

Johann Sebastian Bach, *Πρελούδιο και φούγκα σε μι-ελάσσονα, για όργανο, BWV 548 (1727-1731): I. Praeludium*

Σε αυτό το εξόχως ανεπτυγμένο και ώριμο έργο για όργανο της περιόδου της Λειψίας, ο Bach συναρμολογεί σε μία κοινή τονικότητα, την μι-ελάσσονα, ένα πρώτο μέρος σε μορφή *ritornello* ως πρελούδιο και ένα δεύτερο μέρος υπό μορφή φούγκας. Στην παρούσα ανάλυση εξετάζεται μόνο το πρώτο μέρος, με ιδιαίτερη έμφαση στην αρμονική του ανάπτυξη αλλά και σαφή σκιαγράφιση της μορφολογικής του συγκρότησης.

Ritornello 1 (μ. 1-19a)

Το εναρκτήριο τμήμα αποτελείται από δύο φράσεις, οι οποίες παραμένουν στην κύρια τονικότητα και εκθέτουν μία σειρά από θεματικά μορφώματα που χρησιμεύουν ως εφελθτήριο για όλη την υπόλοιπη σύνθεση. Εάν το μέρος αυτό ήταν γραμμένο για ορχηστρικό σύνολο, το παρόν τμήμα θα αποδιδόταν απ' όλα τα όργανα (*tutti*) σε αντιδιαστολή με το αμέσως επόμενο σολιστικό τμήμα (*solo*)· στην προκειμένη περίπτωση, βέβαια, η γραφή για όργανο αίρει την χαρακτηριστική για το κοντσέρτο αντίθεση ανάμεσα στο σύνολο των οργάνων μιας ορχήστρας και ένα υποσύνολο επιλεγμένων (σολιστικών) μελών του, διατηρώντας όμως απαραγνώριστα τα δομικά χαρακτηριστικά του είδους αυτού για την περίοδο του μπαρόκ, δηλαδή τα συστατικά στοιχεία μιας *μορφής ritornello*.

Η εναρκτήρια φράση ανοίγει με έναν επιβλητικό ισοκράτη επί της τονικής στα μ. 1-5a, πάνω από τον οποίο το πρώτο μόρφωμα αναπτύσσεται από μέτρο σε μέτρο ακολουθώντας μία τυπική αρμονική διαδοχή με έναρξη αλλά και κατάληξη στην τονική: $i - vii^2/[T], i[4/T] - V^7/iv/[T], iv/T, vii^4/T - V^7/[T], i$. Στην συνέχεια, η τονική επεκτείνεται περαιτέρω στα μ. 5-6a εναλλασσόμενη επανειλημμένως με την δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης σε πρώτη αναστροφή, προκειμένου στα μ. 6-7a να οδηγήσει σε μία απέριτη πτωτική διαδικασία με κατάληξη στην δεσπόζουσα ($i - iv^6 - iv, V$).

Η μιμητική γραφή, που αρχίζει σιγά-σιγά να αναδεικνύεται κατά την παραπάνω μισή πτώση, ενισχύεται ακόμη περισσότερο στο (δεύτερο) μόρφωμα που ανοίγει την επόμενη φράση εν είδει διαλόγου και στην βάση μιας αλυσιδωτής αλληλουχίας συγχορδιών δεσπόζουσας στα μ. 7-11: $V^7, V^7/iv, V^7/VII, V^7/III, III - V^7/VI$. Ακολουθώντας, μία νέα ανιούσα αλυσιδωτή πορεία προς την τονική υλοποιείται με ένα τρίτο διακριτό μόρφωμα στα μ. 12-14a ($VI - [V^6/VII -] V^7/VII, VII - [V^6 -] V^7, i$), το οποίο έπειτα εξυφαίνεται και με κατιούσα φορά στα μ. 14-16 διαμέσου αλληλάλληλων συγχορδιών έκτης ($VI^6 - ii^6/iv - iv^6 - vii^6/iv, iv^6 - III^6 - II_N^6 - V^6/iv, II_N^6 - i^6 - vii^6 - i$)· όλες οι παραπάνω αρμονικές διαδοχές δεν κάνουν βέβαια τίποτε περισσότερο από το να επεκτείνουν επί μακρόν την εναρκτήρια αρμονική λειτουργία της τονικής μέχρι και το μ. 17 ($V_S^6 - V^7 - i - i^6$), ούτως ώστε να προετοιμάσουν το κλείσιμο της παρούσας φράσεως στα μ. 18-19a με μία ολοκληρωμένη και ισχυρή πτωτική διαδικασία στην μι-ελάσσονα ($iv^6 - ii_5^6 - V$ και i).

Solo 1 (μ. 19-33a)

Το πρώτο “σολιστικό” τμήμα συνίσταται σε μία και μόνον φράση, η οποία ξεκινά μεν από την κύρια τονικότητα, αλλά στρέφεται ήδη από νωρίς σε αυτήν της δεσπόζουσας. Συγκεκριμένα, το αυτόχρονο σολιστικό πέρασμα των μ. 19-20 πάνω από τις συγχορδίες της τονικής και της δεσπόζουσας (μεθ' εβδόμης σε δεύτερη αναστροφή) της μι-ελάσσονος – οι φθόγγοι των οποίων αναπτύσσονται προσέτι μελωδικά και στην γραμμή του μπάσσου – επανέρχεται στην αρχική συγχορδία, προκειμένου αυτή στα μ. 21-23 να ανανοηματοδοτηθεί πλέον στο πλαίσιο της μι-ελάσσονος: $iv^6 - vii^7/III, III^6 - i^7, ii^6 - vii_5^6$ (στην παρούσα αλυσιδωτή πορεία συνυπάρχουν τόσο παράλληλες καθυστερήσεις 9-8 και 7-6 στις υψηλότερες φωνές όσο και μία διαδοχή κατά πέμπτες στην γραμμή του μπάσσου). Κατ' αυτόν τον τρόπο, στα μ. 24-26 κάνει την είσοδό του ένας ισοκράτης επί της δεσπόζουσας ως

βάση για μία βηματικά ανερχόμενη γραμμή στα ποδόπληκτρα του οργάνου (με παράλληλη εναλλαγή των συγχορδιών της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης και της τονικής) από μέτρο σε μέτρο, η οποία συνεχίζεται – μετατρέπόμενη συνάμα από διατονική σε χρωματική – και στα μ. 27-32a, έχοντας πια αποδεσμευθεί από τον προηγούμενο ισοκράτη και επεκτείνοντας την τονική με μία τυπική για την εποχή, αλυσιδωτή αρμονική διαδοχή ($i^6 - V_5^6/iv$, $iv - V_5^6/V$, $V - III_5^+$, $VI - V_5^6/VII$, $VII - V_5^6$, i) πριν από την πραγματοποίηση μίας τέλει πτώσεως στα μ. 32-33a ($ii_5^6 - V^7$ και i). Θα πρέπει ακόμη να σημειωθεί ότι το θεματικό περιεχόμενο αυτού του οιονει σολιστικού τμήματος διατηρεί σημαντική αυτονομία σε σχέση με εκείνο του *ritornello* που έχει προηγηθεί, αν και στον ισοκράτη των μ. 24-26 μπορεί κανείς να διακρίνει έναν (πρωτίστως ρυθμικό) απόηχο του ανάλογου των μ. 1-5a, ενώ και τα μ. 27-32a εμπεριέχουν σαφείς αναφορές στα μοτιβικά και αρμονικά συμφραζόμενα τόσο των αρχικών μέτρων όσο και των μ. 12-14a.

Ritornello 2 (μ. 33-51a)

Σε αυτό το σημείο, η προηγούμενη μετατροπία στην σι-ελάσσονα εδραιώνεται περαιτέρω με την πλήρη μεταφορά του εναρκτήριου τμήματος / *ritornello* σε αυτήν! Με άλλα λόγια, τα μ. 33-51a δεν είναι παρά μία μεταφορά των μ. 1-19a στην σι-ελάσσονα – ελαφρώς παρηλλαγμένη, λόγω κυρίως της αντιμετάθεσης ορισμένων από τις φωνές που εκτελούνται στα μανουάλια.

Solo 2 (μ. 51-81a)

Η απουσία των ποδοπλήκτρων στην έναρξη αυτού του νέου τμήματος αποτελεί μία πειστική ένδειξη περί της σολιστικής υπόστασής του, όπως άλλωστε και η εμφάνιση ενός νέου χαρακτηριστικού θεματικού μορφώματος σε αντιδιαστολή προς εκείνα που περιλαμβάνονταν στο *ritornello*. Επιπλέον, η αλυσιδωτή ανάπτυξη του επίμονου παρεστιγμένου μοτίβου στα μ. 51-54a στρέφεται άμεσα από την σι-ελάσσονα προς την (σχετική της) τονικότητα της Ρε-μείζονος ($vi - vi^6$, $iii - V - V^6$, $ii - IV - IV^6$ και I), όπου ακολούθως λαμβάνει χώρα μία πτωτική διαδικασία (στο μ. 54: $I^6 - V^7/IV - IV - ii^6$) με απώτερο στόχο την συγχορδία της δεσπόζουσας, αν και η τελευταία, αντί να αρθρώσει την αναμενόμενη μισή πτώση στην θέση του επόμενου μέτρου, προεκτείνεται απευθείας στα μ. 55-59a υπό τύπον ισοκράτη επί της δεσπόζουσας ($V^7 - I_4^6$, V^7 , $I_4^6 - V$, $vii^6/V/\Delta [-V^7/V/\Delta]$, V), για την συγκρότηση του οποίου ο συνθέτης ανατρέχει μάλιστα στο υλικό των μ. 19-20 από την έναρξη του προηγούμενου solo, ανακατανέμοντάς το στις διαφορετικές φωνές και επεκτείνοντάς το παράλληλα σε μεγαλύτερη έκταση. Στην συνέχεια, το δίμετρο 59-61a ανακαλεί παρηλλαγμένο το εναρκτήριο θεματικό μόρφωμα του μέρους, το οποίο εδώ αξιοποιείται για την διαμόρφωση ενός σύντομου περάσματος προς την σχετική της υποδεσπόζουσας της Ρε-μείζονος ($V - ii^2/ii$, $V_5^6/ii - V^7/ii - vii^6/ii$ και ii) αλλά συγχρόνως και την σχετική της Σολ-μείζονος, στην οποία τα ακόλουθα μ. 61-69a μεταφέρουν ολόκληρη την φράση των μ. 51-59a.

Περαιτέρω, το δίμετρο 59-61a επανέρχεται επίσης σε μεταφορά στην Σολ-μείζονα στα μ. 69-71a, προκειμένου όμως τώρα να αποτελέσει το πρότυπο για μιαν ευρύτερη αλυσιδωτή ανάπτυξη κατά πέμπτες στα μ. 71-73a και 73-75a που θέτει στο επίκεντρο – έπειτα από την σχετική της υποδεσπόζουσας – τις σχετικές της τονικής και της δεσπόζουσας (άρα εδώ τονικοποιούνται κατά σειράν η ii , η vi και η iii της Σολ-μείζονος). Κατά τρόπον ανάλογο, εξ άλλου, εξελίσσονται και τα μ. 75-77, πυκνώνοντας συνάμα τα διαδοχικά βήματα στον κύκλο των πεμπτών ($iii - iii_3^4$ [ή ii_3^4/III], $V^7/ii - ii - ii_3^4$, $V^7 - I - vi$), πριν από την αποπεράτωση της μακράς επέκτασης της λειτουργίας της τονικής στα μ. 78-79 ($IV^7 - ii^6$, $vii_4^6 - I^6 - V_3^4 - I$) αλλά και την επακόλουθη τέλεια πτώση στην Σολ-μείζονα στα μ. 80-81a ($IV^6 - IV - I_4^6 [-vii_5^6/V/\Delta] - V^{[7]}$ και I), με την οποία το παρόν τμήμα φθάνει στο τέλος του.

Ritornello 3 (μ. 81-103a)

Σε αντίθεση με το προηγούμενο ritornello, το οποίο παρέμεινε απλώς στην τονικότητα όπου οδήγησε το solo πριν από αυτό, στην προκειμένη περίπτωση η Σολ-μείζων αποτελεί μονάχα το εφαλτήριο για μια πολύ γοργή μετατόπιση προς την επόμενη τονικότητα, που είναι αυτή της υποδεσπόζουσας· όθεν και η επαναφορά του επικεφαλής θεματικού μορφώματος στα μ. 81-85 δεν είναι αυτούσια αλλά εμφανώς τροποποιημένη ούτως, ώστε να εξυπηρετήσει την μετατροπική διαδικασία με αναφορά πλέον στην λα-ελάσσονα: VII – V⁷/III, III₄⁶ – ii⁶/iv, V²/iv, iv⁶, V⁷). Αντίθετα, με την ολοκλήρωση του παραπάνω μετατροπικού περάσματος, τα πρώτα μέτρα του εναρκτήριου ritornello επανεισάγονται σε μεταφορά στην νέα τονικότητα στα μ. 86-90a, με μόνη διαφορά την τοποθέτηση της βασικής μελωδικής γραμμής ακόμη χαμηλότερα στα μανουάλια απ' ό,τι στα αντίστοιχα χωρία των μ. 1-5a (υψηλότερη φωνή) και των μ. 33-37a (εσωτερική φωνή). Στην συνέχεια, τα μ. 90-94a συνιστούν ένα αλυσιδωτό πέρασμα που παράγεται από το νέο θεματικό υλικό του αμέσως προηγούμενου “σολιστικού” τμήματος και εξελίσσεται από την τονική μέχρι την δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος (i – VI, iv⁷ – VII – v, III⁷ – VI – iv, ii⁷ – V⁷ – i – i⁶ – ii₄⁶ – iv, V⁷), προτού η αντίστροφη πορεία μέχρι και την τελική πτώση υλοποιηθεί με την μεταφορά των μ. 24-33a από το πρώτο “σολιστικό” τμήμα στα μ. 94-103a, με ορισμένες μεταβολές σε ό,τι αφορά ιδίως την τοποθέτηση των φωνών στα μανουάλια – ως είθισται δηλαδή γενικότερα σε τέτοιες περιπτώσεις στο παρόν έργο. Κατά συνέπεια, τα μ. 86-103a συγκροτούν μία εκτενέστατη φράση στην λα-ελάσσονα (με μακρά επέκταση της εναρκτήριας λειτουργίας της τονικής και σύντομη προετοιμασία για μία τέλεια πτώση), που αποτελείται από αποσπάσματα ή αναπλάσεις υλικού προερχόμενου από το επικεφαλής ritornello αλλά και τα δύο οιονεί σολιστικά τμήματα που έχουν προηγηθεί!

Solo 3 (μ. 103-125a)

Η σολιστική γραφή στην έναρξη αυτού του τμήματος υποδηλώνεται από την χαρακτηριστική υφή τύπου τρίο-σονάτας, με δύο μελωδικές φωνές που αναπτύσσονται μιμητικά υποστηριζόμενες από μία γραμμή μπάσσο. Στην αρχή, ο διάλογος των δύο μελωδικών φωνών εξελίσσεται ακόμη στην λα-ελάσσονα, διαμορφώνοντας επί της ουσίας μία ανιούσα αλυσιδωτή πορεία κατά τρίτες στα μ. 103-107a (i – i⁶ – VI⁶, ii₅⁶/III – V¹⁷/III, III – III⁶ – i⁶, ii₅⁶/v – V¹⁷/v, v), όμως από εκεί και ύστερα η υπόλοιπη φράση προσανατολίζεται προς την Ντο-μείζονα μέσω μιας αρμονικής διαδοχής στον κύκλο των πεμπτών (στα μ. 107-110: iii – iii⁶ – vii⁶/ii, V₅⁶/ii – ii – vii⁶, V₅⁶ – I – I⁶ – V⁷/IV, ii₅⁶) που οδηγεί στην δεσπόζουσα και συγκεκριμένα στον γνώριμο και από το προηγούμενο “σολιστικό” τμήμα τετράμετρο καταληκτικό ισοκράτη επ' αυτής (πρβλ. τα μ. 111-115a με τα μ. 55-59a / 65-69a).

Στην συνέχεια και με απώτερο στόχο την οριστική επιστροφή στην αρχική τονικότητα, η συγχορδία της Σολ-μείζονος εκλαμβάνεται πλέον ως η σχετική της μι-ελάσσονος· στα μ. 115-121a, λοιπόν, το υλικό του αρχικού μορφώματος του προηγούμενου (δεύτερου) “σολιστικού” τμήματος γνωρίζει μία τελευταία ανάπτυξη που του επιτρέπει να φθάσει, μέσω μιας αλυσιδωτής κλιμάκωσης (III – III⁶, V/III – vii₅⁶/iv, V₅⁶/iv – iv – iv⁶, V/iv – vii₅⁶/v, V₅⁶/v – v – v⁶, ii/I – vii και V⁷), στον καταληκτικό ισοκράτη επί της δεσπόζουσας που ολοκλήρωσε και την αμέσως προηγούμενη φράση, καίτοι εδώ (στα μ. 121-125a) οι φωνές στα μανουάλια έχουν πια αντιμετατεθεί, καθιστώντας έτσι ακόμη πιο φανερή την προέλευση του δεδομένου θεματικού υλικού από τα μ. 19-20 και την έναρξη του πρώτου “σολιστικού” τμήματος.

Ritornello 4 (μ. 125-137)

Το τελευταίο τμήμα δεν είναι τίποτε άλλο παρά η επαναφορά ολόκληρης της δεύτερης φράσεως του εναρκτήριου ritornello (πρβλ. τα μ. 7-19a) στην κύρια τονικότητα με ελάχιστες και επουσιώδεις αλλαγές· μεταξύ αυτών, η τελική συγχορδία της τονικής μεταβάλλεται πλέον σε μείζονα και προεκτείνεται καλύπτοντας ολόκληρο το ακροτελεύτιο μέτρο του μέρους.

Συμπεράσματα

Στο μέρος που εξετάστηκε, η μορφή του ritornello υλοποιείται σε επτά διακριτά τμήματα, καθώς τέσσερα ritornelli εναλλάσσονται με τρία soli:

R1	S1	R2	S2	R3	S3	R4
i	i → v	v	→ VII → III	→ iv	iv → VI → i	i

Τα ritornelli περιορίζονται ως επί το πλείστον στην – πλήρη ή μερική (αποσπασματική) – επαναφορά του θεματικού υλικού του πρώτου εξ αυτών είτε στην κύρια είτε στις άλλες δύο στενά συγγενικές τονικότητες του ίδιου γένους, δηλαδή σε αυτές της δεσπόζουσας και της υποδεσπόζουσας. Μόνο το τρίτο ritornello ενσωματώνει και (έμμεσες ή άμεσες / αυτούσιες) αναδρομές σε αμφότερα τα “σολιστικά” τμήματα που έχουν προηγηθεί, ενώ παράλληλα είναι και το μοναδικό που πραγματοποιεί μετατροπία προς την τονικότητα στην οποία τελικά επικεντρώνεται και καταλήγει με τέλεια πτώση – αντί να εισάγεται απευθείας σε αυτήν, όπως κάνουν όλα τα υπόλοιπα ritornelli.

Από την άλλη πλευρά, τα soli χαρακτηρίζονται από μεγαλύτερη κινητικότητα στον τονικό χώρο και μάλιστα πραγματοποιούν μετατροπίες προς όλες τις μείζονες στενά συγγενικές τονικότητες: η σχετική της δεσπόζουσας (VII) ακολουθεί άμεσα την ίδια την τονικότητα της δεσπόζουσας, η σχετική μείζων (III) παρουσιάζεται αμέσως μετά σε σχέση πέμπτης, ενώ και η σχετική της υποδεσπόζουσας (VI) έρχεται αργότερα να διαδεχθεί την ίδια την υποδεσπόζουσα, διαμεσολαβώντας ουσιαστικά ανάμεσα σε αυτήν και την κύρια τονικότητα σε αποστάσεις τρίτης (έτσι, η μετατροπία από την σχετική μείζονα προς την υποδεσπόζουσα στην έναρξη του τρίτου ritornello απομένει εν τέλει και η μοναδική στην οποία συνδέονται δύο τονικότητες που βρίσκονται σε απόσταση δευτέρας μεταξύ τους αντί πέμπτης ή τρίτης). Επιπλέον, τα soli τείνουν να διαφοροποιηθούν σε σημαντικό – καίτοι ουδόλως απόλυτο (όπως φανερώνει ιδίως το δεύτερο εξ αυτών) – βαθμό από το θεματικό υλικό που παρουσιάζεται στα ritornelli, ενώ κι αυτά συνδέονται θεματικά μεταξύ τους ανακαλώντας στοιχεία από προηγούμενα ανάλογα τμήματα είτε σε νέες αναπτύξεις είτε (λιγότερο συχνά) σε απλές παραθέσεις τους που μεταφέρονται σε διαφορετικά τονικά κέντρα.

12 Νοεμβρίου 2022
Ιωάννης Φούλιας