



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΤΜΗΜΑ ΞΕΝΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ, ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ ΚΑΙ ΔΙΕΡΜΗΝΕΙΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Μετάφραση και σχολιασμός του κεφαλαίου "Fugue" από το
βιβλίο *Counterpoint* του Kent Kennan

Σταματία Χατζηλίγου (Ξ2015015)

Μέλη επιτροπής:

Νικόλαος Παπαδημητρίου, Καθηγητής (επόπτης)

Γεώργιος Κεντρωτής, Καθηγητής

Κέρκυρα, Σεπτέμβριος 2019

Μετάφραση και σχολιασμός του κεφαλαίου "Fugue" από το
βιβλίο *Counterpoint* του Kent Kennan

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	4
1. ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΑ.....	6
2. ΠΡΩΤΟΤΥΠΟ	28
3. ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ.....	49
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	58

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα πτυχιακή εργασία αφορά τη μετάφραση του κεφαλαίου 15 με τίτλο "Fugue" του βιβλίου *Counterpoint* του Kent Kennan (1999, σσ. 202-216) και το σχολιασμό του κειμένου αφετηρίας, του κειμένου αφίξεως και των μεταφραστικών προβλημάτων. Το επιστημονικό πεδίο, στο οποίο ανήκει το κείμενο αφετηρίας, είναι αυτό της μουσικής, καθώς πραγματεύεται τις βασικές αρχές της φούγκας ως μουσική φόρμα. Ο σκοπός της εργασίας είναι η μετάφραση του κεφαλαίου αυτού του βιβλίου με στόχο την ανάδειξη της αναγκαιότητας της μετάφρασης ξενόγλωσσων βιβλίων μουσικής στην ελληνική γλώσσα δεδομένου της έλλειψης μεταφρασμένης βιβλιογραφίας για τον τομέα των ανώτερων θεωρητικών της μουσικής. Παράλληλα, η εργασία αυτή απευθύνεται στους μαθητές ωδείων και τους φοιτητές μουσικών πανεπιστημίων, οι οποίοι θέλουν να μελετήσουν τη συγκεκριμένη μουσική φόρμα, και αποτελεί ένα μουσικό εγχειρίδιο για όλους αυτούς που θα θελήσουν να μάθουν τις βασικές αρχές της σύνθεσης της φούγκας. Επιλέξαμε το συγκεκριμένο θέμα, γιατί η μουσική είναι ένας κλάδος, για τον οποίο δεν έχουν μεταφραστεί πολλά βιβλία και εγχειρίδια, και όσοι θέλουν να ασχοληθούν με αυτόν τον τομέα θα πρέπει να ανατρέξουν σε ξενόγλωσσα βιβλία. Συνοψίζοντας, πρόκειται για ένα κείμενο μουσικής με θέμα τη φούγκα, το οποίο απευθύνεται σε όσους ασχολούνται με τη μουσική και η μετάφρασή του στοχεύει στην αφύπνιση των μεταφραστών σχετικά με την ανάγκη για μετάφραση ξενόγλωσσων βιβλίων μουσικής λόγω της έλλειψης μεταφρασμένων βιβλίων στα ελληνικά.

Επιπλέον, κατά τη μεταφραστική διαδικασία ακολουθήσαμε συγκεκριμένη μεθοδολογία. Αφού πρώτα μελετήσαμε παράλληλα κείμενα, προχωρήσαμε στη μετάφραση του κειμένου. Το βασικό πρόβλημα που συναντήσαμε κατά τη μεταφραστική διαδικασία ήταν η μουσική ορολογία, που όμως με τη βοήθεια των

παράλληλων κειμένων και των πρότερων γνώσεών μας στον τομέα της μουσικής πιστεύουμε ότι αντιμετωπίσαμε επαρκώς. Το αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας, δηλαδή το κείμενο αφίξεως, αποτελεί πλέον το μέσο, το οποίο θα μεταφέρει τις γνώσεις περί φούγκας στους Έλληνες αναγνώστες, όμως όχι πια στην αγγλική γλώσσα παρά στην ελληνική γλώσσα. Ευελπιστούμε αυτή η προσπάθεια να παρακινήσει και άλλους μεταφραστές να μεταφράσουν κείμενα από τη μουσική βιβλιογραφία, καθώς και να μεταφράσουν ολόκληρο το βιβλίο του Kent Kennan, γιατί αυτή η εργασία αφορά μόνο ένα κεφάλαιό του. Επομένως, ακολουθήσαμε συγκεκριμένη μεθοδολογία και αντιμετωπίσαμε κυρίως προβλήματα ορολογίας κατά τη μετάφραση του κειμένου, ενώ το αποτέλεσμα αποτελεί ένα λιθαράκι στην προσπάθεια για την προώθηση της μετάφρασης μουσικής βιβλιογραφίας στα ελληνικά.

Η εργασία είναι χωρισμένη σε τρία μέρη. Πρώτα παρατίθεται το μετάφρασμα, έπειτα ακολουθεί το πρωτότυπο και τέλος ο σχολιασμός μαζί με τη βιβλιογραφία.

1. ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΑ

Κεφάλαιο 15

ΦΟΥΓΚΑ

Λόγω των τόσο πλούσιων και ποικίλων δυνατοτήτων για γραμμική σύνθεση που προσφέρει η φούγκα, ήταν ένα αγαπημένο όχημα για τις δημιουργικές προσπάθειες των συνθετών της Μπαρόκ εποχής. Εάν κάποιες φορές οι μαθητές θεωρούν ότι είναι ακαδημαϊκή και γεμάτη απαγορεύσεις, γι' αυτό ευθύνεται κυρίως η σχολαστική προσέγγιση πολλών πραγματειών. Είναι αλήθεια ότι η παραδοσιακή φούγκα δεσμεύεται από συγκεκριμένους περιορισμούς σε ορισμένα σημεία, αλλά είναι αξιοσημείωτα ελεύθερη σε άλλα¹. Και ενώ κάποιες φορές η φούγκα τείνει να θεωρείται «ψυχρή» και «αφηρημένη», μπορεί να εκφράσει μια μεγάλη ποικιλία διαθέσεων.

Ο αναγνώστης που έχει διαβάσει το υλικό που έχει παρουσιαστεί μέχρι τώρα σε αυτό το βιβλίο θα δει, όσο μιλάμε για τη φούγκα, ότι αυτή περιλαμβάνει κανόνες που αυτός έχει ήδη συναντήσει και ότι χρησιμοποιεί συχνά συγκεκριμένους μηχανισμούς που του είναι ήδη γνωστοί, όπως η αντεστραμμένη αντίστιξη, το stretto, η μεγέθυνση, η σμίκρυνση και η αντίθετη κίνηση.

¹Το αν η φούγκα είναι «ζωντανή» σήμερα, και αν ναι, πόση σχέση έχει με την σύγχρονη μουσική είναι ερωτήματα, για τα οποία πολλοί γνωστοί συνθέτες έχουν εκφράσει πολύ ενδιαφέρουσες απόψεις στο βιβλίο *Twentieth Century Composers on Fugue* (Chicago: De Paul University, 1966). Η πλειονότητα των συνθετών φαίνεται να πιστεύει ότι ενώ η παραδοσιακή φούγκα με τις καθορισμένες τονικές σχέσεις δεν έχει θέση στην ατονάλ μουσική, η φούγκα ως γενική διαδικασία εξακολουθεί να είναι ακόμη πολύ ζωντανή. Προς στήριξη αυτής της άποψης, παραθέτουν την ενσωμάτωση της φούγκας σε πολλά έργα από διακεκριμένους συνθέτες του 20^{ου} αιώνα.

Πριν προχωρήσουμε παρακάτω, ας σκεφτούμε αν η φούγκα είναι όντως μία φόρμα ή απλώς ένα στυλ ή είδος. Αν και η φούγκα δεν θεωρείτο συγκεκριμένη φόρμα την εποχή του Μπαχ ή ακόμη και έναν ολόκληρο αιώνα μετά τον θάνατό του, η άποψη ότι αποτελούσε μία τριμερή φόρμα έγινε ευρέως αποδεκτή στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Αργότερα, όμως, αυτή η άποψη άρχισε να αμφισβητείται και τελικά παραγκωνίστηκε από την παλαιότερη και πιο έγκυρη άποψη που έβλεπε τη φούγκα ως *τρόπο* σύνθεσης, μία ιδιαίτερη αντιστικτική προσέγγιση. Ενώ μερικές φορές αναφερόμαστε στη φούγκα ως «μία από τις αντιστικτικές φόρμες», ο όρος «φόρμα της φούγκας» δεν έχει ουσιαστικά συγκεκριμένη σημασία. Αυτό δεν σημαίνει, όμως, ότι οι ατομικές φούγκες δεν έχουν επίσημη φόρμα ή ότι η τριμερής φόρμα δεν συναντάται συχνά. Το θέμα είναι απλώς ότι υπάρχουν ποικίλες δυνατότητες στην αρχιτεκτονική της φούγκας, με αποτέλεσμα να καθίσταται αδύνατο να διακρίνουμε οποιαδήποτε από αυτές ως τη «φόρμα της φούγκας». Πιθανόν, η έννοια της τριμερούς φόρμας της φούγκας προέκυψε επειδή οι φούγκες συνήθως περιλαμβάνουν:

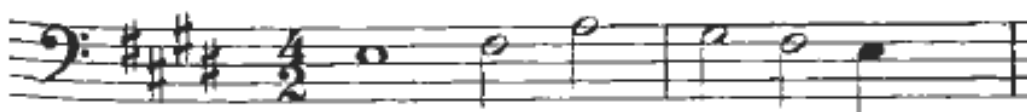
1. μία «έκθεση», στην οποία το θέμα εμφανίζεται με μιμητικό τρόπο σύμφωνα με ένα παραδοσιακό πρότυπο·
2. ένα πιο ελεύθερο μέρος, το οποίο μερικές φορές ονομάζεται «ανάπτυξη», όπου γενικά αποφεύγεται η αρχική τονικότητα·
3. κάποια αναφορά στο θέμα, στην αρχική τονικότητα κοντά στο τέλος. Αυτή μπορεί να είναι οτιδήποτε, από ένα μέρος του θέματος μέχρι μια σειρά από ολοκληρωμένες και γεμάτες έμφαση εμφανίσεις του θέματος, μία πλήρης «ανακεφαλαίωση».

Το σχήμα ABA είναι προφανώς εμφανές εδώ όσον αφορά τις σχέσεις μεταξύ των τονικοτήτων και, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, την εξισορρόπηση της έκθεσης με τη βοήθεια ενός παρόμοιου μέρους κοντά στο τέλος. Αλλά στον καθορισμό της συνολικής φόρμας μιας φούγκας είναι επίσης σημαντικό να λαμβάνονται υπόψη οι αναλογίες των ποικίλων μερών και η σχέση μεταξύ τους όσον αφορά το περιεχόμενο. Αυτά μπορεί να υποδεικνύουν ξεκάθαρα μία διμερή (ή μια άλλη μη τριμερή) φόρμα, ακόμη και αν υπάρχουν κάποιες υπόνοιες ύπαρξης του σχήματος ABA. Θα επιστρέψουμε στο θέμα της επίσημης ανάλυσης στη συνέχεια. Εν τω μεταξύ, θα εξεταστούν διεξοδικά κάποια στοιχεία του τρόπου σύνθεσης της φούγκας.

ΤΟ ΘΕΜΑ

Τα θέματα ποικίλλουν σημαντικά σε μέγεθος, μερικά είναι τόσο μικρά όσο ένα μέτρο και άλλα τόσο μεγάλα όσο οκτώ ή περισσότερα μέτρα. Η αρχή που περιλαμβάνεται εδώ είναι ότι το θέμα (Θ.) πρέπει να είναι αρκετά μεγάλο, ώστε να δίνει την αίσθηση ότι είναι μία πραγματική γραμμή αντί μία κίνηση, αλλά όχι τόσο μεγάλο, ώστε ο ακροατής να δυσκολεύεται να το συγκρατήσει. Το μέσο μέγεθος των θεμάτων στο *Καλοσυγκερασμένο Κλειδοκύμβαλο (W.T.C.)* είναι περίπου δύο μέτρα. Τα αποσπάσματα στο Παράδειγμα 1 απεικονίζουν ένα μικρό και ένα σχετικά μεγάλο θέμα αντίστοιχα.

Παράδειγμα 1α BACH: W.T.C., Book II, Fugue 9



Παράδειγμα 1β BACH: Fugue in C Major (Εκκλησιαστικό Όργανο)



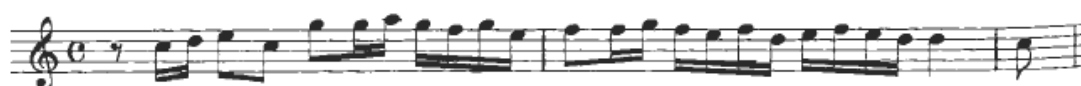
Αυτά τα δύο θέματα (Παράδειγμα 1) αντιπροσωπεύουν δύο χαρακτηριστικά είδη, γνωστά τον 19^ο αιώνα ως *soggetto* και *andamento* αντίστοιχα. Το πρώτο είναι μικρού ή μεσαίου μεγέθους (όχι μεγαλύτερο από περίπου τρία μέτρα), σχετικά απλό, μερικές φορές παρόμοιο, ως προς τον τετράγωνο χαρακτήρα του, με τα θέματα του ριτσερκάρε του 16^{ου} αιώνα. Το δεύτερο είναι μεγαλύτερο, γενικά πιο γλαφυρό και συχνά αποτελείται από δύο ιδέες. Στη μουσική του Μπαχ το είδος *andamento* εμφανίζεται πιο συχνά στις μεγάλες φούγκες για εκκλησιαστικό όργανο.

Για να είναι ενδιαφέρον καθώς και εύκολα αναγνωρίσιμο, όταν επανέρχεται το θέμα, πρέπει να έχει κάποιο χαρακτηριστικό στοιχείο – μελωδικό ή ρυθμικό ή και τα δύο. Όλα τα θέματα στο Παράδειγμα 2 διαθέτουν τέτοια στοιχεία.

Παράδειγμα 2α BACH: Fugue in E Minor (Εκκλησιαστικό Όργανο)



Παράδειγμα 2β PURCELL: Sonata No. 7, Canzona



Παράδειγμα 2γ GOTTLIEB MUFFAT: Fugue in G Minor



Παράδειγμα 2δ HAYDN: Fifth Mass



Παράδειγμα 2ε BACH: W.T.C., Book II, Fugue 6



Για παράδειγμα, στο πρώτο από αυτά, το διαρκώς αυξανόμενο διάστημα μεταξύ των διαδοχικών ογδόων (εξού και το όνομα «Wedge Fugue») είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικό και καθιστά το θέμα εύκολα αναγνωρίσιμο, ακόμη και χωρίς τη βοήθεια κάποιου ασυνήθιστου ρυθμικού στοιχείου για να ξεχωρίζει. Στην αρχή του τελευταίου θέματος στο Παράδειγμα 2, το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στο σχήμα των τρήγων και στην αντίθεση τους με τον ρυθμό των ογδόων που ακολουθεί. Μελωδικά, η κατιούσα χρωματική κίνηση τραβάει την προσοχή μας. Προσέξτε την αποτελεσματική χρήση της αλληλουχίας σε πολλά από αυτά τα θέματα. Η ενίσχυση ενός στοιχείου δημιουργεί ένα μελωδικό μοτίβο που το αντί μπορεί να αιχμαλωτίσει και αποτυπώνει το υλικό πιο σταθερά στο μυαλό του ακροατή.

Είναι αυτονόητο ότι ένα καλό θέμα θα έχει μία ενδιαφέρουσα γραμμή, όπως αυτά που συζητήθηκαν στο Κεφάλαιο 2. Με αυτό σχετίζεται η ανάγκη για ένα σημείο κορύφωσης, κατά προτίμηση όχι πολύ κοντά στην αρχή.

Τα θέματα δεν πρέπει να χρησιμοποιούν την δομή της περιόδου, γιατί αυτή είναι στην ουσία ξένη προς τον χαρακτήρα της φούγκας.

Σε αυτό το στυλ τα θέματα αρχίζουν τις περισσότερες φορές με το φθόγγο της τονικής, κάπως λιγότερο συχνά με το φθόγγο της δεσπόζουσας και πολύ σπάνια με το φθόγγο του προσαγωγέα ή της υπερτονικής (πάντα με αυτό το φθόγγο ως εισαγωγή). Εν πάση περιπτώσει, ο φθόγγος της τονικής πρέπει ακουστεί κοντά στην αρχή, ώστε η τονικότητα να οριστεί ξεκάθαρα. Τα πιο επιτυχημένα θέματα έχουν ένα σταθερό και ενδιαφέρον αρμονικό υπόβαθρο. Ένα θέμα μπορεί να αρχίσει είτε σε θέση είτε σε άρση, ενώ συχνά αρχίζει μετά από μια μικρή παύση, όπως στα Παραδείγματα 2β, 3, 5, 6, και 11.

Τα περισσότερα θέματα των φουγκών δεν ξεπερνούν την έκταση της οκτάβας και πολλά, ειδικά στις τετράφωνες και τις πεντάφωνες φούγκες, παραμένουν σε ακόμη πιο μικρή έκταση.

Ένα θέμα που μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε *stretto* προφανώς παρουσιάζει ιδιαίτερες δυνατότητες για μία ενδιαφέρουσα ανάπτυξη.

Ένα ερώτημα που θέτουν συχνά οι μαθητές είναι το εξής: ποια είναι η διαφορά μεταξύ του θέματος της φούγκας και του μοτίβου της *invention*; Δεδομένης της μεγάλης ποικιλίας σε μέγεθος και χαρακτήρα που έχουν τα θέματα των φουγκών και τα μοτίβα των *invention* είναι δύσκολο (και επικίνδυνο) να προσπαθήσουμε να τα συγκρίνουμε. Όσον αφορά το μέγεθος, αυτό που μπορεί να λεχθεί είναι ότι πολλά θέματα ξεπερνούν τα τέσσερα μέτρα, ενώ κανένα μοτίβο των *invention* του Μπαχ δεν τα ξεπερνά. Όσον αφορά τον χαρακτήρα, είναι αδιαμφισβήτητα αληθές ότι τα θέματα

των φουγκών τείνουν να είναι «πιο βαριά» και «πιο σοβαρά» από τα μοτίβα των invention, όπως συχνά υποστηρίζεται (παρόλο που το να μετρά κανείς το «βάρος» και τη «σοβαρότητα» είναι αντικειμενικά προβληματικό από μόνο του). Αλλά τέτοιες γενικεύσεις μπορεί να είναι παραπλανητικές, εφόσον υπάρχουν μοτίβα κάποιων invention βαθιάς σοβαρότητας και θέματα πολλών φουγκών με αναμφισβήτητα ελαφρύ, ακόμη και χαρούμενο, χαρακτήρα.

Η ΑΠΑΝΤΗΣΗ

Αφού το θέμα έχει εμφανιστεί μόνο του, μια άλλη φωνή μπαίνει και το εισάγει στη δεσπόζουσα. Αυτή η δεύτερη εμφάνιση ονομάζεται «απάντηση» (Α.). Μετά έρχεται η τρίτη είσοδος, λογικά με τη μορφή του θέματος – δηλαδή στην τονική. Εάν η φούγκα έχει τέσσερις φωνές, η τέταρτη είσοδος θα είναι συνήθως μια δεύτερη απάντηση (οι λατινικοί όροι *dux* και *comes*, που χρησιμοποιούνται με τις έννοιες «αρχηγός» και «ακόλουθος» στους κανόνες, αντικαθιστούν κάποιες φορές τους όρους «θέμα» και «απάντηση» στις φούγκες).

Όπως και με την μίμηση στην τρίφωνη invention, η απάντηση σε μια φούγκα μπορεί να είναι είτε πραγματική είτε τονική. Οι αρχές της πραγματικής και της τονικής μίμησης συζητήθηκαν στο Κεφάλαιο 13 και θεωρείται ότι ο αναγνώστης τις έχει εμπεδώσει.

Η ΕΚΘΕΣΗ ΣΤΗΝ ΤΡΙΦΩΝΗ ΦΟΥΓΚΑ

Η αρχική εμφάνιση του θέματος και της απάντησης σε όλες τις φωνές με τη σειρά ονομάζεται έκθεση². Συνήθως υπάρχουν τόσες εισοδοί στην έκθεση όσες είναι και οι φωνές στη φούγκα, παρόλο που μερικές φορές προστίθεται μία έξτρα εισόδος.

Για να το δούμε αυτό στην πράξη και όχι μόνο στη θεωρία, ας εξετάσουμε στο Παράδειγμα 3 την έκθεση μιας τριφώνης φούγκας από το *Καλοσυγκερασμένο Κλειδοκύμβαλο*.

Παράδειγμα 3 BACH: W.T.C., Book I, Fugue 2



² Η λέξη «έκθεση» χρησιμοποιήθηκε από μερικούς συνθέτες στη φούγκα και σήμαινε κάθε εισόδος του θέματος στην αρχή ή αργότερα. Αλλά η πιο περιοριστική της σημασία που αναφέρεται παραπάνω είναι αυτή που χρησιμοποιείται σήμερα και γι' αυτό υιοθετήθηκε εδώ.

Γέφυρα βασισμένη στην αρχή του Θ. και Α/Θ Ι σε αντίθετη κίνηση

Α/Θ Ι

Α/Θ ΙΙ

Θ.

Το θέμα στη ντο μείζονα αρχίζει από το φθόγγο της τονικής στη μεσαία φωνή μετά από μία παύση ογδού και εκτείνεται μέχρι το πρώτο δέκατο έκτο στο τρίτο μέτρο. Συγκεκριμένα σημεία που αφορούν την κατασκευή αυτού του θέματος αναφέρθηκαν νωρίτερα στη σελίδα 6. Η απάντηση στην πάνω φωνή, που αρχίζει από το δεύτερο όγδοο του τρίτου μέτρου, είναι τονική, όπως πιθανόν να αναμενόταν βλέποντας το φθόγγο της δεσπόζουσας, το σολ, κοντά στην αρχή του θέματος. Το ντο αντικαθιστά το ρε και αυτός ο φθόγγος είναι ο μοναδικός που αλλάζει στην τονική απάντηση. Όταν ο φθόγγος της δεσπόζουσας έρχεται αργότερα σε αυτό το θέμα έχει πραγματική απάντηση. Σημειώστε ότι η τονικότητα της απάντησης είναι η σολ ελάσσονα και όχι η σολ μείζονα. Το ζήτημα είναι να θυμόμαστε ότι η *τονικότητα* της δεσπόζουσας μιας ελάσσονας τονικότητας είναι ελάσσονα.

Η μεσαία φωνή συνεχίζει παράλληλα προς την απάντηση με μία νέα μελωδική γραμμή, που σε αυτή την περίπτωση ονομάζεται «αντίθεμα» (Α/Θ). Το αντίθεμα είναι μία μελωδική ιδέα που εμφανίζεται πάντα μαζί με το θέμα στην έκθεση – από τη δεύτερη είσοδο και μετά, φυσικά, αφού η πρώτη είναι κανονικά ασυνόδευτη – και

αργότερα στη φούγκα. Πρέπει επίσης να έχει μελωδικό ενδιαφέρον, δικό του χαρακτήρα και αρκετά ρυθμική αντίθεση για να κάνει αντίθεση με το θέμα, αλλά και τα δυο πρέπει να δημιουργούν ένα φυσικό και ικανοποιητικό συνδυασμό. Όπως ο Oldroyd³ το θέτει κάπως ρομαντικά «και τα δυο πρέπει να ανήκουν το ένα στο άλλο». Το αντίθεμα και το θέμα του πρέπει επίσης να αντιστρέφονται, δηλαδή το καθένα να λειτουργεί καλά ως η ψηλότερη ή η χαμηλότερη φωνή.

Κάποιες φούγκες δεν έχουν αντίθεμα. Σε αυτές τις περιπτώσεις, το ελεύθερο μέρος που συνοδεύει το θέμα αναφέρεται σε γενικές γραμμές απλώς ως «η αντίστιξη του θέματος». Το ελεύθερο μέρος συναντάται πιο συχνά σε τετράφωνες φούγκες και θα αναλυθεί με αυτές.

Στην αρχή του πέμπτου μέτρου (στο Παράδειγμα 3) η τονικότητα είναι ακόμη αυτή της δεσπόζουσας και η είσοδος στην τονικότητα της τονικής σε αυτό το σημείο χωρίς προετοιμασία θα ήταν απότομη και δεν θα ακουγόταν ωραία. Συνεπώς, ο Μπαχ χρησιμοποιεί τα επόμενα δύο μέτρα για να επιστρέψει στη ντο ελάσσονα με τη βοήθεια της διαδοχικής επέκτασης της αρχής του θέματος. Γέφυρες τέτοιου είδους, που συζητήθηκαν νωρίτερα με τις *invention*, υπάρχουν ακόμη πιο συχνά στις φούγκες. Οι περισσότερες από αυτές περιλαμβάνουν προέκταση του υλικού που μόλις ακούστηκε, όπως και σε αυτή την περίπτωση.

Στο έβδομο μέτρο η κάτω φωνή παίρνει το θέμα, η πάνω φωνή παίρνει το πρώτο αντίθεμα και η μεσαία φωνή έχει μία άλλη μελωδική ιδέα. Η τελευταία φωνή αρχίζει πιο μετά από τις άλλες δύο και δεν είναι πολύ ανεξάρτητη, αφού αρχίζει με παράλληλες τρίτες προς το πρώτο αντίθεμα. Παρόλα αυτά, αποτελεί ένα σαφώς ορισμένο μελωδικό στοιχείο που επιστρέφει αρκετές φορές στη διάρκεια της

³ George Oldroyd, *The Technique and Spirit of Fugue* (London: Oxford University Press, 1948), p. 38.

φούγκας· συνεπώς, πρέπει αναμφισβήτητα να χαρακτηριστεί ως δεύτερο αντίθεμα παρά απλώς ως «ελεύθερο μέρος».

Αυτό το μέρος της φούγκας (μέτρα 1-8) αποτελεί την έκθεση. Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, κάποιες εκθέσεις τρίφωνων φουγκών περιλαμβάνουν και μία τέταρτη είσοδο του θέματος, στη δεσπόζουσα, έτσι ώστε η ακουστική επίδραση να είναι σαν αυτή της έκθεσης μιας τετράφωνης φούγκας με μία φωνή να λείπει στην τέταρτη είσοδο (π.χ. στο *Καλοσυγκερασμένο Κλειδοκύμβαλο*, Βιβλίο Ι, Φούγκες 6, 8, 19, 21). Η ύπαρξη μιας πέμπτης εισόδου στις τετράφωνες φούγκες δεν συναντάται συχνά· σε καμία από τις τετράφωνες φούγκες στο *Καλοσυγκερασμένο Κλειδοκύμβαλο* δεν υπάρχει πέμπτη είσοδος.

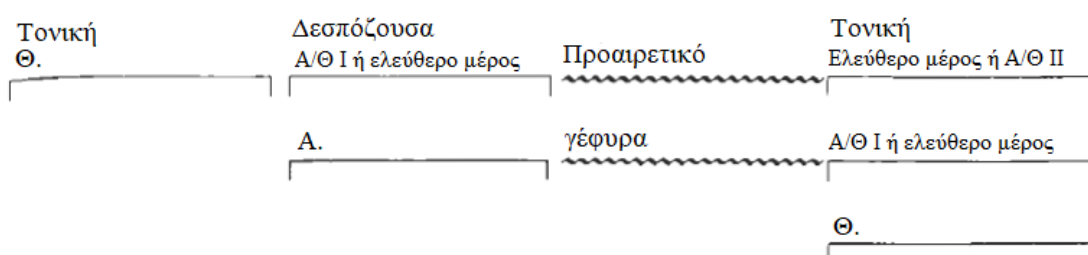
Στις τρίφωνες φούγκες η σειρά εμφάνισης των τονικοτήτων στην έκθεση είναι πάντα τονική, δεσπόζουσα, τονική (θέμα, απάντηση, θέμα). Οι φωνές μπορούν να μπουν με διαφορετική σειρά. Μια σειρά εισόδου θεωρείται «συνηθισμένη», εάν μια φωνή με ζυγό αριθμό έχει ως απάντηση μία φωνή με μονό αριθμό ή αντίστροφα (αυτό θα γίνει αυτόματα, αν οι πρώτες δύο φωνές είναι γειτονικές). Ο παρακάτω πίνακας δείχνει τη σχετική συχνότητα διαφορετικών σειρών εισόδου στις είκοσι έξι τρίφωνες φούγκες που περιλαμβάνονται και στα δύο βιβλία του *Καλοσυγκερασμένου Κλειδοκύμβαλου* (οι φωνές είναι αριθμημένες από πάνω προς τα κάτω).

Σειρά εισόδου	Φορές που χρησιμοποιήθηκε
123	12
213	10
321	2
312	2

Προσέξτε ότι η σειρά 231, ενώ είναι συνηθισμένη, δεν εμφανίζεται, ενώ δύο φούγκες χρησιμοποιούν τη μη συνηθισμένη σειρά 312, στην οποία οι πρώτες δύο φωνές δεν είναι γειτονικές. Η σειρά εισόδου στο Παράδειγμα 3 ήταν 213.

Το σχεδιάγραμμα της έκθεσης της τρίφωνης φούγκας είναι όπως ακολουθεί παρακάτω, ενώ η σειρά 123 επιλέχθηκε τυχαία.

Παράδειγμα 4



Ίσως πρέπει να αναφερθεί ότι όταν η έκθεση ξεπερνά τις κανονικές αναλογίες που απεικονίζονται εδώ, είτε με προσθήκη μίας εισόδου ή με διαδοχική επέκταση, η πτώση στο τέλος της βρίσκεται συχνά σε διαφορετική τονικότητα από αυτή της τονικής. Οι φούγκες 6 και 8 του πρώτου βιβλίου του *Καλοσυγκεραμένου Κλειδοκύμβαλου* είναι μεταξύ εκείνων που αποδεικνύουν αυτό το ενδεχόμενο.

ΤΕΤΡΑΦΩΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

Η ύπαρξη σε αυτό το βιβλίο ενός ξεχωριστού κεφαλαίου για την τετράφωνη αντίστιξη (παράλληλα με αυτά για τη δίφωνη και την τρίφωνη αντίστιξη) δεν φαινόταν αναγκαία, αφού το περισσότερο υλικό για τη σύνθεση της τρίφωνης φόρμας μπορεί να διευρυνθεί για να εφαρμοστεί στο τετράφωνο είδος. Επίσης, η τελευταία είναι κανονικά η βάση της μελέτης της αρμονίας και, συνεπώς, οικεία στους περισσότερους μαθητές. Φυσικά, η αντιστικτική προσέγγιση δίνει πολύ περισσότερη έμφαση στην οριζόντια γραμμή, παρόλο που αυτό το στοιχείο είναι προφανώς παρόν

σε κάποιο βαθμό ακόμη και στις διαδοχές των συγχορδιών που είναι καλά κατασκευασμένες· η διαχωριστική γραμμή μεταξύ της τετράφωνης αρμονίας και της τετράφωνης αντίστιξης δεν είναι πάντα ευδιάκριτη.

Η ύπαρξη τεσσάρων φωνών επιτρέπει το ταυτόχρονο άκουσμα και των τεσσάρων φθόγγων μίας συγχορδίας μεθ' εβδόμης· στις τρίφωνες συγχορδίες ένας φθόγγος πρέπει να διπλασιαστεί. Αν και θα πρέπει να λαμβάνουμε σοβαρά υπ' όψιν την οριζόντια γραμμή κατά τον διπλασιασμό, θα πρέπει να αποφεύγεται να έχουν σημαντική θέση μέλη της συγχορδίας που κανονικά δεν είναι τονισμένα – για παράδειγμα, ένας χρωματικός φθόγγος ή η τρίτη μιας τρίφωνης κύριας συγχορδίας.

Η ρυθμική δραστηριότητα μπορεί να είναι περισσότερο ή λιγότερο ομοιόμορφα κατανεμημένη στις φωνές, ή κάποιες φωνές μπορούν να παίζουν έναν πιο ενεργό ρόλο από άλλες. Δυο φωνές μπορούν να συνδυαστούν ρυθμικά, ενώ οι άλλες δύο κινούνται με διαφορετικό τρόπο, κ.ο.κ..

Σε γενικές γραμμές, τουλάχιστον μία από τις φωνές στην τετράφωνη αντιστικτική δομή είναι πιθανό να είναι σχεδόν δευτερεύουσας σημασίας σε οποιοδήποτε σημείο, αφού το αυτί δυσκολεύεται να ακολουθήσει τέσσερις γραμμές ίδιας σημασίας και πολυπλοκότητας για οποιαδήποτε μεγάλη περίοδο. Η μουσική είναι τις περισσότερες φορές κατασκευασμένη με τέτοιο τρόπο, ώστε η προσοχή του ακροατή να επικεντρώνεται πρώτα σε μία γραμμή με τα αντιθέματά της και έπειτα σε έναν άλλο τέτοιο συνδυασμό.

Στα περισσότερα τετράφωνα αντιστικτικά έργα, δεν εμφανίζονται συνεχώς και οι τέσσερις φωνές. Μία ή δύο λείπουν κάποιες φορές (αυτό είναι πολύ πιθανό να συμβεί στα επεισόδια), έτσι ώστε να υπάρχει ποικιλία στη δομή. Ακόμη και οι μικρές παύσεις έχουν δύο επιπλέον πλεονεκτήματα: βοηθούν στην οριοθέτηση των

αποσπασμάτων της μουσικής σκέψης και κάνουν τις φωνές που είχαν παύσεις να λένε περισσότερα όταν ξαναμπούν.

Το βασικό πρόβλημα στην τετράφωνη αντίστιξη είναι αυτό της διατήρησης της ισορροπίας μεταξύ της αρμονίας και της μελωδικής αρτιότητας. Ενώ οι τέσσερις φωνές το καθιστούν αυτό πιο εύκολο για την πρώτη, πρέπει να προσέξουμε να μην υποφέρει η δεύτερη κατά τη διαδικασία.

Η ΕΚΘΕΣΗ ΤΗΣ ΤΕΤΡΑΦΩΝΗΣ ΦΟΥΓΚΑΣ

Όπως ήταν αναμενόμενο, η έκθεση σε μια τετράφωνη φούγκα απλώς πάει τη φόρμα που παρατηρήσαμε στις τρίφωνες φούγκες ένα βήμα παραπέρα. Το απόσπασμα που ακολουθεί είναι ένα αρκετά τυπικό παράδειγμα.

Παράδειγμα 5 BACH: W.T.C., Book I, Fugue 23

The musical score for Fugue 23 by J.S. Bach, W.T.C. Book I, is presented in three systems. Each system consists of two staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The first system shows the initial entry of the subject in the bass staff, marked with a '7' and a 'Θ.' above it. The second system shows the subject in the treble staff, marked with an 'A' and 'A/Θ' below it. The third system shows the subject in the treble staff, marked with a 'Θ.' and 'A/Θ' below it. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and trills.



Παρόλο που δεν υπάρχει καμία γέφυρα εδώ μεταξύ της δεύτερης και της τρίτης εισόδου του θέματος, τέτοια περάσματα υπάρχουν συχνά στις τετράφωνες φούγκες, όπως υπάρχουν και στις τρίφωνες (βλέπε Παράδειγμα 10, σελίδα 228).

Για άλλη μια φορά, μπορούμε να παρατηρήσουμε τη χρήση της τονικής μίμησης στο τρίτο και το έβδομο μέτρο. Έχει προκληθεί σε αυτή την περίπτωση από ένα δυνατό συναίσθημα της αρμονίας της δεσπόζουσας (ντο# και φα#) κοντά στην αρχή του θέματος, πιθανόν και από την πρόωρη εμφάνιση της βασικής τονικότητας (λα#).

Η σειρά εισόδων εδώ στο Παράδειγμα 5 είναι τενόρος, άλτο, σοπράνο, μπάσος ή με αριθμούς, 3214. Μια σειρά εισόδων θεωρείται συνηθισμένη, αν οι πρώτες δύο εισοδοί γίνονται σε γειτονικές φωνές και αν οι φωνές με μονό και ζυγό αριθμό εναλλάσσονται (αρχίζοντας είτε με μονό είτε με ζυγό). Οι συνηθισμένες σειρές, τότε, είναι οι ακόλουθες:

1234	2143	3214
4321	2341	3412

Σε καθεμία από αυτές, η είσοδος του θέματος (ή της απάντησης) στη σοπράνο βρίσκεται μια οκτάβα πάνω από αυτή στον τενόρο, ενώ η ίδια σχέση υπάρχει και

μεταξύ των εισόδων της άλτο και του μπάσου, θεωρώντας ότι πρόκειται για τη συνηθισμένη διαδοχή των τονικοτήτων I V I V.

Αν εξετάσουμε τις δεκαεννιά τετράφωνες φούγκες στο *Καλοσυγκερασμένο Κλειδοκύμβαλο*, θα προκύψουν οι παρακάτω πληροφορίες σχετικά με τις σειρές που χρησιμοποιούνται και τη σχετική τους συχνότητα:

<i>Σειρά εισόδου</i>	<i>Φορές που χρησιμοποιήθηκε</i>
3214	4
4321	4
2134 (μη συνηθισμένη)	3
2143	3
2341	2
3241 (μη συνηθισμένη)	2
3412	1

Σε πέντε φούγκες ο Μπαχ χρησιμοποιεί τις σειρές εισόδου 2134 ή 3241. Αν και αυτές οι σειρές δεν είναι «συνηθισμένες», γιατί δεν εναλλάσσουν τις φωνές με μονό ή ζυγό αριθμό κατά τη διάρκεια της φούγκας, είναι κοινώς αποδεκτό ότι χρησιμοποιούνται εξ ολοκλήρου. Σε αυτές, οι δύο πρώτες φωνές είναι γειτονικές, έτσι ώστε μία φωνή με ζυγό αριθμό να έχει *ως απάντηση* μία φωνή με μονό αριθμό ή το αντίστροφο· αυτό είναι το πιο σημαντικό. Σειρές, όπως η 1324 ή η 2431, φυσικά αποκλείονται εντελώς.

Σε συνδυασμό με αυτό τον πίνακα έκπληξη αποτελεί το γεγονός ότι η σειρά 1234, η οποία θα περίμενε κανείς εύλογα να εμφανίζεται με κάποια συχνότητα (και η οποία, παρεμπιπτόντως, είναι η πιο συχνή στα σχεδιαγράμματα της κατασκευής της φούγκας σε κείμενα αντίστιξης), δεν εμφανίζεται ούτε μία φορά στο

Καλοσυγκερασμένο Κλειδοκύμβαλο. Οι λόγοι που απέφυγε ο Μπαχ αυτή τη σειρά αποτελούν ενδιαφέροντα θέματα προβληματισμού· αλλά το να φτάσουμε σε πειστικές απαντήσεις δεν είναι εύκολο, ειδικά δεδομένου ότι οι δώδεκα από τις τρίφωνες φούγκες χρησιμοποιούν τη σειρά 123 και ότι η εντυπωσιακή πεντάφωνη φούγκα σε *si^b* ελάσσονα (Βιβλίο I) χρησιμοποιεί τη σειρά 12345.

Στο Παράδειγμα 5, όπως και στις περισσότερες εκθέσεις των τετράφωνων φουγκών, η διαδοχή των τονικοτήτων είναι τονική, δεσπόζουσα, τονική, δεσπόζουσα. Παρόλα αυτά, άλλη μία διαδοχή είναι πιθανή και συναντάται περιστασιακά: τονική, δεσπόζουσα, δεσπόζουσα, τονική. Το Παράδειγμα 6 απεικονίζει αυτή τη διαδοχή, που είναι ξεκάθαρα υπεύθυνη για τη μη συνηθισμένη σειρά εισόδου (2134) εκεί. Αυτή είναι η μοναδική φούγκα στο *Καλοσυγκερασμένο Κλειδοκύμβαλο* που χρησιμοποιεί τη διαδοχή των τονικοτήτων I V V I.

Παράδειγμα 6 BACH: W.T.C., Book I, Fugue 1

The image displays three systems of musical notation for Fugue 1 from J.S. Bach's Well-Tempered Clavier, Book I. Each system consists of a grand staff with a treble and a bass clef. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes in the treble, with a 'Θ.' marking below the first measure and an 'A.' marking above the second measure. The second system continues the melody, with a '3' in a box above the first measure and an 'A.' marking below the second measure. The third system shows further development of the theme, with a '5' in a box above the first measure and a 'Θ.' marking below the second measure. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and accidentals.

Η πλειοψηφία των τετράφωνων φουγκών χρησιμοποιεί ένα ή περισσότερα αντιθέματα. Για παράδειγμα, η φούγκα στο Παράδειγμα 5 έχει ένα αντίθεμα που αρχίζει με δέκατα έκτα σε κατιούσα κίνηση, το οποίο εμφανίζεται πρώτα στη γραμμή του τενόρου στο τρίτο μέτρο, έπειτα στην άλτο κατά την τρίτη είσοδο του θέματος και στη σοπράνο κατά την τέταρτη είσοδο. Αν και όλη αυτή η μελωδική γραμμή δεν εμφανίζεται συχνά στη διάρκεια της φούγκας, εμφανίζεται η αρχή της· αυτό μαζί με την επαναλαμβανόμενη χρήση της μελωδικής γραμμής χωρίς παραλλαγές στην έκθεση και την επανεμφάνιση της στο τέλος φαίνονται αρκετά για να την ονομάσουμε αντίθεμα.

Τα δεύτερα αντιθέματα δεν είναι συχνά και η χρήση ενός τρίτου αντιθέματος σε μία τετράφωνη φούγκα είναι εξαιρετικά σπάνια. Καταρχήν, αυτή η φωνή είναι συνήθως παρούσα, στην έκθεση, κατά τη διάρκεια μόνο μίας εισόδου του θέματος. Συνεπώς, λείπει ένα από τα κριτήρια καθορισμού του αντιθέματος, δηλαδή η επανεμφάνισή του με το θέμα στην έκθεση. Ο όρος «τρίτο αντίθεμα» είναι πιθανόν κατάλληλος μόνο σε σπάνιες περιπτώσεις, όπου το υλικό επιστρέφει συχνά σε παρακάτω τμήματα της φούγκας.

Όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, δεν έχουν όλες οι φούγκες αντίθεμα. Η αρχή μιας φούγκας που δεν έχει αντίθεμα παρουσιάζεται στο Παράδειγμα 7.

Παράδειγμα 7 BACH: W.T.C., Book I, Fugue 5

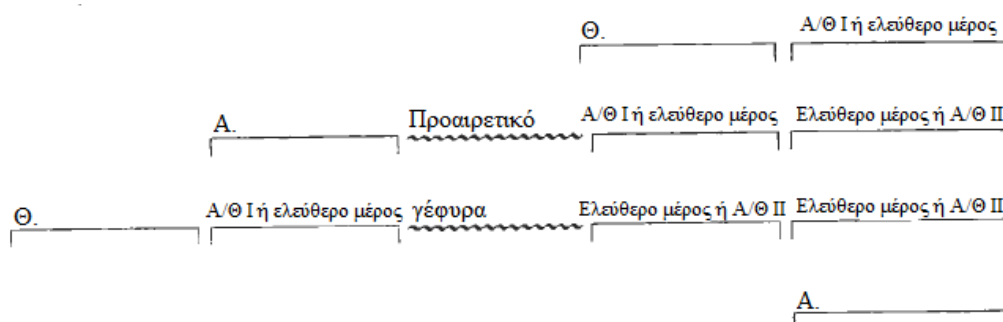
The musical score for Fugue 5 from Bach's Well-Tempered Clavier, Book I, is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff and a bass staff. The bass staff has a bracket labeled 'Θ.' and a measure labeled 'A.'. The second system has a treble staff with a bracket labeled 'Θ.' and a measure labeled 'A.', and a bass staff with a bracket labeled 'Γέφυρα' and a measure labeled 'A.'. The third system has a treble staff with a bracket labeled 'A.' and a measure labeled 'A.', and a bass staff with a bracket labeled 'A.' and a measure labeled 'A.'.

Η απουσία ενός αντιθέματος εδώ αντισταθμίζεται από τον εντυπωσιακό χαρακτήρα του θέματος, αλλά και από τη συντομία του.

Άλλες φούγκες στο πρώτο βιβλίο του *Καλοσυνγερασμένου Κλειδοκύμβολου* που δεν έχουν αντίθεμα είναι οι φούγκες 1, 8, 17 και 22. Άλλο ένα παράδειγμα από τη δωδέκατη φούγκα στο δεύτερο βιβλίο μπορεί να δει κανείς στο Παράδειγμα 10.

Το Παράδειγμα 8 παρουσιάζει ένα γενικό σχεδιάγραμμα της έκθεσης σε μια τετράφωνη φούγκα. Σε αυτό η σειρά εισόδου 3214 είναι τυχαία. Όπου μπορεί να χρησιμοποιηθεί το πρώτο αντίθεμα ή το ελεύθερο μέρος, το «Α/Θ Ι» αναφέρεται πρώτο δεδομένου ότι το αντίθεμα συναντάται πιο συχνά από το ελεύθερο μέρος σε αυτό το σημείο. Από την άλλη, το δεύτερο και το τρίτο αντίθεμα είναι *λιγότερο* συνηθισμένα από το ελεύθερο μέρος. Το «ελεύθερο μέρος» αναφέρεται γι' αυτό το λόγο πρώτο, όταν μπορούν να υπάρξουν ή το ένα ή το άλλο.

Παράδειγμα 8



ΤΟ ΘΕΜΑ ΣΕ ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΟ ΥΛΙΚΟ ΠΟΥ ΑΚΟΛΟΥΘΕΙ

Στις περισσότερες φούγκες το σημείο, στο οποίο τελειώνει το θέμα και αρχίζουν το αντίθεμα και το ελεύθερο μέρος, είναι ξεκάθαρο. Μπορεί να επισημανθεί τουλάχιστον από μία απαλή αίσθηση πτώσης (παρόλο που δεν υπάρχει γενικά κάποια παύση στη ρυθμική κίνηση) ή από κάποιο νέο μελωδικό ή ρυθμικό στοιχείο. Το Παράδειγμα 5 απεικονίζει και τις δύο αυτές δυνατότητες. Παρόλα αυτά, σε περιπτώσεις, όπου κανένα από αυτά τα στοιχεία δεν είναι παρόν, η αρχή του

αντιθέματος μπορεί να είναι δύσκολο, εάν όχι αδύνατο, να καθοριστεί επακριβώς. Σκεφτείτε αυτή τη φούγκα, για παράδειγμα:

Παράδειγμα 9 BACH: W.T.C., Book I, Fugue 9



Εδώ η πρώτη είσοδος του θέματος θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι εκτείνεται ως το σολ# στο δεύτερο χρόνο του δεύτερου μέτρου, ή ως το σι που είναι επίσης ο πρώτος φθόγγος της απάντησης – ή ακόμη ως το μι στον τρίτο χρόνο.

Το γεγονός ότι αυτό και κάποια άλλα σημεία όσον αφορά τη φούγκα δεν μπορούν πάντα να εντοπιστούν με μια γρήγορη ανάλυση δεν θα έπρεπε να αποτελεί ζήτημα για εμάς. Αρκετός χρόνος μπορεί να σπαταληθεί στη συζήτηση για αυτό που ο Toney ονόμασε «άσχημες μικρολεπτομέρειες». Το σημαντικό είναι, μάλλον, να σταχυολογήσουμε από τη μελέτη της φούγκας τις ευρύτερες βασικές αρχές της μουσικής δομής. Στη συγκεκριμένη περίπτωση εδώ, το ίδιο το γεγονός ότι κάποιες φορές δυσκολευόμαστε να καθορίσουμε επακριβώς που τελειώνει το θέμα σημαίνει ότι σε μία καλογραμμένη φούγκα το θέμα γενικά κυλάει ομαλά προς το αντίθεμα και δημιουργούν μια συνεχόμενη γραμμή.

Όπως στις τρίφωνες invention, το τέλος του κανονικού θέματος ακολουθείται κάποιες φορές από μία μετάβαση που κρατάει τον ρυθμό και οδηγεί ομαλά στον πρώτο φθόγγο του αντιθέματος ή του ελεύθερου μέρους. Η φούγκα που ακολουθεί περιέχει ένα καλό παράδειγμα.

Παράδειγμα 10 BACH: W.T.C., Book II, Fugue 12

Θ.

4

Μετάβαση

A.

8

Γέφυρα

Θ.

12

Μετάβαση

Εδώ το κανονικό θέμα φαίνεται να τελειώνει με ένα λαβ στην αρχή του τέταρτου μέτρου, ενώ οι υπόλοιποι φθόγγοι σε αυτό το μέτρο είναι μεταβατικοί ήσσονος σημασίας.

Όπως αναφέρθηκε νωρίτερα, δεν υπάρχει αντίθεμα σε αυτή τη φούγκα.

Αυτό το παράδειγμα προσφέρει μία επιπλέον απεικόνιση της γέφυρας (μέτρα 9-11) μεταξύ της δεύτερης και της τρίτης εισόδου του θέματος.

2. ΠΡΩΤΟΤΥΠΟ

Chapter 15

FUGUE

Because fugue offers such rich and varied possibilities for linear writing, it was a favorite vehicle for the creative efforts of Baroque composers. If it has sometimes appeared to students to be academic and forbidding, the fault probably lies mainly in the pedantic approach found in many treatises on the subject. True, traditional fugal procedure is bound by certain restrictions in some respects, yet it is remarkably free in others¹. And, although there is sometimes a tendency to regard the fugue as "cold" and "abstract," it is capable of conveying a wide variety of moods.

The reader who has covered all the material presented so far in this book will find, as fugue is discussed, that it involves no principles he has not already encountered and that it makes frequent use of certain devices already familiar, such as invertible counterpoint, stretto, augmentation, diminution, and contrary motion.

Before going further, let us consider whether fugue is an actual form, or simply a style or texture. Although it was not thought of as a specific form in Bach's day or even for a full century after his death, the concept of it as a three-part

¹Whether fugue is "alive" today and, if so, how much pertinence it has for contemporary music are questions on which a number of well-known composers offer highly interesting opinions in *Twentieth Century Composers on Fugue* (Chicago: De Paul University, 1966). The majority of the composers seem to feel that while the traditional fugue with its prescribed tonal relationships has little viability for nontonal music, fugue as a general procedure is still very much alive. In support of this view, they cite the inclusion of fugues in numerous works by eminent twentieth-century composers.

form gained wide acceptance during the late nineteenth century. Subsequently, however, that concept came to be questioned and finally supplanted by the earlier and more valid one of fugue as a way of writing, a particular contrapuntal approach. While we sometimes speak of fugue as "one of the contrapuntal forms," the term "fugue form" actually has no exact meaning. This is not to say, though, that individual fugues are lacking in a formal plan, or that the ternary plan is not frequently encountered. The point is simply that there are various possibilities in fugal architecture, so that it is impossible to single out any one of them as "fugue form." Probably the notion of a set three-part plan for fugues arose because they usually contain:

1. an "exposition," in which the subject is announced in imitative fashion according to a traditional pattern;
2. a freer portion, sometimes called a "development section," which generally avoids the tonic key;
3. some reference to the subject, in the tonic key, near the end. This may be anything from a portion of the subject to a series of complete and emphatic statements, a full-fledged "recapitulation."

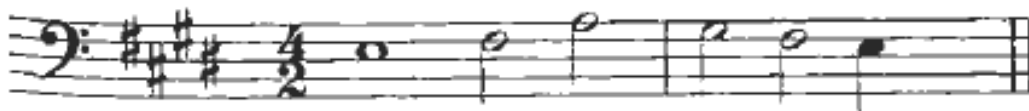
The ABA principle is obviously in evidence here in terms of key relationships and, to a greater or lesser degree, in terms of the balancing of the exposition by a similar section near the end. But in determining the overall form of a fugue it is also important to take into account the proportions of the various sections, and their relationship to each other as far as content is concerned. These may clearly indicate a binary (or some other nonternary) design, even though certain suggestions of the

ABA feeling may be present. We shall return to the matter of formal analysis later on. In the meantime some of the elements of fugal writing will be considered in detail.

THE SUBJECT

Subjects vary considerably in length, some being as short as one measure, and others as long as eight or more measures. The principle involved here is that a subject should be long enough to give the feeling of being an actual line instead of a figure, but not so long that the listener will have difficulty in retaining it. The average length of the subjects in *The Well-Tempered Clavier* is about two measures. The excerpts in Example 1 illustrate a short and a relatively long subject, respectively.

Example 1a BACH: W.T.C., Book II, Fugue 9



Example 1b BACH: Fugue in C Major (Organ)



These two subjects (Example 1) represent two distinct types known in the eighteenth century as *soggetto* and *andamento*, respectively. The first is of short or medium length (no longer than about three measures), relatively simple, and sometimes similar, in its square-cut character, to the subjects of the sixteenth-century *ricercar*. The second is longer, generally more flowing, and often made up of two ideas. In Bach's music, the *andamento* type occurs most often in his large organ fugues.

To be interesting as well as readily recognizable when brought back, a subject should have some striking feature – melodic or rhythmic or both. The subjects shown in Example 2 all possess such features.

Example 2a BACH: Fugue in E Minor (Organ)



Example 2b PURCELL: Sonata No. 7, Canzona



Example 2c GOTTLIEB MUFFAT: Fugue in G Minor



Example 2d HAYDN: Fifth Mass



Example 2e BACH: W.T.C., Book II, Fugue 6



For instance, in the first of these, the ever-widening interval between the alternating eighth notes (hence the name "Wedge Fugue") is highly distinctive and makes the subject easily recognizable, even without any unusual rhythmic features to distinguish it. In the beginning of the last subject shown in Example 2, the interest centers in the triplet figure and its opposition to the eighth-note rhythm that follows. Melodically, the descending chromatic figure holds our attention. Notice the effective use of sequence in many of these subjects. The corroboration of an element creates a melodic pattern that the ear can grasp, and impresses the material more firmly on the listener's mind.

It need hardly be added that a good subject will have an interesting contour, such as those discussed in Chapter 2. Related to this is the need for a climax point, preferably placed not too near the beginning.

Subjects should *not* use period construction; the latter is basically foreign to the character of fugue.

In this style, subjects most often begin on the tonic note, somewhat less frequently on the dominant note, and very rarely on the leading tone or supertonic (always with that note as an anacrusis). In any case, the tonic note must be included near the beginning so that the tonality will be clearly defined. The most successful subjects suggest a solid and interesting harmonic background. A subject may start either on or off the beat, a frequent arrangement being a start after a short rest, as in Examples 2b, 3, 5, 6, and 11.

Most fugue subjects do not exceed a range of one octave, and many, especially in four- and five-voice fugues, stay within an even smaller compass.

A subject that can be used in stretto fashion obviously presents special possibilities for interesting development.

A question often posed by students is, What is the difference between a fugue subject and an invention motive? Given the wide variation in length and character exhibited both by fugue subjects and by invention motives, it is difficult (and dangerous) to attempt comparisons between the two. Concerning length, about all that can be said is that a good many subjects exceed four measures, while none of Bach's Invention motives do (the canonic inventions excluded). Concerning character, it is undoubtedly true that fugue subjects *tend to be* "weightier" and "more serious" than invention motives, as is often contended (although measuring "weightiness" and "seriousness" objectively is problematic in itself). But such generalizations can be misleading, since there are invention motives of a deeply serious nature and many fugue subjects of a decidedly lightweight, even merry, character.

THE ANSWER

After the subject has been stated alone, another voice enters and announces it in the dominant. This second appearance is called the "answer." Then comes a third announcement, normally in subject form – that is, in the tonic. If the fugue has four voices, the fourth announcement will usually be a second answer. (The Latin terms *dux* and *comes*, used as meaning "leader" and "follower" in canons, are also sometimes applied to "subject" and "answer" in fugues.)

As with the imitation in a three-part invention, the answer in a fugue may be either real or tonal. The principles of real and tonal imitation were discussed in Chapter 13, and it is assumed that the reader has absorbed that material.

THE THREE-VOICE FUGUE EXPOSITION

The initial statement of the subject and answer in all voices in turn is called the exposition². Usually there are as many announcements in the exposition as there are voices in the fugue, although an extra announcement is sometimes added.

In order to work with actual music rather than in the abstract, let us examine, in Example 3, the exposition of a three-voice fugue from *The Well-Tempered Clavier*.

Example 3 BACH: W.T.C., Book 1, Fugue 2



²The word "exposition" has been used by some writers on fugue to mean any announcement of the subject, at the beginning or later. But the more restricted meaning given above is the one generally understood today, and it has therefore been adopted here.



The subject, in C minor, starts on the tonic note in the middle voice after an eighth rest, and extends through the first sixteenth note in the third measure. Certain points concerning the construction of this subject were mentioned earlier on page 6. The answer in the top voice, beginning on the second eighth note of the third measure, is tonal, as might be expected in view of the dominant note, G, near the start of the subject. C is substituted for D, that note being the only one changed in the tonal answer. When the dominant note occurs *later* in this subject it receives a real answer. Notice that the key of the answer is G minor, not G major. The point to remember is that the dominant *key* of a minor key is minor.

The middle voice continues against the answer with a new melodic line called, in this case, a "countersubject." A countersubject is a melodic idea that appears consistently along with the subject in the exposition – from the second announcement on, of course, since the first is normally unaccompanied – and later in the fugue as well. It must also have melodic interest, individuality, and enough rhythmic contrast to make it a good foil for the subject, yet the two must make a

natural and satisfying combination. As Oldroyd somewhat romantically puts it, "The two must *belong to each other*."³ A countersubject and its subject must also be invertible; that is, each must work well as upper or lower voice.

Some fugues do not make use of a countersubject. In such cases the free material that accompanies the subject is generally referred to simply as "the counterpoint to the subject." This arrangement is seen more often in four-voice fugues and will be illustrated in connection with them.

At the beginning of the fifth measure (in Example 3) the key is still the dominant, and an announcement in the tonic key at that point without preparation would obviously be crude and unmusical. Consequently, Bach uses the next two measures for a return to C minor, effected by means of sequential extension of the head of the subject. Bridge passages of this sort, discussed earlier in connection with inventions, occur even more frequently in fugues. Most of them involve extension of material just heard, as is the case here.

In the seventh measure the bottom voice takes the subject, the top voice takes the first countersubject, and the middle voice has another melodic idea. The latter voice begins later than the other two and is not highly independent, starting as it does in parallel 3rds with the first countersubject. It is nevertheless a clearly defined melodic element that returns several times in the course of the fugue; consequently it should undoubtedly be called a second countersubject rather than simply "free material."

This much of the fugue (measures 1-8) constitutes the exposition. As previously mentioned, some three-voice fugue expositions include a fourth announcement of the subject, in the dominant, so that the aural effect is that of a

³George Oldroyd, *The Technique and Spirit of Fugue* (London: Oxford University Press, 1948), p. 38.

four-voice fugue exposition with one voice dropping out in the fourth announcement (e.g., *The Well-Tempered Clavier*, Book I, Fugues 6, 8, 19, 21). The inclusion of an extra fifth announcement in four-voice fugues is seldom encountered; none of the four-voice fugues in *The Well-Tempered Clavier* makes use of that arrangement.

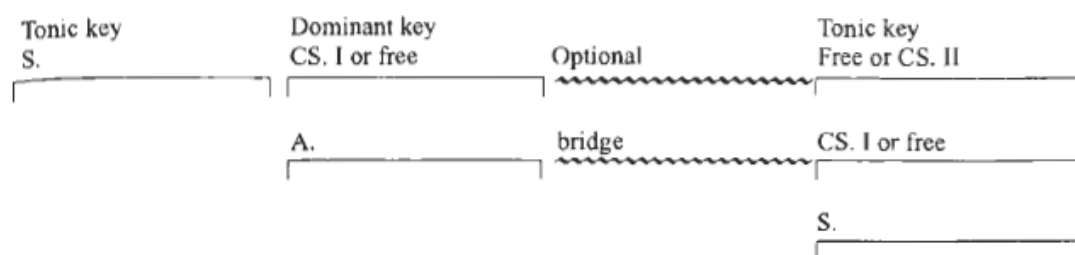
In three-voice fugues the pattern of keys in the exposition is always tonic, dominant, tonic (subject, answer, subject). The voices may enter in various orders, an order of entry being considered "regular" if an even-numbered voice is answered by an odd-numbered voice or vice versa. (This will automatically take place if the first two voices are adjacent.) The following table shows the relative frequency of different orders of entry in the twenty-six three-voice fugues contained in both books of *The Well-Tempered Clavier*. (The voices are numbered from the top down.)

<i>Order of entry</i>	<i>Number of times used</i>
123	12
213	10
321	2
312	2

Notice that the order 231, though regular, does not appear, while two fugues make use of the irregular order 312, in which the first two voices are not adjacent. The order of entry in Example 3 was 213.

The plan of the three-voice fugue exposition is as follows, the order 123 having been arbitrarily chosen.

Example 4



It should perhaps be mentioned that when an exposition is extended beyond the normal proportions shown here, either by the addition of an announcement or by sequential extension, the cadence at the end of it often occurs in a key other than the tonic. Fugues 6 and 8 in the first book of *The Well-Tempered Clavier* are among those that demonstrate this possibility.

FOUR-VOICE COUNTERPOINT

The inclusion in this book of a separate chapter on four-voice counterpoint (to parallel those on two- and three-voice counterpoint) was not felt to be necessary, since most of the material on three-part writing can be extended to apply to the four-voice texture. Then, too, the latter is normally the basis for the study of harmony and is consequently familiar to most students. Of course the contrapuntal approach puts far greater emphasis on the linear aspect, although that element is obviously present to some degree even in chord successions that are well constructed; the dividing line between four-part harmony and four-part counterpoint is not always a sharply defined one.

The presence of four voices allows for the simultaneous sounding of all four notes of a seventh chord; in triads, one note must be doubled. Although linear considerations should govern doubling to a large extent, an effort should be made to avoid giving special prominence to chord members not ordinarily stressed for example, a chromatically altered tone, or the third of a primary triad.

Rhythmic activity may be more or less evenly distributed among the voices, or certain ones may play a more active role than others. Two voices may be paired rhythmically against the two others moving in a different design; and so on.

In general, at least one of the voices in a four-voice contrapuntal fabric is likely to be somewhat subordinate in importance at any given point, since the ear would have difficulty in following four lines of equal significance and complexity for any extended period. The music is most often constructed in such a way that the listener's attention is focused first on one line, with its supporting counterpoints, then on another such combination.

In most four-voice contrapuntal works, all four voices are not involved continuously. One or two drop out from time to time (this is particularly likely to happen in episodes) so that variety of texture is introduced. Even short rests have two further advantages: they help to define the segments of musical thought, and they make the voices that have rested more telling when they re-enter.

The chief problem in four-voice counterpoint is that of maintaining a good balance between harmonic definition and linear integrity. While the first becomes easier with four voices, care must be taken that the second does not suffer in the process.

THE FOUR-VOICE FUGUE EXPOSITION

As might be expected, the exposition in a four-voice fugue simply carries one step further the pattern we observed in three-voice fugues. The excerpt shown here is a fairly typical example.

Example 5 BACH: W.T.C., Book I, Fugue 23

The image displays the first system of the musical score for Fugue 23 from J.S. Bach's Well-Tempered Clavier, Book I. The score is written for piano and consists of four staves, each representing a different voice: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (CS.), and Bass (B.). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The first staff (Soprano) begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The second staff (Alto) begins with a whole note F#4, followed by a half note G4, and then a half note A4. The third staff (Tenor) begins with a whole note E4, followed by a half note D4, and then a half note C4. The fourth staff (Bass) begins with a whole note B3, followed by a half note A3, and then a half note G3. The score continues with various musical notations, including eighth notes, sixteenth notes, and trills, illustrating the complex interweaving of the four voices.

Although no bridge is present here between the second and third announcements of the subject, such passages are frequent in four-voice fugues, as they are in the three-voice variety (see Example 10, page 228).

Once again we can observe the use of tonal imitation, in the third and seventh measures. It is caused in this case by a strong feeling of dominant harmony (C-sharp, F-sharp) near the beginning of the subject, possibly also by the early appearance of the leading tone (A-sharp).

The order of entry here in Example 5 is tenor, alto, soprano, bass, or, in terms of numbers, 3214. An order is considered regular if the first two announcements are in adjacent voices and if odd- and even-numbered voices alternate (starting with either). The regular orders, then, are the following:

1234	2143	3214
4321	2341	3412

In each of these, the announcement of the subject (or answer) in the soprano is an octave above that in the tenor, while the same relationship exists between the alto and bass announcements, assuming that the usual I V I V key plan is involved.

An examination of the nineteen four-voice fugues in *The Well-Tempered Clavier* yields the following information concerning the orders used and their relative frequency:

<i>Order of entry</i>	<i>Number of times used</i>
3214	4
4321	4
2134 (irregular)	3
2143	3
2341	2
3241 (irregular)	2
3412	1

In five fugues Bach uses the order 2134 or 3241. Although these orders are "irregular" to the extent that they do not alternate odd- and even-numbered voices throughout, they are commonly accepted as being entirely usable. In them, the first two voices are adjacent, so that an even-numbered voice is *answered* by an odd-numbered voice, or vice versa; that is the most important consideration. Such orders as 1324 or 2431 would of course be totally out of the question.

A surprising point in connection with this table is the fact that the order 1234, which one might reasonably expect to appear with some frequency (and which, incidentally, is the one most often employed for diagrams of fugal construction in counterpoint texts), does not figure once in *The Well-Tempered Clavier*. The reasons for Bach's avoidance of this pattern make interesting subjects for speculation; but arriving at convincing answers is not easy, especially in light of the fact that twelve of the three-voice fugues make use of the 123 order and that the impressive five-voice fugue in B-flat minor (Book 1) uses the order 12345.

In Example 5, as in most four-voice fugue expositions, the pattern of key relationships is tonic, dominant, tonic, dominant. However, another pattern is

possible and is seen occasionally: tonic, dominant, dominant, tonic. Example 6 illustrates this arrangement, which is clearly responsible for the irregular order of entry (2134) involved there. This is the only fugue in *The Well-Tempered Clavier* that uses the I V I V key plan.

Example 6 BACH: W.T.C., Book I, Fugue. I

The majority of four-voice fugues make use of one or more countersubjects. The fugue in Example 5, for instance, has a countersubject, starting with descending sixteenth notes, that first appears in the tenor line in the third measure, and is taken by the alto against the third announcement of the subject, and by the soprano against the fourth announcement. Although the whole of this melodic line does not recur

frequently in the course of the fugue, the beginning of it does; this fact plus the repeated use of the line intact in the exposition and its reappearance at the end seem sufficient justification for calling it a countersubject,

Second countersubjects are infrequent, and the use of a third countersubject in a four-voice fugue is extremely rare. In the first place, that voice is usually present, in the exposition, during only one announcement of the subject. Consequently, one of the criteria for determining whether it *is* a countersubject, namely its reappearance with the subject in the exposition, is missing. The term "third countersubject" is probably appropriate only in rare cases where the material returns frequently in later portions of the fugue.

As mentioned earlier, not all fugues make use of a countersubject. The beginning of one that does not is shown in Example 7.

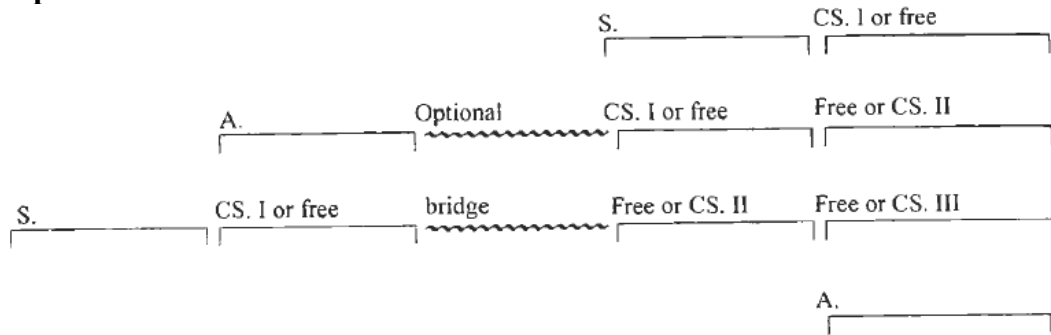
Example 7 BACH: W.T.C., Book 1, Fugue 5

The absence of a countersubject here is offset by the arresting character of the subject itself, as well as by its shortness.

Other fugues in the first book of *The Well-Tempered Clavier* that do not use a countersubject are numbers 1, 8, 17, and 22. A further illustration from the twelfth fugue in the second book can be seen in Example 10.

Example 8 shows the general plan of the exposition in a four-voice fugue. In it, the order of entry 3214 happened to be chosen from the numerous possibilities. Where a first countersubject or free material could be used, "CS. I" is listed first, inasmuch as a countersubject is encountered more often than free material at that point. On the other hand, second and third countersubjects are *less* usual than free material. "Free" is therefore listed first when one or the other could be involved.

Example 8



THE SUBJECT AS RELATED TO THE MATERIAL THAT FOLLOWS IT

In most fugues the point at which the subject ends and the countersubject or free material begins is quite clear. It may be marked by at least a mild cadential feeling (though there is generally no pause in the rhythmic motion) or by some new melodic or rhythmic element. Example 5 illustrates both these features. However, in cases where neither of these guideposts is present, the beginning of the countersubject may be difficult if not impossible to fix exactly. Consider this fugue, for example:

Example 9 BACH: W.T.C., Book 1, Fugue 9



Here the first statement of the subject could be heard as extending through the G-sharp on the second beat of the second measure, or through the B which is also the first note of the answer – or even through the E on the third beat.

The fact that this and certain other points in connection with fugue cannot always be pinned down with a hard-and-fast analysis should not be a matter of concern to us. A great deal of time can be wasted in debating what Tovey has called "vexatious minutiae." The important thing, rather, is to glean from a study of fugue the broad underlying principles of the musical structure. In the particular case at hand, the very fact that we sometimes have difficulty determining exactly where the subject ends should tell us that in good fugue writing the subject generally flows smoothly into the countersubject, the two often forming a continuous line.

As in three-part inventions, the end of the subject proper is sometimes followed by a link that keeps the rhythm going and leads smoothly to the first note of the countersubject or free material. The fugue that follows contains a good example.

Example 10 BACH: W.T.C., Book II, Fugue 12

The musical score for Example 10, BACH: W.T.C., Book II, Fugue 12, is presented in three systems. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The first system shows the subject (S.) in the right hand. The second system shows a 'Link' in the right hand and an answer (A.) in the left hand. The third system shows a 'Bridge' in the right hand and the subject (S.) in the left hand.



Here the subject proper seems to end with the A-flat at the beginning of the fourth full measure, the rest of the notes in that measure being link-tones of lesser importance.

As mentioned earlier, there is no countersubject in this fugue.

This example provides a further illustration of a bridge (measures 9-11) between the second and third announcements of the subject.

3. ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ

Η παρούσα πτυχιακή εργασία αφορά τη μετάφραση του κεφαλαίου 15 με τίτλο "Fugue" του βιβλίου *Counterpoint* του Kent Kennan (1999, σσ. 202-216) και το σχολιασμό του κειμένου αφετηρίας, του κειμένου αφίξεως και των μεταφραστικών προβλημάτων. Παρακάτω γίνεται αναφορά στη μεταφραστική εντολή, ενώ στη συνέχεια αναλύεται το κείμενο αφετηρίας. Έπειτα, παραθέτουμε τα μεταφραστικά προβλήματα που αντιμετωπίσαμε. Τέλος, ολοκληρώνουμε την εργασία με την αξιολόγηση της μετάφρασης με βάση το κείμενο αφετηρίας και το κείμενο αφίξεως.

Αρχικά, πρέπει να αναφερθούμε στη μεταφραστική εντολή. Η μεταφραστική εντολή, λοιπόν, σύμφωνα με τη Nord (στο Ιωακειμίδου, 2013, σελ. 45), είναι «η πρώτη λειτουργική προσέγγιση που πρέπει να γίνεται πριν από κάθε διαδικασία μετάφρασης, ενώ οι πληροφορίες που δίνονται μέσω της μεταφραστικής εντολής στον μεταφραστή του δίνουν τη δυνατότητα στη συνέχεια να βάλει σε σειρά προτεραιότητας τις πληροφορίες που πρέπει να ενταχθούν στο μετάφρασμα». Συνεπώς, είναι όλες εκείνες οι παράμετροι και οι οδηγίες που θα πρέπει να λάβει υπ' όψιν ο μεταφραστής κατά τη μεταφραστική διαδικασία. Η Nord (2014, σελ. 139) υποστηρίζει ότι το πακέτο των μεταφραστικών οδηγιών πρέπει να περιλαμβάνει την επιδιωκόμενη κειμενική λειτουργία, τον παραλήπτη, το χώρο και χρόνο πρόσληψης του κειμένου, το μέσο μετάδοσης και το κίνητρο για τη δημιουργία του κειμένου. Από τη μεταφραστική εντολή της παρούσας εργασίας παρέχονται οι εξής πληροφορίες: 1) η επιδιωκόμενη κειμενική λειτουργία: το κείμενο αφετηρίας έχει πληροφοριακό χαρακτήρα, αφού αποτελεί ένα εγχειρίδιο για την εκμάθηση της φούγκας, άρα και το κείμενο αφίξεως θα έχει χαρακτήρα πληροφοριακό, 2) οι παραλήπτες: οι παραλήπτες του κειμένου αφετηρίας είναι οι μαθητές ωδείων και οι φοιτητές μουσικών πανεπιστημίων και γενικότερα όσοι ασχολούνται με τη θεωρία

της μουσικής και θέλουν να εμπλουτίσουν τις γνώσεις τους πάνω στη φούγκα. Τους ίδιους παραλήπτες αναμένεται να έχει και το κείμενο αφίξεως, 3) το χώρο και το χρόνο πρόσληψης: στα πλαίσια του μαθήματος της φούγκας σε κάποιο ωδείο ή πανεπιστήμιο, 4) το μέσο μετάδοσης: το κείμενο αφετηρίας είναι ένα κεφάλαιο από ένα τυπωμένο βιβλίο που περιέχει και εικόνες. Το κείμενο αφίξεως θα ακολουθήσει την ίδια μορφή, 5) το κίνητρο: το κείμενο αφετηρίας έχει ως στόχο να διδάξει στους αναγνώστες του τη φούγκα ως μουσική φόρμα με αναλυτικό και περιγραφικό τρόπο και με τη βοήθεια παραδειγμάτων. Το κείμενο αφίξεως έχει τον ίδιο στόχο. Άρα, η μεταφραστική εντολή περιλαμβάνει όλες εκείνες τις οδηγίες που θα κατευθύνουν τον μεταφραστή κατά τη μεταφραστική διαδικασία.

Παράλληλα, πέρα από τη μεταφραστική εντολή πρέπει να αναλυθεί το κείμενο αφετηρίας για να αποκτήσει ο μεταφραστής μια σφαιρική εικόνα. Η Reiss (1971/2002, σελ. 42) κάνει λόγο για την ύπαρξη τριών κειμενικών ειδών και διακρίνει τα κείμενα σε: πληροφοριακά (informative), εκφραστικά (expressive) και προτρεπτικά (operative). Το κείμενο αφετηρίας, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, έχει πληροφοριακό χαρακτήρα και άρα το κειμενικό είδος, στο οποίο ανήκει, είναι το πληροφοριακό. Ο στόχος των πληροφοριακών κειμένων είναι η «μετάδοση μιας πληροφορίας ή η ενημέρωση πάνω σε ένα θέμα με τρόπο περιεκτικό, αξιόπιστο και πλήρη, δηλαδή εστιάζουν στο περιεχόμενο» (Γραμμενίδης, Δημητρούλια, Κουρδής, Λουπάκη & Φλώρος, 2015, σελ. 16). Το συγκεκριμένο κείμενο αφετηρίας έχει ως στόχο τη μεταλαμπάδευση γνώσεων σχετικών με τη μουσική φόρμα της φούγκας. Επομένως, το κείμενο αφετηρίας ανήκει στην κατηγορία των πληροφοριακών κειμένων.

Επιπλέον, το επίπεδο του κειμένου αφετηρίας είναι αρκετά εξειδικευμένο. Σύμφωνα με την πυραμίδα επικοινωνίας του Thelen (1999/2001), υπάρχουν 7 επίπεδα επικοινωνίας, τα οποία είναι τα εξής:

Level 1	Specialist in a sub-domain of a science	→	Specialist in same sub-domain of this science
Level 2	Specialist in a sub-domain of a science	→	Specialist in a domain of this science
Level 3	Specialist in a domain of a science	→	Generalist or all-round specialist in this science
Level 4	Generalist in one science	→	Generalist in a number of sciences
Level 5	Generalist in a number of sciences	→	Educated, interested layman (vulgarisation)
Level 6	Educated layman	→	General public (popularisation)
Level 7	Standard language (ordinary people to ordinary people)		

Το κείμενο αφετηρίας εντάσσεται στο τρίτο επίπεδο, στο οποίο ένας ειδικός σε έναν τομέα μιας επιστήμης απευθύνεται σε έναν πανεπιστήμονα ή έναν ειδικό στη συγκεκριμένη επιστήμη (specialist in a domain of a science – generalist or all-round specialist in this science). Στην προκειμένη περίπτωση, πρόκειται για τον συγγραφέα που είναι μουσικός και ειδικευμένος στη θεωρία της μουσικής και δη στην αντίστιξη και τη φούγκα και για τους αναγνώστες του βιβλίου που είναι μαθητές ωδείων ή φοιτητές μουσικών πανεπιστημίων που έχουν μουσικό υπόβαθρο, αλλά ασχολούνται με τη φούγκα για πρώτη φορά δεδομένου ότι το κείμενο αφετηρίας είναι εισαγωγικό στη μουσική φόρμα της φούγκας. Άρα, το κείμενο αφετηρίας είναι αρκετά εξειδικευμένο, σύμφωνα με την πυραμίδα επικοινωνίας του Thelen.

Ακολούθως, η ύπαρξη ειδικής ορολογίας μαρτυρά ότι πρόκειται για ένα ειδικό κείμενο. Η ορολογία είναι ένα τεχνικό και τεχνητό λεξιλόγιο, το οποίο χρησιμοποιείται για εξαιρετικά συγκεκριμένους σκοπούς και δημιουργείται σε συγκεκριμένο περιβάλλον, ενώ η σημασία των όρων είναι διαχρονικά σταθερή (Κεραμίδας, 2015, σσ. 31-32). Όντως, το κείμενο αφετηρίας βρίθκει από ειδικούς όρους που αφορούν τον τομέα της μουσικής (π.χ. *dominant* – δεσπόζουσα, *tonic* – τονική, *eighth rest* – παύση ογδόου, *countersubject* – αντίθεμα) και οι οποίοι από την εμφάνιση της φούγκας ως μουσική φόρμα και γενικότερα της κλασικής μουσικής διατηρούν την ίδια σημασία. Συμπερασματικά, η ύπαρξη ορολογίας αποδεικνύει ότι το κείμενο αφετηρίας είναι ειδικό.

Επιπρόσθετα, το κείμενο αφετηρίας χαρακτηρίζεται από έντονη διακειμενικότητα. Η διακειμενικότητα εξετάζει τους τρόπους και τους όρους με τους οποίους η παραγωγή και αποδοχή ενός κειμένου εξαρτάται από τη γνώση του αναγνώστη σχετικά με άλλα κείμενα μέσω της ενεργοποίησης των κεκτημένων γνώσεων που ανακαλούνται στη μνήμη (de Beaugrande & Dressler, 1996, σελ. 182). Στο κείμενο αφετηρίας συναντάμε πολύ συχνά αναφορές καθώς και παραδείγματα από τις φούγκες που περιλαμβάνονται στο βιβλίο του Μπαχ *Καλοσυγκερασμένο Κλειδοκύμβαλο*. Έτσι, υπάρχει άμεση διακειμενικότητα μεταξύ του κειμένου αφετηρίας και του βιβλίου του Μπαχ, η οποία θα διατηρηθεί και στο κείμενο αφίξεως.

Από την άλλη, κατά τη μεταφραστική διαδικασία συναντήσαμε κάποια μεταφραστικά προβλήματα. Σύμφωνα με τη Nord (2014), ένας από τους τρόπους με τους οποίους ο μεταφραστής μπορεί να αντεπεξέλθει στις απαιτήσεις της μεταφραστικής εντολής είναι ο εντοπισμός και η επίλυση των μεταφραστικών προβλημάτων. Συγκεκριμένα, προτείνει τον διαχωρισμό τους σε τρεις κατηγορίες: σε

πραγματολογικά μεταφραστικά προβλήματα, γλωσσικά μεταφραστικά προβλήματα και πολιτισμικά μεταφραστικά προβλήματα. Παρακάτω θα εξετάσουμε τις δύο πρώτες κατηγορίες, καθώς δεν συναντήθηκαν πολιτισμικά μεταφραστικά προβλήματα, αφού το κείμενο αφετηρίας είναι τεχνικό.

Η πρώτη κατηγορία είναι τα πραγματολογικά μεταφραστικά προβλήματα. Τα πραγματολογικά προβλήματα ανακύπτουν από τις διαφορές των περιστάσεων του κειμένου-πηγής και του κειμένου-στόχου (Nord, 2014, σελ. 148). Για παράδειγμα, σε αυτή την κατηγορία εντάσσεται το πρόβλημα που αντιμετωπίσαμε με τις λεζάντες που φέρουν τους τίτλους των κομματιών πάνω από τα παραδείγματα που παραθέτει ο συγγραφέας (π.χ. *Example 5 BACH: W.T.C., Book I, Fugue 23* – *Παράδειγμα 5 BACH: W.T.C., Book I, Fugue 23*). Οι λεζάντες αυτές δεν μεταφράστηκαν παρά διατηρήθηκαν με λατινικούς χαρακτήρες, γιατί στα περισσότερα βιβλία μουσικής οι τίτλοι των κομματιών δεν μεταφράζονται. Ενδεικτικά, αναφέρουμε ότι στο βιβλίο *Τονική Αρμονία* (Αδάμ, 2012, σσ. 99, 113, 119, 157, 162, 164) υπάρχουν πολλά τέτοια παραδείγματα. Επιπλέον, οι όροι *soggetto*, *andamento*, *invention* και *stretto* διατηρούνται με λατινικούς χαρακτήρες στο κείμενο αφίξεως, γιατί στα βιβλία της μουσικής εμφανίζονται με λατινικούς χαρακτήρες και με αυτή τη μορφή μαθαίνονται από τους μαθητές. Εν κατακλείδι, τα πραγματολογικά μεταφραστικά προβλήματα αφορούσαν τη διατήρηση κάποιων τίτλων και λέξεων με λατινικούς χαρακτήρες στο κείμενο αφίξεως.

Η δεύτερη κατηγορία είναι τα γλωσσικά προβλήματα, τα οποία ήταν και τα πολυπληθέστερα. Γλωσσικά μεταφραστικά προβλήματα «μπορούν να προκύψουν από δομικές διαφορές στη σύνταξη, το λεξιλόγιο και τα υπερτεμαχιακά στοιχεία των δύο γλωσσών» (Nord, 2014, σελ. 150). Πρώτον, όσον αφορά τη σύνταξη, οι παραλήπτες του κειμένου στον πολιτισμό αφετηρίας και τον πολιτισμό αφίξεως

μπορεί να έχουν διαφορετική οπτική για την ίδια πρόταση. Για παράδειγμα, στην πρόταση *The reader... that it involves no principles he has not already encountered... contrary motion* – *Ο αναγνώστης... ότι αυτή περιλαμβάνει κανόνες που αυτός έχει ήδη συναντήσει... αντίθετη κίνηση* στα αγγλικά υπάρχουν δύο αρνήσεις, ενώ στα ελληνικά μία κατάφαση. Παράλληλα, υπάρχουν προτάσεις, οι οποίες στο κείμενο αφετηρίας δεν συνδέονται μεταξύ τους με κάποιο σύνδεσμο παρά μόνο νοηματικά, ενώ στο κείμενο αφίξεως για να διατηρηθεί η ροή του λόγου έχει προστεθεί ο σύνδεσμος *ενώ*. Για παράδειγμα, *A subject... off the beat, a frequent...¹¹* – *Ένα θέμα... είτε σε άρση, ενώ συχνά... ¹¹* και *The plan... as follows, the order... chosen* – *Το σχεδιάγραμμα... όπως ακολουθεί παρακάτω, ενώ η σειρά... τυχαία*. Συνεπώς, χρησιμοποιούνται διαφορετικές συντακτικές δομές στο κείμενο αφετηρίας και το κείμενο αφίξεως.

Επιπλέον, υπάρχουν και άλλα γλωσσικά συντακτικά προβλήματα. Αυτά τα προβλήματα αντιμετωπίστηκαν με τη χρήση δύο έμμεσων μεταφραστικών τεχνικών. Από τις επτά μεταφραστικές τεχνικές που προτείνουν οι Vinay και Darbelnet (στο Τσίγκου, 2011, σελ. 49), εδώ θα αναφερθούμε στη μετάταξη (transposition), που «προϋποθέτει αλλαγή «μέρους του λόγου» περνώντας από τη μία γλώσσα στην άλλη χωρίς να αλλάζει η σημασία» και στη μετατροπία (modulation), που είναι «η αλλαγή οπτικής, υπό την οποία αντιλαμβάνεται το μήνυμα ο ομιλητής της κάθε γλώσσας». Μετάταξη συναντάμε στην πρόταση *Consequently, Bach... for a return to C minor... subject* – *Συνεπώς, ο Μπαχ... για να επιστρέψει στη ντο ελάσσονα... του θέματος*, όπου το ουσιαστικό *return* γίνεται ρήμα (*επιστρέφει*) και στην πρόταση *An examination of the nineteen four-voice fugues... frequency* – *Αν εξετάσουμε τις δεκαεννιά τετράφωνες φούγκες... συχνότητα*, όπου το ουσιαστικό *examination* γίνεται ρήμα (*εξετάσουμε*). Από την άλλη, μετατροπία συναντάμε στην πρόταση *a freer portion... which*

generally avoids the tonic key – ένα πιο ελεύθερο μέρος... όπου γενικά αποφεύγεται η αρχική τονικότητα, όπου το ρήμα *avoids*, που βρίσκεται σε ενεργητική φωνή στο κείμενο αφετηρίας, μετατρέπεται σε παθητική φωνή (*αποφεύγεται*) στο κείμενο αφίξεως. Άρα, κάποια συντακτικά προβλήματα μπορούν να αντιμετωπιστούν με τις μεταφραστικές τεχνικές που πρότειναν οι Vinay και Darbelnet.

Παράλληλα, τα λεξιλογικά προβλήματα αποτελούν ίσως το μεγαλύτερο γλωσσικό μεταφραστικό πρόβλημα στα τεχνικά κείμενα. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η ορολογία αποτελεί το κυριότερο χαρακτηριστικό μίας γλώσσας για ειδικούς σκοπούς. Πρόκειται για το ειδικό λεξιλόγιο της εν λόγω γλώσσας, το οποίο εξυπηρετεί τις πολύ συγκεκριμένες ανάγκες της και απαντάται στα ειδικά κείμενα. Το κείμενο αφετηρίας, του οποίου η θεματική είναι η φύγκα ως μουσική φόρμα, είναι λογικό να χαρακτηρίζεται από άφθονη μουσική ορολογία. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι οι εξής μουσικοί όροι: *dominant* – δεσπόζουσα, *supertonic* – υπερτονική, *tonic* – τονική, *eighth rest* – παύση ογδόου, *tonal answer* – τονική απάντηση, *countersubject* – αντίθεμα και *counterpoint* – αντίστιξη. Οι όροι αυτοί στη μουσική ορολογία επιβεβαιώνουν ότι «στα επιστημονικά λεξιλόγια το σημαίνόμενο έχει ένα μοναδικό σημαίνον ασχέτως της περιστασης επικοινωνίας, απ' όπου απορρέει και η μονοσημία που επιδιώκεται σε αυτά» (Κεραμίδας, 2015, σελ. 27). Αυτό σημαίνει ότι π.χ. το σημαίνον *δεσπόζουσα* έχει ένα και μοναδικό σημαίνόμενο, το οποίο είναι «η πέμπτη βαθμίδα μιας τονικότητας». Αντίθετα, υπάρχουν και καθημερινές λέξεις που φορτίζονται κατά περίπτωση με ιδιαίτερο σημασιολογικό φορτίο (Αδαλόγλου, Αυδή, Λόππα, Τάνης, & Τσολάκης, 1989, σελ. 58) και αποτελούν ειδικούς όρους σε συγκεκριμένο περικείμενο. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι όροι: *subject* – θέμα, *answer* – απάντηση, *measure* – μέτρο και *bridge* – γέφυρα. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι η *απάντηση* στο συγκεκριμένο

περικείμενο είναι «η δεύτερη εμφάνιση του θέματος στη δεσπόζουσα», ενώ στη γενική γλώσσα είναι κατά κύριο λόγο «η προφορική ή η γραπτή απόκριση σε ερώτηση». Επιπρόσθετα, οι αναφορές στις τονικότητες και τους φθόγγους, που διαφέρουν στις δυο γλώσσες, εμπίπτουν στα λεξιλογικά προβλήματα. Στα αγγλικά οι τονικότητες και οι φθόγγοι συμβολίζονται με κεφαλαία γράμματα, όπως *C minor*, *G major*, *C* και *D*, ενώ στα ελληνικά οι αντίστοιχοι όροι είναι *ντο ελάσσονα* και *σολ μείζονα*, *ντο* και *ρε*. Οι αναφορές στις τονικότητες και τους φθόγγους σε αυτή τη μορφή στα ελληνικά επιβεβαιώνεται από τις αντίστοιχες αναφορές στο βιβλίο *Ανάλυση & Εναρμόνιση Χορικού J.S. Bach* (Παπαδημητρίου, 2000). Συνοψίζοντας, η ορολογία είναι ένα από τα κυριότερα χαρακτηριστικά των τεχνικών κειμένων και οι όροι είτε χαρακτηρίζονται από μονοσημία είτε απαντώνται και στη γενική γλώσσα με διαφορετικό σημαίνόμενο, ενώ μπορεί να συμβολίζονται διαφορετικά στις εμπλεκόμενες γλώσσες.

Τέλος, θα προχωρήσουμε στην αξιολόγηση της μετάφρασης με βάση το κείμενο αφετηρίας και το κείμενο αφίξεως. Το κείμενο αφετηρίας είναι ένα ειδικό κείμενο που έχει ως παραλήπτες όλους όσους θέλουν να αποκτήσουν βασικές γνώσεις σε σχέση με το αντικείμενο της φούγκας και το ίδιο ισχύει και για το κείμενο αφίξεως. Το γεγονός ότι το κείμενο αφετηρίας και συνεπώς το κείμενο αφίξεως συγκαταλέγονται στα ειδικά κείμενα επιβεβαιώνει η ύπαρξη ειδικής γλώσσας και δη ειδικής ορολογίας. Για τη μετάφραση, λοιπόν, του κειμένου ανατρέξαμε σε παράλληλα κείμενα και γλωσσάρια, τα οποία μας βοήθησαν να μεταφράσουμε τους ειδικούς όρους που συναντήσαμε στο κείμενο αφετηρίας. Σε συνδυασμό με την ύπαρξη όρων, η χρήση εικόνων, που χρησιμοποιούνται ως παραδείγματα και αποτελούν κατά κύριο λόγο αποσπάσματα από τις φούγκες του Μπαχ, αποδεικνύει ότι πρόκειται για ένα ειδικό κείμενο, αφού οι εικόνες αναπαριστούν πεντάγραμμα με

φθόγγους, δηλαδή μουσικά σύμβολα, που κάποιος που δεν γνωρίζει τις στοιχειώδεις αρχές της μουσικής δεν θα μπορούσε να καταλάβει. Επιπροσθέτως, η ειδική θεματολογία, το ειδικό λεξιλόγιο και η ύπαρξη εικόνων, που λειτουργούν ως παραδείγματα, μας επιτρέπουν να χαρακτηρίσουμε το κείμενο πληροφοριακό. Στο ίδιο κειμενικό είδος ανήκει και το κείμενο αφίξεως, αφού διατηρεί τις ίδιες κειμενικές λειτουργίες. Συνεπώς, το κείμενο αφετηρίας και το κείμενο αφίξεως έχουν τους ίδιους παραλήπτες, είναι ειδικά κείμενα, ανήκουν στο ίδιο κειμενικό είδος, ενώ η ορολογία και οι εικόνες του κειμένου αφετηρίας διατηρούνται στο κείμενο αφίξεως.

Συνοψίζοντας, το κείμενο αφετηρίας και το κείμενο αφίξεως σχολιάστηκαν παραπάνω με βάση τη μεταφραστική εντολή, σύμφωνα με την οποία το κείμενο αφίξεως διατηρεί την επιδιωκόμενη κειμενική λειτουργία, τους ίδιους παραλήπτες, το χώρο και χρόνο πρόσληψης του κειμένου, το μέσο μετάδοσης και το κίνητρο του κειμένου αφετηρίας. Στη συνέχεια, αναλύθηκε το κείμενο αφετηρίας με κριτήρια το κειμενικό είδος και το επίπεδο επικοινωνίας, στα οποία ανήκει, και την ύπαρξη ορολογίας και διακειμενικότητας. Έπειτα, επισημάνθηκαν τα μεταφραστικά προβλήματα που αντιμετωπίσαμε κατά τη μεταφραστική διαδικασία, τα οποία διακρίνονται σε πραγματολογικά και γλωσσικά, τα οποία γλωσσικά με τη σειρά τους διακρίνονται σε συντακτικά και λεξιλογικά, που κυρίως αφορούν την ορολογία. Τέλος, αξιολογήσαμε τη μετάφραση με βάση το κείμενο αφετηρίας και το κείμενο αφίξεως. Συμπερασματικά, η μετάφραση ενός ειδικού κειμένου προϋποθέτει τη γνώση του γνωστικού αντικειμένου, το οποίο πραγματεύεται το κείμενο αφετηρίας, ώστε ο μεταφραστής να μπορεί να ανταπεξέλθει στις απαιτήσεις του κειμένου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αδαλόγλου, Κ., Αυδή, Α., Λόππα, Ε., Τάνης, Δ. & Τσολάκης, Χ. (1989). *Έκφραση – Έκθεση για το Λύκειο, τόμος Α΄* (σελ. 58). Αθήνα: Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων.
- Αδάμ, Π. (2012). *Τονική Αρμονία, 7^η Έκδοση* (σσ. 99, 113, 119, 157, 162, 164). Αθήνα: Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας.
- Γραμμενίδης, Σ., Δημητρούλια, Ξ., Κουρδής, Ε., Λουπάκη, Ε. & Φλώρος, Γ. (2015). Η γλωσσική διάσταση της μετάφρασης. Στο *Διεπιστημονικές προσεγγίσεις της μετάφρασης* (σελ. 16). Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Ανακτήθηκε από: <http://hdl.handle.net/11419/3902>
- De Beaugrande, R. & Dressler, W. (1996). *Introduction to Text Linguistics, 8^η Έκδοση* (σελ. 182). London and New York: Longman.
- Ιωακειμίδου, Α. (2013). *Μεταφράζοντας τη Μεταφρασεολογία: Μεταφορά μέρους του βιβλίου "Translation: An Advanced Resource Book" στα ελληνικά, με σχόλια επί της διαδικασίας και του αποτελέσματος*, σελ. 45 (Αδημοσίευτη Πτυχιακή Εργασία). ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ, Ηγουμενίτσα. Ανακτήθηκε από: <http://apothetirio.teiep.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/9528/%CE%A0%CE%A4%CE%A5%CE%A7%CE%99%CE%91%CE%9A%CE%97%20%CE%95%CE%A1%CE%93%CE%91%CE%A3%CE%99%CE%91%20%CE%99%CE%A9%CE%91%CE%9A%CE%95%CE%99%CE%9C%CE%99%CE%94%CE%9F%CE%A5%20%CE%91%CE%9D%CE%9D%CE%91.pdf?sequence=1>
- Kennan, K. W. (1999). *Counterpoint: based on eighteenth-century practice, 4th Edition* (σσ. 202-216). USA: Prentice Hall.

- Κεραμίδας, Σ. Γ. (2015). *Ζητήματα Ορολογίας στην Τεχνική Μετάφραση* (σσ. 27, 31, 32). Αθήνα: Δίαυλος.
- Nord, C. (2014). *Η μετάφραση ως στοχευμένη δραστηριότητα. Εισαγωγή στις λειτουργικές προσεγγίσεις*, μτφρ. Γραμμενίδης, Σ. Π. & Λάμπρου Δ. Δ. (σελ. 139, 148, 150). Αθήνα: Δίαυλος.
- Παπαδημητρίου, Ν. Κ. (2000). *Ανάλυση & Εναρμόνιση Χορικού J. S. Bach*. Κέρκυρα: Εκδόσεις Βρυώνη. Ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/37696234/%CE%91%CE%9D%CE%91%CE%9B%CE%A5%CE%A3%CE%97_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%95%CE%9D%CE%91%CE%A1%CE%9C%CE%9F%CE%9D%CE%99%CE%A3%CE%97_%CE%A7%CE%9F%CE%A1%CE%99%CE%9A%CE%9F%CE%A5_J._S._BACH
- Reiss, K. (1971/2002). *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen* (σελ. 42). München: Hueber.
- Thelen, M. (1999/2001). „Present Issues in Teaching Specialised Translation: a new perspective on translation”. Εργασία που διαβάστηκε στο συνέδριο “Aspects of Specialised Translation”, London, 26-27 November 1999. Εκδόθηκε ως “Present Issues in Teaching Specialised Translation: a practice-oriented MA programme”. Στο Desblache, L. (2001). *Aspects of specialised translation (Langues des Métiers/Métiers des Langues*, collection dirigée par Daniel Gouadec). Paris: la Mason du Dictionnaire.
- Τσίγκου, Μ. (2011). *Γλωσσολογία & Μετάφραση: προσεγγίζοντας τη μεταφραστική μονάδα* (σελ. 49). Αθήνα: Δίαυλος.