

ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗΣ

Με βάση την δωδεκάφθογγη τεχνική

του Έρνστ Κρένεκ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ο συγγραφέας επιθυμεί να εκφράσει την ευγνωμοσύνη του για τη φιλική συνεργασία της Κας Ήντιθ Σ. Γούντραφ και του Κου Νικόλας Σλονίμσκυ, από τον οποίο δέχθηκε πολύτιμες συμβουλές κατά την προετοιμασία αυτού του βιβλίου.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

Εισαγωγή.....	1
Κεφάλαιο I Η δωδεκάφθογγη σειρά.....	3
Κεφάλαιο II Μονοφωνία.....	5
Κεφάλαιο III Διφωνία.....	9
Κεφάλαιο IV Αντιστροφή-Καρκίνος-Αντιστροφή του καρκίνου.....	12
Κεφάλαιο V Δίφωνες συνθέσεις με O και I.....	13
Κεφάλαιο VI Διφωνία και με τις τέσσερις μορφές της σειράς.....	16
Κεφάλαιο VII Τριφωνία.....	19
Κεφάλαιο VIII Διεύρυνση του κανόνα για τις επαναλήψεις των φθόγγων.....	26
Κεφάλαιο IX Μεταφορές των τεσσάρων μορφών της σειράς.....	28
Κεφάλαιο X Κατασκευή μεγαλύτερων φορμών.....	31
Επίλογος-Ειδικές σειρές.....	35

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τονικότητα και Ατονικότητα

Η μουσική που οργανώνεται συνθετικά με τη μέθοδο των μείζονων και ελασσόνων κλιμάκων ονομάζεται "τονική" μουσική. Η μουσική που δεν οργανώνεται με αυτά τα μέσα μπορεί να ονομαστεί "ατονική", ένας όρος που χρησιμοποιείται ιδιαίτερα για να χαρακτηρίσει την μουσική του εικοστού αιώνα στο μέτρο που αυτή η μουσική δεν έχει τα κριτήρια της τονικότητας με την παραπάνω έννοια.

Είναι βέβαια δυνατόν να δοθεί ένας πιο ευρύς ορισμός στην τονικότητα. Θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε τονικότητα κάθε μέθοδο που δημιουργεί αναγνωρίσιμες σχέσεις ανάμεσα στα μουσικά στοιχεία. (Σχέσεις που διέπονται τόσο μελωδικά όσο και συνηχητικά από κανόνες που κατέχουν την ισχύ νόμων.)

Με αυτή την έννοια, το σύστημα του μείζονα και ελάσσονα τρόπου, που είναι χαρακτηριστικό μιας συγκεκριμένης περιόδου, θα αντιπροσώπευε μια μόνο από τις πολλές δυνατές εκφάνσεις της τονικότητας - μια μουσική θα μπορούσε να μην συμφωνεί με τις αρχές αυτού του συστήματος αλλά να εμφανίζει κάποιο άλλο σύστημα στοιχειωδών σχέσεων, δηλαδή μια τονικότητα άλλου τύπου. Επειδή όμως η σύγχρονη μουσική που δεν χρησιμοποιεί τονικό οπλισμό ονομάζεται συνήθως "ατονική", διευκολύνεται η συζήτηση αν ο όρος "τονικότητα" χρησιμοποιείται για να αναφερόμαστε μόνο στις αρχές του μείζονα και ελάσσονα τρόπου. Επιπλέον, αυτός ο στενότερος ορισμός είναι σύμφωνος με τους ορισμούς που δίνουν τα αναγνωρισμένα λεξικά.

Η *Διεθνής Εγκυκλοπαίδεια Μουσικής και Μουσικών*¹ παραθέτει τα λόγια του Άρνολντ Σένμπεργκ: "Η μουσική βασίζεται όχι μόνο στην ακουστική αλλά και τη λογική και στους ιδιαίτερους νόμους που προκύπτουν από τον συνδυασμό τόνου και μελωδίας... Συνεπώς, η τονικότητα, με την τάση της να κάνει αντιληπτά τα αρμονικά συμβάντα και να τα συσχετίζει, δεν αποτελεί σκοπό αλλά μέσο" (οι τονισμοί δικοί μου).

Αν η τονικότητα είναι το μέσο, τότε ποιος είναι ο σκοπός της τονικότητας; Προφανώς, είναι η δημιουργία μιας γενικής οργάνωσης του μουσικού υλικού ώστε τα μουσικές μορφές να γίνονται αντιληπτές ως λογικά κατανοητές (αναγνωρίσιμες) οντότητες.

Με την αναπόφευκτη παρακμή της τονικότητας ως αποτέλεσμα της εξέλιξης της μουσικής τον δέκατο ένατο αιώνα, προέκυψε το ερώτημα ποιες νέες μέθοδοι θα μπορούσαν να επινοηθούν για τη δημιουργία λογικά οργανωμένων και κατανοητών μορφών στο ατονικό υλικό.

Η "Ενοποιητική Ιδέα"

Ο Σένμπεργκ πρότεινε την δωδεκάφθογγη τεχνική ως μέσο για την επίτευξη αυτού του σκοπού. Σε μια επιστολή του προς τον Νικόλαο Σλονίμσκι (που δημοσιεύθηκε στο βιβλίο του Σλονίμσκι *Η μουσική μετά το 1900*, σ. 574), ο Σένμπεργκ γράφει σχετικά με την προέλευση της δωδεκάφθογγης τεχνικής: "Πάντα με απασχολούσε να στηρίξω τη δομή της μουσικής μου συνειδητά σε μια ενοποιητική ιδέα, που θα

¹ International Cyclopedia of Music and Musicians (Νέα Υόρκη, 1939)

παρήγαγε όχι μόνο όλες τις υπόλοιπες ιδέες αλλά θα καθόριζε τη συνοδεία και τις συγχορδίες τους, τις 'αρμονίες'. (οι τονισμοί δικοί μου)

Πράγματι, μπορεί να ανιχνεύσει κανείς σε όλα τα έργα του Σένμπεργκ μια ιδιαίτερη φροντίδα για τη δημιουργία ενότητας μέσα σε εκτεταμένες φόρμες. Ακόμα και στις πρώιμες τονικές του συνθέσεις, δεν περιοριζόταν στην στοιχειώδη ενότητα που προσέφεραν οι σχέσεις των κλιμάκων αλλά, πάνω σ' αυτά τα βασικά στοιχεία, έχτιζε μια ιδιαίτερα συμπαγή θεματική υπερδομή που βασιζόταν στις σχέσεις των μοτίβων. Το πρώτο του κουαρτέτο εγχόρδων, (opus 7) για παράδειγμα, ένα έργο ασυνήθιστα μεγάλης διάρκειας και ποικιλίας τμημάτων, είναι χτισμένο πάνω σε λίγα θεματικά στοιχεία που εμφανίζονται ξανά και ξανά σε πολλαπλές παραλλαγές και συνδυασμούς.

Όταν η αίσθηση των τονικών κέντρων εξαφανίστηκε πλήρως και η μουσική έγινε "ατονική", δεν μπορούσε πλέον να προκύπτει τεχνική ενότητα από ένα στέρεο αρμονικό θεμέλιο. Και πολύ λογικά, η προσοχή επικεντρώθηκε στις μοτιβικές σχέσεις. Ενώ πριν αποτελούσαν μια υπερδομή χτισμένη πάνω στο αρμονικό θεμέλιο, τώρα έγιναν υπεύθυνες για τη συνοχή όλου του οικοδομήματος.

Μοτίβο και Δωδεκάφθογγη Σειρά

Έμφαση σε διαφόρων ειδών μοτιβικές σχέσεις μπορεί να βρει κανείς σε όλες τις "ατονικές" συνθέσεις του Σένμπεργκ, ακόμα και πριν αναπτύξει τη δωδεκάφθογγη τεχνική. Αν και άρχισε να συνθέτει στο νέο ιδίωμα από τις αρχές του εικοστού αιώνα, τις πρώτες του συνθέσεις με τη δωδεκάφθογγη τεχνική τις δημοσίευσε όχι νωρίτερα από το 1923. Στην τεχνική αυτή, η χρήση μοτιβικών σχέσεων ως "Ενοποιητική Ιδέα" του νέου υλικού εφαρμόζεται με εντυπωσιακή φροντίδα.

Η δωδεκάφθογγη σειρά – βασικό συστατικό της δωδεκάφθογγης τεχνικής – παίρνει τώρα τη θέση του βασικού σκετομοτίβων από τα οποία ο Σένμπεργκ ανέπτυξε τις διάφορες ιδέες των τονικών του συνθέσεων. Μπορεί να το κάνει διότι περιλαμβάνει το σύνολο του διαθέσιμου υλικού - τις δώδεκα νότες στις οποίες διαιρείται η οκτάβα – και παρουσιάζει αυτό το υλικό με μια χαρακτηριστική σειρά.

Έτσι, η βασική λειτουργία της σειράς είναι σαν μια "αποθήκη μοτίβων" από την οποία αναπτύσσονται όλα τα ανεξάρτητα στοιχεία της σύνθεσης. Ωστόσο, λόγω της αδιάκοπης επανάληψής της σε όλη τη σύνθεση, η σειρά πετυχαίνει κάτι περισσότερο: διασφαλίζει την τεχνική ομοιογένεια του έργου διεισδύοντας σε όλη τη δομή της, σαν ένα κόκκινο νήμα που, καθώς υφαίνεται, προσδίδει μια χαρακτηριστική χρωματική απόχρωση, χωρίς ποτέ να γίνεται οφθαλμοφανές.

Δωδεκάφθογγη Τεχνική και Αντίστιξη

Η ιδέα της τονικότητας (ως μέσο που "τείνει να κάνει αντιληπτά τα αρμονικά συμβάντα") πηγάζει από μια *αρμονική* βασικά αντίληψη της μουσικής. Οι βασικές αρχές της τονικότητας – όπως η κλίμακα, η λειτουργία δεσπόζουσας-τονικής, η πτώση στην τονική – είναι αρμονικά φαινόμενα. Στο βαθμό που η ατονικότητα βασίζεται για την οργάνωσή της στις μοτιβικές σχέσεις, φέρνει προφανώς στο προσκήνιο *μελωδικά* φαινόμενα.

Συνεπώς, το νέο ιδίωμα βασίζεται σε μια πολυφωνική ουσιαστικά αντίληψη της μουσικής που έχει μεγάλη σχέση με την οπτική του Μεσαίωνα, πριν δηλαδή αναπτυχθεί η τονικότητα με τη σημερινή έννοια. Είναι λογικό λοιπόν να γίνει μια προσέγγιση της ατονικότητας και της δωδεκάφθογγης τεχνικής μέσα από την αντίστιξη.

Τα αρμονικά συμβάντα στην ατονικότητα έχουν δευτερεύουσα σημασία, τουλάχιστον στην παρούσα φάση της ανάπτυξής της.

Σκοπός Αυτού του Βιβλίου

Αυτό το βιβλίο δεν αποτελεί μια σύνοψη ή κωδικοποίηση της πρακτικής της δωδεκάφθογγης τεχνικής όπως εμφανίζεται στα έργα του Σένμπεργκ, των μαθητών του Άλμπαν Μπεργκ και Αντον Βέμπερν και ορισμένων άλλων συνθετών. Η τεχνική είναι ακόμα υπό εξέλιξη και αλλάζει από έργο σε έργο, και ο μαθητής θα μπερδευόταν αν άρχιζε να εξετάζει τις πολλαπλές εφαρμογές της στα έργα αυτών των συνθετών.

Ο συγγραφέας επιθυμεί να καταγράψει τις στοιχειώδεις αρχές της δωδεκάφθογγης τεχνικής όπως τις έχει εφαρμόσει σε μια σειρά δικών του έργων και με τρόπο που να αρμόζει για διδασκαλία. Οι ακόλουθες σελίδες καλύπτουν περίπου το κομμάτι της δωδεκάφθογγης τεχνικής που μπορεί αυτή τη στιγμή να μετουσιωθεί σε όσο το δυνατόν πιο σαφείς κανόνες. Ο ταλαντούχος μαθητής που θα εργαστεί με βάση αυτές τις καθοδηγητικές γραμμές θα μπορέσει, μετά από μικρή σχετικά περίοδο, να εκφραστεί λογικά και με συνέπεια στο ατονικό ιδίωμα. Μετά μπορεί να προχωρήσει και να αναλύσει τις πιο σύνθετες εφαρμογές αυτής της τεχνικής και να πάρει ιδέες για περαιτέρω προσπάθειες.

Ο συγγραφέας πιστεύει ότι, σε ένα μελλοντικό επίπεδο ανάπτυξης, η ατονική μουσική δεν θα χρειάζεται τους αυστηρούς κανόνες της δωδεκάφθογγης τεχνικής. Πιστεύει ότι τα βασικά στοιχεία αυτής της τεχνικής θα γίνουν κατά κάποιο τρόπο μια δεύτερη φύση. Αυτός ο στόχος όμως θα υλοποιηθεί μόνο αν χρησιμοποιείται σταθερά η δωδεκάφθογγη τεχνική ως άσκηση σύνθεσης στο ατονικό ιδίωμα, με τον ίδιο τρόπο που η θεωρία της κλασικής αρμονίας διδάσκεται σαν εισαγωγή στην "ελεύθερη" τονική σύνθεση.

Καθώς η δωδεκάφθογγη τεχνική προσεγγίζεται εδώ από την άποψη της αντίστιξης, συνιστάται να υπάρχει καλή γνώση της αυστηρής αντίστιξης (Παλεστρίνα), αν και αυτό δεν είναι απολύτως αναγκαίο.

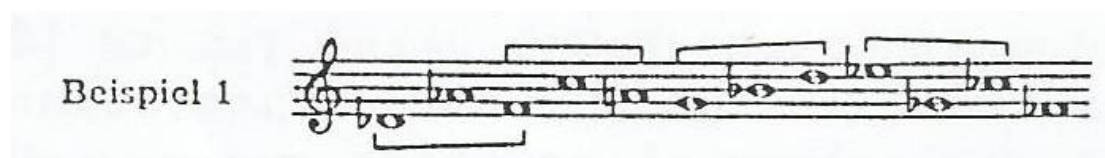
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Η ΔΩΔΕΚΑΦΘΟΓΓΗ ΣΕΙΡΑ

Οι δωδεκάφθογγες σειρές που θα χρησιμοποιηθούν στις ακόλουθες ασκήσεις είναι διαδοχές δώδεκα διαφορετικών φθόγγων. Στην πορεία αυτών των ασκήσεων, ο μαθητής σύντομα θα αντιληφθεί τη σημασία που έχουν τα διαστήματα ανάμεσα στους διαφορετικούς φθόγγους της σειράς, καθώς η συχνή τους επανάληψη θα τα κάνει χαρακτηριστικά μελωδικά και αρμονικά στοιχεία. Οι πρώτες ασκήσεις είναι σύντομες, γι' αυτό και η φροντίδα αυτή δεν έχει τόσο μεγάλη σημασία. Κατά την κατασκευή μιας δωδεκάφθογγης σειράς θα πρέπει πάντως να τηρούνται μερικοί βασικοί κανόνες:

1. Μην χρησιμοποιείτε σειρές με πολλά ίδια διαστήματα γιατί η επανάληψη του ίδιου διαστήματος έχει την τάση να κάνει μονότονη την μελωδική ανάπτυξη.
2. Αποφεύγετε πάνω από δύο μείζονες ή ελάσσονες τρίφωνες συγχορδίες που δημιουργούνται από ομάδες διαδοχικών φθόγγων, όπως για παράδειγμα:

Παράδειγμα 1

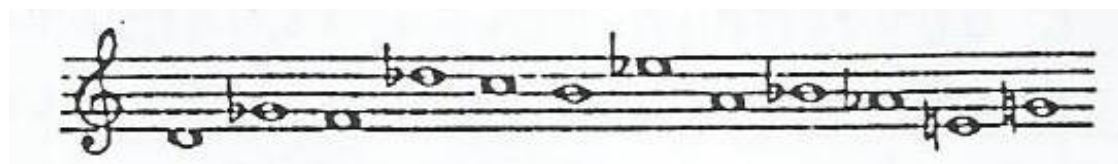


γιατί οι τονικοί υπαινιγμοί της τρίφωνης συγχορδίας δεν συμβαδίζουν με τις αρχές της ατονικότητας.

Καθώς η σειρά δεν αποτελεί θέμα αλλά είναι απλώς το βασικό πρότυπο, είναι προτιμότερο να γράφεται με αξίες ολόκληρων και χωρίς διαστολές.

Ακολουθεί ένα παράδειγμα μιας κατάλληλης σειράς:

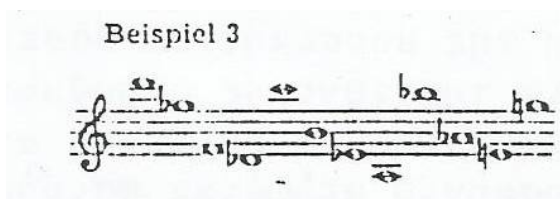
Παράδειγμα 2



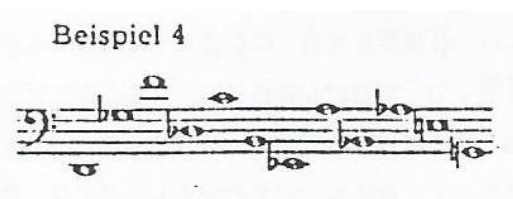
Όλα τα παραδείγματα στο κύριο μέρος αυτού του βιβλίου που σχετίζονται με την δωδεκάφθογγη τεχνική βασίζονται στη σειρά του Παραδείγματος 2.

Στη δωδεκάφθογγη τεχνική, σημασία έχει μόνο η σειρά διαδοχής των φθόγγων της δωδεκάφθογγης σειράς και όχι η οκτάβα που βρίσκονται. Οι ακόλουθες σειρές θεωρούνται πανομοιότυπες με αυτή του Παραδείγματος 2:

Παράδειγμα 3



Παράδειγμα 4



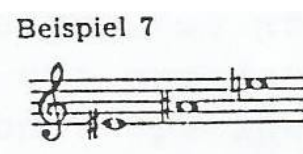
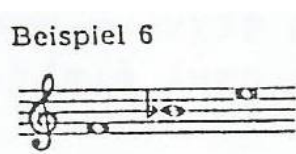
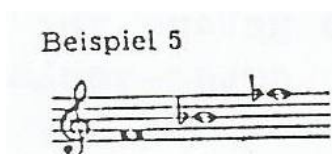
Ομοίως, στη σύνθεση, οι φθόγγοι της σειράς μπορούν να χρησιμοποιηθούν σε οποιαδήποτε οκτάβα, εφόσον η σειρά της διαδοχής παραμένει ίδια.

Η χρήση # και b είναι αυθαίρετη. Στην τονική μουσική, τα

Παρ. 5

Παρ. 6

Παρ. 7



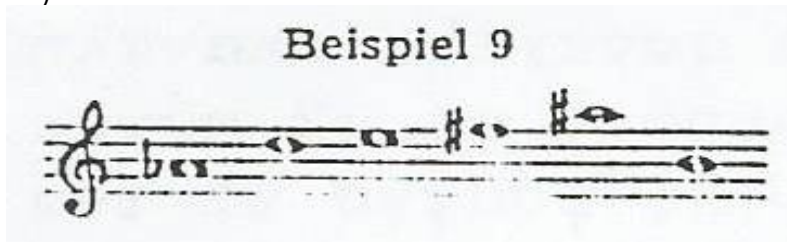
έχουν διαφορετική σημασία, ακόμα και όταν παίζονται από πληκτροφόρα συγκερασμένα όργανα, λόγω της σύνδεσης αυτών των φθόγγων με διαφορετικά τονικά κέντρα. Στην ατονική μουσική, το Ρεβ είναι ίδιο με το ΝΤΟ#, ακόμα κι αν παίζεται από μη-συγκερασμένα όργανα όπως τα έγχορδα. Παρατηρούμε εδώ μια ανεπάρκεια της σημειογραφίας μας για τη γραφή μουσικής χωρίς κλίμακες. Ωστόσο, για πρακτικούς λόγους, πρέπει να χρησιμοποιούμε αυτή τη σημειογραφία. Αν επιλέξουμε να γράψουμε την ακόλουθη φράση

Παρ. 8



με την εξής μορφή

Παρ. 9



θα το κάνουμε μόνο και μόνο για να είναι πιο ξεκάθαρη η γραφή, όχι επειδή υπάρχουν τονικές αναφορές.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΣΥΝΘΕΣΗ ΣΕ ΜΙΑ ΦΩΝΗ

Ο μαθητής μπορεί να ξεκινήσει αμέσως τη σύνθεση σύντομων κομματιών, χρησιμοποιώντας τη δική του δωδεκάφθογγη σειρά. Όπως στις ασκήσεις της αυστηρής αντίστιξης, αυτά τα κομμάτια μπορούν να γράφονται για φωνή αλλά θα ήταν πιο χρήσιμο και ενδιαφέρον να γράφονται για όργανα (βιολί, βιόλα, τσέλο, φλάουτο, κλαρινέτο, κλπ.), λόγω της μεγαλύτερης ευκινήσιάς τους. Τα κομμάτια δεν θα πρέπει γενικά να ξεπερνούν σε μήκος τα είκοσι μέτρα. Ας ξεκινήσουμε μια σύνθεση σε μία φωνή.

Στη δωδεκάφθογγη τεχνική, μια σύνθεση σε μια φωνή συνίσταται από τις συνεχείς επαναλήψεις της βασικής σειράς. Με άλλα λόγια, όταν οι δώδεκα φθόγγοι της σειράς χρησιμοποιηθούν με την καθορισμένη σειρά, μετά τον τελευταίο (δωδέκατο) πρέπει να ακολουθήσει πάλι ο πρώτος και ούτω καθ' εξής, ώσπου το κομμάτι να τελειώσει με τον δωδέκατο φθόγγο της τελευταίας εμφάνισης της σειράς. Από τη στιγμή που θα ξεκινήσει η σειρά, πρέπει να συνεχίσει ώσπου να ολοκληρωθεί.

Κατά την κατασκευή μελωδιών από την επιλεγμένη δωδεκάφθογγη σειρά, είναι σημαντικό να έχετε στο μυαλό σας τα ακόλουθα:

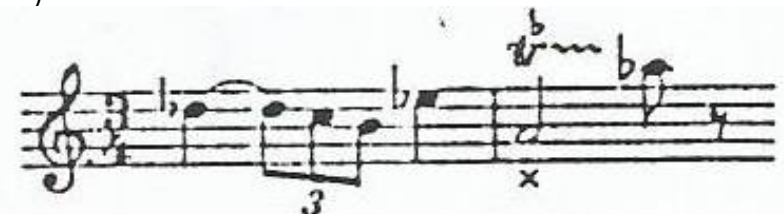
1. Το θέμα δεν είναι απαραίτητως ίδιο με τη σειρά. Αντίθετα, αυτό συμβαίνει μόνο περιστασιακά. Συνεπώς, οι διαχωρισμοί των θεμάτων (μελωδικών τμημάτων ή φράσεων) δεν πρέπει να συμπίπτουν με τις διαδοχικές εισόδους της σειράς.
2. Η επανάληψη φθόγγων επιτρέπεται πριν την εμφάνιση του επόμενου φθόγγου της σειράς και μέσα στην ίδια οκτάβα, όπως λόγου χάρη:

Παρ. 10



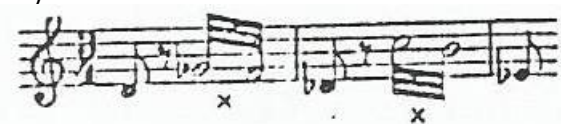
Η επανάληψη ενός φθόγγου μετά την εμφάνιση του επόμενου φθόγγου της σειράς επιτρέπεται με τρίλια:

Παρ. 11



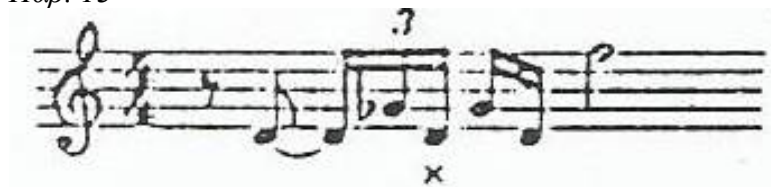
tremolo:

Παρ. 12



σχημάτων με χαρακτήρα tremolo:

Παρ. 13



και σε ομάδες όπου η μια νότα μπορεί να θεωρηθεί ποικιλιατική:

Παρ. 14



Είναι προφανές ότι επαναλήψεις αυτού του τύπου μπορούν να συμβούν μόνο σε ομάδες δύο διαδοχικών φθόγγων. Αργότερα θα αναφέρουμε και επεκτάσεις αυτών των κανόνων (Κεφάλαιο 8). Ως προς τη μελωδική, ρυθμική και μετρική μορφοποίηση της μελωδίας, δεν υπάρχουν περιορισμοί εκτός από αυτούς που επιβάλλονται από το όργανο που επιλέγεται.

Καθώς η μουσική που γράφεται με τη δωδεκάφθογγη τεχνική δεν έχει τονικές αναφορές, η μονόφωνη σύνθεση θα πρέπει να έχει όσο το δυνατόν πιο δουλεμένη την ίδια τη μελωδική γραμμή. Η πλαστικότητα της μελωδίας βελτιώνεται σημαντικά αν ο ψηλότερος και ο χαμηλότερος φθόγγος εμφανίζονται μόνο μια φορά. Η ρυθμική ποικιλία είναι πολύ σημαντικός παράγοντας στο στυλ αυτό. Ο μαθητής θα αντιληφθεί γρήγορα ότι η παρατεταμένη χρήση πανομοιότυπων ρυθμικών μοτίβων οδηγεί σε μια μονοτονία που είναι λιγότερο αποδεκτή σ' αυτό το στυλ απ' ότι σε άλλα ιδιώματα. Η συμμετρική περιοδικότητα που παράγεται από ίσο αριθμό μετρικών μονάδων (όπως είναι οι τετράμετροι και οκτάμετροι περίοδοι της τονικής μουσικής) είναι ξένη στο δωδεκάφθογγο στυλ, όχι μόνο επειδή αυτή η περιοδικότητα δεν έχει αρμονικές βάσεις αλλά και επειδή οι συμμετρικές περίοδοι δεν συνάδουν με τον αντιστικτικό χαρακτήρα αυτής της μουσικής.

Επειδή η άρθρωση είναι βασικό προϊόν του φραζαρίσματος, ο μαθητής θα πρέπει να χρησιμοποιεί λεπτομερή σημειογραφία έκφρασης για την μετρική, ρυθμική και ερμηνευτική σημασία κάθε νότας.

Το ακόλουθο παράδειγμα παρουσιάζει μια σύντομη σύνθεση για σόλο βιολί, με βάση τη σειρά του παραδείγματος 2 που, αν και εκπληρώνει ορισμένες από τις παραπάνω απαιτήσεις, είναι ανεπαρκώς φραζαρισμένη:

Παρ. 15

Σχόλιο: Ο συνθέτης σκόπευε προφανώς να εκθέσει ένα θέμα στο πρώτο 1 1/2 μέτρο, μετά να φέρει ένα αντιθετικό μεσαίο τμήμα (μέτρα 2-4), να κορυφώσει τη μελωδία (μέτρο 4) και να τελειώσει υπενθυμίζοντας κατά κάποιον τρόπο το πρώτο θέμα.

Κριτική:

1. Ο διαχωρισμός του θέματος από το μεσαίο τμήμα δεν τονίζεται επαρκώς. Για παράδειγμα, σε μια τονική σύνθεση:

Παρ. 16

Allegro $\text{♩} = 108$

1 2 3 4 5 6 7 8

f *ff* *pp*

η παύση ανάμεσα στα μέτρα 4 και 5 (Παρ. 16) πιθανόν να επαρκεί, διότι το αντιθετικό τμήμα που ακολουθεί παρουσιάζει ένα νέο αρμονικό χρώμα (την υποδεσπόζουσα) που υποστηρίζεται από μια τετράμετρη συμμετρία. Στην ατονική μουσική όμως, μια διακοπή όπως αυτή που συμβαίνει μετά το δεύτερο χρόνο του μέτρου 2 στο Παράδειγμα 15 χρειάζεται μεγαλύτερη έμφαση ώστε η άρθρωση να είναι απόλυτα σαφής.

2. Το σημείο κορύφωσης (μέτρο 4) ακολουθείται σχεδόν αμέσως από το φινάλε, κάνοντας έτσι τη φόρμα πιο ασαφή. Το φινάλε ξεκινά πολύ ξαφνικά και δεν αφήνει χρόνο στο μεσαίο τμήμα για να αναπτυχθεί. Έτσι, η δομή της σύνθεσης δεν έχει ισορροπία και είναι ασαφής.

Προτεινόμενες βελτιώσεις:

1.

Παρ. 17

Allegro moderato $\text{♩} = 90$

p etc.

Το θεματικό στοιχείο έχει περισσότερο χρόνο για να αναπτυχθεί και χωρίζεται πιο ξεκάθαρα από το μεσαίο τμήμα.

2. Ο βασικός σκοπός της ακόλουθης βελτίωσης είναι να δοθεί έμφαση στο σημείο κορύφωσης (μέτρο 4 στο Παρ. 15). Γι' αυτό το λόγο, θα συμβουλευάμε μερικές μικρές αλλαγές στο μεσαίο τμήμα παρ' όλο που η αρχική εκδοχή δεν είναι απόλυτα λάθος. Για να γίνει πιο εμφανής η κορύφωση, είναι καλύτερα να υπάρχει πιο γρήγορη κίνηση κοντά στο σημείο κορύφωσης αντί στην αρχή του τμήματος:

Παρ. 18

accel. *rit.*

f *p* *ff*

Παρατηρήστε ότι τα τονισμένα μέρη της φράσης (σημειώνονται με >) δεν συμπίπτουν με τα τονισμένα μέρη του μέτρου. Στο πρώτο μέτρο του Παρ. 18 τα τονισμένα μέρη είναι η πρώτη και η έκτη νότα, όχι η πρώτη και η Πέμπτη. Στην ατονική μουσική, η μουσική φράση δημιουργεί το δικό της μέτρο ανεξάρτητα από αυτό που δηλώνεται στην αρχή του κομματιού για λόγους διευκόλυνσης της ανάγνωσης. Το Παρ. 18 θα μπορούσε επίσης να γραφτεί έτσι:

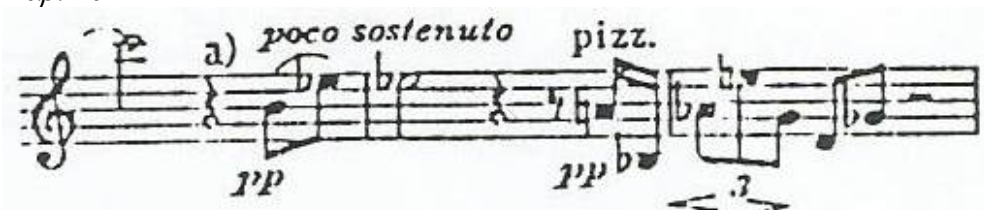
Παρ. 19



Και οι δύο τρόποι γραφής οδηγούν στο ίδιο μουσικό αποτέλεσμα και διαφέρουν μόνο στη μετρική τους διεύθυνση.

3. Για να προετοιμαστεί σωστά το φινάλε, δεν πρέπει να εγκαταλειφθούν απότομα τα στοιχεία που εισάγονται στο μεσαίο τμήμα. Θα μπορούσαμε, λόγου χάρη, να προτείνουμε:

Παρ. 20



Στο μοτίβο a) (Παρ. 20), το σημείο κορύφωσης (τελευταίο μέτρο στο Παρ. 18) επαναλαμβάνεται ως απόηχος. Η κίνηση του μεσαίου τμήματος επιβραδύνεται από αξίες δεκάτων έκτων σε τρίχα ογδών και τέλος σε απλά όγδοα, ενώ ταυτόχρονα ο όγκος του ήχου μειώνεται με το *pizzicato*.

Η προσθήκη αυτών των νέων θεματικών αποσπασμάτων κάνει αναγκαία άλλη μια είσοδο της σειράς. (Η σειρά τελειώνει με την τελευταία νότα του τρίγνου στο τρίτο μέτρο του Παρ. 20. Οι δύο επόμενες νότες, ΡΕ και ΣΟΛb, ανήκουν σε μια νέα είσοδο της σειράς που, σύμφωνα με τον κανόνα, πρέπει να συνεχιστεί ως το τέλος.)

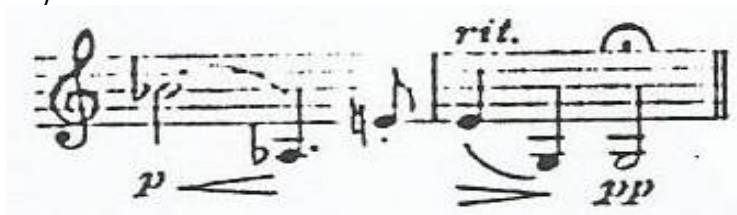
Χρησιμοποιώντας τις υπόλοιπες δέκα νότες της σειράς μπορούμε να γράψουμε το φινάλε ως επανέκθεση του πρώτου θεματικού στοιχείου (Παρ. 17), με τη μορφή ελεύθερης αναστροφής:

Παρ. 21



και για το τελείωμα:

Παρ. 22



Όλη η σύνθεση, με τις βελτιώσεις που κάναμε στα Παραδείγματα 17 έως 22, έχει ως ακολούθως:

Παρ. 23

Musical score for Example 23, Violin part. The tempo is marked *Allegro moderato* with a metronome marking of $\text{♩} = 90$. The score is divided into 11 numbered measures. Measure 1 has a dynamic marking of *p*. Measure 2 has a dynamic marking of *p*. Measure 3 has a dynamic marking of *f*. Measure 4 has a dynamic marking of *f* and an *accel.* (accelerando) marking. Measure 5 has a dynamic marking of *p*. Measure 6 has a dynamic marking of *pp*. Measure 7 has a dynamic marking of *pp* and a *pizz.* (pizzicato) marking. Measure 8 has a dynamic marking of *p* and an *arco* (arco) marking. Measure 9 has a dynamic marking of *p*. Measure 10 has a dynamic marking of *p*. Measure 11 has a dynamic marking of *pp* and a *rit.* (ritardando) marking. The tempo marking *poco sostenuto* covers measures 5 and 6, and *a tempo* covers measures 8 and 9.

Συζητήσαμε λεπτομερώς αυτό το παράδειγμα ώστε να δείξουμε πώς πρέπει να σκέφτεται ο μαθητής όταν εργάζεται με άλλες ασκήσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΔΙΦΩΝΗ ΣΥΝΘΕΣΗ

1. Διαστήματα

Στη δίφωνη σύνθεση θα πρέπει να τηρούνται οι ακόλουθοι κανόνες ως προς τα διαστήματα μεταξύ των φωνών:

1. Η οκτάβα δεν επιτρέπεται. Το γεγονός ότι οι δύο φθόγγοι του διαστήματος οκτάβας γίνονται αντιληπτοί ως ίδιοι (αν και δεν είναι πανομοιότυποι όπως στην ταυτοφωνία) δημιουργεί την εντύπωση ότι σταματά η μουσική ροή και έρχεται σε αντίθεση με την αρχή της συνεχούς έντασης και κίνησης που είναι βασική στην ατονική μουσική.

2. Οι δύο φωνές μπορούν περιστασιακά να συναντιούνται σε ταυτοφωνία αλλά δεν πρέπει να κινούνται σε παράλληλες ταυτοφωνίες.

3. Τα ακόλουθα διαστήματα θεωρούνται σύμφωνα:

Παρ. 24



4. Οι διαφωνίες χωρίζονται ανάλογα με τον βαθμό οξύτητας που δημιουργούν.

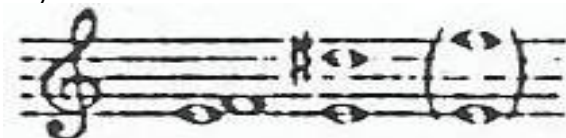
α. Διαφωνίες μικρής οξύτητας (ήπιες διαφωνίες):

Παρ. 25



β. Διαφωνίες μεγάλης οξύτητας (οξείες διαφωνίες):

Παρ. 26



Ο βαθμός της οξύτητας μπορεί να εξηγηθεί με τους λόγους δόνησης, τους φθόγγους συνδυασμού ή άλλα ακουστικά φαινόμενα. Ωστόσο, η απόφαση του τι θεωρείται διαφωνία και πώς πρέπει να τη χειριζόμαστε είναι μια αυθαίρετη υπόθεση που εξαρτάται από το εκάστοτε μουσικό στυλ, καθώς βασίζεται αποκλειστικά σε αισθητικά κριτήρια.

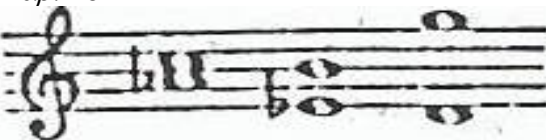
5. Το διάστημα πέντε ημιτονίων (τέταρτη καθαρή) θεωρείται σύμφωνο ή διάφωνο ανάλογα με την περίπτωση. Στο παράδειγμα:

Παρ. 27



η τέταρτη είναι μάλλον σύμφωνη γιατί προηγούνται διαστήματα εντονότερης οξύτητας, ενώ στο ακόλουθο απόσπασμα η τέταρτη (εμφανίζεται ως ενδέκατη) ηχεί διάφωνα:

Παρ. 28



6. Το διάστημα έξι ημιτονίων (ελαττωμένη πέμπτη) είναι ουδέτερο, καθώς διαιρεί την οκτάβα σε δύο ίσα μέρη:

Επειδή οι αρμονικές σχέσεις της τονικής μουσικής δεν παίζουν κανένα ρόλο στην ατονική μουσική, όροι όπως "μεγάλη τρίτη", "καθαρή τέταρτη", "ελαττωμένη πέμπτη" και ούτω καθ' εξής, δεν έχουν καμία σημασία. Στο βιβλίο αυτό θα τους χρησιμοποιούμε μόνο περιστασιακά, για την διευκόλυνση του αναγνώστη. Στην πραγματικότητα, μόνο ο αριθμός των ημιτονίων έχει σημασία στην ατονικότητα. Έτσι, τα διαστήματα μπορούν να σημειώνονται με αριθμούς:

Παρ. 29



2. Αντίστιξη

Για να γράψει μια δίφωνη σύνθεση, ο καλύτερος τρόπος είναι αρχικά ο μαθητής να προσθέσει μια δεύτερη φωνή σε μια μονόφωνη σύνθεση που έχει γράψει προηγουμένως, χρησιμοποιώντας την ίδια δωδεκάφθογγη σειρά.

Κατά την γραφή της αντίστιξης, θα πρέπει γενικά να αποφεύγεται η παράλληλη κίνηση, διότι τείνει να εξουδετερώνει την ανεξαρτησία των φωνών. Η διασταύρωση των φωνών επιτρέπεται.

Η δεύτερη φωνή θα πρέπει να υποστηρίζει και να τονίζει τα στοιχεία της φόρμας της πρώτης φωνής. Από αυτά τα στοιχεία, πιο σημαντικά είναι τα σημεία κορύφωσης. Ένας καλός τρόπος είναι τα στοιχεία αυτά να εισάγονται με επιτάχυνση της κίνησης και αυξανόμενη ένταση στις διαφωνίες. Εκεί όμως που η σύνθεση τείνει να χαλαρώνει, καλό είναι να υπάρχει επιβράδυνση, ασθενείς διαφωνίες και συμφωνίες.

Στη δεύτερη φωνή, η σειρά μπορεί να εμφανιστεί όσες φορές χρειάζεται, ανεξάρτητα από το πόσες φορές κάνει την εμφάνισή της στην πρώτη φωνή. Έτσι, στο επόμενο παράδειγμα, το μέρος του βιολιού (από το Παρ. 23) περιέχει τρεις ολόκληρες εμφανίσεις της σειράς, ενώ το μέρος του βιολοντσέλου, που κινείται πιο γρήγορα, περιέχει τέσσερις εμφανίσεις της σειράς:

Παρ. 30

The image shows a musical score for Violin and Cello, Op. 30. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-3) is marked 'Allegro moderato' with a tempo of quarter note = 90. The second system (measures 4-7) includes markings like 'rit.', 'poco sostenuto', and 'pizz.'. The third system (measures 8-12) includes 'a tempo arco' and 'rit.'. The score shows the violin part in treble clef and the cello part in bass clef, with various dynamics and articulations.

3. Μίμηση

Σε περιπτώσεις πιο εκτεταμένων συνθέσεων, είναι αναγκαίο να εξασφαλιστεί ισχυρή θεματική ενότητα μεταξύ των δύο φωνών (πέρα από τη δομική ομοιογένεια που διασφαλίζεται με τη χρήση της ίδιας σειράς). Αυτός ο σκοπός εξυπηρετείται καλύτερα χρησιμοποιώντας στη δεύτερη φωνή ορισμένα από τα χαρακτηριστικά μοτίβα της πρώτης.

Όταν ένα μοτίβο της πρώτης φωνής επαναλαμβάνεται από τη δεύτερη, είτε προτού τελειώσει η παρουσίασή του από την πρώτη φωνή είτε αμέσως μετά, δημιουργείται μια διαδικασία που ονομάζουμε *μίμηση*.

Όταν η μίμηση συνεχίζεται σε όλη τη σύνθεση, λέμε ότι είναι *κανόνας*.

Όταν η μίμηση περιορίζεται μόνο στις πρώτες νότες του μοτίβου και μετά η φωνή που μιμείται συνεχίζει διαφορετικά, αυτό ονομάζεται ψευδής μίμηση. Εφόσον η δεύτερη φωνή χρησιμοποιεί την ίδια σειρά με την πρώτη, μιμήσεις μπορούν να γίνουν μόνο στην ταυτοφωνία ή την οκτάβα.

Παρ. 31

The image shows a musical score for Violin and Cello, titled "Allegro moderato" with a tempo marking of $\text{♩} = 90$. The score is divided into three systems of measures. The first system contains measures 1, 2, and 3. The second system contains measures 4, 5, 6, 7, and 8. The third system contains measures 9, 10, 11, and 12. The Violin part is written in treble clef, and the Cello part is in bass clef. Dynamics include *p*, *f*, *mf*, *ff*, *pp*, and *p*. Performance markings include *rit.*, *accel.*, *poco sostenuto*, *pizz.*, and *arco*. Specific points are marked with (a), (b), and (c). Measure numbers 1 through 12 are boxed at the beginning of each measure.

Στο Παράδειγμα 31, αυστηρή μίμηση χρησιμοποιείται στα σημεία a και b. Στο c, γίνεται ψευδής μίμηση που βασίζεται στο γεγονός ότι η καθοδική "μεγάλη τρίτη" ανάμεσα στον τρίτο και τέταρτο φθόγγο της σειράς εμφανίζεται ξανά μεταξύ του δέκατου και του ενδέκατου φθόγγου της ίδιας σειράς. Η συνέχεια της μελωδίας του βιολοντσέλου μετά το M1 στο μέτρο 8 (Παρ. 31) δεν μπορεί να λειτουργήσει ως αυστηρή μίμηση του μοτίβου του βιολιού μετά το PEb στο μέτρο 8, διότι η διαδοχή των φθόγγων της σειράς μετά το M1 είναι διαφορετική από τη διαδοχή μετά το PEb. Διατηρείται όμως το ρυθμικό σχήμα του μοτίβου του βιολιού. (Το γεγονός ότι, στην τελική σύνθεση, το μέρος του βιολιού στο μέτρο 8 φαίνεται να μιμείται το μοτίβο του βιολοντσέλου που αρχίζει στον τελευταίο χρόνο του μέτρου 7, αντί για το αντίθετο, δεν έχει φυσικά καμία επίδραση στον χαρακτήρα της μίμησης.)

Παρόμοιες περιστάσεις κάνουν το μοτίβο του βιολοντσέλου στα μέτρα 10 και 11 να λειτουργεί ως απατηλή μίμηση του μοτίβου με το οποίο ξεκινά το μέρος του βιολιού (μέτρα 1 και 2).

Ο μαθητής μπορεί τώρα να αρχίσει να γράφει δίφωνες συνθέσεις όπου η δεύτερη φωνή δεν είναι απλώς μια προσθήκη σε μια ήδη γραμμένη μονόφωνη σύνθεση, αλλά συνθέτοντας παράλληλα και τις δύο φωνές. Οι κανόνες που θα πρέπει να τηρούνται σε αυτές τις ασκήσεις είναι οι ίδιοι.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

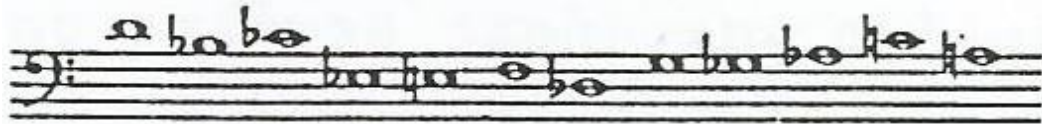
ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ ΣΕΙΡΕΣ

1. Αναστροφή

Από κάθε δωδεκάφθογγη σειρά μπορεί να παραχθεί μια άλλη σειρά αλλάζοντας τα ανοδικά διαστήματα της αρχικής σε αντίστοιχα καθοδικά διαστήματα και το αντίθετο. Την αρχική μορφή της σειράς την συμβολίζουμε με "O" (από το "Original") και την αναστροφή της "I" (από το "Inversion").

Η αναστροφή της σειράς του Παραδείγματος 2 είναι:

Παρ. 32

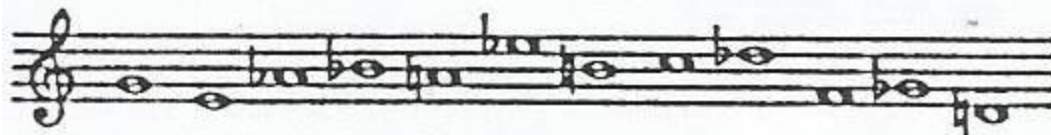


Το ανοδικό διάστημα PE-ΣΟΛb της αρχικής μορφής αντικαθίσταται από το αντίστοιχο καθοδικό διάστημα PE-ΣIb, το ΣΟΛb-ΦΑ από το ανοδικό ΣIb-ΝΤΟb και ούτω καθ' εξής.

2. Ανάδρομη μορφή (καρκίνος)

Για να σχηματίσουμε την ανάδρομη μορφή της σειράς, ξεκινάμε από την τελευταία της νότα και προχωράμε ανάποδα μέχρι την πρώτη. Αυτή η μορφή συμβολίζεται με "R" (από το "Retrograde").

Παρ. 33



3. Ανάδρομη αναστροφή

Η ανάδρομη αναστροφή προκύπτει είτε από την μορφή R εφαρμόζοντας τη μέθοδο με την οποία σχηματίσαμε την I από την O (αλλαγή της κατεύθυνσης των διαστημάτων) είτε από την μορφή I διαβάζοντάς την προς τα πίσω. Αυτή η μορφή συμβολίζεται με RI (από το Retrograde Inversion).

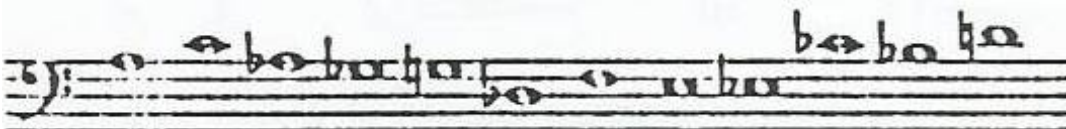
Γράφοντας τη μορφή RI της σειράς μας αλλάζοντας την κατεύθυνση των διαστημάτων της μορφής R (Παρ. 33) παίρνουμε τη διαδοχή:

Παρ. 34



Η ανάγνωση της I (Παρ. 32) αντίστροφα μας δίνει την ακόλουθη σειρά:

Παρ. 35



Οι δύο μορφές της σειράς στα παραδείγματα 34 και 35 έχουν τα ίδια διαστήματα, με την δεύτερη να είναι απλώς μια μεταφορά της πρώτης δέκα ημιτόνια κάτω.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

ΔΙΦΩΝΕΣ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΜΕ ΧΡΗΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ Ο ΚΑΙ Ι

1. Σχέσεις ανάμεσα στην Ο και την Ι

Καθώς η συνοχή μιας σύνθεσης (ειδικά μιας ατονικής σύνθεσης όπως αναφέραμε στην Εισαγωγή) εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τις στενές μοτιβικές σχέσεις, θα ήταν καλό να εξετάσουμε τη σειρά και τις παράγωγες μορφές της από την άποψη των διαστημάτων και τις δυνατότητες ανάπτυξής τους. Στην μορφή Ο της σειράς μας (Παρ. 2) υπάρχουν δύο ανοδικές και δύο καθοδικές "μεγάλες τρίτες":

Παρ. 36



asc. = ανοδ.

desc. = καθοδ.

Στη μορφή Ι, αυτές οι "τρίτες" έχουν ως εξής:

Παρ. 37



asc. = ανοδ.

desc. = καθοδ.

Οι "μεγάλες τρίτες" στα σημεία a) και d) των δύο μορφών έχουν κοινές τις πρώτες νότες τους (F και Ab). Η καθοδική "Τρίτη" στο b) της Ο (Παρ. 36) είναι ίδια με αυτή στο c) της Ι (Παρ. 37). Από την άλλη πλευρά, το διάστημα c) της Ο (Παρ. 36) είναι ίδιο με το b) της Ι (Παρ. 37). Φυσικά, αυτές οι διαστηματικές σχέσεις ισχύουν ειδικά για τη σειρά μας. Άλλες σειρές εμφανίζουν διαφορετικά χαρακτηριστικά. Είναι προφανές ότι η συνειδητή εκμετάλλευση τέτοιων ειδικών χαρακτηριστικών βελτιώνει τη συνοχή της σύνθεσης.

Ο μαθητής μπορεί τώρα να γράψει δίφωνες συνθέσεις χρησιμοποιώντας τη μορφή Ο στη μια φωνή και τη μορφή Ι στην άλλη, όπως:

Παρ. 38

Για λόγους απλούστευσης, όλα τα παραδείγματα αυτού του βιβλίου με μεταφερόμενα όργανα (όπως το κλαρινέτο) είναι γραμμένα έτσι όπως ηχούν.

Στο Παράδειγμα 38, το φλάουτο χρησιμοποιεί τη μορφή O (Παρ. 2), ενώ το κλαρινέτο τη μορφή I (Παρ. 32). Όσο για τη χρήση των χαρακτηριστικών διαστημάτων ("μεγάλες τρίτες" σ' αυτή τη σειρά), μπορεί να δει κανείς τη σχέση ανάμεσα στην ομάδα ---a--- του κλαρινέτου και της ομάδας ---b--- του φλάουτου. Το γεγονός ότι οι "τρίτες" στο d) των Παραδειγμάτων 36 και 37 έχουν κοινές τις πρώτες νότες τους χρησιμοποιείται για τη δημιουργία του σχήματος c) στο Παρ. 38 που μοιάζει με πτώση:

Παρ. 39

Αυτό προετοιμάζεται από παρόμοια χρήση του ίδιου χαρακτηριστικού των "τριτών" στο α) των Παραδειγμάτων 36 και 37, στο μέτρο 5 του Παραδείγματος 38:
Παρ. 40



Flute

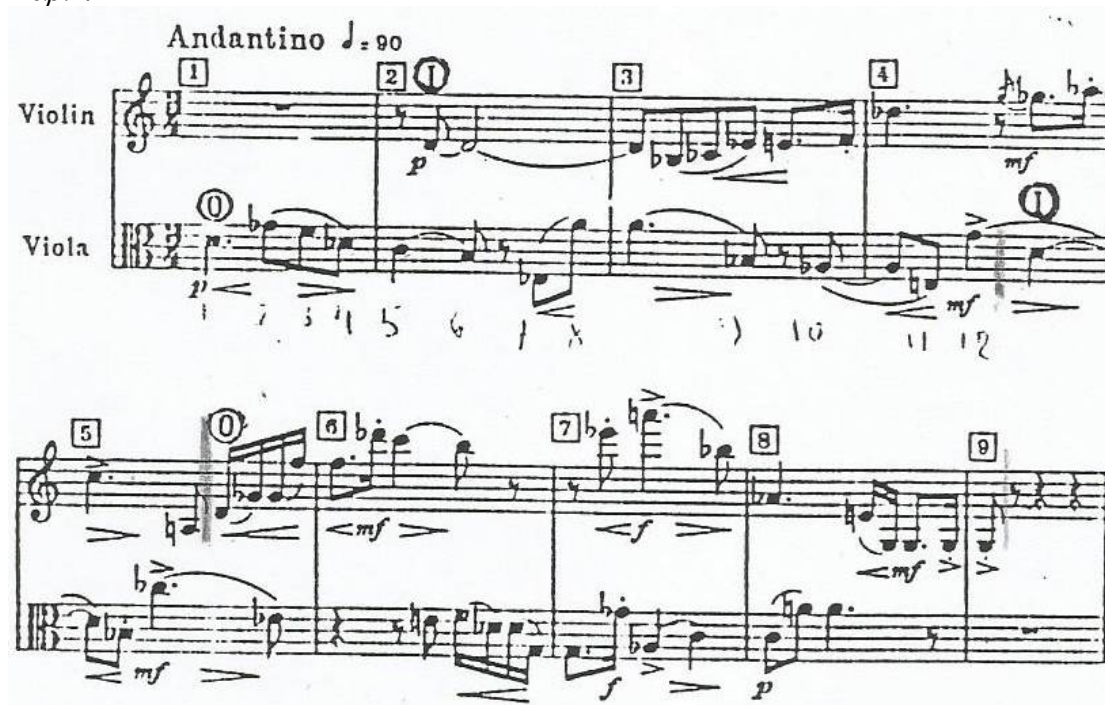
Clar.

The image shows a musical staff with two parts: Flute and Clarinet. The Flute part is written on a treble clef staff and the Clarinet part is written on a bass clef staff. Both parts play a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Flute part has a flat sign under the final G4 note.

2. Εναλλασσόμενη χρήση των μορφών O και I

Στις επόμενες ασκήσεις, ο μαθητής μπορεί να εναλλάσσει τις μορφές O και I στην ίδια φωνή έτσι ώστε να παρουσιάζονται και οι δύο μορφές ταυτόχρονα. Δεν είναι πάντως απαραίτητο ούτε ενδείκνυται να επιμένει κανείς τα τμήματα που καταλαμβάνονται από ολόκληρες σειρές στην κάθε φωνή να τελειώνουν ταυτόχρονα.

Παρ. 41



Andantino $\text{♩} = 90$

Violin

Viola

The image shows a musical score for Violin and Viola. The tempo is Andantino with a quarter note equal to 90 beats per minute. The Violin part is written on a treble clef staff and the Viola part is written on an alto clef staff. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 9. Handwritten numbers 1 through 12 are written below the Viola staff. The score includes various dynamics such as *p*, *mf*, *f*, and *p*, and includes articulation marks like accents and slurs.

3. Πέρασμα της σειράς από τη μία φωνή στην άλλη

Η σειρά μπορεί επίσης να περάσει από τη μια φωνή στην άλλη προτού παρουσιαστεί ολόκληρη από τη φωνή που την εισήγαγε.

Παρ. 42

Andante $\text{♩} = 72$

Violin

Cello

The score shows a sequence of notes in a 4/4 time signature. The Violin part starts with a p dynamic and includes markings for mp , mf , f , mf , and mf . The Cello part starts with a $pizz.$ dynamic and includes markings for p , mf , p , p , and mf . The sequence is divided into eight measures, with fingerings and bowing techniques (pizz., arco) indicated. The notes are: 1. Violin (open string), 2. Cello (open string), 3. Violin (1st finger), 4. Cello (1st finger), 5. Violin (2nd finger), 6. Cello (2nd finger), 7. Violin (3rd finger), 8. Cello (3rd finger).

Αν η σειρά δεν ολοκληρωθεί στη φωνή που πέρασε θα πρέπει να γυρίσει πίσω στη φωνή που ξεκίνησε. Το ακόλουθο παράδειγμα παρουσιάζει μια τροποποίηση του Παρ. 42, για να δείξει αυτές τις συχνές διασταυρώσεις της σειράς.

Παρ. 43

Andante $\text{♩} = 72$

Violin

Cello

The score shows a sequence of notes in a 4/4 time signature. The Violin part starts with a p dynamic and includes markings for p , p , and p . The Cello part starts with a $pizz.$ dynamic and includes markings for p , p , and p . The sequence is divided into three measures, with fingerings and bowing techniques (pizz., arco) indicated. The notes are: 1. Violin (open string), 2. Cello (open string), 3. Violin (open string). The sequence ends with "etc." and a final measure for the Cello with a $pizz.$ dynamic and a (I) fingering.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

ΔΙΦΩΝΗ ΣΥΝΘΕΣΗ ΜΕ ΧΡΗΣΗ ΌΛΩΝ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ ΤΗΣ ΣΕΙΡΑΣ

Η φόρμα και οι βασικές μοτιβικές ιδέες της σύνθεσης είναι καλό να προκύπτουν από τα χαρακτηριστικά διαστήματα και τις σχέσεις τους στις τέσσερις μορφές της σειράς. Τα συνδεδεμένα τμήματα της σύνθεσης μπορούν να αναπτυχθούν, για παράδειγμα, από το προφανές γεγονός ότι η μορφή R ξεκινά με το ίδιο διάστημα που τελειώνει η O, παρουσιάζοντας την ανάδρομη μορφή αυτού του διαστήματος (που ταυτόχρονα είναι μεταφορά της αναστροφής του). Το ίδιο ισχύει για τις μορφές I και RI. Η εμφάνιση παρόμοιων ή πανομοιότυπων διαστημάτων σε διαφορετικές μορφές της σειράς μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την κατασκευή χαρακτηριστικών μοτίβων. Στη δική μας σειρά, την προσοχή τραβούν διάφοροι συνδυασμοί ανοδικών και καθοδικών "μεγάλων τριτών", όπως δείξαμε στο πρώτο τμήμα του προηγούμενου κεφαλαίου (σ. 12). Έτσι, μια σύνθεση που εκμεταλλεύεται αυτά τα χαρακτηριστικά θα μπορούσε να είναι ως εξής:

Παρ. 44

(Η συνέχεια των διαφόρων μορφών της σειράς μπορεί να ανιχνευτεί ακολουθώντας τις γραμμές που συνδέουν τις νότες. Η τελευταία νότα κάθε σειράς σημειώνεται με βέλος.)

Παρατηρήστε τη σχέση των μοτίβων στο μέρος του κλαρινέτου, μέτρα 2-3 και 7-8.

Το Παρ. 44 δείχνει μια σημαντική *προσθήκη* στους κανόνες που αφορούν το *πέρασμα* των μορφών της σειράς από τη μια φωνή στην άλλη: δεν είναι απαραίτητο η σειρά που διακόπηκε να συνεχίσει αμέσως μετά το σημείο που έγινε η διακοπή. Στο Παρ. 44, η παρουσίαση της μορφής I από το μέρος του κλαρινέτου διακόπτεται μετά τις δύο πρώτες νότες (PE και ΣIb) στον τέταρτο χρόνο του μέτρου 1 και συνεχίζει από το μέρος του βιολοντσέλου δύο χρόνους αργότερα, δηλαδή στον τρίτο χρόνο του μέτρου

2. Ομοίως, η παρουσίαση μιας μορφής της σειράς στην ίδια φωνή μπορεί να διακοπεί από την παρεμβολή τμήματος μιας άλλης μορφής της σειράς, όπως γίνεται αρκετές φορές στο Παρ. 44.

Σύμφωνα με τη διαδοχή των φθόγγων της σειράς μας, το ΣΙ (μέρος του κλαρινέτου, μέτρο 5, πέμπτη νότα) θα πρέπει να εμφανιστεί πριν το ΜΙb (μέρος του βιολοντσέλου, μέτρο 5, τέταρτη νότα). Στο Παράδειγμα 44 όμως, το ΜΙb προηγείται κατά ένα όγδοο. Τέτοιες μικρές *προηγήσεις* είναι αποδεκτές όταν το απαιτεί η λογική πρόοδος των φωνών.

Μια άλλη ιδέα για χρήση όλων των μορφών της σειράς είναι η κατασκευή του δεύτερου μισού της σύνθεσης ως οπισθοδρόμηση του πρώτου μισού (δηλαδή, καρκινικά). Στην περίπτωση αυτή, θα μπορούσαμε λόγω χάρη να χρησιμοποιήσουμε την Ο και την Ι στο πρώτο μισό και τις R και RI στο δεύτερο μισό. Στο ακόλουθο παράδειγμα, αυτή η ιδέα εφαρμόζεται μέσα από συνεχόμενες μιμήσεις (δείτε σ. 9). Έτσι, το κομμάτι μπορεί να ονομαστεί καρκινικός κανόνας.

Allegro risoluto $\text{♩} = 144$

Violin

Viola

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20 21

f *mf* *f* *p* *ff*

poco rit. *poco sostenuto*

a tempo

① ② (RI) (RI) (RI)

Το αποφασιστικό σημείο αυτού του κανόνα βρίσκεται στα μέτρα 10 και 11. Από εκεί και πέρα, το μέρος του βιολιού επαναλαμβάνει τα μέτρα 1 έως 8 της βιόλας ανάδρομα. Η βιόλα επαναλαμβάνει τα μέτρα 2 έως 10 του βιολιού ανάδρομα αρχίζοντας από τον τρίτο χρόνο του μέτρου 12. Σύμφωνα με τη διάταξη στην αρχή του κομματιού, αυτή η μίμηση συμβαίνει πέντε χρόνους μετά την αντίστοιχη είσοδο του βιολιού (πρώτος χρόνος του μέτρου 11).

Για να γεμίσει το κενό ανάμεσα στο τέλος του θέματος του κανόνα στη βιόλα (μέτρο 8) και την είσοδο της ανάδρομης μίμησης (τρίτος χρόνος του μέτρου 12), η βιόλα παρουσιάζει άλλη μια μορφή I (από το μέτρο 9 έως τον δεύτερο χρόνο του μέτρου 12). Αυτό το στοιχείο επαναλαμβάνεται ως φινάλε από το βιολί καταλήγοντας στη μορφή RI (από τον τρίτο χρόνο του μέτρου 19 έως το μέτρο 21). Καθώς το κενό εδώ είναι μικρότερο απ' ό,τι όταν εμφανίστηκε για πρώτη φορά αυτό το στοιχείο, χρησιμοποιείται σε σμίκρυνση.

Στο μέτρο 11 (βιόλα) παίζουν ταυτόχρονα δύο διαδοχικοί φθόγγοι της σειράς (σαν συγχορδία) για να δοθεί έμφαση στο σημείο κορύφωσης. Σ' αυτό το στάδιο των ασκήσεων, αυτό επιτρέπεται μόνο ως εξαιρετική περίπτωση. Αργότερα, θα εξηγήσουμε αυτόν τον κανόνα (σ. 24).

Στο μέτρο 18 (βιολί) το PEb εμφανίζεται πριν το NTO και όχι το αντίθετο όπως θα έπρεπε. Αυτό οφείλεται στην ανάδρομη κίνηση του επαναληπτικού σχήματος στο μέτρο 2 (βιόλα) και δικαιολογείται από την αρχή της αυστηρής μίμησης. Το ίδιο συμβαίνει στο αντίστοιχο σχήμα της βιόλας (μέτρο 19) ως προς τη διαδοχή των MIb και ΦAb.

Το ακόλουθο παράδειγμα δείχνει μια παραλλαγή του κανόνα του Παρ. 45 με τη βιόλα να ξεκινά την ανάδρομη κίνηση πέντε χρόνους πριν το βιολί (μέτρο 9, Παρ. 46, δεύτερος χρόνος) αντί για πέντε χρόνους μετά το βιολί όπως στο Παρ. 45. Σαν αποτέλεσμα αυτού, το στοιχείο του φινάλε εμφανίζεται στο Παρ. 46 μόνο μια φορά, στον τρίτο χρόνο του μέτρου 17 (βιόλα).

Παρ. 46

Η χρήση της δωδεκάφθογγης τεχνικής δεν εγγυάται, βέβαια, τη μουσική ζωντάνια και εκφραστική ποιότητα τέτοιων συνθέσεων. Όταν ο συνθέτης γράφει μελωδίες που αργότερα σκοπεύει να παρουσιάσει στην ανάδρομη μορφή, θα πρέπει να φροντίζει ώστε η ανάδρομη γραμμή να βγάζει νόημα, ανεξάρτητα αν το κομμάτι βασίζεται σε δωδεκάφθογγη σειρά ή όχι.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

ΤΡΙΦΩΝΕΣ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ

1. Βαθμός έντασης των συγχορδιών

Στην τρίφωνη γραφή ο αρμονικός παράγοντας είναι βεβαίως πιο εμφανής απ' ό τι στη δίφωνη, γιατί οι τρεις φωνές δημιουργούν πιο εύκολα την αίσθηση της συγχορδίας.

Στην αυστηρή αντίστιξη τύπου Παλεστρίνα, οι συγχορδίες που επιτρέπονται ως αποτέλεσμα της συνήχησης των ανεξάρτητων φωνών είναι οι τρίφωνες και, ως ένα βαθμό, οι αναστροφές τους. Συγχορδίες που περιέχουν διαφωνίες μπορούν να εμφανίζονται μόνο υπό συγκεκριμένες συνθήκες και σύμφωνα με τους κανόνες για τη χρήση των διαφωνιών. Η αρμονική αξιολόγηση των συγχορδιών όπως αυτή εκφράζεται από τη θεωρία της τονικής αρμονίας για τη ρύθμιση του συστήματος των μειζόνων και ελασσόνων τονικοτήτων, περιορίζεται στον χώρο της αυστηρής αντίστιξης σε μερικά πτωτικά σχήματα.

Η ατονικότητα δεν έχει ούτε κανόνες για ειδική μεταχείριση των διαφωνιών ούτε κάποια αρμονική θεωρία αντίστοιχη με αυτή της τονικότητας. Το μόνο χαρακτηριστικό μιας συγχορδίας που πρέπει να λαμβάνεται υπόψη είναι ο βαθμός έντασής της, που οφείλεται στα διαστήματα που την απαρτίζουν. Από αυτό και μόνο δεν μπορεί να δημιουργηθεί ένα σύστημα κανόνων τόσο καθοριστικό όσο αυτό της αυστηρής αντίστιξης ή της τονικής αρμονίας.

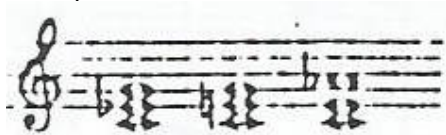
Η αυστηρότητα που επιβάλλει μέχρι ενός σημείου η δωδεκάφθογγη τεχνική στην μελωδική και αντιστικτική κατασκευή αντισταθμίζεται από την ελευθερία που επιτρέπει στο πεδίο της αρμονίας. Με αυτό στο νου του, ο μαθητής μπορεί να αντιληφθεί ότι η μουσική που γράφεται με την δωδεκάφθογγη τεχνική αλλά και η μουσική που οργανώνεται με κάθε άλλη αρχή βασίζεται, σε τελική ανάλυση, στη φαντασία και την έμπνευση.

Μπορούμε να μελετήσουμε τους βαθμούς έντασης των τρίφωνων συγχορδιών σύμφωνα με τις αρχές που αναφέρθηκαν στην παράγραφο σχετικά με τους βαθμούς έντασης των διαστημάτων (σ. 7). Είναι προφανές ότι αυτοί οι βαθμοί έντασης εξαρτώνται από τα είδη των διαστημάτων που σχηματίζουν οι φθόγγοι των διαφόρων συγχορδιών.

Οι συγχορδίες μπορούν να αποτελούνται από

1. Τρεις συμφωνίες:

Παρ. 47



(η τρίτη συγχορδία, για παράδειγμα, περιέχει τις συμφωνίες NTO-PE, NTO-LAb και MI-LAb)

2. Δύο συμφωνίες και μία ήπια διαφωνία:

Παρ. 48



(η δεύτερη συγχορδία, για παράδειγμα, έχει τις συμφωνίες NTO-SOL και NTO-LA, και την ήπια διαφωνία SOL-LA)

3. Μια συμφωνία και δύο ήπιες διαφωνίες:

Παρ. 49



(η πρώτη συγχορδία έχει τη συμφωνία ΝΤΟ-ΜΙ και τις ήπιες διαφωνίες ΝΤΟ-ΡΕ και ΡΕ-ΜΙ)

4. Δύο συμφωνίες και μια οξεία διαφωνία:

Παρ. 50



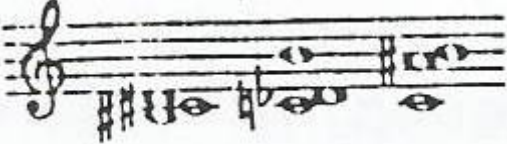
5. Μια συμφωνία, μια ήπια διαφωνία και μια οξεία διαφωνία:

Παρ. 51



6. Μια ήπια και δύο οξείες διαφωνίες:

Παρ. 52



Σε μια τρίφωνη συγχορδία, αν το διάστημα πέντε ημιτονίων (τέταρτη καθαρή) ή έξι ημιτονίων (ελαττωμένη πέμπτη) λειτουργεί ως συμφωνία ή διαφωνία εξαρτάται από την τρίτη φωνή της συγχορδίας. Στον ακόλουθο πίνακα, οι συγχορδίες που περιέχουν τα παραπάνω διαστήματα χαρακτηρίζονται ως σύμφωνες (Σ), ελαφρά διάφωνες (δ) ή έντονα διάφωνες (Δ) σύμφωνα με την επιρροή που ασκεί η τρίτη φωνή.

Συγχορδίες που περιέχουν "τέταρτες καθαρές":

Παρ. 53



sh. = Δ

m. = δ

cons. = Σ

Συγχορδίες που περιέχουν "ελαττωμένες πέμπτες":

Παρ. 54

A musical staff in G major showing a sequence of chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4. Below the staff, intervals are marked: sh., ..m., cons., m., sh., sh., m., cons., m., sh.

sh. = Δ

m. = δ

cons. = Σ

Η παραπάνω ταξινόμηση των συγχορδιών δεν αποτελεί κριτήριο αποτίμησής τους σύμφωνα με τις παραδοσιακές ιδέες του "όμορφου" ή του "άσχημου" ή κριτήριο καταλληλότητας ή χρησιμότητάς τους στη σύνθεση. Από αυτό τον κατάλογο των συγχορδιών ο μαθητής μπορεί απλώς να μάθει κάποια γενικά κριτήρια που καθορίζουν τους βαθμούς έντασης των συγχορδιών. Θα πρέπει πάντως να γνωρίζει ότι κατά την πρακτική της σύνθεσης οι βαθμοί έντασης εξαρτώνται από πολλούς επί μέρους παράγοντες όπως η θέση των διαστημάτων, η δυναμική, η ενορχήστρωση, κλπ.

Οι ακόλουθες τρεις θέσεις της δεύτερης συγχορδίας στην έκτη κατηγορία παραπάνω (Παρ. 52) δείχνουν διαφορετικές παραλλαγές του ίδιου βαθμού έντασης:

Παρ. 55

A musical staff in G major showing three different voicings of a chord: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4. Each voicing is marked with a dynamic symbol: p, mp, and f.

Υπό ίδιες συνθήκες δυναμικής, ενορχήστρωσης, κλπ., η τελευταία από αυτές τις τρεις συγχορδίες πιθανότατα θα ακουστεί ως η πιο έντονα διάφωνα.

Ο πρώτος από τους τρεις συνδυασμούς του παραδείγματος 55 δίνει διαφορετικό αποτέλεσμα σε κάθε έναν από τους ακόλουθους τρεις τρόπους ενορχήστρωσης:

Παρ. 56,

Violin I and Violin II staves. Both are marked "con sord." and "pp".

57,

Clarinet I, Clarinet II, and Horn staves. Clarinet I and II are marked "mf". Horn is marked "on mute" and "p".

58

Trumpet, Trumpet I, and Trumpet II staves. Trumpet is marked "f". Trumpet I and II are marked "f".

Αν και αντικειμενικά είναι μια από τις πιο διάφρονες συγχορδίες μας, ο χαρακτήρας της στο Παράδειγμα 56 είναι σαφώς πιο απαλός από αυτόν της ακόλουθης συγχορδίας:

Παρ. 59

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Oboe (Ob.), Trumpet (Tpt.), and Trombone (Trb.). The Flute part is in the top staff, and the other instruments are in the bottom three staves. The music is written in treble clef for the Flute and bass clef for the Trombone. The dynamics marking is *ff* (fortissimo) for all parts. There are also some markings above the notes, possibly indicating breath or articulation.

που με τη σειρά της περιέχει διαστήματα λιγότερο διάφωνα από την πρώτη (Παρ. 56).

Χρειάζεται να αποφεύγει κανείς τη σχολαστικότητα όταν εφαρμόζει κατά την πρακτική της σύνθεσης τις κατηγορίες των βαθμών έντασης που αναφέραμε εδώ. Σε αυτόν τον τομέα ιδιαίτερα, θα πρέπει ο μαθητής να καθοδηγείται από τη μουσικότητα, το γούστο και τη φαντασία του.

2. Αντίστιξη

Κατά τη χρήση τρίφωνων συνδυασμών με διάφορους βαθμούς έντασης, ο μαθητής θα πρέπει να ακολουθεί τις ίδιες αρχές που αναφέραμε στη σ. 8 για τη δίφωνη σύνθεση: οι πιο οξείες διαφωνίες εισάγουν και δίνουν έμφαση στα σημεία κορύφωσης, ενώ η μείωση της έντασης στη μουσική ροή χαρακτηρίζεται από πιο ήπιες συγχορδίες.

Οι συγχορδίες της κατηγορίας 1 (Παρ. 47), καθώς και αυτές που ορίζονται ως σύμφωνες συγχορδίες στα Παρ. 53 και 54, θα πρέπει να χρησιμοποιούνται με μεγάλη προσοχή για τον ίδιο λόγο που εξαιρεί τη χρήση του διαστήματος της οκτάβας (δείτε σ. 7). Επιτρέπεται πάντως η χρήση τέτοιων σύμφωνων συγχορδιών περιστασιακά, σε σημεία της σύνθεσης που δεν προβάλλουν τις λανθάνουσες τονικές νύξεις αυτών των συγχορδιών.

Στο ακόλουθο παράδειγμα, προσθέσαμε μια τρίτη φωνή (τσέλο) στο Παρ. 41 χρησιμοποιώντας τη μορφή R της σειράς.
 Παρ. 60

Andantino $\text{♩} = 90$

The musical score is arranged in three systems, each with three staves: Violin (top), Viola (middle), and Cello (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andantino' with a quarter note equal to 90 beats per minute. Measure numbers 1 through 11 are indicated in boxes. Dynamics include piano (p), mezzo-forte (mf), and forte (f). Fingerings are indicated by numbers 1-3 in boxes. Performance markings include slurs, accents, and breath marks. An 'Alternative version' for the Cello part is shown for measures 6 and 7, featuring a triplet. Above the first system, there are handwritten annotations: '6', '3', and a plus sign. Above the second system, there are handwritten annotations: a plus sign, a circled '0', and another plus sign. Above the third system, there are handwritten annotations: a circled 'R' and a plus sign.

Στον πρώτο χρόνο του μέτρου 4 εμφανίζεται μια τρίφωνη συγχορδία έκτης. Η συγχορδία αυτή είναι αποδεκτή διότι δεν δημιουργεί τονικούς υπαινιγμούς (PE μείζονα ή άλλο) στο συγκεκριμένο σημείο. Το ίδιο ισχύει για τις τρίφωνες συγχορδίες στα μέτρα 5 και 7.

Στα μέτρα 6 έως 11 δίνονται δύο εναλλακτικές εκδοχές. Η εκδοχή της πάνω γραμμής της φωνής του βιολοντσέλου δημιουργεί τις κατάλληλες ισχυρές εντάσεις στο σημείο κορύφωσης του μέτρου 8. Ωστόσο, η ένταση στο μέτρο 7 μπορεί να θεωρηθεί ασθενής σε σύγκριση με την αυξανόμενη ένταση της μουσικής ροής, που υποδηλώνεται από την μελωδική ανάπτυξη της φωνής του βιολιού. Αυτό είναι προβληματικό ιδιαίτερα αν συγκριθεί με τον ισχυρό βαθμό έντασης του μέτρου 6, το οποίο βρίσκεται σε σχετικά λιγότερο τονισμένο σημείο της σύνθεσης. Συνεπώς, η κάτω γραμμή της φωνής του βιολοντσέλου φαίνεται πιο κατάλληλη, παρά την μάλλον απότομη μείωση της έντασης στον τελευταίο χρόνο του μέτρου 8.

Στην κάτω γραμμή τώρα, οι νότες ΣΟΛb στο μέτρο 6 και ΛΑ στο μέτρο 9 δεν είναι απαραίτητο να παιχτούν από το βιολοντσέλο. Αυτές οι νότες της μορφής R μπορεί να θεωρηθεί ότι αντιπροσωπεύονται στο μέτρο 6 από το ΣΟΛb της φωνής του βιολιού (που ανήκει στη μορφή Ο) και στο μέτρο 9 από το ΛΑ της βιόλας (που ανήκει στη μορφή Ι). Είναι συχνό φαινόμενο στην πολυφωνική γραφή να εμφανίζονται *κοινοί φθόγγοι* με τέτοιες σχέσεις.

Στις τρίφωνες συνθέσεις, δεν είναι καλό να γίνονται συχνά περάσματα των μορφών της σειράς από τη μια φωνή στην άλλη γιατί η σύνθεση περιπλέκεται πολύ. Το ακόλουθο παράδειγμα δείχνει μια τρίφωνη σύνθεση που χρησιμοποιεί και τις τέσσερις μορφές της σειράς:

Παρ. 61

The musical score is titled "Andante J. no" and is written for three instruments: Flute, Clarinet, and Bass Clarinet. It is divided into three systems, each containing three measures. The Flute part (top staff) contains measures 1, 2, and 3. The Clarinet part (middle staff) contains measures 4, 5, and 6. The Bass Clarinet part (bottom staff) contains measures 7, 8, 9, and 10. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, mf, f, ppr), articulation (espr.), and fingerings (circled numbers). The Flute part starts with a circled '1' in measure 1, a circled '2' in measure 2, and a circled '3' in measure 3. The Clarinet part starts with a circled '0' in measure 4, a circled 'RI' in measure 5, and a circled '0' in measure 6. The Bass Clarinet part starts with a circled '1' in measure 7, a circled 'RI' in measure 8, and a circled '1' in measure 9. The score also includes various musical notations such as dynamics (pp, p, mf, f, ppr), articulation (espr.), and fingerings (circled numbers).

3. Αρμονικά Στοιχεία

Για να δημιουργήσουμε μια πιο ολοκληρωμένη ενότητα στη σύνθεσή μας, μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε και αρμονικά στοιχεία παράλληλα με τα μοτιβικά, καθώς στην τρίφωνη αντίστιξη η αρμονία είναι πιο εμφανής σε σύγκριση με την δίφωνη. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό που είδαμε στο μέτρο 11 του Παραδείγματος 45 (η συνήχηση στο μέρος της βιόλας) γίνεται τώρα κανόνας: *διαδοχικοί φθόγγοι μιας μορφής της σειράς μπορούν να χρησιμοποιηθούν για την κατασκευή συγχορδίας.*

Ας υποθέσουμε ότι αποφασίσαμε να χρησιμοποιήσουμε τη συγχορδία:

Παρ. 62



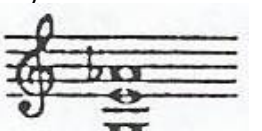
που αποτελείται από τους τρεις πρώτους φθόγγους της σειράς μας (O) ως δομικό στοιχείο ενός κομματιού. Θέλουμε να παρουσιάσουμε αυτή τη συγχορδία σε διάφορα ύψη. Η συγκεκριμένη σειρά μας επιτρέπει να κατασκευάσουμε αυτή τη συγχορδία άλλες δύο φορές από τρεις διαδοχικούς φθόγγους. Ο πέμπτος, έκτος και έβδομος φθόγγος σχηματίζουν τη συγχορδία:

Παρ. 63



ενώ ο δέκατος, ενδέκατος και δωδέκατος φθόγγος σχηματίζουν την ακόλουθη συγχορδία:

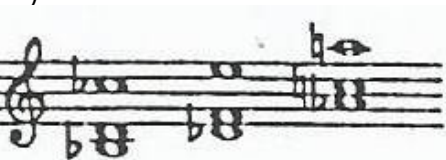
Παρ. 64



Και οι δύο αυτές συγχορδίες είναι μεταφορές της πρώτης συγχορδίας (Παρ. 62).

Οι αντίστοιχες συγχορδίες στη μορφή I θα είναι:

Παρ. 65



Η μορφή R δίνει φυσικά τις ίδιες συγχορδίες με την O και η RI τις ίδιες με την I.

Μερικές φορές μπορεί να μην είναι δυνατόν ούτε επιθυμητό να σχηματιστούν οι επιλεγμένες χαρακτηριστικές συγχορδίες συμπυκνώνοντας διαδοχικούς φθόγγους της ίδιας μορφής της σειράς. Σ' αυτή την περίπτωση, θα πρέπει κανείς να συνδυάσει διαφορετικές μορφές της σειράς για να πετύχει το επιθυμητό αποτέλεσμα. Το ακόλουθο παράδειγμα δείχνει και τους δύο τρόπους:

Παρ. 66

Allegretto energico $\text{♩} = 60$

Measures 61-64 are shown. The Oboe part includes markings for first and second endings (I, II) and a trill. The Viola and Cello parts include pizzicato (pizz.) and arco markings. A small staff for measure 64 is shown below the main score.

Measures 65-67 are shown. The Oboe part includes a marking for first ending (I) and a dynamic of *p espr.* The Viola and Cello parts include dynamics of *f*, *p*, and *mf*.

Measures 68-71 are shown. The Oboe part includes a marking for first ending (I) and a dynamic of *mf*. The Viola and Cello parts include dynamics of *mf* and *f*. The tempo is marked *poco rit.* and *a tempo, veloce*.

Στον πρώτο χρόνο του μέτρου 4 και τον πρώτο χρόνο του μέτρου 6, η χαρακτηριστική συγχορδία (Παρ. 62-64) αποτελείται από φθόγγους διαφορετικών μορφών της σειράς αντί για διαδοχικούς φθόγγους της ίδιας μορφής.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8

ΕΠΕΚΤΑΣΗ ΤΩΝ ΚΑΝΟΝΩΝ ΑΝΑΦΟΡΙΚΑ ΜΕ ΤΗΝ ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ ΦΘΟΓΓΩΝ

Οι κανόνες που αφορούν την επανάληψη (δείτε σ. 3) ισχύουν ομοίως και για τις συγχορδίες. Έτσι, σχήματα όπως τα ακόλουθα θεωρούνται σωστά:

Παρ. 67



Οι επαναλήψεις αυτού του τύπου είναι επίσης αποδεκτές αν άλλες φωνές παρουσιάζουν τους επόμενους φθόγγους της σειράς μεταξύ της πρώτης έκθεσης του επαναλαμβανόμενου σχήματος και της επανάληψής του. Για παράδειγμα:

Παρ. 68

A piano score in treble and bass clefs, 2/4 time, marked 'Allegro'. The score shows four measures, each with a circled number (1, 2, 3, 4) above it. The first measure has a circled '0' above it. The second measure has a circled 'RI' below it. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f' and 'p'. The first measure is repeated, and the second measure is also repeated.

Περιστασιακά, μπορεί να γίνει παρεμβολή των επόμενων φθόγγων της σειράς ανάμεσα σε έναν φθόγγο και την επανάληψή του στην ίδια φωνή. Γενικά, η παρεμβολή νέου υλικού ανάμεσα σε ένα στοιχείο (συγχορδία ή νότα) και την επανάληψή του επιτρέπεται εφόσον η επανάληψη γίνεται λογικά αντιληπτή. Το ακόλουθο παράδειγμα, στο οποίο οι επαναλήψεις των στοιχείων σημειώνονται με διακεκομμένες γραμμές, είναι αμφισβητήσιμο διότι δεν τηρεί αυτόν τον κανόνα:

Παρ. 69

A piano score in treble clef, 2/4 time. The score shows three measures, each with a circled number (1, 2, 3) above it. The first measure has a circled '0' above it. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'mf', 'f', and 'p'. The first measure is repeated, and the second measure is also repeated.

Ούτε το ΦΑ στο μέτρο 2 γίνεται αντιληπτό σαν επανάληψη του ΦΑ του μέτρου 1 ούτε δημιουργείται κάποια επαναληπτική σχέση ανάμεσα στις διπλές εκθέσεις των ομάδων ΝΤΟ-ΛΑβ (μέτρα 1 και 2) και ΣΟΛβ-ΦΑ-ΣΟΛ (μέτρα 1-2 και 3).

Η ακόλουθη διάταξη, ωστόσο, θα ήταν σωστή:

Παρ. 70

Andante $\text{♩} = 84$

0 1 (RI) 2

3 accel. 4 rit. 5

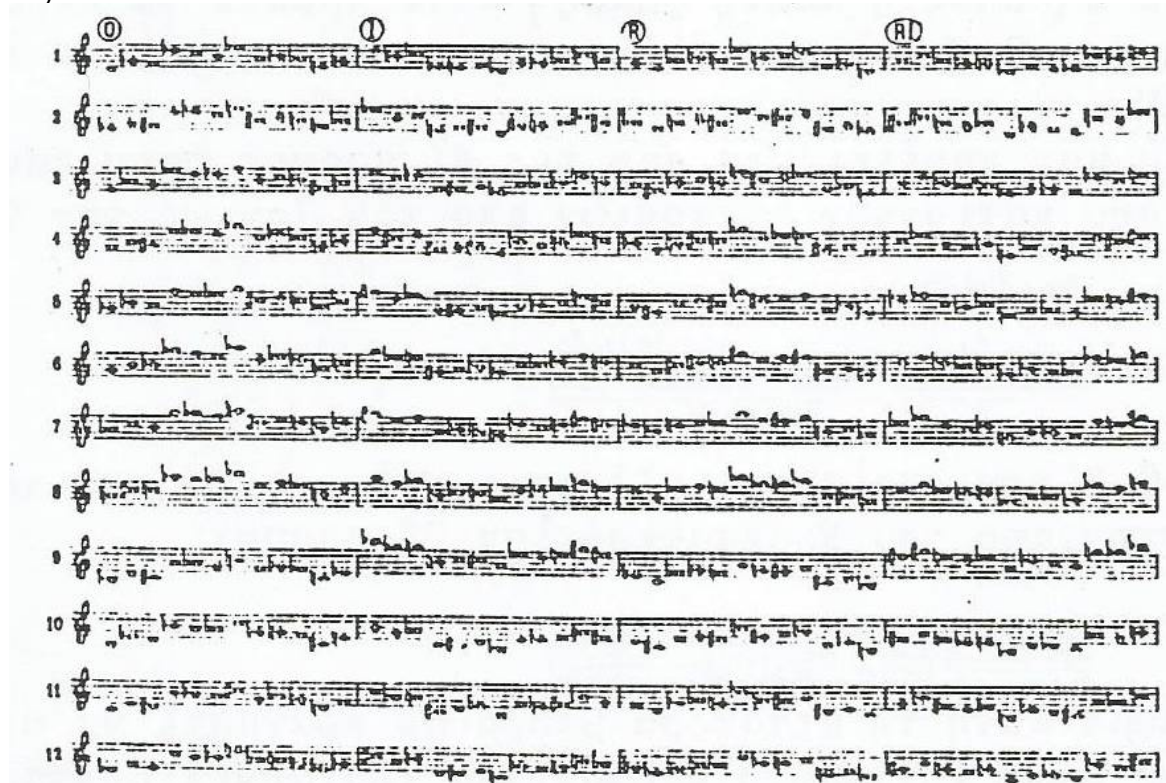
Και πάλι, θα ήταν σχολαστικισμός να ορίσουμε απαράβατους κανόνες ως προς την έκταση που μπορεί ένας συνθέτης να χρησιμοποιήσει επαναληπτικά στοιχεία χωρίς να παραβιάσει τις αρχές της τεχνικής σύμφωνα με την οποία συνθέτει. Η απαγόρευση των εξαιρέσεων στους κανόνες αντικρούει την ίδια την ουσία τους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9

ΜΕΤΑΦΟΡΕΣ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ ΤΗΣ ΣΕΙΡΑΣ

Κάθε μια από τις τέσσερις μορφές της σειράς μπορεί να μεταφερθεί έντεκα φορές στις υπόλοιπες βαθμίδες της χρωματικής κλίμακας. Με άλλα λόγια, μπορεί να ξεκινήσει από δώδεκα διαφορετικούς φθόγγους. Αν κάποιος επιθυμεί να χρησιμοποιήσει αυτές τις μεταφορές στη σύνθεση, καλό είναι να γράψει και τα σαράντα οκτώ πιθανά μοντέλα της σειράς όπως στο ακόλουθο παράδειγμα:

Παρ. 71



Ο συνθέτης μπορεί να χρησιμοποιήσει αυτά τα μοντέλα όπως επιθυμεί. Συνιστούμε όμως να μην τα χρησιμοποιεί αδιακρίτως αλλά σύμφωνα με ένα συγκεκριμένο σχέδιο που πηγάζει από καθορισμένους μουσικούς σκοπούς.

Ας υποθέσουμε, λόγου χάρη, ότι θέλουμε να χρησιμοποιήσουμε την ακόλουθη φράση ως κύριο θεματικό στοιχείο μιας σύνθεσης:

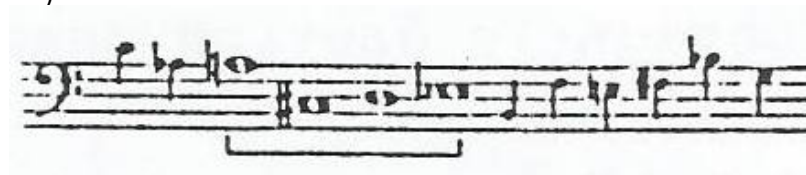
Παρ. 72



Δεχόμαστε ότι η φράση (καθώς και όλη η σύνθεση) πρέπει να κατασκευαστεί από τη σειρά μας, τις παράγωγες μορφές και τις μεταφορές της. Οι πρώτες τέσσερις νότες ανήκουν στην αρχική μορφή Ο της σειράς (τρίτη έως έκτη νότα της Ο). Οι ακόλουθες τέσσερις νότες, που λειτουργούν ως αναστροφή της πρώτης ομάδας, μπορούν να

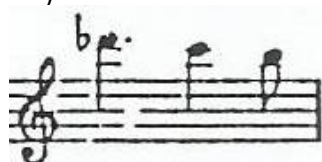
αναγνωριστούν ως τρίτη έως έκτη νότα της μορφής I, στη μεταφορά της που αρχίζει από ΝΤΟ:

Παρ. 73



Μια άλλη ιδέα για την προτεινόμενη σύνθεση θα ήταν να συνεχιστεί το θεματικό στοιχείο του Παραδείγματος 72 με τέτοιο τρόπο ώστε η αρχή της δεύτερης φράσης να είναι σαν αυτή της πρώτης αλλά να αναπτύσσεται διαφορετικά. Αν, δηλαδή, η δεύτερη φράση ξεκινά με:

Παρ. 74



(όπως η πρώτη) αλλά δεν συνεχίζει με ΛΑ (όπως έκανε η πρώτη φράση), θα πρέπει να πάρουμε αυτή τη δεύτερη διαδοχή του ΡΕb-ΝΤΟ-ΣΙ από μια άλλη μορφή της σειράς εκτός της Ο.

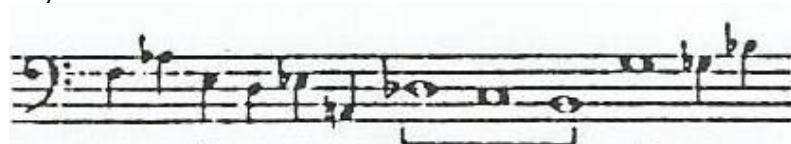
Αυτό μας το προσφέρουν κάποιες από τις μορφές R1, όπου η ζητούμενη διαδοχή δύο καθοδικών ημιτονίων εμφανίζεται από την έβδομη έως την ένατη νότα:

Παρ. 75



Η διαδοχή ΡΕb-ΝΤΟ-ΣΙ που χρειαζόμαστε για το συγκεκριμένο μας πρόβλημα βλέπουμε ότι εμφανίζεται τελικά στη μεταφορά της R1 που αρχίζει από ΦΑ:

Παρ. 76



Πράγματι, χρησιμοποιώντας αυτή τη μεταφορά μπορούμε να ξεκινήσουμε τη δεύτερη φράση του θέματός μας ακριβώς όπως ξεκινά η πρώτη (Παρ. 72) αλλά να συνεχίσουμε διαφορετικά:

Παρ. 77



Καθώς αυτή η φράση είναι η ανάδρομη μορφή του δεύτερου τμήματος της πρώτης φράσης (σημειώνεται με αγκύλη στο Παράδειγμα 72), θα ήταν επιθυμητό να κλείσουμε το θέμα με την ανάδρομη μορφή της ομάδας των τεσσάρων πρώτων

φθόγγων, χρησιμοποιώντας ανάμεσα στο πρώτο και το δεύτερο τμήμα της δεύτερης φράσης το ίδιο διάστημα όπως ανάμεσα στο πρώτο και το δεύτερο τμήμα της πρώτης φράσης – σε ανάδρομη μορφή φυσικά.

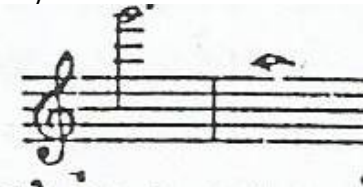
Έτσι, το πήδημα δέκα ημιτονίων προς τα πάνω (στο Παρ. 72):

Παρ. 78



πρέπει να απαντηθεί από πήδημα δέκα **ημιτονίων** κάτω (συνεχίζοντας το Παρ. 77)

Παρ. 79



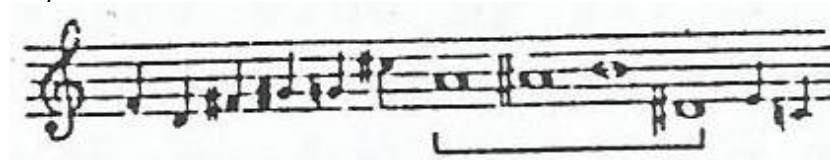
Συνεπώς, η δεύτερη φράση του θέματος θα είναι (σύμφωνα με το σχέδιό μας να κατασκευάσουμε το τμήμα που το κλείνει με την ανάδρομη μορφή του πρώτου τμήματος της πρώτης φράσης):

Παρ. 80



Οι τελευταίοι τέσσερις φθόγγοι (σημειώνονται με αγκύλη στο Παρ. 80) θα πρέπει να ανήκουν σε μια μορφή R της σειράς διότι είναι η ανάδρομη μορφή των τεσσάρων φθόγγων που εισάγουν το θέμα (Παρ. 72) και οι οποίοι ανήκουν στη μορφή O. Πράγματι, εμφανίζονται στην μεταφορά της R που αρχίζει από ΦΑ:

Παρ. 81



Για να κατασκευάσουμε λοιπόν το θέμα μας:

Παρ. 82



χρησιμοποιήσαμε την μορφή O από PE, τη μορφή I από NTO, τη μορφή RI από ΦΑ και τη μορφή R από ΦΑ.

Με τη συμπλήρωση των υπόλοιπων φθόγγων αυτών των τεσσάρων μορφών της σειράς, αποκτούμε την ακόλουθη ολοκληρωμένη σειρά του θέματός μας:

Παρ. 83

Στο μέτρο 6 (σημειώνεται με x), το ΣΙ-ΦΑ θεωρείται επανάληψη του ΣΙ-ΦΑ του μέτρου 5, σύμφωνα με τους κανόνες που δώσαμε στο Κεφάλαιο 8. Ομοίως, το τελευταίο όγδοο του μέτρου 6 (ΣΙb) είναι επανάληψη του ΣΙb που υπάρχει στον πρώτο χρόνο του ίδιου μέτρου. Τέλος, το ΦΑ# στον πρώτο χρόνο του μέτρου 7 είναι επανάληψη του ΦΑ# που υπάρχει στον πρώτο χρόνο του μέτρου 6.

Θα παρατηρήσετε ότι, από τις τέσσερις μορφές της σειράς που χρησιμοποιούνται εδώ, οι R και RI ξεκινούν από τον ίδιο φθόγγο (ΦΑ) ενώ οι O και I τελειώνουν στον ίδιο φθόγγο (ΣΟΛ). Αυτό το χαρακτηριστικό μπορεί να το εκμεταλλευτεί κανείς με περαιτέρω χρήση των συγκεκριμένων μορφών.

Αν ήταν να χρησιμοποιήσουμε αυτό το θέμα σε μια πιο εκτεταμένη σύνθεση, θα ήταν συνετό να μην χρησιμοποιήσουμε, στο τμήμα που εκτίθεται το θέμα, παραπάνω από τις τέσσερις αυτές μεταφορές που το συνιστούν. Νέες μεταφορές θα μπορούσαν να εισαχθούν μόνο όταν πρόκειται να παρουσιαστεί νέο, αντιθετικό θεματικό υλικό.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 10

ΥΠΟΔΕΙΞΕΙΣ ΓΙΑ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΕΣ ΣΥΝΘΕΤΙΚΕΣ ΦΟΡΜΕΣ

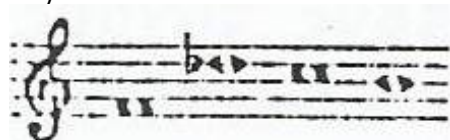
Καθώς αυτό το θέμα υπερβαίνει το πλαίσιο της απλής αντιστικτικής εργασίας, θα περιοριστούμε σε ορισμένες συμβουλές σχετικά με το πώς μπορούν να προκύψουν ιδέες για τη φόρμα από τα δομικά στοιχεία της δωδεκάφθογγης τεχνικής.

1. Θεματικό υλικό

Για να κατασκευάσουμε μια εκτεταμένη σύνθεση από τα σαράντα οκτώ μοντέλα της δωδεκάφθογγης σειράς, είναι αναγκαίο πρώτα να αναπτύξουμε όσα περισσότερα θεματικά στοιχεία γίνεται.

Στο θέμα του Παρ. 82, βάζουμε την ομάδα:

Παρ. 84



και τις παράγωγες μορφές της σε πρώτο πλάνο. Θα μπορούσαμε, για παράδειγμα, να αναπτύξουμε ένα αντιθετικό θέμα από την ιδέα:

Παρ. 85

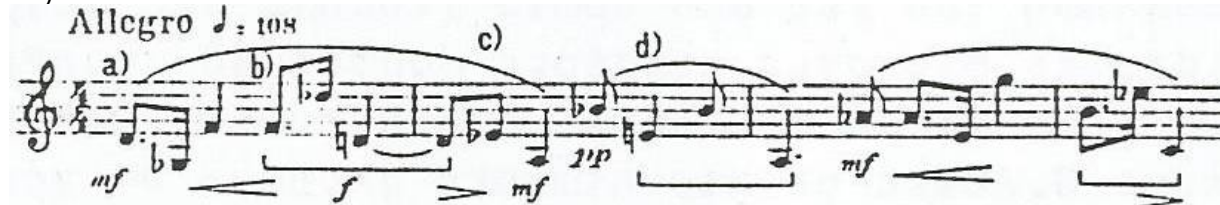


που βασίζεται στην Ο. Οι νότες ΡΕb-ΝΤΟ-ΣΙ, που λείπουν ανάμεσα στις ΦΑ και ΜΙb, θα εμφανιστούν στη συνοδεία. Καθώς πρόθεσή μας είναι να δημιουργήσουμε ένα θέμα που να λειτουργεί αντιθετικά με το Παρ. 82, αυτή η διάταξη μας εξυπηρετεί διότι η χρωματική διαδοχή των τριών φθόγγων είναι χαρακτηριστικό στοιχείο του πρώτου θέματος (Παρ. 82).

Το θέμα του Παρ. 85 χαρακτηρίζεται επίσης από το γεγονός ότι τα καθοδικά πηδήματα (ΡΕ-ΣΟΛb, ΜΙb-ΛΑ, ΛΑb-ΜΙ) γίνονται προοδευτικά μικρότερα ενώ τα ανοδικά πηδήματα (ΣΟΛ-ΦΑ, ΛΑ-ΣΙb, ΜΙ-ΣΟΛ) προοδευτικά μεγαλύτερα. Τέτοιου είδους συμμετρίες είναι κατά πολύ στο πνεύμα της δωδεκάφθογγης τεχνικής.

Συνδυάζοντας το θέμα του Παραδείγματος 85 με μια μορφή Ι από την οποία επιλέγουμε τρεις φθόγγους και δημιουργούμε μια διάταξη με τη μέθοδο που εφαρμόσαμε για την δημιουργία του Παραδείγματος 85 από την μορφή Ο, μπορούμε να φτιάξουμε το ακόλουθο απόσπασμα:

Παρ. 86



Οι ομάδες που σημειώνονται με αγκύλες προέρχονται από τη μορφή I της σειράς, σε μεταφορά από ΦΑ. Οι νότες ΣΟΛb, ΣΟΛ και ΛΑb, που λείπουν ανάμεσα στο ΡΕ και ΜΙ αυτής της μορφής, θα εμφανιστούν κάπου στη συνοδεία. Παρατηρήστε τη συμμετρία που προκύπτει από το γεγονός ότι οι ομάδες a) και b) συνδέονται από τον κοινό φθόγγο ΦΑ, ενώ οι ομάδες c) και d) έχουν τους ίδιους εξωτερικούς φθόγγους (ΛΑ και ΣΙb) και διαφέρουν μόνο στην πρώτη τους νότα (ΜΙb και ΜΙ). Ο συνδυασμός του Παραδείγματος 85 με άλλες μορφές και μεταφορές της σειράς μπορεί να δώσει άλλα ενδιαφέροντα και χρήσιμα θεματικά στοιχεία.

Μια άλλη διάταξη που μπορεί να είναι χρήσιμη για μελωδικώς ουδέτερα μεταβατικά τμήματα μπορεί να προκύψει από τη μορφή Ο αν την ανάγουμε, όσο γίνεται, σε έναν σχηματισμό τύπου κλίμακας:

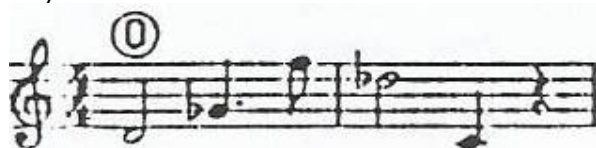
Παρ. 87



Παρόμοιες και διαφορετικές θεματικές ιδέες μπορούν φυσικά να προκύψουν από άλλες μορφές της σειράς. Χάρη στις σχέσεις που υπάρχουν ανάμεσα στις τέσσερις μορφές της σειράς, όλα αυτά τα θεματικά στοιχεία μπορούν να μετασχηματίζονται το ένα στο άλλο.

Ενδιαφέροντα αποτελέσματα μπορούν να επιτευχθούν αν πάρουμε ένα χαρακτηριστικό θεματικό στοιχείο μιας μορφής της σειράς και προσπαθήσουμε να το εκφράσουμε μέσα από μια άλλη μορφή. Έτσι, αν προσπαθήσουμε να μιμηθούμε το περίγραμμα του μοτίβου:

Παρ. 88



όσο γίνεται με τις μορφές I, R και RI θα έχουμε:

Παρ. 89



Παρ. 90



Παρ. 91



Μερικές από τις σχέσεις που μπορούμε να βρούμε στα Παραδείγματα 88 έως 91 είναι:

1. Τα Παραδείγματα 88 και 90 τελειώνουν με το ίδιο πήδημα (δεκατρία ημιτόνια κάτω). Ομοίως, τα Παραδείγματα 89 και 91 τελειώνουν κι αυτά με το ίδιο πήδημα (έντεκα ημιτόνια κάτω).
2. Το Παρ. 88 ξεκινά με κατιούσα "μεγάλη τρίτη", ενώ το Παρ. 91 με "μικρή τρίτη". Το Παρ.89 ξεκινά με "μικρή έκτη", ενώ το Παρ.90 με "μεγάλη έκτη".
3. Το χαρακτηριστικό διάστημα ανάμεσα στην τρίτη και τέταρτη νότα είναι κατιούσα "μεγάλη τρίτη" στο Παρ.88 και κατιούσα "μικρή έκτη" στο Παρ.89 (αρμονική αναστροφή της μεγάλης τρίτης). Στο Παρ.90 έχουμε κατιούσα "μικρή έβδομη", στο Παρ.91 κατιούσα "μικρή δεύτερη" (αρμονική αναστροφή της μικρής έβδομης).

2. Κατανομή των σαράντα οκτώ μοντέλων

Στο έργο μου Παραλλαγές για Πιάνο, Op.79, χρησιμοποίησα το ακόλουθο πλάνο:

Παραλλαγή	Μεταφορές της...			
	O	I	RI	R
	που αρχίζουν από...			
1	ΦΑ# και ΣΟΛ			
2	ΦΑ και ΣΟΛ#			
3	ΜΙ και ΛΑ	ΝΤΟ# και ΝΤΟ		
4	ΜΙb και ΣΙb	ΡΕ και ΣΙ		
5	ΡΕ και ΣΙ	ΜΙb και ΣΙb	ΣΟΛ και ΦΑ#	
6	ΝΤΟ# και ΝΤΟ	ΜΙ και ΛΑ	ΣΟΛ# και ΦΑ	
7		ΦΑ και ΛΑb	ΛΑ και ΜΙ	ΝΤΟ# και ΝΤΟ
8		ΦΑ# και ΣΟΛ	ΣΙb και ΜΙb	ΡΕ και ΣΙ
9			ΣΙ και ΡΕ	ΜΙb και ΣΙb
10			ΝΤΟ και ΝΤΟ#	ΜΙ και ΛΑ
11				ΦΑ και ΛΑb
12				ΦΑ# και ΝΤΟ

Η συμμετρία της όλης διάταξης είναι προφανής. Σε αντιστοιχία με την πρώτη παραλλαγή που ξεκινά με τη μορφή O από ΦΑ# και ΣΟΛ, η τελευταία παραλλαγή χρησιμοποιεί και αυτή μεταφορές από ΦΑ# και ΣΟΛ αλλά της μορφής R.

Η κανονικότητα της κατανομής των μεταφορών εμφανίζεται ακόμα πιο καθαρά με τον ακόλουθο τρόπο:

Παρ. 92

Η επανεμφάνιση παρόμοιων συνδυασμών βαθμίδων από στις οποίες αρχίζουν οι διάφορες μεταφορές δίνει την ευκαιρία επανεμφάνισης των αρμονικών στοιχείων.

Επιπλέον, βλέπει κανείς ότι η δομή γίνεται πιο συμπαγής προς το μέσο του κομματιού και από εκεί και πέρα αραιώνει. Καθώς η έκτη και η έβδομη παραλλαγή είναι ενωμένες σε ένα συνολικό Adagio, αυτό το μεσαίο μέρος είναι το μόνο όπου χρησιμοποιούνται ταυτόχρονα και οι τέσσερις μορφές της σειράς. Η συμμετρία της σύνθεσης ως προς έναν φανταστικό άξονα ανάμεσα στην έκτη και την έβδομη παραλλαγή τονίζεται από το γεγονός ότι αυτό το Adagio αναπτύσσεται ως τετράφωνος καρκινικός κανόνας που, μετά από ένα σημείο, επιστρέφει βήμα-βήμα στην αρχή του.

Εύκολα μπορεί κανείς να φανταστεί ότι από παρόμοιες διατάξεις μπορούν να προκύψουν πολλές διαφορετικές ιδέες ως προς τη φόρμα του κομματιού.

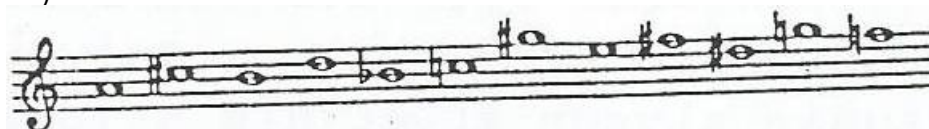
Στο Έκτο Κουαρτέτο Εγχόρδων μου, Op.78 (Universal Edition, Vienna), χρησιμοποίησα τις δώδεκα μεταφορές κάθε μορφής της σειράς για κάθε ένα από τα τέσσερα πρώτα μέρη. Μόνο το πέμπτο μέρος, μια φούγκα με τέσσερα θέματα που το καθένα προέρχεται από το κύριο θέμα ενός από τα προηγούμενα μέρη, χρησιμοποιεί ταυτόχρονα και τα σαράντα οκτώ μοντέλα. Μια απλούστερη εφαρμογή της δωδεκάφθογγης τεχνικής εμφανίζεται στο έργο μου Δώδεκα Μικρά Κομμάτια για Πιάνο, Op.83 (G. Schirmer, Inc., New York), που την ανάλυσή του θα συνιστούσα ιδιαίτερα στους αρχάριους. Το πλάνο κατανομής των μορφών της σειράς δίνεται στον πρόλογο της παρτιτούρας αυτού του έργου.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ – ΕΙΔΙΚΕΣ ΣΕΙΡΕΣ

1. Συμμετρικές Σειρές

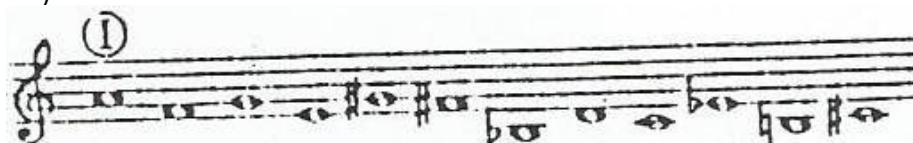
Είναι δυνατόν να κατασκευαστούν δωδεκάφθογγες σειρές που θεωρούνται συμμετρικές λόγω των σχέσεων που υπάρχουν ανάμεσα στα δυο μισά τους. Για παράδειγμα:

Παρ. 93



Εδώ, το δεύτερο μισό της σειράς είναι αναστροφή του πρώτου μισού με μεταφορά. Συνεπώς, το δεύτερο μισό της μορφής I θα είναι ίδιο με το πρώτο μισό της O σε μεταφορά. (Παρ. 93). Αυτό φαίνεται δημιουργώντας την I του Παραδείγματος 93:

Παρ. 94



Η ίδια σχέση ισχύει αναγκαστικά ανάμεσα στις μορφές R και RI της σειράς:

Παρ. 95

Στην ακόλουθη σειρά, το δεύτερο μισό της O είναι η ανάδρομη μορφή του πρώτου μισού με μεταφορά. Έτσι, η μορφή R όλης της σειράς είναι ίδια με την O σε μεταφορά και η I είναι ίδια με την RI σε μεταφορά:

Παρ. 96



Καθώς το δεύτερο μισό της επόμενης σειράς είναι η ανάδρομη μορφή του πρώτου μισού με μεταφορά, η RI όλης της σειράς είναι ίδια με την O σε μεταφορά και η I είναι ίδια με την R σε μεταφορά:

Παρ. 97



Μπορούν να δομηθούν πολλές σειρές αυτού του τύπου. Πρέπει όμως να γνωρίζει κανείς, όταν τις χρησιμοποιεί, ότι αφού τα είκοσι τέσσερα μοντέλα συμπίπτουν με τις

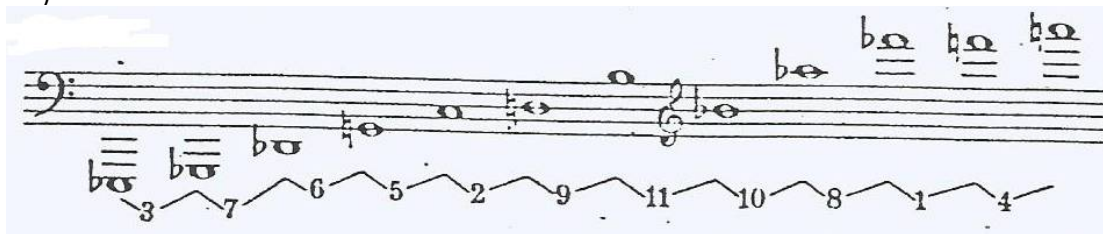
αντίστοιχες παράγωγες μορφές τους, ουσιαστικά θα έχει στη διάθεσή του μόνο είκοσι τέσσερα διαφορετικά μοντέλα και όχι σαράντα οκτώ.

ΕΙΔΙΚΕΣ ΣΕΙΡΕΣ

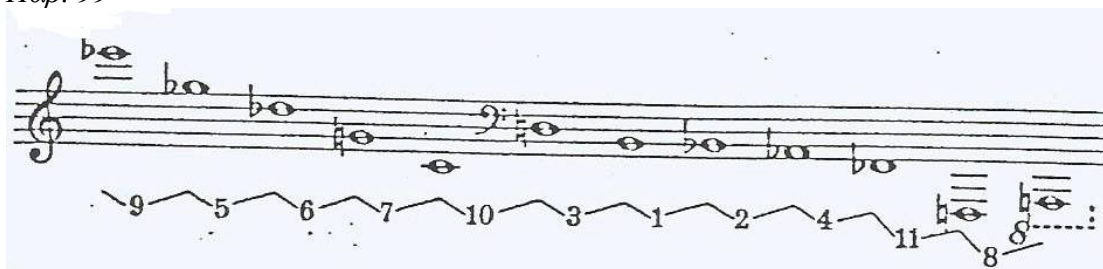
2. Πανδιαστηματικές σειρές

Για να κατασκευάσουμε σειρές που περιέχουν και τα έντεκα πιθανά διαστήματα ανάμεσα στους δώδεκα διαφορετικούς φθόγγους, είναι αναγκαίο η διάταξη των φθόγγων της σειράς να είναι προς μια κατεύθυνση, ανοδική ή καθοδική. Για παράδειγμα:

Παρ. 98



Παρ. 99



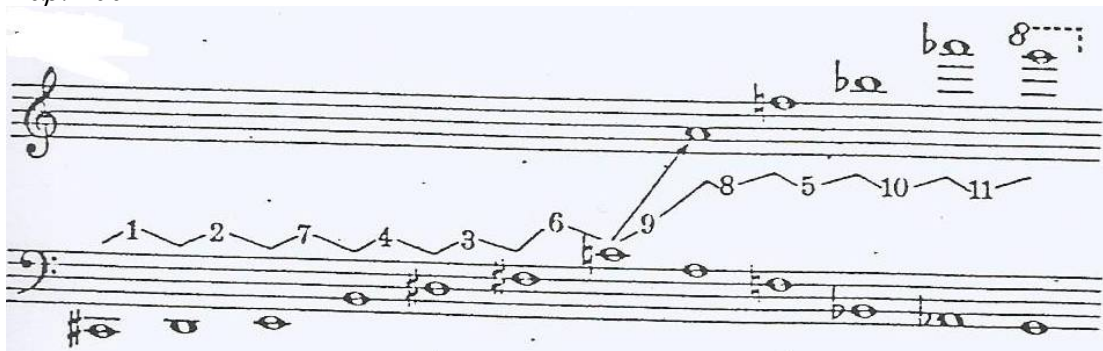
(Οι αριθμοί ανάμεσα στις νότες δείχνουν τον αριθμό των ημιτονίων που σχηματίζουν τα διάφορα διαστήματα.)

Καθώς σύνολο των αριθμών των ημιτονίων που αντιπροσωπεύουν τα δώδεκα διαστήματα (1+2+3+4+5+6+7+8+9+10+11) είναι 66, κάθε πανδιαστηματική σειρά θα πρέπει να περιέχει 66 ημιτόνια ή να καλύπτει 5 ½ οκτάβες. Επειδή η μισή οκτάβα είναι μια ελαττωμένη Πέμπτη, ο τελευταίος φθόγγος κάθε πανδιαστηματικής σειράς θα πρέπει να είναι η "ελαττωμένη πέμπτη" του πρώτου φθόγγου της.

3. Συμμετρικές πανδιαστηματικές σειρές

Πρόκειται για σειρές του ακόλουθου τύπου:

Παρ. 100



Η διάταξη της κάτω γραμμής δείχνει ότι το δεύτερο μισό της σειράς είναι η ανάδρομη μορφή του πρώτου μισού της με μεταφορά. Η συμμετρία είναι ακόμα πιο εμφανής από το γεγονός ότι το σύνολο των δύο διαστημάτων που απέχουν εξίσου από το κέντρο (6) είναι 12 (1+11, 2+10, 7+5, 4+8, 3+9). Όλες οι σειρές αυτού του τύπου εμφανίζουν δύο τρίφωνες συγχορδίες, μία στο κάθε μισό της σειράς (ΣΙ-ΡΕ#-ΦΑ# και ΝΤΟ-ΛΑ-ΦΑ στο Παρ. 100) και έχουν το ουδέτερο διάστημα των έξι ημιτονίων ("ελαττωμένη πέμπτη") στο μέσο, μεταξύ του έκτου και του έβδομου φθόγγου. Ο τελευταίος φθόγγος κάθε τέτοιας σειράς θα πρέπει φυσικά να είναι και εδώ η "ελαττωμένη πέμπτη" του πρώτου.