

Dietrich Buxtehude, *Πρελούδιο σε σολ-ελάσσονα*, BuxWV 148

Το έργο αυτό είναι αντιπροσωπευτικό του είδους του πολυτηματικού πρελουδίου για όργανο που καλλιεργήθηκε ιδίως στην βόρεια Γερμανία κατά τον 17ο αιώνα και περιλαμβάνει μία διαδοχή από ενότητες ελεύθερης και αυστηρής (φουγκοειδούς) υφής, ξεκινώντας βέβαια από μία εισαγωγικού χαρακτήρος ενότητα που παραπέμπει σε αυτοσχέδιο *πρελούδιο* – και είναι αυτή ακριβώς από την οποίαν ουσιαστικά απορρέει ο τίτλος ολόκληρης της σύνθεσης, παρ' όλο που στην πραγματικότητα τούτος αναφέρεται μονάχα στην έναρξή της. Στην προκειμένη περίπτωση, έχουμε ένα *Πρελούδιο σε σολ-ελάσσονα* που αποτελείται από πέντε διακριτές ενότητες: το πρελούδιο κατ' εξοχήν (στα μ. 1-21a), μία πρώτη φούγκα (στα μ. 21b-51), ένα σύντομο ομοφωνικό ιντερλούδιο (στα μ. 52-58a), μία δεύτερη φούγκα (στα μ. 58-112) και μία καταληκτική πασσακάλια (στα μ. 113-143). Όλες οι ενότητες παραμένουν στην κύρια τονικότητα, ενώ οι δύο τελευταίες συνδέονται μοτιβικά με την αρχική, καθώς τα βασικά τους θέματα συνιστούν κατά το μάλλον ή ήττον παράγωγα χαρακτηριστικών μορφωμάτων του πρελουδίου.

Πρελούδιο (μ. 1-21a)

Η εισαγωγική ενότητα υποδιαιρείται σε τρία επιμέρους τμήματα και θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελεί ένα μικρότερης εκτάσεως αυτοτελές κομμάτι, τουτέστιν ένα ανεξάρτητο πρελούδιο στην σολ-ελάσσονα που διέπεται ήδη από αξιοπρόσεκτη ποικιλία περιεχομένου. Ένα κατίον πέρασμα για το δεξί χέρι αναπαράγεται μιμητικά και από το αριστερό στο μ. 1, δίνοντας αρχικά την εντύπωση της έναρξης ενός κανόνα στην ογδόη, όμως η περαιτέρω μελωδική εξύφανση στο επόμενο κιάλας μέτρο καθίσταται τελείως ελεύθερη και η υφή μετατρέπεται γρήγορα από αντιστικτική σε ομοφωνική για την πραγματοποίηση μίας τέλειας πτώσεως στην σολ-ελάσσονα στα μ. 3-4a. Στο σημείο αυτό εισάγεται ένας ισοκράτης επί της τονικής στα ποδόπληκτρα, πάνω από τον οποίο μία τυπική αρμονική διαδοχή: $i, VI - ii_3^4 - V^7$ και i αναπτύσσεται στα μ. 4-6 με χαρακτηριστικά περάσματα δεξιοτεχνίας και φιγούρες που ανάγονται στο μοτιβικό απόθεμα των προηγούμενων μέτρων, όπως άλλωστε συμβαίνει και κατά την ακόλουθη κατάληξη του πρώτου αυτού τμήματος του πρελουδίου σε μία μισή (φρύγια) πτώση στα μ. 7-10, η οποία μάλιστα αναδεικνύει και πάλι μια περισσότερο πολυφωνική διάσταση σε σχέση με τα αμέσως προηγούμενα μέτρα.

Στην συνέχεια, το δεύτερο τμήμα (μ. 11-16) φέρνει ακόμη περισσότερο στο προσκήνιο την αντιστικτική υφή μέσα από δύο σύντομα *fugati* επί ενός *soggetto* που συγγενεύει μεν προς την αρχική χειρονομία του εναρκτήριου τμήματος, αλλά είναι πλέον χρωματικής αντί διατονικής φύσεως. Τούτο εισάγεται εν είδει *stretto* από την τρίτη και την δεύτερη φωνή στο μ. 11 και ακολούθως – κατά τον ίδιο τρόπο – από την πρώτη και την τέταρτη φωνή στο μ. 12, οδηγώντας σε ένα πτωτικό πέρασμα στην ρε-ελάσσονα στα μ. 13-14a, το οποίο όμως επικαλύπτεται με την έναρξη του δεύτερου *fugato* στα μ. 14-15 (με έναρξη από άρση ενός ογδόου), όπου το περιεχόμενο αλλά και η διαδοχή μεταξύ των ζευγών εσωτερικών και εξωτερικών φωνών αντιστρέφεται σε σχέση με το προηγούμενο *fugato*, παράλληλα με την τονική πορεία που επανέρχεται στην σολ-ελάσσονα και προσανατολίζεται πλέον, στο μ. 16, προς μία ατελή πτώση σε αυτήν. Ωστόσο, η διαφαινόμενη αυτή πτωτική κατάληξη αποκόπτεται και η δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης επεκτείνεται στην έναρξη ενός νέου τμήματος με ένα εντυπωσιακού εύρους γοργό πέρασμα στο προσήκον ενόργανο ιδίωμα της φαντασίας – τον λεγόμενο *stylus phantasticus* – της εποχής (στα μ. 17-19a), προτού η ομοφωνική υφή ανακτηθεί πλήρως και συμβάλει στην εμφαντική αποκατάσταση της ατελούς πτώσεως στο κλείσιμο του παρόντος τμήματος (στα μ. 19b-21a).

Πρώτη φούγκα (μ. 21b-51)

Η τετράφωνη αυτή φούγκα βασίζεται σε ένα συχνά απαντώμενο στο ευρύτερο ρεπερτόριο της εποχής του μπαρόκ τετράφθογγο θέμα που διέπεται από ιδιαίτερη εκφραστικότητα, καθώς συνίσταται αποκλειστικά σε εναλλασσόμενα κατιόντα και ανιόντα άλματα που γίνονται προοδευτικά μεγαλύτερα αλλά και πιο παράτολμα, ξεκινώντας από την πέμπτη της κλίμακας και καταλήγοντας στον προσαγωγή με έναν saltus duriusculus (κατιούσας) ελαττωμένης εβδόμης. Η έκθεση της φούγκας ανοίγει με την παρουσίαση αυτού του θέματος από την τρίτη φωνή και την τονική του απάντηση από την δεύτερη φωνή στα μ. 21b-23a και 23b-25a, ενώ έπειτα από ένα μονόμετρο συνδετικό πέρασμα η πρώτη και η τέταρτη φωνή επανεισάγουν με την σειρά τους το θέμα και την απάντηση στα μ. 26b-28a και 28b-30a, αποπερατώνοντας έτσι πολύ τυπικά το εναρκτήριο αυτό τμήμα της φούγκας, στο οποίο έρχεται αμέσως να επισυναφθεί και μία μονόμετρη ελεύθερη προέκταση στα μ. 30b-31a. Διαπιστώνεται, επομένως, μία απολύτως κανονιστική έναρξη φούγκας, στο πλαίσιο της οποίας δεν παρουσιάζεται κάποιο αντίθεμα ως μόνιμος συνοδός του soggetto.

Κατά την συνήθη πρακτική του 17ου αιώνας, η παρούσα φούγκα εξακολουθεί να αναπτύσσεται και μετά την έκθεση με αλληπάλληλες επιπρόσθετες παραθέσεις του soggetto στην τονική και την δεσπόζουσα χωρίς την μεσολάβηση επεισοδίων. Έτσι, στα μ. 31b-33a η πρώτη φωνή επανεισάγει την (τονική) απάντηση στην υψηλότερη περιοχή του οργάνου υποστηριζόμενη από το σύνολο των χαμηλότερων φωνών, καθώς η υφή διατηρείται τετράφωνη σχεδόν σε όλη την υπόλοιπη έκταση της φούγκας. Ωστόσο, η πρόθεση πραγματοποίησης μίας πτώσεως στην ρε-ελάσσονα στο ελεύθερο πέρασμα των μ. 33b-34 ακυρώνεται και το θέμα παρατίθεται εκ νέου από την χαμηλότερη φωνή στα μ. 35-36, με την απάντηση να ακολουθεί απευθείας από την τρίτη φωνή στα μ. 37-38 και ένα μονόμετρο πέρασμα να διευκολύνει αρμονικά την επόμενη επαναφορά τόσο του θέματος, από την δεύτερη φωνή στα μ. 40-41, όσο και της απαντήσεως, από την τέταρτη φωνή στα μ. 42-43. Έπειτα, στο μ. 44b η πρώτη φωνή μοιάζει να επιχειρεί να επαναλάβει την απάντηση, όμως εγκαταλείπει πρόωρα αυτήν την απόπειρα (στο πλαίσιο ενός ακόμη μονόμετρου περάσματος μεταξύ των διαδοχικών παραθέσεων του soggetto) προκειμένου στα μ. 45-46 η ίδια να επαναδιατυπώσει το θέμα στην πλήρη έκτασή του! Αυτή μέλλει να καταστεί και η τελευταία εμφάνιση του soggetto στην σολ-ελάσσονα, αφού η έναρξη της απάντησης από την δεύτερη φωνή στο μ. 47 διακόπτεται μάλλον βίαια από την τέταρτη φωνή για την πλήρη παράθεση της (τονικής) απάντησης στο περιβάλλον της ντο-ελάσσονος, δηλαδή της υποδεσπόζουσας, στην οποία και παρουσιάζεται για τελευταία φορά το soggetto στα μ. 47b-49a, πριν από την ολοκλήρωση της φούγκας με ένα πτωτικό πέρασμα στα μ. 49b-51, που απομένει ωστόσο ατελέσφορο εξαιτίας της αποκοπής της καταληκτικής συγχορδίας της τονικής της σολ-ελάσσονος.

Όπως αποδεικνύεται, η σύντομη αυτή φούγκα επικεντρώνεται σχεδόν αποκλειστικά στην παρουσίαση του θέματός της στην κύρια τονικότητα και σε αυτήν της δεσπόζουσας, ενώ η παροδική εκτροπή της προς τον τονικό χώρο της υποδεσπόζουσας λίγο πριν το πέρας της μοιάζει να εξυπηρετεί πρωτίστως την αρμονική λειτουργία της προδεσπόζουσας, σε βαθύτερο επίπεδο, ως χαρακτηριστική χειρονομία προσέγγισης του οριστικού τερματισμού ενός κομματιού που κατά τα άλλα στερείται ενδιάμεσων πτώσεων, τομών αλλά και διακριτών μεταβολών στην ύφανση, διατηρώντας ολότελα αρραγή την πορεία του από την έναρξη μέχρι την (αιωρούμενη) κατάληξή του.

Ιντερλούδιο (μ. 52-58a)

Η αποκοπή της τελικής πτώσεως της φούγκας που προηγήθηκε δίνει την δυνατότητα στον Buxtehude να παρεμβάλει στο σημείο αυτό ένα σύντομο ομοφωνικό πέρασμα, το οποίο παραπέμπει σε ανάλογης εκτάσεως αλλά και υφής αργά μέρη που συχνά παρουσιάζονται στο εσωτερικό σονατών της εποχής του. Στην προκειμένη περίπτωση, η αρμονική διαδοχή των μ.

52-58a έρχεται να αποκαταστήσει την πτώση που δεν υλοποιήθηκε νωρίτερα, στο κλείσιμο της προηγούμενης ενότητας: $V_5^6 - i$, $V_3^6/VII - VII$, $V_3^6/III - III$, $IV_2^{4\#} - vii^6$, i^6 , $i_4^6 - V$, i στην σολ-ελάσσονα. Κατά συνέπεια, στο σημείο αυτό διαπιστώνεται κάτι ανάλογο με ό,τι είχε συμβεί νωρίτερα στο πλαίσιο του πρελουδίου: όπως η πτώση που αποκόπηκε μετά το μ. 16 πραγματοποιήθηκε τελικά στο κλείσιμο του επόμενου τμήματος της εναρκτήριας αυτής ενότητας, έτσι και η πτώση που αποσιωπείται στην κατάληξη της (πρώτης) φούγκας αποκαθίσταται πλήρως στην απόληξη της βραχύτατης ομοφωνικής ενότητας που την διαδέχεται άμεσα στο παρόν έργο.

Δεύτερη φούγκα (μ. 58-112)

Όπως και η προηγούμενη φούγκα, έτσι και αυτή είναι τετράφωνη· σε αντίθεση όμως με εκείνη, αυτή η δεύτερη φούγκα του έργου διαθέτει ζωηρότερο παλμό σε τρίσημο μέτρο, ενώ το θέμα της προέρχεται εμφανέστατα από την εναρκτήρια χειρονομία του πρελουδίου, την οποία ο συνθέτης διευρύνει εν προκειμένω ανεπαίσθητα, επαναλαμβάνοντας τους δύο πρώτους φθόγγους αλλά και επιστρέφοντας κυκλικά στο σημείο αφετηρίας με ένα ανιόν άλμα πέμπτης από την θεμέλιο στην πέμπτη της κλίμακας. Σε αυτήν την μορφή, το νέο *soggetto* εκτίθεται τόσο ως θέμα, αρχικά από την πρώτη φωνή στα μ. 58-60a και αργότερα από την τρίτη φωνή στα μ. 63-65a, όσο και ως τονική απάντηση, πρώτα από την δεύτερη φωνή στα μ. 60-62a και έπειτα από την τέταρτη φωνή στα μ. 67-69a, στο πλαίσιο μίας αρκετά τυπικής εκθέσεως φούγκας που περιλαμβάνει και δύο ελεύθερα περάσματα πριν από την είσοδο της τρίτης αλλά και της τέταρτης φωνής, στα μ. 62-63a και 65-67a (αντίθεμα δεν υφίσταται): ελαφρώς παράδοξο είναι μονάχα το γεγονός ότι το δεύτερο από τα προαναφερόμενα περάσματα οδηγεί σε μία ατελή πτώση στην τονικότητα αναφοράς, δίνοντας εν πρώτοις την εντύπωση πως λειτουργεί περισσότερο ως καταληκτική προέκταση μετά το πέρας της εκθέσεως μίας *τρίφωνης* φούγκας, η οποία όμως τελικά μετατρέπεται σε τετράφωνη με την αισθητά αργοπορημένη είσοδο και των ποδοπλήκτρων.

Η τονική απάντηση μεταφέρεται αμέσως μετά το τέλος της εκθέσεως από την χαμηλότερη στην εδώ επανεισαγόμενη υψηλότερη (πρώτη) φωνή σε μία επιπρόσθετη, μεμονωμένη παράθεση του *soggetto* στα μ. 69-71a, ενώ, έπειτα από την μεσολάβηση ενός μικρού επεισοδίου στα μ. 71-73a (με αποσπασματικές αναφορές στο δεδομένο θεματικό υλικό), ακολουθεί ένα ζεύγος παραθέσεων του ίδιου εν είδει θέματος στην σολ-ελάσσονα (στα μ. 73-75a από την τέταρτη φωνή) αλλά και στην ρε-ελάσσονα (στα μ. 75-77a από την τρίτη φωνή· εναλλακτικά, εδώ θα μπορούσε επίσης να γίνει λόγος για *πραγματική* απάντηση), προτού ένα λίγο εκτενέστερο επεισόδιο στα μ. 77-80a οδηγήσει το σύνολο των φωνών σε μία πολύ καλά αρθρωμένη τέλεια πτώση-τομή στην ρε-ελάσσονα, η οποία σηματοδοτεί με σαφήνεια το πέρας μίας πρώτης ενότητας στο πλαίσιο της παρούσας φούγκας.

Η επόμενη ενότητα της ίδιας, παρ' ό,τι φαίνεται να ξεκινά με μία νέα παράθεση του θέματος στην ρε-ελάσσονα, στην πραγματικότητα ανοίγει με ένα ακόμη πιο εκτεταμένο επεισόδιο, στο πλαίσιο του οποίου, από το μ. 80 έως το μ. 88a, οι φωνές απομονώνουν την κεφαλή του θέματος και την αναπτύσσουν μιμητικά από μέτρο σε μέτρο (με εξαίρεση την παντελή απουσία της στο μ. 82) κατά την σταδιακή τους επανενσωμάτωση στον πολυφωνικό ιστό, ενόσω η τονική πορεία επανέρχεται στην σολ-ελάσσονα και μέσω αυτής στρέφεται στην συνέχεια προς την σχετική της, την Σι-ύφεση-μείζονα, στην οποία η τέταρτη φωνή θα παραθέσει ολόκληρο το θέμα στα μ. 88-90a και η καταληκτική προέκταση των μ. 90-92a θα αρθρώσει μία τέλεια πτώση-τομή, με την οποία φθάνει στο τέλος της και η δεύτερη ενότητα της φούγκας αυτής.

Όπως συνέβη και προηγουμένως, μετά την πτώση του μ. 80, έτσι και τώρα, στο μ. 92 όλες οι φωνές επανεισάγονται εκ του μηδενός, εγκαινιάζοντας μία νέα ενότητα. Εντούτοις, η γραφή από εδώ και πέρα καθίσταται πολύ πιο ελεύθερη και η τεχνική της φούγκας έχει ουσιαστικά εγκαταλειφθεί, αφού το θέμα της ουδέποτε πρόκειται πια να επανέλθει στην

ολότητά του μέχρι το τέλος της παρούσας ενότητας του έργου: τα μ. 92-112 θα μπορούσαν υπό μίαν έννοια να αντιμετωπισθούν ως ένα “επεισόδιο” και μόνον, αφού η κεφαλή του θέματος της φούγκας υπόκειται και εδώ σε ελεύθερη ανάπτυξη, ενίοτε πολυφωνική (βλ. χαρακτηριστικά τα μ. 95-99a) αλλά και ακόμη συχνότερα στο πλαίσιο μιας ομοφωνικότερης υφής – όπως φέρ’ ειπείν στα μ. 92-95a, όπου μετασηματίζεται στην γραμμή του μπάσσου μίας φράσεως που καταλήγει σε ατελή πτώση στην Φα-μείζονα, ή στα μ. 104-107a, όπου και πάλι αναπτύσσεται κατά παρόμοιον τρόπο στα ποδόπληκτρα οδηγώντας στην τελική μισή πτώση στην σολ-ελάσσονα· ευδιάκριτη είναι επίσης η εξύφανση και απώτερη ρευστοποίηση του ίδιου αυτού μοτιβικού υλικού στα μανουάλια, τόσο στα μ. 99-104a (όπου η σολ-ελάσσων επανέρχεται σταδιακά στο προσκήνιο) όσο και στα μ. 107-112 (τα οποία λειτουργούν ως προέκταση της προαναφερόμενης μισής πτώσεως).

Συνεπώς, η δεύτερη φούγκα του έργου δεν διατηρεί την χαρακτηριστική της υφή μέχρι το τέλος της, αλλά από ένα σημείο και έπειτα τείνει μάλλον να μετατραπεί σε μία φαντασία πάνω στο αρχικό θεματικό υλικό, όπως φανερώνουν παράλληλα τόσο οι παραθέσεις του δεδομένου θέματος, οι οποίες μετά την πρώτη ενότητα της φούγκας ελαττώνονται μέχρι τελικής εξάλειψης στην δεύτερη και την τρίτη ενότητα, όσο και ο συνολικός τονικός σχεδιασμός, ο οποίος από το αρχικό συμβατικό δίπολο τονικής και δεσπόζουσας (πρβλ. και την πρώτη φούγκα στο ίδιο έργο) αρχίζει σταδιακά να διευρύνεται με αναφορά στην σχετική τόσο της μίας (III) όσο και της άλλης (VII) ενόσω η παρούσα φούγκα μεταμορφώνεται κατ’ ουσίαν σε φαντασία κατά την εξέλιξη της τέταρτης αυτής ενότητας του έργου.

Πασσακάλια (μ. 113-143)

Η τελευταία ενότητα αφιερώνεται σε μία μικρής εκτάσεως πασσακάλια, η οποία μάλιστα διαθέτει δύο ιδιάζοντα χαρακτηριστικά γνωρίσματα. Το πρώτο από αυτά έγκειται στον ασυνήθιστο διαχωρισμό του μπάσσου από τις υπόλοιπες φωνές στην έναρξή της: το θέμα του μπάσσου, το οποίο σχετίζεται με – και ουσιαστικά επεκτείνει – το χρωματικό *soggetto* των μ. 11 κ.εξ. του πρελουδίου, παρουσιάζεται τελείως μόνο του στα ποδόπληκτρα στα μ. 113-115a, οι δύο μελωδικές φωνές που αναπτύσσονται μιμητικά στην βάση αυτού εισάγονται αμέσως μετά, στα μ. 115-117a, χωρίς την παρουσία του, και τελικά τα δύο αυτά διακριτά επίπεδα ενώνονται μόλις στα μ. 117-119a σε ένα τρίφωνο πολυφωνικό πλέγμα (με τις δύο μελωδικές φωνές στα μανουάλια να αντιμετωπίζονται σε διπλή αντίστιξη στην οκτάβα), το οποίο επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο και στα μ. 119-121a (με την γραμμή του μπάσσου μεταφερμένη πλέον στο εσωτερικό του τρίφωνου πλέγματος, ως μεσαία φωνή), διαμορφώνοντας έτσι ένα πρώτο ζεύγος παραλλαγών επάνω στο επίμονο θέμα (*ostinato*) του μπάσσου. Ακολουθεί επίσης ένα δεύτερο ανάλογο ζεύγος, στα μ. 121-123a και 123-125a: η πρώτη από τις δύο αυτές παραλλαγές είναι τετράφωνη και επαναφέρει το θέμα του μπάσσου στα ποδόπληκτρα, ενώ η δεύτερη περιορίζεται εκ νέου μόνο στα μανουάλια, αλλά παρ’ όλα αυτά διατηρεί την γραμμή του μπάσσου στην χαμηλότερη φωνή (στο αριστερό χέρι) όπως και τα περισσότερα από τα επιμέρους μοτιβικά στοιχεία της αμέσως προηγούμενης παραλλαγής που ανακατανέμονται στις δύο εναπομείνουσες υψηλότερες φωνές. Σε αυτό το σημείο λοιπόν, και παρά την παράδοξη έναρξή της, η πασσακάλια εξελίσσεται πλέον φυσιολογικά στην σολ-ελάσσονα, με ζεύγη παραλλαγών που εξακολουθούν μάλιστα να αξιοποιούν μονάχα εκ περιτροπής τα ποδόπληκτρα (αντί το θέμα του μπάσσου να επαναλαμβάνεται διαρκώς σε αυτά, ως είθισται σε ανάλογα έργα της εποχής).

Εντούτοις, από το μ. 125 και έπειτα, ο Buxtehude επιφυλάσσει και μία δεύτερη έκπληξη, καθώς μεταφέρει το θέμα του μπάσσου στην τονικότητα της σχετικής, διαμορφώνοντας έτσι μία δεύτερη ευρύτερη ομάδα (ενότητα) παραλλαγών στην Σι-ύφεση-μείζονα. Ενδιαφέρον, προσέτι, παρουσιάζει το ότι, όπως και προηγουμένως, έτσι και εδώ το θέμα του μπάσσου εξακολουθεί να παρατίθεται εκ περιτροπής στα ποδόπληκτρα και στα μανουάλια, ενώ υπάρχει και θεματικό υλικό που μεταφέρεται αυτούσιο ή ελαφρώς τροποποιημένο από την

προηγούμενη ενότητα σε αυτήν· για παράδειγμα, το πρώτο ζεύγος παραλλαγών στην Σι-ύφεση-μείζονα, στα μ. 125-127a και 127-129a, αντιστοιχεί σε μεγάλο βαθμό σε εκείνο των μ. 117-119a και 119-121a, ενώ και οι παραλλαγές που εμφανίζονται στα μ. 129-135a και 137-139a ανακαλούν πιο αφηρημένα και με το συμφέρον της περαιτέρω ανάπτυξής τους γνώριμες μοτιβικές φιγούρες που έχουν ήδη απασχολήσει τον συνθέτη και στα μ. 121-125a της προηγούμενης ενότητας. Κατά τα λοιπά, μετά το ζεύγος των παραλλαγών στα μ. 125-127a και 127-129a (στην τελευταία περίπτωση, το θέμα του μπάσσου έχει μεταφερθεί ξανά – αλλά και εμπλουτισθεί μερικώς με την τεχνική της *diminutio* – στην μεσαία εκ των τριών ενεργών φωνών), η τετράφωνη παραλλαγή των μ. 129-131a παρεμβάλλεται πριν από ένα νέο ζεύγος τρίφωνων – ως επί το πλείστον – παραλλαγών στα μ. 131-133a και 133-135a, αφού η δεύτερη από αυτές δεν είναι παρά μία παρηλλαγμένη επανάληψη της πρώτης σε μεταφορά στην χαμηλότερη οκτάβα (πέραν της κατάληξης που αναπαράγεται στην ίδια ηχητική περιοχή). Επιπλέον, μετά την εμφάνιση μίας ακόμη μεμονωμένης παραλλαγής για τα μανουάλια στα μ. 135-137a, όπου το θέμα του μπάσσου παραλλάσσεται πλέον στην υψηλότερη φωνή (στο πλαίσιο μιας ιδιαίτερα λιτής, δίφωνης υφής), η παραλλαγή που ακολουθεί στα μ. 137-139a ανατρέχει εμφανέστατα στο υλικό του προηγούμενου ζεύγους παραλλαγών, ανακαλώντας τες – ούτως ειπείν – συνδυαστικά (μιας και το περιεχόμενο των μ. 133-135a επαναδιατυπώνεται εδώ κάνοντας χρήση και της υψηλής ηχητικής περιοχής που είχε αξιοποιηθεί προνομιακά μόνο στα μ. 131-133a). Τέλος, το θέμα του μπάσσου παραμένει στα ποδόπληκτρα και κατά την τελευταία παραλλαγή που έρχεται να προστεθεί στα μ. 139-143 με σειρά ανοδικών περασμάτων στα μανουάλια που κινούνται σταδιακά προς την υψηλή ηχητική περιοχή του οργάνου· η ύστατη αυτή παραλλαγή διατηρείται επίσης στην τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος, όπως και οι αμέσως προηγούμενες, πλην όμως στην κατάληξή της επεκτείνεται και επανέρχεται πλέον οριστικά στην σολ-ελάσσονα, όπου η σύνθεση ολοκληρώνεται με μία κατηγορηματική τέλεια πτώση.

Συνεπώς, η παρούσα πασσακάλια κατανέμει τις παραλλαγές της επάνω από το επίμονο βάσιμο σε δύο ενότητες: η πρώτη από αυτές (με το θέμα, μία παραλλαγή χωρίς την παρουσία του θέματος και άλλες τέσσερεις επί αυτού) τοποθετείται στην σολ-ελάσσονα και είναι κάπως μικρότερη από την δεύτερη, η οποία αναπτύσσει στην Σι-ύφεση-μείζονα άλλες οκτώ παραλλαγές. Επιπλέον, σε όλη την έκταση της πασσακάλιας αυτής εναλλάσσεται συστηματικά η γραφή για όργανο με και χωρίς ποδόπληκτρα (*pedaliter* / *manualiter*), με εξαίρεση την τελευταία παραλλαγή, η οποία διατηρεί την χρήση των ποδοπλήκτρων από την αμέσως προηγούμενη, ενώ παράλληλα αναλαμβάνει να αποκαταστήσει στο κλείσιμό της και την κύρια τονικότητα του έργου ελάχιστα προτού αυτό αποπερατωθεί.

16 Νοεμβρίου 2023
Ιωάννης Φούλιας