

Johann Sebastian Bach, *Φούγκα αρ. 6, σε ρε-ελάσσονα*, από την συλλογή *Το καλώς συγκερασμένο πληκτροφόρο – πρώτος τόμος* (1722), BWV 851/II

Η παρούσα φούγκα είναι τρίφωνη και γραμμένη στην τονικότητα της ρε-ελάσσονος. Το θέμα της (*soggetto*) εκτίθεται για πρώτη φορά από την πρώτη (την υψηλότερη) φωνή: αποτελείται από δύο πολύ χαρακτηριστικά μέλη, εκ των οποίων το μεν πρώτο εκκινεί από τον θεμέλιο φθόγγο ρε και, κινούμενο ως επί το πλείστον βηματικά με όγδοα, φθάνει μέχρι το φα (μ. 1-2a, “μόρφωμα α”), ενώ το δεύτερο συσσωρεύει ενέργεια με ένα ποίκιλμα δεκάτων-έκτων προκειμένου να εκτιναχθεί από την βάση στην υψηλότερη περιοχή ενός “μαλακού” εξαχόρδου (ρε – μι – φα – σολ – λα – σι-ύφεση) και να καταλήξει ομαλά στην πέμπτη μελωδική βαθμίδα, δηλαδή στον φθόγγο λα (μ. 2-3a, “μόρφωμα β”). Η απάντηση έρχεται στα μ. 3-5a από την δεύτερη (την μεσαία) φωνή και είναι πραγματική, τοποθετούμενη ευθύς εξ αρχής στο περιβάλλον της ελάσσονος δεσπόζουσας. Η πρώτη φωνή συνοδεύει την απάντηση με δύο ακόμη διακριτά (καίτοι αρκετά παρεμφερή) μορφώματα: το “μόρφωμα γ” (μ. 3), συγκεκριμένα, συνίσταται σε ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο κατιόντων βηματικών δεκάτων-έκτων με αφετηρία από έναν κρατημένο φθόγγο μεγαλύτερης αξίας, ενώ το “μόρφωμα δ” (μ. 4) ξεκινά κατά παρόμοιον τρόπο αλλά εξελίσσεται με περιστροφικά μοτίβα δεκάτων-έκτων. Αναπόφευκτα, λοιπόν, στην έναρξη του μ. 5 οι δύο φωνές καταλήγουν στην ii βαθμίδα της τονικότητας αναφοράς (ρε-ελάσσονος) και αυτό σημαίνει ότι το θέμα σίγουρα δεν μπορεί εδώ να επανεισαχθεί άμεσα: προς τούτο, ένα συνδετικό πέρασμα στο μ. 5 φροντίζει με την χρήση γνώριμων μορφωμάτων (του “β” στην πρώτη φωνή και του “γ” στην δεύτερη φωνή) να οδηγήσει σταδιακά στην δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος ούτως, ώστε στα μ. 6-8a το θέμα να παρουσιασθεί για πρώτη φορά και από την τρίτη (την χαμηλότερη) φωνή στην τονική. Παράλληλα, οι δύο υψηλότερες φωνές καθιστούν φανερό ότι στην προκειμένη περίπτωση δεν μπορεί να γίνει λόγος για ένα *αντίθεμα*, αφού το μεν μόρφωμα “γ” ξανακούγεται στο μ. 6 από την πρώτη φωνή (ενώ η δεύτερη – στην οποία φυσιολογικά αναμενόταν αυτό να εμφανισθεί – εδώ λάμπει δια της απουσίας της), το δε μόρφωμα “δ” ακολουθεί στο μ. 7 κατά τρόπον συμπληρωματικό από την δεύτερη φωνή.

Λογικά, η έκθεση της φούγκας θα πρέπει να έχει πια ολοκληρωθεί στην θέση (τον ισχυρό πρώτο χρόνο) του μ. 8 επί της δεσπόζουσας της ρε-ελάσσονος. Παρ’ όλα αυτά, στο σημείο αυτό η πρώτη φωνή όχι μόνον επανεισάγει το επικεφαλής μόρφωμα “α”, αλλά και η όλη εξέλιξή της μέχρι το μ. 10a δίνει την εντύπωση μιας τέταρτης, “υπεράριθμης” εμφάνισης του θέματος στο εναρκτήριο τούτο τμήμα της σύνθεσης! Εδώ λοιπόν εγείρεται ένα ζήτημα: πού ακριβώς αποπερατώνεται πραγματικά η έκθεση; Στην αρχή του μ. 8 ή δύο μέτρα παρακάτω; Αν όμως προσέξουμε με λεπτομέρεια την φύση του θεματικού περιεχομένου της πρώτης φωνής στα μ. 8-10a, θα διαπιστώσουμε ότι στην προκειμένη περίπτωση υφίσταται μονάχα μία “ψευδαίσθηση” επιπρόσθετης παράθεσης του αρχικού θέματος: διότι, αφ’ ενός μεν, η έναρξή του δεν γίνεται εν είδει απαντήσεως από την πέμπτη βαθμίδα της κλίμακας αλλά από την δεύτερη (μι), αφ’ ετέρου δε, το μόρφωμα “β” εισάγεται κατά μία τρίτη υψηλότερα του αναμενομένου στο μ. 9, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι ανάμεσα στα δύο συστατικά μορφώματα του *soggetto* ενσκήπτει ένα αδικαιολόγητο χάσμα. Συνεπώς, η πρώτη φωνή δεν εκφέρει στα μ. 8-10a το ίδιο το θέμα, ως συνεκτική οντότητα, αλλά μονάχα τα επιμέρους μορφώματά του στην έναρξη ενός επεισοδίου, το οποίο εκτείνεται από το μ. 8 μέχρι το μ. 12 και δύναται να επιμερισθεί σε τρία μικρότερα τμήματα: στο μ. 8 οι δύο εξωτερικές φωνές παρουσιάζουν τα μορφώματα “α” και “γ” (υπό την αρμονική διαδοχή V – i), έπειτα στα μ. 9-11 δημιουργείται μία βηματική καθοδική αλυσίδα (ρε: $\Pi_N^6 - V^2, i^6 - V^2/ii/VI, ii^6/VI - V^2/VI$) στην βάση των μορφωμάτων “β” (στις δύο υψηλότερες φωνές) και “δ” (στην χαμηλότερη φωνή), ενώ στο μ. 12 η τονικοποίηση της VI βαθμίδος ολοκληρώνεται και η αρμονική πορεία στρέφεται περαιτέρω προς την ii με έναν συνδυασμό των κατ’ εξοχήν θεματικών μορφωμάτων “α” (σε αναστροφή) και “β” στις δύο χαμηλότερες φωνές.

Ακολουθεί ένα σύντομο τμήμα παραθέσεων του θέματος υπό μορφήν stretto. Συγκεκριμένα, το θέμα εισάγεται από την πρώτη φωνή στα μ. 13-15a επί της δεσπόζουσας της ρε-ελάσσονος, αλλά και από την δεύτερη φωνή στα μ. 14-16a σε αναστροφή, πλαισιωμένο προσέτι από μεμονωμένες εμφανίσεις των μορφωμάτων “γ” (στα μ. 13 και 15, από την τρίτη και την πρώτη φωνή, αντίστοιχα) και “α” (στο μ. 14 από την τρίτη φωνή). Ενδιαφέρον συνάμα παρουσιάζει το γεγονός ότι το μ. 15 χρησιμοποιείται ακολούθως ως πρότυπο αλυσιδοποίησης για το μ. 16, προσλαμβάνοντας δηλαδή διττή λειτουργία, ως κομμάτι του προηγούμενου τμήματος παραθέσεων του θέματος σε stretto αλλά συγχρόνως και ως αναπόσπαστο μέλος ενός δίμετρου επεισοδίου (μ. 15-16), το οποίο επικαλύπτεται με το αμέσως προηγούμενο τμήμα και με την χρωματική ανοδική κίνηση της γραμμής του μπάσσου (φα-δίεση, σολ, σολ-δίεση και τελικά λα) οδηγεί από την δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος, μέσω μιας αμυδρής τονικοποίησης της iv βαθμίδος της, στην δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος. Πράγματι, σε αυτό το νέο τονικό κέντρο το θέμα παρατίθεται και πάλι εν είδει stretto στα μ. 17-20a από την τρίτη και την δεύτερη φωνή (συνοδευόμενο μάλιστα από το μόρφωμα “δ” στην πρώτη αλλά και στην τρίτη φωνή, στα μ. 17-18 και 19, αντίστοιχα), προτού μία ελεύθερη πτωτική διαδικασία επικυρώσει εμφαντικά την λα-ελάσσονα στα μ. 20-21a, σηματοδοτώντας προφανώς το πέρας μίας ευρύτερης δομικής ενότητας της φούγκας.

Η επόμενη ενότητα ανοίγει απευθείας με ένα stretto του θέματος, το οποίο στα μ. 21-25a παρατίθεται σε ευθεία κατάσταση (μ. 21-22, τρίτη φωνή) αλλά και δύο φορές σε αναστροφή (στα μ. 22-23 από την πρώτη φωνή και στα μ. 23-25a από την τρίτη φωνή), με τα μορφώματα “γ” (μ. 21, πρώτη φωνή) και “δ” (μ. 24, πρώτη φωνή) να συμπληρώνουν αυτό το δίφωνο πλέγμα επί της ενεργής – και πάλι – δεσπόζουσας της ρε-ελάσσονος. Ακολούθως, στα μ. 25-26 μεσολαβεί ένα επεισόδιο προσανατολισμένο περισσότερο προς την τονική (και ενδιάμεσα την υποδεσπόζουσα) και βασισμένο σε γνώριμα πάντοτε μορφώματα (το “δ” σε αναστροφή στην πρώτη φωνή, αλλά και το “α”, επίσης σε αναστροφή, στις δύο χαμηλότερες φωνές), προτού ένα ακόμη stretto κάνει την εμφάνισή του στα μ. 27-30, με το θέμα να παρουσιάζεται αρχικά στην δεσπόζουσα και σε αναστροφή από την πρώτη φωνή (μ. 27-28), κατόπιν στην τονική και σε ευθεία κατάσταση από την δεύτερη φωνή (μ. 28-30a) και, τέλος, κινούμενο προοδευτικά από την τονική προς την δεσπόζουσα της iv βαθμίδος και όντας εκ νέου σε αναστροφή από την τρίτη φωνή (μ. 29-30), υπό την περιστασιακή φυσικά συνοδεία των μορφωμάτων “γ” (μ. 27, τρίτη φωνή) και “δ” (μ. 30, πρώτη φωνή).

Με κύριο έναυσμα την μελωδική εξέφανση του μορφώματος “δ” στην υψηλότερη φωνή ήδη από το μ. 30, το επεισόδιο των μ. 31-33 δεν αποτελεί παρά ανακατασκευή των μ. 10-12 σε ελεύθερη “διπλή αντίστιξη”, όσον αφορά το περιεχόμενο των δύο εξωτερικών φωνών, αλλά και σε εντελώς νέα αρμονικά συμφραζόμενα (iv – V/III, III – VI, ii – V). Εντούτοις, η αναμενόμενη λύση στην τονική μετατρέπεται γρήγορα στα μέτρα 34-36a σε δεσπόζουσα της υποδεσπόζουσας, ενόσω το θέμα επανεισάγεται εδώ από την τρίτη φωνή (με μία μικρή ρυθμική παραλλαγή στην κατάληξή του) και συνοδεύεται από τα μορφώματα “γ” (στο μ. 34) και “α” (στο μ. 35, παράλληλα σε ευθεία και αναστροφή πορεία). Μάλιστα, το ίδιο αρμονικό υπόβαθρο διατηρείται και στο πρώτο μέτρο του τρίμετρου αλυσιδωτού επεισοδίου που έπεται στην βάση των δύο προαναφερόμενων μορφωμάτων και το οποίο οδεύει χρωματικά προς την τονική της ρε-ελάσσονος (πρβλ. σε αδρές γραμμές την αρμονική πορεία των υπό συζήτηση μ. 36-38 [ρε: vii⁷/iv, iv – vii⁷/V, V⁷] με εκείνη των μ. 15-16). Έτσι, η φούγκα ολοκληρώνεται ανακαλώντας κατόπιν αυτούσια τόσο το stretto των μ. 17-20a όσο και την πτωτική κατάληξη των μ. 20-21a σε μεταφορά από την λα- στην ρε-ελάσσονα στα αντίστοιχα μ. 39-42a και 42-43a, και προεκτείνοντας περαιτέρω την τελική συγχορδία της ομώνυμης μείζονος τονικής με μία ακροτελεύτια ανάμνηση του εναρκτήριου μορφώματος “α” στα μ. 43-44, σε ευθεία κατάσταση και αναστροφή διπλασιασμένες σε διαστήματα τρίτης (πρόκειται για έναν ελεύθερο πολλαπλασιασμό των φωνών που σηματοδοτεί το τέλος του κομματιού, εν είδει coda).

Από την ανάλυση που προηγήθηκε καθίσταται σαφές ότι η παρούσα φούγκα εδράζεται σε έναν πολύ διαυγή και ισορροπημένο διμερή μακροδομικό σχεδιασμό: η πρώτη ενότητα κλείνει στην θέση του μ. 21 με μία τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα της λα-ελάσσοнос, ενώ η ελάχιστη μεγαλύτερη σε έκταση δεύτερη ενότητα καταλήγει με την ίδια πτωτική χειρονομία (και μία δίμετρη προέκτασή της) στην βασική τονικότητα της ρε-ελάσσοнос. Ο τρόπος με τον οποίον ο συνθέτης δημιουργεί ένα είδος “ομοιοκαταληξίας” ανάμεσα στις δύο αυτές ενότητες δεν είναι ιδιαίτερα συνηθισμένος στην μορφή της φούγκας, αλλά μπορεί να αναχθεί στην ανάλογη πρακτική που εφαρμόζεται ολοένα και συχνότερα κατά το πρώτο ήμισυ του 18ου αιώνας στους διμερείς χορούς των σουϊτών για πληκτροφόρο ή άλλα όργανα και ευρύτερα ενόργανα σύνολα. Επιπλέον, οι δύο ενότητες της εν λόγω φούγκας διατηρούν και άλλα κοινά χαρακτηριστικά (όπως η θεματική ταυτοσημία των μ. 10-12 με τα μ. 31-33 ή η απλή αρμονική αναλογία των μ. 15-16 και 36-38), ενώ ιδιαίτερη εντύπωση προξενεί η “απροθυμία” αμοτέρων να απαγκιστρωθούν από το αρχικό τονικό τους περιβάλλον (στην πραγματικότητα, η κατάληξη της πρώτης ενότητος στην λα-ελάσσονα στοιχειοθετεί την μόνη ουσιώδη παρέκκλιση από τον αρμονικό περίγυρο της ρε-ελάσσοнос). Τέλος, αξίζει να υπογραμμισθούν συμπερασματικά τόσο η συχνότητα της περίτεχνης εκμετάλλευσης του θέματος εν είδει stretto σε ευθεία και ανάστροφη κίνηση, όσο και ο εξαντλητικός αυτόνομος χειρισμός των μονόμετρων μορφωμάτων του ιδίου του θέματος αλλά και του οιονεί αντιθεματικού υλικού σε όλη την έκταση της απλής αυτής φούγκας.

5 Νοεμβρίου 2014
Ιωάννης Φούλιας