

**Johann Sebastian Bach, Σουΐτα για σόλο βιολοντσέλλο αρ. 2, σε ρε-ελάσσονα, BWV 1008 (περί το 1720): I. Prélude**

Οι έξι «σουΐτες για σόλο βιολοντσέλλο χωρίς μπάσσο» (ενν. basso continuo), σύμφωνα με τον τίτλο της συλλογής που παραδίδεται σε χειρόγραφο αντίγραφο της Anna Magdalena Bach, θεωρούνται έργα της περιόδου κατά την οποία ο Johann Sebastian Bach υπηρετούσε ως αρχιμουσικός στην αυλή του Köthen (1717-1723), αλλά δεν γνωρίζουμε τίποτε πιο συγκεκριμένο όσον αφορά τις περιστάσεις της δημιουργίας τους. Και τα έξι έργα της συλλογής αυτής ακολουθούν την τυπική δομή μιας σουΐτας χορών των αρχών του 18ου αιώνας, με εναρκτήριο πρελούδιο, τους τέσσερεις βασικούς χορούς – Allemande, Courante, Sarabande, Gigue – καθώς και ένα ζεύγος κομματιών σε ανάλαφρο, αβρό ύφος (“Galanterien”) – Menuet I & II, Bourrée I & II ή Gavotte I & II – που τοποθετείται πάντοτε στην προτελευταία θέση, ανάμεσα στην Sarabande και την Gigue.

Το πρελούδιο της δεύτερης σουΐτας, σε ρε-ελάσσονα (BWV 1008), συνίσταται σε μία ελεύθερη μορφή που εξελίσσεται στην βάση ενός συμβατικού τονικού σχεδιασμού, με αφετηρία και κατάληξη την κύρια τονικότητα αλλά και ενδιάμεσους σταθμούς την σχετική μείζονα και την ελάσσονα δεσπόζουσα (i – III – v – i). Η μονοφωνική γραφή του κομματιού αναλύει την αρμονική του πορεία σε αρπισμούς, σπασμένες συγχορδίες και ποικίλες άλλες μελωδικές φιγούρες και περάσματα, αίροντας παράλληλα τα σημεία πτωτικής άρθρωσης, που μόνον εμμέσως καθίστανται κατά κανόνα αντιληπτά.

Μία πρώτη ενότητα εντοπίζεται στα μ. 1-13a, όπου συντελείται και η πρώτη μετατροπία από το περιβάλλον της αρχικής τονικότητας προς αυτό της (μείζονος) σχετικής της. Τα πρώτα τέσσερα μέτρα ορίζουν με σαφήνεια τον τονικό χώρο της ρε-ελάσσονος, εναλλάσσοντας τις συγχορδίες της τονικής και της δεσπόζουσας (μετ’ ενάτης χωρίς θεμέλιο, ήτοι με την μορφή μίας vii<sup>7</sup>) και τανάπαλιν ανά μέτρο. Κατόπιν, στα μ. 5-9 λαμβάνει χώραν μία αλυσίδα κατά πέμπτες: η επικεφαλής VI της ρε-ελάσσονος θα πρέπει εδώ να εκληφθεί απευθείας και ως IV στην τονικότητα της Φα-μείζονος, η οποία έρχεται σαφώς στο προσκήνιο από εκεί και πέρα με μία τυπική διαδοχή IV – vii – iii – vi – ii που υπηρετεί την επέκταση της αρμονικής λειτουργίας της προδεσπόζουσας στο πλαίσιο της νέας τονικότητας. Επιπλέον, θα πρέπει να επισημανθεί ότι το χωρίο αυτό μπορεί να αναλυθεί με δύο τρόπους: είτε, δηλαδή, στην βάση μίας διαδοχής συγχορδιών μεθ’ εβδόμης που διατηρεί σταθερό τον εναρκτήριο αρμονικό ρυθμό του κομματιού (με μία συγχορδία ανά μέτρο: IV<sup>7</sup>, vii<sup>7</sup>, iii<sup>7</sup>, vi<sup>7</sup>, ii<sup>7</sup>), είτε υπό το πρίσμα μίας πυκνότερης αρμονικής αλληλουχίας κατά κατιούσες τρίτες (IV<sup>7</sup> – ii<sup>2</sup>, vii<sup>7</sup> – V<sup>2</sup>, iii<sup>7</sup> – I<sup>2</sup>, vi<sup>7</sup> – IV<sup>4</sup>, ii<sup>7</sup> – vii). Σε κάθε περίπτωση, η επέκταση της λειτουργίας της προδεσπόζουσας συνεχίζεται στα μ. 9-11 με μία ακόμη αλυσιδωτή πορεία στον κύκλο των πεμπτών (ii<sup>7</sup> – vii, iii<sup>7</sup> – vi<sup>7</sup>, ii<sup>5</sup>), η οποία αποπερατώνεται με την δεσπόζουσα του μ. 12 αλλά και την οιονεί πτωτική απόληξη του μ. 13 στην τονική της Φα-μείζονος.

Προς επίρρωσιν της έναρξης της επόμενης ενότητας (σε επικάλυψη με την κατάληξη της προηγούμενης), το μ. 13 ανακαλεί την αρχική θεματική ιδέα του κομματιού, εξισορροπώντας έτσι την απουσία μίας τυπικής πτώσεως σε αυτό το σημείο. Κατά τα λοιπά, η δεύτερη ενότητα ανοίγει με μία νέα αλυσιδωτή ανιούσα πορεία που τονικοποιεί ανά δίμετρο την δεύτερη και την τρίτη βαθμίδα της Φα-μείζονος (μ. 13-17a: I, V<sup>7</sup>/ii, ii, V<sup>7</sup>/iii, iii). Ωστόσο, ο τελευταίος κρίκος αυτής της αλυσίδος αναφέρεται πλέον αμφίσημα και στο τονικό περιβάλλον της λα-ελάσσονος, στην οποία λαμβάνει χώραν όλη η υπόλοιπη εξέλιξη της παρούσας ενότητας μέχρι και το μ. 24. Συγκεκριμένα, με εφελτήριο την μετατροπή της τονικής της λα-ελάσσονος στην αντιθετική της συγχορδία σε πρώτη αναστροφή στο εσωτερικό του μ. 17, το επόμενο τρίμετρο αναπτύσσεται στην βάση μίας ανιούσας διαδοχής παράλληλων συγχορδιών έκτης, αντλώντας ταυτόχρονα το θεματικό του υλικό από το μ. 5: VI<sup>6</sup> (με πιθανή την θεώρηση και μίας εμβόλιμης iv<sup>2</sup> στον τελευταίο χρόνο του μ. 17), vii<sup>6</sup>, i<sup>6</sup> και ii<sup>6</sup> (μ. 18-20). Έπειτα, ο αρμονικός ρυθμός πυκνώνει αισθητά στα μ. 21-22 (V<sup>7</sup> – i – vii<sup>6</sup>

[ή ελλιπής  $V^2$ ],  $VI_4^6 - vii/iv - iv$ ) και αραιώνει απότομα στα μ. 23-24, σηματοδοτώντας την οιονεί πτωτική κατάληξη της δεύτερης ενότητας του πρελουδίου με μία διαδοχή δεσπόζουσας – τονικής στην λα-ελάσσονα. Κατά συνέπειαν, η λα-ελάσσων αποτελεί την τονικότητα αναφοράς στο μεγαλύτερο τμήμα της παρούσας ενότητας, όπου οι αναμενόμενες αρμονικές λειτουργίες εκδηλώνονται με ιδιαίτερη έμφαση στην επέκταση της αρχικής τονικής (στα μ. 17-22a) αλλά και με την πολύ πιο γοργή διαδοχή προδεσπόζουσας, δεσπόζουσας και καταληκτικής τονικής στα μ. 22b-24, η οποία προσομοιάζει σε πτωτική διαδικασία (ελλείπει γραμμής μπάσσου), καίτοι στο σημείο αυτό δεν συνυπάρχουν άλλα γνωρίσματα (όπως η επιβράδυνση του επιφανειακού ρυθμού ή τυχόν αναδρομή στην εναρκτήρια θεματική χειρονομία, όπως συνέβη σε ανάλογη περίπτωση νωρίτερα, στο μ. 13) που να ενισχύουν περαιτέρω την αίσθηση αυτή.

Παρ' όλα αυτά, ένα ακόμη στοιχείο που έρχεται εκ των υστέρων να επιβεβαιώσει την παραπάνω ερμηνεία είναι η εξόχως αναλογική ανάπτυξη των επιμέρους ενοτήτων ανά δώδεκα μέτρα: μετά την πρώτη ενότητα (μ. 1-13a), τόσο η δεύτερη (μ. 13-24) όσο και η τρίτη (μ. 25-36) διατηρούν την ίδια ουσιαστικά έκταση, υπογραμμίζοντας συγχρόνως τους βασικούς τονικούς σταθμούς όλου του πρελουδίου, ήτοι την III, την v και την i, αντίστοιχα. Πράγματι, η τρίτη ενότητα επιστρέφει άμεσα στην αρχική τονικότητα, ξεκινώντας από μία ελαφρώς παρηλλαγμένη αναδρομή στο θεματικό υλικό του μ. 5 και εξελισσόμενη εν συνεχεία με αδιάλειπτες φιγούρες δεκάτων-έκτων που παραπέμπουν ίσως περισσότερο στο υλικό της δεύτερης ενότητας. Από αρμονικής πλευράς, η παρενθετική δεσπόζουσα της υποδεσπόζουσας στο μ. 25 εισάγει μία αλυσιδωτή πορεία που εκδηλώνεται στα μ. 26-30a με αλληπάλληλες ανιούσες τρίτες, οι οποίες τονικοποιούνται δασιλώς:  $iv - II_N^6 [= IV^6/VI] - V_5^6/VI, VI - iv^6 - V_5^6, i - VI^6 [= IV^6/III] - V_5^6/III, III - i^6 - ii_5^6$  και V. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η επέκταση της λειτουργίας της προδεσπόζουσας παραχωρεί φυσιολογικά την θέση της σε αυτήν της δεσπόζουσας στα μ. 30-35, τα οποία κατανοούνται ως ένας ισοκράτης επί της δεσπόζουσας (με συγχορδιακή διαδοχή  $vii^7, i, vii^7/V, V^7, i$  και  $V^7$  πάνω από αυτόν) που οδηγεί σε μία σχετικώς καλά αρθρωμένη τέλεια πτώση στο μ. 36.

Εδώ λοιπόν, το κομμάτι έχει επί της ουσίας ολοκληρωθεί, αν και ο Bach επισυνάπτει ακολούθως μία εντυπωσιακής εκτάσεως τελευταία ενότητα, η οποία παραμένει καθ' ολοκληρίαν εδραιωμένη στην κύρια τονικότητα, προβαίνοντας σε πολλές επιπρόσθετες καταληκτικές διατυπώσεις (στην πραγματικότητα, τα μ. 37-63 συγκροτούν μία τεράστια coda, η οποία ανακατασκευάζει και εξυφαίνει περαιτέρω το θεματικό υλικό και των τριών προηγούμενων ενοτήτων του πρελουδίου). Στην έναρξή της, μία αλυσιδωτή διαδοχή συγχορδιών έκτης (μ. 37-39:  $II_N^6, i^6, vii_5^6$ ) αλλά και δύο αλυσιδωτά παράγωγα της επικεφαλής θεματικής ιδέας του κομματιού (μ. 40-43:  $V_5^6, i, vii^7/V, V$ ) οδηγούν σε μια μακρά επέκταση της δεσπόζουσας μέχρι το μ. 48, αρχικά εν είδει ισοκράτη ( $V^7, i_4^6, V$ ) που όμως αίρεται εν συνεχεία και δη από κοινού με την απότομη διακοπή της συνεχούς ροής των δεκάτων-έκτων ( $vii^2/V$  και  $vii_4^6$  [ή ελλιπής  $V^2$ ]). Αυτή η αποφασιστική τομή, βέβαια, δεν σηματοδοτεί εν προκειμένω την ολοκλήρωση κάποιας αρμονικής διαδικασίας, εν αντιθέσει με τις οιονεί πτωτικές καταλήξεις στην ρε-ελάσσονα που υλοποιούνται δίχως μεγαλοστομίες στα ακόλουθα μ. 49-52a ( $iv - II_N, vii^7, i^6 - iv - i^6 - ii - i_4^6] - V$  και i) και 52-55a ( $vii^7/iv, iv - II_N, vii^7 - V$  και i). Τέλος, μία εκτενέστερη αλλά και καθ' όλα υποδειγματική πτωτική φράση αναλαμβάνει στα μ. 55-63 να φέρει σε πέρας την τρέχουσα καταληκτική ενότητα αλλά και το υπό εξέταση πρελούδιο συλλήβδην:  $i, V_3^4, i^6, iv - II_N^6, V^7, i_4^6, V^{4-3}$  και i.