

Είδη και μορφές της έντεχνης μουσικής στην ιστορική τους προοπτική Φούγκα (πρώτο μέρος: τα μικροδομικά στοιχεία)

Ιωάννης Φούλιας, διδάκτωρ μουσικολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών

1.3. Φούγκα

Η *φούγκα* θεωρείται το σημαντικότερο είδος της πολυφωνικής τεχνοτροπίας και συνιστά πράγματι το επιστέγασμα όλων των αντιστικτικών μορφών που εμφανίσθηκαν από την περίοδο του ύστερου Μεσαίωνα και έπειτα. Ο λατινικός όρος *fuga* (“φυγή”), όπως έχει ήδη επισημανθεί, βρίσκεται σε χρήση από τον 14^ο αιώνα, όπου όμως αναφέρεται σε είδη φωνητικού κανόνος, ενώ κατά την αναγεννησιακή περίοδο ο ίδιος όρος προσδιορίζει γενικότερα εφαρμογές της – ελεύθερης είτε αυστηρής – μιμητικής τεχνικής στο πλαίσιο οιοδήποτε μουσικού είδους. Έτσι, αυτό που σήμερα κατανοούμε ως “φούγκα” υπήρξε, στην πραγματικότητα, το πολύμορφο αποτέλεσμα της γόνιμης σύμμιξης τεχνικών και πρακτικών προερχόμενων από διάφορα φωνητικά (όπως το *μοτέττο* και την γαλλική *chanson*) και οργανικά είδη (το *ricercar*, την *canzona*, την *φαντασία* κ.ά.) της ύστερης Αναγέννησης κατά την διάρκεια του 17^{ου} αιώνας, που τελικά οδήγησε σε ένα κυρίαρχο συνθετικό (όχι όμως και μορφολογικό) πρότυπο στο έργο του Johann Sebastian Bach και των συγχρόνων του. Η εποχή του ύστερου μπαρόκ ταυτίζεται, τω όντι, με την ακμή του είδους της φούγκας και – ακόμη περισσότερο – έχει καθιερωθεί ως αφετηρία για κάθε σχετική θεωρητική πραγμάτευση. Ως εκ τούτου, και η παρούσα σκιαγράφηση της φούγκας δεν μπορεί παρά να ξεκινήσει με μια διερεύνηση των μικροδομικών της στοιχείων, όπως αυτά αποτυπώνονται κυρίως σε έργα του πρώτου ημίσεως του 18^{ου} αιώνας, να συνεχισθεί με την εξέταση των ποικίλων ειδών φούγκας (δηλαδή των διαφόρων μεθόδων μακροδομικής οργάνωσης μιας φούγκας) και, εν τέλει, να ολοκληρωθεί με μια επισκόπηση της ενδιαφέρουσας ιστορικής εξέλιξης του είδους πριν, κατά την διάρκεια της “χρυσής” εποχής του καθώς και μετά από αυτήν.

1.3.1. Τα μικροδομικά στοιχεία μιας φούγκας

1.3.1.1. Έκθεση [του θέματος]

Η *έκθεση* αποτελεί το εναρκτήριο τμήμα κάθε φούγκας, στο πλαίσιο του οποίου το σύνολο των διαθέσιμων διαφορετικών (οργανικών είτε ανθρώπινων) φωνών εισάγεται διαδοχικά παρουσιάζοντας το *θέμα* της φούγκας. Η έκταση της *εκθέσεως* καθορίζεται πρωτίστως από το μέγεθος του *θέματος* και από το πλήθος των διαφορετικών φωνών που το εκθέτουν· συνήθως, όμως, η διαμόρφωση της *εκθέσεως* επιρρεάζεται και από άλλες παραμέτρους και συνθετικά δεδομένα, τα οποία θα εξετάσουμε παρακάτω. Πρόκειται, πάντως, για το χαρακτηριστικότερο και δη το μοναδικό απόλυτα δεσμευτικό μικροδομικό στοιχείο της φούγκας, δηλαδή για ένα από τα βασικότερα τεκμήρια ένταξης ενός κομματιού στο υπό συζήτηση είδος.

1.3.1.1.1. Θέμα (*Dux*)

Το *θέμα* της φούγκας συνίσταται σε μια σύντομη και αρκετά χαρακτηριστική, κατά κανόνα, ρυθμικο-μελωδική ιδέα, η οποία χρησιμεύει ως θεμέλιο για την συνολική κατασκευή του κομματιού. Υπάρχουν περιπτώσεις θεμάτων που αποτελούνται μόνο από 4-5 φθόγγους, καθώς και άλλων τα οποία εκτείνονται σε έναν υπολογίσιμο αριθμό μέτρων· όσον αφορά, δε, στον ιδιαίτερο χαρακτήρα ενός θέματος, αυτός προσδιορίζεται από πολλούς συνεπιδρώντες παράγοντες, όπως την εκάστοτε ανιούσα ή κατιούσα μελωδική του κατεύθυνση, τα κυρίαρχα

διαστήματα μεταξύ των φθόγγων του (βηματική – διατονική ή χρωματική – πρόοδος, μικρά ή μεγάλα πηδήματα, άμεσες επαναλήψεις φθόγγων κ.λπ.), την επιλογή των ρυθμικών αξιών (γαλήνιες ή παθητικές μεγάλες αξίες, ενεργητικές έως παράφορες μικρές αξίες, πομπώδης παρεστιγμένος ρυθμός, ρυθμός γεμάτος εναλλαγές ή σταθερός κ.ο.κ.), αλλά και την παρεμβολή σύντομων ή αρκετά εκτενών παύσεων στην πορεία της μελωδίας. Το θέμα, με άλλα λόγια, είναι η αρχική “έμπνευση”, η *Inventio* που δίνει την αφορμή για την δημιουργία μιας φούγκας. Μάλιστα, η σύνθεση μιας φούγκας δεν είναι απαραίτητο να βασισθεί σε ένα πρωτότυπο θέμα, αφού η τέχνη του μουσικού δημιουργού δεν έγκειται στην απλή επινοήση μιας μελωδίας αλλά πρωτίστως στην γόνιμη και πολυσχιδή εκμετάλλευση των δυνατοτήτων που απορρέουν από οποιοδήποτε αρχικό θεματικό υλικό. Γι’ αυτό, πολλοί συνθέτες φούγκας χρησιμοποιούν ενίοτε ως “θέμα” κάποια κατά το μάλλον ή ήττον γνωστή στον περίγυρό τους μελωδική ιδέα, την οποία “δανείζονται” για την δημιουργία ενός πρωτότυπου μουσικού έργου (πράγμα που συνήθως δηλώνεται και στον τίτλο ενός τέτοιου έργου, όταν δηλαδή γίνεται λόγος για “φούγκα πάνω στο τάδε θέμα” ή για “φούγκα πάνω σε ένα θέμα του δείνα συνθέτη”).

Οι αρχικοί φθόγγοι του θέματος κατά κανόνα περιέχουν κάποια εξόχως χαρακτηριστική μουσική φιγούρα (ένα “αποφασιστικό” μελωδικό – ανιόν ή κατιόν – διάστημα είτε ένα έντονο ρυθμικό σχήμα), γεγονός που τους επιτρέπει να διακρίνονται με αρκετή σαφήνεια από την περαιτέρω εξύφανση του θέματος· συχνά, λοιπόν, αναφέρεται κανείς συγκεκριμένα στην *κεφαλή* του θέματος, η οποία επιπλέον δίνει ιδιαίτερη έμφαση σε φθόγγους των συγχορδιών της τονικής είτε της δεσπόζουσας, προκειμένου να αποσαφηνισθεί κατά το δυνατόν επαρκέστερα η τονική αφετηρία ολόκληρου του κομματιού. Από εκεί και ύστερα, η μελωδική εξέλιξη ενός θέματος βασίζεται ως επί το πλείστον σε ένα-δυο επίλεκτα ρυθμικο-μελωδικά μοτίβα που επαναλαμβάνονται και μεταπλάθονται, προσδίδοντας με αυτόν τον τρόπο εσωτερική ενότητα και συνοχή στην κύρια θεματική ιδέα μιας φούγκας, σύμφωνα δηλαδή με την αρχή της (μοτιβικής) ανάπτυξης από έναν περιορισμένο αριθμό σπερματικών κυττάρων. Υπάρχουν επίσης αρκετά θέματα φούγκας, τα οποία παρουσιάζουν μια διακριτή και μάλιστα έντονη αντίθεση ανάμεσα σε δύο τμήματα, την “κεφαλή” και την ακόλουθη μελωδική εξύφανση, τα οποία συνήθως χωρίζονται μεταξύ τους με μία παύση-τομή.

Το θέμα εκτίθεται στην έναρξη μιας (απλής και τυπικής) φούγκας από μία μόνο φωνή, δίχως συνοδεία από τις υπόλοιπες. Παρ’ όλα αυτά, το σημείο περάτωσής του δεν γίνεται πάντοτε αντιληπτό κατά τρόπον μονοσήμαντο: ενίοτε το θέμα ολοκληρώνεται εκεί ακριβώς όπου μια δεύτερη φωνή κάνει την εμφάνισή της, άλλοτε όμως η μελωδική του γραμμή μοιάζει να φθάνει σε μια – έστω και ασθενή – κατάληξη είτε λίγο πριν είτε λίγο μετά την είσοδο της δεύτερης φωνής· και η υπόθεση περιπλέκεται ακόμη περισσότερο, στον βαθμό που αρκετά συχνά η εξύφανση ενός θέματος είναι τέτοια που δεν επιτρέπει καν την κατάδειξη ενός σημείου σαφούς ολοκλήρωσής του: το θέμα μπορεί απλά να μην έχει συλληφθεί ως μια απολύτως πεπερασμένη ιδέα ούτως, ώστε να είναι επιδέξιμο διαφορετικού κάθε φορά χειρισμού από ένα σημείο της εξέλιξής του και έπειτα.

1.3.1.1.2. *Απάντηση (Comes)*

Ο όρος *απάντηση* αναφέρεται στην πλήρη μίμηση του θέματος από την (νεοεισερχόμενη) δεύτερη φωνή, σε μεταφορά στην υπερκείμενη πέμπτη ή την υποκείμενη τετάρτη (πάντοτε “καθαρή”). Οι λατινικοί όροι “dux” και “comes”, εξ άλλου, οι οποίοι είναι πολύ διαδεδομένοι στην ευρύτερη αντιστικτική θεωρία, υποδεικνύουν ακριβώς αυτήν την σχέση μεταξύ των φωνών: η πρώτη χαρακτηρίζεται ως “ηγεμόνας” και φυσικά προηγείται, ενώ η δεύτερη εμφανίζεται ως ένας “ακόλουθός” του, ο οποίος, πράγματι, έπεται αυτού.

Η ιδιαίτερη μορφή που θα λάβει η “απάντηση” εξαρτάται επίσης από την τονική φύση του “θέματος”. Πιο συγκεκριμένα, υπάρχουν δύο γενικές περιπτώσεις:

- Η *πραγματική* απάντηση αποτελεί πιστή μεταφορά του περιεχομένου του θέματος στην υπερκείμενη πέμπτη (ή την υποκείμενη τετάρτη)· εφαρμόζεται στις περιπτώσεις

εκείνες, στις οποίες η κεφαλή του θέματος υποδηλώνει εμφαντικά κυρίως την αρμονική λειτουργία της τονικής της αρχικής τονικότητας και αποφεύγει την άμεση αντιπαράθεσή της προς την δεσπόζουσα: έτσι, η απλή μεταφορά σε ανιόν διάστημα πέμπτης (ή κατιόν τετάρτης) καθαρής δίνει μια *πραγματική* απάντηση, η οποία τίθεται αυτομάτως στην περιοχή της δεσπόζουσας της *αρχικής τονικότητας*, δίχως με αυτό να εγείρεται εξ αρχής ζήτημα “τονικοποίησης” της δεσπόζουσας, δηλαδή ανάδειξης της ως *νέας τονικότητας* σε μια τόσο πρόωμη φάση εξέλιξης του κομματιού!

- Στην *τονική απάντηση*, αντιθέτως, το περιεχόμενο του θέματος δεν μεταφέρεται με απόλυτη πιστότητα στην υπερκείμενη πέμπτη (ή την υποκείμενη τετάρτη) για τονικούς λόγους. Πιο συγκεκριμένα, ένα θέμα (πρωτίστως, όμως, η κεφαλή του) με αρμονικό υπόβαθρο που επικεντρώνεται σε μια αντιπαράθεση ανάμεσα στις λειτουργίες της τονικής και της δεσπόζουσας (σε οποιαδήποτε διαδοχή) της αρχικής τονικότητας, εάν καθίστατο αντικείμενο μίμησης κατά τον (μηχανιστικό) τρόπο της *πραγματικής απάντησης*, θα οδηγούσε σε μια πολύ πρόωμη “τονικοποίηση” της περιοχής της δεσπόζουσας δια της εναλλαγής της με την δική της δεσπόζουσα (την “διπλή δεσπόζουσα”), αποσταθεροποιώντας άρδην το περιβάλλον της αρχικής τονικότητας, προτού αυτό προλάβει ουσιαστικά να παγιωθεί στο εναρκτήριο τμήμα της φούγκας. Για να αποφευχθεί, λοιπόν, ένα τέτοιο ενδεχόμενο και να διασφαλισθεί η δυνατότητα της εκθέσεως να εδραιώσει σε ικανοποιητική έκταση την αρχική τονικότητα, προκειμένου η μετέπειτα αρμονική εξέλιξη της φούγκας προς άλλα τονικά κέντρα να προσλάβει όντως την σημασία της *απομάκρυνσης* από μια αρχική κατάσταση τονικής ισορροπίας, η απάντηση ενός τέτοιου θέματος καλείται να τροποποιηθεί τονικά ούτως, ώστε να παρακαμφθεί η λειτουργία της διπλής δεσπόζουσας. Στην πράξη, όταν ένα θέμα ξεκινά με μια μελωδική-αρμονική διαδοχή τονικής – δεσπόζουσας, απαντάται *τονικά* από την δεύτερη φωνή, με την αντιστροφή της πρότυπης αρμονικής του ακολουθίας σε μια διαδοχή δεσπόζουσας – τονικής (στην θέση της διπλής δεσπόζουσας): όταν, πάλι, η κεφαλή ενός θέματος κατευθύνεται από την δεσπόζουσα προς την τονική, τότε η πορεία της *τονικής* του απάντησης καλείται να αντιστραφεί, κινούμενη από την τονική (και όχι από την διπλή δεσπόζουσα) προς την δεσπόζουσα: και στην περίπτωση, τέλος, κατά την οποία ένα θέμα επικεντρώνεται καθ’ ολοκληρίαν στην περιοχή της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, αποσιωπώντας ή παραγκωνίζοντας την τονική της, τότε η απάντησή του δεν μπορεί παρά να πραγματοποιηθεί στην περιοχή της τονικής (με μια εκτεταμένη μεταφορά του περιεχομένου του στην υπερκείμενη τετάρτη ή την υποκείμενη πέμπτη). Η *τονική απάντηση*, επομένως, διακρίνεται συνήθως από την *πραγματική* ως προς την – μικρότερη ή μεγαλύτερη – τροποποίηση που επιφέρει στην πρότυπη διαστηματική ακολουθία του θέματος.

1.3.1.1.3. *Αντίθεμα*

Το γεγονός ότι στην εξέλιξη της εκθέσεως μιας φούγκας το θέμα επανεμφανίζεται ως *απάντηση* σε μια διαφορετική από την αρχική φωνή, δεν συνεπάγεται, βέβαια, την σιγή της πρώτης φωνής μετά την (όποια) ολοκλήρωση του θέματος σε αυτήν. Αντιθέτως, η φωνή που εισήγαγε πρώτη το θέμα έχει κατόπιν την υποχρέωση να αντιπαρατεθεί μελωδικά προς την απάντηση της δεύτερης φωνής, λειτουργώντας δηλαδή συμπληρωματικά προς αυτήν. Αυτός ακριβώς είναι ο ρόλος του *αντιθέματος*, μιας μελωδικής γραμμής που κινείται “αντίθετα” και παράλληλα προς το θέμα: με άλλα λόγια, πρόκειται για ένα συνοδευτικό στοιχείο της βασικής θεματικής ιδέας της φούγκας, γεγονός που καθορίζει και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του: ως εκ τούτου, το μοτιβικό υλικό του αντιθέματος μπορεί να είναι κοινό με αυτό του θέματος είτε αισθητά διαφορετικό, η μελωδική του γραμμή είναι κατά κανόνα έτσι διαμορφωμένη (σε “διπλή αντίστιξη”), ώστε να μπορεί να συνηχεί με το θέμα δίχως να προκαλεί αρμονικά

προβλήματα – ανεξαρτήτως του αν στην εξέλιξη της φούγκας το αντίθεμα τεθεί υψηλότερα ή χαμηλότερα από το ίδιο το θέμα – αλλά και να αποσαφηνίζει τον τονικό σχεδιασμό του θέματος σε σημεία όπου αυτός ενδέχεται να είναι διφορούμενος, ενώ και η ρυθμική διαμόρφωση του αντιθέματος είναι τέτοια που καλύπτει τυχόν ρυθμικά “κενά” τα οποία αφήνει η μελωδική εξύφανση του θέματος (συχνά, π.χ., σε ένα σημείο του θέματος με λίγους φθόγγους μεγάλης αξίας, το αντίθεμα έχει την τάση να πυκνώσει την ρυθμική του κίνηση, αντιπαραθέτοντας στην αργή εκτύλιξη του θέματος πολλούς μικρότερης αξίας φθόγγους, και τανάπαλιν).

Ως επί το πλείστον, μια φούγκα διαθέτει ένα αντίθεμα, το οποίο συνδυάζεται σταθερά με κάθε νέα εμφάνιση του θέματος ή, τουλάχιστον, με αρκετές από τις επανεμφανίσεις του· μπορεί, ωστόσο, να υφίσταται και δεύτερο ή ακόμη και τρίτο πάγιο αντίθεμα σε μια φούγκα, ή – από την άλλη πλευρά – να μην υπάρχει κανένα πραγματικό αντίθεμα. Ουσιαστικά, η λειτουργία του αντιθέματος μπορεί ανά πάσα στιγμή να ανατεθεί σε οποιαδήποτε ελεύθερη συνοδευτική του θέματος φωνή, σε μια οποιαδήποτε “αντίστιξη”, όπως αυτή ονομάζεται. Συνεπώς, η συνοδεία της πρώτης απαντήσεως λίγο μετά την έναρξη μιας φούγκας δεν στοιχειοθετεί απαραίτητα ένα αντίθεμα: ως τέτοιο εκλαμβάνεται μόνο εκ των υστέρων, εφ’ όσον στην περαιτέρω πορεία του έργου (και όχι μονάχα στο πλαίσιο της εκθέσεως) διαπιστωθεί ότι η συγκεκριμένη μελωδική γραμμή συνοδεύει με κάποια τακτικότητα, και άρα δεσμευτικότητα, τις παραθέσεις του θέματος· ειδικά, το θέμα (εν προκειμένω με την μορφή της “απάντησης”) κάλλιστα μπορεί να συνδυάζεται εξ αρχής με μια ελεύθερη “αντίστιξη” και μόνον.

1.3.1.1.4. *Συνδεδετικό πέρασμα (ή γέφυρα)*

Στο σημείο όπου και η απάντηση έχει πια ολοκληρωθεί, αναμένεται η είσοδος μιας τρίτης φωνής με το θέμα· παράλληλα, η δεύτερη φωνή εκφέρει συνήθως το αντίθεμα (σε “πραγματική” ή “τονική” μεταφορά), ενώ η πρώτη μπορεί να παρουσιάσει ένα δεύτερο αντίθεμα ή – συνηθέστερα – να προσθέσει απλά μια ελεύθερη “αντίστιξη” προς εμπλουτισμό του δίφωνου σκελετού που απαρτίζεται από το θέμα και το αντίθεμα. Συχνά, ωστόσο, η αναμενόμενη είσοδος της τρίτης φωνής αναβάλλεται για ένα σύντομο χρονικό διάστημα και έτσι οι δύο υφιστάμενες φωνές αναπτύσσουν (συνήθως εν είδει αρμονικής αλυσίδας) το δεδομένο μοτιβικό υλικό, το οποίο μπορεί να προέρχεται τόσο από το θέμα όσο και από το αντίθεμα. Το σημείο αυτό, που τοποθετείται εντός της εκθέσεως μιας φούγκας και κατά την διάρκεια του οποίου το θέμα απουσιάζει από το σύνολο των συμμετεχουσών φωνών (αφού η παρουσίασή του έχει ήδη ολοκληρωθεί σε κάποια από αυτές και προς στιγμινή καμμία άλλη δεν αναλαμβάνει να το παραθέσει εκ νέου), καλείται *συνδεδετικό πέρασμα* ή *γέφυρα*, επειδή μεσολαβεί ανάμεσα σε δύο διαδοχικές εμφανίσεις του θέματος. Το συνδεδετικό πέρασμα δεν είναι βέβαια απαραίτητο σε κάθε έκθεση φούγκας, αλλά πάντως συνιστά ένα πολύ συχνά εφαρμοζόμενο μικροδομικό στοιχείο της που ενίοτε, μάλιστα, καθίσταται αναγκαίο για τονικούς λόγους (όταν η κατάληξη της απαντήσεως και του αντιθέματος δεν επιτρέπει την άμεση επαναφορά του θέματος σε μια τρίτη φωνή), ενώ σε άλλες περιπτώσεις, ακόμη και αν το θέμα μπορεί – από τεχνικής, τουλάχιστον, πλευράς – να επανεισαχθεί άμεσα στο σημείο αυτό, ο συνθέτης παίρνει εντούτοις την απόφαση να καθυστερήσει την είσοδο της τρίτης φωνής, κρίνοντας ότι η παρεμβολή ενός συνδεδετικού περάσματος διασφαλίζει την ομαλότητα της αρμονικής και μελωδικής ροής του κομματιού και παρέχει ένα αρτιότερο και περισσότερο ενδιαφέρον καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Κατά προέκταση, σε μια τετράφωνη φούγκα, ένα συνδεδετικό πέρασμα μπορεί να παρεισφρήσει και ανάμεσα στο θέμα που παρουσιάζεται από την τρίτη φωνή και στην απάντηση που δίνεται από την τέταρτη φωνή, πράγμα το οποίο ασφαλώς και δεν είναι αναγκαίο από τονικής επόψεως· το ίδιο, δε, μπορεί να συμβεί και μεταξύ της τέταρτης και της πέμπτης φωνής σε μια πεντάφωνη φούγκα κ.ο.κ.

1.3.1.1.5. Ο γενικός σχεδιασμός της εκθέσεως

Συνοψίζοντας τις προηγούμενες παρατηρήσεις, μπορούμε να παραστήσουμε σχηματικά έναν τυπικό σχεδιασμό για την έκθεση μιας τετράφωνης φούγκας – με ένα αντίθεμα και δίχως συνδετικά περάσματα – ως εξής:

S	Θέμα	<i>αντίθεμα</i>	ελεύθερη αντίστιξη	ελεύθερη αντίστιξη
A		Απάντηση	<i>αντίθεμα</i>	ελεύθερη αντίστιξη
T			Θέμα	<i>αντίθεμα</i>
B				Απάντηση

Για εποπτικούς λόγους, χρησιμοποιείται εδώ η ονοματολογία των φωνών μιας φωνητικής φούγκας (σοπράνο [S], άλτο [A], τενόρος [T] και μπάσσο [B]), παρά το γεγονός ότι ενίοτε οι εκτάσεις των φωνών σε μια οργανική φούγκα υπερβαίνουν τα συνήθη όρια των αντίστοιχων ανθρώπινων. Στο προηγούμενο σχήμα, λοιπόν, παρατηρείται ότι οι τέσσερις φωνές εισάγονται με μια κανονικότητα, από την υψηλότερη προς την χαμηλότερη και ανά ζεύγη. Παρ' ότι η υποδειχθείσα εφαρμογή δεν είναι βεβαίως η μοναδική εφικτή, ωστόσο χαρακτηρίζεται από δύο ουσιώδεις συμβατικές προδιαγραφές: *πρώτον*, την κατά το μάλλον ή ήττον κλιμακωτή πορεία εμφάνισης των διαθέσιμων φωνών και, *δεύτερον*, την διαίρεσή τους σε ζεύγη υψηλών (S / A) και χαμηλών φωνών (T / B), στα οποία ανατίθενται αναλογικά το θέμα και η απάντηση σε μεταφορά στην οκτάβα. Αυτά τα κριτήρια προσδιορίζουν γενικότερα την σειρά εμφάνισης των φωνών στην έκθεση μιας φούγκας, η οποία μπορεί σε μεγάλο βαθμό να προβλεφθεί ήδη από την παρουσίαση του θέματος στην πρώτη φωνή: έτσι, εάν η πρώτη φωνή είναι αυτή της σοπράνο, τότε η δεύτερη θα είναι πιθανότατα εκείνη της άλτο και θα ακολουθήσουν οι φωνές του τενόρου και του μπάσσο, σύμφωνα με την παραπάνω (καθοδική) υποδειγματική περίπτωση· υπάρχει, επίσης, μια πολύ περιορισμένη πιθανότητα η απάντηση να δοθεί από την φωνή του μπάσσο και η συνολική διαδοχή να διαμορφωθεί ως S – B – T – A, ενώ αποκλείεται (υπό φυσιολογικές συνθήκες) η φωνή του τενόρου να εισαχθεί αμέσως μετά την φωνή της σοπράνο, όπως και η φωνή της άλτο να ακολουθήσει εκείνη του μπάσσο (λόγω της αναλογικής σχέσης της σοπράνο προς τον τενόρο και της άλτο προς τον μπάσσο, που δεσμεύει τις φωνές αυτές στην παρουσίαση του ίδιου υλικού, δηλαδή του θέματος ή της απάντησης, σε απόσταση οκτάβας). Κατά τον ίδιο τρόπο, η έκθεση μιας φούγκας που ξεκινά από την βαθύτερη φωνή αναμένεται να εξελιχθεί κατά την (ανοδική) φωνητική διαδοχή B – T – A – S μάλλον, παρά κατά την λιγότερο ομαλή ακολουθία B – S – A – T, ενώ σε καμμία (φυσιολογική) περίπτωση η φωνή της άλτο δεν μπορεί να ακολουθήσει άμεσα εκείνη του μπάσσο, όπως και η φωνή του τενόρου δεν μπορεί να διαδεχθεί εκείνη της σοπράνο. Εάν η έναρξη μιας φούγκας ανατίθεται στην “εσωτερική” φωνή της άλτο, η διαδοχή A – T – B – S είναι προτιμότερη σε σχέση με την εναλλακτική A – S – B – T, ενώ με αφετηρία την φωνή του τενόρου έχουμε και πάλι στην διάθεσή μας μια σαφώς προτιμητέα (T – A – S – B) καθώς και μια λιγότερο ικανοποιητική – πλην όμως δυνατή – ακολουθία φωνών (T – B – S – A).

Όλες οι προαναφερόμενες δυνατότητες βασίζονται βέβαια, όπως ήδη υπαινίχθηκα, στην προϋπόθεση της φυσιολογικής εναλλαγής του θέματος με την απάντηση. Τουναντίον, σε περίπτωση που μία έκθεση συνίσταται σε ακανόνιστες παραθέσεις του θέματος και της απάντησής του, τότε και η διαδοχή των φωνών δεν μπορεί πλέον να δεσμεύεται από τα προαναφερόμενα κριτήρια: γι' αυτό μία μη φυσιολογική διάταξη, π.χ. του τύπου A – S – T – B, συνιστά προφανώς επακόλουθο μιας κατ' εξαίρεσιν ακολουθίας θέματος – απάντησης – απάντησης (!) – θέματος, όπως χαρακτηριστικά υποδεικνύει η *φούγκα σε Ντο-μείζονα*, BWV 846 / II, της πασίγνωστης συλλογής *Το καλώς συγκερασμένο πληκτροφόρο (Das Wohltemperierte Klavier)* του J. S. Bach.

1.3.1.1.6. “Υπεράριθμος” έκθεση

Η έκθεση μιας φούγκας ολοκληρώνεται κατά κανόνα με την περάτωση του θέματος ή της απαντήσεως που παρουσιάζεται από την φωνή η οποία εισήχθη τελευταία: συνεπώς, η έκθεση μιας τρίφωνης φούγκας περιλαμβάνει τρεις εμφανίσεις του θέματος (εκ των οποίων η δεύτερη προσλαμβάνει την μορφή της πραγματικής ή της τονικής απάντησης), εκείνη μιας τετράφωνης φούγκας τέσσερις (δύο υπό μορφήν θέματος και δύο υπό μορφήν απάντησης) κ.ο.κ. Υπάρχει, εντούτοις, και η περίπτωση το θέμα (ως τέτοιο ή ως απάντηση) να πραγματοποιήσει μια πλεονάζουσα εμφάνιση στο τέλος μιας εκθέσεως, η οποία εύλογα ονομάζεται “υπεράριθμος” – καθ’ ότι ο αριθμός των παρουσιάσεων του θέματος που περιλαμβάνεται σε αυτήν είναι μεγαλύτερος του αριθμού των διαθέσιμων φωνών της φούγκας. Το φαινόμενο αυτό λαμβάνει χώραν κατά προτίμηση σε τρίφωνες φούγκες, για δύο κυρίως λόγους: αφ’ ενός μεν, διότι επιτρέπει την διαμόρφωση ολοκληρωμένων ζευγών θέματος και απάντησης, παρά τον περιττό αριθμό των φωνών, και, αφ’ ετέρου, διότι προσδίδει την ψευδαίσθηση της τετραφωνίας, η οποία περιβάλλεται από ιδιαίτερη αίγλη στην πολυφωνική αλλά και στην ομοφωνική μουσική (δεν είναι τυχαίο ότι ο χειρισμός τεσσάρων φωνών συνιστά τόσο την βάση της θεωρίας της αρμονίας όσο και βασικό στόχο της θεωρίας της αντίστιξης, στην οποία εντάσσεται ασφαλώς και η φούγκα). Όπως φαίνεται και στο ακόλουθο διάγραμμα, η τέταρτη και “υπεράριθμη” εμφάνιση του θέματος (με την μορφή της απάντησης) σε μια τρίφωνη φούγκα συνήθως ανατίθεται στην φωνή εκείνη που εισήχθη πρώτη με το θέμα:

1 ^η φωνή	Θέμα	1 ^ο αντίθεμα	2 ^ο αντίθεμα	Απάντηση
2 ^η φωνή		Απάντηση	1 ^ο αντίθεμα	2 ^ο αντίθεμα
3 ^η φωνή			Θέμα	1 ^ο αντίθεμα

Παρεμπιπτόντως, αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι το παραπάνω διάγραμμα ανταποκρίνεται συγκεκριμένα στην διαμόρφωση της εκθέσεως της *φούγκας σε Σι-ύφεση-μείζονα*, BWV 866 / II, από *Το καλώς συγκερασμένο πληκτροφόρο* του J. S. Bach, όπου τουλάχιστον η έκθεση είναι αποκαλυπτική των προβλημάτων που δημιουργεί η θεώρηση των οργανικών φωνών με όρους που αντιστοιχούν στις ανθρώπινες φωνές: εν προκειμένω, το θέμα εκφέρεται αρχικά σε μια έκταση ιδανική περισσότερο για την άλτο παρά για την σοπράνο, η πρώτη απάντηση πραγματοποιείται στο φωνητικό εύρος μιας άλτο ή ενός τενόρου, η τρίτη φωνή παρουσιάζει το θέμα σε μια έκταση που παραπέμπει μάλλον σε βαρύτονο, ενώ η πλεονάζουσα απάντηση κινείται στην υψηλή περιοχή μιας σοπράνο και συνοδεύεται μονοσήμαντα από έναν “τενόρο” και έναν “μπάσσο”. με άλλα λόγια, στην παρούσα περίπτωση διαπιστώνεται ότι κάθε οργανική φωνή κινείται σε έκταση που συχνά υπερβαίνει τα όρια μιας συγκεκριμένης ανθρώπινης φωνής και, επομένως, ότι είναι σε θέση να μεταβάλλει, αναλόγως των αναγκών, την υποτιθέμενη “ανθρώπινη” υπόστασή της!

1.3.1.1.7. Κατακλείδα της εκθέσεως

Όσο τυπική και αν είναι η ολοκλήρωση μιας εκθέσεως με την περάτωση της τελευταίας (αναμενόμενης ή πλεονάζουσας) εμφάνισης του θέματος ή της απαντήσεως, ωστόσο σε ορισμένες φούγκες η έκθεση περιλαμβάνει και ένα “ελεύθερο” καταληκτικό τμήμα, το οποίο συνήθως οδηγεί σε μια αρκετά αισθητή τέλεια ή μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Σε αυτήν την – όχι ιδιαίτερα εκτενή – *κατακλείδα* της εκθέσεως, οι φωνές αναπτύσσουν μοτιβικό υλικό από το θέμα, το αντίθεμα (ή τα αντιθέματα) είτε ακόμη από τις τυχόν επιπρόσθετες “αντιστίξεις” που έχουν ήδη παρουσιασθεί, δίνοντας πιθανόν την εντύπωση ενός ακόμη “συνδετικού περάσματος”, το οποίο όμως, ακριβώς επειδή δεν προορίζεται πλέον να μεσολαβήσει ανάμεσα σε διαφορετικές εμφανίσεις του θέματος στο

πλαίσιο της εκθέσεως μιας φούγκας, δεν μπορεί και να φέρει τέτοιου είδους ονομασία (πρέπει να έχει κανείς πάντοτε κατά νου ότι η περί την *μουσική μορφολογία* ορολογία οφείλει σε κάθε περίπτωση να είναι συμβατή με τον *λειτουργικό ρόλο* που επέχει ένα οποιοδήποτε δομικό στοιχείο στον ευρύτερο περίγυρό του, ειδάλλως καθίσταται προβληματική και απορριπτέα· και, επίσης, ότι κανένας επαρκής μουσικο-τεχνικός όρος δεν θα μπορούσε να καθιερωθεί, εάν συνιστούσε απλώς ανούσιο λογοπαίγνιο και δεν ανταποκρινόταν σε πραγματικές ανάγκες της μουσικής ανάλυσης).

1.3.1.2. *Επεισόδια*

Ως “επεισόδιο” ορίζεται ένα σχεδόν αυθυπόστατο μικροδομικό τμήμα στο πλαίσιο μιας φούγκας, το οποίο δεν εμπεριέχει πλήρεις παραθέσεις του αρχικού θέματος. Κατ’ ουσίαν, τα επεισόδια συνιστούν το μακροδομικό ανάλογο των (συνήθως σύντομων, αλλά κατ’ εξαίρεσιν και αρκετά εκτενών) συνδετικών περασμάτων της εκθέσεως μιας φούγκας, αφού καλούνται να μεσολαβήσουν ανάμεσα σε διαφορετικές – μεμονωμένες είτε ομαδοποιημένες – παραθέσεις του θέματος στην εξέλιξη του κομματιού. Η μεσολαβητική αυτή διαδικασία προσλαμβάνει συνήθως την μορφή ενός έκδηλα αναπτυξιακού τμήματος, όπου οποιοδήποτε μοτιβικό στοιχείο της εκθέσεως μπορεί πρακτικά να αξιοποιηθεί (ως επί το πλείστον εν είδει αρμονικής αλυσίδος ή ελεύθερης μελωδικής εξύφανσης), είτε δηλαδή πρόκειται για απόσπασμα του θέματος ή κάποιου αντιθέματος, είτε ακόμη για κάποια ρυθμικο-μελωδική φιγούρα προερχόμενη από απλές “αντιστίξεις”· επιπλέον, όμως, ένα επεισόδιο κάλλιστα μπορεί να βασισθεί – εν μέρει ή καθ’ ολοκληρίαν – και σε εντελώς νέο μοτιβικό υλικό, το οποίο προσλαμβάνει αυτομάτως βαρύνοντα δομικό ρόλο στην πορεία της φούγκας, αφού λειτουργεί ως αντιθετικό ή συμπληρωματικό στοιχείο στο δεδομένο θεματικό απόθεμα.

Ως επί το πλείστον, ένα επεισόδιο χαρακτηρίζεται επίσης από την μετατροπική του δυναμική, δεδομένου του ότι η διαδικασία της σταδιακής προσέγγισης ενός νέου τονικού κέντρου λαμβάνει κατά προτίμηση χώραν σε εκείνα ακριβώς τα τμήματα της φούγκας που δεν περιλαμβάνουν το αρχικό θέμα, προκειμένου να προετοιμασθεί με αυτόν τον τρόπο η επανεμφάνιση του θέματος σε ένα τονικώς σταθερότερο περιβάλλον. Η πραγματοποίηση της μετατροπίας, βέβαια, ποικίλλει από επεισόδιο σε επεισόδιο: άλλοτε η μετατροπική πορεία διατρέχει ολόκληρη την έκταση ενός επεισοδίου και εξελίσσεται με αργό και ομαλό αρμονικό ρυθμό, άλλοτε, πάλι, σημαντικό μέρος ενός επεισοδίου κινείται στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης τονικότητας και έτσι η αποσταθεροποίησή της και η πρόοδος προς κάποια άλλη τονικότητα εκδηλώνεται σε πιο συνεπτυγμένο χώρο και ενδεχομένως με περισσότερο δραστικά αρμονικά μέσα.

Ο αριθμός των επεισοδίων μιας φούγκας, η έκτασή τους αλλά και το αρμονικό τους υπόβαθρο διαφοροποιούνται, όπως είναι φυσικό, από έργο σε έργο. Σε ακραίες περιπτώσεις, μάλιστα, συναντά κανείς φούγκες δίχως κανένα επεισόδιο, καθώς και φούγκες με αναλογικά τεραστίου μεγέθους επεισόδια! Παρ’ όλα αυτά, μπορούμε να παρατηρήσουμε ορισμένα στοιχεία “κοινής πρακτικής”, ιδίως σε επίπεδο υφής και περιεχομένου. Συγκεκριμένα, σε πολλές φούγκες διαπιστώνεται ότι ο αριθμός των ενεργών φωνών τείνει να περιορισθεί στα επεισόδια (όπου, γενικά, δεν συνηθίζεται να γίνεται χρήση του συνόλου των διαθέσιμων φωνών) και ότι η γραφή τους τείνει να καταστεί λιγότερο αυστηρή από αντιστικτικής επόψεως (να γίνει αρκετά πιο ομοφωνική, με άλλα λόγια). Τέτοια φαινόμενα οφείλονται κατά κανόνα σε μια πρόθεση υφολογικής διάκρισης των επεισοδίων, ως τμημάτων περισσότερο “χαλαρής” δόμησης και διάθεσης σε σχέση με τα τμήματα εκείνα, στα οποία η επανεμφάνιση του θέματος εν είδει *cantus firmus* υποβάλλει μια πιο “αυστηρή” εν γένει αντιμετώπιση· επιπροσθέτως δε, είναι γνωστό ότι η επανεμφάνιση του θέματος κερδίζει σε επενέργεια, όταν συμπίπτει με την επανείσοδο μιας φωνής που προηγουμένως έχει σιγήσει για ένα διάστημα. Παρ’ όλα αυτά, δεν θα έπρεπε να διαφύγει της προσοχής μας και το ότι, σε αρκετές άλλες φούγκες, τέτοιου είδους διαφοροποιήσεις ανάμεσα σε επεισόδια και σε τμήματα παραθέσεων

του θέματος δεν επιδιώκονται, αλλά, αντιθέτως, η διατήρηση μιας ευρύτερης υφολογικής ομοιογένειας επιβάλλει, εν προκειμένω, την “υποβάθμιση” του αρχικού θέματος σε στοιχείο που μπορεί μεν να επανέρχεται περιοδικά, αλλά πάντως πολύ διακριτικά, δίχως δηλαδή να προβάλλεται ιδιαίτερα μέσα από το πλέγμα των φωνών που συνηχούν. Από την άλλη πλευρά, δεν είναι λίγες οι φούγκες εκείνες, στις οποίες δύο ή περισσότερα επεισόδια (ενίοτε δε και όλα) διαμορφώνονται ούτως, ώστε να παρουσιάζουν σαφείς ομοιότητες μεταξύ τους σε θεματικό και υφολογικό επίπεδο, προσδίδοντας με αυτόν τον τρόπο ιδιαίτερη συνοχή στην συνολική μακροδομική οργάνωση του εκάστοτε κομματιού και – ενδεχομένως – υπογραμμίζοντας κάποια καίρια σημεία της διάρθρωσής του. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, τα επεισόδια συνιστούν ένα πολύτιμο μικροδομικό στοιχείο της φούγκας, το οποίο δεν θα έπρεπε σε καμμία περίπτωση να υποτιμάται και να αντιμετωπίζεται *a priori* ως απλό μεσολαβητικό “εργαλείο”, ως κάτι δευτερεύον (όπως άλλωστε υποδηλώνει και ο ίδιος ο όρος “επεισόδιο”, αν τεθεί πέραν της αμιγώς τεχνικής του σημασίας) σε σχέση με τα τμήματα στα οποία παρατίθεται το αρχικό θέμα: τουναντίον, συχνά αποκαλύπτεται ότι τα επεισόδια εμφορούνται από πρωταρχικής σπουδαιότητας περιεχόμενα και “γεγονότα” για την συνολική εκτύλιξη της μορφής.

1.3.1.3. *Τμήματα παραθέσεων* του θέματος

Όπως έχει ήδη γίνει αντιληπτό, η εξέλιξη μιας φούγκας μετά την ολοκλήρωση της εκθέσεώς της συνίσταται κατά κανόνα σε εναλλαγές τμημάτων στα οποία παρατίθεται το αρχικό θέμα και “επεισοδίων” (όπου κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει). Για τα πρώτα εξ αυτών έχει προταθεί μια πληθώρα όρων, με κυριότερο τον γερμανικό όρο *Durchführung*, ο οποίος στην φούγκα εκλαμβάνεται πρωτίστως με την κυριολεκτική του σημασία, δηλαδή της “οδήγησης” (ή της εκφοράς) του θέματος μέσα από τις διαφορετικές φωνές του πολυφωνικού ιστού, και μόνο δευτερευόντως υπό την έννοια της “τονικής περιπλάνησης” του ίδιου σε μία σειρά τονικοτήτων. Στα ελληνικά, εντούτοις, αρκετοί έχουν κατά καιρούς επιχειρήσει να τον αποδώσουν ανεπιτυχώς ως “ανάπτυξη”, ως “επεξεργασία” και ακόμη ως “διεξοδική επεξεργασία” (!), παραβλέποντας αφ’ ενός μεν το ουσιώδες γεγονός ότι ο “αναπτυξιακός” χειρισμός του θέματος της φούγκας ελάχιστη σχέση έχει με την συνήθη θεματική ανάπτυξη της μορφής σονάτας (στην οποία ο όρος *Durchführung* αναφέρεται ούτως ή άλλως σε κάτι τελείως διαφορετικό, και συγκεκριμένα στην μεσαία μακροδομική ενότητα της *επεξεργασίας*) και αφ’ ετέρου το ότι πεδίο αναπτυξιακών διεργασιών συνιστούν περισσότερο τα “επεισόδια” μιας φούγκας και λιγότερο τα τμήματα παραθέσεων του θέματος. Στις ατυχείς προτάσεις ελληνικής ορολογίας για τα εν λόγω μικροδομικά τμήματα της φούγκας μπορούμε ακόμη να προσθέσουμε τις ακόλουθες: α) την απλή απαρίθμηση των τμημάτων αυτών ως “δεύτερη, τρίτη, τέταρτη κ.ο.κ. έκθεση”, σύμφωνα με μια μονοδιάστατη και απλουστευτική αντίληψη που προφανώς αντιμετωπίζει το αρχικό θέμα της φούγκας ως αυταξία και την συνολική μορφή ως κάτι ελάχιστα περισσότερο από το άθροισμα των περιοδικών του επανεμφανίσεων· β) την “επανέκθεση”, έννοια τελείως ξένη προς την φούγκα, η οποία επικεντρώνεται και πάλι υπέρ το δέον στις επανεμφανίσεις της αρχικής θεματικής ιδέας, προσδίδοντάς τους προσέτι μια αμφιλεγόμενη, σονατοειδή λειτουργική σημασία· τέλος, γ) την “ανακοίνωση” και την “είσοδο” του θέματος, όρους μάλλον παρεμφερείς με την “παραθεση”, αλλά σαφώς πιο προβληματικούς (διότι, κατ’ αρχάς, μία μουσική ιδέα “παρουσιάζεται” ή “εκτίθεται”, “παραλλάσσεται” ή “τροποποιείται”, “αναπτύσσεται”, “ρευστοποιείται”, “επανεκτίθεται”, “παρατίθεται” ή “ανακαλείται” κ.λπ., αλλά πάντως δεν “ανακοινώνεται”, διότι από μόνη της δεν διαθέτει εννοιολογικό περιεχόμενο – τουναντίον, στον χώρο της όπερας, π.χ., η σύνδεση της μουσικής με λεκτικά περιεχόμενα κάλλιστα μπορεί να καταστήσει ορισμένα μοτίβα “εξαγγελτικά”· η “είσοδος” ενός θέματος, εξ άλλου, στην πραγματικότητα αναφέρεται στην είσοδο *μιας φωνής* που λειτουργεί ως φορέας του θέματος, δίχως βέβαια η δυνατότητα αυτή να είναι δεσμευτική για κάθε φωνή που επανεισάγεται κατόπιν σιγής).

Οι επανεμφανίσεις του θέματος λαμβάνουν χώραν στο πλαίσιο των τμημάτων που αφιερώνονται σε αυτές (και ορίζονται από αυτές), είτε μεμονωμένες, είτε κατά οργανωμένα ζεύγη θέματος και απαντήσεως (*dux* και *comes*), είτε ακόμη κατά ομάδες που χαρακτηρίζονται από χαλαρότερη οργάνωση των παραθέσεων του θέματος στο εσωτερικό τους. Άλλωστε, σε αντίθεση προς την έκθεση, σε ένα τέτοιο τμήμα δεν υφίσταται πλέον κανένας περιορισμός ως προς τον συνολικό αριθμό των παραθέσεων του θέματος (που μπορεί να είναι ακόμη και μεγαλύτερος του αριθμού των διαθέσιμων φωνών) και την διανομή τους στις διαφορετικές φωνές (έτσι, για παράδειγμα, το θέμα μπορεί να εμφανισθεί δύο φορές διαδοχικά στην ίδια φωνή και συγχρόνως να απουσιάζει από την παράλληλη εκτύλιξη μιας άλλης), ούτε επίσης ισχύουν ιδιαίτερες τονικές δεσμεύσεις, πράγμα που επιτρέπει την δίχως διάκριση αξιοποίηση της “τονικής” και της “πραγματικής” απάντησης – εναλλακτικά ή ακόμη και σε συνδυασμό μεταξύ τους (ως διαφορετικές “αποχρώσεις” του ίδιου πράγματος) – καθώς και την αντιστροφή στην σειρά εμφάνισης του θεματικού ζεύγους, με την πρόταξη της απάντησης έναντι του θέματος. Το θέμα (είτε η απάντηση) μπορεί να παρουσιασθεί στην αρχική του μορφή ή να παρατεθεί αξιοποιώντας όλες τις (γνωστές από τον κανόνα) αντιστικτικές τεχνικές: σε αναστροφή, σε καρκινική κίνηση και σε καρκινική αναστροφή, καθώς και σε ρυθμική μεγέθυνση ή σμίκρυνση. Επιπλέον δε, το θέμα ενδέχεται να υποστεί και κάποιου είδους μελωδική ή ρυθμική παραλλαγή: ενίοτε, για παράδειγμα, μια παράθεση του θέματος στην εξέλιξη της φούγκας εισάγεται με διεύρυνση ή βράχυνση της ρυθμικής αξίας του εναρκτήριου φθόγγου του· άλλοτε, πάλι, περικόπτεται ή αλλοιώνεται η κατάληξη του θέματος, ενώ στην διακριτική ευχέρεια του συνθέτη παραμένει η προσθήκη ορισμένων διαβατικών ή ποικιλματικών φθόγγων είτε ακόμη η ελαφρά ρυθμικο-μελωδική τροποποίηση κάποιου σημείου του θέματος για προφανείς αρμονικούς λόγους, σε ορισμένες περιπτώσεις, ειδάλλως για λόγους που άπτονται της καλλιτεχνικής ιδιοσυγκρασίας του δημιουργού και δεν μπορούν να αιτιολογηθούν σε αμιγώς θεωρητική βάση.

Παράλληλα με το θέμα, στα τμήματα των παραθέσεων του εμφανίζεται και το αντίθεμα (ή τα αντιθέματα, εάν διαπιστώνεται η ύπαρξη περισσοτέρων του ενός), απaráλλακτο, τροποποιημένο σε κάποιον βαθμό ή ακόμη και περικεκομμένο (σε αποσπασματική μορφή). Παρ’ όλα αυτά, η παρουσία του αντιθέματος δεν είναι εξίσου απαραίτητη στα τμήματα αυτά, όπως ήταν στην έκθεση της φούγκας: γι’ αυτό, ορισμένες από τις παραθέσεις του θέματος, ιδίως μάλιστα εκείνες που απομακρύνονται αισθητά από την πρωτότυπη εκδοχή του, μπορούν να μην συνοδεύονται από το αντίθεμα· επίσης, ένα τμήμα παραθέσεων επιτρέπει τον διεξοδικό – ακόμη και “επίμονο” – συνδυασμό του θέματος με νέα συνοδευτικά στοιχεία, τα οποία εκτοπίζουν εν προκειμένω το αντίθεμα και δημιουργούν άλλα συνεκτικά συμφραζόμενα.

Εξυπηρετώντας τον συνολικό τονικό σχεδιασμό του κομματιού, τα τμήματα παραθέσεων του θέματος εδραιώνουν ως επί το πλείστον νέα τονικά κέντρα και – συνήθως προς το τέλος της φούγκας – επανεπικυρώνουν την αρχική τονικότητα. Παρ’ όλα αυτά, τα εν λόγω τμήματα δεν συνιστούν οπωσδήποτε “νησίδες” τονικής στασιμότητας, σε αντιδιαστολή προς τα “κατ’ εξοχήν” μετατροπικά επεισόδια: ένα τμήμα παραθέσεων του θέματος κάλλιστα μπορεί να ξεκινά από μία τονικότητα και να καταλήγει σε μια άλλη, ενώ αυτή καθ’ εαυτή η μετατροπική εξέλιξη μπορεί να λαμβάνει χώραν παράλληλα με την εμφάνιση του θέματος σε μία φωνή ή να πραγματοποιείται σε σύντομα συνδυαστικά περάσματα που μεσολαβούν ανάμεσα σε διαφορετικές παραθέσεις του θέματος, οι οποίες διαμορφώνουν ευρύτερα τέτοια τμήματα. Πλην εξαιρετικών περιπτώσεων, οι τονικότητες στις οποίες εμφανίζονται τα τμήματα παραθέσεων του θέματος μιας φούγκας είναι οι στενότερα συγγενικές προς την αρχική: στον μείζονα τρόπο, τα προτιμητέα τονικά κέντρα αφορούν στις τονικότητες της σχετικής ελάσσονος (vi), της δεσπόζουσας (V) και της σχετικής της (iii) καθώς και της υποδεσπόζουσας (IV) με την δική της σχετική (ii), ενώ στον ελάσσονα τρόπο επιλέγονται κατά προτίμηση η σχετική μείζονα (III), η υποδεσπόζουσα (iv) και η σχετική της (VI) καθώς και η δεσπόζουσα (v) με την δική της σχετική (VII), αντιστοίχως· φυσικά, δεν είναι

απαραίτητο μια φούγκα να διέλθει απ' όλες τις προαναφερόμενες τονικότητες, ούτε είναι εξ αρχής καθορισμένη η σειρά με την οποία προσεγγίζονται τα νέα τονικά κέντρα στην πορεία του έργου (περισσότερα επ' αυτού του ζητήματος θα συζητηθούν κατά την πραγμάτευση της μακροδομικής οργάνωσης της φούγκας).

Ιδιαίτερη περίπτωση τμήματος παραθέσεων του θέματος στην θεωρία της φούγκας αποτελεί η λεγόμενη “αντέκθεση”. Υπό τον όρο αυτόν δηλώνεται αποκλειστικά το πρώτο τμήμα παραθέσεων του θέματος μετά την έκθεση, εφ' όσον όμως αυτό παραμένει στην αρχική τονικότητα και δεν έχει στραφεί προς κάποια άλλη, μέσω του επεισοδίου που έχει προηγηθεί. Ένα τέτοιο τμήμα συναντάται ως επί το πλείστον σε σχετικά εκτενείς φούγκες και συνήθως συνίσταται σε μία μεμονωμένη παράθεση ή σε ένα μόνο ζεύγος θέματος και απάντησης· είναι πάντως μάλλον απίθανο η “αντέκθεση” αυτή να προσλάβει έκταση και περιεχόμενα ανάλογα της εκθέσεως. Η θεωρία της φούγκας δεν διαθέτει, παρ' όλα αυτά, ιδιαίτερη ονομασία για ένα τμήμα παραθέσεων του θέματος που σηματοδοτεί την επαναφορά της αρχικής τονικότητας σε μεταγενέστερο σημείο της εξέλιξης του κομματιού – και όχι απαραίτητα προς το τέλος του! Μάλιστα, η πρακτική της επαναφοράς του θέματος στην αρχική τονικότητα σε διαφορετικά σημεία μιας σχετικώς εκτενούς φούγκας συνιστά επαρκή λόγο απόρριψης του όρου “επανέκθεση”, σε περίπτωση που αυτός επιχειρηθεί να χρησιμοποιηθεί ειδικά για την κατάδειξη του τελευταίου τμήματος παραθέσεων μιας φούγκας.

Η θεωρία της φούγκας διακρίνει επίσης την εφαρμογή της τεχνικής του κανόνος σε ένα τμήμα παραθέσεων του θέματος, κάνοντας συγκεκριμένα λόγο για ένα “stretto”, όπου δηλαδή το θέμα παρουσιάζεται διαδοχικά και σε επικάλυψη από ορισμένες φωνές, με την προαιρετική εφαρμογή της κατοπτρικής, της καρκινικής και της αντιανάστροφης κίνησης καθώς και της ρυθμικής του μεγέθυνσης ή σμίκρυνσης. Ως stretto μπορεί να διαμορφωθεί οποιοδήποτε τμήμα παραθέσεων μιας φούγκας (ακόμη και το σύνολό τους), χωρίς καμμία δέσμευση ως προς το πλήθος των επικαλυπτόμενων παραθέσεων του θέματος καθώς και ως προς τα διαστήματα και τις αποστάσεις μεταξύ των εισόδων των διαφορετικών φωνών. Ενίοτε πάλι, γίνεται λόγος μόνο για “stretto της κεφαλής του θέματος”, όταν δηλαδή μια κατ' αρχάς “κανονική” διαδικασία εκφυλίζεται γρήγορα σε ελεύθερη μίμηση, με την διακοπή της παράθεσης του θέματος σε μία ή περισσότερες φωνές (πάντως, τα όρια ανάμεσα σε αυτήν την αμιγώς “αντιστικτική” θεώρηση του εν λόγω φαινομένου και σε μια αντιμετώπιση του ίδιου με όρους θεματικής συνοδείας-ανάπτυξης, και συγκεκριμένα υπό την έννοια της κλασσικής “durchbrochene Arbeit”, είναι ομολογουμένως εξαιρετικά δυσδιάκριτα).

1.3.1.4. *Coda*

Ως “coda” εκλαμβάνεται το καταληκτικό τμήμα μιας φούγκας, όπου η αρχική τονικότητα έχει οριστικά αποκατασταθεί (με μια ήδη πραγματοποιηθείσα πτωτική διαδικασία) και το κομμάτι βαίνει προς αποπεράτωση. Σε αρκετές φούγκες παρατηρείται στο σημείο αυτό μια προνομιακή εφαρμογή της τεχνικής του “ισοκράτη” επί της τονικής, κατά κύριον λόγο (δευτερευόντως, δε, εκείνου επί της δεσπόζουσας, ο οποίος ενδείκνυται περισσότερο ως μέσο αρμονικής προετοιμασίας της “coda” και άρα συνήθως προηγείται αυτής). Επιπροσθέτως, δεν είναι λίγες οι φούγκες που ολοκληρώνονται με μία ή περισσότερες (συνά εν είδει stretto) καταληκτικές παραθέσεις του θέματος – ολόκληρου ή σε αποσπασματική μορφή (ενδεχομένως, μάλιστα, με αναφορές μόνο στην κεφαλή του) – από κοινού, πιθανόν, με ανακλήσεις άλλων χαρακτηριστικών μοτιβικών στοιχείων του έργου. Και ειδικά στην περίπτωση μιας οργανικής φούγκας, τέλος, η “coda” διακρίνεται έντονα από την πολύ μεγαλύτερη ελευθερία της γραφής της σε σχέση με την αντιστικτική αυστηρότητα του υπόλοιπου κομματιού, καθώς εδώ μπορούν να κάνουν την εμφάνισή τους επιπρόσθετες νέες “φωνές” και συμπαγέστερες συγχορδίες, είτε ιδιωματικοί αρπισμοί και δεξιοτεχνικά οργανικά περάσματα.