

Johann Sebastian Bach, Τοκκάτα και φούγκα σε Φα-μείζονα, για όργανο, BWV 540 (μετά το 1712 και πριν το 1731, αντίστοιχα): I. Toccata

Η παρούσα τοκκάτα αποτελεί ένα από τα πλέον εκτεταμένα και εντυπωσιακά κομμάτια για όργανο του Bach, συγχρόνως όμως και ένα από αυτά για τα οποία ελάχιστα στοιχεία μάς είναι γνωστά, αφού ούτε η ακριβής περίοδος της δημιουργίας του έχει προσδιορισθεί με ακρίβεια από την μεταγενέστερη έρευνα ούτε το κατά πόσον υπήρξε αρχικά ένα αυτοτελές έργο ή συνδεόταν ανέκαθεν με την φούγκα με την οποία παραδίδεται στο ρεπερτόριο από κοινού δύναται εν τέλει να τεκμηριωθεί. Η μορφή της τοκκάτας αυτής είναι επίσης μοναδική, καθώς ξεκινά με εναλλαγές αυστηρού κανόνα στα μανουάλια και ελεύθερων δεξιολογικών σολιστικών περασμάτων για τα ποδόπληκτρα, προτού τελικά εξελιχθεί στον ευρύτερο τονικό χώρο κατά τις προδιαγραφές μιας μορφής *ritornello* που εφαρμόζεται όμως με πολύ ελεύθερο και αφηρημένο τρόπο.

Ο εναρκτήριο κανόνας είναι δίφωνος, στην ογδόη, με την χαμηλή φωνή να ακολουθεί την υψηλή σε απόσταση δύο μέτρων και έναν ισοκράτη επί της τονικής να συνοδεύει αδιάλειπτα τις δύο μελωδικές φωνές μέχρι το πέρας αυτής της διαδικασίας στην θέση του μ. 55. Η δίμετρη επικεφαλής μελωδική ιδέα παρέχει το έναυσμα για όλη την περαιτέρω μελωδική εξέφανση με συνεχή ροή δεκάτων-έκτων, ενώ η επαναφορά της τόσο στα μ. 24 κ.εξ. (από την υποδεσπόζουσα) όσο και στα μ. 45 κ.εξ. (ξανά από την τονική και δη σε ένα σημείο όπου ο κανόνας ουσιαστικά ανασυγκροτείται έπειτα από την αδρομερή αναπαραγωγή της μελωδικής πορείας της πρώτης φωνής από την δεύτερη στα μ. 38-44) προσδίδει επιπλέον στον κανόνα μία εμφανώς τριμερή διάρθρωση (χαρακτηριστική σε αυτά τα καιρία σημεία είναι εξ άλλου και η επανεμφάνιση του πολύ ξεχωριστού ρυθμικά μορφώματος των μ. 3-5a, είτε αμέσως μετά την επικεφαλής ιδέα είτε απευθείας σε συνδυασμό με αυτήν). Στην συνέχεια, μία ανάλογη μελωδική εξέφανση με εφαλτήριο και πάλι την επικεφαλής ιδέα αναπτύσσεται μονοφωνικά στα ποδόπληκτρα, στα μ. 55-81a, στρεφόμενη όμως προοδευτικά προς την Ντο-μείζονα (μέσω μίας τυπικής μελωδικής και αρμονικής διαδοχής κατά πέμπτες στα μ. 67-74), όπου πραγματοποιείται και μία λιτή τέλεια πτώση στα μ. 81-82 για την ολοκλήρωση αυτού του πρώτου τμήματος της τοκκάτας.

Το επόμενο τμήμα αποτελεί σε μεγάλο βαθμό μία επανάληψη του αρχικού σε διαφορετική τονική βάση και με ορισμένες ακόμη τροποποιήσεις: τα μ. 83-137a αντιστοιχούν στα μ. 1-55a, με την διαφορά ότι ο κανόνας εξελίσσεται πλέον σε διπλή αντίστιξη, από την χαμηλή προς την υψηλή φωνή, και σε μεταφορά στην Ντο-μείζονα, ενώ μετά το πέρας του επανέρχεται στο προσκήνιο και το εκτεταμένο δεξιολογικό πέρας για τα ποδόπληκτρα, αναπαράγοντας πιστά σε μεταφορά τα αρχικά μ. 55-69a στα μ. 137-151a, αλλά διαφοροποιώντας την μετέπειτα πορεία του στα μ. 151-169a προκειμένου ακριβώς να παραμείνει στην Ντο-μείζονα (αντί να στραφεί μετατροπικά προς το επόμενο βήμα στον κύκλο των πεμπτών που θα ήταν η Σολ-μείζων). Σε αυτό το σημείο, η πληθωρική συγχορδιακή υφή των μ. 81-82 ανακαλείται και επεκτείνεται στα μ. 169-176a με την μορφή ενός ισοκράτη επί της δεσπόζουσας που οδηγεί στην τέλεια πτώση στην Ντο-μείζονα· ενδιαφέρον όμως παρουσιάζει το γεγονός ότι όλες οι συγχορδίες που εμφανίζονται πάνω από αυτόν τον ισοκράτη αναφέρονται στον αντίθετο τρόπο, δηλαδή στην ομώνυμη ντο-ελάσσονα (πέραν της καταληκτικής συγχορδίας): $i - V_3^4$, $i^6 - V^2$, $i^6 - V_3^4$, $i - v^6$, $iv^6 - III^6$, $ii^6 - vii^7/V$, $i_4^6 - V^7$ και I, σε μία άκρως εντυπωσιακή ανάμειξη των δύο τρόπων που πρόκειται μάλιστα να αναπτυχθεί περαιτέρω και να εδραιωθεί πλήρως στο κλείσιμο αυτής της σύνθεσης!

Με την εμφάνιση ενός νέου τετράμετρου πολυφωνικού μορφώματος στα μ. 176-180a, όπου η φιγούρα των ποδοπληκτρών αναπαράγεται μιμητικά και από τρεις υψηλότερες φωνές στα μανουάλια διαμορφώνοντας μία αρμονική διαδοχή τύπου δεσπόζουσας – τονικής, ο Bach εισάγει το επόμενο δομικό τμήμα, το οποίο μέσα από μία αλυσιδωτή αλληλουχία πεμπτών επικεντρώνεται σύντομα στην τονικότητα της ρε-ελάσσονος· αναλυτικά: V/III, V/III – V²/III,

[iii/III –] vii⁶/III, III – V⁷/III, III (μ. 176-180), V/VI – V²/VI, [iii/VI –] vii⁶/VI, VI – V⁷/VI, VI (μ. 181-184), VI [– VI²], iv – i⁶, ii [– iv⁷], V (μ. 185-188), V – V², III⁺ – vii⁶, i – vii⁷/iv, iv (μ. 189-192), iv [– iv²], ii – VI⁶, vii⁷ – i, Π_N⁶ – vii⁷/V (μ. 193-196). Όπως καθίσταται φανερό, η πορεία στον κύκλο των πεμπτών καταλήγει στην υποδεσπόζουσα και ο τελευταίος κρίκος της αλυσίδας (στα μ. 192-196) προετοιμάζει – επεκτείνοντας προσηκόντως την λειτουργία της προδεσπόζουσας – την επερχόμενη πτώση, που με την αυτούσια μεταφορά του ήδη γνώριμου ισοκράτη επί της δεσπόζουσας από τα μ. 169-175 στα μ. 197-203 είναι έτοιμη πια να επικυρώσει την τονικότητα της σχετικής ελάσσονος. Εδώ όμως η προσδοκώμενη άφιξη της ακροτελεύτιας συγχορδίας της τονικής αναβάλλεται και η τελείως απρόσμενη εμφάνιση μίας παρενθετικής δεσπόζουσας της ναπολιτάνικης αντ’ αυτής μετατρέπει αίφνης την από πολλού αναμενόμενη και ιδανικά προετοιμασμένη τέλεια πτώση σε απατηλή! Κατά συνέπεια, η φράση στην ρε-ελάσσονα αναγκάζεται να συνεχίσει την πορεία της και στα μ. 204-219a (V²/Π_N, Π_N⁶, V²/III, III⁶, V²/iv, iv⁶, Π_N⁶, Π_N⁶, Π_N⁶, vii₃⁴, V₅⁶, V², V⁶ – V², i⁶ – V⁷, i – i⁶ – V⁷, i), μέχρις ότου κατορθώσει να φθάσει στην τέλεια πτώση που όσο εμφαντικά επιζητούσε, τόσο παταγωδώς απέτυχε ωστόσο να υλοποιήσει προηγουμένως.

Σε συνδυασμό με το αίσιο πέρας της παραπάνω πτωτικής διαδικασίας, η επανεμφάνιση της αρχικής θεματικής ιδέας του κομματιού σηματοδοτεί στην συνέχεια την έναρξη ενός νέου τμήματος, το οποίο παραμένει στην ρε-ελάσσονα και καταλήγει σε μία μισή πτώση στην θέση του μ. 238. Τόσο η επικεφαλής ιδέα όσο και το ακόλουθο μόρφωμα των μ. 3-5a αναπτύσσονται στα μ. 219-225a μιμητικά και σε συνδυασμό μεταξύ τους από τρεις φωνές, με αλληπάλληλες εναλλαγές της τονικής με την δεσπόζουσα όσον αφορά το αρμονικό τους υπόβαθρο, ενώ το υλικό τους εξυφαίνεται περαιτέρω στα μ. 225-238a αποκτώντας παράλληλα και μεγαλύτερη αρμονική κινητικότητα: i⁶, ii₅⁶, V⁷, III⁺, i₄⁶ – iv⁶, V₃⁴/III – III⁶, VI₃⁴ – ii⁶, v₃⁴ – i⁶, IV_{3b}⁴ – vii⁶, V₅⁶, i, VI, iv και V. Κατόπιν τούτου, το τετράμετρο πολυφωνικό μόρφωμα των μ. 176-180a ανακαλείται και αναπτύσσεται περαιτέρω στα μ. 238-262 (πρβλ. εν πολλοίς τα μ. 176-196), κινούμενο πλέον στο περιβάλλον της λα-ελάσσονος (V/iv, V/iv – V²/iv, III⁺/iv – vii⁶/iv, iv – V⁷/iv, IV [= V/VI]· V/VII – V²/VII, iii/VII – vii⁶/VII, VII – V⁷/VII, VIII· V/III – V²/III, iii/III – vii⁶/III, III – vii⁷/VI, VI· VI [– VI²], iv – i⁶, ii [– iv⁷], V· V – V², III⁺ – vii⁶, i – vii⁷/iv, iv· iv [– iv²], ii – VI⁶, vii⁷ – i, Π_N⁶ – vii⁷/V), όπου και πραγματοποιείται η επόμενη τέλεια πτώση μέσω του γνώριμου επιβλητικού ισοκράτη επί της δεσπόζουσας στα μ. 263-270a (πρβλ. εν προκειμένω τα μ. 169-176a).

Ανακυκλώνοντας όσα έχουν ήδη ακουσθεί σε νέα τονικά κέντρα, ο Bach διαμορφώνει και τα επόμενα τμήματα από τα προηγούμενα. Εν πρώτοις, τα μ. 270-290a δεν είναι παρά μία – πρωτίστως αντιστικτικά – τροποποιημένη επαναφορά του περιεχομένου των μ. 218-238a στην λα-ελάσσονα (με αντιμετάθεση των φωνών, καθώς ό,τι παιζόταν από το δεξί χέρι τώρα μεταφέρεται στο αριστερό, η γραμμή του αριστερού χεριού εμφανίζεται πλέον στα ποδόπληκτρα, ενώ η άλλοτε χαμηλότερη φωνή εδώ προβάλλεται ως η υψηλότερη εκ των τριών). Έπειτα, η αλυσιδωτή ανάπτυξη του πολυφωνικού μορφώματος των μ. 176-180a κατευθύνεται σταδιακά και με ήσσοнос σημασίας αρμονικές αναπροσαρμογές στην τονικότητα της σολ-ελάσσονος στα μ. 290-310 (V, V – V², III⁺ – vii⁶, i – V⁷, I στην λα-ελάσσονα = V/v στην σολ-ελάσσονα και ακολούθως: V/v – V²/v, III⁺/v – vii⁶/v, v – V⁷/v, V· V – V², III⁺ – vii⁶, i – V⁷, I [= V/iv]· V/iv – V²/iv, III⁺/iv – vii⁶/iv, iv – V⁷/iv, iv· iv [– iv²], ii – VI⁶, vii⁷ – i, Π_N⁶ – vii⁷/V), για να ακολουθήσει στα μ. 311-333a ό,τι νωρίτερα είχε παρουσιασθεί στα μ. 197-219a στην ρε-ελάσσονα, δηλαδή η αλληλουχία απατηλής και τέλειως πτώσεως (η οποία εδώ μετατρέπεται εν τέλει σε ατελή λόγω της αντιμετάθεσης των φωνών στα μανουάλια). Μία δεύτερη αντιστικτική αναμόρφωση του τρίφωνου χωρίου των μ. 219-238a / 271-290a εμφανίζεται κατόπιν σε μεταφορά στην σολ-ελάσσονα στα μ. 333-352a (η πρωταρχικά υψηλότερη φωνή καθίσταται εδώ η χαμηλότερη, η μεσαία αναβιβάζεται σε υψηλότερη και η χαμηλότερη τοποθετείται τώρα ανάμεσα στις δύο άλλες φωνές) και καταλήγει σε μία μισή πτώση, ενώ η επόμενη μετατροπή προς την τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος θα συντελεσθεί και πάλι

διαμέσου του πρότυπου πολυφωνικού μορφώματος των μ. 176-180a, το οποίο στα μ. 352-364a αλυσιδιοποιείται φθάνοντας μέχρι την δεσπόζουσα (V/vi, V/vi – V²/vi, III⁺/vi – vii⁶/vi, vi – V⁷/vi, vi: V/ii – V²/ii, III⁺/ii – vii⁶/ii, ii – V⁷/ii, ii: V/V – V²/V, iii/V – vii⁶/V, V – V⁷/V, V) και αναπτύσσεται περαιτέρω στα μ. 364-366 (V, V – V², iii – vii⁶), τα μ. 367-371 (I – V², V⁶/IV – IV, vii⁶ – iii, vi⁶ – ii, V⁶ – I πάνω από έναν ισοκράτη επί της τονικής) και τα μ. 372-374 (IV⁷, ii^{9[-8]}, V⁶), πριν από την έλευση του καταληκτικού ισοκράτη επί της δεσπόζουσας και την επικυρωτική τέλεια πτώση στα μ. 375-382a (η συγχορδιακή διαδοχή που εμφανίζεται επάνω από τον επτάμετρο ισοκράτη διαφέρει απ' όσες ανάλογες έχουν προηγηθεί, καθώς η συγκεκριμένη αναφέρεται πλέον σχεδόν αποκλειστικά στον οικείο, μείζονα τρόπο: V⁷ – V⁶ – I, V³ – I⁶, vii⁴ – I⁶, V³ – I, IV⁶ – V³/IV, vii⁰⁴ – vii⁰⁷/V, V^[8-7]_[4-3]).

Για το τελευταίο τμήμα αυτής της μεγαλειώδους σύνθεσης, ο Bach επιφυλάσσει ένα καινούργιο ανάπτυγμα του ήδη πολυχρησιμοποιημένου μορφώματος των μ. 176-180a, το οποίο στα μ. 382-388a επεκτείνεται σε ένα εξάμετρο εισάγοντας μιμητικά την χαρακτηριστική του φιγούρα δεκάτων-έκτων σε πέντε διαφορετικές φωνές, ενόσω η Σι-ύφεση-μείζων επανεμφανίζεται ως υποδεσπόζουσα στην κύρια τονικότητα και οδηγεί ομαλά στην τονική της (IV, ii, V⁶, V⁷, V³, I). Η μεταφορά αυτού του εξαμέτρου στην υποκείμενη τετάρτη στα μ. 388-394a, από την άλλη πλευρά, στρέφεται από την τονική προς την δεσπόζουσα της Φα-μείζονος (μέσω των συγχορδιών της σχετικής και της διπλής δεσπόζουσας) για να καταλήξει σε έναν παρατεταμένο ισοκράτη επί της θεμελίου της δεσπόζουσας στα ποδόπληκτρα, πάνω από τον οποίο το δεξί και το αριστερό χέρι στα μανουάλια εναλλάσσουν το περιεχόμενό τους σε διπλή αντίστιξη (στα μ. 394-398a και 398-402a) και εμπλέκονται σε πυκνές μιμήσεις με φιγούρες σπασμένων συγχορδιών (στα μ. 402-405a, 405-412a και 412-416), προτού συγχρονισθούν απολύτως σε μία τελευταία ανακατασκευή των επιβλητικών συγχορδιών με αντιχρονισμούς επί του ίδιου πάντοτε ισοκράτη στα μ. 417-423 (I⁶ – V³, I – V⁶, I – V⁷, V⁹ – vi⁷, V⁶ – I, V³ – vii⁰²/V, V^[8-7]_[4-3]) που υπόσχεται – όπως πάντοτε – μία τέλεια πτώση. Αυτή η προσδοκία όμως θα ανατραπεί με την απατηλή πτώση που ακολουθεί κι έτσι το τέλος του κομματιού θα έλθει στα μ. 424-438 ανακαλώντας για μία ακόμη φορά το περιεχόμενο των μ. 204-218a / 318-332a σε μεταφορά στην ομώνυμη της κύριας τονικότητας, επισφραγίζοντας δι' αυτού την πλήρη αλληλεπίδραση του μείζονος και του ελάσσονος τρόπου στην προχωρημένη αρμονική σκέψη του συνθέτη.

Η κυκλική τονική οργάνωση της τοκκάτας (I – V – vi – iii – ii – IV – I) συνδυάζεται με την συστηματική και εκ περιτροπής μεταχείριση δύο βασικών θεματικών στοιχείων (της επικεφαλής ιδέας και του μορφώματος που εισάγεται για πρώτη φορά στα μ. 176-180a) αλλά και με επανερχόμενους χαρακτηριστικούς ισοκράτες επί της δεσπόζουσας και συνακόλουθες πτωτικές διαδικασίες σε δύο ευρύτερες ενότητες, όπως προτείνεται στο ακόλουθο διάγραμμα:

	μέτρα	θεματικό περιεχόμενο	τονική πλοκή / πτώσεις
πρώτη ενότητα	1-82	επικεφαλής ιδέα (δίφωνος κανόνας και πέρασμα στα ποδόπληκτρα)	I → V (τέλεια πτώση)
	83-176a	το ίδιο, με επιπρόσθετο ισοκράτη	V (τέλεια πτώση)
	176-219a	αλυσιδωτό μόρφωμα και ισοκράτης	→ vi (απατηλή και τέλεια πτώση)
δεύτερη ενότητα	219-238a	τρίφωνη ανάπτυξη της επικεφαλής ιδέας (α' εκδοχή)	vi (μισή πτώση)
	238-270a	αλυσιδωτό μόρφωμα και ισοκράτης	→ iii (τέλεια πτώση)
	270-290a	τρίφωνη ανάπτυξη της επικεφαλής ιδέας (β' εκδοχή)	iii (μισή πτώση)
	290-333a	αλυσιδωτό μόρφωμα και ισοκράτης	→ ii (απατηλή και ατελής πτώση)
	333-352a	τρίφωνη ανάπτυξη της επικεφαλής ιδέας (γ' εκδοχή)	ii (μισή πτώση)
	352-382a	αλυσιδωτό μόρφωμα και ισοκράτης	→ IV (τέλεια πτώση)
382-438	αλυσιδωτό μόρφωμα με ελεύθερη περαιτέρω εξύφανση και ισοκράτης	→ I (απατηλή και τέλεια πτώση)	