

Είδη και μορφές της έντεχνης μουσικής στην ιστορική τους προοπτική Φούγκα (δεύτερο μέρος: είδη φούγκας)

Ιωάννης Φούλιας, διδάκτωρ μουσικολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών

1.3.2. Το ζήτημα του μακροδομικού σχεδιασμού της φούγκας

Η προηγηθείσα εξέταση των μικροδομικών στοιχείων της φούγκας ρίχνει μεν φως στα επιμέρους συστατικά της αντιστικτικής αυτής κατασκευής, αλλά δεν αποκαλύπτει τίποτε ως προς την συνολική μακροδομική της οργάνωση. Η αρχή της εναλλαγής παραθέσεων του αρχικού θέματος σε διάφορες φωνές και τμημάτων που δεν το εμπεριέχουν στην ολότητά του ή δεν αναφέρονται καθόλου σε αυτό (“επεισόδια”) είναι βέβαια θεμελιώδης, πλην όμως ούτε καθ’ ολοκληρίαν δεσμευτική, ούτε – πολύ περισσότερο – ικανή να προσδιορίσει ακριβέστερα την *μορφή* που μπορεί εν τέλει να προσλάβει ένα τέτοιο κομμάτι.

Η παραπάνω αναφορά στην έννοια της “μορφής” φέρνει στο προσκήνιο ένα κεντρικό και αμφιλεγόμενο ζήτημα στην εν γένει πραγμάτευση της φούγκας. Είναι, άραγε, η φούγκα *μορφή*; Ή, αναδιατυπώνοντας το ίδιο ουσιαστικά ερώτημα, υπάρχει “μορφή φούγκας” ή, έστω, ένα (περιορισμένο) σύνολο “μορφών φούγκας”; Το οντολογικό αυτό ερώτημα ανέκυψε μετά τα μέσα του 20^{ου} αιώνας, όταν η ενασχόληση με το ρεπερτόριο που εντάσσεται στο είδος της φούγκας οδήγησε πολλούς στην διαπίστωση ότι τα συμβατικά δομικά πρότυπα φούγκας, που είχαν προταθεί από την θεωρία του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνας, ανταποκρίνονταν από ελάχιστα έως καθόλου στα δεδομένα της προγενέστερης συνθετικής πράξης. Για θεωρητικούς όπως ο Hugo Riemann, η φούγκα κατανοείτο αποκλειστικά και αυτονόητα (!) ως μία τριμερής μονοθεματική μορφή, στην βάση του τονικού της σχεδιασμού, ο οποίος – κατά εμφανή αναλογία προς εκείνον της μορφής σονάτας – προέβλεπε την διαδοχή α) μιας τονικώς παγιωμένης περιοχής, β) μιας περιοχής τονικής αποσταθεροποίησης και περιπλάνησης και γ) μιας περιοχής αποκατάστασης και επανεδραίωσης της αρχικής τονικότητας. Αρκετοί γάλλοι καθηγητές σύνθεσης, επίσης, καθιέρωσαν την ίδια περίοδο μία πρότυπη διάρθρωση φούγκας, την “σχολική φούγκα” (λεπτομέρειες γι’ αυτήν θα αναφερθούν παρακάτω), η οποία, αν και στην πραγματικότητα απέβλεπε στην ευχερέστερη πρακτική εξοικείωση των σπουδαστών με τις βασικές κατασκευαστικές αρχές της φούγκας, ωστόσο δεν άργησε να χρησιμοποιηθεί τόσο ως μέτρο αποτίμησης της παλαιότερης δημιουργίας όσο και ως “οδηγός” για την σύνθεση νέων φουγκών με καλλιτεχνικές, μάλιστα, αξιώσεις!

Τέτοιες προσεγγίσεις, όμως, ήταν φανερό ότι ενείχαν υπερβολικό βαθμό αφαίρεσης και αυθαιρεσίας σε σχέση με το αντικείμενο που – υποτίθεται ότι – έθεταν υπό εξέταση. Η θεωρητική σκοπιμότητα της αναγωγής του ρεπερτορίου σε ένα βασικό μορφολογικό σχήμα απέδιδε εμφανώς περισσότερους καρπούς στην περίπτωση της σονάτας (για λόγους που θα καταστούν φανεροί κατά την πραγμάτευση του εν λόγω είδους), παρά σε εκείνη της φούγκας: και αυτό, διότι η φούγκα αντιπροσωπεύει πρωτίστως μία καλλιτεχνική περίοδο (του μπαρόκ), κατά την οποία η ενόργανη μουσική ενσωματώνει σε πολύ σημαντικό βαθμό το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού, γεγονός που δυσχεραίνει σημαντικά την – ούτως ή άλλως μη αναγκαία – κανονιστική διαμόρφωση δομικών προτύπων και, αντ’ αυτής, δίνει προτεραιότητα στην δυνατότητα χειρισμού ορισμένων απλών κατασκευαστικών αρχών με μεγάλη ελευθερία. Συνεπώς, η μακροδομική οργάνωση της φούγκας (όπως και του μεγαλύτερου μέρους της ενόργανης μουσικής του μπαρόκ) δεν προϋποτίθεται ως αφηρημένο σχήμα, αλλά διαμορφώνεται κάθε φορά *ad hoc*, αναλόγως δηλαδή του εκάστοτε χειρισμού των μικροδομικών της στοιχείων, της επιλεκτικής εφαρμογής των αρχών και των συνθετικών μεθόδων που υπάγονται σε αυτήν. *Μορφή φούγκας*, επομένως, υπό την έννοια της λειτουργικής ενσωμάτωσης ορισμένων θεματικών περιεχομένων και δυνατοτήτων χειρισμού

τους σε μια αρκετά δεσμευτική (τονική) “τάξη πραγμάτων”, δεν υπάρχει: εκείνο που υφίσταται στην παρούσα περίπτωση είναι μονάχα ένα σύνολο κατασκευαστικών αρχών και κάποια ελάχιστα πραγματολογικά δεδομένα που, αφ’ ενός μεν, επιτρέπουν την ένταξη ενός κομματιού στην κατηγορία της φούγκας, αφ’ ετέρου δε, αξιοποιούνται με κάποια λογική (αλλά μη προκαθορισμένη) αλληλουχία, διαμορφώνοντας συνεκτικές σχέσεις μεταξύ τους, οι οποίες τελικά προσδίδουν στο όλον μια αναγνωρίσιμη, εν μέρει μοναδική, μακροδομική ποιότητα.

Η θεωρητική αντιδιαστολή της φούγκας προς την μορφή της σονάτας απέφερε, επιπλέον, τον χαρακτηρισμό της πρώτης ως “στατικής”, εν συγκρίσει προς την “δυναμική” διάσταση της δεύτερης. Το αξίωμα περί της “στατικότητας” της φούγκας προκύπτει από το γεγονός ότι η αρχική θεματική της ιδέα συχνά δεν υπόκειται αυτή καθ’ εαυτή σε αναπτυξιακές διαδικασίες, ούτε αντιπαρατίθεται προς κάποιες δευτερεύουσες ιδέες, προκειμένου τελικά να διαμορφωθεί μια διαλεκτική σύνθεση τονικών και (ενίοτε) θεματικών αντιθέσεων – όπως κατά κανόνα συμβαίνει στην σονάτα. Όμως, η εν λόγω προοπτική είναι εξ αρχής προβληματική, στον βαθμό που επιχειρεί να συγκρίνει κατά τρόπον απόλυτο δύο κατασκευαστικές αρχές, οι οποίες διαφέρουν ριζικά τόσο ως προς το περιεχόμενο όσο και ως προς την γενικότερη “λογική” και το υπόβαθρο που τις συνέχει. Η φούγκα αποδεικνύεται και πάλι αντιπροσωπευτική μιας “άλλης” εποχής, τελείως διαφορετικής από εκείνη την οποία βίωναν εν μέρει οι θεωρητικοί του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνας: μιας εποχής, όπου κυρίαρχο αισθητικό αίτημα συνιστούσε «η ενότητα στην πολλαπλότητα», η θεμελίωση ενός μουσικού κομματιού σε ένα και μοναδικό “συναίσθημα”, που συνήθως αντιπροσώπευε η εναρκτήρια ιδέα ή ένα *cantus firmus*: το θέμα της φούγκας, εν προκειμένω, η γενεσιουργός “*Inventio*”, ασφαλώς και μπορεί να συνοδεύεται από άλλες, δευτερεύουσες μελωδικές ιδέες και μοτίβα: μπορεί, επίσης, να πλέκεται αντιστικτικά με αυτές είτε ακόμη να εναλλάσσεται με αυτές στην πορεία του κομματιού· παρ’ όλα αυτά, οι τελευταίες δεν κατανοούνται ως “αντίποδες” του αρχικού θέματος, δεν “αντιπαρατίθενται” προς αυτό, ούτε έρχονται σε “σύγκρουση” με αυτό, διότι καμμία εξ αυτών δεν επιδιώκει πραγματικά να το θέσει στο περιθώριο, να “σφετερισθεί” την ηγεμονία του. Η αντιστικτική τεχνοτροπία, γενικότερα, θεμελιώνεται στην *συνύπαρξη* των διαφορετικών φωνών και στην *συνεκτικότητα* που διασφαλίζει η υπεροχή μίας βασικής μελωδικής ιδέας, η εκμετάλλευση του πολύπλευρου δυναμικού της οποίας αρκεί για την παροχή της επιθυμητής ποικιλίας στην εξέλιξη ενός μουσικού έργου. Κατά συνέπειαν, η υποτιθέμενη “στατικότητα” της φούγκας έχει νόημα μόνον εφ’ όσον αποδεχθούμε την αναγκαιότητα της εξέτασής της με κριτήρια ξένα προς αυτήν, αλλά και προς την εποχή που η ίδια αντιπροσωπεύει· και είναι βέβαιο ότι η έννοια της “στατικότητας” εμπεριέχει, εν προκειμένω, μια αρνητική αξιολογική κρίση για το είδος της φούγκας, που μοιάζει να αιτιολογεί, εν πολλοίς, και την “αναγκαιότητα” της *υπέρβασής* της, σύμφωνα τουλάχιστον με μια εξόχως επιφανειακή και παρωχημένη ερμηνεία των ευρύτερων ιστορικών εξελίξεων στον χώρο της ευρωπαϊκής μουσικής.

1.3.3. Είδη φούγκας

1.3.3.1. Απλή φούγκα

Ως “απλή” κατανοείται κάθε φούγκα που βασίζεται σε ένα και μοναδικό κύριο θέμα. Καθώς όμως η περίπτωση αυτή αφορά, ούτως ή άλλως, στην συντριπτική πλειονότητα των έργων αυτού του είδους, ο όρος “απλή” σχεδόν πάντοτε παραλείπεται και έτσι απομένει ως τίτλος (και συνάμα ως ειδολογικός χαρακτηρισμός) μονάχα ο όρος “φούγκα”, κατ’ αρχάς, ακολουθούμενος συνήθως και από ορισμένες επιπρόσθετες πληροφορίες, οι οποίες μπορούν, κατά περίπτωση, να αναφέρονται:

- στο πλήθος των διαφορετικών φωνών μιας φούγκας: υπάρχουν φούγκες για δύο φωνές

(ή *δίφωνες*), για τρεις φωνές (*τρίφωνες*), για τέσσερις φωνές (*τετράφωνες*), για πέντε φωνές (*πεντάφωνες*) κ.ο.κ.

- στο “ποιόν” των φωνών αυτών· στο σχετικό ρεπερτόριο συναντάμε φούγκες για όργανο και για άλλα πληκτροφόρα (ένα ή περισσότερα), φούγκες για άλλα “πολυφωνικά” όργανα (π.χ. για βιολί ή λαούτο), φούγκες για διάφορα ενόργανα σύνολα (π.χ. για βιολί και basso continuo [συνεχές βάσιμο], για κουαρτέτο ή τρίο εγχόρδων) καθώς και για πλήρη ορχήστρα, αλλά ασφαλώς και φωνητικές φούγκες – για σολιστικές είτε χορωδιακές φωνές, με ή χωρίς ενόργανη συνοδεία (έχω ήδη υποδείξει την προβληματικότητα της αλόγιστης χρήσης της ορολογίας της φωνητικής φούγκας στην κατάδειξη των φωνών μιας οργανικής φούγκας – ως σοπράνο, άλτο κ.λπ.).
- στην τονικότητα του έργου (πρωτίστως στην ενόργανη μουσική): πέραν των αυτονόητων, σήμερα, αναφορών στις δώδεκα μείζονες και τις ισόποσες ελάσσονες τονικότητες, στο ρεπερτόριο ιδίως του 17^{ου} αιώνας συναντώνται πολύ συχνά οι οκτώ “τόνοι” που αντιστοιχούν – ως επί το πλείστον, βέβαια, διότι ανέκαθεν (ήδη από εκείνη την εποχή!) επικρατούσε τρομερή σύγχυση γύρω από το εν λόγω ζήτημα – στις ακόλουθες τονικότητες (και όχι στους παλαιότερους ισάριθμους “τρόπους” της φωνητικής εκκλησιαστικής μουσικής παράδοσης): “πρώτος τόνος” = *ρε-ελάσσονα* (αν και δίχως ύφεση στον οπλισμό), “δεύτερος τόνος” = *σολ-ελάσσονα* (με μία μόνο ύφεση στον οπλισμό), “τρίτος τόνος” = *λα-ελάσσονα*, “τέταρτος τόνος” = *μι-ελάσσονα* (δίχως δίεση στον οπλισμό), “πέμπτος τόνος” = *Ντο-μείζονα*, “έκτος τόνος” = *Φα-μείζονα* (με ύφεση στον οπλισμό), “έβδομος τόνος” = *ρε-ελάσσονα* (με ύφεση στον οπλισμό) ή *Ρε-μείζονα* (με δύο διέσεις στον οπλισμό), “όγδοος τόνος” = *Σολ-μείζονα* (ενίοτε με δίεση στον οπλισμό). Σε φούγκες γραμμένες στον 20^ο αιώνα, εξ άλλου, γίνεται κάποτε αναφορά μόνο στο τονικό κέντρο (όπως στον περίφημο κύκλο *Ludus tonalis* του Paul Hindemith), αφού εδώ δεν βρίσκουν πλέον εφαρμογή το τονικό σύστημα μείζονος-ελάσσονος τρόπου και η λειτουργική αρμονία.
- στην προέλευση του θέματος της φούγκας· όπως έχει ήδη αναφερθεί, σε περίπτωση που το θέμα μιας φούγκας δεν συνιστά έμπνευση του συνθέτη της, στον τίτλο του έργου δηλώνεται κατά κανόνα ο τίτλος της μελωδίας (φούγκα πάνω σε ένα συγκεκριμένο χορικό ή λειτουργικό μέλος, σε κάποια κοσμική μελωδία κ.ο.κ.) είτε η προέλευσή της (φούγκα πάνω σε ένα θέμα του τάδε δημιουργού ή, τουλάχιστον, από την δείνα μουσική ανθολογία).

Ας εξετάσουμε, τώρα, ποικίλες δυνατότητες μακροδομικού σχεδιασμού μιας απλής φούγκας, επί τη βάση διαφορετικών και συχνά αλληλεπιδρυσών παραμέτρων, οι οποίες ενοποιούν τα επάλληλα μικροδομικά τμήματα ενός τέτοιου κομματιού (έκθεση, επεισόδια, τμήματα παραθέσεων του θέματος, coda) σε ευρύτερες και περιεκτικότερες ενότητες.

1.3.3.1.1. Τονική πλοκή

Ο συνολικός τονικός σχεδιασμός μιας φούγκας συνιστά συχνά ένα καθοριστικό κριτήριο για την αποκάλυψη της μακροδομικής της διαμόρφωσης. Από τις πολυάριθμες σχετικές δυνατότητες, μπορούν εδώ να αναφερθούν ενδεικτικά οι ακόλουθες:

- *Τριμερής μακροδομή*. Η συνηθέστερη – αλλά κατά κανόνα τρόπο κανονιστική – περίπτωση αφορά στην διαδοχή τριών διακριτών φάσεων τονικής εξέλιξης. Η πρώτη από αυτές χαρακτηρίζεται από τονική σταθερότητα: περιλαμβάνει οπωσδήποτε την έκθεση και ενδεχομένως ένα επεισόδιο και μία “αντέκθεση”, κατά την διάρκεια των οποίων η αρχική τονικότητα εδραιώνεται και επεκτείνεται δίχως ουσιώδεις παρεκβάσεις προς άλλες τονικές περιοχές. Η δεύτερη φάση τονικής εξέλιξης είναι κατά κανόνα η

εκτενέστερη και η πλέον “περιπετειώδης”, καθ’ ότι εδώ ακριβώς προσεγγίζονται και ενίοτε επικυρώνονται πτωτικά (δίχως πάντως μια τέτοια διαδικασία να επιφέρει απαραίτητα και την διακοπή της συνεχούς μελωδικής ροής στις επιμέρους φωνές) άλλες τονικότητες, ως επί το πλείστον στενά συγγενικές της αρχικής. Όπως όμως επισημάνθηκε κατά την (μικροδομική) διερεύνηση των τμημάτων παραθέσεων του θέματος, η επιλογή και η διαδοχή των τονικοτήτων αυτών, επιπροσθέτως δε και η έμφαση που δίνεται σε κάθε μία εξ αυτών, εναπόκειται στην φαντασία του συνθέτη: ως εκ τούτου, το στοιχείο που επιτρέπει σε έναν ακαθόριστο αριθμό επεισοδίων και τμημάτων παραθέσεων του θέματος να αποτελέσουν από κοινού μία ευρύτερη ενότητα “τονικής περιπλάνησης” είναι πρωτίστως η απουσία σαφών αναφορών στην αρχική τονικότητα εντός αυτού του πλαισίου. Διότι το γεγονός της επαναφοράς της αρχικής τονικότητας προσδιορίζει και υποστασιοποιεί την τρίτη και τελευταία ενότητα του τριμερούς τονικού σχεδιασμού – μια όχι ιδιαίτερα εκτενή περιοχή “αποκατάστασης” και οριστικής εδραίωσης της βασικής τονικότητας του κομματιού, που ενδεχομένως επιτρέπει σύντομες παρεκκλίσεις προς τις περιοχές της υποδεσπόζουσας και της δεσπόζουσας (ως μέσα αρμονικής επέκτασης της τονικής). Ο τριμερής αυτός σχεδιασμός ανταποκρίνεται στις θεμελιώδεις διαδοχές “στάση – κίνηση – στάση” και “χαλάρωση – ένταση – χαλάρωση”, οι οποίες απετέλεσαν αφετηρία για την συγκρότηση μουσικών θεωριών τόσο διαφορετικών μεταξύ τους, όσο αυτές των Adolf Bernhard Marx και Heinrich Schenker. Εντούτοις, τα ακριβή όρια μεταξύ των τριών ενοτήτων συχνά δεν είναι εύκολο να εντοπισθούν (όπως η θεωρητική προσέγγιση του ζητήματος αφήνει ίσως να διαφανεί) στην συνθετική πράξη, όπου η διαδικασία της απομάκρυνσης από την αρχική τονικότητα μπορεί κατά περίπτωση να εντάσσεται στην πρώτη ή στην δεύτερη ενότητα, όπως και η διαδικασία της επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητας ενδέχεται να συνδέεται στενότερα με την ολοκλήρωση της δεύτερης ενότητας ή να σηματοδοτεί την έναρξη της τρίτης.

- *Διμερής μακροδομή.* Σε αντίθεση με τον τριμερή τονικό σχεδιασμό, στον διμερή η επαναφορά της αρχικής τονικότητας λαμβάνει χώραν κάπου στο μέσον της συνολικής εξέλιξης της φούγκας, διαμορφώνοντας συνεπώς δύο ευρύτερες – και αρκετά ισορροπημένες ως προς την έκτασή τους – ενότητες. Η πρώτη εξ αυτών δεν περιορίζεται βέβαια στην αρχική τονικότητα, αλλά στρέφεται και προς μία ή περισσότερες συγγενικές τονικές περιοχές: η δεύτερη ενότητα, πάλι, έχει επίσης την δυνατότητα να παρεκκλίνει προς άλλα τονικά κέντρα, αν και κατά τρόπον τέτοιον που να μην υπονομεύει ουσιαστικά την κυριαρχία της βασικής τονικότητας. Η αρμονική σύνδεση των δύο ενοτήτων μπορεί να καθίσταται πολύ ομαλή (π.χ. με την επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας μέσω της δεσπόζουσας) ή, αντιθέτως, να δημιουργεί ένα αρκετά εμφανές αρμονικό “χάσμα” (π.χ. με μια σχέση τρίτης, ανάμεσα στην ελάσσονα σχετική ή την σχετική της δεσπόζουσας και στην μείζονα τονική).
- *Μονομερής μακροδομή.* Σε ορισμένες φούγκες – σχετικά περιορισμένης εκτάσεως – η τονική πορεία δεν επιτρέπει κανέναν διαχωρισμό σε δύο ή περισσότερες ενότητες, καθ’ ότι περιστρέφεται επίμονα γύρω από την βασική τονικότητα, περιλαμβάνοντας ενδεχομένως και επουσιώδεις τονικοποιήσεις της δεσπόζουσας είτε της υποδεσπόζουσας. Σε τέτοιες περιπτώσεις, λοιπόν, κάλλιστα μπορεί κανείς να δεχθεί ότι η ακολουθία των μικροδομικών τμημάτων διαμορφώνει μία και μοναδική ενότητα, που χαρακτηρίζεται από τονική ομοιογένεια σε ολόκληρη την έκτασή της.
- *Πολυμερής μακροδομή.* Υπάρχουν φούγκες, οι οποίες ακολουθούν έναν εκτενή και “πολυκύμαντο” τονικό σχεδιασμό. Φερ’ ειπείν, η αρχική τονικότητα μπορεί να εδραιώνεται σε τρεις περιοχές-ενότητες, οι οποίες εναλλάσσονται με άλλες δύο δομικές ενότητες που δίνουν έμφαση σε διαφορετικά τονικά κέντρα: ένας τέτοιος

σχεδιασμός υποβάλλει ασφαλώς την αίσθηση μιας πενταμερούς μακροδομικής διάρθρωσης, η οποία κατά καμμία έννοια δεν θα “όφειλε να αναχθεί” (στην βάση μιας προκρούστειας αντίληψης) σε μια απλούστερη, τριμερή ή διμερή θεώρηση! Σε άλλες φούγκες, επίσης, διαπιστώνεται ότι το πεδίο της “τονικής περιπλάνησης” δεν μπορεί να εκληφθεί ως ενιαίο σύνολο, αλλά επιβάλλεται να αντιμετωπισθεί ως άθροισμα δύο ή περισσότερων, σαφώς διακριτών μεταξύ τους ενοτήτων, στον βαθμό που κάθε μία εξ αυτών επικεντρώνεται σε ένα νέο τονικό κέντρο και επιπλέον το επικυρώνει πτωτικά: για παράδειγμα, μια φούγκα μπορεί να βασίζεται σε έναν τετραμερή τονικό-δομικό σχεδιασμό, όπου η πρώτη ενότητα αφιερώνεται στην αρχική τονικότητα, η δεύτερη προσεγγίζει σταδιακά και εδραιώνει την τονικότητα της δεσπόζουσας, η τρίτη ενότητα στρέφεται προς την ελάχιστο σχετική και την επικυρώνει, ενώ η τέταρτη και τελευταία επιφορτίζεται με την διαδικασία επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητας καθώς και με την τελική της αποκατάσταση.

1.3.3.1.2. Μοτιβικά και υφολογικά στοιχεία

Πέραν του τονικού σχεδιασμού μιας απλής φούγκας, η διάρθρωση ενός τέτοιου έργου καθίσταται ενίοτε ιδιαίτερα εύληπτη με την αξιοποίηση και άλλων μέσων. Σε ορισμένες περιπτώσεις, μια σειρά επεισοδίων και τμημάτων παραθέσεων του θέματος ενοποιείται και εκλαμβάνεται ως ευρύτερη ενότητα, χάρη στην σταθερή (ενδεχομένως και “επίμονη”) παρουσία ενός νέου, χαρακτηριστικού μοτιβικού στοιχείου που παρουσιάζεται σε μία ή περισσότερες φωνές. Άλλοτε πάλι, χαρακτηριστικές ρυθμικομελωδικές φιγούρες – οι οποίες μπορούν επίσης να υπερβαίνουν τις “στενές” οριοθετήσεις των μικροδομικών τμημάτων – σηματοδοτούν την έναρξη είτε την κατάληξη συγκεκριμένων ενοτήτων μιας φούγκας ή, υπό προϋποθέσεις, προσεγγίζουν τον λειτουργικό ρόλο των *ritornelli* ενός κοντσέρτου.

Ο τρόπος γραφής παρέχει εξίσου την δυνατότητα διάρθρωσης μιας φούγκας σε επιμέρους μακροδομικές ενότητες. Δεν είναι καθόλου σπάνιο π.χ. το φαινόμενο μια φούγκα να ξεκινά μεν κατά τρόπον αυστηρά αντιστικτικό, αλλά από ένα σημείο και έπειτα – και μάλιστα για αρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα – να εξελίσσεται προβάλλοντας ομοφωνικά υφολογικά στοιχεία, όπως συγχορδιακούς σχηματισμούς είτε σολιστικά περάσματα· η εναλλαγή “αυστηρών” και περισσότερο “ελεύθερων”, υπ’ αυτήν την έννοια, ενοτήτων συνιστά όντως ένα επαρκές και μάλιστα ευδιάκριτο μέσο μακροδομικής οργάνωσης της φούγκας. Σε αρκετές φούγκες για όργανο, προσέτι, παρατηρείται μια τριμερή διάρθρωση, με κριτήριο την χρήση των ποδοπλήκτρων στις εξωτερικές ενότητες, οι οποίες περιβάλλουν μία εσωτερική που περιορίζεται στον χειρισμό των μανουαλίων και ταυτοχρόνως σε μικρότερο αριθμό φωνών και ασθενέστερη ηχηρότητα. Φυσικά, παρόμοιες “ενορχηστρωτικές” μεταβολές συναντώνται και σε φούγκες για ευρύτερα ενόργανα σύνολα καθώς και για ορχήστρα, όπου η λειτουργική αξιοποίηση των διάφορων ομάδων οργάνων ή μεμονωμένων μελών του συνόλου προσφέρεται εξόχως για την κατάδειξη κρίσιμων δομικών σημείων του μακροδομικού σχεδιασμού.

1.3.3.1.3. Ιδιαίτερες συνθετικές τεχνικές

Αποκαλυπτικές όσον αφορά στην μακροδομική οργάνωση μιας φούγκας μπορούν επίσης να είναι ορισμένες ενδογενείς παράμετροι της μουσικής δημιουργίας, δηλαδή συγκεκριμένες συνθετικές τεχνικές, εφ’ όσον βέβαια διαπιστώνεται ότι αυτές βρίσκουν εφαρμογή σε μια φούγκα βάσει ενός ορισμένου δομικού σχεδιασμού. Για παράδειγμα, μια φούγκα ενδέχεται να αποτελείται από δύο ή περισσότερες ενότητες, σε κάθε μία εκ των οποίων δίνεται έμφαση – κατά τρόπον συστηματικό και όχι τυχαίο – σε μια δεδομένη αντιμετώπιση του αρχικού θέματος, όπως στην καρκινική του εκφορά ή στην ρυθμική του μεγέθυνση. Παράλληλα δε, ιδιαίτερη σημασία προσλαμβάνει σε ένα τέτοιο πλαίσιο και η

εκάστοτε επικρατέστερη τάση χειρισμού του θέματος της φούγκας, το οποίο άλλοτε μεν παρατίθεται ως “κλειστή” και αυθύπαρκτη οντότητα, άλλοτε δε εκλαμβάνεται πρωτίστως ως “αφορμή” για την διαμόρφωση διαρκώς ανανεωνόμενων αναπτυγμάτων και μετασχηματισμών της αρχικής ιδέας.

1.3.3.1.4. Η περίπτωση της “σχολικής φούγκας”

Η “σχολική φούγκα”, μία εξ ολοκλήρου θεωρητική επινόηση κυρίως του 19^{ου} αιώνας, επιχειρεί να ανακατασκευάσει επιλεκτικά ορισμένες από τις προδιαγραφές του είδους της απλής φούγκας του όψιμου μπαρόκ εντός ενός πολύ συγκεκριμένου μακροδομικού πλαισίου – ενός απόλυτα κανονιστικού προτύπου, το οποίο υπερβαίνει ακόμη και αυτήν την έννοια της “μουσικής μορφής”, συνιστώντας κατ’ ουσίαν μία “μουσική φόρμα”, ένα ανελαστικό καλούπι παραγωγής μαθητικών ασκήσεων ύφους και τεχνικής μιας δεδομένης εποχής! Σύμφωνα με τον κυριότερο εκπρόσωπό της, τον André Gédalge, μια τετράφωνη “σχολική φούγκα” πάνω σε ένα τετράμετρο θέμα οφείλει να αναπαραγάγει πιστά τον ακόλουθο δομικό και τονικό (σε περίπτωση μείζονος / ελάσσονος τρόπου) φορμαλιστικό σχεδιασμό:

- *Εκθεση*: διπλή εναλλαγή θέματος και απάντησης (I – V – I – V / i – v – i – v), εκτάσεως 16 (4x4) μέτρων· προβλέπεται, επίσης, η παρεμβολή συνδετικού περάσματος εκτάσεως 1-2 μέτρων πριν την είσοδο της τρίτης φωνής.
- *Πρώτο επεισόδιο*: μετατροπικό, εκτάσεως 8 μέτρων.
- *Πρώτη ομάδα παραθέσεων του θέματος*: θέμα και απάντηση (vi – iii / III – VII), εκτάσεως 8 (4+4) μέτρων.
- *Δεύτερο επεισόδιο*: μετατροπικό, εκτάσεως 10 μέτρων.
- *Δεύτερη ομάδα παραθέσεων του θέματος*: θέμα (IV / iv), συνδετικό πέρασμα και θέμα ή απάντηση (ii / VI), εκτάσεως 10 (4+2+4) μέτρων.
- *Τρίτο επεισόδιο*: μετατροπικό, με κατεύθυνση προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας και με δυνατότητα προαιρετικής παράθεσης του θέματος σε αυτήν, εκτάσεως 14 μέτρων.
- *Τρίτη ομάδα παραθέσεων του θέματος*: πρώτο stretto, με τέσσερις παραθέσεις του θέματος στην αρχική τονικότητα· συνδετικό πέρασμα (ή stretto με δύο τουλάχιστον παραθέσεις του αντιθέματος)· δεύτερο stretto (πιο πυκνό), με δύο παραθέσεις του θέματος σε συγγενικές τονικότητες· συνδετικό πέρασμα (ή stretto επί του αντιθέματος)· τρίτο stretto (ακόμη πιο πυκνό), με τέσσερις παραθέσεις του θέματος στην αρχική τονικότητα. Από κοινού με μια σύντομη coda, η ενότητα αυτή αναμένεται να καλύψει το 1/3 της συνολικής εκτάσεως της φούγκας (π.χ. τα 34 από τα 100 προβλεπόμενα μέτρα).

Η “σχολική φούγκα” απετέλεσε για δεκαετίες ολόκληρες ένα προσφιλές μέσο εξοικείωσης των σπουδαστών σύνθεσης με την αντιστικτική τεχνική και την τεχνοτροπία του πρώτου ημίσεως του 18^{ου} αιώνας· στο περίφημο Ωδείο του Παρισιού, μάλιστα, διεξάγονταν ακόμη και διαγωνισμοί συνθέσεως φούγκας που συνοδεύονταν από δελεαστικά έπαθλα. Σήμερα, η “σχολική φούγκα” εξακολουθεί να διδάσκεται στο πλαίσιο παρωχημένων προγραμμάτων σπουδών (όπως αυτού των ελληνικών ωδείων), αλλά έχει δικαίως εξαλειφθεί από τα περιεχόμενα της μουσικής θεωρίας, αφ’ ενός μεν διότι ως αντικείμενο η φούγκα εν γένει εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο της (τονικής) αντίστιξης – και δεν εκλαμβάνεται πλέον ως κάτι το αυτοδύναμο (εκτός και αν συντρέχουν άλλοι λόγοι, οικονομικής μάλλον, παρά καλλιτεχνικής είτε επιστημονικής φύσεως) – και αφ’ ετέρου επειδή η “σχολική φούγκα” συγκεκριμένα δεν είναι καθόλου αντιπροσωπευτική της πραγματικής μουσικής δημιουργίας, την οποία εξετάζει η μουσική θεωρία (ας διευκρινισθεί εδώ ότι ο όρος αυτός δεν πρέπει να

συγγέεται με τα περιώνυμα “[ανώτερα] θεωρητικά της μουσικής”, ούτε με την στοιχειώδη “θεωρία της μουσικής”, που αμφότερα αναφέρονται σε συγκεκριμένα “πρακτικά” μαθήματα των ωδείων· η “μουσική θεωρία” συνιστά ολοκληρωμένο κύκλο πανεπιστημιακών σπουδών, πρωτίστως συστηματικής αλλά εν μέρει και ιστορικής κατεύθυνσης). Αλλά και πώς θα μπορούσε, άραγε, να είναι; Η “σχολική φούγκα” δεν δύναται να αποτελέσει βάση διερεύνησης μιας φούγκας οιασδήποτε περιόδου – ούτε καν αυτής του J. S. Bach – όταν π.χ. αξιώνει να μην υφίσταται καμμία σχέση ανάμεσα στο μοτιβικό υλικό του αντιθέματος και σε εκείνο του θέματος ή η κατασκευή εκάστου επεισοδίου της φούγκας να βασίζεται σε διαφορετικά μοτιβικά στοιχεία από εκείνα των υπολοίπων.

1.3.3.2. Φουγκέττα (Fughetta)

Όπως φανερώνει και η ονομασία της (ως ιταλικό υποκοριστικό της λέξεως “fuga”), η *φουγκέττα* είναι μια απλή φούγκα περιορισμένης εκτάσεως και περιεχομένων: περιλαμβάνει οπωσδήποτε το εναρκτήριο τμήμα της εκθέσεως, ένα ή δύο τμήματα παραθέσεων του θέματος και ενδεχομένως ισάριθμα επεισόδια ανάμεσά τους (ίσως δε και μια σύντομη coda): ο τονικός της σχεδιασμός, εξ άλλου, μπορεί κάλλιστα να περιορισθεί στο περιβάλλον της αρχικής τονικότητας ή, το πολύ-πολύ, να αρκестθεί στην προσέγγιση μιας-δυο συγγενικών περιοχών, ενώ σπανίως λαμβάνουν χώραν αξιοπρόσεκτες υφολογικές μεταβολές κατά την εξέλιξη της – σχεδόν πάντοτε – ενιαίας μακροδομικής της υπόστασης.

1.3.3.3. Φούγκα με δύο θέματα και διπλή φούγκα

Παρ’ ότι η πλειονότητα των έργων του είδους βασίζεται σε ένα κύριο θέμα, όπως προαναφέρθηκε, ένα περιορισμένο αλλά αξιοπρόσεκτο μέρος του σχετικού ρεπερτορίου θεμελιώνεται στην παράθεση και την εν γένει εκμετάλλευση δύο ή περισσότερων βασικών θεματικών ιδεών. Οι “διθεματικές” φούγκες, κατ’ αρχάς, διακρίνονται σαφέστατα σε δύο κατηγορίες, οι οποίες πολύ συχνά, δυστυχώς, συγχέονται μεταξύ τους:

- *Φούγκα με δύο θέματα.* Τα δύο βασικά θέματα βρίσκονται σε συμπληρωματική σχέση μεταξύ τους, όπως το θέμα και το αντίθεμα σε μια απλή φούγκα. Εντούτοις, η κατασκευή της εκθέσεως μιας φούγκας με δύο θέματα είναι τέτοια, που αναδεικνύει τον ισότιμο ρόλο των θεματικών αυτών ιδεών: ως εκ τούτου, τόσο το “πρώτο” όσο και το “δεύτερο” θέμα παρουσιάζονται ταυτοχρόνως σε ζεύγη φωνών, ούτως ώστε με την περάτωση της εκθέσεως κάθε φωνή να έχει εκφέρει από μία φορά και τα δύο θέματα (ως τέτοια ή ως “απαντήσεις”), όπως συμβαίνει, φερ’ ειπείν, στο ακόλουθο διάγραμμα μιας τετράφωνης εκθέσεως φούγκας με δύο θέματα:

S	Απάντηση I	ελεύθερη αντίστιξη	Απάντηση II
A Θέμα II		Θέμα I	ελεύθερη αντίστιξη
T	Απάντηση II	ελεύθερη αντίστιξη	Απάντηση I
B Θέμα I	ελεύθερη αντίστιξη	Θέμα II	ελεύθερη αντίστιξη

Εδώ, παρατηρείται επιπλέον ότι στην έκθεση μιας φούγκας με δύο θέματα επιτρέπεται κατ’ εξαίρεσιν μια φωνή (εν προκειμένω η άλτο) να εισαχθεί αρχικά με το ένα θέμα, στην συνέχεια να διακόψει την μελωδική της πορεία και έπειτα από παύση να επανεισαχθεί με το άλλο θέμα· η πρακτική αυτή εξυπηρετεί ουσιαστικά την σταδιακή αύξηση του αριθμού των ενεργών φωνών στην έκθεση, ανεξάρτητα από το γεγονός ότι στην περίπτωση μιας φούγκας με δύο θέματα η εν λόγω διαδικασία ολοκληρώνεται γρηγορότερα απ’ ό,τι σε μια απλή φούγκα, αφού ήδη εξ αρχής συνυπάρχουν εδώ δύο φωνές – έστω και αν η είσοδος της δεύτερης από αυτές πραγματοποιείται, ασφαλώς, με κάποια καθυστέρηση (η οποία ενδέχεται να είναι της τάξεως του μισού, του ενός ή των δύο μέτρων, επί παραδείγματι, αναλόγως και της εκτάσεως του πρωτοεμφανιζόμενου

θέματος). Φυσικά, η απάντηση του “πρώτου” ή του “δευτέρου” θέματος μπορεί και να συνδεθεί άμεσα με την εναρκτήρια παρουσίαση του “δευτέρου” ή του “πρώτου” θέματος, αντίστοιχα, στην ίδια φωνή, πράγμα που συνδράμει στην ευθυγράμμιση του σχεδιασμού της εκθέσεως μιας τέτοιας φούγκας με το (δεσμευτικό για την απλή φούγκα) αίτημα, καμμία φωνή να μην διακόπτει την εξέλιξή της αμέσως μετά την παράθεση ενός θέματος.

Το ότι στην περαιτέρω εκτύλιξη μιας φούγκας αυτού του είδους τα δύο θέματα παρατίθενται κατ’ αρχήν από κοινού – εκτός από κάποια σημεία, στα οποία τα θέματα μπορούν να τύχουν αυτόνομου (αναπτυξιακού ή εν είδει *stretto*) χειρισμού το ένα από το άλλο – καθιστά περιττή εν πολλοίς την σύσταση ενός σταθερού αντιθέματος, δίχως όμως και να αποκλείεται ένα τέτοιο ενδεχόμενο. Κατά τα λοιπά, τόσο η κατασκευή των υπόλοιπων μικροδομικών τμημάτων όσο και ο μακροδομικός σχεδιασμός μιας φούγκας με δύο θέματα βασίζονται στις πολύπτυχες προδιαγραφές που ισχύουν και για οποιαδήποτε απλή φούγκα.

- *Διπλή φούγκα.* Η γνήσια “διπλή φούγκα” αναγνωρίζεται από τον ιδιαίτερο, αν και πάντοτε εύπλαστο στο εσωτερικό του, τριμερή μακροδομικό της σχεδιασμό. Σε μια πρώτη ενότητα, το “πρώτο” θέμα εκτίθεται και αναπτύσσεται περαιτέρω, ακολουθώντας τις συμβάσεις και τις τεχνικές που εφαρμόζονται σε κάθε απλή φούγκα, μικρής σχετικά εκτάσεως: μετά την έκθεση, λοιπόν, κάνουν την εμφάνισή τους ορισμένα επεισόδια και τμήματα παραθέσεων του θέματος, τα οποία, εφ’ όσον στραφούν προς συγγενικές τονικότητες (πράγμα μη απαραίτητο), στο τέλος επιστρέφουν στην αρχική. Με την πραγματοποίηση μιας περισσότερο ή λιγότερο αισθητής πτώσεως σε αυτήν, ένα νέο, “δεύτερο” θέμα εκτίθεται και αναπτύσσεται αυτόνομα με την σειρά του, όπως περίπου και το “πρώτο”· κατ’ αυτόν τον τρόπο, διαμορφώνεται μια δεύτερη μακροδομική ενότητα, η οποία εκ πρώτης όψεως (ή ακροάσεως) δίνει βεβαίως την εντύπωση μιας άλλης φούγκας (ή “φουγκεττας”) που έχει συνδεθεί άμεσα με την προηγούμενη! Ως εκ τούτου, η κορύφωση και η διασφάλιση της συνοχής μιας διπλής φούγκας συγκαταλέγονται στις καίριες υποχρεώσεις της τρίτης και τελευταίας ενότητάς της, όπου τα μέχρι πρότινος ανεξάρτητα θέματα συνδυάζονται ποικιλοτρόπως μεταξύ τους: εδώ, δεν εμφανίζεται πλέον τμήμα “εκθέσεως”, αφού τα δύο θέματα έχουν ήδη εκτεθεί κατά μόνας στις δύο προηγούμενες ενότητες· επίσης, τυχόν αντιθέματα του “πρώτου” είτε του “δευτέρου” θέματος μπορούν κάλλιστα να ενσωματωθούν στις περίτεχνες αντιστικτικές διεργασίες της τρίτης ενότητος ή να αγνοηθούν παντελώς.

Σε πολλές περιπτώσεις, το “πρώτο” θέμα μιας διπλής φούγκας χαρακτηρίζεται από αισθητά βραδύτερη κίνηση σε σχέση με το “δεύτερο”, η εμφάνιση του οποίου αναζωογονεί, τρόπον τινά, την εξέλιξη της φούγκας, έως ότου ο συνδυασμός των δύο θεμάτων στην τρίτη ενότητα αποφέρει μια διαλεκτική εξισορρόπηση. Κατά κανόνα, επίσης, η πρώτη ενότητα είναι μεγαλύτερη της δεύτερης, ενώ η τρίτη μπορεί να είναι λίγο μικρότερη, περίπου ίση, αλλά και αρκετά εκτενέστερη της πρώτης.

Στο σημείο αυτό, μπορεί επίσης να γίνει αναφορά σε μία σπάνια και αμφίσημη περίπτωση φούγκας, που είναι δυνατόν να εκληφθεί τόσο ως απλή όσο και ως διπλή, στον βαθμό που μια τυπική “μονοθεματική” έκθεση ακολουθείται από τμήματα παραθέσεων του αρχικού θέματος σε συνδυασμό με ένα σταθερά εμφανιζόμενο “δεύτερο” θέμα. Προσωπικά, πάντως, τείνω να εντάξω την εν λόγω περίπτωση περισσότερο στην κατηγορία της απλής φούγκας (με ένα σταθερό “αντίθεμα”, το οποίο όμως εισάγεται καθυστερημένα, μετά το τμήμα της εκθέσεως), παρά σε αυτήν της διπλής φούγκας (διότι μου φαίνεται προβληματική η θεώρηση ενός “δευτέρου θέματος” που εμφανίζεται “από το πουθενά” μετά την έκθεση του “πρώτου”, δίχως δηλαδή το ίδιο να έχει εκτεθεί προηγουμένως ως αυτόνομη θεματική ιδέα).

1.3.3.4. Φούγκα με τρία θέματα και τριπλή φούγκα

Η *φούγκα με τρία θέματα* ανοίγει με μία έκθεση, όπου σε πρώτη φάση εισάγονται δύο μόνο φωνές, με το “πρώτο” και το “δεύτερο” θέμα, αντίστοιχα (όπως και στην *φούγκα με δύο θέματα*): τουναντίον, το “τρίτο” θέμα κάνει την εμφάνισή του σε δεύτερη φάση, από κοινού με τις απαντήσεις των δύο άλλων θεμάτων και ενόσω το πλήθος των ενεργών φωνών ανέρχεται πλέον σε τρεις. Βέβαια, η έκθεση μιας τέτοιας φούγκας δεν ολοκληρώνεται προτού και τα τρία θέματα παρατεθούν σε κάθε μία από τις διαθέσιμες φωνές του συνθέματος. Από εκεί και ύστερα δε, η εξέλιξη μιας φούγκας με τρία θέματα είναι αντίστοιχη εκείνης μιας φούγκας με δύο θέματα (και, κατ’ επέκτασιν, μιας απλής): όλα τα θέματα – ενίοτε όμως και δύο μονάχα εξ αυτών – παρουσιάζονται ταυτοχρόνως είτε υπόκεινται σε αυτόνομη ανάπτυξη.

Η *τριπλή φούγκα*, από την άλλη πλευρά, προσθέτει στον τριμερή μακροδομικό σχεδιασμό της *διπλής φούγκας* ένα “τρίτο” θέμα και δύο ακόμη ενότητες: έτσι, οι πρώτες τρεις από τις συνολικά πέντε, πλέον, ενότητες αφιερώνονται στο “πρώτο” θέμα, στο “δεύτερο” θέμα και στο συνταίριασμά τους, αντίστοιχα, ενώ στην μεν τέταρτη ενότητα εκτίθεται και αναπτύσσεται περαιτέρω αποκλειστικά το “τρίτο” θέμα, στην δε πέμπτη ενότητα πραγματοποιείται ο τελικός αντιστικτικός συνδυασμός όλων των θεμάτων (ενίοτε όμως και μόνο του “τρίτου” με το “πρώτο” ή το “δεύτερο”). Σε γενικές γραμμές, η τέταρτη ενότητα έχει έκταση ανάλογη της δεύτερης, ενόσω η πέμπτη και τελευταία τείνει να καταστεί η μεγαλύτερη όλων· προσέτι δε, η ιδέα της σταδιακής ρυθμικής επιτάχυνσης από το “πρώτο” έως το “τρίτο” θέμα βρίσκει συχνή εφαρμογή και συνεισφέρει αποτελεσματικά στην βαθμιαία κλιμάκωση της πολυφωνικής πλοκής.

1.3.3.5. Φούγκα με τέσσερα θέματα και τετραπλή φούγκα

Η έκθεση μιας *φούγκας με τέσσερα θέματα* οφείλει πάντοτε αφ’ ενός μεν να αυξάνει σταδιακά τον ηχητικό της όγκο, ξεκινώντας με δύο φωνές και προσθέτοντας σε κάθε ένα από τα πρώτα “βήματα” της εξέλιξής της από μία ακόμη, και αφ’ ετέρου να αναθέτει σε κάθε μια από τις διαθέσιμες σε αυτήν φωνές την παρουσίαση και των τεσσάρων θεμάτων της. Ως εκ τούτου, σε πρώτη φάση εκτίθενται δύο μόνο θέματα, το “τρίτο” συνδυάζεται κατόπιν με τις απαντήσεις τους, ενώ το “τέταρτο” θέμα παρουσιάζεται για πρώτη φορά από κοινού με τα δύο πρώτα και την απάντησή του “τρίτου”. Ο χειρισμός των τεσσάρων θεμάτων στην εξέλιξη μιας τέτοιας φούγκας εναπόκειται στις ποικίλες δυνατότητες συνδυασμού όλων ή ορισμένων εξ αυτών μεταξύ τους, η δε μακροδομική οργάνωση μιας φούγκας με τέσσερα θέματα είναι συμβατή με τις εν γένει προδιαγραφές μιας απλής.

Η *τετραπλή φούγκα* επεκτείνει την κοινή κατασκευαστική ιδέα της *διπλής* και της *τριπλής φούγκας* σε μια επταμερή συνεκτική μακροδομή. Τα τέσσερα θέματα εκτίθενται και αναπτύσσονται αυτόνομα στην πρώτη, την δεύτερη, την τέταρτη και την έκτη ενότητα, αντιστοίχως· παράλληλα, στην τρίτη ενότητα συνδυάζονται τα δύο πρώτα εξ αυτών, στην πέμπτη προστίθεται σε αυτά και το “τρίτο” θέμα, ενώ στην έβδομη και τελευταία ενότητα η συνολική μορφή βρίσκει το επιστέγασμά της στο – καθολικό είτε επιλεκτικό – αντιστικτικό συνταίριασμα και των τεσσάρων θεμάτων.

1.3.3.6. Φούγκα αντιμεταθέσεως (Permutationsfuge)

Πρόκειται για μια ιδιαίτερη περίπτωση φούγκας, η οποία βασίζεται στην τεχνική της “τριπλής”, “τετραπλής” κ.ο.κ. αντίστιξης και ως επί το πλείστον βρίσκει εφαρμογή σε φωνητικά έργα. Το θέμα συνδυάζεται αποκλειστικά με έναν αριθμό σταθερών αντιθεμάτων και (όπως και καθένα από αυτά) παρατίθεται διαρκώς μετατιθέμενο από φωνή σε φωνή, αν και όχι κατά τον δεσμευτικό τρόπο ενός κυκλικού κανόνος, αλλά σύμφωνα με μια πιο ελεύθερη αλληλουχία – σαν την ακόλουθη, φερ’ ειπείν:

S			Απάντηση	1 ^ο αντίθεμα	3 ^ο αντίθεμα	...
A		Θέμα	1 ^ο αντίθεμα	3 ^ο αντίθεμα	1 ^ο αντίθεμα	...
T	Απάντηση	1 ^ο αντίθεμα	2 ^ο αντίθεμα	Θέμα	2 ^ο αντίθεμα	...
B	Θέμα	1 ^ο αντίθεμα	2 ^ο αντίθεμα	3 ^ο αντίθεμα	2 ^ο αντίθεμα	Απάντηση ...

Όσο διαρκεί η διαδικασία της αντιμετάθεσης των δεδομένων θεματικών στοιχείων μεταξύ των διαθέσιμων φωνών, μια τέτοια φούγκα εξελίσσεται δίχως την παρεμβολή συνδετικών περασμάτων είτε επεισοδίων. Σπανίως όμως μια *φούγκα αντιμετάθεσης* εξαντλείται σε μία και μόνον ενότητα αυτής της μορφής, η οποία, έχοντας εκ των πραγμάτων περιορισθεί σε μια συνεχή εναλλαγή τονικής – δεσπόζουσας, αποπερατώνεται τελικά με μια ελεύθερη πτωτική κατάληξη. Τουναντίον, οι περισσότερες φούγκες αυτού του είδους συνίστανται σε μια σειρά από παρόμοιες ομάδες παραθέσεων-αντιμεταθέσεων του θέματος και των αντιθεμάτων του, οι οποίες διαμεσολαβούνται από ελεύθερα επεισόδια (που ενίοτε, μάλιστα, προσλαμβάνουν την μορφή αμιγώς ενόργανων *ritornelli*): επιπροσθέτως δε, τα επεισόδια αυτά είναι συνήθως μετατροπικά, γεγονός που επιτρέπει στις εσωτερικές ομάδες παραθέσεων του θέματος και των αντιθεμάτων του να εξελίσσονται σε διαφορετικές τονικότητες από την αρχική.

1.3.3.7. Φούγκα εν είδει κανόνος (Fuga canonica ή fuga ligata)

Αυτό το είδος φούγκας συγγενεύει με το προαναφερόμενο, αλλά αφ' ενός μεν προορίζεται συνήθως για όργανα και αφ' ετέρου υποβάλλει σε αυστηρή διαδοχή την ακολουθία των θεματικών στοιχείων που κάνουν την εμφάνισή τους, με διαφορά φάσεως, σε όλες τις φωνές: έτσι, η ακολουθία θέματος (ή απάντησης), 1^{ου}, 2^{ου} και 3^{ου} αντιθέματος, φερ' ειπείν, ανακυκλώνεται υπό μορφήν αυστηρού κανόνος στο σύνολο των διαθέσιμων φωνών. Καθώς όμως η τεχνική αυτή εξαντλεί γρήγορα το μουσικό της ενδιαφέρον, οι περισσότερες *φούγκες εν είδει κανόνος* εκμεταλλεύονται επιπλέον την δυνατότητα του μεικτού κανόνος, ως επί το πλείστον με τον συνδυασμό δύο “κανονικών” φωνών και μιας ελεύθερης γραμμής μπάσσου. Σε αυτήν την περίπτωση, πλέον, η εξέλιξη μιας τέτοιας φούγκας, μετά την έκθεσή της, περιλαμβάνει διακριτά επεισόδια και τμήματα παραθέσεων του θέματος (το οποίο παρουσιάζεται όχι μόνο στις “κανονικές” φωνές, αλλά και στην ελεύθερη) και διέρχεται επίσης από συγγενικές τονικές περιοχές, προτού επαναπροσεγγίσει οριστικά την αρχική τονικότητα. Θα μπορούσαμε λοιπόν να παρατηρήσουμε εδώ, συμπερασματικά, ότι, ενώ μια φούγκα εν είδει *αυστηρού* κανόνος δεν υπερβαίνει ουσιαστικά τα όρια του είδους του κανόνα, μια φούγκα εν είδει *μεικτού* κανόνος προσλαμβάνει εν τέλει την μορφή μιας (τυπικής) απλής φούγκας, παρά το γεγονός ότι δύο (τουλάχιστον) από τις φωνές της είναι διαμορφωμένες εν είδει αυστηρού κανόνος!

1.3.3.8. Φούγκα με ανεστραμμένη απάντηση (Fuga contraria ή Gegenfuge) και Φούγκα με καρκινική απάντηση (Fuga cancricans ή Krebsfuge)

Η πρώτη περίπτωση αναφέρεται κατά κανόνα σε μιαν απλή (ενδεχομένως όμως και σε κάποια “πολυθεματική”) φούγκα, εντός της εκθέσεως της οποίας η απάντηση (και, ακριβέστερα, το σύνολο των απαντήσεων) του θέματος εμφανίζεται απρόσμενα σε αναστροφή. Το γεγονός αυτό χαρακτηρίζει ολόκληρη την φούγκα, δεδομένου του ότι τόσο στην έναρξη όσο και στην περαιτέρω εξέλιξή της δίνεται έμφαση σε μια συγκεκριμένη αντιστικτική τεχνική, η οποία προάγεται κατ' αυτόν τον τρόπο σε συστατικό δομικό της στοιχείο, έστω και αν δεν είναι βεβαίως απαραίτητο *όλες* οι μετέπειτα απαντήσεις του θέματος να είναι ανεστραμμένες.

Κατά τρόπον ανάλογο, στην έκθεση (αλλά, σε μεγάλο βαθμό, και στην υπόλοιπη έκταση) μιας *φούγκας με καρκινική απάντηση* το θέμα απαντάται σε αντιστροφή, κατευθυνόμενο δηλαδή από το τέλος προς την αρχή του.

1.3.3.9. Φούγκα-stretto (Strettafuge)

Η έκθεση μιας φούγκας αυτού του είδους, με τις αλληλεπικαλυπτόμενες παραθέσεις του θέματος και της απάντησής του, εκμεταλλεύεται ήδη εξ αρχής την σημαίνουσα τεχνική του stretto. Σε αυτό το πλαίσιο, η σταδιακή είσοδος των φωνών μπορεί να πραγματοποιηθεί σε ίσες αλλά και σε άνισες αποστάσεις, ενώ το θέμα είτε η απάντηση έχουν την δυνατότητα να παρουσιασθούν παράλληλα σε αναστροφή, σε καρκινική κίνηση, σε ρυθμική μεγέθυνση ή σμίκρυνση είτε σε οιονδήποτε συνδυασμό αυτών των τεχνικών – οι οποίες, βέβαια, στην μετέπειτα πορεία μιας τέτοιας φούγκας αναμένεται να αξιοποιηθούν ποικιλοτρόπως σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό.

1.3.3.10. Ανεστραμμένη φούγκα (Umkehrungsfuge), Καρκινική ή παλινδρομική φούγκα (Krebsfuge) και Αντικατοπτρική φούγκα (Spiegelfuge)

Η *ανεστραμμένη φούγκα* συνιστά μια ιδιαίζουσα και σπάνια περίπτωση απλής φούγκας, με προκαθορισμένη διμερή συμμετρική μακροδομή, όπου, πιο συγκεκριμένα, τα περιεχόμενα αμφοτέρων των ενοτήτων είναι κοινά, αλλά η μελωδική κίνηση όλων των φωνών της πρώτης ενότητας εμφανίζεται πλήρως ανεστραμμένη στην δεύτερη.

Η *καρκινική φούγκα* αποτελείται επίσης από δύο μακροδομικές ενότητες ίσης εκτάσεως, η δεύτερη εκ των οποίων αντιστρέφει καθ' ολοκληρίαν την πορεία των θεματικών περιεχομένων της πρώτης: έτσι, η δεδομένη (στην πρώτη ενότητα) μελωδική και ρυθμική κατεύθυνση προς τα εμπρός όλων των φωνών αρχίζει να οπισθοδρομεί μόλις φθάσει στο σημείο τομής των δύο ενοτήτων, επαναπροσεγγίζοντας παλινδρομικά (στην δεύτερη εξ αυτών) την αφετηρία τους.

Υπερβαίνοντας τα όρια του μεμονωμένου αντιστικτικού κομματιού, μια – κατ' ουσίαν απλή – *αντικατοπτρική φούγκα* διαμορφώνεται κατά τρόπον τέτοιον, ώστε η αναστροφή όλων των διαθέσιμων σε αυτή φωνών και δη στο *σύνολο* της έκτασής της να αποφέρει αυτομάτως μια δεύτερη φούγκα, η οποία συνιστά έναν (ολοκληρωμένο αφ' εαυτού) αντικατοπτρισμό της πρώτης! Ως εκ τούτου, η συνθετική διαδικασία οδηγεί εν προκειμένω στην σύσταση ενός αξιοπαρατήρητου ζεύγους φουγκών, οι οποίες – κατά τρόπον αρκετά παράδοξο – είναι συγχρόνως ίδιες αλλά και διαφορετικές, αφού στην πραγματικότητα αποτελούν δύο ηχητικές επόψεις ενός και του αυτού πολυφωνικού μορφώματος.

1.3.3.11. Πέρα από τα όρια του είδους

Ένα ευρέως διαδεδομένο παράγωγο της λέξεως “fuga”, το *fugato* (*φουγκάτο*), αναφέρεται στην υλοποίηση μονάχα μιας εκθέσεως φούγκας, η οποία εντάσσεται σε ένα ευρύτερο μακροδομικό πλαίσιο που αυτό καθ' εαυτό ουδόλως υπάγεται στο είδος της φούγκας: πρόκειται, συνεπώς, για μια συνθετική (“φουγκοειδή”) τεχνική, η οποία απλώς ανακαλεί χαρακτηριστικά γνωρίσματα του είδους της φούγκας σε οποιοδήποτε σημείο της εξέλιξης ενός έργου φωνητικής είτε οργανικής μουσικής, αντιστικτικής είτε ομοφωνικής τεχνοτροπίας κ.λπ.

Στην παλαιότερη θεωρία περί φούγκας, εξ άλλου, συναντώνται συχνά δύο ακόμη υποτιθέμενα είδη: η “πραγματική φούγκα” και η “τονική φούγκα”. Όπως εύκολα μπορεί κανείς να αντιληφθεί, οι δύο αυτοί όροι αναφέρονται στην ιδιαίτερη ποιότητα της απάντησης του θέματος στην έκθεση μιας απλής φούγκας, αναλόγως δηλαδή του αν αυτή είναι “πραγματική” ή “τονική”. Το ζήτημα όμως που πρωτίστως ανακύπτει εδώ είναι το κατά πόσον η συγκεκριμένη τεχνική λεπτομέρεια επαρκεί όντως για την διάκριση δύο διαφορετικών *ειδών* φούγκας, ιδίως μάλιστα εφ' όσον συνυπολογισθεί και το γεγονός ότι, στην μετέπειτα πορεία μιας φούγκας με “τονική” απάντηση του θέματος στην έκθεσή της, καθόλου δεν αποκλείεται να κάνει την εμφάνισή της και η “πραγματική” εκδοχή της απάντησης του θέματος. Επιπροσθέτως δε (και εν αντιθέσει προς τα αφοριστικά τεχνικά γνωρίσματα ορισμένων ειδών φούγκας που εξετάσαμε παραπάνω), η επιλογή ανάμεσα στην “πραγματική”

και την “τονική” απάντηση στο πλαίσιο της εκθέσεως μιας οιασδήποτε φούγκας δεν συνιστά τίποτε το ξεχωριστό, κανένα ιδιαίτερο “γεγονός” που να χαρακτηρίζει συνολικά το ποιόν ενός τέτοιου κομματιού· κατ’ ουσίαν, αναφέρεται μονάχα στον τρόπο εκπλήρωσης μιας συμβατικής υποχρέωσης, σε κάτι ίσως ακόμη πιο επουσιώδες και από την σύσταση ενός ή περισσοτέρων αντιθεμάτων ή την παντελή έλλειψη ενός τέτοιου στοιχείου σε μια απλή φούγκα – ουδέποτε, ωστόσο, αισθάνθηκε κανείς την ανάγκη να διακρίνει ως ειδολογικές κατηγορίες την “φούγκα δίχως σταθερό αντίθεμα”, την “φούγκα με ένα αντίθεμα”, την “φούγκα με δύο αντιθέματα” ή την “φούγκα με τρία αντιθέματα”... Συνεπώς, η θεωρητική διάκριση ανάμεσα σε “τονική φούγκα” και σε “πραγματική φούγκα” στις μέρες μας εκλαμβάνεται πλέον μονάχα ως γελοιότητα, πιθανότατα ως ένδειξη ημιμάθειας και οπωσδήποτε ως κατάλοιπο μιας παρωχημένης αντίληψης για την φούγκα, οι εκφραστές της οποίας, να μεν έθεταν κάποτε υπό εξαντλητική, σχολαστική και άκρως μηχανιστική διερεύνηση το εναρκτήριο τμήμα της εκθέσεως, αλλά από εκεί και ύστερα, αδυνατώντας πλήρως να συλλάβουν τις πολυάριθμες πραγματώσεις του εν λόγω είδους στην ολότητά τους, αρκούσαν αυτάρεσκα σε επιφανειακές και επουσιώδεις παρατηρήσεις.