

Είδη και μορφές της έντεχνης μουσικής στην ιστορική τους προοπτική Φούγκα (τρίτο μέρος: ιστορική εξέλιξη)

Ιωάννης Φούλιας, διδάκτωρ μουσικολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών

1.3.4. Η ιστορική εξέλιξη της φούγκας

Οι απαρχές του μουσικού είδους της φούγκας ανάγονται στην ύστερη αναγεννησιακή περίοδο, όπου η τεχνική της μίμησης και τα ποικίλα είδη κανόνος ακμάζουν. Καθώς όμως τόσο ο όρος “φούγκα” όσο και οι αντιστικτικές τεχνικές που συνδέονται με αυτόν αναφέρονται γενικότερα στις διαδικασίες της “αυστηρής μίμησης” που διέπουν ένα σημαντικό μέρος του ρεπερτορίου του 16^{ου} αιώνας, η εξέταση αυτού που από τον 18^ο αιώνα και έπειτα εκλαμβάνεται ως *φούγκα* λαμβάνει πιο συγκεκριμένα ως αφετηρία της μια σειρά ενόργανων κυρίως συνθέσεων, οι οποίες κάνουν την εμφάνισή τους ήδη αρκετές δεκαετίες πριν το 1600 και φέρουν πολύ διαφορετικές ονομασίες, όπως *ricercar(e)*, *φαντασία*, *canzona*, *capriccio*, *obra*, *tiento* κ.ά. Πρέπει βέβαια να σημειωθεί εδώ ότι πολλά κομμάτια με τίτλους σαν τους προαναφερόμενους ή άλλους παρεμφερείς παραπέμπουν ελάχιστα έως καθόλου στην τεχνική της φούγκας και συνιστούν δείγματα ομοφωνικής ως επί το πλείστον τεχνοτροπίας (γι’ αυτό και θα εξετασθούν διεξοδικότερα σε άλλη ενότητα της παρούσας πραγματείας): παρ’ όλα αυτά, είναι αξιοπαρατήρητο το γεγονός ότι η μεταλαμπάδευση των αναγεννησιακών αντιστικτικών τεχνικών σε ένα τμήμα – έστω – της ενόργανης μουσικής του πρώιμου μπαρόκ τις διατήρησε εν τέλει στην επικαιρότητα, σε μια περίοδο κατά την οποία η φωνητική μουσική ακολούθησε τελείως διαφορετική κατεύθυνση, επιδιώκοντας πρωτίστως να αναδείξει την συμβολή του ομοφωνικού ύφους στην έκφραση των εννοιολογικών περιεχομένων των (θρησκευτικών είτε κοσμικών) κειμένων που προσφέρονταν για μελοποίηση.

Από τα μέσα του 16^{ου} αιώνας και έπειτα δημοσιεύονται σχεδόν αποκλειστικά στον ιταλικό χώρο αρκετές συλλογές με *ricercari*, *φαντασίες*, *canzone*, *capricci* και άλλα παρόμοια έργα για πληκτροφόρα όργανα σημαντικών συνθετών, όπως των Adrian Willaert, Claudio Merulo, Andrea Gabrieli και – ασφαλώς – του Girolamo Frescobaldi, του περιφημότερου ιταλού οργανίστα των αρχών του 17^{ου} αιώνας. Αν και τα πρωιμότερα δείγματα του είδους παραπέμπουν περισσότερο στις τεχνικές και δομικές προδιαγραφές του φωνητικού μοτέττου, ωστόσο με την πάροδο του χρόνου παρατηρείται παγίωση των κατ’ εξοχήν “φουγκοειδών” χαρακτηριστικών, ούτως ώστε λίγο μετά το 1600 το συγκεκριμένο ρεπερτόριο να περιλαμβάνει συνήθως μια μάλλον “τυπική” εναρκτήρια έκθεση και κατόπιν αρκετές ακόμη παραθέσεις ενός θέματος, το οποίο μπορεί ανά πάσα στιγμή να εμφανισθεί και σε διαστηματική αναστροφή, σε καρκινική κίνηση, σε ρυθμική μεγέθυνση ή σμίκρυνση και σε *stretto*. Πολύ συχνά, βέβαια, οι συνθέτες των αρχών του 17^{ου} αιώνας αρέσκονται να εισάγουν σε οποιοδήποτε σημείο της αντιστικτικής πλοκής και άλλες θεματικές ιδέες, τις οποίες μάλιστα αντιμετωπίζουν ως εξίσου σημαντικές με την αρχική, παρά το γεγονός ότι ο σχετικά ελεύθερος χειρισμός τους δεν είναι διόλου συμβατός με τις ακριβέστερα προσδιορισμένες προδιαγραφές των μεταγενέστερων πολυθεματικών τύπων φούγκας. Παράλληλα, ο τονικός σχεδιασμός των κομματιών αυτών είναι αρκετά “φτωχός” και η έκταση των επεισοδίων σαφώς περιορισμένη, δεδομένου του ότι η συνολική μορφή δεν θεωρείται απαραίτητο να αναπτύσσεται οργανικά από τα αρχικά θεματικά στοιχεία, αλλά ως επί το πλείστον διαμορφώνεται από – σχετικώς σύντομα – επιμέρους τμήματα αντιστικτικής υφής που παρατάσσονται το ένα δίπλα στο άλλο, ενσωματώνοντας κατά κανόνα και την αρχή της παραλλαγής (η οποία βρίσκεται εφαρμογή επί του ιδίου του βασικού θέματος είτε επί των αντιθεμάτων και των υπόλοιπων συνοδευτικών στοιχείων που συνδυάζονται ποικιλοτρόπως με αυτό).

Κατά την διάρκεια του 17^{ου} αιώνας, η αρχικά ιταλική αυτή επινόηση διαδίδεται γρήγορα στον γερμανικό χώρο, χάρη πρωτίστως στην συμβολή του Johann Jakob Froberger, ο οποίος υπήρξε μαθητής του Frescobaldi και καλλιέργησε περαιτέρω τα δομικά πρότυπα του δασκάλου του, καθώς και στις Κάτω Χώρες, όπου, μεταξύ άλλων, συναντάμε την μείζονα προσωπικότητα του Jan Pieterszoon Sweelinck, δημιουργού ορισμένων αντιστικτικών *φαντασιών* που προβάλλουν ιδιαίτερες τις δυνατότητες ρυθμικής παραλλαγής του αρχικού θέματος και του συνδυασμού του με πολλά διαφορετικά αντιθεματικά στοιχεία. Σταδιακά, τα κομμάτια που εντάσσονται στο είδος της φούγκας (και που ενίοτε φέρουν πλέον και αυτήν ακριβώς την ονομασία) επικεντρώνονται ολοένα και περισσότερο στην εναρκτήρια θεματική ιδέα και τείνουν προς μια σαφώς “αυστηρότερη” αντιστικτική γραφή σε σχέση με το παρελθόν, αν και εξακολουθούν να στερούνται ιδιαίτερης τονικής ποικιλίας και εκτενών “επεισοδιακών” τμημάτων. Έτσι, προς το τέλος του ιδίου αιώνας, η φούγκα εξελίσσεται παράλληλα ως αυτοτελές κομμάτι για πληκτροφόρα όργανα καθώς και ως μέρος ή τμήμα ευρύτερων ενόργανων και φωνητικών συνθέσεων. Όσον αφορά ειδικότερα στην πρώτη περίπτωση, αξιομνημόνευτη είναι η συνεισφορά του Johann Pachelbel, ο οποίος συνέθεσε πολλές δεκάδες φουγκών για όργανο: 98 από αυτές βασίζονται στους οκτώ τόνους του Magnificat, ενώ δίπλα σε μερικές ακόμη που αξιοποιούν ως θέμα τους επιλεγμένα λουθηρανικά χορικά άσματα παραδίδονται επίσης περί τις 35 αμιγώς κοσμικού χαρακτήρος. Στο σύνολό τους, οι φούγκες του Pachelbel χαρακτηρίζονται από μεγάλη εσωτερική συνοχή και αυτοδύναμο χαρακτήρα, πράγμα που τις καθιστά άμεσους προάγγελους των αντίστοιχων έργων του J. S. Bach, παρά την σχετικά περιορισμένη έκτασή τους. Από την άλλη πλευρά, ο Dietrich Buxtehude και άλλοι βορειογερμανοί συνθέτες (όπως οι Johann Adam Reincken και Georg Böhm) καλλιέργησαν την φούγκα κυρίως στο πλαίσιο ευρύτερων *πρελουδιών* και συναφών πολυτμηματικών κομματιών για όργανο, ενώ συνθέτες στην Γαλλία, την Ιταλία και την Γερμανία ενσωματώνουν πλέον την φούγκα στην “γαλλική εισαγωγή” (*ouverture*) ως γοργή μεσαία ενότητα, στην “εκκλησιαστική σονάτα” (*sonata da chiesa*) ως γρήγορο δεύτερο μέρος κατά κανόνα (ενίοτε όμως και ως τέταρτο), καθώς και σε ευρύτερες φωνητικές συνθέσεις, όπως π.χ. σε μέρη *λειτουργιών*.

Όλες οι προαναφερόμενες εξελίξεις βρίσκουν το επιστέγασμά τους κατά το πρώτο ήμισυ του 18^{ου} αιώνας σε όλο το φάσμα της δημιουργίας του Johann Sebastian Bach. Διαχρονικό πρότυπο του είδους απετέλεσαν οι φούγκες των δύο τόμων της συλλογής *Το καλώς συγκερασμένο πληκτροφόρο* (*Das wohltemperierte Klavier*, BWV 846-869 και 870-893), που γνώρισαν ευρύτατη διάδοση σε χειρόγραφα αντίγραφα καθ’ όλον τον 18^ο αιώνα, ενώ από τις αρχές του 19^{ου} αιώνας και έπειτα συνιστούν σταθερό σημείο αναφοράς τόσο στην παιδαγωγική του πιάνου όσο και στην θεωρητική μελέτη της φούγκας στο πλαίσιο του τυποποιημένου προγράμματος σπουδών των ωδείων. Οι φούγκες αυτές, απλές και τρίφωνες ή τετράφωνες ως επί το πλείστον, επεκτείνουν και τελειοποιούν τον δομικό τύπο που είχε προηγουμένως καλλιέργησει ο Pachelbel, δίνοντας έμφαση συγχρόνως στην διερεύνηση των πολλαπλών τεχνικών δυνατοτήτων που απορρέουν από την εκμετάλλευση της αρχικής θεματικής ιδέας και των πιθανών αντιθεμάτων της καθώς και στην διαμόρφωση συνεκτικών μακροδομικών οντοτήτων με αυτοτελή χαρακτήρα, πλούσιο τονικό σχεδιασμό και συχνά πολυάριθμα και εκτενή επεισόδια μεταξύ των θεματικών παραθέσεων. Παρόμοια χαρακτηριστικά διέπουν και άλλες φούγκες για πληκτροφόρα που παραδίδονται μεμονωμένες, ενώ ειδικά στις ωριμότερες από τις φούγκες του για όργανο ο Bach επιτυγχάνει να δημιουργήσει έργα μεγάλης εκτάσεως και πνοής, εξ αρχής προορισμένα για δημόσιες εκτελέσεις μάλλον, παρά για παιδαγωγικούς σκοπούς. Μνημειώδης, εξ άλλου, υπήρξε η συλλογή *Η τέχνη της φούγκας* (*Die Kunst der Fuge*, BWV 1080), όπου από μία αρχική θεματική ιδέα εξάγονται συστηματικά περίτεχνες απλές, διπλές και τριπλές φούγκες, με ανεστραμμένη απάντηση και φούγκες-stretto, καθώς και αντικατοπτρικές φούγκες, όλες γραμμένες μονοσήμαντα για πληκτροφόρα όργανα – παρά την σύγχυση που έκτοτε

προκάλεσε σε γενεές μελετητών η μεταθανάτια δημοσίευσή τους υπό μορφήν παρτιτούρας, δηλαδή με την καταγραφή κάθε μιας εκ των τεσσάρων ή τριών φωνών σε ξεχωριστό πεντάγραμμο (η αναχρονιστική αυτή πρακτική θεωρείται φόρος τιμής πρωτίστως στον Frescobaldi, τα αντιστικτικά κομμάτια για πληκτροφόρο του οποίου δημοσιεύονταν κατά τον ίδιο ακριβώς τρόπο).

Εκτενείς και περίτεχνα δομημένες φούγκες συναντώνται σε πολλά άλλα είδη ενόργανης μουσικής του Bach, όπως σε σονάτες, σουίτες και κοντσέρτα, καθώς και σε φωνητικά έργα (κυρίως σε εναρκτήρια χορωδιακά μέρη καντατών), όπου αξιοποιείται κατά κύριον λόγο ο τύπος της φούγκας αντιμεταθέσεως. Ο Georg Friedrich Händel, από την πλευρά του, επενδύει τα ορατόριά του με εντυπωσιακές χορωδιακές φούγκες, στις οποίες όμως η συνεπής αντιστικτική ύφανση εναλλάσσεται συχνά με κορυφώσεις αμιγώς ομοφωνικής τεχνοτροπίας. Η δική του συνεισφορά στην ενόργανη φούγκα είναι πολύ πιο περιορισμένη, αν και διατρέχει αρκετά διαφορετικά μουσικά είδη και δεν στερείται ούτε τεχνικής δεινότητας ούτε υφολογικής ποικιλίας και γενικότερου ενδιαφέροντος. Ήταν, εξ άλλου, αυτή η λιγότερο “αυστηρή” αντιστικτική τεχνοτροπία φούγκας του Händel που καλλιεργήθηκε περαιτέρω κατά το δεύτερο ήμισυ του 18^{ου} αιώνας και όχι η τεχνοτροπία του Bach, η οποία ήταν εμφανώς ασύμβατη προς τα ιδεώδη του νέου, κλασσικού ύφους που υπαγόρευε το κίνημα του διαφωτισμού.

Στην πραγματικότητα, η φούγκα διατήρησε την αίγλη της κατά την περίοδο του κλασικισμού πρωτίστως ως παιδαγωγικό μέσο και μάλιστα σε συγκεκριμένες περιοχές, όπως στην βόρειο Γερμανία (θαυμάσιες φούγκες για πληκτροφόρα έχει γράψει, μεταξύ άλλων, ο πρωτότοκος υιός του J. S. Bach, ο Wilhelm Friedemann), στην βόρειο Ιταλία (όπου δεσπόζει η σεβάσμια μορφή του [“Padre”] Giovanni Battista Martini) καθώς και στην Βιέννη, όπου υπό την επιρροή του επιφανούς θεωρητικού και συνθέτη Johann Joseph Fux αρκετοί δημιουργοί (ανάμεσα στους οποίους ξεχωρίζει ο Johann Georg Albrechtsberger) εξακολουθούν να γράφουν αυτόνομες φούγκες, ως επί το πλείστον για πληκτροφόρα όργανα αλλά και για κουαρτέτο εγχόρδων. Παράλληλα, η φούγκα διατηρεί δεσπόζουσα θέση στην φωνητική εκκλησιαστική μουσική και ιδίως στις καταλήξεις του Gloria και του Credo μιας λειτουργίας. Πέραν τούτου όμως, οι μεγάλοι συνθέτες της εποχής του κλασικισμού ασχολούνται μόνον περιστασιακά με την φούγκα: ο Joseph Haydn την χρησιμοποιεί (με σαφή προτίμηση στον συνδυασμό δύο έως τεσσάρων θεμάτων) σε ευάριθμα τελικά μέρη κουαρτέτων και συμφωνιών του, ιδίως περί το 1770, ως επιστέγασμα του εκάστοτε κυκλικού έργου· ο Wolfgang Amadeus Mozart, επίσης, ακολουθεί κατ’ αρχάς την ίδια περίπου τακτική σε λίγα νεανικά κουαρτέτα του, ενώ κατά την δεκαετία του 1780 αφ’ ενός μεν γράφει ορισμένες αυτοτελείς ενόργανες φούγκες (με σημαντικότερη την *φούγκα σε ντο-ελάσσονα για δύο πιάνο*, KV 426) και αφ’ ετέρου ενσωματώνει ποικιλοτρόπως την τεχνική της φούγκας στην μορφή της σονάτας· προς την τελευταία κατεύθυνση κινείται αργότερα και ο Ludwig van Beethoven (φθάνοντας μάλιστα μέχρι του σημείου να εμπλέξει ρηξικέλευθα τις αρχές της σονάτας και της φούγκας σε ένα τόσο πολυσύνθετο και ανεπανάληπτο στην ιστορία της μουσικής μόρφωμα, όπως αυτό της *Μεγάλης φούγκας για κουαρτέτο εγχόρδων*, opus 133), αξιοποιώντας επιπλέον την τεχνική της φούγκας και ως μέσο κορύφωσης στο πλαίσιο μιας σειράς παραλλαγών, ενώ ειδικά στο ύστερο έργο του (σε μέρη σονατών και κουαρτέτων) επαναφέρει στο προσκήνιο την φούγκα ως αυτόνομη μορφή. Σε γενικές γραμμές, η φούγκα της κλασσικής περιόδου δεν χαρακτηρίζεται μονάχα από την σχετικώς ελεύθερη γραφή της αλλά και από την πλήρη εκμετάλλευση της σύγχρονης τεχνικής της θεματικής ανάπτυξης: γι’ αυτό, στην εξέλιξη πολλών σχετικών δειγμάτων η διάκριση επεισοδίων και τμημάτων παραθέσεων του θέματος είναι εν πολλοίς αδύνατη, δεδομένου του ότι η αρχική θεματική ιδέα υπόκειται σε επάλληλες παραθέσεις και ρευστοποιήσεις στο πλαίσιο μιας ευρύτερης και συχνά “περιπετειώδους” μετατροπικής πορείας· εξίσου τυπικό χαρακτηριστικό στην φούγκα του κλασικισμού συνιστά δε ένα είδος ομοφωνικής “αποθέωσης” του θέματος – σε μια

εμφαντική και εμβληματική καταληκτική χειρονομία επικράτησης της νεώτερης υφολογικής τάξεως έναντι της πεπαλαιωμένης πολυφωνικής τεχνοτροπίας.

Οι νέες αυτές “αρχές” για την σύνθεση μιας φούγκας βρήκαν έναν ένθερμο υποστηρικτή στις αρχές του 19^{ου} αιώνας στο πρόσωπο του Antonín Reicha, ο οποίος μάλιστα δεν περιορίστηκε μονάχα στην πρακτική τους εφαρμογή (στην συλλογή του *Τριάντα-έξι φούγκες για πιάνο, συντεθειμένες σύμφωνα με ένα νέο σύστημα*, opus 36), αλλά προχώρησε και σε μια αρκετά “τολμηρή” θεωρητική προάσπισή τους. Εντούτοις, η διττή αυτή απόπειρα ανανέωσης μιας τόσο προεξάρχουσας μορφής του “παλαιού ύφους” δεν είχε άμεσο αντίκτυπο κατά το πρώτο ήμισυ του ίδιου αιώνας, όταν το κίνημα του ιστορικισμού επέβαλλε την σύνθεση φωνητικών και ενόργανων φουγκών με σαφή υφολογική αναφορά στην μουσική γλώσσα του παρελθόντος: δίπλα λοιπόν σε φουγκοειδή μέρη λειτουργιών και ορατορίων, κάνουν τώρα την εμφάνισή τους και αρκετές συλλογές τεχνικά άρτιων φουγκών για πιάνο και όργανο, ως επί το πλείστον, του Felix Mendelssohn-Bartholdy (opera 35 και 37) και του Robert Schumann (αξιομνημόνευτος είναι πρωτίστως ο κύκλος των *Έξι φουγκών πάνω στο όνομα του BACH*, opus 60), όπου ο χαρακτήρας του ύστερου μπαρόκ καταλήγει να υπερισχύει ελαφρώς των σύγχρονων μελωδικών και αρμονικών τάσεων της ρομαντικής περιόδου. Τουναντίον, από τα μέσα του 19^{ου} αιώνας παρατηρείται σημαντική ανανέωση του ύφους σε δείγματα γραφής του Johannes Brahms (η καταληκτική φούγκα των *Παραλλαγών πάνω σ’ ένα θέμα του Händel*, opus 24, παραπέμπει άμεσα στον Beethoven) και – ακόμη περισσότερο – του Franz Liszt (με την υστερορομαντική αρμονική γλώσσα και την πολύ ελεύθερη αντιστικτική τεχνική που διακρίνει π.χ. το υποβλητικό *Πρελούδιο και φούγκα πάνω στο όνομα του BACH*, S 260), η οποία διατηρείται και κατά τα τέλη του ίδιου αιώνας και τις αρχές του 20^{ου}, οπότε το σχετικό ρεπερτόριο εμπλουτίζεται εντυπωσιακά, χάρη πρωτίστως στην πληθωρική συμβολή του Max Reger (με δεκάδες – αυτόνομες και μη – φούγκες για όργανο, πιάνο, ορχήστρα και σύνολα μουσικής δωματίου στο ενεργητικό του) και δευτερευόντως του Joseph Rheinberger, του Ferruccio Busoni και άλλων.

Και κατά τον 20^ο αιώνα η ενασχόληση με την φούγκα προϋποθέτει συνήθως κάποια διασύνδεση με το – άμεσο ή απώτερο – παρελθόν. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο το γεγονός ότι πολλά και αξιόλογα δείγματα του είδους προέρχονται από συνθέτες που εντάσσονται κατά το μάλλον ή ήττον στο ευρύτατο πλαίσιο του νεοκλασικισμού. Ενδεικτικότερη όλων είναι η περίπτωση της συλλογής των *24 πρελουδίων και φουγκών για πιάνο*, opus 87, του Ντμίτρι Σοστακόβιτς, όπου όσο έντονα αποτυπωμένη και αν είναι η προσωπική τεχνοτροπία του ρώσου δημιουργού στην θεματική και υφολογική διάσταση των τονικών αυτών κομματιών, ωστόσο από τεχνικής και δομικής πλευράς πουθενά δεν υπερβαίνονται οι προδιαγραφές των φουγκών του J. S. Bach. Σε ένα λιγότερο τονικό περιβάλλον, οι 12 τρίφωνες φούγκες του κύκλου *Ludus tonalis* του Paul Hindemith διερευνούν περίτεχνες δομικές δυνατότητες (που φθάνουν μέχρι την φούγκα εν είδει κανόνος, την ανεστραμμένη και την παλινδρομική φούγκα), ενώ στο εναρκτήριο μέρος της *Μουσικής για έγχορδα, κρουστά και τσελέστα*, Sz 106, ο Béla Bartók πραγματεύεται το ζήτημα της κατασκευής μιας φούγκας κατά τρόπον τελείως καινοφανή, και συγκεκριμένα επί τη βάση θεματικών παραθέσεων που κινούνται εναλλάξ προς αμφότερες τις κατευθύνσεις ενός κύκλου πεμπτών, προσεγγίζοντας σταδιακά το μέγιστο σημείο τονικής απομακρύνσεως (το οποίο συνάμα ταυτίζεται και με την κορύφωση της δυναμικής εντάσεως). Η σύνθεση μιας ατονικής φούγκας, πάλι, όπως αυτή με την οποία ολοκληρώνεται το πιανιστικό έργο *Πασσακάλια, ιντερμέτζο και φούγκα* του Δημήτρη Μητρόπουλου, διέπεται εξίσου – και πιθανόν αναπόφευκτα – από εμφανώς νεοκλασικιστικές κατασκευαστικές αρχές, πράγμα που εξηγεί εν πολλοίς και το γιατί η μορφή αυτή (σε αντίθεση με τον κανόνα) επέχει τόσο περιθωριακό ρόλο στο έργο των συνθετών της Σχολής της Βιέννης και τελικά εξαφανίζεται οριστικά με την επικράτηση των κινήματων της μουσικής πρωτοπορίας στα μέσα του 20^{ου} αιώνας.