ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Σημειώσεις σεμιναρίου μουσικής ανάλυσης 2011

Η μουσική ανάλυση γεννιέται ως ανάγκη διερεύνησης και απάντησης επιμέρους στοιχείων της μουσικής μορφής και δημιουργίας όπως Μουσικό υλικό, μορφή, περιεχόμενο, συνθετική πρακτική.
Στη μουσική δεν υπάρχουν δόγματα και «απόλυτες αλήθειες» παρά μόνο διαφορετικές μουσικές θεωρήσεις οι οποίες συντελούν στην ύπαρξη πολλών και διαφορετικών στιλ μουσικής ανάλυσης.

J. Burmeister : (1564 – 1629) γεννήθηκε στο *luneburg* της Γερμανίας σε μια οικογένεια μουσικών.
Σπούδασε λατινικά με δασκάλους όπως ο *Christoph Praetorius* (θείος του *M. Praetorius*) και το 1586 άρχισε σπουδές νομικής. Ο *Burmeister* εργάστηκε σαν καθηγητής λατινικών και μουσικής σε διάφορα εκπαιδευτικά ιδρύματα και ασχολήθηκε με την καταγραφή μιας θεωρίας μουσικής με βάση παρτιτούρες και έργα της εποχής.
Το 1606 λοιπόν ο *Burmeister* κάνει την πρώτη μορφολογική ανάλυση πάνω στο πεντάφωνο μοτέτο του *Orlando di lasso in me transierunt*
όπου αναφέρεται στα εξής:

Ανάλυση μιας μουσικής σύνθεσης είναι η κατάτμηση της σύνθεσης

- *σε ένα συγκεκριμένο τρόπο modus*
- *και σε συναισθηματικά σχήματα ή σε περιόδους*

Modus(τρόπος): με αυτόν τον όρο ο *Burmeister* χαρακτηρίζει τους αντιστικτικούς τρόπους και όχι τρόπους (κλίμακες η σκάλες).
Οι τρόποι λοιπόν τους οποίους αναφέρει είναι οι εξής:

- Ολόκληρο έναντι ολοκλήρου 1:1 - με βάση το cantus firmus γράφουμε μια μελωδία ολόκληρων –
- Δυο μισά έναντι ενός ολοκλήρου 2:1
- Τέσσερα τέταρτα έναντι ενός ολοκλήρου 4:1
- Συγκοπές μισών – εδώ τα ισχυρά μισά είναι δεμένα με τα προηγούμενα μη τονισμένα μισά. Ουσιαστικά είναι ίδιο με το 1:1 με την διαφορά ότι η αντιστικτική γραμμή έχει μετακινηθεί κατά ένα μισό δεξιά.
- Διανθισμένη αντίστιξη – είναι μια μίξη όλων των προηγούμένων (μελώδία)

Σε αυτό το σημείο θα κάνουμε μια σύντομη αναφορά στους κανόνες γραφής αυτών των modus.

Γενικοί κανόνες που αφορούν και τα τέσσερα είδη

- Δεν επιτρέπονται όλα τα αυξημένα και ελαττωμένα διαστήματα καθώς η 7η (μεγάλη και μικρή) και κάθε διάστημα μεγαλύτερο της 8ης .
- Όλα τα σύμφωνα διαστήματα επιτρέπονται εκτός της μεγάλης 6ης ενώ η 6η μικρή επιτρέπεται μόνο σε ανοδική κίνηση.
- Από διάφωνα διαστήματα επιτρέπονται οι 2ες μεγάλες και μικρές.
- Το ύφος δεν υποστηρίζει χρωματικές κινήσεις
- Στις πτώσεις δεν επιτρέπεται η προσέγγιση της *con finalis(προσαγωγέας)* με ανιόν πήδημα αυτό βέβαια είναι αποδεκτό όταν το έργο δεν είναι σε σημείο πτώσης.
- Όχι περισσότερα από δύο διαδοχικά πηδήματα προς την ίδια κατεύθυνση. Επίσης για να είναι μέσα στα πλαίσια του ύφους δύο πηδήματα σε ανιούσα κίνηση θα πρέπει το (α) διάστημα να είναι ≥ του (β) και σε καθοδική το
  (α) ≤ (β). ακόμα η πρόσθεση των δύο διαστημάτων δεν θα πρέπει να δημιουργεί διάφωνο διάστημα.
- Δύο 3ες στην ίδια κατεύθυνση επιτρέπονται.
- Στον τελευταίο φθόγγο καταλήγουμε με βηματική κίνηση και όχι με πήδημα.
- Δεν επιτρέπονται οι αλυσίδες (επαναλήψεις μελωδικών σχημάτων)
- 5ες και 8ες παράλληλες απαγορεύονται

Ειδικοί κανόνες για κάθε είδος

Ολόκληρο έναντι ολοκλήρου 1:1

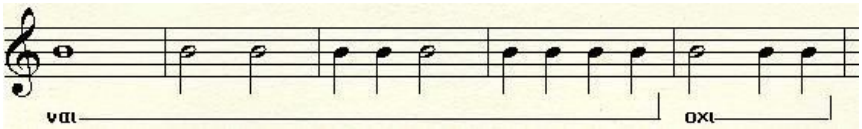
- Ταυτοφωνία επιτρέπεται μόνο στην αρχή και στο τέλος
- Επιτρέπονται μόνο σχετικές και απόλυτες συμφωνίες
- Επιτρέπεται η συγκοπή μια όμως φορά σε κάθε νότα
- 3ες και 6ες δεν επιτρέπονται πάνω από 4 συνεχόμενες και λόγο κακής σχέσης τριτόνου οι δύο συνεχόμενες 3ες μεγάλες απαγορεύονται.

Δυο μισά έναντι ενός ολοκλήρου 2:1

- τα τονισμένα μισά έχουν πάντα συμφωνίες
- στα ατόνιστα έχουμε η συμφωνίες ή διάφωνους διαβατικούς φθόγγους
- απαγορεύονται τα ποικίλματα
- ταυτοφωνία σε τονισμένο μισό απαγορεύεται, σε ατόνιστο επιτρέπεται αλλά λύνεται πάντα με αντίθετη κίνηση
- οι 5ες και 8ες απαγορεύονται μεταξύ τονισμένων μισών αλλά είναι ανεκτές μεταξύ ατόνιστων.
- Στο προτελευταίο μέτρο μπορεί να υπάρχει ολόκληρο αντί μισών
- Καλό είναι για το ύφος μετά από οποιοδήποτε πήδημα αν κινηθούμε με αντίθετη κίνηση (αίσθηση εξισορρόπησης).
- Ξεκινάμε πάντα με παύση μισού.

Τέσσερα τέταρτα έναντι ενός ολοκλήρου 4:1

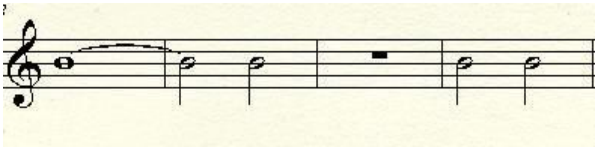
- Αρχίζουμε με παύση τετάρτου ή μισού
- Ταυτοφωνία απαγορεύεται σε 1 και 3 ενώ σε 2 και 4 επιτρέπεται αλλά εγκαταλείπεται με πλάγια ή αντίθετη κίνηση
- Όχι προσέγγιση ταυτοφωνίας βηματικά γιατί δημιουργείται ηχητικό «σφάλμα».
- Απαγορεύεται ανιόν πήδημα από τονισμένο τέταρτο.
- Στα τονισμένα τέταρτα έχουμε συμφωνίες ενώ στα ατόνιστα μπορούμε να έχουμε συμφωνίες και διαφωνίες (διαβατικοί φθόγγοι και κατιόντα ποικίλματα
- Απαιτείται εξισορρόπηση της μελωδίας εκτός από την περίπτωση που από τονισμένο μισό έχω κατιών πήδημα $3^{ης}$ και στη συνέχεια επιστρέφω στον ίδιο τόνο.
- Μετά από μία κατιούσα βηματική κίνηση δεν επιτρέπεται διάστημα μεγαλύτερο από $3^{ης}$ προς την ίδια κατεύθυνση.
- Φθόγγος cabiatta: διάφωνος φθόγγος που έρχεται από τονισμένο 1 και στο ατόνιστο 2 με βηματική κίνηση στην συνέχεια εγκαταλείπεται με πήδημα $3^{ης}$ σε σύμφωνο φθόγγο με εξισορρόπηση ανοδικής κίνησης.
- Δύο διαδοχικά τέταρτα που απέχουν διαστήματα $6^{ης}$ – $5^{ης}$ ή $5^{ης}$ -$6^{ης}$ από το ίδιο c.f. δεν μπορούν να είναι αμφότερα σύμφωνα.
- Οι $5^{ες}$ και οι $6^{ες}$ παράλληλες όταν συμβαίνουν στα τονισμένα πρέπει να χωρίζονται από 4 τέταρτα τουλάχιστον. Εξαιρείτε ο φθόγγος cabiatta.
- Στο προτελευταίο μέτρο μπορεί να είναι ως εξής:



Συγκοπές μισών

- Αρχίζουμε με παύση μισού
- Στα τονισμένα μισά έχουμε συμφωνίες ή και διαφωνίες συγκοπές. Οι συγκοπές που επιτρέπονται είναι 7-6 ή 4-3 όταν το c.f. είναι στη χαμηλότερη ενώ όταν είναι στην ψιλή τότε επιτρέπονται 2-3 και 9-10
- Τα ασθενές μισά είναι πάντα συμφωνίες
- Οι $5^{ες}$ και $8^{ες}$ επιτρέπονται μεταξύ μόνο τονισμένων.
- Η ταυτοφωνία επιτρέπεται παντού

- Αν δεν μπορούμε να συνεχίσουμε με συγκοπές τότε μπορούμε να μεταφερθούμε προσωρινά στο 2:1 και να επανέλθουμε.
- Το προτελευταίο μέτρο μπορεί να είναι:

Διανθισμένη  *αντίστιξη*

- Επιτρέπεται ανιόν ποίκιλμα σε ατόνιστο τέταρτο αν ακολουθεί αξία ≥ μισού
- Επιτρέπεται κατιούσα προήγηση σε ασθενές όταν ακολουθεί αξία ≥ μισού
- Μετά από σύμφωνο τονισμένο μισό αν ακολουθεί συνεχείς βηματική κίνηση τετάρτων το 3ο τέταρτο μπορεί να είναι διάφωνο
- Επιτρέπεται η σποραδική χρήση όγδοων στη θέση ατόνιστου τετάρτου σε συνεχή βηματική κίνηση σαν διαβατικό ή κατιών ποίκιλμα.
- Αν σε τονισμένο μισό έχω δύο απομονωμένα τέταρτα τότε θα πρέπει να ακολουθεί αξία ≥ μισού παρεστιγμένου.
- Η λύση μιας συγκοπής μπορεί να έρθει και σαν προήγηση τετάρτου ή σαν ποίκιλμα όγδοων.

Ο *j. Burmeister* αναφέρει πως η ανάλυση αποτελείται από πέντε μέρη
1) κατάταξη σε τρόπο
2) κατάταξη σε τονικό ύψος
3) κατάταξη σε είδος αντίστιξης
4) συνειδητοποίηση της ποιότητας
5) κατάτμηση της σύνθεσης σε συναισθηματικά τμήματα ή περιόδους

J. Bent και A. Pople: σε ένα λεξικό της Οξφόρδης στο ρήμα ανάλυση (μουσική ανάλυση) ο Bent και ο Pople αναφέρουν το εξής:
Μουσική ανάλυση θεωρείτε η ερμηνεία των μουσικών δομών με τον διαχωρισμό τους σε παραμέτρους καθώς και η διερεύνηση των συσχετισμών λειτουργίας μεταξύ των παραμέτρων.
Παράμετροι στη μουσική εννοούμε τον Χρόνο και τον Ήχο οι οποίοι στην πραγματικότητα συντελούν ώστε να έχουμε τα μέρη μακροδομή, μικροδομή, ρυθμός και τελικά όλο το έργο.
Όταν λοιπόν ο Bent και ο Pople μιλούν για διαχωρισμό των μουσικών δομών σε παραμέτρους εννοούν το πώς χωρίζουμε της προτάσεις μας σε περιόδους και τι

συσχετισμούς έχουν μεταξύ τους καθώς και το πως λειτουργούν όλα αυτά με βάση τον ρυθμό.
Ως μουσική δομή θεωρούμε : ένα μέρος ενός έργου, ένα έργο συνολικά ή και μια ομάδα έργων της ίδιας κατηγορίας π.χ. sonata ή fuga.
Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε δηλ. σαν μουσική δομή μια έκθεση από μια φούγκα του Bach ή όλο το das wohltemperierte ή όλες οι φούγκες του και τελικά όλες τις φούγκες της μπαρόκ εποχής φτάνοντας έτσι σε μια ιδεατή μορφή φούγκας που ουσιαστικά δεν υπήρξε ποτέ αλλά μας βοηθάει στην σύγκριση και στην ανάλυση.
Επομένως η ανάλυση χρησιμοποιεί την τέχνη της σύγκρισης με βάση ιδεατές φόρμες που λειτουργούν σαν είδωλα τα οποία παρέχουν όλα εκείνα τα στοιχεία που έχουν συμβεί σε όλες τις φούγκες ή σονάτες μιας ορισμένης εποχής έτσι ώστε να μπορούμε να αναγνωρίσουμε όσο το δυνατόν περισσότερα στοιχεία ενός έργου.

Άρα η σύγκριση ασχολείται με

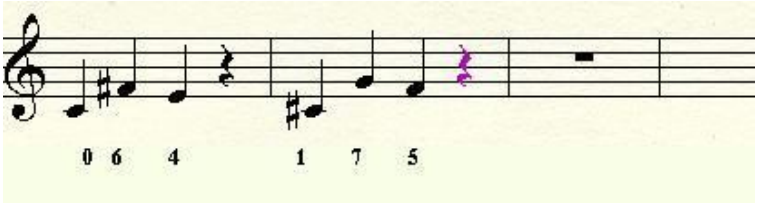
- Σύγκριση μερών ενός έργου
- Σύγκριση διαφορετικών έργων
- Σύγκριση ομάδας έργων
- Σύγκριση έργου και ιδεατού μορφολογικού μοντέλου

Όλη αυτή η ομαδοποίηση έργων θα μπορούσε να γίνει ακόμα μεγαλύτερη και να φύγουμε π.χ. από τις σονάτες και να της τοποθετήσουμε συνολικά σε μια κατηγορία που ονομάζεται έργα τονικής περιόδου άρα θα έχουμε εν σύνολο από μανδριγάλια φούγκες μέχρι και τον 19^{ο} αιώνα

Αντικείμενο ανάλυσης: η ανάλυση ενδιαφέρεται γι΄ αυτό που λέμε θεωρία της μουσικής σε επίπεδο αρμονίας, αντίστιξης, τρόπου γραφής, μορφολογικής δομής και γενικά τι λειτουργεί κάθε φορά σαν νόμος σε κάθε σύνθεση τονική, τροπική, ατονική, ηλεκτρονική.
Επομένως η ανάλυση κοιτά προς τη μεριά της παρτιτούρας και με διάφορες μεθόδους προσπαθεί να αποκαλύψει την σύνθεση.
Υπάρχουν διάφορες αναλυτικές μέθοδοι όπως:

- Μορφολογική ανάλυση η οποία μένει στην επιφάνεια. Αποκαλύπτει δηλαδή τα μέρη τα οποία απαρτίζουν το έργο μέσο των ιδεατών μορφών.
- Λειτουργική ανάλυση έχει να κάνει με άλλα πράγματα όπως οι συνηχήσεις οι αρμονικές συνθήκες μέσα στα πλαίσια του έργου.
- Ανάλυση χαρακτηριστικών

- Σενκεριανή ανάλυση. Η διαφορά με την λειτουργική ανάλυση είναι ότι ο Σενκερ προχωρά συνέχεια σε μικρότερα επίπεδα φτάνοντας στο λεγόμενο backround. Θεωρεί πως το κάθε τονικό έργο είναι το ξεδίπλωμα στο χρόνο μέσο επεκτάσεων και αντιθετικών πραγμάτων της τονικής συγχορδίας.
- στιλιστική ανάλυση που έχει να κάνει με τον τρόπου που χειρίζεται ο εκάστοτε συνθέτης τα μοτίβα του σε σχέση με την αρμονία του.
- Θεωρία των Pc sets. Που προσπαθεί να κατηγοριοποιήσει την ατονική μουσική θέτοντας σε κάθε νότα έναν αριθμό π.χ. ντο = 0 ντο# 1 …. Προσπαθώντας έτσι να ανακαλύψει τα μοτίβα.



- Δομική ανάλυση η οποία προσπαθεί να μπει σε ένα βαθύτερο επίπεδο μέσα στη μουσική σύνθεση
- Υπάρχει μεθοδολογία της αφηγηματολογίας που ενώ έχει σαν βάση την παρτιτούρα ουσιαστικά είναι έξω από αυτή και αναλύει το έργο με βάση π.χ. τον λόγο σχέσεις δηλαδή κειμένου και μουσικής.
- Στην ανάλυση ενός έργου συμμετέχουν τα κοινωνικοπολιτικά και γεωγραφικά στοιχεία της εποχής που γράφτηκε καθώς και βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη σαν δευτερογενείς παράγοντες.

Συνθέτης – παρτιτούρα – ακροατής: η παρτιτούρα είναι το μοναδικό κοινό σημείο μεταξύ συνθέτη και ακροατή. Εκεί ο συνθέτης έχει προσπαθήσει να αποδώσει με την μεγαλύτερη σαφήνεια αυτό που έχει στο μυαλό του που βέβαια λόγο των ελλείψεων της σημειογραφίας και του φυσικούς περιορισμούς το έργο δεν είναι ποτέ το ίδιο.
Από την άλλη ο ακροατής μεταφράσει με τον δικό του τρόπο το έργο αλλάζοντάς το ίσως ακόμα περισσότερο.

Μεθοδολογία και τυπολογία της ανάλυσης

Heinrich Schenker: (1868-1935) θεωρητικός της μουσικής γνωστός για την ενασχόλησή του με την μουσική ανάλυση που πια είναι γνωστή σαν σενκεριανή ανάλυση.
Γεννήθηκε στο Wisniowczyki της Ουκρανίας και σπούδασε μουσική με τον Carl Mikuli (μαθητής του Chopin). Αργότερα πήγε στη Βιέννη και μαθήτευσε κοντά στον Brucker, εκεί έγινε γνωστός σαν πιανίστας όπου συνόδευε τραγουδιστές (Lieder καθώς και μουσική δωματίου).
Ασχολήθηκε με την διδασκαλία του πιάνου και θεωρίας, δίπλα του μαθήτευσαν ο Felix Salzer και Hans Wolf.
Όπως αναφέρεται παραπάνω ο Σένκερ έγραψε βιβλία για την μουσική ανάλυση αλλά αυτό που ονομάζουμε σήμερα σενκεριανή ανάλυση είναι δουλειά τον μαθητών του με βάση βέβαια τις δικές του θέσεις και απόψεις πάνω στο θέμα.

Hermann Erpf: (1891-1969) Γερμανός μουσικολόγος και συνθέτης ο οποίος σπούδασε με τον Riemann στο πανεπιστήμιο του Leipzig.
Το 1949 ο Hermann γράφει πως υπάρχουν οι εξής μορφές ανάλυσης:

- Δομική
- Ψυχολογική
- Εκφραστική

Leonard.B. Meyer: (1918-2007) Συνθέτης, συγγραφέας και φιλόσοφος. Σπούδασε στο πανεπιστήμιο της Columbia φιλοσοφία και μουσική καθώς και Ιστορία τέχνης στο πανεπιστήμιο του Chicago. Το 1967 στο βιβλίο του *Music, the Arts, and Ideas* αναφέρει τρεις μορφές ανάλυσης:

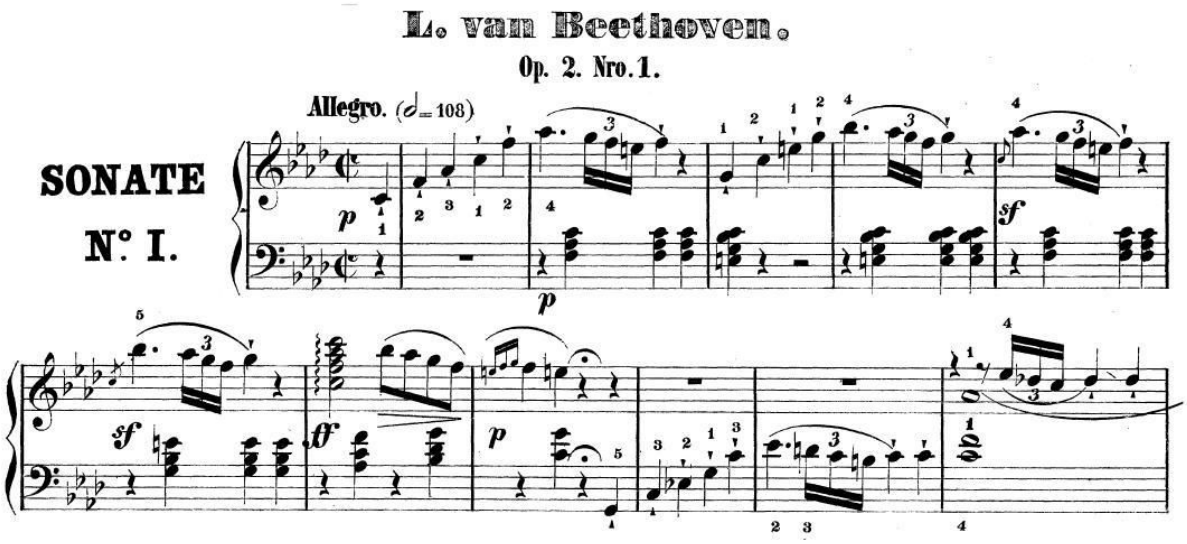
- Μορφολογική
- Κινητική – συντακτική
- Αναφορική

C. Dahlhaus: (1928-1989) μουσικολόγος που γεννήθηκε στο Hanover της Γερμανίας. Έχει γράψει αρκετά βιβλία όπως *Ιστορία της δυτικής μουσικής , μουσική του ρομαντισμού* και ασχολήθηκε με την μουσική ανάλυση όπου αναφέρει τα εξής:

- Μορφολογική
- 'Ολιστική'
- Ερμηνευτική
- 'Ενεργητική' ερμηνεία

H. Riemann: (1849-1919) Γερμανός θεωρητικός της μουσικής γεννημένος στο Grossmehlra. Σπούδασε πιάνο, νομική, φιλοσοφία, ιστορία καθώς και θεωρία της μουσικής στο Leipzig Conservatory.
Ασχολήθηκε με την ανάλυση και αναφέρει για μια μοτιβική ανάλυση που έχει να κάνει με την ζωή του μοτίβου, την ανάπτυξη του και την κορύφωση του.
Ουσιαστικά η διαδικασία που αναφέρει είναι η εξής:

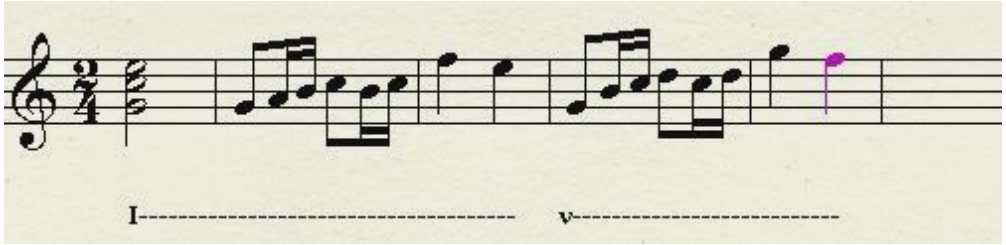
Από ένα μικρό μοτίβο ξεκινά η διαδικασία της σύνθεσης μέσα από αναπτύξεις και συνδυασμούς φτάνοντας σε μια κορύφωση καθώς και σε μια φθορά. Όλη αυτή η διαδικασία δημιουργεί τις φράσεις.
Αναφέρει επίσης πως το δυαδικό σχήμα ασθενές- ισχυρό αποτελεί τη βάση όλης της μουσικής δομής. (Α – Β, ηγούμενο επόμενο ή ακόμα μια θέση και μια αντίθεση)



Μοτιβική ανάλυση στο αρχικό μοτίβο της op2. no1 σονάτας του Μπετόβεν.

Μέτρα 1-3 αρχικό μοτίβο.
Μέτρα 4-5 επανάληψη του ίδιου μοτίβου ελαφρός παραλλαγμένο καθώς μεταφερμένο μια 2η ψιλότερα. Αυτή την διαδικασία ο Reimann την αναφέρει σαν Ηγούμενο – επόμενο μιας περιόδου αρα :
Περίοδος = 1- 5
Ηγούμενο = 1-3
Επόμενο = 3-5
Αυτομάτως σε αυτά τα μέτρα έχουμε μια σχέση I –V .
Στην συνέχεια μέσο φθοράς του μοτίβου δημιουργεί τα δυο υπόλοιπα μέτρα 6-7 με την ουρά του θέματος όπου τελικά έρχεται και η πτώση 8-9.
(πιο λεπτομερή ανάλυση θα γίνει σε επόμενα κεφάλαια)

Μοτίβο: τα μοτίβα ουσιαστικά είναι μια ανάπτυξη της τονικής συγχορδίας π.χ.



Μέσα παρουσίασης των συμπερασμάτων της έρευνας
(τυπολογία μουσικής ανάλυσης)

μετά από την διαδικασία της μορφολογικής ανάλυσης (μοτίβα, φράσεις κ.λ.π.) έρχεται η ανάλυση που έχει να κάνει με

- Φύση και λειτουργία της μουσικής .Τα μέρη δηλαδή του έργου πχ. AB = διμερές μορφή = φόρμα σονάτα, ABA = Rodo
- Πραγματική ουσία. Το έργο δηλαδή ως μια ολιστική ενότητα ένα κλειστό δίκτυο σχέσεων. Πράγματα δηλαδή που συμβαίνουν μέσα στο ίδιο το έργο λόγο της ίδιας της φύσης του έργου πχ οι λειτουργίες των συγχορδιών αποκτούν τελείως διαφορετική υπόσταση στο bethoween απ' ότι στον scarlati
- Χειρισμός του υλικού. Έχει να κάνει με την ερευνητική μέθοδο με διαδικασίες όπως 1. τεχνική αναγωγής 2. σύγκριση και ταυτοποίηση κοινών χαρακτηριστικών 3. δομική τμηματοποίηση 4. αναζήτηση συντακτικών κανόνων.
- Μέσα παρουσίασης όπως 1.σχολιασμένη παρτιτούρα 2.γράφιμα αναγωγικής τεχνικής (εμφάνιση κρυφών δομικών συσχετισμών 3.παρτιτούρα σε επίπεδα(αναγωγή) 4.αποσυνθετιμένη παρτιτούρα.

Η Εποχή της Αναγέννησης

Η μουσικής αναγέννησης είναι μουσική που δεν την ενδιαφέρει η πρωτοτυπία, εξυπηρετεί το κείμενο (κυρίως ύμνους ή λαϊκούς στοίχους Μανδριγάλια). Ο συνθέτης λοιπόν ενδιαφέρεται να κάνει μια μουσική η οποία είναι κατανοητή απ' όλους σε αντίθεση με τον ρομαντισμό που η πρωτοτυπία και η 'έντονη τεχνική' είναι βασικά στοιχεία του συνθέτη.
Ακόμα μουσική της αναγέννησης διαφοροποιείται από αυτό που ονομάζουμε τονική μουσική με ένα θεμελιώδες πράγμα που είναι το έξης:
Η σύνθεση αποτελείτε από διαφορετικά μέρη που ώμος είναι έτσι φτιαγμένα ώστε να δημιουργούν το όλων (ενιαία σύνθεση).
Αυτό βλέπουμε ότι από την εποχή Μπαρόκ και μετά δεν υπάρχει αλλά ο συνθέτης πριν ξεκινήσει μια σύνθεση έχει ήδη ένα πρόγραμμα ένα σχέδιο πάνω στο οποίο θα στηριχθεί το έργο του.

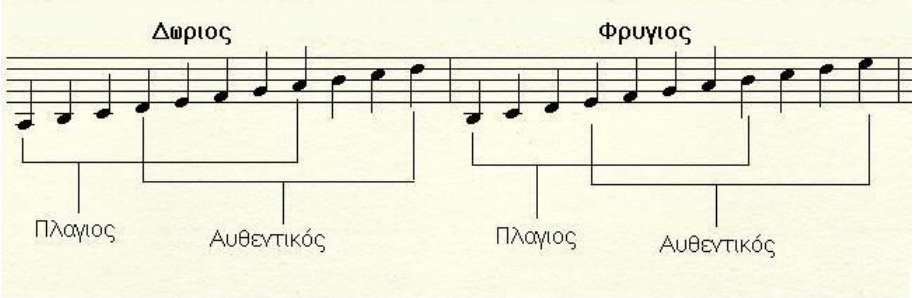
Χρόνος στη μουσική: ένα μουσικό έργο ουσιαστικά είναι χρόνος που απέκτησε μορφή. Στο άκουσμα ενός τονικού έργου ακούμε μια σειρά από γεγονότα (γραμμικός χρόνος) τα οποία έχουν συγκεκριμένη διάρκεια, αρχή και τέλος βάση του προγράμματος του μουσικοσυνθέτη.
Στη αναγέννηση ο χρόνος δεν είναι γραμμικός – παραλείποντας τα κείμενα και τον σκοπο αυτής της μουσικής η συγκεκριμένη λογική γραψίματος επανέρχεται πια στον 20^{ο} αιώνα) - .

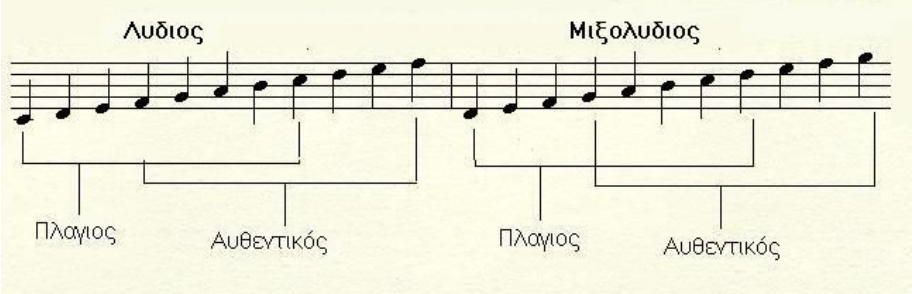
Τονικότητα και τρόποι (τροπική μουσική): μια ακόμα βασική διαφορά της τονικής μουσικής με την αναγέννηση είναι οι τρόποι (Δώριος, Φρύγιος κ.λ.π.) και η οριζόντια παρά κάθετη αντίληψη των συνθετών.
Οι συνθέτες της αναγέννησης έγραφαν πάνω σε τρόπους επομένως δεν έχουμε έλξης βαθμίδων άρα ούτε και συγκεκριμένη αρμονία τουλάχιστον με την έννοια της τονικής μουσικής. Ο αρμονικός πλούτος (κάθετη γραφή) προέρχεται από την οριζόντια κίνηση των φωνών και μόνο την ώρα τον πτώσεων θα μπορούσαμε να πούμε ότι υπάρχει μία 'συγκεκριμένη' κάθετη γραφή (I – V – I).
Ακόμα η τροπική μουσική χωρίζει την 8^{α} τόσες φορές όσοι και οι τρόποι που χρησιμοποιεί ο συνθέτης και όχι σε δύο που είναι ο μείζων και ο ελάσσων τρόπος .

Αντίστιξη: είναι μια τεχνική που είναι βασικό στοιχείο στη αναγεννησιακής μουσικής και ουσιαστικά είναι ένας τρόπος κατασκευής μελωδιών.

Τρόποι της αναγεννησιακής μουσικής

Γρηγοριανοί τρόποι:

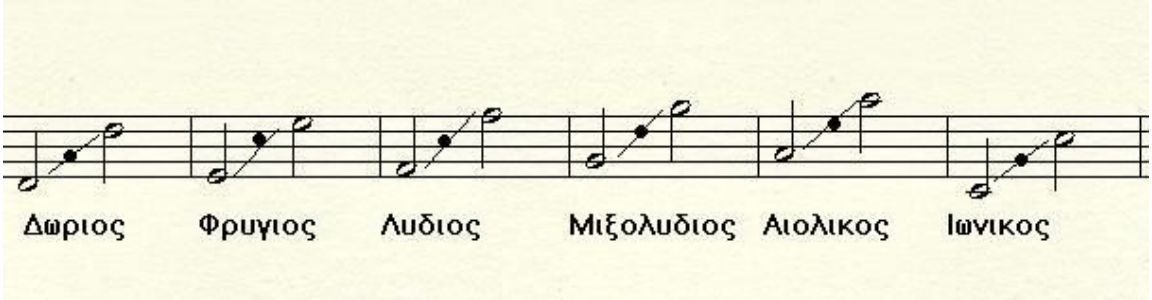




Συν άλλοι δύο τρόποι Αιολικός και Ιωνικός.
Υπάρχουν κάποιοι φθόγγοι που έχουν συγκεκριμένες ονομασίες λόγο των ηδυτήτων τους αρα:
Finalis: Τελικός φθόγγος (τονική)
Tenor: Εξέχον φθόγγο (Δεσπόζουσα) είναι ο φθόγγος που ακούγεται συχνότερα μέσα σε μια μελωδική φράση και συνήθως είναι ο φθόγγος που έρχεται η κορύφωση μιας μελωδίας.
Abitus: ΄Έκταση γραμμής
Initium: Αρχικός φθόγγος. Φθόγγος έναρξης όπου δεν είναι απαραίτητο να είναι και η ‘τονική’ του εκάστοτε τρόπου. (άλλη μια διαφορά με την τονική μουσική)
Confinalis: 7η (όχι απαραίτητα προσαγωγέας)

Α. Δεν έχουν όλοι οι τρόποι την ίδια tenor (5η πάνω δηλαδή) όπως ο φρύγιος που αντί για σι έχει την ντο. Ο λόγος είναι
1. γιατί πάνω στο σι δημιουργείτε ελαττωμένη συγχορδία και
2. το πεντάχορδο σι – φα συνεπώς δεν μπορούν να στηριχθούν θέματα για μίμηση.
Β. Επίσης σε κάθε τρόπο λόγο και του πλάγιού του έχουμε 2 tenor πχ στον Δωριο ο tenor = λα και του πλαγίου = φα. Άρα σε ένα έργο η άλτο φωνή θα έχει σαν κορύφωση τη φα.οταν ξεκινήσει από το λα
Γ. στον υποφρυγιο το tenor = σολ .

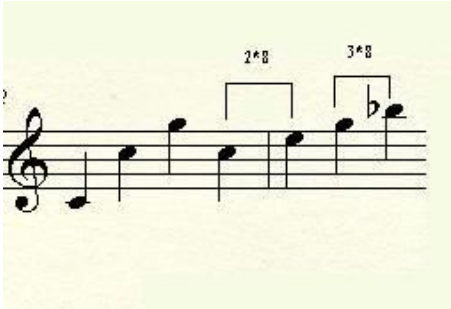
Όλοι οι τρόποι της αναγέννησης:



Φρύγιος και λύδιος καθώς και οι πλάγιοι τους έχουν την ίδια δεσπόζουσα.
Ο λύδιος έχει σι ύφεση γιατί στην πραγματικότητα είναι μεταφερμένος ιωνικός (επομένως αν πάρουμε σαν μήτρα το φα με σι ύφεση τότε παράγονται νέοι τρόποι όπως Δώριος από σολ Φρύγιος από σι κ.λ.π.)
Από σι έχουμε τον λοκρικό ο οποίος δεν χρησιμοποιείται

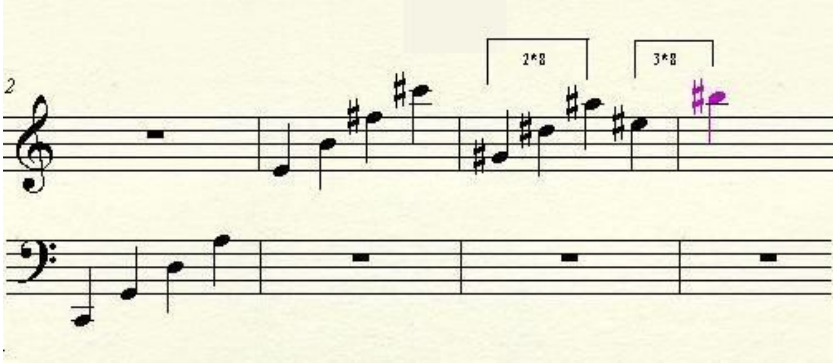
Πυθαγόρειο λείμμα

Ένα βασικό στοιχείο της αναγέννησης είναι ότι η μουσική δεν έχει υποστεί τον συγκερασμό την αυθαίρετη διαίρεση της 8^{ας} σε 12 ίσα κομμάτια. Επομένως οι τρόποι λειτουργούν με βάση την αρμονική στήλη που είναι η εξής:



αν πάρουμε τον κύκλο των πεμπτών με βάση την αρμονική στήλη το σι# είναι ένα Πυθαγόρειο κόμμα ψηλότερα από το ντο θεμέλιο ντο του κύκλου (η διαφορά αυτή ονομάζεται Πυθαγόρειο λείμμα).

Κύκλος πεμπτών



Το Πυθαγόρειο λείμμα είναι αυτό που έκανε όλη την διαφορά στο να μην μπορούν να χτιστούν οι συγχορδίες στο να ακούγεται δηλαδή πολλές φορές η 3η μεγάλη η μικρή σαν διαφωνίες η ακόμα και οι 6ες .
Όταν τα όργανα βελτιώθηκαν (δηλαδή μπόρεσαν να αναπαράγουν ακουστούς αρμονικούς) τότε ήρθε και ο συγκερασμός.

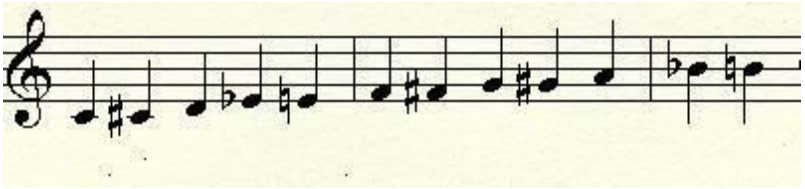
Κούρδισμα: από την εποχή λοιπόν την βελτίωσης των οργάνων έχουμε και την ένια του χορδίσματος

- **Πυθαγόρειο κούρδισμα**: είναι κατά 5ες καθαρές και είναι αυτό το οποίο ακολουθούμε κατά την παραγωγή των εκκλησιαστικών τρόπων.
- **Μεσοτονικό κούρδισμα:** είναι κατά 5ες Κ. και 3ες Μ. και είναι αυτό που μας οδηγεί στο συγκερασμό.

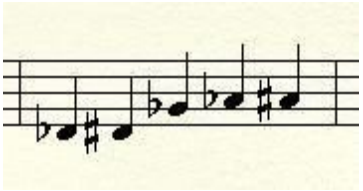
Musica Ficta

Musica Ficta είναι η χρησιμοποίηση συγκεκριμένων αλλοιώσεων που συναντάμε στους τρόπους για επιτευχθεί μια μεγαλύτερη συμμετρία στους τρόπους και μια 'σωστότερη' ακουστικά μίμηση. Πχ η σι ύφεση που συναντάμε κάποιες φορές στην 6 του δωρίου όταν η μήτρα μας είναι το φα άρα ο Δώριος είναι από σολ τότε η 6 είναι η μι ύφεση. Με βάση το πυθαγόρειο χόρδισμα δεν υπάρχουν όλες οι αλλοιώσεις άρα την εποχή αυτή έχουμε τα εξής:

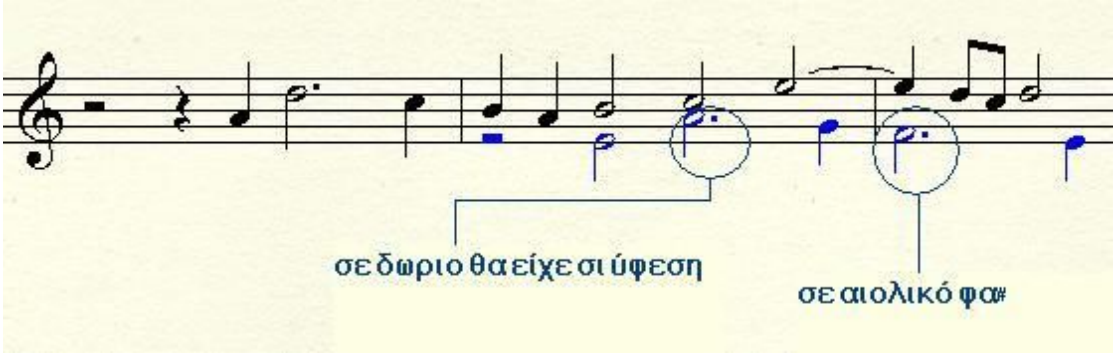
Χρησιμοποιούνται:



Αποκλείονται:



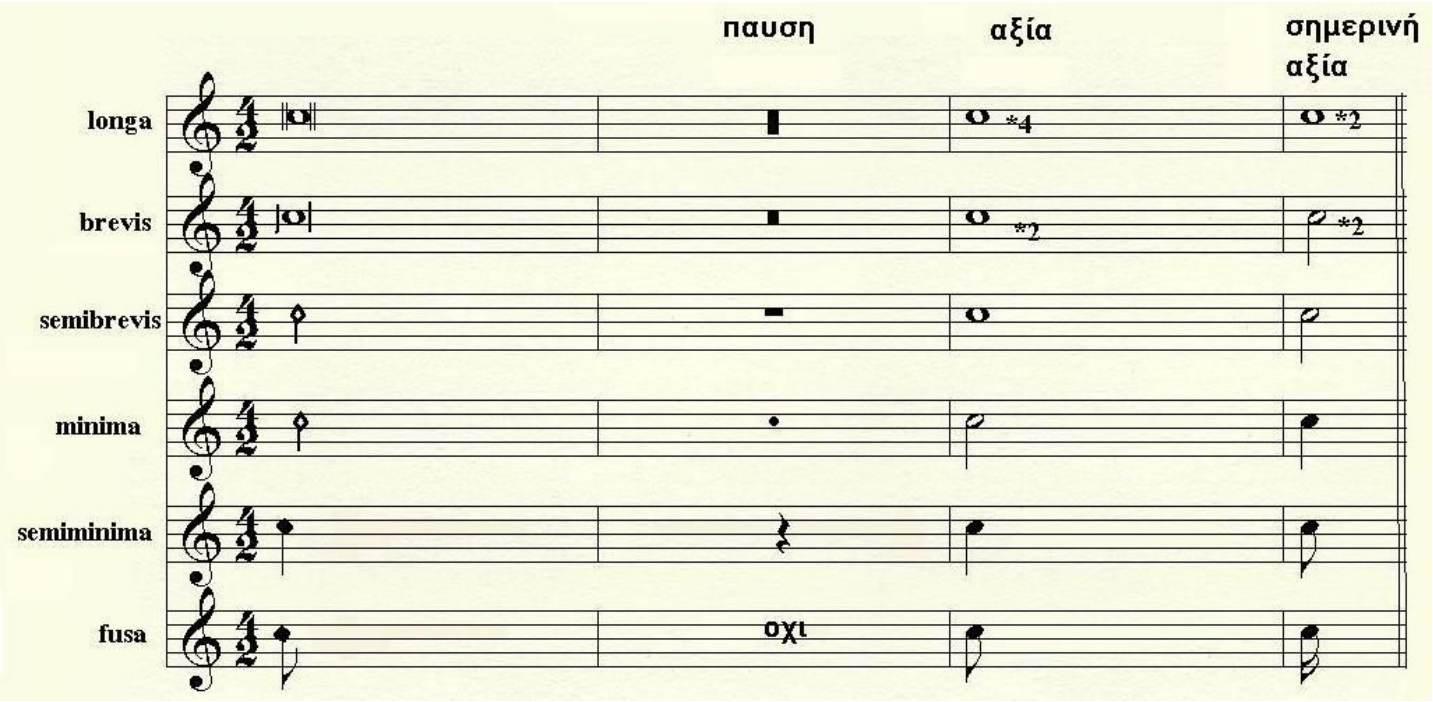
Φα# = συναντιέται σαν προσαγωγέας του μιξολύδιου ή και σαν όξυνση της 6ης του αιολικού τρόπου.
Σολ# = προσαγωγέας του αιολικού
Σι ύφεση = έχει ήδη προαναφερθεί σαν 6η του δώριου
Ντο = προσαγωγέας Δώρου
Επίσης υπάρχει και η ένια της picardy συγχορδίας στο τέλος του έργου
Όλες αυτές οι αλλοιώσεις προκύπτουν στην ανάγκη να αποφύγουν το άκουσμα του τρίτονου (η αλλιώς διάβολος της μουσικής).



Φρύγιος: (ο λεγόμενος ουσάκ της λαϊκής μας παράδοσης) είναι ένας ανάποδος μείζον τρόπος με το φά να λειτουργεί σαν καθοδικός προσαγωγέας προς τι μι).

Κατά τον 20ο αιώνα οι τρόποι ξαναχρησιμοποιήθηκαν από τους συνθέτες (βέβαια πια από οποιοδήποτε ημιτόνιο μπορούμε να παράξουμε όλους του τρόπους) και μπορούμε να πούμε ότι οι τρόποι έχουν κάποια σχέση με την σειρά (δωδεκάφθογγο) όσο αναφορά τον τρόπο τροφοδότησης τον μοτίβων.
Οι τρόποι είναι αυτοί που καθορίζουν τον χαρακτήρα σε μία σύνθεση λόγο της διαφορετικής αίσθησης που παράγει ο καθένας (δημιουργούνται διαφορετικές έλξεις, άλλη κατάταξη ημιτονίων πχ σε ένα φρύγιο είναι η δευτερη που τείνει προς την τονική και όχι ο προσαγωγέας) σε αντίθεση με την τονικότητα που όλα τα έργα πχ σε ντο + θα είναι τα ίδια αν τα μεταφέρω πχ μια 5η πάνω.(η μόνη διαφορά έχει να κάνει με την διαφορά τον αρμονικών, με μια ψιλή τεσιτούρα οι ακουστοί αρμονικοί θα είναι λιγότερη απ' ότι σε μία μεσαία ή χαμηλή).

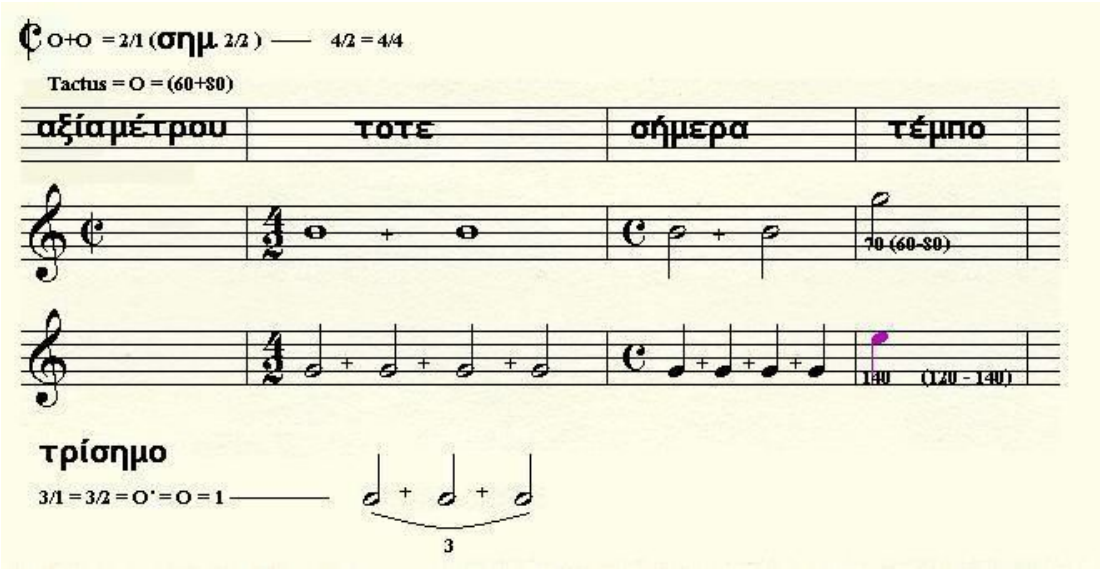
Μουσικές αξίες σε σχέση με σήμερα



Το μέτρο εκείνη την εποχή η περιοδική δηλαδή επανάληψη ισχυρών και ασθενών χτυπημάτων το οποίο τοποθετείται μέσα σε μπάρες στην αναγέννηση δεν υπάρχει. Υφίστανται οι παρεστιγμένες νότες μόνο στις longa, brevis και semibrevis που μπορούμε να τις παρατείνουμε όσο ι αξία τους ή η μισή τους αξία. Δυσπαρεστιγμένα σαφώς και δεν υπάρχουν.

Η μεταφορά σε σύγχρονες παρτιτούρες (σε μέτρα) οδήγησε σε παρατονισμούς.

Μέτρο – ρυθμός



Μελωδία

Η μελωδία σε αυτή τη μουσική έχει μια ηρεμία προχωρά με μια φυσική ροή και δεν έχει εξάρσεις. Αποφεύγονται χαρακτηριστικά ρυθμικά σχήματα και μοτίβα για να μη απόσπαση η μουσική την προσοχή του ακροατή έτσι ώστε να μείνει συγκεντρωμένος στο κείμενο.
Για τον ίδιο προαναφερθέντα λόγο δεν χρησιμοποιούν αλυσίδες και τέλος υπάρχει άφθονη χρήση συγκοπών.
Όλα αυτά συμβαίνουν και στα κοσμικά έργα της εποχής.

Υπάρχουν δύο τρόποι ορισμού της μουσικής. Κατά τον Πλάτωνα και Αριστοτέλη η μουσική υπερέχει του κειμένου σε αντίθεση με την μουσική της αναγέννησης που η μουσική υπηρετεί τον λόγο.

Τρόποι μέσα στο έργο

Ένα έργο δεν αρχίζει και τελειώνει με τον ίδιο τρόπο αλλά κατά την εξέλιξη της μουσικής έχουμε πολλές μετατροπίες οι οποίες είναι πολύ πιο ουσιαστικές και αληθινές απ' ότι τον 'μετατονισμό' της τονική μουσικής γιατί εδώ αλλάζουν οι διαστηματικές σχέσεις και όχι η τεσιτούρα.
Για παράδειγμα όταν πάμε από δώριο σε φρύγιο το ίδιο το μοτίβο έχει εντελώς άλλο χαρακτήρα ενώ από μια ντο+ σε μια σολ + (μετατονισμός) δεν υπάρχει διαφορά. Στην τονικότητα η μόνη φορά που αλλάζουν οι διαστηματικές σχέσεις είναι κατά την μεταφορά μας από + σε - ή το ανάποδο.
Οι τρόποι χωρίζονται σε

- Συμμετρικά (*Ιωνικός, Δώριος, Φρύγιος*). Τα δύο τετράχορδά τους είναι ίδια.
- Μη συμμετρικούς όπου, ο λύδιος έχει ένα αυξημένο 1^{ο} τετράχορδο και ένα μείζον 2^{ο} .Ο μιξολύδιος είναι μείζον στο 1^{ο} και ελάσσων στο 2^{ο} .Ο αιολικός έχει ελάσσων στο 1^{ο} και φρυγικό στο 2^{ο} . τέλος ο λοκρικός Φρύγιος στο 1^{ο} και λύδιος στο 2^{ο} . (είναι ένας παράξενος τρόπος όπου η 1^{η} βαθμίδα είναι ελαττωμένη και η 5^{η} μείζον επίσης τείνουμε να ακούσουμε την 2^{η} βαθμίδα σαν finalis) .

Πτώσεις

Οι πτώσεις είναι εσωτερικές (interiats) ή τελικές (Finals) και είναι οι στιγμές που λειτουργούν συνηχητικά οι τρόποι(αυτό επιτυγχάνετε μέσω τεχνητού ή φυσικού προσαγωγέα) .

Οι δε εσωτερικές πτώσεις μπορεί να είναι:

- Επικαλυπτόμενες (Dovetailing). Είναι αυτές που ενώ οι τρεις φωνές κάνουν πτώση η μια να συνεχίζει.
- Ή Chorale. Είναι πτώσεις όλων των φωνών με κορόνα έτσι ώστε να μπει ένα νέο θέμα.

Στις εσωτερικές έχουμε:

Τέλια πτώση = V-I ή VII – I (στη διφωνία πάντα το 2^{ο})
Μισή πτώση = ------V (δεν υπάρχει στον φρύγιο)
Φρύγια πτώση = VII6 – I (υπάρχει και στον αιολικό VII (με ύφεση) – I καθώς και στον δώριο IV6 – V)
Πλάγια πτώση = IV –I
Απατηλή ή απροσδόκητη = V – VI, V – IV

Στις τελικές:

Αυθεντική = V – I ή πτώση του αμήν V – I – IV – I
Μικτή = V(*VI ή IV*) ή V-IV-I-IV-I

Ιστορία Αντιστικτικής θεωρίας

Στα μέσα του 13^{ου} αιώνα ένας ιταλός θεωρητικός με το όνομα Φράνκο τοποθετεί για πρώτη φορά την ένια της διαφωνίας - συμφωνίας. Θεωρεί λοιπόν ως απόλυτες συμφωνίες την 5^{η} και 8^{η} , ως σχετικές συμφωνίες της 3^{ες} και 6^{ες} και αναφέρει πως οι διαφωνίες ανεξάρτητου είδους αντίστιξης θα πρέπει να τοποθετούνται στο ασθενές και στο ισχυρό θα πρέπει να έχουμε συμφωνίες. Ακόμα μιλάει για απόλυτες συμφωνίες στο 1^{ο} ισχυρό του 3^{ου} είδους αντίστιξης, κάτι που αναιρέθηκε τον 15^{ο} αιώνα.
Τέλος κάτι που επίσης αναιρέθηκε(η μάλλον περιορίστηκε) είναι η εγκατάλειψη μίας διαφωνίας με πήδημα τρίτης, που στον 15^{ο} αιώνα είναι ο φθόγγος cabiatta.

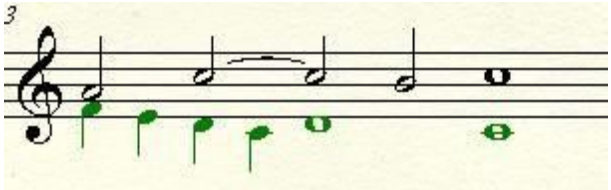
Αργότερα ένας άλλος θεωρητικώς με το όνομα Tinctoris (15^{ο} αιώνας) συγγράφει το 1477 το βιβλίο "De contrapucto" και τοποθετεί τις πρώτες βάσεις της

αντίστιξης. Αναφέρει λοιπόν ότι οι 8ες και οι 5ες κυριαρχούν μέσα σε μία σύνθεση. Θέτει την αρχή του βηματικού χειρισμού της διαφωνίας δηλαδή ότι μια διαφωνία δεν μπορεί να εγκαταλειφθεί με πήδημα και η μόνη στιγμή που μπορεί να συμβεί αυτό είναι στον φθόγγο cabiatta .

Ένας καλόγερος ο Guilelmous Monachus τοποθετεί για πρώτη φορά σε μια πραγματεία με τίτλο "De praeceptis artis et practice compendiosus" της διαφωνίες 7 – 6, 4 -6, 4 – 3 ,2 – 3.

Τον 16ο αιώνα ο Vicentino στο βιβλίο 'L' antica musica ridotta alla moderna prattica" τοποθετεί ως εν χρήση διαφωνίες αυτές με τις ατόνιστες μικρές αξίες και ότι οι συγκοπές καλό είναι να λύνονται σε σχετικές συμφωνίες με κατιών βήμα. Στο βιβλίο αυτό ακόμα αναφέρονται πράγματα όπως η διευθέτηση του λόγου σε ένα έργο και οδηγίες για την μίμηση. Τέλος εισάγει τον κανόνα της τονικής απάντησης του θέματος.

Τον 15ο – 16ο αιώνα γεννιέται ο Zarlino ο σημαντικότερος θεωρητικός του 16ου αιώνα ο οποίος αναφέρει πως η αρμονία αποτελείται από ταυτόχρονες ηχούσες μελωδίες και πως ο σκοπός είναι οι συμφωνίες. Οι διαφωνίες έχουν διακοσμητικό χαρακτήρα.
Όταν υπάρχει η ένια της συγκοπής τότε σ μία κατιούσα μελωδική κίνηση μπορεί το 1 και 4 τέταρτο να είναι σύμφωνα ενώ το 2 και 3 διάφωνα. Πχ



Giovanni Pierluigi da Palestrina

Super flumina babilonis

Ο palestrina γεννήθηκε στην περιοχή palestrina κοντά στη ρώμη. Από στοιχεία που έχουν βρεθεί αναφέρεται ο τη ο palestrina πρωτοπήγε στη ρώμη το 1537 και ήταν χορωδός στην εκκλησία Sta Maria Maggiore . Μαθήτευσε κοντά στους Robin Mallapert, Firmin Lebel και επιρρεαστικέ αρκετα από δύο μεγάλους συνθέτες της εποχής Guillaume Dufay και Josquin des Prez.
Το 1544 έως το 1551 εργάζονταν σαν οργανίστας στην γενέτειρα του και από το 1551 και μετα σαν μαέστρος. Αυτή είναι και η χρονιά που θα ξεκινήσει και η πορεία του ως συνθέτης.
Πεθαίνει το 1594 στη ρώμη.

Η αφετηρία της συνθετικής λογικής του Palestrina είναι οι μελωδικές γραμμές και μέσο αυτού οδηγείται στο συγχορδιακό πλαίσιο. Ενώ η μουσική του bach αναδύεται από ένα ιδεατό αρμονικό φόντο πάνω στο οποίο αναπτύσσονται τολμηρά αυτοτελείς φωνές που εκπλήσσουν.

Επί των ποταμών της Βαβυλώνας

(μετάφραση κειμένου)

επί των ποταμών της Βαβυλώνας
εκεί εκαθίσαμεν και εκλαύσαμεν
εν τω μνησθήναι ημάς της Σιών.

Επί ταις ιταίες εν μέσω αυτής
Εκρεμάσαμεν τα όργανα ημών.

Πως άσομαι την ωδήν κυρίου
Επί γης αλλοτρίας

μμ. 1–14 (1) ἔκθεση (ἢ Φρυγικός;)

Αἰολικός;

A1

3. Super flumina Babilonis.

Φρυγια πτώση; thema →

CANTUS

ALTUS

TENOR

BASSUS

thema →

Su - per flú - mi - na Ba - bi - ló - nis, su - per flú - mi - na Ba - bi - ló - nis, su - per flú - mi - na Ba - bi - ló - nis, il - lic sé - di -

thema →

Su - per flú - mi - na Ba - bi - ló - nis, su - per flú - mi - na Ba - bi - ló - nis, il - lic sé - di -

thema →

Su - per flú - mi - na Ba - bi - ló - nis, il - lic sé - di -

IV — V — VI — I VI II

IV — VI I — IV 7 6 5 4 3

μμ. 14–23 ομοφωνικό επισόδειο

A2 Δωριος

V I — VII I — VII (VI 4-3 V 4-3 I) V I VII —

ψευδής πτώση

Λυδεντική πτώση

αἰολική ἢ Φρυγία;

(Επισόδειο: α = μμ.14₂ – 18₁ α' = 18₂ → 23)

ψευδοφρύγια [μιση πτώση] Φρύγιος Φρύγια πτ

V I VII/VI II IV III 20 I VI VII6

mus, et flé- -vi-mus, il - lic sé - di-mus, et flé- -vi-

mus, et flé - vi-mus, il - lic sé - di-mus, et flé- -vi-

mus, et flé- -vi - mus, il - lic sé - di-mus, et flé - vi-

VII V VI6 IV V

mus, et fle- vi-mus, il - lic sé - di-mus, et flé - vi-

I+ (B) μμ 24-29 εκέεση (αιολικος) μλαγια μμ 29-33 1º stretto →

B thema

mus, dum re-cor - da-ré-mur tu - i, Si - on, → thema dum re-cor-

αντίθεμα

mus, dum re-cor-da-ré - mur tu - i, Si- on,

αντίθεμα αντίθεμα

mus, dum re-cor - da-ré-mur tu - i, Si - on, dum re-cor - da-ré-mur tu - i, Si-

I – VI – V I V VI III IV6 I B thema

mus, dum re-cor - da-ré-mur tu - i, Si-

αιολικος πτώση [αυθεντικο] μμ 34-39 2º stretto → thema

30 35

- da-ré - mur tu - i, Si - on, [dum re-cor-

B. thema

dum re-cor - da - ré-mur tu - i, Si-on, dum re-cor-da-ré - mur

thema

on, dum re-cor - da-ré-mur tu - i, Si-on, thema [dum re-cor - da - ré-

on I – VI IV VI IV → I6 V I dum re-cor - da-ré-mur tu - i, Si-

Δώριος (Μιση πτωση) B2 !!! 40 c. thema → κυκλος 5 ων

- da-ré-mur tu - i, Si - on: c. thema → in sa - lí - ci-bus in mé - di-o c. thema

tu - i, Si - on: in sa - lí - ci-bus in mé-di- o, in sa-

mur tu - i, Si - on: in sa - lí - ci-bus in mé-di-o e - jus, in mé-di-

on: I II6 V in sa - lí - ci-bus in mé-di-o e - jus,

Δώριος V IV6 VII — IV6 – –]

Αιολικος (VII III — VII I V I I6 V I) IV V

Stretto (κύκλος 5 ων)

Δωριος — (αιθεντικη πτώση) εναλλαγή αιολικού - Μιξολυδίου th

e - jus, in mé-di-o e - jus, th in

lí-ci-bus in mé-di-o e - jus, th [in sa-lí-ci-bus in mé-di-o e-jus,]

o e - jus, th in sa-lí-ci-bus in mé-di-o e-

in sa-lí-ci-bus in mé-di-o e - jus,

Πλαγια πτωση Stretto πτώση

sa-lí-ci-bus in mé-di-o e - jus, αιολικος sus-

in mé-di-o e - jus, sus-pén-di-mus ór-ga-na no-

- jus, in mé-di-o e - jus, sus-pén-dimus ór-ga-na no-

in mé-di-o e - jus, sus-pén-dimus ór-ga-na no-

Μιξολύδια απροσδοκητη Αιολικος Δωρια πτωση CB Ιωνικός

pén-dimus ór-ga-na no - stra, ór-ga-na no - stra,

stra, suspén-di-mus ór-ga-na no - stra, ór-ga-na no - stra, suspén-dimus ór-ga-na

stra, suspén-di-mus ór-ga-na no - stra, ór-gana no - stra, no - stra, sus-pén-dimus ór-

stra, sus-pén-di-mus ór-ga-na no stra, [sus-pén-dimus ór-

αιθεντικη πτ. αιολικος απροσδοκητη Φρυγία πτώση

sus-pén-di-mus ór-ga-na no - stra, ór-ga-na no - stra.

no - stra, sus-pén-di-mus ór-ga-na no - stra, ór - ga-na no - stra.

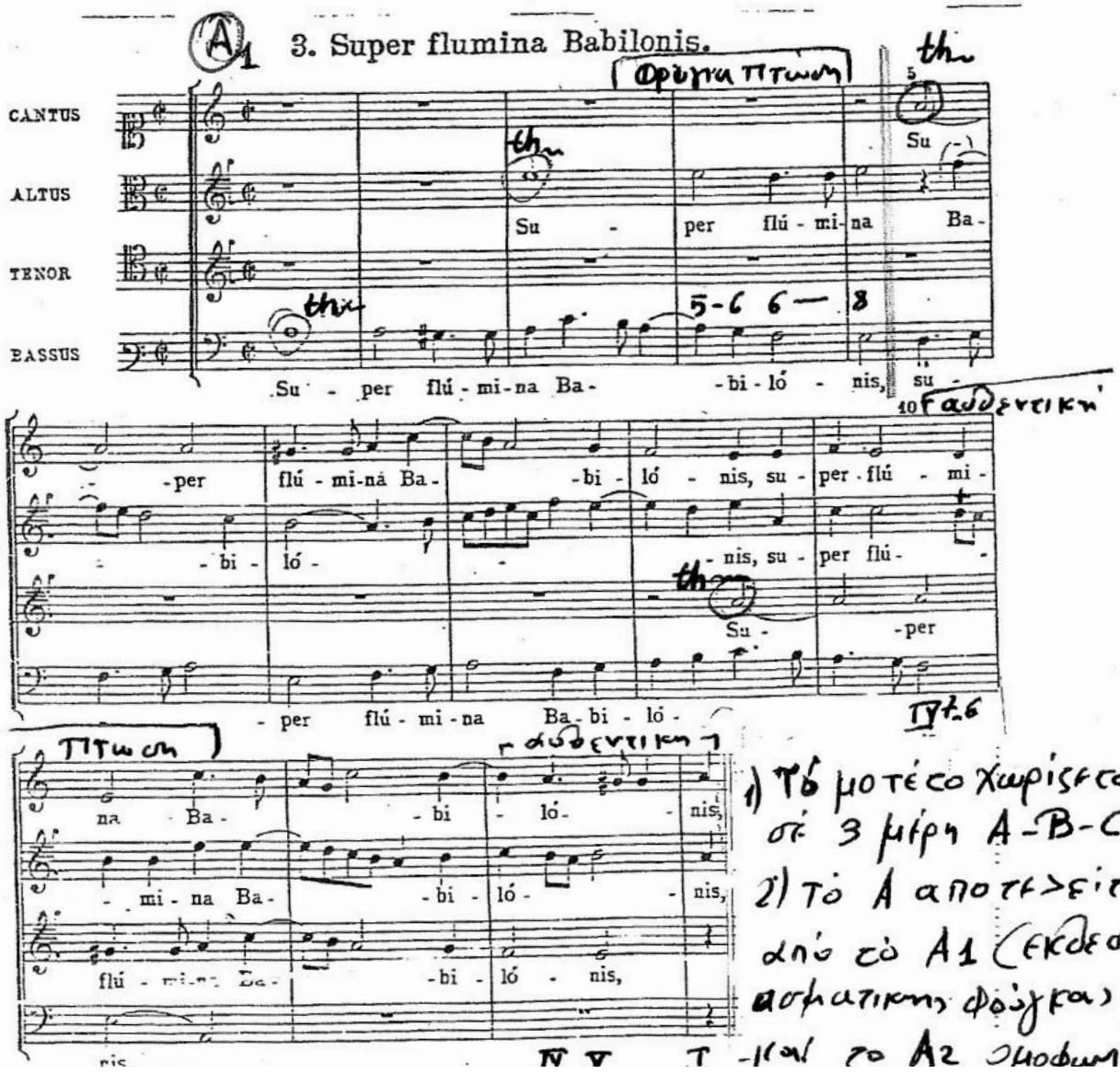
-ga-na no - stra, sus-pén-di-mus ór-ga-na no - stra, ór - ga-na no - stra.

-ga-na no - stra, sus-pén-di-mus ór-ga-na no - stra.

Εκθεση 4φωνης Φούγκας

A1 3. Super flumina Babilonis.

Φούγκα πτώσεις



CANTUS

ALTUS

TENOR

BASSUS

Su - per flú - mi - na Ba - bi - ló - nis, su -

5-6 6 — 8

Γ αυθεντική

- per flú - mi - na Ba - bi - ló - nis, su - per flú - mi -

- bi - ló - nis, su - per flú -

Su - per

- per flú - mi - na Ba - bi - ló -

IV 7-6

Πτώσεις

Γ αυθεντική

na Ba - bi - ló - nis,

- mi - na Ba - bi - ló - nis,

flú - mi - na Ba - bi - ló - nis,

nis

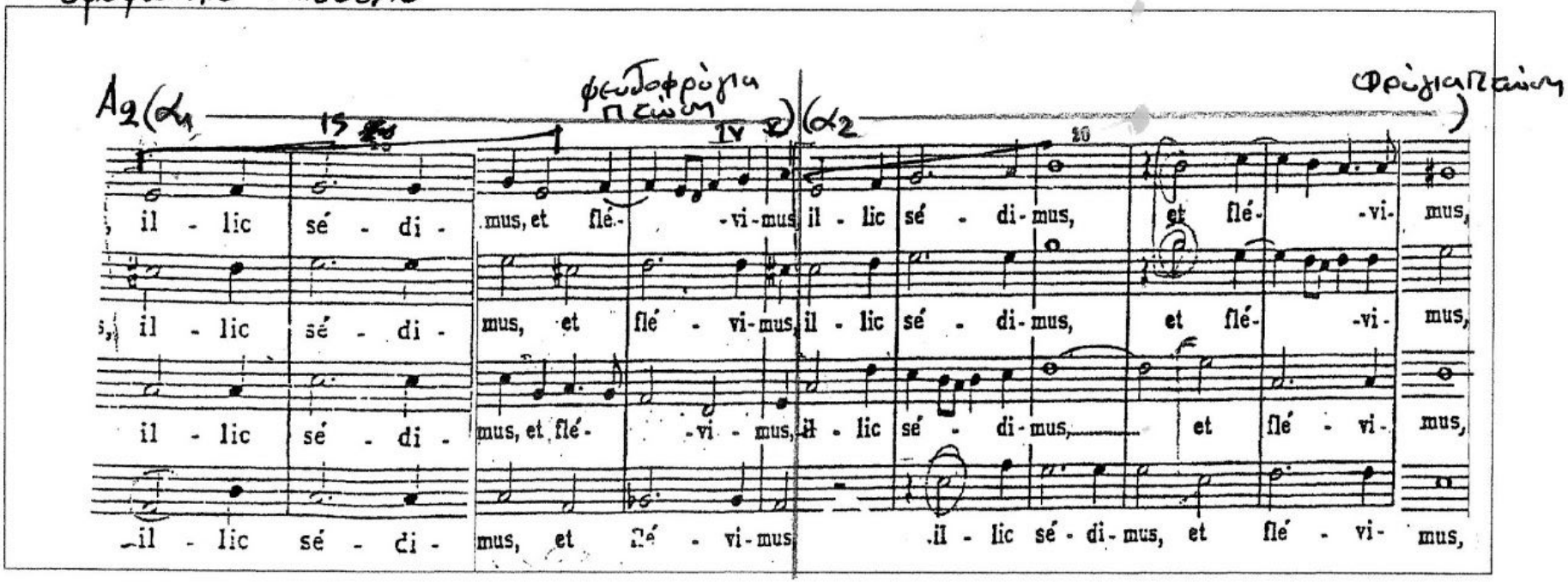
IV V I

1) Τό μοτέτο χωρίζεται σέ 3 μέρη A-B-C

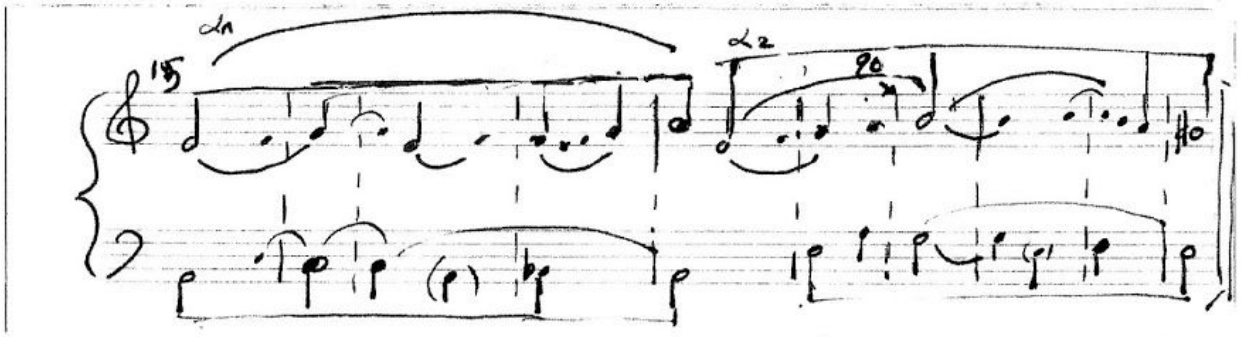
2) Τό A αποτελείται από τό A1 (εκθεση ασματικης φούγκας) και το A2 ομοφωνικό

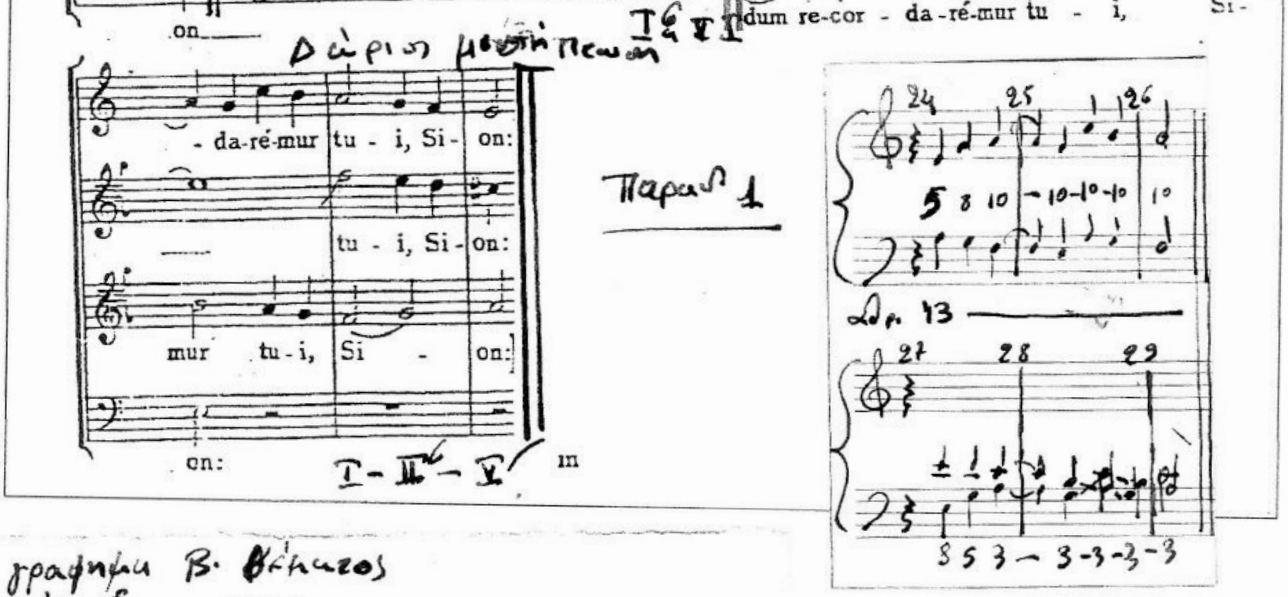
Τό Α2 κλείνει τό 1ο Μέρος ως ομοφωνικό επισόδειο. Η δομή του θυμίζει έντονα τό ηγούμενο και επόμενο μιάς περιόδου (τό α1 κινήται σέ Δώριο τρόπο ενώ τό α2 σέ Φρύγιο)

ομοφωνικό επισόδειο



Γραφική παράσταση Α2 ομοφ. επισ.




on
dum re-cor - da-ré-mur tu - i, Si-
- da-ré-mur tu - i, Si - on:
tu - i, Si - on:
mur tu - i, Si - on:
on:
in
Παραδ 1
24 25 26
27 28 29

γραφημα Β. Βάκαρος
Θρύγιος

3.

(B2) Τὸ B2 εἶναι ἔκθεση ἑνὸς θέματος σὲ στρέτο. (mi – La – re) (re – La – mi – La

α' stretto 39–45 β' stretto (46–

πτωση ψηφιδής αιολική

αιολική πτωση

αυθεντική στα Δώριο

εναλλαγή αιολικού – μ

40 45 50

in sa - lí - ci-bus in mé - di-o e - jus, in mé - di - o e - jus, in...

In sa - lí - ci-bus in mé - di - o, in sa - lí - ci-bus in mé - di-o e - jus, [in sa - lí - ci-bus in mé - di-o e - jus].

in sa - lí - ci-bus in mé - di-o e - jus, in mé - di - o e - jus, in sa - lí - ci-bus in mé - di-o e -

in sa - lí - ci-bus in mé - di-o e - jus, in sa - lí - ci-bus in mé - di-o e - jus,

!!! II τέλος

μιξολυδιος πλάγια πτώση

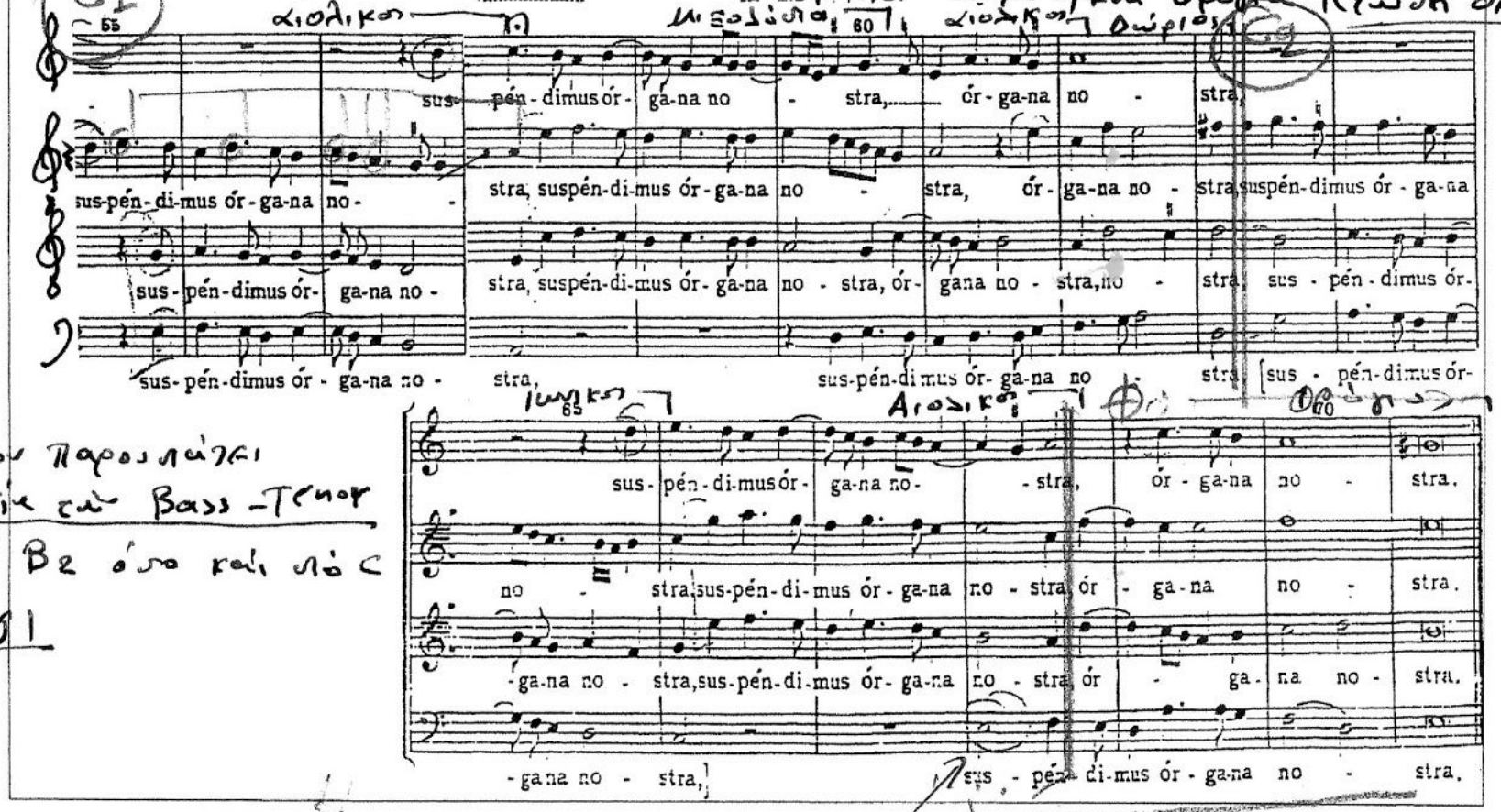
sa - lí - ci-bus in mé - di-o e - jus,

in mé - di - o e - jus,

- jus, in mé - di-o e - jus,

in mé - di - o e - jus,

Το C χωρίζεται σε δύο μέρη C1 και C2. Το C1 είναι ένα stretto που ξεκινά από μιξολύδιο πέφτει σε αιολικό (μ 58)(αυθ) περνά από μιξολύδιο μ 60 (απροσδ) για να καταλήξη σε Δώριο (μ 63 αυθεντική). Το C2 είναι ελαφρά παραλλαγή του C1 μία 3η μεγαλη φηλώτερα [(ιωνικός (μ 66) – αιολικός μ 68 (απροσδ) τά μέτρα 69–71 σπίγουν σε μία απρόσμενη φρύγια πτώση σε Μιξ!!



Ενδιαφέρον παρουσιάζει η συνοδεία τοῦ Bass-Tenor τόσο στό B2 όσο και στό C Με τρίτες!

Ανάλυση του έργου

Η σύνθεση χωρίζεται σε 3 μέρη.

- Το 1ο μέρος (A1+A2) το οποίο αποτελείτε από δύο υπομέρη ολοκληρώνεται στο μέτρο 23.
- Το 2ο (B1+B2) ξεκινά από το 24 και ολοκληρώνεται στο 55
- Και το 3ο (C1+C2) μέρος από 55 μέχρι τέλος

1ο μέρος

A1

Αρχικά υπάρχει ένα συνδετικό μέρος B1 που γεφυρώνει το A με το B2….

Το έργο ξεκινά σε αιολικό τρόπο (αν και υπάρχει και η άποψη του φρυγίου λόγο της κατάληξης του έργου).

Ο palestrina δεν απαντά ποτέ ξεκάθαρα αν βρίσκεται στον ένα η τον άλλο τρόπο, ίσως η αβεβαιότητα τον ανθρώπων του κειμένου που είναι σε εξορία να εκφράζεται με αυτόν τον τρόπο και ίσως η τελική πτώση να μην είναι φρυγική αλλά μισή πτώση στην V του αιολικού και να δηλώνει την άρνηση των μουσικών να παίξουν.

Ακόμα το θέμα που ξεκινά από λα στον μπάσο (*γράφημα 1ης σελ. από της παρτιτούρες*) αργότερα στην αλτο από μι και μετέπειτα στη σοπράνο και τενόρο από λα είναι ουσιαστικά μια εξέλιξη της συγχορδίας λα – ντο – μι και είναι οι μόνες νότες που εγκαταλείπονται με πήδημα επίσης φέρνει συχνά το σολ# το οποίο είναι αλλοίωση του αιολικού.

Η αβεβαιότητα σε πιο τρόπο βρισκόμαστε μεγαλώνει αν παρατηρήσουμε τον δεσπόζον (tenor) φθόγγο ο οποίος θα έπρεπε να είναι ο μι κατά τα προαναφερθέντα αλλά βλέπουμε πως είναι το ντο (η δεσπόζουσα του φρυγίου).

Όλες οι φωνές έχουν σαν κορυφή ντο.

Στο μέτρο 10 – 11 υπάρχει μια αυθεντική πτώση η οποία θα μπορούσε να είναι φρύγια ή αιολική. Εδώ ο μπάσος τραγουδά ένα μι και μαζί με τα λόγια θεωρητικά τελειώνει η φράση αλλά παρατηρούμαι ότι αμέσως μετά φέρνει ένα λα. Πάλι λοιπόν βλέπουμε μια αβεβαιότητα ίσως δηλαδή η φράση να τελειώνει στο λα και όχι στο μι.

Στο μέτρο 14 υπάρχουν μέσο στις εξασθένισης του ηχοχρώματος δύο άδεια λα.

A2(α1 – α2)

Εδώ ξεκινά ένα ομοφωνικό μέρος με το ηγούμενο μίας περιόδου* (α1 14 – 17) και το επόμενο να έρχεται στο μέτρο (α2 18 – 23). οι κορυφές ηγούμενου – επόμενου και πτώσης (μέτρο 21- 23) είναι λα – σι – σολ#.

Υπάρχει μια ψευδοφρύγια πτώση στο μέτρο 18 χρησιμοποιώντας το σι ύφεση τις musika ficta για να το πετύχει.

Τα μέρη δεν έχουν συμμετρική λογική (4 μέτρα μετά 8 …) άρα μιλάμε για ασύμμετρη κατάσταση που σαφώς δεν θυμίζει τονική μουσική αλλά 20ο αιώνα.

Στο γράφημα της 5ης παρτιτούρας παρατηρούμαι τον μπάσο ο οποίος τελικά κάνει μια μεταφορά του θέματός(14-18) του μια 5η πάνω (19-23). Το ίδιο και το αυτό συμβαίνει και στη σοπράνο η οποία έχει μια πορεία από το μι στο λα και από το μι στο σι.

Περίοδος είναι δυο τετράμετρα η δυο εξάμετρα ή γενικά δύο καταστάσεις που έχουμε ένα ηγούμενο I – V και ένα επόμενο I – V – I όπου οι δύο πρώτες I συγχορδίες είναι ίδιες. Άρα το ηγούμενο και το επόμενο έχουν την ίδια αρχή και διαφορετική κατάληξη.

2ο μέρος

B1

Εδώ ξεκινάει ένα νέο θέμα που είναι ουσιαστικά είναι μια ανάπτυξη της μι Ελασσόνας συγχορδίας άρα υπάρχει μια Φρυγία στροφή του έργου. Μεταξύ σοπράνο και μπάσο υπάρχει ένας κανόνας και η άλτο εισάγει μια ελεύθερη αντίστιξη με πολλά μιμητικά στοιχεία.

Ο τενόρος φέρνει ένα αντίθεμα που τελικά είναι μια αντιστρεπτή αντίστιξη στη 12τη αυτό φαίνεται στο παράδειγμα της 6ης παρτιτούρας. Το αντιθέμα που τραγουδά ο τενόρος στο μέτρο 25 το επαναφέρει ο μπάσος μια 5η κάτω στο μέτρο 28.

Όλο αυτό καταλήγει σε μία τέλια πτώση στον αιολικό στο μέτρο 33 απ' όπου ξεκινά ένα 2ο στρέτο (το 1ο είναι 29 – 33) σε πιο πυκνή γραφή όπου καταλήγει σε μια μισή πτώση δώριο στο μέτρο 39 απ' όπου ξεκινά το β2.

Στην 2η παρτιτούρα φαίνονται αναλυτικά όλα τα επιμέρους στοιχεία αυτού του B1.

B2

Ένα επίσης έντονο στρέτο.

Στη 7η παρτιτούρα είναι σημειωμένες κάποιες νότες (οι κεφαλές των θεμάτων δηλαδή) οι οποίες τελικά είναι η έκταση όλου του υποαιολικού τρόπου μέχρι το μέτρο 55 όπου τελειώνει και το 2ο μέρος.

Σε αυτό το μέρος έχουμε μια συνεχή εναλλαγή των τρόπων μέσω διαφόρων πτώσεων που αναγράφονται στην 3η παρτιτούρα και καταλήγει στο μέτρο 55 σε μια πλάγια πτώση στον μιξολύδιο καθώς και σε ένα pedal στη σολ το οποίο έχει εμφανιστεί ήδη στο μέτρο 34 στη σοπράνο στη λα(αιολικό).

Παρατηρούμε επίσης και ένα ίδιο μοτίβο(ανοδική σκάλα) που την πρώτη φορά το έχει η άλτο και μετέπειτα ο μπάσος.

B1 και B2 έχουν τον ίδιο τρόπο δομής καθώς είναι και τα δύο στρέτο και έχουν την ίδια πτώση σε pedal 1 αιολικός 2 μιξολύδιος.

Τέλος όλο το 2ο μέρος είναι βασισμένο σε έναν κύκλο πεμπτών δήλ. Από το 39 μι – φα# - σολ, λα – σι –ντο, ρε – μι – φα (είσοδος φωνών) .

Στο 2ο στρέτο ο κύκλος εμφανίζεται ανάποδα .

3ο μέρος

C1

Στο μέτρο 56 -57 οι αντρικές φωνές υποστηρίζουν το θέμα με τρίτες (θέμα του στρέτο) και στα μέτρα 58 -59 το ίδιο πράγμα συμβαίνει μεταξύ αλτο τενόρου κάτι σαν τρανσπόρτο.

Εδώ οι εισόδους των φωνών είναι μι – ντο – λα (αιολικός), όλο αυτό καταλήγει σε μία δώρια πτώση.

C2

Το C2 είναι ουσιαστικά ένα τρανσπόρτο του C1 μια 3η πάνω και καταλήγει σε μια φρύγια πτώση ή στην ν του αιολικού.

Το τέλος του έργου ουσιαστικά έχει έρθει στο μέτρο 68 σε μια απροσδόκητη πτώση στον αιολικό. Εκεί είναι που σταματάνε οποιεσδήποτε διεργασίες. Τα υπόλοιπο μέτρα είναι απλός μια coda με τον μπάσο να μεγεθύνει το θέμα του τελευταίου στρέτου.
Επίσης υπάρχει μια αλυσίδα στη σοπράνο στη λέξη organa nostra α(στο μέτρο 67) β(στο μέτρο 69 – 70) κάτι που θεωρητικά απαγορεύεται!