

Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΥΦΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ «22 ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ
ΚΑΙ ΧΟΡΟΙ ΑΠΟ ΤΑ ΔΩΔΕΚΑΝΗΣΑ» ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ**

ΣΠΟΥΔΑΣΤΗΣ: ΤΣΙΑΟΥΣΙΔΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ
ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΚΟΚΚΩΝΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ



ΑΡΤΑ 2008

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η περάτωση της παρούσας πτυχιακής εργασίας δε θα είχε πραγματοποιηθεί χωρίς την παρουσία όλων αυτών που με στηρίζανε τόσο σε επίπεδο έρευνας, συγγραφής, όσο και ηθικής συμπαράστασης. Αναλυτικότερα, θα ήθελα να ευχαριστήσω:

- ▶ Τον καθηγητή και επόπτη μου, κύριο Κοκκώνη Γεώργιο, που με την πολύτιμη βοήθεια και καθοδήγησή του από τα θεμέλια της έρευνας, μέχρι και την ολοκλήρωση της εργασίας, κατάφερε να δώσει σάρκα και οστά σε μια ιδέα. Τον ευχαριστώ κυρίως, που μέσα από τις βιβλιογραφικές του προτάσεις μου έδωσε την ευκαιρία να ανακαλύψω και να αγαπήσω ένα άγνωστο μέχρι τότε πεδίο, όπως αυτό της μουσικής ανάλυσης. Τέλος, η αρωγή του κατά τη συγγραφή, καθώς και η εστίαση του στην παρουσίαση των δεδομένων, με ώθησε να αντιληφθώ πως μια ιδέα για να αξίζει, οφείλει να έχει μεταδοτικό χαρακτήρα.

- ▶ Το προσωπικό της Βιβλιοθήκης του ΤΕΙ Ηλείου, για την εξυπηρέτηση, την υπομονή και την ανοχή τους, προκειμένου να συλλέξω την αντίστοιχη βιβλιογραφία.

- ▶ Τον κύριο Μάρκο Δραγούμη, διευθυντή του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών, που γνώριζε προσωπικά το Γιάννη Κωνσταντινίδη και προθυμοποιήθηκε να μου μιλήσει για την προσωπικότητα και το ήθος του μουσικού.

- ▶ Τους γονείς μου για την ηθική και οικονομική τους συμπαράσταση.

- ▶ Την αδερφή μου Νατάσα, που μου έδινε το κίνητρο να συνεχίσω όταν είχα τάσεις παραίτησης, και το γαμπρό μου Αλέξανδρο για την ενθάρρυνσή του, καθώς τύγχανε να ολοκληρώνει τη δική του πτυχιακή εργασία την ίδια περίοδο.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

Γ.Κ. : Γιάννης Κωνσταντινίδης

βλ. : βλέπε

σ. : σελίδα

τευχ. : τεύχος

τομ. : τόμος

« » : εισαγωγικά για κοινή χρήση

Ο.π. : Όπου παραπέμψαμε

x/y/z : x κομμάτι, y μέτρο, z χρόνος

Μουσικά διαστήματα

M : μεγάλο

μ : μικρό

κ : καθαρό

αυξ : αυξημένο

ελατ : ελαττωμένο

Συγγορδίες

X : μείζονα

X⁶ : μείζονα σε α' αναστροφή

X⁶₄ : μείζονα σε β' αναστροφή

X_m : ελάσσονα

X_{aug} : αυξημένη

X_{dim} : ελαττωμένη

X_(omit3) : αχαρακτήριστη

X^{#13} : μείζονα, δίεση 13

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία βασίζεται στην έρευνα του έργου «22 τραγούδια και χοροί από τα Δωδεκάνησα». Η έρευνα αυτή βέβαια, δεν αντιμετωπίζεται ως μεμονωμένο φαινόμενο, αλλά ως έκφραση και διαμόρφωση της ταυτότητας του συνθέτη με βασικότερο κριτήριο το περιβάλλον του. Το προς ανάλυση έργο αποσκοπεί στη μελέτη του μουσικού ύφους, αλλά και γενικότερα της αντίληψης του συνθέτη απέναντι στις κοινωνικές και πολιτισμικές εξελίξεις, τόσο στον ελληνικό, όσο και στον ευρωπαϊκό χώρο. Ειδικότερα, εξετάζονται η μουσική κληρονομιά, όσο και τα νέα για την εποχή μουσικά ρεύματα σε συνάρτηση με τις επιλογές και τις τυχόν καινοτομίες του συνθέτη. Ελέγχεται επίσης η διάθεσή του απέναντι στο λαϊκό, αλλά και το λόγιο ύφος, τα οποία και καλείται να αναγνωρίσει μέσα από τη μουσική του.

Λαμβάνοντας τα παραπάνω υπ' όψιν, η εργασία διακρίνεται σε τρία κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο ορίζεται η «Νεοελληνική εθνική μουσική σχολή», ενώ παρουσιάζονται συνοπτικά οι ιδεολογίες και μουσικές αντιλήψεις των ανθρώπων που την απαρτίζουν. Κατά δεύτερον, εντοπίζεται η μουσική δράση του Γιάννη Κωνσταντινίδη, και συσχετίζεται μ' αυτές των υπολοίπων συνθετών, προκειμένου ο πρώτος να ενταχθεί στην «εθνική σχολή» με βάση ιδεολογικά, πολιτισμικά και ειδικότερα μουσικά χαρακτηριστικά. Τέλος, προλογίζεται το πιανιστικό του έργο «22 χοροί από τα Δωδεκάνησα», συσχετίζεται αναφορικά με έργα του ίδιου, ενώ εξηγείται και η επιλογή του πρώτου ως αντικείμενο μελέτης στην ανάλυση που έπεται.

Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζεται η μεθοδολογία της μουσικής ανάλυσης, κάτω από την οποία θα εξεταστεί το έργο. Παράλληλα, εξηγείται η επιλογή της συγκεκριμένης μεθοδολογίας, ενώ αναφέρονται άλλες μεθοδολογίες, από τις οποίες η παρούσα έχει επηρεαστεί. Εισάγονται δανεικοί όροι και σύμβολα που καθιστούν την ανάλυση πιο πρακτική, και εξηγείται η προέλευσή τους. Επιλέγονται οι παράμετροι του έργου που θα εξεταστούν και συσχετίζονται μεταξύ τους. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην αρμονική ανάλυση και τη διαδικασία της αναγωγής, κατά την οποία παρατίθενται μουσικά χαρακτηριστικά, όμοια μ' αυτά που εμφανίζονται στο έργο. Κατά την παρουσίαση της αναγωγικής διαδικασίας ερμηνεύονται, συσχετίζονται και ομαδοποιούνται τα μουσικά φαινόμενα. Τέλος, επινοείται ένα σχεδιάγραμμα που απλοποιεί την αρμονία και την προσαρμόζει στη δομή των 22 κομματιών, προκειμένου να γίνει κατανοητή και ευδιάκριτη από τον αναγνώστη.

Το τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας είναι αφιερωμένο στην ανάλυση του έργου «22 τραγούδια και χοροί από τα Δωδεκάνησα». Κατά την ανάλυση εξετάζεται η δομή, ο ρυθμός, οι αποτζιατούρες και τα αρμονικά χαρακτηριστικά. Στη δομή απομονώνονται τα δομικά χαρακτηριστικά από το μικρότερο μέχρι το μεγαλύτερο, ενώ συστηματοποιούνται, ανάλογα με την ειδική λειτουργία τους. Στο ρυθμό εξετάζονται οι ρυθμικοί σχηματισμοί και σχετίζονται με τους ελληνικούς παραδοσιακούς ρυθμούς. Οι αποτζιατούρες κατηγοριοποιούνται ανάλογα με την προέλευση και λειτουργία τους. Στην αρμονία τέλος, εξετάζεται η πορεία της τονικής συγχορδίας σ' ολόκληρο το έργο, αλλά και στα κομμάτια αποσπασματικά. Εντοπίζονται οι σχέσεις της αρμονίας με την παραδοσιακή μελωδία, και συγκρίνονται με τους αρμονικούς κύκλους των λαϊκών δρόμων.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Η ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΘΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΙ Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ

1.1. Ορισμός και ιδεολογία της νεοελληνικής εθνικής μουσικής σχολής

Η νεοελληνική εθνική μουσική σχολή γεννιέται σαν ιδέα στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και αναπτύσσεται συνειδητά πλέον στις αρχές του 20^{ου}. Από την ετυμολογία του όρου θα υπέθετε κανείς, ίσως λανθασμένα, πως πρόκειται για μια οργανωμένη ομάδα μουσικών που στηρίζουν και προβάλλουν τη μουσική της σύγχρονης Ελλάδας. Στην ουσία, η «νεοελληνική εθνική μουσική σχολή» αποτελεί έναν σταθμό με κοινωνικές και πολιτισμικές προεκτάσεις, αλλά και ένα φαινόμενο που αντιμετωπίζεται και οραματίζεται διαφορετικά από τον εκάστοτε μουσικό της εποχής εκείνης.

Για την αποκωδικοποίηση του όρου «εθνική μουσική σχολή» προκύπτει η ανάγκη προσέγγισης της κάθε λέξης που συμπεριλαμβάνει ο όρος χωριστά.¹ Για αρχή, η λέξη «εθνικός» αποτελεί έναν πολυσχιδή όρο, με τις εκάστοτε ερμηνείες να παραπέμπουν σε διαφορετικές ιστορικές συγκυρίες και πολιτισμικές εκφάνσεις. Ως όρος της κοινωνικής ανθρωπολογίας, προσδιορίζει την κοινότητα διακριτικών πολιτιστικών γνωρισμάτων μιας κοινωνικής ομάδας, θεωρούμενης ανεξάρτητη από την ένταξή της σε μια εθνικότητα. Από την άλλη, η λέξη «εθνικός» αποκτά άλλη σημασία κάτω από το πλαίσιο του εθνικισμού και της γενικότερης ιδεολογίας του. Σύμφωνα με την προαναφερθείσα οπτική, ο «εθνικός» ορίζεται από τη συνειδητή επιστροφή στα τοπικά χαρακτηριστικά, σε μια προσπάθεια αναζήτησης αυθεντικών γνωρισμάτων. Κατ' αυτόν τον τρόπο, διαχωρίζεται η ελληνικής προέλευσης λέξη «ethnic» από τη λατινικής προέλευσης λέξη «national».² Ο συνδυασμός του όρου με τη μουσική, αποτελεί εθνικό προσδιορισμό για τη γαλλική ή ιταλική μουσική κ.ο.κ. της εποχής πριν από την ανάπτυξη της ιδεολογίας του εθνικισμού, κατά την οποία ο συνθέτης μέσα από το έργο του, εκφράζει συνειδητά την υποχρέωσή του απέναντι στην τοπική, λόγια κυρίως παράδοση. Αντίστοιχα, κάτω από το πρίσμα της

¹ Δ. Γιάννου, *Ειδικοί τομείς νεοελληνικής μουσικής*, «Ελληνική Εθνική Σχολή – Ελληνικές και διεθνείς τάσεις στην μουσική του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα, Πανεπιστημιακές σημειώσεις 2004: 6-11.

² Μια πιο εύστοχη απόδοση του ethnic, που το διαχωρίζει από το «εθνικός» (national) είναι το «εθνοτικός». *Ο.π.*: 7.

ιδεολογίας του εθνικισμού, οι μουσικοί στρέφονται στις τοπικές λαϊκές μουσικές παραδόσεις, που παραπέμπουν στις εκδηλώσεις της αυθεντικότητας του λαϊκού πνεύματος.

Από την άλλη, ο όρος «σχολή», όπως τον αντιλαμβάνεται κανείς μέσα από την ιστορία των καλών τεχνών, εστιάζει σε μια ομάδα ανθρώπων που έχει μια κοινή καλλιτεχνική και γενικότερα ιδεολογική βάση, πάνω στην οποία κάθε καλλιτέχνης αναπτύσσεται με το δικό του ξεχωριστό τρόπο, ως διαφοροποιημένη οντότητα.³ Συνδέοντας τους δύο παραπάνω όρους με το χαρακτηρισμό «μουσική», προκύπτουν οι εκφράσεις «εθνική μουσική» και «μουσική σχολή». Η πρώτη έκφραση, όταν πάψει να ταυτίζεται με τον όρο «έθνικ⁴ μουσική», ερμηνεύεται ως η μουσική που «κατάγεται» ή αναπτύσσεται σ' έναν τόπο, για να απευθυνθεί σε ανθρώπους με κοινά σύμβολα. Η «μουσική σχολή» αφορά την ομάδα που έχει μια κοινή μουσική βάση, ενώ η φράση ολόκληρη «εθνική μουσική σχολή» προϋποθέτει ότι η βάση αφορά μουσική του τόπου.

Μερικές δεκαετίες πριν την εμφάνιση της Εθνικής Μουσικής Σχολής στον ελληνικό χώρο, διακρίνονται παραπλήσια κινήματα, κατά βάση στην ευρωπαϊκή περιφέρεια. Ενδεικτικά, μπορούν να αναφερθούν οι εθνικές μουσικές σχολές της Ρωσίας, της Ανατολικής Ευρώπης, της Σκανδιναβίας, της Μεσογείου, και αργότερα των Βαλκανίων.⁵ Κοινή τους συνισταμένη αποτελεί η αναζήτηση της ρίζας κάθε έθνους, μέσα από τη στροφή στο λαϊκό πολιτισμό. Η στροφή στο λαϊκό από λόγιους μουσικούς ενισχύει τη σημαντικότητα των τοπικών μουσικών παραδόσεων, κάτω από τα πλαίσια της εδραιωμένης μουσικής της κεντρικής Ευρώπης.

Προκειμένου λοιπόν, οι Έλληνες μουσικοί να αναζητήσουν τις εθνικές ρίζες, ανατρέχουν στο δημοτικό τραγούδι και τις βυζαντινές μελωδίες, που εκπροσωπούν την ελληνική κοσμική και θρησκευτική μουσική την εποχή εκείνη αντίστοιχα. Αποκομμένα ωστόσο από την γλώσσα και τη θρησκευτική ομολογία, τα προαναφερόμενα είδη της ελληνικής μουσικής φαίνεται να υποστηρίζουν την ελληνική κουλτούρα και κληρονομιά, αποτελώντας κατ' αυτόν τον τρόπο αυτούσια εθνικά χαρακτηριστικά.⁶ Με την επιβολή

³ *Ο.π.* : 9- 10.

⁴ Ο όρος «έθνικ» χρησιμοποιείται την τελευταία δεκαετία για να χαρακτηρίσει τις εκφάνσεις και εκδηλώσεις πολιτισμού της καθημερινής ζωής, αλλά και των καλών τεχνών, λαϊκής ή/και εξωευρωπαϊκής προέλευσης (π.χ. φαγητά και συνήθειες μαγειρέματος, στοιχεία της ενδυμασίας, μουσικές, κ.α.), *Ο.π.* 6.

⁵ Ολυμπία Φράγκου – Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής, προβλήματα ιδεολογίας* 1990: 24.

⁶ Γεώργιος Παπαδόπουλος, *Συνεισφορές στην ιστορία της εκκλησιαστικής μας μουσικής*, (Contributions to the history of our church music) 1890, παραπομπή στο Demetre Yannou, *The Idea of National Music in Greece*, 1996: 2.

μάλιστα, της ελληνικής δημοτικής στην ποίηση και τη λογοτεχνία στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, το δημοτικό τραγούδι γίνεται ολοένα και πιο δημοφιλές από τους λόγιους Έλληνες συνθέτες.

Ο βασικότερος υποστηρικτής της μουσικής προσέγγισης σε σχέση με την έκφραση του ελληνικού λαϊκού πνεύματος, είναι ο Γεώργιος Λαμπελέτ, ο οποίος είναι και ο πρώτος Έλληνας συνθέτης που αναφέρεται στον όρο «εθνική μουσική». Ο Λαμπελέτ μέσα από το δοκίμιο «Ο Εθνικισμός στην Τέχνη και η Ελληνική Δημώδης Μουσική»⁷ αναδεικνύει την απλότητα των μελωδιών, αλλά και την πολυπλοκότητα των ρυθμών της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής.⁸ Σημαντική προς αναφορά επίσης, αποτελεί η θεωρητική του εργασία για την εναρμόνιση του δημοτικού τραγουδιού, καθώς αναλύει το ελληνικό μουσικό τροπικό σύστημα και τους ρυθμούς, συσχετίζοντάς τα με τις αρχαίες ελληνικές κλίμακες.⁹ Στη συλλογή αυτή συμπεριλαμβάνονται 60 κομμάτια εναρμονισμένα, κάτω από τις επιταγές του Λαμπελέτ, για την απόδοση και ανάδειξη ελληνικού ύφους με τα εργαλεία της πολυφωνίας. Καθώς ο Λαμπελέτ δίνει έμφαση στην ανάδειξη της ελληνικής μουσικής χροιάς και ύφους σε μια σύγχρονη προσέγγιση, ο Μανόλης Καλομοίρης εστιάζει στη προσέγγιση μέσα από το δημοτικό τραγούδι και την ποίηση ειδικά.¹⁰ Ο τελευταίος δε, αναλαμβάνει και τη συστηματοποίηση της ελληνικής εθνικής μουσικής σχολής. Η κοινή συνισταμένη των δύο εισηγητών εστιάζει σε μια νέα θεώρηση της ελληνικής μουσικής κάτω από το πρίσμα του ευρωπαϊκού χαρακτήρα, και όχι σε μια μίξη διαφορετικών μουσικών πολιτισμών. Κατά την άποψή τους, οι δυτικές τεχνοτροπίες πρέπει να λειτουργούν μόνο ως εργαλεία, παρεμβαίνοντας στη μουσική σύνταξη, και όχι στη μουσική γλώσσα.

Σ' αυτό το σημείο, είναι απαραίτητο να σημειωθεί, πως κατά την εποχή της εμφάνισης της Νεοελληνικής Εθνικής Σχολής, υπήρχαν δύο βασικές απόψεις για την παραδοσιακή μελωδία, σε σχέση με την Ευρωπαϊκή μουσική αντίληψη. Το ερώτημα που τέθηκε είναι κατά πόσον είναι εφικτή η προσαρμογή της παραδοσιακής μελωδίας στο πολυφωνικό ύφος, με αποτέλεσμα οι απόψεις να δίστανται. Εξαρχής, αφορμή για το ερώτημα αποτέλεσαν οι βυζαντινές μελωδίες, στην πορεία ωστόσο ο διχασμός επηρέασε

⁷ Λαμπελέτ Γεώργιος, *Ο Εθνικισμός στην Τέχνη και η Ελληνική Δημοτική Μουσική*, Ελεύθερη Σκέψις, Αθήνα, 1986.

⁸ [Μελωδία... συντεθειμένα εις μέτρα 7/8 και 5/8, μέτρα συχνά συναντώμενα εις την δημώδη μουσικήν, θα ήσαν ικανά να εμβάλουν εις μεγάλην απορίαν τον ξένον θεωρητικόν...], *Ο.π.* :38.

⁹ Γεώργιος Λαμπελέτ, *Η Ελληνική Δημώδης Μουσική*, 60 Τραγούδια και Χοροί (Κριτική μελέτη-Μεταγραφή και Εναρμόνισις), Αθήνα 1933.

¹⁰ Ολυμπία Φράγκου – Ψυχοπαίδη, 1990: 53.

και την κοσμική μουσική.¹¹ Τόσο ο Λαμπελέτ, όσο και ο Καλομοίρης, υποστηρίζουν την ύπαρξη μιας υποτυπώδους αρμονίας μέσα στις ελληνικές παραδοσιακές μελωδίες. Η αρμονία αυτή δεν πρέπει να συγχέεται με τη δυτική πολυφωνία ή το δυτικό τονικό σύστημα. Η «λανθάνουσα» αρμονία, όπως τη χαρακτηρίζει ο Μανώλης Καλομοίρης,¹² σχηματίζεται μέσα από τονικά κέντρα που δημιουργούνται σε μια μελωδική φράση, χωρίς να πραγματοποιείται συνήχηση φθόγγων. Επιπλέον, ομάδες φθόγγων της μελωδίας σχηματίζουν αρπές συγχορδιών. Οι τεχνικές των ευρωπαϊκών εργαλείων, όπως αυτών της αρμονίας, της αντίστιξης και της τεχνικής της fuga έχουν σα στόχο να δώσουν έμφαση στο αρμονικό μέρος και να δώσουν υπόσταση «συνειδητής» αρμονίας στις ελληνικές παραδοσιακές μελωδίες.

Τη λίστα με τους εισηγητές της ελληνικής εθνικής μουσικής σχολής θα συμπληρώσουν ο Διονύσιος Λαυράγκας, Αιμίλιος Ριάδης και ο Μάριος Βάρβογλης. Όπως ο Λαμπελέτ, έτσι και ο Λαυράγκας με καταγωγή από τα Επτάνησα, συγκαταλέγεται στην επανησιακή σχολή¹³ επηρεασμένος από την Ιταλική μουσική και τις φόρμες της.¹⁴ Από την άλλη, ο Καλομοίρης επηρεάζεται από τους μεγάλους Γερμανούς και Γάλλους συνθέτες εκείνης της εποχής και αφ' ετέρου από τις «εθνικές σχολές» των Ρώσων και Νορβηγών συνθετών του τέλους του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα.¹⁵ Τέλος, οι Ριάδης και Βάρβογλης είναι επηρεασμένοι από το γαλλικό ιμπρεσιονισμό.¹⁶ Σύμφωνα με το Γ. Λεωτσάκο¹⁷ στην ίδια κατηγορία, δηλαδή στην

¹¹ Demetre Yannou, 1996: 2-3.

¹² Καλομοίρης Μανώλης, *Ο άγνωστος μουσουργός του δημοτικού τραγουδιού*: 20.

¹³ Η επανησιακή σχολή προηγήθηκε της εθνικής σχολής, ενώ οι συνθέτες που την απαρτίζουν είχαν σπουδάσει κυρίως στην Ιταλία. Με εξαίρεση τη μουσική του Λαμπελέτ, η μουσική των υπολοίπων επανήσιων συνθετών αποτελούσε μια προέκταση της Ιταλικής μουσικής του τέλους του 19^{ου} αιώνα. Η εμφάνιση ορισμένων στοιχείων από το ελληνικό δημοτικό τραγούδι, συνιστά ένα φαινόμενο περισσότερο ευκαιριακό και διακοσμητικό και δεν είναι το αποτέλεσμα συνειδητής προσπάθειας συγχώνευσης της δυτικοευρωπαϊκής με την ελληνική λαϊκή παραδοσιακή μουσική, βλ. σχετικά Γιώργος Ζερβός, *Προβλήματα μορφής και περιεχομένου στη σύγχρονη έντεχνη ελληνική μουσική δημιουργία 1999*: 136-137.

¹⁴ Ο Διονύσιος Λαυράγκας ίδρυσε το 1900 το «Ελληνικό Μελόδραμα», ενώ έγραψε όπερες και οπερέτες, Κάιτη Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική*: 132-133.

¹⁵ Γιώργος Ζερβός 1999: 137-138.

¹⁶ Ο Βάρβογλης ζει αρκετά χρόνια στο Παρίσι όπου σπουδάζει σύνθεση με τον Vincent d' Indy και δέχεται την επίδραση της γαλλικής μουσικής των αρχών του 20^{ου} αιώνα, ενώ ο Ριάδης έχει επηρεαστεί τόσο από τη Γαλλική, όσο και από τη Γερμανική μουσική, Ζερβός 1999: 138.

¹⁷ Γ. Λεωτσάκος (1980: 673).

ομάδα των συνθετών της εθνικής σχολής¹⁸ που έχουν επηρεαστεί από το γαλλικό ιμπρεσιονισμό, ανήκει και ο Γιάννης Κωνσταντινίδης,¹⁹ έργο του οποίου αναλύεται στην παρούσα εργασία.

Λαμπελέτ και Λαυράγκας συμφωνικά έργα και όπερες αντίστοιχα, ιταλικό μελόδραμα. Βάρβογλης όχι αυτούσιο το δημοτικό τραγούδι, απήχηση, μακρινή ανάμνησή του, κλίμακες και χαρακτηριστικές καταλήξεις. Καρλ Νεφ 587

1.2. Η περίπτωση του Γιάννη Κωνσταντινίδη

Οι σπουδές του Γ.Κ. στη Δρέσδη και το Βερολίνο του δίνουν τη δυνατότητα να χειρίζεται με ευχέρεια τα θεωρητικά εργαλεία της μουσικής, όπως την αρμονία, την αντίστιξη, τη φούγκα, αλλά και την ενορχήστρωση. Επιπλέον, σε συνδυασμό με σεμιναριακά μαθήματα που παρακολουθεί, και τις συναναστροφές του με το Νίκο Σκαλκώτα,²⁰ έρχεται σε επαφή τόσο με τη Ρομαντική και Ιμπρεσιονιστική μουσική, όσο και με πιο πρωτοποριακές για την εποχή τάσεις, όπως ο δωδεκαφθογγισμός του Schoenberg. Οι μουσικές του γνώσεις μορφοποιούν ένα συνθέτη με σεβασμό στη μουσική του πρόσφατου παρελθόντος, αλλά και στην ανάγκη για προσέγγιση ενός μοντέρνου ύφους, όπως επιβεβαιώνεται και στα έργα του.

¹⁸ Μαζί με τους: Αιμίλιο Ριάδη, Μάριο Βάρβογλη, Λώρη Μαργαρίτη, Αλέξανδρο Κόντη και Γιώργο Πονηρίδη.

¹⁹ Ο Γιάννης Κωνσταντινίδης γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1903 και πέθανε στην Αθήνα το 1984. Πήρε τα πρώτα μαθήματα μουσικής στη Σμύρνη από τον Δ. Μιλανάκη και συνέχισε με συστηματικές μουσικές σπουδές (Σύνθεσης) (1922-1926) στη Δρέσδη με τον Γ. Μράσζεκ και στο Βερολίνο με τον Πάουλ Γιούν. Επίσης, μελέτησε πιάνο με τον Καρλ Ράιςλερ, διεύθυνση ορχήστρας με τον Καρλ Έρενμπεργκ και ενορχήστρωση με τον Κουρτ Βάιλ. Παράλληλα με τις σπουδές του αλλά και μετά το τέλος τους εργάστηκε στο Βερολίνο ως μουσικός σε καμπαρέ, θέατρα, στο βωβό κινηματογράφο και στο ραδιόφωνο. Τον ίδιο τρόπο βιοπορισμού συνέχισε και όταν εγκαταστάθηκε στην Αθήνα το 1931, κάνοντας επιτυχημένη καριέρα με το ψευδώνυμο Κώστας Γιαννίδης (αναστροφή του ονόματός του) στο χώρο του ελαφρού τραγουδιού, της οπερέτας και του μουσικού θεάτρου (τα στοιχεία προέρχονται από το Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό της εκδοτικής Αθηνών και το Λεξικό Ελλήνων Συνθετών της Αλέκας Συμεωνίδου).

²⁰ Ο Νίκος Σκαλκώτας σπούδασε στο Ωδείο Αθηνών, ενώ εξασφάλισε την «Αβερώνβιο Υποτροφία» για να εγκατασταθεί για σπουδές βιολιού στο Βερολίνο το 1921. Αποτελεί τον πιο σημαντικό συνθέτη της εθνικής σχολής που ασχολήθηκε με την ατονική μουσική. Είναι ο πρώτος που συνέθεσε μια ολοκληρωμένη σουίτα 36 ελληνικών χορών, βασισμένα σε παραδοσιακές μελωδίες. Γεώργιος Λεωτσάκος, λήμμα «Σκαλκώτας Νίκος» στο : *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1991.

Ο Γ.Κ. φέρει ένα μεγάλο αριθμό από ορχηστρικές, χορωδιακές, πιανιστικές συνθέσεις, καθώς και ντουέτα με πιάνο και βιολί, όλα βασισμένα σε ελληνικές παραδοσιακές μελωδίες. Σε αντίθεση όμως με τους προγενέστερούς του, αντιμετωπίζει το παραδοσιακό κάτω από τις αισθητικές τάσεις, χωρίς να δίνει βαρύτητα στην εθνική υπόσταση του έργου του. Θα ήταν σημαντικό να αναφερθεί πως ο Γ.Κ. δεν έχει διατυπώσει ποτέ απόψεις σχετικά με την απόδοση του ελληνικού χαρακτήρα στη μουσική του. Από την άλλη, η ενασχόλησή του με το ελαφρό τραγούδι,²¹ καθώς και η απενοχοποίηση του τελευταίου από τον ίδιο το συνθέτη²², απομακρύνει το Γ.Κ. από το πρότυπο του λόγιου μουσικού που επιχειρεί να αναδείξει τον πατριωτικό χαρακτήρα στα έργα του.²³

Πέρα από την επιρροή του από το γαλλικό ιμπρεσιονισμό, ο συνθέτης εντάσσεται και σε χρονολογική κατηγορία. Η Ολυμπία Φράγκου- Ψυχοπαίδη κατηγοριοποιεί τη δράση των συνθετών της εθνικής σχολής σε τέσσερις περιόδους,²⁴ με το Γ.Κ. να βρίσκεται στο μεταίχμιο της δεύτερης και τρίτης περιόδου.²⁵ Η β' περίοδος ορίζεται από την ανοιχτή πολιτική εκμετάλλευση του εθνικού αισθήματος και αντίδρασης σ' αυτό από διάφορες χαρακτηριστικές τάσεις στη μουσική, ενώ η γ' από την υποχώρηση του εθνικισμού με ταυτόχρονη «ακαδημαϊκή» καλλιέργεια των εθνικών σχολών.²⁶ Στην προκειμένη περίπτωση, η κίνηση της γ' περιόδου εντοπίζεται μέσα από την κατανόηση του συνθέτη για τα βαθύτερα πολιτισμικά στοιχεία που αναδεικνύονται μέσα από τις

²¹ Ο ίδιος «υπηρέτησε και τις δύο («ελαφρά» και «σοβαρή» μουσική) με την ίδια συνέπεια, γνώση και έμπνευση, για ν' αναδειχθεί σε κορυφαίο συνθέτη και στα δύο είδη», Λάμπρος Λιάβας, «Yannis Constantinidis», 22 Chants et Danses du Dodecanese pour le piano (τεύχ. 1), Αθήνα 1993 σ1-3.

²² Σε μια συνέντευξή του ο Γ.Κ. υπονοεί πως δεν υφίσταται διάκριση μεταξύ «σοβαρής» και «ελαφράς» μουσικής. Αντίθετα, η αναστροφή του ονόματός του σε Κώστα Γιαννίδη αποτέλεσε διπλωματική τακτική απέναντι στις προκαταλήψεις που παρουσιάζονταν στο χώρο της «σοβαρής» μουσικής, Απόστολος Κώστιος, «Με αφορμή την Περίπτωση 'Γιάννης Κωνσταντινίδης- Κώστας Γιαννίδης'», στο: Μουσικολογικά Ι, 136-137.

²³ Γενικότερα για τους συνθέτες της μεταπολεμικής περιόδου, και όχι μόνο για το Γ.Κ., παρατηρείται η σταδιακή τους απομάκρυνση από τις θεωρίες του εθνικισμού, [...στα έργα των συνθετών αυτών όπως είναι φυσικό μετά τις κοινωνικοπολιτικές αλλαγές του μεσοπολέμου, μετριάζεται όλο και περισσότερο συν τω χρόνω η εξάρτηση από τις εθνιστικές και εθνικιστικές ιδεολογίες.], Γιώργος Κοκκώνης, Έντυπες συνεργίες, άτυπες συναινέσεις: Έλληνες συνθέτες και δημοτικό τραγούδι, 2006: 1.

²⁴ Η α' περίοδος ξεκινά από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα έως το 1932, η β' από το 1932 έως το 1945, η γ' από το 1945 έως το 1980, ενώ η δ' από το 1980 έως σήμερα, Ολυμπία φράγκου Ψυχοπαίδη 1990: 47.

²⁵ Η περίοδος δράσης του στα πλαίσια της εθνικής μουσικής κυμαίνεται μεταξύ 1937 και 1980, δηλαδή σχεδόν μέχρι το τέλος της ζωής του.

²⁶ Ολυμπία φράγκου Ψυχοπαίδη 1990: 46.

παραδοσιακές μελωδίες. Η επεξεργασία της δημοτικής μελωδίας προϋποθέτει την εισαγωγή στοιχείων, χωρίς το φόβο της απομάκρυνσης από τα πατριωτικά αισθήματα, αλλά για τη δημιουργία ενός πλαισίου με την πρόθεση κομψότητας.

Τέλος, σε μια ακόμη προσπάθεια κατηγοριοποίησης του συνθέτη με κριτήριο την αντιμετώπιση της παραδοσιακής μελωδίας και των τρόπων της ελληνικής μουσικής από τους συνθέτες της Εθνικής Σχολής, είναι δυνατός ο εντοπισμός τριών τάσεων:

1. Η εναρμόνιση «αυθεντικών»²⁷ παραδοσιακών μελωδιών, με χρήση ποικιλίας αρμονικών συστημάτων και ιδιωμάτων (διατονικό-τροπικό, υστερο-ρομαντικό, ιμπρεσιονιστικό, πολύ-τονικό, κλπ.)

2. Η σύνθεση με αφετηρία την επεξεργασία παραδοσιακών μελωδιών, με χαρακτηριστικά το μετασχηματισμό του μελωδικού υλικού ή τον κερματισμό του και την μετάθεση των θραυσμάτων μέσω τεχνικών αντίστιξης.

3. Η ελεύθερη σύνθεση εμπνευσμένη από το χαρακτήρα της παραδοσιακής μουσικής, όπου δεν χρησιμοποιούνται αυτούσιες παραδοσιακές μελωδίες, αλλά το γενικότερο ύφος τους, δηλαδή οι τρόποι και τα ρυθμικά / αρμονικά στοιχεία της επεξεργασμένα μέσα από το προσωπικό φίλτρο του συνθέτη.

Οι δύο πρώτες κατηγορίες διατηρούν τη μορφή της παραδοσιακής μουσικής, ενώ η τρίτη το ύφος της. Όλα τα έργα του Γιάννη Κωνσταντινίδη ανήκουν στην πρώτη κατηγορία.²⁸

1.3. Το έργο «22 τραγούδια και χοροί από τα Δωδεκάνησα»

Ένα από τα σημαντικότερα έργα του Γιάννη Κωνσταντινίδη είναι το «22 τραγούδια και χοροί από τα Δωδεκάνησα». Ανήκει στη μεταπολεμική περίοδο (1943-1948), ενώ στην ουσία αποτελεί μια σουίτα με 22 παραδοσιακές μελωδίες, τις οποίες και ο συνθέτης δανείστηκε από τη συλλογή του Samuel Baud- Bony²⁹ «Τραγούδια των

²⁷ Το αυθεντικό τοποθετείται σκόπιμα σε εισαγωγικά, καθώς οι καταγραφές των ελληνικών δημοτικών μελωδιών που πραγματοποιήθηκαν κατά την εποχή γέννησης και ανάπτυξης της εθνικής μουσικής σχολής αμφισβητούνται για τη γνησιότητά τους. Σύμφωνα με το Γ. Κοκκώνη η εξιδανίκευση του λαϊκού πνεύματος από αστούς μουσικούς και καταγραφείς προσαρμόζει τη δημοτική μελωδία στις επιταγές της αστικής κουλτούρας και αντίληψης, με αποτέλεσμα την πιθανή της αλλοίωση. Ο.π. Γιώργος Κοκκώνης 2006: 5 και 12.

²⁸ Τσούγκρας 2003: 52.

²⁹ Ο Samuel Baud-Bony υπήρξε μελετητής εθνομουσικολόγος ελβετικής καταγωγής. Οδηγήθηκε στην Ελλάδα, όπου και μελέτησε το βυζαντινό μέλος και το δημοτικό τραγούδι. Οι συλλογές, μελέτες και

Δωδεκανήσων».³⁰ Μέσα στα επόμενα χρόνια ο Γ.Κ. συνθέτει τη «Σουίτα για βιολί και Πιάνο (1947), τις «δύο Δωδεκανησιακές σουίτες (1948 και 1949), όπως και τα 8 Δωδεκανησιακά τραγούδια για μικτή χορωδία a cappella (1972). Είναι σημαντικό να σημειωθεί πως τα προαναφερθέντα έργα βασίζονται σε κοινές παραδοσιακές μελωδίες σε σχέση με το προς ανάλυση έργο.

Ένας από τους σημαντικότερους ίσως λόγους που ο Γ.Κ. επέλεξε τις καταγραφές του S. Baud-Bovy σε αρκετά έργα του, απορρέει πιθανά από την καταγωγή του. Σύμφωνα με τη συνέντευξη που ο εθνομουσικολόγος Λάμπρος Λιάβας πήρε από τον Γ.Κ., πολλά από τα καταγεγραμμένα ως δωδεκανησιακά τραγούδια είναι στην ουσία «σμυρνέικα». Τα τραγούδια και οι σκοποί διαδόθηκαν προφορικά από τους πρόσφυγες που μετανάστευσαν στην περιοχή, μετά την καταστροφή της Μικράς Ασίας το 1922.³¹

Η επιλογή του έργου «22 τραγούδια και χοροί από τα Δωδεκάνησα» έχει γίνει κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις. Κατά πρώτο λόγο, σε σχέση με έργα άλλων συνθετών της εθνικής μουσικής σχολής, αποτελείται από παραδοσιακές καταγεγραμμένες μελωδίες, γεγονός που προσφέρει τη σύγκριση του αυθεντικού- παραδοσιακού με το προσωπικό στυλ του συνθέτη. Κατά δεύτερον, και ειδικότερα σε σχέση με τα υπόλοιπα έργα του Γ.Κ., αποτελεί έργο στο οποίο δεν έχει πραγματοποιηθεί ανάλυση με την αναγωγική διαδικασία.³² Οι εργασίες που σχετίζονται με την αναγωγική διαδικασία στα έργα του Γιάννη Κωνσταντινίδη είναι:

α) Η διπλωματική εργασία του Γ. Σακαλιέρου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ, στην οποία αναλύεται η «Μικρασιατική Ραψωδία» και

β) Η διδακτορική διατριβή του Κ. Τσούγκρα στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ, στην οποία αναλύονται τα «44 παιδικά κομμάτια».

καταγραφές του πάνω στο κλέφτικο τραγούδι, αλλά και στην παραδοσιακή μουσική της Κρήτης και των Δωδεκανήσων αποτελεί σημείο αναφοράς για την εθνομουσικολογία, The New Grove Dictionary, στο λήμμα Samuel Baud-Bovy.

³⁰ Μοναδική εξαίρεση αποτελεί το κομμάτι 15 (Μαντινάδα Κάσου) Λιάβας, Λάμπρος, «Yannis Constantinidis», 22 Chants Et Danses du Dodecanese pour le piano, 1993 : 2.

³¹ Ηχογραφημένη συνομιλία Κωνσταντινίδη – Λιάβα, Γιώργος Σακαλιέρου, «Γιάννης Κωνσταντινίδης» (1903-1984) η ζωή και το έργο του: αναλυτική προσέγγιση και παρουσίαση του συνθετικού του ύφους, με άξονα τα έργα για ορχήστρα. 2003: 82-83.

³² Το έργο «22 τραγούδια και χοροί για πιάνο» έχει αναλυθεί στην πτυχιακή εργασία του τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου από τη Δήμητρα Ζαρέντη, οι αναλύσεις όμως εστιάζουν στην προσέγγιση των λαϊκών και παραδοσιακών δρόμων (Δήμητρα Ζαρέντη, 2008).

Επιπλέον, τα «22 τραγούδια και χοροί από τα Δωδεκάνησα» αποτελούν πιανιστικό έργο, και σε σχέση με τις σουίτες για ορχήστρα ή για δύο όργανα, δε χρειάζεται να αναλυθεί και να εξεταστεί η διαδικασία της ενορχήστρωσης. Ακόμη, το μουσικό κείμενο δε χρειάζεται να αναχθεί σε δύο πεντάγραμμα, προκειμένου να επιτευχθεί η ανάλυση. Τέλος, αποτελεί το έργο με τις περισσότερες καταγεγραμμένες παραδοσιακές μελωδίες από τα Δωδεκάνησα, που ο Γ.Κ. έχει συνθέσει. Ο μεγαλύτερος αριθμός κομματιών αποτελεί μεγαλύτερο στατιστικό δείγμα για την εντόπιση κοινών χαρακτηριστικών, καθώς και για τη διευκρίνιση του ύφους του συνθέτη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ

2.1. Το σύστημα ανάλυσης και οι επιρροές του

Στόχος της παρουσίασης ενός συστήματος ανάλυσης είναι η επεξήγηση των συμβόλων, των τεχνικών, και γενικά της διαδικασίας που θα εξάγει τα συμπεράσματα, σχετικά με τις μουσικές λειτουργίες. Η παρούσα εργασία βασίζεται σε ένα σύστημα με επιρροές από προϋπάρχοντα συστήματα, ενώ ο κύριος στόχος της είναι η κατανόηση της αποκωδικοποίησης από αναγνώστες με τις απολύτως βασικές μουσικό-θεωρητικές γνώσεις.

Σχετικά με το αντικείμενο ανάλυσης, η μέθοδος έχει επαγωγικό χαρακτήρα, καθώς εξετάζει τα 22 κομμάτια που περιλαμβάνει το έργο, προκειμένου να εντοπίσει κοινά ή μη χαρακτηριστικά.³³ Στην ουσία, τα κομμάτια υπολογίζονται τόσο ως αυτόνομες ολότητες, όσο και ως τμήματα ενός συνόλου. Σαν αποτέλεσμα, τα χαρακτηριστικά που αναδεικνύονται με το πέρας της ανάλυσης, διευκολύνουν την κατανόηση του διττού χαρακτήρα των κομματιών.

Καθώς τα κομμάτια βασίζονται σε ήδη καταγεγραμμένες παραδοσιακές μελωδίες, προκύπτει η ανάγκη προσέγγισης ενός τρόπου σκέψης με το συνθέτη να έχει ως βάση έτοιμο μελωδικό υλικό. Τα επιπρόσθετα χαρακτηριστικά είναι η δομή, η αρμονία, ο ρυθμός και οι καλλωπισμοί, που ρυθμίζονται και λειτουργούν κάτω από τις επιταγές της ατόφιας μελωδίας. Η δομή εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τη μελωδία, αλλά και η μελωδία από τη δομή, καθώς είναι στην επιλογή του συνθέτη οι επαναλήψεις, οι περικοπές, ή και η απουσία μελωδικών τμημάτων. Η αρμονία διαθέτει υποστηρικτικό χαρακτήρα, επιτρέπει με ανάλογη χρήση ωστόσο, να δώσει έμφαση σε λειτουργίες της μελωδίας που φαινομενικά απουσιάζουν. Ο ρυθμός αποτελεί τονωτικό χαρακτηριστικό, ενώ οι καλλωπισμοί διαθέτουν διακοσμητικό χαρακτήρα.

10. Η επαγωγική (inductive) μέθοδος προέρχεται από το βιβλίο του Guido Adler «Der Stil in der Musik». Ο αντίποδας της επαγωγικής μεθόδου είναι η παραγωγική (deductive) μέθοδος, κατά την οποία το μουσικό έργο συγκρίνεται με άλλα, σύγχρονα ή προγενέστερα. Τσούγκρας 2003: 33.

Τόσο ο ρυθμός, όσο και οι καλλωπισμοί αναγνωρίζονται στην επιφάνεια ενός μουσικού έργου. Η πολυπλοκότητα της αρμονίας και της δομής ωστόσο, επιβάλλουν μια εξονυχιστική έρευνα, η οποία προκειμένου να εξάγει γενικευμένα συμπεράσματα χρειάζεται να λειτουργήσει μακροσκοπικά. Ο συνδυασμός της δομής με την αρμονία σχηματίζει ένα υπόβαθρο με συγκεκριμένη υπόσταση και τοποθεσία. Συνεπώς, το μοντέλο ανάλυσης που υιοθετείται στην παρούσα εργασία κατατάσσει την αρμονία στις υπάρχουσες δομές, αναδεικνύοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τη λειτουργία της ανάλογα με τη θέση της.

Στις επιταγές του προαναφερθέντος ύφους ανήκει η σενκεριανή ανάλυση, με εισηγητή τον Heinrich Schenker. Ο όρος βέβαια, της σενκεριανής μεθοδολογίας «αφορά κυρίως την εξέλιξη των αρχών του Schenker από τους κατοπινούς μελετητές και όχι την ίδια τη θεωρία»³⁴. Σύμφωνα μ' αυτή, τα μουσικά στοιχεία κατατάσσονται σε δομές και συγκρίνονται, προκειμένου να αναδειχθούν σχέσεις υποτέλειας/ κυριαρχίας. Από τα μουσικά στοιχεία αφαιρείται ο ρυθμικός χαρακτήρας για να δοθεί έμφαση στις τονικές σχέσεις των φθόγγων και των συγχορδιών. Μέσω των δίπολων υποτέλειας/ κυριαρχίας κατασκευάζεται η μουσική ιεραρχία που οδηγεί στον πυρήνα της μουσικής σύνθεσης. Παράλληλα, τα στοιχεία που εκφράζουν υποτέλεια ερμηνεύονται ως προς τη λειτουργία τους στις αντίστοιχες δομές.

Η σενκεριανή ανάλυση απομονώνει τη βασική αρμονική και μελωδική σχέση του έργου ή κομματιού, μέσω μιας αναγωγικής διαδικασίας (reduction). Κατ' αυτόν τον τρόπο σχηματίζει έναν πυρήνα (Ursatz), που αποτελείται από δύο αλληλουχίες συγχορδιών και δύο μελωδικές κινήσεις (Urfinie), με τη θεμέλιο της αρμονίας (Bassbrechung) να συνυφαίνεται με τη μελωδία στον αντιστικτικό ιστό.³⁵ Έπειτα, επιχειρεί να ανασχηματίσει το μουσικό κομμάτι, μέσω τεχνικών επιμήκυνσης (prolongation), και καταλήγει στο ολοκληρωμένο κομμάτι ή έργο, προκειμένου να συμβαδίσει με τον τρόπο επεξεργασίας και ανάλυσης του συνθέτη. Η παρούσα εργασία ωστόσο, εξετάζει ένα έργο που αποτελείται από δανεικές ολοκληρωμένες μελωδίες. Σαν αποτέλεσμα, είναι άωφο να επιχειρήσει κανείς την επιμήκυνση της βασικής μελωδικής ιδέας, για να καταλήξει σε μελωδία που δεν είναι κατασκευασμένη από το συνθέτη. Γι' αυτόν το λόγο, η ανάλυση που έπεται θα περιοριστεί στη διαδικασία αναγωγής που θα απομονώσει το αρμονικό υλικό, με τους φθόγγους της μελωδίας να αντιμετωπίζονται ως ρυθμιστές της αρμονίας.

³⁴ Σακαλλιέρος 2005: 8.

³⁵ The New Grove τ.1: 548.

Για την κατανόηση της αναγωγικής διαδικασίας, είναι απαραίτητη η εισήγηση του Schenker για το Stufe (βαθμίδα), που αναπτύχθηκε με αρωγό τη θεωρία του *basse fondamentale*³⁶. Το Stufe αναφέρεται σε έναν φθόγγο ή σε μια συνήχηση φθόγγων που καθορίζουν ή που ασκούν εξουσία στον καθορισμό ενός τονικού κέντρου (προσωρινού ή μη). Σαφώς, και δεν μπορεί κάθε φθόγγος ή κάθε συγχορδία να ορίζεται ως βαθμίδα, καθώς μπορεί να αποτελεί δευτερεύον καλλωπιστικό στοιχείο. Οι βαθμίδες αναγράφονται με λατινικούς αριθμούς με I την τονική βαθμίδα, II την επιτονική, V τη δεσπόζουσα κ.ο.κ. Η χρήση βαθμίδων ξεκαθαρίζει τις σχέσεις κυριαρχίας-υποτέλειας, αλλά και αποκωδικοποιεί τις λειτουργίες των μουσικών στοιχείων στις δομές.³⁷

Η αναγωγική διαδικασία πραγματοποιείται με τη χρήση παρτιτούρας, και επιτυγχάνεται μια σταδιακή αφαίρεση φθόγγων που διακρίνεται σε επίπεδα. Για κάθε επίπεδο αντιστοιχεί κι ένα λατινικό γράμμα, με το βαθύτερο επίπεδο να αποκτά το γράμμα a, και να αποτελείται από την τονική συγχορδία αποκλειστικά. Αντίστοιχα, στο επίπεδο b συμπεριλαμβάνεται η βασική σύνδεση συγχορδιών, ενώ τα επίπεδα της επιφάνειας, δηλαδή αυτά που έχουν πολλές ομοιότητες με το αυθεντικό μουσικό κείμενο, παίρνουν την ονομασία τους από τα επόμενα γράμματα. Αυτό το στυλ αναγωγής, αν και θυμίζει σε μεγάλο βαθμό τη διαδικασία στη σενκεριανή ανάλυση, προέρχεται από το μοντέλο των Lerdahl και Jackendoff, που εισάγουν τη «γενετική θεωρία της τονικής μουσικής».³⁸ Η βασική διαφορά του από τη σενκεριανή ανάλυση εστιάζει στα χρονικά διαστήματα, με μια συνήχηση να καλύπτει το χρόνο ενός τετάρτου, σε πιο βαθύ επίπεδο το χρόνο ενός μισού κ.ο.κ. Η κυριαρχία των φθόγγων κρίνεται επίσης και το τονικό τους ύψος, από τη χρονική διάρκειά τους, αλλά και από τη θέση τους μέσα στο μέτρο.³⁹ Καθώς η μελωδία αντιμετωπίζεται ως αφετηρία για την επιλογή της αρμονίας, η αναγωγή αποκτά μια πιο «κάθετη» αρμονική διάθεση, σε σχέση με την αντιστικτική διάθεση της σενκεριανής ανάλυσης.

Το επόμενο ερώτημα που εύλογα τίθεται, είναι πως πραγματοποιείται η αναγωγή λεπτομερώς. Για την εξέταση του ζητήματος, είναι αναγκαίο να παρατεθούν παραδείγματα, προκειμένου να κατηγοριοποιηθούν τα αρμονικά χαρακτηριστικά, και να διασαφηνιστεί η λειτουργία τους, κατά τη διάρκεια της αναγωγής.

³⁶ Θεμελιώδες μπάσο (*basse fondamentale*): η ιδεατή γραμμή μπάσου που παράγεται από τη σύνδεση των θεμελιών των συγχορδιών ενός κομματιού, ανεξάρτητα από το αν αυτή συμπίπτει ή όχι με το πραγματικό μπάσο, δηλαδή το χαμηλότερο φθόγγο (Τσούγκρας 2003 28).

³⁷ Schenker, *Harmonielehre*: 133-153.

³⁸ *Generative Theory of Tonal Music* (1983).

³⁹ *The New Grove* τ.1: 565.

2.2. Τα αρμονικά χαρακτηριστικά και η αναγωγική διαδικασία

Το πιο σύνηθες φαινόμενο αποτελεί συγχορδία μεταξύ δύο όμοιων συγχορδιών, ιδιαίτερα δε, όταν η πρώτη αποδίδεται σε ασθενές χρόνο του μέτρου:

Επίπεδο c



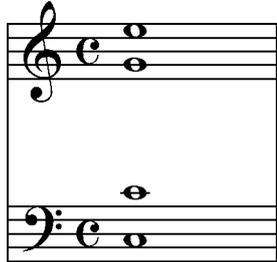
Η συγχορδία του πρώτου και τρίτου χρόνου είναι η Ντο μείζονα, με την πρώτη σε ευθεία θέση, και τη δεύτερη σε α' αναστροφή. Η συγχορδία του δεύτερου χρόνου είναι η Σολ μείζονα σε β' αναστροφή, που σχηματίζει διαβατική κίνηση στις εξωτερικές φωνές, και ποικίλματα στις εσωτερικές. Τόσο οι διαβατικές κινήσεις, όσο και τα ποικίλματα, αποτελούν ξένους φθόγγους, που εξυπηρετούν ένα μεταβατικό στάδιο. Σαν αποτέλεσμα η ενδιάμεση συγχορδία αφαιρείται, για να εστιάσει κανείς στις δύο όμοιες συγχορδίες, σε διαφορετική ωστόσο θέση:

Επίπεδο b



Μετά το επίπεδο b η πρώτη συγχορδία θεωρείται κυρίαρχη, γιατί βρίσκεται σε ισχυρότερο χρόνο της δεύτερης. Σαν αποτέλεσμα, πραγματοποιείται η εξής αναγωγή:

Επίπεδο a



Δεν είναι υποχρεωτικό για μια συγχορδία με διαβατικές κινήσεις ή ποικίλματα να βρίσκεται ανάμεσα σε δύο όμοιες συγχορδίες για να αντιμετωπιστεί ως ξένη. Δεν είναι επίσης απαραίτητο, κάθε φθόγγος της συγχορδίας να σχηματίζει διαβατική κίνηση ή ποίκιλμα:

Επίπεδο c



Επίπεδο b

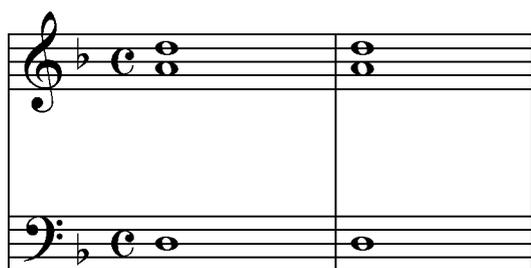


πρότυπο, με τις υπόλοιπες να θεωρούνται παράγωγα αυτής. Στην προκειμένη περίπτωση, η συγχορδία πρότυπο είναι η $P_{e(omit3)}$, η οποία και καθίσταται κυρίαρχη. Στο επίπεδο c οι συγχορδίες αποκτούν χρονική διάρκεια μισού, ενώ απομονώνονται οι εναρκτήριες και καταληκτικές συγχορδίες, όπως οι φθόγγοι μιας μελωδικής φράσης. Η ανάλυση δεν εστιάζει στη συγκεκριμένη αλληλουχία συγχορδιών, καθώς το επίπεδο λαμβάνεται ως ενδιάμεσο στάδιο για την ανάδειξη της $P_{e(omit3)}$:

Επίπεδο c



Επίπεδο b



Ένα ακόμη γνωστό τεχνικό χαρακτηριστικό που παρατηρείται στο έργο του Γ.Κ. είναι η δίφωνη αντίστιξη. Κατά την αναγωγή, η δύο μελωδίες αντιμετωπίζονται ξεχωριστά, ανεξάρτητα από τις συνηγήσεις που δημιουργούν. Εστιάζεται η έναρξη και κατάληξη της μελωδικής κίνησης, ενώ στο τέλος οι ισχυρότεροι μελωδικοί φθόγγοι ορίζουν την επικρατούσα συνήχηση:

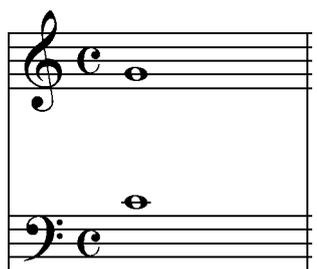
Επίπεδο c



Επίπεδο b



Επίπεδο a



Παραπλήσια τεχνική με αντιστικτική υφή είναι αυτή της μίμησης. Πρόκειται για ένα μελωδικό σχήμα που εμφανίζεται αρχικά με μια φωνή και διαδοχικά επαναλαμβάνεται από μια άλλη, είτε διατηρώντας το αρχικό τονικό ύψος, είτε όχι.⁴⁰ Σε αντίθεση με την τεχνική της αντίστιξης, η τεχνική της μίμησης συνυπάρχει με αρμονικά φαινόμενα που σχηματίζουν βαθμίδες. Στην ανάλυση, η μελωδία της μίμησης ανάγεται σε έναν ή λίγους φθόγγους, με κριτήριο τη μελωδική κίνηση που πραγματοποιεί, σε συνάρτηση με τους φθόγγους με τους οποίους συνηχεί:

Επίπεδο d



⁴⁰ Ο ορισμός από Διαμαντή, Διαμαντής Γιώργος, *Αρμονία*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 1988: 91.

Επίπεδο b



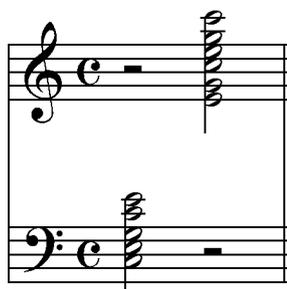
Σαν αποτέλεσμα η μελωδική κίνηση ανάγεται στο φθόγγο Μι, που διακρίνεται στους ισχυρούς χρόνους, αλλά και σχηματίζει τις συγχορδίες Λα(omit3) και Μιμ, με τους σε συνήχηση φθόγγους Λα και Σολ αντίστοιχα.

Μια τεχνική που απαντάται συχνά στο έργο του Γ.Κ. είναι αυτή του αρπέζ, που επιβάλλει τη διαδοχική εκτέλεση των φθόγγων μιας συγχορδίας. Στην αναγωγή, πραγματοποιείται η αντίθετη διαδικασία, δηλαδή αυτή της συγχώνευσης των φθόγγων, και της καθετοποίησης της συγχορδίας:

Επίπεδο c

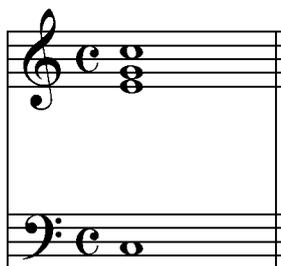


Επίπεδο b



Καθώς η συγχορδία αποτελείται από πολλούς όμοιους φθόγγους σε ίδια ή διαφορετική οκτάβα, είναι προτιμητέα η παράλειψη των επαναλήψεων. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η συγχορδία είναι ευανάγνωστη στις αναλύσεις:

Επίπεδο a

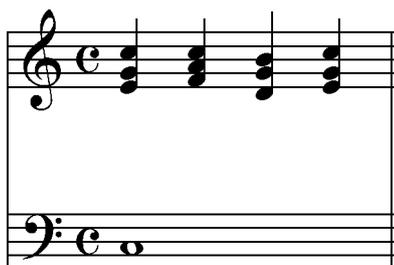


Συχνό φαινόμενο στο προς ανάλυση έργο αποτελεί ο ισοκράτης. Είναι η επίμονη εδραίωση ενός φθόγγου, με καθαρά συνοδευτικό χαρακτήρα ως προς τη μελωδία, αποτελεί ωστόσο ένα σημείο αναφοράς, μιας και συνήθως υποστηρίζει την τονική ή τον δεσπόζων φθόγγο, υπενθυμίζοντας κατά αυτόν τον τρόπο τις τονικές εξαρτήσεις της μελωδίας. Μπορεί να είναι αποκλειστικά ένας φθόγγος παρατεταμένης διάρκειας, αλλά και πολλοί επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι του ίδιου τονικού ύψους, οπότε μπορεί να μιλήσει κανείς για έμμεση μορφή ισοκράτη. Κατά την αναγωγή λειτουργεί καλλωπιστικά στην επιφάνεια, καθώς δεν αντιμετωπίζεται ως φθόγγος των συγχορδιών που αποδίδονται παράλληλα, ενώ ορίζει κατά μεγάλο ποσοστό τη βαθμίδα σε βαθύτερο επίπεδο:

Επίπεδο d



Επίπεδο c



Επίπεδο b

Musical notation for 'Επίπεδο b' in common time (C). The treble clef contains three chords: a triad of G4, B4, D5 (G-B-D), a triad of A4, C5, E5 (A-C-E), and a triad of B4, D5, F5 (B-D-F). The bass clef contains a single whole note G2.

Επίπεδο a

Musical notation for 'Επίπεδο a' in common time (C). The treble clef contains a single chord: a triad of G4, B4, D5 (G-B-D). The bass clef contains a single whole note G2.

Μια έμμεση μορφή ισοκράτη αποτελεί το ostinati που ορίζει μια επαναλαμβανόμενη μελωδική κίνηση, η οποία εστιάζει στον φθόγγο που θα αποτελέσει βαθμίδα:

Επίπεδο c

Musical notation for 'Επίπεδο c' in common time (C). The treble clef contains two chords: a triad of G4, B4, D5 (G-B-D) and a triad of A4, C5, E5 (A-C-E), both held together by a slur. The bass clef contains a melodic line: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.

Επίπεδο a

Musical notation for 'Επίπεδο a' in common time (C). The treble clef contains two chords: a triad of G4, B4, D5 (G-B-D) and a triad of A4, C5, E5 (A-C-E), both held together by a slur. The bass clef contains two whole notes: G2 and A2.

Μέχρι στιγμής αναλύθηκαν και εξετάστηκαν τα αρμονικά φαινόμενα, που έχουν θεμελιώσει την πολυφωνική υφή της Δυτικής μουσικής, εκατοντάδες χρόνια τώρα. Ο Γ.Κ. ωστόσο, επηρεασμένος από το Γαλλικό Ιμπρεσιονισμό, έχει οικειοποιηθεί αρμονικά τεχνάσματα και εργαλεία μόλις του προηγούμενου αιώνα. Τα εργαλεία αυτά θα κατονομαστούν και θα παρατεθούν σε συνάρτηση με την αναγωγική διαδικασία:

α) χρωματικές παράλληλες $3^{εξ}/6^{εξ}$. Πρόκειται για την παράλληλη κίνηση δύο φωνών που σχηματίζουν διάστημα $3^{ηξ}$ ή $6^{ηξ}$ (το διάστημα $3^{ηξ}$ ανεστραμμένο). Στο προς ανάλυση έργο δημοφιλής είναι η κίνηση σε $3^{εξ}$ Μ ή $6^{εξ}$ μ. Η ποιότητα των διαστημάτων είναι υποχρεωτικά σταθερή, ενώ η κίνηση που σχηματίζουν οι δύο φωνές μπορεί να είναι ανεξάρτητη της μελωδίας. Το μελωδικό διάστημα που συνηθίζεται είναι αυτό της $3^{ηξ}$ μ. Πολλές φορές μάλιστα η κίνηση επιστρέφει στην αρχική συνήχηση. Κατά την αναγωγή οι χρωματικές $3^{εξ}$ θεωρούνται καλλωπιστικά στοιχεία, καθώς η συμμετρία που δημιουργείται από τις παράλληλες κινήσεις δίνει τη δυνατότητα σε έναν έμπειρο ακροατή να αντιληφθεί το σύνολο των συγχορδιών ως μια ολότητα, και όχι ως μονάδες με μεμονωμένη δράση:

Επίπεδο c



Επίπεδο b



β) Δι-τροπικότητα (Bimodality)⁴¹. Πρόκειται για ταυτόχρονη απόδοση μελωδικών κινήσεων που υπάγονται σε διαφορετικούς τρόπους. Η ταυτόχρονη απόδοση

⁴¹ Persichetti, *Twentieth Century Harmony*, Creative Aspects And Practice :255.

βέβαια, δεν είναι στιγμιαία, αλλά καλύπτει κατά βάση τουλάχιστον μια μουσική φράση. Ο Γ.Κ. χειρίζεται το φαινόμενο σε παράλληλες κινήσεις, διατηρώντας σταθερή την ποιότητα των διαστημάτων. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η μία μελωδία θεωρείται αυθεντική, ενώ η δεύτερη παράγωγη της πρώτης. Κατά την αναγωγή, οι δύο μελωδίες αντιμετωπίζονται ξεχωριστά, αφαιρώντας σταδιακά τους ξένους φθόγγους:

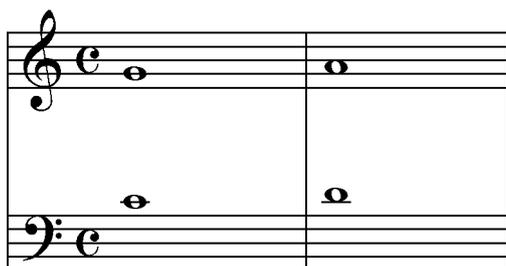
Επίπεδο d



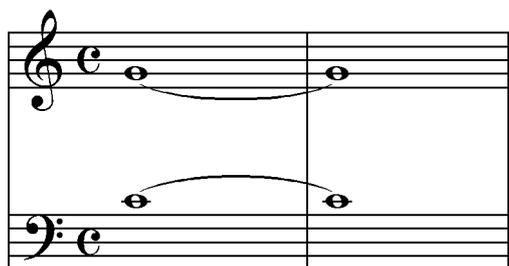
Επίπεδο c



Επίπεδο b



Επίπεδο a



γ) Συγχορδίες έξω από τη σφαίρα του τονικού μουσικού συστήματος. Η ιμπρεσιονιστική μουσική έχει εισάγει συγχορδίες, αλλά και χρησιμοποιεί ήδη υπάρχουσες, κάτω από το πρίσμα των ηχητικών αποχρώσεων. Οι ηχητικές αποχρώσεις εστιάζουν στην εντύπωση που προκαλούν οι αρμονίες μέσα στο μουσικό κείμενο, και όχι στις αρμονίες αυτές καθαυτές. Κατ' αυτόν τον τρόπο, συγχορδίες που θεωρούνται διάφωνες λειτουργούν ως σύμφωνες, αποκτώντας εναρκτήριο ή καταληκτικό χαρακτήρα.⁴² Σημαντική προϋπόθεση για την κατανόηση των αρμονιών είναι η παράθεσή και η κατάταξή τους, ανάλογα με το διάφωνο χαρακτήρα που αποκτούν σύμφωνα με το μουσικό τους περιβάλλον:

i) Τετράφωνες συγχορδίες, τύπου 1-5-7-9, 1-3-7-9, 1-3-7-11, 1-3-5-9, 1-3-5-13 και 1-2-3-5.

ii) Πεντάφωνες συγχορδίες τύπου 1-3-5-7-11, 1-3-5-7-13 και 1-3-5-9-13.

Καθώς το ύφος της μουσικής αυτής δεν επιδιώκει την άμεση έλξη σε τονικά κέντρα, συχνά η 3^η ή η 5^η παραλείπεται ηθελημένα, με αποτέλεσμα να δοθεί έμφαση στις διαφωνίες της 7^{ης} και της 9^{ης}. Διαφωνίες σχηματίζουν και οι 11^{ες} και 13^{ες} με φθόγγους της εκάστοτε συγχορδίας, ενώ οι διαφωνίες είναι ακόμη πιο έντονες, όταν ο προστιθέμενος φθόγγος είναι αλλοιωμένος. Απαραίτητη προϋπόθεση στην ανάλυση είναι η ερμηνεία της συγχορδίας μέσα από τον ορισμό της βάσης, αλλά και η εξέταση των πρόσθετων «διάφωνων» φθόγγων σε σχέση με τη θέση του στην κλίμακα του τρόπου. Συνεπώς, μια συγχορδία θεωρείται λιγότερο ή περισσότερο διάφωνη από τη γειτονική της, και αντίστοιχα λαμβάνεται η κυριότητά της. Στο παρακάτω παράδειγμα αποδίδονται δύο διάφωνες και μια σύμφωνη συγχορδία. Η συμφωνία έπεται της διαφωνίας, προκειμένου να προκληθεί η αίσθηση της ολοκλήρωσης:

⁴² The New Grove: 90-92.

Επίπεδο c



Η συγχορδία στον πρώτο χρόνο είναι η πιο διάφωνα, λόγω του αλλοιωμένου φθόγγου Ρε#, σε θέση οξυμένου προσαγωγή στην τονική συγχορδία της Μι(omit3). Το γεγονός αυτό την καθιστά πιο κατάλληλη από τη γειτονική της, στο ρόλο της διάφωνης συγχορδίας:

Επίπεδο b



Σ' ένα άλλο παράδειγμα, δύο διάφωνες συγχορδίες διεκδικούν το ρόλο της σύμφωνης:

Επίπεδο c



Η δεύτερη συγχορδία, παρόλο που είναι εξίσου διάφωνα της πρώτης, αποτελεί ποίκιλμα και θεωρείται υποτελής:

Επίπεδο b



Άλλες συγχορδίες που παρατηρούνται στο έργο του Γ.Κ. είναι οι:

iii) συγχορδίες ανά 4^{ες} / 5^{ες}

Οι συγχορδίες ανά 4^{ες} ανήκουν στην τεταρταία αρμονία (quartal harmony), που σε αντίθεση με την τριταία αρμονία (tertian harmony)⁴³, βασίζεται στην κατασκευή συγχορδιών ανά διαστήματα τέταρτης. Με την άνοδο της μουσικής πολυφωνίας, το διάστημα 4^{ης} ενώ ανήκει στα σύμφωνα διαστήματα, απαγορευόταν να σχηματιστεί στη βάση μιας συγχορδίας, γιατί προκαλούσε τη β' αναστροφή της. Για να θεωρηθεί η συγχορδία σύμφωνη, έπρεπε ένα άλλο, πιο ισχυρό σύμφωνο διάστημα να συνυπάρξει και να παίζει τον κύριο ρόλο. Γενικά, το διάστημα 4^{ης} έχει διπλή λειτουργία. Όταν τοποθετείται δίπλα σε διάφωνο θεωρείται σύμφωνο, ενώ όταν τοποθετείται δίπλα σε σύμφωνο θεωρείται διάφωνο. Μια συγχορδία ανά 4^{ες} προσδίδει μια αίσθηση πεντατονίας, γεγονός που αιτιολογεί την ουδέτερη συμπεριφορά της, καθώς δε σχηματίζονται άμεσες τονικές έλξεις. Όταν μια τέτοια συγχορδία βρίσκεται σε ευθεία θέση (δεν εμφανίζονται αναστροφές της στο έργο του Γ.Κ.), τότε βάση αποτελεί ο φθόγγος που προέρχεται από τη μελωδία με τη μεγαλύτερη κινητικότητα, ενώ όταν η τελευταία δεν υφίσταται, η συγχορδία ερμηνεύεται από τις εξωτερικές φωνές. Οι συγχορδίες ανά 5^{ες} είναι ουσιαστικά συγχορδίες ανά 4^{ες} σε αναστροφή.

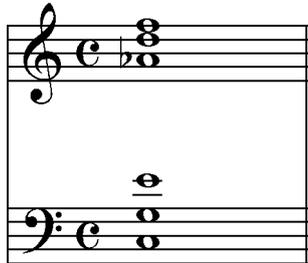
iv) πολυσυγχορδίες

Οι πολυσυγχορδίες είναι δύο ή περισσότερες συγχορδίες που ηχούν ταυτόχρονα (στο έργο του Γ.Κ. δεν ξεπερνούν τις δύο). Σημαντικό ρόλο για τον ορισμό, αλλά και την ύπαρξη μιας πολυσυγχορδίας αποτελεί η θέση των φθόγγων σ' αυτήν. Αναλυτικότερα, οι φθόγγοι επιβάλλεται να είναι τοποθετημένοι κατά τέτοιο τρόπο, ώστε οι συγχορδίες να διαχωρίζονται και να ορίζονται οι βάσεις τους. Στην ανάλυση, μία από τις δύο συγχορδίες θεωρείται κυρίαρχη της άλλης, γεγονός που διευκρινίζεται σύμφωνα με το υπόλοιπο

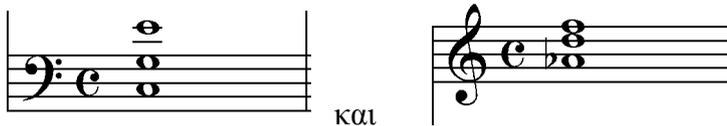
⁴³ Μεταφρασμένοι όροι (tertian harmony και quartal harmony) που ορίζουν τα συστήματα στα οποία οι συγχορδίες κατασκευάζονται από διαστήματα τρίτης και τέταρτης αντίστοιχα (Persichetti:93).

αρμονικό περιβάλλον. Αφού απομονωθούν οι συγχορδίες και οριστεί η κυρίαρχη, καθορίζεται η μεταξύ τους σχέση, καθώς και η σχέση της κάθε συγχορδίας με την τονική συγχορδία, αλλά και με το τροπικό σύστημα γενικότερα:

Επίπεδο α



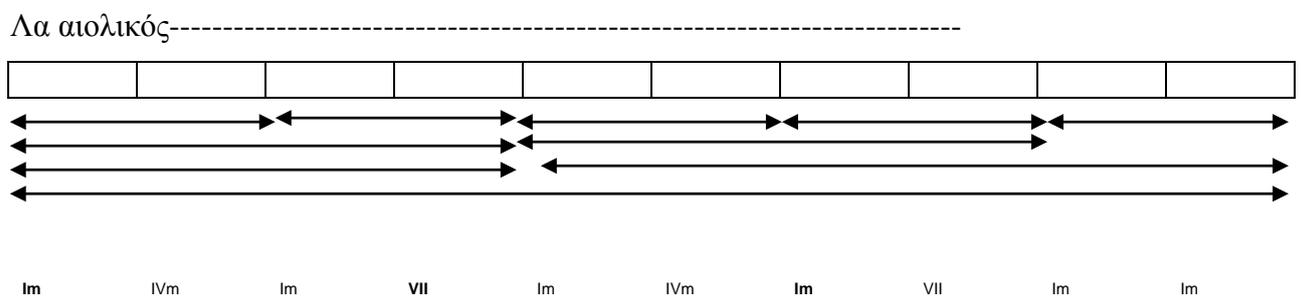
Η οποία διακρίνεται στις:



με την πρώτη συγχορδία που αποδίδεται στο μπάσο να αποτελεί την τονική, ενώ τη δεύτερη την IIb σε β' αναστροφή.

2.3. Η δομή σε συνδυασμό με την αρμονία

Κατά την εξέταση των αρμονικών χαρακτηριστικών στην ανάλυση που έπεται, η αναγωγές πραγματοποιούνται σε μικρές δομές, όπως οι υπό-φράσεις και οι φράσεις, ή σε μεγαλύτερες, όπως οι ομάδες και τα μέρη. Αυτό συμβαίνει γιατί χρησιμοποιείται το ελάχιστο τμήμα, κατά το οποίο το αρμονικό υλικό δεν επαναλαμβάνεται. Αν η αναγωγή γινόταν για ολόκληρο το κομμάτι, τότε η ανάλυση θα ήταν σχετικά δυσανάγνωστη. Για την κατανόηση της αρμονίας στα κομμάτια, προκύπτει η ανάγκη συγχώνευσης δεδομένων, αλλά και γραφιστικής τροποποίησης. Ακολουθεί ένα σχετικό παράδειγμα:



Τα κελιά σχήματος ορθογώνιου παραλληλόγραμμου απεικονίζουν τα μέτρα του κομματιού, ενώ τα αμφίδρομα βέλη περικλείουν μια δομή. Πάνω από τα κελιά αναγράφεται το τροπικό σύστημα στο οποίο ανήκει η θεματική ενότητα, ενώ κάτω από τα βέλη αναγράφονται οι βαθμίδες του τρόπου με λατινικούς αριθμούς. Κατ' αυτόν τον τρόπο εξοικονομείται χώρος, διασώζοντας ταυτόχρονα και τις βασικότερες πληροφορίες σχετικά με το αρμονικό σύστημα του κομματιού. Σε περιπτώσεις που μουσικό υλικό συμπεριλαμβάνεται σε δύο δομές του ίδιου επιπέδου ταυτόχρονα (αλληλοεπικάλυψη), το ένα βέλος εισχωρεί στο άλλο κατ' αυτόν τον τρόπο:



Μέχρι στιγμής η δομή εξετάζεται σε συνάρτηση με την αρμονία. Για τη λεπτομερή εξέταση της μελωδίας, και την επεξεργασία της σε επίπεδο δομών, παρατίθεται ένα ξεχωριστό τμήμα.

2.4. Τρόποι και αντιμετώπισή τους

Καθώς οι δανεικές παραδοσιακές μελωδίες ανήκουν σε τρόπους, σημαντικός είναι ο διαχωρισμός των από την κλίμακα, προκειμένου να αποφευχθούν συγχύσεις κατά την αποκωδικοποίηση της ανάλυσης. Ο τρόπος (mode) αποτελεί έναν όρο με ασαφή όρια, κυρίως γιατί μέσα από την Ευρωπαϊκή μουσική ιστορία έχει διέλθει τρία βασικά στάδια:

- α) οι οκτώ εκκλησιαστικοί τρόποι του γρηγοριανού μέλους στο Μεσαίωνα
- β) οι δώδεκα εκκλησιαστικοί τρόποι (οι προηγούμενοι οκτώ, με προσθήκη τεσσάρων νέων τρόπων) της πολυφωνικής μουσικής στην Αναγέννηση και
- γ) ο μείζονας και ελάσσονας τρόπος (κλίμακα) της αρμονικής επεξεργασίας του 17^{ου} με 19^ο αιώνα.

Ο όρος κλίμακα χρησιμοποιείται συχνά για να υποδείξει το τονικό σύστημα της τρίτης κατηγορίας, γι' αυτό και ταυτίζεται στην προκειμένη περίπτωση ο τρόπος με την κλίμακα. Η κλίμακα αποτελεί έναν μηχανισμό που γίνεται αντιληπτός ως συλλογή στοιχείων (ακολουθία τόνων στα πλαίσια μιας οκτάβας), από την οποία ο συγκεκριμένος τρόπος επιλέγει τους φθόγγους που του χρειάζονται για να εξυπηρετήσει ορισμένους σκοπούς⁴⁴. Οι σκοποί αυτοί μπορεί να αποτελούν πάγιες μελωδικές κινήσεις, και ειδικότερα πτωτικά σχήματα, π.χ. 2 - 1 - 7 - 1, ή απλά μια ιεραρχία φθόγγων αναντίστοιχη της κλίμακας. Όπως αναφέρει και ο εθνομουσικολόγος Mantle Hood (ethnomusicologist 1971: 324),⁴⁵ ο τρόπος περιλαμβάνει τα εξής:

- α) μια ασυνεχή κλίμακα
- β) μια ιεραρχία κύριων φθόγγων
- γ) τη χρήση διακοσμητικών φθόγγων και
- δ) εξω-μουσικούς συσχετισμούς.

Καθώς η τελευταία περίπτωση αφορά χαρακτηριστικά έξω από τη σφαίρα της μουσικής, συναφή όμως με τα πολιτισμικά γνωρίσματα του εκάστοτε τόπου, δε θα αποτελέσει αντικείμενο απασχόλησης σε μια μελέτη ενός έργου με δυτική επεξεργασία. Η ασυνεχής κλίμακα ορίζει την περιορισμένη έκταση των παραδοσιακών μελωδιών, καθώς οι περισσότερες του προς ανάλυση έργου δε στηρίζονται σε παραπάνω από πέντε φθόγγους μιας επτατονικής κλίμακας. Από την άλλη, η ιεραρχία των κύριων φθόγγων στηρίζεται στην τονική, στη δεσπόζουσα, αλλά και στους έλκοντες φθόγγους.

⁴⁴ Jeppesen : 91.

⁴⁵ Από το λήμμα Mode : V. Mode as a musicological concept του New Grove (1980, τομ. 12, σ. 423).

Η τονική αποτελεί στην ουσία το θεμέλιο φθόγγο, το φθόγγο δηλαδή στον οποίο πραγματοποιείται η ιδέα της ολοκλήρωσης. Η δεσπόζουσα αποτελεί το φθόγγο έντασης και δημιουργεί την ανάγκη για λύση στην τονική. Κάτω από αυτές τις προϋποθέσεις, το σύστημα των τρόπων δε διαφοροποιείται ιδιαίτερα από το σύστημα των κλιμάκων. Οι δεσπόζουσες των τρόπων ωστόσο, δε διέπονται από τον αυστηρό μαθηματικό κανόνα του συστήματος μείζονα-ελάσσονα που τοποθετεί τη δεσπόζουσα μονίμως μια 5^η ψηλότερα της τονικής. Ανάλογα με τον τρόπο, ο δεσπόζων φθόγγος βρίσκεται σε διαφορετική θέση, σύμφωνα με τις σχέσεις που έχει δημιουργήσει με τους πλησιέστερους προς αυτόν φθόγγους. Ο μεταβλητός χαρακτήρας της δεσπόζουσας σε τροπικά συστήματα αναιρεί την «πάγια» σχέση $V \rightarrow I$.

Μια ακόμα σημαντική διαφορά μεταξύ τρόπων και κλιμάκων είναι η ύπαρξη σταθερού προσαγωγέα στις τελευταίες. Τόσο για τη μείζονα, όσο και για την ελάσσονα (αρμονική ελάσσονα από τη στιγμή που η αναφορά γίνεται στο σύστημα της κλασικής μουσικής), ο προσαγωγέας βρίσκεται ένα ημιτόνιο κάτω από την τονική. Η δημιουργία της πτώσης και η προετοιμασία για την τονική, πρέπει να συμπεριλαμβάνει τον προσαγωγέα και την επερχόμενη λύση του, είτε στη βασική μελωδία, είτε στην κίνηση που πραγματοποιεί η αντίστοιχη εναρμόνιση. Οι τρόποι είναι πιο εύπλαστοι στις καταλήξεις τους προς την τονική, είτε με προσαγωγέα που μπορεί να βρίσκεται ημιτόνιο ή τόνο κάτω από την τονική, είτε με συγγενείς φθόγγους πάνω από την τονική (π.χ. ο 2b στο φρυγικό τρόπο).

Οι διακοσμητικοί φθόγγοι ορίζουν κατά βάση τις αποτζιατούρες των παραδοσιακών μελωδιών. Αποτελούν καλλωπισμούς που τονίζουν το χρώμα μιας μελωδίας. Ιδιαίτερη αναφορά για τις αποτζιατούρες γίνεται στο τρίτο κεφάλαιο της εργασίας, όπου και μελετάται η προέλευση και η λειτουργία τους.

Οι τρόποι διακρίνονται σε δύο βασικές κατηγορίες:

- α) τους διατονικούς και
- β) τους χρωματικούς.

Οι διατονικοί συμπεριλαμβάνουν αποκλειστικά τόνους και ημιτόνια, ενώ οι χρωματικοί τουλάχιστον ένα τριημιτόνιο. Οι τρόποι που συναντώνται στο έργο «22 τραγούδια και χοροί» είναι:

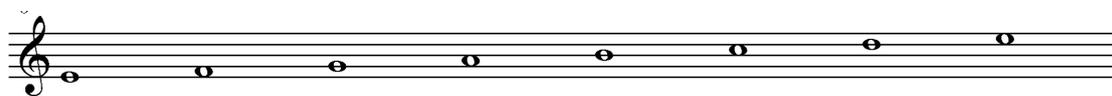
ιώνιος



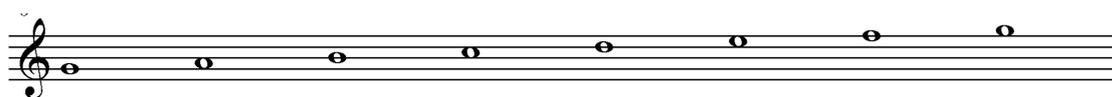
δώριος



φρύγιος



μιξολύδιος



αιόλιος



Την ίδια διαστηματική δομή με τον αιόλιο έχει και ο υποδώριος, με τη διαφορά ότι ο κύριος φθόγγος στη δεύτερη περίπτωση είναι το ρε.

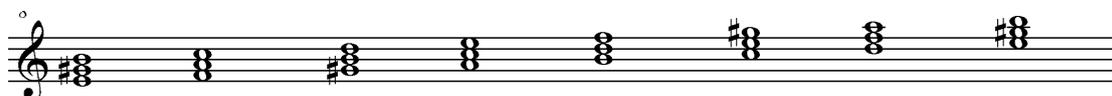
Μέχρι στιγμής οι τρόποι που παρουσιάστηκαν είναι διατονικοί. Ο μοναδικός χρωματικός τρόπος που διακρίνεται στο έργο «22 τραγούδια και χοροί από τα Δωδεκάνησα» θα ονομάζεται πλέον «χρωματικός τρόπος», καθώς δε θα υπάρξει άλλη διαστηματική δομή που να συμπεριλαμβάνει τριημιτόνια, και είναι ο εξής:

Χρωματικός τρόπος



Προκειμένου να διευκρινιστεί η κατάληξη στην ονομασία των τρόπων, και να αποφευχθούν συγχύσεις, η κατάληξη –ιος χρησιμοποιείται μετά από διευκρίνιση της τονικής, π.χ. Λα δώριος, ενώ το –ικός/-ική για να προσδιορίσει ένα χαρακτηριστικό, όπως Δωρική πτώση.

Οι βασικές τρίφωνες συγχορδίες στους τρόπους σχηματίζονται από την προσθήκη της 3^{ης} και 5^{ης} σε κάθε φθόγγο ξεχωριστά. Χρησιμοποιείται ο χρωματικός τρόπος ως παράδειγμα:



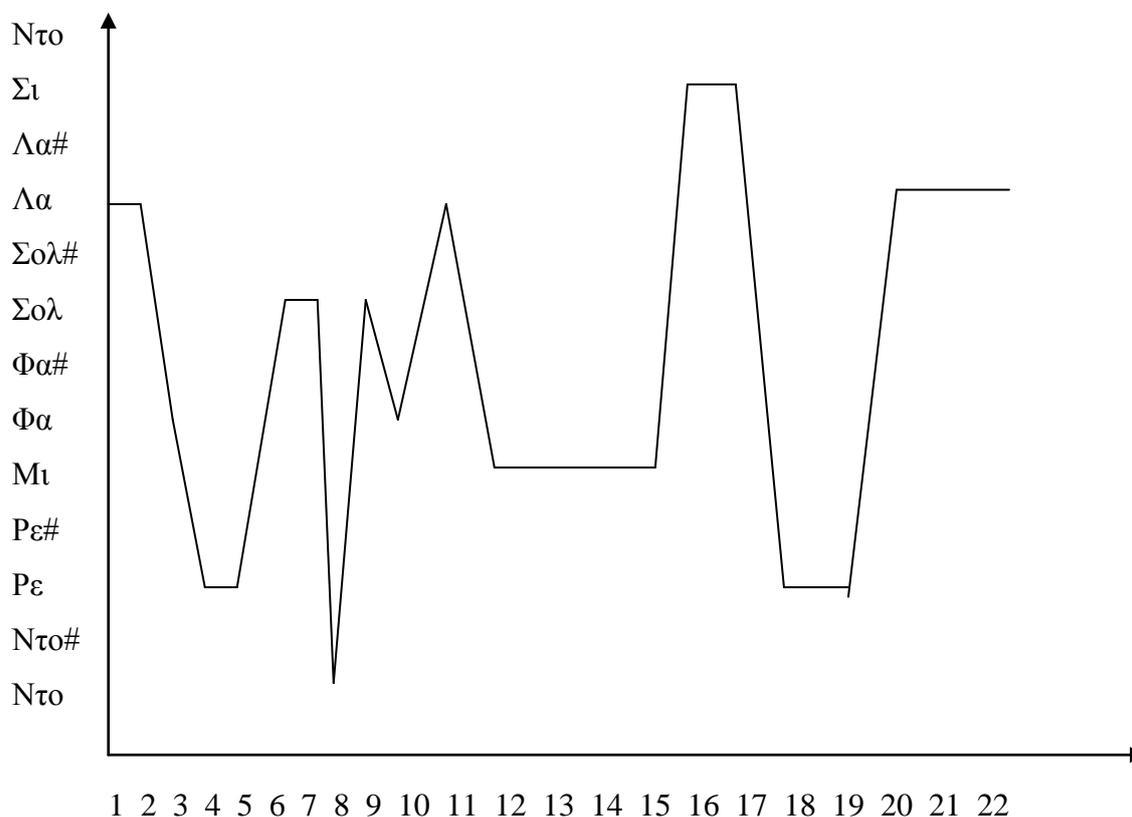
Οι συγχορδίες που ανήκουν στην I και II βαθμίδα είναι μείζονες, ενώ αυτές στη IV και VII βαθμίδα είναι ελάσσονες. Τέλος, οι συγχορδίες των III και V είναι ελαττωμένες, ενώ της VI αυξημένη. Η αντιμετώπιση αυτή ισχύει και για τους υπόλοιπους τρόπους. Τέλος, οι συγχορδίες υπόκεινται πολλές τροποποιήσεις στο έργο για να σχηματιστούν συγχορδίες με πρόσθετους ή αφαιρούμενους φθόγγους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ

3.1. Η πορεία της τονικής συγχορδίας στο έργο

Πριν την έναρξη της ανάλυσης των επιμέρους χαρακτηριστικών του κάθε κομματιού, θα ήταν χρήσιμο να εξεταστεί η πορεία της τονικής συγχορδίας στο έργο ολόκληρο. Όπως ένα κομμάτι σχηματίζεται από υπό-φράσεις, φράσεις και μέρη, έτσι και το έργο διακρίνεται σε 22 κομμάτια, σε 12 ενότητες και σε δύο τμήματα. Στο σχεδιάγραμμα που συνοδεύει την περιγραφική αποκωδικοποίηση, κάθε κελί αποτελεί και ένα κομμάτι, ενώ τα βέλη κάτω από τα κενά σχηματίζουν τις ενότητες και τα μέρη του έργου αντίστοιχα. Τα κελιά που δεν υπογραμμίζονται από βέλη αποτελούν ενότητα από μόνα τους. Στόχος είναι να συσχετιστούν οι τονικές των κομματιών και να αναδειχθεί η λειτουργία που έχει το καθένα μέσα στο έργο. Για να δοθεί έμφαση στην κίνηση που πραγματοποιεί η τονική συγχορδία, παρατίθεται η γραφική παράσταση των τονικών στην πορεία του έργου:

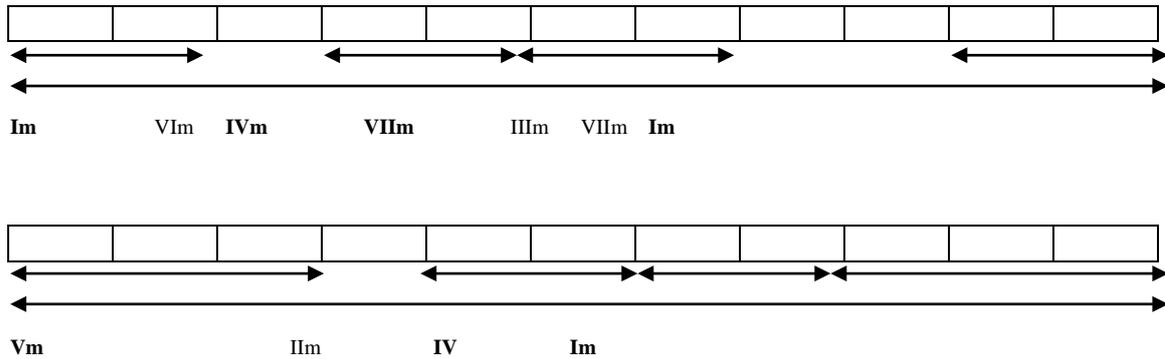


Στον οριζόντιο άξονα διακρίνεται η διαδοχή των κομματιών που παραπέμπει στο χρόνο, ενώ στον κάθετο διακρίνεται η διαδοχή της χρωματικής κλίμακας, ορίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο το τονικό ύψος.

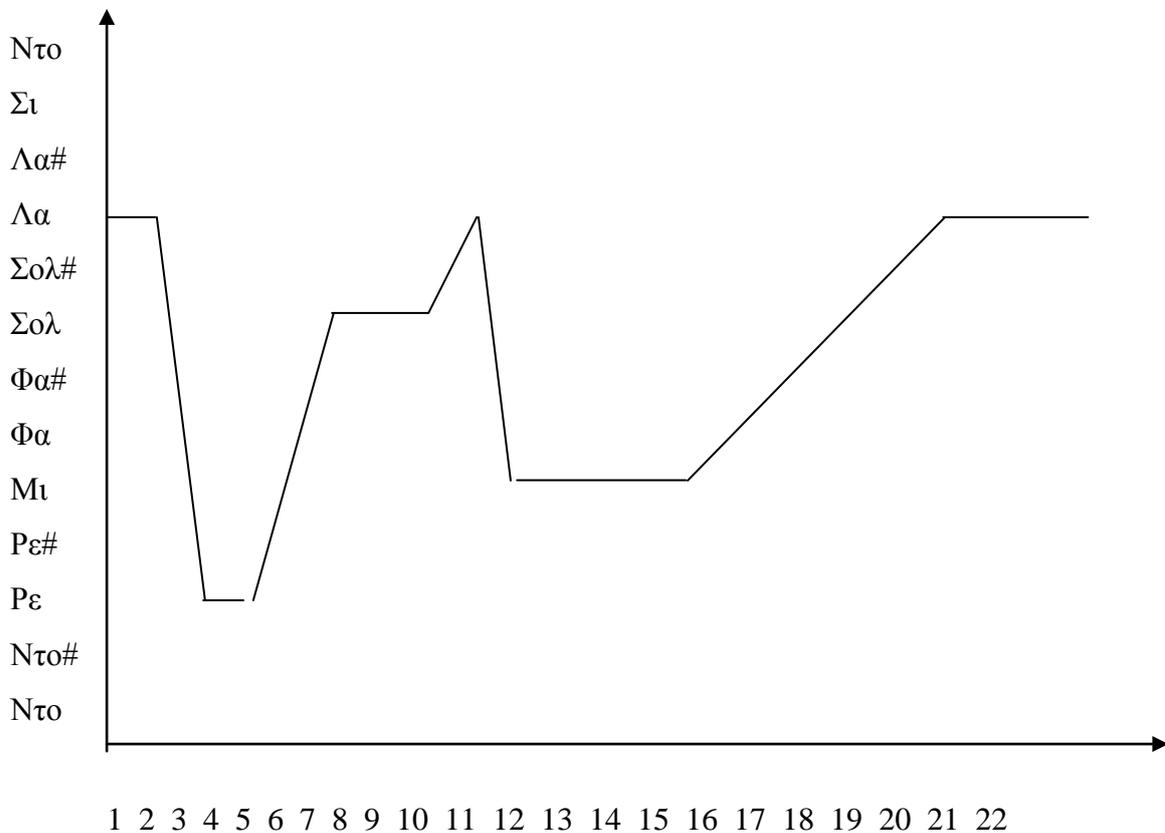
Η πρώτη ενότητα με βασικούς τρόπους τον υποδώριο του Λα και τον αιόλιο του Λα σχηματίζουν τη συγχορδία της Λα ελάσσονα. Η δεύτερη ενότητα, με τη συγχορδία της Φα ελάσσονα, πραγματοποιεί ομαλή διαδοχή στη συγχορδία της Ρε ελάσσονα, τονικής της τρίτης ενότητας. Η τέταρτη ενότητα αποτελείται από δύο βασικές συγχορδίες, τη Σολ ελάσσονα και τη Σολ μείζονα. Καθώς η πρώτη συγχορδία ανήκει στο εισαγωγικό μέρος της ενότητας, η Σολ μείζονα είναι η κυρίαρχη. Η πέμπτη ενότητα ανήκει στη Ντο ελάσσονα, με χαρακτήρα υποδεσπόζουσας στη Σολ ελάσσονα, η οποία και επανέρχεται στην η έκτη ενότητα. Η έβδομη ενότητα ανήκει στη Λα ελάσσονα. Μετά την αφαίρεση των δευτερευόντων τονικοτήτων, το πρώτο μέρος του έργου σχηματίζει ένα αρμονικό κύκλο τύπου $I_m \rightarrow IV_m \rightarrow VII_m \rightarrow I_m$, με τη Λα ελάσσονα να αποτελεί την κυρίαρχη συγχορδία.

Στο δεύτερο μέρος του έργου, η όγδοη ενότητα αποτελείται από τις συγχορδίες Μι μείζονα, $Mi_{(omit3)}$ και Μι ελάσσονα, με την πρώτη να διαθέτει εισαγωγικό χαρακτήρα, ενώ τη δεύτερη να αποτελεί συνδετικό κρίκο για το πέρασμα στην κυρίαρχη Μι ελάσσονα. Η ένατη ενότητα διατηρεί αρχικά τη Μι ελάσσονα, και ολοκληρώνεται με τη δεσπόζουσα της Σι ελάσσονα, η οποία και κυριαρχεί στη δέκατη ενότητα. Η ενδέκατη ενότητα σχηματίζει τις συγχορδίες Ρε ελάσσονα και Ρε μείζονα με την πρώτη να εκπροσωπεί το εισαγωγικό μέρος, και συνεπώς τη δεύτερη να θεωρείται κυρίαρχη. Η τελευταία ενότητα σχηματίζει την καταληκτική Λα ελάσσονα, ενώ το πρώτο της κομμάτι (20) γεφυρώνει την κυρίαρχη τονική, μ' αυτή της προηγούμενης ενότητας (Ρε μείζονα).

Η τονική συγχορδία στο έργο



Για το δεύτερο μέρος του έργου, σχηματίζεται ένας αρμονικός κύκλος τύπου $V_m \rightarrow II_m \rightarrow IV \rightarrow I_m$, με τη II_m να αποτελεί V της V, και την IV σχετική μείζονα συγχορδία της II_m . Καταληκτική συγχορδία για μια ακόμη φορά είναι η $\Lambda\alpha$ ελάσσονα. Το τμήμα ξεκινάει με την επιβολή της δεσπόζουσας, ορίζοντας μ' αυτόν τον τρόπο την εκκίνηση ενός αντιθετικού δεύτερου τμήματος. Έχοντας τα παραπάνω υπ' όψιν, το σχέδιο της γραφικής παράστασης απλοποιείται ως εξής:



3.2. Δομή

Το έργο παρουσιάζει ιδιαίτερη πολυπλοκότητα στη δομή του, με πολλά δομικά χαρακτηριστικά ωστόσο, να εμφανίζονται τακτικά, είτε σε αμιγή μορφή, ή σε παραλλαγμένη. Η οργάνωση των δομικών χαρακτηριστικών επιτυγχάνεται με την κατάταξή τους, ανάλογα με το μέγεθος που φέρουν. Συνεπώς, οι λειτουργίες των υπό-φράσεων ενός κομματιού θα συγκριθούν και συσχετιστούν με άλλες υπό-φράσεις, οι φράσεις του με άλλες φράσεις κ.ο.κ. Συχνά, στις μεγαλύτερες δομές που σχηματίζονται, όπως τα μέρη ενός κομματιού, η εξέταση συμπεριλαμβάνει και τις μικρότερες δομές που εσωκλείονται, προκειμένου να προβληθεί η συνοχή της μουσικής αρχιτεκτονικής. Στόχος της παρουσίασης που ακολουθεί, είναι η αποφυγή της αναλυτικής περιγραφής των δομών, μέσα στο εκάστοτε κομμάτι. Κατ' αυτόν τον τρόπο, αποκαλύπτονται και οι λιγότερο απτοί δομικοί μηχανισμοί, ενώ οι περιγραφές των κομματιών ξεχωριστά περιορίζονται στα αρμονικά εργαλεία και στο τροπικό σύστημα γενικότερα.

Υπό-φράσεις

Σε επίπεδο υπό-φράσεων εξετάζεται ο χαρακτήρας, το μέγεθος και οι ομοιότητες των υπό-φράσεων, καθώς επίσης και η θέση τους στο χώρο, αλλά και η επιλογή επικόλλησης των τελευταίων για το σχηματισμό φράσεων. Σε ένα μεγάλο βαθμό, ο σχηματισμός φράσεων οφείλεται στις ήδη υπάρχουσες καταγεγραμμένες μελωδίες από τον Samuel Baud-Bovi. Σε ιδιαίτερες περιπτώσεις ωστόσο, ο Γ.Κ. επιλέγει να μετασχηματίσει τη δομή των φράσεων, προκειμένου να εξυπηρετήσει τις ανάγκες των μουσικών κομματιών.

Ο χαρακτήρας των υπό-φράσεων εξαρτάται από την κατάληξη της εκάστοτε υπό-φράσης. Αναλυτικότερα, όταν η υπό-φράση καταλήγει στη βάση ή σε φθόγγο της τονικής συγχορδίας του τρόπου στον οποίο ανήκει, τότε διαθέτει απαντητικό χαρακτήρα. Σε αντίθετη περίπτωση, ή γενικότερα σε περίπτωση που η κατάληξη πραγματοποιείται σε φθόγγο της τονικής συγχορδίας, χωρίς ωστόσο να δίνει την αίσθηση της ολοκλήρωσης, τότε η υπό-φράση διαθέτει εισαγωγικό χαρακτήρα. Ακολουθούν δύο παραδείγματα υπό-φράσεων με εισαγωγικό και απαντητικό χαρακτήρα αντίστοιχα:

Κομμάτι 11



Κομμάτι 11



Η κατάληξη της υπό-φράσης πραγματοποιείται στον πρώτο χρόνο του δεύτερου μέτρου στο δεξί χέρι για κάθε παράδειγμα. Οι δύο υπό-φράσεις ανήκουν στον χρωματικό τρόπο του Λα, με την πρώτη υπό-φράση να καταλήγει στο Μι και τη δεύτερη στο Λα. Ανήκουν στο κομμάτι 11 και επικολλούνται για να σχηματίσουν μία φράση. Η ίδια διαδοχή (εισαγωγικού- απαντητικού χαρακτήρα) παρατηρείται και σε άλλα κομμάτια του έργου (4, 7, 8, 16, 18 και 20).

Όταν βέβαια οι επικολλημένες υπό-φράσεις έχουν όμοια μελωδική κατάληξη σε φθόγγο της τονικής συγχορδίας του τρόπου στον οποίο ανήκουν, τότε έχουν και οι δύο χαρακτήρα απαντητικό. Η διαδοχή φράσεων με χαρακτήρα απαντητικό- απαντητικό εμφανίζεται στο παρακάτω παράδειγμα:

Κομμάτι 22



Ομοίως, απαντητικό- απαντητικό χαρακτήρα εμφανίζουν και οι υπό-φράσεις άλλων κομματιών (13 και 17).

Πέρα από το χαρακτήρα, είναι σημαντικό να εξεταστεί το μέγεθος των υπό-φράσεων που επικολλούνται για να σχηματίσουν φράσεις. Οι υπό-φράσεις διακρίνονται σε ίσες και άνισες. Το προγενέστερο παράδειγμα ορίζει δύο υπό-φράσεις των δύο μέτρων έκαστη. Στο παράδειγμα που ακολουθεί η πρώτη υπό-φράση διαρκεί δύο, ενώ η δεύτερη ένα μέτρο.

Κομμάτι 2



Άλλα κομμάτια που εμφανίζουν άνισες υπό-φράσεις προς επικόλληση είναι τα 1, 6, 12 και 21.

Ως προς τη θέση των υπό-φράσεων στο χώρο, βασικότερο παράγοντα αποτελεί η θέση της μελωδίας σε σχέση με τη μετρική αγωγή. Σαν αποτέλεσμα, παρατηρούνται υπό-φράσεις που ξεκινούν από τον πρώτο χρόνο του ενός μέτρου, για να καλύψουν και το τελευταίο χρόνο του μέτρου στο οποίο ολοκληρώνονται (π.χ. στο προαναφερόμενο παράδειγμα του κομματιού 11). Συχνά ωστόσο, παρατηρείται η έναρξη ή η κατάληξη των υπό-φράσεων να μη δηλώνει έναρξη ή λήξη μέτρου αντίστοιχα:

Κομμάτι 4



Στο παραπάνω παράδειγμα η υπό-φράση ξεκινά από την άρση τετάρτου του προηγούμενου μέτρου και ολοκληρώνεται χωρίς να καλύψει το τελευταίο τέταρτο του τελευταίου μέτρου. Πρόκειται για μετατόπιση μιας δίμετρης υπό-φράσης κατά ένα τέταρτο αριστερά. Ίδια περίπτωση παρατηρείται στα κομμάτια 9 και 22, ενώ στα κομμάτια 3, 13, 15, 17, 19 και 21 παρατηρούνται υπό-φράσεις που ξεκινούν από την άρση ογδού του προηγούμενου μέτρου.

Φράσεις

Σε επίπεδο φράσεων εξετάζεται η διαδικασία με την οποία επιτυγχάνεται η ένωση φράσεων και ο σχηματισμός μεγαλύτερων ομάδων. Η επικόλληση δύο όμοιων φράσεων αποτελεί μια από τις πιο συνηθισμένες περιπτώσεις:

Κομμάτι 2



The image shows a musical score for 'Κομμάτι 2'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a 3-measure phrase marked with a '3' and a fermata. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and eighth notes. The time signature is 3/4.

Στην προκειμένη περίπτωση, κάθε φράση αποτελείται από τρία μέτρα, ενώ με την επικόλλησή τους σχηματίζουν μια ομάδα των έξι μέτρων. Η επαναλαμβανόμενη φράση δεν πρέπει να αντιλαμβάνεται ως πιστό αντίγραφο της πρώτης. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα, η διαφοροποίηση επιτυγχάνεται μέσω της μελωδικής ανάπτυξης στο πρώτο μέτρο. Ίδια περίπτωση παρουσιάζεται στα κομμάτια 3, 5, 8, 11, 17, 18, 19 και 20, ενώ παραπλήσια περίπτωση μπορεί να θεωρηθεί το κομμάτι 7 με ανάπτυξη της μελωδίας του *ostinati* στο αριστερό χέρι.

Η διαφοροποίηση κατά την επανάληψη μιας φράσης βέβαια, μπορεί να πραγματοποιηθεί και κατά την εναρμόνιση, διατηρώντας τη μελωδία ακέραιη:

Κομμάτι 20



The image shows a musical score for 'Κομμάτι 20'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a 4-measure phrase. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and eighth notes. The time signature is 3/4.

Κάθε φράση διαρκεί 4 μέτρα, και μαζί σχηματίζουν μια ομάδα οκτώ μέτρων. Η επανάληψη της μελωδικής φράσης πραγματοποιείται μια οκτάβα χαμηλότερα, χωρίς ωστόσο να διαφοροποιείται κάποιος από τους φθόγγους της. Η αλλαγή πραγματοποιείται στην εναρμόνιση των δύο τελευταίων μέτρων.

Ίδια περίπτωση παρουσιάζεται και στο κομμάτι 3.

Υπάρχουν τέλος, περιπτώσεις που το μελωδικό και το αρμονικό υλικό μένουν ακέραια κατά την επανάληψη, παρατηρούνται ωστόσο διαφοροποιήσεις σε άλλους τομείς. Ακολουθούν δύο παραδείγματα:

Κομμάτι 13



Κομμάτι 9



Στο πρώτο παράδειγμα, διαφοροποίηση αποτελεί η πτώση της οκτάβας, τόσο στη μελωδία, όσο και στην αρμονία. Στο δεύτερο παράδειγμα, η διαφοροποίηση έγκειται στη μείωση της δυναμικής (από *mf* σε *mp*).

Μέχρι στιγμής, έχουν αναφερθεί παραδείγματα, κατά τα οποία μια φράση εισάγεται αμέσως μετά τη λήξη της προηγούμενης. Υπάρχουν ωστόσο περιπτώσεις, που δύο φράσεις έχουν κοινό πεδίο, με αποτέλεσμα να αλληλεπικαλύπτονται μερικώς:

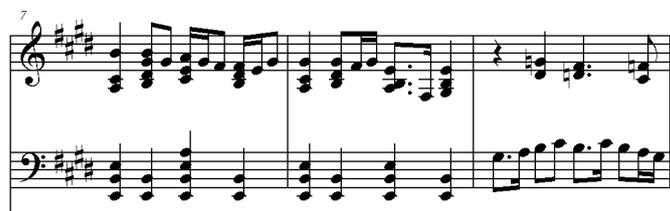
Κομμάτι 5



Στο παραπάνω παράδειγμα προβάλλεται η λήξη και η έναρξη δύο ξεχωριστών φράσεων αντίστοιχα. Η πρώτη καλύπτει τα δύο πρώτα μέτρα του παραδείγματος, ενώ η δεύτερη τα δύο τελευταία. Η αλληλοεπικάλυψη διαρκεί ένα ολόκληρο μέτρο.

Παρόμοια περίπτωση παρατηρείται στο κομμάτι 12, η αλληλοεπικάλυψη όμως δεν καλύπτει μέτρο:

Κομμάτι 12



Κοινά πεδία των φράσεων αποτελούν ο τρίτος και τέταρτος χρόνος του δεύτερου μέτρου. Όμοιες περιπτώσεις παρατηρούνται στα κομμάτια 8 και 11. Τέλος, ειδική περίπτωση αλληλοεπικάλυψης αποτελεί το παρακάτω παράδειγμα:

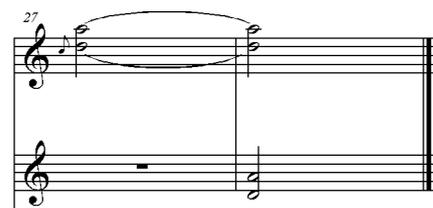
Κομμάτι 1



Οι δύο διαφορετικές φράσεις προέρχονται από το ίδιο μελωδικό θέμα. Ωστόσο, η αντιστικτική τεχνική, και ιδιαίτερα η τεχνική της μίμησης προάγουν τη μίξη διαφορετικών μελωδιών, και συνεπώς φράσεων.

Η ένωση των φράσεων για το σχηματισμό ομάδων ή μερών συμπληρώνεται συχνά από μέτρα που δεν ανήκουν επίσημα σε κάποια φράση. Τα μέτρα μπορεί να περιλαμβάνουν καθαρά αρμονικό υλικό (κομμάτι 5), ή παράταση μελωδικού φθόγγου παρουσία αρμονίας (κομμάτι 8):

Κομμάτι 5



Τα δύο αυτά μέτρα αποτελούν καταληκτικό τμήμα του κομματιού, με την επιβολή της τονικής συγχορδίας. Όμοιες περιπτώσεις συναντούνται στα κομμάτια 7, 11 και 19. Παρόμοιες περιπτώσεις θεωρούνται οι αρμονικές παρατάσεις στην εισαγωγή (κομμάτια 11, 17, 19, 21 και 22), ή στη μέση ενός κομματιού (κομμάτια 3, 7, 15 και 17).

Κομμάτι 8



Η μελωδική φράση ξεκινάει τυπικά από το δεύτερο μέτρο, η πρώτη του νότα ωστόσο παρατείνεται, ενώ ταυτόχρονα συνοδεύεται από αρμονία. Όμοιες περιπτώσεις παρατηρούνται στα κομμάτια 9 και 19.

Κομμάτι 16



Ειδική περίπτωση αποτελεί το καταληκτικό τμήμα του κομματιού 16. Το μελωδικό υλικό του τελευταίου μέτρου είναι δανεισμένο από την αυθεντική μελωδία, και σε συνάρτηση με την αντίστοιχη εναρμόνιση σχηματίζεται ένας συνδετικός κρίκος που θα γεφυρώσει το κομμάτι 16 με το κομμάτι 17.

Ομάδες και μέρη

Στο τμήμα αυτό ταξινομούνται όλες οι ομάδες μεγαλύτερες από φράσεις, εξετάζεται η φύση τους, αλλά και η ένωσή τους για το σχηματισμό της βασικής φόρμας ενός κομματιού. Από τις πιο συμμετρικές φόρμες που σχηματίζονται στο

έργο είναι αυτές των κομματιών 4, 10 και 20. Οι υπό-φράσεις που περιλαμβάνουν είναι όλες ισομεγέθεις, που με την επικόλλησή τους σχηματίζουν ισομεγέθεις φράσεις. Οι φράσεις με τη σειρά τους ενώνονται για να σχηματίσουν δύο ίσα μέρη, το Α και το Β. Παρόμοια περίπτωση ισχύει στο κομμάτι 18, με τη διαφορά ότι η τελευταία ομάδα ολοκληρώνεται στην αρχή του κομματιού 19. Το κομμάτι 2 είναι συμμετρικό από επίπεδο φράσεων και πάνω, ενώ το 16 περιέχει δύο μεγεθών φράσεις, με τις ισομεγέθεις να ενώνονται ανά ζεύγη, και με την προσθήκη της καταληκτικής παράτασης να δημιουργεί ίσα μέρη Α και Β. Τέλος, ίσα είναι τα μέρη Α και Β στο κομμάτι 1, οι μικρότερες δομές ωστόσο παρουσιάζουν μεγάλη ασυμμετρία.

Άλλες διμερείς φόρμες ΑΒ εντοπίζονται στα κομμάτια 3, 6, 7, 8, 12, 15, 19 και 22, με τα δύο μέρη άνισα. Αναλυτικότερα, στο κομμάτι 6 το Β είναι ελάχιστα μεγαλύτερο του Α, λόγω της μελωδικής του παράτασης. Τα κομμάτια 3, 8 και 12 σχηματίζουν μεγαλύτερο Β, λόγω της επανεμφάνισης μιας φράσης, ενώ το 19 και 22 λόγω της επιπλέον επεξεργασίας και παραλλαγής του Β μέρους. Από την άλλη, στα κομμάτια 7, 15 και 17 εντοπίζεται μεγαλύτερη η δομή Α, λόγω έλλειψης φράσης στη Β.

Διαδεδομένη είναι και η τριμερής φόρμα ΑΒΑ, με την Α παραλλαγμένη κατά την επανάληψη, προσδίδοντας την ιδιότητα της επαναφοράς. Τη φόρμα αυτή διαθέτουν τα κομμάτια 5, 9, 11 και 13, με το κομμάτι 5 να διαφοροποιεί την επανάληψη του Α στην κατάληξη, το 13 να πραγματοποιεί περικοπή στην Α', το 11 να συνδυάζει τα δύο προηγούμενα παραδείγματα, ενώ το 9 να διαφοροποιεί την επανέκθεση με αρμονική παραλλαγή.

Ένας διαφορετικός τύπος δομής είναι αυτός του θέματος και των παραλλαγών. Πρόκειται για ισομεγέθεις ομάδες που περιλαμβάνουν το ίδιο μελωδικό θέμα, με τις επαναλήψεις ελάχιστα έως αρκετά διαφοροποιημένες. Η περίπτωση παρατηρείται στα κομμάτια 14 και 21. Είναι σημαντικό βέβαια, να σημειωθεί πως και στα δύο κομμάτια, η μελωδία παραμένει αναλλοίωτη κατά τη διάρκεια των επαναλήψεων. Την ιδιότητα της παραλλαγής προσδίδει η αρμονική διαφοροποίηση. Στο κομμάτι 14 διακρίνονται επτά, ενώ στο 21 πέντε ομάδες.

3.3. Ρυθμός

Καθώς στην σενκεριανή ανάλυση ο ρυθμός θεωρείται δευτερεύων χαρακτηριστικό, αφιερώνεται στην εργασία ένα πρόσθετο τμήμα, βασισμένο στην ανάλυση των ρυθμικών μοτίβων, αλλά και στη σχέση τους με τους ελληνικούς παραδοσιακούς ρυθμούς. Μια επισκόπηση του ρυθμού στα κομμάτια του έργου, παρατηρείται σχηματικά στον πίνακα της επόμενης σελίδας. Στον οριζόντιο άξονα διακρίνονται οι μετρικές αγωγές, ενώ στον κάθετο παρατίθενται τα κομμάτια αριθμητικά. Τα κελιά σημειωμένα με x υποδεικνύουν τη μετρική αγωγή για το κάθε κομμάτι ξεχωριστά. Η συντριπτική πλειοψηφία των κομματιών διαθέτει δίσημη μετρική αγωγή, ενώ μόνο δύο κομμάτια μεικτή (κομμάτι 16 στα 7/8, με εσωτερική δομή 3+2+2, και κομμάτι 3 5/8+7/8, με εσωτερική δομή 3+2 και 3+2+2).

	2/4	4/4	2/2	6/8	7/8	12/8
1		x				
2	x					
3						x
4		x				
5	x					
6			x			
7	x					
8		x				
9	x					
10				x		
11	x					
12		x				
13	x					
14				x		
15	x					
16					x	
17	x					
18		x				
19	x					
20				x		
21	x					
22	x					

Ιδιαίτερα για τα κομμάτια με μετρική αγωγή 2/4, ο συνθέτης βασίζεται σε έντονα ρυθμικά μοτίβα, που θυμίζουν ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς. Εξάλλου, από την ονομασία και μόνο των κομματιών, η παραπομπή σε χορό ή χορευτική ιδιότητα γενικότερα, πραγματοποιείται σ' αυτά τα κομμάτια (χορευτικός σκοπός, γονατιστός χορός, σούστα, κ.ο.κ.). Η έντονη ρυθμική ιδιότητα συμπεραίνεται τόσο

από το ρυθμό της μελωδίας, όσο και από τα ostinati. Τα ostinati λειτουργούν αντιστικτικά με την αυθεντική μελωδία, περιορίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τον αυστηρό χαρακτήρα που δημιουργεί μια επαναλαμβανόμενη δομή. Ενδεικτικά, αναφέρονται τα βασικότερα ρυθμικά μοτίβα σε 2/4:

Κομμάτι 5



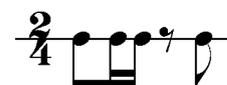
Κομμάτι 7



Κομμάτι 9



Κομμάτι 17



Κομμάτι 13



Κομμάτι 21



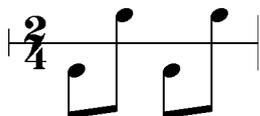
Παρατηρούνται επίσης ostinati που ολοκληρώνονται σε δύο μέτρα:

Κομμάτι 19



καθώς επίσης και ostinati με απλό ρυθμικό χαρακτήρα, με έμφαση στη διαφοροποίηση των χαμηλών από τις υψηλές συχνότητες:

Κομμάτι 22



Η μετρική αγωγή είναι σταθερή για τα περισσότερα κομμάτια. Εξαιρούνται τα 1, 2, 3, 6 και 21, που οι αλλαγές της μετρικής αγωγής προέρχονται από τις καταγεγραμμένες παραδοσιακές μελωδίες, ενώ τα κομμάτια 8 και 18 διαθέτουν μια μόνο αλλαγή το καθένα, που κι αυτές ωστόσο πραγματοποιούνται προκειμένου να επιτευχθεί η αλληλοεπικάλυψη των μουσικών φράσεων.

Ρυθμική επεξεργασία παρατηρείται τόσο στη μελωδία, όσο και στην αρμονία. Αν και οι μελωδίες είναι δανεισμένες, ο συνθέτης επιχειρεί να τονώσει το ρυθμό με πρόσθετους φθόγγους στη μελωδία. Όταν σε μια επανάληψη μελωδικής φράσης οι πρόσθετοι φθόγγοι έχουν την ίδια χρονική αξία μ' αυτή της πλειοψηφίας των φθόγων στην αρχική φράση, τότε προσδίδεται αυστηρότητα μέσω του σταθερού ρυθμού, ενώ αντίθετα, όταν οι πρόσθετοι φθόγγοι διαρκούν λιγότερο, τότε στο κομμάτι παρατηρείται κίνηση. Η προσέγγιση αφορά την εξίσωση ή τη δυσαναλογία αντίστοιχα, των φθόγων που απαρτίζουν τη μελωδία. Ομοίως και στην αρμονία, η εναρμόνιση των περισσότερων φθόγων δημιουργεί ένα αυστηρό ρυθμικό περιβάλλον με σκοπό να αναδειχθεί το αρμονικό μέρος, ενώ η λιτή αρμονία προσφέρεται για εντονότερη ρυθμική επεξεργασία.

3.4. Αποτζιατούρες

Οι αποτζιατούρες αποτελούν ένα ακόμη ανεξερεύνητο κομμάτι, μιας και είναι οι πρώτοι φθόγγοι που αφαιρούνται στη σενκεριανή ανάλυση. Στο έργο του Γ.Κ. παρατηρείται η εκτεταμένη χρήση της αποτζιατούρας, που ανάλογα με το είδος της προσφέρει συγκεκριμένες λειτουργίες στο μουσικό σύνολο. Είναι απαραίτητο να σημειωθεί πως οι αποτζιατούρες που εξετάζονται στο τμήμα αυτό, είναι οι πρόσθετοι φθόγγοι στη μελωδία, η οποία ήδη έχει καλύψει τη δυνατή χωρητικότητα των μέτρων με το σύνολο των χρονικών αξιών από τους φθόγγους που την απαρτίζουν. Στη μουσική σημειογραφία οι αποτζιατούρες αυτές ξεχωρίζουν ως μικροσκοπικοί φθόγγοι.

Κατά πρώτο λόγο, είναι εύλογο να γίνει σύγκριση των αποτζιατούρων που χρησιμοποιεί ο συνθέτης στο μελωδικό υλικό, μ' αυτές που ήδη είναι καταγεγραμμένες από τον Samuel Baud- Bovy. Στο έργο του τελευταίου παρατηρείται σχετικά σπάνια χρήση της αποτζιατούρας, την οποία και δε φαίνεται να επιλέγει ο Γ.Κ. κατά τη μεταφορά της μελωδίας στο έργο «22 κομμάτια για πιάνο». Ο συνθέτης λοιπόν, αφαιρεί τις υπάρχουσες αποτζιατούρες από τις καταγραφές, και προσθέτει δικές του.

Η κατηγοριοποίηση μπορεί να γίνει με βάση τέσσερις διαφορετικούς παράγοντες:

- α) την προέλευσή της σε σχέση με τη φωνή στην οποία αποδίδεται
- β) το διάστημα που σχηματίζει με το φθόγγο που υποστηρίζει
- γ) την προέλευσή της σε σχέση με τον οπλισμό και
- δ) την παρουσία ή μη άλλων αποτζιατούρων μαζί με την πρώτη.

Αντίστοιχα, οι αποτζιατούρες διακρίνονται σε:

- α) αυθεντικής μελωδίας και αρμονίας

Κομμάτι 13



Κομμάτι 4



β) βηματικές και διαστηματικές, για να ορίσουν τις αποτζιατούρες που σχηματίζουν βήμα και πήδημα με τον «ξενιστή» αντίστοιχα (βλ. κομμάτι 13 για την πρώτη περίπτωση)

Κομμάτι 17



γ) εντός και εκτός οπλισμού, με τη δεύτερη κατηγορία να συμπεριλαμβάνει τις χρωματικές έλξεις (βλ. κομμάτι 4 για την πρώτη περίπτωση) και

Κομμάτι 7



δ) μονές και πολλαπλές (βλ. οποιοδήποτε από τα παραπάνω παραδείγματα για την πρώτη περίπτωση).

Κομμάτι 17



3.5. Αρμονία

1.

Στα επίπεδα f και g διακρίνονται οι συγγενικές 3^{65} (μέτρα 11-14, φράση α'). Πιο συγκεκριμένα, οι συνηγήσεις φα-λα και σολ#-ντο, με την τελευταία να εναρμονίζεται σε λαb-ντο (μέτρα 11 και 13) για να δημιουργηθεί διάστημα 3^{15} , αλλά και τις ρε-φα# και σι-ρε# (μέτρα 12 και 14). Η συνήχηση ρε-φα# και σι-ρε# ακούγεται έμμεσα στο μέτρο 12, καθώς μεσολαβεί η χρωματική διαφυγή της ρε-φα#, που είναι η ρε#-σολ. Χρωματική διαφυγή ακολουθεί και τη δεύτερη συνήχηση σι-ρε#, η ντο-μι.

Επίπεδο g



Επίπεδο f



Επίπεδο e



Στο επίπεδο c απομονώνεται η συγχορδία της Pe^6_4 . Στην αρχή της φράσης α', το αρπάζ διαθέτει βεβαρημένο φθόγγο (Σ1b), και παραπέμπει στον αιολικό τρόπο του Ρε.

Στα μέτρα 3 - 5 παρατηρείται η συνοχή της IVm με την VI, αφού πρώτα αφαιρεθούν οι συγχορδίες που περιλαμβάνουν μελωδικά διαβατικά και χρωματικά ποικίλματα:

Επίπεδο g



Επίπεδο f

Musical score for level f, measures 1-3. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first measure is a whole note chord of F# and C. The second measure is a whole note chord of F# and C. The third measure is a whole note chord of F# and C.

Στο επίπεδο c επικρατεί η IVm, που αποδίδεται στους ισχυρότερους χρόνους.

Στο πρώτο μέτρο της φράσης β διακρίνεται μια μελωδική κίνηση σε διαστήματα 5^{ης} στο μπάσο, κι ένα χρωματικό ποίκιλμα στο τενόρο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, οι ενδιάμεσες συγχορδίες θεωρούνται δευτερεύουσες. Επίσης, δευτερεύουσες συγχορδίες θεωρούνται κι αυτές που περιέχουν φθόγγο που σχηματίζει διαβατική κίνηση

Επίπεδο g

Musical score for level g, measures 1-6. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first measure is a whole note chord of F# and C. The second measure is a whole note chord of F# and C. The third measure is a whole note chord of F# and C. The fourth measure is a whole note chord of F# and C. The fifth measure is a whole note chord of F# and C. The sixth measure is a whole note chord of F# and C.

Επίπεδο f

Musical score for level f, measures 1-6. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first measure is a whole note chord of F# and C. The second measure is a whole note chord of F# and C. The third measure is a whole note chord of F# and C. The fourth measure is a whole note chord of F# and C. The fifth measure is a whole note chord of F# and C. The sixth measure is a whole note chord of F# and C.

Επίπεδο e

Musical score for level e, measures 1-6. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first measure is a whole note chord of F# and C. The second measure is a whole note chord of F# and C. The third measure is a whole note chord of F# and C. The fourth measure is a whole note chord of F# and C. The fifth measure is a whole note chord of F# and C. The sixth measure is a whole note chord of F# and C.

Η Ρε μείζονα στο τρίτο μέτρο είναι δανεική από το δωρικό τρόπο του Λα, ενώ ο αλλοιωμένος φθόγγος Φα# αποτελεί έμμεσο χρωματικό ποίκιλμα (Φα μπάσο, στο 2^ο, 4^ο και 6^ο μέτρο). Σε επίπεδο d, Lam/Ρε ακολουθείται από τη Φα⁷.

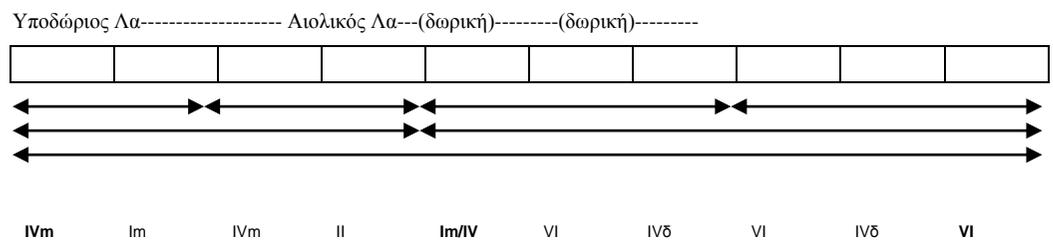
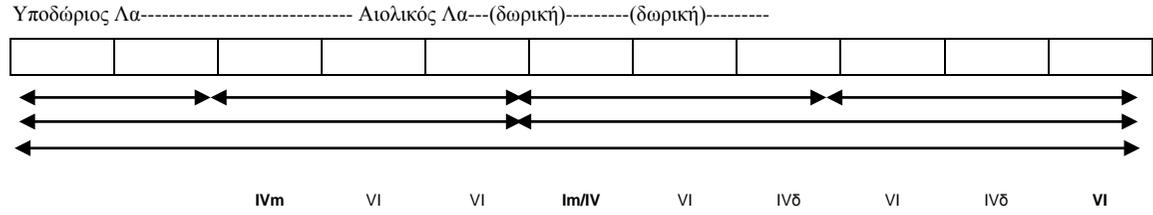
Η μελωδική φράση α ανήκει στον υποδώριο τρόπο του Λα, ενώ η β βασίζεται στο πεντάχορδο Λα –Σι –Ντο –Ρε –Μι. Όπως φαίνεται σχηματικά στο αντίστοιχο σχεδιάγραμμα, οι φράσεις α εναρμονίζονται κατά τον αντίστοιχο τρόπο. Ακόμη και η σύντομη παραπομπή στον αιολικό του Ρε περιλαμβάνεται στον υποδώριο τρόπο του Λα. Από την άλλη, οι φράσεις β εναρμονίζονται σύμφωνα με τον αιολικό του Λα, με εξαιρέσεις τη Λαm/Ρε που προσδίδει αίσθηση υποδώριου τρόπου του Λα, αλλά τις παραπομπές στο δωρικό του Λα. Η απουσία του φθόγγου Φα(♯) από τη μελωδία, δίνει την ευχέρεια για την εναλλαγή διαφορετικών τροπικών περιοχών.

2.

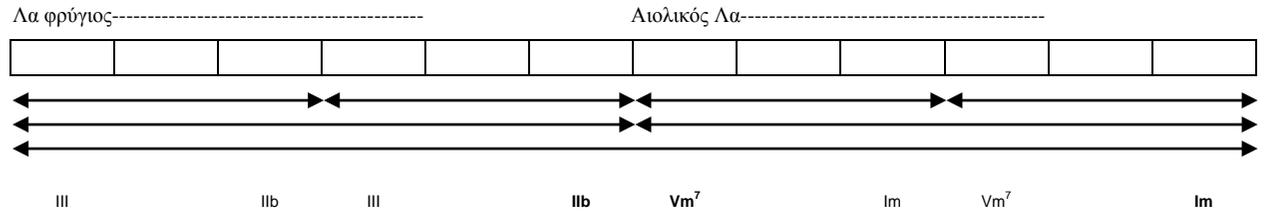
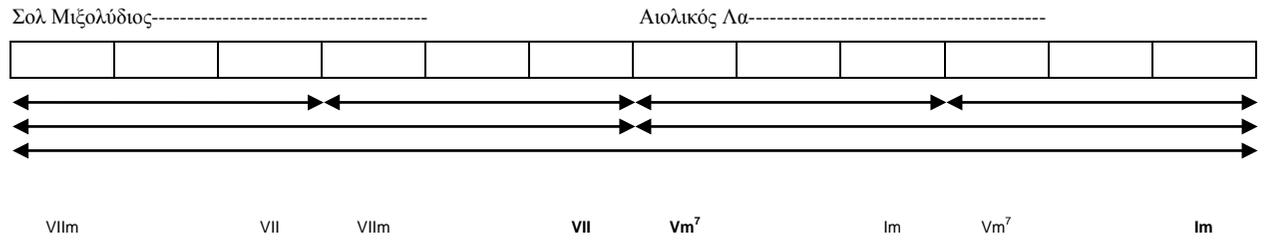
Στις υπό-φράσεις α παρατηρείται η χρήση αρμονικών διαστημάτων 3^{ης} μεγάλης στο αριστερό χέρι, σε παράλληλη κίνηση με την παραδοσιακή μελωδία. Δευτερεύουσες θεωρούνται οι συγχορδίες που αποτελούν διαβατικό ή ποίκιλμα:

Επίπεδο h

1.



2.



Επίπεδο g

Musical score for level g, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The piece is in 3/4 time and consists of three measures. The first measure has a treble clef and a bass clef with a flat. The second measure has a treble clef and a bass clef with a sharp. The third measure has a treble clef and a bass clef with a sharp.

Επίπεδο f

Musical score for level f, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The piece is in 3/4 time and consists of three measures. The first measure has a treble clef and a bass clef with a flat. The second measure has a treble clef and a bass clef with a sharp. The third measure has a treble clef and a bass clef with a sharp.

Η συνήχηση στο αριστερό χέρι του δεύτερου μέτρου εκφράζει υποτέλεια προς αυτή του τρίτου μέτρου, με σχέση συγγενικών 3^{ov}. Σαν αποτέλεσμα, η Σολμ λύνεται στη Σολ και εκφράζει υποτέλεια στην τελευταία.

Ομοίως, στις υπό-φράσεις β αφαιρούνται οι συγχορδίες που αποτελούν ποικίλματα ή διατονικά και χρωματικά διαβατικά. Στο τελευταίο μέτρο οι χρωματικές κινήσεις ορίζουν την κατεύθυνση από την 5^η στην 3^η και από την 1^η στην 5^η της Λα ελάσσονα, για την άλτο και τενόρο φωνή αντίστοιχα:

Επίπεδο h

Musical score for level h, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The piece is in 3/4 time and consists of three measures. The first measure has a treble clef and a bass clef with a flat. The second measure has a treble clef and a bass clef with a sharp. The third measure has a treble clef and a bass clef with a sharp.

Επίπεδο g

Musical score for level g, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The piece is in 3/4 time and consists of three measures. The first measure has a treble clef and a bass clef with a flat. The second measure has a treble clef and a bass clef with a sharp. The third measure has a treble clef and a bass clef with a sharp.

Επίπεδο f



Προκύπτει συνεπώς η σύνδεση $Mi7 \rightarrow \Lambda am$, με επικράτηση της συγχορδίας της Λam .

Η υπό-φράσεις α' συνοδεύονται επίσης από χρωματικές κινήσεις σε αρμονικό διάστημα 3^{ns} M, που καταλήγουν στην κυρίαρχη συγχορδία του τρίτου μέτρου:

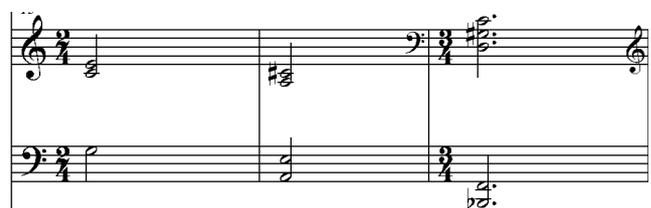
Επίπεδο h



Επίπεδο g



Επίπεδο f



Οι συνηγήσεις των δύο πρώτων μέτρων στο δεξί χέρι σχηματίζουν συγγενικές 3^{es} , με την πρώτη κυρίαρχη. Από την άλλη, η συγχορδία του πρώτου μέτρου διαθέτει φθόγγο χρωματικής αποτζιατούρας ως προς τη συγχορδία του τρίτου μέτρου. Η κυρίαρχη εναρμόνιση αποτελεί πολύ-συγχορδία, που σχηματίζεται από τις

Σιβ , δανεικής από το φρυγικό τρόπο του Λα, και Ντο_{aug}, δανεικής από τον αρμονικό ελάσσονα τρόπο του Λα. Η υπό-φράση αποκτά χροιά φρυγικού τρόπου, γιατί η Σιβ εκτελείται από το μπάσο.

Η μελωδία των φράσεων α και α' ανήκουν στο πεντάχορδο Ρε- Μι- Φα- Σολ- Λα με την εναρμόνιση να παραπέμπει σε Σολ μιξολύδιο ή Λα φρυγικό. Ο φθόγγος Σι(b) καθορίζει την τροπική περιοχή που δανείζεται ο συνθέτης. Η μελωδία των φράσεων β ανήκει στο εξάχορδο Σολ- Λα- Σι- Ντο- Ρε- Μι και με αρμονική συνοδεία από τον αιολικό του Λα.

3.

Οι φράσεις α και α' περιέχουν ένα ostinati σε μορφή αρπέζ, που στο επίπεδο e ορίζεται ως Ισοκράτης της τονικής και της 5^{ης}. Η 3^η της τονικής συγχορδίας (λαb) δίνεται από τη μελωδία (δεξί χέρι):

Επίπεδο g

Επίπεδο f

Στις φράσεις α' μεσολαβεί και η συγχορδία της Σολb⁷, που είναι δανεική από το φρυγικό τρόπο του Φα, και λύνεται στην τονική συγχορδία σχηματίζοντας σχέση Πb → Ιm:

Επίπεδο f

Musical score for 'Επίπεδο f'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves have a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/8 time signature. The music begins with a fermata over the first measure. The melody in the treble clef consists of quarter notes, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Επίπεδο e

Musical score for 'Επίπεδο e'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves have a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/8 time signature. The music begins with a fermata over the first measure. The melody in the treble clef consists of quarter notes, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

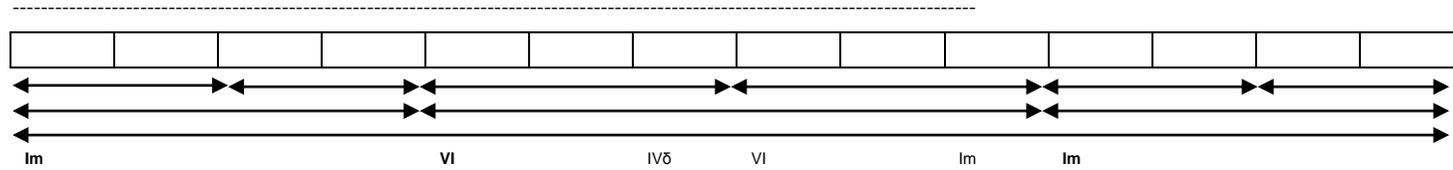
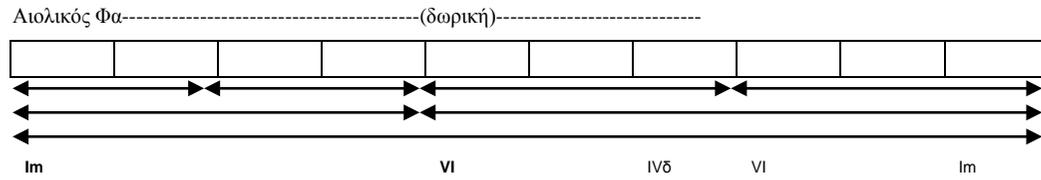
Κατά την επανάληψη της υπό-φράσης β, η συγχορδία της IV δωρικής αντικαθίσταται από την τονική:

Επίπεδο g

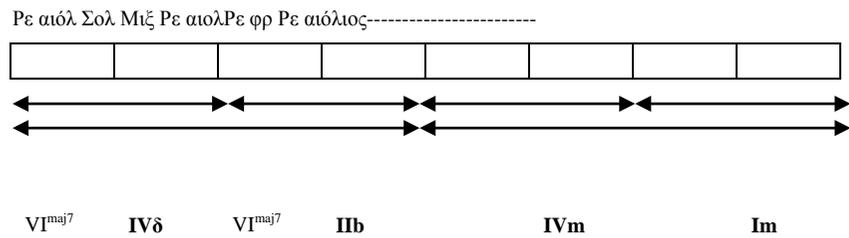
Musical score for 'Επίπεδο g'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves have a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/8 time signature. The music begins with a fermata over the first measure. The melody in the treble clef consists of quarter notes, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Η μελωδία ανήκει στον αιολικό τρόπο του Φα, συνοδευόμενη από αντίστοιχη εναρμόνιση. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η συγχορδία της IVδ από το δωρικό τρόπο του Φα, με αλλοιωμένο φθόγγο το Ρε αναίρεση. Ενώ η μελωδία φέρει το Ρεβ, ο αλλοιωμένος φθόγγος αποδίδεται σε μέτρο που ο πρώτος απουσιάζει, με αποτέλεσμα να αποφευχθεί η κακή συνήχηση.

3.



4.



Στο επίπεδο f της φράσης α διακρίνονται και απομονώνονται οι πτωτικές συγχορδίες, που συνοδεύουν τους καταληκτικούς φθόγγους, αλλά και τους φθόγγους μεγάλης διάρκειας:

Επίπεδο f

Musical notation for level f, showing a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, and the bass staff contains a rhythmic accompaniment with chords and rests.

Επίπεδο e

Musical notation for level e, showing a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with quarter and eighth notes, and the bass staff contains a rhythmic accompaniment with chords and rests.

Επίπεδο d

Musical notation for level d, showing a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with quarter notes and rests, and the bass staff contains a rhythmic accompaniment with chords and rests.

Στο πρώτο και τρίτο μέτρο του επιπέδου e διακρίνεται η «απροσδόκητη» πτώση στον αιολικό τρόπο του Ρε ($V^7 \rightarrow VI^7$). Η πρώτη υπό-φράση καταλήγει στη συγχορδία της Σολ μείζονα ($III^7 \rightarrow IV$), που είναι δανεική από το δωρικό τρόπο του Ρε ($IV\delta$). Κατά την επανάληψη της φράσης, η κατάληξη στη συγχορδία της Μιβ⁷ υπαινίσσεται το φρυγικό τρόπο του Ρε (IIb).

Στο μέρος Β διακρίνονται συνηχήσεις με σχηματισμό διαστημάτων 3^{15} Μ στο αριστερό χέρι (επίπεδο f), που κινούνται παράλληλα προς τη μελωδία, σχηματίζοντας συγχορδίες τύπου X^6_3 στο πρώτο και τρίτο μέτρο, και X^5_3 στο δεύτερο, για να καταλήξουν στη Σολμ για την πρώτη υπό-φράση, και στη Ρεμ για τη δεύτερη. Η συγχορδία του τέταρτου χρόνου στο τρίτο μέτρο είναι η Μιβ^{#13}, φρυγικού τύπου (

Πb) με οξυμένο προσαγωγέα. Στο τελευταίο μέτρο διακρίνεται πτώση αιολικού τύπου VI^(b) → VII → Im.

Επίπεδο f

Επίπεδο e

Επίπεδο c

Το αρπάζ της υψηλότερης φωνής του πρώτου και τρίτου μέτρου στο επίπεδο f αναδεικνύει έμμεσα τη συγχορδία της Ρεm. Στο επίπεδο c, η πρώτη υπό-φράση καταλήγει στη Σολm, ενώ η δεύτερη στη Ρεm.

Η μελωδία του κομματιού ανήκει στο δωρικό τρόπο του Ρε. Οι φράσεις α και β ωστόσο, χωρίζουν τη μελωδία στα πεντάχορδα Σολ- Λα- Σι- Ντο- Ρε και Ρε- Μι- Φα- Σολ- Λα αντίστοιχα. Οι τροπικές περιοχές με αιολικό (Σιβ) και δωρικό (Μιβ και Σιβ) του Ρε στις φράσεις α δεν προκαλούν κακή συνήχηση, αφού οι αντίστοιχοι φυσικοί φθόγγοι απουσιάζουν από τις εκάστοτε εναρμονίσεις. Ο φθόγγος Σι της μελωδίας στο πρώτο μέτρο αποκτά χαρακτήρα κατιόντος ποικίλματος. Τέλος, η απουσία του φθόγγου Σι από τη μελωδία της φράσης β επιτρέπει όχι μόνο την παραπομπή, αλλά και την καθιέρωση του αιολικού τρόπου του Ρε.

Κατά τη φράση α στο επίπεδο h, η χρωματική κίνηση στο τενόρο αποτελεί δευτερεύων αρμονικό χαρακτηριστικό. Η παρουσία του φθόγγου Σι ισχυροποιεί την αίσθηση του δωρικού τρόπου του Ρε. Η κίνηση Φα Λαb στο μπάσο του τρίτου και πέμπτου μέτρου αποτελεί μεταφορά του μοτίβου Ρε Φα κατά μια 3^η μ επάνω. Ο συνθέτης φροντίζει ώστε οι φθόγγοι Λα (από αυθεντική μελωδία) και Λαb να μη συνηχούν, αλλά να διαδέχονται ο ένας τον άλλο, και μάλιστα σε διαφορετικά τονικά ύψη. Στο προτελευταίο μέτρο διακρίνεται ο βεβαρημένος φθόγγος Μιb, με στιγμιαία αρμονική υποστήριξη από την VII_(omit3)⁷, σχηματίζοντας φρυγική πτώση του Ρε:

Επίπεδο h

Επίπεδο g

Επίπεδο e

Κυρίαρχη θεωρείται η συγχορδία της Ρε(omit3) στην έναρξη και κατάληξη της φράσης, που σε συνδυασμό με την παρουσία του φθόγγου Φα που αποδίδεται από τη μελωδία σχηματίζεται εμμέσως η συγχορδία της Ρεm.

Στη φράση α΄ διακρίνονται οι εναλλαγές των συγχορδιών Ρε(omit3) και Σολm, με την πρώτη παρούσα στην έναρξη και κατάληξη, επομένως και κυρίαρχη. Η Σολm έχει χαρακτήρα αιολικού τρόπου:

Επίπεδο g

Κατά τη φράση β εναλλάσσονται οι βαθμίδες IVm → IIb → Im → VI. Η συγχορδία της IIb (Μιb- Σολ- Σιb) χρησιμοποιείται όταν απουσιάζει η Μι αναίρεση από τη μελωδία, για να αποφευχθεί η κακή συνήχηση, και δημιουργεί στιγμιαία πτώση φρυγικού του Ρε. Η πτώση όμως επισκιάζεται από τις κυρίαρχες συγχορδίες (Ρεm και Σολm) στους ισχυρούς χρόνους:

Επίπεδο h

Επίπεδο g

Επίπεδο f

The musical notation for 'Επίπεδο f' consists of two staves, treble and bass clef. It shows a four-measure chordal progression. The notes are: Measure 1: C4, E4, G4 (treble) / C3, E3, G3 (bass); Measure 2: D4, F4, A4 (treble) / D3, F3, A3 (bass); Measure 3: E4, G4, B4 (treble) / E3, G3, B3 (bass); Measure 4: F4, A4, C5 (treble) / F3, A3, C4 (bass).

Από την άλλη, στη φράση γ διακρίνονται οι εναλλαγές της Σολ μείζονα και Ρεμ. Η Σολ μείζονα είναι δανεική από το δωρικό τρόπο του Ρε (IVδ):

Επίπεδο h

The musical notation for 'Επίπεδο h' consists of two staves, treble and bass clef. It shows a four-measure melodic and harmonic progression. The notes are: Measure 1: C4, E4, G4 (treble) / C3, E3, G3 (bass); Measure 2: D4, F4, A4 (treble) / D3, F3, A3 (bass); Measure 3: E4, G4, B4 (treble) / E3, G3, B3 (bass); Measure 4: F4, A4, C5 (treble) / F3, A3, C4 (bass).

Επίπεδο g

The musical notation for 'Επίπεδο g' consists of two staves, treble and bass clef. It shows a four-measure chordal progression. The notes are: Measure 1: C4, E4, G4 (treble) / C3, E3, G3 (bass); Measure 2: D4, F4, A4 (treble) / D3, F3, A3 (bass); Measure 3: E4, G4, B4 (treble) / E3, G3, B3 (bass); Measure 4: F4, A4, C5 (treble) / F3, A3, C4 (bass).

Η μελωδία του κομματιού βασίζεται στο πεντάχορδο Ρε- Μι- Φα- Σολ- Λα, με το φθόγγο Ντο να έχει χαρακτήρα υπό-τονικής και το Μιb να αντικαθιστά το φυσικό στις καταλήξεις των φράσεων α. Η απουσία του φθόγγου Σι(b) επιτρέπει το συνθέτη να εναρμονίσει σύμφωνα με τον αιολικό ή το δωρικό τρόπο του Ρε.

6.

Στο μέρος Α διακρίνεται δίφωνη αντίστιξη στην αρχή, ενώ στην πορεία παρατηρείται αρμονική υποστήριξη στη μελωδία. Στο μέτρο 4 ξεκινά μια παράλληλη κίνηση τετράφωνων συγχορδιών τύπου X^7_{b5} (ή #4 για τους εναρμόνιους φθόγγους) σε καθοδική χρωματική κίνηση, με την 3^η αχαρακτήριστη, που εκτελείται από τη μελωδία. Η Σολ^{#11}₇ (ή αλλιώς Σολ⁷_{b5}) και η Μι⁷_{b5} στο πέμπτο μέτρο έχουν σχέση

συγγενικών 3^{ov}. Αφού ληφθούν τα παραπάνω υπ' όψιν και αφαιρεθούν οι διαβατικές κινήσεις και ποικίλματα, πραγματοποιείται η εξής αναγωγή:

Επίπεδο g

Musical score for 'Επίπεδο g'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/8. The music features a sequence of chords and melodic lines across eight measures.

Επίπεδο f

Musical score for 'Επίπεδο f'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/8. The music features a sequence of chords and melodic lines across eight measures.

Επίπεδο e

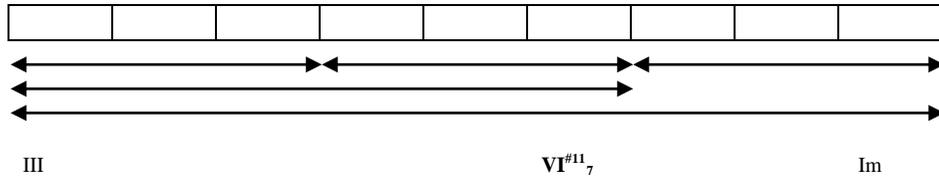
Musical score for 'Επίπεδο e'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/8. The music features a sequence of chords and melodic lines across eight measures.

Κατά τη δίφωνη αντίστιξη επικρατεί η συγχορδία της Σιβ, τονικής στον ιωνικό τρόπο του Σιβ, ενώ οι χρωματικές συγχορδίες καταλήγουν στη Μιβ^{#13}₉, και τέλος στη Σολμ. Ο φθόγγος #13 της Μιβ^{#13}₉ προσδίδει διάφωνο χαρακτήρα και αναζητά τη λύση στο φθόγγο Ρε της κυρίαρχης συγχορδίας Σολμ, τονικής του αιολικού τρόπου του Σολ.

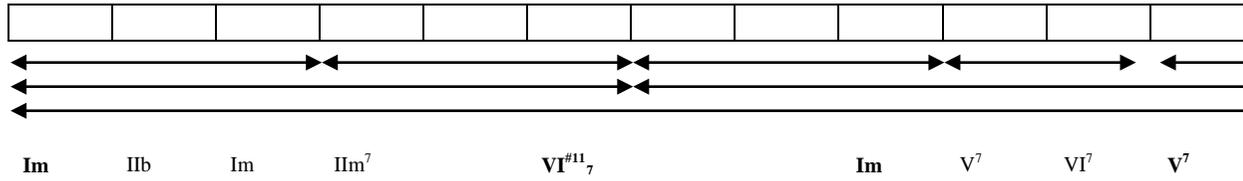
Το μέρος Β διαφοροποιείται του Α στην έναρξη και λήξη του. Η συγχορδία Λαβ του δεύτερου μέτρου έχει φρυγικό χαρακτήρα και προκαλεί πτώση στη Σολμ¹³, ενώ στο τρίτο μέτρο η καθοδική χρωματική κίνηση τρίφωνων συγχορδίων θα καταλήξει στο κοινό με το μέρος Α τμήμα:

6.

Σι υφ. Ιώνιος (I) -----Σολ Ελάσσονα-----



Σολ Φρύγιος --- Σολ Ελάσσονα -----



Επίπεδο g

Musical score for 'Επίπεδο g'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests.

Επίπεδο f

Musical score for 'Επίπεδο f'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests.

Επίπεδο e

Musical score for 'Επίπεδο e'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests.

Σε αντίθεση με το μέρος A, η φράση των τριών πρώτων μέτρων του μέρους B βασίζεται στη συγχορδία της Σολμ. Την κατάληξη του μέρους B θα συνοδεύσει η συγχορδία της Ρε(omit3), που σε συνδυασμό με το φθόγγο Φα που αποδίδεται από τη μελωδία, σχηματίζει έμμεσα τη συγχορδία της Ρεm.

Η μελωδία του κομματιού ανήκει στον αιολικό τρόπο του Σολ. Η τροπική περιοχή του ιωνικού του Σιβ διαθέτει τους ίδιους φθόγγους, με διαφορετική ωστόσο βάση από τον αιολικό του Σολ. Επιπλέον, η μετάβαση στο φρυγικό του Σολ πραγματοποιείται σε τμήμα που απουσιάζει ο φθόγγος Λα από τη μελωδία, με αποτέλεσμα να αποφευχθεί η κακή συνήχηση. Το κομμάτι ολοκληρώνεται με την επιβολή της V, για να πραγματοποιηθεί η λύση στην τονική, κατά την έναρξη του κομματιού 7.

7.

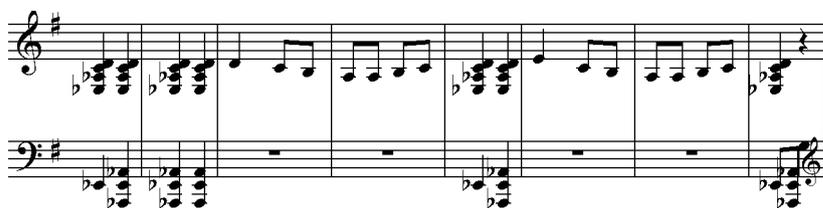
Στο κομμάτι είναι διακριτός ο διπλός Ισοκράτης, με εξαίρεση τα μέτρα της ομάδας α'. Ο διπλός Ισοκράτης τραγουδά τον 1^ο και 5^ο φθόγγο της τονικής συγχορδίας, σχηματίζοντας καθ' αυτόν τον τρόπο τη συγχορδία της Σολ_(omit3). Η 3^η

της τονικής συγχορδίας (φθόγγος Σι) προέρχεται από την αυθεντική μελωδία, για να σχηματιστεί έμμεσα η Σολ μείζονα. Ο ισοκράτης ανάγεται κυρίως μέσα από βασικά *ostinati*, όπως:



Στην ομάδα α', η έναρξη και κατάληξη του μελωδικού θέματος ενισχύεται από την παρουσία της συγχορδίας της Λαβ, ενώ μεσολαβούν μέτρα χωρίς αρμονική συνοδεία. Η συγχορδία της Λαβ είναι δανεική από το χρωματικό τρόπο του Σολ (IIb):

Επίπεδο h



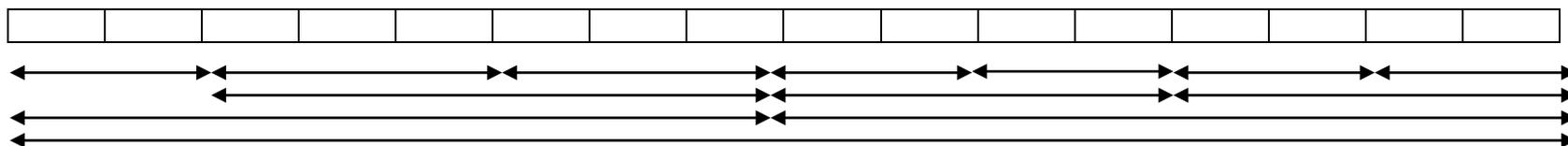
Επίπεδο g



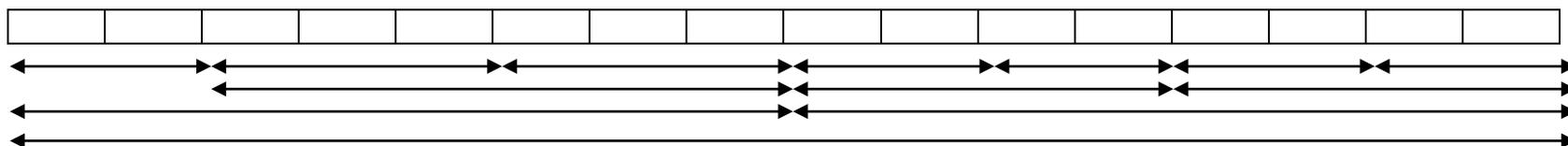
Στα καταληκτικά μέτρα του κομματιού εντοπίζεται παρέμβαση στην αυθεντική μελωδία από το συνθέτη. Αναλυτικότερα, η μελωδία μεταφέρεται ένα ημιτόνιο χαμηλότερα, χωρίς ωστόσο την παραμικρή παρέμβαση στα διαστήματα της, αλλά και στην αρμονική συνοδεία από το αριστερό χέρι. Το παραπάνω τέχνασμα, σε συνδυασμό με την πτώση της δυναμικής, προκαλεί την αίσθηση μιας μελωδίας που απομακρύνεται, όμοια με τον ήχο που προέρχεται από κινητή πηγή και αυξάνει την απόσταση από το δέκτη.

7.

Σολ ιόνιος

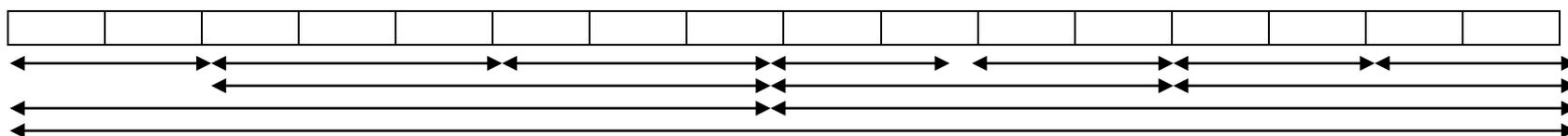


I



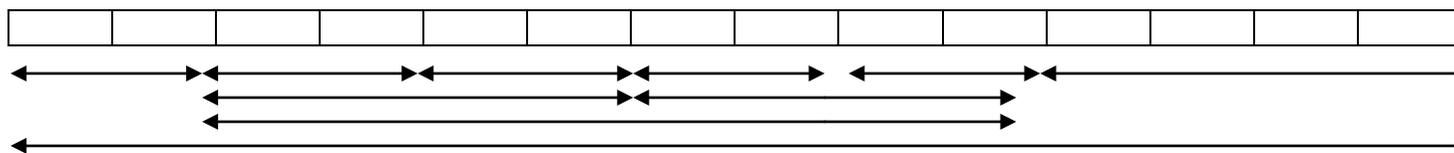
Χρωματικός Σολ

-----Σολ ιόνιος



IIb

I





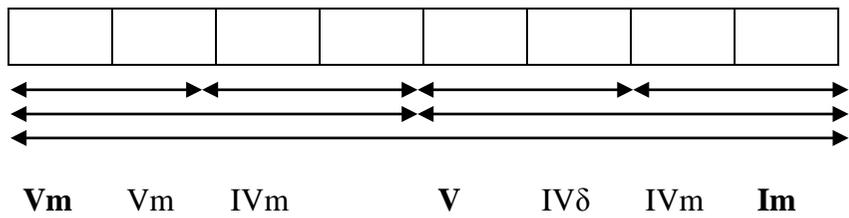
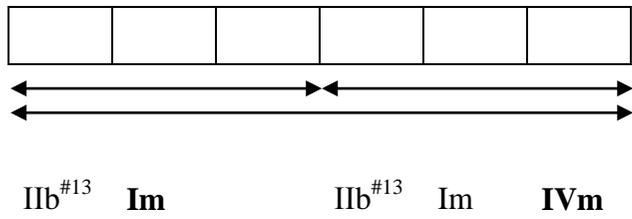
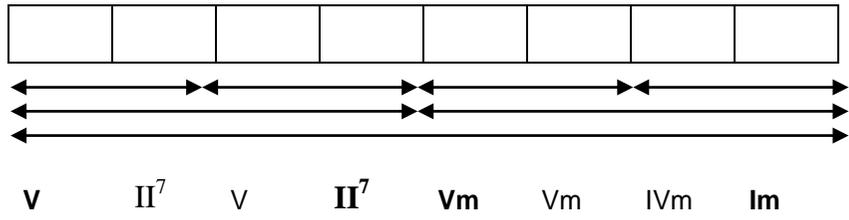
Η κακή συνήχηση των φθόγγων Σολ και Σολ# στο δεύτερο μέτρο παραβλέπεται από τη σκοπιμότητα του τεχνάσματος.

Το κομμάτι ανήκει στον ιώνιο τρόπο του Σολ, ενώ δεν παρατηρείται αρμονική πολυπλοκότητα. Η χροιά χρωματικού τρόπου αποδίδεται μεμονωμένα στο θέμα. Κατ' αυτόν τον τρόπο αποφεύγεται η συνήχηση των φθόγγων Λα^b και Μι^b (από συγχορδία), με τους φθόγγους Λα^v και Μι^v (από αυθεντική μελωδία)

8.

Από το πρώτο κιάλας μέτρο διακρίνεται η ιδιόρρυθμη αρμονική επεξεργασία, με τις συγχορδίες να ορίζουν το θεμέλιό τους φθόγγο από τη μελωδία. Το αρμονικό διάστημα 5^{ης} καθαρής που σχηματίζεται από τη μελωδία και την υψηλότερη φωνή, δεν αφήνει την παραμικρή αμφιβολία επί τούτου. Στο δεύτερο μέτρο, οι πρόσθετες συνηγήσεις σχηματίζουν αρμονικό διάστημα 5^{ης} καθαρής, με τη μελωδία να παίζει δευτερεύοντα αρμονικό ρόλο. Η συγχορδία της Ρε^{b5}₂, που έπεται της Φαμ⁴₂, προέρχεται από παράλληλη κίνηση της τελευταίας, ακολουθώντας κατ' αυτόν τον τρόπο τη γραμμή της μελωδίας:

8.



Επίπεδο h

Two staves of music in 4/4 time, key of B-flat major. The top staff contains two measures of chords: the first measure has a B-flat major triad (Bb, D, F) and a B-flat major dyad (Bb, D), and the second measure has a B-flat major triad (Bb, D, F) and a B-flat major dyad (Bb, F). The bottom staff contains two measures of a descending eighth-note scale: Bb, A, G, F, E, D, C, Bb.

Επίπεδο g

Two staves of music in 4/4 time, key of B-flat major. The top staff contains two measures of chords: the first measure has a B-flat major triad (Bb, D, F) and a B-flat major dyad (Bb, D), and the second measure has a B-flat major triad (Bb, D, F) and a B-flat major dyad (Bb, F). The bottom staff contains two measures of a descending eighth-note scale: Bb, A, G, F, E, D, C, Bb.

Επίπεδο f

Two staves of music in 4/4 time, key of B-flat major. The top staff contains two measures of chords: the first measure has a B-flat major triad (Bb, D, F) and a B-flat major dyad (Bb, D), and the second measure has a B-flat major triad (Bb, D, F) and a B-flat major dyad (Bb, F). The bottom staff contains two measures of a descending eighth-note scale: Bb, A, G, F, E, D, C, Bb.

Η Pe^{b5}_2 έχει χαρακτήρα ένθετης δεσπόζουσας με ελαττωμένη 5^η, έχει διάφωνο χαρακτήρα, και λύνεται στη Σολ⁷ στη φράση β. Στην επανάληψη της φράσης α στο καταληκτικό μέρος του κομματιού, η τελική Pe^{b5}_2 αντικαθίσταται από την τονική Ντο_(omit3).

Στα δύο τελευταία μέτρα της φράσης β παρατηρείται μια σειρά από συγχορδίες, κατά κύριο λόγο σε μορφή αρπές, που δεν μπορούν να διευκρινιστούν μεμονωμένα, αλλά ως μια ολότητα. Για την εξέταση του φαινομένου, οι φθόγγοι των συγχορδιών παρατίθενται κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να είναι ορατές οι νοητές μελωδικές γραμμές. Σχηματίζονται κατ' αυτόν τον τρόπο διαβατικές κινήσεις και ποικίλματα, για να γίνει αυτόματα η αναγωγή στην καταληκτική συγχορδία:

Επίπεδο h

Επίπεδο g

Σαν αποτέλεσμα, στη πρώτη φράση β κυριαρχεί η συγχορδία της Σολ⁷, ενώ στην επανάληψη οι μελωδικές γραμμές καταλήγουν στη Φα μείζονα, δανεική από το δωρικό τρόπο του Ντο, η οποία με τη σειρά της θα εκφράσει υποτέλεια στη Ντο_(omit3).

Στη φράση γ διακρίνεται η συγχορδία της Ρεβ¹³/Ντο, με το μπάσο να αποτελεί τον Ισοκράτη που υποστηρίζει τη θεμέλιο της τονικής συγχορδίας. Η 13ⁿ (σι αναίρεση) αποτελεί οξυμένο προσαγωγέα, για να λυθεί στο φθόγγο Ντο. Η συγχορδία σχηματίζει φρυγική πτώση με την τονική συγχορδία, ΙΙb → Ιm. Αφού ληφθεί υπ' όψιν και ο δευτερεύων χαρακτήρας των συνηγήσεων που συμπεριλαμβάνουν διατονικά ή χρωματικά διαβατικά, πραγματοποιείται η εξής αναγωγή:

Επίπεδο h

Επίπεδο g

Επίπεδο f

Μετά την πτώση στην τονική συγχορδία ακολουθεί η συγχορδία της Φαm, ως ενωτικός κρίκος με τη Σολ7 της φράσης β' που έπεται.

Η μελωδία ανήκει στον αιολικό τρόπο του Ντο, ενώ στην αρμονία εμφανίζεται αυξημένος προσαγωγέας που παραπέμπει στον ομώνυμο αρμονικό ελάσσονα τρόπο. Επιπλέον, τροπική μετάβαση πραγματοποιείται και με τη συγχορδία δωρικού τρόπου του Ντο, με το φθόγγο Λαν να χρησιμοποιείται αβίαστα, καθώς ο Λαb απουσιάζει από τη μελωδία.

9.

Στο Α μέρος του κομματιού διακρίνεται το εξής ostinati στο αριστερό χέρι, παράλληλα με τη μελωδία:

Με τη σύμπτυξη των φθόγγων αναδεικνύεται ο διπλός ισοκράτης στη Σολ και Ρε, για να σχηματίσουν τελικά τη συγχορδία της Σολ_(omit3). Η 3^η της συγχορδίας (Σ1b) απουσιάζει από το ostinati, δίνεται όμως από την αυθεντική μελωδία και σχηματίζεται έμμεσα η Σολm.

Στο μέρος Β το ostinati διαφοροποιείται:

Ακολουθώντας τη διαδικασία της σύμπτυξης διακρίνεται ο η συγχορδία της Μ1b(omit3), με προσθήκη της 3^{ης} (Σολ) από τη μελωδία, για τον έμμεσο σχηματισμό της Μ1b μείζονα.

Κατά την ολοκλήρωση του μέρους Β παρατηρούνται εναλλαγές των συγχορδιών Σι^b και Μι^b που έχουν σχέση VII → III (V → I στο λυδικό τρόπο του Μι^b), με τη Σι^b να αποκτά χαρακτήρα ένθετης δεσπόζουσας συγχορδίας και να εκφράζει υποτέλεια απέναντι στην προσωρινά τονική συγχορδία Μι^b. Η κατάληξη της φράσης ολοκληρώνεται με την παρουσία της Ντο μείζονα, δανεικής από το δωρικό τρόπο του Σολ (IVδ):

Επίπεδο i

Επίπεδο g

Στο μέρος Α' παρατηρείται νέο ostinati, όμοιο ρυθμικά με τα προηγούμενα:

Η σύμπτυξη των φθόγγων οδηγεί στη Σολm¹³. Κάτω από άλλες προϋποθέσεις, η συγχορδία θα μπορούσε να οριστεί ως Μι^b, με την 5^η (Σι^b) να δίνεται από τη μελωδία, ο φθόγγος Σολ ωστόσο σε ισχυρή θέση του φθόγγου Σολ, αλλά και η τοποθέτησή του στο μπάσο, του προσδίδουν την ιδιότητα της θεμελίου. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το μέρος Α' δημιουργεί μια αίσθηση επαναφοράς στην αρχική τονική συγχορδία με τη 13^η να αποτελεί στοιχείο που οικειοποιείται από το μέρος Β.

Το καταληκτικό τμήμα του μέρους Α', επομένως και του κομματιού, αποτελείται από τις συγχορδίες Μι^b Ντο και Σολμ. Ειδικότερα για τη Ντο μείζονα, ο φθόγγος Ρε λειτουργεί ως αποτζιατούρα στο Μιν:

Επίπεδο h

23

3

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5). The bottom staff is also in bass clef with a key signature of one flat. It contains a half note (G4) followed by a quarter note (A4) and a quarter note (B4).

Επίπεδο g

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat. It contains a half note (G4) followed by a quarter note (A4). The bottom staff is also in bass clef with a key signature of one flat. It contains a half note (G4) followed by a quarter note (A4).

Η μελωδία ανήκει στον ελάσσονα τρόπο του Σολ, ενώ η απουσία της 6^{ης} μικρής (Μι^b) από συγκεκριμένα μελωδικά μοτίβα επιτρέπει το δανεισμό της IV δωρικής του Σολ, χωρίς τη δημιουργία κακής συνήχησης (Μι^b και Μι^v).

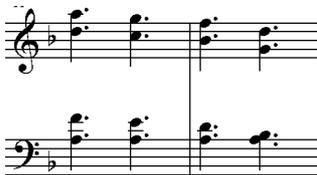
Η φράση α αποτελείται από ostinati, παρουσία ισοκράτη:



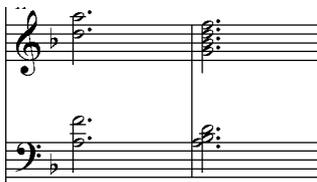
Με τη σύμπτυξη των φθόγγων διακρίνεται η συγχορδία της Φα μείζονα, με τους φθόγγους Μι, Ρε και Σιb να αντιμετωπίζονται ως ξένοι. Ο ισοκράτης αποδίδει την 3^η της συγχορδίας.

Στη φράση β αφαιρείται ο ισοκράτης, ενώ παρατηρούνται μελωδικές κινήσεις παράλληλες προς το ostinati, σχηματίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τρίφωνες συγχορδίες τύπου X^6_3 . Αναλυτικότερα, προκύπτουν οι συγχορδίες Ρεm Ντο Σιb και Σολm:

Επίπεδο f



Επίπεδο e



Η καταληκτική συγχορδία της Σολm είναι και η κυρίαρχη της φράσης.

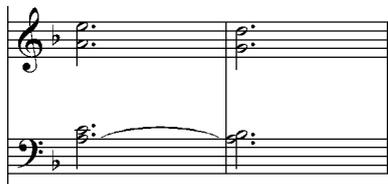
Στη φράση γ η αρμονία διαφοροποιείται, καθώς οι δύο επιπλέον φωνές κινούνται σε παράλληλη κίνηση με το επεξεργασμένο πλέον ostinati. Οι φθόγγοι Λα που αποδίδονται από το μπάσο στους ασθενείς χρόνους ανήκουν στον ισοκράτη. Προκύπτουν λοιπόν, οι συγχορδίες Λαm Σιb Λαm και Σολm. Το τονικό κέντρο

περιστρέφεται πλέον γύρω από τη συγχορδία της Λαm και όχι της Φα. Η συγχορδία Σιβ διαθέτει χαρακτήρα ποικίλματος:

Επίπεδο f



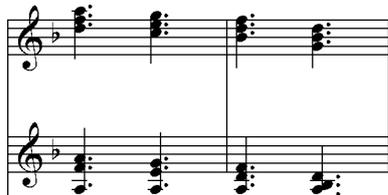
Επίπεδο e



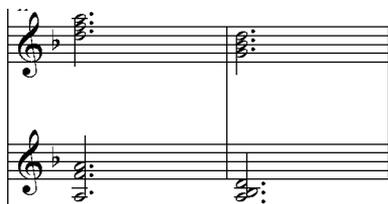
Διακρίνεται συνεπώς, σχέση συγχορδιών φρυγικού τύπου I_m → VII_m.

Στη φράση β' επαναφέρεται η φράση β με προσθήκη φθόγγων από την ήδη υπάρχουσα αρμονία και τον απλοποιημένο ισοκράτη σταθερό στο μπάσο:

Επίπεδο f



Επίπεδο e



Η φράση ξεκινά με τη Ρεm και καταλήγει στη Σολm.

Η μελωδία του κομματιού ανήκει στο φρυγικό τρόπο του Λα. Κατά τη φράση α το μελωδικό θέμα απουσιάζει ενώ το ostinati προετοιμάζει την είσοδό του για την

Κατά την κατάληξη της ομάδας α η τονική συγχορδία αντικαθίσταται προσωρινά από τη Σολm, κι έπειτα επαναφέρεται στην τονική, προκειμένου να προκύψει πτώση φρυγικού τρόπου του Λα (VII_m → I_(m)):

Επίπεδο g

Κατά την επανάληψη της ομάδας α, και παρουσία μελωδίας με ισοκράτη στις εξωτερικές φωνές, διακρίνονται δυο πρόσθετες εσωτερικές παράλληλες φωνές σε διαβατική κίνηση, σχηματίζοντας αρμονικό διάστημα 3^{ης}. Η ποιότητα του διαστήματος εναλλάσσεται, ανάλογα με την αντίστοιχη συνήχηση των φθόγγων που υπάγονται στην κλίμακα. Η φράση ξεκινάει και ολοκληρώνεται με την απόδοση της ίδιας συνήχησης:

Επίπεδο h

Επίπεδο e

Κυρίαρχη συγχορδία της φράσης είναι η Ρεm, ενώ η Σολm7 διαθέτει πτωτικό χαρακτήρα προς την τονική συγχορδία (VII_m → I_(omit3)).

Πριν την ολοκλήρωση του πρώτου από τα δύο τμήματα του μέρους Β διακρίνεται η πολύ-συγχορδία Σολm/Ρεm. Οι φθόγγοι της πολύ-συγχορδίας σχηματίζουν την πεντάφωνη συγχορδία της Σολm⁹₇, η διάταξη των φθόγγων ωστόσο ξεχωρίζει τις δύο συγχορδίες, μοιράζοντάς τις, σε αριστερό και δεξί χέρι αντίστοιχα. Οι δυο συγχορδίες είναι κύριες, με βάση τον σπλισμό του κομματιού και αντιπροσωπεύουν τις βαθμίδες VII_m και IV_m, με βάση την τονική συγχορδία. Η παραπάνω διάταξη των φθόγγων έχει διττό προσανατολισμό. Η Ρεm αποτελεί καταληκτική συγχορδία της ομάδας που μόλις ολοκληρώθηκε, ενώ η Σολm εναρκτήριο της ομάδας που έπεται:



Η δίμετρη υπό-φράση χρησιμοποιεί τη συγχορδία της Μιb⁷ για να πραγματοποιήσει τη λύση της στην πολύ-συγχορδία κατά την πρώτη εκτέλεση, και στη συγχορδία της Λα_(omit3) κατά την επανάληψη. Συνεπώς, ο φθόγγος Μιb αποτελεί πρώτον βεβαρημένο φθόγγο που θα λυθεί στο Ρε, και δεύτερον αυξημένη τέταρτη (Ρε# ο εναρμόνιος φθόγγος), που θα λυθεί στην 5^η Μι της τονικής συγχορδίας. Και στις δύο περιπτώσεις, ο ελκτικός της χαρακτήρας εκφράζει υποτέλεια στην επόμενη συγχορδία:

Επίπεδο h



Επίπεδο g

Musical score for 'Επίπεδο g'. It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat (B-flat). The score starts at measure 48. The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The bass line starts with a whole note chord of G2, Bb2, and D3, followed by quarter notes G2, Bb2, and D3. The piece concludes with a final chord of G2, Bb2, and D3.

Επίπεδο f

Musical score for 'Επίπεδο f'. It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat (B-flat). The score starts at measure 48. The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The bass line starts with a whole note chord of G2, Bb2, and D3, followed by quarter notes G2, Bb2, and D3. The piece concludes with a final chord of G2, Bb2, and D3.

Η πτώση που σχηματίζεται είναι τύπου VII_m I(omit3), που ανήκει στο χρωματικό τρόπο του Λα.

Η αυθεντική μελωδία ανήκει σε δύο διαφορετικούς τρόπους, γεγονός που αποτελεί εξαίρεση για τα δεδομένα του συνόλου των 22 τραγουδιών για πιάνο. Ο πρώτος είναι ο Λα φρυγικός που εμφανίζεται στα μέρη Α και Α', ενώ ο δεύτερος είναι ο χρωματικός τρόπος του Λα που εμφανίζεται στο μέρος Β. Οι βασικές συγχορδίες που χρησιμοποιεί ο συνθέτης στο κομμάτι είναι κοινές και για τους δύο τρόπους. Αναλυτικότερα, οι Σολ_m, Ρε_m και Σι_b αντιπροσωπεύουν τις βαθμίδες VII_m, IV_m και II_b, τόσο για το φρυγικό, όσο και για το χρωματικό τρόπο του Λα, καθώς από τις εναρμονίσεις απουσιάζει η 3^η της κλίμακας, που είναι ο μοναδικός φθόγγος που διαφοροποιεί τους δύο τρόπους.

Με εξαίρεση την τρίτη φράση και το καταληκτικό μέρος, στα υπόλοιπα τμήματα του κομματιού διακρίνεται κάθε φορά ένα από τα δύο παρακάτω ostinati:



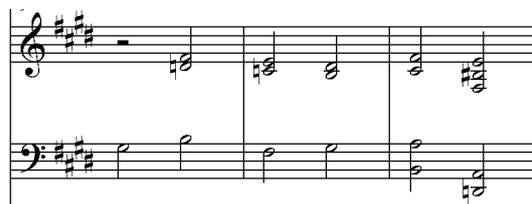
Και στις δύο περιπτώσεις διακρίνεται ο σταθερός φθόγγος Μι, ενώ ο Σι είναι ξεκάθαρος στο δεύτερο παράδειγμα, και προκύπτει μέσα από τη μελωδική κίνηση στο τενόρο, στο πρώτο παράδειγμα.

Στα μέτρα 9 και 10, παρατηρείται η χρωματική καθοδική κίνηση των δύο υψηλότερων φωνών, σε αρμονικό διάστημα 4^{ης} ελαττωμένης/ 3^{ης} Μ. Η πρώτη έχει χαρακτήρα αποτζιατούρας στη δεύτερη, ενώ η τρίτη και η τέταρτη καταλήγουν στην πέμπτη. Οι συνηγήσεις που παραμένουν (Ρε – Φα# και Σι – Ρε#) έχουν σχέση συγγενικών τρίτων:

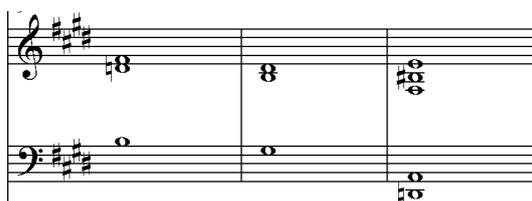
Επίπεδο h



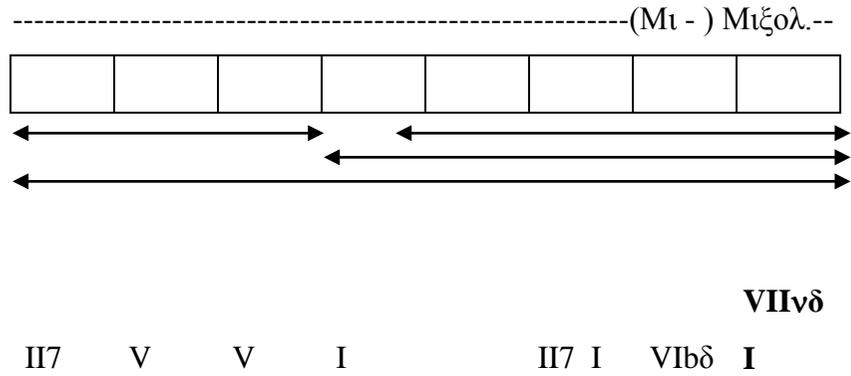
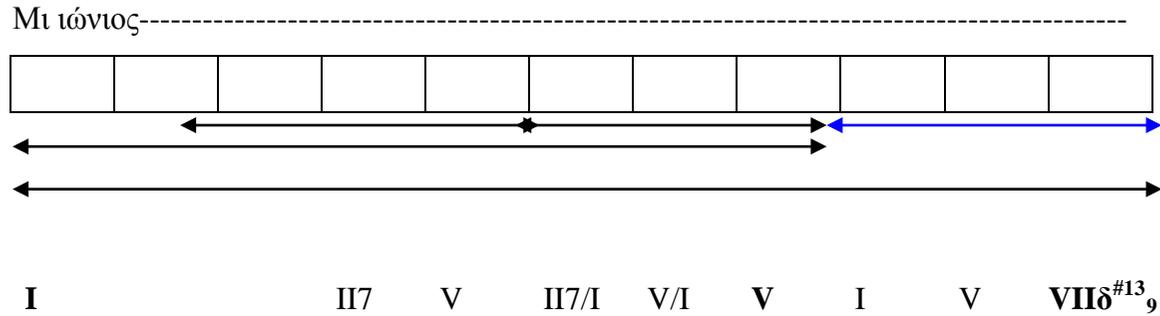
Επίπεδο g



Επίπεδο f



12.



Αφού πραγματοποιηθεί η σύμπτυξη των φθόγγων μικρής διάρκειας, και αφαιρεθούν οι επαναλήψεις, οι διαβατικές κινήσεις και τα ποικίλματα, προκύπτει η εξής αναγωγή:

Επίπεδο h



Επίπεδο g



Επίπεδο f



Η συγχορδία της Ρεm σε α΄ αναστροφή στο δεύτερο μέτρο αναλαμβάνει ρόλο ποικίλματος, και επομένως δευτερεύοντα χαρακτήρα. Η συγχορδία του πρώτου μέτρου ορίζεται ως $\text{Φα}_{(\text{omit}3)}^{\#13}$ σε β΄ αναστροφή. Ο θεμέλιος φθόγγος προκύπτει από το διάστημα 4^{ns} Ντο- Φα. Ο φθόγγος #13 αποτελεί οξυμένο προσαγωγή που θα λυθεί στο φθόγγο Μι της τονικής συγχορδίας $\text{Μι}_{(\text{omit}3)}$. Η συγχορδία της $\text{Φα}_{(\text{omit}3)}^{\#13}$ διαθέτει φρυγικό χαρακτήρα και προκαλεί πτώση τύπου $\text{IIb} \rightarrow \text{I}_{(\text{omit}3)}$, καθώς η $3^{\text{η}}$ της τονικής δε διευκρινίζεται ούτε από τη μελωδία.

Στο πρώτο μισό του μέρους Β διακρίνεται Ισοκράτης της τονικής που προέρχεται από τον τονισμό του φθόγγου στις άρσεις ογδών στο αριστερό χέρι. Σ' αυτό το τμήμα εμφανίζεται για πρώτη φορά ο φθόγγος σολ ως αρμονικό

συμπλήρωμα, προσδίδοντας κατ' αυτόν τον τρόπο ελάσσων χαρακτήρα στην τονική συγχορδία:

Επίπεδο h

Musical notation for 'Επίπεδο h'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff is in bass clef and contains a bass line starting with a quarter rest, followed by eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2.

Επίπεδο g

Musical notation for 'Επίπεδο g'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff is in bass clef and contains a bass line starting with a quarter rest, followed by quarter notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2.

Επίπεδο f

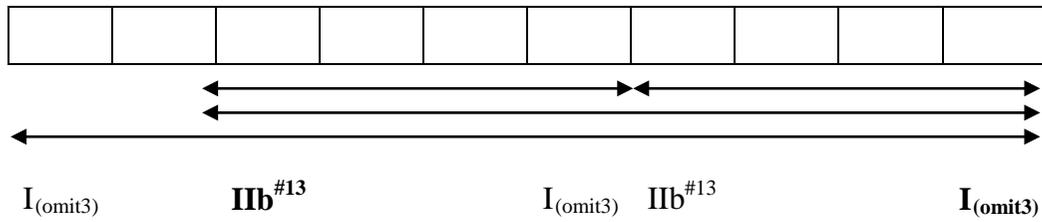
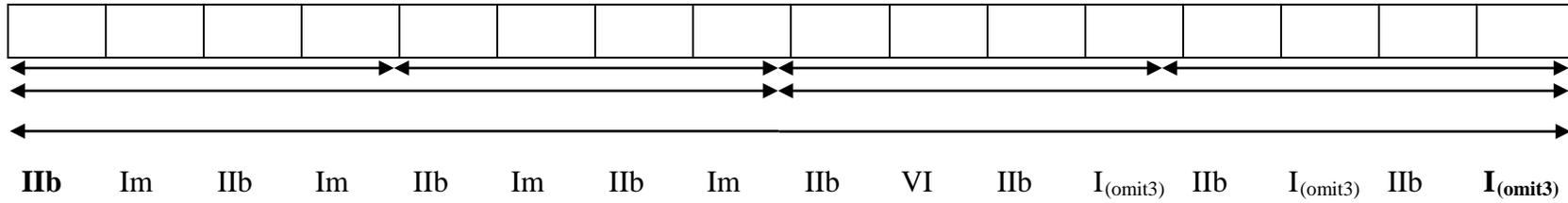
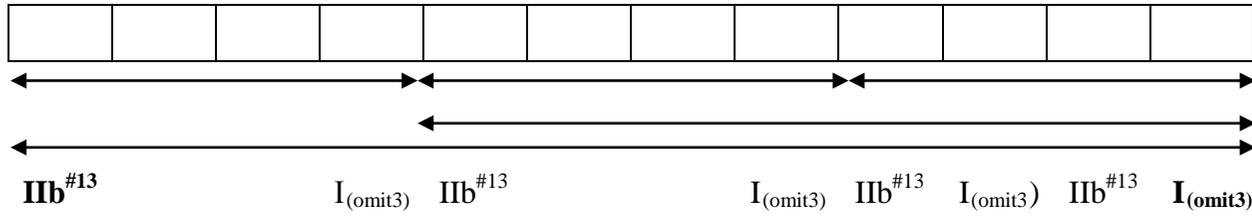
Musical notation for 'Επίπεδο f'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff is in bass clef and contains a bass line starting with a quarter rest, followed by quarter notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2.

Η πτώση που πραγματοποιείται είναι του φρυγικού τρόπου του M₁ (IIb → Im).

Στο δεύτερο τμήμα του μέρους B αποδίδεται μια αλληλουχία συγχορδιών σε μορφή αρπάζ στο αριστερό χέρι. Μετά τη σύμπτυξη παρατηρείται η εξής αναγωγή:

13.

Με φρύγιος-----



Επίπεδο h

Επίπεδο g

Επίπεδο f

Η συγχορδία της Ντο^{maj7} περιλαμβάνει ένα ποίκιλμα και μια διαβατική κίνηση. Απομονώνεται συνεπώς η IIb \rightarrow I_(omit3), με την 3^η Σολ να αποδίδεται από τη δευτερεύουσα συγχορδία.

Η παραδοσιακή μελωδία περιορίζεται στο πεντάχορδο Λα- Σι- Ντο- Ρε- Μι, που καθίσταται χρηστικό για τροπικές μεταβάσεις. Ο συνθέτης ωστόσο επιλέγει μόνο το φρυγικό τρόπο του Μι στο συγκεκριμένο κομμάτι προκειμένου να διατηρήσει την ίδια βάση και για τα τρία κομμάτια της ενότητας.

14.

Κατά την πρώτη και δεύτερη απόδοση του μελωδικού θέματος παρατηρούνται μορφές ισοκράτη. Αναλυτικότερα, στο δεύτερο μισό της πρώτης απόδοσης, ο ισοκράτης υποστηρίζει το φθόγγο Σι, και σχηματίζεται από φθόγγους βραχείας αξίας που εμφανίζονται στον ισχυρότερο χρόνο του μέτρου:

Στο δεύτερο οκτάμετρο παρατηρείται η συχνή χρήση των φθόγγων Μι και Σι. Ο διπλός ισοκράτης σχηματίζει τη συγχορδία της $M_{1(omit3)}$, με την 3^η Σολ να αποδίδεται από τη μελωδία και να οδηγεί έμμεσα στο σχηματισμό της M_{im} :

Στο τρίτο οκτάμετρο παρατηρούνται δίφωνες μεμονωμένες χρωματικές κινήσεις σε αρμονικό διάστημα 3^η M, με εξαίρεση το τελευταίο δίμετρο, που οι χρωματικές κινήσεις στη σειρά είναι τέσσερις. Οι συνηγήσεις των πρώτων χρόνων θεωρούνται επερείσεις των δεύτερων. Η συνήχηση Ρε- Φα στο τρίτο μέτρο σχηματίζει συγγενικές 3^η με τις γειτονικές συνηγήσεις. Σαν αποτέλεσμα, προκύπτουν οι εξής συνδέσεις:

Επίπεδο h

Επίπεδο g

Επίπεδο f

The musical score for level f consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. The lower staff is in bass clef with the same key signature. It contains a harmonic accompaniment with chords: G4-B4, A4-C5, B4-D5, C5-E5, D5-F#5, and E5-G5.

Οι φθόγγοι Σι και Ρε# της αντίστοιχης συνήχησης αποτελούν αποτζιατούρες στους φθόγγους Λα και Ντο# που έπονται. Συνεπώς, το οκτάμετρο εισάγει τη συγχορδία της Μι μείζονα και ολοκληρώνει με τη Λα μείζονα, δανεικές από μείζονα τρόπο του Μι. Ο συνθέτης φροντίζει να μην ηχούν ταυτόχρονα οι αλλοιωμένοι φθόγγοι της αρμονίας, με τους φθόγγους της μελωδίας.

Στο τέταρτο οκτάμετρο, η συγχορδία Σολ#⁷ λύνεται με παράλληλη χρωματική κίνηση φθόγγο προς φθόγγο, στη Λα⁷. Οι φθόγγοι Σι και Σι# ηχούν ταυτόχρονα, με τον πρώτο να αποτελεί φθόγγο της αυθεντικής μελωδίας, ενώ το δεύτερο φθόγγο της ξένης συγχορδίας που λύνεται στο επόμενο μέτρο. Στο δεύτερο μισό του οκτάμετρου, η μελωδία συνοδεύεται από άλλες φωνές σε παράλληλη κίνηση, σχηματίζοντας συγχορδίες τύπου $X^6_4^3$, με χαρακτήρα αποτζιατούρας στη συγχορδία Ρε#_(omit3)^{b11}. Η παράλληλη κίνηση στα δύο τελευταία μέτρα του οκτάμετρου αποτελεί πτώση φρυγικού τύπου (IIb → I) με τη συγχορδία της Φα^{#13} να εμφανίζει και αυξημένο προσαγωγή:

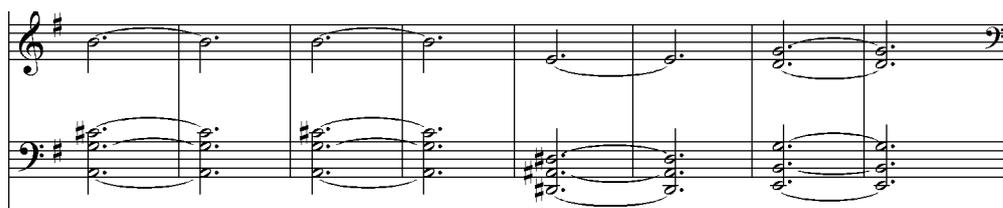
Επίπεδο h

The musical score for level h consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. The lower staff is in bass clef with the same key signature. It contains a harmonic accompaniment with chords: G4-B4, A4-C5, B4-D5, C5-E5, D5-F#5, and E5-G5.

Επίπεδο g

The musical score for level g consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. The lower staff is in bass clef with the same key signature. It contains a harmonic accompaniment with chords: G4-B4, A4-C5, B4-D5, C5-E5, D5-F#5, and E5-G5.

Επίπεδο f



The musical score for level f consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major. The music features a series of chords and melodic lines, with some notes beamed together. The first four measures show a progression of chords, followed by a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff.

Η συγχορδία της $Re\#_{(omit3)}^{b11}$ λύνεται με χρωματική κίνηση στην τονική. Απομένουν λοιπόν, οι συγχορδίες της La^7 και $Mi7$, με την πρώτη δανεική από το δωρικό τρόπο του Mi .

Στο πρώτο μισό του πέμπτου οκτάμετρου, και παρουσία ισοκράτη του Σi , διακρίνεται η Σi_{add2} , ενώ η συνήχηση La - Nto - $Re\#$ σε ασθενείς χρόνους στο δεξί χέρι, έχει σχέση συγγενικών 3^{ov} με τη συνήχηση που δημιουργεί η δεσπόζουσα συγχορδία. Από την άλλη, στο δεύτερο μισό του οκτάμετρου η αυθεντική μελωδία ντουμπλάρεται από το μπάσο, ενώ στο δεξί χέρι εμφανίζεται η συνήχηση των φθόγγων La και Nto , για να κινηθούν χρωματικά ανεξαρτήτου κατεύθυνσης και να λυθούν σε φθόγγους (Σol και Σi) της τονικής συγχορδίας:

Επίπεδο h



The musical score for level h consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major. The music features a series of chords and melodic lines, with some notes beamed together. The first four measures show a progression of chords, followed by a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff.

Επίπεδο g



The musical score for level g consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major. The music features a series of chords and melodic lines, with some notes beamed together. The first four measures show a progression of chords, followed by a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff.

Κατά το πρώτο μισό του έκτου οκτάμετρου, η μελωδία διακρίνεται στη μεσαία φωνή και συνοδεύεται από δύο φωνές σε παράλληλη κίνηση μ' αυτήν, σχηματίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο συγχορδίες τύπου Xm^5_3 . Στη δεύτερη φράση του οκτάμετρου, οι συγχορδίες που σχηματίζονται από παράλληλη κίνηση φωνών είναι τύπου $X^5_{(v\#)_3}$, με τη μελωδία να τραγουδά την 5^{η} , ενώ ο χαρακτήρας της $3^{\eta c}$

καθορίζεται από τον οπλισμό της κλίμακας στην οποία ανήκει η αυθεντική μελωδία. Μοναδική εξαίρεση ο φθόγγος Ντο#, που χρησιμοποιείται για να αναδείξει την IV δανεική από το δωρικό τρόπο του Μι. Η χαμηλή φωνή αποδίδει το φθόγγο Ντο φυσικό, ο συνθέτης ωστόσο φροντίζει να εκτελείται σε άρσεις, ώστε να λειτουργεί ως ξένος φθόγγος, αλλά και να μην ηχεί ταυτόχρονα με τον αλλοιωμένο φθόγγο:

Επίπεδο h

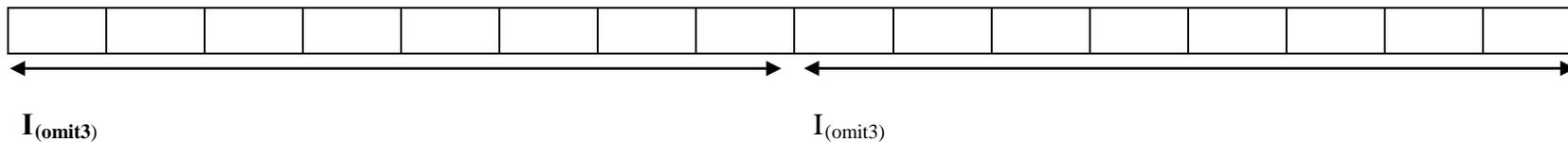
Επίπεδο g

Η σύνδεση που σχηματίζεται είναι τύπου $Im \rightarrow IV\delta$.

Το καταληκτικό οκτάμετρο περιέχει την ξένη συγχορδία Φa^{maj7} , που προσδίδει φρυγικό χαρακτήρα στην αρμονία (IIb). Είναι εξίσου πλούσιο σε παράλληλες κινήσεις φωνών, όσο και το προηγούμενο οκτάμετρο. Αναλυτικότερα, στα μέτρα 53 και 54 διακρίνεται η αυθεντική μελωδία στο δεξί χέρι, ντουμπλαρισμένη από τη σοπράνο, και συνοδευόμενη από δύο φωνές που σχηματίζουν παράλληλη κίνηση μ' αυτή, και συνεπώς συγχορδίες τύπου X^6_3 . Οι συγχορδίες σχηματίζονται μόνο στους ισχυρούς χρόνους των μέτρων, ενώ στους ασθενείς αποδίδεται μόνο η ντουμπλαρισμένη μελωδία. Η κίνηση αυτή αποτελεί χρώμα, και με την παρουσία του μπάσου στο αριστερό χέρι, επιβάλλεται η συγχορδία της Λam^7 (επίπεδο e). Στο προτελευταίο μέτρο του κομματιού η μελωδία τριπλασιάζεται, ενώ διακρίνεται και η συγχορδία $\Phi a^{\#13}$, που προσδίδει φρυγικό χαρακτήρα με οξύμενο προσαγωγή. Ο προσαγωγέας λύνεται στην τονική Μι, αλλά κάτω από την εναρμόνιση της VI βαθμίδας. Ο φθόγγος Ντο, που βρίσκεται μόλις κάτω από τον προσαγωγέα, λύνεται στο Ρε, προσδίδοντας διάφωνο χαρακτήρα στη συγχορδία, για να λυθεί στην τονική συγχορδία ως βεβαρημένος προσαγωγέας:

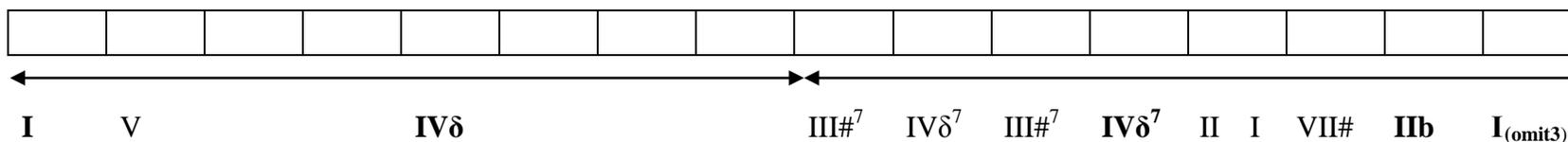
14.

Μι αιόλιος



Μι αιόλιος/ιώνιος

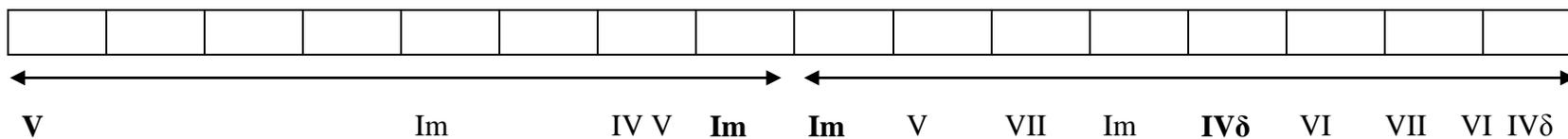
Μι φρύγιος



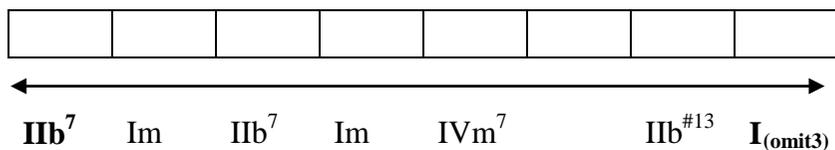
Μι αρμονικός ελάσσων

Μι αιόλιος/φρύγιος

Μι αιόλιος/δώριος



Μι αιόλιος/φρύγιος



Επίπεδο h

Επίπεδο g

Το κομμάτι ανήκει εκ πρώτης όψεως στον ελάσσονα τρόπο του Μι, η απουσία της 6^{ης} ωστόσο από την αυθεντική μελωδία προκαλεί αμφισημία. Αυτή τονίζεται ιδιαίτερα με τη συχνή χρήση του φθόγγου Ντο# στην αρμονική επεξεργασία, παραπέμποντας στο δωρικό τρόπο του Μι.

15.

Καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού διακρίνονται διάφορες μορφές ισοκράτη, υποστηρίζοντας τη βάση, την 3^η, ή την 5^η της εκάστοτε κεντρικής συγχορδίας: Στην αρχή των μερών Α και Β διακρίνεται ο ισοκράτης στη Μι, που αποτελεί τη βάση της τονικής συγχορδίας Μιμ. Η 3^η και 5^η εμφανίζονται στους ισχυρούς χρόνους και επανέρχονται από ποικίλα:

Όμοια περίπτωση παρατηρείται στη μέση των μερών Α και Β, με την επιβολή της Σολ και Μι μείζονα. Στην πρώτη περίπτωση ωστόσο εμφανίζεται διπλός ισοκράτης, που υποστηρίζει τη βάση και την 3^η, ενώ στη δεύτερη περίπτωση ο διπλός ισοκράτης υποστηρίζει τη βάση και την 5^η:

Στο καταληκτικό τμήμα του κομματιού επιβάλλεται η συγχορδία της Σιm, με τον ισοκράτη να υποστηρίζει έμμεσα τη βάση, καθώς απουσιάζει σε ασθενή χρόνο για να πραγματοποιήσει ποίκιλμα:

Στις πρώτες μελωδικές φράσεις διακρίνονται συνοδευτικές φωνές, σε παράλληλη κίνηση προς τη μελωδία, σχηματίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τρίφωνες συγχορδίες α' ή β' αναστροφής. Τα διαστήματα των συνοδευτικών φωνών δεν είναι απαραίτητα όμοια προς αυτά της μελωδίας, γι' αυτό και οι συγχορδίες δεν έχουν καθορισμένη θέση. Ο φθόγγος Λα# διακρίνεται στη Ρε_{aug} με ελκτικό χαρακτήρα προς την τονική, ενώ ο Λα αναίρεση στη Λαm:

Επίπεδο h

Επίπεδο g

Musical score for 'Επίπεδο g' in G major. The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. The lower staff is in treble clef and contains a series of chords: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, and G4. The key signature has one sharp (F#).

Οι συγχορδίες της Lam διαθέτουν χαρακτήρα ποικίλματος και εκφράζουν υποτέλεια απέναντι στην κυρίαρχη Mim.

Στην πορεία του κομματιού, η κατάληξη του παραπάνω θέματος παραλλάσσεται:

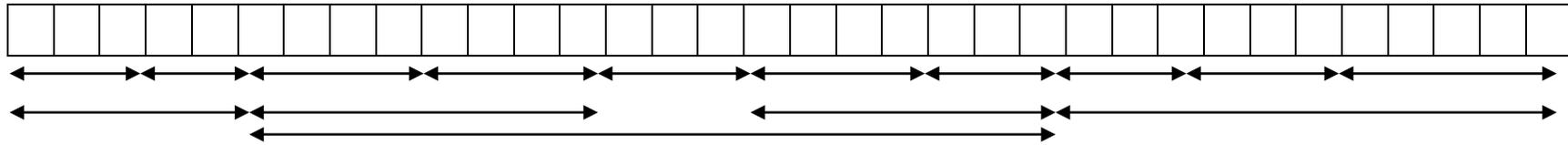
Επίπεδο h

Musical score for 'Επίπεδο h' in G major. The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, and G4. The key signature has one sharp (F#).

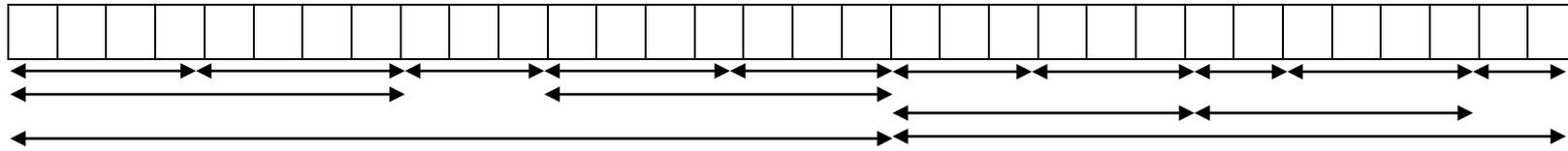
Επίπεδο g

Musical score for 'Επίπεδο g' in G major. The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, and G4. The key signature has one sharp (F#).

Μι δώριος



Im **Im IVm** **Im** **Im** **IVm** **Vm** **III** **I** **Im**



Im **IV** **Im** **IV** **Im** **Vm** **III** **I** **Im** **Vm**

Οι συγχορδίες Φα(omit3)⁷ περιλαμβάνει αποτζιατούρες, ενώ η Σολ⁷ σχηματίζει διαβατική κίνηση. Συνεπώς, η Λα(omit3)⁷ οδηγείται στη Φα#(omit3)⁷. Σε κάθε αχαρακτήριστη συγχορδία, η 3^η αποδίδεται από τη μελωδία.

Η μελωδία του κομματιού περιορίζεται σε διάστημα 6^{ης}, με αποτέλεσμα να δημιουργείται αμφισημία, όσον αφορά στον τρόπο στον οποίο ανήκει. Η απουσία της 3^{ης} από τη μελωδία προκαλεί το διχασμό ανάμεσα στο δωρικό ή το μιξολύδιο τρόπο του Μι. Ο συνθέτης κάνει χρήση του φθόγγου Σολ, κυρίως στις συνοδευτικές φωνές και συνεπώς επεξεργάζεται τη μελωδία ως δωρική. Η επιβολή της Μι μείζονα ωστόσο, στη μέση του κομματιού, παραπέμπει στο Μι Μιξολύδιο. Από την άλλη, η επιβολή της Σιμ στην κατάληξη παραπέμπει στον αιολικό του Σι. Στις παραπάνω όμως παραπομπές, η οριζόντια γραμμή δεν παρουσιάζει κινητικότητα, με αποτέλεσμα το αρμονικό υλικό να μη σχετίζεται με την παραδοσιακή μελωδία, και επομένως να μην ταυτίζεται με τροπικές μεταβάσεις. Αντίθετα, οι πρόσθετες συγχορδίες αποτελούν μεμονωμένα στοιχεία χρωματισμού, (π.χ. σχέση συγγενικών 3^{ων} μεταξύ Σολ και Μι μείζονα), ή χρωματικές έλξεις (π.χ. για κάθε αυξημένη συγχορδία, ο οξυμένος φθόγγος είναι ο #4 για την εκάστοτε κεντρική συγχορδία).

16.

Στο μέρος Α διακρίνεται έμμεση μορφή ισοκράτη της Σι στη σοπράνο. Ο φθόγγος Σι αποτελεί τη βάση της τονικής συγχορδίας της Σιμ. Ταυτόχρονα, στο μπάσο παρατηρείται καθοδική χρωματική κίνηση από το φθόγγο Σολ# μέχρι το Φα#, με το Μι# ενδιάμεσο φθόγγο, που αποτελεί χρωματική αποτζιατούρα στο Φα#. Ο Σολ# είναι δανεικός από το δωρικό τρόπο του Σι:

Επίπεδο f

Επίπεδο e



Επικρατούν οι συγχορδίες στα μέτρα 2 και 4, με αποτέλεσμα τη σύνδεση VI⁷ → Im στον αιολικό τρόπο του Σι.

Στο μέρος Β παρατηρείται ισοκράτης του Σι σε μορφή ρυθμικού ostinati:



Ταυτόχρονα, παρατηρείται καθοδική χρωματική κίνηση των δύο χαμηλότερων φωνών (μοναδική εξαίρεση το διάστημα 2ας Μ στο τενόρο μεταξύ μέτρων 3 και 4). Οι φωνές σχηματίζουν αρμονικό διάστημα 6^{ης} Μ στην αρχή, και 6^{ης} μ πριν την κατάληξη. Οι συνηγήσεις που εμφανίζουν χρωματικό διαβατικό χαρακτήρα εκφράζουν την υποτέλειά τους απέναντι στις υπόλοιπες συνηγήσεις.

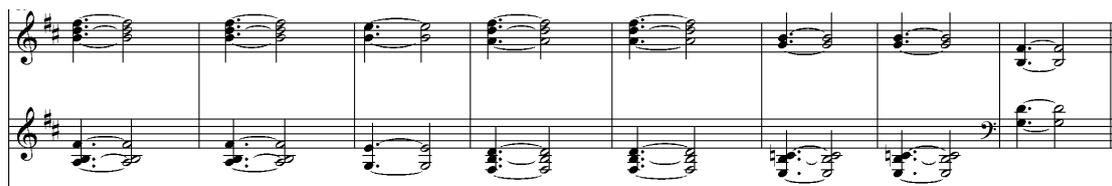
Επίπεδο f



Επίπεδο e



Επίπεδο d



Η συγχορδία της Μιμ στο τρίτο μέτρο σχηματίζει ποίκιλμα και θεωρείται υποτελής. Συνεπώς, η συγχορδία της Σιμ⁷ οδηγείται στη Ντο⁷, για να σχηματιστεί σύνδεση φρυγικού τρόπου του Σι (Ιμ⁷ → ΙΙb⁷). Το καταληκτικό μέτρο σχηματίζει τη συγχορδία της Σολ⁷, για να λυθεί στη Σιμ, κατά την έναρξη του κομματιού 17.

Η αυθεντική μελωδία ανήκει στον αιολικό τρόπο του Σι. Η 6^η Σολ ωστόσο απαντάται ελάχιστα και ο συνθέτης χρησιμοποιεί στην αρμονία και το φθόγγο Σολ# προσδίδοντας χροιά δωρικού τύπου. Ο φρυγικός χαρακτήρας είναι διακριτός στα τελευταία μέτρα του κομματιού, με το φθόγγο Ντο# να απουσιάζει από τη μελωδία, και να αποφεύγεται η κακή συνήχηση.

17.

Στα δύο από τα τρία διαφορετικά μελωδικά θέματα (α και στην πρώτη εκτέλεση του β) διακρίνεται το εξής ostinati:



Το ostinati μεταφράζεται σε διπλό ισοκράτη της Σι και Φα#, δηλαδή της 1^{ης} και 5^{ης} της τονικής συγχορδίας. Σαν αποτέλεσμα, προκύπτει η Σι_(omit3) με την 3^η Ρε να αποδίδεται από τη μελωδία, για να σχηματιστεί εμμέσως η Σιμ.

Στις φράσεις γ, διακρίνονται οι εναλλαγές των συγχορδιών Ντο⁷_(omit3), Ρε⁷ και Σι⁷_(omit3), με τη δεύτερη να αποτελεί συγχορδία διαφυγής της Ντο⁷_(omit3):

Επίπεδο i

Musical notation for 'Επίπεδο i'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The lower staff is in bass clef with the same key signature and contains a bass line of chords: G2-A2-B2, G2-A2-B2.

Επίπεδο h

Musical notation for 'Επίπεδο h'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The lower staff is in bass clef with the same key signature and contains a bass line of chords: G2-A2-B2, G2-A2-B2.

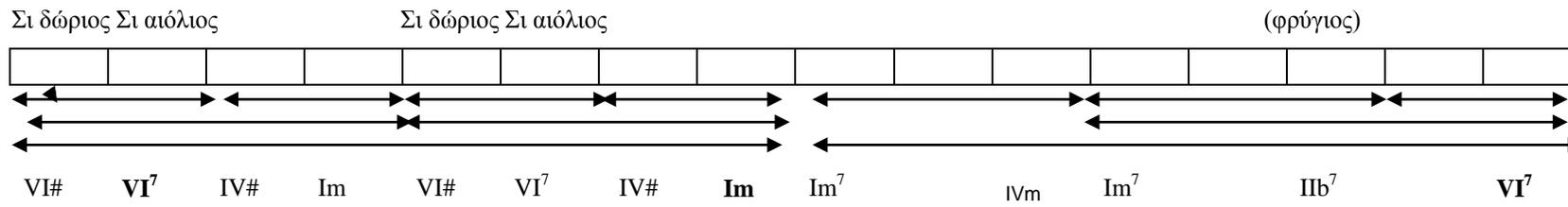
Επίπεδο g

Musical notation for 'Επίπεδο g'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The lower staff is in bass clef with the same key signature and contains a bass line of chords: G2-A2-B2, G2-A2-B2.

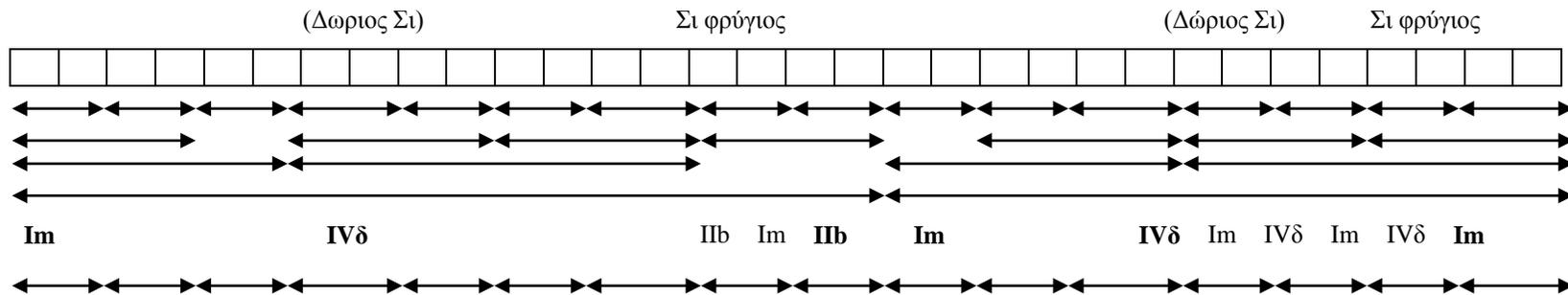
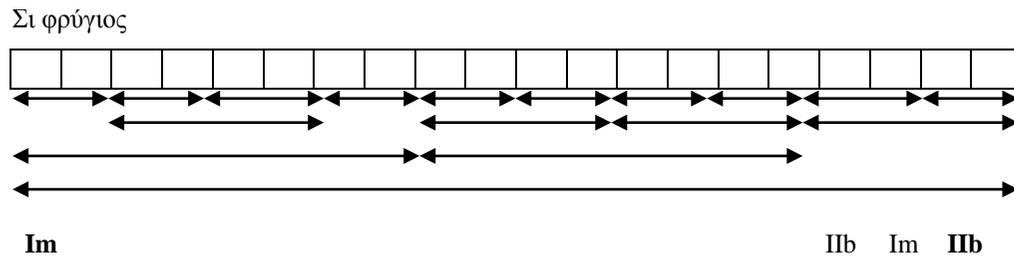
Προκύπτει λοιπόν, σχέση φρυγικού τρόπου του Σι ΙΙb → Ι(m).

Στην επανάληψη του β θέματος η αυθεντική μελωδία συνοδεύεται από δίφωνες χρωματικές κινήσεις σε σταθερό αρμονικό διάστημα 3^{ης} Μ. Η συνήχηση Φα- Λα αποτελεί διαβατική κίνηση:

16.



17.



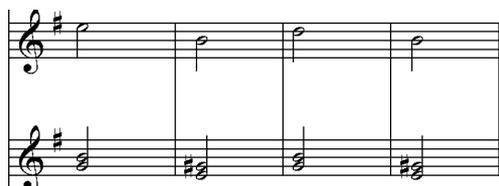
Επίπεδο i



Επίπεδο h



Επίπεδο g



Η συνήχηση Σολ- Σι έχει σχέση συγγενικών 3^{ov} στην καταληκτική Μι- Σολ#. Συνεπώς, η φράση ορίζεται από τη Μι μείζονα, δανεικής από το χρωματικό τρόπο του Μι. Στη μετάβαση στο χρωματικό τρόπο συμβάλλει τόσο η Ντο ως 6^η, αλλά και η Φα αναίρεση ως 2^η, που ενώ έχει ελκτικό χαρακτήρα, προσδίδει στιγμιαία το αίσθημα της πτώσης IIb → I του χρωματικού τρόπου.

Στη δεύτερη επανάληψη του θέματος β, που είναι και το καταληκτικό τμήμα του κομματιού, διακρίνονται για μια ακόμη φορά οι συνηχήσεις Μι- Σολ και Σολ- Σι, με τη δεύτερη ανεστραμμένη. Επιπλέον, η καταληκτική συγχορδία είναι πολύ-συγχορδία και αποτελείται από τη Σι_(omit3) και τη Ντο μείζονα. Μολονότι οι φθόγγοι των έκαστων συγχορδιών αναμειγνύονται, υπάρχει ξεκάθαρος διαχωρισμός κατά την εκτέλεσή τους από αριστερό και δεξί χέρι αντίστοιχα. Η πρώτη είναι η τονική συγχορδία, ενώ η δεύτερη η δεσπόζουσα φρυγική, και ενωμένες αποδίδουν τη φρυγική πτώση IIb → I_(omit3):

Επίπεδο i

Επίπεδο h

Επίπεδο g

Λόγω απουσίας του φθόγγου Φα αναίρεση, αλλά και της απουσίας του Ντο από το πρώτο και τρίτο μέτρο, η συγχορδία της Μι μείζονα δεν παραπέμπει στο χρωματικό τρόπο του Μι, αλλά στο δωρικό του Σι (IVδ).

Η αυθεντική μελωδία ανήκει στο πεντάχορδο Σι- Ντο- Ρε- Μι- Φα#, με το φθόγγο Σολ(♯) να απουσιάζει από τη μελωδία, με αποτέλεσμα ο συνθέτης να τον επιλέγει τόσο αλλοιωμένο, όσο και αναιρούμενο στις εναρμονίσεις του. Τέλος, η περιορισμένη παρουσία της Φα# στο θέμα β επιτρέπει τη μετάβαση στο χρωματικό τρόπο του Μι, χωρίς την ύπαρξη κακών σδυνηχίσεων.

18.

Στο κομμάτι διακρίνονται τέσσερις βασικές συγχορδίες:

Σολm¹³, Ρεm⁽⁷⁾, Σολm⁷ και Μιb^{#13}₇, που αποτελούν αντίστοιχα τις βαθμίδες IV¹³, Im⁷, IVm⁷ και IIb^{#13}₇. Η Ρεm⁽⁷⁾ είναι η τονική, οι Σολm¹³ και Σολm⁷

δεσπόζουσες, ενώ η $Mib^{#13}_7$ πτωτική συγχορδία στο φρυγικό τρόπο του Ρε. Ο φθόγγος #13 αποτελεί οξυμένο προσαγωγέα, με αποτέλεσμα η συγχορδία να περιλαμβάνει τρεις χρωματικές έλξεις ($Mib \rightarrow Ρε$, $\Sigma ib \rightarrow \Lambda a$ και $N\tau o\# \rightarrow Ρε$) Αναλυτικότερα, στην πρώτη φράση πραγματοποιείται η εξής αναγωγή:

Επίπεδο g

Επίπεδο f

Επίπεδο e

Στην επανάληψη της φράσης, που αποτελεί και το καταληκτικό τμήμα του κομματιού, η φράση είναι κατά δύο χρόνους συντομότερη, με αποτέλεσμα το κομμάτι να ολοκληρώνεται στην πτωτική συγχορδία, και η λύση της να πραγματοποιείται στο κομμάτι 19.

Στη δεύτερη φράση εμφανίζεται μονός ισοκράτης που υποστηρίζει τη θεμέλιο της τονικής συγχορδίας, σε μορφή ρυθμικού ostinati:

Όμοια με την πρώτη φράση, η δεύτερη εξάγει αντίστοιχα συμπεράσματα για την αρμονία της:

Επίπεδο g

Musical notation for 'Επίπεδο g'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains four measures of music with various chords and melodic lines. The bottom staff is in bass clef with the same key signature, containing four measures of accompaniment with chords.

Επίπεδο f

Musical notation for 'Επίπεδο f'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. It contains four measures of music with chords and melodic lines. The bottom staff is in bass clef with the same key signature, containing four measures of accompaniment with chords.

Επίπεδο e

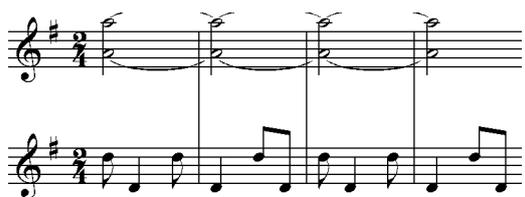
Musical notation for 'Επίπεδο e'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. It contains four measures of music with chords and melodic lines. The bottom staff is in bass clef with the same key signature, containing four measures of accompaniment with chords.

Ο προσαγωγέας πραγματοποιεί εξαιρετική λύση στη σοπράνο, που αποδίδεται από τη μελωδία. Καθώς μάλιστα η μελωδία συμπεριλαμβάνει το φθόγγο Ντον, ο συνθέτης αποφεύγει τη συνήχηση του με τον προσαγωγέα, χρησιμοποιώντας τον τελευταίο στις φράσεις που ο πρώτος απουσιάζει.

Η μελωδία ανήκει στο φρυγικό τρόπο του Ρε, και οι εναρμονίσεις έχουν αντίστοιχο χαρακτήρα. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί ο φθόγγος Ντο#, που είναι όμως χρωματικό χαρακτηριστικό, και δεν παραπέμπει σε τροπική μετάβαση.

19.

Κατά την έναρξη του κομματιού παρατηρείται διπλός ισοκράτης, που υποστηρίζει του φθόγγους Ρε και Λα. Ο ισοκράτης του Λα αποδίδεται σε άμεση μορφή, ενώ ο ισοκράτης του Ρε σε μορφή ρυθμικού *ostinati*:



Σχηματίζεται συνεπώς η συγχορδία της Ρε(omit3). Το ρυθμικό ostinati παραλλάσσεται στην πορεία όταν εισέρχεται στο κομμάτι το μελωδικό θέμα:



Στην προκειμένη περίπτωση απουσιάζει ο ισοκράτης του Λα, φθόγγος που αποδίδεται ωστόσο από τη μελωδία, όπως και ο φθόγγος (Φα#), για να σχηματιστεί εμμέσως η συγχορδία της Ρε μείζονα.

Κατά το δεύτερο μελωδικό θέμα διακρίνεται μια ακόμη μορφή ostinati, που οδηγεί σε ισοκράτη της Ρε:



Κατ' αυτόν τον τρόπο, σχηματίζεται η συγχορδία της Ρε_(omit3)^{b9} με την 3^η (φα#) να αποδίδεται από την αυθεντική μελωδία. Η 9^η μ που απαντάται στον πρώτο χρόνο του ostinati, σε συνδυασμό με το μείζονα χαρακτήρα της τονικής συγχορδίας, έχει καταβολές από το χρωματικό τρόπο του Ρε (με 6^η Μ ενίοτε)

Κατά την επανάληψη του πρώτου μελωδικού θέματος, η τονική συγχορδία αντικαθίσταται από την IV Σολ μείζονα, ενώ η Μι ελάσσονα στο δεύτερο μέτρο αποτελεί συγχορδία σε παράλληλη κίνηση με τη μελωδία. Στο πρώτο τετράμετρο η Σολ μείζονα οδηγεί στη φα μείζονα, δανεικής από ελάσσονα τρόπο του Ρε (IIIb). Στο δεύτερο τετράμετρο διακρίνεται η συγχορδία της Ρε_m⁽⁹⁾, που μετά από μια σειρά ανεξάρτητες χρωματικές κινήσεις των φθόγγων της, καταλήγει στη Ρε μείζονα:

Επίπεδο i

Musical score for 'Επίπεδο i' in G major, 2/4 time. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that combines chords and melodic lines. The first staff contains 8 measures, and the second staff contains 8 measures.

Επίπεδο h

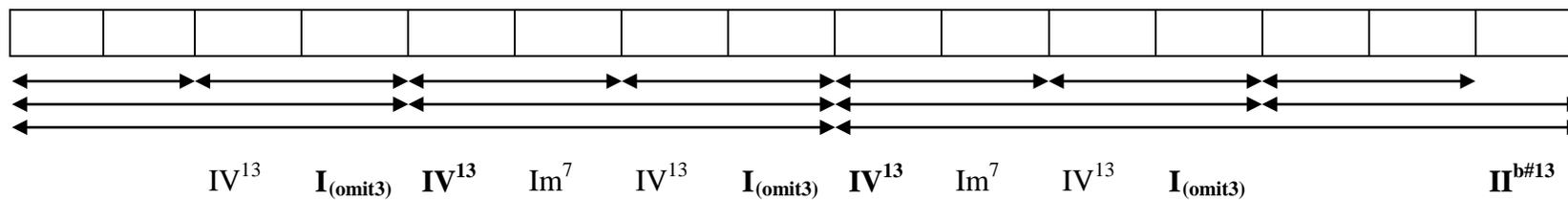
Musical score for 'Επίπεδο h' in G major, 2/4 time. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that combines chords and melodic lines. The first staff contains 8 measures, and the second staff contains 8 measures.

Επίπεδο g

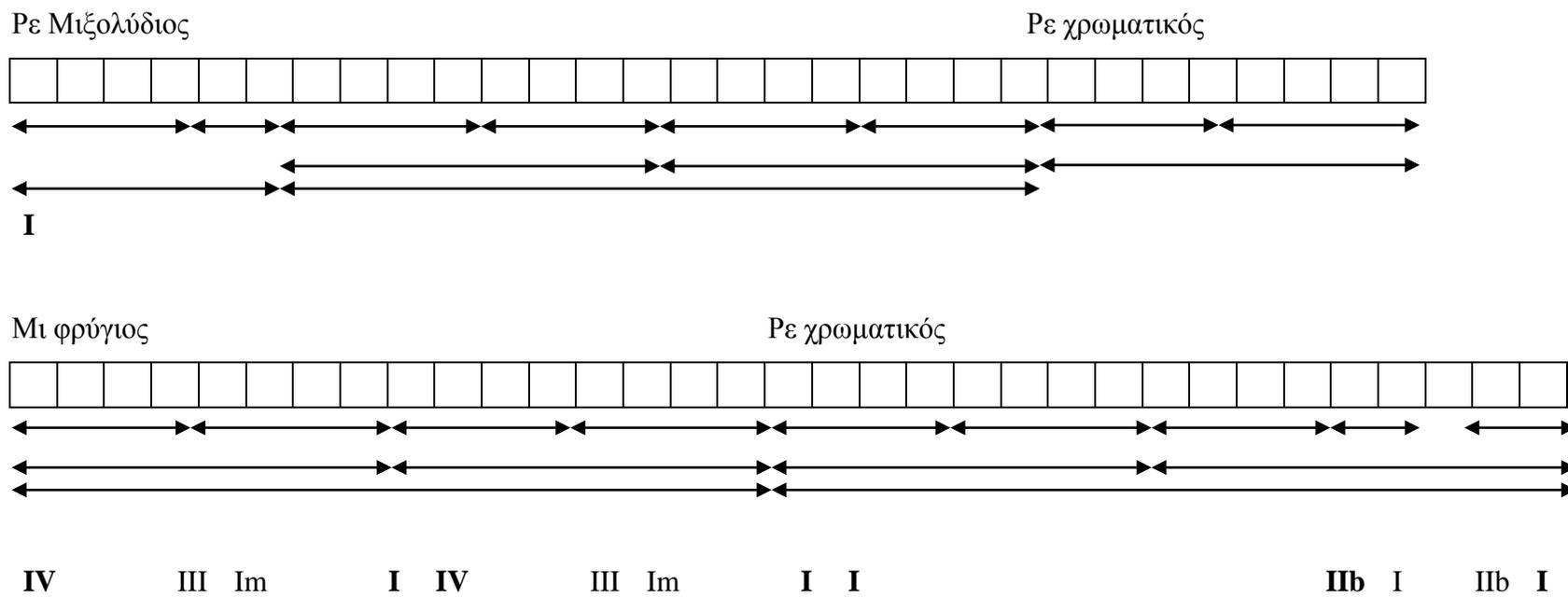
Musical score for 'Επίπεδο g' in G major, 2/4 time. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that combines chords and melodic lines. The first staff contains 8 measures, and the second staff contains 8 measures.

Η συγχορδία της Φα μείζονα προετοιμάζει την είσοδο της Ρεm, της οποίας η 3^η Φα ανάλυση αποτελεί χρωματική αποτζιατούρα στο Φα# της Ρε μείζονα στο τελευταίο μέτρο..

18.



19.



Η αυθεντική μελωδία ανήκει στο μισολύδιο τρόπο του Ρε, με το δεύτερο μελωδικό θέμα να περιορίζεται στο πεντάχορδο Φα#- Σολ- Λα- Σι- Ντο. Η απουσία του φθόγγου Μι επιτρέπει το συνθέτη να βαρύνει τον φθόγγο και να χειριστεί τη μελωδία ως χρωματικό τρόπο του Ρε. Εξάλλου, ο φθόγγος Μιb αποτελεί βασική έλξη προς την τονική συγχορδία στο κομμάτι 18, το οποίο και προλογίζει το κομμάτι 19. Τέλος, ο ακαθόριστος χαρακτήρας της Ρε(omit3) κατά την έναρξη του 19, είναι ο συνδετικός κρίκος μιας ελάσσονα και μιας μείζονα τρόπου μελωδία.

20.

Στο μέρος Α διακρίνονται χρωματικές ή διατονικές κινήσεις ανεξαρτήτου κατεύθυνσης και διάρκειας, ταυτόχρονα προς τη μελωδία. Ο φθόγγος Λα στην άλτο κινείται καθοδικά χρωματικά μέχρι τη Σολ (η Φα# είναι η διαφυγή της Σολ) για να επανέρθει στη Λα. Το τενόρο κινείται ανοδικά χρωματικά για την πρώτη υπό-φράση από τη Σιb μέχρι τη Ντο. Τέλος, το μπάσο κινείται καθοδικά διατονικά στη δεύτερη υπό-φράση από Μι έως Σι:

Επίπεδο f

Musical notation for the f level. The treble staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then four chords: F#4-A4-C5, G4-B4-D5, A4-C5-E5, and B4-D5-F#5. The bass staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note B3, and then four chords: B3-D3-F#3, C4-E4-G4, D4-F#4-A4, and E4-G4-B4.

Επίπεδο e

Musical notation for the e level. The treble staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then three chords: F#4-A4-C5, G4-B4-D5, and A4-C5-E5. The bass staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note B3, and then four chords: B3-D3-F#3, C4-E4-G4, D4-F#4-A4, and E4-G4-B4.

Επίπεδο d

Musical notation for the d level. The treble staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then three chords: F#4-A4-C5, G4-B4-D5, and A4-C5-E5. The bass staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note B3, and then four chords: B3-D3-F#3, C4-E4-G4, D4-F#4-A4, and E4-G4-B4.

Η πτώση στη $\Lambda\alpha m7$ του τρίτου μέτρου επισκιάζεται από τη στάση της μελωδίας στο φθόγγο Ρε. Προκύπτει συνεπώς σύνδεση $\Phi\alpha_{(omit3)} \rightarrow \text{Ρε}m^7$, με το $\Lambda\alpha$ κεντρικό φθόγγο ($VI_{(omit3)} \rightarrow IVm^7$).

Στο δεύτερο μέρος, η συγχορδία του πρώτου μέτρου ομοιάζει με την αντίστοιχη του πρώτου μέρους. Η αναστροφή των φθόγγων $\Phi\alpha$ - $\Sigma\iota b$ σε $\Sigma\iota b$ - $\Phi\alpha$, ορίζει πλέον στη $\Sigma\iota b$ ως θεμέλιο. Από την άλλη, στο τέταρτο μέτρο επικρατεί η συγχορδία της Ρε μείζονα που σχηματίζεται από την παράλληλη κίνηση των τριών χαμηλών φωνών, και είναι συγχορδία δανεική από το δωρικό τρόπο του $\Lambda\alpha$: Στο έβδομο μέτρο διακρίνονται οι συγχορδίες Ρε μείζονα και $\Phi\alpha^{\#13}_{11}$, με το φθόγγο Ρε# (#13) να αποτελεί αυξημένη 4^η, που πρόκειται να λυθεί στην 5^η Μι της τονικής συγχορδίας. Στο τελευταίο μέτρο ωστόσο, ο φθόγγος Ρε# βαρύνεται σε Ρε αναίρεση για να λυθεί στο φθόγγο Μι και να σχηματίσει πτώση φρυγικού τύπου $\text{I}b \rightarrow I_{(omit3)}$.

Επίπεδο f

Musical score for 'Επίπεδο f'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a style that suggests a specific harmonic progression, likely related to the text above. The notes are mostly quarter notes and half notes, with some chords indicated by vertical lines.

Επίπεδο e

Musical score for 'Επίπεδο e'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a style that suggests a specific harmonic progression, likely related to the text above. The notes are mostly quarter notes and half notes, with some chords indicated by vertical lines.

Επίπεδο d

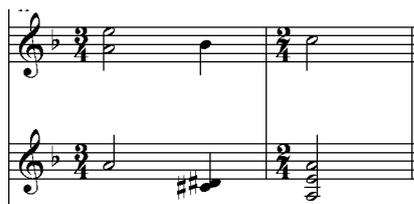
Musical score for 'Επίπεδο d'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a style that suggests a specific harmonic progression, likely related to the text above. The notes are mostly quarter notes and half notes, with some chords indicated by vertical lines.

Η Ρε μείζονα είναι αποτέλεσμα πτώσης στην IV βαθμίδα, ενώ είναι υποτελής της πτώσης στην τονική συγχορδία. Σαν αποτέλεσμα προκύπτει η σχέση $\text{I}b \rightarrow I_{(omit3)}$ στο φρυγικό τρόπο του $\Lambda\alpha$.

Η αυθεντική μελωδία βασίζεται στο πεντάχορδο $\Lambda\alpha$ - $\Sigma\iota$ - Ντο - Ρε - Μι και θυμίζει περισσότερο τον υπό-δωρικό τρόπο του $\Lambda\alpha$, και όχι τον αιολικό, καθώς μετά

το φθόγγο Λα δεσπόζει ο φθόγγος Ρε. Ο φθόγγος Σι απουσιάζει από το πρώτο μέρος, ενώ απαντάται μόνο δυο φορές στο δεύτερο.. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί το φθόγγο Σιb για την εναρμόνιση του κομματιού, φροντίζει ωστόσο ο φυσικός και ο βεβαρημένος φθόγγος να μην ηχούν ταυτόχρονα.

Επίπεδο f



Η συνήχιση που προκαλεί πτώση δεν αποκτά χαρακτήρα βαθμίδας, αλλά εκλαμβάνεται ως χρωματισμός.

Στις επαναλήψεις του θέματος διακρίνεται η συγχορδία της Σ1b μείζονα και είναι φρυγικού τύπου, προκαλώντας σύνδεση Πb → I_(omit3).

Επίπεδο h



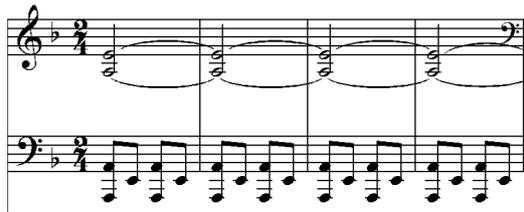
Επίπεδο g



Το κομμάτι ανήκει στο φρυγικό τρόπο του Λα, με τη συγχορδία της Λα_(omit3) να μονοπωλεί. Η τονική συγχορδία δεν έχει καθορισμένη 3^η, επικρατεί ωστόσο η αίσθηση της Λαm, καθώς ο φθόγγος Ντο αποδίδεται από τη μελωδία.

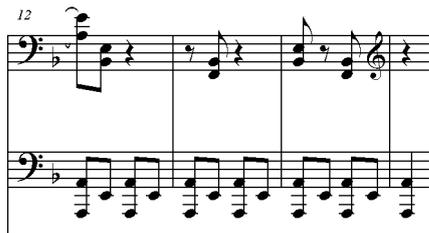
22.

Κατά την έναρξη του κομματιού διακρίνεται διπλός ισοκράτης στη Λα και Μι, τόσο σε άμεση μορφή, όσο και σε ρυθμικό ostinati:



Η άμεση μορφή ισοκράτη (βλ. δεξί χέρι) λειτουργεί ως απόηχος του κομματιού 21. Στην πορεία του κομματιού, και για το μεγαλύτερο τμήμα του, ο ισοκράτης που εκτελείται είναι αυτός του αριστερού χεριού. Η συγχορδία που σχηματίζεται είναι η $\Lambda\alpha_{(omit3)}$, που σε συνδυασμό με το φθόγγο Ντο από τη μελωδία, σχηματίζεται εμμέσως η Λam .

Στα εισαγωγικά μέτρα, παρουσία της τονικής συγχορδίας, παρατηρούνται μελωδικά μοτίβα σε 4^{es} καθαρές, ανιούσες ή κατιούσες. Οι φθόγγοι που διακρίνονται είναι οι Μι- Σιb και Σιb-Φα. Αφού γίνει η σύμπτυξη των φθόγγων αυτών παρατηρείται το εξής:



Ο φθόγγος Σιb σε συνδυασμό με το Φα παραπέμπουν στη $\text{IIb}_{(omit3)}$ του φρυγικού τρόπου του $\Lambda\alpha$.

Στο πρώτο μελωδικό θέμα διακρίνονται τετράφωνες συγχορδίες κατασκευασμένες σε διαστήματα 4^{ns} καθαρής. Από τις εξωτερικές φωνές εξάγεται το συμπέρασμα ότι η συγχορδία ανήκει στην τονική. Έχει σύμφωνο χαρακτήρα απέναντι στη Σολm, και διάφωνο απέναντι στη $\Lambda\alpha_{(omit3)}$, αποτελώντας κατ' αυτόν τον τρόπο μια μετάβαση από την $\text{VII}m$ στη $\text{I}_{(omit3)}$, για να σχηματιστεί πτώση φρυγικού τρόπου του $\Lambda\alpha$:

Επίπεδο h



Επίπεδο g

Musical score for 'Επίπεδο g' in G major, 4/4 time. The score consists of two staves. The treble staff begins with a whole rest, followed by chords G4, A4, and B4. The bass staff begins with a whole rest, followed by chords G2, A2, and B2.

Επίπεδο f

Musical score for 'Επίπεδο f' in G major, 4/4 time. The score consists of two staves. The treble staff begins with a whole rest, followed by chords G4, A4, and B4. The bass staff begins with a whole rest, followed by chords G2, A2, and B2.

Κατά το δεύτερο μελωδικό θέμα διακρίνονται οι εναλλαγές των συνηχίσεων Μι- Σολ# και Φα- Λα, με τη μελωδία να διαθέτει δευτερεύοντα αρμονικό χαρακτήρα. Οι συγχορδίες σχηματίζουν πτώση $III \rightarrow I$ του χρωματικού τρόπου του Μι:

Επίπεδο h

Musical score for 'Επίπεδο h' in G major, 4/4 time. The score consists of two staves. The treble staff begins with a whole rest, followed by chords G4, A4, and B4. The bass staff begins with a whole rest, followed by chords G2, A2, and B2.

Επίπεδο g

Musical score for 'Επίπεδο g' in G major, 4/4 time. The score consists of two staves. The treble staff begins with a whole rest, followed by chords G4, A4, and B4. The bass staff begins with a whole rest, followed by chords G2, A2, and B2.

Επίπεδο f

Musical score for 'Επίπεδο f' in G major, 4/4 time. The score consists of two staves. The treble staff begins with a whole rest, followed by chords G4, A4, and B4. The bass staff begins with a whole rest, followed by chords G2, A2, and B2.

Οι συνηγήσεις Φα- Λα, ως διαβατικές κινήσεις, ή με διάθεση ποικίλματος, θεωρούνται υποτελείς απέναντι στις Μι- Σολ#. Το θέμα ολοκληρώνεται με τη Μιm7 από τον αιολικό τρόπο του Λα, για να φέρει την αρχική βάση στην επανάληψη του πρώτου μελωδικού θέματος.

Κατά την επανάληψη του πρώτου θέματος η αρμονία παραλλάσσεται, καθώς εισάγεται η συγχορδία της Φα# μείζονα, που αποτελεί ωστόσο αποτζιατούρα στη Σολm.

Επίπεδο h

Επίπεδο g

Επίπεδο f

Σχηματίζεται λοιπόν, πτώση VIIIm → I, δανεικής από το χρωματικό τρόπο του Λα. Είναι απαραίτητο να σημειωθεί πως ταυτόχρονα η μελωδία αποδίδεται στο φρυγικό τρόπο του Λα. Η κακή συνήγηση των φθόγγων Ντο και Ντο# μετριάζεται από τη σκόπιμη χρήση δύο διαφορετικών τρόπων (δι-τροπικότητα σε φρυγικό και χρωματικό τρόπο του Λα) από το συνθέτη.

Το καταληκτικό τμήμα του κομματιού εμφανίζει το πρώτο μελωδικό θέμα με παραπλήσια της αρχικής εναρμόνιση:

Επίπεδο h

Musical notation for 'Επίπεδο h'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a measure containing a whole rest, followed by two measures of eighth notes. The bass staff begins with a measure containing a whole rest, followed by two measures of eighth notes.

Επίπεδο g

Musical notation for 'Επίπεδο g'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a measure containing a whole rest, followed by two measures of chords. The bass staff begins with a measure containing a whole rest, followed by two measures of chords.

Επίπεδο f

Musical notation for 'Επίπεδο f'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a measure containing a whole rest, followed by two measures of chords. The bass staff begins with a measure containing a whole rest, followed by two measures of chords.

Για μια ακόμη φορά, σχηματίζεται πτώση στο φρυγικό τρόπο του Λα.

Το κομμάτι ανήκει στο φρυγικό τρόπο του Λα, με το πρώτο θέμα να ανήκει στο πεντάχορδο Σολ- Λα- Σιb- Ντο- Ρε και το δεύτερο στο τετράχορδο Σι- Ντο- Ρε- Μι. Ειδικά για τη δεύτερη περίπτωση, απουσιάζουν οι φθόγγοι Φα(#) και Σολ(#), δίνοντας την ευχέρεια στο συνθέτη να εναρμονίσει ένα διατονικό τετράχορδο με βάση χρωματικό τρόπο.

3.5^α. Πτώσεις

Οι πτώσεις εκτελούνται στην κατάλληλη μιας μουσικής φράσης. Αποτελούνται από δύο συγχορδίες, με την πρώτη να εμπεριέχει τον προς λύση φθόγγο, ενώ η δεύτερη το λυμένο. Σύμφωνα με τις βασικές γνώσεις της κλασικής αρμονίας, η πρώτη συγχορδία περιέχει τον προσαγωγέα, ενώ η δεύτερη την τονική. Καθώς όμως το παρόν έργο βασίζεται σε μελωδίες που ανήκουν σε τρόπους, ο προς λύση φθόγγος δεν είναι υποχρεωτικά ο προσαγωγέας. Επιπλέον, η ικανότητα του συνθέτη να δανείζεται αρμονικό υλικό από συγγενείς προς μια μελωδία τρόπο, αλλάζει ριζικά το χαρακτήρα των πτώσεων. Σε μια πρώτη εκτίμηση, οι πτώσεις στο έργο «22 κομμάτια για πιάνο» διακρίνονται σε δύο κατηγορίες:

α) Σ' αυτές που αποτελούν παραλλαγές των πτώσεων της τονικής μουσικής. Αυτές διακρίνονται σε:

i) Τέλειες πτώσεις, τύπου $V \rightarrow I$, όπως $Vm^7 \rightarrow I_{(omit3)}$ (κομμάτι 6) και $Vm^7 \rightarrow Im^7$ (κομμάτι 2).

ii) Πλάγιες πτώσεις, τύπου $IV \rightarrow I$, όπως $IVm \rightarrow Im$ (κομμάτι 5), $IV \rightarrow Im$ (κομμάτι 3), $IV \rightarrow I_{(omit3)}$ (κομμάτι 17) και $IVm^7 \rightarrow I_{(omit3)}$ (κομμάτι 8).

iii) Απροσδόκητες πτώσεις τύπου $V \rightarrow VI$, όπως $Vm \rightarrow VI$ (κομμάτι 1).

Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως οι παραπάνω πτώσεις συμπεριλαμβάνουν συγχορδίες αποκλειστικά σε ευθεία θέση.

β) Σ' αυτές που είναι αμιγώς τροπικές και διακρίνονται σε:

i) Τύπου $VII \rightarrow I$, όπως $VII^7 \rightarrow I$ και $VII^9_7 \rightarrow Im$ (κομμάτι 4), $VIIIm \rightarrow I_{(omit3)}$ (κομμάτι 10 προς 11, αλλά και κομμάτι 22), $VIIIm^{13} \rightarrow I_{(omit3)}$ (κομμάτι 11), $VII^7 \rightarrow I$ (κομμάτι 12), $VII_{aug}^6 \rightarrow Im$ (κομμάτι 15) και $VII^7 \rightarrow Im$ (κομμάτι 22).

Όταν η VII έχει ελάσσονα χαρακτήρα οι πιθανοί τρόποι είναι ο Φρυγικός και ο χρωματικός. Όταν η VII είναι μείζονα και η τονική ελάσσονα, τότε η πτώση ανήκει στον αιολικό τρόπο, ενώ σε περίπτωση που και οι δυο συγχορδίες είναι μείζονες η μελωδία ανήκει στο Μιξολύδιο τρόπο..

ii) Τύπου $IIb \rightarrow I$, όπως $IIb \rightarrow I_{(omit3)}$ (κομμάτι 3 και 7), $IIb^4_2 \rightarrow I_{(omit3)}$, (κομμάτια 8 και 13), $IIb \rightarrow I$ (κομμάτι 13), $IIb^{13} \rightarrow I_{(omit3)}$ (κομμάτι 18), $IIb^{11}_7 \rightarrow I$ (κομμάτι 19) και $IIb^7 \rightarrow I_{(omit3)}$ (κομμάτι 20).

Όταν η τονική συγχορδία είναι μείζονα χαρακτήρα, η πτώση ανήκει στο χρωματικό τρόπο. Όταν η τονική συγχορδία είναι ακαθόριστη, οι πτώσεις μπορεί να είναι του χρωματικού τρόπου, στις περισσότερες περιπτώσεις όμως ανήκουν στο Φρυγικό.

Ένας δεύτερος διαχωρισμός των πτώσεων εστιάζει στη σχέση των φθόγγων της με τον τρόπο της αυθεντικής μελωδίας. Συνεπώς, οι πτώσεις διακρίνονται σε:

- α) Αυθεντικές, στις οποίες οι συγχορδίες συμπεριλαμβάνουν φθόγγους του τρόπου της μελωδίας, π.χ. (10/16 – 11/1).
- β) Δανεικές, που περιέχουν ξένους φθόγγους από συγγενικούς τρόπους π.χ. (7/40-41).

Μια τρίτη κατηγοριοποίηση διακρίνει τις πτώσεις σε:

- α) άμεσες, που οι συγχορδίες των πτώσεων έχουν άμεση διαδοχή, π.χ. (20/16) και
- β) έμμεσες, που μεταξύ των συγχορδιών που σχηματίζουν πτώση μεσολαβούν άλλες συγχορδίες και η σχέση τους επιτυγχάνεται μακροσκοπικά, π.χ. (κομμάτι 2, μεταξύ τμήματος Β και Α').

3.5 Η αρμονία του Γιάννη Κωνσταντινίδη σε σχέση με τους αρμονικούς κύκλους των λαϊκών δρόμων

Πρωταρχικά, είναι αναγκαίο να συσχετιστούν οι τρόποι με τους λαϊκούς δρόμους. Σύμφωνα με το Χαράλαμπο Παγιάτη (Λαϊκοί Δρόμοι, 1987) και στις υποδείξεις του για τη διαστηματική αλληλουχία των λαϊκών δρόμων, είναι εφικτή η ταύτιση των τρόπων που χρησιμοποιήθηκαν στο έργο του Γ.Κ. από τους εξής δρόμους:

- α) ο αιόλιος και υποδώριος ως μινόρε,
- β) ο φρύγιος ως ουσάκ,
- γ) ο ιώνιος ως ματζόρε,
- δ) ο μιξολύδιος ως ραστ,
- ε) ο δώριος ως κιουρδί και
- στ) ο χρωματικός ως χιτζάζ.

Σύμφωνα με το προαναφερθέν βιβλίο κάθε λαϊκός δρόμος αποτελείται από μεγάλους και μικρούς αρμονικούς κύκλους. Ο αρμονικός κύκλος ορίζεται ως η αλληλουχία των συγχορδιών βασισμένη στον εκάστοτε λαϊκό δρόμο. Οι μεγάλοι αρμονικοί κύκλοι αποτελούν τις πιο συνηθισμένες περιπτώσεις αλληλουχίας συγχορδιών, ενώ οι μικροί τις λιγότερο συνηθισμένες. Με βάση τα παραπάνω ο συσχετισμός μπορεί να γίνει μεταξύ των αρμονικών κύκλων του κάθε λαϊκού δρόμου ξεχωριστά, και των βασικών συγχορδιακών αλληλουχιών των κομματιών του έργου, ανάλογα με τον τρόπο τον οποίο και υποστηρίζουν.

Αναλυτικότερα, για το δρόμο μινόρε ο αρμονικός κύκλος $Im IVm Im$ συμπεριλαμβάνεται στα κομμάτια 5 και 8, ενώ ο συνθέτης θα χρησιμοποιήσει και τον $Im VI Im$ στο κομμάτι 9. Στο δρόμο ματζόρε ο $I V I$ απαντάται στο κομμάτι 12, ενώ στο δρόμο κιουρδί ο $Im IV Im$ απαντάται στο κομμάτι 5. Στο δρόμο ουσάκ ο $Im VIIm Im$ απαντάται στα κομμάτια 11 και 22 (με την τονική συγχορδία αχαρακτήριστη κι εμμέσως Im), ο $Im IVm Im$ στο κομμάτι 18, ενώ ο $Im II Im$ στα κομμάτια 13 και 17. Στο ραστ με τον $I IV I$ που απαντάται εμμέσως στο κομμάτι 19, ενώ στο χιτζάζ, ο $I IVm II I$ στο κομμάτι 11, και ο $I III I$ στο κομμάτι 22.

Από τους δρόμους που εξετάστηκαν μέχρι στιγμής, μόνο στον ουσάκ και το χιτζάζ φαίνεται να χρησιμοποιούνται πάνω από ένας αρμονικός κύκλος από το συνθέτη. Από την άλλη, τόσο οι αρμονικοί κύκλοι των ραστ και ματζόρε, όσο και

του και μινόμε φαίνεται να απουσιάζουν, λόγω της συχνής χρήσης *ostinati*. Συμπεραίνεται πως ο συνθέτης βασίζεται περισσότερο στις αλληλουχίες συγχορδιών που προκύπτουν από τρόπους/δρόμους που απομακρύνονται από το τονικό ιδίωμα, ενώ στις υπόλοιπες περιπτώσεις προσπαθεί να διατηρήσει το παραδοσιακό ηχόχρωμα με χρήση ισοκράτη.

3.5γ. Τροπικές μεταβάσεις

Τροπική μετάβαση ορίζεται η κατάσταση κατά την οποία ο συνθέτης μεταχειρίζεται ένα τμήμα μελωδίας, ή και ολόκληρη φράση κάτω από την αρμονία ενός άλλου τρόπου. Εστιάζοντας στις τροπικές περιοχές, προκύπτει η ανάγκη συσχετισμού του βασικού και του προσωρινού τρόπου, καθώς και η διαδικασία με την οποία επιτυγχάνεται η μετάβαση. Δύο τρόποι μπορούν να θεωρηθούν συγγενικοί, άρα και ικανοί για μετάβαση όταν υπάρχει:

α) Κοινή βάση και οπλισμός που διαφέρει ελάχιστα, π.χ. Ρε αιόλιος και Ρε δώριος, που περιέχουν το φθόγγο Σιb και Σι αναίρεση αντίστοιχα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής τροπικής μετάβασης αποτελεί το κομμάτι 5. Η χρήση του φυσικού φθόγγου Σι στο *ostinati* των μερών Α και Α', αλλά και στη συγχορδία της Σολ μείζονα στο δεύτερο μισό του μέρους Β παραπέμπει στο δωρικό τρόπο του Ρε. Από την άλλη, η χρήση του φθόγγου Σιb στις συγχορδίες της Σολ ελάσσονα στο τέλος των μερών Α και Α', καθώς και στο πρώτο μισό του Β παραπέμπουν στον ομώνυμο αιολικό τρόπο.

β) Ίδιος οπλισμός, αλλά διαφορετική βάση, π.χ. Φα ιώνιος και Λα φρύγιος, με μοναδική αλλοίωση το φθόγγο Σιb και για τις δύο περιπτώσεις. Το κομμάτι 10 αποτελεί από μόνο του μια μετάβαση. Το *ostinati* στην αρχή εστιάζει στο φθόγγο Φα και συνεπώς παραπέμπει στο Φα ιώνιο, ενώ στην πορεία ο φθόγγος Λα ισχυροποιείται από τον ισοκράτη, για να διαδεχθεί το ρόλο της βάσης.

γ) Διαφορετική βάση και οπλισμός, που να προκύπτουν ωστόσο κοινοί φθόγγοι, όπως στο κομμάτι 20 από Λα υποδώριο σε Ρε ιώνιο με βεβαρημένη 6^η και 7^η. Ο Λα υποδώριος δεν έχει αλλοίωση στον οπλισμό, ενώ ο Ρε ιώνιος έχει 2 διέσεις. Οι βεβαρημένοι φθόγγοι είναι οι Σιb και Ντο αναίρεση. Συνεπώς, οι κοινοί φθόγγοι των δύο τρόπων είναι οι Ρε, Μι, Σολ, Λα και Ντο. Τη στιγμή που η μελωδική κίνηση αποφεύγει τους διαφορετικούς προς τους δύο τρόπους φθόγγους, η μετάβαση είναι

ομαλή, χωρίς κακές συνηχήσεις. Ακόμη και αν η μελωδική κίνηση περιέχει φθόγγο που δεν είναι κοινός (π.χ. Σι) η κακή συνήχηση αποτρέπεται με την αποφυγή του αντίστοιχου βεβαρημένου φθόγγου κατά τη στιγμιαία εναρμόνιση.

Οι περισσότερες τροπικές μεταβάσεις πραγματοποιούνται σε κομμάτια που ανήκουν κατά κύριο λόγο στον αιολικό ή στον ιωνικό τρόπο. Αναλυτικότερα, ο αιόλιος «μεταλλάσσεται» σε δώριο (κομμάτι 5) ή φρύγιο (κομμάτια 2, 8 και 14), ενώ ο ιώνιος σε χρωματικό (κομμάτι 7 και 19), μιξολύδιο (κομμάτι 12) και φρύγιο (κομμάτι 10). Από την άλλη, τα κομμάτια που ανήκουν κατά βάση στο φρυγικό τρόπο δεν πραγματοποιούν τροπικές μεταβάσεις, με εξαίρεση τα κομμάτια 11 και 22, στα οποία όμως η τροπική μετάβαση προκαλείται από αλλαγή του οπλισμού στη μελωδία και όχι από καθαρά αρμονική επεξεργασία. Μια πιθανή εξήγηση για τον «εύπλαστο» χαρακτήρα του αιολικού και ιωνικού τρόπου, είναι ότι παραπέμπουν στην ελάσσονα και μείζονα κλίμακα αντίστοιχα. Σαν αποτέλεσμα, οι τροπικές μεταβάσεις απομακρύνουν το κλασικό τονικό ιδίωμα και προσδίδουν τροπικό χαρακτήρα. Ο φρυγικός τρόπος δεν έχει αντίστοιχη τονική κλίμακα, γι' αυτό και παρουσιάζει σταθερότητα στα κομμάτια που έχει πρωταγωνιστικό ρόλο.

Η εναρμόνιση μιας μελωδίας με ξένες συγχορδίες, δεν παραπέμπει υποχρεωτικά σε άλλο τρόπο. Γι' αυτό, είναι εύλογο να διαχωριστούν ορισμένα αρμονικά χαρακτηριστικά όπως:

- A) Χρωματικές αλλοιώσεις, που μπορεί μεν να αναδεικνύουν πτυχές του τρόπου όπως οι έλξεις, αλλά δεν αποτελούν αλλαγή, π.χ. #4 στον αιολικό τρόπο (κομμάτι 6).
- B) Χρωματικές εναρμονίσεις, συγγενικές 3^{es} κ.ο.κ. που δημιουργούν ένα προσωρινό τονικό κέντρο, δεν παραπέμπουν ωστόσο σε κανένα τρόπο.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Κατά τη διερεύνηση των στοιχείων που παρουσιάστηκαν στην παρούσα εργασία, προέκυψαν σημαντικά συμπεράσματα. Καταρχήν, ο Γ.Κ. στο έργο του «22 τραγούδια και χοροί» από τα Δωδεκάνησα επέλεξε καταγεγραμμένες παραδοσιακές μελωδίες, στις οποίες και φρόντισε να μην αλλοιώσει τη μελωδική γραμμή. Οι μοναδικές παρεμβάσεις που έκανε ήταν για την τόνωση του ρυθμού, διασπώντας νότες μεγάλης αξίας σε μικρότερες επαναλαμβανόμενες. Επιπλέον, φρόντισε να διατηρήσει σταθερό το τονικό ύψος της μελωδίας μέσα στο κομμάτι, με μοναδική εξαίρεση το καταληκτικό τμήμα του κομματιού 7, στο οποίο ωστόσο προσπάθησε να πετύχει την αίσθηση της μελωδίας που απομακρύνεται, προκειμένου να ολοκληρώσει την αντίστοιχη ενότητα.

Κατά δεύτερον, διατηρεί σταθερό το ρυθμό μέσα από τη χρήση *ostinati*, που πέρα από τον αρμονικό χαρακτήρα που προσδίδουν, αναδεικνύουν τους χορευτικούς σκοπούς. Οι ρυθμικές παραλλαγές που προκαλεί δεν έρχονται σε αντίφαση με τον εσωτερικό ρυθμό. Η μετρική αγωγή σπανίως αλλάζει, και μόνο γιατί απαιτείται από τη μελωδία. Επιπλέον, ο έντονος ρυθμός σχετίζεται με την αρμονική απλότητα, ενώ η αρμονική ποικιλία και πολυπλοκότητα συνοδεύεται από απλές ρυθμικές φόρμες.

Σημαντική αναφορά πρέπει να γίνει στις αποτζιατούρες, σε σχέση με τις καταγεγραμμένες μελωδίες και την απόδοσή τους στο έργο. Ο Γ.Κ. φαίνεται να αφαιρεί τις αποτζιατούρες των καταγραφών του Samuel Baud- Bovy, ενώ προσθέτει δικές του. Η προέλευση των πρόσθετων φθόγγων είναι άγνωστη, καθώς δε γνωρίζεται αν ο συνθέτης τις προσέθεσε με βάση το αρμονικό σύστημα και γενικότερα το χρώμα που θα ήθελε να αποδώσει, ή με βάση τις ακουστικές εκτελέσεις των αντίστοιχων παραδοσιακών μελωδιών από λαϊκούς μουσικούς.

Ο Γ.Κ. επίσης αναγνωρίζεται για τον ιδιόρρυθμο αρμονικό κόσμο του. Αντιλαμβάνεται τον πολυσχιδή τροπικό χαρακτήρα των μελωδιών, γι' αυτό και επιλέγει τη μεταφορά από το ένα τροπικό σύστημα στο άλλο, αναδεικνύοντας και προβάλλοντας κρυμμένα μουσικά χαρακτηριστικά. Πολλές φορές, αντί να επιλέξει την τροπική μετάβαση, αλλάζει προσωρινά το ύφος με μεμονωμένες συγχορδίες, δανεικές από άλλους τρόπους. Ο συγχορδιακός του κόσμος θυμίζει συχνά ελληνικές λαϊκές και παραδοσιακές εναρμονίσεις, χρησιμοποιεί ωστόσο αρμονικές τεχνικές της

γαλλικής ιμπρεσιονιστικής μουσικής που προσδίδουν ένα ευρωπαϊκό ύφος με το διακοσμητικό τους χαρακτήρα.

Τέλος, διακρίνεται η επιθυμία του συνθέτη να διαμορφώσει μέσα από ένα έργο μόνο, μουσική προσβάσιμη στο κοινό της σοβαρής μουσικής, όσο και στο κοινό της ελαφράς.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Κατά την παρούσα εργασία μελετήθηκε το συνθετικό ύφος του Γιάννη Κωνσταντινίδη, μέσα από το έργο «22 τραγούδια και χοροί από τα Δωδεκάνησα».

Σε πρώτη φάση, εξετάστηκε και ορίστηκε το φαινόμενο της «Νεοελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής», προκειμένου να ενταχθεί ο συνθέτης σ' αυτή, αλλά και να διαφοροποιηθεί από τους συνθέτες που την απαρτίζουν σε σχέση με την αντιμετώπιση του δημοτικού τραγουδιού, τόσο σε ιδεολογικό, όσο και σε μουσικό επίπεδο.

Έπειτα, σχεδιάστηκε μια μεθοδολογία που θα μπορούσε να καταστεί ικανή για τη διεξοδική μελέτη των μουσικών χαρακτηριστικών του έργου. Η μεθοδολογία, διέκρινε τα μουσικά χαρακτηριστικά σε δομή, ρυθμό, αποτζιατούρες και αρμονία. Απέφυγε να εντάξει τη μελωδία, καθώς αποτέλεσε δανεικό στοιχείο από καταγραφές κατά τη σύνθεση. Όρισε ακόμη τον όρο «τρόπο» και το διαχώρισε από τον όρο «κλιμακα», προκειμένου να αποφύγει παρεξηγήσεις κατά την ανάλυση του έργου.

Στην πορεία, ακολούθησε η ανάλυση του έργου. Εξετάστηκε η δομή τόσο σε «προσωρινό», όσο και σε μακροσκοπικό επίπεδο. Διευκρινίστηκαν οι επαναλήψεις των μουσικών φράσεων, αλλά και οι παραλλαγές- τροποποιήσεις τους. Ερευνήθηκε η πολυπλοκότητα του ρυθμού σε σχέση με τους ελληνικούς παραδοσιακούς ρυθμούς, αλλά και ο λειτουργικός χαρακτήρας των αποτζιατούρων.

Έπειτα εξετάστηκαν τα αρμονικά χαρακτηριστικά. Ελέγχθηκε η συχνότητα και η συμπεριφορά τους, αλλά και οι αποκλίσεις που δημιουργούν. Τέλος, παρατίθενται ειδικά αρμονικά συμπεράσματα που συσχετίζονται με γενικότερους κανόνες, τόσο της μοντέρνας δυτικής αρμονίας, όσο και της αρμονίας της ελληνικής λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής. Τα ειδικά αυτά συμπεράσματα ανάγονται σε πιο αφηρημένες σταθερές, όπως το ύφος του έργου.

Συνοψίζοντας, η επιλογή και χρήση των μουσικών εργαλείων του Γιάννη Κωνσταντινίδη στο έργο «22 τραγούδια και χοροί από τα Δωδεκάνησα», αποκάλυψε τη διάθεση του συνθέτη να ενώσει το λόγιο ύφος με το λαϊκό, ανεξάρτητα με το κοινό στο οποίο απευθύνεται. Τα κριτήρια με τα οποία συνδύασε τα δύο διαφορετικά ύφη είναι κατά βάση αισθητικά, ενώ αντιμετωπίζει το «λαϊκό» στην τοπική, και όχι στην εθνική του διάσταση. Από την άλλη, δεν αντιμετωπίζει το «λόγιο» ως συνοδευτικό

εργαλείο του λαϊκού, αλλά ως βασικό συστατικό που αναδεικνύει τον ευρωπαϊκό μουσικό χαρακτήρα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ανωγειανάκης, Φοίβος, *Η μουσική στη νεότερη Ελλάδα*, προσθήκη στη μετάφραση της Ιστορίας της Μουσικής του Karl Neff, Αθήνα 1960: 546-611.

Διαμαντής Γιώργος, *Αρμονία*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 1988: 91.

Ζερβός, Γιώργος, «Προβλήματα μορφής και περιεχομένου στη σύγχρονη έντεχνη Ελληνική Μουσική Δημιουργία», Πρακτικά συμποσίου με θέμα, Προβλήματα και προοπτικές της ελληνικής μουσικής, Σύλλογος Απανταχού αποικιακών Άνδρου, Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας 2001.

Καλογερόπουλος, Τάκης, *Το λεξικό της Ελληνικής μουσικής*, τ. 3, Αθήνα: Γιαλλελής 1998-2002: 383-385.

Καλομοίρης, Μανόλης, «Ο άγνωστος μουσουργός του δημοτικού τραγουδιού», στο *Ο Μανόλης Καλομοίρης και η ελληνική μουσική*, Σάμος: Φεστιβάλ «Μανόλης Καλομοίρης» (1997): 13-20.

Καλομοίρης, Μανόλης, «Περί της εναρμονίσεως των δημοτικών ασμάτων». *Μουσικολογία*, 1/1986 (αρχικά ανακοίνωση στη Συνεδρία της Ακαδημίας Αθηνών της 18-11-1948).

Κοκκώνης, Γιώργος, «Έντυπες συνεργίες, άτυπες συναινέσεις: Έλληνες συνθέτες και δημοτικό τραγούδι», Ανακοίνωση στο διεθνές Μουσικολογικό Συνέδριο: *Όψεις της ελληνικότητας στη μουσική*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 5-7 Μαΐου 2006: 1.

Κοκκώνης, Γιώργος, «Η πρώτη συμφωνία του Γ.Α. Παπαϊωάννου», στο *Ετήσιο περιοδικό του Μουσείου Μπενάκη*, τ. 2, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη 2002:183-192.

Κώστιος, Απόστολος, «Με Αφορμή την Περίπτωση 'Γιάννης Κωνσταντινίδης-Κώστας Γιαννίδης'» στο: *Μουσικολογικά I*, Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα, 1999, σ. 115-141.

Λαμπελέτ, Γεώργιος, *Ο Εθνικισμός στην Τέχνη και η Ελληνική Δημοτική Μουσική*, Ελεύθερη Σκέψις, Αθήνα, 1986.

Λαμπελέτ, Γεώργιος, *Η Εθνική Μουσική*, Παναθήναια, Αθήνα 1901.

Λιάβας, Λάμπρος, «Γιάννης Κωνσταντινίδης», Γιάννης Κωνσταντινίδης και Πέτρος Πετρίδης, ένθετο της δισκογραφικής έκθεσης των έργων σε δίσκο μικροακτίνας (CD), Ορχήστρα των Χρωμάτων, Αθήνα 2000.

Λιάβας, Λάμπρος, «Γιάννης Κωνσταντινίδης» στο *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1991.

- Λιάβας, Λάμπρος**, ένθετο από δίσκο μικρής ακτίνας με τίτλο, *Yannis Constantinidis the piano works*, Lyra, Εταιρεία Γενικών Εκδόσεων, Αθήνα 1995.
- Λιάβας, Λάμπρος**, «Yannis Constantinidis», *22 Chants Et Danses du Dodecanese pour le piano*, τεύχος I, εισαγωγικό σημείωμα της έκδοσης του έργου Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 1993.
- Παγιάτης, Χαράλαμπος**, *Λαϊκοί Δρόμοι*. Εκδόσεις Fagotto, Αθήνα, 1987.
- Πετρίδης, Πέτρος**, «Η εναρμόνισης της βυζαντινής μουσικής». *Μουσικολογία*, τόμος 7-8, σελ 135-137 (αρχικά στην εφημερίδα Εσπερία, 1916).
- Ρωμανού, Καίτη**, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησης 1901 – 1912*. Ελληνικά μουσικά περιοδικά ως πηγή έρευνας της Ιστορίας της Νεοελληνικής Μουσικής II, Κουλτούρα, Αθήνα 1996.
- Ρωμανού, Καίτη**, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους Χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006.
- Σακαλιέρος, Γεώργιος**, *Η μικρασιατική ραψωδία του Γιάννη Κωνσταντινίδη*. Διπλωματική εργασία στο τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 1996.
- Σακαλλιέρος, Γιώργος**, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984): η ζωή και το έργο του: αναλυτική προσέγγιση και παρουσίαση του συνθετικού του ύφους, με άξονα τα έργα για ορχήστρα*. Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Αθήνα 2005.
- Σαμουέλ, Μπο-Μποβί**, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο, Αθήνα 1935 και 1938.
- Σηφάκης, Γ.Μ.**, *Μπέλα Μπάρτοκ και Δημοτικό Τραγούδι*. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1997.
- Τσούγκρας, Κώστας**, *Τα 44 παιδικά κομμάτια του Γιάννη Κωνσταντινίδη: ανάλυση με τη χρήση της γενετικής θεωρίας της τονικής μουσικής*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2003.
- Φιτσιώρης, Γιώργος**, *Εισαγωγή στη θεωρία και Ανάλυση της Τονικής Μουσικής*. Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 2004
- Φράγκου-Ψυχοπαίδη, Ολυμπία**, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής- Προβλήματα Ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα, 1990.
- Baud-Bovy, Samuel**, *Δοκίμιο για το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο, 1994.
- Beach, David, ed**, *Aspects of Schenkerian Theory*. New Haven: Yale University Press, 1983.

- Bent, Ian (ed.)**, *Analysis*, Macmillan Press, London, 1987.
- Brown, Christine**, *Bartok's Mikrokosmos*, Greek Language Edition, Boosey and Hawkes, London, 1988.
- Cone, Edward**, *Analysis Today*, Music: A View from Delft pp. 39-54.
- Jeppesen, Knud**, *Αντίστιξη, Ασματική Πολυφωνία* σελ. 86- 116. Εκδόσεις Νάσος, Αθήνα, 1991.
- Morgan P., Robert**, *Anthology of 20th Century Music*, Yale University Press, 1991
- Nattiez, Jean-Jacques**, *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music* (trans. C. Abbate). Princeton University Press, New Jersey, 1990.
- Persichetti, Vincent**, *Twentieth Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. Norton, New York, 1961.
- Sadie Stanley (ed.)**, *The new Grove Dictionary of Music and Musicians (second edition)*, Macmillan Publishers, London, 2001.
- Yannou, Demetre** [Γιάννου Δημήτριος], The idea of National Music in Greece at the end of the 19th and the beginning of 20th century: Some remarks on its conceptual consistency. Δημοσίευτη εργασία που παρουσιάστηκε στο συνέδριο “Music and Lifeworld – Otherness and Transgression in the Culture of the 20th Century”, Cascais (Portugal), 14-17 Δεκεμβρίου 1996.
- Zbikowski, Lawrence M.**, *Conceptualizing Music, Cognitive Structure, Theory and Analysis*. Oxford University Press, 2002.