

Μ. Τσαμαλίκος

Θεωρητικά της Ευρωπαϊκής Μουσικής
Εισαγωγή στη Μορφολογία και Ανάλυση

Χανιά, 2024

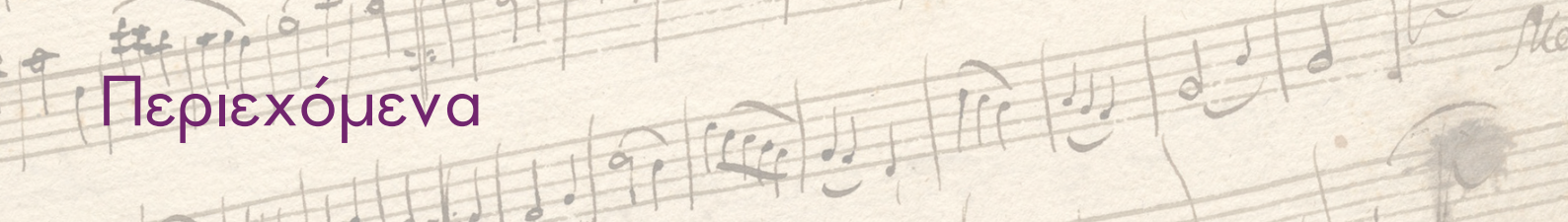
Copyright © 2024 Μ. Τσαμαλίκος



Διατίθεται με την άδεια πνευματικών δικαιωμάτων της creative commons, που επιτρέπει οποιαδήποτε χρήση εκτός της εμπορικής και της δημιουργίας παραγώγων, με αναφορά στον δημιουργό.

Έκδοση 2.1 – Ειδική έκδοση για το Μουσικό Σχολείο Ρεθύμνου

Χανιά, Οκτώβριος 2024



Περιεχόμενα

Μέρος Ι

Μορφολογία

1. Εισαγωγή

1.1 Ορισμοί

1.1.1 Η Μορφολογία και το περιεχόμενό της

Δύο βασικά στοιχεία κάθε έργου τέχνης είναι η **μορφή** και το **περιεχόμενο**. Η Μορφολογία ασχολείται με το πρώτο: εξετάζει τις μουσικές μορφές και τα μέσα που χρησιμοποιούνται στην αρχιτεκτονική κατασκευή τους. Κάθε συνθέτης, ανάλογα και με την εποχή, χρησιμοποιεί βέβαια λιγότερο ή περισσότερο πιστά τις καθιερωμένες φόρμες. Η Ανάλυση μπορεί να είναι *μορφολογική*, δηλαδή να εξετάζει τα στοιχεία της φόρμας σε κάθε έργο, αλλά όχι μόνο. Η αρμονική ανάλυση, για παράδειγμα, εξετάζει την σύνδεση των δομικών στοιχείων του έργου με το αρμονικό περιεχόμενό τους, ενώ η αντιστικτική εξετάζει την πλοκή των διαφόρων φωνών.

Σκοποί της Μορφολογίας και της Ανάλυσης είναι η καλύτερη κατανόηση του έργου και η αποσαφήνιση χαρακτηριστικών που μπορεί να έχουν συνέπεια στην ερμηνεία. Παράλληλα η γνώση της μορφολογίας είναι ουσιαστικό εφόδιο για την σύνθεση, ανεξάρτητα από το αν ο συνθέτης σκοπεύει να ακολουθήσει ή όχι τις καθιερωμένες φόρμες.

Πρωταρχικό στοιχείο στη συγκρότηση κάθε μουσικής φόρμας είναι η ενότητα, ενώ εξίσου σπουδαίο ρόλο παίζει και το στοιχείο της αντίθεσης/ποικιλίας. Ο συνθέτης οφείλει κάθε φορά να ισορροπεί ανάμεσα στο αναμενόμενο (ώστε το έργο να έχει συνέχεια) και το απρόσμενο (ώστε να έχει ενδιαφέρον).

Οι βασικές μορφές σύνθεσης είναι οι εξής:

- Διμερής μορφή
- Τριμερής μορφή
- Ροντό
- Φόρμα–σονάτα
- Θέμα με παραλλαγές
- Φούγκα

1.1.2 Κύρια μορφολογικά στοιχεία

Μοτίβο Είναι το μικρότερο ρυθμομελωδικό κύτταρο της μουσικής σύνθεσης, η μικρότερη δυνατή υποδιαίρεση κατά την ανάλυση ενός έργου¹. Μπορεί να αποτελείται από δύο ή περισσότερες νότες, συνήθως λίγες. Έχει τέσσερα χαρακτηριστικά: α) από μελωδική άποψη τα **διαστήματα** και την **κατεύθυνσή** τους (ανιόντα ή κατιόντα) και β) από ρυθμική άποψη τις **αξίες** και την **μετρική σχέση** τους (ισχυροί–ασθενείς φθόγγοι). Για τα μικρά ιδίως μοτίβα, η ρυθμική φυσιογνωμία είναι πιο καθοριστική από την μελωδική. Το μοτίβο γενικά αποτελεί το βασικό υλικό πάνω στο οποίο χτίζεται η σύνθεση, επομένως πρέπει να έχει την ευελιξία να αναπτυχθεί με όσο γίνεται περισσότερους τρόπους με μελωδικές και ρυθμικές παραλλαγές.

Ειδική περίπτωση είναι το **λάιτμοτιφ** (Leitmotiv, *καθοδηγητικό μοτίβο*) που καθιέρωσε ο Ρίχαρντ Βάγκνερ: σύντομη και χαρακτηριστική μελωδία που συνδέεται συνειρμικά με μια εξωμουσική ιδέα (πχ. με ένα πρόσωπο του δράματος) και ακούγεται πάντα σε συνδυασμό με το πρόσωπο, υπόκειται ωστόσο σε μεταβολές ανάλογα με την δράση. Παρεμφερής είναι η ιδέα της **ιντέ φιξ** (idée fixe, *έμμονη ιδέα*) που καθιέρωσε ο Έκτωρ Μπερλιόζ: ένα βασικό μοτίβο που εμφανίζεται επανειλημμένα σε όλα τα μέρη ενός έργου.

Οι τρόποι σταθερής ρυθμικής μεταβολής ενός μοτίβου είναι δύο²: **μεγέθυνση** (όλες οι αξίες του μεγάλωνουν με κάποιον σταθερό παράγοντα – για παράδειγμα διπλασιάζονται) και **σμίκρυνση** (όλες οι αξίες μικραίνουν με κάποιον σταθερό παράγοντα). Οι τρόποι σταθερής μελωδικής μεταβολής είναι τέσσερις: **μεταφορά** του μοτίβου ψηλότερα ή χαμηλότερα, **καθρέφτης** (ή αναστροφή: οι νότες

¹Ως μοτίβο μπορεί να υπολογιστεί και κάποια αρμονική κίνηση.

²βλ. και κεφ. 1.3.1, σελ. 8

καθρεφτίζονται σε κάποιον *άξονα συμμετρίας*. Τα ανιόντα διαστήματα γίνονται κατιόντα και το αντίστροφο), **καρκίνος** (ή αντίστροφη ή ανάδρομη κίνηση: το μοτίβο παίζεται από το τέλος προς την αρχή) και **καρκινικός καθρέφτης** (συνδυασμός των παραπάνω).

Εκτός από τα παραπάνω, οι τρόποι μελωδικής και ρυθμικής παραλλαγής ενός μοτίβου είναι πρακτικά αμέτρητοι: μπορεί να αλλάξει ένα ή περισσότερα διαστήματα, μία ή περισσότερες αξίες, να προστεθούν ή να αφαιρεθούν φθόγγοι κ.λπ. Ως προς την μελωδική παραλλαγή έχουμε επίσης: **διεύρυνση** (αντικατάσταση διαστήματος από άλλο μεγαλύτερο) ή **περιορισμό** (το αντίθετο), ως προς τη ρυθμικο-μελωδική παραλλαγή: **επέκταση** (προσθήκη φθόγγων στο τέλος), **επιβράχυνση** (αφαίρεση φθόγγων από την αρχή ή το τέλος ή αντικατάσταση με παύσεις) και **εμπλουτισμό** με περισσότερους φθόγγους (συνήθως διαβατικούς και ποικίματα). Τέλος, άλλος ένας τύπος παραλλαγής μοτίβου είναι η εμφάνισή του σε διαφορετικό αρμονικό περιβάλλον.

Μπετόβεν, 5η Συμφωνία

Φράση Μια ομάδα δύο συνήθως μέτρων. Δεν αποτελεί ολοκληρωμένη ιδέα, αλλά θα συνδυαστεί με άλλες φράσεις για να σχηματίσει ένα **θέμα**. Δεν μπορούν όλα τα θέματα να χωριστούν σε φράσεις

Προτάση Ομάδα τεσσάρων συνήθως μέτρων, συχνά αποτελείται από δύο φράσεις

Περίοδος Ομάδα οκτώ συνήθως μέτρων, συνδυασμός δύο προτάσεων, που αποτελεί ολοκληρωμένη ιδέα. Συνήθως η πρώτη φράση τελειώνει με μισή πτώση (V) και η δεύτερη με τέλεια (V—I)

Διπλή περίοδος Ομάδα 16 μέτρων, τελειώνει με τέλεια πτώση και είναι η πιο ολοκληρωμένη μορφή της θεματικής ιδέας

Ενότητα μεγαλύτερη υποδιαίρεση στο πλαίσιο ενός μεγαλύτερου έργου

Τμήμα Ακόμα μεγαλύτερη ενότητα, μέρος της διάκρισης σε διμερή/τριμερή φόρμα κ.ο.κ. Μπορεί να επαναληφθεί ολόκληρο

Μέρος Κλειστό μουσικό τμήμα σε έργα που αποτελούνται από σειρά μερών (βλ. τα μέρη μιας συμφωνίας)

Θέμα Γενικός όρος που αναφέρεται σε μια ολοκληρωμένη μουσική ιδέα με σαφή οργάνωση, χαρακτηριστική για ολόκληρο το κομμάτι. Το μέγεθος του θέματος ποικίλει ανάλογα με την εποχή, το είδος ή τον συνθέτη και μπορεί να περιέχει ένα ή περισσότερα μοτίβα. Στο Μπαρόκ είναι πιο ουδέτερο και λειτουργεί περισσότερο ως αφορμή (βλ. περιπτώσεις πολλαπλών συνθέσεων με το ίδιο θέμα, είτε από τον ίδιο είτε από διαφορετικούς συνθέτες), ενώ στον κλασικισμό γίνεται πιο χαρακτηριστικό

11.3 Είδη μουσικής υφής

Μουσική υφή (ή αλλιώς, *στιλ*) είναι ο τρόπος επεξεργασίας του μουσικού υλικού. Διακρίνουμε τρεις κατηγορίες:

α) Μονοφωνική υφή Όταν υπάρχει μόνο μια μελωδική γραμμή, που δεν συνδυάζεται με άλλη ανεξάρτητη μελωδική γραμμή. Η ανεξάρτητη μελωδική γραμμή λέγεται **φωνή**, ανεξάρτητα αν προορίζεται να τραγουδηθεί ή να παιχτεί από κάποιο μουσικό όργανο. Το κομμάτι είναι μονοφωνικό ανεξάρτητα από το αν θα παιχτεί από έναν ή περισσότερους εκτελεστές (μουσικούς ή τραγουδιστές), αφού όλοι θα παίζουν/τραγουδούν την ίδια μελωδία. Πιθανότατα είναι το παλαιότερο είδος υφής και συναντιέται σε όλους τους μουσικούς πολιτισμούς. Υποκατηγορία της μονοφωνικής υφής είναι η **ετεροφωνία**: το φαινόμενο κατά το οποίο όργανα που συνοδεύουν τον ή τους τραγουδιστές εμπλουτίζουν την μελωδική γραμμή λιγότερο ή περισσότερο.

β) Πολυφωνική υφή Από τον 9ο αιώνα ξεκινά στην Δυτική Μουσική η ιστορία της πολυφωνίας, αρχικά με μια δεύτερη φωνή και αργότερα με περισσότερες.

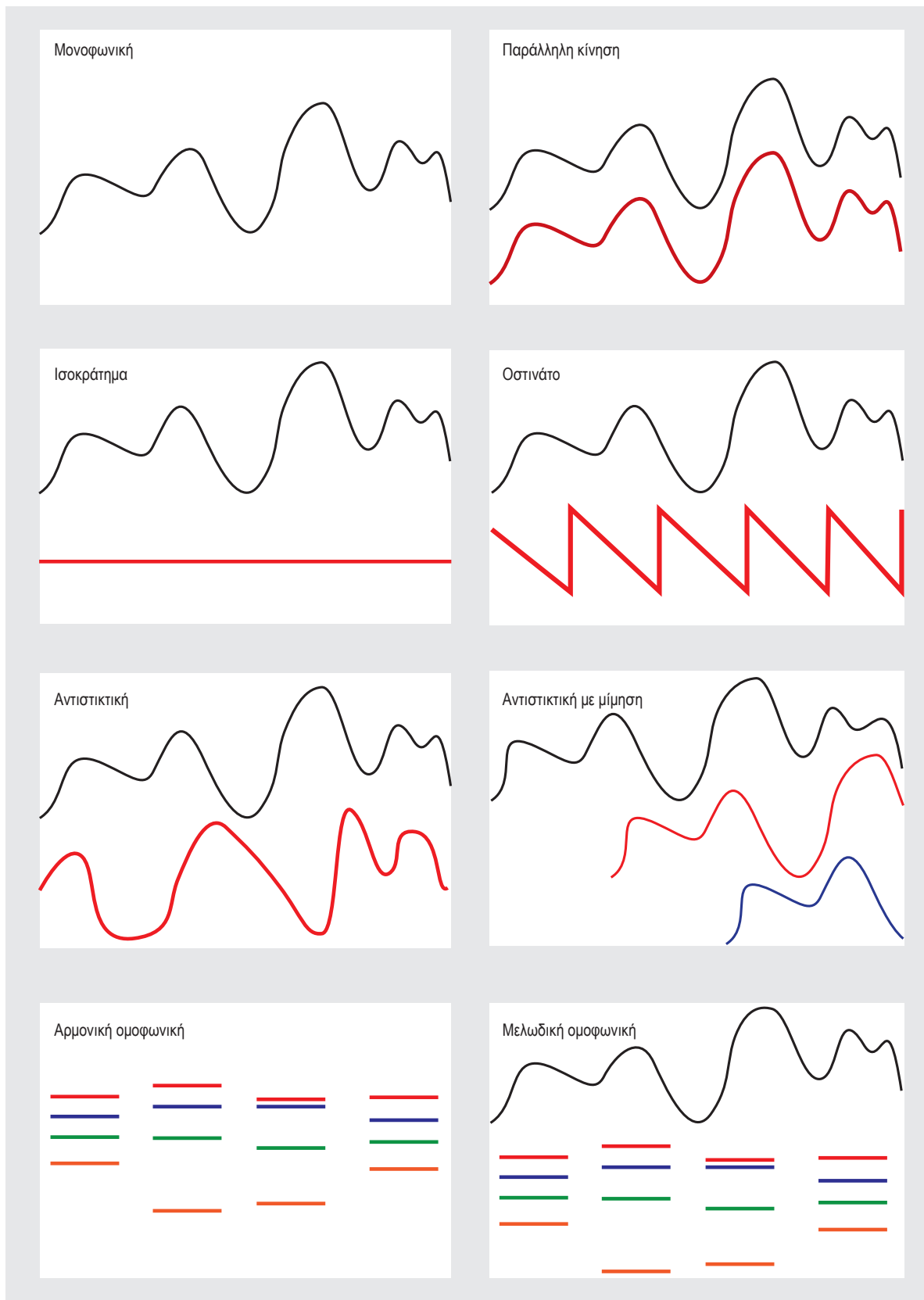
β1) Αντιστικτική υφή Αντιστικτική λέγεται η υφή που σχηματίζεται από δύο ή περισσότερες φωνές που μεταξύ τους είναι *μελωδικά και ρυθμικά ανεξάρτητες*. Ως υφή κυριαρχεί στην Αναγέννηση (*τροπική αντίστιξη*) αλλά και στο Μπαρόκ (*τονική αντίστιξη*, βλ. φούγκες του Μπαχ και άλλων συνθετών)

β2) Ομοφωνική υφή Η *αρμονική ομοφωνία* είναι η υφή κατά την οποία περισσότερες φωνές κινούνται με ίδιες ή περίπου ίδιες ρυθμικές αξίες (βλ. το χορικό). Η *μελωδική ομοφωνία* είναι η υφή κατά την οποία υπάρχει μια μελωδική φωνή (η ψηλότερη) και μια αρμονική συνοδεία (βλ. κομμάτια για πιάνο, όπου το δεξί χέρι παίζει την μελωδία και το αριστερό την συνοδεία. Παράδειγμα: το μπάσο Αλμπέρτι). Η αρμονική ομοφωνία είναι η νεότερη από τις υφές

β3) Μονωδία Ειδική περίπτωση πολυφωνικής υφής είναι η μονωδία του 17ου αιώνα, κατά την οποία μια σολιστική τραγουδιστική φωνή συνοδεύεται από κάποιο πολυφωνικό όργανο ή σύνολο οργάνων.

11.4 Μορφή, τεχνική και είδος σύνθεσης

Υπάρχει μια επικάλυψη στις έννοιες της μορφής, της τεχνικής σύνθεσης και του είδους σύνθεσης (*συνθετικό είδος*), που προκαλείται από την χρήση κοινών όρων (πρβλ. *φόρμα-σονάτα* και *σονάτα* ως είδος σύνθεσης). Η **μορφή** είναι η φόρμα, ο τρόπος δόμησης του έργου. Ένα κομμάτι μπορεί να έχει διμερή μορφή, ανεξάρτητα από το αν είναι φούγκα, τραγούδι, ή ουβερτούρα. Η **τεχνική σύνθεσης** αφορά τον τρόπο με τον οποίο δημιουργείται το περιεχόμενο και υπερβαίνει επίσης την φόρμα ή το είδος: ο κανόνας, για παράδειγμα, είναι είδος σύνθεσης, αλλά και τεχνική σύνθεσης. Ένας κανόνας (είδος



Διαφορετικά είδη υφής

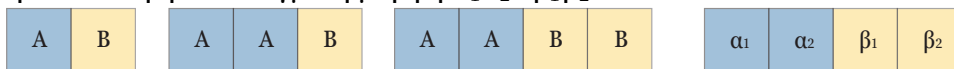
σύνθεσης) έχει γραφτεί με την τεχνική του κανόνα, αλλά και ένα μέρος από συμφωνία (άλλο είδος σύνθεσης) μπορεί να γραφτεί με την τεχνική του κανόνα. Τέλος, το **είδος σύνθεσης** είναι μια κατηγοριοποίηση των μουσικών έργων σύμφωνα με τις εξής παραμέτρους: οργανική σύσταση (πχ. κουαρτέτο εγχόρδων, συμφωνία), κείμενο (θρησκευτική ή κοσμική μουσική), λειτουργικότητα (πχ. πρελούδιο, σερενάτα, χορός), τόπος εκτέλεσης (σονάτα δωματίου), υφή (πχ. φούγκα, τοκάτα).

1.2 Βασικές μορφές

Στην επόμενη ενότητα παρουσιάζονται συνοπτικά βασικές μορφές. Ορισμένες από αυτές έχουν ίδια ονόματα με είδη σύνθεσης. Δεν πρέπει όμως να θεωρηθεί ότι τα δύο αυτά ταυτίζονται. Για παράδειγμα, ένα λιντ (ως είδος σύνθεσης) μπορεί να μην είναι γραμμένο σε μορφή λιντ, ενώ ένα μενουέτο συνήθως είναι σε μορφή λιντ. Αντίστοιχα η φόρμα-σονάτα μπορεί να χρησιμοποιηθεί στο πρώτο μέρος της *σονάτας* (ως είδος σύνθεσης), αλλά εξίσου και στο πρώτο μέρος *συμφωνίας*, ενώ μπορεί να υπάρξει *σονάτα* που κανένα μέρος της δεν γράφτηκε σε φόρμα-σονάτα.

1.2.1 Διμερής μορφή λιντ (Lied)

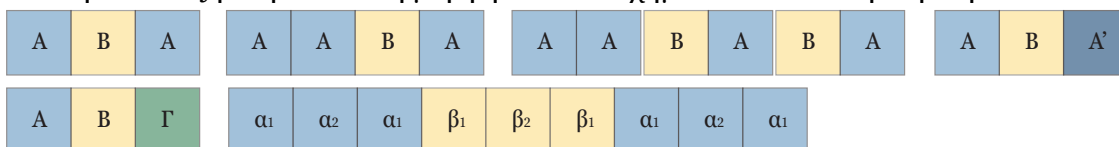
Lied (πληθ. *Lieder*) σημαίνει τραγούδι, ωστόσο η **μορφή Lied** εμφανίζεται τόσο σε οργανικές όσο και σε φωνητικές συνθέσεις. Η διμερής μορφή Lied αποτελείται φυσικά από δύο τμήματα (A-B). Μπορεί να επαναληφθούν και τα δύο (A-A-B-B) ή μόνο το πρώτο (A-A-B). Συχνά η αρχή και το τέλος κάθε τμήματος είναι όμοια δομημένα. Συνήθως τα δύο τμήματα είναι σε συγγενικές τονικότητες (για ελάσσονα και την σχετική της, μια μείζονα και την δεσπόζουσα της κ.λπ.). Με αυτήν την μορφή τα κομμάτια σε φόρμα Lied είναι συνήθως μικρά σε έκταση (πρβλ. Μενουέτα του Μπαχ). Η φόρμα μεγαλώνει με την σύνθετη ή ανεπτυγμένη μορφή $\alpha_1\alpha_2-\beta_1\beta_2$.



1.2.2 Τριμερής μορφή λιντ

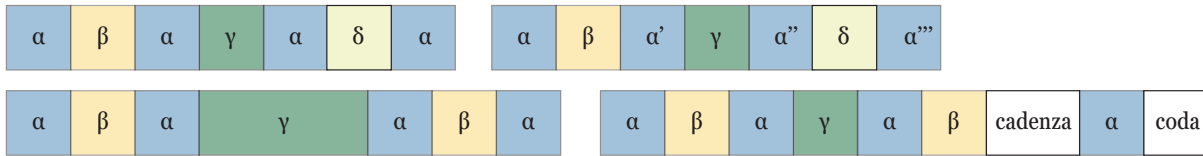
Είναι τριμερής μορφή όπου το τρίτο τμήμα είναι ίδιο με το πρώτο (A-B-A). Χρησιμοποιείται σε πολλά είδη σύνθεσης (μεταξύ άλλων: κλασικό μενουέτο, νυχτερινά, βαλς, σπουδές κ.α.). Συνήθως το πρώτο A επαναλαμβάνεται (A-A-B-A), ενώ μπορεί να γίνει και επανάληψη του B-A (A-A-B-A-B-A). Το B έχει διαφορετική μελωδία (βλ. διθεματική *σονάτα*) σε συγγενική τονικότητα. Άλλη συχνή περίπτωση είναι μορφή A-B-A', δηλαδή με το τρίτο τμήμα να είναι παραλλαγή του πρώτου, ενώ λιγότερο συνηθισμένη είναι η μορφή A-B-Γ.

Πιθανή ανάπτυξη στην σύνθετη μορφή είναι το σχήμα $\alpha_1-\alpha_2-\alpha_1-\beta_1-\beta_2-\beta_1-\alpha_1-\alpha_2-\alpha_1$



1.2.3 Ροντό (Rondo)

Μορφή με ένα σταθερό (ή περίπου σταθερό) τμήμα (ριτορνέλο, ρεφραίν), μεταξύ των εμφανίσεων του οποίου παρεμβάλλονται νέα τμήματα (επεισόδια, κουπλέ). Γενική μορφή: A-B-A-Γ-A-Δ-A. . . Άλλες πιθανές μορφές: A-B-A'-Γ-A''-Δ-A''' . . . (με διαφοροποιήσεις στο σταθερό τμήμα), α-β-α-γ-α-β-α (αψιδωτό ροντό). Συνδυασμός ροντό και φόρμας-σονάτας είναι η ροντό-σονάτα που συνηθίζεται στα τελευταία μέρη συμφωνιών, κοντσέρτων κλπ. του κλασικισμού: α-β-α-γ-α-β-καντέντσα-α-κόντα



1.24 Φόρμα-σονάτα

Ως μορφή η **φόρμα-σονάτα** μπορεί να χρησιμοποιηθεί στο πρώτο (ή/και το τέταρτο) μέρος της σονάτας και άλλων παρεμφερών ειδών σύνθεσης (συμφωνία, κοντσέρτο). Ανάλογα με τον αριθμό των θεμάτων της χαρακτηρίζεται *μονοθεματική* (οι πρώιμες σονάτες του 17ου αιώνα), *διθεματική* (η πλειοψηφία) ή *πολυθεματική* (βλ. το πρώτο μέρος της Συμφωνίας αρ. 41 του Β. Α. Μότσαρτ, που έχει πέντε θέματα).

Η διθεματική φόρμα-σονάτα είναι τριμερής με την μορφή A–B–A', όπου το A λέγεται **έκθεση**, το B **ανάπτυξη** και το A' **επανάθεση**, ενώ μπορεί να ξεκινά με μια αργή εισαγωγή με διαφορετικό υλικό ή με στοιχεία που θα χρησιμοποιηθούν παρακάτω. Τα θέματα έχουν αντιθετικό χαρακτήρα σε οποιαδήποτε παράμετρο (δυναμική, άρθρωση, υφή, διάθεση κ.α.) και είναι σε συγγενείς τονικότητες (συνήθως ελάσσονα – σχετική μείζονα ή μείζονα – δεσπόζουσα).

Στην **έκθεση** παρουσιάζεται πρώτα το κύριο θέμα (ή η κύρια *θεματική ομάδα*) και στη συνέχεια το πλάγιο (δεύτερο θέμα ή δεύτερη θεματική ομάδα). Μεταξύ των δύο θεμάτων μπορεί να υπάρξει **γέφυρα** που οδηγεί στη νέα τονικότητα. Μετά το δεύτερο θέμα μπορεί να υπάρξει δεύτερη γέφυρα, μια μικρή κόντα ή ένα καταληκτικό θέμα.

Το δεύτερο τμήμα είναι η **ανάπτυξη**, όπου γίνεται η επεξεργασία και ανάπτυξη του θεματικού υλικού της έκθεσης. Μπορεί να χρησιμοποιηθεί μόνο το ένα θέμα ή στοιχεία μόνο των θεμάτων ή και τα δύο θέματα. Σπάνια εμφανίζεται νέο θεματικό υλικό. Χαρακτηριστικό της ανάπτυξης είναι η διαρκής μετάβαση σε νέες (συγγενικές ή μακρινές) τονικότητες.

Στην **επανάθεση** παρουσιάζονται και πάλι τα δύο θέματα της έκθεσης, με τις κατάλληλες τροποποιήσεις ώστε να καταλήξουν στην τονική. Η φόρμα κλείνει με ένα καταληκτικό τμήμα (κόντα) που μπορεί να έχει και νέο υλικό.

1.2.5 Θέμα με παραλλαγές

Στην φόρμα αυτή υπάρχει ένα **θέμα** που στη συνέχεια παραλλάσσεται με διάφορους τρόπους, έτσι όμως που να είναι πάντα αναγνωρίσιμο από τον ακροατή. Τυπικοί τρόποι παραλλαγής είναι α) μελωδική παραλλαγή, β) ρυθμική παραλλαγή, γ) αρμονική παραλλαγή, δ) συνδυασμός των παραπάνω.

1.2.6 Φούγκα

Η **φούγκα** ως είδος σύνθεσης παρουσιάζεται στο κεφ. 2.6, σελ. 15. Ως μορφή είναι χαρακτηριστική της αντιστικτικής πολυφωνίας, τόσο της τροπικής όσο και της τονικής. Σχηματικά χωρίζεται σε τμήματα που περιέχουν εμφανίσεις του **θέματος** (*θεματικές εμφανίσεις* και ενδιάμεσα τμήματα που χαρακτηρίζονται ως *επεισόδια* (βλ. παρακάτω 1.4.5). Τυπικά οι θεματικές εμφανίσεις γίνονται σε διαφορετικές τονικές περιοχές, ενώ τα επεισόδια είναι τα τμήματα στα οποία γίνονται οι τονικές μεταβάσεις.

Η φούγκα ξεκινά με την έκθεση ως εξής: α) ξεκινά μια φωνή (χωρίς συνοδεία) με το θέμα, β) μόλις τελειώσει η πρώτη φωνή με το **θέμα**, ξεκινά η δεύτερη με την **απάντηση**: την μεταφορά του θέματος κατά μια πέμπτη ψηλότερα (η απάντηση μπορεί να είναι *πραγματική* ή *τονική*), γ) η διαδικασία επαναλαμβάνεται μέχρι να μπουν όλες οι φωνές της φούγκας (μπορεί να είναι 2–5, σπάνια περισσότερες). Μετά την έκθεση ακολουθεί μια σειρά από επεισόδια και άλλες θεματικές εμφανίσεις, ενώ συνήθως η φούγκα ολοκληρώνεται με μια κόντα.

Ως τεχνική σύνθεσης η **φουγκική είσοδος** μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε διάφορα είδη.

1.3 Τεχνικές σύνθεσης

Στην επόμενη ενότητα παρουσιάζονται συνοπτικά βασικές τεχνικές σύνθεσης. Ορισμένες από αυτές τις τεχνικές έχουν ίδια ονόματα με είδη σύνθεσης. Παρότι ο κανόνας ως είδος σύνθεσης είναι γραμμένος με την τεχνική του κανόνα, η σχέση δεν ισχύει αντίστροφα (μπορεί ένα τμήμα μιας άλλης σύνθεσης, ως πούμε μιας φούγκας, να είναι γραμμένο με την ίδια τεχνική).

1.3.1 Μίμηση

Μίμηση είναι η επανάληψη ενός μικρότερου ή μεγαλύτερου τμήματος μιας μελωδίας που έχει ήδη παρουσιαστεί σε κάποια άλλη φωνή ή άλλο σημείο του έργου. Η μίμηση χρησιμοποιείται σε διάφορα είδη σύνθεσης, με πιο χαρακτηριστικά τον κανόνα και την φούγκα. Διακρίνουμε τα εξής είδη μίμησης:

1. **πραγματική ή πιστή μίμηση**: το υλικό της πρότασης διατηρείται αυτούσιο από μελωδική (ίδια διαστήματα) και ρυθμική (μετρική θέση) άποψη
2. **τονική μίμηση**: στο επαγόμενο γίνονται μικρές μεταβολές για τονικούς λόγους
3. **ελεύθερη μίμηση**: μεταβάλλονται διαστήματα ή/και αξίες/μετρικές θέσεις
4. ανάλογα με την **διαστηματική απόσταση** πρότασης και επαγόμενου: μίμηση στην ταυτοφωνία, την όγδοη, την πέμπτη (συχνότερες περιπτώσεις) ή οποιοδήποτε άλλο διάστημα
5. **μίμηση σε μεγέθυνση**: οι αξίες του επαγόμενου είναι διπλάσιες από αυτές της πρότασης
6. **μίμηση σε σμίκρυνση**: μισές αξίες
7. **μίμηση σε αναστροφή** (καθρέφτης): αναστροφή της πορείας (της κατεύθυνσης των διαστημάτων) – τα ανιόντα διαστήματα γίνονται κατιόντα και το ανάποδο, διατηρούν όμως το μέγεθός τους (πχ. ανιούσα τέταρτη θα γίνει κατιούσα τέταρτη). Ο καθρέφτης έχει έναν **άξονα συμμετρίας**: μια βαθμίδα της κλίμακας δεν θα μεταβληθεί, ενώ οι άλλες θα προσδιορίζονται σε σχέση με αυτήν
8. **μίμηση σε αντιστροφή** (ή ανάδρομη, ή καρκινική): το επαγόμενο αρχίζει από την τελευταία νότα της πρότασης και κινείται προς την αρχή
9. συνδυασμός των παραπάνω (πχ. μίμηση σε καρκινικό καθρέφτη, μίμηση στην πέμπτη σε μεγέθυνση κ.ο.κ.)

1.3.2 Κανόνας

Ο **κανόνας** είναι η τεχνική σύνθεσης κατά την οποία μια φωνή παρουσιάζει ένα υλικό, το οποίο επαναλαμβάνεται με μίμηση από την δεύτερη φωνή / από τις επόμενες φωνές. Το χαρακτηριστικό του κανόνα είναι ότι κάθε φωνή ξεκινά πριν τελειώσει η προηγούμενη. Για την μίμηση στον κανόνα ισχύουν όσα είδαμε προηγουμένως (κανόνας στην όγδοη, σε μεγέθυνση/σμίκρυνση/καθρέφτη κ.ο.κ.).

Για τον κανόνα ως είδος σύνθεσης βλέπε παρακάτω (2.4, σελ. 14).

1.3.3 Αλυσίδα

Η **αλυσίδα** είναι τύπος επέκτασης ενός μοτίβου: μια φράση ακούγεται διαδοχικά περισσότερες φορές, μεταφερόμενη κάθε φορά ψηλότερα ή χαμηλότερα. Κάθε επανάληψη της φράσης λέγεται **κρίκος**, ενώ ο πρώτος κρίκος είναι το **πρότυπο**. Συνήθως η αλυσίδα έχει δύο ως τέσσερις κρίκους.

Η αλυσίδα μπορεί να είναι μελωδική, αρμονική ή πολυφωνική (“κανονική”).

1.3.4 Μπάσο κοντίνουο

Το **μπάσο κοντίνουο** (συνεχές βάσιμο) είναι ο τυπικός τρόπος συνοδείας της εποχής Μπαρόκ και εκτελείται από κάποιο πολυφωνικό όργανο (τσέμπαλο, λαούτο, εκκλ. όργανο). Στο πεντάγραμμο γράφεται μόνο η γραμμή του μπάσου και αριθμοί που δηλώνουν τις συγχορδίες που πρέπει να σχηματιστούν, ενώ ο μουσικός παίζει λιγότερο ή περισσότερο αυτοσχεδιαστικά τρίφωνη ή τετράφωνη αρμονία.

1.3.5 Οστινάτο

Το **οστινάτο** (ή μπάσο οστινάτο ή *επίμονο βάσιμο*) είναι η συνεχής επανάληψη ενός βάσιμου ή μιας αρμονικής ακολουθίας (συνήθως περιορισμένης έκτασης, τεσσάρων ή οκτώ μέτρων), που χρησιμοποιείται ως βάση πάνω στην οποία εκτυλίσσεται το κομμάτι (συχνά με μορφή παραλλαγών).

1.3.6 Ρετσιτατίβο

Το **ρετσιτατίβο** είναι είδος τραγουδιστής απαγγελίας που σχετίζεται με την *λειτουργική απαγγελία* (τελετουργική φορτισμένη εκφορά λόγου). Στο πλαίσιο της μπαρόκ όπερας το ρετσιτατίβο είναι η ελεύθερη κίνηση της φωνής πάνω σε συνοδεία μπάσο κοντίνουο και κατά κύριο λόγο προωθεί τη δράση (διήγηση). Από τον 18ο αιώνα διακρίνουμε **ρετσιτατίβο σέκκο** (ξερό), που συνοδεύεται μόνο από κοντίνουο, σε ελεύθερη μορφή και ρυθμό, που προωθεί την διήγηση (δράση) και **ρετσιτατίβο ακομπανιάτο** (συνοδευμένο), που συνοδεύεται από ορχήστρα, με συγκεκριμένη δομή και πιο λυρικό ύφος.

Παρά την προέλευσή του από την σκηνική μουσική, ως τεχνική μπορεί να χρησιμοποιηθεί και στην οργανική σε διάφορα περιβάλλοντα.

1.3.7 Στρέτο

Το **στρέτο** (*stretto*) είναι η τεχνική κατά την οποία σε ένα αντιστικτικό έργο (φούγκα κ.λπ.) μια φωνή ξεκινά το θέμα πριν αυτό ολοκληρωθεί στην προηγούμενη φωνή. Είναι δηλαδή ένα είδος πολύ σύντομου κανόνα.

14 Δομικά στοιχεία

14.1 Πτώση

Πτώσεις (ή *καντέντσες*) είναι τα γνωστά από την αρμονία σχήματα που οριοθετούν την δομή: τέλεια, ατελής, μισή, πλάγια, απροσδόκητη. Να μην συγχέεται με την καντέντσα ως αυτοσχεδιαστικό τμήμα.

14.2 Απάντηση

Στα έργα με αντιστικτική υφή (φούγκα κ.λπ.) **απάντηση** λέγεται η επανάληψη του θέματος από μια δεύτερη φωνή, μεταφερμένη κατά μία πέμπτη ψηλότερα (ή τέταρτη χαμηλότερα). Η απάντηση μπορεί να είναι *πραγματική*, όταν είναι πιστή μεταφορά του θέματος ή *τονική*, όταν κάποιος ή κάποιοι φθόγγοι τροποποιούνται για τονικούς λόγους.

14.3 Αντίθεμα

Στη φούγκα **αντίθεμα** λέγεται το υλικό που συνυπάρχει με το θέμα ή την απάντηση. Αν το υλικό αυτό είναι το ίδιο σε όλες τις εμφανίσεις θέματος ή απάντησης, το αντίθεμα λέγεται **σταθερό** ή **μόνιμο** (προσοχή: συχνά στη βιβλιογραφία ο όρος *αντίθεμα* χρησιμοποιείται μόνο για υλικό που είναι σταθερό σε όλο το έργο ή έστω σε μεγάλο μέρος του).

14.4 Γέφυρα

Γέφυρα λέγεται ένα σύντομο πέρασμα από μια διεργασία σε μια άλλη (για παράδειγμα στη φούγκα από το θέμα στην απάντηση, ή στη φόρμα—σονάτα από το πρώτο στο δεύτερο θέμα), συνήθως γραμμένη με ελεύθερο τρόπο (δηλαδή χωρίς αναφορά στο θέμα). Σκοπός της μπορεί να είναι το να ολοκληρώσει μια μετατροπία ή το να συμπληρώσει απλώς το υπόλοιπο του μέτρου μέχρι να εμφανιστεί το επόμενο θέμα.

14.5 Επεισόδιο

Το **επεισόδιο** συνδέει τις θεματικές εμφανίσεις και βοηθά στο να γίνουν μετατροπές. Σε αντίθεση με την γέφυρα, έχει μεγαλύτερη έκταση και συνήθως χτίζεται με κάποιο μοτιβικό υλικό που μπορεί να προέρχεται από το θέμα (δεν είναι απαραίτητο). Συνήθως τα επεισόδια χρησιμοποιούν *αλυσίδες*.

14.6 Ισοκράτης

Ο **ισοκράτης** (ισοκράτημα, πεντάλ) είναι η επανάληψη ενός φθόγγου στην χαμηλότερη (σπανιότερα στην ψηλότερη ή σε κάποια εσωτερική) φωνή. Αρμονικά, ο φθόγγος αυτός οφείλει να είναι συγχορδιακός μόνο στην πρώτη και την τελευταία συγχορδία, ενώ στις ενδιάμεσες δεν είναι απαραίτητο. Συνήθως στα τελικά τμήματα (κόντα) υπάρχει **ισοκράτης τονικής**, ενώ λίγο πριν το τέλος **ισοκράτης δεσπόζουσας**.

Ο ισοκράτης μπορεί να είναι μια κρατημένη νότα μεγάλης διάρκειας, μια συνεχώς επαναλαμβανόμενη νότα (στην ίδια θέση ή σε οκτάβες) ή ένα μικρό χαρακτηριστικό μοτίβο.

14.7 Κόντα/κοντέτα

Η **κόντα** (*coda, ουρά*) είναι ένα μικρό ή μεγαλύτερο καταληκτικό τμήμα στο τέλος μιας ενότητας ή στο τέλος του έργου. Ουσιαστικά αποτελεί παράταση, καθώς δεν είναι αναγκαίο από δομική άποψη. Στην κόντα μπορεί να συμβούν αλλαγές σε σχέση με το υπόλοιπο έργο, για να διαμορφωθεί ο καταληκτικός χαρακτήρας (αλλαγή αριθμού φωνών, υφής, αρμονικού ρυθμού, εμφάνιση νέου θεματικού υλικού κ.λπ.).

Κοντέτα (*codetta*) λέγεται μια κατάληξη με πολύ μικρότερη έκταση (συνήθως στο τέλος ενός θέματος ή στην φόρμα–σονάτα στο τέλος της έκθεσης).

14.8 Καντέντσα

Στο κλασικό και το ρομαντικό κοντσέρτο η **καντέντσα** (*cadenza*) είναι το τμήμα στο τέλος της επανέκθεσης και πριν από την κόντα με τα εξής χαρακτηριστικά:

1. ξεκινά με μια κορύφωση της ορχήστρας σε μια συγχορδία τονικής σε δεύτερη αναστροφή (πτωτικό 6–4)
2. στη συνέχεια η ορχήστρα διακόπτει και μένει μόνος του ο σολίστας
3. έχει έντονο δεξιότεχνικό και αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα και ελεύθερο ρυθμό, ενώ μπορεί να χρησιμοποιεί στοιχεία του θέματος
4. ολοκληρώνεται με την είσοδο της ορχήστρας σε συγχορδία δεσπόζουσας

Αρχικά οι καντέντσες ήταν όντως αυτοσχεδιαστικά τμήματα, ενώ ήδη ο Μότσαρτ και ο Μπετόβεν ξεκίνησαν να τις καταγράφουν. Πολλές καθιερωμένες σήμερα καντέντσες δεν γράφτηκαν από τον συνθέτη του κοντσέρτου αλλά από κάποιον σολίστα.

Ο όρος καντέντσα μπορεί να χρησιμοποιηθεί και εκτός του πλαισίου του κοντσέρτου για σύντομα περάσματα με τα παραπάνω χαρακτηριστικά.

Να μην συγχέεται με την καντέντσα ως πτώση (βλ. 1.4.1, σελ. 9).

14.9 Στοιχεία μορφολογικής ενότητας και διαφοροποίησης

Οποιαδήποτε παράμετρος της μουσικής μπορεί να λειτουργήσει είτε ως συνδετικό στοιχείο, είτε ως στοιχείο διαφοροποίησης μεταξύ δύο σημείων ενός έργου:

- **Ρετζίστρο**: περιοχή ως απόλυτο τονικό ύψος (ψηλά–χαμηλά) αλλά και σε σχέση με την έκταση του οργάνου
- **Δυναμική**: πιάνο–φόρτε
- **Άρθρωση**: στακάτο–λεγάτο κ.λπ.



Η ανιούσα χρωματική κλίμακα

- **Ηχόχρωμα/Ενορχήστρωση:** τεχνικές διαφοροποίησης του ηχοχρώματος ενός οργάνου (πιτσικάτο, τρέμολο κ.λπ.) ή ενός συνόλου (αλλαγές στην ενορχήστρωση)
- **Ταχύτητα:** συνάρτηση χρησιμοποιούμενων αξιών και τέμπο

1.5 Κλίμακα και τονικό σύστημα

Στην ευρωπαϊκή θεωρία της μουσικής η οκτάβα υποδιαιρείται σε δώδεκα διακριτά τονικά ύψη (δώδεκα φθόγγοι). Ανεξάρτητα από το σύστημα συγκερασμού που καθορίζει το μέγεθος των διαστημάτων που σχηματίζονται μεταξύ των δώδεκα φθόγγων, οι δώδεκα φθόγγοι αποτελούν την **κλίμακα υλικού. Κλίμακα** (σκάλα) γενικά λέγεται η οργάνωση ορισμένων φθόγγων με αύξουσα ή φθίνουσα σειρά, έτσι ώστε να σχηματίζουν μεταξύ τους τα μικρότερα δυνατά διαστήματα. Μια κλίμακα μπορεί να έχει πέντε³, έξι, επτά ή περισσότερους φθόγγους (πεντάφθογγη, εξάφθογγη κ.ο.κ. κλίμακα). Διαφορετικά είδη μουσικής χρησιμοποιούν διαφορετικές κλίμακες (πχ. βυζαντινή μουσική, αμερικανική blues κ.λπ.).

1.5.1 Τροπικότητα

Τροπικό λέγεται το σύστημα που χρησιμοποιήθηκε κατά τον ευρωπαϊκό Μεσαίωνα και την Αναγέννηση. Η περίοδος χρήσης του τροπικού συστήματος ταυτίζεται σε μεγάλο βαθμό με την κυριαρχία της αντιστικτικής πολυφωνίας, στην οποία οι μελωδικές κινήσεις των φωνών (οριζόντιος παράγοντας) έχουν μεγαλύτερη βαρύτητα από τις παραγόμενες συνηχήσεις (κατακόρυφος παράγοντας)⁴. Αρχικά χρησιμοποιούσε οκτώ διατονικές κλίμακες, αργότερα δώδεκα. Στη διευρυμένη μορφή περιλαμβάνει τους τρόπους: Δώριο, Φρύγιο, Λύδιο, Μιξολύδιο, Αιόλιο, Ιώνιο, Υποδώριο, Υποφρύγιο, Υπολύδιο, Υπομιξολύδιο, Υποαιόλιο και Υποϊώνιο. Οι έξι πρώτοι είναι οι **κύριοι** ή **αυθεντικοί** και οι επόμενοι έξι οι **πλάγιοι**.

Ο τρόπος είναι πιο σύνθετη έννοια από την κλίμακα. Κάθε τρόπος χαρακτηρίζεται από τέσσερα στοιχεία: α) την **έκταση** (*ambitus*), β) την **τελική νότα** (*finalis*), γ) έναν **δεσπόζοντα φθόγγο** (*tenor*) και δ) **χαρακτηριστικούς αρχικούς, τελικούς και μελωδικούς τύπους**.

Οι πλάγιοι τρόποι έχουν ίδια τελική νότα με τον αντίστοιχο κύριο, όμως η έκτασή τους είναι μια τέταρτη χαμηλότερα.

1.5.2 Τονικότητα

Η **τονικότητα** είναι το σύστημα που αντικατέστησε το τροπικό. Τα όριά του τοποθετούνται χοντρικά από το 1700 ως το 1900 (περίοδος της *Κοινής Πρακτικής*). Σε αντίθεση με το τροπικό σύστημα, στην τονικότητα αναπτύσσονται αυστηρές ιεραρχικές σχέσεις μεταξύ των βαθμίδων της κλίμακας (τονική, προσαγωγέας κ.λπ.) και λειτουργικές σχέσεις μεταξύ των συγχορδιών που σχηματίζονται σε κάθε βαθμίδα (I ως *τονική*, V ως *δεσπόζουσα* κ.ο.κ.). Φαίνεται λοιπόν ότι ακόμα και στα έργα αντιστικτικής πολυφωνίας (βλ. εποχή Μπαρόκ) ο κατακόρυφος παράγοντας (συνηχήσεις) αναβαθμίζεται σε σχέση με την εποχή του τροπικού συστήματος με την έννοια ότι η μελωδική κατασκευή ακολουθεί τις κινήσεις

³Το σύστημα που αποτελείται από τέσσερις διαδοχικούς φθόγγους λέγεται **τετράχορδο**.

⁴προσοχή: χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι η σύνθεση αγνοούσε τον κατακόρυφο παράγοντα!



Η αυξημένη (κλίμακα με τόνους) και η ελαττωμένη κλίμακα



Η ακουστική κλίμακα

φωνών που υπαγορεύει η καλή σύνδεση συγχορδιών, ακόμα κι αν πρόκειται για μονόφωνη σύνθεση (βλ. σόλο παρτίτες του Μπαχ).

Το τονικό σύστημα χρησιμοποιεί δύο κλίμακες (T-T-H-T-T-T-H, **μείζονα**, και T-H-T-T-H-T-T, **ελάσσονα**), ενώ η ελάσσονα έχει τρεις παραλλαγές: **φυσική**, **αρμονική** και **μελωδική**.

Η κλίμακα μπορεί να μεταφερθεί σε οποιαδήποτε από τις 12 βαθμίδες της χρωματικής κλίμακας κι έτσι προκύπτει το σύστημα 15 μείζονων και 15 ελάσσονων τονικοτήτων.

Μετά την τονικότητα

Η τονικότητα ως σύστημα δεν υπήρξε ποτέ σταθερή αλλά παρουσιάζει εξ αρχής μια τάση διεύρυνσης με την ενσωμάτωση νέων χρωματικών φθόγγων (παράδειγμα οι δανεισμένες συγχορδίες ή οι δευτερεύουσες δεσπόζουσες). Η διαδικασία αυτή εντάθηκε τόσο πολύ στα χρόνια του ρομαντισμού, που έγινε σαφές ότι η τονικότητα εξαντλείται.

Σταδιακά στις αρχές του 20ου αιώνα έγιναν απόπειρες αντικατάστασης της τονικότητας από άλλα συστήματα. Ενδεικτικά: πολυτονικότητα, νέες κλίμακες (αυξημένη, ελαττωμένη, ακουστική κλίμακα), επαναφορά τρόπων, δωδεκαφθογγισμός/σειραιϊσμός, ελεύθερη ατονικότητα.

Σειραιϊσμός

Ο **δωδεκαφθογγισμός** επινοείται από τον Άρνολντ Σένμπεργκ (Arnold Schönberg). Η **δωδεκάφθογγη σειρά** είναι μια διάταξη των 12 χρωματικών φθόγγων, που χρησιμοποιείται ως υλικό για την σύνθεση ενός έργου. Κάθε φθόγγος της σειράς είναι ισότιμος με τους υπόλοιπους (δεν υπάρχουν ιεραρχικές σχέσεις όπως στην τονικότητα) και μπορεί να επαναληφθεί μόνο αφού εμφανιστούν όλοι οι υπόλοιποι. Φυσικά στην σειρά μπορούν να εφαρμοστούν τα είδη της μίμησης που είδαμε παραπάνω, ενώ η σειρά μπορεί επίσης να διακοπεί ή να αντικατασταθεί από άλλη.

Ο δωδεκαφθογγισμός χρησιμοποιεί μια αυστηρή οργάνωση σε μόνο μία παράμετρο του ήχου: το τονικό ύψος. Από την εφαρμογή της ίδιας λογικής σε άλλες παραμέτρους (διάρκεια, ένταση, ηχώχρωμα) προκύπτει ο **σειραιϊσμός**.



Σειρά του κουαρτέτου εγχόρδων op. 28 του Α. Βέμπερν

Δωδεκάφθογγη σειρά και παράγωγα

Η βασική σειρά που παράγει τις υπόλοιπες

P1 (P = Prime)

Μεταφορές της σειράς (κάθε φορά, ένα ημιτόνιο ψηλότερα)

P2	P3
P4	P5
P6	P7
P8	P9
P10	P11
P12	

R1 (R = Retrograde, καρκινική)	R2
I1 (I = Inversion, καθρέφτης)	I2
RI1 (Retrograde Inversion)	RI2

και λοιπά...

Συγχορδίες της P1 (ενδεικτικά)

(ανάλογα σχηματίζονται συγχορδίες με κάθε παράγωγο της σειράς)

2. Είδη σύνθεσης

2.1 Γρηγοριανό μέλος (cantus planus)



Είναι το λειτουργικό μέλος της Καθολικής Εκκλησίας. Δημιουργείται τον 6ο αιώνα και είναι αυστηρά μονόφωνο, κυρίως συλλαβικό. Χρησιμοποιεί τους οκτώ εκκλησιαστικούς τρόπους του Μεσαίωνα και μέχρι σήμερα καταγράφεται σε τετράγραμμο με τε-

τράγωνη σημειογραφία, που δεν έχει αριθμικές αξίες.

Το γρηγοριανό μέλος σε πρώτο έργο

2.2 Όργανουμ (Organum)

Η πρώτη απόπειρα πολυφωνίας (9ος αιώνας). Δίφωνο, η μία φωνή λέγεται **vox principalis** και χρησιμοποιεί ως δοσμένο (**cantus firmus**) αυτούσια τμήματα του γρηγοριανού μέλους. Η άλλη λέγεται **vox organalis**, ξεκινά και καταλήγει με την ίδια νότα με την vox principalis και ενδιάμεσα κινείται με παράλληλες 4ες και 5ες.

Αργότερα γίνεται διάκριση σε α) **υφή organum purum**, στην οποία η vox principalis κινείται με κρατημένες νότες και η vox organalis με μελίσματα, και β) **υφή discantus**, στην οποία στις νότες ή τα μελίσματα της vox principalis αντιστοιχούν περίπου ισάριθμες νότες της vox organalis, **με αντίθετη κίνηση**.

Με την Σχολή της Notre Dame το όργανουμ καθιερώνεται η υφή discantus και το όργανουμ γίνεται τρίφωνο και τετράφωνο.

2.3 Κοντούκτους (Conductus)

Είδος του 12ου και 13ου αιώνα. Ως **cantus firmus** χρησιμοποιείται νέα σύνθεση ή κοσμική μελωδία (και όχι γρηγοριανό μέλος).

2.4 Κανόνας (Canon)

Πολυφωνικό είδος σύνθεσης που χρησιμοποιεί την τεχνική του κανόνα (βλ. 1.3.2, σελ. 8), όπου κάθε είδος μίμησης είναι πιθανό (κανόνας σε μεγέθυνση, σε αναστροφή κ.λπ.). **Αυστηρός** λέγεται ο κανόνας στον οποίο τα διαστήματα επαναλαμβάνονται αυτούσια (κανόνας στην ταυτοφωνία, την 8η), ενώ ελεύθερος αυτός στον οποίο τα διαστήματα μεταβάλλονται. Ειδικές περιπτώσεις:

- **διαρκής ή κυκλικός κανόνας:** μπορεί να συνεχίζεται επ' άπειρον, καθώς κάθε φωνή που φτάνει στο τέλος μπορεί να αρχίσει από την αρχή
- **διπλός κανόνας:** δύο κανόνες που συνηχούν (άρα ξεκινούν δύο φωνές)
- **αινιγματικός κανόνας:** δίνεται μόνο η πρόταση, χωρίς να δίνονται η απόσταση και το διάστημα εισόδου της δεύτερης φωνής, που πρέπει να τα μαντέψει ο εκτελεστής
- **μικτός κανόνας:** αποτελείται από φωνές σε αυστηρό κανόνα και φωνές που σχηματίζουν ελεύθερη αντίστιξη (συνήθως το μπάσο). Τέτοια περίπτωση ήταν η **κάτσα**¹ (caccia) του 14ου αιώνα
- **αναλογικός κανόνας:** αξιοποιεί τις δυνατότητες ερμηνείας της μετρικής ή αναλογικής σημειογραφίας. Όλες οι φωνές ξεκινούν ταυτόχρονα αλλά εφαρμόζουν διαφορετικές αξίες στην ίδια μελωδία

¹ μιμητική μορφή, κατά κανόνα τρίφωνη, με τις δύο ψηλότερες φωνές σε διαρκή κίνηση και την τρίτη οργανική, με μεγαλύτερες αξίες.

Das Wohltemperierte Clavier T. 1

Fuga I, a 4

J. S. Bach

Φούγκα σε Ντο+

ΕΚΘΕΣΗ

απάντηση στη σοπράνο

θέμα στην άλτο

απάντηση στον τενόρο

5

θέμα στο μπάσο

τέλος έκθεσης

Η αρχή της πρώτης φούγκας από το πρώτο βιβλίο για το Καλοσυγκερασμένο Πληκτροφόρο

2.5 Ριτσερκάρε (Ricercare)

Είδος οργανικής μουσικής του 16ου και 17ου αιώνα, όπου κυριαρχεί το στοιχείο της μίμησης. Θεωρείται πρόγονος της φούγκας.

2.6 Φούγκα

Εξελίχτηκε τον 17ο αιώνα από τις μιμητικές μορφές του 16ου και του πρώιμου Μπαρόκ. Αρχικά χρησιμοποιήθηκε ως μέρος συγκεκριμένων ειδών (γαλλική εισαγωγή, εκκλησιαστική σονάτα, κοντσέρτο γκρόσο ή σε φωνητικά έργα όπως η λειτουργία). Αργότερα εμφανίστηκαν συλλογές από ανεξάρτητες φούγκες, όπως τα δύο βιβλία για το Καλοσυγκερασμένο Πληκτροφόρο (*Das Wohltemperierte Clavier* I και II), που το καθένα περιέχει 24 πρελουδία και 24 φούγκες, με κάθε ζεύγος να είναι σε μια διαφορετική μειζονα ή ελάσσονα τονικότητα).

Είναι πολυφωνικό είδος για δεδομένο αριθμό φωνών (από δύο και πάνω, συνήθως τρεις ή τέσσερις). Η φούγκα δεν έχει σταθερή μορφή. Το μόνο δεδομένο τμήμα της είναι η έκθεση: η εμφάνιση του θέματος ή της απάντησης σε όλες τις φωνές διαδοχικά. Από κει και μετά μπορούμε να ορίσουμε την φούγκα ως ένα σύνολο ενδεχόμενων:

- μεταξύ θέματος και απάντησης μπορεί να υπάρχει γέφυρα
- η απάντηση μπορεί να είναι τονική ή πραγματική
- το θέμα και η απάντηση μπορούν να επανεμφανιστούν όσες φορές κρίνει ο συνθέτης ότι χρειάζεται, στην αρχική ή σε συγγενικές τονικότητες
- μεταξύ των εμφανίσεων του θεματικού υλικού (θέμα/απάντηση) μπορεί να υπάρχουν επεισόδια
- μπορεί να υπάρχει στρέτο (ένα ή περισσότερα)
- μπορεί να υπάρχει ισοκράτης (τονικής στην κόντα ή δεσπόζουσας πριν από αυτήν)
- στο τέλος μπορεί να υπάρχει κόντα
- το θέμα μπορεί να εμφανιστεί σε παραλλαγές μίμησης (αναστροφή, καρκίνος, μεγέθυνση κ.λπ.)

Διπλή φούγκα λέγεται η φούγκα που έχει δύο διαφορετικά θέματα, τα οποία μπορεί να συνυπάρχουν ή να εμφανίζονται σε διαφορετικά τμήματα. **Φουγκέτα** (fughetta) λέγεται μια μικρή φούγκα, συνήθως δίφωνη, ενώ **φουγκάτο** (fugato) ένα τμήμα μεγαλύτερης σύνθεσης που ξεκινά όπως η φούγκα αλλά δεν εξελίσσεται ανάλογα.

2.7 Μοτέτο (Mottetto)

Βασική μορφή πολυφωνικής μουσικής κατά τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση. Συνήθως συνθέσεις θρησκευτικού περιεχομένου σε λατινικό κείμενο. Ο **tenor** προέρχεται από το γρηγοριανό μέλος ενώ από την *Σχολή της Ars Nova* μπορεί να είναι και κοσμική μελωδία. Κινείται με μεγάλες αξίες, ενώ οι προστιθέμενες φωνές έχουν υφή *discantus* και διαφορετικό κείμενο, συχνά σε λαϊκή γλώσσα. Σημαντικοί συνθέτες: Γκιγκιόμ ντε Μασώ, Όκεγκεμ, Παλεστρίνα, Ορλάντο ντι Λάσο κ.α.

2.8 Μαδριγάλι (Madrigal)

Στροφικό τραγούδι, με δύο στροφές και ρεφραίν. Το ποιητικό κείμενο έχει περιεχόμενο ποιμενικό, ερωτικό, κωμικό ή σατιρικό. Αρχικά ήταν δίφωνο, αργότερα τρίφωνο, πάντα σε υφή καντιλένας². Ο *tenor* είναι ελεύθερη, **μη ισορρυθμική** σύνθεση, ενώ οι ψηλότερες φωνές έχουν ιδιαίτερο βάρος. Σημαντικοί συνθέτες: Γκαμπριέλι, Παλεστρίνα, Μόρλεϊ, Μοντεβέρντι κ.α.

2.9 Χορικό (κοράλ, Choral)

Τύπος ύμνου της Λουθηρανικής Εκκλησίας. Μελοποίηση λειτουργικού κειμένου με απλές μελωδίες που μπορεί να προέρχονται α) από το γρηγοριανό μέλος, β) από κοσμικά τραγούδια της εποχής ή γ) σπάνια να είναι πρωτότυπες συνθέσεις. Η δομή είναι χαρακτηριστική: η μελωδία χωρίζεται σε μικρές φράσεις, ενώ το τέλος κάθε φράσης σηματοδοτείται από κορώνα. Μπορεί να έχει δύο τμήματα, κάθε ένα από τα οποία επαναλαμβάνεται.

Πολλοί μεταγενέστεροι συνθέτες χρησιμοποίησαν μελωδίες χορικών με πρωτότυπες (δικές τους) εναρμονίσεις για να τα ενσωματώσουν σε μεγαλύτερα έργα (βλ. τα χορικά του Μπαχ).

O Haupt voll Blut und Wunden, Matthäus-Passion 54, αρχή

O Haupt voll Blut und Wun - den, voll Schmerz und vol - ler Hohn,

2.10 Πρελούδιο (Prelude)

Αρχικά εισαγωγικό κομμάτι, προορισμένο να παιχτεί πριν από την βασική σύνθεση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα τα 48 πρελούδια από το Καλοσυγκερασμένο Πληκτροφόρο, καθένα από τα οποία είναι στην ίδια τονικότητα με την φούγκα που ακολουθεί. Γενικά έχουν ελεύθερη μορφή. Τα **αθεματικά** δεν έχουν συγκεκριμένο θέμα αλλά μάλλον ένα ρυθμικό σχήμα που επαναλαμβάνεται. Τα **θεματικά** είναι πιο σπάνια και μπορεί να έχουν ένα ή σπανιότερα περισσότερα θέματα.

Αργότερα το πρελούδιο ανεξαρτητοποιείται και μπορεί να αποτελέσει αυτοτελή σύνθεση, συνήθως σε σειρές (βλ. 24 πρελούδια για πιάνο του Σοπέν αλλά και Ραχμάνινοφ, Σκριάμπιν, Ντεμπισύ κ.α.).

²**Υφή καντιλένας:** μία φωνή, η ψηλότερη (*discantus*) έχει κείμενο, ενώ άλλες δύο ή τρεις είναι συνοδευτικές και μάλλον προορίζονται να παιχτούν από κάποιο όργανο. Ο *tenor* κινείται με μεγάλες αξίες, δεν προέρχεται όμως από το γρηγοριανό μέλος.

2.11 Τοκάτα (Toccata)

Οργανική σύνθεση για πληκτροφόρο. Κατά τον 16ο αιώνα χρησιμοποιήθηκε για κομμάτια που δεν προορίζονται να τραγουδηθούν. Αργότερα σημαίνει κομμάτι ελεύθερης μορφής, δεξιοτεχνικού και αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα, που χρησιμοποιεί συγχορδίες, γρήγορα περάσματα και το στοιχείο της μίμησης. Είναι πρόγονος του πρελούδιου, ενώ μπορεί κι αυτό να χρησιμοποιηθεί ως εισαγωγικό κομμάτι (βλ. τοκάτες και φούγκες του Μπαχ).

2.12 Ινβανσιόν (Invention)

Ονομασία που χρησιμοποιήθηκε από τον Γ. Σ. Μπαχ για 15 δίφωνα μιμητικά κομμάτια ελεύθερης μορφής, εκπαιδευτικού χαρακτήρα. Αργότερα ο Μπαχ έγραψε και 15 τρίφωνα κομμάτια που ονόμασε «συμφωνίες» αλλά συνήθως αναφέρονται ως *τρίφωνες ινβανσιόν*.

2.13 Λιντ (Lied)

Όπως είδαμε, λιντ σημαίνει *τραγούδι* (πληθυντικός: λίντερ – Lieder), γεγονός που μαρτυρεί την καταγωγή του από το μεσαιωνικό τραγούδι. Είναι ομοφωνικό είδος, που στην απλούστερη μορφή του μπορεί να αποτελείται απλώς από μια φράση των 8 μέτρων (μονομερής μορφή), ήδη όμως από τον 12ο αιώνα έχει εξελιχτεί σε τριμερές (βλ. κεφ. 1.2.1, σελ. 6).

Το είδος αναβαθμίζεται από τον κλασικισμό και μετά (βλ. Μπετόβεν, Σούμπερτ, Σούμαν, Μάλερ, κύκλους τραγουδιών, *τραγούδια χωρίς λόγια*, λίντερ με ορχήστρα κ.λπ.).

2.14 Ροντό (Rondo)

Ως είδος σύνθεσης χρησιμοποιεί φυσικά την μορφή ροντό (βλ. κεφ. 1.2.3, σελ. 6). Από τους πρώτους συνθέτες που έδωσαν σταθερή μορφή στο ροντό ήταν οι Κουπερέν και Ραμόν, ενώ το είδος αξιοποιήθηκε από τους κλασικούς (Χάιντν, Μότσαρτ, Μπετόβεν) σε τελευταία μέρη μορφών όπως η σονάτα, η συμφωνία κ.λπ. Λόγω της χορευτικής καταγωγής του διατήρησε χαρακτήρα ζωηρό, εύθυμο και γρήγορο.

2.15 Σουίτα (Suite)

Αρχικά η σουίτα («σειρά»)³ είναι μια σειρά χορών, αρχικά για σύνολα (λαούτα, βιόλες ή πνευστά όργανα), αργότερα για πληκτροφόρο (τσέμπαλο). Οι πρώτες γράφονται στις αρχές του 17ου αιώνα και αποτελούνται από δύο μόνο χορούς αντιθετικού χαρακτήρα (Παβάνα και Γκαγιάρντα ή Τρίπλα) Μέσα στον 17ο αυτοί αντικαταστάθηκαν από τέσσερις άλλους που αποτέλεσαν τον βασικό σκελετό του είδους: κατα σειρά:

- **Allemande** (Αλεμάντ): χορός γερμανικής προέλευσης, με μέτριο τέμπο και τετραμερές μέτρο, συνήθως ξεκινά με ελλίπες μέτρο και έχει σοβαρό χαρακτήρα
- **Courante** (Κουράντ): γαλλικός χορός, ζωηρός, τριμερής (με ελλίπες), αριστοκρατικού χαρακτήρα. Στο τέλος το μέτρο μπορεί να γίνει εξαμερές
- **Sarabande** (Σαραμπάντ): ισπανικός χορός, αργός με τριμερές μέτρο. Αρχίζει με θέση κι έχει χαρακτηριστικό τονισμό στον δεύτερο χρόνο του μέτρου
- **Gigue** (Ζιγκ): αγγλικός χορός της υπαίθρου, ζωηρός, γρήγορος, σε ποικιλία μέτρων σε τριμερή υποδιαίρεση, αρχίζει με ελλίπες και έχει έντονο το στοιχείο της μίμησης

³Εκτός από την γαλλική ονομασία *suite*, άλλες συνώνυμες ήταν: στη Γαλλία: *Ordre*, στην Γερμανία: *Partita*, στην Ιταλία: *Sonata de camera* (σε αντιδιαστολή με την *εκκλησιαστική σονάτα* – *sonata da chiesa*), στην Αγγλία: *Lesson*.

Μορφολογικά κάθε χορός της σουίτας είναι διμερής (Α–Β), ενώ κάθε μέρος επαναλαμβάνεται. Τονικά κινούνται α) στην ίδια περιοχή, β) από την αρχική τονικότητα στην σχετική της ή γ) από την αρχική τονικότητα στην ομώνυμή της. Ρυθμικά εναλλάσσονται αργά και γρήγορα μέρη.

Μετά το Μπαρόκ η σουίτα εμπλουτίζεται με ένα εισαγωγικό κομμάτι (πρελούδιο, τοκάτα, Sinfonia, Fantasia, Overture, Preamble) και προστίθενται άλλοι χοροί:

- **Menuet** (Μενουέτο): γαλλικός χορός με τριμερές μέτριο τέμπο. Πολύ δημοφιλής, χρησιμοποιήθηκε και σε άλλα είδη (σονάτα, συμφωνία, κουαρτέτο κ.α.). Συχνά ακολουθείται από **τρίο** (trio): δεύτερο μενουέτο στην ίδια ή συγγενική τονικότητα, πιο ήσυχου χαρακτήρα, ενώ μετά το τριο πάντα επαναλαμβάνεται το μενουέτο (*da capo*)
- **Gavotte** (Γκαβότα): γαλλικός χορός σε διμερές ή τετραμερές μέτρο, χωρίς μικρές αξίες, με ελλιπές μέτρο. Συχνά συνοδεύεται από δεύτερη γκαβότα ή **μουζέτ** (musette), σε αναλογία με το μενουέτο και τρίο
- **Musette** (Μουζέτ): γαλλικός χορός σε διμερές ή τριμερές μέτρο, με έντονο στοιχείο **ισοκράτη**
- **Bourée** (Μπουρέ): γαλλικός χορός με εύθυμο χαρακτήρα και ελλιπές μέτρο. Πιο γρήγορος από την γκαβότα, μπορεί να συνοδεύεται από δεύτερη μπουρέ
- άλλοι χοροί στη σουίτα: **Rigaudon, Anglaise, Loure, Passepiéd**

Από τον 19ο αιώνα η σουίτα παίρνει πιο ελεύθερη μορφή, καθώς μπορεί να περιλαμβάνει και άλλα είδη χορών και εμφανίζεται η σουίτα μπαλέτου. Γνωστές περιπτώσεις: *Καρνοθραύστης* (Τσαϊκόφσκι), *Το πουλί τις φωτιάς* (Στραβίνσκι), *Αρλεζιάνα* (Μπιζέ), *Πέερ Γκυντ* (Γκριγκ) κ.α.

Παρεμφερείς μορφές

Δυο παρόμοιοι χοροί του 17ου και 18ου αιώνα είναι οι **σακόν** (chaconne) και **πασακάλια** (passacaglia), ο πρώτος από την Ισπανία και ο δεύτερος μάλλον από την Ιταλία. Έχουν τριμερές μέτρο και μέτριο τέμπο. Βασίζονται σε ένα οστινάτο, συνήθως οκτώ μέτρων, κυρίως στο μπάσο, ενώ οι ψηλότερες φωνές εμφανίζονται κάθε φορά παραλλαγμένες με αντιστικτική υφή.

Μορφές του 18ου αιώνα παρεμφερείς με τη σουίτα είναι οι εξής:

- **Σερενάτα** (Serenade): ορχηστρικό έργο με πολλά μέρη, μεταξύ των οποίων και μενουέτο. Κατα λέξη σημαίνει «βραδινό» (sera=βράδυ)
- **Νυχτερινό** (Notturmo/nocturne): έργο με ελεύθερη μορφή και συνδυασμό οργάνων.
- **Ντιβερτιμέντο** (Divertimento): «διασκεδαστικό», παρόμοια σύνθεση με ελαφρό χαρακτήρα, συνήθως για μικρή ομάδα οργάνων.

2.16 Διάφοροι χοροί

Άλλοι χοροί που κυριαρχούν κυρίως κατά τον 19ο αιώνα, χωρίς όμως να ενσωματώνονται σε σουίτες:

- **Βαλς** (Valse/Waltzer): Πολύ δημοφιλής χορός σε τριμερές μέτρο. Έγραψαν: Μότσαρτ, Μπετόβεν, Σούμπερτ, Σοπέν, Μπραμς, Μπερλιόζ, Γιόχαν Στράους (πατέρας και υιός), Ρίχαρντ Στράους, Τσαϊκόφσκι, Ραβέλ, Ραχμάνινοφ και πολλοί άλλοι
- **Πολονέζ** (Polonaise): Εθνικός χορός της Πολωνίας, σε τριμερές μέτρο και μέτριο τέμπο. Χαρακτηριστικό σχήμα: όγδοο – δύο δέκατα έκτα – τέσσερα όγδοα. Έγραψαν: Μπαχ, Χέντελ, Μπετόβεν, Σούμπερτ και άλλοι και φυσικά ο Σοπέν.
- **Μαζούρκα** (Mazurka): Πολωνικός χορός που διαδόθηκε σε όλη την Ευρώπη και την Αμερική, τριμερής, με το σχήμα: παρεστιγμένο όγδοο – δέκατο έκτο – τέταρτο – τέταρτο. Και πάλι Σοπέν αλλά και Σιμανόφσκι, Τσαϊκόφσκι και άλλοι
- **Πόλκα** (Polka): Βοημικός χορός σε διμερές μέτρο με γρήγορο τέμπο. Ενδιαφέρουσες οι πόλκες του Σμέτανα και άλλων
- **Ταραντέλα** (Tarantella): Γρήγορος ιταλικός χορός σε 6/8 με προέλευση από τον Τάραντα. Έγραψαν: Βέμπερ, Λιστ, Σοπέν, Μέντελσον και άλλοι

- **Μπολερό** (Bolero): Ισπανικός χορός σε τριμερές τετραμερές μέτρο ή, με ρυθμικό σχήμα: όγδοο – δύο δέκατα έκτα – όγδοα ή κάποια παραλλαγή (όγδοο – τρίηχο δεκάτων έκτων – όγδοα). Γνωστά τα μπολερό του Σοπέν και φυσικά το μπολερό για ορχήστρα του Ραβέλ
- **Χαμπανέρα** (Habanera): Κουβανέζικος ρυθμός, σχετικά αργός με διμερές μέτρο και ρυθμικό σχήμα όγδοο παρεστιγμένο – δέκατο έκτο – δύο όγδοα. Γνωστό το παράδειγμα του Μπιζέ (Κάρμεν) και χαμπανέρες του Ντεμπισί και άλλων
- **Τσάρντας** (Cárdás): Διμερής χορός από την Ουγγαρία με ένα αργό και ένα γρήγορο μέρος σε διμερές μέτρο

217 Σονάτα (Sonata)

Από το sonare (suonare) = ηχώ, παίζω όργανο, σε αντιδιαστολή με το cantata < cantare = τραγουδώ. Κατά τον 17ο αιώνα γίνεται διάκριση σε sonata de camera (σονάτα δωματίου) και sonata da chiesa (εκκλησιαστική σονάτα). Και οι δύο γραφόντουσαν για έγχορδα με δοξάρι και συνοδία από μπάσο κοντίνουο. Η εκκλησιαστική σονάτα είχε σοβαρό χαρακτήρα και συνήθως τέσσερα μέρη: μια αργή εισαγωγή, ένα με στοιχεία φούγκας, ένα αργό κι ένα γρήγορο μέρος. Αντίθετα η σονάτα δωματίου είχε συνήθως χορούς. Ήδη στα τέλη του 17ου αιώνα εμφανίζονται οι σονάτες για πληκτροφόρο.

Η σονάτα αποτελεί βασική μορφή του κλασικισμού. Συνήθως αποτελούνται από τρία ή τέσσερα μέρη, σπάνια από δύο, σε συγγενικές τονικότητες και με διαφορετικές ρυθμικές αγωγές. Τυπικά τα μέρη είναι:

1. **Allegro σε φόρμα–σονάτα**, που μπορεί να έχει και αργή εισαγωγή
2. **Αργό μέρος** σε διμερή ή τριμερή μορφή ή και θέμα με παραλλαγές
3. **Μενουέτο ή Σκέρτσο**
4. **Allegro ή Vivace ή Presto** σε φόρμα ροντό ή φόρμα–σονάτα ή παραλλαγών

Η σειρά των μερών μπορεί και να αλλάξει, ενώ πάντα το πρώτο και το τελευταίο μέρος είναι στην ίδια τονικότητα, ενώ τα ενδιάμεσα σε συγγενικές.

Εκτός από τις σονάτες για πληκτροφόρο, συνηθίζονται και αυτές για ένα πληκτροφόρο και ένα μελωδικό όργανο (πχ. για βιολί και πιάνο).

Έγραψαν: προκλασικοί: Ντομένικο Σκαρλάτι (πάνω από 500 για πληκτροφόρο, οι περισσότερες μονοθεματικές, με ένα μέρος με δύο τμήματα), Κορέλι, Τέλεμαν, Ταρτίνι και κυρίως Καρλ Φίλιπ Εμμάνουελ Μπαχ. Κλασικοί: Χάιντν, Μότσαρτ και κυρίως Μπετόβεν. Μεταγενέστεροι: Κλεμέντι, Μπραμς, Σοπέν, Μέντελσον, Σούμαν, Λιστ, Σκριάμπιν κ.α.

Άλλες περιπτώσεις

Σονατίνα: Μικρή σονάτα με δύο ή τρία μέρη, μικρή έκταση και ευκολότερη στην εκτέλεση.

Κυκλική σονάτα: Εξέλιξη του 19ου αιώνα, στην οποία θέμα ή θεματικά στοιχεία διατρέχουν όλα τα μέρη του έργου.

Σονάτα–ροντό: Συνδυασμός φόρμας–σονάτα και ροντό (βλ. 1.2.3).

218 Μουσική Δωματίου

Με αυτόν τον όρο περιγράφονται έργα που ανήκουν στον τύπο της σονάτας, γράφονται όμως για σύνολα από δύο ως εννιά όργανα, ενώ η ονομασία τους δηλώνει τον αριθμό των οργάνων: **ντούο** (2), **τρίο** (2), **κουαρτέτο** (4), **κουιντέτο** (5), **σεξτέτο** (6), **σεπτέτο** (7), **οκτέτο** (8), **νονέτο** (9). Τυπικά έχουν ως βάση όργανα της οικογένειας του βιολού (για παράδειγμα το κουαρτέτο εγχόρδων αποτελείται από δύο βιολιά, μια βόλα κι ένα βιολοντσέλο), ωστόσο οι πιθανοί συνδυασμοί οργάνων είναι ανεξάντλητοι.

2.19 Συμφωνία

Ο όρος με αυτήν την έννοια χρησιμοποιείται από τις αρχές του 18ου αιώνα⁴, ενώ ως είδος καθιερώνεται από τη σχολή του Μάνχαϊμ με κύριο εκπρόσωπο τον Γιόχαν Στάμιτς. Καθιερώνεται το μενουέτο ως τρίτο μέρος και η σειρά των μερών γίνεται: γρήγορο – αργό – μενουέτο – πολύ γρήγορο, ενώ διευρύνεται η ορχήστρα και αξιοποιούνται νέες δυνατότητες (δυναμικές, κρεσέντο, ορχηστρικό κρεσέντο, ρουκέτα του Μάνχαϊμ κ.α.).

Ακολουθεί ο Γιόζεφ Χάιντν με 107 συμφωνίες και ο Μότσαρτ με 41, ενώ καθοριστική είναι η συμβολή του Μπετόβεν, ο οποίος αυξάνει τον αριθμό των οργάνων, αντικαθιστά το μενουέτο από σκέρτσο, ενώ στην τελευταία του συμφωνία (9η) προσθέτει και χορωδία.

Την παράδοση συνεχίζουν οι Σούμπερτ, Μπραμς, Σούμαν, Μέντελσον, Φρανκ, Μπρούκνερ, Τσαϊκόφσκι, Ντβόρζακ, Μάλερ, Σιμπέλιους, Προκόφιεφ, Σοστακόβιτς και άλλοι.

2.20 Κοντσέρτο (Concerto)

Σύνθεση για ορχήστρα και ένα (σπάνια περισσότερα) σολιστικό όργανο (πχ. κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα). Προέρχεται από το **κοντσέρτο γκρόσο** του Μπαρόκ (concerto grosso), στο οποίο μια μικρή ομάδα οργάνων διαφοροποιείται από την υπόλοιπη ορχήστρα και λειτουργεί σολιστικά. Τα μπαρόκ κοντσέρτα έχουν τρία ή περισσότερα μέρη (σπάνια λιγότερα) και διακρίνονται όπως και οι σονάτες της εποχής σε concerto da camera και concerto da chiesa.

Από τον 18ο αιώνα το κοντσέρτο γκρόσο αντικαθίσταται από το κοντσέρτο για σολίστα, συνήθως μονοθεματικά. Πρωτοπόρος στην πρώτη εποχή του κοντσέρτου ήταν ο Αντόνιο Βιβάλτι. Αργότερα το πρώτο μέρος πλησιάζει την μορφή της σονάτας. Συνήθως ξεκινά με tutti της ορχήστρας και στην συνέχεια μπαίνει ο σολίστας. Τα άλλα μέρη είναι συνήθως το δεύτερο σε φόρμα λιντ ή θέμα με παραλλαγές και το τρίτο σε ροντό.

Το κλασικό κοντσέρτο έχει δεξιοτεχνικό χαρακτήρα. Χαρακτηριστικό σημείο είναι η καντέντσα (βλ. παράγραφο 1.4.8, σελ. 10) που υπάρχει πάντα στο πρώτο μέρος, συχνά δε και στο τρίτο (σπάνια στο δεύτερο).

Αν υπάρχουν περισσότερα σολιστικά όργανα, έχουμε **διπλό, τριπλό** κ.ο.κ. κοντσέρτο, ενώ η **συμφωνία κοντσερτάντε** έχει σολιστικά όργανα.

Έγγραφαν: Χάιντν, Μότσαρτ, Μπετόβεν, Παγκανίνι, Βέμπερ, Μέντελσον, Σοπέν, Λιστ, Μπραμς, Τσαϊκόφσκι, Σκριάμπιν, Ντβόρζακ, Σιμπέλιους, Ραχμάνινοφ, Μπάρτοκ, Προκόφιεφ, Πουλένκ, Χατσατουριάν, Σοστακόβιτς και άλλοι.

2.21 Φαντασία

Ελεύθερη μορφή οργανικής μουσικής. Χρησιμοποιεί θέματα χωρίς ιδιαίτερη επεξεργασία, σε ελεύθερο ύφος με πολλές, ακόμα και μακρινές μετατροπές. Έγγραφαν: Μπαχ, Μότσαρτ, Μπετόβεν, Σοπέν, Μπραμς, Σούμαν και άλλοι.

2.22 Ραψωδία

Συνθέσεις από τον 19ο αιώνα, ελεύθερης μορφής σε τύπο φαντασίας, που πολλές φορές βασίζονται σε λαϊκές μελωδίες κάποιας χώρας (πχ. *Ουγγρικές Ραψωδίες* του Λιστ, *Ρουμάνικες Ραψωδίες* του Ενέσκο κ.λπ.), αλλά όχι πάντα (βλ. Ραψωδίες του Μπραμς).

⁴Νωρίτερα χρησιμοποιήθηκε για διάφορα είδη οργανικής μουσικής (βλ. τις 15 τρίφωνες ινβανσιόν του Μπαχ αλλά και την ιταλική εισαγωγή όπερας).

2.23 Καπρίτσιο (Capriccio)

Όρος που χρησιμοποιείται από τον 16ο αιώνα. Από τον 19ο αιώνα χρησιμοποιείται για οργανικές συνθέσεις, ορχηστρικές ή για σόλο όργανο, σε ανάλαφρο χαρακτήρα, γρήγορο τέμπο και ελεύθερη φόρμα (Τσαϊκόφσκι, Ρίμσκι-Κόρσακοφ, Μέντελσον, Παγκανίνι και άλλοι).

2.24 Ιμπρομπτί (Impromptu)

Οργανικές συνθέσεις ελεύθερης μορφής ή πιο σπάνια σε μορφή A–B–A, με αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα, που χρησιμοποιείται από τις αρχές του 19ου αιώνα (Σούμπερτ, Σοπέν, Φωρέ και άλλοι).

2.25 Σπουδή

Η **σπουδή** (*etude* από τα τέλη του 18ου αιώνα είναι κομμάτι με εκπαιδευτικό χαρακτήρα που προωθεί την τεχνική των εκτελεστών σε απλή φόρμα (A–B, A–B–A κ.λπ.). Έγγραψαν: Τσέρνι, Κράμερ, Κλεμέντι, Σοπέν, Λιστ (πιάνο), Κρόιτσερ, Ρόντε και άλλοι.

2.26 Μπαγκατέλα (Bagatelle)

Κατά λέξη: αντικείμενο ευτελούς αξίας. Σύντομο κομμάτι, συνήθως για πιάνο. Γνωστές οι 26 του Μπετόβεν

2.27 Ιντερμέτζο (Intermezzo)

Όρος με πολλές σημασίες. Στην Ιταλία του 16ου αιώνα σημαίνει ανάλαφρο έργο, ανάμεσα σε τμήματα ενός πιο σοβαρού (*intermezzo* = διάλειμμα). Αργότερα μπορεί να είναι μέρος της σουίτας, ανάμεσα στη σαραμπάντ και την ζιγκ.

Κατά τον 18ο αιώνα χρησιμοποιείται για μονόπρακτες κωμικές όπερες που παρουσιάζονται *ανάμεσα στις πράξεις μιας σοβαρής (Υπηρέτρια Κυρά του Περγκολέζι, ο Μάντης του χωριού του Ρουσώ κ.α.)*. Σε νεότερες όπερες είναι ορχηστρικό κομμάτι που παρεμβάλλεται μέσα σε κάποια πράξη (όπως στη *Καβαλερία Ρουστικάνα* του Μασκάνι) ή ανάμεσα στις πράξεις (όπως στην *Κάρμεν* του Μπιζέ, ενώ κατά τον 19ο αιώνα τιτλοφορούνται έτσι και σύντομα αυτόνομα κομμάτια για πιάνο (Σούμαν, Μπραμς και άλλοι).

2.28 Λειτουργία (Missa)

Η **λειτουργία** ως είδος θρησκευτικής μουσικής αναφέρεται στην μελοποίηση λειτουργικών κειμένων της Καθολικής Εκκλησίας, ακολουθεί δηλαδή το αντίστοιχο τυπικό. Η λειτουργία με λατινικό κείμενο έχει από τον 15ο αιώνα τυπικά πέντε μέρη από το λεγόμενο *Ordinarium Missae*: I. **Credo** (κρέντο, πιστεύω), II. **Kyrie** (κύριε, Κύριε ελέησον), III. **Gloria** (γκλόρια, δόξα εν υψίστοις Θεώ), IV. **Sanctus–Benedictus** (σάνκτους–μπενεντίκτους, Άγιος, άγιος – Ευλογημένος ο ερχόμενος) και V. **Angus Dei** (άνιους/άγκνους ντέι, Ο Αμνός του Θεού).

Η ιστορία της ξεκινά κατά τον Μεσαίωνα ως φωνητική πολυφωνική σύνθεση, ενώ από τον 17ο αιώνα εισάγεται οργανική συνοδεία από εκκλησιαστικό όργανο και αργότερα ορχήστρα. Σημαντικοί συνθέτες λειτουργιών πριν από το Μπαρόκ: Ντιφαϊ, Όκεγκεμ, Ζοσκέν ντε Πρε, Γκιγιόμ ντε Μασώ και φυσικά ο Παλεστρίνα (η Λειτουργία του Πάπα Μαρκέλου θεωρείται αποκορύφωμα της αντιστικτικής εποχής).

Η παράδοση συνεχίζεται στο Μπαρόκ (Μπαχ, Λειτουργία σε σι ελάσσονα) και τον κλασικισμό (Χάιντν, Μότσαρτ, Μπετόβεν) μέχρι τον ρομαντισμό (Σούμπερτ, Σούμαν, Λιστ, Φρανκ) και την σύγχρονη εποχή.

Διευκρίνιση όρων: **Missa Brevis**: σύντομη λειτουργία, **Missa Solemnis**: επίσημη λειτουργία

2.29 Ρέκβιεμ (Requiem)

Παραμφερές με τη λειτουργία είναι το **ρέκβιεμ** (μελοποίηση της νεκρώσιμης λειτουργίας). Πήρε το όνομά του από το πρώτο μέρος (Requiem Æternam, *αιώνια ανάπαυση*) και τυπικά περιλαμβάνει τα εξής μέρη: I. Requiem, II. Kyrie, III. Dies Iræ (ντίες ίρε, ημέρα οργής), 4. Dominus Jesu Christe (ντόμινους γιέζου κρίστε, Κύριε Ιησού Χριστέ), V. Sanctus–Benedictus, VI. Agnus dei & Lux æterna (λουξ ετέρνα, αιώνιο φως).

Έγραψαν: Παλεστρίνα, Μότσαρτ, Μπερλιόζ, Ντβόρζακ, Βέρνι, Φωρέ, Μπραμς (*Ένα Γερμανικό Ρέκβιεμ*), Λίγκετι και άλλοι.

2.30 Καντάτα (Cantata)

Είδαμε παραπάνω ότι η **καντάτα** αναφέρεται στη φωνητική σύνθεση. Ως είδος σύνθεσης έχει συνήθως θρησκευτικό περιεχόμενο και εκτελείται από σολιστ, χορωδία και ορχήστρα. Εμφανίζεται τον 17ο αιώνα. Η γερμανική προτεσταντική καντάτα χρησιμοποιεί κείμενα της Βίβλου, χορικά, νέα θρησκευτικά τραγούδια και ορισμένες φορές ελεύθερη πρόζα. Συχνά γράφονται σε ετήσιους κύκλους (βλ. τους 5 κύκλους του Μπαχ) και εκτελούνται στη Θεία Λειτουργία *πριν* και *μετά* το κύρηγμα. Έγραψαν: Συτς, Μπούξτεχουντε, Σκαρλάτι και φυσικά ο Μπαχ (θρησκευτικές και κοσμικές).

2.31 Όπερα

Η όπερα ιστορικά γεννήθηκε στη Φλωρεντία στις αρχές του 17ου αιώνα από την επιθυμία αναβίωσης του αρχαιοελληνικού δράματος. Πρόκειται για συνδυασμό θεάτρου και μουσικής και εκτελείται από σολίστες–τραγουδιστές, χορωδία και ορχήστρα. Πρόγονός της είναι το *λειτουργικό δράμα*.

Ανάλογα με την υπόθεση μπορεί να είναι **σοβαρή** (**όπερα σέρια**, opera seria) ή **κωμική** (**όπερα μπούφα**, opera buffa)⁵.

Το κείμενο της όπερας λέγεται **λιμπρέτο** (libretto: μικρό βιβλίο) και ο συγγραφέας του **λιμπρετίστας**. Η **όπερα αριθμών** χωρίζεται σε *πράξεις* και *σκηές* και έχει διάφορα μέρη, όπως η άρια, το ρετσιτατίβο, τα ανσάμπλ και τα χορωδιακά. Ως βασικό είδος σύνθεσης στην ιστορία της μουσικής, υπέστη πολλές αναμορφώσεις και μεταρρυθμίσεις (βλ. Γκλουκ, Βάγκνερ), υπήρξε πεδίο εισαγωγής νέων ιδεών (πχ. λάιτμοτίφ) και διαφοροποιείται ριζικά τόσο σε σχέση με κατά τόπους παραδόσεις, όσο και κατά τις διάφορες εποχές της ιστορίας της τέχνης. Σταθμοί στην ιστορία της όπερας είναι οι:

- Μοντεβέρντι: χρησιμοποιεί πλουσιότερη ορχήστρα από τους σύγχρονους του και την μετατρέπει σε ουσιαστικό παράγοντα στην δραματική εξέλιξη του έργου
- Ραμώ: σημαντική μορφή της γαλλικής όπερας, με ιδιαίτερα πλούσια και ποικίλη αρμονία
- Γκλουκ: συνειδητή απόπειρα αναμόρφωσης της όπερας και επιστροφής στα αναγεννησιακά πρότυπα. Στόχος η καλύτερη εξυπηρέτηση του δράματος και η σαφήνεια και απλότητα στο έργο
- Περγκολέζι – Λουλί: επιτυχία της κωμικής όπερας στην Γαλλία
- Μότσαρτ: διακρίνεται τόσο στις σοβαρές, όσο και τις κωμικές όπερες.
- Βάγκνερ: αναμορφωτής της όπερας που με το έργο του καθόρισε (ως παράδειγμα είτε μίμησης, είτε αποφυγής) την εποχή μετά από αυτόν

⁵ Η όπερα μπούφα εμφανίστηκε αρχικά σαν ένα είδος ιντερμέτζου με ανεξάρτητη πλοκή που παιζόταν ανάμεσα στις πράξεις της όπερας σέρια. Σε αντίθεση με την σέρια, είχε θέματα παρμένα από την καθημερινή αστική ζωή.

Σημαντικοί συνθέτες όπερας: Μπετόβεν, Μάιερμπερ, Όφενμπαχ, Βέμπερ, Ροσίνι, Ντονιτσέτι, Μπελίνι, Μπερλιόζ, Βέρντι, Μπιζέ, Πουτσίνι, Ρ. Στράους και άλλοι.

Σινγκσπιλ (Singspiel, τραγουδιστό θέατρο): Γερμανικό είδος με απαγγελλόμενους διαλόγους και τραγούδια. **ballet de cour, comédie ballet, tragédie lyrique, opéra comique**: γαλλικές μορφές. **Οπερέττα** παρωδιακή, ανάλαφρη μορφή.

Ουβερτούρα (Overture - Εισαγωγή)

Έργο οργανικής μουσικής που έχει ρόλο να εισάγει σε όπερα, ορατόριο ή άλλο έργο, από το οποίο εξελίχτηκε και η *συμφωνία*. Από τον 17ο αιώνα καθιερώθηκαν δύο τριμερείς τύποι: η *ιταλική εισαγωγή* (γρήγορο – αργό – γρήγορο) και η *γαλλική εισαγωγή* (αργό – γρήγορο – αργό).

Μέχρι τον Γκλουκ οι εισαγωγές δεν είχαν μεγάλη σχέση με το έργο που ακολουθούσε, ενώ από αυτόν και μετά συνδέονται στενά. Πολύ σημαντικές είναι οι εισαγωγές του Μπετόβεν, που ακολουθούν την φόρμα–σονάτα, ενώ αργότερα γράφονται και εισαγωγές ανεξάρτητα από κάποιο σκηνικό έργο. Ανεξάρτητες έγραψαν οι: Μπραμς, Μέντελσον, Ρίμσκι-Κόρσακοφ, Ντβόρζακ και άλλοι.

Άρια (Aria)

Σύνθεση που εκτελείται από μια φωνή με συνοδεία και αποτελεί μέρος ευρύτερου έργου (όπερα, ορατόριο κ.α.). Λειτουργικά στην όπερα η άρια είναι το τμήμα που αναπτύσσει την συναισθηματική κατάσταση, ενώ η πλοκή προωθείται κυρίως από το *ρετσιτατίβο*. Κατά καιρούς χρησιμοποιεί διάφορες μορφές, συνήθως τριμερείς (βλ. την μπαρόκ **άρια ντα κάπο**, *aria da capo*, που κλείνει με το πρώτο τμήμα είτε σε πιστή επανάληψη, είτε διανθισμένο με δεξιοτεχνικό και αυτοσχεδιαστικό τρόπο).

Αριέτα (arietta): απλούστερη και συντομότερη άρια, συνήθως χωρίς το μεσαίο τμήμα. **αριόζο** (arioso): ενδιάμεση μορφή μεταξύ άριας και ρετσιτατίβου.

Ανσάμπλ (Ensemble)

Μέρος της όπερας που εκτελείται από σύνολο ηθοποιών (ντουέτο, τρίο κ.λπ.).

Χορωδιακό

Το τμήμα της όπερας που εκτελείται από χορωδία, η οποία παρουσιάζει την οπτική ενός συλλογικού υποκειμένου (πχ. πλήθος).

Φινάλε

Έτσι τιτλοφορούνται τελευταία μέρη μεγαλύτερων έργων (συμφωνία, σονάτα, κοντσέρτο), ενώ στην όπερα χαρακτηρίζει το τελικό τμήμα μιας πράξης.

2.32 Λειτουργικό Δράμα

Από *τρόπους*⁶ των λειτουργιών του Πάσχα προέκυψαν τα **λειτουργικά δράματα** (βλ. *Quem Quaeritis?*) που χρονολογούνται από τον 11ο αι., τα οποία αποτελούν μια από τις πηγές του σύγχρονου θεάτρου. Τα λειτουργικά δράματα είχαν θεματολογία σχετική με τις μεγάλες γιορτές του Χριστιανισμού (Χριστούγεννα και Πάσχα), αρχικά λειτουργική, αργότερα και εξωλειτουργική και βαθμιαία αυτονομήθηκαν σε αυτοτελή έργα που παιζόντουσαν σε δημόσιες παραστάσεις σε πλατείες μεσαιωνικών πόλεων μπροστά στους καθεδρικούς ναούς.

⁶Μορφές εμπλουτισμού αντίστοιχα των ρητορικών σχημάτων.

2.33 Ορατόριο

Δομικά πρόκειται για το αντίστοιχο της όπερας στη θρησκευτική μουσική. Βασική διαφορά είναι ότι δεν έχει σκηνική δράση, έχει όμως σταθερά **αφηγητή** που περιγράφει την υπόθεση, ενώ η υπόθεσή του μπορεί να είναι και κοσμική. Ξεκινά από την Ιταλία στις αρχές του 17ου αιώνα. Έγγραφαν: Καρίσιμι, Συτς, Σκαρλάτι, Μπαχ, Χαίντελ, Χάιντν, Μπετόβεν, Μέντελσον, Λιστ, Φρανκ και άλλοι.

2.34 Πάθη (Passio)

Παραλλαγή του ορατόριου, με θεματολογία παρμένη αποκλειστικά από τα Πάθη του Χριστού είναι τα **Πάθη**, όπου ο αφηγητής είναι πάντα ο **Ευαγγελιστής**. Σημαντικά τα Πάθη του Μπαχ (κατά *Ματθαίον*, κατά *Ιωάννην*).

2.35 Προγραμματική μουσική / Συμφωνικό ποίημα

Προγραμματική λέγεται η μουσική με την οποία ο συνθέτης προσπαθεί να περιγράψει ένα συγκεκριμένο *εξωμουσικό* στοιχείο (ένα λογοτεχνικό κείμενο, ένα ιστορικό γεγονός, μια ψυχική κατάσταση). Ο όρος χρησιμοποιείται σε αντιδιαστολή με την **απόλυτη μουσική**. Το *πρόγραμμα* συνήθως γνωστοποιείται μέσω του τίτλου του έργου. Παρότι έχει συνδεθεί με την ρομαντική περίοδο, συναντάμε έργα με προγραμματικό χαρακτήρα σε όλες τις εποχές της ιστορίας της μουσικής (βλ. τον αρχαιοελληνικό *Νόμο*).

Χαρακτηριστική ρομαντική περίπτωση προγραμματικής μουσικής είναι το **συμφωνικό ποίημα**: σύνθεση για ορχήστρα με ένα μέρος ελεύθερης μορφής.

Μέρος ΙΙ

Ανάλυση

3. Στόχοι και μεθοδολογίες της Ανάλυσης

3.1 Μέθοδοι ανάλυσης

Η ανάλυση είναι η αντίστροφη διαδικασία της σύνθεσης: εξετάζουμε το ολοκληρωμένο έργο και προσπαθούμε να κατανοήσουμε τους μηχανισμούς και τις διαδικασίες μέσα από τις οποίες προέκυψε. Η ανάλυση λοιπόν συντελεί στην καλύτερη κατανόηση ενός δεδομένου έργου και των συνθετικών τάσεων μιας εποχής, μπορεί να προσφέρει εργαλεία για την ερμηνεία – εκτέλεση και να προσδώσει στην αισθητική απόλαυση της ακρόασης αλλά πρώτα απ' όλα συμβάλλει στην αντίληψη του συνθετικού βάθους ενός έργου.

Σε ένα έργο μπορούν να εφαρμοστούν διαφορετικές μέθοδοι ανάλυσης, ανάλογα με την εποχή σύνθεσης και τους σκοπούς της ανάλυσης. Ορισμένες μέθοδοι (ενδεικτικά) είναι οι εξής:

1. **Μορφολογική ανάλυση:** Εξετάζει την δομή και την φόρμα του έργου. Επιχειρεί να καταγράψει σημεία σύγκλισης και απόκλισης από μια καθιερωμένη φόρμα, να χωρίσει το έργο σε ενότητες και να εντοπίσει συνεκτικά στοιχεία που δίνουν στο έργο ενότητα
2. **Μοτιβική/θεματική ανάλυση:** Εξετάζει την χρήση του θεματικού υλικού. Επισημαίνει τα μοτιβικά και άλλα θεματικά στοιχεία και αναζητά επανεμφανίσεις και τροποποιήσεις αυτών
3. **Αρμονική ανάλυση:** Εξετάζει την αρμονική πορεία του έργου. Σε μακροδομικό επίπεδο καταγράφει τις κινήσεις μεταξύ τονικών περιοχών, ενώ σε μικροδομικό επίπεδο αναλύει το αρμονικό υπόβαθρο (διαδοχές συγχορδιών)
4. **Ανάλυση Σένκερ (Schenker):** Εφαρμόζεται σε έργα της τονικής περιόδου και επιχειρεί να εντοπίσει την βαθύτερη δομή, τον σκελετό πάνω στον οποίο έχει χτιστεί το έργο
5. **Ανάλυση Φόρτε (Forte):** Εφαρμόζεται σε μη τονικά έργα (σειραϊκά, ατονικά κ.λπ.). Με δεδομένη την απουσία τονικών κέντρων αναζητά άλλους συσχετισμούς τονικών υψών. Χρησιμοποιεί την θεωρία **συνόλων τάξης τονικών υψών** (*pitch-class set theory*).

Η ανάλυση πρέπει να λαμβάνει υπόψη της όσο γίνεται περισσότερους παράγοντες, δηλαδή να είναι πολυεπίπεδη. Όπως η σύνθεση είναι το αποτέλεσμα διαδικασιών που γίνονται παράλληλα σε διάφορα επίπεδα, έτσι και η ανάλυση δεν μπορεί να παραβλέπει κάποιο από αυτά ή να επιμένει μόνο σε κάποιο άλλο. Βασική προϋπόθεση για μια καλή ανάλυση είναι το πλούσιο υπόβαθρο στην ιστορία και τα μουσικά ιδιώματα κάθε εποχής: ανάλογα με την εποχή και το είδος του έργου, μπορεί να είναι σκόπιμη μία ή άλλη μέθοδος ανάλυσης. Οπωσδήποτε σημαντική είναι η καλή γνώση του ρεπερτορίου, που μας επιτρέπει να κάνουμε παραλληλισμούς με άλλα έργα και να ανακαλύπτουμε συνδετικές γραμμές του έργου που αναλύουμε με προγενέστερα έργα του ίδιου ή άλλων συνθετών.

Πρόθεση της ανάλυσης είναι να εντοπίσει εσωτερικούς ή εξωτερικούς συσχετισμούς στο έργο. Γι' αυτό είναι σημαντική η καλή γνώση των κανόνων του μουσικού ιδιώματος στο οποίο είναι γραμμένο το έργο. Οι κανόνες, όμως, προκύπτουν ως κοινός τόπος των έργων μιας δεδομένης περιόδου. Όση σημασία έχει για την ανάλυση η ταύτιση των επιλογών του συνθέτη με αυτά που προβλέπουν οι κανόνες, άλλη τόση έχει και η επισήμανση των σημείων που αυτά διαφοροποιούνται: πρόκειται και σημεία που δείχνουν το προσωπικό ύφος του συνθέτη και δίνουν χώρο για νέες ιδέες και πρωτοτυπία.

Ωστόσο χρειάζεται προσοχή για να αποφύγουμε την **υπερανάλυση**: πολλές φορές μπαίνουμε στον πειρασμό να ανακαλύψουμε στενές σχέσεις των επιμέρους διαδικασιών μιας σύνθεσης, ακόμα κι εκεί που δεν υπάρχουν.

3.2 Οι παράμετροι της σύνθεσης ως επίπεδα της ανάλυσης

Μορφολογικό – δομικό επίπεδο Στο μορφολογικό επίπεδο απαντάμε σε ερωτήματα σχετικά με μοτίβα, θέματα, φράσεις, περιόδους, μορφολογικές ενότητες, δομή της σύνθεσης, ταξινόμησης σε είδη σύνθεσης κ.λπ. Στην διαδικασία της ανάλυσης ξεκινάμε με ένα γενικό μορφολογικό σχέδιο που θα

πρέπει να επιβεβαιωθεί από τα άλλα επίπεδα της ανάλυσης. Ήδη η ερώτηση αν το αρχικό υλικό επενέχεται κάποτε κι αν ναι, αν είναι αυτούσιο ή επεξεργασμένο, δίνει κάποιες ενδείξεις για τη μορφή. Ως προς το θέμα, μας ενδιαφέρουν τα όριά του (πού τελειώνει και κυρίως πότε αρχίζει – αν ξεκίνησε από την αρχή του έργου ή όχι) και ο τρόπος άμεσης συνέχισής του μετά την πρώτη του εμφάνιση.

Αρμονικό – τονικό επίπεδο Η αρμονική ανάλυση, είτε πρόκειται για τον προσδιορισμό των βαθμίδων (σύστημα Βέμπερ) είτε για την λειτουργική θεωρία (σύστημα Ρήμαν), είτε αφορά την εξέταση συνηχίσεων σε έργα εκτός της τονικής περιόδου, δεν περιορίζεται στην απλή καταγραφή των συγχορδιών αλλά εξετάζει τα παρακάτω ζητήματα: α) **Αρμονικοί κέντρα:** Από ποια αρμονικά κέντρα περνά η σύνθεση και πώς φτάνει σε αυτά; β) **Σημεία έντασης – χαλάρωσης:** πώς λειτουργεί η συμπύκνωση αρμονικής έντασης (πχ. χρήση διαφωνιών) και πώς επιτυγχάνεται η χαλάρωση; γ) **Μορφολογικά σχήματα και αναλογίες:** σε ποια σημεία η αρμονία καθορίζει τα όρια των μορφολογικών ενότητων και πώς δημιουργούνται αναλογίες στο αρμονικό επίπεδο μεταξύ απομακρυσμένων μερών ή σημείων του έργου; δ) **Χαρακτήρας:** είναι το έργο ή κάθε σημείο του τονικά σαφές και σταθερό ή περιέχει τονικές ασάφειες και δυσεξήγητες αρμονικές κινήσεις; ε) **Αρμονικός ρυθμός:** ποια είναι η πυκνότητα της αρμονικής κίνησης στο έργο και σε ποια σημεία αυτή διαταράσσεται; στ) **Ιεραρχική σχέση της αρμονίας:** πόσο σημαντικά είναι τα αρμονικά φαινόμενα σε σχέση με τους άλλους παράγοντες του έργου;

Άλλα σημεία που μπορούν να μελετηθούν: α) τα είδη των πτώσεων και η συχνότητα χρήσης του καθενός, β) τυποποιημένα σχήματα που κάνουν ασαφή την τονική πορεία (παράδειγμα το *fauxbourdon* ή η ακολουθία συγχορδιών σε πρώτη αναστροφή) ή συνδέονται ιστορικά με τη θεωρία των συναισθημάτων (πχ. *passus duriusculus*), γ) η χρήση της **αρμονίας ως χρώματος**, δηλαδή η δημιουργία έκπληξης με χρήση συγχορδιών που καταστρατηγούν τις παραδοσιακές αρμονικές σχέσεις.

Μελωδικό επίπεδο Αρχικά εξετάζουμε ποιο **τονικό σύστημα** χρησιμοποιεί το έργο (τονικό, τροπικό, δωδεκαφθογγικό, κ.λπ.). Κατά περίπτωση οι συνθέτες χρησιμοποιούν παλαιότερα τονικά συστήματα για να πετύχουν συγκεκριμένα αποτελέσματα (βλ. τρίτο μέρος του κουαρτέτου op. 132 του Μπετόβεν, σε λύδιο τρόπο). Ως προς τον **χαρακτήρα** της μελωδίας, εξετάζουμε το **μήκος** της, την **έκταση** που καλύπτει (ψηλότερη–χαμηλότερη νότα), την ηχητική περιοχή (ρετζίστρο) και την **κατεύθυνσή** της, το μέγεθος και το είδος των **διαστημάτων**, αν έχει **εξάρσεις**, αν έχει **φωνητικό ή οργανικό ύφος**. Αν είναι **πρωτότυπη** ή αν έχει **στερεοτυπικό χαρακτήρα**, δηλαδή αν φτιάχνεται από συνήθη σχήματα (Αναγέννηση, Μπαρόκ). Στην φωνητική μουσική εξετάζουμε επιπλέον αν ο χαρακτήρας είναι **συλλαβικός ή μελισματικός**.

Ρυθμικό επίπεδο Ο ρυθμός είναι το πιο προσιτό και χαρακτηριστικό επίπεδο της σύνθεσης. Μια μελωδία δεν μπορεί να γίνει αντιληπτή χωρίς το ρυθμικό της σχήμα, ενώ κάποια θέματα μπορούμε να τα αναγνωρίσουμε ακόμα και μόνο από το ρυθμικό τους σχήμα. Αρχικά εξετάζουμε το μέτρο και τις μετρικές σχέσεις που χρησιμοποιούνται (ισχυρά – ασθενή, άρσεις, συγκεκριμένες αξίες όπως παρεστιγμένα κ.λπ.). Επίσης μας ενδιαφέρει η ρυθμική κινητικότητα, ο ρυθμικός πλούτος και η ποικιλία ή η μονοτονία στη χρήση ρυθμικών στοιχείων. Υπάρχουν περιπτώσεις θεμάτων με τόσο χαρακτηριστική ρυθμική οργάνωση, που το μελωδικό στοιχείο γίνεται δευτερεύον. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν σημεία όπου το μέτρο και η μετρική οργάνωση της μουσικής συγκρούονται ή σημεία όπου λείπει ο βασικός παλμός και είναι αδύνατο να μετρηθούν.

Γενικά η ανάλυση πρέπει να επισημαίνει σημεία στα οποία δεν συμβαίνει το αναμενόμενο: φράσεις με περιττό αριθμό μέτρων (όταν στην κλασική και ρομαντική μουσική ο κανόνας είναι οι άρτιοι αριθμοί), μέτρα που λειτουργούν ως συνδετικά μεταξύ ενότητων, ανατροπή αναμενόμενων φράσεων.

Άλλα στοιχεία Ανάλογα με το είδος και την εποχή του έργου μπορούμε να χρειαστεί να δωθεί βαρύτητα σε στοιχεία όπως η ενορχήστρωση, το ηχόχρωμα, η σχέση του μουσικού με το ποιητικό κείμενο,

η υφή (ορισμένα αποσπάσματα τονικών έργων εξηγούνται καλύτερα ως αποτέλεσμα αντισηκτικών κινήσεων) κ.λπ.

3.3 Παραδείγματα

Αναγεννησιακή μουσική

Τα παρακάτω αποτελούν μια εισαγωγική προσέγγιση στη μουσική του 16ου αιώνα.

Πτώσεις

Η πτώση («*cadentia*», τέλος) στη θεωρία μέχρι τον 19ο αιώνα έχει δυο ή τρία στάδια: στο τέλος βρίσκεται η *ultima* (τελευταία θέση), προηγείται η *penultima* (προτελευταία) και σε κάποια είδη πτώσης περιγράφεται και η *antepenultima* (προ-προτελευταία). Αρχικά τα είδη των πτώσεων καθορίζονται από τις κινήσεις των φωνών («*clausulae*», κατάληξεις).

Στη δίφωνη αντίστιξη η πτώση σχηματίζεται με τις κατάληξεις «tenor» ($\hat{2} - \hat{1}$) και «cantus» ($\hat{8} - \hat{7}(<) - \hat{8}$), που οδηγούν στην *finalis* με κατιόν ή ανιόν βήμα. Η τετράφωνη αναγεννησιακή «*cadentia perfecta*» περιλαμβάνει την κατάληξη «bassus» ($\hat{5} - \hat{1}$) και «altus» ($\hat{5} - \hat{5}$ ή $\hat{5} - \hat{3}$). Προφανώς οι ονομασίες αφορούν την μελωδική κίνηση και όχι την συγκεκριμένη φωνή. Έτσι στην σοπράνο εμφανίζεται συνήθως η κατάληξη «cantus» ή η «tenor».

The image shows four staves of musical notation, labeled cantus, altus, tenor, and bassus from top to bottom. Each staff contains two measures of music. The notes are represented by black dots on the staff lines. Below each note is a red number indicating its pitch class. In the first measure, the cantus staff has notes with numbers 8, 7, and 8. The altus staff has notes with numbers 5 and 5, 3. The tenor staff has notes with numbers 2 and 1. The bassus staff has notes with numbers 5 and 1. In the second measure, the cantus staff has a note with number 8. The altus staff has notes with numbers 5 and 3. The tenor staff has a note with number 1. The bassus staff has a note with number 1.

Σε αντίθεση με τις τελικές, οι εσωτερικές πτώσεις της σύνθεσης συνήθως χρησιμοποιούν έναν από τους ακόλουθους τρόπους, ώστε να μην είναι ολοκληρωμένες.

- Κάποια φωνή αντικαθιστά την τελική της νότα με παύση (δεν μπορεί να γίνει στην κατάληξη cantus)
- Κάποια φωνή καταλήγει με διαφορετικό τρόπο από το αναμενόμενο (πχ. $\hat{5} - \hat{6}$)
- Δεν οξύνεται η *confinalis*.

Ένωση τμημάτων

Τα τμήματα της σύνθεσης συνήθως ακολουθούν την δομή του κειμένου που μελοποιείται. Οι συνηθισμένες τεχνικές ένωσης είναι οι εξής:

- Ένα από τα καταληκτικά ολόκληρα αντικαθίσταται από μισό και στο δεύτερο μισό αρχίζει η νέα θεματική ενότητα. Η μίμηση στην άλλη φωνή ξεκινά μετά από παύση μισού στο ισχυρό [παρ. 1]
- Παύση μισού στην φωνή που δεν έχει την καθυστέρηση, έτσι ώστε να γίνει έντονη η εμφάνιση της νέας θεματικής ενότητας (δεν γίνεται σε φρύγια πτώση) [παρ. 2]
- Πτώση στον τρόπο που βρίσκεται μια 3η ψηλότερα από τον τρόπο στον οποίο αρχίζει η νέα θεματική ιδέα (δίνει την αίσθηση «απροσδόκητης πτώσης») [παρ. 3]
- Η μία από τις δύο φωνές παρατείνεται και η δεύτερη φωνή αρχίζει με παύση μισού [παρ. 4]
- Παράταση της πτώσης στην μία φωνή με γέφυρα και όχι με κρατημένη νότα [παρ. 5]

- Για μεγαλύτερη επικάλυψη μπορεί η νέα θεματική ενότητα να ξεκινήσει πριν ολοκληρωθεί η πτώση στην άλλη φωνή [παρ. 6]
- Τέλος, αν το νόημα των δύο φράσεων του κειμένου είναι πολύ αλληλένδετο, είναι δυνατόν τα δύο τμήματα να συνδέονται χωρίς πτώση

Παράθεση τμημάτων χωρίς αλληλεπικάλυψη

Μίμηση

Κάθε τμήμα ξεκινά συνήθως με *μίμηση* που μπορεί να είναι κανονική ή να έχει σύντομη διάρκεια. Σε πολυφωνικά έργα η μίμηση συνήθως γίνεται σε ζεύγη φωνών.

Τρία στοιχεία που αναζητούμε σχετικά με την μίμηση είναι τα εξής:

- Αρχικό μελωδικό διάστημα

- Χρονική απόσταση
- Διάρκεια μίμησης

Lasso, *Oculus non vidit*, GA I, αρ. 3, αρχή

Μενουέτο

(Ανάλογα αντιμετωπίζουμε και αντίστοιχα κομμάτια της μπαρόκ σουίτας)

1. Χωρίζουμε σε ενότητες - βρίσκουμε τη δομή: Διμερής μορφή Lied (AB), τριμερής μορφή (ABA). Το τέλος μιας δομικής ενότητας φαίνεται από ένα σαφές σταμάτημα (πτώση και κλείσιμο της φράσης). Αντιστοιχεί περίπου στη μέση του κομματιού (σε διμερή μορφή) ή ανά ένα τρίτο (σε τριμερή). Σε διμερή μορφή, συνήθως γίνεται ξεκάθαρο από την ύπαρξη επανάληψης.

Σε κάθε ενότητα πρέπει να ορίσουμε σε ποια τονικότητα αρχίζει και σε ποια τελειώνει.

2. Κατακερματίζουμε την κάθε ενότητα σε μικρότερα στοιχεία, ανάλογα και με το θεματικό υλικό. Μπορεί το A να είναι χωρισμένο σε δύο οκτάμετρες περιόδους (α και β) και κάθε περίοδος να χωρίζεται σε τετράμετρες προτάσεις. Κάθε περίοδος μπορεί ακόμα να χωρίζεται σε δίμετρες φράσεις.

Τα τμήματα διαφοροποιούνται α) με πτώσεις, β) με μεταβολές στον τρόπο σύνθεσης (αλλαγή υφής, αλλαγή περιοχής του οργάνου, αλλαγή τονικής περιοχής κ.λπ.). Για κάθε τμήμα που χωρίζουμε, περιγράφουμε την πτώση που γίνεται: τέλεια, ατελής, μισή και σε ποια τονικότητα.

3. Περιγράφουμε την μελωδική εξέλιξη του κομματιού. Σημειώνουμε ό,τι παρατηρούμε: επαναλήψεις μέτρων, μιμήσεις μεταξύ των φωνών, χρήση μελωδικών ή ρυθμικών μοτίβων, αντιθέσεις (πχ. ανιούσας / κατιούσας πορείας, ακραίες νότες).

Φούγκα

1. Δηλώνουμε πόσες φωνές έχει η φούγκα (φαίνεται από τον υπότιτλο και από τις παύσεις στο πρώτο μέτρο). Δίνουμε ονόματα στις φωνές: σοπράνο η ψηλότερη, μπάσος η χαμηλότερη, τενόρς/άλτο οι μεσαίες (δύο ή μία, ανάλογα με τον συνολικό αριθμό των φωνών).

2. Αναλύουμε την έκθεση:

Έκθεση είναι η ενότητα της φούγκας στην οποία εμφανίζεται διαδοχικά το θέμα ή η παραλλαγή του (απάντηση) σε όλες τις φωνές (άρα 3 εμφανίσεις αν είναι τρίφωνη, 4 αν είναι τετράφωνη φούγκα).

Το θέμα ξεκινά με την πρώτη νότα της φωνής που μπαίνει πρώτη και τελειώνει σε ισχυρή θέση αμέσως πριν μπει η δεύτερη φωνή. Η δεύτερη φωνή μπαίνει με την απάντηση: μεταφορά του θέματος στην 5η (σπάνια στην 4η). Αν η απάντηση είναι πιστή μεταφορά, τότε την λέμε πραγματική απάντηση. Αν η απάντηση είναι παραλλαγμένη, τότε την λέμε τονική απάντηση.

Όταν η φωνή που μπήκε δεύτερη έχει την απάντηση, η πρώτη φωνή έχει το αντίθεμα. Μπορεί να είναι σταθερό αν επαναλαμβάνεται κάθε φορά ή όχι.

Ανάμεσα σε απάντηση και θέμα μπορεί να υπάρξει γέφυρα.

Στη συνέχεια η φούγκα έχει τμήματα που περιέχουν το θέμα ή την απάντηση (δεν έχει σημασία τι από τα δύο) και λέγονται “θεματικές ενότητες” και τμήματα που δεν περιέχουν θέμα ή απάντηση και λέγονται “επεισόδια”. Εκτός από την έκθεση, οι θεματικές ενότητες δεν χρειάζεται να είναι πλήρεις - δηλαδή μπορεί το θέμα να εμφανιστεί μόνο μία ή δύο φορές, ας πούμε στην άλτο και τον τενόρο, αλλά όχι στον μπάσο και τη σοπράνο. Ξεχωρίζουμε τις θεματικές ενότητες και γράφουμε σε ποιες τονικότητες εμφανίζεται το θέμα (ή η απάντηση).

Άλλα στοιχεία που μπορεί να εμφανιστούν στην φούγκα: στρέτο (μπαίνει φωνή πριν τελειώσει το θέμα στην προηγούμενη), ισοκράτης (προς το τέλος), coda (η διαφοροποίηση της κατάληξης που κλείνει την φούγκα).

Φόρμα σονάτα

1. Εντοπίζουμε τα τρία μέρη: Α (Έκθεση), Β (Ανάπτυξη), Α' (Επανέκθεση). Ελέγχουμε αν υπάρχει στην αρχή η λεγόμενη «αργή εισαγωγή».

Η Έκθεση χωρίζεται από την Ανάπτυξη με σαφή τομή (πτώση και σταμάτημα της μουσικής), ενώ συνήθως σημειώνεται και επανάληψη. Η Ανάπτυξη συνήθως μπαίνει στην Επανέκθεση χωρίς σταμάτημα, επομένως είναι σημαντικό να εντοπίσουμε την επαναφορά του πρώτου θέματος, που θα συνεχίσει με τρόπο ανάλογο της έκθεσης.

Σε κάθε ενότητα σημειώνουμε αρχική και τελική τονικότητα.

2. Εντοπίζουμε τα θέματα της σονάτας. Συνήθως είναι δύο: πρώτο θέμα στην αρχική τονικότητα, δεύτερο θέμα στην σχετική μείζονα (αν το πρώτο θέμα είναι σε ελάσσονα) ή στην τονικότητα της δεσπόζουσας (αν το πρώτο θέμα είναι σε μείζονα).

Περιγράφουμε αντιθετικά στοιχεία των δύο θεμάτων: υφή, τρόπος συνοδείας, κατεύθυνση, ύφος (έντονο, στακάτο, μελωδικό, λεγκάτο), διαστήματα (βήματα-πηδήματα), δυναμικές και ό,τι άλλο εντοπίσουμε.

Κατακερματίζουμε τα θέματα σε φράσεις, προτάσεις, περιόδους και βλέπουμε τις πτώσεις τους.

3. Ελέγχουμε αν κάποι σημείο ανάμεσα στα θέματα μπορούμε να το πούμε γέφυρα και αν στο τέλος της Έκθεσης υπάρχει “καταληκτικό θέμα” και coda.

4. Συγκρίνουμε την Έκθεση με την Επανέκθεση και ψάχνουμε να βρούμε διαφορές. Σίγουρα θα υπάρχει στις τονικότητες των θεμάτων. Άλλη διαφορά θα είναι κάποιο παραλλαγμένο καταληκτικό θέμα ή παραλλαγμένη coda.

5. Περιγράφουμε τις διεργασίες της Ανάπτυξης: ποια θεματικά υλικά χρησιμοποιεί, αν υπάρχει κάτι νέο κ.λπ.

4. Έργα για ανάλυση

4.1 Orlando di Lasso, Intellectum tibi dabo

In tel - le - ctum ti - bi da - bo, et in - stru -

am te, et in - stru - am te in vi - a hac qua gra - di - e - ris

hac qua gra - di - e ris: Fir - ma - bo, fir - ma - bo su - per te o - cu - los

me - os, o - cu - los me - os o - cu - los me os.

4.2 Johann Sebastian Bach, Choral "Jesu meine Freude", BWV 87/7

4.3 Johann Sebastian Bach, C. Petzold, Menuet in G-Moll, Menuet in G-Dur

First system of musical notation for the Minuet in G minor by C. Petzold. It consists of a treble and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B-flat4, and C5. The bass clef accompaniment starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B-flat3, and C4.

Second system of musical notation for the Minuet in G minor by C. Petzold. It continues the melody and accompaniment from the first system. The treble clef melody includes a trill on the G5 note. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Third system of musical notation for the Minuet in G minor by C. Petzold. The treble clef melody features a series of eighth notes. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Fourth system of musical notation for the Minuet in G minor by C. Petzold. The treble clef melody includes a trill on the G5 note. The system ends with a double bar line and repeat dots.

First system of musical notation for the Minuet in G major by C. Petzold. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef accompaniment starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B4, and C4.

Second system of musical notation for the Minuet in G major by C. Petzold. It continues the melody and accompaniment from the first system. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Third system of musical notation for the Minuet in G major by C. Petzold. The treble clef melody features a series of eighth notes. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Fourth system of musical notation for the Minuet in G major by C. Petzold. The treble clef melody includes a trill on the G5 note. The system ends with a double bar line and repeat dots.

44 Johann Sebastian Bach, Praeludium 1 in C♯Dur BWV 846

5

9

13

17

Musical score for measures 17-20. The right hand features a continuous eighth-note pattern. The left hand has a simple bass line with quarter notes and rests.

21

Musical score for measures 21-24. The right hand continues with eighth notes. The left hand has a bass line with some chromatic movement and rests.

25

Musical score for measures 25-28. The right hand continues with eighth notes. The left hand has a bass line with some chromatic movement and rests. A fermata is present in the left hand at measure 26.

29

Musical score for measures 29-32. The right hand continues with eighth notes. The left hand has a bass line with some chromatic movement and rests.

33

Musical score for measures 33-36. The right hand has a more complex eighth-note pattern. The left hand has a bass line with some chromatic movement and rests.

4.5 Johann Sebastian Bach, Fuge 1 in C \sharp Dur BWV 846

Fuga à 4

4

7

10

12

tr

15

System 15: Treble and bass clefs. Treble clef starts with a whole rest, then a series of eighth notes with a grace note. Bass clef has a similar eighth-note pattern with a grace note. The system concludes with a final chord.

18

System 18: Treble clef begins with a half note chord, followed by eighth-note patterns. Bass clef features a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a final chord.

20

System 20: Treble clef starts with a whole rest, then eighth-note patterns. Bass clef has a consistent eighth-note accompaniment. The system concludes with a final chord.

22

System 22: Treble clef features a complex eighth-note pattern. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a final chord.

25

System 25: Treble clef has a complex eighth-note pattern. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a final chord.

4.6 Johann Sebastian Bach, Fuge 2 in G Moll BWV 847

Fuga à 3

Measures 1-3 of the Fugue. The treble clef part begins with a G4 quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass clef part is mostly silent in these measures.

Measures 4-6 of the Fugue. The treble clef part continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bass clef part enters in measure 5 with a similar rhythmic pattern.

Measures 7-9 of the Fugue. The treble clef part features a more complex rhythmic pattern with some rests. The bass clef part continues with its rhythmic pattern.

Measures 10-12 of the Fugue. The treble clef part has a melodic line with some grace notes. The bass clef part continues with its rhythmic pattern.

Measures 13-15 of the Fugue. The treble clef part has a very active melodic line with many sixteenth notes. The bass clef part continues with its rhythmic pattern.

16

Musical score for measures 16-18. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a complex melodic line with many beamed eighth and sixteenth notes, including some grace notes. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and chords.

19

Musical score for measures 19-21. The right hand continues with intricate melodic patterns, while the left hand maintains a consistent eighth-note accompaniment.

22

Musical score for measures 22-24. The right hand has a more active melodic line with frequent sixteenth notes. The left hand accompaniment remains consistent.

25

Musical score for measures 25-27. The right hand features a melodic line with some rests and beamed notes. The left hand accompaniment continues with eighth notes.

28

Musical score for measures 28-30. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment includes a long, sweeping slur across the final two measures.

4.7 Muzio Clementi, Sonatina in C

Allegro

The musical score for Muzio Clementi's Sonatina in C is presented in seven systems. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The piece is in 4/4 time and C major. The tempo is marked 'Allegro'. Measure numbers 6, 11, 16, 22, 28, and 34 are indicated at the beginning of their respective systems. Dynamics include forte (*f*), piano (*p*), and piano (*p*). The score concludes with a double bar line at the end of the seventh system.

4.8 Wolfgang Amadeus Mozart, Sonata K 545

The image displays a musical score for the first movement of Wolfgang Amadeus Mozart's Sonata K 545, marked 'Allegro'. The score is written in 4/4 time and consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-4) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system (measures 5-8) features a rapid sixteenth-note pattern in the treble clef. The third system (measures 9-12) includes a crescendo (*cresc.*) and a fortissimo (*f*) dynamic. The fourth system (measures 13-16) starts with a mezzo-forte diminished (*mf dim.*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic, and contains a trill (*tr*) in the treble clef. The fifth system (measures 17-20) continues with a trill (*tr*) in the treble clef. The sixth system (measures 21-24) includes a crescendo (*cresc.*) and a fortissimo (*f*) dynamic. The score is annotated with various musical notations such as dynamics, articulation marks, and performance instructions.

25 *tr*

29

32

35

39

43

48

Musical score for measures 48-51. Treble clef has a melodic line with a flat key signature. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

52

Musical score for measures 52-55. Treble clef has a melodic line with a sharp key signature. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes. A *cresc.* marking is present.

56

Musical score for measures 56-59. Treble clef has a melodic line. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *f*, *mf dim.*, and *p*.

60

Musical score for measures 60-63. Treble clef has a melodic line with trills. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

64

Musical score for measures 64-68. Treble clef has a melodic line. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes. A *cresc.* marking is present.

69

Musical score for measures 69-72. Treble clef has a melodic line with a trill. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes. A *f* marking is present.

49 Ludwig van Beethoven, Sonate Nr. 14 "Quasi una fantasia", Op. 27, Nr. 2

Adagio sostenuto

Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini

sempre pp e senza sordini

24

cresc. *decresc.*

28

p

32

36

39

decresc.

42

pp

46

cresc. *p*

This system contains measures 46 through 49. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. Dynamics include *cresc.* and *p*.

50

This system contains measures 50 through 53. The right hand continues the melodic development with slurs and ties. The left hand maintains the accompaniment. Dynamics include *p*.

54

This system contains measures 54 through 56. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with slurs. Dynamics include *p*.

57

cresc. *p* *pp*

This system contains measures 57 through 60. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with slurs. Dynamics include *cresc.*, *p*, and *pp*.

61

This system contains measures 61 through 64. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with slurs. Dynamics include *p*.

65

pp *pp*

This system contains measures 65 through 68. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with slurs. Dynamics include *pp* and *pp*.

410 Franz Schubert, Erlkoenig

Schnell

Wer rei - tet so spät durch Nacht und Wind? Es

ist der Va - ter mit sei - nem Kind; er hat den Kna - ben

wohl in dem Arm, er fasst ihn sich - er, er hält ihn warm.

Mein Sohn, was birgst du so

bang dein Ge-sicht? Siehst, Va-ter, du den Erl-kö-nig

nicht? den Er-len kö-nig mit Kron' und Schweif?

Mein Sohn, es ist ein Ne-bel-streif. „Du lie-bes

Kind, komm, geh mit mir! gar schö-ne Spie-le

spiel-ich mit dir; manch bun-te Blu-men sind an dem

Strand; mei-ne Mut-ter hat manch-gül-den Ge-wand". Mein Va-ter, mein Va-ter, und

hö - rest du nicht, was Er - len - kö - nig mir lei - se ver - spricht? Sei

ru - hig, blei-be ru - hig, mein Kind; in dür - ren Blät - tern säu - selt der Wind. „Willst,

fei - ner Kna - be, du mit mir gehn? mei-ne Töch - ter sol - len dich war - ten schön; mei-ne Töch - ter... füh - ren den nächt - li-chen Reihn, und

wie - gen und tan - zen und sin - gen dich ein, sie wie - gen und tan - zen und sin - gen dich ein.“ Mein Va - ter, mein

Va - ter, und siehst du nicht dort Erl - kö - nigs Töch - ter am dü - stern Ort?

Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es ge - nau; es schei - nen die al - ten

Wei - den so grau. „Ich lie - be dich, mich

reizt dei - ne schö - ne Ge - stalt; und bist du nicht wil - lig, so brauch' ich ge - walt*. Mein

Va - ter, mein Va - ter, jetzt fasst er mich an! Erl - kö - nig hat mir ein Leids ge -

tan! Dem Va - ter grau - set's, er rei - tet ge - schwind, er

accelerando

hält in Ar - men das äch - zen - de Kind, er -

reicht den Hof mit Müh' und Not; in sei - nen Ar - men das Kind war tot.

Recit. **Andante**

4.1 Frederic Chopin, Prelude Op. 28, No. 4

The musical score is presented in a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked **Largo**. The score is divided into five systems, each starting with a measure number (1, 5, 10, 15, 20).
- **System 1 (Measures 1-4):** The right hand begins with a half note G4, followed by half notes A4, B4, and C5. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *espress.* and *p*.
- **System 2 (Measures 5-8):** The right hand continues with half notes D5, E5, and F#5. The left hand accompaniment continues. Dynamics include *p*.
- **System 3 (Measures 9-14):** The right hand features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a half note C5. The left hand accompaniment continues. Dynamics include *p*.
- **System 4 (Measures 15-18):** The right hand has a triplet of eighth notes (D5, E5, F#5) and a half note G5. The left hand accompaniment continues. Dynamics include *f*, *dim.*, and *p*. Pedal markings (*Ped.*) with asterisks are present.
- **System 5 (Measures 19-24):** The right hand has a half note G5, followed by a half note F#5, and a half note E5. The left hand accompaniment continues. Dynamics include *pp*. The piece ends with a double bar line and a fermata over the final note.

4.12 Pyotr Ilyich Tchaikovsky, Album pour enfants, Op. 69, No. 16, Melodie antique francaise

Molto moderato

p *espress.*

7

14 *p*

21 *mf* *p*

27

413 Claude Debussy, Syrinx

Très modéré

mf

Retenu

p

Un peu mouvementé (mais très peu)

p

mf

p

Cédez Rubato

p

au Mouv^t (très modéré)

mf

dim.

p

En retenant jusqu'à la fin

Très retenu

p marqué

perdendosi

