

## 2. Μεταγραφή για ορχήστρα ενός πιανιστικού έργου

### Γενικές παρατηρήσεις

Γι' αυτό το είδος εξέτασης δίνεται κατά προτίμηση ένα απόσπασμα από το πρώτο μέρος κάποιας σονάτας του Μπετόβεν\*. Η ορχηστρική επεξεργασία που πρέπει να γίνει δεν ονομάζεται ενορχήστρωση, αλλά μεταγραφή και αυτό γιατί ο εξεταζόμενος δεν επιτρέπεται να χρησιμοποιήσει δικά του στοιχεία (αντιθέματα, ανακατατάξεις αρμονίας κ.λπ.), αλλά να περιοριστεί αποκλειστικά και μόνο σε αυτά που είναι καταγραμμένα στο πιανιστικό κείμενο που θα του δοθεί. Η ορχήστρα που συνήθως χρησιμοποιείται είναι η ακόλουθη:

	Αγγλικά	Ιταλικά	Γαλλικά	Γερμανικά
2 Φλάουτα	Flute	Flauto	Flûte	Flöte
2 Όμποε	Oboe	Oboe	Hautbois	Oboe
2 Κλαρινέτα σε Σιb ή Λα	Clarinet	Clarinetto	Clarinette	Klarinette
2 Φαγκότα	Bassoon	Fagotto	Basson	Fagott
2 Κόρνα σε Φα	Horn	Corno	Cor	Horn
2 Τρομπέτες	Trumpet	Tromba	Trompette	Trompette
2 Τρομπόνια	Trombone	Trombone	Trombone	Posaune
2 Τύμπανα	Timpani	Timpani	Timbales	Pauken
A Βιολιά	Violin I	Violino I	Violon I	Violine I
B Βιολιά	Violin II	Violino II	Violon II	Violine II
Βιόλες	Viola	Viola	Alto	Bratsche
Βιολοντσέλα	Cello	Violoncello	Violoncelle	Violoncell
Κόντρα-Μπάσα	Double Bass	Contrabasso	Contrebasse	Kontrabass

Ο εξεταζόμενος μπορεί να παραλείψει ή να χρησιμοποιήσει κατά την κρίση του μερικά επιπλέον όργανα.

\* Σπανιότερα μπορεί να δοθεί και η αρχή από κάποια σονάτα του Μότσαρτ.

- Αυτά που πιθανόν να μη χρησιμοποιηθούν (ανεξάρτητα από το εάν περιέχονται στην παρτιτούρα) είναι:

[ Οι δύο τρομπέτες  
 Τα δύο τρομπόνια  
 Τα τύμπανα

- Αυτά που πιθανόν να χρησιμοποιηθούν επιπλέον είναι:

[ Το μικρό φλάουτο : (Piccolo, Ottavino, Petite flûte, Kleine Flöte).  
 Η Τούμπα : (Tuba, Tuba, Tuba, Tuba).  
 Το πλάγιο τύμπανο : (Snaredrum, Tamburo, Tambour, Kleine Trommel).  
 Τα κύμβαλα : (Cymbals, Piatti, Cumbales, Becken).

Η διάταξη με την οποία πρέπει να τοποθετηθούν τα όργανα στην παρτιτούρα είναι η ακόλουθη:

Πικκολο  
 2 Φλάουτα  
 2 Ομποε.  
 2 Κλαρ.  
 Sib.  
 2 Φαγκότα  
 2 Κόρνα  
 Fa.  
 2 Τρομπέτες  
 Do.  
 2 Τρομπόνια  
 Τούμπα.  
 Πιάτα.  
 Ταμπούρο.  
 2 Τύμπανα  
 Βιολιά Α.  
 Βιολιά Β.  
 Βιόλες  
 Τσέλα  
 Μπάσα.

Fl. pic.  
 2 Fl.  
 2 Ob.  
 2 Clr. Sib.  
 2 Fg.  
 2 Cor. Fa.  
 2 Tr. Do.  
 2 Trb.  
 Tuba.  
 Cym.  
 Tamb.  
 2 Timp.  
 V.I.  
 V.II.  
 Vla.  
 Vlc.  
 Cb.

Οι εκτάσεις των παραπάνω οργάνων είναι αυτές που παρουσιάζονται\* στους επόμενους πίνακες. Όμως, επειδή πρόκειται για όργανα που συμμετέχουν σε ορχήστρα και όχι για μεμονωμένους σολίστες, δίνεται και μια δεύτερη έκταση λίγο πιο περιορισμένη, στην οποία καλό είναι να περιοριστεί ο εξεταζόμενος.

## Ξύλινα πνευστά

### Φλάουτο



- Το μικρό φλάουτο (piccolo) γράφεται στην ίδια έκταση, ακούγεται όμως μια οκτάβα ψηλότερα.

### Όμποε



### Κλαρινέτο



- Το κλαρινέτο είναι κουρδισμένο σε Σιβ, που σημαίνει ότι για να ακουστεί σε συμφωνία με τα υπόλοιπα όργανα της ορχήστρας πρέπει το μέρος του να μεταφερθεί (τρανσπόρτο) έναν τόνο ψηλότερα. Δηλαδή, η ορχήστρα σε Ντο μείζων — το κλαρινέτο στη Ρε μείζονα, η ορχήστρα σε Ρε ελάσσων — το κλαρινέτο στη Μι ελάσσονα κ.λπ. Εάν η τονικότητα στην οποία πρέπει να μεταφερθεί το κλαρινέτο έχει υπερβολικά πλούσιο οπλισμό (πέντε αλλοιώσεις και πάνω), τότε μπορεί να χρησιμοποιηθεί εναλλακτικά το κλαρινέτο σε Λα, το οποίο για να ακουστεί σε συμφωνία με τα υπόλοιπα όργανα της ορχήστρας πρέπει να μεταφερθεί μια τρίτη μικρή ψηλότερα. Δηλαδή, ορχήστρα Ντο μείζων — κλαρινέτο στη Μιb μείζονα, ορχήστρα Ρε ελάσσων — κλαρινέτο στη Φα ελάσσονα κ.λπ.

\* Συμπεριλαμβανόμενων και όλων των ενδιάμεσων χρωματικών φθόγγων.

### Φαγκότο

Συνολική έκταση.



### Χάλκινα πνευστά

#### Κόρνο

Συνολική έκταση.



- Το κόρνο που έχει επικρατήσει στη συμφωνική ορχήστρα είναι κουρδισμένο σε **Φα**, που σημαίνει ότι για να ακουστεί σε συμφωνία με τα υπόλοιπα όργανα της ορχήστρας πρέπει να είναι γραμμένο (νότα προς νότα) μια πέμπτη καθαρή ψηλότερα. Αυτό σημαίνει ότι όταν η ορχήστρα παίζει στη Ντο μείζονα, τα κόρνα παίζουν στη Σολ μείζονα, όταν η ορχήστρα παίζει στη Λα ελάσσονα, τα κόρνα παίζουν στη Μι ελάσσονα και ούτω καθεξής. Αντίθετα όμως απ' ό,τι με το κλαρινέτο, η μεταφορά του κόρνου δεν γίνεται με την τοποθέτηση του αντίστοιχου σπλισμού, διέσεις ή υφέσεις στην αρχή του πενταγράμμου, αλλά με μορφή τυχαίων αλλιώσεων. Έτσι, ανεξάρτητα από την τονικότητα που παίζει η υπόλοιπη ορχήστρα, στο μέρος των κόρνων δεν υπάρχει καμιά ένδειξη σπλισμού.

#### Τρομπέτα

Συνολική έκταση.



- Εκτός της τρομπέτας σε Ντο, υπάρχουν και τρομπέτες σε Σιβ και Λα (οι οποίες έχουν παρόμοιο τρανσπόρτο με τα κλαρινέτα).

#### Τρομπόνι

Συνολική έκταση.



## Τούμπα

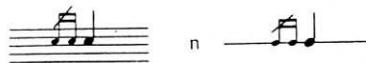
Συνολική έκταση.



## Κρουστά

### Κύμβαλα - Ταμπούρο

Τα όργανα αυτά δεν έχουν καθορισμένη οξύτητα και για το λόγο αυτό δεν έχει νόημα να γραφούν σε κάποιο πεντάγραμμο, αλλά σε μια και μόνο γραμμή.



- Εντούτοις, εάν χρειαστεί (για λόγους καθαρά πρακτικούς), μπορεί και να γραφούν σε κάποιο πεντάγραμμο, χωρίς όμως κλειδί, που σημαίνει ότι οι νότες που γράφονται δεν έχουν συγκεκριμένο ύψος. Εάν χρησιμοποιηθούν σε κάποιο σημείο της ενορχήστρωσης και τα δύο αυτά όργανα ταυτόχρονα, τότε και πάλι για λόγους πρακτικούς μπορεί να χρησιμοποιηθεί και για τα δύο όργανα ένα και μόνο πεντάγραμμο, όπως φαίνεται στο επόμενο παράδειγμα.



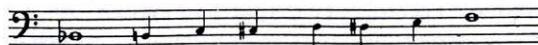
## Τύμπανα

Τα τύμπανα που χρησιμοποιούνται είναι δύο και το καθένα μπορεί να δώσει ένα και μόνο φθόγγο, ανάλογα με το κούρδισμά του. Η έκταση που μπορεί να καλύψει το κάθε τύμπανο είναι η ακόλουθη:

Τύμπανο Α.



Τύμπανο Β.



- Θα πρέπει να σημειωθεί ότι για να γίνει αλλαγή του φθόγγου πρέπει να δοθεί κάποιος

μικρός χρόνος στον εκτελεστή, προκειμένου να προλάβει να κάνει την απαραίτητη προσαρμογή του κουρδίσματος, η οποία γίνεται με ειδικά πεντάλ.

### Έγχορδα

#### Βιολί



#### Βιόλα



#### Τσέλο



#### Μπάσο

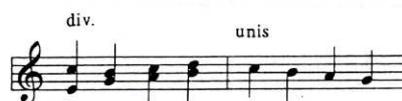


- Τα έγχορδα όργανα μοιράζονται σε πέντε πεντάγραμμα με τις ενδείξεις Α βιολιά, Β βιολιά, βιόλες, τσέλα και μπάσα. Ο εξεταζόμενος πρέπει να έχει υπ' όψη του ότι η ορχήστρα που θα χρησιμοποιήσει είναι μια μέση ορχήστρα, που σημαίνει ότι έχει στη διάθεσή του 8-10 πρώτα βιολιά, 6-8 δεύτερα βιολιά, 4-6 βιόλες, 4-6 τσέλα και 2-4 μπάσα. Κάθε μια από αυτές τις πέντε ομάδες των εγχόρδων, εάν χρειασθεί, πιθανόν να χωριστεί στα δύο. Σε

τέτοιες περιπτώσεις δεν είναι απαραίτητο να χρησιμοποιηθούν ξεχωριστά πεντάγραμμα, μια και είναι αρκετό ένα και μόνο με την ένδειξη *divisi*, όπως φαίνεται στα επόμενα δύο παραδείγματα:



Για την επαναφορά στο από κοινού παίξιμο χρησιμοποιείται η ένδειξη *unis*.



- Σε πολλές περιπτώσεις (ιδιαίτερα στην παλαιότερη μουσική) τα τσέλα και τα μπάσα έπαιζαν τα ίδια πράγματα, διαβάζοντας από ένα κοινό πεντάγραμμα. Όπως είναι φυσικό δεν ακούγονταν σε ταυτοφωνία, αλλά σε απόσταση οκτάβας (επειδή το μπάσο ηχεί μια οκτάβα χαμηλότερα από εκεί όπου είναι γραμμένο), όπως φαίνεται στα επόμενα παραδείγματα:



## Τα εφφέ των εγχόρδων

Όλα τα όργανα που αναφέρθηκαν στην προηγούμενη παράγραφο έχουν μια μεγάλη ποικιλία από ιδιαίτερα εφφέ, από τρόπους δηλαδή παιξίματος διαφορετικούς από τους βασικούς. Π.χ. τα έγχορδα μπορούν να παίζουν *sul ponticello*, που σημαίνει ότι το δοξάρι πρέπει να είναι πολύ κοντά στον καβαλάρη, ή αρμονικούς φθόγγους (με την κατάλληλη τοποθέτηση των δακτύλων) ή ακόμα με την ένδειξη *col lenio*, δηλαδή με το ξύλο του δοξαριού κι όχι με την τρίχα. Ακόμα, τα έγχορδα μπορούν να παίζουν ολόκληρες συγχορδίες (βλ. σελ. 269), όπως π.χ.



Όμως για λόγους καθαρά δεοντολογικούς όλα αυτά τα εφφέ πρέπει να αποφεύγεται να χρησιμοποιηθούν εκτός από τα επόμενα τρία βασικά, που θεωρούνται σαν τα πιο κοινά για όλα τα έγχορδα.

### Το πιτσικάτο

Εάν χρειαστεί να παίξουν τα έγχορδα πιτσικάτο (βλ. σελ. 262), χρησιμοποιείται η ένδειξη *pizz.* Για να επανέλθουν και πάλι στο παίξιμο με δοξάρι χρησιμοποιείται η ένδειξη *arco*, όπως φαίνεται στο επόμενο παράδειγμα:



### Η σουρντίνα

Σε περάσματα που απαιτούν ηχητικό όγκο αλλά ταυτόχρονα πολύ χαμηλή ένταση (όπως π.χ. *ripiantissimo* κ.λπ.), είναι πιθανό να χρησιμοποιηθεί η σουρντίνα στα έγχορδα. Η χρησιμοποίησή της γίνεται με την ένδειξη *con sord.* Για την επαναφορά στη φυσιολογική κατάσταση χρησιμοποιείται η ένδειξη *senza sord.* Σημειώνεται ότι μεταξύ του *con sord* και του *senza sord* πρέπει να δοθεί κάποιος μικρός χρόνος (παύσεις) στον εκτελεστή, ώστε να προλάβει να κάνει την απαραίτητη μεταβολή στο όργανό του, όπως φαίνεται στο επόμενο παράδειγμα.



### Το τρέμολο

Κάτι ακόμα που πιθανόν να θεωρηθεί σαν απαραίτητο εφφέ για τα έγχορδα όργανα είναι το τρέμολο. Υπάρχουν κατά βάση δύο ειδών τρέμολο, όπως π.χ. αυτό που παράγεται από την επανάληψη ενός φθόγγου κι αυτό που παράγεται από τη γρήγορη εναλλαγή δύο φθόγγων.



Στη δεύτερη περίπτωση, όπως φάνηκε από το παραπάνω παράδειγμα, ο κάθε φθόγγος από τους δύο που χρησιμοποιείται για το τρέμολο γράφεται με ολόκληρη

την αξία του (και αυτό γιατί η εναλλαγή μεταξύ τους γίνεται τόσο γρήγορα που τελικά ακούγονται σχεδόν ταυτόχρονα).

Εάν μεταξύ των φθόγγων του τρέμολο χρησιμοποιηθούν δύο ή και μια μόνο γραμμούλα, τότε το τρέμολο ονομάζεται μετρημένο και αποδίδεται από τους εκτελεστές, όπως στο επόμενο παράδειγμα.



### Άλλες παρατηρήσεις

Κατά τη μεταγραφή ενός πιανιστικού έργου για ορχήστρα πρέπει να δίνεται ιδιαίτερη προσοχή στις διάφορες υποδείξεις (δεσίματα, αυξομειώσεις έντασης, τονισμούς κ.λπ.), που πιθανόν να περιέχονται στο πιανιστικό κείμενο. Π.χ. το παρακάτω απόσπασμα μουσικής περιέχει υποδείξεις που πρέπει να καταγραφούν λεπτομερώς σε όλα τα όργανα που συμμετέχουν στην εκτέλεσή του.

L.V.Beethoven. No 21

Allegro ritard

κ.τ.λ.

Ειδικά για τα δεσίματα (*legatures*) μεταξύ των μουσικών φθόγγων θα πρέπει να αναφερθεί ότι παίζουν ένα πάρα πολύ μεγάλο ρόλο ως προς το τελικό μουσικό αποτέλεσμα. Εάν σε ένα πληκτροφόρο όργανο, όπως π.χ. το πιάνο, η διαφορά δεν είναι και τόσο έντονη, δεν συμβαίνει καθόλου το ίδιο με τα όργανα της ορχήστρας και ιδιαίτερα με τα πνευστά και αυτό γιατί στα πνευστά όργανα όλες οι νότες που δεν έχουν μεταξύ τους κάποιο δέσιμο, παίζονται «χτυπητά», μέσω της γλώσσας του εκτελεστή. Έτσι, για να μην ακούγονται οι νότες μια μια χωριστά, πρέπει να έχει προβλέψει ο ενορχηστρωτής τα κατάλληλα δεσίματα και βέβαια να τα έχει κατα-

γράφει λεπτομερώς. Με βάση αυτά τα δεδομένα είναι εύκολο να αντιληφθεί κανείς το πόσο μεγάλη διαφορά ακούσματος έχουν μεταξύ τους τα τρία επόμενα παραδείγματα.

α

β

γ

Κάτι επίσης στο οποίο πρέπει να δοθεί ιδιαίτερη προσοχή είναι ότι στην πιανιστική γραφή διάφορες μεγάλες αξίες που στο τέλος τους έχουν παύση, γράφονται με τον παρακάτω τρόπο:

Ενώ στις ορχηστρικές μεταγραφές (χωρίς βέβαια αυτό να είναι κάτι το απόλυτο), οι μεγάλες νότες συχνά κρατιούνται με σύζευξη διαρκείας μέχρι κάποιο επόμενο ισχυρό (ή σχετικά ισχυρό) μέρος του μέτρου.

Κάτι τέτοιο είναι ακόμα πιο αναγκαίο όταν τυχαίνει κάποια μελωδική κίνηση να είναι μοιρασμένη μεταξύ δύο οργάνων ή μεταξύ δύο ομάδων από όργανα, όπως φαίνεται στο επόμενο παράδειγμα:

α κλαρινέτο

β κλαρινέτο

Ο δεύτερος αυτός τρόπος γραφής και τους εκτελεστές διευκολύνει και μεγαλύτερη ομοιογένεια ήχου προσφέρει στο συνολικό ηχητικό αποτέλεσμα της ορχήστρας.

## Ιδιαιτερότητες στη γραφή των πνευστών οργάνων

Όπως είναι γνωστό, η ορχήστρα που είχε καθιερωθεί κατά την κλασική περίοδο (1780-1840) περιείχε τα βασικά πνευστά (ξύλινα και χάλκινα) σε ζευγάρια γραμμένα σε κοινά πεντάγραμμα. Δηλαδή, τα δύο φλάουτα σε ένα πεντάγραμμα, τα δύο φαγκότα σε ένα άλλο κ.λπ. Η τούμπα χρησιμοποιόταν σε εντελώς ειδικές περιπτώσεις και το πίκολο φλάουτο, εάν υπήρχε, παιζόταν είτε από κάποιο τρίτο φλαουτίστα είτε στις περισσότερες περιπτώσεις από κάποιον από τους δύο ήδη υπάρχοντες. Στη δεύτερη αυτή περίπτωση έπρεπε να υπάρχει καταγραμμένη από την αρχή του κομματιού η σημείωση ότι ο ένας από τους δύο (στις περισσότερες περιπτώσεις το δεύτερο φλάουτο) σε κάποια δεδομένη στιγμή θα έπρεπε να αλλάξει όργανο. Στις ενορχηστρώσεις που γίνονται για τις εξετάσεις της φούγκας συνήθως αποφεύγεται να χρησιμοποιηθεί το πίκολο, εάν πάντως η χρήση του κριθεί σαν απαραίτητη (πολύ ψηλές νότες στο πιανιστικό κείμενο κ.λπ.), τότε θεωρείται ότι υπάρχουν τρία φλάουτα στην ορχήστρα, δηλαδή ένα πίκολο και δύο κανονικά, εκ των οποίων το πίκολο φλάουτο έχει δικό του ανεξάρτητο πεντάγραμμα.

Όπως αναφέρθηκε και στην αρχή αυτής της παραγράφου, κάθε ζευγάρι πνευστών οργάνων γράφεται σε κοινό πεντάγραμμα. Όταν οι δύο εκτελεστές παίζουν διαφορετικά πράγματα, οι ψηλότερες νότες παίζονται από το πρώτο όργανο και οι χαμηλότερες από το δεύτερο. Όπως και με το *divisi* των εγχόρδων έτσι και στα πνευστά, μια και μόνο ουρίτσα και για τις δύο νότες μπορεί να χρησιμοποιηθεί όσο οι αξίες είναι ίδιες, εάν όμως είναι διαφορετικές, τότε καθεμιά πρέπει να έχει ξεχωριστή ουρίτσα, όπως φαίνεται παρακάτω:



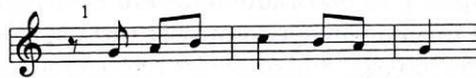
Εάν υπάρξουν κάποιες διασταυρώσεις ύψους, αυτές φανερώνονται εύκολα από τη διεύθυνση που θα έχουν οι ουρίτσες των μουσικών φθόγγων.



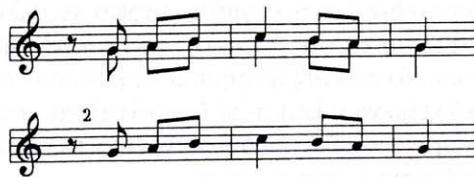
Όταν οι φθόγγοι κάποιας μελωδίας πρέπει να παιχθούν από ένα και μόνο εκτελεστή, τότε η ένδειξη γίνεται με τον αριθμό 1 ή με τη λέξη *solo* (σε παλαιότερες ενορχηστρώσεις χρησιμοποιούσαν τη λέξη *primo* - πρώτο). Εάν η ίδια μελωδία

πρέπει να παιχθεί σε ταυτοφωνία και από τους δύο εκτελεστές, η ένδειξη γίνεται είτε με τον αριθμό 2, είτε με διπλές ουρίτσες (πάνω και κάτω) στους φθόγγους της μελωδίας, όπως φαίνεται στα επόμενα παραδείγματα.

Να παιχθεί από έναν:



Να παιχθεί από δύο:



Τέλος, σε περίπτωση που οι δύο εκτελεστές παίζουν μεν ταυτόχρονα, αλλά οι φθόγγοι που παίζουν άλλοτε είναι διαφορετικοί κι άλλοτε κοινοί, τότε συνήθως χρησιμοποιείται ο παρακάτω τρόπος γραφής:



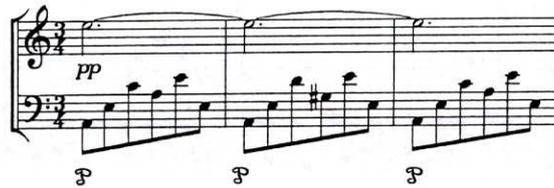
### Ιδιομορφίες στη μεταγραφή για ορχήστρα ενός πιανιστικού έργου

Κατά τη μεταγραφή ενός πιανιστικού έργου για ορχήστρα συχνά δημιουργούνται διάφορα προβλήματα που προέρχονται από το γεγονός ότι διαφέρει κατά πολύ η πιανιστική γραφή από την ορχηστρική. Τόσο για λόγους χώρου όσο και σαφήνειας, τα επόμενα παραδείγματα αναφέρονται κατά κύριο λόγο σε μια ορχήστρα εγχόρδων, ισχύουν όμως και για ολόκληρη τη συμφωνική ορχήστρα.

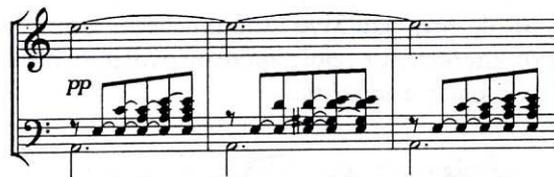
- Καταρχάς εάν το πιανιστικό έργο έχει ένα φορτωμένο με πολλές αλλοιώσεις οπλισμό, π.χ. πέντε διέσεις ή υφέσεις και πάνω, τότε είναι πολύ πιθανόν να προτιμηθεί μια πιο κατάλληλη τονικότητα για την ενορχήστρωσή του. Συνήθως τέτοια τρانشπόρτα γίνονται ένα ημιτόνιο προς τα επάνω, εάν το έργο έχει χαρούμενο χαρακτήρα ή ένα ημιτόνιο προς τα κάτω, εάν δεν έχει. Όμως, ακόμη κι αν δεν προτιμηθεί να γίνει τρانشπόρτο, οπωσδήποτε θα πρέπει να δοθεί προσοχή ώστε τουλάχιστον μερικά πνευστά όπως π.χ. το κλαρινέτο ή το

κόρνο που θα διαλεχτούν να είναι κουρδισμένα σε κάποια κατάλληλη τονικότητα. Κλαρινέτο σε Σιβ ή σε Λα, Τρομπέτα το ίδιο, Κόρνο σε Φα ή σε Μιβ κ.λπ. (βλέπε σελίδες 245, 246).

- Εάν το πιανιστικό έργο έχει καταγραμμένο πεντάλ, όπως π.χ. φαίνεται στο επόμενο παράδειγμα:



Τότε είναι ευνόητο ότι ο συνθέτης του ήθελε να έχει το παρακάτω περίπου ηχητικό αποτέλεσμα:



Κατά προέκταση ένας καλός ενορχηστρωτής θα πρέπει να γράψει μερικές από τις αξίες των φθόγγων μεγαλύτερες απ' αυτές που περιέχει η πιανιστική παρτιτούρα. Όχι βέβαια όλες, αλλά τουλάχιστον εκείνες που θα κρίνει σαν απαραίτητες για να πλησιάσει τη σκέψη του συνθέτη. Πιθανόν μια ενορχήστρωση βασισμένη στα έγχορδα, όπως π.χ. η παρακάτω, να πλησιάζει κάτι τέτοιο.

Όπως φάνηκε από το προηγούμενο παράδειγμα, αλλά και από άλλα που θα ακολουθήσουν, είναι αδύνατον να γίνουν παρόμοιες μεταγραφές από κάποιον που δεν

γνωρίζει ικανοποιητικά αρμονία. Πράγματι, κατά τη μεταγραφή πολλές φορές είναι αναγκαίο να γίνουν διάφορες ανακατατάξεις στην παρουσίαση του πιανιστικού υλικού, ανακατατάξεις βέβαια που δεν πρέπει να αλλοιώνουν καθόλου την αρμονία. Π.χ. σ' ένα πιανιστικό κομμάτι σαν το επόμενο, που είναι η αρχή από τη Σονάτα Op.27 (αρ. 2) του Μπετόβεν:

Presto agitato

Το ακομπανιαμέντο εκ πρώτης όψης φαίνεται να μπορεί να παιχθεί εξ ολοκλήρου από τα βιολοντσέλλα, όμως στην πραγματικότητα δεν ταιριάζει καθόλου στην τεχνική τους. Εκτός του ότι θα ακουστεί ξεκομμένο και άδειο, δεν θα ήταν υπερβολή να ισχυριστεί κανείς ότι θα ήταν και λίγο παιδαριώδες.

Εάν έγραφε κανείς το παράδειγμα χωρίς καθόλου στολίδια, δηλαδή μόνο με την κάθετη αρμονία του, π.χ. όπως παρακάτω:

θα έβλεπε ότι η απόσταση μεταξύ της μελωδίας και του ακομπανιαμέντου είναι μεγάλη και εντελώς άδεια. Πράγματι, όλοι οι φθόγγοι της αρμονίας βρίσκονται απομονωμένοι στη χαμηλή περιοχή και εντελώς ξεκομμένοι από τη μελωδία. Ακόμα η τρίτη νότα της βασικής συγχορδίας ακούγεται τόσο χαμηλά που οπωσδήποτε με μια ταχύτητα *presto agitato*, όπως είναι η ένδειξη του κομματιού, το ηχητικό αποτέλεσμα, παρ' όλο ότι στο πιάνο είναι ικανοποιητικό, στην ορχήστρα δεν θα είναι τίποτα άλλο παρά στην κυριολεξία μια μουντζούρα.

Σε τέτοιες περιπτώσεις εκ των πραγμάτων θα πρέπει να γίνει κάποια ανακατάταξη (όχι αλλαγή) της αρμονίας, πιθανόν όπως η επόμενη:

Αυτή η αλλαγή των συγχορδιών από κλειστή σε ανοιχτή θέση, εάν εμπλουτιστεί και πάλι με τα αρχικά στολίδια, μπορεί να πάρει την παρακάτω μορφή:

Presto agitato.

όπου υπάρχουν μέρη τόσο για τα πρώτα και τα δεύτερα βιολιά (κλειδί Σολ), όσο και για τις βιόλες και τα τσέλα (κλειδί Φα).

Κάτι επίσης που συχνά μπορεί να προβληματίσει έναν ενορχηστρωτή είναι το γνωστό σαν *μπάσο του Αλμπέρτι*. Π.χ. το επόμενο παράδειγμα, το οποίο είναι παρμένο από ένα Μενουέτο του Μότσαρτ, περιέχει στο αριστερό χέρι αυτό τον λίγο πολύ απλοϊκό τρόπο ακομπανιαμένου:

Moderato.

Οι παλαιότεροι συνθέτες, όπως π.χ. αυτοί του Μπαρόκ (Βιβάλντι, Τέλεμαν, Χαίντελ κ.ά.), δεν θα δίσταζαν να αναθέσουν αυτούσιο αυτό το ακομπανιαμένο σε κάποια έγχορδα της ορχήστρας τους, με ενίσχυσή του μάλιστα από το μπάσο κοντίνο, όπως φαίνεται παρακάτω:

Moderato.

Οι κάπως μεταγενέστεροι όμως συνθέτες, αυτοί δηλαδή της κλασικής περιόδου, όπως ο Χάυντ, ο Μότσαρτ και κυρίως ο Μπετόβεν θα προτιμούσαν για τέτοιου είδους περάσματα μάλλον κάποια ενορχήστρωση παραπλήσια με αυτή του επόμενου παραδείγματος:

Moderato.

Viol. I *mf cresc. poco rit.*

Viol. II *mf cresc. poco rit.*

Vla. *mf cresc. poco rit.*

Vc. *mf cresc. poco rit.*

C.b. *mf cresc. poco rit.*

Όταν διάφορα σύντομα και επαναλαμβανόμενα αρπίσματα βρίσκονται στο δεξί χέρι της πιανιστικής παρτιτούρας, τότε για τη σωστότερη ορχηστρική μεταγραφή τους έχει ιδιαίτερα μεγάλη σημασία σε τι ταχύτητα είναι το πέρασμα και ποια είναι η δυναμική του. Π.χ. τα δύο επόμενα παραδείγματα περιέχουν ακριβώς τις ίδιες νότες, έχουν όμως σημαντικές διαφορές στις ενδείξεις της ταχύτητας και της δυναμικής.

Larghetto.

Allegro con fuoco.

Έτσι, το μεν πρώτο μπορεί πιθανόν να ενορχηστρωθεί με τον επόμενο τρόπο:

Larghetto.

Viol. I *p*

Viol. II

Vla. *p*

Vc. *p*

C.b.

Το δε δεύτερο μπορεί να αποκτήσει την απαιτούμενη ένταση με την επόμενη μάλλον εννορχήστρωση.

Allegro con fuoco.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabasso (C.b.). Each instrument has a staff with a treble or bass clef. The Violin I and II parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents and dynamic markings of *ff*. The Viola part also has a similar rhythmic pattern. The Vc. and C.b. parts have a simpler rhythmic pattern with dynamic markings of *ff*.

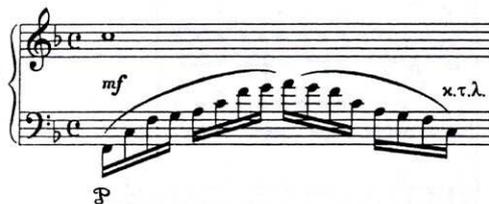
Λίγο πολύ παρόμοιες διαφοροποιήσεις παρουσιάζονται και από μεμονωμένες συγχορδίες, που ενώ στο πιάνο δίνουν ιδιαίτερα πλούσια και ολοκληρωμένη εντύπωση, όταν μεταφερθούν νότα προς νότα στην ορχήστρα, ακούγονται μάλλον άδειες και φτωχές. Π.χ. στο επόμενο παράδειγμα:

The image shows a musical notation for a piano chord in G minor. The chord consists of the notes G, Bb, and D. The G is in the bass clef, and the Bb and D are in the treble clef.

Οι νότες του αριστερού χεριού είναι πολύ πυκνές για τόσο χαμηλή έκταση και η απόσταση μεταξύ του αριστερού και του δεξιού χεριού πολύ μεγάλη και άδεια. Στη μεταγραφή για την ορχήστρα τα δύο αυτά μειονεκτήματα μπορούν να διορθωθούν αραιώνοντας τους χαμηλούς φθόγγους και γεμίζοντας το κενό μεταξύ των δύο συγχορδιών με μερικούς φθόγγους (παρμένους από τη συγχορδία). Κάτι ακόμα στο οποίο πρέπει να δοθεί προσοχή είναι ότι το στακάτο που υπάρχει στο προηγούμενο παράδειγμα αποδίδεται πιστά από το πιάνο, όχι όμως και από την ορχήστρα και ότι ο τρίτος φθόγγος μιας συγχορδίας (στην περίπτωση το Σιb του αριστερού χεριού) δεν ακούγεται καλά όταν βρίσκεται σε πολύ χαμηλή περιοχή, εκτός εάν η συγχορδία βρίσκεται σε πρώτη αναστροφή. Με βάση αυτά τα δεδομένα, σαν σημείο εκκίνησης για τη μεταγραφή θα πρέπει να είναι όχι η αρχική, αλλά μάλλον η επόμενη διάταξη:

The image shows a musical notation for a piano chord in G minor in first inversion. The chord consists of the notes Bb, D, and G. The Bb is in the bass clef, and the D and G are in the treble clef.

Προβλήματα δημιουργούνται επίσης όταν το πιανιστικό κείμενο περιέχει διάφορα μεγάλης έκτασης αρπίσματα. Π.χ. το επόμενο αρπίσμα δεν μπορεί να παιχτεί από μια μόνο ομάδα εγχόρδων, και αυτό γιατί ως προς τα βιολιά και τις βιόλες περιέχει πολύ χαμηλές νότες και ως προς τα τσέλα και τα μπάσα πολύ ψηλές.



Έτσι το μόνο που μπορεί να γίνει είναι το αρπίσμα να διαμοιραστεί μεταξύ των οργάνων. Κατά τη διαμοίραση θα πρέπει ο ενορχηστρωτής να μην ξεχάσει ότι οι νότες του αρπίσματος είναι δεμένες μεταξύ τους και ότι υπάρχει σημειωμένο πεντάλ. Όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενη παράγραφο, κάθε επιμέρους απόσπασμα του αρπίσματος θα πρέπει να τελειώνει σε ισχυρό μέρος του μέτρου και βέβαια κάποια χαμηλά όργανα, στην προκειμένη περίπτωση τα μπάσα, θα πρέπει να έχουν κάποιο κρατημένο φθόγγο για να δημιουργηθεί η αίσθηση του πεντάλ. Μια διαμοίραση όπως η επόμενη (χωρίς να αποκλείονται και διάφοροι άλλοι συνδυασμοί) καλύπτει αρκετά ικανοποιητικά όλες τις παραπάνω σημειώσεις:

Υπάρχουν βέβαια μερικά όργανα που έχουν ιδιαίτερη ικανότητα στο να παίζουν αρπίσματα. Το κλαρινέτο π.χ. έχει πολύ χαρακτηριστικό άκουσμα όταν παίζει διάφορα αρπίσματα και μάλιστα σε στακάτο, όπως φαίνεται στο επόμενο παράδειγμα:

Μια ενορχήστρωση με τα έγχορδα να κρατούν τους βασικούς φθόγγους της αρμονίας και το κλαρινέτο να παρουσιάζει το αρπίσμα δίνει οπωσδήποτε ένα ικανοποιητικό ηχητικό αποτέλεσμα. Επειδή πάντως τα έγχορδα είναι πολλά και όπως είναι λογικό θα καλύψουν σε ένταση το κλαρινέτο, καλό είναι η ένδειξη της δυναμικής τους να είναι κατά κάτι μικρότερη από του σόλο οργάνου, δηλαδή *p* και όχι *mp*, όπως φαίνεται στο επόμενο παράδειγμα:

The image shows a musical score snippet for several instruments. The instruments listed are clar.sib, Viol.I, Viol.II, Vla, and Vc e C.b. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is written below the staves for each instrument. The clarinet part has a melodic line with some grace notes. The string parts are mostly sustained notes. The time signature is 4/4. The key signature has one sharp (F#). The score ends with the notation 'κ.τ.λ.' (etc.).

Το φαγκότο επίσης είναι ένα όργανο κατάλληλο για παρόμοια αρπίσματα, με την προϋπόθεση βέβαια ότι συμβαίνουν μέσα στην έκτασή του. Όταν όμως χρησιμοποιούνται διάφορα πνευστά για αρπίσματα, θα πρέπει να δίνεται από τον ενορχηστρωτή ιδιαίτερη προσοχή στις ανάγκες για αναπνοή που έχουν οι εκτελεστές. Σε γενικές γραμμές αποφεύγονται αρπίσματα που διαρκούν πάνω από δύο ή τρία μέτρα, εάν όμως (για λόγους ενορχηστρωτικούς, κάτι που συμβαίνει πολύ συχνά στις μπάντες πνευστών οργάνων) χρησιμοποιηθούν πνευστά σε αρπίσματα που διαρκούν πολλά μέτρα, τότε μπορεί εναλλακτικά φράση φράση του αρπίσματος να περνάει από ένα πνευστό σε άλλο, που σημαίνει ότι κάθε επιμέρους φράση θα παίζεται από διαφορετικό εκτελεστή και κατά προέκταση δεν θα δημιουργούνται προβλήματα αναπνοής. Π.χ. το επόμενο παράδειγμα είναι ένα μικρό απόσπασμα από ένα έργο του Μπ. Μπρίτεν, με τίτλο «Οδηγός νέων στην ορχήστρα» και βασίζεται σε αρπίσματα με μορφή διαλόγου μεταξύ των δύο κλαρινέτων της ορχήστρας.

The image shows a musical score snippet for two clarinets, labeled Clar 1 and Clar 2. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. Both parts start with a dynamic marking of *f* (forte). The Clar 1 part has a melodic line with some grace notes. The Clar 2 part has a similar melodic line. Both parts end with a dynamic marking of *f sempre* (forte sempre). The score ends with the notation 'κ.τ.λ.' (etc.).

Ειδικά για τα αρπίσματα θα πρέπει να αναφερθεί ότι μπορεί να είναι μετρημένα, όπως αυτά των προηγούμενων παραδειγμάτων, ή πιο ελεύθερα, όπως π.χ. το επόμενο που είναι ένα απόσπασμα από μια Παβάνα του Μωρίς Ραβέλ.

Lento.

Σε τέτοιες περιπτώσεις μόνο η χρησιμοποίηση της άρπας θα μπορούσε να αποδώσει με ακρίβεια την αίσθηση του αρπίσματος του αριστερού χεριού. Εάν δεν υπάρχει άρπα στην ορχήστρα, συνηθίζεται να χρησιμοποιείται το πιτσικάτο μερικών εγχόρδων, όπως φαίνεται στο επόμενο παράδειγμα.

Lento.

Κάτι ακόμα που συχνά μπορεί να διαφύγει της προσοχής ενός ενορχηστρωτή είναι ότι στην πιανιστική γραφή πιθανόν η μελωδία να εμπεριέχεται μέσα στο ακομπανιαμέντο. Π.χ. το επόμενο παράδειγμα από κάποιο έργο του Ρ. Σούμαν φαίνεται σαν να μην περιέχει κάποια συγκεκριμένη μελωδία.

Allegro

Μια πιο προσεκτική όμως παρατήρηση (ή ίσως το παίξιμό του στο πιάνο) δείχνει ότι το δεξί χέρι στο παραπάνω παράδειγμα περιλαμβάνει δύο μουσικές ιδέες, δηλαδή μια διπλασιασμένη σε τρίτες μελωδία και ταυτόχρονα το ακομπανιαμένο της με τις ίδιες νότες υποδιαριεμένες σε μικρότερες αξίες, δηλαδή σε δέκατα έκτα.

Κατά τη μεταγραφή στην ορχήστρα θα μπορούσε η μορφή με τα δέκατα έκτα να αποδοθεί από τα έγχορδα και η μορφή με την αυτούσια μελωδία να παρουσιαστεί από κάποια διακριτικά πνευστά, τα δυο κλαρινέτα ίσως.

Παρόμοιο είναι και το επόμενο παράδειγμα, όπου εκ πρώτης όψης είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς ότι δεν πρόκειται για ένα απλό ακομπανιαμένο.

Στην πραγματικότητα υπάρχει μια μελωδία στο δεξί χέρι (η πρώτη, η τρίτη και η πέμπτη νότα σε κάθε μέτρο). Ο φθόγγος Ρε που επαναλαμβάνεται αμέσως μετά από κάθε νότα της μελωδίας είναι καθαρά πιανιστικό στολίδι. Έτσι σαν σημείο εκκίνησης για την ενορχήστρωση, εάν μάλιστα ληφθεί υπ' όψη και το πεντάλ που είναι καταγραμμένο στην πιανιστική παρτιτούρα, θα πρέπει να χρησιμεύσει όχι η προηγούμενη αλλά η επόμενη μάλλον διάταξη.

Οι σπαστές οκτάβες είναι κάτι ιδιαίτερα χαρακτηριστικό στην πιανιστική μουσική της εποχής του Μπετόβεν.

Allegro.

κ.τ.λ.

Τέτοια περάσματα δεν μπορούν να παιχθούν στην αυθεντική τους μορφή παρά μόνο από όργανα όπως το πιάνο ή η άρπα. Καθώς ούτε το ένα ούτε το άλλο όργανο περιέχονται στην ορχήστρα της συγκεκριμένης εποχής, θα πρέπει η παρουσίασή τους να ανατεθεί στα έγχορδα με δοξάρι με την παρακάτω μορφή:

Allegro.

Με παρόμοιο περίπου τρόπο αντιμετωπίζονται και τα διάφορα πιανιστικά τρέμολο.

Πιάνο

Έγχορδα

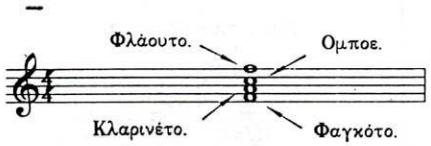


8/3/06

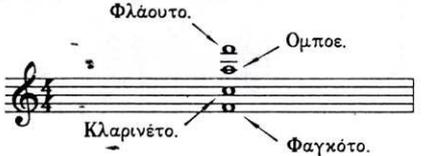
**Οι συγχορδίες και η διαμοίρασή τους στα όργανα της ορχήστρας**

**Οι συγχορδίες στα ξύλινα πνευστά**

Κατά τη διαμοίραση μιας συγχορδίας στα ξύλινα πνευστά θα πρέπει να αποφεύγεται η χρησιμοποίηση ξεχωριστού οργάνου για τον κάθε φθόγγο της. Ιδιαίτερα μέτριο «μείγμα» ήχου δημιουργείται όταν η συγχορδία βρίσκεται σε κλειστή θέση, όπως αυτή του επόμενου παραδείγματος.



Εάν η συγχορδία βρίσκεται σε ανοιχτή θέση, τότε το ηχητικό αποτέλεσμα είναι κάπως καλύτερο.



Ακριβώς λόγω αυτής της ιδιαιτερότητας που έχουν τα ξύλινα πνευστά στο να «δέσει» ο ήχος τους χρησιμοποιούνται σχεδόν πάντα ανά δύο μέσα στις συμφωνικές ορχήστρες.

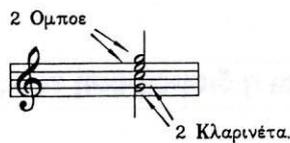
Υπάρχουν κατά βάση τέσσερις τρόποι με τους οποίους μπορεί μια συγχορδία να

μοιραστεί στα ζευγάρια των ξύλινων πνευστών, η υπερτοποθέτηση, η διασταυρωτή τοποθέτηση, η εντοποθέτηση και τέλος η τοποθέτηση με διπλασιασμούς, όπως φαίνεται στα επόμενα παραδείγματα:

Αρχική συγχορδία.



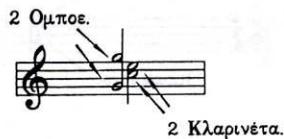
Με υπερτοποθέτηση



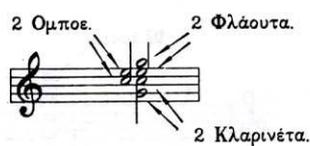
Με διασταυρωτή τοποθέτηση



Με εντοποθέτηση



Τοποθέτηση με διπλασιασμούς



Η υπερτοποθέτηση χρησιμοποιείται πάρα πολύ συχνά. Τα ζευγάρια των οργάνων τοποθετούνται απλά το ένα επάνω στο άλλο, με βάση το φυσιολογικό τους ύψος. Δηλαδή, τα φλάουτα επάνω από τα όμποε, τα όμποε επάνω από τα κλαρινέτα, τα κλαρινέτα επάνω από τα φαγκότα κ.λπ.

Η διασταυρωτή τοποθέτηση έχει το σημαντικό πλεονέκτημα της ανάμιξης των ηχοχρωμάτων κατά τρόπο τέτοιο που το ηχητικό αποτέλεσμα να έχει μεγαλύτερη

ομοιογένεια ακούσματος, με την προϋπόθεση βέβαια ότι έχει γίνει η σωστή επιλογή των οργάνων. Π.χ. το επόμενο παράδειγμα δεν είναι καλό, γιατί το δεύτερο φλάουτο χάνεται ανάμεσα στα δύο όμποε.

2 Φλάουτα.

2 Όμποε.

Η εντοποθέτηση είναι μάλλον ο πιο αδύνατος συνδυασμός και γι' αυτό χρησιμοποιείται αρκετά περιορισμένα. Το κύριο μειονέκτημα αυτού του συνδυασμού είναι ότι όταν δύο όργανα του ίδιου είδους απέχουν μεταξύ τους πάνω από μια οκτάβα, έχουν εντελώς διαφορετικό χρώμα και δύναμη, κατά προέκταση και το μείγμα ήχου είναι αδύνατο και η ισορροπία έντασης ανεπαρκής. Πράγματι, τι νόημα έχει το δεύτερο φλάουτο στο επόμενο παράδειγμα;

2 Φλάουτα.

2 Όμποε.

Η τοποθέτηση με διπλασιασμούς χρησιμοποιείται, όπως είναι φυσικό, όταν ο ενορχηστρωτής θέλει να δώσει, σε συνδυασμό με τα υπόλοιπα όργανα της ορχήστρας, κάποια ιδιαίτερη ένταση σε μερικά περάσματα. Σημειώνεται πάντως ότι καθώς υπάρχουν πολλοί τρόποι να γίνουν οι διπλασιασμοί, χρειάζεται αρκετή εμπειρία για να διαλεχτεί ο καλύτερος. Π.χ. μια συγχορδία όπως:

με διπλασιασμένες μερικές της νότες μπορεί να παρουσιαστεί με πολλές μορφές, από τις οποίες τρεις είναι οι ακόλουθες:

2 Φλάουτα.

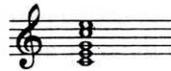
2 Όμποε.

2 Κλαρινέτα

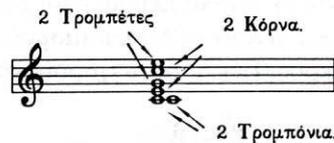
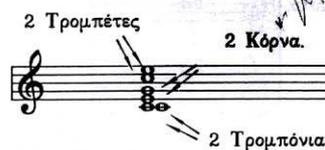
Όπως φάνηκε από τα παραδείγματα της παραγράφου αυτής, η υπερτοποθέτηση και η διασταυρωτή τοποθέτηση μπορούν να θεωρηθούν ότι είναι οι πιο απλές και σίγουρες, αυτός εξάλλου είναι και ο λόγος που χρησιμοποιούνται πιο συχνά από τις υπόλοιπες.

### Οι συγχορδίες στα χάλκινα πνευστά

Όπως και για τα ξύλινα, έτσι και για τα χάλκινα πνευστά ισχύουν οι τέσσερις διαφορετικοί τρόποι διαμοίρασης μεταξύ τους των φθόγγων κάποιας συγχορδίας. Και εδώ κατ' εξοχή χρησιμοποιείται η υπερτοποθέτηση ή η διασταύρωση των οργάνων. Έτσι, μια συγχορδία όπως η επόμενη:



μπορεί, πέρα από διάφορες παραλλαγές, να μοιραστεί στα χάλκινα και με τους δύο παρακάτω απλούς τρόπους:



Υπενθυμίζεται ότι ήδη από τις αρχές του περασμένου αιώνα απ' όλα τα χάλκινα όργανα εκείνα που δεν έλειπαν ποτέ από μια συμφωνική ορχήστρα, παρ' όλο ότι εκείνη την εποχή ήταν ακόμη πολύ ατελή στο μηχανισμό τους, ήταν τα κόρνα. Και αυτό δεν είναι τυχαίο, γιατί ομολογουμένως τα όργανα αυτά έχουν πολλά πλεονεκτήματα. Π.χ. έχουν μεγάλη έκταση, ήχο που εύκολα «δένει» τόσο με τον ήχο των ξύλινων όσο και με εκείνον των εγχόρδων, ομορφιά όταν παίζουν κάτι μόνα τους και κυρίως τη δυνατότητα να κρατήσουν μεγάλες κρατημένες αξίες, δημιουργώντας περισσότερο απ' όλα τα άλλα όργανα μέσα στην ορχήστρα την αίσθηση του πεντάλ. → 6009725  
 Τόσο ο Μπετόβεν όσο και όλοι οι αμέσως προγενέστεροι ή σύγχρονοί του συνθέτες (Χάυδν, Μότσαρτ κ.ά.) πάντα εκμεταλλεύθηκαν αυτή τη δυνατότητα που προσέφεραν τα κόρνα. Οι νότες που συνήθως διαλέγονται για το πεντάλ των κόρνων είναι κατά προτίμηση ο θεμέλιος ή ο πέμπτος φθόγγος (ή καμιά φορά και οι δύο ταυτόχρονα), εκείνης της συγχορδίας πάνω στην οποία στηρίζεται η αρμονία. Σε τέτοιες

περιπτώσεις τα δύο κόρνα παίζουν συνήθως στην οκτάβα\*, όπως φαίνεται στο επόμενο παράδειγμα από την τέταρτη συμφωνία του Μπετόβεν, όπου τα κόρνα (σε Σιβ) κρατούν το θεμέλιο φθόγγο της βασικής συγχορδίας.

L. Beethoven. Sinfonie Nr. 4

The image shows a musical score for the beginning of Beethoven's Symphony No. 4. The score is in 4/4 time and D major. The instruments shown are 2 Cor. in Sib., Viol. I, Viol. II, Vle., and Vc. e C.b. The piano part is marked *pp* pizz. The 2nd Horn part is marked *pp* and plays a sustained chord. The Violin I part is marked *pp* and plays a rhythmic pattern. The Violin II part is marked *div.* and is silent. The Viola part is marked *pp* pizz. and plays a rhythmic pattern. The Violoncello and Double Bass part is marked *pp* and plays a rhythmic pattern.

Σημειώνεται ακόμα ότι αν και σήμερα χρησιμοποιούνται κατά κύριο λόγο τα κόρνα που είναι κουρδισμένα σε Φα, παλαιότερα ήταν σε τρέχουσα χρήση και εκείνα που ήταν κουρδισμένα σε Σιβ, όπως αυτά που προηγούμενου παραδείγματος, ή και άλλα που ήταν κουρδισμένα σε Μιβ, σε Σολ ή σε Ντο.

*Ποικιλία Νοιά*

### Οι συγχορδίες στα έγχορδα

Καταρχάς θα πρέπει να σημειωθεί ότι η διαφορά ηχοχρώματος ανάμεσα στα έγχορδα δεν είναι τόσο καθοριστική όπως στα πνευστά, κατά προέκταση το μείγμα του ήχου που προσφέρουν είναι πολύ πιο ομοιογενές. Επίσης η διαφορά της έντασής τους στα διάφορα ύψη δεν ποικίλει τόσο όσο στα πνευστά, με αποτέλεσμα η ιδιορροπία μεταξύ τους να επιτυγχάνεται πολύ πιο εύκολα. Ένα ακόμη μεγάλο πλεονέκτημά τους είναι ότι μπορούν να παίζουν διπλές ή και τριπλές νότες ταυτόχρονα. Εδώ θα πρέπει να αναφερθεί ότι οι διπλές και ακόμα περισσότερο οι τριπλές νότες δεν χρησιμοποιούνται παρά μόνο όταν πρόκειται για κτυπητές και μικρής αξίας νότες. Π.χ. η αίσθηση που δίνεται από μια συγχορδία κτυπητή όπως η επόμενη, όταν παίζεται από ένα πιάνο:

Πιάνο.

The image shows a musical notation for a piano chord. It consists of a treble clef and a bass clef. The treble clef has a chord of G4, B4, and D5. The bass clef has a chord of G2, B2, and D3. The dynamic marking is *f*.

\* Η σε πέμπτες.

δεν μπορεί να αποδοθεί από τα έγχορδα (όπως αναφέρθηκε και στη σελίδα 259), παρά μόνο με τον παρακάτω τρόπο:

Viol. I  
Viol. II  
Vle.  
Vc.  
C.b.

Σε περιπτώσεις σαν την προηγούμενη, καλό είναι ο ενορχηστρωτής να φροντίζει μια τουλάχιστον νότα από τις τρεις που ζητάει από τους εκτελεστές, να είναι ανοιχτή. Υπενθυμίζεται ότι οι ανοιχτές χορδές των εγχόρδων της ορχήστρας είναι:

Βιολι.  
Βιόλα.  
Τσέλο.  
Μπάσο.

Εάν η συγχορδία δεν περιέχει φθόγγους που να συμπίπτουν σε κάποια απ' αυτές τις ανοιχτές χορδές, τότε καλό είναι οι απαιτήσεις να περιορίζονται σε συνδυασμούς που να έχουν μέχρι διπλές μόνο νότες για κάθε όργανο. Βέβαια, ένας καλός γνώστης των εγχόρδων μπορεί να ζητήσει μέχρι και τέσσερις νότες ταυτόχρονα, με την προϋπόθεση βέβαια ότι αυτές θα μπορούν να παιχτούν. Η ένδειξη divisi, πά-

ντως, πολλές φορές μπορεί να χρησιμεύσει σε παρόμοιες περιπτώσεις, όπως φαίνεται στο επόμενο παράδειγμα:

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (Viol.I), Violin II (Viol.II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (C.b.). Each instrument part is written on a single staff. Above each staff, the word "div." is written, indicating a divisi (divided) passage. Below each staff, the dynamic marking "ff" (fortissimo) is present. The music consists of a few notes, likely a chord or a short melodic fragment, in a 2/4 time signature.

### Λίγα λόγια για τα Τύμπανα

Τα τύμπανα που πιθανόν να χρησιμοποιηθούν στις ενορχηστρώσεις για το πτυχίο της φούγκας είναι δύο, γράφονται στο κλειδί του Φα και το κούρδισμά τους φανερώνεται στην αρχή της σύνθεσης με έναν από τους δύο παρακάτω τρόπους:

2 Timp.

Timp. in G. C.

Εάν δεν τοποθετηθεί καμία ένδειξη τότε εννοείται ότι τα δύο τύμπανα πρέπει να κουρδιστούν πάνω στην τονική και τη δεσπόζουσα νότα της τονικότητας που είναι γραμμένο το κομμάτι. Η μη ένδειξη κουρδίσματος των τυμπάνων συναντιέται σε παλαιότερες ενορχηστρώσεις (Μότσαρτ, Μπετόβεν, Σούμπερτ κ.ά.). Στο πεντάγραμμο των τυμπάνων δεν μπαίνει οπλισμός. Οι διέσεις και οι υφέσεις παρουσιάζονται πάντα σαν τυχαίες αλλοιώσεις όποτε χρειαστούν. Σαν ένας γενικός κανόνας αναφέρεται ότι όταν χρησιμοποιούνται τα τύμπανα μπορούν να παίζουν έναν οποιοδήποτε φθόγγο από τη συγχορδία που ηχεί από τα υπόλοιπα όργανα. Κατά

προτίμηση ο φθόγγος αυτός πρέπει να είναι ο θεμέλιος, δεν αποκλείεται όμως να είναι και κάποιος άλλος. Περιστασιακά (σε γρήγορα περάσματα) δεν αποκλείεται τα τύμπανα να παίζουν φθόγγους ξένους ως προς την κυρίως αρμονία. Μεμονωμένες νότες, ρυθμικά σχήματα, καθώς και γρήγορα επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι (*rullo*) αποτελούν συνήθως το μέρος των τυμπάνων. Το *rullo* στα όργανα αυτά γράφεται με έναν από τους δύο επόμενους τρόπους:

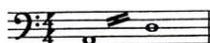


Όπως γίνεται και με το τρέμολο στα έγχορδα έτσι και στα τύμπανα τρεις μικρές αξίες πάνω από τη νότα δείχνουν ότι το *rullo* είναι χωρίς συγκεκριμένο μέτρομα, ενώ δύο ή μια δείχνει ότι η επανάληψη των φθόγγων είναι μετρημένη και αντιστοιχεί σε δέκατα έκτα ή σε όγδοα. Εάν το *rullo* καλύπτει περισσότερα από ένα μέτρα, τότε η σύζευξη διαρκείας είναι απαραίτητη.



Όπως φάνηκε από τα προηγούμενα παραδείγματα το τελείωμα ενός *rullo* γίνεται σε ισχυρό μέρος του μέτρου· αυτό συμβαίνει γιατί είναι σχεδόν αδύνατο να σταματήσει το παίξιμό του ο εκτελεστής στον αέρα. Το *rullo* (μετρημένο ή όχι) μπορεί να γίνει και με τη χρήση δύο τυμπάνων ταυτόχρονα.

Μετρημένο σε 16α.



Ελεύθερο.



Προφανώς, η πιο συχνή χρήση των τυμπάνων γίνεται όταν χρειαστεί να ενισχυθεί η ορχήστρα είτε σε διάφορα *crescendo* είτε σε διάφορα ρυθμικά σχήματα. Η κατάλληλη χρήση τους μπορεί να δημιουργεί την αίσθηση του *πεντάλ*, κάτι που όπως φάνηκε από τις προηγούμενες παραγράφους, είναι κάτι ιδιαίτερα απαραίτητο.

8/3/06

### **Πριν αρχίσει κανείς να ενορχηστρώνει**

Είναι προφανές ότι πριν αρχίσει κανείς να ενορχηστρώνει, θα πρέπει να έχει καταλάβει καλά τις δυνατότητες που του προσφέρονται από το πιανιστικό υλικό που έχει στα χέρια του. Τα κυριότερα σημεία που πρέπει να δώσει προσοχή είναι:

1. Ποιός είναι ο χαρακτήρας του έργου (Λυρικός και εκφραστικός, ανάλαφρος και ατμοσφαιρικός, γρήγορος και έντονα ρυθμικός, μελαγχολικός, πομπώδης, περιπαικτικός κ.λπ.).
2. Το πιανιστικό κείμενο υπονοεί μια σχετικά ελαφρά ενορχήστρωση (solo) ή μια εντελώς το αντίθετο (tutti). Στη δεύτερη περίπτωση πιθανόν να χρειαστούν διπλασιασμοί φθόγγων στην οκτάβα για να δοθεί ορχηστρικός όγκος, ενώ στην πρώτη μάλλον όχι.
3. Με τι τρόπο μουσικής γραφής είναι γραμμένο το έργο, αντιστικτικά, ομοφωνικά, με κάθετες αρμονίες ή με συνδυασμό όλων.
4. Ποιο είναι το ύφος, τόσο της εποχής όσο και προσωπικά του συνθέτη του έργου.

Ειδικά αυτή η τελευταία σημείωση είναι γνωστή εκ των προτέρων, γιατί όπως όλοι γνωρίζουν αυτό που δίνεται για μεταγραφή είναι σχεδόν πάντα η πρώτη σελίδα από κάποια σονάτα του Μπετόβεν. Κατά προέκταση θα πρέπει κανείς να γνωρίζει πως ενορχήστρωνε ο ίδιος ο Μπετόβεν\*. Την εποχή αυτού του συνθέτη η ενορχήστρωση βασιζόταν κατά κύριο λόγο στα έγχορδα, βέβαια και τα πνευστά είχαν το ρόλο τους όμως η βάση πάνω στην οποία στηριζόταν όλη η ορχήστρα ήταν τα έγχορδα. Υπάρχουν πολλοί λόγοι που δικαιολογούν αυτή την εμπιστοσύνη των συνθετών (μέχρι και σήμερα) στα έγχορδα, όπως π.χ. οι επόμενοι:

1. Σαν σύνολο τα έγχορδα διαθέτουν μια τεράστια έκταση. Πράγματι ο ενορχηστρωτής μέσω των εγχόρδων έχει στη διάθεσή του το σύνολο σχεδόν της μουσικής έκτασης, από το ψηλότερο φθόγγο του βιολιού, μέχρι το χαμηλότερο του μπάσου.
2. Τα έγχορδα είναι ιδιαίτερα εύστροφα όργανα όσο αφορά τη τεχνική τους. Γρήγορες σκάλες, αργά τραγουδιστικά περάσματα, σύντομες κτυπητές νότες, μεγάλες κρατημένες αξίες, πηδήματα, τρίλιες και ένα σωρό ακόμη παρόμοιες απαιτήσεις καλύπτονται από τις δυνατότητες των εγχόρδων.

\* Μερικές φορές δίνεται κάποιο απόσπασμα από μια σονάτα του Μότσαρτ, αυτό όμως δεν έχει ιδιαίτερη σημασία γιατί το ύφος αυτών των συνθετών θεωρείται παρεμφερές.

3. Η ηχητική τους επίσης είναι ιδιαίτερα χρήσιμη και αυτό γιατί καθώς στην ομάδα των εγχόρδων συμμετέχουν πολλοί εκτελεστές, μπορούν χωρίς αύξηση της έντασης να δώσουν όγκο και βάθος πολύ περισσότερο από ό,τι οι ομάδες των υπόλοιπων οργάνων.
4. Υπάρχουν πολύ μικρότερα προβλήματα στη μίξη του ηχοχρώματός τους από ό,τι μεταξύ των πνευστών.
5. Η δυναμική τους είναι ιδιαίτερα μεγάλη. Αν και χωριστά ένα ένα ούτε τα έγχορδα ούτε τα ξύλινα πνευστά μπορούν να συναγωνιστούν σε αυξομείωση δυναμικής τα χάλκινα, εν τούτοις σαν σύνολο μπορούν να δώσουν από ένα εκκωφαντικό *fortissimo* μέχρι ένα σχεδόν μη ακουόμενο *pianissimo*.
6. Αντίθετα από τα ξύλινα και τα χάλκινα των οποίων τα μέρη πρέπει να περιέχουν κατά σύντομα διαστήματα παύσεις ώστε οι εκτελεστές τους να μπορούν να αναπνέουν, τα έγχορδα είναι ικανά να παίζουν μεγάλες μουσικές περιόδους χωρίς καμιά διακοπή.
7. Τέλος ο χαρακτηρισμός «σπονδυλική στήλη» της ορχήστρας δεν βασίζεται μόνο σε αυτά που αναφέρθηκαν παραπάνω αλλά και σε λόγους ιστορικής παράδοσης. Από τότε που πρωτοάρχισαν τα μουσικά όργανα να συνταιριάζονται μέσα σε διάφορους ορχηστρικούς συνδυασμούς, τα έγχορδα πάντα είχαν τον μεγαλύτερο ρόλο. Εάν μπορούσαν να μετρηθούν τα μέτρα της μουσικής που περιέχονται μέσα στις συνθέσεις όλων των εποχών, το ποσοστό συμμετοχής των εγχόρδων καλύπτει σχεδόν τα 70%. Ένα 20% δίνεται για τα ξύλινα και ένα 10% για τα χάλκινα.

### Σύντομη εισαγωγή στο ενορχηστρικό ύφος του Μπετόβεν

Όπως αναφέρθηκε και στην αρχή αυτού του κεφαλαίου, οι εξετάσεις ενορχήστρωσης που συνοδεύουν το πτυχίο της φούγκας δεν είναι τίποτα άλλο από μια μεταγραφή μερικών μέτρων (20-30) από παρτιτούρα πιάνου σε παρτιτούρα συμφωνικής ορχήστρας. Τα έργα που δίνονται είναι συνήθως διάφορα αποσπάσματα από σονάτες του Μπετόβεν και κατά προέκταση η ορχήστρα που θα χρησιμοποιηθεί πρέπει να είναι η μπετοβενική ορχήστρα. Στα περιορισμένα πλαίσια που έχει αυτό το βιβλίο (μια πραγματική μελέτη ενορχήστρωσης απαιτεί αναλύσεις έργων και περιγραφή ιδιαιτεροτήτων των οργάνων που απαιτούν αρκετές εκατοντάδες σελίδων), θα γίνει μια σύντομη παρουσίαση ενός από τα πιο χαρακτηριστικά έργα του μεγάλου αυτού Γερμανού συνθέτη, της έκτης συμφωνίας του που είναι γνωστή και με τον τίτλο Ποιμενική. Το έργο διαλέχτηκε τόσο επειδή η ενορχήστρωσή του συμπύκνωση με την ορχήστρα που θα πρέπει να χρησιμοποιήσουν οι εξεταζόμενοι, όσο και επειδή περιέχει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά της μπετοβενικής ορχηστρικής σκέψης που θα χρησιμεύσουν σαν βάση για περαιτέρω σπουδές επάνω στο θέμα της ενορχήστρωσης.