

Johann Sebastian Bach, Πασσακάλια και φούγκα σε ντο-ελάσσονα, BWV 582: φούγκα

Η ακριβής χρονολόγηση αυτού του – εμβληματικού στο είδος του – έργου δεν είναι εφικτή, ελλείψει πρωτογενών πηγών πληροφόρησης: παρ' όλα αυτά, οι περισσότεροι μελετητές συμφωνούν, με βάση τα διαθέσιμα τεκμήρια, στο ότι η σύνθεσή του θα πρέπει πιθανότατα να τοποθετηθεί σε μια σχετικά πρόωμη περίοδο της δημιουργίας του Bach και συγκεκριμένα κατά τα έτη 1708 με 1712. Το έργο αποτελεί κατ' ουσίαν ένα δίπτυχο, καθώς πέραν της εντυπωσιακής πασσακάλιας (μ. 1-168), η οποία συνίσταται σε 20 παραλλαγές επί του οκτάμετρου εναρκτήριου θέματος του μπάσσου, ολοκληρώνεται με μία τετράφωνη φούγκα λίγο μικρότερης εκτάσεως (μ. 169-292). Αυτό είναι ασυνήθιστο στην ευρύτερη παράδοση της πασσακάλιας κατά την περίοδο του μπαρόκ και ουσιαστικά συνιστά δείγμα της γενικότερης φιλοδοξίας του συνθέτη να υπερβεί τα πρότυπα στα οποία έχει βασισθεί.

Η φούγκα είναι γραμμένη (όπως άλλωστε και η πασσακάλια) στην τονικότητα της ντο-ελάσσοнос και βασίζεται εν πολλοίς στο πρώτο ήμισυ του θέματος του μπάσσου της πασσακάλιας, διαμορφώνοντας έτσι μία ύστατη, ελεύθερη αντιστικτική “παραλλαγή” του, υπό μίαν έννοια (η περίπτωση αυτή δεν είναι επί της ουσίας διαφορετική από μεταγενέστερους κύκλους παραλλαγών, στον 19ο αιώνα, που αποπερατώνονται επίσης με μία φούγκα). Εντούτοις, δεν πρόκειται για μία απλή φούγκα, βασισμένη σε ένα και μοναδικό θέμα, αλλά για μία “fuga cum subjectis”, δηλαδή με περισσότερα θέματα, τα οποία εκτίθενται στο σύνολό τους ευθύς εξ αρχής. Η δυνατότητα αυτή εφαρμόζεται βέβαια πολύ λιγότερο κατά την περίοδο του μπαρόκ απ' ό,τι στην περίοδο του κλασικισμού, όπου και γνωρίζει την πλήρη της άνθηση. Μολαταύτα, ο Bach την αξιοποιεί στην δεδομένη περίπτωση, χειριζόμενος μάλιστα τρία διαφορετικά θέματα: το πρώτο (βλ. μ. 169-172, με έναρξη από άρση ενός χρόνου, στην δεύτερη φωνή) κινείται σε αξίες ημίσεων και τετάρτων, το δεύτερο (βλ. μ. 169-172, με έναρξη από μετρική θέση, στην τρίτη φωνή) αποτελείται από ένα μοτίβο ογδόων (παράγωγο των μ. 5-6α του θέματος της πασσακάλιας) που επαναλαμβάνεται σε μεταφορά από μέτρο σε μέτρο, ενώ το τρίτο θέμα (βλ. μ. 174-177, με έναρξη από τον δεύτερο χρόνο του μέτρου, στην τρίτη φωνή) διέπεται από συνεχή ροή δεκάτων-έκτων κατά την αδιάκοπη εξύφανση της επικεφαλής ποικιλματικής του φιγούρας. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο αντιστικτικός συνδυασμός των τριών θεμάτων, καθένα εκ των οποίων διαθέτει την δική του ξεχωριστή ρυθμική φυσιογνωμία, αποφέρει την επιθυμητή και αναγκαία ρυθμική ποικιλία που κανένα εκ των θεμάτων αυτών δεν είναι, βέβαια, σε θέση να διασφαλίσει από μόνο του!

Η έκθεση αυτής της *φούγκας με τρία θέματα* εκτείνεται στα μ. 169-197, είναι υπεράριθμη και επιπλέον ολοκληρώνεται με μία πτωτική διαδικασία στην σχετική μείζονα, ορίζοντας έτσι ταυτόχρονα και το πέρας μίας πρώτης μακροδομικής ενότητας. Αρχικά, τα δύο πρώτα θέματα εισάγονται στα μ. 169-172 από την δεύτερη και την τρίτη φωνή, οι οποίες μάλιστα στο μ. 173 συνεχίζουν μιμητικά την μελωδική τους εξύφανση στο πλαίσιο ενός σύντομου περάσματος, που αρμονικά στρέφεται ξεκάθαρα προς την ελάσσονα δεσπόζουσα. Το γεγονός αυτό έχει μάλλον ως συνέπεια η απάντηση του πρώτου θέματος, που ακολουθεί από την υψηλότερη (πρώτη) φωνή στα μ. 174-177, να είναι *πραγματική* και όχι τονική, όπως εύλογα θα ανέμενε κανείς κρίνοντας από τους χαρακτηριστικούς φθόγγους της κεφαλής του (άλμα από την θεμέλιο προς την πέμπτη)! Κατά τον ίδιο τρόπο, η δεύτερη φωνή παραθέτει στο ίδιο σημείο την πραγματική απάντηση του δεύτερου θέματος, ενώ η τρίτη φωνή εισάγει παράλληλα το τρίτο θέμα, εκμεταλλεζόμενη και την ρυθμική προετοιμασία που της παρείχε το πέρας στο αμέσως προηγούμενο μ. 173. Εν συνεχεία, ένα νέο πέρας στα μ. 178-180 οδηγεί πίσω στην ντο-ελάσσονα, αναπτύσσοντας ελεύθερα το μοτιβικό υλικό του τρίτου (στην πρώτη και εν μέρει στην δεύτερη φωνή) και του δεύτερου θέματος (στην τρίτη και εν μέρει στην δεύτερη φωνή). Έτσι, στα μ. 181-184 τα τρία θέματα επανεμφανίζονται στην τέταρτη, την πρώτη και την δεύτερη φωνή, αντίστοιχα, ενώ και η τρίτη φωνή διατηρείται εδώ ενεργή παρέχοντας μία ελεύθερη συνοδεία στις υπόλοιπες. Με την μεσολάβηση ενός μονόμετρου περάσματος (στο

μ. 185), εξ άλλου, η απάντηση του πρώτου (στην τρίτη φωνή), του δεύτερου (στην τέταρτη φωνή) αλλά και του τρίτου θέματος (στην πρώτη φωνή) εμφανίζεται στα μ. 186-189 επί της ελάσσοнос δεσπόζουσας (το περιεχόμενο της δεύτερης φωνής είναι εν προκειμένω μονάχα συνοδευτικό), η οποία επικυρώνεται και πτωτικά στα μ. 190-191 με την παράλληλη επέκταση της προηγούμενης μελωδικής κίνησης σε όλες τις φωνές.

Αυτή η πτώση στο μ. 191 φαίνεται, εν πρώτοις, να αρθρώνει με σαφήνεια το τέλος της εκθέσεως. Ωστόσο, η άμεση επαναφορά στο περιβάλλον της αρχικής τονικότητας στο ίδιο μέτρο και η επαναδραστηριοποίηση και των τεσσάρων φωνών για μία περαιτέρω παράθεση των τριών θεμάτων (από τις τρεις χαμηλότερες φωνές, με την ελεύθερη συνοδεία της υψηλότερης) στα μ. 192-195 έρχονται ουσιαστικά να προεκτείνουν την ενότητα αυτή μέχρι τα μ. 196-197, όπου μία νέα τέλεια πτώση, αυτήν την φορά στην σχετική, Μι-ύφεση-μείζονα, διαμορφώνει πλέον μία πολύ πιο εμφαντική τομή στην συνολική εξέλιξη της παρούσας φούγκας. Το ότι η τελευταία αυτή παράθεση των τριών θεμάτων στην ντο-ελάσσονα θα πρέπει να ιδωθεί σε άμεση συνάρτηση με τις προηγούμενες, αντί να ερμηνευθεί ως ανεξάρτητη, μετά το πέρας της εκθέσεως, τεκμαίρεται πρωτίστως από την συστηματική ανακύκλιση του θεματικού υλικού από φωνή σε φωνή, όπως φανερώνει και το ακόλουθο διάγραμμα (με αναφορά μόνο στις παραθέσεις των τριών θεμάτων, χωρίς τα ενδιάμεσα αλλά και τα καταληκτικά-πτωτικά περάσματα):

	μ. 169-172	μ. 174-177	μ. 181-184	μ. 186-189	μ. 192-195
1η φωνή		Απάντηση Α	Θέμα Β	Απάντηση Γ	[συνοδεία]
2η φωνή	Θέμα Α	Απάντηση Β	Θέμα Γ	[συνοδεία]	Θέμα Α
3η φωνή	Θέμα Β	Απάντηση Γ	[συνοδεία]	Απάντηση Α	Θέμα Β
4η φωνή			Θέμα Α	Απάντηση Β	Θέμα Γ

Ουσιαστικά, τα μ. 192-195 επαναφέρουν το πρώτο και το δεύτερο θέμα στις εσωτερικές φωνές από τις οποίες ξεκίνησε η μεταφορά τους από χαμηλή σε υψηλή και από υψηλή σε χαμηλή φωνή, αντίστοιχα (πρβλ. μ. 169-172), ενώ παράλληλα ολοκληρώνουν την ανάλογη πορεία του τρίτου θέματος με την τοποθέτησή του και στην χαμηλότερη φωνή – την μόνη στην οποία τούτο δεν είχε μέχρι τούδε ακουσθεί. Επιπλέον, σε αντίθεση με την πτώση του μ. 191, η οποία δεν επέφερε από εκεί και πέρα κάποια αισθητή μεταβολή στην συνολική υφή, αυτή του μ. 197 σηματοδοτεί την μακρά παύση της χαμηλότερης φωνής στα ποδόπληκτρα και άρα τον περιορισμό της σύνθεσης σε τρεις μόνο φωνές (στα μανουάλια) στην έναρξη μίας νέας ενότητας.

Παρ' όλα αυτά, η νέα αυτή ενότητα εξακολουθεί αρχικά να επιμένει στην τακτική της παράθεσης του δεδομένου θεματικού υλικού, αφού μετά την πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα και το “γέμισμα της τομής” στο μ. 197, η τρίτη, η δεύτερη και η πρώτη φωνή επανεισάγουν στο ίδιο τονικό κέντρο τα τρία θέματα με την σειρά στα μ. 198-201, προτού τα προεκτείνουν μάλιστα περαιτέρω στα – άμεσα απορρέοντα από τα προηγούμενα – μ. 202-203. Εδώ όμως δεν έχουμε πλέον να κάνουμε με ένα ακόμη σύντομο πέρας ανάμεσα στις αλληπάλληλες παραθέσεις των θεμάτων, αλλά με ένα πρώτο επεισόδιο που συνεχίζεται και στα μ. 204-208, με δύο μόνον εναπομείνουσες φωνές (την πρώτη και την τρίτη) να αναπτύσσουν αλυσιδωτά υλικό αναγόμενο στο δεύτερο και το τρίτο θέμα, αντίστοιχα. Αυτή η διαδικασία οδηγεί ομαλά από την Μι-ύφεση-μείζονα (III) στην Σι-ύφεση-μείζονα (VII), στην οποία λαμβάνει χώρα η επόμενη μεμονωμένη παράθεση του πρώτου (στην δεύτερη φωνή), του δεύτερου (στην πρώτη φωνή) και του τρίτου θέματος (στην τρίτη φωνή) από το μ. 209 μέχρι το μ. 212a, όπου η περικοπή των δύο τελευταίων θεμάτων εξυπηρετεί την άμεση έναρξη ενός νέου και ακόμη πιο εκτεταμένου επεισοδίου. Στην πραγματικότητα, βέβαια, τα μ. 212-220 υποδιαιρούνται σε δύο διακριτά τμήματα: αφ' ενός στα μ. 212-214 και 215-217a, όπου η ανάπτυξη των βασικών

μοτιβών του δεύτερου και του τρίτου θέματος σε υφή τρίο-σονάτας επαναπροσεγγίζει σταδιακά την τονικότητα αναφοράς (με αρμονική πορεία: VII – IV⁶/III – V⁶/III, III – IV⁶/VI – V⁶/VI, VI – IV⁶/iv – V⁶/iv, iv – V – i⁶ – VI, ii – IV – vii⁶ – V και i), και αφ' ετέρου στα μ. 217-220, τα οποία στρέφονται από εκεί προς την σολ-ελάσσονα (αναλυτικά: iv – vii/III – V⁷/III, III – ii⁶ – V⁷, VI – i⁶ – ii⁶, V – i), διατηρώντας πλέον από το προηγούμενο υλικό και αναπτύσσοντας ενδελεχώς μόνο την κεφαλή του τρίτου θέματος.

Σε αυτό το σημείο, η χαμηλότερη φωνή επανεισάγεται με το πρώτο θέμα στην σολ-ελάσσονα (v), ακολουθούμενη από την δεύτερη και την πρώτη φωνή που εκφέρουν τα άλλα δύο θέματα υπό την διαρκή (ελεύθερη) συνοδεία και της τρίτης φωνής στα μ. 221-224a. Όπως και προηγουμένως, όμως, η περικοπή του δεύτερου και του τρίτου θέματος στο μ. 224 προλειαίνει το έδαφος για το επόμενο επεισόδιο (στα μ. 225-233), το οποίο είναι τρίφωνο (καθώς εδώ απουσιάζει πλέον η υψηλότερη φωνή) και με αναφορά στο υλικό του δεύτερου και του τρίτου θέματος επιστρέφει ήδη από το μέσον του στην αρχική τονικότητα. Έτσι, η συνδυαστική παράθεση των τριών θεμάτων (από την τρίτη, την τέταρτη και την δεύτερη φωνή, αντίστοιχα) στα μ. 234-237a γίνεται και πάλι στην ντο-ελάσσονα, έπειτα από την περιπλάνησή της σε άλλα συγγενικά τονικά κέντρα μετά το πέρας της (υπεράριθμης) εκθέσεως. Ωστόσο, αυτή η επανεμφάνιση της τονικότητας αναφοράς αποδεικνύεται προσωρινή, αφού το επεισόδιο που ακολουθεί στα μ. 237-238 και 239-245, αναπτύσσοντας στις τρεις χαμηλότερες φωνές το γνωστό μοτιβικό υλικό του τρίτου και του δεύτερου θέματος, στρέφεται εν τέλει ξανά προς την σολ-ελάσσονα, για μία νέα παράθεση όλων των θεμάτων στα μ. 246-249a (από την επανεισερχόμενη σε αυτό το σημείο πρώτη φωνή, την τρίτη και την τέταρτη) αλλά και για ένα επιπρόσθετο πτωτικό πέρας στα μ. 249-253a που επικυρώνει με μία τέλεια πτώση την τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας. Εδώ λοιπόν ολοκληρώνεται η δεύτερη και εκτενέστερη ενότητα της φούγκας (μ. 198-253a), η οποία αποτελείται από μεμονωμένες παραθέσεις του γνωστού θεματικού συμπλέγματος (στην III, στην VII, στην v, στην i και εκ νέου στην v) σε εναλλαγή με ενδιάμεσα επεισόδια, αλλά παράλληλα μπορεί να υποδιαιρεθεί και σε δύο ευρύτερους τομείς βάσει της παρατεταμένης απουσίας πρώτα της χαμηλότερης και έπειτα της υψηλότερης φωνής, που έχει ως αποτέλεσμα τον δραστικό περιορισμό της τετραφωνίας μονάχα στις καταλήξεις των δύο αυτών τομέων και δη στην ίδια ακριβώς τονικότητα (πρβλ. τα μ. 198-220 & 221-224 κατ' αναλογία προς τα μ. 225-245 & 246-253a)!

Απεναντίας, στην τρίτη και τελευταία ενότητα της παρούσας φούγκας (μ. 253-292) σπανίως εγκαταλείπεται πια η τετράφωνη ύφανση, καίτοι οι παραθέσεις των τριών θεμάτων υποχωρούν πλέον, αφήνοντας πολύ περισσότερο χώρο για την εμφάνιση τμημάτων ελεύθερης ανάπτυξης του μοτιβικού υλικού. Ένα πρώτο, μικρής εκτάσεως, επεισόδιο παρουσιάζεται στα μ. 253-255 και οδηγεί μέσα από έναν αρμονικό κύκλο πεμπτών στην τονικότητα της φα-ελάσσονος (iv), στην οποία και παρατίθενται ακολούθως τα τρία θέματα – από την τέταρτη, την δεύτερη και την τρίτη φωνή, υπό την ελεύθερη μελωδική εξύφανση της πρώτης – στα μ. 256-259a. Στην συνέχεια, το μοτιβικό υλικό του τρίτου θέματος υπόκειται σε ενδελεχή ανάπτυξη και μάλιστα σε τρία διαδοχικά στάδια, στο πλαίσιο ενός σπονδυλωτού επεισοδίου που εκτείνεται στα μ. 259-263a, 263-267a και 267-271, εστιαζόμενο αρμονικά στην φα-ελάσσονα, την σολ-ελάσσονα και την ντο-ελάσσονα, αντίστοιχα. Κατ' αυτόν τον τρόπο προετοιμάζεται η τελική επαναφορά των τριών θεμάτων στην κύρια τονικότητα, η οποία λαμβάνει χώραν στα μ. 272-275a από την πρώτη, την δεύτερη και την τέταρτη φωνή (προς τις οποίες η τρίτη φωνή λειτουργεί συνοδευτικά). Εντούτοις, η προσδοκώμενη πτωτική διαδικασία αναπτύσσεται σε πολύ μεγαλύτερη έκταση στο επεισόδιο που ακολουθεί στα μ. 275-287a και όπου ιδιαίτερη εντύπωση προξενούν τόσο το μακρύ δεξιοτεχνικό πέρας για τα ποδόπληκτρα των μ. 276-281a όσο και η απρόσμενη διακοπή της επέκτασης της συγχορδίας της δεσπόζουσας των μ. 281-284 με την εμφάνιση μίας ναπολιτάνικης συγχορδίας, η οποία πυροδοτεί την μετέπειτα περιεκτική πτωτική επικύρωση της ντο-

ελάσσοнос στα μ. 285-287a. Τέλος, στα μ. 287-292 επεκτείνεται κατά τρόπον παρεμφερή η συγχορδία της (μείζονος) τονικής, διαμορφώνοντας ένα επιβλητικό κλείσιμο εν είδει coda στην φούγκα αλλά και στην συνολική σύνθεση.

Το γεγονός ότι οι 9 από τις 12 συνολικά παραθέσεις των θεμάτων της φούγκας αυτής πραγματοποιούνται στην τονική ή στην (ελάσσονα) δεσπόζουσα αποτελεί μάλλον σαφή ένδειξη για την τοποθέτηση του συγκεκριμένου έργου στην πρώιμη φάση της δημιουργίας του Bach, σε άμεση δηλαδή γειτνίαση με το ανάλογο ρεπερτόριο του όψιμου 17ου αιώνας. Παράλληλα, διαπιστώνεται ότι η πρώτη ενότητα διαθέτει πέντε παραθέσεις του θεματικού συμπλέγματος και εναλλάσσει διαρκώς την τονική με την ελάσσονα δεσπόζουσα μέχρις ότου καταλήξει σε μία πτώση στην σχετική μείζονα, ως προάγγελο της επόμενης ενότητας. Άλλες πέντε (μεμονωμένες) παραθέσεις και των τριών θεμάτων από κοινού παρουσιάζονται έπειτα στην δεύτερη ενότητα, της οποίας πλέον ο τονικός σχεδιασμός εμπλουτίζεται με τις μείζονες τονικότητες της σχετικής (III) αλλά και της σχετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας (VII). Αντίθετα, η τελευταία ενότητα κινείται απέρριπτα από την υποδεσπόζουσα προς την τονική και επιτρέπει στα τρία θέματα να παρατεθούν μονάχα δύο ακόμη φορές. Κατά τρόπον αναμενόμενο, βέβαια, ο Bach φροντίζει να αντιμετωπίσει διαρκώς τα τρία θέματα στις τέσσερις φωνές που έχει στην διάθεσή του, ούτως ώστε να μην επαναλάβει ποτέ την ίδια ακριβώς διάταξή τους στον χώρο κατά την εξέλιξη της φούγκας, όπως φαίνεται και στον ακόλουθο πίνακα:

	1η ενότητα					2η ενότητα					3η ενότητα	
1η φωνή		A	B	Γ		Γ	B	Γ		A		A
2η φωνή	A	B	Γ		A	B	A	B	Γ		B	B
3η φωνή	B	Γ		A	B	A	Γ		A	B	Γ	
4η φωνή			A	B	Γ			A	B	Γ	A	Γ
Τονικότητα	i	v	i	v	i	III	VII	v	i	v	iv	i

17 Νοεμβρίου 2018
Ιωάννης Φούλιας