

**Johann Sebastian Bach, Παρτίτα αρ. 4, σε Ρε-μείζονα, από την συλλογή *Clavier-Übung [I] bestehend in Präludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen, Menuetten, und anderen Galanterien, BWV 828 (1728): II. Allemande***

Οι έξι παρτίτες για πληκτροφόρο του Johann Sebastian Bach γράφηκαν και δημοσιεύθηκαν σταδιακά, σε ξεχωριστά τεύχη, κατά το δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1720 στην Λειψία, προτού επανακυκλοφορήσουν σε έναν ενιαίο τόμο το 1731· αποτελούν παραδειγματικές συνθέσεις στο είδος της σουίτας, με αναφορά στους βασικούς χορούς της allemande, της courante, της sarabande και της gigue, σε ποικίλους άλλους χορούς και κομμάτια ανάλαφρου είτε ζωηρού ύφους (μενουέττο, passepied, gavotte· ροντώ, καπρίτσιο, burlesca, scherzo, aria), καθώς και σε κομμάτια εισαγωγικής λειτουργίας (τα οποία προσδιορίζονται κατά περίπτωση ως “πρελούδιο”, “sinfonia”, “φαντασία”, γαλλική “Εισαγωγή” αλλά και “τοκκάτα”).

Στην *Τέταρτη παρτίτα*, που είναι γραμμένη στην Ρε-μείζονα, η allemande τοποθετείται, όπως και σε όλες τις άλλες περιπτώσεις ανεξαιρέτως, στην δεύτερη θέση, συνιστώντας τον πρώτο από τους σταθερούς και τυποποιημένους χορούς της σουίτας. Πρόκειται ειδικότερα για την εκτενέστερη – και μάλιστα μακράν όλων των υπολοίπων – allemande που παρουσιάζεται στο πλαίσιο της συλλογής αυτής, καθώς διαθέτει 56 μέτρα, τα οποία κατανέμονται σε δύο επαναλαμβανόμενες ενότητες των 24 και 32 μέτρων, αντίστοιχα. Το μέτρο είναι τετράσημο (4/4), με έναρξη από σύντομη άρση (ενός ογδούου), ενώ αξίζει επιπλέον να παρατηρηθεί ότι πέραν της συνήθους υποδιαίρεσης εκάστου μετρικού παλμού σε τέσσερα δέκατα-έκτα, στην εξέλιξη του μέρους αυτού ο ρυθμός επιταχύνεται ακόμη περισσότερο, με συστηματική χρήση τριήχων δεκάτων-έκτων αλλά και τριακοστών-δευτέρων.

Η μορφολογική οργάνωση του μέρους αυτού παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθ’ ότι η εν λόγω allemande βρίσκεται στο μεταίχμιο ανάμεσα σε μία διμερή μορφή σουίτας και σε μία – εξίσου διμερή – μορφή σονάτας. Ως εκ τούτου, η μελέτη της οφείλει πρωτίστως να αναδειξει τις διαφορούμενες δομικές της προοπτικές, προτού ασφαλώς οδηγηθεί σε ένα σαφές και κατηγορηματικό πόρισμα όσον αφορά την μορφή της.

Η εναρκτήρια φράση της πρώτης ενότητας εκτείνεται στα μ. 1-4, τα οποία, διαγράφοντας μία ομαλή μελωδική, ρυθμική αλλά και αρμονική πορεία, οδηγούνται σε ατελή πτώση στην κύρια τονικότητα. Έπειτα όμως, στα μ. 5-13a, η κατάσταση αλλάζει, καθώς η αρμονική πορεία στρέφεται σταδιακά προς την δευτερεύουσα τονικότητα της δεσπόζουσας και τελικά αρθρώνει μία μισή πτώση σε αυτήν (Ρε-μείζων: I, IV, ii, vii<sup>7</sup>/vi – V<sup>9</sup>/vi, vi = Λα-μείζων: ii [- V<sup>4</sup> – IV<sup>6</sup>], V<sup>5</sup> [- IV<sup>6</sup> – vii<sup>7</sup>], I [- IV<sup>4</sup> – vii<sup>6</sup>/IV], vii<sup>06</sup>/V [- i<sup>4</sup> – vii<sup>05</sup>/V] – vii<sup>07</sup>/V και V), ενόσω η ρυθμικομελωδική εξύφανση επιταχύνεται προοδευτικά και δη σε μεγαλύτερο ηχητικό εύρος μέσα από διαδοχικά αλυσιδωτά μορφώματα (στα μ. 7-8 και ιδίως στα μ. 9-11a / 11-13a). Ως αποτέλεσμα, η επόμενη φράση (μ. 13b-18) εξελίσσεται πλέον καθ’ ολοκληρίαν στην Λα-μείζονα και – πρωτίστως – στην ομώνυμή της, λα-ελάσσονα, από την οποίαν εκκινεί μία νέα αλυσιδωτή μελωδική εξύφανση στα μ. 13b-16a, όπου επεκτείνεται σταθερά η δεσπόζουσα του νέου τονικού κέντρου, όπως εξ άλλου και στο ακόλουθο πέρασμα του μ. 16, μέχρις ότου ο μείζων τρόπος αποκατασταθεί στο μ. 17 εν όψει μίας πτωτικής επικύρωσης (Λα-μείζων: iv<sup>6</sup> – vii<sup>05</sup>/V – I<sup>6</sup> – V), που όμως ανατρέπεται άρδην στο μ. 18 (IV<sup>6</sup> – I<sup>6</sup> – V<sup>7</sup>/IV), προκειμένου να προετοιμάσει πλέον μία νέα. Πράγματι, στα μ. 19-24 διαμορφώνεται μία τελευταία φράση στο πλαίσιο της πρώτης ενότητας, η οποία, μέσα από καινούργια αλυσιδωτά περάσματα (στα μ. 19-20) αλλά και με την περαιτέρω εξύφανση του προηγούμενου μοτιβικού υλικού (πρβλ. τα μ. 21-22 ιδίως με το μ. 16) εκ νέου προσανατολισμένη στο περιβάλλον της λα-ελάσσονος, φθάνει τελικά σε μία ανακατασκευή της αμέσως προηγούμενης (αποτυχημένης) πτωτικής διαδικασίας, επικυρώνοντας αυτήν την φορά οριστικά την Λα-μείζονα με μία τέλεια πτώση στα μ. 23-24.

Από την προοπτική της μορφής της σουίτας, η πρώτη αυτή ενότητα αναπτύσσει σταδιακά το θεματικό της υλικό, μετατοπιζόμενη παράλληλα από την κύρια τονικότητα προς

αυτήν της δεσπόζουσας και κλείνοντας – φυσιολογικά – στην δεύτερη από αυτές με την πραγματοποίηση της μοναδικής τέλειως πτώσεως μέχρι τούδε (έπειτα από μία ατελή, μία μισή αλλά και μία απατηλή πτώση). Υπό το πρίσμα της μορφής σονάτας, εντούτοις, τα επιμέρους τμήματα της ενότητας αυτής αποκτούν ακόμη πιο εναργή λειτουργία και φυσιολογία: η φράση των μ. 1-4 αποτελεί ένα κύριο θέμα, που πολύ τυπικά ολοκληρώνεται με ατελή πτώση στην κύρια τονικότητα της Ρε-μείζονος· τα μ. 5-13α συγκροτούν εν συνεχεία μία μετατροπική μετάβαση, η οποία καταλήγει με μισή πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα της Λα-μείζονος, αρθρώνοντας συνάμα μία χαρακτηριστική ενδιάμεση τομή (η παρατεταμένη διάρκεια του σολ-δίεση· είναι πρακτικά ισοδύναμη με μία παύση βάσει και των ευρύτερων συμφραζομένων της, ενώ η παράλληλη ενίσχυση του μι στην γραμμή του μπάσσου από το κατά μία οκτάβα χαμηλότερο ΜΙ στον πρώτο χρόνο του μ. 13 δηλώνει ιδιωματικά την κατάληξη ενός τμήματος στην μουσική για λαούτο αλλά και – κατ’ απομίμησιν – στα πληκτροφόρα όλης της περιόδου του μπαρόκ· έπειτα, μία πλάγια θεματική περιοχή κάνει την εμφάνισή της στα μ. 13b-18 και 19-24, εναλλάσσοντας διαρκώς τον μείζονα με τον ελάσσονα τρόπο και βρίσκοντας τελικά τον δρόμο προς την οριστική πτωτική επικύρωση της Λα-μείζονος μόλις στην κατάληξή της. Έτσι, η δευτερεύουσα τονικότητα κυριαρχεί στο δεύτερο “ήμισυ” μίας εν δυνάμει εκθέσεως σονάτας, το οποίο εμφανίζεται απολύτως ισορροπημένο προς το πρώτο “ήμισυ” της ίδιας (κύριο θέμα συν μετάβαση), χάρη στην πτωτική αποφυγή του μ. 18 που επιφέρει την διεύρυνση της πλάγιας περιοχής σε διπλάσια έκταση από την αρχικά διαφαινόμενη (για καταληκτικό τμήμα δεν μπορεί, προφανώς, να γίνει εδώ λόγος, αφού η αναγκαία πριν από αυτό πτωτική επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας παραμένει σε εκκρεμότητα μέχρι το μ. 24, ενώ και μοτιβικά στοιχεία από το πρώτο σκέλος της πλάγιας περιοχής επανέρχονται και εξυφαίνονται περαιτέρω στο δεύτερο σκέλος της, όπως ήδη επισημάνθηκε).

Η δεύτερη ενότητα ανοίγει με μία χαρακτηριστική αναδρομή στην επικεφαλής θεματική ιδέα της πρώτης που λαμβάνει χώραν επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας (πρβλ. μ. 25 με μ. 1), προτού το υλικό της εξυφανθεί καινοφανώς στα μ. 26-27 και οδηγήσει σε μία ατελή πτώση στην Ρε-μείζονα στο μ. 28a, η οποία και από θεματικής ακόμη πλευράς παραπέμπει εμφανώς στην αντίστοιχη του μ. 4. Ακολούθως, από το δεύτερο ήμισυ του μ. 28 μέχρι την θέση του μ. 32 παρουσιάζεται μία δεύτερη φράση, της οποίας η υφή αλλά και το μοτιβικό υλικό συγγενεύουν προς αυτά της ομόλογης δεύτερης φράσεως της πρώτης ενότητας, ενώ ακόμη και η πτωτική της κατάληξη είναι κατ’ ουσίαν ταυτόσημη με εκείνη του μ. 13 – εν προκειμένω, όμως, η μετατροπική πορεία κατευθύνεται από την Ρε-μείζονα προς την ελάσσονα σχετική της, στην οποία και πραγματοποιείται η μισή πτώση (Ρε-μείζων: I,  $V^7/IV - vii^7/ii - V^7/ii$ ,  $ii = \text{σι-ελάσσων: } iv [- vii^6/iv], iv^6 - V^6 - i - iv^6, V$ ). Το γεγονός αυτό λειτουργεί στην συνέχεια ως αφορμή για την εστίαση του επόμενου τμήματος (μ. 32b-40) αφ’ ενός μεν στην σι-ελάσσονα, η οποία πλέον επεκτείνεται επί μακρόν και τελικά επικυρώνεται με μία ολοκληρωμένη πτωτική διαδικασία ( $i_4^6, V^7, VI - i_4^6 - vii^7/V, V - vii_3^4 - V^6/iv - vii_3^4/iv, iv^6 - vii^6/iv - iv, \Pi_N^6, V^2 - i^6 - iv^6 - ii - vii^6 - V^7, i - iv - ii_5^6 - i_4^6 - V, i$ ), και αφ’ ετέρου σε θεματικό και μοτιβικό υλικό προερχόμενο από το δεύτερο “ήμισυ” της αρχικής ενότητας, το οποίο είτε παρατίθεται εδώ σχεδόν αυτούσιο (πρβλ. μ. 32-34 και μ. 13-15), είτε παραλλάσσεται και εξυφαίνεται σε ακόμη μεγαλύτερη έκταση (πρβλ. τα μεν μ. 35 και 36 με το μ. 16, τα δε μ. 37 και 38-39a με τα μ. 21-22) οδεύοντας προς την πτωτική απόληξη.

Μετά την επικύρωση της σι-ελάσσονος λαμβάνει χώραν η προσδοκώμενη διαδικασία της σταδιακής επιστροφής στην αρχική τονικότητα, αρχής γενομένης από τα μ. 41-44a, τα οποία με (έμμεση) αναφορά στο υλικό αλλά και στην υφή των μ. 1-4a και 25-28a θέτουν προσωρινά στο επίκεντρο την μι-ελάσσονα, αρθρώνοντας μία ατελή πτώση σε αυτήν (σι-ελάσσων: III ή V/VI = μι-ελάσσων: VII ή V/III, III,  $iv^6 - i_4^6 - ii_5^6 - V^7, i$ ). Έτσι διευκολύνεται ιδιαίτερα η επαναπροσέγγιση της Ρε-μείζονος στα ακόλουθα μ. 44b-48a δια της σχεδόν

αυτούσιας μεταφοράς του περιεχομένου των μ. 9b-13a της πρώτης ενότητας· εντούτοις, αντί της αναμενόμενης πτωτικής τομής του μ. 13, στα μ. 48-49 η δεσπόζουσα της (ομώνυμης) ρε-ελάσσονος επεκτείνεται (εν είδει γεμίσματος τομής) με θεματικό υλικό που ανάγεται στα μ. 35-36 και τελικά προετοιμάζει την επαναφορά των μ. 19-24 στο περιβάλλον της κύριας τονικότητας στα εναπομείναντα μ. 50-54 & 56 (με την προσθήκη και ενός εμβόλιμου μέτρου, του μ. 55, που οφείλεται στην αναβολή-αποφυγή της τελικής πτωτικής διαδικασίας σε αυτό το σημείο και στην άμεση αναδιατύπωσή της για λόγους καταληκτικής έμφασης).

Η θεώρηση της δεύτερης ενότητας υπό τις προδιαγραφές μιας μορφής σονάτας φαίνεται εξόχως βάσιμη και καρποφόρα – μέχρι ενός σημείου, τουλάχιστον. Εν πρώτοις, τα μ. 25-40 συγκροτούν μία υποδειγματική ενότητα επεξεργασίας: με αναδρομές στο υλικό αλλά και στα λειτουργικά συμφραζόμενα του κυρίου θέματος (στα μ. 25-28a), της μεταβάσεως (στα μ. 28b-32a) και της πλάγιας περιοχής της προηγούμενης εκθέσεως (στα μ. 32b-40), η ενότητα αυτή προβαίνει σε μία πλήρη ανακύκλωση της πρότυπης θεματικής διαδοχής, ξεκινώντας προσέτι αρμονικά με το ενδεδειγμένο πέρασμα από την δεσπόζουσα προς την τονική και στρεφόμενη κατόπιν προς την περιοχή της σχετικής ελάσσονος, η οποία προετοιμάζεται αλλά και επικυρώνεται κατηγορηματικώς με την εκδήλωση μίας μισής και μίας τέλεια πώσεως, αντίστοιχα. Ακολούθως, τα μ. 41-48a προσλαμβάνουν σαφή λειτουργία συνδετικού περάσματος προς μία πιθανή επανέκθεση, η οποία ωστόσο αναιρείται τελικά από το γεγονός ότι το κύριο θέμα δεν πρόκειται να επανέλθει ποτέ πια στο προσκήνιο μέχρι το πέρας της συνολικής μορφής. Έτσι, μία δυναμικά τριμερής μορφή σονάτας μοιάζει στο σημείο αυτό να μετατρέπεται σε διμερή, στον βαθμό που η δύναμη επεξεργασία δεν ακολουθείται από επανέκθεση παρά μόνον από την τονική επίλυση του πλαγίου θεματικού υλικού. Όμως, στην πραγματικότητα ούτε αυτό συμβαίνει καθ' ολοκληρίαν, αφού στα μ. 48-49 το πρώτο σκέλος της πλάγιας περιοχής της εκθέσεως υποκαθίσταται από μία σύντομη προέκταση του προηγούμενου συνδετικού περάσματος, η οποία τελικά οδηγεί απευθείας μόνο στο δεύτερο σκέλος της πλάγιας περιοχής σε τονική μεταφορά! Η συνθετική αυτή επιλογή είναι αποκαλυπτική της οξυδέρκειας με την οποίαν ο Bach αξιοποιεί γενικότερα το πρότυπο θεματικό υλικό σε όλη την έκταση της δεύτερης ενότητας: επιλεγμένα στοιχεία του κυρίου θέματος παρατίθενται είτε δημιουργούν νέα παράγωγά τους στην έναρξη δύο επιμέρους διαδικασιών θεματικής ανακύκλωσης (στα μ. 25-28a και 41-44a), οι οποίες συνεχίζονται με έμμεσες ή άμεσες αναδρομές στο μεταβατικό υλικό (στα μ. 28b-32a και 44b-48a), για να αποπερατωθούν κατόπιν με την παράθεση – εν μέρει όμως και παράφραση – είτε του πρώτου είτε του δεύτερου σκέλους της πλάγιας περιοχής, στην μία περίπτωση (στα μ. 32b-40, το έναυσμα των οποίων βρίσκεται πρωτίστως στα μ. 13-16 και δευτερευόντως στα μ. 21-22) και στην άλλη (στα μ. 48-56, τα οποία ανατρέχουν στα μ. 19-24 κατ' εξοχήν). Επομένως, παρατηρείται ότι η διπλή θεματική ανακύκλωση που εκδηλώνεται στο πλαίσιο της δεύτερης ενότητας βασίζεται σε διαφορετικά αντιπροσωπευτικά στοιχεία (αλλά και σε επαρκώς διαφοροποιημένους τρόπους εκμετάλλευσής τους) των επιμέρους τμημάτων της εκθέσεως, καθιστώντας εξ ολοκλήρου συμπληρωματική την σχέση των μ. 25-40 και 41-56 προς τα πρότυπα θεματικά περιεχόμενα των μ. 1-24· με άλλα λόγια, τα δύο δεκαεξάμετρα σκέλη της δεύτερης ενότητας συνιστούν παράγωγα ενός πολύ ισορροπημένου διαμοιρασμού αλλά και μεθόδων αξιοποίησης (οι οποίες ρέπουν άλλοτε περισσότερο προς την απλή παράθεση / επαναφορά και άλλοτε πάλι προς την περαιτέρω εξύφανση / ανάπτυξη) του υλικού αναφοράς της πρώτης ενότητας.

Παρ' όλα αυτά, το γεγονός ότι από το σύνολο της πλάγιας περιοχής της εκθέσεως μόνον το δεύτερο ήμισυ (στην κυριολεξία) έρχεται τελικά να “επανεκτεθεί” στην κύρια τονικότητα αποδυναμώνει εν προκειμένω την προοπτική της μορφής σονάτας και ενισχύει αναδρομικά την θεώρηση του κομματιού αυτού υπό τις (συγκριτικά απλούστερες) προδιαγραφές μιας μορφής σουίτας. Ως γνωστόν, σε ανάλογες περιπτώσεις κατά την όψιμη περίοδο του μπαρόκ, η δεύτερη ενότητα μιας μορφής σουίτας ανοίγει και κλείνει κατ' αντιστοιχίαν προς το

θεματικό υλικό της πρώτης, αλλά αντιστρέφοντας τον τονικό είτε αρμονικό της σχεδιασμό: η σχέση I – V μετατρέπεται λοιπόν σε V – I, με πολύ πιθανή την ενσωμάτωση και ενός τρίτου τονικού σταθμού στο εσωτερικό της δεύτερης ενότητας (συνήθως της vi, της iii ή της ii, εφ' όσον η κύρια τονικότητα είναι μείζων). Κατά συνέπειαν, η επαναφορά μόνο του καταληκτικού εξαμέτρου της πλάγιας περιοχής στο τέλος της συνολικής μορφής υπονομεύει την αρχή της σονάτας και δύναται να ερμηνευθεί πολύ πιο εύστοχα ως εφαρμογή της πρακτικής της “ομοιοκαταληξίας” που διέπει όλο και πιο συστηματικά (αλλά και εκτεταμένα) τα μέρη υπό μορφήν σουίτας όσο προχωρούμε χρονικά προς το μέσον του 18ου αιώνας. Καταλήγουμε, επομένως, στο συμπέρασμα ότι η μακροδομική κατασκευή της παρούσας *allemande*, όσο κι αν τείνει πειστικότερα και μέχρι ενός πολύ προκεχωρημένου σημείου προς τις αρχές της οργάνωσης μιας μορφής σονάτας, αποτυγχάνει εν τέλει να τις υλοποιήσει πλήρως, παραμένοντας έτσι περισσότερο συμβατή με εκείνες της προγενέστερης μορφής της σουίτας: η δεύτερη ενότητα αναπτύσσει και παραθέτει μεθοδικά το υλικό της πρώτης σε δύο επιμέρους σκέλη, το πρώτο εκ των οποίων ξεκινά από την δεσπόζουσα με την επικεφαλής θεματική ιδέα και καταλήγει στην τονικότητα της σχετικής (με υλικό αναγόμενο πρωτίστως στην έναρξη του δεύτερου “ημίσεως” της πρώτης ενότητας), ενώ το δεύτερο σκέλος αναλαμβάνει εν συνεχεία την αποκατάσταση της κύριας τονικότητας και ολοκληρώνεται με μια αναδρομή στα τελευταία μέτρα της πρώτης ενότητας, τα οποία αντιστοιχούν στο 1/4 της συνολικής της εκτάσεως (δίχως ωστόσο να περιλαμβάνουν το σύνολο της πλάγιας περιοχής της, όπως θα συνέβαινε στην περίπτωση μιας μορφής σονάτας). Είναι λοιπόν σαφές ότι το συγκεκριμένο κομμάτι απέχει ακόμη – έστω και ελάχιστα – από την πλήρη μετατροπή μιας μορφής σουίτας σε μορφή σονάτας (καίτοι αφομοιώνει ήδη πολλά από τα χαρακτηριστικά της τελευταίας), η οποία λαμβάνει χώραν σε πλείστες όσες άλλες περιπτώσεις κατά την ίδια περίοδο – μη εξαιρουμένης και αυτής ακόμη της *Παρτίτας σε Ρε-μείζονα*, BWV 828, στο πλαίσιο της οποίας τόσο η *courante* όσο και η *sarabande* είναι γραμμένες σε διμερή και σε τριμερή μορφή σονάτας, αντίστοιχα.

4 Μαρτίου 2020  
Ιωάννης Φούλιας