ΔΗΜΗΤΡΗ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗ

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΗΣ ΠΟΛΥΦΩΝΙΑΣ (ΦΟΥΓΚΑ)

ΕΚΔΟΣΗ
ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟΥ ΩΔΕΙΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2001

ΔΗΜΗΤΡΗ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗ

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΗΣ ΠΟΛΥΦΩΝΙΑΣ (ΦΟΥΓΚΑ)

ΕΚΔΟΣΗ
ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟΥ ΩΔΕΙΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2001

COPYRIGHT: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ISBN 960 - 86740 - 1 - 8

Στον
ΠΑΝΑΓΙΩΤΗ
και την
ΑΝΘΗ

Car c' est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité
Que cet ardent sanglot qui roule d' âge en âge
Et vient mourir au bord de votre éternité!

Charles Boudelaire

(Γιατί αλήθεια, Κύριε, η πιο τρανή μαρτυρία
Που θα μπορούσαμε να δώσουμε για τον αυτοσεβασμό μας
Είναι αυτός ο σπαρακτικός λυγμός που διατρέχει γενιά τη γενιά
Και σβήνει στην ακτή της αιωνιότητάς Σου!)

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ **Σελ.**

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΠΡΩΤΗ ΕΚΔΟΣΗ 9
ΣΥΝΤΟΜΟ ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΣΤΗ ΝΕΑ ΕΚΔΟΣΗ 10

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΟΡΙΣΜΟΙ - ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ 11
ΟΡΙΣΜΟΙ 11
ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ 12

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΒΑΣΕΙΣ 35

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Η ΦΟΥΓΚΑ ΤΟΝ 16^{ο} ΚΑΙ 17^{ο} ΑΙΩΝΑ 47
ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΦΟΥΓΚΑ 47
ΟΡΓΑΝΙΚΗ ΦΟΥΓΚΑ 52

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

Η ΦΟΥΓΚΑ ΣΤΟ ΩΡΙΜΟ ΜΠΑΡΟΚ 57
ΕΙΔΗ ΤΗΣ ΦΟΥΓΚΑΣ 57
ΦΟΡΜΑ 58
ΜΙΚΡΟΔΟΜΗ ΤΗΣ ΦΟΥΓΚΑΣ 61
ΘΕΜΑ..... 61
ΑΠΑΝΤΗΣΗ 68
ΑΝΤΙΘΕΜΑ 89
CODETTA 97
ΕΛΕΥΘΕΡΑ ΑΝΤΙΣΤΙΚΤΙΚΑ ΜΕΡΗ 101
ΜΑΚΡΟΔΟΜΗ ΤΗΣ ΦΟΥΓΚΑΣ 101
ΑΡΧΙΚΗ ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ ΚΑΙ ΠΛΕΟΝΑΖΟΥΣΕΣ ΘΕΜΑΤΙΚΕΣ ΕΚΘΕΣΕΙΣ 102
ΠΡΩΤΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ 108
ΠΡΩΤΗ ΜΕΣΗ ΕΙΣΟΔΟΣ ή ΕΙΣΟΔΟΙ 112
ΔΕΥΤΕΡΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ 116
ΟΜΑΔΑ ΤΩΝ ΔΕΥΤΕΡΩΝ ΜΕΣΩΝ ΕΙΣΟΔΩΝ - STRETTO 117
ΤΡΙΤΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ 128
ΤΕΛΙΚΟ ΜΕΡΟΣ 135
ΔΙΠΛΗ ΚΑΙ ΤΡΙΠΛΗ ΦΟΥΓΚΑ 137

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

ΤΟΝΙΚΗ ΠΟΛΥΦΩΝΙΑ 139
ΑΠΟ ΤΟ ΤΡΟΠΙΚΟ ΣΤΟ ΤΟΝΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ 139
ΡΥΘΜΟΣ 140
ΜΕΤΡΟ 141
ΜΕΛΩΔΙΑ 143
ΑΡΜΟΝΙΑ - ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ 148
ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΡΜΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΛΥΦΩΝΙΚΗ ΔΟΜΗ 151
ΕΠΕΚΤΑΣΗ ΤΗΣ ΦΟΡΜΑΣ 152
ΑΛΥΣΙΔΕΣ 153

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ

ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ 159
ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΤΩΝ ΑΠΑΝΤΗΣΕΩΝ ΤΟΥ DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER 159
ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ BACH 179

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ

Η ΦΟΥΓΚΑ ΣΤΟΝ ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟ ΚΑΙ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟ 241

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΟΓΔΟΟ

Η ΦΟΥΓΚΑ ΣΤΟΝ ΕΙΚΟΣΤΟ ΑΙΩΝΑ 327

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΝΑΤΟ

ΑΣΚΗΣΕΙΣ 389
ΘΕΜΑΤΑ ΦΩΝΗΤΙΚΗΣ ΦΟΥΓΚΑΣ 389
ΒΑΣΙΚΑ ΜΟΝΤΕΛΑ ΘΕΜΑΤΩΝ ΓΙΑ ΑΠΑΝΤΗΣΗ 390
ΒΑΣΙΚΑ ΜΟΝΤΕΛΑ ΦΟΡΜΩΝ ΦΟΥΓΚΑΣ 393
ΘΕΜΑΤΑ ΓΙΑ ΦΟΥΓΚΕΣ 397

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 413

Σημείωση: Συντομογραφικά οι φούγκες του Das Wohltemperierte Klavier (DWK) συμβολίζονται με τον αριθμό της φούγκας, το έργο DWK και στη συνέχεια το τεύχος (Α ή Β).

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΠΡΩΤΗ ΕΚΔΟΣΗ

Η έκδοση αυτή γίνεται αφενός ως μία πράξη συνέπειας, εκπληρώνοντας μία υπόσχεση της περιόδου των νεανικών οραμάτων (είχε αναγγελθεί το 1983 ως δεύτερος τόμος του έργου *Τέχνη και Τεχνική της Πολυφωνίας* και βέβαια δεν μπορεί να θεωρηθεί καθυστερημένη η εμφάνισή της σε ένα τόπο στον οποίο για τον «πνευματικό άνθρωπο» έχει μείνει μόνο το επίθετο και έχει ξεχασθεί το ουσιαστικό) και αφετέρου ως μία διέξοδος στα ενδιαφέροντα των σπουδαστών μου.

Αν το βιβλίο αυτό αποτελέσει και ένα θετικό δεδομένο στη μουσική βιβλιογραφία θα είναι μία πρόσθετη ικανοποίηση για μένα, πως μέσα στο περιθώριο της ατομικότητάς μου έδωσα κάτι που θα έπρεπε να είχαν προσφέρει οι δημόσιοι μισθοφόροι μουσικοί του τόπου μας, που επωάζουν την απραξία τους με μαξιμαλιστικά οράματα μέσα στη θαλπωρή της εξουσίας.

Είναι γνωστό πως η φούγκα αποτελεί μία κορυφαία μουσική φόρμα, με ιδιαίτερη θέση στη μουσική φιλολογία και ιστορία.

Η σπουδή της μουσικής τέχνης, κατά την άποψή μου, θα πρέπει να ξεπεράσει το σύνδρομο της ιστορικής αυτάρκειας και να αποκτήσει ένα δυναμισμό στο ιστορικό γίγνεσθαι με μία προοπτική στη σύγχρονη πραγματικότητα και μελλοντική φαντασία.

Για το λόγο αυτό δεν περιορίζομαι στη μελέτη της παραδοσιακής φόρμας της φούγκας της περιόδου του Μπαρόκ, αλλά προσπαθώ να δώσω μία δυναμική διάσταση, κυρίως με παραδείγματα, ώστε ο σπουδαστής να γνωρίσει πως μία κατεξοχήν παραδοσιακή φόρμα μεταγγίζει τη φιλοσοφία της τεχνικής της στη σύγχρονη πραγματικότητα της μουσικής σύνθεσης.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 1989

ΣΥΝΤΟΜΟ ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΣΤΗ ΝΕΑ ΕΚΔΟΣΗ

Όταν το Σεπτέμβρη του 2000 ολοκλήρωσα τη συγγραφή και έκδοση της δίτομης *Ιστορίας της Μουσικής* οδηγήθηκα στη σκέψη, όχι όμως όπως φαίνεται και στην τελική απόφαση, να τερματίσω τη συγγραφική δραστηριότητά μου στο πλαίσιο της γενικότερης πεποίθησής μου για την ολοκλήρωση των εγκόσμιων προοπτικών και δραστηριοτήτων μου, αφενός για να μην προκαλέσω με την ασημαντότητά μου το ανθρώπινο μέτρο, αφετέρου γιατί έβρισκα αρκετά υπεύθυνο ως και ένοχο τον εαυτό μου για τη συμβολή μου στη διαφθορά της ανατολικής μας συνείδησης με τις τόσες σελίδες συγγραφής και τις πολύ περισσότερες λέξεις διδασκαλίας που αφιέρωσα για το μουσικό πολιτισμό της Δυτικής Ευρώπης.

Η τραγική όμως ειρωνεία της συγκυρίας της εξάντλησης της έκδοσης *Τέχνη και Τεχνική της Πολυφωνίας (Φούγκα)*, σε συνδυασμό με τις προτροπές φίλων και σπουδαστών μου να εμπλουτίσω την έκδοση αυτή με την εμπειρία της υπερεικοσιπενταετούς διδακτικής μου δραστηριότητας, με οδήγησαν στον ελπίζω τελευταίο συγγραφικό πειρασμό, να ξαναγράψω από την αρχή το βιβλίο αυτό, διευρύνοντας τόσο το θεωρητικό όσο και το πρακτικό μέρος του.

Έτσι η συγγραφή αυτή θα πρέπει απλά να θεωρηθεί ως ένας πειρασμός αναζήτησης της «απροσδιόριστης και ζωντανής ανησυχίας της ύπαρξής μου» (**Sartre**: *Saint Genet, Comédien et Martyr*), πριν δεχθώ, ίσως πολύ αργά, το δίδαγμα της «ταπεινής τέχνης χωρίς ύφος» (**Καρυωτάκης**).

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2001

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΟΡΙΣΜΟΙ - ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ

ΟΡΙΣΜΟΙ

Η *φούγκα* (αγγλικά *fugue*, γαλλικά *fugue*, γερμανικά *Fuge*, ιταλικά *fuga*) χαρακτηρίζει τόσο μία οργανωμένη φόρμα ως σύνολο με ορισμένες δομικές αναλογίες (εναλλαγές θεματικών εκθέσεων και επεισοδίων), που ωριμάζει την περίοδο του Μπαρόκ, όσο και μία τεχνική μίμησης στην επεξεργασία των φωνών (μιμητική δραστηριότητα των θεματικών στοιχείων με πολλαπλές πολυφωνικές αντιπαραθέσεις).

Ο όρος φούγκα χαρακτηρίζει ακόμα γενικότερα μία τεχνική της μουσικής σύνθεσης στην οποία η κύρια δραστηριότητα της οργάνωσης των φωνών στηρίζεται στη μίμηση, οι καταβολές της εντοπίζονται στη φωνητική πολυφωνία και η αξιοποίησή της ξεπέρασε το Μπαρόκ φτάνοντας ακόμα και μέχρι τις μέρες μας.

Σύμφωνα λοιπόν με τα παραπάνω η φούγκα μπορεί να αποτελεί μία ανεξάρτητη φόρμα ή μία ενδογενή τεχνοτροπία στην οργάνωση των φωνών άλλων φορμών.

Ο λατινικός όρος *fuga*, που εννοιολογικά αντανακλά τη φυγή και το κυνήγι των φωνών, είναι συνώνυμος με το γαλλικό *chasse* και τον ιταλικό *caccia*, που χαρακτήριζαν τραγούδια του κυνηγιού με μιμητική δραστηριότητα.

Η πρώτη αναφορά στον όρο *fuga* αποδίδεται στον **Jacque de Liège** στο έργο του *Speculum musicae* (περίπου 1330 μ.Χ.) και αφορά τεχνικές μιμητικής δραστηριότητας.

Η φούγκα ως οργανωμένη φόρμα της περιόδου του Μπαρόκ προσπαθεί να συμπυκνώσει σε μία λεπτή και ευαίσθητη ισορροπία και να αναδείξει τα λειτουργικά και στυλιστικά χαρακτηριστικά της περιόδου αυτής, δηλαδή την τονική ενότητα, την πολυφωνία και τη θεματική ενότητα.

Τα χαρακτηριστικά αυτά της περιόδου του Μπαρόκ, που συχνά βρίσκονται σε μία λειτουργική αντίθεση, συμβιώνουν σε μία αβίαστη και αξιοθαύμαστη ισορροπία στη φόρμα της φούγκας. Για παράδειγμα βασική λειτουργική προϋπόθεση της πολυφωνίας είναι η ανεξαρτησία των μελωδιών, που με τη σειρά της προϋποθέτει τη ρυθμική ανεξαρτησία, γεγονός που οδηγεί σε έναν πολυρρυθμικό και ασύμμετρο χαρακτήρα των πολυφωνικών φορμών τόσο σε μικροδομικό όσο και σε μακροδομικό επίπεδο. Η ασυμμετρία όμως των μικροδομών και των μακροδομών της πολυφωνίας είναι ασυμβίβαστη με την κανονικότητα της φόρμας, που αποτελεί τη μήτρα της τονικότητας.

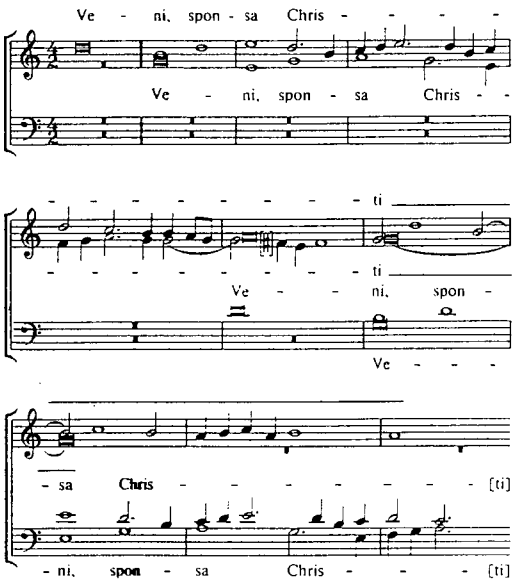
ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ

Η μιμητική δραστηριότητα εντοπίζεται στο πρώιμο *organum* της Σχολής της Παναγίας του Παρισιού και ο όρος *φούγκα* χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά σε τραγούδια με μιμήσεις σε ταυτοφωνία του Γερμανού ερωτοτραγουδιστή **Oswald von Wolkenstein** (περίπου 1377-1445 μ.Χ.).

Την περίοδο της φωνητικής πολυφωνίας συμβόλιζε κυρίως μία τεχνική έντονης μιμητικής δραστηριότητας μέσα σε άλλες φόρμες, π.χ. λειτουργίες ή μοτέτα συνθετών όπως οι **Dufay** (π.χ. *Gloria ad modum tube*), **Josquin des Prés** και **Palestrina** (ο **Palestrina** έδινε την ονομασία *Missa ad fugam* σε λειτουργίες με διευθέτηση των φωνών σε κανόνα).

Ώριμο δείγμα οργανωμένης τεχνικής φούγκας στη φωνητική πολυφωνία αποτελεί το μοτέτο *Veni, sponsa Christi* του **Palestrina**.

Palestrina: Veni, sponsa Christi

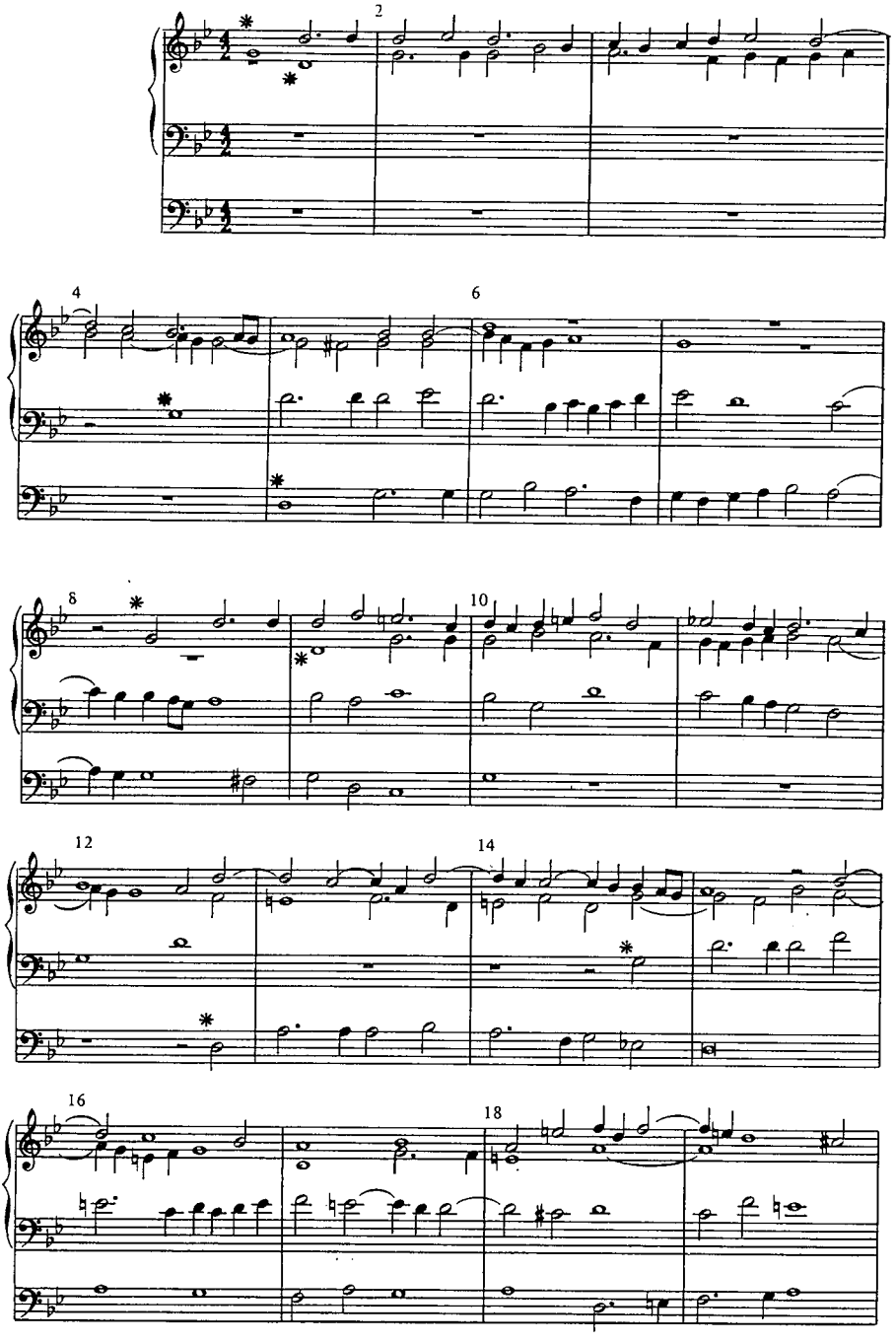


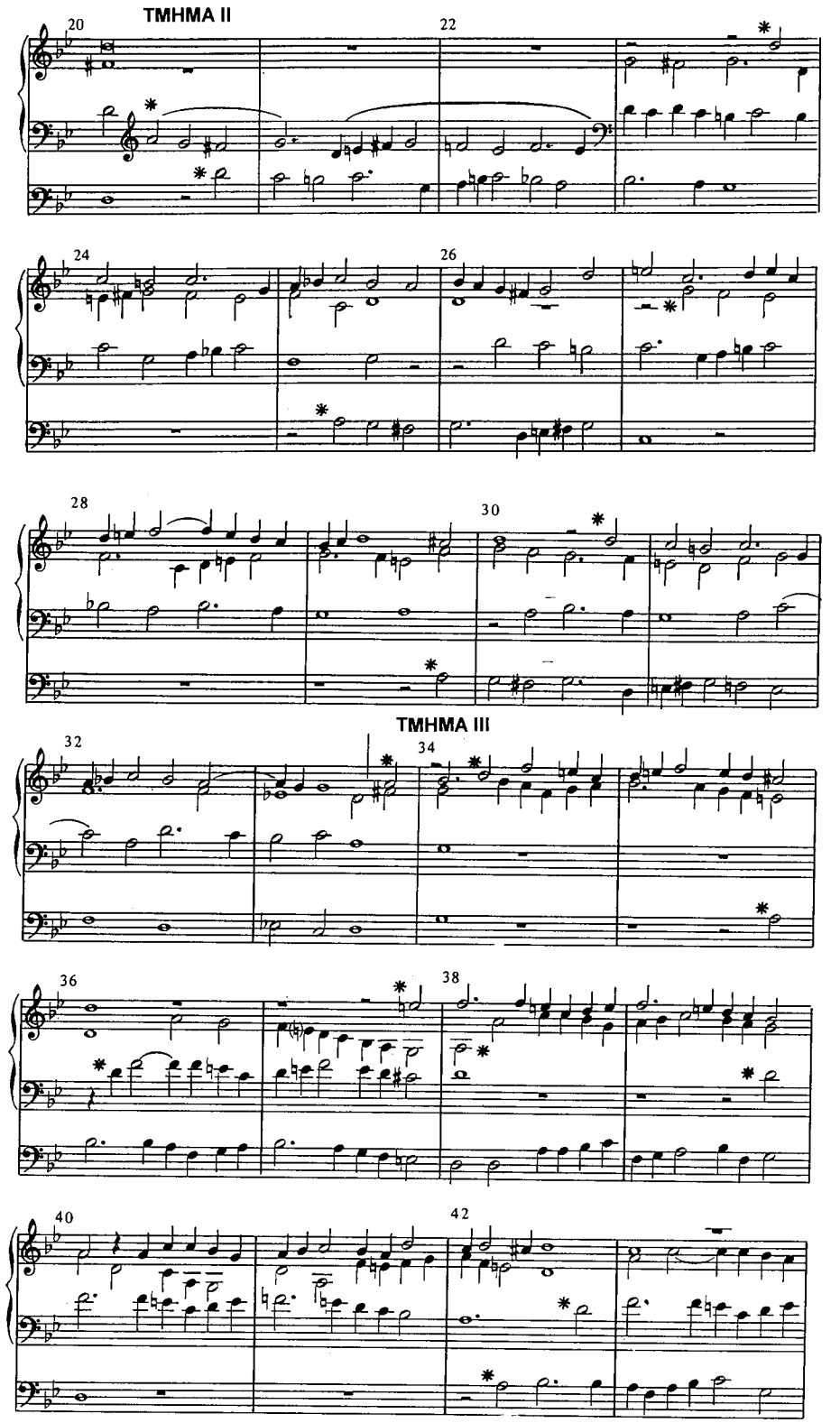
Η τεχνική της φούγκας από το μοτέτο και το τραγούδι πέρασε στην οργανική μουσική στο *ricercare* ή *fantasia* και στην *canzona* ή *capriccio*, μέσα από τα οποία με τον καιρό η φούγκα ως ελεύθερη τεχνική της μίμησης έδωσε τη θέση της στην οργανωμένη φόρμα.

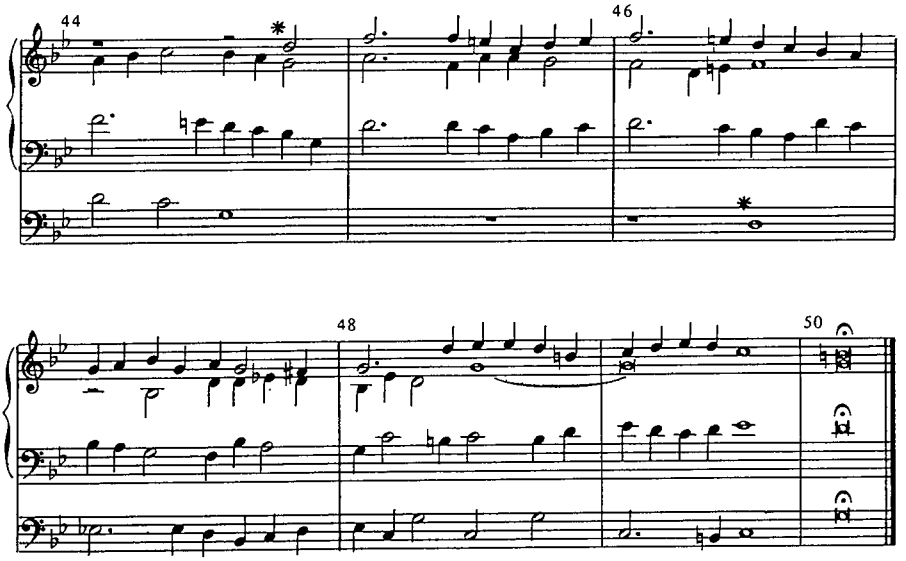
Στην Αγγλία ο τύπος της φούγκας μοτέτου πέρασε στη *fantasia* ή *fancy* αρχικά ως πολυθεματική μίμηση (π.χ. **Orlando Gibbons**: *Fantasia*, MB, xx, αρ. 12 για πληκτροφόρο) και αργότερα ως μονοθεματική (π.χ. **John Jenkis**: *Fantasia* σε c, MB, xxvi, αρ. 42), αλλά όπως φαίνεται δεν μπόρεσε να ευδοκιμήσει, καθότι στο έργο του **Purcell** (π.χ. φαντασίες για βιολί) επανέρχεται ο πολυθεματισμός, που συνδυάζεται συχνά με ομοφωνικές δομές και ευρείες μετατροπίες, σε αντίθεση με την τακτική των Ιταλών και Γερμανών συνθετών.

Palestrina: Ricercare

ΤΜΗΜΑ Ι




ΤΜΗΜΑ II
20
22
24
26
28
30
ΤΜΗΜΑ III
32
34
36
38
40
42



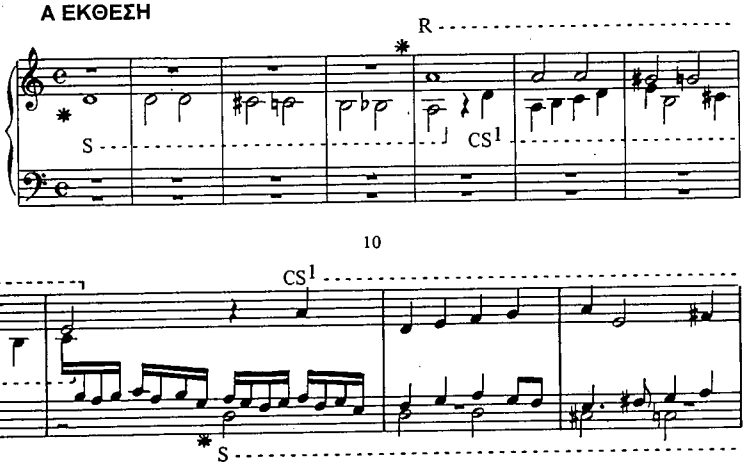
Οι Ιταλοί και Γερμανοί συνθέτες χρησιμοποίησαν περισσότερο το μονοθεματισμό και προσπάθησαν να δώσουν στα έργα τους μία ενότητα.

Στην Ιταλία ο τύπος της φούγκας μοτέτου, που αναπτύχθηκε κυρίως με τη μορφή του *ricercare*, βασιζόταν συνήθως σε ένα θέμα, συχνά σε ελάσσονα κλίμακα και με έντονη χρωματική δραστηριότητα και παρουσίαζε σαφή τμηματοποίηση, ώστε να δίνει την εντύπωση πολλαπλών και όχι ενός ενιαίου έργου. Αντιπροσωπευτικός συνθέτης που χρησιμοποίησε αυτές τις τεχνικές ήταν ο **Frescobaldi** (π.χ. *Ricercare dopo il Credo* από το *Fiori musicali*), του οποίου το έργο ήταν γνωστό στον **Bach**.

Στη Γερμανία και γενικότερα στις Βόρειες Χώρες ο τύπος της φούγκας μοτέτου πέρασε στη *Fantasia* για όργανο με τη σημαντική συμβολή του **Sweelinck** (π.χ. στη *Fantasia chromatica* χρησιμοποίησε θέμα με κατιούσα χρωματική μελωδία από την τονική ως τη δεσπόζουσα, με πολλαπλές επανεκθέσεις του σε διάφορες μεταφορές πέρα από τις αρχικές).

Sweelinck: Πρώτη χρωματική φαντασία
(S = θέμα, R = απάντηση, CS = αντίθεμα)

ΤΜΗΜΑ Ι
Α ΕΚΘΕΣΗ



R

CS1

Β ΕΚΘΕΣΗ

S

CS1

20

CS1

CS1

R

S

CS

R

30

CS

(CS)

(CS)

Γ ΕΚΘΕΣΗ

(CS)

CS1

S

STRETTO

R

40

CS1

R

S

CS1

R

CS1

50

R

STRETTO

R

S

R

60

R

(CS)

CODA

(CS)

ΤΜΗΜΑ ΙΙ ΜΕΓΕΘΥΝΣΕΙΣ
ΝΕΟ ΑΝΤΙΘΕΜΑ

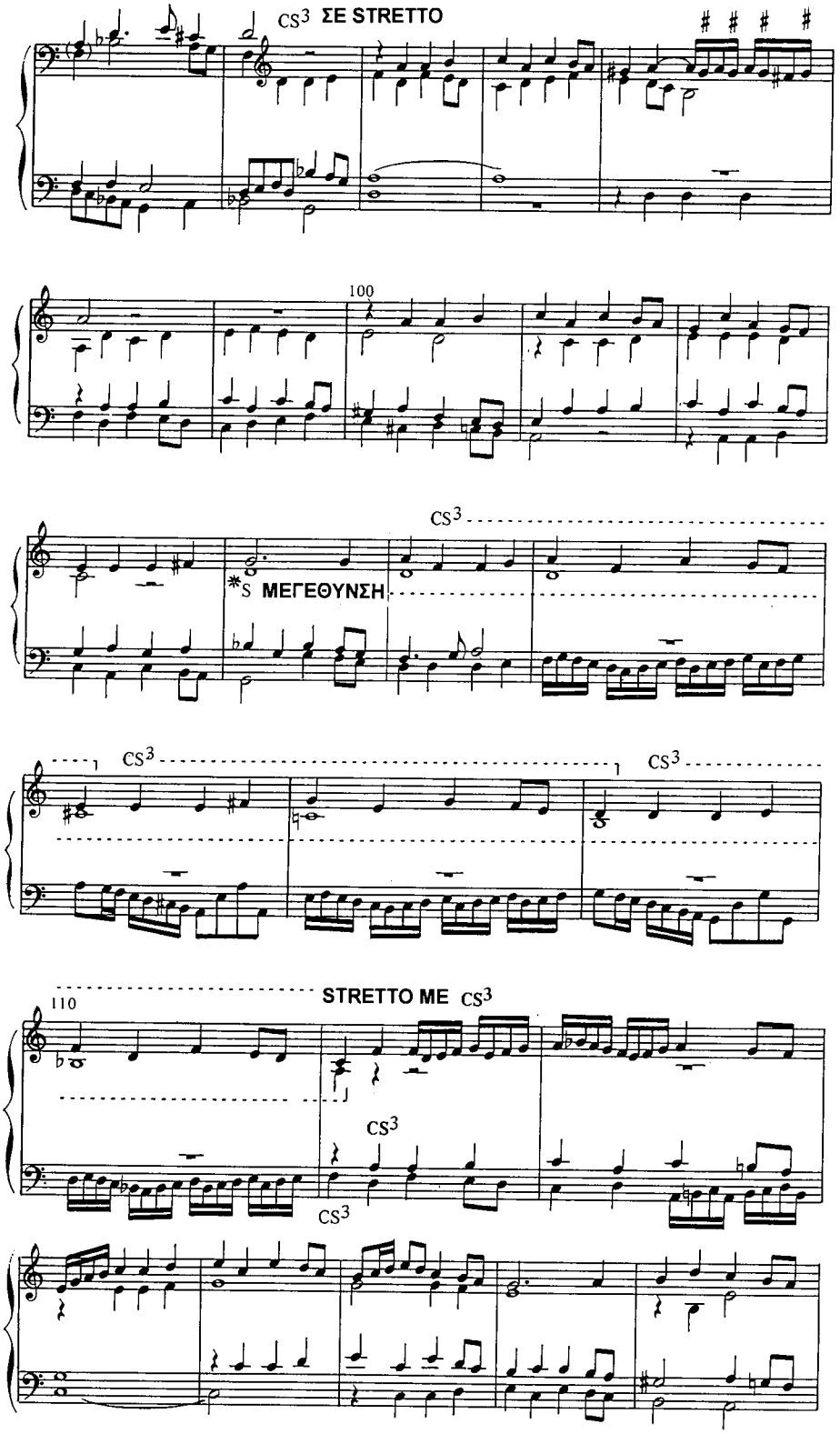
70 R CS2

CS2 R S

ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ

80 CS2

S (CS) 90 (CS) (CS)


CS3 ΣΕ STRETTO
100
CS3
*S ΜΕΓΕΘΥΝΣΗ
CS3
CS3
110
STRETTO ΜΕ CS3
CS3
CS3

120

CS4

CS4

* S ΜΕΓΕΘΥΝΣΗ

CS4

(CS4)

R ΜΕΓΕΘΥΝΣΗ

*

V

CS5

130

CS5

CS5

STRETTO ΜΕ CS5

CS5

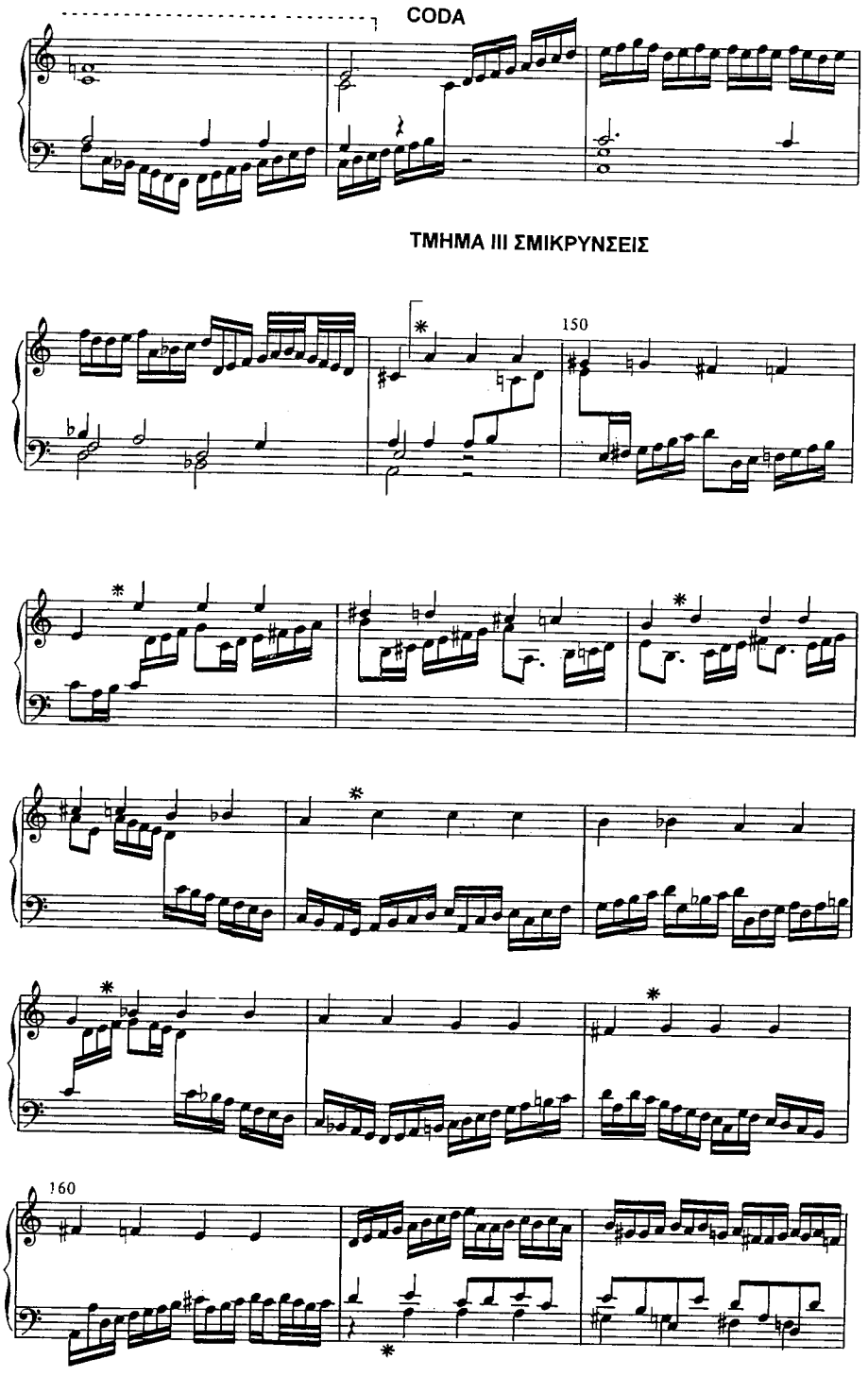
STRETTO ΜΕ ΤΟ ΘΕΜΑ ΣΕ ΜΕΓΕΘΥΝΣΗ

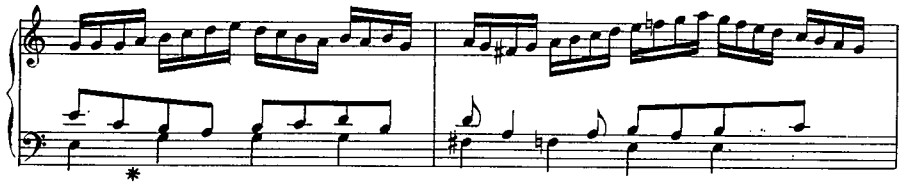
R

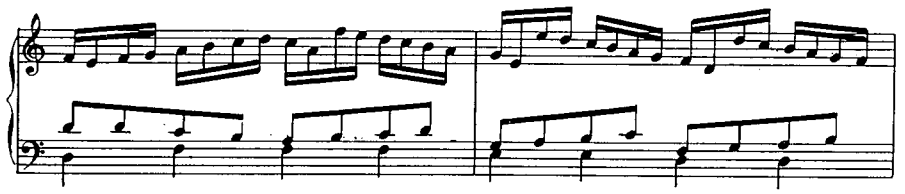
*

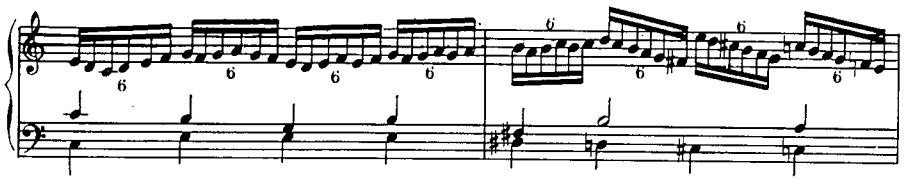
140

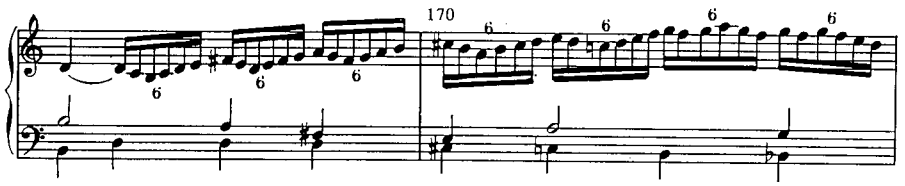
* S


CODA
ΤΜΗΜΑ III ΣΜΙΚΡΥΝΣΕΙΣ
150
160

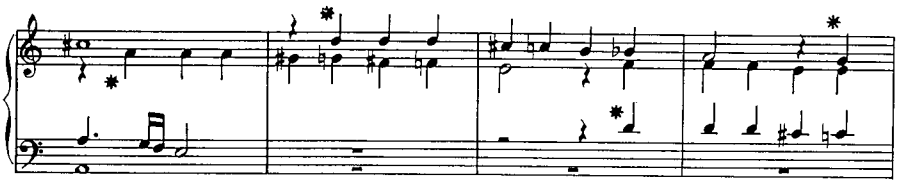


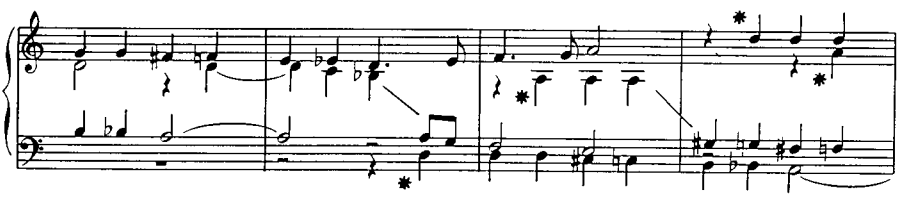


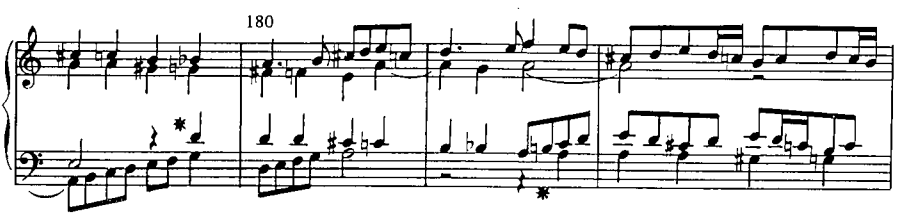


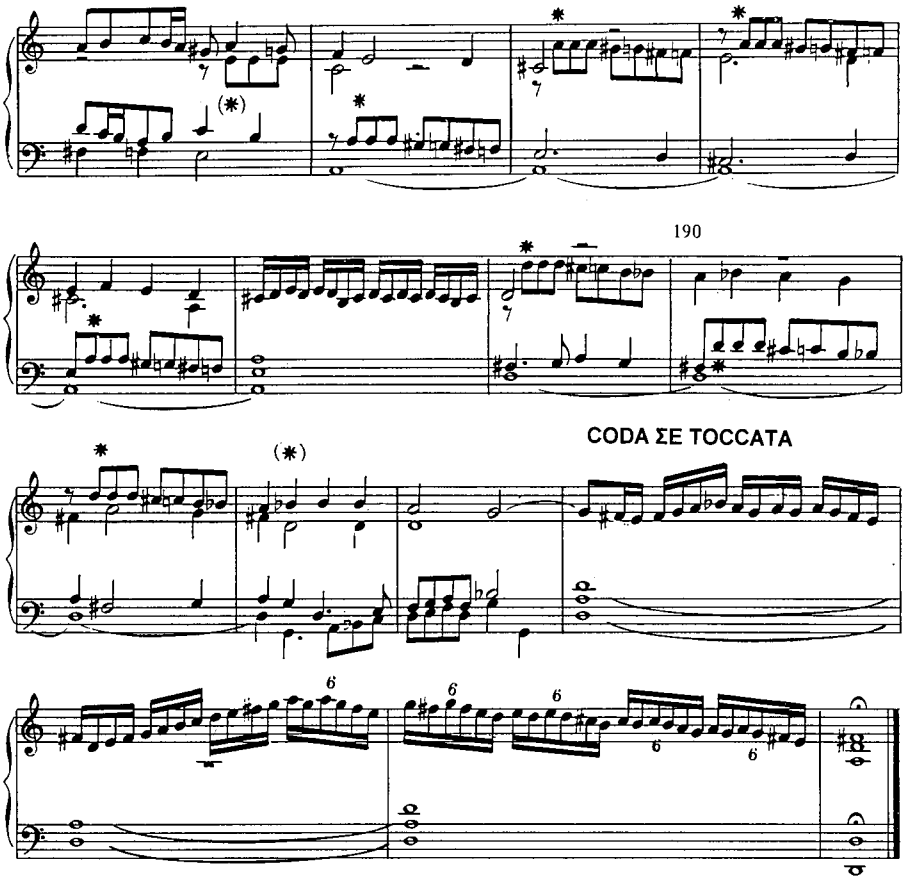


STRETTO ΣΕ ΣΜΙΚΡΥΝΣΗ







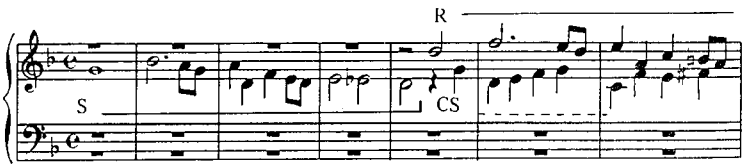


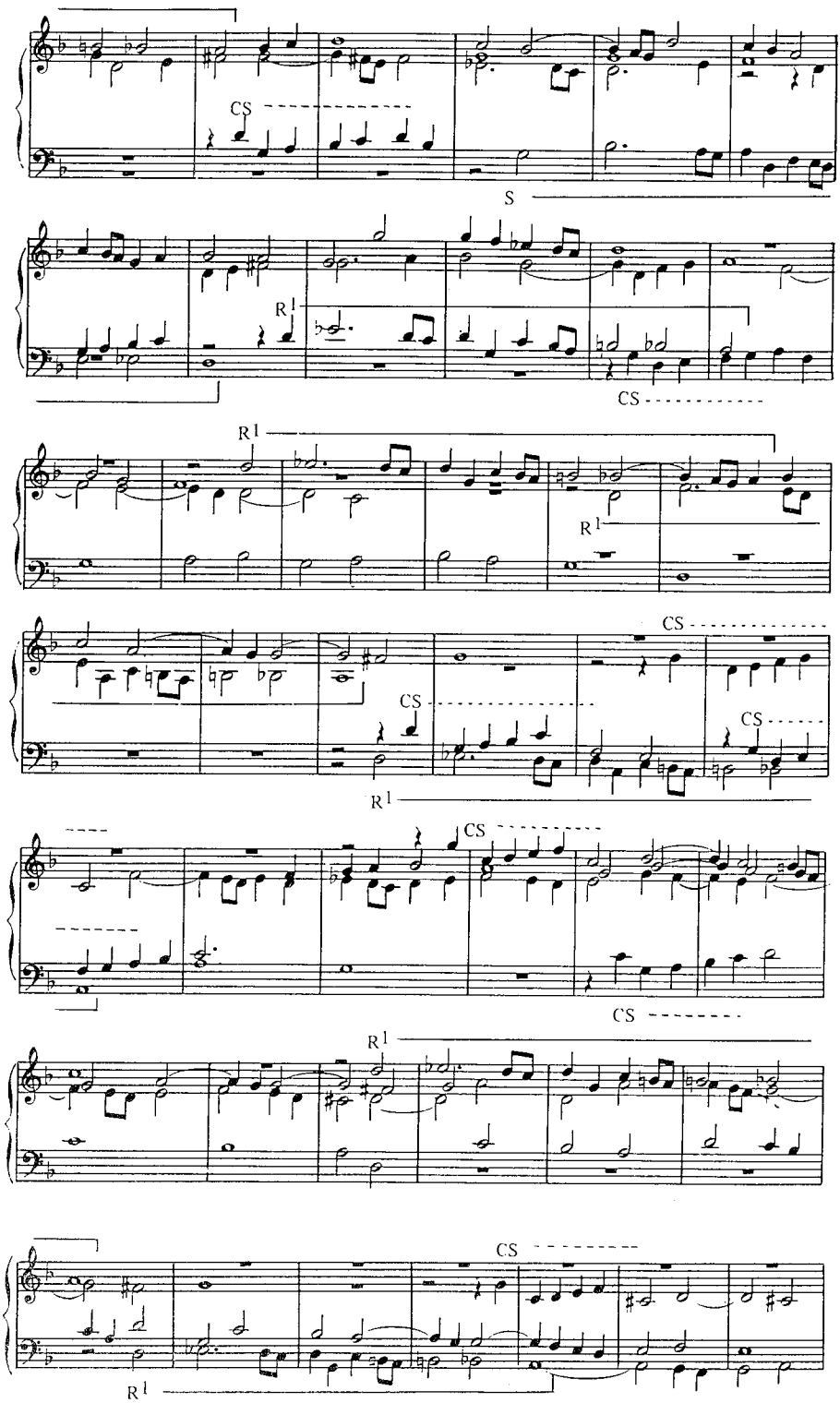
Η *canzona* αναπτύχθηκε περισσότερο στην Ιταλία και ιδιαίτερα στο έργο του **Frescobaldi** και είχε πιο ελεύθερη δομή από το *ricercare*. Για παράδειγμα η *Canzona quatri toni dopo il postcommunio* από το *Fiori misicali* του **Frescobaldi** αποτελείται από τρία μέρη ανάμεσα στα οποία παρεμβάλλονται αργά ιντερλούντια που δεν έχουν χαρακτήρα φούγκας, στο δεύτερο μέρος το θέμα εμφανίζεται με ρυθμικές παραλλαγές και στο τρίτο σε περισσότερο ελεύθερη μορφή με μη θεματικά αντιθέματα.

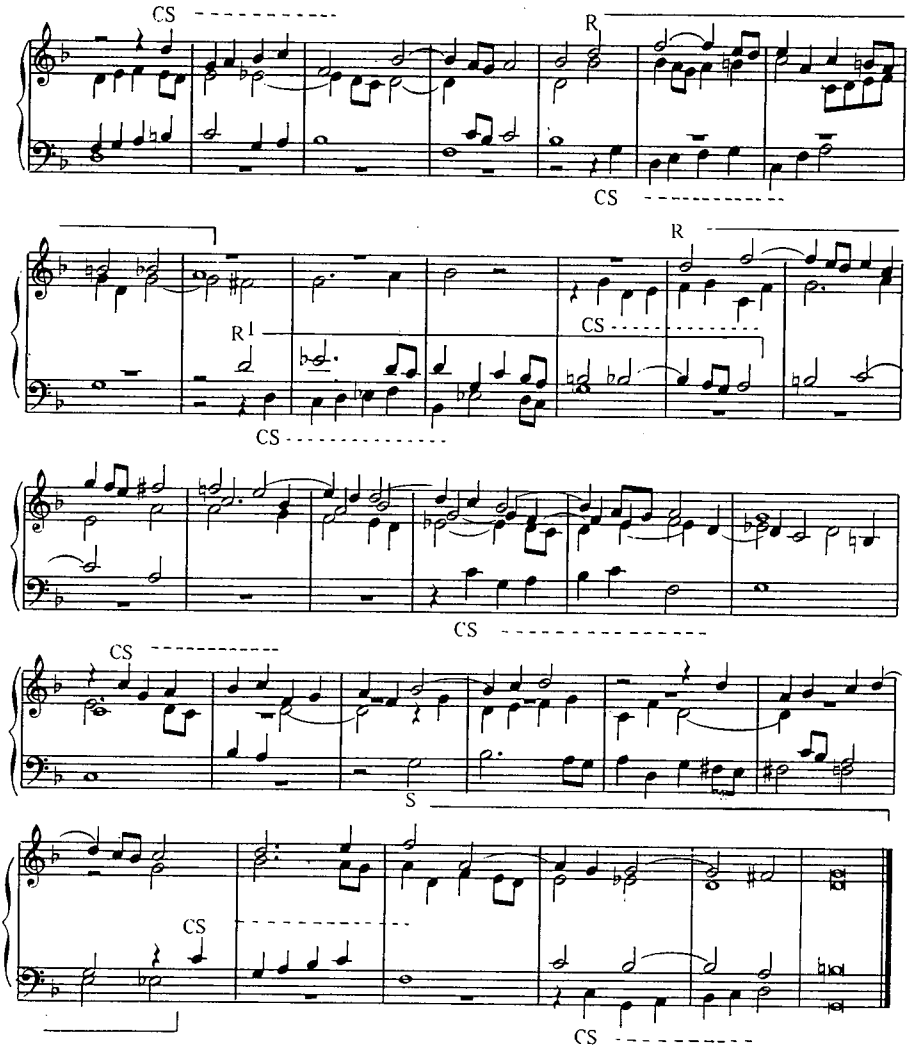
Ο **Scheidt** ακολούθησε την παράδοση του **Sweelinck** και παρά το ότι στις μέρες του η *fuga* είχε καθιερωθεί ως φόρμα αυτός χρησιμοποίησε την ονομασία *Fantasia*.

Frescobaldi: Canzona

(S = θέμα, R = απάντηση, CS = αντίθεμα)



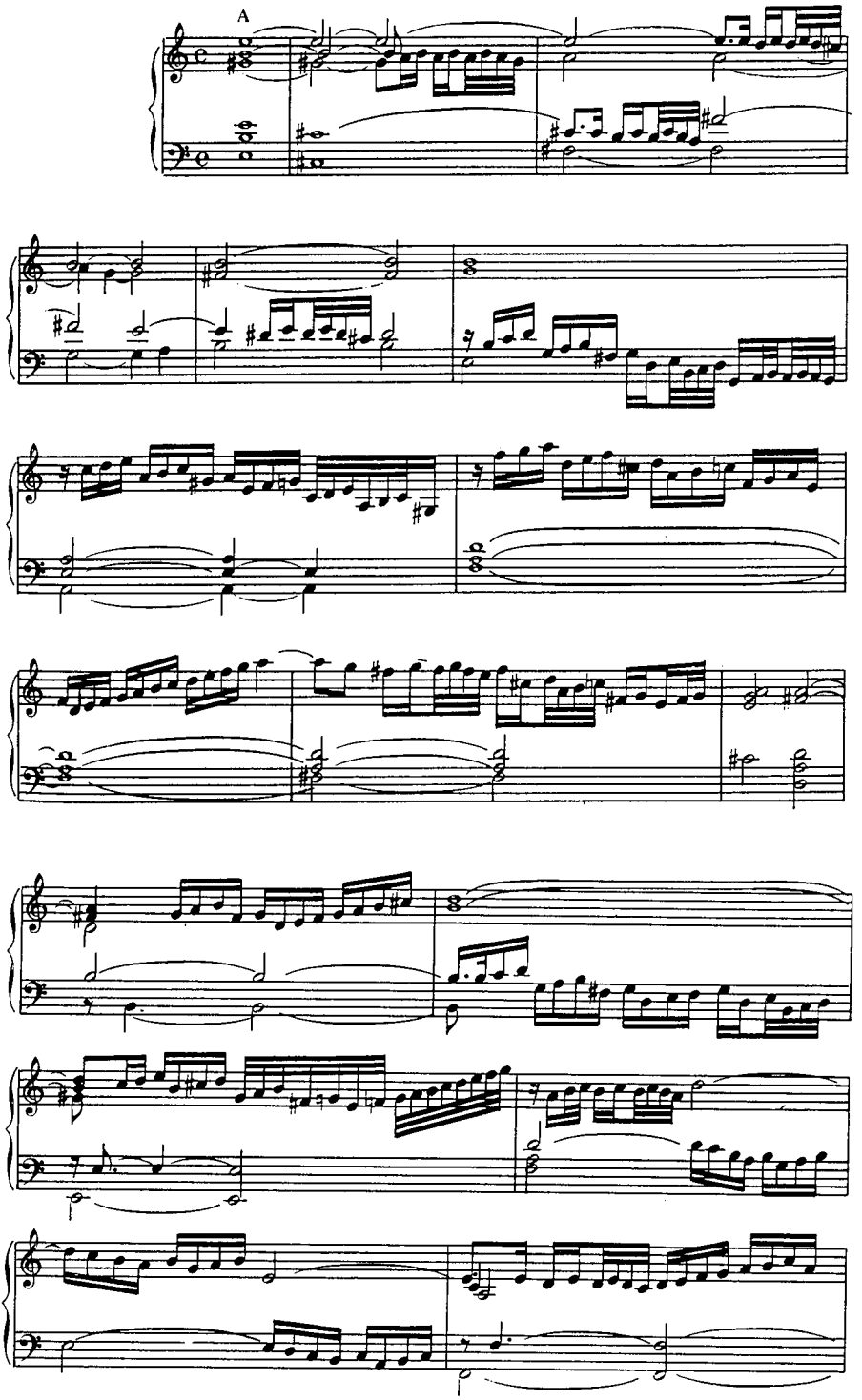

CS
S
R1
CS
R1
R1
CS
CS
CS
R1
CS
CS
R1
CS
R1

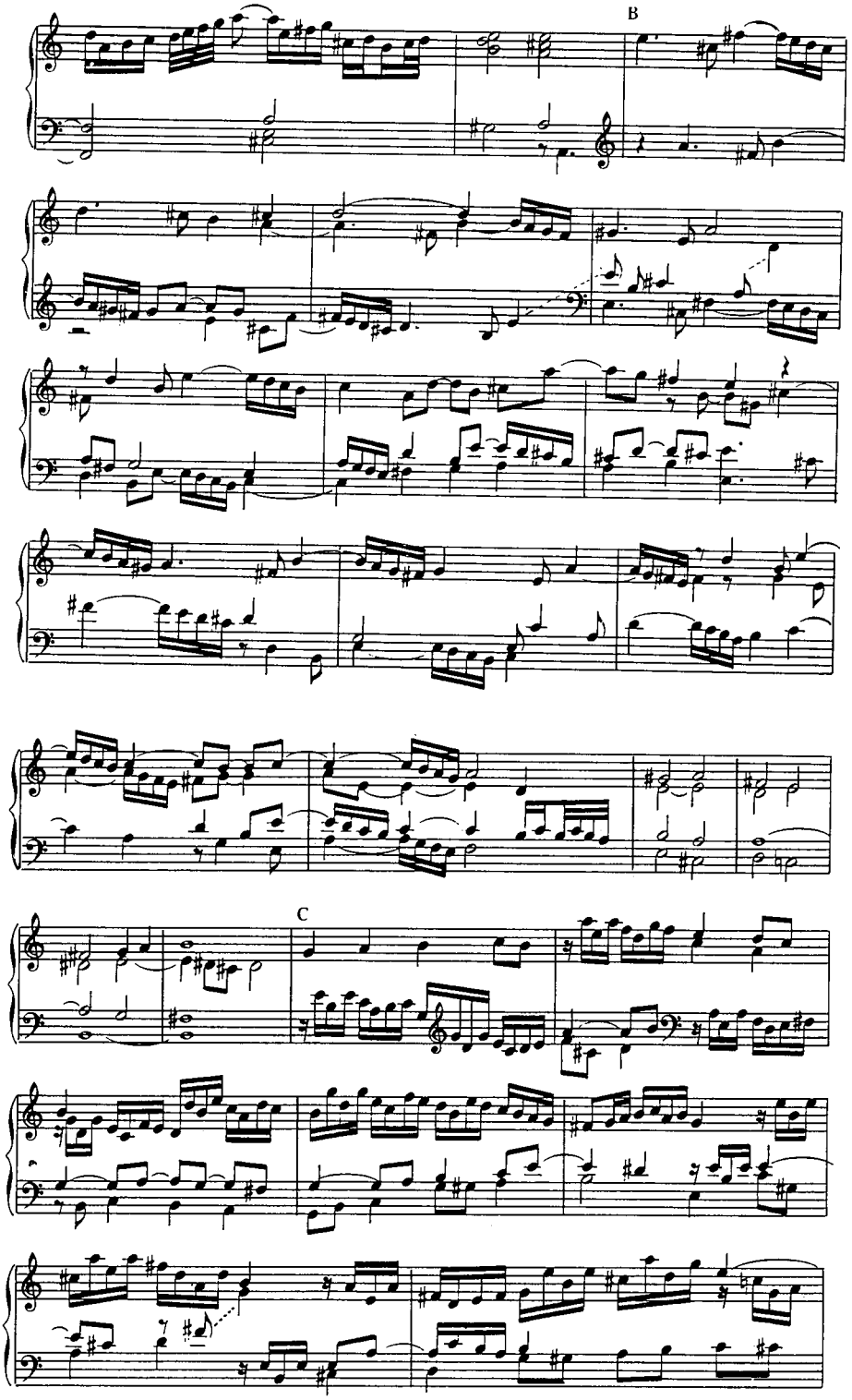


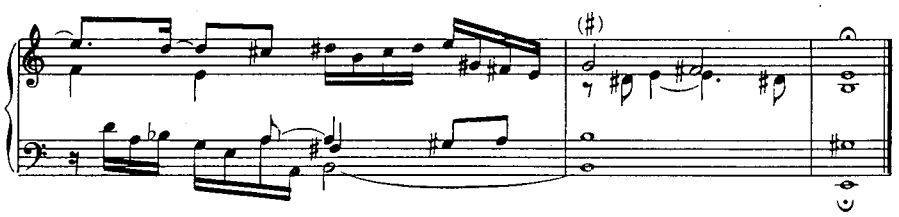
Τον 17° μ.Χ. αιώνα ένας νέος τύπος φούγκας αναδύθηκε μέσα από την *toccata* για πληκτροφόρα όργανα. Η *toccata* ήταν ένα δεξιοτεχνικό έργο για πληκτροφόρα με έντονο αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα, ανάμεσα στα μέρη του οποίου παρεμβάλλονταν περάσματα φούγκας του τύπου του *ricercare*.

Οι **Froberger** και **Buxtehude** διεύρυναν την τεχνική της φούγκας στην *toccata* προσδίδοντας μία ισορροπία στα αυτοσχεδιαστικά μέρη και στα μέρη της φούγκας, ενώ ταυτόχρονα αυτή η συνύπαρξη του διδύμου *toccata και fuga* έδωσε τη *fantasia και fuga* και τέλος το *prelude και fuga*.

Froberger: Toccata




B
C

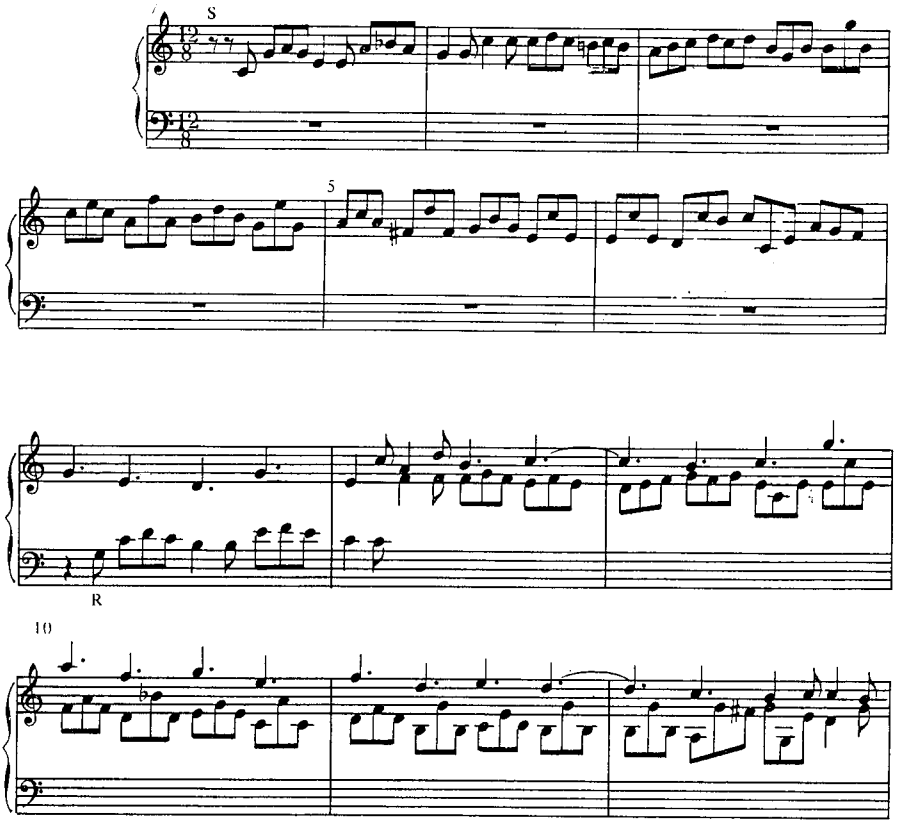


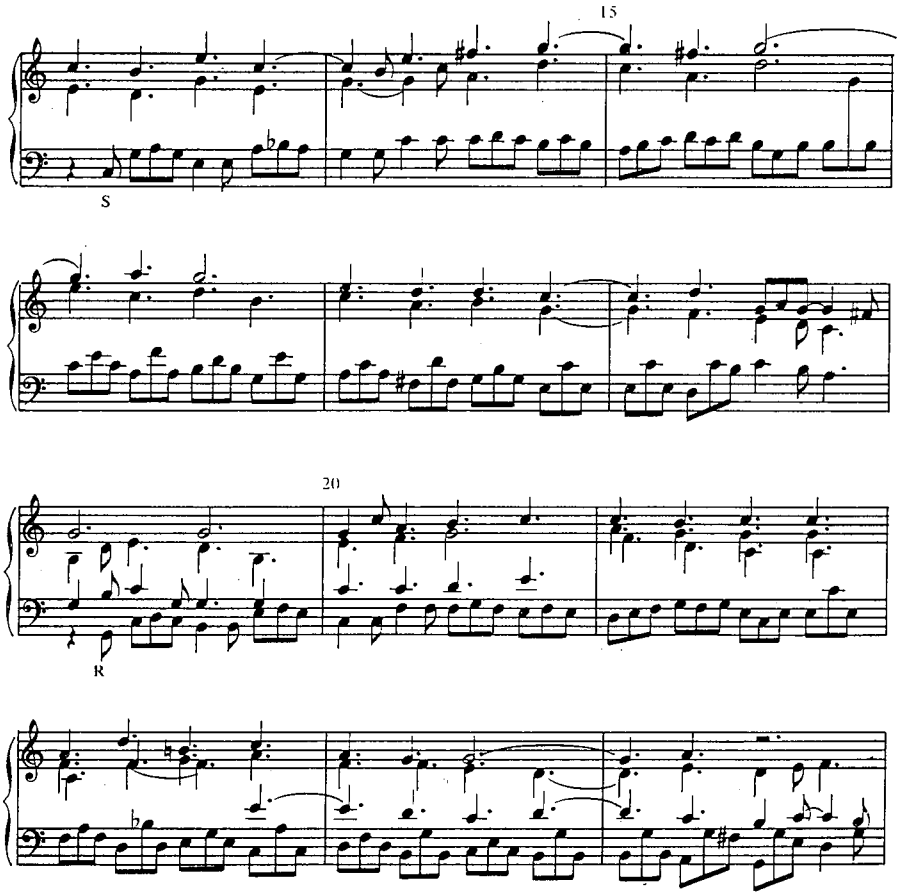
Παρόμοιες τεχνικές της φούγκας του τύπου της *toccata* ακολούθησαν και ο **Johann Pachelbel** και ο γιος του **Hieronymous**, ενώ ο **Fischer** το 1702 μ.Χ. εξέδωσε μία συλλογή από πρελούντια και φούγκες σε διάφορες τονικότητες με τίτλο *Ariadne musica*, που πρέπει να γνώριζε ο **Bach** (π.χ. ο **Bach** στη φούγκα *IX DWK B* χρησιμοποίησε το ίδιο θέμα και τη φόρμα με τη φούγκα σε Ε του **Fischer**), αποκομίζοντας ταυτόχρονα και την ιδέα να διαρθρώσει τα 48 Πρελούντια και Φούγκες του *Das Wohltemperierte Klavier* κατά σειρά τονικοτήτων.

Buxtehude: Fuge

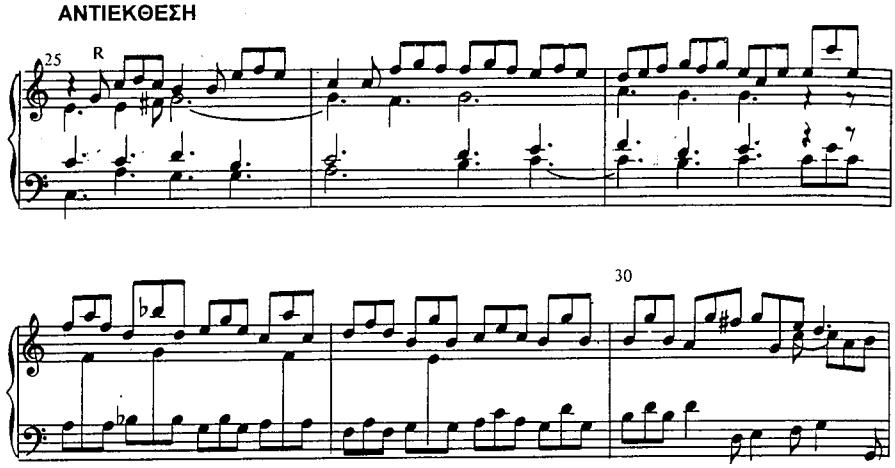
(S = θέμα, R = απάντηση)

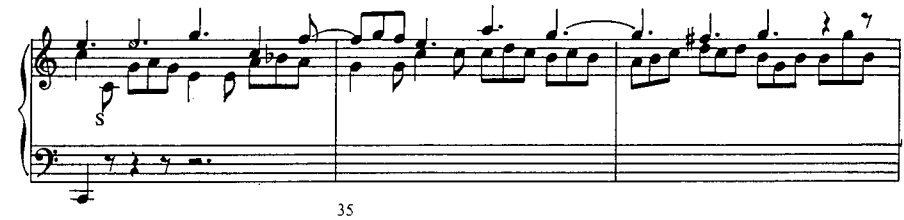
ΕΚΘΕΣΗ

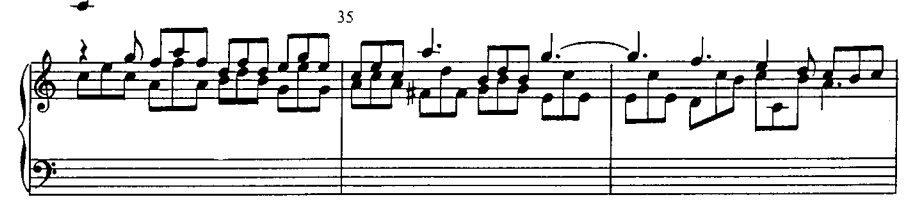


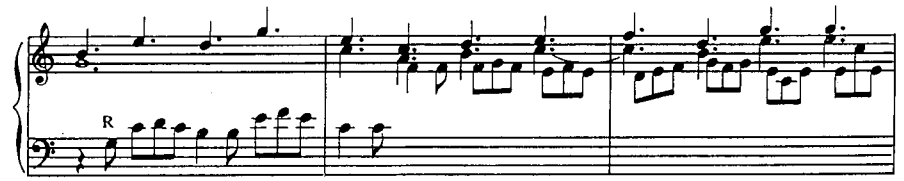


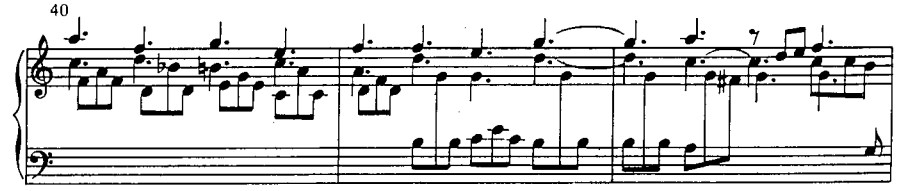
ΑΝΤΙΕΚΘΕΣΗ

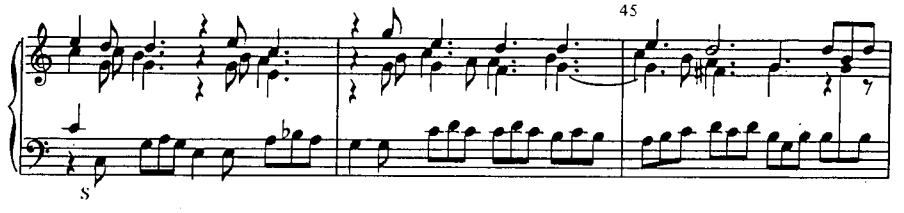


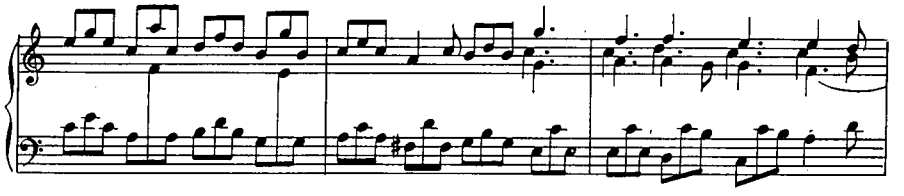




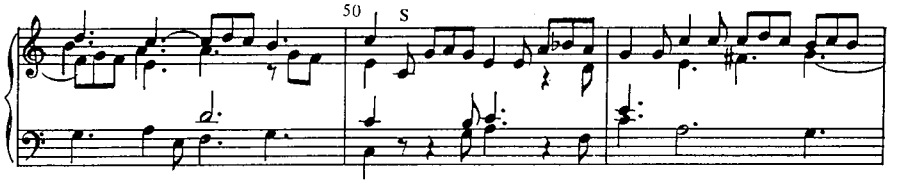


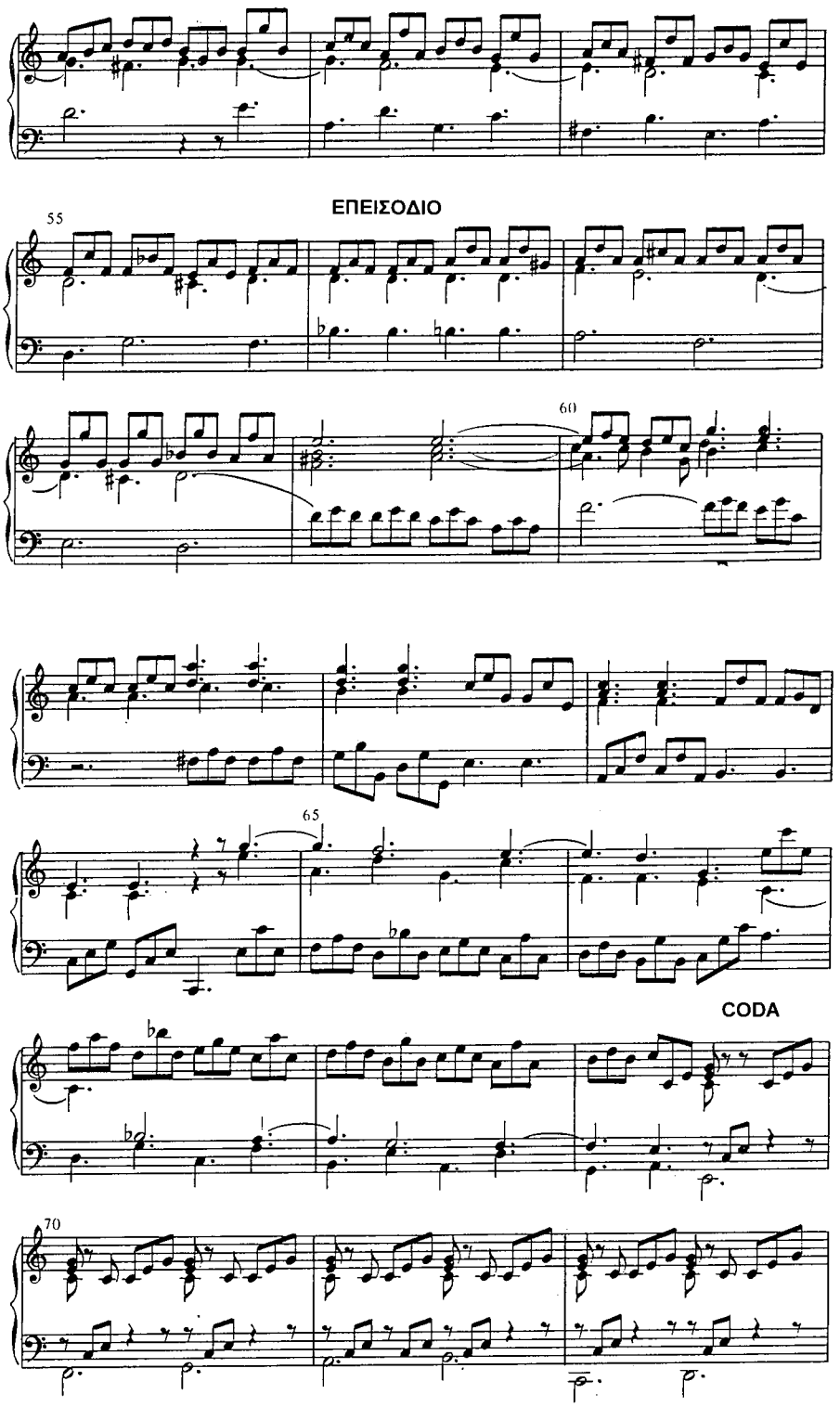


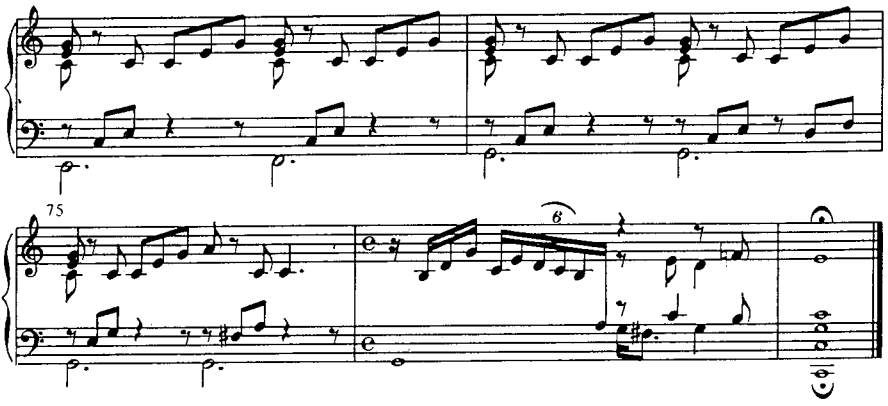




ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗ




ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ
55
60
65
CODA
70



Οι πρώιμες φούγκες του **Bach** ξεχωρίζουν από το ότι χρησιμοποιούν συνήθως προγενέστερο θεματικό υλικό, π.χ. οι φούγκες BWV951 και 951a που βασίζονται σε θέμα του **Albinoni**. Η ωριμότητα της φόρμας και των τεχνικών της φούγκας αναπτύσσονται την περίοδο της Βαϊμάρης (1708-1717 μ.Χ.), κατά την οποία ο συνθέτης έγραψε τα 24 Πρελούντια και Φούγκες του *Das Wohltemperierte Klavier* (πρώτο τεύχος) (ο τίτλος δόθηκε το 1722 μ.Χ.) και τις περισσότερες φούγκες για εκκλησιαστικό όργανο, ενώ το δεύτερο τεύχος του *Das Wohltemperierte Klavier* εμφανίσθηκε το 1744 μ.Χ.

Οι φούγκες του **Bach**, ιδιαίτερα αυτές του *Das Wohltemperierte Klavier* δεν μπορούμε να πούμε ότι αποτελούν έργα με αισθητικές και εκφραστικές προτεραιότητες, αλλά έργα ντοκουμέντα με θεωρητικές σκοπιμότητες μέσα από τα οποία διερευνώνται και ταυτοποιούνται οι θεωρητικές κατακτήσεις της εποχής του (συγκερασμένο σύστημα, τονικό σύστημα, πολυφωνία και θεματική ενότητα), γεγονός που ενισχύεται τόσο από την ονομασία του έργου (*Πρελούντια και Φούγκες του Καλώς Συγκερασμένου Κλειδοκύμβαλου*), όσο και από τη διάρθρωση κατά σειρά τονικοτήτων. Στην ουσία ο **Bach** στα έργα αυτά διερευνά τις δυνατότητες αγαστής συνύπαρξης του τονικού συστήματος, της πολυφωνίας και της θεματικής ενότητας (φορμαλιστική ιδιότητα και προϋπόθεση της τονικότητας) στο συγκερασμένο μουσικό σύστημα.

Οι φούγκες του **Bach** θα μπορούσαν να ταξινομηθούν στις παρακάτω κατηγορίες:

1. Φούγκες με καταβολές στο παλαιό ricercare (ο **Bach** θεωρείται από τους τελευταίους συνθέτες που έγραψαν τέτοια έργα) με φωνητικό χαρακτήρα (π.χ. *XXII DWK A* και *IX B*).

2. Φούγκες quasi - ricercare με περισσότερο αναπτυγμένο θέμα και έκδηλα χαρακτηριστικά, που κυριαρχούν σε σχέση με τις άλλες αντιστικτικές μικροδομές (π.χ. *VII DWK B*).

3. Φούγκες με θέματα οργανικού χαρακτήρα χωρίς έκδηλες αντιθέσεις μεταξύ εκθέσεων και επεισοδίων (π.χ. *I DWK A* και *Φούγκα για όργανο* σε C BWV547).

4. Φούγκες με θέματα του τύπου της canzona με οργανικό χαρακτήρα και αντιθέσεις μεταξύ εκθέσεων και επεισοδίων (π.χ. *XI* και *XII DWK B*, *Φούγκες για όργανο* σε G BWV541 και σε g BWV542).

5. Φούγκες του τύπου της toccata (*Φούγκες για όργανο* σε d BWV565 και σε a BWV543).

6. Φούγκες του τύπου του κοντσέρτου (π.χ. *Σονάτα για βιολί* αρ.1 σε g, δεύτερη κίνηση, *Partita για harpsichord* αρ. 4 σε D, εισαγωγή, *Βραδεμβούργιο Κοντσέρτο* αρ. 4, τελευταία κίνηση) και

7. Φούγκες σε μικτούς συνδυασμούς. Π.χ. η *IV DWK A* αρχίζει σε ένα ύφος ricercare και με την εμφάνιση δύο νέων αντιθεμάτων με κίνηση αποκτά οργανικό χαρακτήρα. Παρόμοια πολυστυλιστική συμπεριφορά παρουσιάζουν τις περισσότερες φορές και οι πολυθεματικές (διπλές ή τριπλές) φούγκες, των οποίων η δομικότητα των θεμάτων έχει αντιθετικό χαρακτήρα.

Στις φούγκες του **Bach** θα μπορούσαν να επισημανθούν ακόμα: η αυστηρότητα της ιεραρχίας και πολυφωνίας των εκθέσεων, η διεύρυνση των επεισοδίων με ανάπτυξη τεχνικών (π.χ. μιμήσεις και αλυσίδες σε πολυφωνική μορφή με πολλαπλή αντίστιξη) που προαναγγέλλουν την επεξεργασία της σονάτας, επανεκθέσεις υλικού, π.χ. των επεισοδίων με ενδοαντιμεταθέσεις των φωνών (οι επανεκθέσεις ήταν συχνές στο έργο - canzona- των **Andrea Gabrieli** και **Kerll**), η αξιοποίηση σύνθετων τεχνικών αντιμεταθέσεων μεταξύ των αντιστικτικών μικροδομών (αντιμεταθετική φούγκα) (δύο ή περισσότερα σταθερά αντιθέματα σε πολλαπλούς συνδυασμούς με τεχνικές πολλαπλής αντίστιξης) και η ανάπτυξη αρθρωτών φορμών φούγκας στη βάση ενός θέματος (π.χ. στην *Τέχνη της Φούγκας* ο **Bach** αναπτύσσει έναν κύκλο από 14 φούγκες βασισμένες σε παραλλαγές ενός αρχικού θέματος).

Οι φούγκες του **Handel** έχουν ελεύθερο χαρακτήρα και εντάσσονται στην αξιοποίηση της τεχνικής στο πλαίσιο της εκφραστικής πολυφωνίας, που αναπτύσσεται κυρίως στα χορωδιακά μέρη των μεγάλων έργων του, π.χ. ορατόρια (*Saul*, πρώτο μέρος, *Judas Maccabaeus*, δεύτερο μέρος, *Messiah* περιλαμβάνει πέντε φούγκες).

Παρόμοια οι φούγκες του **Handel** για ορχήστρα ή για πληκτροφόρα όργανα έχουν, όπως και οι χορωδιακές, ελεύθερο χαρακτήρα με μία ροπή προς την ομοφωνία και στα θέματά τους ανιχνεύονται δραματικές καταβολές με μεγάλα μελωδικά διαστήματα (συχνά 7^{ης}) και επαναλαμβανόμενους φθόγγους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΒΑΣΕΙΣ

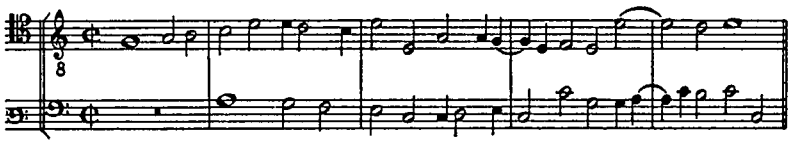
Η πρώτη αναφορά στον όρο *fuga*, όπως προαναφέρθηκε, αποδίδεται στον **Jacque de Liège** στο έργο του *Speculum musicae* (περίπου 1330 μ.Χ.) και αφορά τεχνικές μιμητικής δραστηριότητας.

Το 1475 μ.Χ. ο **Tinctoris** στο έργο του *Diffinitorium terminorum musicae* και το 1482 μ.Χ. ο **Bartolomeo Ramos de Pareia** στο έργο του *De musica tractatos musica practica* προσδιορίζουν τη φούγκα ο πρώτος ως «ταυτοποίηση της ρυθμικής και μελωδικής γραφής μίας σύνθεσης σε διάφορα μέρη» και ο δεύτερος ως «τον καλύτερο τρόπο σύνθεσης για διάφορες φωνές» («optimus organisandi modus»).

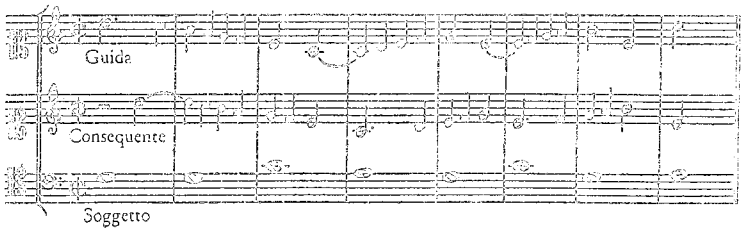
Ταυτόχρονα ο **Bartolomeo Ramos de Pareia** προσδιόρισε την τεχνική της μίμησης (*imitari*) και καθιέρωσε την πρωτοπορία των διαστημάτων των τέλειων συμφωνιών ($4^{η}$, $5^{η}$ και $8^{η}$) σ' αυτή, ενώ μόλις τον $18^{ο}$ μ.Χ. αιώνα οριοθετήθηκε η διάκριση ανάμεσα στον κανόνα και τη φούγκα από τον **Marpurg** στο έργο του *Abhandlung von der Fuge* (1753 μ.Χ.).

Στα έργα *L' antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555 μ.Χ.) του **Vincentino** και *Le istitutioni harmoniche* (1558 μ.Χ.) του **Zarlino** προσδιορίσθηκαν οι όροι *guida* και *conseguente* για το θέμα και την απάντηση αντίστοιχα, που αργότερα μεταφέρθηκαν ως *dux* και *comes* από τον **Sethus Calvisius** στο έργο του *Melopoeia* (1592 μ.Χ.), ενώ ταυτόχρονα ο **Vincentino** χρησιμοποίησε τον όρο *punto* για το θέμα και ο **Zarlino** τον όρο *thema* ως γενικότερο χαρακτηρισμό και όχι ως αντιστικτική μικροδομή της φούγκας.

Ο **Vincentino** με την άποψη πως ένα πήδημα κατιούσας $5^{ης}$ πρέπει να απαντηθεί με ένα πήδημα ανιούσας $4^{ης}$ ώστε να μην ξεπεραστούν τα όρια της οχτάβας του τρόπου φαίνεται να έδωσε μία διάσταση της τονικής απάντησης, ενώ ταυτόχρονα ο ίδιος χρησιμοποίησε στη φούγκα τη μίμηση σε αναστροφή.

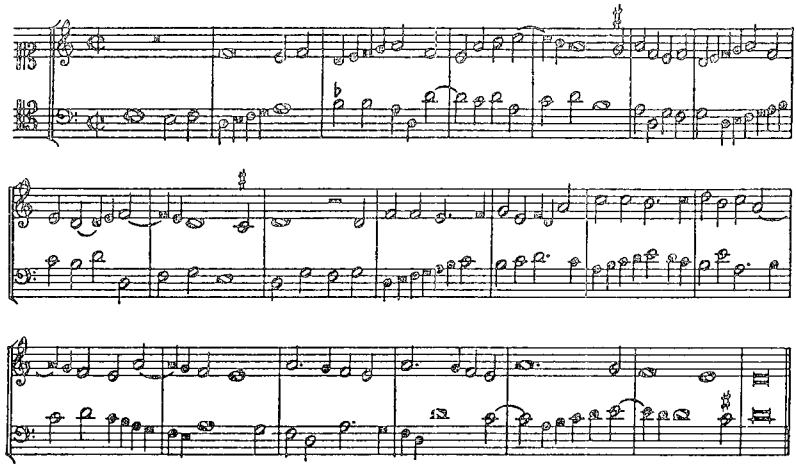


Ο **Zarlino** προσδιόρισε το θέμα (*soggetto*) ως μία μελωδία με ιεραρχική πρωτοπορία, που πρέπει δηλαδή να προϋπάρχει σε σχέση με τις άλλες δομές και σε τρίφωνα παραδείγματά του αποτελούσε τη βάση, που πάνω της αναπτυσσόταν η μίμηση στα μέρη *guida* και *conseguente*.

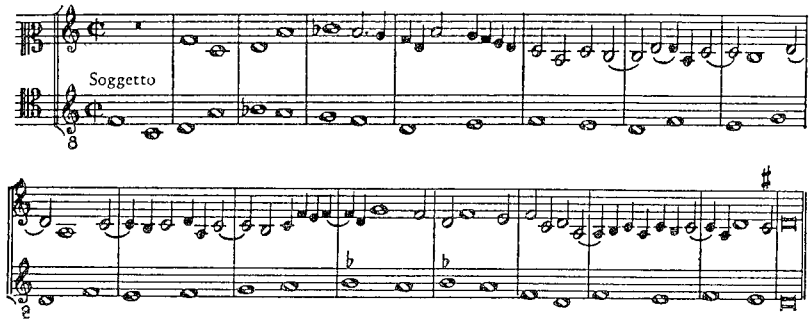


Ο **Zarlino** πραγματεύτηκε τις επανεκθέσεις μελωδικών δομών (πρώιμες θεματικές επανεκθέσεις) αντιμετωπίζοντας το αισθητικό πρόβλημα της μονοτονίας από την επανάληψη με μικροπαραλλαγές και υιοθέτησε μία ελεύθερη διαδοχή και μίμηση θεμάτων, παρουσιάζοντας τις θεωρητικές βάσεις της τεχνικής του *ricercare*, ενώ ταυτόχρονα έδωσε μία ικανοποιητική διάκριση μεταξύ φούγκας και μίμησης, λέγοντας πως η απλή αναπαραγωγή των διαστημάτων μίας φωνής σε μία άλλη αποτελεί τη μίμηση, ενώ η πιστή και ακριβής επανάληψη των διαστημάτων τη φούγκα.

Τεχνική του ricercare (Zarlino)



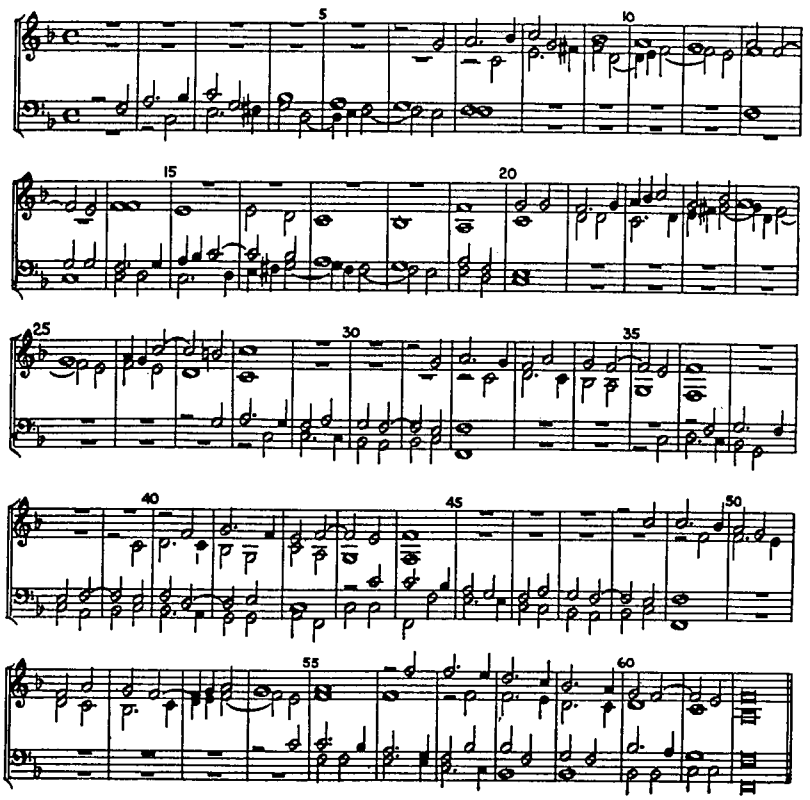
Τεχνικές ελεύθερης φούγκας (Zarlino)



Την ίδια περίοδο οι απόψεις για το θέμα διευρύνθηκαν από τον **Thomas Morley** στο έργο του *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597 μ.Χ.) και διερευνήθηκαν οι τονικές του ιδιότητες από τον **Vincentino** και οι μελωδικές από τον **Zarlino**, ο οποίος διαφοροποίησε τη φούγκα από τη μίμηση, προσδίδοντας στην πρώτη αυστηρό και στη δεύτερη ελεύθερο χαρακτήρα.

Ο **Tomás de Santa Maria** στο έργο του *Arte de tañer fantasia* (1565 μ.Χ.) αναγνωρίζει τη φούγκα στο έργο *Veni, sponsa Christi* του **Palestrina** και ο **Pontio** στο έργο του *Ragionamento di musica* (1588 μ.Χ.) προσδιορίζει τη φούγκα ως μία φόρμα στην οποία επαναλαμβάνεται η ίδια μελωδική γραμμή (θέμα) δύο, τρεις ή και περισσότερες φορές.

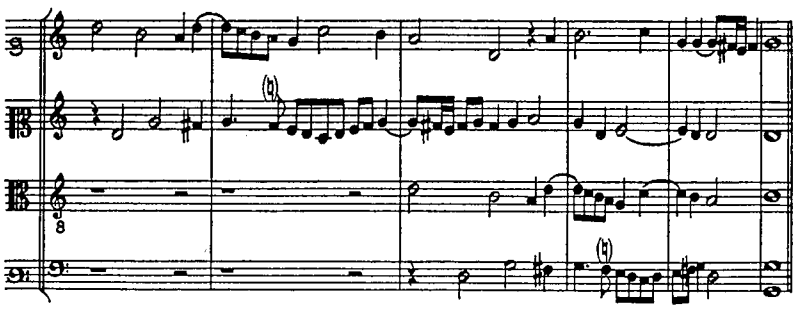
Ο **Tomás de Santa Maria** περιγράφοντας την αυτοσχεδιαστική χρησιμοποίηση της φούγκας καταγράφει δύο τεχνικές αντιμετώπισης του θέματος (*invención*). Σύμφωνα με την πρώτη το θέμα ολοκληρώνεται πριν την εμφάνιση της απάντησης και σύμφωνα με τη δεύτερη η απάντηση αρχίζει πριν την ολοκλήρωση του θέματος. Ο ίδιος επίσης προσδιόρισε μία διάρθρωση της φόρμας τέτοια, ώστε οι θεματικές είσοδοι να σχετίζονται με τις θεματικές πτώσεις, δηλαδή οι είσοδοι να πραγματοποιούνται λίγο πριν ή μετά τις πτώσεις.



Τον 17° μ.Χ. αιώνα οριοθετήθηκε η σημερινή έννοια του κανόνα από τον **Picerli** στο έργο του *Specchio primo di musica* (1630 μ.Χ.) και προσδιορίσθηκε η τονική φούγκα ως *fuga regolare* (κανονική φούγκα).

Την ίδια περίοδο ο **Johannes Nucius** στο έργο του *Musices poeticae praeceptiones* (1613 μ.Χ.) προσδιόρισε τη φούγκα ως μία συχνή και καθορισμένη επανεμφάνιση του ίδιου θέματος σε διάφορες φωνές, ο **Michael Praetorius** στο έργο του *Syntagma musicum iii* (1618 μ.Χ.) διαχώρισε τις αυτοσχεδιαστικές τεχνικές από την αυστηρή δομικότητα στη φαντασία, καθορίζοντας για πρώτη φορά το ζευγάρι πρελούντιο και φούγκα και ο **Coprario** στο *Rules How to Compose* (περίπου 1610 μ.Χ.) με την έκφρασή του «αν ένα θέμα είναι μεγάλο θα πρέπει να αναζητηθεί και ένα άλλο μαζί με αυτό» στην πραγματικότητα προανάγγειλε τη διπλή φούγκα.

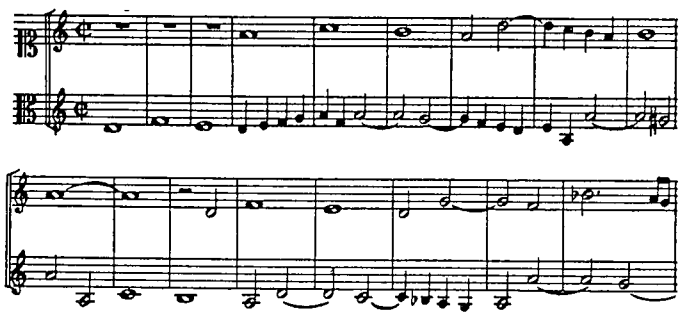
Διπλή φούγκα (Coprario)



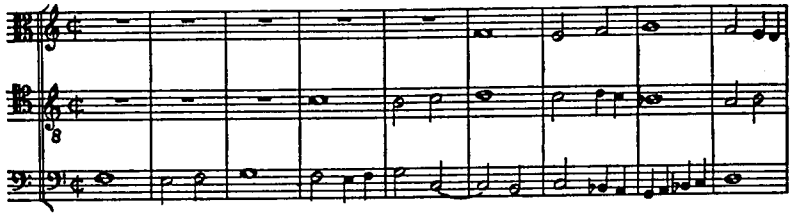
Το 1725 μ.Χ. ο **Fux** στο έργο του *Gradus ad Parnassum* παρέθεσε για πρώτη φορά τα χαρακτηριστικά της απάντησης, παρά το ότι σε όλα τα πρότυπά του χρησιμοποίησε πραγματικές απαντήσεις, εκτός από ένα στο οποίο χρησιμοποίησε τονική απάντηση.

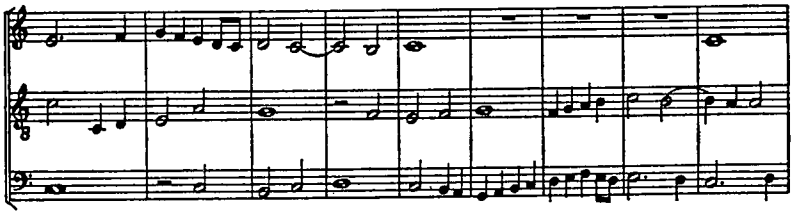
Με μία λιτή φράση ο Aloysius (στο έργο *Gradus ad Parnassum* ο **Fux** χρησιμοποιεί διάλογο δύο προσώπων, του ίδιου με το όνομα Josephus και του σπουδαστή του **Palestrina** με το όνομα Aloysius) κατέδειξε πως η φούγκα πήρε το όνομά της από τις λέξεις *fugere* και *fugare* (φεύγω και κυνηγώ).

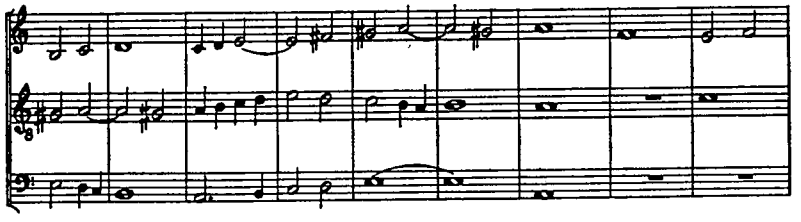
Δίφωνη φούγκα (Fux)

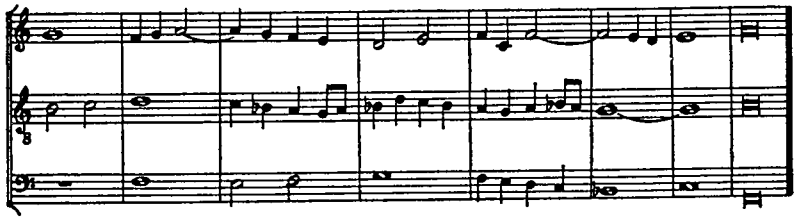


Τρίφωνη φούγκα (Fux)

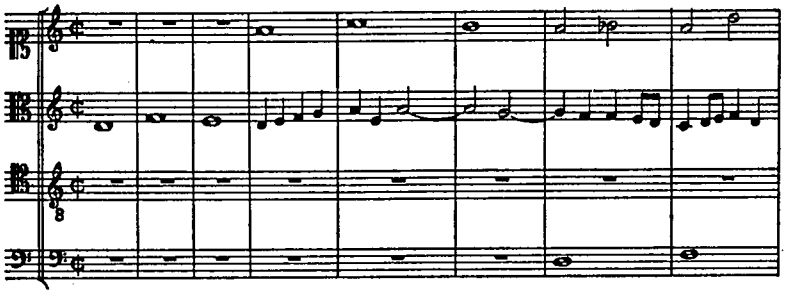


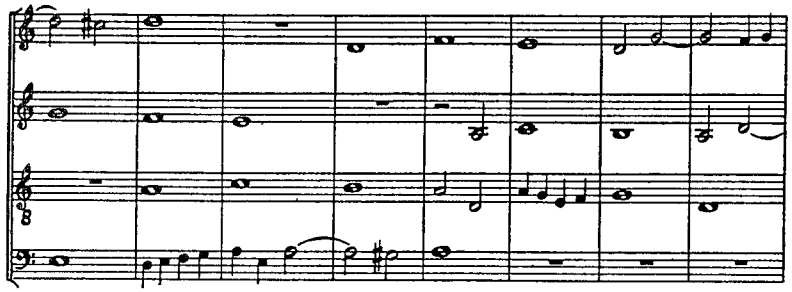


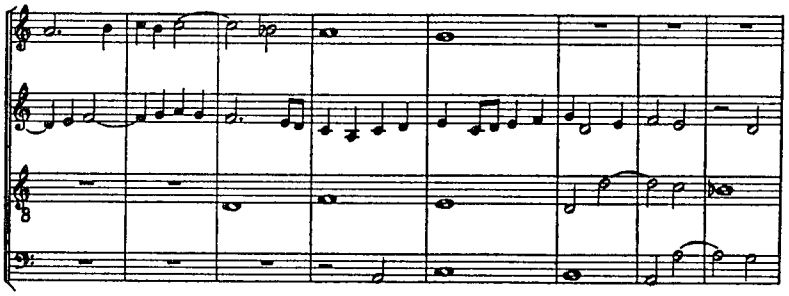


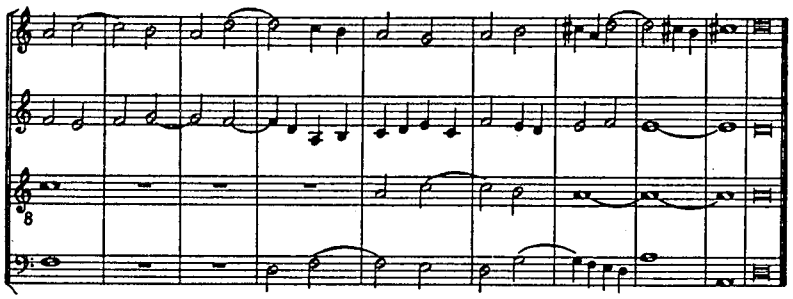


Τετράφωνη φούγκα (Fux)

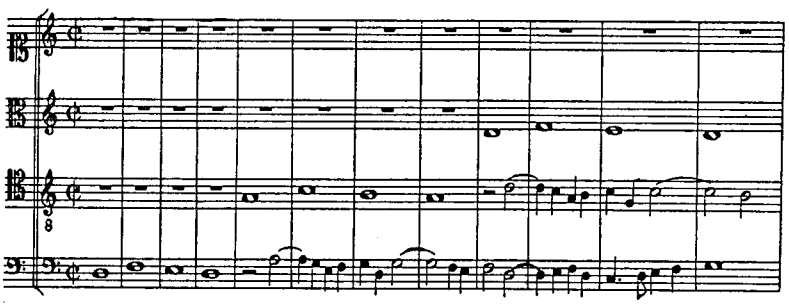








Τετράφωνη φούγκα με διπλή αντίστιξη στην ογδόη (Fux)



N.B.

1.

2.

3.

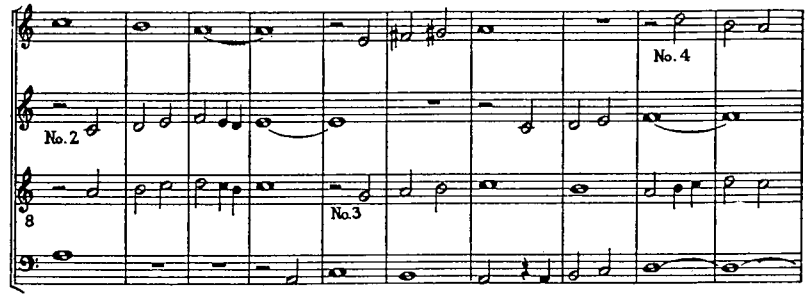
4.

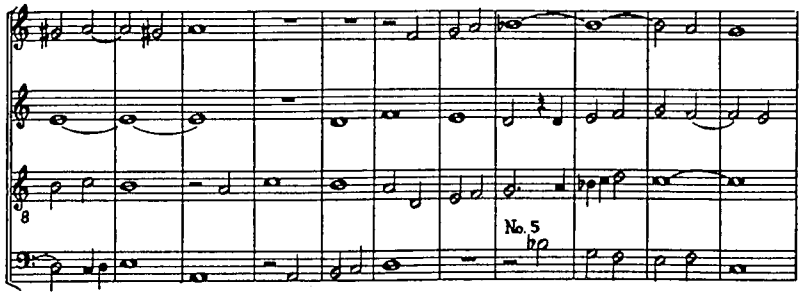
5.

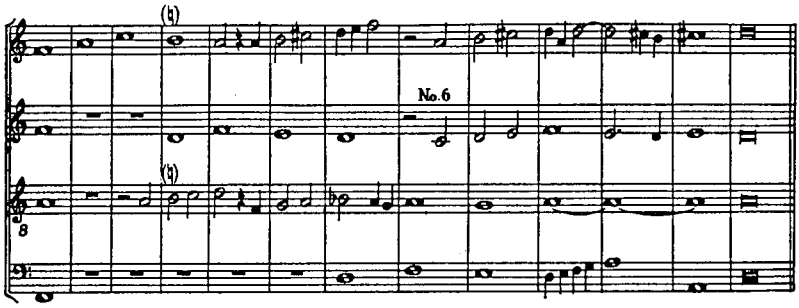
6.

Τετράφωνη φούγκα με διπλή αντίστιξη στη δεκάτη (Fux)

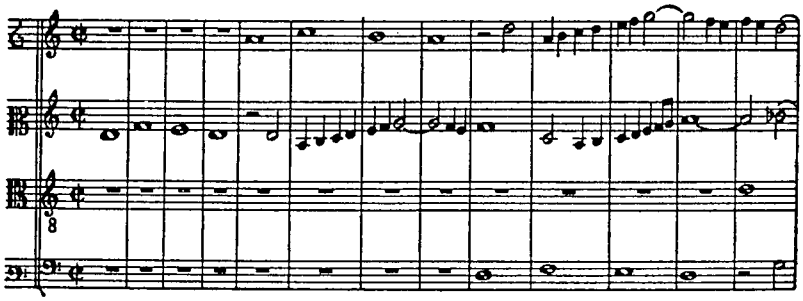
No.1

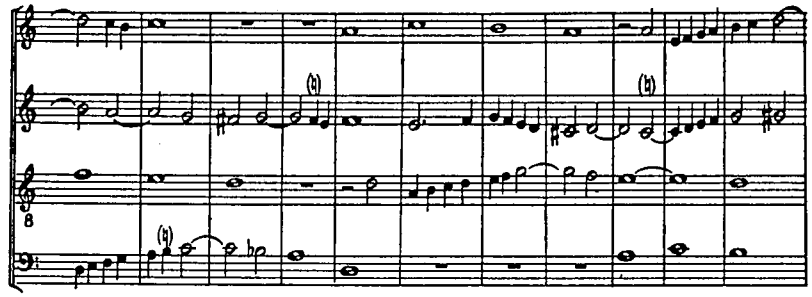


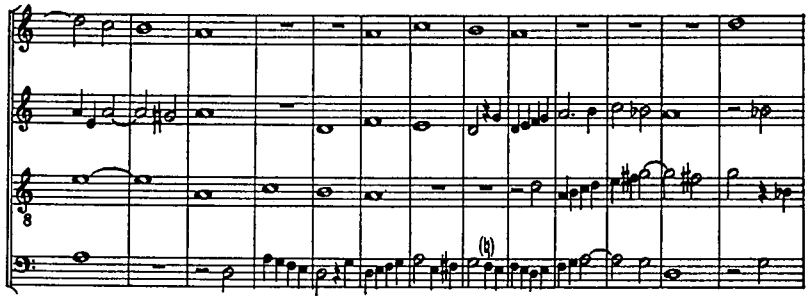


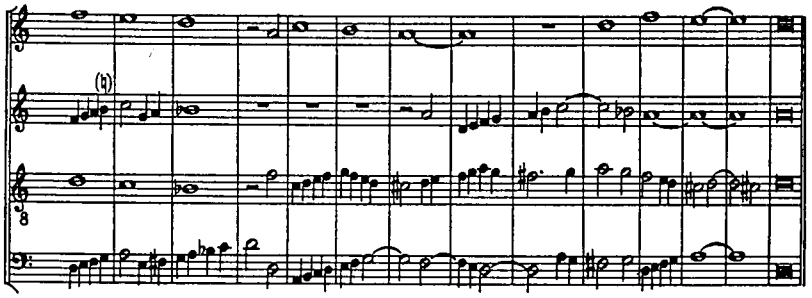


Τετράφωνη φούγκα με διπλή αντίστιξη στη δωδεκάτη (Fux)

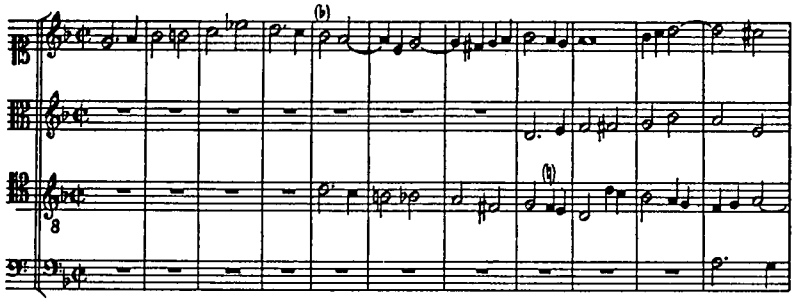


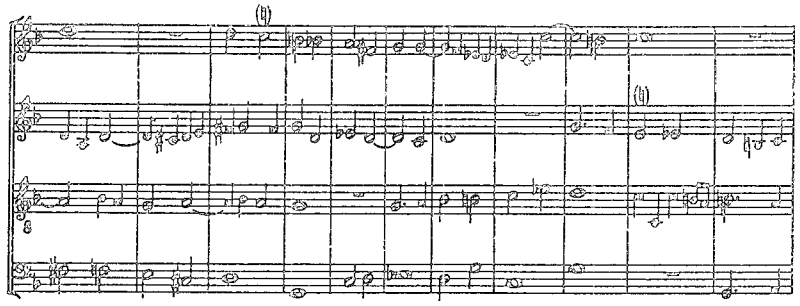


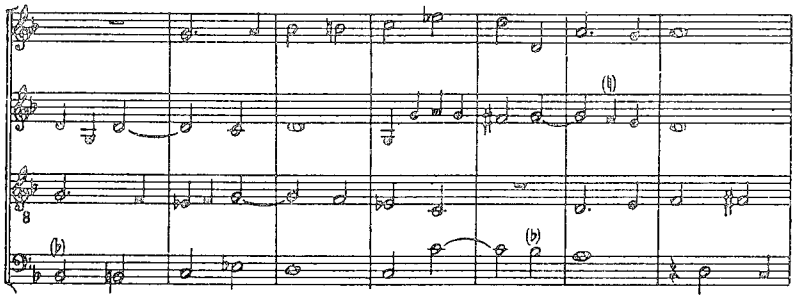


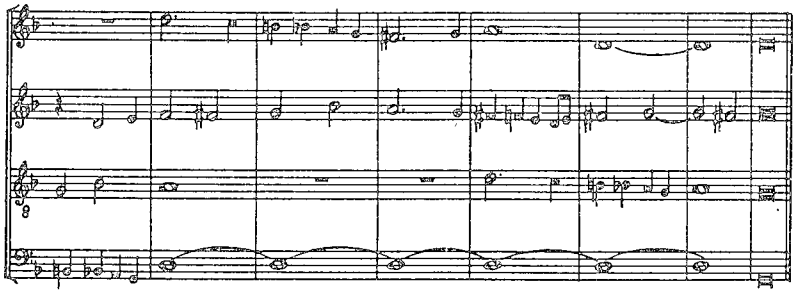


Φούγκα με μίμηση σε αναστροφή (Fux)

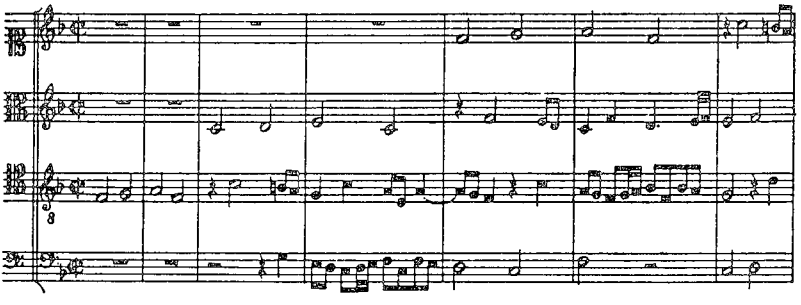


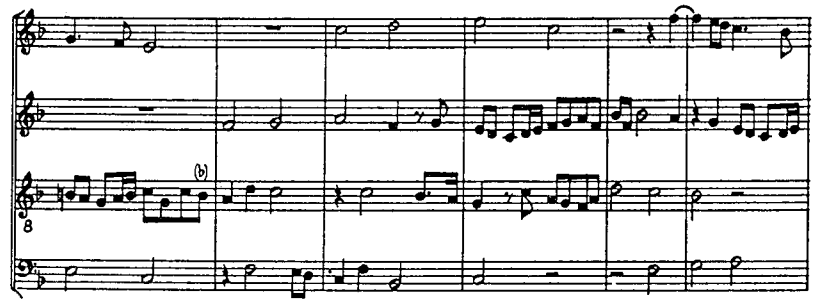


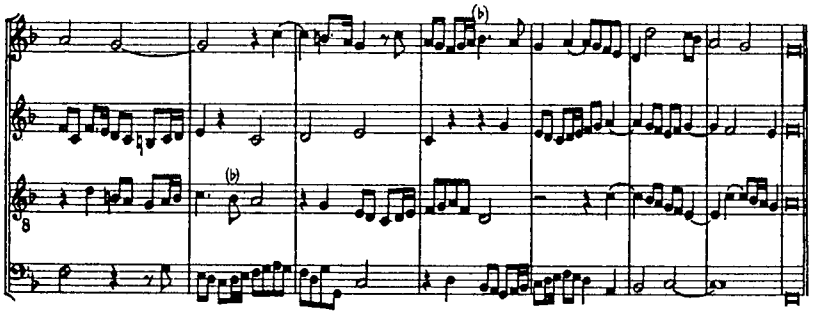




Φούγκα με τρία θέματα (Fux)







Το 1753 μ.Χ. ο **Marpurg** στο έργο του *Abhandliung von der Fuge* δημιούργησε μάλλον σύγχυση σε σχέση με τις διδασκαλίες του **Fux**, αφού προσέδωσε αόριστες προοπτικές στην απάντηση ως μία μίμηση του θέματος σε άλλη κλίμακα, αλλά ταυτόχρονα πρόβαλλε την ιδέα της τριμερούς ως προς την αρμονία φόρμας της φούγκας (εκθέσεις και επεισόδια στην αρχική τονικότητα, εκθέσεις και επεισόδια σε γειτονικές τονικότητες, επαναφορά της αρχικής τονικότητας) και καθιέρωσε τον ακαδημαϊκό ή σχολικό τύπο της φούγκας (*fugue d' école* ή *Musterfuge*).

Στα τέλη του 18^{ου} μ.Χ. αιώνα ο **Padre Martini** με το έργο του *Esemplare o sia saggio fondamentale prattico di contrappunto* (1774-1775 μ.Χ.) διαχώρισε τους διάφορους τύπους των θεμάτων (*soggetto*, *attacco* και *andamento*), ενώ ως σημαντικά μεταγενέστερα συγγράμματα που αναδεικνύουν διάφορες πτυχές της φούγκας αναφέρονται τα *Gründliche Anweisung zur Composition* (1790 μ.Χ.) του **Albrechtsberger**, *Cours de contrepoint et de fugue* (1835 μ.Χ.) του **Cherubini**, *Lehrbuch der Fuge* (1859 μ.Χ.) του **Richter**, *Lehre von musikalischen Komposition* (1837 μ.Χ.) του **Marx**, *Katechismus der Fugen-Komposition* (1890-1894 μ.Χ.) του **Riemann**, *Traité de la fugue* (1901 μ.Χ.) του **Gédalge** κλπ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Η ΦΟΥΓΚΑ ΤΟΝ 16^{ο} ΚΑΙ 17^{ο} ΑΙΩΝΑ

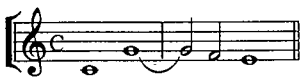
ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΦΟΥΓΚΑ

Όπως ήδη αναφέρθηκε, στη φωνητική πολυφωνία η φούγκα αποτέλεσε περισσότερο μία τεχνική μιμητικής δραστηριότητας, που πήρε διαστάσεις φόρμας στα διάφορα θεωρητικά συγγράμματα και ιδιαίτερα του **Fux**. Χρησιμοποιεί ως απάντηση τη μίμηση στην πέμπτη, σε σπάνιες περιπτώσεις μπορεί να χρησιμοποιήσει ένα τύπο τονικής απάντησης και όσον αφορά τις μικροδομές της πολυφωνίας της αυτές διέπονται από τις αρχές της τροπικής ή φωνητικής αντίστιξης.

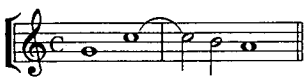
Η τονική απάντηση στην φωνητική φούγκα μπορεί να χρησιμοποιηθεί όταν στην αρχή του θέματος υπάρχουν οι παρακάτω μελωδικές σχέσεις, που υποκρύπτουν μία μετάπτωση μεταξύ των τονικοτήτων της τονικής και δεσπόζουσας.

1. Θέμα: T_1 - $Δ_1$ Απάντηση: $Δ_1$ - T_1

ΘΕΜΑ

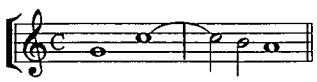


ΑΠΑΝΤΗΣΗ

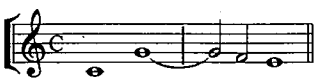


2. Θέμα: $Δ_1$ - T_1 Απάντηση: T_1 - $Δ_1$

ΘΕΜΑ

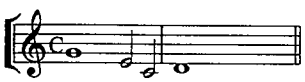


ΑΠΑΝΤΗΣΗ

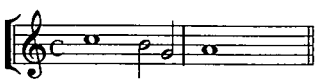


3. Θέμα: $Δ_1$ - T_3 Απάντηση: T_1 - $Δ_3$

ΘΕΜΑ



ΑΠΑΝΤΗΣΗ



Βασική φόρμα φωνητικής φούγκας

ΑΡΧΙΚΗ ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ
ΣΥΝΤΟΜΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ (ΓΕΦΥΡΑ)
ΑΝΤΙΕΚΘΕΣΗ
ΣΥΝΤΟΜΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ (ΓΕΦΥΡΑ)
STRETTO

Βασικό διάγραμμα φόρμας δίφωνης φωνητικής φούγκας

ΑΡΧΙΚΗ ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ **ΣΥΝΤΟΜΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ**

1η φωνή: **ΘΕΜΑ** ΕΑΜ
2η φωνή: **ΑΠΑΝΤΗΣΗ**

ΑΝΤΙΕΚΘΕΣΗ **ΣΥΝΤΟΜΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ**

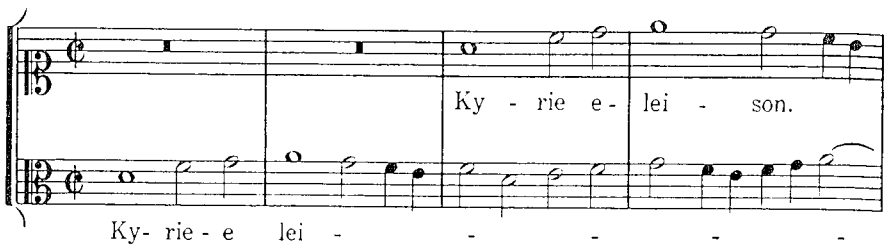
1η φωνή: ΕΑΜ **ΑΠΑΝΤΗΣΗ**
2η φωνή: **ΘΕΜΑ** ΕΑΜ

STRETTO

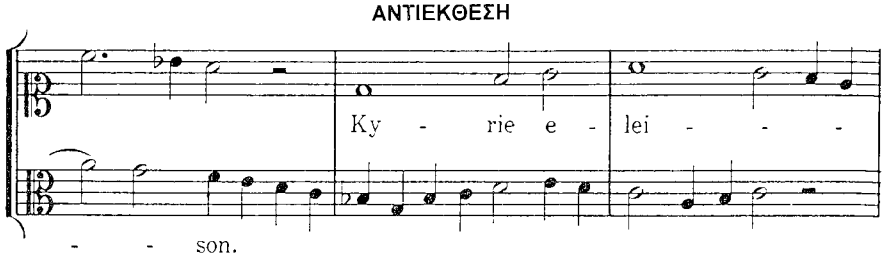
1η φωνή: Πυκνός κανόνας μεταξύ θέματος
2η φωνή: και απάντησης

Δίφωνη φωνητική φούγκα

ΑΡΧΙΚΗ ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ



ΑΝΤΙΕΚΘΕΣΗ



STRETTO

- - - - - son. Ky -

Ky - rie e - lei - - son. Ky - rie e -

rie e - lei - - - - - - son.

lei - - - - - - - - son.

Τρίφωνη φωνητική φούγκα

ΑΡΧΙΚΗ ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ

A - - - men,

A - - - men, A - - - men,

ΑΝΤΙΕΚΘΕΣΗ

A - - - - - men,

A - men, A - - -

A - -

A - - - men, A - -

- - men, A - - men, A - - -

- - - - - - men, A - -

STRETTO

- - men,

- - men, A - -

- - men, A - men, A - - - men,

A - - - - men.

- - men, A - - - - - men.

A - - - men, A - - - - men.

Τετράφωνη φωνητική φούγκα

ΑΡΧΙΚΗ ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ

A - - - - -

A - - - - - - -

A - -

ΑΝΤΙΕΚΘΕΣΗ

- - men,
- - men, A - - - -
men, A - - - -
A - - - men,

A - - - - men,
- - - - - men,
- - - - men,
A - - - - - men,

STRETTO

A - - - - - men.
A - - - - - men.
A - - - - - men.
A - - - - - - men.

Σημείωση: Πρόσθετα παραδείγματα φωνητικής φούγκας παρατίθενται στο δεύτερο κεφάλαιο (θεωρητικές βάσεις), σελίδες 36 - 45.

ΟΡΓΑΝΙΚΗ ΦΟΥΓΚΑ

Ως πρόδρομες φόρμες της οργανικής φούγκας αναφέρθηκαν το *ricercare*, η *fantasia*, η *canzona* και το *capriccio*.

Οι φόρμες αυτές δεν παγίωσαν μία σταθερή δομή, θα μπορούσαν όμως να ενταχθούν σε ένα φορμαλιστικό μοντέλο πέντε μερών, που με τη δομικότητα και τα χαρακτηριστικά του αποτελεί έναν άμεσο προάγγελο της φούγκας του **Bach**.

Στη φούγκα αυτή δεν έχουν ακόμα ωριμάσει οι εξελιγμένες τεχνικές της πολυφωνίας, όπως το stretto και οι ολοκληρωμένες τεχνικές της πολλαπλής αντίστιξης μεταξύ θέματος και αντιθέματος, δεν έχει παγιωθεί η θεματική ενότητα, γι' αυτό συχνά παρουσιάζουν μοτιβική πολυμορφία μεταξύ των διαφόρων μερών και δεν έχει αποσαφηνισθεί η λειτουργικότητα της τονικότητας της φόρμας, όπως αυτή διασφαλίζεται από την τονική απάντηση.

Βασική φόρμα της οργανικής φούγκας του 17^{ου} αιώνα, πριν τη φούγκα του Bach

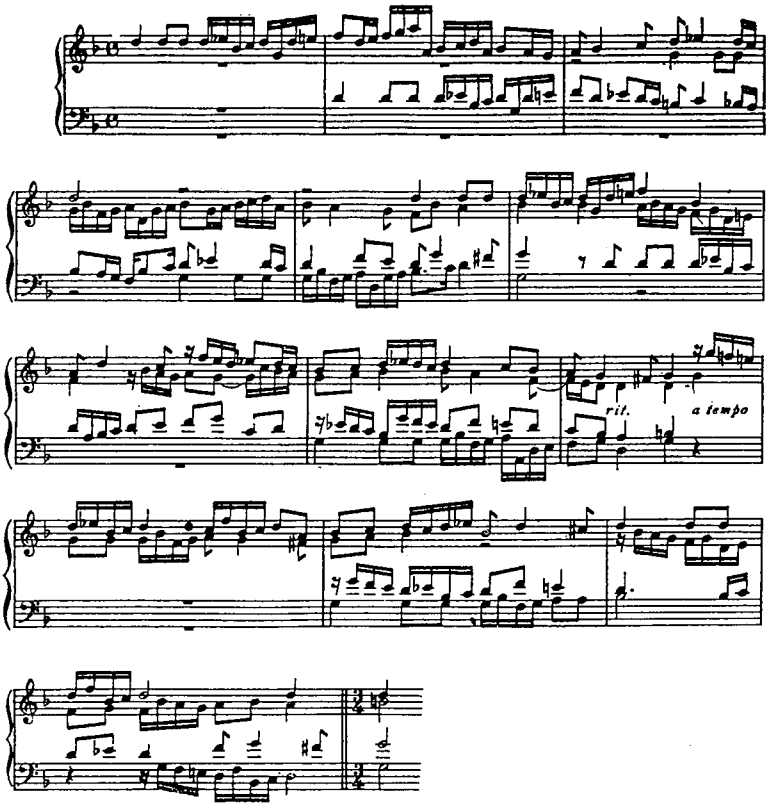
ΑΡΧΙΚΗ ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ
ΠΡΩΤΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ
ΜΕΣΗ ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ
ΔΕΥΤΕΡΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ
ΤΕΛΙΚΗ ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ

Ως βασικά χαρακτηριστικά της οργανικής φούγκας του 17^{ου} αιώνα, πριν τη φούγκα του **Bach**, θα μπορούσαν να επισημανθούν τα παρακάτω:

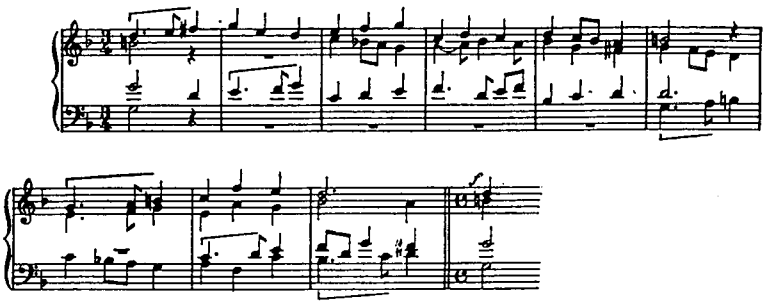
1. Η αρχική θεματική έκθεση γίνεται με τη διαδοχή θέμα - απάντηση και χρησιμοποιεί σχεδόν πάντα πραγματική απάντηση.
2. Στη πρώτο επεισόδιο αναπτύσσεται μία μικροδομική πολυφωνία με τεχνικές διπλής αντίστιξης.
3. Η μέση θεματική έκθεση πραγματοποιείται συνήθως στην κλίμακα της υποδεσπόζουσας.
4. Το δεύτερο επεισόδιο έχει μοτιβική οργάνωση ανάλογη με αυτή του πρώτου επεισοδίου με ενδομεταβολές των φωνών με τεχνικές διπλής αντίστιξης.
5. Στην τελική θεματική έκθεση το θέμα και η απάντηση εμφανίζονται σε πιο ελεύθερη μορφή, με δυνατότητα αξιοποίησης του pedal στην τονική.
6. Η μετατροπική δραστηριότητα των θεματικών εκθέσεων, αλλά και των επεισοδίων, εξαντλείται κυρίως μεταξύ των τονικοτήτων της τονικής και της δεσπόζουσας, εκτός από αυτή της μέσης θεματικής έκθεσης που γίνεται στην κλίμακα της υποδεσπόζουσας και δεν είναι υποχρεωτική η εμφάνιση του θέματος σε μείζονα κλίμακα.
7. Σπάνια χρησιμοποιείται σταθερό αντίθεμα.
8. Οι τυχούσες αλυσιδωτές αναπαραγωγές μοτιβικών σχηματισμών δεν εξελίσσονται σε ολοκληρωμένες τεχνικές θεματικής επεξεργασίας και ανάπτυξης.
9. Δεν υπάρχει stretto ή κανόνας και
10. Δεν χρησιμοποιείται pedal στη δεσπόζουσα παρά μόνο στην τονική.

Frescobaldi: Canzona

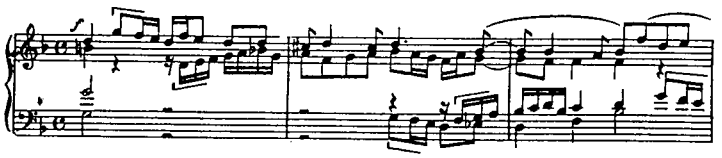
Α ΜΕΡΟΣ

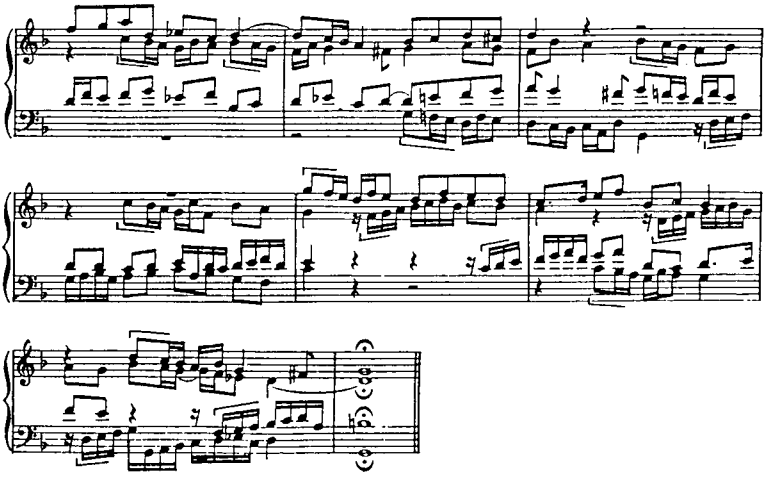


Β ΜΕΡΟΣ

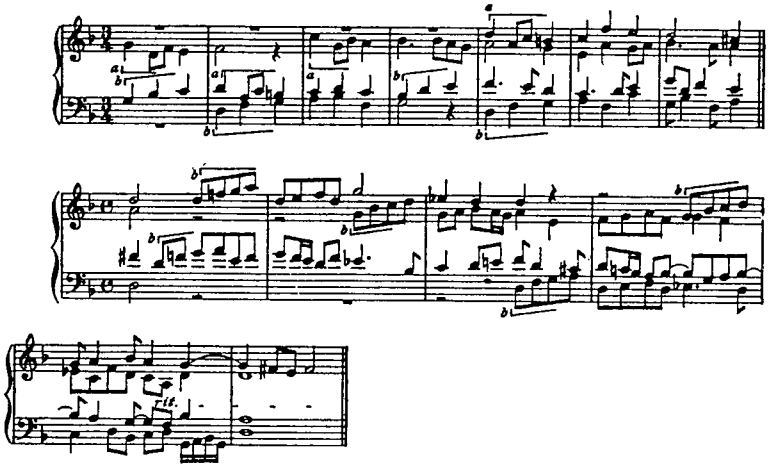


Γ ΜΕΡΟΣ

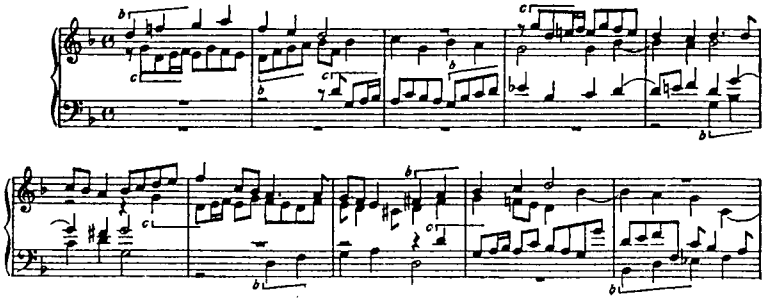


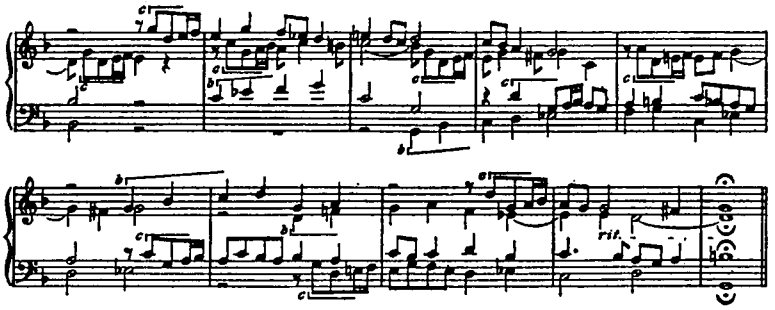


Δ ΜΕΡΟΣ



Ε ΜΕΡΟΣ





Frescobaldi: Canzona
Σε g δώριο τρόπο

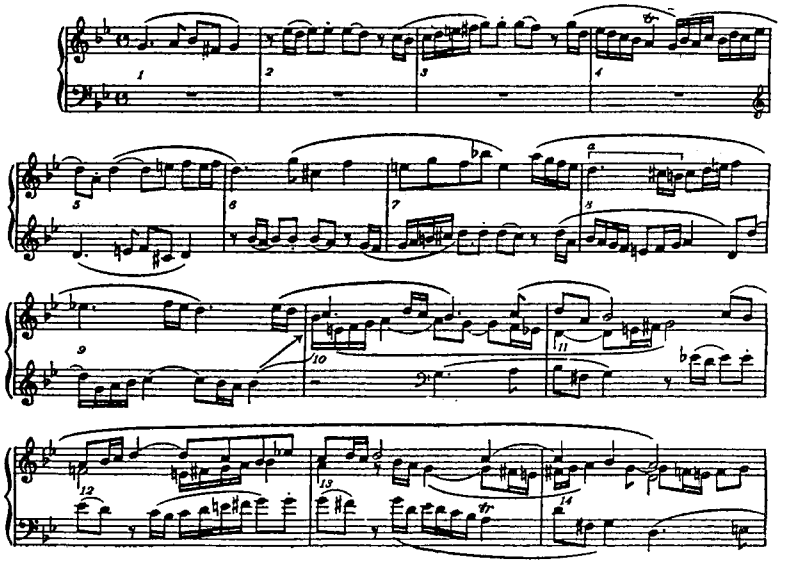
ΑΝΑΛΥΣΗ

Α Μέρος: Έκθεση του θέματος με πραγματική μίμηση.
Β Μέρος: Ελεύθερη μίμηση, βασισμένη σε ένα νέο μοτιβικό σχηματισμό.
Γ Μέρος: Εμφάνιση δύο νέων μοτίβων που αναπτύσσουν ελεύθερες μιμήσεις.
Δ Μέρος: Εμφάνιση άλλων δύο νέων μοτίβων σε ελεύθερες μιμήσεις.
Ε Μέρος: Ανάπτυξη μιμήσεων με νέα μοτίβα. Μερικές μιμήσεις δίνουν το χαρακτήρα τονικών μιμήσεων.

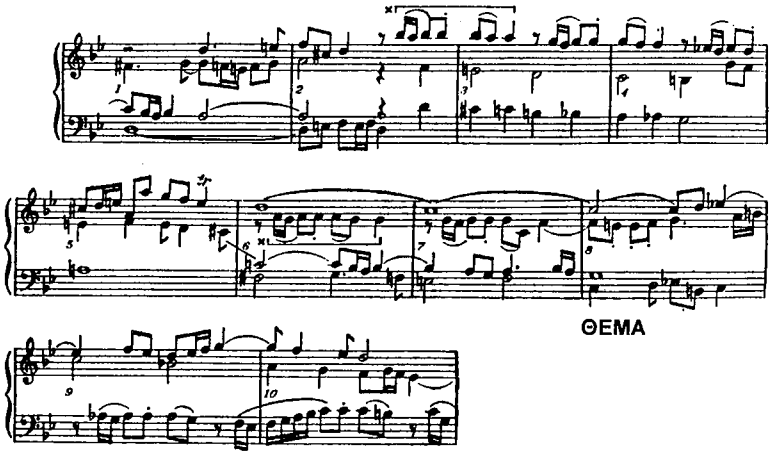
Frescobaldi: Fugue
(Αποσπασματικά μέρη)

ΑΡΧΙΚΗ ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ

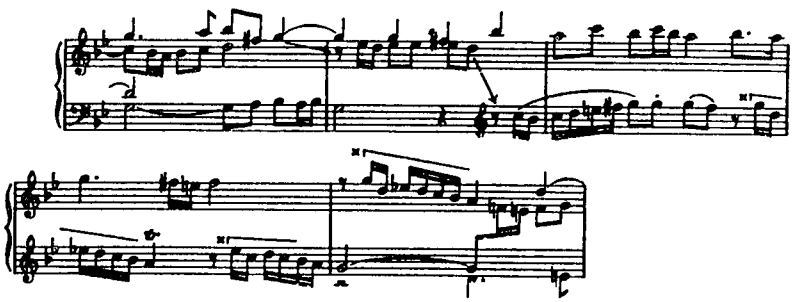
CODETTA



Α ΕΠΕΙΣΌΔΙΟ



ΤΕΛΙΚΟ ΜΕΡΟΣ



Frescobaldi: Fugue

ΑΝΑΛΥΣΗ

Η αρχική θεματική έκθεση γίνεται με πραγματική μίμηση και ολοκληρώνεται με αντιέκθεση. Το πρώτο επεισόδιο βασίζεται σε θεματικά μοτίβα με πολυφωνική επεξεργασία τριπλής αντίστιξης, που με ενδομεταβολές σχηματίζουν και το τρίτο επεισόδιο, ενώ η μέση θεματική έκθεση γίνεται στην υποδεσπόζουσα ελάσσονα. Στην τελική θεματική έκθεση ακολουθεί μία codetta βασισμένη σε ελεύθερη επεξεργασία μοτίβων του θέματος.

Σημείωση: Πρόσθετα παραδείγματα οργανικής φούγκας του 17^{ου} αιώνα, πριν τη φούγκα του **Bach**, παρατίθενται στο πρώτο κεφάλαιο (ορισμοί - ιστορικό υπόβαθρο), στις σελίδες 13 - 32.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

Η ΦΟΥΓΚΑ ΣΤΟ ΩΡΙΜΟ ΜΠΑΡΟΚ

Η φούγκα τόσο ως φόρμα όσο και ως τεχνική έφτασε την περίοδο της ακμής της στην ώριμη περίοδο του Μπαρόκ και ιδιαίτερα στο έργο των **Bach** και **Handel**. Ο πρώτος την αντιμετώπισε περισσότερο ως μία εξειδικευμένη τεχνική και φόρμα μίας αφαιρετικής πολυφωνίας σε έργα οργανικής μουσικής, συχνά χωρίς αισθητικές προβολές, ενώ ο δεύτερος την αξιοποίησε κυρίως ως αισθητικό μέσο στα όρια μίας εκφραστικής πολυφωνίας στα χορωδιακά μέρη των μεγάλων έργων (π.χ. ορατορίων).

ΕΙΔΗ ΦΟΥΓΚΑΣ

Η φούγκα παρά το γεγονός ότι διαμόρφωσε και αξιοποίησε εκλεκτικές και αυστηρές τεχνικές της πολυφωνίας παρουσιάζει μία στυλιστική και δομική πολυμορφία, ώστε να διακρίνονται διάφορα είδη της:

Ανάλογα με τη διευθέτηση των αντιστικτικών μικροδομών:

1. *Fuga propria* ή *fuga regularis* με αυστηρή διευθέτηση των αντιστικτικών μικροδομών και

2. *Fuga impropria* ή *fuga irregularis* με ελεύθερη διευθέτηση των αντιστικτικών μικροδομών και συχνά αναφέρονται ως *capriccio*, χωρίς αυτό να είναι βέβαια απόλυτο, γιατί αρκετές κανονικές φούγκες των **Frescobaldi**, **Froberger** και **Jean Henri d' Anglebert** χαρακτηρίζονται με τον όρο *capriccio.*

Η *fuga regularis* ανάλογα με την αντιμετώπιση του θέματος διακρίνεται σε *fuga obbligata* (αυστηρή φούγκα), στην οποία οι θεματικές μικροδομές και μακροδομές αποτελούν το δομικό σκελετό σε ολόκληρη τη φούγκα τόσο στην ανάπτυξη των επεισοδίων, όσο και στις αυστηρές πολυφωνικές τεχνικές (μίμηση, κανόνας, διπλή αντίστιξη) και ως τέτοιες θεωρούνται οι φούγκες του **Bach** και σε *fuga libera* ή *fuga soluta* ή *fuga sciolta* (ελεύθερη φούγκα), στην οποία τα θεματικά στοιχεία δεν είναι κυρίαρχα στην ανάπτυξη των επεισοδίων ή των πολυφωνικών δομών, που συχνά στηρίζονται σε δευτερεύουσες θεματικές δομές και ως τέτοιες θεωρούνται οι φούγκες του **Handel**.

Ανάλογα με τη μίμηση που χρησιμοποιείται οι φούγκες κατατάσσονται σε έξι τύπους:

1. Ανάλογα με τη μεταφορά της μίμησης (διάστημα στο οποίο γίνεται η μίμηση): φούγκα στη δεύτερη, τρίτη, τέταρτη, πέμπτη, έκτη, έβδομη και όγδοη.

2. Ανάλογα με την κατεύθυνση της μελωδικής κίνησης της απάντησης: φούγκα σε ευθεία κίνηση (*fuga recta* ή *fuga aequalis motus*), φούγκα σε

αντίθετη κίνηση (*fuga contraria* ή *fuga per motum contrarium*), φούγκα σε ανάδρομη κίνηση (*fuga retrograda*) και φούγκα ανάδρομη σε αναστροφή (*fuga retrograda per motum contrarium*).

3. Ανάλογα με τη διαφοροποίηση των αξιών της απάντησης σε σχέση με το θέμα: φούγκα σε μεγέθυνση (*fuga per augmentationem*) και φούγκα σε σμίκρυνση (*fuga per diminutionem*).

4. Φούγκες με μιμήσεις σε αντιθετικούς ρυθμούς (από θέση σε άρση και αντίστροφα) (*fuga per arsin et thesin*).

5. Φούγκες με διακεκομμένη μίμηση (*fuga per imitationem interruptam*) και

6. Φούγκες σε μικτούς συνδυασμούς (*fuga mixta*).

Ανάλογα με τη διαστηματική δομή του θέματος

1. *Fuga composita* ή *fuga recta* με βηματική δομικότητα των διαστημάτων του θέματος.

2. *Fuga incomposita* με κυρίαρχη διαστηματική δομή του θέματος τα μη βηματικά διαστήματα.

3. *Fuga authentica* με ανιούσα ροή των διαστημάτων του θέματος και

4. *Fuga plagalis* με κατιούσα ροή των διαστημάτων του θέματος.

Ανάλογα με τον αριθμό των θεμάτων οι φούγκες διακρίνονται σε *μονοθεματικές* και *πολυθεματικές*, π.χ. με δύο θέματα (*διπλή φούγκα*) ή με τρία θέματα (*τριπλή φούγκα*).

Η έννοια της πολυθεματικής φούγκας αντιμετωπίζεται συχνά διαφορετικά. Άλλοτε χαρακτηρίζεται ως πολυθεματική η φούγκα στην οποία εμφανίζεται ένα ή περισσότερα πρόσθετα θέματα σε πλήρεις θεματικές εκθέσεις μετά τις αρχικές θεματικές εκθέσεις του πρώτου θέματος και στη συνέχεια αναπτύσσονται stretti μεταξύ των διαφόρων θεμάτων και άλλοτε η φούγκα στην οποία συνυπάρχουν ένα ή περισσότερα αντιθέματα με χαρακτηριστική σταθερότητα, που τα προσδίδει θεματική ιεραρχία και χαρακτηριστικά θέματος.

Ανάλογα με το χαρακτήρα των μελωδικών τους δομών οι φούγκες διακρίνονται σε:

1. Φούγκες του τύπου του ricercare με φωνητικό χαρακτήρα.

4. Φούγκες του τύπου της canzona με οργανικό χαρακτήρα.

5. Φούγκες του τύπου της toccata.

6. Φούγκες του τύπου του κοντσέρτου και

7. Φούγκες με μικτούς συνδυασμούς.

Τέλος ανάλογα με τον τύπο της απάντησης οι φούγκες διακρίνονται σε πραγματικές, που είναι αυτές με απάντηση πραγματική και σε τονικές, που είναι αυτές με απάντηση τονική, αν και δεν λείπουν μικτοί συνδυασμοί με χρησιμοποίηση στην ίδια φούγκα διαφορετικών τύπων απάντησης (π.χ. **Bach**: *Φούγκα για όργανο* σε Α).

ΦΟΡΜΑ

Ένα από τα μεγαλύτερα προβλήματα για την εκπαιδευτική προσέγγιση της φούγκας είναι η ρευστότητα και αστάθεια της φόρμας, με αποτέλεσμα κατά καιρούς να αναπτυχθούν διάφορες απόψεις και μοντέλα τα περισσότερα από τα οποία αποπειρώνται να εγκλωβίσουν μία ανοιχτή πολυφωνική φόρμα στα δομικά όρια κλειστών φορμών.

Ο **Marpurg** με βάση κυρίως το αρμονικό υπόβαθρο καθόρισε ένα τριμερές δομικό μοντέλο φόρμας αποτελούμενο από τα παρακάτω μέρη:

Έκθεση (αντιπροσωπεύει την αρχική θεματική έκθεση),

Μετατροπικό τμήμα (χαρακτηρίζει τα μέρη της φούγκας, εκθέσεις και επεισόδια, που κινούνται σε διαφορετικές από την αρχική τονικότητες) και

Επανέκθεση (προσδιορίζει το τελικό μέρος που επανέρχεται στην αρχική τονικότητα).

Το δομικό αυτό μοντέλο αφενός προσπαθεί να εντάξει στα στενά και πεπερασμένα όρια της τριμερούς φόρμας μία ανοιχτή και ελαστική πολυφωνική φόρμα και αφετέρου αναγορεύει σε πρωτογενές χαρακτηριστικό και κριτήριο της φόρμας την αρμονία, παραγνωρίζοντας την πολυφωνία και τη θεματική συγκρότηση.

Ο **Dupré** προσδιόρισε ένα διμερές μοντέλο φόρμας, αποτελούμενο από το *πρώτο μέρος* ή *σώμα* και το *δεύτερο μέρος* ή *stretto*.

Πρώτο μέρος ή *σώμα*

Το μέρος αυτό αποτελείται από δύο τύπους εκθέσεων, την αρχική θεματική έκθεση και τις εισόδους σε γειτονικές τονικότητες και από επεισόδια.

1. Η αρχική θεματική έκθεση του θέματος γίνεται με τη διαδοχή θέμα - απάντηση σε συνοδεία με το αντίθεμα. Ορισμένες φορές μετά την αρχική θεματική έκθεση μπορεί να ακολουθήσει η αντιέκθεση, στην οποία εμφανίζεται μία αναστροφή στην τάξη εισόδου του θέματος και της απάντησης, δηλαδή η διαδοχή ακολουθεί τη σειρά απάντηση - θέμα.

2. Οι είσοδοι σε γειτονικές τονικότητες είναι κατά τον **Dupré** οι ακόλουθες:

Οι σχετικές της αρχικής τονικότητας και της δεσπόζουσάς της:

Σε μείζονα κλίμακα: η κλίμακα της $6^{ης}$ και της $3^{ης}$ βαθμίδας

Σε ελάσσονα κλίμακα: η κλίμακα της $3^{ης}$ και της $7^{ης}$ βαθμίδας

Η υποδεσπόζουσα και οι σχετικές της:

Σε μείζονα κλίμακα: η κλίμακα της $4^{ης}$ και της $2^{ης}$ βαθμίδας

Σε ελάσσονα κλίμακα: η κλίμακα της $4^{ης}$ και της $6^{ης}$ βαθμίδας.

3. Τα επεισόδια παρεμβάλλονται μεταξύ των θεματικών εκθέσεων και η θεματική τους οργάνωση στηρίζεται σε μοτιβικά στοιχεία του θέματος ή του αντιθέματος.

Δεύτερο μέρος ή *stretto*

Χαρακτηρίζεται από πυκνές πολυφωνικές αντιπαραθέσεις του θέματος, της απάντησης ή του αντιθέματος με τη μορφή πυκνών κανόνων, ενώ συχνά οι εκθέσεις αυτές με τη μορφή των πυκνών κανόνων πραγματοποιούνται πάνω σε pedal της τονικής ή της δεσπόζουσας.

Ο **Dupré** παράλληλα προσδιόρισε ως παράγοντες, που εξασφαλίζουν στη φούγκα την ομοιογένεια και τη λειτουργική συνοχή, την τονική, τη ρυθμική και τη θεματική ενότητα.

Η τονική ενότητα διασφαλίζεται με την περιορισμένη χρησιμοποίηση μετατροπιών, δηλαδή μετακίνηση σε ως πέντε το πολύ γειτονικές τονικότητες.

Η ρυθμική ενότητα εκδηλώνεται με τη σταθερότητα στη ροή των ογδόων και δεκάτων έκτων.

Η θεματική ενότητα είναι αποτέλεσμα μίας δομικής και λειτουργικής μοτιβικής ισορροπίας, κατά την οποία οι μοτιβικοί χαρακτήρες του θέματος και του αντιθέματος θα πρέπει να βρίσκονται σε μία συνεχή ζωντανή ροή και παρουσία σαν ζωντανοί κυτταρικοί σχηματισμοί.

Το δομικό και λειτουργικό μοντέλο του **Dupré** είναι περισσότερο ευέλικτο και ανοικτό και αξιολογεί και τις λειτουργικές παραμέτρους της φούγκας, παρουσιάζει όμως μία ακαμψία στο να συμπεριλάβει ιδιαιτερότητες, όπως η έναρξη του stretto από την αρχική θεματική έκθεση ή η έλλειψη stretto σε αρκετές φούγκες. Στις περιπτώσεις αυτές το δομικό μοντέλο του **Dupré** είναι κολοβωμένο, στην πρώτη περίπτωση στερείται πρώτου μέρους ή σώματος και στη δεύτερη δευτέρου μέρους ή stretto.

Η άποψη που διαμόρφωσα στη μακροχρόνια ερευνητική και διδακτική μου ενασχόληση είναι αυτή που προσεγγίζει τη φορμαλιστική δομή της φούγκας μέσα από ένα λειτουργικό, ανοικτό και εύπλαστο μοντέλο, χωρίς παγιωμένα δομικά όρια.

Έτσι η δομικότητα της φούγκας ως μίας πολυφωνικής ανοικτής φόρμας θα μπορούσε να προσπελασθεί μέσα από δύο επίπεδα, το επίπεδο της μικροδομής και το επίπεδο της μακροδομής.

Το επίπεδο της μικροδομής αντιπροσωπεύει τα αντιστικτικά μέρη (είδη μελωδιών), που αποτελούν το πρωτογενές και δευτερογενές υλικό της φούγκας και τα οποία αντιστικτικά μέρη είναι το *θέμα*, η *απάντηση*, το *αντίθεμα*, τα *ελεύθερα αντιστικτικά μέρη* και η *codetta*.

Το επίπεδο της μακροδομής αντιπροσωπεύει τα μεγαλύτερα συγκροτημένα τμήματα της φόρμας, που είναι οι *θεματικές εκθέσεις* και τα *επεισόδια*. Τα μέρη αυτά συνέχονται με τη λειτουργικότητα της διαδοχής, χωρίς καθορισμένο αριθμό εμφανίσεών τους.

Μικροδομή της φούγκας

ΘΕΜΑ ΑΠΑΝΤΗΣΗ ΑΝΤΙΘΕΜΑ ΕΛΕΥΘΕΡΑ ΑΝΤΙΣΤΙΚΤΙΚΑ ΜΕΡΗ CODETTA

Μακροδομή της φούγκας

(Διαδοχή θεματικών εκθέσεων και επεισοδίων χωρίς καθορισμένο αριθμό εμφανίσεών τους) ΘΕΜΑΤΙΚΕΣ ΕΚΘΕΣΕΙΣ (Αρχική θεματική έκθεση, Πλεονάζουσες ή πρόσθετες θεματικές εκθέσεις, Ενδιάμεσες θεματικές εκθέσεις και Stretto) ΕΠΕΙΣΟΔΙΑ

ΜΙΚΡΟΔΟΜΗ

ΘΕΜΑ

Το θέμα της φούγκας είναι μία σύνθετη δομή με ιδιάζοντα ρυθμικά, διαστηματικά και αρμονικά χαρακτηριστικά, ώστε ούτε μία ιδανική μελωδία να μπορεί να αποτελέσει θέμα φούγκας, ούτε ένα θέμα φούγκας να αποτελεί πάντα μία ελκυστική μελωδία.

Όσον αφορά το μέγεθός του σπάνια απαρτίζει ένα ολοκληρωμένο δομικό στοιχείο της φόρμας. Εξάλλου την περίοδο του Μπαρόκ η δομικότητα της φόρμας δεν έχει αποκτήσει ακόμα τις διαστάσεις και τις αναλογίες της φόρμας του κλασικισμού.

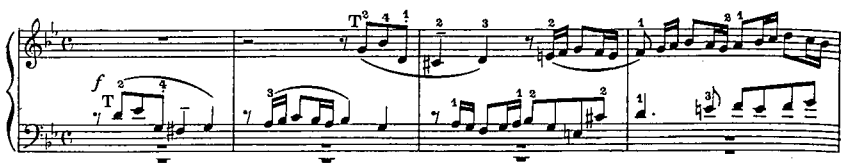
Ως προς τη δομή του θέματος θα πρέπει να επισημανθούν τα παρακάτω:

1. Εμφανίζει μία ιδιαιτερότητα και αισθητική πληρότητα ως σύνολο.
2. Περιέχει συνήθως μία ή και περισσότερες χαρακτηριστικές ιδέες.
3. Ένας ρυθμικός ή μελωδικός σχηματισμός μπορεί να εμφανίζεται με στοιχεία επανάληψης ή αναπαραγωγής του τύπου της αλυσίδας.
4. Δομικά αποτελείται συχνά από δύο τμήματα με μοτιβική και αισθητική αντίθεση, την *κεφαλή* και την *ουρά*. Η κεφαλή και η ουρά διαχωρίζονται συνήθως από μία παύση, αλλά το σημείο του διαχωρισμού μπορεί να είναι απλά η διαφοροποίηση των μοτίβων ή ακόμα και η μετατροπία στην κλίμακα της δεσπόζουσας. Συχνά τα τρία αυτά στοιχεία (παύση, διαφορετικά μοτίβα και μετατροπία) μπορεί να συνυπάρχουν.

Ακόμα ως προς την αισθητική η κεφαλή διακρίνεται για την περισσότερο χαρακτηριστική και έντονα ρυθμική της οργάνωση, ενώ η ουρά έχει περισσότερο λυρικό χαρακτήρα. Αποτολμώντας έναν παραλληλισμό θα έλεγα πως το θέμα της φούγκας συμπυκνώνει και προαναγγέλλει στη σύντομη διαδρομή του την αντιθετική αισθητική των δύο θεμάτων της διθεματικής φόρμας της σονάτας της περιόδου του κλασικισμού.

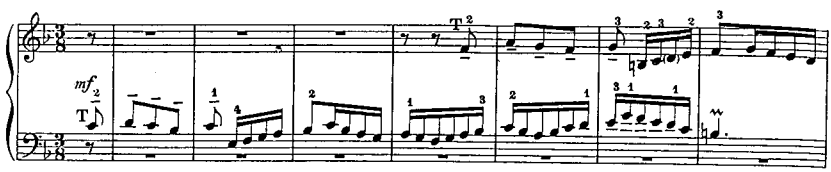
XVI DWK A

(Θέμα στο οποίο η κεφαλή και η ουρά διαχωρίζονται με παύση)



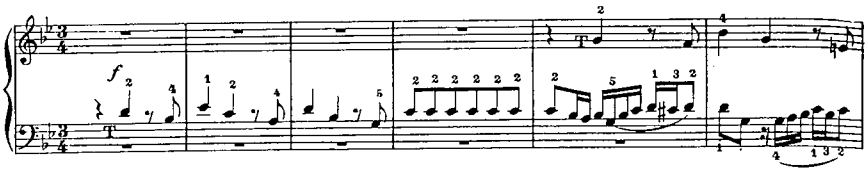
XI DWK A

(Θέμα στο οποίο η διάκριση κεφαλής και ουράς γίνεται από διαφορετικά μοτίβα από τα οποία αποτελούνται τα δύο τμήματα)



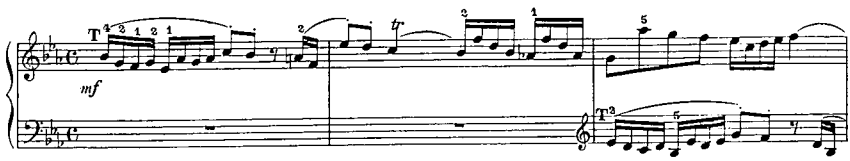
XVI DWK B

(Θέμα στο οποίο ο διαχωρισμός κεφαλής και ουράς γίνεται αφενός με την ύπαρξη παύσης, αφετέρου με τα διαφορετικά μοτίβα από τα οποία αποτελούνται τα δύο τμήματα)



VII DWK A

(Θέμα στο οποίο η διάκριση κεφαλής και ουράς γίνεται ταυτόχρονα με παύση, με μοτιβική διαφοροποίηση και με μετατροπία στην κλίμακα της δεσπόζουσας)

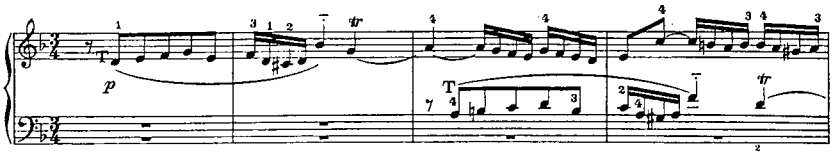


5. Η ρυθμική δομή του θέματος πρέπει να είναι σαφής και ευδιάκριτη, χωρίς μεγάλες ρυθμικές αντιθέσεις. Αυτό προϋποθέτει ομαλότητα στη ροή και διαδοχή των αξιών και αποφυγή μεγάλων διαφοροποιήσεων των αξιών. Έτσι στα διμερή μέτρα αποφεύγονται αξίες μεγαλύτερες από το τετραπλάσιο και στα τριμερή μεγαλύτερες από το εξαπλάσιο της βασικής μονάδας του ρυθμού.

6. Η διαστηματική ροή του θέματος θα πρέπει να είναι αβίαστη, χωρίς διακοπές ή επαναλήψεις. Δεν χρησιμοποιεί τα μεγάλης αριθμητικής αξίας διαστήματα, ούτε τα αυξημένα και ελαττωμένα, εκτός από το διάστημα της $7^{ης}$ ελαττωμένης, που συναντάται αρκετά συχνά, γιατί η μελωδική και αρμονική ροπή των φθόγγων του είναι η τονική και η δεσπόζουσα, κατά συνέπεια αποτελεί ένα διάστημα που περιχαρακώνει τη σχέση τονικής - δεσπόζουσας ή δεσπόζουσας - τονικής και έτσι ισχυροποιεί την τονικότητα.

7. Το βασικό μελωδικό περίγραμμα των θεμάτων δεν πρέπει να ξεπερνάει την οχτάβα, γιατί διαφορετικά δημιουργούνται προβλήματα στη σταθερότητα του αντιθέματος. Τα θέματα αρχίζουν συνήθως με την T_1 ή $Δ_1$ και σπανιότερα με την T_3 και καταλήγουν με την T_1 ή T_3 ή σε περίπτωση μετατροπίας στην κλίμακα της δεσπόζουσας καταλήγουν με τη $Δ_1$ ή $Δ_3$ και σπανιότερα με την T_5.

VI DWK A
(Κατάληξη θέματος με την T_5)



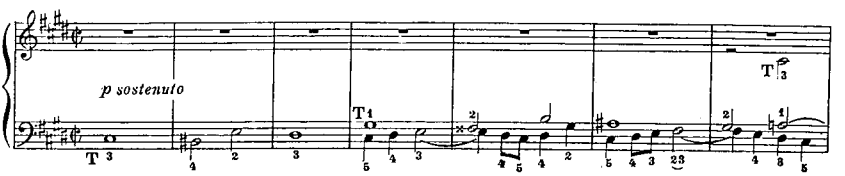
8. Το αρμονικό υπόβαθρο του θέματος θα πρέπει να χαρακτηρίζεται από μία τονική σταθερότητα. Η σταθερότητα αυτή διασφαλίζεται από τη σταθερότητα του αρμονικού ρυθμού, τη λειτουργικότητα της διαδοχής των συγχορδιών και των βαθμίδων (σταθερές και κυρίως κύριες βαθμίδες, αρμονικές αλλαγές σε ισχυρά μέρη των μέτρων), την ισορροπία του αρμονικού και του μελωδικού ρυθμού στην ανάπτυξη της φόρμας και της αισθητικής έντασης και την αποφυγή πολύπλοκων μετατροπιών ή αλλαγών του τρόπου. Η συνηθέστερη μετατροπία είναι αυτή στην κλίμακα της δεσπόζουσας, που συναντάται συνήθως προς το τέλος του θέματος και ταυτοποιείται με την κατάληξη του θέματος στην κλίμα της δεσπόζουσας. Οποιεσδήποτε άλλες τονικές μεταβολές του θέματος δεν θα πρέπει να οριστικοποιούνται ως μετατροπίες, αλλά ως παροδικές τονικές μετακινήσεις που διευρύνουν, αλλά ταυτόχρονα και ισχυροποιούν, την κεντρική τονικότητα με το χαρακτήρα των δευτερευουσών δεσποζουσών βαθμίδων.

Είδη θεμάτων

Σύμφωνα με τον **Padre Martini** (*Esemplare o sia saggio fondamentale prattico di contrappunto*, 1774-1775 μ.Χ.) τα θέματα (*subjectum*) ανάλογα με τις καταβολές και τη μελωδική τους δομή μπορούν να ενταχθούν σε τρεις κατηγορίες:

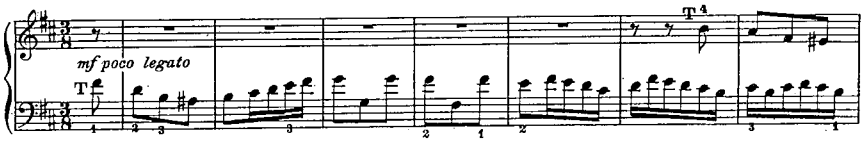
1. *Soggetto*, μικρά θέματα δύο μέτρα ή και μικρότερα με χαλαρό ρυθμό και μεγάλες αξίες που προέρχονται από το ricercare (π.χ. *IV DWK A*, *IX DWK B*).

IV DWK A



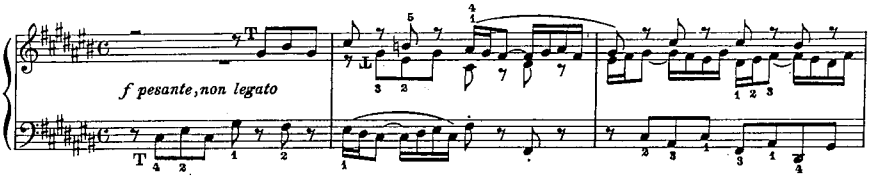
2. *Andamento*, μεγαλύτερα θέματα με ισχυρό ρυθμό και γρήγορο tempo με καταβολές στην παλαιότερη canzona (π.χ. *XX DWK A*, *XV DWK A*, *X DWK B*, *XII DWK B*, *XXIV DWK B*, *Φούγκα για όργανο* BWV578).

XXIV DWK B



3. *Attacco*, σύντομα θέματα με ισχυρό ρυθμό, βασισμένα συνήθως σε μία σύντομη μελωδική δομή, που ορισμένες φορές μπορεί να είναι μεγαλύτερα και να εκτίθενται με stretto (π.χ. *XIX DWK A*, *III DWK B*, *XX DWK B*).

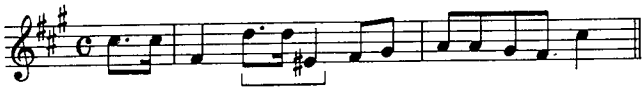
III DWK B



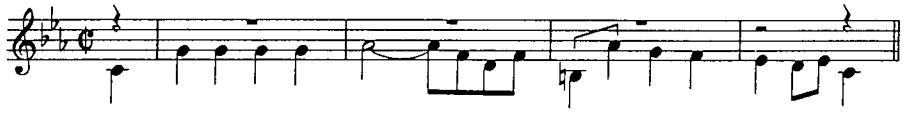
Ως προς την παρουσία βασικών δομικών διαστηματικών σχέσεων διακρίνονται σε

1. Θέματα στα οποία εντοπίζεται στη μελωδική τους δομή το διάστημα της $7^{ης}$ ελαττωμένης.

Buxtehude: Πρελούντιο και φούγκα αρ. 13 σε fis

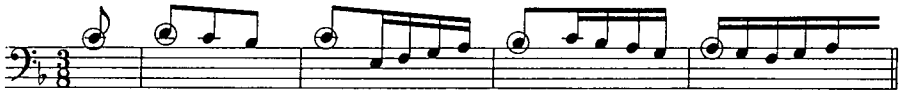


Bach: Φούγκα για όργανο σε c

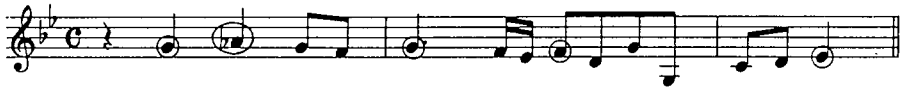


2. Θέματα που στους βασικούς φθόγγους τους κυριαρχεί το μελωδικό μοντέλο Δ_5 $T_{6\,5\,4\,3}$ με μία τάση κατιούσας κατάληξης στην τονική.

XI DWK A

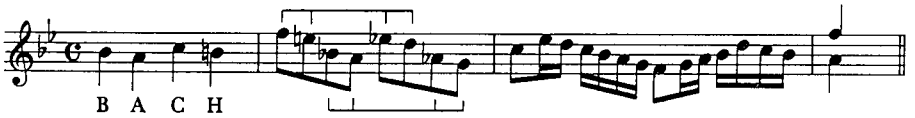


Handel: Φούγκα σε c (Six Grandes Fugues)



3. Θέματα με εξωγενείς αναφορές ή πρότυπα, π.χ. το όνομα του BACH.

Bach: Φούγκα για όργανο σε B



Ως προς τον τύπο της απάντησης, που μπορεί να υποστούν διακρίνονται, σε *πραγματικά* και *τονικά*.

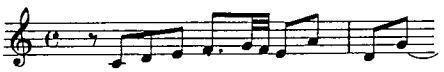
Τονικά είναι αυτά στα οποία εκδηλώνεται η παρουσία της δεσπόζουσας τονικότητας και η εκδήλωση της οποίας γίνεται ή με την ύπαρξη του φθόγγου της δεσπόζουσας στους αρχικούς φθόγγους του θέματος ή με την πραγματοποίηση μετατροπίας και κατάληξης στην κλίμακα της δεσπόζουσας.

Η παρουσία της δεσπόζουσας τονικότητας σε ένα θέμα με μία από τις παραπάνω μορφές ή ακόμα και με τις δύο απαιτεί την πραγματοποίηση τονικής απάντησης, γιατί η χρησιμοποίηση πραγματικής απάντησης θα απομακρύνει την τονικότητα από το τονικό δίπολο τονικής και δεσπόζουσας που αφορίζει την κεντρική τονικότητα και θα οδηγήσει στη δεσπόζουσα της δεσπόζουσας.

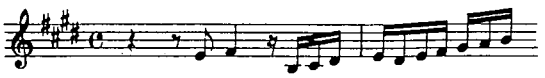
Τέλος τα θέματα ανάλογα με τη συνολική διαμόρφωση της μελωδίας τους διακρίνονται στις παρακάτω κατηγορίες:

1. Θέματα βασισμένα σε ανιούσες ή κατιούσες διατονικές κλίμακες.

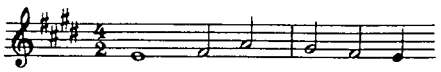
I DWK A



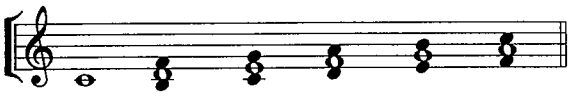
IX DWK A



IX DWK B



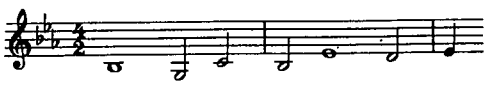
Τα θέματα αυτά ανάλογα με την ομαλότητα της μελωδικής τους γραμμής μπορούν να αναπτύξουν stretti με κανόνες σε διάφορες μεταφορές.



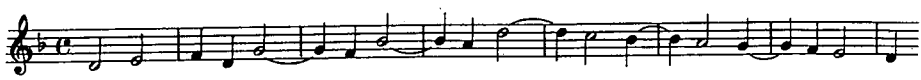
(Είσοδος από το δεύτερο φθόγγο μπορεί να αναπτύξει κανόνα στην πάνω $4^η$ ή κάτω $7^η$, από τον τρίτο φθόγγο στην πάνω $5^η$ ή ταυτοφωνία ή $8^η$ κλπ)

2. Θέματα βασισμένα σε διαδοχές διατονικών διαστημάτων.

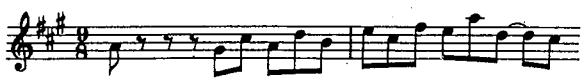
Bach: Φούγκα για όργανο



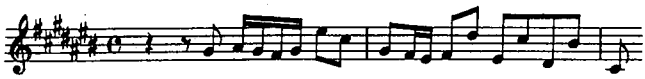
Bach: Φούγκα για όργανο



XIX DWK A



III DWK A

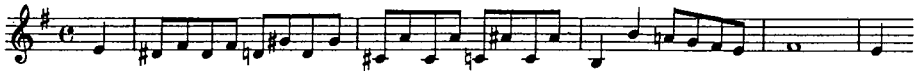


3. Θέματα βασισμένα σε χρωματικές κλίμακες.

Τα θέμα αυτά παρουσιάζουν αρκετούς προβληματισμούς ως προς την απάντηση, γιατί συχνά λόγω του έντονου χρωματισμού έχουν δυσδιάκριτη οριοθέτηση μεταξύ των τονικοτήτων της τονικής και της δεσπόζουσας, που

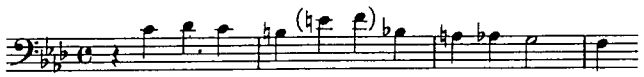
είναι απαραίτητη για την εκτίμηση του πραγματικού ή τονικού χαρακτήρα της απάντησης.

Bach: Φούγκα για όργανο



X DWK A

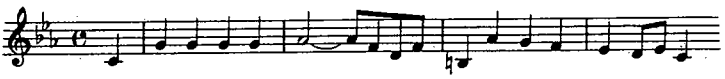
XII DWK A



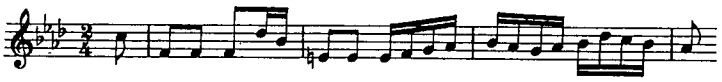
4. Θέματα, κυρίως σε ελάσσονα κλίμακα, που το μελωδικό τους περίγραμμα είναι σαφώς περιχαρακωμένο μεταξύ του προσαγωγέα και της έκτης βαθμίδας.

Τα θέματα αυτά εκτός από τη ροπή τους προς τη σταθερότητα της τονικότητας, έχουν αναστροφές με πληρότητα μελωδική και αρμονική. Αυτό έχει ως συνέπεια να αξιοποιούνται οι αναστροφές τους στην πολυφωνική επεξεργασία (π.χ. stretti με κανόνες σε αναστροφή).

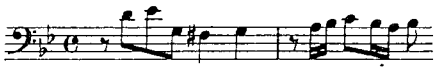
Bach:Φούγκα για όργανο



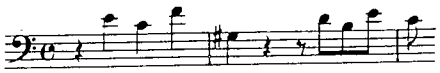
XII DWK B



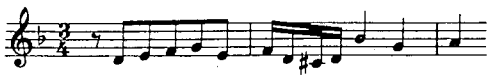
XVI DWK A



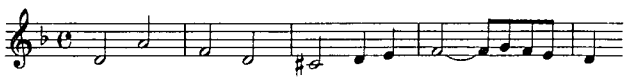
XX DWK B



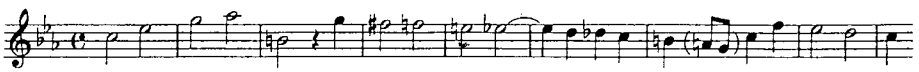
VI DWK A



Bach: Η Τέχνη της Φούγκας



Bach: Μουσική Προσφορά



ΑΠΑΝΤΗΣΗ

Η απάντηση αποτελεί μία μίμηση του θέματος, που γίνεται συνήθως σε διάστημα πέμπτης και διακρίνεται σε δύο τύπους, την *πραγματική* και την *τονική*.

Η πραγματική απάντηση αποτελεί μία πιστή μίμηση του θέματος στην πέμπτη και έχει ως αποτέλεσμα την ακριβή μεταφορά των μελωδικών και αρμονικών φαινομένων του θέματος κατά μία πέμπτη ψηλότερα.

Η πραγματική απάντηση είναι μία τεχνική μίμησης πλήρως συμβατή με την πολυφωνία, ενδέχεται όμως να προκαλεί ρωγμές στην κεντρική τονικότητα, ιδιαίτερα όταν στο θέμα εκδηλώνεται η δεσπόζουσα τονικότητα.

Η κεντρική τονικότητα μίας κλίμακας είναι ένα αρκετά σύνθετο φαινόμενο, που ανάμεσα στους παράγοντες που το αφορίζουν είναι η περιχαράκωσή της στο δίπολο των τονικοτήτων της τονικής και της δεσπόζουσας.

Η εκδήλωση της δεσπόζουσας τονικότητας σε ένα θέμα, που γίνεται είτε με την παρουσία του φθόγγου της δεσπόζουσας στους αρχικούς φθόγγους του θέματος, είτε με τη μετατροπική μετακίνηση και κατάληξη του θέματος στην κλίμακα της δεσπόζουσας, έχει ως συνέπεια την απομάκρυνση της απάντησης από το αφοριστικό για την κεντρική τονικότητα δίπολο της τονικής και δεσπόζουσας (η παρουσία της δεσπόζουσας τονικότητας σε ένα θέμα με την ακριβή μίμηση στην πέμπτη στην απάντηση θα οδηγήσει στην δεσπόζουσα της δεσπόζουσας).

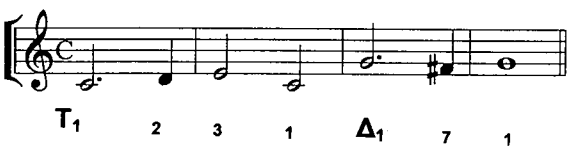
Η απομάκρυνση από την κεντρική τονικότητα, που προκαλεί η πραγματική απάντηση, σε μία περίοδο όπως το Μπαρόκ, που εκδηλώνει αρκετό σεβασμό στην τονικότητα της οποίας τα φαινόμενα προσπαθούν σταθεροποιήσουν τα πρώτα τους βήματα, αποτρέπεται με την τονική απάντηση.

Η τονική απάντηση αποτελεί μία μίμηση που δεν διαταράσσει την κεντρική τονικότητα της κλίμακας με απομάκρυνση από το δίπολο των τονικοτήτων της τονικής και δεσπόζουσας και η πραγματοποίησή της συντελείται με την αναστροφή των σχέσεων τονικής και δεσπόζουσας μεταξύ θέματος και απάντησης. Δηλαδή η τονικότητα της τονικής του θέματος μεταφέρεται ως δεσπόζουσα στην απάντηση και η τονικότητα της δεσπόζουσας μεταφέρεται ως τονική.

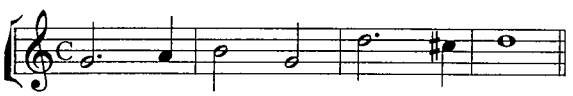
Αποτέλεσμα αυτής της αναστροφής των σχέσεων τονικής και δεσπόζουσας μεταξύ θέματος και απάντησης είναι η διαφοροποίηση της μίμησης στα σημεία που στο θέμα εφάπτονται οι τονικότητες της τονικής και της δεσπόζουσας.

Έτσι λοιπόν η τονική απάντηση με κόστος τη στιγμιαία διαφοροποίηση της μίμησης εντάσσει την πολυφωνική τεχνοτροπία της μίμησης στη λειτουργικότητα του τονικού μουσικού συστήματος.

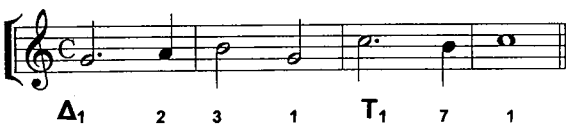
Θέμα



Πραγματική απάντηση



Τονική απάντηση



Από τα παραπάνω γίνεται φανερό πως ο τύπος της απάντησης υπαγορεύεται από την αρμονική δομή του θέματος. Έτσι υπάρχουν *πραγματικά θέματα*, αυτά που υφίστανται πραγματική απάντηση και *τονικά θέματα*, αυτά που υφίστανται τονική απάντηση.

Πραγματικά θέματα - Πραγματικές απαντήσεις

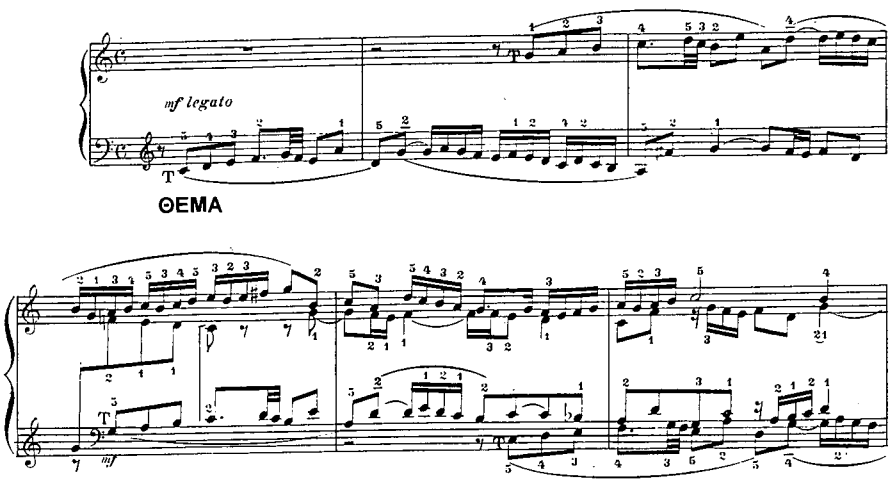
Πραγματικά θέματα είναι αυτά στα οποία δεν εμφανίζεται ο φθόγγος της δεσπόζουσας στους αρχικούς τους φθόγγους και δεν εκδηλώνουν μετατροπία και κατάληξη στην κλίμακα της δεσπόζουσας.

Θέμα: Κλίμακα τονικής _____
Απάντηση: Κλίμακα δεσπόζουσας _____

Παραδείγματα με πραγματικές απαντήσεις

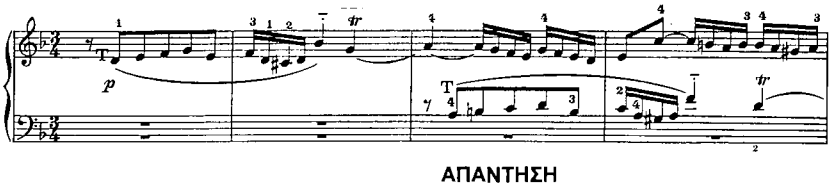
I DWK A

ΑΠΑΝΤΗΣΗ

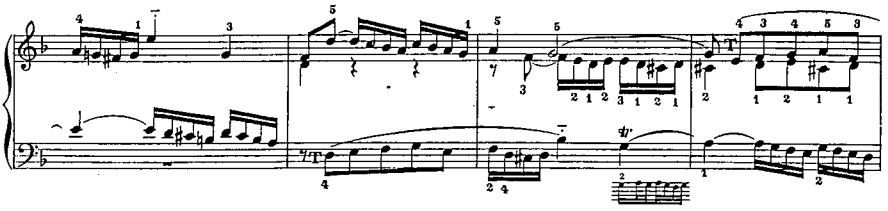


VI DWK A

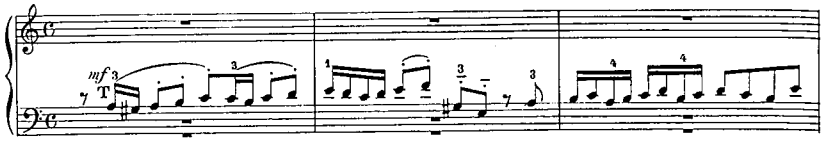
ΘΕΜΑ



ΑΠΑΝΤΗΣΗ

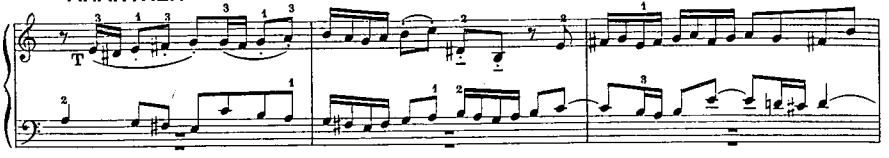


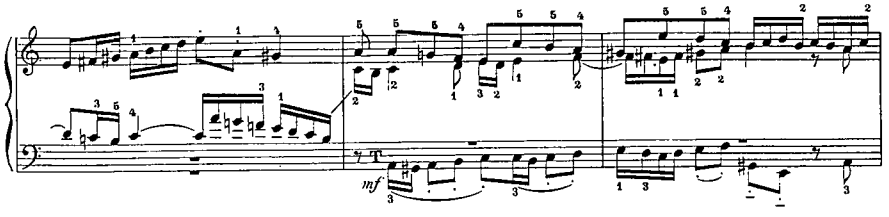
XX DWK A



ΘΕΜΑ

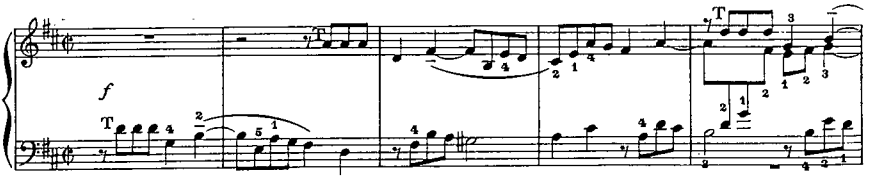
ΑΠΑΝΤΗΣΗ





V DWK B

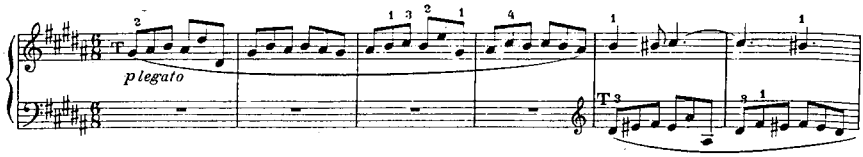
ΑΠΑΝΤΗΣΗ



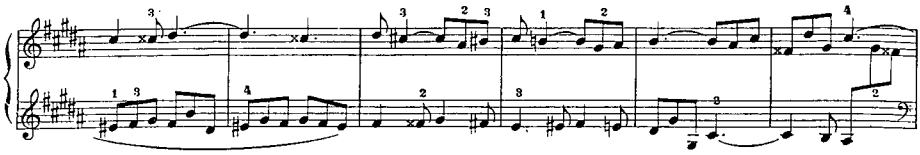
ΘΕΜΑ

XVIII DWK B

ΘΕΜΑ



ΑΠΑΝΤΗΣΗ



Τονικά θέματα - τονικές απαντήσεις

Τονικά θέματα είναι

1. Αυτά στα οποία ο φθόγγος της δεσπόζουσας (Δ_1) εμφανίζεται στους αρχικούς τους φθόγγους και βρίσκεται σε άμεση σχέση με φθόγγο της τονικότητας της τονικής, και συγκεκριμένα έχει πριν από αυτόν τους φθόγγους T_1, T_3 ή μετά από αυτόν τους φθόγγους T_1, T_3, T_6 ή άλλο χαρακτηριστικό φθόγγο της τονικότητας της τονικής.

Θέμα (αρχική σχέση)

T_1 ή T_3 - **Δ_1** - T_1 ή T_3 ή T_6 ή χαρακτηριστικός φθόγγος της τονικότητας της τονικής

Απάντηση

Δ_1 ή Δ_3 - **T_1** - Δ_1 ή Δ_3 ή Δ_6 ή χαρακτηριστικός φθόγγος της τονικότητας της δεσπόζουσας

Βασικά μοντέλα τονικών απαντήσεων με απλές αρχικές τονικές σχέσεις

Θέμα:	T_1 - Δ_1
Απάντηση:	Δ_1 - T_1

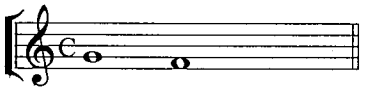
Θέμα: T_3 - Δ_1
Απάντηση: Δ_3 - T_1

Θέμα: Δ_1 - T_1
Απάντηση: T_1 - Δ_1

Θέμα: Δ_1 - T_3
Απάντηση: T_1 - Δ_3

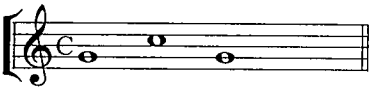
Θέμα: Δ_1 - T_6
Απάντηση: T_1 - Δ_6

Θέμα: Δ_1 - Χαρακτηριστικός φθόγγος της τονικότητας της τονικής
Απάντηση: T_1 - » » » » της δεσπόζουσας



Βασικά μοντέλα τονικών απαντήσεων με σύνθετες αρχικές τονικές σχέσεις

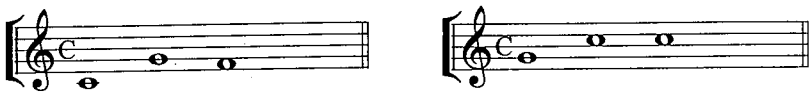
Θέμα: T_1 - Δ_1 - T_1
Απάντηση: Δ_1 - T_1 - Δ_1



Θέμα: T_1 - $Δ_1$ - T_3
Απάντηση: $Δ_1$ - T_1 - $Δ_3$

Θέμα: T_1 - $Δ_1$ - T_6
Απάντηση: $Δ_1$ - T_1 - $Δ_6$

Θέμα: T_1 - $Δ_1$ - Χαρακτηριστικός φθόγγος της τονικότητας της τονικής
Απάντηση: $Δ_1$ - T_1 - » » » » της δεσπόζουσας

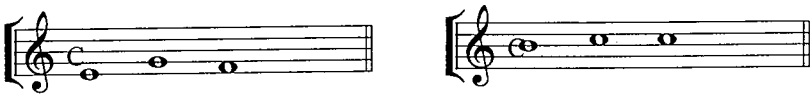


Θέμα: T_3 - $Δ_1$ - T_1
Απάντηση: $Δ_3$ - T_1 - $Δ_1$

Θέμα: T_3 - $Δ_1$ - T_3
Απάντηση: $Δ_3$ - T_1 - $Δ_3$

Θέμα: T_3 - $Δ_1$ - T_6
Απάντηση: $Δ_3$ - T_1 - $Δ_6$

Θέμα: T_3 - $Δ_1$ - Χαρακτηριστικός φθόγγος της τονικότητας της τονικής
Απάντηση: $Δ_3$ - T_1 - » » » » της δεσπόζουσας



2. Αυτά στα οποία εκδηλώνεται μετατροπία και κατάληξή τους στην κλίμακα της δεσπόζουσας.

Θέμα: Κλίμακα τονικής _____ Κλίμακα δεσπόζουσας
Απάντηση: Κλίμακα δεσπόζουσας _____ Κλίμακα τονικής

3. Αυτά στα οποία συνδυάζονται οι προϋποθέσεις 1 και 2, δηλαδή εμφανίζεται ο φθόγγος της δεσπόζουσας στους αρχικούς τους φθόγγους (T_1 ή T_3 - Δ_1 - T_1 ή T_3 ή T_6 ή χαρακτηριστικός φθόγγος της τονικότητας της τονικής) και εκδηλώνεται ταυτόχρονα μετατροπία και κατάληξη στην κλίμακα της δεσπόζουσας.

Μοντέλα τονικών απαντήσεων με απλή αρχική τονική σχέση και μετατροπία στην κλίμακα της δεσπόζουσας

Θέμα: Δ_1 - T_1 Κλίμακα τονικής _____ Κλίμακα δεσπόζουσας
Απάντηση: T_1 - Δ_1Κλίμακα δεσπόζουσας _____ Κλίμακα τονικής

Θέμα: Δ_1 - T_3 Κλίμακα τονικής _____ Κλίμακα δεσπόζουσας
Απάντηση: T_1 - Δ_3Κλίμακα δεσπόζουσας _____ Κλίμακα τονικής

Θέμα: Δ_1 - T_6 Κλίμακα τονικής _____ Κλίμακα δεσπόζουσας
Απάντηση: T_1 - Δ_6Κλίμακα δεσπόζουσας _____ Κλίμακα τονικής

Μοντέλα τονικών απαντήσεων με σύνθετες αρχικές τονικές σχέσεις

Θέμα: T_1 - Δ_1 - T_1 Κλίμακα τονικής _____ Κλίμακα δεσπόζουσας
Απάντηση: Δ_1 - T_1 - Δ_1Κλίμακα δεσπόζουσας __ Κλίμακα τονικής

Θέμα: T_1 - Δ_1 - T_3 Κλίμακα τονικής _____ Κλίμακα δεσπόζουσας
Απάντηση: Δ_1 - T_1 - Δ_3Κλίμακα δεσπόζουσας __ Κλίμακα τονικής

Θέμα: T_1 - Δ_1 - T_6 Κλίμακα τονικής _____ Κλίμακα δεσπόζουσας
Απάντηση: Δ_1 - T_1 - Δ_6Κλίμακα δεσπόζουσας __ Κλίμακα τονικής

Θέμα: T_1 - Δ_1 - Χαρακτηριστικός φθόγγος της κλίμακας της τονικής Κλίμακα τονικής _____ Κλίμακα δεσπόζουσας
Απάντηση: Δ_1 - T_1 - Χαρακτηριστικός φθόγγος της κλίμακας της δεσπόζουσας Κλίμακα δεσπόζουσας _____ Κλίμακα τονικής

Θέμα: T_3 - Δ_1 - T_1 Κλίμακα τονικής _____ Κλίμακα δεσπόζουσας
Απάντηση: Δ_3 - T_1 - Δ_1Κλίμακα δεσπόζουσας __ Κλίμακα τονικής

Θέμα: T_3 - Δ_1 - T_3 Κλίμακα τονικής _____ Κλίμακα δεσπόζουσας
Απάντηση: Δ_3 - T_1 - Δ_3Κλίμακα δεσπόζουσας __ Κλίμακα τονικής

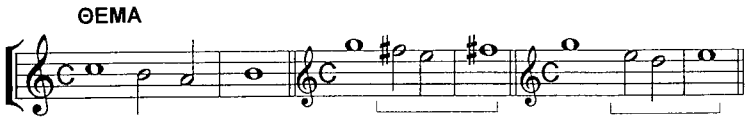
Θέμα: T_3 - $Δ_1$ - T_6 Κλίμακα τονικής _____ Κλίμακα δεσπόζουσας
Απάντηση: $Δ_3$ - T_1 - $Δ_6$Κλίμακα δεσπόζουσας __ Κλίμακα τονικής

Θέμα: T_3 - $Δ_1$ - Χαρακτηριστικός φθόγγος της κλίμακας της τονικής Κλίμακα τονικής _____ Κλίμακα δεσπόζουσας
Απάντηση: $Δ_3$ - T_1 - Χαρακτηριστικός φθόγγος της κλίμακας της δεσπόζουσας Κλίμακα δεσπόζουσας _____ Κλίμακα τονικής

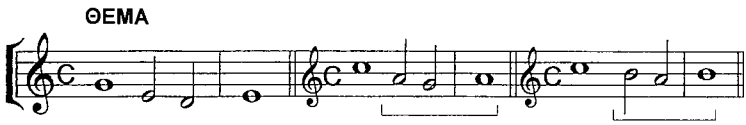
Δύο αρχές που αξιοποιήθηκαν από τους κλασικούς συγγραφείς, χρησιμοποίησαν τις σχέσεις των εξαχόρδων της τονικής και της δεσπόζουσας για τη διευθέτηση των τονικών απαντήσεων.

Σύμφωνα με αυτές τις αρχές:

1. Αν ένα θέμα αρχίζει με την τονική και από τον επόμενο φθόγγο κινείται εκτός του εξαχόρδου της τονικής, η απάντηση κατά μία πέμπτη προς τα πάνω ή τετάρτη προς τα κάτω πρέπει να είναι χαμηλωμένη κατά μία δεύτερη από το φθόγγο αυτό και μεταγενέστερα.



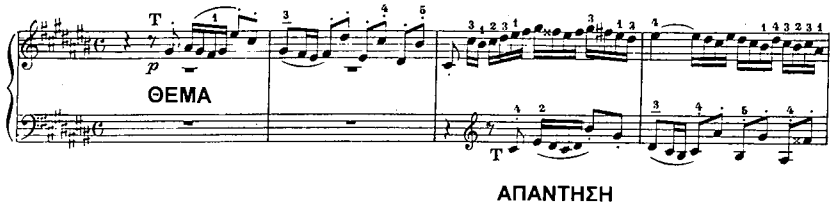
2. Αν ένα θέμα αρχίζει με τη δεσπόζουσα και από τον επόμενο φθόγγο εγκαταλείπει το εξάχορδο της δεσπόζουσας, η απάντηση κατά μία τετάρτη προς τα πάνω ή πέμπτη προς τα κάτω πρέπει να είναι υψωμένη κατά μία δεύτερη από το φθόγγο αυτό και μεταγενέστερα.

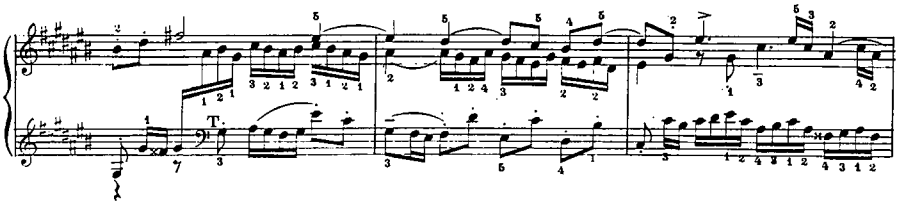


Παραδείγματα με τονικές απαντήσεις

III DWK A

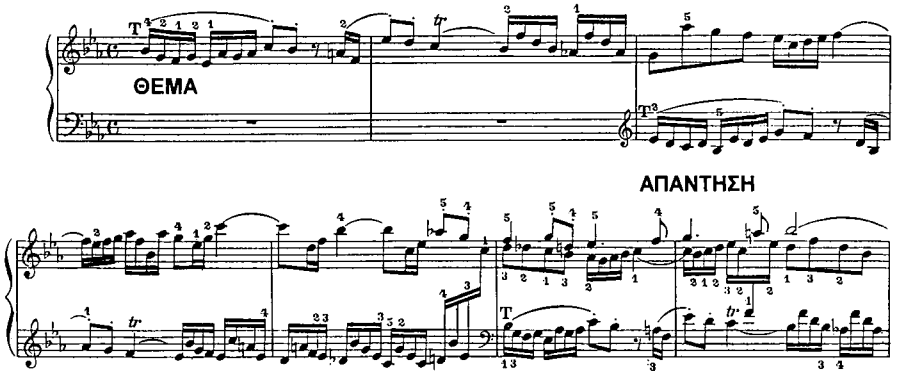
(Αρχική σχέση θέματος $Δ_1$ - T_6, απάντηση T_1 - $Δ_6$)





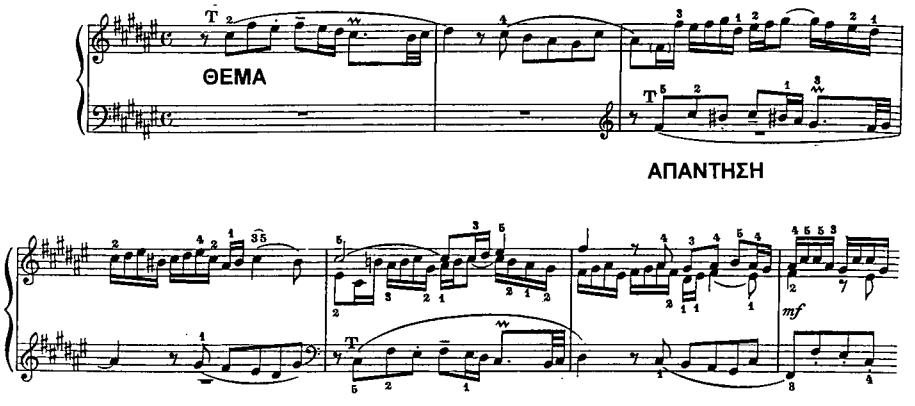
VII DWK A

(Αρχική σχέση θέματος $Δ_1$ - T_3 και μετατροπία στην κλίμακα της δεσπόζουσας, απάντηση T_1 - $Δ_3$ και μετατροπία στην κλίμακα της τονικής)



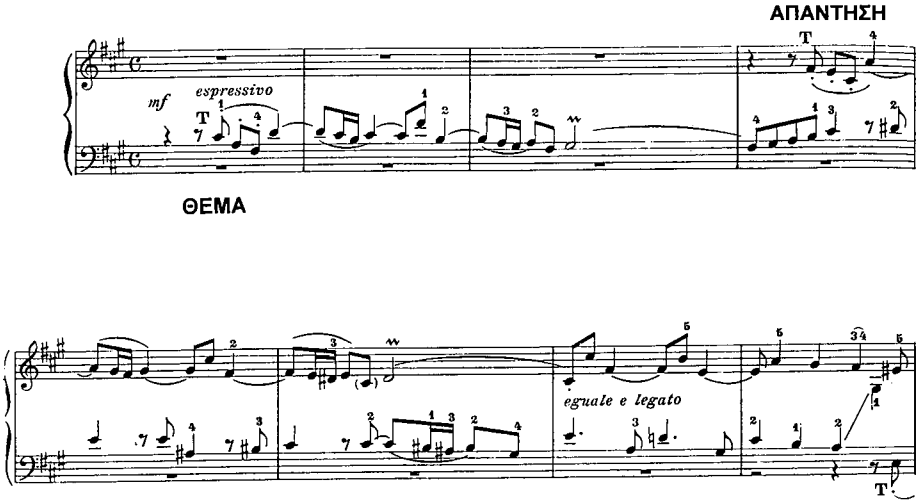
XIII DWK A

(Αρχική σχέση θέματος $Δ_1$ - T_1, απάντηση T_1 - $Δ_1$)



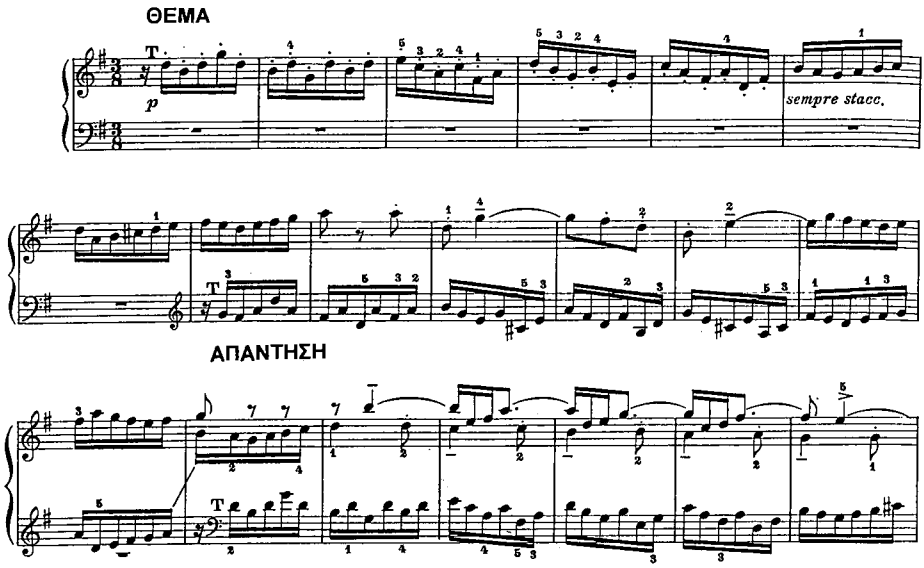
XIV DWK B

(Αρχική σχέση θέματος $Δ_1$ - T_3, απάντηση T_1 - $Δ_3$)



XV DWK

(Αρχική σχέση θέματος $Δ_1$ - T_3 και μετατροπία του θέματος στην κλίμακα της δεσπόζουσας, απάντηση T_1 - $Δ_3$ και μετατροπία στην κλίμακα της τονικής)



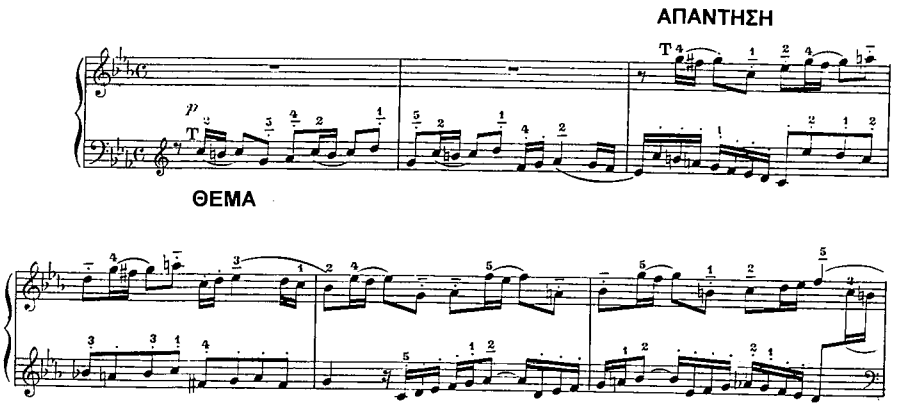
Σημείωση: Πρόσθετα παραδείγματα απαντήσεων μπορεί να μελετηθούν στο κεφάλαιο των αναλύσεων, όπου παρουσιάζονται όλες οι απαντήσεις του DWK.

Ειδικές περιπτώσεις για την απάντηση

1. Η έννοια του αρχικού φθόγγου για το φθόγγο της δεσπόζουσας είναι σχετική (πρώτος ως τέταρτος περίπου φθόγγος) και εξαρτάται από διάφορους παράγοντες, όπως το αρμονικό υπόβαθρο (π.χ. μία ισχυρή σχέση τονικής δεσπόζουσας ή δεσπόζουσας τονικής) και η φόρμα του θέματος (π.χ. η εμφάνιση του φθόγγου της δεσπόζουσας ως τρίτου στη σειρά δεν μπορεί να αποτελέσει ισχυρή εκδήλωση της δεσπόζουσας τονικότητας κατά συνέπεια και κριτήριο για την πραγματοποίηση τονικής απάντησης όταν αυτός ο φθόγγος είναι στην ουρά του θέματος).

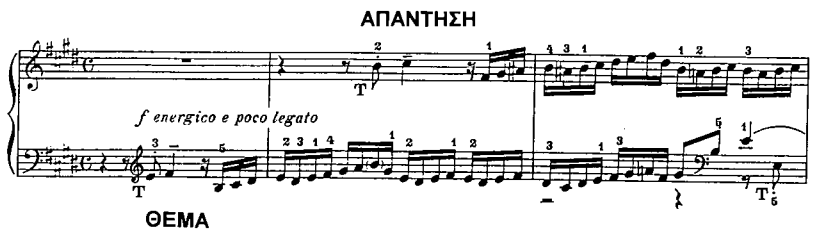
II DWK A

(Ο φθόγγος της δεσπόζουσας αν και βρίσκεται τέταρτος έχει χαρακτήρα δεσπόζουσας ικανό να προκαλέσει τονική απάντηση, γιατί βρίσκεται σε μία έκδηλη σχέση με την T_1 πριν και την T_6 μετά)



IX DWK A

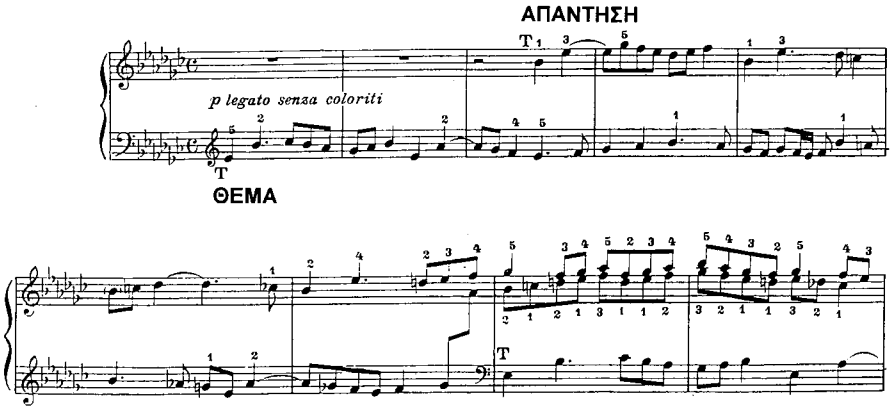
(Ο φθόγγος της δεσπόζουσας παρά το ότι βρίσκεται τρίτος στη σειρά δεν θεωρείται αρχικός και ικανός φθόγγος για την πρόκληση τονικής απάντησης, εξαιτίας του ότι δεν εντοπίζεται στην κεφαλή, αλλά την ουρά του θέματος)



2. Όταν ο φθόγγος της δεσπόζουσας ($Δ_1$) βρίσκεται μεταγενέστερα στο θέμα δεν εμπεριέχει τονικά χαρακτηριστικά δεσπόζουσας τονικότητας και αν ακόμα συνδέεται με μία ισχυρή τονική σύνδεση με φθόγγο της τονικής ($Δ_1$-T_1) και θεωρείται ως φθόγγος της τονικότητας της τονικής (T_5), γιατί ήδη έχει εδραιωθεί σε επίπεδο φόρμας η τονικότητα της τονικής στη λειτουργικότητα της οποίας εντάσσεται πλέον ο φθόγγος της δεσπόζουσας.

VIII DWK A

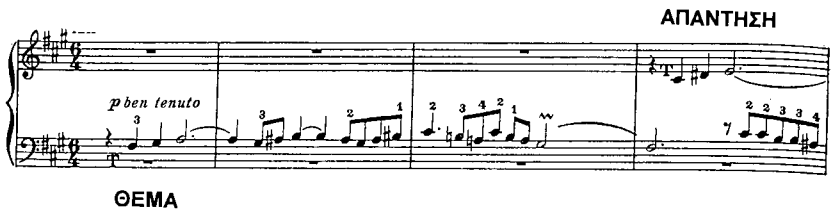
(Το Β στο δεύτερο μέτρο παρά το ότι βρίσκεται σε άμεση διαδοχή με την τονική -Es- δεν έχει χαρακτήρα δεσπόζουσας τονικότητας, αλλά εντάσσεται στην τονικότητα της τονικής ως T_5)

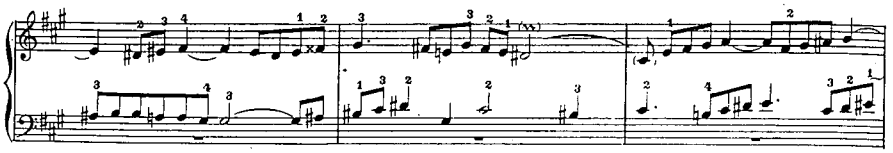


3. Μετά τους αρχικούς φθόγγους του θέματος, που καθιερώνεται ήδη σε επίπεδο φόρμας η τονικότητα της τονικής, η τονικότητα της δεσπόζουσας μπορεί να εκδηλωθεί μόνο με τη μετατροπική μετακίνηση και κατάληξη του θέματος στην κλίμακα της δεσπόζουσας. Μία παροδική μετακίνηση στη δεσπόζουσα με τελική επαναφορά στην τονική δεν θεωρείται μετατροπία, αλλά αρμονικές σχέσεις δευτερευουσών δεσποζουσών αρμονιών, που πραγματοποιούνται μέσα στα όρια της τονικότητας της τονικής.

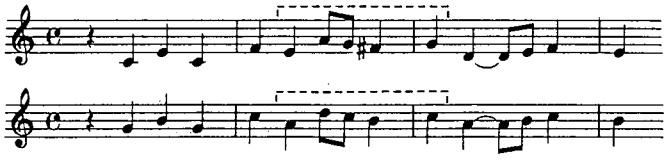
XIV DWK A

(Παρά το ότι στο δεύτερο προς τρίτο μέτρο εκδηλώνεται μία τονική κίνηση προς την τονικότητα της δεσπόζουσας δεν θεωρείται μετατροπία, γιατί τελικά το θέμα καταλήγει στην κλίμακα της τονικής και έτσι η απάντηση έχει πραγματικό χαρακτήρα. Αν το θέμα κατέληγε στον πρώτο φθόγγο του τρίτου μέτρου αυτό θα αποτελούσε μετατροπία του θέματος στην κλίμακα της δεσπόζουσας -cis- και η απάντηση από τον έβδομο φθόγγο του δευτέρου μέτρου -Gis-, από τον οποίο θα άρχιζε η μετατροπία του θέματος στην κλίμακα της δεσπόζουσας, θα μεταφερόταν στην κλίμακα της τονικής)





Σε σπάνιες περιπτώσεις μπορεί να θεωρηθεί ως μετατροπία ικανή να προκαλέσει τονική απάντηση μία παροδική μετατροπική μετακίνηση ενδιάμεσα στο θέμα στην τονικότητα της δεσπόζουσας με τελική κατάληξη στην τονικότητα της τονικής.

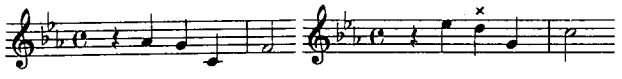


4. Πραγματική απάντηση (δηλαδή ακριβή μίμηση στην πέμπτη) μπορεί να υποστεί κάθε θέμα. Όταν όμως ένα θέμα με χαρακτηριστικά τονικού θέματος υποστεί πραγματική απάντηση, το αρμονικό υπόβαθρο της απάντησης θα οδηγήσει μακριά από την κεντρική τονικότητα (στη δεσπόζουσα της δεσπόζουσας), που αφορίζεται από το δίπολο των τονικοτήτων της τονικής και της δεσπόζουσας.

5. Δεν θεωρούνται ως ιδανικές τονικές σχέσεις ικανές να προκαλέσουν τονική απάντηση οι παρακάτω αρχικές σχέσεις των θεμάτων, στις οποίες τελικά προκαλείται πραγματική απάντηση:

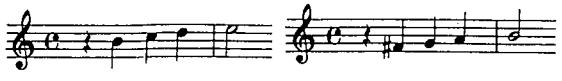
α. Η αρχική σχέση T_6 - $Δ_1$.

Θέμα Πραγματική απάντηση

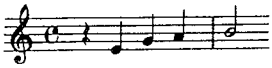


β. Η αρχή ενός θέματος με τον προσαγωγέα με κατευθυνόμενη ανιούσα βηματική κίνηση στους πρώτους φθόγγους του τετραχόρδου της κλίμακας της τονικής.

Θέμα Πραγματική απάντηση



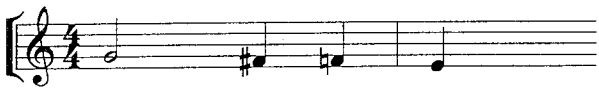
Η παρακάτω τονική απάντηση δεν χρησιμοποιείται



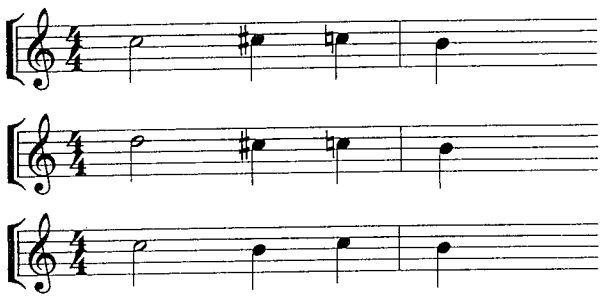
6. Σε ορισμένες περιπτώσεις η τονική απάντηση μπορεί να εκτρέψει τη μελωδική ροή της μίμησης σε αντίθετη φορά, ώστε να απαιτείται μία παρέμβαση εξομάλυνσης τέτοια που να περιχαρακώνει τη μελωδική ροή της μίμησης μεταξύ των φθόγγων, που παίζουν τον αποφασιστικό ρόλο στην τονική μετάπτωση μεταξύ τονικής και δεσπόζουσας ή δεσπόζουσας και τονικής.

Στο παρακάτω θέμα μπορούν να χρησιμοποιηθούν διάφορες πιθανές απαντήσεις, ιδανική όμως θεωρείται η τελευταία, γιατί αφενός δεν εκτρέπει τη μίμηση και αφετέρου δημιουργεί ιδανικές τονικές σχέσεις μεταξύ των βασικών φθόγγων G και F του θέματος, που οριοθετούν τη μετάπτωση από τη δεσπόζουσα στην τονική.

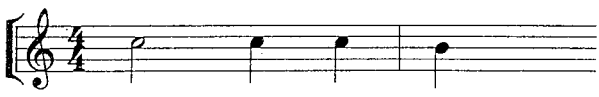
Θέμα



Πιθανές απαντήσεις



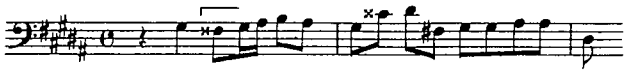
Ιδανική απάντηση



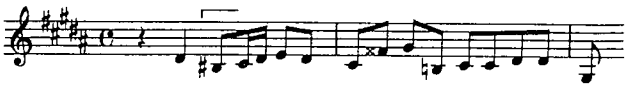
7. Η παρουσία του φθόγγου της δεσπόζουσας ως πρώτου φθόγγου και η εν συνεχεία κίνηση του θέματος στην τονικότητα της τονικής χαρακτηρίζεται ως *πλάγια απάντηση*, εξαιτίας του ότι ολόκληρο το θέμα εκτός από τον αρχικό φθόγγο βρίσκεται κατά μία $4^{η}$ ψηλότερα στην απάντηση.

XVIII DWK A

Θέμα



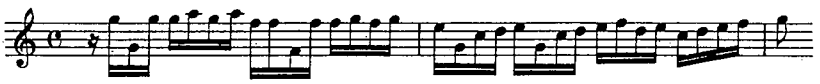
Απάντηση



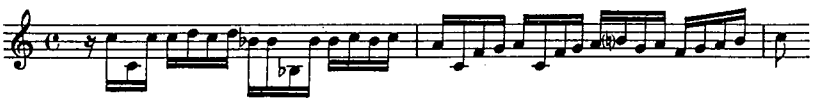
Ορισμένες όμως φορές η πλάγια απάντηση χαρακτηρίζει μία ολοκληρωτική μίμηση του θέματος στην 4η.

Bach: Φούγκα για όργανο

Θέμα

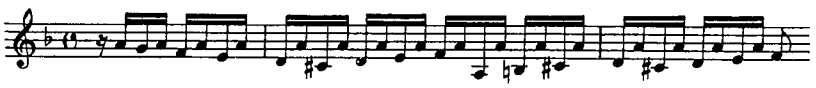


Απάντηση

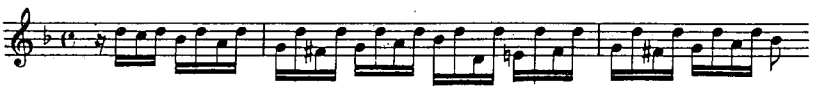


Bach: Φούγκα για όργανο

Θέμα



Απάντηση



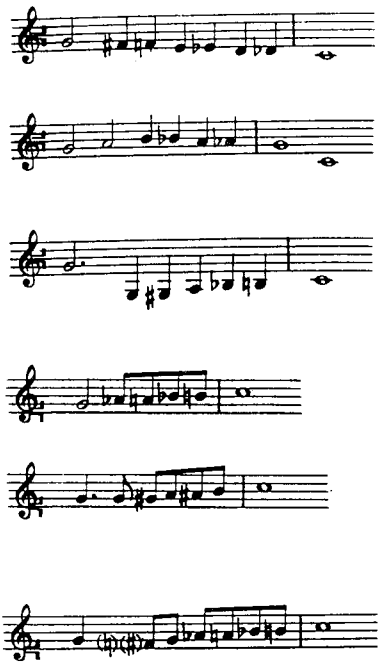
8. Τα θέματα με χρωματική δομή παρουσιάζουν αρκετούς προβληματισμούς ως προς την απάντηση, γιατί συχνά λόγω του έντονου χρωματισμού έχουν δυσδιάκριτη οριοθέτηση μεταξύ των τονικοτήτων της τονικής και της δεσπόζουσας, που είναι απαραίτητη για την εκτίμηση του πραγματικού ή τονικού χαρακτήρα της απάντησης.

Στα θέματα αυτά η προσπάθεια θα πρέπει να επικεντρώνεται αρχικά στον εντοπισμό της ύπαρξης ή όχι μετατροπικής μετακίνησης στην κλίμακα της δεσπόζουσας και ύστερα στον προσδιορισμό του φθόγγου ο οποίος αποτελεί

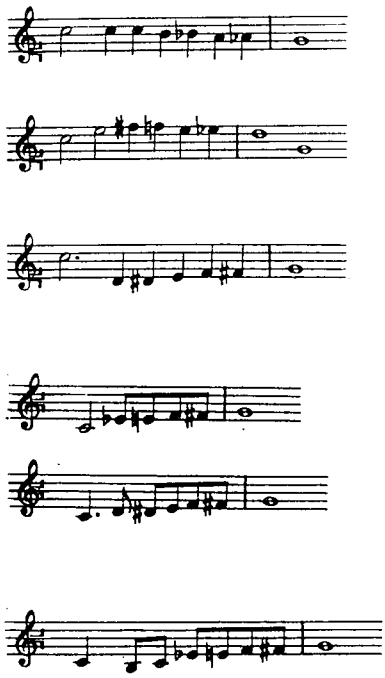
το όριο της έναρξης της μετατροπίας. Στη συνέχεια οι υπόλοιποι φθόγγοι, διατονικοί και χρωματικοί εντάσσονται στη διευρυμένη τονικότητα των δευτερευουσών δεσποζουσών βαθμίδων της τονικότητας της τονικής και της δεσπόζουσας.

Βασικές θεματικές δομές με χρωματικό χαρακτήρα και απαντήσεις

Θέματα



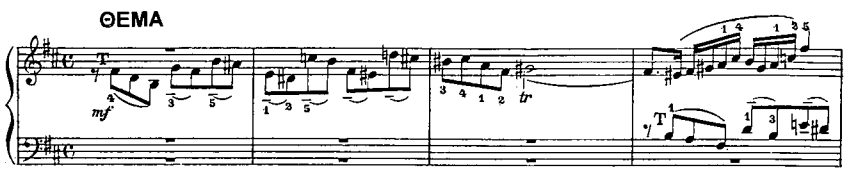
Απαντήσεις



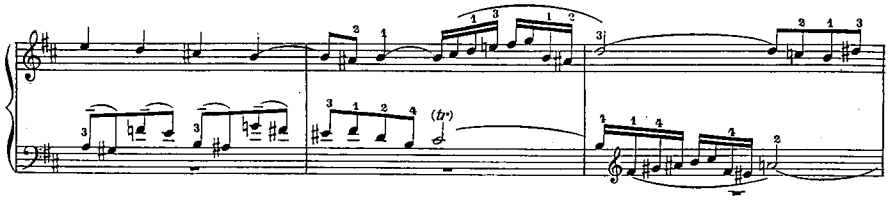
XXIV DWK A

(Το θέμα έχει έντονη χρωματική δραστηριότητα με σαφή όμως μετακίνηση και κατάληξη στην κλίμακα της δεσπόζουσας και αρχικό φθόγγο της μετατροπίας τον πέμπτο φθόγγο, για το λόγο αυτό η απάντηση από το φθόγγο αυτό και μετά μεταφέρεται στην κλίμακα της τονικής)

ΘΕΜΑ

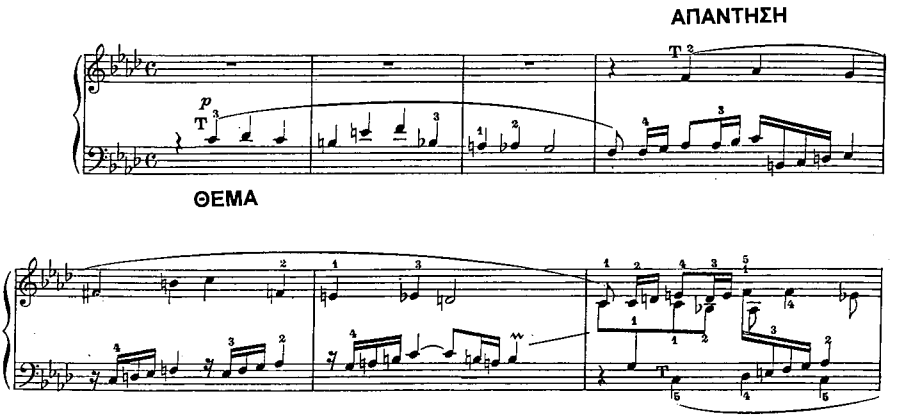


ΑΠΑΝΤΗΣΗ



XII DWK A

(Το θέμα είναι έντονα χρωματικό. Έχει μία αρχική σχέση Δ_1 - T_6 και στη συνέχεια ως το τέλος κινείται στην τονικότητα της τονικής, στην οποία ανήκουν όλοι οι αλλοιωμένοι φθόγγοι. Κατά συνέπεια η απάντηση έχει μία αρχική σχέση T_1 - Δ_6 και στη συνέχεια κινείται στην τονικότητα της δεσπόζουσας με τους αντίστοιχους αλλοιωμένους φθόγγους)

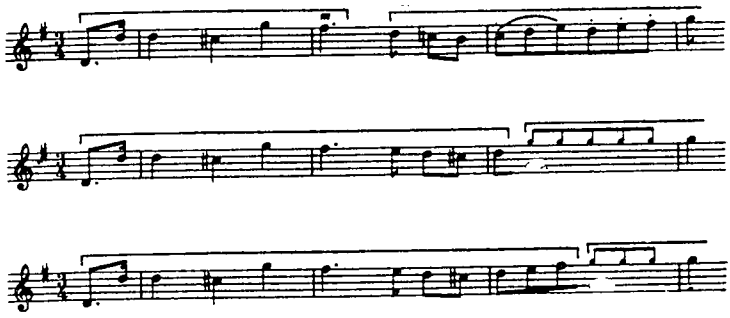


9. Ορισμένες φορές το θέμα μπορεί να παρουσιάζει μία ισχυρή συνέπεια και συνοχή με δυσδιάκριτο το σημείο της μετατροπίας στην κλίμακα της δεσπόζουσας. Στις περιπτώσεις αυτές ανάλογα με την αρμονική ανάλυση του θέματος είναι δυνατόν να μετακινηθεί το σημείο της μετατροπίας στην κλίμακα της δεσπόζουσας, κατά συνέπεια να διαφοροποιηθεί και η τονική απάντηση.

Στο παρακάτω παράδειγμα του **Oldroyd** το σημείο της μετατροπίας μπορεί να εντοπισθεί σε τρεις φθόγγους, στον δεύτερο του δευτέρου μέτρου -Α-, στον δεύτερο του τρίτου μέτρου -Α- ή στον τέταρτο του τρίτου μέτρου -Α. Ανάλογα λοιπόν με το σημείο στο οποίο θα προσδιορισθεί η μετατροπία θα διαμορφωθεί και η τονική απάντηση.

Θέμα

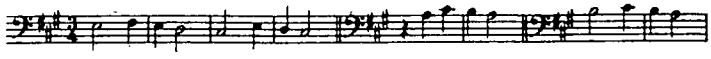
Απαντήσεις ανάλογα με το σημείο της μετατροπίας



10. Σε μερικές περιπτώσεις ο **Bach** χρησιμοποιεί στο ίδιο θέμα διαφορετική απάντηση (τονική και πραγματική), όπως για παράδειγμα στη *Φούγκα για όργανο* σε Α (στην ίδια φούγκα συνυπάρχουν τονική και πραγματική απάντηση) και στη *Μουσική Προσφορά* (σε διαφορετικές φούγκες στο ίδιο έργο και στο ίδιο θέμα χρησιμοποιείται στη μία τονική και στην άλλη πραγματική απάντηση).

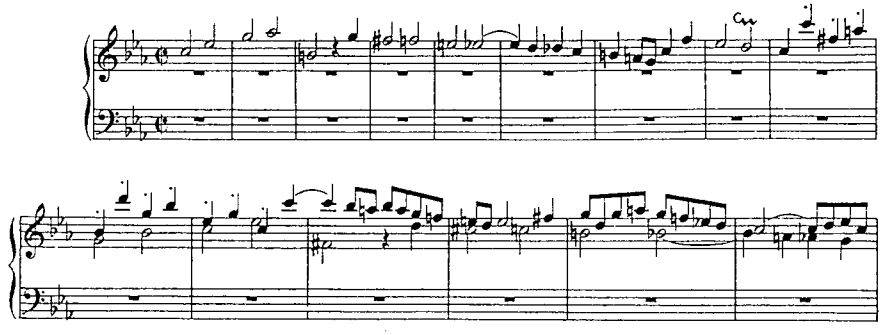
Bach: Φούγκα για όργανο σε Α

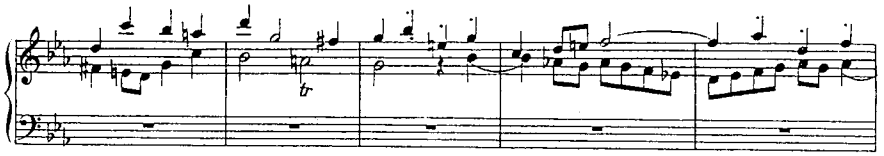
Θέμα Τονική απάντηση Πραγματική απάντηση



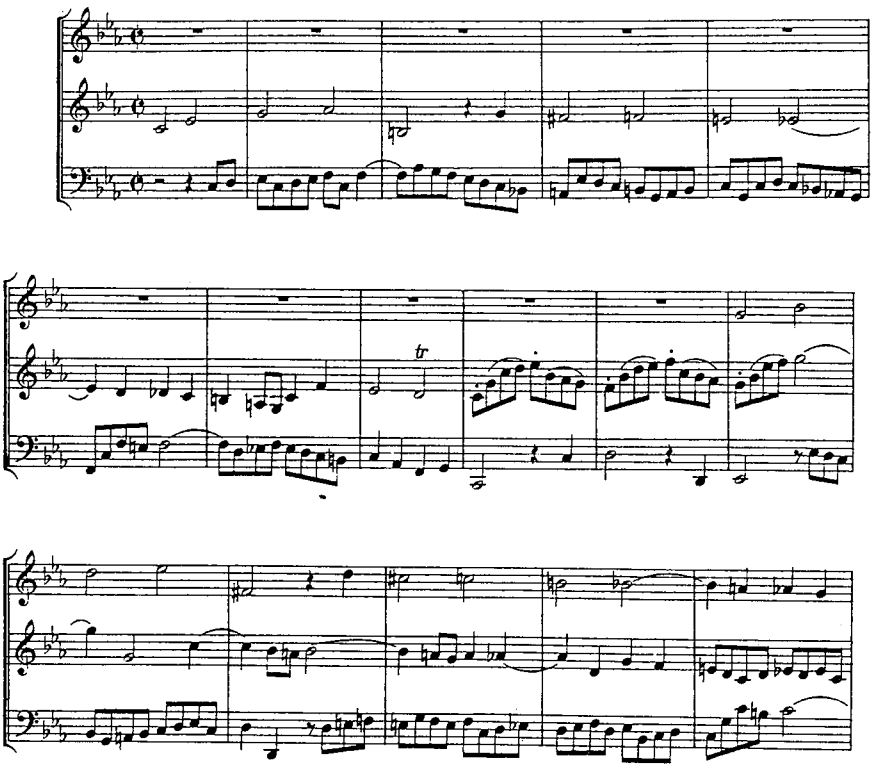
Bach: Μουσική Προσφορά

Θέμα με τονική απάντηση





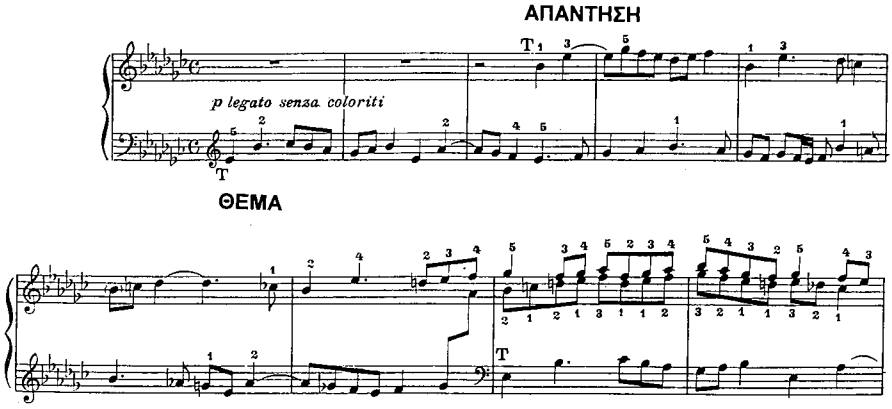
Θέμα με πραγματική απάντηση



11. Ορισμένες φορές, που το θέμα κινείται σαφώς στην κλίμακα της τονικής, η εμφάνιση της τονικότητας της δεσπόζουσας στην απάντηση καθυστερεί και εκδηλώνεται μόλις στο τελικό μέρος της (*VIII DWK A*), ενώ σπάνια είναι δυνατόν η απάντηση να κινείται στην τονικότητα της τονικής (*II DWK B*).

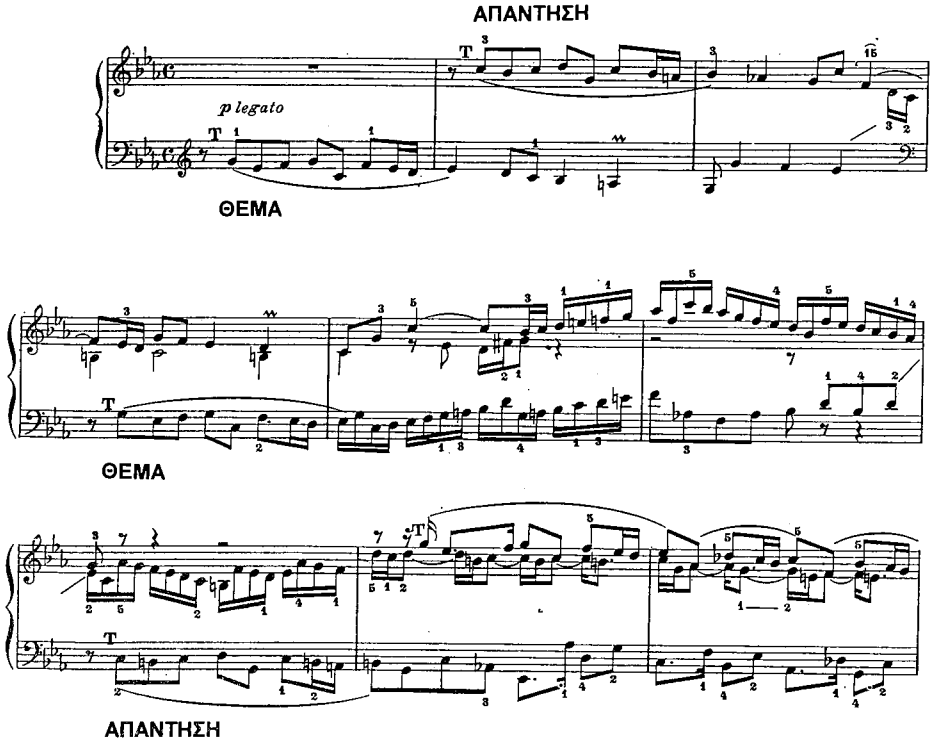
VIII DWK A

(Η δεσπόζουσα τονικότητα -bes- στην απάντηση εμφανίζεται στο τέλος της απάντησης)



II DWK B

(Η απάντηση στη δεύτερη εμφάνισή της στο μέτρο 7 στην αρχική θεματική έκθεση κινείται στην τονικότητα της τονικής)



12. Όταν το θέμα είναι σε ελάσσονα κλίμακα η απάντηση γίνεται στη δεσπόζουσα ελάσσονα και μπορεί να καταλήξει στη μείζονα, ώστε να δημιουργηθεί δεσπόζουσα βαθμίδα της τονικής, που θα οδηγήσει ομαλά και χωρίς την παρεμβολή μετατροπικής γέφυρας στην κλίμακα της τονικής.

ΑΝΤΙΘΕΜΑ

Το αντίθεμα είναι ένα βασικό μικροδομικό πολυφωνικό στοιχείο της φούγκας, που στα πλαίσια της ιεραρχικής πολυφωνίας έπεται του θέματος και της απάντησης και συνοδεύει το θέμα ή την απάντηση με άλλοτε άλλου βαθμού σταθερότητα.

Σημείωση: Με το χαρακτηρισμό ιεραρχική πολυφωνία αναφερόμαστε σε πολυφωνικές τεχνοτροπίες στις οποίες υπάρχει μία ιεραρχική αξιολόγηση της σημασίας και της σκοπιμότητας των βασικών πολυφωνικών δομών. Έτσι στη φούγκα ιεραρχικά προηγείται το θέμα με την απάντηση και έπεται το αντίθεμα.

Το αντίθεμα είναι δομημένο με τεχνικές πολλαπλής αντίστιξης, διπλής σε περίπτωση ενός αντιθέματος ή τριπλής σε περίπτωση δύο αντιθεμάτων, ώστε αφενός να συνυπάρχουν τα δύο πρωτογενή πολυφωνικά συστατικά (θέμα-αντίθεμα) και αφετέρου να διατηρούν μία σαφή ανεξαρτησία (μελωδική και ρυθμική, κατά συνέπεια και δομική).

Σημείωση: Ως προς την ορολογία ορισμένες φορές ως αντίθεμα χαρακτηρίζεται κάθε μελωδία σταθερή ή ασταθής, που συνοδεύει το θέμα ή την απάντηση, στην ακριβέστερη όμως οριοθέτησή του χαρακτηρίζει τις μελωδίες που συνοδεύουν το θέμα ή την απάντηση και διατηρούν μία σταθερότητα.

Στις φούγκες με τονική απάντηση η μελωδική διαφοροποίηση μεταξύ θέματος και απάντησης στα σημεία των μεταπτώσεων των τονικοτήτων της τονικής και της δεσπόζουσας επιβάλλει και μία ανάλογη διαφοροποίηση του αντιθέματος.

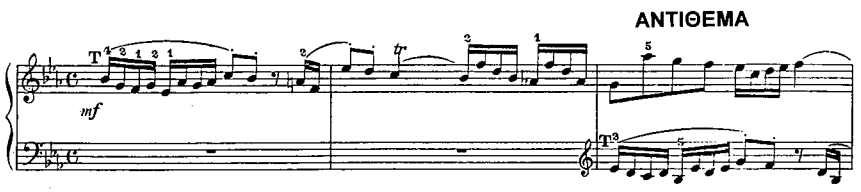
Κύρια χαρακτηριστικά του αντιθέματος είναι η πληρότητα και η ακεραιότητά του ως μελωδίας, η ιδιαιτερότητα της ρυθμικής ροής και η ατομικότητα της μελωδικής γραμμής και του χαρακτήρα του σε σχέση με το θέμα.

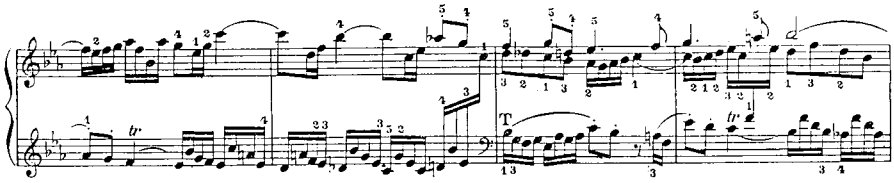
Τα παραπάνω χαρακτηριστικά οριοθετούνται με τις παρακάτω τεχνικές προϋποθέσεις.

1. Προϋπόθεση της μελωδικής ανεξαρτησίας θέματος και αντιθέματος είναι η ρυθμική ανεξαρτησία. Κατά συνέπεια η σαφήνεια στη ρυθμική ανεξαρτησία θέματος και αντιθέματος είναι ένας πρωτογενής παράγοντας στην εξασφάλιση της ανεξαρτησίας των μερών (μελωδιών). Η ρυθμική αυτή ανεξαρτησία θα πρέπει βέβαια να βρίσκεται κάτω από τη διακριτική συναίρεση του αρμονικού ρυθμού.

Για την πρακτική αντιμετώπιση της ανεξαρτησίας των μελωδιών του θέματος και του αντιθέματος θα πρέπει οι μεγάλες αξίες του ενός να αντιπαρατίθενται με τις μικρές του άλλου και αντίστροφα.

VII DWK A

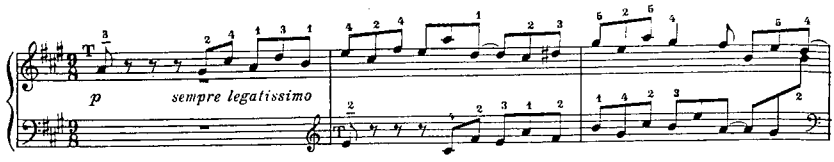




2. Ορισμένες φορές απλά μόνο η αντίθετη κίνηση μεταξύ θέματος και αντιθέματος εξασφαλίζει έναν ανεξάρτητο χαρακτήρα των δύο μερών, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει πως στην προϋπόθεση αυτή αναγνωρίζεται μία επάρκεια.

XIX DWK A

ΑΝΤΙΘΕΜΑ



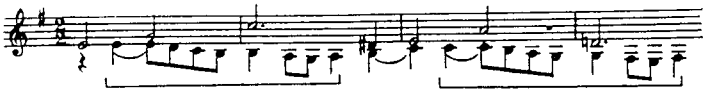
3. Ο σχηματισμός σαφών αρμονικών και πολυφωνικών σχέσεων μεταξύ θέματος και αντιθέματος δίνει στην αρμονία και την πολυφωνία ένα κοινό σημείο αναφοράς, που εξασφαλίζει την αισθητική και τεχνική συμβίωση δύο ανεξάρτητων και συχνά αντιθετικών στοιχείων. Εξάλλου εδώ εντοπίζεται και το μεγαλείο της πολυφωνίας, στην διατήρηση δηλαδή μίας διακριτικής ισορροπίας ανάμεσα στην αντίθεση (ανεξαρτησία) και τη συνύπαρξη των φωνών.

Έτσι ανάμεσα στα δύο παρακάτω παραδείγματα, που δίνει ο **Oldroyd**, το δεύτερο θεωρείται προτιμότερο γιατί εξασφαλίζει περισσότερο ανεκτές αρμονικές σχέσεις μεταξύ του θέματος και του αντιθέματος.

Θέμα

Αντίθεμα

Θέμα

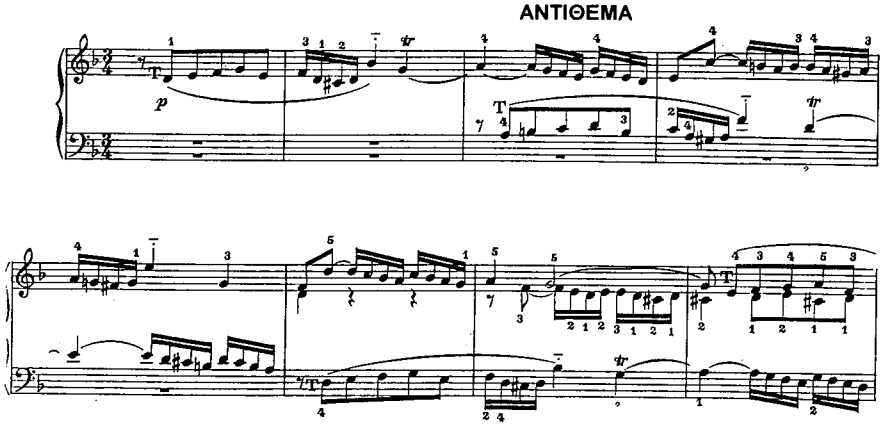


Αντίθεμα

4. Χαρακτηριστικοί μελωδικοί σχηματισμοί του θέματος δεν πρέπει να κυριαρχούν στο αντίθεμα, που κατά κανόνα είναι επιρρεπές σε ανανεωμένες ιδέες.

Σε μερικές περιπτώσεις ένα χαρακτηριστικό μοτιβικό σύνολο του θέματος μπορεί να χρησιμοποιηθεί στο αντίθεμα για να δώσει μέσα από μία τεχνική μοτιβικής μίμησης μία ενότητα στα δύο αντιπαρατιθέμενα πολυφωνικά μέρη.

VI DWK A



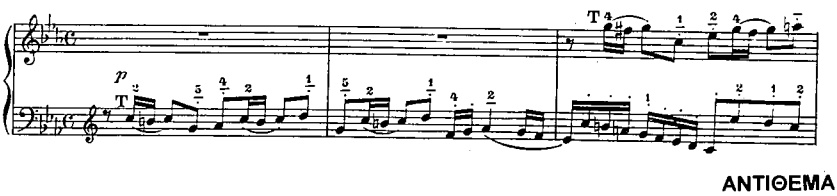
5. Συχνά στο αντίθεμα χρησιμοποιούνται μελωδικές και ρυθμικές ή μόνο ρυθμικές αλυσίδες, ιδιαίτερα όταν και το θέμα έχει κάποια αλυσιδωτή δραστηριότητα ή παρουσιάζει μοτιβικές επαναλήψεις.

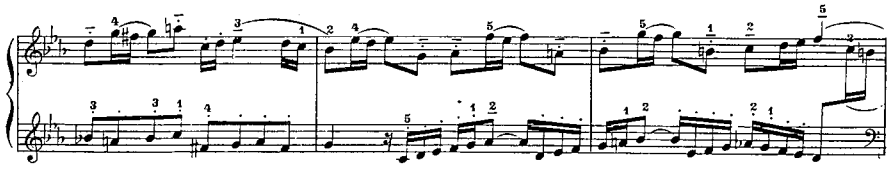
Η παρουσία μοτιβικών επαναλήψεων ή αλυσιδωτών αναπαραγωγών στο θέμα τείνει να προσδώσει σ' αυτό μεγαλύτερη κυριαρχία, για το λόγο αυτό είναι σκόπιμη μία ανάλογη δραστηριότητα στο αντίθεμα για την εξασφάλιση ισορροπίας με τη μοτιβική προβολή και του αντιθέματος.

Η χρησιμοποίηση αλυσίδων και στο αντίθεμα, κυρίως με διαφοροποιημένα μοτιβικά στοιχεία από αυτά του θέματος, επιπρόσθετα ενισχύει την ανεξαρτησία των φωνών και διευκολύνει τη ροή των μετατροπιών.

II DWK A

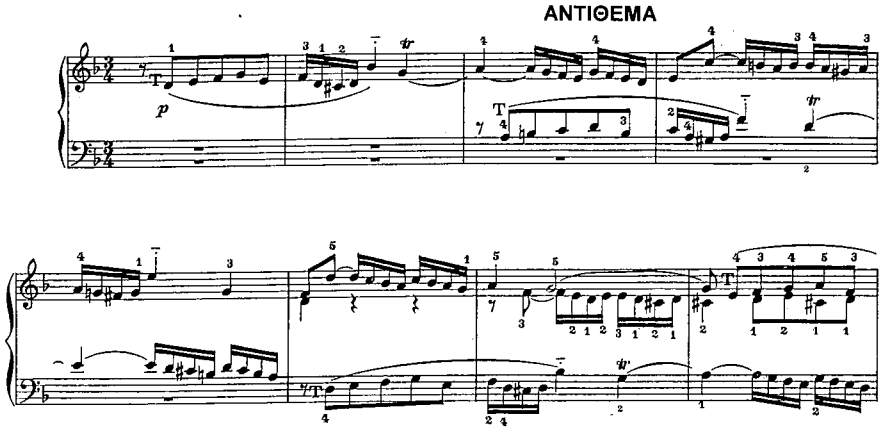
(Επαναλαμβανόμενα μοτίβα στο θέμα εξισορροπούνται με ρυθμική αλυσίδα στο αντίθεμα)





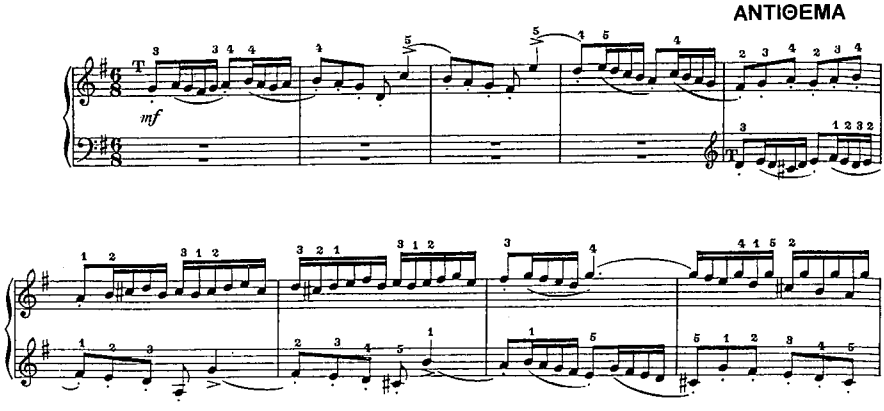
VI DWK A

(Χρησιμοποίηση μελωδικής και ρυθμικής αλυσίδας στο αντίθεμα)



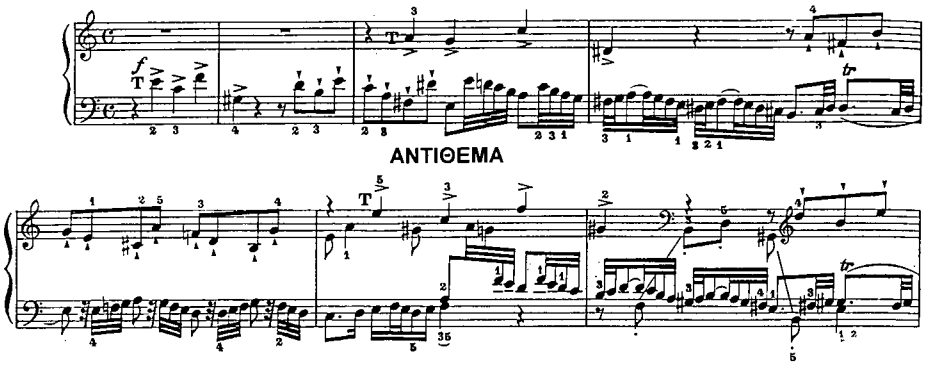
6. Η επιμονή ενός σχηματισμού στο αντίθεμα με τη μορφή ή όχι της αλυσίδας εξασφαλίζει σ' αυτό σκοπιμότητα, ενότητα και ατομικότητα.

XV DWK A



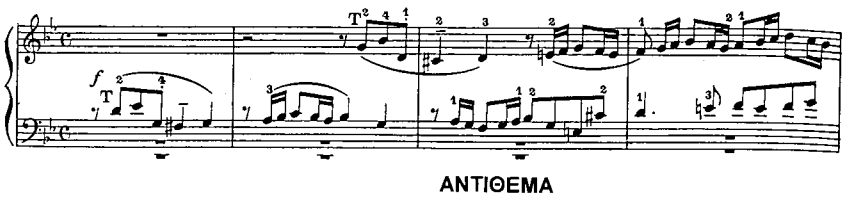
7. Η ανεξαρτησία των μερών μεταξύ θέματος και αντιθέματος εξασφαλίζεται συνηθέστερα με τη χρησιμοποίηση νέων ιδεών στο αντίθεμα.

XX DWK B



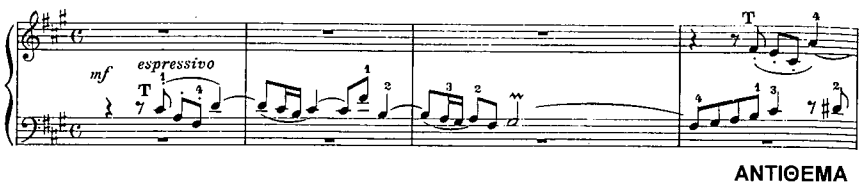
8. Πολύ συχνά ή είσοδος του αντιθέματος πραγματοποιείται λίγο μεταγενέστερα από το θέμα για να τονωθεί η διάκριση των δύο μελωδιών.

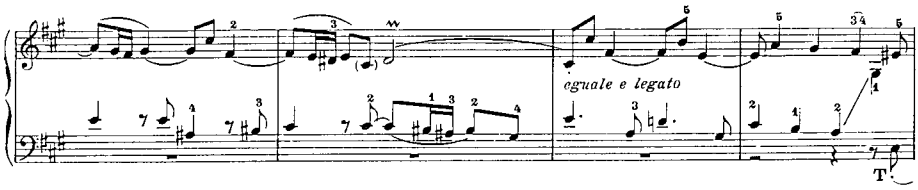
XVI DWK A



9. Η ιεραρχική πρωτοπορία του θέματος συχνά επιβάλλει τα χαρακτηριστικά του αντιθέματος. Για παράδειγμα το αρμονικό υπόβαθρο του αντιθέματος καθορίζεται από αυτό του θέματος ή ακόμα η χρησιμοποίηση συγκοπών ή αντιχρονισμών στους δυνατούς χρόνους του θέματος επιβάλλει την πλήρωση των χρόνων αυτών από ανάλογους φθόγγους του αντιθέματος, ώστε να δημιουργηθούν ιδανικές αρμονικές και πολυφωνικές σχέσεις.

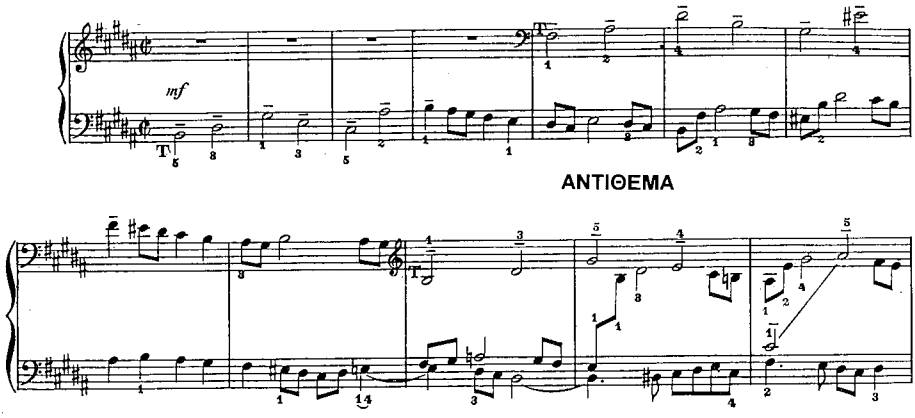
XIV DWK B





10. Η διευθέτηση του αντιθέματος με τρόπο ώστε να δίνονται τα σπέρματα δημιουργίας καθυστερήσεων αποτελεί μία αρκετά ενδιαφέρουσα γραφή, που ανανεώνει το αρμονικό ενδιαφέρον της φούγκας.

XXIII DWK B



11. Στα σημεία παύσεων του θέματος θα πρέπει το αντίθεμα να οργανώνεται έτσι ώστε να μην αμβλύνεται η σκοπιμότητα της παύσης του θέματος, ούτε το αντίθεμα να δίνει την αίσθηση μιας προθεματικής ή μεταθεματικής επεξεργασίας.

Η αντιπαράθεση του αντιθέματος με το θέμα ή και τις άλλες φωνές με τεχνικές πολλαπλής αντίστιξης (διπλή ή τριπλή αντίστιξη) εξυπηρετεί την ανάγκη διατήρησης κατά το δυνατόν σταθερού αντιθέματος στην εξέλιξη της φούγκας και αυτό θα πρέπει να είναι μία επιμελημένη φροντίδα των σπουδαστών.

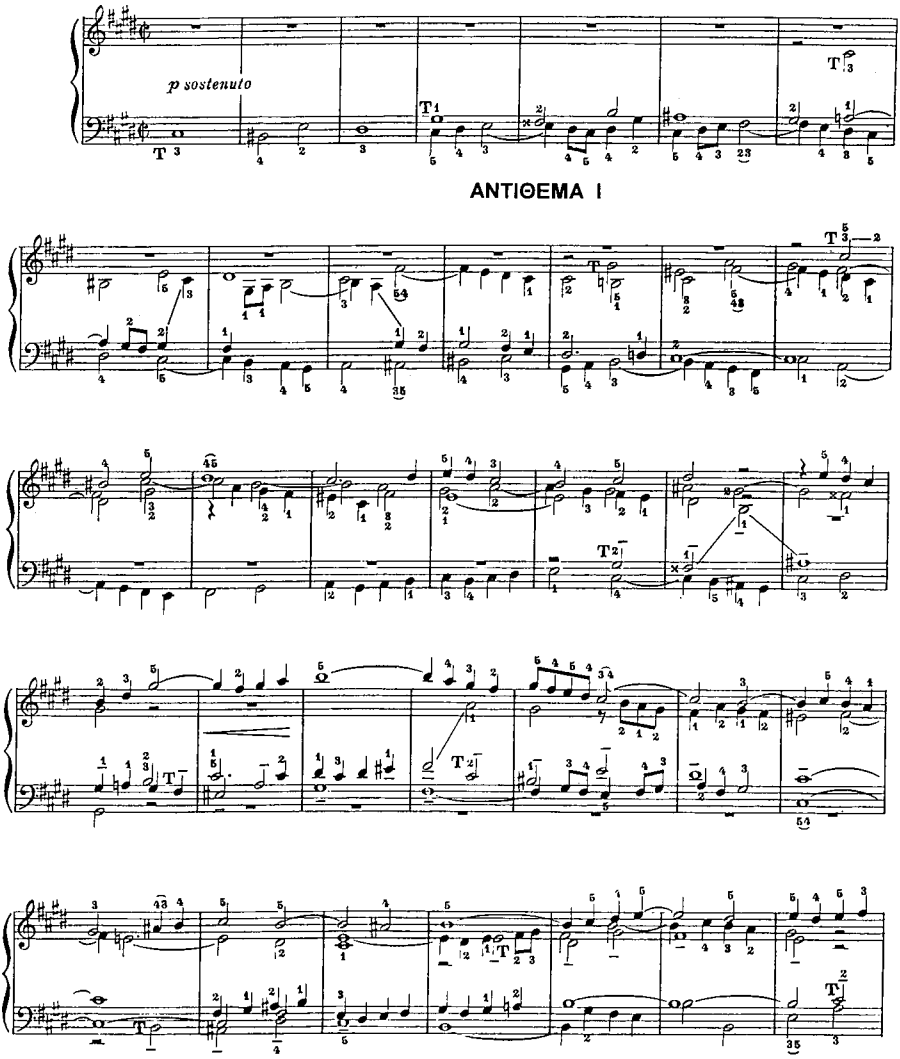
Η ισχυρή σταθερότητα ενός αντιθέματος σε μία φούγκα δίνει σ' αυτό πολλές φορές χαρακτήρα και ιδιότητες θέματος, γι αυτό ορισμένες φορές η φούγκα, που έχει ένα ή δύο αντιθέματα με ισχυρή σταθερότητα, χαρακτηρίζεται ως *διπλή* ή *τριπλή φούγκα*.

Στις φούγκες αυτές με περισσότερα του ενός αντιθέματα, τα οποία συνυπάρχουν στις θεματικές εκθέσεις, συνήθως δεν αναπτύσσονται stretti, εξαιτίας του ότι η δεξιοτεχνία της πολυφωνίας εξαντλείται στις σχέσεις πολλαπλής αντίστιξης μεταξύ θέματος και αντιθεμάτων (π.χ. *II DWK A* και *XXI DWK A*).

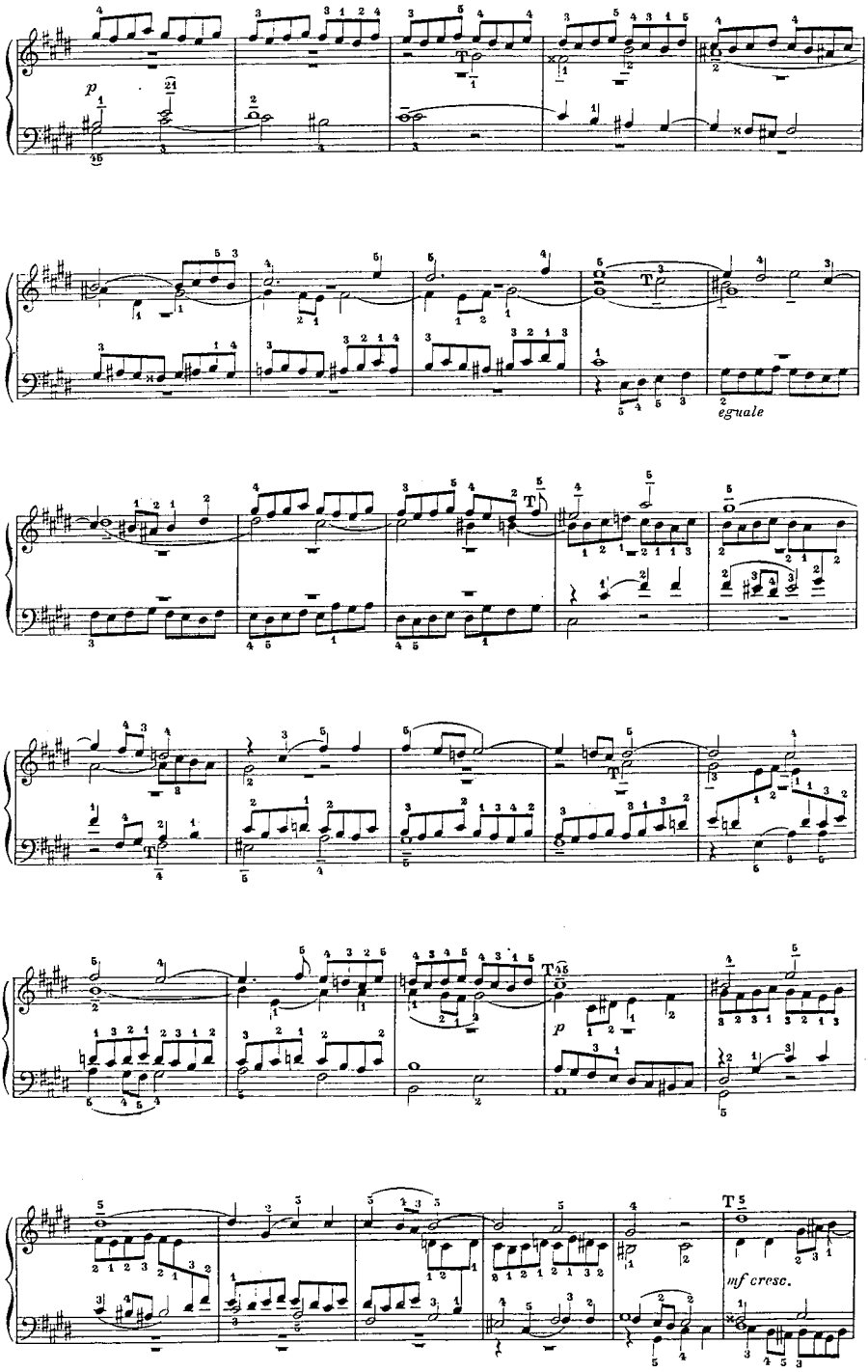
Σε φούγκες με δύο αντιθέματα μπορεί και τα δύο να εμφανίζονται από την αρχική θεματική έκθεση ή το ένα να εμφανίζεται στην αρχική θεματική έκθεση και το άλλο σε μία μεταγενέστερη θεματική έκθεση.

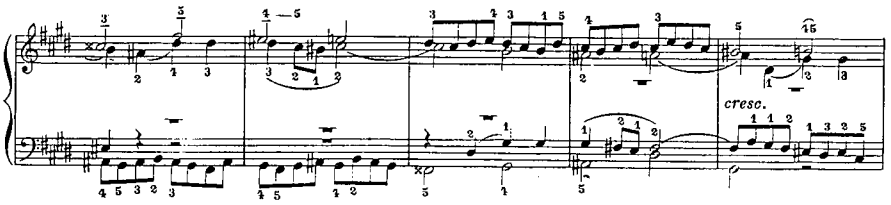
IV DWK A

(Στη φούγκα αυτή χρησιμοποιούνται δύο αντιθέματα από τα οποία το δεύτερο είναι εντελώς διαφορετικό ως προς το χαρακτήρα και κάνει την εμφάνισή του μεταγενέστερα από το πρώτο, στο μέτρο 36, συνοδεύοντας στη συνέχεια τις θεματικές εκθέσεις)



ΑΝΤΙΘΕΜΑ ΙΙ





CODETTA

Με την κατάληξη του θέματος ή της απάντησης σε μία φωνή αρχίζει σχεδόν άμεσα σε μία άλλη η απάντηση ή το θέμα. Μερικές φορές για λόγους αρμονικής συνέπειας, όταν δηλαδή δεν είναι συμβατή η καταληκτική αρμονία του θέματος με την αρχική της απάντησης ή η καταληκτική αρμονία της απάντησης με την αρχική του θέματος καθυστερεί η εμφάνιση της απάντησης ή του θέματος και δημιουργείται ένα τμήμα, που λέγεται *codetta* και παρεμβάλλεται μεταξύ θέματος και απάντησης, αποτελώντας δηλαδή μία επέκταση του θέματος ή μεταξύ απάντησης και θέματος ως επέκταση της απάντησης.

Η codetta δηλαδή είναι ένας σύντομος συνήθως μελωδικός ή και πολυφωνικός σχηματισμός, που παρεμβάλλεται μεταξύ θέματος και απάντησης ή μεταξύ απάντησης και θέματος με σκοπό τη δημιουργία ιδανικών αρμονικών συνθηκών μεταξύ του καταληκτικού τμήματος του ενός και του αρχικού του άλλου.

Ο κύριος λόγος παρεμβολής της codetta, όπως αναφέρθηκε παραπάνω είναι αρμονικός, να δημιουργηθεί δηλαδή ένα συμβατό συνηχητικά διάστημα (ογδόη, πέμπτη, τρίτη ή έκτη, η ταυτοφωνία συνήθως αποφεύγεται) στην αρχή της απάντησης ή του θέματος.

Codetta που παρεμβάλλεται μεταξύ θέματος και απάντησης

CODETTA

ΘΕΜΑ_____.....

ΑΠΑΝΤΗΣΗ_____

Codetta που παρεμβάλλεται μεταξύ απάντησης και θέματος

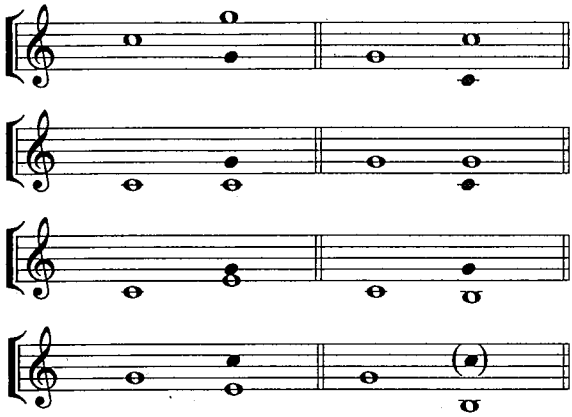
ΘΕΜΑ_____ **CODETTA**

ΑΠΑΝΤΗΣΗ_____.....

ΘΕΜΑ_____

Συμβατές συνηχήσεις

o=αρχικός και καταληκτικός φθόγγος του θέματος
•=αρχικός φθόγγος της απάντησης

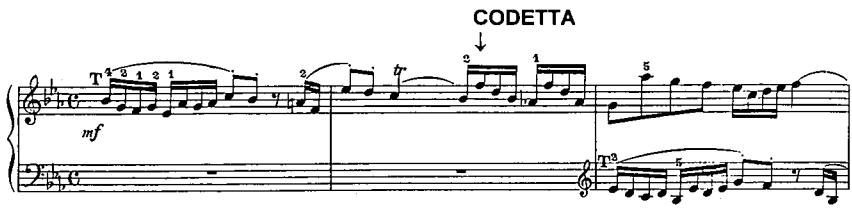


Στο τελευταίο παράδειγμα η συνήχηση του αρχικού φθόγγου της απάντησης και του τελικού του θέματος δεν είναι αρμονικά συμβατή, γι' αυτό πρέπει μετά την καταληκτική νότα (Η) του θέματος να παρεμβληθεί codetta, η οποία θα οδηγήσει σε μία συμβατή αρμονία με την αρχική νότα (C) της απάντησης.

Ακόμα η codetta ορισμένες φορές χρησιμοποιείται για λόγους πληρότητας της φόρμας, δηλαδή όταν ο καταληκτικός φθόγγος του θέματος δεν οδηγεί ρυθμικά σε χρόνο συμβατό με τον αρχικό φθόγγο της απάντησης.

VII DWK A

(Στη φούγκα αυτή η είσοδος του θέματος πρέπει να γίνει στον πρώτο χρόνο, ενώ η κατάληξη του θέματος γίνεται στον τρίτο και έτσι παρεμβάλλεται η codetta. Επιπρόσθετα δεν υπάρχει αρμονική συμβατότητα μεταξύ καταληκτικού φθόγγου του θέματος -τονικότητα του τελικού φθόγγου του θέματος B- και αρχικού της απάντησης -τονικότητα του αρχικού φθόγγου της απάντησης Es)



Πάντως στα σύνθετα μέτρα δεν είναι απαραίτητη η τήρηση των ακριβών αναλογιών των χρόνων στην είσοδο της απάντησης σε σχέση με το θέμα, καθότι είναι δυνατόν να γίνει αναπλήρωση των χρόνων, π.χ:

Στο μέτρο 4/4 γίνεται αναπλήρωση του πρώτου χρόνου με τον τρίτο και του δεύτερου με τον τέταρτο και αντίστροφα.

Στο μέτρο 6/8 γίνεται αναπλήρωση του πρώτου χρόνου με τον τέταρτο, του δεύτερου με τον πέμπτο και του τρίτου με τον έκτο και αντίστροφα.

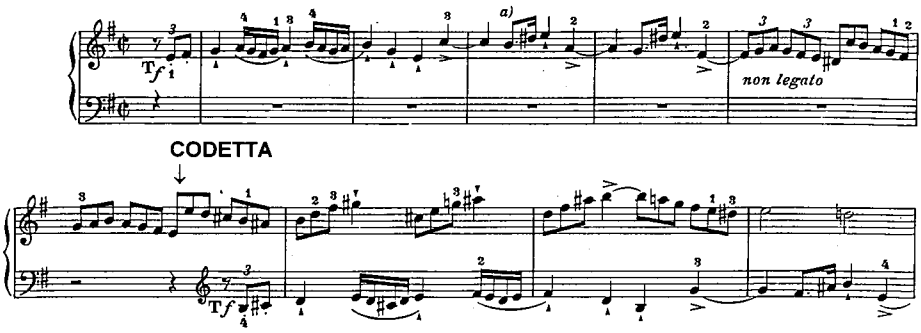
Στα απλά όμως μέτρα δεν είναι εφικτή η αναπλήρωση των χρόνων τους, εξαιτίας της μοναδικότητας του κάθε χρόνου στην ποιοτική πιστοποίηση του μέτρου.

Η μοτιβική οργάνωση της codetta μπορεί να προέρχεται:

1. Από το τελικό τμήμα του θέματος, δίνοντας την αίσθηση της συνέχειας του, ιδιαίτερα όταν αυτό γίνεται με τη μορφή αλυσίδας.

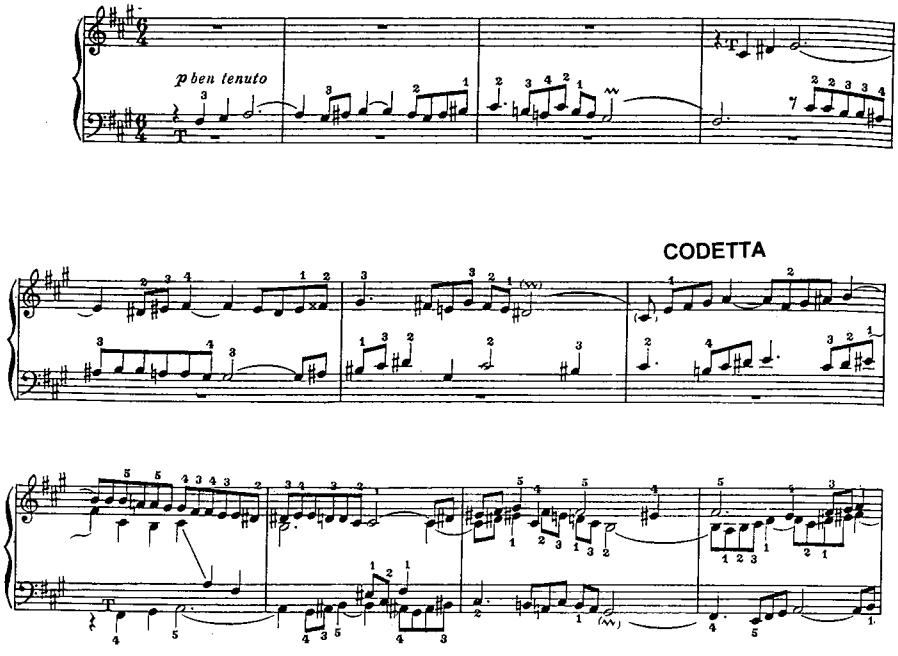
X DWK B

(Codetta από το καταληκτικό τμήμα του θέματος)



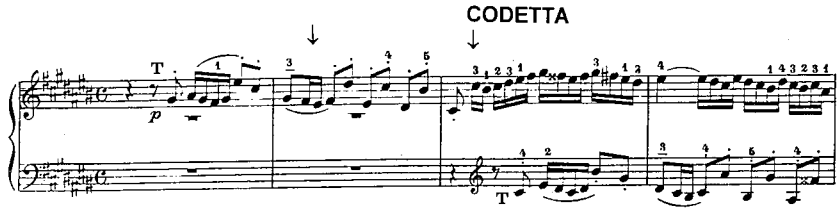
XIV DWK A

(Codetta από το καταληκτικό τμήμα της απάντησης με μορφή αλυσίδας)



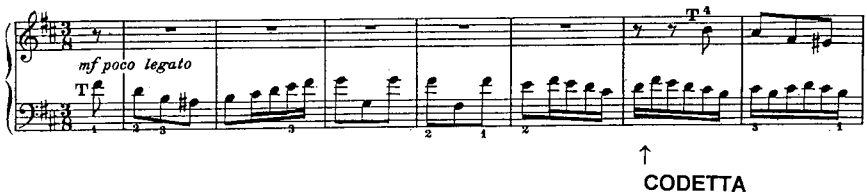
2. Από πρωϊμότερα στοιχεία του θέματος.

III DWK A



3. Τέλος η codetta μπορεί να συντίθεται από νέο υλικό, το οποίο έρχεται σε αντίθεση ή αποτελεί συνέχεια του θέματος ή της απάντησης.

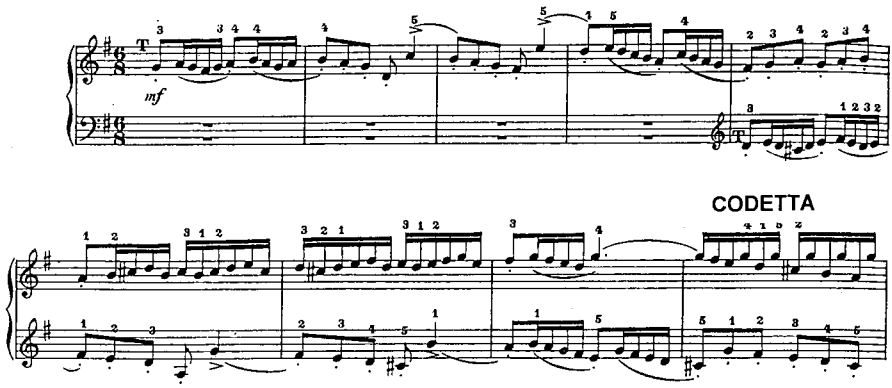
XXIV DWK B

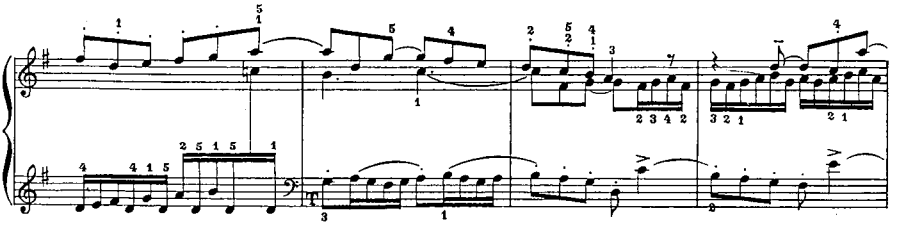


Μερικές φορές η codetta δεν αποτελεί συνέχεια του θέματος ή της απάντησης αλλά του αντιθέματος. Βέβαια αυτό μπορεί να συμβεί μόνο όταν η codetta αποτελεί σύνδεσμο της απάντησης με μία επόμενη είσοδο του θέματος, ενώ ακόμα μπορεί να πάρει και το χαρακτήρα μίας σύνθετης πολυφωνικής δομής.

XV DWK A

(Η codetta αρχίζει από το αντίθεμα και συνεχίζεται σε αναστροφή στη φωνή που είχε την απάντηση)





ΕΛΕΥΘΕΡΑ ΑΝΤΙΣΤΙΚΤΙΚΑ ΜΕΡΗ

Τα ελεύθερα αντιστικτικά μέρη είναι μελωδίες που αντιπαρατίθενται αντιστικτικά στο θέμα ή την απάντηση, χωρίς να εδραιώνουν κάποια σταθερότητα με επαναεμφανίσεις τους.

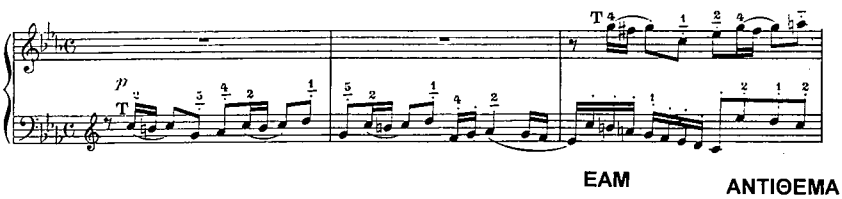
Τα ελεύθερα αντιστικτικά μέρη πρέπει να έχουν μία οργανωμένη μοτιβική συγκρότηση και η παρουσία τους να μη διαταράσσει μέσα από φαινόμενα πολυθεματισμού το βασικό χαρακτηριστικό της θεματικής ενότητας της φούγκας.

Τα ελεύθερα αντιστικτικά μέρη συνοδεύουν το θέμα ή την απάντηση και είναι αρκετά συνηθισμένα ιδιαίτερα σε φούγκες με πολλαπλά, πυκνά και πολύπλοκα stretti, καθότι στις φούγκες αυτές δεν χρησιμοποιούνται αντιθέματα με ισχυρή σταθερότητα, αφού η δεξιοτεχνία της πολυφωνίας εκδηλώνεται κυρίως στα σύνθετα stretti.

Τα ελεύθερα αντιστικτικά μέρη παρεμβάλλονται επίσης ως σύντομες μελωδίες μεταξύ του θέματος και του αντιθέματος ή της απάντησης και του αντιθέματος, όταν το αντίθεμα, όπως ήδη αναφέρθηκε, δεν αρχίζει ταυτόχρονα με την απάντηση για λόγους προβολής της ευκρίνειας και της ανεξαρτησίας των μελωδιών.

Η DWK A

(Παρεμβολή σύντομου ελεύθερου αντιστικτικού μέρους μεταξύ του τέλους θέματος και της αρχής του αντιθέματος)



ΜΑΚΡΟΔΟΜΗ

Επειδή η μακροδομή της φούγκας είναι αυτή που παρουσιάζει αστάθεια και ρευστότητα θα αναπτυχθεί μέσα από ένα εκπαιδευτικό ή θεωρητικό μοντέλο επτά μερών μέσα από το οποίο μπορεί να γίνει μία λεπτομερειακή προσπέλαση των φορμαλιστικών και λειτουργικών παραμέτρων της φούγκας (φόρμα, φόρμα και λειτουργικότητα μικροδομών, πολυφωνία, τονικότητα, θεματική ενότητα).

Εκπαιδευτικό μοντέλο φόρμας της φούγκας

ΑΡΧΙΚΗ ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ
ΠΡΩΤΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ
ΠΡΩΤΗ ΜΕΣΗ ΕΙΣΟΔΟΣ ή ΕΙΣΟΔΟΙ
ΔΕΥΤΕΡΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ
ΟΜΑΔΑ ΤΩΝ ΔΕΥΤΕΡΩΝ ΜΕΣΩΝ ΕΙΣΟΔΩΝ (STRETTO)
ΤΡΙΤΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ
ΤΕΛΙΚΗ ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ

ΑΡΧΙΚΗ ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ ΚΑΙ ΠΛΕΟΝΑΖΟΥΣΕΣ ΕΚΘΕΣΕΙΣ

Η αρχική θεματική έκθεση αποτελεί το σταθερότερο μέρος της φούγκας από άποψη δομής και λειτουργικότητας. Για την ολοκλήρωση της αρχικής θεματικής έκθεσης απαιτείται η ικανοποίηση μίας φορμαλιστικής απαίτησης, δηλαδή η έκθεση του θέματος με τη διαδοχή θέμα - απάντηση από όλες τις φωνές (στην τρίφωνη φούγκα: θέμα - απάντηση - θέμα, στην τετράφωνη φούγκα: θέμα - απάντηση - θέμα - απάντηση) και η εκπλήρωση τριών στοιχειωδών λειτουργικών προϋποθέσεων, δηλαδή η ταυτοποίηση της θεματικής (μοτιβικής δομής) του θέματος, η αποσαφήνιση της τονικότητας και η ικανοποίηση ενός στοιχειώδους βαθμού πολυφωνίας στη σχέση διπλής αντίστιξης μεταξύ θέματος και αντιθέματος (εμφάνιση του αντιθέματος και από τις δύο πλευρές του θέματος ή της απάντησης).

Σε περίπτωση που ολοκληρωθεί η φορμαλιστική συγκρότηση της αρχικής έκθεσης (δηλαδή περάσει το θέμα με τη διαδοχή θέμα - απάντηση από όλες τις φωνές) αλλά δεν εκπληρωθεί κάποια από τις λειτουργικές προϋποθέσεις η αρχική έκθεση διευρύνεται με τη μορφή των λεγόμενων πλεοναζουσών ή πρόσθετων θεματικών εκθέσεων.

Στις πλεονάζουσες ή πρόσθετες θεματικές εκθέσεις ανήκει η *εξαιρετική θεματική έκθεση* και η *αντιέκθεση*.

Η *εξαιρετική θεματική έκθεση* αποτελεί μία επιπλέον έκθεση του θέματος ή της απάντησης, μετά την ολοκλήρωση της αρχικής θεματικής έκθεσης, που γίνεται όταν στην αρχική θεματική έκθεση δεν εκπληρώνεται η λειτουργικότητα της διπλής αντίστιξης μεταξύ θέματος και αντιθέματος, δηλαδή όταν στην αρχική θεματική έκθεση το αντίθεμα συνοδεύει το θέμα και την απάντηση πάντα από την ίδια πλευρά (βρίσκεται συνεχώς πάνω ή κάτω από το θέμα και την απάντηση). Στην εξαιρετική δηλαδή θεματική έκθεση το αντίθεμα εμφανίζεται από την αντίθετη πλευρά του θέματος ή της απάντησης από αυτή της αρχικής θεματικής έκθεσης.

Η *αντιέκθεση* αποτελεί μία μερική (εμφάνιση του θέματος και της απάντησης σε ορισμένες και όχι όλες τις φωνές) ή πλήρη θεματική έκθεση (εμφάνιση του θέματος και της απάντησης σε όλες τις φωνές) μετά την αρχική θεματική έκθεση, που γίνεται όταν στην αρχική θεματική έκθεση δεν εκπληρωθούν οι στοιχειώδεις λειτουργικές προϋποθέσεις της θεματικής ταυτοποίησης του θέματος και της αποσαφήνισης της τονικότητας, δηλαδή όταν το θέμα είναι σύντομο χωρίς χαρακτηριστικά μοτίβα ή όταν το θέμα δεν παρουσιάζει μετατροπία στην κλίμακα της δεσπόζουσας.

Σημείωση: Η τονικότητα είναι ένα σύνθετο φαινόμενο που η οριοθέτησή της πραγματοποιείται από πολλούς παράγοντες, μεταξύ των οποίων και το αρμονικό υπόβαθρο της φόρμας. Η μετατροπική σχέση τονικής - δεσπόζουσας σε επίπεδο μεγαλύτερο από τη στοιχειώδη λειτουργική μονάδα της αρμονίας, τη συγχορδία, εξασφαλίζει μια σταθερότητα της τονικότητας σε επίπεδο φόρμας. Για το λόγο αυτό

όταν σε μία θεματική δομή λείπει η μετατροπική μετακίνηση από την τονικότητα της τονικής στην τονικότητα της δεσπόζουσας δεν αποσαφηνίζεται η συνολική της τονικότητα.

Η αντιέκθεση στην τυπική της μορφή γίνεται με την ανάστροφη διαδοχή θέματος και απάντησης, δηλαδή ως απάντηση - θέμα για να εξασφαλισθεί σε επίπεδο φόρμας μία τονική ακολουθία δεσπόζουσας - τονικής τονικότητας, οριοθετώντας έτσι μία ισχυρή τονικά πτώση και με μία εναλλαγή των φωνών σε σχέση με την αρχική θεματική έκθεση, δηλαδή στις φωνές που στην αρχική θεματική έκθεση έγινε η έκθεση του θέματος στην αντιέκθεση γίνεται η έκθεση της απάντησης και στις φωνές που στην αρχική θεματική έκθεση έγινε η έκθεση της απάντησης στην αντιέκθεση γίνεται η έκθεση του θέματος.

Στις φούγκες του **Bach** η αντιέκθεση, εξαιτίας του ότι στην πραγματικότητα βασίζεται σε μία επανάληψη του θεματικού υλικού της αρχικής θεματικής έκθεσης, έχει το χαρακτήρα stretto, ώστε η πυκνή πολυφωνία του stretto να αναζωογονήσει το χαλαρό ενδιαφέρον της επανάληψης του ίδιου θεματικού υλικού.

Μοντέλα αρχικών θεματικών εκθέσεων (τρίφωνη φούγκα)
(ΕΑΜ = Ελεύθερο αντιστικτικό μέρος)

Έναρξη θεματικών εισόδων από ενδιάμεση φωνή

1η φωνή:	**ΑΠΑΝΤΗΣΗ**	ΑΝΤΙΘΕΜΑ Ι	
2η φωνή: **ΘΕΜΑ**	ΑΝΤΙΘΕΜΑ Ι	ΕΑΜ ή ΑΝΤΙΘΕΜΑ ΙΙ	
3η φωνή:		**ΘΕΜΑ**	

Έναρξη θεματικών εισόδων από την πρώτη φωνή

			ΕΞΑΙΡΕΤΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ
1η φωνή: **ΘΕΜΑ**	ΑΝΤΙΘΕΜΑ Ι	ΕΑΜ ή ΑΝΤΙΘΕΜΑ ΙΙ	**ΑΠΑΝΤΗΣΗ**
2η φωνή:	**ΑΠΑΝΤΗΣΗ**	ΑΝΤΙΘΕΜΑ Ι	ΕΑΜ ή ΑΝΤΙΘΕΜΑ ΙΙ
3η φωνή:		**ΘΕΜΑ**	ΑΝΤΙΘΕΜΑ Ι

Έναρξη θεματικών εισόδων από την τρίτη φωνή

			ΕΞΑΙΡΕΤΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ
1η φωνή:		**ΘΕΜΑ**	ΑΝΤΙΘΕΜΑ Ι
2η φωνή:	**ΑΠΑΝΤΗΣΗ**	ΑΝΤΙΘΕΜΑ Ι	ΕΑΜ ή ΑΝΤΙΘΕΜΑ ΙΙ
3η φωνή: **ΘΕΜΑ**	ΑΝΤΙΘΕΜΑ Ι	ΕΑΜ ή ΑΝΤΙΘΕΜΑ ΙΙ	**ΑΠΑΝΤΗΣΗ**

Αρχική θεματική έκθεση με πλήρη αντιέκθεση (τρίφωνη φούγκα)

			ΑΝΤΙΕΚΘΕΣΗ
1η φωνή:	**ΑΠΑΝΤΗΣΗ**	ΑΝΤΙΘΕΜΑ Ι	ΕΑΜ ή ΑΝΤΙΘΕΜΑ ΙΙ
2η φωνή: **ΘΕΜΑ**	ΑΝΤΙΘΕΜΑ Ι	ΕΑΜ ή ΑΝΤΙΘΕΜΑ ΙΙ	**ΑΠΑΝΤΗΣΗ**
3η φωνή:		**ΘΕΜΑ**	ΑΝΤΙΘΕΜΑ Ι

1η φωνή: **ΘΕΜΑ**		ΑΝΤΙΘΕΜΑ Ι
2η φωνή: ΑΝΤΙΘΕΜΑ Ι		ΕΑΜ ή ΑΝΤΙΘΕΜΑ ΙΙ
3η φωνή: ΕΑΜ ή ΑΝΤΙΘΕΜΑ ΙΙ		**ΑΠΑΝΤΗΣΗ**

Σημείωση: Σε περίπτωση διαδοχικής εισόδου των φωνών στην αρχική θεματική έκθεση κατά ανιούσα ή κατιούσα τάξη απαιτείται πάντα εξαιρετική θεματική έκθεση, γιατί το αντίθεμα στη μεν κατά ανιούσα τάξη διαδοχή των φωνών βρίσκεται πάντα κάτω από το θέμα ή την απάντηση, στη δε κατά κατιούσα τάξη διαδοχή βρίσκεται πάντα πάνω από το ή την απάντηση.

Μοντέλα αρχικών θεματικών εκθέσεων (τετράφωνη φούγκα)

Έναρξη θεματικών εισόδων από ενδιάμεση φωνή

1η φωνή:	**ΑΠΑΝΤΗΣΗ**	ΑΝΤΙΘΕΜΑ Ι	ΕΑΜ ή ΑΝΤΙΘΕΜΑ ΙΙ
2η φωνή: **ΘΕΜΑ**	ΑΝΤΙΘΕΜΑ Ι	ΕΑΜ ή ΑΝΤΙΘΕΜΑ ΙΙ	ΕΑΜ
3η φωνή:		**ΘΕΜΑ**	ΑΝΤΙΘΕΜΑ Ι
4η φωνή:			**ΑΠΑΝΤΗΣΗ**

Έναρξη θεματικών εισόδων από ενδιάμεση φωνή

1η φωνή:			**ΑΠΑΝΤΗΣΗ**
2η φωνή:		**ΘΕΜΑ**	ΑΝΤΙΘΕΜΑ Ι
3η φωνή: **ΘΕΜΑ**	ΑΝΤΙΘΕΜΑ Ι	ΕΑΜ ή ΑΝΤΙΘΕΜΑ ΙΙ	ΕΑΜ
4η φωνή:	**ΑΠΑΝΤΗΣΗ**	ΑΝΤΙΘΕΜΑ Ι	ΕΑΜ ή ΑΝΤΙΘΕΜΑ ΙΙ

Έναρξη θεματικών εισόδων από την πρώτη φωνή

1η φωνή: **ΘΕΜΑ**	ΑΝΤΙΘΕΜΑ Ι	ΕΑΜ ή ΑΝΤΙΘΕΜΑ ΙΙ	ΕΑΜ
2η φωνή:	**ΑΠΑΝΤΗΣΗ**	ΑΝΤΙΘΕΜΑ Ι	ΕΑΜ ή ΑΝΤΙΘΕΜΑ ΙΙ
3η φωνή:		**ΘΕΜΑ**	ΑΝΤΙΘΕΜΑ Ι
4η φωνή:			**ΑΠΑΝΤΗΣΗ**

ΕΞΑΙΡΕΤΙΚΗ
ΕΚΘΕΣΗ
1η φωνή: **ΘΕΜΑ**
2η φωνή: ΕΑΜ
3η φωνή: ΕΑΜ ή ΑΝΤΙΘΕΜΑ ΙΙ
4η φωνή: ΑΝΤΙΘΕΜΑ Ι

Έναρξη θεματικών εισόδων από την τέταρτη φωνή

1η φωνή:			**ΑΠΑΝΤΗΣΗ**
2η φωνή;		**ΘΕΜΑ**	ΑΝΤΙΘΕΜΑ Ι
3η φωνή:	**ΑΠΑΝΤΗΣΗ**	ΑΝΤΙΘΕΜΑ Ι	ΕΑΜ ή ΑΝΤΙΘΕΜΑ ΙΙ
4η φωνή: **ΘΕΜΑ**	ΑΝΤΙΘΕΜΑ Ι	ΕΑΜ ή ΑΝΤΙΘΕΜΑ ΙΙ	ΕΑΜ

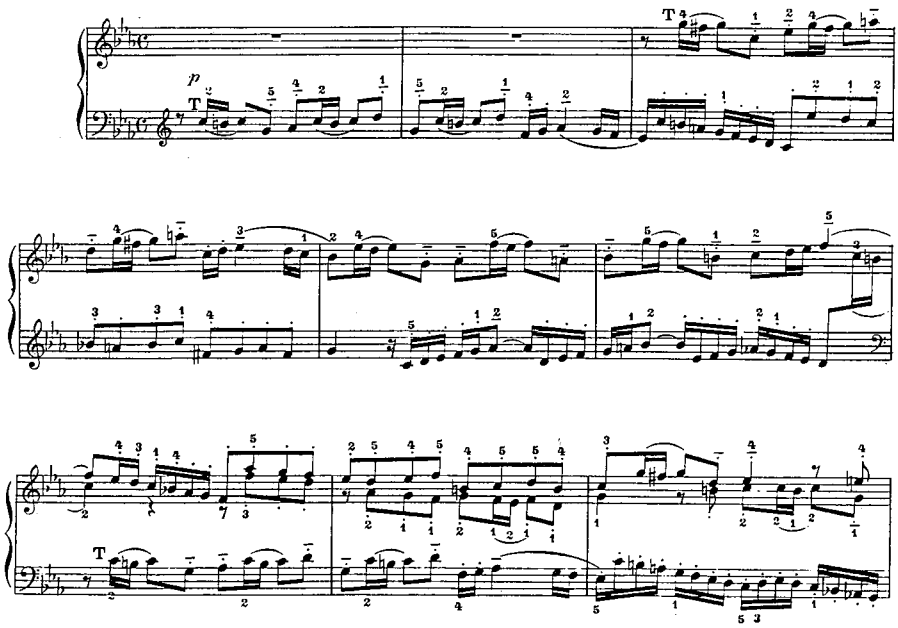
ΕΞΑΙΡΕΤΙΚΗ
ΕΚΘΕΣΗ
1η φωνή: ΑΝΤΙΘΕΜΑ Ι
2η φωνή: ΕΑΜ ή ΑΝΤΙΘΕΜΑ ΙΙ
3η φωνή: ΕΑΜ
4η φωνή: **ΘΕΜΑ**

Σημείωση: Στην τετράφωνη φούγκα απαιτείται λιγότερο συχνά από ότι στην τρίφωνη εξαιρετική θεματική έκθεση, γιατί η ύπαρξη των τεσσάρων φωνών δημιουργεί περισσότερες σχέσεις ηχοχρωματικής συγγένειας και αντίθεσης μεταξύ τους, κατά συνέπεια και μεγαλύτερες δυνατότητες επιλογών στις διαδοχές θέματος -

απάντησης στην αρχική θεματική έκθεση, ώστε να εκπληρωθεί η τεχνική της διπλής αντίστιξης σ' αυτή, δηλαδή το αντίθεμα να εμφανισθεί και από τις δύο πλευρές του θέματος ή της απάντησης.

Απλή αρχική θεματική έκθεση

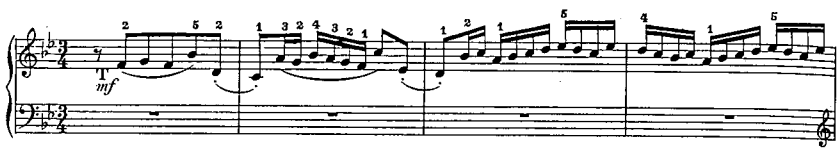
II DWK A

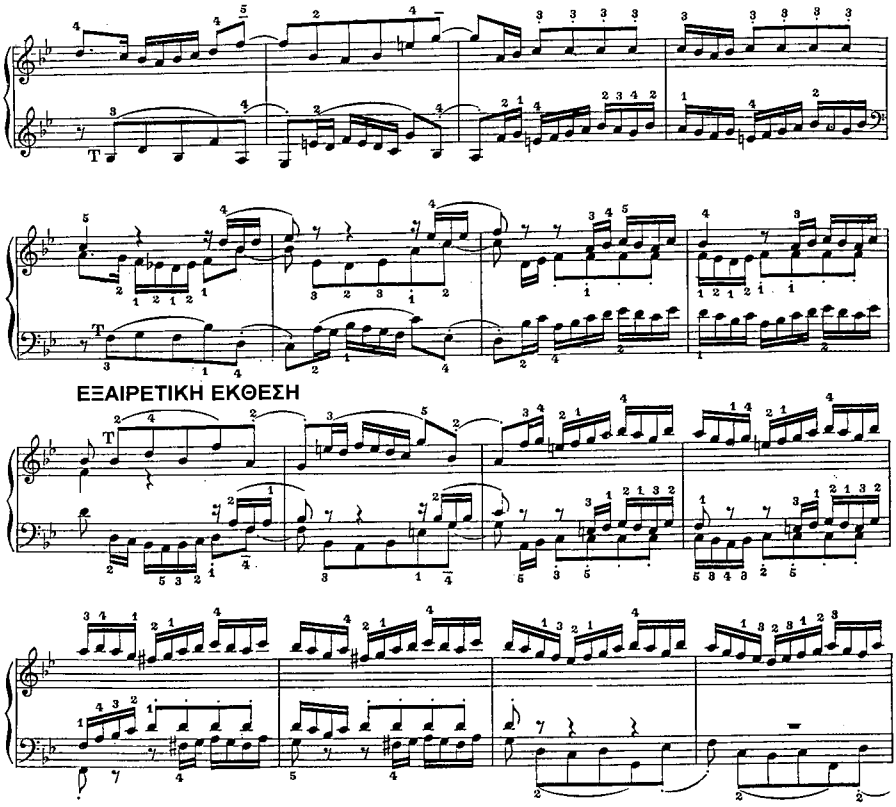


Αρχική θεματική έκθεση με εξαιρετική θεματική έκθεση

XXI DWK A

(Εξαιρετική θεματική έκθεση στο μέτρο 13 για να εμφανισθούν τα δύο αντιθέματα κάτω από απάντηση, καθότι στην αρχική θεματική έκθεση παρουσιάζονται μόνο πάνω από το θέμα και την απάντηση)

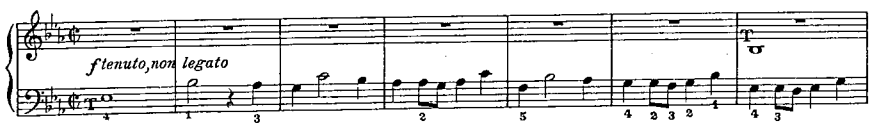


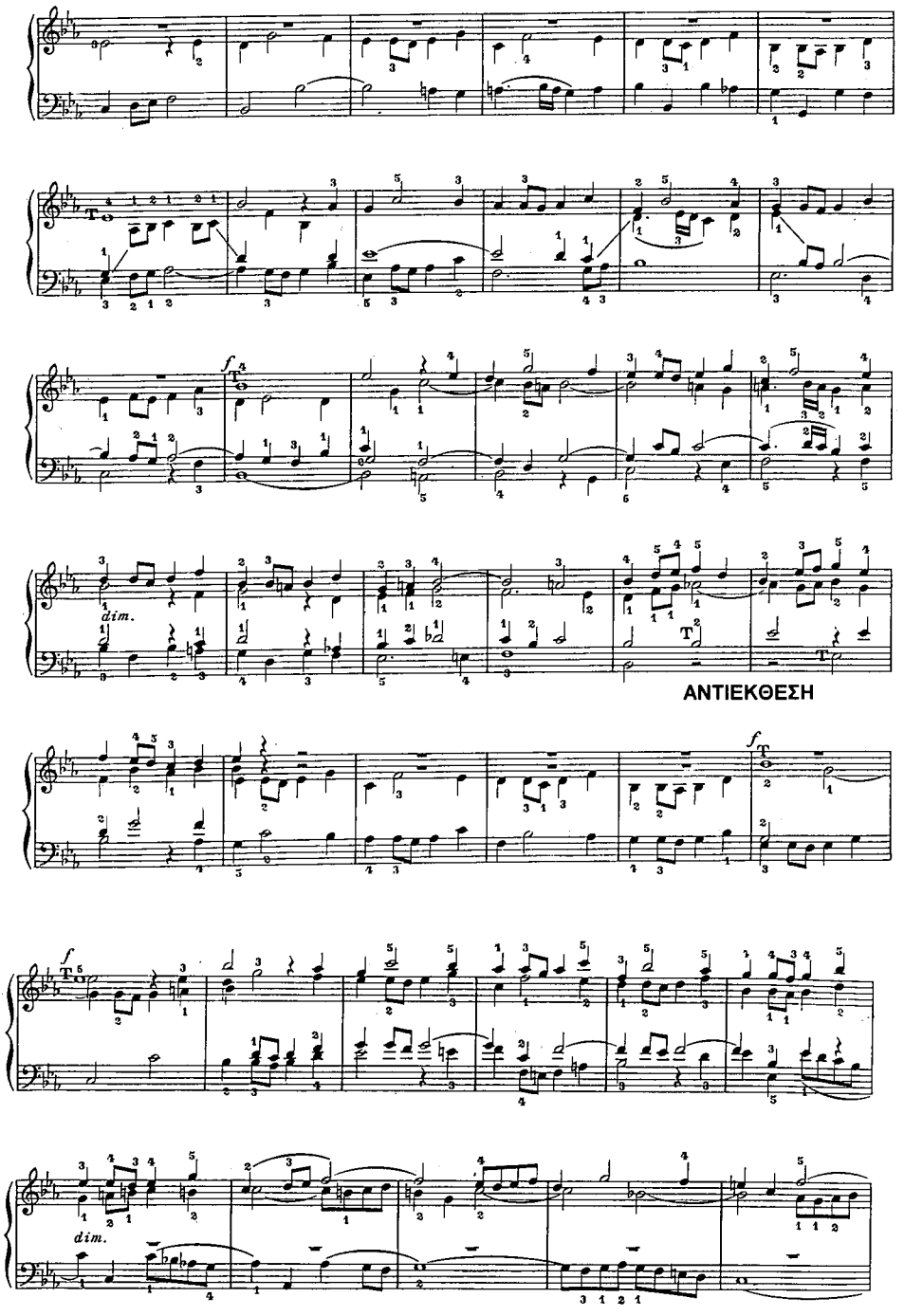


Αρχική θεματική έκθεση με πλήρη αντιέκθεση

VII DWK B

(Η αντιέκθεση γίνεται σε θέμα που δεν παρουσιάζει τελική μεταροπία στην κλίμακα της δεσπόζουσας, έχει τη μορφή stretto και τη διαδοχή απάντηση - θέμα, χωρίς εναλλαγή των φωνών)

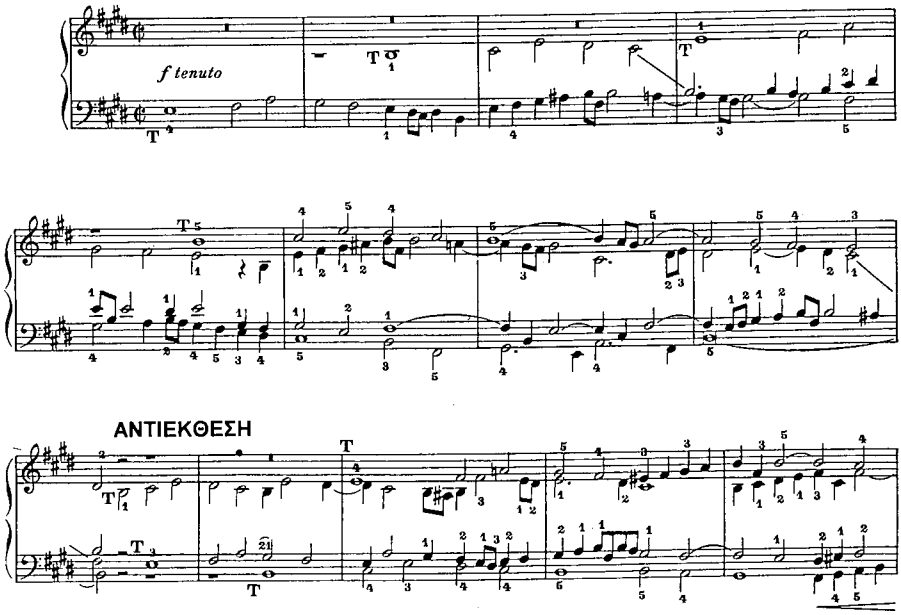



dim.
ΑΝΤΙΕΚΘΕΣΗ
dim.

Αρχική θεματική έκθεση με πλήρη αντιέκθεση

IX DWK B

(Η αντιέκθεση γίνεται σε θέμα σύντομο, χωρίς χαρακτηριστικά μοτίβα και χωρίς τελική μετατροπία στην κλίμακα της δεσπόζουσας, έχει τη μορφή stretto και τη διαδοχή απάντηση - θέμα με εναλλαγή των φωνών σε σχέση με την αρχική θεματική έκθεση, δηλαδή στην αρχική θεματική έκθεση το θέμα είναι στον μπάσο και την άλτο και η απάντηση στον τενόρο και τη σοπράνο, ενώ στην αντιέκθεση το θέμα είναι στον τενόρο και τη σοπράνο και η απάντηση στον μπάσο και την άλτο).



ΠΡΩΤΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ

Χαρακτηρίζεται έτσι το μέρος ανάμεσα στην αρχική θεματική έκθεση και σε μία μεταγενέστερη έκθεση του θέματος (πρώτη μέση έκθεση).

Τα επεισόδια με την έννοια αυτή αποτελούν μία μετατροπική γέφυρα ανάμεσα σε δύο θεματικές εκθέσεις. Ο ρόλος τους είναι τεχνικός, να εξασφαλίσουν με ομαλό τρόπο τη μετατροπική διαδικασία από την τονικότητα της προηγούμενης στην τονικότητα της επόμενης θεματικής έκθεσης (*II DWK A*) και αισθητικός, να δημιουργήσουν ποικιλία και αντιθετικά στοιχεία στην εμμονή των θεματικών εκθέσεων, διασπώντας τη μονοτονία τους (*II, IX, XI, XII, XV, XXI DWK A*) και να συμβάλλουν στη διαμόρφωση

μίας τονικής και αρχιτεκτονικής ισορροπίας στην όλη σύνθεση (*VII, IX DWK A*).

Επιπρόσθετα τα επεισόδια είναι τα μέρη στα οποία μπορεί να αναπτυχθεί μία στοιχειώδης θεματική επεξεργασία και ανάπτυξη με σκοπό την τελική διαστολή και επέκταση της φόρμας.

Βέβαια την εποχή του Μπαρόκ δεν έχουν ωριμάσει ακόμα οι τεχνικές της θεματικής επεξεργασίας και ανάπτυξης και αξιοποιούνται κυρίως οι τεχνικές της εσωτερικής διαστολής της φόρμας, στις οποίες ανήκουν η αλυσίδα και η μίμηση. Οι τεχνικές αυτές αποτελούν μηχανισμούς επέκτασης της φόρμας χωρίς διαφοροποίηση των βασικών, κυτταρικών θεματικών ιδεών.

Η θεματική οργάνωση του πρώτου επεισοδίου, αλλά και γενικότερα των επεισοδίων, συχνά πηγάζει από μοτιβικούς σχηματισμούς του θέματος, του αντιθέματος και της codetta.

Στις τεχνικές της ανάπτυξης των επεισοδίων μπορούμε να διακρίνουμε:

α. Αλυσιδωτές επαναλήψεις μίας φιγούρας ή φράσης, που εξασφαλίζουν την επέκταση της φόρμας και την ομαλότητα στη ροή των μετατροπιών.

β. Αλυσιδωτές επαναλήψεις μίας φιγούρας ή φράσης με στοιχεία θεματικής ανάπτυξης.

γ. Αντιστικτική αντιπαράθεση των μερών (ολοκληρωμένων ή μικρών αποσπασματικών τμημάτων) με την τεχνική της διπλής ή τριπλής αντίστιξης, ώστε να εξασφαλισθεί ενότητα τόσο στο ίδιο το επεισόδιο με ενδομεταβολές των φωνών στην εξέλιξή του, όσο και από επεισόδιο σε επεισόδιο με ενδομεταβολές των φωνών τους.

δ. Μιμήσεις σε ελεύθερη μορφή.

ε. Μιμήσεις που προσεγγίζουν διάφορες στοιχειώδης μορφές του κανόνα.

στ. Ενδομεταβολές των μερών (φωνών) μέσα στο ίδιο το επεισόδιο, δηλαδή αξιοποίηση της διπλής ή τριπλής αντίστιξης και τέλος

ζ. Διευθέτηση των μελωδικών και αρμονικών σχηματισμών με τρόπο που να οδηγούν σε μία ιδέα που έχει ήδη ακουστεί.

Στη δομικότητα του επεισοδίου θα μπορούσαν να επισημανθούν τα ακόλουθα:

1. Τα μοτιβικά στοιχεία που πηγάζουν από το θέμα προέρχονται συνηθέστερα από την κεφαλή του θέματος.

2. Τα μοτιβικά στοιχεία που προέρχονται από το αντίθεμα ή την codetta παρουσιάζουν μεγαλύτερη ρευστότητα και είναι περισσότερο εύπλαστα στη θεματική επεξεργασία.

3. Η ιεράρχηση των μοτιβικών σχηματισμών θα πρέπει να εξυπηρετεί τη μελωδική και τη ρυθμική πληρότητα του επεισοδίου.

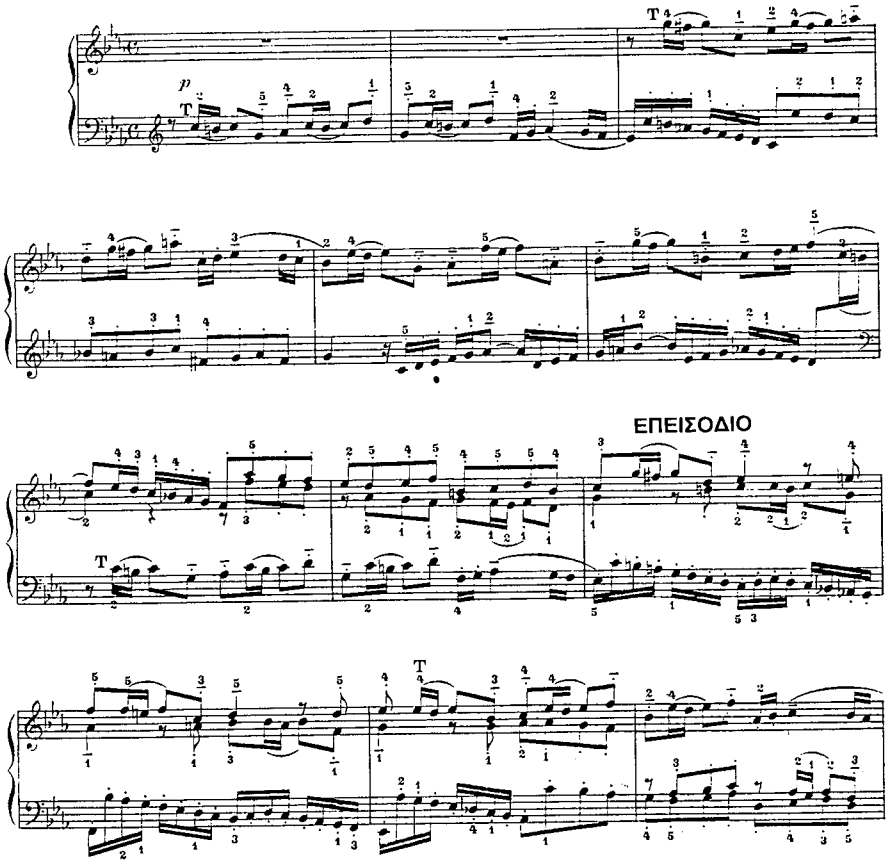
4. Μπορεί να χρησιμοποιηθούν παύσεις σε ένα ή περισσότερα μέρη, η είσοδος όμως μίας φωνής μετά την παύση θα πρέπει να γίνεται με ένα σημαντικό και χαρακτηριστικό μοτιβικό σχηματισμό και συνηθέστερα το θέμα (συχνά η παύση μίας φωνής στο επεισόδιο προετοιμάζει την είσοδο του θέματος στη φωνή αυτή στην επόμενη θεματική έκθεση) και

5. Προς το τέλος του επεισοδίου θα πρέπει να προετοιμάζεται ανάλογα η φωνή που θα εισάγει το θέμα στην επόμενη θεματική έκθεση και πάνω σ' αυτή την προετοιμασία είναι δυνατόν οι άλλες φωνές να αναπτύξουν μιμήσεις μικρομοτιβικών σχηματισμών.

II DWK A

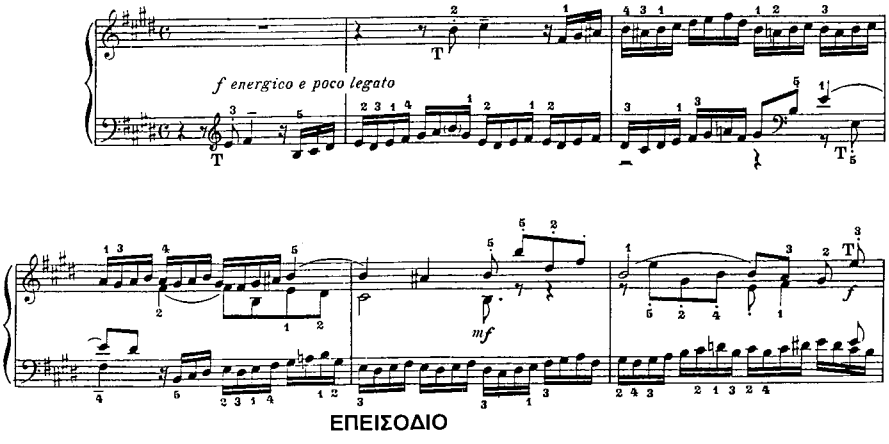
(Επεισόδιο με μοτιβικούς πυρήνες από την κεφαλή του θέματος και ανάπτυξη πολυφωνικής αλυσίδας στις πάνω φωνές. Η μετατροπική

δραστηριότητα του επεισοδίου από τη c στη Es ακολουθεί μία ισχυρή τονικά αρμονική διαδοχή κατά πέμπτες με δευτερεύουσες δεσπόζουσες: IcVIEs - V της IV - V της V - V - I Es)



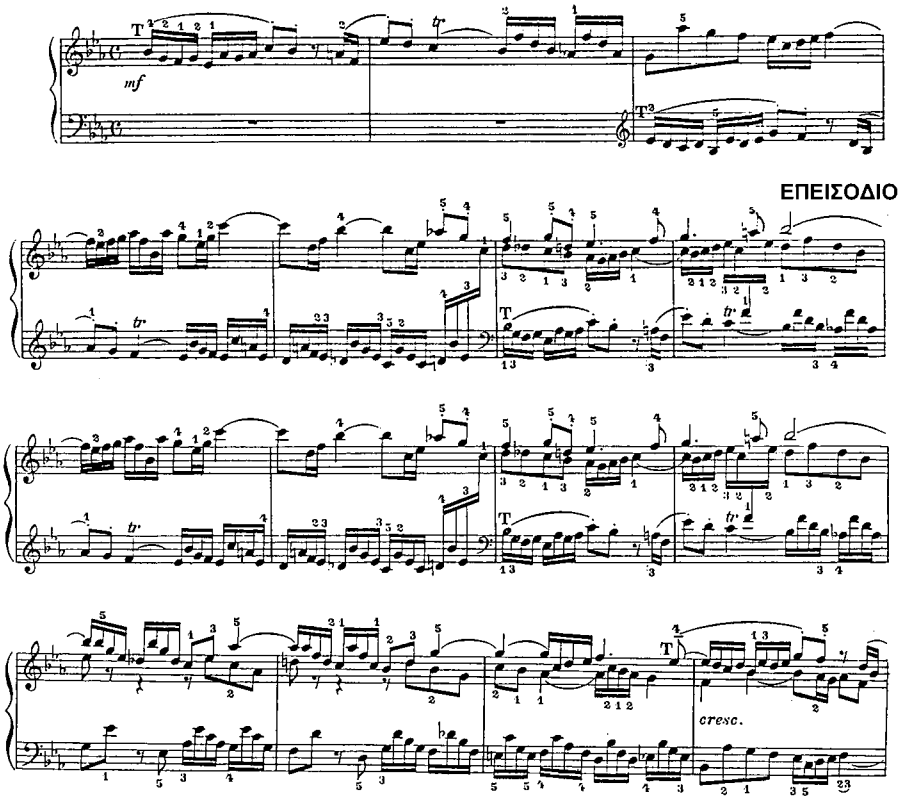
IX DWK A

(Επεισόδιο με μοτιβικά στοιχεία από το καταληκτικό μέρος του θέματος)



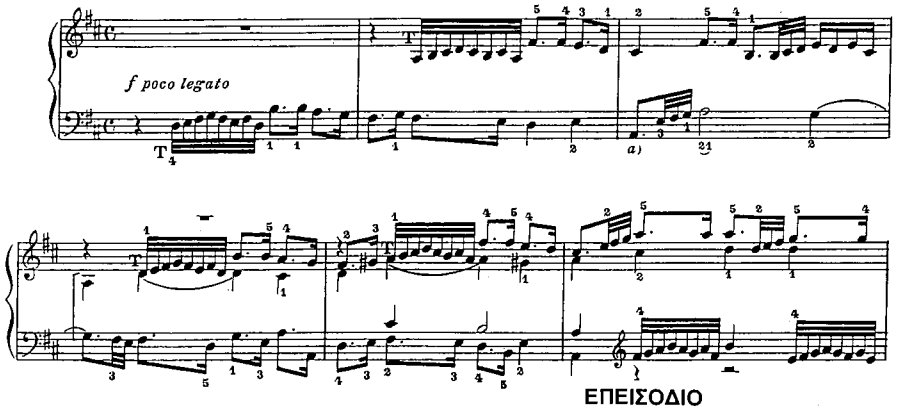
VII DWK A

(Επεισόδιο με μοτιβικά στοιχεία από την codetta)



V DWK A

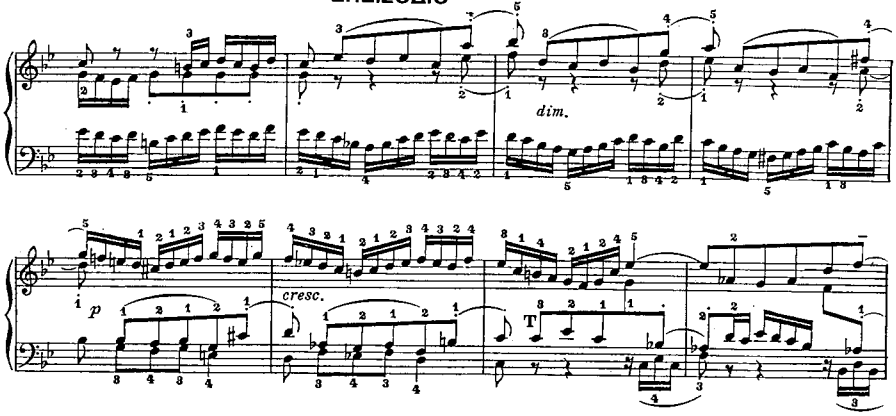
(Επεισόδιο στο οποίο ένα αντιθεματικό μοτίβο αντιπαρατίθεται με ένα θεματικό σχηματισμό)



XXI DWK A

(Επεισόδιο με αξιοποίηση τεχνικών πολλαπλής αντίστιξης και ενδομεταβολές των φωνών στο ίδιο το επεισόδιο)

ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ



ΠΡΩΤΗ ΜΕΣΗ ΕΙΣΟΔΟΣ ή ΕΙΣΟΔΟΙ

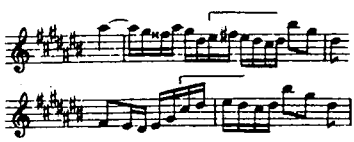
Στο μέρος αυτό γίνεται έκθεση του θέματος σε κοντινή τονικότητα (π.χ. στην κλίμακα της δεσπόζουσας, της υποδεσπόζουσας, τη σχετική της αρχικής και τις σχετικές της δεσπόζουσας και της υποδεσπόζουσας). Συχνά αρκεί μία μόνο εμφάνιση του θέματος στην κοντινή τονικότητα, ενώ δεν αποκλείεται η πρώτη μέση έκθεση να πάρει το χαρακτήρα μίας πλήρους θεματικής έκθεσης.

Στη μέση είσοδο σε εκπαιδευτικό επίπεδο συνήθως αποφεύγεται η τονικότητα της δεσπόζουσας, γιατί έχει ήδη ακουστεί ως απάντηση στο θέμα στην αρχική θεματική έκθεση, ενώ σε φούγκα με κεντρική τονικότητα ελάσσονα κλίμακα η πρώτη μέση είσοδος κατά κανόνα γίνεται στη σχετική μείζονα.

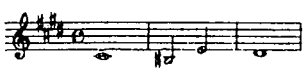
Η είσοδος του θέματος στην πρώτη μέση έκθεση μπορεί να γίνει χωρίς τροποποίηση των αρχικών φθόγγων του, όταν το θέμα προετοιμάζεται με παύση ή με τροποποίηση των αρχικών φθόγγων του, ιδιαίτερα όταν η φωνή που έχει το θέμα οδεύει σ' αυτό από το επεισόδιο χωρίς παύση.

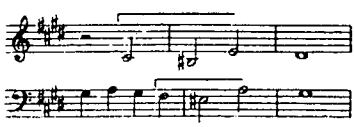
Θέματα — Τροποποιημένη μέση είσοδος

III DWK A

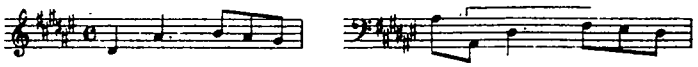


IV DWK A

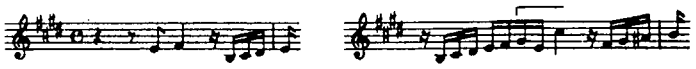




VIII DWK A



IX DWK A



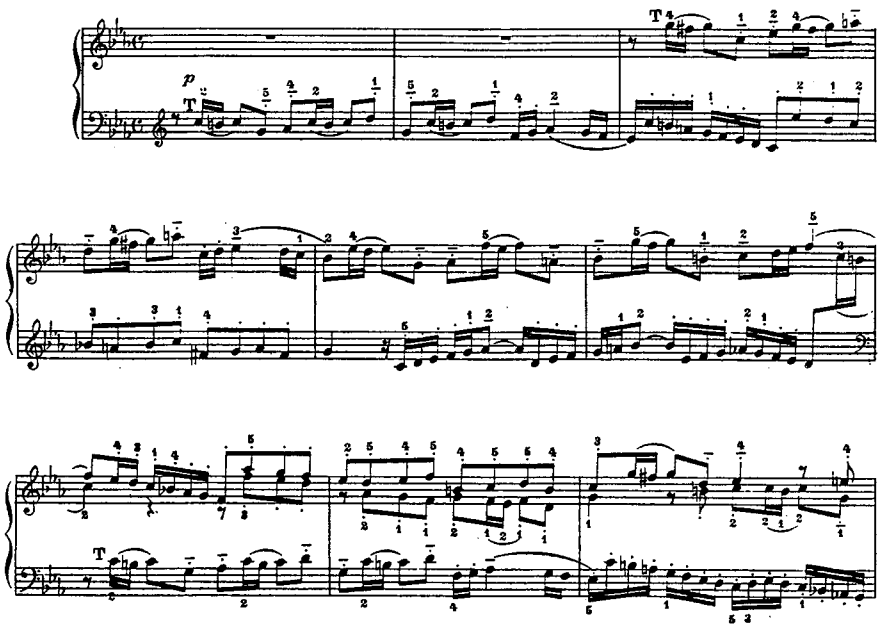
XI DWK A

XIX DWK B

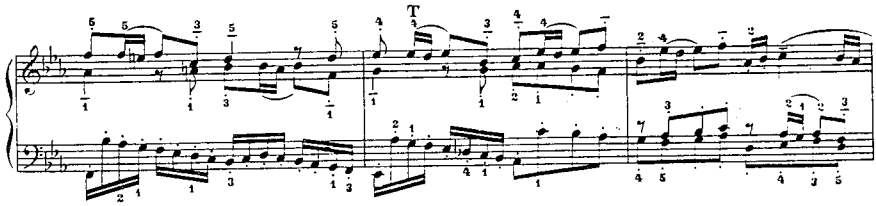
Στην πρώτη μέση είσοδο το θέμα μπορεί να συνοδεύεται από τα αντιθέματα της αρχικής θεματικής έκθεσης με ενδομεταβολή των μερών (π.χ. *II*, *XXI DWK A*), από ένα αντίθεμα (π.χ. *III*, *VII DWK A*) ή από ελεύθερα αντιστικτικά μέρη (π.χ. *IX DWK A*, *XIX DWK B*).

II DWK A

(Συνοδεία του θέματος στη μέση είσοδο από τα δύο αντιθέματα)

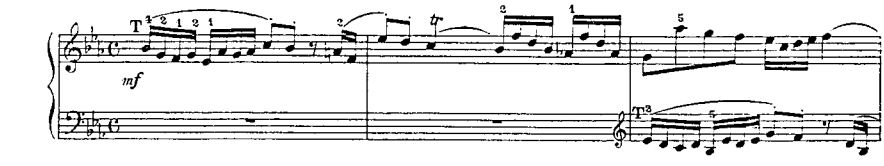


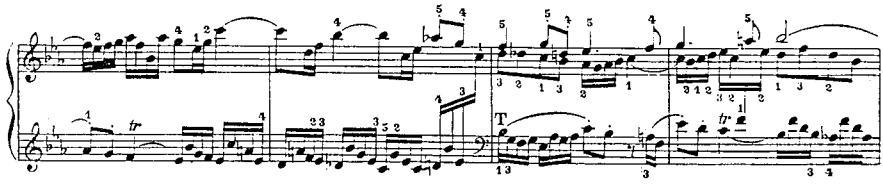
ΜΕΣΗ ΕΚΘΕΣΗ

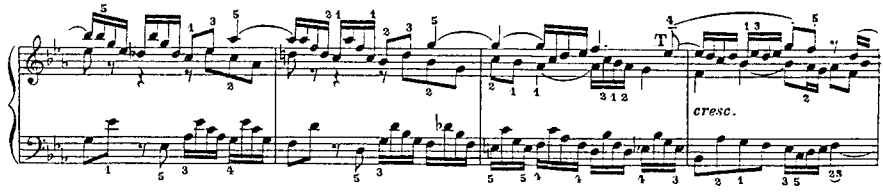


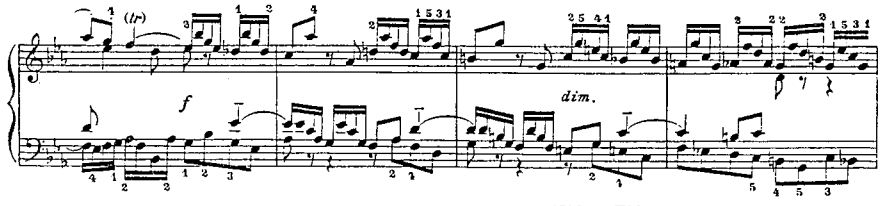
VII DWK A

(Συνοδεία του θέματος στη μέση είσοδο από ένα αντίθεμα)

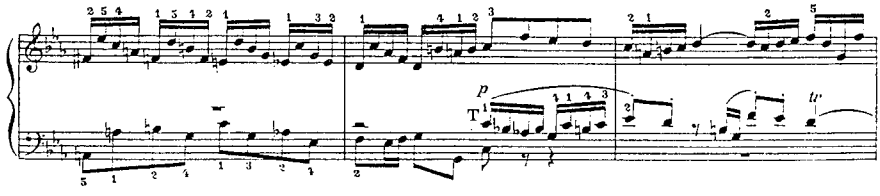








ΜΕΣΗ ΕΚΘΕΣΗ



IX DWK A

(Συνοδεία του θέματος στη μέση είσοδο από ελεύθερα αντιστικτικά μέρη)

f energico e poco legato

mf

f

p

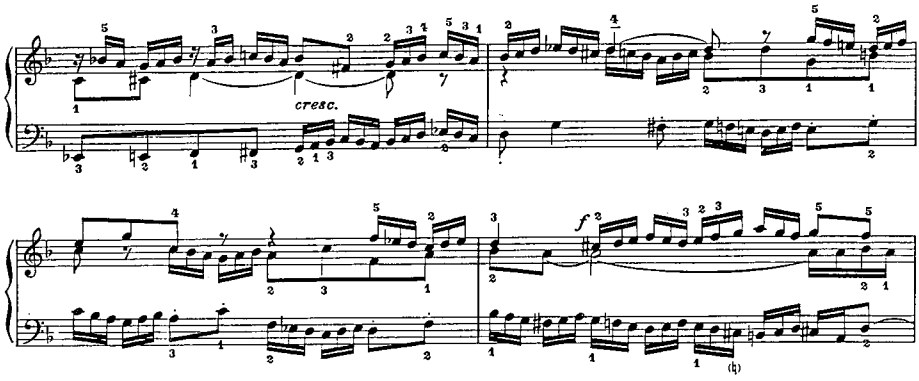
ΜΕΣΗ ΕΚΘΕΣΗ

Τέλος ορισμένες φορές μπορεί να αναπτυχθούν περισσότερες από μία μέσες θεματικές εκθέσεις σε διαφορετικές τονικότητες με την παρεμβολή ενδιάμεσων επεισοδίων.

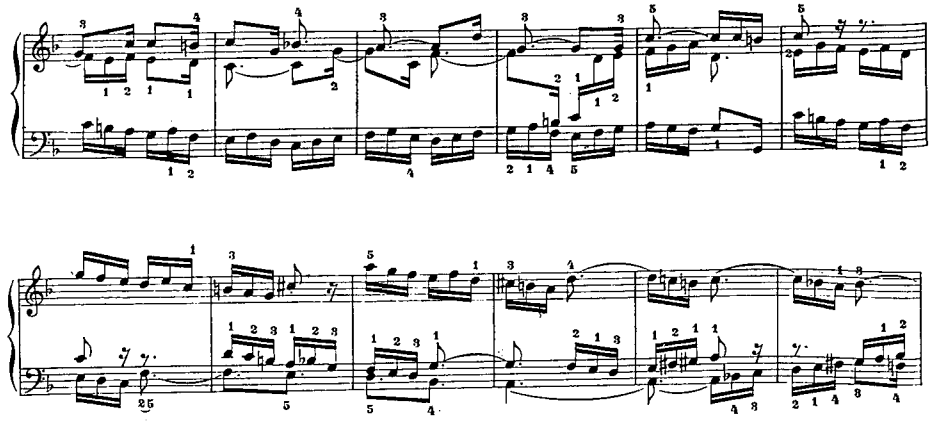
ΔΕΥΤΕΡΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ

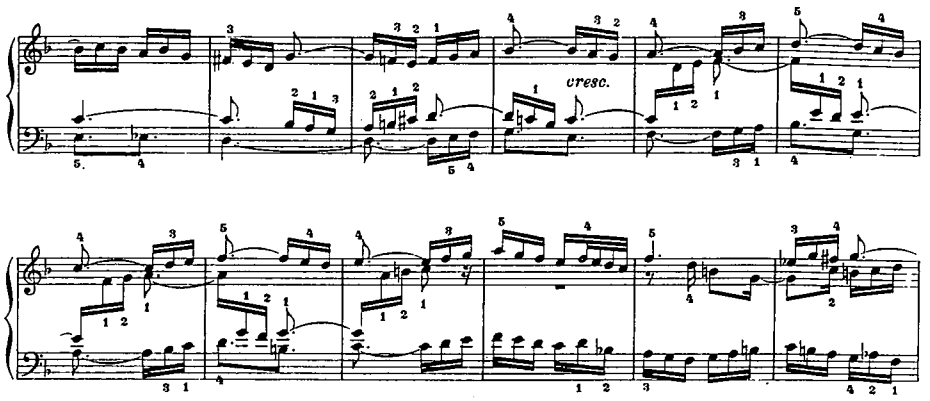
Το επεισόδιο αυτό έχει τις ιδιότητες και τα χαρακτηριστικά των επεισοδίων και είναι συνήθως οργανωμένο με πολλαπλές μιμήσεις που προσεγγίζουν τον κανόνα ή αλυσιδωτούς κανόνες και κατά κάποιο τρόπο δημιουργεί ένα τεχνικό υπόβαθρο προαναγγελίας του stretto, με τη χρησιμοποίηση δηλαδή των μιμήσεων προετοιμάζει την κορυφαία στιγμή της πολυφωνίας, το stretto.

VI DWK B
(Αλυσιδωτός κανόνας και ελεύθερη μιμητική δραστηριότητα)



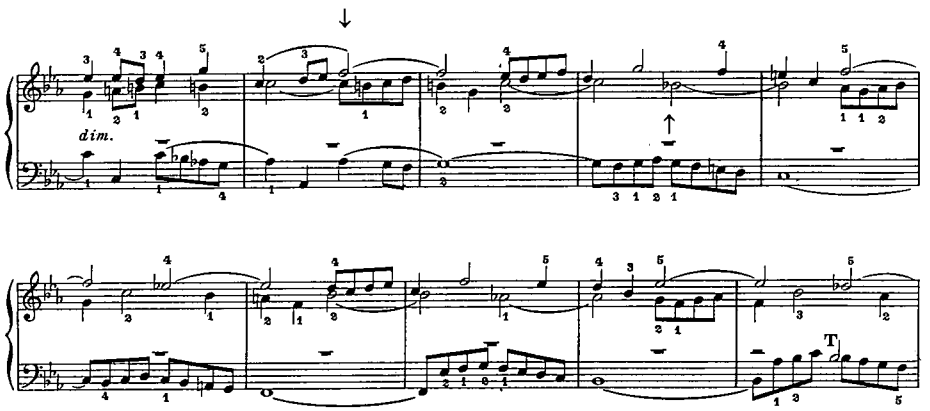
XI DWK B
(Ελεύθερη μιμητική δραστηριότητα)





VII DWK B

(Κανόνας ανάμεσα σε δύο μέρη - πρώτη και δεύτερη φωνή - και συνοδός τρίτη φωνή)



ΟΜΑΔΑ ΤΩΝ ΔΕΥΤΕΡΩΝ ΜΕΣΩΝ ΕΙΣΟΔΩΝ - STRETTO

Στο μέρος αυτό, που αποτελεί το τμήμα της φούγκας με την κορυφαία πολυφωνία, γίνονται πολλαπλές είσοδοι του θέματος ή της απάντησης και αναπτύσσονται πολλαπλοί πυκνοί κανόνες σε διάφορες μορφές, είτε ανάμεσα στο θέμα με το θέμα, είτε ανάμεσα στο θέμα με την απάντηση.

Κανονική θεματική έκθεση

ΘΕΜΑ_____

ΑΠΑΝΤΗΣΗ_____

Stretto

ΘΕΜΑ_____
ΑΠΑΝΤΗΣΗ_____ ή

ΘΕΜΑ_____
ΘΕΜΑ_____

Στο stretto μπορεί να αξιοποιηθούν:

α. Διάφορες μορφές μίμησης (απλή σε οποιαδήποτε μεταφορά, σε αναστροφή, σε σμίκρυνση, σε μεγέθυνση, συνδυασμένες μορφές, π.χ. σμίκρυνση και αναστροφή ή μεγέθυνση και αναστροφή, ενώ δεν χρησιμοποιείται η ανάδρομη - καρκινική - μίμηση).

β. Διάφορες αποστάσεις στις εισόδους των φωνών (αραιά ή πυκνά stretti με μία ιεράρχηση στην εμφάνιση πρώτα των αραιών και στη συνέχεια των πυκνών κανόνων).

γ. Διαφορετικός αριθμός φωνών που συμμετέχουν στους κανόνες (από δύο ως και όλες τις φωνές της φούγκας).

δ. Ανάπτυξη του ίδιου κανόνα σε διαφορετικό συνδυασμό φωνών, οπότε μέσα στον κανόνα αξιοποιούνται τεχνικές διπλής ή τριπλής αντίστιξης.

Στο stretto το θέμα ή η απάντηση μπορεί να είναι ολοκληρωμένα ή να περιορίζονται σε κανόνες αποσπασματικών στοιχείων τους. Όταν το θέμα ή η απάντηση συμμετέχουν σε όλο τους το μέγεθος σε κανόνα μέσω όλων των μερών (φωνών) το stretto χαρακτηρίζεται ως *stretto maestrale*.

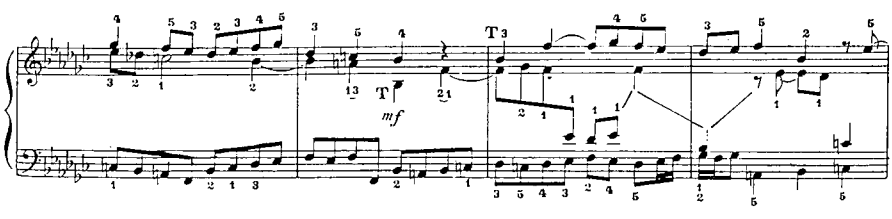
Σημείωση: Σε εκπαιδευτικό επίπεδο θα πρέπει να επιδιώκεται η ανάπτυξη κανόνων με ολοκληρωμένο το θέμα ή την απάντηση.

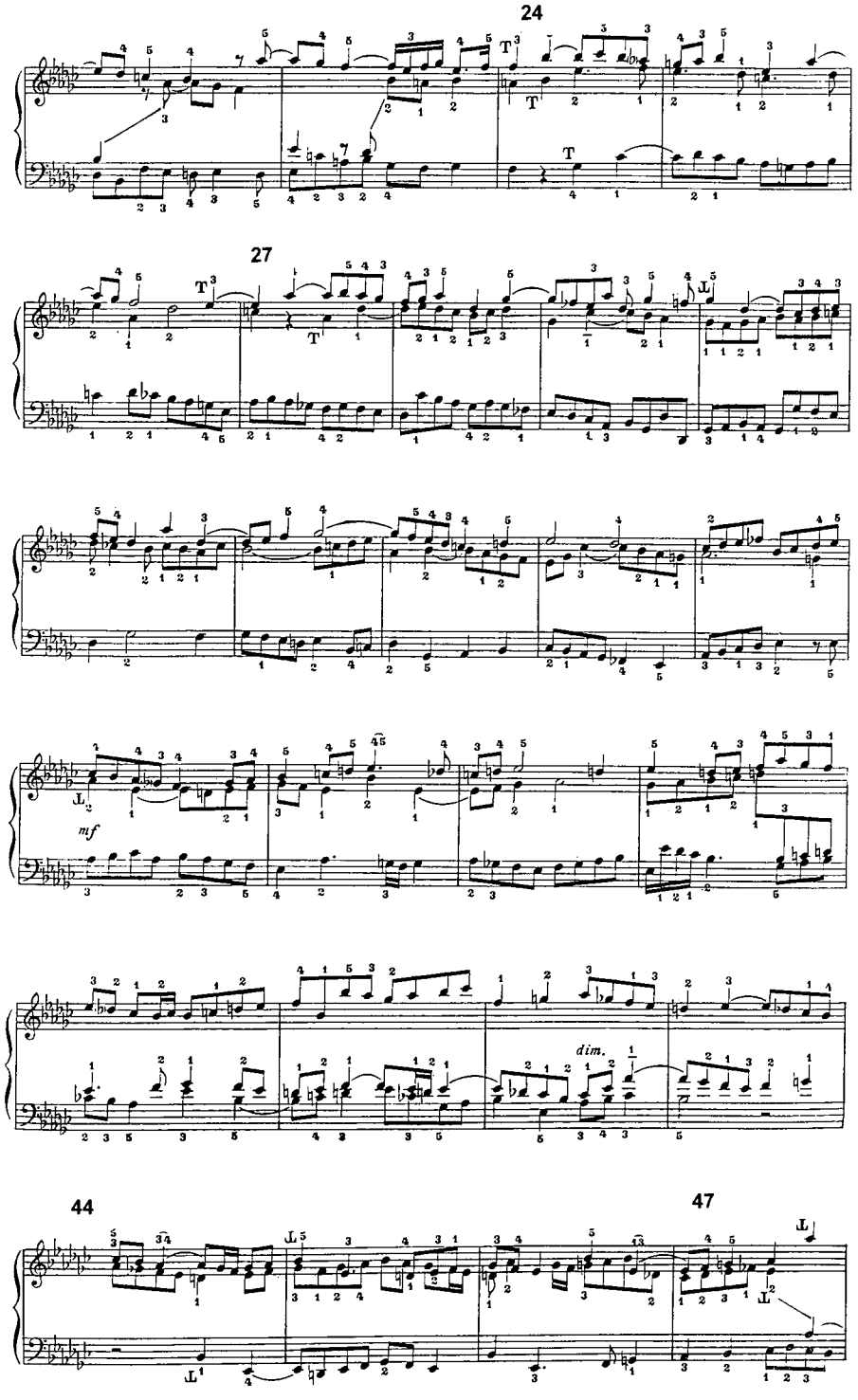
Οι φωνές οι οποίες δεν συμμετέχουν στους κανόνες συνοδεύουν είτε με ελεύθερα αντιστικτικά μέρη, είτε με αποσπασματικά μέρη του ή των αντιθεμάτων, ενώ αρκετά συχνά στα μέρη με έντονη και πυκνή μιμητική δραστηριότητα χρησιμοποιείται pedal, που ισορροπεί την τονικότητα, η οποία απειλείται από την πυκνή πολυφωνία.

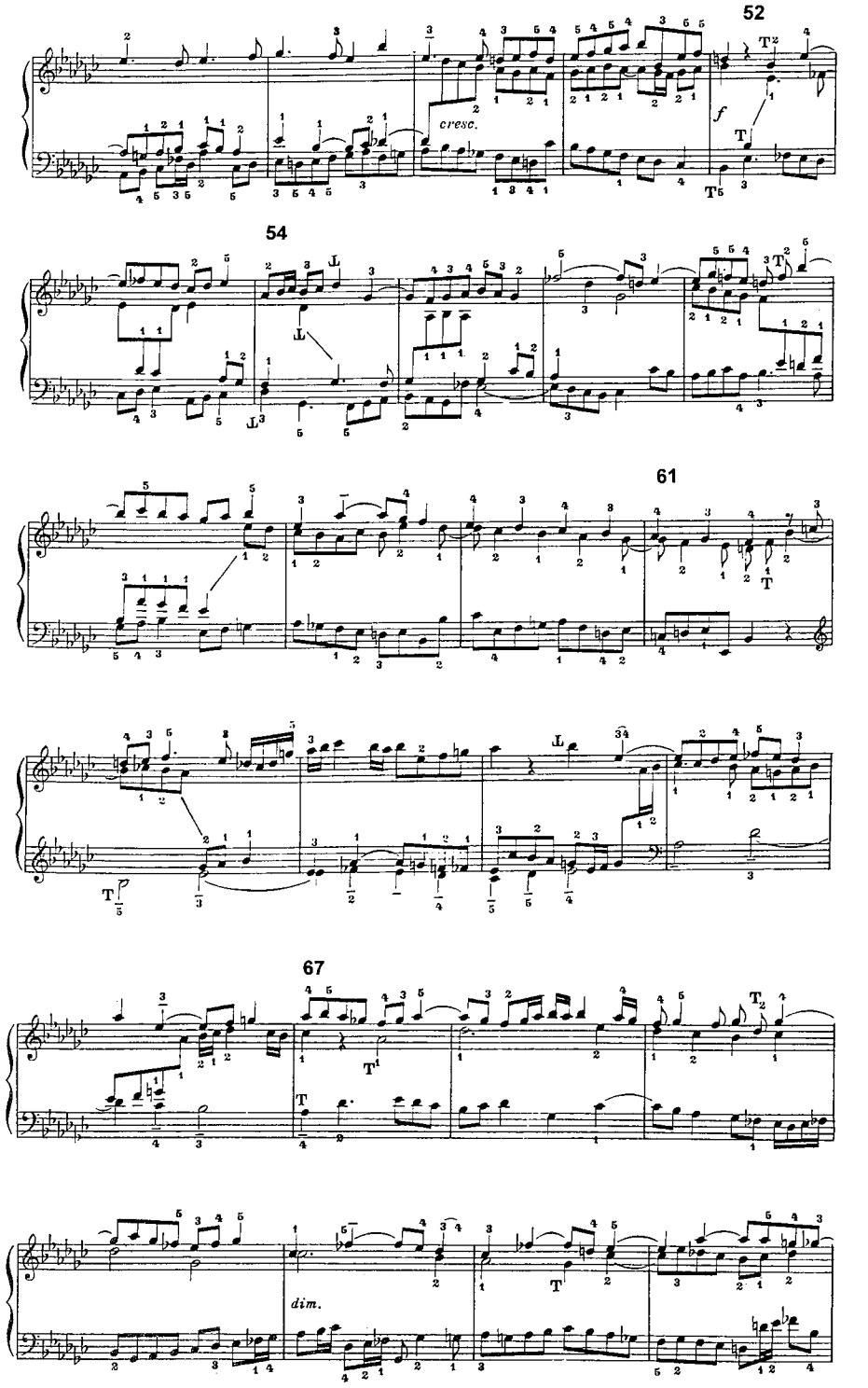
VIII DWK A

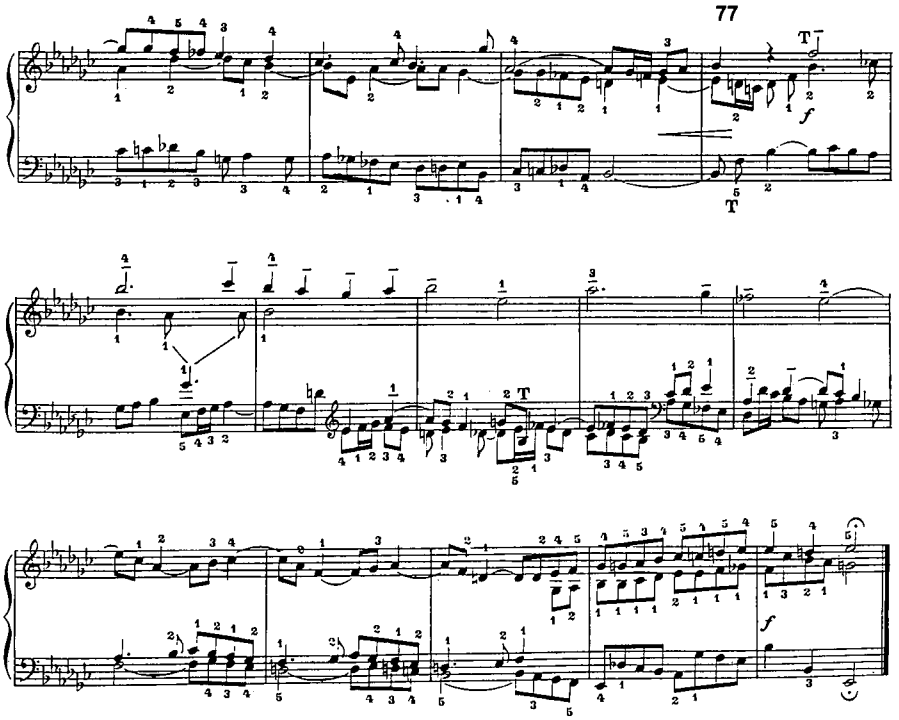
Μέτρα: 19-20 (Δύο είσοδοι με διαφορά δύο χρόνων), 24 (Τρεις είσοδοι με διαφορά ενός χρόνου), 27 (Δύο είσοδοι με διαφορά δύο χρόνων), 44-45 (Δύο είσοδοι σε αναστροφή με διαφορά δύο χρόνων), 47 (Δύο είσοδοι σε αναστροφή με διαφορά ενός χρόνου), 52 (Τρεις είσοδοι με διαφορά ενός χρόνου), 54 (Τρεις είσοδοι σε αναστροφή με διαφορά ενός χρόνου), 61-67 (Τρεις είσοδοι, η μία σε κανονική μορφή, η δεύτερη σε μεγέθυνση και η τρίτη σε αναστροφή), 67-72 (Τρεις είσοδοι, οι δύο σε κανονική μορφή και η μία σε μεγέθυνση), 77-83 (Τρεις είσοδοι, οι δύο σε κανονική μορφή και η μία σε μεγέθυνση)

19



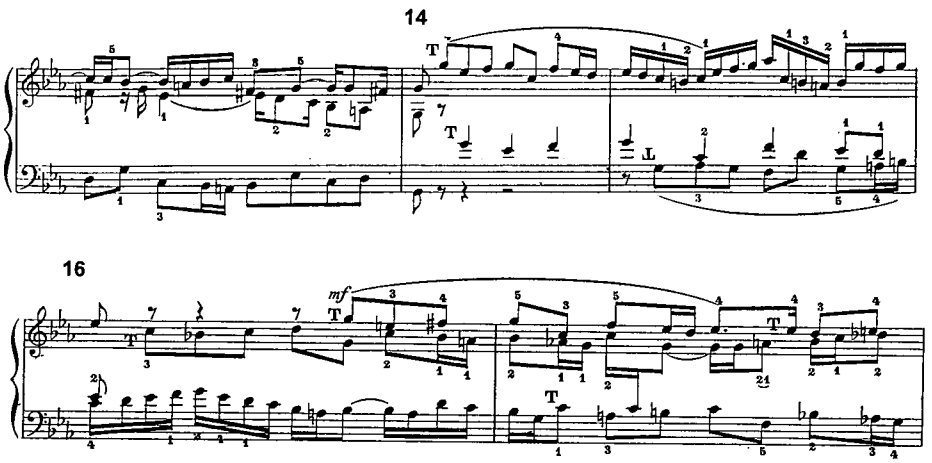

24
27
mf
dim.
44
47

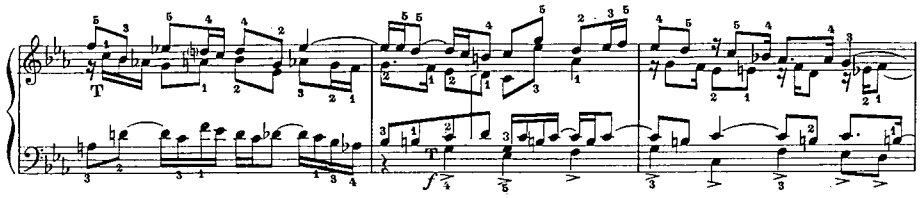

52
cresc.
f
54
61
67
dim.

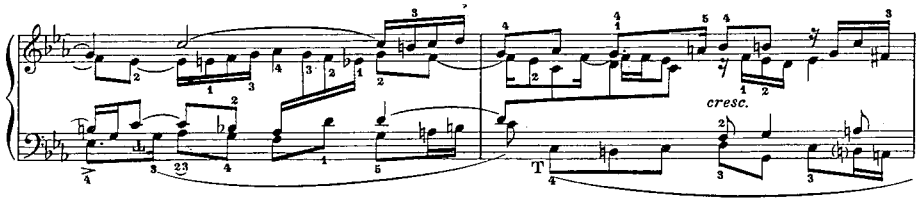


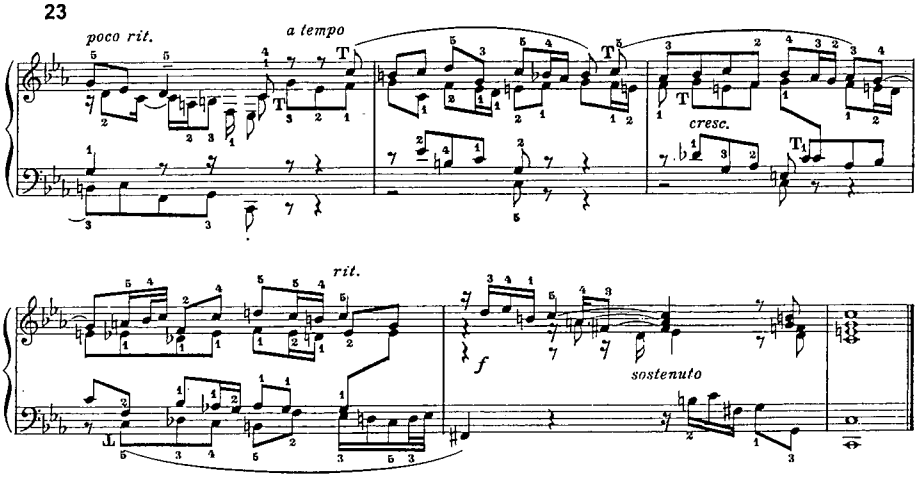
Η DWK B

Μέτρα: 14-15 (Τρεις είσοδοι πλήρεις, η πρώτη σε κανονική μορφή, η δεύτερη σε μεγέθυνση και η τρίτη σε αναστροφή), 16-18 (Τέσσερις είσοδοι με διαφορά δυο χρόνων), 23 (Δύο είσοδοι με διαφορά ενός χρόνου), 24-26 (Stretto maestrale, οι τρεις φωνές με κανονική μορφή και εισόδους με διαφορά ενός χρόνου και η τέταρτη σε αναστροφή)



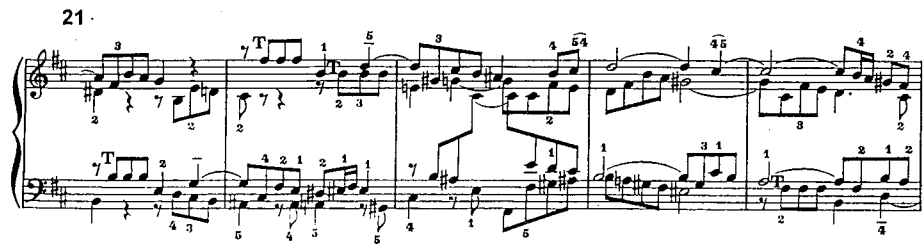


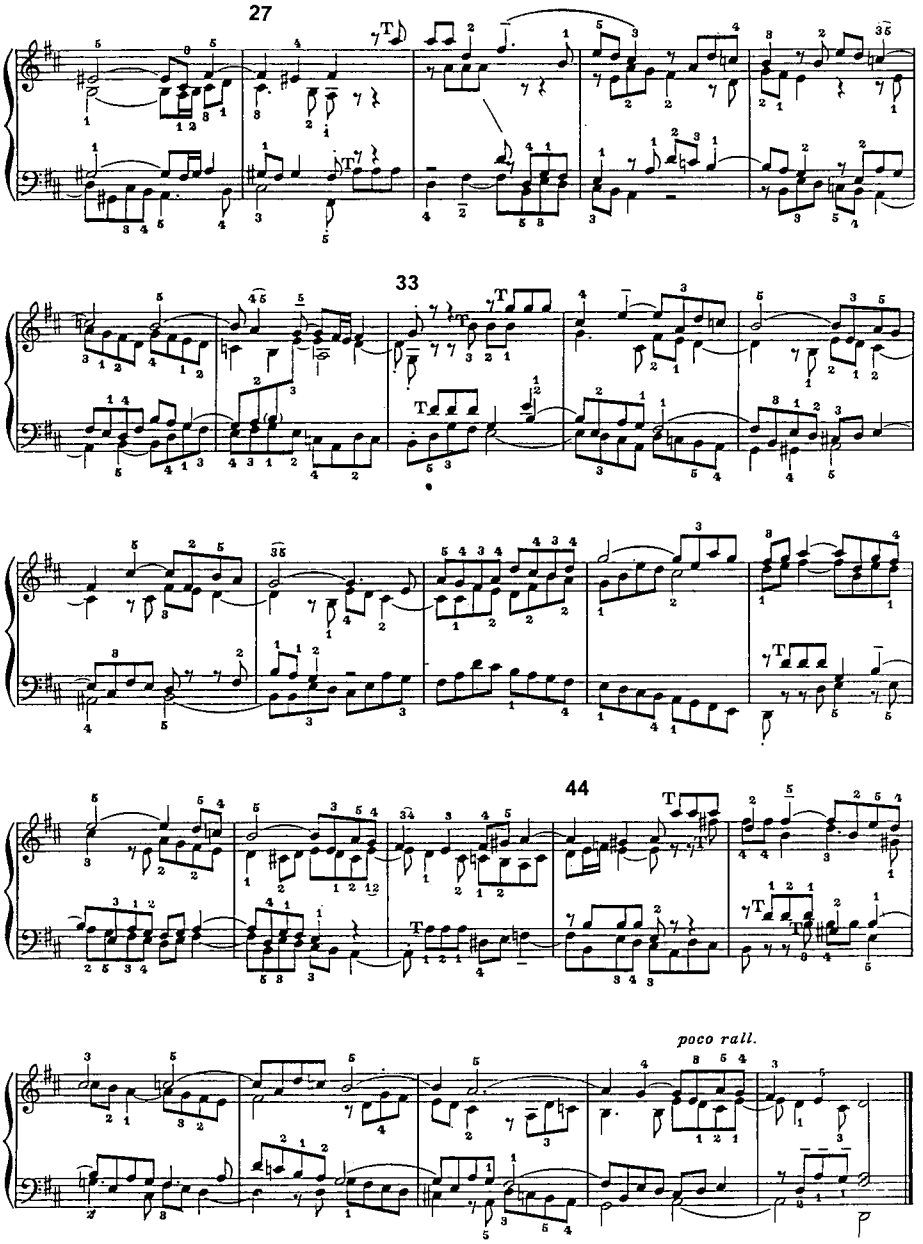




V DWK B

Μέτρα: 21-22 (Τρεις είσοδοι πλήρεις, οι δύο με διαφορά ενός και η μία μισού μέτρου), 27-28 (Δύο είσοδοι πλήρεις με διαφορά ενός χρόνου), 33 (Τρεις είσοδοι πλήρεις με διαφορά ενός χρόνου), 44-45 (Τέσσερις είσοδοι πλήρεις με διαφορά ενός χρόνου με τη μορφή του stretto maestrale).

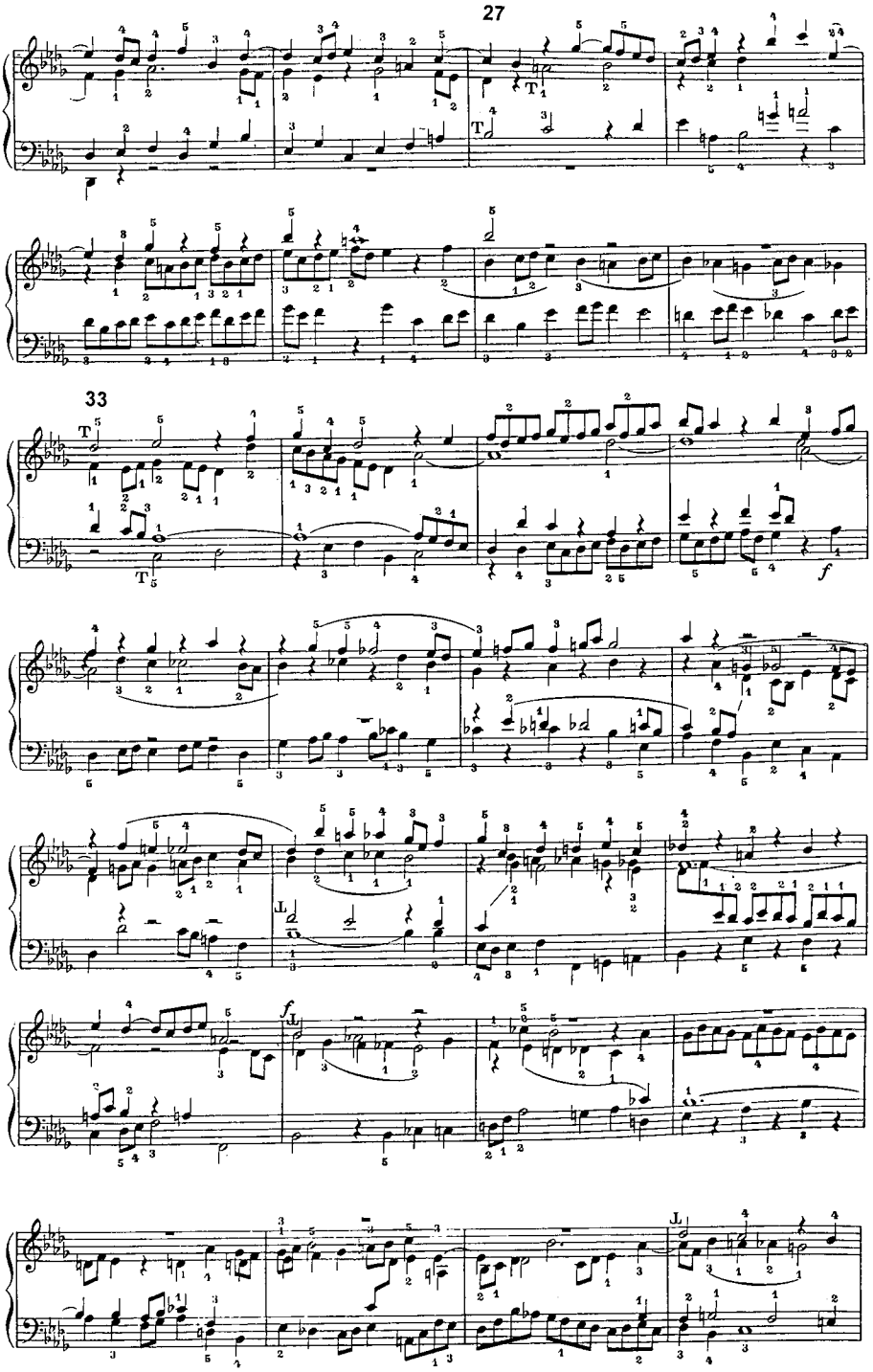


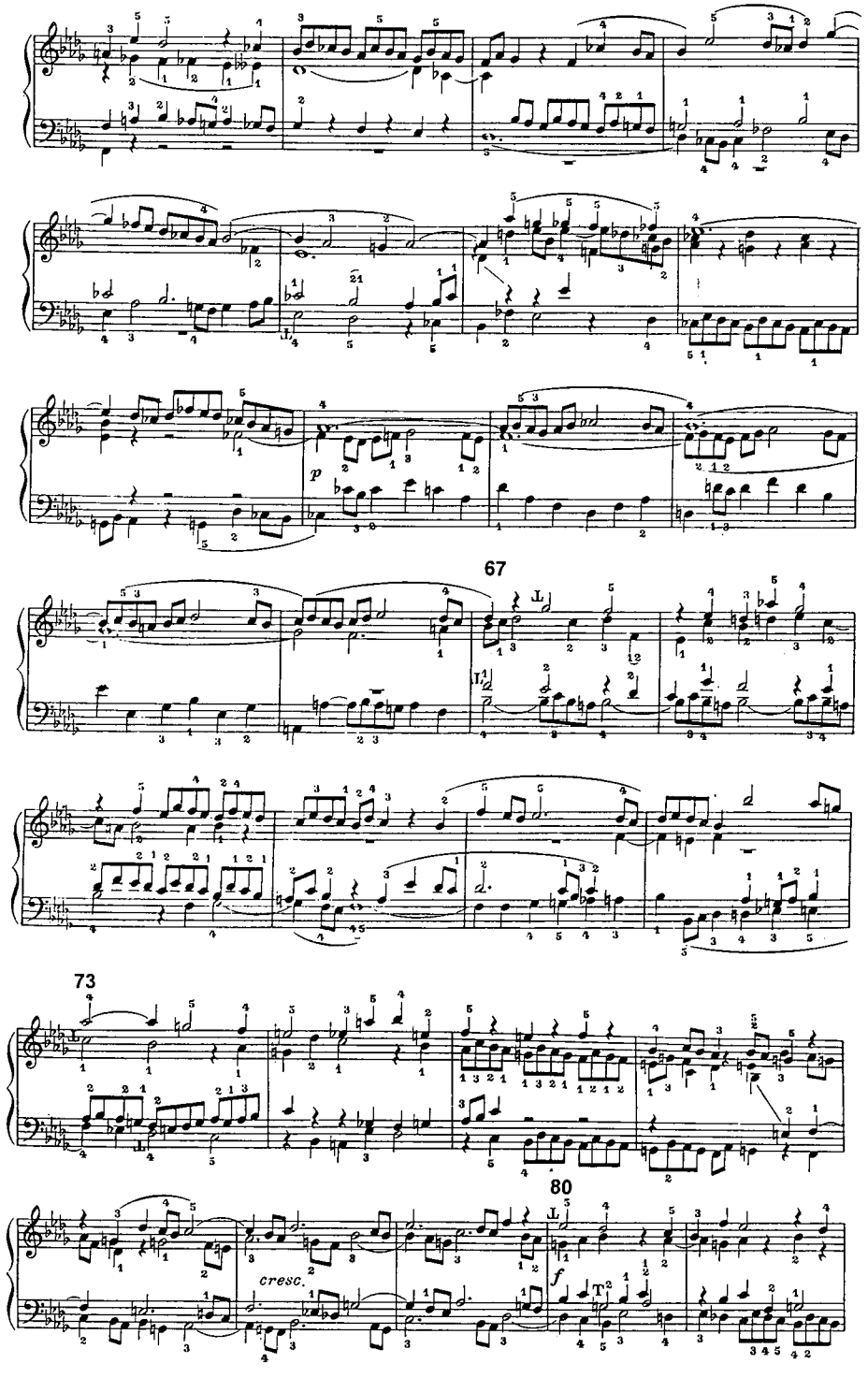


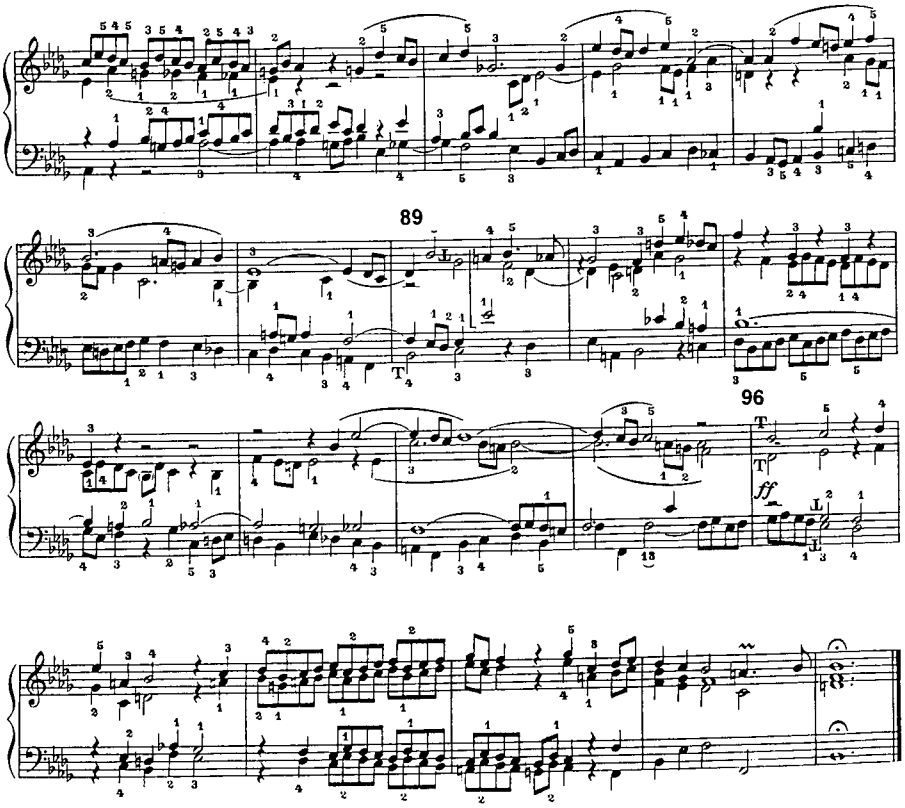
XXII DWK B

Μέτρα: 27 και 33 (Δύο είσοδοι πλήρεις με διαφορά ενός χρόνου με κανόνες στην $7^{η}$), 67 και 73 (Δύο είσοδοι πλήρεις σε αναστροφή με διαφορά ενός χρόνου με κανόνες στην $9^{η}$), 80 (Δύο είσοδοι πλήρεις, η πρώτη σε αναστροφή και η δεύτερη σε κανονική μορφή με κανόνα στην $3^{η}$), 89 (Δύο είσοδοι πλήρεις η πρώτη σε κανονική μορφή και η δεύτερη σε αναστροφή με κανόνα στην $6^{η}$), 96 (Το θέμα ταυτόχρονα στις δύο ψηλότερες φωνές σε

κανονική μορφή κατά παράλληλες 6ες και στις δύο χαμηλότερες σε αναστροφή κατά παράλληλες 3ες)

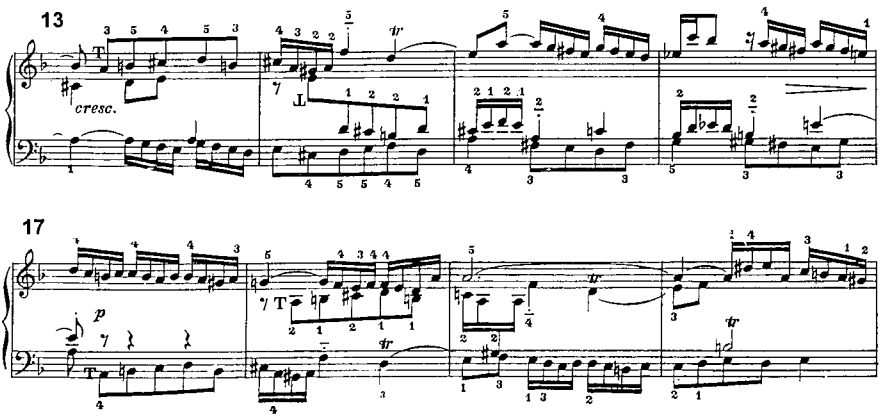


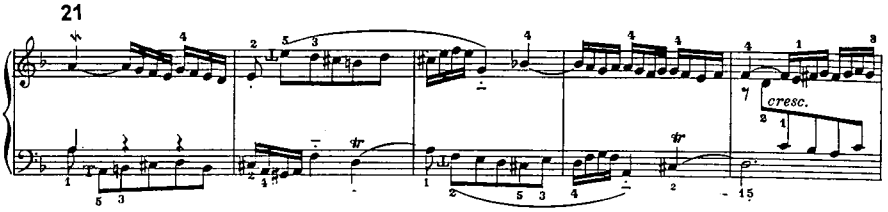

p
67
73
80
cresc.
f

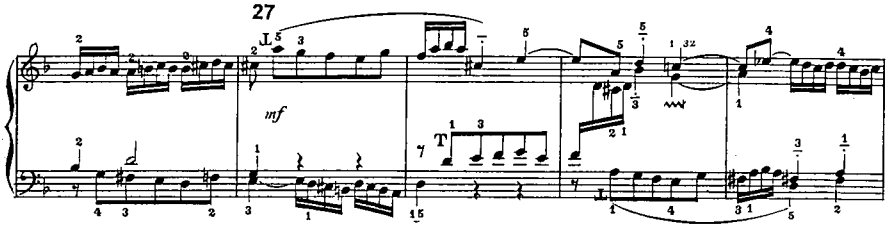


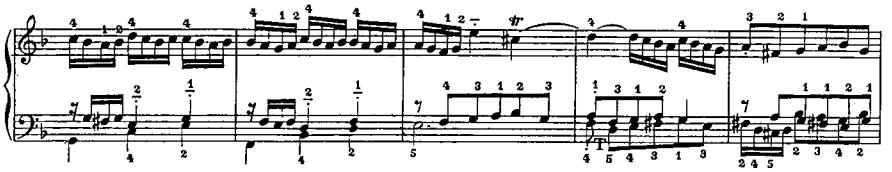
VI DWK A

Μέτρα: 13-14 (Δύο είσοδοι, η μία σε κανονική μορφή και η άλλη σε αναστροφή), 17-19 (Δύο είσοδοι με κανόνα στην 8η), 21-25 (Τρεις είσοδοι, η μία σε κανονική μορφή και οι δύο σε αναστροφή) 27-31 (Τρεις είσοδοι, η μία σε κανονική μορφή και δύο σε αναστροφή)



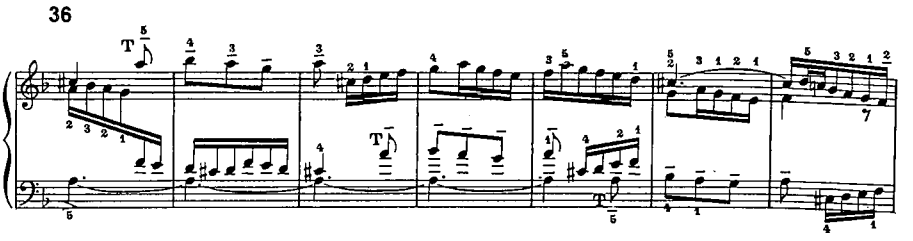


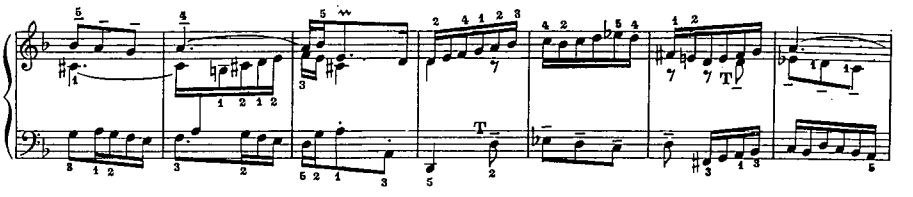




XI DWK A

Μέτρα: 36-44 (Κανόνας στην ογδόη σε τρεις φωνές πάνω σε pedal).





ΤΡΙΤΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ

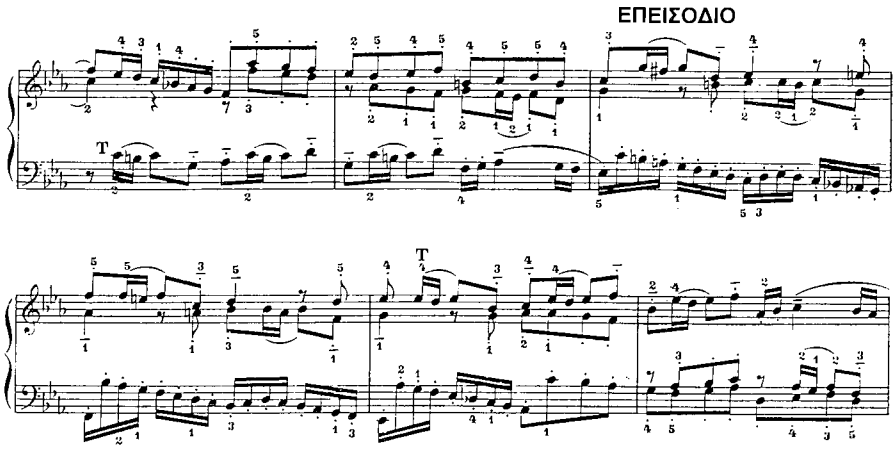
Είναι συνήθως δομημένο με ενδομεταβολές αποσπασματικών ή μεγαλύτερων τμημάτων των μερών (φωνών) του πρώτου επεισοδίου με πιθανές αλλαγές της τονικότητας.

Πολύ συχνά τα επεισόδια έχουν κοινή θεματική βάση για την εξασφάλιση της θεματικής ενότητας. Η κοινή θεματική βάση των επεισοδίων δεν προϋποθέτει και την πλήρη μοτιβική τους ταύτιση, αλλά την ύπαρξη κοινών θεματικών στοιχείων πάνω στα οποία στηρίζονται οι οποιεσδήποτε μεταβολές με προσθήκη νέου θεματικού υλικού. Βέβαια αυτό δεν σημαίνει πως τα επεισόδια δεν μπορεί να διαφοροποιούνται πλήρως ως προς το μοτιβικό τους υλικό. Η ανάγκη όμως και η προτεραιότητα της θεματικής ενότητας δημιουργούν καλύτερες συνθήκες στην ανάπτυξη ομοιογενών θεματικών δομών στα επεισόδια.

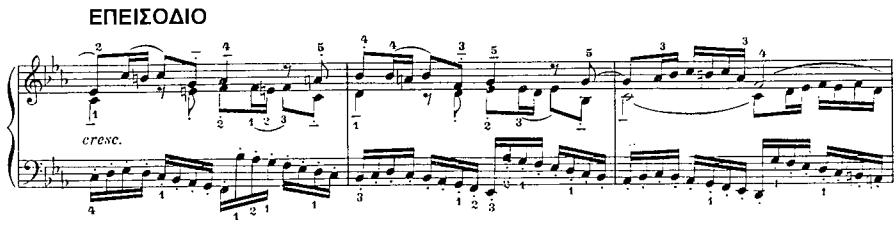
Παρακάτω επισημαίνονται χαρακτηριστικές αναλογίες στην αναδιάρθρωση του υλικού του πρώτου και των μεταγενέστερων επεισοδίων.

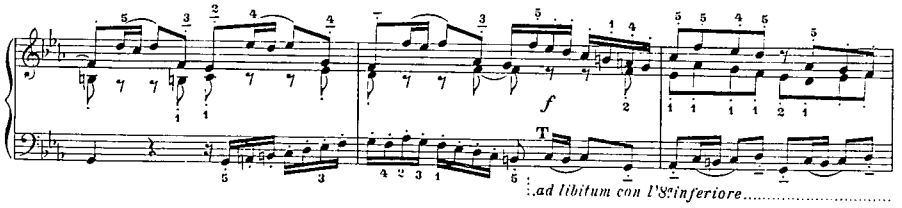
Η DWK A

Πρώτο επεισόδιο



Μεταγενέστερο επεισόδιο

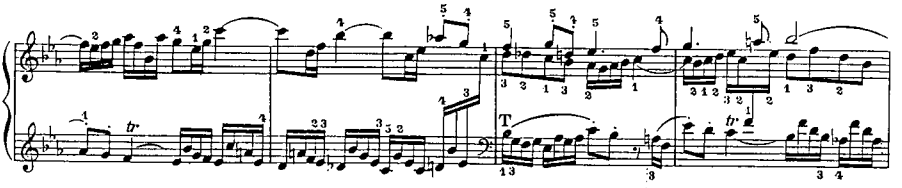


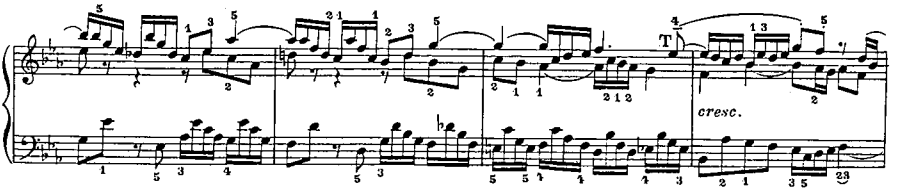


VII DWK A

Πρώτο επεισόδιο

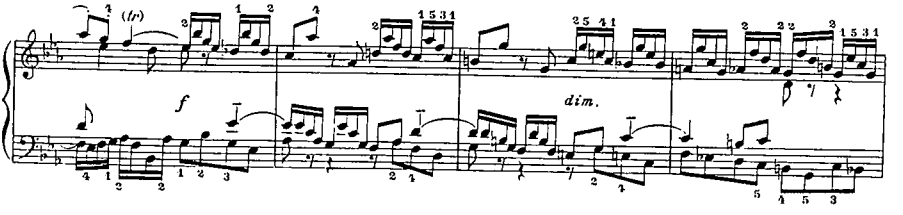
ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ

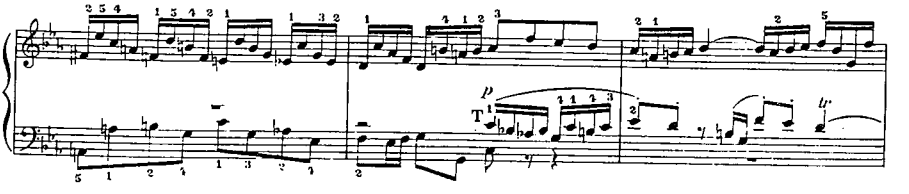




Μεταγενέστερο επεισόδιο

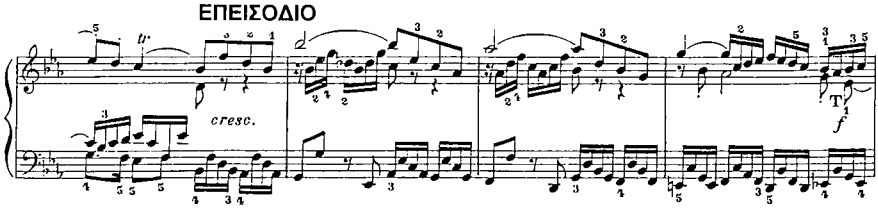
ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ





Μεταγενέστερο επεισόδιο

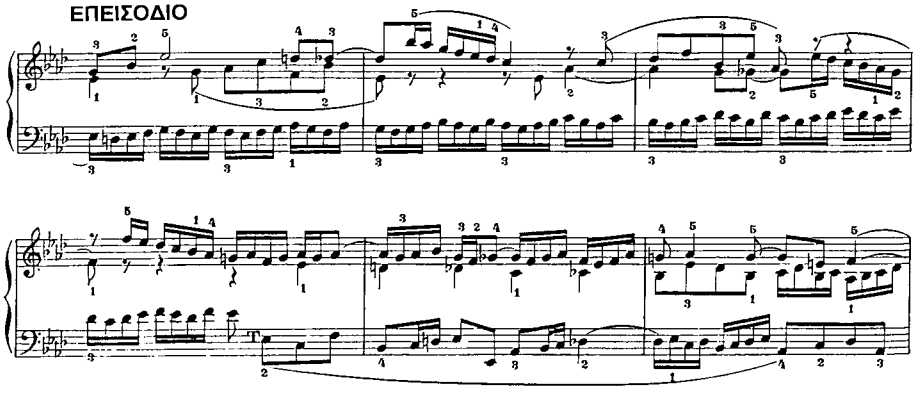
ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ



XVII DWK B

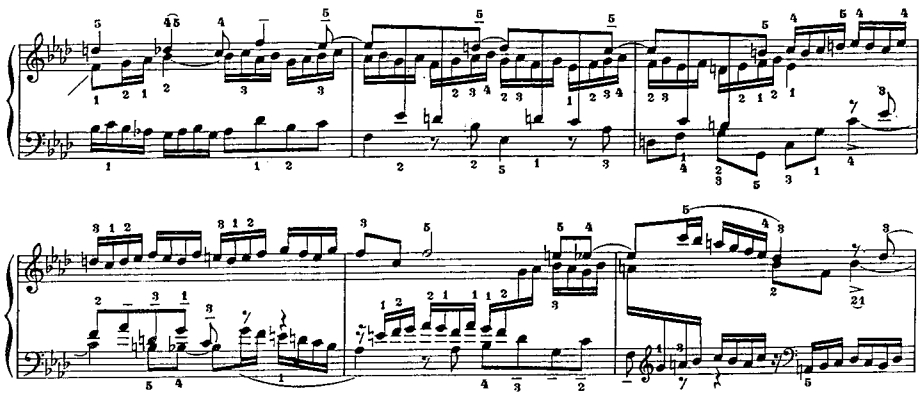
Πρώτο επεισόδιο

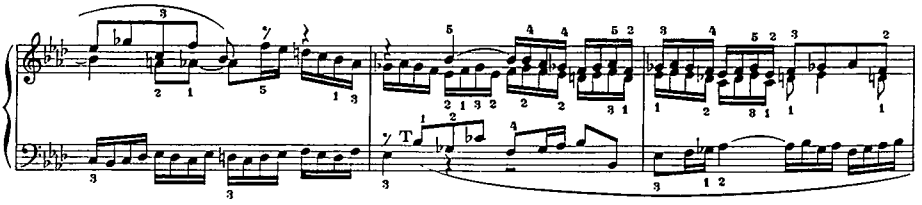
ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ



Μεταγενέστερο επεισόδιο

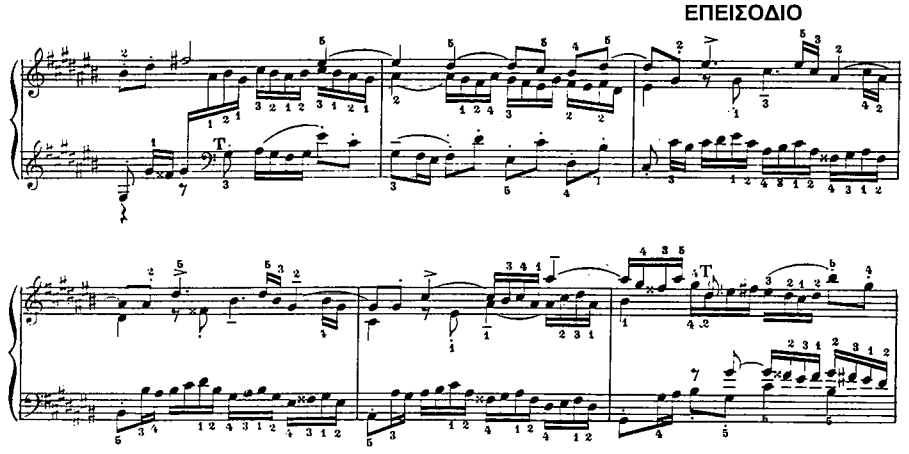
ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ



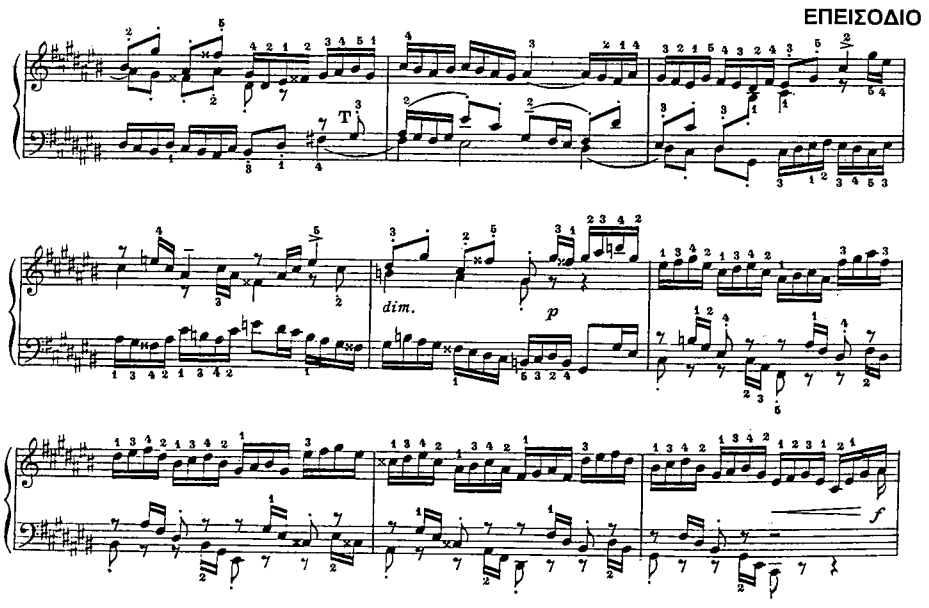


III DWK A

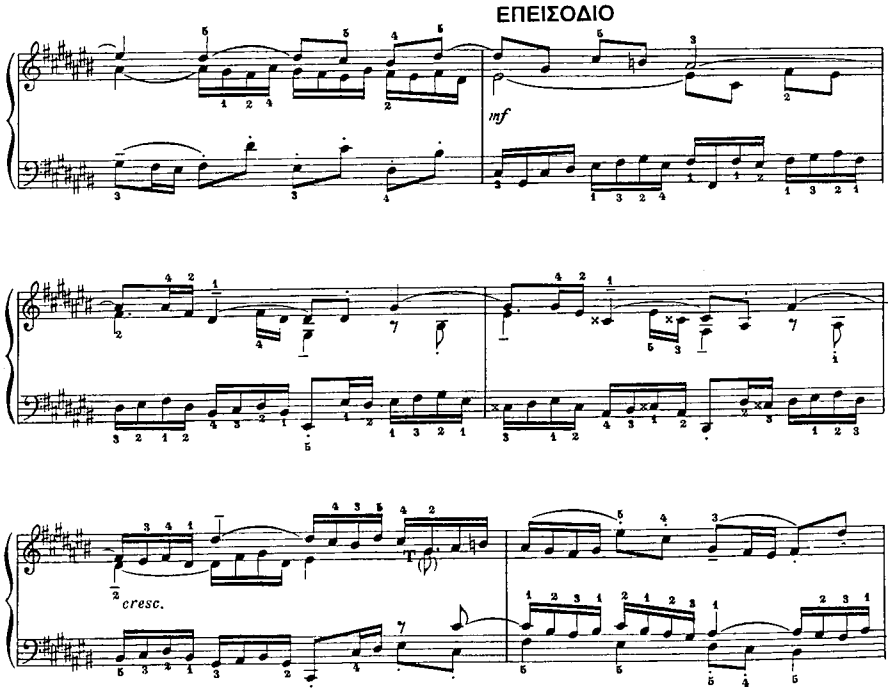
Πρώτο επεισόδιο



Μεταγενέστερο επεισόδιο

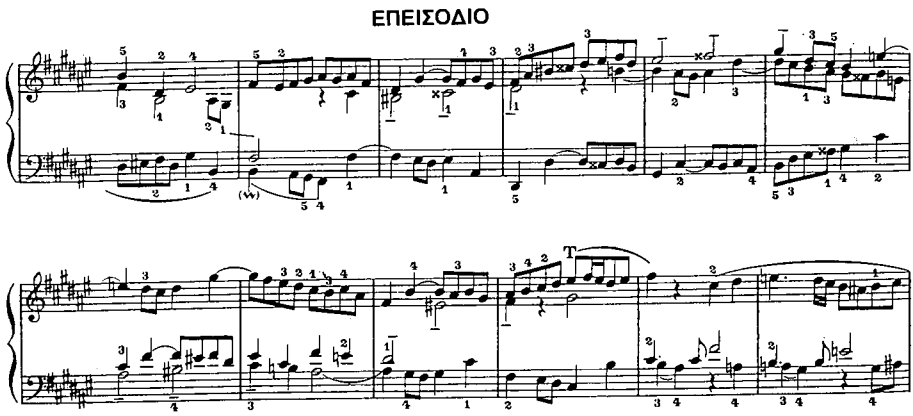


Μεταγενέστερο επεισόδιο



XIII DWK B

Πρώτο επεισόδιο



Μεταγενέστερο επεισόδιο

ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ

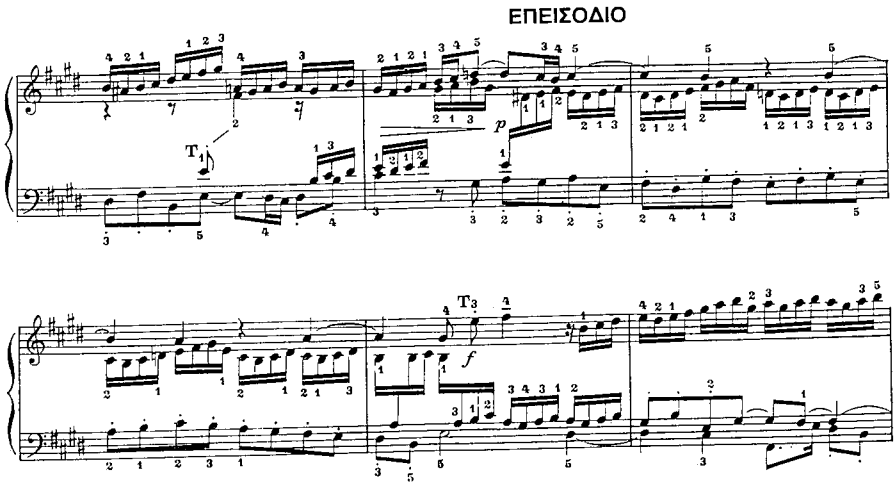
legato

IX DWK A

Πρώτο επεισόδιο

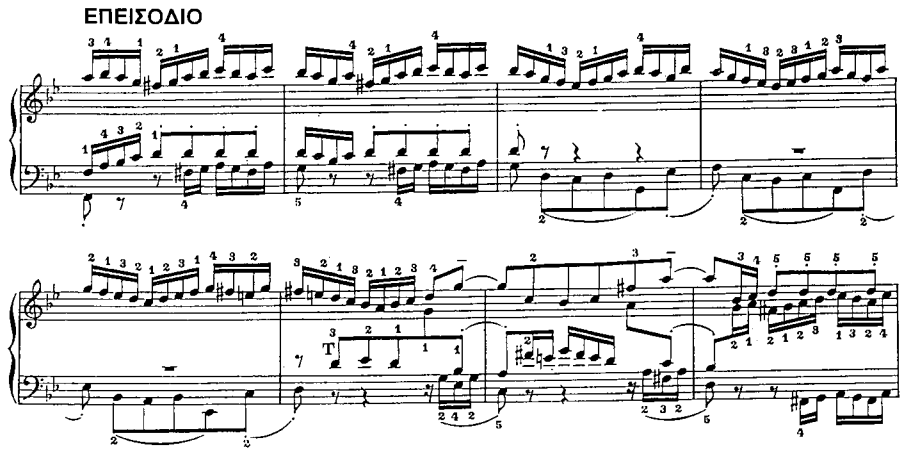
ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ

Μεταγενέστερο επεισόδιο

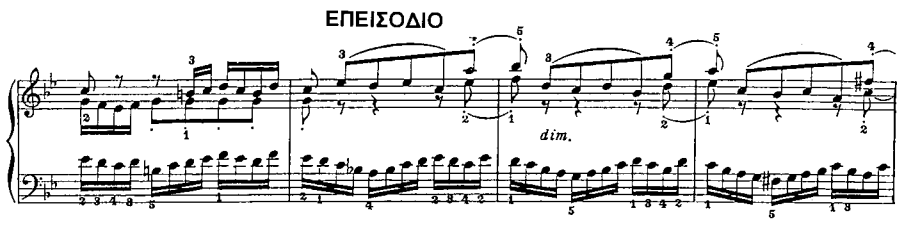


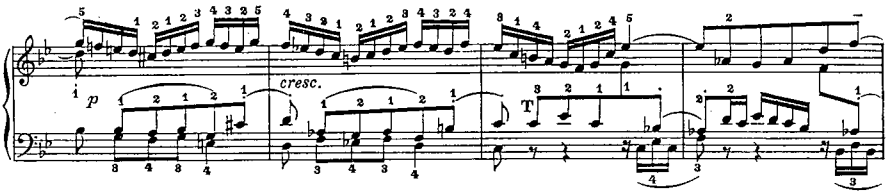
XXI DWK A

Πρώτο επεισόδιο



Μεταγενέστερο επεισόδιο





ΤΕΛΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

Στο μέρος αυτό, που κλείνει τη φούγκα, μπορεί να χρησιμοποιηθούν τα ακόλουθα:

α. Εκμετάλλευση των δυνατοτήτων της διπλής ή τριπλής αντίστιξης με ενδομεταβολή των θεματικών στοιχείων της αρχικής θεματικής έκθεσης.

β. Ανάπτυξη stretto σε μεγαλύτερη πυκνότητα μιμήσεων από το stretto της ομάδας των δευτέρων μέσων εισόδων.

γ. Χρησιμοποίηση pedal στη δεσπόζουσα ή προς το τέλος στην τονική.

δ. Πυκνές ελεύθεροι είσοδοι του θέματος, που χρησιμοποιούνται κυρίως όταν στην τελική έκθεση το θέμα είναι στον μπάσο (οι πυκνές αυτές είσοδοι αποτελούν το λεγόμενο *ψεύτικο stretto*).

ε. Αναπτύξεις θεματικών στοιχείων που επεκτείνουν το θέμα.

στ. Μικρομεταβολές του θέματος ή αντιμετώπισή του με διαφορετικές αρμονίες για την ανανέωση του ενδιαφέροντος.

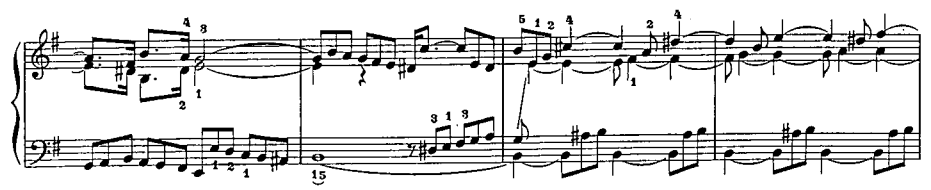
ζ. Εμφάνιση του θέματος σε αναστροφή.

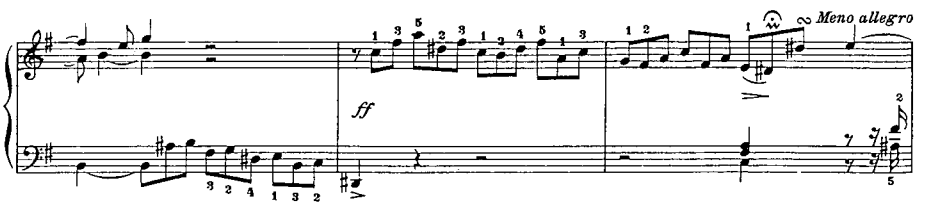
η. Εμφάνιση του θέματος σε σμίκρυνση ή μεγέθυνση ανάλογα με τη ρυθμική του πυκνότητα (θέματα με μικρές αξίες μεγεθύνονται και αντίστροφα).

θ. Χρησιμοποίηση σύντομης coda με μοτίβα από τις μικροδομές της φούγκας.

Χ DWK B

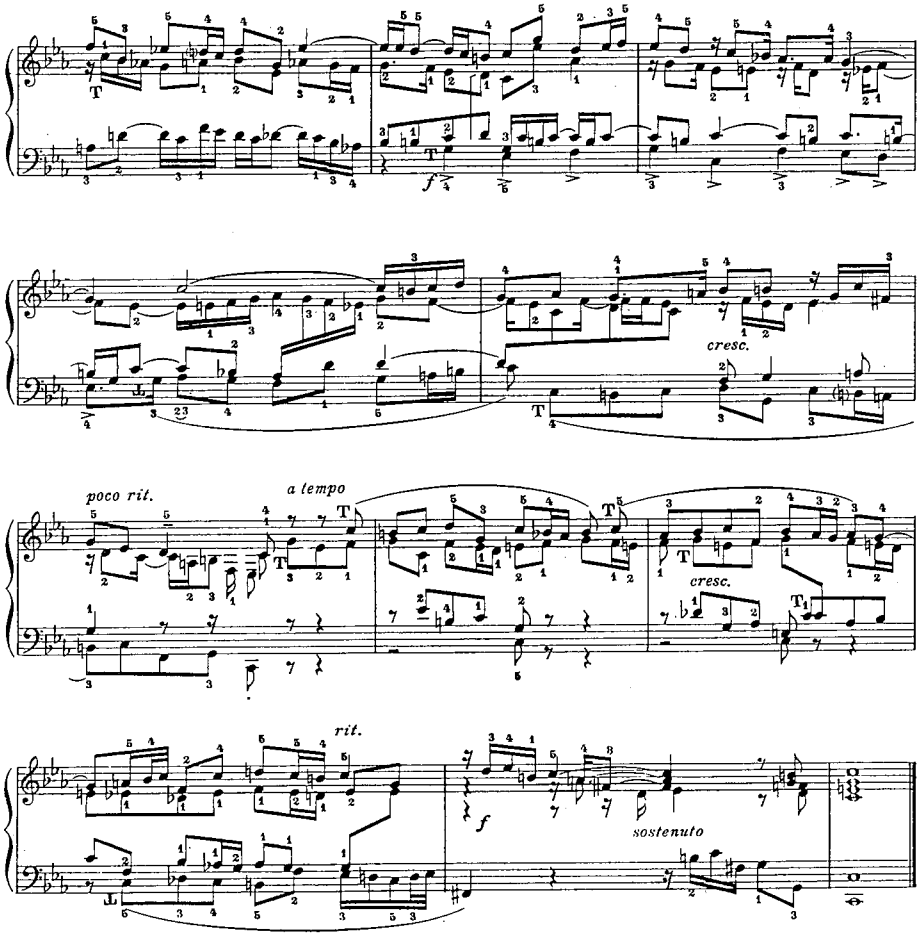
(Ποικιλμένο pedal)





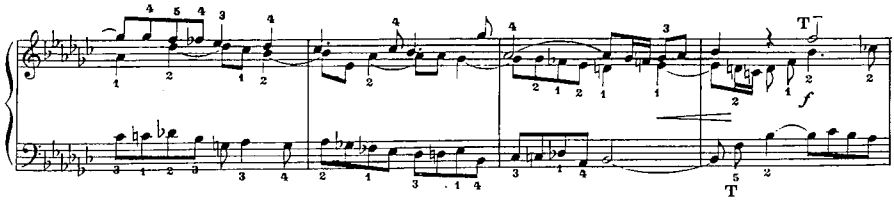
II DWK B

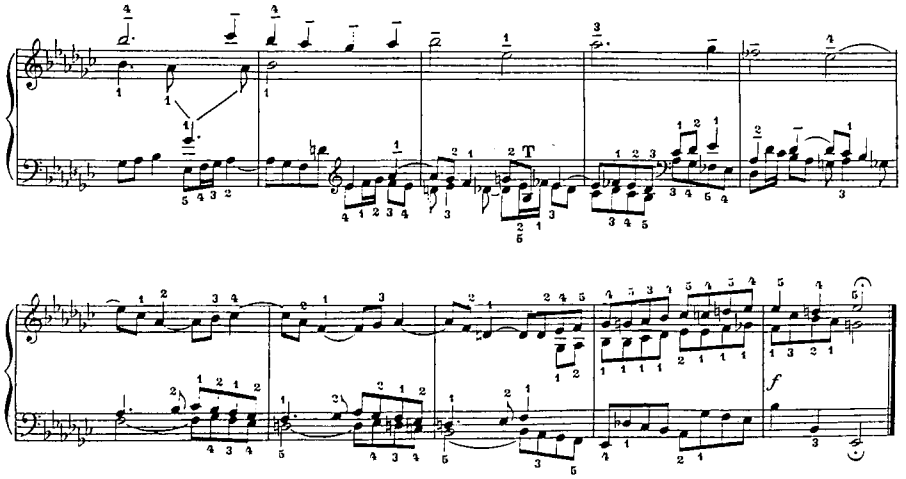
(Μεγέθυνση και αναστροφή του θέματος στο τελικό μέρος, που ακολουθούνται από ένα stretto maestrale)



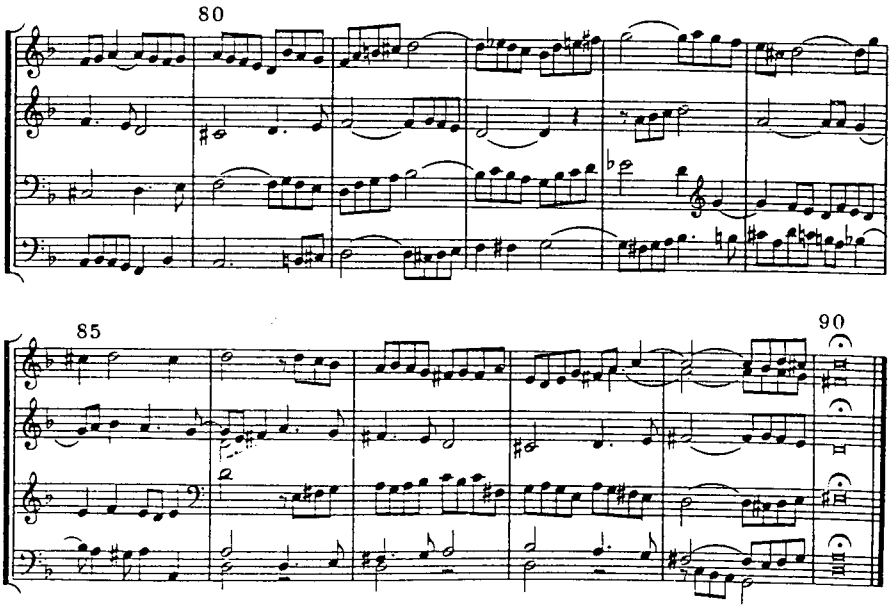
VIII DWK B

(Stretto με μεγέθυνση του θέματος στη μία φωνή και κανονική μορφή στις άλλες δύο στο τελικό μέρος)





Bach: Η Τέχνη της Φούγκας (V)
(Ταυτόχρονα το θέμα και η αναστροφή του στο τελικό μέρος)



ΔΙΠΛΗ ΚΑΙ ΤΡΙΠΛΗ ΦΟΥΓΚΑ

Η διπλή και η τριπλή φούγκα συνήθως αντιμετωπίζονται διαφορετικά. Άλλοτε ως διπλή ή τριπλή φούγκα χαρακτηρίζεται αυτή στην οποία ένα ή περισσότερα αντιθέματα με ισχυρή σταθερότητα αποκτούν χαρακτηριστικά θέματος και άλλοτε αυτή στην οποία ένα ή δύο νέα θέματα κάνουν την εμφάνισή τους με κανονικές θεματικές εκθέσεις μετά την αρχική θεματική έκθεση του πρώτου θέματος και στη συνέχεια συνυπάρχουν σε stretto με το

αρχικό θέμα, έχοντας στην πραγματικότητα ένα ρόλο αντιθεμάτων. Εξαιτίας αυτής της ισχυρής σχέσης του αρχικού με το νέο ή νέα θέματα, το νέο ή νέα θέματα χαρακτηρίζονται συχνά και ως αντιθέματα.

Έτσι λοιπόν η νέα ή νέες αυτές μελωδίες έχουν ιδιότητες θεματικές, αφού αναπτύσσουν μόνα τους θεματικές εκθέσεις, αλλά και χαρακτηριστικά αντιθεματικά, αφού στη συνέχεια συνυπάρχουν πολυφωνικά με το αρχικό θέμα.

Αν και βέβαια δεν υπάρχει κάποια σταθερότητα στη φόρμα της διπλής (φούγκα με δύο θέματα) και της τριπλής (φούγκα με τρία θέματα) φούγκας θα μπορούσε να προταθεί το ακόλουθο περίγραμμα:

Βασικό μοντέλο φόρμας της διπλής φούγκας

ΠΡΩΤΟ ΘΕΜΑ	ΕΚΘΕΣΗ ΠΡΩΤΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ (συγγενές οργανικά με την έκθεση του πρώτου θέματος) ΜΕΣΗ ΕΚΘΕΣΗ (έκθεση του θέματος σε κοντινή τονικότητα) ΔΕΥΤΕΡΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ (συγγενές οργανικά με την έκθεση του πρώτου θέματος)
ΔΕΥΤΕΡΟ ΘΕΜΑ	ΕΚΘΕΣΗ (έκθεση του δευτέρου θέματος στην αρχική τονικότητα) ΤΡΙΤΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ (συγγενές οργανικά με την έκθεση του δευτέρου θέματος)
ΠΡΩΤΟ ΚΑΙ ΔΕΥΤΕΡΟ ΘΕΜΑ	ΕΚΘΕΣΗ (εκθέσεις και μίξη των δύο θεμάτων σε κοντινές τονικότητες) ΤΕΤΑΡΤΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ (συγγενές οργανικά με την έκθεση του δευτέρου θέματος).
STRETTO	Πρώτο και δεύτερο θέμα σε κανόνες σε διάφορους συνδυασμούς.

Η τριπλή φούγκα έχει την ίδια φόρμα με τη διπλή ως προς τις εκθέσεις και τα επεισόδια του πρώτου και του δευτέρου θέματος και στη συνέχεια γίνονται εκθέσεις και επεισόδια με το τρίτο θέμα και τέλος αναπτύσσονται κανόνες μεταξύ των τριών θεμάτων.

Τόσο στη διπλή όσο και στην τριπλή φούγκα οι εκθέσεις του δευτέρου και του τρίτου θέματος δεν ακολουθούν τις αναγκαιότητες και τη νομοτέλεια της αρχικής θεματικής έκθεσης και έχουν περισσότερο χαλαρό χαρακτήρα (μιμήσεις σε διάφορα διαστήματα κλπ).

Σημείωση: Παραδείγματα με διπλές και τριπλές φούγκες αναφέρονται στο κεφάλαιο των αναλύσεων.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

ΤΟΝΙΚΗ ΠΟΛΥΦΩΝΙΑ

Η γνώση των βασικών αρχών και νόμων της τονικής πολυφωνίας θεωρείται δεδομένη, καθότι αποτελεί πεδίο έρευνας της τονικής αντίστιξης, που η σπουδή της πραγματοποιείται στον κύκλο των σπουδών της αντίστιξης.

Για το λόγο αυτό εδώ γίνεται μία επιγραμματική αναφορά ορισμένων βασικών εννοιών και αρχών και ιδιαίτερα αυτών που σχετίζονται με τη φούγκα.

Βέβαια η τονική πολυφωνία δεν είναι ξεκομμένη ως προς τη φιλοσοφία της πρωτοπορίας και ανεξαρτησίας των μελωδιών από την προκάτοχή της τροπική πολυφωνία, ο εμβολισμός όμως στη μουσική τέχνη του Μπαρόκ των νέων στοιχείων και τεχνικών, που σχετίζονται με το τονικό μουσικό σύστημα με όλες του τις προεκτάσεις, π.χ. κλίμακες, λειτουργικότητα των συγχορδιών κλπ., και τη δομή και λειτουργικότητα της φόρμας δημιουργεί σημαντικές ιδιαιτερότητες.

ΑΠΟ ΤΟ ΤΡΟΠΙΚΟ ΣΤΟ ΤΟΝΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ

Η διεύρυνση του συστήματος των τρόπων με την εισαγωγή του ιωνικού και αιολικού τρόπου αποτέλεσε ταυτόχρονα και μία περιοριστική διαδικασία, που έστρεψε το ενδιαφέρον τόσο των συνθετών όσο και των θεωρητικών στους δύο αυτούς τρόπους, μέσα από τους οποίους εκμαιεύτηκαν οι θεωρητικές σκοπιμότητες των δομικών και λειτουργικών βάσεων της τονικότητας και του συστήματος μέσα από το οποίο πραγματοποιήθηκε η αποθέωσή της.

Αποκύημα αυτής της προσαρμογής ήταν ο προσδιορισμός των νέων ορίων της υποδιαίρεσης της οχτάβας στη μείζονα και ελάσσονα κλίμακα, που αποτελέσουν το λειτουργικό υπόβαθρο όχι μόνο των ομοφωνικών κατευθύνσεων του κλασικισμού, αλλά και της τονικής αντιστικτικής γραφής της περιόδου του Μπαρόκ.

Ο εμβολισμός αυτός των τονικών στοιχείων στην αντιστικτική γραφή βρίσκεται σε συνάφεια και με άλλες επιμέρους διαφοροποιήσεις, όπως η χρησιμοποίηση σε όλους τους τρόπους του προσαγωγέα (με σχηματισμό μείζονας συγχορδίας πάνω στη δεσπόζουσα) στη σύνδεση της δεσπόζουσας με την τονική στις καταλήξεις των φράσεων και η συχνή χρησιμοποίηση μείζονας συγχορδίας ως καταληκτικής συγχορδίας.

Οι κλίμακες, που τελικά χρησιμοποιήθηκαν στην τονική πολυφωνία είναι η μείζονα και η ελάσσονα (αρμονική και μελωδική).

Η οριοθέτηση της τονικότητας τελικά την περίοδο αυτή πραγματοποιήθηκε από τους παρακάτω παράγοντες: τη δομικότητα των τετραχόρδων της τονικής και της δεσπόζουσας στη μείζονα και την ελάσσονα κλίμακα, την ανάδειξη κάποιων μελωδικών περισσότερο τονικών κέντρων, γιατί η ισχυροποίησή τους μέσω αρμονικών διπλασιασμών δεν έχει αποκτήσει ακόμα κάποια σταθερότητα, τη λειτουργικότητα της διαδοχής των συγχορδιών, που έχει ισχυρές τονικές ροπές ιδιαίτερα στα καταληκτικά μέρη των φράσεων, την περιορισμένη και με αυστηρές προϋποθέσεις (προετοιμασία και λύση) χρησιμοποίηση των αρμονικών διαφωνιών σχεδόν πάντα στο πλαίσιο της διατονικής αρμονίας, την ανάδειξη του pedal ως παράγοντα ισορροπίας της τονικότητας σε μέρη με πυκνή πολυφωνική πλοκή (πυκνά stretti) και τη μετατροπική μετακίνηση σε κοντινές τονικότητες με σαφείς αναφορές στην κεντρική τονικότητα.

Η συμμετρικότητα βέβαια της φόρμας δεν έχει ακόμα ωριμάσει σε βαθμό που να αποτελεί ρυθμιστικό παράγοντα της τονικότητας, καθότι η ισχυρή πολυφωνία με την ανεξαρτησία των μελωδιών δεν δημιουργεί ευνοϊκές συνθήκες για την ενότητα, την ομοιογένεια και την τελική συμμετρία της φόρμας.

ΡΥΘΜΟΣ

Η ανάπτυξη της τροπικής αντίστιξης έγινε παράλληλα με τα πρώτα βήματα της αξιολόγησης της ρυθμικής σκοπιμότητας και της διαφοροποίησης των αξιών των φθόγγων και τις αρχέγονες μετρικές οργανώσεις τους, με συνέπεια το πεδίο της ρυθμικής διάρθρωσης της τροπικής πολυφωνίας να εξαντλείται σε ρυθμικές κατατάξεις με φθόγγους, κυρίως, μεγάλης διάρκειας. Στη χρησιμοποίηση των μεγάλων διαρκειών στην τροπική πολυφωνία συνέβαλλαν η αποκλειστικότητα του φωνητικού της χαρακτήρα και κατά συνέπεια η προσαρμογή της στις δυνατότητες και την αισθητική της ανθρώπινης φωνής και η περιχαράκωσή της, κυρίως της λόγιας πολυφωνίας, για αρκετά μεγάλο διάστημα στο χώρο της θρησκευτικής μουσικής, ο οποίος χώρος απαιτούσε ένα ύφος αισθητικής ισορροπίας με απαξίωση των μεγάλων αισθητικών αντιθέσεων, γεγονός που έβρισκε διέξοδο μέσα από την ομοιογενή και χαλαρή ρυθμική συγκρότηση των μελωδιών.

Όμως οι παραπάνω παράγοντες δεν αποτέλεσαν προβληματισμούς για την τονική πολυφωνία, καθότι την εποχή του Μπαρόκ αφενός διευρύνθηκε ο χώρος των αξιών και των συσχετίσεων τους (εμπλουτισμός της ρυθμικής διάρθρωσης) και αφετέρου αναπτύχθηκε η οργανική μουσική με μία στροφή προς τον κοσμικό χαρακτήρα, περιβάλλον που τελικά κυοφόρησε την τονική πολυφωνία.

Έτσι στην τονική αντίστιξη χρησιμοποιήθηκαν οι αξίες του ολοκλήρου, του μισού, του τετάρτου, του ογδόου, του δεκάτου έκτου, ενώ οι αξίες των τριακοστών δευτέρων χρησιμοποιήθηκαν κυρίως σε αργές κινήσεις, με μία τελικά αποστροφή των μεγάλων αξιών και μετάθεση του βασικού ρυθμού στις αξίες των ογδόων και των δεκάτων έκτων.

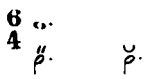
Χρησιμοποιήθηκαν ακόμα οι ημιδιπλασιασμοί των αξιών με τα παρεστιγμένα φθογγόσημα, με την έννοια της επέκτασης της ρυθμικής διάρκειάς τους και όχι της υποδιαίρεσης της διάρκειας σε τρία μέρη, ενώ οι ανώμαλες υποδιαιρέσεις ή ομαδοποιήσεις των αξιών (π.χ. τρίηχα, εξάηχα κλπ) δεν είχαν ευρεία χρησιμότητα.

ΜΕΤΡΟ

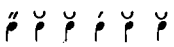
Η ανάπτυξη και εξέλιξη του μέτρου στην τονική πολυφωνία βρίσκεται σε απόλυτη συνάφεια με τις ανάλογες διαφοροποιήσεις του ρυθμού, που απαιτούσαν την περίοδο του Μπαρόκ μεγαλύτερη δραστηριότητα από τη ρυθμική και μετρική οργάνωση.

Η μετρική δραστηριότητα της τονικής αντίστιξης κατευθύνθηκε κυρίως στις ακόλουθες μετρικές κατατάξεις:

Διπλοί χρόνοι
Υποδιαίρεση
σε δύο

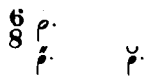


σε τρία

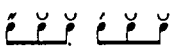


σε δύο

σε δύο

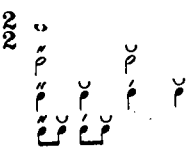


σε τρία



σε δύο

σε δύο



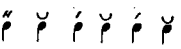
Τριπλοί χρόνοι
Υποδιαίρεση
σε τρία

σε τρία

σε δύο

σε τρία

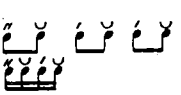
σε δύο



σε δύο

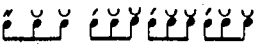
σε τρία

σε δύο



Τετραπλοί χρόνοι
Υποδιαίρεση
σε τέσσερα

σε τρία

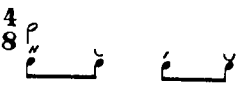


σε δύο

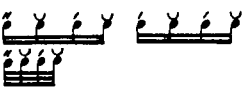
σε τέσσερα

σε δύο

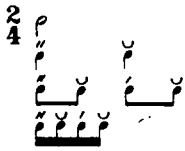
σε τέσσερα



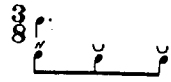
σε δύο



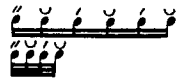
σε δύο



σε τρία



σε δύο



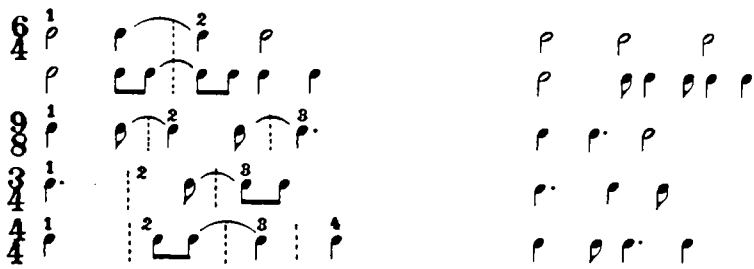
/ / = πρώτος (ισχυρός) τονισμός
/ = δεύτερος (λιγότερο ισχυρός) τονισμός
υ = ασθενές μέρος

Ανάμεσα σε ομοιογενείς μετρικές κατατάξεις δεν υπάρχουν αξιόλογες τεχνικές διαφοροποιήσεις (π.χ. μεταξύ 6/4 και 6/8 ή μεταξύ 3/2, 3/4 και 3/8 ή μεταξύ 2/2 και 2/4 κλπ.), αλλά μία διακεκριμένη σκοπιμότητα που έχει σχέση με αισθητικούς παράγοντες, όπως ο χαρακτήρας ή η διάθεση της μουσικής.

Ένας παράγοντας που υπεισέρχεται στη μετρική οργάνωση είναι οι κρατημένες διάρκειας, που πέρα από την ελεύθερη μεγέθυνση των αξιών συνεισφέρουν και σε μία διαφοροποίηση της ποιοτικής οργάνωσης των μέτρων, αλλάζοντας τη λειτουργικότητα των ισχυρών και ασθενών μερών του μέτρου (π.χ. συγκοπή).

Στην τονική αντίστιξη συχνά συναντώνται οι ακόλουθες υποδιαιρέσεις με την έννοια των κρατημένων διαρκειών:

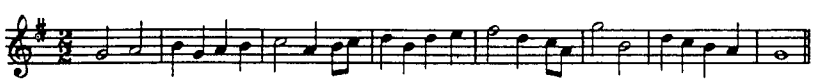
αντί



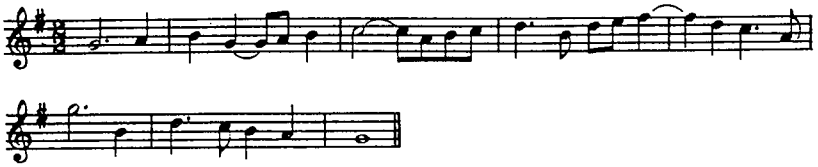
Η επέκταση των διαρκειών από μέτρο σε μέτρο (συγκοπή) διαφοροποιεί, όπως αναφέρθηκε, τη σκοπιμότητα των ισχυρών και ασθενών χρόνων.

Η επέκταση των διαρκειών μέσα στο μέτρο δεν εξαντλεί τη σκοπιμότητά της μόνο στη μεγέθυνση της διάρκειας, αλλά αποτελεί ένα λειτουργικό τέχνασμα για την αύξηση της ζωντάνιας και της ελαστικότητας της μελωδίας, καθότι συμπλέκει, αμβλύνει και διαφοροποιεί τα όρια μεταξύ ισχυρών και ασθενών φθόγγων, που όταν ηχούν απομονωμένοι στα απόλυτα χρονικά όριά τους, δίνουν στη μελωδική γραμμή ένα μηχανικό και τμηματοποιημένο χαρακτήρα.

Έτσι η παρακάτω μελωδία, που παρουσιάζει μία έντονη τμηματοποίηση με το σαφή διαχωρισμό ισχυρών και ασθενών φθόγγων:



στην τονική πολυφωνία θα ήταν καλύτερα να διαμορφωθεί κάτω από την ακόλουθη επιτήδευση με το μηχανισμό των κρατημένων φθόγγων για να αποκτήσει μεγαλύτερη πλαστικότητα:



ΜΕΛΩΔΙΑ

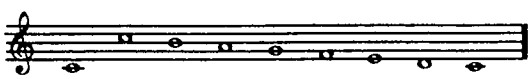
Η μελωδική εξέλιξη στην τονική πολυφωνία βρίσκεται κάτω από μία εντελώς νέα θεώρηση, της οποίας κύρια χαρακτηριστικά είναι η μοτιβική συγκρότηση και η αυστηρή θεματική ενότητα, η έλλειψη αυστηρών και συμμετρικών ορίων της φόρμας και οι μεγαλύτερες αισθητικές αντιθέσεις σε σχέση με τη μελωδία της φωνητικής πολυφωνίας.

Όλες αυτές οι αναθεωρήσεις και η αναγωγή του ρυθμικού στοιχείου ως πρωτογενούς δομικού και λειτουργικού κυττάρου της φόρμας δημιούργησαν μία νέα αντίληψη για την αισθητική ενέργεια της μελωδίας, που κινείται ανάμεσα σε δύο πόλους, τις τονικές μεταβολές από τη μία πλευρά και τη ρυθμική κίνηση από την άλλη.

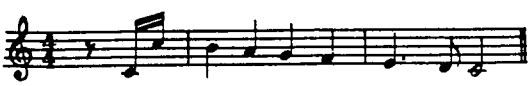
Η μελωδία λοιπόν στην τονική πολυφωνία αντιμετωπίζεται ως μία ροή ενέργειας, που οι διακυμάνσεις της εκδηλώνονται μέσω των φθόγγων, που συμμετέχουν στην κατασκευή της. Οι ανοδικές μελωδικές κινήσεις υποδηλώνουν μία αύξηση της ενέργειας, ενώ οι καθοδικές το αντίθετο. Από την άλλη πλευρά τα πηδήματα στη μελωδία βρίσκονται σε παράλληλη συσχέτιση με αιφνίδιες μεταβολές της ενέργειας, ενώ η κατά βήμα διαδοχική κίνηση αντικατοπτρίζει σταδιακές μεταβολές.

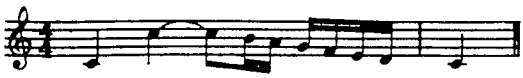
Οι διακυμάνσεις της ενέργειας της μελωδίας εμπεριέχονται στην κίνηση της μελωδικής γραμμής, που με τη σειρά της είναι αποτέλεσμα της ρυθμικής οργάνωσης των φθόγγων. Οι μικρές ρυθμικές διάρκειες χαρακτηρίζουν γρήγορες διακυμάνσεις και οι μεγάλες το αντίθετο.

Για παράδειγμα η παρακάτω διάταξη των φθόγγων από τη μία πλευρά αρχίζει με μία εκδήλωση μεγάλης ενέργειας, που εμπεριέχεται στο πήδημα της ογδόης και από την άλλη συνεχίζει με μία σταδιακή απελευθέρωση της ενέργειας ως αποτέλεσμα της σταδιακής (κατά βήμα) κίνησης και χωρίς ιδιαίτερη ρυθμική οργάνωση (ισορρυθμία) δομή της μελωδίας.

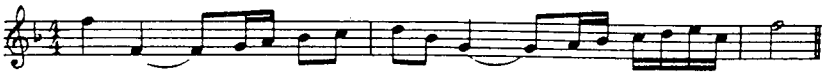


Στα παρακάτω παραδείγματα συντομεύεται ο χρόνος απελευθέρωσης της ενέργειας, που εκλύει το αρχικό πήδημα της όγδοης, ιδιαίτερα στη δεύτερη εκδοχή της μελωδίας ο χρόνος αυτός είναι ίσος με το χρόνο διέγερσης της ενέργειας (δύο τέταρτα).





Η παρακάτω μελωδική γραμμή έχει μία ανάστροφη φορά σε σχέση με τις προηγούμενες. Αρχικά γίνεται μία απώλεια της ενέργειας με το πήδημα της οχτάβας προς τα κάτω, που αναπληρώνεται με τις δύο ανοδικές κινήσεις της μελωδίας (F-D και G-F), από τις οποίες η δεύτερη ανοδική κίνηση (G-F) συγκεντρώνει το μεγαλύτερο ποσό ενέργειας εξαιτίας της ρυθμικής οργάνωσής της από μικρές χρονικές διάρκειες.



Μεταφέροντας, όμως, στο τεχνικό πεδίο τις προϋποθέσεις για την κατασκευή της μελωδίας στην τονική πολυφωνία θα πρέπει αρχικά να αναφερθούν οι ακόλουθες αρχές:

Α. Τα διαστηματικά πηδήματα στην κατασκευή της μελωδίας χρησιμοποιούνται μόνο για να περιγράψουν τις υποκείμενες συγχορδίες.

Εδώ θα πρέπει να τονισθεί, πως την περίοδο του Μπαρόκ έχει ήδη καθιερωθεί η λειτουργικότητα της συγχορδίας στην αντιπαράθεση των φωνών, γεγονός που αποκτά πολλές φορές πρωτοπορία σε σχέση με τη μελωδία.

Η τεχνική δηλαδή αυτή της χρήσης πηδημάτων στη μελωδία για να περιγράψουν τις υποκείμενες συγχορδίες δεν είναι τίποτα άλλο παρά μία μελωδική ανάλυση της αρμονίας.

Β. Οι ξένοι με τις υποκείμενες συγχορδίες φθόγγοι χρησιμοποιούνται μόνο σε κατά βήμα κίνηση ως διαβατικοί ή ποικιλματικοί φθόγγοι.

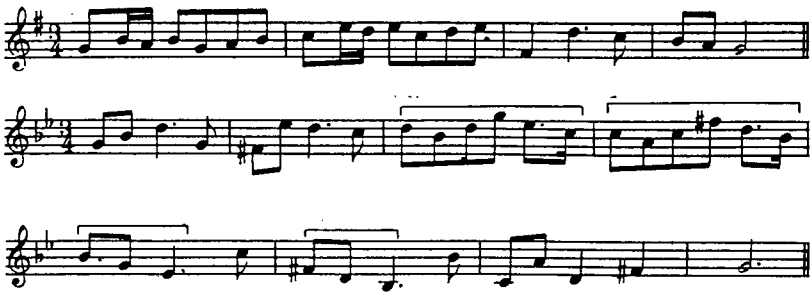
Γ. Οι ρυθμικοί σχηματισμοί και τα μελωδικά στοιχεία πρέπει να βρίσκονται σε μία άμεση πρωτογενή συσχέτιση και να σχηματίζουν μικρές χαρακτηριστικές δομικές μονάδες, τα μοτίβα.

Η προϋπόθεση αυτή της μοτιβικής υπόστασης της μελωδίας, που αποτελεί και μία ειδοποιό εξέλιξη της μελωδίας της τονικής πολυφωνίας από αυτή της τροπικής, έχει τόσο δομική, όσο και λειτουργική σκοπιμότητα, αφού από το αρχικό αυτό μοντέλο της μελωδίας, το μοτίβο, με τις διάφορες τεχνικές επεξεργασίας του αναπτύσσονται μεγαλύτερες ενότητες των μελωδιών.

Οι δραστηριότητες των μοτιβικών σχηματισμών στην τονική πολυφωνία βρίσκονται κάτω από τις ακόλουθες τεχνικές επεξεργασίας για την ανάπτυξη και ολοκλήρωση της μελωδίας και οι οποίες τεχνικές δεν έχουν ακόμα αναδείξει όλες τις δυνατότητες που θα αποκαλύψουν την επόμενη περίοδο του κλασικισμού:

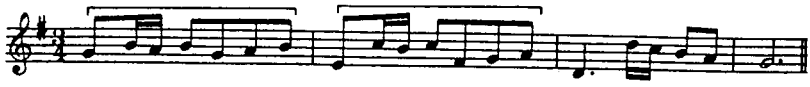
1. Επανάληψη του αρχικού μοτίβου σε διαφορετικό τονικό επίπεδο και όταν αυτό συμβαίνει άμεσα μετά την αρχική έκθεση του μοτίβου, χωρίς ενδιάμεσους γεφυρικούς σχηματισμούς, δίνει στην εξέλιξη της μελωδίας το χαρακτήρα της τεχνικής της αλυσίδας.

Η επανάληψη του αρχικού μοτίβου γίνεται συχνά, σε διάστημα τετάρτης, είτε άμεσα μετά την αρχική έκθεση, είτε στην προσέγγιση της κατάληξης.



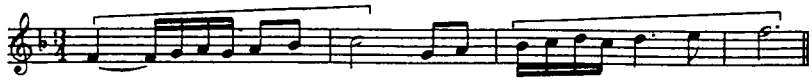
2. Διατήρηση του μοτιβικού ρυθμού και τροποποίηση της μελωδικής διάρθρωσης του μοτίβου.

Ο πρωτογενής και αποφασιστικός ρόλος του ρυθμού στη διαμόρφωση του χαρακτήρα των μοτίβων έχει ως αποτέλεσμα την ισχυρή συνοχή μεταξύ των μοτίβων που διατηρούν τη ρυθμική αλλά όχι και τη διαστηματική τους δομή.



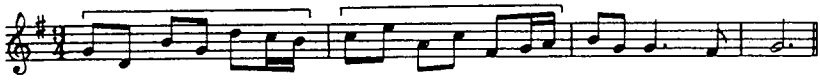
3. Διατήρηση της διαστηματικής δομής και τροποποίηση της ρυθμικής διάρθρωσης του μοτίβου.

Στην περίπτωση αυτή η συνοχή και συγγένεια των μοτίβων είναι περισσότερο χαλαρή από την περίπτωση της διατήρησης του ρυθμού.

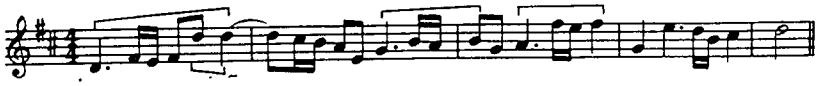


4. Αναστροφή του μοτίβου με μεταβολή της μελωδικής κατεύθυνσης και διατήρηση της ρυθμικής διάρθρωσης.

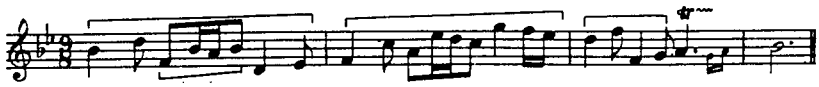
Η αναστροφή μπορεί να έχει έναν ελεύθερο χαρακτήρα, διατηρώντας μόνο μία επεξεργασία με αντίθετη κίνηση χωρίς διατήρηση των ίδιων διαστημάτων ή να αποτελεί μία τυπική και πιστή αναστροφή με διατήρηση στην αναστροφή των φθόγγων των ίδιων διαστημάτων, γεγονός που απαιτεί ιδιαίτερη προσοχή, γιατί μπορεί να εκτρέψει σε μακρινές τονικότητες.



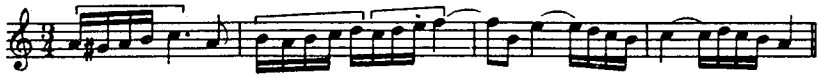
5. Συστολή (περιορισμός) του μοτίβου με συντόμευση του τελικού



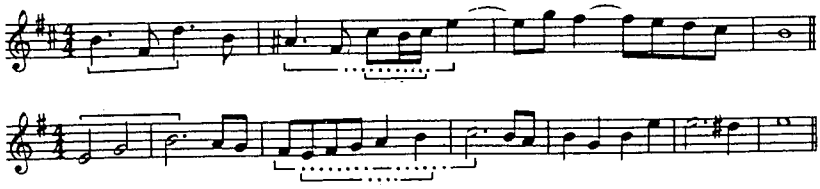
ή του αρχικού τμήματος.



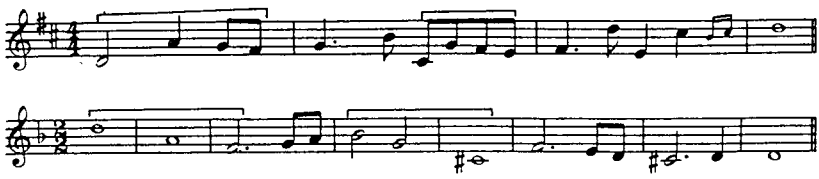
6. Επέκταση του μοτίβου με παράτασή του



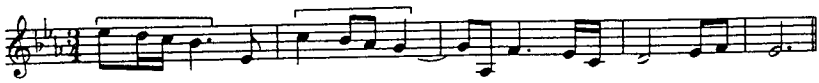
ή με προσθήκη νέων στοιχείων.



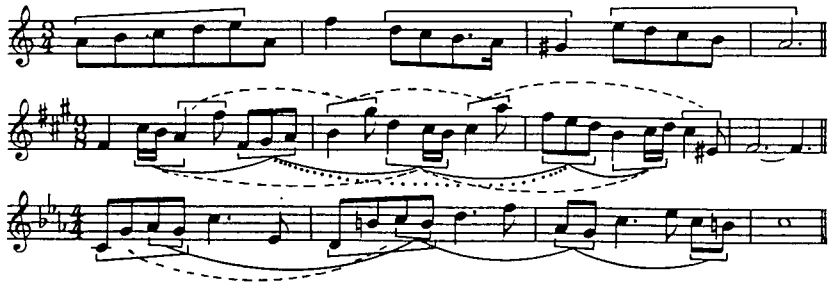
7. Σμίκρυνση, δηλαδή τροποποίηση της ρυθμικής διάρθρωσης του μοτίβου με αξίες μικρότερης διάρκειας.



8. Μεγέθυνση, δηλαδή τροποποίηση της ρυθμικής διάρθρωσης του μοτίβου με αξίες μεγαλύτερης διάρκειας.



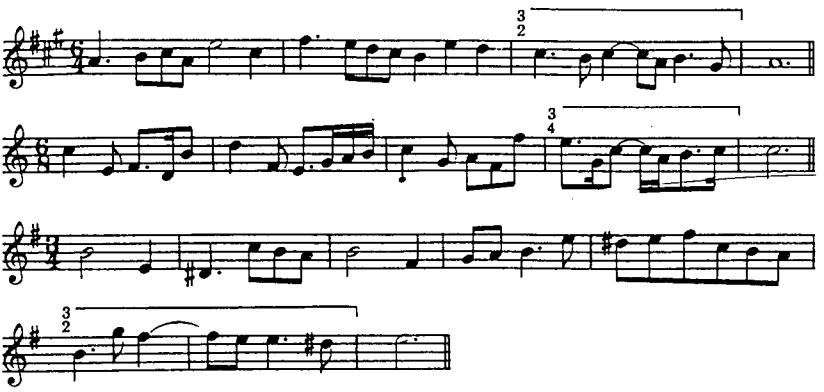
9. Απόσπαση μικρότερων δομικών στοιχείων από τις μοτιβικές μονάδες και συγκερασμός ή συνδυασμός τους.



Δ. Η αρμονική βάση της μελωδίας θα πρέπει να λαμβάνεται πρωταρχικά υπόψη στην κατασκευή της και με βασική φροντίδα τη σταθερή καθιέρωση της τονικότητας στην αρχή της μελωδίας.

Πέρα από τη σαφήνεια του συγχορδιακού υπόβαθρου της μελωδίας θα πρέπει να υπάρχει και μία καθορισμένη συνέπεια στη διαδοχή των συγχορδιών, ενώ για την κατάληξη της μελωδίας συχνά επιφυλάσσεται το αρμονικό υπόβαθρο μίας αρχικής μορφής της τελικής πτώσης V_{4-3} - I ή ακόμα η σύνδεση II (συχνά σε πρώτη αναστροφή με $7^{η}$) - V - I ή τέλος η ημιτελής (I - V) και η φρύγια πτώση (IV_6 - V).

Σχετική ακόμα με το αρμονικό υπόβαθρο της μελωδίας, που αντανακλά όμως άμεσα με διαφοροποίηση της μελωδίας, είναι η συχνή χρήση της συγκοπής σε πτώσεις σε μέτρα 6/4, 6/8, 3/4 ή 3/8, ώστε να προκληθεί το λεγόμενο σχήμα του ημιόλου, όπου στα τελευταία έξι μέρη των βασικών μέτρων δημιουργούνται ημιολικές μετρικές μονάδες, π.χ. των 3/2 ή 3/4.

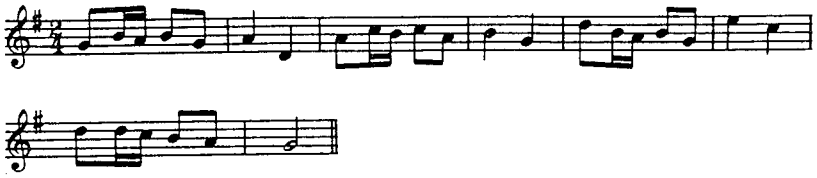


Ε. Κάθε φράση στη μελωδία δεν πρέπει να προσεγγίζει τα υψηλότερα όρια παραπάνω από μία φορά.

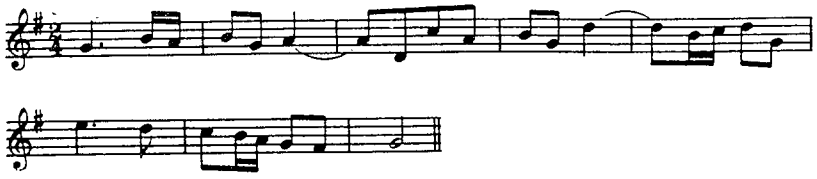
ΣΤ. Ενώ η πολυφωνική μελωδία της τονικής αντίστιξης στηρίζεται στη λειτουργική μονάδα του μοτίβου, δεν χρησιμοποιεί τη συμμετρία και την περιοδικότητα των πλατύτερων μελωδικών δομών της ομοφωνίας, π.χ.

φράσεις, περιόδους, αλλά εξασφαλίζει στη μελωδία της πολυφωνικής γραφής μία πλαστικότητα και διάρκεια στη ροή της.

Για παράδειγμα η παρακάτω ομοφωνικού τύπου διάρθρωση της μελωδίας:

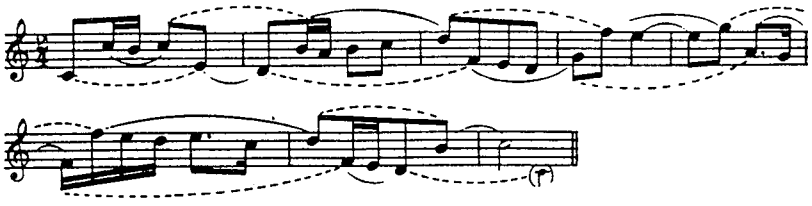


θα μπορούσε να μεταγγισθεί στην τονική πολυφωνία με την ακόλουθη διαφοροποίηση:



ζ. Μία αξιόλογη ακόμα τεχνική, αρκετά χαρακτηριστική στις μελωδίες της τονικής πολυφωνίας, είναι ο διαχωρισμός και η διάθλαση της μελωδίας σε διαφορετικά ηχοχρωματικά επίπεδα. Στην περίπτωση αυτή θα πρέπει να υπάρχει μία ρυθμική και μελωδική συνέχεια ανεξάρτητη στους υψηλούς και στους χαμηλούς φθόγγους, που δεν θα διασπά όμως τη συνέπεια του συνόλου.

Με άλλα λόγια τόσο το χαμηλό όσο και το υψηλό ηχοχρωματικό επίπεδο της διασπασμένης μελωδίας, θα πρέπει να έχουν μία ανεξαρτησία στη δομική οργάνωσή τους, χωρίς όμως αυτή η ανεξαρτησία να διασπά τη συνέχεια του συνόλου.



ΑΡΜΟΝΙΑ - ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

Η αντιστικτική γραφή στην τονική πολυφωνία ιστορικά εξελίσσεται σε μία εποχή, που δεν έχουν ακόμα αποκρυσταλλωθεί οριστικά οι αρμονικές αναγκαιότητες της ομοφωνίας, ούτε έχουν διευρυνθεί τα όρια της συγχορδίας.

Το αρμονικό υπόβαθρο της περιόδου αυτής αφορίζεται κυρίως:

1. Με τη χρησιμοποίηση των μειζόνων και ελασσόνων τρίφωνων συγχορδιών στην ευθεία κατάσταση και στις αναστροφές τους (η χρησιμοποίηση της δεύτερης αναστροφής είναι περιορισμένη, ενώ στα

πρώτα βήματά της αντιμετωπίζεται καμιά φορά πιο ελεύθερα, χωρίς δηλαδή προετοιμασία).

β. Με την αξιοποίηση των αρμονικών διαφωνιών (καθυστερήσεις, διαβατικοί φθόγγοι, ποικιλματικοί φθόγγοι, προηχήσεις, αποτζιατούρες συνηθέστερα με προηχούμενη ή προετοιμασμένη μορφή).

γ. Με την περιορισμένη εμφάνιση αλλοιωμένων συγχορδιών, όπως η $5^η$ ελαττωμένη (κυρίως σε πρώτη αναστροφή, καμιά φορά και σε ευθεία κατάσταση), ενώ η $5^η$ αυξημένη συναντάται αργότερα, ύστερα από την οριστική αποκρυστάλλωση της αρμονικής ελάσσονας κλίμακας, που περιέχει τη συνήχηση του διαστήματος αυτού.

δ. Με τη χρησιμοποίηση συγχορδιών με $7^η$, ενώ στον **Monteverdi** αποδίδεται η πρωτοπορία της χρησιμοποίησης της εβδόμης ελαττωμένης.

ε. Με την οριστικοποίηση των πτώσεων και των διαδοχών των συγχορδιών.

Εκτός βέβαια από τη συνηχητική οργάνωση της τονικής πολυφωνίας, η αρμονική αυτή θεώρηση αποτέλεσε ένα σημαντικό παράγοντα, που επέδρασε στην κατασκευή της μελωδίας. Έτσι ακόμα και όταν η μελωδία ηχούσε από μόνη της, δηλαδή χωρίς συνοδεία, θα έπρεπε να εμπεριέχει ένα αποδεκτό νοητό αρμονικό υπόβαθρο.

Η παρουσία αυτή της αρμονίας στη μελωδία εκδηλώνεται αφενός με τη διαφοροποίηση της πυκνότητας των φθόγγων μέσα στη μελωδία (τονικά κέντρα έλξης της μελωδίας και κατευθυντήριες τάσεις ανάλογα με τις αναγκαιότητες διαδοχής των συγχορδιών και των πτώσεων) και αφετέρου με την υπαγόρευση της ρυθμικής και μετρικής οργάνωσης της μελωδίας και της αρμονίας από τη διαδοχή των συγχορδιών (π.χ. χρησιμοποίηση σε ισχυρά μέρη φθόγγων της τονικής κλπ).

Η αρμονική βάση της τονικής πολυφωνίας αποτελείται συνήθως από διατονικές συγχορδίες, ενώ οι χρωματικές μεταβολές χρησιμοποιούνται σπανιότερα, π.χ. για να προετοιμάσουν μία ημιτελή πτώση στη δεσπόζουσα της μείζονας κλίμακας ή μία πτώση στη σχετική μείζονα της ελάσσονας κλίμακας. Αυτό σημαίνει, πως ορισμένες φορές η τετάρτη βαθμίδα της μείζονας κλίμακας υψώνεται ώστε να δημιουργηθεί προσαγωγέας της δεσπόζουσας ή στην ελάσσονα κλίμακα χαμηλώνει ο προσαγωγέας, ώστε να προκύψει η δεσπόζουσα της σχετικής μείζονας.

Οι παραπάνω μεταβολές αποτελούν και τις πρωτογενείς μετατροπικές μεταβολές στις μείζονες και ελάσσονες κλίμακες.

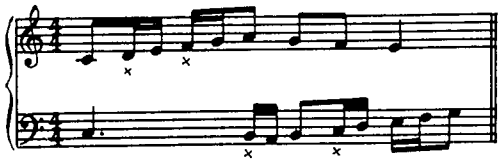
Οι συνηχητικοί νόμοι στην τονική πολυφωνία διαχωρίζουν τις διαστηματικές σχέσεις σε συμφωνίες (ταυτοφωνία, μικρή και μεγάλη τρίτη, καθαρή πέμπτη, μικρή και μεγάλη έκτη, όγδοη, μικρή και μεγάλη δέκατη, καθαρή δωδέκατη κλπ) και σε διαφωνίες (μικρή και μεγάλη δεύτερη, καθαρή τετάρτη, μικρή και μεγάλη έβδομη, μικρή και μεγάλη ένατη, αυξημένα και ελαττωμένα διαστήματα κλπ).

Οι συμφωνίες αποτελούν μία ελεύθερη επιλογή και προτεραιότητα, ενώ οι διαφωνίες χρησιμοποιούνται κάτω από ειδικές συνθήκες τόσο στα ασθενή όσο και στα ισχυρά μέρη των μέτρων.

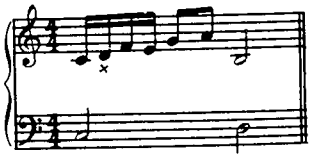
Η χρήση των διαφωνιών στα ασθενή μέρη γίνεται με τη μορφή των διαβατικών ή ποικιλματικών φθόγγων.

Ως παραλλαγές στην καθιερωμένη αυτή τεχνική της χρησιμοποίησης των διαφωνιών στα ασθενή μέρη αναφέρονται:

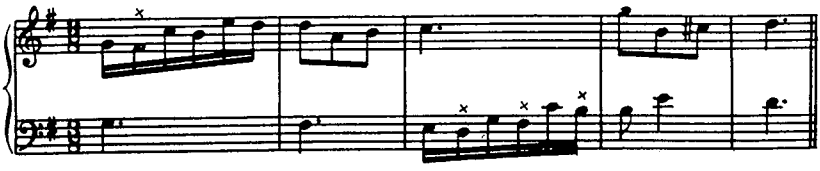
1. Η χρησιμοποίηση διαβατικών διαφωνιών στις υποδιαιρέσεις των ισχυρών μερών.



2. Η αναβολή της εμφάνισης των συμφωνιών μετά τις διαβατικές διαφωνίες με την παρεμβολή του αμέσως ψηλότερου ή χαμηλότερου φθόγγου.

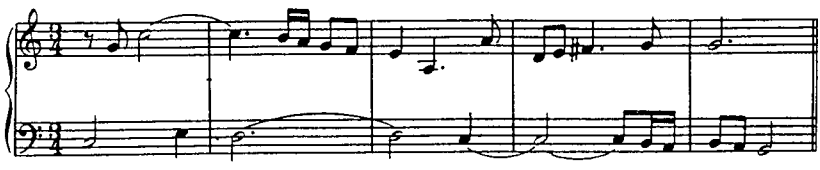


3. Η μη επαναφορά των ποικιλματικών φθόγγων στον γενεσιουργό βασικό φθόγγο.

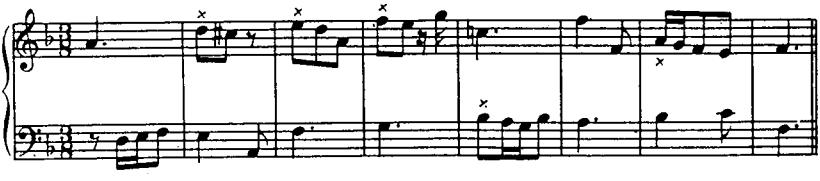


Η χρήση των διαφωνιών στα ισχυρά μέρη γίνεται με την τυπική μορφή των καθυστερήσεων, ενώ ως παρεκκλίσεις από την τυπική χρησιμοποίηση των καθυστερήσεων αναφέρονται:

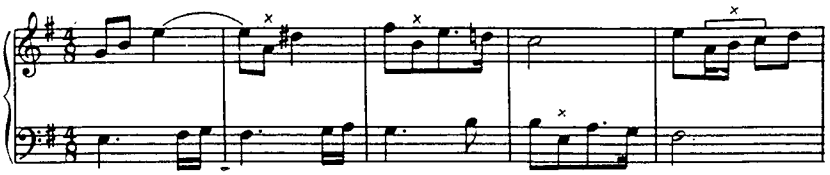
1. Η μετάθεση της λύσης της καθυστέρησης μετά το αμέσως μετά την καθυστέρηση ασθενές μέρος.



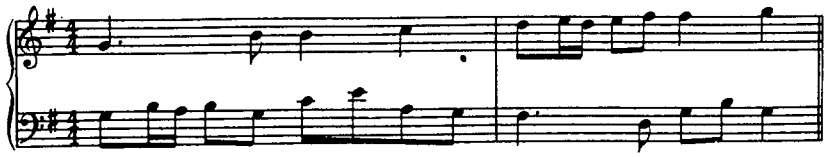
2. Η έλλειψη προετοιμασίας της διαφωνίας στο ισχυρό μέρος δίνοντας την ευχέρεια της χρησιμοποίησης της αποτζιατούρας, η οποία όμως συνήθως χρησιμοποιείται με προηχούμενη μορφή.



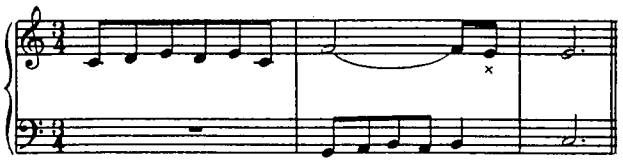
3. Η αναβολή της λύσης της καθυστέρησης ή της αποτζιατούρας με παρεμβολή άλλων φθόγγων ή παύσεων.



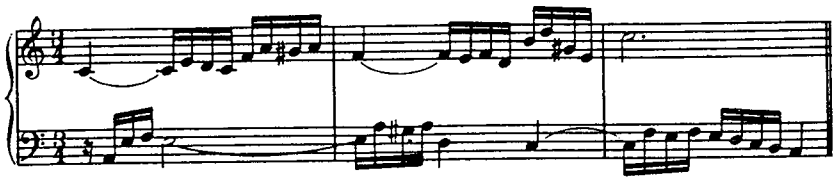
4. Η λύση της καθυστέρησης ή της αποτζιατούρας με κίνηση προς τα πάνω, ιδιαίτερα όταν αυτή γίνεται με διάστημα ημιτονίου, π.χ. όταν η διαφωνία αφορά τον προσαγωγέα.



5. Η λύση της καθυστέρησης σε διαφωνία με χαρακτήρα προήχησης.



6. Η λύση της καθυστέρησης σε πολλαπλές προηχήσεις των φθόγγων της συγχορδίας της λύσης.



ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΡΜΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΜΕΛΩΔΙΚΗ ΔΟΜΗ

Ως ιδιαιτερότητες της μελωδικής και αρμονικής γραφής της φούγκας θα μπορούσαν να επισημανθούν οι παρακάτω:

1. Η αποφυγή επανάληψης των ίδιων μελωδικών σχηματισμών.
2. Η αποφυγή ρυθμικών σχηματισμών με χαρακτήρα ανάπαιστου (υυ-).
3. Η επανάληψη ενός τονισμένου φθόγγου συχνά στη σοπράνο είναι μία ασυνήθιστη τακτική. Ένας τονισμένος φθόγγος συχνά ταυτίζεται με μία κορύφωση της αισθητικής έντασης, η οποία κορύφωση θα πρέπει να γίνεται

με περίσκεψη και φειδώ, καθότι διαφορετικά αμβλύνεται η αισθητική της σκοπιμότητα.

4. Η χρησιμοποίηση μεγάλων αξιών είναι έξω από το ύφος της τονικής πολυφωνίας του **Bach**. Η χρήση των αξιών έχει σχέση με τη ρυθμική μονάδα, ώστε θα πρέπει να μη χρησιμοποιούνται αξίες πέρα από το επταπλάσιο της ρυθμικής μονάδας. Για παράδειγμα όταν ρυθμική μονάδα είναι το δέκατο έκτο δεν χρησιμοποιούνται μεγαλύτερες αξίες από επτά δέκατα έκτα.

5. Η χρησιμοποίηση των αρπισμών δεν είναι απαγορευμένη. Εξάλλου ένας αρπισμός μπορεί να αποτελεί χαρακτηριστικό σχηματισμό μέσα στο θέμα. Όμως η χρησιμοποίηση των αρπισμών, ιδιαίτερα στα επεισόδια πρέπει να γίνεται περιορισμένα, γιατί διαταράσσει την ιδιαιτερότητα της φυσιογνωμίας της θεματικής οργάνωσης και συχνά κατευθύνει σε έναν αθεματισμό.

6. Η διακοπή της ροής της μελωδίας με παύση δεν θα πρέπει να γίνεται στο σημείο εισόδου μίας άλλης φωνής ούτε πριν από αυτό, αλλά συνήθως μετά την είσοδό της και αφού έχει ήδη παγιωθεί ο χαρακτήρας της.

7. Οι συζεύξεις και επαναλήψεις παρεστιγμένων φθόγγων δημιουργούν μία αναστολή στην εξέλιξη της μελωδικής ροής, ιδιότητα ξένη με το χαρακτήρα της φούγκας και της ευρύτερης πολυφωνίας.

8. Η χρησιμοποίηση συγχορδιών με $7^η$ ή ακόμα και τετράφωνων συγχορδιών με $9^η$, που είναι σπανιότατες, θα πρέπει να γίνεται κάτω από τις συνθήκες και τους περιορισμούς στην αντιμετώπιση των διαφωνιών (προετοιμασία, λύση).

9. Η δεύτερη αναστροφή των συγχορδιών δεν έχει συχνή χρήση, όπως επίσης και η ευθεία κατάσταση των ελαττωμένων συγχορδιών.

10. Οι ευθείες πέμπτες και όγδοες αποφεύγονται στις εξωτερικές φωνές και η οποιαδήποτε ανοχή τους βρίσκεται κάτω από τις αυστηρά εξαιρετικές περιπτώσεις της παραδοσιακής αρμονίας.

11. Για τις σύμφωνες συγχορδίες επιφυλάσσονται συχνά οι δυνατοί χρόνοι των μέτρων.

12. Οι χαρακτηριστικοί φθόγγοι των μετατροπιών θα πρέπει να φιλοξενούνται στους δυνατούς χρόνους.

13. Θα πρέπει να αποφεύγεται η ταυτόχρονη χρησιμοποίηση συγκοπών ή συζεύξεων στις εξωτερικές φωνές και στους δυνατούς χρόνους των μέτρων.

14. Η τελική πτώση ενδιάμεσα πρέπει να χρησιμοποιείται με επιφύλαξη, καθώς ο αρμονικός και αισθητικός της ρόλος επιφυλάσσεται για την κατάληξη της φούγκας.

ΕΠΕΚΤΑΣΗ ΤΗΣ ΦΟΡΜΑΣ

Την εποχή του Μπαρόκ η τεχνική της θεματικής επεξεργασίας και ανάπτυξης δεν φαίνεται να έχει ωριμάσει ακόμα. Ιδιαίτερα δεν φαίνεται να ευδοκιμεί στη φούγκα, που από τη φύση της δεν παρουσιάζει ελαστικότητα και ανοιχτές ανοχές στην επέκταση της φόρμας, καθότι από τα μέρη της άλλα είναι σαφώς προσδιορισμένα και πεπερασμένα (θεματικές εκθέσεις) και άλλα έχουν περισσότερο μετατροπική και λιγότερο θεματική σπουδαιότητα και όχι πλήρη ελευθερία στην επέκταση (επεισόδια).

Την εποχή λοιπόν του **Bach** η εκτασιμότητα της φόρμας αντί των τεχνικών της θεματικής επεξεργασίας και ανάπτυξης χρησιμοποιεί συχνά τις τεχνικές της εσωτερικής θεματικής διαστολής της φόρμας. Οι τεχνικές αυτές

σε αντίθεση με την ελεύθερη αναπαραγωγιμότητα και εξέλιξη των τεχνικών της θεματικής επεξεργασίας και ανάπτυξης χαρακτηρίζονται από ένα μεγαλύτερο σεβασμό στη θεματική ιδέα.

Η εσωτερική θεματική διαστολή μπορεί να πραγματοποιηθεί με τις ακόλουθες τεχνικές:

1. Με αρμονικές και μελωδικές αλυσίδες, που κατευθύνουν σε μία επέκταση της φόρμας με τη μελωδική ή τονική μετακίνηση σχηματισμών του θέματος, του αντιθέματος ή της codetta.

2. Με μιμήσεις, με τις οποίες το μέγεθος μίας αρχικής ιδέας μετατίθεται (μεγαλώνει) με τη σταδιακή είσοδο των φωνών και στην ουσία η επέκταση της φόρμας πραγματοποιείται από την ηχοχρωματική (διασπορά σε διάφορες φωνές) και την πολυφωνική μετακίνηση των μελωδικών σχηματισμών.

3. Με cantus firmus θεματική επεξεργασία, στην οποία ένα θέμα (μουσική ιδέα) χρησιμοποιείται ως cantus firmus σε διάφορες φωνές και έτσι εξασφαλίζει μία εσωτερική διαστολή, αλλά ταυτόχρονα και ισχυρή θεματική συνοχή (από την επιμονή του θέματος ως cantus firmus) της φόρμας.

ΑΛΥΣΙΔΕΣ

Την περίοδο του Μπαρόκ, όπως προαναφέρθηκε, δεν έχουν εξελιχθεί ακόμα οι τεχνικές της θεματικής επεξεργασίας και ανάπτυξης, όπως αυτές διαμορφώθηκαν την επόμενη περίοδο του κλασικισμού με πρωτοπόρους τους συνθέτες της Σχολής του Mannheim.

Έτσι την εποχή του Μπαρόκ για την επέκταση και ανάπτυξη της φόρμας χρησιμοποιήθηκαν κυρίως οι τεχνικές της εσωτερικής διαστολής της φόρμας. Με τις τεχνικές αυτές διευρύνεται η φόρμα χωρίς να διαφοροποιούνται οι βασικές της δομές, σε αντίθεση με τις μεταγενέστερες τεχνικές της θεματικής ανάπτυξης και επεξεργασίας, που κατευθύνονται κυρίως στην παραλλαγή των αρχικών ιδεών (π.χ. σμίκρυνση, μεγέθυνση, αφαίρεση ή προσθήκη φθόγγων κλπ). Για παράδειγμα με την αναπαραγωγή ενός αρχικού μοντέλου μίας αλυσίδας επεκτείνεται η φόρμα χωρίς να μεταβάλλεται το αρχικό μοντέλο ή η μεταφορά με μίμηση σε διάφορες φωνές μίας αρχικής ιδέας μεγαλώνει το σύνολο της φόρμας χωρίς τη μεταβολή της αρχικής ιδέας.

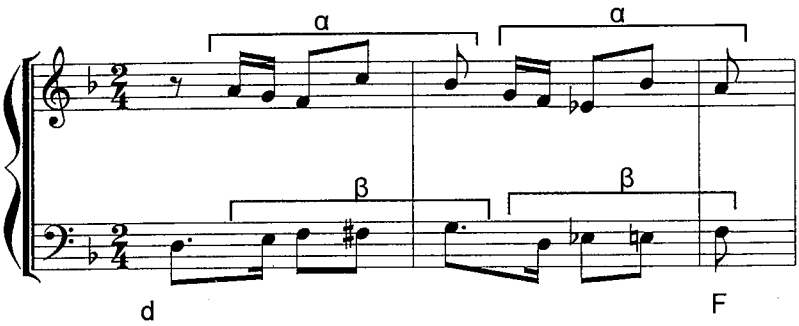
Οι αλυσίδες την εποχή του Μπαρόκ έχουν μία πιο χαλαρή μορφή (π.χ. αναπαραγωγή ενός σχηματισμού μόνο σε μία φωνή ενώ οι άλλες φωνές κινούνται ελεύθερα) και παρουσιάζονται με διάφορες μορφές.

ΕΙΔΗ ΑΛΥΣΙΔΑΣ ΑΝΑΛΟΓΑ ΜΕ ΤΗ ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΤΟΥΣ ΔΟΜΗ

Απλή αλυσίδα

Σ' αυτή οι αρχικοί σχηματισμοί διατηρούνται σταθεροί και αναπαράγονται στην ίδια φωνή.

1η φωνή: _____
2η φωνή: .....
.....
..... κλπ

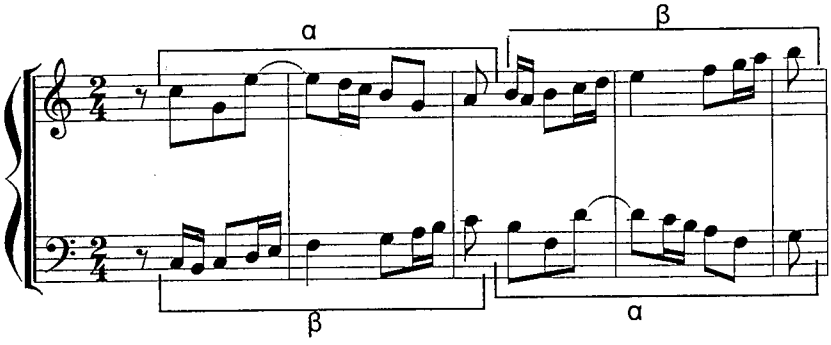


Πολυφωνική αλυσίδα

Σ' αυτή οι αρχικοί σχηματισμοί εναλλάσσονται στις διάφορες φωνές. Η πολυφωνική αλυσίδα εκτός από το χαρακτήρα της αλυσίδας εμπεριέχει κορυφαίες πολυφωνικές τεχνοτροπίες, δηλαδή τεχνική της διπλής αντίστιξης, αφού οι σχέσεις των φωνών αναστρέφονται και διαγώνια (χιαστί) πολυφωνία, αφού η μεταφορά της αρχικής ιδέας από τη μία φωνή στην άλλη δίνει την αίσθηση μίας διπλής μίμησης μεταξύ των φωνών.

1η φωνή:_____
2η φωνή:..... .....

_____ _____
..... κλπ

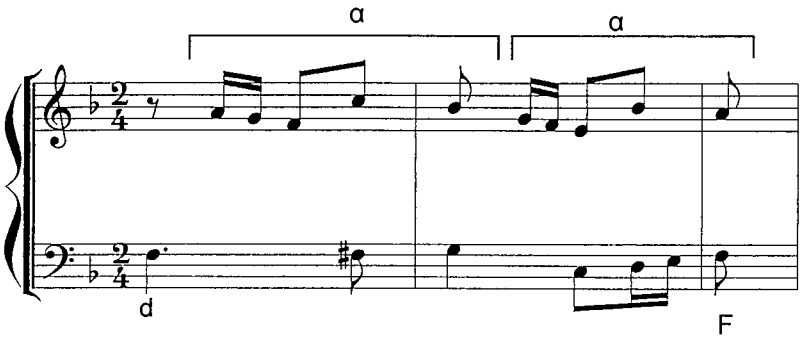


Ελεύθερη αλυσίδα

Σ' αυτή η αναπαραγωγή της αρχικής ιδέας ή ιδεών γίνεται σε μία ή περισσότερες αλλά όχι όλες τις φωνές, ενώ οι άλλες κινούνται ελεύθερα. Η ελεύθερη αλυσίδα μπορεί να έχει απλό ή πολυφωνικό χαρακτήρα.

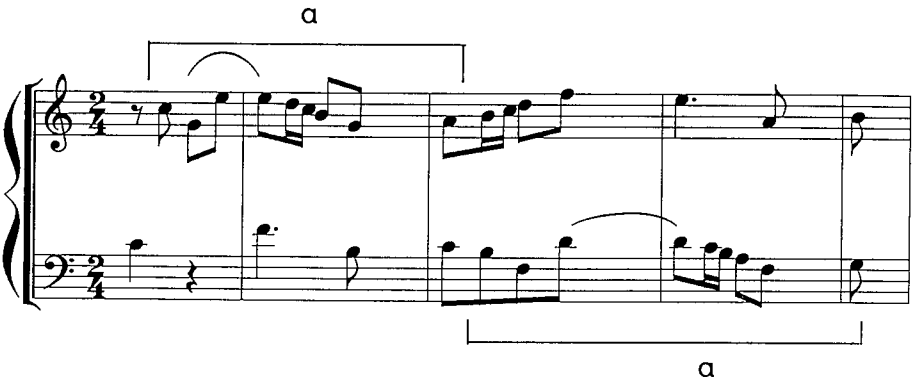
Ελεύθερη απλή αλυσίδα

1η φωνή:_____
2η φωνή:..... _____
_ _ _ _ _ _ κλπ



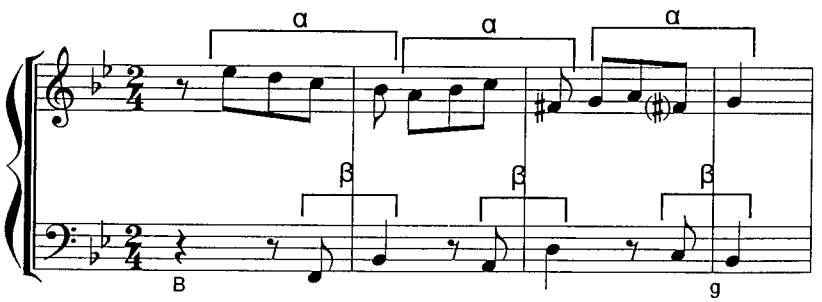
Ελεύθερη πολυφωνική αλυσίδα

1η φωνή:_____
2η φωνή:..... .....
3η φωνή:_ _ _ _ _____
~ ~ ~ ~ κλπ



Ρυθμική αλυσίδα

Σ' αυτή αναπαράγεται μόνο ρυθμικά μία αρχική ιδέα χωρίς να διατηρούνται οι αναλογίες των διαστηματικών της δομών. Εξαιτίας του ότι ο ισχυρότερος δομικός παράγοντας ενός μοτίβου είναι ο ρυθμός διατηρείται ισχυρή συγγένεια στις αναπαραγόμενες με σταθερό ρυθμό αλλά διαφορετικά διαστήματα ιδέες.



ΕΙΔΗ ΑΛΥΣΙΔΑΣ ΑΝΑΛΟΓΑ ΜΕ ΤΟ ΑΡΜΟΝΙΚΟ ΤΟΥΣ ΥΠΟΒΑΘΡΟ

Μετατροπικές αλυσίδες

Στις μετατροπικές αλυσίδες οι αναπαραγωγές του αρχικού σχηματισμού γίνονται σε διαφορετικές τονικότητες. Έχουν το πλεονέκτημα των ισχυρών τονικά μεταβολών, αλλά ταυτόχρονα και το μειονέκτημα των περιορισμένων δυνατοτήτων για ανάπτυξη, εξαιτίας του ότι οι μετατροπίες την εποχή του Μπαρόκ είναι κοντινές και η μετάβαση με τις αλυσίδες αυτές σύντομη, ενώ θα μπορούσαν να εξασφαλίσουν κάποια μεγαλύτερα περιθώρια για ανάπτυξη με τη χρησιμοποίηση δευτερευουσών δεσποζουσών βαθμίδων μέσα σε μία ευρύτερη τονικότητα.

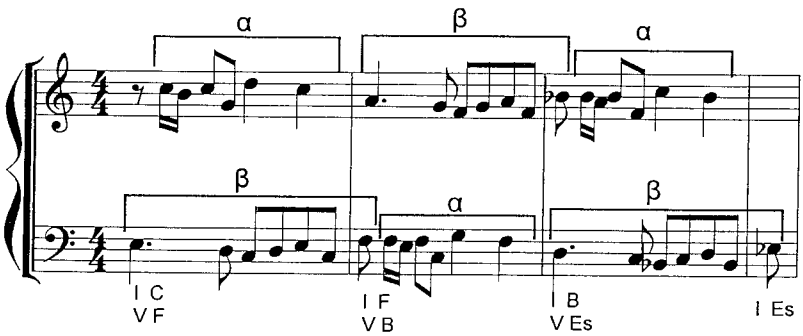
Σειρά τονικοτήτων

← α
κλπ Es B F **C** G D A E κλπ
β →

Οι μετατροπικές αλυσίδες μπορεί να πραγματοποιηθούν προς δύο κατευθύνσεις, την α και τη β.

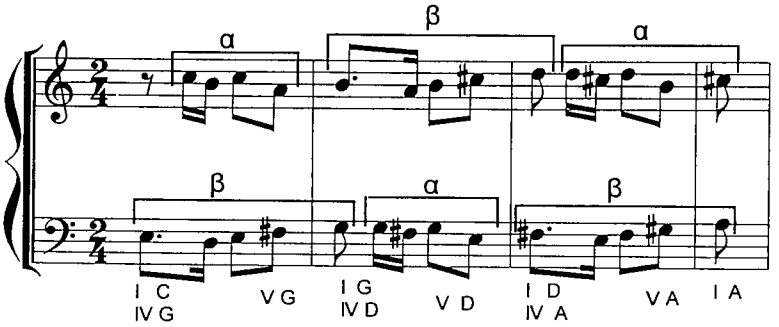
Στην α κατεύθυνση η κάθε τονικότητα γίνεται δεσπόζουσα για την επόμενη:

I
V - I
V - I κλπ



Στη β κατεύθυνση η κάθε τονικότητα γίνεται υποδεσπόζουσα για την επόμενη:

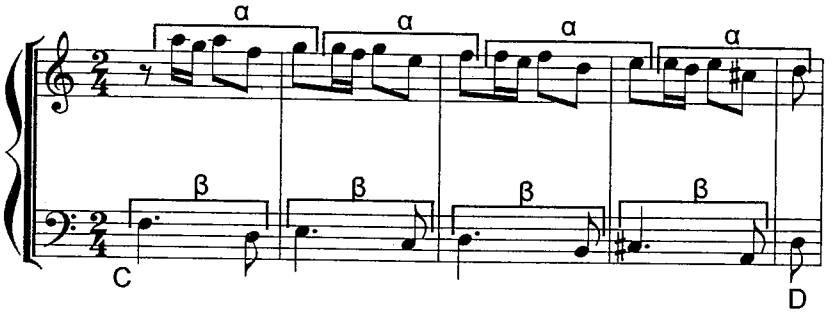
I
IV - (V) - I
IV - (V) - I κλπ



Μη μετατροπικές αλυσίδες

Σ' αυτές οι αναπαραγωγές του αρχικού σχηματισμού γίνονται στην ίδια ή σε διαφορετικές κλίμακες, αλλά όχι κάθε φορά σε διαφορετική κλίμακα και μετά την ολοκλήρωση μίας ικανοποιητικής ανάπτυξης εμφανίζεται ένας χαρακτηριστικός φθόγγος (συνήθως ο προσαγωγέας) της νέας κλίμακας με τελική μετατροπική μετακίνηση σ' αυτή.

Οι μη μετατροπικές αλυσίδες μπορούν να οδηγήσουν σε οποιαδήποτε τονικότητα, ενώ ταυτόχρονα εξασφαλίζουν την επιθυμητή ανάπτυξη, υστερώντας βέβαια μικροδομικά σε τονική συνάφεια σε σχέση με τις μετατροπικές αλυσίδες, όχι όμως και στην τονική ευκρίνεια του τελικού σκοπού, δηλαδή της τελικής τονικότητας στην οποία κατευθύνουν.



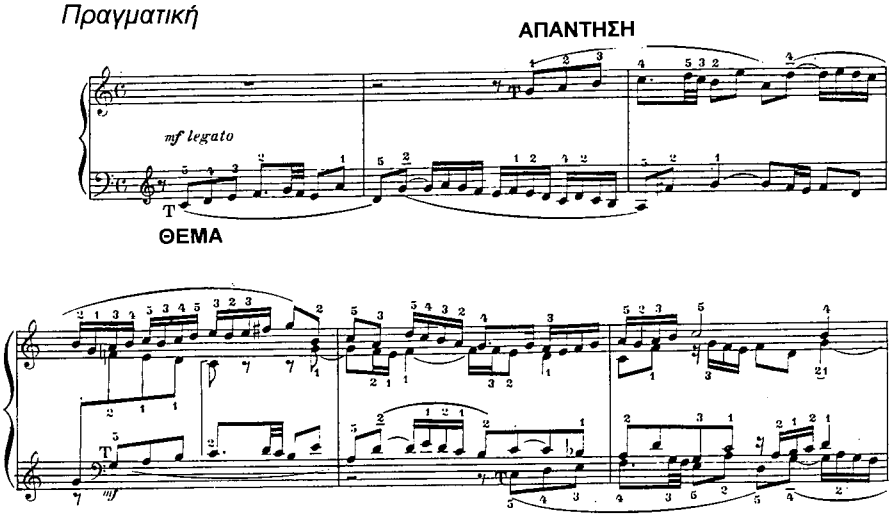
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ

ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ

ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΤΩΝ ΑΠΑΝΤΗΣΕΩΝ ΤΟΥ DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER

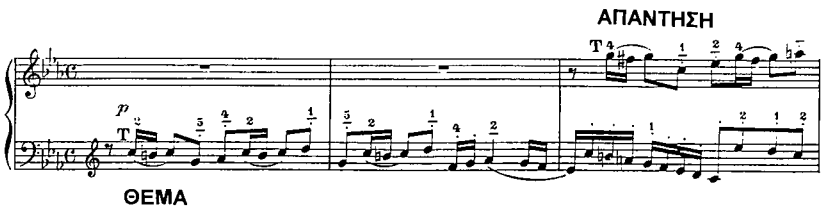
ΤΕΥΧΟΣ Α

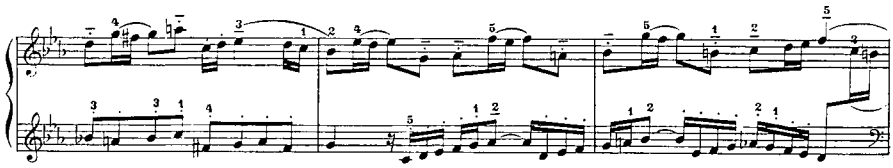
Φούγκα I (C)
Πραγματική



Φούγκα II (c)
Τονική

Θέμα:	$T_{1\text{-}7\text{-}1}$ - Δ_1 - T_6
Απάντηση:	$\Delta_{1\text{-}7\text{-}1}$ - T_1 - Δ_6

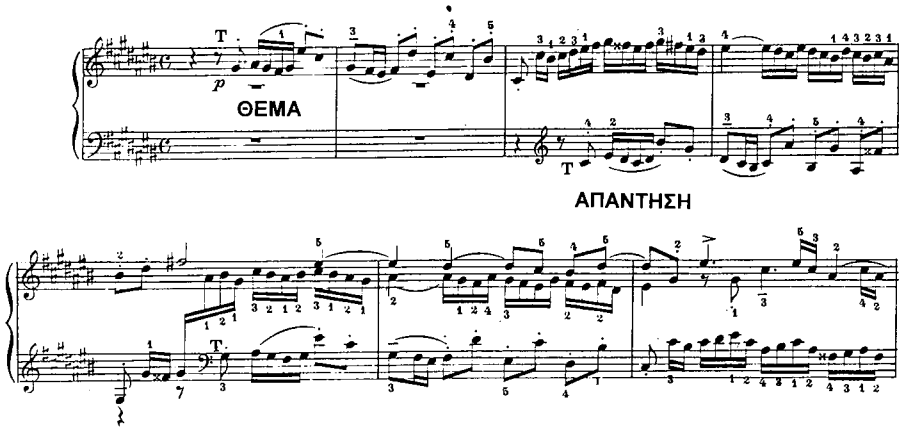




Φούγκα III (Cis)

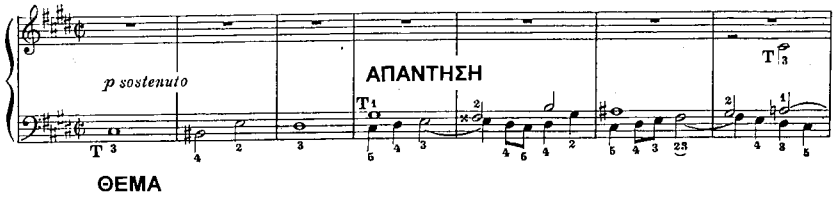
Τονική

Θέμα:	Δ_1 - T_6
Απάντηση:	T_1 - Δ_6



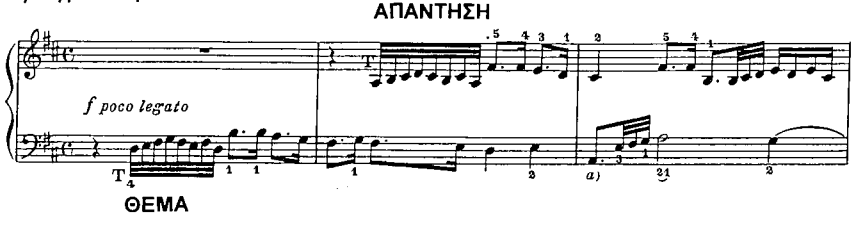
Φούγκα IV (cis)

Πραγματική

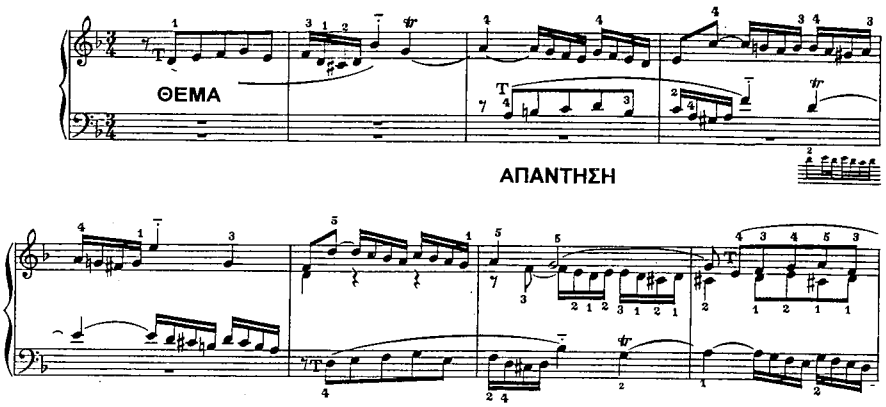


Φούγκα V (D)

Πραγματική

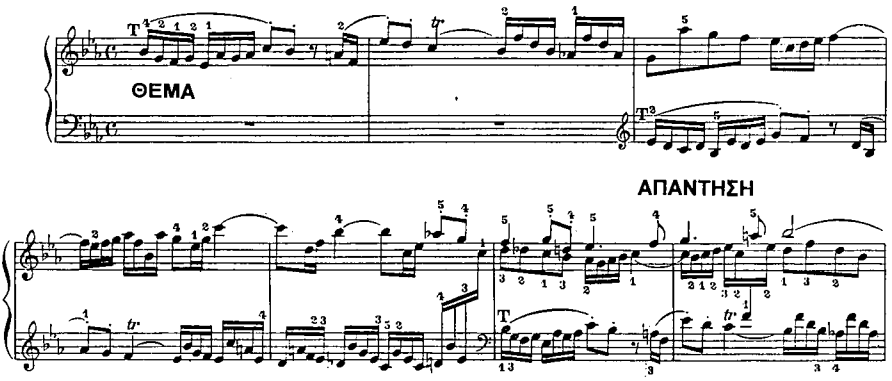


Φούγκα VI (d)
Πραγματική



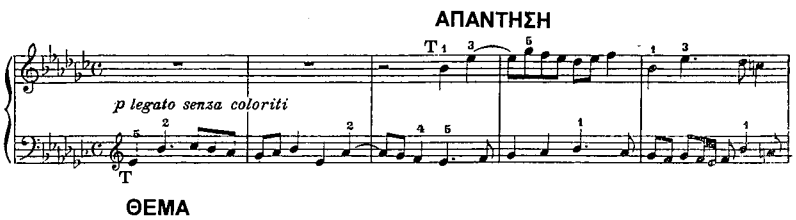
Φούγκα VII (Es)
Τονική

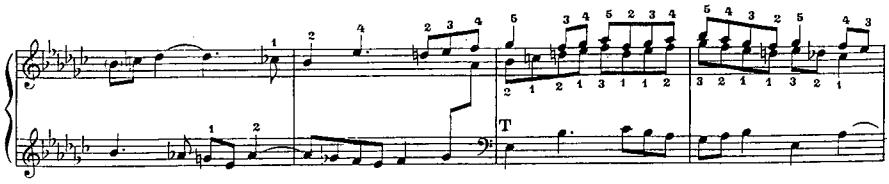
Θέμα:	$Δ_1$ - T_3.....$Δ_7$.....
Απάντηση:	T_1 - $Δ_3$.....T_7.....



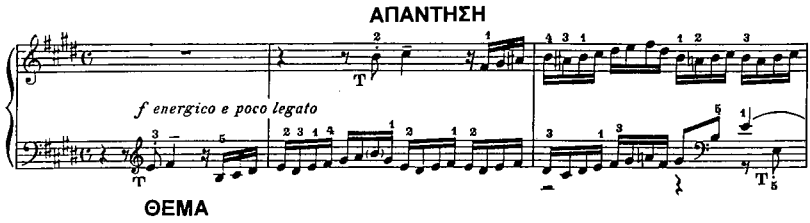
Φούγκα VIII (es)
Τονική

Θέμα:	T_1 - $Δ_1$ - T_6
Απάντηση:	$Δ_1$ - T_1 - $Δ_6$

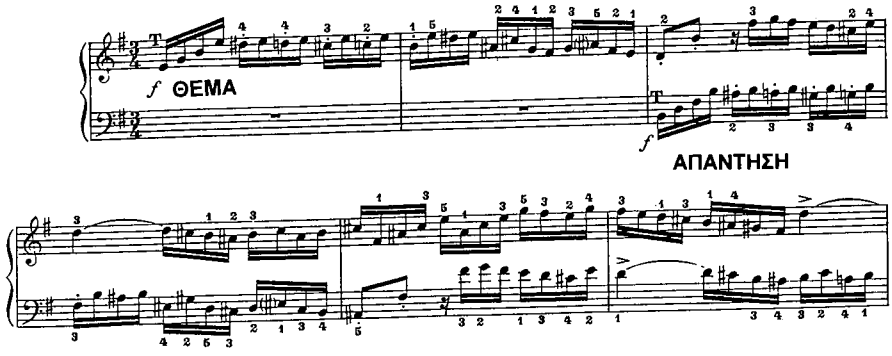




Φούγκα IX (E)
Πραγματική

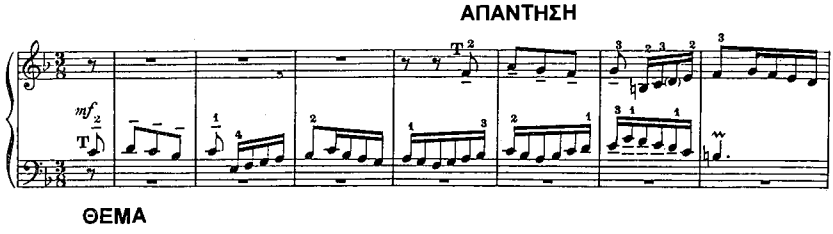


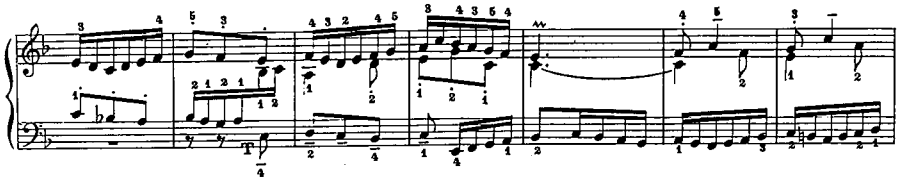
Φούγκα X (e)
Πραγματική



Φούγκα XI (F)
Τονική

Θέμα:	$Δ_1$ - T_6
Απάντηση:	T_1 - $Δ_6$

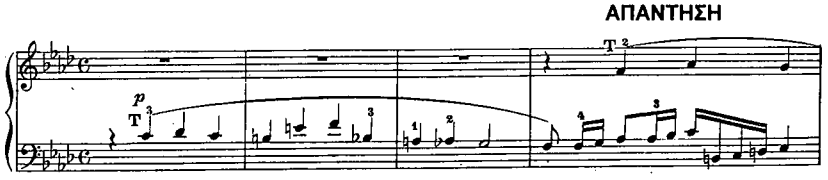


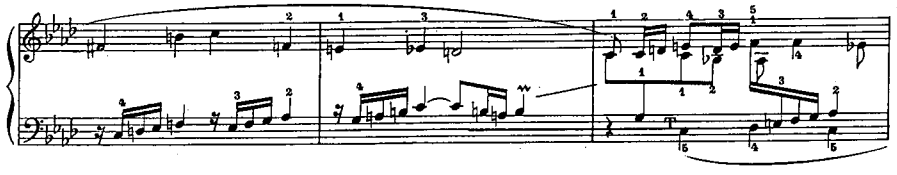


Φούγκα XII (f)

Τονική

Θέμα:	$Δ_1$ -T_6
Απάντηση:	T_1 - $Δ_6$

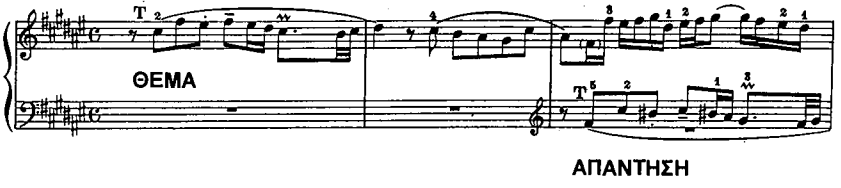


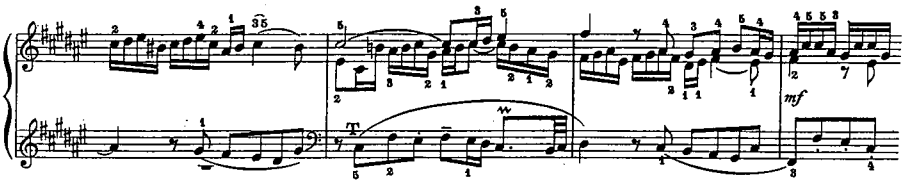


Φούγκα XIII (Fis)

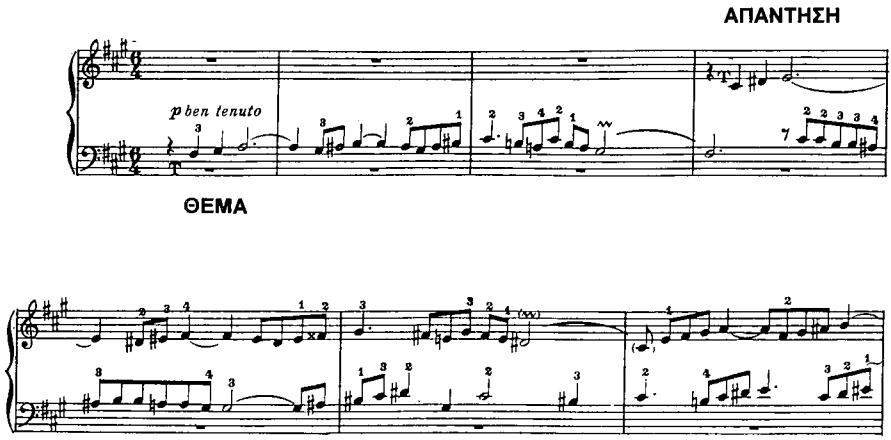
Τονική

Θέμα:	$Δ_1$ - T_1
Απάντηση:	T_1 - $Δ_1$

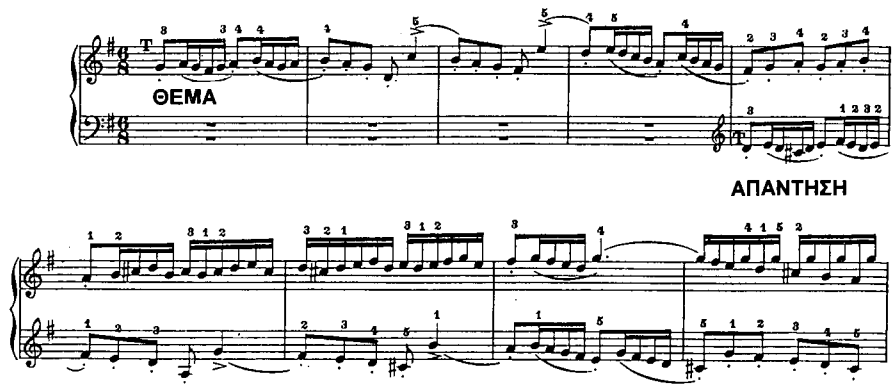




Φούγκα XIV (fis)
Πραγματική

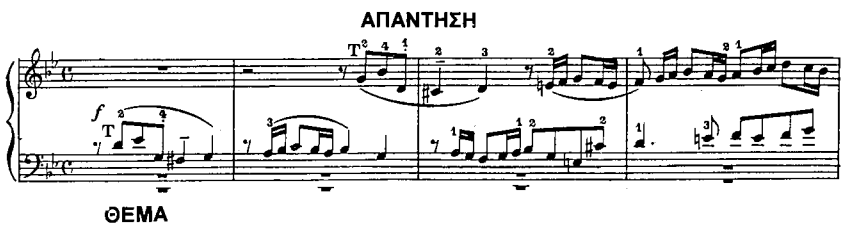


Φούγκα XV (G)
Πραγματική



Φούγκα XVI (g)
Τονική

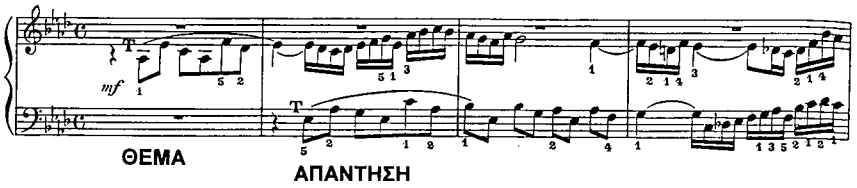
Θέμα:	$Δ_1$ - T_6
Απάντηση:	T_1 - $Δ_6$



Φούγκα XVII (Aes)

Τονική

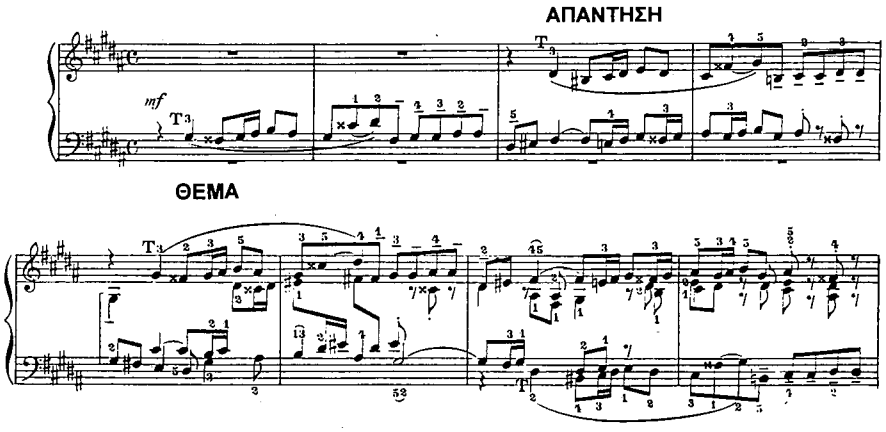
Θέμα:	T_1 - Δ_1 - T_3
Απάντηση:	Δ_1 - T_1 - Δ_3



Φούγκα XVIII (gis)

Τονική

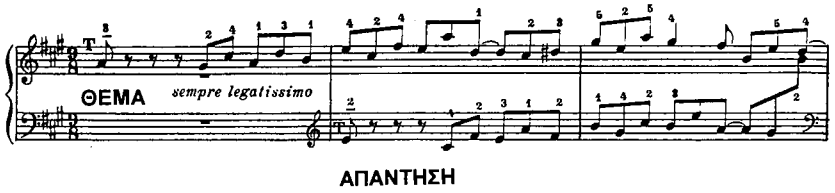
(Το θέμα μετά την τονική οδεύει σε φθόγγο εκτός του εξαχόρδου της τονικής με τη σχέση T_1 - Δ_3, στην περίπτωση αυτή η απάντηση από τον φθόγγο αυτόν και μετά είναι μία $2^η$ χαμηλότερα από την $5^η$)



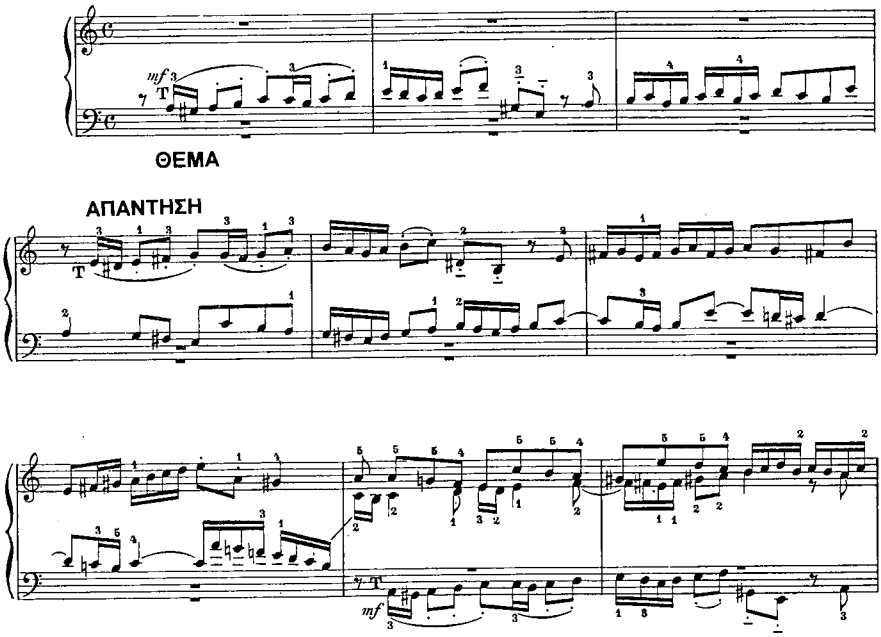
Φούγκα XIX (A)

Τονική

Θέμα:	T_1 - $\Delta_{3\text{-}6}$ - T_1
Απάντηση:	Δ_1 - $T_{3\text{-}6}$ - Δ_1

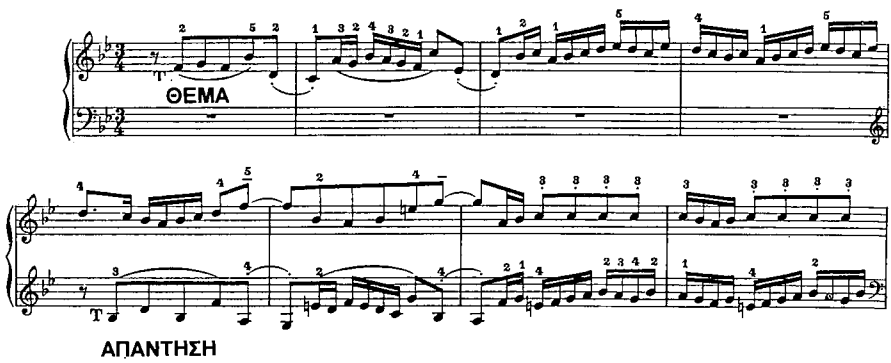


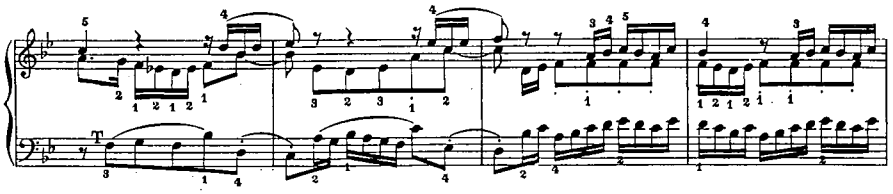
Φούγκα XX (a)
Πραγματική



Φούγκα XXI (B)
Τονική

Θέμα:	$Δ_1$ - T_6 - $Δ_1$ - T_1
Απάντηση:	T_1 - $Δ_6$ - T_1 - $Δ_1$

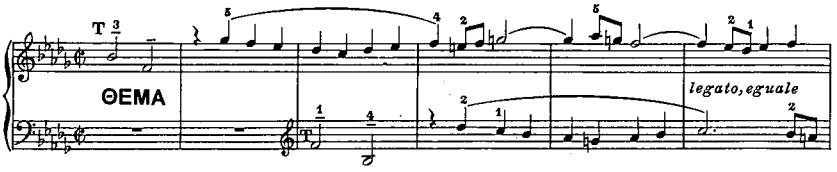




Φούγκα XXII (b)

Τονική

Θέμα:	T_1 - Δ_1 - T_6
Απάντηση:	Δ_1 - T_1 - Δ_6



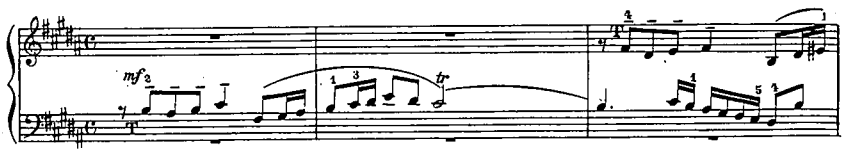
ΑΠΑΝΤΗΣΗ

Φούγκα XXIII (H)

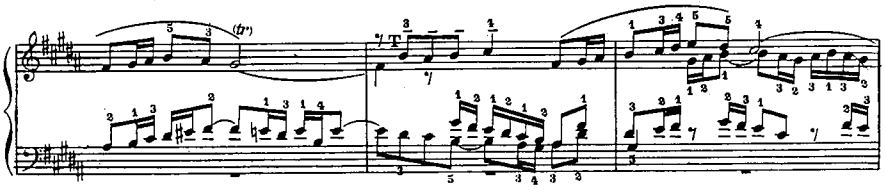
Τονική

(Το θέμα μετά την τονική οδεύει σε φθόγγο εκτός του εξαχόρδου της τονικής με τη σχέση T_1 - Δ_3, στην περίπτωση αυτή η απάντηση από τον φθόγγο αυτόν και μετά είναι μία $2^η$ χαμηλότερα από την $5^η$)

ΑΠΑΝΤΗΣΗ

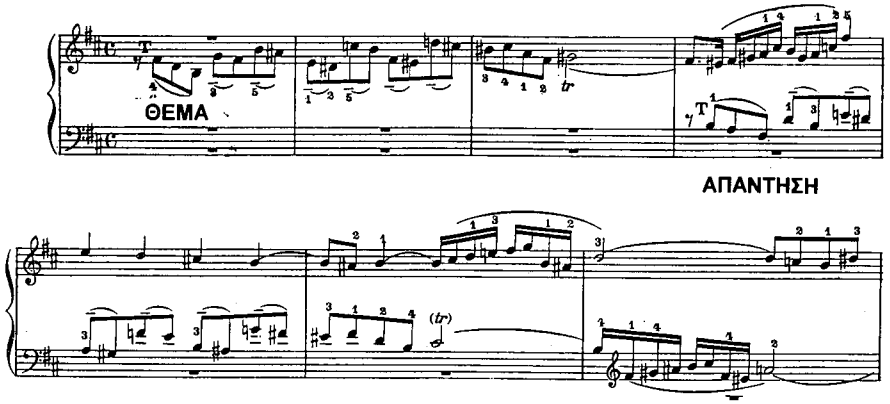


ΘΕΜΑ



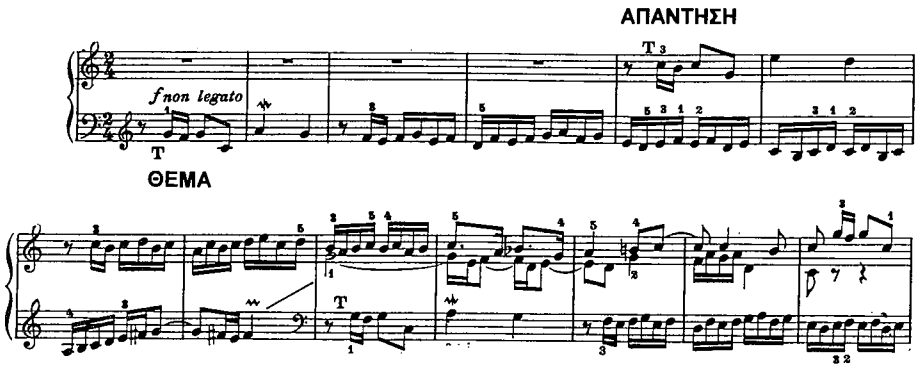
Φούγκα XXIV (h)
Τονική

Θέμα:	$Δ_1$ - T_3 ..... Δ ....
Απάντηση:	T_1 - $Δ_3$ .... T ....



ΤΕΥΧΟΣ Β

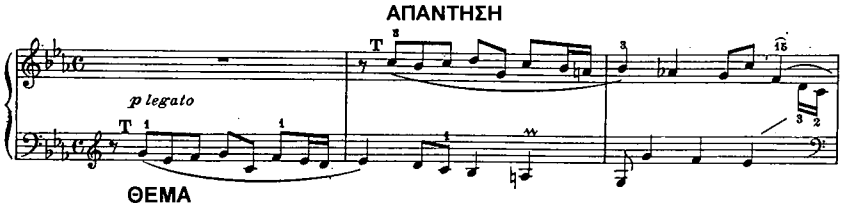
Φούγκα I (C)
Πραγματική



Φούγκα II (c)

Τονική

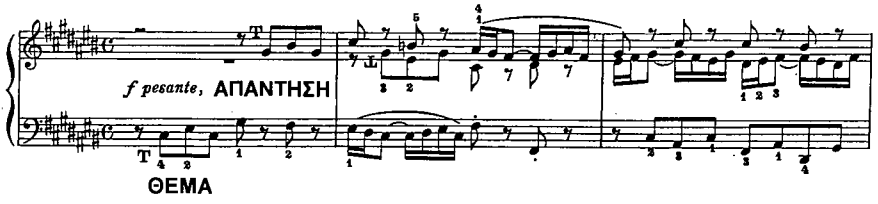
Θέμα:	$Δ_1$ - T_3
Απάντηση:	T_1 -$Δ_3$



Φούγκα III (Cis)

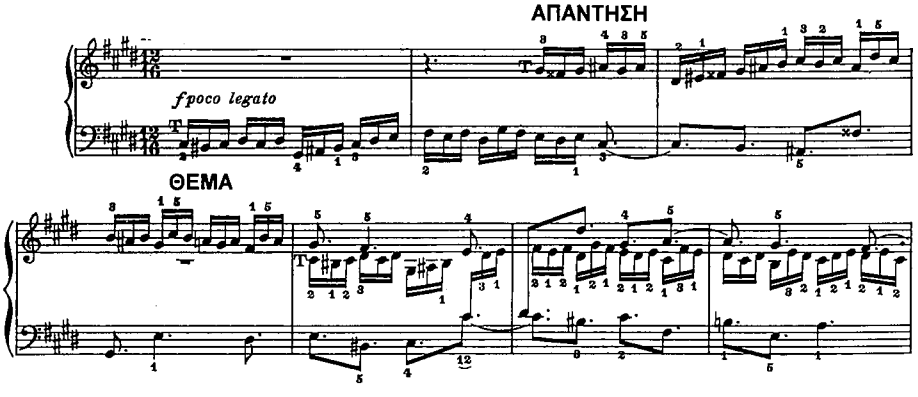
Τονική

Θέμα:	$T_{1\text{-}3\text{-}1}$ - $Δ_1$
Απάντηση:	$Δ_{1\text{-}3\text{-}1}$ - T_1

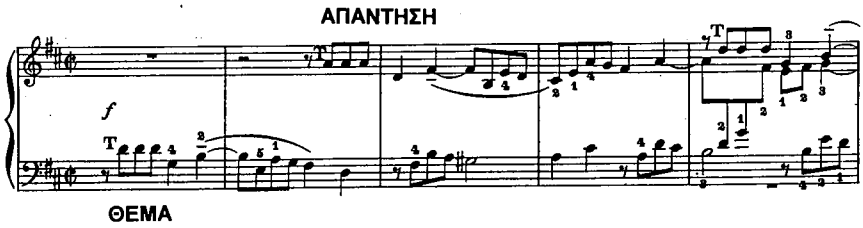


Φούγκα IV (cis)

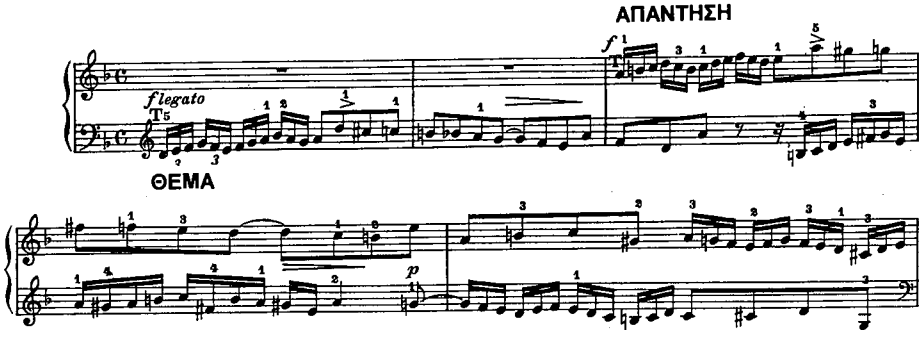
Πραγματική



Φούγκα V (D)
Πραγματική

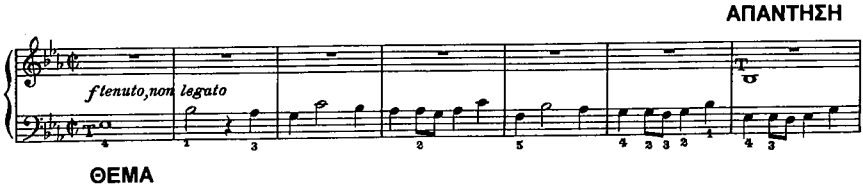


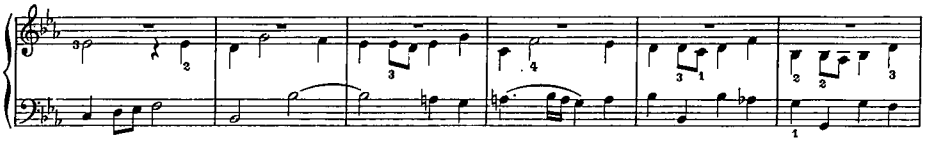
Φούγκα VI (d)
Πραγματική)



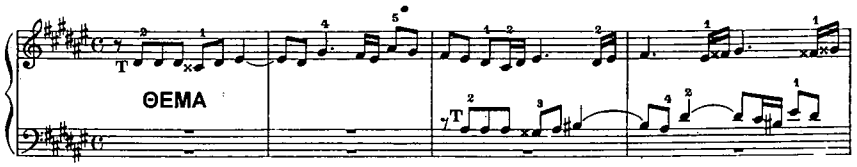
Φούγκα VII (Es)
Τονική

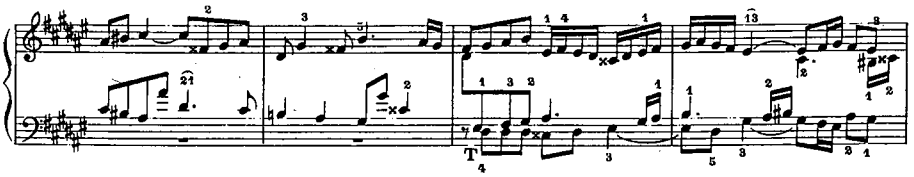
Θέμα:	T_1 - $Δ_1$ - T_4
Απάντηση:	$Δ_1$ - T_1 - $Δ_4$



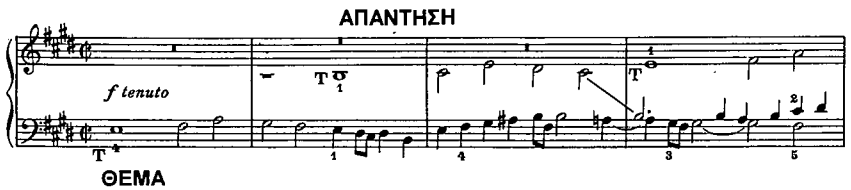


Φούγκα VIII (des)
Πραγματική

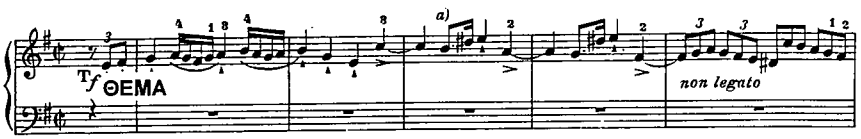


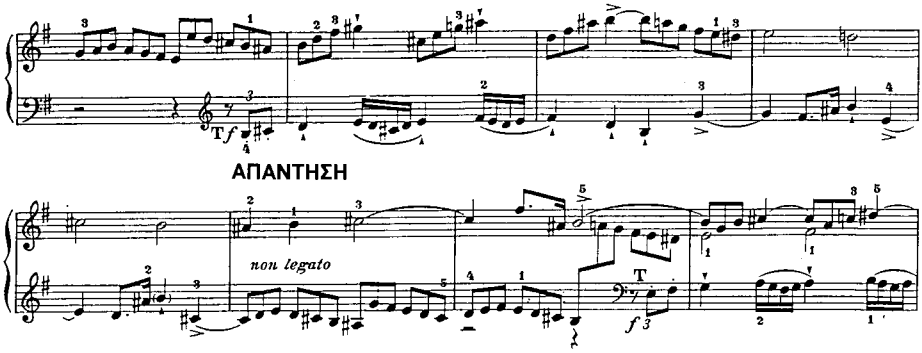


Φούγκα IX (E)
Πραγματική



Φούγκα X (e)
Πραγματική



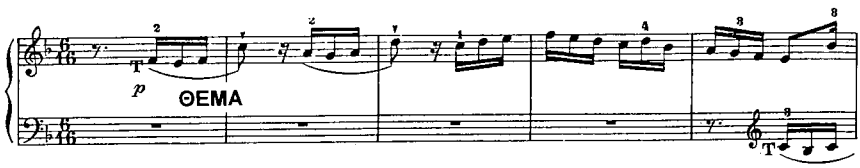


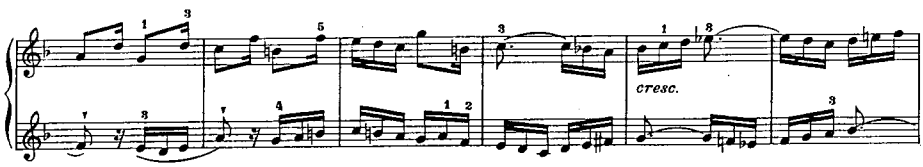
Φούγκα XI (F)

Τονική

Θέμα:	$T_{1\text{-}7\text{-}1}$ - $Δ_1$ - T_3
Απάντηση:	$Δ_{1\text{-}7\text{-}1}$ - T_1 - $Δ_3$

(Η $Δ_7$ αρχικά είναι χαμηλωμένη, προφανώς γιατί αντιμετωπίζεται αρμονικά ως $7^{η}$ της δεσπόζουσας της τετάρτης της C, που είναι η τονικότητα της απάντησης)

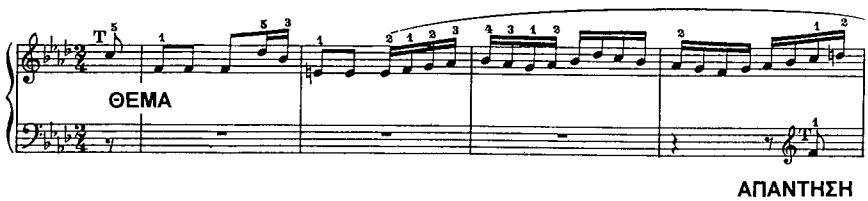


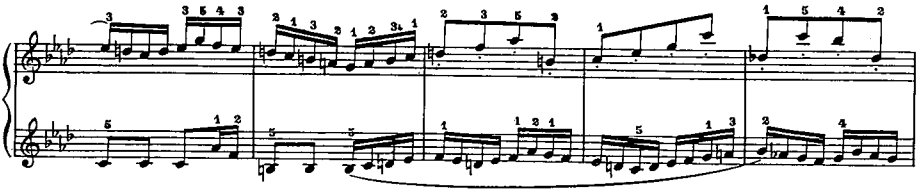


Φούγκα XII (f)

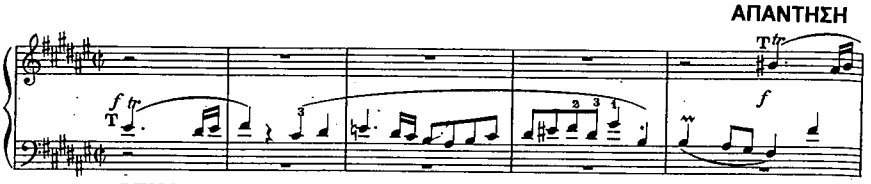
Τονική

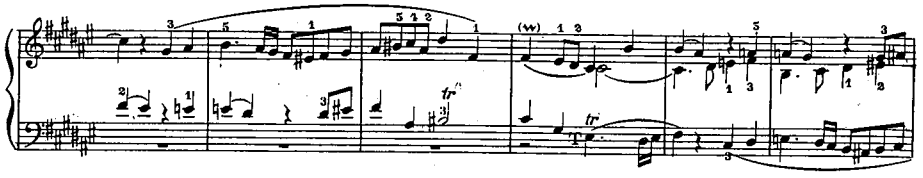
Θέμα:	$Δ_1$ - T_1
Απάντηση:	T_1 - $Δ_1$





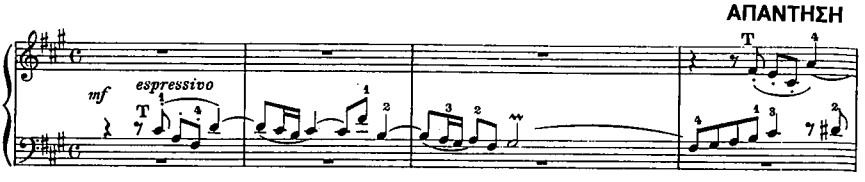
Φούγκα XIII (Fis)
Πραγματική

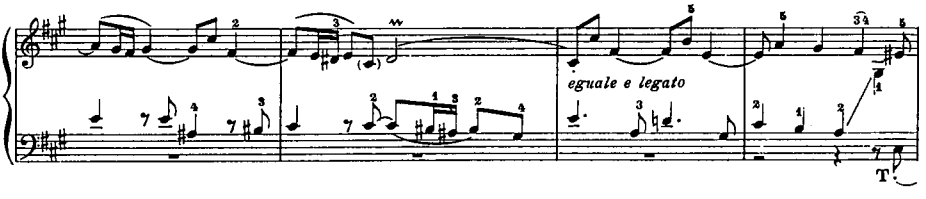




Φούγκα XIV (fis)
Τονική

Θέμα:	$Δ_1$ - T_3
Απάντηση:	T_1 - $Δ_3$

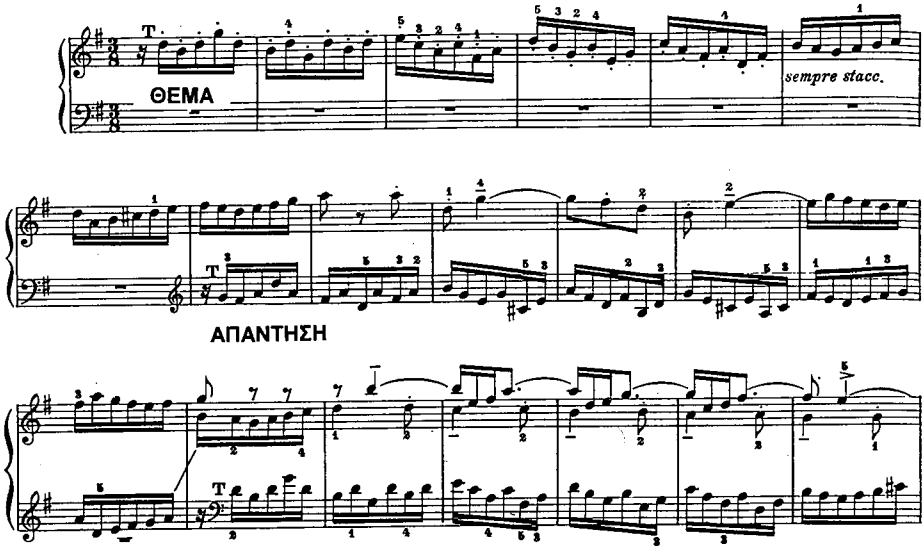




Φούγκα XV (G)

Τονική

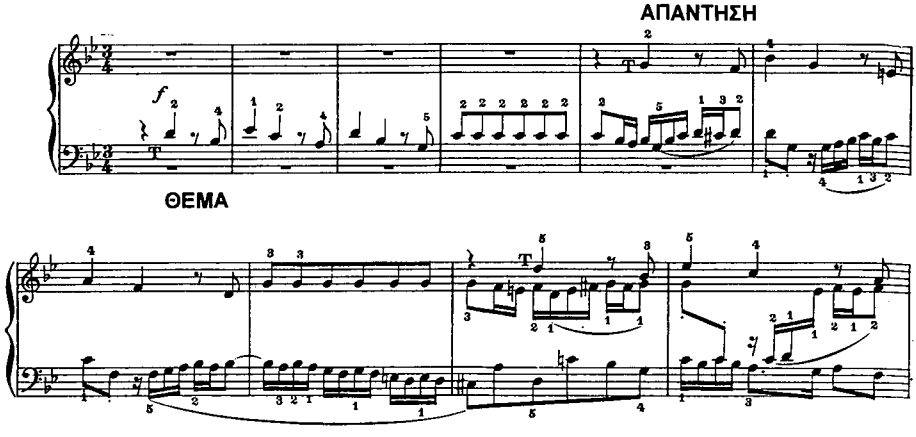
Θέμα:	Δ_1 - T_3 ....Δ
Απάντηση:	T_1 - Δ_3 ....T



Φούγκα XVI (g)

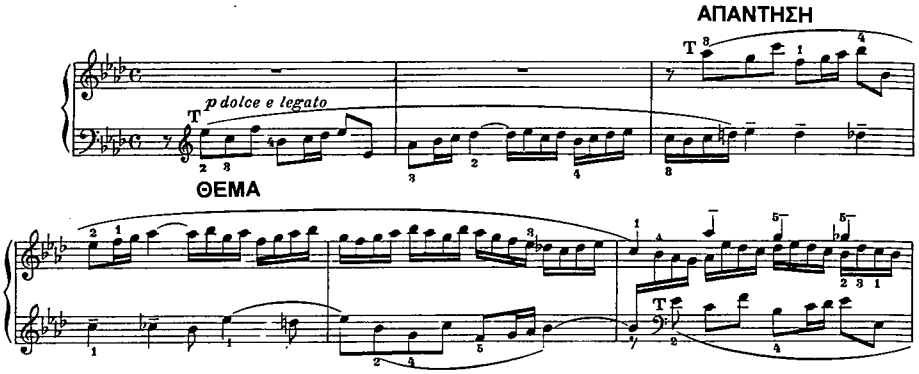
Τονική

Θέμα:	Δ_1 - T_3
Απάντηση:	T_1 - Δ_3

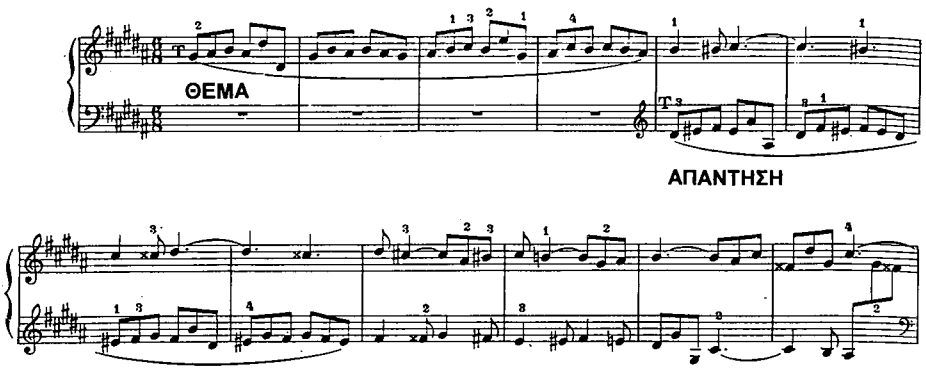


Φούγκα XVII (Aes)
Τονική

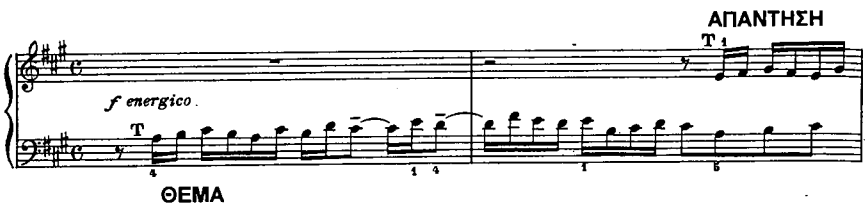
Θέμα:	$Δ_1$ - T_3
Απάντηση:	T_1 - $Δ_3$

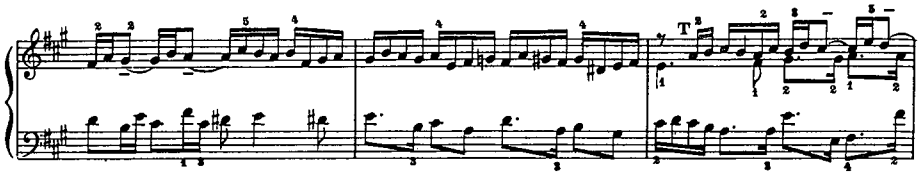


Φούγκα XVIII (gis)
Πραγματική



Φούγκα XIX (A)
Πραγματική

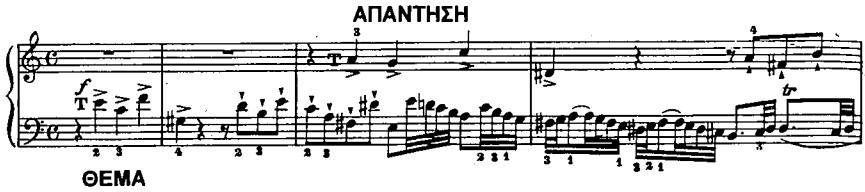




Φούγκα XX (a)

Τονική

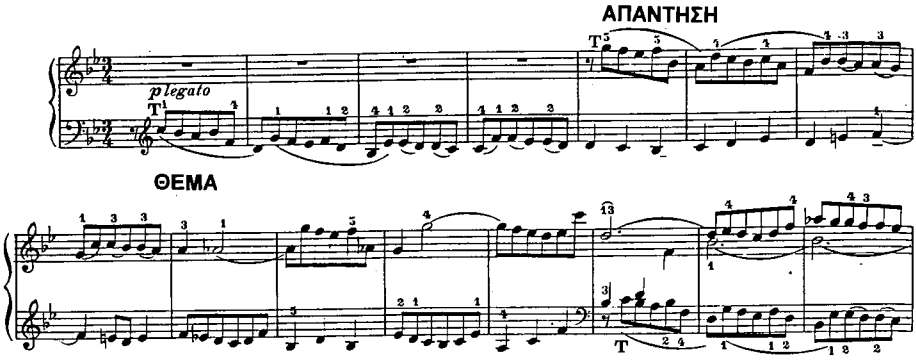
Θέμα:	$Δ_1$ - T_3
Απάντηση:	T_1 - $Δ_3$



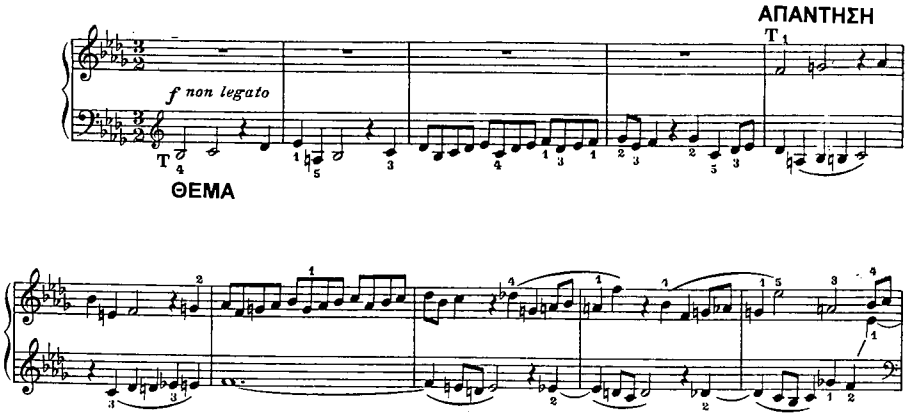
Φούγκα XXI (B)

Τονική

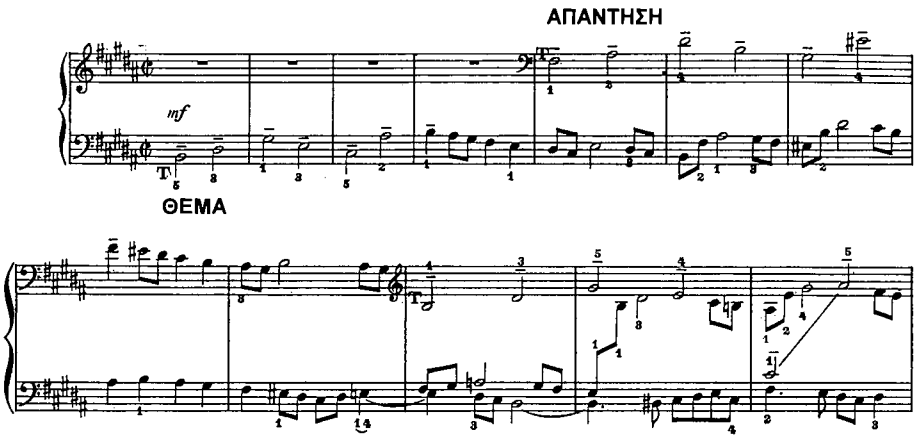
Θέμα:	$T_{2\text{-}1\text{-}7\text{-}1}$ - $Δ_1$ -T_3
Απάντηση:	$Δ_{2\text{-}1\text{-}7\text{-}1}$ - T_1 - $Δ_3$



Φούγκα XXII (b)
Πραγματική

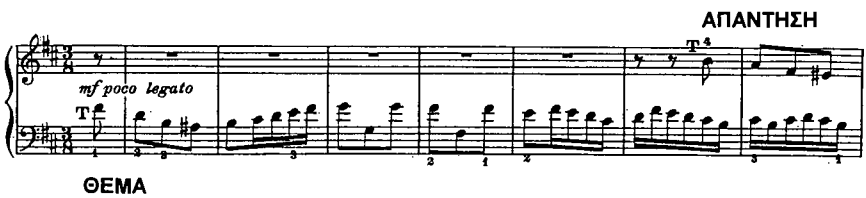


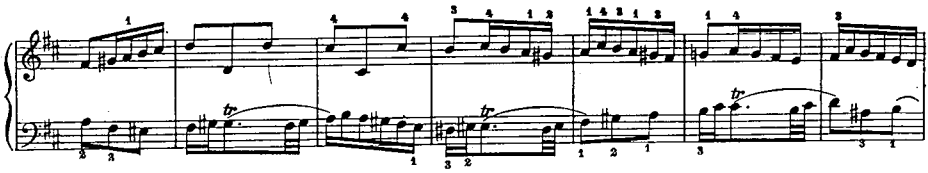
Φούγκα XXIII (H)
Πραγματική



Φούγκα XXIV (h)
Τονική

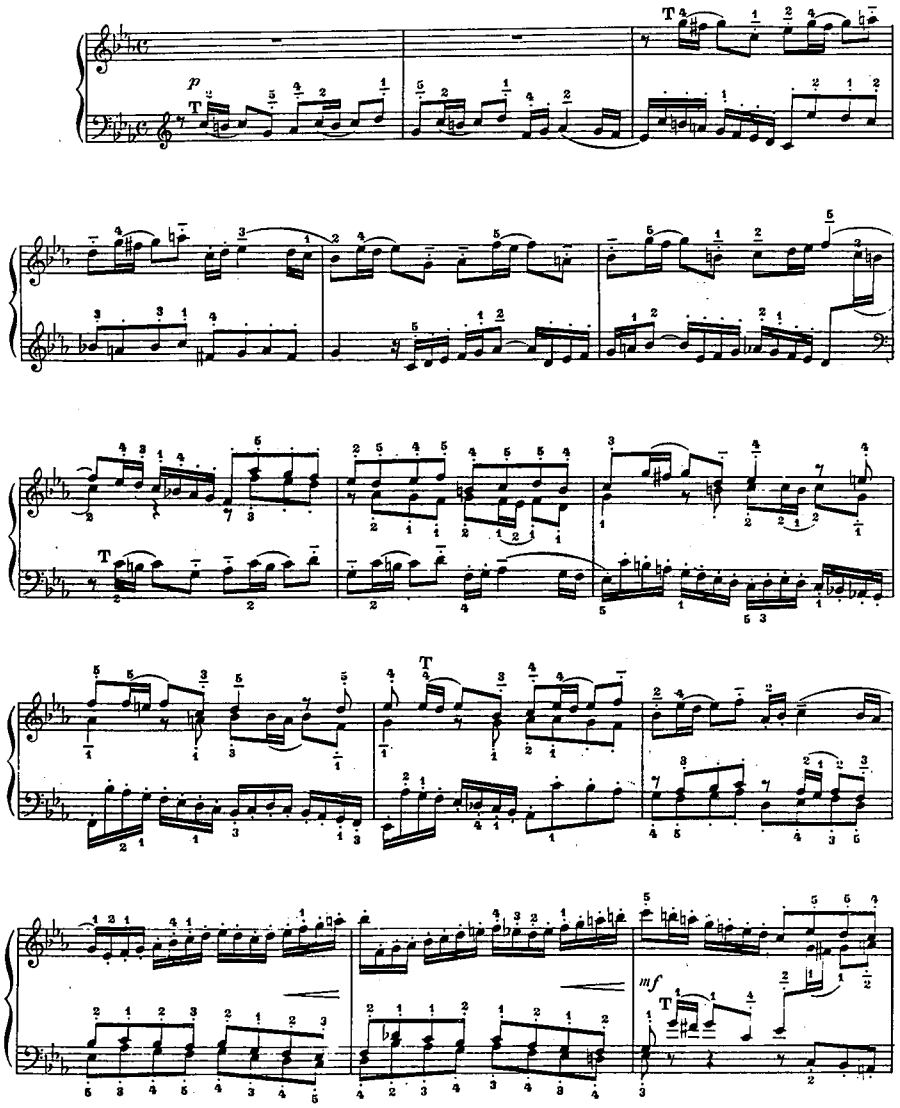
Θέμα:	Δ_1 - T_3
Απάντηση:	T_1 - Δ_3

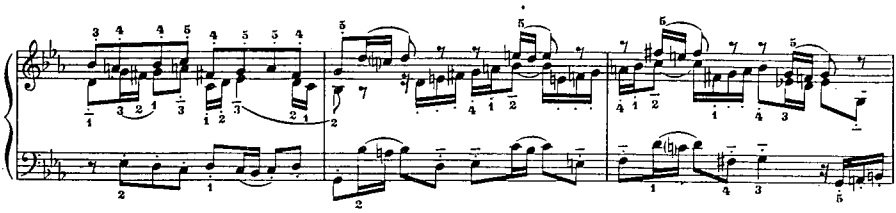


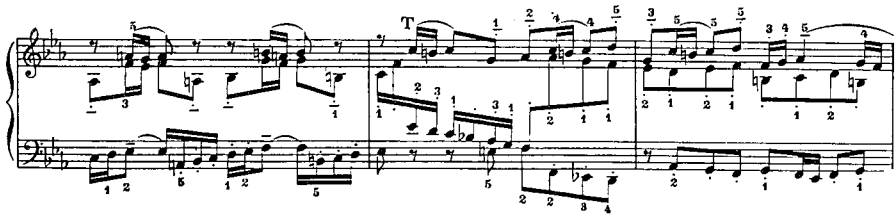


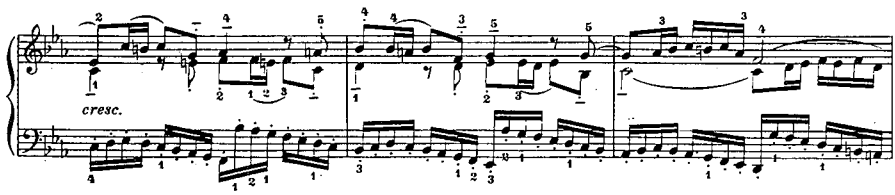
ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ BACH

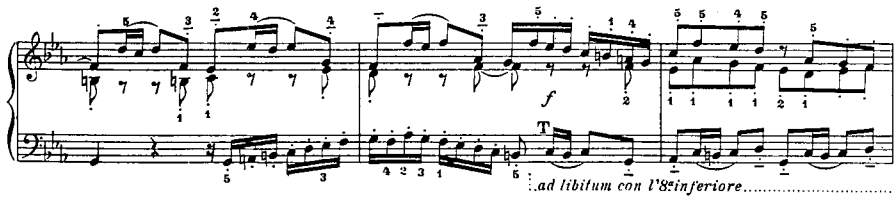
Bach: Das Wohltemperierte Klavier
Φούγκα σε c (II) (Τεύχος Α)

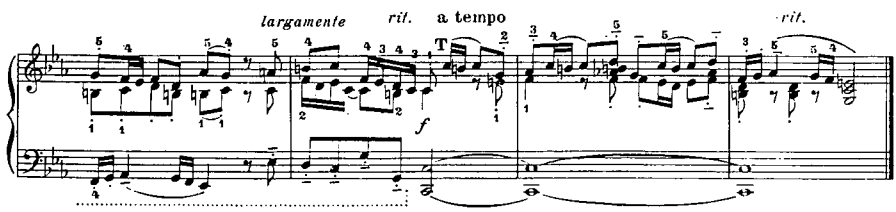







cresc.


f
ad libitum con l'8ª inferiore


largamente
rit.
a tempo
f
rit.

Bach: Das Wohltemperierte Klavier
Φούγκα σε c (II) (Τεύχος Α)

ΑΝΑΛΥΣΗ

Τρίφωνη τονική φούγκα εξαιτίας του ότι στην αρχή του θέματος εντοπίζεται η τονική σχέση $T_{1\text{-}7\text{-}1}$ - $Δ_1$ - T_6, που στην απάντηση μεταφέρεται σε $Δ_{1\text{-}7\text{-}1}$ - T_1 -$Δ_6$ με δύο αντιθέματα.

Μετά την αρχική θεματική έκθεση ένα επεισόδιο (μέτρο 9-11) βασισμένο σε μοτίβα της κεφαλής του θέματος, που αναπτύσσουν μία πολυφωνική αλυσίδα στην πρώτη και δεύτερη φωνή, οδηγεί στην κλίμακα της σχετικής μείζονας (Es) στην οποία γίνεται η επόμενη θεματική έκθεση (μέτρο 11) στην πρώτη φωνή (το θέμα συνοδεύεται από τα δύο αντιθέματα).

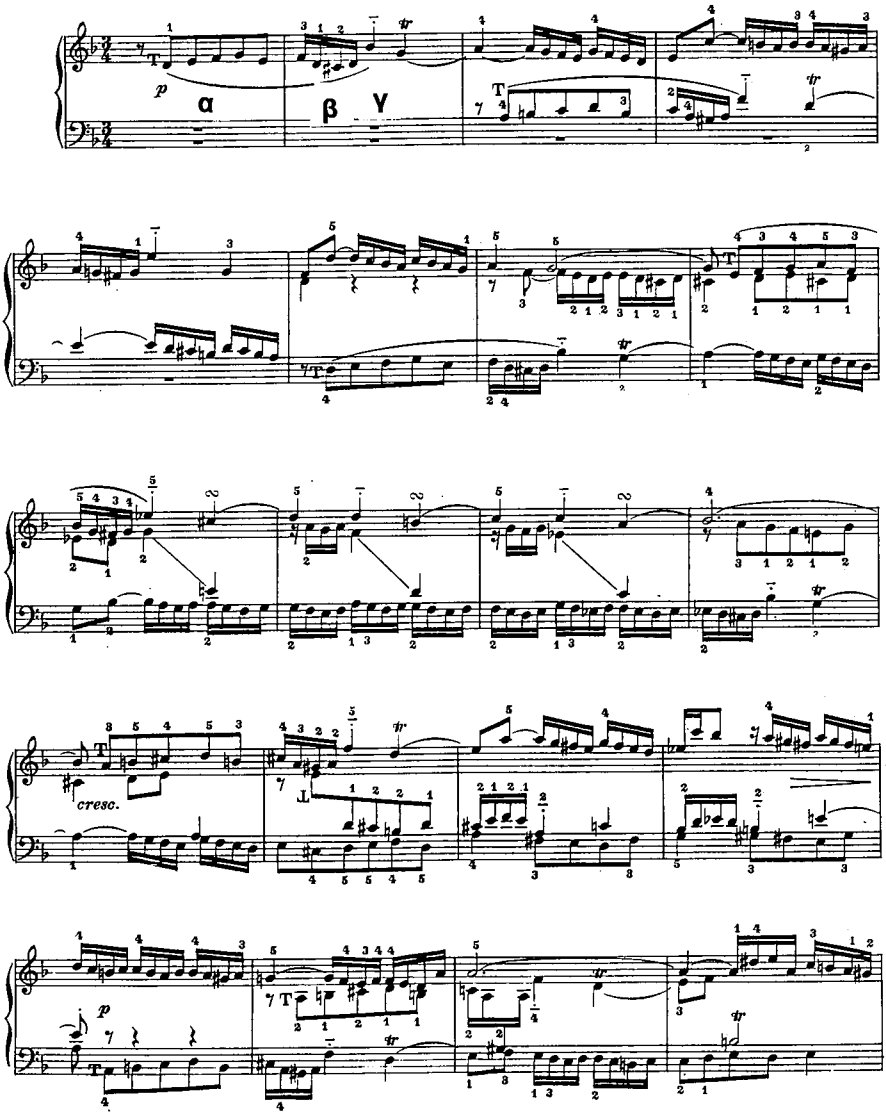
Ακολουθεί ένα επεισόδιο (μέτρο 13-15) με μοτίβα του δευτέρου αντιθέματος στη δεύτερη και τρίτη φωνή και η επόμενη θεματική έκθεση (μέτρο 15) με την απάντηση στη δεύτερη φωνή συνοδευμένη από τα δύο αντιθέματα.

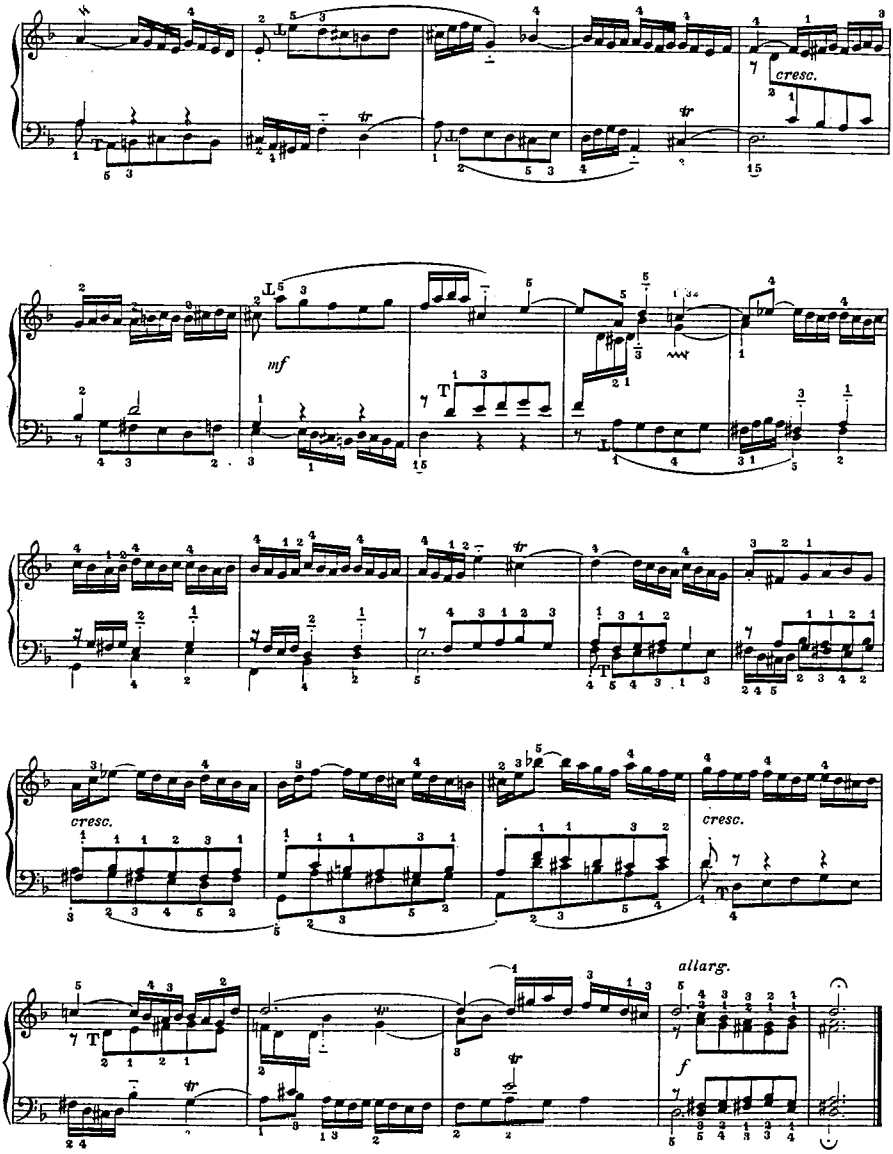
Στη συνέχεια εμφανίζονται άλλα δύο επεισόδια (μέτρο 17-20 και 22-26) βασισμένα σε αλυσίδες με μοτίβα της κεφαλής του θέματος και δύο θεματικές εκθέσεις (μέτρο 20 και μέτρο 26) από τις οποίες η δεύτερη είναι η τελική με δύο εμφανίσεις του θέματος στην τρίτη και πρώτη φωνή. Η τελευταία εμφάνιση γίνεται πάνω σε ισοκράτη στην τονική.

ΒΑΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ

Τρίφωνη τονική φούγκα με δύο αντιθέματα, τυπική αρχική θεματική έκθεση και μεταγενέστερες εκθέσεις χωρίς stretto, εξαιτίας του ότι η δεξιοτεχνία της πολυφωνίας εκδηλώνεται στις σχέσεις πολλαπλής αντίστιξης μεταξύ του θέματος και των δύο αντιθεμάτων.

Bach: Das Wohltemperierte Klavier
Φούγκα σε d (VI) (Τεύχος Α)




cresc.
mf
cresc.
cresc.
allarg.
f

Bach: Das Wohltemperierte Klavier
Φούγκα σε d (VI) (Τεύχος Α)

ΑΝΑΛΥΣΗ

Τρίφωνη πραγματική φούγκα της οποίας το θέμα έχει τρία βασικά μοτίβα α, β και γ, που αξιοποιούνται ανάλογα στα επεισόδια και αντίθεμα το οποίο στο τελικό μέρος του χρησιμοποιεί σε μίμηση το β μοτίβο του θέματος, αποτελείται από δύο τμήματα και βρίσκεται σε μία σχέση χιαστί πολυφωνίας με το θέμα (το αρχικό τμήμα του αντιθέματος παρουσιάζει πολυφωνική συμβατότητα με το τελικό του θέματος και το τελικό τμήμα αντιθέματος με το αρχικό του θέματος). Το γεγονός αυτό γίνεται έκδηλο στις μεταγενέστερες μετά την αρχική θεματικές εκθέσεις, στις όποίες αρχικά μέρη του θέματος συνοδεύονται από τελικά τμήματα του αντιθέματος και τελικά μέρη του θέματος από αρχικά του τμήματα του αντιθέματος.

Η αρχική θεματική έκθεση συμπληρώνεται από μία εξαιρετική θεματική έκθεση (μέτρο 8) για να εκπληρωθεί η τεχνική της διπλής αντίστιξης και να εμφανισθεί το αντίθεμα κάτω από το θέμα, καθότι στην αρχική θεματική έκθεση το αντίθεμα βρίσκεται πάνω από το θέμα και την απάντηση.

Οι μεταγενέστερες θεματικές εκθέσεις γίνονται με τη μορφή του stretto εκτός από μία που γίνεται με μία εμφάνιση του θέματος (μέτρο 34), π.χ. μέτρο 13 κανόνας σε δύο φωνές με κανονική μορφή του θέματος και σε αναστροφή, μέτρο 17 κανόνας σε δύο φωνές με το θέμα σε κανονική μορφή, μέτρο 21 κανόνας σε δύο φωνές με τρεις εισόδους με το θέμα σε κανονική μορφή, αναστροφή και αναστροφή, μέτρο 27 stretto maestrale με συμμετοχή στον κανόνα και των τριών φωνών διαδοχικά σε αναστροφή, κανονική μορφή και αναστροφή, μέτρο 39 κανόνας σε δύο φωνές με το θέμα σε κανονική μορφή.

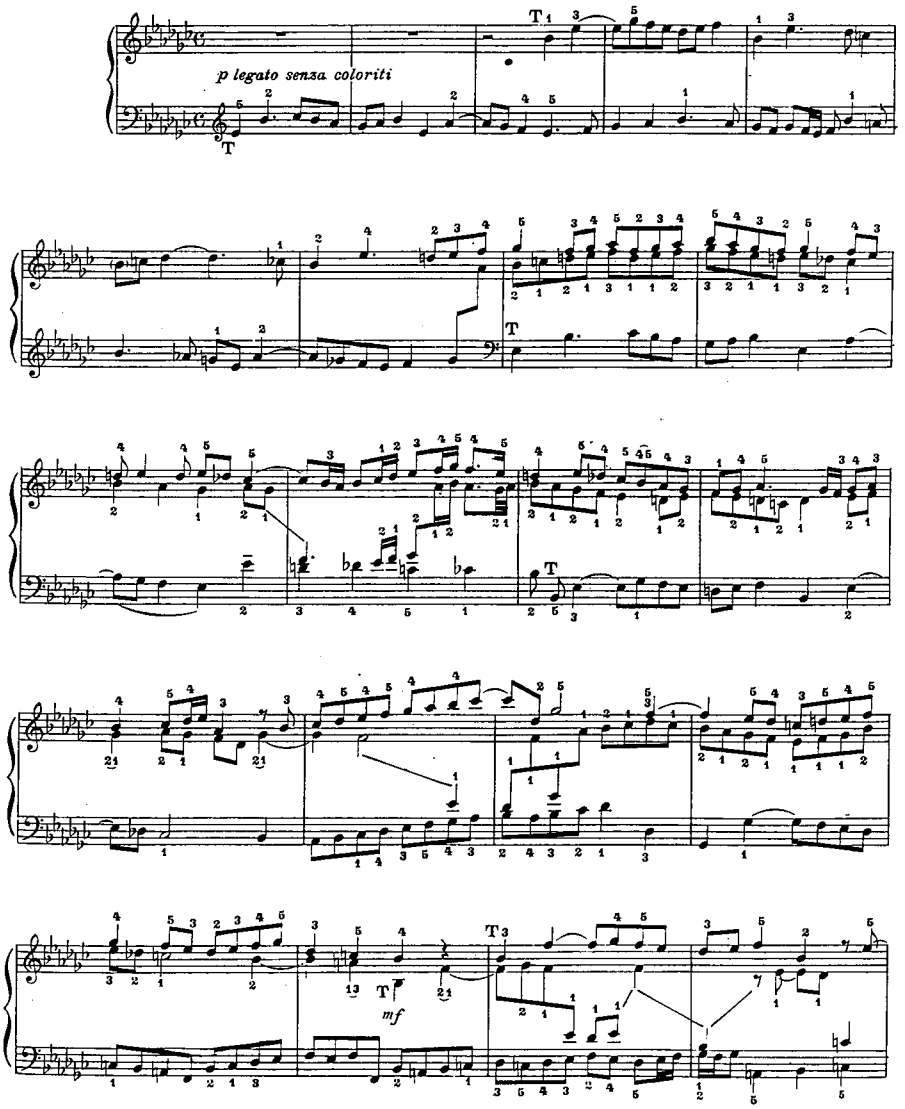
Τα επεισόδια χρησιμοποιούν αλυσίδες και στηρίζονται σε μοτίβα του θέματος, αλλά και του αντιθέματος. Το πρώτο (μέτρο 9-13) χρησιμοποιεί στην πρώτη φωνή το γ μοτίβο του θέματος και στη δεύτερη το β, ενώ στην κατάληξή του το α σε αναστροφή στη δεύτερη φωνή και το β και γ στην τρίτη. Το δεύτερο επεισόδιο (μέτρο 25-27) βασίζει την πρώτη του φωνή στο β μοτίβο του θέματος σε αναστροφή και τη δεύτερη και τρίτη στο α σε αναστροφή. Το τρίτο επεισόδιο (μέτρο 31-34) είναι δομημένο με τεχνική διπλής αντίστιξης με αναδιάρθρωση και ενδομεταβολές των φωνών του πρώτου επεισοδίου, ενώ το τέταρτο και τελευταίο επεισόδιο χρησιμοποιεί στις κάτω φωνές το α μοτίβο του θέματος σε αναστροφή κατά τρίτες και στην πρώτη το μοτίβο της κεφαλής του αντιθέματος.

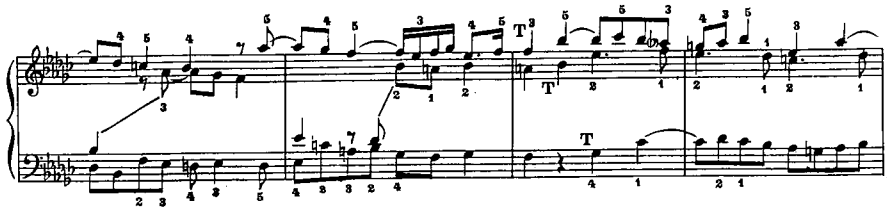
Τα δύο τελευταία μέτρα αποτελούν μία μικρή coda η οποία βασίζεται στο α μοτίβο του θέματος κατά τρίτες, στις πάνω φωνές σε αναστροφή και στις κάτω σε κανονική μορφή.

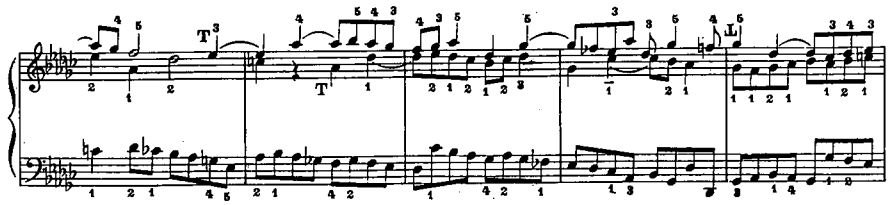
ΒΑΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ

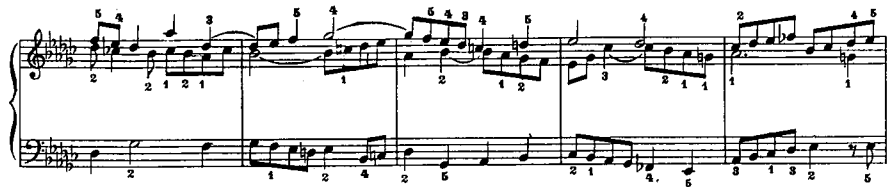
Τρίφωνη πραγματική φούγκα με ένα σύνθετο πολυφωνικά αντίθεμα, που βρίσκεται σε σχέση χιαστί πολυφωνίας με το θέμα και εξαιρετική έκθεση. Οι μεταγενέστερες μετά την αρχική θεματικές εκθέσεις γίνονται με τη μορφή του stretto, χρησιμοποιώντας στους κανόνες την απλή μίμηση και τη μίμηση σε αναστροφή

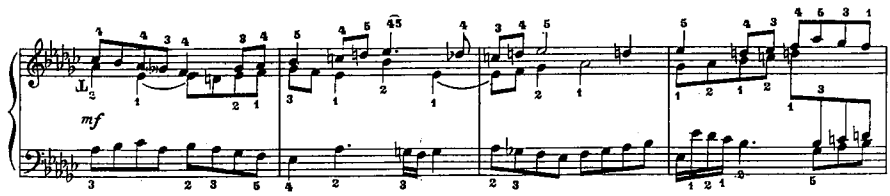
Bach: Das Wohltemperierte Klavier
Φούγκα σε es (VIII) (Τεύχος Α)

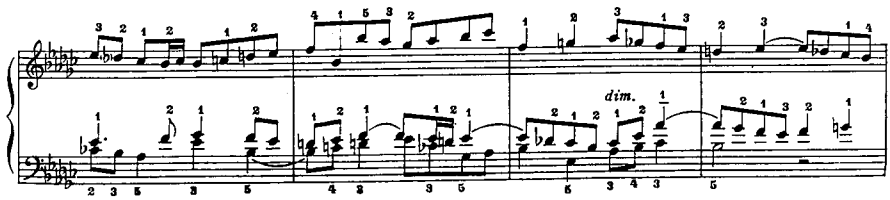


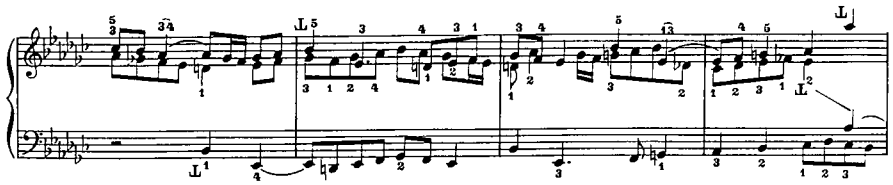


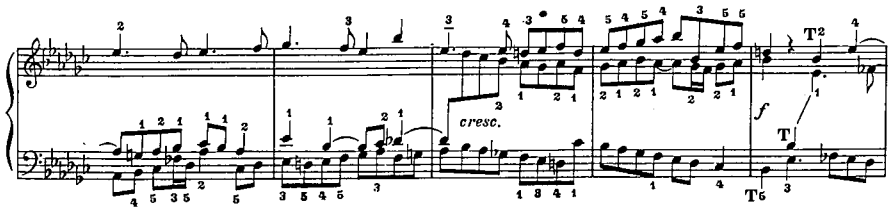


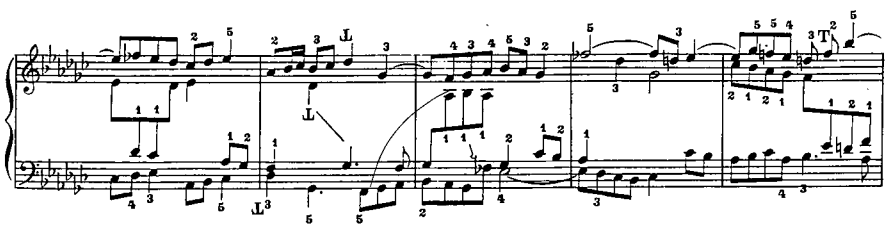


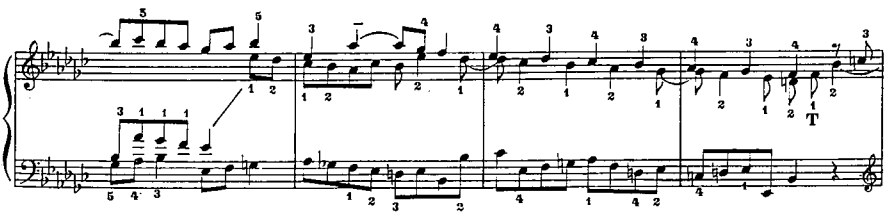

mf

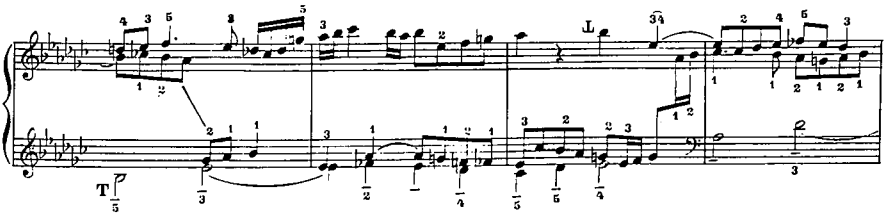

dim.

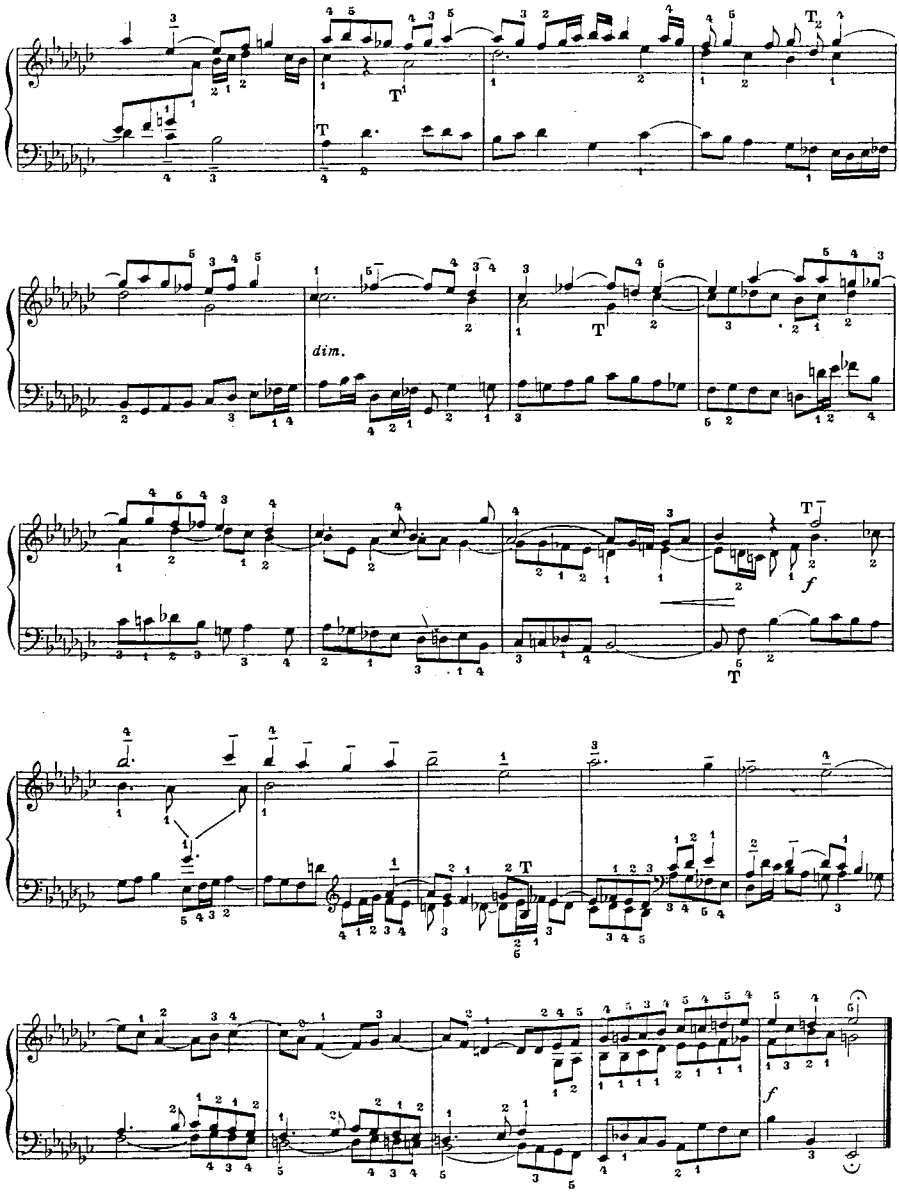



cresc.
f








dim.

Bach: Das Wohltemperierte Klavier
Φούγκα σε es (VIII) (Τεύχος Α)

ΑΝΑΛΥΣΗ

Τρίφωνη τονική φούγκα με αρχική τονική δομή του θέματος T_1 - $Δ_1$ - T_6, που μεταφέρεται στην απάντηση ως $Δ_1$ - T_1 - $Δ_6$ και το κύριο χαρακτηριστικό της είναι τα πολλαπλά stretti, στα οποία αξιοποιούνται η απλή μίμηση σε διάφορες μεταφορές, η μίμηση σε αναστροφή και η μίμηση σε μεγέθυνση, όπως επίσης οι διαφορετικές αποστάσεις στις εισόδους των φωνών και η συμμετοχή διάφορου αριθμού φωνών στους κανόνες.

Ανάμεσα στα stretti παρεμβάλλονται και απλές θεματικές εκθέσεις με το θέμα σε κανονική μορφή ή σε αναστροφή (π.χ. μέτρα 30, 36, 57,72).

Επιγραμματικά αναφέρονται τα παρακάτω stretti:

Μέτρο 19: Απλός κανόνας σε δύο φωνές στην $5^η$ με εισόδους ανά δύο χρόνους.

Μέτρο 24: Απλός κανόνας σε τρεις φωνές (stretto maestrale) με εισόδους ανά ένα χρόνο, που συνεχίζεται με απλό κανόνα σε δύο φωνές.

Μέτρο 44 και 47: Κανόνες σε δύο φωνές με το θέμα σε αναστροφή.

Μέτρο 52: Απλός κανόνας στην $8^η$ σε τρεις φωνές (stretto maestrale) με εισόδους ανά ένα χρόνο.

Μέτρο 54: Κανόνας σε τρεις φωνές στην $8^η$ με το θέμα σε αναστροφή (stretto maestrale) και εισόδους ανά ένα χρόνο.

Μέτρο 61: Σύνθετος κανόνας σε τρεις φωνές (stretto maestrale), η κάτω φωνή σε μεγέθυνση, η δεύτερη σε κανονική μορφή και η πρώτη σε αναστροφή. Το stretto συνεχίζεται με αναδιάρθρωση των φωνών στο μέτρο 67, η δεύτερη φωνή χρησιμοποιεί μεγέθυνση και η τρίτη και πρώτη κανονική μορφή (αξίζει να επισημανθεί πως παρατηρείται μία υπερκάλυψη στη διαδοχή των θεμάτων, αφού ο καταληκτικός φθόγγος των μεγεθύνσεων είναι ταυτόχρονα και πρώτος των κανονικών μορφών του θέματος που ακολουθούν τις μεγεθύνσεις στην ίδια φωνή).

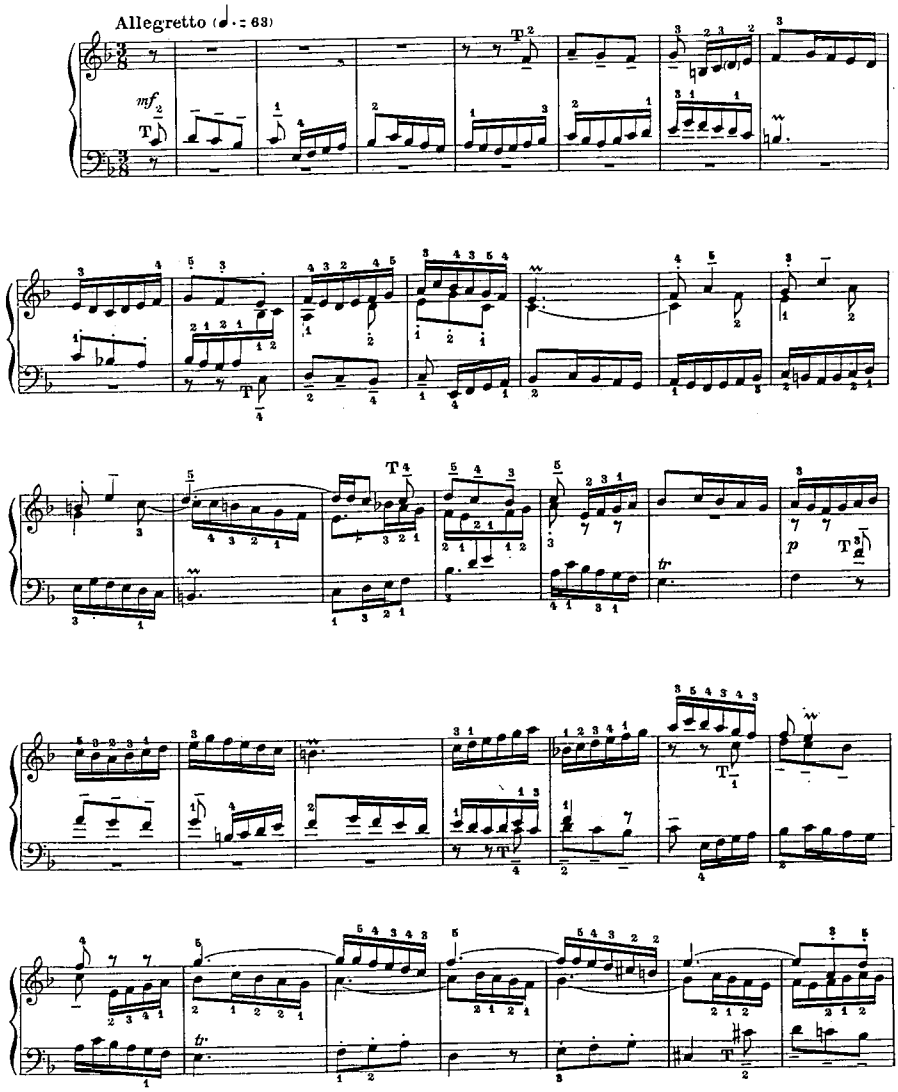
Μέτρο 77: Σύνθετος κανόνας σε τρεις φωνές (stretto maestrale), η πρώτη φωνή σε μεγέθυνση, η η δεύτερη και η τρίτη σε κανονική μορφή.

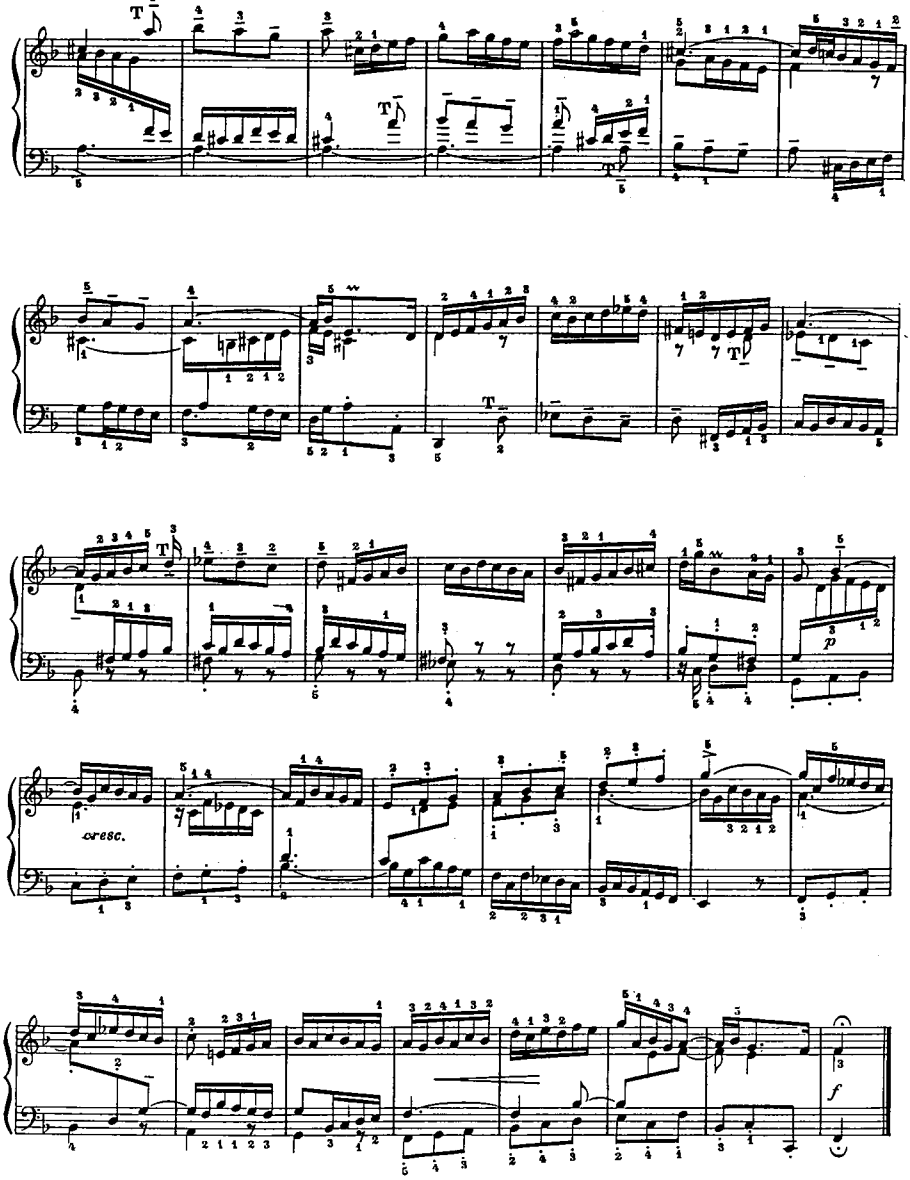
Η φούγκα καταλήγει με μία coda βασισμένη στα μοτίβα των ογδόων του θέματος.

ΒΑΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ

Τρίφωνη τονική φούγκα με κυρίαρχο χαρακτηριστικό της τα πολλαπλά stretti στα οποία αξιοποιεί διάφορους τύπους μίμησης (απλή, αναστροφή και μεγέθυνση), διάφορο αριθμό φωνών που συμμετέχουν στη μίμηση και διαφορετικές αποστάσεις στις εισόδους των φωνών.

Bach: Das Wohltemperierte Klavier
Φούγκα σε F (XI) (Τεύχος A)




cresc.
p
f

Bach: Das Wohltemperierte Klavier
Φούγκα σε F (XI) (Τεύχος Α)

ΑΝΑΛΥΣΗ

Τρίφωνη τονική φούγκα με αρχική τονική δομή του θέματος $Δ_1$ - T_6, που μεταφέρεται στην απάντηση ως T_1 - $Δ_6$.

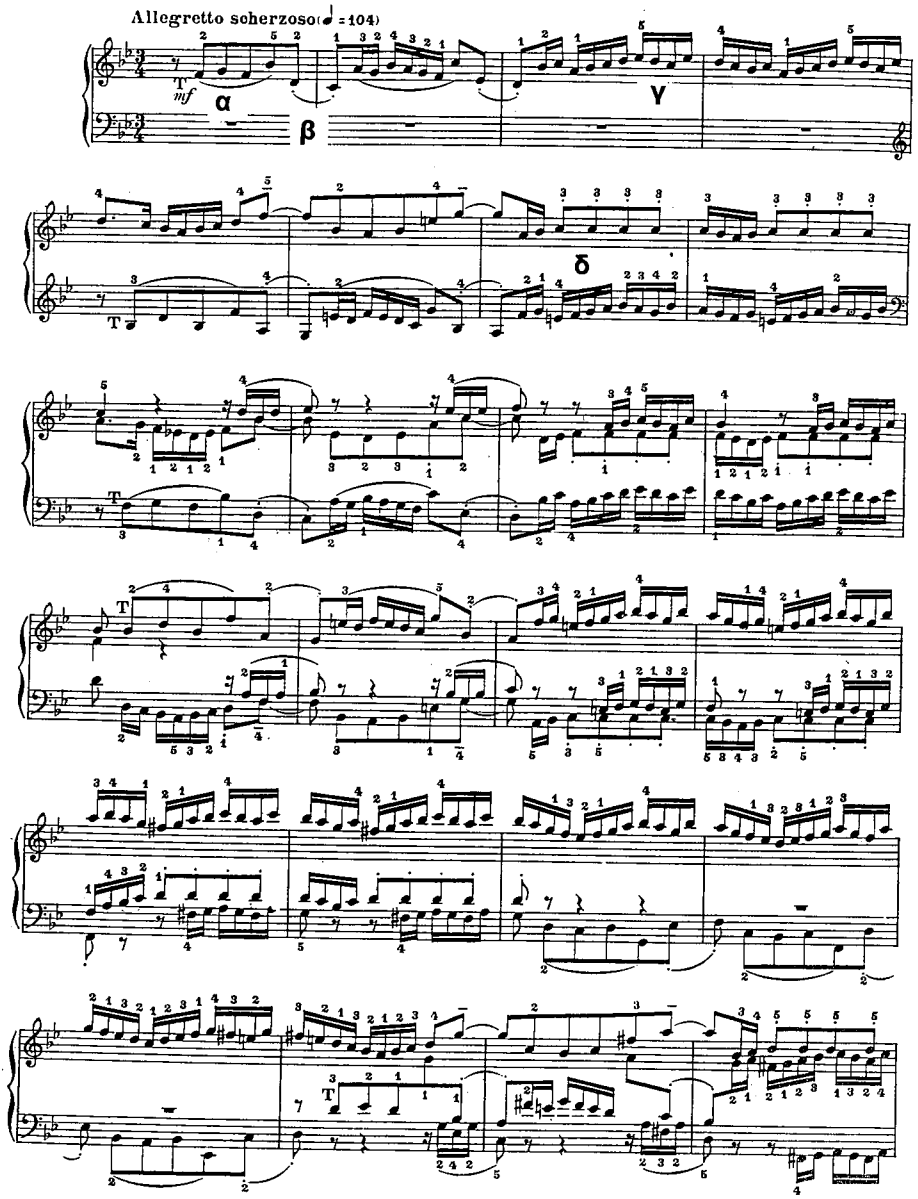
Μετά την αρχική θεματική έκθεση στο μέτρο 17 παρουσιάζεται μία υπερπλήρης αντιέκθεση με εκδήλωση και stretto στο μέτρο 25.

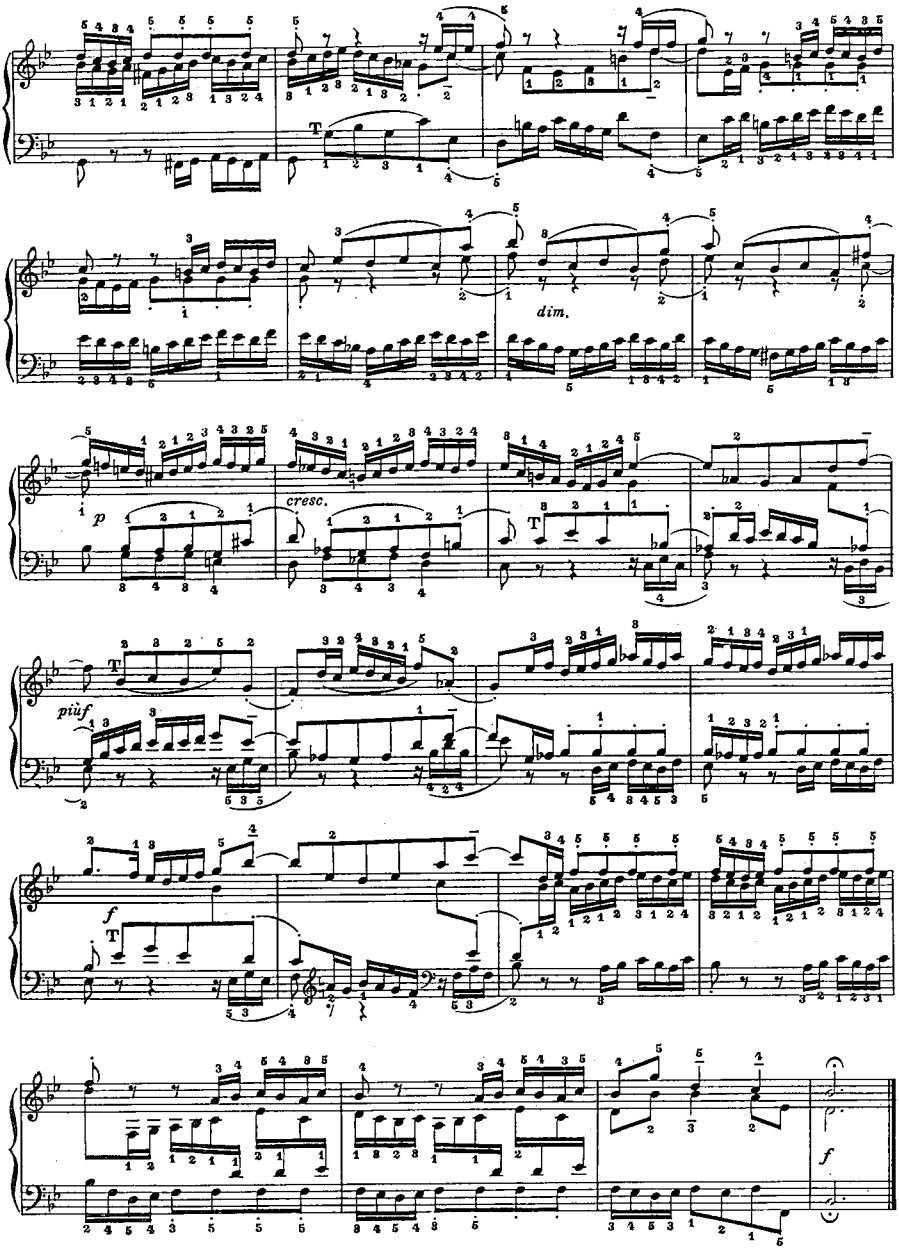
Χαρακτηριστικό της συνέχειας στη συγκεκριμένη φούγκα είναι ότι αναπτύσσει δύο stretti του τύπου του stretto maestrale, το ένα στη d (μέτρο 36) και το άλλο στη g (μέτρο 46). Στο stretto αυτό εκδηλώνεται μια σταθερή μικροπαραλλαγή στον αρχικό φθόγγο του τρίτου μέτρου του θέματος, στη ρυθμική δομή της οποίας μικροπαραλλαγής στηρίζεται το επόμενο επεισόδιο (μέτρο 54-64) και η οποία παραλλαγή με την ίδια τεχνική επεκτείνεται και στον δεύτερο, τρίτο και τέταρτο φθόγγο του θέματος στην τελική του έκθεση (μέτρο 64) και διαμορφώνει με την ίδια μορφή την τελική coda (μέτρο 68 ως το τέλος).

ΒΑΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ

Τρίφωνη τονική φούγκα με υπερπλήρη αντιέκθεση, δύο μεταγενέστερες εκθέσεις με μορφή stretto maestrale και μικροπαραλλαγές του θέματος στο τελευταίο stretto και την τελική έκθεση.

Bach: Das Wohltemperierte Klavier
Φούγκα σε B (XXI) (Τεύχος A)




dim.
p
cresc.
più f
f
f

Bach: Das Wohltemperierte Klavier
Φούγκα σε Β (XXI) (Τεύχος Α)

ΑΝΑΛΥΣΗ

Τρίφωνη τονική φούγκα με αρχική τονική δομή του θέματος $Δ_1$ - $Τ_6$, που μεταφέρεται στην απάντηση ως $Τ_1$ - $Δ_6$, δύο αντιθέματα και ισχυρά δομικά μοτίβα α, β και γ του θέματος και δ του πρώτου αντιθέματος, που αξιοποιούνται στα επεισόδια. Τόσο το πρώτο όσο και δεύτερο αντίθεμα χρησιμοποιούν μοτίβα του θέματος, το πρώτο αντίθεμα το α και το δεύτερο το γ.

Μετά την αρχική θεματική έκθεση στο μέτρο 13 χρησιμοποιείται εξαιρετική έκθεση της απάντησης και από το μέτρο 17 ένα εκτεταμένο επεισόδιο με σταθερή αλυσίδα στην πρώτη φωνή από το γ μοτίβο του θέματος, ενώ στη δεύτερη φωνή χρησιμοποιείται το δ μοτίβο του πρώτου αντιθέματος και στη τρίτη φωνή αρχικά εμφανίζεται αποσπασματικό τμήμα του γ μοτίβου του θέματος με τη μορφοποίηση που έχει στο δεύτερο αντίθεμα και στη συνέχεια το α μοτίβο του θέματος σε αναστροφή.

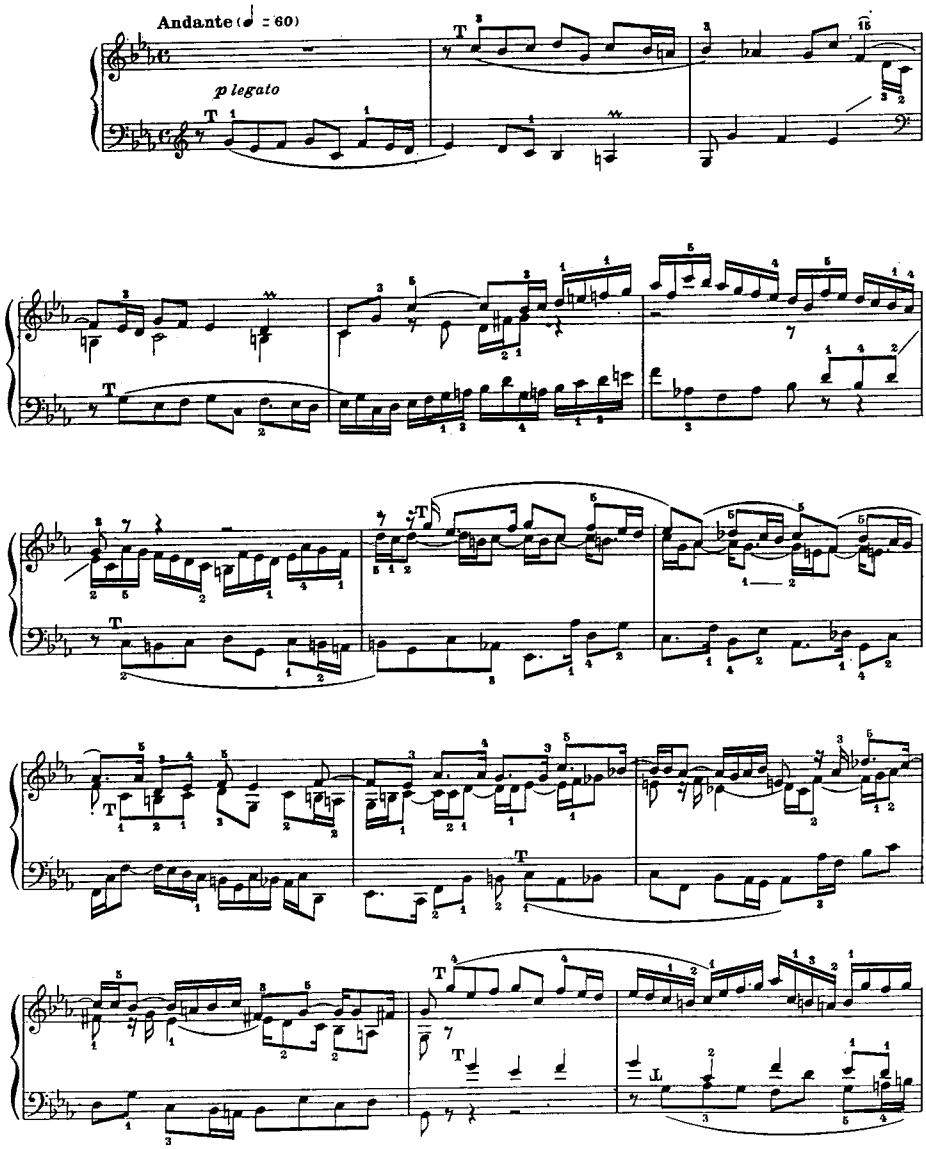
Από το μέτρο 22 αρχίζει μία νέα θεματική έκθεση του θέματος και της απάντησης στη g, που είναι συνοδευμένα από τα δύο αντιθέματα και στη συνέχεια στο μέτρο 30 ένα εκτεταμένο επεισόδιο, το οποίο στα πρώτα τρία μέτρα του δομείται από μοτίβα του θέματος στην πρώτη φωνή από το α σε αναστροφή, στη δεύτερη από το β σε αναστροφή και στην τρίτη από το γ, ενώ στη συνέχεια του επεισοδίου το θεματικό του υλικό αναδιαρθρώνεται με τεχνική πολλαπλής αντίστιξης και ενδομεταβολή των φωνών.

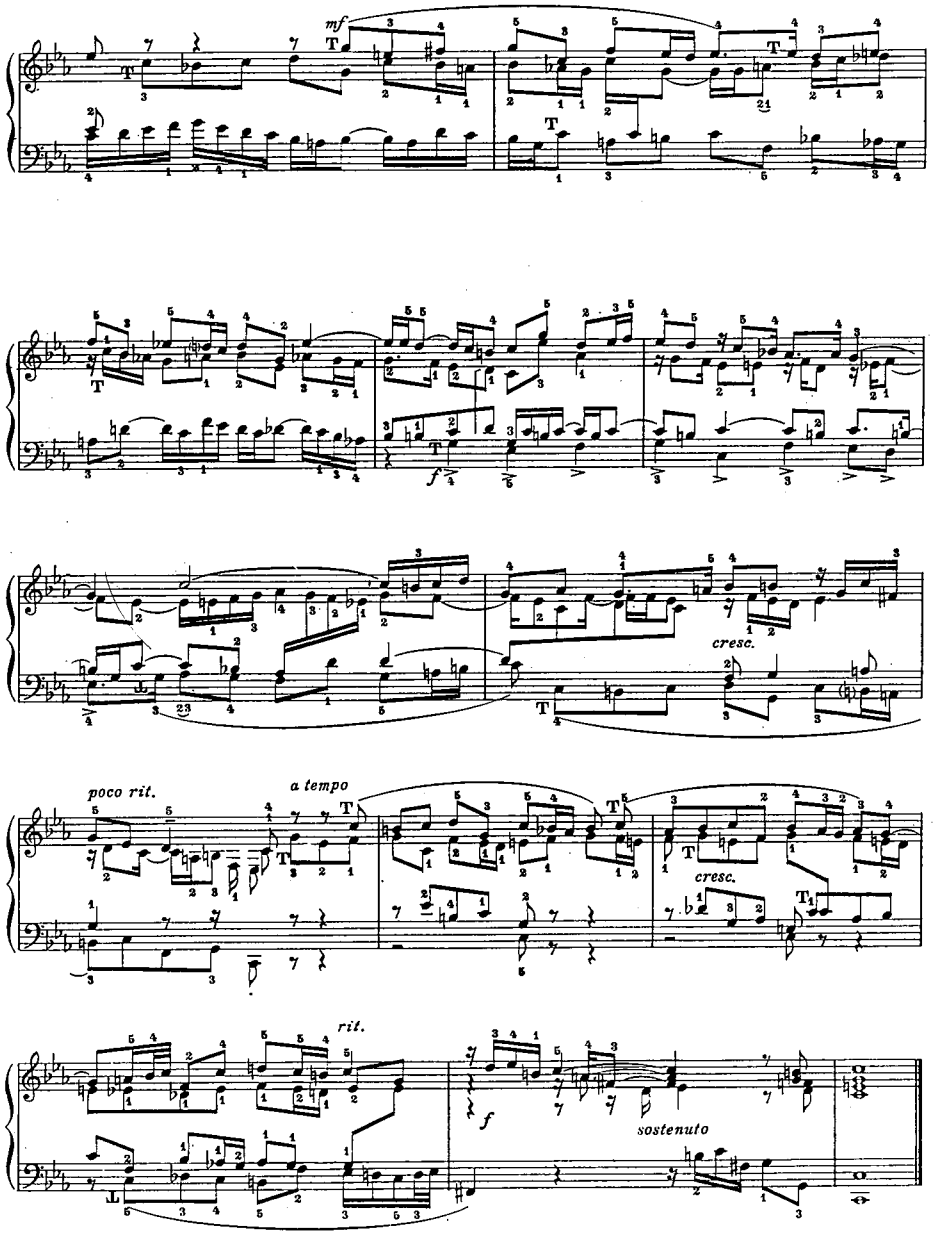
Στο μέτρο 35 αρχίζει η έκθεση του θέματος στη δεύτερη φωνή με το πρώτο αντίθεμα στην πρώτη και το δεύτερο στην τρίτη και μετά από δύο μέτρα πριν ολοκληρωθεί η έκθεση αλλάζουν ρόλο οι φωνές, δηλαδή στην πρώτη γίνεται διακοπή του πρώτου αντιθέματος και εισάγεται το θέμα και στη δεύτερη γίνεται διακοπή του θέματος και εισάγεται το πρώτο αντίθεμα, ενώ η τρίτη φωνή συνεχίζει το δεύτερο αντίθεμα. Η τακτική αυτή δίνει τη ψευδαίσθηση ενός stretto που αρχίζει αλλά δεν ολοκληρώνεται. Στο μέτρο 41 στη δεύτερη φωνή ακολουθεί η απάντηση στο θέμα της πρώτης φωνής και φούγκα ολοκληρώνεται με μία coda από το μέτρο 45 ως το τέλος, που στηρίζεται σε θεματικά στοιχεία, η πρώτη φωνή σε αποσπαματικά τμήματα του γ μοτίβου του θέματος με τη μορφοποίηση που έχουν στο δεύτερο αντίθεμα, η δεύτερη στο γ μοτίβο του θέματος και η τρίτη στο δ μοτίβο του πρώτου αντιθέματος.

ΒΑΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ

Τρίφωνη τονική φούγκα με εξαιρετική έκθεση, με δύο ιδιαιτέρως σταθερά αντιθέματα και μεταγενέστερες εκθέσεις χωρίς stretto.

Bach: Das Wohltemperierte Klavier
Φούγκα σε c (II) (Τεύχος Β)




mf
f
cresc.
poco rit.
a tempo
cresc.
rit.
f
sostenuto

Bach: Das Wohltemperierte Klavier
Φούγκα σε c (II) (Τεύχος Β)

ΑΝΑΛΥΣΗ

Τετράφωνη τονική φούγκα με αρχική τονική δομή του θέματος $Δ_1$ - T_3, που μεταφέρεται στην απάντηση ως T_1 - $Δ_3$. Στη φούγκα ξεχωρίζουν τα πολλαπλά stretti (η φούγκα στην πραγματικότητα από το 14 μέτρο και μεταγενέστερα είναι ένα συνεχές stretto) με μιμήσεις απλές, σε αναστροφή και σε μεγέθυνση.

Μετά την αρχική θεματική έκθεση, στην οποία την πρώτη φορά η απάντηση είναι στη g (μέτρο 2-3) και τη δεύτερη στη c (μέτρο 7-8), ακολουθεί μία μερική αντιέκθεση στην πρώτη και δεύτερη φωνή (μέτρο 8 και 10) και μετά μία συντομότατη μετατροπική γέφυρα - επεισόδιο μία έκθεση στη f.

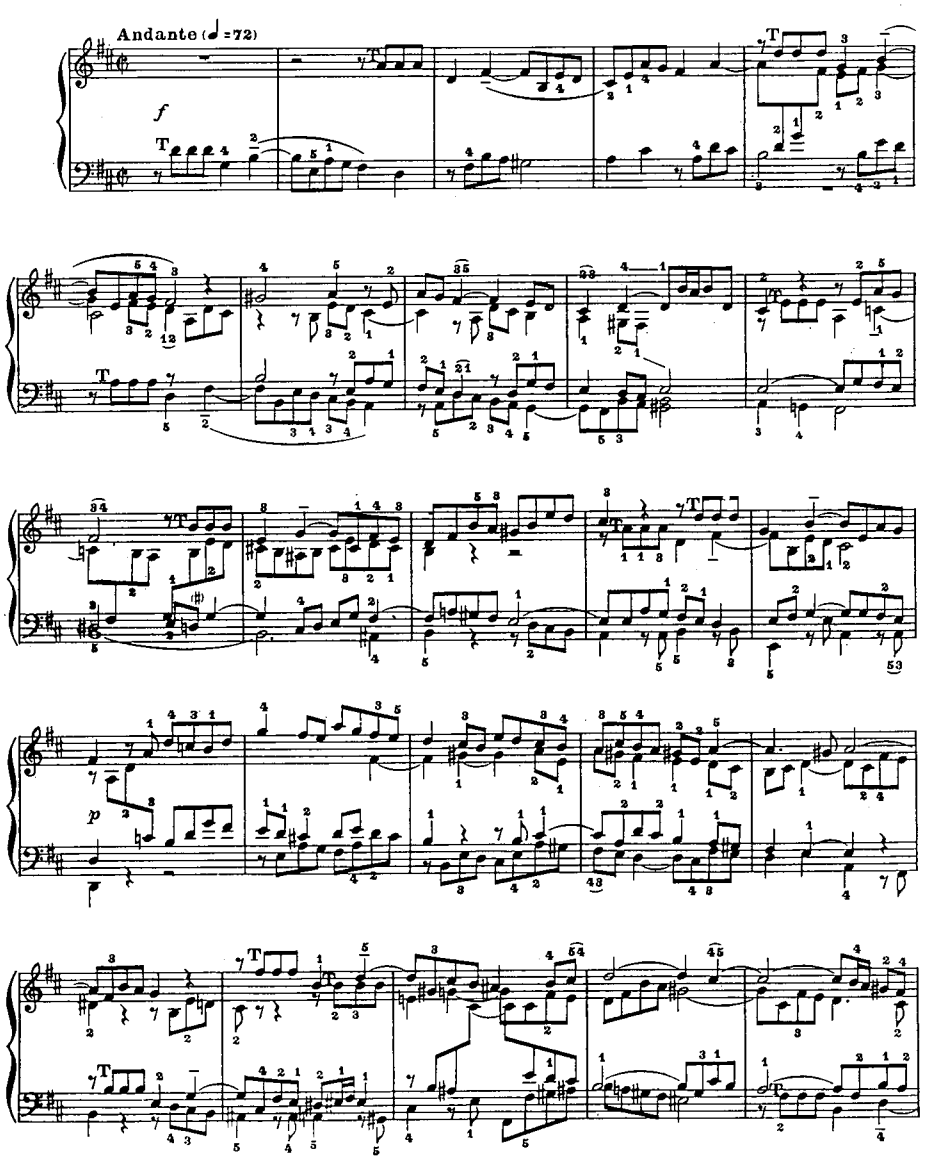
Η συνέχεια της φούγκας χαρακτηρίζεται ως ένα συνεχές stretto: στο μέτρο 14 κανόνας σε τρεις φωνές σε κανονική μορφή, μεγέθυνση και αναστροφή, στο μέτρο 16, 17 και 18 κανόνας σε δύο φωνές σε κανονική μορφή, ενώ ακολουθούν απλές θεματικές εκθέσεις στην κάτω φωνή, στο μέτρο 19 σε μεγέθυνση, στο μέτρο 21 σε αναστροφή και στο μέτρο 22 σε κανονική μορφή.

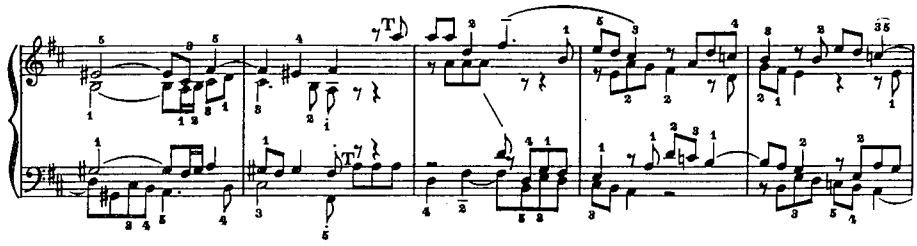
Από το μέτρο 23 αναπτύσσεται ένα πυκνότερο stretto με εισόδους κατά ένα χρόνο, με δίφωνο κανόνα στο μέτρο 23 σε κανονική μορφή και με τη μορφή του stretto maestrale στο μέτρο 24-26.

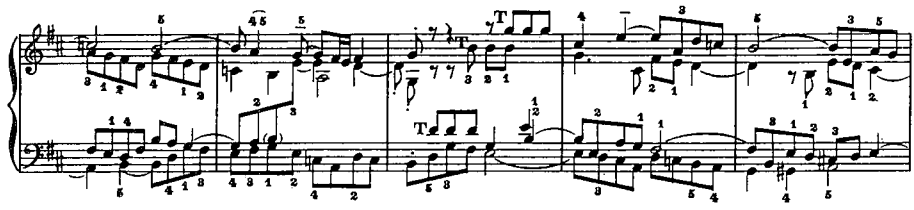
ΒΑΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ

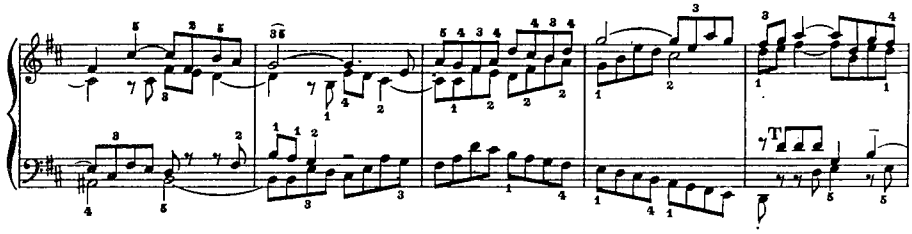
Τετράφωνη τονική φούγκα με αντιέκθεση και πολλαπλά stretti με κανόνες σε κανονική μορφή, σε αναστροφή και σε μεγέθυνση.

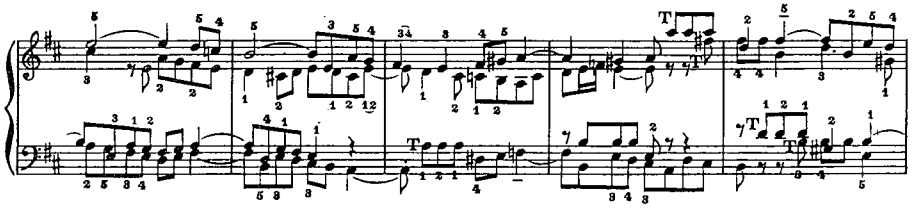
Bach: Das Wohltemperierte Klavier
Φούγκα σε D (V) (Τεύχος Β)

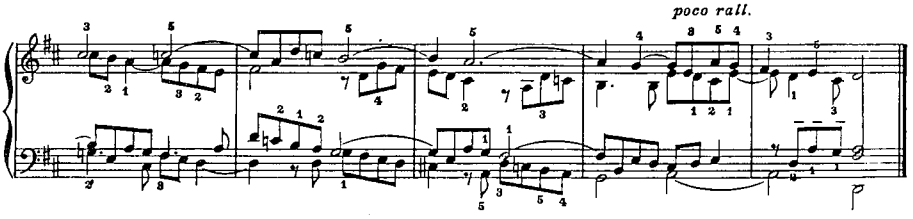











poco rall.

Bach: Das Wohltemperierte Klavier
Φούγκα σε D (V) (Τεύχος Β)

ΑΝΑΛΥΣΗ

Τετράφωνη πραγματική φούγκα με θέμα απλής ρυθμικής, μελωδικής και αρμονικής δομής, του οποίου η απλότητα αντισταθμίζεται από μία πολύμορφη και ευρηματική αρμονία. Το θέμα είναι σαφώς διαρθρωμένο σε κεφαλή και ουρά και στο μοναδικό μοτίβο της ουράς στηρίζεται το αντίθεμα, αλλά και όλο το υλικό της επεξεργασίας των επεισοδίων.

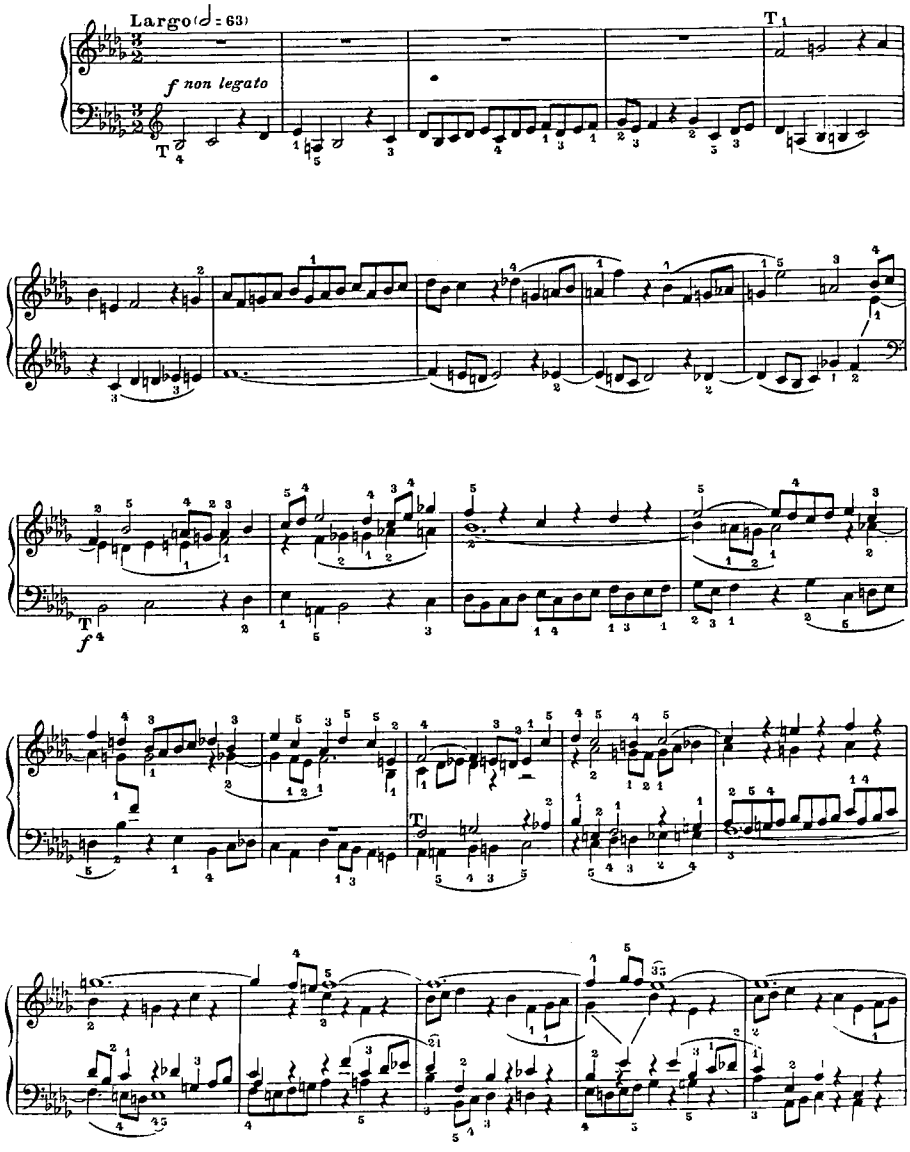
Το κύριο χαρακτηριστικό της φούγκας αυτής είναι τα πολλαπλά stretti στα οποία αξιοποιείται μόνο η κανονική μορφή της μίμησης σε διάφορες μεταφορές και διαφορετικές αποστάσεις στις εισόδους των φωνών. Π.χ. μέτρο 14 κανόνας σε δύο φωνές με εισόδους ανά δύο χρόνους, μέτρο 21 κανόνας σε τρεις φωνές με εισόδους οι δύο ανά τέσσερις χρόνους και η τρίτη ανά δύο, μέτρο 27 κανόνας σε δύο φωνές με εισόδους ανά ένα χρόνο, μέτρο 33 κανόνας σε τρεις φωνές με εισόδους ανά ένα χρόνο, μέτρο 44 stretto maestrale με εισόδους ανά ένα χρόνο σε κάτω τρίτη.

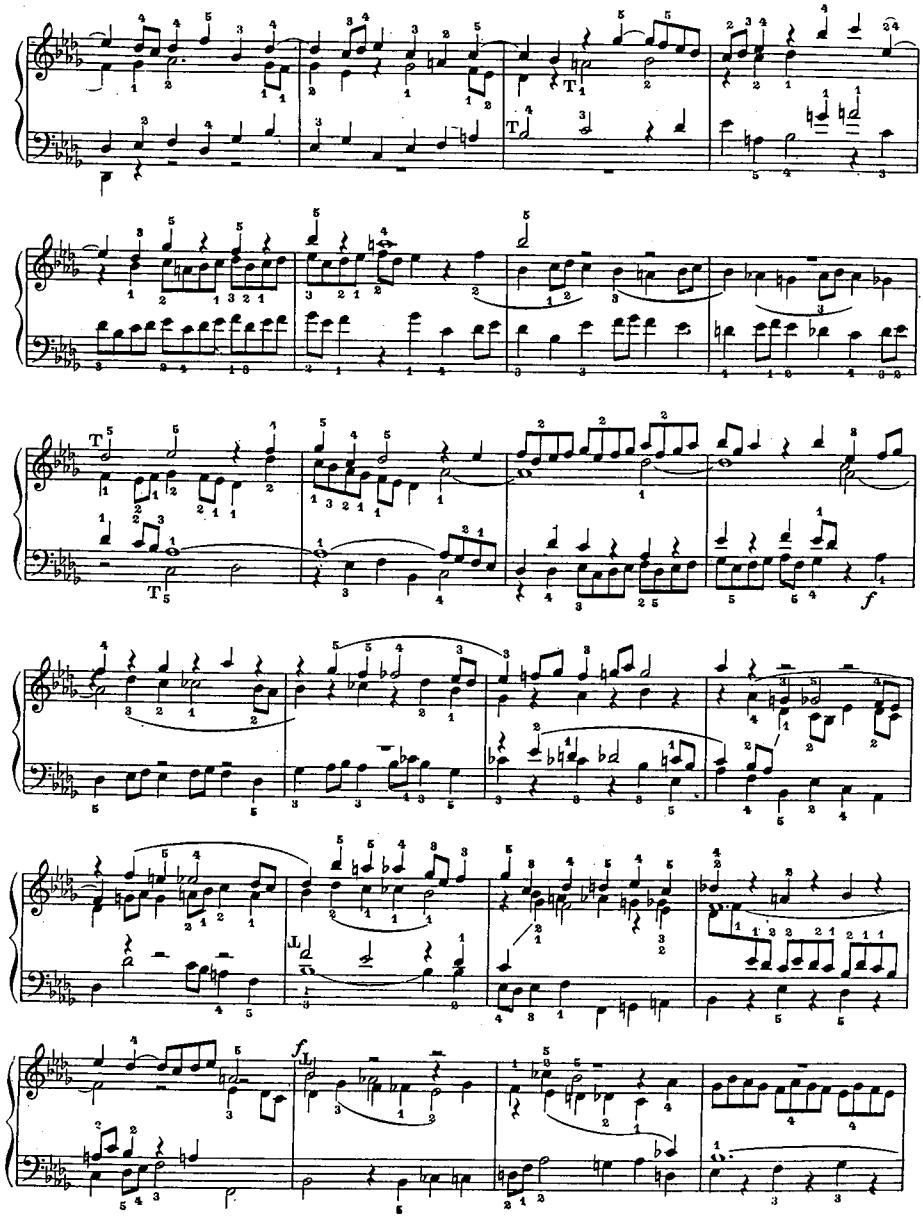
Ανάμεσα στα stretti παρεμβάλλονται επεισόδια και απλές θεματικές εκθέσεις (π.χ. μέτρο 25, 40) και η κατάληξη ολοκληρώνεται με μία coda (μέτρο 47 ως τέλος), που είναι και αυτή βασισμένη στο μοτίβο της ουράς τοπυ θέματος, που είναι και μοτίβο του αντιθέματος.

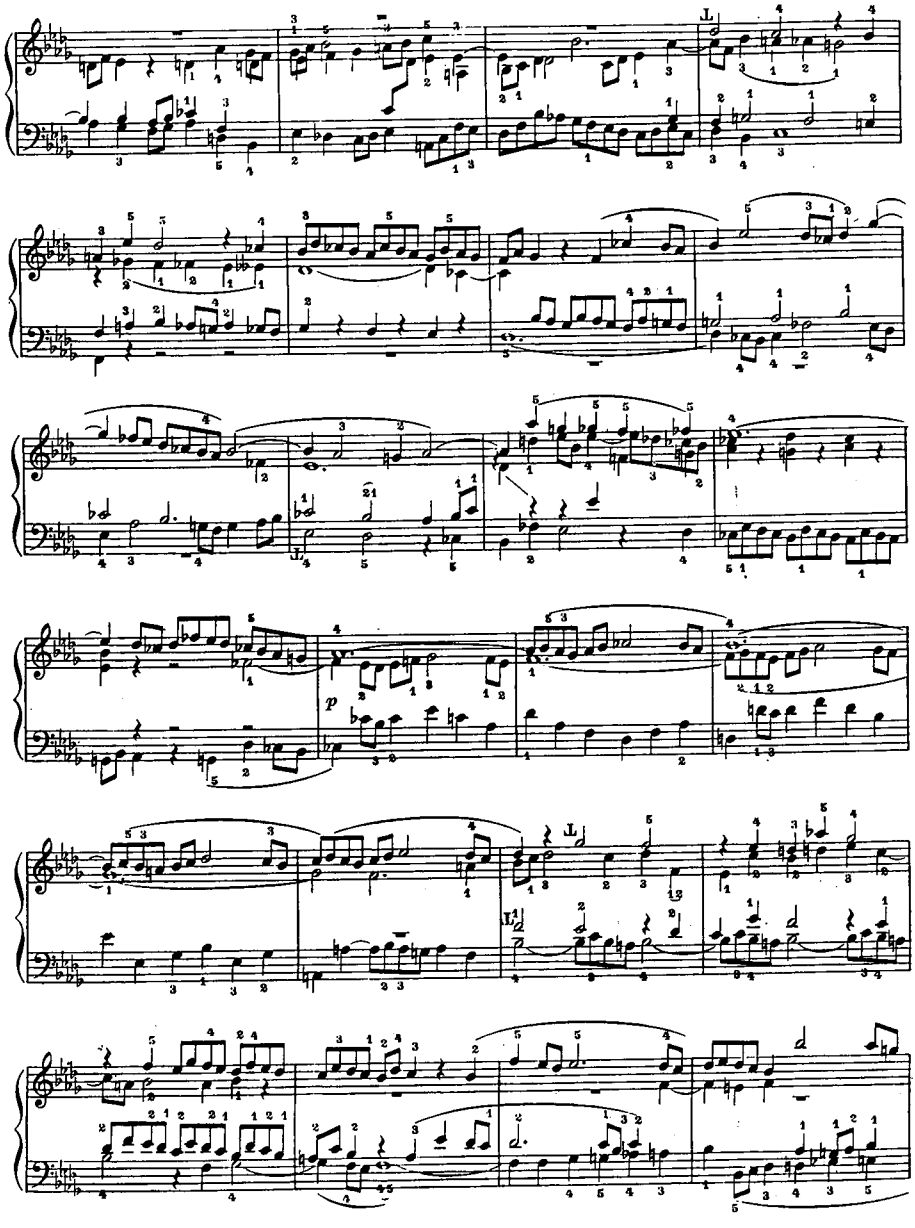
ΒΑΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ

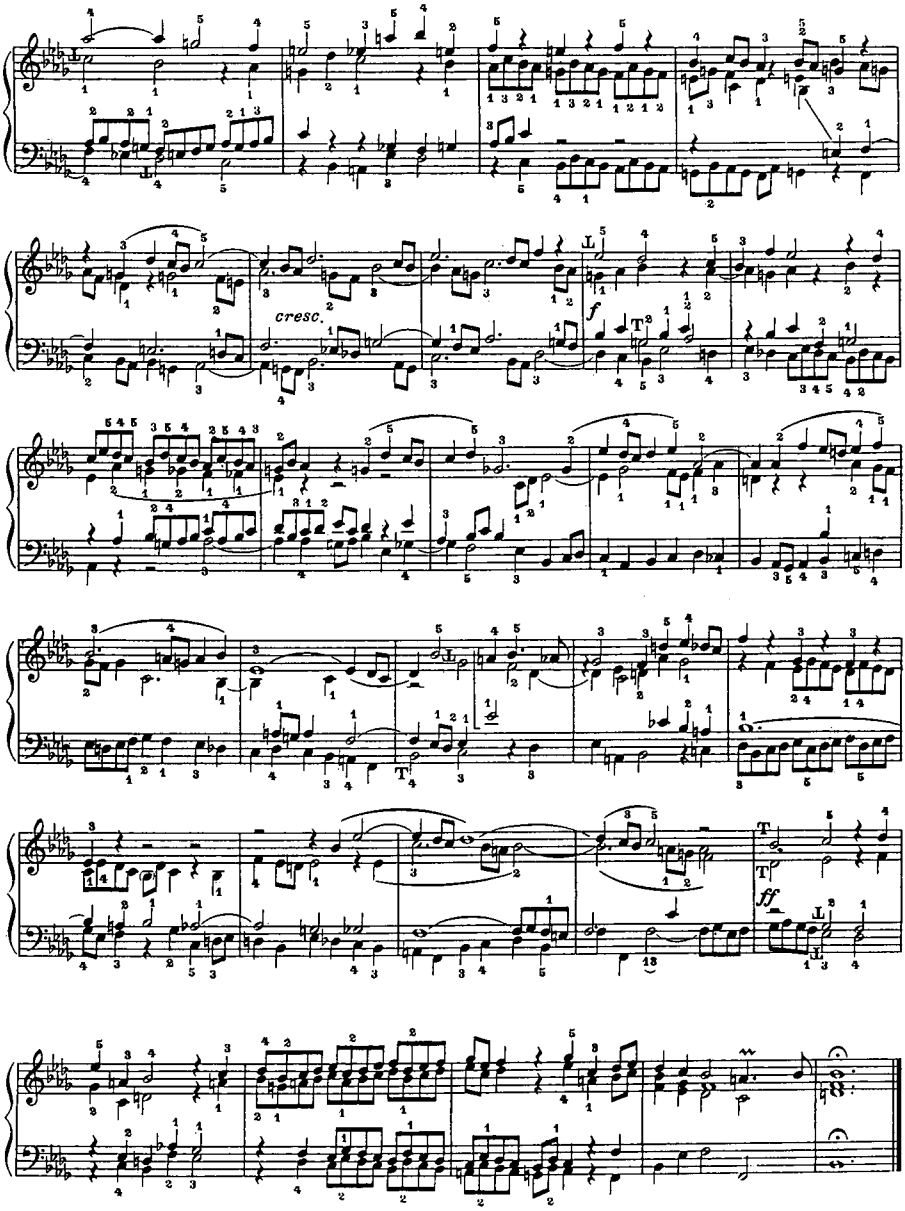
Τετράφωνη πραγματική φούγκα με πολλαπλά stretti στα οποία χρησιμοποιούνται μόνο κανονικές μιμήσεις σε διάφορες μεταφορές και αποστάσεις στις εισόδους των φωνών.

Bach: Das Wohltemperierte Klavier
Φούγκα σε b (XXII) (Τεύχος Β)








cresc.
f
ff

Bach: Das Wohltemperierte Klavier
Φούγκα σε b (XXII) (Τεύχος Β)

ΑΝΑΛΥΣΗ

Τετράφωνη πραγματική φούγκα της οποίας το θέμα έχει μία δομική και μοτιβική πολυμορφία αποτελούμενο από τέσσερα τμήματα και το αντίθεμα είναι έκδηλα χρωματικό.

Η φούγκα αυτή διέπεται από μια κεντρική φιλοσοφία και τεχνική στηριζόμενη στις σχέσεις των αναστροφών, που εκδηλώνονται τόσο στις τεχνικές της μίμησης (κανόνες κανονικοί και σε αναστροφή), όσο και στα διαστήματα της μεταφοράς του θέματος στα stretti, σύμφωνα με τις σχέσεις των αναστροφών των διαστημάτων, π.χ. η $9^η$, σύνθετη $2^η$ οδηγεί σε $7^η$, η $3^η$ σε $6^η$ κ.λ.π.

Μετά την αρχική θεματική έκθεση και την παρεμβολή ενός επεισοδίου (μέτρο 21-26) βασισμένου σε μία πολυφωνική αλυσίδα με τα τελικά τμήματα του θέματος και αντιθέματος αναπτύσσεται ένα stretto με δύο κανόνες σε κανονική μορφή στην $7^η$ (μέτρο 27 και 33) (ανάμεσα στους κανόνες παρεμβάλλονται μετατροπικές γέφυρες).

Μετά ένα επεισόδιο (μέτρο 37-41), που στηρίζεται σε αναστρεμένα χρωματικά μοτίβα του αντιθέματος, ακολουθεί μία πλήρης σε όλες τις φωνές έκθεση του θέματος σε αναστροφή (μέτρο 42-62), που συνοδεύεται από το αντίθεμα σε αναστροφή και μετά ένα επεισόδιο (μέτρο 62-66) αναπτύσσεται ένα δεύτερο stretto με δύο κανόνες σε αναστροφή στην $9^η$ (αναστροφή της $7^{ης}$) (μέτρο 67 και 73) (ανάμεσα στους κανόνες παρεμβάλλονται μετατροπικές γέφυρες).

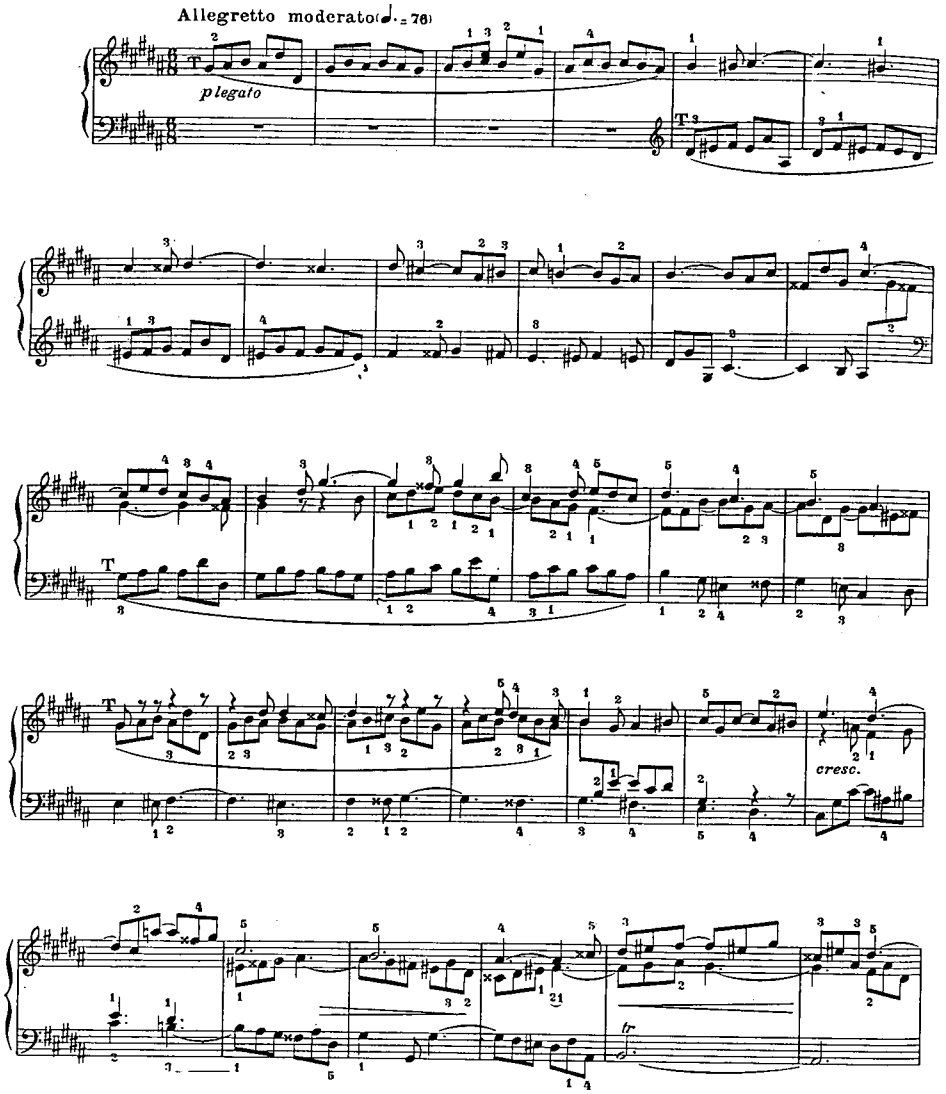
Στα μέτρα 77 ως 79 αναπτύσσεται ένα επεισόδιο, βασισμένο σε μικρομοτίβα του θέματος και αντιθέματος, με έντονη χρωματική δραστηριότητα και πυκνή πολυφωνία. Το επεισόδιο αυτό οδηγεί σε ένα άλλο stretto με δύο κανόνες στην $3^η$ ο πρώτος σε αναστροφή και κανονική μορφή (μέτρο 80) και στην $6^η$ ο δεύτερος ($6^η$ αναστροφή της $3^{ης}$) σε κανονική μορφή και αναστροφή (μέτρο 89) (ανάμεσα στους κανόνες παρεμβάλλονται μετατροπικές γέφυρες).

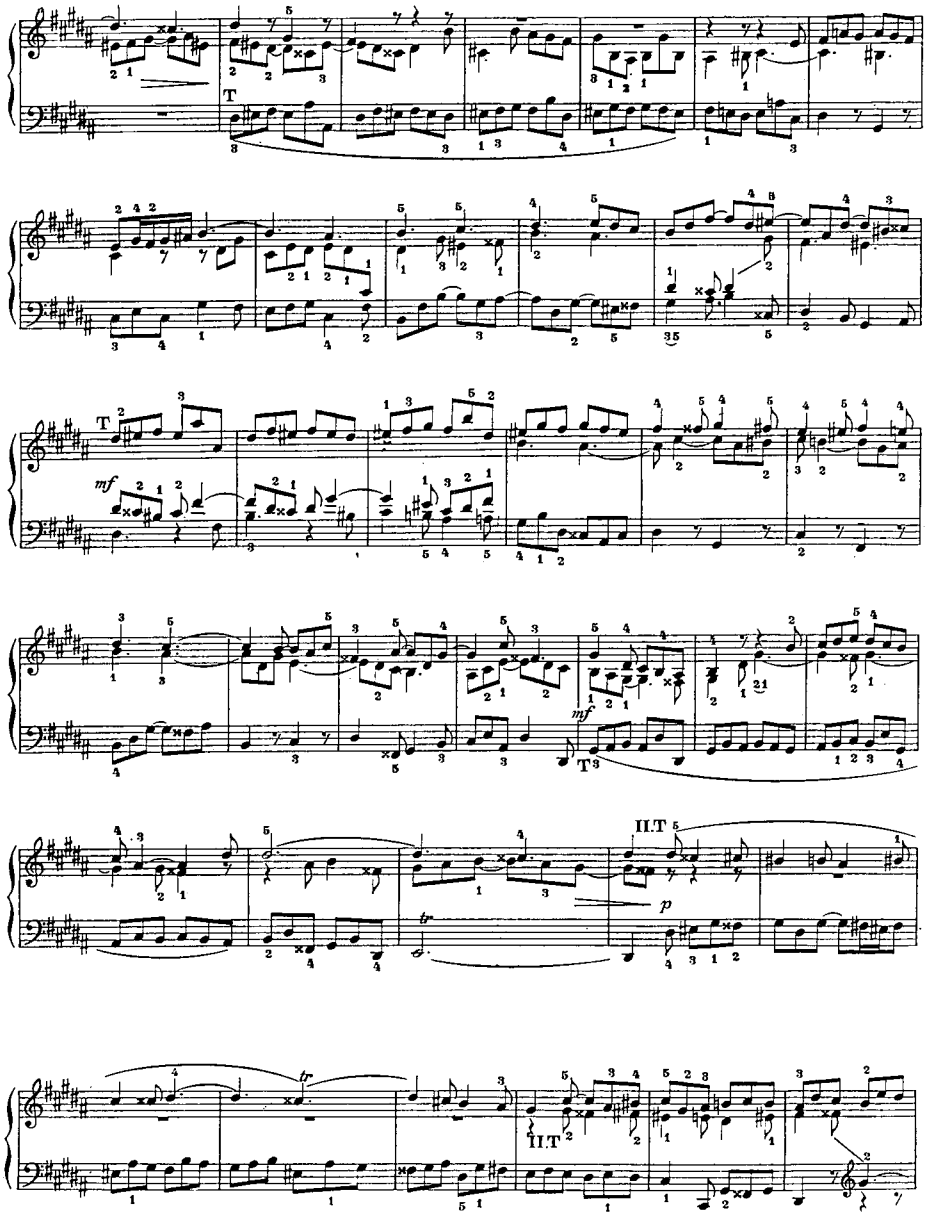
Τέλος με την παρεμβολή μίας σύντομης γέφυρας διαμορφώνεται ένα εντυπωσιακό stretto maestrale (μέτρο 96), στο οποίο οι δύο ψηλότερες φωνές εκθέτουν το θέμα σε κανονική μορφή και κατά παράλληλες $6^{ες}$, ενώ οι δύο χαμηλότερες εκθέτουν το θέμα σε αναστροφή κατά παράλληλες $3^{ες}$ ($3^η$ αναστροφή της $6^{ης}$).

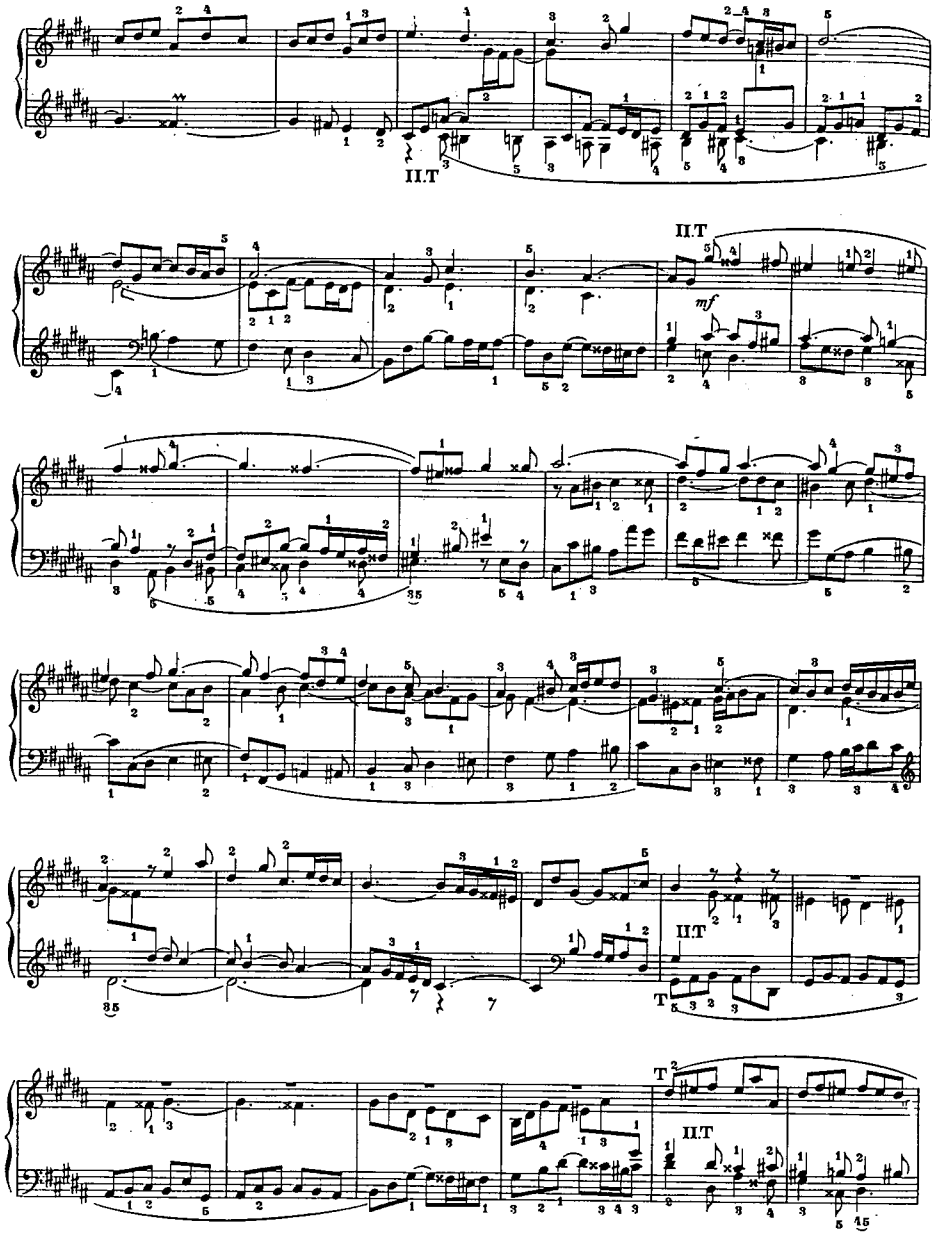
ΒΑΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ

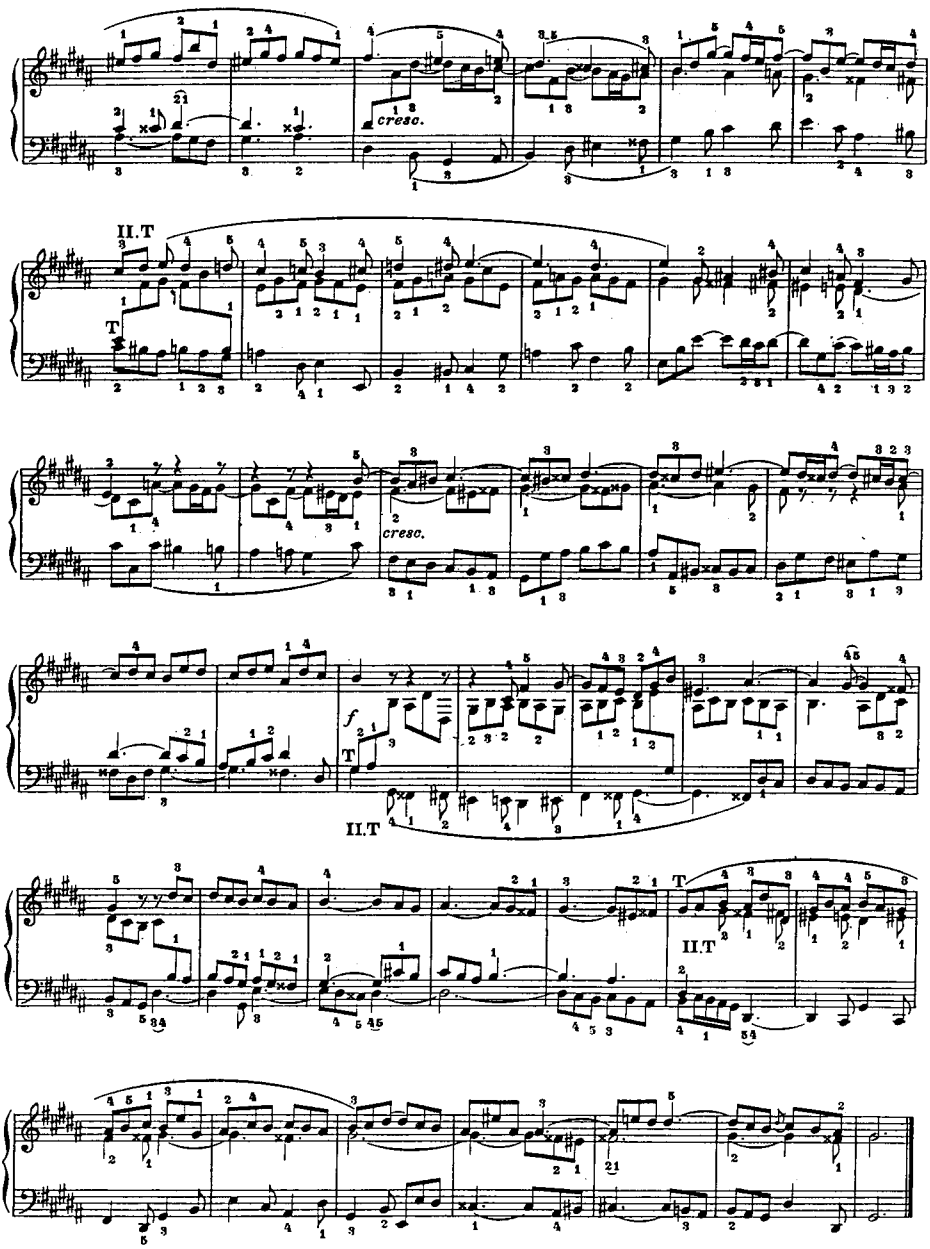
Τετράφωνη πραγματική φούγκα στην οποία αξιοποιούνται οι αναλογίες των αναστροφών των διαστημάτων ως εξής: μετά την αρχική κανονική θεματική έκθεση και την παρεμβολή επεισοδίου αναπτύσσεται stretto με απλούς κανόνες στην $7^η$. Ακολουθεί πλήρης θεματική έκθεση σε αναστροφή, που δίνει τη θέση της με την παρεμβολή επεισοδίου σε stretto με κανόνες σε αναστροφή στην $9^η$ (αναστροφή της $7^{ης}$). Στη συνέχεια με την παρεμβολή επεισοδίων χρησιμοποιείται άλλο ένα stretto με κανόνες στην $3^η$ και $6^η$ (αναστροφή της $3^{ης}$) και τέλος ένα stretto maestrale με το θέμα στις δύο φωνές σε κανονική μορφή κατά παράλληλες $6^{ες}$ και στις άλλες δύο στην αναστροφή του κατά παράλληλες $3^{ες}$.

Bach: Das Wohltemperierte Klavier
Φούγκα σε gis (XVIII) (Τεύχος Β)




T
mf
T
mf
T
II.T
p
tr
II.T


II.T
II.T
mf
II.T
T
T
II.T

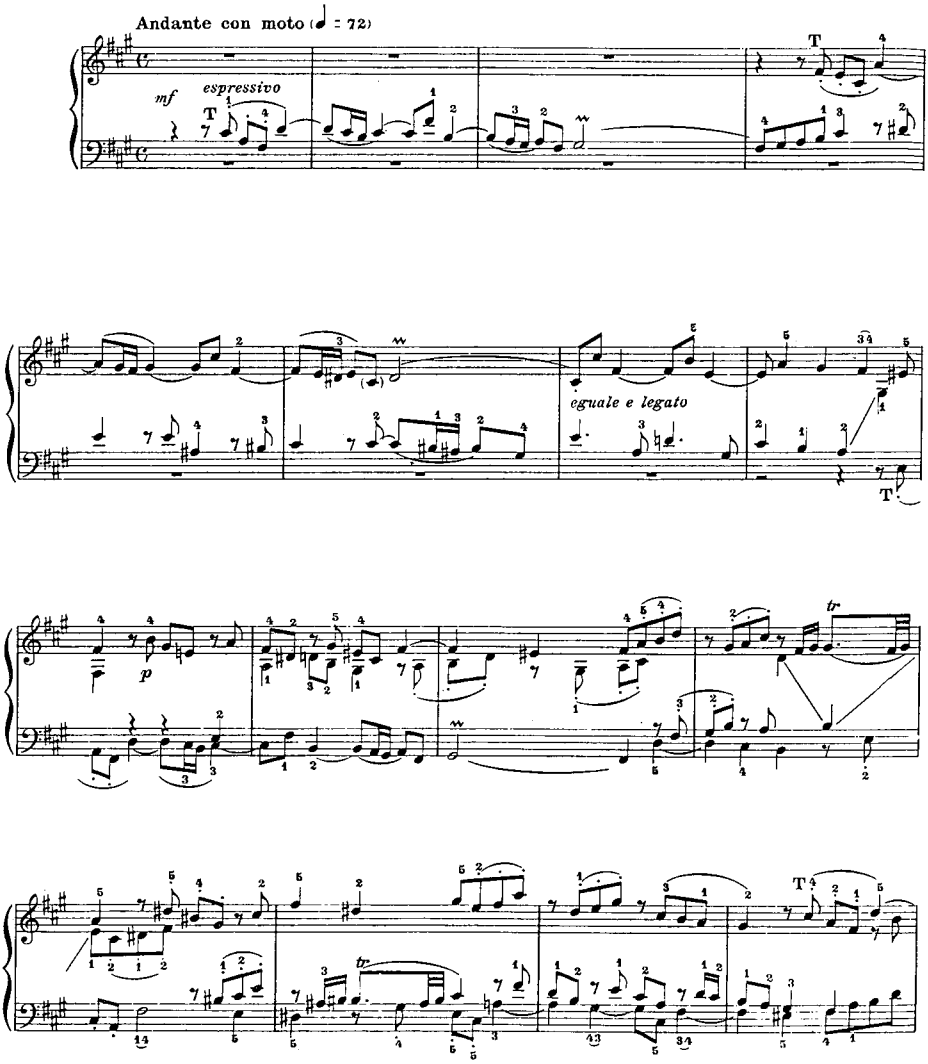

cresc.
II.T
T
cresc.
f
T
II.T
T
II.T

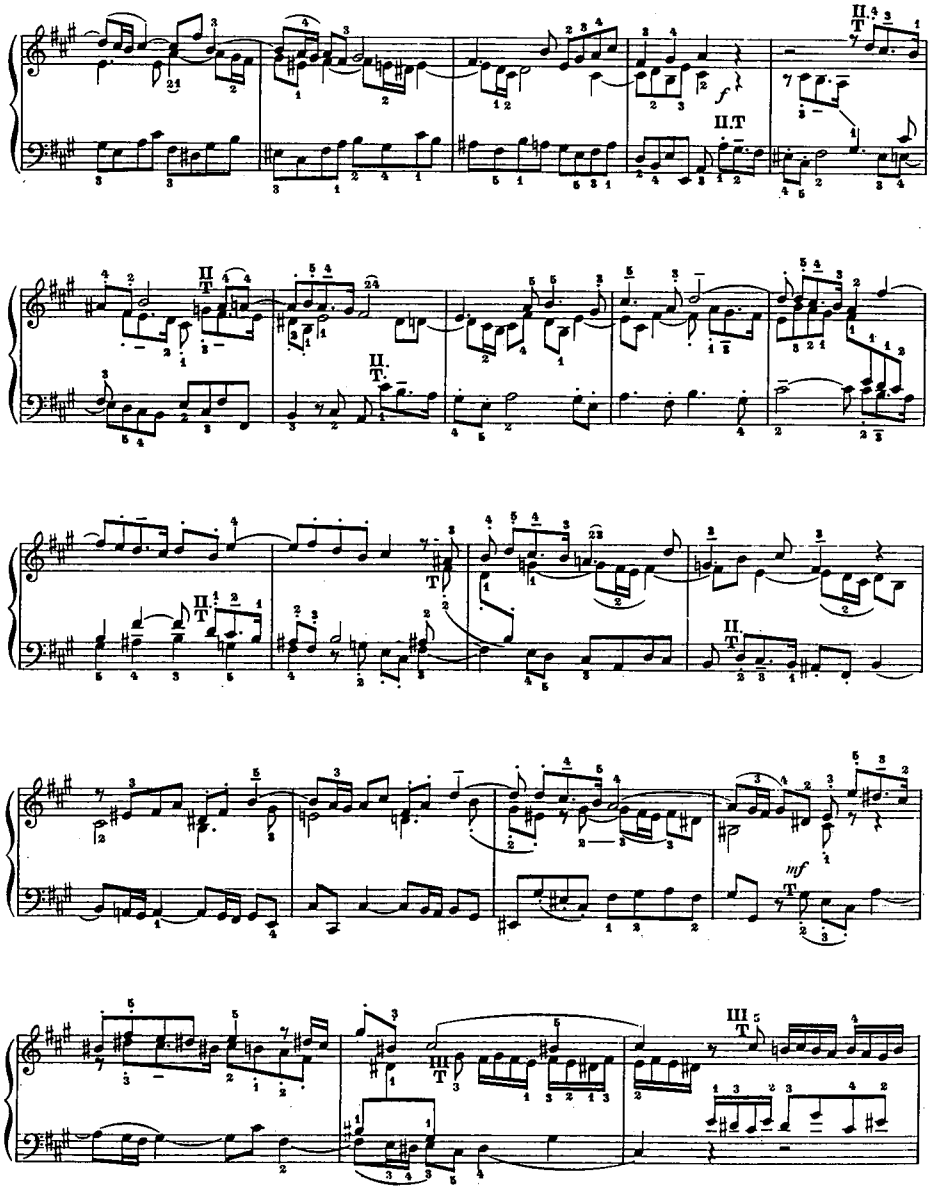
Bach: Das Wohltemperierte Klavier
Φούγκα σε gis (XVIII) (Τεύχος Β)

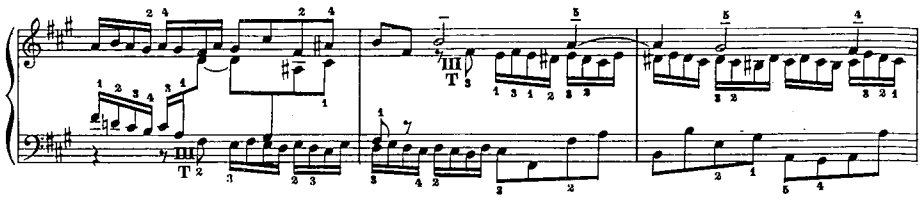
ΑΝΑΛΥΣΗ

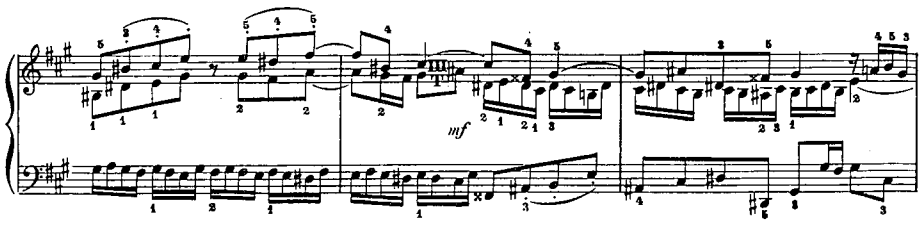
Τρίφωνη διπλή φούγκα (φούγκα με δύο θέματα) με πραγματική απάντηση. Μετά την αρχική θεματική έκθεση του πρώτου θέματος και την εξαιρετική θεματική έκθεση (μέτρο 19) για να εμφανισθεί το αντίθεμα κάτω από το θέμα, ακολουθούν άλλες τρεις μεμονωμένες θεματικές εκθέσεις (μέτρα 33, 45 και 55) με ενδιάμεσα επεισόδια βασισμένα σε μοτίβα της αρχικής θεματικής έκθεσης. Στο μέτρο 61 αρχίζει η θεματική έκθεση του δευτέρου θέματος και ένα επεισόδιο (μέτρο 83-96) βασισμένο στα χρωματικά μοτίβα του δευτέρου θέματος οδηγεί στην ανάπτυξη πολλαπλών stretti μεταξύ των δύο θεμάτων σε διάφορες τονικότητες (π.χ. μέτρο 97 στη gis, 103 στη dis, 111 στη E, 125 στη gis και 135 στη gis) με ενδιάμεσα επεισόδια.

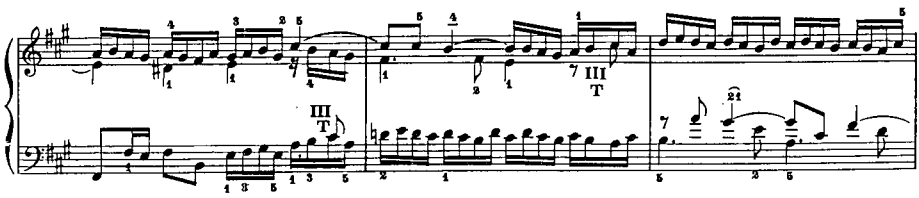
Bach: Das Wohltemperierte Klavier
Φούγκα σε fis (XIV) (Τεύχος Β)

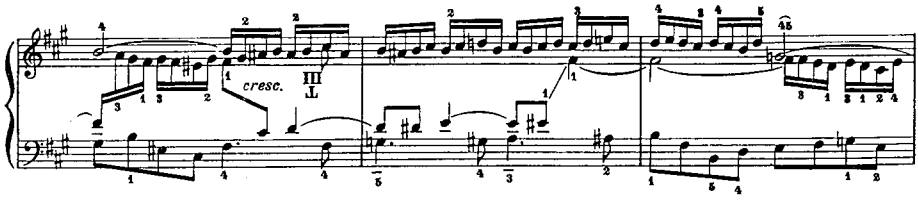


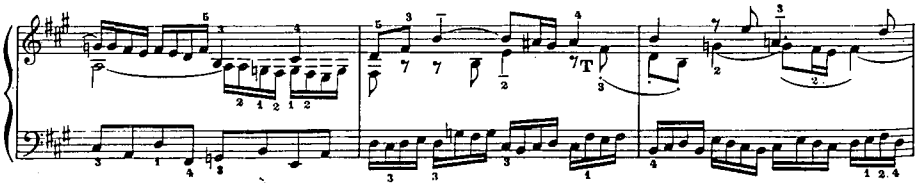

II.
T
II.T
II
T
II.
T.
II
T
T
II.
T
mf
T
III
T
III
T

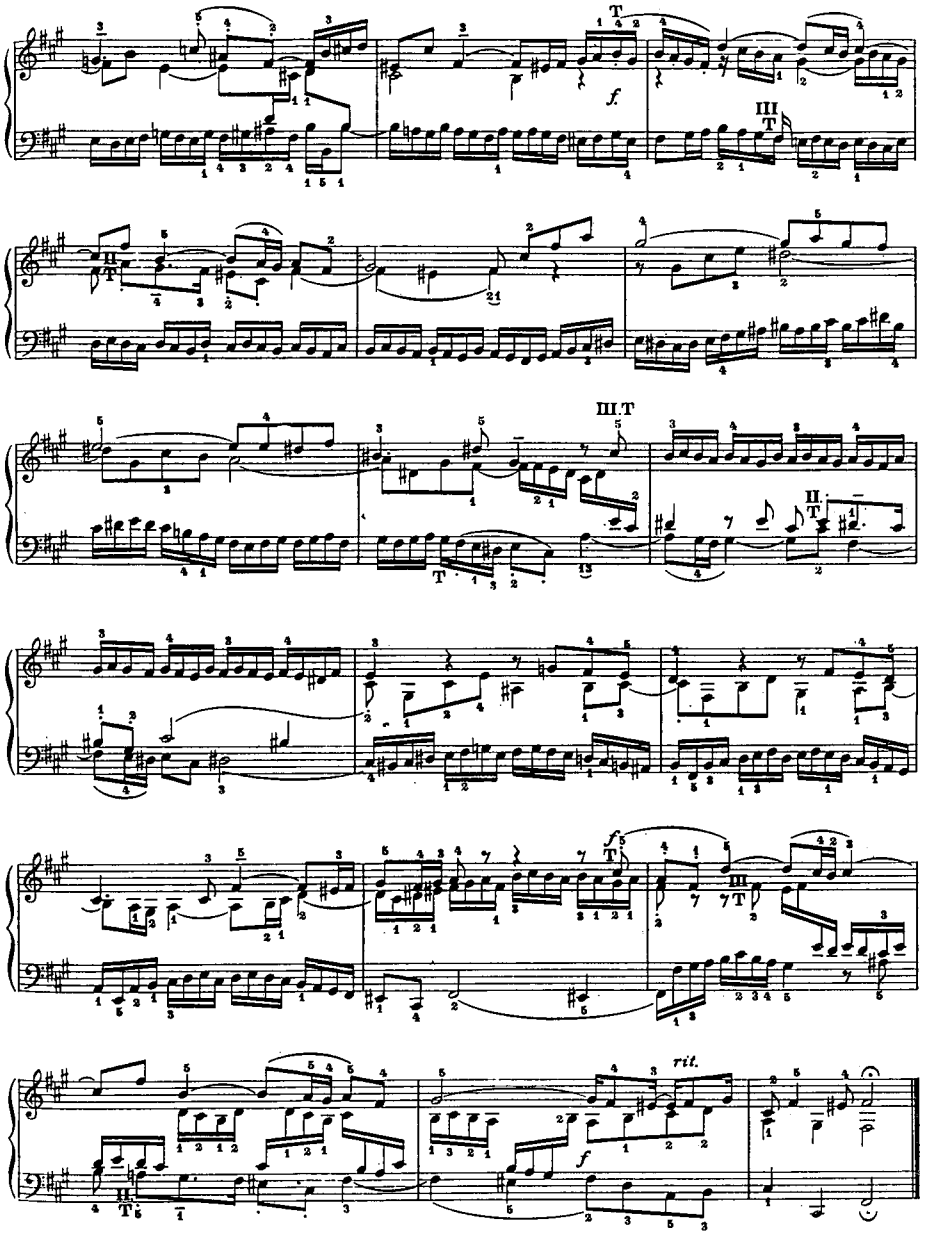



mf




cresc.



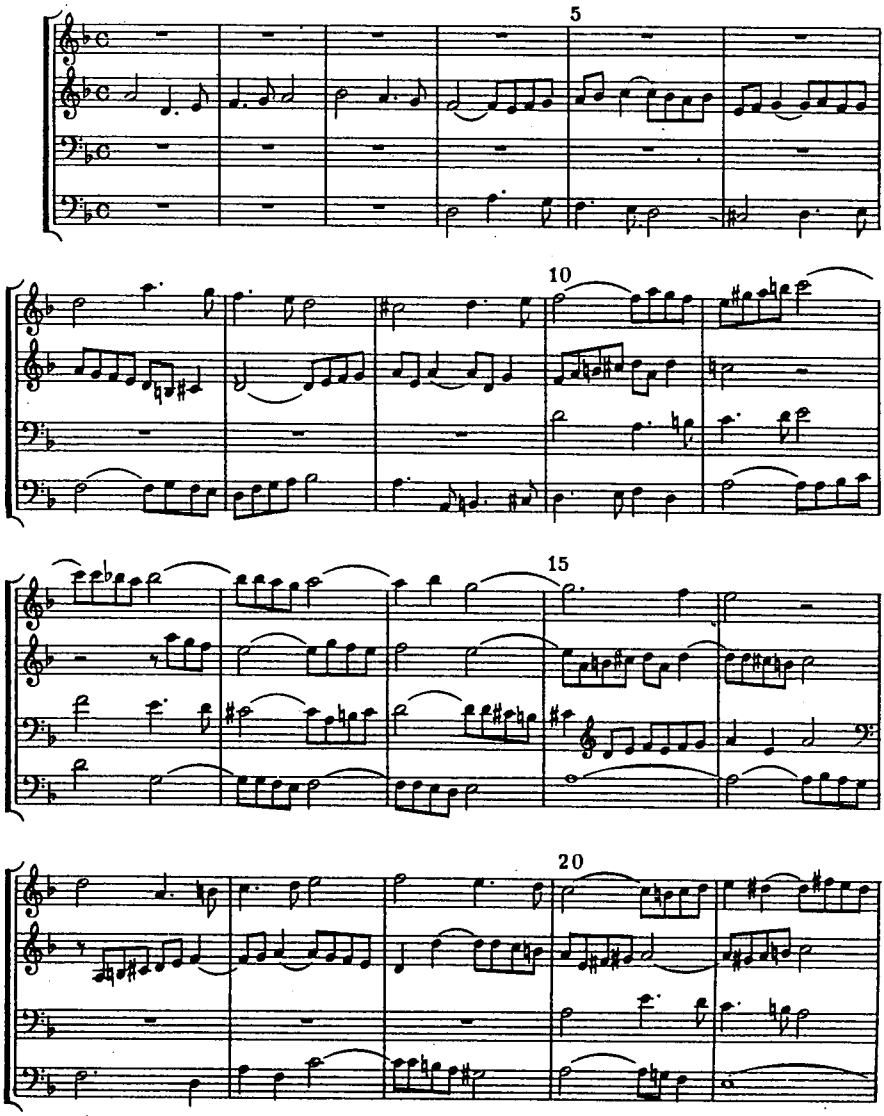

f.
III
T
II
T
III.T
II
T
T
f
T
III
7T
rit.
f
II
T

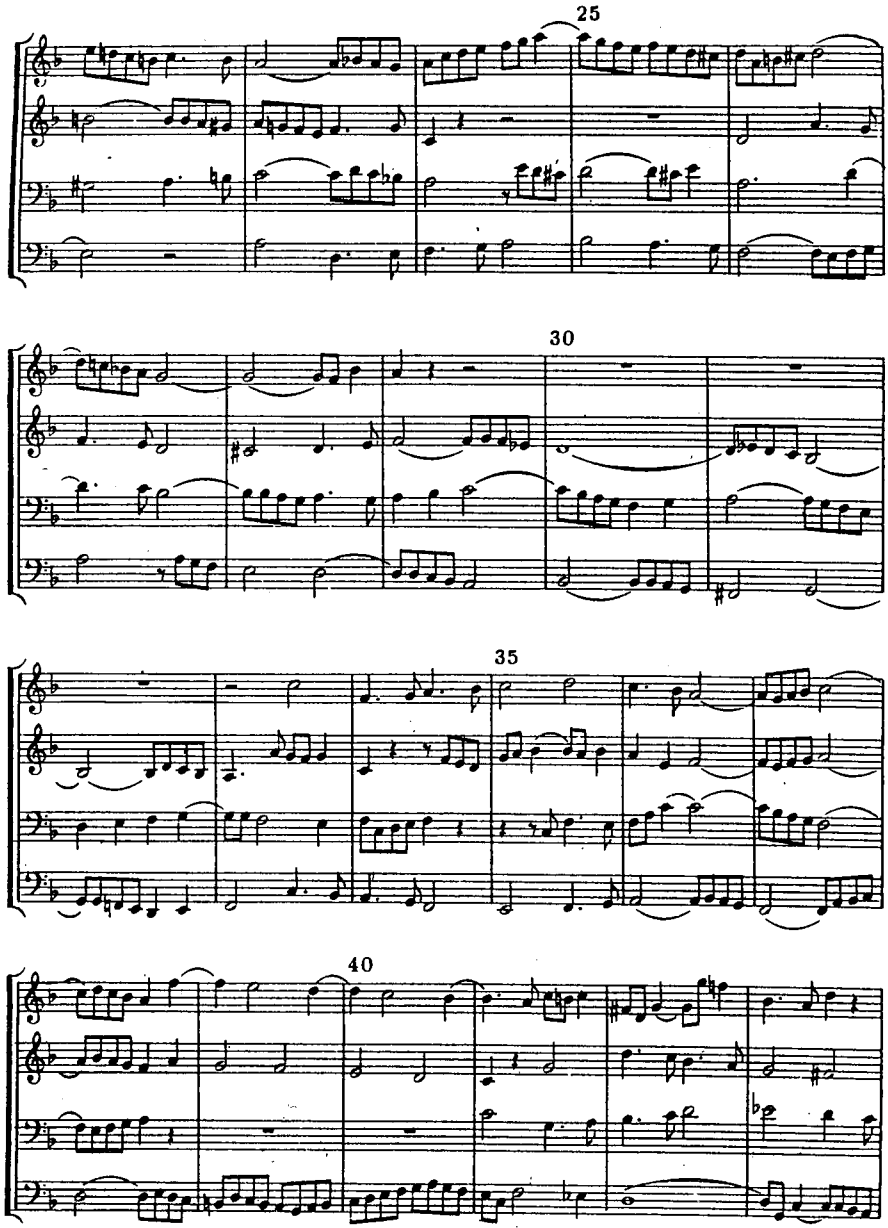
Bach: Das Wohltemperierte Klavier
Φούγκα σε fis (XIV) (Τεύχος Β)

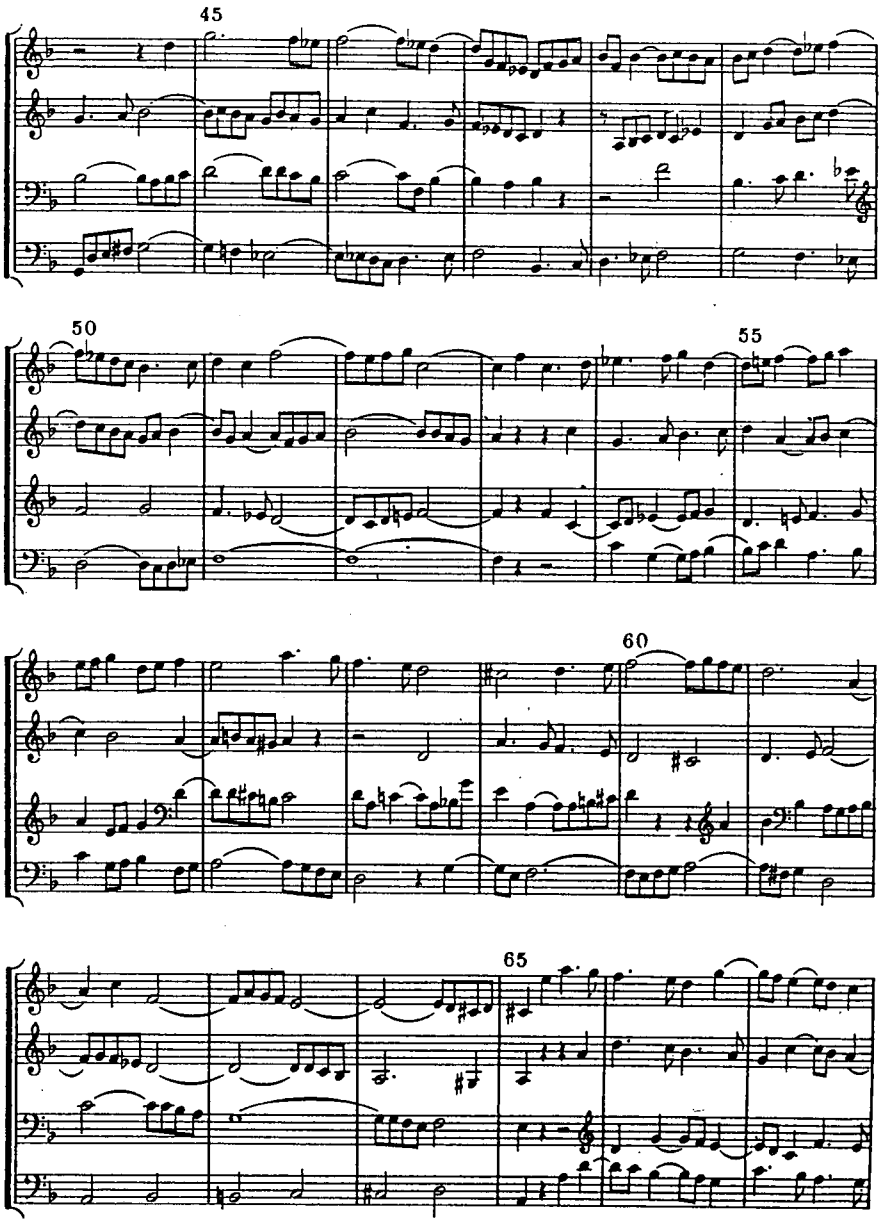
ΑΝΑΛΥΣΗ

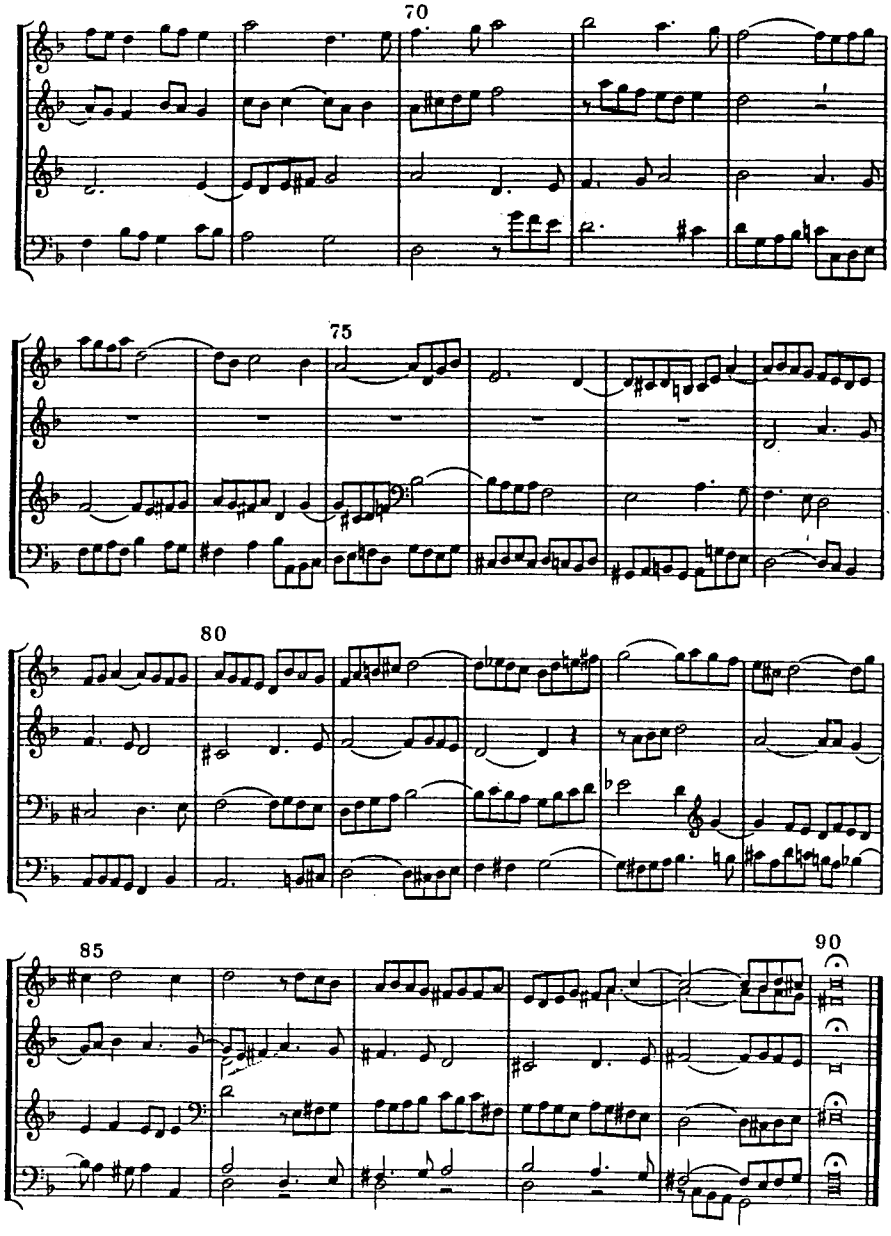
Τρίφωνή τριπλή φούγκα (φούγκα με τρία θέματα) με τονική απάντηση και αρχική τονική δομή του θέματος $Δ_1$ - T_3, που μεταφέρεται στην απάντηση ως T_1 - $Δ_3$. Η αρχική θεματική έκθεση του πρώτου θέματος έχει μία πλεονασματική έκθεση του θέματος με άτυπη σειρά: θέμα, απάντηση, θέμα και πλεονασματική έκθεση με το θέμα (μέτρο 16) και οδηγεί σχεδόν άμεσα στη θεματική έκθεση του δευτέρου θέματος (μέτρο 20) και στη συνέχεια στην ανάπτυξη stretto μεταξύ πρώτου και δευτέρου θέματος (μέτρο 28). Στο μέτρο 36 αρχίζει η θεματική έκθεση του τρίτου θέματος με πλεονασματικές εκθέσεις σε κανονική μορφή και σε αναστροφή. Μετά την παρεμβολή ενός σύντομου επεισοδίου (μέτρο 49-51) γίνεται μία απλή έκθεση του πρώτου θέματος (μέτρο 51), που οδηγεί τελικά στην ανάπτυξη πολλαπλών stretti μεταξύ των τριών θεμάτων (π.χ. μέτρο 54, 60 και 66) μεταξύ των οποίων παρεμβάλλονται επεισόδια.

Bach: Die Kunst der Fuge
Contrapunctus V




25
30
35
40


45
50
55
60
65


70
75
80
85
90

Bach: Die Kunst der Fuge
Contrapunctus V

ΑΝΑΛΥΣΗ

Τετράφωνη φούγκα με διπλή απάντηση την πρώτη φορά με μίμηση σε αναστροφή και τη δεύτερη με τονική.

Η αρχική θεματική έκθεση γίνεται με τη διαδοχή: θέμα, απάντηση με μίμηση σε αναστροφή, απάντηση με μίμηση σε αναστροφή και τονική απάντηση στο θέμα.

Από το μέτρο 20 ως το 26 ακολουθούν τρεις θεματικές εκθέσεις με χαρακτήρα αντιέκθεσης και σε αραιό stretto με μιμήσεις σε κανονική μορφή και σε αναστροφή στις κλίμακες της δεσπόζουσας και της τονικής.

Μετά ένα σύντομο επεισόδιο (μέτρο 30-32) αναπτύσσονται πολλαπλά stretti ως εξής:

Μέτρο 33: Κανόνας σε δύο φωνές σε αναστροφή και κανονική μορφή με απόσταση δύο χρόνων στις εισόδους των φωνών.

Μέτρο 41: Κανόνας σε δύο φωνές σε κανονική μορφή και αναστροφή με απόσταση δύο χρόνων στις εισόδους των φωνών.

Μέτρο 47: Κανόνας σε δύο φωνές σε κανονική μορφή με απόσταση έξι χρόνων στις εισόδους των φωνών.

Μέτρο 53: Κανόνας σε τέσσερις φωνές σε σμίκρυνση με απόσταση ενός χρόνου στις εισόδους των φωνών και χαρακτήρα ψεύτικου stretto, καθότι γίνεται με το αρχικό τμήμα του θέματος.

Μέτρο 57: Κανόνας σε δύο φωνές σε αναστροφή με απόσταση έξι χρόνων στις εισόδους των φωνών.

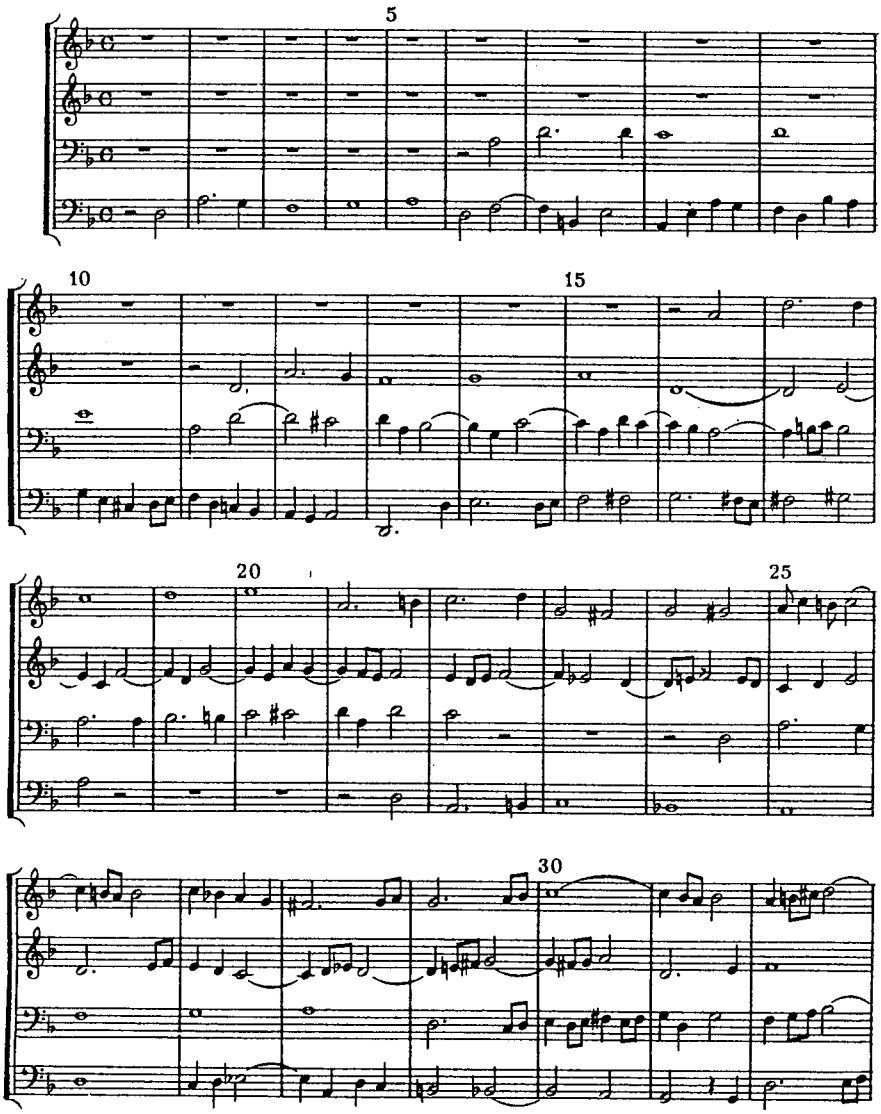
Μέτρο 65: Κανόνας σε τέσσερις φωνές σε σμίκρυνση και αναστροφή με απόσταση ενός χρόνου στις εισόδους των φωνών και χαρακτήρα ψεύτικου stretto, καθότι γίνεται με το αρχικό τμήμα του θέματος.

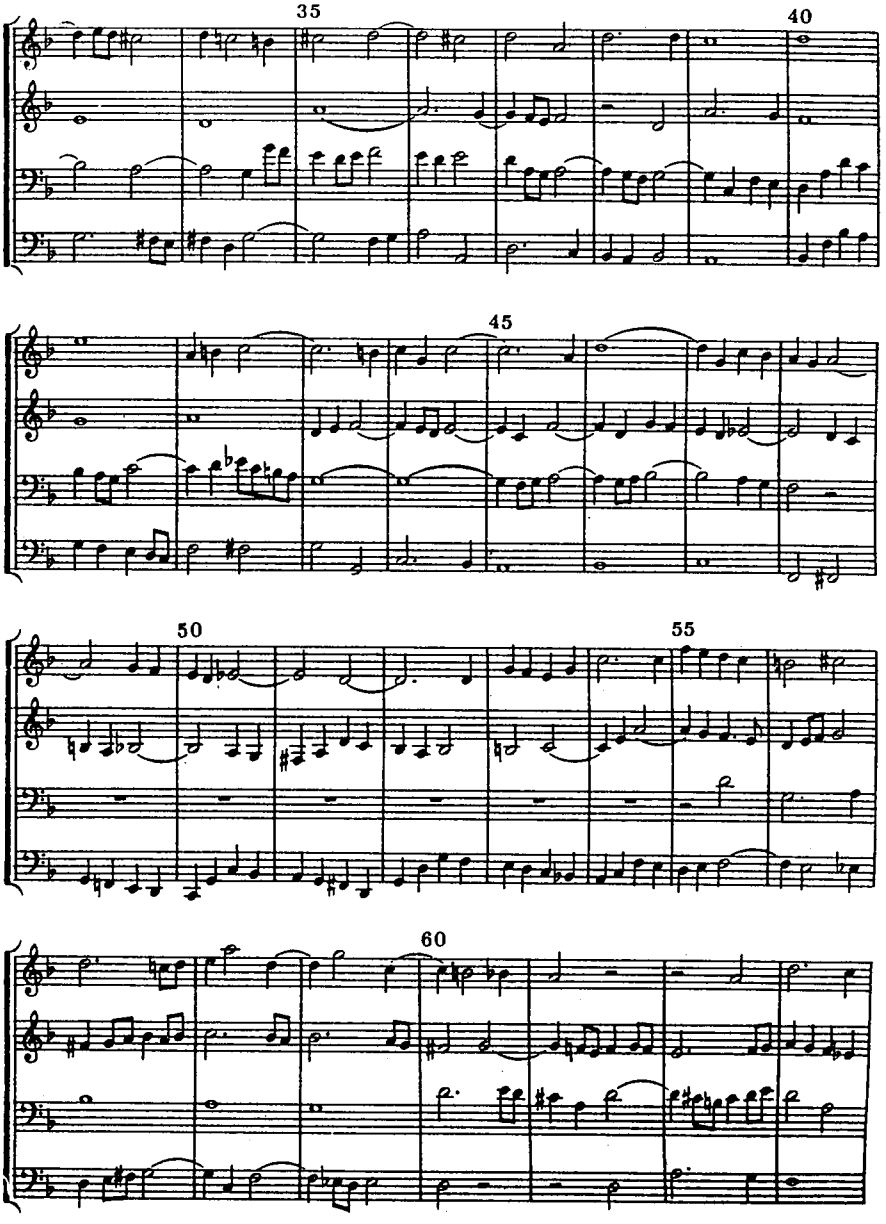
Μέτρο 69: Κανόνας σε δύο φωνές σε κανονική μορφή με απόσταση τεσσάρων χρόνων στις εισόδους των φωνών.

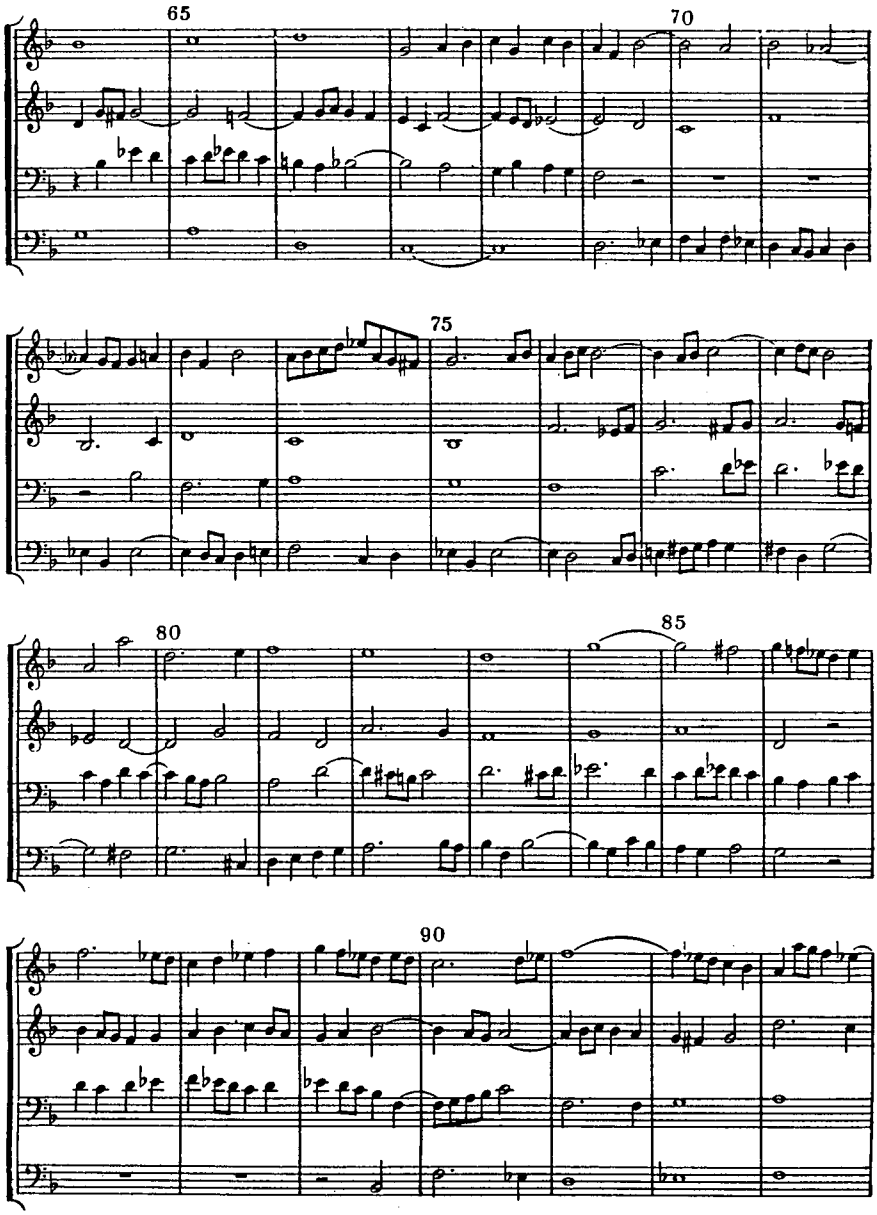
Μέτρο 77: Κανόνας σε δύο φωνές σε αναστροφή με απόσταση τεσσάρων χρόνων στις εισόδους των φωνών.

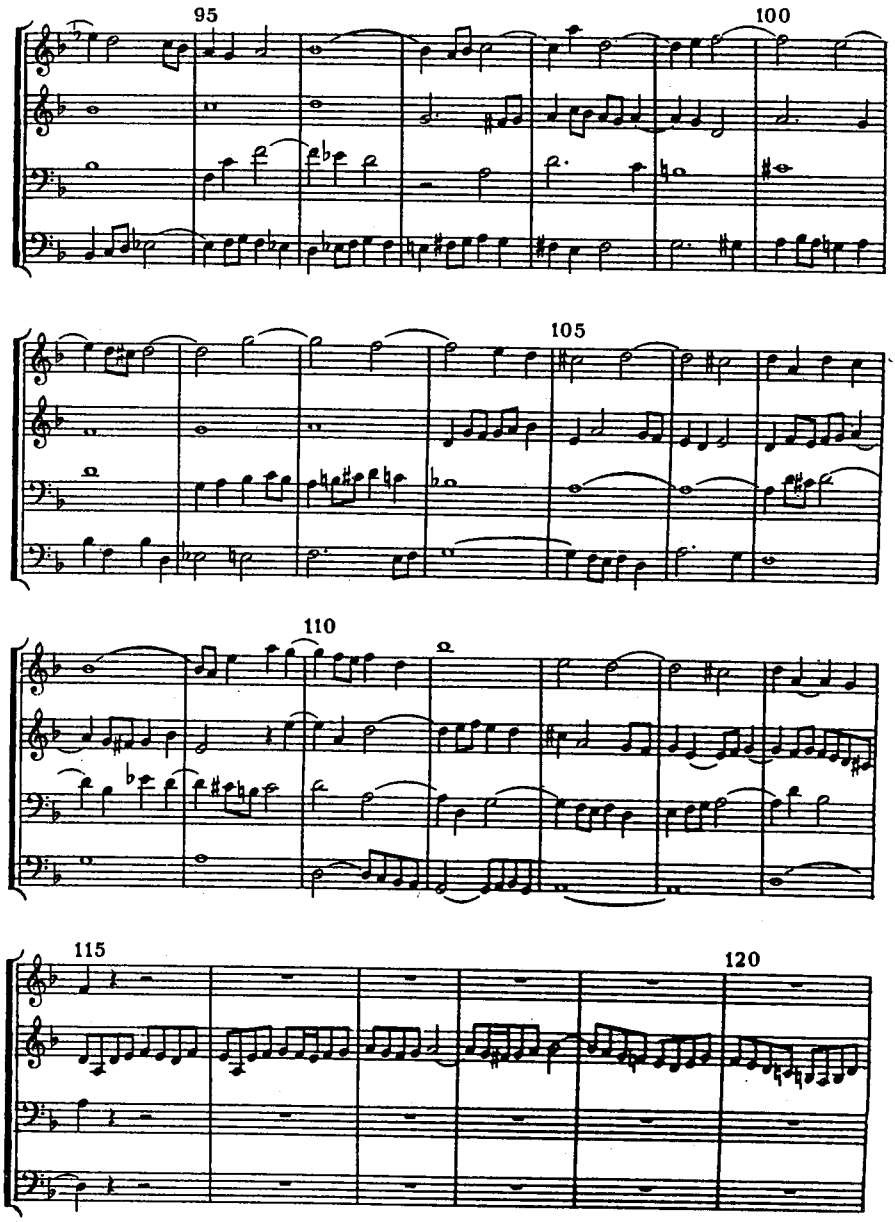
Μέτρο 86: Ταυτόχρονη έκθεση του θέματος σε κανονική μορφή και σε αναστροφή.

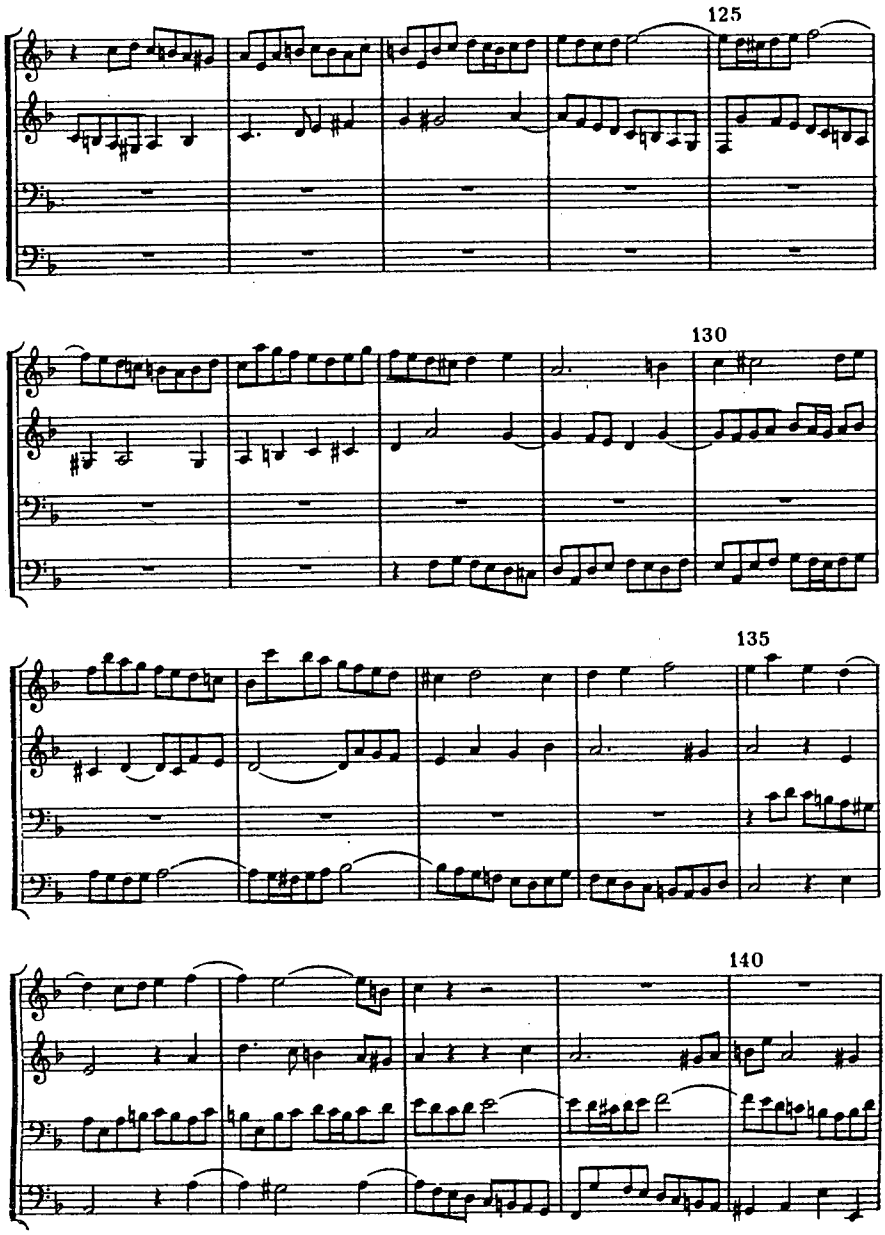
Bach: Die Kunst der Fuge
Contrapunctus XIX

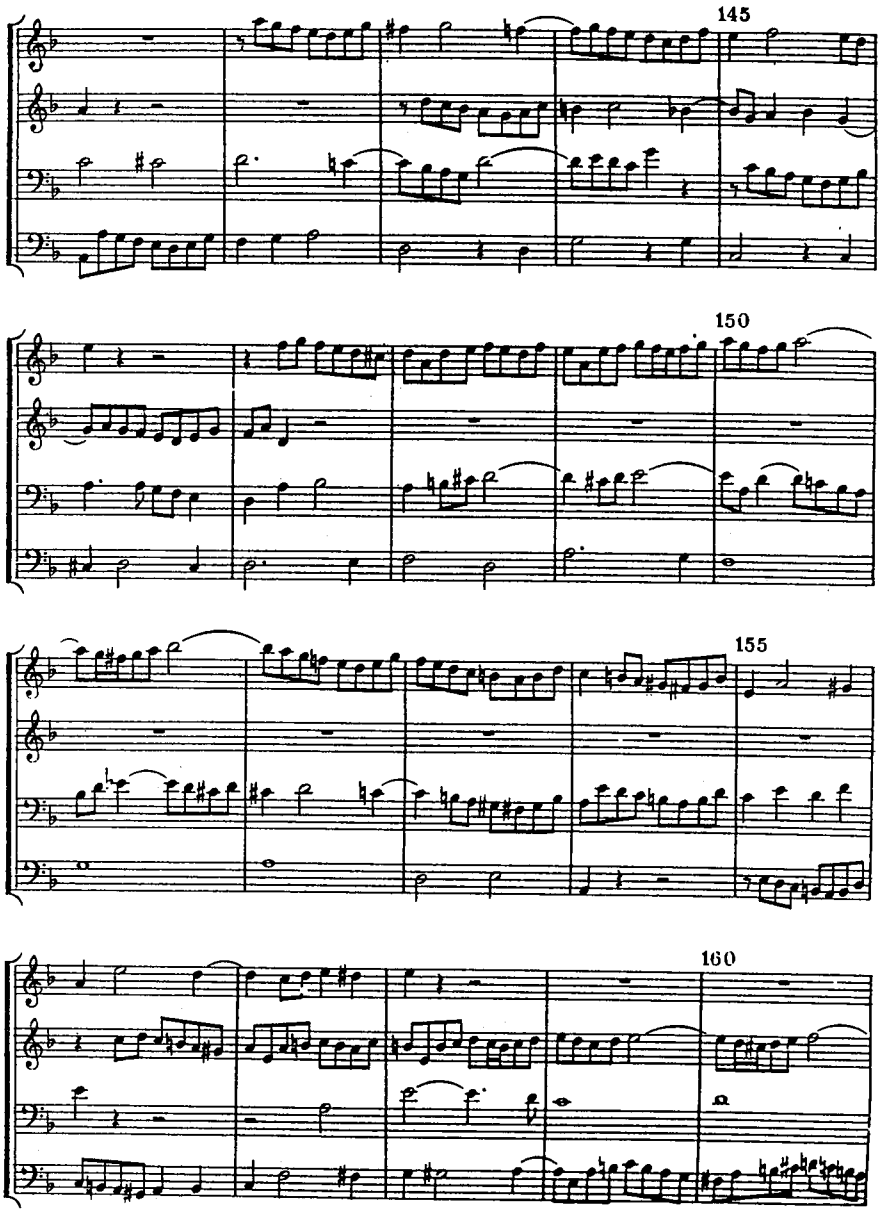


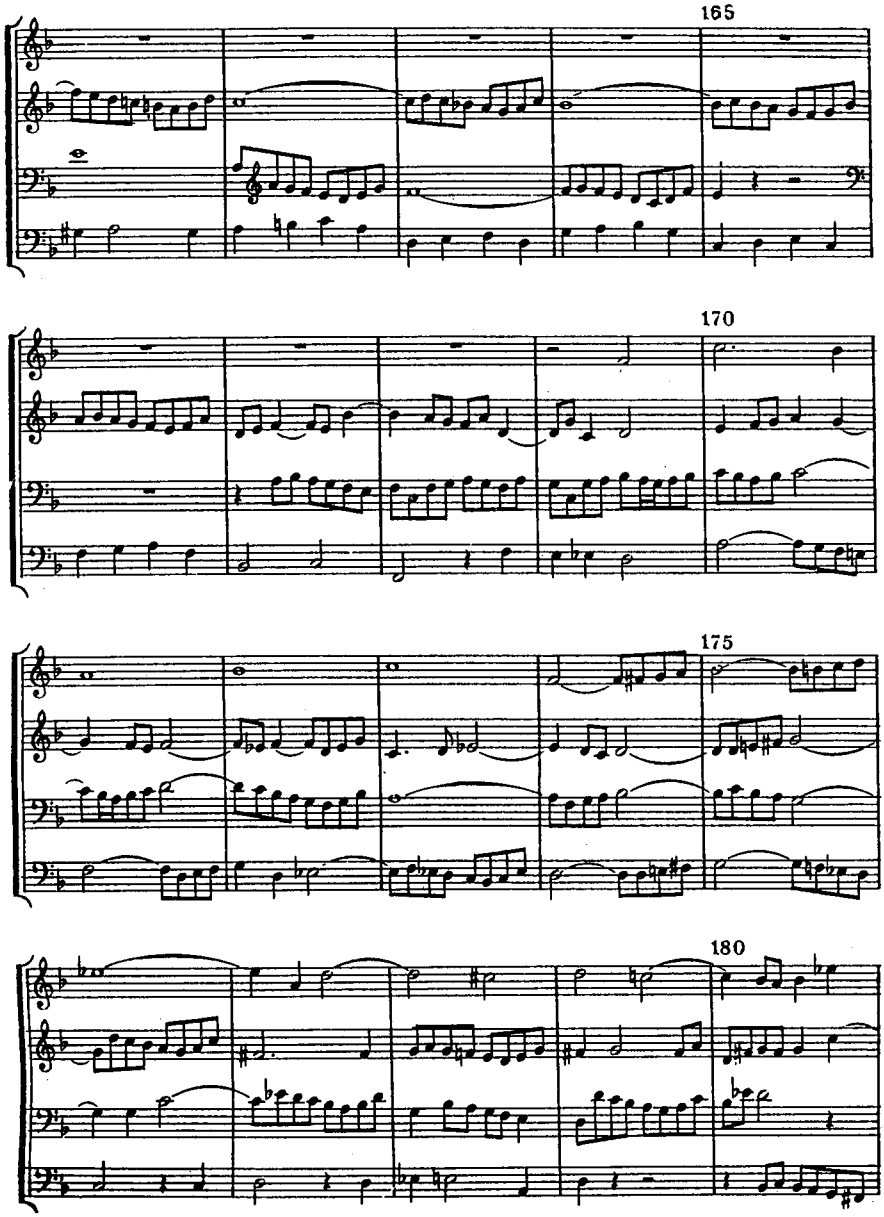

35
40
45
50
55
60

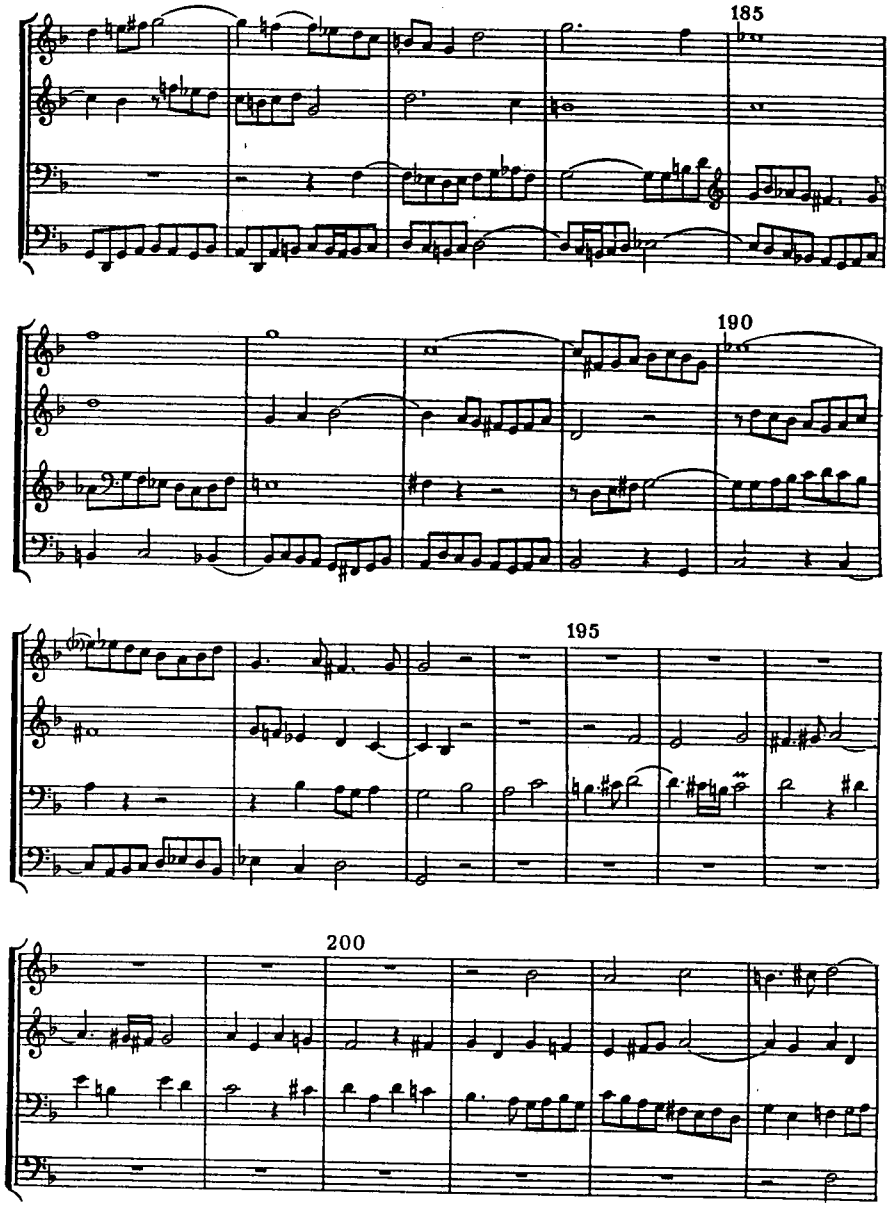

65
70
75
80
85
90

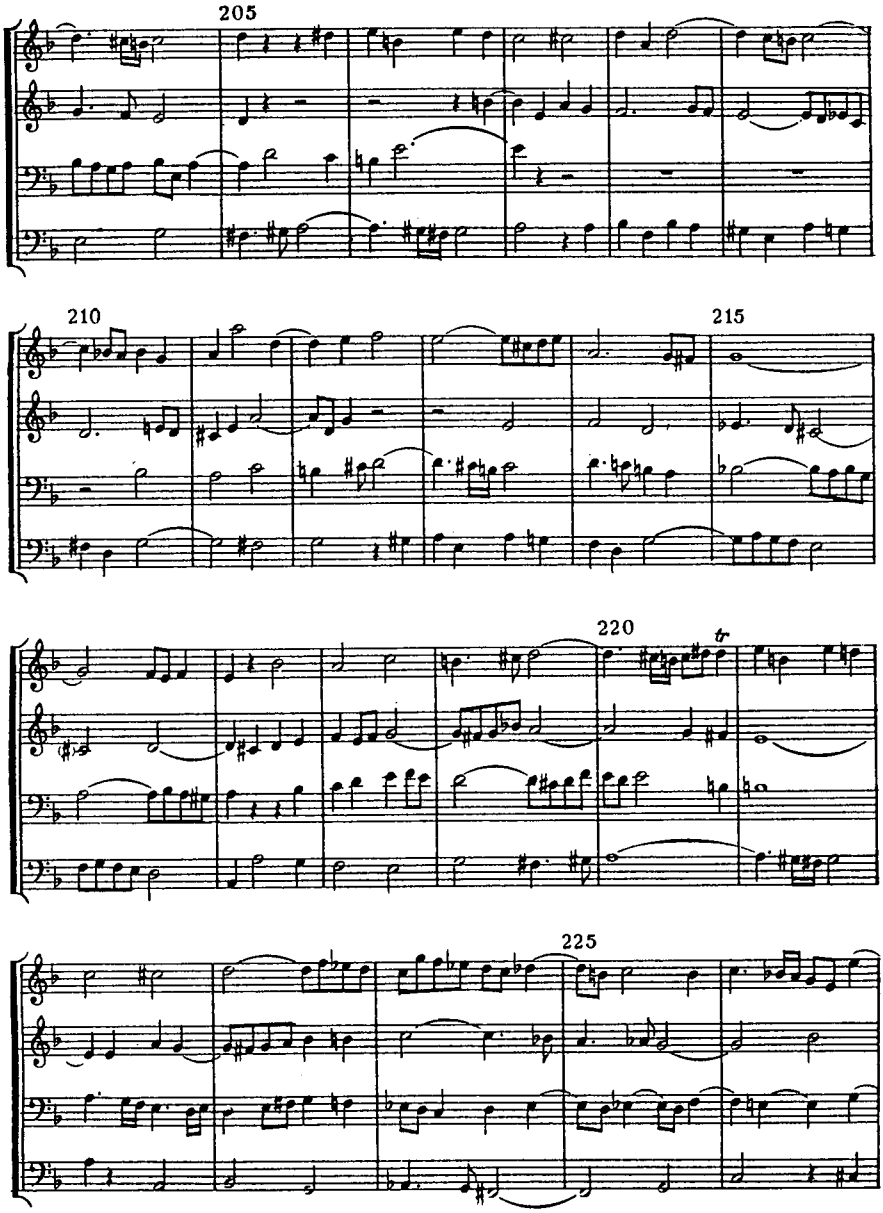

95
100
105
110
115
120

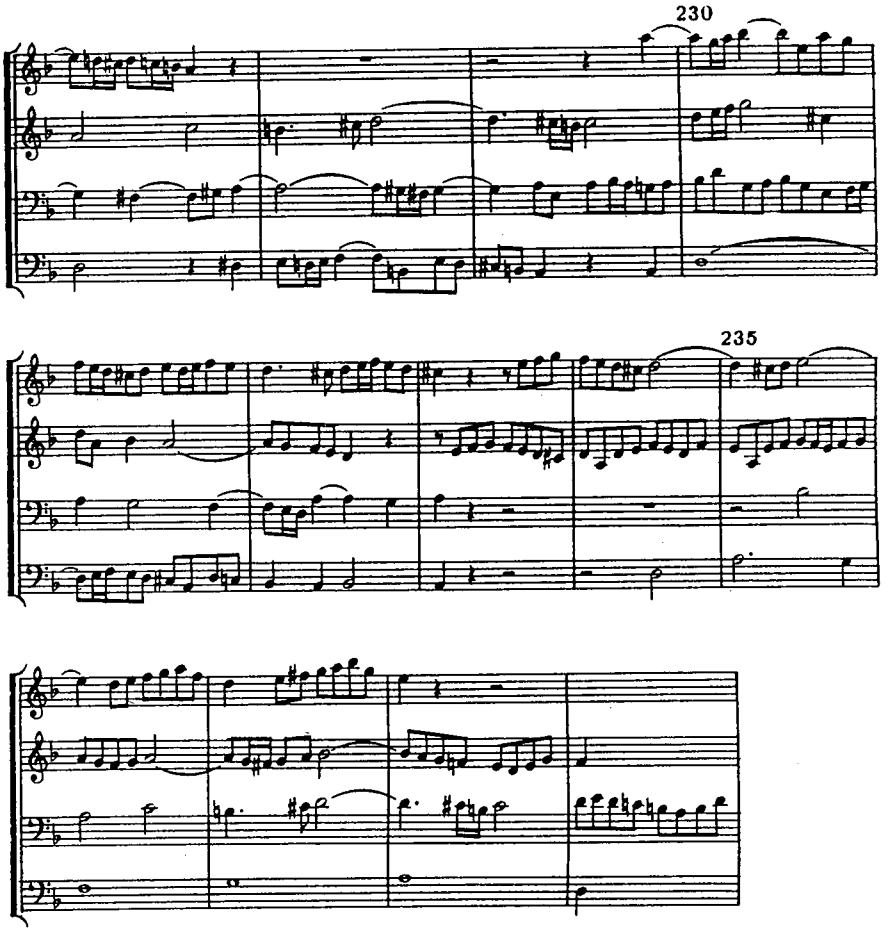

125
130
135
140


145
150
155
160


165
170
175
180


185
190
195
200


205
210
215
220
tr
225



Bach: Die Kunst der Fuge
Contrapunctus XIX

ΑΝΑΛΥΣΗ

Τετράφωνη τριπλή τονική φούγκα (φούγκα με τρία θέματα) με αρχική τονική δομή του θέματος T_1 - $Δ_1$, που μεταφέρεται στην απάντηση ως $Δ_1$ - T_1.

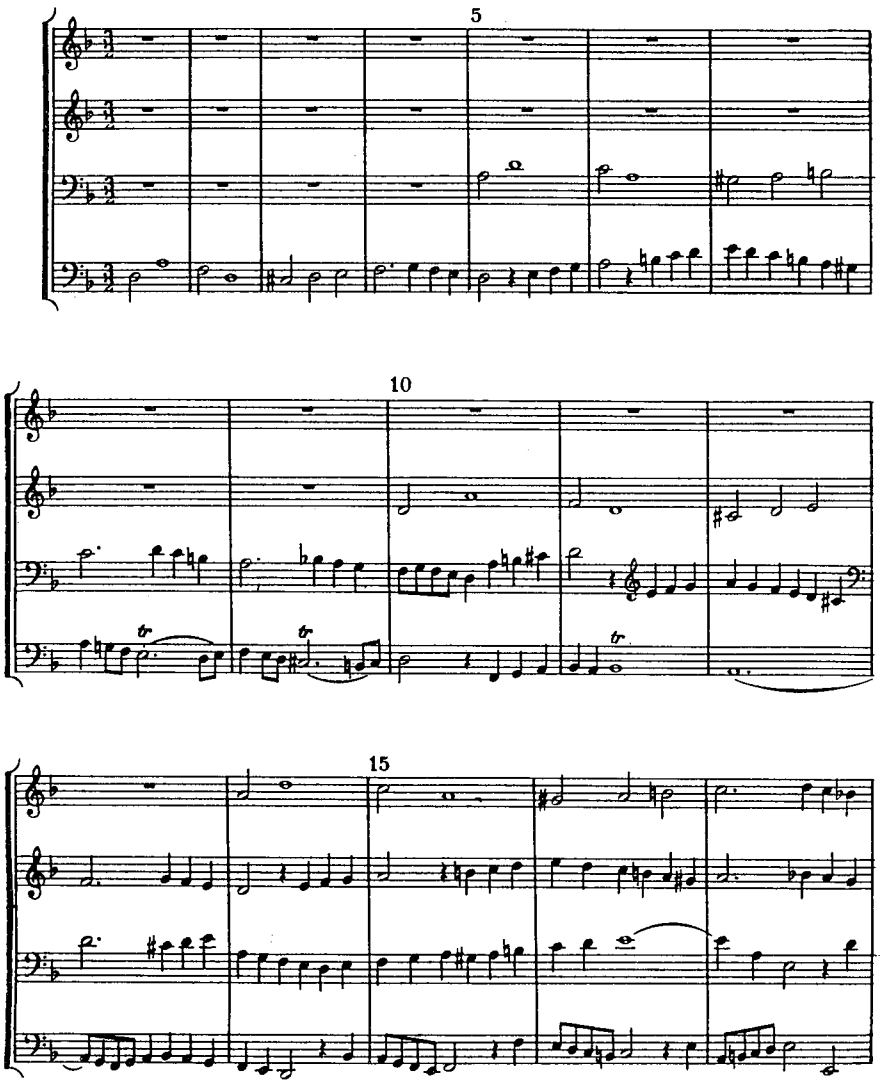
Μετά την αρχική θεματική έκθεση του πρώτου θέματος (μέτρο 1-21) ακολουθούν εκθέσεις του ίδιου θέματος με χαρακτήρα αραιών stretti με μιμήσεις σε κανονική μορφή και σε αναστροφή (μέτρο 21-114) και ενδιάμεσες παρεμβολές επεισοδίων.

Από το μέτρο 115 αρχίζει η θεματική έκθεση του δευτέρου θέματος, στα μέτρα 141-146 παρεμβάλλεται ένα επεισόδιο και από το μέτρο 147 αναπτύσσονται stretti μεταξύ πρώτου και δευτέρου θέματος.

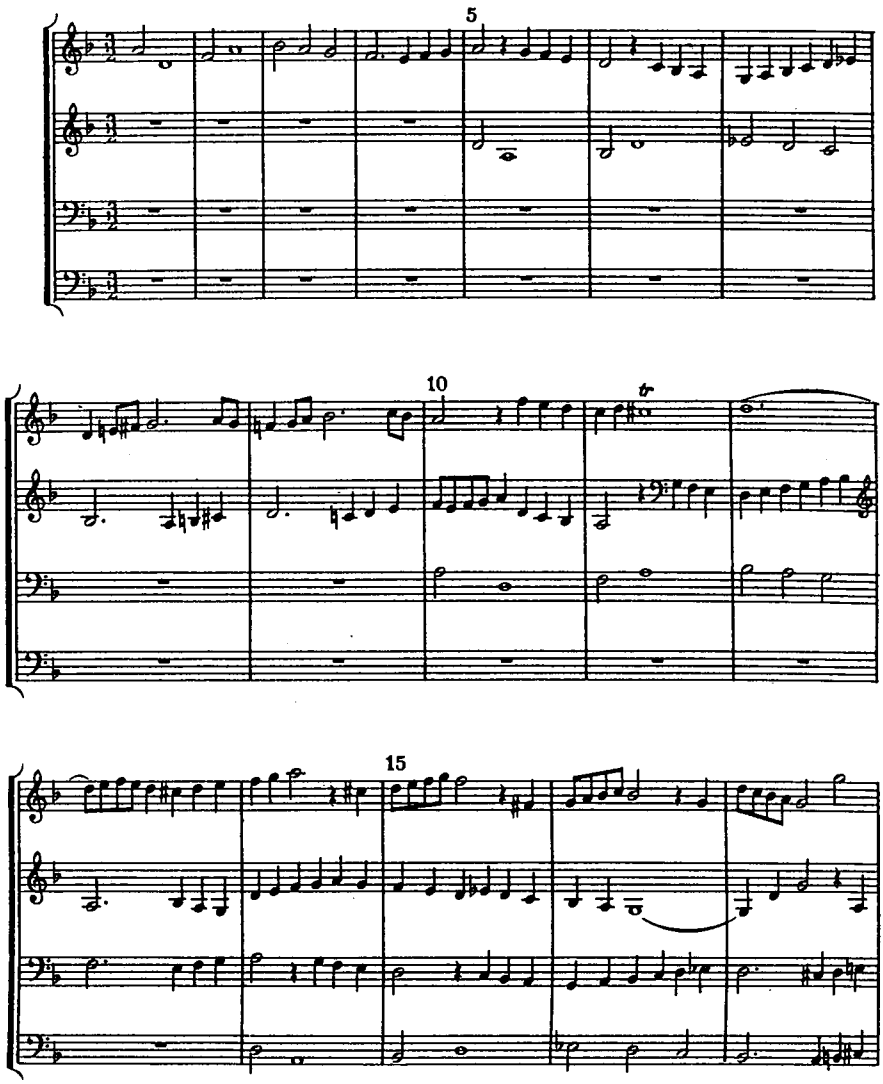
Στα μέτρα 186-193 ένα επεισόδιο οδηγεί στην έκθεση του τρίτου θέματος, που είναι βασισμένο στους φθόγγους που προκύπτουν από το όνομα του BACH και ακολουθεί stretto, που δεν είναι ολοκληρωμένο μεταξύ των τριών θεμάτων.

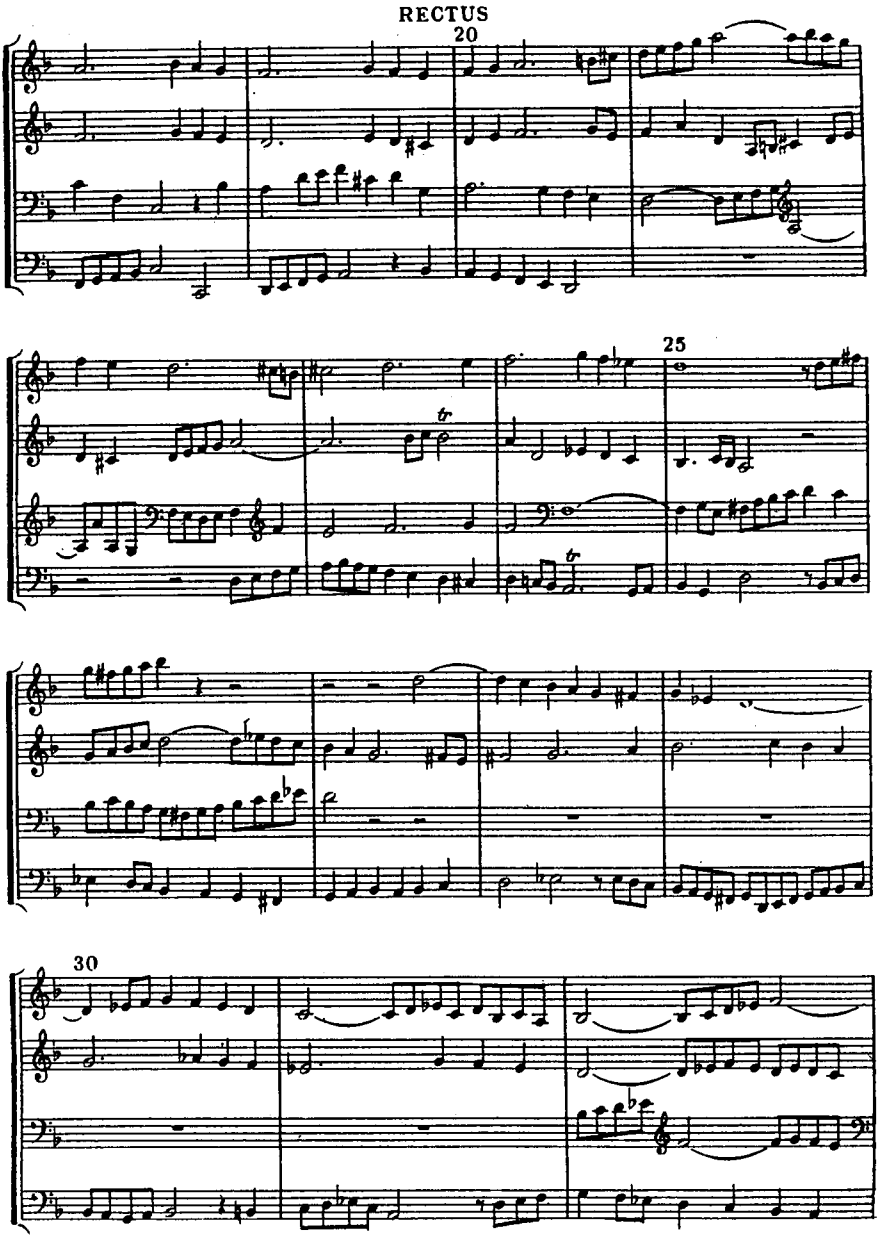
Bach: Die Kunst der Fuge
Contrapunctus XVI

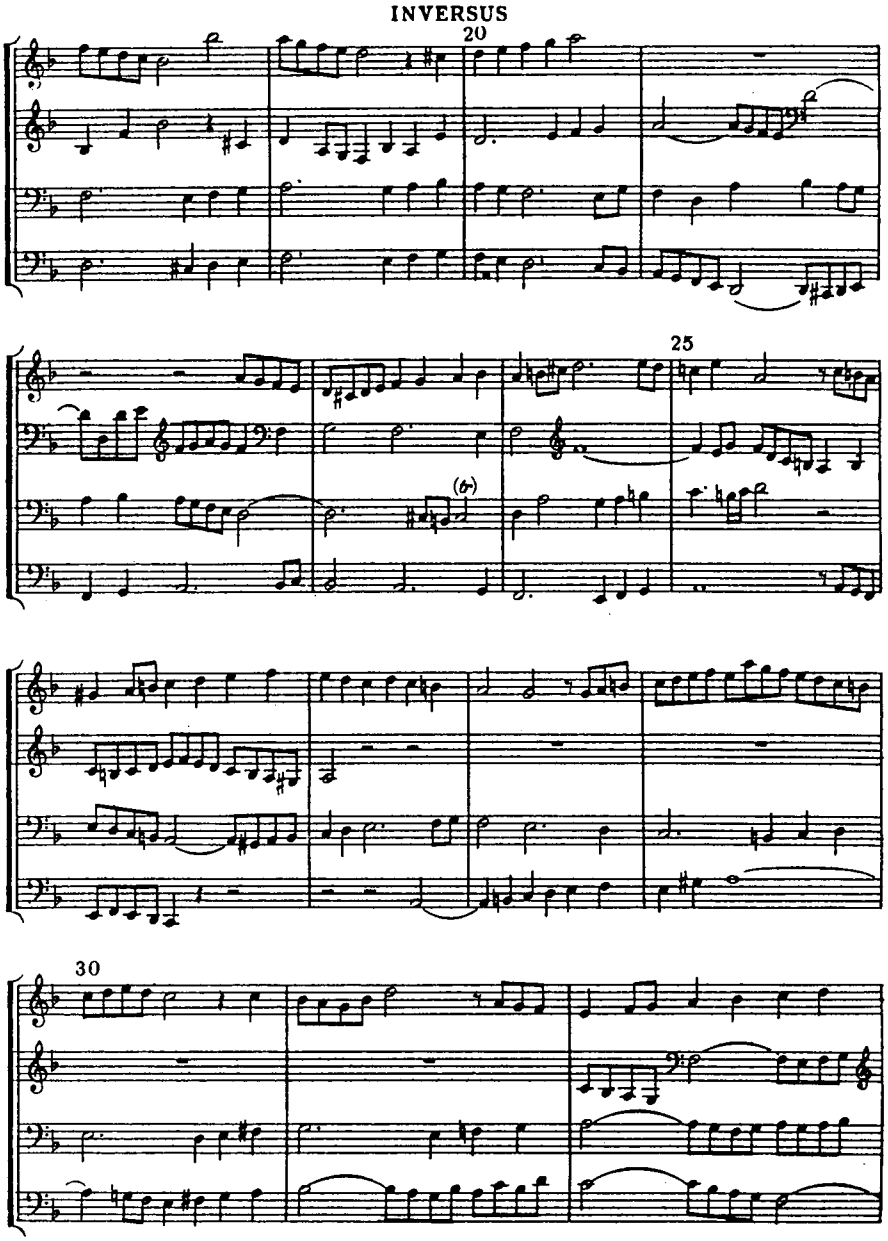
RECTUS

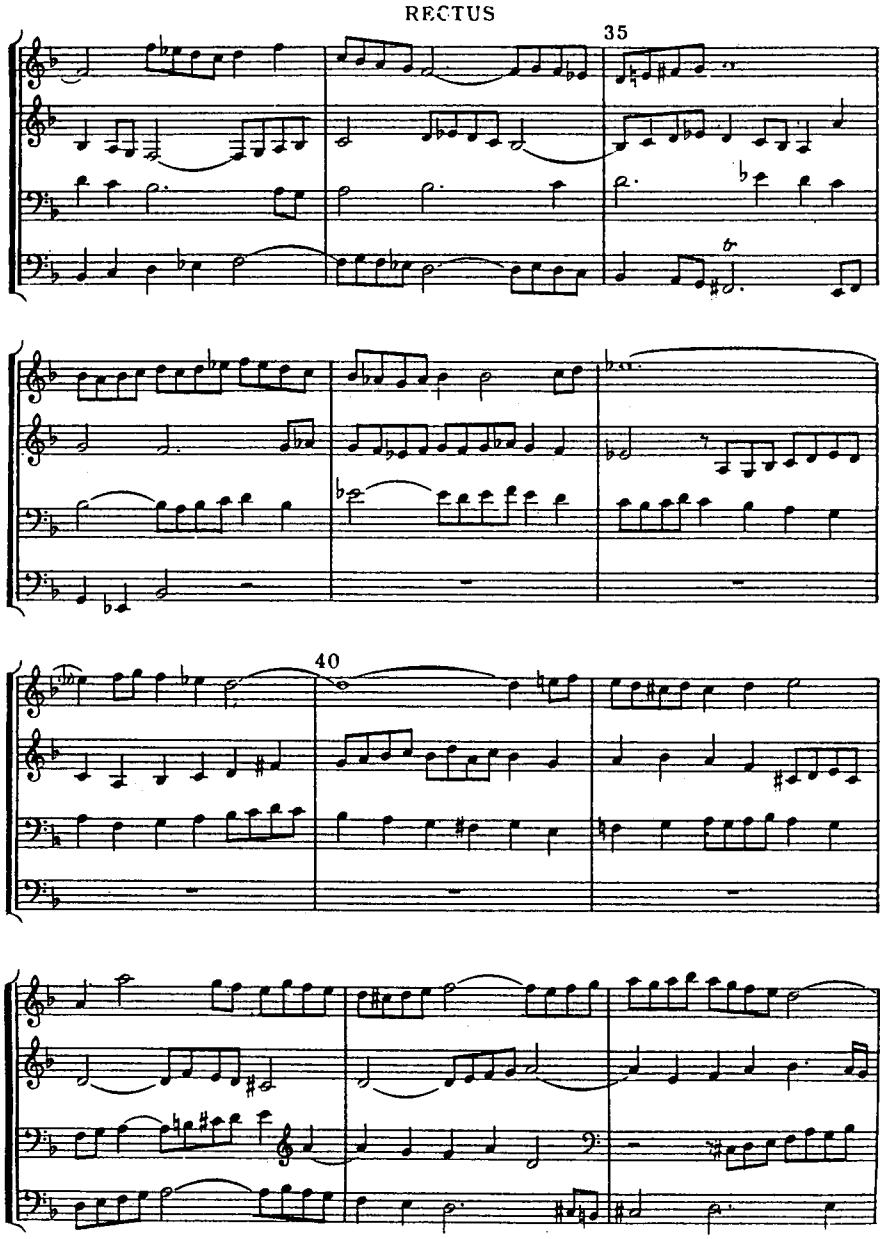


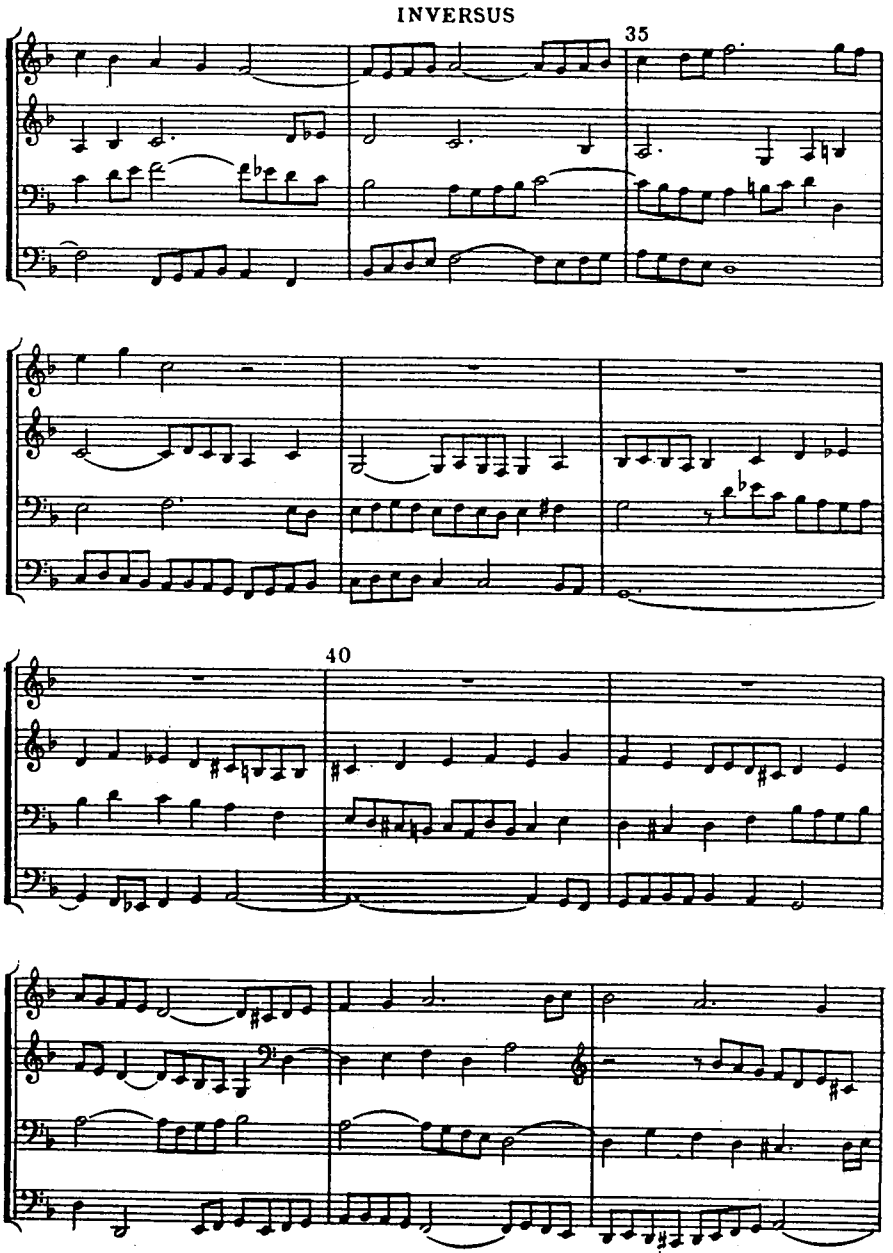
INVERSUS




RECTUS
20
25
30


INVERSUS
20
25
30


RECTUS
35
40

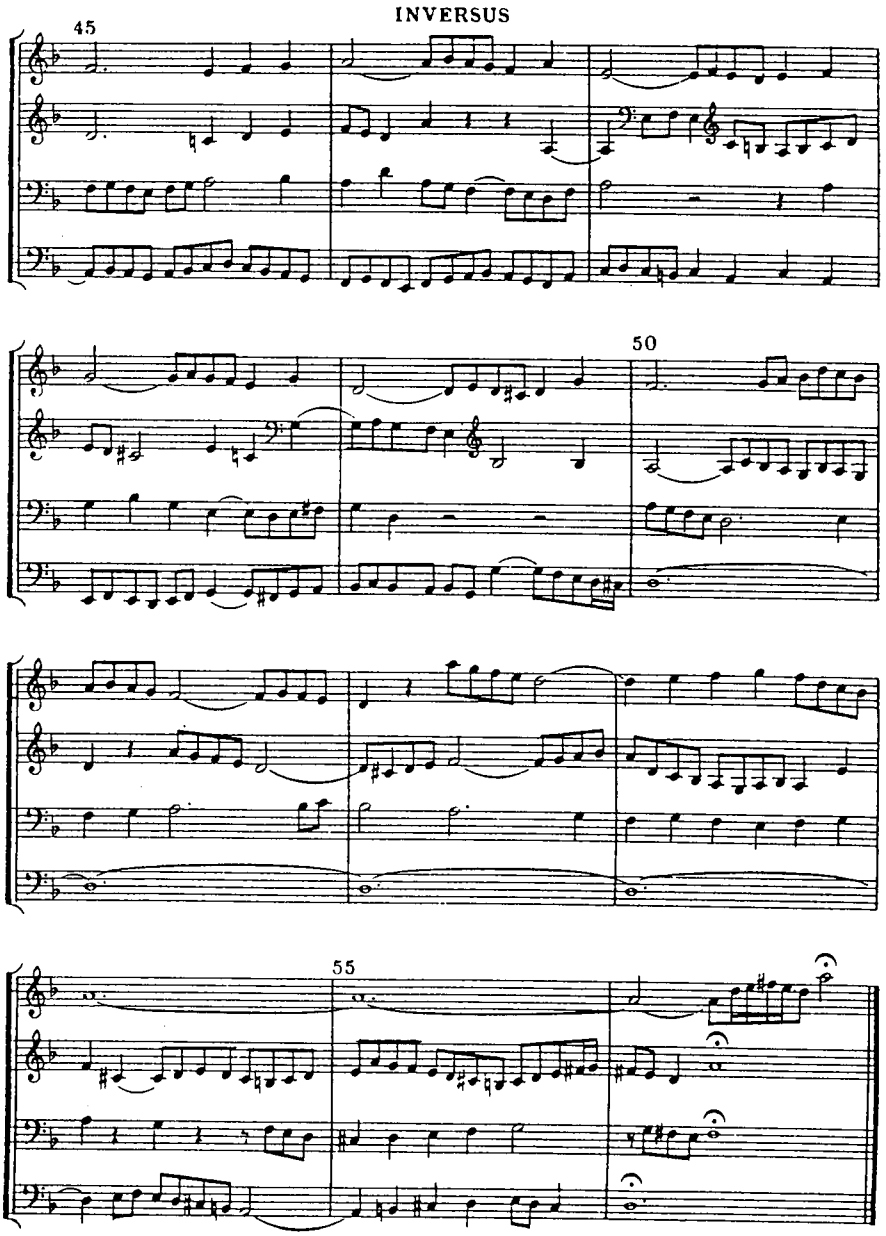

INVERSUS
35
40

RECTUS

45

50

55


INVERSUS
45
50
55

Bach: Die Kunst der Fuge
Contrapunctus XVI

ΑΝΑΛΥΣΗ

Στις φούγκες αυτές που χαρακτηρίζονται ως Rectus και Inversus οι σελίδες της δεξιάς πλευράς σχηματίζουν μία φούγκα της οποίας οι φωνές προκύπτουν από την αναστροφή και ενδομετάθεση με τεχνικές πολλαπλής αντίστιξης των φωνών της φούγκας των σελίδων της αριστερής πλευράς. Έτσι η πρώτη φωνή γίνεται τέταρτη και η τέταρτη πρώτη σε αναστροφή, η δεύτερη τρίτη και η τρίτη δεύτερη σε αναστροφή.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ

Η ΦΟΥΓΚΑ ΣΤΟΝ ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟ ΚΑΙ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟ

Με το πέρασμα στον κλασικισμό και την εγκατάλειψη της προτεραιότητας της πολυφωνίας, όπως ήταν φυσικό η φούγκα τόσο ως φόρμα όσο και ως τεχνική πέρασε στην οπισθοπορεία σε σχέση με τις φόρμες του τύπου της σονάτας και τις τεχνικές της θεματικής επεξεργασίας και ανάπτυξης.

Ο παραγκωνισμός όμως αυτός της τεχνικής και της φόρμας της φούγκας δεν σήμαινε και την οριστική της απομάκρυνση με αποτέλεσμα να ενσωματωθεί περίτεχνα τόσο ως μέρος των τεχνικών της θεματικής επεξεργασίας και ανάπτυξης (μιμητική δραστηριότητα στην ανάπτυξη), όσο και ως ολοκληρωμένη κίνηση των μεγάλων φορμών του τύπου της σονάτας (της σονάτας, της συμφωνίας, του κοντσέρτου και ιδιαίτερα του κουαρτέτου) και κυρίως των γρήγορων κινήσεών τους (πρώτη ή τελευταία κίνηση).

Ως παράδειγμα αναφέρω τα τελευταία μέρη από τα δύο τελευταία *Κουαρτέτα* op. 20 (αρ. 5 διπλή φούγκα και αρ. 6 τριπλή) του **Haydn**, τα *Κουαρτέτα* K168 και K173 του **Mozart** ή ακόμα το τελευταίο μέρος της *Συμφωνίας του Δία* και τη *Φούγκα* σε c για δύο πιάνα K426 του **Mozart**, που μεταγράφηκε και για έγχορδα και επαναφέρει το κλασικό ύφος της φούγκας, π.χ. με την εμφάνιση στο θέμα του διαστήματος της 7^{ης} ελαττωμένης, τη χρησιμοποίηση stretto σε απλή μίμηση και μίμηση σε αναστροφή.

Βέβαια γενικά χαρακτηριστικά της φούγκας των **Haydn** και **Mozart** είναι πως τα βασικά της μικροδομικά στοιχεία, όπως το θέμα, χάνουν την ελευθερία και τη μελωδική και ρυθμική πλαστικότητα και ρευστότητα της περιόδου του Μπαρόκ και αποκτούν την τμηματικότητα και περιοδικότητα των δομικών στοιχείων της φόρμας της περιόδου του κλασικισμού.

Στο έργο του **Beethoven** τόσο η τεχνική της φούγκας στη θεματική επεξεργασία και ανάπτυξη και στην αντιστικτική αντιπαράθεση των θεμάτων, όσο και η συγκροτημένη φόρμα ως κίνηση μεγάλων φορμών (σονάτας, συμφωνίας, κοντσέρτου και κουαρτέτου) αποκτούν ένα πηγαίο υλικό με στυλιστικό χαρακτήρα, που αφενός θα διευρύνει τα όρια των κλασικών φορμών και αφετέρου, στο τελευταίο στάδιο του έργου του, θα οδηγήσει στη διάλυση της πεπερασμένης κλασικής φόρμας του τύπου της σονάτας.

Ενδεικτικά αναφέρω τα τμήματα φούγκας στο *Πένθιμο Εμβατήριο* και την τελευταία κίνηση της *Ηρωικής Συμφωνίας*, τη σύνθετη δομή φούγκας - σονάτας στην τελευταία κίνηση του *Κουαρτέτου* εγχόρδων op. 59 αρ. 3.

Ιδιαίτερα θα πρέπει να αναφερθεί η εντυπωσιακή φούγκα της τελευταίας κίνησης της *Σονάτας Hammerklavier* op. 106, που έχει το χαρακτήρα της φούγκας *per arsin et thesin* με πολυρρυθμικές αντιμεταθέσεις του θέματος σε

διαφορετικούς χρόνους των μέτρων, χρησιμοποίηση μεγέθυνσης, ανάδρομης κίνησης και αναστροφής, stretti, εισόδους με μεγάλες τονικές αντιθέσεις, έκθεση δευτερεύοντος θέματος που αντιπαρατίθεται αντιστικτικά με το αρχικό προσδίδοντάς τη τελικά χαρακτήρα διπλής φούγκας.

Στα έργα ακόμα του **Beethoven** θα πρέπει να αναφερθεί η φούγκα στην τελευταία κίνηση της *Σονάτας* για πιάνο op. 110, η αρχική φούγκα στο *Κουαρτέτο* εγχόρδων op. 131, η *Grosse Fuge* op. 133 με ελεύθερο χαρακτήρα, θεματικές παραλλαγές και τμηματικά στοιχεία που αναφέρονται στο ricercare, οι σύντομες αναπτύξεις σε τεχνική φούγκας στην πρώτη κίνηση της *Σονάτας* για πιάνο op. 111 και στην πρώτη, δεύτερη και τελευταία κίνηση της *Συμφωνίας* αρ. 9

Την περίοδο του ρομαντισμού η ανάπτυξη της μουσικής για πιάνο, ιδιαίτερα σε φόρμες έξω από την σχολαστικότητα της φόρμας της κλασικής σονάτας έδωσε πρόσφορο έδαφος για την καλλιέργεια της φούγκας.

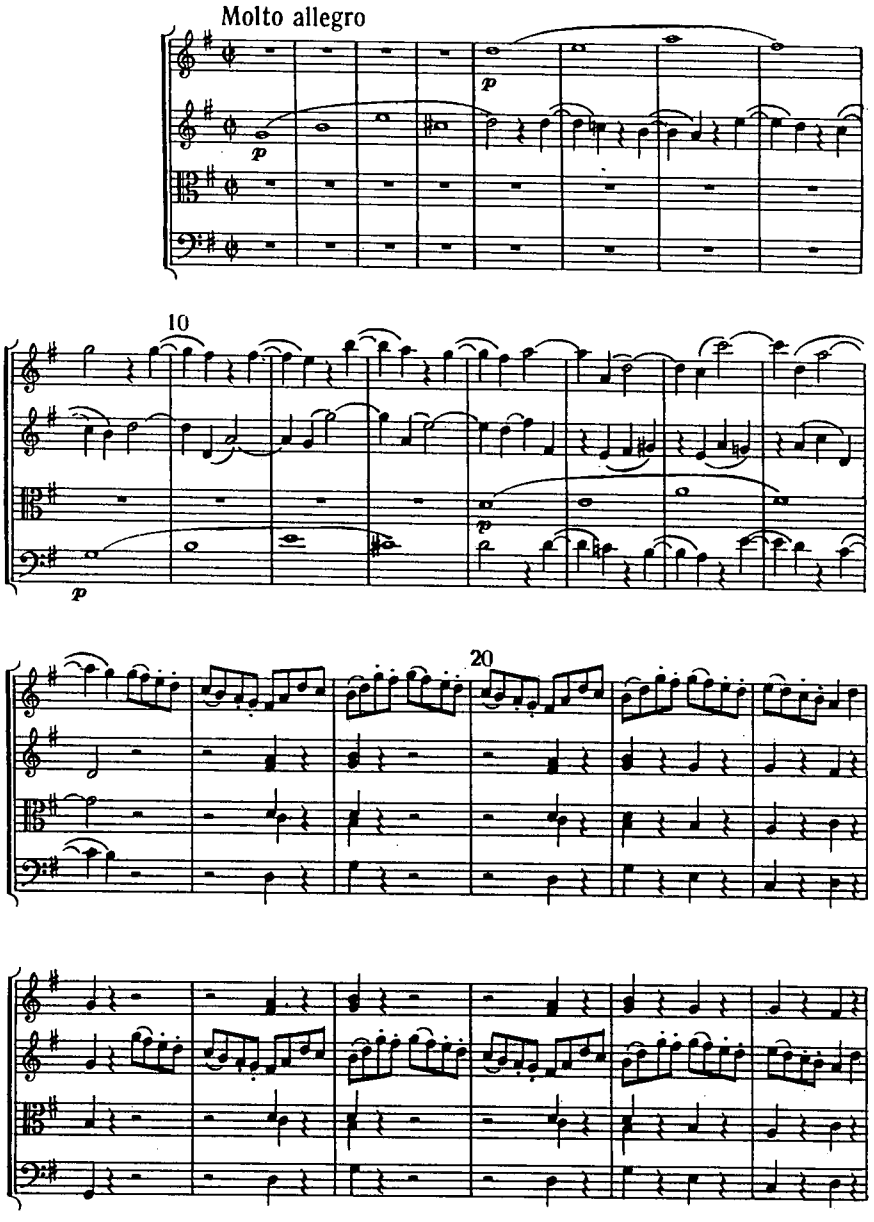
Στο έργο του **Mendelssohn** (π.χ. *Έξι πρελούντια και φούγκες* για πιάνο op. 35, *Επτά χαρακτηριστικά κομμάτια* για πιάνο -το αρ. 5- op. 7) η φούγκα θα αναδείξει πάλι τον μπαροκικό της χαρακτήρα, επιτηδευμένο όμως με τη ρομαντική αρμονία. Στο έργο του **Schumann** (*Τέσσερις φούγκες* για πιάνο op. 72, *Κουιντέτο* με πιάνο, τελευταία κίνηση) θα αμβλυνθεί η τονική καθαρότητα των θεμάτων, ενώ στην τελευταία κίνηση του *Κουιντέτου* με πιάνο παρατηρείται μία συνύπαρξη της αντίληψης της κυκλικής φόρμας του ρομαντισμού με τη φούγκα, αφού αναπτύσσεται μία διπλή φούγκα με τα θέματα της πρώτης και τελευταίας κίνησης.

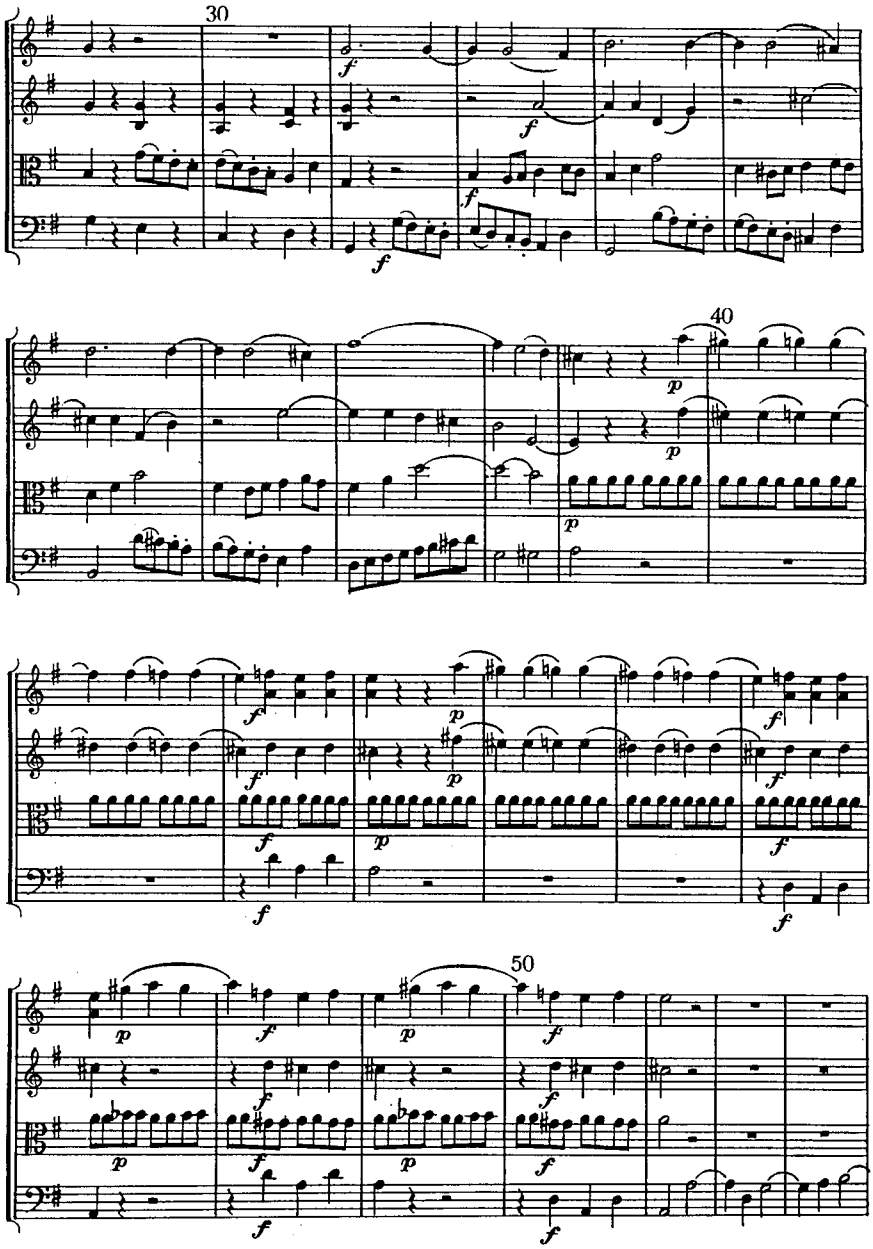
Ο **Brahms** χρησιμοποίησε τη φούγκα τόσο ως μία φόρμα της αφηρημένης, ακαδημαϊκής πολυφωνίας (π.χ. τελική φούγκα στις *Παραλλαγές σε ένα θέμα του Handel* με αξιοποίηση της αναστροφής και της μεγέθυνσης), όσο και ως μία τεχνική της εκφραστικής πολυφωνίας (π.χ. τρεις φούγκες στο *Γερμανικό Requiem*, στις καταλήξεις των μερών 2, 3 και 6).

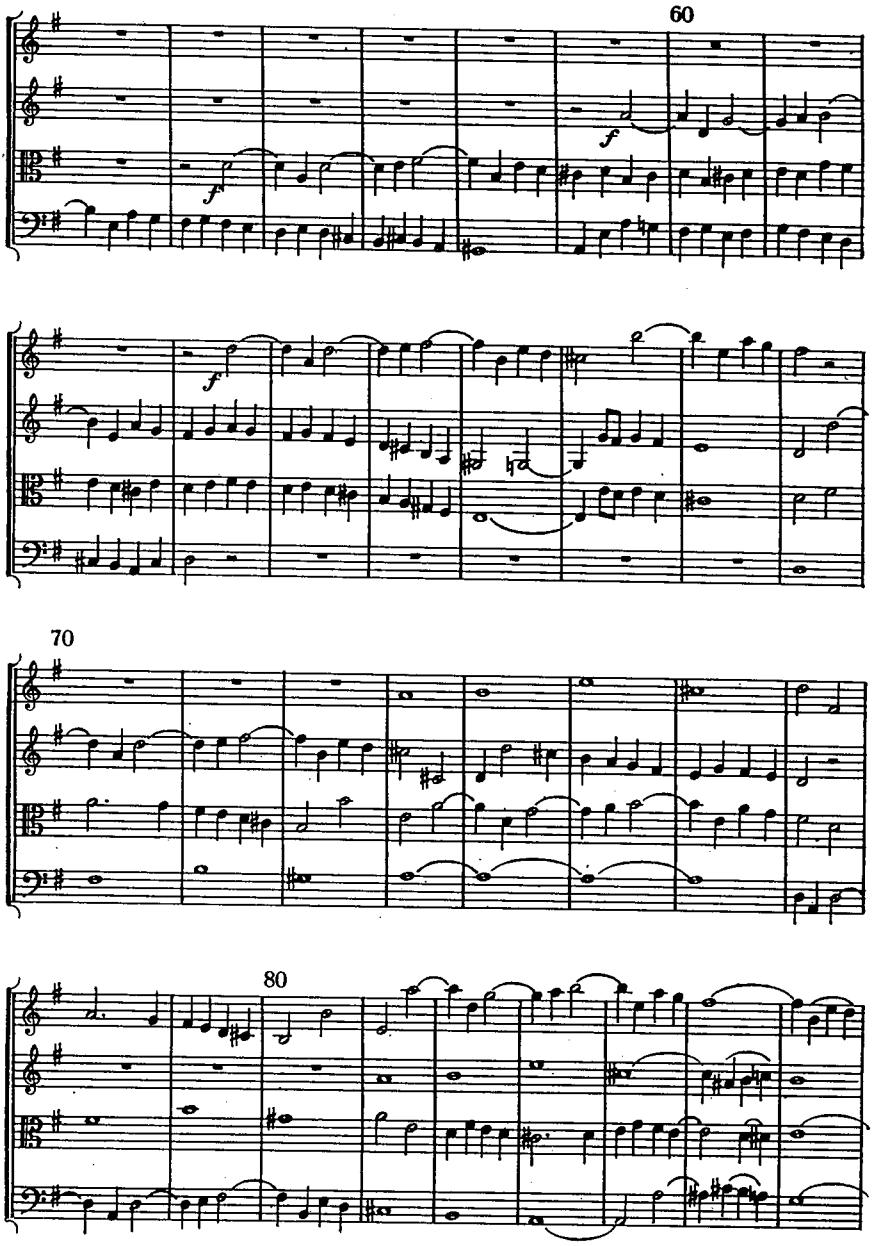
Ιδιαίτερη μεγαλοπρέπεια, εκφραστικότητα και πολυπλοκότητα απόκτησε η φούγκα στο έργο των **Reger** (π.χ. η τελική φούγκα στο έργο *Παραλλαγές και φούγκα σε ένα θέμα του Bach* op. 81, που έχει χαρακτήρα διπλής φούγκας, με χρωματικό πρώτο θέμα, εμφάνιση του δευτέρου θέματος στο μέτρο 71 και αντιστικτική αντιπαράθεση των δύο θεμάτων στο μέτρο 105) και **Franck**, που συνδυάζει τη φούγκα με το χορικό (π.χ. *Prélude, choral et fugue* για πιάνο).

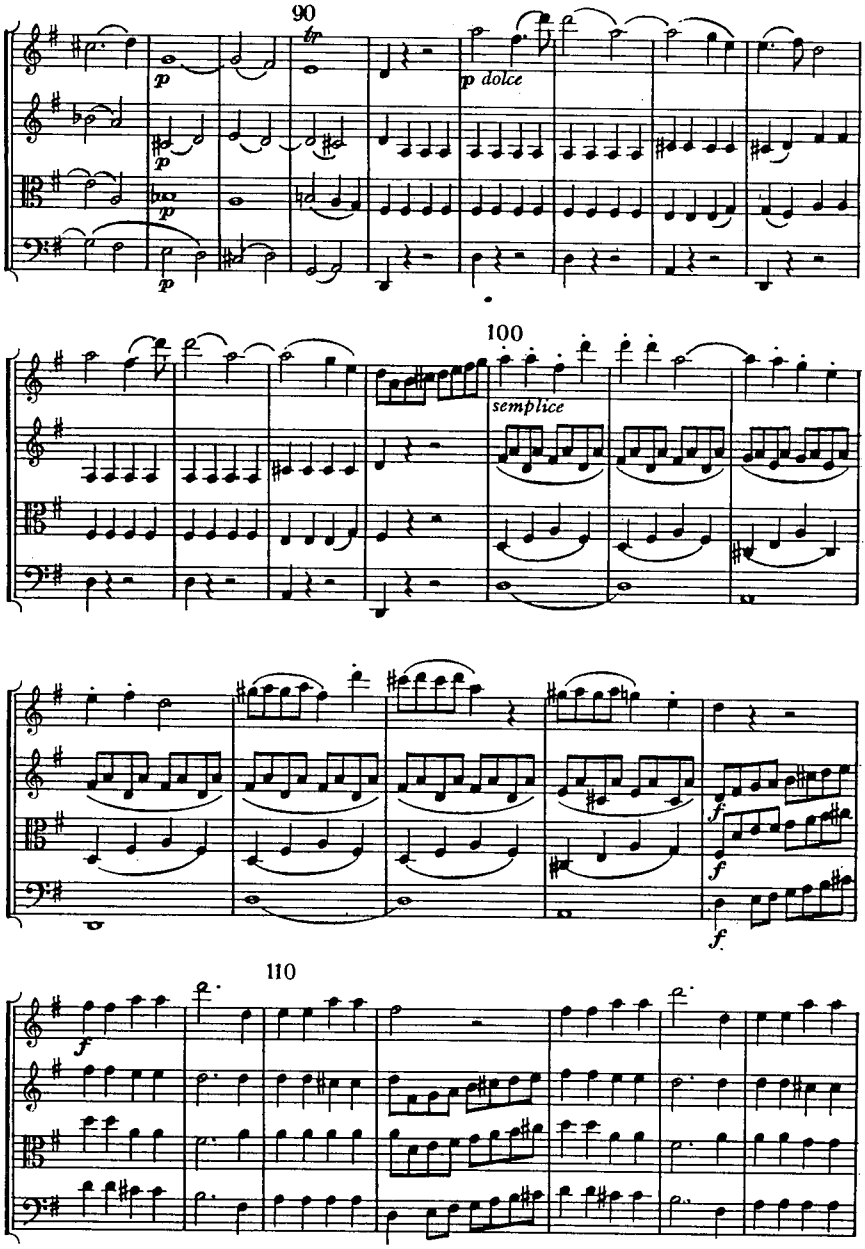
Άλλα έργα του ρομαντισμού που αξιοποίησαν την τεχνική της φούγκας είναι το *Te Deum* (εισαγωγή), η *Grande messe des morts (Hosanna)* και η *Symphonie fantastique (Ronde du Sabbat)* του **Berlioz**, το *Requiem (Sanctus)* και η όπερα *Falstaff* (τελική σκηνή) του **Verdi** κ.ά.

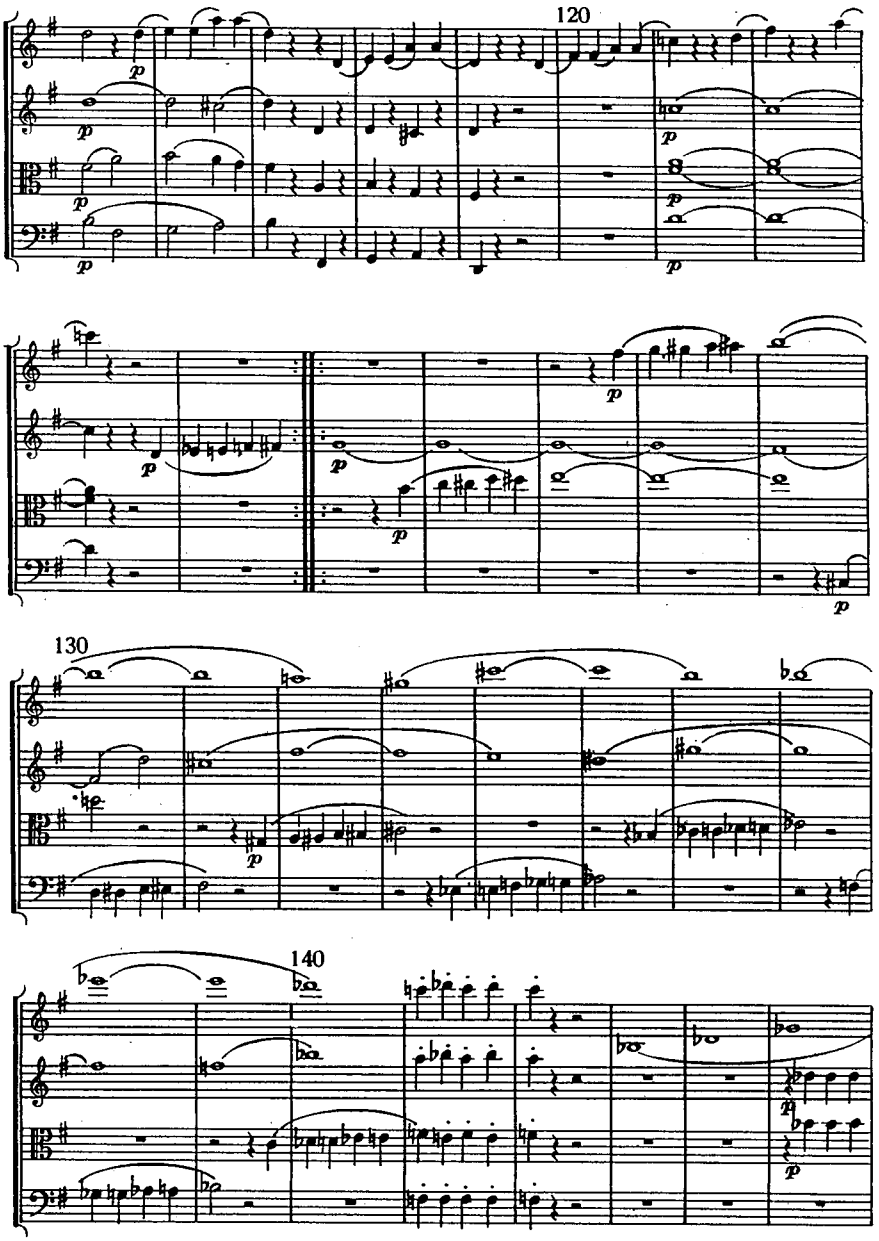
Mozart: Κουαρτέτο εγχόρδων K387
(Τελευταία κίνηση)

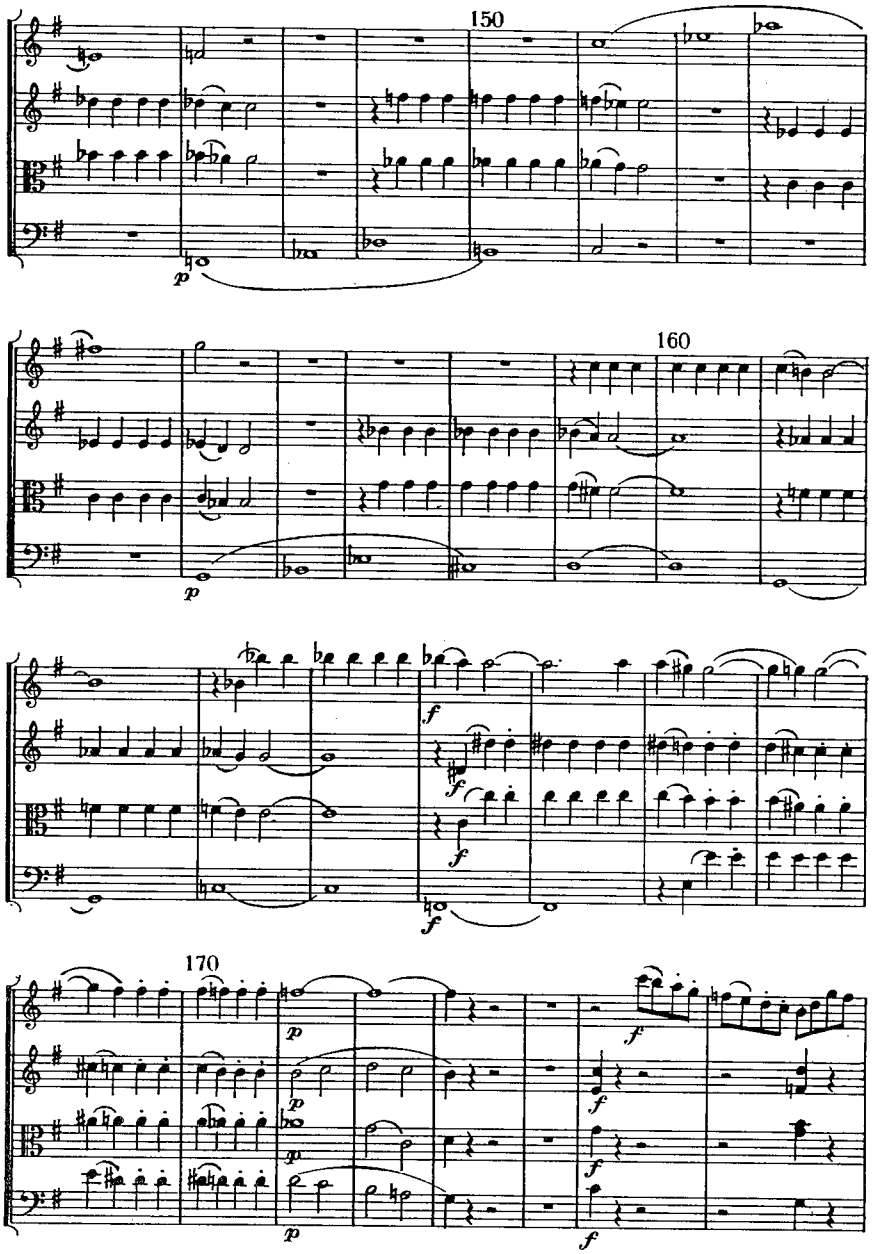


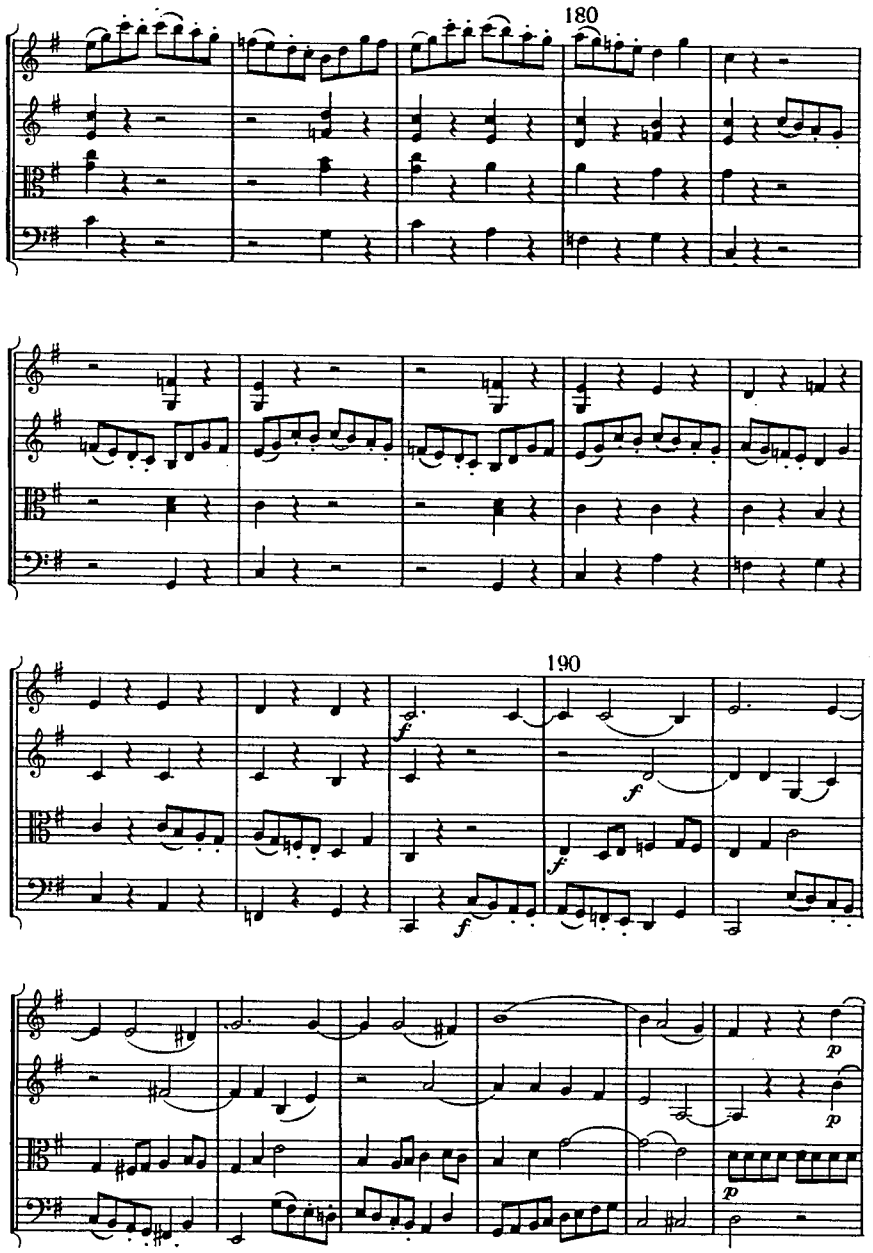

30
40
50

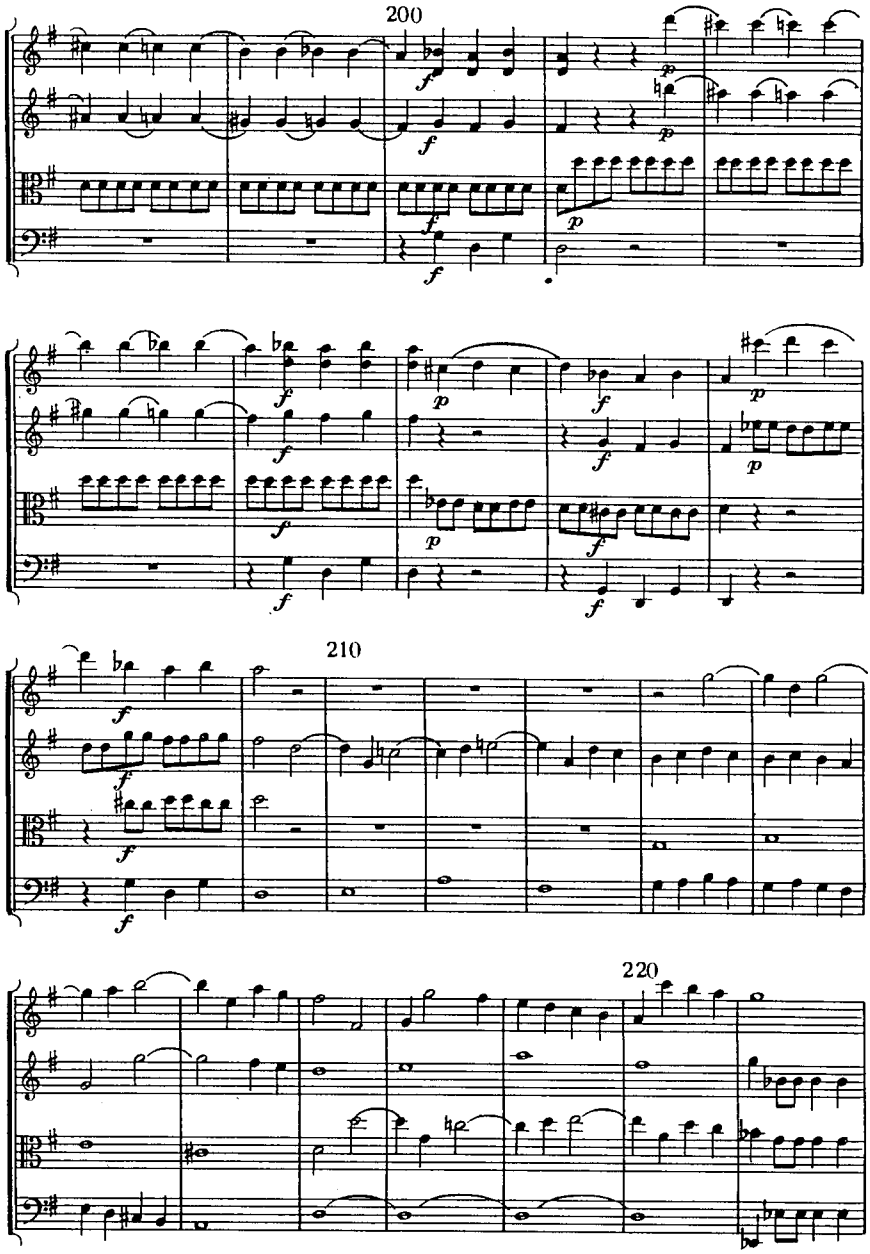

60
f
f
f
70
80

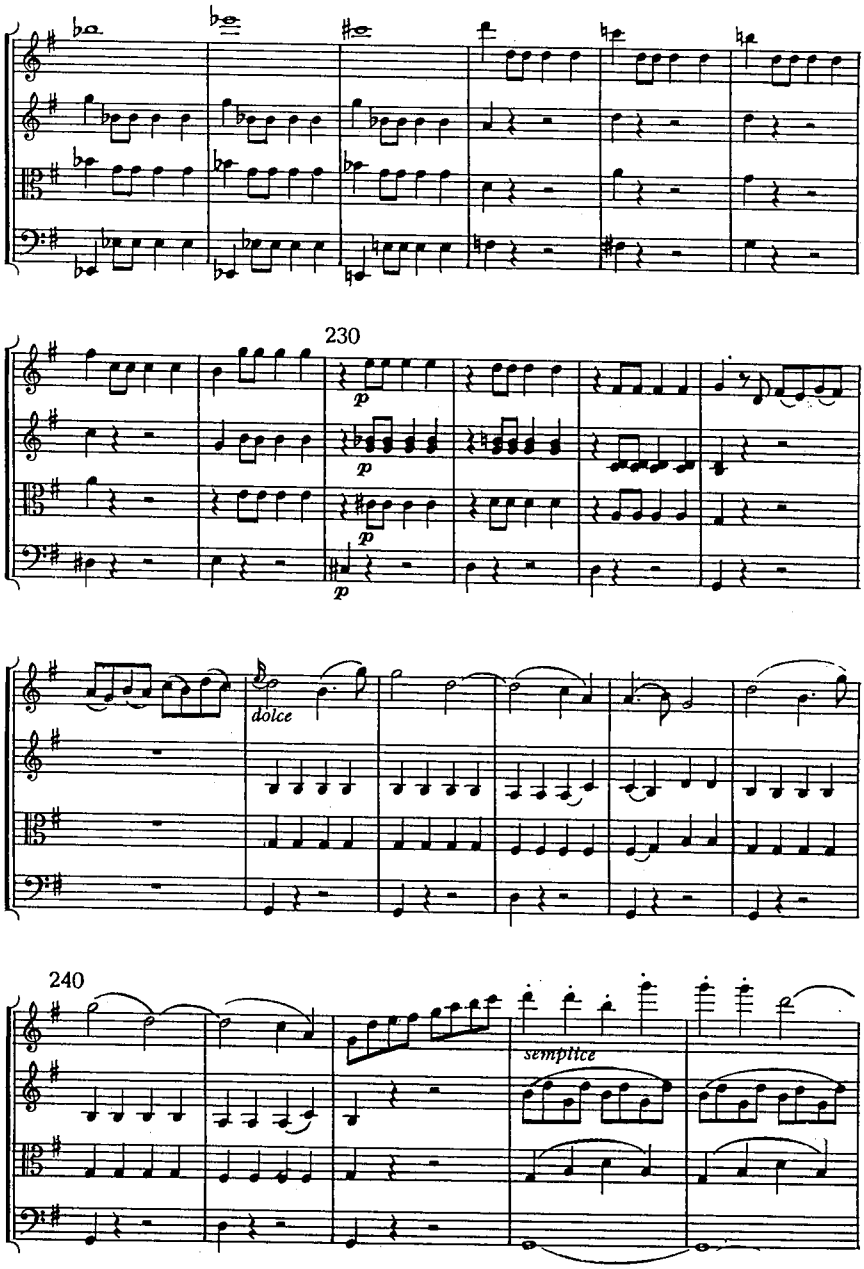

90
tr
p
p dolce
p
p
p
100
semplice
f
f
f
110
f

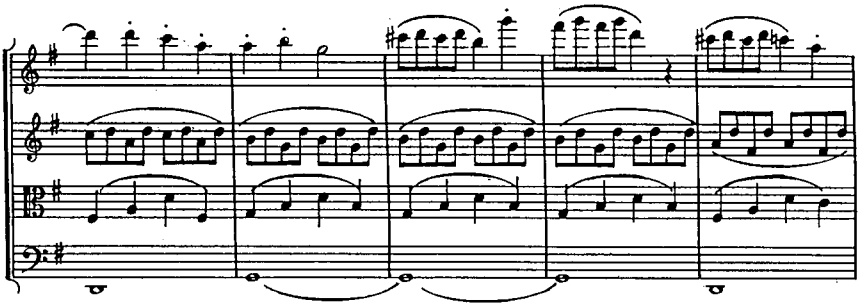

120
p
130
140

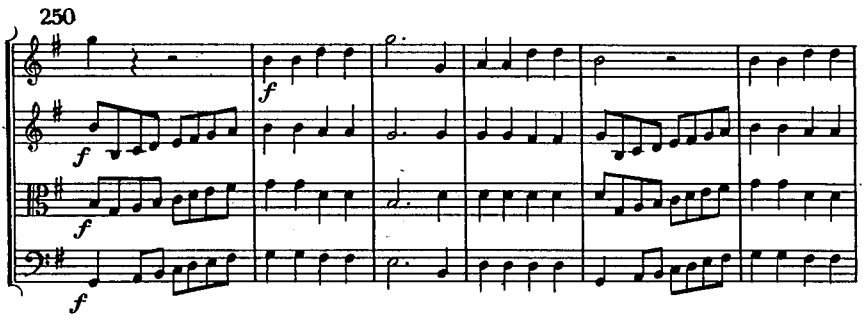

150
160
170
p
f

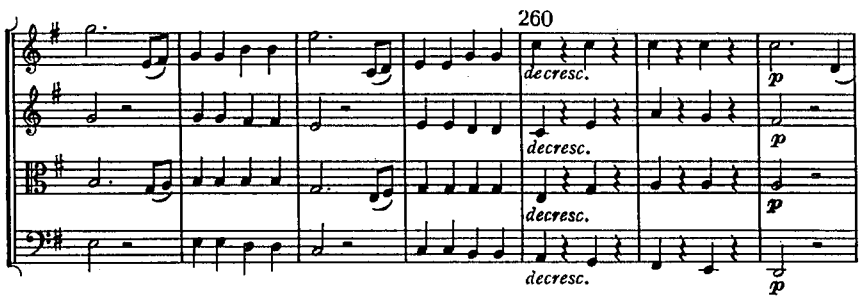

180
190
f
f
f
f
p
p
p

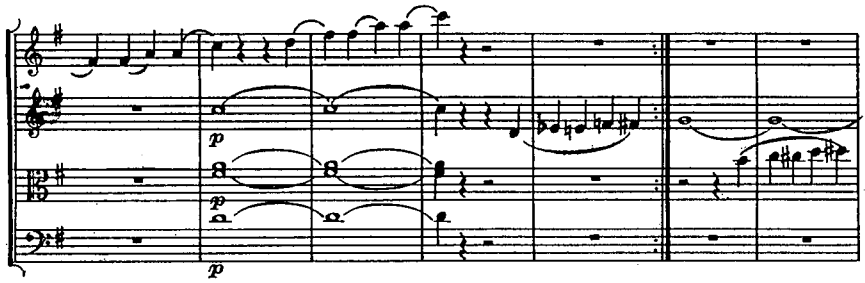

200
210
220

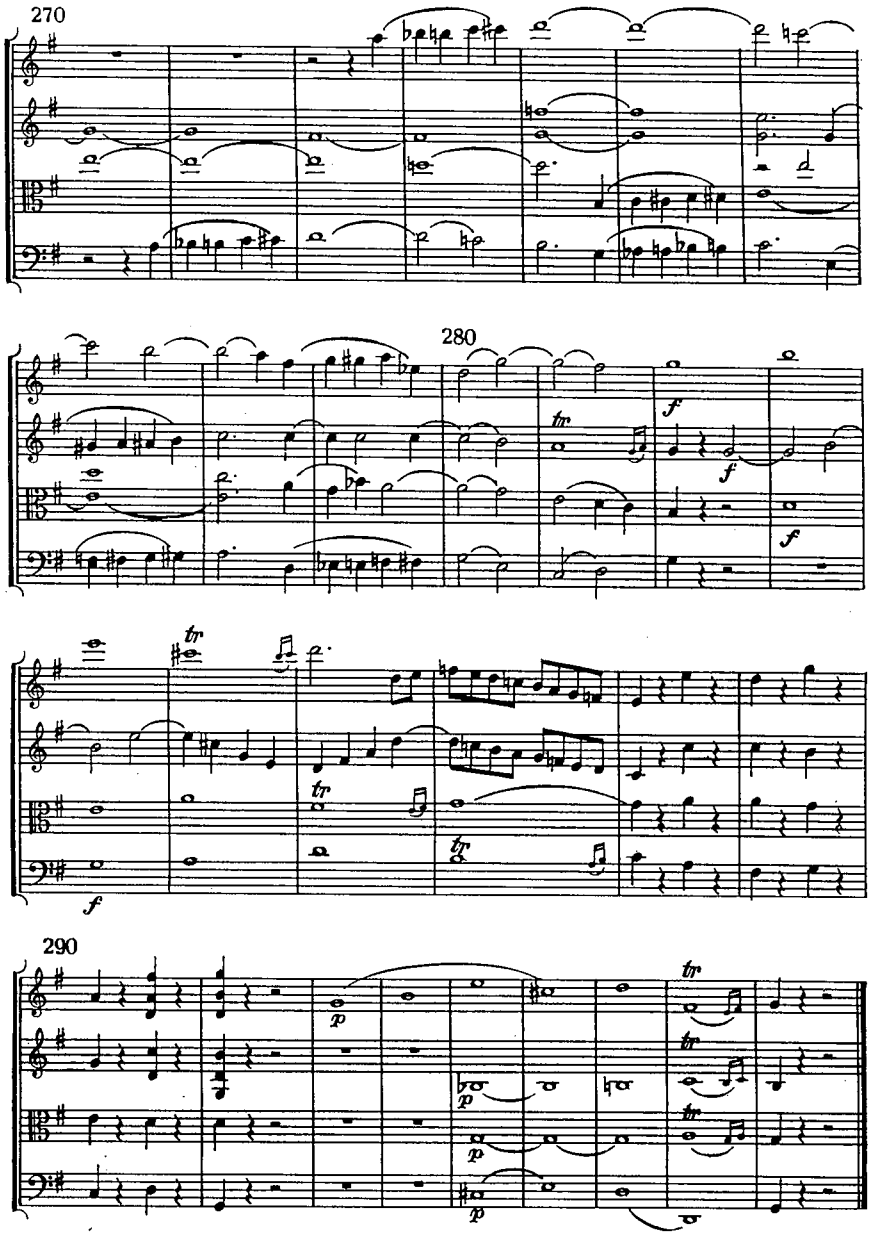

230
p
dolce
240
semplice




250
f
f
f
f


260
decresc.
decresc.
decresc.
decresc.
p
p
p
p


p
p
p


270
280
290
tr
f
p

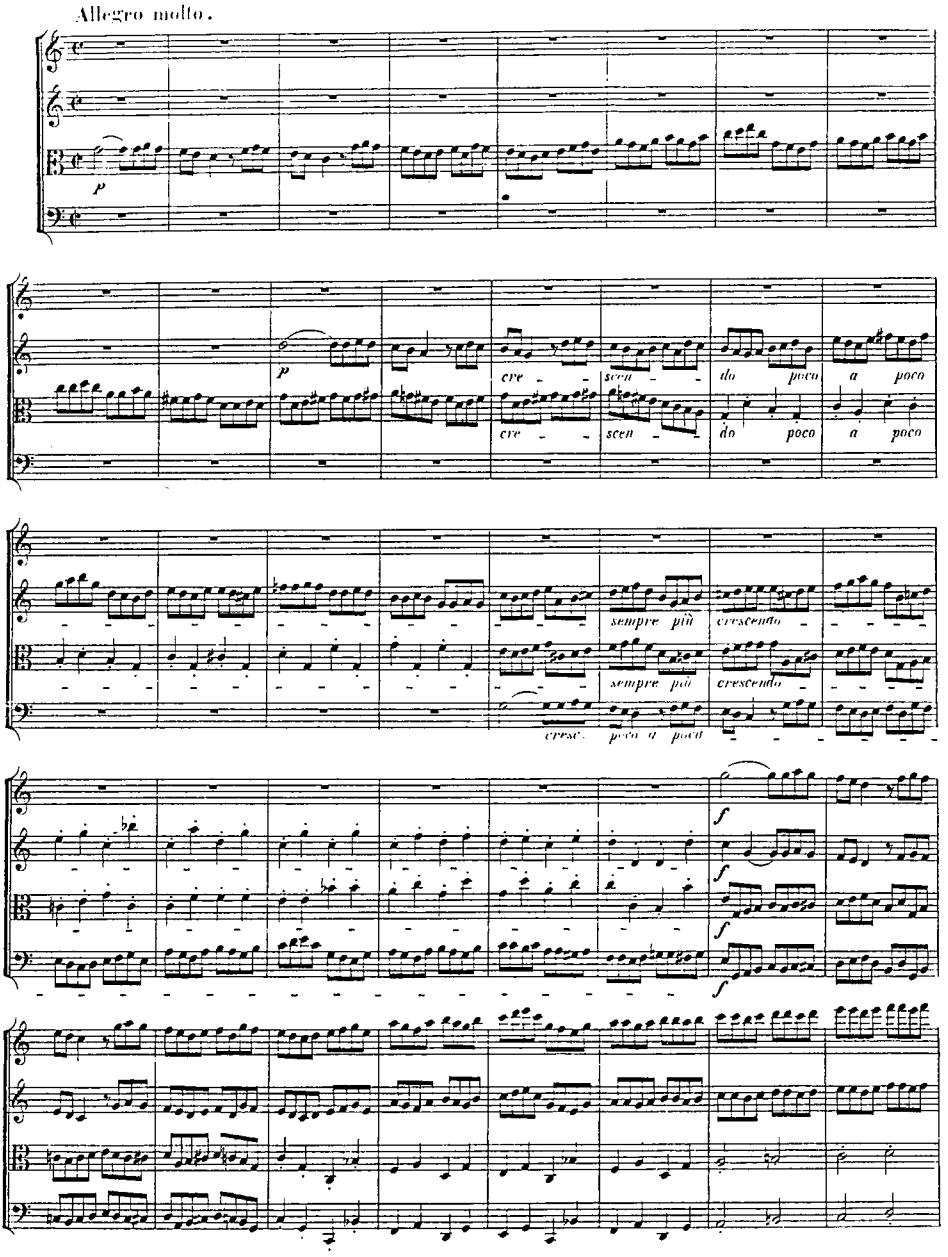
Mozart: Κουαρτέτο εγχόρδων K387 (Τελευταία κίνηση)

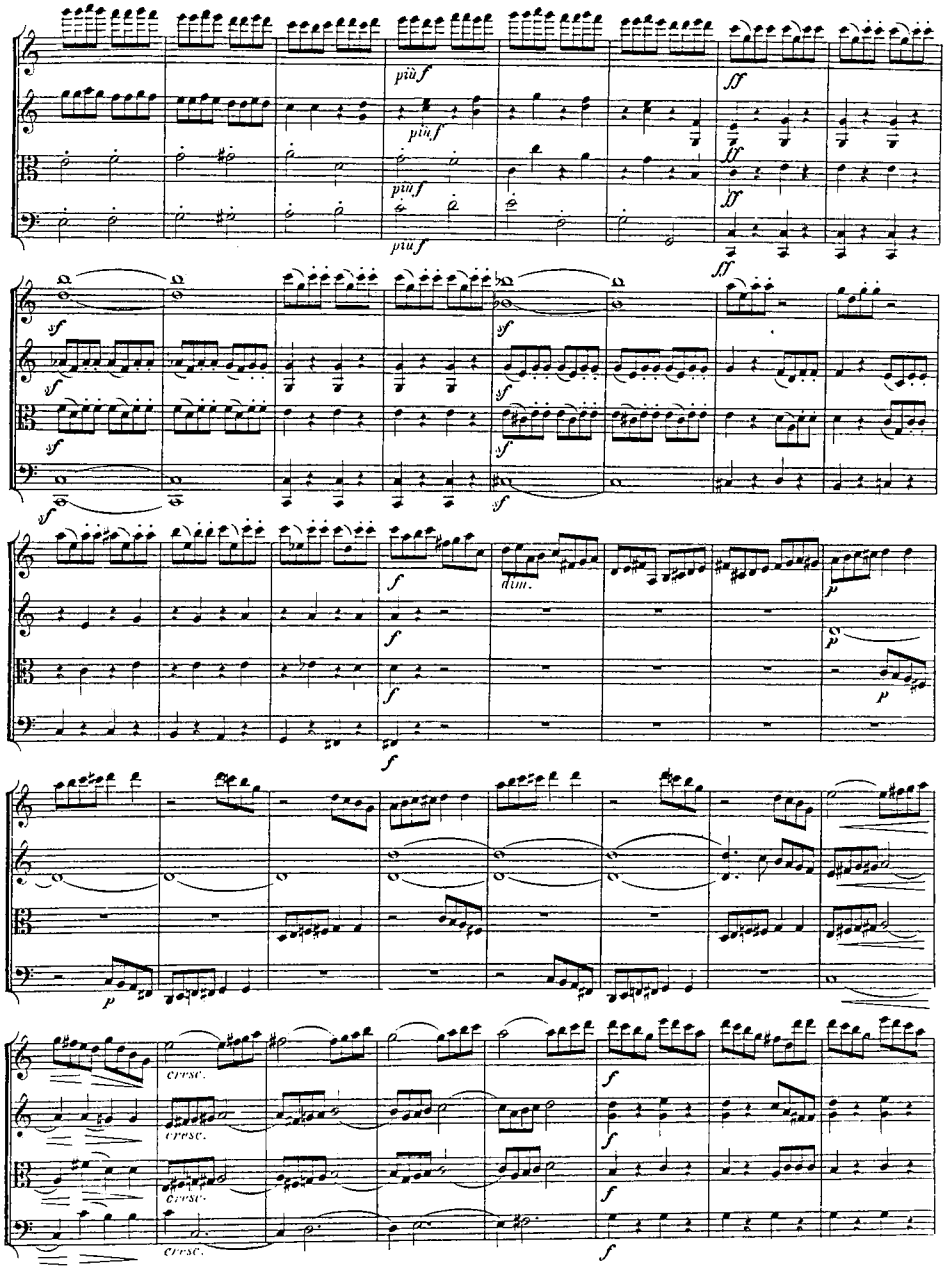
ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

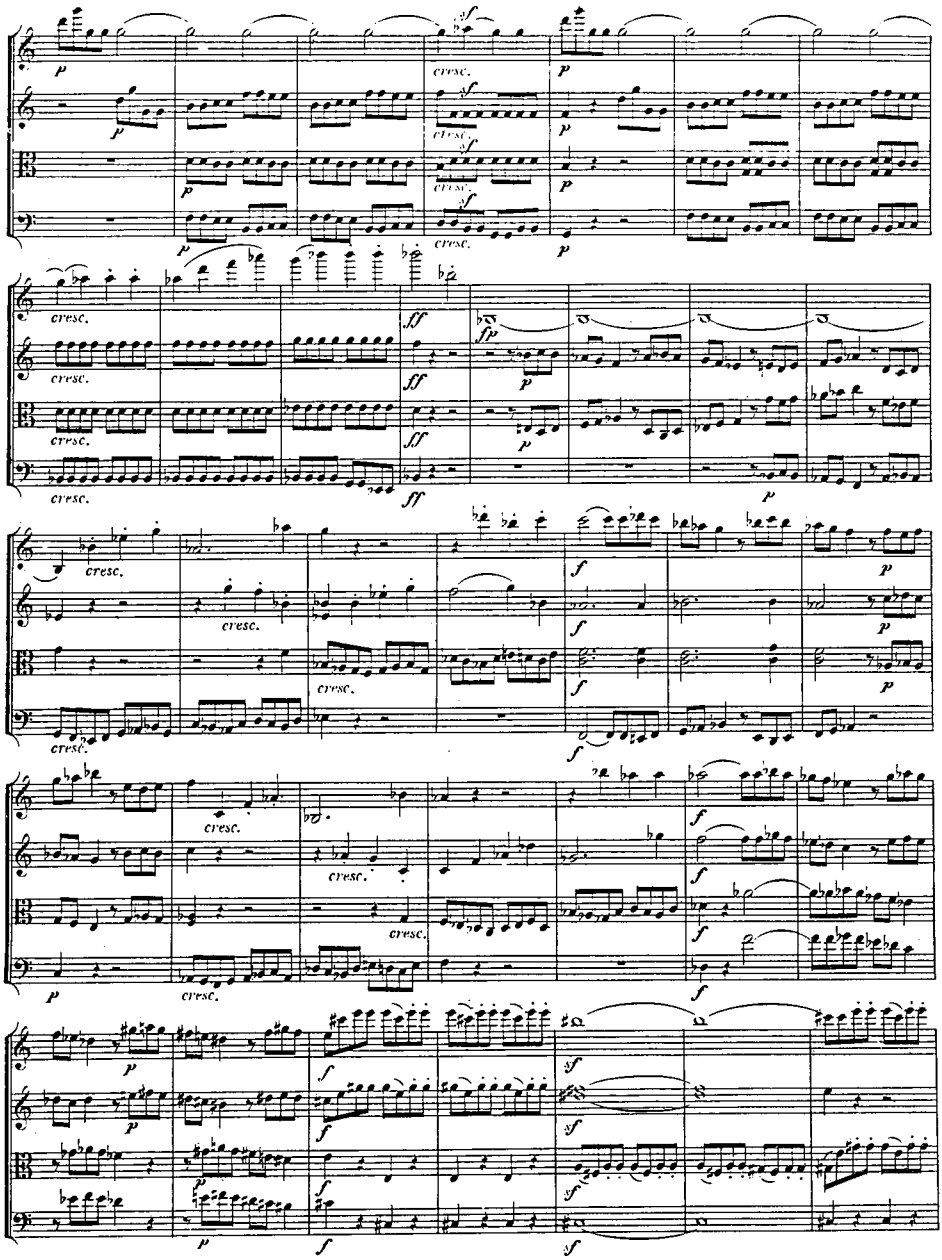
Η φούγκα αυτή είναι τονική και θα μπορούσε να ενταχθεί στον τύπο της διπλής ή ακόμα και της τριπλής φούγκας, καθότι ένα τρίτο θέμα πραγματοποιεί σε δύο μέρη (μέτρο 123 και 268) πλήρεις θεματικές εκθέσεις, δεν αναπτύσσει όμως stretto με τα δύο άλλα θέματα.

Μετά την αρχική θεματική έκθεση του πρώτου θέματος (vn2, vn1, vc και vla) ακολουθεί ένα εκτεταμένο επεισόδιο, στο μέτρο 51 γίνεται έκθεση του δευτέρου θέματος και στα μέτρα 69 και 209 αναπτύσσονται stretti μεταξύ του πρώτου και του δευτέρου θέματος, ενώ ανάμεσα στα stretti παρεμβάλλεται ακόμα μία πλήρης έκθεση του πρώτου θέματος.

Beethoven: Κουαρτέτο op. 59, αρ. 3
Allegro molto



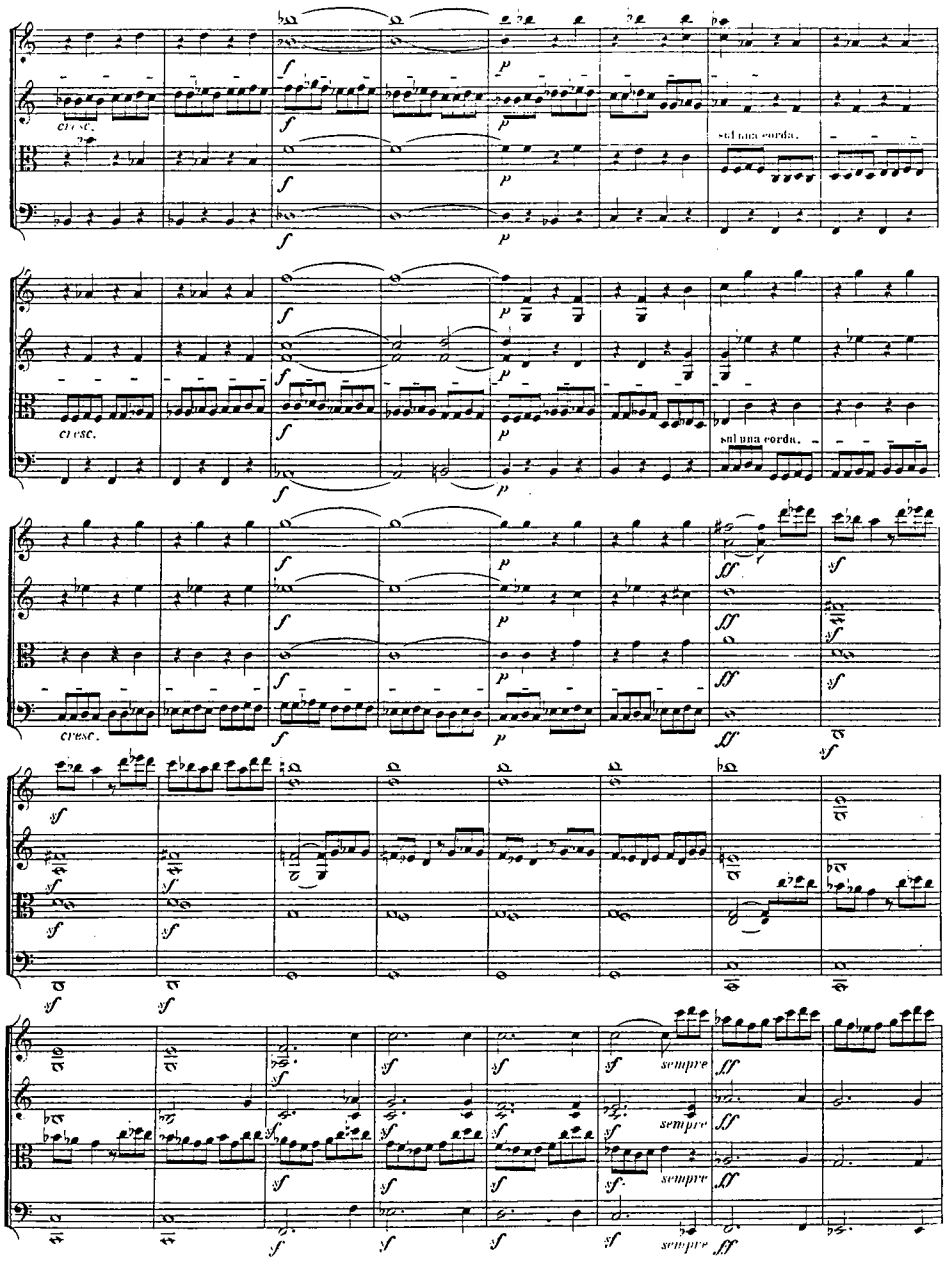

più f
più f
più f
più f
ff
ff
ff
ff
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
f
f
f
f
dim.
p
p
p
p
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
f
f
f
f

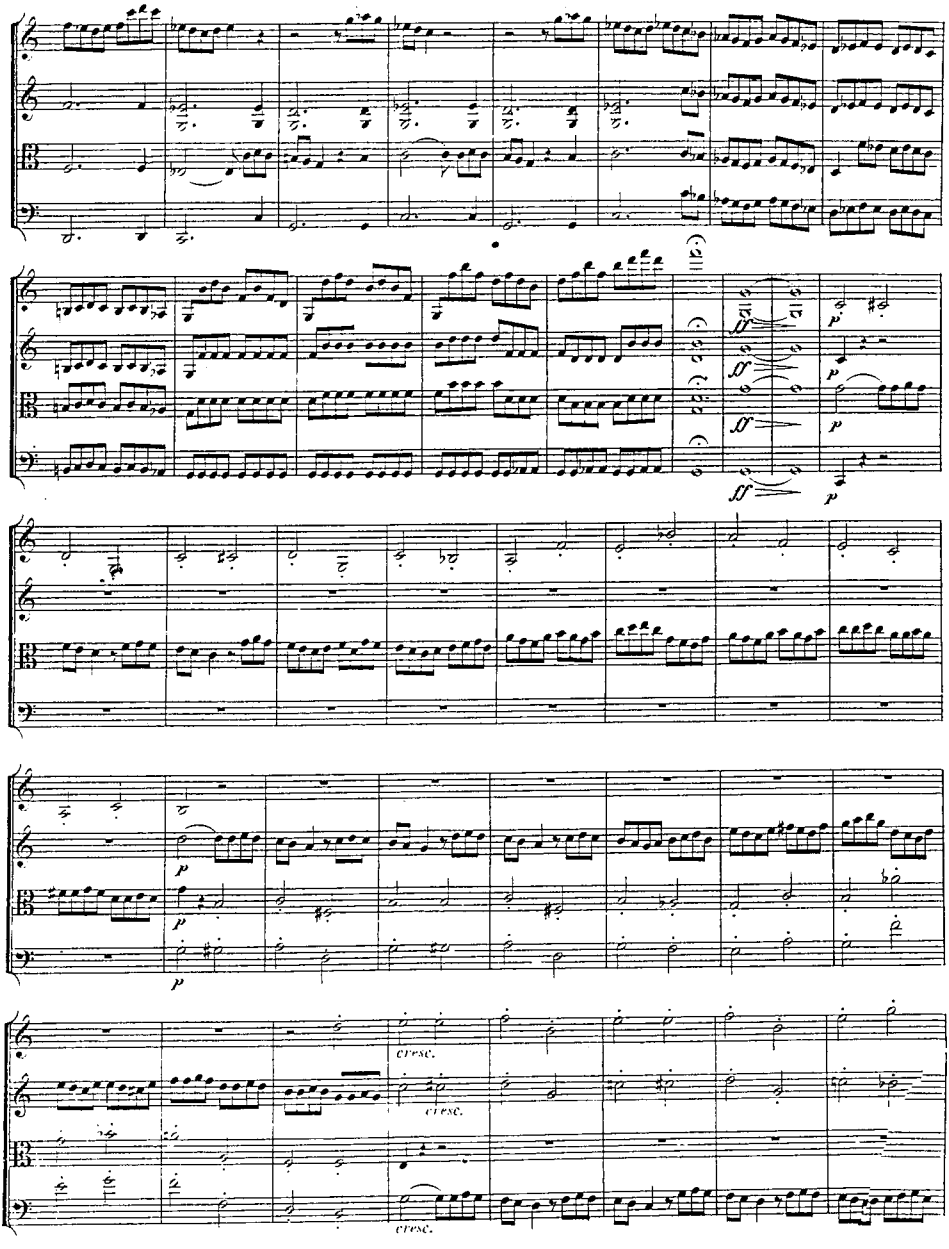

cresc.
p
f
ff
fp

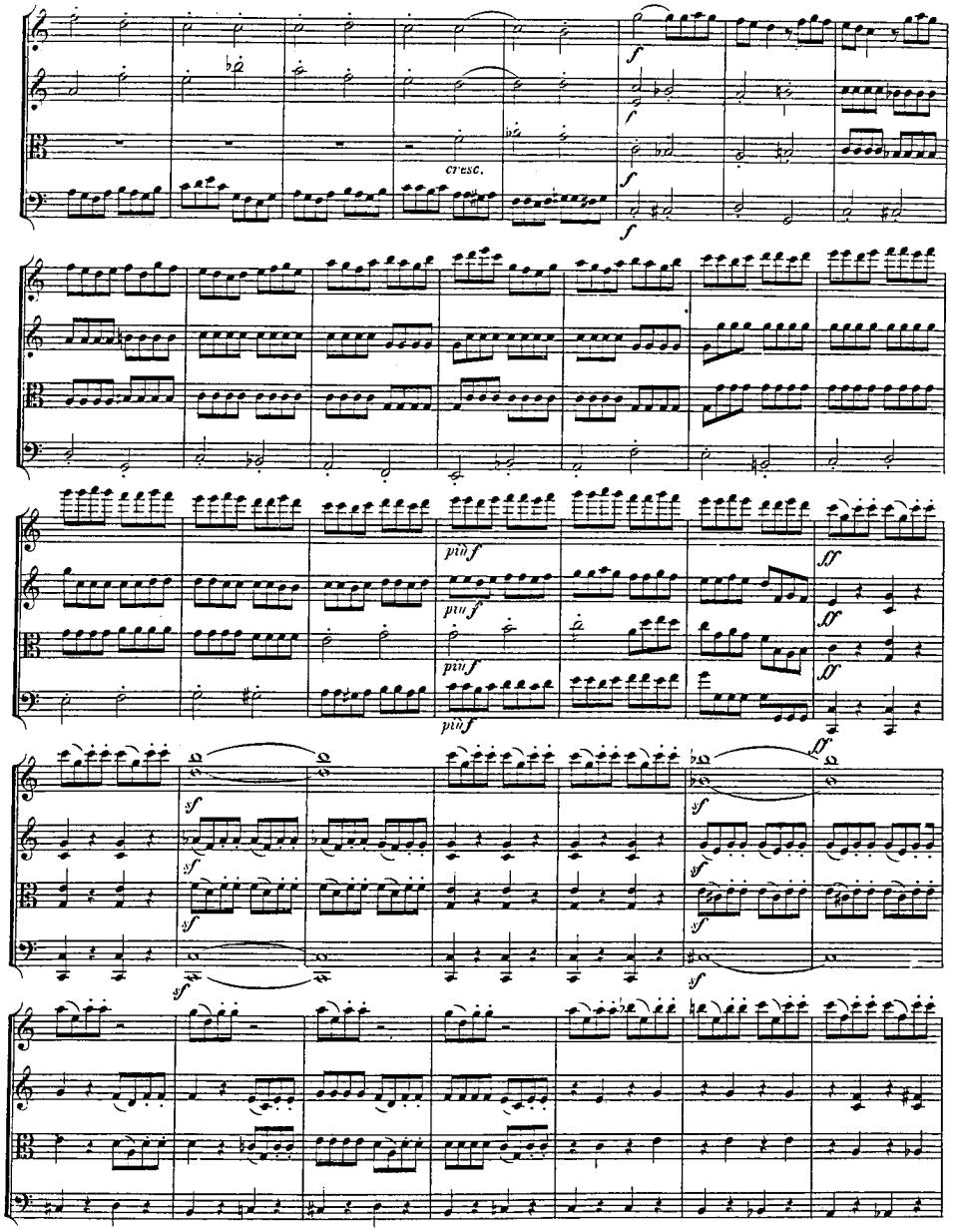
sul una corda.

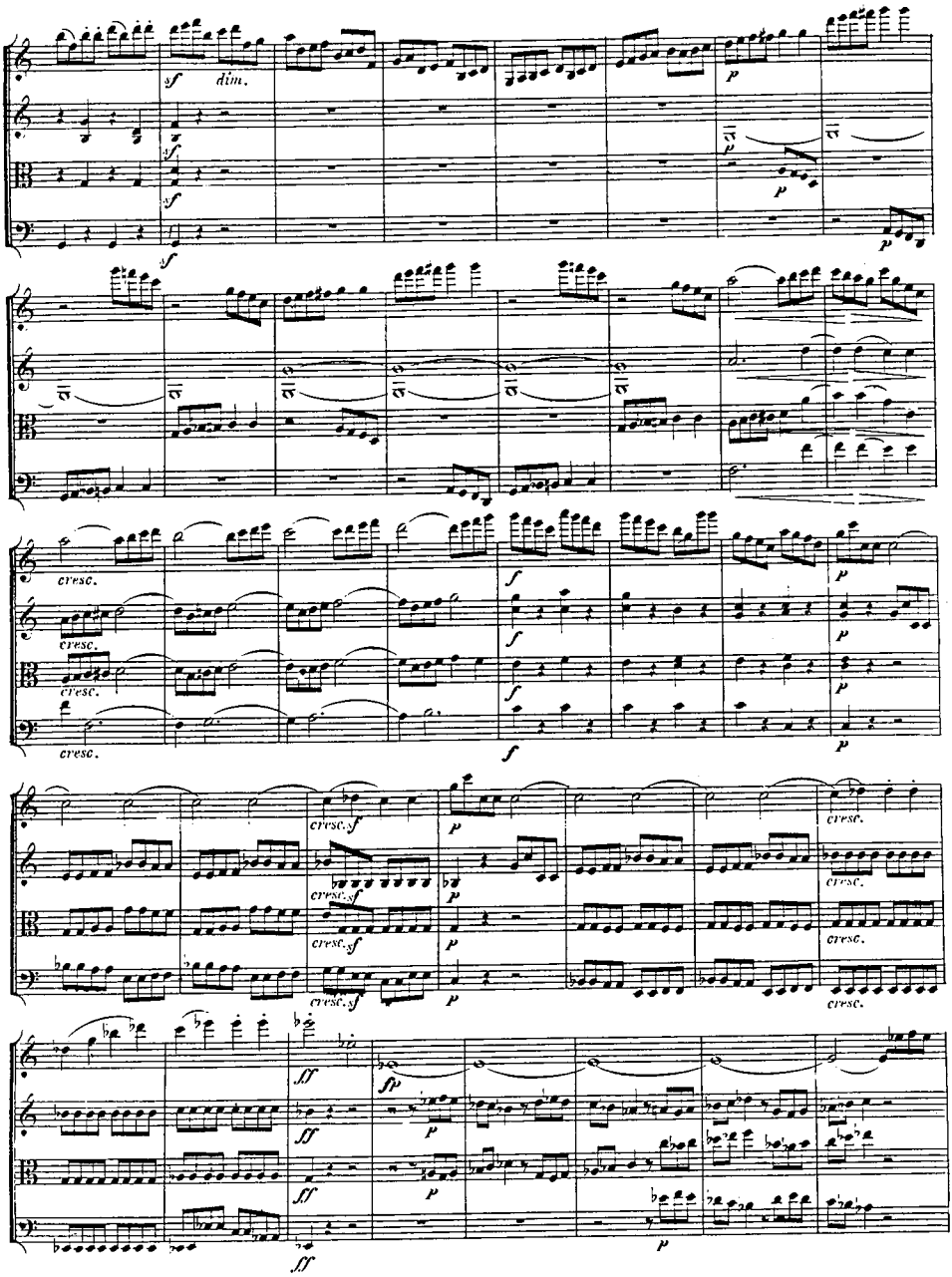
cresc.

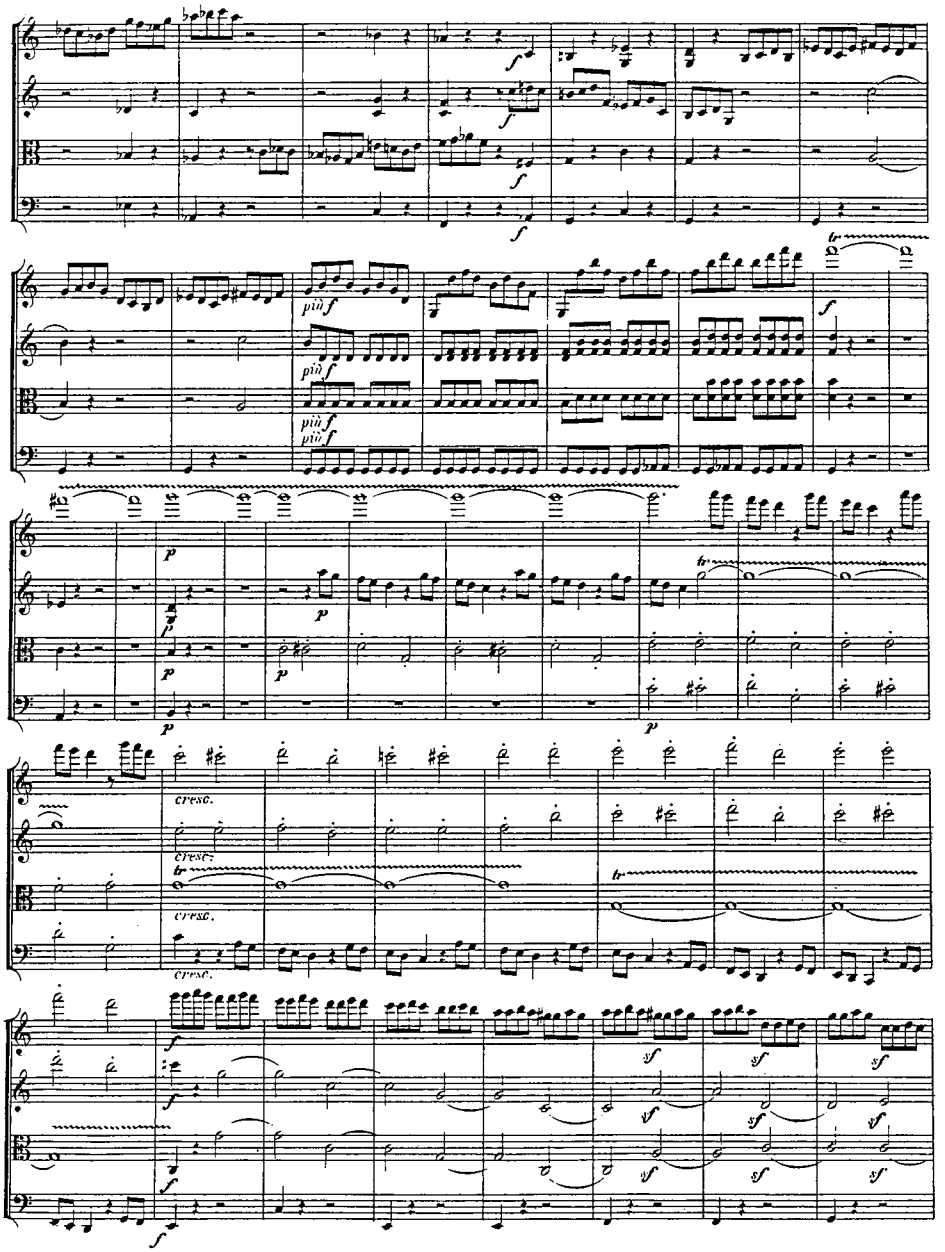
sul una corda

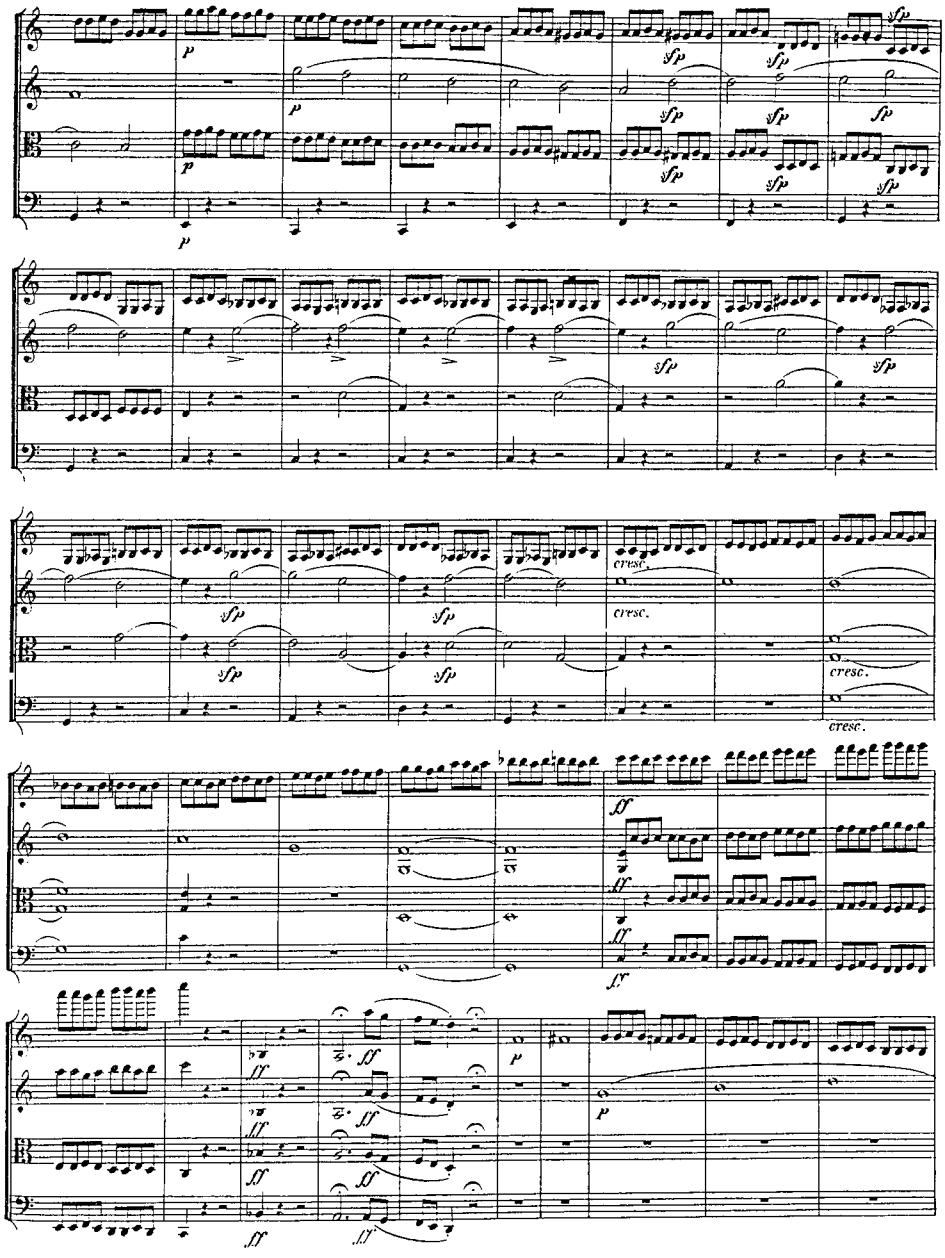

cresc.
sul una corda.
cresc.
sul una corda.
cresc.
sempre
sempre
sempre
sempre

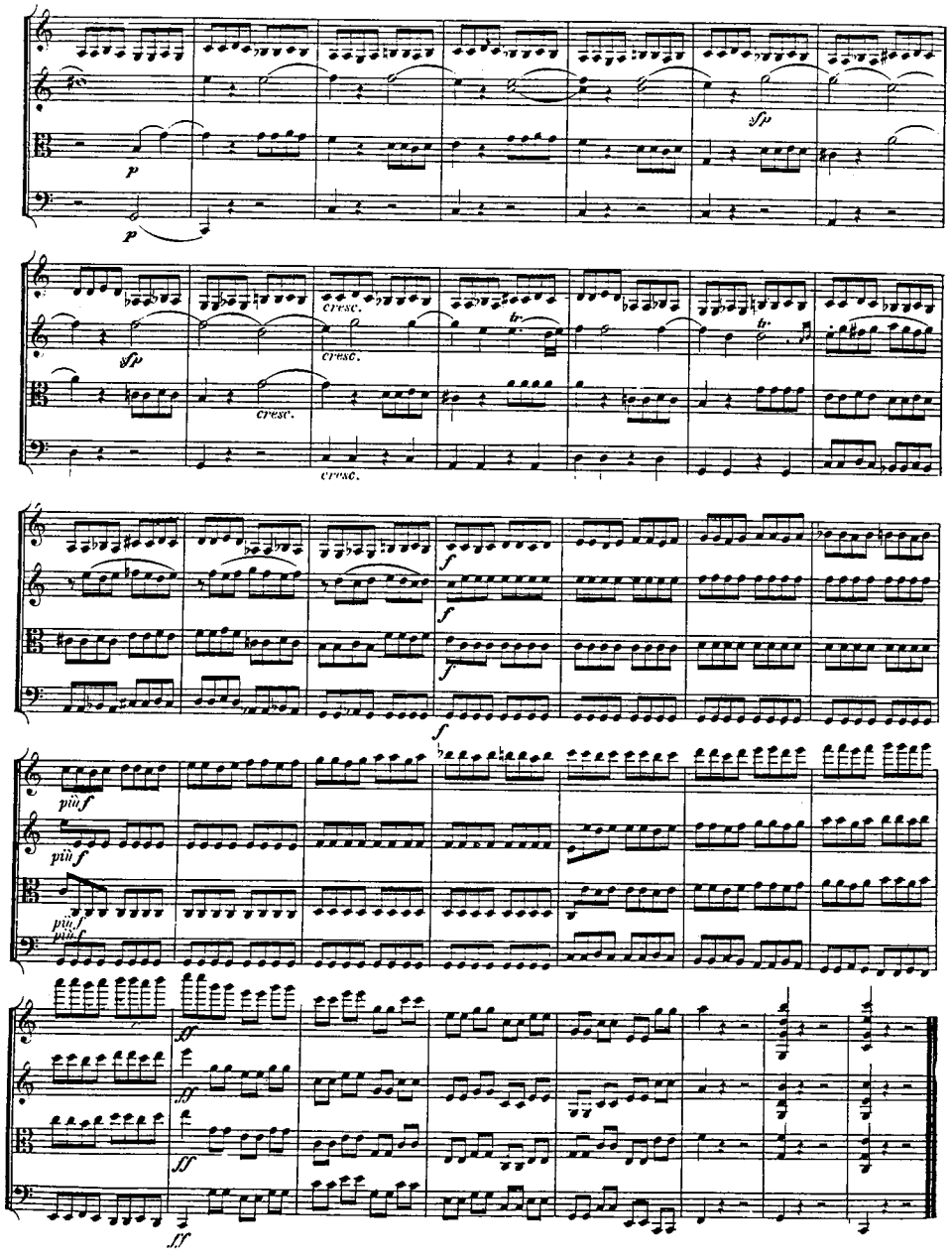

ff
p
cresc.


cresc.
più f
più f
più f
più f


sf
dim.
p
cresc.
f
cresc. sf
ff
fp


più f
più f
più f
più f
p
p
p
p
p
p
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
tr
tr
tr
f
f
f
f
f
f
f
f
f
f
f
f
f


p
sfp
cresc.
ff

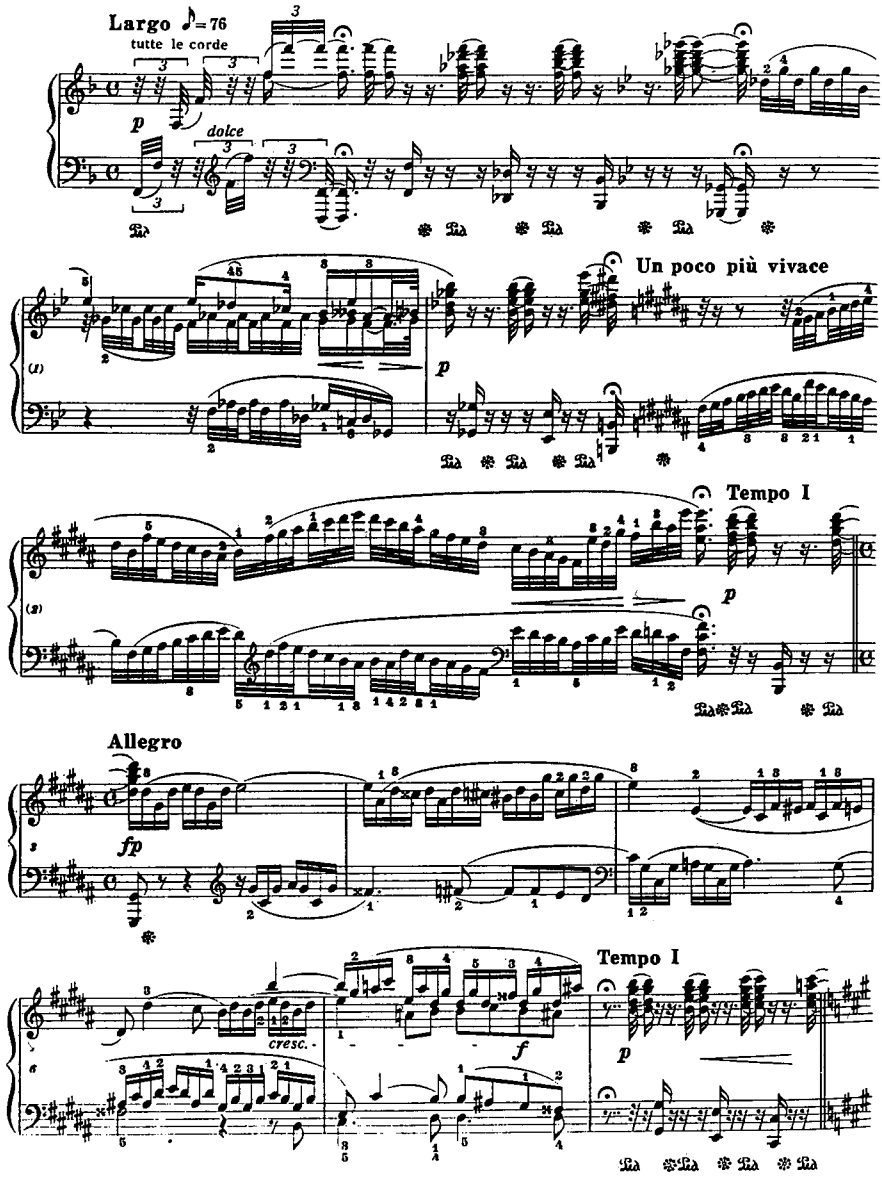

p
p
sfp
sfp
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
tr
tr
f
f
f
f
più f
più f
più f
più f
ff
ff
ff
fff

Beethoven: Κουαρτέτο op. 59, αρ. 3
Allegro molto

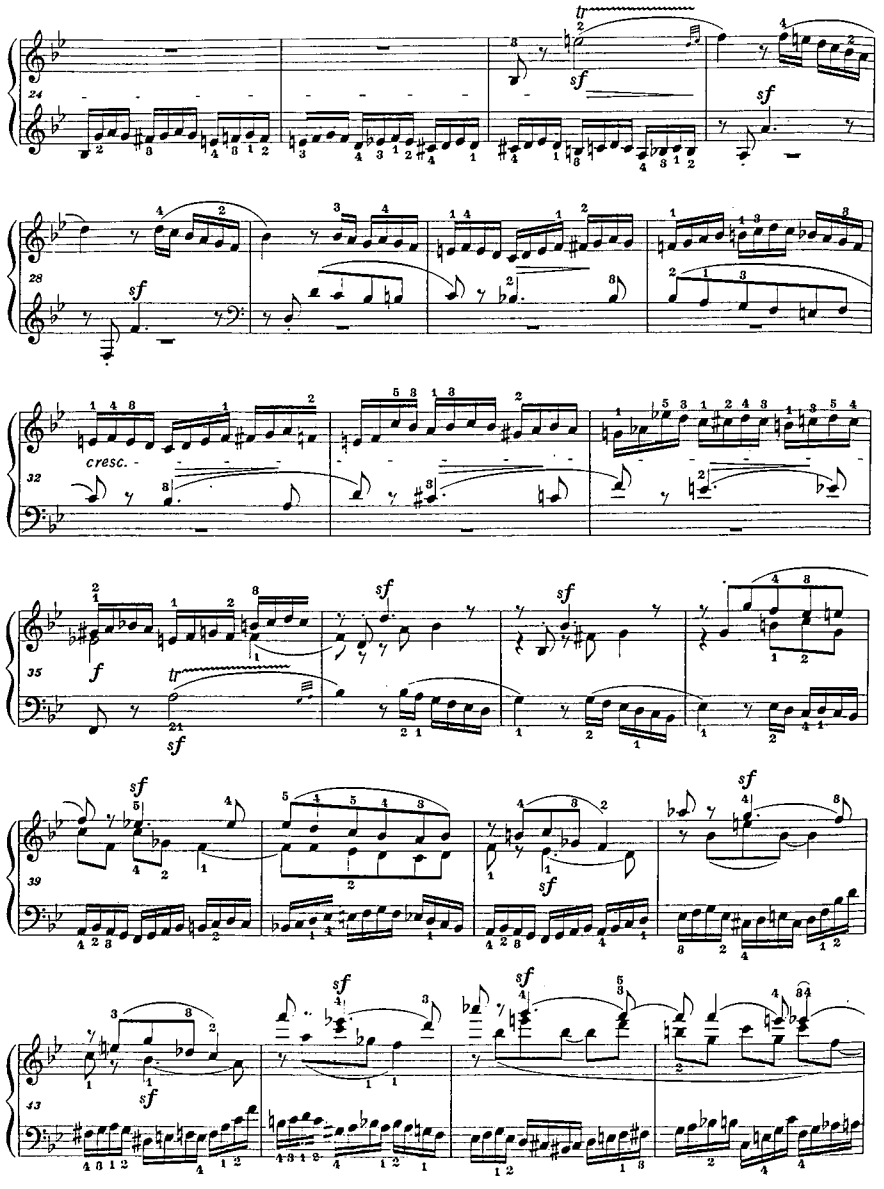
ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

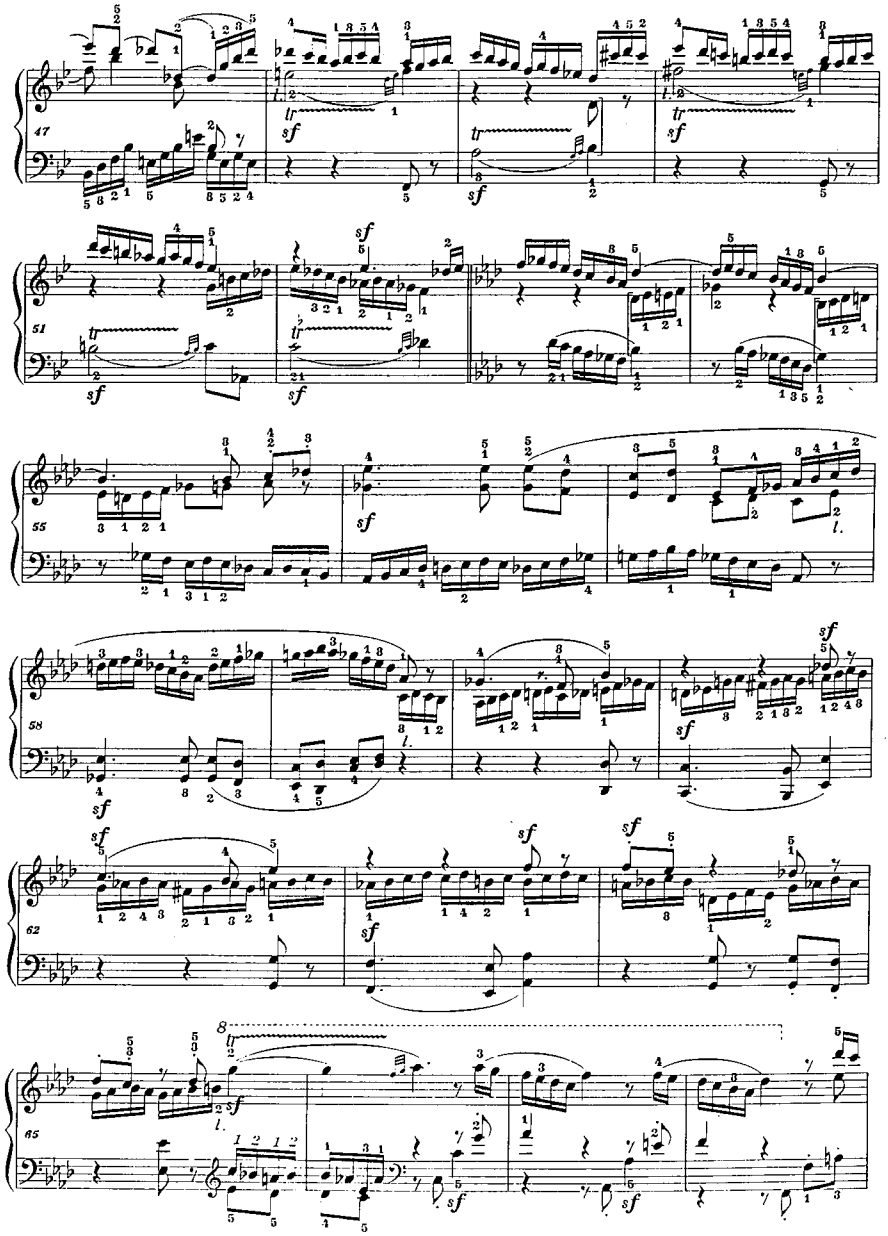
Η φούγκα αυτή έχει πραγματικό χαρακτήρα με τυπική αρχική έκθεση και σταδιακή κατεύθυνση από την πολυφωνία στη δημιουργία θεματικής επεξεργασίας και ανάπτυξης (από το μέτρο 100 και συνέχεια) (αρχικά ταυτόχρονη έκθεση θεματικών στοιχείων και αναστροφών τους και στη συνέχεια τα θεματικά στοιχεία παίζουν θα έλεγα το υπόβαθρο για την ανάπτυξη διαρκούς ροής cantus firmus παραλλαγών).

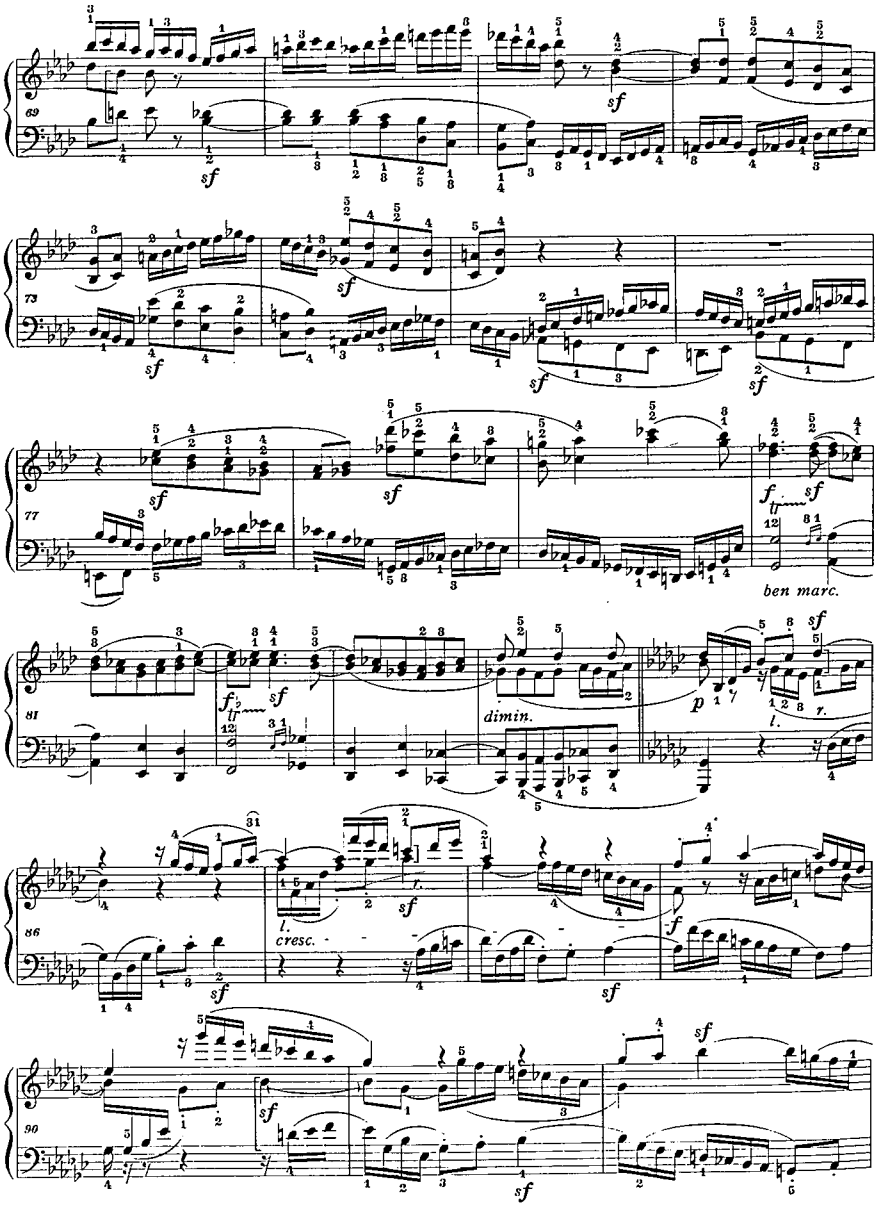
Beethoven: Hammerklavier Sonata
Allegro risoluto (Fuga e tre voci, con alcune licenze)

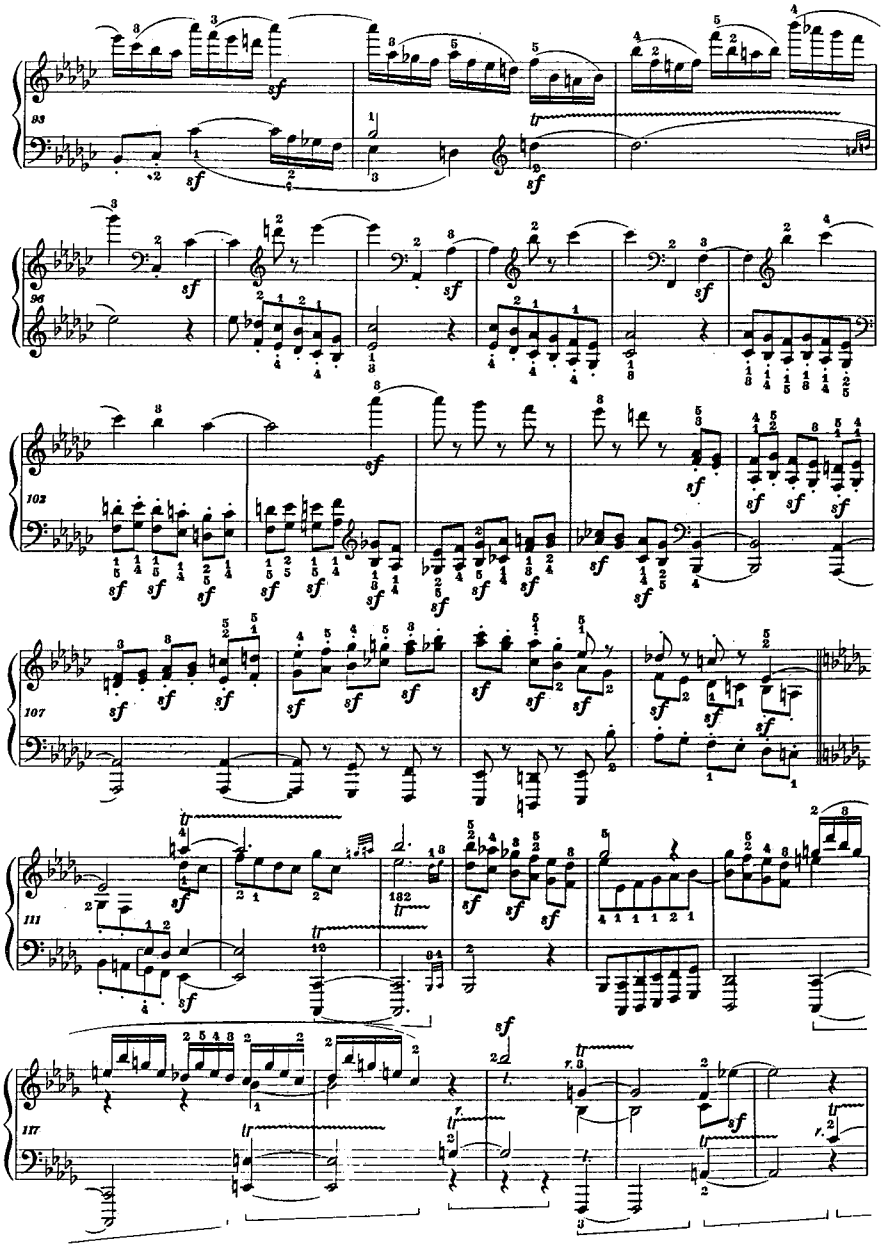


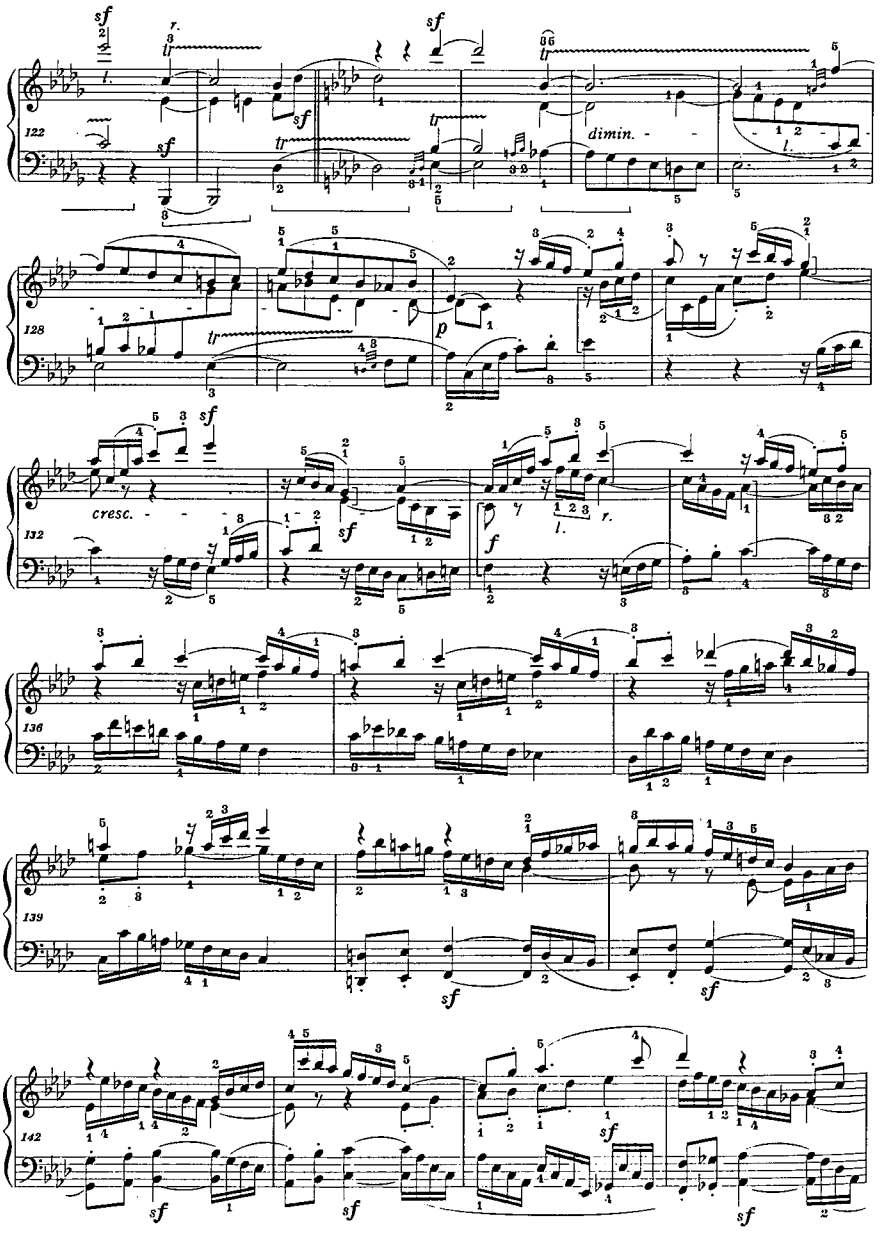
ten. l. r.
cresc. f dimin.
a tempo p cresc. accel.
Prestissimo ff dimin. e ritard.
Allegro risoluto ♩ = 144 pp cresc. f ff sf p
Fuga a tre voci, con alcune licenze
cresc.


24
28
32
cresc.
35
39
43




69
sf
73
77
ben marc.
81
dimin.
p
r.
l.
86
cresc.
f
90




122
dimin.
128
132
cresc.
136
139
142

146 sf sf sf sf

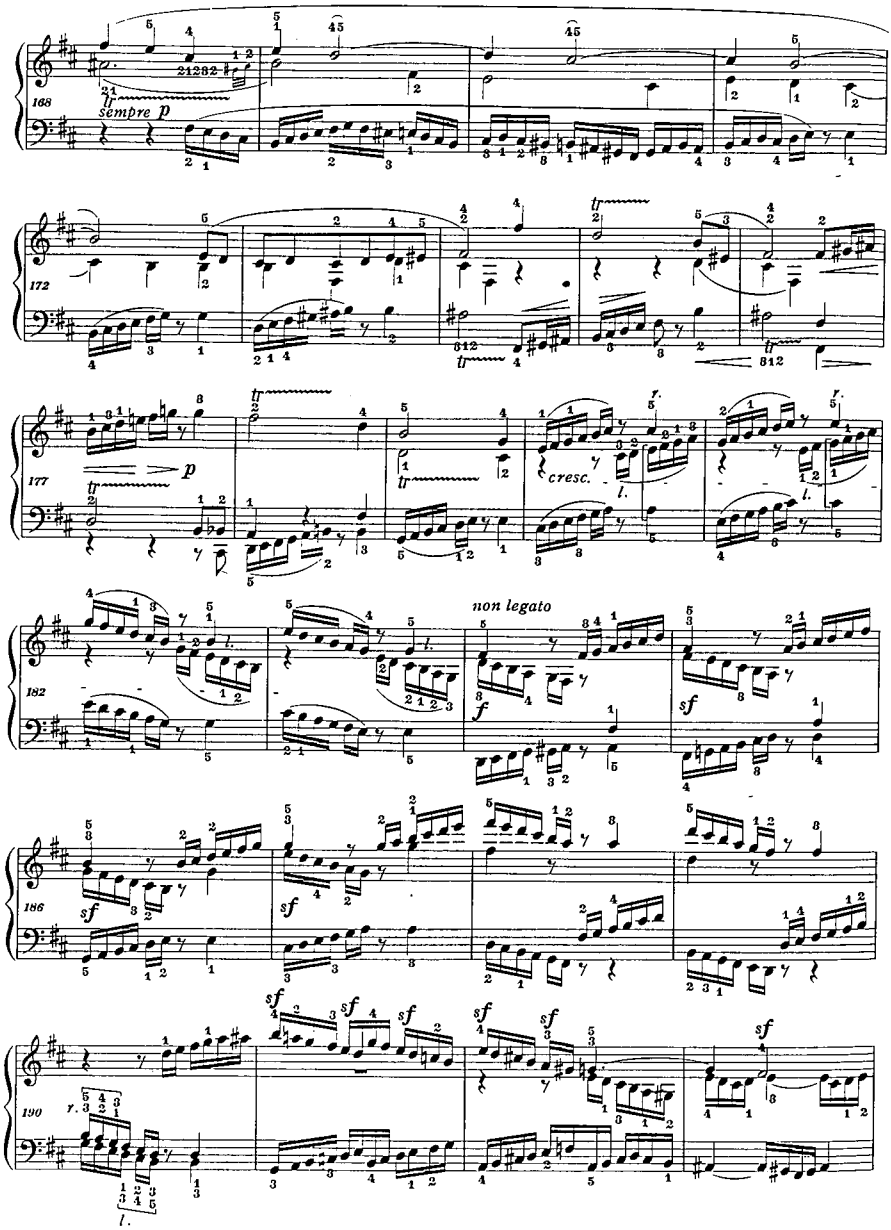
149 sf sf sf

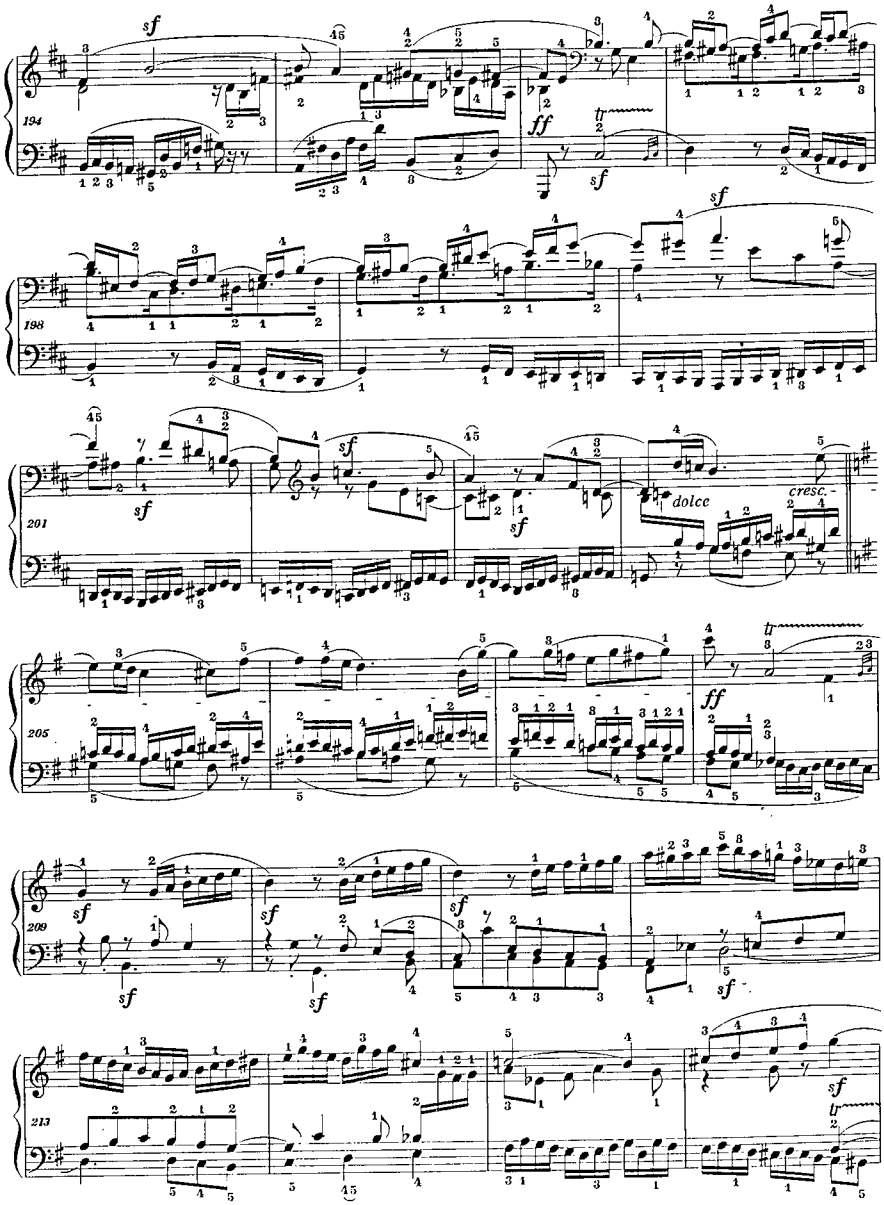
152 sf p cantabile

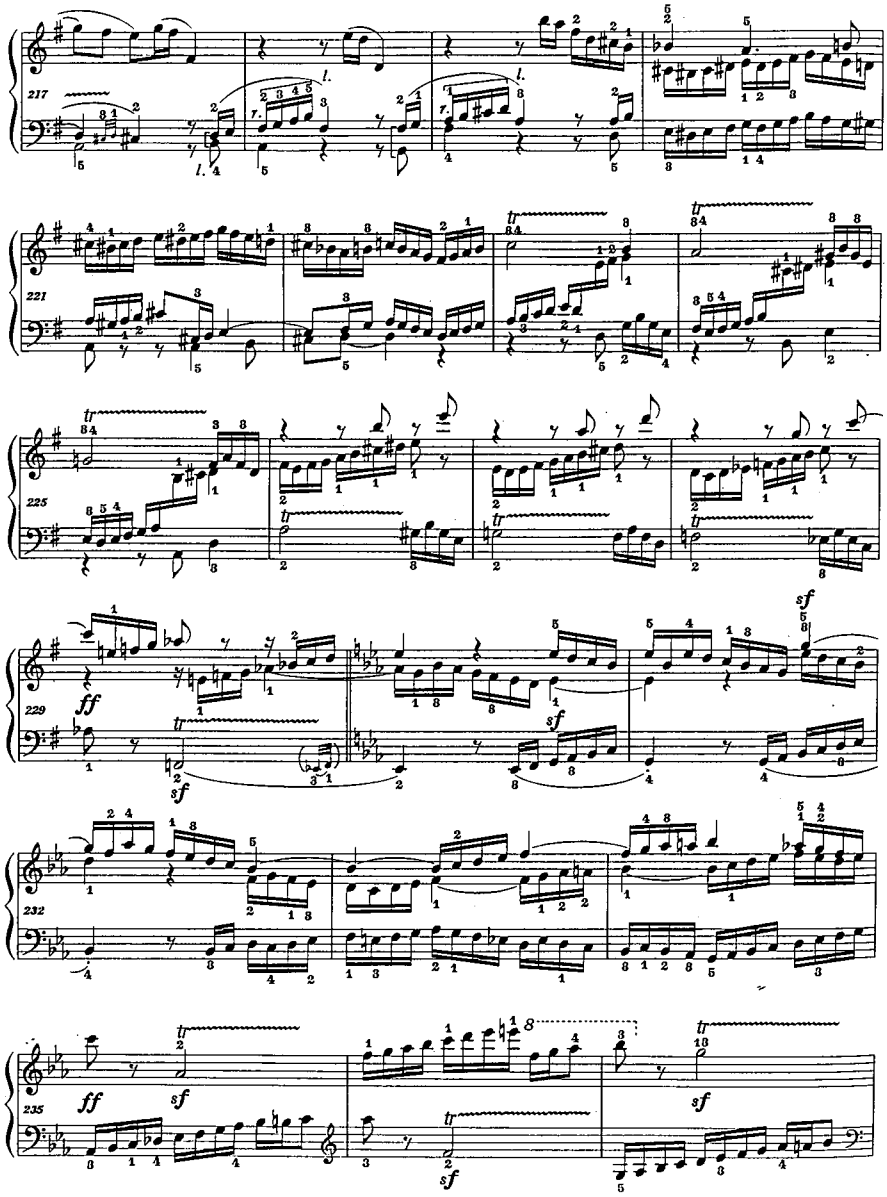
155 tr tr sempre p tr

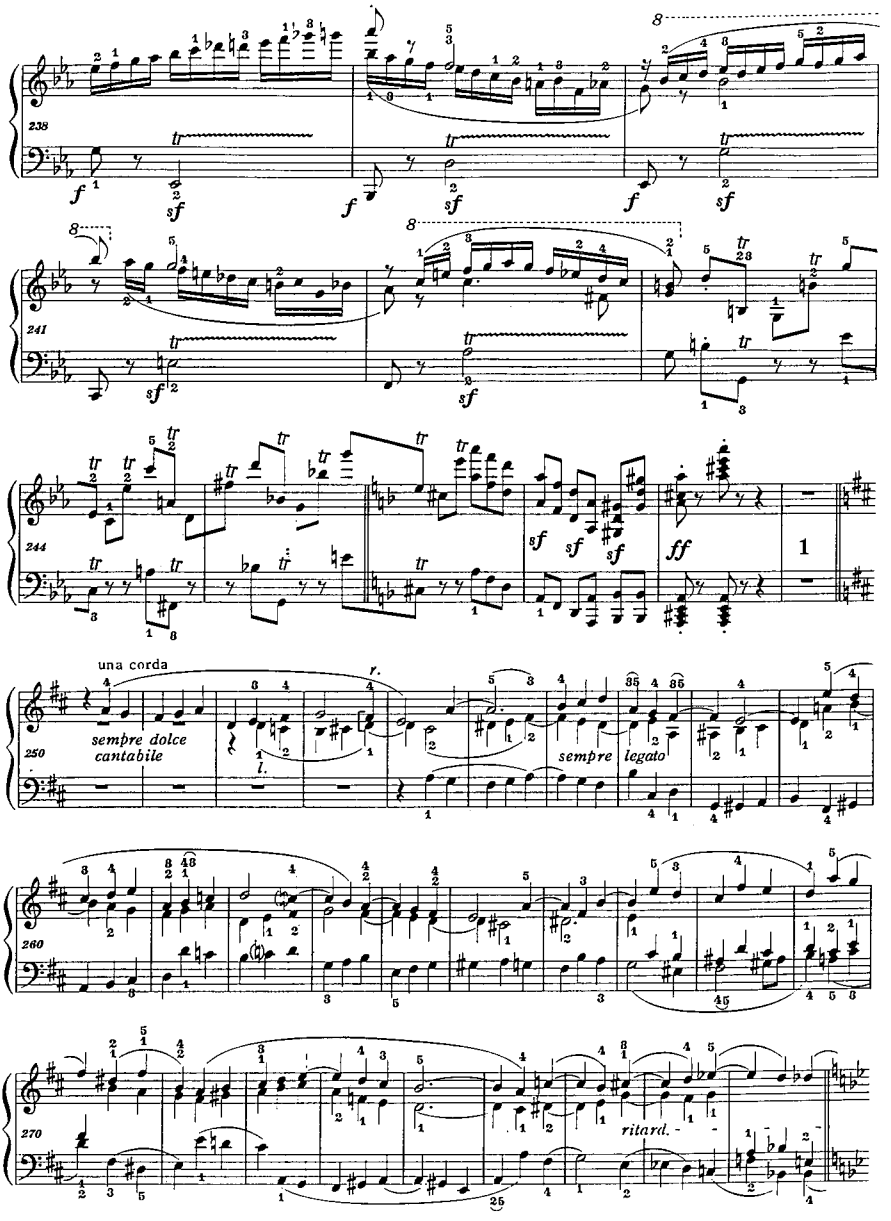
160 tr l.

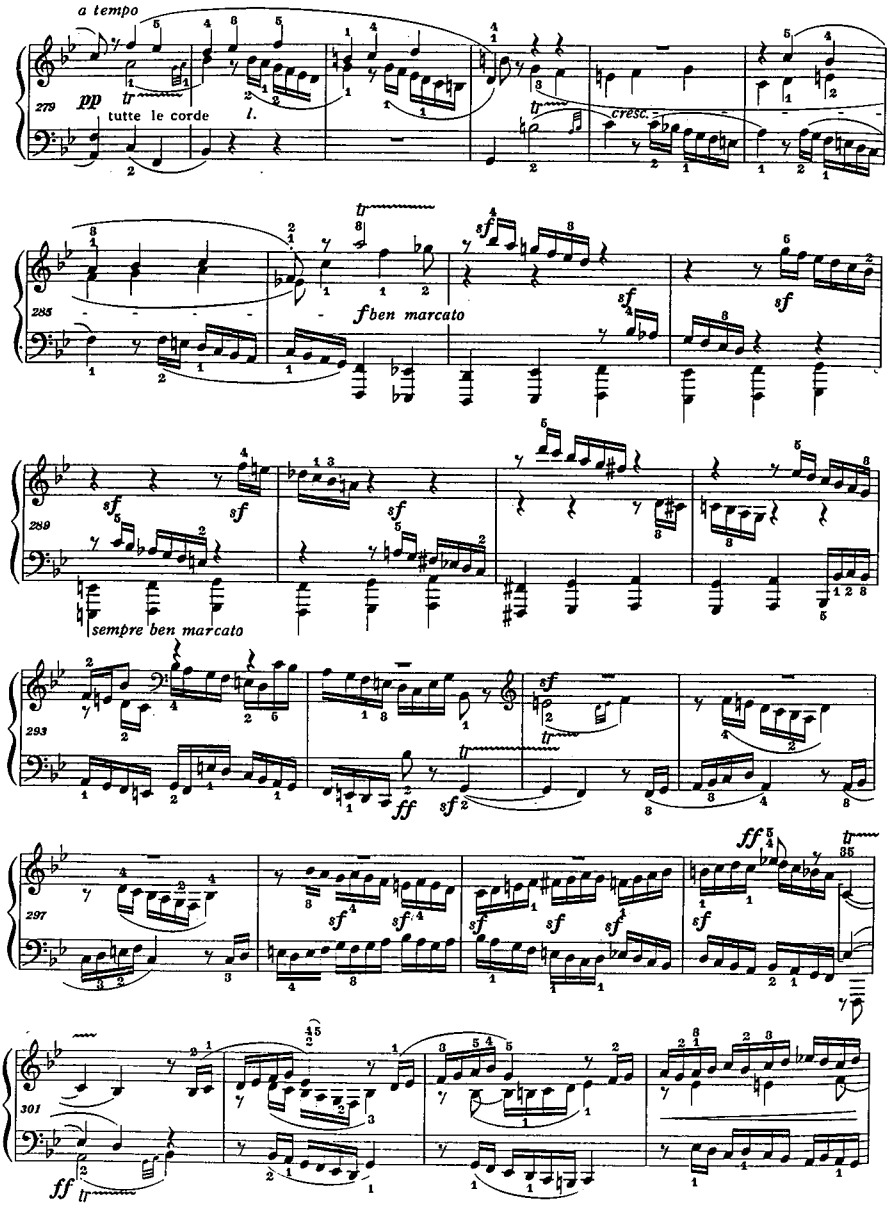
163 tr cantabile

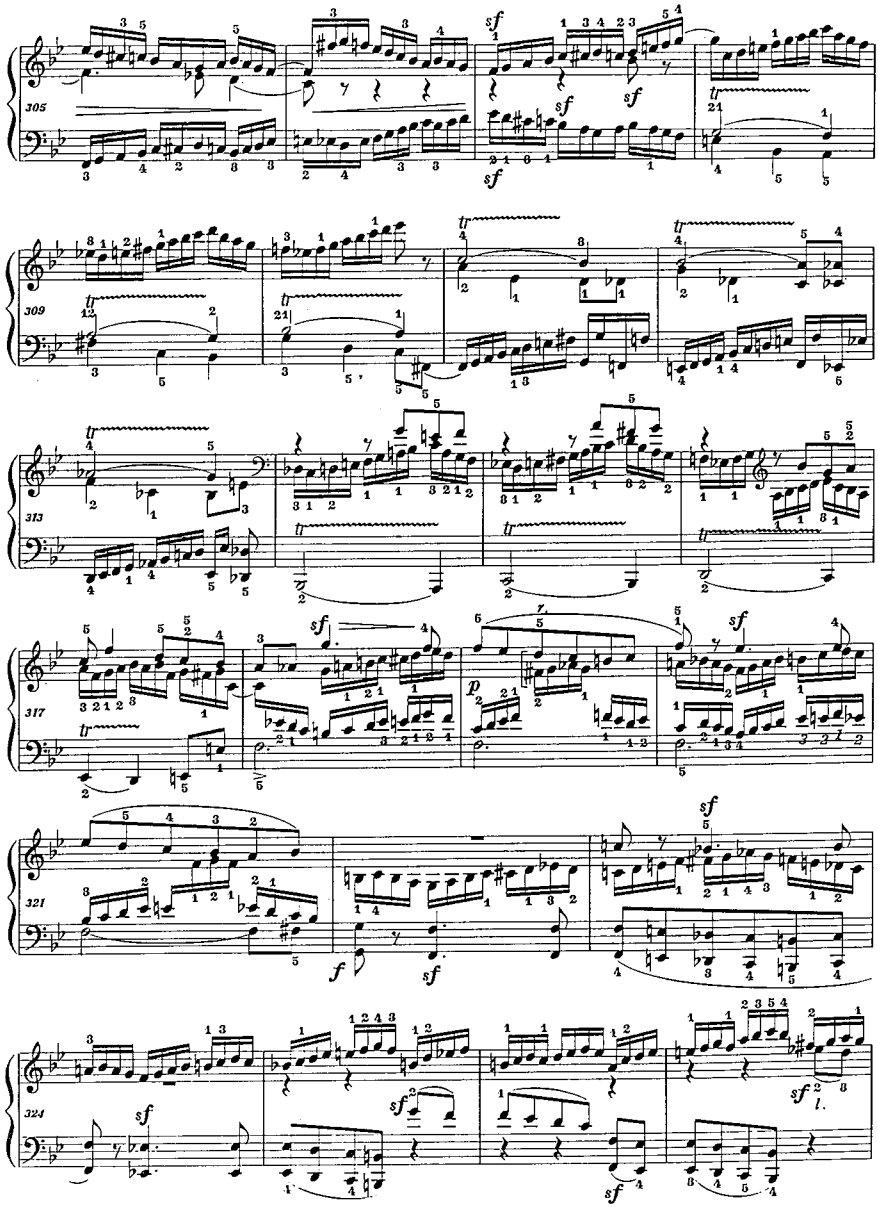

168
sempre p
172
177
p
cresc.
182
non legato
f
sf
186
sf
190
sf

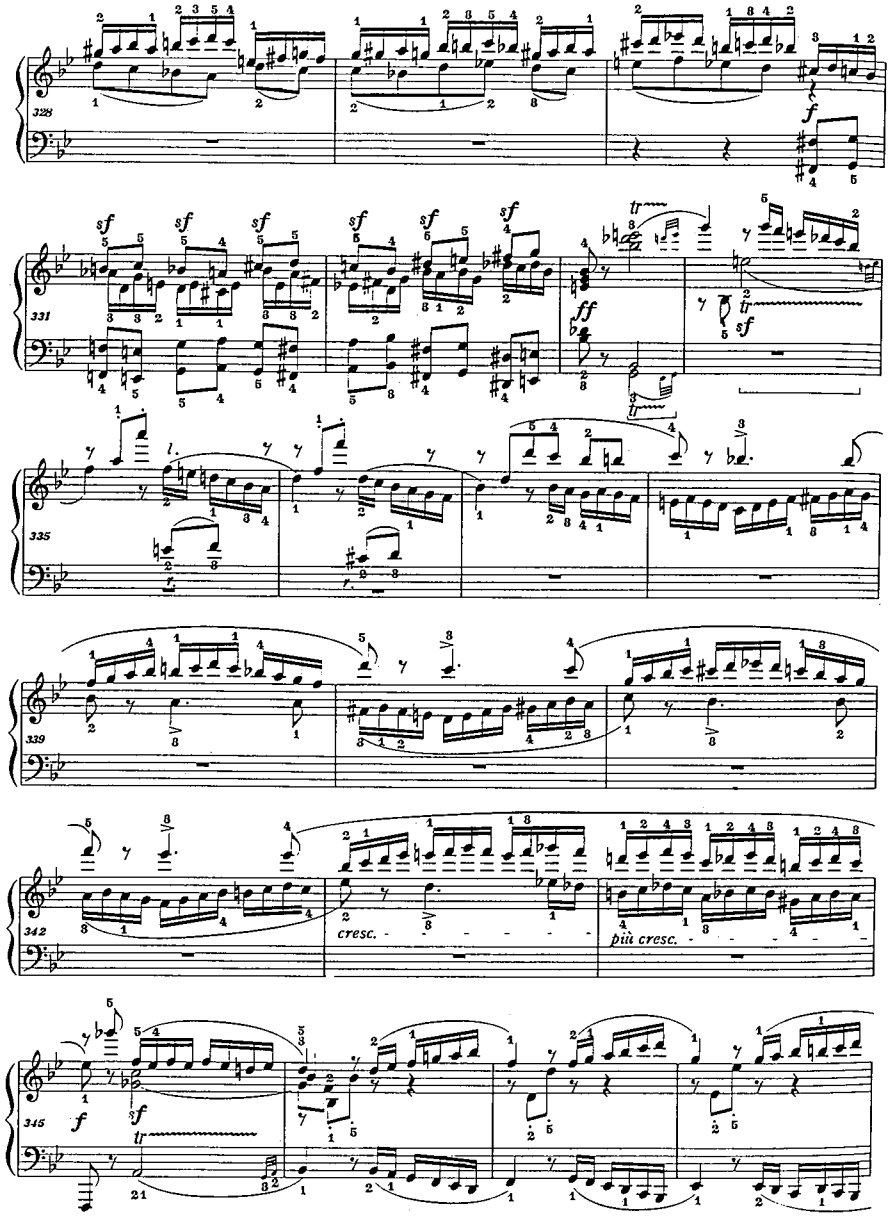

194
198
201
205
209
213
sf
ff
dolce
cresc.

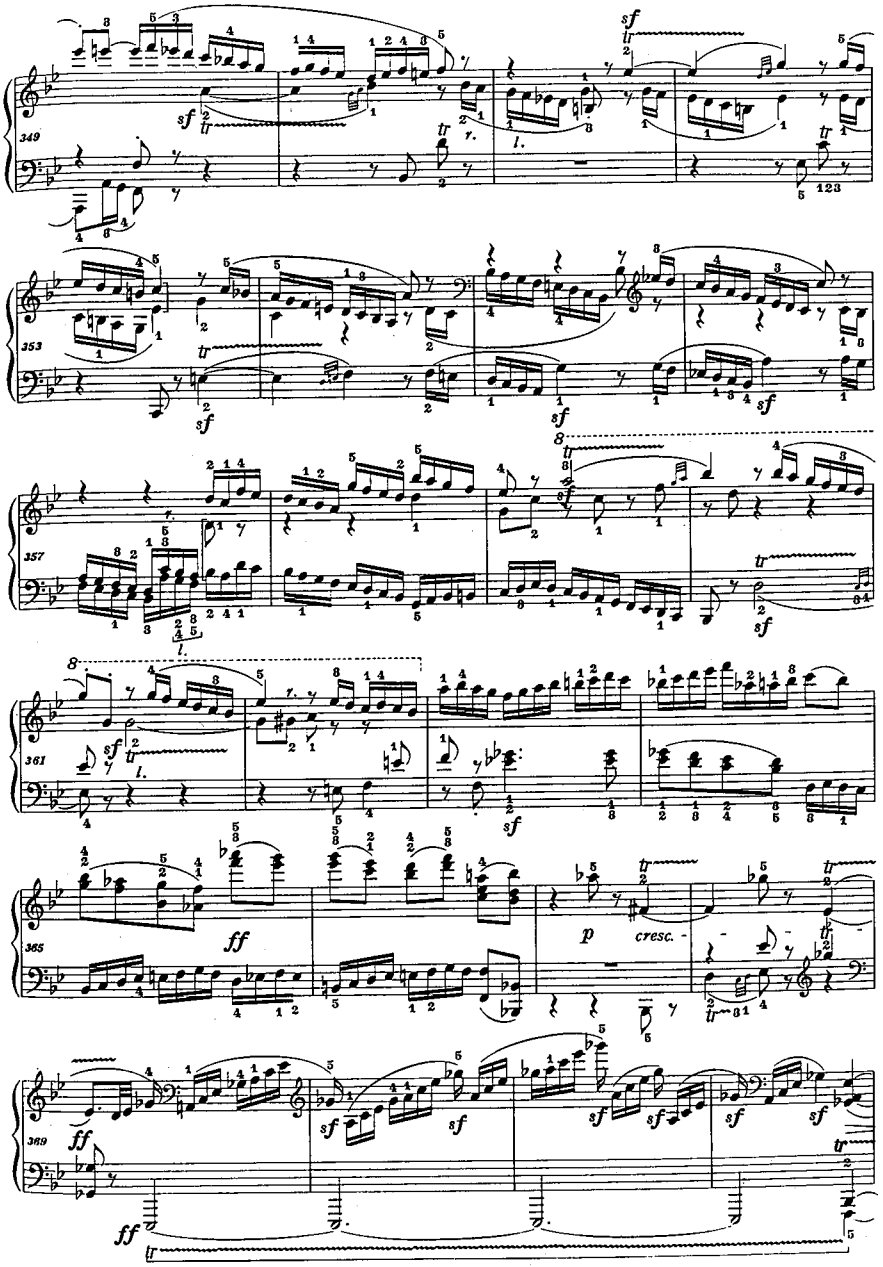

217
221
225
229
232
235
ff
sf
tr

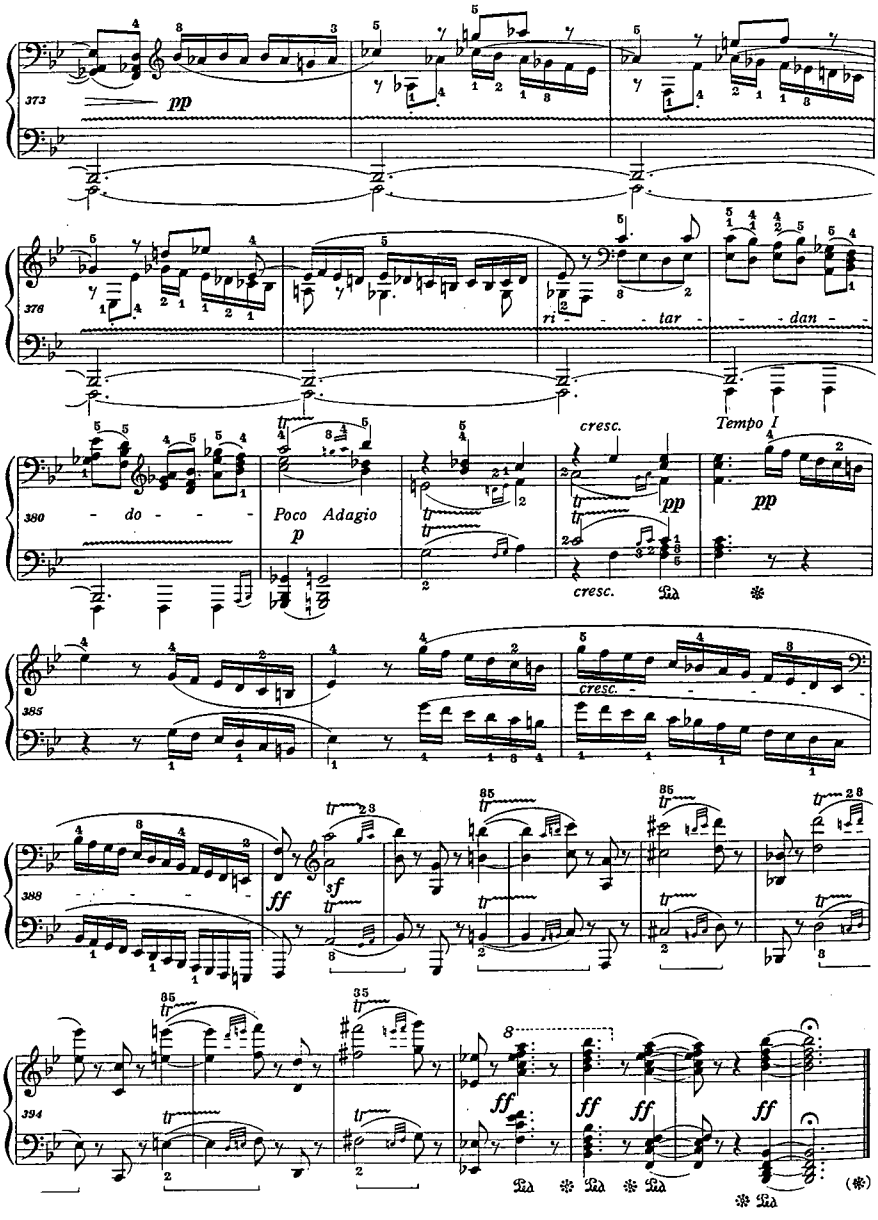

238
241
244
250
260
270
una corda
sempre dolce
cantabile
sempre legato
ritard.


a tempo
pp
tutte le corde
l.
cresc.
fben marcato
sempre ben marcato
ff


305
309
313
317
321
324


328
331
335
339
342
cresc.
più cresc.
345


349
353
357
361
365
369
sf
tr
r.
l.
ff
p
cresc.


373
pp
376
ri - - - tar - - - dan - -
380
- do - - - -
Poco Adagio
p
cresc.
Tempo I
pp
pp
cresc.
385
cresc.
388
ff
3f
394
ff
ff
ff
ff

Beethoven: Hammerklavier Sonata
Allegro risoluto (Fuga e tre voci, con alcune licenze)

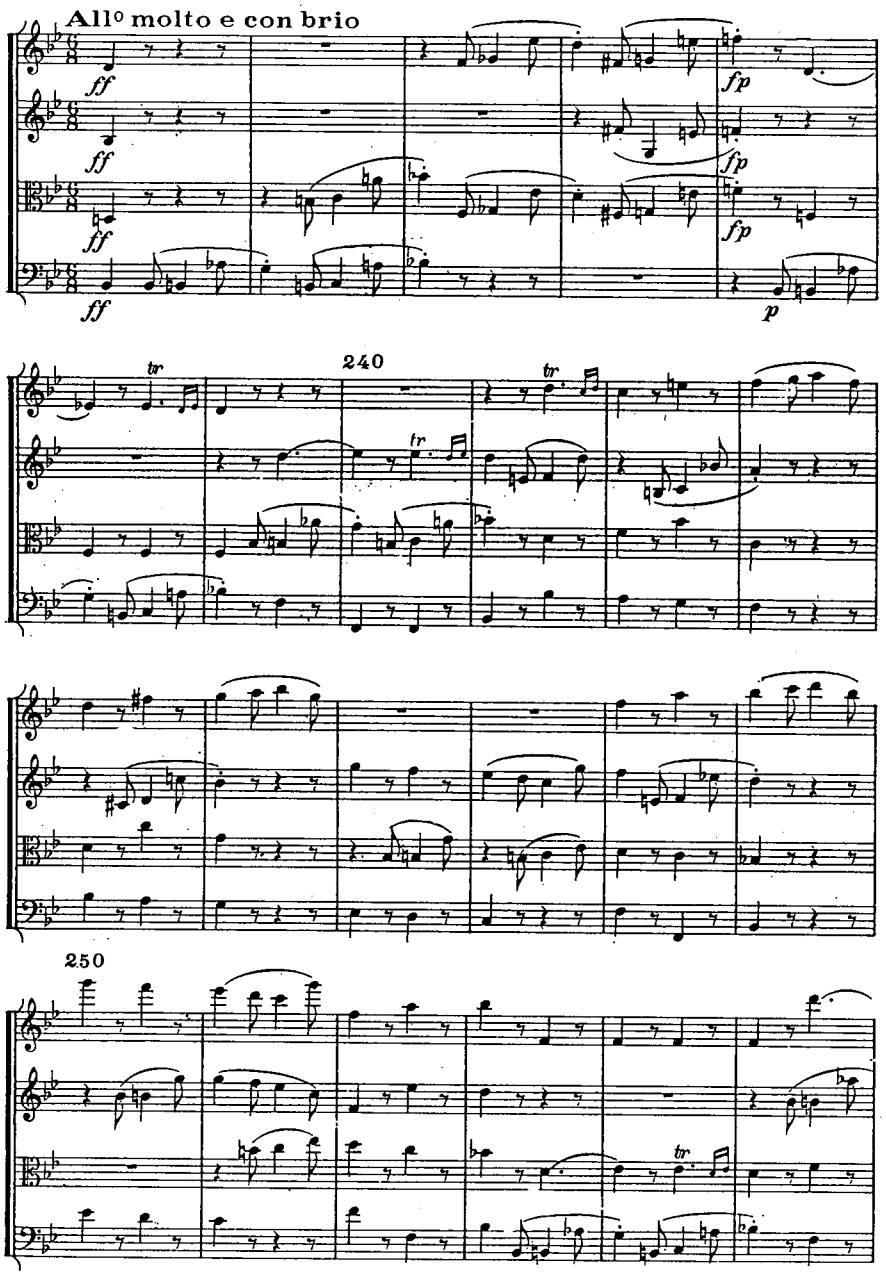
ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

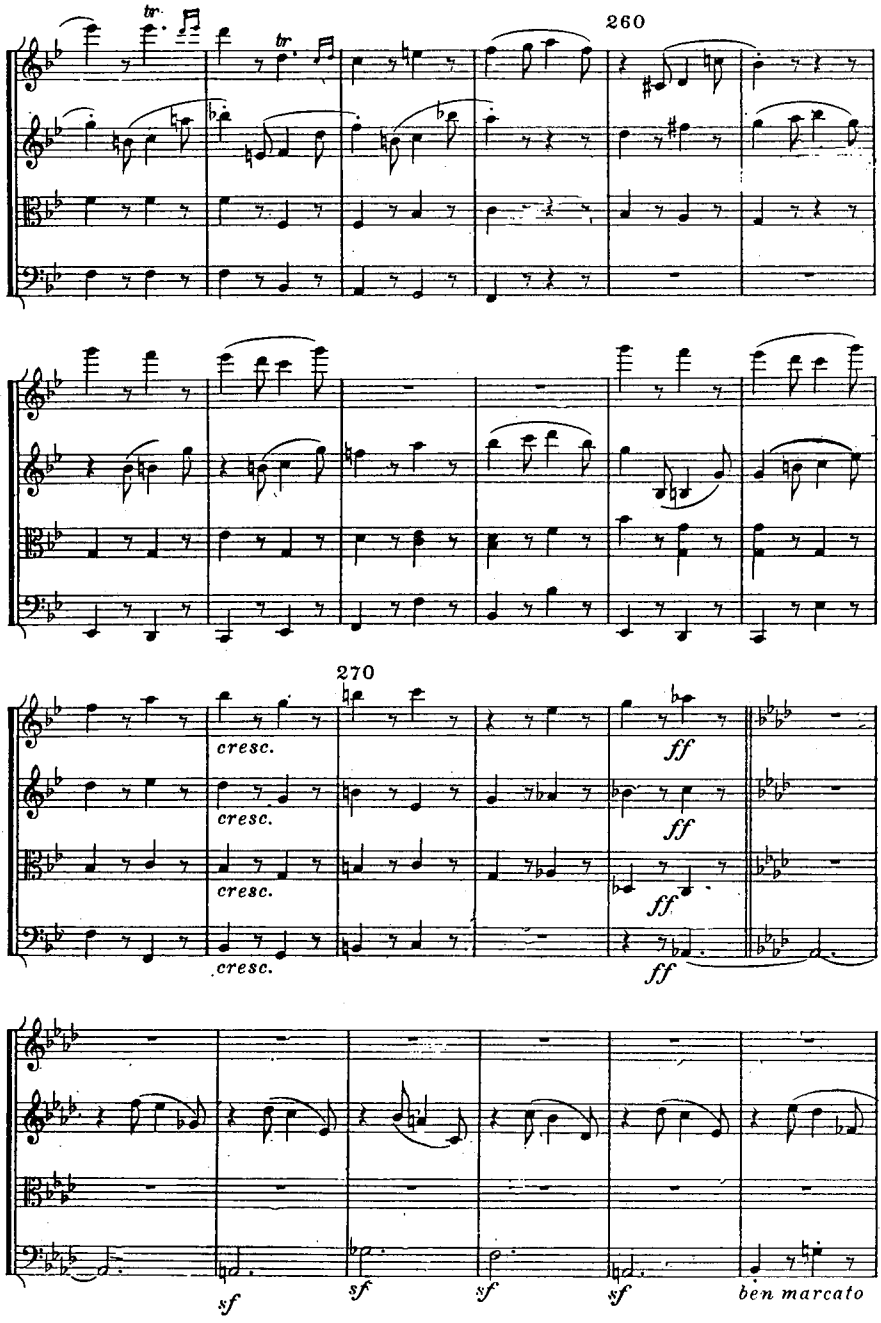
Η φούγκα αυτή όπως σημειώνει ο **André Boucourechliev** είναι μία φανταστική περιπέτεια μέσα σ' ένα στυλ που χαρακτηρίζει τα έργα της τελευταίας περιόδου του **Beethoven** και βρίσκεται ανάμεσα στη φούγκα της *Σονάτας* για πιάνο και βιολοντσέλο op. 102 και της *Grosse Fuge* op. 133 και αποτελεί τμήμα μίας σονάτας, που ο **Edwin Fischer** την παρομοιάζει με έναν γοτθικό καθεδρικό ναό στον οποίο πάντα κάτι μπορεί κανείς να ξαναδεί ή ακόμα τη θεωρεί ως ένα έργο με το οποίο ποτέ κανείς δεν μπορεί να τελειώσει.

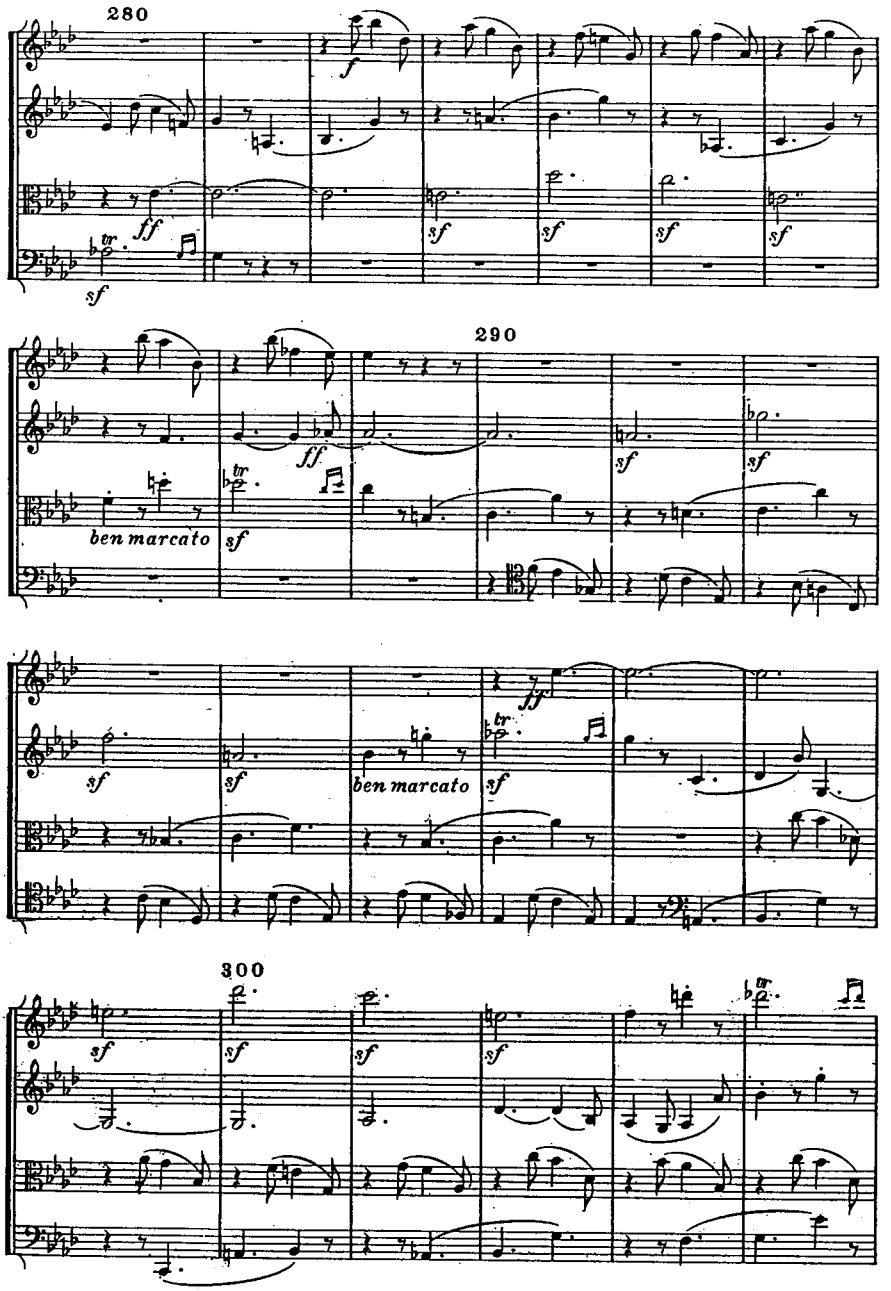
Από τον τίτλο της *Fuga e tre voci, con alcune licenze* (Φούγκα σε τρεις φωνές με κάποιες ελευθερίες) εκδηλώνονται οι προθέσεις του συνθέτη να ξεπεράσει τα στενά όρια της φόρμας.

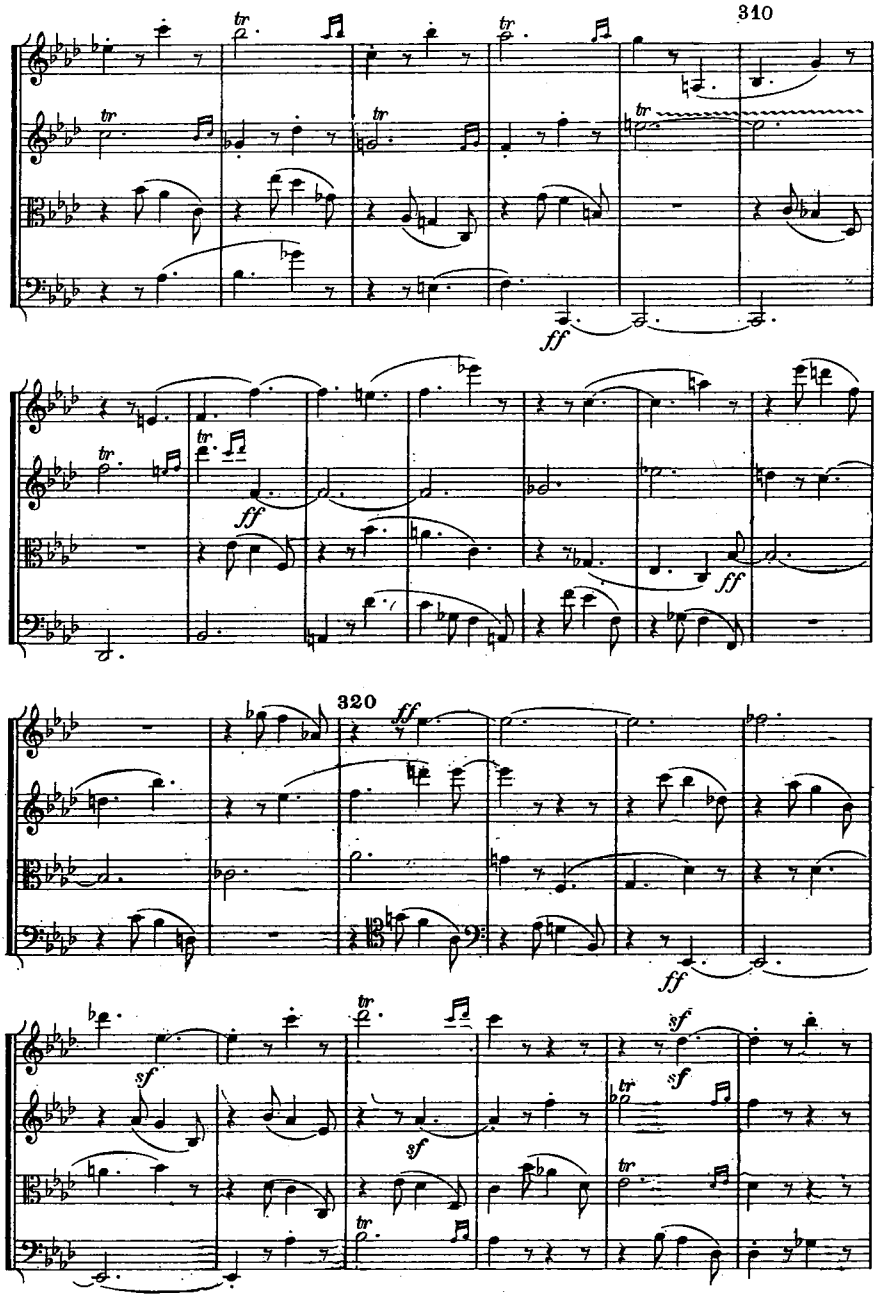
Μετά την αρχική θεματική έκθεση, η οποία προαναγγέλλεται σε πέντε μέτρα με αρπισμούς στους φθόγγους A, C και F και γίνεται με έναν σχετικά τυπικό τρόπο διαδοχικά στις τονικότητες B, F και B, θα μπορούσαν να επισημανθούν τα παρακάτω: η μεγέθυνση του θέματος στη e στο μέτρο 94 (η αρίθμηση των μέτρων γίνεται από το Largo, το οποίο αρχίζει δέκα μέτρα πριν το Allegro risoluto στο οποίο αρχίζει η θεματική προετοιμασία για την έναρξη της θεματικής έκθεσης), η είσοδοι του θέματος από διαφορετικούς χρόνους των μέτρων (π.χ. μέτρο 65, *φούγκα per arsin et thesin*), η ανάδρομη έκθεση του θέματος στη h στο μέτρο 153, η ανάστροφη έκθεση του θέματος στη G στο μέτρο 208, η εμφάνιση ενός νέου θέματος στη D με εντελώς διαφορετικό χαρακτήρα (*sempre dolce cantabile*, *una corda*), η ανάπτυξη στη συνέχεια stretto μεταξύ των δύο θεμάτων, γεγονός που εντάσσει τη φούγκα στον τύπο της διπλής φούγκας (μέτρο 279), η ανάπτυξη πυκνού stretto με το πρώτο θέμα σε κανονική μορφή και αναστροφή με πολυρρυθμική αντιμετάθεση και των δύο θεμάτων σε διαφορετικούς χρόνους των μέτρων (μέτρο 294), οι μετακινήσεις γενικά σε απομακρυσμένες τονικότητες, οι πολυρρυθμικές μεταβολές των μέτρων με αναδιαρθρώσεις του ρυθμικού περιεχομένου τους και χωρίς μεταβολή του μέτρου των 3/4, που δίνουν την εντύπωση μέτρων 2/4, 4/4 ή ακόμα και 3/2.

Beethoven: Κουαρτέτο εγχόρδων op. 133
(Τεχνικές φούγκας στην ανάπτυξη)

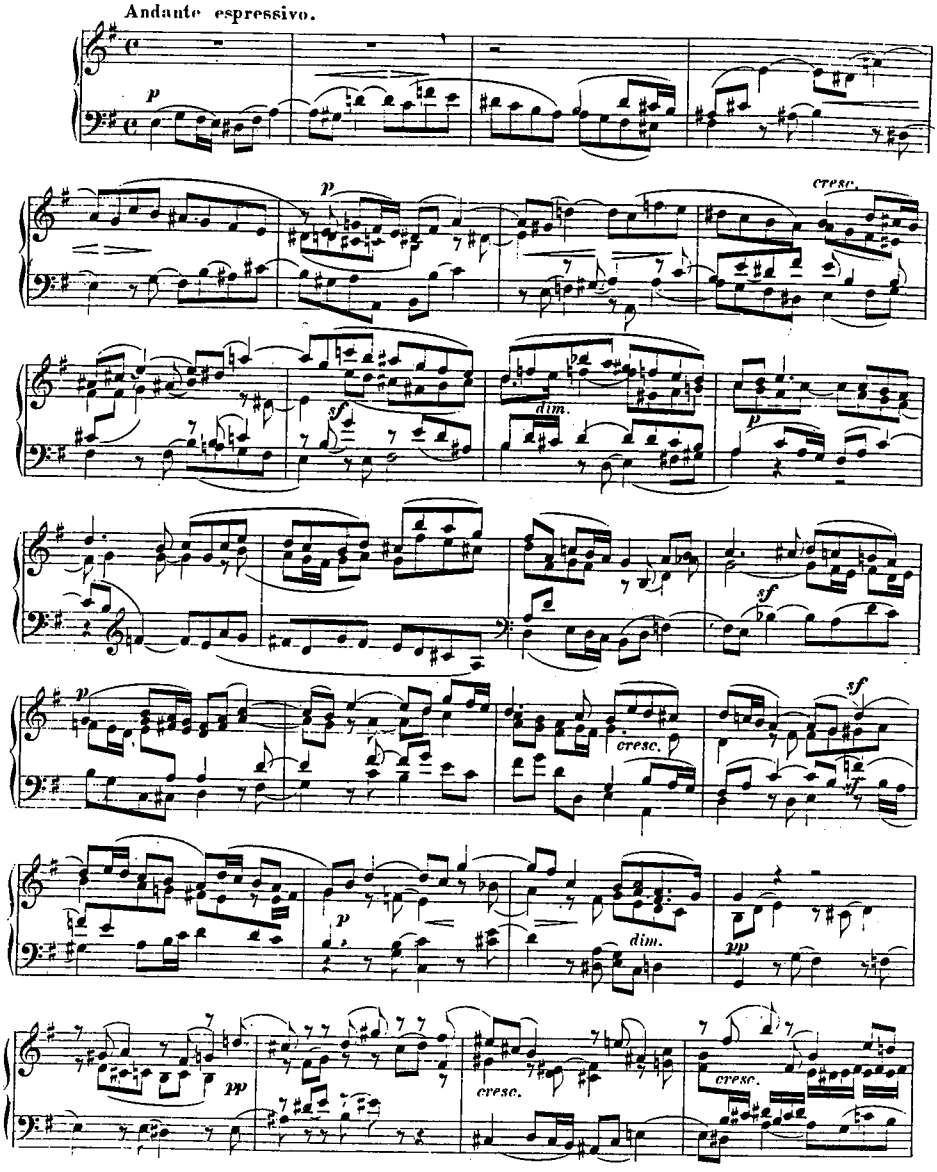



260
270
tr.
cresc.
ff
sf
ben marcato

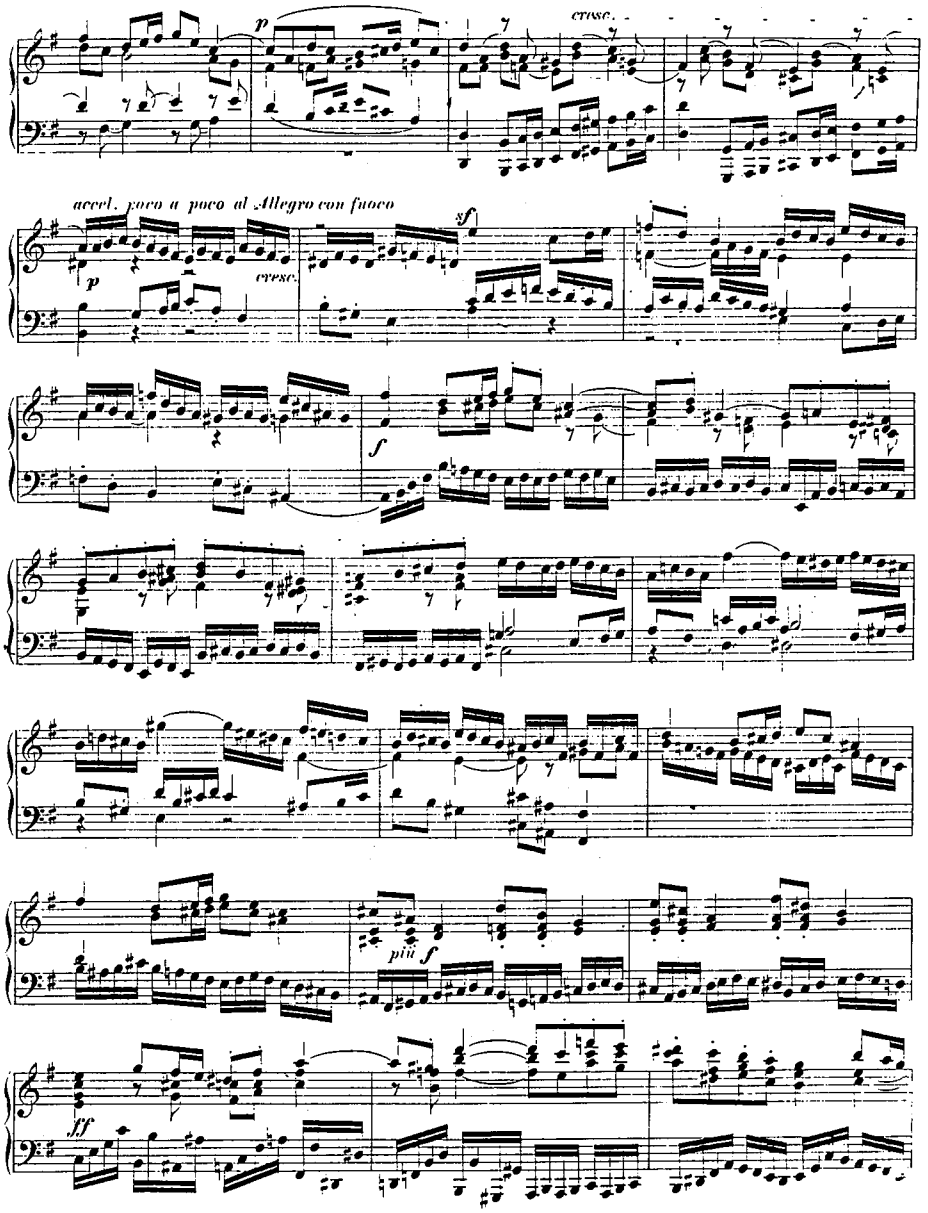

280
290
300
ben marcato
ben marcato

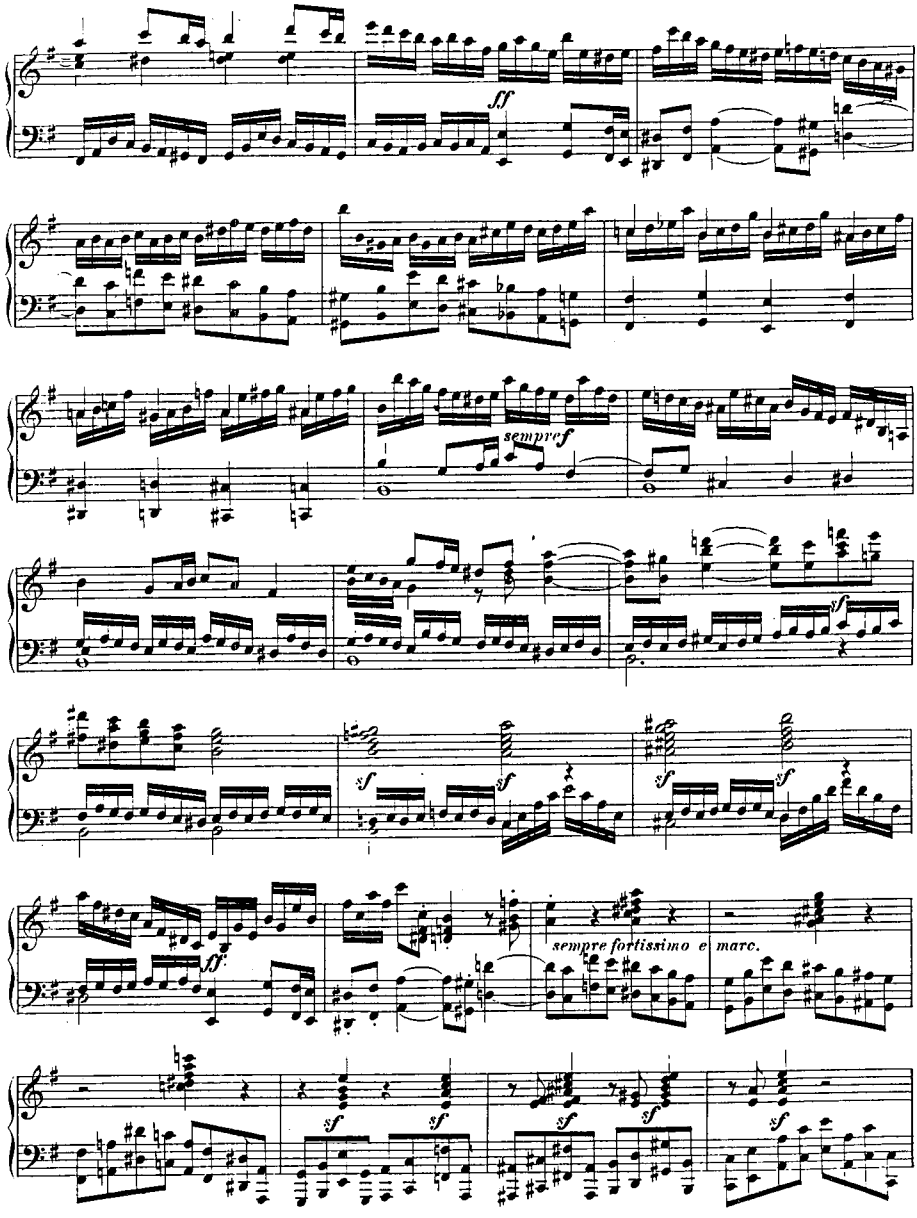

310
320
tr
ff
sf

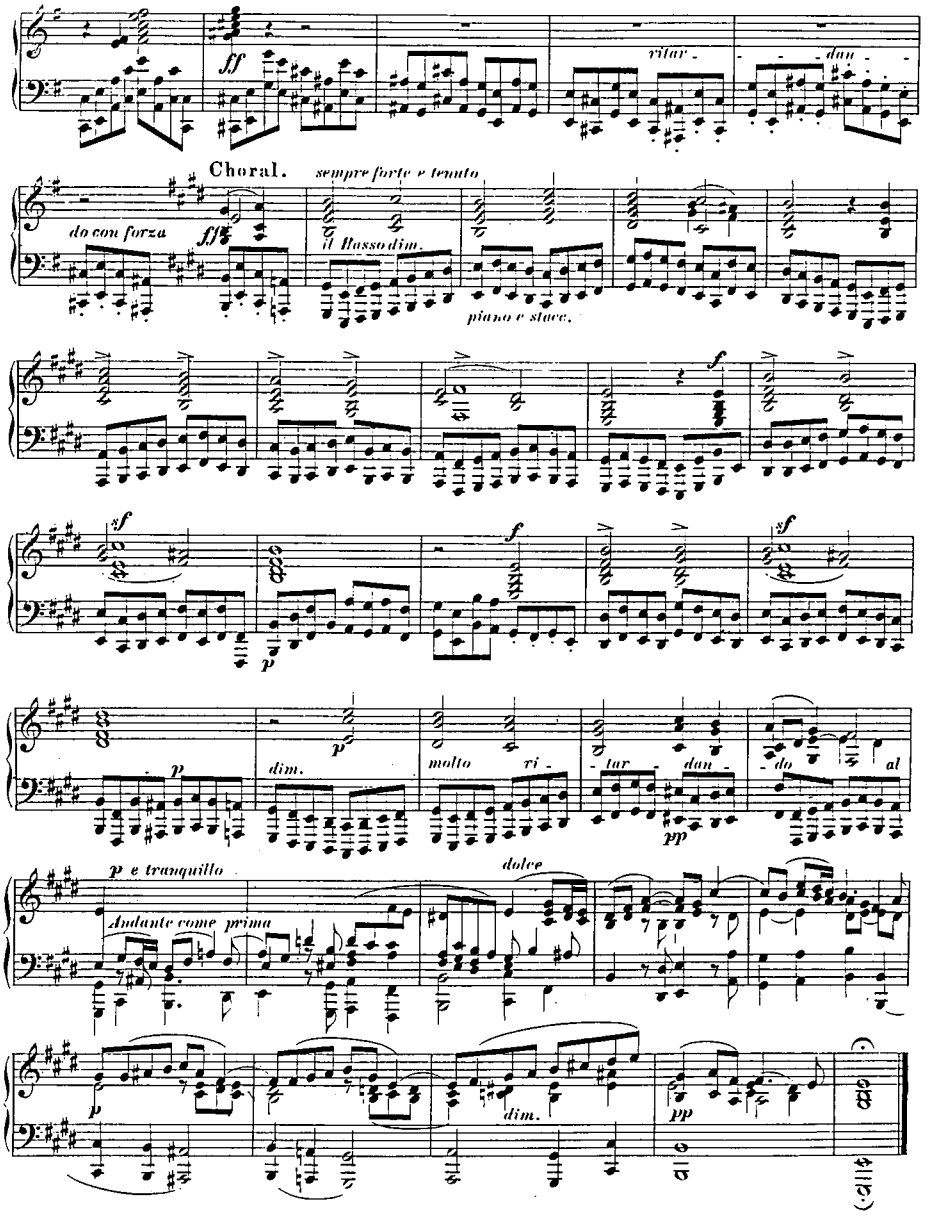
Mendelssohn: Έξι πρελούντια και φούγκες
Φούγκα I



un poco
accel. e sempre cresc.
al
cresc. e accel. sempre
sempre f


p
cresc.
accel. poco a poco al Allegro con fuoco
sf
p
cresc.
f
più f
ff


ff
sempre f
sempre fortissimo e marc.


ff
ritar - - - dan - -
Choral.
sempre forte e tenuto
do con forza
ff
il Basso dim.
piano e stacc.
f
sf
p
f
sf
p
dim.
molto ri - - tar - dan - - do al
pp
p e tranquillo
dolce
Andante come prima
p
dim.
pp

Mendelssohn: Έξι πρελούντια και φούγκες
Φούγκα I

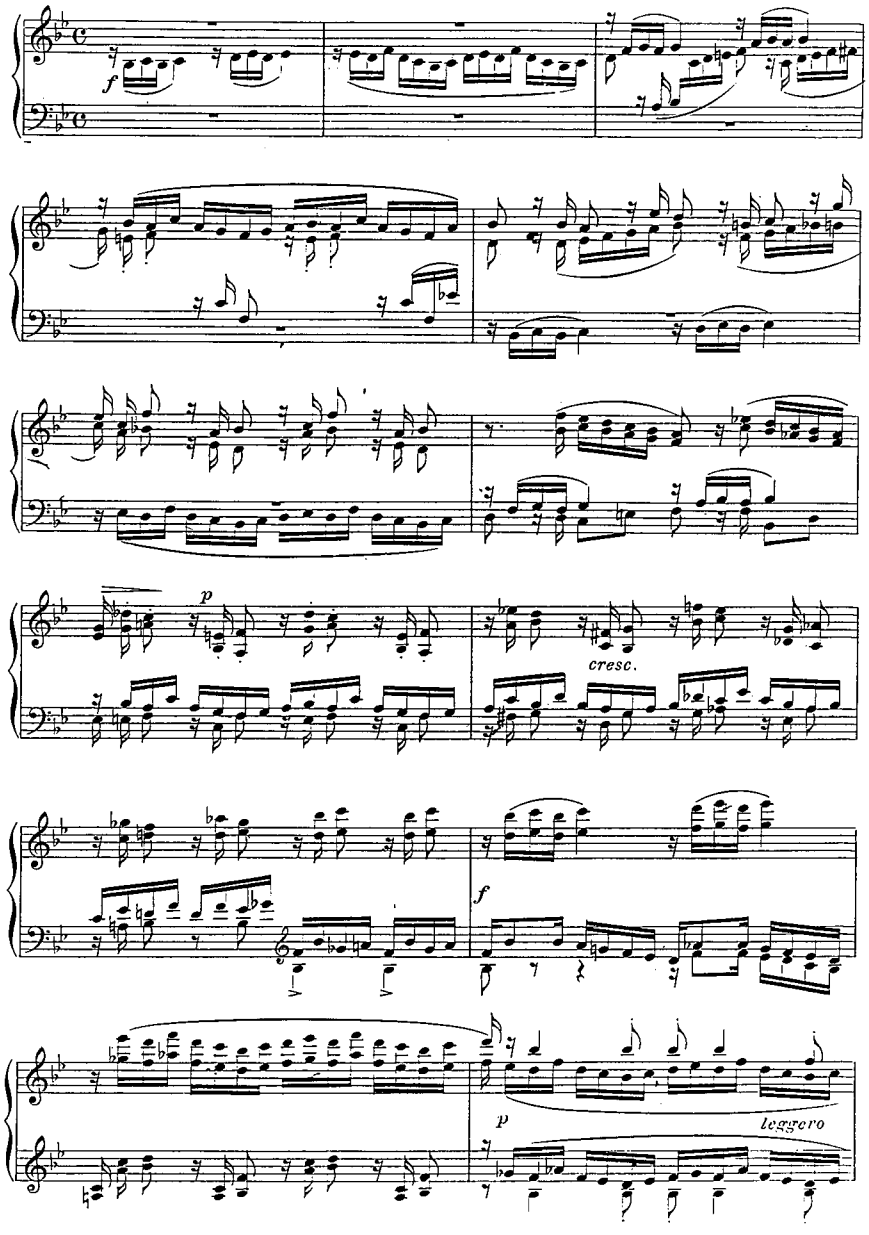
ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

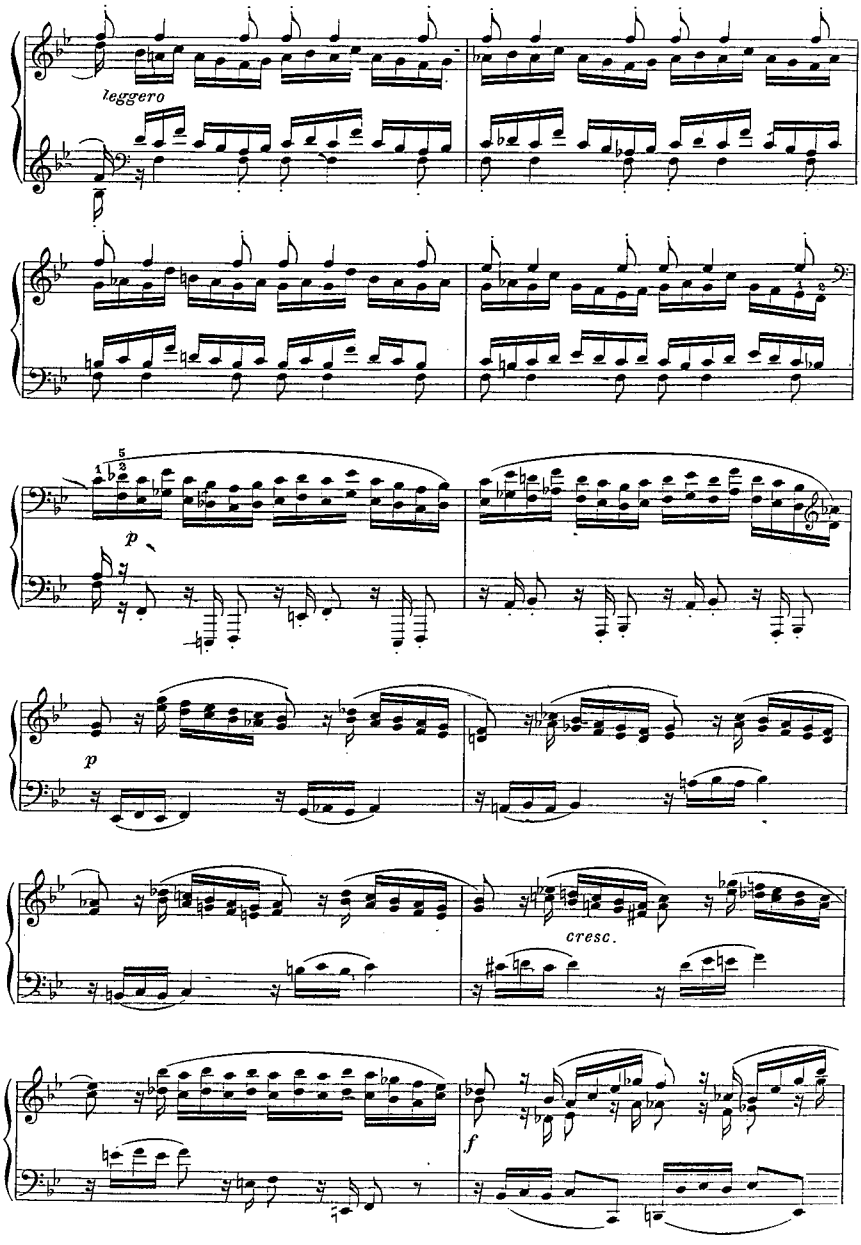
Η φούγκα έχει πραγματικό χαρακτήρα με μοτιβική διάρθρωση του θέματος σε κεφαλή και ουρά, μέρη που αξιοποιούνται στην εξέλιξή της.

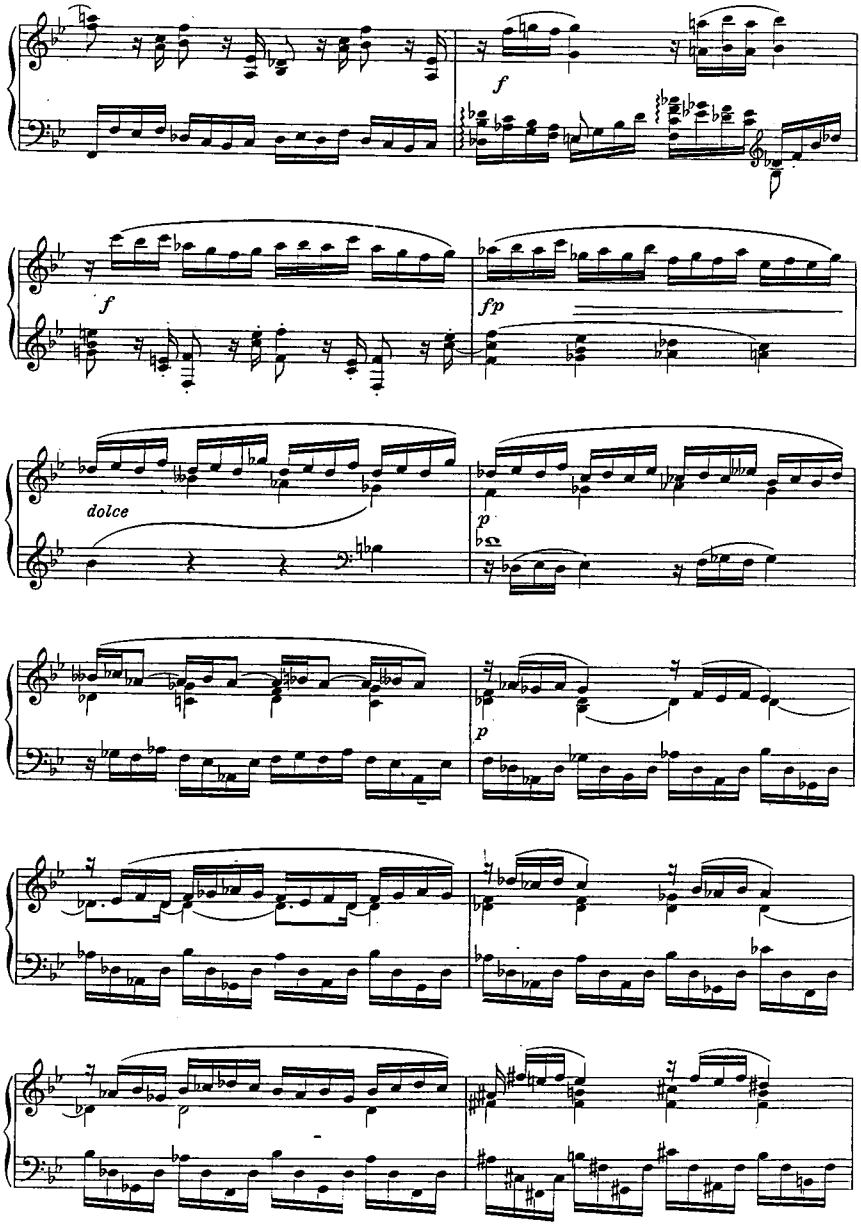
Το γεγονός της συχνής τμηματοποίησης των θεμάτων στις φούγκες του κλασικισμού και του ρομαντισμού πιθανόν οφείλεται στην επικράτηση της αντίληψης για την τμηματοποίηση και τα πεπερασμένα όρια της φόρμας.

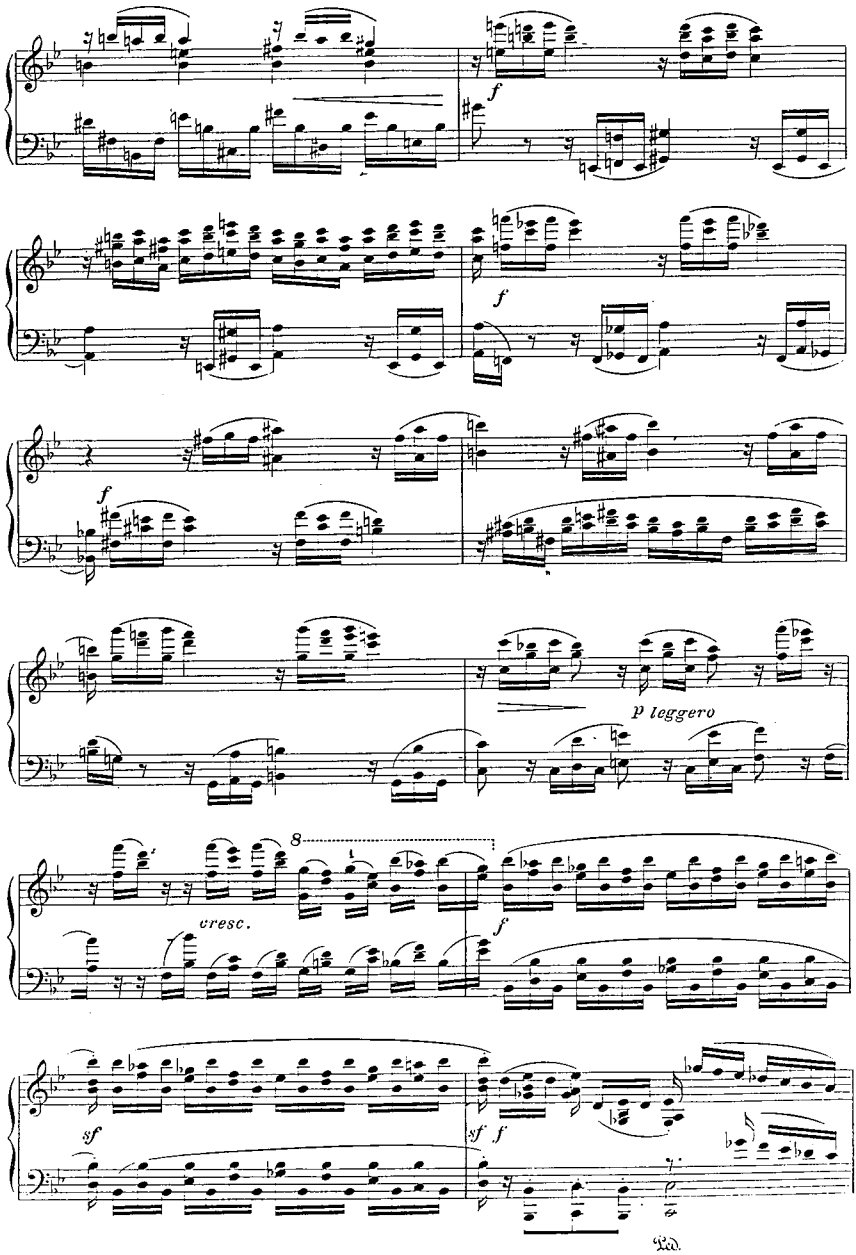
Στη φούγκα αυτή θα μπορούσαν να επισημανθούν ακόμα οι θεματικές εκθέσεις σε αναστροφή (μέτρο 41 και συνέχεια) και μία προσπάθεια μακροδομικής οργάνωσης με τη φιλοσοφία της τριμερούς επεισοδιακής φόρμας, καθότι στα μέτρα 104-124 γίνεται παρεμβολή ενός χορικού με χαρακτήρα επεισοδίου και στη συνέχεια θεματική επανέκθεση.

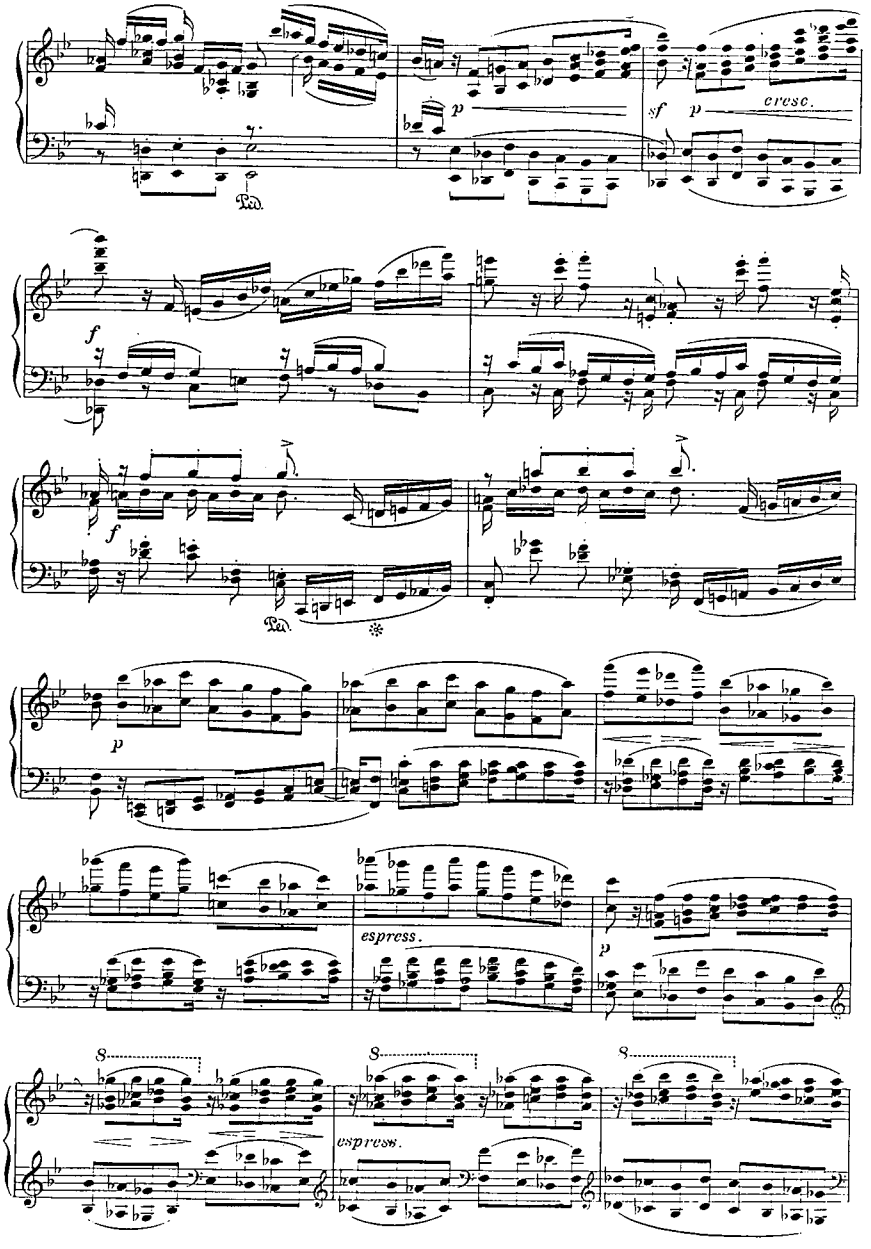
Brahms: Παραλλαγές σε ένα θέμα του Handel (Φούγκα)

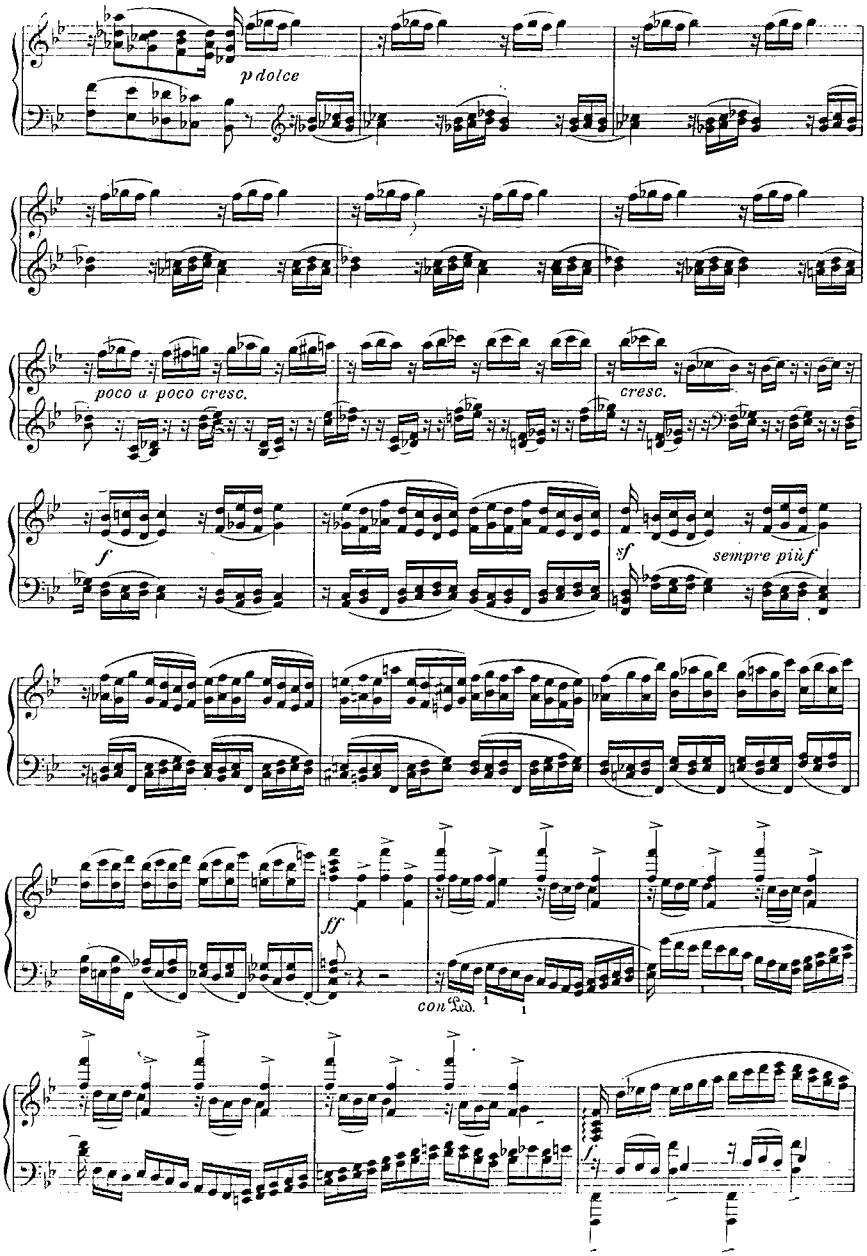


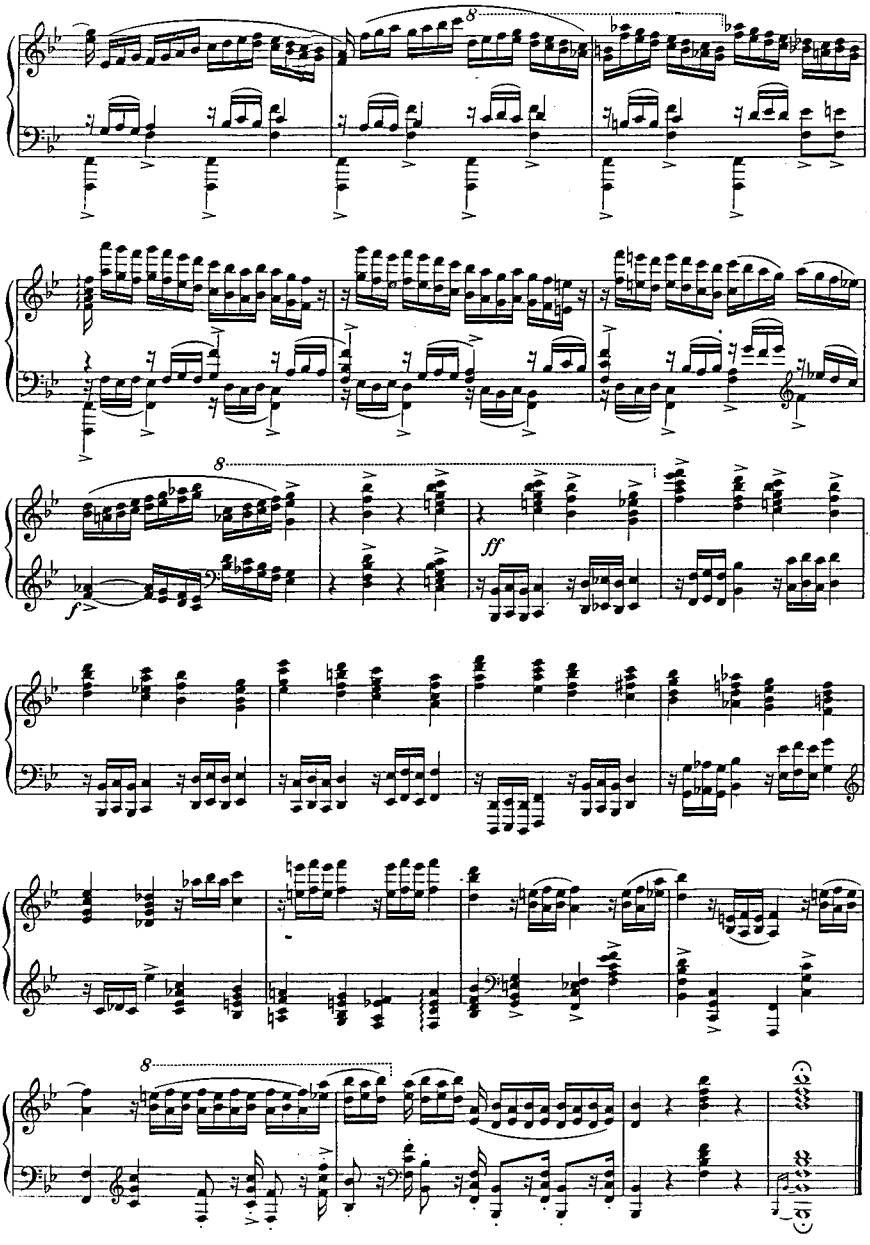

leggero
p
p
cresc.
f


f
f
fp
dolce
p
p


f
f
f
p leggero
8
cresc.
f
sf
sf f


p
sf
p
cresc.
f
f
p
espress.
p
espress.


p dolce
poco a poco cresc.
cresc.
f
sf
sempre più f
ff
con Ped.
f


8
8
f
ff
8

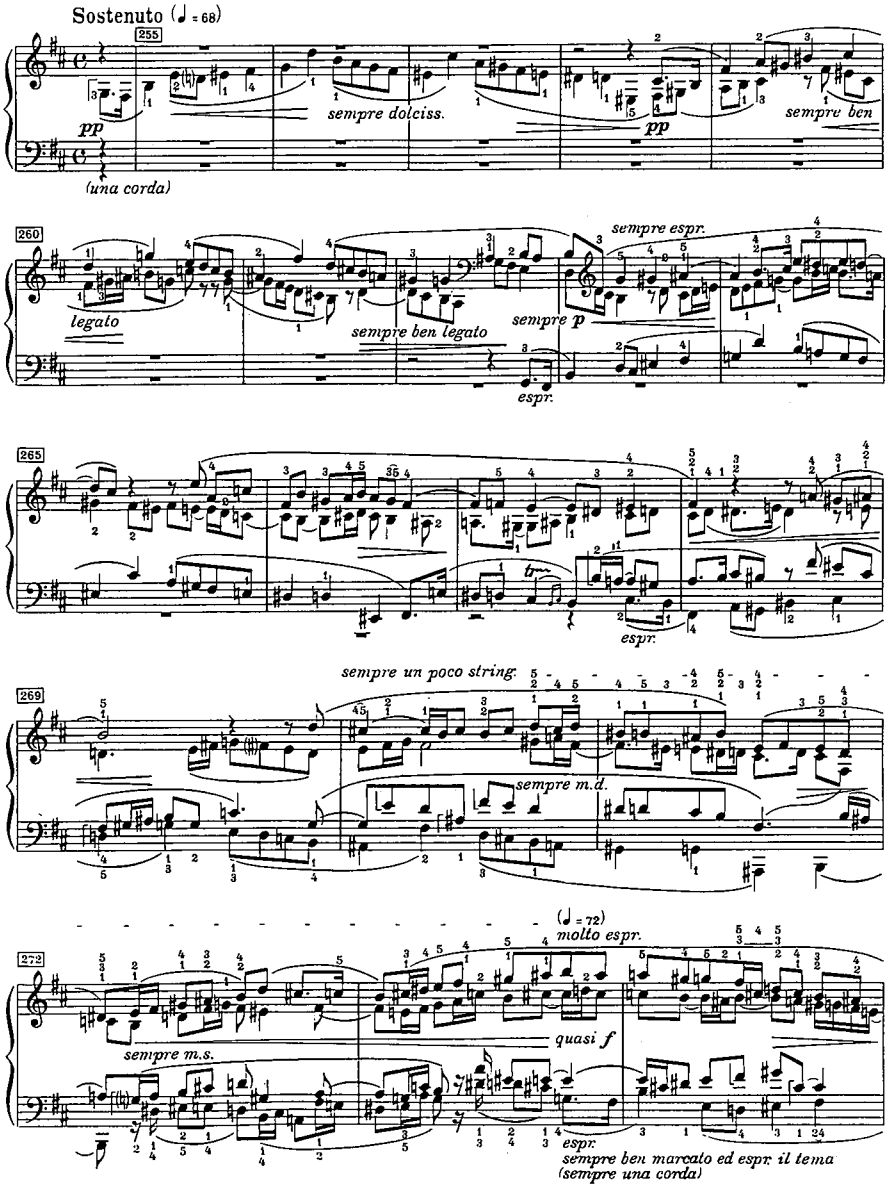
Brahms: Παραλλαγές σε ένα θέμα του Handel (Φούγκα)

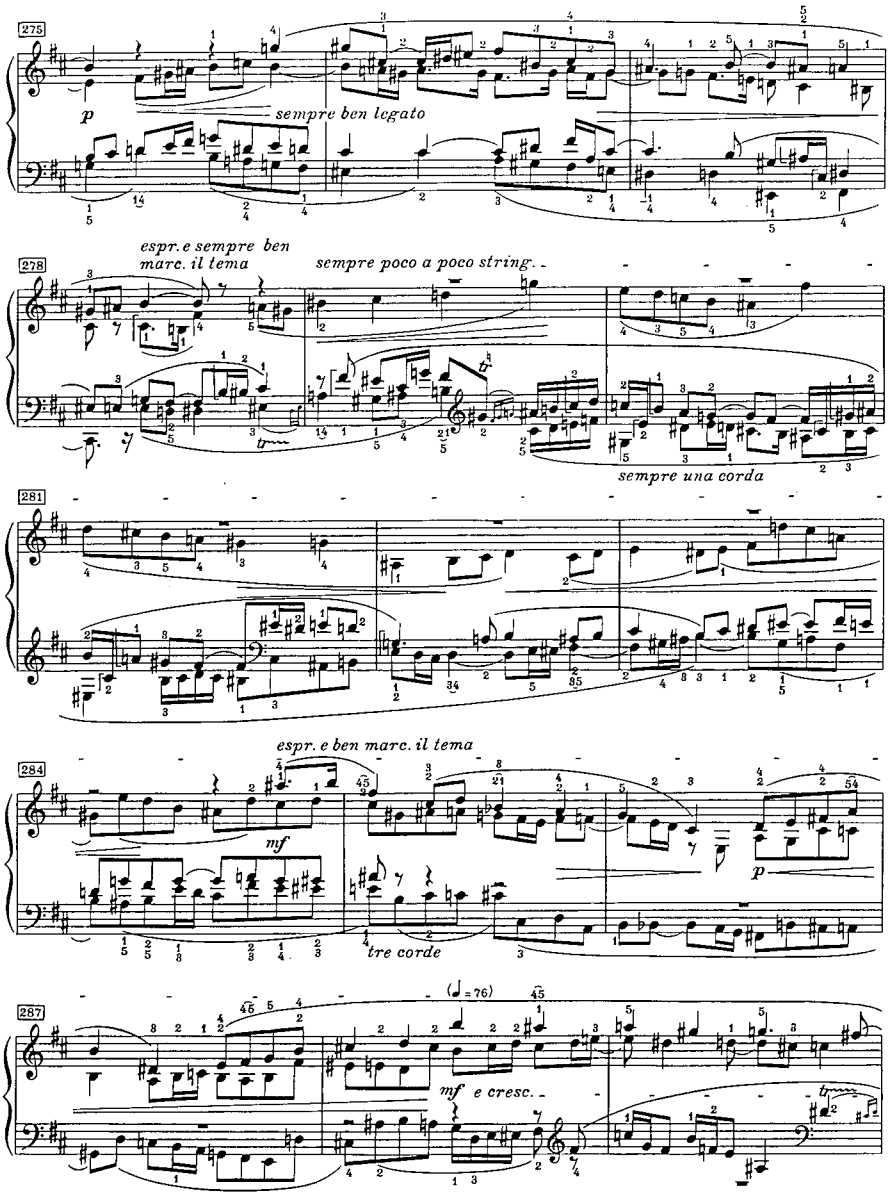
ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Η φούγκα είναι πραγματική με σαφή μορφολογική και μοτιβική διάρθρωση και τμηματοποίηση του θέματος σε κεφαλή και ουρά, γεγονός που αξιοποιείται στα επεισόδια, όπου υπάρχουν στοιχεία επεξεργασίας άλλοτε από την ουρά (π.χ. μέτρα 13-20 και 40-41) και κυρίως άλλοτε από την κεφαλή (π.χ. μέτρα 20-24 και 66 και συνέχεια).

Στο μέτρο 33 το θέμα εμφανίζεται σε αναστροφή και στο 49 σε μεγέθυνση. Δημιουργούνται διάφορες ελεύθερες μορφές ψεύτικου stretto, όπου το θέμα εμφανίζεται σε διάφορες μορφές συνοδευμένο από αντιθεματικά στοιχεία βασισμένα σε μοτιβικές δομές της κεφαλής του θέματος.

Reger: Παραλλαγές και φούγκα σε ένα θέμα του Bach




275
p
sempre ben legato
278
espr. e sempre ben
marc. il tema
sempre poco a poco string.
sempre una corda
281
284
espr. e ben marc. il tema
mf
p
tre corde
287
(♩= 76)
mf e cresc.

290

f

sempre ben legato

sempre ben marc. e espr. il tema

294

poco a poco rit.

sf

297

Più moto (♩=96)

sempre poco a poco string.

pp *espr. e ben marc. il tema*

ppp

(una corda)

301

sempre pp

sempre ben legato

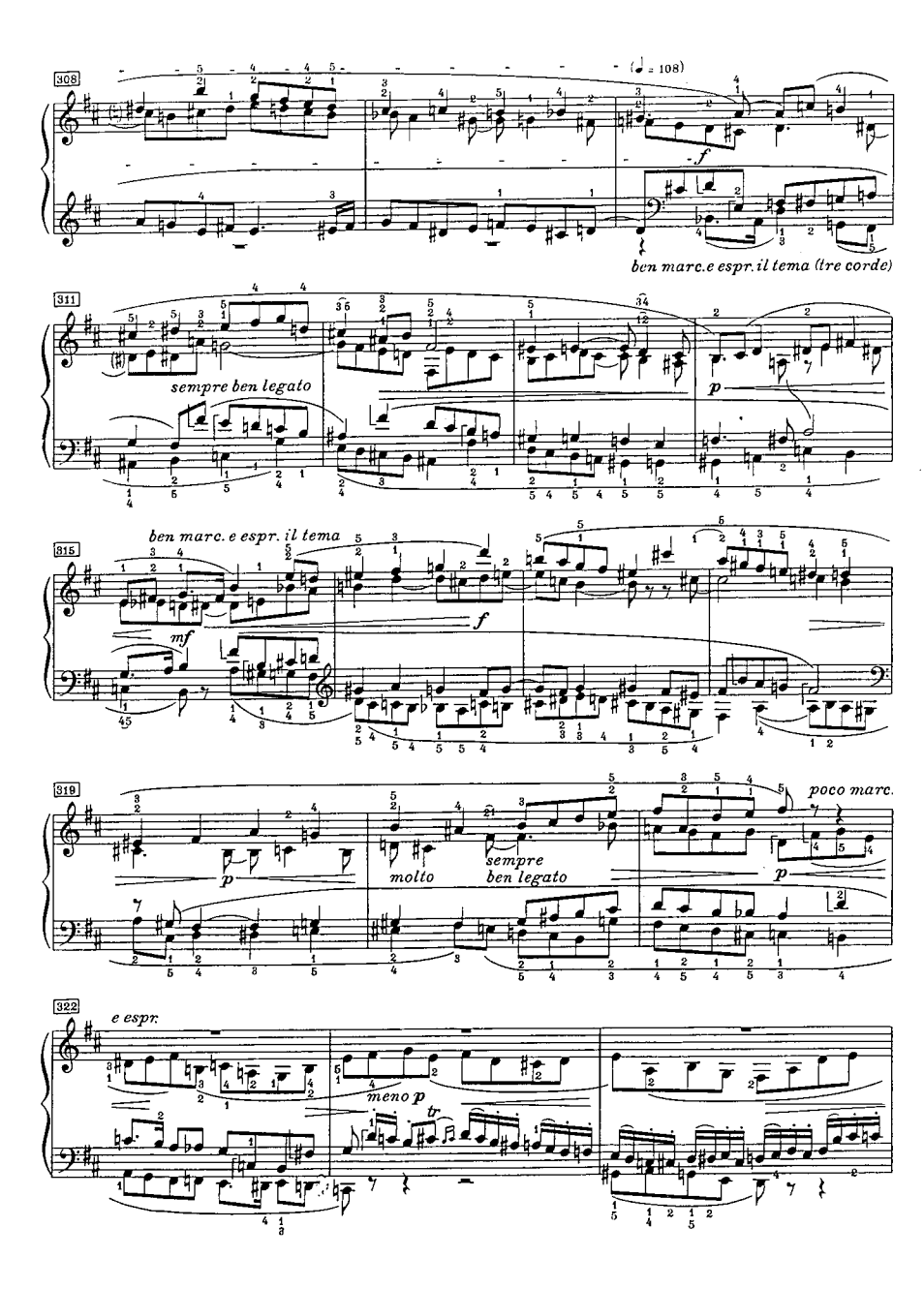
ben marc. e espr. il tema (sempre una corda)

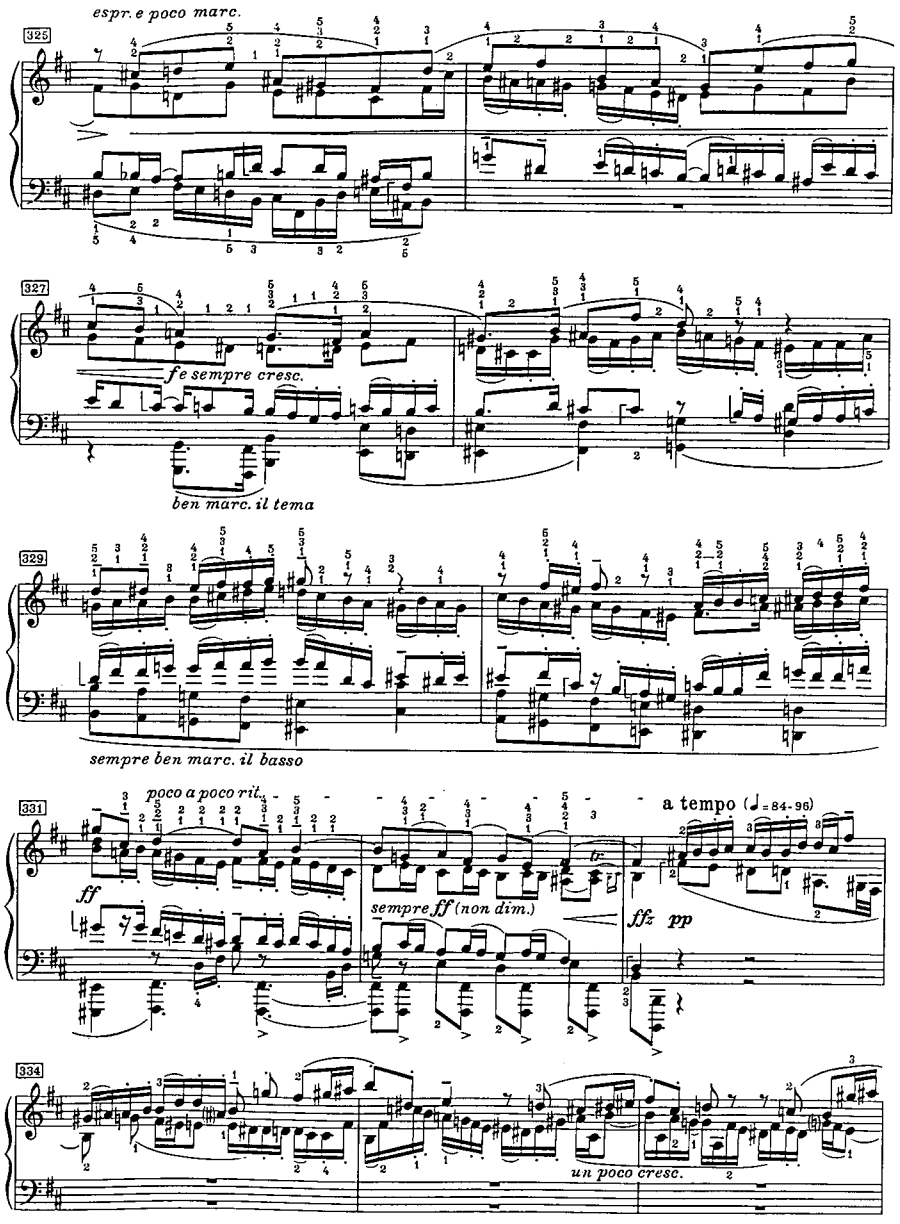
ben marc. e espr. il tema

305

pp

sempre poco a poco cresc.


308
(♩ = 108)
f
ben marc. e espr. il tema (tre corde)
311
sempre ben legato
p
315
ben marc. e espr. il tema
mf
f
319
p
molto
sempre
ben legato
poco marc.
p
322
e espr.
meno p
tr


espr. e poco marc.
325
327
fe sempre cresc.
ben marc. il tema
329
sempre ben marc. il basso
331
poco a poco rit.
ff
sempre ff (non dim.)
ffz
pp
a tempo (♩= 84-96)
334
un poco cresc.

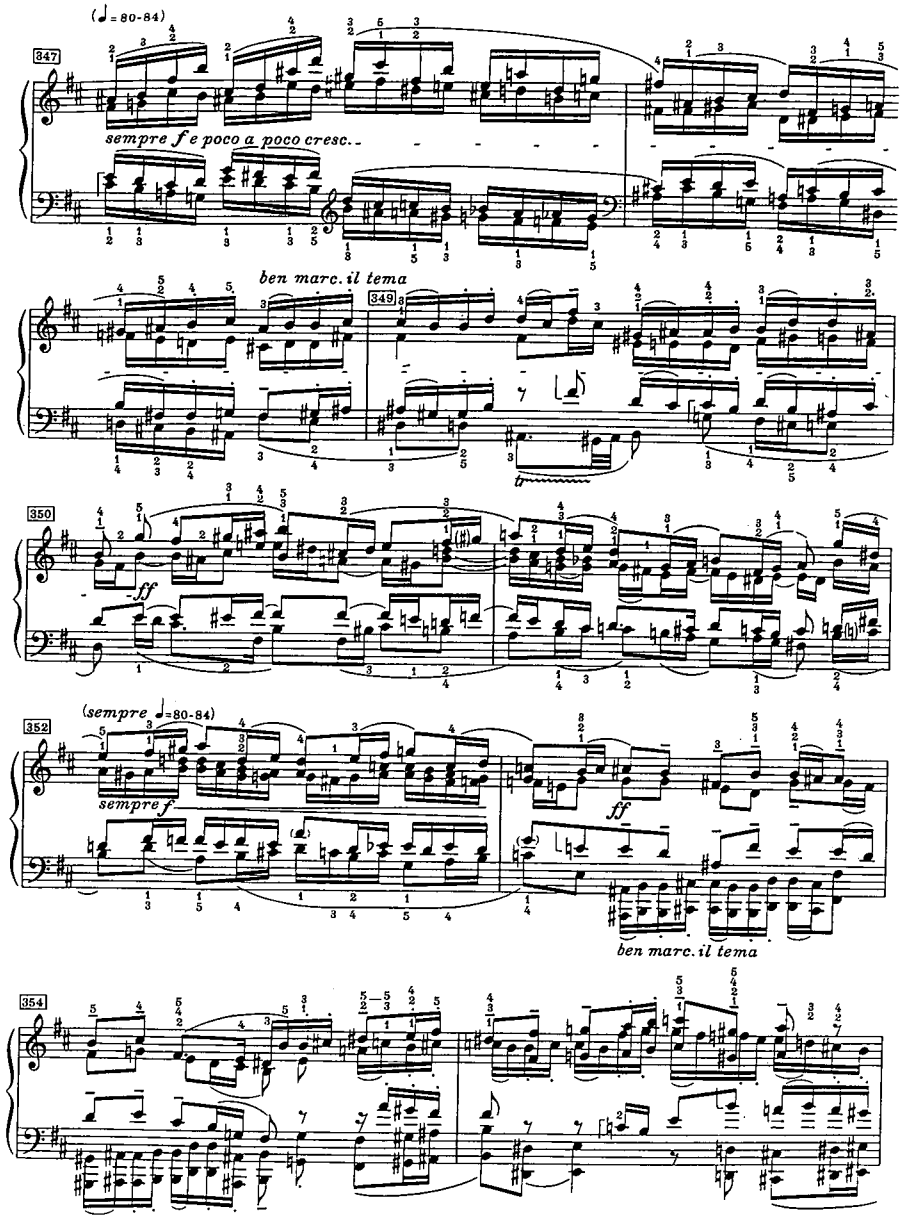
337
mf
sempre cresc.
sempre ben marc. il tema

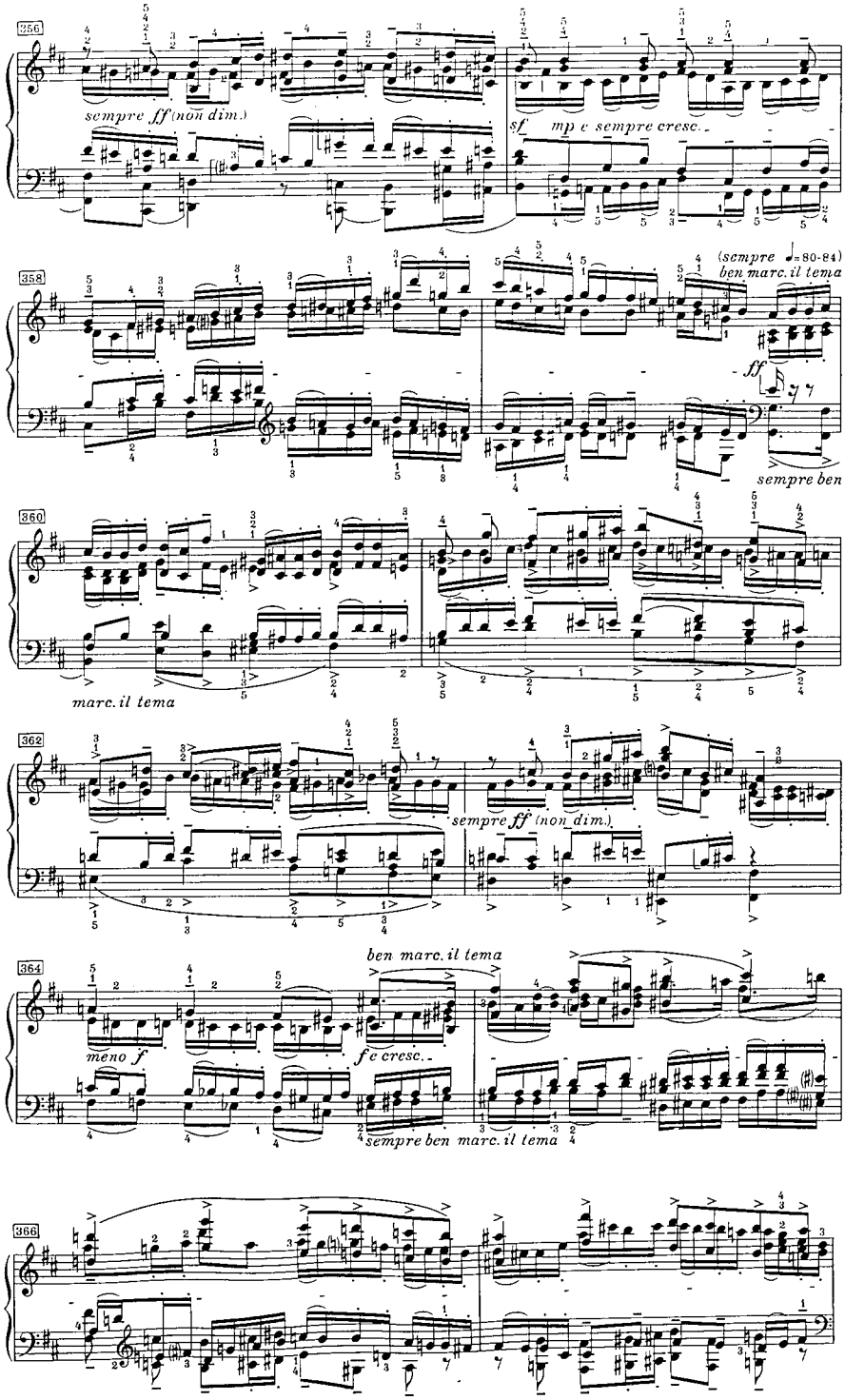
339

341
f
sempre ben marc. il tema

343

345
sempre f
un poco allarg.


(♩= 80-84)
347
sempre f e poco a poco cresc..
ben marc. il tema
349
350
ff
352
(sempre ♩=80-84)
sempre f
ff
ben marc. il tema
354


256
sempre ff (non dim.)
sf
mp e sempre cresc.
358
(sempre ♩=80-84)
ben marc. il tema
ff
sempre ben
360
marc. il tema
362
sempre ff (non dim.)
364
ben marc. il tema
meno f
f e cresc.
sempre ben marc. il tema
366

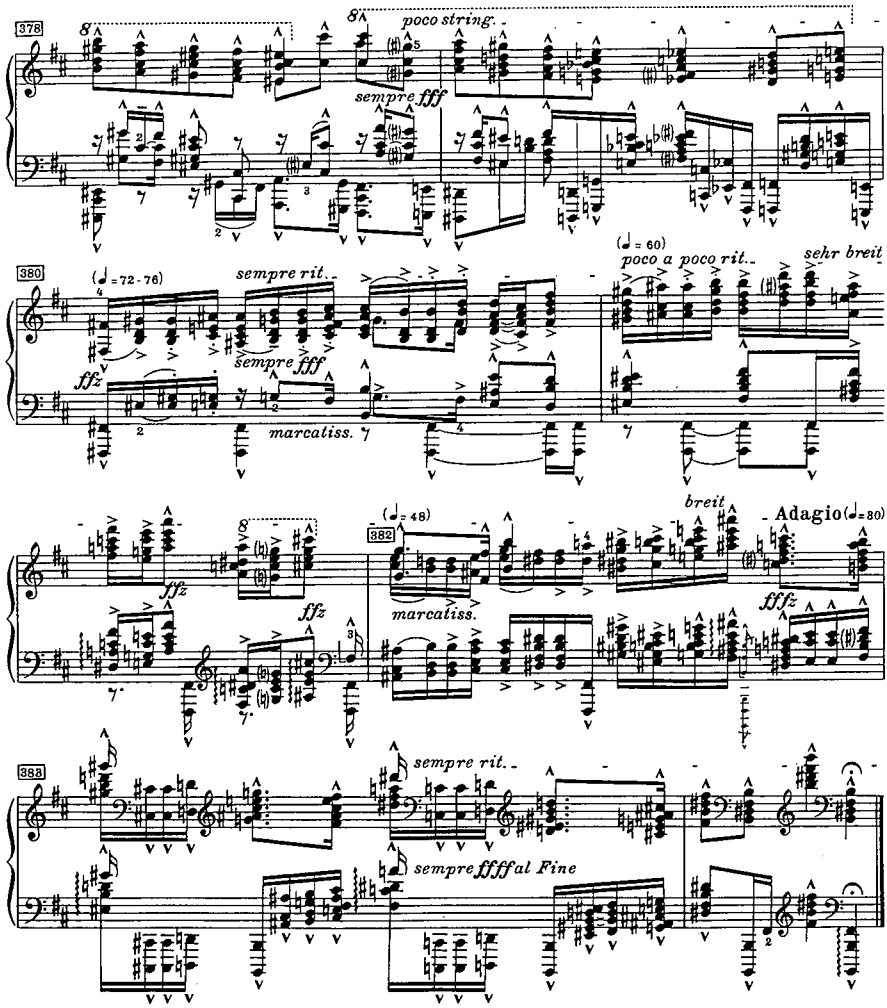
368
ff
meno f

370
sempre assai marc. il tema
ff
sempre assai marc. il tema

372
sempre ff
marc.

374
poco a poco allarg.
marc.
cresc.
marc.
marc.
(♩ = 60-64)
fff
assai marc.

376
sempre fff

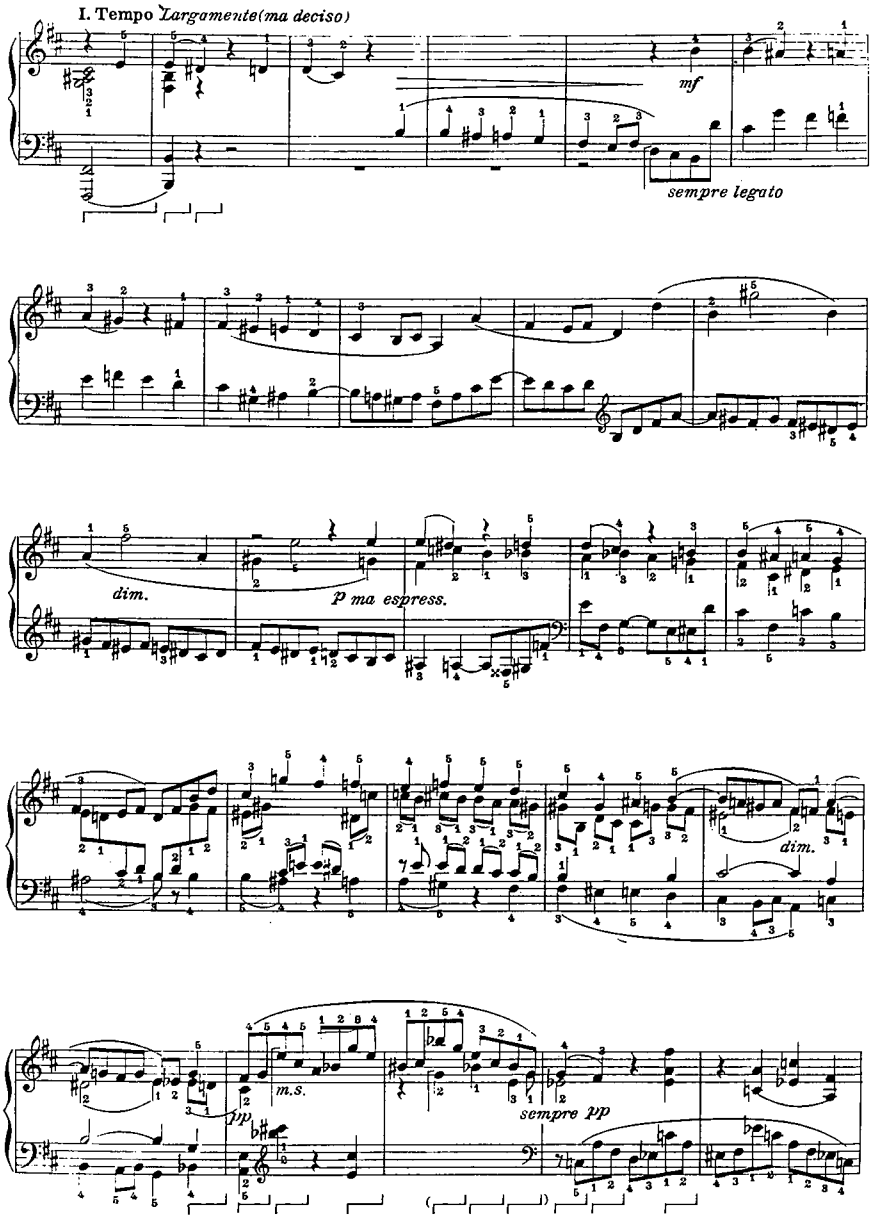


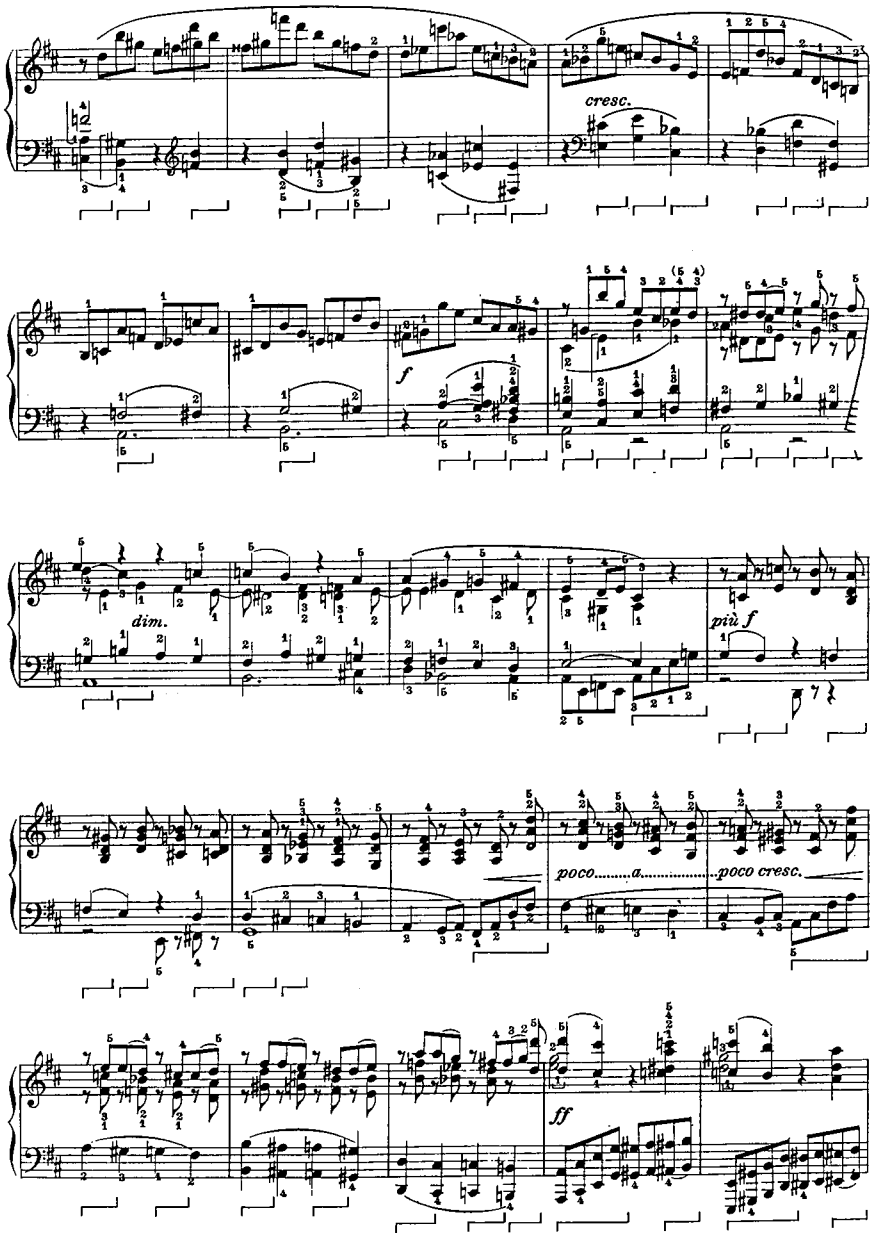
Reger: Παραλλαγές και φούγκα σε ένα θέμα του Bach

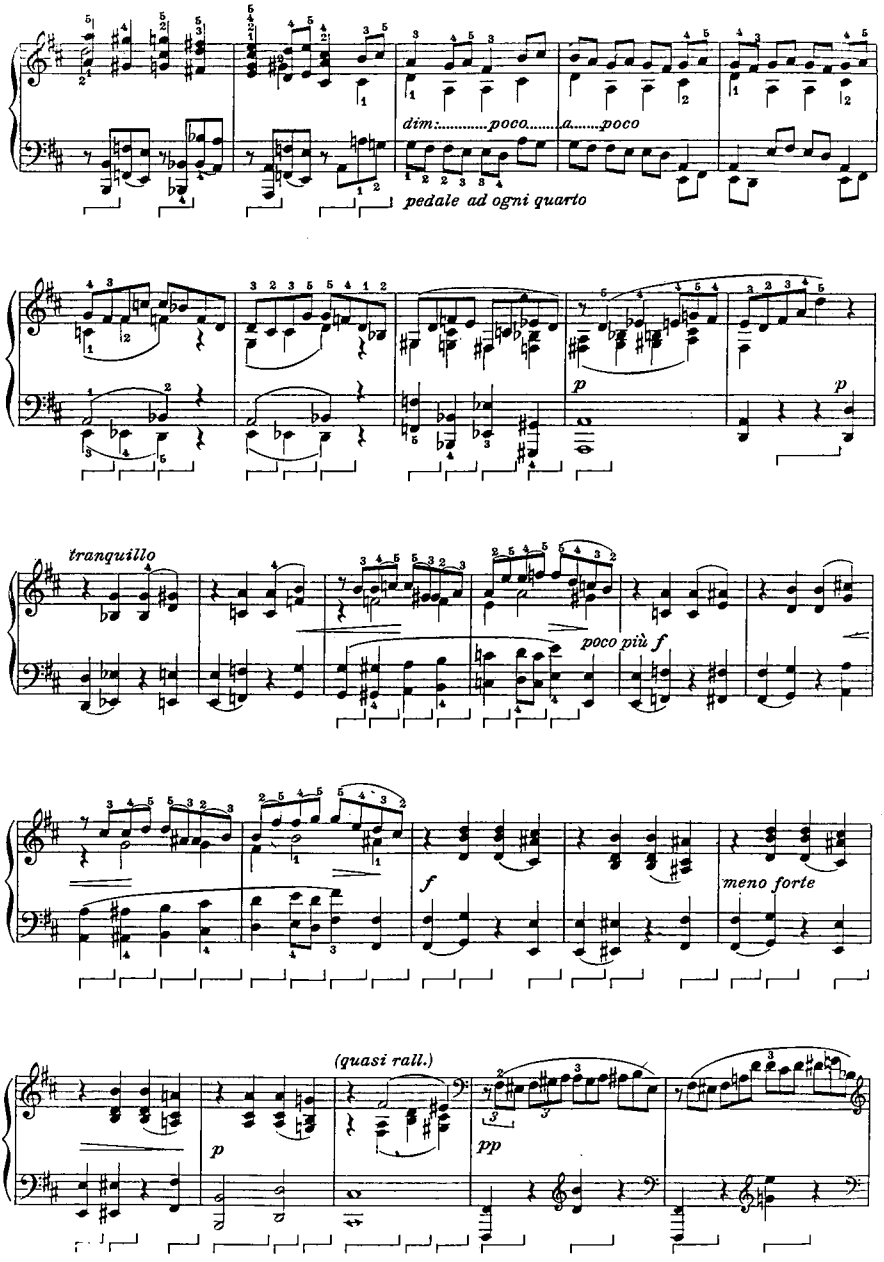
ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

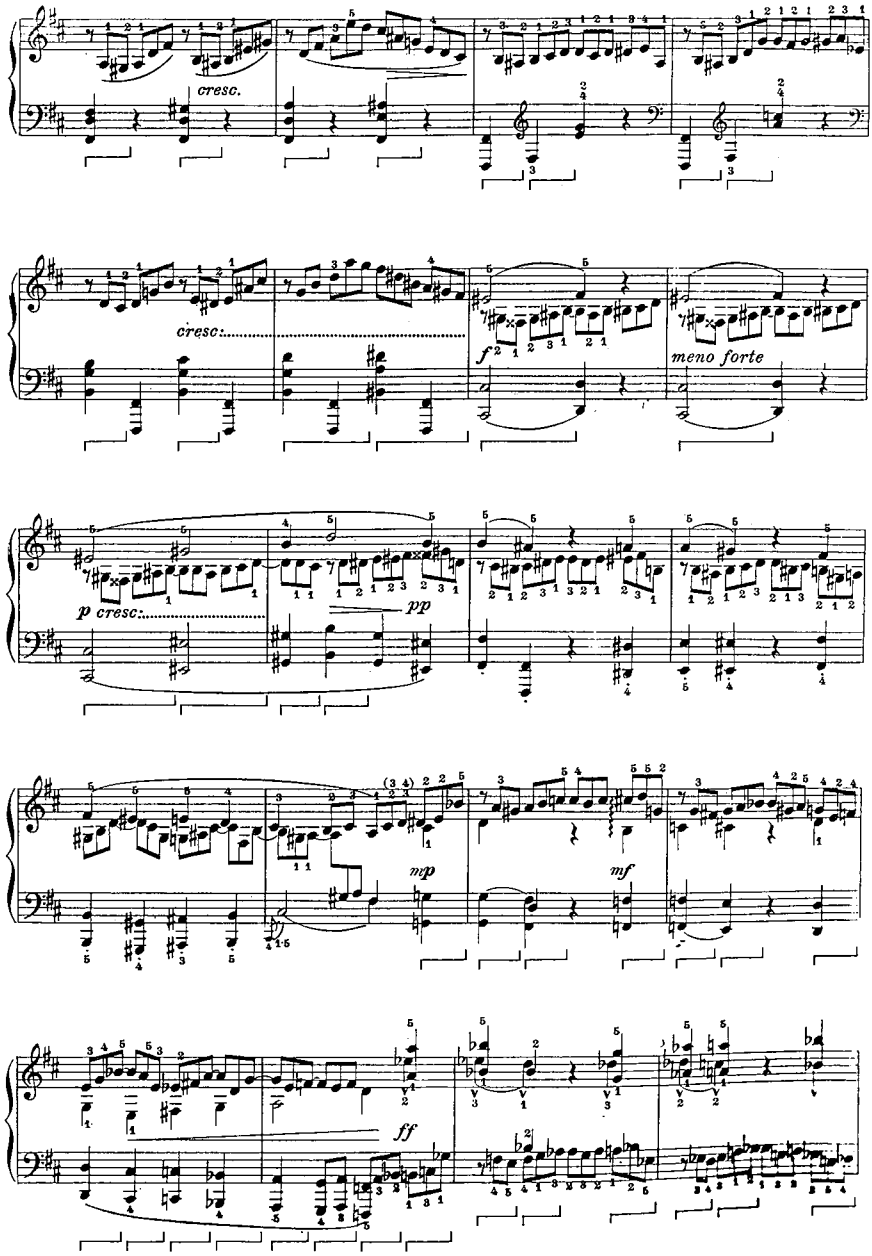
Αποτελεί στην πραγματικότητα μία διπλή φούγκα με δύο θέματα με έντονο αντιθετικό χαρακτήρα: το πρώτο είναι το θέμα του **Bach** από την καντάτα BWV128 *Auf Christi Himmelfahrt allein* και το δεύτερο μία σειρά από επαναλαμβανόμενα δέκατα έκτα, ενώ το αντίθεμα κινείται στα όρια της ατονικότητας.

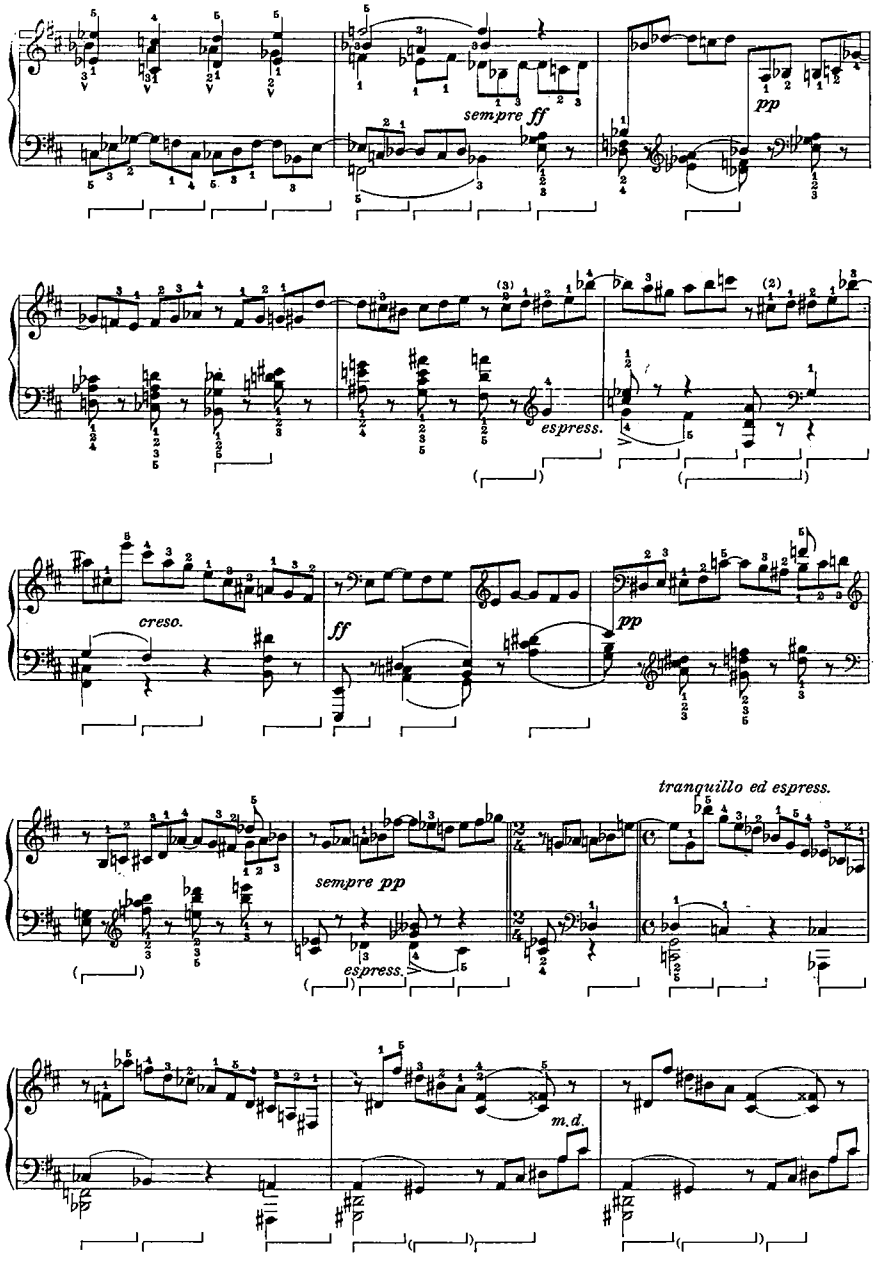
Franck: Prélude, choral et fugue

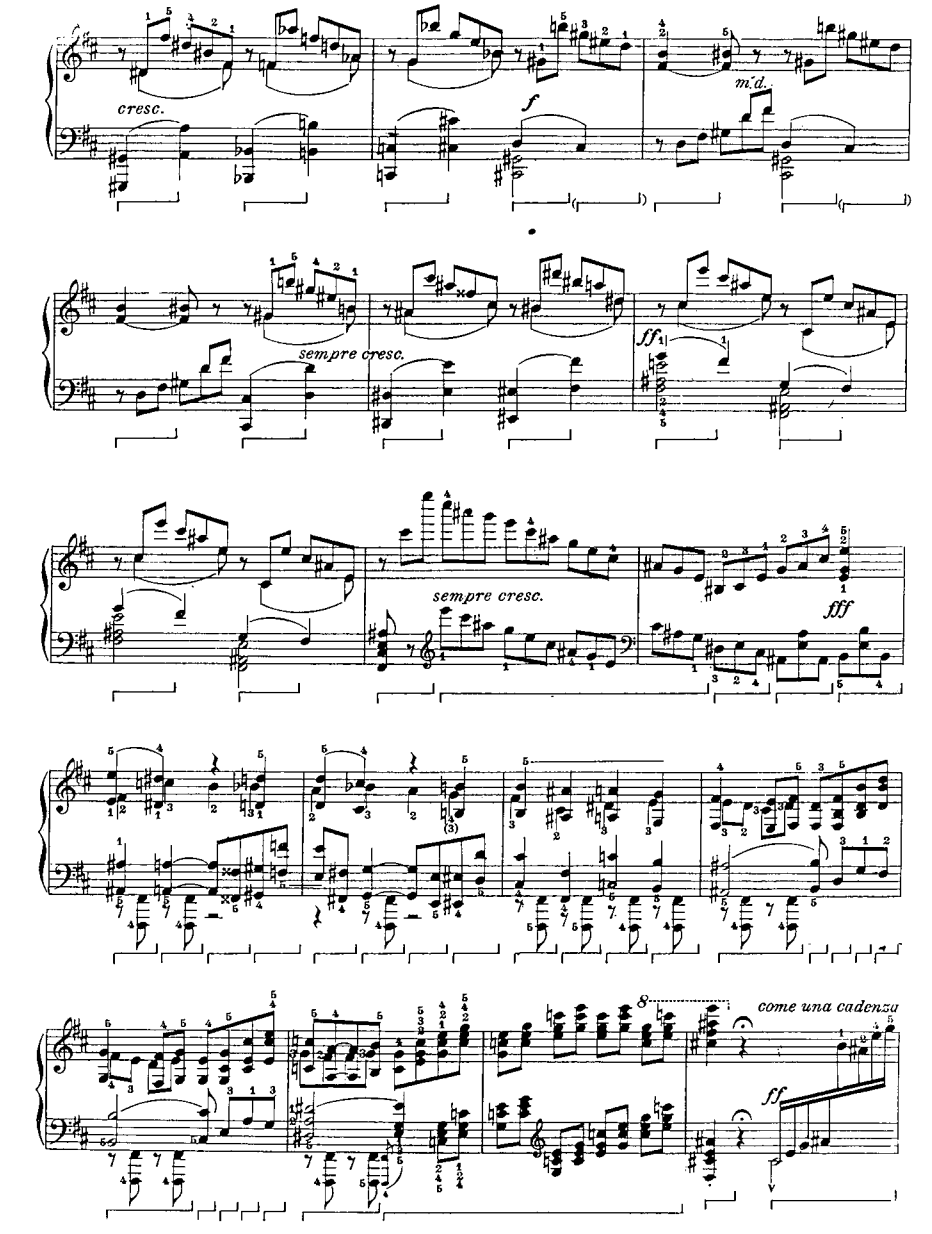


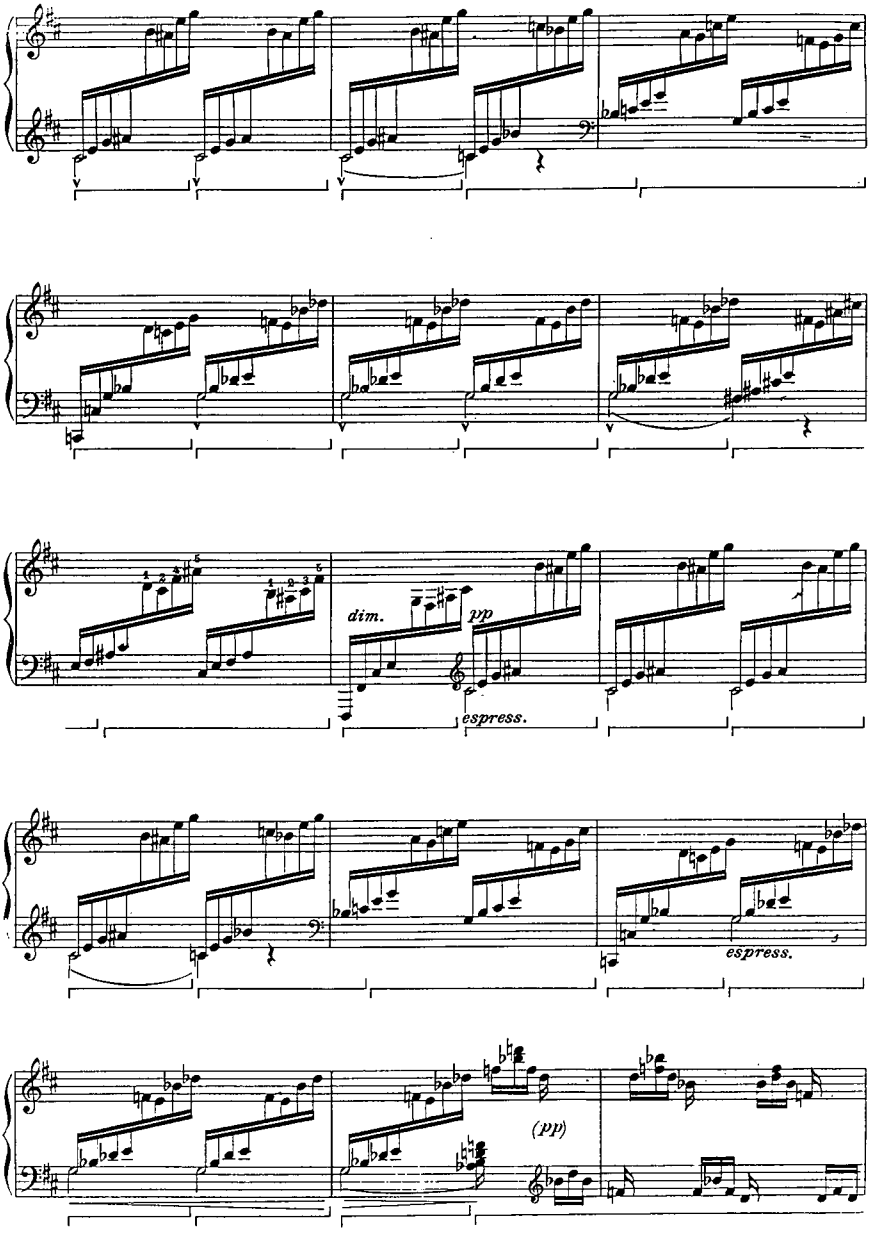

cresc.
f
dim.
più f
poco.....a.....poco cresc.
ff

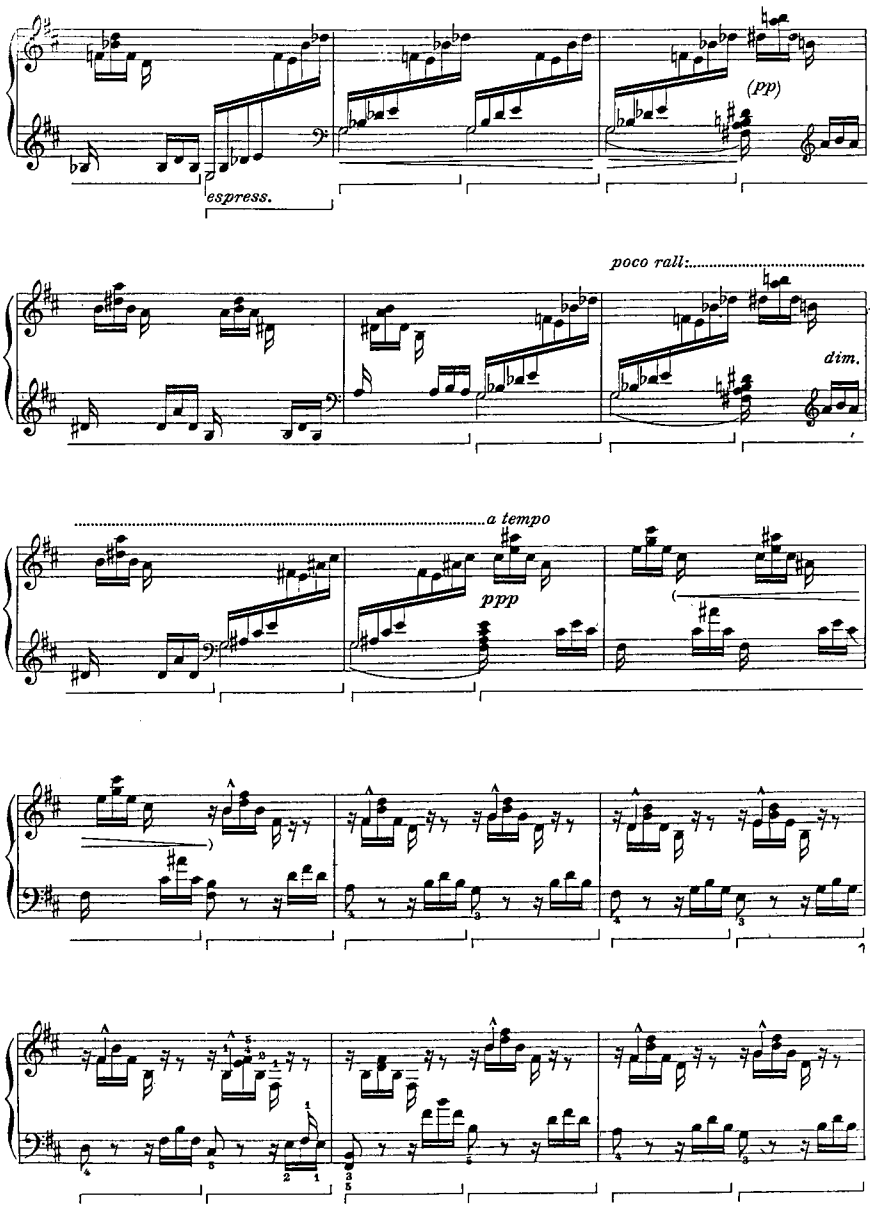

dim:.....poco.....a.....poco
pedale ad ogni quarto
p
p
tranquillo
poco più f
f
meno forte
(quasi rall.)
p
pp

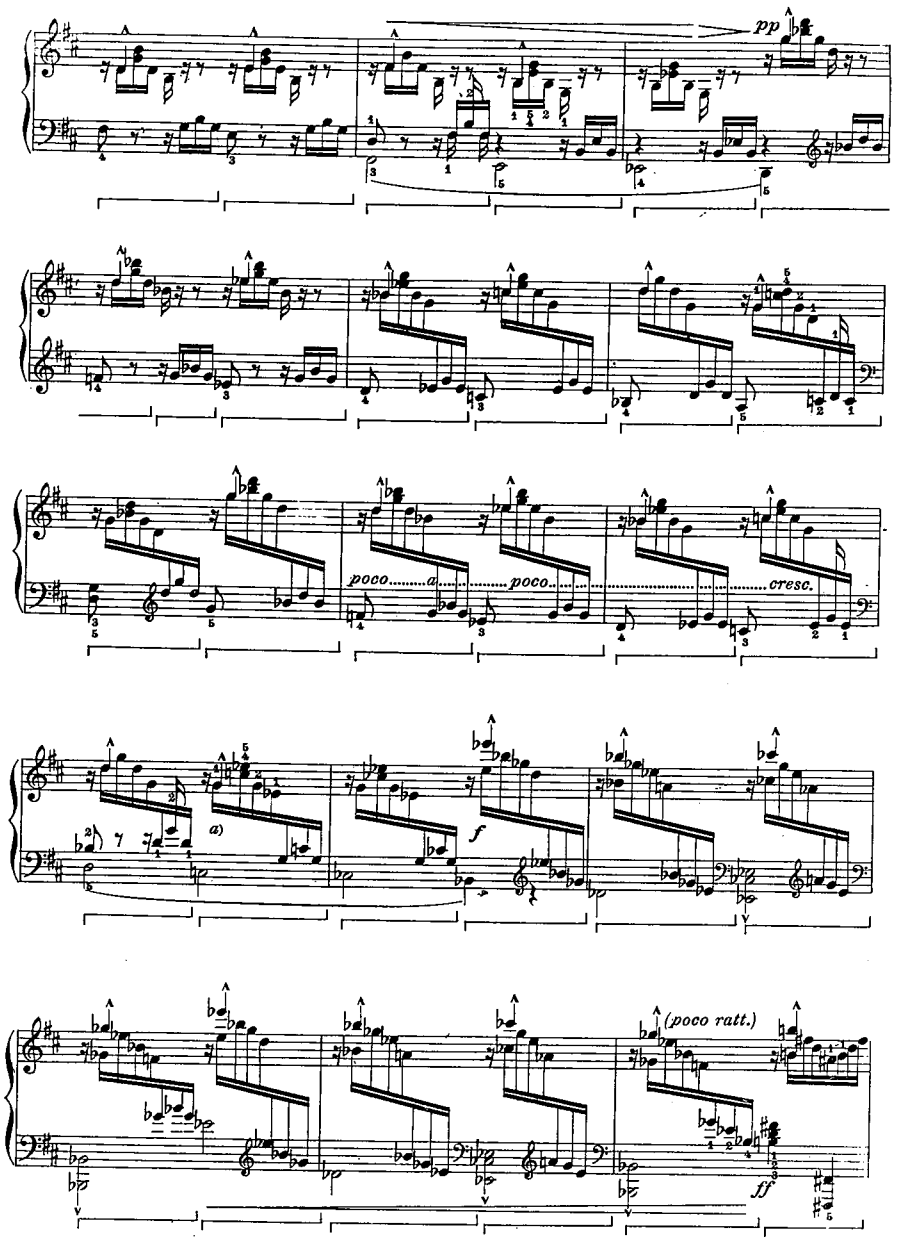

cresc.
cresc.
f
meno forte
p cresc.
pp
mp
mf
ff

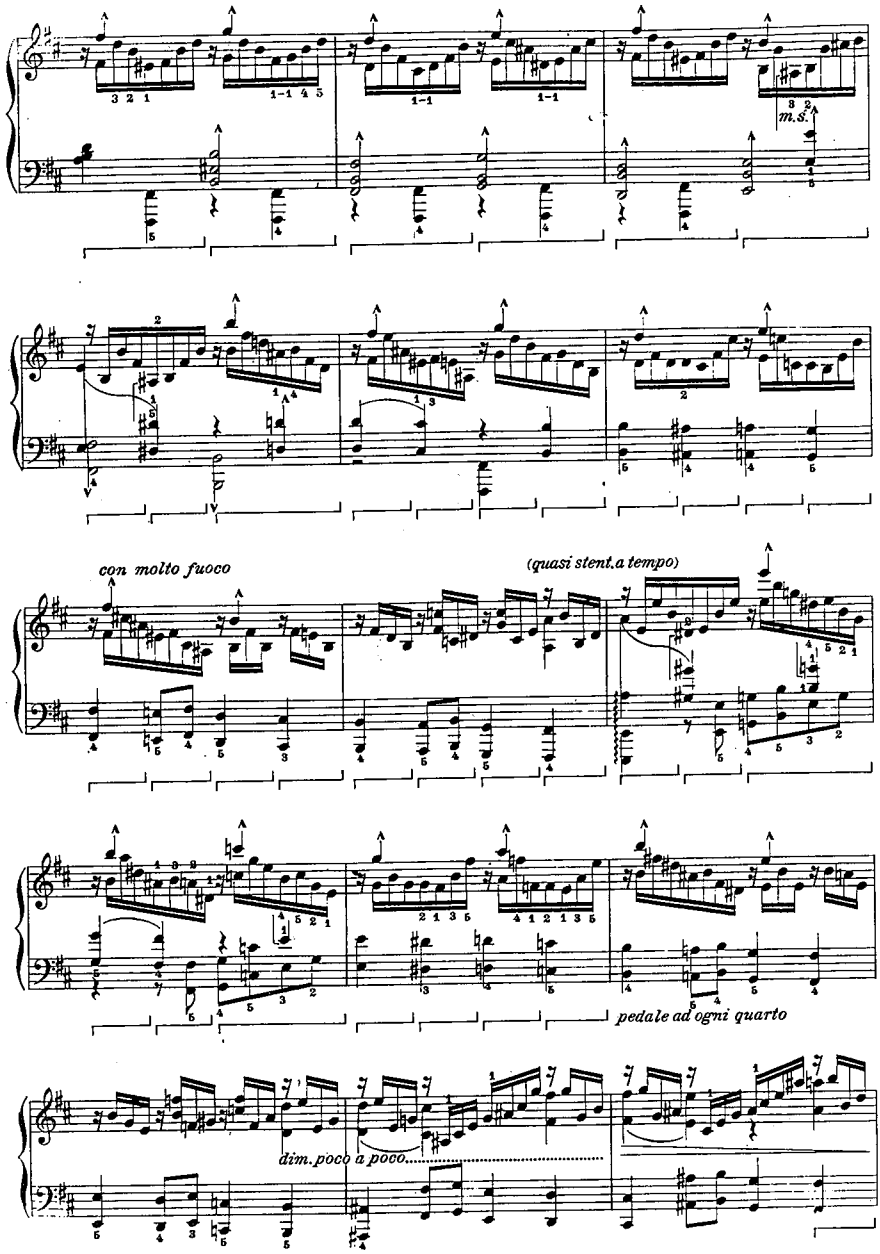

sempre ff
pp
espress.
creso.
ff
pp
sempre pp
espress.
tranquillo ed espress.
m.d.

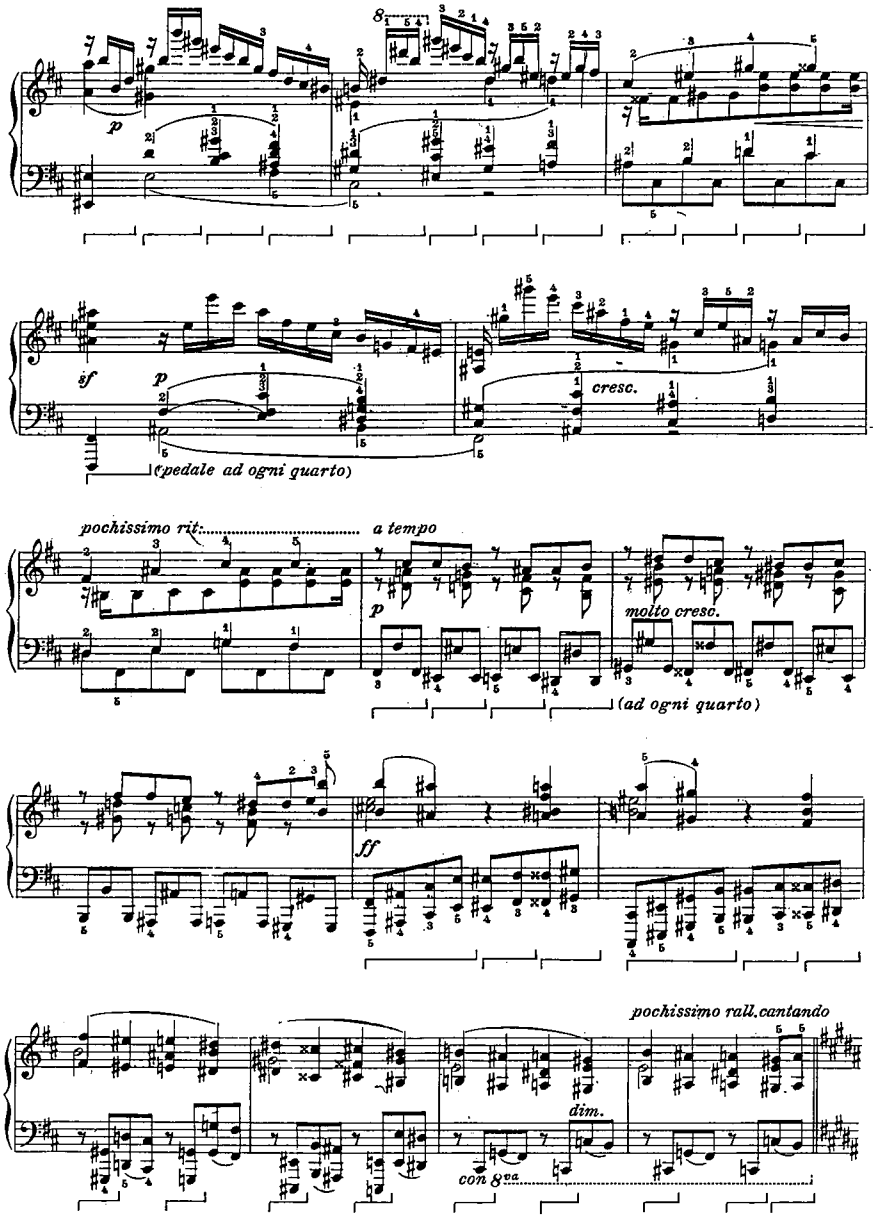

cresc.
f
m.d.
sempre cresc.
ff
sempre cresc.
fff
8
come una cadenza
ff

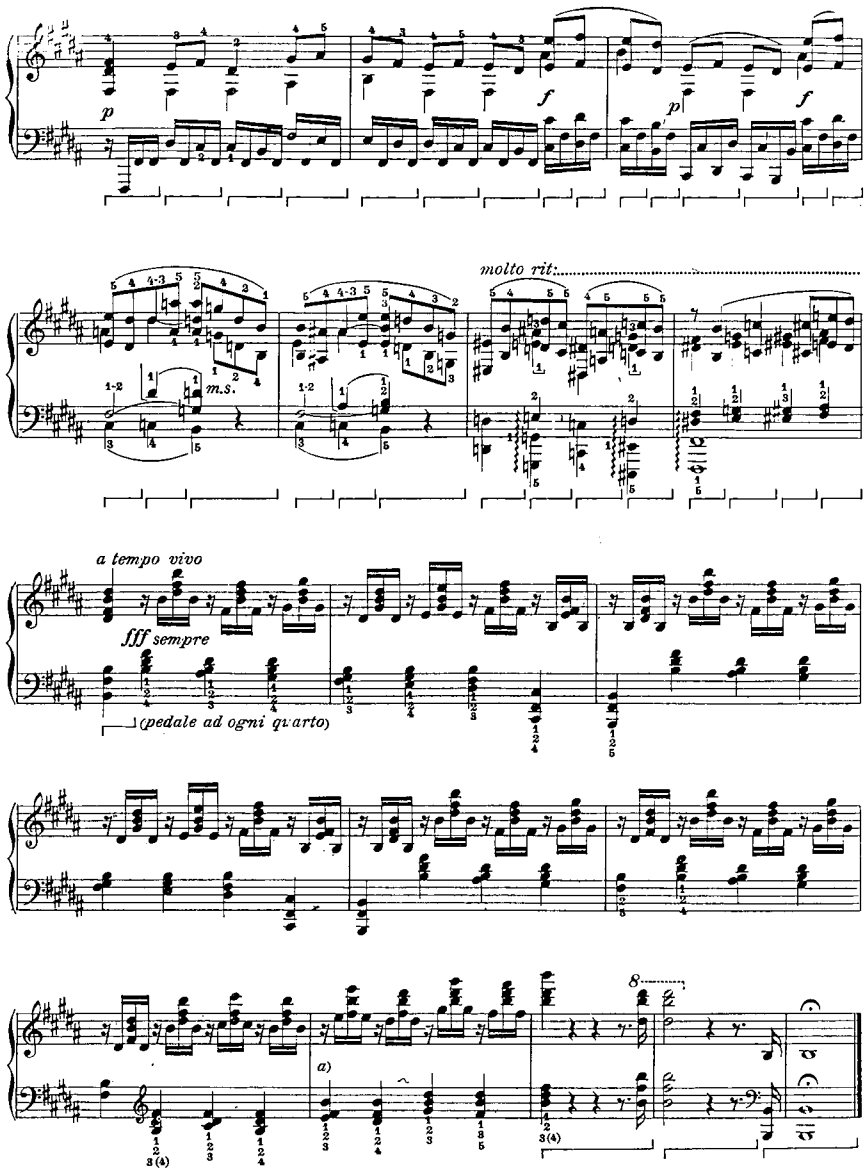

dim.
pp
espress.
espress.
(pp)


espress.
(pp)
poco rall:
dim.
a tempo
ppp


pp
poco
a
poco
cresc.
a)
f
(poco rall.)
ff


m.s.
con molto fuoco
(quasi stent.a tempo)
pedale ad ogni quarto
dim. poco a poco


p
sf
p
cresc.
(pedale ad ogni quarto)
pochissimo rit.
a tempo
p
molto cresc.
(ad ogni quarto)
ff
pochissimo rall. cantando
dim.
con 8va


p
f
p
f
m.s.
molto rit.
a tempo vivo
fff sempre
(pedale ad ogni quarto)
a)

Franck: Prélude, choral et fugue

ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Ο **Saint - Saëns** χαρακτηρίζει το έργο ως δυσάρεστο και δύσχρηστο, στο οποίο το χορικό δεν είναι χορικό και η φούγκα δεν είναι φούγκα, ενώ ο **Cortot** το θεωρεί ως ένα έργο ευρέων οραματισμών με γνήσιο χαρακτήρα, έκφραση και τεχνικές δυσκολίες.

Το θέμα της φούγκας είναι το κυκλικό θέμα του έργου και εξελίσσεται με έναν πολύπλοκο πολυφωνικά μηχανισμό διαρκών θεματικών εκθέσεων με αντιπαραθέσεις μιας έντονα χρωματικής μικρομοτιβικής πολυφωνίας ως το finale «*come una cadenza*» που εμφανίζεται το θέμα του χορικού.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΟΓΔΟΟ

Η ΦΟΥΓΚΑ ΣΤΟΝ ΕΙΚΟΣΤΟ ΑΙΩΝΑ

Το περιβάλλον του εικοστού αιώνα φαίνεται ότι υπήρξε ιδιαίτερα ευνοϊκό για την αξιοποίηση των τεχνικών της φούγκας, χωρίς να στερήσει βέβαια και τις δυνατότητες ανάπτυξης οργανωμένων φορμών.

Οι παράγοντες που ευνόησαν την ανάπτυξη τέτοιων τεχνικών είναι οι ακόλουθοι:

1. Η γραμμικότητα των βασικών δομών των συστημάτων και τεχνικών του εικοστού αιώνα, από τον απλό δωδεκαφθογγικό σειραϊσμό ως τον ελεύθερο και ολοκληρωτικό σειραϊσμό διεύρυνε τη χρησιμοποίηση των πολυφωνικών τεχνικών εξαιτίας της επώασής τους μέσα από τη γραμμικότητα της μελωδίας.

2. Η ταύτιση των κλασικών φορμών του τύπου της σονάτας και των τεχνικών της θεματικής ανάπτυξης και επεξεργασίας με την τονικότητα οδήγησε τις κατά βάση ατονικές αναζητήσεις του εικοστού αιώνα στην απαξίωσή τους και τη στροφή σε περισσότερο ρευστές και ανοιχτές τεχνοτροπίες και φόρμες, όπως αυτές της πολυφωνίας.

3. Η ροπή της πολυφωνίας, λόγω της ασυμμετρίας των μικροδομών και μακροδομών της φόρμας, προς την ατονικότητα έκανε περισσότερο συμβατή και λειτουργική την παρουσία της στην υφή των έργων του εικοστού αιώνα.

Πέρα όμως από την αξιοποίηση των τεχνικών της φούγκας ή την εμβολή φορμών φούγκας ως κινήσεων μεγαλύτερων έργων, αναπτύχθηκαν και οργανωμένα έργα, ανάλογα με τα 48 Πρελούντια και φούγκες του *Das Wohltemperierte Klavier* του **Bach** και συγκεκριμένα το *Ludus tonalis* (1942 μ.Χ.) του **Hindemith** και το *24 Πρελούντια και φούγκες* (1950-1955 μ.Χ.) του **Shostakovich** και τα δύο έργα γραμμένα για πιάνο. Το πρώτο ακολουθεί το πνεύμα και όχι το γράμμα, ενώ το δεύτερο το αντίθετο, δηλαδή το γράμμα και όχι το πνεύμα του *Das Wohltemperierte Klavier* του **Bach**.

Η φούγκα ως φόρμα την εποχή της εξυπηρέτησε και ανέδειξε τρία στοιχεία, την τονικότητα, τη θεματική ενότητα και την πολυφωνία. Στον εικοστό αιώνα, που η τονικότητα και τα συστήματά της έχουν απαξιωθεί σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, η φούγκα ως τεχνική και φόρμα κατευθύνεται στην προβολή της πολυφωνίας και της θεματικής ενότητας (η επιμονή στη θεματική ενότητα και κανονικότητα της φόρμας δεν απογαλακτίζουν από την τονικότητα), για το λόγο αυτό οι απαντήσεις π.χ. έχουν πραγματικό και όχι τονικό χαρακτήρα.

Το *Ludus tonalis* του **Hindemith** είναι ανάλογο με την *Τέχνη της φούγκας* του **Bach**. Αρχίζει με ένα *Preludium*, συνεχίζεται με διαδοχές από δώδεκα φούγκες μεταξύ των οποίων παρεμβάλλονται μέρη, που χαρακτηρίζονται ως

Interludium και καταλήγει με ένα *Postludium*, το οποίο είναι μία ανάδρομη αναστροφή του *Preludium*.

Οι φούγκες ως προς τις κλίμακες ακολουθούν, σύμφωνα με την αντίληψη του συνθέτη για τη σχέση των φθόγγων με μία κεντρική τονική, μία ροή που βασίζεται σε μία σπειροειδή σειρά (*Reihe*) γύρω από το φθόγγο C, τη σειρά C, G, F, A, E, Es, Aes, D, B, Des, H, Fis, σε ένα ελεύθερο χρωματικό στυλ, χωρίς διάκριση μείζονα και ελάσσονα τρόπου και με θέματα ελαφρώς χρωματικά και στα οποία η τονικότητα της μελωδίας δεν αφίσταται έντονα από το παραδοσιακό στυλ.

Οι θεματικές επανεκθέσεις ή οι επανεκθέσεις των επεισοδίων δεν ακολουθούν την τακτική του **Bach** και αξιοποιούν αρκετά συχνά την ανάδρομη (καρκινική μίμηση), που δεν χρησιμοποιείται στις φούγκες του **Bach**. Για παράδειγμα η φούγκα σε F έχει έναν διμερή χαρακτήρα όπου τα τελευταία τριάντα μέτρα είναι μία αναδρομή των τριάντα αρχικών και η φούγκα σε Des επανεκθέτει σε αναστροφή ένα εκτεταμένο τμήμα της φόρμας, τα δέκα οκτώ πρώτα μέτρα.

Οι δώδεκα φούγκες θα μπορούσαμε να πούμε ότι διαχωρίζονται σε τρεις ομάδες από τέσσερις φούγκες η κάθε μία. Η πρώτη και τελευταία ομάδα έχουν έντονα αφαιρετικό χαρακτήρα με πολύπλοκες πολυφωνικές δομές, ενώ η ενδιάμεση δίνει προτεραιότητα στην έκφραση και το χρώμα.

Ως επιγραμματικές παρατηρήσεις θα μπορούσαν να αναφερθούν οι παρακάτω: για την αρ. I ο τριπλός της χαρακτήρας (τριπλή φούγκα), για την αρ. II οι σύνθετες επεξεργασίες και τα πλούσια stretti, για την αρ. III ο διμερής χαρακτήρας με τριάντα μέτρα σε κανονική και τριάντα μέτρα σε ανάδρομη μορφή, για την αρ. IV ο διπλός χαρακτήρας (διπλή φούγκα) και η τριμερής επεισοδιακή φόρμα, για την ενδιάμεση ομάδα αρ. V, VI, VII και VIII ο εκφραστικός χαρακτήρας, για την αρ. IX ο σχετικά ελεύθερος χαρακτήρας με αναδρομές απλές ή καθρεπτοειδείς, μεγεθύνσεις και stretti, για την αρ. X η διμερής δομικότητα, στην οποία τα δέκα οκτώ τελευταία μέτρα είναι μία αναστροφή των πρώτων, για την αρ. XI το χρωματικών τάσεων θέμα, που σχηματίζει έναν κανόνα στην $5^{η}$ πάνω σε ένα ελεύθερο μπάσο και για την αρ. XII η έκθεση του θέματος σε stretto.

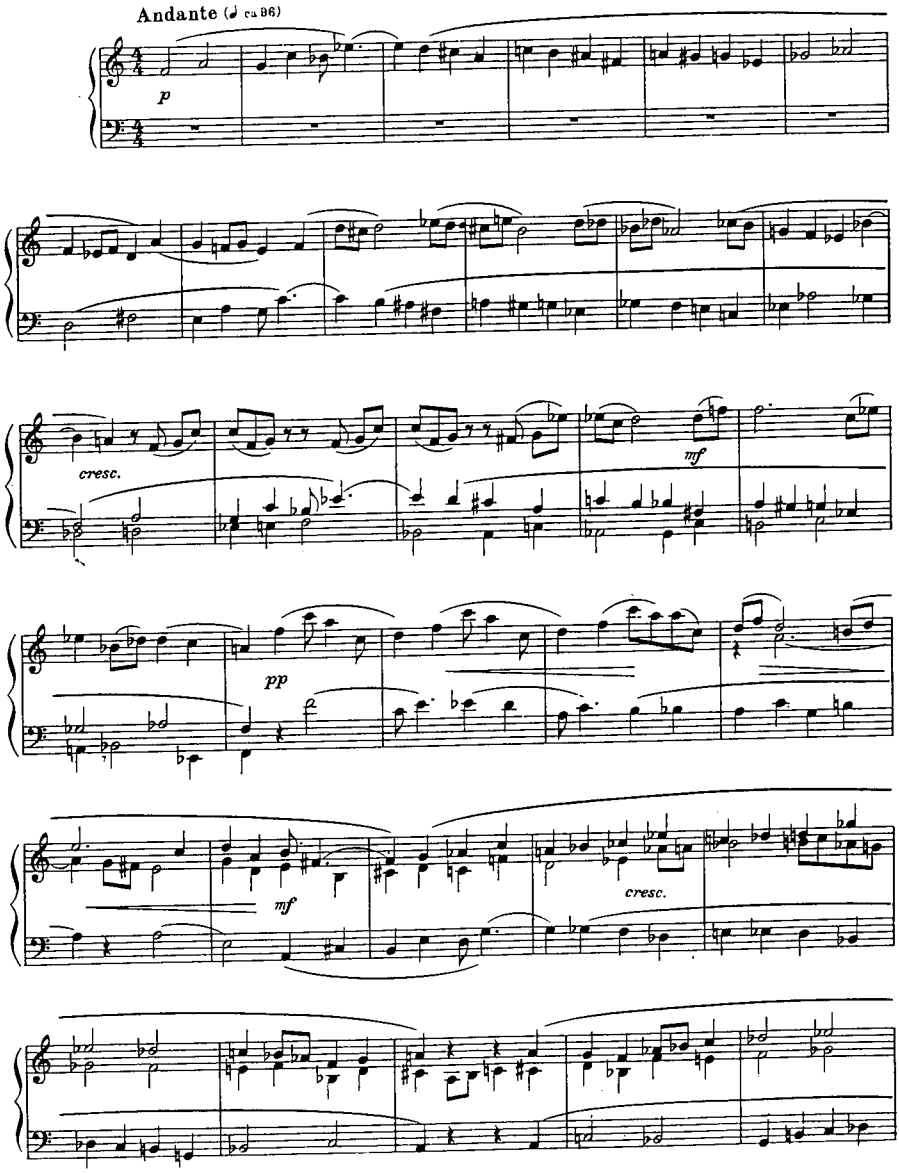
Τα *24 Πρελούντια και φούγκες* του **Shostakovich** αποτελούν μία άμεση αναφορά στο *Das Wohltemperierte Klavier* του **Bach**, με σαφείς επιρροές από την Εθνική Ρωσική Σχολή και ιδιαίτερα το έργο των **Glazunov** και **Taneyev**. Στη διαδοχή των τονικοτήτων διαφοροποιούνται από το έργο του **Bach**, καθότι χρησιμοποιούν διαδοχή μείζονας και σχετικής ελάσσονας, σε αντίθεση με το έργο του **Bach**, στο οποίο η διαδοχή αφορά ομώνυμες κλίμακες, δηλαδή μείζονα και ομώνυμη ελάσσονα.

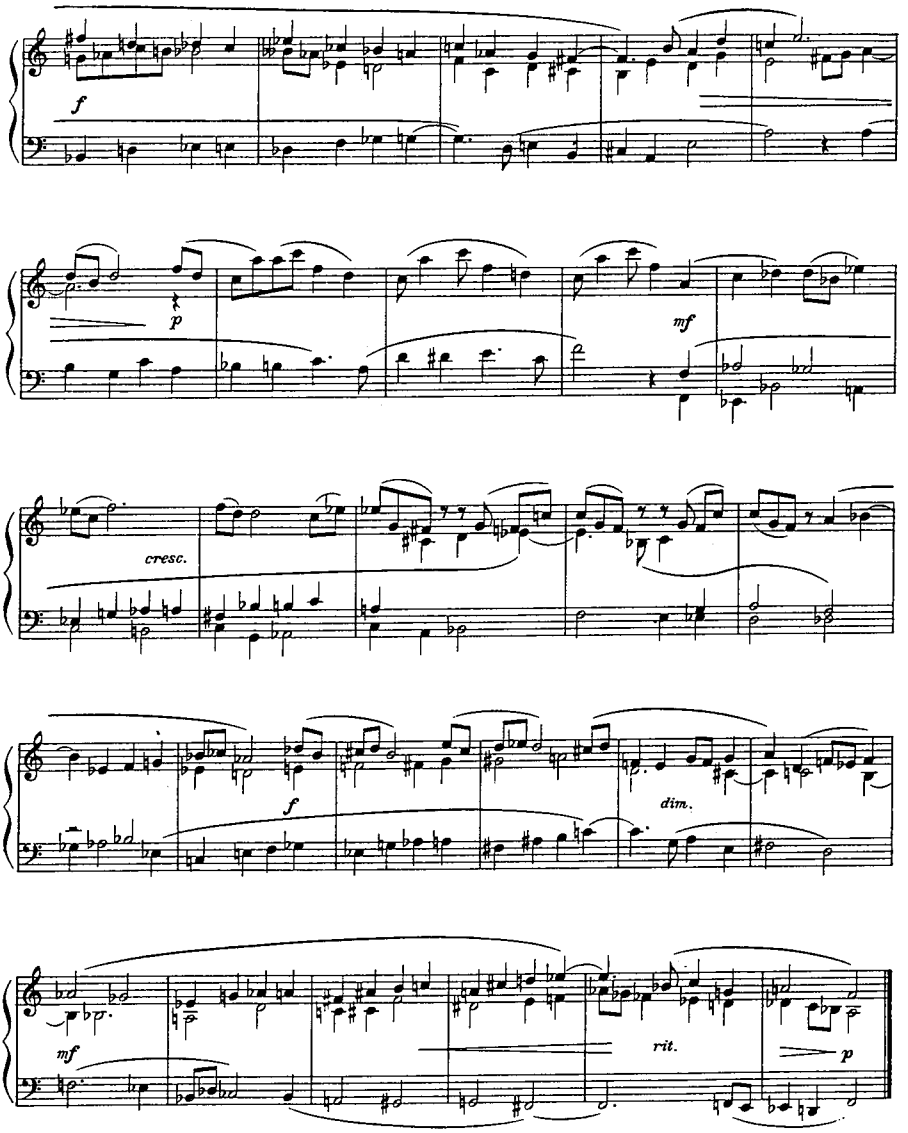
Σε γενικές γραμμές οι φούγκες του **Shostakovich**, που αποθεώνουν τη θεματική ενότητα και την πολυφωνία, έχουν μία μετέωρη τονικότητα μεταξύ ελεύθερης τονικότητας και τροπικότητας, στην οποία συμβάλλουν η ελεύθερη χρήση των διαφωνιών, η μη λειτουργική αρμονία και η αξιοποίηση τεχνικών της πολυτροπικότητας και πολυτονικότητας. Τα θεματά τους έχουν συχνά τροπικό χαρακτήρα με λαϊκές καταβολές, χρησιμοποιούν πραγματικές απαντήσεις και οι μελωδίες που τα συνοδεύουν είναι συνήθως σταθερά αντιθέματα. Αναπτύσσουν πολλαπλές μεταγενέστερες απλές θεματικές εκθέσεις σε κοντινές ή απομακρυσμένες μεταφορές, με έκθεση συνήθως του θέματος και της απάντησής του στην κάθε μεταφορά, όπως επίσης και πολλαπλά stretti και τα επεισόδιά τους έχουν ισχυρές θεματικές καταβολές.

Άλλα έργα του εικοστού αιώνα στα οποία χρησιμοποιείται η τεχνική ή η φόρμα της φούγκας είναι η δεύτερη κίνηση στη *Σονάτα για σόλο βιολί* του **Bartók**, η αρχική κίνηση στη *Μουσική για έγχορδα κρουστά και τσελέστα* του **Bartók**, η τελευταία κίνηση στο *Κουαρτέτο εγχόρδων* αρ. 5 του **Bartók**, οι αναπτύξεις με τεχνικές φούγκας στις *Παραλλαγές για ορχήστρα* op. 31 του **Schoenberg**, η φαντασία και φούγκα στη 2η πράξη, σκηνή ii της όπερας *Wozzeck* του **Berg**, η αρχική κίνηση στο *Κουαρτέτο εγχόρδων* op. 28 του **Webern**, το τελευταίο μέρος στο *The Young Person' s Quide to the Orchestra (Variations and Fugue on a Theme of Purcell)* του **Britten**.

Τέλος η τεχνική της φούγκας, με σκοπό όχι την οργάνωση αλλά την αποδιαμόρφωση της φόρμας, διατρέχει το μεγαλύτερο μέρος της δεύτερης *Σονάτας* για πιάνο του **Boulez** και ιδιαίτερα την τελευταία της κίνηση. Στα αρχικά μέτρα της τελευταίας κίνησης κάποια δυσδιάκριτα μοτίβα αναπτύσσονται με μία αυτοσχεδιαστική μορφή, δίνοντας έναν αισθητικό απόηχο μίας διευρυμένης δομικά φούγκας. Στη συνέχεια ακολουθεί μία δεύτερη μεγαλύτερη αντιστικτική ανάπτυξη, η οποία οδηγεί σε ένα ήσυχο μέρος, στο οποίο εντοπίζονται σε μία διακριτική παρουσία μοτίβα από όλη τη σονάτα, δίνοντας τη δομική και αισθητική προοπτική της επανέκθεσης. Τέλος μία coda βασισμένη στους φθόγγους του ονόματος του **Bach** κλείνει την κίνηση.

Hindemith: Ludus tonalis
Fuga σε F (III)

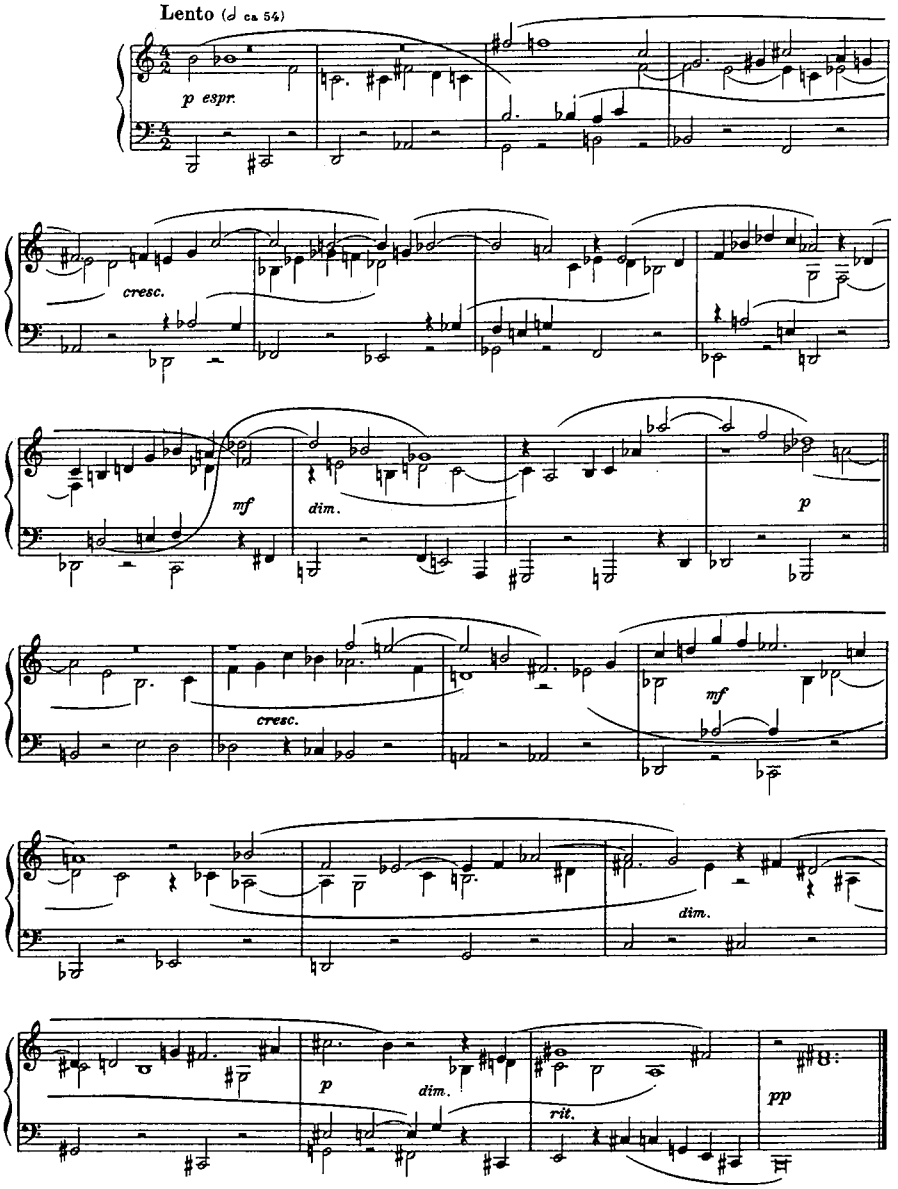




Hindemith: Ludus tonalis
Fuga σε F (III)

Στοιχεία σχετικά με τη συγκεκριμένη φούγκα αναφέρονται παραπάνω.

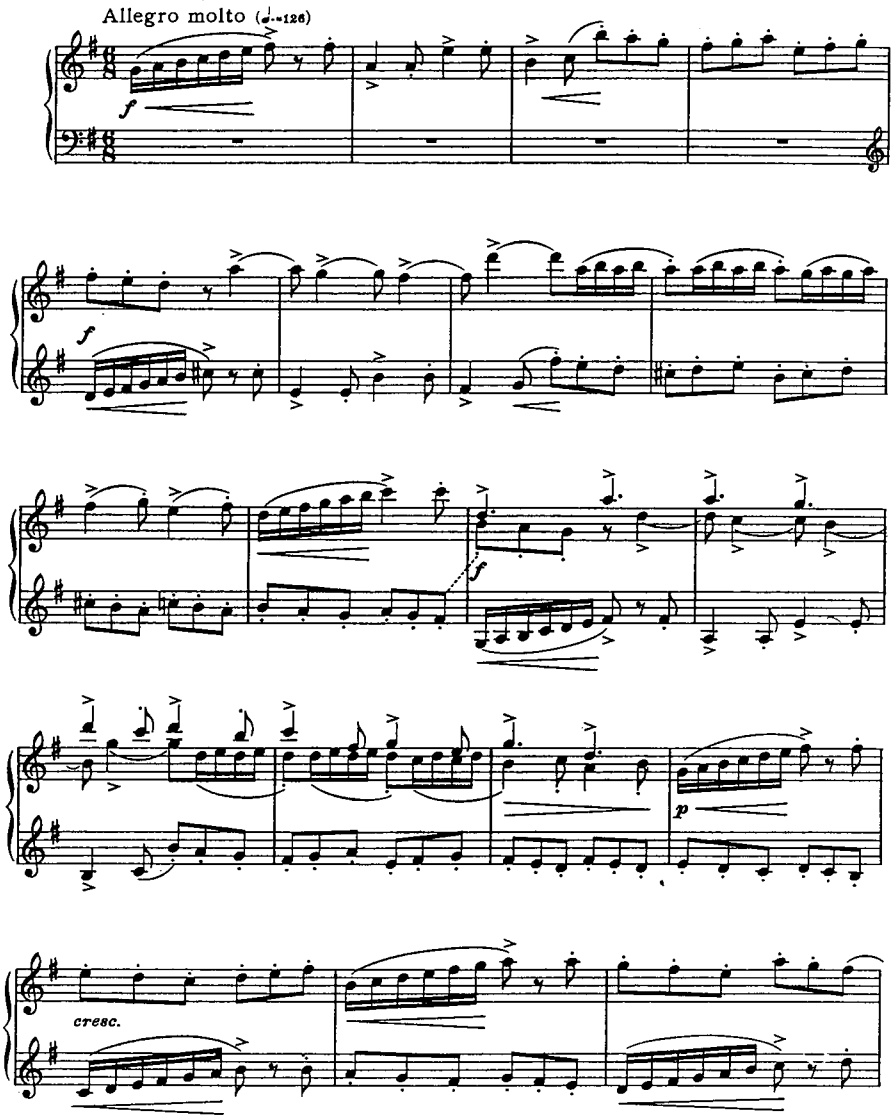
Hindemith: Ludus tonalis
Fuga σε H (XI)

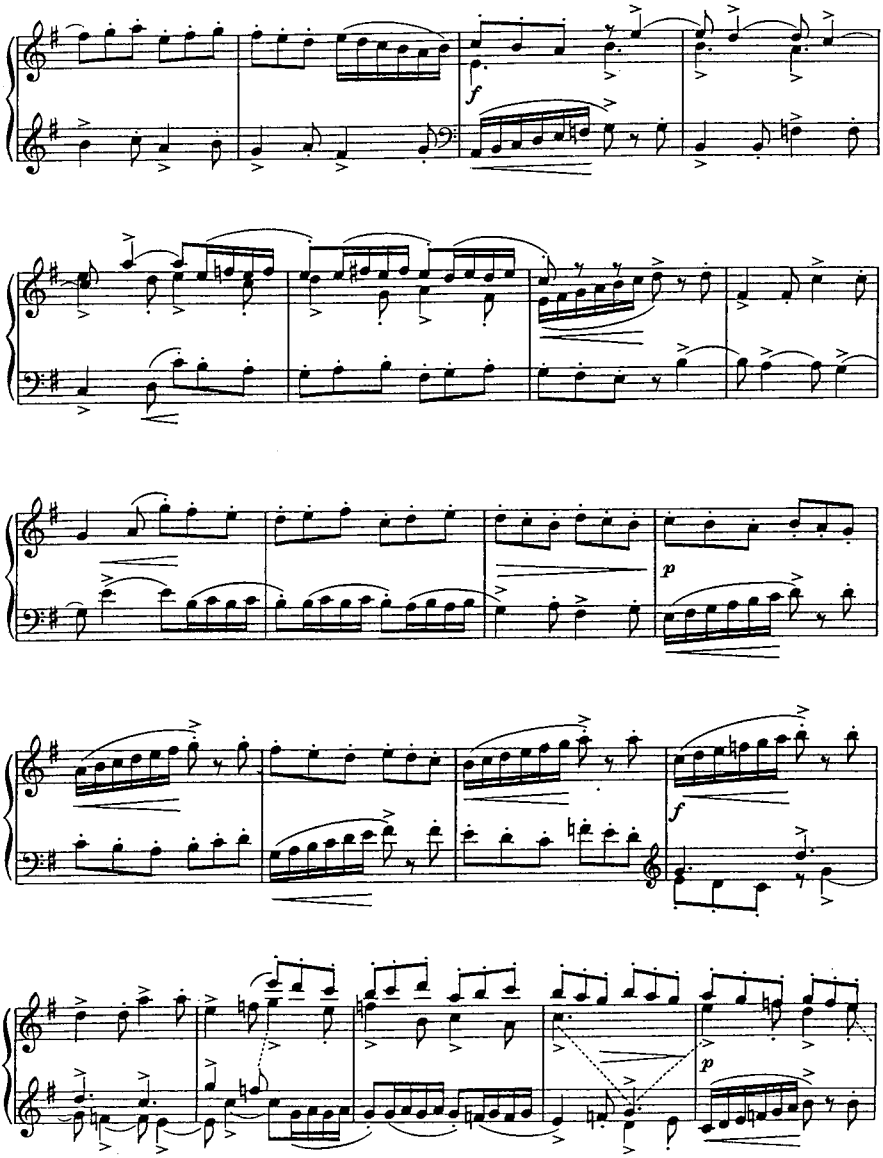


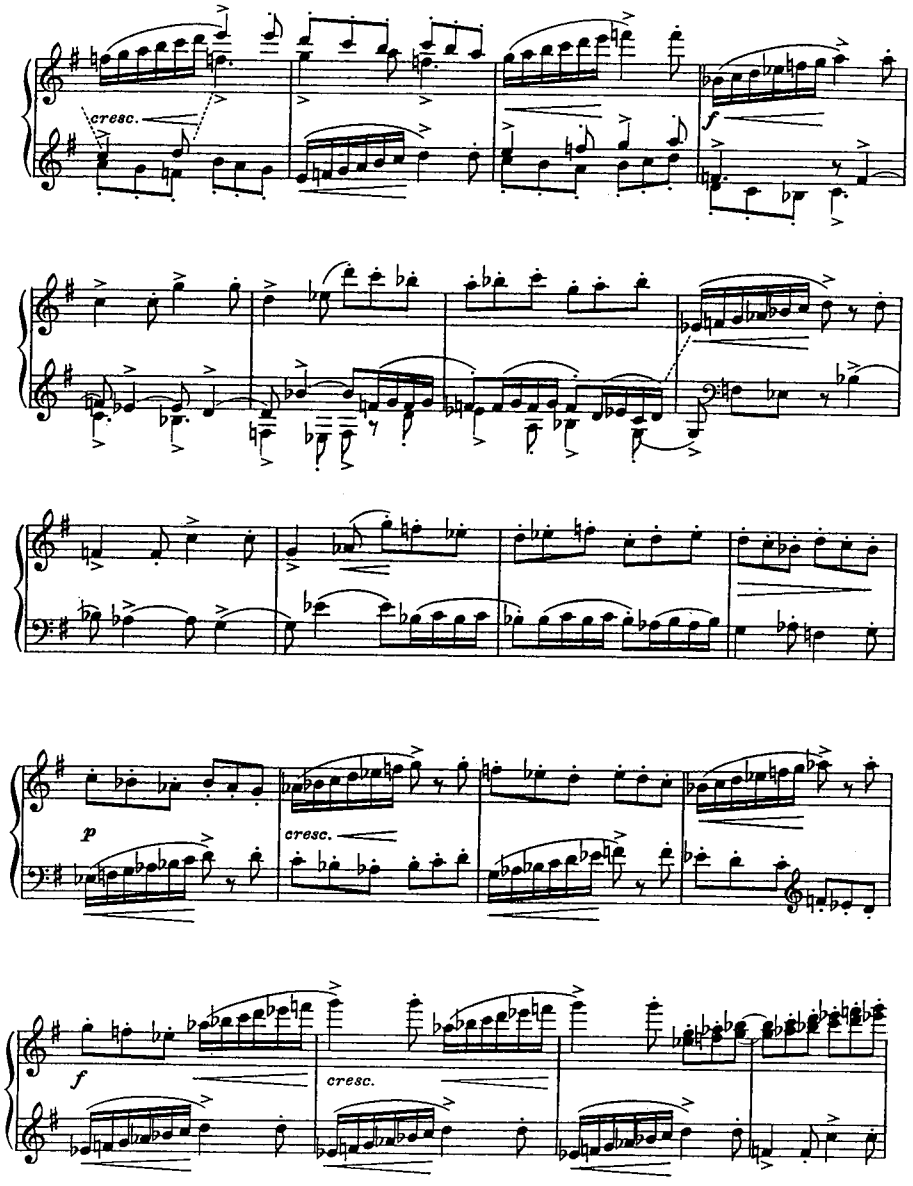
Hindemith: Ludus tonalis
Fuga σε H (XI)

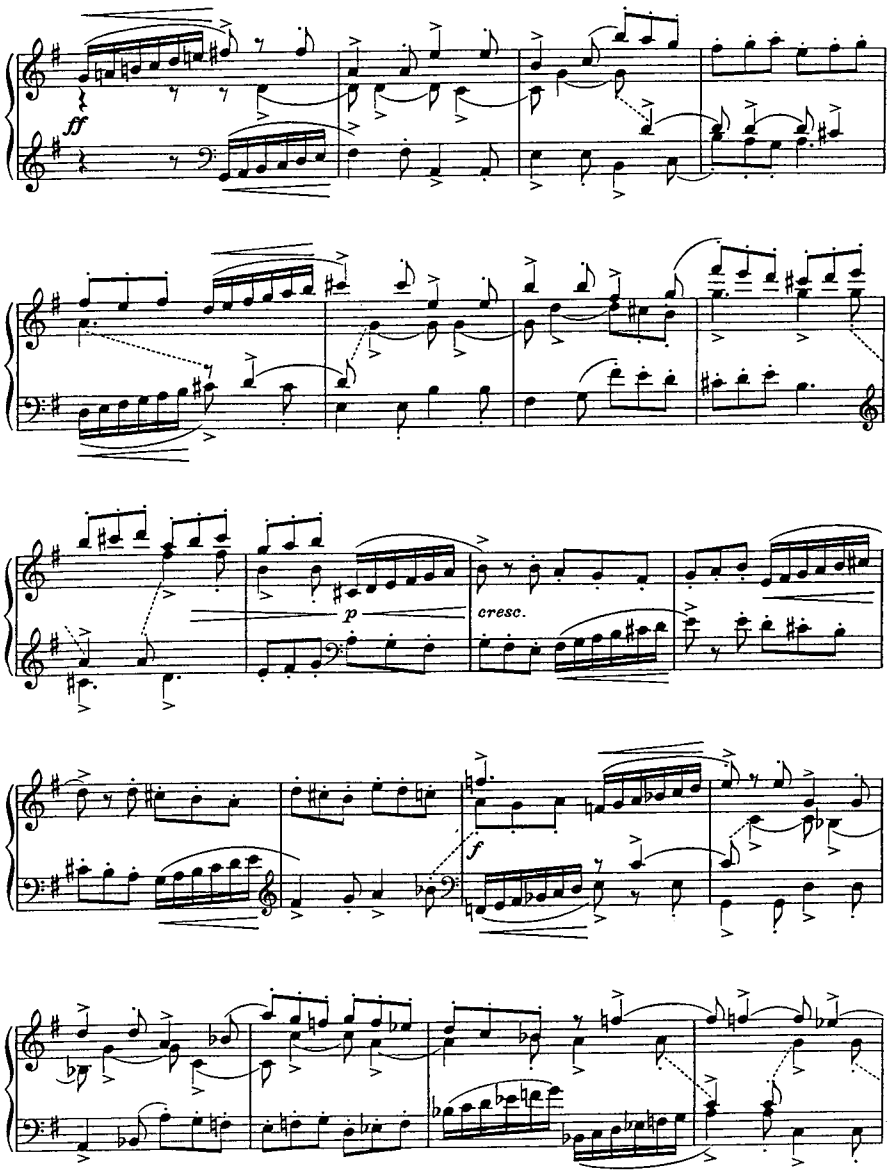
Στοιχεία σχετικά με τη συγκεκριμένη φούγκα αναφέρονται παραπάνω.

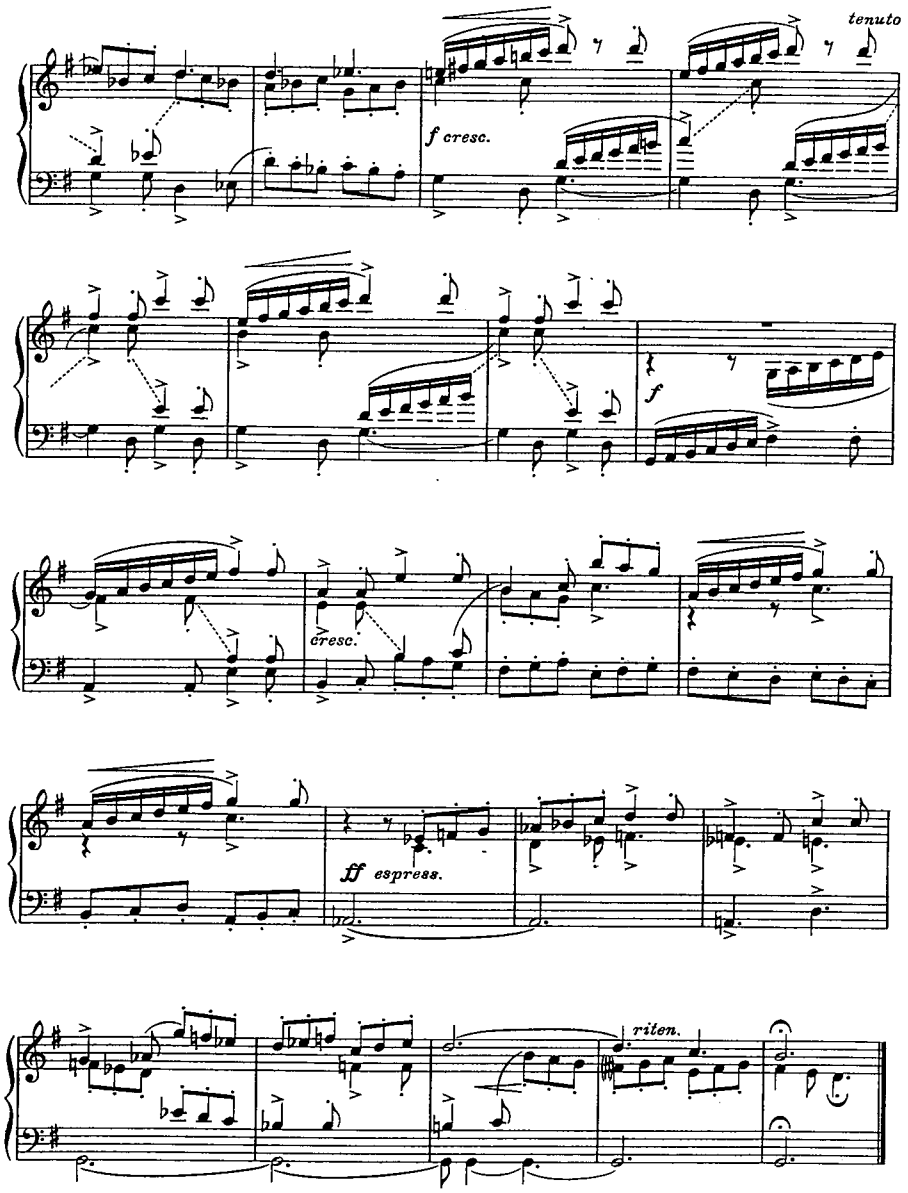
Shostakovich: 24 Πρελούντια και φούγκες
Φούγκα αρ. 3




f
p
f
p


cresc.
f
p
cresc.
f
cresc.


ff
p
cresc.
f

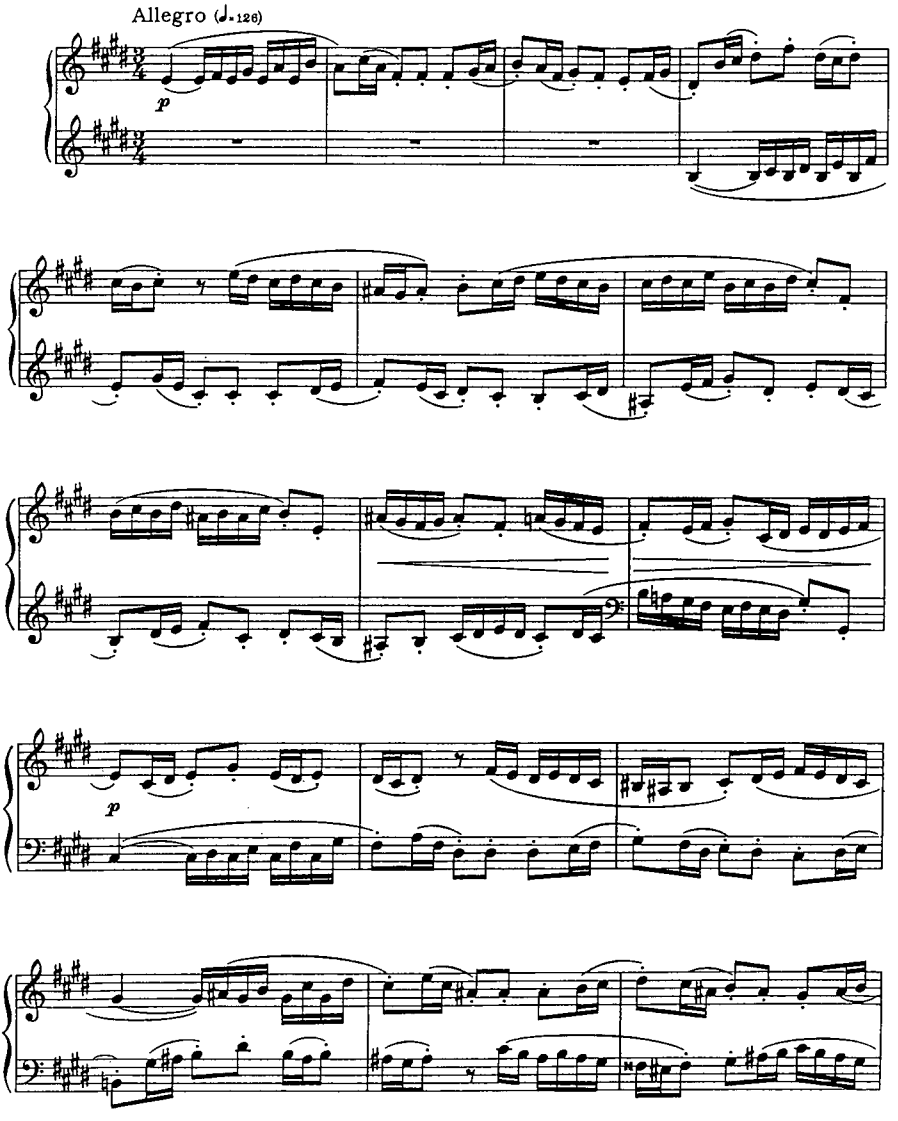

tenuto
f cresc.
f
cresc.
ff espress.
riten.

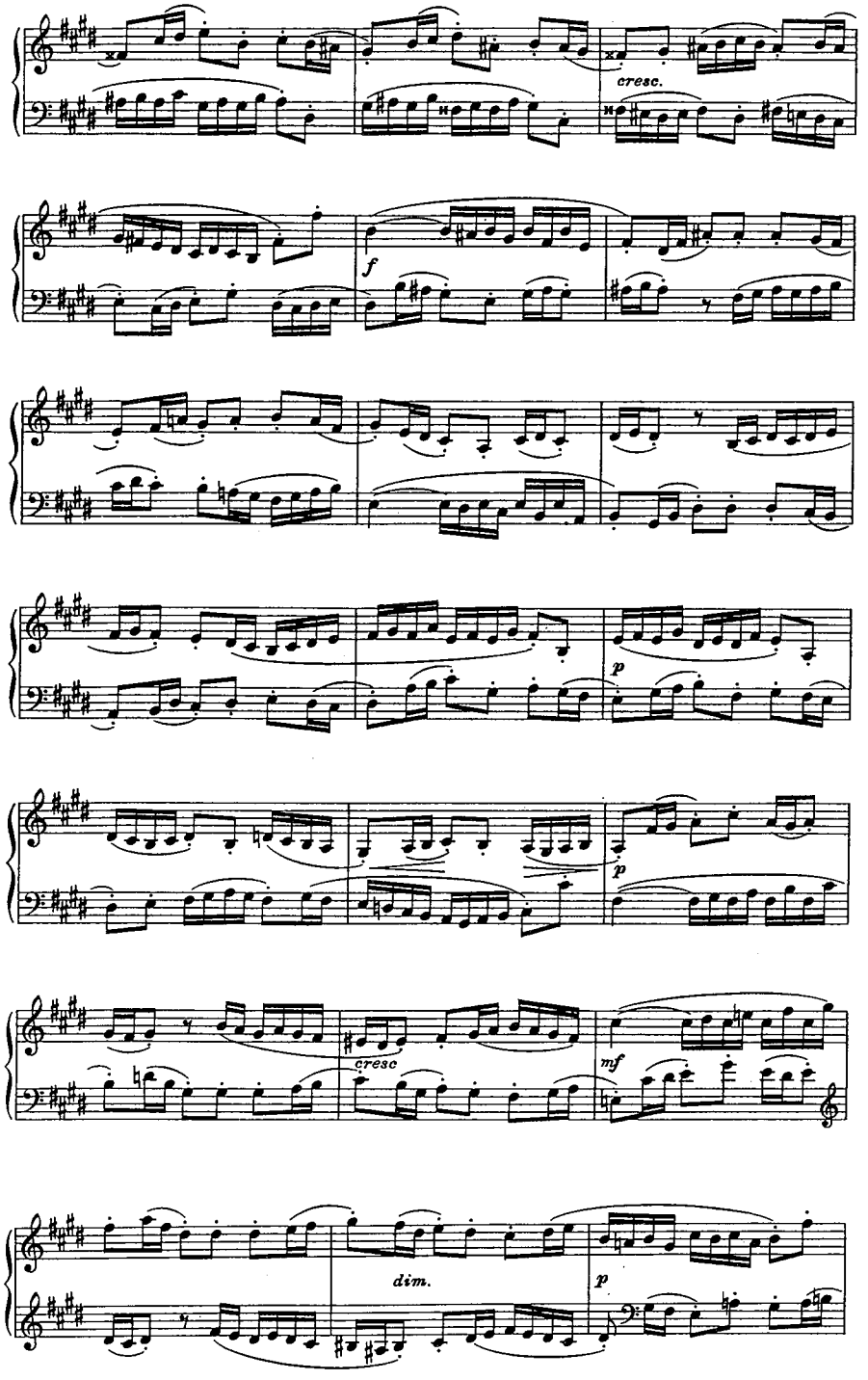
Shostakovich: 24 Πρελούντια και φούγκες
Φούγκα αρ. 3

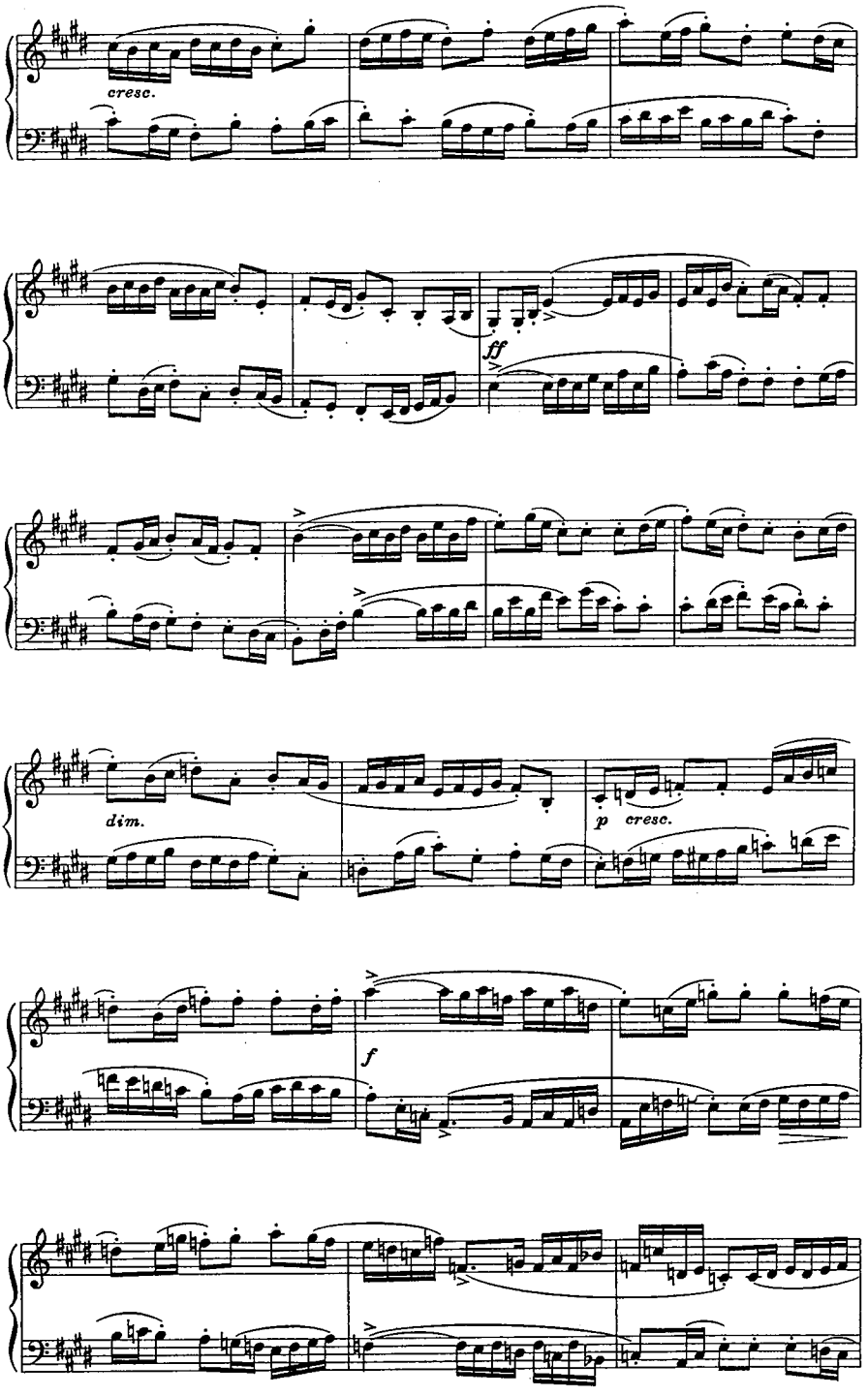
ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

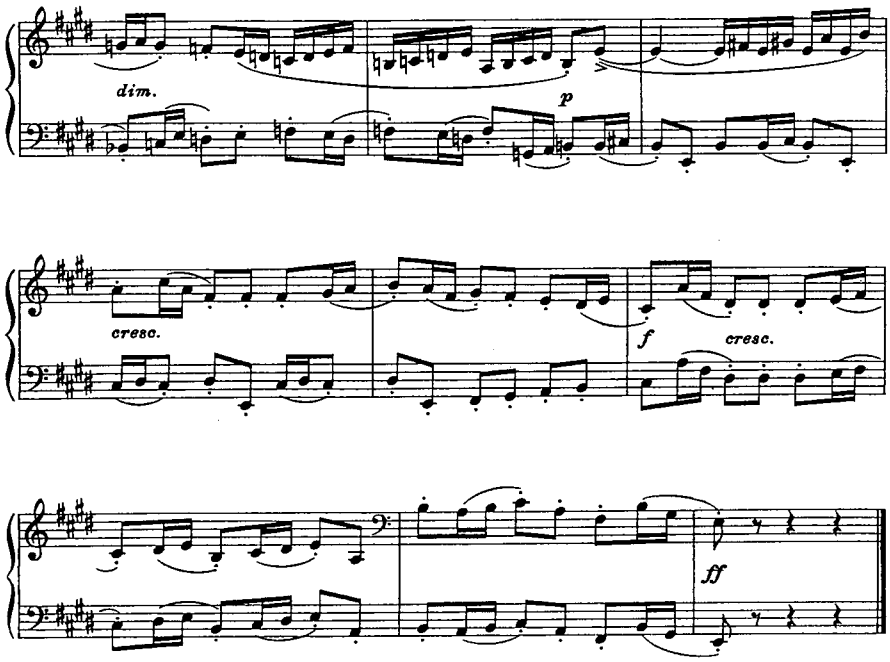
Η φούγκα είναι τρίφωνη και έχει πραγματικό χαρακτήρα με δύο σταθερά αντιθέματα. Μετά την αρχική θεματική έκθεση ακολουθεί ένα επεισόδιο (μέτρο 16) με θεματικό μοτιβικό υλικό και τυπική πολυφωνική αλυσίδα και συνεχίζεται με εκθέσεις θέματος - απάντησης σε κοντινές (μέτρο 22) ή μακρινές (μέτρο 44) μεταφορές με ενδιάμεσες παρεμβολές επεισοδίων και τελικά ανάπτυξη πολλαπλών stretti (μέτρο 60) με κανόνες στην $8^{η}$.

Shostakovich: 24 Πρελούντια και φούγκες
Φούγκα αρ. 9




cresc.
f
p
p
cresc
mf
dim.
p


cresc.
ff
dim.
p cresc.
f

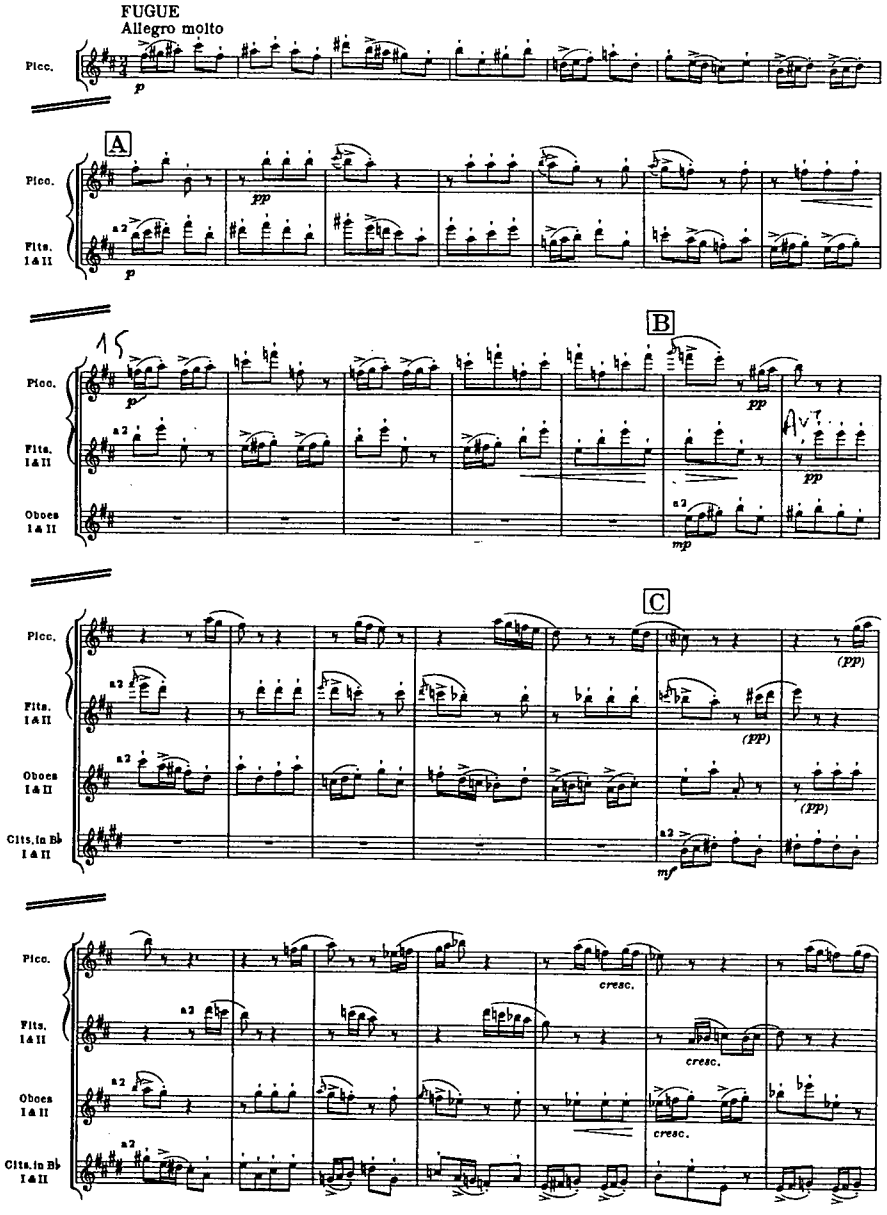


Shostakovich: 24 Πρελούντια και φούγκες
Φούγκα αρ. 9

ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Η φούγκα είναι δίφωνη με ένα σταθερό αντίθεμα. Μετά την αρχική θεματική έκθεση ακολουθούν εκθέσεις του θέματος με την απάντηση σε κοντινές ή πιο απομακρυσμένες μεταφορές σε κανονική μορφή ή σε αναστροφή θέματος - αντιθέματος και stretti σε κανονική μορφή ή σε αναστροφή, ενώ ανάμεσα στις θεματικές εκθέσεις παρεμβάλλονται επεισόδια με σαφείς θεματικές καταβολές.

Britten: The Young Person' s Quide to the Orchestra (Variations and Fugue on a Theme of Purcell)



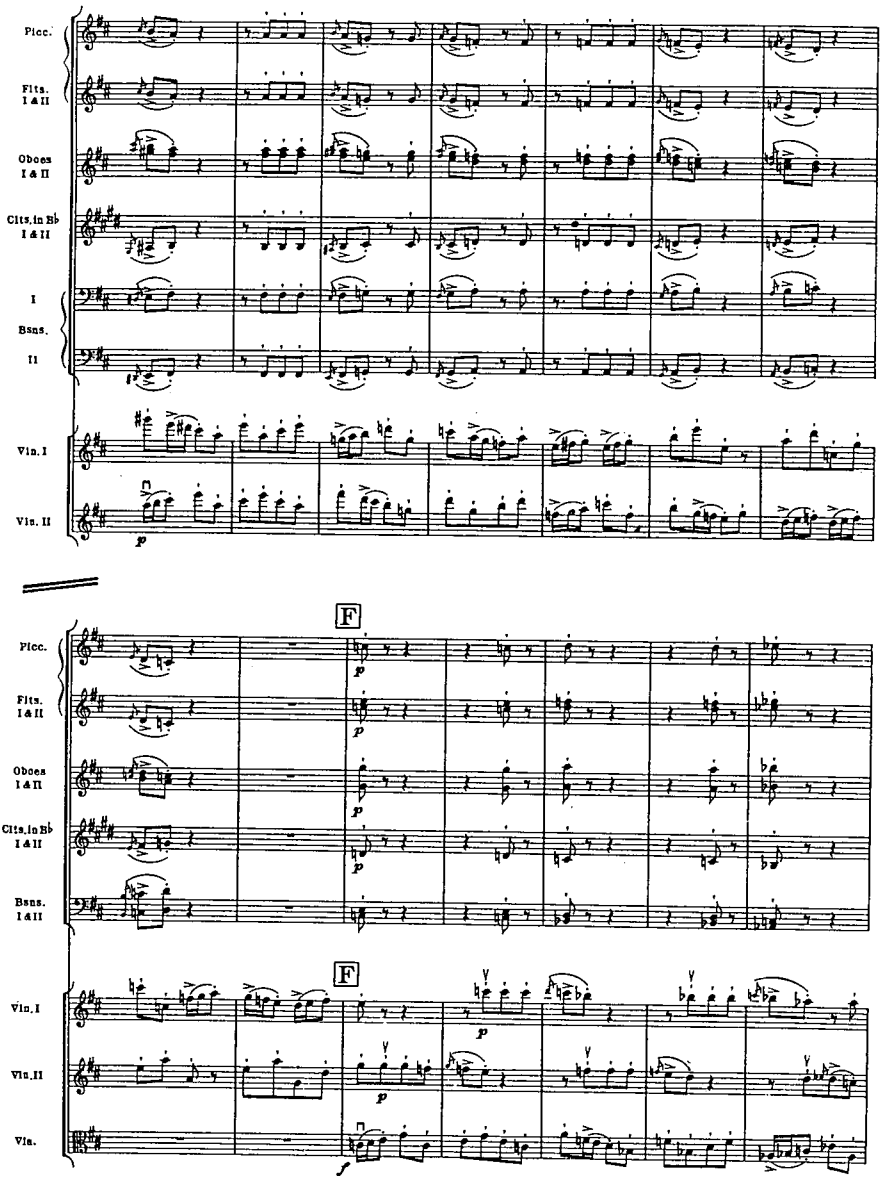
D

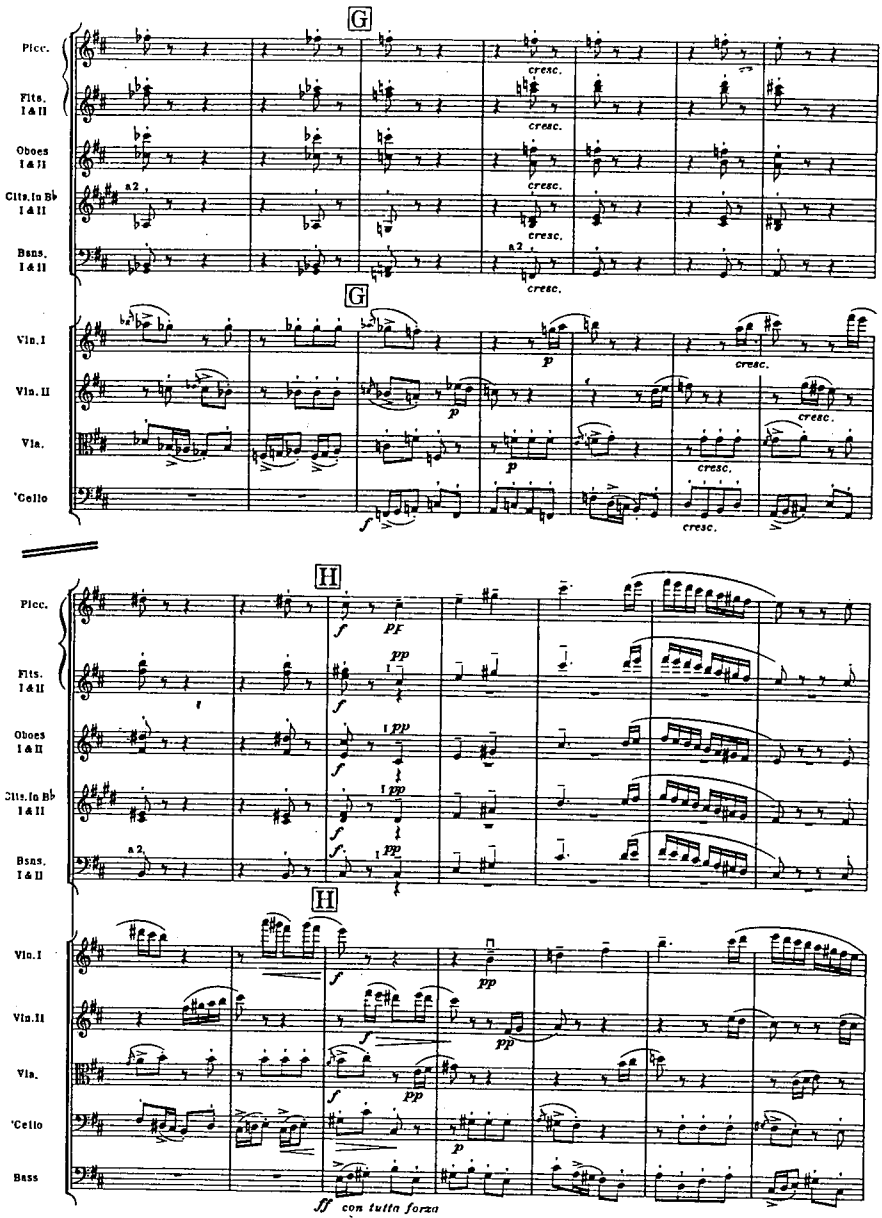
Picc.
Flts. I & II
Oboes I & II
Clts. in Bb I & II
Bsns. I & II

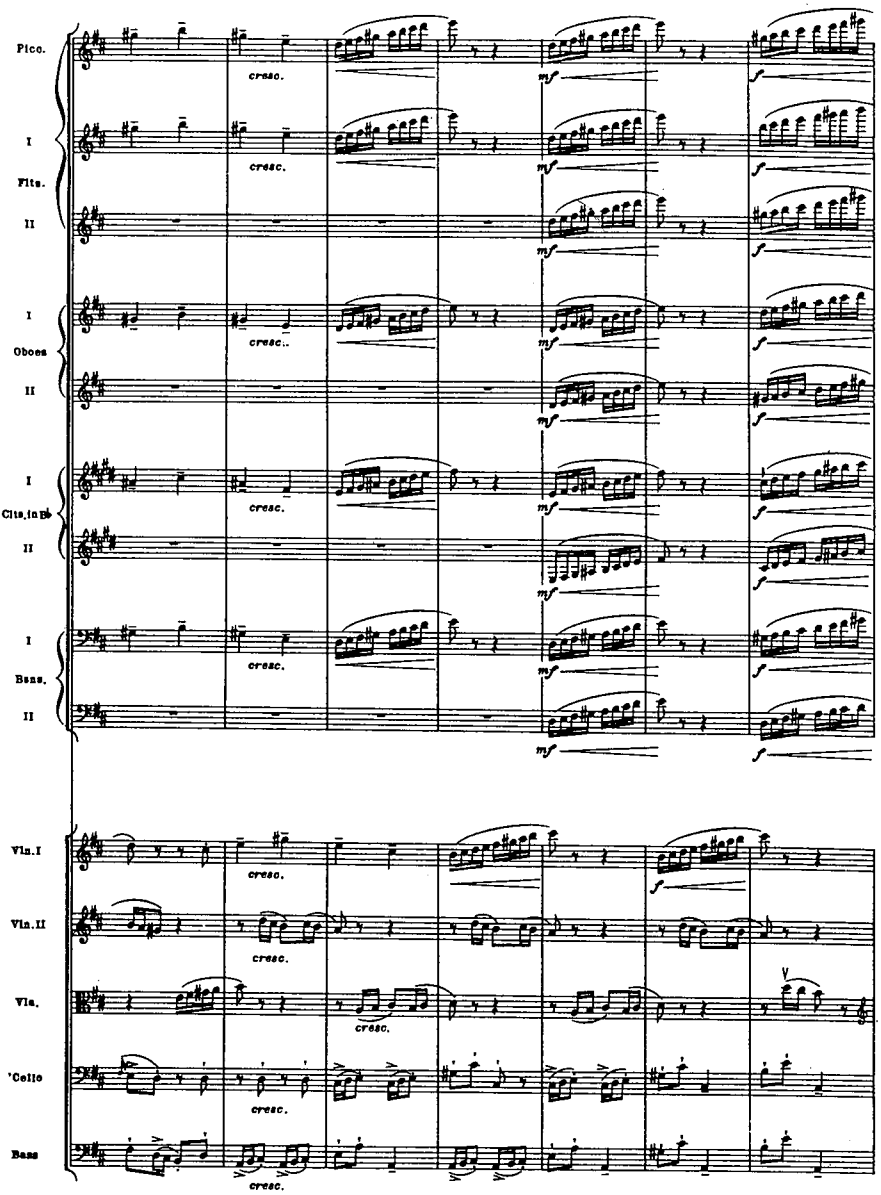
cresc.

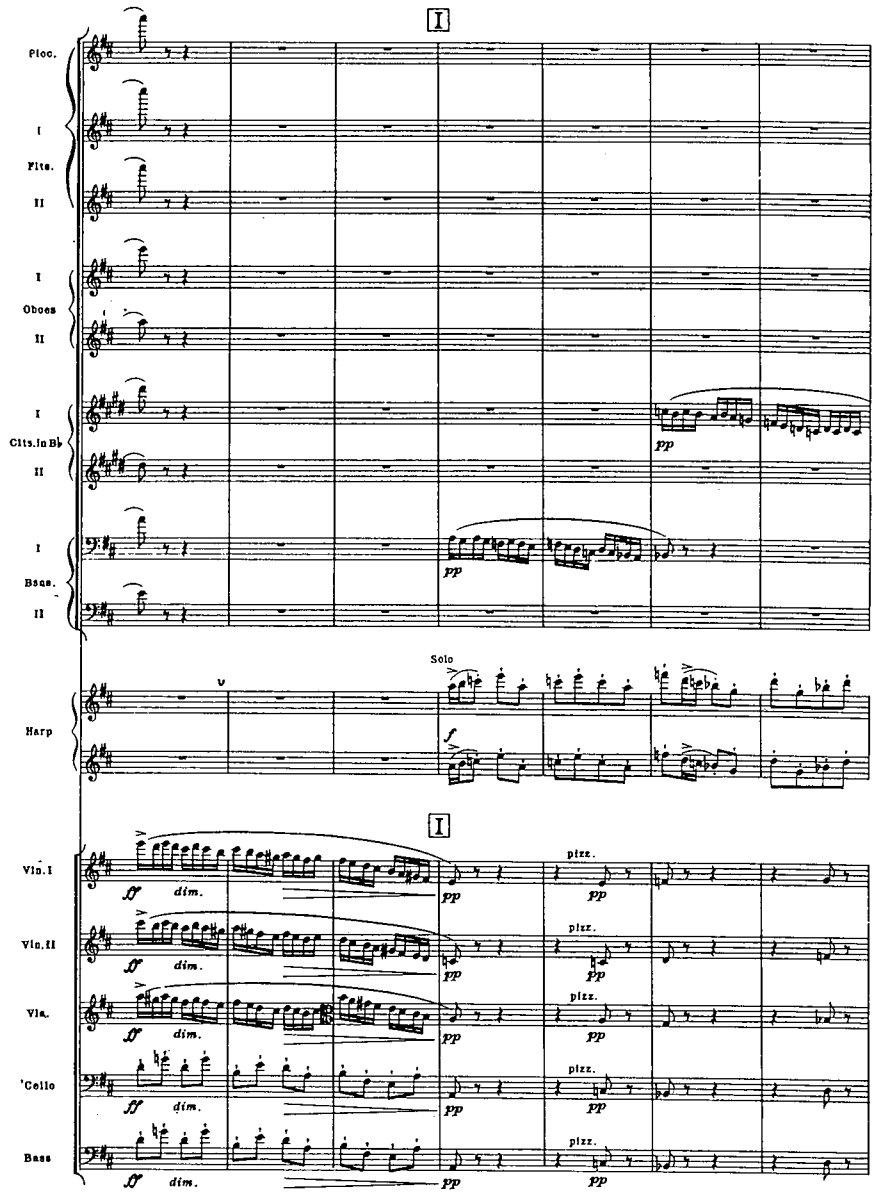
E

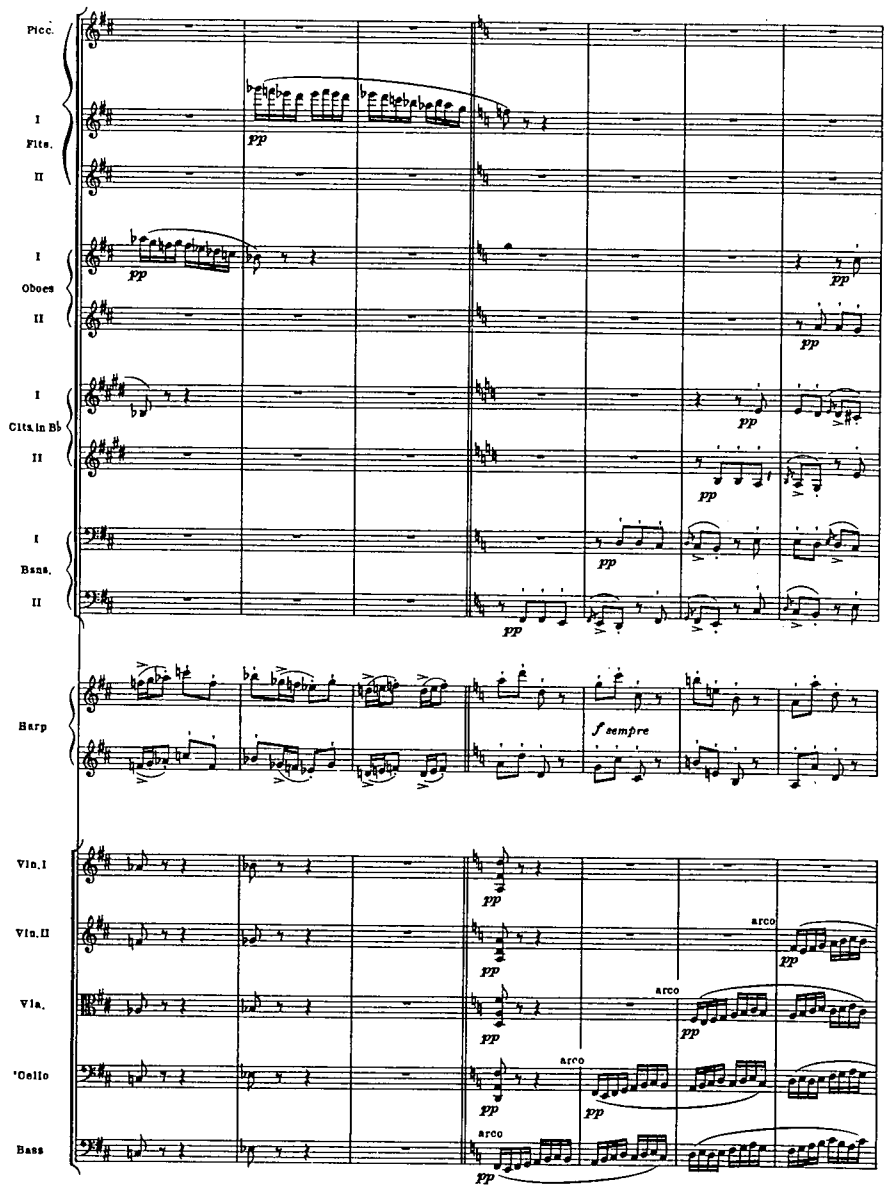
Vln. I

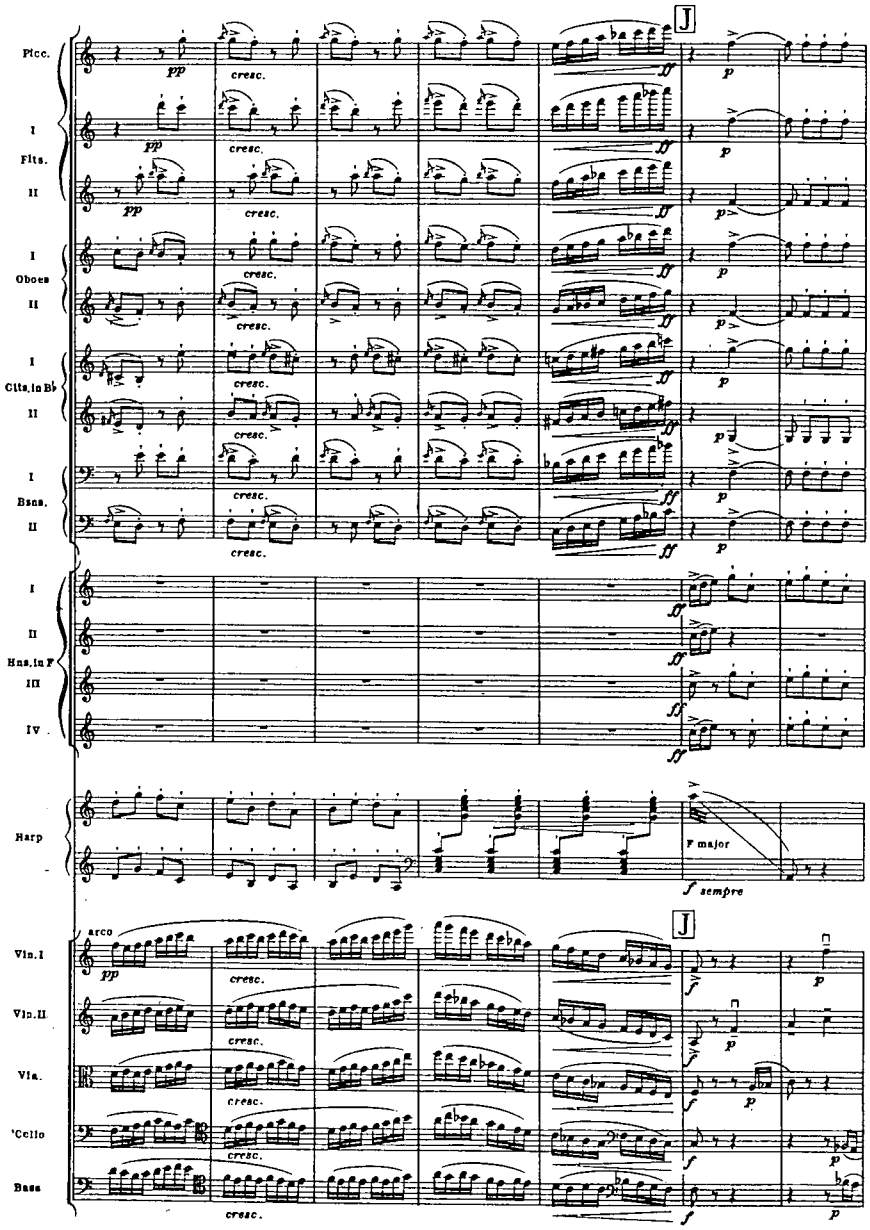

Picc.
Flts. I & II
Oboes I & II
Clts. in B♭ I & II
I
Bsns.
II
Vln. I
Vln. II
p
F
Picc.
Flts. I & II
Oboes I & II
Clts. in B♭ I & II
Bsns. I & II
p
F
Vln. I
Vln. II
Vla.
p
f

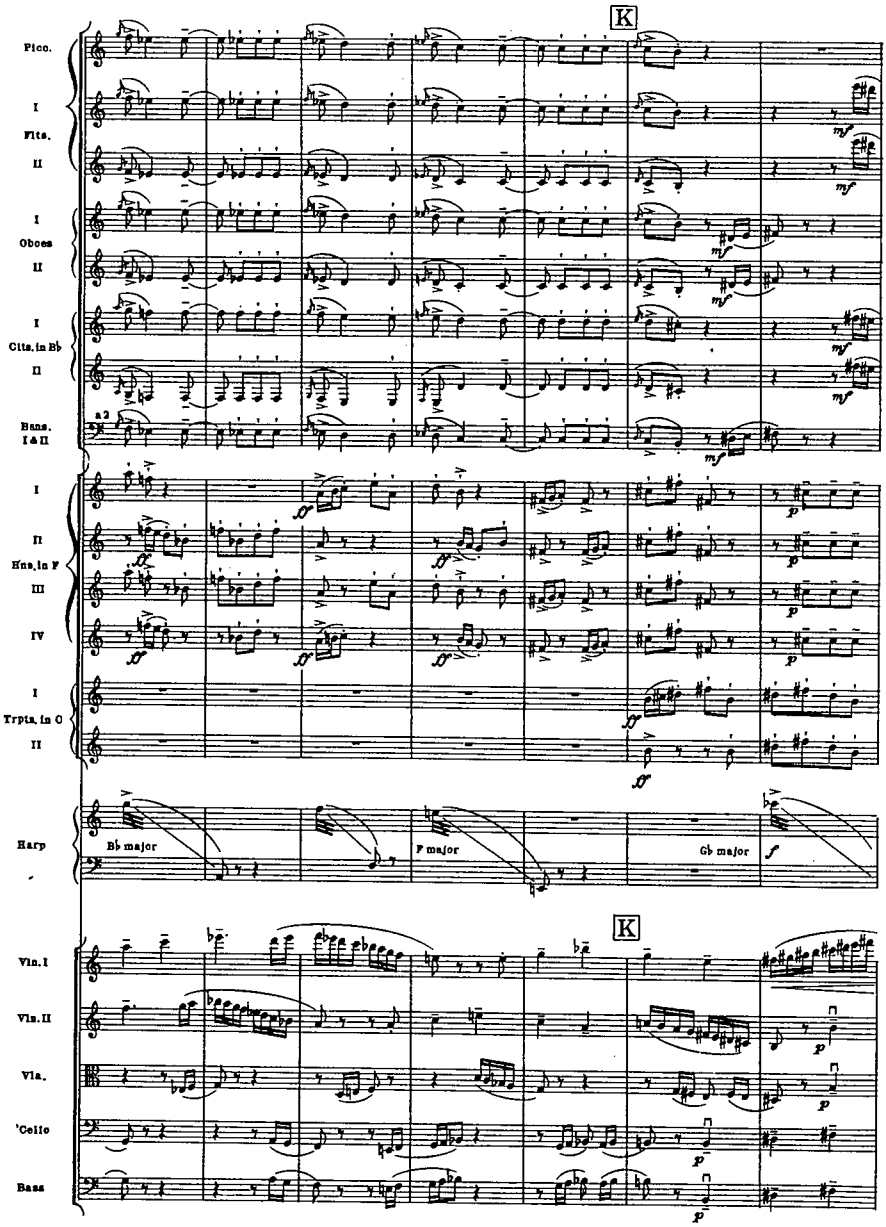

G
Picc.
Flts. I & II
Oboes I & II
Clts. in B♭ I & II
Bsns. I & II
a 2
cresc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
'Cello
p
f
H
pf
pp
Bass
ff con tutta forza

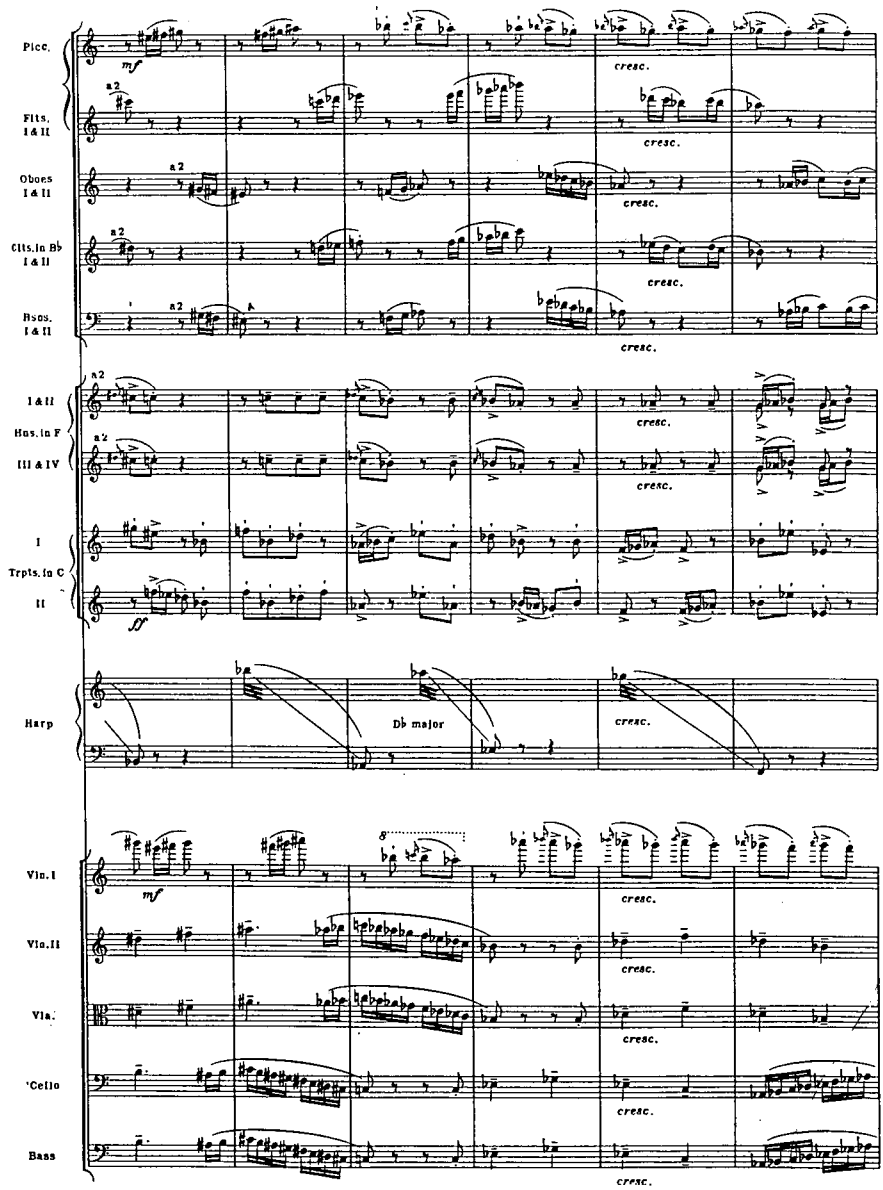

Pico.
I
Flts.
II
I
Oboes
II
I
Clts.in B♭
II
I
Bsns.
II
Vln.I
Vln.II
Vla.
'Cello
Bass
cresc.
mf
f

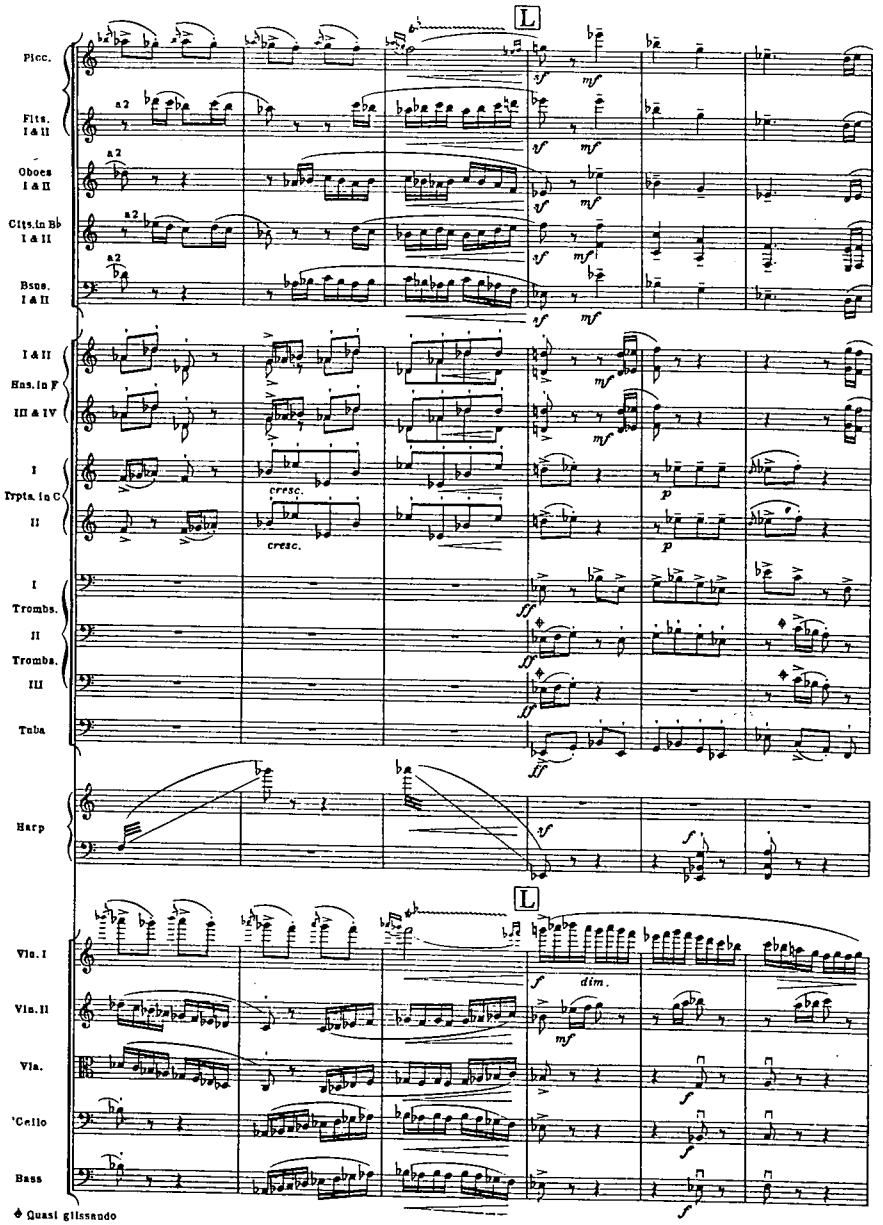

I
Picc.
I
Flts.
II
I
Oboes
II
I
Clts.in B♭
II
I
Bsns.
II
pp
Solo
Harp
f
I
Vln.I
Vln.II
Vla.
'Cello
Bass
ff
dim.
pp
pizz.

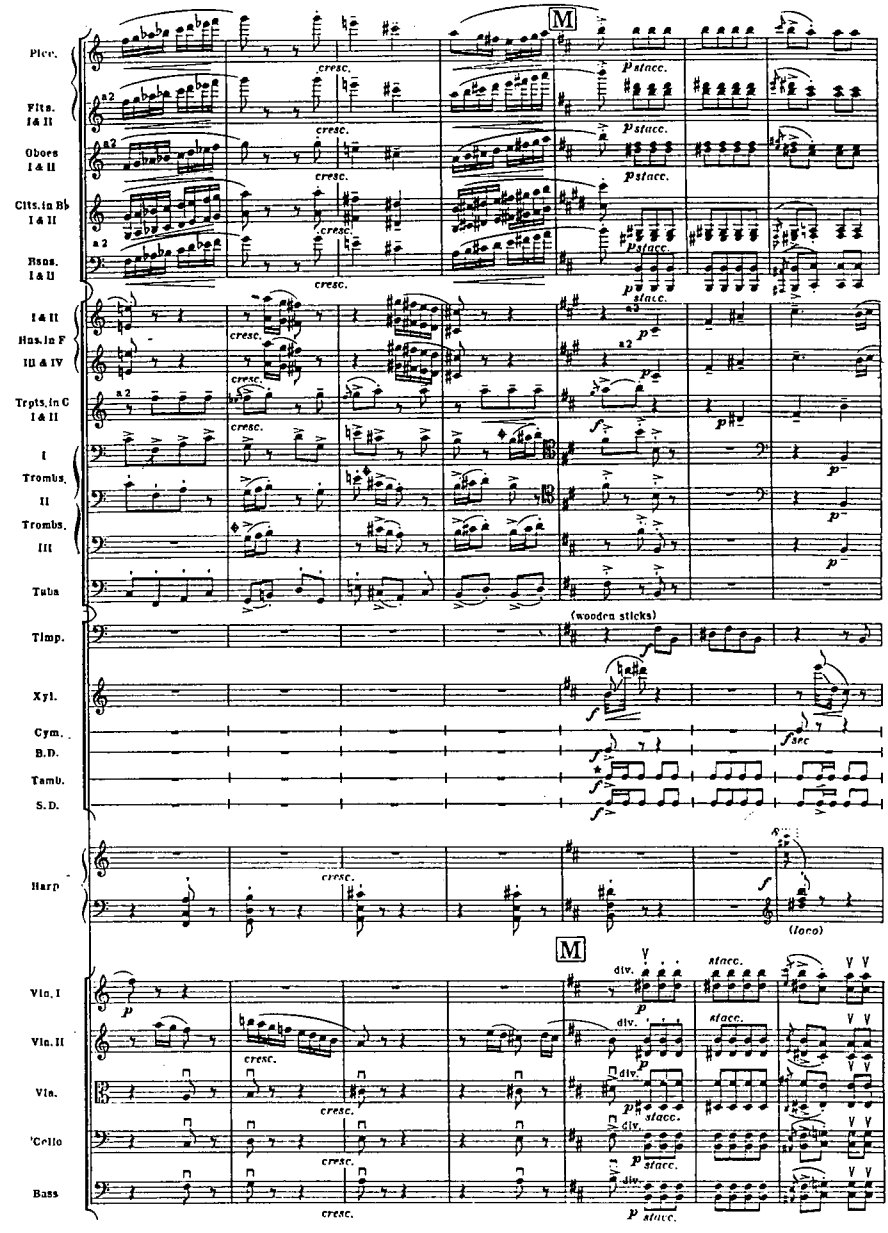

Picc.
I
Flts.
II
I
Oboes
II
I
Clts.in Bb
II
I
Bsns.
II
Harp
Vln.I
Vln.II
Vla.
'Cello
Bass
pp
f sempre
arco

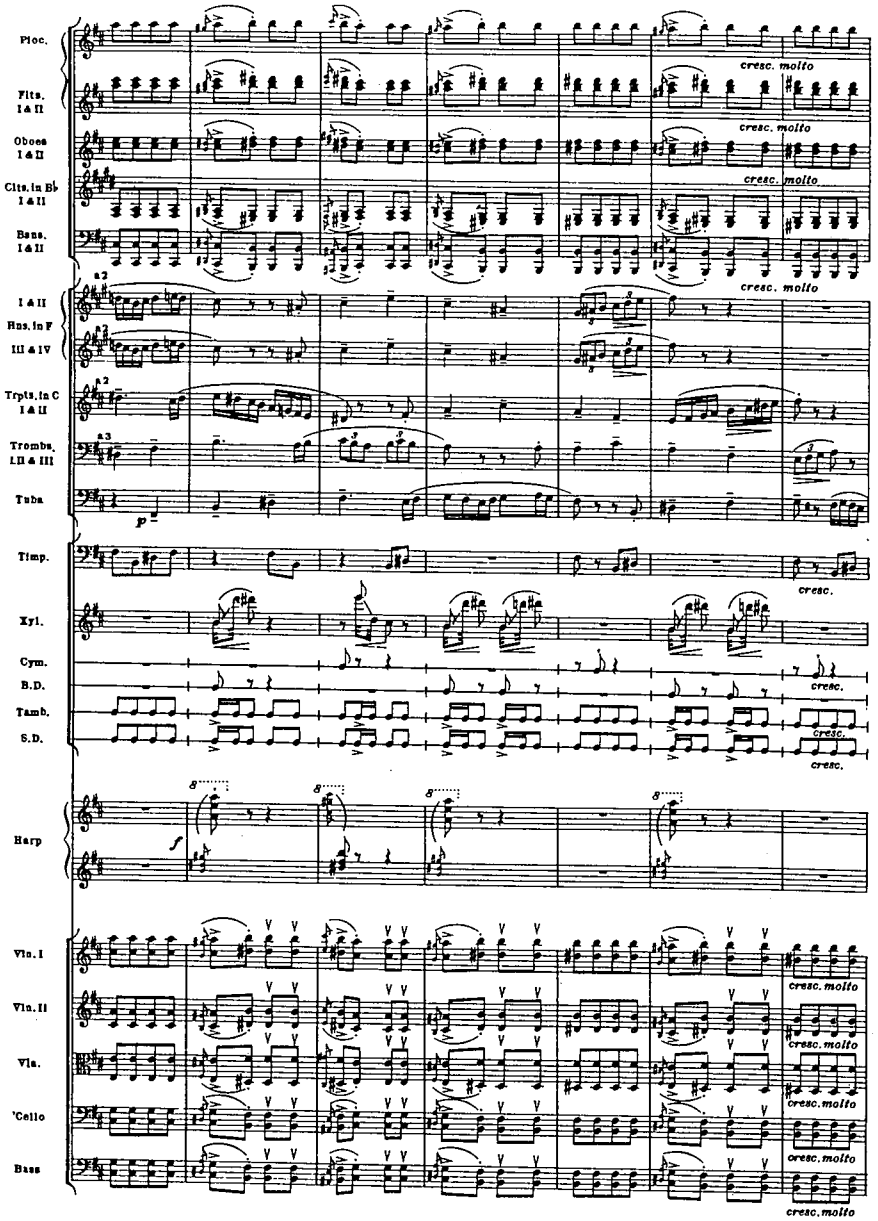

Picc.
I
Flts.
II
I
Oboes
II
I
Clts.in B♭
II
I
Bsns.
II
I
II
Hns.in F
III
IV
Harp
F major
sempre
arco
Vln.I
Vln.II
Vla.
'Cello
Bass
cresc.
J

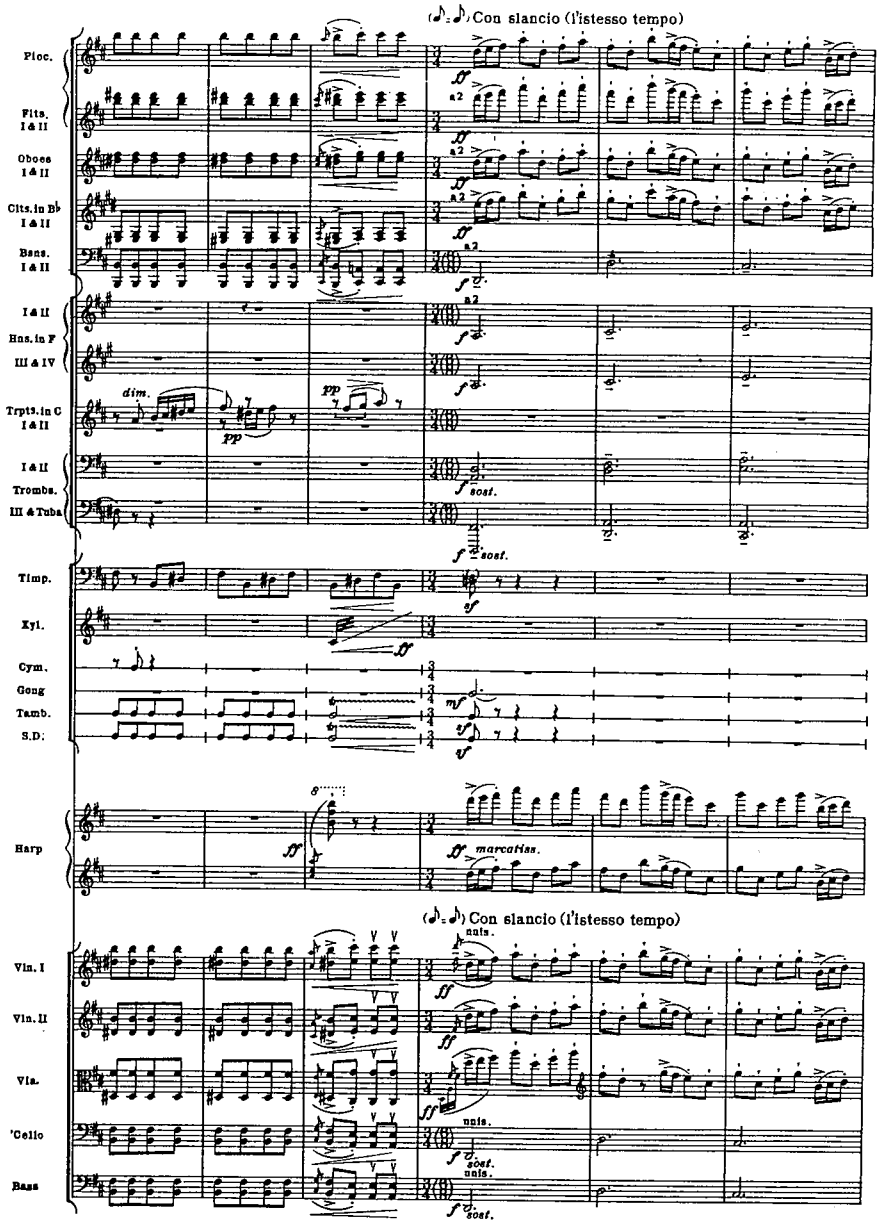

K
Picc.
I
Flts.
II
I
Oboes
II
I
Clts. in B♭
II
Bsns.
I & II
a 2
I
II
Hns. in F
III
IV
I
Trpts. in C
II
Harp
B♭ major
F major
G♭ major
K
Vln. I
Vln. II
Vla.
'Cello
Bass

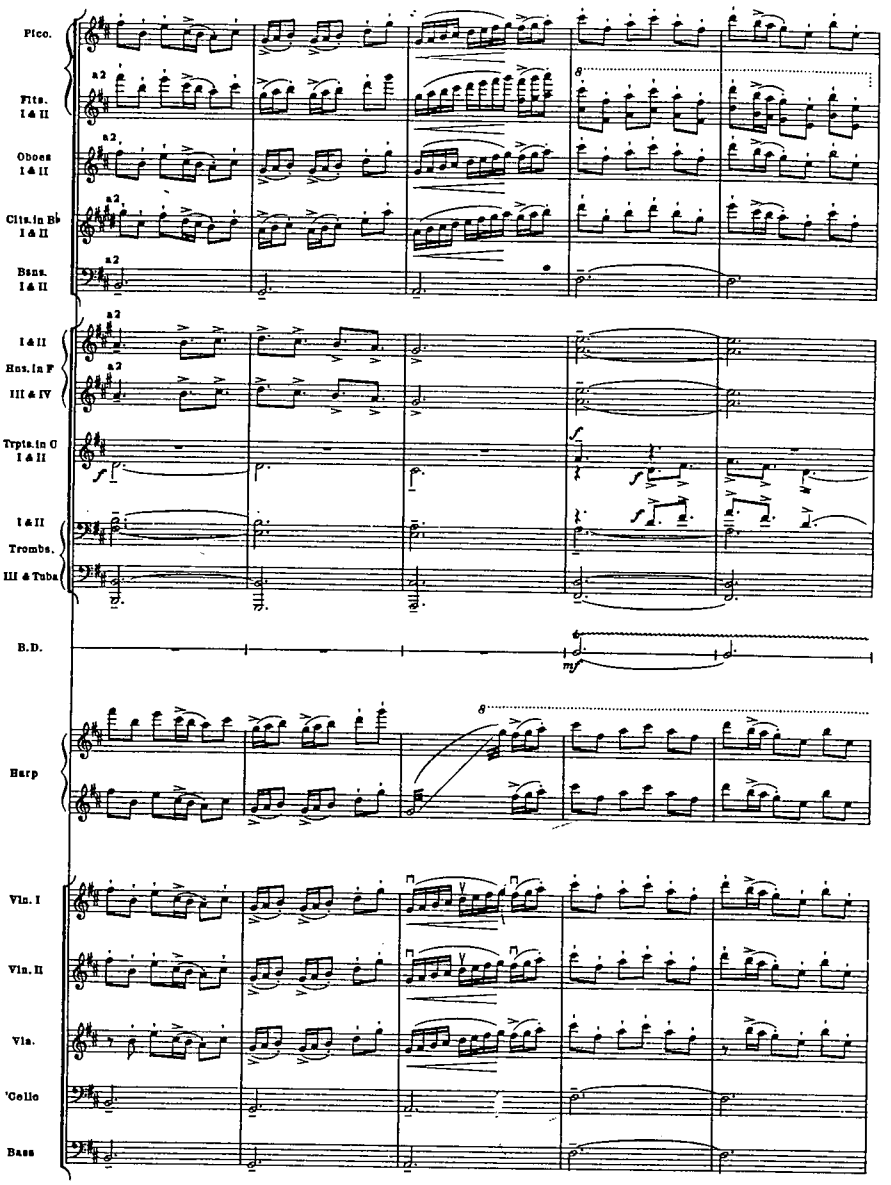

Picc.
Flts. I & II
Oboes I & II
Clts. in B♭ I & II
Bsns. I & II
I & II
Hns. in F
III & IV
I
Trpts. in C
II
Harp
Db major
Vln. I
Vln. II
Vla.
'Cello
Bass
cresc.

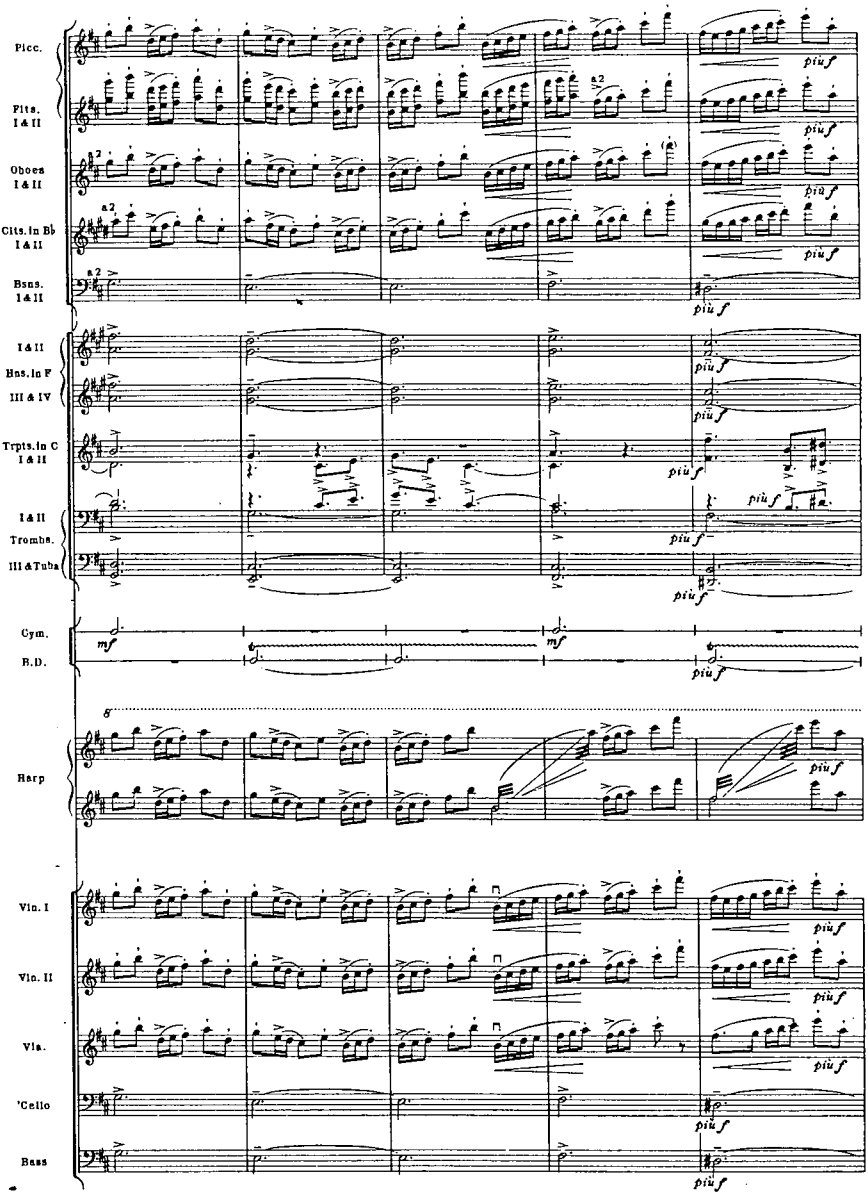

L
Picc.
Flts. I & II
Oboes I & II
Clts. in B♭ I & II
Bsns. I & II
I & II
Hns. in F
III & IV
I
Trpts. in C
II
cresc.
I
Trombs.
II
Trombs.
III
Tuba
Harp
L
Vln. I
Vln. II
Vla.
'Cello
Bass
dim.
Quasi glissando

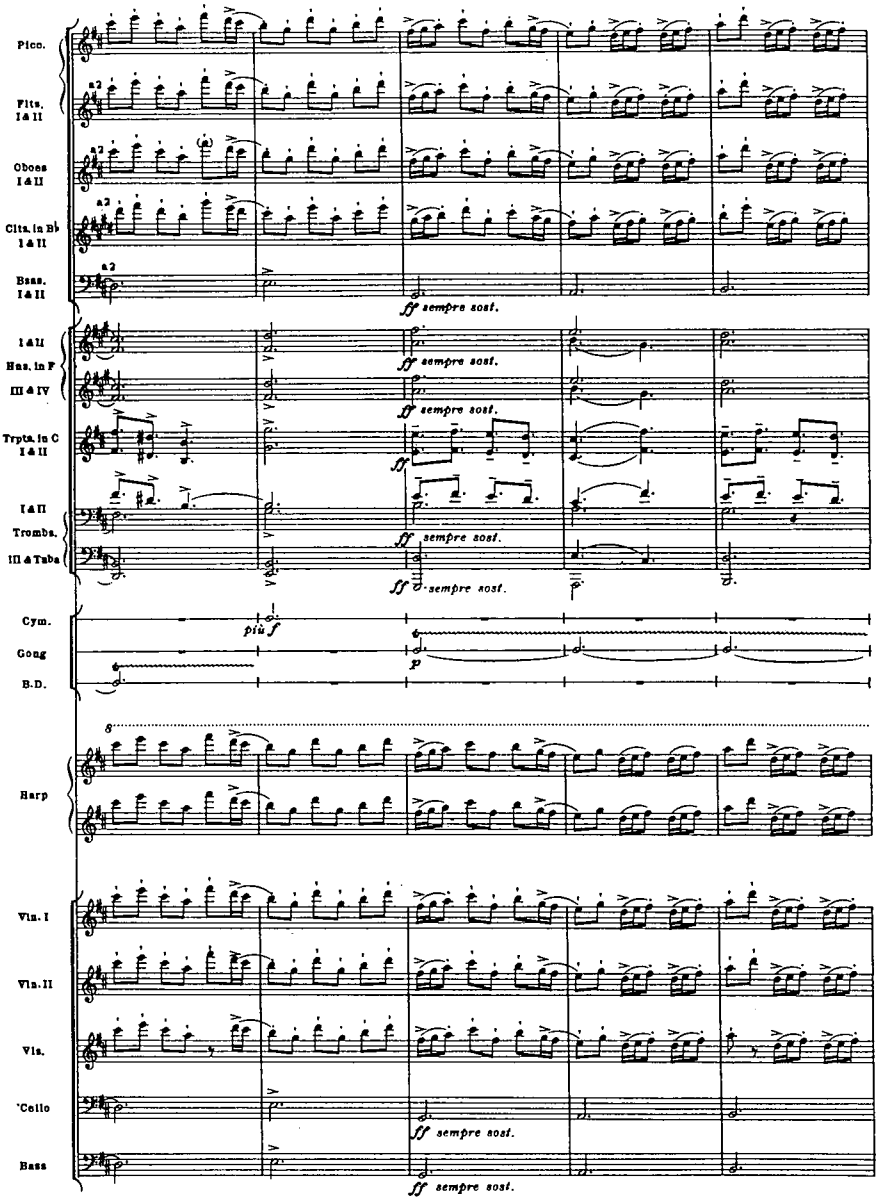

Picc.
Flts. I & II
Oboes I & II
Clts. in B♭ I & II
Bsns. I & II
I & II
Hns. in F
III & IV
Trpts. in C I & II
I
Trombs.
II
Trombs.
III
Tuba
Timp.
Xyl.
Cym.
B.D.
Tamb.
S.D.
Harp
Vln. I
Vln. II
Vla.
'Cello
Bass
M
cresc.
p stacc.
a2
(wooden sticks)
f
(loco)
div.
stacc.

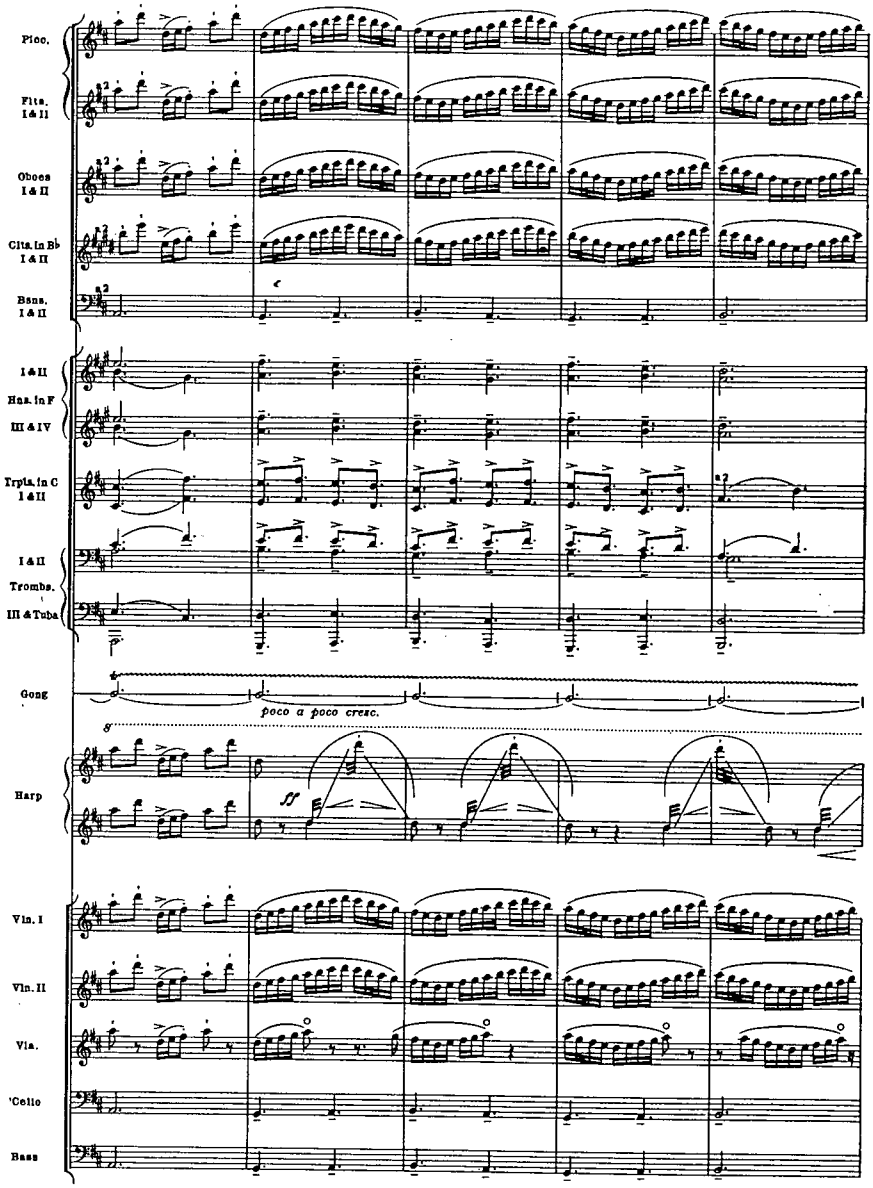

Ploc.
Flts. I & II
Oboes I & II
Clts. in B♭ I & II
Bsns. I & II
I & II
Hns. in F
III & IV
Trpts. in C I & II
Trombs. I, II & III
Tuba
Timp.
Xyl.
Cym.
B.D.
Tamb.
S.D.
Harp
Vln. I
Vln. II
Vla.
'Cello
Bass
cresc. molto
cresc.
p
f

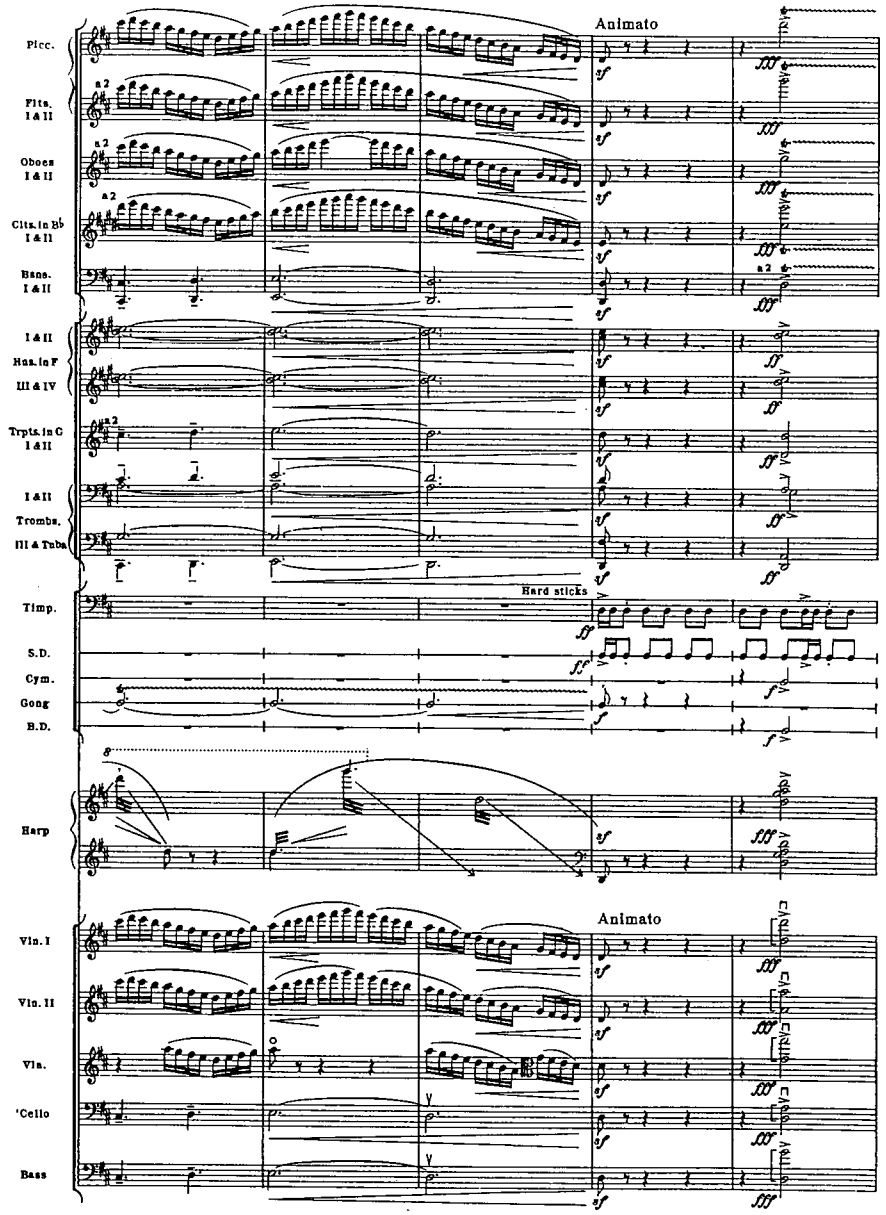

Con slancio (l'istesso tempo)
Picc.
Flts. I & II
Oboes I & II
Clts. in B♭ I & II
Bsns. I & II
I & II
Hns. in F
III & IV
Trpts. in C I & II
I & II
Trombs.
III & Tuba
Timp.
Xyl.
Cym.
Gong
Tamb.
S.D.
Harp
marcatiss.
Con slancio (l'istesso tempo)
Vln. I
Vln. II
Vla.
'Cello
Bass
unis.
soist.

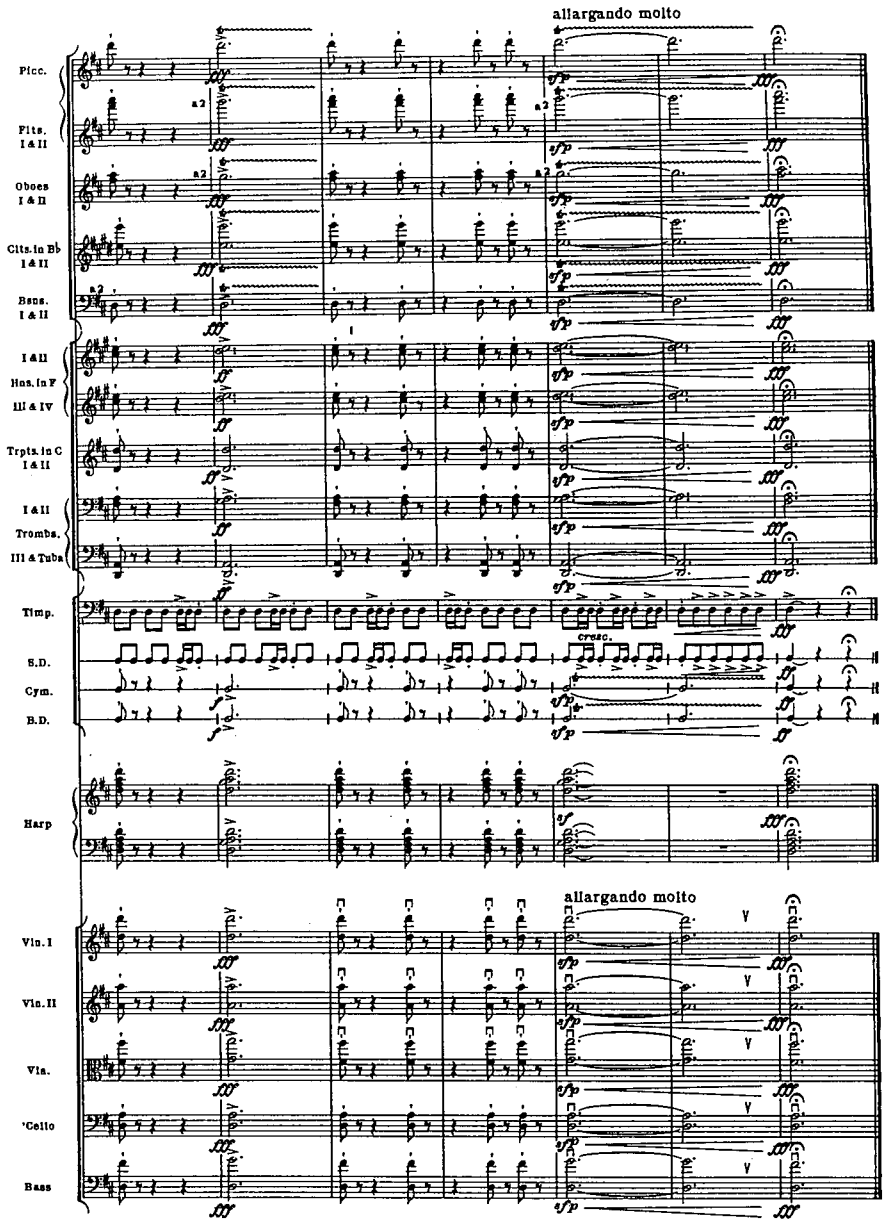

Picc.
Flts. I & II
Oboes I & II
Clts. in B♭ I & II
Bsns. I & II
I & II
Hns. in F
III & IV
Trpts. in C I & II
I & II
Trombs.
III & Tuba
B.D.
Harp
Vln. I
Vln. II
Vla.
'Cello
Bass


Picc.
Flts. I & II
Oboes I & II
Clts. in Bb I & II
Bsns. I & II
I & II
Hns. in F
III & IV
Trpts. in C I & II
I & II
Trombs.
III & Tuba
Cym.
B.D.
Harp
Vln. I
Vln. II
Vla.
'Cello
Bass
più f
mf


Picc.
Flts. I & II
Oboes I & II
Clts. in B♭ I & II
Bsns. I & II
I & II
Hns. in F
III & IV
Trpts. in C I & II
I & II
Trombs.
III & Tuba
Cym.
Gong
B.D.
Harp
Vln. I
Vln. II
Vls.
'Cello
Bass
ff sempre sost.
più f
p


Picc.
Flts. I & II
Oboes I & II
Clts. in B♭ I & II
Bsns. I & II
I & II
Hns. in F
III & IV
Trpts. in C I & II
I & II
Trombs.
III & Tuba
Gong
poco a poco cresc.
Harp
ff
Vln. I
Vln. II
Vla.
'Cello
Bass


Animato
Picc.
Flts. I & II
Oboes I & II
Clts. in B♭ I & II
Bsns. I & II
I & II
Hns. in F
III & IV
Trpts. in C I & II
I & II
Trombs.
III & Tuba
Timp.
Hard sticks
S.D.
Cym.
Gong
B.D.
Harp
Animato
Vln. I
Vln. II
Vla.
'Cello
Bass

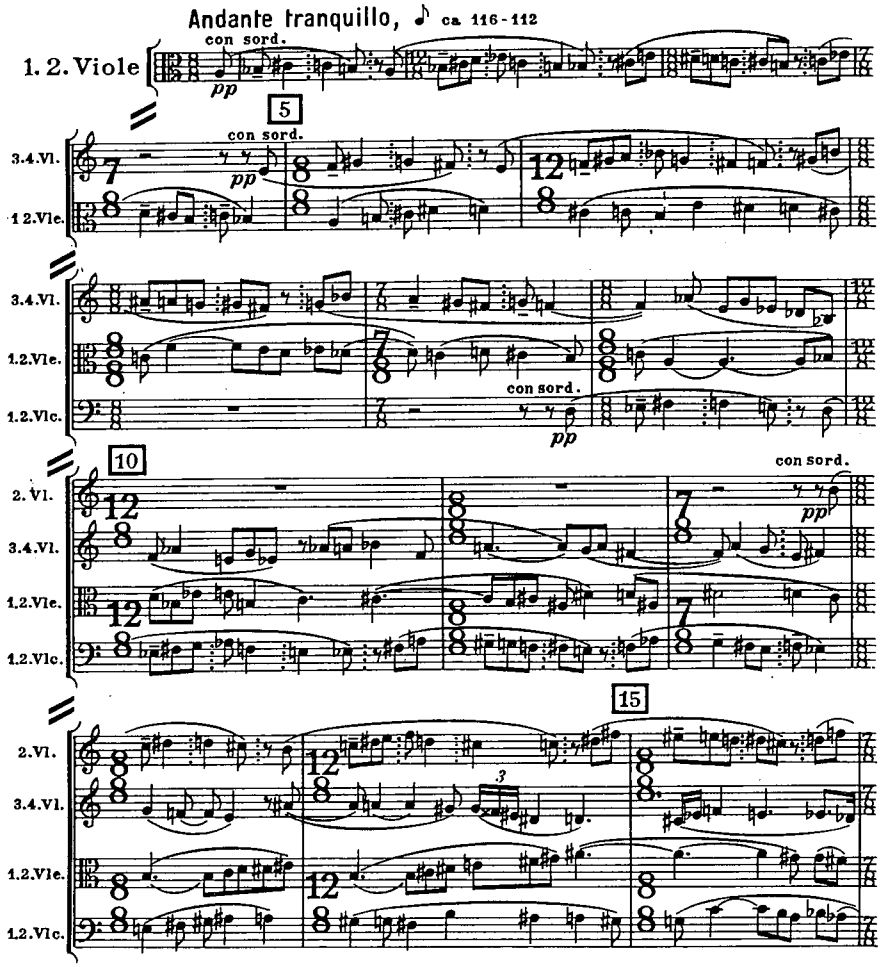

allargando molto
Picc.
Flts. I & II
Oboes I & II
Clts. in B♭ I & II
Bsns. I & II
I & II
Hns. in F
III & IV
Trpts. in C I & II
I & II
Trombs.
III & Tuba
Timp.
cresc.
S.D.
Cym.
B.D.
Harp
allargando molto
Vln. I
Vln. II
Vla.
'Cello
Bass

Britten: The Young Person' s Quide to the Orchestra (Variations and Fugue on a Theme of Purcell)

ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

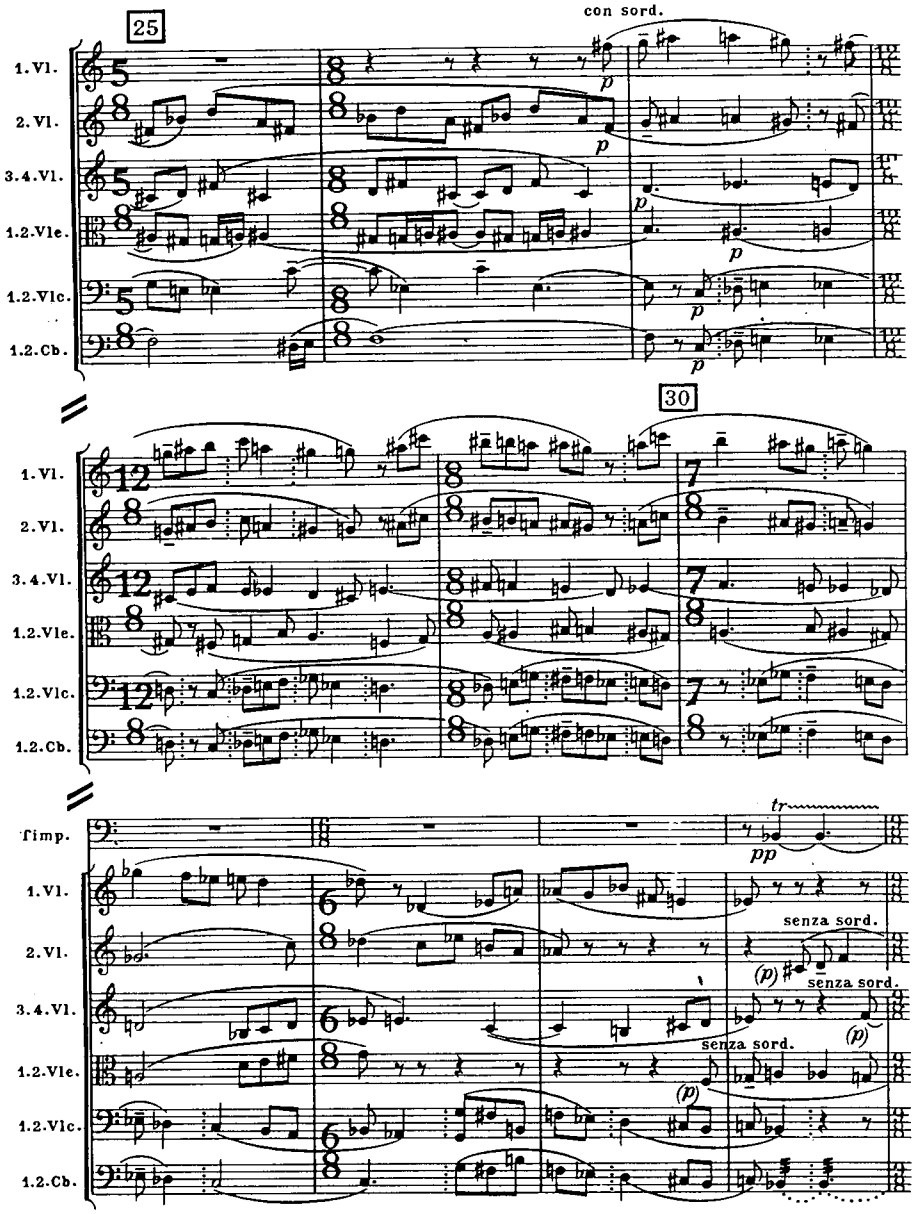
Η φούγκα έχει πραγματικό χαρακτήρα με διαδοχικές εισόδους των οργάνων κατά $4^{η}$ από το ψηλότερο προς το χαμηλότερο. Οι μελωδίες που συνοδεύουν το θέμα είναι σταθερά αντιθέματα, τα οποία και αυτά ακολουθούν μία σταθερή ιεράρχηση στις εισόδους τους και μετά την ολοκλήρωση της εισόδου κάθε οικογένειας οργάνων παρεμβάλλονται επεισόδια. Η έκθεση του θέματος στα κρουστά (τμήμα Μ) γίνεται ρυθμικά, στη συνέχεια στο μέρος με την ένδειξη *Con slancio* το θέμα της φούγκας υφίσταται μία πολυρρυθμική μεταβολή με ένταξη σε μέτρο 3/4, παίζεται στα ξύλινα και έγχορδα, ενώ ταυτόχρονα στα χάλκινα εμφανίζεται διαφοροποιημένο και αυτό ρυθμικά το αρχικό θέμα των παραλλαγών.

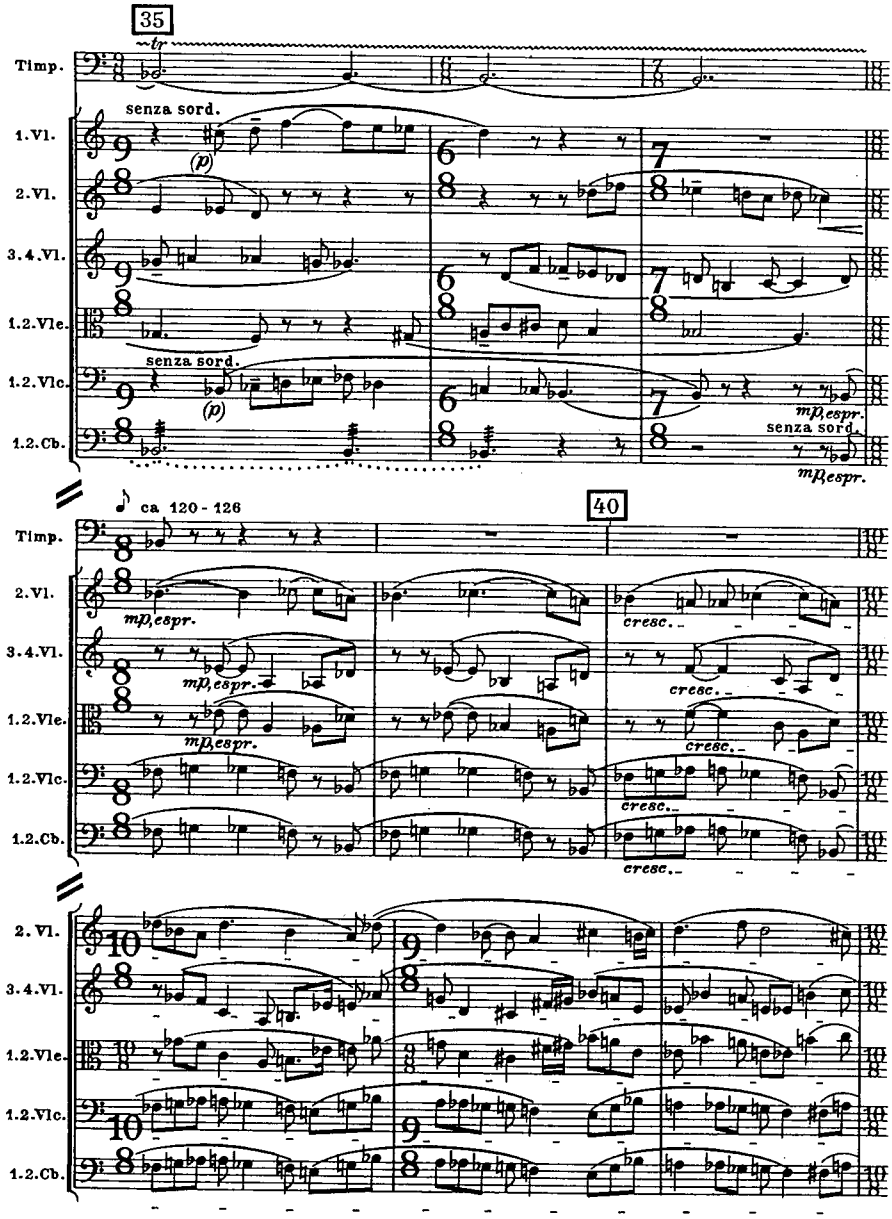
Bartók: Μουσική για έγχορδα κρουστά και τσελέστα
Αρχική κίνηση

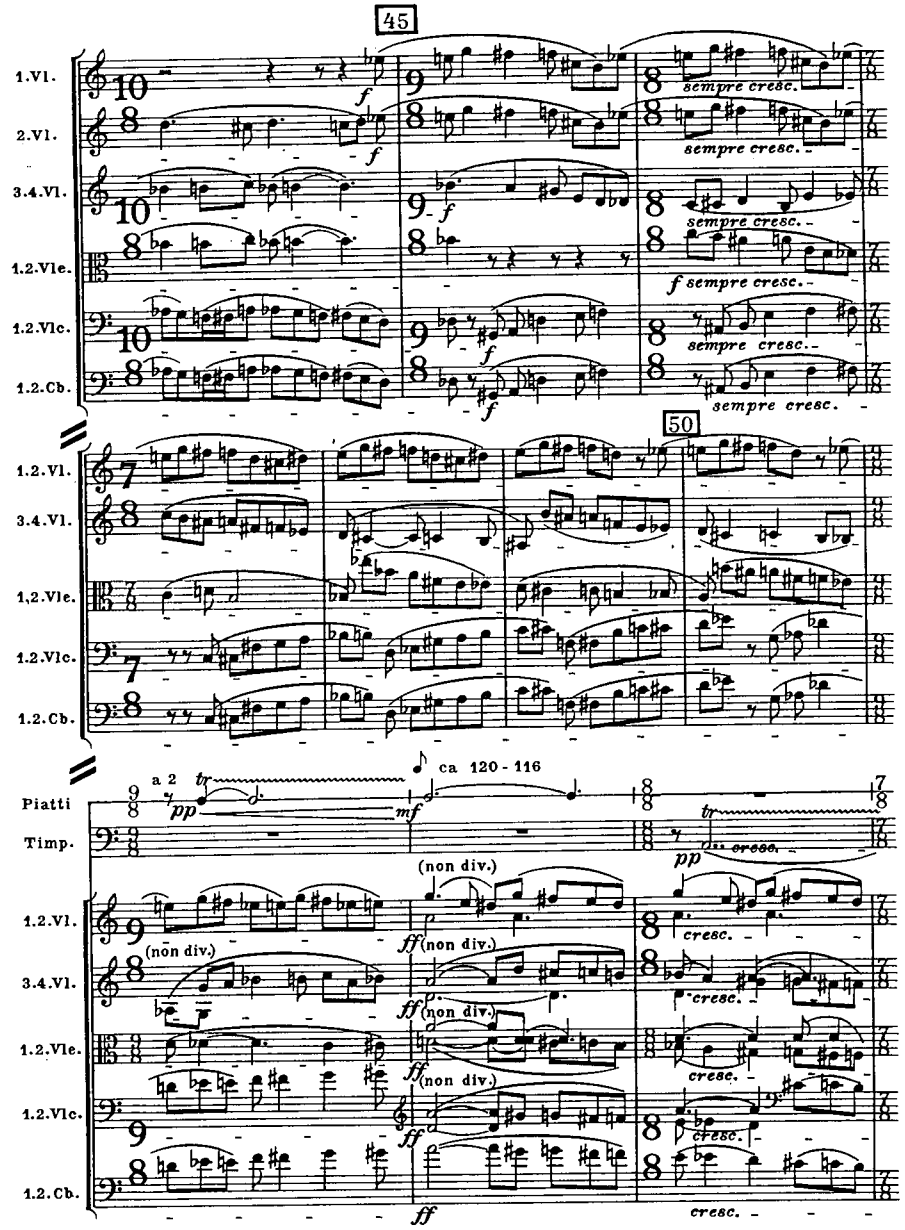


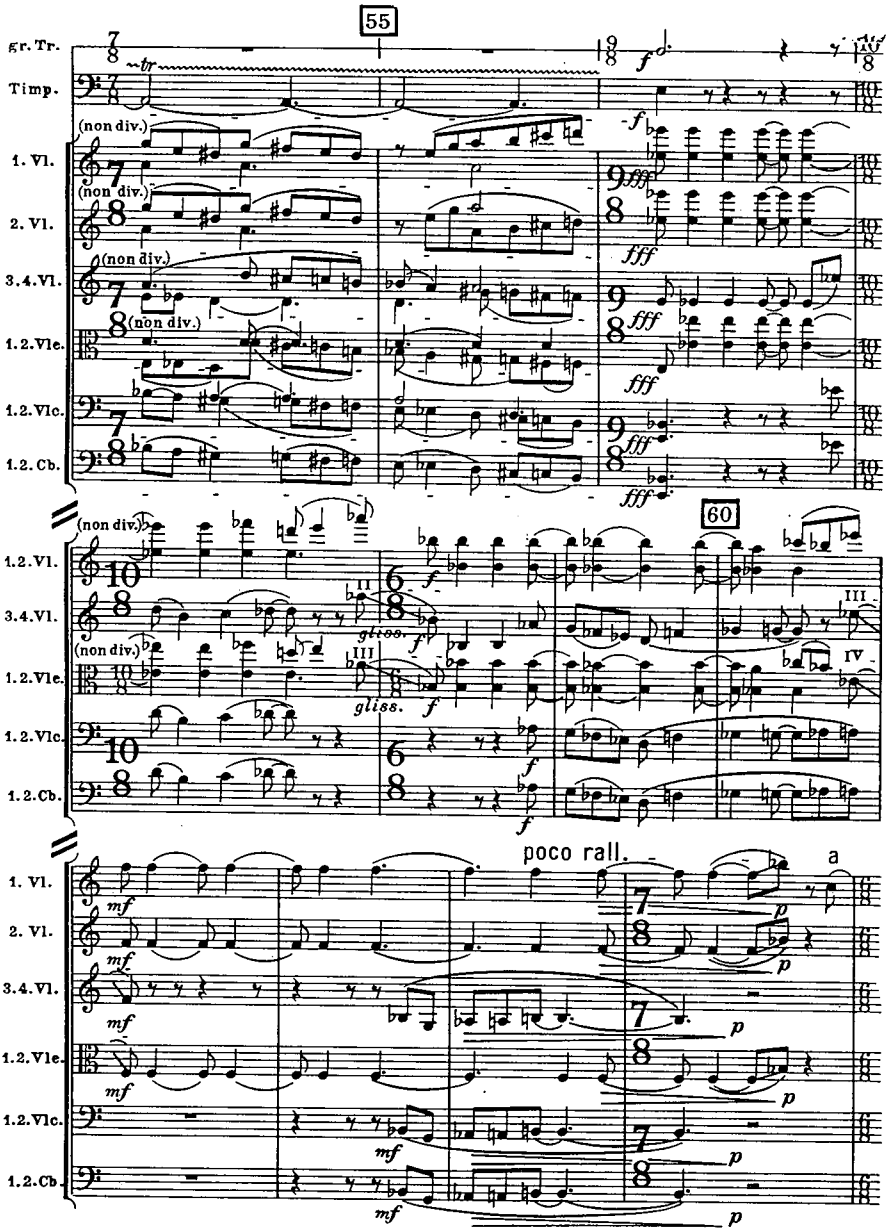
2. Vl.
3.4.Vl.
1.2.Vle.
1.2.Vlc.
1.2.Cb.
con sord.
pp

20


25
con sord.
1.Vl.
2.Vl.
3.4.Vl.
1.2.Vle.
1.2.Vlc.
1.2.Cb.
30
Timp.
tr
senza sord.


35
Timp.
tr
senza sord.
1.Vl.
(p)
2.Vl.
3.4.Vl.
1.2.Vle.
senza sord.
1.2.Vlc.
(p)
1.2.Cb.
mp,espr.
senza sord.
mp,espr.
ca 120 - 126
40
Timp.
2.Vl.
mp,espr.
cresc.
3.4.Vl.
mp,espr.
cresc.
1.2.Vle.
mp,espr.
cresc.
1.2.Vlc.
cresc.
1.2.Cb.
cresc.
2.Vl.
3.4.Vl.
1.2.Vle.
1.2.Vlc.
1.2.Cb.


45
1.Vl.
2.Vl.
3.4.Vl.
1.2.Vle.
1.2.Vlc.
1.2.Cb.
f
sempre cresc.
f sempre cresc.
50
a 2
pp
mf
ca 120 - 116
Piatti
Timp.
(non div.)
ff
cresc.


55
gr. Tr.
Timp.
1. Vl.
2. Vl.
3.4.Vl.
1.2.Vle.
1.2.Vlc.
1.2.Cb.
(non div.)
60
gliss.
poco rall.
a

65

tempo ♪ ca 116 - 112

1. Vl.
2. Vl.
3.4.Vl.
1.2.Vle.
1.2.Vlc.
1.2.Cb.

con sord.

(p)

70

3.4.Vl.
1.2.Vle.
1.2.Vlc.

con sord.

(p)

II

con sord.

(p)

2. Vl.
3. Vl.
4. Vl.
1. Vle.
2. Vle.
1.2.Vlc.

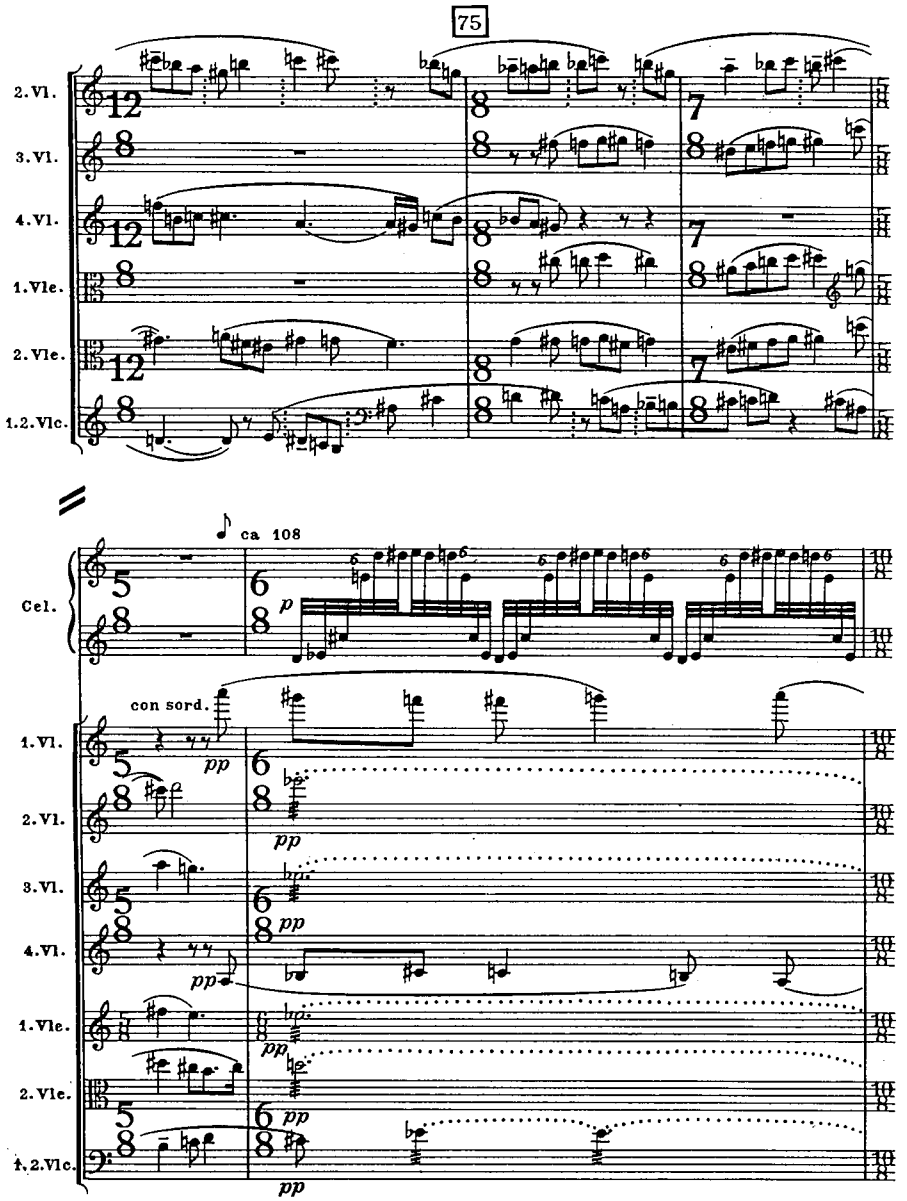
con sord.

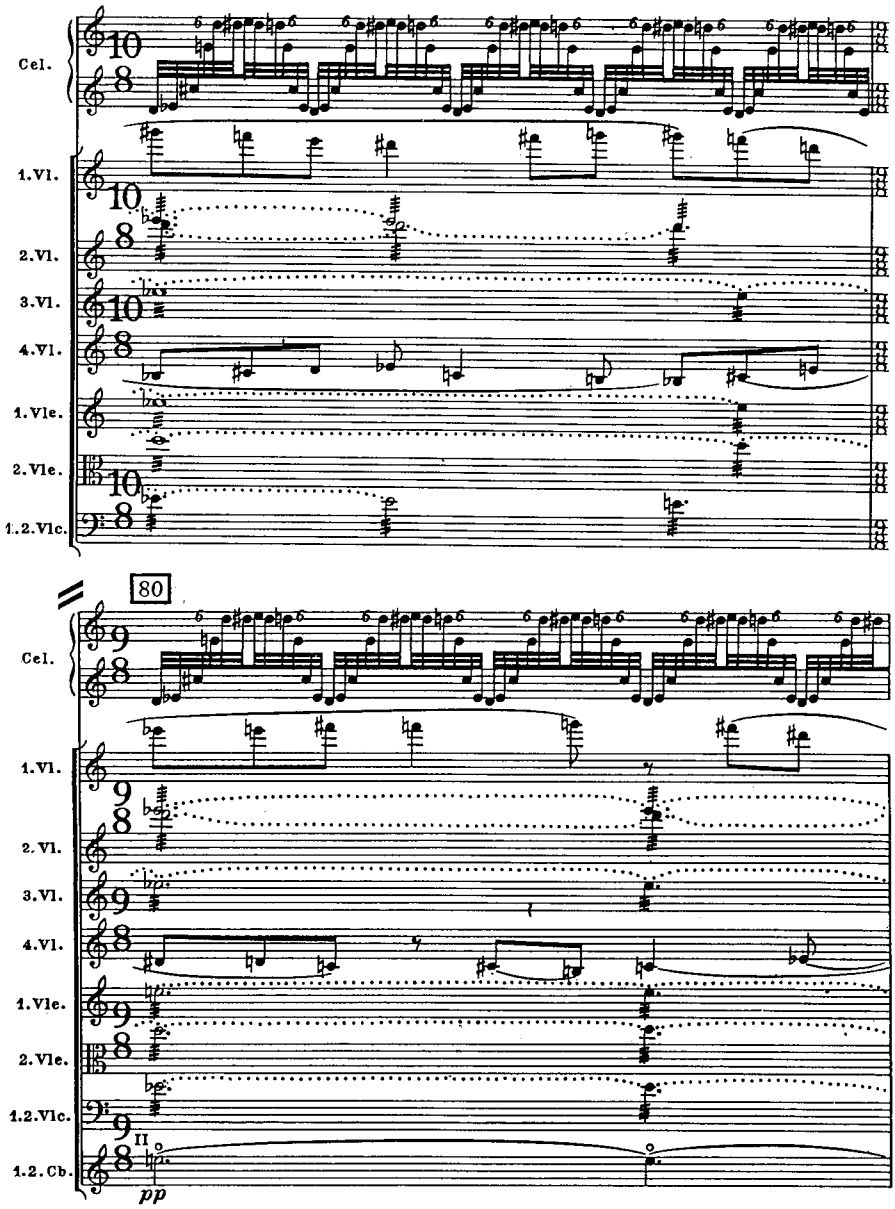
più p

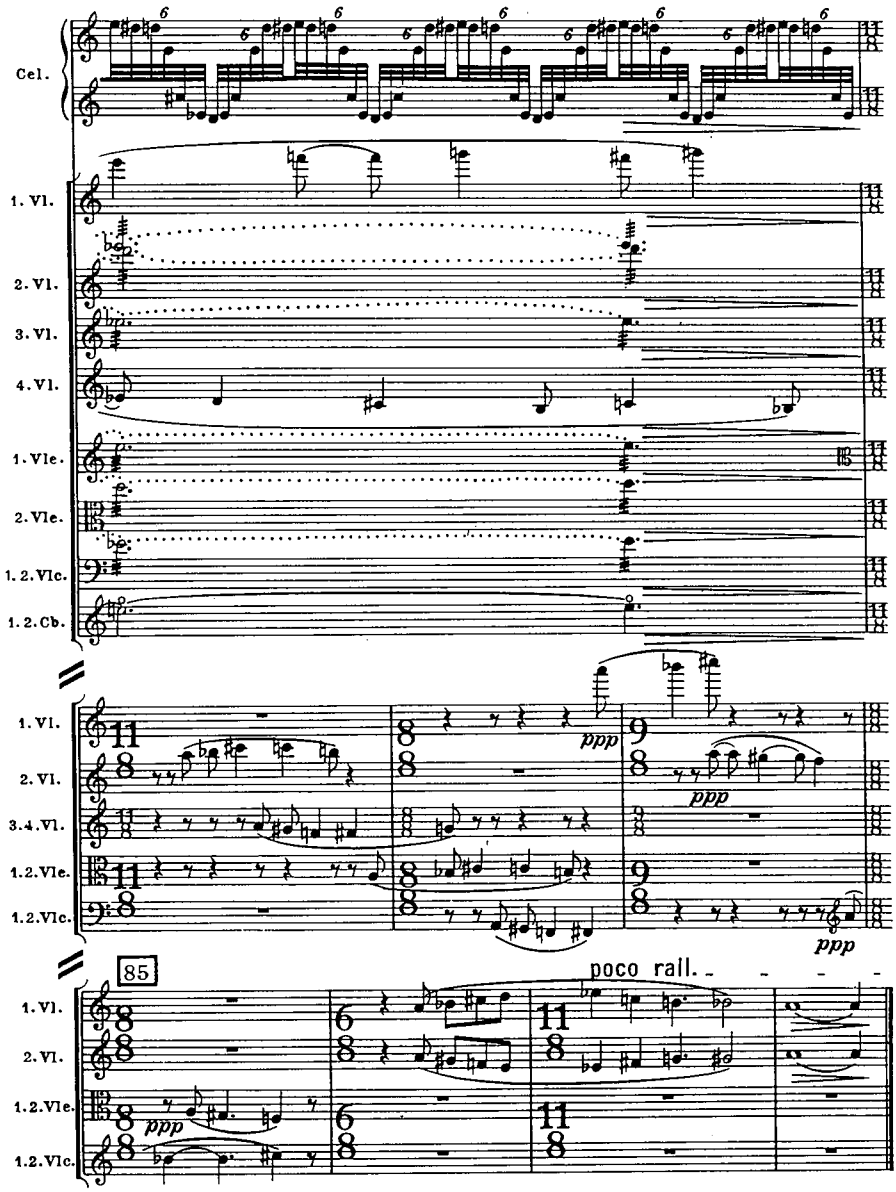
più p

più p

più p


75
2.Vl.
3.Vl.
4.Vl.
1.Vle.
2.Vle.
1.2.Vlc.
ca 108
Cel.
p
con sord.
1.Vl.
2.Vl.
3.Vl.
4.Vl.
1.Vle.
2.Vle.
1.2.Vlc.
pp


Cel.
1.Vl.
2.Vl.
3.Vl.
4.Vl.
1.Vle.
2.Vle.
1.2.Vlc.
80
Cel.
1.Vl.
2.Vl.
3.Vl.
4.Vl.
1.Vle.
2.Vle.
1.2.Vlc.
1.2.Cb.
pp


Cel.
1. Vl.
2. Vl.
3. Vl.
4. Vl.
1. Vle.
2. Vle.
1. 2. Vlc.
1. 2. Cb.
ppp
1. Vl.
2. Vl.
3. 4. Vl.
1. 2. Vle.
1. 2. Vlc.
85
poco rall.
ppp
1. Vl.
2. Vl.
1. 2. Vle.
1. 2. Vlc.

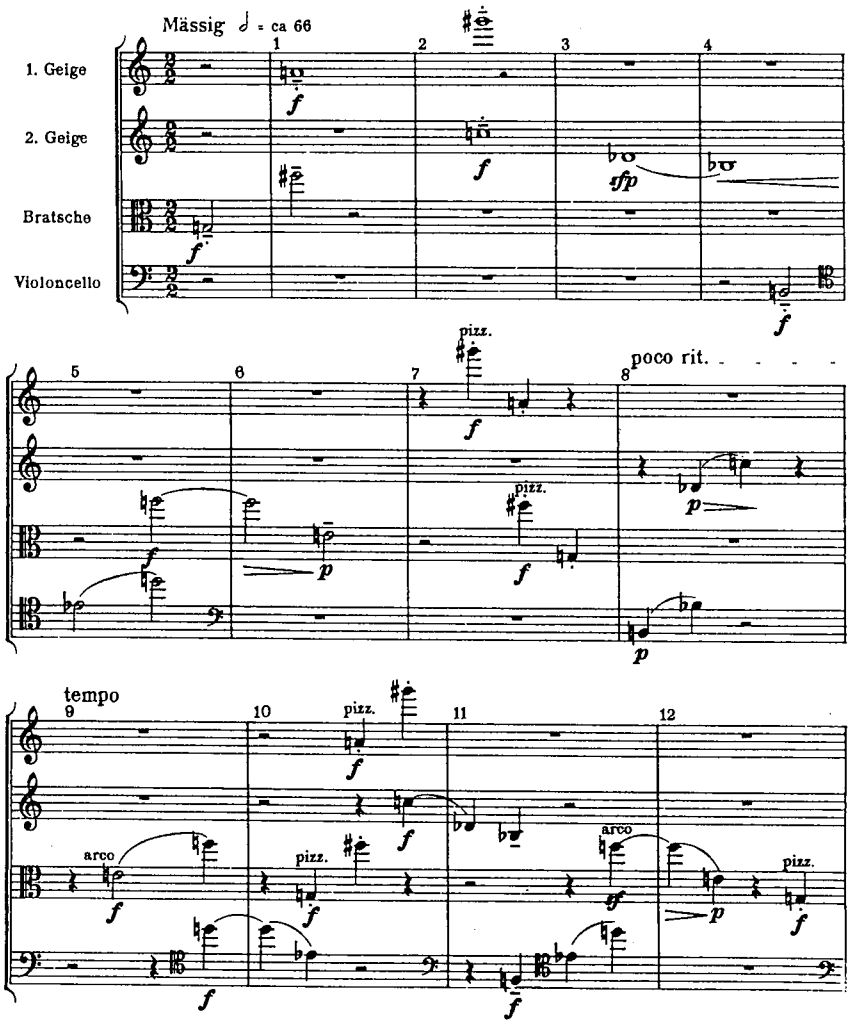
Bartók: Μουσική για έγχορδα κρουστά και τσελέστα
Αρχική κίνηση

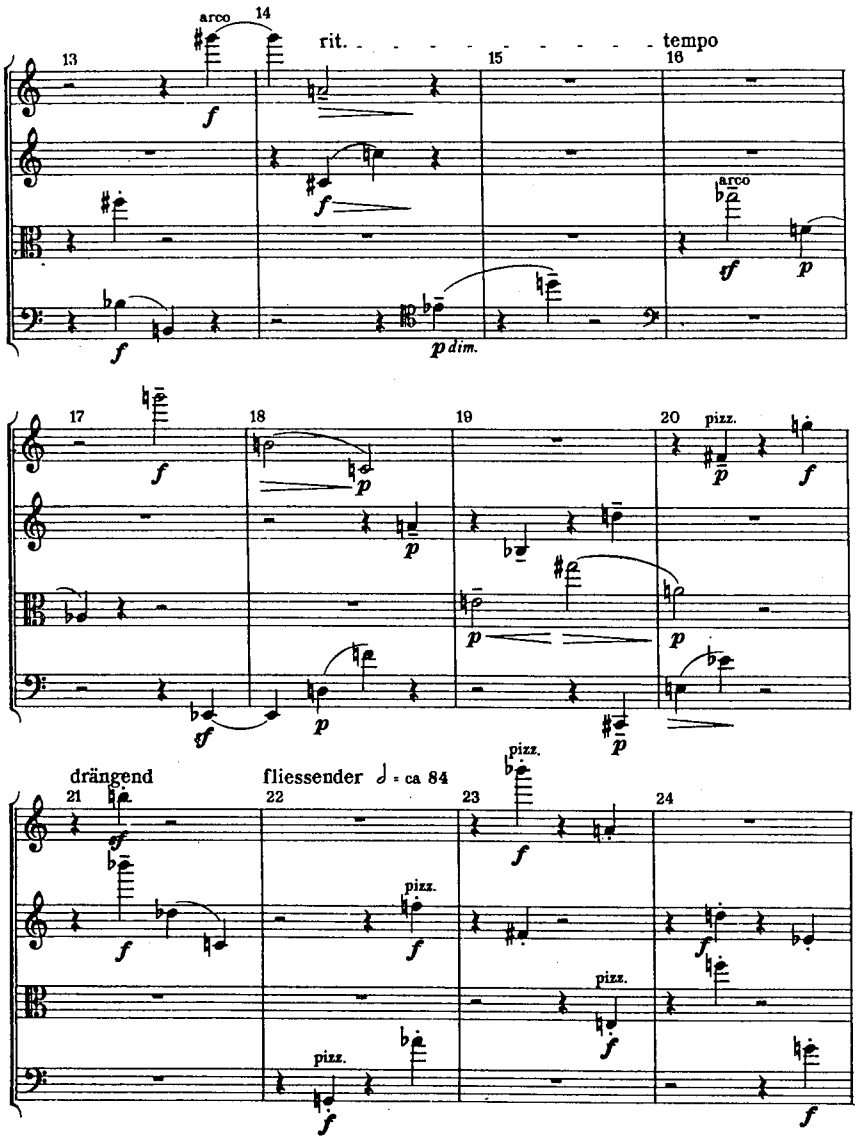
ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

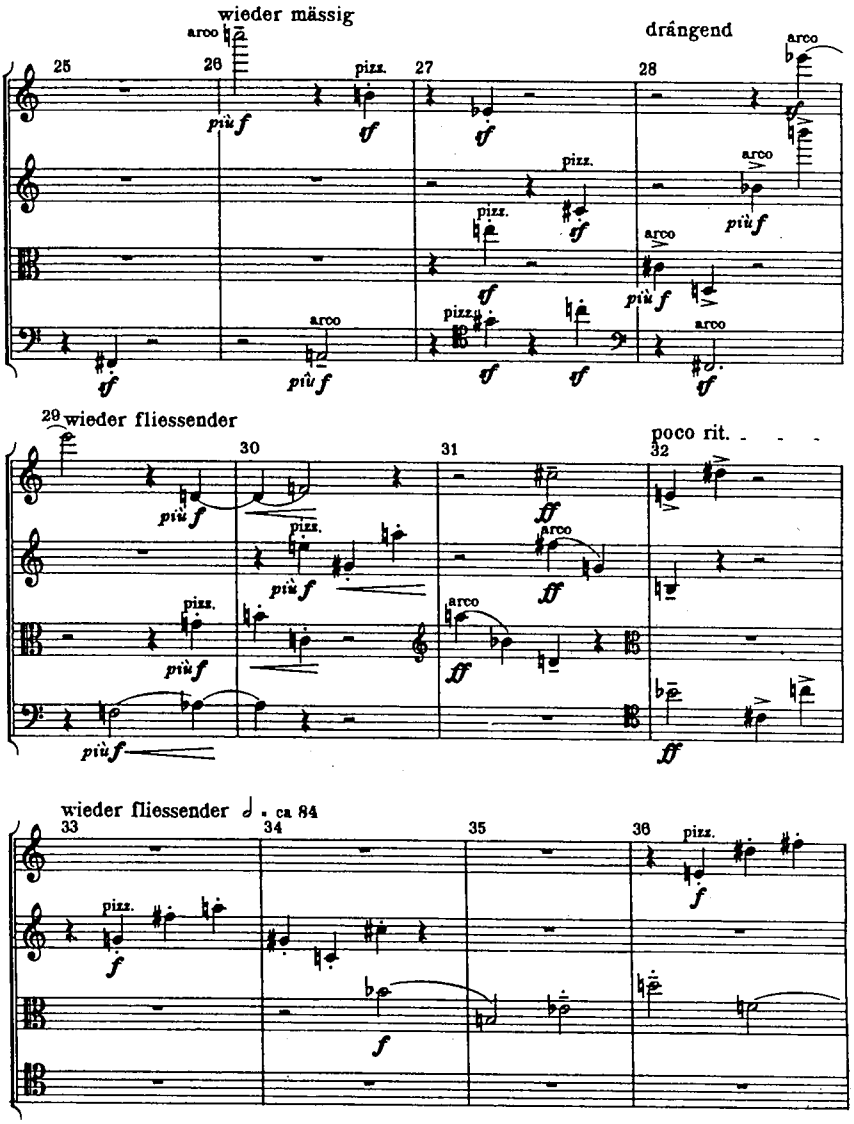
Η φούγκα αυτή θεωρείται ένας μακρόκοσμος του τριτόνου, διάστημα που χαρακτηρίζει γενικότερα το έργο του **Bartók**. Μετά την αρχική έκθεση που γίνεται σε διάφορες μεταφορές με τη διαδοχή A, E (τυπική απάντηση), D, H, G, ακολουθεί στο μέτρο 26 ένα stretto με εισόδους από Fis και C (χαρακτηριστική σχέση τριτόνου), στο μέτρο 37 μία είσοδος από B, στο μέτρο 44 ένα ψεύτικο stretto με έντονες θεματικές διαφοροποιήσεις, στο μέτρο 68 ένα stretto σε αναστροφή, που θα οδηγήσει τελικά στο μέτρο 77 σε συνύπαρξη του θέματος σε κανονική μορφή και αναστροφή πάνω σε μία αρπισματική συνοδευτική φιγούρα της τσελέστα.

Χαρακτηριστικά ακόμα στοιχεία της κίνησης είναι η έντονη πολυρρυθμία και πολυμετρία.

Webern: Streichquartett op. 28
Αρχική κίνηση




arco
14
rit.
tempo
13
15
16
arco
f
p dim.
tf
p
17
18
19
20
pizz.
drängend
fliessender ♩ = ca 84
21
22
23
24
pizz.


wieder mässig
drängend
arco
pizz.
più f
wieder fliessender
poco rit.
wieder fliessender ca 84

37 38 39 40
arco
pizz.

41 42 43 44
arco
pizz.

molto rit.
45 46 47 48
Dämpfer auf
pizz.
arco
più f

sehr mässig ♩ = ca 56

49 50 51 52

mit Dämpfer

arco

Dämpfer auf

mit Dämpfer

Dämpfer auf

arco

Dämpfer auf

poco rit. - - - - - - - tempo

53 54 55 56

mit Dämpfer

mit Dämpfer

57 58 59 60

poco rit. - - - - - - - tempo

61 62 63 poco rit. 64

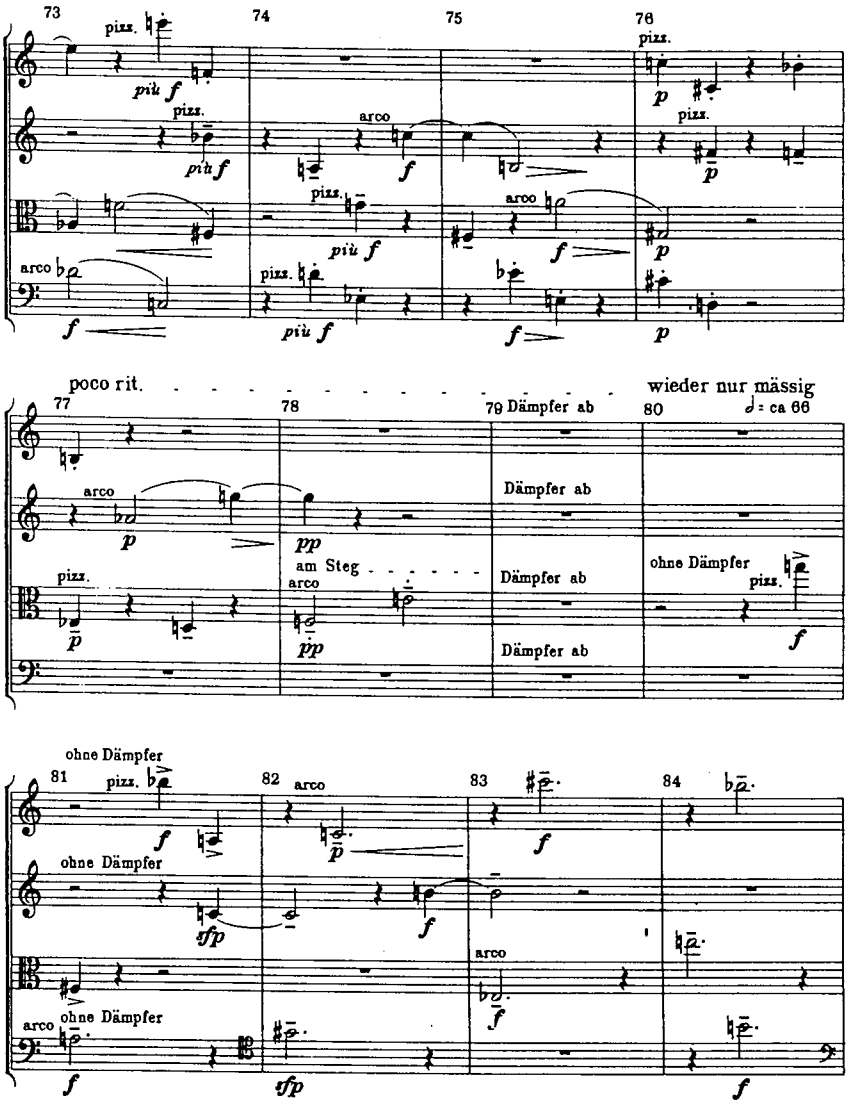
65 molto wieder sehr mässig ♩= ca 56 66 pizz. 67 arco 68 pizz.

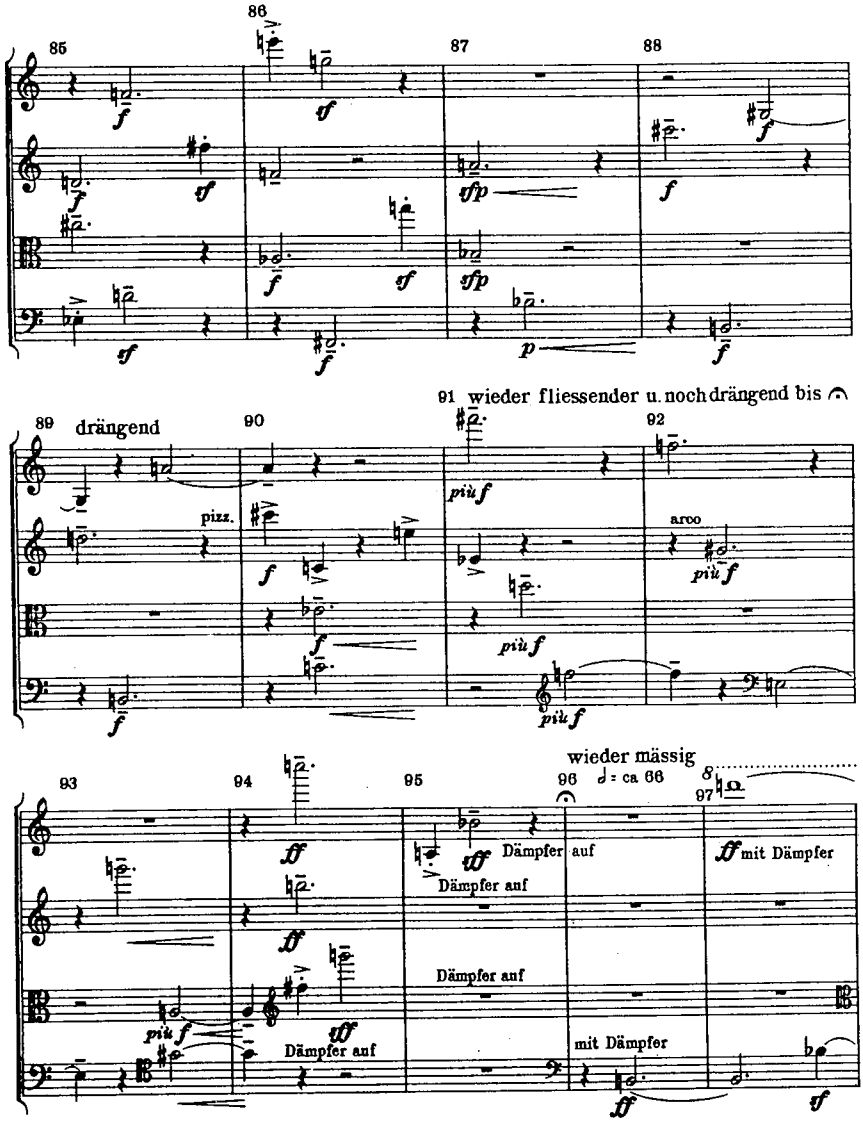
pizz. arco

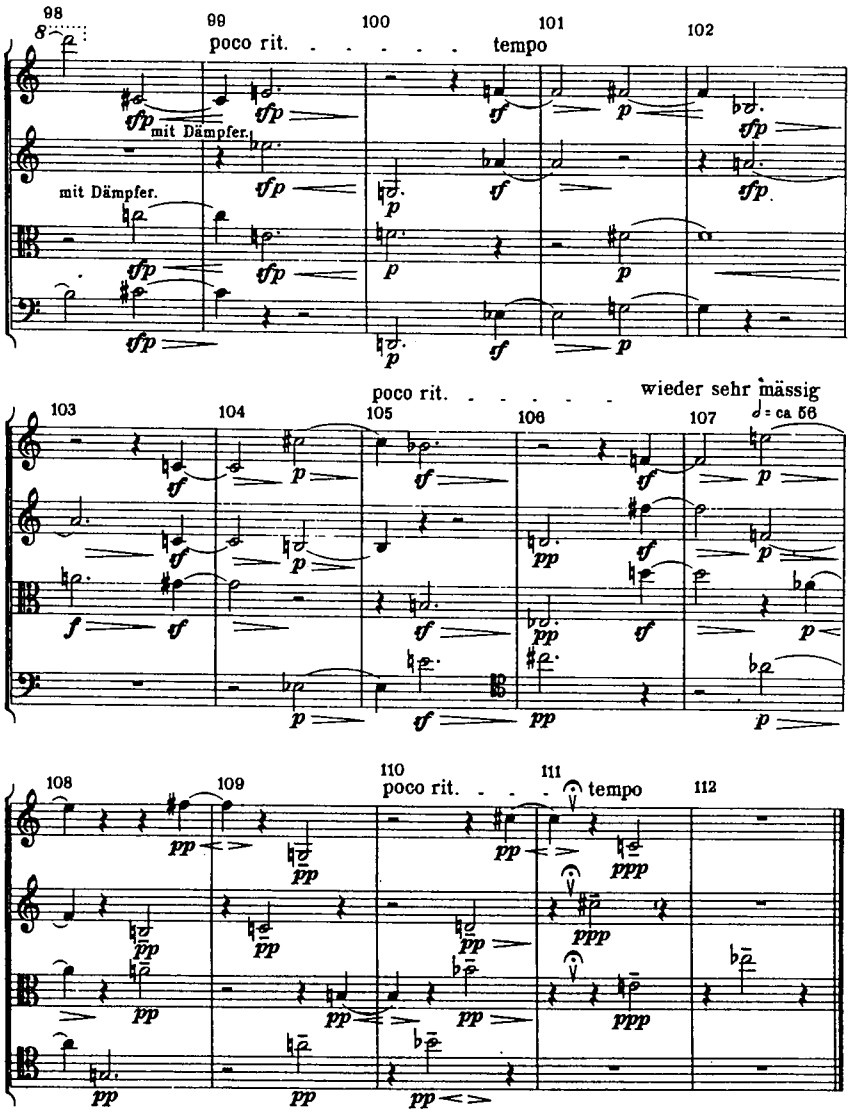
poco rit. tempo

69 arco 70 71 pizz. 72 arco

pizz.


73
74
75
76
pizz.
più f
arco
p
poco rit.
wieder nur mässig
77
78
79 Dämpfer ab
80
♩= ca 66
pp
am Steg
ohne Dämpfer
81
82
83
84
sfp


85
86
87
88
89
drängend
90
91
wieder fliessender u. noch drängend bis
92
pizz.
arco
93
94
95
96
97
wieder mässig
♩ = ca 66
Dämpfer auf
mit Dämpfer
Dämpfer auf
Dämpfer auf
Dämpfer auf
mit Dämpfer


98
99
100
101
102
poco rit.
tempo
mit Dämpfer.
mit Dämpfer.
103
104
105
106
107
poco rit.
wieder sehr mässig
♩= ca 56
108
109
110
111
112
poco rit.
tempo

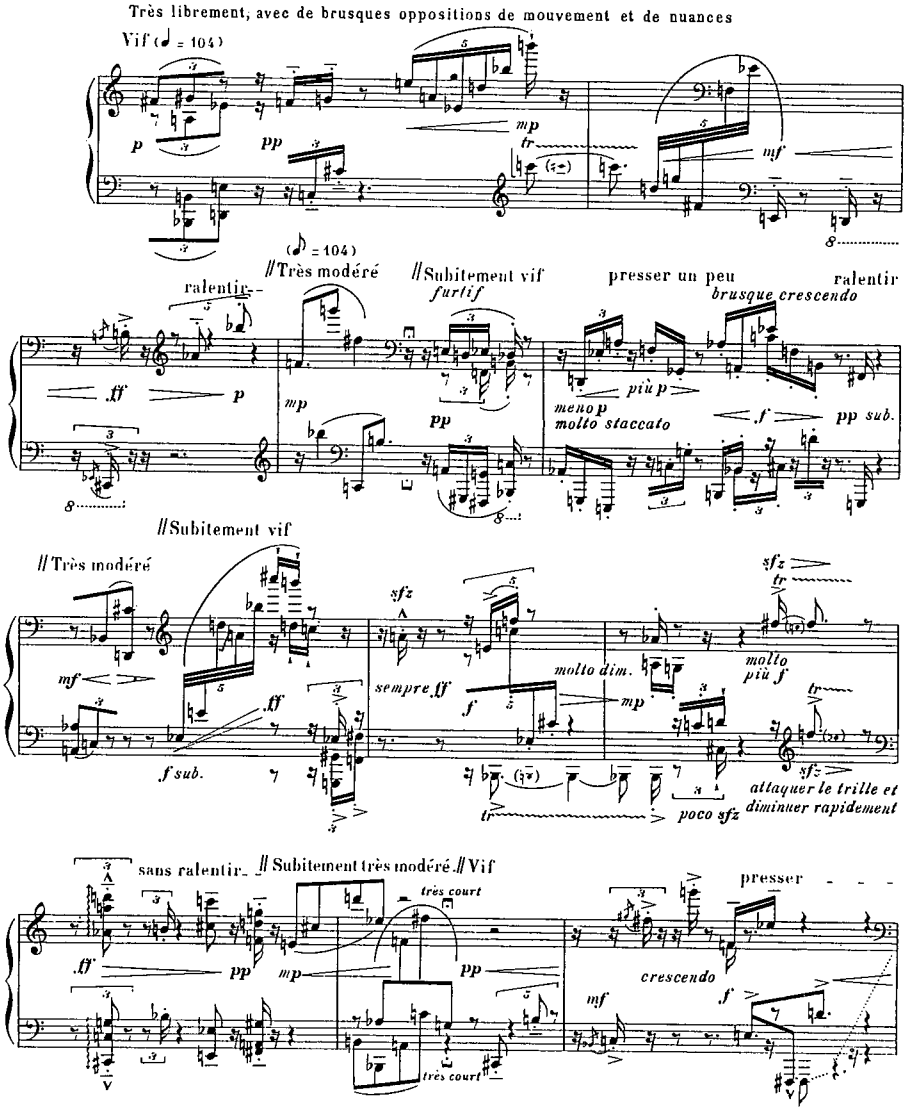
Webern: Streichquartett op. 28
Αρχική κίνηση

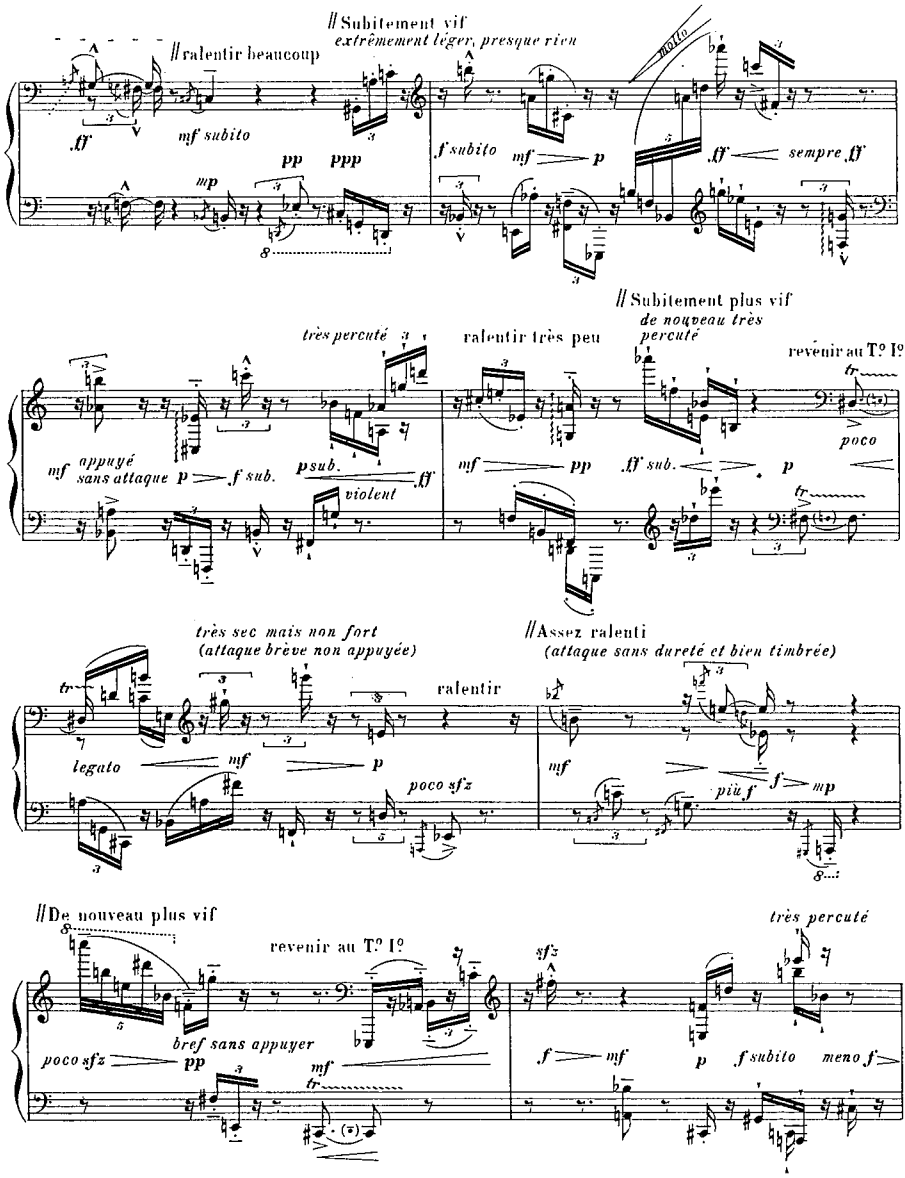
ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Το κουαρτέτο αναπτύσσει μία σειραϊκή πολυφωνία βασισμένη στην δωδεκαφθογγική σειρά: B A C H - Dis E Cis D - Ges F Aes G. Η δωδεκαφθογγική αυτή σειρά κατά την προσφιλή τακτική του **Webern** ανήκει στις ατονικές σειρές με υποδομικότητα, σειρές δηλαδή με πλήρως ατονικό χαρακτήρα, που συντίθενται από την επεξεργασία μικρότερων τμημάτων. Η συγκεκριμένη σειρά έχει ως αρχικό μοντέλο της τους τέσσερις πρώτους φθόγγους B A C H, που προέρχονται από το όνομα του **Bach**, το επόμενο τμήμα της, δηλαδή οι επόμενοι τέσσερις φθόγγοι αποτελούν μία αναστροφή του αρχικού σε μεταφορά και οι τελευταίοι τέσσερις μία ανάδρομη μορφή της αρχικής σε μεταφορά.

Η αφηρημένη σειραϊκή πολυφωνία του **Webern** στην αρχική κίνηση έχει μία αρκετά πεπερασμένη φόρμα με έντονη και ευδιάκριτη τμηματοποίηση σε επτά μέρη: μέτρα 1-15, 16-32, 33-50, 51-65, 66-78, 80-95 και 96-112.

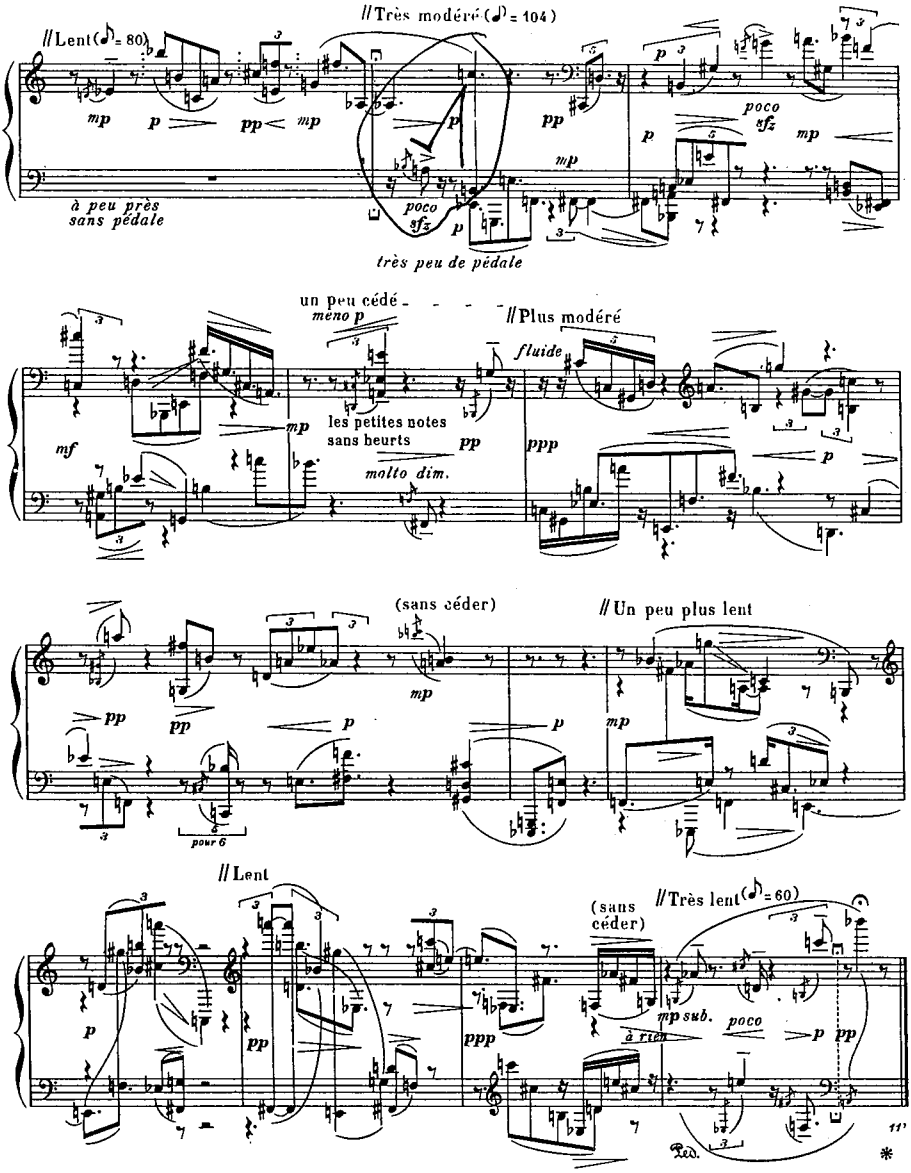
Boulez: Σονάτα αρ. 3
Τελευταία κίνηση
(Τμήμα με πολυφωνική επεξεργασία)




// Subitement vif
extrêmement léger, presque rien
// ralentir beaucoup
molto
.ff
mf subito
pp
ppp
mp
f subito
mf
p
.ff
sempre .ff
// Subitement plus vif
de nouveau très percuté
très percuté
ralentir très peu
revenir au T.º I.º
mf
appuyé sans attaque
p
f sub.
psub.
.ff
violent
mf
pp
.ff sub.
p
poco
très sec mais non fort
(attaque brève non appuyée)
ralentir
// Assez ralenti
(attaque sans dureté et bien timbrée)
legato
mf
p
poco sfz
mf
più f
f
mp
// De nouveau plus vif
revenir au T.º I.º
très percuté
bref sans appuyer
poco sfz
pp
mf
sfz
f
mf
p
f subito
meno f

(Coda βασισμένη στους φθόγγους που προκύπτουν από το όνομα του **Bach**)

CODA
Φθόγγοι BACH

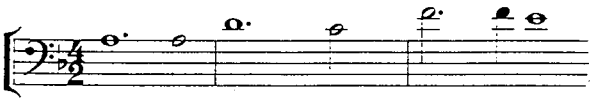


ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΝΑΤΟ

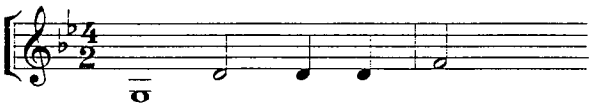
ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ΘΕΜΑΤΑ ΦΩΝΗΤΙΚΗΣ ΦΟΥΓΚΑΣ

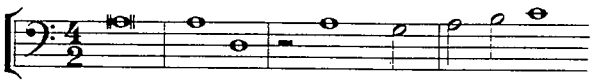
Θέμα του Marenzio, CF στον μπάσο, απάντηση στην 5η



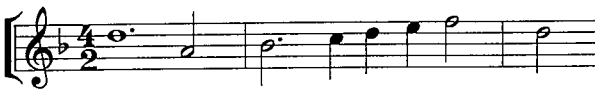
Θέμα του Tallis, CF στην άλτο, απάντηση σε ταυτοφωνία ή 8η



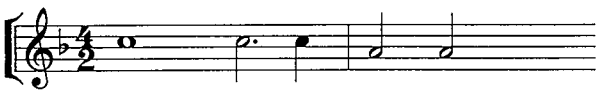
Θέμα του Lassus, CF στον μπάσο, απάντηση σε ταυτοφωνία ή 8η



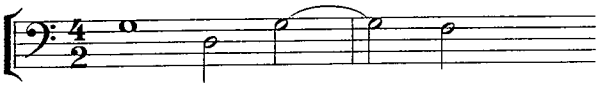
Θέμα του Hassler, CF στη σοπράνο, απάντηση στην 5η



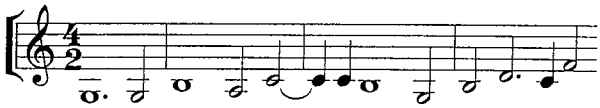
Θέμα του Victoria, CF στη σοπράνο, απάντηση στη 5η



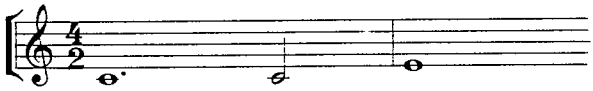
Θέμα του Soriano, CF στον μπάσο, απάντηση σε ταυτοφωνία ή 8η



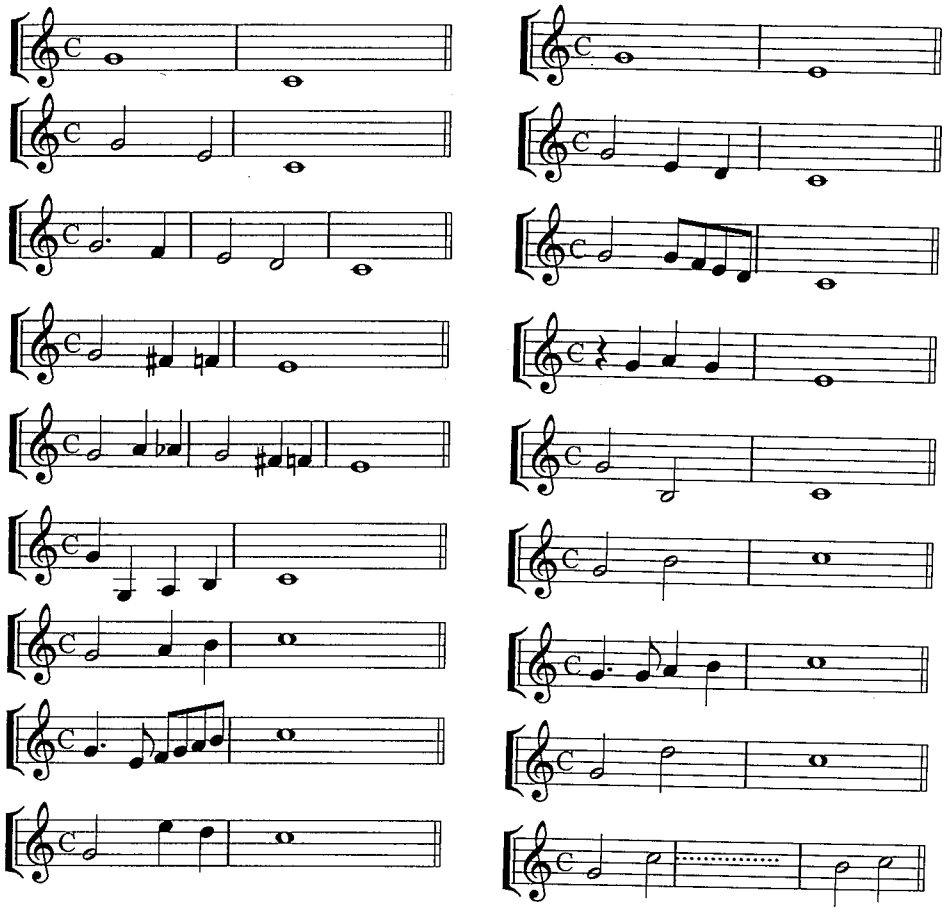
Θέμα του Tallis, CF στην άλτο, απάντηση στην 6η

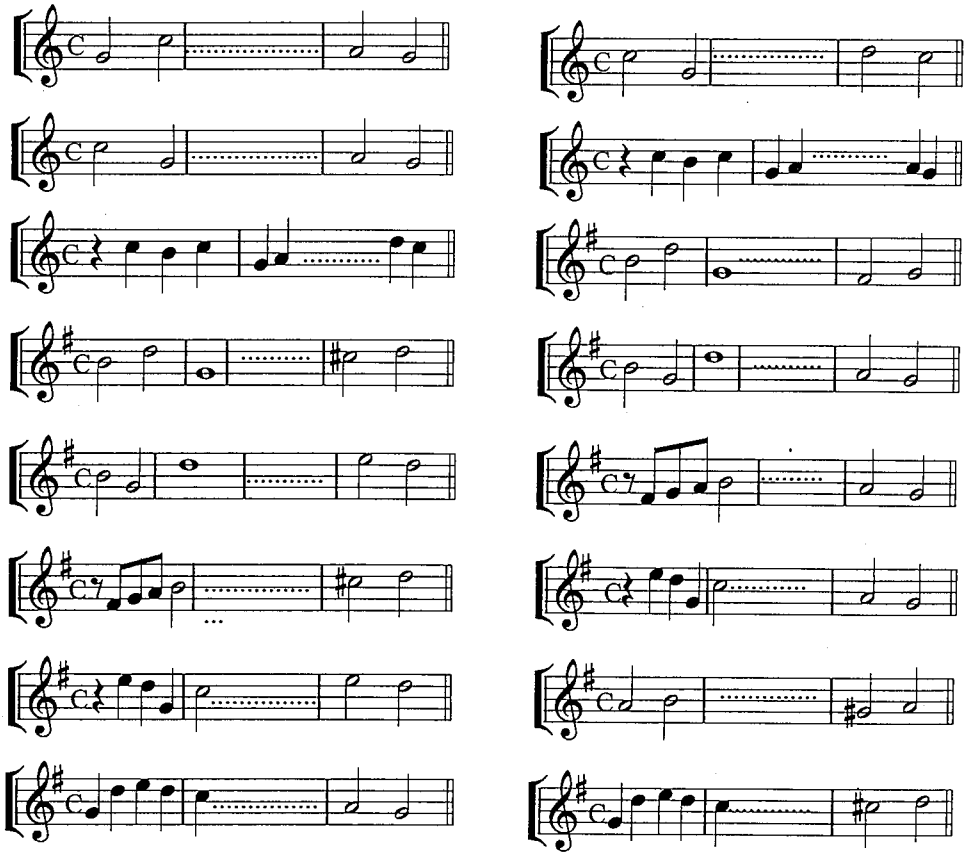


Θέμα του Tallis, CF στον τενόρο, απάντηση στην 6η

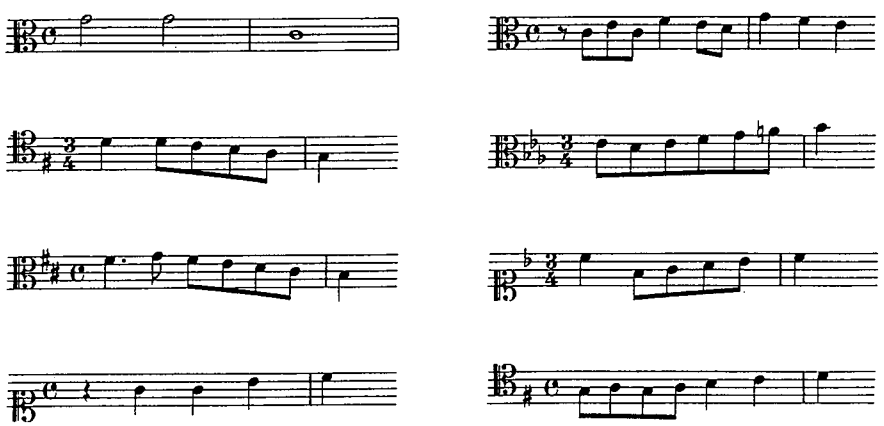


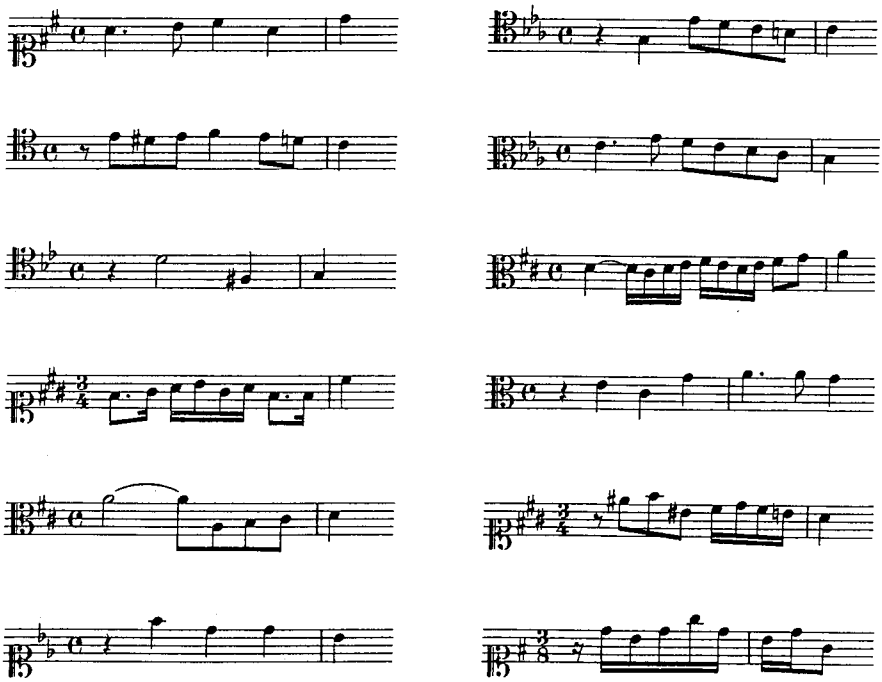
ΒΑΣΙΚΑ ΜΟΝΤΕΛΑ ΘΕΜΑΤΩΝ ΓΙΑ ΑΠΑΝΤΗΣΗ





ΒΑΣΙΚΑ ΜΟΝΤΕΛΑ ΘΕΜΑΤΩΝ ΓΙΑ ΑΠΑΝΤΗΣΗ (Dupré)

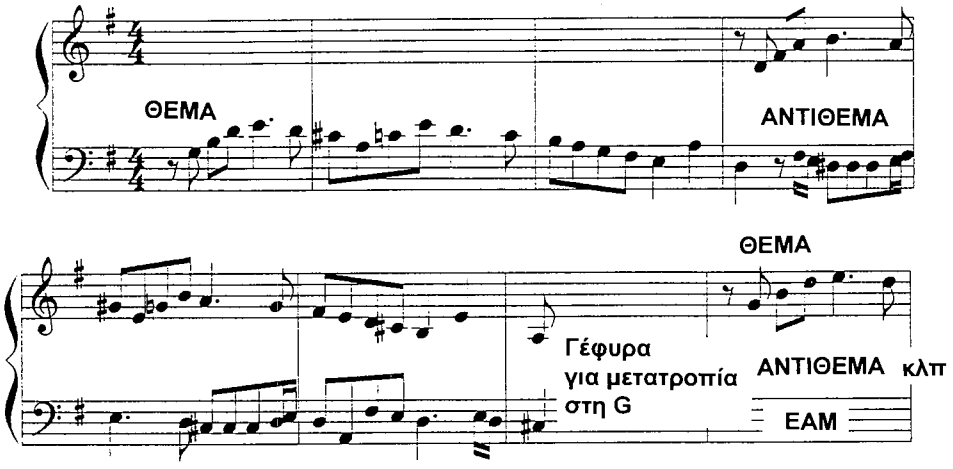




ΒΑΣΙΚΑ ΜΟΝΤΕΛΑ ΦΟΡΜΩΝ ΦΟΥΓΚΑΣ

Βασικό πλάνο τρίφωνης φούγκας σε θέμα του Cherubini

ΑΡΧΙΚΗ ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ



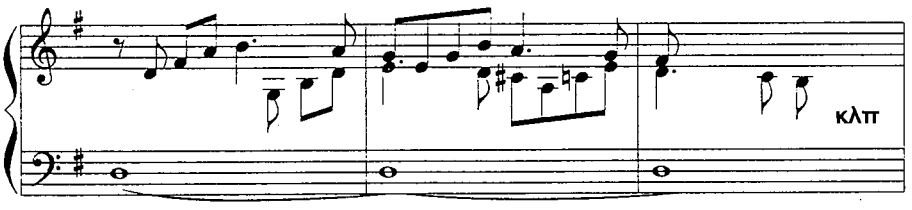
ΕΞΑΙΡΕΤΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ
ΑΝΤΙΘΕΜΑ
ΕΑΜ
ΑΠΑΝΤΗΣΗ

ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ
1-3 μέτρα
με μοτίβα
του αντιθέματος
και μετατροπία
στη C

ΜΕΣΗ ΕΚΘΕΣΗ
ΘΕΜΑ στη C
ΑΝΤΙΘΕΜΑ
ΕΑΜ

ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ
2-3 μέτρα
με μετατροπία
στη D

STRETTO



ΓΕΦΥΡΑ
με μετατροπία
στη G

STRETTO
μεταξύ τενόρου
και μπάσου
στη G και C,
η σοπράνο ΕΑΜ

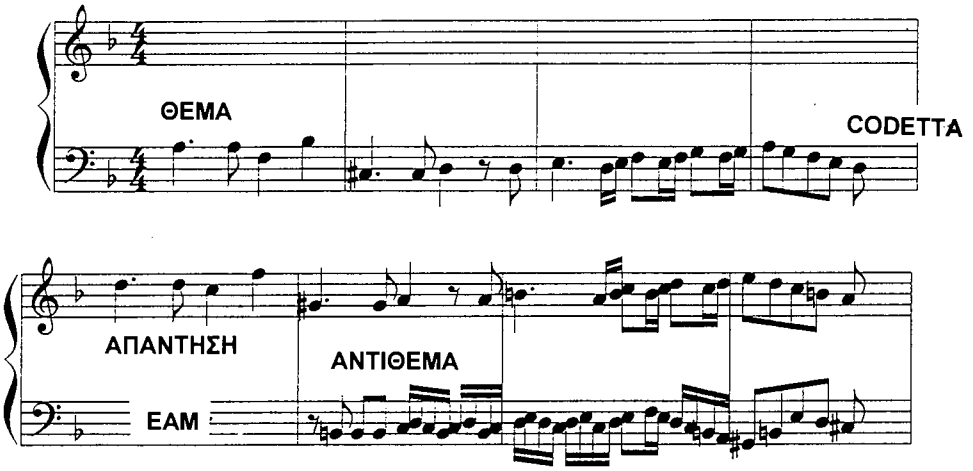
ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ
1-3 μέτρα
με μετατροπία
στη G

ΤΕΛΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ
ΑΝΤΙΘΕΜΑ
ΕΑΜ
ΘΕΜΑ

CODA
ανάπτυξη πυκνού ψεύτικου stretto
με την κεφαλή του θέματος σε σμίκρυνση

Βασικό πλάνο τρίφωνης φούγκας σε θέμα του Mozart

ΑΡΧΙΚΗ ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ



	ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ	**ΜΕΣΗ ΕΚΘΕΣΗ**	**ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ**	**STRETTO**
ΑΝΤΙΘΕΜΑ **ΘΕΜΑ** **ΕΑΜ**	**2-3 μέτρα** **με μετατροπία** **στη F**	**ΕΑΜ** **ΑΝΤΙΘΕΜΑ** **ΘΕΜΑ στη F**	**2-3 μέτρα** **με μετατροπία** **στη d**	**κανόνας σε** **ταυτοφωνία ή** **$8^{η}$ στη d**

ΓΕΦΥΡΑ	**STRETTO**	**ΓΕΦΥΡΑ**	**STRETTO**	**ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ**
με μετατροπία **στη g**	**κανόνας σε** **αναστροφή** **στη g**	**με μετατροπία** **στη d**	**κανόνας σε** **ταυτοφωνία ή** **$8^{η}$ με την κεφαλή** **του θέματος σε** **σμίκρυνση**	**με υλικό** **παρόμοιο του** **πρώτου** **επεισοδίου**

ΤΕΛΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ
ΘΕΜΑ στη d
ΑΝΤΙΘΕΜΑ
PEDAL στη d

Βασικό πλάνο τρίφωνης φούγκας σε θέμα του Bach

ΑΡΧΙΚΗ ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ

ΑΠΑΝΤΗΣΗ

ΘΕΜΑ

ΑΝΤΙΘΕΜΑ

ΓΕΦΥΡΑ

ΑΝΤΙΘΕΜΑ
ΕΑΜ
ΘΕΜΑ

ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ
2-3 μέτρα
με μετατροπία
στη G

ΜΕΣΗ ΕΚΘΕΣΗ
ΘΕΜΑ στη G
ΕΑΜ
ΑΝΤΙΘΕΜΑ

ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ
2-3 μέτρα
με μετατροπία
στη e

STRETTO

ΓΕΦΥΡΑ
με μετατροπία
στη h

STRETTO
(το stretto μπορεί να συνεχισθεί με συμμετοχή όλων των φωνών)

ΓΕΦΥΡΑ
με μετατροπία
στη e

STRETTO
μία φωνή σε μεγέθυνση
η άλλη σε κανονική μορφή

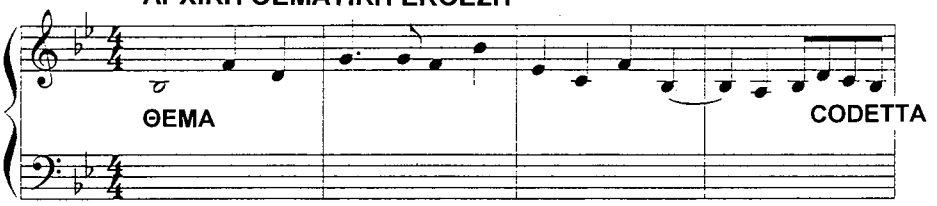
ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ
με υλικό παρόμοιο
του πρώτου επεισοδίου

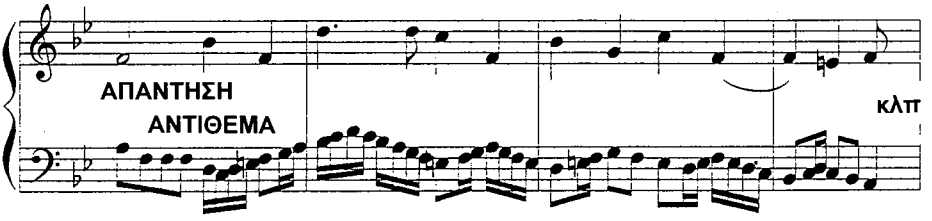
ΤΕΛΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ
ΑΝΤΙΘΕΜΑ
ΕΑΜ
ΘΕΜΑ

ΨΕΥΤΙΚΟ STRETTO
με μοτίβα της κεφαλής του θέματος
και pedal στην τονική

Βασικό πλάνο τετράφωνης φούγκας σε θέμα του Durand

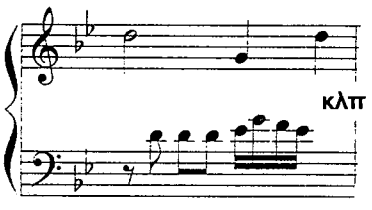
ΑΡΧΙΚΗ ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ



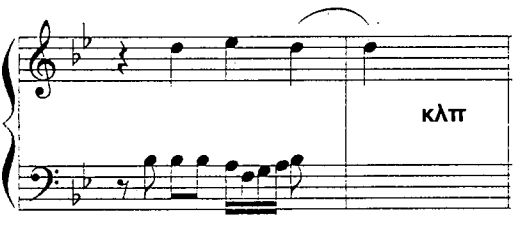


		ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ	**ΜΕΣΗ ΕΚΘΕΣΗ**	**ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ**
ΘΕΜΑ	**ΑΝΤΙΘΕΜΑ**	**με μετατροπία**	**ΕΑΜ**	**με μετατροπία**
ΑΝΤΙΘΕΜΑ	**ΕΑΜ**	**στη σχετική**	**ΘΕΜΑ στη g**	**στη B**
ΕΑΜ	**ΕΑΜ**	**ελάσσονα**	**ΑΝΤΙΘΕΜΑ**	
	ΑΠΑΝΤΗΣΗ		**(τρίφωνη έκθεση)**	

ΕΚΘΕΣΗ
(τρίφωνη)
ΘΕΜΑ και ΑΝΤΙΘΕΜΑ
σε αναστροφή



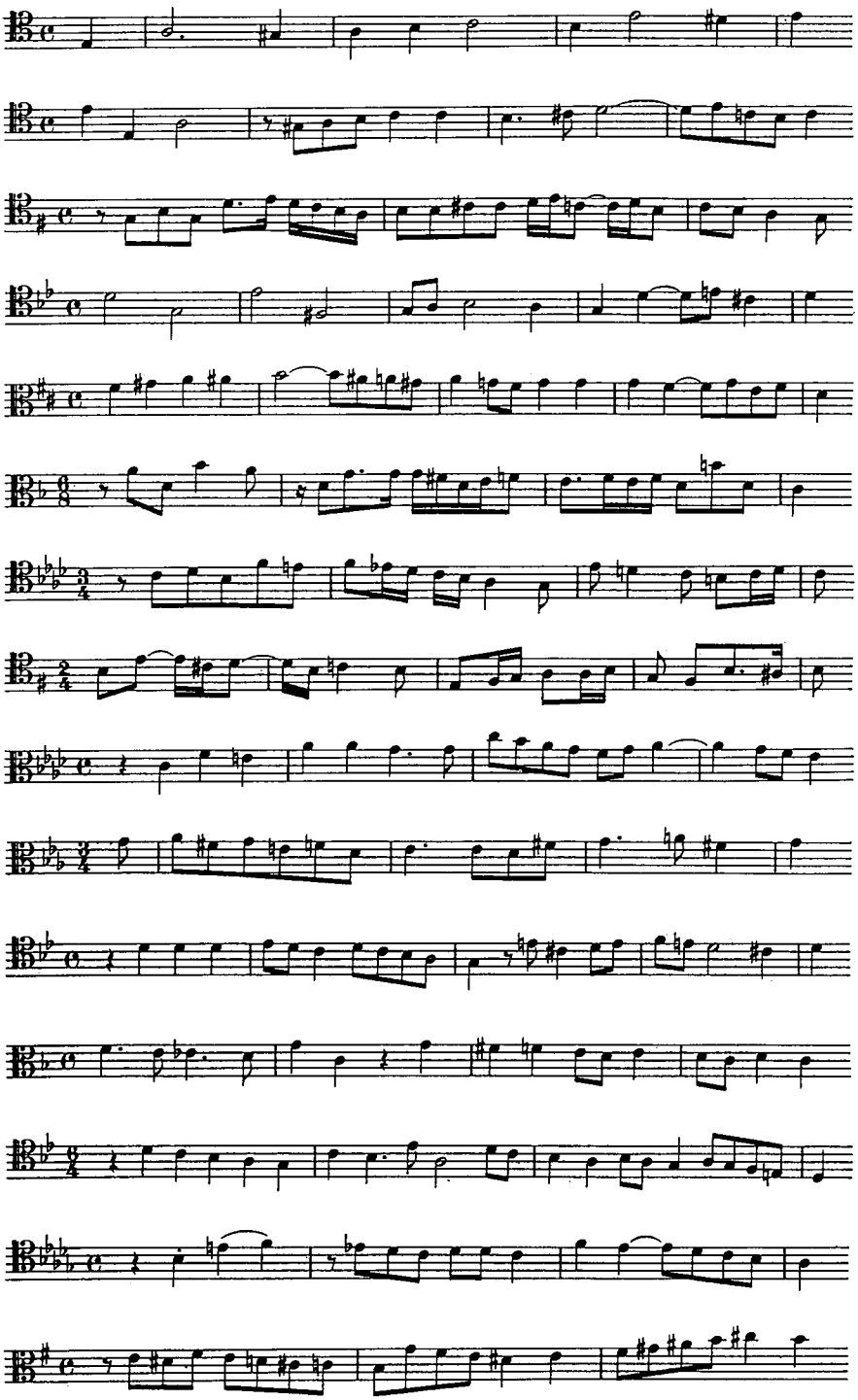
ΣΥΝΕΧΙΣΗ ΤΗΣ ΕΚΘΕΣΗΣ
(τρίφωνη)
ΘΕΜΑ σε καρκινική μορφή
και αναστροφή
ΑΝΤΙΘΕΜΑ



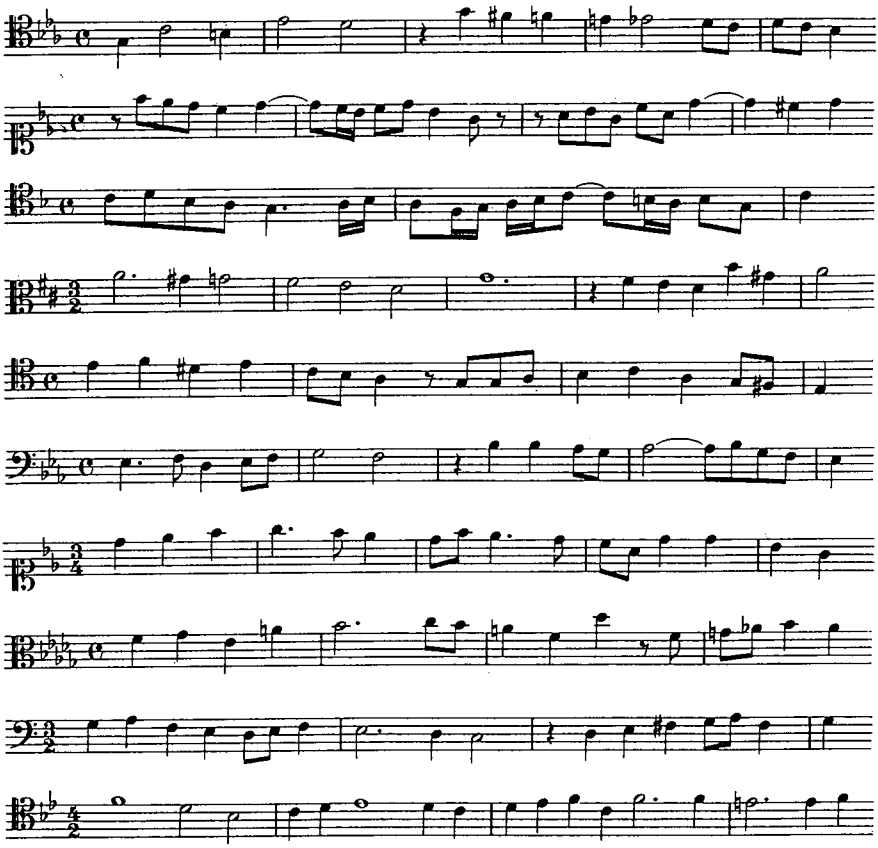
ΓΕΦΥΡΑ	**STRETTO**	**ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ**	**ΤΕΛΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ**
	ανάπτυξη 2-3		**ΘΕΜΑ**
	κανόνων με		**ΑΝΤΙΘΕΜΑ**
	αξιοποίηση		**ΕΑΜ**
	και της σμίκρυνσης		**PEDAL**

ΘΕΜΑΤΑ ΓΙΑ ΦΟΥΓΚΕΣ (Dupré)

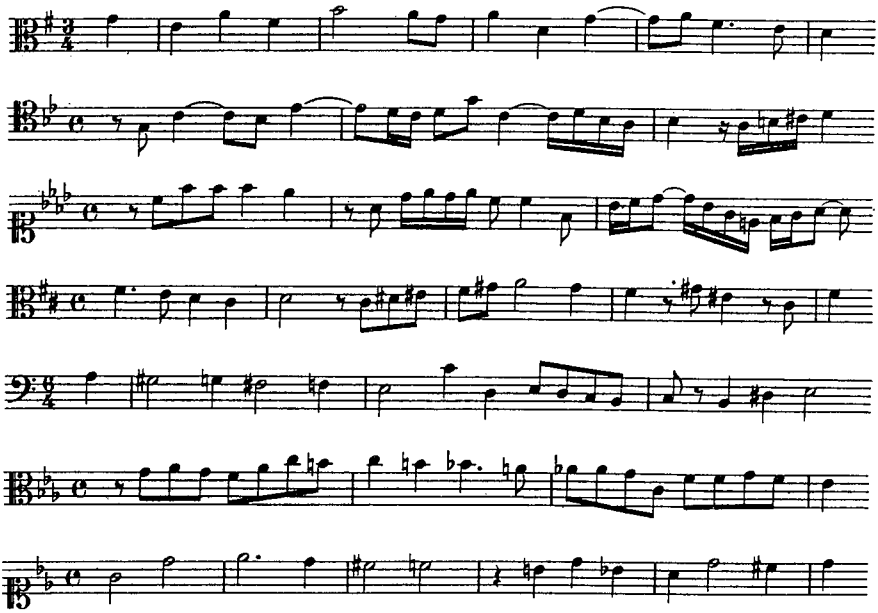
Ειδικά για τη σπουδή της απάντησης

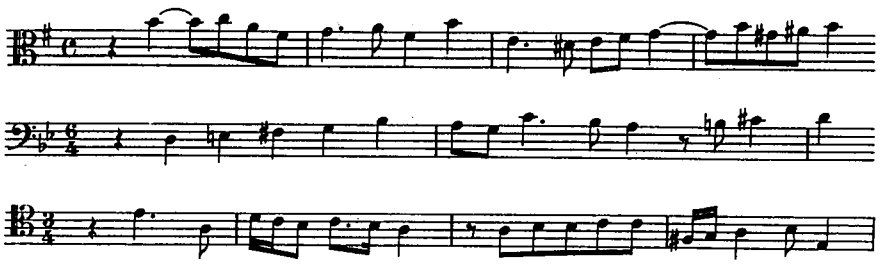


Ειδικά για τη σπουδή της codetta

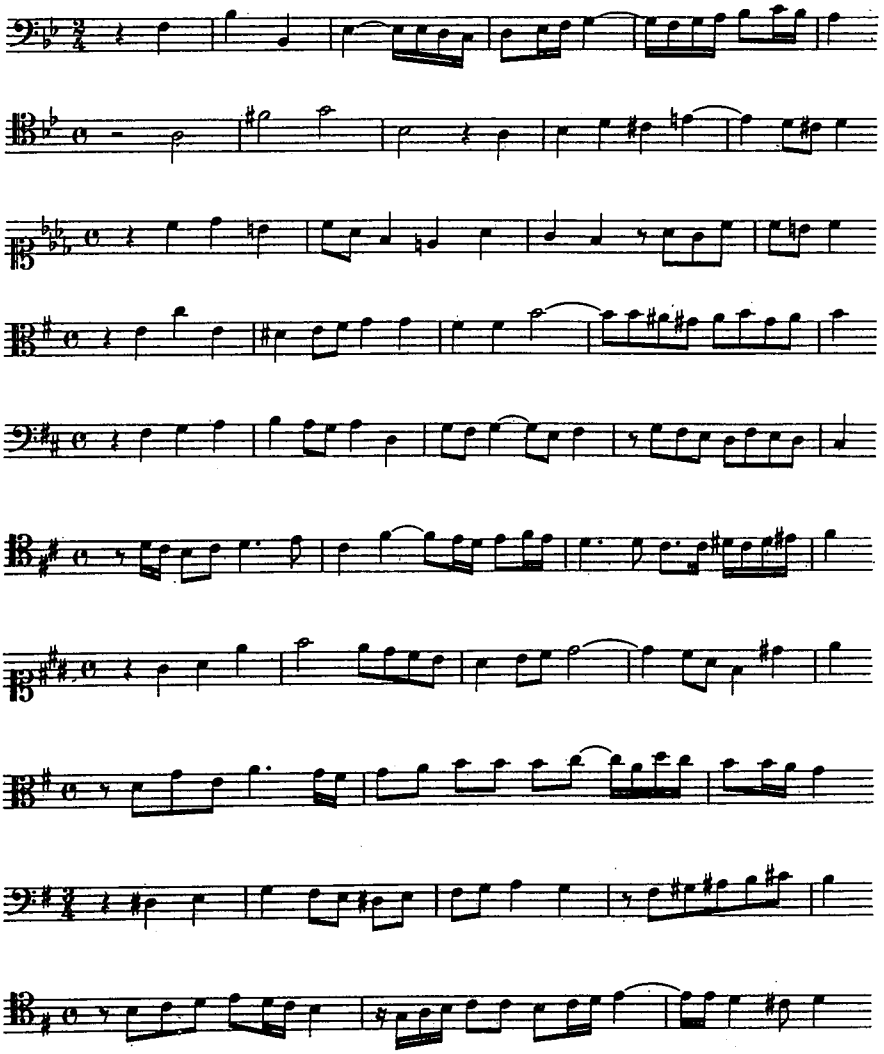


Ειδικά για τη σπουδή του αντιθέματος

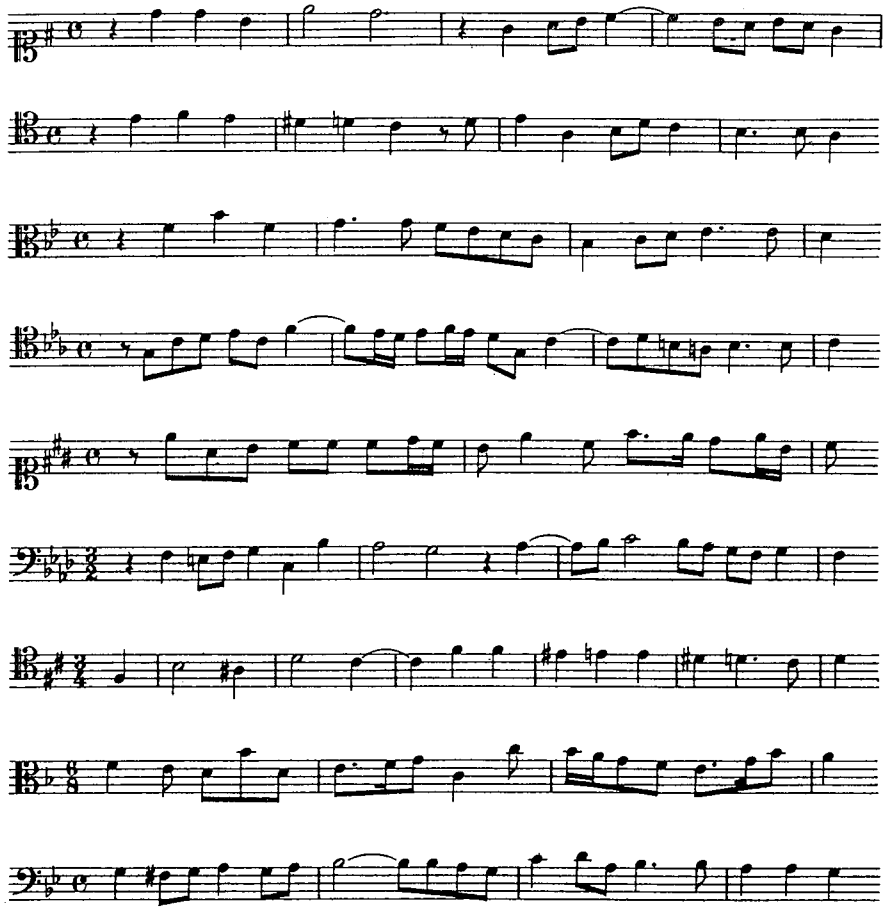




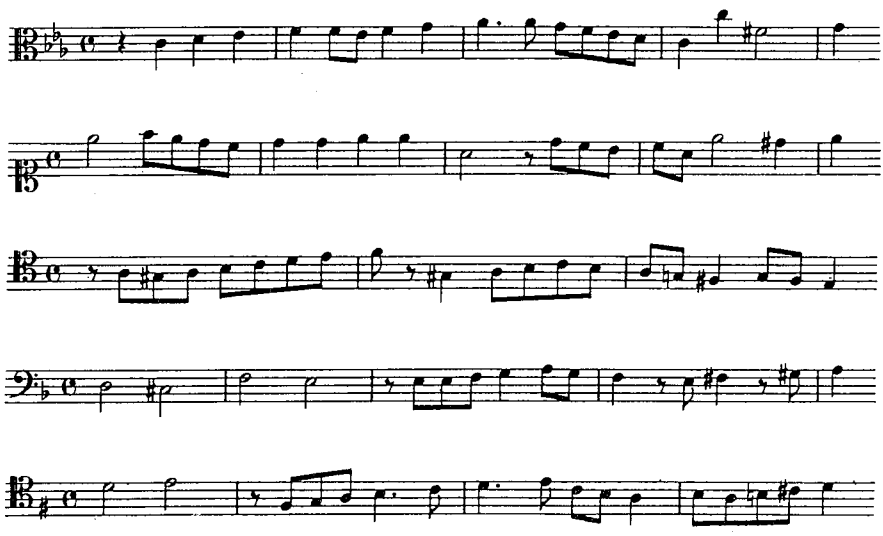
Ειδικά για τη σπουδή της έκθεσης

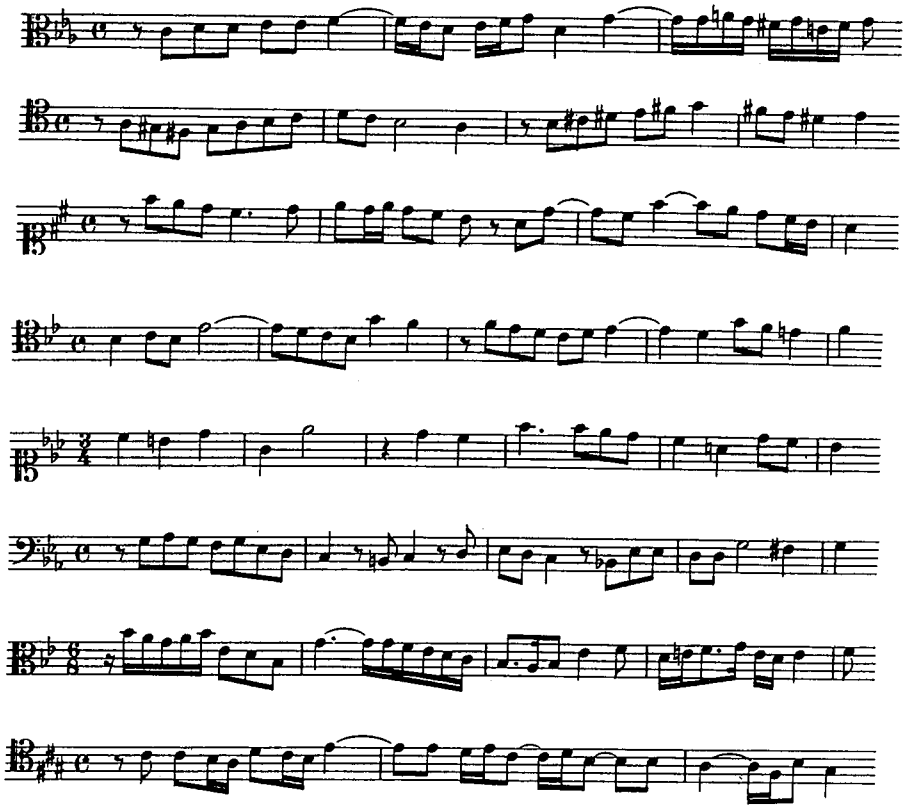


Ειδικά για τη σπουδή της αντιέκθεσης



Ειδικά για τη σπουδή του stretto

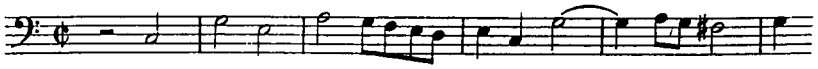




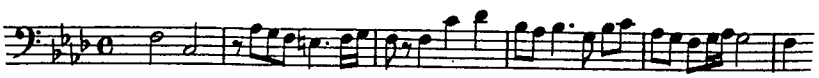
ΘΕΜΑΤΑ ΓΙΑ ΦΟΥΓΚΕΣ (Διαφόρων συνθετών)

Ειδικά για τη σπουδή της έκθεσης

Gounod

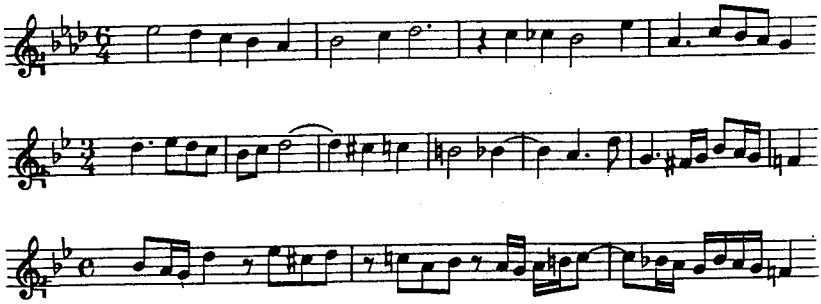


Radeglia

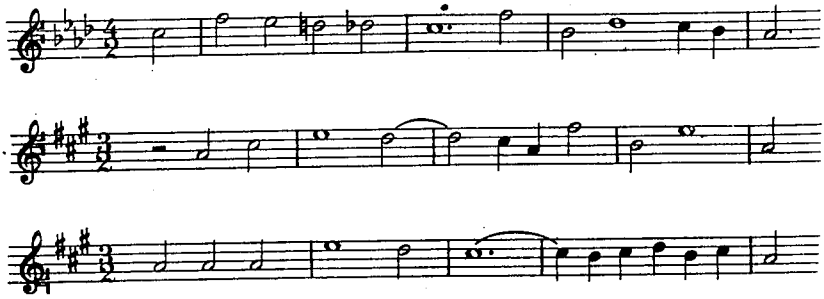


Massenet

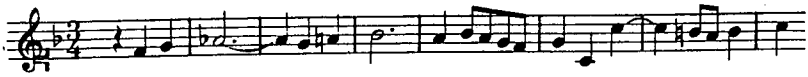
Thomas



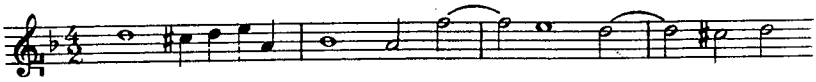
Gedalge



Saint - Saëns

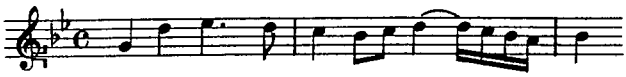


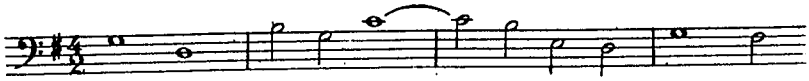
Ανώνυμου



Ειδικά για τη σπουδή του stretto

Gedalge



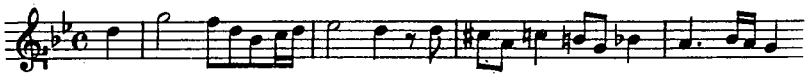


Bach

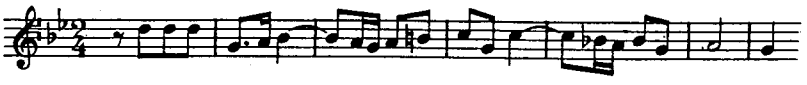
Kirnberger

Thomas

Mayerbeer



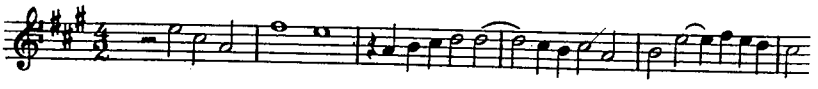
Gigout

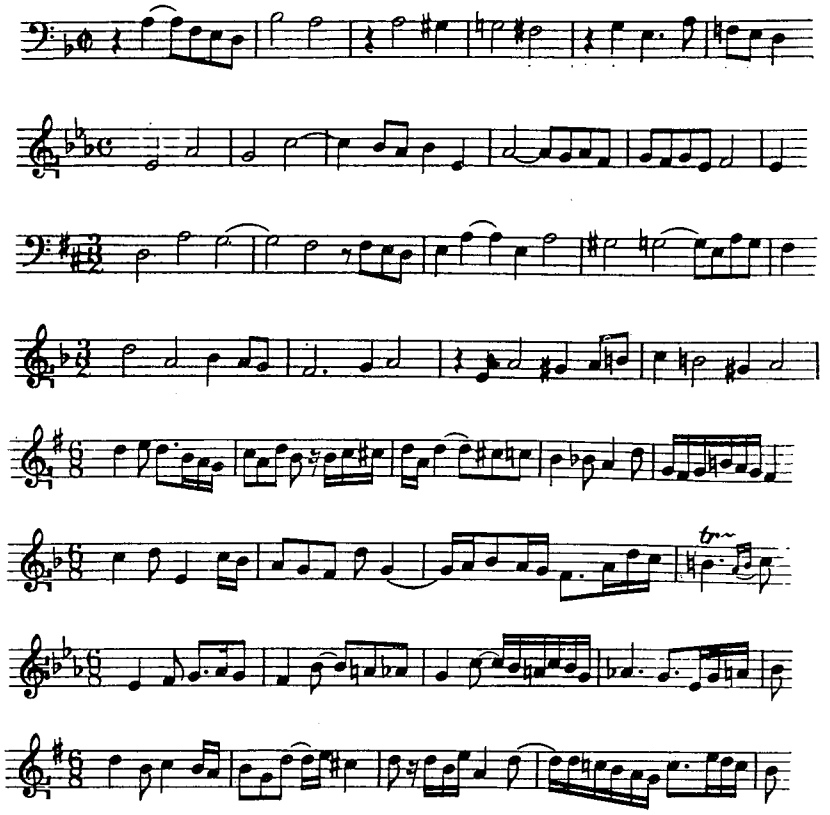


Gounod

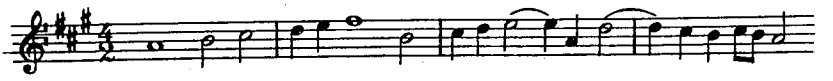
Διάφορα θέματα

Thomas

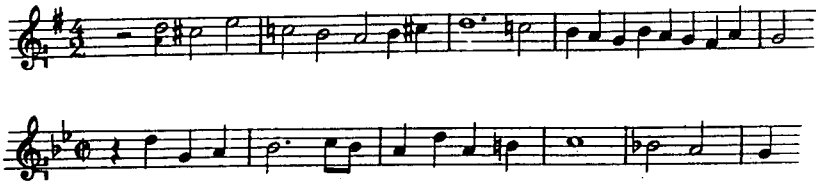




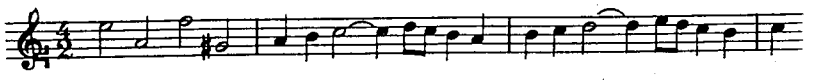
Bizet

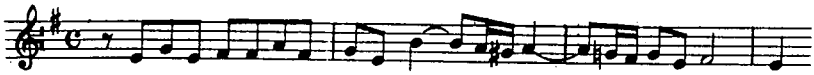


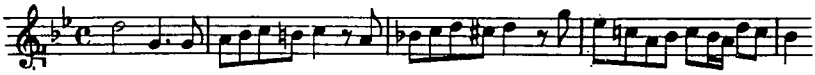
Saint - Saëns



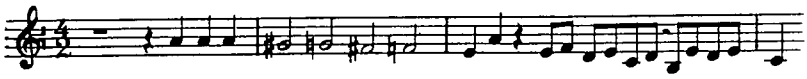
Ανώνυμου

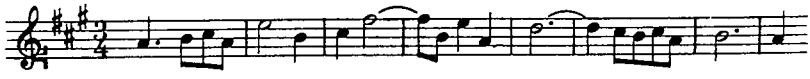


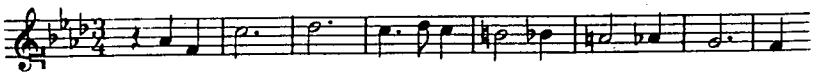




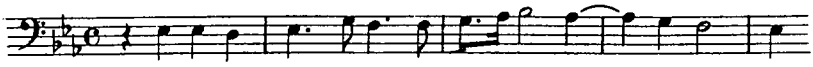
Reber

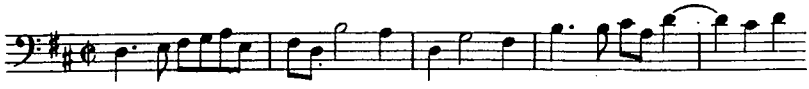




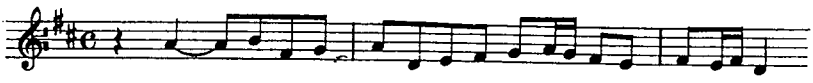


Handel

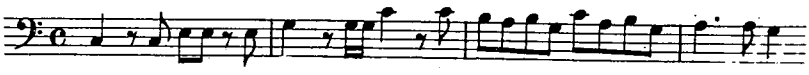




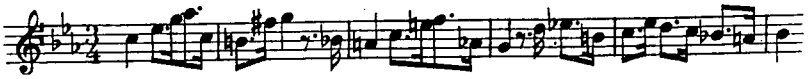
Purcell



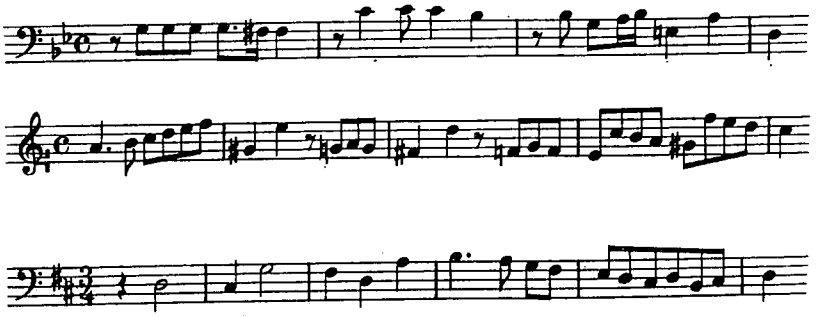
Bach



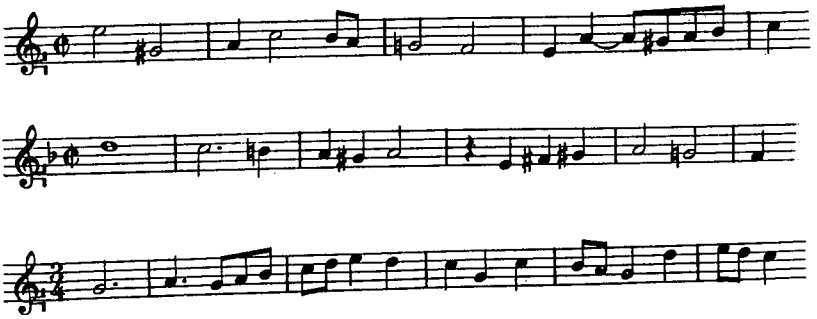
F. Bach



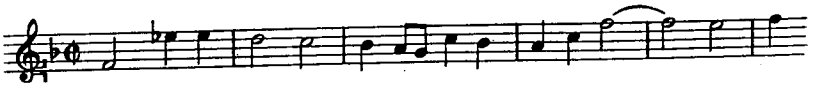
Mozart



Cherubini

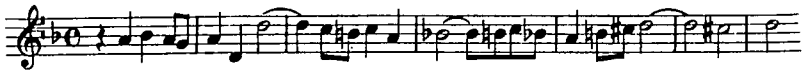


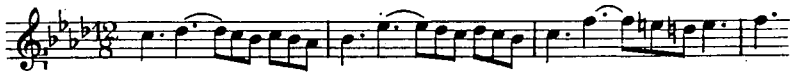
Rossini

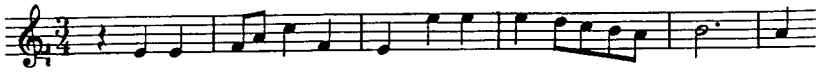


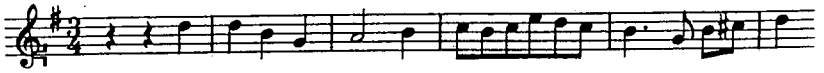
Fenaroli

Auber

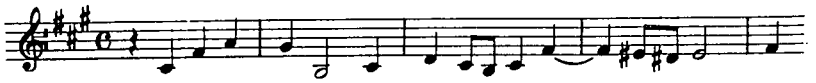




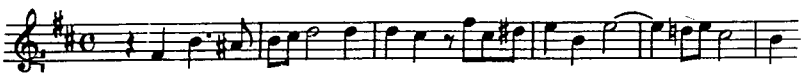




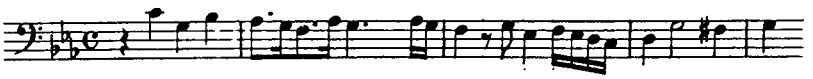
Reicha



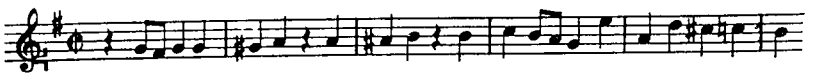
Paladilhe

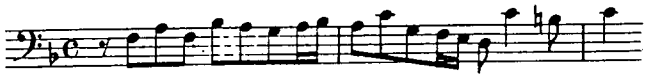


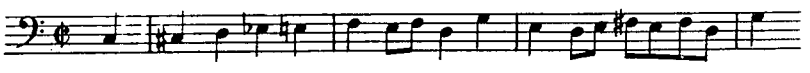
Guiraud

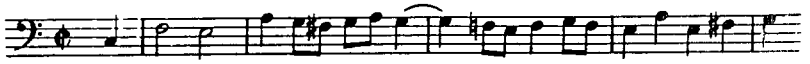


Gounod





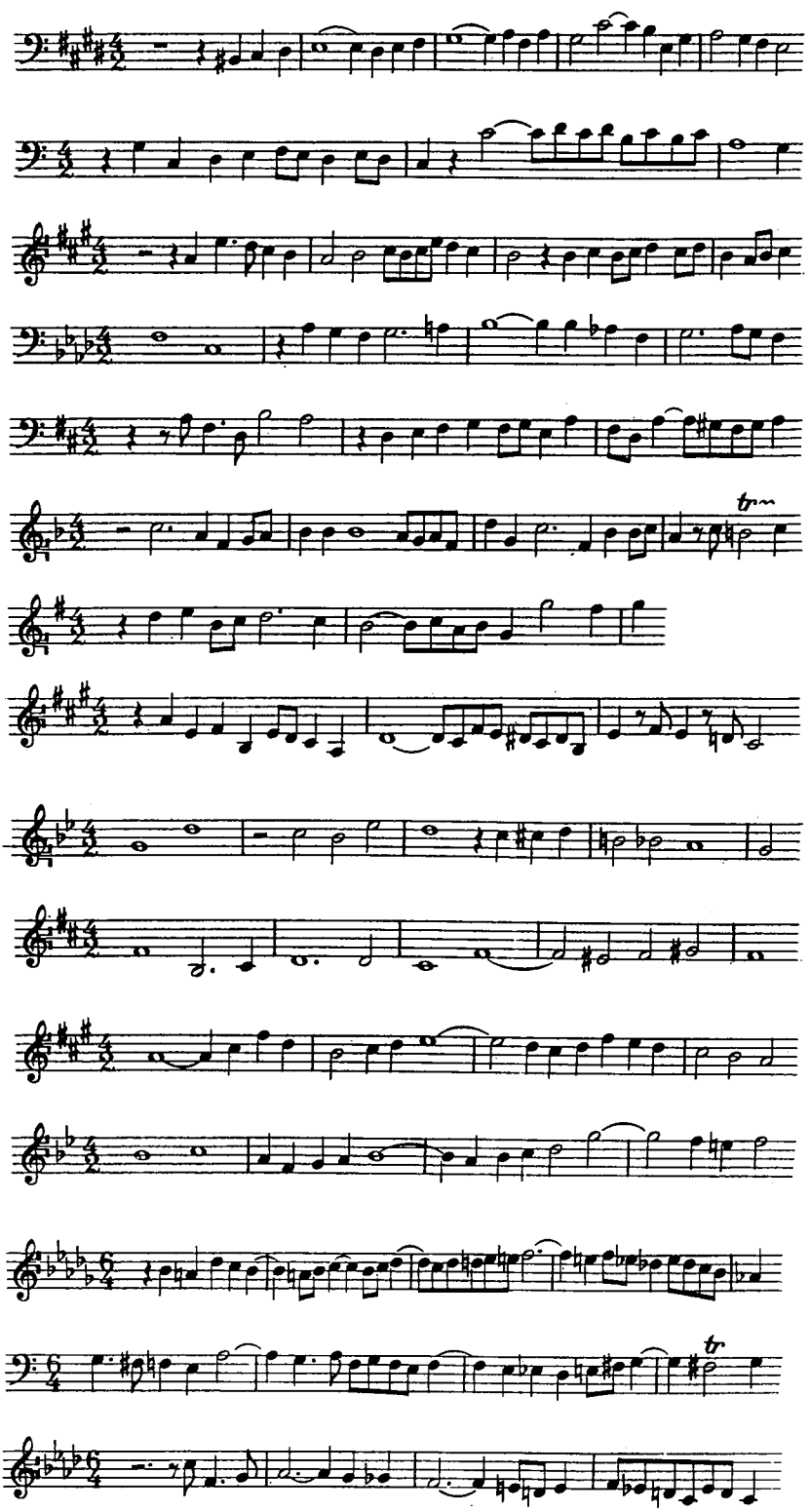


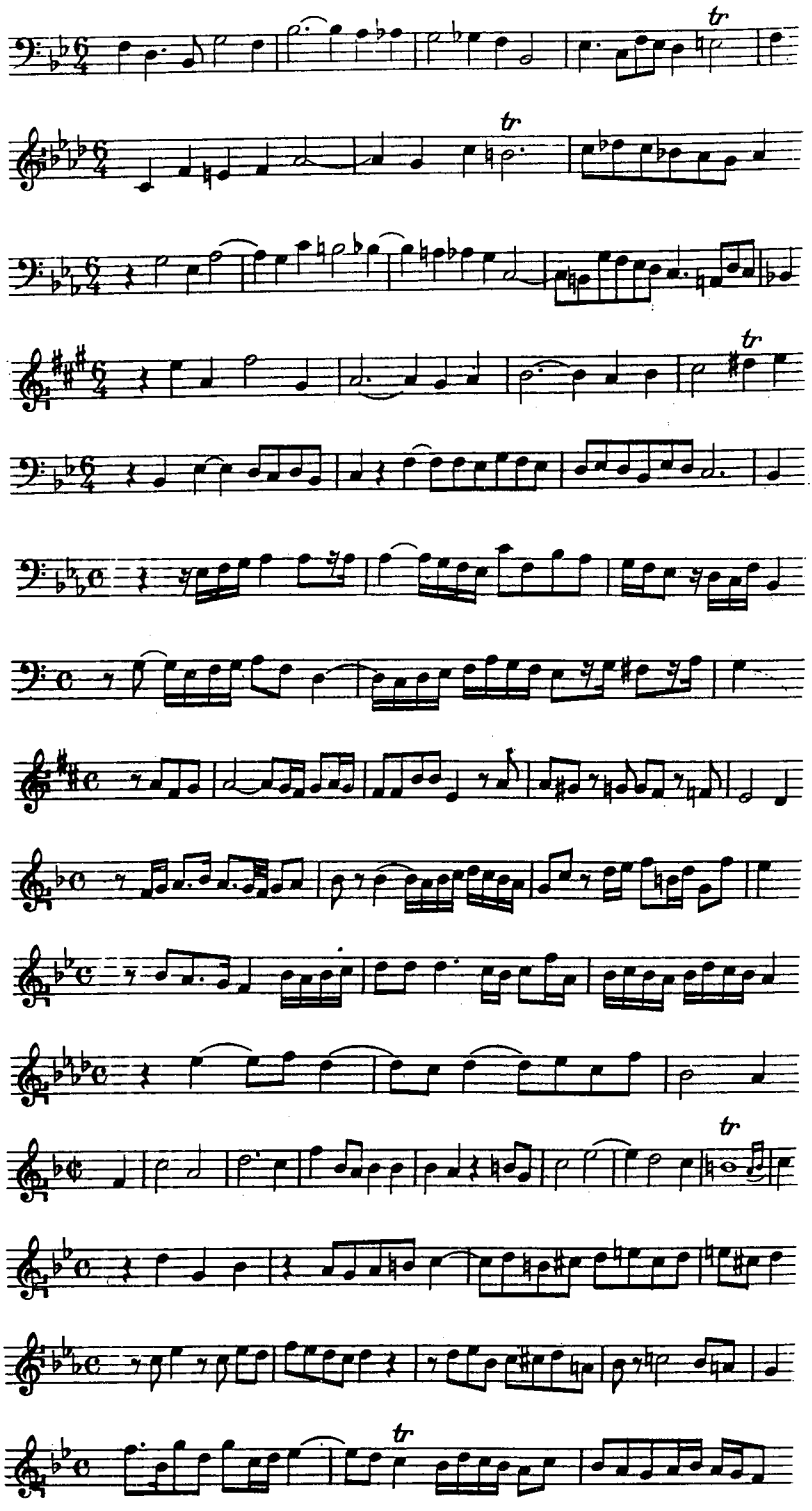


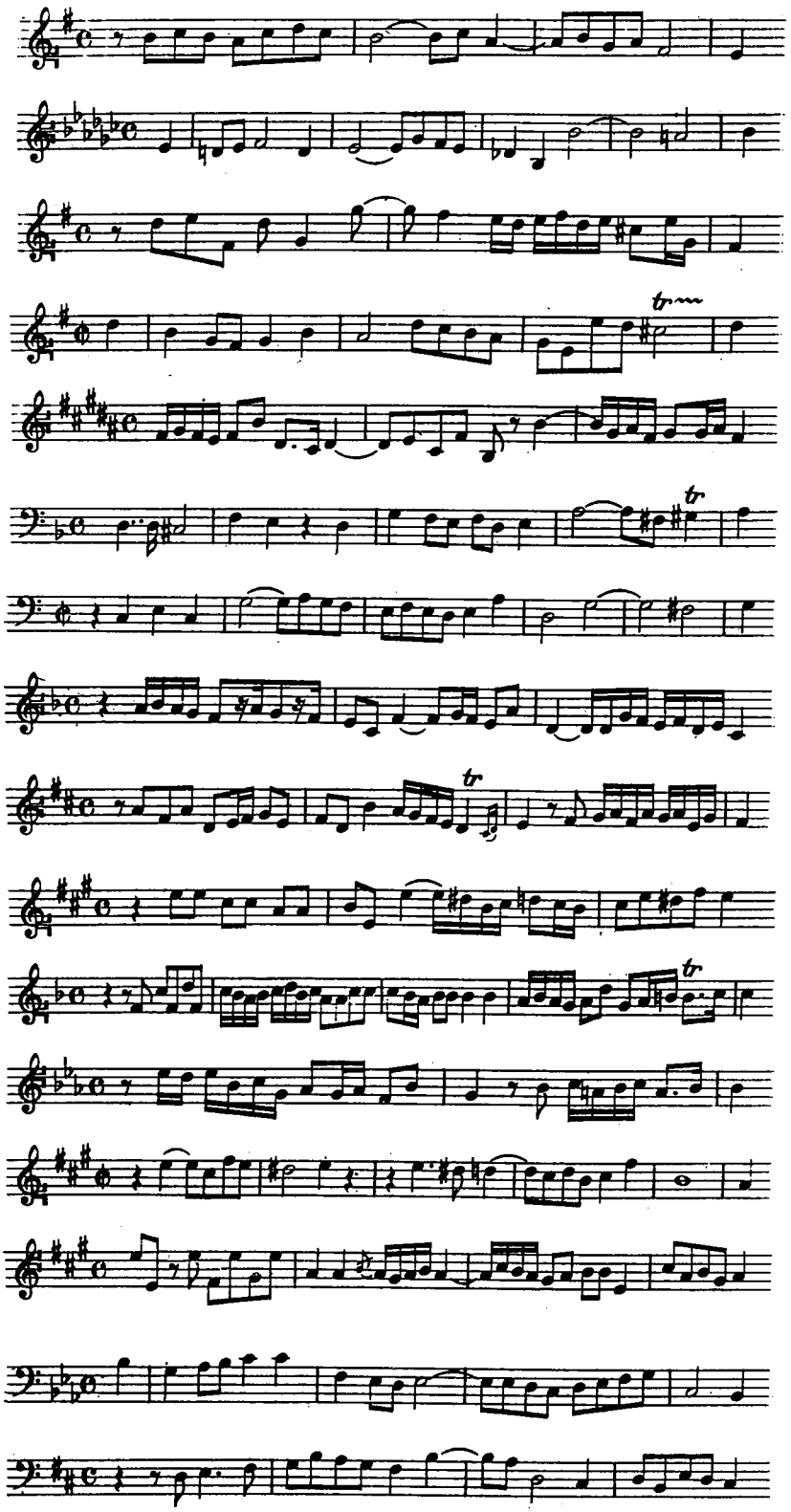
Dubois

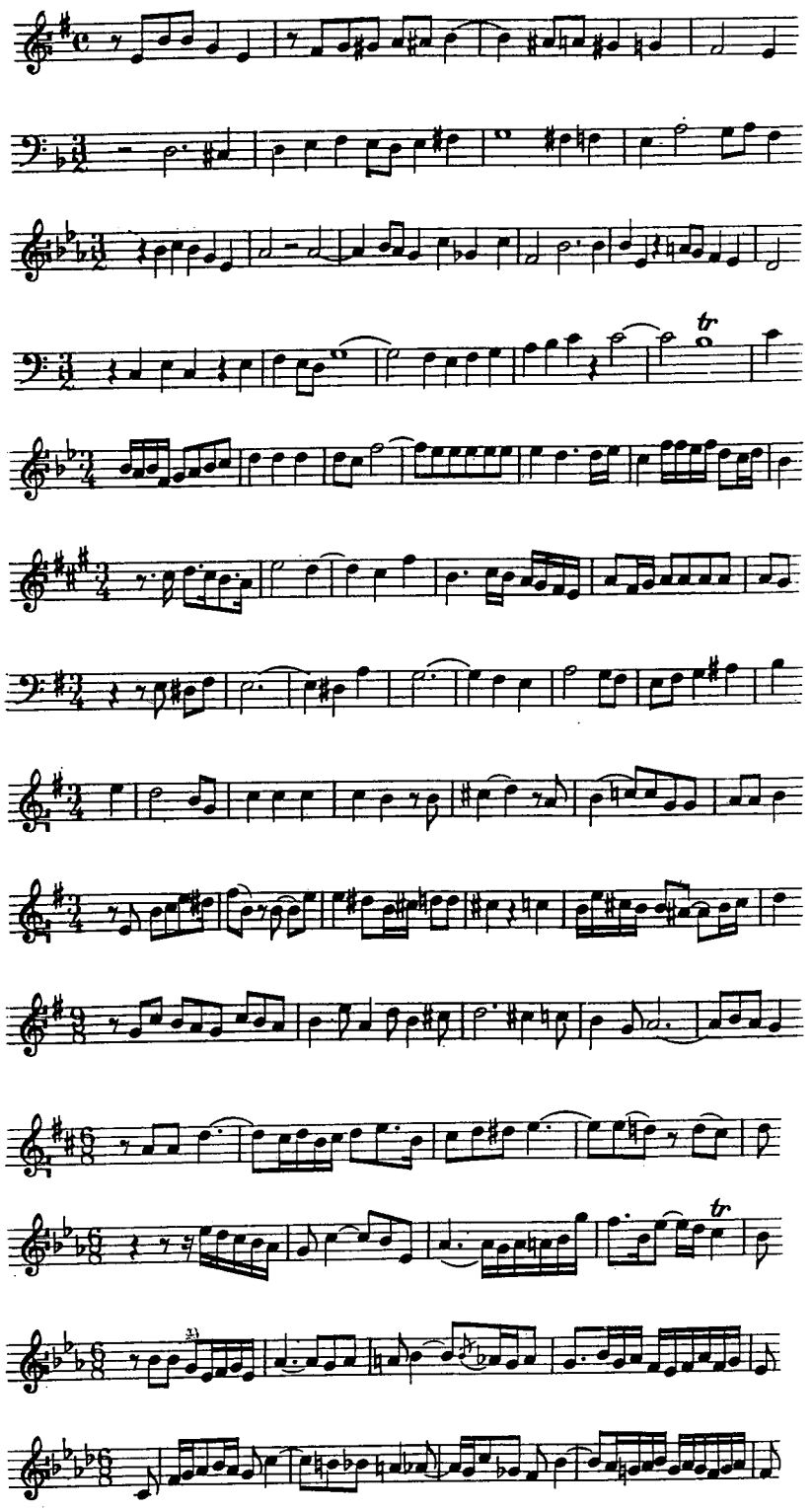
Massenet

Gedalge


tr
tr
tr


tr
tr
tr
tr
tr


tr
tr
tr
tr
tr


tr
tr

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αθανασιάδης Δ: Τέχνη και Τεχνική της Πολυφωνίας (Α Αντίστιξη) (1983)
Αθανασιάδης Δ: Μουσική Σύνθεση (1987)
Αθανασιάδης Δ: Μουσική Ανάλυση (1993)
Αθανασιάδης Δ: Σύγχρονη Μουσική (Διεύρυνση της Τονικότητας από το Ρομαντισμό ως τις Αρχές του 20ου Αιώνα) (1993)
Αθανασιάδης Δ: Ιστορία της Μουσικής (2000)
Adam von Fulda: Musica (1490)
Albrechtsberger J-G: Gründliche Anweisung zur Komposition (1790)
Artusi G-M: L' Arte del contrappunto (1586-1589)
Bellermann H: Der Kontrapunkt (1862)
Berardi A: Documenti armonici (1681)
Berardi A: Raggionamenti musicali (1687)
Berry W: Structural Functions in Music (1975)
Brindle R: Musical Composition (1976)
Bukofzer M: Music in the Baroque Era (1947)
Bukofzer M (J. Coprario): Rules How to Compose (1952)
Bullivant R: Fugue (1971)
Calvisius S: Melopoeia sive melodiae condendae ratio (1592)
Chailley J: Cours d' histoire de la musique (1973)
Cherubini: Cours de counterpoint et de fugue (1837)
Czaczkes L: Analyse des Wohltemperierten Klaviers (1963)
Demuth N: A course in musical composition (1950)
Dubois T: Traité de contrepoint et de fugue (1901)
Dufourq N: Petit Histoire de la Musique en Europe (1942)
Dupré M: Cours Complet de Fugue (1938)
Fétis J-F: Traité de la fugue et du contrepoint (1824)
Fux J: Gradus ad Parnassum (1725)
Fux J: Traité de composition musicale (1773)
Gauldin R: A Practical Approach to Eighteenth - Century Counterpoint (1995)
Gédalge A: Traité de la fugue (1901)
Haar J: Zarlino's Definition of Fugue and Imitation, Journal of the American Musicological Society (1971)
Harvard Dictionary of Music (1969)
Hohn W: Der Kontrapunkt Palestrinas und seiner Zeitgenossen (19180
Horsley I: Fugue: History and Practice (1966)
Indy V d': Cours de Composition Musicale (1909)
Jeppesen K: Counterpoint (1938)

Kinkeldey O: Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts (1910)
Kircher A: Musurgia universalis (1650)
Kirkendale W: Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik (1979)
Kirnberger J: Die Kunst des reinen Satzes (1774)
Kitson C: Studies in Fugue (1922)
Kitson C: The Elements of Fugue Construction (1929)
Krenek E: Tonal Counterpoint (1958)
Lobe J-C: Lehrbuch der musicalischen Komposition (1850-1867)
Mann A: The Study of Fugue (1965)
Marpurg F-W: Abhandlung von der Fuge (1806)
Marpurg F-W: Traité de la fugue (1850)
Martini G: Esemplare o sia saggio fontamentale prattico di contrappunto (1775)
Martini G: Storia de la musica (1781)
Mersenne M: Harmonie universelle (1636)
Nalden C: Fugal Answer (1970)
Nucius J: Musices poeticae sive de compositione cantus praeceptiones utilissimae (1613)
Oldroyd G: The Technique and Spirit of Fugue (1980)
Paolucci G: Arte prattica di contrapunto (1765-1772)
Porter Q: Study of Fugal Writing (1951)
Praetorius M: Syntagma musicum (1619)
Prout E: Fugue (1891)
Rameau J-P: Traité d' harmonie (1722)
Reicha A: Traité de haute composition (1824-1826)
Riemann H: Lehrbuch des Kontrapunkts (1888)
Riemann H: Katechismus der Fuge (1890)
Riemann H: Geschichte der Musiktheorie (1898)
Riemann H: Grosse Kompositionslehre (1902)
Roy O: Die Fuge Martens, Drangmeister, Fischer: Mysicalische Formen in historichen Reinen (1957)
Sabbatini L-A: Trattato sopra le fughe musicali (1802)
Sehwebsch E: Johann Sebastian Bach und die Kunst der Fuge (1955)
Swindale O: Polyphonic Comprosition (1970)
The Larousse Encyclopedia of Music (1981)
The New Grove Dictionary of Music and Musicians (1980)
Tinctoris J: Diffinitorium musicae (1475)
The New Oxford History of Music (1979)
Tranchefort F-R: Guide de la musique de piano et de clavecin (1987)
Trapp K: Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger (1957)
Vogler G-J: System für den Fugenbau (1811)
Vuillermonr E: Histoire de la Musique (1949)
Weinlig T: Anleitung zur Fuge (1845)
Wolff C: Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs (1968)
Zarlino G: Istitutioni harmoniche (1573)

WOHLTEMPERIERTE KLAVIER LUDUS TONALIS VARIATIONEN UND FUGE PRELUDE, CHORAL ET FU
KUNST DER FUGE STREICHQUARTET DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER LUDUS TONA
WOHLTEMPERIERTE KLAVIER LUDUS TONALIS VARIATIONEN UND FUGE P
CHORAL ET FUGUE DIE KUNST DER FUGE STREICHQUARTET
WOHLTEMPERIERTE KLAVIER LUDUS TONALIS DAS WOHLTEMPE
KLAVIER LUDUS TONALIS VARIATIONEN UND FUGE PRELUDE, C
ET FUGUE DIE KUNST DER FUGE STREICHQUARTET
WOHLTEMPERIERTE KLAVIER LUDUS TONALIS
WOHLTEMPERIERTE KLAVIER LUDUS TONALIS VARIATI
UND FUGE PRELUDE, CHORAL ET FUGUE DIE KUNST
FUGE STREICHQUARTET DAS WOHLTEMPERIE
KLAVIER LUDUS TONALIS DAS WOHLTEMPERIE
KLAVIER LUDUS TONALIS VARIATIONEN
FUGE PRELUDE, CHORAL ET FUGUE
KUNST DER FUGE STREICHQUARTET
WOHLTEMPERIERTE KLAVIER LU
TONALIS DAS WOHLTEMPERIE
KLAVIER LUDUS TONA
VARIATIONEN UND FUGE PRELU
CHORAL ET FUGUE DIE KUNST D
FUGE STREICHQUARTET LUD
TONALIS DIE KUNST DER FU
VARIATIONEN UND FUGE D
WOHLTEMPERIERTE

ISBN 960 - 86740 - 1