

Johann Sebastian Bach, *Η τέχνη της φούγκας*, BWV 1080 (έως το 1742 / περί το 1745 / 1748-1749): “Contrapunctus 7 (a 4, per augmentationem et diminutionem)” [“Αντίστιξη για 4 φωνές, δια μεγεθύνσεως και σμικρύνσεως”]

Η αρχική διαμόρφωση της *Τέχνης της φούγκας* του Bach υπήρξε σχεδόν σύγχρονη ή λίγο μεταγενέστερη της αποπεράτωσης του δεύτερου τόμου του *Καλώς συγκερασμένου πληκτροφόρου*: ωστόσο, ο συνθέτης επανερχόταν κατά διαστήματα στην συλλογή αυτή, με μικρές αναθεωρήσεις και προσθήκες που δεν είχαν οριστικοποιηθεί μέχρι τον θάνατό του. Στην αρχική της εκδοχή, η συλλογή αποτελείται από 14 κομμάτια (ο αριθμός αυτός δεν είναι διόλου τυχαίος, καθώς προκύπτει από το επώνυμο του συνθέτη: B = 2, A = 1, C = 3, H = 8 και στο σύνολο 2+1+3+8=14), ήτοι δώδεκα φούγκες και δύο κανόνες που βασίζονται στο ακόλουθο θέμα, το οποίο προοδευτικά παραλλάσσεται αλλά και συνδυάζεται με ορισμένα ακόμη θέματα:



Από την άλλη πλευρά, στην εκδοχή του έργου που εν τέλει δημοσιεύθηκε μετά θάνατον περιλαμβάνονται πλέον 14 φούγκες (η τελευταία εκ των οποίων ημιτελής) και 4 κανόνες στην τονικότητα της ρε-ελάσσονος, πέρα από μερικές ακόμη εναλλακτικές εκδοχές κομματιών αλλά και ένα αυθαίρετα ενσωματωμένο χορικό πρελούδιο.

Το έβδομο κομμάτι της συλλογής στην τελική της εκδοχή (που εμφανίζεται ως όγδοο στην αρχική εκδοχή) είναι μία περίτεχνη φούγκα για τέσσερις φωνές, που εκμεταλλεύεται συγχρόνως και δη από την έναρξή της τρεις διαφορετικές αντιστικτικές τεχνικές: α) την ρυθμική μεγέθυνση αλλά και σμίκρυνση του αρχικού θέματος, β) την αναστροφή του και γ) το *stretto*. Έτσι, συγκροτείται μία σπάνια μορφή φούγκας που υπάγεται συνδυαστικά στις προδιαγραφές της “φούγκας με ανεστραμμένη απάντηση” αλλά και της “φούγκας-*stretto*”, αφού οι τεχνικές αυτές εφαρμόζονται ήδη στο πλαίσιο μίας ήκιστα τυπικής και υπεράριθμης εκθέσεως.

Πιο αναλυτικά, το κεντρικό θέμα όλης της συλλογής εισάγεται εδώ ελαφρώς παρηλλαγμένο και σε σμίκρυνση από την τρίτη φωνή στα μ. 1-3α: οι τροποποιήσεις του σε σχέση με την πρότυπη εκδοχή του είναι πάντως επουσιώδεις, καθώς αφορούν μονάχα την προσθήκη δύο διαβατικών φθόγγων και την εφαρμογή ενός παρεστιγμένου μοτίβου σε τρία σημεία. Προτού όμως ολοκληρωθεί η παρουσίασή του σε αυτήν την μορφή, από το μ. 2 το ίδιο αρχίζει να επαναδιατυπώνεται (μέχρι το μ. 6α) σε *stretto* και από την πρώτη φωνή, υπό την αυθεντική του ρυθμική εκδοχή αλλά και σε αναστροφή! Η απάντηση, εξ άλλου, έρχεται με μικρή καθυστέρηση στα μ. 3-5α από την δεύτερη φωνή, όχι μόνο σε *stretto* αλλά συγχρόνως σε σμίκρυνση και σε αναστροφή, ενώ θα πρέπει ακόμη να σημειωθεί ότι είναι *τονική*, καθ’ ότι ξεκινά εύλογα από την θεμέλιο της κλίμακας και όχι από την επιτονική, μετατρέποντας έτσι το επικεφαλής διάστημα της πέμπτης σε διάστημα τετάρτης. Συνεπώς, οι τρεις υψηλότερες φωνές εισάγονται ανά μέτρο σε *stretto*, ενώ το ίδιο συμβαίνει και λίγο αργότερα με την χαμηλότερη φωνή κατά την επόμενη εκφορά της τονικής απαντήσεως, ξανά σε αναστροφή αλλά για πρώτη φορά και σε ρυθμική μεγέθυνση που εκτείνεται από το μ. 5 έως το μ. 13α, όπου και ολοκληρώνεται η έκθεση. Κατά την διάρκεια όμως αυτής της πολύ εκτεταμένης παράθεσης του θέματος από την τέταρτη φωνή, η τεχνική του *stretto* βρίσκει περαιτέρω εφαρμογή δια της προσθήκης τριών ακόμη παραθέσεων του θέματος σε σμίκρυνση από τις εσωτερικές φωνές: η πρώτη από αυτές εισάγεται στο μ. 6 από την τρίτη φωνή (με αλλοιωμένο το επικεφαλής διάστημα για αρμονικούς λόγους) αλλά απομένει ημιτελής αμέσως μόλις η δεύτερη φωνή ξεκινήσει στα μ. 7-9α να παρουσιάζει την *πραγματική* απάντηση, ενώ στα μ. 9-11α η τρίτη φωνή επανέρχεται φέροντας πλέον το θέμα σε πλήρη

αλλά και ανεστραμμένη μορφή. Εν τω μεταξύ, η υψηλότερη φωνή αρκείται σε ελεύθερη αντιστικτική συνοδεία, που παράγεται από το μοτιβικό υλικό του θέματος, μέχρι το τέλος της εκθέσεως. Εάν λοιπόν επικεντρωθεί κανείς στις τέσσερις αρχικές παραθέσεις του θέματος, θα αντιληφθεί ότι τα αναμενόμενα ζεύγη θέματος και (ανεστραμμένης) απαντήσεως έχουν διαταραχθεί στην προκειμένη περίπτωση όπως και η σειρά με την οποία εισάγονται οι φωνές: το θέμα ακούγεται αρχικά δύο φορές – σε ευθεία κατάσταση και σε αναστροφή (καθώς και σε διαφορετική ρυθμική σχέση) – από τις “υψηλές” φωνές, προτού η τονική απάντηση σε αναστροφή ακολουθήσει εις διπλούν από το ζεύγος των “χαμηλών” φωνών (επίσης σε διαφορετική και μάλιστα ακόμη πιο ακραία ρυθμική σχέση). Τίποτε επομένως σε αυτήν την έκθεση δεν είναι συμβατικό ή αναμενόμενο!

Δίχως να μεσολαβήσει κάποιο επεισόδιο ή πέρασμα, η επόμενη ομάδα παραθέσεων του θέματος σε *stretto* ξεκινά από το μ. 13b και την τονικότητα της υποδεσπόζουσας (την σολ-ελάσσονα), όπου η πρώτη φωνή παραθέτει το θέμα σε σμίκρυνση (και με μια μικρή μεταβολή του εναρκτήριου διαστήματος) μέχρι το μ. 15, ακολουθούμενη από την δεύτερη φωνή που το εκφέρει υπό την αυθεντική του ρυθμική υπόσταση αλλά και σε αναστροφή από το μ. 14b μέχρι το μ. 18a. Προτού όμως το θέμα προλάβει εν προκειμένω να αποπερατωθεί, έρχεται σε *stretto* άλλη μία παράθεσή του σε σμίκρυνση από την τρίτη φωνή στα μ. 17-19a, η οποία επιπλέον θέτει στο επίκεντρο την σχετική της υποδεσπόζουσας, δηλαδή την Σι-ύφεση-μείζονα. Η νέα αυτή τονική περιοχή διατηρείται και κατά το συνδυαστικό πέρασμα του μ. 19, το οποίο μεσολαβεί πριν από την εμφάνιση ενός ακόμη *stretto* μεταξύ των δύο χαμηλότερων φωνών, με το θέμα να επανέρχεται εδώ σε σμίκρυνση – καθώς και με επουσιώδεις τροποποιήσεις στην έναρξη και το εσωτερικό του – στην τρίτη φωνή (μ. 20-22a) αλλά να ακολουθεί και σε απόσταση μόλις μισού μέτρου, όντας πλέον σε αναστροφή και σμίκρυνση (πέρα από την παροδική εσωτερική επιμήκυνσή του σε ένα σημείο), στην τέταρτη φωνή (μ. 20b-22). Επομένως, η παρούσα ομάδα παραθέσεων συνίσταται σε δύο επιμέρους *stretti*, ενώ παράλληλα προωθεί την τονική εξέλιξη του κομματιού προς την υποδεσπόζουσα και την σχετική της.

Κατά τον ίδιο περίπου τρόπο και η ακόλουθη ομάδα παραθέσεων του θέματος ξεκινά απευθείας από ένα νέο τονικό κέντρο, την (σχετική) Φα-μείζονα, προκειμένου σταδιακά να επανέλθει στην αρχική τονικότητα της ρε-ελάσσονος. Εδώ, το θέμα εμφανίζεται αρχικά σε σμίκρυνση από την δεύτερη φωνή στα μ. 23-25a, όμως κυριαρχεί η μεγεθυμένη εκδοχή του που εισάγεται σχεδόν ταυτόχρονα, μόλις με έναν χρόνο καθυστέρηση, στην τρίτη φωνή και εκτείνεται μέχρι το μ. 31a, συνδυαζόμενη με τρεις ακόμη σμικρύνσεις του εαυτού του που παρουσιάζονται αφ’ ενός μεν στην Φα-μείζονα στα μ. 24b-26 (σε αναστροφή από την πρώτη φωνή) και αφ’ ετέρου στην ρε-ελάσσονα στα μ. 28-30a (από την τέταρτη φωνή) και 29b-31 (από την δεύτερη φωνή).

Σε αυτό το σημείο και δίχως να επέλθει κάποια τομή στην συνολική αντιστικτική εξέφανση, κάνει την εμφάνισή του ένα σύντομο και μη μετατροπικό επεισόδιο στα μ. 31b-34, όπου μετέχουν τρεις μόνο φωνές, καθ’ ότι η δεύτερη σιγεί προκειμένου να αναλάβει κατόπιν την παράθεση του θέματος σε μεγέθυνση και αναστροφή στα μ. 35-43a. Όπως και στις προηγούμενες ανάλογες περιπτώσεις, η εκτεταμένη αυτή εκφορά του θέματος αποτελεί την βάση για δύο νέα επιμέρους *stretti*, εκ των οποίων μάλιστα το πρώτο εντυπωσιάζει με την ταυτόχρονη επιλογή της αυθεντικής ρυθμικής εκδοχής του θέματος τόσο από την τρίτη φωνή (από άρση προς θέση, στα μ. 36b-40) όσο και από την πρώτη (από θέση προς άρση – παρά την εναρκτήρια ανεπαίσθητη ρυθμική βράχυνση – στα μ. 38-42a), η οποία εναποθέτει στην γραμμή του μπάσσου την κάλυψη των σημαντικών ρυθμικών κενών που αφήνουν όλες οι υψηλότερες φωνές με την ανάπτυξη μιας εντυπωσιακής δραστηριότητας υπό τύπον ποικίλων δεξιοτεχνικών περασμάτων δεκάτων-έκτων. Από την άλλη πλευρά, το δεύτερο *stretto* αφορμάται από την κατάληξη της μεγέθυνσης του θέματος και είναι ιδιαίτερα πυκνό: το θέμα παρουσιάζεται τώρα σε σμίκρυνση και αναστροφή τόσο από την πρώτη όσο και από την

δεύτερη φωνή σε απόσταση μισού μέτρου στα μ. 42b-44 και 43-45a, ενώ οι αλληλεπικαλυπτόμενες παραθέσεις του στην δεύτερη φωνή ολοκληρώνονται με μία ακόμη στα μ. 45-47a, η οποία τίθεται σε ευθεία κίνηση και ρυθμική σμίκρυνση στην σολ-ελάσσονα, ακολουθούμενη – πάντοτε σε stretto – από την τρίτη φωνή με το θέμα σε αναστροφή και σμίκρυνση επίσης στην υποδεσπόζουσα (στα μ. 46b-48a, ξεκινώντας από άρση ενός χρόνου) αλλά και από την τέταρτη φωνή με το θέμα και πάλι σε σμίκρυνση καθώς και σε μεταφορά στην Φα-μείζονα (στα μ. 48-49, ομοίως από άρση).

Εν τω μεταξύ, η υψηλότερη φωνή έχει αποχωρήσει επί σειρά μέτρων προκειμένου να επιστρέψει με την τελευταία παράθεση του θέματος σε μεγέθυνση – αλλά και εκ νέου στην ρε-ελάσσονα – στα μ. 50-58a. Κάτω από αυτήν, η δεύτερη φωνή διατυπώνει στα μ. 51-53a την πραγματική απάντηση σε αναστροφή και σμίκρυνση, ενόσω οι δύο χαμηλότερες φωνές αναπτύσσουν ένα πυκνό μιμητικό συνοδευτικό πλέγμα· επίσης, ένα τελευταίο και ιδιαίτερα πυκνό stretto διαμορφώνεται με την συμβολή των δύο εσωτερικών φωνών στα μ. 55-57a, όπου το θέμα παρατίθεται σε σμίκρυνση, από άρση και από θέση, αλλά και σε διαστηματική απόσταση πέμπτης (κατιούσας) μεταξύ της δεύτερης και της τρίτης φωνής. Τέλος, στα μ. 58b-60a πραγματοποιείται η μοναδική τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς του κομματιού, η οποία και προεκτείνεται στα δύο τελευταία μέτρα εν είδει ισοκράτη επί της – μείζονος πλέον – τονικής.

Η αξιοθαύμαστη δεινότητα με την οποίαν ο συνθέτης μεταχειρίζεται τα αντιστικτικά του μέσα συνδυάζεται στην παρούσα σύνθεση με γνωρίσματα παλαιού αλλά και νέου ύφους. Το μουσικό ιδίωμα είναι αναντίρρητα σύγχρονο, κάνοντας χρήση φθόγγων μικρής αξίας και περασμάτων δεξιοτεχνικής υφής για την συνοδεία του θέματος κατά τα συνεχή του strettii. Από την άλλη πλευρά όμως, η μορφή της φούγκας αυτής ανακαλεί έντονα το παρελθόν: ειδικότερα, η αδιάλειπτη ροή, χωρίς ενδιάμεσες τομές ή πτώσεις, η σχεδόν ολοσχερής απουσία επεισοδίων αλλά και μικρότερων ελεύθερων περασμάτων, καθώς και ο συνολικός τονικός σχεδιασμός που περιστρέφεται γύρω από την κύρια τονικότητα επιτρέποντας μονάχα σύντομες και ουδέποτε πειστικά εδραιωμένες παρεκκλίσεις σε συγγενικά τονικά πεδία, αποτελούν όψεις μιας μετουσίωσης της αντιστικτικής πρακτικής της όψιμης Αναγέννησης και του πρώιμου 17ου αιώνας σε νέα ιδιοματικά συμφραζόμενα. Με άλλα λόγια, η εν λόγω φούγκα δεν συνιστά απόπειρα αναβίωσης αυτού καθαυτού του μακρινού μουσικού παρελθόντος αλλά μία ανακατασκευή του στην βάση αμιγώς σύγχρονων υλικών.

Σε ό,τι αφορά, τέλος, την συνολική διάρθρωση της φούγκας αυτής, δεν είναι δύσκολο να διαπιστωθεί η αρραγής της εξέλιξη σε μία και μοναδική ενότητα από την έναρξη μέχρι την κατάληξή της. Η παρουσία του θέματος υπό την αυθεντική ρυθμική του υπόσταση είναι προσέτι περιορισμένη (βλ. μ. 2-6a, 14b-18a, 36b-40 και 38-42a σε stretto) και σίγουρα δευτερευούσης σημασίας σε σχέση με την μεγεθυμένη του εκδοχή, η οποία αποτελεί το στοιχείο εκείνο που διατρέχει όλη την εξέλιξη του κομματιού και διασφαλίζει την βαθύτερη συνοχή του: αυτή η μεγέθυνση του θέματος λειτουργεί – τρόπον τινά και συμβολικά – ως ένα *cantus firmus*, το οποίο προοδευτικά αναδύεται από την χαμηλότερη φωνή (στην έκθεση της φούγκας και συγκεκριμένα στα μ. 5-13a) στην τρίτη (μ. 23-31a), στην δεύτερη (μ. 35-43a) και τελικά στην πρώτη και υψηλότερη φωνή (μ. 50-58a), σηματοδοτώντας στο πέρας αυτής της αργής αλλά σταθερής διαδρομής του εντός του πολυφωνικού ιστού και την ολοκλήρωση της σύνθεσης.