελωδικής φράσεως στο χορικό BWV 422 παρουσιάζουν μεγαλύτερη αρμονική ποικιλία στην έναρξή τους: μάλιστα, ό,τι στο μ. 5b μένει τρόπον τινά “ημιτελής”, έρχεται κατόπιν να αναπτυχθεί πληρέστερα στο μ. 12 με την μορφή μιας αρμονικής διαδοχής στον κύκλο των πεμπτών, η οποία ωστόσο έχει και εδώ ως αποτέλεσμα τον εξοβελισμό της λειτουργίας της προδεσπόζουσας από την εν γένει πτωτική διαδικασία.

Η μελωδική φράση “ε”, η οποία παρουσιάζεται άπαξ μόνο στο χορικό BWV 422, δεν μπορεί εδώ να εξετασθεί υπό συγκριτική έποψη.

Η παραπάνω εξέταση αποτελεί μιαν ελάχιστη συμβολή στην διερεύνηση του τρόπου με τον οποίον ο Johann Sebastian Bach μεταχειρίζεται τα αρμονικά του μέσα, προκειμένου να προσδώσει ικανοποιητική ποικιλία σε δύο διαφορετικές τετράφωνες εναρμονίσεις του ενός σχετικά σύντομου λουθηρανικού μέλους.

[04.11.2018]

### **A39. Johann Sebastian Bach, *O Mensch, bewein dein Sünde groß*, BWV 402**

Σε δομή Bar: οι τρεις πρώτες μελωδικές φράσεις επαναλαμβάνονται με διαφορετικό κείμενο (τμήματα α και α’), ακολουθούμενες από άλλες έξι (τμήμα β). Παρά την μεγάλη του έκταση, το χορικό αυτό εξελίσσεται εκ περιτροπής σε δύο μόνο τονικότητες: την Μι-ύφεση-μείζονα καθώς και την δεσπόζουσα της, Σι-ύφεση-μείζονα.

#### Πρώτη και δεύτερη φράση, μ. 1-2 και 3-4 (από άρση)

Οι δύο αυτές μελωδικές φράσεις διαφέρουν στην έναρξή τους, αλλά έχουν κοινή κατάληξη: παρ’ όλα αυτά, ο Bach αντιμετωπίζει με τελειώς διαφορετικούς αρμονικούς όρους το πέρας της μίας και της άλλης. Στην πρώτη περίπτωση, η αρμονική εξέλιξη στο περιβάλλον της αρχικής τονικότητας, Μι-ύφεση-μείζονος, δεν οδηγείται σε κάποια πτώση: I, IV – ii –

$V^6/vi - vi, vi - vii^7/iii - iii$ : με εφαλτήριο την σχετική της υποδεσπόζουσας διαμορφώνεται ένας κύκλος πεμπτών ( $ii - vi - iii$ ) που καταλήγει στην αντιθετική της τονικής, δίχως επομένως να υφίσταται κινητικότητα σε επίπεδο αρμονικών λειτουργιών (καθώς στα δύο αυτά μέτρα δεν επεκτείνεται παρά η εναρκτήρια τονική). Αντίθετα, στα δύο επόμενα μέτρα, από την Μι-ύφεση-μείζονα ( $iii, IV_5^6$  [ή  $ii_3^4$  με καθυστέρηση της θεμελίου που λύνεται στην επόμενη συγχορδία] –  $V_5^6 - I - IV_{5b}^6/vi - V_5^6/vi - vi$ ) πραγματοποιείται διατονική μετατροπή προς την τονικότητα της δεσπόζουσας, που επικυρώνεται με μία τυπική τέλεια πτώση στην Σι-ύφεση-μείζονα στο μ. 4 ( $ii - V^7 - I$ ). Συνεπώς, οι δύο πρώτες μελωδικές φράσεις του χορικού μέλους ενοποιούνται εν προκειμένω σε μία αρμονική φράση.

#### Τρίτη φράση, μ. 5-6 (από άρση)

Η φράση αυτή επανέρχεται απευθείας στην κύρια τονικότητα:  $ii, V_5^6 - iii^6 - IV_5^6 - V_5^6 - I - IV^6, ii_5^6 [- ii] - V - I$  (τέλεια πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα).

#### Τέταρτη και πέμπτη φράση, μ. 7-8 και 9-10 (από άρση)

Οι δύο αυτές μελωδικές φράσεις είναι πρακτικά ίδιες (διαφέρουν μόνον ως προς τον τελικό τους φθόγγο), όμως ο Bach τις εναρμονίζει και πάλι τελείως διαφορετικά: την μεν πρώτη στην Μι-ύφεση-μείζονα, με κατάληξη σε πλάγια πτώση ( $I, I^6 - V_5^6/V - V - V^2/IV, IV^6 - IV - I$ ), την δε δεύτερη στην Σι-ύφεση-μείζονα, με κατάληξη σε τέλεια πτώση ( $ii, V_5^6 - V^7 - I - I^6, ii_5^6 - V^{[7]} - I$ ).

#### Έκτη και έβδομη φράση, μ. 11-12 και 13-14 (από άρση)

Η Μι-ύφεση-μείζων επιστρέφει στο προσκήνιο, όμως η πρώτη από τις δύο αυτές μελωδικές φράσεις αποφεύγει να κάνει κάποια πτώση στην κατάληξή της:  $I, V^{[2]}/IV - IV^6 - I - vii^7/ii, ii - vii^7/vi - vi$ : απεναντίας, η επόμενη έρχεται να ολοκληρώσει την αρμονική πορεία προς μία μισή πτώση, ξεκινώντας μάλιστα από την συγχορδία της διπλής υποδεσπόζουσας (στο πλαίσιο μιας ευρύτερης τονικοποίησης της υποδεσπόζουσας):  $IV/IV, V^2/IV - IV^6 - V - iii [- vii^6/ii], ii [- vii^6] - I^6 - V$ . Συνεπώς, σε βαθύτερο επίπεδο, η λειτουργία της τονικής εκτείνεται από το μ. 11 με άρση μέχρι το μέσον του μ. 14, εγκιβωτίζοντας όλες τις ενδιάμεσες τονικοποιήσεις και αρμονικές (μη πτωτικές) ανακυκλήσεις.

#### Ογδοη και ένατη φράση, μ. 15-16 και 17-18 (από άρση)

Ομοίως και σε αυτήν την περίπτωση, η προηγούμενη μελωδική φράση δεν καταλήγει σε πτώση, ενώ η επόμενη φθάνει στην ακροτελεύτια τέλεια πτώση του χορικού στην Μι-ύφεση-μείζονα. Αναλυτικά:  $V, V^6/V - V^2 - I^6 - iii, IV_{5b}^6/iii - V_5^6/iii - iii$  (ευρύτερη τονικοποίηση της αντιθετικής της τονικής και αποφυγή πτώσεως):  $IV, V^2 [- I^6] - I - V_5^6 - V^7 - I - I^6, ii_5^6 - V - I$ .

[28.10.2021]

### **A41. Johann Sebastian Bach, “O große Lieb”, χορικό από τα Πάθη κατά Ιωάννην (7 Απριλίου 1724), BWV 245/3**

#### Πρώτη φράση, μ. 1 (από άρση)

Στην σολ-ελάσσονα:  $i, iv^7 [- i_4^6] - ii_3^4 [- iv^6] - V$  (μισή πτώση). Το λα του τενόρου στον δεύτερο χρόνο του μ. 1 δεν μπορεί να λογισθεί ως ξένος φθόγγος, διότι αποτελεί την λύση της έβδομης της προηγούμενης συγχορδίας, εκτός κι αν ληφθεί υπ' όψιν το εμβόλιμο διαβατικό έξι-τέσσερα (αλλά τούτο θα παραμόρφωνε τον αρμονικό ρυθμό, ο οποίος θα πύκνωνε αρχικά στον πρώτο χρόνο και έπειτα θα αραιώνε αναιτιολόγητα πριν από την πτώση).

#### Δεύτερη φράση, μ. 2-3 (από άρση)

Επίσης στην σολ-ελάσσονα:  $V^2, i^6 - vii^6 - i, vii^7 - i - V$  (μισή πτώση).

#### Τρίτη φράση, μ. 4-6 (από άρση)

Η φράση αυτή ξεκινά από την σολ-ελάσσονα ( $V, i - vii^6/III - III$ ), αλλά ήδη από την έναρξη του μ. 4 μπορεί πλέον να ερμηνευθεί στο περιβάλλον της σχετικής, Σι-ύφεση-μείζονος:

$vi - vii^6 - I - V^2/IV, IV^6 - iv^6 [- ii^{\#4}_3] - I_4^6 - vii^{07}/V$  ή  $V_5^6/V, V[{}_{4-3}^{8-7}] - I$  (τέλεια πτώση). Η χρωματικότητα στην γραμμή του μπάσσου αλλά και σε αυτήν της σοπράνο στο μ. 5 αντιμετωπίζεται σε αρμονικό επίπεδο με την ενσωμάτωση συγχορδιών που προέρχονται από τον αντίθετο τρόπο.

#### Τέταρτη και πέμπτη φράση, μ. 7-9 & 10-11 (από άρση)

Στην σολ-ελάσσονα:  $i, ii^6 - vii^7/v - v, III - III^6 - IV/III - iii^6/III, [IV_5^6/III -] ii^4_3/III - V_5^6/III - III$  (τονικοποίηση της σχετικής) και  $III, vii^7 - i - V_5^6/V - V^{[7]}, I$  (τέλεια πτώση). Η τέταρτη μελωδική φράση εξελίσσεται από ένα σημείο και έπειτα στο περιβάλλον της σχετικής μείζονος, η οποία όμως ουδέποτε επικυρώνεται πτωτικά ως τονικό κέντρο! Κατά συνέπεια, στα μ. 8-9 λαμβάνει χώραν μία εκτεταμένη, ευρύτερη τονικοποίηση της σχετικής μείζονος, στο πλαίσιο της οποίας εμφανίζονται η παρενθετική υποδεσπόζουσα, η αντιθετική της συγχορδίας αναφοράς (ως υποκατάστατό της) αλλά και τετράφωνες εκδοχές της παρενθετικής υποδεσπόζουσας και της παρενθετικής δεσπόζουσας που οδηγούν στην συγχορδία της σχετικής. Από αρμονικής επόψεως, φυσικά, τα μ. 7-11 συγκροτούν μία ενιαία φράση στην κύρια τονικότητα της σολ-ελάσσονος.

[19.11.2020]

#### **A44. Johann Sebastian Bach, *Wer weiß, wie nahe mir mein Ende* (*Wer nur den lieben Gott läßt walten*), BWV 434**

Τούτο το πολύ γνωστό χορικό μέλος, “*Wer nur den lieben Gott läßt walten*” («Οποιος μονάχα στον αγαπητό Θεό εναποθέτει την εξουσία»), είναι διαμορφωμένο σε δομή Bar: αποτελείται από τέσσερεις διαφορετικές φράσεις, ισόποσα κατανεμημένες τόσο στο πρώτο τμήμα (α), το οποίο επαναλαμβάνεται άμεσα με διαφορετικό κείμενο (α'), όσο και στο δεύτερο και τελευταίο τμήμα (β).

#### Πρώτη φράση, μ. 1-3a / 6-8a (από άρση)

Η φράση αυτή εναρμονίζεται λιτά στην τονικότητα αναφοράς της λα-ελάσσονος:  $i, i^6 - V - i - vii^6, i^6 - ii^6 - V$ , και φθάνει σε μισή πτώση στον τρίτο κιάλας χρόνο του μ. 2 (ή μ. 7), η οποία έπειτα προεκτείνεται μέχρι την αρχή του επόμενου μέτρου διατηρώντας απλώς την καταληκτική συγχορδία της δεσπόζουσας.

#### Δεύτερη φράση, μ. 3b-5 / 8b-10 (με έναν επιπλέον χρόνο σε άρση)

Επίσης στην λα-ελάσσονα:  $v - i^7 - ii, V_5^6 - V^2/IV - IV^6 - V_3^{\#4}/V - i_4^6 - V^6/V - V [- V^7], i$  (τέλεια πτώση). Η παρούσα φράση ξεκινά με έντονα “τροπικό χρώμα”, όπως φανερώνει ιδίως η επιλογή της ελάσσονος δεσπόζουσας αντί της ενεργής δεσπόζουσας που έκλεινε την αμέσως προηγούμενη φράση, δίνοντας παράλληλα και την εντύπωση πως επίκειται μια στροφή προς την τονικότητα της σχετικής (οι συγχορδίες του μ. 3 / μ. 8 θα μπορούσαν κάλλιστα να επανερμηνευθούν ως  $iii, vi^7$  και  $vii$  στην Ντο-μείζονα, εφ’ όσον βεβαίως αυτή παρέμενε στο προσκήνιο και επιχειρούσε στην συνέχεια να εγκαθιδρυθεί με κάποια πτώση). Εντούτοις, στα δύο επόμενα μέτρα αίρεται κάθε υποψία μετατροπικής εκτροπής από την λα-ελάσσονα, η οποία τελικά επικυρώνεται με μία πολύ ισχυρή πτώση έπειτα από την αξιοπαρατήρητη πύκνωση του αρμονικού ρυθμού πάνω από την εντυπωσιακή καθοδική χρωματική γραμμή του μπάσσου: οι συγχορδίες της (δάνειας) μείζονος υποδεσπόζουσας αλλά και της διπλής δεσπόζουσας (τόσο στην αλλοιωμένη “γαλλική” αυξημένης έκτης όσο και στην απέριτη τρίφωνη εκδοχή της σε πρώτη αναστροφή που εμφανίζεται μετά το διαβατικό έξι-τέσσερα) υπογραμμίζουν μετ’ επιτάσεως την λειτουργία της προδεσπόζουσας πριν από την αναμενόμενη καταληκτική διαδοχή δεσπόζουσας – τονικής!

### Τρίτη φράση, μ. 11-12 (από άρση)

Η αρχή της φράσεως αυτής μπορεί να ερμηνευθεί διττώς, είτε στο περιβάλλον της λα-ελάσσονος ( $V, i - V^6/III - III - i$ ) είτε σε αυτό της Ντο-μείζονος ( $V/vi, vi - V^6 - I - vi$ ), η οποία τελικά επισφραγίζεται ως νέα τονικότητα με μία τέλεια πτώση στο μ. 12 ( $ii_5^6 - ii^7 - V^{[7]} - I$ ). Αυτή είναι και η μόνη μετατροπία που πραγματοποιείται στο πλαίσιο του παρόντος χορικού.

### Τέταρτη φράση, μ. 13-14 (από άρση)

Ήδη από την έναρξή της, αυτή η τελευταία φράση επανέρχεται στην λα-ελάσσονα και επεκτείνει την αρχική αρμονική λειτουργία της τονικής με μια πυκνή και πληθωρική συγχορδιακή διαδοχή μέχρι το τέλος του μ. 13 ( $V^6/IV$ , αντί της τονικής ή της προϋπάρχουσας σχετικής της στην άρση, και ακολούθως  $IV - V^7 - VI^7 - vii^{o7}/VII - VII - vii^7 - i$ ), προτού στο μ. 14 αρθρωθεί μία ιδιαιτέρως κατηγορηματική και ολοκληρωμένη από κάθε άποψη τέλεια πτώση:  $vii^7/V - V^{[7]} - I$ .

[24.10.2023]

## **A45. Johann Sebastian Bach, *Für Freuden laßt uns springen*, BWV 313**

Σε δομή Bar: οι δύο πρώτες φράσεις επαναλαμβάνονται με διαφορετικό κείμενο (τμήματα α και α'), ακολουθούμενες από άλλες δύο φράσεις (τμήμα β).

### Πρώτη φράση, μ. 1-2 (από άρση)

Στην σολ-ελάσσονα:  $i, i^6 - V - V^6 - i - ii^7 - V^7, i - i^6 - V$  (μισή πτώση). Εξαιρουμένου του παροδικού σχηματισμού μίας διαβατικής συγχορδίας  $V_3^4$  στο ασθενές όγδοο της άρσης που οδηγεί στο πρώτο μέτρο, όλοι οι υπόλοιποι φθόγγοι μικρής αξίας που εμφανίζονται στους δύο πρώτους χρόνους τόσο του πρώτου όσο και του δεύτερου μέτρου είναι ξένοι (διαβατικοί και ποικιλματικοί) προς αυτούς που συγκροτούν την εκάστοτε συγχορδία: ο αρμονικός ρυθμός πυκνώνει πραγματικά μόνο στο δεύτερο ήμισυ του πρώτου μέτρου.

### Δεύτερη φράση, μ. 3-4 (από άρση)

Η φράση αυτή εισέρχεται απευθείας στο τονικό περιβάλλον της σχετικής, Σι-ύφεση-μείζονος:  $I, vi - I^6 - ii^7 - V^7 - I^{[9-8]} - I^6, ii_5^6 - ii^7 - V - I$  (ατελής πτώση). Ο αρμονικός ρυθμός είναι και εδώ παραπλήσιος, ενώ ο δομικός ρυθμός πυκνώνει αισθητά προς το κλείσιμο της φράσης, με τις λειτουργίες της προδεσπόζουσας, της δεσπόζουσας και της τονικής να υλοποιούνται ανά χρόνο στο μ. 4.

### Τρίτη φράση, μ. 5-6 (από άρση)

Σι-ύφεση-μείζων:  $I =$  σολ-ελάσσων:  $III, iv [- IV^{7b}] - vii^7/V - V^{[4-3]} - VI - V^6/VII$  [και  $vii/VII$ ],  $VII - V^6$  [και  $vii$ ] -  $i - vii^7/V - V$  (μισή πτώση). Η συγχορδία που σχηματίζεται παροδικά στην αρχή του δεύτερου χρόνου στο μ. 5 δεν θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως  $V^7/VII$ : πρόκειται για μία “υβριδική” συγχορδία μείζονος υποδεσπόζουσας με μικρή έβδομη, η οποία συνδυάζει την οξυμένη έκτη με την τρίτη μελωδική βαθμίδα της κλίμακας της σολ-ελάσσονος.

### Τέταρτη φράση, μ. 7-9 (από άρση)

Στην σολ-ελάσσονα:  $V^6, i^{[9-8]} - VI [- III^6] - iv - ii^2/iv - V^6/iv, iv - i^6$  [με επιπρόσθετη διαβατική έκτη] -  $vii^6 - V_5^6, V [- i_4^6 - V_{4_3}^{8-7}] - I$  (ατελής πτώση). Στο τελευταίο όγδοο του μ. 8 φαίνεται να σχηματίζεται μία συγχορδία  $ii^7$ , η παρουσία της οποίας όμως δεν εξηγείται λειτουργικά σε αυτό το σημείο, όπου έχει ήδη αρχίσει να επεκτείνεται η λειτουργία της δεσπόζουσας από τον τρίτο χρόνο του ίδιου αυτού μέτρου (καταλήγοντας στον δεύτερο χρόνο του επομένου): στην πραγματικότητα, το διαβατικό σολ στην φωνή της άλτο παίρνει την θέση του φα-δίεση που ακολουθεί, αποκρύπτοντας έναν ακόμη μετασχηματισμό της συγχορδίας της δεσπόζουσας -  $vii_5^6$  - σε αυτό το σημείο!

[02.11.2020]

**A46. Johann Sebastian Bach, “Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe”, χορικό από τα Πάθη κατά Ματθαίον (11 Απριλίου 1727), BWV 244/46**

Πρώτη φράση, μ. 1-3 (από άρση)

Η εναρκτήρια φράση του χορικού εξελίσσεται στην τονικότητα αναφοράς της σι-ελάσσονος: εντούτοις, δεν ξεκινά από την τονική αλλά απευθείας με μία παρενθετική δεσπόζουσα της υποδεσπόζουσας:  $V_5^6/iv$ ,  $iv - vii^7/V - V$ ,  $IV^6 - V_5^6 - i$ ,  $vii^7 - i - V$  (μισή πτώση). Κατά πως φαίνεται, η φυσιολογικά αναμενόμενη αρμονική έναρξη έχει αποκοπεί, αφ' ενός για να συνδεθεί άμεσα το παρόν χορικό με το τέλος του αμέσως προηγούμενου μέρους (ενός σύντομου χορωδιακού που καταλήγει σε μισή πτώση στην μι-ελάσσονα) και αφ' ετέρου για να αποτυπωθεί μουσικά δια της παθητικής χρωματικής αρμονικής προόδου που εισάγεται εδώ ευθύς εξ αρχής το δέος του ποιμνίου καθώς αναλογίζεται την αναπόδραστη πλέον καταδίκη του Θεανθρώπου (έχει μόλις προηγηθεί το επεισόδιο της δια βοής απονομής χάριτος στον εγκληματία Βαραββά και του όχλου που φωνάζει στον Πόντιο Πιλάτο να σταυρώσει τον Ιησού)! Η πρώτη συγχορδία του μ. 2 θα ήταν ίσως δυνατόν να ερμηνευθεί (αντί για δάνεια υποδεσπόζουσα από την ομώνυμη μείζονα προς εξυπηρέτηση της μελωδικής πορείας του μπάσσου ούτως, ώστε να αποφευχθεί σε αυτήν το διάστημα του τριημιτονίου) και ως  $V^6/VII$  που παραμένει όμως άλυτη καθώς ακολουθείται από νέα ανάλογη συγχορδία, τύπου δεσπόζουσας: τεχνικά, θα ήταν βεβαίως εφικτή η συνύπαρξη των συγχορδιών της VII και της V στον δεύτερο χρόνο του μ. 2 με μια παράλληλη επιτάχυνση του αρμονικού και του επιφανειακού ρυθμού, όμως ο Bach δεν την επιλέγει, θέλοντας να διατηρήσει την ομορρυθμική κίνηση των φωνών που παραμένει σχεδόν αναλλοίωτη σε όλη αυτήν την πρώτη φράση ως ένα ακόμη μέσο ηχητικής αναπαράστασης των αποσβολωμένων πιστών καθώς αυτοί ψελλίζουν: «Πόσο, μα πόσο θαυμαστή είναι αυτή η τιμωρία!».

Δεύτερη φράση, μ. 4-6 (από άρση)

Εδώ πραγματοποιείται άμεση στροφή από την αρχική τονικότητα (V και i, από μετρική άρση προς θέση) προς την σχετική της, την Ρε-μείζονα ( $V/vi$ ,  $vi - V - I - IV$ ,  $ii - ii^6 - vi - vii^7/V$ ,  $V_{4-3}^{8-7} - I$ ), η οποία επικυρώνεται με μία πλήρη και ισχυρή (τέλεια) πτωτική διαδικασία.

Τρίτη φράση, μ. 7-9 (από άρση)

Η έναρξη της φράσεως αυτής μοιάζει να επιστρέφει απευθείας στο περιβάλλον της κύριας τονικότητας – και θα μπορούσε κανείς ενδεχομένως ακόμη και να υποστηρίξει ότι η παρούσα φράση παραμένει καθ' ολοκληρίαν στην σι-ελάσσονα, φθάνοντας εν τέλει σε μία πλάγια πτώση:  $i^6$ ,  $ii^6/I - V^7 - VI - V^6/III [- vii/III] - III$ ,  $III - III_4^6$  [ή  $V^2/VI - V_{[3]}^6/VI$ ] –  $VI - vii/iv$ ,  $iv^{[9-8]} - I$ . Ωστόσο, η κατάληξη στην μείζονα συγχορδία της τονικής σε αυτό το σημείο είναι τελείως ακατανόητη, όπως φανερώνει η άμεση αντιπαράθεσή της με την ελάσσονα συγχορδία της τονικής που ακολουθεί στην έναρξη της επόμενης φράσεως! Ως εκ τούτου, η θεώρηση μίας πλάγιας πτώσεως στο μ. 9 δεν στέκει και οφείλει να αναθεωρηθεί: η μόνη λογική ερμηνεία γι' αυτήν έγκειται λοιπόν σε μία μισή πτώση στην τονικότητα της μι-ελάσσονος, προς την οποίαν η φράση αυτή στρέφεται, έχοντας αρχικά παραμείνει στην προηγούμενη τονικότητα της Ρε-μείζονος, μάλλον, παρά επιστρέφει στην σι-ελάσσονα – επομένως:  $vi^6$ ,  $ii^6/VI - V^7/vi - VI/vi = IV - V^6 [- vii] - I$ ,  $I - I_4^6$  [ή  $V^2/IV - V_{[3]}^6/IV$ ] –  $IV$  στην Ρε-μείζονα μέχρι τον τρίτο χρόνο του μ. 8, ενώ από εκεί και έπειτα (στα μ. 8b-9):  $III - vii$ ,  $i^{[9-8]} - V$  στην μι-ελάσσονα. Θεωρητικά, η παρούσα πτωτική απόληξη ενδέχεται να είναι διφορούμενη (εξαιτίας της κατάληξής της σε μείζονα συγχορδία δύναται όντως να εκληφθεί τόσο ως μισή όσο και ως πλάγια πτώση), όμως στα συγκεκριμένα συμφραζόμενα όπου εμφανίζεται αίρεται κάθε αμφισημία, αφού η χρήση της μείζονος τονικής ως δάνειας, ναι μεν, θα είχε νόημα στο κλείσιμο είτε της τελευταίας φράσεως του κομματιού (ή μιας διακριτής ενότητας ή τμήματος στο εσωτερικό του) είτε και μιας οποιασδήποτε άλλης φράσης του εφ' όσον μπορούσε αναδρομικά να ακουσθεί και ως δεσπόζουσα της εναρκτήριας συγχορδίας της αμέσως επόμενης φράσεως (με αποτέλεσμα οι δύο διαδοχικές φράσεις να συνδέονται πολύ ομαλά

μεταξύ τους), σίγουρα όμως όχι στην περίπτωση που μόλις εξετάσαμε και η οποία τελικά δεν επιδέχεται παρά μία και μόνον αποδεκτή ερμηνεία.

#### Τέταρτη φράση, μ. 10-11 (από άρση)

Η εναρμόνιση του δεδομένου χορικού μέλους ολοκληρώνεται με την άμεση επαναφορά της κύριας τονικότητας στην τελευταία αυτή φράση:  $i, vii^6 - i^6 - V_{4-3}^{8-7}, I$  (τέλεια πτώση). Δύο παρατηρήσεις: *πρώτον*, δεν διαμορφώνεται κάποια συγχορδία με λειτουργία προδεσπόζουσας πάνω από το διαβατικό μι του μπάσσου και, *δεύτερον*, η ύστατη αυτή φράση καταλήγει όντως στην μείζονα τονική, εν αντιθέσει με την αμέσως προηγούμενη (σύμφωνα και με όσα συζητήθηκαν παραπάνω).

Συνολικός τονικός σχεδιασμός:  $i - III \rightarrow iv - i$ . Στην σύντομη πορεία του, το παρόν χορικό διέρχεται από δύο συγγενικές τονικότητες, την σχετική και την υποδεσπόζουσα, προτού επιστρέψει οριστικά στην αρχική.

[28.10.2022]

### **A48. Johann Sebastian Bach, “Seid froh dieweil”, χορικό από το *Ορατόριο των Χριστουγέννων / καντάτα αρ. 3, για την τρίτη ημέρα των Χριστουγέννων, Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen* (27 Δεκεμβρίου 1734), BWV 248/35**

#### Πρώτη και δεύτερη φράση, μ. 1 και 2 (από άρση)

Αυτή η συντομότερη εναρκτήρια μελωδική φράση στην φα-δίεση-ελάσσονα επαναλαμβάνεται άμεσα, αλλά εναρμονίζεται κατά τρόπον διαφορετικό, φθάνοντας την πρώτη φορά σε απατηλή πτώση ( $i, i - V^{[7]} - VI$ ) και την δεύτερη – αισίως πλέον – σε τέλεια ( $iv^6 [- ii_3^4], i_4^6 - V^{[7]} - i$ ).

#### Τρίτη φράση, μ. 3 (από άρση)

Παραμένοντας στην φα-δίεση-ελάσσονα, η νέα αυτή φράση αρθρώνει στην κατάληξή της μία απέρριτη μισή πτώση:  $i, vii^6 - i^6 - V$ .

#### Τέταρτη φράση, μ. 4-6 (από άρση)

Έχοντας έκταση τόση, όση και οι τρεις προηγούμενες φράσεις από κοινού, η παρούσα διαγράφει μία ευρύτερη μελωδική αψίδα, οδεύοντας εν πρώτοις με ανιόντα βήματα από την δεύτερη έως την πέμπτη βαθμίδα της κλίμακας και έπειτα κατερχόμενη και πάλι βηματικά μέχρι την θεμέλιο. Παράλληλα, σε αρμονικό επίπεδο διακρίνεται μία ανάλογη πορεία από την τονική προς την – επιμελώς προετοιμασμένη, πλην όμως απύσα εν τέλει – σχετική και ξανά πίσω στην τονική της φα-δίεση-ελάσσονος, η οποία “ζηλόφθονα”, θα έλεγε κανείς, σπεύδει να αποκαταστήσει την ηγεμονική της παρουσία στον πρώτο χρόνο του μ. 5 και να επεκταθεί μέχρι το τέλος του ιδίου μέτρου, προτού διαμορφωθεί μία ολοκληρωμένη πτωτική διαδικασία στο επόμενο:  $V, i - VI - iv^6 (= ii^6/III) [- ii/III] - V^{[7]}/III, i^6 - V_3^4 - i - ii^2 - V_5^6 - i^{9-[8]} - VI, ii_5^6 - ii^7 - V - i$  (τέλεια πτώση). Όπως διαπιστώνεται, η κύρια τονικότητα διατηρείται απαρέγκλιτα μέχρι το σημείο αυτό.

#### Πέμπτη και έκτη φράση, μ. 7 και 8 (από άρση)

Οι δύο αυτές φράσεις δεν είναι τίποτε άλλο από δύο επαναλήψεις της τρίτης φράσεως (πρβλ. μ. 3). Ενώ όμως η εναρμόνιση του μ. 7 καταλήγει με διαφορετική προετοιμασία στην ίδια – μισή – πτώση στην φα-δίεση-ελάσσονα ( $i, iv^6 [- V^7] - vii^7/V - V$ ), αυτή που ακολουθεί στο μ. 8 διαφοροποιείται αισθητά, καθώς πραγματοποιεί μία ατελή πτώση στην τονικότητα της σχετικής της δεσπόζουσας (VII): η τονική της φα-δίεση-ελάσσονος σε πρώτη αναστροφή αντιμετωπίζεται πλέον ως  $ii^6$  στην προπορευόμενη άρση, ακολουθούμενη από την δεσπόζουσα (αρχικά τρίφωνη και εν συνεχεία τετράφωνη, μεθ' εβδόμης) και την τονική της Μι-μείζονος. Αυτή είναι η πρώτη αλλά και η μόνη μετατροπική απόκλιση που σημειώνεται σε όλο το χορικό!

Έβδομη φράση, μ. 9-11 (από άρση)

Ούτε αυτή η τελευταία φράση είναι καινούργια: πρόκειται για μία επαναφορά της τέταρτης φράσεως (πρβλ. μ. 4-6), η οποία ωστόσο εναρμονίζεται με έναν τελείως καινοφανή και άκρως εντυπωσιακό τρόπο, ενόσω προετοιμάζει την ακροτελεύτια τέλεια πτώση στην φασίωση-ελάσσονα. Συγκεκριμένα, υποστηριζόμενη από μία πλήρως χρωματική άνοδο στην γραμμή του μπάσσου, η αρμονική πορεία τονικοποιεί διαδοχικά όλες τις βαθμίδες που μεσολαβούν από την τονική μέχρι την δεσπόζουσα, συμπεριλαμβανομένης ακόμη και της ναπολιτάνικης δεύτερης:  $V^6 [- V]$ ,  $i - V^6/II_N [- V/II_N] - II_N - V^6/III [- V/III]$ ,  $III - V^6/iv [- V^7/iv] - iv - vii^7/V [- V^7/V]$ ,  $V[4-3^7] - i$ . Στο πλαίσιο της παραπάνω αρμονικής διαδοχής, το πέρασμα από την αρχική επέκταση της λειτουργίας της τονικής σε αυτήν της προδεσπόζουσας λαμβάνει χώραν από το πρώτο στο δεύτερο ήμισυ του μ. 10, απ' όπου ξεκινά ουσιαστικά και η πτωτική διαδικασία.

[23.10.2024]

Ιωάννης Φούλιας