

Η ΓΝΩΣΗ ΤΗΣ ΦΟΡΜΑΣ.

Ι. ΠΟΛΥΦΩΝΙΚΗ.

Ἡ Μουσική μας εἶναι πολυφωνική.

Δέν ἦταν ὅμως πάντα τέτοια, καί ἄσφαλώς δέν εἶχε πάντα τή φόρμα αὐτή που μάς εἶναι γνωστή ἀπό τόν καιρό τῆς κλασσικῆς περιόδου μουσικῆς παραγωγῆς.

Τό πιό παλιό δεῦγμα μουσικῆς πολυφώνου βρίσκεται μέσα σ' ἓνα *Tractat Organum* τοῦ Μονάχου *Huglald* ἀπό τόν 10ον αἰῶνα, που μάς παρέχει ἀκριβῶς εἰκόνα τοῦ τρόπου τῆς τότε μουσικῆς ἔκφρασις ἡ ὁποία χαρακτηρίζεται μέ τόν παράδοξο περιορισμό τῆς πολυφωνίας σέ πέμπτες καί ὀγδοές παράλληλες. Δέν εἶναι ἐν τούτοις καθόλου βεβαιωμένο ἂν αὐτός ὁ μόνος τρόπος τοῦ ἐκφράζεσθαι που ὑπῆρχε τότε. Δέν μάς εἶναι ὅμως καί γνωστό σχετικά τίποτε περισσότερο. —

Μονάχα ὕστερα ἀπό μία ἐξέλιξη πολλῶν αἰῶνων κατέλαβε πρωτεύουσα θέση τό εἶδος αὐτό τῆς πολυφωνικῆς που χρησιμεύει γιά βάση στό σύστημα ἐκεῖνο τῆς γνώσης τῆς Ἀρμονίας, που πρῶτος κατέστρωσε ὁ *Rameau* le 1722.

Στήν ἐξέλιξη πολυφωνῆς μουσικῆς ἀναφαίνεται ἤδη στόν 14ον καί 15ον αἰῶνα ἡ ἐπιζήτηση νά ἐφαρμοσθῇ ἡ δεξιολογία ἐκεῖνη, ἡ ὁποία συστηματικῶς μελετᾶται καί διδάσκεται στή γνώση τῆς 'Αντίστιξης.' Ἀσφαλῶς τό αἶτιον αὐτοῦ ἔγκειται στη γρήγορη ἐξέλιξη τῆς φωνητικῆς μουσικῆς, μέσα στήν ὁποία ἡ ἀνεξαρτησία τοῦ 'Ατόμου δέν μποροῦσε παρ' ὅσον νά ἔχῃ καί ἄμεσα φυσική συνέπεια τήν ἀνεξαρτησία τῶν φωνῶν. Μέχρι ποίου βαθμοῦ ὑπερβολῆς ἐκφυλίσθηκε ἡ πολύτεχνη μουσική, φαίνεται μέσα στά ἔργα φωνητικῆς μουσικῆς τοῦ 15ου καί 16ου αἰῶνος (κυρίως τῆς Σχολῆς τῶν Κάτω-Χωρῶν. —

Έρχοντας ένα βλέμμα στο μεγάλο αριθμό λειτουργιών και ποτέτων για 30,50, και περισσότερες φωνές της εποχής εκείνης, καταλαβαίνουμε άμέσως τόν χαρακτήρα της τότε Τέχνης. Τό ότι ή ανεξαρτησία της "Μελωδίας" σ'αυτό το είδος συνθέσεις πήγαινε χαρένη είναι εύνοητον. Στους 'Ιταλούς του 17ου αιώνος χρεωστούμε τό ότι έλευθερώθηκε ή Μουσική από τή κατάχρησι της δεξιοτεχνίας αυτής, και έτσι απέκτησε πάλι ή Μελωδία τή θόρη της.

Τό ύφος της σημερινής μας Μουσικής παρουσιάζει ένα κράμα ομοφωνίας και πολυφωνίας. Όμοφωνία είναι παντού όπου σύγχορδίες χρησιμεύουν μονάχα για συνοδεία μιās κύριας φωνής (μελωδίας) ενώ πολυφωνία μιās παρουσιάζεται έκτε όπου προχωρούν ανεξάρτητα και ταυτόχρονα περισσότερες από μία φωνή. Άνάμεσα στους δύο αυτούς τρόπους υπάρχουν και διάφοροι άλλοι, μεταβατικοί.

1. Τ Ο Ο Μ Ο Φ Ω Ν Ο Υ Φ Ο Σ.

Διάφορα είδη παραδειγμάτων του ομοφώνου ύφους είναι κατά τόσο μόνο δυνατά, έφ' όσον δέν είναι ανάγκη ή μελωδία νά είναι και πάντοτε στήν επάνω φωνή. Οι επίλοιπες φωνές σχηματίζουν σάν ένα είδος ακίνητης συγχορδίας (accord plaqué) και μαζί μέ τό πιάσσο τήν αρμονική βάση (παράδ. 1) ή οποία υποστηρίζει τήν μελωδία (παράδ, 2) ή μέ κινητή brise ή μέ ακίνητη plaque) όψιν. Όταν αυτή ή κινητή όψι της αρμονίας που συνοδεύει μιā μελωδία παρουσιάζει μιā οπωσδήποτε θεματική ανεξαρτησία, -δέν είναι δηλαδή απλως και μόνον αναλελυμένες συγχορδίες- τότε, βέβαια, αυτό είναι ήδη ένα βήμα (ή γέφυρα νά πη κανείς) προς τό πολύφωνο ύφος (παράδ. 3) και βέβαια πολύ καθορισμένα όρια δέν μπορούμε νά βάλομε μεταξύ των διαφόρων styles.

Κύριο διακριτικό τῆς ὁμοφώνου ὕφους εἶναι ἕνας ἐνιαῦος ρυθμός ἀναμεταξύ στές φωνές ποῦ συνοδεύουν.

2. ΤΟ ΠΟΛΥΦΩΝΟ ΥΨΟΣ.

Τὸ ὕφος παρουσιάζεται μέ πολλούς διαφορετικούς τρόπους, ἐκ τῶν ὁποίων οἱ κυριώτεροι ἔχουν ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά, δεδομένου ὅτι οἱ φωνές ἀναμεταξύ τους βαδίζουν κατὰ ὁρισμένους νόμους.

Ἰδιαίτερες περιπτώσεις εἶναι αἱ ἑξῆς.

1/ Μία κύρια φωνή (κύριο θέμα) ἀκολουθεῖ ἄλλη μέ δευτερεύουσα σημασιᾶ (ἀντίθερα *contre sujet*) τὸ εἶδος αὐτό τοῦ πολυφώνου ὕφους εἶναι τὸ πῶς συνηθέστερο ἀπὸ ὅλα, —

Οἱ ἄλλες φόρμες μέσα στίς ὁποῖες παρουσιάζεται τὸ πολύφωνο ὕφος, καί ποῦ ἔχουν ξεχωριστές ὀνομασίες (κανὼν, διπλῇ ἀντίστιξη, φούγκα) ἔξετάζονται ἐπισταρένως στὸ κεφάλαιο " Γιά τίς διάφορες μορφές στήν Ἀντίστιξη.

Ἐνας ἀπὸ τοὺς βασικούς ὅρους τοῦ πολυφώνου ὕφους ἔγκειται στὸ νὰ ξεχωρίζουν καλᾶ ρυθμικῶς ἡ μία φωνή ἀπὸ τὴν ἄλλη. Αὐτό, φυσικά, θὰ διακρίνεται πάντα καλλίτερα ἐκεῖ ὅπου καθε φωνή προορίζεται γιά ξεχωριστό ὄργανο ἢ ἄτομο, ὅπως π.χ. στήν ὀρχήστρα, κουαρτέττο ἑγχόρδων ὀργάνων ἢ χορωδία, ἐνῶ ἡ φράση τοῦ πιάνου ἀναδείχνει περισσότερο τὸ ὁμοφώνο ὕφος γιὰτί ἡ τεχνική τοῦ ὀργάνου αὐτοῦ δέν ἐπιτρέπει τὴν ἀνεξάρτητη ἀνάπτυξη τῶν φωνῶν πέραν ὁρισμένου ὁρίου.

ὅσον ἀφορᾷ τὸν ἀριθμὸν τῶν φωνῶν ποῦ σέ μιᾷ πολύφωνη φράση μποροῦν νὰ χρησιμοποιηθοῦν σὰν πραγματικὰ ἀνεξάρτητες, αὐτές εἶναι τὸ πλὺ θυξ-
νὰ δύο, σπανιότερα τρεῖς. οἱ ἐπίλοιπες φωνές παίζουσι συνεπῶς τὸν ῥόλο
συμπληρωματικῶν φωνῶν, οἱ ὅποτες ὁλοκληρῶνουν τὸν ἁρμονικὸ σκελετό.

Τὸ ἀνθρώπινο αὐτί δέν μπορεῖ νὰ παρακολουθήσῃ ταῦτοχρόνως περισσό-
τερες ἀπὸ τὸ πολὺ τρεῖς ἀνεξάρτητες φωνές, καὶ ὅταν ἀπὸ καιροῦ σέ κατ-
ρὸ παρουσιάζεται καὶ ἄλλη φωνή σέ φράσεις φούγκας (ἢ πρὸ παντός σέ
μονόθερα ἔργα Ὀρχήστρας) τότε ἡ φωνή αὐτὴ μένει μονάχα ὁρατὴ στὸ
μάτι ἀπάνω στὶ χαρτί, ἐνῷ γιὰ τὸ αὐτί μόλις καὶ δυναμώνει τὴν ἐντύ-
πωσι τῆς Πολυφωνίας. —

Τὸ ἀνθρώπινο αὐτί εἶναι ἐκ φύσεως εὐαίσθητο στὴν ὁμοφωνία, ἐνῷ
γιὰ ν' ἀντιληφθῇ τὴν πολυφωνία χρειάζεται νὰ γυμνασθῇ, γιὰ νὰ παρακο-
λουθῇ μὲ εὐχαρίστησι καὶ ἀπολαμβάνει ἓνα στενὰ συνυφασμένο σύμπλεγ-
μα φωνῶν. Γιὰ πολλὴ ὥρα ὅμως δέν κατορθώνει νὰ τὸ παρακολουθήσῃ, καὶ
ἐφ' ὅσον τὸ μάτι δέν συμπληρῶναι μὲ ἓνα βλέμμα στὴν καρτιτούρα ἐκεῖ-
νο ποῦ ἀκούει τὸ αὐτό, μένει ἀκατανόητο καὶ σ' αὐτό ἀκόρα τὸ γυμνασμένο
αὐτί, μεγάλο μέρος τῶν ὁραίων προθέσεων τοῦ συνθέτου ποῦ ἐξωτερικεύ-
ονται σέ πολύφωνο ὕφος.

II ἈΝΤΙΣΤΙΞΗ.

Κάθε ἓναθ ποῦ ἀσχολεῖται μέρουσικῇ, βέβαια θά ἔχῃ συναντήσῃ ἐδῶ κ'
ἐκεῖ αὐτές τίς διαφορὰς μορφές πολύφωνου ὕφους ποῦ παρουσιάζονται.
γι' αὐτό ἡ περιγραφὴ αὐτῶν ἦταν ἀνάγκη νὰ προηγηθῇ, οὕτως ὥστε τώρα ν'
ἀντιληφθῶμε καλλίτερα τὴν ἔννοια τὴν ἔννοια Ἀντίστιξη καὶ τὸ σύ-
στημά της.

Ἀντίστιξη ἢ Κοντραποῦντο (*punctum-contrapunctum*), δηλαδή στίξις-
ἐντί-στίξεως, ἴσον φθόγγος ἐναντίον φθόγγου) εἶναι μιᾷ ἔννοια ποῦ ἀνα-
φαίνεται κατὰ τὸν 14ον αἰῶνα, σέ ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ τέχνη ἀρχισε

της πολυφωνίου φράσεως ἄρχισε νά ἐξελίσσεται, καί ἡ ὁποία ἀντίστιξη, κατ' ἐλευθέραν μετάφρασιν σημαίνει περίπου ἐκμάθησιν ἀγωγῆς τῶν φωνῶν.

Ἡ Ἀντίστιξη εἶναι ἓνας ἰδιαίτερος τρόπος τῆς τέχνης τοῦ ἐκφράζεσθαι, καί ἔχει σχέσιν μέ τήν πολυφωνίαν, ὅ,τι σχέσιν ἔχουν τὰ γυνάσματα τῶν δακτύλων γιά τήν τελειοποίηση τῆς τεχνικῆς στό πιάνο. Ἀλλά, ἡ δεξιότεχνία τοῦ νά γράψουμε μιά πολύφωνη φράση, ἡ ὁποία νά ὑπόκειται στούς νόμους τῆς πολυφωνίας, ἀποκτᾶται γιά τῆς σπουδῆς τοῦ Κοντραπούντου, ἀπαράλλακτα ὅπως καί ἡ δεξιότεχνία τοῦ πιάνου μέ τήν τεχνική ἐξάσκησιν τῶν δακτύλων. —

Καί ἐπειδή, βάβαια, τό πολύφωνο ὕφος κατὰ προτίμησιν κυριαρχεῖ ὁδούς τοῦς ἀνωτέρους κλάδους τῆς μουσικῆς, καί ἐκανοποιεῖ περισσότερον τό ἐξασκημένο αὐτί παρά τό ἀπλό, ὁρόφωνο ὕφος, ἡ δεξιότεχνία στή χρησιμοποίησιν τοῦ ἰδίου ὅπως ἀποκτᾶται μονάχα μέ μακρά συστηματική ἐξάσκησιν, γι' αὐτό ἡ σπουδή τῆς Ἀντίστιξης, ἐξασκουμένη κατὰ ἓνα ὁρισμένο σύστημα εἶναι γιά τόν Δημιουργό Μουσικό σπουδαιοτάτη ἀνάγκη. —

Τό σύστημα κατὰ τό ὅποτον τό πιό συχνά διδάσκεται σήμερα ἡ Ἀντίστιξη προέρχεται ἀπό τόν Ἰωάννην Ἰωσήφ Fuchs ὁ ὅποτος, στό ἔργο του "Gradus ad Parnassum" (1725) γιά πρώτη φορά τό κατέστρωσε.

Ὁ Fuchs μεταχειρίζεται στό σύστημά του τίς Ἐκκλησιαστικές κλίμακες (ποῦ εἶναι πρόδρομοι τῆς σημερινῆς μας μείζονος καί ἐλάσσονος) καθὼς καί τὰ παλαιά κλειδιά. Καί τὰ δύο, καί σήμερα ἀκόρη τὰ μεταχειρίζομαστε γιά τή διδασκαλία τῆς Ἀντίστιξης, πρό πάντων στήν ἀρχή, καί σήμερα παρουσιάζονται αὐτά συχνά στό μαθητή σάν μιά ἀνώφελη δυσκόλευση στήν ἐργασία του. —

Τήν ἀξία βέβαια, τῶν Ἐκκλησιαστικῶν κλιμάκων στή διδασκαλία τοῦ κοντραπούντου μπορεῖ νά διαμφισβητήσῃ κανεῖς. Ἐν πάσῃ ὁμως περιπτώσει, ἡ χρησιμοποίησίς του στό περιθώριο τοῦ αὐστηροῦ καθ' ὁλοκληρίαν διατονικοῦ πολυφωνίου ὕφους ἔχει μεγάλη σημασία γιά τόν μαθητή, καί δέν εἶ-

ναι ἀνώφελο τό νά συνειθίζη ὁ μαθητὴς γιὰ τῆς ἐξάσκησης τῶν Ἐκκλησιαστικῶν κλιμάκων μὲ τὴν ἀσυνήθη καὶ ἀλύγιστη Ἀρμονικὴ τῆς πρὸ παλίας μουσικῆς. —

ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΕΣ ΚΛΙΜΑΚΕΣ.

Οἱ Ἐκκλησιαστικὲς κλίμακες ποῦ μεταχειριζόμαστε στὴν Ἀντίστιξη εἶναι οἱ ἑξῆς.

Δωρικὴ, Φρυγικὴ, Λυδικὴ, Μιξολυδικὴ, Αἰολικὴ καὶ Ἰονικὴ.

Στὴ Δωρικὴ κλίμακα συχνά ἡ ἕκτη βαθμὶς κατὰ τὴν κατάβαση βαρύνεται κατὰ μία ὕφεση, καὶ ὁ προσαγωγεὺς πάντοτε ὀξύνεται.

Στὴ Φρυγικὴ κλίμακα, ἡ τρίτη βαθμὶς ὡς μέρος τῆς τονικῆς τριηλίας συχνά ὀξύνεται, καὶ σπὸ πέλος πάντοτε. —

Στὴ Λυδικὴ κλίμακα, ἡ τετάρτη βαθμὶς βαρύνεται συχνά μὲ μία ὕφεση.

Στὴ Μιξολυδικὴ πολὺ συχνά ὀξύνεται ὁ προσαγωγεὺς, ἰδιῶς πρὸ τῆς τονικῆς.

Στὴν Αἰολικὴ κλίμακα ὀξύνονται συχνά ἡ ἕκτη καὶ ἡ ἑβδόμη βαθμὶς ἰδιῶς στὸ τέλος ἢ πρὸ τῆς τονικῆς.

Ἡ Ἰονικὴ κλίμαξ ἀντιστοιχεῖ πρὸς τὴν σημερινή μας μείζονα κλίμακα. —

Σὲ ὅλες τὶς Ἐκκλησιαστικὲς κλίμακες παρουσιάζονται οἱ καταλήξεις μὲ μεγάλη τρίτη. Σὲ ὅσα δείγματα ἔχομε τῶν Ἐκκλησιαστικῶν κλιμάκων βρίσκομε.

1) τὸν μελωδικὸν ἐλάσσονα τρόπον, ὁ ὁποῖος εἶναι σχεδὸν καθ' ὅλα ὅμοιος μὲ τὴν Αἰολικὴ κλίμακα. —

2) τήν Ναπολιτάνικη Έκτη ή όποία σχηματίζεται διά της βαρύνσεως της 2ας βαθμίδος στόν έλάσσονα τρόπον, καί ή όποία τείνει πρός τήν Φρυγική κλίμακα (παράδ. 12 ή πτώσις μέ τήν Ναπολιτάνικη Έκτη.

3) τήν αύξησι της τετάρτης βαθμίδος που συναντάται τόσο συχνά, καί ή όποία τείνει πρός τήν Λυδική κλίμακα.

4) ή επίσης συχνή βάρυνσις του προσαγωγέως στόν μείζονα τρόπον, μέ τήν όποίαν προσεγγίζει κανείς πρός τήν Μιζολυδική κλίμακα.

5) τίς κατάληξες μέ μεγάλην τρίτην σέ προηγηθεΐσα έλάσσονα κλίμακα, οί όποτες υπερισχύουν άκόμα καί στόν καιρό του J. Bach.

πρακτικώς τό είδος καί τόν ήχητικό χαρακτήρα των Έκκλησιαστικών κλιμάκων. Τό πρώτο εκ των τριών στηρίζεται στή Φρυγική κλίμακα, όπως θα τό άναγνωρίσωμε από τήν έλλιπή έντύπωσι που μας δίνει στήν κατάληξη.

Η τονική της Φρυγικής κλίμακος είναι έδω φά δίεσις, εκτός από μερικές μεριές όπου παρουσιάζονται μερικά σόλ δίεσις, μι δίεσις, καί ρε δίεσις τά όποτα είναι δανεισμένα, ούτως είπειν, από γειτονικές κλίμακες.

Τό δεύτερο είναι από τήν Αιολική κλίμακα, καί τό τρίτο από τήν Μιζολυδική.

Έδω επίσης ισχύει ό,τι είπαμε άνωτέρω για τους διαφόρους τόννους τους ζέμους, στήν άρμονία, οί όποτοι πάντοτε δανείζονται από γειτονικούς τόννους ή κλίμακες.

Με δύο λόγια θά πούμε τώρα πως ο μαθητής εξασκεῖται στο

Στήν ἀρχή ο μαθητής εξασκεῖται μόνον με δύο φωνές, δηλαδή πρέπει σέ μιὰ δεδομένη φωνή ἡ ὁποία κινεῖται καθ' ὁλοκλήρους φθόγγους (

) νά ἐξεύρη μιὰ δεύτερη φωνή ἀπό πάνω εἴτε ἀπό κάτω, κατὰ πούς ἐξῆς πέντε διαφορετικούς τρόπους.

α) νά ἐξεύρη μιὰ δεύτερη φωνή βαδίζουσα ἐπίσης κατὰ ὁλοκλήρους φθόγγους.

β) βαδίζουσα κατὰ μισούς φθόγγους

γ) κατὰ τέταρτα

δ) κατὰ μισούς φθόγγους δεμένους ἐν εἴδει συγκοπῆς καί σχηματίζοντας διαφόρους καθυστερήσεις

ε) κατὰ ἀνάμικτους φθόγγους (δηλαδή μισά, τέταρτα, συγκοπές, κτλ.

Ὅταν ο μαθητής ἐξασκηθῇ στή δίφωνη ἀντίστιξι, τότε ἀρχίζει νά ἐξασκηται με τόν ἴδιο τρόπο με τρεῖς φωνές, δηλαδή καί ἐδῶ πάλι μία εἶναι ἡ δεδομένη, τό *cantus firmus* καί τίς ἄλλες δύο πρόκειται ο μαθητής νά ἐξεύρη με τόν ἴδιο τρόπο. —

Τέλος ο μαθητής εξασκεῖται με τέσσαρες φωνές ἐπίσης με τόν ἴδιο τρόπο.

Βέβαια, σ' αὐτά τά παραδείγματα που σᾶς ἔδωσα, ὀφείλει τοῦλάχιστον ο μαθητής νά ἐξασκηθῇ γιά ἕρκετό καιρό, γιά ν' ἀποκτήσῃ μιὰ σχετική εὐχέρεια

οπότε θά μπορῇ καί μία ἄλλη δεδομένη μελωδία, ἐκτός ἀπὸ αὐτῆς ποῦ μάθα-
με κατὰ δλοκληρὺς φθόγγους, νά βάλῃ σέ τέσσερες φωνές, καί βέβαια θά
μπορέσῃ κανεῖς νά διακρίνῃ τὴν ἐργασία ποῦ θά κάνῃ ἕνας μαθητῆς ποῦ
ἔχει ἐπὶ πλεόν καί γνώσεις Ἀντιστίξεως.

Καί σὺ παραθέτω ἐδῶ δύο παραδείγματα μὲ μελωδίας βαλμένης σέ
τέσσερες φωνές ἀπὸ ἕνα μαθητῆ τῆς Ἀρμονίας ἀφ' ἑνός, καί ἕνα τοῦ
Κοντραπούντου, ἀφ' ἑτέρου. Ὑστερα ἀπ' αὐτὰ μαθαίνει ὁ μαθητῆς τὴν ἐφαρ-
μογὴ ἀπὸ τίς διάφορες ἀντιστικῆς φόρμες ποῦ παρουσιάζονται δηλαδὴ
Κανόνες, διπλῇ Ἀντίστιξῃ, κτλ.

ΔΙΑΦΟΡΑ ΒΙΛΗ ΑΝΤΙΣΤΙΤΙΚΗΣ ΦΟΡΜΑΣ

α/ Ὁ Κανὼν — Canon.

Ἕνας κανὼν παρουσιάζεται όταν δύο ἢ περισσότερες φωνές καί μὲ κίνη-
σιν ὅσο καί μὲ ῥυθμὸ μιμούνται ἀναμεταξύ τους ἢ μία τὴν ἄλλη ἀπὸ τὴν
ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος...

Ἐπάρχει μία ἀρχικὴ διαφορὰ μεταξύ μιᾶς ἀπλῆς ἀπομίμησης (imitation)
καί τοῦ Canon ὅτι στήν ἀπλὴ imitation, ἡ κατόπιν ἐπομέ-
νη φωνὴ μιμεῖται μόνον τὴν ἀρχὴ τοῦ θέματος, ἐνῶ στὸν Canon ἡ κατό-
πιν ἐπομένη φωνὴ μιμεῖται τὸ θέμα καθ' ὅλη τὴ διάρκειά αὐτοῦ...

Ἐπάρχουν διάφορα εἴδη Canon. Πολλὰ ἐξ αὐτῶν διαφέρουν κατὰ
τὸ διδαστήριον στό ὅποιο ἡ μιμουμένη φωνὴ εἰσέρχεται.

Ἐν ἡ μιμουμένη φωνὴ εἰσέρχεται μὲ τὸν ἴδιον φθόγγο ποῦ ἀρχίζει καί
ἡ πρώτη φωνή, τότε ὁ Canon ποῦ σχηματίζεται λέγεται ταυτόφωνος, καί

είναι ή πιο συνηθισμένη μορφή του κανόνος.

Οι πιο γνωστοί **Canons** σ' αυτό τό είδος, βρίσκονται σέ συνθέσεις για χορωδία, του Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Brahms.e.t.c. κτλ.

Γιά τήν πρακτική έφαρογή αυτού του είδους **Canons**, έρκεϊ νά γράψη κανείς καί μία φωνή, καί νά σημειώση κανείς μονάχα τήν αρχή των έπιλοίων φωνών. "Οταν δέ αυτές εισέλθουν ή μία κατόπιν της άλλης, (καί συνήθως είναι τρείς ή τέσσαρες) μπορούν νά εξακολουθούν επ' έπειρον. Βέβαια, για νά τελειώση κανείς, μεταχειρίζεται μερικά μέτρα της αρχής.—

"Οταν ή φωνή που μιμείται εισέρχεται σ' ένα άλλο διάστημα, π.χ. σ' ένα διάστημα δευτέρας προς τά άνω ή προς τά κάτω, τότε λέμε πως ο **Canon** είναι **Canon** στή δευτέρα άνιούσα ή κατιούσα. Έπίσης τό ίδιο για ένα **Canon** στήν τρίτη άνιούσα ή κατιούσα ή **Canon** στήν τετάρτη άνιούσα ή κατιούσα.—

Οι πιο συνηθείς **Canons** είναι στήν πέμπτη άνιούσα καί τετάρτη κατιούσα, (φούγκα) καθώς καί στήν έγδοή άνιούσα ή κατιούσα.—

Στήν οργανική μουσική παρουσιάζεται συνήθως ο **Canon** μόνον δίφωνος, τήν δέ πολυφωνία επιτυγχάνει κανείς μέ διαφόρους άλλες συμπληρωματικές φωνές. Καμμιά φορά άπλως μέ ένα υποστηρίζον πιάνσο σέ φόρμα μιζς συνοδείας πιάνου (παράδ. 37)

Είναι ενδιαφέρον στήν περίπτωση αυτή, νά παρατηρήση κανείς τήν χρησίμη πολυσύνθετης άρμονικής ενός τόνου (παράδ. 38)

Οι **Canons** πολλές φορές παρουσιάζονται καί σάν έπεισόδια ανάμεσα σέ συμφωνικά έργα, ή έργα μουσικής δωρατίου (παράδ. 42-43)

"Οταν ένας τετράφωνος **Canon** είναι έτσι φτιαγμένος, ώστε δύο φωνές νά είναι ζευγαρωμένες, καί τίς φωνές αυτές μιμούνται άλλες δύο επίσης κατά τόν ίδιον τρόπο ζευγαρωμένες, τότε αυτό λέγεται διπλός .

Υπάρχει όμως και ένας άλλος τρόπος διπλού Canon στον οποίο οι φωνές ακολουθούν ή μία την άλλη όχι άμέσως, αλλά κατά ωρισμένα διαστήματα (παράδ. 45)

Όταν ή φωνή που μιμείται την κύρια φωνή, σχετική με την κίνησι αυτής, βαδίζει με τα ίδια διαστήματα αλλά κατ'αντίθετη κίνηση αυτό λέγεται Canon κατ'αντίθετη κίνηση.

Απ'αυτή την έννοια της αντίθετης κίνησης υπάρχει και μία άλλη, την οποία πρέπει να ξεχωρίσω, δηλαδή εκείνη που δέ στήριζεται στα διαστήματα, αλλά στη συνέχεια των φθόγων. Αυτή ή κίνηση λέγεται Όπισθοδρομική / παράδ. 49-50.)

Όταν ή φωνή που μιμείται την κίνησι της πρώτης την μιμείται σε διπλασιασμένες ήξιες των φθόγων, ο Canon λέγεται κα'αύξησιν. Όταν συμβαίνει τό αντίθετον, λέγεται Canon κατ'ελάττωσιν. Και αυτού του είδους οι Canons παρουσιάζονται συνήθως στη Φούγκα (παράδ. 52-53 Kunst derfuge

Όταν οι φωνές σ'ένα Canon βαδίζουν κατά τέτοιο τρόπο ώστε κάθε εισερχομένη φωνή νά ανέρχεται σ'ένα νέο τόνο και νά γίνει μία άλυσσος από τόνους, οι οποίοι συνεχονται ο ένας με τόν άλλον κατά διαστήματα πέμπτης, τότε ονομάζεται ο Canon αυτός κυκλικός. Ός επί τό πλεϊστον ένας τέτοιος Canon παρουσιάζεται σ'ένα αντιστικτό παιγνίδι, έν τούτοις όμως πολλές φορές τόν βρίσκουμε και σε σοβαρώτερα έργα όπως μας τό δείχνουν τά έπόμενα παραδείγματα (παράδ. 55-56.)

Η ΔΙΠΛΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΙΣ

"Όταν οὐ δύο φωνές μιᾶς δίφωνης φράσης μπορούν νά ἐναλλάσσονται κατ'ἀ-
ρέσκειάν, οὕτως ὥστε ἡ ἐπάνω φωνή ν' ἀντικαταστήσῃ τὴν κάτω καὶ τὸ ἀντί-
θετο, αὐτὸ λέγεται διπλὸ κοντραποῦντο τῆς ὁγδοῆς.

"Όταν τὸ διπλὸ κοντραποῦντο παρουσιάζεται σέ μιᾶ φράση μὲ περισσότερε
φωνές ἀπὸ δύο, τότε πρέπει ἡ μιᾶ φωνή ποῦ ἐναλλάσσει τὴ θέσιν της μὲ μιᾶ
ἄλλη νά εἶναι τὸ μᾶσσο, ὅταν πρὸκειται ἡλαδή νά λέμε πῶς εἶναι ἕνα γνή-
σιο διπλὸ κοντραποῦντο τῆς ὁγδοῆς (παράδ. 57.)

Μεταξὺ τῶν κανόνων ποῦ διέπουν τὸ διπλὸ κοντραποῦντο, συνιστᾶται ὡς τ
σπουδαιότερο τὸ ὅτι πρέπει νά ἀποφεύγωμε τὴν πέμπτη στήν ἀντιστροφή της
(ἡλαδή κατὰ τὴν ἐναλλαγή των φωνῶν.) γίνεται τετάρτη. Ἐν τούτοις ὅπως
στήν πράξη, θά διοῦμε ὅτι ἡ ἀπαγόρευση αὐτὴ ἔχει δευτερεύουσα σημασία,
ὅπως στὸ παράδ. 58. Ἀρέσως στὸ πρῶτο μέτρο παρουσιάζεται μιᾶ πέμπτη.
ντὸ δίσσις-σὸλ δίσσις, ἡ ὁποία πράγματι στήν ἀντιστροφή γίνεται τετάρτη.

Παρ' ὅλα ταῦτα ὅμως, αὐτὴ ἡ διπλὴ ἀντίστιξις ἤχοι ὠρατο, γιατί καὶ οἱ
δύο φωνές, ὅσον ἀφορᾷ τὸ μουσικὸ περιεχόμενό τους, ἔχουν καὶ οἱ δύο νά
ποῦμε κατὰ ὠρατο. Γιατί καὶ ἡ πρώτη ἐκθεσι των φωνῶν κάνει τὴν ἴδια ὠραία
ἐντύπωσι ὅπως καὶ ἡ ἐπομένη μετὰ τὴν ἐναλλαγή. Καὶ αὐτὸ ἀκριβῶς εἶναι τὸ
μυστικὸ τῆς διπλῆς ἀντίστιξης (παράδ. 59-60)

"Όταν ἡ ἐναλλαγή των φωνῶν γίνεται σ' ἕνα ἄλλο διάστημα, καὶ τὸ πιδ συ-
νὰ αὐτὸ γίνεται στὴ δεκάτη ἢ στὴ δωδεκάτη, προκύπτει ἕνα νέο εἶδος δι-
πλῆς ἀντίστιξης. ἡ διπλὴ ἀντίστιξης τῆς δεκάτης ἢ τῆς δωδεκάτης. Παρ. 63.

Στὴ διπλὴ ἀντίστιξη, οἱ φωνές ποῦ ἐξευρίσκονται πρέπει νά βαδίζουν κατ'
ἀντίθετη κίνηση μεταξὺ τους, γιατί ἀπὸ τὸ σχῆμα τῆς ἀντιστροφῆς σέ ἀριθ;
μούς, ἡλαδή:

1-2-3-4-5-6-7-8-9-10.

10-9-8-7-6-5-4-3-2-1.

ἔπεται ὅτι ἡ τρίτη στήν ἀντιστροφή της γίνεται ὁγ-
δοῆ καὶ ἡ ἕκτη πέμπτη, ἐπομένως ἡ ὅμοια κίνησι ἀποκλείεται, γιατί θά προέ-

της πολυφώνου φράσεως άρχισε νά εξελίσσεται, καί ή οποία αντίστιξη, κατ' έλευθέραν μετάφρασιν σημαίνει περίπου εκμάθσιν άγωγής των φωνών.

Η 'Αντίστιξη είναι ένας ιδιαίτερος τρόπος της τέχνης του εκφράζεσθαι, καί έχει σχέσιν μέ τήν πολυφωνίαν, ό,τι σχέσιν έχουν τά γυμνάσματα των δακτύλων γιά τήν τελειοποίηση της τεχνικής στο πιάνο. Δηλαδή, ή δεξιότεχνία του νά γράψουμε μά πολύφωνα φράση, ή οποία νά υπόκειται στους νόμους της πολυφωνίας, αποκτάται γιά της σπουδής του Κοντραπούντου, άπαράλλακτα όπως καί ή δεξιότεχνία του πιάνου μέ τήν τεχνική εξάσκησι των δακτύλων. —

Καί έπειδή, βάβαια, τό πολύφωνο ύφος κατά προτίμησι κυριαρχεί όδλους τούς άνωτέρους κλάδους της μουσικής, καί ικανοποιεί περισσότερον τό εξασκημένο αυτί παρά τό απλό, όμοφωνο ύφος, ή δεξιότεχνία στή χρησιμοποίηση του ίδιου όπως αποκτάται μονάχα μέ μακρά συστηματική εξάσκησι, γι' αυτό ή σπουδή της 'Αντίστιξης, εξασκουμένη κατά ένα όρισμένο σύστημα είναι γιά τόν Δημιουργό Μουσικό σπουδαιοτάτη άνάγκη. —

Τό σύστημα κατά τό όποτον τό πιο συχνά διδάσκεται σήμερα ή 'Αντίστιξη προέρχεται από τόν 'Ιωάννην 'Ιωσήφ Fuchs ό όποτος, στο έργο του "Gradus ad Parnassum" (1725) γιά πρώτη φορά τό κατέστρωσε.

Ο Fuchs μεταχειρίζεται στο σύστημά του τίς 'Εκκλησιαστικές κλίμακες (που είναι πρόδρομοι της σημερινής μας μείζονος καί έλάσσονος) καθώς καί τά παλαιά κλειδιά. Καί τά δύο, καί σήμερα ακόμη τά μεταχειριζόμαστε γιά τή διδασκαλία της 'Αντίστιξης, πρό πάντων στήν άρχή, καί σήμερα παρουσιάζονται αυτά συχνά στο μαθητή σαν μία άνώφελη δυσκόλευση στήν εργασία του. —

Τήν άξία βέβαια, των 'Εκκλησιαστικών κλιμάκων στή διδασκαλία του κοντραπούντου μπορεί νά διαμφισβητήσει κανείς. έν πάση όμως περιπτώσει, ή χρησιμοποίησίς του στο περιθώριο του αυστηρού καθ'όλοκληρίαν διατονικού πολυφώνου ύφους έχει μεγάλη σημασία γιά τόν μαθητή, καί δέν εί-

ναι άνώφελο τό νά συνειθίζη ό μαθητής γιά της εξάσκησης των Έκκλησι-
στικων κλιμάκων μέ τήν άσυνήθη κάπως άλύγιστη Άρμονική της πιό παλιás
μουσικής.-

ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΕΣ ΚΛΙΜΑΚΕΣ.

Οί Έκκλησιαστικές κλίμακες που μεταχειριζόμασθε στήν Άντί-
στιξη είναι οι εξής:

Δωρική, Φρυγική, Λυδική, Μιξολυδική, Αΐολική και Ίονική.

Στή Δωρική κλίμακα συχνά ή έκτη βαθμís κατά τήν κατάβαση βαρύ-
νεται κατά μία ύφεση, και ό προσαγωγεύς πάντοτε όξύνεται.

Στή Φρυγική κλίμακα, ή τρίτη βαθμís ως μέρος της τονικής τριη-
λίας συχνά όξύνεται, και σπό πέλος πάντοτε.-

Στή Λυδική κλίμακα, ή τετάρτη βαθμís βερύνεται συχνά μέ μία ύφεση.

Στή Μιξολυδική πολύ συχνά όξύνεται ό προσαγωγεύς, ίδιώς πρό της
τονικής.

Στήν Αΐολική κλίμακα όξύνονται συχνά ή έκτη και ή έβδομη βαθμís
ίδιώς στό τέλος ή πρό της τονικής.

Ή Ίονική κλίμαξ άντιστοιχεΐ πρός τήν σημερινή μας μείζονα κλί-
μακα.-

Σέ όλες τίς Έκκλησιαστικές κλίμακες παρουσιάζονται οι καταλήξεις
μέ μεγάλη τρίτη. Σέ όσα δείγματα έχομε των Έκκλησιαστικων κλιμάκων
βρίσκομε:

1) τόν μελωδικόν έλάσσονα τρόπον, ό όποτος είναι σχέδόν καθ' όλα
όροις μέ τήν Αΐολική κλίμακα.-

2) τήν Ναπολιτάνικη ἔκτη ἡ ὁποία σχηματίζεται διά τῆς βαρύνσεως τῆς 2ας βαθμίδος στόν ἐλάσσονα τρόπον, καί ἡ ὁποία τείνει πρός τήν Φρυγική κλίμακα (παράδ. 12 ἡ πτώσις μέ τήν Ναπολιτάνικη ἔκτη.

3) τήν αὐξήσει τῆς τετάρτης βαθμίδος ποῦ συναντᾶται τόσο συχνά, καί ἡ ὁποία τείνει πρός τήν Λυδική κλίμακα.

4) ἡ ἐπίσης συχνή βάρυνσις τοῦ προσαγωγέως στόν μείζονα τρόπον, μέ τήν ὁποίαν προσεγγίζει κανεῖς πρός τήν Μιξολυδική κλίμακα.

5) τίς κατάλήξεις μέ μεγάλην τρίτην σέ προηγηθεῖσα ἐλάσσονα κλίμακα, οἱ ὁποῖες ὑπερισχύουν ἀκόμα καί στόν καιρό τοῦ J. Bach.

πρακτικῶς τό εἶδος καί τόν ἡχητικό χαρακτήρα τῶν Ἑκκλησιαστικῶν κλιμάκων. Τό πρῶτο ἐκ τῶν τριῶν στηρίζεται στή Φρυγική κλίμακα, ὅπως θά τό ἀναγνωρίσωμε ἀπό τήν ἐλλιπῆ ἐντύπωσιν ποῦ μάς δίνει στήν κατάληξιν.

Ἡ τονική τῆς Φρυγικῆς κλίμακος εἶναι ἐδῶ φά δίεσις, ἐκτός ἀπό μερικές μεριές ὅπου παρουσιάζονται μερικά σόλ δίεσις, μί δίεσις, καί ρέ δίεσις ῥτά ὅποτα εἶναι δανεισμένα, οὕτως εἴπεῖν, ἀπό γειτονικές κλίμακες.

Τό δεύτερον εἶναι ἀπό τήν Διολική κλίμακα, καί τό τρίτον ἀπό τήν Μιξολυδική.

Ἐδῶ ἐπίσης ἰσχύει ὁ, τι εἶπαμε ἀνωτέρω γιά τοῦς διαφόρους τόννους τοῦς ξέμους, στήν ἁρμονία, οἱ ὅποιοι πάντοτε δανείζονται ἀπό γειτονικούς τόννους ἢ κλίμακας.

Μέ δύο λόγια θά ποῦμε τώρα πως ὁ μαθητής ἐξασκεῖται στό **Contrepoint**
Στήν ἀρχή ὁ μαθητής ἐξασκεῖται μόνον μέ δύο φωνές, δηλαδή πρέπει
σέ μία δεδομένη φωνή ἡ ὁποία κινεῖται καθ' ὁλοκλήρους φθόγγους (**cantus
firmus**) νά ἐξεύρη μία δεύτερη φωνή ἀπό πάνω εἴτε ἀπό κάτω, κατὰ πούς
ἐξῆς πέντε διαφορετικούς τρόπους.

α) νά ἐξεύρη μία δεύτερη φωνή βαδίζουσα ἐπίσης κατὰ ὁλοκλήρους
φθόγγους.

β) βαδίζουσα κατὰ μισούς φθόγγους

γ) κατὰ τέταρτα

δ) κατὰ μισούς φθόγγους δεμένους ἐν εἴδει συγκοπῆς καί σχηματίζον-
τας διάφορους καθυστερήσεις

ε) κατὰ ἀνάμικτους φθόγγους (δηλαδή μισά, τέταρτα, συγκοπές, κτλ.

"Όταν ὁ μαθητής ἐξασκηθῇ στή δίφωνη ἀντίστιξη, τότε ἀρχίζει νά ἐξασκηται
μέ τόν ἴδιο τρόπο μέ τρεῖς φωνές, δηλαδή καί ἐδῶ πάλι μία εἶναι ἡ δεδο-
μένη, τό **cantus firmus** καί τίς ἄλλες δύο πρόκειται ὁ μαθητής νά ἐξεύρη
μέ τόν ἴδιο τρόπο.-

Τέλος ὁ μαθητής ἐξασκεῖται μέ τέσσαρες φωνές ἐπίσης μέ τόν ἴδιο τρόπο.

Βέβαια, σ' αὐτά τά παραδείγματα ποῦ σᾶς ἔδωσα, ὀφείλει τοῦλάχιστον ὁ μα-
θητής νά ἐξασκηθῇ γιά ἄρκετό καιρό, γιά ν' ἀποκτήσῃ μία σχετική εὐχέρεια

δπότε θά μπορῇ καί μιά ἄλλη δεδομένη μελωδία, ἐκτός ἀπὸ αὐτῇ που μάθα-
με κατὰ δλοκληρὺς φθόγγους, νά βάλῃ σέ τέσσερες φωνές, καί βέβαια θά
μπορέσῃ κανεῖς νά διακρίνῃ τήν ἐργασία ποῦ θά κάνῃ ἕνας μαθητῆς ποῦ
ἔχει ἐπὶ πλέον καί γνώσεις 'Αντιστίξεως.

Καί σὰς παραθέτω ἐδῶ δύο παραδείγματα μέ μελωδίας βαλμένης σέ
τέσσερες φωνές ἀπὸ ἕνα μαθητῆ τῆς 'Αρμονίας ἀφ' ἑνὸς, καί ἕνα τοῦ
Κοντραπούντου, ἀφ' ἑτέρου. Ὅστερα ἀπ' αὐτὰ μαθαίνει ὁ μαθητῆς τήν ἐφαρ-
μογή ἀπὸ τίς διάφορες ἀντιστιτικές φόρμες ποῦ παρουσιάζονται δηλαδή
Κανόνες, διπλῇ 'Αντίστιξῃ, κτλ.

ΔΙΑΦΟΡΑ ΕἶΔΗ ΑΝΤΙΣΤΙΚΤΙΚΗΣ ΦΟΡΜΑΣ

α/ 'Ο Κανὼν - C A N O N

Ἕνας κανὼν παρουσιάζεται ὅταν δύο ἢ περισσότερες φωνές καί μέ κίνη-
σιν ὅσο καί μέ ῥυθμό μιμουνται ἀναμεταξύ τους ἡ μία τήν ἄλλη ἀπὸ τήν
ἀρχή ὡς τὸ τέλος. -

Ἐπάρχει μιά ἀρχικὴ διαφορὰ μεταξύ μιᾶς ἀπλῆς ἀπομίμησης imitation
καί τοῦ C a n o n ὅτι στήν ἀπλῇ imitation , ἡ κατόπιν ἐπομέ-
νη φωνή μιμεῖται μόνον τήν ἀρχή τοῦ θέματος, ἐνῶ στήν C a n o n ἡ κατό-
πιν ἐπομένη φωνή μιμεῖται τὸ θέμα καθ' ὅλη τή διάρκεια αὐτοῦ. -

Ἐπάρχουν διάφορα εἶδη Canons. Πολλὰ ἐξ αὐτῶν διαφέρουν κατὰ
τὸ διάστημα στό ὅποιο ἡ μιμουμένη φωνή εἰσέρχεται.

Ἄν ἡ μιμουμένη φωνή εἰσέρχεται μέ τὸν ἴδιο φθόγγο ποῦ ἀρχίζει καί
ἡ πρώτη φωνή, τότε ὁ Canon ποῦ σχηματίζεται λέγεται ταυτόφωνος, καί

είναι ή πιο συνηθισμένη μορφή του Κανόνος.

Οι πιο γνωστοί **Canons** σ' αυτό τό είδος, βρίσκονται σέ συνθέσεις για χορωδία, του **Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Brahms e.t.c.** κτλ.

Για την πρακτική έφαρογή αυτού του είδους **Canons**, όρκει νά γράψη κανείς και μία φωνή, και νά σημειώση κανείς μονάχα την αρχή των επιλοίπων φωνών. Όταν δέ αυτές εισέλθουν ή μία κατόπιν της άλλης, (και συνήθως είναι τρείς ή τέσσαρες) μπορούν νά εξακολουθούν επ' άπειρον. Βέβαια, για νά τελειώση κανείς, μεταχειρίζεται μερικά μέτρα της αρχής.—

Όταν ή φωνή που μιμείται εισέρχεται σ' ένα άλλο διάστημα, π.χ. σ' ένα διάστημα δευτέρας προς τά άνω ή προς τά κάτω, τότε λέμε πως ό **Canon** είναι **Canon** στή δευτέρα άνιούσα ή κατιούσα. Έπίσης τό ίδιο για ένα **Canon** στήν τρίτη άνιούσα ή κατιούσα ή **Canon** στήν τετάρτη άνιούσα ή κατιούσα.—

Οι πιο συνήθεις **Canons** είναι στήν πέμπτη άνιούσα και τετάρτη κατιούσα, (φούγκα) καθώς και στην όγδόη άνιούσα ή κατιούσα.—

Στήν οργανική μουσική παρουσιάζεται συνήθως ό **Canon** μόνον δίφωνος, την δέ πολυφωνία επιτυγχάνει κανείς με διαφόρους άλλες συμπληρωματικές φωνές. Καμιά φορά άπλως με ένα υποστηρίζον μπασσο σέ φόρμα μιας συνοδείας πιάνου (παράδ. 37)

Είναι ενδιαφέρον στήν περίπτωση αυτή, νά παρατηρήση κανείς την χρήση πολυσύνθετης άρμονικής ενός τόνου (παράδ. 38)

Οι **Canons** πολλές φορές παρουσιάζονται και σαν έπεισόδια ανάμεσα σέ συμφωνικά έργα, ή έργα μουσικής δωματίου (παράδ. 42-43)

Όταν ένας τετράφωνος **Canon** είναι έτσι φτιαγμένος, ώστε δύο φωνές νά είναι ζευγαρωμένες, και τίς φωνές αυτές μιμούνται άλλες δύο επίσης κατά τόν ίδιον τρόπο ζευγαρωμένες, τότε αυτό λέγεται διπλός **Canon**. .

Υπάρχει όμως και ένας άλλος τρόπος διπλού Canon στον οποίο οι φωνές ακολουθούν ή μία την άλλη όχι αμέσως, αλλά κατά ωρισμένα διαστήματα (παράδ. 45)

Όταν η φωνή που μιμείται την κύρια φωνή, σχετική με την κίνηση αυτής, βαδίζει με τα ίδια διαστήματα αλλά κατ'αντίθετη κίνηση αυτό λέγεται Canon κατ'αντίθετη κίνηση.

Απ'αυτή την έννοια της αντίθετης κίνησης υπάρχει και μία άλλη, την οποία πρέπει να ξεχωρίσωμε, δηλαδή εκείνη που δέ στηρίζεται στα διαστήματα, αλλά στη συνέχεια των φθόγων. Αυτή η κίνηση λέγεται 'Οπισθοδρομική / παράδ. 49-50.)

Όταν η φωνή που μιμείται την κίνηση της πρώτης την μιμείται σε διπλασιασμένες αξίες των φθόγων, ο Canon λέγεται κατ'αύξησιν. Όταν συμβαίνει το αντίθετον, λέγεται Canon κατ'ελάττωσιν. Και αυτού του είδους οι Canons παρουσιάζονται συνήθως στη Φούγκα (παράδ. 52-53 Kunst der fuge.

Όταν οι φωνές σ'ένα Canon βαδίζουν κατά τέτοιο τρόπο ώστε κάθε εισερχομένη φωνή να ανέρχεται σ'ένα νέο τόνο και να γίνη μία αλυσσος από τόνους, οι οποίοι συνεχονται ο ένας με τον άλλον κατά διαστήματα πέμπτης, τότε ονομάζεται ο Canon αυτός κυκλικός. Ός επί τό πλεϊστον ένας τέτοιος Canon παρουσιάζεται σ'ένα αντιστικό παιγνίδι, εν τούτοις όμως πολλές φορές τον βρίσκουμε και σε σοβαρώτερα έργα όπως μας το δείχνουν τα επόμενα παραδείγματα (παράδ. 55-56.)

Η ΔΙΠΛΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΙΣ

Όταν οὐ δύο φωνές μιᾶς δίφωνης φράσης μποροῦν νά ἐναλλάσσονται κατ'ἀ-
ρέσκειάν, οὕτως ὥστε ἡ ἐπάνω φωνή ν' ἀντικαταστήσῃ τήν κάτω καί τό ἀντί-
θετο, αὐτό λέγεται διπλό κοντραποῦντο τῆς ὁγδοῆς.

Όταν τό διπλό κοντραποῦντο παρουσιάζεται σέ μιᾶ φράση μέ περισσότερες
φωνές ἀπό δύο, τότε πρέπει ἡ μιᾶ φωνή ποῦ ἐναλλάσσει τή θέση της μέ μιᾶ
ἄλλη νά εἶναι τό μᾶσσο, όταν πρόκειται δηλαδή νά λέμε πῶς εἶναι ἕνα γνή-
σιο διπλό κοντραποῦντο τῆς ὁγδοῆς (παράδ. 57.)

Μεταξύ τῶν κανόνων ποῦ διέπουν τό διπλό κοντραποῦντο, συνιστᾶται ὡς τό
σπουδαιότερο τό ὅτι πρέπει νά ἀποφεύγῃμε τήν πέμπτη στήν ἀντιστροφή της
(δηλαδή κατὰ τήν ἐναλλαγή τῶν φωνῶν.) γίνεται τετάρτη. ἐν τούτοις ὅμως
στήν πράξη, θά διοῦμε ὅτι ἡ ἀπαγόρευση αὐτή ἔχει δευτερεύουσα σημασία,
ὅπως στό παράδ. 58. Ἀρέσως στό πρῶτο μέτρο παρουσιάζεται μιᾶ πέμπτη.
ντό δίεσις-σόλ δίεσις, ἡ ὁποία πράγματι στήν ἀντιστροφή γίνεται τετάρτη.

Παρ' ὅλα ταῦτα ὅμως, αὐτή ἡ διπλή ἀντίστιξις ψυχρῶτα, γιατί καί οἱ
δύο φωνές, ὅσον ἀφορᾷ τό μουσικό περιεχόμενό τους, ἔχουν καί οἱ δύο νά
ποῦμε κᾶτι ὡρατο. Γιατί καί ἡ πρώτη ἐκθεσι τῶν φωνῶν κάνει τήν ἴδια ὡραία
ἐντύπωσι ὅπως καί ἡ ἐπομένη μετά τήν ἐναλλαγή. Καί αὐτό ἀκριβῶς εἶναι τό
μυστικό τῆς διπλῆς ἀντίστιξης (παράδ. 59-60)

Όταν ἡ ἐναλλαγή τῶν φωνῶν γίνεται σ' ἕνα ἄλλο διάστημα, καί τό πιό συχ-
νά αὐτό γίνεται στή δεκάτη ἢ στή δωδεκάτη, προκύπτει ἕνα νέο εἶδος δι-
πλῆς ἀντίστιξης. ἡ διπλή Ἀντίστιξης τῆς δεκάτης ἢ τῆς δωδεκάτης. Παρ. 63.

Στή διπλή ἀντίστιξη, οἱ φωνές ποῦ ἐξευρίσκονται πρέπει νά βαδίζουν κατ'
ἀντίθετη κίνηση μεταξύ τους, γιατί ἀπό τό σχῆμα τῆς ἀντιστροφῆς σέ ἀριθ;
μούς, δηλαδή:

1-2-3-4-5-6-7-8-9-10.

10-9-8-7-6-5-4-3-2-1.

Ἐπετα ὅτι ἡ τρίτη στήν ἀντιστροφή της γίνεται ὁγ-
δοῆ καί ἡ ἕκτη πέμπτη, ἐπομένως ἡ ὁποια κίνησι ἀποκλείεται, γιατί θά προέ-

κυπταν παράλληλες ὀγδοές καί πέμπτες (παράδ. 65-66.)

Ὅταν οἱ δύο φωνές στήν διπλή ἀντίσκηξη βρίσκονται στήν ἀπόσταση τῆς δωδεκάτης, τότε στήν ἀναστροφή γίνεται μιᾷ ἀλλαγῇ τῆς μιᾶς φωνῆς σέ ἕκταση μιᾶς δωδεκάτης. Τό σπουδαιότερο δηλαδή ἐδῶ πέρα εἶναι ὅτι ἡ ἕκτη γίνεται ἐβδόμη, καί ἡ ἐβδόμη γίνεται ἕκτη (παράδ. 67) Κατά τήν ἀναστροφή προκύπτουν ἐντελῶς νέες ἀρμονικές σχέσεις, οἱ ὁποῖες βέβαια, γίνονται καθαρά ἀντιληπτές εὐθύς μέ την εἴσοδο τῶν συμπληρωματικῶν φωνῶν. —

Τό σχῆμα τῆς ἀναστροφῆς ¹⁻²⁻³⁻⁴⁻⁵⁻⁶⁻⁷⁻⁸⁻⁹⁻¹⁰⁻¹¹⁻¹² ¹²⁻¹¹⁻¹⁰⁻⁹⁻⁸⁻⁷⁻⁶⁻⁵⁻⁴⁻³⁻²⁻¹ μᾶς δείχνα τό τί προκύπτει ἐκάστοτε μετά τήν ἀναστροφήν (παράδ. 68)

Ὅταν σέ μιᾷ φράση τρίφωνη ἢ τετράφωνη συμβαίνει οἱ φωνές νά μποροῦν νά ἐναλλάσσωνται, τότε λέμε ὅτι ἡ φράση αὕτη δημιουργήθηκε ἐπὶ τῇ βάσει τῆς τριπλῆς ἢ τῆς τετραπλῆς ἀντίσκηξης. Ἐπίδεια δέ ἡ ἀναλλαγή στήν περίπτωσι αὕτη γίνεται πάντοτε στήν ἕκταση τῆς ὀκτάβας, ἐπεταὶ ὅτι ἡ τριπλῇ ἢ τετραπλῇ ἀντίσκηξη εἶναι πάντα μιᾷ ἀντίσκηξη τῆς ὀκτάβας (παράδ. 70. 71. 72)

Η Φ Ο Υ Γ Κ Α.

Ὑπὸ τό ὄνομα Φούγκα ἐννοῦσαν στόν 15ον καί 16ον αἰῶνα ἐκεῖθο, ποῦ κατὰ τήν σημερινή μαο ἀντίληψι λέμε " **Canon** ". Πολύ ἀργότερα, ὕστερα ἀπό μιᾷ διαδοχικῇ ἐξέληξιν, ἀνεφάνη ἐκεῖνη ἡ χαρακτηριστικὴ φόρμα ἡ ὁποία ἐν πάσῃ περιπτώσει, τό ἴδιο ὅπως καί ὁ **Canon** ἀρχίζει μέ μιᾷ ἀπομιμουμένη φωνῇ ἀλλά ἡ ὁποία στό ζετύλιγμά της διαφέρει ἐντελῶς κατὰ τήν κατασκευὴ της.

Κάθε ἀπλῇ Φούγκα ἀρχίζει ἐπομένως μέ μιᾷ φωνῇ τήν ὁποίαν κατόπιν τῆν ἀπομιρεῖται μιᾷ δεύτερῃ φωνῇ στήν ἄνω πέμπτη ἢ στήν κάτω τετάρτη, ἡ ὁποία λέμε ὅτι ἀπαντᾷ. Αὕτη ἡ ἀπομίμησης τοῦ θέματος ὑπὸ τῆς δευτέρας φωνῆς, ὀνομάζεσθαι " ἡ Ἀπάντησις.

Στήν Απάντησι τοῦ θέματος τῆς Φούγκας πρέπει νά προσέξωμεν, ἡ Τονική καί ἡ Δεσπόζουσα ν' ἀντικαθιστοῦν πάντοτε ἡ μία τήν ἄλλη. Καί πρέπει, βέβαια ν' ἀντικαθιστᾶται ὅχι μόνον ἡ ἀρχίζουσα Τονική στό θέμα μέ τήν ἀρχίζουσα Δεσπόζουσαν στήν ἀπάντησι, τό ὁποῖον εἶναι εὐκολονόητο, ἀλλά καί ἀντιστρόφως ἡ Δεσπόζουσα τοῦ θέματος μέ τήν Τονική τῆς Ἀπάντησεως.

Καί ἐπειδή ἡ ἀπάντησις πρέπει ταυτοχρόνως νά παρουσιάζεται στήν ἄνω πέμπτη (ἢ κάτω τετάρτη) υποτίθεται ὅτι, διά νά συμφωνήσουν, πρέπει σάην ἀπορίμνησι νά γίνῃ μία σχετική ἀλλαγὴ στήν κίνησι ἐνός διαστήματος.

Αὐτό φυσικά, ἰσχύει τά πρῶτα στήν περίπτωσι ἐκείνη κατὰ τήν ὁποίαν τό θέμα ἀρχίζει μέ τήν Δεσπόζουσα (παράδ. 73) σπανιότερα δέ σέ περίπτωσι ποῦ θά παρουσιαζόταν ἡ Δεσπόζουσα κατὰ τήν διαδρομήν τοῦ θέματος. Τοῦτο προκύπτει τότε, ὅταν ἡ Δεσπόζουσα παρουσιάζεται κάπου στό θέμα μέ τρόπον καταφανῆ (παράδ. 74).—

Ἀφοῦ εἶπαμε πρωτύτερα, ὅτι ἡ Τονική καί ἡ Δεσπόζουσα στό θέμα καί στήν ἀπάντησι πάντοτε ἐναλλάσσονται ἡ μία μέ τήν ἄλλη, ἐπεταί φυσικά ὅτι καί ἕνα πῆδημα τοῦ θέματος ἀπό τήν Τονική στήν Δεσπόζουσα (καί ἀντιθέτως πρέπει ν' ἀπαντηθῇ μ' ἕνα πῆδημα ἀπό τήν Δεσπόζουσα στήν Τονική (καί ἀντιθέτως.) Καί αὐτό ἰσχύει κατὰ προτίμησιν γιά τήν ἀρχή ἐνός θέματος. (παράδ. 75).—

Ὑπάρχουν μερικές ἀνώμαλες ἀπαντήσεις θεμάτων τῆς Φούγκας οἱ ὁποῖες μποροῦν π.χ. νά στηριχθοῦν εἰς τό ὅτι τό θέμα μοντουλάρει.—

Καί γιά νά μή ἀπομακρυνθοῦμε πολύ ἀπό τόν κύριο τόνο, πρέπει ἡ Ἀπάντησι νά τροποποιηθῇ καταλήλως (παράδ. 76-77.)

Βέβαια ἐδῶ δέν θά ἐπεκταθοῦμε εἰς τό νά ἐξηγήσωμε ὅλες τίς δυνατές ἀνώμαλες ἀπαντήσεις· αὐτό ἀνήκει στόν εἰδικό κλάδο τῆς Ἀντίστηξης.—

Ἡ Ἀπάντησις συνδέεται πάντοτε ἀπό μία φωνή ποῦ λέγεται ἀντίθετη φωνή, ἡ ὁποία ἐξευρίσκεται στήν διπλή ἀντίσκηξι τῆς ὀκτάβας, καί ἡ ὁποία

συνεπώς κατά τήν διαδρομή τῆς Φούγκας μπορεῖ νά συνοδεύῃ τήν ἀπάντηση εἴτε ὡς ἄνω εἴτε ὡς κάτω φωνή. Συμβαίνει ὅμως ἐπίσης πολλές φορές ἡ ἀντίθετη φωνή ποῦ συνοδεύει τό θέμα στήν ἀρχή, νά μή διατηρεῖται κατόπιν.

Όταν τό θέμα καί ἡ Ἀπάντηση ἔχουν ὁλότελα ἐκτεθῇ, τότε συνήθως παρουσιάζεται ἕνα εἶδος ἐπεισοδίου, προτοῦ εἰσέλθῃ ἡ τρίτη φωνή (σέ ηοῦγκες μέ περισσότερες ἀπό δύο φωνές). Ἀλλά τά ἐπεισόδια συνίστανται ἀπό θεματικά μέρη τοῦ θέματος ἢ τοῦ ἀντιθέματος (τῆς ἀντιθέτου φωνῆς) συνήθως σέ μιᾶ σειρᾶ ἀρμονικῆς ἀλύσου (παράδ. 78) καί παρεμβάλλονται κατά ὅλη τή διαδρομή τῆς Φούγκας ἀνάμεσα στές διάφορες εἰσόδους τῶν θεμάτων.

Ἡ εἴσοδος τῆς τρίτης φωνῆς γίνεται τότε πάλι μέ τό θέμα, συνήθως συνοδευομένη ἀπό τό ἴδιο ἀντίθεμα ποῦ παρουσιάσθηκε ἤδη (ἢ καί ἀπό ἕνα νέο) καί μία τρίτη εἰσερχομένη φωνή ποῦ συνοδεύει. —

Ἀφ' οὗ ἐκτεθοῦν ὁλότελα καί αὐτές οἱ θεματικές εἰσοδοί, ὑπάρχει πάλι θέση γιά ἕνα νέο ἐπεισόδιο, τό ὁποιο σέ μιᾶ Φούγκα τετράφωνη προετοιμάζει τήν εἴσοδο τῆς τελευταίας φωνῆς (μέ ἀπάντησι.). Σέ σπανιωτέρας περιπτώσεις συμβαίνει οἱ τέσσερες φωνές νά διαδεχθοῦν ἀμέσως ἡ μία τήν ἄλλη χωρίς ἐνδιάμεσα ἐπεισόδια (παράδ. 79).

Όταν ἡ τελευταία φωνή (εἰς μέν τήν τρίφωνη Φούγκα ἡ τρίτη, καί στήν τετράφωνη ἡ τετάρτη) ἐκθέσῃ τό θέμα γιά πρώτη φορά, (ἐννοεῖται) καί τήν ἀπάντηση) τότε λέμε ὅτι τελείωσε τό μέρος ἐκεῖνο τῆς Φούγκας, τό ὁποῖον ὀνομάζουμε "Ἐκθεση" ἢ Πρώτη Ἀνάπτυξη". —

Ἡ παρεταίρω διαδρομή τῆς Φούγκας σχηματίζεται μέ τέτοιο τρόπο, ὥστε μεθ' ἀπό ἕνα μακρύτερο ἐπεισόδιο, οἱ θεματικές εἰσοδοί σέ διάφορες βαθμίδες ἐναλλάσσονται μὲ ἐνδιάμεσα μικροεπεισόδια, ὁποῦ ἡ εἴσοδος τοῦ θέματος πάντα γίνεται καταφανῆς μέ μιᾶ προτιήτερη παύση τῆς σχετικῆς φωνῆς.

Οἱ θεματικοί εἰσοδοί γίνονται συνήθως μόνο στίς κύριες βαθμίδες,

ή στους συγγενικούς τόνους, όπως στη Δεσπόζουσα, στην Παράλληλη (σχετική έλάσσονα ή μείζονα) στην 'Υποδέσπουζα, πράγμα που συμβαίνει πρό πάντων στις μικρές φούγκες μέ αυστηρό ύφος. Κάθε θεματική είσοδος μπορεί καί νά σύμπτιχθῇ, δηλαδή ή πρώτη νότα του θέματος μπορεί στην είσοδό της νά χάση τό ήμισυ της αξίας της. Τό αντίθετο (δηλαδή ν' αναπτυχθῇ) είναι σπανιότερον. (παράδ. 80.)

Σέ πολλές φούγκες χρησιμοποιείται συχνά τό λεγόμενο **Stretto**. **Stretto** δέ σημαίνει όταν ή απάντησις (ή ή είσοδος του θέματος σέ οίαν δήποτε βαθμίδα) ακολουθεῖ τό θέμα άμέσως, καί προτού άκόμη αυτό τελειώση. Αύτός ο τρόπος τῆς ακολουθίας των φωνών, ο οποτος σέ μεγάλες φούγκες κάνει μιá ιδιαίτερη έντύπωσι σάν μία αύξανομένη διαδοχική άνοδος, παρουσιάζεται συνήθως πρός τό τέλος τῆς φούγκας, μπορεί όμως, όπως καί στην πρώτη φούγκα εἰς ντό μετζον του "**Clavecin bien tempéré de Bach**, μπορεί εἶπαμε νά παρουσιασθῇ καί σ' όλη τή διαδρομή τῆς φούγκας. Συνήθως τό **Stretto** έπεται μετά από ένα **point d'orgue** τό οποιον μπορεί νά παρουσιασθῇ καί χωρίς **Stretto** στό τέλος τῆς φούγκας.—

*Οχι σπανίως πρέπει τό θέμα στην πρώτη ή στην επομένη φωνή νά υποστῇ μερικές αλλαγές γιά νά μπορέση νά γίνη τό **Stretto**. Αύτές οι αλλαγές μποροῦν νά γίνουν σέ τέτοιο σημεῖο που μονάχα πιά ή άρχή του θέματος νά διατηρηθῇ άκριβής, οπότε σ' αὐτή τήν περίπτωση λέγεται τό **Stretto** μερικό. (παράδ. 82-83.)

'Υπάρχουν θέματα φούγκας στά όποια ή δεύτερη είσοδος στό **Stretto** είναι δυνατή σέ δύο ή σέ περισσότερα διάφορα μέρη (παράδ. 84.)

'Αντιστροφαι καί αναπτύξεις του θέματος είναι πολύ συχναι στην φούγκα (συμπτύξεις αντιθέτως σπανιότεραι) καί μποροῦν καί ρόνες τους νά παρουσιασθουν καί εν συνδυασμῳ μέ τό **stretto**. (παράδ. 85-86.) παράδ. 87-

88-89.--

"Όσον αφορά τήν χρήση του διπλού κοντραπούντου στή φούγκα, είπαμε ήδη τά σημαντικώτερα. Καί όσο ή χρήση του διπλού κοντραπούντου τής οκτάβας σέ μία καλή φούγκα είναι, άν καί όχι αναπόφευκτη, όμως είναι κυρίαρχη, τόσο αντιθέτως ή χρήση του διπλού κοντραπούντου τής δεκάτης καί δωδεκάτης περιορίζεται σέ μερικά παραδείγματα, τά όποια αναφέραμε άνωτέρω. (σελές 41 καί 43).--

Ή χρήση πολύτεχνης πολυφωνίας ιφίσταται ένα σημαντικό περιορισμό στές φούγκες εκείνες των όποιων ο σκοπός είναι μάλλον νά κάμουν έντύπωση ως φαντακτέρά κομμάτια πιάνου.--

Προφανώς ή τεχνική του όργάνου συχνά δέν επιτρέπει μία τελείως ελεύθερη ανάπτυξη των φωνών, καί πρό πάντων σέ ταχύτερα *tempi* κάμποσα δέ θά μπορούσαν εάν νά παθχθούν, όσα δηλαδή στηρίζονται μόνον σέ κοντραπουντική ανάπτυξη των φωνών.--

Ός έκ τούτου βρίσκουμε πολλές φούγκες για πιάνο, στές όποιες ή αντιστικτική τεχνική είναι όφότελα υποτεταγμένη στή φράση του πιάνου, καί ποϋ σέ διάφορες φωνές παρουσιάζονται πολλές φορές σάν συγχορδιακές συμπληρωματικές φωνές, ούτως ώστε νά μπορεί κανείς νά χαρακτηρίση τέτοιες φούγκες μάλλον σάν κομμάτια πιάνου έν είδει φούγκας. (παρέβαλε τίς φούγκες του *Mendelssohn*.)

Έκτός από του ότι σέ τέτοιες φούγκες τά έπεισόδια είναι έξαιρετικάως έκτεταμένα, δέν μπορεί τόν περισσόετρο καίρό καί νά γίνη λόγος περί διατηρήσεως του 'Αντιθέματος, καί συμβαίνει καί πολλές φορές σέ τέτοιες φούγκες νά παρεμβάλωνται ή νά προστίθενται έντελως ξένα μέρη. (παράβαλε *Schumann*, φούγκες για "Όργανο άπάνω στό θέμα Β Α G Η, *Mendelssohn*, φούγκα είς μι *maieur* μέ τό τέλος της έν είδει *Chorale* φούγκες του *Listt*, *Rubinstein*, *e t.c.*)

ΑΝΑΛΥΣΙΣ ΜΙΑΣ ΦΟΥΓΚΑΣ ΟΡΓΑΝΙΚΗΣ

ΚΑΙ

ΜΙΑΣ ΦΩΝΗΤΙΚΗΣ.

παράδ. 90.

Τό θέμα είναι δύο μέτρα, η απάντηση γίνεται στην κάτω τετάρτη, δηλαδή εις λά έλασσον.

Τό αντίθεμα ξεχωρίζει ρυθμικώς ριζικά από τό θέμα καί είναι κατά τόσο συγγενές μέ αυτό, όσο ότι χρησιμοποιεῖ τό σχήμα του τῶν δεκάτων ἑκτων στό τέταρτο μέτρο. Τό πέμπτο μέτρο είναι ἕνα ἐπεισόδιο τό ὁποῖον ὁδηγεῖ ξανά στην Τονική καί ταυτοχρόνως καί μιὰ συνέχεια του ἀντιθέματος. —Στό ἕκτο μέτρο εἰσέρχεται ἡ τρίτη φωνή, παρουσιάζει τό θέμα στό μπάσσο, ἐνῶ οἱ δύο ἄλλες φωνές ἐναλλάξ ἀπαναλμβάνουν τό ἀντίθεμα. Ὡστε ἐδῶ παρουσιάζεται τό ἀντίθεμα κατ' ἐξαίρεσιν, μοιρασμένο σέ δύο διαφορετικές φωνές (μέτρα 6 & 7).

Στό ἕβδομο μέτρο τελειώνει ἡ ἔκθεσις τῆς Φούγκας. —Τό ἐπόμενον ὀγδοο μέτρο παρουσιάζει μιὰ ἀντιστροφή του τρίτου μέτρου σέ διπλή ἀντίστιξη τῆς δωδεκάτης (ἡ μεσαία φωνή εἶναι συμπληρωματική) —στό ἑννατο μέτρο ἡ ἀντιστροφή γίνεται πλέον στή διπλή ἀντίστιξη τῆς οκτάβας. Τά δύο τελευταῖα μέτρα ποῦ ἀναφέραμε διατηροῦν τό θέμα στήν ἀπάνω φωνή, ἀλλά μέ μιὰ ἀλλαγὴ στό μεταξύ του 8ου καί 9ου μέτρου διάστημα. — Τά μέτρα δέκα καί ἑνδεκα παρουσιάζουν ἕνα ἐπεισόδιο τό ὁποῖο προκύπτει ὡς συνέχεια του θέματος ἐν σχήματι ἀρμονικῆς ἀλύσου, καί τό ὁποῖο προετοιμάζει (μέτρο 12) μιὰ νέα θεματική εἴσοδο καί ἀντιστροφήν. Ἡ ἀντιστροφή περιορίζετα μονάχα σ' αὐτό τό μέτρο, καί κατόπιν μεταμορφώνεται σέ μιὰ ἐλεύθερη συμπληρωματική φωνή, ἐνῶ ταυτοχρόνως τό θέμα παρουσιάζεται ἐν εὐθείᾳ κινήσει στή Δεσπόζουσα στό **Soprano** σέ σχέση **stretto** μέ μιὰ νέα ἀντιστροφή (μέτρα 14-15)

Ἄς προσέξωμε ἐδῶ, ὅτι τό ἀντίθεμα του τρίτου μέτρου συνοδεύει ἐδῶ καί ἐπίσης τό δεύτερο ἡμῖσι του ἀντεστραμμένου θέματος στό **Soprano** (μέτρο 15)

Τό μέτρο δεκαέξ είναι ένα έπεισόδιο τό οποτον συνίσταται από παρηλλαγμένα (superposés) στοιχεΐα εΐς άντιστροφήν.

Μέ τό δέκατο έβδομο μέτρο εΐσέρχεται ένα νέο Stretto του θέματος καί αι δύο εΐσοδοι γίνονται γίνονται επί της αύτης βαθμίδος (επί της Δεσποζούσης) Τό είκοστό μέτρο, μαζί με τό πρώτο τέταρτο του είκοστου πρώτου μέτρου, πρέπει νά τό εκλάβωμε ως πτώσιν. Τέτοιες άρμονικές πτώσεις στή διαδρομή μιās Φούγκας, αποτελου- εξαΐρεσηνως επί τό πλεΐστον ή έλλειψη παρομοίων πτώσεων είναι ένα συστατικό μιās καλής Φούγκας. Από τό μέτρο 21 ως 24 ή μεσαία φωνή έχει παύσιν. οι άλλες δύο φωνές κάνουν δύο stretti του θέματος έν εύθεία κινήσει καί έν άντιστροφή (ατή δεύτερη φορά μόνον έν άντιστροφή) Τα μέτρα 25 & 26 πρέπει νά τά εκλάβωμε ως έπεισόδια άν καί τό καθένα άπ'αυτά παρουσιάζει τήν άντιστροφή του θέματος στο πρώτο του μέτρο. —Στά μέτρα 27-28-29 παρουσιάζονται δύο νέα stretti ,αυτή τή φορά σέ άλλο συνδιασμό (ή άντιστροφή αρχίζει). —Τό μέτρο 30 συνεχίζεται ως έπεισόδιο με μιá επανάληψη έν σχήματι άρμονικής αλύσσου, (μέτρα 31-32) του οποίου έπεισοδίου τά στοιχεΐα έλήφθησαν από τό 4^ο μέτρο. Τό μέτρο 33 περιέχει επίσης μερικά αποσπάσματα του θέματος βαλμένα τό ένα από πάνω από τό άλλο ένψ τά μέτρα 34 καί 35 μιās παρουσιάζουν ένα διπλό καί συνάμα μερικό του θέματος.

Η επάνω φωνή του μέτρου 35 είναι τό πρώτο μέτρο του θέματος έν εύθεία κινήσει, ή μεσαία φωνή κάνει τό ίδιο σέ άντιστροφή, ένψ τό μπάσσο παρουσιάζει τή συνέχεια του θέματος από το μέτρο 34. Η περιπλοκή αυτή λύεται έν τούτοις ήδη με τό μέτρο 36 σέ ένα τρίμετρο έπίσόδιο, του οποίου τά στοιχεΐα αναγνωρίζονται εύκόλως ως παρμένα από τό θέμα καί τό αντίθεμα.

Τά μέτρα 39, 40-41 παρουσιάζουν για τελευταία φορά τό θέμα συνεπτυγμένο στήν Τονική, ένψ τό μέτρο 42 μιās κάμνει άσφαλως έντύπωσι για τήν αναλογία του με τό μέτρο 20. Στο μέτρο 43 εΐσέρχεται για δυνάμωμα ένα σύμπλεγμα συμπληρωματικών φωνών, όπως άλλως τε τούτο συμβαίνει συχνά στο τέλος μιās Φούγκας. —

Τό μέτρο αὐτό εἶναι ἐπίσης ἀκόμα θεματικά ἀπεξεργασμένο, καί μας παρουσιάζει τό θέμα καί τήν ἀντιστροφή του ταυτοχρόνως βαλμένα τό ένα ἀπό ἐπάνω ἀπό τό ἄλλοΔ-

Ὁ γενικός χαρακτηρισμός τῆς Φούγκας αὐτῆς μας παρουσιάζει τά ἑξῆς ἀξιοσημείωτα:

α) ὁ τόσο πολύ μικρός ἀριθμός τῶν ἐπεισοδίων, καί ἀντιθέτως ὁ μεγάλος ἀριθμός τῶν θεματικῶν εἰσόδων.-β) ἡ πληθώρα ἀντιστροφῶν καί συμπτύξεων τοῦ θέματος, ὡς καί ἡ ἔλλειψις θεματικῶν εἰσόδων σέ ἄλλες βαθμίδες ἀπό ἐκεῖναις τῆς Τονικῆς καί τῆς Δεσποζούσης, ἐκτός τῶν ἀντιστροφῶν.-γ) ἓνα εἶδος διαιρέσεως τῆς Φούγκας σέ δύο μέρη ποῦ προκύπτει ἀπό τήν ἀρμονική πτώσι ποῦ γίνεται στά μέτρα 20, & 21, καί ποῦ γίνεται ἀκόμη πιό καταφανῆς καθ'ὅτι ἐπαναλαμβάνεται πάλι τό ἴδιο στά μέτρα 42 & 43.- Ἡ στροφή αὕτη ποῦ γίνεται τήν πρώτη φορά στή Δεσπόζουσα καί τήν δεύτερη φορά στήν Τονική, μας θυμίζει κατὰ τρόπον καταπληκτικόν παρομοίαν τοποθέτησιν τῶν πτώσεων στίς καλιές δίμερες φόρμες τοῦ *Lied*.- .

"Ὅσο μεγαλειότερος εἶναι ὁ ἀριθμός τῶν ἐπεισοδίων καί ὅσο λιγώτερη ἀντιστικτική ἐργασία βρίσκεται στήν Φούγκα, τόσο μελωδικωτέρα ἡχοῦ, καί τόσο εὐκολώτερα παίζεται καί κατανοεῖται." Ἀς παραβάλωμε, πρὸς ἀντίθεση τῆς Φούγκας ποῦ ἀναλύσαμε, καί ἡ ὁποία στέκεται πολύ ψηλά ἀντιστικτικῶς, τήν ἀπλουστάτην Φούγκα εἰς *do* ἑλασσον τοῦ πρώτου μέρους τοῦ "*Clavecin bien tempéré* ^{Bach} ὅπου μόνον ἀπλῶς θεματικάί ρῖσοδοι γίνονται χωρίς συμπτύξεις ἢ ἀντιστροφές ποῦ ἐναλλάσσονται μέ ἐπεισόδια.-

4/ Ἡ ΔΙΠΛΗ ΦΟΥΓΚΑ.

Ἄρε διπλῇ Φούγκα, διαρῶ ἀντί ἑνός θέματος παρουσιάζονται δύο πρὸς ἀπεξεργασιάν. Καί σύμφωνα μέ τόν τρόπο κατὰ τόν ὁποῖον τά δύο θέματα παρουσιάζονται γιά πρώτη φορά στήν Φούγκα, ξεχωρίζουμε τριῶν εἰδῶν συνδυασμούς

διπλής φούγκας.

α) Π ρ ῶ τ ο ς

Σ Υ Ν Δ Ι Α Σ Μ Ο Σ

Τὰ δύο θέματα εισέρχονται ταυτοχρόνως, ἢ τό ἓνα ἀμέσως κατόπιν τοῦ ἄλλου, συνόπως ἡ φούγκα ἀρχίζει ἀμέσως δίφωνα, ἢ γίνεται δίφωνα πρότου ἀκόμη εἰσελθῇ τό ἀντίθεμα. —

Στίς περιπτώσεις αὐτές μας παρουσιάζεται ἀντί ἑνός θεμάτων, ἓνα ζυγάρι φωνῶν ἐπεξεργασμένης διπλῆ ἀντίστιξη τῆς οἰκτάβας, καί τό ὅποτον ἀναπτύσσεται ὡς ἐπὶ τό πλεῖστο ἐνωμένο, καί καμμιά φορά μόνον ἐξαιρετικά, χωριζόμενο στήν ἐξέλιξη τῆς φούγκας (παράδ. 92, 93, 94-95.)

β) Δ Ε Υ Τ Ε Ρ Ο Σ

Σ Υ Ν Δ Υ Α Σ Μ Ο Σ.

Τό δεύτερο θέμα δέν εἶναι τίποτε ἄλλο παρά ἓνα ἀντίθεμα ποῦ διαρκῶς διατηρεῖται παραλλήλως πρός τό θέμα. Τό ἀντίθεμα τοῦτο παρουσιάζεται σάν αὐτοῦσι ο θέμα όταν ξεχωρίζει σαφῶς ρυθμικά καί μελωδικά ἀπό τό κύριο θέμα

Πάντως ὅμως τέτοιου εἴδους διπλές φούγκες ἢ ἀντίληψη μπορεῖ νά ᾔηται διαφορετική, γιατί μπορούμε νά ξεχωρίσωμε τήν ἄποψη τό ὅτι ἓνα ἀντίθεμα ὀφείλει καί ἐκεῖνο νά εἶναι πάντως αὐτοῦσι ο ἢ νά ξεχωρίσῃ πάντα ἀπό τό κύριο θέμα καί ρυθμικῶς καί μελωδικῶς. Ἐπομένως μία διπλῆ φούγκα αὐτοῦ τοῦ συνδυασμοῦ μπορεῖ πάντως νά θεωρηθῇ καί ὡς ἀπλή φούγκα. —

Τίς δύο ἐπόμενες φούγκες (96-97) τοῦ " *Clavecin bien tempéré* μπορεῖ κανεῖς νά ἐκλάβῃ καί ὡς ἀπλές καί ὡς διπλές φούγκες.

γ) Τ ρ ί τ ο ς Σ υ ν δ υ α σ μ ὁ ς

Τό δεύτερο θέμα εἰσέρχεται πολύ ἀργότερα σπὸ διάστημα τῆς διαδρομῆς τῆς φούγκας καί παρουσιάζεται καί μόνο, καί ἐν Συνδυασμῷ μέ τό πρῶτο θέμα. Μία τέτοια διπλῆ φούγκα ἀρχίζει ὡς ἀπλή φούγκα καί τό δεύτερο θέμα εἰσέρχεται συνήθως γιά πρώτη φορά μέτα τήν πρώτη ἀνάπτυξη τοῦ πρώτου θεματος. (παράδ. 98-99@)

Ἐν τούτῳ περιπτώσει καθ' ἣν παρουσιάζονται σέ μιά Φούγκα τρία θέματα πρὸς ἐπεξεργασίαν, τότε ἡ Φούγκα λέγεται τριπλῇ. (παράδ. 100@)

5) Τ Ο Φ Ο Υ Γ Κ Α Τ Ο

Ἐννοοῦμε Φουγκάτο μιά πολύφωνη φράση σέ πολύφωνο ὕφος (**style**) τῆς ὁποίας οἱ φωνές εἰσέρχονται ἀλληλοδιαδοχικά κατὰ τὸν τρόπο μιᾶς Φούγκας ἀλλὰ κατόπιν ὅμως προχωροῦν κατὰ τρόπον ἐλεύθερον. Δηλαδή, μπορούμε νά ποῦμε πὺς εἶναι ἡ πρώτη ἐξέληξη τῆς Φούγκας, ἡ ὁποία συνεχίζεται κατόπιν ἐλεύθερα. Μερικά γνωστά παραδείγματα: ἡ ἀρχὴ τοῦ **Scherzo** τῆς 9ης καὶ τὸ **trio** τοῦ **Scherzo** τῆς 5ης Συμφωνίας τοῦ **Beethoven**. Ὅπως καὶ ὁ **Chaconne** κἄτοι μπορούν καὶ ἡ Φούγκα καὶ τὸ Φουγκάτο νά συνοδεύονται ἀπὸ συμπληρωματικές φωνές, πρᾶγμα ποῦ συμβαίνει πρὸ πάντων σέ δίφωνες Φούγκες (παράδ. 106.)

6) Ὁ Ι Π Ρ Ο Δ Ρ Ο Μ Ο Ι

τῆς

ΟΡΓΑΝΙΚΗΣ ΦΟΥΓΚΑΣ.

Ἡ Φούγκα παριστᾷ ἓνα προϊόν ἀντιστιτικτικῆς Τεχνικῆς τοῦ ὁποίου ἡ φόρμα ἐξελίχθη ὀλίγον κατ' ὀλίγον διὰ μέσου πολλῶν γενεῶν τῆς τέχνης, ἀφ' ἑνὸς μὲν ἀπὸ τὴν πολύπλοκον φωνητικὴν μουσικὴν τῶν Κάτω-Χωρῶν (15ον καὶ 16ον αἰῶνος) καὶ ἀφ' ἑτέρου ἀπὸ τις παλιότερες φόρμες ποῦ ἀνεφάνησαν ἤδη περίω τὰ τέλη τοῦ 16ου αἰῶνος, καὶ οἱ ὁποῖοι ἔχουν μὲ τίς μεταγενέστερες φόρμες κἄπι κοινόν, ὅπως π.χ. ἡ κατασκευὴ ἑνὸς μόνοφώνου θέματος καὶ ἡ ἐξέληξη τοῦ ὅ ἑνα ὕφος ἀπομιμητικό, μας εἶναι γνωστά πρὸ πάντων στη φιλολογία τοῦ Ὀργάνου ὑπὸ τὰ ὀνόματα **Ricercare**, **Tantasia**, **Canzon**, **Capriccio**.

Ἡ πραγματικὴ διαφορὰ μὲ τές μεταγενέστερες Φούγκες ἔγκειται στό ὅτι τὸ ἀρχικὸ θέμα συνήθως δέν διατηρεῖται ἐπὶ πολὺ, ἀλλὰ γρήγωρα παραχωρεῖ

τή θέσει του δ' ένα άλλο, τό όποιο υπόκειται στην αύτήν έπεξεργασία όπως καί τό πρώτο. Πολλές φορές τά κατόπιν θέματα δέν είναι τίποτε άλλ, παρά ένας ρυθμικός άνασχηματισμός του πρώτου (παράδ. 107-108-109.

Στή γραμμή της 'Αντιστικτικής Φόρμας πρέπει νά συμπεριληφθῇ καί τό **Prélude Chorale** για όργανο, τό όποιο πηγάζει από μέσα από τήν Προτεστάντικη λειτουργία καί παρουσιάζει μία όργανική αντιστικτική έπεξεργασία στή μελωδία του **Chorale**, ή όποία ως ένα είδος **Cantus Firmus** (συχνά ρυθμικώς παρηλλαγμένη) περιστοιχίζεται από μία πολύφωνη έπεξεργασία των διαφόρων φωνών (παράδ. 110-111.)

"Ένας έξαιρετικός συνδυασμός όργανικής πολύφωνης φόρμας παρουσιάζεται στά γνωστά άριστουργήματα του **Bach**, τίς δίφωνες καί τρίφωνες **Inventions**. Είναι οι **Inventions** αυτές μοκρά κομμάτια για τό πιάνο, τά όποια είναι φτιαγμένα πότε μεν σέ διαφόρων είδων αντιστίξεις, πότε δέ σέ μίαν έπεξεργασίαν έν είδει **Canon**..

ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΦΟΡΜΕΣ.

ΣΤΗΝ ΟΡΓΑΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.

Τά διάφορα Στοιχεῖα στίς Μουσικές Φόρμες.

Ὅπως προηγουμένως ἀναφέραμε τίς διάφορες ἀντιστιχτικές φόρμες ποῦ παρουσιάζονται μέ τό σκοπό νά προσανατολίσωμε τόν μαθητή ἤ τόν ἀκροατή στά διάφορα αὐτά ἀντιστιχτικά σχέδια, ἔτσι καί τώρα θά ἐκθέσουμε τίς διάφορες μουσικές φόρμες, καί νά δώσωμε ὅσο τό δυνατόν μιά γενική ἀποψη τῶν σπουδαιότερων συνθετικῶν μέσων, καί ταυτοχρόνως νά τόν βοηθήσουμε στήν κατανόηση τῶν διαφόρων μορφῶν ποῦ παρουσιάζονται στήν κλασσική περίοδο τῆς μουσικῆς. —

(Ἡ κατανόηση τῶν διαφόρων μορφῶν προϋποθέτει τήν γνώση τῶν διαφόρων στοιχείων ἀπό τά ὅποια σχηματίζονται. —

Ἡ ὑπαρξίς τῶν στοιχείων αὐτῶν ἀποδεικνύεται μέ τήν ἐξέτασιν τῆς κατασκευῆς ἑνός κομματιοῦ, δηλαδή α) τήν διευθέτησιν τῶν διαφόρων ρυθμικῶν κατατομῶν.

β) τήν σύστασιν καί τόν τρόπον τῆς ἐπεξεργασίας τοῦ ὑπάρχοντος τονικοῦ ὕλικου. —

α) Ὅσον ἀφορᾷ τίς ρυθμικές κατατομές, βρῶσθαυμε τό ἐξῆς καταφανές γεγονός. ὅτι ἕνα σύμπλεγμα δύο μέτρων σχηματίζει συνήθως τό πιό μικρό μετρικόν σύνολον, καί εἴτε τοῦτο τό σύμπλεγμα χωρίζεται μέ παύσεις (παράδ. 112^α) ἢ ἀποδίδεται μᾶλλον σύμφωνα μέ τό πνεῦμα. / παράδ. 112^β) Σέ κομμάτια βαδίζουν μέ ὁμοία ρυθμική κίνησιν (ὅπως π.χ. στίς *études*) οἱ κατατομές αὐτές εἶναι φύσεως ἀρμονικῆς μόνον, (δηλ. πτώσεις κτλ.)

Αὐτό τό πιό μικρό μετρικό σύνολον, τό ὅπονον ὀνομάζεται δίμετρο, παρουσιάζεται ὁ ἕνα πολύ γρήγορο *tempo*, ὡς ἐπί τό πλεῖστον μέ ἕνα σύμπλεγμα

τεσσάρων μέτρων/σπανιότερα μέ σύμπλεγμα τριών μέτρων) ιδίως όταν πρόκειται για μικρές μετρικές αξίες ($\frac{3}{8}$ $\frac{2}{4}$, όπου ο συνθέτης σημειώνει αναλόγως του συμπλέγματος τό σύνολον τών τεσσάρων ή τριών μέτρων μέ την παρατήρηση (ρυθμός τών τριών μέτρων, κτλ. ή ρυθμός τών τεσσάρων μέτρων. —

β) Όσον αφορά τήν σύστασιν καί τό είδος της έπεξεργασίας του υπάρχοντος τονικού ύλικού, βρίσκουμε στην πλειονότητα όλων τών τεχνικών μορφών ότι όρισμένες συνέχειες τόνων ή ρυθμών, είτε συνολικά είτε μερικά παρμένες, πάντα επανέρχονται καί ως έκ τούτου επιβάλλουν τήν έντύπωσι μιας κάποιας ένότητας, που κάνει ένα τέτοιο κομμάτι νά φαίνεται σαν ένα συνολικά καί ένωτικά συνυφασμένο έργο τέχνης.

Αυτές οι παρατηρήσεις που κάναμε μας οδηγούν στη δήλωσι όρισμένων τύπων τών στοιχείων της φόρμας, καί είναι πάντοτε οι εξής:

1 Τ ό Μ ο τ ι β ο .

Από όσα είπαμε προηγουμένως, ο όρισμός του Μ ο τ ι β ο υ ύπονοεΐται ως εξής: Μ ο τ ι β ο σ σημαίνει μιά σειρά τόνων, οι όποιοι συχνά επαναλαμβάνονται. Μιά τέτοια σειρά τόνων είναι ανάγκη ούτε νά είναι πολύ απότομα χωρισμένα, ούτε καί ιδιαιτέρως νά διακρίνεται ρθμικά ή μελωδικά μπορεί άκόμα νά είναι καί μιά άπλη σειρά διαστημάτων, άκόμα. καί για νά δώσωμε τό κοινότερο παράδειγμα νά γίνη μοτίβο ένα μέρος μιας κλίμακος μέ τήν προϋπόθεσι όμως ότι μιά συχνή επανάληψη θά τό διάπλάση.

Ένας από τούς άλλους βασικούς όρους για νά δικαιολογήσουν τό νά έκλάβωμε μιά σειρά τόνων ως Μ ο τ ι β ο , είναι μιά σχετικά γρήγορη διαδρομή τους. Συνεπώς δέν μπορούμε νά χαρακτηρίσουμε ως Μ ο τ ι β ο μιά μελωδία που παρατείνεται σιγανά, σέ άργή κίνηση, έστω καί αν αύτή συχνά έρχεται σέ επανάληψη, γιατί τό αύτί δέν έχει πλέον τήν έντύπωση ενός συντόμου κυκλικού συνόλου, όπως τήν χαρακτηρίζει ή έννοια " Μ ο τ ι β ο ".

Η Μελωδία του παραδ. 114 δέν μπορεί λοιπόν νά έκληφθῇ, έξ αίτίας της μακράς της διάρκειας καί της άργης κινήσεώς της ούτε συνολικά ούτε με-

ρικά, ως μοτίβο, και σέ μιά τέτοια σειρά τόνων δίνουμε απλώς τό ὄνομα " Μ ο τ ῖ β ο " (παράδ. 114.)

Ἡ ἴδια σειρά τῶν τόνων παρμένη σ' ἓνα γρήγορο *tempo*, π.χ. ως θέμα ἑνός *scherzo* ἀποκτᾷ ἀντιθέτως, ὅταν μάλιστα ἡ ἐπεξεργασία τῆς μελωδίας γίνεται μέ μιά συχνή ἐπανάληψη, ἀμέσως τόν χαρακτηρα ἑνός μοτίβου, καθ' ὅτι ἐξελίσσεται γρηγορώτερα, και τό αὐτί τήν συλλαμβάνει σέ ἀρκετά βραχύ χρονικό διάστημα, σάν ἓνα "μουσικό σύνολον." Ἐπίσης μπορούμε νά ἐκλάβω-
με ως μοτίβα μέρη τοῦ θέματος, στό ἀρχικό *tempo* ἐπανερχόμενα σέ ἐπα-
νάληψη, καθ' ὅτι ἡ διαδρομή τῆς ἐν λόγῳ σειράς τόνων εἶναι ἐπίσης ἀρκετά γρήγορη (παράδ. 116).--

Βέβαια τά ὅρια και ἡ ἔκταση ἑνός συνόλου ποῦ ἐκλαμβάνουμε ως μοτίβο εἶναι τόσον λίγο σαφῶς προσδιορισμένα, ὅσο και ἡ ἔννοια " Μ ο τ ῖ β ο " αὐτή καθ' ἑαυτήν δέν μπορεῖ νά καθορισθῇ ἐπακριβῶς. Θά ἦταν ἄλλως τε παρα-
λογισμός νά θελήσῃ κανεῖς νά θέσῃ ὁρισμένα ἀξιώματα, τήν στιγμή ποῦ ἡ ζωντανή τέχνη ὅπως και ἡ φύσι δέν ἐπιδέχονται τεχνητοῦς περιορισμούς σ' αὐτοῦ τοῦ εἴδους τίς ἔννοιες.--

Δύο παραδείγματα τά ὁποῖα θέ φέρωμε σέ ἀντιπαράσταση θά μας ἀπο-
δείξουν αὐτό:

Κανεῖς δέν μπορεῖ ν' ἀμφιβάλῃ ὅτι ἡ σειρά τῶν τόνων (πρέπει νά ἐκ-
ληφθῇ ως Μ ο τ ῖ β ο, και νά περιληφθῇ στά δύο δεδομένα μέτρα. Ἐν τῷ 117
τως μπορεῖ νά διαμφισβητηθῇ ὁ καθορισμός τοῦ μοτίβου. Ὁ 118

Ἐκεῖνος ὅστις θά ἐκλάβῃ τά πρῶτα τέσσαρα μέτρα ως μοτίβο, θά ἔχῃ ἐπί-
σης δαικαίῳ, ὅσο και ἑκεῖνος ὁ ὁποῖος παραδέχεται ἓνα μοῖρασμα σέ δύο
ρυθμικά συγγενεύοντα μοτίβα, ἢ και ἑκεῖνος ποῦ ἐκλαμβάνει ως μοτιβική ἐνό-
τητα τήν σειτά τόνων. (α)

Ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει τό πιό λογικό εἶναι ν' ἀναγνωρίσουμε τήν ἔν-
νοια τοῦ μερικοῦ Μοτίβου, και νά ἐκλάβωμε τό τελευταῖο μας παράδειγμα
ὡς τοιοῦτον, τοσοῦτῳ μᾶλλον καθ' ὅτι κάθε μοτίβο ὑπόκειται εἰς ὑποδιαίρε-

σιν, καί μπορεί καί μερικῶς καί συνολικῶς νά ἐπεξεργασθῇ /παράδ.117.18.19.

Η ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΜΟΤΙΒΟΥ.

Ὑπάρχουν ὁρισμένες ἀρχές κατὰ τίς ὁποῖες ἐπιτυγχάνεται ὁ καλὸς χειρισμός ἐνός μοτίβου, καί κατὰ τίς ὁποῖες τὸ μοτίβο μπορεί νά χρησιμοποιηθῇ καί γιὰ τὴν κατασκευὴ τῶν ὁρέσως κατόπιν ἀνωτέρων κατηγοριῶν στοιχείων τῆς φωνῆς, δηλαδή: τῆς φράσεως καί τῆς Περιόδου. —

Οἱ ἀρχές αὐτές μπορούν νά συμπεριληφθοῦν στὰ ἑξῆς σημεῖα:

- 1) Ἐπανάληψις τοῦ Μοτίβου ἐπὶ ὁμοίων ἢ ἐπὶ διαφορετικῶν τονικῶν βαθμίδων ὁπότε ἡ ἐπανάληψις γίνεται μόνον μέ τὴν πιστὴ ρυθμικὴ ἀπόδοσι τοῦ Μοτίβου (παράδ. 120^α & β. —
- 2) **Variation** τοῦ Μοτίβου. — (παράδ. 121^α & Β. —
- 3) Ἐπέκτασις τοῦ Μοτίβου. — Ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ μοτίβο παράγεται ἓνα νέο, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον σφιχτοδεμένο καί μελωδικό (παράδ. 122^α & β. —
- 4) Ὑποδιαίρεσις τοῦ Μοτίβου. — Τὸ δυνατό τῆς υποδιαίρέσεως ἐνός μοτίβου ὑποδείξαμε ἤδη στὸ παράδ. 119. Στὸν σχηματισμὸ μιᾶς εὐρύτερα ἐπεξεργασμένης μουσικῆς σκέψεως (φράσεως) ἀπὸ μέσα ἀπὸ ἓνα μοτίβο, τὸ δυνατό τῆς ὑποδιαίρεσής αὐτοῦ χρησιμοποιεῖται κατὰ τέτοιο τρόπο, ὥστε τὸ μοτίβο νά ἐπαναλαμβάνεται πρῶτα μὲν ὡς σύνολο, ὕστερα δὲ σὲ ὅλο καί μικρότερα μέρη, οὕτως ὥστε νά προκύπτῃ μία ἐντατικὴ ἀνόδος. (**Steigerung**)

Ἄν τὸ σχέδιον τῶν μερῶν τοῦ μοτίβου εἶναι π.χ. α-β-γ-τότε ἡ φράσις ἀπὸ αὐτὰ τὰ μοτίβα θά ἦταρ κατασκευασμένη κατὰ τὸν ἑξῆς τρόπον: α β γ, α, β, γ, α, β, α, β, ὁπότε κατόπιν ἐπέρχεται ἡ ὁλοκληρωτικὴ κατὰ λήξιν τοῦ μοτίβου. (παράδ. 123 α καί 123 β.)

Συχνά ἡ ὑποδιαίρεσις αὕτη τοῦ μοτίβου συνδέεται καί μέ μιᾶς ἐπέκτασις αὐτοῦ. Στὸ παράδ. 124, στὸ τέλος τῆς ἀνόδου, τὰ νέα μέρη τοῦ μοτίβου (γ) τοπο-

τοποθετούνται κατά αλληλοδιαδοχική σειρά (παράδ.125.)

5) Κατάληψη του Μοτίβου.- Δι'αυτῆς προκύπτουν διάφορα σχήματα (φυγούρες καί περάσματα τά ὅποια ἔχουν ἓνα χαρακτήρα προσαγωγικό (παράδ. 123 α καί 124.)

Κατά ποτον τρόπον ὅλες αὐτές οἱ φόρμες τῆς ἐπεξεργασίας του μοτίβου μποροῦν ν'ἀντιπροσωπευθοῦν κατά τήν ἀνάπτυξιν μιᾶς εὐρύτερα ἐπεξεργασμένης μουσικῆς σκέψης ἢ φράσης, μᾶς τό δέιχνει τό ἐπόμενο παράδ. 126.-

Η = 'Επανάληψη, - N. = Variation, - Υ = 'Υποδιαίρεση, - Π = 'Επέκταση - Κ = Κατάληξη του Μοτίβου.- ('Ας προσέξωμε στά μέτρα 9,10,11 τήν ταυτόχρονη αλληλοδιαδοχική τοποθέτηση τῆς 'Υποδιαίρεσης καί τῆς 'Επέκτασης (παράδ.126. Σχηματισμός μιᾶς πιά μεγάλης φράσης ἀπό ἓνα μοτίβο.-

Τήν ἐπεξεργασία Μοτίβων καί Θεμάτων κατά τάς ἀναφερθείσας ἀπόψεις, μποροῦμε νά παρακολουθήσωμε πρό πάντός στά μέρη στά ὅποια οὕτως εἶπετν γίνεταί ἡ 'Ανάπτυξη (ἴδε φόρμα Σονάτας) καί ἐκεῖ συνήθως συνδυάζεται καί μέ τήν χρησιμοποίηση πολίτεχνης πολυφώνου τεχνοτροπίας. Μεταχειριζόμεθα δι' αὐτό τόν ὁρισμό: " Θεματική 'Εργασία ".

2 Σ Χ Η Μ Α καί Π Ε Ρ Α Σ Μ Α.

Τό Σχῆμα, μποροῦμε νά τό ἐκλάβωμε καί ὡς Μοτίβο, καθ'ὅ, τι αὐτό παρουσιάζει ἐπίσης μιᾶ σειρά φθόγγων ποῦ φθάνει σέ ἐπανάληψη. Μονάχα ὅτι ἡ σειρά αὐτή φθόγγων δέν ἔχει οὔτε ῥυθμικές ἀρθρώσεις, οὔτε καί μελωδική σημασία, καί παρουσιάζεται ὡς ἐπί τό πλεῖστον μόνον σέ δευτερεύουσες φωνές (δηλ. διά σκοπούς συνοδείας) Γι'αὐτό ἡ ῥυθμική ἐνότητα κατά τήν μεταγραφή ἐπὶ μικροτέρου ἀριθμοῦ φθόγγων εἶναι τό τυπικώτερο χαρακτηριστικό τοῦ Σ χ ῆ μ α τ ο ς.

(Παράδ.127- Σχέδιο ἐνός Σχήματος.

Τό Πέρασμα ξεχωρίζει από τό Σχήμα κατά τά ἑξῆς. 1) ὅτι δέν τείνει πρὸς ἐπανάληψιν, 2) ὅτι πῶς συχνά ἀπὸ τό Σχήμα παρουσιάζεται ὅχι μόνον πρὸς σκοποῦς συνοδείας, ἀλλὰ καί αὐτούσια, δηλαδή γιὰ σκοποῦς προσαγωγικούς, 3) ὅτι συνήθως διαγράφει ἓνα μεγαλεῖτερον ἀριθμὸν φθόγγων. Τό μόνο κοινό ποῦ ἔχει μέ τό Σχήμα, εἶναι ἡ ἔλλειψη μελωδικῆς σημασίας, ὡς καί ἡ ἔλλειψη ρυθμικῆς ἀρθρώσεως (Παράδ. 128@)

Ἐνα Πέρασμα μπορεῖ νά συνόσταται καί ἀπὸ Σχήματα, ὅταν τά μέρη του ἐπαναλαμβάνονται σέ διάφορες βαθμίδες (παράδ. 129.)

Ἐνα διά μεσο πρᾶγμα μεταξύ Σχήματος καί Πέραματος τοῦ στερουμένου σημασίας ρυθμικῆς καί μελωδικῆς καί τοῦ ἀνεπτυγμένου Μοτίβου, μας τὸ παρουσιάζουν αὐτές οἱ περιπτώσεις κατὰ τὴν ὁποῖα διαγράφεται μία μελωδική γραμμὴ σέ φόρμα μιᾶς ρυθμικῆς ὁμοιόμορφης κίνησης, δηλαδή μέ στροφές ἐν εἴδει Σχημάτων καί Περσμάτων.

Αὐτό βρίσκεται τυπικώτερα στίς *Etudes, Préludes, Variations* e.t.c.-

Ἐδῶ παρουσιάζεται ἡ ὁμοιόμορφη ὁχηματικὴ ἢ περασματικὴ κίνηση ὅχι σέ μιᾶ δευτερεύουσα φωνή, ἀλλὰ στήν πρωτεύουσα φωνή, καί δέν ἐξυπηρετεῖ συνεπῶς σκοποῦς συνοδείας, ἀλλὰ εἴτε σχηματίζει εἴτε μεταγράφει τήν μελωδίαν (παράδ. 130.)

Φράση καί Περὶ οδός.

α) Φράση.

Μέ τήν λέξι "φράση" ἐννοοῦμε ἐδῶ τὸ μικρότερον κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἥττον αὐτοτελές μέλος μέσα σέ μιᾶ μεγαλεῖτερη μορφή. Κατὰ ποῖον τρόπον ἓνα τέτοιο μέλος βγαίνει ἀπὸ ἓνα μοτίβο, τὸ δείξαμε προηγουμένως. Ἐκτός τούτου ὅμως, μπορεῖ καί τὸ περιεχόμενο μιᾶς φράσης νά εἶναι ἓνα "θέμα" λεγόμενον, σὺν ὁποῖον δέν θά μπορούσε νά δικαιολογηθῇ τὸ νά παραδεχθῶμασθε τήν ὑπαρξὴ ἑνὸς θεμελιώδους μοναδικοῦ Μοτίβου. Παράδ. 131 δείχνει τήν πρώτη καί παράδ. 132 τήν δεύτερη περίπτωσιν.

Σέ μία περίπτωσι τυπική ή άπλη φράση σύγκειται συνήθως από ένα σύμπλεγμα 4, 6, ή 8 μέτρων, τό οποτον εΐτε παρουσιάζεται σάν συνεχόμενο άδιαίρετο σύνολο (παράδ.133) εΐτε μάς δείχνει τό ίδιο πάλι ένα άρθρόν έντομών διά καταφανούς περιορισμού πής μετρικής μονάδος εΐς (παράδ.134)

Όταν περισσότερες φράσεις εισέρχονται σέ ένα αυτότελές σύμπλεγμα, όποτε πρόκειται ως επί τό πλεΐστον γιά μικροτέρας φράσεις, τότε προκύπτει ή λεγομένη άλυσσος φράσεων (παράδ.135-136α)

Μεγαλείτερες σκέψεις, π.χ. θέματα Σονάτας, συνήθως εκφράζονται σ' αυτή τή φόρμα καί κάθε μέλος (μόριον) τής τοιαύτης άλυσσου δέν εΐναι όμοιο μέ τό άλλο ούτε κατά τήν διάρκειαν ούτε κατά τήν άθυπόστασιν. Πολύ συχνά εΐναι τό ένα μέλος μόνον δύο μέτρα. Τώρα, άν τά δύο μέτρα αυτά εΐναι πραγματικά μέλος άλυσσου φράσεων, ή μονάχα ένα μέρος μιας μοναδικής φράσις, /όπως στό παράδ.134) αυτό πλέον τό φανερώνει ή γενική εμφάνισις.

Ή επέκταση τής φράσης μπορεί νά πρόκύψη 1) μέ τήν παράταση της άρμογής τής φράσης αυτής καθ' ένατης συνεπέια έπαναλήψεων ή υποδιαϊρέσεων του Μοτίβου, άπροσδοκήτων λύσεων, κτλ.— 2) μέ προσθηκας ή εισαγωγικά μέτρα.

Στήν πρώτη περίπτωση λέγομε ότι πρόκειται περί έσωτερικής επέκτασης τής φράσης, στή δεύτερη περίπτωση περί έξωτερικής. (παράδ.137-138.)

Β/ Π Ε Ρ Ι Ο Δ Ο Σ.

Ή Περίοδος εΐναι στοιχετο φόρμας τό οποτο προκύπτει από μία ένωση δύο φράσεων που συγγενεύουν μεταξύ τους καί κάτω τό μάκρος καί κατά τό περιεχόμενον. Παρυστάνει ένα αυτότελές μέλος από 8 ή 16 μέτρα (σέ άργό tempo, άκόμα καί σέ 4 μέτρα) τό οποτο διά μιας κατατομής σέ δύο όμοια συμμετρικά μέρη σχηματίζει τήν αρχή καί τό τέλος τής φράσης.— Ή αρχή τελειώνει μέ μία ήμιτελή κατάληξη (ή ήμιτελής κατάληξη αυτή τής αρχής μπορεί νά γίνη καί στή τονική, όποτε υποκειμενικώς μόνον γίνεται μία ήμιτελής κατάληξη). ή όποία σχηματίζει τήν κατατομή που άναφέραμε. Τό Τέλος έφ' όσον πρόκειται περί μιας αυτότελους άπλης Περιόδου, τελειώνει μέ μία τελεία κατάληξη.—

Ἀρχή καί Τέλος μιᾶς φράσης συγγενεύουν βεβαίως κατά τό περιεχόμενο, ἀλλά δέν εἶναι ποτέ ἐντελῶς ὁμοία. Εἶναι λοιπόν ἓνα κύριο χαρακτηριστικό τῆς Περιόδου, καί εἶναι τοῦλάχιστον οἱ καταλῆξεις των δύο μερῶν διαφορετικές, καί νά ἔχουν μιᾶ ὀρισμένη ἁρμονική σχέση ἀναμεταξύ τους. (π.χ. Δεσπόζουσα Τονική ἢ καί ἀντιστρόφως (παράδ. 139-140).

Μονάχα μέ μιᾶ ἀπλῇ ἐπανάληψι μιᾶς φράσης, ἔστω καί ἐπὶ διαφορετικῶν βαθμίδων, δέν μπορεῖ ποτέ νά προκύψῃ μιᾶ πραγματική Περίοδος (παράδ. 141-142.)

Δέν εἶναι ἀνάγκη τό κοινόν τό ὅποτον ὑπάρχει στά δύο μέρη ἀναμεταξύ τους νά διακρίνεται μέσα σέ ἐξωτερική ἐνότητα ἢ ὁμοιότητα, ρά μποροῦν σίτην ἀνάγκη νά εἶναι καί τά μέρη καί ῥυθμικῶς καί μελωδικῶς ἐντελῶς διαφορετικά καί ἐν τούτοις συνολικά νά παρουσιάζονται σάν κάτι ἀπόλυτα ἀλληλένδετο τό ἓνα μέ τό ἄλλο (παράδ. 143-144.)

Σέ σπάνιες περιπτώσεις οἱ ἀριθμοί τῶν μέτρων τῶν δύο μερῶν εἶναι ἄλλος ἀπό 4 ἢ 8. Στό παράδ. 145 πρόκειται γιά μιᾶ περίοδο 12 μέτρων. —

Μιᾶ ἰδιαίτερη μορφή τῆς Περιόδου παρουσιάζεται σέ σπάνιες περιπτώσεις. εἶναι ὅταν αὕτη συνίσταται ἀπό δύο Ἀρχές καί ἓνα Τέλος φράσης δηλαδή μιᾶ τριμερῆς Περιόδου. Οἱ περισσότερες περιπτώσεις ποῦ παρουσιάζονται ἐδῶ πέρα, δέν εἶναι τίποτε ἄλλο παρά τριμελεῖς ἀλυσσοῦς φράσεων. —

Ἡ ἐπέκτασις τῆς περιόδου καθορίζεται πάντοτε εὐκολώτερα ἀπό τήν φράσιν φράσης, διότι αὕτη ταυτόχρονα ἐπιδρᾷ καί στή συμμετρίαν της, Ἀφορᾷ τίς περισσότερες φορές τό Τέλος, καί ἔχει ὡς συνέπεια ὅτι τό Τέλος ἐν σχέσει πρὸς τήν Ἀρχή φαίνεται μακρύτερο. —

Ὅταν ἡ ἐπέκτασις ἀφορᾷ τήν ἐσωτερική διασκευή τοῦ Τέλους, τότε μέμε πῶς πρόκειται περί μιᾶς ἐσωτερικῆς ἐπέκτασις ὅταν πάλιν παρουσιάζεται ὡς ἓνα εἶδος προσθήκης, τότε λέμε πῶς πρόκειται περί ἐξωτερικῆς ἐπέκτασις τῆς Περιόδου. Πολλές φορές παρουσιάζονται καί οἱ δύο περιπτώσεις ἐνωμένες μαζῇ (παράδ. 147-148, 149.)

Δέν μπορούμε πάντοτε νά βάλουμε ορισμένα όρια μεταξύ Φράσης καί Περιόδου καί συχνά μία άλυσσος φράσεων μπορεί νά μας παραπλανήσῃ στά πρῶτα της δύο μέλη ότι πρόκειται σέ μία όμοιοτητα τῶν μέτρων περί μιᾶς ορισμένης συμμετρίας στήν κατασκευή. Τό ότι σέ τέτοιες περιπτώσεις δέν εἶναι δυνατόν νά παραδεχθούμε μία πραγματική περίοδο ἔχει (ἐκτός ἀπό τά ὑποδειχθέντα στά παραδ.141, & 142)τόν λόγο του στό ότι τά δύο μέρη μαζί, δέν σχηματίζουν ἕνα ὁλοτελές σύνολο, ἀλλά μόνον ἕνα μέρος ἀπό ἕνα μεγαλῆτερο σύμπλεγμα (παράδ.150.)

Ἐνίοτε συμβαίνει, δύο φράσεις ὁκτώ ἢ περισσότερων μέτρων ποῦ ὡς πρός τό περιχόμενον, ἐκτός ἀπό τήν κατάληξη εἶναι ὅμοιες, νά ἐνώνωνται μαζί σέ ἕνα αὐτοτελές σύνολο, χωρίς νά ἔχη κανείς τό συναίσθημα ότι πρόκειται περί Περιόδου. - Ἡ αἰτία ἔγκειται στό ότι κάθε φράση δι' ἑαυτήν κάνει τήν ἐντύπωσι αὐτοτελοῦς μάλους καί εἶναι πρό παντός πολύ μακρά γιά νά μπορέσουμε νά τήν λάβουμε ὡς μέρος μιᾶς Περιόδου, μή ἐπεκταμένης. Ὀνομάζουμε ἕνα τέτοι εἶδος "Περιοδική, διπλή φράση. (παράδ.151.)

Τό εἶδος ~~ὅπως~~ καί γιά ν' ἀντιληφθούμε τήν ἐνότητα τοῦ Μοτίβου, ἔτσι καί γιά ν' ἀντιληφθούμε τήν ἐνότητα της "Περίόδου" εἶναι ἀπαραίτητη μιᾶ σχετική γλήγορη διαδρομή, ἡ ὁποία φυσικά δέν ὑπάρχει, όταν καί τά δύο μέρη εἶναι πολύ μακρά. -

"Όταν ἐνώνωνται δύο Περίοδοι μέ συγγενεῦον περιεχόμενον σέ ἕνα μεγαλῆτερο αὐτοτελές σύνολο, τότε προκύπτει μιᾶ Διπλή Περίοδος. Τό Τέλος φράσης τῆς πρώτης Περιόδου σ' αὐτή τήν περίπτωσι κλείει πάντα ἄτελως δηλ. μέ ἄτελην κατάληξιν ἢ μετατροπία στήν Δεσπόζουσα.) καί σχηματίζουν συνεπῶς Ἀρχή καί Τέλος φράσης μαζί σάν τήν Ἀρχή φράσης τῆς ὅλης Διπλῆς Περιόδου. Ὅσον ἀφορᾷ τίς σχέσεις τῶν δύο Ἀρχῆς καί Τέλους φράσης ἀναμεταξύ τους ὑπάρχουν οἱ ἑξῆς δυνατότητες οἱ πρὸ συνήθεις. -

1) Οί δύο 'Αρχές της Φράσης είναι όμοιοι άναμεταξύ τους (άρμονικως) καί από τά δύο Τέλη φράσεων, τό μέν πρώτο κλείει άτελως (συνήθως στή Δεσπόζουσα) τό δέ δεύτερο κλίνει έντελως (συνήθως στή Τονική Παράδ. 152@-

2) Οί 'Αρχές φράσεις είναι άπολύτως διάφορες, τά δέ Τέλη της Φράσης μονάχα στίς καταλήξεις (153).-

3) Τά μέρη της Διπλής Περιόδου είναι μεταξύ τους διάφορα (παράδ. 154).

Καί οί τρεῖς αυτές περιπτώσεις δίνουν ταυτοχρόνως πρό σχέδιο τό απλούστερο της πιο μικρής αυτούσιας φόρμας, δηλ. της λεγομένης διμερούς φόρμας του *L i e d*.-

'Ανάλυσι μιας Φράσης Σονάτας (παράδ. 155).

Τά πρώτα 8 μέτρα σχηματίζουν μία περίοδο διασκευασμένη από ένα καί μόνο Μοτίβο. Στα πρώτα δύο μέτρα γίνεται μία επανάληψη του Μοτίβου. Στο τρίτο επέκταση του Μοτίβου. Στο τέλος της φράσης επαναλαμβάνονται οί ίδιες ίδιότητες σέ συμμετρική φόρμα. Τά μέτρα 8-16 παρουσιάζουν μία έξωτερικως έκτεταμένη φράση.-'Η προσθήκη αρχίζει μέ ένα πέρασμα στό μέτρο 12, καί τελειώνει μέ σχήματα τά όποια κλίνουν στή Δεσπόζουσα (μέτρα 14 & 15).-

'Ο Πυρήνας της φράσης (μέτρα 8-12) συνίσταται από δύο επαναλαμβανόμενα δίμετρα.- Τά μέτρα 17-18 σχηματίζουν μία άξωπερικώς έκτεταμένη περίοδο.

'Ο πυρήνας τους τελειώνει μέ τό μέτρο 24, καί μέ τήν επανάληψη ενός μέρους του τέλους της φράσης προκύπτει ή έξωτερική επέκταση.-Τά μέτρα 28-37 σχηματίζουν μία έξωτερικως έκτεταμένη φράση, της όποιας ή προσθήκη εισέρχεται μέ τό μέτρο 34.- 'Από τά μέτρα 37-45 φαίνεται καθαρά μία άλυσσος φράσεων ή οποία αποτελείται από τρία τρίμετρα μέλη. Σχετικά μέ φόρμα Μοτίβου είναι καταφανής μία επανάληψη Μοτίβου, έκτός από τήν αρχή, καί στά μέτρα 37 καί 40, 38-39, καί 41-42, επέκταση του μοτίβου στά μέτρα 3, 7, 22-24, καί τέλος λύση του Μοτίβου στά μέτρα 31-33.-

Τό δεύτερο μέρος του *Finale* αυτού, αρχίζει μέ μία έξωτερικά έκτεταμένη φράση, (μέτρα 46, 57) ή οποία σχηματίζεται μέ υποδιαίρεση μοτίβου, καί ή οποία προετοιμάζει μέσον του επί της συγχορίας της ήλαττωμένης έβδό-

της κειμένου κυρίου θέματος, τήν επανάληψη του κυρίου θέματος. Το επόμενο μέρος που περιλαμβάνει τα μέτρα 57-106 είναι σχεδόν μία πιστή επανάληψη του πρώτου κυρίου μέρους, και αλλάζουν μονάχα οι σχέσεις των τόνων, που αντιστοιχούν στη φόρμα της Σονάτας. — Τα μέτρα 100-106 σχηματίζουν μία απήχηση φράσης από επτά μέτρα με μία ημι κατάληξη στη Δεσπόζουσα είς ρέ ύφειν μετζον, που προετοιμάζει την επιστροφή του θέματος του μέτρου 17 είς ρέ ύφειν μετζον. —

Τό θέμα όμως αυτό δεν παρουσιάζεται πιά εδώ με μορφή Περιόδου, αλλά σε φόρμα μιας σειράς άραιά διασκευασμένης διμέτρων. πράγμα τό σκοπον συνεπφέρει η βαθμιαία άργοπόρηση του tempo. — Με τις δύο φερμάτες (μέτρα 112-113) διακόπτεται η κανονική διάσκη των διαμέτρων και μετά μία παροδική σπουδαία άργοπόρηση του κυρίου tempo τελειώνει τό κομμάτι με μία δικτάμετρη φράση. —

Η ΦΟΡΜΑ του L I E D .

1) η μικρή φόρμα του L i e d .

Η φόρμα του Lied είναι η πιο μικρή αυτούσια μουσική φόρμα που παρουσιάζεται και τήν χαρακτηρίζει τό ότι σ' αυτή υπάρχει μονάχα μία κυρία σκέψη ή ιδέα. Η τυπική μικρή φόρμα του Lied άποτελείται από δύο ή τρεις περιόδους ή φράσεις με συγγενεον περιεχόμενον, οι όποτες σύμφωνα με τήν ρκαστοτε κατάταξή τους, μας παρουσιάζουν δύο κυρίους τύπους.

Αυτοί είναι::

1/ η διμερής-2/ η τριμερής φόρμα του Lied.

Στη διμερή φόρμα του Lied η όποία βασίζεται στο στοιχείο Α - Β (παράδ. 156) συνήθως επαναλαμβάνονται τά δύο μέρη Α και Β. και όκου τό Α, τελειώνει με μία ημι κατάληξη στη Δεσπόζουσα ή στην Παράλληλη, ακί τό Β, στην Τονική. Αντιθέτως στην τριμερή φόρμα με τό σχέδιον Α-Β-Α /παράδ. 167 γίνεται η επιστροφή του ως επί τό πλεϊστον περιοδικού κυρίου μέρους

μονάχα κατόπιν από ένα παρελθάνον βραχύτερον μεσατον μέρος B. συνήθως μόνον έν είδει φράσης, τό όποτον ώς επί τό πλεϊστον στέκει επάνω στήν Δεσπόζουσα. Μιά άλλη, σπανιώτερη τριμερής φόρμα προκύπτει, όταν καί τά τρία μέρη είναι διαφορετικά. σχέδιον A-B- (παράδ. 158.-

Ανάμεσα στές δύο τελευταίες φόρμες που αναφέραμε υπάρχει τρόπος νά πρόκύψουν καί πολλές άλλες μεταβατικές, μέ τό νά επανέρχεται τό πρῶτο κύριο μέρος στά πρῶτα του μέτρα μονάχα σάν υπαινιγμός (παράδ. 159.)

Η μικρή διμερής καί τριμερής φόρμα του Lied μπορεί νά έπεκταθῇ κατά πολλούς διαφόρους τρόπους. 1/ μέ τήν περισσότρο από μία φορά επανάληψη των διαφόρων μερών, ούτως ώστε νά προκύπτουν σχέδια όπως A-B-A-B-, ή A-B-A-B-A (παράδ. 160.) 2/ μέ τήν προσθήκη μιας Coda (παράδ. 161.-

Σ' αὐτή τήν σχεδιασμένη περιορισμένη φόρμα, τήν τόσο κανονική στό κτίσιμο της φράσης καί στόν αριθμό των μέτρων, δέν παρουσιάζεται συχνά αὐτοῦσια ή φόρμα του Lied. Βρίσκεται σότεράλλον στή λαϊκή καί χορευτική μουσική, ή σέ κομμάτια ιδίως προωρισμένα γιά τά παιδιά, όπως έδώσαμε ακριβώς έδώ πολλά παραδείγματα του Schumann.

Αντιθέτως, ως μέρος ενός μεγαλειότερου συνόλου είναι ή φόρμα εκείνη ή όποία όποτελεῖ τήν βάση στά θέματα αὐτά, τά όποτα σχηματίζουν τήν άφετηρία γιά variations (ίδε σελ. 171) ή τήν κυρία σκέψη της φόρμας των Rondo, πρό πάντός σέ άργές φράσεις (ίδε σελ. 229.-

2) Η Η Η Υ Γ Λ Λ Η Η Η Ε Κ Τ Α Μ Ε Ν Η

Φ Ο Ρ Μ Α ΤΟΥ L I E D

Επάνω σ' αὐτήν έχουν τήν βάση τους εκείνα τά μεγάλης διάρκειας κομμάτια τά όποτα δέν έχουν τόσο άραλές περιόδους όπως οι προηγούμενες φόρμες που αναπτύξαμε, αλ' οι όποτες μας παρουσιάζουν μόνον μία κυρία σκέψη.

Ότι άφορψ την κατάταξη των μερών,έχομε τούς έξης κυρίους τύπους.

1) τήν διμερή φόρμα της έποχής του Bach ,όπως είναι ιδίωμα των περισσότερων μερών των Suites de Bach,Haindel καί των συγχρόνων των όπως πρότερόν των κομματιών πιάνου του Domenico Scarlatti/παράδ.162. Καί τά δύο άυστηρά διαγεγραμμένα μέρη έπαναλαμβάνονται.

Συνίστανται από μίαν σειράν φράσεων ή αλύσων φράσεων,οι όποτες,διατηρούντες τήν ρυθμική όμοιογένεια φέρουν πρώτα πρός τήν Δεσπόζουσαν ή (σέ κομμάτια είς έλάσσονα κλίμακα) πρός τήν παράλληλον (α! μέρος) διά νά τελειώνουν κατόπιν μέ τό δεύτερο μέρος είς τήν Τονικήν.Καί τά δύο μέρη άναπτύσσουν τήν αύτή βασική ιδέα μέ άνάλογον τρόπο,καί διαφέρουν άναμεταξύ τους κατ'άρχήν μόνον από τίς μετατροπές,καθ'ότι τό μέν πρώτο τείνει πρός τήν Δεσπόζουσαν (σχετικήν παράλληλον) τό δέ δεύτερον προς τήν Τονικήν.Καί τά δύο μέρη είναι συνήθως έξ ίσου μακρυά,πραγμα που είναι άξιοσημείωτον πρό πάντων είς άντίθεσιν μέ όρισμένες χορευτικές φόρμες,που βασίζονται επίσης επάνω στή φόρμα του Lied όπως ή Gavotte,le Menuet e.t.c.-

2/ Τήν τριμερή φόρμα της καταγενεστέρας έποχής.Ή έξωτερική γραμμή των διαφόρων μερών πολλές φορές είναι συνεχυμένη δηλ. 1^ο καί 2^ο μέρος δέν χωρίζονται μέ άκριβή όρια,καί τό 3^ο μέρος διακρίνεται μέ συχνά μόνον δι'άπλης,έν είδει ύποδείξεως έπιστροφής του θέματος,καί μία μακρυτέρα Coda σχηματίζει τό τέλος.Είς τό μεσαίον μέρος,συνήθως έγκαταλείπεται ό κύριος τόνος καί έπαναφέρεται μόνον μετά την έναρξιν του τρίτου κυρίου μέρους.

Ή φόρμα αύτή εύρίσκεται συχνά σέ Σπουδές,Πρελούδια,καί ό άλλα παρόμοια κομμάτια τά όποτα κινούνται όμοιομερώς (παράδ.163 & 164.-

3/ Τὴν φόρμα χωρὶς ὁρισμένα μέρη. Σ' αὐτὴ τῇ φόρμα φυσικά, λείπουν τὰ διακριτικά μιας βαθύτερης ἀρχιτεκτονικῆς, όταν ἀποβλέψῃ κανεὶς ἀπὸ ἀπόψεως ἀρμονικῆς καὶ φρασεολογικῆς καὶ τέτοια κομμάτια βαδίζουν πάντα μέθοια συνήθως γλήγορη κίνηση, ἀπὸ τὴν ἀρχὴν ὡς τὸ τέλος. Καὶ διὰ τὴν φόρμα αὕτῃ βρίσκονται τὰ καλλίτερα παραδείγματα σὲ Σπουδές, Πρελούδια κτλ.

Μικτές φόρμες αὐτῶν τῶν τριῶν τύπων ποῦ ἀναφέραμε εἶναι πάμπολλες, καθ' ὅτι μπορεῖ νὰ συμβῇ τὸ θέμα νὰ ἐπανέρχεται περισσότερο ἀπὸ μιὰ φορά, μπορεῖ νὰ ἐπανέλθῃ στὸ διάστημα τοῦ πρώτου μέρους καὶ ὕστερα νὰ μὴ ἐπανέλθῃ, μπορεῖ σὲ μιὰ ἐξωτερικῶς φαινομενικῇ διμερῇ φόρμα νὰ ὑπάρχῃ ἐσωτερικῶς τριμερῆς τοιαύτη, όταν δηλ. τὸ θέμα τῆς ἀρχῆς παρουσιασθῇ πάλιν ἐκ νέου στὸ δεύτερο μέρος, καὶ οὕτω καθ' ἑξῆς (παράδ. 162) α/ Διμερῆς μεγάλη φόρμα τοῦ **L i e d**.

(παρ. 163-164) Τριμερῆς μεγάλη φόρμα τοῦ **L i e d** .-

ΣΠΟΥΔΗ, ΠΡΕΛΟΥΔΙΟ, ΤΟΚΑΤΑ.

Ἰδιαίτερες μορφές, ποῦ καλὸ εἶναι ν' ἀναφερθῶν κοντὰ στὴ φόρμα τοῦ

L i e d εἶναι ἡ Σπουδὴ, τὸ Πρελούδιο, καὶ ἡ Τοκάτα. -

Ἡ **Σ π ο υ δ ῆ** ἐξυπηρετεῖ συνήθως τεχνικοὺς σκοποὺς, καὶ σχηματίζεται τὸ περιεχόμενόν της ἀπὸ διάφορες φιγούρες ἢ περᾶσματα ἐνιαίου χαρακτήρος.

Ὅταν μπορεῖ ταυτοχρόνως νὰ παρουσιασθῇ ὡς ἐκτελέσιμον κομμάτι, τότε ἡ **σ π ο υ δ ῆ** αὕτῃ ὀνομάζεται Σπουδὴ Κονσέρτου. Ἡ **Σ π ο υ δ ῆ** δὲν εἶναι δεμένη με μιὰ ὁρισμένη φόρμα, ὥς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἐπικρατεῖ ἡ μεγάλη φόρμα τοῦ **L i e d** μέ ὅλες τὶς παραλλαγές της, ἐν τούτοις ὅμως ὑπάρχουν καὶ

χουν καί Σπουδές οἱ ὁποῖες μέ μίαν μεσαίαν φράσιν ποῦ φέρει μίαν ἀντί-
θεσιν, τείνουν πρὸς μία μεγαλεῖτερη φόρμα, καί πλησιάζουν μᾶλλον πρὸς τὴν
φόρμα τοῦ *Rounded* ἢ τῆς *Sonata*—

Τὸ *Πρελούδιο*, εὐρίσκεται κατὰ προτίμησιν στήν παλαιὰ μουσική
καί ἰδίως ὡς εἰσαγωγή τῆς Σουίτας, ὅπου πολλές φορές φέρει καί τὸ ὄνομα
Ὑβερτούρα ἢ Συμφωνία, ἢ ὡς Εἰσαγωγή σέ μιά φούγκα ἢ σέ φράση ἐν εἴδει
φούγκας. Κατὰ τὴν τελευταία αὐτὴ περίπτωσι παρουσιάζεται ἡ φόρμα αὐτὴ
ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον μονοκόμματη, ἢ συνισταμένη ἀπὸ κᾶμποσα διάφορα ὅχι
σφικτὰ συναρμολογημένα μέρη (π.χ. τὰ πρελούδια τοῦ *Clavecin bien tempéré*
ἢ ἀπὸ τῆς φούγκας δι' ὄργανον τοῦ *Bach*) ἐνῶ στὸ περιθώριο τῆς Σουίτας
παρουσιάζεται ὅχι σπανίως μέ πολύ ἐξελιγμένη ἀρχιτεκτονική, ποῦ πολλές
φορές μποροῦν νά παρατηρηθοῦν δύο θέματα, τὰ ὅποια νά ἔχουν μεγάλη ἀντί-
θεση ἀναμεταξύ τους. (παράδ. 165-166.—

Στὴν ἀνάλυσι τοῦ *Πρελούδιου*, ἐπειδὴ φυσικά δέν γίνεται συνήθως λόγος
διὰ μιά ὀρισμένη φόρμα, πρὸκειται μόνον νά ἐξετάσωμε ἂν καί κατὰ ποτὸν
τρόπον, μία κυρία σκέψις εἶναι δυνατόν νά ἐπεξεργασθῇ θεματικῶς (παράδ. 167.

Ἡ *Τοκάτα* εἶναι μία φόρμα Τέχνης ἡ ὁποία ἔχει μαλλονίστορικὴ
σημασία, ἀκί ἡ ὁποία πρὸ πάντων κατὰ τὸν 16^{ον} καί 17^{ον} αἰῶνα κατέχει ση-
μαίνουσαν θέσιν εἰς τὴν φιλολογίαν τοῦ πιάνου καί τοῦ ὀργάνου. Δέν κατέχει
οὔτε μᾶλλον τεχνικὴν ἀρμονικὴν οὔτε κοντραπουντικὴν κατασκευὴν, ἔστω καί
ἂν παρουσιάζονται ἐδῶ κ' ἐκεῖ μικρές σκορπισμένες φράσεις φουγκάτο, ἀποφεύ-
γει κάθε βασταγμένη μελωδία, ἀκί περιορίζεται μόνον σέ διάφορες φιγούρες
ἢ σχήματα προσαρμοζόμενα πρὸς τὸ ἐκάστοτε ὄργανον, ἢ σέ περάσματα.—

Μπορεῖ καί μόνη τῆς νά ὑφίσταται, ἢ ἐν συνδυασμῷ μέ μία φούγκα, στήν ὁποίαν
νά λαμβάνη θέσιν *Πρελουδίου*. Στίς μεταγενέστερες *Τοκάτες* τοῦ *Bach*
πολλές φορές παρουσιάζεται ἤδη μία σφικτοκρατημένη ἀρχικὴ σκέψις, ἡ ὁποία
ἐπεξεργάζεται θεματικῶς, πρᾶγμα ποῦ στοὺς προγενεστέρους *Maîtres* τῆς
Τοκάτας δέν εὐρίσκονται.—

ΟΙ ΠΑΛΑΙΕΣ ΧΟΡΕΥΤΙΚΕΣ ΦΟΡΜΕΣ ΚΑΙ Η ΣΟΥΙΤΑ.

(Παρτίτα)

Σουίτα σημαίνει συνέχεια, δηλαδή συνέχεια κομματιών.

Στήν Ὀργανική μουσική τοῦ 17ου καί 18ου αἰῶνος ἡ Σουίτα καί οἱ χορευτικές φόρμες ποῦ τήν σχηματίζουν, παίζουν ἓνα σπουδαιότατον ρόλον. Στάς περισσότερας περιπτώσεις παρουσιάζεται ὁ αὐτοῦς τοῦς χοροῦς ὡς βάρσις ἡ ἑπενταμένη διμερής φόρμα τοῦ *Lied* καί ξεχωρίζουν ἀναμεταξύ τους λιγώτερο ὡς πρός τήν φόρμαν παρά ὅσον ἀφορᾷ τόν μουσικό χαρακτήρα τους.

Οἱ χορευτικές φόρμες ἀνήκουν στές πιά παλιές φόρμες τῆς λαϊκῆς ὀργανικῆς μουσικῆς. τοῦτο εἶναι τόσο μάλλον περισσότερο εὐκολονόητον, ἐφ' ὅσον αὕτη πηγάζει πραγματικά ἀπό τόν χορόν, ὁ ὁποῖος ἤδη ἀπό τόν 14ον μέχρι τοῦ 16ου αἰῶνος, εὗρισκε τήν ἀναλογοῦσαν συνοδείαν πότε στην κιθάρα, πότε σέ ἄλλα ἑγχόρδα ὄργανα. Σιγά, σιγά αὐτές οἱ φόρμες ἐλευθερώνονται ἀπό τόν χορόν καί ἐξελλίσσονται ἔτσι, ὥστε κατά τόν 17ον αἰῶνα παρουσιάσθηκαν ὡς αὐτοῦσιοι τύποι, οἱ ὁποῖοι ὀλίγον κατ' ὀλίγον χάνουν ἐν μέρει τόν πρῶτον χορευτικόν τους χαρακτήρα, καί ἐνωμένοι κατὰ *groupes* (σχήματα) σχηματίζουν τά μέρια τῆς Σουίτας. Καί ἐνῷ ἡ πηγή αὐτῶν τῶν χορῶν κατὰ πᾶσαν πιθανότητα πρέπει ν' ἀναζητηθῇ ἐν Γαλλίᾳ, ὅπως τό παραδέχονται γενικά σήμερα, ἐν τούτοις ὅπως ἡ Σουίτα ἐφθασε κατὰ τόν 17ον καί 18 αἰῶνα ἰδίως ὡς σύνθεσις πιάνου, κατὰ πρῶτον εἰς τήν Γερμανίαν εἰς τήν ἀνωτέραν τῆς ἀνθρῶπιν, καί εἶχε ὡς ἐξέχοντας ἀντιπροσώπους τῆς συνθέτας ὅπως ὁ *Froberger*, *Caspar*, *Kerll*, *Muffat*, *Pachelbel*, *Händel*, καί πρό παντός τόν *Joh Sebastian Bach*.--

Ἀπό ἱστορικὴν ἀποψιν, ἄξιον σημειώσεως εἶναι ὅτι ἤδη ἀπό τόν 16ον αἰῶνα σέ παλαιὰ βιβλία διά κιθάραν εὗρίσκει κανεῖς συναρμολογημένα στήν ἴδια κλίμακα διάφορα χορευτικά κομμάτια, ἐκ τῶν ὁποίων τά σπουδαιότερα *Pavane et Gagliarda* δέν ἀνευρίσκονται πλέον εἰς τήν μεταγενεστέραν Σουίτα, ἀνῶ ἀντιθέτως σέ κἄπως μεταγενεστέραν ἐποχὴν εἶναι κομμάτια γνωστά ἀπό

Γάλλους *Maîtres* (μεταξύ άλλων του *Chambonnières* 1670) τὰ ὅποια εἶναι σήμερον ὡς κομμάτια διὰ *Clavecin*, φέρουν ὀνόματα *Allemande*, *Sarabande*, *Courante Guigue* κτλ. καὶ δέν παριστάνουν τίποθε ἄλλο παρά τίς Σουίτες που κατόπιν ἔφθασαν σέ ἐκτεταμένη ἐξέληξι. Εἶναι πολὺ πιθανόν ὅτι αὐτές οἱ φόρμες οἱ ὅποιας ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον σχηματίζουν χορούς, εἶναι παρμένες ἀπὸ τὴν μουσικὴν δυνάμιθρα, ἡ ὅποια τότε στὴν Γαλλίαν ἦτο τὸ μᾶλλον διαδεδομένον ὄργανον, καὶ πιστοποιεῖ ἀκόμη τὴν τοιαύτην καταγωγὴν, καὶ ἡ ἰδιόρρυθμία τῆς φράσεως τοῦ πιάνου σέ κάμποσα μέρη τοῦ *Bach* (παρ. 169 & 170.)

Οἱ Σουίτες ἀπὸ βίς παλαιότερες ἀποχές (17ον αἰῶνα) ἔχουν καμμιά φορά ὡς βάσιν ἓνα κοινὸ θέμα, τὸ ὅποῖον στὰ διάφορα μέρη παρουσιάζεται παραλλαγμένον καὶ ἐπεξεργασμένον σύμφωνα μὲ τὸν τύπον τῆς χορευτικῆς σχετικῆς φόρμας. Ἡ ἐνότης στοὺς τόνους εἶναι χαρακτηριστικὴ ἀκόμη διὰ τὰ μέρη τῆς μεταγενεστέρας Σουίτας, (π.χ. στὸν *Bach*) καὶ συνήθως παρουσιάζεται μία ἐναλλαγὴ μεταξὺ ὁμωνύμου μείζονος καὶ ἐλάσσονος κλίμακος μόνον ἐντὸς τῆς αὐτῆς χορευτικῆς φόρμας, δηλοῦν ὅταν ὑπάρχουν δύο Μενουέττα ἢ δύο Γκαβότες μαζί.

Τὰ σπουδαιότερα ἐπανερχόμενα μέρη στίς περισσότερες Σουίτες εἶναι ἡ *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Guigue*. Σ' αὐτὰς ὡς εἶπαμε χρησιμεύει ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ὡς βάσις ἡ ἐκτεταμένη διμερὴς φόρμα τοῦ *L i e d* καὶ τὰ δύο μέρη ἐπαναλαμβάνονται καὶ χωρίζονται ἀναμεταξύ τους ἀπὸ μίαν ἡμικατάληξιν. Ἀπὸ τοὺς χορευτικοὺς τύπους ποὺ παρουσιάζονται συχνὰ στὴ Σουίτα μᾶς ἐνδιαφέρουν ἰδιαιτέρως ἐκτὸς τῶν τεσσάρων ποὺ ἀναφέραμε καὶ ἀκόμη ἡ Γκαβότα καὶ τὸ Μενουέττο, πρῶτον διατὶ καὶ οἱ δύο διετηρήθησαν μέχρι σήμερον ὡς καθ' αὐτὸ χοροί, καὶ δεύτερον διατὶ (ἰδίως τὸ Μενουέττο) παρελήφθησαν εἰς τὴν κατόπιν ἐξελιχθεῖσαν Συμφωνίαν καὶ ἐπαναλαμβάνονται πακτικὰ σὰν αὐτούσια μέρη.—

1. H A L L E M A N D E .

Ἡ **Allemande** (γερμανικός χορός) ἦτο ἀκόμη κατὰ τὰ τέλη τοῦ 16ου αἰ-
 ὄνος ἕνας πραγματικός χορός εἰς ἴσον χρόνον, ἔχασε ὅμως, ὡς αὐτοῦσιον μέρ-
 ρος τῆς Σουίτας, ἐντελῶς τὸν χαρακτήρα αὐτόν. Ἐφ' ὅσον δὲν προηγείται ἕνα
 μακρύτερο εἰσηγητικὸν Πρελούδιο, ὅπως τοῦτι συμβαίνει π.χ. στές Ἀγγλικές
 Σουίτες τοῦ J. Bach ἡ **Allemande** σχηματίζει πάντοτε τὸ πρῶτο
 μέρος τῆς Σουίτας, διακρίνεται δὲ μία ῥεσβία, ὁμοιομερῆ κίνηση, (σάν ἕνα
 εἶδος **Allegro moderato** σέ 4/4) καὶ ἀρχίζει σχεδόν πάντοτε μὲ μία βραχετα
 ἄρση (1 ἢ 3) Στὸν **Bach** εἶναι συνήθως καὶ τὰ δύο μέρη ἐξ' ἴσου μα-
 κρά, ¹⁶ πῖ ¹⁶ κατὰλήξεις εἶναι πάντοτε θηλυκοῦ χαρακτήρος, δηλαδὴ τελειώνουν
 πάντοτε στὸ ἀσθενές μέρος τοῦ μέτρου. — (παράδ. 171).

2. H C O U R A N T E .

Ἡ **Courante** εἶναι συνήθως σέ γληγορώτερο **tempo** ἀπὸ τὴν **Allemande**
 καὶ ἡ καταγωγή τῆς εἶναι ἀπὸ Γαλλικὸν χορόν. Βασίζεται σέ ἄνισον μέτρον, καὶ
 ἔχει ὡς χαρακτηριστικόν, τὴν συχνὴν ἀλλαγὴν τῶν τονισμῶν τοῦ μέτρου, ἰδιῶς ὅταν
 εἶναι γραμμένη εἰς $\frac{3}{2}$ ἢ $\frac{6}{4}$, κατὰ τέτοιο τρόπον ὥστε τὰ δύο αὐτὰ εἶδη τῶν χρό-
 νων νὰ ἐναλλάσσωνται διαρκῶς μέσα στὴν **Courante**. Ἀρχίζει πάντοτε μὲ μίαν
 ἄρσιν, καὶ εἰς τὴν Σουίταν συνήθως ἔπεται ἀμέσως κατόπιν ἀπὸ τὴν **Allemande**

Ὅπως ἡ κατόπιν ἐρχομένη **Sarabande** ἔτσι καὶ ἡ **Courante** συχνά παρου-
 σιάζεται καρισοδότερον ἀπὸ μιὰ φορά. Ἡ δευτέρα **Courante** παρουσιάζει μί-
 ποτε μίαν **Variation** τῆς πρώτης (ὑποσημειομένη ὡς **Double**) σπανιότερα
 ὑπάρχουν δύο **Courantes** θεματικῶς ἀνεξάρτητες σέ μιὰ Σουίτα ἢ μίαν κοντὰ
 σὴν ἄλλην. (ἔχομε ἕνα παράδειγμα στὴν Ἀγγλικὴ Σουίτα τοῦ **Bach** No. 1
 εἰς **la major**. Διὰ τὸ εἶδος τῶν καταλήξεων στίς **Courantes** ἰσχύει
 ὅτι εἴκαμε καὶ διὰ τὰς **A L L E M A N D E S**. Οἱ **Courantes** τοῦ **Bach** ἔχουν
 καὶ στὰ δύο μέρη τὸ ἴδιο μᾶκρος (παράδ. 173-174.)

Gavotte, Bourrée, Passepied, Air, Anglaise, Rigaudon

δύο πρώτες (δηλ. *Gavotte* et *Menuet*) καὶ συνήθως εἰς δύο μέρη.

ῥησιν ἴσως σήμερον τὸν χαρακτήρα τοῦ ὡς γνήσιοι χοροί.

3. SARABANDE

Sarabande

Ἡ *Guigue* ἦταν ἀρχικῶς ἓνας Ἰσπανικὸς χορὸς, διακρίνεται μὲ μιὰ ἀργή μετρίμενη κίνησι, ἔχει πάντα ἄνισο χρόνο $\frac{3}{8}$ ἢ $\frac{3}{4}$ καὶ ἀρχίζει χωρὶς ἀρσὴ ἀλλὰ σὲ θέση. Ὁ ρυθμὸς τῆς παρουσιάζεται ⁴ συχνά μὲ ἓνα σταμάτημα στὸ δεῦτερο μέρος τοῦ μέτρου.

Ἡ ἁρμονικὴ ἀγωγὴ τῆς *Sarabande* πειδὴ κατ' ἀντίθεσιν πρὸς τίς ἄλλες φόρμες σχηματίζεται συνήθως περισσότερο μὲ πραγματικὰ συγχορδίσματα καὶ μὲ κινούμενες φωνές συχνά ποικίλει μὲ διάφορα σχήματα ἢ σπολίσματα (παράβ. *Suite Bach en ré mineur*).

Ἡ *Sarabande* λόγῳ τῆς ἀργῆς τῆς κινήσεως καὶ τῶν ρυθμικῶν κατατομιῶν τῆς, χωρίζεται συνήθως σὲ πολλὰς περιόδους ἢ φάσεις, καὶ παρουσιάζει ἐκτός ἀπὸ τὸ ὀκτάρμετρο ξεχωριστὸ πρῶτο μέρος, ἐπίσης καὶ στὸ δεῦτερο συνήθως μακρύτερο μέρος, μιὰ ἄλλη βαθύτερη κατατομὴ ἢ ὁποῖα δὲν ἐπαναφέρει μὲν τὸ ἀρχικὸ θέμα, ἀλλὰ προετοιμάζει ἓνα καθαρὸ ξεχωριστὸ τρίτο μέρος (παράβ. 176). Εἶναι ἀξιοσημεῖωτο ὅτι ἡ *Sarabande* ὡς πρὸς τὸν χαρακτήρα τῆς, μᾶς παρουσιάζει ὅχι σπανίως τὸ πρότυπον τοῦ ἔργου, μεσαίου μέρους τῆς μεταγενεστέρας Σουίτας, ὅπως εἶναι τοῦτο καταφανὲς στὶς Σονάτες τῆς ἐποχῆς τοῦ H A Y D E N (παράβ. 177.)

4. Η GUIGUE

Ἡ *Guigue* ἀποτελεῖ τὸ τελευταῖο μέρος τῆς Σουίτας, παρουσιάζεται σχεδὸν πάντοτε σὲ τριπλὸ χρόνον (δηλ. $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ κτλ) μόνον ἐξαιρετικὰ σὲ $\frac{4}{4}$ (παράβ. Γαλλικὴ Σουίτα *Bach en ré mineur* καὶ χαρακτηρίζεται μὲ μιὰ γλήγορη κίνησι καὶ μὲ τὸ ὅτι τὸ κύριον θέμα συχνά εἰσέρχεται σὰν ἀπομιμνήμενη φωνή. Τὸ δεῦτερον μέρος παρουσιάζει πάλι τὴν ἀντιστροφὴν τοῦ θέματος ἐπίσης πάλι μὲ ὅχι ἀπομιμητικὴν, καὶ τὰ δύο μέρη ἔχουν τὸ αὐτὸ μήκος (παρ. 178). Ἀπὸ τίς ἐπίλοιπας χορευτικὰς φόρμας ποὺ παρουσιάζονται ἐν τῇ Σουίτᾳ *Gavotte*, *Bourrée*, *Passepied*, *Air*, *Anglaise*, *Rigaudon* εἶναι οἱ δύο πρῶτες (δηλ. *Gavotte* καὶ *Menuet*) πλεονεκτήματα. Καὶ οἱ δύο διετήρησαν ἴσα μὲ σήμερον τὸν χαρακτήρα τοὺς ὡς γνήσιοι χοροί.

5. G A V O T T E (et Musette)

Ἡ **Gavotte** ἔχει τῇ θέσῃ τῆς στή Σουίτα συνήθως ἀμέσως κατόπιν ὑπὸ τῇ **Sarabande** ἔχει πάντα χρόνον $\frac{4}{4}$ καὶ ἔχει ὡς γνήσιος χορός, ἕνα ῥυθμὸν χαρακτηριζόμενον μὲ τὴν ἀρχὴν στὰ ἰσχυρά μέρη τοῦ μέτρου, πότε κτυπητό, καὶ πότε πηδητό (παρ. 182). Ἀρχίζει σχεδὸν πάντοτε μὲ μιὰ ἄρση στὸ τρίτο τέταρτο τοῦ μέτρου καὶ περιέχει σπανίως μικρότερες ᾠδὲς φθογγῶν ἀπὸ ὄγδοα. Ἡ Παλαιὰ **Gavotte** εἶναι σχεδὸν πάντοτε διμερὴς ὅπως καὶ οἱ ἄλλες διάφορες φόρμες ποῦ παρουσιάζονται στή Σουίτα, καὶ παρουσιάζεται ὅχι σπανίως συνοδευομένη ἀπὸ μιὰ δεύτερη ἐπίσης διμερὴς φόρμα, ἐντελῶς ἀντίθετη κατὰ τὸν χαρακτήρα ἢ ὁποῖα εἶναι γνωστὴ ὑπὸ τὸ ὄνομα **Musette**. καὶ μετὰ τὴν ὁποῖαν ἐπαναλαμβάνεται πάλιν ἡ **Gavotte**. Ἡ **Musette** διακρίνεται μὲ μιὰ ὁριζομένη κίνηση ποῦ βασίζεται ἐπάνω σ' ἕνα διαρκὴ φθογγὸν μπέσσου, ἀποκτᾷ ἔτσι ἕνα ἐντελῶς ἰδιόζοντα χαρακτήρα, ὡς πίπιζες, καὶ παίζει στήν **Gavotte** τὸ ῥόλο ποῦ παίζει τὸ **Trio** • στὸ **Menuet** ἢ στὸ **Scherzo** (παρ. 180-181-182, δ)

Ἡ Μοντέρνα Σουίτα καὶ οἱ σχετικὲς τῆς φόρμες, ὅπως ἡ **Sérenade** ἢ τὸ **Divertimento** (τὸ τελευταῖον ἔχει σημασίαν ἰδίως σὲ **Musique de Chambre**, δὲν ἔχουν τέποτε τὸ κοινὸ μὲ τὴν παλαιὰ Σουίτα. Μόνον τὰ κομμάτια αὐτοῦ τοῦ ὁνόματος ποῦ συνετέθησαν κατὰ τὸ παλαιὸν **style** π.χ. ἡ **Holberg-Suite de Grieg** ζαναζωντανεύουν περικεῖς ἀπὸ τῆς χορευτικῆς φόρμες ποῦ μιλήσαμε, ἐνῶ ἄλλως γενικῶς προσεγγίζουν περισσότερο στὴν φόρμα καὶ τὸ περιεχόμενον μιᾶς πολυμεροῦς Συμφωνίας. Ἕνας ἐλαφρότερος χαρακτήρας τῶν θεμάτων, μικρότερη διάρκεια καὶ μεγαλεύτερος ἀριθμὸς μερῶν, ὡς καὶ συχνὰ παρουσιαζόμενες χορευτικὲς φόρμες, ξεχωρίζουν τὴν Σουίτα καὶ τῆς συγγενεύουσες σ' αὐτὴν φόρμες ἀπὸ τὴν πραγματικὴν Συμφωνίαν.

Τὰ δύο ἐπόμενα παραδείγματα ἀπὸ Σουίτες, ἡ μιὰ τοῦ **Freberger** (1667) ἡ ἄλλη τοῦ **B** (1750) μᾶς δίνουν μιὰ ζωντανὴ εἰκόνα

ῥῆς, καὶ τὰ δύο μέρη ἐπαναλαμβάνονται. Ἡ πρώτη ἦδη στὸν **Bach** καὶ ποῦ πάντοτε στὸν **Mozart** καὶ στὸν **Beethoven**. Πρῶτον μὲν τρεῖς φόρμες, πότε

6. ΤΟ ΜΕΝΟΥΕΤΟ.

Τό Μενουέτο είναι ή μόνη χορευτική φόρμα ή οποία από τό περιθώριο της Σουίτας προσλήφθηκε στή Συμφωνία (ή Σονάτα) όπου κατ' αρχάς μέν παρουσιάζεται ως τελευταίο μέρος, καδ' εργότερα ως μεσαίο μέρος. 'Ως μέρος μιας Συμφωνίας, τό Μενουέτο άλλαζε κάπως τόν χαρακτήρα του, τήν φόρμα του όμως, σέ γενικές γραμμές τήν διετήρησε. Παρουσιάζεται πάντοτε σέ χρόνο $\frac{3}{4}$, αρχίζει μέ θέση, καί έχει, σέ *tempo moderato* πότε χαρακτήρα χαροκό, πότε κτυπητό (πού τόν προκαλεῖ ο τόνισμός ορισμένων μερών του μέτρου) πότε βαρύ. —

Στές Σουίτες πού Β a c h καί σέ άλλες, παρουσιάζεται τό Μενουέτο ως επί τό πλείστον σάν μιὰ ζωηρή φράση πού προχωρεῖ γοργά σέ ισόχρονα ὀγδοα πού έχει χάσει ὁλοτελῶς τόν χορευτικόν του χαρακτήρα (παρ. 184-185, ἐνῷ σέ άλλες σπανιότερες περιπτώσεις ἀκόμη καί στή Σουίτα (ὄχι μολάχα στό παληό γαλλικό μπαλέττο) παρουσιάζει ἀκόμη ἕνα καθαρό χορευτικό χαρακτήρα (παρ. 186).

Ὁ *Johann Stamitz* (+ 1757) θεωρεῖται ὅτι εἶναι ἐκεῖνος πού ἔδωκε στό Μενουέτο τή μορφή του καί τή τυπική του θέση μέσα στή Συμφωνία. Στόν *Haydn* βρίσκουμε τό *tempo* τοῦ Μενουέτου ἤδη σημαντικά ηὔξημένο, τή φόρμα του ἐπεκταμένη, ἐνῷ στόν *Beethoven* ἐξελίσσεται πλέον ἐξ αὐτοῦ τό ἀσυγκρίτως γοργότερο *Scherzo*. Ὅπως εἶδαμε ἤδη στό παράδ. 186 παρουσιάζεται τό Μενουέτο στή Σουίτα πρῶτα, κατόπιν καί στή Συμφωνία, πάντοτε μέ μιὰ ἐναλλασσομένη φράση, ή οποία ἰδίως στή Συμφωνία, φέρει τό ὄνομα *Trio*. Τοῦτο συνήθως διαφέρει κατά τόν χαρακτήρα ἀπό τό Μενουέτο, ἐν τούτοις ὅμως ἔχει ἴδια μετρική ἀξία καί ἴδιο *tempo*. Τό ὄνομα *Trio* προέρχεται ἐκ τοῦ ὅτι στήν παληά Γαλλική Σουίτα-Μπαλέττο (παρ. *Lully*) παρουσιάζετο συνήθως ἕνα *trio* ἀπό πνευστά (2 ὄρμος καί φαγκότο.

Ἡ φόρμα τοῦ Μενουέτο εἶναι ὅπως ή φόρμα ὀλων τῶν χορῶν, ἀρχικῶς διμερής, καί τά δύο μέρη ἐπαναλαμβάνονται. Ἐν τούτοις ἤδη στόν *Haydn* καί πρὸ πάντος στόν *Mozart* καί στόν *Beethoven*. βρίσκουμε τριμερεῖς φόρμες, πότε

υπαινισσομένες, τότε καθαρὰ ἐκφρασμένες. Ἡ κατασκευὴ τοιούτων μενουέτων, εἶναι τότε ἡ ἐξης. μία μόλις ἐκφραζομένη ἰδέα ποὺ σύγκειται συνήθως ἀπὸ μία περίοδο 8 ἢ 16 μέτρων, σχηματίζει τὸ πάντοτε ἐπαναλαμβανόμενον πρῶτον μέρος, τὸ ὅποτον τελειώνει μέ. μιὰ ἡμι. κατὰληξη, δηλ. στή δεσπόζουσα ἢ τὴν παρὰλληλην ρείζονα. Ἀπὸ ἀπέσως κατόπιν ἐρχόμενο κατὰ πολὺ μεγαλειότερο δευτέρο μέρος, γίνεται ἐπεξεργασία τῶν μοτίβων τοῦ πρώτου μέρους, εἰσέρχονται συχνὰ καὶ ἄλλες δευτερεύουσες ἰδέες, καὶ σχηματίζει συνεπῶς τὸ μέρος αὐτὸ ἓνα εἶδος τελειοποιημένης ἐπεξεργασίας τῆς ἀρχικῆς κυρίας ἰδέας. Κατόπιν ἔρχεται πάλι ἡ πρώτη πηγαία ἰδέα εἴτε ἀπλῶς ὑπαινισσομένη ἢ πιστῶς ἐπαναλαμβανομένη, ἡ ὁποία κλίνει μέ. μιὰ πραγματικὴ κατὰληξη στήν Τονική. — Τὸ δευτέρο μέρος ἐπαναλαμβάνεται ἐπίσης ὅπως καὶ τὸ πρῶτο. Τὸ ἀμέσως κατόπιν ἐρχόμενο **Trio**, τὸ ὅποτο στήν Ζουῦτα πάντοτε παρουσιάζεται στήν ἴδια ἢ ὁμώνυμη κλίμακα, στή Ζουῦτα καὶ στή Συμφωνία συχνὰ καὶ σὲ ἄλλῃ συγγενικῇ κλίμακα, μιμεῖται οὐσιαστικῶς στή φόρμα του, τὴν φόρμα τοῦ μενουέτου, εἶναι ὅμως συνήθως μικρότερο καὶ ἀργότερο ἀπ' αὐτό. Μετὰ τὸ **trio** ξαναεπαναλαμβάνεται πάλι τὸ μενουέτο χωρὶς ἐπαναλήψεις τῶν μερῶν. (παρ. 187-188-).

Ὡς ἐκ τούτου εἴσους τῆς κινήσεως καὶ τῆς ἀποκρίσεως τῆς ἐκινεργήσεως ἐπεκτεταμένης φόρμας εἶναι τὸ μέρος τοῦ αἰσθητοῦ σημαντικὰ μεγαλειότερο καὶ δὲν ἔπαιζεν συντομὴν δι' αὐτὸ ἡ αἰρετικὴ εἴδη τοῦ αἰσθητοῦ. Ἐπειδὴ καὶ μεγαλειότερο Scherzo παρουσιάζει ἢ μιὰ καὶ ἡμι. κατὰληξη ἢ τοὐλάχιστον ὑπαινισσομένην τριμερῆ φόρμα τοῦ αἰσθητοῦ εἰς τὴν τοὐλάχιστον μερικτὴ ἀποστροφῆς τοῦ κυρίου θέματος, ἐκτὸς τοῦ αἰσθητοῦ καὶ κατὰ ἀνάγκην μεγαλειότερα Scherzo δὲν ἔπαιζεν καὶ αὐτὴ ἐκδορὴ ἢ εἴδη, καὶ οὕτως καὶ ἔπαιζεν περισσό- τερα ἀπὸ μιὰ ἀρχικὴ ἰδέα.

Παρανοήσιμον γὰρ τὸ Scherzo ὅπως καὶ γὰρ τὸ αἰσθητόν εἶναι τὸ ἐν αὐτῷ μέρος ἀποκρίσται ἀπὸ συντομῆς περιόδου ἢ εἴδη, τὸ ὅποτο εἰ-

~~σκέται α' ένα σχετικό όνο.~~

~~α) Scherzo, scherzo~~

Scherzo

IV. S C H E R Z O

Αν και τό όνομα Scherzo συναντάται ήδη στον καιρό του Bach (παράβ την Παρτίτα του en la min.)έν τούτοις όμως ή τεχνική παραγματική του φόρμα, άνήκει σέ πολύ μεταγενέστερη εποχή, και μόνον από τόν καιρό του Beethoven έλαβε γενική σημασία. Αντικαθιστῶ έκεί την θέσι του ολίγον κατ' ολίγον καταλήγοντος είς άχρηστείαν Μενουέτου, σχημαρίζει συναπῶς ένα τῶν μεσαίων μερῶν πολυμαρῶν έργων, και διακρίνεται από τό Μενουέτο μάλλον από τόν χαρακτήρα και τό μάκρος του, παρά από τή φόρμα του. Στέκεται και αυτό, όπως και τό Μενουέτο, κυρίως σέ άνισο, ιδίως βυθμό $3/4$, άν και καμμιά φορά παρουσιάζονται Scherzi σέ ίσο χρόνο (μάλλον βυθμό $2/4$) π.χ. Schumann Συμφωνία είς dο μείζ. Mendelssohn.

Η ριζική διαφορά του όμως από τό Μενουέτο είναι στην πολύ περισσότερο γρήγορη κίνησή του, και μάλιστα πιο κηδηκτική, όχι δεμένη ούτως ώστε απότομα κτυπητές νότες τετάρτων αποτελούν τίς πιο χαρακτηριστικές αξίες φθόγγων του S C H E R Z O .

Ός έκ του είδους της κινήσεως και της δοαρκειάς της επικρατήσεως έ- πεκταμένης φόρμας είναι τό μάκρος του Scherzo σημαντικά μεγαλείτερο και δέν έπαρκει συνεπῶν δι' αυτό ή διμερής φόρμα του Lied . Σχεδόν κάθε μεγαλείτερο Scherzo παρουσιάζει ή μια καθαρά διατυπωμένη ή τουλάχιστον υπαινικσομένη τριμερή φόρμα του Lied διά της τουλάχιστον μερικής άπ- στροφής του κυρίου θέματος, εκτός του ότι σέ πολλά ακόμη μεγαλείτερα Scherzi δέν έπαρκει και αυτή ακόμη ή φόρμα, καθ' ότι κυριαρχούν περισσό- τερες από μια αρχικές ιδέες.

Χαρακτηριστικό για τό Scherzo όπως και για τό Μενουέτο είναι τό ότι πρώτο μέρος αποτελείται από σύντομες περιόδους ή φράσεις, τό όποιο φυ-

σικά έρχεται σέ επανάληψη καί καταλήγει στή Δεσπόζουσα (ή τήνπαράλληλη μείζονα). Αυτό τό πρώτο μέρος ώς επί τό πλεϊστον άπαρτίζεται άπό βλο τό θεματικό περιεχόμενο του Scherzo σέ περιορισμένη όψη. Τό δεύτερο σημαν-
 τικά μακρύτερο μέρος, προσαρμόζεται συήθως στά μοτίβα του πρώτου, τά
 επεξεργάζεται, κάνει μετατροπίες σέ συγγενικούς τόννους, καί προετοιμάζει
 τήν επιστροφή του κυρίου θέματος, καί δι' αὐτοῦ τό τρίτο μέρος. Οί μικρό-
 τερες φόρμες του Scherzo τελειώνουν έδώ γλήγορα, στίς μεγαλείτερες όμως
 ακολουθεῖ συχνά δεύτερη επεξεργασία. τής κυρίας ιδέας σέ παρηλλαγμένη
 φόρμα καί μία μακρύτερη Coda (παράβ. Beethoven Scherzo τής Πρωτῆς
 Συμφωνίας.) Ἡ εμφάνισις μιας έντελώς νέας δευτέρας ιδέας εἶναι, όπως
 τό εἶπαμε ήδη σέ μεγαλείτερας φόρμες του Scherzo αρκετά συνηθισμένο
 πρᾶγμα. (παράβ. παράδ. 190-191) Τά κύρια μοτίβα τά όποια σχηματίζουν τό
 περιεχόμενο των διαφόρων ιδεών, εἶναι συήθως πολύ σύντομα καί κτυπητά.

Τό Trio τό όποιο ακολουθεῖ τό Scherzo στόν ίδιο ή σ' ένα συγγενικό
 τόνο-σχηματίζει κατά τό περιεχόμενό του σημαντική αντίθεση καί περιέχει
 άντιθέτως πρός τίς επί τό πλεϊστον σύντομα κτυπητές νότες του Scherzo
 μία κύρια ιδέα σέ φόρμα μιας ήρεμότερης δεμένης μελωδίας. Ἐπίσης καί
 τό trio άποτελεῖται άπό ένα σύντομο πρώτο μέρος τό όποιο έρχεται σέ έπα-
 νάληψη καί άπό ένα μακρύτερο δεύτερο μέρος. τό όποιο επεξεργάζεται τά
 μοτίβα του πρώτου καί επαναφέρει καί τήν άρχική ιδέα, ούτως ώστε καί
 έδώ κυριαρχεῖ ή τριμερής φόρμα του Lied .. Τό Scherzo καί τό Trio
 ένίοτε, τό Trio όμως καί τό Scherzo πολύ συχνά ένώνονται μέ ένα σύντομο
 σύνδεσμο, καθ' ότι μετά τό Trio, τό Scherzo έρχεται σέ επανάληψη χωρίς
 τίς επαναλήψεις των μερών του. Σέ μεγαλείτερα συμφωνικά Scherzi συμ-
 βαίνει νά υπάρχουν 2 Trio (παράβ. Shumann Συμφωνίες si majeur καί
 τό Do min) όπως μπορεί σέ εξαιρετικές περιπτώσεις νά γίνη επανάληψη
 του Scherzo (παράβ. Beethoven 4η καί 7η Συμφωνία, όπου ή σειρά εἶναι
 ή έξης. Scherzo, Trio, Scherzo, Trio, Scherzo.)

Υ. Ἡ ΟΡΜΑ ΤΩΝ Variations (Παραλλαγῶν).

Οἱ πρώτες γὰρ τῆς variations συντάσσονται ἡδη στοὺς ἀρχαιοτέ-

ρους συνθέτες ὁρμονικῆς μουσικῆς καὶ ἡ ἀπὸ τῶν ἀρχαίων ἀπὸ τῶν νεώτερων. Ἡ Τελειωτικὴ κατάληξις τοῦ Scherzo γίνεται μετὰ τὴν ἐπανάληψίν του, πολὺ συχνά διὰ μιᾶς νέας μικρᾶς προσθήκης (Coda) τῆς ὁποίας τὸ περιεχόμενον μπορεῖ νὰ ἔχῃ παρῶν τόσον ἀπὸ τὸ Scherzo ὅσο καὶ ἀπὸ τὸ Trio. —

Τὸ Scherzo εἶναι συχνά σέ χρῆσιν καὶ σὰν ἀνεξάρτητη φόρμα (τόσο σὰν κομμάτι πιάνου, ὅσο καὶ ὀρχήστρας), καὶ ἐπεὶ οἱ περιπτώσεις αὐτῆς ἔχει κατὰ τὸ πᾶλλον ἢ ἥττον φανερά ὡς βάση τὴν πρὸ ἐκτεταμένην φόρμα τῆς Σονάτας (παράβ. τὰ Scherzi τοῦ Mendelssohn καὶ ἰδίως τοῦ Chopin.). —

Ὁ τοῦ Scherzo ὁρμὴ εἶναι ἡ ἀπὸ τῶν ἀρχαίων ἀπὸ τῶν νεώτερων. Ἡ Τελειωτικὴ κατάληξις τοῦ Scherzo γίνεται μετὰ τὴν ἐπανάληψίν του, πολὺ συχνά διὰ μιᾶς νέας μικρᾶς προσθήκης (Coda) τῆς ὁποίας τὸ περιεχόμενον μπορεῖ νὰ ἔχῃ παρῶν τόσον ἀπὸ τὸ Scherzo ὅσο καὶ ἀπὸ τὸ Trio. —

Τὸ Scherzo εἶναι συχνά σέ χρῆσιν καὶ σὰν ἀνεξάρτητη φόρμα (τόσο σὰν κομμάτι πιάνου, ὅσο καὶ ὀρχήστρας), καὶ ἐπεὶ οἱ περιπτώσεις αὐτῆς ἔχει κατὰ τὸ πᾶλλον ἢ ἥττον φανερά ὡς βάση τὴν πρὸ ἐκτεταμένην φόρμα τῆς Σονάτας (παράβ. τὰ Scherzi τοῦ Mendelssohn καὶ ἰδίως τοῦ Chopin.). —

Ὁ τοῦ Scherzo ὁρμὴ εἶναι ἡ ἀπὸ τῶν ἀρχαίων ἀπὸ τῶν νεώτερων. Ἡ Τελειωτικὴ κατάληξις τοῦ Scherzo γίνεται μετὰ τὴν ἐπανάληψίν του, πολὺ συχνά διὰ μιᾶς νέας μικρᾶς προσθήκης (Coda) τῆς ὁποίας τὸ περιεχόμενον μπορεῖ νὰ ἔχῃ παρῶν τόσον ἀπὸ τὸ Scherzo ὅσο καὶ ἀπὸ τὸ Trio. —

Τὸ Scherzo εἶναι συχνά σέ χρῆσιν καὶ σὰν ἀνεξάρτητη φόρμα (τόσο σὰν κομμάτι πιάνου, ὅσο καὶ ὀρχήστρας), καὶ ἐπεὶ οἱ περιπτώσεις αὐτῆς ἔχει κατὰ τὸ πᾶλλον ἢ ἥττον φανερά ὡς βάση τὴν πρὸ ἐκτεταμένην φόρμα τῆς Σονάτας (παράβ. τὰ Scherzi τοῦ Mendelssohn καὶ ἰδίως τοῦ Chopin.). —

1. Τὸ ὅρα τῶν Variations.

Τὸ ὅρα τοῦ ὁμοίου πρόκειται νὰ γίνωνται variations, πρέπει νὰ ἔκλινῃ ἀπὸ τὸν ὁμοίον εὐκολονόητη μουσικὴ ἰδέα σὲ μιὰ φόρμα μικρὴ καὶ καθαρή. Ἡ ἀμερὴς ἢ τριμερὴς φόρμα τοῦ ἀπὸ τῶν ἀρχαίων ἀπὸ τῶν νεώτερων. Ἡ Τελειωτικὴ κατάληξις τοῦ Scherzo γίνεται μετὰ τὴν ἐπανάληψίν του, πολὺ συχνά διὰ μιᾶς νέας μικρᾶς προσθήκης (Coda) τῆς ὁποίας τὸ περιεχόμενον μπορεῖ νὰ ἔχῃ παρῶν τόσον ἀπὸ τὸ Scherzo ὅσο καὶ ἀπὸ τὸ Trio. —

Τὸ Scherzo εἶναι συχνά σέ χρῆσιν καὶ σὰν ἀνεξάρτητη φόρμα (τόσο σὰν κομμάτι πιάνου, ὅσο καὶ ὀρχήστρας), καὶ ἐπεὶ οἱ περιπτώσεις αὐτῆς ἔχει κατὰ τὸ πᾶλλον ἢ ἥττον φανερά ὡς βάση τὴν πρὸ ἐκτεταμένην φόρμα τῆς Σονάτας (παράβ. τὰ Scherzi τοῦ Mendelssohn καὶ ἰδίως τοῦ Chopin.). —

Ὁ τοῦ Scherzo ὁρμὴ εἶναι ἡ ἀπὸ τῶν ἀρχαίων ἀπὸ τῶν νεώτερων. Ἡ Τελειωτικὴ κατάληξις τοῦ Scherzo γίνεται μετὰ τὴν ἐπανάληψίν του, πολὺ συχνά διὰ μιᾶς νέας μικρᾶς προσθήκης (Coda) τῆς ὁποίας τὸ περιεχόμενον μπορεῖ νὰ ἔχῃ παρῶν τόσον ἀπὸ τὸ Scherzo ὅσο καὶ ἀπὸ τὸ Trio. —

Τὸ Scherzo εἶναι συχνά σέ χρῆσιν καὶ σὰν ἀνεξάρτητη φόρμα (τόσο σὰν κομμάτι πιάνου, ὅσο καὶ ὀρχήστρας), καὶ ἐπεὶ οἱ περιπτώσεις αὐτῆς ἔχει κατὰ τὸ πᾶλλον ἢ ἥττον φανερά ὡς βάση τὴν πρὸ ἐκτεταμένην φόρμα τῆς Σονάτας (παράβ. τὰ Scherzi τοῦ Mendelssohn καὶ ἰδίως τοῦ Chopin.). —

Υ. Ἡ ΦΟΡΜΑ τῶν Variations (Παραλλαγῶν.

Οἱ πρώτες γιὰ τίς Variations φανερόνεται ἤδη στοὺς ἀρχαιοτέ-
ρους συνθέτας ὀργανικῆς μουσικῆς, καὶ ἤδη ἀπὸ τὸν 15ον αἰῶνα καὶ 16ον βλέ-
πουμε τοὺς παλαιούς Γερμανούς συνθέτας, νὰ ἐπιζητοῦν νὰ παρουσιάζουν θρη-
σκευτικὰ καὶ λαϊκὰ τραγούδια καὶ χορούς μὲ ποικίλματα καὶ διαφορετικὲς φ-
μορφές, καὶ νὰ δημιουργοῦν ἐξ αὐτῶν μὲν ἰδιαίτερη τεχνικὴ φόρμα, ἣ ὁποία
εἶναι ἡ πρώτη ἀρχὴ τῆς κατόπιν ἐξελιγμένης φόρμας τῶν Variations.

Ἡ φόρμα τῶν Variations ἔφθασε σ' ἓνα ὁρισμένον σημεῖον ἀνθίσεως στοὺς Ἀγ-
γλους Virginiaalistes (εἶδος σπινέττου) τοῦ 16ου καὶ 17ου αἰῶνος, ὅτ' ὁποῖοι
στό Style αὐτό ἔφθασαν σὲ μεγάλο βαθμὸ τελειοποιήσεως. Ἡ τεχνικὴ τῶν
Variations αὐτῆς τῆς ἐποχῆς συνίστατο κατ' οὐσίαν εἰς τὸ ὅτι τὸ θέμα πάν-
τοτε στολίζεταν μὲ διάφορες φυγοῦρες καὶ ποικίλματα, ἐνῶ τὰ ἀρμονικὰ καὶ
ρυθμικὰ τοῦ βασικὰ στοιχεῖα ἔμεναν κατὰ τὸ πᾶλλον ἢ ἥττον ἀναλλοίωτα. Αὐτό
εἶναι μία οὐσιαστικὴ διαφορὰ ἀπέναντι στὴν τεχνικὴ τῶν Variations ὅπως
ἐξελίχθη στὴν μεταγενέστερη κλασσικὴ περίοδο, κατὰ τὴν ὁποίαν οἱ ἀλλαγές
τοῦ θέματος γίνονται σύμφωνα πρὸς ἐντελὲς διαφορετικὰς ἀρχές. Πῶρα γιὰ τὰ
ἰδιαίτερα εἶδη τῆς Variation, Chaconne, ἢ Passacaglia, ἣ ὁποία ἀνεφάνη
κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 17ου αἰῶνος, καὶ παίζει σπουδαῖο ρόλο στὴν παλαιὰ ὀρ-
γαμικὴ μουσικὴ, θά μιλήσουμε ἀργότερα.—

1. Τὸ θέμα τῶν Variations.

Τὸ θέμα ἐπὶ τοῦ ὁποίου πρόκειται νὰ γίνουν Variations, πρέπει νὰ ἐκφρά-
ζῃ μὴ συντόμῃ εὐκολονόητῃ μουσικὴν ἰδέαν σὲ μίαν φόρμην μικρὴν καὶ καθαρήν.

Ἡ διμερὴς ἢ τριμερὴς φόρμα τοῦ Λιεδ ποὺ ν' ἀποτελεῖται ἀπὸ διάφορες κα-
θαρά ξεχωρισμέναι φράσεις ἢ περιόδους, εἶναι ἡ πλεονεκτοῦν φόρμα γιὰ τέ-
τοιου εἶδους θέματα, καὶ ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει ἐπικρατεῖ εἰς μὲν τὰ μικρό-
τερα θέματα ἡ διμερὴς, εἰς δὲ τὰ μεγαλείτερα ἡ τριμερὴς.—

Ἡ ἐπαράληψις τοῦ ἑνός, ἢ καὶ τῶν δύο μερῶν τοῦ θέματος εἶναι ὑποχρεωτική, καὶ εἶναι τότε πρὸ πάντων ἐπιβεβλημένη, ὅταν τὸ θέμα συνίσταται μόνον ἀπὸ δύο ἀπλῆς ὀκτάμετρες φράσεις ἢ περιόδους. Ὁ χαρακτήρ τοῦ θέματος εἶναι πάνποτε συγκρατημένος. Καταφανῶς θέματα σέ γλήγορο tempo, δέν εἶναι πολὺ κατάλληλα γιὰ Variations, ἐπίσης καὶ θέματα τῶν ὀκτῶν ἢ μελωδική γραμμή εἶναι στολισμένη μὲ διάφορα ποικίλματα καὶ μικρότερες ἀξίες φθογῶν.

Ἀπὸ τὸν καιρὸ τοῦ Beethoven, συνηθίζεται νὰ μεταχειρίζονται οἱ συνθέται καὶ θέματα ἄλλων συνθετῶν ἢ καὶ λαϊκά τραγούδια ὡς βάση γιὰ Variations καὶ ἔχομε πολλὰ παραδείγματα αὐτοῦ τοῦ εἴδους, μετὰξὺ τῶν ὀκτῶν τὰ γνωστότερα εἶναι οἱ Variations τοῦ Beethoven, ἀπάνω σέ ἓνα Valse τοῦ Diabelli οἱ Variations τοῦ Beethoven ἀπάνω σέ θέματα τοῦ Händel, Haydn, Paganini καὶ Schumann, οἱ Variations τοῦ Beger ἀπάνω σέ θέματα τοῦ Beethoven, Bach, Hiller etc.

2. Ἡ Χαρακτηριστικὴ τῶν Variations.

Τὸ καθὲν θέμα, κατὰ φυσικὸν λόγον, κατέχει ἓνα μελωδικὸ καὶ ἓνα ἁρμονικὸ σκελετό, ὅπως καὶ μιὰ δρισμένη ρυθμικὴ ἀγωγή. Καὶ τὰ τρία αὐτὰ στοιχεῖα μποροῦν νὰ χρησιμοποιηθοῦν ὡς βάσις καὶ ἀφετηρία διὰ τὰς μεταλλαγάς, οἱ ὁποῦες παρουσιάζονται στὶς Variations ἐπάνω στὸ θέμα. Ἀπὸ αὐτῆς τῆς ἀπόψεως εἶναι ἀδύνατον νὰ χωρίσῃ κανεὶς τίς Variations, διατὶ τὸ εἶδος τῆς μεταλλαγῆς δέν μπορεῖ συνήθως νὰ εἰδικευθῇ σέ μιὰ Variation, ἂν καὶ σέ ἀρκετοὺς τύπους ἢ μία ἢ ἡ ἄλλη ἀρχὴ γίνεται καθαρώτερα καταφανής. Μποροῦσε ἴσως κανεὶς νὰ χωρίσῃ τίς Variations σέ Variations φόρμας ἢ Variations χαρακτηρος. Ὡς Variations φόρμας μπορεῖ κανεὶς νὰ ὑποδείξῃ ἑκεῖνες οἱ ὁποῖες μεταγράφουν τὸ θέμα σέ διάφορα σχήματα, ἀναλελυμέναι συγχορδίες, ρυθμικὲς ἀλλαγές κτλ. χωρὶς γι' αὐτὸ νὰ δημιουργοῦν ἓνα νέον μουσικὸν τύπον. — δηλ. μιὰ τεχνικὴ τῶν Variations ἢ ὁποῖα ἰδίως χρησιμοποιεῖται στὰ ἔργα τῆς παλαιότε-

ρας κλασσικής εποχής πρό του Beethoven (παρ.194).

Κατ'αυτόθεσιν αὐτον, ἐννοοῦμε λέγοντες Variations χαρακτηρος, τίς παραλλαγές ἐκεῖνες, ποῦ ἔχουν μιὰ ὁρισμένη μουσική φυσιογνωμία, ὅπως δηλ. ἓνα Valse, ἓνα τραγουδι χωρὶς λόγια, ἓνα πένθιμο ἑρβατήριον, ἓνα Capriccio, ἓνα Scherzo κτλ. καὶ ὑπάρχουν φυσικά ἀμέτρητες μουσικὲς φυσιογνωμίες, στές ὁποῖες δὲν μποροῦμε νὰ δώσωμε καμμιὰ κάπως εἰδικώτερη ὀνομασία, Ἐπειδὴ ἡ μοντέρνα τεχνικὴ ὅλο καὶ περισσότερο τείνει πρὸς τίς Variations χαρακτηρος, καὶ ἔπειδὴ ἔξ' ἄλλου δὲν μποροῦμε νὰ τραβήξωμε μιὰ ἀπόλυτα ὁρισμένη γραμμὴ με-
ταξύ των δύο εἰδῶν τεχνικῆς των Variations γι' αὐτό εἶναι εὐκολονόητο, ὅτι ἓνας χωρισμός των Variations ἀποκλείεται καὶ ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς. Μιὰ ἰδι-
αίτερη κάπως παράμερη μορφή τῆς τέχνης των Variations (κυρίως παλαιότερας ἐποχῆς) εἶναι ἡ κοντραποντικὴ παραλλαγή, στήν ὁποία ἡ Πολυφωνία παρουσιάζεται ὑπὸ μιαν ὅταν δῆποτε μορφήν. Ἐνὰ ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα ἔργα αὐτοῦ που εἶδους εἶναι οἱ Goldberg-Variations τοῦ Bach (πάρβ. 38 καὶ 46). +

Λοιπὸν ἂν δὲν εἶναι κατορθωτὴ μιὰ αὐστηρά καταχώρησις των Variations σὲ ὁμάδες ἀπὸ ὁτανδῆποτε ἄποψιν, ἐν τούτοις ὅμως δὲν μποροῦμε παρὰ νὰ ἀναγνωρίσουμε ὅτι ὑπάρχουν ὁρισμένοι τύποι ἀπὸ Variations ποῦ ἐπανέρχονται σὲ πολλὰ ἔργα, οἱ ὁποῖοι πρέπει ν' ἀναφερθῶν ὡς ἰδιαιτέρως χαρακτηριστικά. Εἶναι οἱ ἑξῆς.

- 1) Ὅταν ἡ Variation διατηρεῖ σὲ μιὰ ὁτανδῆποτε φωνὴ τὴν ἀναλλοίωτη μελωδία τοῦ θέματος, ὡς ἓνα εἶδος Cantus firmus καὶ ἡ ὁποία περιβάλλεται κοντραποντικῶς ἀπὸ τίς ἄλλες φωνές (παράβ. 196 καὶ 204) XIII Variations.
- 2) Ὅταν ὁ ἁρμονικὸς σκελετὸς τοῦ θέματος ἀλλοιώνεται ἐπισοθητῶς, ἐνῶ ἡ μεταλλαγή τοῦ θέματος συνίσταται μᾶλλον σὲ μιὰ ἀπλοποίηση αὐτοῦ. (παρ. τὴν Var. III. (παρ. 203. Variation La b maj. Beethoven. 197)
- 3) Ἡ ἀντίθετη περίπτωσις, δηλ. τὸ νὰ προκύψῃ μιὰ ἐντελὴς καινούρια μελωδία ἐπὶ τῇ βάσει τοῦ κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἥττον ἀναλλοιώτου ἁρμονικοῦ σκελετοῦ

του θέματος, αυτό τό βρίσκομε στίς άνωτέρω αναφερθείσας Variations χαρακτη-
ρος, καθ' ότι μία έντελώς νέα μελωδική γραμμή μας δίνει καί μία δρισμένη
μουσική φυσιογνωμία. —

4) Όταν ή Variation προσπαθεῖ νά ἐπεξεργασθῇ ένα ἰδιαιτέρως χαρακτη-
ρικό ρυθμικό πρόβλημα. Ὁ τύπος αὐτός μπορεῖ φυσικά νά ὑπάγεται, καί στή
Variation τῆς φόρμας καί στήν Variation χαρακτήρος, καί εἶναι ὁ πιό συνηθι-
σμένος ὑπό τοὺς τέσσαρας πού ἀναφέραμε (παράβ. Variat. Sérieuses No. VII
et XII, Mendelssohn 204) 199, 204 |

3. Ἡ Φόρμα τῶν Variations ὡς Σύνολον.

Ἡ Φόρμα τῶν Variations παρουσιάζεται εἴτε αὐτόσυστατος εἴτε ὡς μέρος ἑνός
μεγαλειτέρου ἔργου. Κατά τήν πρώτη περίπτωσι μπορεῖ ὁ ἀριθμός τῶν Variations
νά εἶναι ἀρκετά μεγάλος καί μπορεῖ, δταν τά θέματα εἶναι μικρᾶς διαρ-
κειας, νά φθάσουν τόν ἀριθμόν 40 καί ἄνω, ἐνῶ κατά τήν δευτέραν περίπτωσιν
κυριάζεται μεταξύ 6 καί 12. Ὡς μέρος μεγαλειτέρων ἔργων, ἡ φόρμα τῶν Vari-
ations μπορεῖ νά λάβῃ τήν θέσιν τοῦ πρώτου, τοῦ μεσαίου, ἢ τοῦ τελευταί-
ου μέρους. Ὡς ἐπὶ τό πλεῖστον παρατηροῦμε ὅτι τό μεσαῖο μέρος μιᾶς Σο-
νάτας ἔχει τήν φόρμα τῶν Variations, καί ἀπό τ' ἀπειράριθμα παραδείγματα τῆς
κλασσικῆς φιλολογίας ἄξιον νά τονίσωμεν εἶναι ἡ Σονάτα Kreutzer καί ἡ Ar-
passionata τοῦ Beethoven ἐνῶ γιά τήν ἐμφάνισι Variations στό τελευταῖο
μέρος ἔχουμε ὡς πιό γνωστόν παράδειγμα τήν Ἡρωϊκήν Συμφωνία τοῦ Beethoven.

Ὅσον ἀφορᾷ τόν τόνο τῶν Variations ἡ παράμονή τοῦ τόνου τοῦ θέματος
σέ ὅλο τό ἔργο εἶναι πάντως ἡ πιό συνηθέστερη. Ὡς ἐπὶ τό πλεῖστον σέ
αὕτῃ τήν περίπτωσι ἡ ἐκλογή τῶν τόνων εἶναι τοιαύτη ὥστε ν' ἀλληλοδιαδέ-
χωνται κατά λογικήν σειράν. Μιά συνέχεια τόνων, ὅπως τήν χρησιμοποιεῖ ὁ
Beethoven στίς Variations του, εἰς Fa maj. Op. 34 (fa maj. — Ré maj. — Si b maj.
Sol maj. — Mi b maj. — do min. — Fa maj.

πάντως είναι δυσνείησιστη. Ἡ φόρμα τῶν Variations ὡς σύνολο μετ παρουσιάζει, ἂν καὶ ὄχι πάντοτε, ἐν τούτοις ὁπως ἀρκετὰ συχνά, πολὺ φανερά τὰ ἑξῆς ἀξιοσημείωτα. ;

1) Οἱ Variations ἀπομακρύνονται κατὰ σειρά ὅλο καὶ περισσότερο ἀπὸ τὸ θέμα. Οἱ πρῶτες Variations ἀφίνουν ἀκόμη καὶ μελοδικῶς καὶ ἁρμονικῶς ν' ἀναγνωρίζεται, καὶ οἱ κατόπιν, ὄχι πλέον. Ἐπίσης καὶ μιὰ ἐπιτάχυνσις τῆς κινήσεως ἀπὸ τὴν πρώτη Variat. μέχρι ἑνὸς ὁρισμένου σημείου τοῦ ἔργου (παράβ. Variations Sérieuses Mendelssohn. Var. I-IX.

εἶναι σέ κλασσικὰ ἔργα μέντιον πολὺ συνηθισμένο πρᾶγμα. —

2) Οἱ Variations ἐνώνονται, ἰδίως ὅταν εἶναι σύντομες, συχνά σέ groupes, ἀπὸ δύο παζή, ποὺ παρουσιάζουν ὅσον ἀφορᾷ τὸ ρυθμὸ καὶ τὸ σχῆμα, ἕνα στενὰ συνδεδεμένα ζευγάρι (παράβ. Mendelssohn Var. Sérieuses 1.2, 8.9. & 16.17.

3) Ὅσον ἀφορᾷ τὸ μέγεθος τῶν Variations εἶναι γενικὸς κανὼν, ὁ ἀριθμὸς τῶν μέτρων τοῦ θέματος, εἴτε ὁ μισός, ἂν ὑποθέσωμε ὅτι κάθε μέτρο περιέχει τὸ διπλάσιον. Αὐτὸ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τοῦ ἂν ἕνα, δύο ἢ τὸ ἥμισυ ἑκὸς μέτρου τοῦ θέματος ἰσοδυναμεῖ πρὸς ἕνα μέτρο τῆς Variation. Ἐν τούτοις ὁπως δὲν εἶναι διόλου σπάνιον ἡ Variation νὰ ὑπερβαίνει τὸ θέμα μόνον κατὰ τινα μέτρα, ἢ τὸ ἀντόθετο. — Τέτοιες ἐλευθερίες ὅσον ἀφορᾷ τὸν ἀριθμὸν τῶν μέτρων, ἀνευρίσκονται πρὸ πάντων συχνά κατὰ τὴν ἐποχὴ μετὰ τὸν Beethoven, ἔτσι καὶ στὸν Schumann — τὸν Mendelssohn καὶ τοὺς ρομάντους, ὅπου γενικά ἡ ἔννοια Variation δὲν διατηρεῖται πιά τόσο αὐστηρά, καὶ ὅπου ὁ συνθέτης ἀφίνει ἐκεῖθερα νὰ τρέχη ἡ φαντασία του, χωρὶς ν' ἀκολουθῇ τὴν ἁρμονικὴν τοῦ θέματος.

Εἰς ποῖον βαθμὸν ἡ ἀρχὴ αὕτη τῆς ἐντελὸς ἐλευθέρως Variation εἰσέδυσσε μέσα στὴν ρομάντικὴ μουσικὴ, μπορεῖ κανεὶς νὰ θαυμάσῃ στὸν μεγαλειότερο τεχνίτη τῆς ρομάντικῆς τεχνικῆς τῶν Variations τοῦ Max Reger τοῦ ὁποῦ τὶς παρουσιάζονται, ὅπως ὅλες ὡς κοινὸν ἰδίωμα νὰ εἰσέλθῃ ἐπιστροφή τοῦ

τίς Variations κατά τήν καθαρή σημασία της λέξεως, δέν μπορεί κανείς νά της ἐκλάβη σάν τέτοιες, καθ' ὅτι συχνά δέν ἐπανέρχεται μέσα σ' αὐτές, οὔτε κἂν ὑποννοῦμεν οὔτε τό ἁρμονικό, οὔτε τό μελωδικό περιεχόμενο τοῦ θέματος. Θά μπορούσε νά πῇ κανείς ἐδῶ ὅτι μόνον τό πνευματικό περιεχόμενο τοῦ θέματος ὑπόκειται σπῖς μεταμορφώσεις, οἱ ὁποῖες δικαιολογοῦν τό ὄνομα " V A R I A T I O N".

4. Ἡ Κ Α Τ Α Λ Η Ξ Η .

Ἡ Κατάληξη ἑνός ἔργου Variations παρουσιάζεται κατά τούς ἑξῆς τρόπους.

1/ εἴτε μέ ἐντελῇ, εἴτε μέ μερική ἐπιστροφή τοῦ ἁπλοῦ θέματος (παράβ.

Beethoven Sonata Appassionata μεσατο μέρος ἀπάνω στό

Der Tod und das Mädchen. Σονατε οφ 109 Beethoven.

2) μέ ἐπέκταση τῆς τελευταίας Variation ἢ μέ προσθήκη μιᾶς C o d a (παράβ. 203-204).

3) μέ μιᾶ φούγκα. Τό θέμα τῆς συνήθως εἶναι παρμένο ἀπό τήν ἀρχή του ἢ φούγκα θέματος τῆς Variation, ὁπότε πρέπει νά παρατηρήσωμεν ὅτι ποτέ δέν μπορεῖ νά ἔχη ὁρισμένα μέτρα τοῦ θέματος, ἀλλά ὅτι θ' ἀκολουθῇ πάντα μούς κανόνας τῆς φούγκας. (παρ. 201-202-207.-

Καμιά φορά συμβαίνει ἕνα Basse ostinato νά σχηματίζη τό τέλος τοῦ ἔργου Variations τοῦ ὁποίου τό θέμα εἶναι παρμένο ἀπό τό κύριο θέμα τῶν Variations.

ΟΙ ΦΟΡΜΕΣ ΤΟΥ " R O N D O " .

Τά πάμπολλα διάφορα εἶδη ἀπό τίς κλασσικές φόρμες τοῦ Rondo πού μᾶς παρουσιάζονται, ἔχουν ὅλες ὡς κοινόν ἰδίωμα τή συχνή ἐπιστροφή τοῦ κυ-

ρίου θέματός των.

Τό ὄνομα **Rondo** προέρχεται ἀπό τό γαλλικό **Rondeau** καί σημαίνει ἀρχικῶς ἓνα κυκλικό τραγούδι. "Ἡ τυπική του ὅψη, ὅπως ἰδιαιτέρως στόν **Couperin** συνίσταται σ' ἓνα **Rondeau** αὐτοῦ τοῦ εἴδους μέ συχνή ἐπανάληψη μιᾶς ὀκταμέτρου κυρίας ἰδέας, καί ἄλλων μεσαίων μῶν συμπεριλαμβανομένων μετὰ αὐτῶν τῶν ἐπαναλήψεων, καί τὰ ὅποια μεσαῖα μέρη στόν **Couperin** φέρουν τό ὄνομα "**Couplets**". Καί ὅπως μας τό δείχνει τό ὄνομα "**Couplet**" (δηλ. ζευγάρι) πιθανότατον εἶναι νά ἦταν καί τό **Rondeau** ἀρχικῶς ἓνας χορὸς στόν ὅποτον ἴσως μεγαλείτερα **groupes** ἀπό ζευγάρια ἐναλλάσσοντο μέ ξεχωριστά μικρότερα **groupes** (ζευγάρια. (παρ. 208).-

Τό παλιό γαλλικό **Rondeau** (πάρ. 208 καί 259) συγγενεύει τόσο μόνο κατὰ τήν ὅψη μέ τήν μεταγενέστερη ἐξέλιξη τῆς φόρμας αὐτῆς, ὅσο καί σ' αὐτό τό κυριώτερον εἶναι ἡ συχνή ἐπιστροφή τῆς κυρίας ἰδέας. Κατά τόν ἀριθμό καί τή σύσταση τῶν παρεμβλλομένων καί ἐναλλασσομένων μεσαίων μερῶν μέ τό κύριο θέμα, μπορεῖ κανεῖς νά ξεχωρίσῃ διαφόρους τύπους τοῦ καί ἐκτός ἀπό τήν ἀργότερα ἀκόμη ἐπανερχομένη **Couperin**-ιανήν φόρμα τοῦ **Rondo** (παρ. 209) μποροῦμε νά σημειώσωμε τά συνηθέστερα, που εἶναι ἡ μικρή καί ἡ μέγανη φόρμα τοῦ **Rondo**.

1. ΤΟ ΜΙΚΡΟ R O N D O .

Τό κύριο θέμα ἑνὸς τέτοιου **Rondo** περιέχει ὡς ἐπὶ τό πλεῖστον κανονική δίμερη ἢ τρίμερη ξεχωρισμένη φόρμα τοῦ **Lied** καί τελειώνει συχνά χωρὶς προσαγωγή πρὸς τό ἐπόμενον μεσαῖο μέρος τό ὅποιο βρίσκεται σ' ἓνα συγγενικό τόνο, ἐνῷ ἀντιθέτως μετὰ τό μεσαῖο μέρος ἐπανέρχεται πάλι τό κύριο θέμα μέ μιᾶ προσαγωγή. Ὡστερὰν σημειώσωμε μέ Α. τήν κύρια φράση, μέ Β. τήν μεσαία φράση ποῦ παρουσιάζει μιᾶ ἐντελῶς καινούργια ἰδέα, τότε

θα έχουμε τό σχήμα της φόρμας του μικρού **Rondo** ως εξής: A-B-A.

Κατά τόν χαρακτήρα που μεσαίου αυτού μέρους, ξεχωρίζουμε δύο τύπους της φόρμας του μικρού αυτού **Rondo**. 1/ τό **Rondo** με τό μεσαίο μέρος εν είδει περάσματος. 2/ τό **Rondo** με τό μεσαίο μέρος εν είδει "Lied" εν είδει περάσματος. Επίσης μπορούμε νά καθορίσουμε καί ένα άλλον τύπον ο οποίος περιλαμβάνει καί τούς δύο χαρακτήρες του μεσαίου μέρους, αρχίζοντας εν είδει Lied καί τελειώνοντας εν είδει περάσματος. -

α) Τό μικρό **Rondo** με τό μεσαίο μέρος
εν είδει περάσματος. -

Εννοούμε λέγοντες "εν είδει περάσματος" τήν έλλειψη μιας κανονικής περιοδικής κατασκευής, ούτως ώστε τό περιεχόμενο συνήθως εκφράζεται, κατ' αντίθεση προς τό κύριο μέρος τό οποίο παρουσιάζεται σάν είδος Lied μ' ένα μικρότερο μοτίβο αντί με ένα μακρύτερο θέμα. Η συνοδεία ή οποία υποστηρίζει αυτό τό μοτίβο είναι ως επί τό πλεϊστον γοργότερη απ' αυτήν που συνοδεύει τό κύριο θέμα, πράγμα τό οποίο παρουσιάζεται χαρακτηριστικά σε μικρά **Rondo** με κυρία φράση σε άργό **tempo** όπως τά **Andante** των **Sonates**. Γι' αυτό στό μεσαίο μέρος γίνονται συνήθως πολλές μετατροπές, καί ως εκ τούτου, όχι μόνον ρυθμικά αλλά καί αρμονικά διακρίνεται ο αυτό μία δρισμένη άνησυχία εν αντιθέσει προς τό κύριο θέμα.

Όχι σπανίως παραλαμβάνεται ο γοργότερος ρυθμός στό επανερχόμενο κύριο μέρος, ούτως ώστε τό κύριο θέμα νά προσαρμόζεται εύκολότερα προς τό μεσαίο μέρος διά του δροιομόρφου της συνοδείας που τό υποστηρίζει. (παρά 210-211.) Έτα ή φόρμα αποκτ' ένότητα καί γεφυρώνονται αί αντιθέσεις των δύο μερών. Η **Coda** που αποτελεί τό τέλος του μικρού **Rondo** μπορεί νά είναι ή μικρή ή άσήμαντη, ή μπορεί δι' έκ νέου χρησιμοποιήσεως των μοτίβων του μεσαίου ή του κυρίου μέρους (παρ. 213) νά φέρη τή φόρμα σε ευρύτερη επέκταση καί κατ' αυτόν τόν τρόπο νά πλησιάση προς τήν φόρμα της **Sonatas**. -

μης κειμένου κυρίου θέματος, τήν επανάληψη του κυρίου θέματος. Το επόμενο μέρος που περιλαμβάνει τα μέτρα 57-106 είναι σχεδόν μία πιστή επανάληψη του πρώτου κυρίου μέρους, και αλλάζουν μονάχα οι σχέσεις των τόνων, που αντιστοιχούν στη φόρμα της Σονάτας. - Τα μέτρα 100-106 σχηματίζουν μία απήχηση φράσης από επτά μέτρα με μία ημικατάληξη στη Δεσπόζουσα είς ρέ ύφεισιν μετζον, που προετοιμάζει την επιστροφή του θέματος του μέτρου 17 είς ρέ ύφεισιν μετζον. -

Τό θέμα όμως αυτό δεν παρουσιάζεται πιά εδώ με μορφή Περιόδου, αλλά σε φόρμα μιας σειράς άραιά διασκευασμένης διμέτρων. πράγμα τό σκοπον συνεπφέρει ή βαθμιαία άργοπόρηση του **tempo**. - Με τίς δύο φερμάτες (μέτρα 112-113) διακόπτεται ή κανονική διάσκευή των διαμέτρων και μετά μία παροδική σπουδαία άργοπόρηση του κυρίου **tempo** τελειώνει τό κομμάτι με μία δικτάμετρη φράση. -

Η ΦΟΡΜΑ του L I E D.

1) ή μικρή Φόρμα του Lied .

Η Φόρμα του L i e d είναι ή πιο μικρή αυτούσια μουσική φόρμα που παρουσιάζεται και τήν χαρακτηρίζει τό ότι σ' αυτή υπάρχει μονάχα μία κυρία σκέψη ή ιδέα. Η τυπική μικρή φόρμα του Lied αποτελείται από δύο ή τρεις περιόδους ή φράσεις με συγγενεον περιεχόμενον, οι όποτες σύμφωνα με τήν βκάστοτε κατάταξή τους, μας παρουσιάζουν δύο κυρίους τύπους.

Αυτοί είναι:•

1/ ή διμερίς-2/ ή τριμερής Φόρμα του L i e d.

Στη διμερή φόρμα του Lied ή όποία βασίζεται στό στοιχείο Α - Β (παράδ. 156) συνήθως επαναλαμβάνονται τά δύο μέρη Α και Β. και όκου τό Α, τελειώνει με μία ημικατάληξη στη Δεσπόζουσα ή στην Παράλληλη, ακί τό Β. στην Τονική. Αντιθέτως στην τριμερή φόρμα με τό σχέδιον Α-Β-Α (παράδ. 157) γίνεται ή επιστροφή του ως επί τό πλεϊστον περιοδικού κυρίου μέρους Α

μονάχα κατόπιν από ένα παρελθάνομενον βραχύτερον μεσατον μέρος Β.συνήθως μόνον έν είδει φράσης,τό οποτον ως επί τό πλεϊστον στέκει επάνω στήν Δεσπόζουσα. Μιά άλλη,σπανιώτερη τριμερής φόρμα προκύπτει, όταν καί τά τρία μέρη είναι διαφορετικά.σχέδιον Α-Β-Γ (παράδ. 158.-

Ανάμεσα στές δύο τελευταίες φόρμες που ανάφεραμε υπάρχει τρόπος νά πρόκύψουν καί πολλές άλλες μεταβατικές,μέ τό νά επανέρχεται τό πρώτο κύριο μέρος στά πρώτα του μέτρα μονάχα σάν υπαινιγμός (παράδ. 159.)

Η μικρή διμερής καί τριμερής φόρμα του Lied μπορεί νά επεκταθί κατά πολλούς διαφόρους τρόπους.1/ μέ τήν περισσόμετρο από μία φορά επανάληψη των διαφόρων μερών,ούτως ώστε νά προκύπτουν σχέδια όπως Α-Β-Α-Β-,ή Α-Β-Α-Β-Α (παράδ.160.) 2/ μέ τήν προσθήκη μιας Coda (παράδ. 161.-

Σ'αυτή τήν σχεδιασμένη περιορισμένη φόρμα,τήν τόσο κανονική στό κτίσιμο της φράσης καί στον αριθμό των μέτρων,δέν παρουσιάζεται συχνά αυτούσια ή φόρμα του Lied .Βρίσκεται σόχασμάλλον στή λαϊκή καί χορευτική μουσική,ή σέ κομμάτια ιδίως προωρισμένα γιά τά παιδιά,όπως έδώσαμε ακριβώς έδώ πολλά παραδείγματα του Schumann.-

Αντιθέτως,ως μέρος ενός μεγαλειότερου συνόλου είναι ή φόρμα εκείνη ή οποία αποτελεί τήν βάση στά θέματα αυτά,τά οποτα σχηματίζουν τήν αφετηρία γιά Variations (ίδε σελ.171) ή τήν κυρία σκέψη της φόρμας των Rondo, πρό πάντός σέ άργές φράσεις (ίδε σελ. 229.-

2) Η Μ Ε Γ Α Λ Η Ε Π Ε Κ Τ Α Μ Ε Ν Η

Φ Ο Ρ Μ Α του

Lied

Επάνω σ'αυτήν έχουν τήν βάση τους εκείνα τά μεγάλης διάρκειας κομμάτια τά οποτα δέν έχουν τόσο δαλές περιόδους όπως οι προηγούμενες φόρμες που αναπτύξαμε,αλ'οι όποτες μας παρουσιάζουν μόνον μία κυρία σκέψη.

"Οτι ἀφορᾷ τὴν κατάταξη τῶν μερῶν, ἔχομε τοὺς ἑξῆς κυρίους τύπους.

1) τὴν διμερῆ φόρμα τῆς ἐποχῆς τοῦ Bach, ὅπως εἶναι ἰδίωμα τῶν περισσότερων μερῶν τῶν Suites de Bach, Haindel καὶ τῶν συγχρόνων τῶν ὅπως πρότινός τῶν κομματιῶν πιάνου τοῦ Domenico Scarlatti (παραδ. 162).

Καὶ τὰ δύο αὐστηρά διαγεγραμμένα μέρη ἐπαναλαμβάνονται.

Συνίστανται ἀπὸ μίαν σειρὰν φράσεων ἢ ἀλύσων φράσεων, οἱ ὅποτες, διατηροῦντες τὴν ῥυθμικὴ ὁμοιογένεια φέρουν πρῶτα πρὸς τὴν Δεσπόζουσαν ἢ (σέ κομμάτια εἰς ἐλάσσονα κλιμάκα) πρὸς τὴν παράλληλον (α! μέρος) διὰ νὰ τελειώσουν κατόπιν μὲ τὸ δεῦτερο μέρος εἰς τὴν Τονικὴν. Καὶ τὰ δύο μέρη ἀναπτύσσουν τὴν αὐτὴ βασικὴ ἰδέα μὲ ἀνάλογον τρόπο, καὶ διαφέρουν ἀναμεταξύ τους κατ' ἀρχὴν μόνον ἀπὸ τίς μετατροπῆς, καθ' ὅτι τὸ μὲν πρῶτο τείνει πρὸς τὴν Δεσπόζουσαν (σχετικὴν παράλληλον) τὸ δὲ δεῦτερον πρὸς τὴν Τονικὴν. Καὶ τὰ δύο μέρη εἶναι συνήθως ἐξ ἴσου μακρὰ, πρᾶγμα ποῦ εἶναι ἀξιοσημεῖωτον πρὸ πάντων εἰς ἀντίθεσιν μὲ ὁρισμένες χορευτικὰς φόρμες, ποῦ βασιζοῦνται ἐπίσης ἐπάνω στὴ φόρμα τοῦ ὅπως ἡ Gavotte, le Menuet e.t.c.

2/ Τὴν τριμερῆ φόρμα τῆς καταγενεστέρας ἐποχῆς. Ἡ ἐξωτερικὴ γραμμὴ τῶν διαφόρων μερῶν πολλὰς φορές εἶναι συγκεχυμένη δηλ. 1^ο καὶ 2^ο μέρος δέν χωρίζονται μὲ ἀκριβῆ ὅρια, καὶ τὸ 3^ο μέρος διακρίνεται μὲ συχνά μόνον δι' ἄλλης, ἐν εἰδει ὑποδείξεως ἐπιστροφῆς τοῦ θέματος, καὶ μία μακρυτέρα Coda σχηματίζει τὸ τέλος. Εἰς τὸ μεσαῖον μέρος, συνήθως ἐγκαταλείπεται ὁ κύριος τόνος καὶ ἐπαναφέρεται μόνον μετὰ τὴν ἔναρξιν τοῦ τρίτου κυρίου μέρους.

Ἡ φόρμα αὕτῃ εὐρίσκεται συχνά σέ Σπουδές, Πρελούδια, καὶ ὁ ἄλλα παρόμοια κομμάτια τὰ ὅποτα κινοῦνται ὁμοιομερῶς (παραδ. 163 & 164. —

3/ Τήν φόρμα χωρίς ορισμένα μέρη. Σ' αὐτῇ τῇ φόρμα φυσικά, λείπουν τὰ διακριτικά μιας βαθύτερης ἀρχιτεκτονικῆς, ὅταν ἀποβλέψῃ κανεῖς ἀπό ἀπόψεως ἀρμονικῆς καί φρασεολογικῆς καί τέτοια κομμάτια βαδίζουν πάντα μέ ὁμοια συνήθως γλήγορη κίνηση, ἀπό τήν ἀρχή ὡς τό τέλος. Καί διά τήν φόρμα αὕτη νρίζονται τὰ καλλίτερα παραδείγματα σέ Σπουδές, Πρελούδια κτλ.

Μικτές φόρμες αὐτῶν τῶν τριῶν τύπων ποῦ ἀναφέραμε εἶναι πάμπολλες, καθ' ὅτι μπορεῖ νά συμβῇ τό θέμα νά ἐπανέρχεται περισσότρο ἀπό μιᾶ φορά, μπορεῖ νά ἐπανεέλθῃ στό διάστημα τοῦ πρώτου μέρους καί ὕστερα νά μή. ἐπανεέλθῃ, μπορεῖ σέ μιᾶ ἐξωτερικῶς φαινομενικῇ διμερῇ φόρμα νά ὑπάρχῃ ἐσωτερικῶς τριμερῆς τοιαύτη, ὅταν δηλ. τό θέμα τῆς ἀρχῆς παρουσιασθῇ πάλιν ἐκ νέου στό δεύτερο μέρος, καί οὕτω καθ' ἑξῆς (παράδ. 162) α/ Διμερῆς μεγάλη φόρμα τοῦ

(παρ. 163-164) Τριμερῆς μεγάλη φόρμα τοῦ

ΣΠΟΥΔΗ, ΠΡΕΛΟΥΔΙΟ, ΤΟΚΑΤΑ.

Ἰδιαίτερες μορφές, ποῦ καλό εἶναι ν' ἀναφερθοῦν κοντά στή φόρμα τοῦ

Fig. εἶναι ἡ Σπουδή, τό Πρελούδιο, καί ἡ Τοκάτα. —

Ἡ Σ π ο υ δ ῆ ἐξυπηρετεῖ συνήθως τεχνικούς σκοπούς, καί σχηματίζεται τό περιεχόμενόν της ἀπό διάφορες φιγούρες ἢ περάσματα ἐνιαίου χαρακτήρος.

Ὅταν μπορεῖ ταυτοχρόνως νά παρουσιασθῇ ὡς ἐκτελέσιμο κομμάτι, τότε ἡ σ π ο υ δ ῆ αὕτη ὀνομάζεται Σπουδή Κονσέρτου. Ἡ Σ π ο υ δ ῆ δέν εἶναι δεμένη μέ μιᾶ ὀρισμένη φόρμα. Ὡς ἐπὶ τό πλεῖστον ἐπικρατεῖ ἡ μεγάλη φόρμα τοῦ μέ ὅλες τίς παραλλαγές της, ἐν τούτοις ὁμοῦς ὑπάρχ

χον

χουν καί Σπουδές οἱ ὁποῖες μέ μίαν μεσαίαν φράσιν ποῦ φέρει μίαν ἀντί-
θεσιν, τείνουν πρὸς μία μεγαλείτερη φόρμα, καί πλησιάζουν μᾶλλον πρὸς τὴν
φόρμα τοῦ *Rondeau* ἢ τῆς *Sonate*.--

Τὸ Π ρ ε λ ο ῦ δ ι ο, εὐρίσκεται κατὰ προτίμησιν στήν παλαιά μουσική
καί ἰδίως ὡς εἰσάγωγή τῆς Σουΐτας, ὅπου πολλές φορές φέρει καί τὸ ὄνομα
Οὐβερτούρα ἢ Συμφωνία, ἢ ὡς Εἰσαγωγή σέ μιά φούγκα ἢ σέ φράση ἐν εἴδει
φούγκας. Κατὰ τὴν τελευταία αὐτὴ περίπτωση παρουσιάζεται ἡ φόρμα αὐτὴ
ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον μονοκόμματη, ἢ συνισταμένη ἀπὸ κᾶμποσα διάφορα ὅχι
σφικτὰ συναρμολογημένα μέρη (π.χ. τὰ πρελούδια τοῦ
~~ἢ ἀπὸ τῆς φούγκας δι' ὄργανον τοῦ Βα~~) ἐνῶ στὸ περιθώριο τῆς Σουΐτας
παρουσιάζεται ὅχι σπανίως μέ πολύ ἐξελιγμένη ἀρχιτεκτονική, ποῦ πολλές
φορές μποροῦν νά παρατηρηθοῦν δύο θέματα, τὰ ὅποτα νά ἔχουν μεγάλη ἀντί-
θεση ἀναμεταξύ τους. (παράδ. 165-166.--

Στὴν ἀνάλυσιν τοῦ Πρελούδιου, ἐπειδὴ φυσικά δέν γίνεται συνήθως λόγος
διὰ μιά ὁρισμένη φόρμα, πρὸκειται μόνον νά ἐξετάσωμε ἂν καί κατὰ ποτὸν
τρόπον, μία κυρία σκέψις εἶναι δυνατόν νά ἐπεξεργασθῇ θεματικῶς (παράδ. 167.

Ἡ Τ ο κ ᾶ τ α εἶναι μία φόρμα Τέχνης ἡ ὁποία ἔχει μαλλονίστορικὴ
σημασία, ἀκί ἡ ὁποία πρὸ πάντων κατὰ τὸν 16^{ον} καί 17^{ον} αἰῶνα κατέχει ση-
μαίνουσαν θέσιν εἰς τὴν φιλολογίαν τοῦ πιάνου καί τοῦ ὀργάνου. Δέν κατέχει
οὔτε μᾶλλον τεχνικὴν ἀρμονικὴν οὔτε κοντραπουντικὴν κατασκευὴν, ἔστω καί
ἂν παρουσιάζονται ἐδῶ κ' ἐκεῖ μικρές σκορπισμένες φράσεις φουγκάτο, ἀποφεύ-
γει κάθε βασταγμένη μελωδία, ἀκί περιορίζεται μόνον σέ διάφορες φιγούρες
ἢ σχήματα προσαρμοζόμενα πρὸς τὸ ἐκάστοτε ὄργανον, ἢ σέ περάσματα.--

Μπορεῖ καί μόνη τῆς νά ὑφίσταται, ἢ ἐν συνδυασμῷ μέ μιά φούγκα, στήν ὁποίαν
νά λαμβάνη θέσιν Πρελούδιου. Στὶς μεταγενέστερες Τ ο κ ᾶ τ ε ς τοῦ
πολλές φορές παρουσιάζεται ἤδη μία σφικτοκρατημένη ἀρχικὴ σκέψις, ἡ ὁποία
ἐπεξεργάζεται θεματικῶς, πρᾶγμα ποῦ στοὺς προγενεστέρους
Τ ο κ ᾶ τ α ς δέν εὐρίσκονται.--

ΟΙ ΠΑΛΗΕΣ ΧΟΡΕΥΤΙΚΕΣ ΦΟΡΜΕΣ ΚΑΙ Η ΣΟΥΪΤΑ.

(Παρτίτα)

Σουΐτα σημαίνει συνέχεια, δηλαδή συνέχεια κομμάτων.

Στήν 'Οργανική μουσική τοῦ 17ου καί 18ου αἰῶνος ἡ Σουΐτα καί οἱ χορευτικές φόρμες ποῦ τήν σχηματίζουν, παίζουν ἓνα σπουδαιότατον ρόλον. Στάς περισσότερας περιπτώσεις παρουσιάζεται ὁ αὐτοῦς τοῦς χορούς ὡς βάσις ἡ ἐπεκταμένη διμερῆς φόρμα τοῦ **Lied** καί ξεχωρίζουν ἀναμεταξύ τους λιγώτερο ὡς πρός τήν φόρμαν παρά ὅσον ἀφορᾷ τόν μουσικό χαρακτήρα τους. Οἱ χορευτικές φόρμες ἀνήκουν στές πιό παλιές φόρμες τῆς λαϊκῆς ὁργανικῆς μουσικῆς. τοῦτο εἶναι τόσο μάλλον περισσότερο εὐκολονόητον, ἐφ' ὅσον αὕτη πηγάζει πραγματικά ἀπό τόν χορόν, ὁ ὁποῖος ἤδη ἀπό τόν 14ον μέχρι τοῦ 16ου αἰῶνος, εὗρισκε τήν ἀναλογοῦσαν συνθεσίαν πότε στην κιθάρα, πότε σέ ἄλλα ἑγχόρδα ὄργανα. Σιγά, σιγά αὐτές οἱ φόρμες ἐλευθερώνονται ἀπό τόν χορόν καί ἐξελίσσονται ἔτσι, ὥστε κατά τόν 17ον αἰῶνα παρουσιάσθηκαν ὡς αὐτούσιοι τύποι, οἱ ὁποῖοι ὀλίγον κατ' ὀλίγον χάνουν ἓν μέρος τόν πρῶτον χορευτικόν τους χαρακτήρα, καί ἐνωμένοι κατά **groupes**, (σχήματα) σχηματίζουν τά μέρη τῆς Σουΐτας. Καί ἐνῷ ἡ πηγὴ αὐτῶν τῶν χορῶν κατά πᾶσαν πιθανότητα πρέπει ν' ἀναζητηθῇ ἐν Γαλλίᾳ, ὅπως τό παραδέχονται γενικά σήμερα, ἐν τούτοις ὅμως ἡ Σουΐτα ἔφθασε κατά τόν 17ον καί 18 αἰῶνα ἰδίως ὡς σύνθεσις πιάνου, κατὰ πρῶτον εἰς τήν Γερμανίαν εἰς τήν ἀνωτέραν τῆς ἀνθρσιν, καί εἶχε ὡς ἐξέχοντας ἀντιπροσώπους τῆς συνθέτας ὅπως ὁ **Fröberger, Caspar, Kerll, Muffat Pachelbel Händel**, καί πρό παντός τόν **Joh Sebastian Bach**.-

'Από ἱστορικὴν ἄποψιν, ἄξιον σημειώσεως εἶναι ὅτι ἤδη ἀπό πρὸν 16ον αἰῶνα σέ παλαιὰ βιβλία διὰ κιθάραν εὗρίσκει κανεῖς συναρμολογημένα στήν ἴδια κλίμακα διάφορα χορευτικά κομμάτια, ἐκ τῶν ὁποίων τά σπουδαιότερα **Pavana et Gagliarda** δέν ἀνευρίσκονται πλέον εἰς τήν μεταγενεστέραν Σουΐτα, ἀνῶ ἀντιθέτως σέ κάπως μεταγενεστέραν ἐποχὴν εἶναι κομμάτια γνωστά ἀπό

Γάλλους *Maîtres* (μεταξύ άλλων του *Chambonnières* 1670) τά όποια είναι σμειωμένα ως κομμάτια διά *Clavecin*, φέρουν όνόματα *Allemande*, *Sarabande*, *Courante Guigue* κτλ. καί δέν παριστάνουν τίποθε άλλο παρά τίς Σουίτες που κατόπιν έφθασαν σέ έκτεταμένη εξέλιξη. Είναι πολύ πιθάνόν ότι αυτές οι φόρμες οι όποτες ψς επί τό πλεϊστον σχηματίζουν χορούς, είναι παρμένες από τήν μουσική δυνά μιθάρα, η όποία τότε στήν Γαλλία ήτο τό μάλλον διαδεδομένον όργανον, καί πιστοποιεί ακόμη τήν τοιαύτην καταγωγήν, καί η ίδιορρυθμία της φράσεως του πιάνου σέ κάμποσα μέρη του *Bach* (παρ. 169 & 170.)

Οι Σουίτες από ρίς παλαιότερες άποχές (17ον αιώνα) έχουν καμμιά φορά ως βάσιν ένα κοινό θέμα, τό όποϊον στά διάφορα μέρη παρουσιάζεται παραλλαγμένον καί επεξεργασμένον σύμφωνα μέ τόν τύπον της χορευτικής σχετικής φόρμας. Η ένότης στους τόννους είναι χαρακτηριστική ακόμη διά τά μέρη της μεταγενεστέρας Σουίτας, (π.χ. στον *Bach*) καί συνήθως παρουσιάζεται μία έναλλαγή μεταξύ όρωνύμου μείζονος καί ελάσσονος κλίμακος μόνον έντός της αύτης χορευτικής φόρμας, δηλαδή όταν υπάρχουν δύο Μενουέττα ή δύο Γκαβότες μαζί.

Τά σπουδαιότερα επανερχόμενα μέρη στις περισσότερες Σουίτες είναι η *Allemande*, *Courante*, *Sarabande Guigue*. Σ' αΐτές όπως εΐπαμε χρησιμεύει ως επί τό πλεϊστον ως βάσις ή επεκταμένη διμερής φόρμα του *L i e d*. Καί τά δύο μέρη επαναλαμβάνονται καί χωρίζονται άναμεταξύ τους από μίαν ήμικατάληξιν. Από τούς χορευτικούς τύπους που παρουσιάζονται συχνά στή Σουίτα μας ενδιαφέρουν ιδιαιτέρως έκτός των τεσσάρων που άναφέραμε καί ακόμη ή Γκαβότα καί τό Μενουέττο, πρώτον διατί καί οι δύο διετηρήθησαν μέχρι σήμερα ως καθ' έαυτό χοροί, καί δεύτερον διατί (ίδιως τό Μενουέττο) παρελήφθησαν είς τήν κατόπιν εξέλιχθεϊσαν Συμφωνίαν καί επαναλαμβάνονται πρακτικά σάν αύτούσια μέρη.—

1, H ALLEMANDE

Ἡ **Allemande** (γερμανικός χορός) ἦτο ἀκόμη κατὰ τὰ τέλη τοῦ 16ου αἰ-
 ὶνος ἕνας πραγματικός χορός εἰς ἴσον χρόνον, ἔχασε ὅμως, ὡς αὐτούσιον μέ-
 ρος τῆς Σουίτας, ἐντελῶς τὸν χαρακτήρα αὐτόν. Ἐφ' ὅσον δὲν προηγεῖται ἕνα
 μακρύτερο εἰσηγητικὸ Πρελούδιο, ὅπως τοῦτι συμβαίνει π.χ. στές Ἀγγλικές
 Σουίτες τοῦ J. Bach ἡ **Allemande** σχηματίζει πάντοτε τὸ πρῶτο
 μέρος τῆς Σουίτας, διακρίνεται δὲ μία μετρία, ὁμοιομερῆ κίνηση, (σάν ἕνα
 εἶδος **Allegro moderato** σέ 4/4) καὶ ἀρχίζει σχεδόν πάντοτε μέ μία βραχετα
 ἄρση (1 ἢ 3) Στόν Bach εἶναι συνήθως καὶ τὰ δύο μέρη ἐξ' ἴσου μα-
 κρά, ¹⁶ πλ ¹⁶ κατ' ἀλήγεις εἶναι πάντοτε θηλυκοῦ χαρακτήρος, δηλαδή τελειώνουν
 πάντοτε στό ἀσθενές μέρος τοῦ μέτρου. — (παράδ. 171).

2. H COURANTE

Ἡ **Courante** εἶναι συνήθως σέ γληγορώτερο **tempo** ἀπὸ τὴν **Allemande**
 καὶ ἡ καταγωγή τῆς εἶναι ἀπὸ Γαλλικὸ χορό. Βασίζεται σέ ἄνισο μέτρο, καὶ
 ἔχει ὡς χαρακτηριστικόν, τὴ συχνὴ ἀλλαγὴ τῶν τονισμῶν τοῦ μέτρου, ἰδιῶς δταν
 εἶναι γραμμένη εἰς $\frac{3}{2}$ ἢ $\frac{6}{4}$, κατὰ τέτοιο πρῶπο ὥστε τὰ δύο αὐτὰ εἶδη τῶν χρό-
 νων νά ἐναλλάσσωνται διαρκῶς μέσα στην **Courante**. Ἀρχίζει πάντοτε μέ μίαν
 ἄρσιν, καὶ εἰς τὴν Σουίταν συνήθως ἔπεται ἀμέσως κατόπιν ἀπὸ τὴν **Allemande**

Ὅπως ἡ κατόπιν ἐρχομένη **Sarabande** ἔτσι καὶ ἡ **Courante** συχνά παρου-
 σιάζεται παρισσότερο ἀπὸ μιά φορά. Ἡ δεύτερη **Courante** παρουσιάζει μί-
 τοτε μίαν **Variation** τῆς πρώτης (ὑποσημειομένη ὡς **Double**) σπανιώτερα
 ὑπάρχουν δύο **Courantes** θεματικῶς ἀνεξάρτητες σέ μιά Σουίτα ἢ μία κοντά
 στήν ἄλλη. (Ἔχομε ἕνα παράδειγμα στήν Ἀγγλικὴ Σουίτα τοῦ Bach No, 1
 εἰς **la major**. Διὰ τὸ εἶδος τῶν καταλήξεων στίς **Courantes** ἰσχύει
 ὅτι εἶπαμε καὶ διὰ τές **ALLEMANDES**. Οἱ **Courantes** τοῦ Bach ἔχουν
 καὶ στὰ δύο μέρη τὸ ἴδιο μᾶκρος (παράδ. 173-174.)

3. S A R A B A N D E.

Ἡ **Sarabande** ἦταν ἀρχικῶς ἓνας Ἰσπανικὸς χορὸς, διακρίνεται μὲ μιὰ ἀργή μετριμένη κίνησι, ἔχει πάντα ἄνισο χρόνο $\frac{3}{8}$ ἢ $\frac{3}{2}$ καὶ ἀρχίζει χωρὶς ἀρση ἀλλὰ σὲ θέση. Ὁ ρυθμὸς τῆς παρουσιάζεται ⁴ συχνά μὲ ² ἓνα σταμάτημα στὸ δεῦτερο μέρος τοῦ μέτρου.

Ἡ ἀρμονικὴ ἀγωγή τῆς **Sarabande** ^{de} ἐπειδὴ κατ' ἀντίθεσιν πρὸς τίς ἄλλες φόρμες σχηματίζεται συνήθως περισσότερο μὲ πραγματικὲς συγχορδίσες παρὰ μὲ κινούμενες φωνές συχνά ποικίλει μὲ διάφορα σχήματα ἢ σπολίσματα (παράβ. **Suite Bach en ré mineur**). Ἡ **Sarabande** λόγῳ τῆς ἀργῆς τῆς κινήσεως καὶ τῶν ρυθμικῶν κατ' ἐκτομῶν τῆς, χωρίζεται συνήθως σὲ πολλὰς περιόδους ἢ ^{βα} φάσεις, καὶ παρουσιάζει ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ὀκτάμετρο ξεχωριστὸ πρῶτο μέρος, ἐπίσης καὶ στὸ δεῦτερο συνήθως μακρύτερο μέρος, μιὰ ἄλλη βαθύτερη κατατομὴ ἢ ὁποῖα δὲν ἐπαναφέρει μὲν τὸ ἀρχικὸ θέμα, ἀλλὰ προετοιμάζει ἓνα καθαρὸ ξεχωριστὸ τρίτο μέρος (παράδ. 176). Εἶναι ἀξιοσημεῖωτο ὅτι ἡ **Sarabande** ὡς πρὸς τὸν χαρακτήρα τῆς, μᾶς παρουσιάζει ὅχι σπανίως τὸ πρότυπον τοῦ ἔργου, μεσαίου μέρους τῆς μεταγενεστέρας Σονάτας, ὅπως εἶναι τοῦτο καταφανές στὶς Σονάτες τῆς ἐπόχῃς τοῦ **H A Y D E N** (παράδ. 177.)

4. H G I G U E.

Ἡ **Gigue** ἀποτελεῖ τὸ τελευταῖο μέρος τῆς Σουίτας, παρουσιάζεται σχεδὸν πάντοτε σὲ τριπλὸν χρόνον (δηλ. $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ κτλ) μόνον ἐξαιρετικὰ σὲ $\frac{4}{4}$ (παράβ. Γαλλικὴ Σουίτα **Bach en ré mineur** καὶ χαρακτηρίζεται μὲ μιὰ γλήγορη κίνησι καὶ μὲ τὸ ὅτι τὸ κύριον θέμα συχνά εἰσέρχεται σὰν ἀπομιμνήσκουσα φωνή. Τὸ δεῦτερον μέρος παρουσιάζει πάλι τὴν ἀντιστροφὴν τοῦ θέματος ἐπίσης πάλι μὲ ὄψι ἀπομιμητικὴν, καὶ τὰ δύο μέρη ἔχουν τὸ αὐτὸ μῆκος παρ. 178). Ἀπὸ τίς ἐπίλοιπες χορευτικὰς φόρμες ποῦ παρουσιάζοντο στὴ Σουίτα **Gavotte, Bourrée, Passepied, Air, Anglaise, Rigaudon, e.t.c.** εἶναι οἱ δύο πρῶτες (δηλ. **Gavotte et Menuet** οἱ δύο συνηθισμέναι. Καὶ οἱ δύο διετήρησαν ἴσαμε σήμερα τὸν χαρακτήρα τοὺς ὡς γνήσιοι χοροί.—

5. GAVOTTE (et Musette)

Ἡ **Gavotte** ἔχει τή θέσιν της στή Σουίτα συνήθως ἀμέσως κατόπιν ἀπὸ τή **Sarabande** ἔχει πάντα χρόνον $\frac{4}{4}$ καί ἔχει σάν γνήσιος χορός, ἕνα ρυθμὸ χαρὰ κτηριζόμενον μὲ τήν ἀρχήν στά ἰσχυρά μέρη τοῦ μέτρου, πότε κτυπητό, καί πότε πηδητό (παρ. 182). Ἀρχίζει σχεδὸν πάντοτε μὲ μιὰ ἄρσην στό τρίτο τέταρτο τοῦ μέτρου καί περιέχει σπανίως μικρότερες ἀξίες φθόγων ἀπὸ ὀγδοᾶ. Ἡ Παληὰ **Gavotte** εἶναι σχεδὸν πάντοτε διμερὴς ὅπως καί οἱ ἄλλες διάφορες φόρμες ποῦ παρουσιάζονται στή Σουίτα, καί παρουσιάζεται ὅχι σπανίως συνοδευομένη ἀπὸ μιὰ δεύτερη ἐπίσης δίμερη φόρμα, ἐντελῶς ἀντίθετη κατὰ τὸν χαρακτήρα ἢ ὁποῖα εἶναι γνωστὴ ὑπὸ τὸ ὄνομα **Musette**. καί μετὰ τήν ὁποῖαν ἐπαναλαμβάνεται πάλιν ἡ **Gavotte**. Ἡ **Musette** διακρίνεται μὲ μιὰ ὁμοιόμορφη κίνηση ποῦ βασίζεται ἐπάνω σ' ἕνα διαρκὴ φθόγγο μπάσσου, ἀποκτᾷ ἔτσι ἕνα ἐντελῶς ἰδιαίχοντα χαρακτήρα, σάν πίπιζες, καί παίζει στήν **Gavotte** τὸ ρόλο ποῦ παίζει τὸ **Tri** • στό **M** ἢ στό **Scherzo** (παρ. 180-181-182, δ)

Ἡ Μοντέρνα Σουίτα καί οἱ σχετικὲς της φόρμες, ὅπως ἡ **Serenade** ἢ τὸ **Divertimento** (τὸ τελευταίον ἔχει σημασίαν ἰδίως σέ **Musique de Chambre**, δέν ἔχουν τέποτε τὸ κοινὸ μὲ τήν παλαιὰ Σουίτα. Μόνον τὰ κομμάτια αὐτοῦ τοῦ ὀνόματος ποῦ συνετέθησαν κατὰ τὸ παλαιὸ **style** π.χ. ἡ **Helberg-Suite de Crieg** ξαναζωντανεύουν μερικὲς ἀπὸ τίς χορευτικὲς φόρμες ποῦ μιλήσαμε, ἐνῷ ἄλλως γενικῶς προσεγγίζουν περισσότερο στή φόρμα καί τὸ περιεχόμενον μιᾶς πολυμεροῦς Συμφωνίας. Ἕνας ἐλαφρότερος χαρακτήρας τῶν θεμάτων, μικρότερη διάρκεια καί μεγαλείτερος ἀριθμὸς μερῶν, ὡς καί συχνά παρουσιαζόμενες χορευτικὲς φόρμες, ξεχωρίζουν τήν Σουίτα καί τίς συγγενεύουσες σ' αὐτήν φόρμες ἀπὸ τήν πραγματικὴν Συμφωνία. -

Τὰ δύο ἐπόμενα παραδείγματα ἀπὸ Σουίτες, ἡ μία τοῦ **Froberger** (1667) ἡ ἄλλη τοῦ **B** (1750) μᾶς δίνουν μιὰ ζωντανὴ εἰκόνα

6 . ΤΟ ΜΕΝΟΥΕΤΟ .

Τό Μενουέτο είναι ή μόνη χορευτική φόρμα ή οποία από τό περιθώριο της Σουίτας προσλήφθηκε στή Συμφωνία (ή Σονάτα) όπου κατ' αρχάς μέν παρουσιάζεται ως τελευταίο μέρος, καθ' αργότερα ως μεσαίο μέρος. 'Ως μέρος μιας Συμφωνίας, τό Μενουέτο άλλαζε κάπως τόν χαρακτήρα του, τήν φόρμα του όμως, σέ γενικές γραμμές τήν διετήρησε. Παρουσιάζεται πάντοτε σέ χρόνο $\frac{3}{4}$, αρχίζει ~~μέ θέση~~, καί έχει, σέ **tempo moderato** πότε χαρακτήρα χαροπό, πότε κτυπητό (πού τόν προκαλεί ο τόνισμός ορισμένων μερών του μέτρου) ^{και} πότε βαρύ. -

Στές Σουίτες πού **Bach** καί σέ άλλες, παρουσιάζεται τό Μενουέτο ως επί τό πλείστον σάν μια ζωηρή φράση πού προχωρεί γοργά σέ ισόχρονα όγδοα πού έχει χάσει ολότελα τόν χορευτικό του χαρακτήρα (παρ. 134-135) ένν σέ άλλες σπανιώτερες περιπτώσεις ακόμη καί στή Σουίτα (~~όχι μορφα στο παληό γαλλικό μπαλέτο~~) παρουσιάζει ακόμη ένα καθαρό χορευτικό χαρακτήρα (παρ. 136)

Ο **Johann Stamitz** (+ 1757) θεωρείται ότι είναι εκείνος πού έδωκε στό Μενουέτο τή μορφή του καί τή τυπική του θέση μέσα στή Συμφωνία. Στόν **Haydn** βρίσκουμε τό **tempo** του Μενουέτου ήδη σημαντικά ηύξημένο, τή φόρμα του έπεκταμένη, ένν στόν **Beethoven** εξελίσσεται πλέον έξ αυτού τό' ασυγκρίτως γοργότερο **Scherzo**. Όπως είδαμε ήδη στό παρ. 136 παρουσιάζεται τό Μενουέτο στή Σουίτα πρώτα, κατόπιν καί στή Συμφωνία, πάντοτε μέ μια έναλλασσομένη φράση, ή οποία ιδίως στή Συμφωνία, φέρει τό όνομα "**T r i o**". Τοῦτο συνήθως διαφέρει κατά τόν χαρακτήρα από τό Μενουέτο, έν τούτοις όμως έχει ίδια μετρική αξία καί ίδιο **tempo**. Τό όνομα **trio** προέρχεται έκ του ότι στήν παληά Γαλλική Σουίτα-Μπαλέτο (παρ. **Lully**) παρουσιάζετο συνήθως ένα **trio** από πνευστά (2 όρμπος καί φαγκότο.

Η φόρμα του Μενουέτο είναι όπως ή φόρμα όλων των χορών, αρχικώς διμερής, καί τά δύο μέρη έπαναλαμβάνονται. Έν τούτοις ήδη στόν **Haydn** καί πρό πάντως στόν **Mozart** καί στόν **Beethoven**, βρίσκουμε τριμερέως φόρμες, πότε

υπαινισσομένες, πότε καθαρὰ ἐκφρασμένες. Ἡ κατασκευὴ τοιούτων Μενουέτων, εἶναι τότε ἡ ἐξῆς, μία μόλις ἐκφραζομένη ἰδέα ποῦ σύγκειται συνήθως ἀπὸ μία περίοδο 8 ἢ 16 μέτρων, σχηματίζει τὸ πάντοτε ἐπαναλαμβανόμενον πρῶτον μέρος, τὸ ὅποτον τελειώνει μὲ μιὰ ἡμικατάληξη, δηλ. στή Δεσπόζουσα ἢ τήν παράλληλη μείζονα. Στὸ ἀπέσως κατόπιν ἐρχόμενο κατὰ πολὺ μεγαλείτερο δεῦτε-ρο μέρος, γίνεται ἐπεξεργασία τῶν Μοτίβων τοῦ πρώτου μέρους, εἰσέρχονται συχνὰ καὶ ἄλλες δευτερεύουσες ἰδέες, καὶ σχηματίζει συνεπῶς τὸ μέρος αὐ-τὸ ἓνα εἶδος τελειοποιημένης ἐπεξεργασίας τῆς ἀρχικῆς κυρίας ἰδέας. Κατόπιν ἔρχεται πάλι ἡ πρώτη πηγαία ἰδέα εἴτε ἀπλῶς ὑπαινισσομένη ἢ πι-στῶς ἐπαναλαμβανομένη, ἡ ὁποία κλίνει μὲ μιὰ πραγματικὴν κατάληξιν στήν Τονική. —Τὸ δεῦτερο μέρος ἐπαναλαμβάνεται ἐπίσης οἷως καὶ τὸ πρῶτο. Τὸ ἀ-μέσως κατόπιν ἐρχόμενο **Trio**, τὸ ὅποτο στήν Ζουῦτα πάντοτε παρουσιάζεται στήν ἴδια ἢ διώνυρη κλίμακα, στή Σονάτα καὶ στή Συμφωνία συχνὰ καὶ σέ ἄλ-λη συγγενικὴ κλίμακα, μιμεῖται οὐσιαστικῶς στή φόρμα του, τὴν φόρμα τοῦ Με-νουέτου, εἶναι ὅμως συνήθως μικρότερο καὶ ἀργότερο ἀπ' αὐτό. Μετὰ τὸ **trio** ξαναεπαναλαμβάνεται πάλι τὸ Μενουέτο χωρὶς ἐπαναλήψεις τῶν μερῶν. (παρ. 187-188-).

III. ΟΙ ΜΟΝΤΕΡΝΕΣ ΧΟΡΕΥΤΙΚΕΣ ΦΟΡΜΕΣ.

Κατ' αντίθεσιν στές χορευτικές φόρμες που αναφέραμε ως τώρα, σχηματίζουν οι μεταγενέστεροι χοροί με τόν έπειμονον ένιατο ρυθμό τους, άληθινά συνοδευτική μουσική για χορό. Οι άγαπητότεροι καί σπουδαιότεροι μεταξύ αυτών είναι.

1) ΤΟ V A L S E.

Τά κυριώτερα χαρακτηριστικά του γνησίου χορευτικού **valse** είναι ένας ρυθμός $3/4$ με μέτριον τονισμόν του πρώτου μέρους του μέτρου καί με τή χαρακτηριστική συνοδεία. Τό κύριο θέμα του **Valse** προετοιμάζεται με μιά μακρά, πολλές φορές πολύ τραηγμένη είσαγωγή χωρίς χορευτικό χαρακτήρα, εκφράζεται καί συνήθως επαναλαμβάνεται σέ μιά πολύ δμαλά ρυθμικά κτισμένη περίοδο 16 ως 32 μέτρων. "Όσον άφορῃ τήν φόρμα του τό **Valse** ε ξεχωρίζει σημαντικά από τούς έπιλοίπους άλλους χορούς, στο ότι αποτελείται πάντοτε από 4-6 ή καί περισσότερα καθαρά χωρισμένα περιοδικά μέρη, (στί άλυσσοι του **valse** όνομαζόμενος) τά όποια άπλως διαδέχονται στή σειρά τό ένα τό άλλο. Κατά τήν επιστροφή πάλι στο άρχικό θέμα /που συχνά όνομάζεται **Coda**) παρουσιάζεται ή συνοδεία κάπως παρηλλαγμένη καί χάνει τόν καθαρά ρυθμικό χορευτικό της χαρακτήρα. Τό τέλος έρχεται συνήθως μόνον μετά τήν επιστροφή των 2-3 περιοδικών μερών του **Valse**.

Μιά κάπως άργότερη σέ κίνηση μορφή του **Valse** είναι τό λεγόμενο

Τό λεπτότερο **Valse de Concert et de Salon** είναι στή θεματική του έπεξεργασία καί στή φόρμα του λιγώτερο ώρό από τό καθ' έαυτό χορευτικό **Valse**, καί είναι καί περιοδικά μέρη της άλύσσου του **Valse** λιγώτερο πολυάριθμα.

Άπο τά γνωστότερα παραδείγματα **Valses de Concert**, **sent les Valses Chopin** καί από τά γνωστότερα στο καθ' έαυτό χορευτικά **Valses** είναι τό της Βιεννέζικης Δυναστείας των **STRAUSS**.

2) 'Η **Mazurka** είναι αρχικώς Πολωνικής έθνικός χορός όπως και τό έχει ρυθμόν $3/4$, είναι όμως λιγώτερο γρήγορη στή κίνηση, και έχει πιό δυνατούς τονισμούς (όχι σπανίως στό δεύτερο μέρος του μέτρου) Έδώ έρχεται σπανιώτερα σέ απομίμηση ή φάρμα των αλύσσων όπως στό **Valse**, έν τούτοις όμως γίνεται και έδώ αίσθητή, όπως σέ όλους τούς γνησίους χορούς, ή κανονική, περιοδική κατατομή των μερών. Ένα κύριο μέρος που συνίσταται από δύο περιόδους 16-32 μέτρων και ένα έναλλασσόμενο μέρος του αυτού μήκους που βρίσκεται σέ συγγενεύουσαν κλίμακα, αποτελούν συχνά όλο τό περιεχόμενο μιας **Mazurka** ή οποία όπως και τό **Valse** χρησιμοποιείται σέ αλεπτότερη έξευγενισμένη φόρμα, ως κομμάτι **de Concert** (παραβ. **Mazurka Chopin**).

3) 'Η Πόλκα ένεφανίσθη στή Βοημία τό 1830 και είναι ένας χορός σέ μέτρο $2/4$, που χαρακτηρίζεται μέ τό ρυθμό: $2/4$

Σέ γοργό **tempo** σχηματίζεται απ' αυτήν ή γρήγορη Πόλκα ή τό **Galop** τά όποια πραγματικά δέν εμφανίζουν τόν χαρακτηριστικό ρυθμό και τήν άρσιν τής Πόλκας.

4) 'Η **Polonaise** είναι Πολωνικός χορός μέ γιορτάσιμο χαρακτήρα σέ μετρημένο χρόνο $3/4$, μέ τό ρυθμό: $3/4$ και χαρακτηρίζεται συχνά μέ τήν εκανάληξη στό άσθενές μέρος του μέτρου. Τό έναλλασσόμενο μέρος φέρει συνήθως μιά αντίθεση ρυθμική προς τό μαλακώτερο. -

5) Τό **Marche** παρουσιάζεται πάντα σέ μιά φόρμα που στέκεται ό' ένα ίσιο ρυθμό ($3/4$ ή $6/8$) ή οποία φόρμα μέ τά διάφορα της είδη, **Marche** Στρατιωτικό, **Marche** γιορτάσιμο, **Marche** πένθιμο δέμ μπορεί βέβαια νά λογαριάση σ' άν καθ' έαυτό χορός, έν τούτοις όμως από μουσικής άπόψεως, ορισμένως πρέπει ν' αναφερθί έδώ.

Τό περιεχόμενό του σχηματίζεται από δύο κανονικές περιόδους 16-32 μέτρων, και από ένα έναλλασσόμενο μέρος του αυτού μήκους, τό όποιο βρί-

σκεται σ' ένα σχετικό τόνο.

6) Quadrilles etc, etc.

6)

IV. Τό S C H E R Z O.

Ἄν καί τό ὄνομα **Scherzo** συναντᾶται ἤδη στόν καιρό του **Bach** (παρά τήν Παρτίτα του **en la min.**) ἐν τούτοις ὅπως ἡ τεχνική παραγματική του φόρμα, ἀνήκει σέ πολύ μεταγενέστερη ἐποχή, καί μόνον ἀπό τόν καιρό του **Beethoven** ἔλαβε γενική σημασία. Ἀντικαθιστᾷ ἐκεῖ τήν θέσι του ὀλίγον κατ' ὀλίγον καταλήγοντος εἰς ἀχρηστείαν Μενουέτου, σχηματίζει συναπῶς ἓνα τῶν μεσαίων μερῶν πολυμαρῶν ἔργων, καί διακρίνεται ἀπό τό Μενουέτο μᾶλλον ἀπό τόν χαρακτήρα καί τό μάκρος του, παρά ἀπό τήν φόρμα του. Στέκεται καί αὐτό, ὅπως καί τό Μενουέτο, κυρίως σέ ἄνισο, ἰδίως βυθμό $3/4$, ἄν καί καμμιά φορά παρουσιάζονται **Scherzi** σέ ἴσο χρόνο (μᾶλλον ρυθμό $2/4$) π.χ. **Shumann** Συμφωνία εἰς **Do** μείζ. **Mendelssohn**. Ἡ ριζική διαφορά του ὅπως ἀπό τό Μενουέτο εἶναι στήν πολύ περισσότερο γρήγορη κίνησή του, καί μάλιστα πύο πηδηκτῇ, ὅχι δεμένη οὕτως ὥστε ἀπότομα κτυπητές νότες τετάρτων ἀποτέλουν τίς πύο χαρακτηριστικές ἀξίες φθογῶν τοῦ **Scherzo**.

Ὡς ἐκ τοῦ εἴδους τῆς κινήσεως καί τῆς δοαρκειᾶς τῆς ἐπικρατήσεως ἐπενταμένης φόρμας εἶναι τό μάκρος τοῦ **Scherzo** σημαντικά μεγαλεῖτερο καί δέν ἐπαρκεῖ συνεπῶν δι' αὐτό ἡ διμερῆς φόρμα τοῦ **Lied**. Σχεδόν κάθε μεγαλεῖτερο **Scherzo** παρουσιάζει ἢ μιά καθαρά διατυπωμένη ἢ τοῦλάχιστον ὑπαινωσσομένη τριμερῇ φόρμα τοῦ **Lied** διά τῆς τοῦλάχιστον μερικῆς ἀπistroφῆς τοῦ κυρίου θέματος, ἐκτός τοῦ ὅτι σέ πολλά ἀκόμη μεγαλεῖτερα **Scherzi** δέν ἐπαρκεῖ καί αὐτή ἀκόμη ἡ φόρμα, καθ' ὅτι κυριαρχοῦν περισσότερες ἀπό μιά ἀρχικῆς ἰδέες.

Χαρακτηριστικό γία τό **Scherzo**. ὅπως καί γία τό Μενουέτο εἶναι τό ὅτι πρῶπο μέρος ἀποτελεῖται ἀπό σύντομες περιόδους ἢ φράσεις, τό ὅποιο φυ-

σικά έρχεται σέ επανάληψη καί καταλήγει στή Δεσπόζουσα (ή τήνπαράλληλη μείζονα). Αυτό τό πρώτο μέρος ώς επί τό πλεϊστον άπαρτίζεται από δυο τό θεματικό περιεχόμενο του **Scherzo** σέ περιορισμένη όψη. Τό δεύτερο σημαντικό κακρύτερο μέρος, προσαρρόζεται συήθως στά μοτίβα του πρώτου, τά επεξεργάζεται, κάνει μετατροπίες σέ συγγενικούς τόννους, καί προετοιμάζει τήν επιστροφή του κυρίου θέματος, καί δι' αυτό τό τρίτο μέρος. Οι μικρότερες φόρμες του **Scherzo** τελειώνουν έδώ γλήγορα, στίς μεγαλείτερες όμως ακολουθεϊ συχνά δεύτερη επεξεργασία. της κυρίας ιδέας σέ παρηλλαγμένη φόρμα καί μιά μακρύτερη **Coda** (Παράβ. **Beethoven Scherzo** της Πρωϊκής Συμφωνίας.) 'Η εμφάνιςις μιας έντελώς νέας δευτέρας ιδέας εϊναι, όπως τό είπαμε ήδη σέ μεγαλείτερης φόρμες του **Scherzo** αρκετά συνηθισμένο πράγμα. (παράβ. παράδ. 190-191) Τά κύρια μοτίβα τά όποια σχηματίζουν τό περιεχόμενο των διαφόρων ιδεών, εϊναι συήθως πολύ σύντομα καί κτυπητά.

Τό **Trio** τό όποιο ακολουθεϊ τό **Scherzo** στόν ίδιο ή σ' ένα συγγενικό τόνο-σχηματίζει κατά τό περιεχόμενό του σημαντική αντίθεση καί περιέχει άντιθέτως πρός τίς επί τό πλεϊστον σύντομα κτυπητές νότες του **Scherzo** μιά κύρια ιδέα σέ φόρμα μιας ήρεμότερης, δεμένης μελωδίας. Επίσης καί τό **Trio** αποτελείται από ένα σύντομο πρώτο μέρος τό όποιο έρχεται σέ επανάληψη καί από ένα μακρύτερο δεύτερο μέρος. τό όποιο επεξεργάζεται τά μοτίβα του πρώτου καί επαναφέρει καί τήν αρχική ιδέα, ούτως ώστε καί έδώ κυριαρχεϊ ή τριμερής φόρμα του **Lied**. Τό **Scherzo** καί τό **Trio** ένίοτε, τό **Trio** όμως καί τό **Scherzo** πολύ συχνά ένώνονται μέ ένα σύντομο σύνδεσμο, καθ' ότι μετά τό **Trio**, τό **Scherzo** έρχεται σέ επανάληψη χωρίς τίς επαναλήψεις των μερών του. Σέ μεγαλείτερα συμφωνικά **Scherzi** συμβαίνει νά υπάρχουν 2 **Trio** (παράβ. **Shumann** Συμφωνίες **Si majeur** καί τό **Do min**), όπως πορεϊ σέ έξαιρετικές περιπτώσεις νά γίνη επανάληψη του **Scherzo** (παράβ **Beethoven** 4η καί 7η Συμφωνία, όπου ή σειρά εϊναι ή εξής. **Scherzo, Trio, Scherzo, Trio, Scherzo.** -

Ἡ Τελειωτική κατάληξη τοῦ **Scherzo** γίνεται μετὰ τὴν ἐπανάληψή του, πολὺ συχνὰ διὰ μιᾶς νέας μικρᾶς προσθήκης (**Coda**) τῆς ὁποίας τὸ περιεχόμενον ⁸⁰⁰ μπορεῖ νὰ ἔχη παρῶν τόσο ἀπὸ τὸ **Scherzo** καὶ ἀπὸ τὸ **Trio**..

Τὸ **Scherzo** εἶναι συχνὰ σὲ χρῆση καὶ σὰν ἀνεξάρτητη φόρμα (τόσο σὰν κομμάτι πιάνου, ὅσο καὶ ὀρχήστρας), κατὰ στίς περιπτώσεις αὐτές ἔχει κατὰ τὸ πᾶλλον ἢ ἥττον φανερά ὡς βάση τὴν πιδ ἐκτεταμένην φόρμα τῆς Σονάτας (παράβ. τὰ **Scherzi** τοῦ **Mendelssohn** καὶ ἰδίως τοῦ **Chopin**!-).—

1. Τὸ θέμα τῶν **Variations**.

Τὸ θέμα ἐπὶ τοῦ ὁποίου πρόκειται νὰ γίνωνται **variations**, πρέπει νὰ ἐκπληροῦν τὰς εὐκολονόητες μουσικῆς ἰδέας σὲ μιὰ φόρμα μικρὴ καὶ καθαρή. Ἡ εἰρμής ἢ τριμερής φόρμα τοῦ Διὰ που γ' ἀποκτείνεται ἀπὸ εἰσφορὰς καὶ ἀπὸ δευτερεύοντες φάσεις ἢ περιόδους, εἶναι ἡ κατὰ μέτρον καὶ κατὰ φύσιν φόρμα γιὰ τοιοῦτον εἶδους θέματα, καὶ ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει ἐπιπλεονεῖ εἰς μὲν τὰ μικρότερα θέματα ἡ εἰρμής, εἰς δὲ τὰ μεγαλύτερα ἡ τριμερής.

Υ. Ἡ ΦΟΡΜΑ τῶν Variations (Παραλλαγῶν.

Οἱ πρώτες γιὰ τίς Variations φανερῶνται ἤδη στούς ἀρχαιοτέ-
ρους συνθέτας ὀργανικῆς μουσικῆς, καί ἤδη ἀπό τόν 15ον αἰῶνα καί 16ον βλέ-
πουμε τούς παλαιούς Γερμανούς συνθέτας, νά ἐπιζητοῦν νά παρουσιάσουν θρη-
σκευτικά καί λαϊκά τραγούδια καί χορούς μέ ποικίλματα καί διαφορετικές φ-
μορφές, καί νά δημιουργοῦν ἐξ αὐτῶν μᾶλλον ἰδιαίτερη τεχνική φόρμα, ἡ ὁποία
εἶναι ἡ πρώτη ἀρχή τῆς κατόπιν ἐξελιγμένης φόρμας τῶν Variations .

Ἡ φόρμα τῶν Variations ἔφθασε σ' ἕνα ὀρισμένο σημεῖο ἀνθίσεως στούς Ἀγ-
γλους *Virginalistes* (εἶδος σπινέττου) τοῦ 16ου καί 17ου αἰῶνος, ὅτ ὅποιοι
στό *style* αὐτό ἔφθασαν σέ μεγάλο βαθμό τελειοποιήσεως. Ἡ τεχνική τῶν
Variations αὐτῆς τῆς ἐποχῆς συρρίστατο κατ' οὐσίαν εἰς τό ὅτι τό θέμα πάν-
τοτε στολίζεταν μέ διάφορες φυγοῦρες καί ποικίλματα, ἐνῷ τά ἀρμονικά καί
ῥυθμικά του βασικά στοιχεῖα ἔμεναν κατὰ τό μᾶλλον ἢ ἥττον ἀναλλοίωτα. Αὐτό
εἶναι μία οὐσιαστική διαφορὰ ἀπέναντι στήν τεχνική τῶν Variations ὅπως
ἐξελίχθη στήν μεταγενέστερη κλασσική περίοδο, κατέ τήν ὁποίαν οἱ ἀλλαγές
τοῦ θέματος γίνονται σύμφωνα πρός ἐντελῶς διαφορετικές ἀρχές. Τώρα γιὰ τά
ἰδιαίτερα εἶδη τῆς Variation, *Chaconne*, *ou Passacaglia* , ἡ ὁποία ἀνεφάνη
κατά τās ἀρχάς τοῦ 17ου αἰῶνος, καί παίζει σπουδαῖο ρόλο στήν παλαιά ὀρ-
γαβική μουσική, θά μιλήσουμε ἀργότερα.—

1. Τό θέμα τῶν Variations.

Τό θέμα ἐπὶ τοῦ ὁποίου πρόκειται νά γίνουν Variations , πρέπει νά ἐκφρά-
ζῃ γιὰ σύντομη εὐκολονόητη μουσική ἰδέα σέ μιά φόρμα μικρή καί καθαρή.

Ἡ διμερῆς ἢ τριμερῆς φόρμα τοῦ Διεῶ που ν' ἀποτελεῖται ἀπό διάφορες κα-
θαρά ξεχωρισμένες φράσεις ἢ περιόδους, εἶναι ἡ πιό κατάλληλη φόρμα γιὰ τέ-
τοιου εἶδους θέματα, καί ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει ἐπικρατεῖ εἰς μέν τά μικρό-
τερα θέματα ἡ διμερῆς, εἰς δέ τά μεγαλίστερα ἡ τριμερῆς.—

Ἡ ἐπαράληψις τοῦ ἑνός, ἢ καὶ τῶν δύο μερῶν τοῦ θέματος εἶναι ὑποχρεωτική, καὶ εἶναι τότε πρό πάντων ἐπιβεβλημένη, ὅταν τὸ θέμα συνίσταται μόνον ἀπὸ δύο ἀπλῆς ὀκτάμετρες φράσεις ἢ περιόδους. Ὁ χαρακτήρ τοῦ θέματος εἶναι πάντοτε συγκρατημένος. Καταφανῶς θέματα σέ γλήγορο *tempo* δέν εἶναι πολὺ κατάλληλα γιὰ *Variations*, ἐπίσης καὶ θέματα τῶν ὁποίων ἡ μελωδική γραμμή εἶναι στολισμένη μέ διάφορα ποικίλματα καὶ μικρότερες ἀξίες φθογγῶν.

Ἀπὸ τὸν καιρὸ τοῦ *Beethoven* συνηθίζεται νὰ μεταχειρίζονται οἱ συνθέται καὶ θέματα ἄλλων συνθετῶν ἢ καὶ λαϊκὰ τραγούδια ὡς βάση γιὰ *Variations* καὶ ἔχομε πολλὰ παραδείγματα αὐτοῦ τοῦ εἴδους, μεταξὺ τῶν ὁποίων τὰ γνωστότερα εἶναι οἱ *Variations* τοῦ *Beethoven* ἀπάνω σέ ἓνα *Valse* τοῦ *Diabelli* οἱ *Variations* τοῦ *Brahms* ἀπάνω σέ θέματα τοῦ *Händel*, *Haydn*, *Paganini* καὶ *Schumann*, οἱ *Variations* τοῦ *Beger* ἀπάνω σέ θέματα τοῦ *Beethoven*, *Bach*, *Hiller* .etc.

2. Ἡ Χαρακτηριστική τῶν *V a r i a t i o n s*.

Τὸ κάθε θέμα, κατὰ φυσικὸν λόγον, κατέχει ἓνα μελωδικὸ καὶ ἓνα ἁρμονικὸ σκελετό, ὅπως καὶ μιὰ ὁρισμένη ρυθμικὴ ἀγωγή. Καὶ τὰ τρία αὐτὰ στοιχεῖα μποροῦν νὰ χρησιμοποιηθοῦν ὡς βάσις καὶ ἀφετηρία διὰ τὰς μεταλλαγάς, οἱ ὁποῦες παρουσιάζονται στὶς *Variations* ἐπάνω στό θέμα. Ἀπὸ αὐτῆς τῆς ἀπόψεως εἶναι ἀδύνατον νὰ χωρίσῃ κανεὶς τίς *Variations*, διὰτὶ τὸ εἶδος τῆς μεταλλαγῆς δέν μπορεῖ συνήθως νὰ εἰδικευθῇ σέ μιὰ *Variation*, ἂν καὶ σέ ἀρκετοὺς τύπους ἢ μία ἢ ἡ ἄλλη ἀρχὴ γίνεται καθαρώτερα καταφανής. Μποροῦσε ἴσως κανεὶς νὰ χωρίσῃ τίς *Variations* σέ *Variations* φόρμας ἢ *Variations* χαρακτηρισ. Ὡς *Variations* φόρμας μπορεῖ κανεὶς νὰ ὑποδείξῃ ἐκεῖνες οἱ ὁποῦες μεταγράφουν τὸ θέμα σέ διάφορα ὄχήματα, ἀναλελυμέναι συγχορδίες, ρυθμικὲς ἀλλαγές κτλ. χωρὶς γι' αὐτό νὰ δημιουργοῦν ἓνα νέον μουσικὸν τύπον. — δηλ. μιὰ τεχνικὴ τῶν *Variations* ἢ ὁποῖα ἰδίως χρησιμοποιεῖται στὰ ἔργα τῆς παλαιότε-

ρας κλασσικής εποχής πρό του Beethoven (παρ.194).

Κατ'αντίθεσιν αὐτου, ἐννοοῦμε λέγοντες Variations χαρακτηρος, τίς παραλλαγές ἐκεῖνες, ποῦ ἔχουν μιὰ ὁρισμένη μουσική φυσιογνωμία, ὅπως δηλ. ἓνα Valse ἓνα τραγοῦδι χωρίς λόγια, ἓνα πένθιμο ἐμβατήριον, ἓνα Capriccio ἓνα Scherzo κτλ. καί ὑπάρχουν φυσικά ἀμέτρητες μουσικές φυσιογνωμίες, στές ὁποῖες δέν μποροῦμε νά δώσωμε καμμιὰ κάπως εἰδικώτερη ὀνομασία, Ἐπειδή ἡ μοντέρνα τεχνική ὅλο καί περισσότερον τείνει πρός τίς Variations χαρακτηρος, καί ἔπειδή ἐξ' ἄλλου δέν μποροῦμε νά τραβήξωμε μιὰ ἀπόλυτα ὁρισμένη γραμμὴ μεταξὺ τῶν δύο εἰδῶν τεχνικῆς τῶν Variations, γι' αὐτό εἶναι εὐκολονόητο, ὅτι ἓνας χωρισμός τῶν Variations αποκλείεται καὶ ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς. Μιὰ ἰδιαίτερη κάπως παράμερη μορφή τῆς τέχνης τῶν Variations (κυρίως παλαιότερας ἐποχῆς) εἶναι ἡ κοντραπουντική παραλλαγή, στήν ὁποία ἡ Πολυφωνία παρουσιάζεται ὑπὸ μίαν ὅταν δῆποτε μορφήν. Ἐνὰ ἀπὸ τὰ σπουδαιότατα ἔργα αὐτου που εἶδους εἶναι οἱ Goldberg-Variations τοῦ Bach (πάρβ. 38 καί 46).

Λοιπὸν ἂν δέν εἶναι κατορθωτὴ μιὰ αὐστηρά καταχώρησις τῶν Variations σὲ ὁμάδες ἀπὸ οἰανδήποτε ἄποψιν, ἐν τούτοις ὅμως δέν μποροῦμε παρά νά ἀναγνωρίσουμε ὅτι ὑπάρχουν ὁρισμένοι τύποι ἀπὸ Variations ποῦ ἐπανέρχονται σὲ πολλά ἔργα, οἱ ὁποῖοι πρέπει ν' ἀναφερθῶν ὡς ἰδιαιτέρως χαρακτηριστικοί. Εἶναι οἱ ἑξῆς:

- 1) Ὄταν ἡ Variation διατηρεῖ σὲ μιὰ ὅταν δῆποτε φωνὴ τὴν ἀναλλοίωτη μελωδίαν τοῦ θέματος, ὡς ἓνα εἶδος Cantus firmus καί ἡ ὁποία περιβάλλεται κοντραπουντικῶς ἀπὸ τίς ἄλλες φωνές (παράβ. 196 καί 204) XIII Variations.
- 2) Ὄταν ὁ ἁρμονικὸς σκελετὸς τοῦ θέματος ἀλλοιώνεται ἐκπαισθητῶς, ἐνῶ ἡ μεταλλαγή τοῦ θέματος συνίσταται μᾶλλον σὲ μιὰ ἀπλοποίηση αὐτοῦ. (παρ. τὴν Var. III (παρ. 203.) Variation Ia b maj. Beethoven (197).
- 3) Ἡ ἀντίθετη περίπτωσις, δηλ. τὸ νά προκύψῃ μιὰ ἐντελὴς καινούρια μελωδία ἐπὶ τῇ βάσει τοῦ κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἥττον ἀναλλοιώτου ἁρμονικοῦ σκελετοῦ

τοῦ θέματος, αὐτό τό βρίσκομε στίς ἀνωτέρω ἀναφερθείσας Variations χαρακτη-
ρος, καθ' ὅτι μία ἐντελὴς νέα μελωδική γραμμή μας δίνει καί μιᾷ ὁρισμένη
μουσική φυσιογνωμία.—

4) Ὄταν ἡ Variation προσπαθεῖ νά ἐπεξεργασθῇ ἕνα ἰδιαιτέρως χαρακτηρι-
στικό ῥυθμικό πρόβλημα. Ὁ τύπος αὐτός μπορεῖ φυσικά νά ὑπάγεται, καί στή
Variation τῆς φόρμας καί στήν Variation χαρακτηρος, καί εἶναι ὁ πιό συνηθι-
σμένος ἀπό τοὺς τέσσαρας ποὺ ἀναφέραμε (παράβ. Var. Sérieuses No. VII
et XII Mendelssohn σὲ παρ. 204.) 199, 204.

3. Ἡ Φόρμα τῶν Variations ὡς Σύνολον.

Ἡ Φόρμα τῶν Variations παρουσιάζεται εἴτε αὐτόσυναρξ, εἴτε ὡς μέρος ἑνὸς
μεγαλειτέρου ἔργου. Κατὰ τὴν πρώτην περίπτωσιν μπορεῖ ὁ ἀριθμὸς τῶν Variations
νά εἶναι ἀρκετὰ μέγας καί μπορεῖ, ὅταν τὰ θέματα εἶναι μικρᾶς διαρ-
κειας, νά φθάσουν τὸν ἀριθμὸν 40 καί ἄνω, ἐνῶ κατὰ τὴν δευτέραν περίπτωσιν
κυμαίνεται μεταξύ 6 καί 12. Ὡς μέρος μεγαλειτέρων ἔργων, ἡ φόρμα τῶν Vari-
ations μπορεῖ νά λάβῃ τὴν θέσιν τοῦ πρώτου, τοῦ μεσαίου, ἢ τοῦ τελευταί-
ου μέρους. Ὡς ἐπὶ τό πλεῖστον παρατηροῦμε ὅτι τό μεσαῖο μέρος μιᾶς Σο-
νάτας ἔχει τὴν φόρμα τῶν Variations, καί ἀπὸ τ' ἀπειράριθμα παραδείγματα τῆς
κλασσικῆς φιλολογίας ἄξιον νά τονίσωμεν εἶναι ἡ Σονάτα Kreutzer καί ἡ Appas-
sionata τοῦ Beethoven ἐνῶ γιὰ τὴν ἐμφάνισιν Variations σὲ τελευταῖο
μέρος ἔχουμε ὡς πιό γνωστὸν παράδειγμα τὴν Ἡρωϊκὴν Συμφωνία τοῦ Beethoven.

Ὅσον ἀφορᾷ τὸν τόνο τῶν Variations ἡ παράμονή τοῦ τόνου τοῦ θέματος
σέ ὅλο τό ἔργο εἶναι πάντως ἡ πιό συνηθέστερη. Ὡς ἐπὶ τό πλεῖστον σέ
αὐτὴ τὴν περίπτωσιν ἡ ἐκλογὴ τῶν τόνων εἶναι τοιαύτη ὥστε ν' ἀλληλοδιαδέ-
χωνται κατὰ λογικὴν σειράν. Μιᾷ συνέχειᾳ τόνων, ὅπως τὴν χρησιμοποιεῖ ὁ
Beethoven στίς Variations του, εἰς Fa maj. Op. 34 (Fa maj.—Ré maj.—si b. maj.
Sol maj.—Mi b. maj.—do min.—Fa maj.

πάντως είναι ασυνείθιστη. Ἡ φόρμα τῶν Variations ὡς σύνολο μερ. παρουσιάζει, ἂν καί ὄχι πάντοτε, ἐν τούτοις ὅμως ἀρκετά συχνά, πολύ φανερά τὰ ἑξῆς ἀξιοσημείωτα.;

1) Οἱ Variations ἀπομακρύνονται κατὰ σειρά ὅλο καί περισσότερο ἀπὸ τὸ θέμα. Οἱ πρῶτες Variations ἀφίνουν ἀκόμη καί μελοδικῶς καί ἁρμονικῶς ν' ἀναγνωρίζεται, καί οἱ κατόπιν, ὄχι πλέον. Ἐπίσης καί μιά ἐπιτάχυνσις τῆς κινήσεως ἀπὸ τὴν πρώτην Variation μέχρι ἑνὸς ὁρισμένου σημείου τοῦ ἔργου (παράβ. Varat. sérieuses Mendelssohn, Var. I-IX

εἶναι σέ κλασσικά ἔργα μέ Variation πολύ συνηθισμένο πρᾶγμα. -

2) Οἱ Variations ἐνώνονται, ἰδίως ὅταν εἶναι σύντομες, συχνά σέ groupes ἀπὸ δύο μαζῇ, ποῦ παρουσιάζουν ὅσον ἀφορᾷ τὸ ρυθμὸ καί τὸ σχῆμα, ἕνα στενὰ συνδεδεμένα ζευγάρι (παράβ. Mendelssohn Var. Sérieuses 1.2.8, 9, et 16.17

3) Ὅσον ἀφορᾷ τὸ μᾶκρος τῶν Variations εἶναι γενικὸς κανὼν, ὁ ἀριθμὸς τῶν μέτρων τοῦ θέματος, εἴτε ὁ μισός, ἂν ὑποθέσωμε ὅτι κάθε μέτρο περιέχει τὸ διπλάσιον. Αὐτὸ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τοῦ ἂν ἕνα, δύο ἢ τὸ ἥμισυ ἑμὸς μέτρου τοῦ θέματος ἰσοδυναμεῖ πρὸς ἕνα μέτρο τῆς Variation. Ἐν τούτοις ὅμως δέν εἶναι διόλου σπάνιον ἡ Variation νὰ ὑπερβαίνει τὸ θέμα μόνον κατὰ τινα μέτρα, ἢ τὸ ἀντόθετο. - Τέτοιες ἐλευθερίες ὅσον ἀφορᾷ τὸν ἀριθμὸν τῶν μέτρων, ἀνευρίσκονται πρὸ πάντων συχνά κατὰ τὴν ἐποχὴ μετὰ τὸν Beethoven, ἔτσι καί στὸν Schumann τὸν Mendelssohn καί τοὺς μοντέρνους, ὅπου γενικά ἡ ἔννοια Variation δέν διατηρεῖται πιά τόσο αὐστηρά, καί ὅπου ὁ συνθέτης ἀφίνει ἐλεύθερα νὰ τρέχη ἡ φαντασία του, χωρὶς ν' ἀκολουθῇ τὴν ἁρμονικὴν τοῦ θέματος.

Εἰς ποῖον βαθμὸν ἡ ἀρχὴ αὐτὴ τῆς ἐντελῶς ἐλευθέρως Variation εἰσέδουσε μέσα στὴν μοντέρνα μουσικὴ, μπορεῖ κανεὶς νὰ θαυμάσῃ στὸν μεγαλειότερο τεχνίτη τῆς μοντέρνας τεχνικῆς τῶν Variations τὸν Max Reger τοῦ ὁποῖου τὰς συνθέσεις, ἔχοντες ὡς πρῶτον ἰδίαν τὴν συχνὴν ἐπιταχύνσιν τοῦ

τίς Variations κατά τήν καθαρή σημασία της λέξεως, δέν μπορεί κανείς νά της ἐκλάβη σάν τέτοιες, καθ' ὅτι συχνά δέν ἐπανερχεται μέσα σ' αὐτές, οὔτε κἂν ὑπονουῶμεν οὔτε τό ἁρμονικό, οὔτε τό μελωδικό περιεχόμενο του θέματος. Θά μπορούσε νά πῇ κανείς ἐδῶ ὅτι μόνον τό πνευματικό περιεχόμενο τοῦ θέματος ὑπόκειται σπὶς μεταμορφώσεις, οἱ ὁποῖες δικαιολογοῦν τό ὄνομα " V A R I A T I O N "

4. Ἡ Κ Α Τ Α Λ Η Ξ Η .

Ἡ Κατάληξη ἑνὸς ἔργου Variations παρουσιάζεται κατά τούς ἑξῆς τρόπους.

1/ εἴτε μέ ἐντελῇ, εἴτε μέ μερική ἐπιστροφή τοῦ ἁπλοῦ θέματος (παράβ. Beethoven Sonata Appassionata μεσατο μέρος ἀπάνω στό " Der Tod und das Mädchen. Σονατε οφ 109 Beethoven.

2) μέ ἐπέκταση τῆς τελευταίας Variation ἢ μέ προσθήκη μιᾶς Coda (παράβ. 203-204).

3) μέ μιὰ φούγκα. Τό θέμα τῆς συνήθως εἶναι παρμένο ἀπό τήν ἀρχή του θέματος τῆς Variation, ὁπότε πρέπει νά παρατηρήσωμεν ὅτι ποτέ δέν μπορεῖ νά ἔχη ὁρισμένα μέτρα τοῦ θέματος, ἀλλά ὅτι θ' ἀκολουθῇ πάντα πούς κανόνες τῆς φούγκας. (παρ. 201-202-207.-

Καμμιά φορά συμβαίνει ἕνα Basse ostinato νά σχηματίζη τό τέλος τοῦ ἔργου Variations, τοῦ ὁποῖου τό θέμα εἶναι παρμένο ἀπό τό κύριο θέμα τῶν Variations.

ΟΙ ΦΟΡΜΕΣ ΤΟΥ R O N D O .

Τά πάμπολλα διάφορα εἶδη ἀπό τίς κλασσικές φόρμες τοῦ Rondo πού μας παρουσιάζονται, ἔχουν ὅλες ὡς κοινόν ἰδίωμα τή συχνή ἐπιστροφή τοῦ κυ-

ρίου θέματός των.

Τό ὄνομα **Rondo** προέρχεται ἀπό τό γαλλικό **Rondeau** καί σημαίνει ἀρχικῶς ἓνα κυκλικό τραγοῦδι. "Ἡ τυπική του ὄψη, ὅπως ἰδιαιτέρως στόν **Couperin Couperin** συνίσταται σ' ἓνα **Rondeau** αὐτοῦ τοῦ εἴδους μέ συχνή ἐπανάληψη μιᾶς ὀκταμέτρου κυρίας ἰδέας, καί ἄλλων μεσαίων μῶν συμπεριλαμβανομένων μετὰξὺ αὐτῶν τῶν ἐπαναλήψεων, καί τὰ ὅποια μεσαῖα μέρη στόν **Couperin** φέρουν τό ὄνομα "**Couplets**." Καί ὅπως μάς τό δείχνει τό ὄνομα "**Couplet** (δηλ. ζευγάρι) πιθανότατον εἶναι νά ἦταν καί τό **Rondeau** ἀρχικῶς ἓνας χορρός στόν ὅποτον ἴσως μεγαλείτερα **groupes** ἀπό ζευγάρια ἐναλλάσσοντο μέ ξεχωριστά μικρότερα **groupes** (ζευγάρια.) (παρ. 208).—

Τό παλιό γαλλικό **Rondeau** (παρ. 208 καί 259) συγγενεύει τόσο μόνο κατὰ τήν ὄψη μέ τήν μεταγενέστερη ἐξέληξη τῆς φόρμας αὐτῆς, ὅσο καί σ' αὐτό τό κυριώτερο εἶναι ἡ συχνή ἐπιστροφή τῆς κύριας ἰδέας. Κατά τόν ἀριθμό καί τή σύσταση τῶν παρεμβαλλομένων καί ἐναλλασσομένων μεσαίων μερῶν μέ τό κύριο θέμα, μπορεῖ κανεῖς νά ξεχωρίσῃ διαφόρους τύπους τοῦ **R o n d o** καί ἐκτός ἀπό τήν ἀργότερα ἀκόμη ἐπανερχομένη **Couperin** ιανήν φόρμα τοῦ **Rondé** (παρ. 209) μποροῦμε νά σημειώσωμε τὰ συνηθέστερα, που εἶναι ἡ μιμήρῃ καί ἡ μέγਾਲη φόρμα τοῦ **R o n d o**.

1. ΤΟ ΜΙΚΡΟ " R o n d o "

Τό κύριο θέμα ἑνὸς τέτοιου **Rondo** περιέχει ὡς ἐπὶ τό πλεῖστον κανονική δίμερη ἢ τρίμερη ξεχωρισμένη φόρμα τοῦ **Lied** καί τελειώνει συχνά χωρίς προσαγωγή πρὸς τό ἐπόμενο μεσαῖο μέρος τό ὅποιο βρίσκεται σ' ἓνα συγγενικό τόνο, ἐνῶ ἀντιθέτως μετὰ τό μεσαῖο μέρος ἐπανέρχεται πάλι τό κύριο θέμα μέ μιᾶ προσαγωγή. Ὡστε, ἂν σημειώσωμε μέ Α τήν κύρια φράση, μέ Β. τήν μεσαία φράση ποῦ παρουσιάζει μιᾶ ἐντελῶς καινούργια ἰδέα, τότε

θα ἔχωμε τό σχῆμα τῆς φόρμας τοῦ μικροῦ **Rondo** ὡς ἔξης: A-B-A.

Κατά τόν χαρακτήρα τοῦ μεσαίου αὐτοῦ μέρους, ξεχωρίζουμε δύο τύπους τῆς φόρμας τοῦ μικροῦ αὐτοῦ **Rondo**. 1) Τό **Rondo** μέ τό μεσαῖο μέρος ἐν εἴδει **Lied** 2) Τό **Rondo** μέ τό μεσαῖο μέρος ἐν εἴδει **"Lied"** ἐξείδους περάσματος. Ἐπίσης μπορούμε νά καθορίσουμε καί ἕνα ἄλλον τύπον ὁποῖος περιλαμβάνει καί τοῦς δύο χαρακτήρας τοῦ μεσαίου μέρους, ἀρχίζοντας ἐν εἴδει **Lied** καί τελειώνοντας ἐν εἴδει περάσματος. —

a) Τό μικρό **Rondo** μέ τό μεσαῖο μέρος
ἐν εἴδει περάσματος. —

Ἐννοοῦμε λέγοντες "ἐν εἴδει περάσματος" τήν ἔλλειψη μιᾶς κανονικῆς περιοδικῆς κατασκευῆς, οὕτως ὥστε τό περιεχόμενο συνήθως ἐκφράζεται, κατ' ἀντίθεση πρὸς τό κύριο μέρος τό ὁποῖο παρουσιάζεται σάν εἶδος **Lied** μ' ἕνα μικρότερο μοτίβο ἀντί μέ ἕνα μακρύτερο θέμα. Ἡ συνοδεία ἡ ὁποία ὑποστηρίζει αὐτό τό μοτίβο εἶναι ὡς ἐπὶ τό πλεῖστον γοργότερη ἀπ' αὐτήν ποῦ συνοδεύει τό κύριο θέμα, πρᾶγμα τό ὁποῖο παρουσιάζεται χαρακτηριστικώτατα σέ μικρά **Rondo** μέ κυρία φράση σέ ἀργό **tempo** ὅπως τά **Andante** τῶν **Sonates**. Γι' αὐτό στό μεσαῖο μέρος γίνονται συνήθως πολλές μετατροπές, καί ὡς ἐκ τούτου, ὄχι μόνον ῥυθμικά ἀλλά καί ἁρμονικά διακρίνεται ὅ αὐτό μία ὁρισμένη ἀνησυχία ἐν ἀντιθέσει πρὸς τό κύριο θέμα.

Ὅχι σπανίως παραλαμβάνεται ὁ γοργότερος ῥυθμός στό ἐπανερχόμενο κύριο μέρος, οὕτως ὥστε τό κύριο θέμα νά προσαρρόζεται εὐκολώτερα πρὸς τό μεσαῖο μέρος διά τοῦ ὁμοιομόρφου τῆς συνοδείας ποῦ τό ὑποστηρίζει. /παρά 210-211.) Ἔτσι ἡ φόρμα ἀποκτᾷ ἐνότητα καί γεφυρώνονται αἱ ἀντιθέσεις τῶν δύο μερῶν. Ἡ **Coda** ποῦ ἀποτελεῖ τό τέλος τοῦ μικροῦ **Rondo** πορεῖ νά εἶναι ἡ μικρή & ἀσήμαντη, ἡ πορεῖ δι' ἐκ νέου χρησιμοποιήσεως τῶν μοτίβων τοῦ μεσαίου ἢ τοῦ κυρίου μέρους (παρ. 213) νά φέρῃ τή φόρμα σέ εὐρύτερη ἐπέκταση καί κατ' αὐτόν τόν τρόπο νά πλησιάσῃ πρὸς τήν φόρμα τῆς Σονάτας. —