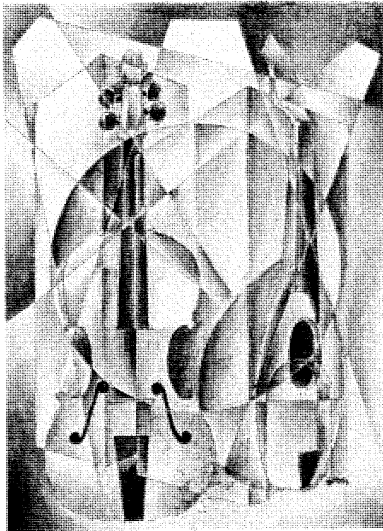


ΜΟΥΣΙΚΟΤΡΟΠΙΕΣ

Τεύχος 1/94

Δρχ. 500



- *Μαργαρίτα Δαλμάτη*: Το Τσέμπαλο και ο Κόσμος της Μουσικής του
- *Κώστα Τσούγκρα*: Κριτική Θεώρηση του Midi Studio και Αξιολόγησή του ως Μέσο Παραγωγής Μουσικής
- *Ηλία Χρυσοχοϊδη*: F. Chopin: Prélude Op. 28 Αρ. 14. Ένα Παράδειγμα Χρήσης της Γραμμικής Αντίστιξης στη Ρομαντική Μουσική
- *Atarah Ben Tovim και Douglas Boyd*: Το Σωστό Όργανο για το Παιδί σας. Πρακτικός Οδηγός για Γονείς και Δασκάλους. Απόδοση: Νίκος Τασόπουλος

F. Chopin: Prélude Op. 28 Αρ. 14

- Ένα Παράδειγμα Χρήσης της Γραμμικής Αντίστιξης στη Ρομαντική Μουσική -

Ηλία Χρυσοχοϊδη

Είναι γνωστή η επίδραση που άσκησε η μουσική του J.S. Bach στον Chopin. Αν και δεν έδειξε ποτέ ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την Αυστρο-Γερμανική μουσική (με εξαίρεση, βεβαίως, τον Mozart), ο Chopin αναγόρευσε «κύριο θεό» του¹ τον συνθέτη του οποίου το έργο αποτέλεσε το θεμέλιο λίθο αυτής της μουσικής. Το *Wohltemperirtes Clavier* έγινε το Ευαγγέλιό του² και ο ίδιος πάντοτε προετοιμαζόταν για τις συναυλίες του παίζοντας Bach³, ενώ σύστηνε στους μαθητές του «de toujours travailler Bach» ως το καλύτερο μέσο για να επιτύχουν πρόοδο στις σπουδές τους⁴.

Πέρα από την αναγνώριση της παιδαγωγικής αξίας των πιανιστικών έργων του Bach, ο Chopin επηρεάστηκε από τον τελευταίο πολύ πιο ουσιαστικά, αφού το γούστο του (*taste*) διαμορφώθηκε, τουλάχιστον

κατά ένα μέρος, από τη μουσική του Γερμανού συνθέτη⁵. Κανένα άλλο από τα έργα του δε μαρτυρεί καλύτερα αυτήν τη βαθιά επίδραση από τα 24 *Préludes* op. 28. Όπως παρατηρεί ο Jean-Jacques Eigeldinger, «η επίδραση του Bach στα Preludes, όπως και γενικά στη μουσική του Chopin, είναι απείρωσ πίο ισχυρή και λεπτή από αυτήν οποιοδήποτε μετακλασσικού συνθέτη»⁶. Τα πρελούδια του Chopin δεν είναι απλώς τα μόνα που μπορούν πραγματικά να συγκριθούν με αυτά του Bach, όπως δέχεται ο James Huneker⁷, αλλά απλώνουν κυριολεκτικά τις ρίζες τους στον Bach⁸.

Εκτός από την επιλογή της ακολουθίας των τονικοτήτων, που δείχνει ότι τα *Préludes* είναι «ομαδοποιημένα κατά έναν αποδεκτό Bach-ικό τρόπο»⁹, υπάρχουν και άλλα εσωτερικά στοιχεία, τα οποία επιβεβαιώ-

-
1. James Huneker, *Chopin: The Man and His Music*, (New York: Dover, 1966), σελ. 70.
 2. Jean-Jacques Eigeldinger, «Twenty-four Preludes op. 28: genre, structure, significance, στο *Chopin Studies*, Jim Samson (εκδ.), (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), σελ. 174.
 3. Huneker, *ενθ' av.* σελ. 52.
 4. Frederick Niecks, *Frederick Chopin as a Man and Musician*, (New York: Cooper Square Publishers, 1973), τ. 2, σελ. 78.
 5. Huneker, *ενθ' av.*, σελ. 196.
 6. Eigeldinger, *ενθ' av.*, σελ. 173.
 7. Huneker, *ενθ' av.*, σελ. 123.
 8. Eigeldinger, *ενθ' av.*, σελ. 177.
 9. Huneker, *ενθ' av.*, σελ. 131.

νουν την επίδραση του Bach, όπως στην περίπτωση του Prélude αρ. 14 σε Μι ύφεση ελάσσονα.

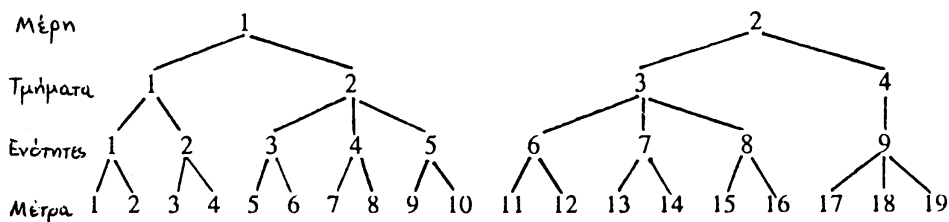
Στο πρελούντιο αυτό, που γράφτηκε ανάμεσα στο Φθινόπωρο του 1835 και τον Οκτώβριο του 1838¹⁰, γίνεται χρήση της τεχνικής της γραμμικής αντίστιξης (*linearer Kontrapunkt*)¹¹, την οποία ιδιοφυώς χρησιμοποίησε ο ίδιος ο Bach. Μολονότι έχει ήδη επισημανθεί η ομοιότητα που υπάρχει ανάμεσα στο συγκεκριμένο πρελούντιο και την 4η κίνηση της Σονάτας για πιάνο op. 25 σε Σι ύφεση ελάσσονα¹², θεωρώ πως η ομοιότητα αυτή είναι απλώς επιφανειακή. Το Finale της Σονάτας είναι ουσιαστικά ένα *moto perpetuo*, μια συνεχής κίνηση φθόγων χωρίς καμία εσωτερική δομή. Αντιθέτως, όπως αποκαλύπτει η ανάλυση που ακολουθεί, το Prélude αρ. 14 είναι οικοδομημένο πάνω σε μια περίπλοκη δομή τριών επιπέδων. Επομένως, το μόνο κοινό στοιχείο μεταξύ των δύο κομματιών είναι η περιγραφή τους ως *moto perpetuo all' unisono*.

Στην ακόλουθη ανάλυση χρησιμοποιεί-

ται μόνο το μέρος του δεξιού χεριού, μια και τα δύο χέρια παίζουν ακριβώς τις ίδιες νότες με διαφορά μιας οκτάβας (*unisono all' ottava*). Το μέρος αυτό αναλύεται σε τρία επίπεδα: υψηλό, μεσαίο, και χαμηλό, στα οποία θα αναφέρομαι στη συνέχεια χρησιμοποιώντας τα σύμβολα E3, E2, και E1 αντίστοιχα. Κάθε επίπεδο παρουσιάζει μια αυτόνομη μελωδική γραμμή, αποδεικνύοντας έτσι τη χρήση της γραμμικής αντίστιξης στο πρελούντιο, και συνεισφέρει στην κατανόηση της μορφολογικής δομής του κομματιού.

Η μορφολογική διάρθρωση του πρελουντιού δίνεται παρακάτω (Σχ. 1).

Το πρελούντιο χωρίζεται σε δύο μέρη (μμ. 1-10 και μμ. 11-19), που αρχίζουν με το ίδιο μέτρο. Η επανάληψή του στο δεύτερο μέρος, και μέσα σ' ένα τόσο μικρό κομμάτι, υποδηλώνει καθαρά επανέκθεση. Το πρώτο μέρος υποδιαιρείται σε δύο τμήματα (μμ. 1-4 και μμ. 5-10): το δεύτερο από αυτά αρχίζει με την επανάληψη στην δεσποζούσα του πρώτου μέτρου του πρώτου τμήματος. Το δεύτερο μέρος υποδιαιρείται επίσης σε δύο



Σχήμα 1

10. Maurice J.E. Brown, «The Chronology of Chopin's Preludes», *The Musical Times*, xcvi (1957), σελ. 424.

11. Ο όρος αυτός αναφέρεται στην «οριζόντια κίνηση και οργάνωση ανεξάρτητων αντιστικτικών γραμμών μουσικής»: Vincent J. Picerno, *Dictionary of Musical Terms*, (Brooklyn: Haskell House Publishers, 1976), σελ. 212· βλ. επίσης λήμμα «linear» στο *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (εκδ.), (London: Macmillan, 1980), τ. 11, σελ. 6. Η καθιέρωση του όρου οφείλεται στο βιβλίο *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1917) του Ελβετού μουσικολόγου Ernst Kurth, που ασχολείται με τη μελέτη της γραμμικής πλευράς της μελωδίας και το οποίο είχε μεγάλη επίδραση στην έρευνα των έργων του Bach· βλ. Kurt von Fischer και Edith B. Schnapper, «Kurth, Ernst», *απόθι*, τ. 10, σελ. 321.

12. Hunecker, *ενθ' αν.* σελ. 127.

F. Chopin: Prélude Op. 28 Αρ. 14

(δεξι χέρι)

1

4

7

10

Musical score for measures 10-12. The score is written for four staves. The top staff is the melody, and the bottom three staves are accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The music consists of eighth and quarter notes.

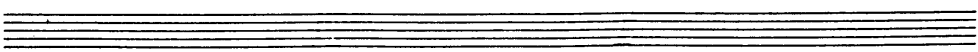
13

Musical score for measures 13-15. The score is written for four staves. The top staff is the melody, and the bottom three staves are accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The music consists of eighth and quarter notes.

16

Musical score for measures 16-18. The score is written for four staves. The top staff is the melody, and the bottom three staves are accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The music consists of eighth and quarter notes.

I.C.H.



τμήματα (μμ. 11-16 και μμ. 17-19), από τα οποία το δεύτερο μπορεί να θεωρηθεί ως *co-da*.

Στο πρώτο μέτρο εκτίθενται τα βασικά στοιχεία που κυριαρχούν σε όλο το κομμάτι. Αυτά είναι η αποκλειστική χρήση τριήχων, η τριών επιπέδων αρμονική και ρυθμική δομή, και η εναλλαγή διαστημάτων καθαρής πέμπτης και έκτης ως εκφράσεις καταστάσεων «σταθερότητας» και «επέκτασης» αντίστοιχα.

Το E1 στο μ. 1 περιέχει τέσσερις νότες, οι οποίες ομαδοποιημένες ανά δύο, εμφανίζονται σε ισχυρά και σχετικά ασθενή μέρη του μέτρου (όγδοα 1,5 και 7,11). Το E2 περιέχει δύο νότες που εμφανίζονται σε ασθενή μέρη (όγδοα 3 και 9), και το E3 περιέχει έξι νότες που, ομαδοποιημένες ανά τρεις, εμφανίζονται σε σχετικά ασθενή μέρη του μέτρου (όγδοα 2,4,6 και 8,10,12). Έτσι, η ρυθμική δομή του πρώτου μισού του μέτρου επαναλαμβάνεται στο δεύτερο μισό του (Σχ. 2).

Σε ό,τι αφορά τις αναλογίες που εμφανίζονται, ο συνολικός αριθμός των 217 νοτών που το μέρος του δεξιού χεριού περιέχει κατανομονται στα τρία επίπεδα ως ακολούθως:

$$73(E1) + 49(E2) + 97(E3) = 219$$

(το E1 έχει δύο κοινές νότες, μία με το E2 στο μ. 17 και μία με το E3 στο μ. 19). Οι λόγοι που προκύπτουν μεταξύ αυτών των

αριθμών είναι:

$$E1:E3 = 73:97 \simeq 3:4$$

$$E2:E1 = 49:73 \simeq 2:3$$

$$E2:E3 = 49:97 \simeq 1:2$$

Έτσι, ο γενικός λόγος μεταξύ των νοτών των τριών επιπέδων είναι:

$$E1:E2:E3 = 73:49:97 \simeq 3:2:4$$

ενώ ο αριθμός των νοτών του E1 είναι ο αριθμητικός μέσος του συνόλου των νοτών:

$$217:3 = 73$$

Ο παραπάνω γενικός λόγος είναι συγγενής με αυτόν των νοτών των τριών επιπέδων στο μ. 1:

$$E1:E2:E3 = 4:2:6 = 2:1:3$$

ενώ και εδώ οι νότες του E1 αποτελούν τον αριθμητικό μέσο του πλήθους των νοτών:

$$12:3 = 4$$

Ο λόγος 4:2:6 του πρώτου μέτρου συνιστά τον κανόνα στην κατανομή των νοτών στα τρία επίπεδα σε όλο το πρελούντιο· κάθε παρέκκλιση από αυτόν συνδέεται και συνιστά ανάπτυξη ή επέκτασή του.

Τα παραπάνω στοιχεία υποδηλώνουν ότι η κατανομή των νοτών στα τρία επίπεδα κάθε άλλο παρά τυχαία είναι.

Από τη ρυθμική δομή του πρελούντιου, όπως αναλύθηκε προηγουμένως, καθώς και από μια αρμονική του ανάλυση προκύπτει ότι το E2 περιέχει τις λιγότερες νότες, οι οποίες, βρισκόμενες σχεδόν πάντα σε ασθενή

E3 (6=)	2	4	6	8	10	12
E2 (2=)		3			9	
E1 (4=)	1		5	7		11

Σχήμα 2

νή μέρη του μέτρου, παίζουν συμπληρωματικό ρόλο, αρμονικά και ρυθμικά. Το E3 περιέχει τον μεγαλύτερο αριθμό νοτών· αυτές εμφανίζονται σε ασθενή και σχετικά ασθενή μέρη του μέτρου και παίζουν το μέρος της μελωδίας. Τέλος, το E1 περιέχει περισσότερες από το E2 και λιγότερες από το E3 νότες που καταλαμβάνουν στην πλειονότητά τους ισχυρά μέρη του μέτρου και παίζουν ρόλο μπάσσο, παίζοντας τις βασικές αρμονικές βαθμίδες.

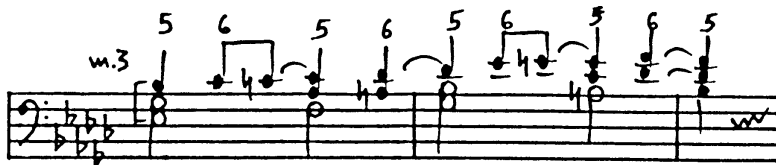
Μέσα, λοιπόν, σε μια (φαινομενικά) μονοφωνική υφή ο Chopin συνθέτει τρία διαφορετικά αρμονικά και ρυθμικά επίπεδα, τρεις διαφορετικές μελωδικές γραμμές. Και δεν πρέπει να θεωρηθεί άσχετη με αυτό η επιλογή των τριήχων ως της αποκλειστικής ρυθμικής αξίας που χρησιμοποιείται στο πρελούδιο. Δημιουργούνται, έτσι, δώδεκα θέσεις σε κάθε μέτρο (αφού η μετρική ένδει-

ξη είναι 4/4, έστω και *alla breve*) που εξασφαλίζουν αρκετό χώρο για την αρμονική συνύπαρξη και των τριών γραμμών. Το γεγονός δε ότι κάθε μία από αυτές έχει το δικό της ξεχωριστό χαρακτήρα και τη δική της ολοκληρωμένη παρουσία μαρτυρεί πως στο *Prelude αρ. 14* πραγματοποιείται μια ιδιοφυής σύνθεση μιας πλήρους τριφωνής δομής σε μία μονοφωνική.

Ένα άλλο στοιχείο που θα πρέπει ν' αναφερθεί είναι η εναλλαγή διαστημάτων καθαρής πέμπτης και έκτης μεταξύ των E1 και E3, των εξωτερικών δηλαδή μελωδικών γραμμών. Στο πρελούδιο αυτό το διάστημα της καθαρής πέμπτης εκφράζει σταθερότητα, ενώ το διάστημα της έκτης επέκταση και γενικά αλλαγή. Τα παραδείγματα που ακολουθούν δείχνουν αυτήν την εναλλαγή, που αποτελεί και την κινητήρια δύναμη στο πρελούδιο (Παρ. 1 και 2).



Παράδειγμα 1



Παράδειγμα 2

Η χρησιμοποίηση διαστημάτων έκτης γίνεται συχνότερη όπου υπάρχει επέκταση και γενικά κινητικότητα, και φτάνει στο αποκορύφωμά της στα μμ. 13-14. Στο σημείο αυτό, που αποτελεί και την αποκορύφωση όλου του κομματιού, τα διαστήματα έκτης δίνουν τη θέση τους σε δύο συνεχή διαστήματα μεγάλης εβδομής: (Παρ. 3 και 4).



Παράδειγμα 3

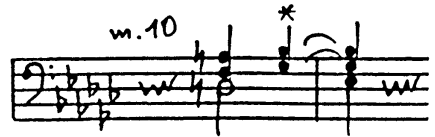


Παράδειγμα 4

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εμφάνιση αυξημένων συγχορδιών στα σημεία όπου γίνεται μετάβαση από μία ενότητα σε μία άλλη. Οι συγχορδίες αυτές προετοιμάζουν την εμφάνιση των αντίστοιχων ελασσόνων που ακολουθούν με τους δύο φθόγγους που έχουν κοινούς, και οι οποίοι έχουν χαρακτήρα προήγησης: (Παρ. 5 και 6).



Παράδειγμα 5



Παράδειγμα 6

Η πρώτη ενότητα αποτελείται από τα μμ. 1-2. Το δεύτερο μέτρο επαναλαμβάνει το πρώτο, δημιουργώντας έτσι σταθερότητα και καθιερώνοντας τις βασικές παραμέτρους του πρελούδιου. Η δεύτερη ενότητα (μμ. 3-4) είναι μία επέκταση που οδηγεί στον τονικό χώρο της δεσπόζουσας (Σι ύφεση ελάσσονα). Και στα τρία επίπεδα οι νότες ακολουθούν ανιούσα κατεύθυνση, το E3 χρησιμοποιώντας μάλιστα χρωματικά ημιτόνια: οι νότες του E3 οδηγούν καθαρά στη δεσπόζουσα, ιδιαίτερα μετά την εμφάνιση του τριημιτονίου σολ ύφεση - λα αναιρέση. Αυτή η επέκταση υποδηλώνεται επίσης από την αλλαγή του λόγου των επιπέδων από 4:2:6 σε 3:3:6. Οι δύο τούτες ενότητες αποτελούν το πρώτο τμήμα (μ.μ. 1-4) του πρώτου μέρους του πρελούδιου, τα κύρια χαρακτηριστικά του οποίου είναι η καθιέρωση της τονικότητας (Μι ύφεση ελάσσονα) και η επέκταση προς την δεσπόζουσα.

Το μ. 5 είναι επανάληψη του μ. 1 στη δεσπόζουσα και αποκαθιστά το λόγο 4:2:6. Το επόμενο μέτρο (6) επαναλαμβάνει το μ. 5 με τροποποιήσεις που, μαζί με την αλλαγή του λόγου σε 3:3:6 ξανά, προετοιμάζουν το γεφυρικό πέρασμα των επόμενων τεσσάρων μέτρων. Αυτή η γέφυρα (μμ. 7-10) είναι οικοδομημένη με την τεχνική της ακολουθίας: το μ. 7 ακολουθείται από την σχεδόν αυτούσια επανάληψή του κατά ένα διάστημα μικρής τρίτης χαμηλότερα στο μ. 8, και το ίδιο ισχύει με τα μμ. 9 και 10. Επίσης, τα μμ. 7-8 ως ζεύγος επαναλαμβάνονται κατά

ένα διάστημα μικρής δεύτερης χαμηλότερα στα μμ. 9-10. Το δεύτερο αυτό τμήμα του πρώτου μέρους (μμ. 5-10) ακολουθεί αντίστροφη πορεία από αυτήν του πρώτου: από τον τονικό χώρο της δεσπόζουσας προς αυτόν της τονικής. Αυτή η επιστροφή πραγματοποιείται βαθμιαία μέσα από τις προαναφερθείσες ακολουθίες. Θα πρέπει να σημειωθεί εδώ πως ενώ το εν λόγω τμήμα είναι μεταβατικό, εντάσσεται δηλαδή στην κατηγορία της «επέκτασης», ο λόγος των τριών επιπέδων παραμένει 4:2:6. Τούτο μπορεί να εξηγηθεί πιθανώς από το γεγονός ότι ο λόγος είχε ήδη αλλάξει στο μ. 6 (3:3:6) και αλλάζει ξανά ακριβώς πριν την επανέκθεση, στο μ. 10. Έτσι, με τη διατήρηση του 4:2:6 στα ενδιάμεσα μέτρα (7-9) αποκαθίσταται η ισορροπία. Νομίζω πως αυτή η ασυνέπεια ή παρέκκλιση στην αλλαγή του λόγου είναι αποτέλεσμα της προσπάθειας, συνειδητής ή μη, του συνθέτη να τονίσει τη μετάβαση από το πρώτο μέρος του πρελούδιου στο δεύτερο. Η δε επέκταση του εν λόγω τμήματος κατά δύο μέτρα (έξι συνολικά, σε αντίθεση με το αντίστοιχο πρώτο που έχει τέσσερα μέτρα) συνηγορεί υπέρ αυτής της ερμηνείας.

Το δεύτερο μέρος αρχίζει με την επανέκθεση (την επανάληψη ουσιαστικά του μ.1) στο μ. 11. Η πρώτη ενότητα του πρελούδιου (μμ. 1-2) επαναλαμβάνεται εδώ παραλλαγμένη, μια και το μ. 12 δεν είναι ακριβής επανάληψη του μ. 11. Πέρα από το ρόλο που παίζει σ' αυτήν την ενότητα σταθεροποίησης, το μ. 12 προετοιμάζει επίσης την αποκορύφωση που ακολουθεί στην επόμενη ενότητα με την αλλαγή του λόγου σε 2:4:6 (η πρώτη φορά που ο συγκεκριμένος λόγος εμφανίζεται στο πρελούδιο) και με τις ημιτονιακές κινήσεις γύρω από την ίδια νότα (σολ ύφεση) στο E2.

Στην ενότητα των μμ. 13-16 το πρελούδιο φθάνει στην αποκορύφωσή του. Το ανιόν μέρος της τελευταίας (μμ. 13-14) χα-

ρακτηρίζεται από τις ανοδικές κινήσεις των νοτών όλων των επιπέδων και από την χρησιμοποίηση ημοτινίων στο E3 (ιδιαίτερα στο μ. 14). Η εναρμόνια αλλαγή του λα αναίρεση σε σι διπλή ύφεση (ουσιαστικά η επανάληψη του ίδιου φθόγγου) στο E2 καθώς και η τριπλή επανάληψη του σολ ύφεση στο E1 επιτείνουν αυτήν την αποκορύφωση. Εκείνο, όμως, που είναι πιο σημαντικό κατά τη γνώμη μου είναι το γεγονός ότι, παρά τη διατήρηση του λόγου 4:2:6, υπάρχει μια αξιοσημείωτη αλλαγή στην κατανομή των νοτών στα διάφορα μέρη του μέτρου στο μ. 14. Για πρώτη φορά στο πρελούδιο μια νότα του E2 (σι ύφεση) εμφανίζεται σε ισχυρό μέρος του μέτρου (όγδοο 7). Για πρώτη φορά επίσης μια νότα του E1 εμφανίζεται στη θέση 9 που μαζί με την επόμενη (στη θέση 11) προετοιμάζουν την ανάληψη του ρόλου κύριας μελωδικής γραμμής από το E1 στην επόμενη ενότητα (μ. 15). Η ανοδική κατεύθυνση στα μμ. 13-14 εξισορροπείται από την αντίστοιχη καθοδική στα μμ. 15-16. Στο σημείο αυτό (μ. 15) για πρώτη φορά εγκαταλείπεται η δομή τριών επιπέδων και δίνει τη θέση της σε μια δύο επιπέδων, όπου το E1 αναλαμβάνει το μέρος της μελωδίας και το E2 ρόλο συμπληρωματικής και εξαρτώμενης από την προηγούμενη μελωδικής γραμμής. Ως συνέπεια αυτού, ο λόγος αλλάζει σε 6:6:0 στο μ. 15 και σε 4:8:0 στο μ. 16. Η ενοτητα αυτή προετοιμάζει την *coda* που ακολουθεί. Μια που η τελευταία, όμως, διατηρεί τη δομή των δύο επιπέδων και, επομένως, δεν παρέχει χώρο για την τρίτη (μεσαία) της βασικής ελάσσονας συγχορδίας (μι ύφεση), η συχνή επανάληψη του σολ ύφεση στο E2 στο μ. 16 παίζει ρόλο καθορισμού του γένους της τελικής συγχορδίας. Το E1, τέλος, με την τέλεια (μελωδική) πτώση (IV-V-I) οδηγεί στην *coda*.

Στην *coda* (μμ. 17-19) το E3 εμφανίζεται ξανά και επανακτά τον πρωταγωνιστικό του ρόλο ως της κύριας μελωδίας, και το E1

περιορίζεται σ' ένα τονικό ισοκράτη, ενώ το E2 ολοκληρώνει με την πτώση σολ ύφεση – μι ύφεση (μμ. 16-17) την παρουσία του στο πρελούντιο. Επίσης, η επανάληψη του πρώτου μισού του μ. 17 από το αντίστοιχο δεύτερο θυμίζει την επανάληψη του μ. 1 από το μ. 2.

Στο δεύτερο μέρος την επανέκθεση ακολουθεί η αποκορύφωση του πρελούντιου, με το ανοδικό και το καθοδικό της τμήμα, που οδηγεί στην *coda*. Κάνοντας μια σύγκριση των δύο μερών του πρελούντιου, πρέπει κανείς να παρατηρήσει ότι η ένταση στο πρώτο μέρος είναι αρμονική (μετακίνηση από τον χώρο της τονικής σε αυτόν της δεσπόζουσας), ενώ στο δεύτερο μέρος είναι μελωδική και ρυθμική. Η διάρθρωσή τους, επίσης, είναι αντίστροφη, αφού τα μεγάλα τμήματα των έξι μέτρων εμφανίζονται στο τέλος και την αρχή των δύο μερών αντίστοιχα.

Συνοψίζοντας την προηγηθείσα ανάλυση, μπορεί κανείς να πει ότι στο *Prélude* op. 28 αρ. 14 ο Chopin επιδεικνύει μια ιδιοφυή

μεταχείριση της τεχνικής της γραμμικής αντίστιξης, αποδεικνύοντας πως είναι άξιος μαθητής του Bach. Αν και επιφανειακά μονοφωνικό στην υφή του, το πρελούντιο περιέχει και συνθέτει τρία εσωτερικά και διακεκριμένα μεταξύ τους επίπεδα που στην πραγματικότητα συνιστούν τρεις ανεξάρτητες μελωδικές γραμμές κάθε μία από τις οποίες παίζει το δικό της ρόλο σε μία θαυμαστά ισορροπημένη τριμερή αρμονική και αντιστικτική δομή. Μέσα σε μία έκταση δεκαεννιά μόνο μέτρων ο συνθέτης δημιουργεί ένα μικρόκοσμο, έναν αυτόνομο μουσικό οργανισμό με τη δική του αρχή, εξέλιξη και τέλος. Μια και πρέπει να παίζεται γρήγορα ως *moto perpetuo* και μάλιστα *alla breve*, το πρελούντιο κρύβει τα εσωτερικά μυστικά του από τ' αυτιά και την αντίληψη του ακροατή. Γι' αυτόν το λόγο μια λεπτομερής ανάλυσή του είναι αναγκαία, ώστε να μπορέσει κανείς να συνειδητοποιήσει ότι η μουσική είναι «κάτι περισσότερο απ' αυτό που συλλαμβάνει το αυτί».

11/12/93

