

Νίκος Καριώτης

Εναρμόνιση χορικού σε στυλ J.S. Bach

για χρήση των καθηγητών και των σπουδαστών αρμονίας του Ελληνικού Ωδείου

Εισαγωγή

Η καθιέρωση της εναρμόνισης chorale κατά την πρακτική του J.S. Bach (371 chorale) ως ενός από τα πτυχιακά θέματα αρμονίας, επιβάλλει τη συγγραφή αυτών των σημειώσεων ως βοήθημα των συναδέλφων και των σπουδαστών που δεν είναι εξοικειωμένοι με το στυλ.

Η εναρμόνιση χορικού (chorale) για τετράφωνη χορωδία αποτελεί μια ενδιαφέρουσα άσκηση για την κατανόηση της αρμονίας και τη χρήση της στη διάρθρωση των μουσικών φράσεων.

Στα προγράμματα των ωδείων της χώρας υπάρχουν δύο τρόποι διδασκαλίας του εν λόγω θέματος.

A) Το Λουθηρανικό chorale

Η συγκέντρωση παλαιότερων Γρηγοριανών και κοσμικών μελωδιών και η συγγραφή νέων κειμένων σε καθομιλουμένη γλώσσα, για τις ανάγκες του Προτεσταντικού δόγματος, ήταν από τα πρώτα μελήματα του Λούθηρου. *(Στο Λούθηρο αποδίδεται και η δημιουργία νέων ύμνων χωρίς αυτό να έχει εξακριβωθεί απόλυτα).*

Προς το τέλος του 16^{ου} αιώνα ο Lucas Osiander (1586) μεταφέρει τη μελωδία του χορικού από τον τενόρο στην ψηλότερη φωνή και την εναρμονίζει για τετράφωνη χορωδία (τεχνική του Cantionalsatz). Ήδη από τις αρχές του 17^{ου} αιώνα τόσο τα κείμενα όσο και οι μελωδίες με την εναρμόνισή τους γράφονται από επαγγελματίες ποιητές και μουσικούς. Οι εναρμονίσεις των μελωδιών αυτών την εποχή αυτή είναι με απλές τρίφωνες συγχορδίες, που δεν υπακούουν στο τονικό αρμονικό συντακτικό καθώς ήταν κυρίως τροπικές, γραμμένες σε μέτρο alla breve σε αξίες ολοκλήρων, μισών και τετάρτων.

Ο τρόπος αυτός της εναρμόνισης, που διδάσκεται σε κάποια ωδεία ακόμη, δεν είναι ο πλέον κατάλληλος για τη διδασκαλία της τονικής αρμονίας, διότι παραπέμπει σε παλιότερο θρησκευτικό ύφος, που ταιριάζει περισσότερο στο τροπικό μουσικό σύστημα, λόγος που επιβάλλει τη διδασκαλία της εναρμόνισης χορικού σε στυλ J. S. Bach.

B) Chorale σε στυλ J. S. Bach

Ο Bach φθάνει την πρακτική του Cantionalsatz στο αποκορύφωμα, εναρμονίζοντας τονικές αλλά και τροπικές μελωδίες. (Εκδόσεις Breitkopf: 389 Choralgesange και 371 Vierstimmige Choralgesange).

Οι εναρμονίσεις των χορικών του Bach μπορούν να χωριστούν σε τρεις κατηγορίες:

α) Τις τροπικές, που είναι σε αναγεννησιακό ύφος, με τρίφωνες καθ' ολοκληρία συγχορδίες, κυρίως σε ευθεία κατάσταση και κατά κύριο λόγο διατονικές, χωρίς να υπακούουν στο τονικό αρμονικό συντακτικό.

β) Τις τονικές, με συγχορδίες τρίφωνες και τετράφωνες, οργανωμένες με τονικό συντακτικό, χρήση χρωματικών φθόγγων, παρενθετικών δεσποζουσών και διατονικών μετατροπιών σε γειτονικές τονικότητες.

γ) Εναρμονίσεις που αιωρούνται μεταξύ της τονικότητας και του παλαιότερου τροπικού ύφους, υπακούουν κυρίως στους κανόνες της τονικής αρμονίας, έχουνε όμως σημεία ασαφή με τροπικές αναφορές.

Στην παρούσα μελέτη θα ασχοληθούμε με την εναρμόνιση χορικών με σαφή τονική αναφορά στον τρόπο σύνδεσης των συγχορδιών και τη μελωδική κίνηση των φωνών.*

**** Όλα τα παραδείγματα σε αυτή τη μελέτη είναι δανεισμένα από τις συλλογές 371 Vierstimmige Choralgesange & 389 Choralgesange (Edition Breitkopf).***

Μελωδική κίνηση

1. Οι μελωδίες των χορικών δομούνται σε μικρές κατά κανόνα συμμετρικές φράσεις, που η κάθε μια είναι φορέας ενός στίχου του κειμένου.
2. Κάθε φράση καταλήγει σε κορώνα, η οποία δεν σηματοδοτεί οπωσδήποτε επιμήκυνση του φθόγγου κατάληξης αλλά σημείο ολοκλήρωσης της μουσικής φράσης.
3. Οι μελωδίες των χορικών του J.S. Bach είναι απλές και διαρθρώνονται με χρήση αξιών τετάρτων, ογδόων και σε λίγες περιπτώσεις μισών.

παράδειγμα 1



4. Όπως βλέπουμε στο παράδειγμα 1, σε κάθε φθόγγο της μελωδίας κατά κύριο λόγο αντιστοιχεί μια συλλαβή του κειμένου, για το λόγο αυτό οι κοινοί φθόγγοι μεταξύ διαδοχικών συγχορδιών δεν συγκόπτονται αλλά γράφονται χωριστά ακόμη και εάν είναι προετοιμασία – καθυστέρηση ή προετοιμασία 7^{ης} δευτερεύουσας συγχορδίας.

παράδειγμα 2



5. Στα χορικά, η μελωδία (Soprano) λειτουργεί ως cantus firmus (δοσμένη φωνή), οπότε οι υπόλοιπες φωνές κινούνται με ίσες ή μικρότερες ως προς αυτήν αξίες. Επειδή ο μπάσος οδηγεί τη διάρθρωση της αρμονίας, αποφεύγουμε επανάληψη ιδίου φθόγγου (εξαιρείται η 8^η).

6. Κάθε φωνή πρέπει να έχει τη δική της ανεξάρτητη μελωδική κίνηση, που είναι κυρίως βηματική, χρησιμοποιώντας μετά φειδούς διαβατικούς φθόγγους, ποικίλματα και καθυστερήσεις (χωρίς συγκοπή προετοιμασίας – καθυστέρησης). **Αποφεύγουμε arpeggiaturas και τονισμένους διαβατικούς στο 1^ο τέταρτο. Επίσης διαβατικός φθόγγος που μπορεί να θεωρηθεί 7^η μιας συγχορδίας, αποφεύγεται σε ανοδική κίνηση.**

7. Αν δύο όγδοα είναι φορείς της ίδιας συλλαβής, προτιμάμε να βρίσκονται σε ατόνιστο μέρος του μέτρου.

8 Σε αρκετές περιπτώσεις ο J. S. Bach κινεί μια φωνή με διάστημα 5ης καθαρής ή και ελαττωμένης προς αποφυγή παραλλήλων 5ων, επίσης κινεί τον προσαγωγέα διάστημα 3ης κατιούσας στη σοπράνο ή και 4ης ανιούσας καθαρής ή ελαττωμένης σε εσωτερική φωνή στη σύνδεση V-I για να είναι η συγχορδία της I πλήρης στην πτώση.

παράδειγμα 3a chorale 257



παράδειγμα 3β chorale 1



Εναρμόνιση (αρμονική κίνηση)

Α) Πτώσεις

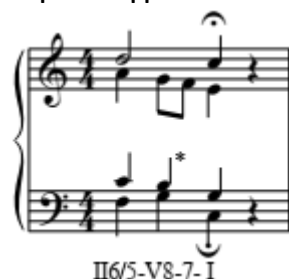
Μορφολογικά τα χορικά διαρθρώνονται με φράσεις που είναι κατά κανόνα φορείς ενός στίχου του κειμένου η καθεμία. Οι φράσεις αυτές καταλήγουν σε πτώσεις, κατά συντριπτική πλειοψηφία αυθεντικές V-I και κατά δεύτερο λόγο μισές (II 6/5 – V, (V)v-V, I-V σπανιότερα IV-V).

Κατά κύριο λόγο τα χορικά καταλήγουν στην αρχική τονικότητα μέσω αυθεντικής πτώσης στην I βαθμίδα και με τη θεμέλιό της στην ψηλότερη φωνή, οι ενδιάμεσες φράσεις όμως μπορούν να καταλήγουν με αυθεντικές, οι μισές πτώσεις σε τονικότητες γειτονικές προς την αρχική τονικότητα. (Η πτώση I 6/4 – V – I χρησιμοποιείται σπάνια από τον Bach).

Η μεταφορά της μελωδίας του χορικού από τον τενόρο στη σοπράνο είχε ως αποτέλεσμα τη χρήση του μελωδικού πτωτικού μοτίβου 2^η- 1^η (εν χρήσει ήδη από τον 16^ο αιώνα «clausula tenorizans») στην ψηλότερη φωνή. Η μελωδική αυτή 2^η βαθμίδα εναρμονίζεται κατά κανόνα με δύο συγχорδίες II 6/5 – V, σπανιότερα με IV-V ή I-V .

Η μεταφορά της clausula tenorizans στη σοπράνο είχε ως αποτέλεσμα, το μελωδικό πτωτικό μοτίβο 1-7-1 ή 2-7-1 «clausula cantizans» (ήδη εν χρήσει από τον 16^ο αιώνα) να μεταφερθεί από τη σοπράνο σε εσωτερική, κατά κύριο λόγο στον τενόρο. Επίσης στις αυθεντικές πτώσεις χρησιμοποιείται το μελωδικό μοτίβο 5-1 «clausula basizans» στον μπάσο.

παράδειγμα 4



Κατά κύριο λόγο στις αυθεντικές πτώσεις ο Bach χρησιμοποιεί πλήρη την I βαθμίδα είτε με καθοδικό διάστημα 3^{ης} του προσαγωγέα είτε με τις λύσεις των παραδειγμάτων 3α και 3β

Σε πτώσεις στις οποίες ο προσαγωγέας βρίσκεται στη σοπράνο (σπάνια), ο Bach χρησιμοποιεί την V χωρίς 7^η για να έχει πλήρη τη συγχορδία της I

παράδειγμα 5

IV 7—V-----I

ή σπάνια με κάθοδο 3^{ης} του προσαγωγέα (παράδειγμα 3β)

Β) Συγχορδιακό υλικό

Κατά την εναρμόνιση των χορικών μπορούν να χρησιμοποιηθούν

1) Τρίφωνες διατονικές συγχορδίες μείζονες, ελάσσονες και ελαττωμένες της εκάστοτε κλίμακας που υποδεικνύει η κάθε φράση σε ευθεία κατάσταση κα πρώτη αναστροφή. Ο Bach σπάνια χρησιμοποιεί την I 6/4 της πτώσης (βλέπε παράδειγμα 7) και αντί για διαβατικό I 6—V 6/4—I προτιμά την ακολουθία I 6—VII 6—I

παράδειγμα 6

I6 --VII6 --I I6 --V6 4 --I

2) Χρησιμοποιούνται συγχορδίες μεθ' 7^{ης} με προετοιμασμένη ή διαβατική 7^η (δεν συγκόπτεται η προετοιμασία με την 7^η). **Η 7^η της V μπορεί να έρχεται απροετοίμαστη** (βλέπε παράδειγμα 7).

- Στο σημείο αυτό, (παρ. 7. 1^ο τέταρτο του δευτέρου μέτρου), ο Bach χρησιμοποιεί την II 7 με προετοιμασμένη 7^η και στο 2^ο τέταρτο του 1^{ου} μέτρου την (V)V σε 4/2 (για τις παρενθετικές V θα αναφέρουμε στην επόμενη παράγραφο).

3) Αν και η εναρμόνιση των χορικών γίνεται κατά κύριο λόγο με διατονικές συγχορδίες, σε αρκετές περιπτώσεις ο Bach τονικοποιεί μια διατονική συγχορδία εισάγοντας νωρίτερα την (V) της (παράδειγμα 7 (V/) II, (V) VI, (V) V κ.λπ. ή τις (VII7) τους παράδειγμα 7 και 9α).

Οι (V) χρησιμοποιούνται για να τονίσουν την επόμενη συγχορδία και σε καμία περίπτωση ως πτώση σε νέα τονικότητα, γι' αυτό το λόγο χρησιμοποιούνται κατά κανόνα σε αναστροφές 6/5, 4/3, 4/2 ή 6 για να τονιστεί ο διαβατικός χαρακτήρας τους. **Σχεδόν μόνο σε πτώσεις έχουμε δεσπόζουσες σε ευθεία κατάσταση.** (Τόσο στην κύρια όσο και σε πτώσεις σε γειτονικές τονικότητες στις ενδιάμεσες φράσεις των χορικών. **παράδειγματα 7 και 9α)**

παράδειγμα 7



4) Στο σημείο αυτό πρέπει να τονίσουμε ότι ο Bach **δεν χρησιμοποιεί** αλλοιωμένες συγχορδίες (συγχορδίες 6^η αυξημένης, II Ναπολιτάνικη καθώς και V 9/7 και V 11/7 και V 13/7).

Γ) Εναρμόνιση αρχής χορικού με άρση

Μεγάλο πλήθος χορικών αρχίζουν με ανάκρουση, οπότε κρίνεται αναγκαίο να εξετάσουμε πώς εναρμονίζει ο Bach τους φθόγγους της άρσης και της θέσης.

1. Σε πολλά χορικά ο Bach εναρμονίζει και τις δύο συγχορδίες με τη συγχορδία της I βαθμίδας και οι δύο συγχορδίες μπορεί να είναι σε ευθεία κατάσταση ή η μία από τις δύο (συνήθως η δεύτερη) σε 1^η αναστροφή (παράδειγμα 8). Σε πολλά χορικά ο Bach χρησιμοποιεί στις φωνές της συγχορδίας της θέσης οξύτερους φθόγγους από αυτούς της άρσης, δημιουργώντας έτσι έναν επιθυμητό τονισμό (παράδειγμα 9).

παράδειγμα 8



παράδειγμα 9

Der Herr ist mein ge - reu - er Hirt

I-----I

2. Στις περιπτώσεις που η συγχορδία της άρσης είναι η V σε ευθεία κατάσταση ή 1^η αναστροφή, κατά κανόνα η συγχορδία της θέσης είναι η I βαθμίδα σε ευθεία κατάσταση ή 1^η αναστροφή.

παράδειγμα 10

V-----I(V)IV-----IV-7---V-----IV6-----V-----I

3. Σε κάποιες λίγες περιπτώσεις που ο Bach εναρμονίζει τη συγχορδία της άρσης με V 6/5 ή V 2, η συγχορδία της θέσης μπορεί να είναι η συγχορδία της I σε ευθεία κατάσταση ή 1^η αναστροφή αντίστοιχα.

παράδειγμα 11

V-4# I6 = VI MI-V-I
2 (SOL + (V)-----V-----I6-----V)

4. Αν η συγχορδία της άρσης είναι η συγχορδία της I βαθμίδας, η συγχορδία της θέσης μπορεί να είναι διατονική συγχορδία οποιασδήποτε βαθμίδας.

παράδειγμα 12



παράδειγμα 13



Η συγχορδία της κορώνας

Η συγχορδία της κορώνας είναι η καταληκτική συγχορδία της εκάστοτε μελωδικής φράσης και κατά κανόνα είναι η τονική της κλίμακας στην οποία αυτή ανήκει (συνεπώς είναι μείζονα ή ελάσσονα). Κατά κύριο λόγο η κάθε φράση καταλήγει σε κορώνα με αυθεντική (V-I) και κατά δεύτερο λόγο με μισή πτώση σε V.

Η συγχορδία της κορώνας είναι κατά κανόνα πλήρης σε ευθεία κατάσταση σε θέση 8^{ης}, 5^{ης} ή 3^{ης}. Σε σπάνιες περιπτώσεις μπορεί να είναι η V 6/5 (απροσδόκητη και ατελής πτώση συναντώνται σπάνια στα χορικά).

Η τελική συγχορδία του χορικού θα είναι η τονική πάντα μείζονα (μείζων της Picardy), πλήρης και σε θέση 8^{ης} ανεξάρτητα σε τι κλίμακα είναι γραμμένο το χορικό.

Σύνδεση μεταξύ της συγχορδίας της κορώνας με την επόμενη

Η συγχορδία που ακολουθεί τη συγχορδία της κορώνας μπορεί να είναι συγχορδία τρίφωνη, μείζονα ή ελάσσονα σε ευθεία κατάσταση ή α' αναστροφή (παράδειγμα 14α). Υπάρχουν όμως κάποιες περιπτώσεις που ακολουθεί τη συγχορδία της κορώνας δεσπόζουσα με 7^η σε α' ή γ' αναστροφή (παράδειγμα 14β).

Auf, auf, mein Herz, und du, mein ganzer Sinn,

I-2---I---(V)VI-VI---III6---V2---(V)II-II---VII6---I

σοὺ + ῥε +

εὐχὴ τοῦ ἁγίου πνεύματος

II-V-7-I V2-I6-I-V6-I

α) Ευθεία κίνηση όλων των φωνών (καλό είναι μία από τις φωνές να προχωρά βηματικά ή να υπάρχει κοινός φθόγγος (παράδειγμα 15)).

Den Vater dort oben wollen

γ) Η ταυτοφωνία με ευθεία κίνηση δύο φωνών

παράδειγμα 16



δ) Κακή σχέση τριτόνου και κακή αρμονική σχέση μεταξύ των φωνών, παραδείγματα 17α και 17β.

παράδειγμα 17α



παράδειγμα 17β



ε) 5^{ες} και 8^{ες} αντιπαράλληλες, ενώ αποφεύγονται οι παράλληλες μεταξύ της συγχορδίας της κορώνας και της επόμενης (παράδειγμα 18).

παράδειγμα 18



στ.) Επιτρέπεται μια φωνή να τραγουδήσει μελωδικά διαστήματα 7^{ης} και ελαττωμένα μεταξύ της συγχορδίας της κορώνας και της επόμενης. (παράδειγμα 19α).

Μετατροπίες

Κατά την εναρμόνιση ενός χορικού μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε εκτός από χρωματική διεύρυνση μιας τονικότητας με χρήση παρενθετικών δεσποζουσών και διατονικές μετατροπίες σε γειτονικές τονικότητες.

Οι μετατροπίες μπορούν να αφορούν μια ολόκληρη φράση ή να πραγματοποιούνται κατά τη διάρκεια διάρθρωσής της (παραδείγματα 19α και 19β).

παραδειγμα 19α

Example 19α shows a modulation from F major (Fa+) to D major (Do+). The score is in 2/4 time. The first system (measures 1-3) is in F major, and the second system (measures 4-6) is in D major. The bass line features a descending chromatic scale in the first system and a similar pattern in the second. The treble line has a melodic line with some chromaticism. Roman numerals I, V, and I are indicated below the bass line for both systems.

παραδειγμα 19β

Example 19β shows a complex modulation sequence. The score is in 2/4 time. The first system (measures 1-4) is in G major (Sol-), and the second system (measures 5-8) is in B-flat major (Sib+). The bass line features a descending chromatic scale in the first system and a similar pattern in the second. The treble line has a melodic line with some chromaticism. Roman numerals I, (V)III, III, VIII, I, V, I=VI, V, I, VI, II, and V are indicated below the bass line for both systems.

Ελευθερίες στις συνδέσεις μεταξύ συγχορδιών

α) Επιτρέπεται διασταύρωση (συνήθως τενόρου – άλτο), εάν το επιβάλει η μελωδική κίνηση ή προς αποφυγή αρμονικών λαθών π.χ. παραλλήλων 5^{ων} ή 8^{ων} (παραδείγματα 20α και 20β).

παραδειγμα 20α.



παραδειγμα 20β

β) Επιτρέπεται διπλασιασμός της 3^{ης} οποιασδήποτε βαθμίδας, ακόμη και κύριας, προς αποφυγή λαθών ή για τις ανάγκες καλλίτερης μελωδικής κίνησης των φωνών (παραδείγματα 21 α. και 21 β). Σε κάποιες λίγες περιπτώσεις ο Bach διπλασιάζει και τον προσαγωγέα, λύνοντας τους δύο με αντίθετη κίνηση. Καλό είναι να αποφεύγεται

παράδειγμα 21α



παράδειγμα 21β



γ) Επιτρέπονται παράλληλες 5^{ες} κατά την πτώση, όταν συνηχούν πάνω στην V η διαβατική 7^η με προήγηση της θεμελίου της συγχορδίας της I (παράδειγμα 22α). Επίσης, όταν στη δημιουργία τους συμμετέχει και μη συγχορδιακός φθόγγος (παράδειγμα 22β)

παράδειγμα 22α



παράδειγμα 22β



δ) Σε αρκετές περιπτώσεις η ανεξάρτητη και απρόσκοπτη κίνηση των μελωδικών γραμμών επιβάλλει αποστάσεις μεταξύ των ψηλότερων γειτονικών φωνών μεγαλύτερες της 8^{ης}. Κατά κύριο λόγο μεταξύ άλτο –τενόρου (παραδείγματα 23α και 23β).

παράδειγμα 23α

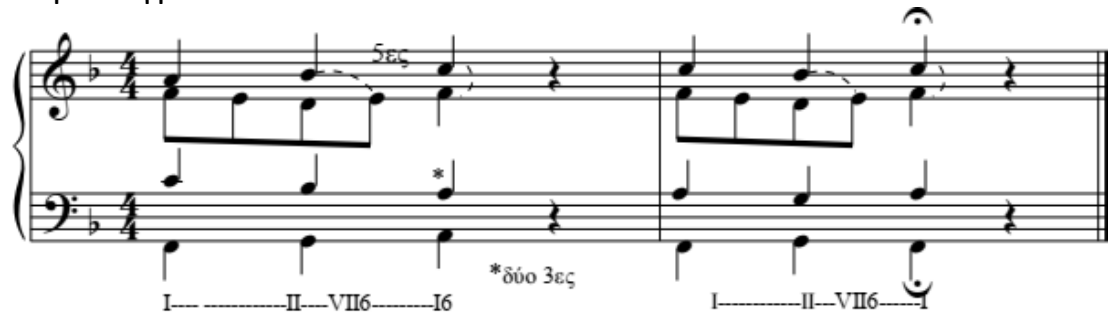


παράδειγμα 23β



ε) Επιτρέπεται 5^η ελαττωμένη προς 5^η καθαρή μεταξύ σοπράνο - άλτο στη σύνδεση VII6-I6 ή VII6-I (παράδειγμα 24).

παράδειγμα 24



στ.) Επιτρέπεται η προσέγγιση της ταυτοφωνίας καθώς και η εγκατάλειψή της με ευθεία κίνηση, εάν η μία από τις δύο φωνές κινείται με βήμα (παράδειγματα 25α και 25β).

παράδειγμα 25α



παράδειγμα 25β



ζ) Επιτρέπεται η υπέρβαση, δηλαδή μία χαμηλότερη φωνή να τραγουδά φθόγγο ψηλότερο από το φθόγγο που τραγουδούσε η αμέσως οξύτερη φωνή στην προηγούμενη συγχορδία παράδειγμα 26.

παράδειγμα 26



η) Επιτρέπεται η συνήχηση διαστήματος 2^{ης} μεταξύ δύο φωνών, εάν η μια από τις δύο κινείται με διατονικό ή χρωματικό ημιτόνιο (παράδειγμα 27α) καθώς και εάν η μια από τις δύο φωνές τραγουδούσε στην προηγούμενη συγχορδία το φθόγγο που τραγουδά η αντιπαρατιθέμενη (παράδειγμα 27β).

παράδειγμα 27α



παράδειγμα 27β



V2-----VII6-----I6-----V4-----3-----VI

Ξένοι (μη συγχχορδιακοί) φθόγγοι

1. Ατόνιστοι ξένοι φθόγγοι

α) Διαβατικοί: Χρησιμοποιούνται ελεύθερα συνδέοντας φθόγγους της ίδιας ή διαφορετικών συγχχορδιών. Μπορούμε να έχουμε ταυτόχρονη χρήση διαβατικών φθόγγων με παράλληλη (με διαστήματα 3^{ης}, 6^{ης} ή 10^{ης}) ή αντίθετη κίνηση (6-8-10 ή 10-8-6). (Στο παράδειγμα 28 μπορούμε να δούμε και τις δύο μορφές συνήχησης διαβατικών φθόγγων).

παράδειγμα 28



β) Ποικίλματα: Παρεμβάλλονται στον ατόνιστο χρόνο μεταξύ ενός πραγματικού και της επανάληψής του προσφέροντας ρυθμική ποικιλία αλλά όχι μελωδική κίνηση. Συνήθως χρησιμοποιούνται ως αφετηρία μελωδικής δραστηριότητας με χρήση 8^{ων} (παράδειγμα 28 μέτρο 3), αλλά και σε κάποιες πτώσεις (παράδειγμα 29).

παράδειγμα 29



Αποφεύγουμε τη χρήση διπλών ποικιλμάτων στην εναρμόνισή των χορικών. Επίσης εκφυγή ή προήγηση μπορούν να εμφανιστούν στη δοσμένη μελωδία ενός χορικού αλλά δεν συνιστάται η χρήση τους στις υπόλοιπες φωνές.

2. Τονισμένοι ξένοι φθόγγοι

α) Καθυστερήσεις: Εμφανίζονται στον τονισμένο χρόνο δημιουργώντας ένταση μέσω διαφώνων διαστημάτων, που λύνονται με την έλευση του πραγματικού φθόγγου στον ατόνιστο. Μια καθυστέρηση μπορεί να μην είναι δεμένη με την προετοιμασία, οπότε φέρει συλλαβή του κειμένου ή να δένεται, οπότε η συλλαβή μετατίθεται στο φθόγγο του ατόνιστου χρόνου (παραδείγματα 30α και 30β).

Κατά κανόνα χρησιμοποιούμε καθυστέρηση της θεμελίου ή της τρίτης της συγχορδίας. Χαρακτηριστική είναι η καθυστέρηση που τονίζει μέσω της αναμονής τον προσαγωγέα (παράδειγμα 30α πριν την κορώνα).

παράδειγμα 30α

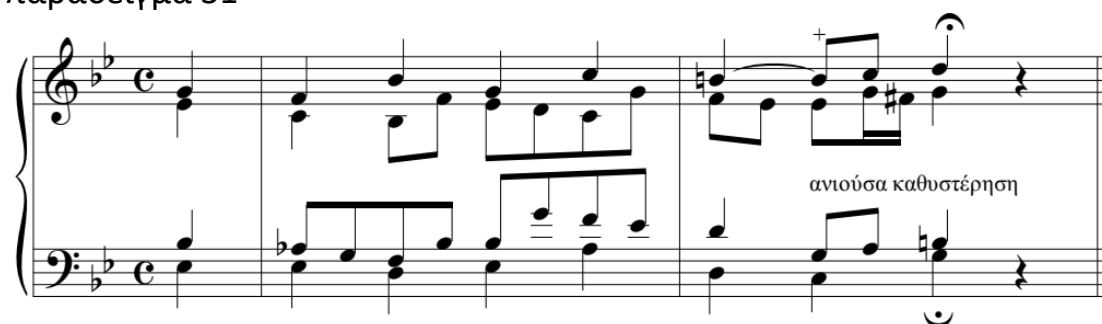


παράδειγμα 30β



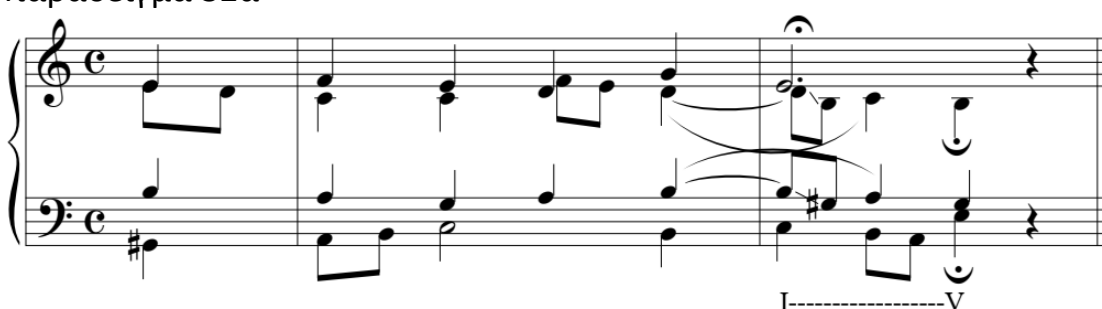
Ανιούσες καθυστερήσεις χρησιμοποιεί σπάνια στα χορικά ο Bach και κατά κανόνα λύνονται με ανοδικό διατονικό ημιτόνιο (παράδειγμα 31).

παράδειγμα 31

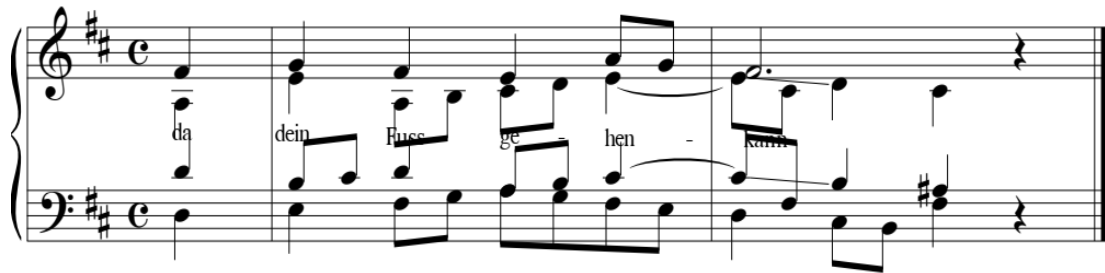


Σε αρκετές περιπτώσεις ο Bach λύνει μια καθυστέρηση έμμεσα (παραδείγματα 32α και 32β).

παράδειγμα 32α



παράδειγμα 32β



Μια καθυστέρηση δεν δένεται με την προετοιμασία αν δεν είναι φορέας ίδιας συλλαβής με αυτή (παράδειγμα 30β).

β) Τονισμένος διαβατικός φθόγγος: Ο τονισμένος διαβατικός φθόγγος χρησιμοποιείται στα χορικά από τον Bach, τόσο στη θέση του 1^{ου} από δύο 8^α όσο και στη θέση ενός τονισμένου τετάρτου στο 2^ο ενός μέτρου $\frac{3}{4}$ ή στο 3^ο τέταρτο ενός μέτρου 4/4 - κατά κανόνα όχι στο 1^ο (παράδειγμα 33).

παράδειγμα 33



Ο τονισμένος διαβατικός φθόγγος διαφέρει από την επέρειση στο ότι εισάγεται και εγκαταλείπεται βηματικά στην ίδια κατεύθυνση, ενώ η επέρειση εισάγεται με πήδημα. (Ο Bach δεν χρησιμοποιεί κατά κανόνα επέρειση στα χορικά).

Μελωδική και ρυθμική επεξεργασία

Κατά την εναρμόνιση ενός χορικού, οι μελωδικές γραμμές που ανατίθενται τόσο στον μπάσο όσο και στις εσωτερικές φωνές, δεν γεμίζουν μόνο την αρμονία, αλλά δημιουργούν μια ενδιαφέρουσα μελωδική καμπύλη που έχει ένα σαφή μελωδικό στόχο.

Αν και υπάρχουν αρκετά χορικά που οι υπόλοιπες φωνές συνοδεύουν τη μελωδία του χορικού με ίσες αξίες, στη μεγαλύτερη πλειοψηφία τους δημιουργούν μια πεποικιλμένη αντίστιξη μαζί της, χρησιμοποιώντας ίσες και μικρότερες απ' αυτήν αξίες.

α) Η μελωδική γραμμή του μπάσου

Ο μπάσος, στη μεγαλύτερη πλειοψηφία των χορικών, χρησιμοποιεί γραμμικές διαδοχές 4^{ης} και 5^{ης}, που έχουν ως στόχο την 5^η μελωδική βαθμίδα της εκάστοτε κλίμακας στη συγχορδία της V και την κάθοδο στην 1^η ή την κατάληξη στην 5^η σε μισή πτώση ξεκινώντας από την 1^η ή την 3^η μελωδική βαθμίδα. Κατά τη διάρθρωση της μελωδικής γραμμής των μπάσων, ο Bach αποφεύγει, όπως προαναφέραμε, να χρησιμοποιεί άμεσες επαναλήψεις φθόγγων στο ίδιο τονικό ύψος.

παράδειγμα 34



Ενώ η μελωδία του χορικού κινείται με μισά και τέταρτα ο μπάσος κινείται με 8α και τέταρτα. Στην 1η φράση μετά το πήδημα 8ης τραγουδά μια ενδιαφέρουσα μελωδική καμπύλη που καταλήγει στην 5η ως θεμέλιο της V σε μισή πτώση.

Στη δεύτερη φράση ο μπάσος διαγράφει μια ενδιαφέρουσα κατιούσα γραμμική διαδοχή 8ης φθάνοντας από την 6η μελωδική βαθμίδα στην 1η με έντονη την χρήση συγκοπών πριν καταλήξει σε αυθεντική πτώση 5-1. (Ο μελωδικός σκελετός είναι μι-ντο-ρε -σολ).



Στην 3η φράση ο μπάσος κινείται από την 1η προς την 5η με παρόμοιο τρόπο όπως στην 1η φράση αλλά χρησιμοποιώντας κυρίως αξίες τετάρτων.

Στην τελευταία φράση του χορικού η μελωδική γραμμή του μπάσου επιστρέφει στη χρήση 8ων με μία γραμμική διαδοχή 1ης -5ης και τελική αυθεντική πτώση V-I. Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος που συνοδεύονται οι επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι της σοπράνο των μέτρων 3 και 8.

β) Μελωδική γραμμή εσωτερικών φωνών (τενόρου - άλτο)

Οι εσωτερικές φωνές κατά την εναρμόνιση ενός χορικού δεν συμπληρώνουν απλά την αρμονία, αλλά χρησιμοποιώντας φθόγγους ίσης ή μικρότερης αξίας (διαβατικούς – ποικίλματα – καθυστερήσεις) διαρθρώνουν μελωδικές καμπύλες με σαφώς καθορισμένο στόχο και μελωδικό ενδιαφέρον.

Ας δούμε τις μελωδικές γραμμές των εσωτερικών φωνών του προηγούμενου παραδείγματος (χορικό 131).

παραδείγμα 35

χορικό 131.

alto

tenor

Η άλτο στην 1η και 2η φράση κινείται με φθόγγους ίσης αξίας με την σοπράνο με μία ενδιαφέρουσα ανοδική μελωδική γραμμή που καταλήγει από την 5η στην 1η μελωδική βαθμίδα όπου μέσω του προσαγωγέα επιστρέφει στον φθόγγο της 5ης. Ο τενόρος χρησιμοποιώντας φθόγγους μικρότερης αξίας τραγουδά κατά την 1η φράση μια ανοδική πορεία από την 1η στην 5η μελωδική βαθμίδα ενώ κατά την δεύτερη φράση οδηγείται στην 3η (Η άλτο κατά τις δύο πρώτες φράσεις διαγράφει μία καμπύλη σε διαστήμα 4ης ενώ ο τενόρος 6ης).

6

Στις δύο τελευταίες φράσεις; η ενώ ο τενόρος και η άλτο στην 1η φράση κινούνται με φθόγγους ίσης αξίας με τη σοπράνο στην επόμενη επιταχύνουν χρησιμοποιώντας αξίες τετάρτων, ογδόων και δεκάτων έκτων διαγράφοντας μια μελωδική καμπύλη εκτασης μιάς 7ης.

Βλέποντας την μελωδική κίνηση των φωνών ευκολα συμπεραίνουμε ότι ο Bach σκέφτεται περισσότερο την εναρμόνιση των χορικών ως μια σύνθεση μελωδικών γραμμών και λιγότερο ως συνδεση συγχορδιών, πράγμα που δικαιολογεί και κάποιες μη λειτουργικές συνδέσεις.

Παρατίθεται η συνολική παρτιτούρα του χορικού 131 με στοιχειώδη αρμονική ανάλυση συγχορδιών και ξένων φθόγγων

Χορικό 131

κ τ.δ δ

I-----V-----I-----V-----VI-----IV-----I-----II-VII-I-----II-----V-----I

δ

κ δ δ δ

I-----V-----VI(vii)V-V-----VI2-(V)V-V-----I-----IV-----II-VII-I-----V-----I

Σημειώνονται οι ξένοι φθόγγοι (δ=διαβατικός, τ.δ=τονισμένος διαβατικός, π=ποίκιλμα
κ=καθυστέρηση.

Σε γενικές γραμμές ο Bach χρησιμοποιεί τη μελωδία του χορικού ως cantus firmus αντιπαραθέτοντας ως προς αυτό σχεδόν οργανικές τις υπόλοιπες φωνές με έντονη μοτιβική επεξεργασία και ρυθμική κίνηση. Ρυθμικά μοτίβα που χρησιμοποιούνται συχνότερα κατά τη διάρθρωση των μελωδικών γραμμών των χορικών:

συχνά συχνά λιγότερο συχνά σπάνια

Στο παράδειγμα 37 παραθέτω δύο φράσεις από το χορικό 132 που ο Bach χρησιμοποιεί το σύνολο των παραπάνω ρυθμικών σχημάτων.

παράδειγμα 37



Παρατηρούμε ότι αν και η σοπράνο κινείται με αξίες μισών και τετάρτων, οι υπόλοιπες φωνές κινούνται με αξίες τετάρτων, ογδών και δέκατων έκτων σε μια αντιστικτική κίνηση, η οποία περιλαμβάνει όλα τα προηγούμενα μοτίβα. (Οφείλουμε εδώ να παρατηρήσουμε ότι το χορικό αυτό κινείται στα όρια του φρυγικού και του μι ελάσσονος τρόπου).

Ο αρμονικός ρυθμός

Ως αρμονικό ρυθμό θεωρούμε τη συχνότητα εναλλαγής των συγχορδιών. Φαινομενικά ο αρμονικός ρυθμός που χρησιμοποιεί ο Bach στα χορικά είναι πολύ γρήγορος. Η συχνότητα εναλλαγής των συγχορδιών φαίνεται να είναι ανά τέταρτο και πολλές φορές ανά όγδοο. Η μικροσκοπική θεώρηση όμως μπορεί να μας οδηγήσει σε λάθος εκτιμήσεις τόσο για τον αρμονικό ρυθμό όσο και για την αρμονική λειτουργία των συγχορδιών της τονικότητας.

Ως παράδειγμα θα εξετάσουμε το παράδειγμα 38, συγχορδιακά αλλά και λειτουργικά (την πρώτη φράση του χορικού 125 από τα 371 χορικά).

παράδειγμα 38



I-----IV-- --V-----II-VII-----I-----V-----I

T-----SD---D-----T-----D-----T

T=τονική SD =υποδεσπόζουσα D = δεσπόζουσα

Παρατηρούμε ότι στη μικροδομική συγχορδιακή ανάλυση παρουσιάζεται ένας ασύμμετρος αρμονικός ρυθμός και μια κακή σύνδεση V-II μεταξύ 3^{ου} και 4^{ου} τέταρτου στο πρώτο ολόκληρο μέτρο, εάν θεωρήσουμε το μι της άλτο ποικιλματικό φθόγγο και στα δύο τελευταία τέταρτα του μέτρου παρουσιάζεται δεσπόζουσα λειτουργία V—VII6 και ο αρμονικός ρυθμός λειτουργεί στα μισά και τα τέταρτα.

Επίσης μπορούμε να δούμε μια διπλή θεώρηση στο πρώτο μέτρο του χορικού 109 από τα 371 (παράδειγμα 39).

παράδειγμα 39



α) I-----V6/4-I-----II6/5-V-7-VI-----VII6-I6-(VII)V-----V

β) I-----II6/5-V-7-VI-----VII6-I-----V

γ) T-----sd-D-----t-----d-----T-----D

(T=I, t=VI, D=V, d=VII, sd=II)

Στην α) εκδοχή υπάρχουν τα προβλήματα της ασυμμετρίας του αρμονικού ρυθμού καθώς και η κακή σύνδεση της VII της V με την V.

Η δεύτερη εκδοχή θεωρεί το V6/4 του 1ου μέτρου ως ένα σύμπλεγμα διαβατικών και ποικιλματικών φθόγγων επίσης την συνήχηση στο τελευταίο τέταρτο του 3ου μέτρου την θεωρεί αλλαγή θέσης της I βαθμίδας θεωρώντας τα ντο # και φα# ποικιλματικούς φθόγγους

Στο γ) είναι μια αναλυτική προσέγγιση με Ρημανική σημειογραφία

Σε αρκετά χορικά μια απλή καταγραφή των συγχορδιακών διαδοχών με μια πρώτη ματιά, μπορεί να οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι ο Bach χρησιμοποιεί ένα πολύ γρήγορο αρμονικό ρυθμό και σε πολλές περιπτώσεις μη λειτουργικές αρμονικές ακολουθίες. Με μια προσεκτικότερη όμως ανάλυση μπορούμε να θεωρήσουμε ότι πολλές συγχορδίες είναι καθαρά συνηχήσεις που δημιουργούνται από την αντιστικτική κίνηση των φωνών ως συμπλέγματα διαβατικών, ποικιλματικών ή καθυστερητικών φθόγγων (παραδείγματα 40α και 40β χορικό 118 πρώτη φράση).

παραδείγμα 40α

I-----VI-----III-----V6-----IV6/4-I7-----II2-----V7IV-----IV6-7-----V-7-----I

Παρατηρούμε ότι στην 1^η φράση του χορικού φαινομενικά ο Bach χρησιμοποιεί ακανόνιστο αρμονικό ρυθμό και κάποιες περίεργες (μη λειτουργικές) συνδέσεις π.χ. VI –III και V-IV 6/4.

Με μια προσεκτικότερη παρατήρηση όμως θα μπορούσαμε, μεταθέτοντας τους ξένους φθόγγους (*εντός παρενθέσεως*), να θεωρήσουμε ότι κάποιες συγχορδίες είναι καθαρά αντιστικτικές και να οδηγηθούμε στην ανάλυση του παραδείγματος 40β.

παραδείγμα 40β

I8-7-----VI-----I6-----V6-----I-----V7iv-----IV6-7-----V8-7-----I

T-----D-----T-----SD-----D-----T

T=τονική λειτουργία D= δεσπόζουσα λειτουργία SD= υποδεσπόζουσα λειτουργία

Οδηγίες εναρμόνισης χορικού

Στο τελευταίο κεφάλαιο των σημειώσεων αυτών θα παρατεθούν βήμα προς βήμα οδηγίες για την εναρμόνιση των χορικών .

α) Πριν ξεκινήσουμε οποιαδήποτε μελωδική επεξεργασία πρώτο μας μέλημα είναι να εντοπίσουμε και να κατανοήσουμε την τονικότητα (κύρια) καθώς και τις δευτερεύουσες τονικές αποκλίσεις του δοσμένου χορικού και να οργανώσουμε τον αρμονικό του σκελετό χρησιμοποιώντας όσο το δυνατόν καθαρές αρμονικές συνδέσεις επιτρεπόμενων συγχορδιών.

Ως παράδειγμα θα χρησιμοποιήσουμε τις τρεις πρώτες φράσεις του χορικού 73 (παράδειγμα 41α) ξεκινώντας με επιλογή αρμονικών συνδέσεων.

παράδειγμα 41α

The image shows a musical score for Example 41a, consisting of two systems. The first system has four measures, and the second system has three measures. The melody is in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano accompaniment is minimal, with whole notes in the bass line. Below the staff, the harmonic analysis is provided using Roman numerals and figured bass notation.

Harmonic analysis for the first system:

I-----I6-----V-----VI-----V-----I-----II6/5-V-----I-----I6-----II------(V) V6-V-----6
5 5

Harmonic analysis for the second system:

I-----IV6-----V-----I-----IV-V7-----I-----II6-----VII6-----I-----IV7-V-----I

Στη συνέχεια δημιουργούμε έναν μπάσο, ο οποίος να είναι ταυτόχρονα φορέας της αρμονικής λειτουργίας που επιλέξαμε και ταυτόχρονα να είναι ανεξάρτητος με τη μελωδική και ρυθμική κίνηση της σοπράνο σε ενδιαφέρουσα αντίστιξη μαζί της, τραγουδώντας μια ανεξάρτητη μελωδία (παράδειγμα 41β).

παράδειγμα 41β

I—I6—V—VI—V—I—, II6/5—V—I—I6—II—(V)V6—V—6
5 5

4
I—IV6—V—I—IV—V7—I—II6—VII6—I—II6/5—V—I
5

Ολοκληρώνουμε την εναρμόνιση προσθέτοντας τις δύο εσωτερικές φωνές (άλτο και τενόρο), δίδοντάς τους μια ενδιαφέρουσα μελωδία.

Προσοχή οι ψηλότερες φωνές επιτρέπεται να δημιουργούν με τον μπάσο ως ελεύθερα τα διαστήματα (8^{ης}, 5^{ης} καθαρής και ελαττωμένης, 3^{ης} μεγάλης και μικρής, 6^{ης} μεγάλης και μικρής).

Φθόγγοι που δημιουργούν κάποια από τα υπόλοιπα διαστήματα 2^{ης}, 7^{ης}, 4^{ης} καθαρής και αυξημένης πρέπει να χρησιμοποιούνται ως ξένοι (καθυστερήσεις, διαβατικοί, ποικιλιματικοί, 7^{ες} κ.λπ.).

παράδειγμα 41γ

I—I6—V—VI—V—I—II6/5—V—I—I6—II—(V)V6—V—6
5 5

4
I—IV6—V—I—IV—V7—I—II6—VII6—I—II6/5—V—I
5

Βιβλιογραφία:

J.S. Bach: 371 Vierstimmige choralgesange ed. Breitkopf

J.S. Bach: 389 Choralgesange ed. Breitkopf 3765

Hugh Benham: Bach Chorale Cadence exercises

Σημειώσεις Σόλωνα Μιχαηλίδη: «Χορικό»

Kufferath Ferdinand: École pratique du choral ed. Schott Freres

Γιώργος Φιτσιώρης: Τα χορικά του Μπαχ

Γιάννης Ιωαννίδης: Αρμονία, εκδ. Παπαγρηγορίου Νάκας

Παναγιώτης Αδάμ: Τονική Αρμονία ,εκδ Φίλιππος Νάκας

Γιώργος Διαμαντής: Chorale, εκδ Φίλιππος Νάκας

Νικόλαος Κ. Παπαδημητρίου : Ανάλυση & εναρμόνιση χορικού J.S. Bach, εκδ Βρυώνη

Μελωδίες χορικών προς εναρμόνιση

1. 

6. 

2. 

4. 

3. 

5. 

10. 

4. 

5. 

5. 

5. 

6. 

6. 

7. 

5. 

8. 

5. 

9. 

5. 

10.

6

12