

Johann Sebastian Bach, Εισαγωγή κατά την γαλλική τεχνοτροπία [Overture nach französischer Art], σε σι-ελάσσονα, BWV 831 (σύνθεση έως το 1733· πρώτη έκδοση στην συλλογή *Zweyter Theil der Clavier-Übung*, 1735): I. Overture (αρμονική ανάλυση της πρώτης και της τρίτης ενότητας)

Το 1735 ο J. S. Bach εξέδωσε στην Λειψία το *Δεύτερο μέρος των ασκήσεων για πληκτροφόρο (Zweyter Theil der Clavier-Übung)*, μία μικρή συλλογή που αποτελείται από δύο εκτενείς συνθέσεις του για πληκτροφόρο, γραμμένες κατά το ιδίωμα των πλέον αντιπροσωπευτικών ειδών της ενόργανης μουσικής στην Ιταλία και την Γαλλία των αρχών του 18ου αιώνας: η πρώτη σύνθεση ήταν ένα *Κοντσέρτο κατά το ιταλικό γούστο (Concerto nach italiänischem Gusto)*, σε Φα-μείζονα, BWV 971, και η δεύτερη μία *Εισαγωγή κατά την γαλλική τεχνοτροπία (Overture nach französischer Art)*, σε σι-ελάσσονα, BWV 831, δηλαδή ουσιαστικά μία παρτίτα (ή σουίτα) χορών με ένα εναρκτήριο μέρος σε μορφή γαλλικής Εισαγωγής. Παρουσιάζει ενδιαφέρον η επιλογή του Bach να αντιδιαστείλει συμβολικά τα δύο αυτά έργα σε έσχατο βαθμό από τονικής επόψεως, τοποθετώντας τα σε δύο τονικότητες – μία μείζονα και μία ελάσσονα – οι οποίες βρίσκονται στην μέγιστη δυνατή απόσταση μεταξύ τους, καθώς οι θεμέλιοί τους απέχουν κατά τρίτονο! Μάλιστα, αυτή η εξόχως απομεμακρυσμένη τονική σχέση διαμορφώθηκε ειδικά για τις ανάγκες της εκδόσεως των δύο παραπάνω συνθέσεων σε έναν κοινό τόμο το 1735, αφού η *Εισαγωγή κατά την γαλλική τεχνοτροπία* είχε αρχικά γραφεί στην τονικότητα της ντο-ελάσσονος (η εκδοχή αυτή, BWV 831a, χρονολογείται έως το 1733), προτού τελικά μεταφερθεί κατά ένα ημιτόνιο χαμηλότερα στην τελική εκδοχή του έργου που κυκλοφόρησε σε έντυπη μορφή (νομίζω ότι δεν χρειάζεται να υπογραμμισθεί ιδιαίτερα στο σημείο αυτό πώς ένα τέτοιο παράδειγμα – μεταξύ πολλών άλλων ανάλογων στην ιστορία της μουσικής – έρχεται στην πράξη να θέσει εν αμφιβόλω το περιεχόμενο των ατέρμωνων αλλά και προδήλως αντιφατικών μεταξύ τους θεωρητικών-αισθητικών συζητήσεων περί του χαρακτήρος που υποτίθεται ότι ενέχει ή που θα όφειλε να υποβάλλει η κάθε διαφορετική τονικότητα εν γένει...).

Η εκτεταμένη γαλλική Εισαγωγή που ανοίγει το δεύτερο έργο της προαναφερόμενης συλλογής ακολουθεί, όπως είναι αναμενόμενο, το τριμερές μορφολογικό πρότυπο που είχε καθιερωθεί για τα κομμάτια αυτού του είδους από τον Jean-Baptiste Lully ήδη κατά το δεύτερο ήμισυ του 17ου αιώνας: δύο ενότητες αργής χρονικής αγωγής και πομπώδους ομοφωνικού ύφους (με χαρακτηριστικό παρεστιγμένο ρυθμό που παραπέμπει σε εμβατήριο, αλλά και γρήγορα περάσματα, τις λεγόμενες “tirades”, που γεφυρώνουν διαβατικά ένα διάστημα τετάρτης ή ακόμη μεγαλύτερο) πλαισιώνουν μία ενότητα γοργής χρονικής αγωγής και περισσότερο αντιστικτικής υφής (στην περίπτωση του Bach, αυτή η μεσαία ενότητα αφομοιώνει χαρακτηριστικά που παραπέμπουν εξίσου στην φούγκα όσο και στο κοντσέρτο). Παρακάτω, θα γίνει μία αρμονική ανάλυση των δύο εξωτερικών ενότητων του εν λόγω μέρους, οι οποίες εκτείνονται στα μ. 1-20 και 144-163.

Πρώτη ενότητα (μ. 1-20)

μ. 1-5: Η πρώτη φράση του κομματιού βρίσκεται στην σι-ελάσσονα και καταλήγει σε ατελή πτώση: $i, ii^2 - v^6 - III^7, VI - iv^6 - ii^7, V^7 (- i_4^6 - V)$ και i . Η θεώρηση της ελλιπούς VI (δίχως πέμπτη) στην έναρξη του μ. 3 είναι επιβεβλημένη σε αυτό το σημείο για την ομαλή κίνηση του θεμελιώδους μπάσσο των συγχορδιών κατά πέμπτες και τρίτες (ντο-δίεση – φα-δίεση – ρε, *σολ* – μι – ντο-δίεση κ.λπ.). Ο αρμονικός ρυθμός δεν παραμένει σταθερός, αφού οι δύο βασικοί παλμοί εκάστου μέτρου 2/2 άλλοτε επεκτείνουν μία και μόνον συγχορδία (όπως στα μ. 1 και 5, αλλά επί της ουσίας και στο μ. 4) και άλλοτε πάλι αντιστοιχούν σε μία ή ακόμη και σε δύο διαφορετικές συγχορδίες (όπως συμβαίνει στα μ. 2 και 3). Από λειτουργικής αρμονικής επόψεως, τέλος, τα δύο πρώτα μέτρα επεκτείνουν την λειτουργία της τονικής (ξεκινώντας από την συγχορδία της τονικής και φθάνοντας στην σχετική της), ενώ τα

τρία επόμενα μέτρα αφιερώνονται κατά σειράν στις λειτουργίες της προδεσπόζουσας (με την σχετική της υποδεσπόζουσας, την υποδεσπόζουσα αλλά και την ίδια με “επιπρόσθετη έκτη” στην βάση της), της δεσπόζουσας και της καταληκτικής τονικής.

μ. 6-13a: Η φράση αυτή έχει μεταβατική λειτουργία, καθώς στην πορεία της στρέφεται από την κύρια προς την δευτερεύουσα τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας και καταλήγει σε αυτήν με μία ατελή πτώση. Αρχικά, στα μ. 6-9a τονικοποιούνται οι περιοχές της σχετικής μείζονος και της υποδεσπόζουσας της σι-ελάσσονος: III^6 (με μία υποψία ii^6/III στην άρση για το επόμενο μέτρο), $\text{V}/\text{III} = \text{IV}/\text{iv} - \text{vii}^6/\text{iv}$ (στην άρση), $\text{iv}^6 - \text{iv} - \text{V}^6/\text{iv} - \text{V}/\text{iv}$ και iv . Εναλλακτικά, η βασική συγχορδία του μ. 7 θα μπορούσε, ίσως, να εκληφθεί και ως η VII της σι-ελάσσονος, αν και μια τέτοια ερμηνεία σίγουρα θα αποδυνάμωνε εν προκειμένω την αίσθηση της τονικοποίησης πρώτα της Ρε-μείζονος και έπειτα της μι-ελάσσονος, και ως εκ τούτου σίγουρα δεν θα συνιστούσε την προτιμότερη από λειτουργικής απόψεως. Στην συνέχεια, τα μ. 9-10 εξακολουθούν να εξελίσσονται στο περιβάλλον της σι-ελάσσονος ($\text{iv} - \text{V}^{9-8} - \text{iv}^6 - \text{ii}^6$, $\text{V} - \text{V}_3^4 - \text{i}$), αποπερατώνοντας εγκαίρως την μακρά επέκταση της συγχορδίας της τονικής της – σε πολύ βαθύτερο επίπεδο – στα μ. 1-10 συνολικά, προτού η ίδια λειτουργήσει πλέον ως υποδεσπόζουσα της φα-δίεση-ελάσσονος, προκειμένου να πραγματοποιηθεί η μετατροπή προς την νέα τονικότητα στα μ. 10b-13a ($\text{iv} - \text{ii}_5^6$, $\text{V}^2 - \text{V}_3^4 - \text{i}^6$, $\text{iv}^2 - \text{ii}^7 - \text{V}^6 - \text{V}^7$ και i). Σημειωτέον, προσέτι, ότι τα μ. 11 και 12 εξελίσσονται μεν κατά τρόπον αλυσιδωτό σε ό,τι αφορά το μελωδικό και μοτιβικό περιεχόμενό τους, όμως από αρμονικής πλευράς δεν παρατηρείται ανάλογη αντιστοιχία μεταξύ τους.

μ. 13-20: Σε επικάλυψη με την κατάληξη της αμέσως προηγούμενης φράσεως, η παρούσα ξεκινά επανεισάγοντας το θεματικό περιεχόμενο των μ. 1-5a σε μεταφορά στην φα-δίεση-ελάσσονα (στα μ. 13-17a), όμως προεκτείνει την υφιστάμενη ατελή πτωτική κατάληξη και οδηγείται σε μία πολύ πιο ισχυρή, τέλεια πτωτική διαδικασία στα μ. 17-20: $\text{i} - \text{VI} - \text{iv} - \text{ii}^6$, $\text{V}^2 - \text{i}^6 - \text{VI}$, $\text{iv} - \text{ii}_5^6 - \text{V}$ και i . Προφανώς, η λειτουργία της τονικής επεκτείνεται εδώ μέχρι το μ. 18, ενώ οι λειτουργίες της προδεσπόζουσας και της δεσπόζουσας από εκεί και ύστερα αρθρώνονται με σαφήνεια στον πρώτο και τον δεύτερο χρόνο του μ. 19, αντίστοιχα, οδηγώντας στην τελική τονική στο μ. 20. Η τελευταία συγχορδία, βέβαια, την πρώτη φορά (στο μ. 20bis, το οποίο οδηγεί στην επανάληψη ολόκληρης αυτής της ενότητας από την αρχή) μετατρέπεται άμεσα σε ενεργή δεσπόζουσα της σι-ελάσσονος, ενώ την δεύτερη φορά (στο “πραγματικό” μ. 20, από την άρση του οποίου εκκινεί και η επόμενη μακροδομική ενότητα) περιορίζεται απλώς στον τριπλασιασμό της θεμελίου της.

Τρίτη ενότητα (μ. 144-163)

μ. 144-148a: Η φράση αυτή αποτελεί ένα παράλλαγμα της εναρκτήριας του μέρους (πρβλ. μ. 1-5a), καθ’ ότι η έναρξή της είναι ίδια (πρβλ. τα μ. 144-145a με τα μ. 1-2a), αλλά στην πορεία της στρέφεται προς την τονικότητα της υποδεσπόζουσας και τελικά μεταφέρει σε αυτήν την δεδομένη ατελή πτωτική κατάληξη (πρβλ. τα μ. 147-148a με τα μ. 4-5a, παρά τον πυκνότερο αρμονικό ρυθμό που στην προκειμένη περίπτωση επιφέρει η παρηλλαγμένη γραμμή του μπάσσου: $\text{V}^7 - \text{i}^6 - (\text{ii}^6 -) \text{i}_4^6 - \text{V}$ και i στην μι-ελάσσονα). Η μετατροπή πραγματοποιείται με την εμφάνιση της δεσπόζουσας της νέας τονικότητας στο δεύτερο ήμισυ του μ. 145, η οποία από εκεί και ύστερα εδραιώνεται περαιτέρω στο μ. 146 ($\text{i}^6 - \text{VI} - \text{iv}^6 - \text{ii}^7$) και οδηγεί στην προαναφερθείσα (ατελή) πτωτική διαδικασία.

μ. 148b-154a: Στόχος αυτού του τμήματος είναι η σταδιακή επιστροφή στην αρχική ελάσσονα τονικότητα διαμέσου της μείζονος σχετικής της. Τα μ. 148b-152a κινούνται όντως στο περιβάλλον της Ρε-μείζονος και μάλιστα φαίνεται να καταλήγουν και σε μία ατελή πτωτική διαδικασία: $\text{ii} - \text{vii}^6$, I^6 [ή IV^6/V] – vi [ή ii/V] – $\text{V}_5^6/\text{V} - \text{V}/\text{V}$, $\text{V} - \text{vii}^6/\text{ii}$ (στην άρση), $\text{ii} - \text{V}_5^6 - \text{V}$ και I . Δεν πρόκειται όμως για μία αληθινή πτωτική τομή, αφού η ίδια ακριβώς διαδικασία έχει υλοποιηθεί και λίγο νωρίτερα, στα μ. 149b-150a, συμβάλλοντας εκεί στην τονικοποίηση της δεσπόζουσας της Ρε-μείζονος (ή της Λα-μείζονος, ως προσωρινού τονικού

κέντρου σε μιαν ευρύτερη αλληλουχία στον κύκλο των πεμπτών που εξελίσσεται από την έναρξη της παρούσας ενότητας μέχρι εδώ: $i - iv - VII - III$. Επιπλέον, η μουσική ροή ουδόλως διακόπτεται στο σημείο αυτό, αλλά συνεχίζεται μέχρι τα μ. 153b-154a, στα οποία πλέον αρθρώνεται με πολύ πιο πειστικό τρόπο – και από ρυθμικής πλευράς – η πτωτική απόληξη ολόκληρης της υπό συζήτηση φράσεως (επομένως, η επαναλαμβανόμενη χειρονομία των μ. 149b-150a / 151b-152a είναι πρακτικά ισοδύναμη με την παρεμφερή παροδική πτωτική επενέργεια των μ. 16b-17a στην πρώτη ενότητα). Πρόκειται για μία μισή πτώση στην τονικότητα της σι-ελάσσονος, η οποία επανεδραιώνεται με σαφήνεια στα μ. 152-154a: $III - VI - iv^6, V_5^6 - V^7 - i$ και V .

μ. 154b-160a: Με δεδομένη την προετοιμασία για την οριστική αποκατάσταση της σι-ελάσσονος που προσέφερε η αμέσως προηγούμενη φράση, αυτή που έρχεται τώρα να την διαδεχθεί δεν έχει παρά να οδηγήσει από την δεσπόζουσα στην τονική της. Στην αρχή, το μοτιβικό υλικό αναπτύσσεται αλυσιδωτά, τονικοποιώντας με την συνδρομή παρενθετικών δεσποζουσών τις περιοχές της IV και της III στα μ. 154b-155a και 155b-156a, αντίστοιχα (η επιλογή της δάνειας Μι-μείζονος, αντί της μι-ελάσσονος, θα πρέπει μάλλον να αποδοθεί στην πρόθεση του συνθέτη να διαμορφώσει σε αυτό το χωρίο μία αρμονική και μελωδική αλυσίδα κατά τόνο με χρήση χρωματικότητας: βλ. συγκεκριμένα την “σύνθετη” μελωδική γραμμή φα-δίαση’ – λα’ – σολ-δίαση’ και μι’ – σολ-αναίρεση’ – φα-δίαση’, που εξελίσσεται εκ περιτροπής σε δύο επίπεδα). Ακολουθώντας, μέσω του μ. 156b ($i - VI$), στα μ. 157-158 η τεχνική της αλυσιδοποίησης επιχειρείται και πάλι να αξιοποιηθεί αλλά μόνον εν μέρει, καθώς εδώ δεν αντανακλάται πλέον και σε αρμονικό επίπεδο, κατά την επέκταση της λειτουργίας της προδεσπόζουσας ($iv^7 - II_N^6$ [ή IV^6/VI] – $V_5^6/VI, VI - iv^6 - iv$) μέχρι την έλευση της δεσπόζουσας και της τονικής στα μ. 159-160a ($V_5^6 - i_4^6 - V$ και i), που αποφέρουν μία ατελή πτώση στην σι-ελάσσονα.

μ. 160-163: Καθώς η προηγούμενη πτώση δεν είναι σε θέση να επικυρώσει οριστικά και αμετάκλητα την κύρια τονικότητα στο κλείσιμο του κομματιού, στο σημείο αυτό προστίθεται μία ύστατη φράση, μικρότερης εκτάσεως, που παρέχει ακριβώς αυτήν την πειστική αποπεράτωση στην τελική ενότητα του μέρους: η λειτουργία της τονικής καταλαμβάνει τα μ. 160-161 ($i - iv^6 - iv, V^2 - i^6 - i$), ενώ η τέλεια πτώση πραγματοποιείται στα μ. 162-163 κατά τον πλέον ενδεδειγμένο τρόπο: $VI - ii_5^6 - V^7$ και i .

Συγκριτικές παρατηρήσεις και περαιτέρω επισημάνσεις

Σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει κατά κανόνα στην μορφή της γαλλικής Εισαγωγής, στην προκειμένη περίπτωση η τρίτη ενότητα δεν είναι μικρότερη της πρώτης, αλλά έχει την ίδια ακριβώς έκταση με την αρχική. Φυσικά, ο τονικός σχεδιασμός των δύο αυτών ενότητων είναι διαφορετικός, αφού η πρώτη ξεκινά από την κύρια τονικότητα και ολοκληρώνεται στην δευτερεύουσα (τονική προς ελάσσονα δεσπόζουσα), ενώ η δεύτερη εκκινεί και καταλήγει στην κύρια τονικότητα, παρά την ενδιάμεση παρέκκλιση της προς ένα τρίτο τονικό κέντρο, ήτοι την τονικότητα της υποδεσπόζουσας. Από θεματικής πλευράς, αξιοποιείται και αναπτύσσεται το ίδιο μοτιβικό υλικό καθ’ όλη την έκταση των δύο αυτών ενότητων· ωστόσο, η μόνη άμεση θεματική τους συσχέτιση περιορίζεται στην αρχική φράση, η οποία στην πρώτη ενότητα παρατίθεται απαράλλακτη τόσο στην σι-ελάσσονα (μ. 1-5a) όσο και στην φα-δίαση-ελάσσονα (μ. 13-17a), ενώ στην δεύτερη ενότητα επανέρχεται σε παρηλλαγμένη μορφή και με μετατροπικό σχεδιασμό που την οδηγεί από την σι-ελάσσονα στην μι-ελάσσονα (μ. 144-148a). Αξιοπαρατήρητο, επίσης, είναι το γεγονός ότι και οι δύο αυτές ενότητες, παρ’ ό,τι εμπεριέχουν από τρεις έως τέσσερις φράσεις η κάθε μία, καταλήγουν έκαστη σε μία και μοναδική τέλεια πτώση, αφού στο εσωτερικό τους γίνεται αποκλειστική χρήση ασθενέστερων πτώσεων, τουτέστιν της ατελούς και της μισής· συνεπώς, οι μακροδομικές αυτές ενότητες ταυτίζονται με την ιστορική (και όχι την σύγχρονη) έννοια της “περιόδου”, όπως αυτή ορίζεται στις μουσικοθεωρητικές πραγματείες του 18ου και του 19ου αιώνας.

Από την στιγμή που και οι δύο εξωτερικές ενότητες αυτής της γαλλικής Εισαγωγής έχουν την ίδια έκταση, δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός ότι η τελευταία είναι πιο πλούσια σε αρμονικά γεγονότα (μετατροπίες και τονικοποιήσεις) από την πρώτη. Γενικά, είθισται η αρμονική πορεία της αρχικής ενότητας να είναι σχετικά απλή, όπως καθίσταται φανερό και στην παρούσα περίπτωση, όπου η σι-ελάσσων παραμένει στο προσκήνιο κατά τα πρώτα 5 μέτρα (ατελής πτώση) και έπειτα παραχωρεί σταδιακά (έχοντας αποσταθεροποιηθεί κατά τι και από τις σύντομες ενδιάμεσες τονικοποιήσεις της III και της iv) την θέση της στην φασιδίωση-ελάσσωνα στα επόμενα 7 μέτρα (ατελής πτώση), προκειμένου αυτή να εδραιωθεί απόλυτα στα υπόλοιπα 8 μέτρα και να επικυρωθεί εν τέλει με μία τέλεια πτώση. Αντίθετα, η τελευταία ενότητα εμπεριέχει δύο μετατροπικές πορείες: από την κύρια τονικότητα προς την (ελάσσωνα) υποδεσπόζουσα στα πρώτα 4½ μέτρα (ατελής πτώση) και από εκεί, μέσω της μείζονος σχετικής (αλλά και, δευτερευόντως, ίσως ακόμη και της VII πριν από αυτήν), προς την αρχική και πάλι τονικότητα, σε μια μεταβατική διαδικασία που εκτείνεται σε 6 μέτρα (και καταλήγει σε μισή πτώση), ενώ στα εναπομείναντα 9½ μέτρα η σι-ελάσσων επεκτείνεται με κάμποσες ακόμη ενδιάμεσες τονικοποιήσεις (της IV, της III αλλά και της VI) μέχρις ότου κατορθώσει να αρθρώσει πρώτα μία προσωρινή (ατελή) και έπειτα μία οριστική (τέλεια) πτώση. Κατά συνέπειαν, φαίνεται ότι ο Bach τείνει εν προκειμένω να διαμορφώσει τις εξωτερικές ενότητες αυτής της γαλλικής Εισαγωγής αφομοιώνοντας και προδιαγραφές που προσιδιάζουν περισσότερο στην διμερή μορφή της σουίτας, αφού, παρά το γεγονός ότι η τελευταία ενότητα που εξετάσαμε δεν ξεκινά από την καταληκτική τονικότητα της πρώτης ή από άλλη στενά συγγενική τονικότητα (όπως συνήθως συμβαίνει στην μορφή της σουίτας), διαθέτει ωστόσο την έκταση αλλά και τον πλούτο των αρμονικών περιεχομένων που χαρακτηρίζουν ως επί το πλείστον την δεύτερη ενότητα μιας μορφής σουίτας σε σύγκριση με την πρώτη ενότητα της ίδιας! Με άλλα λόγια, ο Bach στο συγκεκριμένο έργο του συνδυάζει πολλά διαφορετικά δομικά πρότυπα, υπερβαίνοντας κατ' ουσίαν τις συνήθειες προδιαγραφές μιας τυπικής "Εισαγωγής κατά την γαλλική τεχνοτροπία" και ανταποκρινόμενος τοιουτοτρόπως στα προτάγματα και τα αισθητικά αιτήματα του νεώτερου "μεικτού" γερμανικού ύφους της εποχής του.

28 Νοεμβρίου 2018
Ιωάννης Φούλιας