ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ & ΤΕΧΝΗΣ

Λαμπρινή Χρ. Κυρίτση

ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

Καταγραφή και λεπτομερής επισκόπηση των συγγραμμάτων που κυκλοφορούν στην Ελλάδα σήμερα

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2004

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ & ΤΕΧΝΗΣ

Λαμπρινή Χρ. Κυρίτση

ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

Καταγραφή και λεπτομερής επισκόπηση των συγγραμμάτων που κυκλοφορούν στην Ελλάδα σήμερα

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2004

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ **ΣΕΛ.**

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ i

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΡΩΝ ix

Ι) ΛΕΠΤΟΜΕΡΗΣ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ

ΑΔΑΜ (*ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΙΑΚΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ*) 1

ΑΔΑΜ (*ΜΠΑΡΟΚ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ*) 7

ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ 13

ΑΜΑΡΑΝΤΙΔΗΣ (*ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ*) 22

ΑΜΑΡΑΝΤΙΔΗΣ (*ΘΕΜΑΤΑ ΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΕΞΕΤΑΣΕΩΝ*) 30

ΔΕΛΛΙΟΣ 34

ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ 39

ΖΕΡΒΑΣ 48

ΗΛΙΑΔΗΣ 52

ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ (Α ΤΕΥΧΟΣ) 57

ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ (Β ΤΕΥΧΟΣ) 61

ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ (Γ ΤΕΥΧΟΣ) 65

ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ 70

ΚΙΚΟΥ 76

ΝΙΚΗΤΑΣ 81

ΡΟΖΑΚΗΣ (ΤΟΜΟΣ Ι) 91

ΡΟΖΑΚΗΣ (ΤΟΜΟΣ ΙΙ) 100

ΦΙΤΣΙΩΡΗΣ 108

ΙΙ) ΛΕΠΤΟΜΕΡΗΣ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΞΕΝΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ (ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ)*

ΓΚΡΙΓΚΟΡΙΕΦ / ΜΥΛΛΕΡ. 114

* Τα επώνυμα των συγγραφέων σημειώνονται είτε στην ελληνική είτε στα αγγλική γλώσσα ανάλογα με τον τρόπο που εμφανίζονται στα συγκεκριμένα συγγράμματα.

JEPPESEN 124
KENNAN 139
KITSON. 157
LEMACHER / SCHROEDER. 162
LOVELOCK 170
MOTTE 176
ΝΤΥΜΠΟΥΑ. 192
ZECH 198
III) ΛΕΠΤΟΜΕΡΗΣ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΩΝ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΩΝ
FUX 205
KRENEK (*MODAL COUNTERPOINT*) 211
KRENEK (*TONAL COUNTERPOINT*) 216
KRENEK (*STUDIES IN COUNTERPOINT*) 222
PISTON 232
SADIE (*THE NEW GROVE DICTIONARY*). 244
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ. 246
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ – ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 251
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Κατά τη διετή διάρκεια των σπουδών μου στο Ωδείο στην τάξη της Αντίστιξης μου προξενούσε ένα πολύ μεγάλο ερωτηματικό η απάντηση που έπαιρνα από τους δασκάλους μου στα Ανώτερα Θεωρητικά ότι υπάρχουν πάρα πολλά και καλά συγγράμματα στην Ελλάδα για τον τομέα της Αρμονίας, ενώ είναι ελάχιστα και πολύ συγκεκριμένα αυτά που έχουν συνταχθεί για την Αντίστιξη. Μου φαινόταν αδύνατο το γεγονός ότι μία τόσο πλούσια γλώσσα, η οποία αποτυπώνεται στο έργο δύο συνθετικών μορφών όπως ο Bach και ο Palestrina, δεν είχε προκαλέσει το ενδιαφέρον στους μουσικοθεωρητικούς να τη μελετήσουν, να την αναλύσουν και να παρουσιάσουν τις προσωπικές τους πεποιθήσεις και εμπειρίες που απέκτησαν μέσα από την πράξη (σύνθεση και διδασκαλία). Απόρροια της απορίας μου και του μεγάλου θαυμασμού μου για την αντιστικτική φωνητική μουσική του 16^{ου} αιώνα και την αντιστικτική οργανική μουσική του 18^{ου} αιώνα είναι η παρούσα εργασία, η οποία εστιάζεται στην «Καταγραφή και λεπτομερή επισκόπηση των συγγραμμάτων αντίστιξης που κυκλοφορούν στον ελλαδικό χώρο».

Αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω θερμά τον υπεύθυνο επιβλέποντα καθηγητή κύριο Αθανάσιο Ζέρβα για τη συμβολή του στη μελέτη μου αλλά και για το ήθος και το ύφος των διδασκαλιών του, τις οποίες με περισσή χαρά παρακολουθούσα μαζί με τους συμφοιτητές μου όλα τα χρόνια της φοίτησής μας στο τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης. Μέσα από αυτές ανακαλύπταμε νέες διαστάσεις της μουσικής τέχνης που ποτέ ως τότε δεν είχαμε φανταστεί.

Κυρίτση Λαμπρινή

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η Αντίστιξη στο Πέρασμα των Αιώνων (10ος αιώνας – σήμερα)

Η παρούσα μελέτη αναφέρεται στην Αντίστιξη η οποία αποτελεί ένα σύστημα τεχνικών διεργασιών που παρακολουθεί την όλη εξελικτική πορεία της μουσικής σκέψης και πράξης και αναπροσδιορίζει τις αρχές και τους κανόνες του στις εκάστοτε αντιλήψεις της κάθε εποχής. Στις πρώτες αντιστικτικές θεωρίες που δημιουργήθηκαν (10ος αιώνας) ο όρος Αντίστιξη χρησιμοποιούνταν για τη διδασκαλία της σύνθεσης.

Με την ανάπτυξη της πολυφωνικής μουσικής εγκαταλείπεται η παράλληλη (ομοφωνική) κίνηση των φωνών, εφόσον η Πολυφωνία σήμαινε το συνδυασμό διαφόρων φωνών σε μία ενότητα χωρίς οι επιμέρους φωνές να χάνουν τη μελωδική τους αυτονομία. Η τεχνική της Πολυφωνίας ονομάστηκε Αντίστιξη ή "Contrapunctus" το οποίο προέρχεται από το λατινικό "Punctus contra Punctum" (σημείο έναντι σημείου ή νότα έναντι νότα σημαίνει). Επομένως με τον όρο Αντίστιξη νοείται ακριβώς η τοποθέτηση των φθόγγων μίας ή περισσοτέρων μελωδιών αντίστοιχα προς τους φθόγγους μιας μελωδίας.

Με την πάροδο των αιώνων ποικίλες είναι οι θεωρητικές κατευθύνσεις που αναπτύχθηκαν από μεγάλους θεωρητικούς για τον προσδιορισμό και την κατανόηση της αντιστικτικής τεχνικής. Ο πρώτος ειδικά αντιστικτικός νόμος που διατυπώθηκε στην ιστορία της Μουσικής Θεωρίας ήταν ο νόμος του Franco (13ος αιώνας) και ακολούθησαν πολύ σημαντικές μελέτες από τον Tinctoris (15ος αιώνας). Ο 16ος αιώνας (Αναγέννηση) αποτέλεσε την πρώτη μεγάλη περίοδο της Πολυφωνίας και ταυτίζεται με την εποχή που ανθίζει η Ασματική Πολυφωνία.

Αυτή η μορφή τέχνης προετοιμάστηκε από μεγάλους δασκάλους, όπως ο Josqin des Prez, για να φτάσει στο μέγιστο σημείο άνθησής της διαμέσου του Palestrina και των μαθητών του (Ρωμαϊκή Σχολή). Ο Vicentino υπήρξε ένας εξαίρετος εκπρόσωπος της αντιστικτικής θεωρίας του 16ου αιώνα εκδίδοντας το 1555 το περίφημο έργο του «Η Αρχαία Μουσική στην Υπηρεσία της

Μοντέρνας Τεχνικής», ενώ την ίδια περίοδο παρουσιάζεται και η μελέτη του Zarlino ο οποίος αναφέρεται στον όρο Μελωδία περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο προηγούμενο θεωρητικό.

Βέβαια η αντιστικτική πρακτική του 16ου αιώνα έφτασε στο ύψιστο σημείο της το 1725 με τον J. J. Fux και το περίφημο αντιστικτικό διδακτικό του βιβλίο «Gradus ad Parnassum» (Ανάβαση στον Παρνασσό). Σ' αυτό ο συγγραφέας αναπτύσσει τη θεωρία των πέντε "ειδών" τα οποία βασίζονται στην ύπαρξη ενός cantus firmus (σταθερής μελωδίας). Η θεωρία αυτή αναπτύχθηκε στις αρχές του 18ου αιώνα, όπου η μουσική γλώσσα της εποχής είχε μεταβληθεί. Παρόλα αυτά ο Fux, όπως εύστοχα διατυπώνει ο Jeppesen, «εγκαταλείπει τελείως τη μουσική της εποχής του και των χρόνων του Bach – Haendel και επιλέγει ευσυνείδητα και φωτισμένα ως υποδομή της παρουσίασής του την παλιά μουσική του Palestrina».[1]

Το Μπαρόκ (18ος αιώνας) είναι η δεύτερη μεγάλη εποχή της Πολυφωνίας. Αποτελεί τη φυσική συνέχεια της πολυφωνικής σκέψης και αντιστικτικής τεχνικής της Αναγέννησης παρουσιάζοντας σαφώς και σημαντικές διαφορές ως προς εκείνη. Αυτές οφείλονται στις σπουδαίες μεταβολές που υφίστανται τα βασικά στοιχεία διαμόρφωσης της μουσικής σκέψης. Ο σπουδαιότερος εκπρόσωπος της εποχής αυτής είναι ο J. S. Bach. Από αυτό το σημείο και έπειτα διατυπώνεται το δίλημμα Bach ή Palestrina και η αντιστικτική θεωρία χωρίζεται σε δύο κατευθύνσεις.

Οι περισσότεροι θεωρητικοί τάσσονται υπέρ του Palestrina, αλλά δεν είναι λίγοι και οι οπαδοί του Bach στους οποίους συγκαταλέγονται πολύ σημαντικές προσωπικότητες. Ένας από αυτούς είναι ο Kirnberger ο οποίος εξέδωσε το 1771 την «Τέχνη της Καθαράς Συνθέσεως στη Μουσική», κάνοντας αναγωγή στη μέθοδο του Bach και διατυπώνοντας τις βασικές αρχές της μουσικής του θεωρίας. Εντούτοις η περιγραφή του στυλ Bach δεν συνεχίζεται αμέσως μετά τον Kirnberger.

---

[1] (Jeppesen, 1991: 60)

Στα τέλη του 18ου με αρχές του 19ου αιώνα οι θεωρητικοί της Αντίστιξης βασίζονται κυρίως στη θεωρία του Fux. Παράλληλα τα βήματα που γίνονται στη Μουσική Θεωρία επικεντρώνονται στην πληρέστερη, βαθύτερη και λεπτομερέστερη εξέταση της Αρμονίας, η οποία έχει κάνει μεγάλη πρόοδο από το 1722 με το βιβλίο του Rameau «Μελέτη για την Αρμονία».

Πραγματική συνέχεια της εργασίας του Kirnberger εμφανίστηκε για πρώτη φορά στο φορά στο βιβλίο «Μαθήματα Απλής και Διπλής Αντίστιξης» (1872) του Richter, το οποίο κάνει χρήση μέχρις ένα βαθμό της μεθόδου του Kirnberger που προϋποθέτει πλήρη γνώση της Αρμονίας από το μαθητή. Εντούτοις παρατηρείται και χρήση των τριών "ειδών " καις στροφή προς τη θεωρητική προσέγγιση του Fux. Στα ίδια πλαίσια κινείται και ο Jadassohn με τα «Μαθήματα Αντιστίξεως» (1883).

Όπως τονίζει ο Jeppesen με τα συγγράμματα αυτά «επιτυγχάνεται πολύ μικρότερη προσέγγιση του ύφους του Bach παρότι στον Kirnberger. Επιπλέον είναι πιο ανασφαλή κατά το ότι με τους κανόνες της αρμονικά προσανατολισμένης Αντίστιξης ανακατεύονται πράγματα που ανήκουν στο στυλ του Palestrina. Το αποτέλεσμα δεν είναι εκ των πραγμάτων ούτε Αρμονία ούτε Αντίστιξη, αλλά ένα κενό χωρίς χαρακτήρα ερμαφρόδιτο προϊόν».[2]

Ο Riemann στο σύγγραμμά του που εκδόθηκε το 1888 ("Lehrbuch des Kontrapunkts") έχει πολύ μεγαλύτερη αντίληψη της ουσίας του στυλ του Bach και συνδέει στενά την Αντίστιξη με την Αρμονία. Ακολουθεί ο Krehl το 1908 με το "Kontrapunkt" στο οποίο υποστηρίζει ότι, εφόσον περάσει κάποιος πρώτα από τη βαθιά μελέτη και κατανόηση της Αρμονίας για να οδηγηθεί μετά στην Αντίστιξη, θα έχει εξοικειωθεί με το να συνδέει τη μελωδία με την Αρμονία και να οδηγείται αυτόματα στη σύλληψη ορισμένων φθόγγων ως χαρακτηριστικών φθόγγους των συγχορδιών. Αξίζει να αναφέρουμε ότι και ο Riemann και ο Krehl παρουσιάζουν τη θεωρία των "ειδών" και ακολουθούν

[2] (Jeppesen, 1991: 72)

τον ίδιο δρόμο με το Fux για τη συγχορδιακή παρουσίαση (δηλ. αρχίζουν από τη δίφωνη αντίστιξη για να αυξήσουν σταδιακά τις φωνές).

Με τη μελέτη της μουσική γλώσσας του Bach στις αρχές του 20ου αιώνα ασχολούνται αρκετοί θεωρητικοί μεταξύ των οποίων οι Kurth, Krohn και Grabner. Βέβαια μετά το ρομαντικό 19ο αιώνα η μουσική θεωρία του 20ου αιώνα οδηγείται σε ακραίες καταστάσεις, όπως είναι η κατάργηση της τονικότητας (με κύριο εκπρόσωπό της τον A. Schoenberg). Παρατηρείται η επικράτηση της Ατονικότητας, του Δωδεκαφθογγικού Συστήματος, της Σειραϊκής Μεθόδου και διαφόρων άλλων κατευθύνσεων, όπως η Πολυτονικότητα, ο Μινιμαλισμός, ο Νεοκλασικισμός κ.ά.

Οι περισσότερες από αυτές τις τεχνικές χαρακτηρίζονται πλέον από ένα έντονα διάφωνο άκουσμα. Η Πολυφωνία καλείται να παίξει αποφαστικό ρόλο στη μορφοπλαστική διαδικασία και η χρήση των αντιστικτικών διαδικασιών γίνεται φυσικά μέσα στα πλαίσια της εκάστοτε "αρμονικής αντίληψης." [3]

Η Διδασκαλία της Αντιστικτικής Θεωρίας στα Ελληνικά Ωδεία

Η διδασκαλία της Αντίστιξης ως αυτόνομου μουσικοθεωρητικού κλάδου αναπτύχθηκε στην Ελλάδα στις αρχές του 20ου αιώνα. Τότε με τη συμβολή της Επτανησιακής σχολής, την επιβολή ξένων προτύπων καθώς και την πρωτοβουλία ορισμένων προσώπων (Λαυράγκας, Καλομοίρης, Παπαϊωάνου κ.ά.) άρχισε στην Ελλάδα να λειτουργεί ο θεσμός των Ωδείων. Η Αντίστιξη εντάσσεται στα πλαίσια διετούς κύκλου φοιτήσεως στα ελληνικά Ωδεία. Οι σπουδαστές που επιθυμούν να γίνουν δεκτοί στην τάξη της Αντίστιξης θα πρέπει να έχουν κατακτήσει το 'Πτυχίο Ειδικού Αρμονίας' με βαθμό τουλάχιστον «Λίαν Καλώς». Αξίζει να σημειώσουμε ότι οι σπουδαστές που παρακολουθούν τις τάξεις του Ειδικού Αρμονίας διδάσκονται

---

[3] Οι ιστορικές πληροφορίες που παρουσιάζονται προέρχονται από το σύγγραμμα του Knud Jeppesen (Αντίστιξη, Ασματική Πολυφωνία), από το πρώτο τεύχος του συγγράμματος του Γιάννη Ιωαννίδη (Αντίστιξη) καθώς και από το σύγγραμμα του Αμάραντου Αμαραντίδη (Θέματα Πτυχιακών Εξετάσεων).

υποχρεωτικά για ένα εξάμηνο τις στοιχειώδεις πρακτικές της αντιστικτικής τεχνικής.

Με βάση το καταστατικό που ισχύει για τη λειτουργία των ελληνικών Ωδείων που υπάρχει στην «Εφημερίδα της Κυβερνήσεως» οι σπουδαστές που παρακολουθούν τα μαθήματα του πρώτου έτους της Αντίστιξης (τάξη πρώτη) θα πρέπει να διδάσκονται τα εξής: όλα τα είδη της Απλής Αντίστιξης μέχρι την τετράφωνη επί Δεδομένου μέλους (Cantus Firmus), επισταμένη μελέτη των τόνων της Δυτικής Εκκλησίας και των ήχων της Ανατολικής, εναρμονίσεις χορικών και αντιστικτική επεξεργασία Βυζαντινών και δημωδών μελωδιών.

Στη δεύτερη τάξη περιλαμβάνεται η διδασκαλία των ακόλουθων μουσικών παραμέτρων: πεντάφωνη, εξάφωνη, επτάφωνη και οκτάφωνη Απλή Αντίστιξη, Μίμηση, παντοειδής Κανόνας, πεποικιλμένο Χορικό, Διπλή Χορωδία, απλή επεξεργασία επί απλών Βυζαντινών και δημωδών μελωδιών και σύνθεση από τον μαθητή μελωδιών Βυζαντινού και Νεοελληνικού ύφους και τέλος αντιστικτικές αναλύσεις έργων αρχαίων και νεώτερων διδασκάλων.

Μετά την ολοκλήρωση των δύο τάξεων οι μαθητές είναι υποχρεωμένοι να υποβληθούν σε γραπτές εξετάσεις προκειμένου να αποκτήσουν το 'Πτυχίο Αντίστιξης.' Το πρόγραμμα των Πτυχιακών Εξετάσεων περιλαμβάνει τα εξής: αντιστικτική επεξεργασία δοθείσας μελωδίας, σύνθεση πεποικιλμένου Κανόνα και πεποικιλμένου Χορικού και ακόμη σύνθεση Διπλής Χορωδίας.

Η Διδασκαλία της Αντιστικτικής Θεωρίας στα Ελληνικά Πανεπιστήμια

Παράλληλα τις τελευταίες δεκαετίες η Αντίστιξη εντάσσεται στα πλαίσια διδασκαλίας και των τεσσάρων μουσικών τμημάτων των ελληνικών πανεπιστημίων ως υποχρεωτικό μάθημα διάρκειας δύο εξαμήνων. Πιο συγκεκριμένα στο τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης οι φοιτητές διδάσκονται στο πρώτο εξάμηνο «Στοιχεία Αντίστιξης» και στο δεύτερο «Στοιχεία Τεχνικής Φούγκας». Στο τμήμα Μουσικών σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών καθώς και στο τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιόνιου Πανεπιστημίου

το μάθημα της «Αντίστιξης» διδάσκεται για δύο εξάμηνα. Τέλος στο νεοσύστατο τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονία (Θεσσαλονίκη) η διδασκαλία του μαθήματος αυτού εντάσσεται στα πλαίσια του τρίτου και τέταρτου εξαμήνου του προγράμματος σπουδών με τίτλο «Αντίστιξη 16^{ου} αιώνα» και «Αντίστιξη 18^{ου} αιώνα» αντίστοιχα.

Σκεπτικό και Δομή της Μελέτης

Η συγκεκριμένη μελέτη έχει ως σκοπό την καταγραφή των βιβλίων Αντίστιξης που υπάρχουν σήμερα στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο και τη δημιουργία ενός μουσικού καταλόγου που θα διακρίνεται σε τρεις επιμέρους τομείς: 1. Συγγράμματα Ελλήνων Συγγραφέων, 2. Συγγράμματα Ξένων Συγγραφέων (μεταφρασμένα στην ελληνική γλώσσα) και 3. Ξενόγλωσσα Συγγράμματα. Περιλαμβάνει όλα τα ελληνικά και ξενόγλωσσα (μεταφρασμένα) συγγράμματα που υπάρχουν στην Ελλάδα σήμερα και τα αντιπροσωπευτικότερα και σημαντικότερα συγγράμματα Αντίστιξης που είναι γραμμένα στην αγγλική γλώσσα (όπως είναι η μελέτη του Fux, του Piston και του Krenek).

Τα βιβλία αυτά μπορεί κανείς να τα αναζητήσει σε μουσικούς εκδοτικούς οίκους, σε βιβλιοθήκες που περιλαμβάνουν μουσικό υλικό (όπως είναι η βιβλιοθήκη Λίλιαν Βουδούρη και οι βιβλιοθήκες των Ωδείων) και στους χώρους των μουσικών τμημάτων της χώρας μας (όπως είναι οι γραμματείες και οι βιβλιοθήκες τους). Σ' αυτό το σημείο πρέπει να τονίσουμε ότι στην παρούσα μελέτη δεν συμπεριλαμβάνονται τα συγγράμματα που ασχολούνται αποκλειστικά και μόνο με την τεχνική της Φούγκας, επειδή το ζητούμενο δεν είναι η ανάλυση και μελέτη μιας συγκεκριμένης μορφής αλλά του αντιστικτικού ύφους σε γενικότερα θεωρητικά πλαίσια.

Η λεπτομερής επισκόπηση του κάθε βιβλίου περιλαμβάνει τέσσερις βασικές κατευθύνσεις που είναι οι εξής: 1. Περιγραφή, 2. Εισαγωγή, 3. Ανάλυση και 4. Συμπεράσματα. Στην «Περιγραφή» σημειώνεται η Έκταση

της Ύλης' και η 'Διάρθρωση της Ύλης' στην οποία επισημαίνεται ο τρόπος με τον οποίο παρατίθεται το υλικό του συγγράμματος και επισυνάπτονται οι τίτλοι των κεφαλαίων από τα οποία αποτελείται (εφόσον βέβαια γίνεται μία τέτοια υποδιαίρεση του υλικού από το συγγραφέα). Στην «Εισαγωγή» σημειώνονται πληροφορίες από τα εισαγωγικά σημειώματα τα οποία παραθέτουν οι ίδιοι οι συγγραφείς. Εάν δεν υπάρχουν τέτοια σημειώματα, η ενότητα αυτή περιλαμβάνει στοιχειώδεις αναφορές για το υλικό που θα αναλυθεί εκτενώς στη συνέχεια.

Η «Ανάλυση» αποτελεί την κύρια ενότητα. Επικεντρώνεται στη λεπτομερή επισκόπηση του υλικού κάθε βιβλίου. Αφορά την παράθεση μουσικοθεωρητικών φιλοσοφιών, κατευθύνσεων και τεχνοτροπιών, την καταγραφή ιστορικών πληροφοριών, την επισύναψη και ανάλυση μουσικών παραδειγμάτων καθώς και αποσπασμάτων από έργα γνωστών συνθετών (από διάφορες εποχές) και τέλος τη σημείωση προτεινόμενων ασκήσεων.

Στην ενότητα των «Συμπερασμάτων» συμπεριλαμβάνονται σύντομες και βασικές πληροφορίες για το σκεπτικό του συγγραφέα, την ιστορική περίοδο στην οποία αναφέρεται, τους θεωρητικούς τομείς (π.χ. τεχνικές, μορφές, τροπική ή τονική αντίστιξη) στους οποίους επικεντρώνεται η παρουσίαση του υλικού του και αν αυτή βασίζεται ή όχι σε κάποια προηγηθείσα θεωρία (όπως η θεωρία του Fux). Γίνεται ακόμη μνεία σε κάποιες περιπτώσεις στη δομή του κειμένου, στο λόγο που χρησιμοποιείται και στην επισύναψη παραδειγμάτων και ασκήσεων.

Η συγκεκριμένη μελέτη έχει διττή σημασία. Μέσω του καταλόγου θα μπορεί κανείς να έχει μία πλήρη και λεπτομερέστατη εικόνα του περιεχομένου του κάθε βιβλίου (και των συγγραμμάτων στο σύνολό τους), αλλά παράλληλα θα έχει τη δυνατότητα να εστιαστεί και στα βασικότερα σημεία του καθενός.

Μέσω της λεπτομερούς επισκόπησης πραγματοποιείται στα τελικά «Συμπεράσματα» μία επιμέρους διάκριση και κατηγοριοποίηση των συγγραμμάτων Αντίστιξης, σύμφωνα πάντα με το περιεχόμενό τους. Η βασική τους διάκριση έγκειται στο αν παρουσιάζουν το θεωρητικό πλαίσιο του 16^{ου}

αιώνα (Τροπική Αντίστιξη – Στυλ Palestrina) ή το θεωρητικό πλαίσιο του 18ου αιώνα (Τονική Αντίστιξη – Στυλ Bach) και επιπρόσθετα, αν η μελέτη τους βασίζεται ή όχι στη θεωρία των "ειδών" του Fux, καθώς και αν αυτή παρουσιάζεται αυτούσια ή "τροποποιημένη." Μια ακόμα διάκριση αφορά το αν αυτά τα συγγράμματα έχουν συνταχθεί για τη διδασκαλία σε ακαδημαϊκούς χώρους.

Συμπεριλαμβάνεται στην παρούσα μελέτη το «Ευρετήριο Όρων» στο οποίο ερμηνεύονται οι βασικότερες θεωρητικές έννοιες που χρησιμοποιούνται ευρέως στην αντιστικτική τέχνη. Οι ερμηνείες των όρων αυτών έχουν αναζητηθεί στα ίδια τα συγγράμματα που θα περιλαμβάνονται στην παρούσα μελέτη. Κρίθηκε αναγκαία η επισύναψη αυτού στην εισαγωγή προς πληρέστερη κατανόηση των όρων που θα χρησιμοποιηθούν εκτενώς στη συνέχεια στις αναλύσεις των συγγραμμάτων. Στο τέλος περιλαμβάνεται το «Παράρτημα» στο οποίο περιλαμβάνονται οι φωτοτυπίες των πρώτων σελίδων και των περιεχομένων (όπου αυτά συμπεριλαμβάνονται βέβαια στα αντίστοιχα βιβλία) όλων των συγγραμμάτων. Το «Παράρτημα» αποτελεί μία συγκεντρωτική και παράλληλα συγκριτική μορφή παράθεσης των υλικών όλων των βιβλίων, η οποία μπορεί να αποβεί ιδιαίτερα χρήσιμη για τον αναγνώστη.

Ολοκληρώνοντας την εισαγωγή αξίζει να αναφέρουμε κάποιες πληροφορίες για ορισμένα συγγράμματα στα οποία δεν σημειώνονται οι ημερομηνίες έκδοσης. Συγκεκριμένα στα βιβλία του Γιάννη Ιωαννίδη οι ημερομηνίες καταγράφηκαν μετά από προσωπική επαφή με το συγγραφέα. Στα βιβλία του Μιχάλη Ροζάκη σημειώνονται οι ημερομηνίες μετά από προσωπική επικοινωνία με τον εκδότη και τέλος σε εκείνα του Ernst Krenek οι ημερομηνίες χρησιμοποιούνται αυτούσιες σύμφωνα με τον τρόπο που παρουσιάζονται στην προτεινόμενη βιβλιογραφία του συγγράμματος της «Τονικής Αντίστιξης» του Θανάση Ζέρβα.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΡΩΝ

Περιλαμβάνει τους ορισμούς των βασικότερων θεωρητικών εννοιών που χρησιμοποιούνται ευρέως στην αντιστικτική τέχνη και κατ' επέκταση στα συγγράμματα που αναφέρονται στο μουσικοθεωρητικό αυτό κλάδο.

Αρμονικός Ρυθμός: χρησιμοποιείται συνήθως για να περιγράψει το πρότυπο της αρμονικής αλλαγής στη μουσική (Kennan, 1994: 8).

Cadences: [Πτώσεις] μελωδικά, ο όρος πτώση (από το ιταλικό cadere = πέφτω) αναφέρεται στο σημείο (ή στα σημεία) όπου κλείνει μία μελωδική φράση. Στους γρηγοριανούς ύμνους, σε εκείνα τα σημεία η φωνή κατέβαινε (έπεφτε) με βήμα τόνου στη finalis. Στην Πολυφωνία, τα σημεία των πτώσεων υποστηρίζονται και συνηχητικά – αρμονικά από τις υπόλοιπες φωνές. Στα έργα του Palestrina εύκολα αναγνωρίζουμε τις γνωστές μας από την αρμονία του τονικού συστήματος πτώσεις (αυθεντική ή τέλεια, μισή, απροσδόκητη κ.λ.π.) (Ευαγγελάτος, 2000: 21).

Οι πτώσεις στη μουσική του 18^{ου} αιώνα καθιερώνουν τονικά κέντρα, σηματοδοτούν τα τέλη των τμημάτων μέσα σε μία σύνθεση και παρέχουν την απαραίτητη αίσθηση οριστικού κλεισίματος στο τέλος (Kennan, 1994: 27).

Cambiata: ονομάζεται ένα σχήμα στο οποίο ένα τέταρτο εισαγόμενο με κατιούσα βηματική κίνηση, ατόνιστο και διάφωνο αντί να συνεχίσει τη βηματική κίνηση προς τα μπρος προτιμά ένα κατιόν πήδημα τρίτης που εν συνεχεία ακολουθείται από ανιόν βήμα δευτέρας με το οποίο εμφανίζεται – αν και καθυστερημένα – ο φθόγγος λύσης (Jeppesen, 1991: 52).

Cantus Firmus: δοσμένη μελωδία (Jeppesen, 1991: 57).

Ciavette ή Chiave transportate: [Κλειδιά μεταφοράς] χρησιμοποιούνται για να υποδηλώσουν στις σχετικές συνθέσεις (κατά την εκτέλεση) τη μεταφορά στην υποκείμενη μικρή ή μεγάλη τρίτη (Jeppesen, 1991: 85).

Διπλή Αντίστιξη (ή Αναστρέψιμη Αντίστιξη): είναι ένας είδος αντιστικτικής γραφής – μία τεχνική – που επιτρέπει στις φωνές ενός δίφωνου συνόλου να αναστρέφονται , χωρίς να διαταράσσονται οι αρχές – νόμοι της χρήσης – μεταχείρισης των εννοιών συμφωνία – διαφωνία (Νικήτας, 1999: 41).

Διπλή Χορωδία: νοείται ο χειρισμός του οκτάφωνου συνθέματος εν είδει δύο τετράφωνων συνθεμάτων. Συνέβαινε σχεδόν πάντα στις συνθέσεις του 16^{ου} αιώνα (Jeppesen, 1991: 297).

Ελεύθερη Δίφωνη Αντίστιξη: είναι οι συνθέσεις στις οποίες δύο ρυθμικά ελεύθερες φωνές γράφονται η μία έναντι στην άλλη (και έτσι εγκαταλείπεται η έννοια του cantus firmus) και ισχύουν στην ουσία οι ίδιοι κανόνες με το 5^{ο} είδος (Jeppesen, 1991: 209).

Hemiola: (ο όρος αυτός προέρχεται από τη μεταφορά στη λατινική του αρχαίου ελληνικού όρου «ημίολον» δηλ. το μισό του όλου). Αναφέρεται στο χρησιμοποιούμενο από τη μετρική σημειογραφία του Μεσαίωνα ακόμα – έως και το Μπαρόκ – ρυθμικό τέχνασμα της διαίρεσης ενός τριμερούς μέτρου στη μέση (ή αλλιώς στη μετατροπή του στο ισοδύναμό του διμερές) και το αντίθετο (μετατροπή του διμερούς στο, πάντα ισοδύναμό του, τριμερές) (Ευαγγελάτος, 2000: 125).

Invention: μπορεί να οριστεί ως ένα σύντομο αντιστικτικό έργο που εστιάζεται γύρω από την ανάπτυξη του υλικού από ένα ή δύο μοτίβα (Kennan, 1994: 128).

Καθολική Μεγάλη Λειτουργία: περιλαμβάνει πέντε λειτουργικά – μουσικά κύρια μέρη και μάλιστα τα: 1. Kyrie eleison [Κύριε ελέησον], 2. Gloria [Δόξα – Δοξολογία], 3. Credo [Πιστεύω], 4. Santus – Benedictus [Άγιος – ευλογητός] και 5. Agnus dei [Αμνός του Θεού]. Αυτά τα κείμενα (αντίστοιχα άσματα) που συναποτελούν την "Ordinarium Missae" μένουν αναλλοίωτα κατά το ότι σε κάθε λειτουργία (με εξαίρεση ορισμένων ημερών και εποχών του εκκλησιαστικού τυπικού κατά της οποίες διατηρείται παλαιότερη διάταξη) εκτελούνται με τις ίδιες λέξεις και με αναλλοίωτη σειρά (Jeppesen, 1991: 322)

Κανόνας: εννοείται μία μιμητική σύνθεση της οποίας όλες οι φωνές έχουν το ίδιο ακριβώς μελωδικό περιεχόμενο και επομένως μιμούνται και ανασυνθέτουν ακριβώς, νότα προς νότα, τη φωνή η οποία οδηγεί τη σύνθεση. Μεταξύ της καθαυτό Μίμησης και του Κανόνα υπάρχει επομένως η διαφορά ότι στην πρώτη δανειζόμαστε μόνο την αρχή (το θέμα) της αμέσως προηγούμενης φωνής, ενώ στον τελευταίο αναλαμβάνουμε ολόκληρη τη μελωδική διαδρομή αυτής της φωνής, είτε για να την επαναλάβουμε ως έχει είτε για να τη μεταφέρουμε σε άλλο τονικό ύψος (Jeppesen, 1991: 303).

Ligaturae: [Συζεύξεις] που σημαίνουν ότι οι σχετικοί φθόγγοι έπρεπε να τραγουδηθούν με μία αναπνοή (Jeppesen, 1991: 80).

Μίμηση: νοείται ένα είδος γραφής στο οποίο κάθε χωριστή φωνή μιμείται, ακολουθεί τις άλλες, δηλαδή παίρνει με τη σειρά της ένα κοινό θέμα από την προηγούμενη και έτσι η είσοδος κάθε φωνής γίνεται διαδοχικά και με την ίδια μελωδική στροφή (Jeppesen, 1991: 223). Η μίμηση είναι ένα από τα χαρακτηριστικά μορφολογικά και εκφραστικά μέσα του αντιστικτικού πολυφωνικού ιδιώματος. Μ' αυτήν συνδέονται οι φωνές και η σύνθεση αποκτά φυσιογνωμία και ενότητα (Νικήτας, 1999: 29).

Μοτέτο: μορφή της αντιστικτικής πολυφωνικής μουσικής βασισμένη σε εκκλησιαστικό κείμενο. Το "μιμητικό" μοτέτο του 16ου αιώνα στηρίζεται στα σκέλη – τμήματα του κειμένου που συνδέονται το καθένα μ' ένα μουσικό θέμα, αυτό διέρχεται από όλες τις φωνές διαδοχικά, ακολουθώντας την ίδια διαδικασία. Έτσι το μοτέτο είναι ένα σύνολο από μιμητικά επεισόδια (Νικήτας, 1999: 31).

Nota finalis: τελική νότα, Nota initialis: αρχική νότα, Notae mediae: μεσαίες νότες (Jeppesen, 1991: 81).

Πολύφωνη Σύνθεση: έτσι χαρακτηρίζεται μία σύνθεση που περιλαμβάνει περισσότερες από τέσσερις φωνές (Jeppesen, 1991: 285).

Sequenza: νοείται η μελωδική και αρμονική ακολουθία ενός πανομοιότυπου σχήματος (Νικήτας, 1999: 14).

Συγκοπές: καθυστερήσεις (Jeppesen, 1991: 182).

Tenor ή tuba ή repercussio ή recitatio: είναι ένας "δεσπόζων" μελωδικά φθόγγος. Λειτουργεί αντίθετα με τη finalis η οποία λειτουργεί σαν σημείο ηρεμίας. Με τη σύγχρονη ορολογία αναφέρεται ως Δεσπόζουσα (Ευαγγελάτος, 2000: 3).

Tessitura: ο όρος αναφέρεται στην ξεκούραστη και άνετη για κάθε φωνή περιοχή – εκεί που συνήθως γράφεται και ο μεγαλύτερος αριθμός των φθόγγων μιας μελωδίας (Ευαγγελάτος, 2000: 9).

Χρωματικότητα: όξυνση ή βάρυνση μιας βαθμίδας διατονικής κλίμακας κατά ένα ημιτόνιο. Μπορεί να είναι αποκλειστικά και μόνο μελωδικό στοιχείο ή μπορεί να μεταφέρει και αρμονικές νύξεις (Kennan, 1994: 49).

Χορικό Πρελούδιο (ή Πεποικιλμένο Χορικό):είναι ένας περίτεχνος τρόπος επεξεργασίας μιας μελωδίας της Λουθηρανικής Εκκλησίας των Διαμαρτυρομένων. Κατά το μεγαλύτερο ποσοστό γράφεται για το εκκλησιαστικό όργανο και σε λίγες μόνο περιπτώσεις αυτή η δομική διεργασία εφαρμόζεται και σε "φωνητικά" έργα (Αθανασιάδης, 1992: 291).

Ξεχωρίζουν δύο κατηγορίες με βάση τον τρόπο χειρισμού της μελωδίας του Χορικού: στην πρώτη ανήκουν αυτά στα οποία το Χορικό ακούγεται σαν Cantus Firmus με μεγάλες σχετικά αξίες (δηλ. σε αργή σχετικά κίνηση), ενώ οι άλλες "φωνές" κινούνται αντιστικτικά και με μικρότερες αξίες (δηλ πιο κινημένες). Το μελωδικό υλικό των αντιστικτικών "φωνών" είναι κατά κανόνα παραλλαγή σε σμίκρυνση της κυρίας μελωδίας και στην αρχή της κάθε φράσης, δηλ του κάθε στίχου, οι "φωνές" εμφανίζονται διαδοχικά με μιμήσεις. Αυτός ο τύπος ονομάζεται "Σχηματικό" Χορικό (γαλλ. Choral Figure). Ο δεύτερος τύπος παρουσιάζει την ίδια τη μελωδία του Χορικού σε μελισματική παραλλαγή, ενώ οι άλλες φωνές έχουν ρόλο συνοδευτικό και ονομάζεται "Παραλλαγμένο" Χορικό (γαλλ. Choral Varie) (Ιωαννίδης, 1995 (γ΄τεύχος): 8).

Ι) ΛΕΠΤΟΜΕΡΗΣ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ

ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΩΝ

ΕΛΛΗΝΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ

Αδάμ, Παναγιώτης. 2001 –2. *Αναγεννησιακή Αντίστιξη (παραδείγματα, σημειώσεις και ασκήσεις).* Διδακτικές Σημειώσεις, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη. (βλέπε Παράρτημα)

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: 93 σελίδες

Διάρθρωση ύλης: με βάση τον τρόπο με τον οποίο παραθέτονται τα περιεχόμενα του συγγράμματος αυτού (βλέπε Παράρτημα), θα μπορούσαμε να πούμε ότι χωρίζεται σε τέσσερα μέρη. Τα δύο πρώτα περιλαμβάνουν αυτούσια αποσπάσματα μουσικών έργων.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το σύγγραμμα της Αναγεννησιακής Αντίστιξης του Παναγιώτη Αδάμ το οποίο εντάσσεται στα πλαίσια της διδασκαλίας του μαθήματος της Αντίστιξης στο τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης παρουσιάζει μία πληθώρα παραδειγμάτων από τους σημαντικότερους συνθέτες της εποχής εκείνης όπως ο Byrd, ο Palestrina, ο Lasso, ο Goudimel και ο Victoria. Συμπεριλαμβάνεται επίσης ένα άρθρο για τη μετάφραση του συγγράμματος του Kennan[1] και του Jeppesen[2] στην ελληνική γλώσσα καθώς και σημειώσεις για τη δίφωνη αντίστιξη, τα κείμενα της καθολικής λειτουργίας και τη διπλή χορωδία.

ΑΝΑΛΥΣΗ

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

[1] Kennan, Kent. 1994. *Αντίστιξη με Βάση την Πρακτική του 18ου αιώνα* (μετάφραση Β. Ρούπας). Αθήνα: Εκδόσεις Σείστρον (έτος πρωτότυπης έκδοσης 1959).
[2] Jeppesen, Knud. 1991. *Αντίστιξη, Ασματική Πολυφωνία* (μετάφραση Κ. Νάσος). Αθήνα: Εκδόσεις Νάσος (έτος πρωτότυπης έκδοσης 1944).

Αρχικά ο συγγραφέας παραθέτει ένα απόσπασμα για πέντε φωνές (santus) από ένα έργο του Byrd και ακολουθεί ένα του Palestrina, επίσης πεντάφωνο (kyrie). Συνεχίζει με ορισμένα Γρηγοριανά μέλη και μια ποικιλία παραδειγμάτων χαρακτηριστικών αρχών σε όλους τους τρόπους, οι οποίες προέρχονται από έργα διαφόρων συνθετών και ταξινομούνται σε οκτώ ενότητες. Έπονται δύο παραδείγματα του Zarlino.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Παρατίθεται μία σειρά έργων (δεκατέσσερα στο σύνολο) ελεύθερης δίφωνης αντίστιξης με χρήση μιμήσεων του Lasso και δύο αποσπάσματα από λειτουργίες για τρεις φωνές του Goudimel στα οποία σημειώνονται οι πρώτες είσοδοι των φωνών και στην αυθεντική τους σημειογραφία. Επισυνάπτονται ακόμη τρία έργα του Palestrina, δύο τρίφωνα και ένα τετράφωνο. Αξίζει να αναφέρουμε ότι όλα τα παραδείγματα απλώς παρουσιάζονται, χωρίς επιμέρους σημειώσεις και αναλύσεις του συγγραφέα.

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

Στο άρθρο βιβλιοκριτικής που ακολουθεί ο συγγραφέας πρώτιστα κάνει μία σύντομη εισαγωγή για τις μεταφράσεις των εγχειριδίων αντίστιξης στην Ελλάδα και αναφέρεται στους λόγους στους οποίους μπορεί να οφείλεται μία κακή μετάφραση (προχειρότητα, ανευθυνότητα, έλλειψη γνώσεων, προσκόλληση στο ξενόγλωσσο κείμενο, ανικανότητα χειρισμού του ελληνικού λεξιλογίου και συντακτικού). Εστιάζεται στην παρουσίαση και το σχολιασμό των σφαλμάτων που υπάρχουν στις ελληνικές μεταφράσεις των συγγραμμάτων του Kennan και του Jeppesen.

Η παρουσίαση αυτή δεν είναι γενική και αόριστη, αντίθετα είναι πολύ συγκεκριμένη και λεπτομερής. Καταγράφει αυτούσια αποσπάσματα των μεταφρασμένων συγγραμμάτων στα οποία υπάρχουν λάθη, σημειώνοντας

πάντα τον αριθμό της σελίδας στην οποία παρουσιάζονται και αιτιολογώντας τα παραδείγματα που χρησιμοποιεί. Υπάρχουν ποικίλες περιπτώσεις στις οποίες παραθέτει τη δική του μεταφραστική εκδοχή, η οποία βασίζεται στην ορθή χρήση της ελληνικής γλώσσας (λεξιλογίου και συντακτικού) και των μουσικών όρων.

Ακολουθούν οι 'Σημειώσεις Αντιστίξεως στο στυλ του 16ου αιώνα (Palestrina – Lasso).' Αρχικά παρουσιάζονται οι εκκλησιαστικοί τρόποι (Δώριος, Φρύγιος, Λύδιος, Μιξολύδιος, Αιόλιος, Ιωνικός) και ορισμένες επισημάνσεις για τους κυρίαρχους φθόγγους του κάθε τρόπου και τις αλλοιώσεις που εμφανίζουν. Σημειώνονται κάποια γενικά στοιχεία για τον ρυθμό, που αφορούν τις διαθέσιμες αξίες και παύσεις, το βασικό παλμό και το επικρατέστερο μέτρο (4/2) και συμπεριλαμβάνονται παραδείγματα συγκοπών. Η ενότητα ολοκληρώνεται με κάποιες γενικές πληροφορίες για τη μελωδία που αφορούν την κίνηση με βήματα και πηδήματα, τα επιτρεπόμενα διαστήματα και την έκταση της μελωδίας.

Έπεται η ενότητα της 'Δίφωνης Αντίστιξης.' Αναφερόμενος στην έννοια του cantus firmus υπογραμμίζει ότι οι δύο φωνές θα πρέπει να είναι ίδιες ή γειτονικές και πως τα χαρακτηριστικά της κίνησης της προστιθέμενης φωνής θα πρέπει να είναι η φυσική μελωδική ροή σε συνδυασμό με τη δημιουργία προτιμώμενων συνηχήσεων. Επισυνάπτονται πληροφορίες και παραδείγματα για την τελική πτώση.

Ο Αδάμ παρουσιάζει συνοπτικά τα είδη της αντίστιξης, ξεκινώντας από το πρώτο είδος (ολόκληρο ταυτόχρονα με ολόκληρο), συνεχίζοντας με το δεύτερο είδος (μισά ταυτόχρονα με ολόκληρα) και το τέταρτο είδος (συγκοπές μισών ταυτόχρονα με ολόκληρα) στο οποίο υπάρχουν σημειώσεις και παραδείγματα καθυστερήσεων. Το τρίτο είδος (τέταρτα ταυτόχρονα με ολόκληρα) έπεται με ποικιλία παραδειγμάτων για τη μελωδική κίνηση των τετάρτων. Γίνεται αναφορά και στην νότα cambiata με ταυτόχρονη χρήση παραδειγμάτων.

Επικεντρώνεται ακόμη περισσότερο στη μελωδική κίνηση και παρουσιάζει τις εξής περιπτώσεις κινήσεων: παρεστιγμένο μισό και ασθενές τέταρτο, ισχυρό μισό και δύο τέταρτα στο ασθενές μισό, δύο τέταρτα στο ισχυρό μισό και ασθενές μισό και ζευγάρια ογδόων ενώ για κάθε περίπτωση παρουσιάζει σύντομα αντιπροσωπευτικά παραδείγματα. Επισημαίνει ορισμένες ακόμα παρατηρήσεις για τις καθυστερήσεις και τους διάφορους τρόπους με τους οποίους μπορούν να επιτευχθούν οι λύσεις τους, μαζί με τα αντίστοιχα παραδείγματα. Σημειώνονται επίσης γενικές παρατηρήσεις (θα μπορούσαμε να τις χαρακτηρίσουμε συμβουλές) για τη διαμόρφωση της μελωδικής γραμμής και δίφωνα παραδείγματα στα οποία η μία φωνή κινείται ελεύθερα (πέμπτο είδος). Ακολουθούν κάποιες ειδικότερες συμβουλές και παραδείγματα για την μελωδική πορεία και συνήχηση δύο φωνών που κινούνται ελεύθερα (Ελεύθερη Αντίστιξη).

Γίνεται ακόμη ιδιαίτερη μνεία στην τεχνική της 'Μίμησης.' Εδώ ο συγγραφέας τονίζει ότι «συντελεί ιδιαίτερα στη συνοχή, την ισοδυναμία, αλλά και την παρακολούθηση των φωνών, καθώς και την ομοιόμορφη αντιμετώπιση του κειμένου».[3] Αναφέρεται στην πραγματική και την τονική μίμηση και σημειώνει παραδείγματα μιμήσεων εκ των οποίων εξάγει συμπεράσματα για τις χαρακτηριστικές νότες, τις κατάλληλες νότες της μιμούμενης φωνής καθώς και τη θέση (πάνω ή κάτω από την πρώτη φωνή) και τη χρονική στιγμή στην οποία εισάγεται. Τα παραδείγματα είναι σε όλους τους τρόπους. Εν κατακλείδι υπογραμμίζει ως βασικά κριτήρια γραφής δύο φωνών τα εξής: την καλή μελωδική και ρυθμική κίνηση σε κάθε φωνή, τις σωστές συνηχήσεις τη και ρυθμική αλληλοσυμπλήρωση (κατά προτίμηση σε αντίθετη και πλάγια κίνηση).

Στην επόμενη ενότητα παρουσιάζονται διάφοροι τρόποι με τους οποίους μπορεί να επιτευχθεί η 'Ένωση δύο τμημάτων' (το τέλος μίας φράσης και η

[3] (Αδάμ, 2001 –2: 60)

αρχή της επόμενης) ενώ σε κάθε περίπτωση επισυνάπτει τα ανάλογα παραδείγματα. Έπεται μία λεπτομερής αναφορά στα 'Κείμενα' των θρησκευτικών φωνητικών έργων του 16ου αιώνα. Ο συγγραφέας εστιάζεται στη μελοποίηση του κειμένου παρουσιάζοντας δεκατρείς κανόνες με τα αντίστοιχα παραδείγματα.

Ακολουθεί το Παράρτημα (περιλαμβάνει σύντομες αναφορές στη χρήση των τρόπων το 16ο αιώνα) και το πλήρες κείμενο της Καθολικής Λειτουργίας στη λατινική στο οποίο υπογραμμίζονται οι συλλαβές που τονίζονται. Παρατίθεται η μετάφραση του κείμενου της Λειτουργίας στην ελληνική γλώσσα και διάφορα θρησκευτικά κείμενα στα οποία καταδεικνύεται ο τονισμός (επίσης με υπογράμμιση των συλλαβών) και κάποια από αυτά μεταφράζονται στην ελληνική ή στην αγγλική γλώσσα. Σημειώνονται ποικίλα παραδείγματα cantus firmus σε όλους τους τρόπους και προτεινόμενα θέματα για μοτέτα του ίδιου του συγγραφέα, αλλά και συνθετών όπως ο Josqin de Prez, ο Lasso, ο Goudimel, ο Tallis, ο Palestrina, ο Παπαδάτος κ.ά.

ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ

Εδώ περιλαμβάνονται 'Σημειώσεις για τη διπλή χορωδία.' Ο συγγραφέας παρουσιάζει τα τεχνικά χαρακτηριστικά για τα μέρη στα οποία συνηχούνε οκτώ φωνές (συνήχηση φωνών , χρήση ταυτοφωνίας, διπλασιασμοί φθόγγων των "συγχορδιών," 8ες και 5ες παράλληλες) και αμέσως μετά παρουσιάζει δύο οκτάφωνες συνθέσεις: το Agnus Dei II από τη Missa Simile est regnum coelorum του Victoria και το Agnus Dei από τη Missa Osculetur me του Lasso.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το σύγγραμμα της Αναγεννησιακής Αντίστιξης του Παναγιώτη Αδάμ μπορεί να αποτελέσει εκτός από ένα χρήσιμο βοήθημα των φοιτητών του

ΑΠΘ, ένα βοήθημα για κάθε σπουδαστή της τροπικής Αντίστιξης, ιδιαίτερα στα πρώτα βήματα του. Τα παραδείγματα που συμπεριλαμβάνονται είναι ποικίλα και αντιπροσωπευτικά και η παρουσίαση της θεωρίας για τη δίφωνη αντίστιξη γίνεται με σύντομο και περιεκτικό τρόπο.

Μία καινοτομία του συγγραφέα είναι η βιβλιοκριτική του για τις μεταφράσεις των συγγραμμάτων του Kennan και του Jeppesen, η οποία τεκμηριώνεται πλήρως μέσω των παραδειγμάτων που παρουσιάζει και των αντιπαραβαλλόμενων μεταφρασμένων κειμένων. Τέλος πολύ σημαντικές είναι οι παρατηρήσεις του για το θρησκευτικό κείμενο και συγκεκριμένα τη μελοποίηση αυτού, που μπορούν να αποδειχθούν εξαιρετικά χρήσιμες για τους σπουδαστές της Αντίστιξης και τους συνθέτες έργων φωνητικής μουσικής.

Αδάμ, Παναγιώτης. 2001-2. *Μπαρόκ Αντίστιξη – Φούγκα (παραδείγματα, σημειώσεις και θέματα).* Διδακτικές Σημειώσεις, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη. (βλέπε Παράρτημα)

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: 88 σελίδες

Διάρθρωση ύλης: χωρίζεται σε τρία μέρη (1. Παραδείγματα, 2. Σημειώσεις, 3. Θέματα – Ασκήσεις)
(βλέπε Παράρτημα)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Πρόκειται για ένα σύγγραμμα το οποίο εντάσσεται στα πλαίσια της διδασκαλίας του μαθήματος της Αντίστιξης στο τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Περιλαμβάνει μία μεγάλη ποικιλία παραδειγμάτων και το θεωρητικό πλαίσιο που παρουσιάζει επικεντρώνεται στην τονική αντίστιξη και πιο συγκεκριμένα στο συνθετικό στυλ του J. S. Bach. Συμπεριλαμβάνονται επίσης πολλαπλές προτεινόμενες ασκήσεις δίφωνης αντίστιξης καθώς και επιλεγμένα θέματα για φούγκες.

ΑΝΑΛΥΣΗ

1. ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

Το πρώτο μέρος του συγγράμματος αυτού περιλαμβάνει μια μεγάλη ποικιλία παραδειγμάτων (Niedt, Handel, Coreli, Bach, Telemann, Fux, Frescobaldi, Froberger, Pachelbel) τα οποία απλώς παρουσιάζονται, χωρίς να συμπεριλαμβάνονται επιπλέον αναλύσεις ή σχόλια του συγγραφέα.

2. ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ ΣΕ ΣΤΥΛ ΜΠΑΧ

(Αποτελείται από δώδεκα αριθμημένες ενότητες)

Στην πρώτη ενότητα με τίτλο 'Αρμονικό υπόβαθρο' ο συγγραφέας υπογραμμίζει τους βασικότερους κανόνες που ισχύουν για τις βαθμίδες και τις συνδέσεις τους. Σημειώνει τα βασικά χαρακτηριστικά που διέπουν το φαινόμενο του αρμονικού ρυθμού, τα οποία συσχετίζει με τις εξής μουσικές παραμέτρους: την αίσθηση του μέτρου (ισχυρό και ασθενές), την ομοιομορφία στο ρυθμό αλλαγής των συγχορδιών ανά μέτρο, την αίσθηση της εσωτερικής έντασης και την οριοθέτηση (τα σημεία στα οποία ολοκληρώνεται ένα τμήμα του κομματιού). Επισυνάπτεται ένα παράδειγμα μονόφωνης μελωδίας όπου καταδεικνύεται ο αρμονικός ρυθμός και κατόπιν προστίθεται μία δεύτερη φωνή και σημειώνεται ξανά ο αρμονικός ρυθμός, ο οποίος δεν παραμένει ίδιος (Bach, invention 1).

Ακολουθεί ένα θεωρητικό τμήμα όπου επικεντρώνεται στις κινήσεις των φωνών, παραθέτοντας μονόφωνα παραδείγματα στα οποία υπογραμμίζονται και οι αντίστοιχες αρμονίες. Συμπεριλαμβάνονται δίφωνοι συνδυασμοί για τη σύνδεση V(7) – I καθώς και ένα απόσπασμα από μία δίφωνη invention του Bach.

Έπονται οι 'Πλούσιες συνηχήσεις' (δεύτερη ενότητα) όπου ο Αδάμ παρατηρεί ότι στο Μπαρόκ βασική ιδέα για τη δημιουργία του σκελετού δίφωνης αντίστιξης ήταν οι φθόγγοι των συγχορδιών, σε αντίθεση με την αναγεννησιακή πρακτική που ήταν τα σύμφωνα διαστήματα. Υπογραμμίζει δε ότι πιο αισθητές γίνονται οι συνηχήσεις που δημιουργούνται με ταυτόχρονη ήχηση φθόγγων στο ισχυρό κάθε μέτρου και επισημαίνει τα κυρίαρχα αρμονικά διαστήματα (χρήση παραδείγματος). Αναφέρεται επίσης στην τεχνική της διπλής αντίστιξης (χρήση παραδείγματος).

Στο 'Σκελετό και εμπλουτισμό' (τρίτη ενότητα) τονίζει τα εξής: «Στα περισσότερα μπαρόκ κομμάτια εμφανίζονται συνέχεια μικρές αξίες. Αυτές είναι πάντα εμπλουτισμός ή διακόσμηση πολύ βασικότερων και απλούστερων μελωδικών ιδεών με τη χρήση ξένων φθόγγων και άλλων μελών των συγχορδιών. Το χαρακτηριστικό αυτό είναι καίριο τόσο για την κατανόηση όσο και για την κατασκευή των κομματιών με ευκολότερο και ευστοχότερο τρόπο και τη σωστή επίλυση αντιστικτικών προβλημάτων».[4] Επισυνάπτονται παραδείγματα.

Ακολουθεί η τέταρτη ενότητα με τίτλο 'Συνεχής ροή' στην οποία ο συγγραφέας κάνει λόγο για την πύκνωση και την αραίωση των φωνών (από ρυθμικής άποψης) στην πορεία ενός κομματιού και τους λόγους που επιτάσσουν κάτι τέτοιο. Εστιάζεται επίσης στη βασική μονάδα του μέτρου σε τρίσημους –κυρίως – ρυθμούς, η οποία σχετίζεται άμεσα με τη ρυθμική αξία που χρησιμοποιείται ως βασικό υλικό του κομματιού. Σημειώνονται τέσσερα παραδείγματα σε διαφορετικούς ρυθμούς (3/4, 3/8, 4/4 και 2/4).

Αναφέρεται ακόμη στη 'Ρυθμική αλληλοσυμπλήρωση' (πέμπτη ενότητα) την οποία θεωρεί βασικότατο χαρακτηριστικό της αντίστιξης που βοηθά στο χτίσιμο και την ισορροπημένη συνύπαρξη των φωνών αλλά και την ευκολότερη διάκρισή τους. Επιπρόσθετα τονίζει τους τρόπους με τους οποίους μπορεί να επιτευχθεί.

Παρουσιάζει αμέσως μετά την ενότητα της 'Οργανικής αντίληψης' (έκτη ενότητα), η οποία χαρακτηρίζει τη συγγραφή μουσικών έργων που προορίζονταν για όργανα και ιδιαίτερα γι' αυτά που είναι απομακρυσμένα από τη λογική και τις δυνατότητες της ανθρώπινης φωνής (όπως το βιολί και το πιάνο). Εστιάζεται και στο λεγόμενο stile antico, το οποίο αποτελεί την 'αυστηρή' αντίστιξη του Μπαρόκ, επειδή απέχει πολύ από την οργανική υφή.

---

[4] (Αδάμ, 2001 – 2: 45)

Η έβδομη ενότητα έχει τίτλο 'Ομοιογένεια/ Μοτιβική Συνοχή/ Ενότητα/ Χαρακτήρας.' Εδώ ο συγγραφέας παραθέτει επιγραμματικά κάποιες παραμέτρους της σύνθεσης της Μπαρόκ μουσικής που σχετίζονται με τη ρυθμική και μελωδική ποικιλομορφία, τη χρήση των μοτίβων, την έναρξη και την πορεία ενός κομματιού και τη συσχέτιση της χρήσης συμφώνων και διαφώνων πηδημάτων με το τέμπο και το ύφος του κομματιού.

Στην όγδοη ενότητα επισημαίνει κάποιες 'Ειδικές παρατηρήσεις για τους ξένους φθόγγους.' Διευκρινίζει ότι οι διαβατικοί, οι τονισμένοι διαβατικοί και οι καθυστερήσεις είναι οι ξένοι φθόγγοι που κυριαρχούν στην τεχνοτροπία της εποχής αυτής και παρουσιάζει διάφορα παραδείγματα χρήσης των ξένων φθόγγων στα οποία ο ρόλος τους μπορεί να είναι καθαρά μελωδικός ή και αρμονικός (ιδιαίτερα στην περίπτωση του αλλοιωμένου διαβατικού ή ποικίλματος). Ιδιαίτερη μνεία κάνει στη χρήση της διαβατικής $7^{ης}$, η οποία μπορεί να μετατοπιστεί κατά μία οκτάβα και αποτελεί συχνό φαινόμενο γι' αυτό το στυλ μουσικής.

Σημειώνονται επίσης κάποιες 'Παρατηρήσεις για την δεύτερη αναστροφή' (ένατη ενότητα) μιας μείζονας ή ελάσσονας συγχορδίας. Ακολουθεί το η επόμενη ενότητα με τίτλο 'Προσθήκη δεύτερης φωνής,' στην οποία παρατίθεται μία σύντομη μονόφωνη φράση ως παράδειγμα και παρουσιάζονται τρεις διαφορετικοί τρόποι συνδυασμού της φωνής αυτής με μία δεύτερη φωνή.

Στην ενδέκατη ενότητα που ακολουθεί και έχει τίτλο 'Χρωματική κατιούσα' ο συγγραφέας τονίζει ότι η χρωματική κατιούσα κίνηση σε μία φωνή «έχει χαρακτήρα μελαγχολικό ή θρηνητικό και εμφανίζεται συνήθως στο τετράχορδο από την τονική προς τη δεσπόζουσα με αργά ίσα βήματα, με τις οξυμένες νότες στο ισχυρό και τις κυρώσεις τους στο ασθενές».[5] Καταδεικνύει

[5] (Αδάμ, 2001 – 2: 51)

τον αρμονικό σκελετό της κίνησης αυτής και παραθέτει ορισμένα προτεινόμενα μελωδικά σχήματα με τα οποία η δεύτερη φωνή θα συνοδεύει αντιστικτικά τη φωνή που κινείται χρωματικά προς τα κάτω.

Στην ενότητα της 'Μίμησης' (δωδέκατη ενότητα) ο Αδάμ παραθέτει ποικίλα παραδείγματα από έργα του Bach και εστιάζεται στο σημαντικότατο παράγοντα της αρμονίας που προκύπτει από τη χρήση μιμήσεων. Αναφέρεται επιπρόσθετα στη μετρική θέση της μίμησης, στη μίμηση σε αναστροφή και τη διπλή μίμηση, με ταυτόχρονη χρήση παραδειγμάτων (του Bach).

ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΗΣ ΦΟΥΓΚΑΣ ΚΑΤΑ J. S. BACH (περιλήψεις)

Εδώ γίνεται αναφορά στην προέλευση της φούγκας, στη δομή αυτής και στα μέρη από τα οποία αποτελείται. Αναλύονται επίσης συνοπτικά καθεμία από τις παρακάτω ενότητες: έκθεση, θέμα, κοντέτα, απάντηση, αντίθεμα, γέφυρα, συγγενείς τονικότητες, επεισόδιο, στρέττο, διπλή φούγκα, μετατρεπτή αντίστιξη,[6] πιθανές τεχνικές για κατάληξη και τέλος σύνολο, όπου αναφέρεται κυρίως στην αισθητική που θα πρέπει να χαρακτηρίζει την συνολική μουσική σύνθεση.

3. ΘΕΜΑΤΑ – ΑΣΚΗΣΕΙΣ

Συμπεριλαμβάνονται προτεινόμενες ασκήσεις δίφωνης αντίστιξης και κάποια παραδείγματα δίφωνης σύνθεσης. Το σύγγραμμα αυτό ολοκληρώνεται με προτεινόμενα θέματα φούγκας που επιλέγει ο ίδιος ο συγγραφέας από ξένους (Bach, Handel, Pachelbel, Buxtehude κ.ά.) αλλά και έλληνες συνθέτες (Τραυλός, Δραγατάκης, Καλογεράκης κ.ά), συμπεριλαμβανομένης και μίας σελίδας με θέματα του ιδίου του συγγραφέα.

[6] Αναφέρεται στην «κάθετη αναδιάταξη» (αναστρεφόμενη αντίστιξη) και την «οριζόντια αναδιάταξη» (τροποποίηση της χρονικής απόστασης με την οποία συνδυάζονται δύο χαρακτηριστικά στοιχεία).

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το σύγγραμμα του Παναγιώτη Αδάμ για την Μπαρόκ Αντίστιξη και τη Φούγκα παρουσιάζει σε συγκεντρωτική μορφή τους κανόνες που αφορούν τη μελωδική κίνηση των φωνών αλλά και την αρμονική αλληλεπίδραση των συνδεόμενων συγχορδιών. Ο ίδιος ο συγγραφέας δίνει μεγάλη σημασία στην κατανόηση και το σωστό χειρισμό του αρμονικού πλαισίου ως βασικότατη προϋπόθεση για τη σύνθεση δίφωνων (κυρίως) και πολυφωνικών συνθέσεων, όπου η κάθε μελωδία θα έχει τη δική της υπόσταση. Η αναφορά του επίσης στην τεχνική της Φούγκας είναι σύντομη και περιεκτική. Τα παραδείγματα που επισυνάπτονται είναι πολλαπλά και βοηθούν τους σπουδαστές στη μελέτη και κατανόηση του αντικειμένου, ενώ οι προτεινόμενες ασκήσεις δίνουν τη δυνατότητα της εφαρμογής στην πράξη των όσων διδάσκονται.

Αθανασιάδης, Δημήτριος. 1992. *Τέχνη και Τεχνική της Πολυφωνίας, Α. Αντίστιξη.* Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Μακεδονικού Ωδείου.

(βλέπε Παράρτημα).

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: 520 σελίδες

Διάρθρωση ύλης: αποτελείται από τρία μέρη (Α μέρος: Γενικές έννοιες, Β μέρος: Γενικές τεχνικές προϋποθέσεις, Γ μέρος: Ειδική μελέτη). Το καθένα από αυτά χωρίζεται σε επιμέρους ενότητες.
(βλέπε Παράρτημα).

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην εισαγωγή που παραθέτει ο συγγραφέας αναφέρεται στις λαϊκές παραδόσεις της Δύσης σημειώνοντας ότι «η πολυφωνία στη δυτική Ευρώπη αποτελεί μιαν αλυσιδωτή καταβολή των λαϊκών παραδόσεων, εξαιτίας του ότι αναπτύχθηκε στο γεωγραφικό και πολιτιστικό χώρο της»[7] και στην ελληνική λαϊκή παράδοση, υπογραμμίζοντας τις μεγάλες διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στην πολυφωνική μουσική της δύσης και την ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση. Αυτό που θέλει να τονίσει είναι ότι ο βασικός σκοπός του συγκεκριμένου βιβλίου είναι να ξεπεράσει την αριθμητική παράθεση στυγνών πολυφωνικών νόμων παρουσιάζοντας μία ταυτόχρονη ιστορική, αισθητική και τεχνική αντιμετώπιση της γνήσιας πολυφωνίας και πως οι στόχοι του είναι καθαρά παιδαγωγικοί.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Α ΜΕΡΟΣ – ΓΕΝΙΚΟ ΜΕΡΟΣ (Αποτελείται από τρεις ενότητες)

[7] (Αθανασιάδης, 1992: 7)

Στην αρχή του μέρους αυτού ο Αθανασιάδης παρουσιάζει και ερμηνεύει κάποιες 'Γενικές έννοιες,' όπως είναι η έννοια της Πολυφωνίας (ως ετυμολογική μορφή και ως τεχνική ορολογία της μουσικής) και η έννοια της Αντίστιξης, δίνοντας γι' αυτή την πρωτόγονή της ερμηνεία. Διατυπώνει την άποψη ότι «η αντίστιξη θα αποτελέσει τον τεχνικό κορμό της πολυφωνικής γραφής, της αντιπαράθεσης δηλαδή μελωδιών και θα χαρακτηρίσει από τη μία τη νομοτέλεια της οργάνωσης των μελωδιών σαν μονάδες, από την άλλη τις συνθήκες συνύπαρξής τους (συνήχησή τους), δίνοντας έτσι στα συνηχητικά φαινόμενα της μουσικής μία οριζόντια εξέλιξη, σε αντίθεση με την μεταγενέστερη ανάπτυξη της αρμονίας που θα χαρακτηρίσει την κάθετη (συγχορδιακή) αντίληψη».[8]

Ακολουθεί η ενότητα της 'Ιστορικής εξέλιξης της Πολυφωνίας,' που χωρίζεται σε τέσσερις περιόδους (πρώιμη πολυφωνία, πρώτη εποχή της πολυφωνίας, δεύτερη εποχή της πολυφωνίας, χρυσή εποχή της πολυφωνίας) με ιστορικές αναφορές στους θεωρητικούς, στους συνθέτες, στις πολυφωνικές φόρμες, καθώς και στις γενικές θεωρητικές κατευθύνσεις κάθε εποχής.

Η τρίτη ενότητα έχει τίτλο 'Θεωρητική και τεχνική εξέλιξης της Αντίστιξης.' Στην ουσία αποτελεί μία πιο λεπτομερή προσέγγιση της ιστορικής εξέλιξης των τεχνικών στοιχείων και αρχών της αντιστικτικής τέχνης την οποία ο συγγραφέας κρίνει απαραίτητη για τους σπουδαστές. Η προσέγγιση ξεκινά από τις πηγές της αντιστικτικής θεωρίας, συνεχίζεται με την αντιστικτική τεχνική της χρυσή εποχής της πολυφωνίας και ολοκληρώνεται με τις μεταπαλεστρινικές θεωρητικές κωδικοποιήσεις του 17ου και κατόπιν του 18ου αιώνα. Επισυνάπτονται παραδείγματα από την εξέλιξη της πολυφωνίας κατά χρονολογική σειρά από το Organum του Musica Enhiriadis μέχρι και τον Bach.

Β ΜΕΡΟΣ – ΓΕΝΙΚΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΠΡΟΫΠΟΘΕΣΕΙΣ

[8] (Αθανασιάδης, 1992: 12)

(Αποτελείται από έξι ενότητες)

Αρχικά ο συγγραφέας κάνει μία ιστορική αναφορά στο θέμα της 'Σημειογραφίας' και παρουσιάζει τους διάφορους τρόπους μουσικής γραφής (νεύματα, τετράγωνη γραφή, γραφή πριν το 1420, γραφή μετά το 1420) σε αναλογία με το σημερινό τρόπο γραφής. Παραθέτει τα κλειδιά που θα χρησιμοποιηθούν για τις αντίστοιχες φωνές, τις διάρκειες των φθόγγων με τις ονομασίες τους (πρόκειται για την γραφή μετά το 1420), καθώς και τις αντίστοιχες παύσεις τους. Τονίζει ιδιαίτερα ότι αξιόλογο και συγκροτημένο στοιχείο της μουσικής σημειογραφίας της πολυφωνίας του 15ου και 16ου αιώνα είναι οι λεγόμενες ligature και κλείνει την ενότητα με αναφορά στα chiavetti ή chiavi transportate (μεταφορικά κλειδιά).

Έπεται η ενότητα των 'Τρόπων.' Σ' αυτή αναφέρει ότι στα χρόνια της γρηγοριανής μουσικής έγινε υιοθέτηση των τρόπων της αρχαίας ελληνικής μουσικής αλλά με μια εσφαλμένη απόδοση στην ονοματολογία τους, ώστε στο Δώριο της αρχαίας ελληνικής να αντιστοιχεί ο Φρύγιος της δυτικής μουσικής, στο Φρύγιο ο Δώριος κ.ο.κ. Παρουσιάζει επίσης τους εκκλησιαστικούς τρόπους με τη σειρά (από τον πρώτο μέχρι τον όγδοο) με τις ανάλογες σχετίσεις μεταξύ των βαθμίδων τους (ποια βαθμίδα είναι τονική και ποια δεσπόζουσα). Σημειώνονται και οι δύο νέοι τρόποι που προστέθηκαν αργότερα (Αιολικός και Ιωνικός) καθώς και οι πλάγιοί τους. Η ενότητα ολοκληρώνεται με τα διακριτικά γνωρίσματα των τρόπων, τα οποία τους διαφοροποιούνε από τις κλίμακες.

Στην τρίτη ενότητα με τίτλο 'Cantus Firmus' γίνεται μία σύντομη ιστορική αναφορά στην αρχή και δίδονται παραδείγματα c. f. σε όλους τους τρόπους (του Fux, του Jeppensen, των Lemacher και Schroeder και από παλιές μελωδίες, π.χ. χορικών). Άποψη του συγγραφέα, την οποία και αιτιολογεί, είναι πως «η τάση που επικρατεί στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα της αντίστιξης, που χρησιμοποιεί σαν Cantus Firmi θέματα από δημοτικά

τραγούδια ή προσπαθεί να προσαρμόσει μια πολυφωνική επεξεργασία των δημοτικών τραγουδιών σύμφωνα με τις οριοθετήσεις, τους κανόνες και τις απαγορεύσεις της δυτικής πολυφωνίας»[9] δεν τον βρίσκει σύμφωνο και δεν πρόκειται να χρησιμοποιήσει στην παραπέρα ειδική μελέτη τέτοια θέματα.

Ακολουθεί η 'Μελωδία' (τέταρτη ενότητα) στην οποία ο Αθανασιάδης υπογραμμίζει ότι η δομή και η αισθητική της μελωδίας στην παλεστρινική πολυφωνία παρουσιάζουν έντονες διαφοροποιήσεις με τα ανάλογα στοιχεία της μεταγενέστερης οργάνωσης της μελωδίας, που μετουσιώθηκε σε μορφολογικό δεδομένο της κλασικής φόρμας. Παρουσιάζει τις διαφοροποιήσεις αυτές και ολοκληρώνει με τους τεχνικούς κανόνες για το σχηματισμό μελωδιών, με ταυτόχρονη χρήση αντίστοιχων παραδειγμάτων για καθέναν από αυτούς.

Στη πέμπτη ενότητα των 'Συνηχητικών σχέσεων (Αρμονία)' διευκρινίζει τα εξής: «όλη η φιλοσοφία της παλεστρινικής συνηχητικής δραστηριότητας αποτελεί συνάρτηση των συσχετίσεων δύο πολικών, θα 'λεγα, ακουστικών φαινομένων – παραγόντων: της συμφωνίας και της διαφωνίας κάτω από τις προϋποθέσεις που και οι παραδοσιακοί ακόμα θεωρητικοί της πολυφωνίας είχαν αναγνωρίσει».[10] Ακολουθεί η διάκριση των συμφωνιών σε τέλειες και ατελείς και των διαφωνιών (έτσι όπως χρησιμοποιούνται στην παλεστρινική πολυφωνία) σε διαβατικές διαφωνίες, διαφωνίες από καθυστέρηση και βοηθητικές διαφωνίες.

Ολοκληρώνοντας το δεύτερο μέρος, ο συγγραφέας παραθέτει τις 'Ειδικές συνθήκες της Τονικής Αντίστιξης.' Εδώ επισημαίνει ότι η μετέπειτα εξέλιξη της μουσικής φιλοσοφίας καθώς και των τεχνικών χαρακτηριστικών της μουσικής θα δώσουν στην τονική αντίστιξη (αντιστικτική τεχνοτροπία του

[9] (Αθανασιάδης, 1992: 95)
[10] (Αθανασιάδης, 1992: 110)

18ου αιώνα) νέα δεδομένα, οδηγώντας έτσι σε διαφοροποίηση των τεχνικών δομικών στοιχείων της αντιστικτικής γραφής. Ομαδοποιώντας τα ειδικά τεχνικά προβλήματα της τονικής αντίστιξης, δημιουργεί τις εξής ενότητες: α. Εξέλιξη των τρόπων στο τονικό σύστημα, β. Ρυθμός, γ. Μέτρο, δ. Μελωδία και ε. αρμονία.

Γ ΜΕΡΟΣ – ΕΙΔΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ (Αποτελείται από είκοσι έξι ενότητες)

Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε τις επτά πρώτες ενότητες ως ένα κεφάλαιο με θέμα 'Δίφωνη Αντίστιξη' και το οποίο απαρτίζεται από τις εξής ενότητες: πρώτο είδος, δεύτερο είδος, τρίτο είδος, τέταρτο είδος, πέμπτο είδος, ελεύθερη αντίστιξη και ειδικές συνθήκες της τονικής αντίστιξης. Σε κάθε μία από τις ενότητες αυτές χρησιμοποιεί σταθερά την ίδια δομή: εισαγωγή (ορισμός, τι συνέβαινε στα παλιά θεωρητικά έργα και στην εποχή του Fux, τι συμβαίνει στη σύγχρονη παιδαγωγική, προσωπική άποψη – επισημάνσεις του συγγραφέα), μελωδία (τεχνικές προϋποθέσεις και παραδείγματα), αντίστιξη (συνηχητικές αντιλήψεις, συμπλήρωμα και παραδείγματα), παραδείγματα (θεωρητικών και συνθετών) και ασκήσεις.

Αξίζει να επισημάνουμε ότι το συμπλήρωμα αναφέρεται σε κάθε αντιστικτικό είδος (πλην του πρώτου) στο μέτρο 3/2, που σύμφωνα με το συγγραφέα, δεν αποτελεί ένα ανεξάρτητο αντιστικτικό είδος, με την έννοια που οριοθετήθηκαν τα είδη από τον J. Fux (εξάλλου ο ίδιος δεν ασχολείται μ' αυτό το είδος) και ακολουθεί τους κανόνες του αντίστοιχου είδους. Ο ίδιος όμως κάνει κάποιες ιδιαίτερες επισημάνσεις σε κάθε περίπτωση.

Επίσης στο τμήμα των παραδειγμάτων χρησιμοποιεί για κάθε κεφάλαιο παραδείγματα του Jeppensen, των Lemacher και Schroeder, ενώ συμπληρώνει και με παραδείγματα άλλων, όπως των Swindale, Pierre Certon, Lassus, Palestrina. Στα παραδείγματα της ελεύθερης δίφωνης αντίστιξης επικεντρώνεται στη λειτουργία, παραθέτει τα κείμενα της και αναφέρεται στη δομική συνέπεια της, η οποία είναι αντίθετη με τον ελεύθερο χαρακτήρα του μοτέτου που αναλύει αμέσως μετά. Επιπροσθέτως στα παραδείγματα της

δίφωνης τονικής αντίστιξης παρουσιάζει τις φόρμες της τονικής πολυφωνίας: invention, suite, sonata ή sonata trio, chorale prelude (choralvospiel), φαντασία, passacaglia ή chaconne και fuga, ενώ ακολουθούν παραδείγματα των J. S. Bach, W. F. Bach και G. F. Handel.

Στην όγδοη ενότητα εστιάζεται στον 'Κανόνα.' Μετά από μία ιστορική αναφορά στη φόρμα αυτή παρουσιάζει τις εννιά μορφές του κανόνα (απλός κανόνας, κανόνας σε μεγέθυνση, κανόνας σε αναστροφή, κανόνας σε σμίκρυνση, κανόνας καρκινοειδής, κανόνας καθρεπτοειδής, κανόνας κυκλικός, κανόνας μικτός, κανόνας διπλός) με χρήση παραδειγμάτων για την καθεμία. Επισυνάπτονται ασκήσεις.

Οι επόμενες έξι ενότητες ($9^{η}$ - $14^{η}$) αποτελούν το κεφάλαιο της 'Τρίφωνης Αντίστιξης.' Παρουσιάζεται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που αναφέρθηκε για τη Δίφωνη Αντίστιξη, με τη διαφορά ότι δεν υπάρχει το κομμάτι της μελωδίας σε κάθε κεφάλαιο. Ο συγγραφέας θεωρεί ότι «η μελωδία παραμένει το λειτουργικό υπόβαθρο και πρωτογενές συστατικό, που με την τριπλή της αντιπαράθεση εμπλουτίζει τους συνηχητικούς χαρακτήρες της πολυφωνίας».[11]

Με πανομοιότυπο τρόπο στις επόμενες έξι ενότητες ($15^{η}$- $20^{η}$) ο Αθανασιάδης παρουσιάζει την 'Τετράφωνη Αντίστιξη.' Ακολουθεί η ενότητα του 'Χορικού,' στην οποία σημειώνει κάποια ιστορικά στοιχεία και επικεντρώνεται στη διάρθρωση του χορικού και την τεχνική του προσέγγιση. Συμπεριλαμβάνονται παραδείγματα χορικών και ασκήσεις.

Έπεται η 'Διπλή και πολλαπλή Αντίστιξη.' Σ' αυτή εστιάζεται στους λόγους για τους οποίους κρίνεται αναγκαία η κατασκευή μιας αντιστικτικής φωνής που να μπορεί να αναστρέφεται και να τοποθετείται άλλοτε πάνω και

[11] (Αθανασιάδης, 1992: 219)

άλλοτε κάτω από το c. f. Αναλύει επίσης τα είδη της Διπλής Αντίστιξης (στην ογδόη, στη δεκάτη, στη δωδέκατη), χρησιμοποιώντας για κάθε περίπτωση παραδείγματα του Jeppensen. Ακολουθούν ασκήσεις.

Στην εισαγωγή της ενότητας 'Αντίστιξη με περισσότερα από τέσσερα μέρη' αναφέρει την εξής άποψη: «Από την πρόδρομη κιόλας εποχή της πολυφωνίας θα αρχίσει να εγκαταλείπεται η επάρκεια της τετράφωνης γραφής της δεύτερης εποχής της πολυφωνίας και να αναζητούνται όλο και περισσότεροι συνδυασμοί φωνών σε μία θαυμαστή θα έλεγα ολοκλήρωση της κατευθυντήριας σκοπιμότητας της πολυφωνίας, δηλαδή του συνδυασμού των μελωδιών, τεχνική που στην αξεπέραστη τελειότητα, ακρίβεια και σεβασμό των αντιστικτικών νόμων θα αγγίξει τα όρια της μαθηματικής οργάνωσης».[12]

Σημειώνει ακόμη τις ιδιαιτερότητες που παρουσιάζει το αντικείμενο της ενότητας αυτής, αφού προηγουμένως έχει τονίσει ότι οι γενικές τεχνικές κατευθύνσεις στην αντίστιξη με περισσότερα από τέσσερα μέρη είναι ίδιες με εκείνες αναφέρθηκαν στην τρίφωνη και τετράφωνη αντίστιξη. Παραθέτονται παραδείγματα με πέντε φωνές (του J. de Kerle), με έξι φωνές, με επτά φωνές και διπλής χορωδίας (του Palestrina), ενώ έπεται μία ολόκληρη ενότητα παραδειγμάτων για πληρέστερη μελέτη και οι ασκήσεις.

Στο 'Συμπλήρωμα Παλεστρινική Πολυφωνία' ο συγγραφέας διατυπώνει την παρακάτω άποψη: «Η μακροχρόνια επαφή μου με τη διδασκαλία της πολυφωνίας ως τεχνοτροπίας και φιλοσοφίας στην παραδοσιακή αλλά και τη σύγχρονη μουσική δημιούργησε ορισμένους προβληματισμούς που έκρινα αναγκαία στην προσέγγιση μου στην έκδοση αυτή, ώστε η πολυφωνία να αντιμετωπισθεί όχι τεχνοκρατικά ως ένα σύνολο νόμων και αρχών, αλλά φιλοσοφικά ως ένας τρόπος οργάνωσης και προώθησης της μουσικής σκέψης».[13]

---

[12] (Αθανασιάδης, 1992: 305)
[13] (Αθανασιάδης, 1992: 339)

Οι θεματικές ενότητες που αναλύει είναι: Τροπικότητα και Τονικότητα, Συμφωνία – Διαφωνία (με αναφορές σε θεωρητικούς, όπως ο Zarlino, ο Galilei, ο Fux και χρήση παραδειγμάτων), Μεταβατική Πολυφωνία, Πολυφωνικό Στυλ, Φόρμες – Η Λειτουργία (ιστορική αναδρομή, χαρακτηριστικά), Παραδείγματα από Πολυφωνικές Λειτουργίες (τροπικές: Machaut, Dufay, Josquin de Prez, Janequin, Palestrina και τονικές: Bach, Smalley), Μοτέτο (ιστορική αναδρομή από τα είδη του μοτέτου στην εποχή της ars nova μέχρι τον 20^{ο} αιώνα, με ταυτόχρονη χρήση παραδειγμάτων από τους Machaut, Dufay, Dunstable, Josquin de Prez, Palestrina, Victoria, Lassus, Schutz, Bruckner, Beno Ammam). Ακολουθεί το 'Συμπλήρωμα Τονική Πολυφωνία.' Οι θεματικές ενότητες που αναλύει είναι: Πολυφωνικό Στυλ και Φόρμες (invention – χαρακτηριστικά της φόρμας αυτής και παραδείγματα του Bach. Ομοίως για την passacaglia και το chorale prelude).

Στην αρχή τελευταίου κεφαλαίου με τίτλο 'Συμπλήρωμα, η Πολυφωνία στη σύγχρονη μουσική' υπογραμμίζει ότι ο εικοστός αιώνας αποτέλεσε ένα ιδιαίτερα πρόσφορο έδαφος για την ανάπτυξη της πολυφωνίας και εξηγεί τους λόγους που συντέλεσαν σε αυτό, όπως η στροφή στην τροπικότητα (τέλος 19^{ου} – αρχές 20^{ου} αιώνα), οι τεχνικές της πολυτροπικότητας και πολυτονικότητας και η ατονικότητα. Αναφέρεται ακόμη στον σειραϊσμό και τον δωδεκαφθογγισμό, παρουσιάζει τα είδη του κανόνα με ταυτόχρονη παράθεση παραδειγμάτων που καταδεικνύουν τη χρήση και χρησιμότητα της πολυφωνικής αυτής φόρμας στη σύγχρονη μουσική. Επισυνάπτονται αναλύσεις από αποσπάσματα έργων σύγχρονων συνθετών, όπως: Messiaen, Boulez, Ligeti, Lutoslawski, Penderecki.

Στο τέλος του βιβλίου επισυνάπτεται η 'Βιβλιογραφία.'

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στο σύγγραμμα του Δημήτρη Αθανασιάδη για την Αντίστιξη διαπιστώνει κανείς ξεκάθαρα την τάση και πεποίθηση του συγγραφέα να μην περιοριστεί σε μία απλή και στεγνή παράθεση νόμων και κανόνων, αλλά να εμβαθύνει παρουσιάζοντας συστηματοποιημένα τις ιστορικές, αισθητικές και τεχνικές διαστάσεις του μουσικοθεωρητικού αυτού κλάδου. Έτσι σε ολόκληρο το πρώτο μέρος του συγγράμματος αναφέρεται σε ένα ιστορικό φάσμα περίπου δέκα αιώνων, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του στους μεγάλους θεωρητικούς της κάθε εποχής και τις μελέτες του. Στο δεύτερο μέρος κάνει ιδιαίτερη μνεία στο θέμα της κατασκευής των μελωδιών χρησιμοποιώντας ως πρότυπο τις μελωδίες και το ύφος του Palestrina, ενώ οι παρατηρήσεις του για την δίφωνη, τρίφωνη και τετράφωνη αντίστιξη βασίζονται στη θεωρία των ειδών του Fux.

Η δομή των κεφαλαίων είναι ξεκάθαρη και διαπιστώνουμε ότι ο συγγραφέας δεν παραμένει αμέτοχος κατά τη διάρκεια της παρουσίασης της μελέτης του, αλλά ενεργητικά και με κριτικό πνεύμα οδηγείται σε διαπιστώσεις εκφράζοντας παράλληλα τις προσωπικές απόψεις και πεποιθήσεις του. Χρησιμοποιεί ποικίλα παραδείγματα προς μελέτη και κατανόηση (σε πολλές περιπτώσεις προέρχονται από τα συγγράμματα του Fux, του Jeppesen και των Lemacher – Schroeder) καθώς και ασκήσεις. Τέλος, αξίζει να αναφέρουμε ως σημαντική καινοτομία την επισύναψη του συμπληρώματος για τη σύγχρονη μουσική, στο οποίο πολύ εύστοχα παρουσιάζει και αναλύει σύγχρονα έργα στα οποία γίνεται χρήση πολυφωνικών τεχνικών ή χαρακτηριστικών της πολυφωνικής αισθητικής.

Αμαραντίδης, Αμάραντος. 1990. *Η Αντίστιξη και οι Πρακτικές Εφαρμογές της*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαγρηγορίου – Νάκας.
(βλέπε Παράρτημα)

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: 254 σελίδες

Διάρθρωση ύλης: χωρίζεται σε 5 μέρη (1. Γενικοί κανόνες που αφορούν όλα τα είδη αντίστιξης, 2. Υποδείγματα ασκήσεων απλής αντίστιξης, 3. Αντιστικτικά τεχνάσματα, 4. Πρακτικές εφαρμογές της αντίστιξης). Το κάθε μέρος αποτελείται από επιμέρους κεφάλαια, τα οποία υποδιαιρούνται σε αριθμημένες παραγράφους.
(βλέπε Παράρτημα)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην αρχή του βιβλίου, αντί προλόγου, υπάρχει μία συνοπτική περιγραφή του κάθε μέρους από τον ίδιο το συγγραφέα (παρατίθεται στην παρούσα ανάλυση ως εισαγωγή του κάθε μέρους). Έπεται η εισαγωγή, στην οποία ο Αμαραντίδης αναφέρεται στην Πολυφωνική Μουσική και στις δύο σχολές της. Όπως τονίζεται, η πρώτη σχολή έφτασε στην ακμή της τον 16ο αιώνα και ο Ιταλός συνθέτης Ζ.Π. Παλεστρίνα θεωρείται σαν η πιο μεγάλη φυσιογνωμία της, ενώ η δεύτερη ξεκίνησε τον 17ο αιώνα και έφτασε στην μεγαλύτερη ωριμότητά της τον 18ο αιώνα με τον Γ.Σ. Μπαχ, ο οποίος θεωρείται ως ο μεγαλύτερος πολυφωνιστής όλων των εποχών.

Επισημαίνει ακόμη τους λόγους για τους οποίους υποστηρίζει ότι «είναι προτιμότερο η μελέτη της αντίστιξης να έχει σαν σημείο εκκίνησης τη δεύτερη σχολή της οποίας οι αντιστικτικές αρχές δεν πηγάζουν μόνο από τη μουσική του Μπαχ ή του Χέντελ αλλά και μέσα από την μουσική πολλών μεταγενέστερων συνθετών και κυρίως αυτών που αποτελούν τη λεγόμενη

κλασική σχολή της Βιέννης, από το Χάυδν δηλαδή μέχρι και τον Μπραμς».[14] Υπογραμμίζει ότι το βιβλίο του είναι γραμμένο πάνω σ' αυτό το πνεύμα.

ΑΝΑΛΥΣΗ

ΜΕΡΟΣ 1ον – ΓΕΝΙΚΟΙ ΚΑΝΟΝΕΣ ΠΟΥ ΑΦΟΡΟΥΝ ΟΛΑ ΤΑ ΕΙΔΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗΣ (Αποτελείται από οκτώ κεφάλαια)

Στην αρχή ο συγγραφέας επισημαίνει για το πρώτο μέρος τα εξής: «Είναι το καθαρά θεωρητικό μέρος του βιβλίου. Οι διάφοροι κανόνες που αφορούν κάθε είδος αντιστικτικής γραφής παρουσιάζονται σε μία μεθοδική σειρά, που αποτελείται από 8 κεφάλαια χωρισμένα σε 108 παραγράφους, αριθμημένες κατά τέτοιο τρόπο που να επιτρέπει την απαραίτητη μερικές φορές παραπομπή από κεφάλαιο σε κεφάλαιο ή ακόμα από παράγραφο σε παράγραφο».[15]

Πρώτο είναι το κεφάλαιο των 'Γενικών παρατηρήσεων' στο οποίο ο συγγραφέας ξεκινά δίνοντας έναν ορισμό για την Αντίστιξη και ασχολείται με τις παρακάτω έννοιες: τις εκτάσεις των φωνών (Σοπράνο- Κοντράλτο- Τενόρος- Μπάσος), τις μεταξύ τους σχέσεις, τα κλειδιά στα οποία γράφονται, τις εσωτερικές και εξωτερικές φωνές, τους εκκλησιαστικούς τρόπους και τους τρόποι κατασκευής Cantus Firmus στην αυστηρή και στην ελεύθερη αντίστιξη (με παραδείγματα).

Ακολουθεί το κεφάλαιο 'Υποδείξεις που αφορούν τον ρυθμό.' Εδώ επισημαίνει τα πέντε διαφορετικά ρυθμικά πρότυπα (ένα για κάθε αντιστικτικό είδος) καθώς και ποια από αυτά ξεκινούν με παύση, με ποιον τρόπο γίνονται οι είσοδοι των φωνών και ολοκληρώνει με αναφορά στους διάφορους αντιστικτικούς συνδυασμούς. Στο κεφάλαιο των 'Αρμονικών και μελωδικών

---

[14] (Αμαραντίδης, 1990: 13)
[15] (Αμαραντίδης, 1990: 9)

φθόγγων' επικεντρώνεται στις έννοιες των συμφώνων και διαφώνων διαστημάτων, επισημαίνοντας και ορισμένους κανόνες που αφορούν τη χρήση τους.

Το επόμενο κεφάλαιο έχει τίτλο 'Γύρω από τη Μελωδική Κίνηση' και ο συγγραφέας παραθέτει αρχικά τα διαστήματα που επιτρέπονται και που απαγορεύονται μέσα στη μελωδική κίνηση μίας φωνής καθώς και κάποιους κανόνες που αφορούν τη μελωδική εξέλιξη. Ακολουθούν οι ενότητες: περιπτώσεις που η βηματική κίνηση είναι υποχρεωτική, η οργάνωση της μελωδικής κίνησης και οι διασταυρώσεις των φωνών.

Στους 'Φθόγγους με μελωδική αξία' αναφέρεται πρωτίστως στους διαβατικούς και ποικιλματικούς φθόγγους και κατόπιν στις καθυστερήσεις, αναλύοντας διεξοδικά τις περιπτώσεις στις οποίες αυτοί οι φθόγγοι επιτρέπεται να χρησιμοποιηθούν. Έπονται τα 'Διαστήματα ως προς την Αρμονική τους Άποψη.' Εδώ εστιάζεται στους κανόνες που αφορούν την κάθετη συνήχηση σε μία αντιστικτική άσκηση, ώστε το αποτέλεσμα να είναι ικανοποιητικό. Ξεκινώντας από την ταυτοφωνία, αναλύει με τη σειρά τα διαστήματα (2ας, 3ης, κ.ο.κ) μέχρι και το διάστημα της ενάτης, με χρήση πολλών παραδειγμάτων για κάθε περίπτωση.

Στην αρχή του κεφαλαίου 'Φθόγγοι που σχηματίζουν συγχορδίες' ο Αμαραντίδης τονίζει ότι «οι φθόγγοι που έχουν αρμονική αξία μπορούν να συνδυάζονται με μορφή συγχορδιών, αν και οι συγχορδίες με την πλήρη έννοια του όρου είναι θεωρητικά κάτι το άγνωστο στην αντίστιξη».[16] Παρουσιάζει ακόμη τις συγχορδίες που μπορούν να χρησιμοποιηθούν στην απλή αντίστιξη και κάποια παραδείγματα με διαδοχές συγχορδιών που μπορούν να χρησιμοποιηθούν στο προτελευταίο μέτρο μίας άσκησης. Το πρώτο μέρος ολοκληρώνεται με τις 'Ιδιαιτερότητες της Μελωδικής Ελλάσονας Σκάλας.'

ΜΕΡΟΣ 2ον – ΥΠΟΔΕΙΓΜΑΤΑ ΑΣΚΗΣΕΩΝ ΑΠΛΗΣ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗΣ
(Αποτελείται συνολικά από δεκαοκτώ κεφάλαια)

[16] (Αμαραντίδης, 1990: 79)

«Σ' αυτό το μέρος του βιβλίου περιέχονται 80 υποδείγματα αντιστικτικών ασκήσεων που συνοδεύονται από λεπτομερή σχόλια και από παραπομπές στις παραγράφους του 1ου μέρους, όπου ο αναγνώστης θα βρει απαντήσεις σε διάφορα πιθανά ερωτήματά του. Η κανονική μελέτη της αντίστιξης αρχίζει από αυτό το δεύτερο μέρος μια και το πρώτο μέρος έχει λίγο- πολύ ένα χαρακτήρα λεξικού της αντίστιξης».[17]

Α) ΑΠΛΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ ΓΙΑ ΔΥΟ ΦΩΝΕΣ
(Αποτελείται από πέντε κεφάλαια)

Ξεκινώντας από το κεφάλαιο 'Πρώτο Είδος- Νότα σε Νότα' ο συγγραφέας παρουσιάζει παραδείγματα δίφωνης αντίστιξης σε μείζονα και ελάσσονα τρόπο και στη συνέχεια παραθέτει κάποια σχόλια και κανόνες που αφορούν το αντιστικτικό αυτό είδος. Το ίδιο ακριβώς κάνει και στα επόμενα κεφάλαια: 'Δεύτερο Είδος- Δύο Νότες σε Μία,' 'Τρίτο Είδος- Τέσσερις Νότες σε Μία,' 'Τέταρτο Είδος- Καθυστερήσεις' και 'Πέμπτο Είδος- Διανθισμένο.'

Β) ΑΠΛΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ ΓΙΑ ΤΡΕΙΣ ΦΩΝΕΣ
(Αποτελείται από έξι κεφάλαια)

Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο παρουσιάζει τα κεφάλαια αυτής της ενότητας με παραδείγματα τρίφωνης αντίστιξης: 'Πρώτο Είδος,' 'Δεύτερο Είδος,' 'Τρίτο Είδος,' 'Τέταρτο Είδος,' 'Πέμπτο Είδος' και 'Συνδυασμοί Τρίφωνης Αντίστιξης.'

Γ) ΑΠΛΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ ΓΙΑ ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΦΩΝΕΣ
(Αποτελείται από επτά κεφάλαια)

Ομοίως: 'Πρώτο Είδος,' 'Δεύτερο Είδος,' 'Τρίτο Είδος,' 'Τέταρτο

[17] (Αμαραντίδης, 1990: 9)

Είδος,' 'Πέμπτο Είδος,' 'Συνδυασμοί Τετράφωνης Αντίστιξης.' Η ενότητα ολοκληρώνεται με το κεφάλαιο 'Απλή Αντίστιξη για περισσότερες από τέσσερις φωνές' στο οποίο ο συγγραφέας παραθέτει παραδείγματα αντιστικτικών ασκήσεων για πέντε, έξι, επτά και οκτώ φωνές σε πρώτο και πέμπτο είδος.

ΜΕΡΟΣ 3ον – Η ΑΝΑΣΤΡΕΦΟΜΕΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ ΚΑΙ Η ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ ΜΕ ΜΙΜΗΣΕΙΣ (Αποτελείται από τρία κεφάλαια)

«Το τρίτο μέρος του βιβλίου περιέχει κανόνες και υποδείγματα ασκήσεων που αφορούν την αναστρεφόμενη αντίστιξη και την αντίστιξη με μιμήσεις, θέματα που και τα δυο τους κρίνονται σαν απαραίτητα για ορισμένα είδη αντιστικτικής μουσικής, όπως π.χ. την Φούγκα κ.ά».[18]

Το μέρος αυτό ξεκινά με το κεφάλαιο της 'Αναστρεφόμενης Αντίστιξης,' στο οποίο ο συγγραφέας, αφού δίνει τον ορισμό, αναφέρεται στους ισχύοντες κανόνες και ολοκληρώνει με παραδείγματα δίφωνης, τρίφωνης και τετράφωνης αναστρεφόμενης αντίστιξης. Ακολουθεί το κεφάλαιο των 'Μιμήσεων.' Σ' αυτό μετά τον ορισμό, αναλύονται οι βασικοί τρόποι εφαρμογής της μίμησης (ευθεία κίνηση, αντίθετη κίνηση, ανάποδη κίνηση, αντίθετη και συγχρόνως ανάποδη κίνηση) ενώ ο Αμαραντίδης υπογραμμίζει ότι για την αντίστιξη με χρήση μιμήσεων ισχύουν οι κανόνες της διανθισμένης απλής αντίστιξης, τους οποίους και αναφέρει αμέσως μετά.

'Ο Κανόνας' είναι το τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο αυτού του μέρους. Αρχικά δίνει τον ορισμό του Κανόνα και κάποιες γενικές οδηγίες και ακολουθούν παραδείγματα τα οποία χωρίζονται σε δύο κατηγορίες:
α) Κανόνες βασισμένη στην απλή αντίστιξη και β) Κανόνες βασισμένοι στην αναστρεφόμενη αντίστιξη.

[18] (Αμαραντίδης, 1990: 9)

ΜΕΡΟΣ 4ον – ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ ΤΗΣ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗΣ

(Αποτελείται από επτά κεφάλαια)

«Στο τέταρτο και τελευταίο μέρος του βιβλίου ο αναγνώστης θα βρει μερικούς από τους πιο βασικούς τρόπους που μπορεί να χρησιμοποιήσει για να εκμεταλλευτεί τις αντιστικτικές μα και γενικότερα τις μουσικές γνώσεις του».[19]

Πρώτιστα παρουσιάζεται το κεφάλαιο της 'Ελεύθερης Αντίστιξης' στο οποίο ο συγγραφέας σημειώνει τον ορισμό της. Αναφέρεται ακόμη στα ρυθμικά σχήματα που χρησιμοποιούνται στην ελεύθερη αντίστιξη, στους ξένους φθόγγους (ατόνιστους και τονισμένους) και τους τρόπους με τους οποίους μπορούν να λυθούνε, στα πηδήματα των φωνών και στους χρωματικούς φθόγγους, με χρήση παραδειγμάτων για κάθε μία από τις περιπτώσεις στις οποίες αναφέρεται.

Ακολουθούν οι 'Τεχνικές της Αντίστιξης.' Σ' αυτό το κεφάλαιο σημειώνονται οι βασικές τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν και χρησιμοποιούνται ακόμα στην αντίστιξη ανεξάρτητου τεχνοτροπίας (της κάθε εποχής ή του κάθε συνθέτη) οι οποίες είναι: η επανάληψη, η αλυσίδα (χωρίς μετατροπία, με μετατροπία), η μίμηση, η μεγέθυνση ή σμίκρυνση, ο κανόνας, η ανάποδη κίνηση, η αντίθετη κίνηση, η αναστροφή, η τονική μεταφορά, οι συμπυκνωμένες μιμήσεις, ο ισοκράτης και η διακόσμηση.

Για κάθε μία από τις τεχνικές αυτές ο συγγραφέας παραθέτει τον ορισμό της και κάποιο ή κάποια παραδείγματα (τα παραδείγματα που χρησιμοποιεί σ' αυτό το κεφάλαιο προέρχονται από συνθέσεις του Μπαχ, του Μότσαρτ, του Μπετόβεν, του Μπραμς, του Μπιζέ, του Μασσώ, του Σαίνμπεργκ, του Μπάρτοκ, του Ραμώ, του Μέντελσον και του Σοπέν).

Στο κεφάλαιο της 'Διπλής Χορωδίας' τονίζει ότι «η αντίστιξη που παρουσιάζεται με μορφή διπλής χορωδίας μπορεί να θεωρηθεί σαν μία άσκηση ελεύθερη που πλησιάζει πολύ αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί 'μουσική

[19] (Αμαραντίδης, 1990: 10)

αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί 'μουσική σύνθεση'»[20] και σημειώνει τους ισχύοντες κανόνες. Παραθέτει ένα παράδειγμα Διπλής Χορωδίας (φωνητικής) στο οποίο οι οκτώ συνδυαζόμενες μελωδίες προορίζονται να τραγουδηθούν από ανθρώπινες φωνές, καθώς και ένα παράδειγμα Διπλής Χορωδίας (οργανικής) όπου οι οκτώ συνδυαζόμενες μελωδίες προορίζονται να παιχθούν από μουσικά όργανα. Στην περίπτωση αυτή αναφέρει ότι είναι δυνατόν να θεωρηθεί ότι η μία χορωδία αποτελείται από έγχορδα και η άλλη από πνευστά.

Έπονται οι 'Ελεύθεροι κανόνες.' Εδώ αναφέρεται στις inventions παραθέτοντας και μία ως παράδειγμα. Στο κεφάλαιο 'Συνθέσεις βασισμένες στη συνεχή επανάληψη ενός μελωδικού μοτίβου' σημειώνει ότι αυτές συναντιούνται με την ονομασία Passacaglia ή Chaconne. Έπειτα, με τη μορφή εννέα παραδειγμάτων παρουσιάζει τις πιο χαρακτηριστικές παραλλαγές από την Passacaglia σε ΝΤΟ- του Μπαχ.

Στο 'Κοράλ με παραλλαγές' υπογραμμίζει ότι η μελωδία ενός χορικού μπορεί να παρουσιαστεί εναρμονισμένη (για τέσσερις ή για πέντε φωνές), αλλά επιπρόσθετα μπορεί να χρησιμεύσει και σαν Cantus Firmus για διάφορες περαιτέρω αντιστικτικές επεξεργασίες. Με βάση τη μελωδία ενός χορικού παρουσιάζει τέσσερις διαφορετικές συνθέσεις.

Τελευταίο είναι το κεφάλαιο της 'Φούγκας' στο οποίο μετά τον ορισμό αναφέρεται στα υποχρεωτικά και μη υποχρεωτικά στοιχεία και μέρη της φούγκας. Αναλύει με την ακόλουθη σειρά τις ενότητες: το θέμα, η απάντηση, η προέκταση (coda), το αντίθεμα, η έκθεση, το επεισόδιο, η συμπυκνωμένη έκθεση (stretto), ο ισοκράτης και ολοκληρώνει με το γενικό πλάνο μίας φούγκας όπου και παρουσιάζει μία ολόκληρη φούγκα ως παράδειγμα καθώς και την ανάλυσή της.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στο σύγγραμμα του Αμάραντου Αμαραντίδη για την Αντίστιξη

[20] (Αμαραντίδης, 1990: 203)

διακρίνουμε ξεκάθαρα στην εισαγωγή ξεκάθαρα τον συγγραφέα να επιλέγει την τονική μουσική ως προτιμότερο σημείο εκκίνησης της μελέτης του. Υπογραμμίζει τους κανόνες που αφορούν την αρμονική λειτουργία των διαστημάτων καθώς και τις συνδέσεις των συγχορδιών. Παρόλο που η μελέτη του και τα παραδείγματά του αναφέρονται στην τονική μουσική η παρουσίαση του θεωρητικού πλαισίου γίνεται σύμφωνα με μία προσαρμογή της θεωρίας των ειδών του Fux.

Αξίζει επίσης να αναφέρουμε ότι ιδιαίτερη μνεία γίνεται σε πολυφωνικές τεχνικές όπως είναι το χορικό πρελούδιο, ο κανόνας και η φούγκα. Ακόμη, ο λόγος που χρησιμοποιείται είναι απλός και κατανοητός ενώ η διάρθρωση της ύλης σε παραγράφους διευκολύνει την άμεση παραπομπή σε αυτές (σύμφωνα πάντα με τις υποδείξεις του συγγραφέα).

Αμαραντίδης, Αμάραντος. 1993. *Θέματα Πτυχιακών Εξετάσεων.* Αθήνα: Εκδόσεις Παπαγρηγορίου – Νάκας. (βλέπε Παράρτημα).

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: η συνολική έκταση του βιβλίου είναι 480 σελίδες. Το τμήμα που αναφέρεται στην Αντίστιξη καταλαμβάνει 53 σελίδες (131 – 184).

Διάρθρωση ύλης: αποτελείται από τέσσερα μέρη (1. Πτυχίο Ωδικής, 2. Πτυχίο Αρμονίας, 3. Πτυχίο Αντίστιξης, 4. Πτυχίο Φούγκας). Το κάθε μέρος υποδιαιρείται σε ενότητες. Συγκεκριμένα το τρίτο μέρος – στο οποίο εστιαζόμαστε στην παρούσα μελέτη – χωρίζεται σε τέσσερις ενότητες, που είναι οι εξής: α. Τετράφωνη επεξεργασία ενός cantus firmus, β. Τετράφωνος ή τρίφωνος κανόνας, γ. Αντιστικτική επεξεργασία χορικού και δ. Διπλή χορωδία. (βλέπε Παράρτημα).

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην αρχή του συγγράμματος υπάρχουν λίγα λόγια από το συγγραφέα όπου επισημαίνει τα εξής: «Τα Θέματα Πτυχιακών εξετάσεων αποτελούν μία πρωτότυπη και χρήσιμη εργασία η οποία θα ήταν αδύνατο να έχει αξιόλογο λόγο ύπαρξης εάν το υλικό που περιείχε μέσα της δεν ήταν πέρα για πέρα αυθεντικό, εάν δηλαδή δεν περιλάμβανε θέματα που δόθηκαν σε συγκεκριμένες ημερομηνίες για τις απολυτήριες εξετάσεις της Ωδικής, της Αρμονίας, της Αντίστιξης και της Φούγκας σε ένα από τα μεγαλύτερα και παλαιότερα ωδεία της χώρας μας, το Ελληνικό Ωδείο».[21] Επισημαίνει ακόμη ότι τα επεξεργασμένα θέματα που περιλαμβάνονται στο σύγγραμμα προέρχονται από μαθητές, τους οποίους και ευχαριστεί ονομαστικά. Επισυνάπτεται ένα εισαγωγικό σημείωμα του Κωστή Γαιτάνου, διευθυντή σπουδών του Ελληνικού Ωδείου.

[21] (Αμαραντίδης, 1993: 7)

Ακολουθεί ο πρόλογος, στον οποίο παρατίθεται μία ιστορική αναδρομή η οποία αναφέρεται στην ιστορία της μουσικής θεωρίας και εκπαίδευσης. Ξεκινώντας από τα χρόνια του Μεγάλου Αλεξάνδρου και καταλήγοντας στη ρομαντική περίοδο ο Αμαραντίδης εστιάζεται σε κάθε περίπτωση στα βασικότερα θεωρητικά συστήματα που αναγνωρίσθηκαν και εφαρμόστηκαν ευρέως καθώς και στους συνθέτες που ξεχώρισαν σε κάθε εποχή. Αμέσως μετά αναφέρεται στον 20^{ο} αιώνα και τα τις νέες συνθετικές μεθόδους που επινοήθηκαν, ενώ κάνει ιδιαίτερη μνεία στο ελληνικό μουσικό εκπαιδευτικό σύστημα και το θεσμό των ωδείων.

Αξίζει να αναφέρουμε ότι το ενδιαφέρον της παρούσας μελέτης περιορίζεται στο τρίτο μέρος του συγγράμματος, το οποίο αναφέρεται στο Πτυχίο Αντίστιξης.

ΑΝΑΛΥΣΗ

ΠΤΥΧΙΟ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗΣ (Αποτελείται από τέσσερις ενότητες)

Η πρώτη ενότητα είναι η «Τετράφωνη επεξεργασία ενός Cantus Firmus». Ο συγγραφέας παρουσιάζει κάποιους γενικούς κανόνες και κατόπιν δίνει ως παραδείγματα: Cantus Firmus σε μορφή ολοκλήρων, Cantus Firmus διανθισμένα και Cantus Firmus επεξεργασμένα σε τετραφωνία.

Ακολουθεί η δεύτερη ενότητα «Τετράφωνος ή Τρίφωνος Κανόνας». Αρχικά αναφέρεται στις οδηγίες του Υπουργείου Παιδείας, οι οποίες δεν καθορίζουν το είδος του κανόνα στο οποίο διαγωνίζονται οι υποψήφιοι του Πτυχίου Αντίστιξης. Σημειώνει μία περιγραφή του 'Τετράφωνου κανόνα χωρίς επιστροφή' και του 'Τρίφωνου κανόνα στην ογδόη με επιστροφή,[22] ενώ παρουσιάζει σχηματικά και τις δύο μορφές δίνοντας δύο παραδείγματα για την κάθε μία. Επισυνάπτονται προτεινόμενα θέματα.

[22] Με τον όρο «επιστροφή» υποδηλώνεται η επανάληψη μιας μουσικής φράσης.

Η τρίτη ενότητα είναι η «Αντιστικτική επεξεργασία Χορικού». Γίνεται σύντομη περιγραφή των υποενοτήτων: 'Χορικό στολισμένο,' 'Συγχορδίες,' 'Διαβατικές και ποικιλματικές νότες,' 'Αποτζιατούρες,' 'Διαφυγές και προηγήσεις' και 'Μετατροπίες.' Σε κάθε περίπτωση γίνεται χρήση παραδειγμάτων από Χορικά του Bach. Αναλυτικότερα παρουσιάζεται η υποενότητα 'Χορικό παραλλαγμένο,' για το οποίο, όπως τονίζει ο συγγραφέας, δεν υπάρχει κάποια συγκεκριμένη μορφή ενώ η φαντασία και η ευρηματικότητα του καθενός μπορεί ελεύθερα να αναζητήσει τους καλύτερους τρόπους για να αξιοποιήσει τις δυνατότητες που προσφέρονται από την δοσμένη μελωδία του Χορικού. Σημειώνονται κάποιες τέτοιες δυνατότητες, καθώς και ένα παράδειγμα του Bach με παραλλαγμένες εναρμονίσεις πάνω στην πρώτη φράση ενός Χορικού και η ενότητα ολοκληρώνεται με τις 'Μελωδίες Χορικών' και τα 'Χορικά με αντιστικτική επεξεργασία.'

Η τέταρτη και τελευταία ενότητα είναι η «Διπλή χορωδία». Αρχικά παρουσιάζονται κάποιοι κανόνες για την ανάπτυξη της διπλής χορωδίας και παρατίθεται ένα παράδειγμα του Luigi Cherubini, το οποίο θεωρείται από τα πιο δεξιοτεχνικά του είδους του. Έπεται η υποενότητα 'Διπλές χορωδίες χωρίς επεξεργασία' και το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με τις 'Επεξεργασμένες διπλές χορωδίες.'

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το σύγγραμμα του Αμάραντου Αμαραντίδη με τίτλο «Θέματα Πτυχιακών Εξετάσεων» αναφέρεται καθαρά και μόνο στο μουσικοθεωρητικό εκπαιδευτικό σύστημα των Ωδείων που έχει θεσμοθετηθεί τις τελευταίες δεκαετίες στον ελλαδικό χώρο. Χωρίζοντας τη μελέτη του σε τέσσερις διαφορετικές ενότητες (Ωδική, Αρμονία, Αντίστιξη, Φούγκα) παρουσιάζει για κάθε μία τις βασικότατες αρχές τις οποίες πρέπει να γνωρίζει ο εξεταζόμενος μαθητής, καθώς και επεξεργασμένα θέματα και προτεινόμενες ασκήσεις. Με

τον τρόπο αυτό παραθέτει το θεωρητικό (συνθετικοί κανόνες) αλλά και το πρακτικό μέρος (ποικίλα παραδείγματα προς ανάλυση και μελέτη και θέματα προς επεξεργασία).

Αξίζει να αναφέρουμε ότι στις δύο δεκαετίες που έπονται της κυκλοφορίας του παρόντος συγγράμματος έχει προστεθεί το Πτυχίο Σύνθεσης, ως το ανώτατο πτυχίο που προσφέρουν τα ελληνικά ωδεία, ενώ το Πτυχίο Ωδικής δεν έχει ούτε το κύρος, ούτε την αξία που είχε στο παρελθόν, ενώ δεν διδάσκεται στην συντριπτική πλειοψηφία των ωδείων.

Δέλλιος, Βασίλης. 1983. *Αντίστιξη*. Αθήνα (αυτοέκδοση).

(βλέπε Παράρτημα)

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: 121σελίδες

Διάρθρωση ύλης: χωρίζεται σε 19 αριθμημένες ενότητες οι οποίες είναι: 1. Αντίστιξη, Αντίστιξη δίφωνη 1^{ο} είδος, 2. Αντίστιξη δίφωνη 2^{ο} είδος, 3. Αντίστιξη δίφωνη 3^{ο} είδος, 4. Αντίστιξη δίφωνη 4^{ο} είδος, 5. Αντίστιξη δίφωνη 5^{ο} είδος, 6. Cantus Firmus, 7. Αντίστιξη τρίφωνη 1^{ο} είδος, 8. Αντίστιξη τρίφωνη 2^{ο} είδος, 9. Αντίστιξη τρίφωνη 3^{ο} είδος, 10. Αντίστιξη τρίφωνη 4^{ο} είδος, 11. Αντίστιξη σε τρεις φωνές μίγματα, 12. Αντίστιξη σε τρεις φωνές 5^{ο} είδος, 13. Αντίστιξη τετραμερή και μίγματα, 14. Αντίστιξη σε 5 μέρη 6, 7, 8, 15. Αντίστιξη με δύο κόρο και θέματα, 16. Ελεύθερη αντίστιξη 2φωνη, 3φωνη, 4φωνη και θέματα, 17. Ιμιτασιόν = μίμηση και θέματα, 18. Κανών δίφωνος, τρίφωνος, τετράφωνος και θέματα, 19. Αναστρεφόμενη αντίστιξη και μίγματα. Με βάση την κατανομή της ύλης, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι χωρίζεται σε πρώτο (ενότητες 1 – 15) και δεύτερο μέρος (ενότητες 16 –19). (βλέπε Παράρτημα)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην αρχή του συγγράμματος αυτού υπάρχουν κάποια γενικά στοιχεία για την Αντίστιξη που αφορούν τον ορισμό της, το χρονικό πλαίσιο στο οποίο τοποθετείται η εξέλιξη της, το θεωρητικό J. J. Fux και το σύστημά του το οποίο διδάσκεται μέχρι τις μέρες μας, την έννοια του Cantus Firmus και τον αριθμό των φωνών που υπάρχουν στα αντιστικτικά έργα (από τρεις έως οκτώ). Η παρουσίαση του θεωρητικού πλαισίου της Αντίστιξης από τον συγγραφέα βασίζεται εξολοκλήρου στην θεωρία των ειδών του Fux και αφορά την τροπική αντίστιξη.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Αρχικά γίνεται παρουσίαση της θεωρίας των πέντε ειδών με αφετηρία τη «Δίφωνη Αντίστιξη – Πρώτο Είδος: φθόγγος έναντι φθόγγου». Σημειώνονται αριθμημένοι οι κανόνες που ισχύουν για το είδος αυτό τόσο για τη μελωδική κίνηση, όσο και για τη συνήχηση, με παράλληλη χρήση παραδειγμάτων. Ακολουθούν παρατηρήσεις που αναφέρονται στις κρυμμένες όγδοες και πέμπτες και δίφωνα παραδείγματα.

Έπεται το «Δεύτερο Είδος: δύο φθόγγοι έναντι ενός» στο οποίο ομοίως, υπάρχουν αριθμημένοι κανόνες και επισυνάπτονται διάφορα είδη καταλήξεων. Στο «Τρίτο Είδος: τέσσερις φθόγγοι εναντίον ενός» ο συγγραφέας παρουσιάζει τους κανόνες, κάποιες σημειώσεις για το είδος αυτό και τις καταλήξεις. Στο «Τέταρτο Είδος: συγκοπές» υπογραμμίζει τους κανόνες και παραθέτει ορισμένα παραδείγματα. Η δίφωνη αντίστιξη ολοκληρώνεται με το «Πέμπτο Είδος: πεποικιλμένη αντίστιξη (counterpoint fleuri)» στο οποίο αναφέρονται οι βασικότεροι κανόνες που αφορούν τη μελωδική πορεία, το ρυθμό, τη χρήση των ξένων φθόγγων, τις συγκοπές και τις παύσεις. Επισυνάπτονται παραδείγματα και Cantus Firmi προς δημιουργία δίφωνων αντιστικτικών συνθέσεων.

Η επόμενη ενότητα αναφέρεται στην Τρίφωνη Αντίστιξη. Ξεκινώντας από το «Πρώτο Είδος» ο συγγραφέας σημειώνει ότι ισχύουν οι ίδιοι κανόνες με τη δίφωνη και εστιάζεται στην έννοια της συγχορδίας αναφέροντας κάποιες πληροφορίες σχετικά με τις θέσεις των συγχορδιών και τη διαδοχή τους. Ακολουθούν το «Δεύτερο, το Τρίτο και το Τέταρτο Είδος» (σε ξεχωριστές ενότητες το καθένα). Για κάθε είδος τονίζονται οι απαραίτητοι κανόνες και χρησιμοποιούνται τα ανάλογα παραδείγματα.

Στην ενότητα «Αντίστιξη σε τρεις φωνές: Μίγματα (Mélanges)» ο Δέλλιος παρουσιάζει παραδείγματα δίφωνων συναντήσεων σε διάφορους συνδυασμούς: με ήμισυ και τέταρτα, με ήμισυ και συγκοπές, με σύμφωνες συγκοπές και τέταρτα και με διάφωνες συγκοπές και τέταρτα. Η τρίφωνη

αντίστιξη ολοκληρώνεται με πολλαπλά παραδείγματα στο «Πέμπτο Είδος» για τρεις φωνές.

Αμέσως μετά κάνει ιδιαίτερη μνεία στην Τετραμερή Αντίστιξη. Παραθέτει ορισμένα παραδείγματα για κάθε είδος και επικεντρώνεται στα «Μίγματα» όπου αναφέρεται στον Guinte agoutee (g.a) που υπογραμμίζει ότι είναι ένας διαβατικός φθόγγος στο ισχυρό του μέτρου ο οποίος σχηματίζει διάστημα πέμπτης καθαρό και λύνεται στην τονική της συγχορδίας. Επισυνάπτονται διάφορα παραδείγματα που σχετίζονται με τον φθόγγο αυτό.

Ακολουθεί η «Αντίστιξη για πέντε μέρη». Εδώ έπειτα από τους βασικότερους κανόνες παραθέτονται πεντάφωνα αντιστικτικά παραδείγματα στο πρώτο και το πέμπτο είδος. Το ίδιο συμβαίνει για την εξάφωνη, την επτάφωνη και την οκτάφωνη αντίστιξη. Η επόμενη ενότητα αναφέρεται στη «Διανθισμένη αντίστιξη σε οκτώ μέρη και με διπλό κόρο». Περιλαμβάνονται κάποια υποδείγματα ασκήσεων και θέματα διπλού κόρου.

Σ' αυτό το σημείο ολοκληρώνεται το πρώτο μέρος του συγγράμματος και ακολουθεί το δεύτερο που αναφέρεται στην Ελεύθερη Αντίστιξη.

Αρχικά ο συγγραφέας αναφέρεται στην «Απλή αυστηρή αντίστιξη με το θέμα ρυθμικά ελεύθερο» η οποία στην ουσία πρόκειται για τη δημιουργία ενός c.f. με ποικίλες ρυθμικές αξίες και συγκοπές που προέρχεται από ένα c.f. με ολόκληρα. Ονομάζει την αντίστιξη -που χρησιμοποιεί τέτοιου είδους c.f.- «Counterpoint Surfleri (strict): Αυστηρό» και παρουσιάζει παραδείγματα και θέματα για δύο, τρεις και τέσσερις φωνές.

Ακολουθεί η ενότητα της «Imitation – Μίμησης». Σ' αυτή τονίζει τη διαφορά ανάμεσα στη συμμετρική και μη συμμετρική μίμηση και σημειώνει με ταυτόχρονη χρήση παραδειγμάτων τα διάφορα είδη αυτής: ευθεία ή απλή στην $8^{η}$, απλή στην $7^{η}$ (προς τα κάτω) και οκτάβα, με αντίθετη κίνηση, με

αναδρομική κίνηση (retrograde), με σμίκρυνση και αντίθετη κίνηση και τέλος με αύξηση και αντίθετη κίνηση. Επισυνάπτονται θέματα μιμήσεων.

Έπεται η ενότητα του «Κανόνα» στην οποία ο Δέλλιος μετά από κάποια εισαγωγικά για την μιμητική αυτή μορφή αναφέρεται σε δύο κατηγορίες κατατάξεων. Η πρώτη αφορά την κατάταξη ανάλογα με το διάστημα της μίμησης (ταυτοφωνία, $2^{η}$, $3^{η}$, κ.ο.κ) και η δεύτερη αφορά την κατάταξη με βάση την κατεύθυνση της κίνησης των φθόγγων της μίμησης. Για τη δεύτερη κατηγορία διακρίνει τις εξής περιπτώσεις: κανόνας με αντίθετη κίνηση, κανόνας κατά μεγέθυνση, κανόνας κατά σμίκρυνση, κανόνας με διακοπές ή hoquetus, κανόνας αναδρομικός ή καρκινικός και αρμονικός ή μικτός κανόνας. Ακολουθούν πολλαπλά παραδείγματα κανόνων για δύο φωνές (σε συνδυασμούς και των δύο κατηγοριών) και προτεινόμενα θέματα. Η ενότητα συμπληρώνεται με τον κανόνα για τρεις φωνές (χρήση παραδειγμάτων) και προτεινόμενα θέματα για τη δημιουργία τρίφωνων και τετράφωνων κανόνων.

Στην ενότητα της «Διπλής αναστρεφόμενης αντίστιξης» που έπεται, ο συγγραφέας υπογραμμίζει κάποιους κανόνες για την εφαρμογή της τεχνικής αυτής και παρουσιάζει της εξής περιπτώσεις: διπλή αντίστιξη στην $8^{η}$, στη $10^{η}$, στην $7^{η}$, στην $9^{η}$ και στην $12^{η}$ σημειώνοντας χαρακτηριστικά παραδείγματα για κάθε μία περίπτωση. Ακολουθεί μία εκτενής αναφορά στην «Αναστρεφόμενη αντίστιξη για τέσσερις φωνές» στην οποία επίσης παρουσιάζονται οι κανόνες με τα ανάλογα παραδείγματα. Το σύγγραμμα ολοκληρώνεται με τα «Μίγματα» όπου περιλαμβάνονται τρίφωνα και τετράφωνα παραδείγματα, με χρήση μιμήσεων και αναστροφών.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στο σύγγραμμα του Βασίλη Δέλλιου για την Αντίστιξη παρουσιάζονται οι αρχές και οι κανόνες της αντιστικτικής θεωρίας η οποία παρουσιάζεται με βάση τη θεωρία των πέντε ειδών του J. J. Fux ξεκινώντας από δίφωνες

συνθέσεις και καταλήγοντας σε συνθέσεις για διπλή χορωδία. Το μεγαλύτερο τμήμα των παραδειγμάτων αναφέρεται στην τροπική αντίστιξη, ενώ στο δεύτερο μέρος του συγγράμματος το οποίο ασχολείται με την ελεύθερη αντίστιξη σημειώνονται παραδείγματα και σε μείζονα και ελάσσονα τρόπο. Ο συγγραφέας εστιάζεται ακόμη στην παρουσίαση της τεχνικής της μίμησης και του κανόνα. Αξίζει να αναφέρουμε ότι όλα τα παραδείγματα που χρησιμοποιούνται στο συγκεκριμένο σύγγραμμα είναι σημειωμένα σε χειρόγραφη μορφή με αποτέλεσμα ο αναγνώστης σε πολλές περιπτώσεις να δυσκολεύεται ιδιαίτερα στη μελέτη τους.

Ευαγγελάτος, Κώστας. 2000. *Αντίστιξη 16ου αιώνα, Ακολουθώντας τα Χνάρια του Giovanni Pierluigi da Palestrina.* Αθήνα: Εκδόσεις Παπαγρηγορίου – Νάκας.

(βλέπε Παράρτημα)

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: 197 σελίδες

Διάρθρωση ύλης: αποτελείται από δύο μέρη (1. Γενικό, 2. Ειδικό). Το κάθε μέρος χωρίζεται σε τέσσερα κεφάλαια και πολλές επιμέρους ενότητες. Για το Γενικό Μέρος έχουμε: 1. Το Γρηγοριανό μέλος, 2. Γενικά στοιχεία σχετικά με την Αναγεννησιακή Πολυφωνία, 3. Οι πτώσεις (cadences) και 4. "Μετατροπισμοί" και παρενθετικές δεσπόζουσες. Για το Ειδικό Μέρος έχουμε: 1. Εισαγωγή, 2. Δίφωνη Αντίστιξη, 3. Πολύφωνη Αντίστιξη, 4. Βασικές μορφές της θρησκευτικής μουσικής.

(βλέπε Παράρτημα)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στον πρόλογό του ο Ευαγγελάτος σημειώνει τις βασικές περιόδους της Αντίστιξης (Αναγέννηση, Μπαρόκ) καθώς και τους συνθέτες που ξεχώρισαν σ' αυτές (Palestrina, Bach). Κάνει ακόμη ιδιαίτερη μνεία για την αισθητική της κάθε εποχής, η οποία, όπως υπογραμμίζει, εξαρτάται από το χωροχρονικό πλαίσιο στο οποίο αναπτύσσεται.

Επικεντρώνεται επίσης στους λόγους που κατέστησαν επιτακτική την έκδοση του συγγράμματος αυτού το οποίο επιδιώκει να συμπληρώσει και όχι να απορρίψει την ήδη υπάρχουσα βιβλιογραφία. Αναφερόμενος στο περιεχόμενό του υπογραμμίζει τα εξής: «Προχωρώντας από το απλούστερο στο συνθετότερο και ομαδοποιώντας τα προκύπτοντα προβλήματα σε ομοειδείς ενότητες, επιδίωξα την απλούστευση της διαδικασίας εκμάθησης και, για να μιλήσουμε με τους 'in' όρους της τρέχουσας ορολογίας της αγοράς,

προσπάθησα να πετύχω τον μέγιστο βαθμό παραγωγικότητας για τον σπουδαστή, δηλ. 'με τις λιγότερες θυσίες, το μεγαλύτερο δυνατόν αποτέλεσμα'».[23]

Τέλος συμπληρώνει πως πρόκειται για μία αρκετά λεπτομερή ανάλυση του ύφους του Palestrina αλλά παράλληλα και μία περίληψή της. Τούτο επιτυγχάνεται με τον εξής τρόπο: με πλάγια γραφή σημειώνονται οι απαραίτητες γνώσεις που θα πρέπει να έχει ένας σπουδαστής ώστε να μπορεί να ανταποκριθεί στις πτυχιακές εξετάσεις αντίστιξης στα Ωδεία, ενώ με κανονική γραφή σημειώνονται διάφορες περαιτέρω εξειδικευμένες γνώσεις.

ΑΝΑΛΥΣΗ

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ – ΓΕΝΙΚΟ (Αποτελείται από τέσσερα κεφάλαια)

Στο πρώτο κεφάλαιο με τίτλο «Γρηγοριανό μέλος» ο συγγραφέας αναφέρεται στα βασικά χαρακτηριστικά της Αναγεννησιακής μουσικής και ορίζει έννοιες όπως finalis, tenor, ambitus[24], initialis και confinalis (ο έβδομος φθόγγος ενός τρόπου). Παραθέτει ακόμη τους παλιούς μεσαιωνικούς τρόπους (Δώριος, Φρύγιος, Λύδιος, Μιξολύδιος) και τους πλάγιούς τους (Υποδώριος, Υποφρύγιος, Υπολύδιος, Υπομιξολύδιος).

Ακολουθούν τα «Γενικά στοιχεία σχετικά με την Αναγεννησιακή Πολυφωνία» (δεύτερο κεφάλαιο) όπου παρουσιάζονται όλοι οι τρόποι (αυθεντικοί και πλάγιοι) που χρησιμοποιούνται το 16° αιώνα, οι οποίοι προήλθαν, όπως σημειώνει, από τους παλιούς μεσαιωνικούς τρόπους του Γρηγοριανού Κοράλ. Ο συγγραφέας αναφέρεται επίσης στα 'Τυχαία σημεία

---

[23] (Ευαγγελάτος, 2000: VI)

[24] Ως ambitus ο συγγραφέας ορίζει την έκταση μέσα στην οποία μπορεί να κινηθεί μία μελωδία και η οποία αφορά συνήθως τη σκάλα ενός τρόπου με την προσθήκη ενός ή δύο φθόγγων από κάτω ή από πάνω.

αλλοίωσης (Musica Ficta)'[25] και τις εφαρμογές αυτών σε καθέναν από τους εκκλησιαστικούς τρόπους.

Παρουσιάζει ακόμη τις 'Εκτάσεις των Φωνών' (Soprano I, Soprano II, Alto, Tenoro I, Tenoro II, Basso I, Basso II). Κάνει ιδιαίτερη μνεία στη λεγόμενη τεσιτούρα (tessitura) και με κέντρο αναφοράς και ανάλυσης το τετράφωνο μοτέτο 'Dies Sanctifatus' του Palestrina[26] επισυνάπτει έναν πίνακα σχετικά με τις συνολικές εκτάσεις των φωνών και την tessitura και εξάγει τα συμπεράσματά του.

Έπεται η ενότητα 'Τρανσπορταρισμένοι αυθεντικοί τρόποι (transposed modes).'[27] Ακολουθούν ορισμένες οδηγίες για την εύρεση του τρόπου στον οποίο είναι γραμμένο ένα έργο και αναλύονται διεξοδικά τέσσερις πολύ σημαντικές παράμετροι της Αναγεννησιακής μουσικής: η 'Σημειογραφία,' το 'Μέτρο – Ρυθμός,' η 'Μελωδία' και η 'Αρμονία.' Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με Ειδικότερα Στοιχεία που αφορούν το αρμονικό άκουσμα της τροπικής μουσικής και επισυνάπτεται ένας πίνακας με τις χαρακτηριστικές πτώσεις του κάθε τρόπου, ανάλογα με το βαθμό χρήσης τους.[28] Σημειώνονται επίσης και κάποια σχόλια του ιδίου του συγγραφέα που αφορούν τον πίνακα αυτό.

Στο τρίτο κεφάλαιο με τίτλο «Οι πτώσεις (cadences)» ο Ευαγγελάτος πρώτιστα διακρίνει τις εξής δύο κατηγορίες: τις εσωτερικές (interiors) πτώσεις και τις τελικές (finalis) πτώσεις. Ξεκινώντας από τις εσωτερικές πτώσεις παρουσιάζει και αναλύει τα εξής είδη: τέλεια ή αυθεντική πτώση, φρύγια πτώση, πλάγια πτώση και απατηλή πτώση παραθέτοντας ποικίλα παραδείγματα (αποσπάσματα από μοτέτα και λειτουργίες) για κάθε περίπτωση. Ακολουθούν οι τελικές πτώσεις, όπου σημειώνονται η πτώση του αμήν και η

---

[25] « Musica ficta: όρος που αναφέρεται στους κανόνες σχετικά με τη χρήση των σημείων αλλοίωσης κατά την περίοδο από το 1350 ως το 1600, για τη δημιουργία προσαγωγέων στις πτώσεις ή για λόγους άρσεις των δυσμενών συνεπειών του τριτόνου f – b ("diabolus in musica")» (Ευαγγελάτος, 2000: 8)

[26] Το συγκεκριμένο έργο δεν παρουσιάζεται στο παρόν σύγγραμμα, απλώς αναφέρεται.

[27] Ως «τρανσπορταρισμένου» ορίζονται οι τρόποι οι οποίοι προκύπτουν από τη μεταφορά του αυθεντικού τρόπου μία τέταρτη χαμηλότερα και την προσθήκη του b ύφεση.

[28] Ο συγγραφέας αναφέρει ότι ο πίνακας αυτός προέρχεται από το βιβλίο της Αντίστιξης του Jeppesen

μικτή ή πλαγιοαυθεντική πτώση και επισυνάπτονται επίσης ως παραδείγματα αποσπάσματα έργων.

Στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο του πρώτου μέρους με τίτλο «Μετατροπισμοί και παρενθετικές δεσπόζουσες» ο συγγραφέας τονίζει ότι οι διάφοροι "μετατροπισμοί"[29] καθώς και οι παρενθετικές δεσπόζουσες ("επαφές με άλλους τρόπους'') επιτυγχάνονται με τη χρήση των κατάλληλων σημείων αλλοίωσης (κυρίως με την όξυνση των confinalis και τη δημιουργία των προσαγωγέων των νέων τρόπων) και κυρίως μέσω της αυθεντικής πτώσης. Αμέσως μετά παραθέτει ως παράδειγμα απόσπασμα του πεντάφωνου μοτέτου Canite Tuba, στο οποίο σημειώνονται οι πτώσεις καθώς και οι επιμέρους "μετατροπισμοί." Ολοκληρώνει με σημειώσεις που αφορούν την ανάλυση του αποσπάσματος αυτού.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ – ΕΙΔΙΚΟ (Αποτελείται από τέσσερα κεφάλαια)

Αρχικά στα «Γενικά στοιχεία» ο Ευαγγελάτος αναφέρεται στη θεωρία του J.J.Fux και εστιάζεται στην έννοια του Cantus Firmus (Δοσμένο Θέμα). Επισυνάπτει από τρία c.f. για κάθε τρόπο (Δώριο, Φρύγιο, Μιξολύδιο, Αιολικό, Ιωνικό) τα οποία προορίζονται για την εξάσκηση στα διάφορα είδη της αντίστιξης.

Το δεύτερο κεφάλαιο έχει τίτλο «Δίφωνη Αντίστιξη». Με αφετηρία το 'Πρώτο είδος (ολόκληρο έναντι ολοκλήρου, 1:1),' ο συγγραφέας απαριθμεί τους κανόνες κατασκευής μιας μελωδικής γραμμής με ολόκληρα. Όπως σημειώνει, πρόκειται για κανόνες που αφορούν και όλα τα υπόλοιπα είδη. Το ίδιο ισχύει και για τους κανόνες που ακολουθούν και αναφέρονται στην κάθετη

[29] Σύμφωνα με τα λεγόμενα του συγγραφέα: «Προτιμώ να χρησιμοποιήσω αυτόν τον αδόκιμο μεν αλλά κατά τα' άλλα αρκετά πετυχημένο όρο σαν υποκατάστατο – και σε αντιδιαστολή –του χρησιμοποιούμενου στην αρμονία όρου "μετατροπία" που υπονοεί την αλλαγή τονικότητας (οπλισμού), πράγμα ξένο στη μουσική της Αναγέννησης» (Ευαγγελάτος, 2000: 19)

συνήχηση. Παραθέτονται δίφωνα παραδείγματα (χρήση των c.f. που υπήρχαν στο πρώτο κεφάλαιο).

Έπεται το 'Δεύτερο είδος (δύο μισά έναντι ενός ολοκλήρου, 2:1)' στο οποίο παρουσιάζονται – όπως ακριβώς και στο Πρώτο είδος – οι κανόνες κατασκευής της μελωδίας με μισά. Ο συγγραφέας κάνει λόγο για την κάθετη συνήχηση και σημειώνει παραδείγματα μελωδιών με μισά, τα οποία συνοδεύονται και από σχόλια. Συμπεριλαμβάνονται δίφωνα παραδείγματα για το είδος αυτό ενώ σ' αυτό το σημείο γίνεται αναφορά στο 'Τριμερές μέτρο (τριαδικός χρόνος 3:1)' και δίνονται δύο παραδείγματα δίφωνης αντίστιξης στο μέτρο αυτό.

Ομοίως παρουσιάζεται το 'Τρίτο και Τέταρτο είδος.' Στην αρχή της αναφοράς στο 'Πέμπτο είδος (ανάμεικτες αξίες)' εστιάζεται στη ρυθμική διάρθρωση της μελωδίας παραθέτοντας παράλληλα και παραδείγματα μελωδικών καμπυλών. Απαριθμεί τα χαρακτηριστικά των μελωδιών στο σύνολό τους ως προς τη δομή (μακροδομικά και μικροδομικά) και επισημαίνει ορισμένα ειδικότερα στοιχεία και μια σειρά παραδειγμάτων που έχουν ως σκοπό την ορθή χρήση των τετάρτων τόσο σε ανιούσα όσο και σε κατιούσα κίνηση.

Στο τμήμα των 'Συμπληρωματικών παρατηρήσεων' που ακολουθεί σημειώνονται κάποιες γενικές υποδείξεις που σχετίζονται με τη μελωδική πορεία της φωνής και προκύπτουν μέσα από τη συστηματική μελέτη του έργου του Palestrina. Αυτές επικεντρώνονται στη χρήση των πηδημάτων, των συγκοπών, των ρυθμικών σχημάτων κ.ά και επισυνάπτονται τα ανάλογα παραδείγματα. Παρατίθεται ακόμη ένας πίνακας που βασίζεται σε στατιστικά συμπεράσματα που προκύπτουν από την ανάλυση του 'Dies Sanctificatus' του Palestrina[30] για τη χρήση των λευκών και μαύρων φθόγγων καθώς και την αναλογία ήχου και σιωπής και υπογραμμίζονται τα συμπεράσματα που προκύπτουν.

[30] Στο ίδιο ακριβώς έργο βασίζεται και ο πίνακας που υπάρχει στο δεύτερο κεφάλαιο του πρώτου μέρους.

Στην επόμενη ενότητα της 'Αντίστιξης' ο συγγραφέας αναφέρεται στην αξία του μισού παρεστιγμένου και στη νότα cambiata προσκομίζοντας και τα ανάλογα παραδείγματα. Έπεται η ενότητα των 'Ανάμεικτων Αξιών.' Σ' αυτή παρουσιάζονται συνδυασμοί των ειδών (β΄ και γ΄ είδος, γ΄ και δ΄ είδος) με παραδείγματα τα οποία συνοδεύονται και από σχόλια. Το πέμπτο είδος ολοκληρώνεται με παραδείγματα λύσεων σε όλους τους τρόπους και σε τρίσημο ρυθμό.

Ακολουθεί η 'Ελεύθερη Αντίστιξη.' Εδώ παραθέτει κανόνες και παραδείγματα σε πέμπτο είδος στα οποία και οι δύο φωνές κινούνται ελεύθερα (εγκαταλείπεται το c.f.). Στα παραδείγματα που σημειώνει αμέσως μετά (για δύο έως τέσσερις φωνές) συμπεριλαμβάνονται και κάποια σχόλια του ιδίου. Στην ενότητα των 'Τροπικών πτώσεων' ή 'Ψευδοπτώσεων' (την οποία συσχετίζει με την ενότητα των 'εσωτερικών πτώσεων') παρουσιάζει ποικίλα παραδείγματα πτώσεων σε όλους τους τρόπους, τα οποία απαντώνται σε πολυφωνικά έργα του Palestrina.

Γίνεται ακόμη εκτενής αναφορά στη 'Μελοποίηση του κειμένου' στην οποία σημειώνονται όλοι οι κανόνες που τη διέπουν, στα πλαίσια πάντα του ύφους του Palestrina. Παρουσιάζεται ως παράδειγμα απόσπασμα ενός εξάφωνου μοτέτου. Στην ενότητα του 'Μουσικού συμβολισμού' που υπάρχει αμέσως μετά ο Ευαγγελάτος υπογραμμίζει τα εξής: «Μέσα στο γενικότερο πνεύμα της εποχής που ήθελε τη 'μουσική να υπηρετεί το λόγο,' είχαν καθιερωθεί από παλιότερα ορισμένες μουσικές δομές (μελωδικά σχήματα)που απεικόνιζαν, αναπαριστούσαν ή υπογράμμιζαν τα νοήματα, τις εικόνες ή τις σημαίνουσες λέξεις του κειμένου και που οι συνθέτες της κοσμικής αλλά και της θρησκευτικής μουσικής δεν παρέλειπαν σε κάθε ευκαιρία να χρησιμοποιούν».[31] Επισυνάπτονται πολυφωνικά παραδείγματα τα οποία συνοδεύονται από σχόλια του συγγραφέα.

Έπεται η ενότητα της 'Μίμησης' στην οποία αρχικά ορίζει την έννοια αυτή και έπειτα παρουσιάζει τα είδη στα οποία διακρίνεται: αυστηρή

[31] (Ευαγγελάτος, 2000: 109)

μίμηση, ελεύθερη μίμηση, τονική μίμηση (tonal), πραγματική μίμηση (real), στρέτο (stretto), μίμηση σε αναστροφή (inversion), μίμηση σε σμίκρυνση (diminution), μίμηση σε μεγέθυνση (augmentation) και διπλή μίμηση. Συμπεριλαμβάνονται πολυφωνικά παραδείγματα και σχόλια του συγγραφέα.

Συμπεριλαμβάνονται οι 'Ασκήσεις της δίφωνης ελεύθερης αντίστιξης' στις οποίες, όπως αναφέρει, παραθέτει κάποια δείγματα και όχι υποδείγματα δίφωνων ασκήσεων με μιμήσεις, που συνοδεύονται και από τις αναλύσεις τους. Σε μία από αυτές τις ασκήσεις κάνει μνεία στο φαινόμενο της hemiola. Παραθέτονται κάποια 'Σύντομα κείμενα για εξάσκηση' στα οποία σκοπίμως σημειώνεται ο τονισμός των λέξεων στη λατινική γλώσσα και η ελληνική μετάφραση. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με έκθεση της μιμητικής τεχνικής του 'Κανόνα' στο οποίο συμπεριλαμβάνονται ιστορικά στοιχεία και πληροφορίες για τα είδη του κανόνα, καθώς και ένας δίφωνος κανόνας ως παράδειγμα.

Το τρίτο κεφάλαιο έχει τίτλο «Πολύφωνη Αντίστιξη». Ο συγγραφέας παρουσιάζει πρώτιστα κάποια 'Γενικά στοιχεία' και διακρίνει δύο κατηγορίες περιπτώσεων, δηλαδή εκείνες στις οποίες θα πρέπει να σκεφτόμαστε συγχορδιακά και εκείνες στις οποίες δεν θα πρέπει να σκεφτόμαστε μ' αυτό τον τρόπο. Έπονται τα 'Ειδικότερα στοιχεία.' Σ' αυτά παραθέτει αριθμημένους τους κανόνες που ισχύουν για όλα τα είδη της πολύφωνης αντίστιξης (με ταυτόχρονη χρήση παραδειγμάτων από τα έργα του Palestrina). Επισημαίνει ακόμη τον τρόπο με τον οποίο θα συνεχιστεί η μελέτη στο παρόν σύγγραμμα που στοχεύει στην σταδιακή κατανόηση και εξοικείωση με την ελεύθερη αντίστιξη (από την τρίφωνη έως και τη διπλή χορωδία) αντίστιξη. Παραθέτει το Benedictus από την Missa 'Aeterna Christi Manera' (για τρεις φωνές) καθώς και σχόλια πάνω σ' αυτό.

Ακολουθεί το τέταρτο κεφάλαιο στο οποίο ο Ευαγγελάτος εκθέτει τις «Βασικές μορφές της θρησκευτικής μουσικής». Αρχικά κάνει ιδιαίτερη μνεία στη μορφή του 'Μοτέτου' και παραθέτει το πρώτο μέρος του τετράφωνου

μοτέτου 'Ad Te levavi oculos meos' το οποίο, όπως σημειώνει, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα τετράφωνης ελεύθερης αντίστιξης. Το συγκεκριμένο παράδειγμα αναλύεται λεπτομερώς στη συνέχεια ως προς τα γενικά και τα ειδικότερα στοιχεία του. Ως ειδικότερα στοιχεία παρουσιάζονται τα εξής: μορφολογική ανάλυση (μικροδομικά και μακροδομικά), αρμονική ανάλυση (πτώσεις)[33] και η μουσική απόδοση του κειμένου. Επισυνάπτονται τα 'Συμπληρωματικά στοιχεία' στα οποία παραθέτει και αναλύει δύο ακόμα τετράφωνα μοτέτα.

Επόμενη είναι η ενότητα της 'Λειτουργίας (Missa).' Αρχικά σημειώνονται τα πέντε μέρη της Ordinarium Missae (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus – Benedictus, Agnus Dei) και παρουσιάζεται επίσης το πλήρες κείμενο αυτής στα λατινικά, καθώς και η μετάφραση του στα ελληνικά. Ο συγγραφέας σημειώνει ακόμη μία ομάδα κειμένων και ύμνων της καθολικής λειτουργίας που δεν είναι συγκεκριμένα, αλλά το περιεχόμενο τους μεταβάλλεται ανάλογα με το ημερολόγιο ή το εορτολόγιο. Πρόκειται για τα λεγόμενα 'proprium de tempore,' τα οποία αποτελούνται από τέσσερα κύρια μέρη (Introitus, Graduale, Offertorium, Communio). Στη συνέχεια αναλύεται εκτενώς η τετράφωνη λειτουργία 'Aeterna Christi Munera.'

Εστιάζεται ακόμη στην 'Αντίστιξη για πέντε και πλέον φωνές' όπου παραθέτει πεντάφωνα και εξάφωνα μοτέτα καθώς και ένα απόσπασμα εξάφωνης λειτουργίας τα οποία συνοδεύονται και από προσωπικά του σχόλια. Έπεται η ενότητα της 'Διπλής χορωδίας' στην οποία σημειώνονται ορισμένοι κανόνες και ένα απόσπασμα από το 'Stabat Mater,' που συνοδεύεται από σχόλια του συγγραφέα.

Το σύγγραμμα αυτό ολοκληρώνεται με το Παράρτημα στο οποίο παρουσιάζεται συνοπτικά η 'Διπλή ή αναστρεφόμενη αντίστιξη' και επισυνάπτεται το 'Ευρετήριο όρων' και η 'Βιβλιογραφία.'

---

[33] Χρήση πινάκων όπου σημειώνονται τα μέτρα, η φωνή στην οποία γίνεται η πτώση καθώς και το είδος της πτώσης

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο Κώστας Ευαγγελάτος στο σύγγραμμα του για την Αντίστιξη παρουσιάζει τους βασικότερους αντιστικτικούς κανόνες έχοντας ως πρότυπο καθαρά και μόνο το συνθετικό έργο του Palestrina. Η παράθεση του θεωρητικού πλαισίου βασίζεται στη θεωρία των πέντε ειδών του Fux, ενώ αξίζει να αναφέρουμε ότι συμπεριλαμβάνεται μία μεγάλη ποικιλία παραδειγμάτων τα οποία αναλύονται διεξοδικά από το συγγραφέα και βοηθούν τον αναγνώστη να δει και να κατανοήσει στην πράξη (μέσα στην ίδια τη μουσική) τις αρχές και τους κανόνες της θρησκευτικής μουσικής εκείνης της εποχής.

Η γλώσσα που χρησιμοποιείται είναι απλή και η οργάνωση του υλικού γίνεται με τρόπο ξεκάθαρο. Παρατηρείται επίσης μία σημαντική καινοτομία, η χρήση πλάγιας και κανονικής γραφής. Με τη μέθοδο αυτή δίνεται η δυνατότητα σε όλους τους αναγνώστες να μπορούν να μελετήσουν το συγκεκριμένο σύγγραμμα είτε θέλουν να αποκτήσουν τις απαραίτητες γνώσεις και να επιτύχουν στις εξετάσεις αντίστιξης στα ωδεία, είτε θέλουν να εμβαθύνουν ακόμα περισσότερο και να ανακαλύψουν σε βάθος την συνθετική αισθητική του Palestrina.

Ζέρβας, Αθανάσιος. 1997. *Εγχειρίδιο Τονικής Αντίστιξης (18ου αιώνα).* Αθήνα: Εκδόσεις Musignosis.

(βλέπε Παράρτημα).

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: 26 σελίδες

Διάρθρωση ύλης: ενιαία. Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι υποδιαιρείται σε ενότητες, οι οποίες στην παρούσα ανάλυση σημειώνονται ως τίτλοι με κεφαλαία γράμματα (όπως ακριβώς και στο βιβλίο).

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στη σύντομη εισαγωγή του συγγράμματος αυτού ο συγγραφέας επισημαίνει ότι γράφτηκε για διδακτικούς λόγους. Σημειώνει ότι αναλύονται θέματα όπως η βασική θεωρία, η ορολογία, συμπεριλαμβάνονται παραδείγματα και αναλύσεις, ενώ δεν εστιάζεται καθόλου σε ιστορικές πληροφορίες ούτε καλύπτει την τροπική αντίστιξη και τις τεχνοτροπίες της αντίστιξης του 20ου αιώνα.

ΑΝΑΛΥΣΗ

ΤΟΝΙΚΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

Στην πρώτη ενότητα αναφέρεται αρχικά στα 'Τονικά υλικά' (μείζονες κλίμακες και σχετικές ελάσσονες κλίμακες) και στις 'Βασικές ρυθμικές αξίες,' οι οποίες χρησιμοποιούνται για τη δημιουργία κύριων και αντιστικτικών μελωδιών. Επικεντρώνεται επίσης στο 'Μέτρο,' δίνοντας τον ορισμό του και σημειώνοντας τα βασικά είδη μέτρων (2μερή, 3μερή, 4μερή). Έπειτα αναπτύσσει τις 'Μελωδικές σχέσεις' υπογραμμίζοντας ότι κατά τη μελωδική πορεία μιας φωνής πρέπει να αποφεύγονται οι δεύτερες και τέταρτες

αυξημένες καθώς και διαστήματα που είναι μεγαλύτερα της οκτάβας. Ολοκληρώνει με τα 'Σύμφωνα και διάφωνα διαστήματα.'

ΞΕΝΟΙ ΦΘΟΓΓΟΙ

Ο συγγραφέας εστιάζεται στους 'Ξένους φθόγγους' σύμφωνα με την ακόλουθη σειρά: διαβατικοί, ποικιλματικοί, επέρειση, εκφυγή, καθυστέρηση, προήγηση και ισοκράτης, ορίζοντας τον καθένα από αυτούς και κάνοντας ταυτόχρονη χρήση παραδειγμάτων.

ΚΙΝΗΣΗ ΦΩΝΩΝ

Αρχικά αναφέρεται στην 'Παράλληλη κίνηση' υπογραμμίζοντας ότι απαγορεύεται η παράλληλη κίνηση καθαρών διαστημάτων οκτάβας και πέμπτης και η συνεχόμενη κίνηση όλων των υπολοίπων διαστημάτων επιτρέπεται το πολύ μέχρι τρεις φορές (χρήση παραδείγματος). Περιγράφει ακόμη τις 'Διασταυρώσεις' (το φαινόμενο της cross – relation)[33] όπου σημειώνει ότι χρησιμοποιεί ο Bach σε κάποιες περιπτώσεις αλλά γενικά πρέπει να αποφεύγεται γιατί δημιουργείται τονική και αρμονική αστάθεια (χρήση παραδείγματος).

ΣΧΕΣΗ ΚΑΙ ΑΝΕΞΑΡΤΗΣΙΑ ΦΩΝΩΝ

Ο συγγραφέας εδώ τονίζει την ανεξαρτησία της κάθε φωνής αλλά και τα κοινά χαρακτηριστικά, τα οποία προκύπτουν από παράγοντες όπως η χρήση κοινών μοτίβων (ρυθμικών και μελωδικών), η αναστροφή των διαστημάτων, οι οπισθοδρομήσεις, οι αυξήσεις και οι μειώσεις καθώς και οι κινήσεις των φωνών, δηλαδή η αντίθετη, η πλάγια και με ιδιαίτερη προσοχή η παράλληλη

[33] Σύμφωνα με το φαινόμενο της 'Διασταύρωσης' (Cross – Relation) απαγορεύεται ένας φθόγγος που εμφανίζεται σε μία φωνή να παρουσιαστεί αμέσως μετά σε μία άλλη φωνή αλλοιωμένος (οξυμένος ή βεβαρημένος κατά ένα ημιτόνιο).

κίνηση. Σημαντικός παράγοντας επίσης για την επίτευξη ισορροπίας ανάμεσα στις φωνές, όπως υπογραμμίζει, είναι οι ρυθμικές αξίες που συνθέτουν τις μελωδικές γραμμές. Επισυνάπτεται ένα παράδειγμα

Η επόμενη παράγραφος αναφέρεται στη 'Μίμηση' και τους τρόπους με τους οποίους επιτυγχάνεται η διατήρηση ενός τονικού πλαισίου κάνοντας χρήση μιμήσεων (χρήση παραδείγματος). Ορίζεται ακόμη η 'Πραγματική και η Τονική απάντηση' (χρήση αντίστοιχων παραδειγμάτων).

ΜΕΛΩΔΙΑ

Ο Ζέρβας σ' αυτή την ενότητα αναφέρεται στην «ισορρόπηση της ενέργειας»[34] ως το ζητούμενο στην κατασκευή μιας μελωδίας και κυρίως στο πώς πραγματοποιείται η ισορρόπηση αυτή. Συμπεριλαμβάνονται παραδείγματα μελωδιών. Επικεντρώνεται ακόμη στους παράγοντες που συντελούν στο σχεδιασμό μιας μελωδίας με έμφαση στα μοτίβα και σημειώνει ακόμη ένα παράδειγμα. Στην επόμενη παράγραφο αναφέρεται στην επεξεργασία της μελωδίας, κάνοντας λόγο για τις παραλλαγές (χρήση παραδείγματος) και για τις συγκοπές, όπου εστιάζεται στο φαινόμενο της hemiola (χρήση παραδείγματος).

ΑΡΜΟΝΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Όπως τονίζει, το αρμονικό πλαίσιο της Αντίστιξης του 18ου αιώνα συμπεριλαμβάνει μόνο διατονικές συγχορδίες, τρίφωνες συγχορδίες με έβδομη και αρπισμούς. Ακολουθούν παραδείγματα συνδέσεων συγχορδιών και ο συγγραφέας επισημαίνει τις 'Χαρακτηριστικές συνδέσεις' και τις 'Πτώσεις.'

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

[34] (Ζέρβας, 1997: 14)

Περιλαμβάνει την αρμονική ανάλυση της Invention no 4 σε D ελάσσονα του J. S. Bach και απόσπασμα από το βιβλίο για την Anna Magdalena του Bach.

Επισυνάπτεται η 'Προτεινόμενη Βιβλιογραφία Τονικής Αντίστιξης.'

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το εγχειρίδιο του Αθανάσιου Ζέρβα για την «Τονική Αντίστιξη του 18^{ου} αιώνα» αποτελεί ένα πολύ σημαντικό βοήθημα για τους μαθητές που θέλουν να αποκτήσουν μία πρώτη επαφή μ' αυτή τη μουσική γλώσσα. Ο συγγραφέας με πολύ συγκεκριμένο και περιεκτικό τρόπο αναφέρει τις βασικότερες αρχές, κάνοντας χρήση παραδειγμάτων τα οποία σε κάθε περίπτωση είναι σύντομα και χαρακτηριστικά (για την απόλυτη κατανόηση του συγκεκριμένου σε κάθε περίπτωση κανόνα) και δεν προέρχονται από αποσπάσματα ογκωδέστερων έργων. Μόνο στο τέλος του συγγράμματος παρουσιάζονται δύο ολοκληρωμένα μουσικά κείμενα του Bach. Ο λόγος που χρησιμοποιείται είναι απλός και ιδιαίτερα σαφής ενώ πολύ σημαντική είναι η μνεία που γίνεται για την εξισορρόπηση της ενέργειας μιας μελωδίας καθώς και στους τρόπους με τους οποίους μπορεί να επιτευχθεί.

Ηλιάδης, Δημήτριος. 1983. *Η Θεωρία της Αντίστιξης και η Πρακτική της. Ά Μέρος.* Αθήνα: Εκδόσεις Τσιάτα.

(βλέπε Παράρτημα)

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: 208 σελίδες

Διάρθρωση ύλης: αποτελείται από δύο κεφάλαια. Το πρώτο υποδιαιρείται σε 41 υποενότητες και το δεύτερο σε 71 υποενότητες (σύμφωνα με τον τρόπο που τις αριθμεί ο ίδιος ο συγγραφέας στα περιεχόμενα).
(βλέπε Παράρτημα)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στον πρόλογο ο συγγραφέας αναφέρεται στους λόγους που τον οδήγησαν στη συγγραφή αυτού του βιβλίου και επισημαίνει ότι σκοπός του είναι να διασαφηνίσει τις ασάφειες γύρω από τον τομέα της Αντίστιξης και με συγκεκριμένους κανόνες και οδηγίες να βοηθήσει το μελετητή – σπουδαστή να κατανοήσει την θεωρία αυτής. Ακολουθούν οι απόψεις των αναγνωστών για το σύγγραμμα αυτό και έπειτα κάποιες απόψεις ειδικών και σχόλια των κριτικών του τύπου.

ΑΝΑΛΥΣΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι (Περιλαμβάνει 41 ενότητες, με 19 κανόνες)

Αρχικά ο συγγραφέας δίνει τον ορισμό της Αντίστιξης και κάποιες ιστορικές πληροφορίες για τις απαρχές της. Αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιείται η αντίστιξη σήμερα,[35] η οποία πλέον πραγματοποιείται

[35] Τοποθετείται χρονικά στη δική του εποχή η οποία χρονολογείται πριν από δύο δεκαετίες

στο μείζονα και ελάσσονα τρόπο (σε ανιούσα και κατιούσα διαδοχή της κλίμακας) και παραθέτει παραδείγματα κλιμάκων. Ακολουθεί μία σύντομη αναφορά στα πέντε είδη της αντίστιξης.

Από αυτό το σημείο και μέχρι το τέλος το υλικό του βιβλίου παρουσιάζεται υπό μορφή αριθμημένων κανόνων. Ξεκινά με κάποιους 'Γενικούς κανόνες για την αρμονία των φωνών' και παραθέτει παραδείγματα. Οι κανόνες αυτοί αναφέρονται στις εξής ενότητες: 'Όρια φωνών' (σημειώνεται η έκταση της Σοπράνο, της Άλτο, του Τενόρου και του Μπάσου), 'Παραδεκτές συγχορδίες' (μείζονες και ελάσσονες σε ευθεία κατάσταση και πρώτη αναστροφή), 'Ξένοι φθόγγοι' (καθυστερήσεις, ποικίλματα, διαβατικοί) και ακολουθεί η 1η Ανασκόπηση.[36]

Συνεχίζει με κανόνες και παραδείγματα για: τους 'Μετατονισμούς – Μετατροπίες,' τη 'Χρωματική εξέλιξη,' την 'Αρμονία' (ρυθμός με τον οποίο αλλάζει η αρμονία), την 'Ευθεία κίνηση δύο φωνών σε μία αρμονία (πότε επιτρέπεται και πότε απαγορεύεται),τις 'Διαδοχικές 3ες και 6ες ,' τις 'Ταυτοφωνίες' και την 2η Ανασκόπηση.

Οι κανόνες που ακολουθούν αφορούν τη μελωδική κίνηση μιας φωνής. Συγκεκριμένα: 'Διαστήματα που επιτρέπονται,' 'Απαγορευμένα διαστήματα, 'Βάση της αντίστιξης' (διατονική κίνηση, αρπίσματα), 'Μελωδικά πηδήματα' (σε ποιες περιπτώσεις επιτρέπονται, τι είδους διαστήματα σχηματίζουν και πώς μπορούν να χρησιμοποιηθούν), 'Ακραίες φωνές μελωδίας' (χειρισμός του υψηλότερου και του χαμηλότερου φθόγγου), 'Διαστήματα 9ης και 7ης,' 'Προσαγωγέας,' 'Μουσικές επαναλήψεις – φλυαρίες' (ποιες επαναλήψεις επιτρέπονται και ποιες να αποφεύγονται) και έπεται η 3η Ανασκόπηση.

Αμέσως μετά παρουσιάζονται οι κλίμακες που χρησιμοποιούσε «η καθολική εκκλησία και οι προτεστάντες στις υμνωδίες τους»,[37] όπως αναφέρεται ο συγγραφέας για τους εκκλησιαστικούς τρόπους. Αντιπαραβάλλει τις κλίμακες αυτές με τις μείζονες και ελάσσονες κλίμακες

---

[36] Οι ανασκοπήσεις περιλαμβάνουν σύντομες ερωτήσεις και απαντήσεις που αφορούν το κομμάτι εκείνο της θεωρίας, που προηγείται της ανασκόπησης.

[37] (Ηλιάδης, 1983: 37)

και σημειώνει κάποιες 'Παρατηρήσεις σχετικά με τις συγχορδίες τους.' Οι κανόνες συνεχίζονται με τις 'Πτώσεις' (παρουσιάζονται επτά διαφορετικές πτώσεις και δίνονται παραδείγματα αυτών στη Σολ, στη Φα, στη Μι και στην Ρε κλίμακα, ενώ σημειώνεται σε κάθε περίπτωση ο βαθμός χρήσης της κάθε πτώσης) και τις 'Τελικές πτώσεις' (με παραδείγματα στις ίδιες κλίμακες).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ (Περιλαμβάνει 71 ενότητες, με 34 κανόνες)

Στο δεύτερο κεφάλαιο, που ακολουθεί, ο Ηλιάδης κάνει μνεία αρχικά για την 'Απλή Αντίστιξη – πρώτο είδος.' Παραθέτει τους κανόνες που αναφέρονται στο είδος αυτό (αναλύοντας ένα παράδειγμα) και τους κανόνες που αφορούν τα αρμονικά διαστήματα (αναλύοντας εννέα παραδείγματα δίφωνης αντίστιξης σε πρώτο είδος, σε μείζονα και ελάσσονα τρόπο). Επισυνάπτεται ένας 'Συγκριτικός πίνακας φθόγγων των τριών κλειδιών (σολ, ντο, φα),' οι Ασκήσεις και η 4η Ανασκόπηση. Η αναφορά του συνεχίζεται με την 'Απλή Αντίστιξη – δεύτερο είδος' με κανόνες για το είδος αυτό και την ανάλυση ποικίλων παραδειγμάτων. Ακολουθεί η 5η Ανασκόπηση, τα 'Υποδείγματα εφαρμογής των κανόνων' και οι Ασκήσεις.

Έπεται η ενότητα του 'Τρίτου είδους Απλής Αντίστιξης – τέσσερις φθόγγοι κατά ενός.' Παραθέτονται κανόνες με παραδείγματα, που αφορούν τα 'Διάφορα μέρη' (ισχυρά και ασθενή μέρη του μέτρου) και την 'Ταυτοφωνία' όπου επισημαίνεται ότι απαγορεύεται να δημιουργηθεί ταυτοφωνία ανάμεσα σε δύο φωνές ενώ η μία κινείται βηματικά με ποίκιλμα προς αυτή. Αμέσως μετά υπάρχει η 6η Ανασκόπηση και μία 'Γενική ανακεφαλαίωση' που περιλαμβάνει 'Ειδικές σημειώσεις για τον ελάσσονα τρόπο' και 'Κανόνες για τις 5ες και 8ες' με ποικίλα παραδείγματα. Η ενότητα του τρίτου είδους ολοκληρώνεται με προτεινόμενες Ασκήσεις και την 7η Ανασκόπηση.

Ο συγγραφέας παρουσιάζει ακόμη το 'Τέταρτο είδος Απλής Αντίστιξης – συγκοπές,' με κανόνες και αναλυμένα παραδείγματα για την χρήση των 'Συγκοπών,' τα 'Είδη των καθυστερήσεων,' τις 'Παράλληλες 8ες και 5ες,' τις 'Ταυτοφωνίες' και τους 'Φθόγγους της συγκοπής.' Ακολουθεί η 8η

Ανασκόπηση και η επισύναψη κανόνων και παραδειγμάτων για τη χρήση των 'Αναστροφών (6/4),' της '9ης (μικρής και μεγάλης).' Τέλος η ενότητα ολοκληρώνεται με την 9η Ανασκόπηση και τις Ασκήσεις.

Στο 'Πέμπτο είδος – σε δύο μέρη αντίστιξη' αναφέρεται στους κανόνες αυτού του είδους δίνοντας έμφαση στα 'Παρεστιγμένα μισά' και 'Μισά με σύζευξη τετάρτου' με ταυτόχρονη χρήση παραδειγμάτων. Υπάρχουν επίσης κάποιοι προτεινόμενοι 'Τρόποι έναρξης της αντίστιξης' με αναλυμένα παραδείγματα. Έπονται τα 'Υποδείγματα εφαρμογής' των κανόνων (σε μείζονα και σε ελάσσονα τρόπο) και οι Ασκήσεις. Με τη 10η Ανασκόπηση, που ακολουθεί, ολοκληρώνεται η παρουσίαση των πέντε ειδών στη δίφωνη αντίστιξη.

Ακολουθεί η ενότητα της 'Απλής Αντίστιξης – με τρεις φωνές – πρώτο είδος.' Οι κανόνες και τα αναλυμένα παραδείγματα εστιάζονται στις ενότητες: 'Αρμονικό σύστημα' (τρίφωνες συγχορδίες, αναστροφές), 'Ελλιπείς συγχορδίες (Λειψές),' '5ες και 8ες,' 'Πρώτο και τελευταίο μέτρο' (συνδέσεις των συγχορδιών στα μέτρα αυτά), 'Γενικοί όροι φωνών' (απλή αναφορά στους κανόνες μελωδικής κίνησης). Την 11η Ανασκόπηση διαδέχονται οι Ασκήσεις και τα 'Υποδείγματα – Παραδείγματα' σε μείζονα και ελάσσονα τρόπο. Συμπεριλαμβάνεται το 'Δεύτερο Είδος' με κανόνες και παραδείγματα που αφορούν το 'Πρώτο μέτρο,' προτεινόμενες Ασκήσεις (σε μείζονα και ελάσσονα τρόπο) μαζί με κάποια Υποδείγματα και τη 12η Ανασκόπηση.

Στην ενότητα του 'Τρίτου είδους' ο Ηλιάδης παραθέτει ορισμένα 'Υποδείγματα – Παραδείγματα' (με κάποιες διευκρινίσεις), Ασκήσεις και κάνει ειδική 'Αναφορά στη χρήση της 7ης και της 2ης.' Συμπεριλαμβάνεται η 13η Ανασκόπηση και έπεται το 'Τέταρτο Είδος – Συγκοπές' με κανόνες και αναλυμένα παραδείγματα για τους 'Φθόγγους της καθυστέρησης' και Ασκήσεις.

Σειρά έχει η 'Μικτή Αντίστιξη των τεσσάρων ειδών της τριμερούς' στην οποία υπάρχουνε πολλά παραδείγματα και προτεινόμενες Ασκήσεις τόσο στο μείζονα, όσο και στον ελάσσονα τρόπο και η 14η Ανασκόπηση. Η

τριμερής αντίστιξη ολοκληρώνεται με το 'Πέμπτο είδος – μικτή διανθισμένη – στολισμένη' στο οποίο ο συγγραφέας, αρχικά, κάνει μία διάκριση στις 'Δύο μορφές' με τις οποίες μπορεί να εμφανιστεί το είδος αυτό. Η 'Πρώτη μορφή διανθισμένης αντίστιξης' (όπου υπάρχουν δύο φωνές που κινούνται με ολόκληρα) απλώς αναφέρεται, ενώ η 'Δεύτερη μορφή διανθισμένης αντίστιξης' (όπου υπάρχει μία φωνή που κινείται με ολόκληρα) αναλύεται με ποικίλα παραδείγματα. Ακολουθεί η 15η Ανασκόπηση και το σύγγραμμα αυτό ολοκληρώνεται με Υποδείγματα και Προτεινόμενες Ασκήσεις σε μείζονα και ελάσσονα τρόπο.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το σύγγραμμα του Δημήτρη Ηλιάδη για την Αντίστιξη παρουσιάζει το θεωρητικό πλαίσιο της τροπικής αντίστιξης. Η μελέτη του παρουσιάζεται με βάση το σύστημα των πέντε ειδών του Fux. Και τα δύο κεφάλαια χωρίζονται σε πολλές μικρότερες ενότητες (τις οποίες ο συγγραφέας παρουσιάζει υπό μορφή κανόνων) με ταυτόχρονη χρήση σύντομων παραδειγμάτων, ενώ ο συγγραφέας παραθέτει συχνές ανασκοπήσεις που βοηθούν τους αναγνώστες να διαπιστώσουν κατά πόσο έχουν κατανοήσει τους θεωρητικούς κανόνες που προηγήθηκαν. Επισυνάπτονται ακόμη ποικίλες ασκήσεις.

Αξίζει να αναφέρουμε ότι σκοπός του συγγραφέα είναι να μπορέσει ο αναγνώστης να γνωρίσει και να κατανοήσει τη μουσική αυτή γλώσσα μόνο μέσα από αυτό το σύγγραμμα, χωρίς τη βοήθεια δασκάλου. Διαπιστώνουμε ότι ο τρόπος της απλής παράθεσης της θεωρίας με τη μορφή 53 κανόνων δεν διατηρεί ζωντανό το ενδιαφέρον στον αναγνώστη. Επιπρόσθετα δεν συμπεριλαμβάνονται καθόλου αποσπάσματα μουσικών έργων (ή έστω παραδείγματα ολοκληρωμένων μουσικών ιδεών) ώστε να μπορέσει κανείς να διαπιστώσει την εφαρμογή του μεγάλου όγκου των κανόνων στην πράξη.

Ιωαννίδης, Γιάννης. 1995. *Αντίστιξη - Μέρος Πρώτο.* Αθήνα: Εκδόσεις Μουσικής Εταιρίας Αθηνών.
(βλέπε Παράρτημα)

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ – ΓΕΝΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: 18 σελίδες
Διάρθρωση ύλης: ενιαία

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στο πρώτο μέρος του συγγράμματος του Γιάννη Ιωαννίδη για την Αντίστιξη ο ίδιος προσδίδει τον τίτλο «Γενική θεώρηση». Διαπιστώνουμε ότι εδώ γίνεται μία ιστορική αναδρομή η οποία έχει ως γνώμονα της την Πολυφωνία. Ο συγγραφέας αναφέρεται κυρίως στις δύο μεγάλες περιόδους της Πολυφωνίας (Αναγέννηση, Μπαρόκ) παρουσιάζοντας τα βασικότερα τεχνικά και αισθητικά χαρακτηριστικά της κάθε εποχής, ενώ σύντομη μνεία γίνεται στις εποχές που έπονται (Κλασσική, Ρομαντική, Σύγχρονη).

ΑΝΑΛΥΣΗ

Αρχικά ο συγγραφέας αναφέρεται στην έννοια της 'Μελωδίας' δίνοντας τον ορισμό της και αναλύοντας τους παράγοντες από τους οποίους εξαρτάται η διαμόρφωση της (αρμονικό, ρυθμικό και μορφικό αισθητήριο). Εστιάζεται στην 'Κατηγορία της μουσικής υφής,' για την οποία διακρίνει τρεις βασικούς τύπους: τη Μονοφωνία, την Πολυφωνία και την Ομοφωνία. Κάνει ξεχωριστή μνεία στην έννοια της Πολυφωνίας και μετά από κάποια σύντομα ιστορικά στοιχεία διαπιστώνει ότι, παρόλες τις διαφοροποιήσεις που εμφανίζει η Πολυφωνία στις διάφορες περιόδους της ιστορίας, αυτό που επιδιώκεται

πάντοτε είναι η μέγιστη ανεξαρτησία και αυτονομία των "φωνών," σε συνδυασμό βέβαια με το μέγιστο βαθμό συνάρτησής τους.

Ερμηνεύει ακόμη τον όρο Αντίστιξη και υπογραμμίζει πως «το είδος και η φυσιογνωμία της Αντίστιξης της κάθε εποχής εξαρτάται αφενός από τον τύπο, τα χαρακτηριστικά και την γενική δομική σύλληψη των "φωνών'' (σε συνάρτηση με το ρυθμικό αισθητήριο) και αφετέρου από το Μουσικό Σύστημα, δηλαδή από την αντιμετώπιση του προβλήματος των συνηχήσεων από το αρμονικό αισθητήριο».[38]

Μετά το εισαγωγικό αυτό μέρος ακολουθεί μια εκτενής έκθεση στα βασικά μουσικά χαρακτηριστικά κάθε εποχής, ξεκινώντας πρώτα βέβαια από τις απαρχές της Πολυφωνίας οι οποίες συνδέονται με την εμφάνιση του Organum (9ος αιώνας). Αναφέρεται στην ύπαρξη των Έξι Ρυθμικών Τρόπων (Modi) οι οποίοι, όπως τονίζει, εμφανίζονται από τον 13ο αιώνα και μετά σε αντιστοιχία προς τα αρχαία ελληνικά μέτρα (Jambus, Trochaeus, Dactylus κ.λ.π). Αναλύει ακόμη την έννοια της Σύμφωνης (concordatia) και της Διάφωνης Συνήχησης (discordatia).

Έπεται η αναφορά στο 'Χρυσό αιώνα της Πολυφωνίας,' δηλαδή την Αναγέννηση. Ο Ιωαννίδης σημειώνει ότι η αντιστικτική τεχνική αυτής της περιόδου στηρίζεται καταρχήν στις διαστηματικές σχέσεις μεταξύ των φθόγγων των διαφόρων "φωνών'' σε κάθε έργο και πως οι συγχορδίες που προκύπτουν δεν αποτελούν προϋπόθεση, αλλά συνέπεια. Εστιάζεται και σε κάποια άλλα βασικά στοιχεία της αναγεννησιακής μουσικής, όπως το επιδιωκόμενο άκουσμα της "ευφωνίας" (κυριαρχία σύμφωνων διαστημάτων, αυστηροί περιορισμοί για τα διάφωνα διαστήματα), η ύπαρξη του λόγου ως βασικό στοιχείο ρυθμικής και μετρικής δόμησης της μελωδίας και η ανυπαρξία μοτίβων, χαρακτηρίζοντας τη μουσική αυτή "αμοτιβική."

[38] (Ιωαννίδης, 1995: 2)

Αναφερόμενος στην εποχή του Μπαρόκ ο συγγραφέας υποστηρίζει την άποψή του πως η Πολυφωνία του Μπαρόκ αποτελεί τη φυσική συνέχεια της πολυφωνικής σκέψης και αντιστικτικής τεχνικής της Αναγέννησης. Παρουσιάζονται βέβαια διαφορές ως προς εκείνη οι οποίες οφείλονται στις βαθιές αλλαγές που υφίστανται τα βασικά στοιχεία της διαμόρφωσης της μουσικής σκέψης. Τα στοιχεία αυτά αναλύονται στη συνέχεια και είναι τα εξής: η αντικατάσταση του συστήματος των τρόπων από το τονικό μουσικό σύστημα, η έννοια της συγχορδίας , η οποία σχετίζεται και άμεσα με την καθολική χρήση του Basso Continuo, καθώς και η τάση της μελωδίας να απομακρυνθεί από το πρότυπο της ανθρώπινης φωνής και να προσαρμοστεί στις ολοένα και αυξανόμενες εκτελεστικές δυνατότητες των μουσικών οργάνων.

Μετά το Μπαρόκ γίνεται μία σύντομη αναφορά στα χαρακτηριστικά της μουσικής στην Κλασική Εποχή, στην Εποχή του Ρομαντισμού και στη μουσική του 20ου αιώνα.

Συμπερασματικά και με γνώμονα τη διδασκαλία και μελέτη της Αντίστιξης ο Ιωαννίδης υποστηρίζει ότι «Λογικά, η διδασκαλία της Αντίστιξης με βάση το ύφος του 16ου αιώνα και ειδικότερα του Palestrina, μάλλον πλεονεκτεί έναντι κάθε άλλης επιλογής, διότι, καθώς δεν συνδέεται με την Αρμονία και τις λειτουργίες του Τονικού Μουσικού Συστήματος επιτρέπει την ανετότερη θεώρηση του φαινομένου της Πολυφωνίας της προηγουμένης περιόδου, αλλά και όλων των επόμενων, δεδομένου ότι η προσθήκη στοιχείων και εννοιών και η συμπλήρωση διαδικασιών είναι ευκολότερη από την αφαίρεσή τους».[39]

Ακολουθούν παραδείγματα συνθέσεων κατά χρονολογική σειρά. Συγκεκριμένα: Παράλληλου Organum (9ος αιώνας), Μελισματικού Organum (12ος αιώνας), Ελεύθερου Organum (12ος αιώνας), του Josquin de Pres, του

[39] (Ιωαννίδης, 1995: 6)

Palestrina, του Bach, του Mozart, του Beethoven, του Wagner, του Milhaud, του Stravinsky, του Schoenberg και του Ligeti.

Ιωαννίδης, Γιάννης. 1995. *Αντίστιξη – Μέρος Δεύτερο.* Αθήνα: Εκδόσεις Μουσικής Εταιρίας Αθηνών.
(βλέπε Παράρτημα)

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ – ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: 28 σελίδες
Διάρθρωση ύλης: ενιαία

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το δεύτερο μέρος του συγγράμματος του Γιάννη Ιωαννίδη φέρει τον τίτλο «Αντίστιξη». Εδώ παρουσιάζονται οι βασικότεροι κανόνες που διέπουν την κατασκευή μελωδικών γραμμών και γίνεται παρουσίαση της αντιστικτικής θεωρίας με βάση τη θεωρία των ειδών του Fux. Γίνεται ακόμη σύντομη αναφορά στην τεχνική της μίμησης.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Ο συγγραφέας στην αρχή του συγγράμματος αυτού κάνει λόγο περί "αυστηρού" και "ελεύθερου" τρόπου αντιστικτικής σκέψης και αναφέρει ότι δεν δέχεται το χαρακτηρισμό του τρόπου σκέψης του Palestrina και της τεχνοτροπίας του 16ου αιώνα ως "αυστηρού," υπογραμμίζοντας πως «το ύφος του Palestrina είναι απλώς συνεπέστατο προς ένα σχετικά περιορισμένο πλέγμα αρχών και δυνατοτήτων».[40] Σημειώνει ακόμη κάποιες πιθανές αιτίες της παρεξήγησης αυτής.

Εκθέτει στη συνέχεια το 'Σύστημα των Εκκλησιαστικών Τρόπων,'

[40] (Ιωαννίδης, 1995: 1)

προσκομίζοντας αρχικά κάποια ιστορικά στοιχεία που αφορούν τους αρχαίους ελληνικούς τρόπους και την εσφαλμένη μεταγραφή τους. Αναλύει το θεωρητικό κομμάτι των Τρόπων, δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στα σημεία αλλοιώσεων και εστιάζεται στο διάστημα της Τέταρτης καθαρής (Φα – Σι), σημειώνοντας πως «το διάστημα αυτό ως μη μελωδικό, δύσκολο στην αναγνώριση και στη φωνητική εκτέλεση ('άλογο' για την αρχαία ελληνική θεωρία) ονομάστηκε κατά το Μεσαίωνα 'ο διάβολος στη Μουσική' (diabolus in musica)».[41]

Παραθέτει τους 'Πλάγιους και Αυθεντικούς Τρόπους' και υπογραμμίζει πως οι Τρόποι αυτοί στα τέλη του 16ου αιώνα οδήγησαν στη δημιουργία του 'Τονικού Μουσικού Συστήματος' (Μείζων κι Ελάσσων Τρόπος) που στην ουσία προέκυψε από δύο κατηγορίες τρόπων, τους συγγενείς προς τον Ιωνικό (Λύδιος και Μιξολύδιος) και τους συγγενείς προς τον Αιολικό (Δώριος και Φρύγιος).

Επικεντρώνεται ακόμη στην έννοια της Μελωδίας και της Αρμονίας ως παράγοντες σύνθεσης των φωνών και ξεκινώντας από την έννοια της Μελωδίας υπογραμμίζει τους κανόνες που αφορούν την οριζόντια πορεία της, όπως είναι η εναλλαγή βημάτων και αλμάτων, η αποφυγή των αλλοιωμένων διαστημάτων, η χρήση τετάρτων στα ισχυρά και ασθενή μέρη του μέτρου, τα άλματα που επιτρέπονται κατά τη συνεχή κίνηση με τέταρτα, με ταυτόχρονη χρήση παραδειγμάτων. Αναφέρεται στην έννοια του Μέτρου και εστιάζεται στην ιδιαίτερη σημασία της χρήσης του ανώτερου σημείου της μελωδίας (κορύφωμα) αλλά και του κατώτερου σημείου αυτής (αντικορύφωμα) και παραθέτει ένα παράδειγμα.

Ολοκληρώνει με αναφορά στη ρυθμική διάρθρωση των φωνών , στους βασικούς κανόνες της σχέσης κειμένου και μέλους καθώς και στις βασικές κατηγορίες της ανθρώπινης φωνής (σοπράνο, άλτο, τενόρος, μπάσος), σημειώνοντας και τις εκτάσεις αυτών.

Όσον αφορά την έννοια της Αρμονίας ο Ιωαννίδης επισημαίνει ότι «η

---

[41] (Ιωαννίδης, 1995: 2 – 3)

αρμονική πλευρά της Πολυφωνίας του 16ου αιώνα ως κάθετη συνήχηση των φθόγγων των "φωνών" στην επάλληλη εμφάνιση τους, στηρίζεται μόνο στα διαστήματα μεταξύ των φθόγγων που συνηχούν, με κύριο χαρακτηριστικό την επιδίωξη της "ευφωνίας," δηλαδή της επικράτησης των συμφώνων έναντι των διαφώνων Διαστημάτων».[42] Ακολουθεί αναφορά στα σύμφωνα και διάφωνα Διαστήματα (με παραδείγματα) και γίνεται επισήμανση των κινήσεων των "φωνών" στη μουσική (Ευθεία, Αντίθετη, Πλάγια, Παράλληλη) καθώς και των προϋποθέσεων και των απαγορεύσεων που ισχύουν για κάθε μία από αυτές (με παραδείγματα). Η ενότητα ολοκληρώνεται με αναφορά και παραδείγματα για τις Όγδοες και Πέμπτες (Ευθείες, Κρυμμένες, Παράλληλες, Τονισμένες).

Έπεται το τμήμα εκείνο του συγγράμματος που αναφέρεται εξ ολοκλήρου στην Αντίστιξη, με βάση τη 'Θεωρία – Μέθοδο των Ειδών.' Παρουσιάζονται οι βασικότεροι και ουσιαστικότεροι κανόνες και στα πέντε είδη. Σε κάθε ένα από αυτά αναλύεται αρχικά (Α) η 'Δίφωνη Αντίστιξη' και κατόπιν (Β) η 'Πολυφωνική Αντίστιξη' με χρήση αντίστοιχων παραδειγμάτων. Τα είδη παραθέτονται με αυτόν τον τρόπο, επειδή, όπως υποστηρίζει ο ίδιος ο συγγραφέας, η διδασκαλία τους μπορεί να γίνει με δύο τρόπους: είτε με μελέτη όλης της Δίφωνης (και στη συνέχεια της Τρίφωνης και της Πολυφωνικής), είτε με ταυτόχρονη μελέτη της Δίφωνης, Τρίφωνης και Πολυφωνικής προς εξοικονόμηση χρόνου και συνολικής κατανόησης της αντιστικτικής τεχνικής.

Μετά την ολοκλήρωση της έκθεσης των ειδών ο Ιωαννίδης εστιάζεται στην Ελεύθερη Αντίστιξη, αναφερόμενος στους ισχύοντες κανόνες και κάνοντας χρήση παραδειγμάτων Δίφωνης, Τρίφωνης και Τετράφωνης Αντίστιξης. Σ' αυτό το σημείο επισημαίνει την μεγάλη σημασία και των δύο διαστάσεων στη μουσική αυτή (οριζόντια – κάθετα). Θα πρέπει, όπως αναφέρει, να επιδιώκεται η δημιουργία μίας ευφάνταστης και εξισορροπημένης μελωδίας, συνδυασμένης με έναν πλούτο συνηχήσεων, που προκύπτει από την ορθή χρήση της συμφωνίας και της διαφωνίας.

[42] (Ιωαννίδης, 1995: 8)

Τέλος παρουσιάζεται η ενότητα της Μίμηση. Σ' αυτή ο συγγραφέας κάνει μνεία για την Πιστή ή Αυστηρή Μίμηση, την Ελεύθερη Μίμηση και τα είδη της Απάντησης (Τονική – Πραγματική), με χρήση των ανάλογων παραδειγμάτων. Ερμηνεύει επίσης την έννοια του Κανόνα και παραθέτει παραδείγματα Δίφωνης και Τετράφωνης Μίμησης.

Ιωαννίδης, Γιάννης. 1995. *Αντίστιξη – Μέρος Τρίτο.* Αθήνα: Εκδόσεις Μουσικής Εταιρίας Αθηνών.
(βλέπε Παράρτημα)

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ – ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ – Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΜΠΑΡΟΚ

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: 19 σελίδες
Διάρθρωση ύλης: ενιαία

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στο τρίτο μέρος του συγγράμματος του Γιάννη Ιωαννίδη με τίτλο «Αντίστιξη – Η εποχή Μπαρόκ» γίνεται μνεία στην Τονική Αντίστιξη που οι συνθέσεις της βασίζονται στο τονικό μουσικό σύστημα. Ο συγγραφέας επικεντρώνεται τόσο στην έννοια της Αντίστιξης, όσο και στην έννοια της Αρμονίας, ενώ παραθέτει παραδείγματα του Μπαχ ο οποίος θεωρείται ο αντιπροσωπευτικότερος συνθέτης της εποχής αυτής. Εστιάζεται ακόμη στη μορφή του χορικού πρελούδιου ενώ σύντομη είναι η αναφορά του σε τεχνικές του 20^{ου} αιώνα.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Στην αρχή του τρίτου μέρους ο Ιωαννίδης κάνει μνεία για τις μεγάλες αλλαγές που συνέβησαν κατά τη μετάβαση από την Αναγέννηση στο Μπαρόκ σε ό,τι αφορά τη διαμόρφωση της μουσικής σκέψης και επέκταση της μουσικής πράξης. Τέτοιες αλλαγές είναι: η συγχορδιακή σύλληψη της μουσικής, η ομοφωνία, η επικράτηση του μείζονα και ελάσσονα τρόπου και η δημιουργία της αίσθησης της τονικότητας, και τέλος η ύπαρξη των ξένων

φθόγγων υπό μία νέα έννοια και ο εμπλουτισμός τους (μη προετοιμασμένες καθυστερήσεις – αποτζιατούρες).

Με βάση τα παραπάνω αναφέρει πως η μελωδία ακόμα και στην απλή, μονόφωνη υπόστασή της εμφανίζεται σαν μία διαδοχή από σύμφωνους και διάφωνους φθόγγους οι οποίοι ορίζονται απέναντι στις συγχορδίες που πραγματώνουν ηχητικά τις αρμονικές λειτουργίες και παραθέτει παραδείγματα μονόφωνης σύνθεσης. Επισυνάπτει ένα παράδειγμα πεντάφωνης σύνδεσης, υπογραμμίζοντας ότι «όταν γίνεται συνδυασμός δύο ή περισσοτέρων "φωνών" – όταν δηλ. επιδιώκεται η πολυφωνική διατύπωση της μουσικής ιδέας – τότε δεν συνδυάζονται οι "φωνές" μόνο με βάση τα μεταξύ τους διαστήματα, αλλά ο συνδυασμός γίνεται και με συνεχή αναφορά προς τη συγχορδιακή σύλληψη του μουσικού χώρου».[43]

Επικεντρώνεται ακόμη στην ταυτόχρονη ύπαρξη στην εποχή του Μπαρόκ της Ομοφωνίας και της Πολυφωνίας, που όμως οδήγησε στην επικράτηση της πρώτης με την πάροδο των χρόνων και την μετάβαση στην κλασσική εποχή. Υπογραμμίζει αμέσως μετά την αναγκαιότητα της γνώσης της Αρμονίας του τονικού μουσικού συστήματος σε συνδυασμό με τη γνώση των κανόνων της Αναγεννησιακής Αντίστιξης (τους οποίους αναφέρει συνοπτικά), που αποτελούν αναγκαίες παραμέτρους για τη μελέτη και κατανόηση της Μπαρόκ Αντίστιξης.

Ολοκληρώνοντας το εισαγωγικό αυτό τμήμα αναφέρεται σε δύο ακόμα διαφορές μεταξύ Αναγεννησιακής και Μπαρόκ Αντίστιξης. Η πρώτη αφορά τη σημειογραφία. Σ' αυτή ο Ιωαννίδης σημειώνει όλες τις αλλαγές που σχετίζονται με την έννοια του μέτρου. Η δεύτερη αφορά τη μελωδία, η οποία παύει πλέον, όπως τονίζει, να είναι "αμοτιβική" και γίνεται "μονομοτιβική," δηλαδή προκύπτει από την επανάληψη ενός σταθερού μοτιβικού υλικού καθ' όλη την διάρκεια της μουσικής φράσης. Κατά συνέπεια, η μουσική της εποχής του Μπαρόκ χαρακτηρίζεται από συνεχή κίνηση, σε αντίθεση με τον στατικότερο χαρακτήρα της Αναγεννησιακής μουσικής.

---

[43] (Ιωαννίδης, 1995: 2)

Ο Ιωαννίδης εστιάζεται ακόμη στη διδασκαλία της Πολυφωνίας του Μπαρόκ, επισημαίνοντας ότι θα πρέπει κανείς να ξεκινήσει την εξάσκησή του από μονόφωνες συνθέσεις, εφόσον έχει προηγηθεί η μελέτη της Τροπικής Αντίστιξης. Κάνει ιδιαίτερη μνεία στο σπουδαίο έργο του Μπαχ το οποίο μπορεί και πρέπει να αποτελεί βασικό υπόδειγμα για την κατανόηση της τεχνοτροπίας αυτής και παρουσιάζει κάποιους βασικούς κανόνες της δίφωνης και της τρίφωνης ή πολυφωνικής αντίστιξης που σχετίζονται με την δομή και το μουσικό ύφος. Επισυνάπτονται δύο παραδείγματα από έργα του Μπαχ (δίφωνη invention και απόσπασμα λειτουργίας για πέντε φωνές).

Κάνει επίσης ιδιαίτερη μνεία στη μορφή του 'Χορικού Πρελουδίου.' Τονίζει ότι κατά το μεγαλύτερο ποσοστό τα χορικά πρελούδια γράφονται για εκκλησιαστικό όργανο και ξεχωρίζει δύο κατηγορίες, οι οποίες προκύπτουν με βάση τον τρόπο χειρισμού της μελωδίας και είναι το 'Σχηματικό Χορικό' (γαλ. Choral Figure) και το 'Παραλλαγμένο Χορικό' (γαλ. Choral Varie). Υπογραμμίζει επίσης ότι εκτός από τους δύο αυτούς τύπους επεξεργασίας, οι μελωδίες των χορικών μπορούν να αποτελέσουν θέματα για άλλα είδη έργων, όπως είναι οι παραλλαγές, οι παρτίτες, οι φαντασίες ή οι φούγκες. Συμπεριλαμβάνονται αποσπάσματα έργων του Μπαχ με την επισύναψη ορισμένων σύντομων σχολίων του συγγραφέα.

Ακολουθεί ο 'Κανόνας.' Εδώ ο συγγραφέας εκθέτει κάποιους κανόνες και τεχνικές διευκρινίσεις που αφορούν την επεξεργασία του υλικού και τις εισόδους των φωνών και παραθέτει δύο παραδείγματα από κανόνες του Μπαχ (για δύο και για τέσσερις φωνές). Αναφέρεται ακόμη στη 'Φούγκα' και τη 'Διπλή Αντίστιξη' υπογραμμίζοντας τα σημαντικότερα στοιχεία των δύο αυτών μορφών.

Η αντίστιξη του Μπαρόκ ολοκληρώνεται με αναφορά στη φωνητική πολυφωνική μουσική της εποχής αυτής. Ο συγγραφέας τονίζει ότι υπάρχει κατεξοχήν οργανική συνοδεία στα έργα αυτά (σε αντίθεση με την αναγεννησιακή μουσική που εκτελείται a capella) και συμπληρώνει ότι η πιο συνηθισμένη σύνθεση των χορωδιών αυτής της εποχής είναι η τετραφωνία (η οποία μπορεί να γίνει πενταφωνία ή εξαφωνία με την προσθήκη μιας ή δύο

φωνών) και πιο σπάνια η διπλή χορωδία. Επισυνάπτονται αποσπάσματα από τα Κατά Ματθαίον Πάθη του Μπαχ.

Το σύγγραμμα ολοκληρώνεται με αναφορές στη μετά Μπαρόκ αντίστιξη. Ο Ιωαννίδης σημειώνει τα βασικά χαρακτηριστικά της Κλασσικής Εποχής (χρήση ενός παραδείγματος πολυμοτιβικότητας του Μότσαρτ), του 20ου αιώνα και κάνει ιδιαίτερη μνεία στη Δωδεκάφθογγη Σειραική μέθοδο, την οποία θεωρεί από την φύση της πιο κοντά στην πολυφωνική μουσική αντίληψη.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ (συνολικά και για τα τρία συγγράμματα)

Τα συγγράμματα του Γιάννη Ιωαννίδη για την «Αντίστιξη» (τα οποία είναι τρία) αποτελούν συνολικά μία ολοκληρωμένη και εμπεριστατωμένη μελέτη της Αντίστιξης από τις απαρχές της μέχρι τη σύγχρονη εποχή. Παράλληλα το καθένα από αυτά είναι μία εξειδικευμένη πραγματεία που έχει ως κεντρικούς πυρήνες τις γενικές θεωρητικές και ιστορικές γνώσεις, την Αναγεννησιακή Αντίστιξη και τη Μπαρόκ Αντίστιξη αντίστοιχα. Πρόκειται για τρία εξαιρετικά πρακτικά συγγράμματα στα οποία το μουσικό και θεωρητικό υλικό παρατίθεται σε συγκεντρωτική, σύντομη, λεπτομερή, ουσιώδη και εξαιρετικά κατανοητή μορφή και στα οποία αποτυπώνονται ξεκάθαρες οι πεποιθήσεις του συγγραφέα.

Στο πρώτο σύγγραμμα με τίτλο «Γενική θεώρηση» διακρίνουμε τον Ιωαννίδη να κάνει μία ιστορική αναδρομή έχοντας ως σημείο αναφοράς του την έννοια της Πολυφωνίας. Βασίζεται στην παράθεση και ανάλυση μουσικών εννοιών και στοιχείων της αισθητικής της κάθε εποχής (κυρίως βέβαια της Αναγέννησης και του Μπαρόκ). Διαπιστώνουμε επίσης τη σαφή διατύπωση και τεκμηρίωση της άποψης του σύμφωνα με την οποία η διδασκαλία της Αντίστιξης του 16ου αιώνα πλεονεκτεί έναντι κάθε άλλης επιλογής. Επισυνάπτονται μουσικά αποσπάσματα από τον 9ο μέχρι και τον 20 αιώνα.

Το δεύτερο σύγγραμμα παρουσιάζει το θεωρητικό πλαίσιο της μουσικής του 16ου αιώνα με βάση την θεωρία των πέντε ειδών του Fux. Μία καινοτομία του συγγραφέας είναι ότι για κάθε είδος παρουσιάζει τη δίφωνη και την πολυφωνική σύνθεση ώστε όσοι μαθητές επιθυμούν και μπορούν να κάνουν ταυτόχρονη μελέτη και εξάσκηση στη δίφωνη, τρίφωνη και πολυφωνική αντίστιξη, εξοικονομώντας έτσι αρκετό χρόνο. Σε αντίθετη περίπτωση μελετούν όλα τα είδη στη δίφωνη αντίστιξη και στη συνέχεια στην πολυφωνική. Τα παραδείγματα που παραθέτονται είναι ποικίλα και χαρακτηριστικά προς πλήρη κατανόηση των κανόνων.

Έπεται το τρίτο σύγγραμμα με τίτλο «Η εποχή του Μπαρόκ». Εδώ ο συγγραφέας κάνει ιδιαίτερη μνεία στη γνώση της Αρμονίας του τονικού μουσικού συστήματος η οποία αποτελεί σαφέστατη προϋπόθεση για τη μελέτη της Μπαρόκ Αντίστιξης. Αναφέρεται στις διαφορές στο ύφος, στην αισθητική και στις μουσικές τεχνοτροπίες που υπάρχουν ανάμεσα στις δύο μεγάλες εποχές της Πολυφωνίας και παρουσιάζει περιεκτικά τους κανόνες που διέπουν τις συνθέσεις του Μπαρόκ, έχοντας ως πρότυπο το συνθετικό έργο του Μπαχ. Επικεντρώνεται ακόμη στη τεχνική του Χορικού Πρελουδίου για το οποίο επισυνάπτει πολλά χαρακτηριστικά παραδείγματα (για όλα τα είδη του). Αξίζει να αναφέρουμε ότι η μελέτη του ολοκληρώνεται με σαφή αναφορά στην Κλασσική και σύγχρονη εποχή και κατά πόσο η αισθητική της κάθε εποχής έχει επηρεαστεί από της αντιστικτικής τεχνοτροπίας και νοοτροπία.

Καλομοίρης, Μανώλης. 1939. *Μουσική Μορφολογία, Τεύχος Πρώτο Πολυφωνία – Αντίστιξη*. Αθήνα: Εκδόσεις Γαιτάνου.

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: το σύγγραμμα έχει συνολική έκταση 160 σελίδες. Το τμήμα εκείνο που αναφέρεται στην Αντίστιξη καταλαμβάνει 82 σελίδες και αυτό θα αποτελέσει το αντικείμενο μελέτης της παρούσας εργασίας.

Διάρθρωση ύλης: σε οκτώ κεφάλαια.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Καλομοίρης στον πρόλογό του υποστηρίζει ότι η σημαντικότερη προϋπόθεση κάθε μουσικής παιδείας είναι η γνώση και η κατανόηση των διαφόρων μορφών της μουσικής δημιουργίας. Το παρών σύγγραμμα (καθώς και το β΄ τεύχος που αναφέρεται στην Ομοφωνία) αποσκοπεί στην ενίσχυση της υπάρχουσας βιβλιογραφίας στην Ελλάδα για τη μελέτη της μουσικής μορφολογίας, που σε εκείνο το χρονικό πλαίσιο (δεκαετία '30 – '40) αποτελούσε έναν καινούργιο κλάδο διδασκαλίας των Ωδείων με σημαντική έλλειψη σε συγγεγραμμένο παιδαγωγικό υλικό. Παράλληλα όμως αποτελεί εξίσου και βοήθημα για τον σπουδαστή της αντιστικτικής τέχνης, με την παρουσίαση τόσο της θεωρίας όσο και προτεινόμενων θεμάτων.

ΑΝΑΛΥΣΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ – Η Μορφή στην εξέλιξη της μουσικής τέχνης

Ο συγγραφέας αρχικά ορίζει τις έννοιες Ομοφωνία και Πολυφωνία. Με αφετηρία το γεγονός ότι η Δυτική μουσική είναι συνηχητική, παρουσιάζει τις δύο μορφές της συνήχησης: την αρμονική (Ομόφωνη) και την αντιστικτική (Πολύφωνη). Παραθέτει επίσης αποσπάσματα από το πρελούδιο και τη

φούγκα σε μι ύφεση ελάσσονα του Μπαχ ως δείγματα μουσικής γραφής τα οποία δίνουν διαφορετικό συνηχητικό αποτέλεσμα. Ακολουθεί η ενότητα της Μονοφωνίας.

Εστιάζεται στην έννοια της Μορφής τονίζοντας τη σπουδαιότητα της ύπαρξής της και παραθέτει ιστορικά στοιχεία για την Αρχαία Μορφολογία και τη Λαϊκή Μουσική (σε συνάρτηση πάντα με την μορφή). Έπεται η ενότητα της Συνήχησης και η σύντομη καταγραφή ιστορικών στοιχείων, τόσο για την Αρμονία, όσο και για την Αντίστιξη. Αναφέρεται παράλληλα στα σύνορα που υπάρχουν ανάμεσα στην Πολυφωνία και την Ομοφωνία και επισυνάπτει πέντε αποσπάσματα έργων (ένα του Μπαχ, τρία του Μπετόβεν, και ένα του Καλομοίρη) τα οποία συνοδεύονται από σύντομα σχόλια.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ – Γενικά για την Πολυφωνία και Αντίστιξη

Στο κεφάλαιο αυτό ο Καλομοίρης ορίζει την έννοια της Αντίστιξης και υπογραμμίζει ότι θεωρεί απαραίτητη την παρουσίαση των νόμων και αρχών της πριν από την εξέταση των μορφών της Πολυφωνίας. Κάνει μνεία στο βιβλίο του Fux το οποίο αποτελεί μία συστηματοποίηση της διδασκαλίας της Αντίστιξης και παραθέτει τους παλιούς τρόπους ή τρόπους του Γρηγοριανού Χοράλ (Ιωνικός, Δωρικός, Φρυγικός, Λυδικός, Μιξολυδικός και Αιολικός).

Αμέσως μετά παρουσιάζει τους τρόπους αυτούς (εκτός από τον Ιωνικό) και τους πλάγιους τους, σημειώνοντας σε καθέναν τα σημάδια αλλοίωσης που συνήθως χρησιμοποιούν. Ακολουθούν αποσπάσματα κομματιών σε διάφορους τρόπους: μαδριγάλια (Lechner, Hassler), ένα παλιό γερμανικό τραγούδι και ένα ελληνικό δημοτικό τραγούδι (εναρμονισμένο από τον συγγραφέα για πιάνο και ορχήστρα).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ – Το απλό Κοντραπούντο

Στο κεφάλαιο αυτό ο Καλομοίρης σημειώνει τα κλειδιά που χρησιμοποιούνται για κάθε φωνή (σοπράνο, μετζοσοπράνο, κοντράλτο,

τενόρος, βαρύτονος και μπάσος). Επικεντρώνεται στις έννοιες του Απλού και του Διπλού Κοντραπούντο και παρουσιάζει συνοπτικά τα πέντε είδη της Αντίστιξης, παραθέτοντας και από ένα δίφωνο παράδειγμα για το κάθε είδος. Συμπεριλαμβάνεται ένα τρίφωνο και ένα τετράφωνο παράδειγμα καθώς και η τετράφωνη επεξεργασία μιας μελωδίας με δύο διαφορετικούς τρόπους (ομοφωνικά και με πολυφωνικά).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ – Τα διάφορα είδη του Κοντραπούντο

Εδώ ο συγγραφέας παρουσιάζει αναλυτικά τα πέντε είδη. Ξεκινώντας από το 'Πρώτο είδος (φθόγγος με φθόγγο)' σημειώνει τους κανόνες που το διέπουν και επισυνάπτει δίφωνα παραδείγματα. Ακολουθεί το 'Δεύτερο είδος (δύο φθόγγοι με έναν)' στο οποίο παρουσιάζει επιπλέον κανόνες με ταυτόχρονη χρήση παραδειγμάτων. Επόμενο είναι το 'Τέταρτο Είδος (τέσσερις φθόγγοι με έναν)' στο οποίο εστιάζεται κυρίως σε κανόνες για τη μελωδική πορεία φωνών και τη συνεχόμενη κίνηση των τετάρτων, ενώ ιδιαίτερη μνεία κάνει και για τη χρήση των όγδοων και πεμπτών (με παραδείγματα). Παραθέτονται δίφωνα παραδείγματα.

Σειρά έχει το 'Τέταρτο Είδος (Συγκοπές)' όπου ο Καλομοίρης σημειώνει τους κανόνες του είδους αυτού οι οποίοι σχετίζονται με την ορθή χρήση των καθυστερήσεων (με παραδείγματα) και ακολουθούν δίφωνα παραδείγματα. Η παρουσίαση των ειδών ολοκληρώνεται με το Πέμπτο Είδος (Ανθισμένο κοντραπούντο) όπου αναφέρονται κάποιοι επιπλέον κανόνες (με παραδείγματα) καθώς και δίφωνα παραδείγματα στο είδος αυτό.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ – Τρίφωνο και τετράφωνο απλό Κοντραπούντο

Ο Καλομοίρης συνεχίζει τη μελέτη του παρουσιάζοντας την τρίφωνη και τετράφωνη αντίστιξη βασισμένος στη θεωρία των ειδών – όπως ακριβώς έκανε και στη δίφωνη – ξεκινώντας από το πρώτο είδος και καταλήγοντας στο

πέμπτο. Για το κάθε είδος παραθέτει τους αντίστοιχους κανόνες με παραδείγματα καθώς και παραδείγματα για τρεις και τέσσερις φωνές.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ – Κοντραπούντο για 5 – 8 φωνές

Στην αρχή του κεφαλαίου αυτού επισημαίνεται ότι ισχύουν οι ίδιοι κανόνες με την τετραφωνία και επισυνάπτονται κάποιες επιπλέον προϋποθέσεις που ισχύουν για τη χρήση των όγδοων και πεμπτών στην πεντάφωνη, εξάφωνη, επτάφωνη και οκτάφωνη αντίστιξη. Ακολουθούν παραδείγματα για πέντε, έξι, επτά και οκτώ φωνές σε πρώτο και πέμπτο είδος. Γίνεται επίσης μνεία για τη 'Διπλή Χορωδία' με οκτώ φωνές και παρατίθεται ένα παράδειγμα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ – Ο Κανόνας και η Μίμηση

Αρχικά υπογραμμίζονται κάποια γενικά στοιχεία για την τεχνική του 'Κανόνα' και γίνεται αναφορά στα διάφορα είδη αυτού, τα οποία σύμφωνα με το συγγραφέα είναι τα εξής: απλός κανόνας (σε ταυτοφωνία, στην άνω ή κάτω δεύτερη, στην άνω ή κάτω τρίτη), κανόνας με αντίθετη κίνηση, κανόνας με αναδρομική κίνηση, κανόνας σε μεγέθυνση και σμίκρυνση, κυκλικός κανόνας. Για κάθε είδος ο Καλομοίρης ορίζει τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να πραγματωθεί και παραθέτει ως παραδείγματα κανόνων αποσπάσματα έργων από συνθέτες όπως ο Bach, ο Beethoven, ο Brahms, ο Klengel, ο Clementi. Έπεται μία σύντομη αναφορά σε άλλα είδη κανόνων, όπως ο διακεκομμένος και ο συγκοπικός και το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με ένα παράδειγμα τετράφωνου κανόνα στο οποίο οι φωνές σχηματίζουν ανά ζεύγη διπλό κανόνα (απόσπασμα από έργο του Schumann).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΟΓΔΟΟ – Το Διπλό Κοντραπούντο

Ο Καλομοίρης αρχικά διακρίνει τα επτά είδη του διπλού Κοντραπούντο και επισημαίνει ορισμένα στοιχεία για το διπλό Κοντραπούντο στην $8^{η}$, στη $10^{η}$ και στη $12^{η}$, προσκομίζοντας και τα ανάλογα παραδείγματα. Ακολουθούν σύντομες πληροφορίες για τα υπόλοιπα είδη του διπλού Κοντραπούντο μαζί με παραδείγματα καθώς και δύο αποσπάσματα από έργα του Bach. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με την ενότητα του τριπλού και τετραπλού Κοντραπούντου στην οποία περιλαμβάνονται θεωρητικές υποδείξεις, παραδείγματα και ένα απόσπασμα από μία τρίφωνη invention του Bach.

Στα επόμενα έξι κεφάλαια παρουσιάζει τη 'Φούγκα.' Η αναφορά του ξεκινά από την απλή σχολική φούγκα, όπου παρουσιάζει τα δομικά της στοιχεία και επισυνάπτει φούγκες του Bach και του Λαυράγκα. Ακολουθεί το κεφάλαιο της ελεύθερης φούγκας στο οποίο σημειώνονται οι διαφορές της από την αυστηρή σχολική φούγκα. Έπεται η διπλή, τριπλή και τετραπλή φούγκα και παρουσιάζονται δύο φούγκες του ιδίου του συγγραφέα. Ολοκληρώνοντας παρουσιάζει το φουγκάτο και τους πρόγονους της οργανικής φούγκας (καπρίτσιο, χορικό πρελούδιο, ινβενσιόν, σουίτα).

Στο τέλος του συγγράμματος παρατίθονται εικοσιένα Cantus Firmus για αντιστικτική επεξεργασία, τέσσερα θέματα για επεξεργασία σε διπλή χορωδία καθώς και διάφορα θέματα φούγκας. Επισυνάπτεται ένας κατάλογος με τα έργα του συγγραφέα.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο Καλομοίρης στο σύγγραμμα του για την «Πολυφωνία – Αντίστιξη» – το οποίο σημειώνουμε ότι εκδόθηκε πριν 65 χρόνια και είναι γραμμένο σε δημώδη γλώσσα – παρουσιάζει με σύντομο και κατανοητό τρόπο τη θεωρία της αντίστιξης κάνοντας χρήση απλών παραδειγμάτων και προτεινόμενων θεμάτων, ενώ βασίζεται στη θεωρία των πέντε ειδών του Fux. Περαιτέρω αποσπάσματα πολυφωνικών έργων συνθετών του $16^{ου}$ αιώνα δεν

περιλαμβάνονται στην παρούσα μελέτη καθώς και οποιαδήποτε αναφορά στο έργο τους.

Σκοπός και κατάληξη της μελέτης του συγγραφέα είναι να παρουσιάσει της διάφορες πολυφωνικές μορφές σημειώνοντας τα βασικά χαρακτηριστικά της αισθητικής και της τεχνοτροπίας τους, αλλά η μελέτη του έχει διττή σημασία διότι το υλικό που παρουσιάζεται είναι εξίσου χρήσιμο για τους σπουδαστές των τάξεων της Αντίστιξης. Ιδιαίτερη μνεία γίνεται επίσης και στην τεχνική της φούγκας.

Κίκου, Ευαγγελία. 2001. *Στοιχεία Αντίστιξης (σημειώσεις και ασκήσεις).* Διδακτικές Σημειώσεις, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη.

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗΣ – ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ
(βλέπε Παράρτημα)

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: 105 σελίδες
Διάρθρωση ύλης: ενιαία (βλέπε Παράρτημα)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην αρχή του συγγράμματος αυτού υπάρχει ο πρόλογος στον οποίο η Κίκου αναφέρεται εν συντομία στο περιεχόμενο του βιβλίου και στο ρόλο του ως συμπληρωματικό βοήθημα κατά τη διάρκεια των παραδόσεων. Τα θέματα που αναλύει το μάθημα 'Στοιχεία Αντίστιξης' – και κατ' επέκταση το σύγγραμμα – σχετίζονται με τη μελέτη της αισθητικής της μουσικής στην εποχή της Αναγέννησης και εστιάζονται κυρίως στην τεχνοτροπία και το ύφος του Palestrina. Η ανάπτυξή τους πραγματοποιείται σε τρεις ενότητες που είναι: η εποχή της Αναγέννησης, η Δίφωνη αντίστιξη και η Τρίφωνη Αντίστιξη. Ο πρόλογος ολοκληρώνεται με αναφορά στις ασκήσεις και στον τρόπο με τον οποίο θα γίνει η εξέταση και η βαθμολόγηση του μαθήματος. Επισυνάπτεται προτεινόμενη βιβλιογραφία.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Αρχικά παραθέτονται κάποιες 'Εισαγωγικές σημειώσεις' στις οποίες η συγγραφέας εστιάζεται στη διάρθρωση της εκκλησιαστικής χορωδίας στην εποχή της Αναγέννησης και τις φωνές (ανδρικές και γυναικείες) που την

απαρτίζουν. Σημειώνει κάποια στοιχεία για το 'Ρυθμό' προσκομίζοντας και έναν πίνακα με τις αξίες που χρησιμοποιούνται στην εποχή αυτή. Στην ίδια ενότητα συμπεριλαμβάνεται και ένα παράδειγμα του Gombert στο οποίο η μελωδία παρουσιάζεται με τρεις διαφορετικούς τρόπους (σύμφωνα με τη γραφή εκείνης της εποχής, σύμφωνα με τη γραφή της σημερινής εποχής με συζεύξεις και διαστολές και μίξη και των δύο, ώστε να διατηρείται η παλαιά σημειογραφία, αλλά να υπάρχει και μετρική συσχέτιση).

Στην ενότητα των 'Εκκλησιαστικών τρόπων' υπογραμμίζει τα τρία στοιχειώδη χαρακτηριστικά που καθορίζουν έναν τρόπο (finalis, έκταση της μελωδίας και tenor) και παρουσιάζει το τροπικό σύστημα του Γρηγοριανού μέλους, σημειώνοντας σε κάθε περίπτωση τον finalis και τον tenor. Επισυνάπτεται ένα παραδείγματα σε μιξολύδιο τρόπο όπου παρατηρείτε ξεκάθαρα η επιμονή στο φθόγγο Ρε (tenor) και ένα παράδειγμα σε υποφρύγιο τρόπο στο οποίο η σχέση τονικής και δεσπόζουσας δεν πιστοποιείται απόλυτα. Η ενότητα ολοκληρώνεται με αναφορά στο φθόγγο Σι ύφεση που, όπως αναφέρει, είναι ο μόνος αλλοιωμένος φθόγγο και εστιάζεται στον τρόπο με τον οποίο η χρήση του φθόγγου αυτού οδήγησε στην εξέλιξη και την επικράτηση του σημερινού μείζονα και ελάσσονα τρόπου. Έπονται παραδείγματα μελωδιών σε διάφορους τρόπους.

Η συγγραφέας παραθέτει επίσης κάποιους βασικούς κανόνες για τη δημιουργία 'Μελωδικής γραμμής.' Σημειώνει μελωδίες του Palestrina ως παραδείγματα και τονίζει τα εξής: «για να γράψει ο μαθητής μελωδικές γραμμές σύμφωνα με το στυλ αυτής της αποχής δεν πρέπει να ξεχνά ότι γράφει φωνητική μουσική. Έτσι ο καλύτερος τρόπος σε μία γραμμή είναι να την τραγουδήσει. Αν υπάρχουν δυσκολίες και προβλήματα κατά την εκτέλεση, τότε στις περισσότερες των περιπτώσεων είναι σίγουρο ότι θα υπάρχουν τεχνικά λάθη».[44]

Υπογραμμίζει ακόμη ορισμένα 'Τεχνικά στοιχεία' της μελωδίας που σχετίζονται με τη χρήση των διαστημάτων, τις βηματικές κινήσεις και τα

[44] (Κίκου, 2001: 6)

πηδήματα, τις επαναλήψεις των φθόγγων και τη χρήση του Σι ύφεση. Συμπληρώνει πως η ρυθμομελωδική εξέλιξη μιας μονόφωνης μελωδίας εξαρτάται από την εξισορρόπηση μεταξύ ανιούσας και κατιούσας κίνησης καθώς και την αντίθεση ανάμεσα στη βηματική κίνηση και την κίνηση με πηδήματα. Επισυνάπτεται ως παράδειγμα μία μονόφωνη σύνθεση του Palestrina.

Ακολουθεί η ενότητα της 'Δίφωνης αντίστιξης.' Εδώ σημειώνονται αρχικά τα σύμφωνα και διάφωνα διαστήματα (με παραδείγματα) και οι κανόνες που ισχύουν στην αντίστιξη για δύο φωνές. Η συγγραφέας επικεντρώνεται στα εξής: τις συγκοπικές διαφωνίες, τις κινήσεις των τετάρτων, τα πηδήματα τρίτης προς την ίδια κατεύθυνση, τα κατιόντα πηδήματα, τις τονισμένες διαφωνίες, την ρήση των δύο τετάρτων στο ισχυρό και τη χρήση του μισού παρεστιγμένου, ενώ για κάθε περίπτωση σημειώνει τα αντίστοιχα παραδείγματα.

Συμπεριλαμβάνονται επίσης παραδείγματα δίφωνης αντίστιξης (Palestrina, Zarlino, Vincentino), δίφωνου κανόνα (Κίκου) και δίφωνης φούγκας (Fux, Bellermann), σε όλους τους τρόπους (Φρύγιο, Λύδιο, Μιξολύδιο, Αιολικό, Ιωνικό).

Τέλος επικεντρώνεται στις 'Τρίφωνες συνηχήσεις' και παραθέτει ποικίλα παραδείγματα τρίφωνης αντίστιξης (Palestrina) και φούγκας (Bellermann, Κίκου). Παρουσιάζονται επίσης δίφωνα παραδείγματα για επανάληψη του γνωστικού υλικού και ορισμένα αντιπροσωπευτικά έργα αντιστικτικής αναγεννησιακής γραφής του Lassus, του de Pres, του Victoria και του Palestrina.

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗΣ – ΑΣΚΗΣΕΙΣ

(βλέπε Παράρτημα)

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: 22 σελίδες

Διάρθρωση ύλης: χωρίζεται σε εννέα ενότητες ασκήσεων

(βλέπε Παράρτημα)[45]

Σ' αυτό το σύγγραμμα περιλαμβάνονται όλες οι ασκήσεις που έχει συντάξει η διδάσκουσα Ευαγγελία Κίκου και προορίζονται για τους φοιτητές του τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Η επιμέρους ανάλυση δεν αποτελεί αντικείμενο της παρούσας εργασίας.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ (συνολικά)

Το σύγγραμμα της Ευαγγελίας Κίκου για την Αντίστιξη (στοιχεία και ασκήσεις) έχει συνταχθεί για καθαρά διδακτικούς λόγους και την ενίσχυση των παραδόσεων του μαθήματος της Αντίστιξης στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Η συγγραφέας εστιάζεται στην τροπική αντίστιξη με πρότυπο τον Palestrina (χωρίς να υπάρχει αυτούσια παρουσίαση των ειδών του Fux). Κάνει ιδιαίτερη μνεία στην κατασκευή της μελωδικής γραμμής και παρουσιάζει με τρόπο σαφή, οργανωμένο και συνοπτικό τους κανόνες που διέπουν τη λειτουργία της δίφωνης αντίστιξης με παράλληλη παράθεση παραδειγμάτων προς κατανόηση και μελέτη.

Συμπεριλαμβάνονται επίσης ολοκληρωμένα παραδείγματα κανόνων, φουγκών (ασματικές φούγκες, γραμμένες σε τρόπους) καθώς και

[45] Πρόκειται για την σελίδα iii του προλόγου του συγγράμματος της Κίκου, Στοιχεία Αντίστιξης – Σημειώσεις όπου σημειώνεται από την ίδια τη συγγραφέα η ακριβής σειρά και το περιεχόμενο των ασκήσεων.

αποσπάσματα λειτουργιών. Αξίζει να αναφέρουμε τη μεγάλη σημασία και του δεύτερου μέρους του συγγράμματος (ασκήσεις) το οποίο αποτελείται από εννέα μεθοδικά οργανωμένα και αυτοτελή τεστ ασκήσεων μέσω των οποίων η διδάσκουσα συνειδητοποιεί κατά πόσο οι σπουδαστές έχουν κατανοήσει τη διδακτέα ύλη και αποτελεί ένα ποσοστό της συνολικής βαθμολογίας στο συγκεκριμένο μάθημα.

Νικήτας, Κώστας. 1999. *Αντίστιξη*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ντο Ρε Μι.
(βλέπε Παράρτημα)

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: 64 σελίδες

Διάρθρωση ύλης: υποδιαιρείται σε 22 ενότητες οι οποίες είναι: 1. Praembulum, 2. Σημειογραφία, 3. Οι εκκλησιαστικοί τρόποι, 4. Η μελωδία, 5. Δίφωνες αντιστικτικές ασκήσεις, 6. Μελωδικοί ελιγμοί, 7. Τρίφωνες αντιστικτικές ασκήσεις, 8. Δίφωνη "ελεύθερη" Αντίστιξη, 9. Χρήση – μεταχείριση της διαφωνίας, 10. Μίμηση, 11. Αντιστικτικές μορφές, 12. Τρίφωνη "ελεύθερη" Αντίστιξη, 13. Τετράφωνες αντιστικτικές ασκήσεις, 14. Διπλή Αντίστιξη, 15. Αντίστιξη με περισσότερες από 4 φωνές, 16. Η πολυχορία, 17. Αρμονική Αντίστιξη, 18. Σημειογραφικό σύστημα, 19. Καθορισμόε της μελωδικής πορείας, 20. επεξηγηματικά, 21. Διφωνία – Πολυφωνία: γενικά χαρακτηριστικά, 22. Παραδείγματα.
(βλέπε Παράρτημα)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην αρχή του βιβλίου υπάρχει ένα βιογραφικό σημείωμα του συγγραφέα. Το βιβλίο αυτό επιμελήθηκε από την Τρισεύγενη Καλοκύρη και τον Κώστα Σιέμπη μετά τον θάνατο του Κώστα Νικήτα. Πρόκειται για σημειώσεις του Νικήτα, καθηγητή του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης επί δεκαέξι χρόνια οι οποίες προορίζονταν για τους μαθητές του. Σύμφωνα με τους επιμελητές της έκδοσης οι επεμβάσεις που έγιναν στα πρωτότυπα κείμενα είναι ελάχιστες, με σκοπό να διατηρηθεί το ιδιαίτερο ύφος έκφρασης του συγγραφέα και να δοθεί στους ενδιαφερόμενους ένα χρήσιμο και έγκυρο βοήθημα.

ΑΝΑΛΥΣΗ

PRAEMBULUM

Στην πρώτη ενότητα του βιβλίου γίνεται αναφορά στην έννοια της πολυφωνίας καθώς και ιστορική αναδρομή των ειδών στα οποία διακρίνεται, δηλαδή στην αρμονική πολυφωνία (κάθετος συντελεστής) και στην αντιστικτική πολυφωνία (οριζόντιος συντελεστής). Σύμφωνα με το Νικήτα, η αρμονική και αντιστικτική πολυφωνία δεν αποτελούν αντίθετα άκρα αλλά πόλους ανάμεσα στους οποίους αναπτύχθηκε η μουσική. Χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα το συνθετικό έργο του Bach τονίζει: «βλέπει λοιπόν κανείς την σύνθεση και συνένωση των οριζόντιων και κάθετων συντελεστών σε μία ενιαία ολότητα, δηλαδή αρμονική σκέψη και αντιστικτική μορφική διάρθρωση, που σημαίνει μία από τις μεγαλύτερες και χαρακτηριστικές περιόδους ακμής της ευρωπαϊκής μουσικής».[46]

Ακολούθως γίνεται αναφορά στο βιβλίο του Fux 'Gradus ad Parnassum,' στην ευρεία διάδοσή του κατά τον 18ο αιώνα και στην υιοθέτηση της μεθόδου του ως μέσο κατανόησης μιας πειθαρχίας στην μουσική. Εστιάζεται στην προέλευση του όρου contrapuntus (αντίστιξη) ενώ συμπληρώνει ότι ο όρος αυτός στις μέρες μας καταδεικνύει τη μελωδική αυτονομία σ' ένα πολυφωνικό αρμονικά υπολογισμένο σύνολο.

ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ

Η αντιστικτική πολυφωνία του 15ου και 16ου αιώνα είναι κυρίως φωνητική μουσική. Έτσι, εδώ σημειώνονται οι εκτάσεις των φωνών (soprano – alto – tenore – basso) στα δικά τους κλειδιά (για να αποφεύγονται οι βοηθητικές γραμμές) καθώς και ο συσχετισμός ύψους των φθόγγων στα διάφορα κλειδιά.

---

[46] (Νικήτας, 1999: 10)

ΟΙ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ (ΣΚΑΛΕΣ – ΚΛΙΜΑΚΕΣ)

Σ' αυτούς τους τρόπους στηρίζεται η μουσική του 15ου και 16ου αιώνα, οι οποίοι προέρχονται από τους αρχαίους ελληνικούς (αυθεντικούς και πλάγιους) με την προσθήκη δύο ακόμα τρόπων, του Ιωνικού και του Αιολικού. Γίνεται αναφορά στην πεντατονική σκάλα μαζί με παραδείγματα ελιγμών πεντατονικής χροιάς. Ακολουθούν οδηγίες για τις μεταφορές των τρόπων αυτών, συνηθισμένες το 16ο αιώνα και κανόνες που ισχύουν για τις πτώσεις σε όλους τους τρόπους. Ακόμη παρατίθεται ένας πίνακας με τις πτώσεις για κάθε τρόπο ανάλογα με το βαθμό χρήσης τους (σε μεγάλη χρήση, σε λιγότερη, σπανιότερα).

Η ΜΕΛΩΔΙΑ

Σ' αυτή την ενότητα ο συγγραφέας πέρα από κάποια ιστορικά στοιχεία σχετικά με την μελωδία σημειώνει τους κανόνες που ισχύουν για το σχηματισμό των μελωδιών με ιδιαίτερη έμφαση στα επιτρεπόμενα διαστήματα, στους νόμους της έντασης - ηρεμίας, στη συχνότητα εμφάνισης του υψηλότερου και χαμηλότερου φθόγγου της μελωδίας, στα διαστήματα που προπορεύονται σε ανιούσα και κατιούσα κίνηση καθώς και στα πηδήματα που πρέπει να αποφεύγονται. Γίνεται επίσης μνεία και στο φαινόμενο της Sequenza που θα πρέπει επίσης να αποφεύγεται. Συμπεριλαμβάνονται παραδείγματα καταλήξεων της μελωδίας με χρήση της 7ης με όξυνση, καθώς και παραδείγματα δωρικής, αιολικής και μιξολυδικής μελωδίας.

ΔΙΦΩΝΕΣ ΑΝΤΙΣΤΙΚΤΙΚΕΣ ΑΣΚΗΣΕΙΣ

Ο Νικήτας παρουσιάζει τα πέντε είδη, σύμφωνα με το πρότυπο των "ειδών" της μεθόδου διδασκαλίας του J. J. Fux:

1ο είδος 1: 1 Punctus contra Punctum

Υπάρχουν οι βασικοί κανόνες της αντίστιξης και παραδείγματα μελωδιών πάνω σε δοσμένο c. f. σε δωρικό τρόπο.

2ο είδος 2: 1 '2 μισά απέναντι στο κάθε ολόκληρο του c. f. '

Διατυπώνονται κανόνες για τη μελωδική πορεία της φωνής και τη χρήση των συμφώνων και διάφωνων διαστημάτων κατά τη συνήχηση με παραδείγματα καθώς και παραδείγματα μελωδιών πάνω σε δοσμένο c. f. σε φρυγικό τρόπο.

3ο είδος 4: 1 '4 τέταρτα απέναντι στο κάθε ολόκληρο του c. f. '

Παρουσιάζονται κανόνες για το είδος αυτό και γίνεται αναφορά στη νότα cambiata, που πρόκειται για ποίκιλμα προς τα κάτω στο ασθενές, η οποία επιτρέπεται.

ΜΕΛΩΔΙΚΟΙ ΕΛΙΓΜΟΙ

Ακολουθούν παραδείγματα μελωδικών ελιγμών και χρήσης της cambiata και παραδείγματα μελωδιών πάνω σε δοσμένο c. f. στον δωρικό τρόπο.

4ο είδος 'Συγκοπές σύμφωνες ή διάφωνες'

Παραθέτονται κανόνες για τη χρήση των διαφωνιών και παραδείγματα σωστών διαφωνιών, με σημειωμένα τα διαστήματα που πρέπει να σχηματίζουν οι δύο φωνές μεταξύ τους. Υπάρχουν ακόμη παραδείγματα μελωδιών πάνω σε δοσμένο c. f. στο δωρικό τρόπο.

5ο είδος Contrapunctus floridus (Διανθισμένη αντίστιξη)

Αποτελεί το σημαντικότερο από όλα τα είδη τα οποία, όπως αναφέρει ο συγγραφέας, στην ουσία αποτελούν προετοιμασία και προπαρασκευή γι' αυτό. Σημειώνονται οι ισχύοντες κανόνες και παραδείγματα μελωδιών (σωστά και λανθασμένα). Η ενότητα συμπληρώνεται με παραδείγματα συγκοπών με χρήση τετάρτων, ενώ παραθέτονται και παραδείγματα πρόσθετων διαφωνιών και εμφανίσεων της cambiata. Τέλος, ακολουθούν παραδείγματα μελωδιών πάνω σε δοσμένο c. f. στο μιξολυδικό τρόπο.

ΤΡΙΦΩΝΕΣ ΑΝΤΙΣΤΙΚΤΙΚΕΣ ΑΣΚΗΣΕΙΣ

Παρουσιάζεται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο με τη δίφωνη αντίστιξη, η αντίστιξη για τρεις φωνές (σύμφωνα με το πρότυπο των "ειδών" του Fux) με ταυτόχρονη χρήση αντιπροσωπευτικών παραδειγμάτων του κάθε είδους και σε διάφορους τρόπους.

ΔΙΦΩΝΗ 'ΕΛΕΥΘΕΡΗ' ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ (ΧΩΡΙΣ C. F.)

Σ' αυτή την ενότητα ο συγγραφέας επισημαίνει ότι οι δύο φωνές θα πρέπει να αλληλοσυμπληρώνονται ρυθμικά και να μην εμφανίζουν διαφωνίες, όταν κινούνται με φθογγόσημα αξίας μισού. Αντίθετα εύχρηστες είναι οι διαφωνίες ανάμεσα σε φθογγόσημα αξίας τετάρτου.

ΧΡΗΣΗ – ΜΕΤΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΗΣ ΔΙΑΦΩΝΙΑΣ

Ο Νικήτας εστιάζεται στους κανόνες εκείνους που ισχύουν για τη δημιουργία διαφωνιών – συγκοπών. Δίνει έμφαση στην κίνηση που μπορεί να έχει η απέναντι φωνή της διαφωνίας – συγκοπής καθώς και στις προϋποθέσεις που ισχύουν σε κάθε περίπτωση, με ανάλογα παραδείγματα. Επισημαίνει χαρακτηριστικά: «Όταν έχει κανείς δύο ελεύθερες μελωδίες, φροντίζει ώστε οι οριζόντιες και κάθετες σχέσεις τους να εξελίσσονται όσο πιο φυσιολογικά γίνεται. Πλατιά κίνηση σε μία φωνή έχει απέναντί της, ενεργητικότερη και ταχύτερη μελωδική κίνηση της άλλης και το αντίθετο»[47] και με αφορμή την μελωδία των τεσσάρων πρώτων μέτρων από το Credo της Missa 'Papae Marcelli' του Palestrina παραθέτει ένα παράδειγμα 'ελεύθερης' δίφωνης σύνθεσης.

ΜΙΜΗΣΗ – IMITATIO

[47] (Νικήτας, 1999: 28)

Εδώ γίνεται αναφορά στα είδη της μίμησης (αυστηρή, ελεύθερη, τονική, πραγματική) καθώς και σε εκείνα που χρησιμοποιούνταν το 16^{ο} αιώνα. Ακολουθούν παραδείγματα: μίμησης στην 5^{η}, αντικατοπτρισμού, μεγέθυνσης, σμίκρυνσης και stretto (χρήση διαφορετικού θέματος σε κάθε περίπτωση) .

ΑΝΤΙΣΤΙΚΤΙΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

Σ' αυτή την ενότητα ο συγγραφέας παρουσιάζει τον κανόνα, τη fuga (φυγή), το μοτέττο και τη λειτουργία (missa), κάνοντας για καθεμία από τις πολυφωνικές αυτές αντιστικτικές φωνητικές μορφές μία σύντομη ιστορική αναδρομή. Επισυνάπτει από ένα δίφωνο παράδειγμα για κάθε περίπτωση του συνθέτη O.d.Lasso. Έπονται επτά κανόνες που ισχύουν για τη συνύπαρξη λόγου και μουσικής (τοποθέτηση κειμένου).

ΤΡΙΦΩΝΗ 'ΕΛΕΥΘΕΡΗ' ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ (ΧΩΡΙΣ C. F.)

Σημειώνονται επίσης οι κανόνες που ισχύουν στην τρίφωνη αντίστιξη. Ο συγγραφέας αναφέρεται στην ελεύθερη χρήση τριφώνων συνηχήσεων (5/3, 6/3), στο 6/4 και στη χρήση του μόνο ως διαφωνία, στις ευθείες 5^{ες} και 8^{ες} (υπό ποιες προυποθέσεις επιτρέπονται), στη χρήση της ταυτοφωνίας, στον προσαγωγέα που απαγορεύεται να διπλασιάζεται, καθώς και στη χρήση συγκοπών – διαφωνιών με αντίστοιχη αρίθμηση των διαστημάτων που πρέπει να σχηματίζονται ανάμεσα στις φωνές. Ακολουθεί παράδειγμα τρίφωνης φούγκας του J. J. Fux.

ΤΕΤΡΑΦΩΝΕΣ ΑΝΤΙΣΤΙΚΤΙΚΕΣ ΑΣΚΉΣΕΙΣ

Επισημαίνει ότι ισχύουν οι ίδιοι κανόνες με την τρίφωνη αντίστιξη και υπογραμμίζει επιπλέον κάποιους για τη χρήση των 8^{ων} και 5^{ων} (ευθείων και αντιπαράλληλων) στην τετραφωνία. Παραθέτει πέντε τετράφωνες

παραδείγματα σε δεδομένο c. f. (ένα για κάθε είδος), ένα παράδειγμα με μιμήσεις με δεδομένο, επίσης c. f. και μία φούγκα για τέσσερις φωνές.

ΔΙΠΛΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

Ο συγγραφέας σημειώνει πρώτιστα έναν ορισμό για την αντιστικτική αυτή τεχνική και τονίζει ότι «οδηγεί σε μορφική διεύρυνση, επέκταση κι αποτελεί ουσιώδες μέσο δημιουργίας εκτενέστερων πολυφωνικών μορφών».[48] Έπεται η διπλή αντίστιξη στην $8^{η}$ ($15^{η}$), στη $10^{η}$ και στη $12^{η}$, τις οποίες ο Νικήτας παρουσιάζει συνοπτικά, χρησιμοποιώντας παραδείγματα για την κάθε μία περίπτωση.

ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ ΜΕ ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΕΣ ΑΠΟ ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΦΩΝΕΣ
(πεντάφωνη, εξάφωνη, επτάφωνη, οκτάφωνη)

Αυτό που θέλει να τονίσει ο συγγραφέας σ' αυτή την ενότητα είναι η ανεξαρτησία και η προσωπικότητα της κάθε φωνής, κάτι που είναι χαρακτηριστικό στους συνθέτες του $16^{ου}$ αιώνα, το οποίο όμως αντικαθίσταται στους νεώτερους συνθέτες από μία "εικονική" αντιστικτική πολυφωνία (ντουμπλάρισμα φωνών σε $3^{ες}$ και $6^{ες}$). Συμπεριλαμβάνονται παραδείγματα: πεντάφωνης σύνθεσης σε δεδομένο c. f., πεντάφωνης σύνθεσης με μιμήσεις και το motteto a 6 voci (Finale-Alleluja) από το έργο 'O magnum misterium' του Palestrina.

Η ΠΟΛΥΧΟΡΙΑ

Συνεχίζει ερμηνεύοντας την έννοια της Πολυχορίας που είναι ο τμηματικός χωρισμός των χορωδιών και η χωριστή τοποθέτησή τους (δίπλα-δίπλα ή αντικριστά). Τονίζει ότι πραγματοποιείται τον $16^{ο}$ αιώνα στη Βενετία

[48] (Νικήτας, 1999: 41)

και προκαλεί μία ανάδειξη της ακουστικής του χώρου και έπειτα αναφέρεται σε συνθέτες της Βενετσιάνικης σχολής. Επισυνάπτεται απόσπασμα για δύο χορωδίες από τη λειτουργία 'Laudate Dominum omnes gentes' του Palestrina.

ΑΡΜΟΝΙΚΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ
Η ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ ΜΠΑΡΟΚ ΟΠΩΣ ΔΙΑΦΑΙΝΕΤΑΙ ΣΤΟΝ J. S. BACH

Ο Νικήτας πρώτιστα τονίζει ότι το έργο του J. S. Bach αποτελεί την τέλεια σύζευξη των πολυφωνικών και ομοφωνικών στοιχείων. Είναι η εποχή κατά την οποία οι εκκλησιαστικές σκάλες (τρόποι) παραμερίζονται και έχουμε την επικράτηση της λειτουργίας του μείζονα και του ελάσσονα τρόπου. Επισημαίνει ακόμη ότι «η ηχητική πληρότητα και η αρμονική σαφήνεια διαγράφονται σε μία μονόφωνη μελωδική γραμμή»[49] και παραθέτει τα στοιχεία εκείνα τα οποία θα πρέπει να έχει η μελωδική αυτή γραμμή, στοιχεία άγνωστα στην παλιά πολυφωνική φωνητική μουσική.

Διευκρινίζει τα χαρακτηριστικά των συνθέσεων του Bach και κάνει σύγκριση των στοιχείων της παλιάς φωνητικής πολυφωνίας με τα στοιχεία της εποχής του Bach, ως προς τις συνηχήσεις και το χειρισμό των διαφωνιών (διαβατικές νότες, εκφυγή, προήγηση, καθυστέρηση). Αναφερόμενος στις μορφές σημειώνει πως η βασική διαφορά μιας παλιάς μορφής μοτέττου , μαδριγαλιού, λειτουργίας του 16ου αιώνα έγκειται στο ότι εκείνα εξελίσσονται από τμήμα σε τμήμα με τη χρήση εναλλασσόμενου μελωδικού υλικού, ενώ στον Bach η εξέλιξη πραγματοποιείται με την ορθή χρήση και επανάληψη μικρών χαρακτηριστικών μοτίβων.

Καταλήγοντας εστιάζεται στις επεργασίες Χορικών (δηλ. τα χορικά πρελούδια), στις εισόδους των φωνών σε αυτά καθώς και στην πορεία τους, που αποσκοπούν στη συνολική δημιουργία αισθήματος πληρότητας και ενότητας, γεγονός ιδιαίτερα χαρακτηριστικό για την εποχή Μπαρόκ.

---

[49] (Νικήτας, 1999: 51)

ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΚΑΘΟΡΙΣΜΟΥ ΤΗΣ ΑΡΜΟΝΙΚΗΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ ΚΑΙ ΕΞΕΛΙΞΗΣ

Ο Νικήτας παραθέτει τη λειτουργική σημειογραφία των βαθμίδων της σκάλας (στο μείζονα και στον ελάσσονα τρόπο), των χαρακτηριστικών διαφωνιών, της ενδιάμεσης δεσπόζουσας, της ναπολιτάνικης και της ακολουθίας.

ΚΑΘΟΡΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΜΕΛΩΔΙΚΗΣ ΠΟΡΕΙΑΣ ΚΑΙ ΕΞΕΛΙΞΗΣ

Σημειώνονται όλοι οι ξένοι φθόγγοι σε συντομογραφίες (χρήση του πρώτου γράμματος της λέξης που αντιστοιχεί σε κάθε ξένο φθόγγο, όπως δ=διαβατικός φθόγγος).

ΕΠΕΞΗΓΗΜΑΤΙΚΑ

Ο συγγραφέας επισημαίνει κάποια πράγματα για τη λειτουργική σημειογραφία και τις ενδιάμεσες δεσπόζουσες για να γίνει πιο κατανοητό και το σημειογραφικό σύστημα που προηγήθηκε.

ΔΙΦΩΝΙΑ – ΠΟΛΥΦΩΝΙΑ: ΓΕΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ

ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

Περιλαμβάνει μία δίφωνη, μία τρίφωνη και δύο τετράφωνες επεξεργασίες χορικών του συγγραφέα πάνω σε χορικά του J. S. Bach.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο Κώστας Νικήτας στο σύγγραμμά του για την «Αντίστιξη» παρουσιάζει τους νόμους και κανόνες που διέπουν τη σύνθεση δίφωνων και πολυφωνικών έργων ακολουθώντας κατά γράμμα τη θεωρία του Fux. Πρόκειται για ένα πρακτικό και ιδαίτερα σαφές βιβλίο στο οποίο ο συγγραφέας ασχολείται με την παράθεση της αντιστικτικής θεωρίας και την επισύναψη χαρακτηριστικών παραδειγμάτων. Παρατηρούμε ότι εστιάζεται στη δίφωνη, τρίφωνη, τετράφωνη και πολύφωνη (για 5, 6, 7 και 8 φωνές) τροπική αντίστιξη ενώ ιδιαίτερη μνεία κάνει στη μελοποίηση του κειμένου και στις διάφορες αντιστικτικές μορφές (κανόνας, ασματική φούγκα, μοτέτο, λειτουργία). Μία σύντομη αναφορά γίνεται στην τονική αντίστιξη (όπως διαφαίνεται στον J. S. Bach) και σημειώνονται οι επιμέρους και ουσιαστικές διαφορές της από την αντίστιξη του 16^{ου} αιώνα. Αξίζει να αναφέρουμε το συνοπτικό και ουσιώδη τρόπο έκφρασης, παράθεσης του υλικού καθώς και οργάνωσης αυτού.

Ροζάκης, Μιχάλης. 2000. *Η Τροπική Αντίστιξη για Φωνές (τόμος Ι).*
Αθήνα: Εκδόσεις Παπαγρηγορίου – Νάκας.
(βλέπε Παράρτημα)

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ – ΤΟΜΟΣ Ι

Έκταση: 214 σελίδες

Διάρθρωση ύλης: αποτελείται από 16 ενότητες, οι οποίες είναι: 1. Γενικές παρατηρήσεις, 2. Τα κλειδιά, 3. Τα μέτρα, 4. Οι αξίες, 5. Οι εκτάσεις των φωνών, 6. Οι μελωδικές γραμμές των φωνών και οι πτώσεις, 7. Αντίστιξη $1^{ου}$ είδους για δύο φωνές, 8. Αντίστιξη $2^{ου}$ είδους για δύο φωνές, 9. Αντίστιξη $3^{ου}$ είδους για δύο φωνές, 10. Αντίστιξη $4^{ου}$ είδους για δύο φωνές, 11. Αντίστιξη $5^{ου}$ Είδους για δύο και τρεις φωνές, 12. Ελεύθερη δίφωνη αντίστιξη με κείμενο, 13. Μίμηση και Κανόνας, 14. Δεξιοτεχνική αντίστιξη σε δύο φωνές (περιλαμβάνει τις υποενότητες: κυκλική μίμηση ή ατέρμονος κανόνας, μίμηση με αντίθετη κίνηση, αυστηρή μίμηση σε δύο φωνές με αντίθετη κίνηση, ελεύθερη μίμηση σε δύο φωνές με αντίθετη κίνηση, ο καθρέφτης, αναδρομή, διπλή αναστρεφόμενη αντίστιξη), 15. Θέματα για επεξεργασία, 16. Μεταφορά όλων των παραδειγμάτων στα κλειδιά Sol και Fa.
(βλέπε Παράρτημα)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στον πρόλογό του ο συγγραφέας παραθέτει ένα σύντομο απόσπασμα από την όπερα του Monteverdi 'Αριάδνη' (η οποία γράφτηκε το 1608) στο οποίο διαφαίνεται ξεκάθαρα η χρήση των διαφωνιών σε σχέση με το αριθμημένο βάσιμο και συμπεραίνει ότι ένας από τους βασικότερους κανόνες στη μουσική είναι ότι δεν υπάρχουν κανόνες. Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι στο παρόν σύγγραμμα δεν θα συναντήσει κανείς σκληρούς και άκαμπτους κανόνες, ενώ σκοπός του είναι να ακολουθήσει τα παραδείγματα των μεγάλων συνθετών της εποχής εκείνης (αναφέρεται στην εποχή της Αναγέννησης) και

να καταφέρει να συμφιλιώσει τους νέους μουσικούς με αυτό το είδος που φαίνεται να τους καταπιέζει με την αυστηρότητά του.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Στην ενότητα των 'Γενικών Παρατηρήσεων' ο συγγραφέας πρώτιστα τονίζει ως βασική διαφορά μεταξύ της Αντίστιξης και της Αρμονίας το γεγονός ότι στην Αντίστιξη όλες οι φωνές είναι κύριες, ενώ στην Αρμονία υπάρχει μία κύρια φωνή η οποία συνοδεύεται από μία μικρή ή μεγάλη ομάδα φωνών. Παραθέτει τρία τετράφωνα ομοφωνικά αποσπάσματα (Palestrina, Luka Marenzio, J. des Pres), τα οποία σημειώνει και σε γραφή για δύο κλειδιά (σολ και φα) και τονίζει ότι και στις τρεις περιπτώσεις υπάρχει μία τελείως "κάθετη" αντιμετώπιση των φωνών, γεγονός που καταδεικνύει ότι οι συνθέτες τις εποχής εκείνης σκεφτόντουσαν "συγχορδιακά," όπου φυσικά οι συνθήκες το απαιτούσαν.

Επισυνάπτεται ένα απόσπασμα του Palestrina για τέσσερις φωνές και ο Ροζάκης κάνει την εξής τοποθέτηση: «ότι και να γράψουμε πρέπει να έχει μία σαφέστατη αρμονική δομή άσχετα αν στα "τονικά" αυτιά μας αυτού του είδους οι συνηχήσεις θα ακούγονταν "πρωτόγονες"».[50]

Ακολούθως σημειώνονται οι τρόποι με τη διάταξη που είχανε στους αρχαίους ελληνικούς χρόνους (Δώριος ,Φρύγιος, Λύδιος, Μιξολύδιος, Υποδώριος, Υποφρύγιος, Υπολύδιος) και στο Μεσαίωνα (Protus, Deuterus, Tritus, Tetartus). Ραρουσιάζεται το λεγόμενο σύστημα Octoechos (Δώριος, Υποδώριος, Φρύγιος, Υποφρύγιος, Λύδιος, Υπολύδιος, Μιξολύδιος, Υπομιξολύδιος) και καταδεικνύεται για κάθε τρόπο ποιος είναι οι φθόγοι Finalis και Tenor.

Παρουσιάζονται ακόμη και οι δύο νέοι τρόποι, οι οποίοι προστέθηκαν επίσημα από τον 16ο αιώνα και μετά (Ιωνικός και Αιολικός). Έπονται ορισμένες κοινές διαπιστώσεις για τους τρόπους, όπως το γεγονός ότι ο

[50] (Ροζάκης, 2000: σελ. 11)

προσαγωγέας ανεβαίνει με βήμα στην τονική και ο συγγραφέας υπογραμμίζει χαρακτηριστικά ότι «από τις τρεις συγχορδίες που περιέχουν τον προσαγωγέα δηλ. III – V – VII στις πτώσεις ήταν σε χρήση κυρίως η V και η VII, σε περιπτώσεις ανάλογες της τέλειας πτώσης του τονικού συστήματος».[51]

Αναφέρεται επίσης τα 'Κλειδιά' στα οποία γράφονται συνήθως οι τέσσερις βασικές φωνές (σοπράνο, άλτο, τενόρος, μπάσος) και ο Ροζάκης τονίζει τη μεγάλη σημασία που έχουν τα κλειδιά για τους σπουδαστές τις αντίστιξης, για τους εκτελεστές οργάνων ορχήστρας (τσέλο, κοντραμπάσο, τρομπόνι), αλλά και για τους επαγγελματίες που ασχολούνται με τα τρανσπόρτα.

Ακολουθεί η ενότητα των 'Μέτρων.' Εδώ επισημαίνεται ότι το βασικό μέτρο της εκκλησιαστικής μουσικής του 15ου και 16ου αιώνα ήταν τα 6/2 (μέτρο τριών ολοκλήρων). Επισυνάπτεται ένα απόσπασμα από έργο του des Pres και έπειτα ένα του Palestrina. Έπονται οι 'Αξίες' που χρησιμοποιούνταν στις συνθέσεις εκείνης της εποχής (maxima, longa, brevis, ολόκληρα μισά, τέταρτα και όγδοα) καθώς και οι συζεύξεις και συγκοπές που επιτρέπονται.

Στην ενότητα 'Οι εκτάσεις των φωνών' αρχικά σημειώνονται οι εκτάσεις των τεσσάρων βασικών φωνών σε ένα ενιαίο πλάνο (σε κλειδιά σολ και φα) και στη συνέχεια παρουσιάζεται ξεχωριστά η έκταση της κάθε φωνής στο κλειδί που της αντιστοιχεί. Ο Ροζάκης αναφέρει ότι οι ψηλές περιοχές των φωνών χρειάζονται ιδιαίτερη προσοχή και προετοιμασία και παραθέτει δύο αποσπάσματα έργων (του Palestrina για έξι φωνές και του J. des Pres για τέσσερις φωνές), τα οποία συνοδεύονται και από κάποιες παρατηρήσεις για τη χρήση των κλειδιών.

Η επόμενη ενότητα έχει τίτλο ' Οι μελωδικές γραμμές των φωνών και οι

[51] (Ροζάκης, 2000: σελ. 15)

πτώσεις.' Ο συγγραφέας πρώτιστα επισημαίνει τη μεγάλη σημασία της κατασκευής μελωδιών στο ύφος και το στυλ της εποχής και θεωρεί ότι η μελέτη των έργων των μεγάλων συνθετών μπορεί να συντελέσει σε αυτό. Παρόλα αυτά, όπως συμπληρώνει, ο κάθε συνθέτης έχει τα δικά του "ειδικά" χαρακτηριστικά και τονίζει ότι στο παρών σύγγραμμα θα μελετηθούν τόσο τα κοινά , όσο και τα "ειδικά" χαρακτηριστικά των συνθετών και μετά θα καθοριστεί μία ενιαία γραμμή για την κατασκευή των μελωδιών.

Αμέσως μετά παρουσιάζεται σχηματικά η πορεία που ακολουθούν οι μελωδίες του Palestrina καθώς και οι παραλλαγές τους. Παραθέτονται διάφορες μελωδίες του ίδιου συνθέτη, οι οποίες συνοδεύονται από ορισμένες παρατηρήσεις και ο συγγραφέας καταλήγει στο συμπέρασμα ότι σε "εκτεθειμένες" μελωδίες (δηλ. στις μελωδίες εκείνες που εμφανίζονται μόνες τους ή με απλή αντιστικτική συνοδεία στην αρχή της σύνθεσης ή κάποιου κύριου μέρους αυτής) ο Palestrina ανεβάζει σταδιακά τις μελωδίες έως το ψηλότερο σημείο και έπειτα τις ξανακατεβάζει εξομαλύνοντας την ένταση. Στις υπόλοιπες περιπτώσεις, οι μελωδίες του ακολουθούν τους γενικότερους κανόνες της Αντίστιξης (χωρίς να αποκλείεται η γραμμή άνοδος – κορύφωση – κάθοδος), ενώ σε γενικές γραμμές αυτό που χαρακτηρίζει όλες τις συνθέσεις του είναι η απόλυτη ισορροπία.

Συμπεριλαμβάνονται επίσης μελωδίες του Josquin des Pres, στις οποίες ο συγγραφέας συμπεραίνει ότι η μελωδική "αναρχία" που χαρακτηρίζει τις συνθέσεις του δεν αποτελεί δείγμα έλλειψης ταλέντου ή φαντασίας. Αντίθετα, ο des Pres επηρεασμένος από τις τεχνικές των συνθετών της Αγγλικής Σχολής του 15ου αιώνα (J. Dunstable και L. Power) επενδύει μελωδικά στο σύνολο του έργου και όχι στο κάθε μέρος ξεχωριστά, επαναλαμβάνοντας με έντεχνο τρόπο θεματικά στοιχεία με μικρές παραλλαγές από μέρος σε μέρος.

Επισυνάπτονται ακόμη μελωδίες του Luca Marenzio, τον οποίο ο συγγραφέας χαρακτηρίζει "απρόβλεπτο" και συμπληρώνει ότι εμφανίζεται ήπιος και συντηρητικός στις συνθέσεις του, ενώ στο τέλος της ζωής του ασπάστηκε τη χρωματικότητα και η μουσική του έγινε πιο τολμηρή και διάφωνη. Ακολουθεί μία αναφορά και σε άλλους συνθέτες της εποχής, όπως ο

Orlando di Lasso, ο Philippe de Monte, ο Cristobal Morales, ο Tomas Luis de Vittoria, ο Constanzo Festa και ο William Byrd.

Σημειώνονται επιπλέον αριθμημένες γενικές οδηγίες που αναφέρονται στην κατασκευή μελωδικών γραμμών οι οποίες συνοδεύονται και από αντίστοιχα παραδείγματα. Οι οδηγίες αυτές αφορούν: την αποφυγή του απότομου και του ξαφνικού (εξισορρόπηση ενέργειας), την αποφυγή των $8^{ων}$ και $5^{ων}$ (παράλληλες και ευθείες), τη χρήση των μελωδικών διαστημάτων, τις πτώσεις στους διάφορους τρόπους, την αποφυγή του διαστήματος της $4^{ης}$ αυξημένης (προσθήκη του σι ύφεση) και τη χρήση ημιτόνιου κατά τις πτώσεις (πλην του φρύγιου τρόπου).

Ο Ροζάκης τονίζει ακόμη το πόσο σημαντικό είναι να κατανοήσει κανείς ότι οι τρόποι δεν είναι τονικότητες και υπογραμμίζει ότι στο συγκεκριμένο βιβλίο ως τρόπος διδασκαλίας της Αντίστιξης θα ακολουθηθεί η θεωρία των πέντε ειδών του Fux, τα οποία παρουσιάζει εν συντομία (χρήση σύντομου παραδείγματος για το καθένα). Ακολουθούν ορισμένα παραδείγματα μελωδιών (Palestrina, Vittoria, des Pres, di Lasso) στα οποία γίνεται χρήση κειμένου και εξάγονται κάποια γενικά συμπεράσματα για τη μελοποίηση.

Έπεται η ενότητα 'Αντίστιξη $1^{ου}$ είδους σε δύο φωνές (ολόκληρα),' όπου παρουσιάζονται διεξοδικά όλοι οι οδηγίες που διέπουν τη λειτουργία του είδους αυτού με ταυτόχρονη παράθεση παραδειγμάτων και επισυνάπτονται οι ασκήσεις. Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο γίνεται η παρουσίαση του '$2^{ου}$ Είδους (Μισά),' του '$3^{ου}$ Είδους (Τέταρτα),' του '$4^{ου}$ Είδους (Συγκοπές),' καθώς και του '$5^{ου}$ Είδους (Ανθισμένη Αντίστιξη ή Fleuri)' για δύο φωνές. Επισημαίνονται και οι κανόνες που ισχύουν για το $5^{ο}$ Είδος σε τρεις φωνές και ακολουθούν ποικίλα παραδείγματα.

Αξίζει να αναφέρουμε ότι ο συγγραφέας σημειώνει τα παραδείγματα αρχικά σε κλειδιά σολ και φα και κατόπιν κάνει τη μεταφορά τους στα αντίστοιχα κλειδιά της κάθε φωνής. Όπως έχει προαναφέρει χαρακτηριστικά: «επειδή η μικρή μας πείρα δεν μας επιτρέπει να γράψουμε σε τρία διαφορετικά

κλειδιά και να ελέγχουμε το αποτέλεσμα, θα ξεκινήσουμε με 'συνοπτική' γραφή, δηλ. με κλειδιά SOL και FA. Μετά απ' αυτό θα μεταφέρουμε το υλικό μας στα κλειδιά» και συμπληρώνει ότι «η μέθοδος αυτή δεν είναι κατάλληλη για σοβαρές σπουδές πάνω στην ασματική πολυφωνία. Αν την υιοθετήσουμε, αργότερα σε δύσκολες αντιστίξεις π.χ. 5, 6, 7, ή και 8 φωνών θα έχουμε πολύ σοβαρό πρόβλημα. Η κάθε φωνή πρέπει να έχει το χώρο της και η μελέτη των κλειδιών είναι απαραίτητη».[52]

Ακολουθεί η ενότητα της 'Ελεύθερης δίφωνης Αντίστιξης με κείμενο.' Σ' αυτή ο μαθητής έρχεται στην ουσία για πρώτη φορά σε επαφή με την ελεύθερη σύνθεση. Επισυνάπτονται κάποιες επιπλέον οδηγίες για τη χρήση των καθυστερήσεων (κίνηση και των δύο φωνών κατά τη στιγμή της λύσης, κίνησης της δεύτερης φωνής με τέταρτα και δημιουργία πρόσθετης διαφωνίας) και ορισμένα δίφωνα παραδείγματα.

Υπό μορφή καθοδήγησης σημειώνεται ότι οι μαθητές δεν θα πρέπει να γράφουν πρώτα την Αντίστιξη και μετά το κείμενο, αλλά αυτά τα δύο θα πρέπει να γίνονται ταυτόχρονα και πως το παίξιμο των φωνών στο πιάνο έχει ελάχιστη σχέση με την πραγματικότητα. Παρουσιάζονται ακόμη δύο έργα (J. des pres και O. di Lasso), στα οποία ο συγγραφέας σημειώνει τις παρατηρήσεις του και η ενότητα ολοκληρώνεται με μία προτεινόμενη εργασία.

Στην ενότητα 'Μίμηση και Κανόνας' δίνονται οι ορισμοί των εννοιών και παρουσιάζονται παραδείγματα στα οποία γίνεται μίμηση στην άνω $5^{η}$ (ή κάτω $4^{η}$), που αποτελεί το πιο συνηθισμένο διάστημα. Έπειτα γίνεται αναφορά στο πότε μία μίμηση είναι τονική και πότε είναι πραγματική και σημειώνονται ποικίλα παραδείγματα. Ο συγγραφέας παραθέτει ακόμη παραδείγματα στην $8^{η}$, η οποία αποτελεί δεύτερη μορφή μίμησης στη σειρά προτίμησης των συνθετών αυτής της εποχής. Ακολουθούν παραδείγματα μιμήσεων στην ταυτοφωνία, στην πάνω και κάτω $2^{η}$, στην πάνω και κάτω $3^{η}$, στην πάνω και

[52] (Ροζάκης, 2000: σελ. 82)

κάτω $6^{η}$, καθώς και στην πάνω και κάτω $7^{η}$ και επισυνάπτεται μία προτεινόμενη εργασία.

Η επόμενη ενότητα έχει τίτλο 'Δεξιοτεχνική Αντίστιξη σε δύο φωνές' και παρουσιάζει, σύμφωνα με το συγγραφέα, τεχνικές οι οποίες δεν ήταν τόσο δημοφιλείς κατά τον $16^{ο}$ αιώνα, αλλά χρησιμοποιήθηκαν κατά κόρον από τους Φλαμανδούς συνθέτες του $15^{ου}$ αιώνα. Η πρώτη τεχνική είναι η 'Κυκλική μίμηση ή ατέρμονας κανόνας' στην οποία ο συγγραφέας με βάση έναν δίφωνο κανόνα στην $8^{η}$ (το οποίο αποτελεί την "έκθεση"),αναφέρεται στα μέρη τα οποία πρέπει προσθέσει κανείς ώστε να δημιουργηθεί ένας ατέρμονος κανόνας. Τα μέρη αυτά είναι η "προετοιμασία" η οποία έπεται της εκθέσεως, είναι σύντομη σε διάρκεια και προετοιμάζει την "επαναφορά," που αποτελείται από ένα μετρό και συνοδεύεται από το σημάδι της επανάληψης. Επισυνάπτεται ένας ακόμη ατέρμονος κανόνας και μία προτεινόμενη εργασία.

Έπεται η τεχνική της 'Μίμησης με αντίθετη κίνηση.' Όπως υπογραμμίζεται, αυτή αποτελείται από δύο είδη, την αυστηρή μίμηση και την ελεύθερη μίμηση. Στην αυστηρή μίμηση, παρά την αντίθετη κίνηση, τα διαστήματα πρέπει να είναι ίδια όχι μόνο ως προς το είδος αλλά και ως προς το γένος (π.χ. στην ανιούσα $2^{η}$ μικρή θα απαντήσουμε με μία κατιούσα $2^{η}$ μικρή). Στην ελεύθερη μίμηση αρκεί να απαντήσουμε με το ίδιο διάστημα (ως προς το είδος), αλλά με την αντίθετη φορά (π.χ. στην ανιούσα $2^{η}$ μικρή να απαντήσουμε με μία κατιούσα $2^{η}$ μικρή ή μεγάλη). Αμέσως μετά ο συγγραφέας παρουσιάζει και τα δύο είδη της τεχνικής αυτής κάνοντας χρήση χαρακτηριστικών παραδειγμάτων.

Εστιάζεται ακόμη στην τεχνική του 'Καθρέφτη,' σημειώνοντας πως μοιάζει πολύ με την τεχνική της αντίθετης μίμησης, με τη διαφορά ότι οι δύο φωνές που βρίσκονται σε καθρέφτη αρχίζουν την ίδια χρονική στιγμή με αποτέλεσμα η μία να αποτελεί το είδωλο της άλλης (και εδώ γίνεται διαχώριση ανάμεσα σε αυστηρό και ελεύθερο καθρέφτη και παρατίθονται τα ανάλογα παραδείγματα). Επισυνάπτεται ένα παράδειγμα στο οποίο ο καθρέφτης

αποτελεί μέρος της σύνθεσης, ενώ χρησιμοποιούνται και άλλες μιμητικές τεχνικές.

Γίνεται επίσης μνεία στην τεχνική της 'Αναδρομής,' η οποία όπως αναφέρεται αποτελεί ένα πολύ ειδικό εφέ (όπως και ο καθρέφτης) και θα πρέπει να χρησιμοποιείται με φειδώ. Υπάρχουν δύο είδη αναδρομών: η απλή αναδρομή, στην οποία ακολουθείται από το τέλος προς την αρχή η σειρά των διαστημάτων και οι αξίες τους όπως αυτά εμφανίστηκαν σε μία μουσική φράση και η αναδρομή με αντίθετη κίνηση, που συμβαίνει το ίδιο με την απλή αναδρομή, αλλά έχουμε επιπρόσθετα και αντίθετη κίνηση των διαστημάτων. Ο Ροζάκης παραθέτει σύντομα παραδείγματα για την κατανόηση και των δύο ειδών και ακόμη μία σύνθεση (η οποία περιλαμβάνει διάφορες μιμητικές τεχνικές) την οποία και αναλύει. Έπεται μία προτεινόμενη εργασία.

Επιπρόσθετα κάνει λόγο για τη 'Διπλή αναστρεφόμενη Αντίστιξη' και πρώτιστα για τη διπλή αντίστιξη στην 8η, όπου υπογραμμίζει με μορφή αριθμημένων οδηγιών όλες της συνθήκες που ισχύουν για την τεχνική αυτή με παράλληλη χρήση αντιπροσωπευτικών παραδειγμάτων. Ακολουθούν σύντομες παραδείγματα συνθέσεων (τα οποία γράφονται αρχικά σε κλειδιά σολ και φα και έπειτα κανονικά στα αντίστοιχα κλειδιά των φωνών) και επισυνάπτεται ένα μικρό έργο στο οποίο γίνεται χρήση της τεχνικής αυτής σε συνδυασμό με άλλες τεχνικές.

Αξίζει σ' αυτό το σημείο να αναφέρουμε αυτούσια την πεποίθηση του συγγραφέα για την ύπαρξη και ανάλυση σύντομων συνθέσεων στα πλαίσια της διδασκαλίας των διαφόρων αντιστικτικών τεχνικών: «Ο λόγος που επιμένω τόσο στην σύνθεση μικρών έργων και στην ανάλυση τους, είναι διότι πιστεύω πως η απλή εκμάθηση των τεχνικών χωρίς να ξέρει κάποιος να τις χρησιμοποιήσει, καταντάει το μάθημα της αντίστιξης, μία σειρά από ανιαρές ασκήσεις που οδηγούν καθηγητή και μαθητή σε αδιάκοπα χασμουρητά. Η αντίστιξη είναι ένα πολύ σημαντικό μάθημα σύνθεσης και έτσι πρέπει να αντιμετωπίζεται».[53]

[53] (Ροζάκης, 2000:σελ. 143)

Αναφέρεται ακόμη στις άλλες μορφές της διπλής αντίστιξης (στην 9η, στη 10η, στην 11η, στη 12η, στη 13η, στη 14η και στη 15η – διπλή οκτάβα). Παραθέτει δύο παραδείγματα διπλής αντίστιξης στη 12η και τονίζει ότι πρόκειται για μία τεχνική αρκετά εγκεφαλική, στην οποία χρειάζεται κανείς αρκετή πείρα για να μπορέσει να δώσει καλλιτεχνική αξία στη σύνθεση που θα τη χρησιμοποιήσει. Για το λόγο αυτό σημειώνει κάποιες επιπλέον συμβουλές που αφορούν αποκλειστικά και μόνο την τεχνική αυτή. Έπεται η προτεινόμενη εργασία.

Εδώ ολοκληρώνεται το θεωρητικό τμήμα του πρώτου τόμου και ο συγγραφέας αναφέρει ότι θα ακολουθήσουν έργα συνθετών της εποχής εκείνης, τα οποία δεν είναι αναλυμένα επειδή υποστηρίζει ότι ο σπουδαστής που εμπέδωσε την ύλη του βιβλίου αυτού είναι σε θέση να τα αναλύσει μόνος του, θεωρώντας ότι και το κεφάλαιο της ανάλυσης θα πρέπει να αποτελεί μέρος των σπουδών του. Επισυνάπτονται έργα του Palestrina, του J. de Pres, του Vittoria και του O. di Lasso.

Ακολουθεί η ενότητα 'Θέματα για επεξεργασία (C.F.).' Σ' αυτή υπάρχουν εννέα δεδομένα βάσιμα για κάθε τρόπο (Δώριο, Φρύγιο, Λύδιο, Μιξολύδιο, Αιολικό, Ιωνικό), τα οποία είναι γραμμένα στα διάφορα κλειδιά (κλειδί σολ, κλειδί ντο πρώτης γραμμής, κλειδί ντο τρίτης γραμμής, κλειδί ντο τέταρτης γραμμής και κλειδί φα). Στις σελίδες 162 – 214 περιλαμβάνονται όλα τα παραδείγματα του συγγράμματος αυτού μεταφερμένα στα κλειδιά σολ και φα.

Ροζάκης, Μιχάλης. 2001. *Η Τροπική Αντίστιξη για Φωνές (τόμος ΙΙ).* Αθήνα: Εκδόσεις Παπαγρηγορίου – Νάκας.

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ – ΤΟΜΟΣ ΙΙ

Έκταση: 207 σελίδες

Διάρθρωση ύλης: αποτελείται από 22 αριθμημένες ενότητες, οι οποίες είναι: 1. Αντίστιξη σε τρεις φωνές – Γενικές παρατηρήσεις, 2. Αντίστιξη 1ου είδους σε τρεις φωνές, 3. Αντίστιξη 2ου είδους σε τρεις φωνές, 4. Αντίστιξη 3ου είδους σε τρεις φωνές, 5. Αντίστιξη 4ου είδους σε τρεις φωνές, 6. Αντίστιξη 5ου είδους σε τρεις φωνές (Fleuri), 7. Ελεύθερη τρίφωνη Αντίστιξη με κείμενο, 8. Μίμηση σε τρεις φωνές, 9. Κανόνας σε τρεις φωνές, 10. Τριπλή αναστρεφόμενη αντίστιξη, 11. Ο ατέρμονας κανόνας σε τρεις φωνές, τρίφωνες επινοήσεις, 13. Αντίστιξη 1ου είδους σε τέσσερις φωνές, 14. Ανάμιξη πρώτου και δεύτερου είδους σε τέσσερις φωνές, 15. Ελεύθερη τετράφωνη Αντίστιξη, 16. Μίμηση σε τέσσερις φωνές, 17. Αντίστιξη σε πέντε φωνές, 18. Ολοκληρωμένη σύνθεση σε πέντε φωνές, 19. Αντίστιξη σε έξι και επτά Φωνές, 21. Παράρτημα, 22. Παρατηρήσεις πάνω στο Παράρτημα.
(βλέπε Παράρτημα)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο δεύτερος τόμος της Τροπικής Αντίστιξης για φωνές του Μιχάλη Ροζάκη εκδόθηκε ένα χρόνο μετά από τον πρώτο τόμο. Αποτελεί σαφώς συνέχεια της αντιστικτικής θεωρίας που παρουσιάζεται στον πρώτο τόμο και εδώ ο συγγραφέας εστιάζεται στην τρίφωνη και πολύφωνη Αντίστιξη. Επικεντρώνεται και σε τεχνικές όπως ο κανόνας και η μίμηση και στο σύγγραμμα του περιλαμβάνει μία μεγάλη ποικιλία παραδειγμάτων.

Στην πρώτη ενότητα με τίτλο 'Αντίστιξη σε Τρεις Φωνές – Γενικές Παρατηρήσεις' αναφέρεται στον πρώτο τόμο του συγγράμματός του, ο οποίος

περιλαμβάνει οδηγίες για τη δίφωνη και τρίφωνη σύνθεση με πρότυπο το αυστηρό εκκλησιαστικό ύφος του 16ου αιώνα. Κάνει ξεχωριστή μνεία στη χρήση των κλειδιών ντο και φα, τονίζοντας ότι η γνώση των κλειδιών αυτών – και σε πολύ καλό βαθμό μάλιστα – κρίνεται αναγκαία για έναν επαγγελματία. Παρόλα ταύτα, όπως συμπληρώνει, στο τέλος αυτού του βιβλίου και συγκεκριμένα στο Παράρτημα, υπάρχουν μεταφερμένα όλα τα παραδείγματα σε κλειδιά σολ και φα, για εκείνους που δεν ασπάζονται την ίδια άποψη με εκείνον.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Ακολουθεί η ενότητα 'Αντίστιξη 1ου είδους σε τρεις φωνές (ολόκληρα),' στην οποία πρώτιστα επικεντρώνεται στο γεγονός ότι οι σπουδαστές της Αντίστιξης θα πρέπει να απαγκιστρωθούν από την έννοια και την αίσθηση της τονικότητας, εφόσον δεν ήταν κάτι γνωστό στους συνθέτες της εποχής εκείνης που συνέθεταν τα έργα τους βασισμένοι στους εκκλησιαστικούς τρόπους.

Ο συγγραφέας τονίζει επίσης τα εξής: «Ιδιαίτερη προσοχή πρέπει να δώσουμε και στη λογική των συνδέσεων των συγχορδιών η οποία είναι τελείως διαφορετική από αυτή του τονικού συστήματος. Μέσα από αυτές ο σπουδαστής μαθαίνει μία καινούργια αρμονική γλώσσα, την οποία αργότερα μπορεί να χρησιμοποιήσει στη φυσική της κατάσταση, ή και σε συνδυασμό με άλλα συστήματα, ακόμα και το τονικό».[54]

Παρουσιάζει αριθμημένες τις οδηγίες που διέπουν την λειτουργία του είδους αυτού και επισυνάπτει προτεινόμενες εργασίες και παραδείγματα τρίφωνων συνθέσεων σε διάφορους τρόπους. Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο γίνεται η παρουσίαση του '2ου Είδους,'[55] του '3ου Είδους,' του '4ου Είδους,' καθώς και του '5ου είδους.'

---

[54] (Ροζάκης, 2001: σελ. 7)

[55] Αξίζει να αναφέρουμε ότι στην ενότητα του 2ου είδους ο συγγραφέας αναφέρει τα εξής: «Συμβουλεύω τους σπουδαστές και ιδιαίτερα τους φανατικά 'τονικούς' να αναλύουν και να ακούνε τα παραδείγματα παίζοντας τα σε ένα αρμόνιο (όχι πιάνο) ή σε συνθετητή (συνθεσάιζερ) με ήχο ανθρώπινων φωνών». (Ροζάκης, : σελ. 14)

Έπεται η ενότητα της 'Ελεύθερης τρίφωνης Αντίστιξης με κείμενο.' Ο συγγραφέας υπενθυμίζει το γεγονός ότι η μελωδία είναι εκείνη που θα πρέπει να ακολουθεί το κείμενο και όχι το αντίθετο. Επαναλαμβάνει επίσης ορισμένες οδηγίες που σχετίζονται με τη χρήση της επέρεισης, την κίνηση με δύο τέταρτα σε θέση ισχυρού και τη χρήση της προήγησης. Παρατίθεται ένα σύντομο παράδειγμα ελεύθερης αντίστιξης, καθώς και χαρακτηριστικά παραδείγματα πτώσεων. Ακολουθεί μία προτεινόμενη εργασία.

Στην επόμενη ενότητα με τίτλο 'Μίμηση σε τρεις φωνές' ο Ροζάκης υπενθυμίζει ότι οι πιο σημαντικές αντιστικτικές τεχνικές αναπτύχθηκαν στον πρώτο τόμο του συγγράμματος και εφαρμόσθηκαν σε δίφωνες συνθέσεις, ενώ στην παρούσα ενότητα θα εφαρμοστούν για τρίφωνες συνθέσεις. Συμπεριλαμβάνονται κάποιες αριθμημένες σύντομες σημειώσεις που αφορούν τη δημιουργία και το χειρισμό των μιμήσεων, ενώ ακολουθούν δύο αποσπάσματα έργων για τρεις φωνές (Vittoria, Palestrina) τα οποία συνοδεύονται και από σχόλια του συγγραφέα.

Σημειώνεται ακόμη το πλήρες κείμενο του Benedictus από την Missa Ave Maris Stella του Vittoria, το οποίο αναλύεται. Όπως υπογραμμίζεται, αποτελεί ένα σπάνιο δείγμα ευαισθησίας, καθώς και τεχνικής και μελωδικής συνέπειας. Παραθέτονται δύο ακόμη σύντομα αποσπάσματα (Vittoria, di Lasso) και το πλήρες κείμενο του Laudate nomen Dei του di Lasso. Ακολουθούν ορισμένες επισημάνσεις για το τελευταίο έργο και η ενότητα ολοκληρώνεται με μία προτεινόμενη εργασία.

Στην επόμενη ενότητα αναλύεται ο 'Κανόνας σε τρεις φωνές.' Ο συγγραφέας πρώτιστα αναφέρει ότι στις τρίφωνες συνθέσεις μπορούμε να διακρίνουμε δύο βασικές μορφές της τεχνικής αυτής: κανόνας σε δύο φωνές και μία ελεύθερη αντίστιξη και κανόνας και στις τρεις φωνές. Έπειτα παρουσιάζει τα είδη αυτά επισυνάπτοντας χαρακτηριστικά παραδείγματα (τα οποία είναι του ιδίου του συγγραφέα) και σημειώνοντας σε κάθε περίπτωση συμβουλές για την κατασκευή των κανόνων και τα σημεία στα οποία ένας

μαθητής θα πρέπει να είναι ιδιαίτερα προσεκτικός. Ακολουθεί μία προτεινόμενη εργασία.

Εστιάζεται αμέσως μετά στην 'Τριπλή αναστρεφόμενη Αντίστιξη.' Υπογραμμίζει την εξέχουσα σημασία της τεχνικής αυτής , η οποία διευκολύνει ιδιαίτερα τόσο συνθέσεις στην τροπική, όσο και στην χρωματική Αντίστιξη της Μπαρόκ εποχής. Σημειώνει αριθμημένες τις οδηγίες που αφορούν την τεχνική αυτή, επισυνάπτοντας παραδείγματα για την κατανόησή τους. Υπάρχουν δύο σύντομα παραδείγματα και ένα ολόκληρο μέρος λειτουργία, το οποίο στη συνέχεια αναλύεται, καθώς και μία προτεινόμενη εργασία.

Η επόμενη ενότητα έχει τίτλο 'Ο ατέρμονας κανόνας σε τρεις φωνές' και ο συγγραφέας αρχικά επισημαίνει τα τρία μέρη από τα οποία αποτελείται ένας ατέρμονας κανόνας (Α: Έκθεση, Β: Προετοιμασία, Γ: Επαναφορά) και διαχωρίζει τα δύο είδη κανόνα που θα έχουμε και σ' αυτή την περίπτωση (δηλ. ατέρμονας κανόνας σε δύο φωνές και μία σε ελεύθερη αντίστιξη και ατέρμονας κανόνας και στις τρεις φωνές). Παρουσιάζει τρεις ατέρμονους κανόνων και στις τρεις φωνές, όπου σε κάθε περίπτωση επισυνάπτονται ποικίλα σχόλια που αφορούν τη δόμηση του μουσικού κειμένου, τις εκτάσεις των φωνών, τη χρήση παύσεων, τη μελοποίηση κ.ά. Έπεται μια προτεινόμενη εργασία.

Ακολουθεί η ενότητα των 'Τρίφωνων επινοήσεων' στην οποία γίνεται μνεία στους ελεύθερους τρόπους σύνθεσης που μπορεί να επινοήσει κανείς ώστε να γράψει τρίφωνες συνθέσεις, χρησιμοποιώντας κυρίως βέβαια διάφορες αντιστικτικές τεχνικές που έχει διδαχθεί. Ακολουθούν τα εξής δύο παραδείγματα συνθέσεων: στο πρώτο οι δύο φωνές κάνουν κανόνα με αυστηρή μίμηση σε αντίθετη κίνηση και η τρίτη κάνει ελεύθερη αντίστιξη, ενώ στο δεύτερο η μία φωνή μιμείται την άλλη σε οκτάβα ενώ η τρίτη φωνή κάνει "καρκινική μίμηση." Ο συγγραφέας αναλύει την τεχνική κατασκευής του δεύτερου παραδείγματος και επισυνάπτει μία προτεινόμενη εργασία.

Παρουσιάζεται επίσης η 'Αντίστιξη 1ου είδους σε τέσσερις φωνές (ολόκληρα),' στην οποία σημειώνονται αριθμημένες οι οδηγίες για τη δημιουργία τετράφωνων συνθέσεων με βάση αυτό το είδος και παραθέτονται παραδείγματα σε διάφορους τρόπους. Συμπεριλαμβάνεται η αρχή από το Stabat Mates του Palestrina και ένα ακόμη έργο του ίδιου συνθέτη που χρησιμοποιεί στην ουσία μόνο αντίστιξη 1ου είδους.

Ο συγγραφέας τονίζει ότι οι συνθέτες της εποχής εκείνης έκαναν χρήση αυτής της μεθόδου στα έργα τους όταν ήθελαν να τονίσουν το κείμενο, το οποίο συχνά χανόταν μέσα στις πολύπλοκες πολυφωνικές συνθέσεις. Συμπεριλαμβάνεται επίσης ένα μέρος μιας σύνθεσης του Vittoria και μία προτεινόμενη εργασία.

Συνεχίζει με την ενότητα 'Ανάμιξη 1ου και 2ου είδους σε τέσσερις φωνές.' Σ' αυτή παρουσιάζονται παραδείγματα συνδυασμού των δύο ειδών τα οποία συνοδεύονται από σύντομα σχόλια, καθώς και μία προτεινόμενη εργασία.

Στην ενότητα της 'Ελεύθερης τετράφωνης Αντίστιξης' ο συγγραφέας σημειώνει αρχικά παραδείγματα χαρακτηριστικών πτώσεων από έργα συνθετών της εποχής εκείνης (Palestrina, des Pres και Vittoria) και παρουσιάζεται το πλήρες κείμενο από δύο συνθέσεις του Vittoria, καθώς και μία προτεινόμενη εργασία.

Αμέσως μετά υπάρχει η 'Μίμηση σε τρεις φωνές.' Εδώ ο Ροζάκης επικεντρώνεται στην παρουσίαση των μερών της Missa Pange Lingua του Josquin des Pres και στην ανάλυση τους (το κάθε μέρος αναλύεται ξεχωριστά). Τα μέρη της λειτουργίας που παρουσιάζονται είναι: Kyrie I[56], Kyrie II, Gloria (Δόξα), Credo (Πιστεύω), Santus (Άγιος), Agnus Dei. Επισυνάπτονται κάποια

[56] Το συγκεκριμένο μέρος ο συγγραφέας το υποδιαιρεί σε δύο τμήματα (Kyrie και Christe Eleison) και τα αναλύει ξεχωριστά

συμπεράσματα για τη δομή της λειτουργίας στο σύνολό της και παρουσιάζεται ακόμη το Kyrie και το Sanctus από την Missa Brevis του Palestrina για τα οποία γίνονται σύντομα και περιεκτικά σχόλια. Σημειώνεται και μία προτεινόμενη εργασία.

Έπεται η ενότητα της 'Αντίστιξης σε πέντε φωνές – Γενικές παρατηρήσεις.' Σ' αυτή σημειώνονται αρχικά αριθμημένες οδηγίες τις οποίες πρέπει να γνωρίζουν οι σπουδαστές προκειμένου να γράψουν με επιτυχία πεντάφωνες συνθέσεις. Ακολουθεί η υποενότητα 'Ανάμιξη $1^{ου}$, $2^{ου}$ και $4^{ου}$ είδους για πέντε φωνές,' στην οποία παραθέτονται τέσσερα σύντονα παραδείγματα.

Συμπεριλαμβάνεται η 'Ολοκληρωμένη σύνθεση σε πέντε φωνές,' στην οποία παρουσιάζεται το πρώτο μέρους του πεντάφωνο μοτέτου Gustaste et videte του Orlando di Lasso, καθώς και ανάλυση αυτού. Ακολουθεί ένα απόσπασμα της αρχής του δεύτερου μέρους του ίδιου έργου και η ενότητα ολοκληρώνεται με την προτεινόμενη εργασία.

Ο συγγραφέας επικεντρώνεται ακόμη στην 'Αντίστιξη σε έξι και επτά φωνές,' παρουσιάζοντας τρεις επιπλέον οδηγίες που ισχύουν για την περίπτωση των εξάφωνων και επτάφωνων συνθέσεων και ισχύουν σε συνδυασμό με τις οδηγίες της πεντάφωνης αντίστιξης. Επισυνάπτεται ένα απόσπασμα του εξάφωνου μοτέτου Si qua tibi obtulerint του Orlando di Lasso, καθώς και του επτάφωνου Tu es Petrus του Palestrina, που, όπως παρατηρείται, αποτελεί μία περίπτωση "απατηλής" επταφωνίας εξαιτίας των παύσεων που χρησιμοποιούνται και μειώνουν των αριθμό των φωνών. Συμπεριλαμβάνεται και μία προτεινόμενη εργασία.

Ακολουθεί η ενότητα της 'Οκτάφωνης Αντίστιξης σε δύο τετράφωνες χορωδίες.' Αρχικά αναφέρει ότι θεωρεί την τεχνική αυτή «στερεοφωνική

άποψη της πολυφωνίας»[57] και εξηγεί των τρόπο με τον οποίο εκτελούνταν αυτού του είδους τα έργα μέσα στους ναούς. Εστιάζεται σε αριθμημένες οδηγίες και η παρουσίασή του συνεχίζεται με παράθεση αποσπασμάτων από έργα γραμμένα για διπλή χορωδία: από το έργο του Luca Marenzio Messa e Mottetto 'Jubilate Deo' σημειώνεται η αρχή του μοτέτου, η αρχή του πρώτου Kyrie και το Et exspecto από το Credo, ενώ σημειώνεται και το πρώτο Kyrie από τη Missa Super Osculetur του Orlando di Lasso.

Το σύγγραμμα συνεχίζεται με το 'Παράρτημα,' στο οποίο παρουσιάζονται όλα τα παραδείγματα σε κλειδιά σολ και φα έως την ενότητα της 'Ολοκληρωμένης σύνθεσης σε πέντε φωνές' και ολοκληρώνεται με τις 'Παρατηρήσεις πάνω στο Παράρτημα.'

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ (και για τους δύο τόμους)

Ο πρώτος τόμος του βιβλίου του Μιχάλη Ροζάκη για την Τροπική Αντίστιξη παρουσιάζει την θεωρία της αντίστιξης για το σχηματισμό μελωδιών, τη θεωρία της δίφωνης σύνθεσης με βάση τα είδη του Fux, τη θεωρία της ελεύθερης δίφωνης και τρίφωνης σύνθεσης, ενώ κάνει ιδιαίτερη μνεία στις δεξιοτεχνικές αντιστικτικές τεχνικές.

Ο λόγος που χρησιμοποιεί είναι ιδιαίτερα απλός και αυτό που τονίζει ως βασική του πεποίθηση είναι ότι σ' αυτό το βιβλίο δεν υπάρχουν απαγορεύσεις (αποφεύγει να χρησιμοποιεί τις λέξεις 'επιτρέπεται' και 'απαγορεύεται'), αλλά υπάρχουν κατευθυντήριες οδοί που σκοπό έχουν να βοηθήσουν τους μαθητές να κατανοήσουν τη συνθετική αυτή τεχνική και να δημιουργήσουν έργα τα οποία θα βασίζονται στο ύφος των μεγάλων συνθετών της εποχής εκείνης.

Ο συγγραφέας αναφέρεται αποκλειστικά και μόνο στις συνθέσεις του 15ου και 16ου αιώνα και δίνει ξεχωριστή βαρύτητα στον τομέα της ανάλυσης. Χρησιμοποιεί μεγάλο αριθμό παραδειγμάτων έχοντας ως πυρήνα στις

[57] (Ροζάκης, 2001: σελ. 125)

αναλύσεις του τα έργα του Palestrina, του Josquin des Pres και του Luca Marenzio και επιπλέον έργα του Orlando di Lasso και του Vittoria. Αξίζει επίσης να αναφέρουμε ότι αρκετά παραδείγματα που περιλαμβάνονται και τα οποία δεν φέρουν όνομα συνθέτη είναι δικά του.

Παράλληλα διαφαίνεται η μεγάλη σημασία που δείχνει στην εκμάθηση των κλειδιών, ενώ ξεχωριστή μνεία κάνει στις αντιστικτικές μιμητικές τεχνικές όπου δεν παρουσιάζει μόνο αυτοτελή παραδείγματα για την κάθε περίπτωση, αλλά και σύντομες συνθέσεις που περιλαμβάνουν συνδυασμό όλων των περιπτώσεων. Τέλος, σε αρκετά σημεία είναι σαφέστατες οι αρμονικές νύξεις και συσχετίσεις που κάνει, οι οποίες αφορούν τόσο την συνολική αρμονική αίσθηση, όσο και την έννοια της συγχορδίας και της σύνδεσης βαθμίδων.

Ο δεύτερος τόμος του συγγράμματος του Μιχάλης Ροζάκη για την Τροπική Αντίστιξη, με αφετηρία την τρίφωνη σύνθεση καλύπτει όλη την αντιστικτική θεωρία μέχρι και τις οκτάφωνες συνθέσεις (διπλή χορωδία). Ο συγγραφέας δεν οδηγείτε σε επαναλήψεις δεδομένων τα οποία αναλύθηκαν εκτενώς στον πρώτο τόμο (όπως π.χ. οι μιμητικές τεχνικές) και εστιάζεται στην παρουσίαση μεγάλης ποικιλίας παραδειγμάτων, τα οποία συνοδεύονται πάντα από σύντομα και περιεκτικά σχόλια ή ακριβείς αναλύσεις.

Τα παραδείγματα που χρησιμοποιεί είναι – όπως ακριβώς και στον πρώτο τόμο – από συγκεκριμένους συνθέτες (Palestrina, Josquin des Pres, Vittoria, Orlando di Lasso, Luca Marenzio). Διαφαίνεται ξεκάθαρα η μεγάλη σημασία που δίνει ο ίδιος στα κλειδιά ντο και φα, χωρίς όμως να αποκλείει τους σπουδαστές οι οποίοι δεν μπορούν να μελετήσουν αυτά τα κλειδιά επισυνάπτοντας το Παραρτήματος.

Φιτσιώρης, Γιώργος. 2000. *Σημειώσεις Αναγεννησιακής Αντίστιξης, το Στυλ Palestrina.* Διδακτικές Σημειώσεις, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.
(βλέπε Παράρτημα)

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: 131 σελίδες[58]
Διάρθρωση ύλης: ενιαία

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το σύγγραμμα του Γιώργου Φιτσιώρη για την Αναγεννησιακή Αντίστιξη εντάσσεται στα πλαίσια της διδασκαλίας της Αντίστιξης του 16ου αιώνα στο τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Έχει ως κύριο αντικείμενο την παρουσίαση και μελέτη του αυστηρού ύφους της αντίστιξης της Χρυσής Εποχής της Πολυφωνίας, ακολουθώντας κυρίως τις διαπιστώσεις και σκέψεις του θεωρητικού Knud Jeppesen[59] αλλά ασκώντας παράλληλα και εποικοδομητική κριτική πάνω σε αυτές.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Αρχικά ο συγγραφέας αναφέρεται στο Γρηγοριανό μέλος και στα κοινά χαρακτηριστικά που παρουσιάζουν οι εκκλησιαστικοί τρόποι. Σημειώνει τους τρόπους αυτούς, οι οποίοι άρχισαν να καθιερώνονται από την εποχή του Πάπα Γρηγορίου του Μεγάλου (590 – 604 μ.Χ.) και διακρίνονται σε αυθεντικούς

---

[58] Αξίζει να αναφέρουμε ότι οι αριθμημένες και δακτυλογραφημένες σελίδες είναι 51. Στις υπόλοιπες 80 σελίδες περιλαμβάνονται χειρόγραφα παραδείγματα και αποσπάσματα φωνητικών έργων.

[59] Jeppesen, Knud. 1991. *Αντίστιξη, Ασματική Πολυφωνία* (μετάφραση Κ. Νάσος). Αθήνα: Εκδόσεις Νάσος.
Ο Φιτσιώρης τονίζει ότι ενώ οι αριθμοί που σημειώνονται για το σύγγραμμα του Jeppesen αναφέρονται στην ελληνική του μετάφραση, πολλές φορές κατέφυγε στο αγγλικό κείμενο το οποίο ήταν πιο σαφές και κατανοητό.

(Δώριους, Φρύγιος, Λύδιος, Μιξολύδιος) και πλάγιούς ή παράγωγους (Υποδώριος, Υποφρύγιος, Υπολύδιος, Υπομιξολύδιος). Επισημαίνει ακόμη τους 'Εκκλησιαστικούς Τρόπους του 16ου αιώνα' (Δώριος, Φρύγιος, Μιξολύδιος, Αιολικός, Ιωνικός) και εξηγεί τον τρόπο με τον οποίο προκύπτουν οι μεταφερόμενοι τρόποι, δηλαδή με μεταφορά του τρόπου κατά διάστημα τέταρτης καθαρής προς τα κάτω και την προσθήκη ενός σι ύφεση. Ακολουθούν ορισμένες επισημάνσεις για τα υπόλοιπα σημεία αλλοίωσης που χρησιμοποιούνται και την περίπτωση της "προσαγωγικής κατάληξης."[60]

Έπεται η ενότητα της 'Δίφωνης Αντίστιξης' στην οποία παρουσιάζονται πρώτιστα κάποιοι γενικοί κανόνες για τις τρεις βασικές μουσικές παραμέτρους: μελωδία, συνήχηση και ρυθμό. Επισυνάπτονται παράλληλα ως παραδείγματα σύντομα αποσπάσματα έργων του Palestrina, του Lassus και του Victoria και παρατίθεται ένα απόσπασμα του Charlotte Smith (από το σύγγραμμα του με τίτλο: A Manual of Sixteenth Century Contrapuntal Style) το οποίο σχετίζεται με την ύπαρξη τον φθόγγων μεγάλης αξίας και την ιδιαίτερη ένταση που προκαλούνε στον ακροατή.

Αμέσως μετά ο Φιτσιώρης εστιάζεται στην παρουσίαση της Δίφωνης Αντίστιξη με βάση την θεωρία των πέντε ειδών. Ξεκινώντας από το πρώτο είδος απαριθμεί τους ισχύοντες κανόνες, παρουσιάζοντας και για κάποιες περιπτώσεις τα ανάλογα παραδείγματα. Συμπεριλαμβάνονται παραδείγματα δίφωνων συνθέσεων πάνω σε δεδομένο c.f. και με πανομοιότυπο τρόπο γίνεται η παρουσίαση του δεύτερου, τρίτου, τέταρτου και πέμπτου είδους. Οι κανόνες που αναφέρονται για κάθε είδος είναι λεπτομερείς και τα παραδείγματα των κανόνων είναι πολλαπλά και χαρακτηριστικά.

Επιπρόσθετα αναφέρεται στην ελεύθερη δίφωνη σύνθεση σημειώνοντας κάποιους επιπλέον κανόνες, παραθέτοντας τα ανάλογα παραδείγματα και επισυνάπτοντας παραδείγματα ελεύθερης δίφωνης αντίστιξης σε όλους τους τρόπους. Ακολούθως υπογραμμίζει τους κανόνες που διέπουν τη συνύπαρξη

[60] Όξυνση του έβδομου φθόγγου του τρόπου σε πτωτικά σχήματα

μουσικής και κειμένου οι οποίοι, όπως αναφέρει, διαμορφώθηκαν το 16° αιώνα από τους Vicentino και Zarlino και τηρήθηκαν από τους συνθέτες της εποχής του Palestrina. Σημειώνονται έξι έργα φωνητικής μουσικής (για δύο φωνές).[61]

Ακολουθεί η ενότητα των 'Μετατροπιών.' Εδώ ο συγγραφέας τονίζει τα εξής: « Η έντονη αντίθεση που δημιουργείται ανάμεσα στην κύρια τονικότητα και ένα (ή περισσότερα) νέο τονικό κέντρο που εγκαθιδρύεται στη συνέχεια – ένα από τα κυριότερα χαρακτηριστικά της τονικής μουσικής – είναι εντελώς ξένη προς το στυλ της πολυφωνικής μουσικής. Σε μία εκκλησιαστική σύνθεση, αποδίδεται προσωρινά η αίσθηση της τονικότητας σε κάποιους άλλους φθόγγους του τρόπου εκτός του "θεμέλιου," αλλά δεν υφίσταται η έννοια της εγκαθίδρυσης νέων τονικών κέντρων».[62] Παρατίθεται ένας πίνακας από το βιβλίο του Jeppesen όπου σημειώνονται οι πτώσεις για κάθε τρόπο ανάλογα με τον βαθμό χρησιμότητάς τους (συνήθεις πτώσεις, λιγότερο συνήθεις, σπάνιες).

Έπεται η ενότητα της 'Μίμησης.' Σ' αυτή ο συγγραφέας αρχικά παρουσιάζει ιστορικά στοιχεία που σχετίζονται με την τεχνική της μίμησης και διακρίνει τα είδη αυτής, τα οποία είναι: αυστηρή (ή πραγματική) μίμηση, ελεύθερη μίμηση, τονική μίμηση, μίμηση σε αναστροφή, μίμηση σε μεγέθυνση ή σμίκρυνση, stretto και επέκταση πλάτους.[63] Επισυνάπτονται ποικίλα παραδείγματα σε όλους τους τρόπους.

Επικεντρώνεται ακόμη στην τεχνική του 'Κανόνα' και σημειώνει ως παράδειγμα ένα δίφωνο κανόνα του Palestrina που προέρχεται από ένα πεντάφωνο έργο του. Αμέσως μετά αναφέρεται στη 'Διπλή (αντιστρέψιμη) Αντίστιξη' στην όγδοη , στη δέκατη και στη δωδέκατη. Καταδεικνύει ως

---

[61] Σημειώνονται μόνο οι τίτλοι των έργων, χωρίς να αναγράφονται τα ονόματα των συνθετών τους
[62] (Φιτσιώρης, 2000: σελ. 30)
[63] Πρόκειται όπως αναφέρεται για μία μορφή μίμησης πιο ελεύθερη, όπου διατηρείται η γενική καμπύλη μιας μελωδικής γραμμής, αλλά τα διαστήματα αλλάζουν.

παραδείγματα αποσπάσματα πολυφωνικών έργων του Palestrina και του Lassus.

Ο Φιτσιώρης συνεχίζει με την 'Τρίφωνη Αντίστιξη,' όπου με αφορμή ένα κείμενο του Jeppesen σχολιάζει εκτενώς τη χρήση του όρο 'τρίφωνη συγχορδία.' Συμπεριλαμβάνει κείμενα θεωρητικών, όπως ο Zarlino και ο Dahlhaus, για να τονίσει ότι η έννοια της συγχορδίας και της διαδοχής συγχορδιών ήταν κάτι εντελώς άγνωστο για την εποχή του Palestrina και ότι η χρήση τέτοιων εννοιών μπορεί να οδηγήσει σε αποπροσανατολισμό τόσο των διδασκάλων όσο και των σπουδαστών της Αντίστιξης.

Ολοκληρώνοντας υπογραμμίζει ότι αυτό που πρέπει να επιδιώκει κανείς όταν γράφει ασκήσεις τρίφωνης (η και με περισσότερες φωνές) Αντίστιξης είναι η δημιουργία πλήρων συνηχήσεων, χωρίς να σκέφτεται αρμονικές συνδέσεις (όπως θα έκανε δηλαδή αν έγραφε ασκήσεις αρμονίας). Επικεντρώνεται επίσης στην παρουσίαση της τρίφωνης Αντίστιξη με βάση την θεωρία των πέντε ειδών. Για κάθε είδος απαριθμούνται οι ισχύοντες κανόνες και συμπεριλαμβάνονται παραδείγματα εφαρμογής των κανόνων, καθώς και παραδείγματα τρίφωνης αντίστιξης σε όλους τους τρόπους.

Ακολουθεί η 'Μίμηση.' Εδώ ο συγγραφέας σημειώνει το Benedictus από τη Missa Brevis του Palestrina και διάφορα άλλα Benedistus από λειτουργίες του ιδίου συνθέτη, όλα για τρεις φωνές. Με αυτό τον τρόπο θέλει να δώσει την ευκαιρία στους σπουδαστές να μελετήσουν διάφορες τρίφωνες συνθέσεις, στις οποίες η μίμηση είναι καθοριστικός παράγοντας και να συγκρίνουν τους διαφορετικούς τρόπους μελοποίησης του ίδιου κειμένου.

Αναφέρεται επιπρόσθετα στο ομοφωνικό στυλ γραφής της εποχής εκείνης και παρουσιάζει ορισμένα σχόλια του Owen Swinsale (από το σύγγραμμα του Polyphonic Composition), ο οποίος υποστηρίζει ότι για να κατανοήσει κανείς τη μουσική του 16^{ου} αιώνα θα πρέπει να συνειδητοποιήσει το σημαντικότατο ρόλο τον ομοφωνικών μερών στα οποία οι φωνές κινούνται νότα έναντι νότας (όπως ακριβώς στο πρώτο είδος). Παραθέτονται

αποσπάσματα για τρεις φωνές του Matteo Asola (τα οποία συμπεριλαμβάνονται στο Polyphonic Composition), καθώς και εξάφωνα αποσπάσματα από λειτουργίες του Palestrina.

Έπεται η ενότητα της 'Τετράφωνης Αντίστιξης.' Σ' αυτή ο συγγραφέας τονίζει ότι ισχύουν οι ίδιοι ακριβώς κανόνες με τη δίφωνη και τρίφωνη αντίστιξη. Σημειώνει παραδείγματα ασκήσεων τετράφωνης αντίστιξης πάνω σε δεδομένο c.f. (ένα εκ των οποίων προέρχεται από το σύγγραμμα του Αθανασιάδη) καθώς και δύο μοτέτα του Palestrina τα οποία αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα τετράφωνης σύνθεσης με μιμητικές εισόδους φωνών.

Ολοκληρώνοντας την ενότητα αυτή αναφέρεται σε όλους εκείνους του κανόνες που παρουσιάστηκαν στο συγκεκριμένο σύγγραμμα, οι οποίοι κωδικοποιήθηκαν για πρώτη φορά από τον μεγάλο θεωρητικό J.J.Fux και υπό μορφή συμβουλής, θα λέγαμε, προς τους σπουδαστές υπογραμμίζει την εξής άποψη: «Μην ακολουθείτε "στα τυφλά" τους κανόνες που μάθατε αν θέλετε η σύνθεση σας να μιμείται το ύφος των συνθέσεων της εποχής. Η παρατήρηση-μελέτη των ίδιων των πολυφωνικών έργων – αλλά και το αυτί σας – ας είναι πάντα ο καλύτερος σύμβουλος όσον αφορά το "τι επιτρέπεται" και "τι απαγορεύεται"».[64]

Η τελευταία ενότητα του συγγράμματος είναι η 'Πολύφωνη Αντίστιξη.' Ο Φιτσιώρης επισημαίνει τη δυσκολία της ύπαρξης μιας αισθητικά ωραίας κίνηση σε επτάφωνες και οκτάφωνες συνθέσεις και κάνει λόγο για το φαινόμενο της 'ανταλλαγής φθόγγων ανάμεσα σε δύο φωνές.'[65] Επικεντρώνεται ακόμη στην υποδιαίρεση των οκτάφωνων συνόλων σε δύο τετράφωνα σύνολα (διπλή χορωδία) και παραθέτει αποσπάσματα έργων για διπλή χορωδία. Το πρώτο απόσπασμα είναι τα πρώτα εικοσιπέντε μέτρα από

[64] (Φιτσιώρης, 2000: σελ. 48)

[65] Ένα παράδειγμα τέτοιου φαινομένου είναι το εξής: η μία φωνή τραγουδά ντο3 – μι3, ενώ η άλλη φωνή τραγουδά ταυτόχρονα μι3 – ντο3.

το Laudate Dominum του Palestrina[66] και το δεύτερο είναι τα πρώτα εικοσιπέντε μέτρα από το αριστουργηματικό Stabat Mater του ιδίου συνθέτη.

Στο τέλος του συγγράμματος επισυνάπτεται η Βιβλιογραφία.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο Γιώργος Φιτσιώρης στις «Σημειώσεις της Αναγεννησιακής Αντίστιξης» βασίζεται στις σκέψεις και διατυπώσεις του Δανού θεωρητικού Knud Jeppesen, ενώ δεν διστάζει να ασκήσει εποικοδομητική κριτική και να αντιπαραβάλλει μία διαφορετική άποψη, όπου το κρίνει απαραίτητο. Οι τοποθετήσεις του πάντα είναι ξεκάθαρες, σαφείς και τεκμηριωμένες ενώ συχνή είναι και η παράθεση αποσπασμάτων από συγγράμματα άλλων θεωρητικών, όπως ο Dahlhaus, ο Smith, ο Swindale κ.ά.,

Ο ίδιος δίνει μεγάλη βαρύτητα στην παρατήρηση-μελέτη των πολυφωνικών έργων, κάτι που διαφαίνεται τόσο από τα λεγόμενα του, όσο και από τα ποικίλα αποσπάσματα και παραδείγματα που παραθέτει. Σημαντικές είναι οι αναφορές του για τη μελοποίηση του κειμένου, καθώς και για το ομοφωνικό στυλ γραφής του 16^{ου} αιώνα, κεφάλαιο στο οποίο πολλοί θεωρητικοί παραλείπουν να αναφερθούν. Αξίζει να αναφέρουμε ότι το σύγγραμμα αυτό συμπεριλαμβάνεται στη διδασκαλία του μαθήματος της Αντίστιξης στο τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου.

---

[66] Σημειώνεται ότι το συγκεκριμένο απόσπασμα είναι αντεγεγραμμένο από το σύγγραμμα του Jeppesen, ώστε οι σπουδαστές να έχουν περισσότερα παραδείγματα για να μελετήσουν

ΙΙ) ΛΕΠΤΟΜΕΡΗΣ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ

ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΩΝ

ΞΕΝΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ

(ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ)

Γκριγκόριεφ, Στεπάν / Μύλλερ, Τεοντόρ. 1999. *Εγχειρίδιο Πολυφωνίας.* (μετάφραση Γ. Π. Πλουμπίδης). Αθήνα: Εκδόσεις Παπαγρηγορίου-Νάκας (έτος πρωτότυπης έκδοσης 1985).
(βλέπε Παράρτημα).

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: 382 σελίδες

Διάρθρωση ύλης: αποτελείται από την εισαγωγή, έξι τμήματα (1. Η Μονοφωνία, 2. Η Διφωνία, 3. Η Τριφωνία, 4. Η Ρώσικη Παραδοσιακή Πολυφωνία, 5. Το Ελεύθερο Στυλ, 6. Η Φούγκα) και το συμπλήρωμα. Το κάθε τμήμα χωρίζεται σε κεφάλαια, τα οποία αποτελούνται από επιμέρους αριθμημένες ενότητες.
(βλέπε Παράρτημα).

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην αρχή του βιβλίου υπάρχει ένα σημείωμα του Γ. Π. Πλουμπίδη, μεταφραστή της έκδοσης αυτής στα ελληνικά και ακολουθεί ο πρόλογος από τους συγγραφείς στον οποίο ενημερώνουν τον αναγνώστη για τη διαίρεση του βιβλίου αυτού σε δύο βασικά τμήματα. Το ένα είναι το «Αυστηρό Κείμενο» (1°, 2°, 3° τμήμα) και το άλλο το «Ελεύθερο Κείμενο» (5° τμήμα), ενώ στη μέση παρεμβάλλεται το κομμάτι της «Ρώσικης Παραδοσιακής Πολυφωνίας» (4° τμήμα).

Οι συγγραφείς επισημαίνουν την ιδιαίτερη σημασία εκμάθησης και των δύο τεχνοτροπιών διατυπώνοντας την εξής άποψη: «Δεν είναι σωστό να αρχίσει κανείς τη μελέτη της πολυφωνίας με την εκμάθηση των πολύπλοκων κανόνων που τη διέπουν, όπως δεν πρέπει να αρχίσει κανείς της μελέτη της αρμονίας με την εκμάθηση των διαφόρων χρωματικών συσχετίσεων, ελευθέρων μορφών ξένων φθόγγων, εναρμόνιων μετατροπιών. Γι' αυτό, το αυστηρό στυλ, περιορισμένο σε αρκετά απλά μέσα, επιτρέπει στο σπουδαστή

να κατανοήσει με τον καλύτερο τρόπο τους δύσκολους κανόνες της πολυφωνίας μέσα από ένα σχετικά απλό μουσικό υλικό».[67]

Σύμφωνα πάντα με τους ίδιους το βιβλίο αυτό αποσκοπεί στην σφαιρική κατανόηση της θεωρίας της πολυφωνίας, στη διδαχή των νόμων και αρχών της, ώστε οι σπουδαστές να καταφέρουν να αποκτήσουν μια τεχνική και να οδηγηθούν με οργανωμένη σκέψη στη σύνθεση πολυφωνικής μουσικής.

ΑΝΑΛΥΣΗ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ (ενότητες 1- 6)

Στην αρχή της εισαγωγής επισημαίνονται έννοιες όπως η μουσική ύφανση και η μουσική υφή, ενώ γίνεται λόγος για την 'Μονοφωνική έκθεση' και δίνονται παραδείγματα ρωσικών παραδοσιακών τραγουδιών και αποσπασμάτων από έργα συνθετών (Μιασκόφσκι, Ντεμπυσύ), στα οποία η μονοφωνία ντουμπλάρεται δημιουργώντας μια νέα μουσική υφή. Στην 'Πολυφωνική έκθεση,' που έπεται, γίνεται σαφής διάκριση ανάμεσα στις έννοιες Ομοφωνία, Ετεροφωνία και Πολυφωνία χρησιμοποιώντας και χαρακτηριστικά παραδείγματα συνθέσεων για κάθε περίπτωση (Τσαϊκόφσκι, Γκλίνκα, Μπραμς, Μπιζέ, Μπαχ).

Ως τέταρτη μορφή πολυφωνίας παρουσιάζεται η 'Σύνθετη Πολυφωνία' και υπογραμμίζεται ότι «η πολυφωνική έκθεση, στην οποία η ομοφωνία, η ετεροφωνία και η πολυφωνία εναλλάσσονται διαρκώς και συνενώνονται σε ταυτόχρονο άκουσμα, αποτελεί ανεξάρτητο στρώμα, συνθετικό τμήμα της σύνθετης πολυφωνίας».[68] Η εισαγωγή ολοκληρώνεται με σύντομη περιγραφή των 'Βασικών περιόδων της ιστορίας της Πολυφωνίας.'

ΠΡΩΤΟ ΤΜΗΜΑ – Η ΜΟΝΟΦΩΝΙΑ (Αποτελείται από ένα κεφάλαιο)

[67] (Γκριγκόριεφ / Μύλλερ, 1999: 12)
[68] (Γκριγκόριεφ / Μύλλερ, 1999: 27)

Στο κεφάλαιο αυτό με τίτλο «Η Μελωδία σαν συνθετικό τμήμα της Αντιστικτικής Πολυφωνίας», οι Γκριγκόριεφ και Μύλλερ ορίζουν την έννοια της Μελωδίας τονίζοντας τη μεγάλη της σημασία ως μέσο μουσικής έκφρασης. Αναφέρονται ακόμη στα χαρακτηριστικά των μελωδιών τόσο του ελεύθερου, όσο και του αυστηρού στυλ και εστιάζονται σε όλους εκείνους τους κανόνες που χρειάζονται για την οικοδόμηση των μελωδιών στο πλαίσιο του αυστηρού ύφους. Τα παραδείγματα που χρησιμοποιούνται σε κάθε περίπτωση είναι πολλά και χαρακτηριστικά (Προκόφιεφ, Ραχμάνινοφ, Τσαϊκόφσκι, Μπαχ, Λιστ, Παλεστρίνα, Σοστακόβιτς, Μπετόβεν, Τενέγεφ).
Επισυνάπτονται ασκήσεις.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΤΜΗΜΑ – Η ΔΙΦΩΝΙΑ (Αποτελείται από τρία κεφάλαια)

Στο πρώτο κεφάλαιο του δεύτερου τμήματος, με τίτλο «Το απλό κοντραπούντο στη διφωνία», οι συγγραφείς παραθέτουν αρχικά τα πρώτα σωζόμενα δίφωνα κείμενα του 10^{ου} και κατόπιν του 11^{ου} και 12^{ου} αιώνα. Επικεντρώνονται αμέσως μετά στις αντιθέσεις που παρουσιάζουν οι φωνές στην πολυφωνία διευκρινίζοντας πως οι φωνές στην ελεύθερη πολυφωνική τεχνοτροπία ξεχωρίζουν με την μεγάλη τους ένταση και διαφορετικότητα, ενώ στην αυστηρή τεχνοτροπία με την μεγαλύτερη απλότητα και τον περιορισμό τους και παραθέτουν πολλά παραδείγματα (Παλεστρίνα, Μπαχ, Ρίμσκι-Κόρσακοφ).

Αναφέρονται εκτενώς στη 'Συνήχηση,' από την οποία προκύπτουν 'Συμφωνίες (τέλειες και ατελείς)' καθώς και 'Διαφωνίες (στο ισχυρό, στο ασθενές και στο σχετικά ισχυρό μέρος του μέτρου),' δίνοντας αντίστοιχα παραδείγματα για κάθε περίπτωση. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με αναφορά στην νότα 'Καμπιάτα,' τις 'Σχετιζόμενες Συγχορδίες' και προτεινόμενες ασκήσεις.

Στο επόμενο κεφάλαιο «Το σύνθετο κοντραπούντο στη διφωνία» οι Γκριγκόριεφ και Μύλλερ ορίζουν την έννοια αυτή λέγοντας ότι «εάν η

συνένωση των φωνών έχει τη δυνατότητα ταυτόχρονης συνήχησης των ίδιων μη διαφοροποιημένων φωνών σε μία ή άλλη σειρά, τότε μία τέτοια συνένωση θεωρείται ότι είναι γραμμένη σε σύνθετο κοντραπούντο»,[69] από το οποίο μπορούν να προκύψουν και οι παραλλαγές. Συμπληρώνουν επίσης πως «ο σκοπός της θεωρίας του σύνθετου κοντραπούντο αποβλέπει στον καθορισμό των κανόνων που επιτρέπουν έγκαιρα να προβλέπονται όλες οι δυνατότητες αντιστικτικής συνένωσης, από τις οποίες στη συνέχεια θα προκύψουν οι παραγόμενοι συνδυασμοί».[70]

Αναλύουν ακόμη σε μία ενότητα την έννοια του 'Κάθετου – Ευκίνητου Κοντραπούντο,' δίνοντας κάποια παραδείγματα. Προβαίνουν στον 'Αριθμητικό συμβολισμό των διαστημάτων,' που είναι απαραίτητος για την 'Πρόσθεση και αφαίρεση των διαστημάτων,' ενότητα η οποία ακολουθεί αμέσως μετά. Σ' αυτό το σημείο οι συγγραφείς χρησιμοποιούν κάποια ειδικά σύμβολα που, όπως αναφέρουν, εισήγαγε ο Τανέγεφ για συντομία γραφής της μετατόπισης των φωνών.

«Για μεγάλο χρονικό διάστημα η θεωρία του σύνθετου κοντραπούντο ήταν ελλιπής, ογκώδης και δυσνόητη. Μόνο η έκδοση, το 1909, της περίφημης μελέτης 'Το Ευκίνητο Κοντραπούντο του Αυστηρού Στυλ' του Σεργκέι Ιβάνοβιτς Τανέγεφ (1856 – 1915) έκανε την θεωρία αυτή επιστημονική, συστηματική και κατανοητή. Μέχρι τις μέρες μας πολλά (ρωσικά) εγχειρίδια πολυφωνίας, όπως εξάλλου και το παρόν, βασίζονται στους κανόνες του σύνθετου κοντραπούντο που προκύπτουν από τη μελέτη του Τανέγεφ».[71] Είναι μία χαρακτηριστική αναφορά των συγγραφέων που συμπεριλαμβάνεται στο σημείωμα του μεταφραστή στην αρχή του βιβλίου και κρίθηκε αναγκαίο να αναφερθεί σ' αυτό το σημείο.

Συνεχίζουν με την ενότητα του 'Διπλού Κοντραπούντο' στο οποίο «η εισαγωγή από τον Τανέγεφ του συστήματος για τον αριθμητικό συμβολισμό των διαστημάτων, την αλγεβρική πρόσθεση και την αντίληψη για τις θετικές

---

[69] (Γκριγκόριεφ / Μύλερ, 1999: 73)
[70] (Γκριγκόριεφ / Μύλερ, 1999: 75)
[71] (Γκριγκόριεφ / Μύλερ, 1999: 9)

και αρνητικές κινήσεις των φωνών κάθετα, δίνει την δυνατότητα παρουσίασης των βασικών κανόνων του, μέσα από σύντομους τύπους».[72] Αναλύουν το 'Διπλό κοντραπούντο οκτάβας,' το 'Διπλό κοντραπούντο δωδέκατης' και το 'Διπλό κοντραπούντο δεκάτης' με βάση αυτό το σύστημα και ταυτόχρονη χρήση πολλών παραδειγμάτων για την κατανόησή του. Ολοκληρώνοντας παρουσιάζουν το 'Οριζόντιο- Ευκίνητο κοντραπούντο' και κάποιες σύντομες πληροφορίες για το 'Αντεστραμμένο κοντραπούντο.'

Στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο της ενότητας αυτής, με τίτλο «Η μίμηση στη διφωνία» υπογραμμίζουν αρχικά τρόπους με τους οποίους μπορεί να γίνει το 'Χτίσιμο των μιμήσεων' (τα σημαντικότερα είδη τους, παραδείγματα) και η 'Σύνθεση μιας μίμησης' (χρήση παραδειγμάτων). Εστιάζονται επίσης στην τεχνική σύνθεσης του 'Δίφωνου κανόνα πρώτης κατηγορίας' και 'Δίφωνης αλυσίδας πρώτης κατηγορίας,' βάση επίσης του συστήματος του Τανέγεφ και με χρήση πολλών αναλυμένων παραδειγμάτων. Ακολουθούν προτεινόμενες ασκήσεις.

ΤΡΙΤΟ ΤΜΗΜΑ – Η ΤΡΙΦΩΝΙΑ (Αποτελείται από τέσσερα κεφάλαια)

«Το απλό κοντραπούντο» είναι το πρώτο κεφάλαιο, στο οποίο οι συγγραφείς μετά τα γενικά χαρακτηριστικά (με παραδείγματα) επισημαίνουν τις επτά προϋποθέσεις χρησιμοποίησης των συγχορδιών (σύμφωνων και διάφωνων) στην τριφωνία. Επισυνάπτονται οι προτεινόμενες ασκήσεις και κάποιες 'Μεθοδικές υποδείξεις.'

Στο επόμενο κεφάλαιο με τίτλο «Το σύνθετο κοντραπούντο στην τριφωνία» - αντίστοιχα με «Το σύνθετο κοντραπούντο στη διφωνία» - οι συγγραφείς παρουσιάζουν κάποια γενικά χαρακτηριστικά και το 'Τριπλό κοντραπούντο οκτάβας,' με χρήση πάντα του συστήματος του Τανέγεφ και

[72] (Γκριγκόριεφ / Μύλερ, 1999: 84)

αναλύοντας σχηματικά ποικίλα παραδείγματα. Ακολουθούν προτεινόμενες ασκήσεις.

Στην αρχή του κεφαλαίου «Η μίμηση στην τριφωνία» (ενότητες 55- 57) οι Γκριγκόριεφ και Μύλερ αναφέρουν κάποιους γενικούς κανόνες για την 'Απλή ή κανονική μίμηση' και σχολιάζουν διεξοδικά παραδείγματα με μιμήσεις, κάνοντας χρήση σχημάτων. Στο τέλος υπάρχουν κάποιες 'Μεθοδικές υποδείξεις' που περιλαμβάνουν παραδείγματα και συμβουλές για την αξιοποίηση της απλής μίμησης.

«Οι Πολυφωνικές (Αντιστικτικές) μορφές» είναι ο τίτλος του επόμενου κεφαλαίου. Πρώτιστα οι συγγραφείς εστιάζονται στην έννοια της 'Πολυφωνικής περιόδου' ως μία σχετικά ολοκληρωμένη μουσική σκέψη που ολοκληρώνεται με πτώση στην αρχική ή σε νέα τονικότητα. Τονίζουν επίσης ότι μία από τις βασικές ιδιαιτερότητες που παρουσιάζει η δομή των πολυφωνικών περιόδων είναι η διαρκής έκθεση και συμπληρώνουν πως στις συνθέσεις που στηρίζονται στην αυστηρή τεχνοτροπία δεν απαντώνται ποτέ ανεξάρτητες και αυτόνομες περίοδοι.

Ακολουθεί η 'Πολυφωνική διμερής μορφή' και αναλύεται ένα απόσπασμα μιας λειτουργίας του Παλεστρίνα. Συμπεριλαμβάνονται ασκήσεις και 'Μεθοδικές υποδείξεις.' Παρουσιάζεται επίσης η 'Πολυφωνική τριμερής μορφή,' όπου αναλύεται μία καντσόνα του Αγκρικόλα και επισυνάπτονται ασκήσεις και 'Μεθοδικές υποδείξεις.'

ΤΕΤΑΡΤΟ ΤΜΗΜΑ – Η ΡΩΣΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΠΟΛΥΦΩΝΙΑ
(Αποτελείται από ένα κεφάλαιο)

Στο πρώτο κεφάλαιο του μέρους αυτού με τίτλο «Η Πολυφωνία του Ρώσικου παραδοσιακού τραγουδιού» γίνεται αναφορά σε κάποια γενικά χαρακτηριστικά που αφορούν τη βασική μελωδία, τα κείμενα και την εκφορά του λόγου στα ρώσικα τραγούδια. Οι συγγραφείς επικεντρώνονται στη

'Μορφή κουπλέ – παραλλαγών,' η οποία είναι πολύ διαδεδομένη, παραθέτοντας και αναλύοντας παραδείγματα τραγουδιών. Αναλύουν επίσης τις κλίμακες, τους τρόπους και τα διαστήματα που υπερέχουν στην ρώσικη παράδοση (με παραδείγματα).

Εστιάζονται επιπρόσθετα στη δομή των τραγουδιών, η οποία εξαρτάται από το ύφος, τονίζοντας τα εξής: «Σε χορευτικά και χορωδιακά τραγούδια η δομή συνήθως είναι απολύτως ξεκάθαρη, συχνά τετράγωνη, η μελωδία δεν έχει μεγάλο διαπασών, ο ρυθμός είναι ανάγλυφος και όχι σπάνια απλός. Σε αργά τραγούδια η ακρίβεια της δομής είναι σημαντικά μικρότερη, η τετράγωνη δομή και η περιοδικότητα τηρούνται πολύ σπάνια και γι' αυτό η μελωδία ξεχωρίζει με το μεγάλο της διαπασών και τις πλατιές αναπνοές, ο ρυθμός είναι περισσότερο σύνθετος και τα οικοδομήματα τις περισσότερες φορές ανισομερή. Σε τραγούδια αυτής της μορφής είναι αυξημένος ο ρόλος του αυτοσχεδιασμού».[73]

Οι ενότητες που αναλύουν στη συνέχεια είναι: 'Αναπνοές και πτώσεις,' 'Κύκλος των Παραλλαγών,' 'Διαφορετικές μορφές σχέσης των φωνών (με παραδείγματα τραγουδιών)' και 'Τριφωνία, τετραφωνία και πενταφωνία στην Πολυφωνία δευτερευουσών φωνών (με παραδείγματα τραγουδιών).'

ΠΕΜΠΤΟ ΤΜΗΜΑ – ΤΟ ΕΛΕΥΘΕΡΟ ΣΤΥΛ
(Αποτελείται από ένα κεφάλαιο)

Στο κεφάλαιο αυτό σχολιάζουν τα «Γενικά χαρακτηριστικά της διφωνίας και τριφωνίας του ελεύθερου στυλ» και παραθέτουν παραδείγματα του Ορλάντο Λάσσο, του Μπαχ (πρελούδια και φούγκες από το Καλώς Συγκερασμένο Κλειδοκύμβαλο) και του Μπετόβεν.

ΕΚΤΟ ΤΜΗΜΑ – Η ΦΟΥΓΚΑ (Αποτελείται από δέκα κεφάλαια)

[73] (Γκριγκόριεφ / Μύλλερ, 1999: 190)

Η τεχνική της Φούγκας αναλύεται εκτενώς στο παρών σύγγραμμα. Οι τίτλοι των κεφαλαίων που περιλαμβάνονται είναι οι εξής: «Τα γενικά χαρακτηριστικά της φούγκας», «Το θέμα», «Η απάντηση», «Το αντίθεμα», «Τα ιντερμέδια (επεισόδια)», «Η έκθεση τρίφωνης φούγκας πάνω σε θέμα», «Το μεσαίο τμήμα της φούγκας πάνω σε θέμα», «Το τελικό τμήμα της φούγκας», «Δίφωνες και τετράφωνες φούγκες» και τέλος «Φούγκα με περισσότερα του ενός θέματα». Περαιτέρω ανάλυση του συγκεκριμένου κεφαλαίου δεν αποτελεί αντικείμενο της παρούσας έρευνας.

ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑ (Αποτελείται από τέσσερα κεφάλαια)

Στο πρώτο κεφάλαιο με τίτλο «Το σύνθετο κοντραπούντο στην μιμητική διφωνία» μετά την αναφορά στα γενικά χαρακτηριστικά αναλύονται κάποια παραδείγματα 'Κυκλικού κανόνα' και 'Κανονικής Αλυσίδας,' τεχνικές που απαιτούν τη χρήση των μέσων του σύνθετου κοντραπούντο. Γίνεται μνεία επίσης στον 'Κυκλικό (Ατέρμονο) κανόνα δεύτερης κατηγορίας' – με βάση την θεωρία του Τανέγεφ περί ύπαρξης δύο "κατηγοριών" – και σχολιάζουν σχετικά παραδείγματα.

Στο επόμενο κεφάλαιο «Κανόνες για τρεις φωνές» υπάρχει η ενότητα των 'Κανόνων για τρεις φωνές' με αναλυμένα παραδείγματα καθώς και η ενότητα των 'Τρίφωνων κυκλικών κανόνων πρώτης κατηγορίας.' Επισυνάπτονται ασκήσεις.

Ακολουθεί το κεφάλαιο της «Πολυφωνικής τετραφωνίας και πενταφωνίας» στο οποίο συμπεριλαμβάνονται παραδείγματα μορφών του σύνθετου κοντραπούντο για τέσσερις φωνές (τετραφωνία σε τετραπλό κοντραπούντο οκτάβας, τετραφωνία σε αντεστραμμένη αντίστιξη, τετραφωνία με διπλασιασμό κατά $3^{ες}$). Στην ενότητα της 'Μιμητικής Πολυφωνίας,' που ακολουθεί, οι συγγραφείς αναφέρονται με παραδείγματα σε περιπτώσεις απλής μίμησης, διπλής μίμησης, τετράφωνου κανόνα, που θεωρούνται από τις πιο

σημαντικές μιμητικές μορφές της πολυφωνίας. Εστιάζονται επίσης στη 'Συνολική μορφή της Πολυφωνίας' παρουσιάζοντας δύο τυπικά σχήματα τριμερούς μορφής και παραθέτουν ένα παράδειγμα πεντάφωνου κανόνα, το οποίο αντιστοιχεί στη δεύτερη μορφή. Έπονται οι ασκήσεις.

«Η σύνθετη Πολυφωνία» είναι το τελευταίο κεφάλαιο του τμήματος αυτού. Εδώ οι Γκριγκόριεφ και Μύλερ υπογραμμίζουν τους 'Κανόνες που αφορούν την Αρμονία στη σύνθετη Πολυφωνία,' επισημαίνοντας ότι σύνθετη ονομάζεται η πολυφωνία όπου οι φωνές της είναι περισσότερες από πέντε. Οι θεματικές ενότητες που αναλύονται στη συνέχεια είναι η 'Κανονική αλυσίδα στην εξαφωνία' (διαμόρφωση του σχήματος της αλυσίδας με αριθμούς, χρήση παραδειγμάτων), οι 'Διπλοί και τριπλοί κανόνες στη σύνθετη Πολυφωνία' (χρήση παραδειγμάτων), η 'Συνολική μορφή της οκταφωνίας' (χρήση παραδείγματος) και τέλος επισυνάπτονται οι ασκήσεις.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το «Εγχειρίδιο Πολυφωνίας» των Στεπάν Γκριγκόριεφ και Τεοντόρ Μύλλερ αποτελεί μια πολύ αξιόλογη και ενδιαφέρουσα μελέτη. Για τους συγγραφείς είναι πολύ σημαντική η σφαιρική κατανόηση της θεωρίας της πολυφωνίας τόσο του αυστηρού, όσο και του ελεύθερου στυλ την οποία παρουσιάζουν με τρόπο οργανωμένο και κατανοητό. Τα παραδείγματα τα οποία επισυνάπτονται σε κάθε περίπτωση είναι χαρακτηριστικά και αξίζει να αναφέρουμε ότι προέρχονται – ως επί το πλείστον – από συνθέτες ρώσικης καταγωγής. Ακόμη, οι προτεινόμενες ασκήσεις και οι μεθοδικές υποδείξεις είναι πολύ χρήσιμες για το πρακτικό μέρος της διδασκαλίας.

Οι συγγραφείς βασίζουν ένα μεγάλο μέρος της παρουσίασης και εφαρμογής της θεωρίας τους στο σύστημα του ρώσου θεωρητικού Σεργκέι Ιβάνοβιτς Τανέγεφ (1856 – 1915). Οι κεντρικές ιδέες του συστήματος αυτού παρουσιάζονται στο συγκεκριμένο σύγγραμμα και στην παρούσα ανάλυση περιορίζονται σε απλή αναφορά και επεξήγηση μόνο των γενικών

παραμέτρων. Επιμέρους αναλυτικές επεξηγήσεις για το συγκεκριμένο σύστημα δεν περιλαμβάνονται.

Ακόμη, σημαντική καινοτομία αποτελεί η επισύναψη του τέταρτου τμήματος για τη «Ρωσική Παραδοσιακή Πολυφωνία». Οι συνθέτες τρέφουν ιδιαίτερα συναισθήματα και σεβασμό για την πολυφωνική μουσική της χώρας τους και με τη μελέτη που παρουσιάζουν θέλουν οι αναγνώστες να μπορέσουν να έρθουν σε επαφή μ' αυτή τη μουσική και να την κατανοήσουν.

Jeppesen, Knud. 1991. *Αντίστιξη, Ασματική Πολυφωνία* (μετάφραση Κ. Νάσος, β΄ έκδοση). Αθήνα: Εκδόσεις Νάσος (έτος πρωτότυπης έκδοσης 1968).
(βλέπε Παράρτημα)

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: 372 σελίδες

Διάρθρωση ύλης: αποτελείται από δύο μέρη και το Παράρτημα. Το πρώτο μέρος των 'Προϋποθέσεων' περιλαμβάνει δύο κεφάλαια (Ι. Συνοπτική ιστορία της αντιστικτικής θεωρίας, ΙΙ. Βασικές τεχνικές έννοιες) και το δεύτερο των 'Ασκήσεων Αντιστίξεως' περιλαμβάνει τέσσερα κεφάλαια (ΙΙΙ. Δίφωνη σύνθεση, IV. Τρίφωνη σύνθεση, V. Τετράφωνη σύνθεση, VI. Πολύφωνη σύνθεση, VII. Ο κανόνας, VIII. Το μοτέττο, IX. Λειτουργία). Στο Παράρτημα συμπεριλαμβάνονται τέσσερα κεφάλαια (Ι. Ασματική φούγκα, ΙΙ. Διπλή και πολλαπλή αντίστιξη, ΙΙΙ. Σύνοψη των σπουδαιότερων αντιστικτικών νόμων και κανόνων, IV. Ευρετήριο ονομάτων)
(βλέπε Παράρτημα)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην αρχή του συγγράμματος υπάρχει ένα βιογραφικό σημείωμα του μεγάλου Δανού θεωρητικού Knud Jeppesen το οποίο έχει συνταχθεί από τον Kristian Jeppesen. Ακολουθεί ο πρόλογος του ίδιου του Knud Jeppesen για τη δεύτερη δανική έκδοση του συγγράμματος της αντίστιξης (Κοπεγχάγη, Δεκέμβριος 1944) και έπειτα ο πρόλογος της πρώτης έκδοσης (Ρώμη, Άνοιξη 1929).

Στον πρόλογο της πρώτης έκδοσης ο Jeppesen αναφέρεται τόσο στο συνθετικό έργο του Palestrina, όσο και του Bach σημειώνοντας ότι αποτελούν τα υψηλότερα σημεία ακμής της πολυφωνικής μουσικής τέχνης. Οι διαφορές όμως που υπάρχουν ανάμεσα τους είναι μεγάλες και οφείλονται κυρίως στην

ύπαρξη ή μη της αρμονικής σκέψης και αντίληψης. Ο συγγραφέας υπογραμμίζει χαρακτηριστικά ότι «τα σημεία εκκινήσεως του Palestrina και του Bach βρίσκονται στους αντίποδες. Ο Palestrina ξεκινά από τις γραμμές και μ' αυτό τον τρόπο φθάνει στις συγχορδίες, ενώ η μουσική του Bach αναδύεται από ένα ιδεατό αρμονικό φόντο επάνω στον οποίο αναπτύσσονται οι φωνές με τόσο τολμηρή αυτοτέλεια που συχνά κόβει την ανάσα».[74]

Παραδέχεται ακόμη ότι η πολυφωνική αξία του έργου και των δύο είναι άπειρη, αλλά υποστηρίζει ότι από παιδαγωγικής άποψης εφόσον κάποιος θέλει να κατακτήσει την τεχνική εκείνη που αφορά την αυτοτελή κίνηση των φωνών θα πρέπει να πάρει ως σημείο αναφοράς την τέχνη που λαμβάνει λιγότερο υπόψη της τις συγχορδίες (και αυτή φυσικά είναι η τέχνη του Palestrina).

Κάνει παραλληλισμό της μουσικής με τις άλλες τέχνες και κυρίως την ζωγραφική. Πιο συγκεκριμένα αναφέρεται σε ζωγράφους της Αναγέννησης και του Μπαρόκ – χρονολογικά πλαίσια στα οποία έζησαν και συνέθεσαν ο Palestrina και ο Bach αντίστοιχα – σημειώνοντας τις διαφορές που υπάρχουν ως προς την τεχνική που χρησιμοποιούν και το ύφος των δημιουργιών τους και κατόπιν τις συσχετίζει με τις μουσικές δημιουργίες των συγκεκριμένων περιόδων.

Γίνεται ακόμη μνεία στο θεωρητικό J. J. Fux και το σύγγραμμά του 'Gradus ad Parnassum' το οποίο εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1725 και έχει δεχθεί δριμύτατες κριτικές για το περιεχόμενο του και κυρίως για την 'θεωρία των ειδών' που αναπτύχθηκε για πρώτη φορά σ' αυτό. Ο Jeppesen παρατηρεί ότι ενώ ο Fux δηλώνει ότι έχει ως πρότυπό του τον Palestrina, βρίσκεται σε μακρινή απόσταση από αυτόν, κυρίως γιατί στην εποχή του (18ος αιώνας) τα γνωστά έργα του Palestrina ήταν λίγα και επίσης ο Fux ήταν επηρεασμένος από τους παλαιότερους ιταλούς θεωρητικούς, οι οποίοι δίδασκαν την αντίστιξη περισσότερο ως 'μάθημα αρμονίας.'

Παρόλα αυτά η άποψη του Jeppesen για το έργο του Fux είναι ότι εξασφαλίζει μία βηματική πρόοδο από το ευκολότερο προς το δυσκολότερο

---

[74] (Jeppesen, 1991: 11)

και πως η βασική σκέψη του συστήματος των ειδών σύμφωνα με την οποία πρέπει να παραμερίσει κανείς σε πρώτο στάδιο το ρυθμό για να μπορέσει να ασχοληθεί με τη μελωδία, είναι σωστό παιδαγωγικά και βοηθά στην ανάπτυξη του μουσικού αισθητήριο, απελευθερώνοντας στη συνέχεια το ρυθμό. Υπογραμμίζει βέβαια ότι τη σπουδαιότερη θέση κατέχει το Πέμπτο Είδος (στο οποίο μελωδία και ρυθμός είναι ελεύθερα) και στην ουσία όλα τα προηγούμενα είδη αποτελούν προετοιμασία αυτού.

ΠΡΟΫΠΟΘΕΣΕΙΣ

I. ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΝΤΙΣΤΙΚΤΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ

Ο συγγραφέας αρχικά παραθέτει ένα συγκριτικό κείμενο για τη θεωρία τις αντίστιξης και τη θεωρία της αρμονίας, διευκρινίζοντας τις διαφορές που τις διέπουν. Παρουσιάζει συνοπτικά την ιστορία της αντιστικτικής θεωρίας με βάση τις εξής ενότητες: 1. Η παλαιότερη αντιστικτική θεωρία ($10^{ος}$ – $14^{ος}$ αιώνας), 2. Ο Φρανκονικός νόμος,[75] 3. Ο $15^{ος}$ αιώνας. Αυξανόμενος Διαφωτισμός (παρουσιάζεται κυρίως το έργο και οι θεωρητικές κατευθύνσεις του πρώτο μεγάλου θεωρητικού Johannes de Verwere ή Tintorius), 4. Ο $16^{ος}$ αιώνας. Το στυλ Palestrina (εκτενής αναφορά σε θεωρητικούς όπως ο Monachus, ο Vicentino, ο Porta, οι αδερφοί Giovanni – Maria και Bernardino Nanini, ο Zarlino, οι Artusi, Tigrini, Corvius, Sweelink, Aron καθώς και ο Berardi), 5. Ο $18^{ος}$ αιώνας. Η αντίστιξη της εποχής του Μπαρόκ (ιδιαίτερη μνεία στον θεωρητικό Johann Joseph Fux και το σύγγραμμά του, αλλά και το θεωρητικό που πρώτος ασχολήθηκε με το στυλ του Bach, τον Kirnberger), 6. Ο $19^{ος}$ αιώνας: Palestrina ή Bach; (αναφορά στις θεωρητικές πεποιθήσεις του Richter, του Jadassohn, του Riemann, του Krehl, του Kurth, του Krohn και του Grabner), 7. Η 'κίνηση Palestrina' μετά τον Fux (σημειώνονται οι απόψεις του

[75] «Με τον νόμο του Franco που όπως φαίνεται διατυπώθηκε περί τα μέσα του $13^{ου}$ αιώνα, συναντούμε για πρώτη φορά στην ιστορία της Μουσικής Θεωρίας έναν νόμο ειδικά αντιστικτικό. Ο νόμος αυτός διατυπώνεται ως εξής: 'Στην αρχή ενός μέτρου πρέπει να τίθεται σύμφωνο διάστημα σε όλους τους Τρόπους [modi] (δηλ. συγκεκριμένες μετρικές σειρές), ανεξαρτήτως του αν ο πρώτος φθόγγος είναι longa, brevis, ή semibrevis'». (Jeppesen, 1991: 22).

Padre Martini, του Cherubini και του Bellermann και κατά πόσο αυτές συνδέονται με τις θεωρητικές κατευθύνσεις του Fux).

Ακολουθούν σύντομα συμπεράσματα στα οποία ο Jeppesen σημειώνει δύο βασικές σκέψεις (μία του Zarlino και μία του Rameaum) για να καταλήξει στη διαπίστωση ότι από ιστορικό – βιολογικής άποψης ο άνθρωπος ξεκίνησε από τη μελωδία και έπειτα βρήκε τον δρόμο προς την αρμονία και πως αυτός είναι ο δρόμος που πρέπει να ακολουθήσει κάποιος που θέλει να εντρυφήσει στην ουσία της αντίστιξης.

II. ΒΑΣΙΚΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ

Στο κεφάλαιο αυτό ο συγγραφέας αρχικά αναλύει το θέμα της 'Σημειογραφία.' Σημειώνει τα κλειδιά Ντο και Φα τα οποία χρησιμοποιούνται στην ασματική πολυφωνία και τονίζει ότι αυτό γίνεται για να αποφεύγονται οι βοηθητικές γραμμές οι οποίες δυσκολεύουν την εποπτεία του κειμένου. Παραθέτει ακόμη τις αξίες που εφαρμόζονταν στην εποχή εκείνη (maxima, longa, brevis, semibrevis, minima, semiminima, fusa) και τις παύσεις τους. Αναφέρεται επιπροσθέτως στις λεγόμενες 'Lingaturae' (συζεύξεις) οι οποίες, όπως τονίζεται, στο παρών σύγγραμμα διατυπώνονται εν συντομία διότι δεν βρίσκουν εφαρμογή στις ασκήσεις.

Ακολουθούν οι 'Εκκλησιαστικοί τρόποι.' Εδώ γίνεται μία σύντομη ιστορική αναφορά και παρουσιάζονται οι οκτώ τρόποι του γρηγοριανού μέλους, οι οποίοι καθιερώθηκαν την εποχή του Πάπα Γρηγορίου του Μεγάλου (ήταν Πάπας από το 590 έως το 640) και είναι οι εξής: Δώριος, Υποδώριος, Φρύγιος, Υποφρύγιος, Λύδιος, Υπολύδιος, Μιξολύδιος, Υπομιξολύδιος. Ο συγγραφέας εστιάζεται επίσης στις διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στις κλίμακες και τους τρόπους και αναφέρεται κυρίως στις έννοιες Τονική ('φθόγγος λύσεως') και Δεσπόζουσα ('φθόγγος εντάσεως') , όπου στις κλίμακες η Δεσπόζουσα είναι πάντοτε μία πέμπτη ψηλότερα από την Τονική, ενώ στους τρόπους δεν συμβαίνει το ίδιο, υπάρχει περισσότερη ελευθερία και εναλλαγές.

Αμέσως μετά παρουσιάζονται μέλη του Introitus (αποτελεί το πρώτο μουσικό τμήμα της καθολικής Λειτουργίας) στους οκτώ τρόπους και εξάγονται συμπεράσματα για την σχέση Τονικής – Δεσπόζουσας σε καθέναν από τους τρόπους αυτούς, τα οποία σημειώνονται στη συνέχεια. Γίνεται επίσης μνεία στις πεντατονικές κλίμακες και υπογραμμίζεται ότι «το γρηγοριανό μέλος είναι εμποτισμένο σε υψηλό βαθμό με πεντάτονα αισθήματα».[76] Επισυνάπτονται χαρακτηριστικά μελωδικά μοτίβα τα οποία χρησιμοποιούνται για κάθε τρόπο (και έχουν άμεση σχέση με την πεντατονική υφή).

Αναφέρεται ακόμη στους "πολυφωνικούς" εκκλησιαστικούς τρόπους οι οποίοι αποτέλεσαν τη γέφυρα μεταξύ των γρηγοριανών τρόπων και του συστήματος μείζονος – ελάσσονος. Επικεντρώνεται στα βασικά τους χαρακτηριστικά και τη χρήση των χρωματικών αλλοιώσεων. Πρώτιστα σημειώνει την εισαγωγή της προσαγωγικής κατάληξης, δηλαδή την όξυνση της έβδομης σε πτωτικά σχήματα η οποία δίνει μια πειστικότερη και ισχυρότερη μορφή κατάληξης (με εξαίρεση τον φρύγιο τρόπο, όπου το ρε δίεση χρησιμοποιείται μόνο σε εξαιρετικές περιπτώσεις).

Συνεχίζει με τις τρίφωνες συγχορδίες της τονικής με μικρή τρίτη, οι οποίες ως τελικές συγχορδίες παρουσιάζονται με όξυνση της τρίτης, δηλαδή τη δημιουργία τρίτης μεγάλης. Ο Jeppesen σημειώνει ακόμη ότι σε κατιούσες κινήσεις αντί του σι χρησιμοποιείται το σι ύφεση, όπως επίσης και στη χρήση του διάφωνου διαστήματος φα – σι (όμως όταν το φα έχει τάση προς το σολ χρησιμοποιείται το φα με δίεση αντί του σι με ύφεση). Χρησιμοποιούνται παραδείγματα του Palestrina και του Ludovico Vittoris προς κατανόηση των όσων προαναφέρθηκαν.

Παρουσιάζονται δύο ακόμη τρόποι οι οποίο αναγνωρίστηκαν τον 16° αιώνα από τη μουσική θεωρία και είναι ο αιολικός και ο ιωνικός (καθώς και οι πλάγιοι τους). Σημειώνονται αποσπάσματα από έργα του Palestrina σε αυτούς τους τρόπους και ο συγγραφέας υπογραμμίζει ότι στην πολυφωνία του

[76] (Jeppesen, 1991: σελ. 99)

16ου αιώνα χρησιμοποιούνται μόνο οι εξής πέντε τρόποι: Δώριος, Φρύγιος, Μιξολύδιος, Αιολικός και Ιωνικός. Εστιάζεται επίσης στους τρόπους εκ μεταφοράς, οι οποίοι προκύπτουν από τη μεταφορά μιας τέταρτης προς τα κάτω του αυθεντικού τρόπου και την προσθήκη του σι ύφεση.

Παράλληλα υπογραμμίζει τις διαφορές που παρουσιάζουν οι "πολυφωνικοί" τρόποι από τις μείζονες και ελάσσονες κλίμακες και εστιάζεται στο φαινόμενο των μετατροπιών, το οποίο είναι άγνωστο για τους τρόπους. Ολοκληρώνοντας παρουσιάζεται έναν πίνακας στον οποίο σημειώνονται οι φθόγγοι στους οποίους μπορούν να καταλήξουν οι πέντε τρόποι ανάλογα με τον βαθμό χρήσης τους (συνήθεις πτώσεις, λιγότερο συνήθεις πτώσεις, σπάνιες πτώσεις) και τονίζεται ότι οι 'πολυφωνικοί' εκκλησιαστικοί τρόποι δεν ακολουθούν ούτε τις αρχές της γρηγοριανής μουσικής, ούτε του συστήματος μείζονος – ελάσσονος, αλλά υπακούνε αποκλειστικά στις δικές τους συνήθειες, πράγμα που σχετίζεται με τις σχέσεις συγγένειας μεταξύ των φθόγγων.

Ακολουθεί η ενότητα της 'Μελωδία,' η οποία αποτελεί τη βάση της πολυφωνίας του ύφους Palestrina. Αρχικά σημειώνονται τα βασικά χαρακτηριστικά του ύφους των μελωδιών της εποχής της Αναγέννησης τα οποία είναι διαφορετικά από τις μελωδίες των νεώτερων χρόνων (18ος –19ος αιώνας) ή τις μελωδίες του Bach που χαρακτήριζαν την εποχή Μπαρόκ. Επισυνάπτεται μία μελωδία του Palestrina ως χαρακτηριστικό παράδειγμα, η οποία συνοδεύεται και από μία σύντομη ανάλυση. Παραθέτονται ακόμη τα διαστήματα που επιτρέπονται κατά τη μελωδική πορεία και παρουσιάζονται διεξοδικά όλοι οι κανόνες που διέπουν τη δημιουργία μελωδιών σύμφωνα με το στυλ Palestrina, ενώ για κάθε περίπτωση σημειώνονται σύντομα χαρακτηριστικά παραδείγματα.

Το κεφάλαιο αυτό ολοκληρώνεται με τη 'Συνήχηση' στην οποία ο συγγραφέας τονίζει ότι η αρμονική αίσθηση υπάρχει κυρίως εξαιτίας των μελωδικών γραμμών επειδή «για να είναι δυνατή η ανεμπόδιστη παρακολούθηση των διαφόρων μελωδιών στην ταυτόχρονη διαδρομή τους,

απαιτείται μια ορισμένη σαφήνεια και ομορφιά στο συγχορδιακό μέρος».[77] Στην ουσία, όπως επισημαίνει, στα έργα τουPalestrina παρατηρεί κανείς μία έξυπνα ισορροπημένη σχέση μεταξύ μελωδικών και αρμονικών απαιτήσεων. Κάνει λόγο ακόμη για τις περιπτώσεις των διαφωνιών που επιτρέπονται (διαβατικές διαφωνίες, διαφωνίες με καθυστέρηση, ποικιλματικές διαφωνίες) και αναφέρεται σε όλους του κανόνες που ισχύουν για το φαινόμενο της συνήχησης στα πολυφωνικά έργα του στυλ Palestrina, σημειώνοντας παράλληλα σύντομα παραδείγματα. Τέλος παραθέτει ένα πεντάφωνο απόσπασμα του Palestrina.

ΑΣΚΗΣΕΙΣ ΑΝΤΙΣΤΙΞΕΩΣ

Αρχικά παρουσιάζεται μία 'Προκαταρκτική παρατήρηση' στην οποία σημειώνονται προτεινόμενα cantus firmi στους πέντε τρόπους τα οποία θα μπορούν να χρησιμοποιούν οι μαθητές στις ασκήσεις τους.

III. ΔΙΦΩΝΗ ΣΥΝΘΕΣΗ

Με αφετηρία το 'Πρώτο είδος' ο συγγραφέας σημειώνει ως προκαταρκτική άσκηση δύο μη λειτουργικές μελωδίες, επισυνάπτοντας τα σχόλια του και – στην ουσία – επαναλαμβάνοντας αρκετούς από τους κανόνες που διέπουν τη μελωδική κίνηση, με ιδιαίτερη έμφαση στον υψηλότερο φθόγγο. Καταδεικνύει τις εκτάσεις των τεσσάρων βασικών φωνών (σοπράνο, άλτο, τενόρος , μπάσος) στα κλειδιά στα οποία γράφονται και μία μελωδία με αλυσίδες οι οποίες, όπως τονίζει, θα πρέπει να αποφεύγονται. Ολοκληρώνει με τρεις καλές μελωδίες που πληρούν δηλαδή όλους τους κανόνες και υπακούνε στο στυλ της εποχής. Ακολουθεί το τμήμα της αντίστιξης όπου απαριθμούνται οι κανόνες του πρώτου είδους και έπονται τα παραδείγματα και στους πέντε τρόπους.

[77] (Jeppesen, 1991: 137)

Το 'Δεύτερο είδος' παρουσιάζεται ακριβώς με τον ίδιο τρόπο. Στην αρχή σημειώνεται η προκαταρκτική άσκηση στην οποία δίνονται κάποια παραδείγματα μελωδικής κίνησης με μισά τα οποία συνοδεύονται από σχόλια ως προς τη λειτουργικότητα τους. Έπεται το τμήμα της αντίστιξης όπου απαριθμούνται οι κανόνες και σημειώνονται αντίστοιχα παραδείγματα για την κατανόησή τους και το δευτερο είδος ολοκληρώνεται με δίφωνα παραδείγματα σε όλους τους τρόπους. Η ίδια ακριβώς δομή ακολουθείται για την παρουσίαση του τρίτου, τέταρτου και πέμπτου είδους, στα οποία στην ενότητα των παραδειγμάτων συμπεριλαμβάνονται και δίφωνα παραδείγματα σε μέτρο 3/2.

Ακολουθεί η ενότητα της 'Ελεύθερης δίφωνης σύνθεση' όπου ισχύουν οι ίδιοι κανόνες με το πέμπτο είδος και επισυνάπτονται ορισμένοι κανόνες χειρισμού των διαφωνιών με παραδείγματα μικρά αποσπάσματα από συνθέσεις του Palestrina. Παρουσιάζονται επίσης οι κανόνες που ισχύουν για τη μελοποίηση του κειμένου και ακολουθεί μία πρακτική άσκηση στην οποία ο συγγραφέας επισημαίνει την άποψη ότι το καλύτερο αντιστικτικό αποτέλεσμα επιτυγχάνεται όταν συνθέτει κανείς ταυτόχρονα τις δύο φωνές. Σημειώνονται ακόμη δίφωνα παραδείγματα σε όλους τους τρόπους ,τα οποία είναι μελοποιημένα.

Έπεται η ενότητα της 'Μίμησης.' Εδώ αρχικά δίνεται ένας σύντομος ορισμός και γίνεται μία συνοπτική παρουσίαση των ειδών της τεχνικής αυτής, τα οποία είναι: αυστηρή, ελεύθερη, τονική και πραγματική. Επισυνάπτεται ένα τετράφωνο απόσπασμα από μία σύνθεση του Palestrina όπου χρησιμοποιεί πραγματικές μιμήσεις. Αμέσως μετά γίνεται χρήση δίφωνων παραδειγμάτων και παρουσιάζονται τα εξής είδη: αντίστροφη μίμηση, μίμηση με αύξηση ή μείωση και το stretto. Επισημαίνονται ακόμη τα χαρακτηριστικά των μιμήσεων του Palestrina και παρατίθεται ένα τετράφωνο καθώς και ένα δίφωνο απόσπασμα. Τέλος επισυνάπτεται η πρακτική άσκηση στην οποία παρουσιάζονται δίφωνα παραδείγματα σε όλους τρόπους και σημειώνονται παραδείγματα μιμήσεως του θέματος σε όλα τα διαστήματα (μίμηση στην πρώτη, στη δεύτερη...στην έβδομη)

IV. ΤΡΙΦΩΝΗ ΣΥΝΘΕΣΗ

Η παρουσίαση της τρίφωνης σύνθεσης γίνεται με βάση τα πέντε είδη. Για κάθε είδος σημειώνονται οι ισχύοντες κανόνες και ακολουθούν τρίφωνα παραδείγματα και στους πέντε τρόπους. Στο δεύτερο είδος ο συγγραφέας παρουσιάζει ως πρακτική άσκηση τρίφωνες ασκήσεις όπου έναντι του cantus firmus τοποθετείται μία φωνή σε πρώτο και μία σε δεύτερο είδος.

Στο τρίτο είδος συμπεριλαμβάνονται πρακτικές ασκήσεις σε ρυθμό 3/2 και κάποιες στις οποίες απέναντι του cantus firmus τοποθετείται μία αντίστιξη δεύτερου είδους και μία τρίτου. Στο τέταρτο είδος επισυνάπτονται ασκήσεις όπου η μία φωνή είναι επεξεργασμένη με βάση τους κανόνες του τρίτου είδους και η άλλη με βάση τους κανόνες του τέταρτου είδους. Στο πέμπτο είδος παρουσιάζονται παραδείγματα σε ρυθμό 3/2 και ένα απόσπασμα ελεύθερης τρίφωνης σύνθεσης του Palestrina.

Ακολουθεί η 'Τρίφωνη μίμηση' όπου ισχύουν ακριβώς οι ίδιοι κανόνες και παρουσιάζεται το Benedistus από τη Missa Brevis του Palestrina το οποίο αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα τρίφωνης μιμητικής σύνθεσης σε ανεπτυγμένη μορφή και το οποίο κάνει χρήση δύο θεμάτων.

V. ΤΕΤΡΑΦΩΝΗ ΣΥΝΘΕΣΗ

Το κεφάλαιο της τετράφωνης σύνθεσης παρουσιάζεται επίσης με βάση τα πέντε αντιστικτικά είδη. Για κάθε είδος σημειώνονται τετράφωνα παραδείγματα σε διάφορους τρόπους. Στο τέταρτο είδος σημειώνονται ασκήσεις στις οποίες έναντι του cantus firmus τοποθετείται μία φωνή σε πρώτο, μία σε δεύτερο και μία σε τρίτο είδος, τις οποίες ο συγγραφέας θεωρεί τις πιο δύσκολες που μπορεί να συναντήσει κανείς κατά τη μελέτη της αντίστιξης. Στο πέμπτο είδος επισυνάπτεται μία σύνθεση του Constanzo Festa (+1545) η οποία έχει χτιστεί πάνω σε μία γρηγοριανή μελωδία και περιλαμβάνει μόνο διαβατικές μιμήσεις.

Έπεται η ενότητα της 'Τετράφωνης μίμησης.' Σ' αυτή αρχικά παρουσιάζονται δύο σύντομες ασκήσεις στις οποίες έναντι του cantus firmus τοποθετούνται τρεις αλληλομιμούμενες φωνές. Ο συγγραφέας εστιάζεται επίσης στον τρόπο με τον οποίο εισάγονται μιμητικά οι φωνές σ' ένα τετράφωνο μοτέτο του Palestrina και δεν παραλείπει να σημειώσει ότι τέτοιου είδους συνθέσεις (δηλαδή τετράφωνες συνθέσεις στις οποίες όλες οι φωνές είναι μιμητικές) είναι σε γενική χρήση κατά τον 16° αιώνα.

VI. ΠΟΛΥΦΩΝΗ ΣΥΝΘΕΣΗ

Στην αρχή του κεφαλαίου αυτού τονίζεται ότι οι συνθέσεις αυτού του είδους κυριάρχησαν στην εποχή του Palestrina (από το β΄μισό του 16ου αιώνα και μετά) και είναι πολύ διαφορετικές από τις πολυφωνικές συνθέσεις του 17ου – 18ου αιώνα, διότι οι συνθέτες των νεώτερων χρόνων δημιουργούν μία απατηλή πολυφωνία διπλασιάζοντας τη μία φωνή με την άλλη. Στις Αναγεννησιακές πολυφωνικές συνθέσεις εκείνο που ελάμβανε σοβαρά υπόψη του ο συνθέτης ήταν η αυτοτέλεια των φωνών. Και για να επιτυγχάνεται αυτό, όπως τονίζεται, στα έργα με επτά και οκτώ φωνές χρησιμοποιούνται επαναλήψεις φθόγγων και η ταυτόχρονη χρησιμοποίηση όλων των φωνών είναι παροδική (διαφορετικές χρονικές είσοδοι των φωνών, χρήση παύσεων). Επισυνάπτεται μία σύνθεση του Βέλγου συνθέτη Jacob de Kerle (περίπου 1531 έως 1591) για πέντε φωνές με χρήση μιμήσεων.

Ο συγγραφέας σημειώνει επίσης ότι στις εξάφωνες συνθέσεις μπορεί η χορωδία να χωριστεί σε δύο τρίφωνες ομάδες ή μία τετράφωνη και μία δίφωνη και έπειτα παρουσιάζει ένα εξάφωνο μοτέτο του Palestrina. Ακολουθεί ένα μοτέτο του ιδίου συνθέτη για επτά φωνές και αμέσως μετά κάνει μνεία στις οκτάφωνες συνθέσεις του 16ου αιώνα, όπου η χορωδία χωρίζεται σε δύο τετράφωνες χορωδίες και οι συνθετικές δυνατότητες περιορίζονται αισθητά. Παρατίθεται η αρχή του οκτάφωνου μοτέτου 'Laudate Dominum' του Palestrina ως χαρακτηριστικό παράδειγμα στο οποίο ο συνθέτης καταφέρνει να διατηρεί τον πολυφωνικό χαρακτήρα της σύνθεσης.

VII. Ο ΚΑΝΟΝΑΣ

Πρώτιστα ο Jeppesen δίνει τον ορισμό της τεχνικής του κανόνα και τονίζει τη διαφορά του κανόνα από τη απλή μίμηση. Παρουσιάζει ορισμένα ιστορικά στοιχεία από τον 13° αιώνα όπου πρωτοεμφανίζεται η τεχνική αυτή, μέχρι την εποχή του Palestrina που γνωρίζει ιδιαίτερη άνθιση. Όπως σημειώνεται, ο ίδιος ο Palestrina χρησιμοποιούσε συχνά τον τρόπο σύνθεσης του κανόνα σε συνδυασμό με ελεύθερες μιμητικές φωνές, ιδιαίτερα στα μέρη Kyrie και Gloria των Λειτουργιών του. Επισυνάπτεται ένας δίφωνος κανόνας ως παράδειγμα.

Η αναφορά συνεχίζεται με τον καρκινικό κανόνα (cancrizans), καθώς και τον κανόνα κατ' αύξηση (per augmentation) και κατά μείωση (per diminutionem). Παρατίθεται το Kyrie από την πεντάφωνη Λειτουργία του Palestrina 'Repleatur os meum laude' στο οποίο όλες οι φωνές εισέρχονται με το ίδιο θέμα και δημιουργείται κανόνας ανάμεσα στη δεύτερη σοπράνο και τον τενόρο, ενώ η πρώτη σοπράνο σχηματίζει κανόνα μία οκτάβα ψηλότερα από το μπάσο.

VIII. ΤΟ ΜΟΤΕΤΟ

Εδώ ο συγγραφέας αναφέρει ότι το μοτέτο μαζί με τη λειτουργία αποτελούν τις κύριες μορφές της εκκλησιαστικής μουσικής ου 16^{ου} αιώνα και ορίζει την τεχνική του μοτέτου σύμφωνα με τον τρόπο που διαμορφώνεται από τον 13° μέχρι τον 16° αιώνα. Τονίζει ακόμη ότι ο Palestrina και οι σύγχρονοι του ήταν εκείνοι που κατανόησαν τη μεγάλη συνθετική σημασία της δημιουργίας μεταβατικών τμημάτων ανάμεσα στα μέρη του μοτέτου. Επισυνάπτεται ως παράδειγμα το τετράφωνο μοτέτο του Palestrina 'Dies Satisfaction' και το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με την ανάλυση του μοτέτου αυτού.

ΙΧ. Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ

Στο κεφάλαιο της Λειτουργίας πρώτιστα αναφέρονται τα μέρη της 'Ordinarium Missae' (Καθολικής Λειτουργίας) και σημειώνονται επιπρόσθετα οι πολυφωνικές μορφές του 'Proprium de tempore,' οι οποίες ενσωματώνονται στη Λειτουργία, αλλά τα κείμενα (και τα αντίστοιχα άσματα) που χρησιμοποιούνται εναλλάσσονται μεταξύ τους ανάλογα με τη γιορτή. Τα κύρια μέρη του 'Proprium' είναι: Introitus (Είσοδος, πριν από το Kyrie), Graduale (Αναβαθμοί), Alleluia ή Tratus (Αλληλούια μετά την Επιστολή), Offertorium (για την Παράθεση της Θυσίας) και Communio (Κοινωνία). Ακολουθεί το πλήρες κείμενο της Καθολικής Λειτουργίας στη Λατινική γλώσσα.

Σ' αυτό το σημείο συμπεριλαμβάνονται κάποιες ιστορικές πληροφορίες για τη Λειτουργία από τον 15° αιώνα και ο συγγραφέας επικεντρώνεται στη σύνθεση της Λειτουργία του 16ου αιώνα, η οποία μπορεί να ονομαστεί και Λειτουργία εκ μεταγραφής. Η Μεταγραφή (Λειτουργίας) που μπορεί να ονομασθεί Λειτουργία – μοτέτο – μαδριγάλι – chanson ή Lied (που εξαρτάται από ποια από αυτές τις πολυφωνικές συνθέσεις προέρχεται) συνήθως γράφεται πάνω σε ένα προηγούμενο έργο του ίδιου συνθέτη και χρησιμοποιεί συχνά ως θεμέλιο για τη δομή της κάποιο σύνθεμα άλλου συνθέτη (ή Δασκάλου).

Όπως υπογραμμίζεται, ο ίδιος ο Palestrina στις Λειτουργίες του χρησιμοποιεί μοτέτα και μαδριγάλια άλλων συνθετών αλλά γράφει και Λειτουργίες που βασίζονται πάνω στις δικές του συνθέσεις, όπως συμβαίνει με τη Missa 'Dies Satisfaction' η οποία αναπτύχθηκε με βάση το ομώνυμο μοτέτο (το οποίο παρουσιάζεται στο προηγούμενο κεφάλαιο). Επισυνάπτονται χαρακτηριστικά τμήματα από τα μέρη της Λειτουργίας αυτής (σημειώνεται ότι ολόκληρη η Λειτουργία δεν θα μπορούσε να περιληφθεί στο παρών σύγγραμμα) τα οποία σχολιάζονται και συγκρίνονται με το μοτέτο από το οποίο προέρχεται.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

I. Η ΑΣΜΑΤΙΚΗ ΦΟΥΓΚΑ

Στο πρώτο κεφάλαιο του Παραρτήματος ο συγγραφέας κάνει ιδιαίτερη μνεία στην ασματική φούγκα η οποία υπήρχε τον 16ο αιώνα και πρόκειται για μία μιμητική μορφή της οποίας η τεχνική παρουσιάζεται αμέσως μετά και η οποία είναι όμοια με την τεχνική της οργανικής φούγκας, η οποία μεσουρανεί τον 18ο αιώνα με τον Bach. Τονίζεται ότι η ασματική φούγκα βασίζεται στους τρόπους και οφείλει να τηρεί αυστηρά τα χαρακτηριστικά του τρόπου στον οποίο είναι γραμμένη. Παρουσιάζονται επίσης διάφορα θέματα και οι απαντήσεις τους οι οποίες άλλοτε είναι τονικές και άλλοτε πραγματικές και εξάγεται ένας γενικός κανόνας για το πότε μία απάντηση είναι τονική και πότε πραγματική.

Σημειώνονται φούγκες για δύο, τρεις και τέσσερις φωνές (σε κάθε φούγκα πραγματοποιούνται τρεις εκθέσεις) οι οποίες συνοδεύονται και από σύντομα σχόλια του συγγραφέα για το περιεχόμενο τους και των τρόπο επεξεργασίας των θεμάτων. Αξίζει να αναφέρουμε ότι το δεύτερο παράδειγμα τετράφωνη φούγκα που παρουσιάζεται είναι από τη Λειτουργία 'Dies Satisfaction' του Palestrina. Τελευταία παρατίθεται μία διπλή φούγκα του J. J. Fux και υπογραμμίζεται ότι τέτοιες μορφές δεν ήταν γνωστές τον 16ο αιώνα, αλλά αποτελούν ένα μεταβατικό είδος σύνθεσης μεταξύ του στυλ Palestrina και του 18ου αιώνα.

II. ΔΙΠΛΗ ΚΑΙ ΠΟΛΛΑΠΛΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

Πρώτιστα επικεντρώνεται στη διπλή αντίστιξη στην οκτάβα και χρησιμοποιεί παραδείγματα ασκήσεων καθώς και ένα απόσπασμα από μία σύνθεση του Palestrina. Ακολουθεί η διπλή αντίστιξη στη δεκάτη όπου επίσης επισυνάπτονται τα ανάλογα παραδείγματα. Έπεται η διπλή αντίστιξη στη δωδέκατη με παραδείγματα και γι' αυτή την περίπτωση ενώ γίνεται και μία

σύντομη αναφορά στην πολλαπλή αντίστιξη που πρόκειται για μία σύνθεση με τρεις ή περισσότερες φωνές οι οποίες επιδέχονται αναστροφή. Παρατίθεται ένα παράδειγμα τετράφωνης σύνθεσης σε πολλαπλή αντίστιξη.

III. ΣΥΝΟΨΗ ΤΩΝ ΚΥΡΙΟΤΕΡΩΝ ΑΝΤΙΣΤΙΚΤΙΚΩΝ ΝΟΜΩΝ ΚΑΙ ΚΑΝΟΝΩΝ

Συμπεριλαμβάνονται όλοι οι κανόνες που έχουν αναφερθεί για τη δημιουργία και το χειρισμό των μελωδιών (διαστήματα, σειρά διαδοχής διαστημάτων, πηδήματα, βηματική προχώρηση, ρυθμός), τις σύμφωνες συνηχήσεις (συμφωνίες, παράλληλες $5^{ες}$ και $8^{ες}$, κρυμμένες $5^{ες}$ και $8^{ες}$, τονισμένες $5^{ες}$ και $8^{ες}$, παράλληλες $3^{ες}$ και $6^{ες}$, ταυτοφωνία, η αρχή και το τέλος). Ακολουθούν οι διάφωνες συνηχήσεις όπου πρώτα σημειώνεται ποιες είναι και έπειτα οι κανόνες χειρισμού τους ανάλογα με το είδος (πρώτο, δεύτερο, τρίτο, τέταρτο, πέμπτο). Τελευταίοι παρουσιάζονται οι κανόνες που ισχύουν για την ελεύθερη σύνθεση.

Το σύγγραμμα ολοκληρώνεται με το 'Ευρετήριο Ονομάτων.'

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το σύγγραμμα της Αντίστιξης του Knud Jeppesen στηρίζεται αποκλειστικά και μόνο στην αντιστικτική θεωρία που διαφαίνεται και εκπηγάζει από το συνθετικό έργο του Palestrina. Τα παραδείγματα που χρησιμοποιούνται σε όλα τα κεφάλαια είναι πολλά και χαρακτηριστικά.
Σε ότι αφορά τη θεωρία αξίζει να αναφέρουμε το μέρος των 'Προϋποθέσεων,' στο οποίο γίνεται μία εκτενής αναφορά στο ιστορικό – θεωρητικό πλαίσιο φάσματος οκτώ αιώνων και σημειώνονται οι απόψεις και θεωρίες των σημαντικότερων θεωρητικών της μουσικής. Επίσης, στο μέρος αυτό παρουσιάζονται λεπτομερώς όλοι οι κανόνες που ισχύουν για τη μελωδία και

τη συνήχηση και δίνονται αντίστοιχα παραδείγματα ώστε να είναι εξοικειωμένος ο μαθητής όταν θα προχωρήσει στη δίφωνη σύνθεση.

Η δομή των κεφαλαίων της δίφωνης, τρίφωνης και τετράφωνης σύνθεσης είναι ακριβώς η ίδια και γίνεται με βάση την θεωρία των ειδών του Fux. Ο συγγραφέας κάνει ιδιαίτερη μνεία τόσο στη μίμηση όσο και σε μιμητικές μορφές όπως είναι ο κανόνας, το μοτέτο, η λειτουργία. Μία σημαντική διαφοροποίησή του είναι η παρουσίαση της ασματικής φούγκας (με την επισύναψη αρκετών παραδειγμάτων και ένα του Palestrina), η οποία σε αντίθεση με την οργανική φούγκα βασίζεται στους εκκλησιαστικούς τρόπους. Το τελευταίο επίσης κεφάλαιο της σύνοψης των αντιστικτικών κανόνων μπορεί να αποτελέσει ένα χρήσιμο εξαιρετικά χρήσιμο υλικό για το μαθητή της Αντίστιξης, αφού θα μπορεί να βρει σε ένα κεφάλαιο συγκεντρωμένους όλους τους κανόνες της αντιστικτικής τεχνικής σύνθεσης.

Kennan, Kent. 1994. *Αντίστιξη με Βάση την Πρακτική του 18ου Αιώνα* (μετάφραση Β. Ρούπας). Αθήνα: Εκδόσεις Σείστρον (έτος πρωτότυπης αναθεωρημένης έκδοσης 1987).
(βλέπε Παράρτημα)

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: 304 σελίδες
Διάρθρωση ύλης: χωρίζεται σε 19 κεφάλαια, τα οποία αποτελούνται από επιμέρους ενότητες. Οι τίτλοι των κεφαλαίων είναι: 1. Εισαγωγή, 2. Η μελωδική γραμμή, 3. Βασικές αρχές της δίφωνης Αντίστιξης, 4. Δίφωνες ασκήσεις, 5. Χρωματικότητα (δύο φωνές), 6.Δίφωνες ασκήσεις (ολοκλήρωση), 7. Σύνθεση δίφωνων σύντομων κομματιών, 8. Ο Κανόνας, 9. Αναστρέψιμη Αντίστιξη, 10. Η δίφωνη Invention – Μοτιβική ανάπτυξη, 11. Τρίφωνη Αντίστιξη, 12. Σύνθεση σύντομων κομματιών, τρεις φωνές, 13. Μίμηση σε τρεις φωνές, 14. Η τρίφωνη Invention – Η τρίο Σονάτα, 15. Φούγκα, 16. Φούγκα (συνέχεια), 17. Φούγκα (ολοκλήρωση), 18. Φόρμες που βασίζονται στο Κοράλ, 19. Φόρμες αντιστικτικών παραλλαγών.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην αρχή του συγγράμματος αυτού υπάρχει ο πρόλογος της ελληνικής έκδοση στον οποίο ο επιμελητής Νίκος Καριώτης αναφέρεται στον εμπλουτισμό της ελληνικής βιβλιογραφίας με αξιόλογα συγγράμματα της ξένης μουσικής βιβλιογραφίας και κατατάσσει μεταξύ αυτών το παρών σύγγραμμα καθώς και το σύγγραμμα της Αντίστιξης του Knud Jeppesen.[78] Έπεται ένα σημείωμα με τις ευχαριστίες του Βασίλη Ρούπα, μεταφραστή της παρούσας έκδοσης στην ελληνική γλώσσα.

[78] Jeppesen, Knud. 1991. *Αντίστιξη, Ασματική Πολυφωνία* (μετάφραση Κ. Νάσος). Αθήνα: Εκδόσεις Νάσος (έτος πρωτότυπης έκδοσης 1944)

Ακολουθεί ο πρόλογος του ίδιου του συγγραφέα όπου πρώτιστα ομαδοποιεί τις δραστηριότητες του βιβλίου αυτού σε δύο κατηγορίες. Η πρώτη είναι η κατηγορία της ανάλυσης, η οποία βασίζεται στην ηχητική και οπτική γνωριμία με την αντιστικτική μουσική της περιόδου Μπαρόκ. Η δεύτερη είναι η κατηγορία των ασκήσεων και της μουσικής σύνθεσης πάνω σε φόρμες ή χαρακτηριστικές τεχνικές της ίδιας περιόδου (κανόνες, invention, φούγκες κ.ά.). Σημειώνει ότι ο βασικός σκοπός της μελέτης της αντίστιξης – κατά τη προσωπική του άποψη – είναι να κάνει πιο έντονο στους μαθητές το αντιστικτικό στοιχείο το οποίο είναι παρόν μέχρι ενός σημείου σε όλη τη μουσική δημιουργία.

Για την κατηγορία των ασκήσεων επισημαίνει ότι «χρησιμοποιείται "προσαρμοσμένη" η μέθοδος των ειδών – "είδη" με την έννοια ότι καθορίζονται πρώτα οι ρυθμικές αναλογίες, "προσαρμοσμένη" γιατί τα cantus firmi με τις ολόκληρες νότες έχουν αντικατασταθεί από μελωδίες που είναι οργανωμένες μετρικά και συχνά μεταφέρουν έντονες αρμονικές νύξεις».[79] Συμπληρώνει ακόμη ότι μερικές από τις σχολαστικές απαγορεύσεις της αντίστιξης του 16ου αιώνα δεν λαμβάνονται υπόψη, το πέμπτο είδος δεν χρησιμοποιείται επειδή μοιάζει με την ελεύθερη αντίστιξη που γράφουν οι μαθητές και τα κλειδιά ντο επίσης δεν χρησιμοποιούνται.

Τονίζει επίσης ότι δεν επέλεξε την αντίστιξη του 18ου αιώνα ως βάση γι' αυτό το βιβλίο από έλλειψη σεβασμού προς την αντίστιξη του 16ου αιώνα, αλλά πιστεύει ότι το στυλ του 18ου αιώνα είναι καλύτερα να διδάσκεται πρώτο επειδή αποτελεί τη βάση του μεγαλύτερου μέρους της μουσικής με την οποία είναι εξοικειωμένοι οι μαθητές. Αναφέρεται επίσης στη θεωρία του Shenker για τη μουσική ανάλυση και παραθέτει τους λόγους για τους οποίους δεν περιλήφθηκαν οι απόψεις του στην παρούσα έκδοση. Ολοκληρώνει τον πρόλογου με ευχαριστίες. Ακολουθεί οι ενότητα 'Προτάσεις για τη χρήση αυτού του βιβλίου' στην οποία εστιάζεται στον τρόπο με τον οποίο πρέπει κανείς να μελετήσει ή να διδάξει το σύγγραμμα αυτό.

---

[79] (Kennan, 1994: ix)

ΑΝΑΛΥΣΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ – ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Kennan, ενστερνιζόμενος την άποψη ότι θα πρέπει κανείς να γνωρίζει ορισμένα πράγματα σχετικά με την ιστορία της αντίστιξης και τις διάφορες μεθόδους διδασκαλίας της όταν θα ξεκινήσει τη μελέτη αυτού του αντικειμένου, παραθέτει κάποιες ιστορικές πληροφορίες. Αναφέρεται κυρίως στη μελέτη του J. J. Fux και το σύγγραμμά του 'Gradus ad Parnassum' και κάνει σαφή τη διάκριση ανάμεσα στην επονομαζόμενη "αυστηρή" και "ελεύθερη" αντίστιξη – όπου στην ουσία πρόκειται για την 'Αντίστιξη του 16ου αιώνα' και την 'Αντίστιξη του 18ου αιώνα' αντίστοιχα.

Τονίζει ακόμη τα εξής: «Μια που τα στιλ των δύο αυτών περιόδων διαφέρουν στο πνεύμα, την τεχνική κατασκευή και (σε γενικές γραμμές) στη χρήση του κειμένου, απαιτούν διδασκαλία σαν ξεχωριστά μαθήματα ή τουλάχιστον σαν μέρη του ίδιου μαθήματος. Προσπάθεια για να συγχωνευτούν σε ένα συνθετικό στιλ θα παράγει ένα συνθετικό αποτέλεσμα που δεν θα έχει αντίστοιχό του στην πραγματική μουσική».[80]

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ – Η ΜΕΛΩΔΙΚΗ ΓΡΑΜΜΗ

Ο συγγραφέας αναφέρεται στη 'Μελωδική καμπύλη' και υπογραμμίζει ως βασικά χαρακτηριστικά για τη δημιουργία μιας καλής μελωδικής γραμμής την αίσθηση της κατεύθυνσης και το σημείο κορύφωσης. Παραθέτει παραδείγματα μελωδιών από συνθέσεις – ως επί το πλείστον – του Bach και επισυνάπτει ορισμένα σχόλια. Ακολουθεί η 'Σχετική σημασία των φθόγγων' όπου σημειώνει ότι στις τονικές μελωδίες κάποιες νότες ακούγονται ως πιο σημαντικές και αναφέρει οκτώ περιπτώσεις στις οποίες συμβαίνει αυτό (π.χ. ψηλότερος ή χαμηλότερος φθόγγος, πρώτη ή τελευταία νότα, νότα μεγάλης

[80] (Kennan, 1994: 3)

αξίας κ.ά.). Έπονται παραδείγματα μελωδιών του Bach και του Handel στις οποίες σημειώνονται οι πιο σημαντικές νότες.

Στην ενότητα 'Αρμονικές νύξεις' εστιάζεται τόσο στην έννοια του αρμονικού υπόβαθρου το οποίο υπάρχει στις περισσότερες μελωδίες της εποχής Μπαρόκ (και το οποίο είναι περισσότερο ή λιγότερο συγκεκριμένο, δηλαδή ερμηνεύεται με έναν ή περισσότερους διαφορετικούς τρόπους), όσο και στην έννοια του αρμονικού ρυθμού. Συμπεριλαμβάνονται παραδείγματα μελωδιών του Bach. Γίνεται λόγος για το φαινόμενο της 'Συνθετικής γραμμής' που παρατηρείται κυρίως στις συνθέσεις για σόλο έγχορδα και στην ουσία πρόκειται για δύο ή περισσότερες μελωδικές γραμμές σε διαφορετικά τονικά ύψη οι οποίες παίζονται από ένα όργανο. Επισυνάπτεται ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του Bach (μονόφωνη σύνθεση), το οποίο αναλύεται σε τρεις μελωδικές γραμμές.

Αναφέρεται ακόμη στην 'Έκταση' παραθέτοντας ως γενικό κανόνα ότι οι μελωδίες του 17ου και 18ου αιώνα τείνουν να παραμένουν στην έκταση μίας δωδέκατης και σε πολλές περιπτώσεις καλύπτουν και μικρότερη απόσταση. Σημειώνονται ως παραδείγματα μελωδίες από συνθέσεις του Bach. Ακολουθούν οι 'Παρατηρήσεις' στις οποίες ο Kennan επικεντρώνεται σε κάποιους επιπλέον κανόνες που σχετίζονται με τη μελωδική κατασκευή και την αρμονική διαδοχή συγχορδιών. Συμπεριλαμβάνονται παραδείγματα του Bach και ένα του Scarlati. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με τις 'Προτεινόμενες εργασίες.'

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ – ΒΑΣΙΚΕΣ ΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΔΙΦΩΝΗΣ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗΣ

Πρώτιστα γίνεται απλή αναφορά των βασικών αρχών της αντιστικτικής μουσικής του 18ου αιώνα (οι οποίοι αναλύονται στη συνέχεια διεξοδικά) και παρουσιάζεται ένα παράδειγμα του Bach (παράδειγμα 1, τα δύο πρώτα μέτρα από τη Δίφωνη Invention No. 11) ως σημείο αναφοράς και εφαρμογής των αρχών αυτών. Ξεκινώντας από την 'Ποιότητα των ανεξάρτητων γραμμών' ως

πρώτη βασική αρχή, ο συγγραφέας σημειώνει ότι κάθε μελωδική γραμμή πρέπει να είναι ευχάριστη από μόνη της και ακολουθούν σχόλια για το παράδειγμα 1. Δεύτερη αρχή είναι η 'Ανεξαρτησία των γραμμών' στην οποία επισημαίνει ότι κάθε φωνή θα πρέπει να είναι ανεξάρτητη σε ότι αφορά την κατεύθυνση και τη μελωδική κίνηση. Επισυνάπτονται σχόλια για το παράδειγμα 1 και με αφορμή ένα δεύτερο παράδειγμα σημειώνονται ορισμένοι κανόνες που αφορούν τις παράλληλες $5^{ες}$ και $8^{ες}$ καθώς και την ταυτοφωνία.

Επικεντρώνεται στην τρίτη βασική αρχή της δίφωνης αντίστιξης, την 'Ενότητα.' Σύμφωνα μ' αυτή την αρχή οι φωνές πρέπει να έχουν αρκετά κοινά στοιχεία – κυρίως στιλιστικά – ώστε να δημιουργούν ένα συνολικό αποτέλεσμα όταν συνδέονται. Σημειώνεται ότι στο παράδειγμα 1, η χρήση ίδιων αξιών είναι ένα κοινό στοιχείο που προσδίδει στη σύνθεση ρυθμική ενότητα. Ακολουθούν οι 'Αρμονικές νύξεις.' Εδώ ο συγγραφέας υπογραμμίζει για μία ακόμα φορά την μεγάλη σημασία της ύπαρξης του αρμονικού υπόβαθρου και αναλύει αρμονικά το παράδειγμα 1. Δίνονται επισημάνσεις και παραδείγματα που αφορούν την επιλογή των φθόγγων της συγχορδίας, το διπλασιασμό, την επιλογή των αρμονικών διαδοχών, τον αρμονικό ρυθμό, τις πτώσεις και τους μη αρμονικούς φθόγγους.

Ως πέμπτη και τελευταία βασική αρχή παρουσιάζεται η 'Συμφωνία προς διαφωνία' και ο Kennan τονίζει ότι σ' αυτό το στιλ μουσικής οι φωνές πρέπει να είναι κυρίως σύμφωνες μεταξύ τους και η ύπαρξη της διαφωνίας να είναι σε μικρότερο βαθμό. Σημειώνονται όλα τα διαστήματα (από τα διαστήματα $2^{ας}$ μέχρι τα διαστήματα $7^{ης}$) και γίνεται η κατάταξή τους σε σύμφωνα και διάφωνα. Επισυνάπτονται παραδείγματα (Bach, Scarlati) τα οποία αναλύονται ως προς τα διαστήματα που προκύπτουν κατά την κάθετη συνήχηση των φωνών ενώ τελευταίο αναλύεται το παράδειγμα 1. Ακολουθούν οι 'Προτεινόμενες εργασίες.'

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ – ΔΙΦΩΝΕΣ ΑΣΚΗΣΕΙΣ, 1:1, 2:1

Ο συγγραφέας αρχικά ορίζει την έννοια του cantus firmus (C.F.) και απαριθμεί τα πέντε είδη τα οποία χρησιμοποιούνται για τη μελέτη της αντίστιξης. Η παρουσίασή του ξεκινά από το 'Πρώτο είδος, νότα προς νότα (1:1)' στο οποίο παραθέτονται αποσπάσματα συνθέσεων του Scarlati, του Beethoven και του Mozart. Ακολουθούν παραδείγματα ασκήσεων στα οποία σημειώνονται τα λάθη που υπάρχουνε και υπογραμμίζονται κάποιες βασικές οδηγίες ασκήσεων που είναι οι εξής: η επανάληψη του ίδιου φθόγγου θα πρέπει να αποφεύγεται και η χαμηλότερη φωνή θα πρέπει να θεωρείται ως μπάσο προς εναρμόνιση.

Έπεται το 'Δεύτερο είδος δύο νότες προς μία.' Εδώ σημειώνονται τρία παραδείγματα (Bach, Frescobaldi, Handel) όπου το καθένα έχει διαφορετική βασική ρυθμική μονάδα (τέταρτο, μισό και όγδοο αντίστοιχα). Γίνεται επίσης μνεία στους μη – αρμονικούς φθόγγους (ξένους φθόγγους) και ο συγγραφέας αναφέρεται στους διαβατικούς, στα ποικίλματα, την επέρειση, τις καθυστερήσεις και τον ισοκράτη μέσα από ποικιλία παραδειγμάτων (Bach, Vivaldi, Haydn).

Αμέσως μετά επικεντρώνεται στον τρόπο με τον οποίο γίνεται η τοποθέτηση αρμονικών και μη αρμονικών φθόγγων κατά την κάθετη συνήχηση (χρήση παραδειγμάτων) και παρουσιάζει δύο τεχνικές γραφής 2:1. Σύμφωνα με την πρώτη γράφεται αντίστιξη 1:1 η οποία στη συνέχεια μετατρέπεται σε 2:1 ενώ σύμφωνα με τη δεύτερη γίνεται απευθείας γράψιμο αντίστιξης 2:1. Επισυνάπτονται κάποιες υποδείξεις για την αποφυγή των παραλληλισμών ($8^{ων}$ και $5^{ων}$) και το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με τις 'Προτεινόμενες εργασίες.'

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ – ΧΡΩΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ (ΔΥΟ ΦΩΝΕΣ)

Στην πρώτη ενότητα του κεφαλαίου με τίτλο 'Μελωδική και αρμονική δομή' ο συγγραφέας αρχικά υπογραμμίζει ότι «η χρωματικότητα (η όξυνση ή βάρυνση μιας βαθμίδας διατονικής κλίμακας κατά ημιτόνιο) μπορεί να είναι

αποκλειστικά μελωδικό στοιχείο ή μπορεί να μεταφέρει επίσης και αρμονικές νύξεις»[81] και παραθέτει ποικίλα παραδείγματα του Bach τα οποία συνοδεύοντα από σχόλια. Ακολουθεί η ενότητα της 'Μετατροπίας,' η 'Χρωματική ορθογραφία' (πότε μία χρωματική νότα γράφεται με δίεση και πότε με ύφεση), οι 'Κακές αρμονικές σχέσεις,' (χρήση παραδείγματος του Bach) και τέλος ορισμένες υποδείξεις για τις 'Δίφωνες χρωματικές ασκήσεις,' όπου περιλαμβάνονται ποικίλα παραδείγματα τα οποία συνοδεύονται από σχόλια του συγγραφέα που αφορούν τις αρμονικές συνδέσεις. Επισυνάπτονται οι 'Προτεινόμενες εργασίες.'

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ – ΔΙΦΩΝΕΣ ΑΣΚΗΣΕΙΣ (ΟΛΟΚΛΗΡΩΣΗ)

Στην πρώτη ενότητα παρουσιάζεται ο τρόπος γραφής με βάση το τρίτο είδος, δηλαδή 'Τρεις νότες προς μία' (εφαρμογή του είδους αυτού για τα τρίηχα) και 'Τέσσερις νότες προς μία' ενώ επισυνάπτονται ποικίλα παραδείγματα και για τις δύο περιπτώσεις. Έπεται το τέταρτο είδος οι 'Συγκοπές' στο οποίο ο συγγραφέας αναφέρεται στην ορθή χρήση των καθυστερήσεων και των προηγήσεων (χρήση παραδειγμάτων). Ακολουθεί το 'Πέμπτο Είδος' στο οποίο συμπεριλαμβάνεται ένα παράδειγμα του Fux και ένα του Bach και το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με την ενότητα 'Διανομή της ρυθμικής δραστηριότητας μεταξύ των φωνών' στο οποίο υπογραμμίζονται κάποιες βασικές αρχές που σχετίζονται με τη χρήση ρυθμικών σχημάτων. Επισυνάπτονται οι 'Προτεινόμενες Εργασίες.'

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ – ΣΥΝΘΕΣΗ ΣΥΝΤΟΜΩΝ ΔΙΦΩΝΩΝ ΚΟΜΜΑΤΙΩΝ

Σ' αυτό το κεφάλαιο ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι οι μαθητές μπορούν να εφαρμόσουν όσα έμαθαν μέχρι αυτό το σημείο συνθέτοντας πολύ μικρά

[81] (Kennan, 1994: σελ. 49)

δίφωνα κομμάτια και κάνει μνεία για τις σύντομες διμερής φόρμες παραθέτοντας ως γενικά μοντέλα τα μέρη από τις χορευτικές σουίτες ή μικρά ξεχωριστά κομμάτια αυτού του είδους. Παραθέτονται ως παραδείγματα διάφορα μέρη από σουίτες του Bach και μικρά κομμάτια από το 'Μικρό σημειωματάριο για την Anna Magdalena Bach' τα οποία συνοδεύονται και από σύντομη ανάλυση ως προς τη μορφή και το περιεχόμενό τους.

Γίνεται αναφορά σε διάφορες τεχνικές που χρησιμοποιούνται για να προσδώσουν ποικιλία στην πλοκή και να διαχωρίσουν ένα τμήμα ή μελωδικό μέρος από ένα άλλο. Ως τέτοιες τεχνικές αναφέρονται οι εξής: χρήση της ίδιας μελωδικής γραμμής από δύο φωνές όπου η μία απέχει απόσταση ογδόης από τη δεύτερη, χρήση παύσεων (προσωρινό σταμάτημα μιας φωνής) σε τρίφωνες ή τετράφωνες συνθέσεις καθώς και χρήση περισσοτέρων φωνών σε δίφωνες συνθέσεις. Για κάθε μία τεχνική παρατίθεται και ένα παράδειγμα ενώ ο συγγραφέας επισημαίνει ότι δεν θα πρέπει να χρησιμοποιούνται άνευ λόγου από τους μαθητές κατά την σύνθεση των δίφωνων ασκήσεων. Ακολουθούν ορισμένα επιπλέον υποδείγματα συνθέσεων και οι 'Προτεινόμενες εργασίες.'

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΟΓΔΟΟ – Ο ΚΑΝΟΝΑΣ

Ο συγγραφέας πρώτιστα δίνει τον ορισμό του κανόνα και σημειώνει ότι "οδηγός" λέγεται η πρώτη φωνή σε έναν κανόνα, ενώ "ακόλουθος" λέγεται η μιμητική φωνή (κατά αντιστοιχία με τους λατινικούς όρους dux και comes). Επικεντρώνεται στις δύο μεταβλητές κατά την σύνθεση των κανόνων που είναι το αρμονικό διάστημα (κάθετη απόσταση μεταξύ της πρώτης νότας του οδηγού και της πρώτης νότας του ακόλουθου) και το χρονικό διάστημα (η χρονική διάρκεια που μεσολαβεί ανάμεσα στην είσοδο του οδηγού και την είσοδο του ακολούθου και θεωρητικά μπορεί να είναι από μία νότα έως πολλά μέτρα). Επισυνάπτονται παραδείγματα κανόνων του Bach, του Mozart και του Schumann στην ογδόη, η οποία αποτελεί το πιο συνηθισμένο αρμονικό διάστημα.

Ακολουθούν οι 'Δίφωνοι κανόνες σε άλλα αρμονικά διαστήματα.' Εδώ χρησιμοποιούνται ως παραδείγματα αποσπάσματα συνθέσεων του Bach. Στην επόμενη ενότητα με τίτλο 'Αναφορικά με τη σύνθεση δίφωνων κανόνων' ο συγγραφέας παρουσιάζει τη μεθοδολογία της σύνθεσης ενός κανόνα (χρήση παραδείγματος). Κάνει λόγο επίσης για τις αρμονικές συνδέσεις στους κανόνες υπογραμμίζοντας ότι θα πρέπει να αποφεύγεται η μονοτονία και η λύση είναι να αλλάζουν οι αρμονικές νύξεις κάποιον φθόγγων. Τονίζει ακόμη τη μεγάλη σημασία των παύσεων οι οποίες μπορούν να χρησιμεύσουν στη διάκριση των τμημάτων μίας γραμμής καθώς και για να προσδώσουν μία αίσθηση "αναπνοής."

Εστιάζεται ακόμη στους 'Κανόνες που χρησιμοποιούν ειδικές τεχνικές.' Σ' αυτή την ενότητα ο Kennan παρουσιάζει κανόνες που προκύπτουν από μεγέθυνση, σμίκρυνση και οπισθοδρομική κίνηση (χρήση παραδειγμάτων του Bach). Αναφέρεται και στον 'Συνοδευόμενο Κανόνα' ο οποίος αφορά περιπτώσεις στις οποίες υπάρχει συνοδεία μιας φωνής που δεν συμμετέχει στον κανόνα. Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα παρουσιάζεται απόσπασμα από το τελευταίο μέρος της σονάτας για βιολί και πιάνο του Franck. Επισυνάπτονται δύο ακόμη παραδείγματα (Schumann, Brahms) και ακολουθούν οι 'Κανόνες σε τρεις ή περισσότερες φωνές' (χρήση παραδειγμάτων του Bach και του Albrechtsberger).

Παρουσιάζεται ακόμη ο 'Αέναος Κανόνας.' Σ' αυτό το είδος του κανόνα (που ονομάζεται και άπειρος κανόνας, αιώνιος κανόνας ή κυκλικός κανόνας) γίνεται χρήση του σημείου της επανάληψης, οπότε ο κανόνας επιστρέφει στην αρχή και επιτρέπεται να γίνουν όσες επαναλήψεις είναι επιθυμητές. Παρατίθεται το 'Viva la Musica' του Praetorius. Ο συγγραφέας κάνει μνεία και στο 'Διπλό κανόνα' (χρήση παραδειγμάτων του Mozart και του Schumann) καθώς και τον 'Κανόνα Αίνιγμα' ο οποίος ήτανε δημοφιλής πριν από τα χρόνια του Bach. Όπως επισημαίνεται, η σημειογραφία του αποτελείται συνήθως από μία μελωδική γραμμή πάνω στην οποία σημειώνονται κλειδιά ή άλλα σημάδια τα οποία υποδηλώνουνε το αρμονικό

διάστημα και το χρονικό διάστημα που θα χρησιμοποιηθούν στην εκτέλεση του κανόνα (χρήση παραδειγμάτων του Bach).

Το κεφάλαιο αυτό ολοκληρώνεται με μία σύντομη αναφορά στο 'Σπειροειδή κανόνα' που αποτελεί ένα σπάνιο είδος στο οποίο η μελωδία τελειώνει σε διαφορετική κλίμακα από αυτή που άρχισε και χρειάζεται – εφόσον είναι επιθυμητό – να γίνουν ορισμένες επαναλήψεις για να επιστρέψει στην αρχική τονικότητα. Επισυνάπτονται οι 'Προτεινόμενες εργασίες.'

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΝΑΤΟ – ΑΝΑΣΤΡΕΨΙΜΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

Εδώ ο συγγραφέας δίνει τον ορισμό της 'Αναστρέψιμης Αντίστιξης' και εστιάζεται στην 'Αναστρέψιμη Αντίστιξη στην οκτάβα' υπογραμμίζοντας τη μεγάλη προσοχή που θα πρέπει να δίνει κανείς στη χρήση του διαστήματος της $5^{ης}$ (το οποίο όταν αντιστρέφεται γίνεται $4^{η}$ και αποτελεί διαφωνία). Ακολουθούν αποσπάσματα συνθέσεων του Bach και του Haydn. Στην ενότητα 'Αναστροφή σε διαστήματα εκτός της οκτάβας' τονίζει ότι σε συνθέσεις έχει χρησιμοποιηθεί αναστρέψιμη αντίστιξη σε διαστήματα $12^{ης}$ και $10^{ης}$ ενώ παραθέτει και αναλύει αποσπάσματα έργων του Brahms και του Bach.

Παρουσιάζει αμέσως μετά ορισμένες 'Γενικές αρχές που μεσολαβούν στο γράψιμο αναστρέψιμης Αντίστιξης.' Πρώτιστα σημειώνει ότι οι δύο φωνές που πρόκειται να αναστραφούν δεν πρέπει στην αρχική εκδοχή τους να απέχουν διάστημα μεγαλύτερο από αυτό της αναστροφής. Επισυνάπτει έναν πίνακα στον οποίο σημειώνονται τα αρχικά διαστήματα και ακριβώς από κάτω τα διαστήματα που προκύπτουν από αναστροφή στην $8^{η}$, τη $10^{η}$ και τη $12^{η}$.

Το συμπέρασμα που εξάγει για την αναστροφή στη $10^{η}$ είναι πως είναι δύσκολη, καθότι η $3^{η}$, η $6^{η}$ και η $10^{η}$ – διαστήματα τα οποία χρησιμοποιούνται κατά κόρον στις συνθέσεις – γίνονται $8^{η}$, $5^{η}$ και ταυτοφωνία αντίστοιχα με αποτέλεσμα στην αντεστραμμένη μορφή ο ήχος να είναι "γυμνός" (χωρίς τρίτη ήχος). Ακολουθεί η 'Αναστρέψιμη Αντίστιξη με τρεις ή περισσότερες φωνές' όπου παρουσιάζεται ένα απόσπασμα γραμμένο σε τριπλή αντίστιξη (φούγκα

του Bach) καθώς και ένα απόσπασμα από τη συμφωνία του Διός του Mozart το οποίο, όπως τονίζει, αποτελεί μία από τις πιο αξιόλογες επιδείξεις αντιστικτικού γραψίματος στην ιστορία της μουσικής (πεντάφωνη αναστρεφόμενη σύνθεση). Έπονται οι 'Προτεινόμενες εργασίες.'

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΚΑΤΟ – Η ΔΙΦΩΝΗ INVENTION, ΜΟΤΙΒΙΚΗ ΑΝΑΠΤΥΞΗ

Στην αρχή του κεφαλαίου ο Kennan δίνει τον ορισμό της invention και τονίζει πως οι δίφωνες inventions του Bach θα χρησιμοποιηθούν ως πρότυπα στο κεφάλαιο αυτό. Επισημαίνει ακόμη τη σπουδαιότητα της μελέτης των έργων αυτών τα οποία παρόλο που είναι σύντομα και αντιπροσωπεύουν μία φόρμα που δεν απαντάται συχνά, χαρακτηρίζονται από την έξοχη επεξεργασία του μοτιβικού υλικού και περιλαμβάνουν – σε μικρή κλίμακα – τις περισσότερες από τις αντιστικτικές τεχνικές που υπάρχουν στις μεγαλύτερες μορφές (όπως η φούγκα).

Ο συγγραφέας παρουσιάζει τη μορφή αυτή ξεκινώντας από την έννοια του 'Μοτίβου' το οποίο, όπως σημειώνει, μπορεί να εκτείνεται από μισό μέτρο (invention No. 1) μέχρι και τέσσερα μέτρα (invention No. 5). Αναφέρεται επίσης στην έννοια της 'Μίμησης' υπογραμμίζοντας πως μετά την παρουσίαση του μοτίβου από τη μία φωνή η δεύτερη το μιμείται αμέσως μετά συνήθως στην $8^{η}$ ή την $5^{η}$, ενώ η πρώτη φωνή τη συνοδεύει με ελεύθερο αντιστικτικό υλικό ή ένα 'Δευτερεύον μοτίβο' το οποίο θα χρησιμοποιηθεί ως υλικό στη συνέχεια. Επικεντρώνεται και στη 'Συνοδευτική γραμμή' σημειώνοντας ότι πρόκειται για το αντιστικτικό υλικό που συνοδεύει την πρώτη εμφάνιση του μοτίβου και το οποίο μπορεί να είναι ελεύθερο ή δευτερεύον μοτίβο (χρήση παραδείγματος του Bach, invention No. 15).

Καταδεικνύει ακόμη σχηματικά τη μουσική δομή στα παραδείγματα που χρησιμοποιήθηκαν προηγουμένως (invention No. 1 και No. 5) και παραθέτει έξι μέτρα από την invention No. 13 τα οποία αναλύει μοτιβικά. Επισυνάπτεται ένα απόσπασμα της invention No. 8 όπου γίνεται χρήση

κανόνα και ο συγγραφέας αναφέρεται επιπλέον σε κάποιες 'Ειδικές τεχνικές' οι οποίες χρησιμοποιούνται για την ανάπτυξη του μοτιβικού υλικού κατά την πορεία της σύνθεσης. Αυτές είναι η μεγέθυνση, η σμίκρυνση, η αντίθετη κίνηση, η οπισθοδρομική κίνηση και το στρέτο (χρήση σύντομων παραδειγμάτων). Συμπεριλαμβάνεται επίσης ένα απόσπασμα από την invention No.1 το οποίο αναλύεται μοτιβικά.

Ακολουθεί μία εκτενής παρουσίαση της ενότητας των 'Επεισοδίων' μέσα από μία ποικιλία παραδειγμάτων. Ο συγγραφέας επικεντρώνεται στις 'Μεσαίες εισόδους' οι οποίες αποτελούν τις ανακοινώσεις του μοτίβου μετά την πρώτη εμφάνιση του και σημειώνει τις τονικότητες (συγγενικές προς την αρχική) στις οποίες μπορούν να εμφανιστούν. Οι 'Τελικές ανακοινώσεις' που έπονται αποτελούν την τελευταία εμφάνιση του θέματος – ή τις τελευταίες αν το θέμα εμφανίζεται δύο φορές – στο τελικό τμήμα της invention, το οποίο ολοκληρώνεται με μία πτώση.

Παρουσιάζει ακόμη ένα σύντομο πλάνο που αναφέρεται στη 'Γενική κατασκευή' της φόρμας αυτής και μπορεί, όπως υπογραμμίζει, να χρησιμοποιηθεί από τους μαθητές ως σημείο εκκίνησης για το γράψιμο των δικών τους invention. Επισυνάπτεται μία λεπτομερής ανάλυση της invention No. 7 και το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με τις 'Προτεινόμενες εργασίες.'

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΝΔΕΚΑΤΟ – ΤΡΙΦΩΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

Η πρώτη ενότητα του κεφαλαίου αυτού αναφέρεται στις 'Ρυθμικές σχέσεις.' Εδώ ο συγγραφέας τονίζει ότι «η κίνηση μπορεί να είναι περισσότερο ή λιγότερο ισότιμα διανεμημένη μεταξύ των φωνών»[82] και παραθέτει παραδείγματα του Bach και του Vivaldi τα οποία συνοδεύονται και από σύντομα σχόλια. Ασχολείται επίσης με τη 'Σχετική σημασία των φωνών' σημειώνοντας ότι σε γενικές γραμμές αυτό που αντιλαμβάνεται περισσότερο το αυτί του ακροατή είναι οι εξωτερικές φωνές αλλά παρόλα αυτά θα

[82] (Kennan, 1994: 147)

πρέπει να δοθεί και η ανάλογη βαρύτητα στη σύνθεση της μεσαίας φωνής, ώστε να είναι ενδιαφέρουσα και ανεξάρτητη.

Έπεται η ενότητα της 'Αρμονικής θεώρησης.' Στην τρίφωνη αντίστιξη οι αρμονίες είναι πιο πλήρεις, εφόσον με τρεις φθόγγων μπορεί να οριστεί επακριβώς μία τρίφωνη συγχορδία ή ακόμη και μία τρίφωνη συγχορδία με έβδομη. Ο συγγραφέας παραθέτει αποσπάσματα έργων (Handel, Bach) τα οποία έχουν ως βασικό χαρακτηριστικό των γραμμών τη χρωματικότητα. Κάνει μνεία στις καθυστερήσεις όπου ισχύουν οι ίδιες συνθήκες με τη δίφωνη αντίστιξη και επισυνάπτονται χαρακτηριστικά παραδείγματα καθυστερήσεων και αποσπάσματα έργων του Bach.

Ακολουθούν οι 'Ασκήσεις στην τρίφωνη Αντίστιξη.' Εδώ παρουσιάζονται κάποια υποδείγματα ασκήσεων με όλες τις φωνές να κινούνται με τις ίδιες αξίες (1:1) και ασκήσεις που περιλαμβάνουν καθυστερήσεις. Συμπεριλαμβάνεται ένα παράδειγμα αντίστιξης 1:1 για τρεις φωνές το οποίο στη συνέχεια ο συγγραφέας μετατρέπει σε αντίστιξη 2:1 (χρήση ογδόων από δύο φωνές), 3:1 (χρήση τρίηχων με όγδοα από δύο φωνές) και τέλος 4:1 (χρήση δεκάτων έκτων από δύο φωνές). Επισυνάπτονται οι 'Προτεινόμενες εργασίες.'

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΩΔΕΚΑΤΟ – ΣΥΝΘΕΣΗ ΣΥΝΤΟΜΩΝ ΚΟΜΜΑΤΙΩΝ, ΤΡΕΙΣ ΦΩΝΕΣ

Σε αντιστοιχία με το έβδομο κεφάλαιο, ο Kennan παρουσιάζει ως μοντέλα για τη σύνθεση τρίφωνων ασκήσεων, συνθέσεις σε στυλ πρελουδίου ή περιοδικών μερών χορευτικής σουίτας. Περιλαμβάνονται παραδείγματα του Bach και του Purcell τα οποία συνοδεύονται και από σύντομα σχόλια. Ακολουθούν οι 'Προτεινόμενες εργασίες.'

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΚΑΤΟ ΤΡΙΤΟ – ΜΙΜΗΣΗ ΣΕ ΤΡΕΙΣ ΦΩΝΕΣ

Στο κεφάλαιο αυτό ο συγγραφέας μέσα από μία ποικιλία αναλυμένων παραδειγμάτων (ως επί το πλείστο του Bach) παρουσιάζει τις έννοιες της 'Πραγματικής μίμησης' καθώς και της 'Τονικής μίμησης.' Αμέσως μετά, στην ενότητα 'Το γράψιμο απαντήσεων' περιλαμβάνονται όλες οι συνθήκες που πρέπει να εξετάσει και να λάβει κανείς υπόψη του ώστε να δημιουργήσει την απάντηση που αναλογεί σε κάθε περίπτωση (πραγματική ή τονική) και η οποία πάντα εξαρτάται από το πώς είναι κατασκευασμένο το θέμα. Έπονται οι 'Προτεινόμενες εργασίες.'

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΚΑΤΟ ΤΕΤΑΡΤΟ – Η ΤΡΙΦΩΝΗ INVENTION. Η ΤΡΙΟ ΣΟΝΑΤΑ

Πρώτιστα ο συγγραφέας αναφέρεται στις διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στις δίφωνες και τις τρίφωνες inventions (όλες οι τρίφωνες περιέχουν στην αρχή μία συνοδευτική φωνή και η πρώτη μίμηση σε αυτές είναι σχεδόν πάντα στην 5η) και απεικονίζει ένα γενικό πλάνο που αφορά τη μουσική δομή των τρίφωνων inventions. Επισυνάπτονται αποσπάσματα έργων του Bach (sinfonia No.12 και No.15, η οποία αναλύεται μορφολογικά) καθώς και η ανάλυση μιας ολόκληρης invention (sinfonia No.8).

Γίνεται επίσης αναφορά στη μορφή της 'Τρίο Σονάτα' η οποία, όπως τονίζεται, παρουσιάζεται σ' αυτό το σημείο επειδή έχει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με την τρίφωνη invention. Ο συγγραφέας υπογραμμίζει ότι στην τρίο σονάτα γίνεται χρήση τριών μελωδικών γραμμών. Η χαμηλότερη αποτελεί το αριθμημένο βάσιμο και οι δύο επάνω φωνές (οι οποίες εκτελούνται από όργανα) είναι τυπικά παρόμοιες όσον αφορά την περιοχή και την κατασκευή τους. Συμπεριλαμβάνονται αποσπάσματα έργων του Corelli και του Bach και δύο αποσπάσματα από ντούο σονάτες του Bach (για βιολί και τσέμπαλο). Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με τις 'Προτεινόμενες εργασίες.'

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΚΑΤΟ ΠΕΜΠΤΟ – ΦΟΥΓΚΑ

Στο κεφάλαιο αυτό γίνεται παρουσίαση της Φούγκας, η οποία αποτελεί μία από τις πιο δημοφιλής, δημιουργικές και αγαπητές μορφές της εποχής Μπαρόκ. Οι ενότητες που αναλύονται είναι οι εξής: 'Το θέμα,' 'Η απάντηση,' 'Η έκθεση στην τρίφωνη Φούγκα,' 'Τετράφωνη Αντίστιξη,' 'Η έκθεση στην τετράφωνη Φούγκα,' 'Το θέμα σε σχέση με το υλικό που το ακολουθεί,' 'Το θέμα σε σχέση με την απάντηση – Η Φούγκα στρέτο,' 'Ειδικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται στην έκθεση' και 'Η αντέκθεση.' Αξίζει να αναφέρουμε ότι επισυνάπτονται αποσπάσματα από Φούγκες του Bach ως παραδείγματα σε καθεμία από τις ενότητες αυτές και ακολουθούν οι 'Προτεινόμενες εργασίες.'

Η περαιτέρω και λεπτομερής ανάλυση του κεφαλαίου αυτού (καθώς και των δύο επόμενων τα οποία αναφέρονται επίσης στη Φούγκα) δεν αποτελεί αντικείμενο της παρούσας εργασίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΚΑΤΟ ΕΚΤΟ – ΦΟΥΓΚΑ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Οι ενότητες που περιλαμβάνονται στο κεφάλαιο αυτό είναι οι εξής: 'Επεισόδια,' 'Μεσαίες είσοδοι,' 'Ειδικές τεχνικές που εφαρμόζονται στις μεσαίες εισόδους,' 'Το τελικό τμήμα,' 'Η Φούγκα συνολικά,' 'Η σχολική Φούγκα' και 'Άλλοι τρόποι σχεδιασμού της Φούγκας.' Στο κεφάλαιο αυτό επίσης συμπεριλαμβάνονται αποσπάσματα από Φούγκες του Bach καθώς και μία ολόκληρη Φούγκα (βιβλίο Ι, Φούγκα 16) η οποία αναλύεται διεξοδικά.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΚΑΤΟ ΕΒΔΟΜΟ – ΦΟΥΓΚΑ (ΟΛΟΚΛΗΡΩΣΗ)

Το τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο που αναφέρεται στη Φούγκα αποτελείται από τις εξής ενότητες: 'Η πεντάφωνη Φούγκα,' 'Φούγκα με έξι ή περισσότερες φωνές,' 'Η δίφωνη Φούγκα,' 'Η διπλή Φούγκα,' 'Η τριπλή Φούγκα,' 'Φούγκες με περισσότερα από τρία θέματα,' 'Η Φουγκέτα και το Φουγκάτο,' 'Η Φούγκα Κοντσέρτο,' ' Η Φούγκα Φαντασία,' 'Η ομαδική Φούγκα' και τέλος 'Η σύνθεση της Φούγκας όπως επηρεάζεται από το μέσο.' Επισυνάπτονται παραδείγματα μόνο για τις τέσσερις πρώτες ενότητες.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΚΑΤΟ ΟΓΔΟΟ – ΦΟΡΜΕΣ ΠΟΥ ΒΑΣΙΖΟΝΤΑΙ ΣΤΟ ΚΟΡΑΛ

Στο κεφάλαιο αυτό ο Kennan αναφέρεται στο Πρελούδιο Κοράλ και διακρίνει οκτώ βασικούς τύπους πρελουδίου κοράλ για τους οποίους, όπως επισημαίνει, δεν υπάρχουν κοινώς αποδεκτά ονόματα και στην παρουσίαση που ακολουθεί τους προσδιορίζει με μία σύντομη περιφραστική φράση.

Οι τύποι αυτοί είναι: 1. Πεποικιλμένη εναρμόνιση (παρ. Bach), 2. Πεποικιλμένο C.F. (παρ. Bach, Brahms), 3. Μοτιβική συνοδεία (παρ. Bach), 4. Σε μορφή κανόνα (παρ. Bach), 5. Υλικό που προέρχεται από το C.F. (παρ. Bach), 6. Περιοδική υπέρθεση θέσεων του C.F. πάνω σε μιμητικό υλικό που είναι βασικά το ίδιο καθ' όλη τη διάρκεια (παρ. Bach), 7. Περιοδική υπέρθεση φράσεων του C.F. πάνω σε μιμητικό υλικό που αλλάζει για κάθε φράση (παρ. Telemann, Buxtehude, Bach), 8. Ritornelle με κοράλ (παρ. Bach).

Στις επόμενες ενότητες του κεφαλαίου ο συγγραφέας παρουσιάζει και κάποιες άλλες μορφές όπως είναι οι 'Παραλλαγές Κοράλ,' η 'Φαντασία Κοράλ' και η 'Φούγκα Κοράλ.' Ακολουθούν οι 'Προτεινόμενες εργασίες.'

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΚΑΤΟ ΕΝΑΤΟ – ΦΟΡΜΕΣ ΑΝΤΙΣΤΙΚΤΙΚΩΝ ΠΑΡΑΛΛΑΓΩΝ

Στο τελευταίο κεφάλαιο του συγγράμματος αυτού κάνει σαφή τη διάκριση ανάμεσα στα είδη παραλλαγής που βασίζονται σε μελωδία χορικού και τα είδη παραλλαγής στο cantus firmus. Όπως υπογραμμίζει, στην πρώτη περίπτωση ολόκληρη η μελωδία χρησιμεύει ως βάση για τις παραλλαγές, ενώ στη δεύτερη περίπτωση χρησιμοποιείται ένα μικρότερο μελωδικό ή αρμονικό πρότυπο, το οποίο επαναλαμβάνεται συνεχώς.

Αμέσως μετά παρουσιάζει τα είδη των παραλλαγών στο cantus firmus που είναι η ground, η passacaglia και η chaconne. Επισυνάπτονται δύο ground του Purcell καθώς και μια passacaglia (ντο ελάσσονα) του Bach. Ακολουθεί η ενότητα 'Θέμα και Παραλλαγές,' όπου γίνεται ιδιαίτερη μνεία στις

Παραλλαγές Goldberg του Bach και παρουσιάζονται δύο αποσπάσματα. Έπονται οι 'Προτεινόμενες εργασίες.'

Το σύγγραμμα ολοκληρώνεται με την 'Επιλεγμένη Βιβλιογραφία' στην οποία, όπως σημειώνει και ο ίδιος ο συγγραφέας, δεν περιλαμβάνει βιβλία τα οποία ασχολούνται αποκλειστικά και μόνο με την αντίστιξη του 16ου αιώνα με μοναδική εξαίρεση τη μελέτη του Fux. Έπεται το 'Ευρετήριο όρων' και το 'Ευρετήριο ονομάτων.'

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η μελέτη του Kent Kennan για την αντίστιξη έχει ως σαφές κέντρο αναφοράς την αντίστιξη της εποχής Μπαρόκ. Ο συγγραφέας παρουσιάζει με εύστοχο τρόπο το μουσικοθεωρητικό πλαίσιο της εποχής εκείνης, το οποίο βασίζεται στους νόμους και κανόνες της Αρμονίας που σε συνδυασμό με τις αντιστικτικές πεποιθήσεις και κατευθύνσεις (οι οποίες απορρέουν από την παλεστρινική εποχή) μπορούν να οδηγήσουν τους μαθητές στη σύνθεση κομματιών έχοντας ως κύριο πρότυπο τον J.S.Bach. Δεν πρόκειται σε καμία περίπτωση για μία στεγνή παράθεση αρμονικών και αντιστικτικών κανόνων, αλλά για μία μελέτη και καταγραφή των μουσικών στοιχείων που διαφαίνονται στην πράξη, δηλαδή τις μουσικές συνθέσεις (για το λόγω αυτό υπάρχει μεγάλη ποικιλία παραδειγμάτων).

Η δομή των κεφαλαίων είναι ξεκάθαρη και κατανοητή, ενώ τα παραδείγματα που χρησιμοποιούνται είναι πολλαπλά και χαρακτηριστικά. Αξίζει να αναφέρουμε την περίπτωση του παραδείγματος 1, στο δεύτερο κεφάλαιο στην οποία ο συγγραφέας χρησιμοποιώντας ένα κοινό παράδειγμα εφαρμογής όλων των βασικών αρχών της δίφωνης αντίστιξης καταφέρνει να δείξει τη μουσική πληρότητα που μπορούν να έχουν μόλις δύο μέτρα μουσικής γραφής. Πολλές ακόμη είναι και οι μουσικές μορφές που παρουσιάζονται διεξοδικά, όπως οι inventions (δίφωνες και τρίφωνες), η φούγκα, το πρελούδιο κοράλ και πιο συνοπτικά οι παραλλαγές στο cantus firmus. Τέλος αναφέρουμε

ότι οι 'Προτεινόμενες Εργασίες' οι οποίες υπάρχουν στο τέλος κάθε κεφαλαίου αναφέρονται στο Βιβλίο Ασκήσεων, το οποίο διατίθεται στην Ελλάδα μόνο σε ξενόγλωσση έκδοση, η οποία είναι:

Kennan, Kent. 1999. *Workbook – Counterpoint* (fourth edition). New Jersey: Edition Prentice – Hall.

Kitson, C. H. 1985. *Αντίστιξη για Αρχάριους* (μετάφραση Κ. Κόρακας). Αθήνα: Εκδόσεις Μουσική Παιδεία (έτος πρωτότυπης έκδοσης 1975). (βλέπε Παράρτημα)

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: 119 σελίδες

Διάρθρωση ύλης: αποτελείται από το εισαγωγικό σημείωμα και οκτώ κεφάλαια (1. Πρώτο είδος, 2. Δεύτερο είδος, 3. Τρίτο είδος, 4. Τέταρτο είδος, 5. Πέμπτο είδος, 6. Δύο φωνές στο πέμπτο είδος με το cantus firmus, 7. Αντίστιξη σε τρίσημο μέτρο, 8. Εφαρμοσμένη τεχνική).
(βλέπε Παράρτημα)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στον πρόλογό του ο συγγραφέας τονίζει τη σημασία αυτού του συγγράμματος το οποίο απευθύνεται, όπως αναφέρει, σε αρχάριους και σπουδαστές μουσικών σχολείων που δεν χρειάζεται να επεκταθούν πολύ πάνω στο θέμα της αυστηρής αντίστιξης, αλλά συνάμα, επειδή καλύπτει την ύλη της δίφωνης και τρίφωνης αντίστιξης (τεχνικές που αποτελούν τη βάση για την πολυφωνική γραφή) μπορεί να εξυπηρετήσει και πιο προχωρημένους σπουδαστές. Ο Kitson σημειώνει τέλος ότι για να απλοποιήσει τα πράγματα εξηγεί την τεχνική της Αντίστιξης με όρους της Αρμονίας.

Στο εισαγωγικό σημείωμά του αναφέρεται αρχικά στις δύο απόψεις που υπάρχουν γύρω από το λόγο για τον οποίο μελετάμε την τεχνική της Αντίστιξης και αιτιολογεί την άποψή του ότι ένας σπουδαστής της Αντίστιξης θα πρέπει να έχει μία σταθερή αρμονική βάση. Για το συγκεκριμένο σύγγραμμα υπογραμμίζει ότι χρησιμοποιεί το μείζονα και ελάσσονα τρόπο, δεν χρησιμοποιεί τις αναγεννησιακές αρχές όσον αφορά τις παράλληλες και κάνει χρήση των όρων της Αρμονίας για να περιγράψει την αντιστικτική τεχνική.

Εκφράζει επίσης ο ίδιος πολύ εύστοχα την εξής άποψη: «αν οι προχωρημένοι σπουδαστές επιθυμούν να γράψουν στο στυλ του 16ου αιώνα, τότε φανερά πρέπει να μελετήσουν την τεχνική, όπως ήταν. Αυτό το βιβλίο δεν είναι γι' αυτούς. Είναι για το μέσο σπουδαστή που πρέπει να κάνει λίγη Αντίστιξη είτε του αρέσει είτε όχι, είτε έχει ταλέντο είτε όχι. Και ο σκοπός είναι, με μία σειρά από τεχνικές ασκήσεις, να του δώσουμε τα θεμέλια του αντιστικτικού γραψίματος και αρχίζοντας με αυτή την πιο πρωταρχική τεχνική να τον σώσουμε από το αντιστικτικό χάος».[83]

ΑΝΑΛΥΣΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι – ΠΡΩΤΟ ΕΙΔΟΣ

Πρώτιστα ο συγγραφέας αναφέρεται στην έννοια του Cantus Firmus και σημειώνει τα αρμονικά διαστήματα που χρησιμοποιούνται. Κάνει κάποιες διευκρινίσεις για τον τρόπο με τον οποίο ξεκινά και ολοκληρώνεται ένα c.f. και υπογραμμίζει τους βασικότερους κανόνες της αρμονικής κίνησης δύο φωνών. Εστιάζεται ακόμη στους κανόνες της μελωδικής κίνησης και ακολουθούν οι αρμονικοί υπαινιγμοί για τη δίφωνη αντίστιξη, όπου τονίζει ότι στο πρώτο είδος χρησιμοποιούνται μόνο σύμφωνα διαστήματα τα οποία αποτελούν μια μορφή ελλιπούς συγχορδίας. Επισυνάπτονται ποικίλα παραδείγματα τόσο στο μείζονα, όσο και στον ελάσσονα τρόπο και παρουσιάζονται οι στοιχειώδεις αρχές για τη σύνδεση των συγχορδιών. Το πρώτο κεφάλαιο ολοκληρώνεται με παραδείγματα (σε μείζονα και ελάσσονα σκάλα) και ασκήσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ – ΔΕΥΤΕΡΟ ΕΙΔΟΣ

Ο Kitson σημειώνει τους βασικότερους κανόνες του είδους αυτού και

[83] (Kitson, 1985: 12)

κάνει μνεία στις παράλληλες ($8^{ες}$ και $5^{ε}$) και τις περιπτώσεις εκείνες που μπορούν να χρησιμοποιηθούν. Επισημαίνει ορισμένες παρατηρήσεις για την ελάσσονα σκάλα, κάνει αναφορά για την Αντίστιξη με τρία μέρη και παρουσιάζει κάποιες συνηθισμένες πτώσεις στη δίφωνη Αντίστιξη. Ακολουθούν παραδείγματα στα οποία σημειώνεται και μία τρίτη φωνή με μαύρες νότες και οι ασκήσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ – ΤΡΙΤΟ ΕΙΔΟΣ

Στο κεφάλαιο αυτό εστιάζεται στην κίνηση των τετάρτων, στις διαφωνίες που σχηματίζονται με το c.f. και τις αλλαγές που προκύπτουν στην αρμονία. Ασχολείται επίσης με τις παράλληλες και δίνει κάποιες συμβουλές για τον ορθό τρόπο χρήσης των ξένων φθόγγων. Σημειώνονται κάποιες υποδειγματικές πτώσεις για δύο και τρεις φωνές και το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με τα παραδείγματα (η τρίτη φωνή σημειώνεται με μαύρες νότες) και τις ασκήσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV – ΤΕΤΑΡΤΟ ΕΙΔΟΣ

Ο συγγραφέας υπογραμμίζει αρχικά ότι το τέταρτο είδος μπορεί να προκύψει από τη μετατόπιση της Αντίστιξης του πρώτου είδους κατά ένα μισό προς τα πίσω (δεξιότερα). Αμέσως μετά, με αφορμή ορισμένα παραδείγματα που παραθέτει, επισυνάπτει κάποιες παρατηρήσεις οι οποίες αποτελούν τους γενικούς κανόνες αυτού του είδους. Επικεντρώνεται ακόμη στις καθυστερήσεις που επιτρέπονται τόσο στη δίφωνη όσο και στην τρίφωνη αντίστιξη. Έπονται οι ασκήσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ V – ΠΕΜΠΤΟ ΕΙΔΟΣ

Το πέμπτο είδος ή η αντίστιξη 'φλερύ'[84] αναλύεται στο κεφάλαιο αυτό, όπου ο συγγραφέας μετά από σύντομες επισημάνσεις παραθέτει τις ασκήσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ VI – ΔΥΟ ΦΩΝΕΣ ΣΤΟ ΠΕΜΠΤΟ ΕΙΔΟΣ ΜΕ ΤΟ CANTUS FIRMUS

Σ' αυτό το κεφάλαιο ο Kitson αναφέρεται στην τρίφωνη Αντίστιξη. Εδώ και οι δύο φωνές κινούνται ελευθέρα (με βάση τις αρχές και τους κανόνες του πέμπτου είδους). Στα παραδείγματα που παραθέτει ξεκινά από το πρώτο είδος, για να καταλήξει σταδιακά στο πέμπτο είδος. Σε κάθε περίπτωση σημειώνει παραδείγματα και ασκήσεις, ενώ εκείνο που επισημαίνει συνεχώς είναι οι αρμονίες που προκύπτουν (ιδιαίτερα στο τέταρτο είδος, στις συγκοπές) καταδεικνύοντας με τη χρήση αριθμών τις θέσεις των συγχορδιών (ευθεία κατάσταση, πρώτη αναστροφή, δεύτερη αναστροφή).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ VII – ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ ΣΕ ΤΡΙΣΗΜΟ ΜΕΤΡΟ

Πρόκειται για την εφαρμογή των πέντε ειδών σε δίφωνες και τρίφωνες συνθέσεις με μέτρο 3/2. Επισυνάπτονται παραδείγματα για δύο και τρεις φωνές.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ VIII – ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΗ ΤΕΧΝΙΚΗ

Ο συγγραφέας τονίζει τα εξής: «Σ' αυτό το κεφάλαιο το ολόκληρο c.f. απομακρύνεται σαν ένας σταθερός παράγων. Αλλά οι φωνές είναι γραμμένες ακριβώς σαν να υπάρχει και μάλιστα, όταν δύο διαφορετικές συγχορδίες χρησιμοποιούνται σε ένα μέτρο, δεν χρειάζεται να έχουν μία νότα κοινή».[85] Αναφέρεται επίσης στα Chorale και σημειώνει ότι οι αντιστίξεις θα πρέπει είτε

[84] "φλερύ" = διανθισμένη (Kitson, 1985: 6)
[85] (Kitson, 1985: 112)

να μιμούνται τις φράσεις του Chorale σε σμίκρυνση είτε να χρησιμοποιούν ένα ανεξάρτητο σχήμα. Συμπεριλαμβάνονται δίφωνα και τρίφωνα παραδείγματα και το σύγγραμμα ολοκληρώνεται με ασκήσεις.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το σύγγραμμα του C. H. Kitson ονομάζεται «Αντίστιξη για αρχάριους» και σκοπός του συγγραφέα είναι να παρουσιάσει μια μελέτη για τους μαθητές και σπουδαστές που θέλουν να αποκτήσουν μία πρώτη επαφή με τον θεωρητικό αυτό κλάδο. Στη μελέτη αυτή, η αντιστικτική θεωρία παρουσιάζεται με χρήση όρων της Αρμονίας δίνοντας στους μαθητές μία άλλη δίοδο κατανόησης του συγκεκριμένου αντικειμένου. Δεν επικεντρώνεται σε καμία περίπτωση στο στυλ της αντίστιξης του $16^{ου}$ αιώνα (στυλ Palestrina) και δεν απευθύνεται σε εκείνους που θέλουν να εντρυφήσουν σ᾽ αυτή τη μουσική γλώσσα.

Ο λόγος που χρησιμοποιείται είναι απλός και κατανοητός και η παράθεση της ύλης έχει σαφή οργάνωση. Ο συγγραφέας επισυνάπτει χαρακτηριστικά παραδείγματα προς κατανόηση των κανόνων τα οποία είναι γραμμένα σε μείζονα και ελάσσονα τρόπο ενώ συμπεριλαμβάνονται και προτεινόμενες ασκήσεις. Τέλος, αξίζει να αναφέρουμε ότι χρησιμοποιεί τους όρους πρώτο, δεύτερο, τρίτο, τέταρτο και πέμπτο είδος για την παρουσίαση των κεφαλαίων στα οποία διαπιστώνεται η εφαρμογή της θεωρίας των ειδών του Fux μόνο σε ότι αφορά τη ρυθμική οργάνωση.

Lemacher, Heinrich / Schroeder, Hermann. 1990. *Εγχειρίδιο Αντιστίξεως* (μετάφραση Κ. Νάσος). Αθήνα: Εκδόσεις Νάσος (έτος πρωτότυπης αναθεωρημένης έκδοσης 1978).
(βλέπε Παράρτημα)

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: 183 σελίδες

Διάρθρωση ύλης: χωρίζεται σε δέκα αριθμημένα κεφάλαια (I. Το cantus Firmus, II. Η μελωδική κίνηση των φωνών, III. Η δίφωνη ή διμερής αντίστιξη, IV. Η τρίφωνη (ή τριμερής) αντίστιξη, V. Η τετράφωνη (ή τετραμερής) αντίστιξη, VI. Η διπλή και πολλαπλή αντίστιξη, VII. Η πολύφωνη ή πολυμερής αντίστιξη και η πολλαπλή χορωδία, VIII. Ο κανόνας, IX. Η φούγκα, Παράρτημα: X. Ελεύθερος χειρισμός της διαφωνίας)
(βλέπε Παράτημα)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στον πρόλογο τους οι συγγραφείς αναφέρονται στην έννοια της Αντίστιξης ως συνθετική τεχνική και σχολιάζουν τα περιεχόμενα του συγγράμματος αυτού. Υποστηρίζουν ότι οι γνώσεις που προσφέρει μπορούν να αποτελέσουν αξιοποιήσιμο υλικό για την μουσική δημιουργία και σε καμία περίπτωση δεν σχετίζονται με την τυφλή εκμάθηση και προσήλωση στους κανόνες. Τονίζουν τη μεγάλη σημασία που έχει η μίμηση, η μελοποίηση του κειμένου καθώς και η διπλή αντίστιξης στην οκτάβα για την αντιστικτική τεχνοτροπία. Επιπροσθέτως σημειώνουν ότι τα έργα των δεξιοτεχνών διδασκάλων είναι οι πραγματικοί δάσκαλοι της τέχνης και υπογραμμίζουν πως ενώ τα μαθήματα αντίστιξης έχουν ως αφετηρία τους τον Palestrina ή τον Bach στο συγκεκριμένο σύγγραμμα θα πραγματοποιηθεί «μεθοδική εξέταση μιας

"διπλής αντίστιξης" και των δύο ιδανικών αυτών τρόπων σύνθεσης»[86] στους οποίους θα προστεθεί και ένας τρίτος τρόπος, η επεξεργασία λαϊκών τραγουδιών.

ΑΝΑΛΥΣΗ

I. ΤΟ CANTUS FIRMUS [το πάγιο – δεδομένο – άσμα]

Αρχικά τονίζεται ότι ως σημείο εκκίνησης της παρούσας μελέτης τοποθετείται το αποκαλούμενο στυλ Palestrina, δηλαδή ο αντιστικτικός τρόπος σύνθεσης της πολυφωνίας του 16ου αιώνα. Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζονται ποικίλα παραδείγματα με cantus firmi σε όλους τους τρόπους (Δώριο, Φρύγιο, Λύδιο, Μιξολύδιο, Ιωνικό, Αιολικό) τα οποία ομαδοποιούνται σύμφωνα με τον εξής τρόπο: 1. Cantus Firmi κατά τον Fux, 2. Cantus Firmi λαμβανόμενα από αρχές τραγουδιών και 3. Πρωτότυπες μελωδίες ως Cantus Firmi (χορικά – λαϊκά τραγούδια. Αξίζει να αναφέρουμε ότι τα παραδείγματα της δεύτερης και τρίτης περίπτωσης είναι όλα στην γερμανική γλώσσα (η ελληνική μετάφραση σημειώνεται ακριβώς κάτω από το γερμανικό κείμενο).

II. Η ΜΕΛΩΔΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΤΩΝ ΦΩΝΩΝ

Οι συγγραφείς αναφέρονται στη βηματική κίνηση των φωνών, στη κίνηση με πηδήματα και υπογραμμίζουν τους τρόπους με τους οποίους επιτυγχάνεται η εξισορρόπηση της έντασης των μελωδικών γραμμών σημειώνοντας παραδείγματα για κάθε περίπτωση. Σημειώνονται οι εκτάσεις των φωνών: Σοπράνο (S), Μέτζο σοπράνο (MS), Κοντράλτο (A), Τενόρος (T), Βαρύτονος (BR), Μπάσος (B) καθώς και τα κλειδιά της κάθε φωνής, τα οποία κατ' αντιστοιχία είναι: κλειδί σολ, κλειδί ντο πρώτης, κλειδί ντο δεύτερης, κλειδί ντο τρίτης, κλειδί ντο τέταρτης, κλειδί φα τρίτης, κλειδί φα.

[86] (Lemacher – Schroeder, 1990: 6)

ΙΙΙ. ΔΙΦΩΝΗ [ή ΔΙΜΕΡΗΣ] ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

Ξεκινώντας από το Πρώτο Είδος (νότα έναντι νότας 1:1) οι συγγραφείς απαριθμούν τους κανόνες του είδους αυτού. Ακολουθούν προτεινόμενες ασκήσεις οι οποίες συνοδεύονται και από οδηγίες – συμβουλές. Γίνεται επίσης αναφορά στη διπλή αντίστιξη στην οκτάβα, στην αντίστιξη με χρήση μιμήσεων και στον τρόπο με τον οποίο τοποθετείται κείμενο στη μουσική (για το είδος αυτό). Τα παραδείγματα που σημειώνονται έχουν διαταχθεί σύμφωνα με τον εξής τρόπο: α) Απλή Αντίστιξη, β) Διπλή αντίστιξη, γ) Μιμητική αντίστιξη, δ) Αντίστιξη με θρησκευτικό κείμενο, ε) Αντίστιξη με κοσμικό κείμενο, στ) Αντίστιξη με κείμενο και μιμήσεις. Τα κείμενα που χρησιμοποιούνται είναι στη γερμανική γλώσσα.

Έπεται το Δεύτερο Είδος (δύο νότες έναντι μίας, 2:1 και τρεις νότες έναντι μίας, 3:1) στο οποίο η παρουσίαση των αντίστοιχων κανόνων και παραδειγμάτων γίνεται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο (δηλ. όπως στο πρώτο είδος). Αμέσως μετά γίνεται μνεία στο Τρίτο Είδος (δύο νότες έναντι μίας με συζεύξεις, ½:1 και τρεις νότες έναντι μίας με συζεύξεις, 1 ½:1), στο Τέταρτο Είδος (τέσσερις νότες έναντι μίας, 4:1 και έξη νότες έναντι μίας, 6:1)και στο Πέμπτο Είδος (ανάμεικτες αξίες x:1).

Επισυνάπτονται ακόμη ορισμένες ελεύθερες αντιστικτικές εργασίες. Οι συγγραφείς αναφέρονται αρχικά σε ασματικές συνθέσεις (παραδείγματα συνθέσεων του Rhaw, του Praetorius και του Lassus), κατόπιν σε ασματικές – οργανικές συνθέσεις (παραδείγματα παραλλαγών λαϊκών τραγουδιών με οργανική άνω ή κάτω φωνή) και τέλος σε καθαρά οργανικές συνθέσεις. Ως καθαρά οργανικές μορφές διακρίνουν τις εξής: χορικό πρελούδιο (choralvospiel), passacaglia (chaconne), σουίτα, κανόνας, ενβανσιόν και ντουέτα. Για το χορικό πρελούδιο και την passacaglia συμπεριλαμβάνονται παραδείγματα ενώ ποικίλα είναι και τα παραδείγματα που χρησιμοποιούνται για τη μορφή του κανόνα.

IV. ΤΡΙΦΩΝΗ [ή ΤΡΙΜΕΡΗΣ] ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

Η παρουσίαση της Τρίφωνης Αντίστιξη γίνεται επίσης με βάση την θεωρία των ειδών. Με αφετηρία το Πρώτο Είδος (1:1:1) οι συγγραφείς απαριθμούν τους ισχύοντες κανόνες και παραθέτουν παραδείγματα ασκήσεων. Έπεται το Δεύτερο Είδος (2:1:1 και 3:1:1), το Τρίτο Είδος (1/2:1:1), το Τέταρτο Είδος (4:1:1) και το Πέμπτο Είδος (x:1:1). Για κάθε είδος γίνεται χρήση παραδειγμάτων τα οποία περιέχουν μιμήσεις και αποτελούν καθαρά ασματικές ή ασματικές – οργανικές συνθέσεις (δηλαδή σε κάθε περίπτωση μία τουλάχιστον φωνή τραγουδάει) και τα κείμενα που χρησιμοποιούνται είναι στη γερμανική γλώσσα. Στο τέλος του Πέμπτου Είδους σημειώνονται δύο χορικά πρελούδια για εκκλησιαστικό όργανο του J. S. Bach ως χαρακτηριστικά παραδείγματα.

Ακολουθούν οι ελεύθερες αντιστικτικές εργασίες. Εδώ παρουσιάζονται επίσης οι ασματικές συνθέσεις (επεξεργασίες λαϊκών τραγουδιών για τρεις φωνές και ένα μαδριγάλι του Luca Marenzi), οι ασματικές – οργανικές (επίσης από λαϊκά τραγούδια) και οι καθαρά οργανικές. Ως καθαρά οργανική μορφή σημειώνεται το χορικό πρελούδιο και οι συγγραφείς παρουσιάζουν σχηματικά την τεχνική του Pachebell για το χορικό πρελούδιο και παρατίθεται ένα παράδειγμα του J. G. Walter. Γίνεται επίσης αναφορά στη chaconne, στη σουίτα και στον κανόνα και σημειώνονται ως παραδείγματα κανόνες του Cherubini, του Beethoven και του Bach.

V. Η ΤΕΤΡΑΦΩΝΗ [ή ΤΕΤΡΑΜΕΡΗΣ ΣΥΝΘΕΣΗ]

Στο πέμπτο κεφάλαιο το οποίο επικεντρώνεται στη τετράφωνη σύνθεση, η παρουσίαση ακολουθεί την ίδια ακριβώς δομή με το τέταρτο κεφάλαιο της τρίφωνης σύνθεσης. Αρχικά σημειώνεται το Πρώτο Είδος (1:1:1:1) και οι ισχύοντες κανόνες, στη συνέχεια το Δεύτερο Είδος (2:1:1:1), το Τρίτο Είδος (1/2:1:1:1), το Τέταρτο Είδος (4:1:1:1) και τέλος το Πέμπτο Είδος (x:1:1:1). Τα παραδείγματα που συμπεριλαμβάνονται είναι τόσο ασματικά

όσο και ασματικά – οργανικά και τα κείμενα που χρησιμοποιούνται είναι στην γερμανική γλώσσα.

Συμπεριλαμβάνονται ακόμη και οι ελεύθερες αντιστικτικές εργασίες. Στην περίπτωση των ασματικών συνθέσεων ενδιαφέρον εμφανίζει το μαδριγάλι του H. L. Hassler το οποίο έχει ελεύθερο θέμα και εξολοκλήρου μιμητικό χαρακτήρα. Ακολουθούν οι ασματικές – οργανικές συνθέσεις και οι καθαρά οργανικές. Εδώ σημειώνονται ως υποδείγματα χορικών πρελουδίων ένα παράδειγμα του Pachebell και ένα του Bach (του οποίο το μουσικό κείμενο δεν περιλαμβάνεται στο παρόν σύγγραμμα, αλλά απλώς αναφέρεται ως υποδειγματική σύνθεση).

VI. Η ΔΙΠΛΗ ΚΑΙ ΠΟΛΛΑΠΛΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

Στο κεφάλαιο αυτό οι συγγραφείς αρχικά παρουσιάζουν τα τεχνικά χαρακτηριστικά της Διπλής Αντίστιξης στην οκτάβα (Αναστρέψιμη – Renversable) καθώς της Διπλής Αντίστιξης στη δέκατη και τη δωδέκατη, επισυνάπτοντας σύντομα αντιπροσωπευτικά παραδείγματα. Γίνεται μνεία και για την Πολλαπλή Αντίστιξη και σημειώνονται χαρακτηριστικά παραδείγματα διπλής (Bach), τριπλής (Bach), τετραπλής και πενταπλής αντίστιξης (Mozart) τα οποία αποτελούν αποσπάσματα οργανικών συνθέσεων.

VII. Η ΠΟΛΥΦΩΝΗ [ή ΠΟΛΥΜΕΡΗΣ] ΣΥΝΘΕΣΗ ΚΑΙ ΟΙ ΠΟΛΛΑΠΛΕΣ ΧΟΡΩΔΙΕΣ

Οι συγγραφείς αναφέρονται στην πενταφωνία και παρουσιάζουν δύο πεντάφωνα ομοφωνικά παραδείγματα (του Thomas Morley και του G. G. Gastoldi). Επισημαίνουν ακόμη κάποιες πληροφορίες για την ασματική εξαφωνία και επισυνάπτουν ένα εξάφωνο ομοφωνικό παράδειγμα του Andreas Hammerschmidt, καθώς και ένα απόσπασμα από το Credo της Missa Papae Marcelli του Palestrina. Παρατίθεται επίσης ένα παράδειγμα γραμμικής οκταφωνίας με αυτόνομες φωνές του Palestrina και ένα παράδειγμα διπλής

χορωδίας του Bach. Όπως τονίζεται, σπάνια εμφανίζεται σε συνθέσεις η καθαρά γραμμική οκταφωνία ενώ αντίθετα συχνή είναι η μορφή της διπλής χορωδίας. Στο τέλος του κεφαλαίου υπάρχει μία σύντομη αναφορά για την περίπτωση της πολλαπλής χορωδίας στην οποία ο αριθμός των φωνών υπερβαίνει τις οκτώ και οι φωνές σχηματίζουν χορωδιακές ομάδες.

VIII. Ο ΚΑΝΟΝΑΣ

Εδώ γίνεται ιδιαίτερη μνεία στο έργο του Bach και συγκεκριμένα στις Παραλλαγές Goldberg. Περιλαμβάνεται μία σειρά κανόνων από την ταυτοφωνία μέχρι την ένατη που δίνουν στο έργο αυτό τη σφραγίδα της 'Τέχνης του Κανόνα.' Παρουσιάζεται ακόμη ένα απόσπασμα ενός πεντάφωνου κανόνα του Lassus και επισυνάπτονται ορισμένα τεχνικά χαρακτηριστικά της μορφής αυτής.

Οι συγγραφείς επισημαίνουν αμέσως μετά τα διάφορα είδη του κανόνα που είναι τα εξής: ο κανόνας με ευθεία κίνηση και ο κανόνας με αντίθετη κίνηση, ο κανόνας με αύξηση (παράδειγμα του Bach), ο κανόνας με μείωση (παράδειγμα του Brahms), ο καρκινικός κανόνας (παράδειγμα του Clementi), ο κατοπτρικός κανόνας (παράδειγμα του Haydn) και ο κυκλικός κανόνας (αναφορά στον 5^{ο} κανόνα της 'Μουσικής Προσφοράς' του Bach, ως χαρακτηριστικό παράδειγμα του είδους αυτού). Ως ξεχωριστά είδη παρουσιάζεται ο μικτός κανόνας (παράδειγμα του Bach) ο οποίος χαρακτηρίζεται από περισσότερη ελευθερία και ακόμη ο διπλός κανόνας στον οποίο δύο φωνές μιμούνται πιστά δύο άλλες φωνές.

IX. Η ΦΟΥΓΚΑ

Αρχικά γίνεται συνοπτική αναφορά στην ολική δομή της φούγκας και αμέσως μετά η μορφή αυτή αναλύεται διεξοδικά ως προς τα μικροδομικά και μακροδομικά τεχνικά χαρακτηριστικά της. Σε όλο το κεφάλαιο χρησιμοποιούνται πολλαπλά αποσπάσματα από φούγκες του Bach ως

παραδείγματα, ενώ στην ενότητα της Ασματικής Φούγκας εκτός από παραδείγματα του Bach συμπεριλαμβάνονται αποσπάσματα από έργα του Mozart,του Haydn, του Beethoven, του Brahms και του Bruckner.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Χ. Ο ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΔΙΑΦΩΝΙΑΣ

Στο δέκατο και τελευταίο κεφάλαιο του συγγράμματος αυτού οι συγγραφείς εστιάζονται στους δύο τρόπους δημιουργίας της διαφωνίας ξεκινώντας από εκείνον που ισχύει για την αυστηρή σύνθεση στον οποίο η καθυστέρηση προετοιμάζεται στον ατόνιστο χρόνο. Σύμφωνα με τον δεύτερο τρόπο οι καθυστερήσεις δημιουργούνται χωρίς προετοιμασία και ονομάζονται ελεύθερες ή απροετοίμαστες καθυστερήσεις. Παρουσιάζονται ακόμη μέσω παραδειγμάτων οι διάφοροι τρόποι λύσης της διαφωνίας. Πιο συγκεκριμένα σημειώνεται η λύση προς τα πάνω και η λύση με ταυτόχρονη κίνηση και των δύο φωνών η οποία οδηγεί σε συμφωνία ή και σε άλλη διαφωνία.

Παράλληλα οι συγγραφείς διατυπώνουν την άποψη τους σύμφωνα με την οποία δεν θεωρούν την τέταρτη ως διαφωνία αλλά ως «αμφιταλαντευόμενη συμφωνία»,[87] εξαιτίας του ότι προέρχεται από την αναστροφή ενός σύμφωνου διαστήματος (της πέμπτης). Ακολουθεί μία αναφορά για την ύπαρξη των παράλληλων διαστημάτων και την απαγόρευση τους και ολοκληρώνοντας γίνεται μνεία στην δωδεκάφθογγη θεωρία και τον τρόπο με τον οποίο μπορούμε να δημιουργήσουμε μελωδίες στα πλαίσια του δωδεκάφθογγου χώρου. Επισυνάπτεται στο τέλος του συγγράμματος το ευρετήριο όρων κατά αλφαβητική σειρά.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το Εγχειρίδιο Αντιστίξεως των Lemacher και Schroeder παρουσιάζει

[87] (Lemacher – Schroeder, 1990: 179)

ορισμένα πολύ συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Οι συγγραφείς οι ίδιοι σημειώνουν στον πρόλογό τους τη μεγάλη σημασία που δίνουν σε τρεις παραμέτρους: τη μίμηση, τη διπλή αντίστιξη και τη μελοποίηση κειμένου και το αποδεικνύουν εμφανίζοντας τις παραμέτρους αυτές από το πρώτο – κιόλας – είδος της δίφωνης αντίστιξης και μέσω της χρήσης των κατάλληλων παραδειγμάτων δίνουν την ευκαιρία στον αναγνώστη να της μελετήσει κ να της κατανοήσει απόλυτα

Η αντιστικτική θεωρία παρουσιάζεται με βάση τη θεωρία των ειδών του Fux και είναι ιδιαίτερα αναλυτική σε κάθε κεφάλαιο (δίφωνη, τρίφωνη, τετράφωνη αντίστιξη) ακολουθώντας ένα ξεκάθαρο δομικό πλαίσιο και κάνοντας χρήση ποικίλων παραδειγμάτων τροπικής και τονικής αντίστιξης (αξίζει να σημειώσουμε βέβαια ότι τα παραδείγματα που παρουσιάζονται είναι κυρίως επεξεργασίες τραγουδιών στη γερμανική γλώσσα). Επίσης οι μορφές που αναπτύσσονται διακρίνονται σε κάθε περίπτωση σε τρεις κατηγορίες (ασματικές, ασματικές – οργανικές και καθαρά οργανικές). Τέλος τα θέματα που σχολιάζονται στο Παράρτημα (και συγκεκριμένα το θέμα της τέταρτης ως "αμφιταλαντευόμενη συμφωνία") δεν τεκμηριώνονται επακριβώς.

Lovelock, William. 1993. *Αντίστιξη σε Δύο Φωνές* (μετάφραση Γ. Αυγερινός). Αθήνα: Εκδόσεις Orpheus (έτος πρωτότυπης έκδοσης 1970).
(βλέπε Παράρτημα)

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: 93 σελίδες

Διάρθρωση ύλης: αποτελείται από 11 κεφάλαια οι τίτλοι των οποίων είναι οι εξής: 1. Προκαταρκτικά, 2. Τροποποιήσεις και αρμονικοί υπαινιγμοί, 3. Μέθοδος εργασίας, 4. Τονισμένοι διαβατικοί και ποικιλματικοί φθόγγοι, 5. Καθυστερήσεις, 6. Μετατροπίες σε κοντινές τονικότητες, 7. Μερικά θέματα ύφους, 8. Άλλες μορφές διακόσμησης, 9. Μίμηση, 10. Άλλος τρόπος διακόσμησης, 11, Χορευτικές μορφές και Inventions.
(βλέπε Παράρτημα)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αρχικά σημειώνεται ένας σύντομος πρόλογος από το συγγραφέα. Στο σύγγραμμα αυτό ο Lovelock δεν επιχειρεί να παρουσιάσει ένα "εγχειρίδιο αρμονίας" αλλά ούτε και να αναλύσει αμιγώς ζητήματα της αυστηρής ή ελεύθερης αντίστιξης. Σκοπός του είναι, όπως αναφέρει, η ενίσχυση της ευχέρειας γραφής της δίφωνης αντίστιξης, ώστε να αποτελέσει μία γερή βάση για την παραπέρα ανάπτυξη της αντιστικτικής μελέτης και εργασίας.

Ακολουθεί ο πρόλογος του μεταφραστή, στον οποίο ο Αυγερινός εκφράζει την προσωπική του άποψη πως «η διδασκαλία της Αρμονίας – σαν ειδικού μαθήματος – θα πρέπει να συνοδεύεται από την ταυτόχρονη σπουδή της Αντίστιξης, έστω και στην πιο απλή – φαινομενικά – μορφή της που είναι η διφωνία».[88] Σ' αυτό το βιβλίο ο βασικός γνώμονας, λοιπόν, είναι η Αρμονία και επιπλέον μέσα από το πρίσμα αυτής παρουσιάζονται ορισμένες

[88] (Lovelock, 1993: 4)

αντιστικτικές έννοιες, πρακτικές και μορφές. Έπεται ένα υπόμνημα από το μεταφραστή για το συμβολισμό και την αρίθμηση των συγχορδιών.

ΑΝΑΛΥΣΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 – ΠΡΟΚΑΤΑΡΤΙΚΑ

Σ' αυτό το κεφάλαιο ο συγγραφέας επισημαίνει τα στοιχεία εκείνα τις Αρμονίας που θα πρέπει να γνωρίζει, κάποιος πριν ασχοληθεί με την Αντίστιξη (συγχορδίες σε ευθεία κατάσταση και πρώτη αναστροφή, δεσπόζουσα με $7^{η}$, άτονους διαβατικούς και ποικίλματα). Τονίζει ότι η «τελική "σύλληψη" της δίφωνης αντίστιξης είναι η ίδια όπως εκείνης σε τρεις και τέσσερις φωνές, δηλαδή μια σίγουρη και λογική αρμονική σχέση»[89] και αναφέρει ότι τα παραδείγματα που χρησιμοποιούνται στο παρόν σύγγραμμα σκόπιμα δεν περιορίζονται μόνο στο κλειδί του ντο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 – ΤΡΟΠΟΠΟΙΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΑΡΜΟΝΙΚΟΙ ΥΠΑΙΝΙΓΜΟΙ

Περιλαμβάνει κανόνες που αφορούν: τη χρήση των $8^{ων}$ και $5^{ων}$ (κατά την κάθετη συνήχηση), την χρήση της $4^{ης}$ καθαρής (κάθετα), τη χρήση της δεσπόζουσας με $7^{η}$ και το χειρισμό των πτώσεων (τέλεια, πλάγια, απατηλή, ατελής). Για κάθε περίπτωση παραθέτει τα ανάλογα παραδείγματα (σε μείζονες και ελάσσονες κλίμακες) στα οποία υποσημειώνονται οι αρμονίες και κάποιες σύντομες παρατηρήσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 – ΜΕΘΟΔΟΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Στην αρχή του κεφαλαίου αυτού επισημαίνει πως η δημιουργία της αρμονικής βάσης (άσχετα με το ποια φωνή είναι δοσμένη) πρέπει να αποτελεί

[89] (Lovelock, 1993: 6)

το πρωταρχικό μέλημα του κάθε σπουδαστή. Επισυνάπτει προτεινόμενες ασκήσεις στις οποίες σημειώνεται η μία φωνή και ακολουθούν παρατηρήσεις που αφορούν τους διαβατικούς φθόγγους και τα ποικίλματα καθώς και την κίνηση στο μπάσσο με αρπισμούς (χρήση παραδειγμάτων).[90] Έπονται παραδείγματα με χρήση αλυσίδας στη δοσμένη φωνή (στα οποία σημειώνονται οι αρμονίες) και ακόμα κάποιες προτεινόμενες ασκήσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 – ΤΟΝΙΣΜΕΝΟΙ ΔΙΑΒΑΤΙΚΟΙ ΚΑΙ ΠΟΙΚΙΛΜΑΤΙΚΟΙ ΦΘΟΓΓΟΙ

Το κεφάλαιο αυτό περιλαμβάνει όλους εκείνους τους κανόνες που αποσκοπούν στην κατανόηση και ορθή χρήση των τονισμένων διαβατικών και ποικιλμάτων. Γίνεται χρήση ποικίλων παραδειγμάτων τα οποία συνοδεύονται και από κάποιες παρατηρήσεις και παραθέτονται προτεινόμενες ασκήσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 – ΚΑΘΥΣΤΕΡΗΣΕΙΣ

Ο Lovelock κάνει ιδιαίτερη μνεία τόσο στο χειρισμό των καθυστερήσεων στην πάνω φωνή, όσο και στο χειρισμό των καθυστερήσεων στην κάτω φωνή με τα ανάλογα παραδείγματα στα οποία σημειώνει και τις συνδεόμενες συγχορδίες. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με τις προτεινόμενες ασκήσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6 – ΜΕΤΑΤΡΟΠΙΕΣ ΚΑΙ ΚΟΝΤΙΝΕΣ ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΕΣ

Παρουσιάζει κάποιες βασικές συμβουλές για τον εντοπισμό των πιθανών μετατροπιών, με ταυτόχρονη παράθεση μονόφωνων και δίφωνων παραδειγμάτων. Σε κάθε παράδειγμα ο συγγραφέας αιτιολογεί ποια από τις

---

[90] Σ' αυτό το σημείο ο συγγραφέας κάνει για πρώτη φορά χρήση της έννοιας Cantus Firmus (C.F.) εννοώντας τη Δοσμένη Φωνή (μία από τις δύο, εφόσον πρόκειται για δίφωνη αντίστιξη)

πιθανές μετατροπίες είναι και η πιο αποδεκτή. Έπονται οι προτεινόμενες ασκήσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7 – ΜΕΡΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ ΥΦΟΥΣ

Οι ενότητες που παρουσιάζει και αναλύει ο συγγραφέας σ' αυτό το κεφάλαιο (με ταυτόχρονη χρήση ποικίλων παραδειγμάτων) είναι: η αρχή μιας φράσης, οι φθόγγοι με μεγάλη διάρκεια, οι παύσεις, οι εκτάσεις των δύο φωνών σε πιανιστική γραφή και η φρασεολογία. Στα παραδείγματα που χρησιμοποιεί σημειώνονται οι συνδεόμενες αρμονίες (όπου αυτό κρίνεται απαραίτητο) και τέλος υπάρχουν οι προτεινόμενες ασκήσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8 – ΑΛΛΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗΣ

Στο κεφάλαιο αυτό ο συγγραφέας αναφέρεται με παραδείγματα στους υπόλοιπους ξένους φθόγγους που είναι η αποτζιατούρα και η προήγηση καθώς και στους εναλλασσόμενους φθόγγους (νότα cambiata). Επιπρόσθετα επισημαίνει περιπτώσεις κινήσεων με αρπίσματα και ολοκληρώνει με τις προτεινόμενες ασκήσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9 – ΜΙΜΗΣΗ

Ξεκινά ορίζοντας την έννοια της μίμησης και σημειώνοντας ότι αυτή μπορεί να είναι ή ρυθμική, ή μελωδική ή συνδυασμός και των δύο. Παρουσιάζει ακόμη κάποιους τρόπους χειρισμού των μιμήσεων στην αρχή των φράσεων (με παραδείγματα) και παραθέτει ποικίλα παραδείγματα δίφωνης μίμησης με ανάλογες σημειώσεις που αφορούν την μορφή, το περιεχόμενο και την αρμονία. Ακολουθούν οι προτεινόμενες ασκήσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 10 – ΑΛΛΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗΣ

Ο Lovelock σ' αυτό το κεφάλαιο παρουσιάζει συνοπτικά και με ταυτόχρονη παράθεση παραδειγμάτων τα εξής θέματα: την αποτζιατούρα (άτονη, διπλή), την νότα cambiata (τις δύο μορφές αυτής), τις ποικιλματικές λύσεις των καθυστερήσεων και τις δευτερεύουσες συγχορδίες τις $7^{ης}$. Επισυνάπτονται προτεινόμενες ασκήσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 11 – ΧΟΡΕΥΤΙΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΚΑΙ INVENTIONS

Στο τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου αυτού παρουσιάζονται οι Γαλλικές Σουίτες του Μπαχ ως απλούστερος και αντιπροσωπευτικότερος τρόπος προσέγγισης της χορευτικής μουσικής του $18^{ου}$ αιώνα. Ο συγγραφέας κάνει μνεία για καθένα από τα μέρη αυτής (με ταυτόχρονη παράθεση αποσπασμάτων) ακολουθώντας τη σειρά διαδοχής τους: Allemande, Courante (ιταλική, γαλλική), Bouree, Gigue και έπειτα στις Inventions. Σημειώνονται κάποια παραδείγματα από Inventions, τα οποία αναλύονται μορφολογικά, και γίνεται μία σύντομη αναφορά στην αναστρεφόμενη αντίστιξη. Τέλος παραθέτονται ως προτεινόμενες ασκήσεις μέρη χορών και Inventions, στις οποίες δίδεται η μία φωνή και ζητείται από τους σπουδαστές να συμπληρώσουν τη δεύτερη.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στο σύγγραμμα του William Lovelock για την «Αντίστιξη σε δύο φωνές» διαφαίνεται ξεκάθαρα η αρμονική προσέγγιση του θεωρητικού κλάδου της Αντίστιξης. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο συγγραφέας δεν παρουσιάζει την Αντίστιξη ως αυτοσκοπό αλλά ως το επιτηδευμένο αποτέλεσμα μιας "αρμονικά" οργανωμένης σύνθεσης. Ως υλικό του εγχειριδίου αναλύονται όροι της αρμονικής γλώσσας (όπως οι ξένοι φθόγγοι και οι αποτζιατούρες) και συμπεριλαμβάνονται πολύ ενδιαφέρουσες αναφορές σε πολυφωνικές τεχνικές (όπως οι γαλλικές σουίτες και οι Inventions). Χαρακτηριστικά και ιδιαίτερα χρήσιμα για την κατανόηση και εφαρμογή του θεωρητικού πλαισίου είναι τα

παραδείγματα και οι προτεινόμενες ασκήσεις που επισυνάπτονται. Τέλος, ο λόγος που χρησιμοποιείται είναι αρκετά κατανοητός και η δομή των κεφαλαίων ξεκάθαρη.

Motte, Diether de la. 1999. *Αντίστιξη, οι Κανόνες και η Πρακτική της, σε Διάφορες Εποχές και Στυλ* (μετάφραση Κ. Νάσος). Αθήνα: Εκδόσεις Νάσος (έτος πρωτότυπης έκδοσης 1981).

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: 387 σελίδες

Διάρθρωση ύλης: αποτελείται από 10 αριθμημένες ενότητες, οι οποίες είναι: 1. Perotin [Περοτίνος] γύρω στα 1200, 2. Dufay – Ockegem – Binchois – Isaac: Ανάμεσα στο "έντεχνο" και στο "φολκλορικό" (15ος αιώνας), 3. Josquin des Pres: Μοτιβική – μιμητική πολυφωνία (γύρω στα 1500), 4. Palestrina: Κλασσική ασματική πολυφωνία (γύρω στα 1570), 5. Ιντερμέτζο: Πνευματικό – Κοσμικό, 6. Heinrich Schutz: Stylus gravis & stylus luxurians (γύρω στα 1650), 7. Johannes Sebastian Bach: Αρμονική αντίστιξη (γύρω στα 1730), 8. Haydn και Beethoven: Μοτιβική εργασία (1780/1825), 9. Schumann – Brahms – Wagner: "Εσωτερική φωνή" (1830 έως 1880), 10. Σύγχρονη Μουσική: Δομή και έκφραση (1910 – 1970).
(βλέπε Παράρτημα)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην αρχή του συγγράμματος αυτού υπάρχει ένα σημείωμα του μεταφραστή της ελληνικής έκδοσης στο οποίο επισημαίνονται κάποιες παρατηρήσεις για το συλλογικό έργο του Diether de la Motte, αλλά και το περιεχόμενο του συγκεκριμένου βιβλίου. Όπως αναφέρεται, ο συγγραφέας στο πρώτο διδακτικό του βιβλίο της 'Αρμονίας,' αλλά και σε αυτό της 'Αντίστιξης,' δεν προτείνει συγκεκριμένους κανόνες αλλά παρουσιάζει τον τρόπο με τον οποίο έχουν συνθέσει τα έργα τους συγκεκριμένοι συνθέτες κάθε περιόδου. Στο συγκεκριμένο, η μελέτη του ξεκινά από τον Perotin (13ος αιώνας) και διαπερνώντας μέσα από όλους τους μεγάλους συνθέτες της κάθε

εποχής (Αναγέννηση, Μπαρόκ, Κλασικισμός, Ρομαντισμός) καταλήγει στους σύγχρονους συνθέτες του 20ου αιώνα.

Επίσης, όπως τονίζεται, ο συγγραφέας δίνει την δυνατότητα στον αναγνώστη να αποκτήσει επίγνωση των διαφόρων μουσικών γλωσσών και να διδαχθεί τις ανάλογες τεχνικές, για το λόγο αυτό πριν από κάθε κεφάλάιο επισυνάπτονται κεφάλαια για μελέτη, τα οποία συνδυάζουν τη θεωρητική σκέψη πάνω στη μουσική δομή με την ιστορική γνώση, εμβαθύνοντας έτσι στην ιστορική κατανόηση. Ακολουθεί ένα βιογραφικό σημείωμα για το συγγραφέα και τα περιεχόμενα του βιβλίου.

Παρουσιάζεται επίσης ένα ακόμη εισαγωγικό σημείωμα του μεταφραστή στο οποίο επικεντρώνεται στην κριτική που ασκεί ο de la Motte σε αξιόλογα θεωρητικά συστήματα διδασκαλίας (όπως του Fux και του Jeppesen) και συμπληρώνει την προσωπική του άποψη πως όλα τα συστήματα που οδηγούν στη μουσική γνώση είναι δεκτά εφόσον ζητούν από τον μαθητή να εργαστεί για να καταφέρει να εξοικειωθεί με το "Μεγάλο Πρόβλημα της Μουσικής."

Ο συγγραφέας στον πρόλογο του κάνει ιδιαίτερη μνεία στο σύγγραμμα της Αρμονίας το οποίο προηγήθηκε της Αντίστιξης και υπογραμμίζει της πεποιθήσεις πάνω στις οποίες βασίζεται η μελέτη του για τον θεωρητικό κλάδο της αντίστιξης. Τονίζει χαρακτηριστικά πως είναι «ένα διδακτικό βιβλίο, το οποίο δεν θέτει κανόνα ή δεν μεταφέρει παραδοσιακούς κανόνες για λόγους πίστεως, παρά μόνο εκείνο που επιτρέπεται να βγει από τα αριστουργήματα, εκείνο που είναι την εκάστοτε στιγμή ορατό από τον αναγνώστη και μπορεί να ελεγχθεί από αυτόν».[91]

Αναφέρεται ακόμη στα τρία αυτοτελή και ανεξάρτητα μέρη του βιβλίου αυτού (Josquin, Bach, Σύγχρονη Μουσική) διευκρινίζοντας πως η μελέτη του ενός δεν προϋποθέτει τη γνώση των υπολοίπων μερών, ούτε κατ' ανάγκη

[91] (Motte, 1999: 8)

υπάρχει μία αυστηρή σειρά με την οποία πρέπει να γίνει η μελέτη τους. Ιδιαίτερος λόγος γίνεται επίσης για το έργο του Josquin des Pres, το οποίο ο ίδιος ο συγγραφέας εξυμνεί και σημειώνει ότι θα αποτελέσει το πρότυπο για τις πρώτες ασκήσεις. Εστιάζεται ακόμη στο πολυφωνικό έργου του Palestrina και υπογραμμίζει ότι είναι ένας συνθέτης ο οποίος έχει καταργήσει πολλές από τις εκφραστικές δυνατότητες της διφωνίας.

Τέλος ο de la Motte επισημαίνει πως στο συγκεκριμένο σύγγραμμα δεν εφαρμόζεται η μέθοδος διδασκαλίας σύμφωνα με τα πρότυπα των ειδών, την οποία πρώτος επινόησε και εφάρμοσε ο J.J.Fux και εξηγεί τους λόγους. Συμπληρώνει πως δεν θα υπάρχουν ούτε cantus firmi, ενώ τα κεφάλαια εργασίας θα αναφέρονται κυρίως σε δίφωνες ασκήσεις τις οποίες θεωρεί και πιο βασικές για την εκπαίδευση ενός μουσικού. Ο πρόλογος ολοκληρώνεται με μία συμβουλή όπου προτείνει στους αναγνώστες να μελετήσουν με χρωματιστά μολύβια και να υπογραμμίζουν με διαφορετικό χρώμα τις ενδιαφέρουσες ιδέες, τις θεωρητικές γνώσεις, τις συνθετικές τεχνικές και τα σημεία ασκήσεων. Ακολουθούν οι ευχαριστίες.

Στην ενότητα 'Υπόδειξη έργων από τη Φιλολογία' που έπεται, σημειώνονται οι εκδόσεις μουσικών έργων του Perotin, του Dufay, του Binchois, του Isaac, του des Pres, του Schutz. Αναφέρεται επίσης στη πραγματεία του Carl Dahlaus για τις τυχαίες αλλοιώσεις στα μοτέτα του des Pres καθώς και το σύγγραμμα του Joseph Muller- Blattau που έχει ως κεντρικό του θέμα τα μαθήματα συνθέσεως του Heinrich Schutz.

ΑΝΑΛΥΣΗ

1. PEROTIN [ΠΕΡΟΤΙΝΟΣ] (Γύρω στο 1200)

Στην αρχή του κεφαλαίου αυτού υπάρχει μία σύντομη ιστορική αναφορά στην εποχή του Perotin και γίνεται ξεχωριστή μνεία στο τετράφωνο έργο του 'Sederunt Principes' (Συνήχθησαν οι Άρχοντες), το οποίο αποτελεί

ένα μουσικό επίτευγμα για την εποχή στην οποία γράφτηκε. Ο Perotin, όπως υπογραμμίζεται, κατόρθωσε να δημιουργήσει μια μουσική γλώσσα γεμάτη αντίθεση, με πλούσια έκφραση η οποία αποτέλεσε την αφετηρία για τις μουσικές συνθέσεις των μεταγενέστερων χρόνων (την πολυφωνία του Josquin και του Bach, αλλά και της μουσικής του Βιεννέζικου Κλασικισμού). Επιπρόσθετα κατάφερε να συνδυάσει την Ομοφωνία με την Πολυφωνία – πόλοι οι οποίοι στις μετέπειτα μουσικές γλώσσες θεωρούνται αντίθετοι – με εξαίρετο τρόπο.

Παρουσιάζονται οι επονομαζόμενοι Τρόποι – δεν πρόκειται για τους γνωστούς Εκκλησιαστικούς Τρόπους – οι οποίοι την εποχή εκείνη είχαν την έννοια των ρυθμικών μοντέλων. Τονίζεται ότι στις συνθέσεις του Perotin το κυρίαρχο ρυθμικό μοντέλο ήταν εκείνο των τεσσάρων διαδοχικών τετάρτων καθώς και οι παραλλαγές αυτού. Σημειώνονται ακόμη οι φωνές που χρησιμοποιούνται (Tenor, Altus), η συνολική τους έκταση και οι αλλοιώσεις οι οποίες περιλαμβάνονται στις συνθέσεις (το σι ύφεση και σπάνια το μι ύφεση).

Στην πορεία του κεφαλαίου παραθέτονται αποσπάσματα από έργα του Perotin, τα οποία αναλύονται λεπτομερώς και εξάγονται από τον συγγραφέα συμπεράσματα που αφορούν την κίνηση των φωνών, τις συνηχήσεις, τη χρήση μοτίβων και τη δημιουργία φράσεων. Αξίζει να αναφέρουμε ως εμφανή παρατήρηση ότι οι φωνές κινούνται ελεύθερα (δεν υπάρχουν δηλαδή περιοριστικοί κανόνες που να ρυθμίζουν την κίνηση των φωνών), δημιουργούνται συχνά διασταυρώσεις και οι διαφωνίες χρησιμοποιούνται συχνά. Ακόμη εμφανίζονται συχνότατα παράλληλες ταυτοφωνίες καθώς και ισοκράτης για αρκετά μέτρα, ενώ συνηθίζεται η δημιουργία τονικών κέντρων.

Χαρακτηριστικό επίσης των συνθέσεων του Perotin είναι η αναλογία που υπάρχει ανάμεσα στις διάρκειες των φράσεων. Όπως διευκρινίζει ο συγγραφέας, ο Perotin εισήγαγε διάφορες δυνατότητες του ρυθμού των φράσεων, ενώ η τεχνική που κυριάρχησε στις συνθέσεις του είναι εκείνη της δημιουργίας συμμετρικών ομάδων με διατάραξη της συμμετρίας στα συνδετικά τους σημεία. Επιπρόσθετα και σε αντίθεση με την τεχνική αυτή, η

χρήση φράσεων με μακρύτερη συμμετρία προανήγγελλε το τέλος του ενός τμήματος και την αρχή του άλλου. Ακόμη, στις συνθέσεις αυτού του στυλ γίνεται χρήση όμοιων μοτίβων και κυρίως παραλλαγών τους, ενώ οι ελεύθεροι φθόγγοι (οι φθόγγοι που δεν ανήκουν σε μοτίβα) είναι περιορισμένοι. Σημειώνεται επίσης ότι στις συνθέσεις του Perotin βρίσκονται οι ρίζες της τεχνικής της διπλής αντίστιξης. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με μία προτεινόμενη εργασία.

2. DUFAY – OCKEGHEM – BINCHOIS – ISAAC. ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΟ «ΕΝΤΕΧΝΟ» ΚΑΙ ΤΟ «ΦΟΛΚΛΟΡΙΚΟ» (15ος αιώνας)

Σ' αυτό το κεφάλαιο ο συγγραφέας παρουσιάζει μέσα από αναλύσεις έργων τις τεχνικές και τα βασικά συνθετικά χαρακτηριστικά τεσσάρων κορυφαίων συνθετών του 15ου αιώνα, του Dufay, του Ockeghem, του Binchois και του Isaac. Με αφετηρία τον Guillaume Dufay (1400 – 1474) παραθέτει αποσπάσματα έργων του τα οποία στη συνέχεια αναλύει. Κάνει ιδιαίτερη μνεία στον συνθετικό σκοπό του συνθέτη που ήτανε η Varietas (ποικιλία).

Σύμφωνα με τον Heinrich Besseler, εκδοτικό επιμελητή της λειτουργίας 'Se la face ay pale' του Dufay: «Ως Varietas θεωρείται μία αλλαγή της μουσικής τεχνικής σε κάθε νοητή μορφή και ότι αυτή η αλλαγή ίσχυε ως κύρια εντολή. Η επανάληψη λοιπόν φθογγικών ομάδων ή φιγούρων, η συμμετρία των ίδιων και παρόμοιων, η επάνοδος ενός ορισμένου ρυθμού στο επόμενο μέτρο ήταν απαγορευμένα. Η μελωδία πρέπει κάθε στιγμή να φέρνει κάτι νέο, απροσδόκητο, εκπληκτικό. Δεν θα αναζητείται η κανονικότητα, αλλά το ακανόνιστο».[92]

Ακολουθούν δύο προτεινόμενες ασκήσεις και αμέσως μετά ο de la Motte εστιάζεται στις συζεύξεις οι οποίες πραγματοποιούνται στα έργα του Dufay και τον τρόπο με τον οποίο επεξεργάζεται τα τέταρτα.

---

[92] (Motte, 1999Q 34)

Η μελέτη του συνεχίζεται με επισύναψη αποσπασμάτων από έργα του Johannes Ockeghem (περίπου 1430 – 1495). Παρατηρείται ότι στα έργα του η αρχή της Varietas ισχύει και δεν ρυθμίζει μόνο τις σχέσεις μέσα στην κάθε μία φωνή. Ο συγγραφέας αναλύει λεπτομερώς το μετρικό σύστημα στο οποίο βασιζόταν οι συνθέσεις του Ockeghem και σημειώνει ως δεδομένη αρχή το γεγονός ότι μία brevis αποτελείτο από δύο ή τρία ολόκληρα. Σύμφωνα με αυτό, μία brevis μπορούσε να συμπληρωθεί με τέσσερις διαφορετικούς τρόπους (επισυνάπτεται ξεχωριστός μετρικός συμβολισμός για την κάθε δυνατότητα). Διευκρινίζεται ακόμη ότι ο Ockeghem χρησιμοποιούσε στις συνθέσεις του διαφορετική μετρική αντιστοίχιση της brevis για κάθε φωνή και τα έργα του ήταν ιδιαιτέρως πολύπλοκα.

Αντίθετα στις συνθέσεις του Gilles Binchois (περίπου 1400 – 1460) παρατηρεί κανείς την αποστασιοποίηση από την έννοια της Varietas και τον μουσικό πλούτο που απορρέει από την χρήση της. Όπως αναφέρεται, ο συγκεκριμένος συνθέτης γράφει κυρίως κοσμικά τραγούδια στα οποία η ασματική φωνή είναι πιο ευέλικτη και δεν αποτελεί μια φωνή ανάμεσα σε πολλές αλλά αποτελεί την οδηγό μελωδία. Ως συμπέρασμα σημειώνεται ότι ο Binchois προσεγγίζει περισσότερο τον Schubert και λιγότερο τον σύγχρονό του Dufay.

Αμέσως μετά παρουσιάζονται αποσπάσματα έργων του Heinrich Isaac (1460 – 1517), τα οποία αναλύονται και διαπιστώνεται η χρήση των απλών ασματικών μελωδιών σε μέρη των λειτουργιών. Ο συγγραφέας εν κατακλείδι υπογραμμίζει τα εξής συμπεράσματα: «Μεταξύ του "φολκλορικά απλού" (Isaac) και της "ακροβατικής πολυπλοκότητας" (Ockeghem), καθώς επίσης και μεταξύ της ρέουσας Varietas [ποικιλίας] (Dufay) και της μοτιβικά διαπλασμένης μελωδίας με συνοδεία (Binchois) υπάρχει ένα ευρύ πεδίο της πολυφωνικής μουσικής. Θα ήταν στενοκεφαλιά το να θέλουμε να παρουσιάσουμε ως πραγματική πολυφωνία μία από τις πολλές

δυνατότητες. Έτσι δεν θα αναφερόταν κανείς στην πραγματική μουσική, αλλά στην ξένη προς την τέχνη στενότητα της αντιλήψεως του, με την οποία η μουσική μόνο να ατροφήσει μπορεί».[93]

3. JOSQUIN DES PRES: ΜΟΤΙΒΙΚΗ – ΜΙΜΗΤΙΚΗ ΠΟΛΥΦΩΝΙΑ (Γύρω στα 1500)

Το τρίτο κεφάλαιο του συγγράμματος του Diether de la Motte για την Αντίστιξη αποτελεί μία πολύ εξειδικευμένη μελέτη του συνθετικού έργου του συνθέτη Josquin des Pres (1440 μέχρι περίπου το1521). Υποδιαιρείται σε είκοσι επιμέρους ενότητες, που είναι οι εξής: 1. Φθογγικό υλικό, 2. Μέτρο, 3. Αξίες, 4. Επιτρεπόμενα διαστήματα, 5. Εκτάσεις των φωνών, 6. Αποστάσεις των φωνών στην δίφωνη σύνθεση, 7. Μίμηση, 8. Παραλληλία, 9. Χειρισμός των πηδημάτων, 10. Τρίτονο, 11. Διαβατική διαφωνία, 12. Διαφωνία σε βαρύ χρόνο του μέτρου (Καθυστέρηση), 13. Μαύρες νότες, 14. Ποικίλματα, 15. Πηδήματα σε τέταρτα, 16. Σχηματισμός καταλήξεων, 17. Δεσμοί με το Γρηγοριανό Χορικό, 18. «Ελευθερίες», 19. Ο Josquin ως σύγχρονος εκφραστικός μουσικός, 20. Ανάλυση δίφωνων έργων του Josquin.

Για κάθε ενότητα (εξαιρούνται οι δύο τελευταίες ενότητες) ο συγγραφέας παρουσιάζει αποσπάσματα έργων του de Pres τα οποία αναλύει και εξάγει για κάθε περίπτωση τα συμπεράσματά του. Οι διαπιστώσεις που γίνονται σε κάθε ενότητα αφορούν καθαρά και μόνο το πολυφωνικό έργο του συγκεκριμένου συνθέτη και δεν γίνεται καμία απολύτως προσπάθεια από τον συγγραφέα να τις γενικοποιήσει δημιουργώντας "αντιστικτικούς κανόνες." Επισυνάπτονται πολλαπλές ασκήσεις οι οποίες συνοδεύονται από σαφέστατες οδηγίες.

Ξεχωριστή μνεία αξίζει να κάνουμε στις δύο τελευταίες ενότητες στις οποίες παρουσιάζεται μία πληθώρα αποσπασμάτων από έργα του des Pres που αναλύονται λεπτομερέστατα. Σκοπός του συγγραφέα είναι να καταδείξει τη

---

[93] (Motte, 1999: 56)

μεγάλη μουσική αξία των έργων αυτών, τα οποία δεν υστερούν καθόλου, όπως υποστηρίζει, συγκριτικά με έργα του Bach, του Beethoven και μεταγενέστερων συνθετών.

4. PALESTRINA: ΚΛΑΣΣΙΚΗ ΑΣΜΑΤΙΚΗ ΠΟΛΥΦΩΝΙΑ (Γύρω στο 1570)

Το κεφάλαιο αυτό αποτελείται από οκτώ ενότητες στις οποίες ο συγγραφέας παραθέτει αποσπάσματα έργων του Josquin des Pres και του Palestrina, τα οποία αναλύει και κάνει σύγκριση των δύο μουσικών γλωσσών εξάγοντας για κάθε περίπτωση τα συμπεράσματά του. Αξίζει να αναφέρουμε πως αρχικά τονίζει τα εξής: «Ο Palestrina (1525 – 1594) είχε πράγματι λειάνει και εκλεπτύνει μία γλώσσα, την οποία είχε ξετυλίξει για πρώτη φορά σ' όλη της την εκφραστικότητα ο πάνω από 70 χρόνια γηραιότερος Josquin. Βέβαια η κοσμοπολίτικη ανωτερότητα του Palestrina είχε μεταβάλει ακριβώς αυτή τη γλώσσα σε παγκόσμια γλώσσα ελεύθερη από διαλέκτους, με αποτέλεσμα να υποχωρήσει ο θυελλώδης εξπρεσιονισμός του Josquin. Επίσης ο πλούτους της ευρέσεως των διαφόρων εκπληκτικών εκφραστικών μέσων, από έργο σε έργο του Josquin, εγκαταλείφθηκε: Ωριμότητα διαμέσου της επαναλήψεως ακραίων δυνατοτήτων και καλλιέργεια του προτύπου μιας γλώσσας, η οποία δίνει τη δυνατότητα στον ακροατή αφού γνωρίσει ορισμένα έργα να μπορεί να προβλέψει με αρκετή ασφάλεια τα μέσα που θα εισαγάγει ο Palestrina σ' ένα άλλο έργο».[94]

Ειδικότερα στην πρώτη ενότητα με τίτλο 'Η πιο λαμπρή ήχηση' ο συγγραφέας διαπιστώνει ότι η ηχητική περιοχή του Palestrina έχει μετακινηθεί με την εντονότερη εισαγωγή υψηλότερων φωνών, η έκταση των φωνών περιορίζεται ακόμη περισσότερο ($8^η + 4^η$) και γίνεται χρήση κατάλληλα επιλεγμένων κλειδιών για να αποφεύγονται οι βοηθητικές γραμμές. Όσον αφορά τη 'Χειραφέτηση της #' (δεύτερη ενότητα) τονίζει ότι

[94] (Motte, 1999: 152)

το Ντο δίεση, το Φα δίεση και το Σολ δίεση συνεχίζουν να κινούνται ακόμη ως προσαγωγείς, αλλά χειραφετούνται ως προς την αξία τους και μπορούν να έχουν διάρκεια ολοκλήρου, ακόμη και brevis. Με τον τρόπο αυτό ανοίγει ο δρόμος προς τη χρωματοποίηση της μουσικής.

Στην ενότητα 'Τέταρτα' που ακολουθεί, παρατηρείται ότι ο Palestrina δεν παραβαίνει τους παλιούς κανόνες χρήσης των τετάρτων παρά μόνο σε δύο σημεία: τη χρήση του ποικίλματος προς τα πάνω και τη σύνδεση βήματος και πηδήματος προς την ίδια κατεύθυνση. Έπεται η ενότητα 'Μεμονωμένα τέταρτα (με εξαίρεση της απλής διάβασης).' Ως μεμονωμένα χαρακτηρίζονται τα τέταρτα που μπορούνε να σταθούνε μόνα τους σε ασθενή μέρη (δηλ. μετά από παρεστιγμένα ήμισυ). Όπως επισημαίνεται, ο Palestrina αποφεύγει τους «γειτονικούς φθόγγους που αφήνονται με πήδημα»[95] ενώ αντίθετα χρησιμοποιεί επανειλημμένα μεμονωμένα τέταρτα τα οποία επαναλαμβάνουν τον φθόγγο που προηγήθηκε. Με τον τρόπο αυτό αντικαθιστά την τραχιά κίνηση των γραμμών με μία εκλεπτυσμένη ρευστότητα.

Η πέμπτη ενότητα έχει τίτλο 'Διολίσθηση στην περιοχή της διφωνίας' και ο de la Motte παρατηρεί πως ενώ στις συνθέσεις του des Pres η καθυστέρηση (τονισμένη διαφωνία) προορίζεται για τον σχηματισμό καταλήξεων στον Palestrina αποτελεί ουσιώδες εκφραστικό μέσο. Στην επόμενη ενότητα της 'Διφωνίας ;' τονίζει ότι ο des Pres εφαρμόζει όλες τις αρχές της μουσικής γλώσσας και σε δίφωνα συνθέματα ενώ ο Palestrina απεικονίζει την τεχνική του σε πολυφωνικά σημεία «σαν να προσπαθούσε με αγωνία να αντισταθμίσει τον ισχνό ιστό διαμέσου μιας ιδιαίτερης συνηχητικότητας του συνθέματος».[96] Συμπληρώνει επίσης τις παρατηρήσεις του για την κατ' εξοχήν χρήση σύμφωνων διαστημάτων ($3^{η}$, $6^{η}$)συνηχητικά, εις βάρος των διαφωνιών οι οποίες χρησιμοποιούνται περιορισμένα.

Συνεχίζει με την έβδομη ενότητα με τίτλο 'Λέξη και φθόγγος.' Εδώ υπογραμμίζεται ότι στον des Pres δεν μπορεί να συντάξει κάποιος μία γενική

[95] (Motte, 1999: 161)
[96] (Motte, 1999: 168)

θεώρηση για την κατανομή του κειμένου ενώ στις συνθέσεις του Palestrina η σχέση λόγου και μουσικής είναι εύκολα αντιληπτή και άμεσα διδάξιμη. Σημειώνονται επίσης τα αποτελέσματα της μελέτης του συγγραφέα από την ανάλυση των μελοποιημένων συνθέσεων του Palestrina όπου καταδεικνύεται η τάση «για την προβολή ανοιχτών και λαμπρότερων φωνηέντων και αμιγών ηχοχρωμάτων του λόγου».[97] Επισυνάπτεται μία προτεινόμενη άσκηση.

Ακολουθεί η ενότητα '«Εξημερωμένος» Γρηγοριανισμός' στην οποία ο συγγραφέας παρατηρεί ότι στις συνθέσεις του Palestrina δεν υπάρχει άμεση συγγένεια με το Γρηγοριανό μέλος. Όπως υπογραμμίζει, η ορμητικότητα, ο πληθωρισμός και η ένταση των γρηγοριανών μελωδιών στην εκδοχή του Palestrina έχουν "εξημερωθεί" και αποτελούν στην ουσία μία μακρινή ανάμνηση. Ολοκληρώνοντας τη μελέτη του για το συγκεκριμένο συνθέτη ο de la Motte αναφέρει ότι σαφώς και υπάρχουν θετικές πλευρές στον σχηματισμό της μελωδίας από τον Palestrina και παραθέτει ορισμένες ασκήσεις. Επισυνάπτει ακόμη μία 'Συγκριτική ανάλυση δύο τρίφωνων μερών ενός Crucifixus του Palestrina' η οποία πραγματοποιείται με ακριβή και διεξοδικό τρόπο.

5. INTERMEZZO: ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟ – ΚΟΣΜΙΚΟ

Στο πέμπτο κεφάλαιο εστιάζεται στα βασικά χαρακτηριστικά των έργων θρησκευτικής και κοσμικής μουσικής. Πρώτιστα σημειώνει δύο παραδείγματα κοσμικής ασματικής μουσικής του 16ου αιώνα (Arnold von Bruck, Orlando di Lasso) και παρουσιάζει έναν γενικό τύπο σύμφωνα με τον οποίο συνδέει τη μιμητική πολυφωνία με τη θρησκευτική μουσική και την κοσμική μουσική με την περιοδικότητα και τη χαρά της επανάληψης.

Επικεντρώνεται ακόμη περισσότερο στο έργο του des Pres και του Palestrina, σημειώνοντας πως η μουσική γλώσσα του des Pres είναι η ίδια τόσο στα κοσμικά, όσο και στα θρησκευτικά έργα κάνοντας χρήση όλων των

[97] (Motte, 1999: 176)

εκφραστικών μέσων που έχει αναπτύξει σε όλη τους την έκταση. Αντίθετα, ο Palestrina στα κοσμικά του έργα παραλλάσσει αρκετά από τα στοιχεία της μουσικής που χρησιμοποιεί στα θρησκευτικά του έργα. Πιο συγκεκριμένα τονίζει ότι χρησιμοποιεί ποικιλματικές συγχορδίες σε δεύτερη αναστροφή με μεγάλη χρονική αξία σε καταληκτικά σχήματα, διευρύνει τον τονικό χώρο με γοργή εναλλαγή συνηχήσεων και δημιουργεί γρήγορες επτάμετρες φράσεις (συνηθέστερα η πρώτη επτάμετρη φράση ενός μαδριγαλιού).

Επισυνάπτεται ένα μοτέτο του des Pres το οποίο αναλύεται και αποσπάσματα της λειτουργίας 'Malheur me bat,' τα οποία επίσης αναλύονται. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, η λειτουργία αυτή αποτελεί ένα συναρπαστικό έργο με πολλές και εκτεταμένες επαναλήψεις μοτίβων, ostinati και αλυσίδες και θα μπορούσε να αποτελέσει το πρότυπο για συνθετικές ασκήσεις. Παραθέτονται επίσης σύντομα αποσπάσματα από έργα των Bach, Handel, Vivaldi και Telemann τα οποία αναλύονται.

6. HEINRICH SCHUTZ – STYLUS GRAVIS KAI STYLUS LUXURIANS[98] (Γύρω στο 1650)

Στο κεφάλαιο αυτό ο συγγραφέας επικεντρώνεται στο μουσικοθεωρητικό έργο του Schutz, σύμφωνα με τον τρόπο που παρουσιάζεται αυτό στα 'Tractatus compositions augmentatus' [Ανεπτυγμένα Μαθήματα Σύνθεσης] του μαθητή του Christoph Bernhard.
Κάνει ιδιαίτερη μνεία στο 16° κεφάλαιο του συγγράμματος αυτού στο οποίο παρουσιάζονται οι δυνατότητες χειρισμού της διφωνίας («Φιγούρες») τόσο στο Stylus gravis (το οποίο χαρακτηρίζεται ως διευρυμένο στυλ Palestrina), όσο και στο Stylus luxurians (Monteverdi, Cavalli, Carissimi). Σημειώνονται επτά

[98] Stylus gravis ή stylus antiquis ή stylus capella eccelesiasticus [ύφος βαρύ ή αρχαίο ή εκκλησιαστικό ασυνόδευτο] (Motte, 1999: 208). Stylus luxurians ή stylus modernus [ύφος περίτεχνο ή μοντέρνο – ελεύθερη σύνθεση, περιλαμβανόμενης και της οργανικής μουσικής] (Motte, 1999: 208)

περιπτώσεις «Φιγούρων», οι οποίες δεν χρησιμοποιούνται μόνο σε εξαιρετικές περιπτώσεις, αλλά είναι χαρακτηριστικές για τη μουσική του Schutz.

Αναλυτικότερα, οι περιπτώσεις αυτές είναι: 1. Γειτονικοί φθόγγοι που αφήνονται με πήδημα, 2. Προήγηση (συχνότερα ανιούσα παρά κατιούσα), 3. Κολορατούρα, 4. Διαφωνία με επανάληψη φθόγγου (σε διαβατικό φθόγγο ή καθυστέρηση), 5. Χρωματικότητα στη γραμμή, 6. Πηδήματα κατά μεγάλα και αυξημένα / ελαττωμένα διαστήματα, 7. Διαβατική διαφωνία σε επιμήκυνση. Για κάθε μία περίπτωση επισυνάπτονται τα ανάλογα παραδείγματα, τα οποία και αναλύονται.

Ο συγγραφέας παρουσιάζει και κάποια επιπλέον στοιχεία για το μουσικό αυτό στυλ (συντομεύσεις αξιών, συζεύξεις κ.ά.) και το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με κάποια επιπλέον παραδείγματα αναλύσεων διαφορετικού στυλ (πέντε δίφωνα αποσπάσματα από τα Πάθη κατά Λουκά, Ιωάννη και Ματθαίον, απόσπασμα από την Ευαγγελική περικοπή της 'Ιστορίας των Χριστουγέννων' και απόσπασμα ενός 'Geistichen Konzerts' [πνευματικό – θρησκευτικό κοντσέρτο]).

7. JOHANN SEBASTIAN BACH: ΑΡΜΟΝΙΚΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ (Γύρω στο 1730)

Το κεφάλαιο αυτό αναφέρεται στο έργο του Bach. Ο συγγραφέας αρχικά υπογραμμίζει ότι μία ασματική ή οργανική φωνή του Bach έχει πολύ περισσότερες δυνατότητες από ότι μία φωνή του des Pres, του Palestrina ή του Schutz, εξαιτίας του συγκερασμένου κουρδίσματος. Παρουσιάζεται αμέσως μετά μία συνοπτική αναφορά στην ιστορία της τονικότητας, η οποία ξεκινά από τον des Pres και καταλήγει στον Buxtehude. Σημειώνεται η ερμηνεία του όρου Αρμονία και η τεράστια σημασία της για τη μουσική δημιουργία. Επιπροσθέτως γίνεται μνεία στο σύστημα συμβολισμού του Rameau, βάση του οποίο γίνονται οι αναλύσεις που ακολουθούν.

Η μελέτη του de la Motte στη συνέχεια του κεφαλαίου αυτού χωρίζεται σε δύο μέρη: 1. Αρμονική Μονοφωνία και 2. Διφωνία. Σε κάθε μέρος η

παρουσίαση γίνεται υπό μορφή αριθμημένων ασκήσεων. Η κάθε άσκηση έχει ως θέμα της μία συγκεκριμένη παράμετρο της αρμονίας (π.χ. μη συγχορδιακοί φθόγγοι, ελαττωμένη συγχορδία $7^{ης}$) και παρουσιάζει αναλυμένα παραδείγματα αποσπασμάτων του Bach καθώς και προτεινόμενες ασκήσεις για τους σπουδαστές. Το ζητούμενο σε κάθε ενότητα είναι το εκάστοτε αρμονικό πλαίσιο και η ανάλυση αυτού.

Ακολουθεί η ενότητα 'Τρεις τύποι συνθέσεως του Bach' οι οποίοι είναι: σύνθεση με cantus firmus, κύρια και συνοδευτική φωνή καθώς και μιμητική ισοδυναμία. Σε κάθε περίπτωση επισυνάπτονται ασκήσεις και τέλος παρατίθεται η ανάλυση μιας δίφωνης σύνθεσης του Bach (gavotte) από τη γαλλική σουίτα σε μι ύφεση μείζονα.

8. HAYDN ΚΑΙ BEETHOVEN: ΜΟΤΙΒΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ (1780 /1825)

Εδώ πρώτιστα παραθέτει κάποια ιστορικά στοιχεία για τη ζωή και το έργο του Joseph Haydn (1732 – 1809). Αμέσως μετα μέσα από ποικίλα αποσπάσματα έργων του ιδίου συνθέτη και τις αναλύσεις αυτών εξάγει τα συμπεράσματά του για το συνθετικό του στυλ. Επισημαίνει χαρακτηριστικά πως ο Haydn κατάφερε να δημιουργήσει μέσω της μοτιβικής – θεματικής εργασίας που επινόησε ο ίδιος (γύρω στα 1770 – 1780) ένα νέο είδος πολυφωνίας, η οποία δεν θύμιζε το βαρύ εκκλησιαστικό στυλ της παλιάς μουσικής αλλά προήλθε από τη νέα γλώσσα της Συμφωνίας και του Κουαρτέτου Εγχόρδων.

Αναφέρεται επίσης στον Beethoven και το έργο του παρατηρώντας ότι η πολυφωνική συνθετική του δομή διαφέρει από το μοτιβικό παιχνίδι του Haydn μέσω του οποίου εξελίσσονταν τα έργα του. Η μουσική γλώσσα του Beethoven, όπως χαρακτηριστικά τονίζει ο συγγραφέας, «αναπτύσσεται εκεί όπου σε ένα είδος αναλύσεως του υλικού αποκεφαλίζεται από το φυσικό κόσμο καθετί που ανθίζει, αναπτύσσεται και απλώνεται φυσικά και ως αποτέλεσμα της σαρωτικής κοπής περισσεύουν γυμνοί σκελετοί,

κατασκευαστικά στοιχεία, δομικά υλικά».[99] Επισυνάπτονται αποσπάσματα έργων του Beethoven τα οποία αναλύονται διεξοδικά ως προς τη δομή και το μουσικό υλικό που χρησιμοποιούν.

Επικεντρώνεται ακόμη στις Φούγκες του Haydn και του Beethoven και παραθέτει αναλυμένα αποσπάσματα από Φούγκες των συνθετών αυτών σημειώνει παράλληλα τα σχόλια του. Συγκεκριμένα αναφέρει πως ο Haydn είναι σαφέστατα επηρεασμένος από τον Bach σε ό,τι αφορά τη δομή και την επεξεργασία του υλικού στις Φούγκες του. Από την άλλη, οι Φούγκες του Beethoven δεν έχουν ως πυρήνα μια κεντρική ιδέα όπου όλα τα γεγονότα περιστρέφονται γύρω από αυτή και εξαρτώνται από αυτή. Αναφέρει συγκεκριμένα πως οι εμφανίσεις του θέματος είναι σπάνιες και εκείνο στο οποίο δίνεται έμφαση είναι τα "ενδιάμεσα υλικά," η προέκταση δηλαδή του θέματος. Ακολουθούν αναλύσεις έργων και προτεινόμενες ασκήσεις.

9. SCHUMANN – BRAHMS – WAGNER: «ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΦΩΝΗ» (1830 – 1880)

Στην πρώτη ενότητα του κεφαλαίου με τίτλο 'Ρομαντική Φούγκα' ο συγγραφέας υπογραμμίζει αρχικά πως ο Beethoven στις ύστερες Φούγκες του είχε απομακρυνθεί κατά πολύ από τον τύπο της Φούγκας του Bach. Κατά συνέπεια, συμπεραίνει ότι εκείνο που θα μπορούσε να συνθέσει ένας ρομαντικός συνθέτης ως συνέχεια της Μπετοβενικής τεχνοτροπίας δεν θα μπορούσε να γίνει κατανοητό ως σχετικό με την κληρονομιά του Bach. Αντίθετα, όπως αποδεικνύεται μέσω της μουσικής πράξης, όπου επιδιώκεται η σύνδεση με το έργο του Bach στα έργα των ρομαντικών συνθετών, εμφανίζονται Φούγκες οι οποίες είναι γραμμένες σύμφωνα ακριβώς με τη μουσική γλώσσα του Bach. Γίνεται ξεχωριστή μνεία σε τέσσερις Φούγκες του Schumann για πιάνο, οι οποίες είναι ακριβώς στο στυλ του Bach και ο συγγραφέας αναφέρεται επίσης σε μία Φούγκα του Liszt στο μέρος του

[99] (Motte, 1999: 282)

Mephisto από τη συμφωνία 'Faust' (η οποία βασίζεται στο μουσικό θέμα του Faust) καθώς και τη Φούγκα στη 'Φανταστική Συμφωνία' του Berlioz.

Η επόμενη ενότητα έχει τίτλο 'Συγκεχυμένη διαδρομή των φωνών.' Σ' αυτή παρουσιάζονται αποσπάσματα από έργα του Schumann (τραγούδια για πιάνο) τα οποία αναλύονται και σχολιάζονται από τον συγγραφέα. Ακολουθεί η 'Οργανική δομή «χωρίς κίνηση»' στην οποία αναλύονται αποσπάσματα έργων του Brahms για πιάνο. Αμέσως μετά ο συγγραφέας εστιάζεται στην ενότητα της 'Εσωτερικής φωνής' στην οποία παραθέτει αποσπάσματα από έργα του Schumann για πιάνο και σημειώνει παρατηρήσεις για τις κρυμμένες εσωτερικών φωνών, οι οποίες είναι πολύ σημαντικές για μία κατανοητή ερμηνεία. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με την 'Τεχνική δικτυώματος του Wagner' στην οποία επισυνάπτονται σχόλια για έργα του Wagner και τον τρόπο με τον οποίο επιτυγχάνει πύκνωση της πολυφωνίας αλλά και το ακριβώς αντίθετο, δηλαδή πώς σε σημεία αποφασιστικής δράσης και μονολόγους καταπιέζει την οργιαστική πολλαπλότητα των φωνών. Επισυνάπτεται η εισαγωγή από το 'Lohengrin' και γίνονται κάποια σχόλια πάνω σ' αυτή.

10. ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ: ΔΟΜΗ ΚΑΙ ΕΚΦΡΑΣΗ (1910 – 1970)

Ο συγγραφέας ορίζει ως σύγχρονη μουσική έναν τεράστιο χώρο στον οποίο συγκεντρώνονται οξύτατα αντιτιθέμενες μουσικές γλώσσες που έχουν ως μοναδικό κοινό χαρακτηριστικό το γεγονός ότι δεν μπορούν να προσδιοριστούν λειτουργικά – αρμονικά. Υπογραμμίζει δε ότι σκοπός του συγγράμματος αυτού δεν είναι να δημιουργήσει ένα περιορισμένο και συστηματικό πρόγραμμα μαθημάτων σύνθεσης, αλλά μέσω της ανάλυσης ποικίλων παραδειγμάτων να προσφέρει μια εποπτεία σε ένα πλήθος συνθετικών πρακτικών ώστε ο κάθε μαθητής να μπορεί από μόνος του να επιλέξει από ποιες μουσικές γλώσσες θέλει να επηρεαστεί και σε ποιον βαθμό.

Το συγκεκριμένο κεφάλαιο αποτελείται από επτά ενότητες που είναι οι εξής: 1. Το παλιό μείζων υπό το νέο φως (Stravinsky, Sostakovits), 2. Τονικότητα της ασματικής φωνής (Hindemith, Schoenberg), 3. Η ασματική

φωνή στην όπερα (Berg, Henze), 4. Η διφωνία του Hindemith, 5. Δωδεκάφθογγική μουσική (Schoenberg, Webern, Fortner), 6. Η κατασκευή της 'invention' [εύρεση – επινόηση – έμπνευση] (Debussy, Bartók, Dallapicolla, Messiaen) και 7. Μεταξύ φωνής και συνηχήσεως (Zimmermann, Ligeti, Lutoslawski). Η κάθε ενότητα περιλαμβάνει αποσπάσματα έργων των συγκεκριμένων – για κάθε περίπτωση – συνθετών τα οποία αναλύονται με διεξοδικό τρόπο και παράλληλα υπογραμμίζονται τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της κάθε μουσικής γλώσσας.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο Diether de la Motte στο σύγγραμμά του για την Αντίστιξη προσδίδει μία άλλη τροπή μελέτης του θεωρητικού αυτού κλάδου καλύπτοντας ένα ιστορικό φάσμα 700 και πλέον ετών (με αφετηρία τον Perotin και κατάληξη στην σύγχρονη εποχή). Η μελέτη του δεν έχει ως σκοπό την υπόδειξη και την απαρίθμηση κανόνων για την δημιουργία αντιστικτικών ασκήσεων, αλλά στοχεύει στην παρουσίαση και ανάλυση μιας ποικιλίας έργων από συνθέτες της κάθε εποχής ώστε οι τωρινοί μαθητές και αυριανοί συνθέτες να επιλέξουν τη μουσική γλώσσα που τους ταιριάζει.

Παράλληλα, χωρίς να απορρίπτει τη μουσική γλώσσα κανενός συνθέτη είναι ένθερμος υποστηρικτής – και μεγάλος θαυμαστής – των έργων του Josquin des Pres, τα οποία συγκρίνει με τα έργα του Palestrina ως προς το περιεχόμενο, τη δομή και το μουσικό τους ύφος. Ξεχωριστή μνεία γίνεται επίσης στο έργο του Bach και των σύγχρονων συνθετών. Ο συγγραφέας σε κάθε περίπτωση δεν αντιμετωπίζει την Αντίστιξη ως έναν πεπερασμένο μουσικοθεωρητικό σύστημα, αλλά ως μία ζωντανή συνθετική τεχνική η οποία εξελίσσεται διαμέσου των αιώνων και προσαρμόζεται με διαφορετικά δεδομένα στο μουσικό στυλ της κάθε εποχής.

Ντυμπουά, Θεόδωρος. 1996. *Πραγματεία Αντιστίξεως και Φούγκας* (μετάφραση Α. Βαλληνδράς). Αθήνα: Εκδόσεις Κ & Γ Παπούλιας. (βλέπε Παράρτημα)

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: το σύγγραμμα έχει συνολική έκταση 310 σελίδες. Το τμήμα εκείνο που αναφέρεται στην Αντίστιξη καταλαμβάνει 108 σελίδες και αυτό θα αποτελέσει το αντικείμενο μελέτης της παρούσας εργασίας.

Διάρθρωση ύλης: αποτελείται από τρία μέρη και το καθένα από αυτά υποδιαιρείται σε επιμέρους ενότητες. Συγκεκριμένα το πρώτο χωρίζεται στις εξής ενότητες: 1. Απλή Αντίστιξη, 2. Δίφωνη Αντίστιξη, 3. Τρίφωνη Αντίστιξη, 4. Τετράφωνη Αντίστιξη, 5. Πεντάφωνη Αντίστιξη, 6. Εξάφωνη Αντίστιξη, 7. Επτάφωνη και Οκτάφωνη Αντίστιξη, 8. Διανθισμένη Αντίστιξη για οκτώ φωνές και δύο χορούς. Το δεύτερο αποτελείται από τις Μιμήσεις και τις Μιμήσεις για περισσότερες από δύο φωνές, ενώ στο τρίτο γίνεται μνεία για τη Διπλή, Τριπλή και Τετραπλή Αντίστιξη.
(βλέπε Παράρτημα)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην Εισαγωγή ο Ντυμπουά αναφερόμενος στις προθέσεις του για την συγγραφή και δημοσίευση της συγκεκριμένης πραγματείας τονίζει τα εξής: «Σκέφτηκα λοιπόν ότι ένα έργο που θα στηριζόταν στις καλές και υγιείς χορικές παραδόσεις των δασκάλων του παρελθόντος, που θα μάθαινε στον μαθητή να τους θαυμάζει, να τους παίρνει ως υπόδειγμα κατευθύνοντας τον συγχρόνως σε έναν επιπλέον δρόμο σε σχέση με την τέχνη της εποχής μας, θα είχε ίσως αντάλλαγμα να είναι ευπρόσδεκτο και να εξυπηρετεί».[100]

Υπογραμμίζει ακόμη ότι η Αντίστιξη ότι είναι και πρέπει να παραμένει

[100] (Ντυμπουά, 1996: VI)

μουσική και όχι απλώς ένας συνδυασμός φθόγγων και πως αποτελεί την καλύτερη εκγύμναση για έναν νέο μουσικό που θέλει να κυριαρχήσει την τέχνη του. Ο ίδιος μάλιστα, όπως αναφέρει, ίσως κάποιες φορές να εξέλθει από τους υπερβολικά αυστηρούς νόμους και κανόνες κάποιων συγγραφέων με σκοπό να εξάρει τη μελωδική ομορφιά, την απλότητα των διαφόρων φωνών καθώς και την ορθή διευθέτηση του συνόλου.

Ακολουθούν ορισμένες σημειώσεις για τα συστήματα των μουσικών σπουδών της αρμονίας και της αντίστιξης στη Γερμανία και στη Γαλλία και ο συγγραφέας ολοκληρώνει την εισαγωγή του παραθέτοντας μια 'Παρατήρηση' από την αρμονική πραγματεία του Φ. Ρίχτερ. Μετά την εισαγωγή υπάρχει ένα σημείωμα του Βαλληνδρά, μεταφραστή του συγκεκριμένου συγγράμματος από τη γαλλική γλώσσα στην ελληνική.

ΑΝΑΛΥΣΗ

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ (Αποτελείται από οκτώ ενότητες)

Η πρώτη ενότητα έχει τίτλο 'Απλή Αντίστιξη' και περιλαμβάνει τους γενικούς κανόνες και τις οδηγίες που εφαρμόζονται σε όλα τα είδη αντίστιξης. Αρχικά δίνει τον ορισμό της ως «η τέχνη του συνδυασμού των σύγχρονων φθόγγων»[101] και αναφέρεται στις διαφορές της από την Αρμονία. Σημειώνει αριθμημένους κανόνες που αναφέρονται με τη σειρά στις εξής θεματικές ενότητες: εύχρηστες συγχορδίες, μελωδικές κινήσεις, χρωματικό γένος, τρίτονο, ξένοι φθόγγοι, παράλληλες $5^{ες}$ και $8^{ες}$, κρυμμένες $5^{ες}$ και $8^{ες}$, μετατροπίες, αλυσίδες, μεταφορά, έκταση, μελωδικά σχήματα, αρπέζ, προσαγωγέας, ταυτοφωνίες, διασταυρώσεις, αρμονική κίνηση, τέταρτη και έκτη (6/4), επανάληψη φθόγγων, δύο συγχορδίες ανά μέτρο, επαφή με ξένους φθόγγους, αναπαραγωγή σχεδίων, πέρασμα από το ένα μέτρο στο άλλο με

[101] (Ντυμπουά, 1996: 3)

αξίες τετάρτων, αρμονία του προτελευταίου μέτρου και δοσμένες μελωδίες. Επισυνάπτονται παραδείγματα για τις περισσότερες περιπτώσεις.

Στη δεύτερη ενότητα παρουσιάζονται τα πέντε είδη της 'Δίφωνης Αντίστιξης.' Ξεκινώντας από το πρώτο είδος ο συγγραφέας παρουσιάζει υπό μορφή αριθμημένων κανόνων τα βασικά χαρακτηριστικά του είδους αυτού. Ακολουθούν προτεινόμενες ασκήσεις και παραδείγματα δίφωνης αντίστιξης πάνω σε Cantus Firmus, κυρίως σε μεταφερμένους τρόπους. Παρουσιάζονται ακόμη το δεύτερο, τρίτο, τέταρτο και πέμπτο είδος με την ίδια ακριβώς μέθοδο: αριθμημένοι κανόνες (με παραδείγματα), ασκήσεις, παραδείγματα μερικών συνδυασμών.

Ο Ντυμπουά παραθέτει και αναλύει με πανομοιότυπο τρόπο την ενότητα της 'Τρίφωνης Αντίστιξης,' αρχίζοντας από το πρώτο είδος, έπειτα το δεύτερο και εν συνεχεία το τρίτο. Συμπεριλαμβάνονται κανόνες, ασκήσεις και παραδείγματα για την τρίφωνη αντίστιξη που προκύπτει από την ανάμειξη μίας φωνής με ολόκληρα, μιας φωνής με ήμισυ και μίας φωνής με τέταρτα. Έπεται το τέταρτο είδος, οι αναμείξεις ολοκλήρων, ήμισυ και συγκοπών καθώς και οι αναμείξεις ολοκλήρων, ήμισυ και τετάρτων. Η ενότητα της τρίφωνης αντίστιξης ολοκληρώνεται με το πέμπτο είδος.

Έπεται η ενότητα της 'Τετράφωνης Αντίστιξης.' Εδώ ο Ντυμπουά σημειώνει για κάθε είδος ότι ισχύουν οι ίδιοι κανόνες με το αντίστοιχο είδος στην τρίφωνη αντίστιξη και επισυνάπτει ασκήσεις και παραδείγματα. Μετά το τέταρτο είδος υπάρχουν οι αναμείξεις στις οποίες διακρίνει τέσσερις διαφορετικές περιπτώσεις αναμείξεων και παραθέτει τα αντίστοιχα παραδείγματα. Η ενότητα αυτή ολοκληρώνει με το πέμπτο είδος.

Ακολουθεί η πέμπτη ενότητα της 'Πεντάφωνης Αντίστιξης.' Ισχύουν οι ίδιοι κανόνες με την τετράφωνη αντίστιξη και σημειώνονται κάποιες επιπλέον παρατηρήσεις οι οποίες, όπως αναφέρει ο συγγραφέας, θα έχουν εφαρμογή και

στην αντίστιξη για έξι, επτά και οκτώ φωνές. Επισυνάπτονται ασκήσεις και παραδείγματα σε πρώτο και πέμπτο είδος.

Στην ενότητα της 'Εξάφωνης Αντίστιξης' υπάρχουν κάποιοι σύντομοι επιπλέον αριθμημένοι κανόνες για την χρήση των όγδοων και πεμπτών και παραδείγματα σε πρώτο και πέμπτο είδος.

Συνεχίζει με την 'Επτάφωνη και Οκτάφωνη Αντίστιξη' όπου αρχικά παρουσιάζονται κάποιες εξαιρέσεις – ελευθερίες, οι οποίες, όπως τονίζει ο συγγραφέας, θα πρέπει να χρησιμοποιούνται με φειδώ. Χρησιμοποιούνται παραδείγματα για επτά και οκτώ φωνές, σε πρώτο και πέμπτο είδος και επισυνάπτεται μία παρατήρηση που αφορά την εκλογή των αξιών στα θέματα των μελωδιών που επιλέχθηκαν να χρησιμοποιηθούν στο παρόν σύγγραμμα.

Το πρώτο μέρος ολοκληρώνεται με την όγδοη και τελευταία ενότητα 'Διανθισμένη Αντίστιξη για οκτώ φωνές και δύο χορούς.' Ισχύουν οι ίδιοι κανόνες και ο συγγραφέας σημειώνει κάποιες παρατηρήσεις που αφορούν τον προσδιορισμό του ύφους της μουσικής αυτής και την διατήρηση του. Συμπεριλαμβάνονται δύο παραδείγματα αντίστιξης για δύο χορούς (διανθισμένης) και οι ασκήσεις.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ (Αποτελείται από δύο ενότητες)

Στην πρώτη ενότητα με τίτλο 'Μιμήσεις,' ο συγγραφέας δίνει τον ορισμό της έννοιας αυτής και ορισμένα παραδείγματα. Κάνει σαφή τη διάκριση ανάμεσα σε "κανονική" και "ακανόνιστη" μίμηση και επισημαίνει εννέα είδη μιμήσεων, που είναι τα εξής: μίμηση με ευθεία κίνηση, μίμηση με αντίθετη κίνηση, μίμηση με οπισθοδρομική κίνηση, μίμηση με αύξηση, μίμηση με ελάττωση, μίμηση με αντιχρονισμό, διακεκομμένη μίμηση, περιοδική μίμηση και κανονική μίμηση. Τα είδη αυτά αναλύονται εκτενώς

ακολουθώντας τη σειρά που μόλις αναφέρθηκε. Για κάθε είδος μίμησης, ο Ντυμπουά δίνει τον ορισμό και προσκομίζει παραδείγματα και ασκήσεις.

Στη δεύτερη ενότητα παρουσιάζει τις 'Μιμήσεις για περισσότερες από δύο φωνές.' Εδώ, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο όπως στην προηγούμενη ενότητα, παρουσιάζει έξι είδη μιμήσεων για περισσότερες από δύο φωνές (από τρεις έως οκτώ) τα οποία και αναλύει, επισυνάπτοντας για κάθε περίπτωση παραδείγματα και ασκήσεις.

Τα έξι είδη που διακρίνει ο συγγραφέας είναι: δύο φωνές σε μίμηση επί μιας δοσμένης μελωδίας (3φωνη), κανονική μίμηση και στις τρεις φωνές (3φωνη), δύο φωνές με μίμηση επί μιας δοσμένης μελωδίας και μία φωνή κατ' αρέσκεια (4φωνη), τρεις φωνές με μίμηση επί μιας δοσμένης μελωδίας (4φωνη), κανονική μίμηση και στις τέσσερις φωνές (4φωνη), με ή χωρίς δοσμένη μελωδία και με όλες τις φωνές σε μίμηση, ή αναμιγνύοντας τις φωνές κατ' αρέσκεια (5φωνο, 6φωνο, 7φωνο, 8φωνο).

ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ (Αποτελείται από μία ενότητα)

Η ενότητα του μέρους αυτού έχει τίτλο 'Διπλή, Τριπλή και Τετραπλή Αντίστιξη.' Πρώτιστα ο συγγραφέας τονίζει ότι η δυνατότητα αναστροφής των φωνών αποτελεί το χαρακτηριστικότερο των αντιστίξεων και σημειώνει τα διάφορα είδη αυτών των αντιστίξεων, που είναι τα εξής: διπλή αντίστιξη (στην $8^{η}$, στην $9^{η}$, στη $10^{η}$, στην $11^{η}$, στη $12^{η}$, στη $13^{η}$, στη $14^{η}$, στη $15^{η}$), τριπλή και τετραπλή αντίστιξη (στην $8^{η}$, στη $10^{η}$, στη $12^{η}$).

Αξίζει να αναφέρουμε την άποψή του ότι ένας αρκετά μεγάλος αριθμός αυτών των αντιστίξεων δίνει αποτέλεσμα το οποίο δεν είναι ιδιαίτερα ικανοποιητικό για το αυτί και είναι συχνά προτιμότερο να τις αποφεύγουμε και πως η διπλή αντίστιξη στην $8^{η}$, στη $10^{η}$ και στη $12^{η}$ είναι οι μόνες πραγματικά ωραίες χρησιμοποιούνται κατά κόρον. Το κάθε είδος αναλύεται (ακολουθώντας την σειρά που μόλις αναφέρθηκε), ενώ για κάθε περίπτωση επισυνάπτονται οι κανόνες σχηματισμού του είδους αυτού (αριθμημένοι),

παραδείγματα αναστροφών και ασκήσεις. Η ενότητα ολοκληρώνεται με τις Παρατηρήσεις στις οποίες ο Ντυμπουά παραθέτει μια σειρά παραδειγμάτων του Πατρός Μαρτίνι[102] για δύο, τρεις και τέσσερις φωνές.

Ακολούθως επικεντρώνεται στην ανάλυση της τεχνικής της Φούγκας κάνοντας αρχικά μία γενική συνοπτική έκθεση και έπειτα αναφέρεται σε καθένα από τα στοιχεία που απαρτίζουν τη Φούγκα σύμφωνα με την εξής σειρά: το θέμα, η απάντηση, το αντίθεμα, η κόντα, το ντιβερτισμάν ή επεισόδιο, το στρέτο, το πεντάλ, το καινούργιο θέμα, τα ελεύθερα μέρη. Επισυνάπτονται κάποιες παρατηρήσεις για την Αρμονία καθώς και ένα γενικό διάγραμμα τετράφωνης Φούγκας. Σε κάθε περίπτωση συμπεριλαμβάνονται ποικίλα παραδείγματα.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η «Πραγματεία Αντίστιξης και Φούγκας» του Θεόδωρου Ντυμπουά αποτελεί μία λεπτομερή μελέτη και παράθεση της αντιστικτικής θεωρίας. Ο συγγραφέας εστιάζεται πρώτιστα σε μία συνολική επισήμανση των αρχών της μουσικής αυτής γλώσσας και η παράθεση του υλικού στη συνέχεια γίνεται με βάση τη θεωρία των ειδών του Fux. Η δομή σε όλα τα κεφάλαια είναι κοινή και ιδιαίτερα σαφής, υποδεικνύοντας μία ξεκάθαρη και οργανωμένη συγγραφική σκέψη. Επισυνάπτεται μία πληθώρα παραδειγμάτων προς μελέτη καθώς και προτεινόμενες ασκήσεις για την εφαρμογή του θεωρητικών γνώσεων.

---

[102] «Giovanni Battista Martini: Ιταλός Φραγκισκανός μοναχός, ιστορικός της μουσικής, θεωρητικός και συνθέτης (1706 – 1784). Παράλληλα με μία εξαίσια δραστηριότητα ως συνθέτης, αφιερώθηκε στις σπουδές της μουσικής θεωρίας και ιστορίας και απέβη, σ' αυτό τον τομέα, μία από τις πρώτες αυθεντίες της εποχής του» (Ντυμπουά, 1996: 105).

Zech, Carlferdinand. 1995. *Τεχνικές Σύνθεσης, Διαμέσου Διαφόρων Μουσικών Στυλ (Λειτουργική Αρμονία – Συνοδεία Τραγουδιού – Αντίστιξη)* (μετάφραση Κ. Νάσος). Αθήνα: Εκδόσεις Νάσος (έτος πρωτότυπης έκδοσης 1987).
(βλέπε Παράρτημα)

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: η συνολική έκταση του συγγράμματος είναι 179 σελίδες. Το τμήμα εκείνο που αναφέρεται στην αντίστιξη περιλαμβάνει 45 σελίδες (σελ: 127 – 171)

Διάρθρωση ύλης: αποτελείται από πέντε κεφάλαια, τα οποία χωρίζονται σε επιμέρους ενότητες. Τα κεφάλαια είναι: 1. Η Γένεση της Πολυφωνίας, 2. Λειτουργική Αρμονία, 3. Η Αρμονία στην Ατονικότητα, 4. Η Ομοφωνική Διφωνία, 5. Αντίστιξη, Πολυφωνική Διφωνία και 6. Η Αντίστιξη στην Ατονικότητα. Αντικείμενο της παρούσας εργασίας αποτελούν τα δύο τελευταία κεφάλαια τα οποία θα αναλυθούν εκτενώς.
(βλέπε Παράρτημα)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στον πρόλογό του ο Zech σημειώνει ότι το παρών σύγγραμμα ασχολείται με την σύνθεση και έχει ως σκοπό να καταστήσει ικανό των ενδιαφερόμενο (επαγγελματία ή μη) να δημιουργήσει οργανικές συνθέσεις τραγουδιών. Ταυτόχρονα παρουσιάζει τις διάφορες μορφές που δημιουργήθηκαν κατά την ιστορική πορεία ανάπτυξης της Πολυφωνίας από τις αρχές του Organum μέχρι τις σύγχρονες συνθετικές τεχνικές. Τονίζει πως οι αντιστικτικές ασκήσεις που υπάρχουν περιορίζονται στην πολυφωνική διφωνία και ότι τα παραδείγματα που χρησιμοποιούνται προέρχονται από την οργανική μουσική, για να είναι πιο απλά και κατανοητά και να ανταποκρίνονται στις εκτελεστικές δυνατότητες σπουδαστών και μαθητών. Ακόμη, συμπληρώνει

ότι η ανάπτυξη της ελεύθερης Αντίστιξης και των ατονικών συνθετικών τεχνικών έχουν ως σκοπό τη διευκόλυνση της πρόσβασης προς τη σύγχρονη μουσική.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Στο πρώτο κεφάλαιο «Η Γένεση της Πολυφωνίας» (αποτελείται από τρεις ενότητες) ο συγγραφέας αναφέρεται στις αρχές της Πολυφωνίας και του Organum, παραθέτει ένα σύντομο κείμενο με τους ορισμούς της Αντίστιξης και της Αρμονίας και εστιάζεται στη δημιουργία του λειτουργικού Μείζονος και Ελάσσονος Συστήματος, καθώς και τη γραφή του Ενάριθμου Μπάσου.

Ακολουθεί το δεύτερο κεφάλαιο με τίτλο «Λειτουργική Αρμονία» (αποτελείται από σαράντα έξι ενότητες) όπου αναπτύσσεται όλη η θεωρία και οι κανόνες της Αρμονίας (πτώσεις, ξένοι φθόγγοι, συγχορδίες, μετατροπίες κ.ά.) και παρουσιάζονται ποικίλα παραδείγματα. Έπεται το κεφάλαιο «Η Αρμονία στην Ατονικότητα» (αποτελείται από δύο ενότητες) και το κεφάλαιο «Ομοφωνική Διφωνία» (αποτελείται από μία ενότητα) όπου επισημαίνει την κυριαρχία των διαστημάτων τρίτης και έκτης κατά την ομόφωνη διαδοχή και επισυνάπτει παραδείγματα μελωδιών.

Το πέμπτο κεφάλαιο έχει τίτλο «Αντίστιξη, Πολυφωνική Διαφωνία» και αποτελείται από τριάντα δύο ενότητες. Εδώ ο συγγραφέας κάνει αρχικά διάκριση μεταξύ πολυφωνικής και ομοφωνικής γραφής και κάνει μία κατάταξη των 'Διαστημάτων' σε σύμφωνα και διάφωνα. Αναφέρεται επίσης στο 'Cantus Firmus,' σημειώνει όλους τους προδρόμους του (vox principalis, choral, cantus planus) και παρουσιάζει τη μελωδία ενός γρηγοριανού choral. Σημειώνει ακόμη τον ορισμό του cantus firmus και κάνει μνεία για το 'Μελισματικό όργανο (organum),' επισυνάπτοντας και ένα παράδειγμα μελισματικής μελωδίας.

Έπεται η ενότητα της 'Μετρικής Σημειογραφίας,' στην οποία παραθέτονται οι ρυθμικές αξίες που χρησιμοποιούνταν κατά τον 14^{ο} αιώνα και

συμπεριλαμβάνεται μία αντιστοίχιση με τις σημερινές ρυθμικές αξίες. Παρουσιάζονται αμέσως μετά οι 'Εκκλησιαστικοί Τρόποι' (ιωνικός, δώριος, φρύγιος, λύδιος, μιξολύδιος, αιολικός) και πραγματοποιείται μία κατάταξη τους σε: ελασσονοειδής τρόπους (δώριος και φρύγιος) και μειζονοειδής τρόπους (λύδιος και μιξολύδιος). Ο συγγραφέας αναφέρεται ακόμη στην έννοια της 'Μελωδίας' και τη μεγάλη σημασία αυτής στην διανθισμένη αντίστιξη. Επισημαίνει τους κανόνες σχηματισμού των μελωδιών και επισυνάπτει παραδείγματα μελωδιών του Josquin de Pres, του Palestrina και του Georg Vogelhuber.

Αμέσως μετά, στην ενότητα 'Σύνοψη των σπουδαιότερων μελωδικών και οργανωτικών μέσων της Αντίστιξης' παρουσιάζει συνοπτικά όλους τους προαναφερθέντες κανόνες που ισχύουν για το σχηματισμό μελωδιών. Συνεχίζει με την ενότητα της 'Συνήχησης,' στην οποία κάνει αναφορά στους συμπληρωματικούς ρυθμούς (αντίθετοι ρυθμοί που χρησιμοποιούνται για την ολοκλήρωση του ρυθμικού αποτελέσματος) που χρησιμοποιούνται συχνά σε αντιστικτικές ασκήσεις, ενώ σημειώνεται για μία ακόμη φορά ποια είναι τα σύμφωνα και ποια τα διάφωνα διαστήματα.

Σημειώνονται ακόμη οι 'Κανόνες κινήσεις των φωνών' και για κάθε κανόνα επισυνάπτεται ένα αντίστοιχο σύντομο δίφωνο παράδειγμα. Ακολούθως στις συνθετικές ασκήσεις περιλαμβάνονται δώδεκα πρότυπα cantus firmus σε όλους τους τρόπους τα οποία, όπως αναφέρεται, μπορούν να βρουν εφαρμογή στις ασκήσεις που θα ακολουθήσουν.

Ο συγγραφέας κάνει ακολούθως μνεία στους ξένους φθόγγους, ξεκινώντας από το 'Διαβατικό φθόγγο' και σημειώνει ότι στις δίφωνες συνθέσεις επιτρέπονται οι σύμφωνοι και διάφωνοι διαβατικοί φθόγγοι που εμφανίζονται στο ασθενές μέρος του μέτρου και χρησιμοποιεί παραδείγματα. Επικεντρώνεται και στο 'Ποίκιλμα,' όπου τον ορισμό του, υπογραμμίζει ότι τα ποικίλματα χρησιμοποιούνται - επίσης - στο ασθενές και παραθέτει σύντομα παραδείγματα.

Σημειώνονται προτεινόμενες συνθετικές ασκήσεις και αμέσως μετά ο Zech κάνει λόγο για την 'Καθυστέρηση,' παρουσιάζοντας τόσο την

προετοιμασμένη καθυστέρηση, όσο και την καθυστέρηση χωρίς προετοιμασία, με ταυτόχρονη παράθεση παραδειγμάτων. Αναφέρεται στην 'Προήγηση' και τη νότα 'Cambiata' και χρησιμοποιεί αντίστοιχα παραδείγματα, ενώ αμέσως μετά επισυνάπτονται προτεινόμενες συνθετικές ασκήσεις.

Εστιάζεται ακόμη στην τεχνική της 'Μίμησης.' Αρχικά δίνει τον ορισμό της και περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο μπορούν να πραγματοποιηθούν οι μιμήσεις σε διαφορετικά χρονικά σημεία του κομματιού και παραθέτει ένα δίφωνο παράδειγμα του Josquin de Pres. Συμπεριλαμβάνονται προτεινόμενες συνθετικές ασκήσεις.

Η μελέτη του συνεχίζεται με αναφορά στο φαινόμενο της 'Διασταυρώσεως,' σύμφωνα με το οποίο «αν χρησιμοποιούνται φθόγγοι ξένοι προς την κλίμακα (μη διατονικοί) δεν πρέπει να προχωρήσουν σε μία άλλη φωνή χρωματικά. Αλλιώς γεννιέται (εγκάρσια) σχέση διασταυρώσεως που ενοχλεί την συνήχηση».[103] Επισυνάπτεται ένα σύντομο παράδειγμα προς κατανόηση αυτού του κανόνα.

Έπεται η ενότητα 'Γενική θεώρηση των σπουδαιότερων κανόνων συνηχήσεως των φωνών στην Αντίστιξη,' η οποία αποτελεί μία συγκεντρωτική παρουσίαση των κανόνων που έχουν προηγηθεί και αφορούν τη συνήχηση δύο φωνών. Αμέσως μετά ο συγγραφέας αναφέρεται στη 'Λειτουργική Αρμονική Αντίστιξη,' δηλαδή την αντίστιξη της εποχής του Bach η οποία υποστηρίζεται πάντα αρμονικά. Χρησιμοποιούνται παραδείγματα ασκήσεων από παλιά λαϊκά τραγούδια, όπου δίνεται βάρος τόσο στη μελωδική αυτοτέλεια της κάθε φωνής, όσο και στις συγχορδιακές συνδέσεις. Τα παραδείγματα αυτά αναλύονται από τον συγγραφέα ως προς το περιεχόμενό τους, τη χρήση διαφωνιών και ξένων φθόγγων, τις αρμονικές συνδέσεις και τη χρήση μιμήσεων.

Ακολουθεί η ενότητα της 'Οργανικής και Ασματικής Αντίστιξη.' Σ' αυτή τονίζεται ο διαφορετικός χειρισμός που θα πρέπει να έχει η μελωδία όταν αυτή πρόκειται να παιχτεί από όργανο και αντίστοιχα όταν πρόκειται να τραγουδηθεί. Στις οργανικές συνθέσεις πρέπει να λαμβάνει κανείς υπόψη του

---

[103] (Zech, 1995: 142)

τις δεδομένες τεχνικές προϋποθέσεις παιξίματος του οργάνου (έκταση, ηχόχρωμα, δυνατότητες συνδυασμού με άλλα όργανα, κ.ά.), ενώ οι ασματικές συνθέσεις πρέπει να περιορίζονται στην περιοχή έκτασης της ανθρώπινης φωνής, για να μπορούν δηλαδή να τραγουδηθούν. Συμπεριλαμβάνονται παραδείγματα οργανικής και ασματικής φωνής (μελωδίας), καθώς και οι συνθετικές ασκήσεις.

Επόμενη είναι η ενότητα του 'Κανόνα' στην οποία παρουσιάζονται εν συντομία τα βασικότερα βήματα για την κατανόηση και τη δημιουργία κανόνων και παραθέτονται σύντομα παραδείγματα. Επικεντρώνεται επίσης στην τεχνική της 'Διπλής Αντίστιξης' δίνοντας ο ορισμός της (στην ουσία πρόκειται για τη διπλή αντίστιξη στην οκτάβα και όχι γενικός ορισμός της διπλής αντίστιξης) και σημειώνοντας ένα σύντομο παράδειγμα. Στην ενότητα της 'Ελεύθερης Αντίστιξης' που έπεται, ο συγγραφέας κάνει μνεία στην εποχή μας στην οποία έχει επέλθει η χειραφέτηση της διαφωνίας και η οποία πλέον έχει απολύτως ισοδύναμη διαστηματική αξία με τη συμφωνία.

Συνεχίζει με την ενότητα της 'Ελεύθερης Διαφωνίας' στην οποία σημειώνονται τα χαρακτηριστικά που παρουσιάζουν οι αντιστικτικές φωνές στην ελεύθερη διφωνία και αφορούν κυρίως τη διάλυση των λειτουργικών αρμονικών δεσμεύσεων, τη μεγαλύτερη αυτοτέλεια και ανεξαρτησία της μελωδικής κίνησης των φωνών (ελεύθερη χρήση των διαστημάτων) καθώς και τη μέγιστη δυνατή αντίθεση στη χρήση των ρυθμικών σχημάτων.

Έπεται η 'Ελεύθερη διφωνία περιορισμένη στους διατονικούς φθόγγους.' Εδώ δίνεται ένα σύντομο παράδειγμα δίφωνης σύνθεσης και ακολουθεί η 'Ελεύθερη διφωνία με χρήση Τροπικών Κλιμάκων' όπου παρουσιάζεται συνοπτικά η μέθοδος με την οποία μπορούν να αναμειχθούν δύο εκκλησιαστικοί τρόποι, γεγονός που παρατηρεί χαρακτηριστικό των σύγχρονων συνθέσεων. Επισυνάπτονται αντιπροσωπευτικά παραδείγματα από συνθέσεις του Bela Bartok και του Igor Stravinsky.

Επικεντρώνεται ακόμη στη 'Διτονική Διφωνία,' στην οποία οι δύο αντιστικτικές φωνές (εφόσον πρόκειται για δίφωνη σύνθεση) έχουν διαφορετικά τονικά κέντρα. Παρατίθεται ως παράδειγμα ένα απόσπασμα

σύνθεσης του Sergei Prokofiev. Στην επόμενη ενότητα με τίτλο 'Διακύμανση της Τονικότητας, επίσης κινητοί τονικοί πυρήνες, πεδία ή κέντρα αναφοράς,' σημειώνονται παραδείγματα (ένα εκ των οποίων είναι του Paul Hindemith), στα οποία έχουμε αλλεπάλληλη εμφάνιση διαφορετικών τονικών πυρήνων. Κάνει επίσης μνεία για τη 'Μίμηση στην Ελεύθερη Διφωνία' και σημειώνει παραδείγματα πραγματικών απαντήσεων (χρήση αποσπάσματος από σύνθεση του Paul Hindemith) στα οποία δημιουργούνται διακυμάνσεις της τονικότητας.

Αμέσως μετά εστιάζεται στις 'Συνοδευτικές Μορφές Bourdon και Ostinato.' Εδώ πρώτιστα δίνει τον ορισμό των μορφών και επισυνάπτει ποικίλα παραδείγματα. Ακολουθούν οι 'Μείξεις (Mixturen, Mixtures).' Ως μείξη ορίζεται ο σχηματισμός που περιλαμβάνει παράλληλη ή ευθεία κίνηση ίσων διαστημάτων. Περιλαμβάνονται παραδείγματα όπου δύο φωνές κινούνται παράλληλα κατά $4^{ες}$, καθώς και παραδείγματα παράλληλης κίνησης των φωνών με ταυτόχρονη χρήση bourdon.

Ακολουθεί το έκτο κεφάλαιο, «Η Αντίστιξη στην Ατονικότητα». Ο συγγραφέας αναφέρεται γενικά στην 'Τεχνική του Δωδεκαφθογγισμού' και στον τρόπο με τον οποίο δημιουργούνται οι 'Δωδεκάφθογγες Σειρές.' Στην ενότητα αυτή παραθέτει παραδείγματα σειρών, τα οποία στη συνέχεια τοποθετεί σε αναστροφή, σε καρκίνο και σε αναστροφή του καρκίνου. Έπεται η 'Δωδεκάφθογγη Αντίστιξη' στην οποία παρουσιάζεται ως παράδειγμα ένα απόσπασμα τρίφωνης αντίστιξης του Schoenberg και κατόπιν οι συνθετικές ασκήσεις.

Στις ενότητες 'Η Σειρά των Διαστημάτων' και 'Η Δομή των Διαστημάτων' που ακολουθούν, ο συγγραφέας ασχολείται με ειδικότερες συνθήκες που αφορούν τη δωδεκάφθογγη θεωρία και συγκεκριμένα τον τρόπο με των διαστημάτων στις σειρές. Επισυνάπτονται παραδείγματα (Webern, Goldmann, Schenker) και συνθετικές ασκήσεις. Το σύγγραμμα ολοκληρώνεται με τη 'Βιβλιογραφία' και το 'Ευρετήριο Τραγουδιών και Κομματιών.'

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Όπως προκύπτει και από την ανάλυση, σκοπός του Zech δεν είναι να παρουσιάσει την κλασσική θεωρία της αντίστιξης, αλλά παραθέτει με τρόπο γενικό τους βασικότερους κανόνες που αφορούν την αντιστικτική σκέψη και πράξη και πως μπορούν αυτοί να εφαρμοστούν στις σύγχρονες συνθετικές τεχνικές. Δεν συμπεριλαμβάνονται αναφορές στη θεωρία των ειδών του Fux, ενώ ιδιαίτερη μνεία γίνεται στους παράγοντες που ορίζουν και καθορίζουν τις αρμονικές σχέσεις και αλληλεπιδράσεις.

Χρησιμοποιούνται σύντομα αντιπροσωπευτικά παραδείγματα προς κατανόηση των αντίστοιχων κανόνων καθώς και προτεινόμενες συνθετικές ασκήσεις. Η δομή των ενοτήτων δεν είναι ξεκάθαρη σε όλες τις περιπτώσεις ενώ η γλώσσα που χρησιμοποιείται (στην μεταφρασμένη ελληνική εκδοχή της) δεν είναι απόλυτα κατανοητή πάντα.

ΙΙΙ) ΛΕΠΤΟΜΕΡΗΣ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΩΝ

ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΩΝ

Fux, Johann J. 1971. *The Study of Counterpoint* (translated by A. Mann). New York: W. W. Norton & Company (first published in the Norton Library 1965).
(βλέπε Παράρτημα)

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: 156 σελίδες

Διάρθρωση ύλης: χωρίζεται σε τρία μέρη. Το πρώτο μέρος αναφέρεται στη 'Δίφωνη Αντίστιξη' το δεύτερο στην 'Τρίφωνη Αντίστιξη' και το τρίτο στην 'Τετράφωνη Αντίστιξη.' Το καθένα από αυτά τα μέρη περιλαμβάνει πέντε κεφάλαια (όσα ακριβώς είναι και τα 'είδη' της θεωρίας του Fux).
(βλέπε Παράρτημα)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην αρχή του βιβλίου υπάρχει ένα σύντομο βιογραφικό σημείωμα του συγγραφέα J. J. Fux. Στο 'Εισαγωγικό σημείωμα' που ακολουθεί – το οποίο υπογράφει ο Alfred Mann, μεταφραστής του Gradus ad Parnassum στην αγγλική γλώσσα – γίνεται πρώτιστα ένας παραλληλισμός των συνθετών του Μεσαίωνα και τον τρόπο με τον οποίο μεταχειρίζονταν το μουσικό υλικό , με τους ζωγράφους της ίδιας εποχής. Αναφέρεται στη 'θεωρία της αντίστιξης' (study of counterpoint) καθώς και τη 'θεωρία της προοπτικής' (study of perspective), που αποτέλεσαν, όπως τονίζει, τις πιο σημαντικές εξελίξεις στον τομές των τεχνών την εποχή της Αναγέννησης.

Επικεντρώνεται ακόμη στην έννοια του 'discantus' και τη δισυπόστατη πλευρά της Πολυφωνίας την εποχή εκείνη, από την οποία προέκυψε και η φράση 'punctus contra punctum' (νότα έναντι νότας). Έπεται μία ιστορική αναδρομή με αφετηρία το 1300 και τις πρώτες θεωρητικές τοποθετήσεις του Johannes de Garlandia στο σύγγραμμά του 'Εισαγωγή στην Αντίστιξη.' Αναφέρεται λεπτομερώς στο έργο μεγάλων θεωρητικών όπως ο Johannes de

Muris, ο Philippe de Vitry, ο Prosdocimus de Beldemandis, ο Johannes Tinctoris, ο Gioseffo Zarlino, ο Claudio Monteverdi και ο Jean Philippe Rameau.

Η αναφορά του ολοκληρώνεται με τον Johann Joseph Fux και το σύγγραμμα του 'Gradus ad Parnassum.' Επισυνάπτεται μία άποψη του θεωρητικού Knud Jeppesen[104] για τη μέθοδο του Fux και αμέσως μετά ο Mann εστιάζεται στα στοιχεία εκείνα στα οποία βασίζεται η μέθοδος αυτή, όπως η συνθετική διαδικασία πάνω σ' ένα cantus firmus, η έμφαση στη μελωδία (η οποία βασίζεται στους τρόπους) και η ισορροπία ανάμεσα σε διαφωνία σε συμφωνία (η οποία καθορίζεται από τον τονισμό, την προετοιμασία και τη λύση).

Γίνεται ακόμη ιδιαίτερη μνεία στους μεγάλους συνθέτες της κλασσικής εποχής (Haydn, Mozart, Beethoven). Παραθέτει ιστορικά στοιχεία για τη ζωή και το έργο τους και υπογραμμίζει ότι όλοι τους γνώριζαν και είχαν μελετήσει τη μέθοδο του Fux. Έπειτα αναφέρεται στην παρούσα έκδοση υπογραμμίζοντας ότι δεν παρουσιάζει το πλήρες κείμενο του 'Gradus ad Parnassum,' το οποίο ξεκινά με μία επεξήγηση για τα διαστήματα και τις σκάλες και τελειώνει με σχόλια για τις στιλιστικές τάσεις της εποχής του Fux. Η εισαγωγή ολοκληρώνεται με τις ευχαριστίες του μεταφραστή.

ΑΝΑΛΥΣΗ

'Ο συγγραφέας μπροστά στον αναγνώστη' (The author's foreword to the reader)

Στη σύντομη αυτή ενότητα ο Fux εξηγεί τους λόγους για τους οποίους ομαδοποίησε και εξέδωσε το θεωρητικό του σύστημα που αναφέρεται στην θεωρία της αντίστιξης. Πρόκειται, όπως αναφέρει, για μία μέθοδο την οποία

[104] Jeppesen, Knud. 1991. *Αντίστιξη, Ασματική Πολυφωνία* (μετάφραση Κ. Νάσος). Αθήνα: Εκδόσεις Νάσος (έτος πρωτότυπης έκδοσης 1944).

χρησιμοποίησε ο ίδιος σε μαθητές του και οι οποίοι παρουσίασαν μεγάλη πρόοδο σε σύντομο χρονικό διάστημα. Αντιπαραβάλει τη μέθοδο αυτή με τη διαδικασία εκμάθησης της γλώσσας, όπου τα μικρά παιδιά μαθαίνουν πρώτα τους συμβολισμούς των γραμμάτων, μετά τις συλλαβές και τις συνδέσεις των συλλαβών και τέλος ανάγνωση και γραφή.

Υπογραμμίζει ακόμη ότι η αντιστικτική του θεωρία παρουσιάζεται στο συγκεκριμένο σύγγραμμα ως ένας διάλογος ανάμεσα στον δάσκαλο (Aloysius) και τον μαθητή του (Joseph) και περιλαμβάνει μεγάλο εύρος παραδειγμάτων, τα οποία θεωρεί πολύ σημαντικά. Συμπληρώνει πως το όνομα Aloysius παραπέμπει στον μεγάλο συνθέτη Palestrina και ο Josephus είναι ο μαθητής του που επιθυμεί να μάθει την τέχνη της σύνθεσης.

'Ο Διάλογος' (The dialogue)

Ο διάλογος ανάμεσα στον καθηγητή και τον μαθητή ξεκινά και η πρώτη θεματική ενότητα στην οποία αναφέρονται είναι τα 'Σύμφωνα και διάφωνα διαστήματα.' Εστιάζονται στην 'Κίνηση των Φωνών,' την οποία διακρίνουν σε παράλληλη, αντίθετη και πλάγια κίνηση και ακολουθεί μία αναφορά στην 'Αντίστιξη,' την οποίο ο δάσκαλος ορίζει ως μία συνθετική τεχνική η οποία βασίζεται σε αυστηρούς και συγκεκριμένους κανόνες. Τέλος υπογραμμίζει ότι το πρώτο βήμα για τη διδασκαλία της αντίστιξης είναι η εκμάθηση των πέντε ειδών.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μνεία για το cantus firmus, το οποίο αποτελεί τη δεδομένη μελωδία – δηλ. τη βάση – για τη δίφωνη σύνθεση. Σημειώνεται ότι ο μαθητής μπορεί να συνθέτει μόνος του τα cantus firmi ή να τα χρησιμοποιεί αυτούσια από διάφορα βιβλία με χορικά. Στην πορεία του κεφαλαίου παρουσιάζονται ποικίλα παραδείγματα σε πρώτο είδος (όπου έναντι ολοκλήρου τοποθετείται ένα φθογγόσημο με την ίδια αξία – note against note),

τα οποία δάσκαλος και μαθητής αναλύουν και σχολιάζουν. Μέσω του διαλόγου αυτού προκύπτουν οι κανόνες που αφορούν τη χρήση των συμφωνιών (τέλειων και ατελών), τη μελωδική κίνηση των φωνών, τα κλειδιά (και τους λόγους για τους οποίους χρησιμοποιούνται), καθώς και άλλες παραμέτρους της αντιστικτικής θεωρίας.

Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο παρουσιάζεται στο δεύτερο κεφάλαιο το δεύτερο είδος, όπου έναντι ενός φθόγγου (ολοκλήρου) τοποθετούνται δύο φθόγγοι (μισά). Επισυνάπτονται ποικίλα παραδείγματα, ενώ ο συγγραφέας συμπεριλαμβάνει και ένα παράδειγμα σε ρυθμό 3/2 (όπου έναντι ενός παρεστιγμένου ολοκλήρου τοποθετούνται τρία μισά) υπογραμμίζοντας πως η περίπτωση αυτή δεν χρειάζεται να αναλυθεί σε ξεχωριστό κεφάλαιο, αλλά αποτελεί παράμετρο του συγκεκριμένου κεφαλαίου.

Έπεται το τρίτο κεφάλαιο στο οποίο γίνεται η παρουσίαση του τρίτου είδους (τέσσαρα τέταρτα έναντι ενός ολοκλήρου). Παραθέτονται πολλά παραδείγματα και γίνεται ξεχωριστή μνεία στη νότα cambiata και τη μελωδική κίνηση με τέταρτα. Αναφέρεται επίσης στους αλλοιωμένους φθόγγους που μπορούν να χρησιμοποιηθούν στις συνθέσεις αυτού του είδους (όπως το Σι ύφεση και οι φθόγγοι που σημειώνονται με δίεση σε πτωτικά σχήματα). Επισυνάπτεται μία προτεινόμενη εργασία.

Συνεχίζει με το τέταρτο είδος. Εδώ ο διάλογος περιστρέφεται γύρω από τους κανόνες που αφορούν την εύρυθμη χρήση και λύση των διαφωνιών. Τα παραδείγματα που χρησιμοποιούνται είναι ποικίλα και χαρακτηριστικά και το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με μία σύντομη αναφορά στις περιπτώσεις που μπορούμε να έχουμε χρήση ογδόων. Εστιάζεται τέλος στο πέμπτο κεφάλαιο – παρουσίαση του πέμπτου είδους, ανάμεικτες αξίες – όπου επισυνάπτονται παραδείγματα τα οποία συζητιούνται από δάσκαλο και μαθητή.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Στο μέρος αυτό παρουσιάζονται τρίφωνα παραδείγματα για κάθε είδος. Ξεκινώντας από το πρώτο είδος, μαθητής και καθηγητής αναλύουν τα

παραδείγματα που σημειώνονται και αναφέρονται στις τεχνικές οδηγίες κατασκευής του είδους αυτού. Γίνεται λόγος για τη χρήση μεγάλης ή μικρής τρίτης στην τελική κατάληξη του κομματιού και σημειώνονται παραδείγματα για μελέτη. Με πανομοιότυπο τρόπο παρουσιάζονται το δεύτερο, τρίτο, τέταρτο και πέμπτο είδος.

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

Η παρουσίαση της τετράφωνης αντίστιξης ξεκινά από το πρώτο είδος όπου επισυνάπτονται παραδείγματα εφαρμογής των αντιστικτικών κανόνων. Σημειώνονται επίσης και ολοκληρωμένα παραδείγματα προς μελέτη. Ο διάλογος ανάμεσα στον Aloysius και τον Josephus συνεχίζεται με τον ίδιο ρυθμό και έπεται η παρουσίαση του δεύτερου, τρίτου, τέταρτου και πέμπτου είδους.

Ακολουθεί το 'Παράρτημα' στο οποίο ο μεταφραστής αναφέρει ότι ο Fux λαμβάνει υπόψη στη μελέτη και την ανάπτυξη της θεωρίας των ειδών δύο αναλογίες: την αριθμητική και την αρμονική. Στη συνέχεια εκφράζει με μαθηματικό τρόπο τις αναλογίες αυτές και εξάγει συμπεράσματα για τον τρόπο με τον οποίο μπορούν να σημειωθούν τα μουσικά διαστήματα με χρήση αριθμητικών συμβόλων (π.χ. $8^{η} \sim 2/1$, $5^{η} \sim 3/2$, $4^{η} \sim 4/3$ κ.ά).

Σημειώνονται στην επόμενη ενότητα οι αλλαγές που έχουν γίνει στο μεταφρασμένο κείμενο σε σύγκριση με το πρωτότυπο που είναι γραμμένο στη λατινική γλώσσα. Ο μεταφραστής παρουσιάζει λεπτομερώς την αρίθμηση της σελίδας (στο αγγλικό κείμενο) και την ακριβή αλλαγή που πραγματοποιήθηκε. Έπεται η 'Προτεινόμενη βιβλιογραφία' και το 'Ευρετήριο όρων.'

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το πρωτότυπο σύγγραμμα του Johann Joseph Fux για την Αντίστιξη με τίτλο 'Gradus ad Parnassum' γράφτηκε στις αρχές του 18ου αιώνα στη λατινική γλώσσα, αποτέλεσε και συνεχίζει να αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα συγγράμματα πάνω στον μουσικοθεωρητικό αυτό τομέα και παρουσιάζει την πιο δημοφιλή μέθοδο διδασκαλίας της Αντίστιξης (τη θεωρία των πέντε ειδών). Ο μεταφραστής και επιμελητής του 'Gradus ad Parnassum' στην αγγλική γλώσσα (Alfred Mann) κάνοντας μία πολύ επιμελή δουλειά προσφέρει στο ευρύ κοινό τη δυνατότητα να γνωρίσει το έργου του μεγάλου αυτού θεωρητικού, να το μελετήσει και ενδεχομένως να το εφαρμόσει για τη διδασκαλία του μαθήματος της Αντίστιξης (και κατ' επέκταση της σύνθεσης).

Ο Fux στο σύγγραμμα του χρησιμοποιεί πολύ πρωτότυπα τον διάλογο μεταξύ δασκάλου και μαθητή, επισημαίνοντας πως ο 'μεγάλος δάσκαλος' είναι ο Palestrina και πως οι ασκήσεις και οι συνθέσεις θα βασίζονται στα δικά του συνθετικά χαρακτηριστικά. Τα παραδείγματα που χρησιμοποιεί είναι ποικίλα και χαρακτηριστικά, ενώ οι αντιστικτικοί κανόνες εκμαιεύονται μέσα από τη εποικοδομητική συζήτηση και τα σχόλια πάνω στα δοσμένα παραδείγματα. Η ανάπτυξη της θεωρίας εκτείνεται μέχρι την τετράφωνη αντίστιξη και ανάμεσα στα τρία μέρη του συγγράμματος (δίφωνη, τρίφωνη και τετράφωνη σύνθεση) υπάρχει μία συμμετρία ως προς την ανάπτυξη του θεωρητικού πλαισίου, η οποία σε κάθε περίπτωση γίνεται με βάση τα 'πέντε είδη' (πέντε επιμέρους κεφάλαια για το κάθε μέρος). Αξίζει να αναφέρουμε ότι δεν συμπεριλαμβάνονται κεφάλαια που να αφορούν την ελεύθερη δίφωνη, τρίφωνη ή τετράφωνη σύνθεση.

Krenek, Ernst. 1959. *Modal Counterpoint in the Style of Sixteenth Century.* Boosey & Hawkes.

(βλέπε Παράρτημα)

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: 21 σελίδες

Διάρθρωση ύλης: το σύγγραμμα αυτό αποτελείται από τέσσερα κεφάλαια, που είναι τα εξής: 1. Vocabulary (Μουσικό λεξιλόγιο), 2. Melody (Μελωδία), 3. Two – part counterpoint (Δίφωνη Αντίστιξη), 4. Three – part counterpoint (Τρίφωνη Αντίστιξη). Το τρίτο κεφάλαιο χωρίζεται σε οκτώ επιμέρους ενότητες, οι τίτλοι των οποίων είναι: α. Intervals (Διαστήματα), β. Treatment of dissonances (Μεταχείριση των διαφωνιών), γ. Rhythm and Meter (Ρυθμός και Μέτρο), δ. Special feature (Ειδικά χαρακτηριστικά), ε. Simultaneous motion (Ταυτόχρονη κίνηση), στ. Imitation (Μίμηση), ζ. Double counterpoint (Διπλή Αντίστιξη) και η. The motet (Το μοτέτο). Στο τέλος επισυνάπτεται το Παράρτημα.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στον πρόλογο ο συγγραφέας αναφέρεται στο σκοπό του συγγράμματος αυτού που είναι να παρουσιάσει το αντικείμενο της αντίστιξης σε συγκεντρωμένη μορφή και προορίζεται για τους μαθητές και τους καθηγητές που μπορούν να αφιερώσουν λίγο χρόνο για τη μελέτη του. Συμπληρώνει ότι οι κανόνες που παρουσιάζονται είναι πολύ κοντά στο στυλ του Palestrina ώστε οι μαθητές να αποκτήσουν μία πρώτη επαφή με αυτή τη θαυμάσια – όπως τη χαρακτηρίζει – ζωντανή μουσική. Εκείνο όμως που είναι πιο σημαντικό για τον Krenek είναι η ανάπτυξη της λογικής των μαθητών για τη δημιουργία ευκρινών μελωδιών. Για τον λόγο αυτό η μέθοδος διδασκαλίας του δεν ακολουθεί την θεωρία των πέντε ειδών (Fux) η οποία, όπως υπογραμμίζει, τείνει να έρθει σε αντίθεση με αυτή την επίτευξη παρά να την επεκτείνει. Η

μέθοδος που προτείνει ο ίδιος στις σελίδες αυτού του βιβλίου τονίζεται ότι έχει δοκιμαστεί για αρκετά χρόνια σε ομάδες φοιτητών και έχει τελειοποιηθεί κατά την διαδρομή αυτής της εμπειρίας.

Ακολουθούν οι εισαγωγικές παρατηρήσεις όπου ο συγγραφέας δίνει έναν γενικό ορισμό για την τέχνη της αντίστιξης. Έπειτα αναφέρεται πιο συγκεκριμένα στην αντίστιξη του 16ου αιώνα, η θεωρία της οποίας, όπως υπογραμμίζει, βασίζεται στον διαχωρισμό συμφωνιών και διαφωνιών και χαρακτηρίζεται κυρίως από τον προσεκτικό έλεγχο της χρήσης των διαφωνιών. Επισημαίνει ακόμη ότι όσοι θέλουν να ασχοληθούν με τη μουσική σύνθεση θα επωφεληθούν από την κατανόηση της μουσικής γλώσσας αυτής της περιόδου, η οποία ξεχωρίζει για την ακρίβεια στην έκφραση, τη λεπτότητα γραφής καθώς και την εκφραστικότητα στη σκέψη. Τέλος αναφέρει ότι πρόκειται για φωνητική μουσική θρησκευτικού περιεχομένου, η αισθητική της οποίας βασίζεται στην αλληλεπίδραση έντασης και χαλάρωσης με ιδανικό της επίτευξη της τέλειας ισορροπίας όλων των στοιχείων της.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Στο πρώτο κεφάλαιο με τίτλο «Μουσικό Λεξιλόγιο» (Vocabulary) παρουσιάζονται οι έξι αυθεντικοί (Δώριος, Φρύγιος, Λύδιος, Μιξολύδιος, Αιολικός, Ιωνικός) και οι έξι πλάγιοι εκκλησιαστικοί τρόποι (Υποδώριος, Υποφρύγιος, Υπολύδιος, Υπομιξολύδιος, Υποαιολικός, Υποιωνικός). Ο συγγραφέας αναφέρεται επίσης στις αλλοιώσεις που χρησιμοποιούνται την εποχή εκείνη (σι ύφεση, ντο δίεση, φα δίεση, σολ δίεση και μι ύφεση) και σε ποιες περιπτώσεις.

Ακολουθεί το δεύτερο κεφάλαιο της «Μελωδίας» (Melody). Εδώ αρχικά σημειώνονται οι ρυθμικές αξίες που χρησιμοποιούνται και παραθέτονται όλοι οι κανόνες που διέπουν το σχηματισμό μελωδιών στο στυλ της εποχής. Οι κανόνες αυτοί αναφέρονται στις εξής παραμέτρους:

επιτρεπόμενα διαστήματα (πηδήματα) κατά τη μελωδική πορεία, κατανομή των ρυθμικών αξιών, τροπικός προσανατολισμός, χρήση των cadences (πτώσεων), χρήση του τριτόνου και χειρισμός του υψηλότερου (τονικά) φθόγγου της μελωδίας. Για κάθε περίπτωση επισυνάπτονται χαρακτηριστικά παραδείγματα και το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με την προτεινόμενη άσκηση.

Έπεται το κεφάλαιο της «Δίφωνης Αντίστιξης» (Two – part counterpoint) στο οποίο ο συγγραφέας πρώτιστα εστιάζεται στα διάφωνα και στα σύμφωνα διαστήματα (τέλεια και ατελή) και σημειώνει όλους τους κανόνες που σχετίζονται με τον χειρισμό των διαφωνιών με ταυτόχρονη παράθεση παραδειγμάτων. Αμέσως μετά επικεντρώνεται στην ενότητα 'Ρυθμό και το μέτρο' (Rhythm and Meter) τονίζοντας ότι απέναντι από μία φωνή με μεγάλες ρυθμικές αξίες τοποθετείται μία φωνή που κινείται με μικρές ρυθμικές αξίες. Συνεχίζει με την ενότητα των 'Ειδικών χαρακτηριστικών' (Special feature) στην οποία κάνει μνεία για τη χρήση της cambiata (επισύναψη παραδειγμάτων) και παρουσιάζει περιπτώσεις πρόσθετων διαφωνιών (τονισμένος διαβατικός φθόγγος, επιπλέον καθυστερήσεις).

Επισυνάπτει ακόμη ορισμένους κανόνες που σχετίζονται με τη ταυτόχρονη κίνηση δύο φωνών καθώς και την απαγόρευση της παράλληλης κίνηση μεταξύ δύο φωνών κατά $8^{ες}$ και $5^{ες}$ (αναφέρεται και στις κρυμμένες $5^{ες}$ και $8^{ες}$). Συνεχίζει με κανόνες για το διάστημα ανάμεσα σε δύο φωνών (δεν να πρέπει να ξεπερνά το διάστημα της $12^{ης}$) και τη διασταύρωση των φωνών (cross relation).[105] Συμπεριλαμβάνονται δίφωνα παραδείγματα συνθέσεων σε διάφορους τρόπους ενώ αξίζει να αναφέρουμε ότι στα παραδείγματα του δεν χρησιμοποιεί διαστολές για τον χωρισμό των μέτρων. Έπεται μία προτεινόμενη άσκηση.

Στην επόμενη ενότητα της 'Μίμησης' (Imitation) ο συγγραφέας

[105] Σύμφωνα με το φαινόμενο της 'διασταύρωσης' (cross relation) ένας φθόγγος που εμφανίζεται σε μία φωνή απαγορεύεται να εμφανίζεται αμέσως μετά σε άλλη φωνή αλλοιωμένος (οξυμένος ή βεβαρημένος).

πρώτιστα σημειώνει τον ορισμό της τεχνικής αυτής και υπογραμμίζει ότι η ταυτοφωνία, η οκτάβα η άνω $5^{η}$ (ή η κάτω $4^{η}$) είναι τα συχνότατα διαστήματα στα οποία εμφανίζεται η μιμούμενη φωνή. Αναφέρεται στη αυστηρή μίμηση (πιστή απόδοση των διαστημάτων), στην ελεύθερη μίμηση (ενδεχόμενη μεταβολή των διαστημάτων ως προς την ποιότητα τους, π.χ. τα μικρά διαστήματα γίνονται μεγάλα), στην τονική μίμηση (μεταβολή των διαστημάτων) και στην πραγματική μίμηση. Για κάθε περίπτωση σημειώνονται τα αντίστοιχα παραδείγματα. Ο συγγραφέας επικεντρώνεται ακόμη σε κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των μιμήσεων και διακρίνει τις εξής περιπτώσεις: μίμηση σε αναστροφή, μίμηση σε μεγέθυνση, μίμηση σε σμίκρυνση και μίμηση σε κανόνα. Για κάθε κατηγορία δίνεται ο ορισμός και παρατίθεται ένα δίφωνο παράδειγμα. Ακολουθεί μία προτεινόμενη άσκηση.

Έπεται η 'Διπλή Αντίστιξη' (Double counterpoint). Εδώ αρχικά δίνεται ο ορισμός της τεχνικής αυτής και ο συγγραφέας αναφέρεται συγκεκριμένα στη διπλή αντίστιξη στην $8^{η}$ και επισημαίνει τα διαστήματα που προκύπτουν κατά την ανάστροφη των αρχικών διαστημάτων. Επισυνάπτεται ένα παράδειγμα και αμέσως μετά γίνεται μνεία στη διπλή αντίστιξη στη 10η όπου ομοίως σημειώνονται τα διαστήματα που προκύπτουν κατά την αναστροφή και ένα παράδειγμα. Εν κατακλείδι συγγραφέας τονίζει ότι οι μαθητές θα πρέπει να προσέχουν στη διπλή αντίστιξη στην $8^{η}$ το διάστημα της $5^{ης}$ (το οποίο αν αναστραφεί δίνει μία διάφωνη $4^{η}$) καθώς και στη διπλή αντίστιξη στη 10η τις παράλληλες $3^{ες}$ και $6^{ες}$ (οι οποίες κατά την αναστροφή δίνουν $8^{ες}$ και $5^{ες}$ παράλληλες αντίστοιχα). Στο τέλος της ενότητας παρατίθεται μία προτεινόμενη άσκηση.

Ο συγγραφέας συνεχίζει με την ενότητα του 'Μοτέτου' (Motet) στην οποία υπογραμμίζει ότι σύμφωνα με τον σκοπό των σπουδών το μοτέτο ορίζεται ως μία φωνητική σύνθεση που τραγουδιέται a capella (δηλαδή χωρίς οργανική συνοδεία) και περιλαμβάνει τρεις ή τέσσερις φωνές που τραγουδούν στη Λατινική γλώσσα. Σημειώνει ορισμένες ακόμα υποδείξεις για τη μεταχείριση του κειμένου σε συνδυασμό με τη μουσική (μελοποίηση), παρουσιάζει ένα δίφωνο μοτέτο και μία προτεινόμενη άσκηση

Στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο με τίτλο «Τρίφωνη Αντίστιξη» (Three – part counterpoint) παρουσιάζονται ορισμένοι κανόνες που σχετίζονται με τις εξής παραμέτρους: τη συνήχηση των τριών φωνών, τις "δάνειες διαφωνίες,"[106] το συντονισμό των ρυθμικών αξιών, την ταυτόχρονη κίνηση των τριών φωνών (χρήση αντίθετης και πλάγιας κίνησης, αποφυγή των παράλληλων $8^{ων}$ και $5^{ων}$), την απόσταση ανάμεσα στις τρεις φωνές και το τελείωμα (δηλ. την τελική συγχορδία, η οποία μπορεί να είναι πλήρης τρίφωνη συγχορδία ή μνα παραλείπεται η $3^{η}$ της). Επισυνάπτεται ένα τρίφωνο παράδειγμα και μία προτεινόμενη άσκηση. Τέλος, ο συγγραφέας αναφέρεται στο μοτέτο και παραθέτει ένα τρίφωνο μελοποιημένο μοτέτο καθώς και μία προτεινόμενη εργασία.

Στο παράρτημα ο Krenek κάνει μία σύντομη επισκόπηση της τεχνικής των πέντε ειδών, η οποία θεμελιώθηκε από τον J.J.Fux και αποτελεί την "κλασικότερή" μέθοδο διδασκαλίας της τροπικής αντίστιξης. Επικεντρώνεται στο cantus firmus, στο πρώτο, στο δεύτερο, στο τρίτο, στο τέταρτο και στο πέμπτο είδος (διανθισμένη αντίστιξη). Για κάθε περίπτωση παραθέτει ένα χαρακτηριστικό δίφωνο παράδειγμα.

[106] "Δάνειες Διαφωνίες" έχουμε στην περίπτωση που δύο φωνές σχηματίζουν διαφωνία (καθυστέρηση) σε ισχυρό μισό και η Τρίτη φωνή κινείται με πήδημα στον φθόγγο της διαφωνίας και έπειτα με πήδημα απομακρύνεται από αυτών.

Krenek, Ernst. 1959. *Tonal Counterpoint in the Style of the Eighteenth Century.* Boosey & Hawkes.

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: 44 σελίδες

Διάρθρωση ύλης: αποτελείται από έξι κεφάλαια, που είναι τα εξής: 1. Vocabulary (Μουσικό λεξιλόγιο), 2. Rhythm (Ρυθμός), 3. Meter (Μέτρο), 4. Melody (Μελωδία), 5. Two – part counterpoint (Δίφωνη Αντίστιξη), 6. Three – part counterpoint (Τρίφωνη Αντίστιξη). Το κεφάλαιο της Μελωδίας χωρίζεται σε τρεις ενότητες: α. Interaction of pitch change and rhythmic motion (Αλληλεπίδραση της αλλαγής του τονικού ύψους και της ρυθμικής κίνησης), β. Harmonic background (Αρμονικό υπόβαθρο), γ. Melodic design in detail (Λεπτομέρειες για τον μελωδικό σχεδιασμό). Το κεφάλαιο της Δίφωνης Αντίστιξης χωρίζεται στις εξής υποενότητες: α. Intervals (Διαστήματα), β. Simultaneous motion (Ταυτόχρονη κίνηση), γ. Melodic design in detail (Λεπτομέρειες για τον μελωδικό σχεδιασμό), δ. Complete inventions (Ολοκληρωμένες inventions) (i. Diatonic development – Διατονική ανάπτυξη, ii. Modulatory development – Χρωματική ανάπτυξη, iii. Additional chromatic alterations – Επιπρόσθετες χρωματικές μεταβολές – μετατροπίες), ε. Double counterpoint (Διπλή αντίστιξη) (i. Στην $8^{η}$, ii. Στη $10^{η}$, iii. Στη $12^{η}$), στ. Canon (Κανόνας).

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στον πρόλογό του ο συγγραφέας αναφέρει ότι σκοπός του είναι να παρουσιάσει σε συγκεντρωμένη μορφή το θεωρητικό πλαίσιο της τονικής αντίστιξης ($18^{ος}$ αιώνας) ώστε να μπορέσει να χρησιμοποιηθεί από μαθητές και δάσκαλους οι οποίοι μπορούν να αφιερώσουν περιορισμένο χρόνο στη μελέτη

του αντικειμένου αυτού.[107] Σημειώνει επίσης ότι οι τεχνικές οδηγίες του κειμένου δεν αποσκοπούν σε μία αναπαραγωγή κοντά στο προσωπικό στυλ του Bach επειδή κάτι τέτοιο θα απαιτούσε επιμελή ανάλυση λεπτομερειών και θα ήταν ιδιαίτερα χρονοβόρο. Για το λόγο αυτό συμπληρώνει πως δεν περιλαμβάνονται παραδείγματα από έργα του Bach, αλλά παραθέτονται παραδείγματα τα οποίο είναι κατασκευασμένα με τέτοιο τρόπο ώστε να παρουσιάζουν το ζητούμενο θέμα όσο πιο περιεκτικά γίνεται και να επικεντρώνουν την προσοχή του μαθητή σ' αυτό. Τέλος, υπογραμμίζει ότι αυτό που θα είναι σε θέση να επιτύχει ο μαθητής μέσα από τη συγκεκριμένη μελέτη είναι να μπορεί να γράφει με επιτυχία invention για δύο και τρεις φωνές.

Ακολουθούν οι εισαγωγικές παρατηρήσεις στις οποίες επισημαίνεται ότι η μουσική που παρουσιάζεται στο βιβλίο αυτό είναι οργανική , δηλαδή απευθύνεται σε όργανα (όπως το βιολί, το βιολοντσέλο, το φλάουτο, το εκκλησιαστικό όργανο ή το πιάνο) γεγονός που παρέχει στις συνθέσεις έναν ανεξάντλητο πλούτο μελωδικών και ρυθμικών κινήσεων. Ο συγγραφέας τονίζει επίσης πως χαρακτηριστικό των συνθέσεων αυτών είναι ότι σπάνια εμφανίζονται ακραίες αντιθέσεις στο τέμπο, το τονικό ύψος και τις δυναμικές. Ακόμη, η επικρατούσα αρχή είναι η τονική αρμονία με την έννοια των ηχητικών συνδυασμών που δημιουργούνται από την ταυτόχρονη πρόοδο των μελωδικών γραμμών και οι οποίοι, όπως αναφέρει, αντιστοιχούν στους κανόνες που θεμελιώθηκαν σύμφωνα με την πρόοδο της συγχορδίας στο επίπεδο της τονικότητας.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Στο πρώτο κεφάλαιο με τίτλο «Μουσικό λεξιλόγιο» (Vocabulary) ο Krenek επισημαίνει ότι τα έργα του 18ου αιώνα γράφονται σε μείζονα και

[107] Κατ' αντιστοιχία με τον στόχο στο σύγγραμμα της αντίστιξης του 16ου αιώνα.

ελάσσονα τρόπο (διατονικό και χρωματικό) ενώ επιτρέπονται όλες οι μετατροπίες σε όλους τους τόνους της διατονικής κλίμακας. Ως πρώτο παράδειγμα σημειώνονται οι φθόγγοι της Ντο μείζονος και της Ντο ελάσσονος (διατονικα και χρωματικά).

Στο κεφάλαιο του «Ρυθμού» (Rhythm) που ακολουθεί παρουσιάζονται αρχικά οι βασικές ρυθμικές αξίες που χρησιμοποιούνται στις συνθέσεις αυτής της εποχής καθώς και οι επιτρεπόμενες συζεύξεις μεταξύ των φθογγοσήμων. Έπεται το τρίτο κεφάλαιο του «Μέτρου» (Meter) στο οποίο δίδεται αρχικά ένας πίνακας όπου σημειώνονται οι τονισμοί των φθόγγων σε δίσημους (6/4, 6/8, 2/2, 2/4), τρίσημους (9/8, 3/2, 3/4, 3/8) και τετράσημους ρυθμούς (12/8, 4/4, 4/8). Σημειώνονται κάποιες επιπλέον επισημάνσεις που αφορούν τις συγκοπές και επισυνάπτονται παραδείγματα μελωδιών τα οποία συνοδεύονται και από σύντομα σχόλια.

Συνεχίζει με το τέταρτο κεφάλαιο που έχει τίτλο «Μελωδία» (Melody). Σ' αυτό πρώτιστα γίνεται μνεία στην 'Αλληλεπίδραση του τονικού ύψους και της ρυθμικής κίνησης' (Interaction of pitch change and rhythmic motion – ενότητα πρώτη) στην οποία ο συγγραφέας αναφέρεται στην ενέργεια που περικλείεται στα πηδήματα της μελωδίας και τους τρόπους με τους οποίους μπορεί αυτή η ενέργεια να εξισορροπηθεί. Αμέσως μετά παραθέτει ποικίλα παραδείγματα για την κατανόηση του φαινομένου αυτού, τα οποία συνοδεύονται από σύντομες και περιεκτικές αναλύσεις.

Στην επόμενη ενότητα γίνεται λόγος για το 'Αρμονικό υπόβαθρο' (Harmonic background) και ο Krenek παρουσιάζει σύντομα παραδείγματα μονόφωνων μελωδιών σε διάφορες τονικότητες στα οποία ακριβώς κάτω από τη μελωδία (σε ξεχωριστό πεντάγραμμο) σημειώνονται οι συνδεόμενες συγχορδίες και βαθμίδες της κλίμακας.

Η τρίτη ενότητα του κεφαλαίου αυτού παρουσιάζει ορισμένες 'Λεπτομέρειες για το μελωδικό σχηματισμό' (Melodic design in detail). Εδώ ο συγγραφέας αναφέρεται στη χρήση των πηδημάτων και στους φθόγγους που

δεν ανήκουν στη συγχορδία (μη – συγχορδιακοί φθόγγοι), οι οποίοι πρέπει να χρησιμοποιούνται ως διαβατικοί φθόγγοι ή ποικίλματα. Επικεντρώνεται ακόμη στο μοτιβικό σχεδιασμό και μέσα από μια ποικιλία παραδειγμάτων παρουσιάζει τους διάφορους τρόπους παραλλαγής ενός μοτίβου (επανάληψη σε διαφορετικό τονικό ύψος, αλλαγή του ρυθμικού στοιχείου και διατήρηση του μελωδικού στοιχείου και το αντίθετο, σμίκρυνση, μεγέθυνση κ.ά).

Αναφέρεται ξανά στο αρμονικό υπόβαθρο της μελωδίας και παρουσιάζει ορισμένες "κλασσικές" περιπτώσεις συνδέσεως συγχορδιών και τονίζει τη μεγάλη σημασία του υψηλότερου τονικά φθόγγου της μελωδίας. Εστιάζεται επίσης στη διάρθρωση της μελωδίας επισημαίνοντας ότι δεν θα πρέπει να απαρτίζεται από συμμετρικά ρυθμικά σχήματα. Έπονται ποικίλα παραδείγματα μελωδιών σε διάφορες τονικότητες και μέτρα και η ενότητα ολοκληρώνεται με δύο προτεινόμενες ασκήσεις.

Στο πέμπτο κεφάλαιο της «Δίφωνης αντίστιξης» (Two – part counterpoint) αναλύεται αρχικά η ενότητα των 'Διαστημάτων' (Intervals) στην οποία σημειώνονται ποια διαστήματα είναι σύμφωνα και ποια διάφωνα. Επισυνάπτονται δίφωνα παραδείγματα στα υποδηλώνεται (με ένα x πάνω από την αντίστοιχη νότα) ο διάφωνος ως προς την αρμονία φθόγγος, ο οποίος μπορεί να είναι διαβατικός (τονισμένος ή ατόνιστος) ή ποίκιλμα. Παραθέτονται ακόμη δίφωνα παραδείγματα με χρήση καθυστερήσεων και επερείσεων, ένα παράδειγμα στο οποίο γίνεται λύση της διαφωνίας με κίνηση ημιτονίου προς τα επάνω και δύο παράδειγμα με χρήση προηχήσεως.

Γίνεται επίσης μνεία για την 'Ταυτόχρονη κίνηση' (Simultaneous motion). Εδώ ο συγγραφέας τονίζει ότι απαγορεύεται η παράλληλη κίνηση κατά $5^{ες}$ και $8^{ες}$ (παρ. 48) και επικεντρώνεται στο φαινόμενο της διασταυρώσεως (cross relation). Το συγκεκριμένο φαινόμενο θεωρείται από το συγγραφέα ως επικίνδυνο συνθετικά, εμφανίζεται κυρίως σε συνθέσεις σε ελάσσονα τρόπο και θα πρέπει φυσικά να αποφεύγεται. Στην τρίτη ενότητα με τίτλο 'Λεπτομέρειες για το μελωδικό σχεδιασμό' (Melodic design in detail) γίνεται αναφορά στη ρυθμική και μελωδική ανεξαρτησία της κάθε "φωνής"

και σημειώνει ορισμένες παρατηρήσεις για την τεχνική της μίμησης μέσα από χαρακτηριστικά αναλυμένα παραδείγματα.

Στην ενότητα των 'Ολοκληρωμένων inventions' (Complete inventions) που ακολουθεί, ο Krenek διευκρινίζει πως οι inventions που παρουσιάζονται στο συγκεκριμένο εγχειρίδιο αποτελούνται από δύο τμήματα. Το πρώτο τμήμα ολοκληρώνεται με μία πτώση (half – cadence) στην V (αν είναι γραμμένο σε μείζονα τρόπο), ή στην III (αν είναι γραμμένο σε ελάσσονα τρόπο) ενώ το δεύτερο τμήμα είναι πάντα μεγαλύτερο σε έκταση από το πρώτο και ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση (full – cadence) στην I. Επισυνάπτονται παραδείγματα από διμερής inventions και μία προτεινόμενη άσκηση.

Ο συγγραφέας αμέσως μετά επισημαίνει κάποιες πληροφορίες για τις χρωματικές μετατροπίες και τον τρόπο με τον οποίο μπορεί κανείς να μεταβεί σε μία κοντινή τονικότητα (ως προς την τονικότητα του κομματιού). Τονίζεται ότι τέτοιου είδους μετατροπίες λαμβάνουν χώρα κυρίως στο δεύτερο τμήμα της invention και παραθέτονται δύο σύντομες inventions, στις οποίες σε ξεχωριστά πεντάγραμμα σημειώνονται οι συνδεόμενες συγχορδίες και οι μετατροπίες (χρωματικές). Ακολουθεί μία προτεινόμενη άσκηση και μία ποικιλία παραδειγμάτων για μελέτη. Στα παραδείγματα αυτά πραγματοποιούνται χρωματικές μετατροπίες στο δεύτερο τμήμα της κάθε invention και σε κάθε περίπτωση σημειώνονται τα σημεία όπου χωρίζεται το πρώτο από το δεύτερο μέρος (half cadence). Έπεται μία προτεινόμενη άσκηση.

Σημειώνονται επίσης κάποιες επιπρόσθετες χρωματικές μεταβολές (μετατροπίες). Πιο συγκεκριμένα δίδεται ένα παράδειγμα στο οποίο παρουσιάζονται μεταβολές στο πρώτο τμήμα μιας invention ενώ αμέσως μετά σημειώνονται παραδείγματα στα οποία γίνεται χρήσης χρωματικών φθόγγων ως ποικίλματα και διαβατικοί φθόγγοι. Η ενότητα ολοκληρώνεται με μία προτεινόμενη άσκηση.

Στην πέμπτη ενότητα του κεφαλαίου αυτού με τίτλο «Διπλή αντίστιξη» (Double counterpoint) ο Krenek ορίζει την τεχνική αυτή αναφέρεται στις

θεωρητικές κατευθύνσεις που διέπουν τη σύνθεση κομματιών σε διπλή αντίστιξη στην $8^{η}$. Επισυνάπτεται ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μονομερούς δίφωνης invention. Με τον ίδιο τρόπο παρουσιάζεται και η διπλή αντίστιξη στη $10^{η}$ και τη $12^{η}$. Επιπρόσθετα τονίζει τους κινδύνους που κρύβονται σε περιπτώσεις διπλής αντίστιξης στη $10^{η}$ και τη $12^{η}$ και σημειώνει μία προτεινόμενη άσκηση.

Επικεντρώνεται ακόμη στην τεχνική του «Κανόνα (Canon) αναλύοντας τη μέθοδο την οποία πρέπει να ακολουθήσει κανείς για να συνθέσει με επιτυχία κανόνες (συμπεριλαμβάνεται και σχηματική παρουσίαση). Ακολουθούν ορισμένα χαρακτηριστικά παραδείγματα: κανόνας στην $8^{η}$, κανόνας στην κάτω $4^{η}$, κανόνας σε αναστροφή στην $8^{η}$ και κανόνας σε αναστροφή στην $5^{η}$. Έπεται μία προτεινόμενη άσκηση.

Το έκτο και τελευταίο κεφάλαιο έχει τίτλο «Τρίφωνη Αντίστιξη» (Three – part counterpoint). Ο συγγραφέας αναφέρεται στη μέγιστη απόσταση μεταξύ των δύο υψηλότερων μελωδικών γραμμών η οποία δεν θα πρέπει να ξεπερνά το διάστημα της $8^{ης}$. Συμπληρώνει πως για τη χαμηλότερη φωνή δεν ισχύει κάποιος αντίστοιχος περιορισμός και εστιάζεται στην παράλληλη κίνηση των φωνών υπογραμμίζοντας ότι οι "κρυμμένες" $5^{ες}$ και $8^{ες}$ επιτρέπονται μόνο όταν σχηματίζονται μεταξύ μιας εσωτερικής και μιας εξωτερικής φωνής, ενώ η τρίτη κινείται αντίθετα.

Επιπρόσθετα αναφέρεται στην κατάληξη (πτώση) του κομματιού τονίζοντας ότι πάντα η χαμηλότερη "φωνή" πρέπει να έχει τον φθόγγο της τονικής και οι άλλες δύο να σχηματίζουν πλήρη την συγχορδία της τονικής. Εάν αυτό δεν είναι εφικτό σε καμία περίπτωση δεν πρέπει να απουσιάζει ο φθόγγος της $3^{ης}$ της τονικής. Ακολουθούν δύο τρίφωνες inventions, γίνεται μνεία στον τρίφωνο κανόνα και επισυνάπτεται ένα παράδειγμα στο οποίο η μίμηση και στις δύο μελωδικές γραμμές γίνεται στην $8^{η}$. Συμπεριλαμβάνεται ακόμη ένα παράδειγμα τρίφωνης σύνθεσης που οι δύο "φωνές" σχηματίζουν κανόνα (στην κάτω $4^{η}$) και η τρίτη συμπληρώνει τη σύνθεση με ελεύθερη αντίστιξη. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με μία προτεινόμενη εργασία.

Krenek, Ernst. 1959. *Studies in Counterpoint.* New York: G. Schirmer.
(βλέπε Παράρτημα)

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: 37 σελίδες

Διάρθρωση ύλης:αποτελείται από δέκα επιμέρους κεφάλαια και το Παράρτημα. Οι τίτλοι οι των κεφαλαίων είναι: 1. The twelve – tone series (Οι δωδεκάφθογγες σειρές), 2. One – part writing (Μονόφωνη σύνθεση), 3. Two – part writing (Δίφωνη σύνθεση), 4. Derivative forms of the series (Παράγωγοι τύποι των σειρών), 5. Two – part Inventions using 'O' and 'I' (Δίφωνες Inventions με χρήση των σειρών τύπου 'O' και 'I'), 6. Two – part writing using all four forms of the series (Δίφωνες συνθέσεις με χρήση και των τεσσάρων μορφών των σειρών), 7. Three – part writing (Τρίφωνες συνθέσεις), 8. Extension of the rules concerning repetition of tones (Επέκταση των κανόνων που σχετίζονται με την επανάληψη των φθόγγων), 9. Transposition of the series form (Μεταφορά των τύπων των σειρών), 10. Disposition of larger forms (Μετατόπιση των μεγαλύτερων τύπων).
(βλέπε Παράρτημα)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στον πρόλογό του ο συγγραφέας εστιάζεται πρώτιστα στις έννοιες Τονικότητα και Ατονικότητα, ορίζοντας ως τονική τη μουσική που είναι τεχνικά οργανωμένη από την εφεύρεση των μειζόνων και ελασσόνων κλιμάκων και αντίθετα ως άτονη τη μουσική που δεν οργανώνεται από τα μέσα αυτά. Αναφέρεται ακόμη στη μουσική εξέλιξη του 19^{ου} αιώνα η οποία προκάλεσε την αναπόφευκτη αποσύνδεση της τονικότητας και την ανάγκη της ανάπτυξης καινούργιων μεθόδων που θα προέβλεπαν τη δημιουργία λογικών και συναφών μορφών στο ατονικό υλικό.

Γίνεται επίσης ιδιαίτερη μνεία στον συνθέτη Arnold Schoenberg, ο οποίος, όπως τονίζεται, επινόησε την δωδεκάφθογγη τεχνική με σκοπό να δημιουργήσει μία "ιδέα ένωσης" πάνω στην οποία θα μπορούσε να βασίσει συνειδητά τη μουσική του και η οποία θα μπορούσε να παράξει όλες τις άλλες ιδέες και να ρυθμίσει τη συνοδεία τους ("τις αρμονίες"). Ο συγγραφέας συμπληρώνει ότι η ιδέα της ατονικότητας βασίζεται στην ουσία σε μία πολυφωνική αντίληψη της μουσικής και υποστηρίζει ότι είναι πολύ λογικό να πλησιάσει κανείς την ατονικότητα και τη δωδεκάτονη τεχνική μέσω της αντιστικτικής θεωρίας.

Ο Krenek επικεντρώνεται ακόμη στην έννοια της "δωδεκάφθογγης ακολουθίας" – εννοώντας την ακολουθία των φθόγγων σύμφωνα με τον τρόπο που εμφανίζονται στη δωδεκάφθογγη σειρά – και τη χαρακτηρίζει ως ένα είδος «αποθέματος των μοτίβων»[108] από το οποίο εκπηγάζουν και αναπτύσσονται όλα τα μεμονωμένα στοιχεία της σύνθεσης. Τονίζει επίσης ότι σκοπός του βιβλίου αυτού δεν να συγκεντρώσει την πρακτική της δωδεκάφθογγης τεχνικής του Schoenberg, αλλά να παρουσιάσει τις στοιχειώδεις αρχές της τεχνικής αυτής με τον τρόπο που αποδίδεται σε μία σειρά από έργα του ιδίου (του συγγραφέα). Προσθέτει ότι η μέθοδος του έχει δοκιμαστεί και είναι χρήσιμη από παιδαγωγικής απόψεως ενώ ολοκληρώνοντας υπογραμμίζει ότι η προσέγγιση της δωδεκάφθογγης τεχνική από της πλευρά της αντίστιξης συνιστά ως προϋπόθεση τη γνώση της αυστηρής αντίστιξης (στυλ Palestrina).

ΑΝΑΛΥΣΗ

Στο πρώτο κεφάλαιο με τίτλο «Οι δωδεκάφθογγες σειρές» (The twelve – tone series) ο συγγραφέας επικεντρώνεται στους κανόνες που αφορούν την κατασκευή των σειρών αυτών. Πιο συγκεκριμένα αναφέρει ότι θα πρέπει να αποφεύγεται η χρήση όμοιων διαστημάτων για να μην δημιουργείται η αίσθηση της μονοτονίας και υπογραμμίζει επίσης ότι σε μία μικρή ομάδα

[108] (Krenek, 1959: vii)

τριών διαδοχικών φθόγγων θα πρέπει να αποφεύγεται η συνεχής χρήση διαστημάτων 3ης (μεγάλα και μικρά) για να μην δημιουργούνται τονικές νύξεις.

Αμέσως μετά παρουσιάζεται ως παράδειγμα μία δωδεκάφθογγη σειρά η οποία θα αποτελέσει τη βάση για όλα τα παραδείγματα του βιβλίου που έπονται. Δίνονται δύο παραδείγματα στα οποία εμφανίζεται η σειρά αυτή με μεταφορές φθόγγων (ορισμένων και όχι όλων των φθόγγων) σε τονικά ύψη ίσα με το διάστημα της 8ης ή πολλαπλάσια αυτής (υψηλότερα και χαμηλότερα). Ο συγγραφέας σημειώνει (ως παράγοντα της σημειογραφία) πως δεν παίζει απολύτως κανέναν ρόλο αν ένας φθόγγος συγκεκριμένου τονικού ύψους γράφεται με δίεση ή ύφεση (π.χ. το Ντο δίεση μπορεί να σημειωθεί και Ρε ύφεση), γεγονός που έχει μεγάλη σημασία στην τονική μουσική. Επισυνάπτονται παραδείγματα.

Ακολουθεί το κεφάλαιο «Μονόφωνη Σύνθεση» (One – part writing) στο οποίο πρώτιστα σημειώνει ότι οι μαθητές πρέπει να ξεκινήσουνε συνθέτοντας σύντομες inventions χρησιμοποιώντας τις δικές τους δωδεκάφθογγες σειρές, οι οποίες θα ήταν πιο χρήσιμο να προορίζονται για μουσικά όργανα (βιολί, βιόλα, τσέλο, φλάουτο κ.ά), παρά για φωνές (όπως συμβαίνει στην αυστηρή αντίστιξη). Επικεντρώνεται ακόμη σε κανόνες που αφορούν τη δημιουργία μελωδιών (οι μελωδίες αυτές βασίζονται στην επιλεγμένη δωδεκάτονη σειρά) οι οποίοι αφορούν κυρίως τη χρήση των παύσεων και την επανάληψη των φθόγγων. Παρατίθεται μία σύντομη σύνθεση για σόλο βιολί καθώς και μια κριτική πάνω σ' αυτή. Μέσω της ανάλυσης και της παράθεσης υποδείξεων για την βελτίωση της σύνθεσης αυτής παρουσιάζεται στο τέλος του κεφαλαίου μια αναπτυγμένη και πιο αξιόλογη εκδοχή αυτής.

Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζονται οι κανόνες που αφορούν τη «Δίφωνη Σύνθεση» (Two – part writing) και αναφέρονται στις εξής μουσικές παραμέτρους: συνήχηση, αντίστιξη και μίμηση. Στην ενότητα των 'Διαστημάτων (Intervals)' υπογραμμίζεται ότι απαγορεύεται η χρήση της 8ης και σημειώνεται μία σειρά διαστημάτων τα οποία θεωρούνται ως σύμφωνα και

έπειτα εκείνα που θεωρούνται διάφωνα στην ατονική μουσική (τα οποία δεν συμπίπτουν με τα σύμφωνα και διάφωνα διαστήματα της τονικής μουσικής). Αξίζει να σημειώσουμε ότι το διάστημα των πέντε ημιτονίων μπορεί να θεωρηθεί είτε σύμφωνο είτε διάφωνο ανάλογα με την περίπτωση, ενώ το διάστημα των έξι ημιτονίων ($5^{η}$ ελαττωμένη) είναι ένα ουδέτερο διάστημα το οποίο χωρίζει την οκτάβα σε δύο ίσα μέρη. Ο συγγραφέας τονίζει ότι αυτό που έχει πραγματική σημασία στην ατονικότητα είναι ο αριθμός των ημιτονίων και παρουσιάζει μία διαδοχή συνηχητικών διαστημάτων τα οποία απαριθμούνται με βάση των αριθμό των ημιτονίων που περιέχουν (παρ. 29).

Έπεται η ενότητα της 'Αντίστιξης' (Counterpoint) στην οποία ο Krenek υποστηρίζει ότι η καλύτερη μέθοδος για να κατασκευάσει κανείς μία δίφωνη σύνθεση (σε αρχικό στάδιο) είναι να προσθέσει μία δεύτερη φωνή στην μονόφωνη μελωδία που παρουσιάστηκε προηγουμένως. Επισημαίνει ότι θα πρέπει να αποφεύγεται η παράλληλη κίνηση των φωνών και εστιάζεται στη μεγάλη σημασία των κορυφώσεων οι οποίες μπορούν να επιτευχθούν με συνεχή κίνηση και χρήση σφοδρών διαφωνιών. Σε αντίθετες περιπτώσεις (εκτόνωση της έντασης) προτιμούνται οι ηπιότερες διαφωνίες, οι συμφωνίες και η μετριασμένη κίνηση. Επισυνάπτεται μία δίφωνη σύνθεση για βιολί και τσέλο (προσθήκη αντιστικτικής φωνής στο πρότυπη σειρά που παρουσιάζεται στο πρώτο κεφαλαίου).

Συνεχίζει με την ενότητα της 'Μίμησης' (Imitation) στην οποία επικεντρώνεται στη μεγάλη σημασία της χρήσης της τεχνικής αυτής σε πιο εκτεταμένες συνθέσεις για τη διασφάλισης της συνολικής ενότητας του έργου. Σημειώνει τον ορισμό της μίμησης και του κανόνα και παραθέτει ένα παράδειγμα δίφωνης σύνθεσης για βιολί και τσέλο όπου η μίμηση γίνεται ισοτονικά ή σε απόσταση οκτάβας. Περιλαμβάνεται μία σύντομη ανάλυσης της σύνθεσης αυτής και σημειώνεται μια προτεινόμενη άσκηση.

Στο τέταρτο κεφάλαιο με τίτλο «Παράγωγοι τύποι των σειρών» (Derivative forms of the series) ο Krenek αρχικά συμβολίζει την αυθεντική εκδοχή της σειράς που χρησιμοποιείται ως βάση για τα παραδείγματα και τις

συνθέσεις στο παρών σύγγραμμα (η οποία σημειώνεται στο πρώτο κεφάλαιο) ως 'O' (από την λέξη original) και έπειτα παρουσιάζει μια παραλλαγή της σειράς αυτής την οποία συμβολίζει ως 'I' (από την λέξη inversion). Η σειρά 'I' αποτελεί αντιστροφή της σειράς 'O' όπου το διάστημα Ρε – Σολ ύφεση αντικαθίσταται από το διάστημα Σολ ύφεση – Ντο ύφεση και το διάστημα Σολ ύφεση – Φα από το διάστημα Σολ ύφεση – Ντο ύφεση. Παρατίθεται ακόμη σε οπισθοδρομική κίνηση (καρκίνο) η σειρά 'O' η οποία συμβολίζεται με 'R' (από τη λέξη retrograde) καθώς και η σειρά 'I' που συμβολίζεται αντίστοιχα με 'RI.' Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με ένα παράδειγμα στο οποίο εμφανίζεται η σειρά 'RI' δέκα ημιτόνια δέκα ημιτόνια πιο χαμηλά.

Ακολουθεί το πέμπτο κεφάλαιο με τίτλο «Δίφωνες inventions με χρήση της 'O' και της 'I'» (Two – part Inventions using 'O' and 'I'). Εδώ αρχικά σημειώνονται δύο παραδείγματα στα οποία υπογραμμίζονται τα σύμφωνα και τα διάφωνα διαστήματα στις σειρές 'O' και 'I.' Έπεται μια σύντομη δίφωνη σύνθεση για φλάουτο και κλαρινέτο όπου η μελωδία του φλάουτου βασίζεται στη σειρά 'O' και του κλαρινέτου στη σειρά 'I' και μετά μία δίφωνη σύνθεση για βιολί και βιόλα στην οποία γίνεται χρήση και των δύο σειρών (O και I) στις μελωδίες και των δύο οργάνων.

Παρουσιάζεται ακόμη μία δίφωνη σύνθεση για βιολί και τσέλο όπου χρησιμοποιούνται χαρακτηριστικά μοτιβικά σχήματα από τις δύο σειρές τα οποία εμφανίζονται εναλλάξ στα δύο όργανα. Αξίζει να αναφέρουμε ότι σε όλα τα παραδείγματα του κεφαλαίου ο συγγραφέας σημειώνει (με χρήση του αντίστοιχου συμβόλου) τη σειρά από την οποία προέρχεται το μουσικό υλικό που χρησιμοποιείται στις μελωδίες των δύο οργάνων.

Ο Krenek εστιάζεται ακόμη στις «Δίφωνες συνθέσεις με χρήση και των τεσσάρων τύπων των σειρών» (Two – part using all four forms of the series). Ο συγγραφέας παραθέτει δύο παραδείγματα δίφωνων συνθέσεων στα οποία γίνεται χρήση και των τεσσάρων σειρών (O, I, R, RI). Στη συνέχεια οι

συνθέσεις αυτές αναλύονται διεξοδικά και επισυνάπτεται μία ακόμη δίφωνη σύνθεση.

Στο έβδομο κεφάλαιο που έχει τίτλο «Τρίφωνες Συνθέσεις» (Three – part writing) γίνεται μνεία στις συνθέσεις της εποχής του Palestrina. Όπως τονίζεται, στις συνθέσεις αυτές η συνήχηση δεν ήταν το ζητούμενο και επιδιωκόμενο αλλά ήταν το αποτέλεσμα της ταυτόχρονης ηχήσεως των ανεξάρτητων μελωδιών, η οποία προέκυπτε με βάση ορισμένους κανόνες για τη χρήση των συμφωνιών και διαφωνιών. Ο συγγραφέας υπογραμμίζει ότι στην ατονική μουσική δεν υπάρχουν αντίστοιχοι κανόνες (για τη χρήση των διαφωνιών και συμφωνιών) αλλά ούτε και μία συστηματοποιημένη αρμονική θεωρία αντίστοιχη με εκείνη της τονικής μουσικής. Το μοναδικό πράγμα που θα πρέπει να λαμβάνει κανείς υπόψη του είναι τα διαστήματα που δημιουργούνται ανάμεσα στις φωνών (και δημιουργούν έτσι συγχορδίες).

Συμπεριλαμβάνεται μία κατάταξη των συγχορδιών ανάλογα με τα διαστήματα που περιέχουν. Οι περιπτώσεις που σημειώνονται είναι οι εξής: 1. Συγχορδία με τρεις συμφωνίες, 2. Συγχορδία με δύο συμφωνίες και μία ήπια διαφωνία, 3. Συγχορδία με μία συμφωνία και δύο ήπιες διαφωνίες, 4. Συγχορδία με δύο συμφωνίες και μία έντονη διαφωνία, 5. Συγχορδία με μία συμφωνία, μια ήπια διαφωνία και μια έντονη διαφωνία, 6. Συγχορδία με μία ήπια και δύο έντονες διαφωνίες.

Παρουσιάζονται ακόμη δύο παραδείγματα με διαδοχή συγχορδιών που περιέχουν όλες πέντε ημιτόνια και έξι ημιτόνια αντίστοιχα. Ο Krenek τονίζει ακόμη πως η αύξηση της έντασης (tension – degrees) σε μία σύνθεση εξαρτάται από το είδος των διαστημάτων που περιέχονται στις συγχορδίες αλλά και από άλλους παράγοντες, όπως είναι τα τονικά ύψη των φθόγγων, οι δυναμικές, η ενορχήστρωση κ.ά. Επισυνάπτονται παραδείγματα γραφής συγχορδιών για δύο και τρία όργανα.

Στην ενότητα της 'Αντίστιξης' (Counterpoint) που έπεται, ο συγγραφέας σημειώνει δύο παραδείγματα τρίφωνων συνθέσεων που αναλύονται διεξοδικά. Στην επόμενη ενότητα με τίτλο 'Αρμονικά στοιχεία'

(Harmonic elements) υπογραμμίζει ως κανόνα ότι οι διαδοχικοί φθόγγοι μιας σειράς μπορούν να συμπτυχθούν (σε κάθετη μορφή) και να δημιουργήσουν συγχορδίες. Συμπεριλαμβάνονται ακόμη παραδείγματα στα οποία διαφαίνεται η σύμπτυξη φθόγγων της σειράς 'Ο' και 'Ι' και το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με ένα παράδειγμα τρίφωνης σύνθεσης.

Σειρά έχει το όγδοο κεφάλαιο στο οποίο γίνεται μια «Επέκταση των κανόνων που αφορούν την επανάληψη των φθόγγων» (Extension of the rules concerning repetition of tones). Εδώ περιλαμβάνονται παραδείγματα στα οποία υπάρχουν επαναλήψεις στοιχείων και ο συγγραφέας επισημαίνει ως μοναδικό κανόνα το γεγονός ότι το νέο υλικό μπορεί να παρεμβάλλεται ανάμεσα σ' ένα στοιχείο και την επανάληψη του μόνο στις περιπτώσεις που το στοιχείο αυτό παραμένει αναγνωρίσιμο.

Στο κεφάλαιο «Μεταφορά των τύπων των σειρών» (Transposition of the series forms) ο συγγραφέας παραθέτει μεταφερμένους τους τέσσερις τύπου της σειράς σε δώδεκα διαφορετικά τονικά ύψη (ανεβαίνοντας με βήμα ημιτονίου κάθε φορά) δημιουργούνται 48 διαφορετικούς πρότυπους τύπους. Στη συνέχεια μέσα από σύντομα παραδείγματα καταδεικνύονται διάφοροι τρόποι συνδυασμού των τύπων αυτών μεταξύ τους, με σκοπό τη δημιουργία μιας μελωδίας. Ακολουθεί μία δίφωνη σύνθεση η οποία προκύπτει με προσθήκη και επισυνάπτονται ορισμένα σχόλια του συγγραφέα.

Ο τίτλος του δέκατου και τελευταίου κεφαλαίου είναι «Μετατόπιση των μεγαλύτερων τύπων» (Disposition of larger forms) το οποίο χωρίζεται σε δύο ενότητες. Στην πρώτη ο συγγραφέας επικεντρώνεται στο 'Θεματικό υλικό' (Thematic material) όπου παρουσιάζει σύντομες επεξεργασίες μελωδιών σε διάφορους τύπους τις οποίες και αναλύει . Στην ενότητα 'Κατανομή των 48 προτύπων τύπων' (Distribution of the forty-eight patterns) σημειώνει ένα πίνακα βάση του οποίου γίνεται η χρήση των τύπων στο έργου του ιδίου 'Variations for Piano, Op. 79.' Έπονται κάποιες επιπλέον επισημάνσεις για τη

δομή του έργου αυτού καθώς και άλλων, όπως το Sixth String Quartet, Op. 78 και το Twelve Short Piano Pieces, Op 83.

Το Παράρτημα που ακολουθεί, αποτελείται από τρεις ενότητες. Στην πρώτη παρουσιάζονται οι 'Συμμετρικές Σειρές' (Symmetrical series). Πρόκειται για δωδεκάφθογγες σειρές τις οποίες ο συγγραφέας χαρακτηρίζει ως συμμετρικές εξαιτίας της συνάφειας των σχέσεων των διαστημάτων ανάμεσα στο πρώτο και το δεύτερο μέρος της κάθε μιας. Επισυνάπτονται χαρακτηριστικά παραδείγματα. Η δεύτερη ενότητα περιλαμβάνει παραδείγματα σειρών στα οποία γίνεται χρήση όλων των διαστημάτων (από ένα μέχρι και έντεκα ημιτόνια). Στην τρίτη ενότητα παρατίθεται ένα παράδειγμα μιας σειράς που αποτελεί τον συνδυασμό των δύο προηγούμενων περιπτώσεων, δηλαδή είναι συμμετρική με χρήση όλων των διαστημάτων.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ (Συνολικά και για τα τρία συγγράμματα0

Ο Ernst Krenek με τα τρία συγγράμματα για την Αντίστιξη προσφέρει σε μαθητές και δασκάλους ένα ιδιαίτερα χρήσιμο υλικό. Πρόκειται για τρία εξαιρετικά πρακτικά εγχειρίδια τα οποία μπορεί να μελετήσει κανείς και να κατανοήσει βασικές έννοιες σε σύντομο χρονικό διάστημα. Παρουσιάζουν συμπτυγμένη την ύλη της αντιστικτικής θεωρίας προσφέροντας με σαφήνεια μια γενική εποπτεία του αντιστικτικού θεωρητικού πλαισίου. Οι κανόνες και τα σχόλια που επισυνάπτονται είναι σαφή και κατανοητά, ενώ τα παραδείγματα που χρησιμοποιούνται είναι ποικίλα και χαρακτηριστικά. Εξαιρετικά χρήσιμες για τη διαδικασία της εκμάθησης είναι και οι προτεινόμενες ασκήσεις. Ως συνολικά θεωρημένη μελέτη καλύπτει ένα ευρύ φάσμα γνώσεων με κεντρικούς πόλους τον 16°, τον 18° και τον 20° αιώνα.

Ειδικότερα, στο πρώτο σύγγραμμα που αναφέρεται στο 16° αιώνα οι θεωρητικές αρχές ακολουθούν το πρότυπο των πολυφωνικών συνθέσεων του Palestrina. Αρχικά ο συγγραφέας εστιάζεται στη μελωδία και την εύρυθμη κατασκευή και λειτουργία αυτής και παρουσιάζει επίσης τους αντιστικτικούς

κανόνες απευθείας σε παραδείγματα ελεύθερης δίφωνης αντίστιξης, χωρίς να ακολουθεί την θεωρία των ειδών του Fux (η οποία παρουσιάζεται εν συντομία στο Παράρτημα του συγγράμματος αυτού). Ειδική μνεία γίνεται σε τεχνικές όπως η μίμηση και η διπλή αντίστιξη, ενώ η μελέτη του εκτείνεται μέχρι την ελεύθερη τρίφωνη αντίστιξη.

Στο δεύτερο σύγγραμμα το οποίο παρουσιάζει το θεωρητικό πλαίσιο της τονική αντίστιξης του 18ου αιώνα ο Krenek καθιστά σαφές το γεγονός ότι οι τεχνικές οδηγίες που παρουσιάζονται δεν αποσκοπούν σε μία πιστή αναπαραγωγή του προσωπικού στυλ του J. S. Bach. Σκοπός του είναι η διδαχή των βασικότερων κανόνες που αφορούν τη μελωδία, τη συνήχηση και την αρμονική αλληλεπίδραση ώστε οι μαθητές να είναι σε θέση να γράψουν σύντομα δίφωνα κομμάτια (π.χ. Inventions). Ξεχωριστή είναι η αναφορά του στην έννοια του μοτίβου και τη μεγάλη σημασία στην συνολική δόμηση των έργων της συγκεκριμένης περιόδου. Επίσης, χαρακτηριστικά είναι τα ολοκληρωμένα παραδείγματα κομματιών που παρουσιάζονται προς μελέτη και αποτελούν έναν χρήσιμο οδηγό για το μαθητή ώστε να μπορέσει να κατανοήσει τη δομή που πρέπει να έχουν τα κομμάτια αυτά, την ανεξαρτησία της κάθε φωνής, αλλά και τη σαφήνεια των αρμονικών συνδέσεων και μετατροπιών.

Ακολουθεί το τρίτο σύγγραμμα του Krenek με τίτλο 'Studies in Counterpoint' το οποίο αποτελεί πραγματικά μία καινοτομία. Το εγχειρίδιο αυτό έχει διττή σημασία και αξία. Είναι πολύ χρήσιμο για ένα γνώστη της αντιστικτικής θεωρία ο οποίος δεν γνωρίζει την δωδεκάφθογγη τεχνική και μπορεί μέσω αυτής της μελέτης να έρθει σε επαφή με αυτή και να την κατανοήσει. Παράλληλα προσφέρει στους μαθητές της σύνθεσης και γνώστες της δωδεκάφθογγης θεωρίας μία διαφορετική εποπτεία του συγκεκριμένου αντικειμένου μέσω μια άλλης οδού (μέσω της αντιστικτικής θεωρίας και τεχνοτροπίας). Η μέθοδος που παρουσιάζει είναι απλή και κατανοητή ενώ αξίζει να αναφέρουμε πως η χρήση μίας συγκεκριμένης σειράς ως πρωτογενές μουσικό υλικό βοηθά τους μαθητές να κατανοήσουν τους κανόνες κατασκευής δίφωνων συνθέσεων και να αντιληφθούν ακόμη το ευρύ πλαίσιο δυνατοτήτων

που προσφέρουν όλοι οι συνδυασμοί των σειρών (τέσσερις συνδυασμοί για κάθε σειρά οι οποίοι μεταφερμένοι σε δώδεκα τονικά ύψη δίνουν ως αποτέλεσμα 48 διαφορετικές σειρές).

Piston, Walter. 1990. *Counterpoint.* London: Victor Collancz LTD (first published in New York 1947).
(βλέπε Παράρτημα)

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκταση: 235 σελίδες

Διάρθρωση ύλης: αποτελείται από έντεκα κεφάλαια, οι τίτλοι των οποίων είναι οι εξής: 1. The melodic curve (Η μελωδική καμπύλη), 2. Melodic rhythm (Ο μελωδικός ρυθμός), 3. The harmonic basis (Η αρμονική βάση), 4. Harmonic rhythm (Ο αρμονικός ρυθμός), 5. Two – part Counterpoint (Δίφωνη Αντίστιξη), 6. Motive structure (Μοτιβική κατασκευή), 7. Three – part Counterpoint (Τρίφωνη Αντίστιξη), 8. Counterpoint in more than three psrts (Αντίστιξη σε περισσότερα από τρία μέρη ή Πολύφωνη αντίστιξη), 9. Invertible Counterpoint (Αναστρεφόμενη αντίστιξη), 10. Canon in two parts (Δίφωνος Κανόνας), 11. Other types of Canon (Άλλοι τύποι κανόνων). Ακολουθούν τα Conclusions (Συμπεράσματα) και το Appendix (Παράρτημα). (βλέπε Παράρτημα)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην αρχή του βιβλίου υπάρχει ένα σύντομο 'Εισαγωγικό σημείωμα' στο οποίο ο συγγραφέας σημειώνει ορισμένες επισημάνσεις και επεξηγήσεις όρων για την αγγλική έκδοση του συγκεκριμένου συγγράμματος. Ακολουθεί η Εισαγωγή. Σ' αυτή πρώτιστα δίνεται ο ορισμός της αντιστικτικής τέχνης και αμέσως μετά ο Piston επικεντρώνεται στις έννοιες της συμφωνίας και της διαφωνίας, καθώς και το ρόλο αυτών στα αντιστικτικά έργα.

Γίνεται επίσης μνεία για τις περιόδους στις οποίες αναπτύχθηκε η αντιστικτική θεωρία και υπογραμμίζεται η μεγάλη σημασία των δύο διαφορετικών μουσικών γλωσσών: του Palestrina και του Bach. Αναφέρεται στη σπουδαιότητα των αρμονικών γνώσεων ως απαραίτητη προϋπόθεση για τη

μελέτη της αντίστιξης και ολοκληρώνοντας υπογραμμίζει την εξέχουσα σημασία της γνώσης και καλού χειρισμού των κλειδιών Ντο.

ΑΝΑΛΥΣΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: Η μελωδική καμπύλη (The melodic curve)

Αρχικά ο συγγραφέας τονίζει τη μεγάλη σημασία που έχει η κατασκευή μιας μελωδίας και υπογραμμίζει ότι για να κατανοήσει κανείς το περίγραμμα της μελωδικής γραμμής θα πρέπει – πολύ απλά – να μελετήσει μουσικά κείμενα. Συμπληρώνει ότι χρησιμοποιεί τον όρο 'μελωδική καμπύλη' (melodic curve), επειδή η λέξη 'καμπύλη' είναι χρήσιμη για να δείξει την απαραίτητη ποιότητα της συνοχής και να τονίσει ότι τα δευτερεύοντα στολίδια δεν επηρεάζουν την κύρια πορεία της μελωδίας. Παραθέτονται ως παραδείγματα μελωδίες μεγάλων συνθετών (Beethoven, Bach, Mozart, Chopin, Mendelssohn), τα οποία συνοδεύονται που αφορούν κυρίως τα τονικά ύψη στα οποία κινείται η μελωδία.

Ακολουθεί η ενότητα 'Τοποθέτηση των τονικών υψών (Pitch Location)' στην οποία επικεντρώνεται στο χειρισμό των υψηλότερων και χαμηλότερων φθόγγων μιας μελωδίας. Επισυνάπτονται παραδείγματα (Schumann, Haydn, Brahms). Στην επόμενη ενότητα των 'Μελωδικά Πηδήματα' σημειώνονται ποικίλα παραδείγματα μελωδιών (Mozart, Corelli, Bruckner, Haydn) και ο συγγραφέας υπογραμμίζει ότι σε μεγάλα πηδήματα (από $7^{η}$ και πάνω) η μελωδία επιστρέφει με κίνηση προς την αντίθετη πλευρά για να διατηρηθεί μια ισορροπία ως προς το τονικό ύψος. Έπονται οι 'Μικρότερες μελωδικές ενότητες' όπου γίνεται λόγος για τον τρόπο με τον οποίο μπορεί μια μεγάλη μελωδική γραμμή να υποδιαιρεθεί σε μικρότερες φράσεις. Χρησιμοποιούνται παραδείγματα (Mozart, Bach, Haydn) και το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με τις προτεινόμενες ασκήσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ – Ο μελωδικός ρυθμός (Melodic rhythm)

Πρώτιστα ο συγγραφέας τονίζει τη μεγάλη σημασία του ρυθμού στην μουσική, ο οποίος προσδίδει την αίσθηση της ζωής και της κίνησης μέσω της διαδοχής ισχυρών και λιγότερο ισχυρών ήχων. Ο ρυθμός, όπως συμπληρώνει, εκφράζεται μελωδικά μέσω των ανεξάρτητων μελωδιών και αρμονικά μέσω του συνηχητικού αποτελέσματος που προκαλείται από την ταυτόχρονη συνύπαρξη των φωνών. Αναφέρεται επίσης στο 'Μέτρο' και κάνει σαφές το γεγονός ότι το μέτρο αυτούσιο δεν έχει ρυθμό, αλλά εκείνο που το κάνει ρυθμικό είναι η αίσθηση της εναλλαγής ισχυρών και ασθενών χτύπων. Σημειώνονται παραδείγματα (Chopin, Bach, Haydn, Schumann, Beethoven) τα οποία σχολιάζονται.

Στην επόμενη ενότητα με τίτλο 'Ισχυροί και ασθενείς παλμοί' επισυνάπτονται ποικίλα παραδείγματα (Brahms, Schubert, Beethoven, Mozart, Schumann, Berlioz) σε διάφορους ρυθμούς (2/4, 3/4, 4/4). Ακολουθεί η ενότητα 'Ανάκρουση.' Με τον όρο αυτό προσδιορίζεται ο φθόγγος ή οι φθόγγοι που περιλαμβάνονται σ' έναν ισχυρό παλμό. Συμπεριλαμβάνονται παραδείγματα, όπου στους ισχυρούς παλμούς των μελωδιών χρησιμοποιούνται φθόγγοι με μεγάλη ή μικρή ρυθμική αξία (Brahms, Mendelssohn, Mozart, Handel, Beethoven, Bach).

Έπεται η ενότητα 'Κατανομή της μελωδικής δραστηριότητας.' Εδώ ο συγγραφέας τονίζει τη μεγάλη σημασία της σωστής κατανομής των σύντομων και βραχέων φθόγγων για την εξισορρόπηση της ενέργειας της μελωδικής καμπύλης. Επισυνάπτονται παραδείγματα (Bach, Bruckner, Brahms, Handel) και οι προτεινόμενες ασκήσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ – Η αρμονική βάση (The harmonic basis)

Η πρώτη ενότητα του κεφαλαίου αυτού έχει τίτλο 'Συγχορδιακή μελωδική γραμμή.' Πρώτιστα σημειώνονται παραδείγματα (Beethoven, Handel) στα οποία οι φθόγγοι της μελωδίας είναι φθόγγοι που υπόκεινται σε

κάθε περίπτωση σε κάποιο συγκεκριμένο αρμονικό υπόβαθρο, προσδίδοντας ένα λιγότερο αντιστικτικό μουσικό αποτέλεσμα. Ακολουθεί η 'Χρωματικότητα,' όπου επισυνάπτεται ένα παράδειγμα (Wagner) το οποίο αναλύεται αρμονικά. Ο Piston υπογραμμίζει ότι ο ' χρωματισμός' των φθόγγων εξαρτάται σε κάθε περίπτωση από το αρμονικό πλαίσιο της εκάστοτε εποχής και αναφέρει ως χαρακτηριστικό παράδειγμα τις συνθέσεις του J. S. Bach, οι οποίες περιλαμβάνουν δευτερεύουσες συγχορδίες, ντιμινουίτες, ναπολιτάνικες συγχορδίες, αποτζιατούρες, διαβατικούς χρωματικούς φθόγγους κ.ά.

Εστιάζεται ακόμη στις διαφωνίες διακρίνοντας δύο περιπτώσεις: 'Αρμονικές διαφωνίες' και 'Αντιστικτικές διαφωνίες.' Στην περίπτωση των αρμονικών διαφωνιών υπογραμμίζει ότι ο διάφωνος φθόγγος θεωρείται ως παράγοντας της διάφωνης συγχορδίας (χρήση παραδειγμάτων Mozart και Bach). Συμπληρώνει ότι οι αντιστικτικές διαφωνίες δημιουργούνται από φθόγγους οι οποίοι δεν εναρμονίζονται. Ο συγγραφέας παρουσιάζει αμέσως μετά αναλυτικότερα τους φθόγγους αυτούς οι οποίοι είναι: ' Η αποτζιατούρα,' 'Ο διαβατικός φθόγγος,' 'Η καθυστέρηση,' 'Η προήχηση,' 'Το ποίκιλμα,' ' Οι φθόγγοι Échappée και Cambiata'[109] και 'Οι καθυστερήσεις με διακόσμηση.' Κάθε μία από τις έννοιες αυτές αναλύεται ως ξεχωριστή ενότητα. Σε κάθε περίπτωση επισυνάπτονται χαρακτηριστικά παραδείγματα και το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με τις προτεινόμενες ασκήσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ – Ο αρμονικός ρυθμός (Harmonic rhythm)

Στο κεφάλαιο αυτό ο συγγραφέας επικεντρώνεται στην έννοια του αρμονικού ρυθμού ως πολύ σημαντικού μέσω για την τονική υποστήριξη, αλλά και εξέχοντος στοιχείου της ρυθμικής οργάνωσης ενός έργου.

---

[109] Ως échappée ορίζεται ο φθόγγος ο οποίος μετακινείται με βήμα από έναν άλλο φθόγγο και έπειτα κινείται αντίθετα με διάστημα 3ης μικρής.
Η cambiata είναι το ακριβώς αντίθετο. Είναι ο φθόγγος που κινείται με πήδημα 3ης και έπειτα με βήμα προς την αντίθετη κατεύθυνση.

Παραθέτονται ως παραδείγματα πολλαπλά αποσπάσματα έργων, όπου για κάθε περίπτωση ο αρμονικός ρυθμός είναι διαφορετικός. Αξίζει να αναφέρουμε ότι σημειώνονται ξεχωριστά από το μουσικό κείμενο οι ρυθμικές αξίες σύμφωνα με τις οποίες μεταβάλλεται η αρμονία. Ακολουθούν οι προτεινόμενες ασκήσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ – Δίφωνη Αντίστιξη (Two – part Counterpoint)

Ο Piston αρχικά διακρίνει ως βασικά συστατικά των μελωδιών την ανεξαρτησία των μελωδικών καμπυλών και των ρυθμικών τονισμών, καθώς και την εξισορρόπηση της ρυθμικής δραστηριότητας. Υπογραμμίζει ότι το κοινό των δύο μελωδιών σε μία δίφωνη σύνθεση είναι ότι βασίζονται στο ίδιο αρμονικό υπόβαθρο και εμφανίζουν σαφή στιλιστικά στοιχεία που προέρχονται από κοινό θεματικό περιεχόμενο. Επισυνάπτονται αποσπάσματα από δίφωνες συνθέσεις ως παραδείγματα (Bach, Beethoven, Handel, Mozart, Brahms) τα οποία αναλύονται διεξοδικά.

Επικεντρώνεται στο φαινόμενο της 'Διασταύρωσης των φωνών' και τονίζει ότι οι φωνές μπορούν να διασταυρωθούν εφόσον διατηρείται η ιδιοσυγκρασία της κάθε μελωδικής γραμμής (χρήση παραδείγματος του Bach). Ακολουθεί η ενότητα της 'Παράλληλης κίνησης,' όπου πρώτιστα αναφέρει ότι η πιο τυπική κίνηση για μια αντιστικτική σύνθεση είναι η αντίθετη. Επισημαίνει τις προϋποθέσεις που απαιτούνται για την παράλληλη κίνηση δύο φωνών και συμπληρώνει ότι θα πρέπει να αποφεύγονται οι παράλληλες $5^{ες}$ και $8^{ες}$. Παρουσιάζει ακόμη ποικίλα παραδείγματα (Bach, Haydn, Mozart, Brahms).

Αμέσως μετά αναφέρεται στις 'Ευθείες $5^{ες}$ και $8^{ες}$ (ή κρυμμένες),' ενώ παρουσιάζει αποσπάσματα έργων του Bach όπου παρατηρούνται τέτοιες κινήσεις. Συνεχίζει με τις 'Αρμονικές σχέσεις' και παρουσιάζει ένα παράδειγμα (Mozart) στο οποίο γίνεται χρήση παράλληλων $8^{ων}$ και $5^{ων}$, με σκοπό να προσδοθεί έμφαση σε αυτό το σημείο του έργου. Ο συγγραφέας επιπρόσθετα υπογραμμίζει ορισμένους κανόνες που αφορούν τη λύση των

διάφωνων διαστημάτων, σημειώνοντας ότι ένα διάφωνο διάστημα δεν πρέπει να κινείται με παράλληλη κίνηση προς ταυτοφωνία ή διάστημα $8^{ης}$, αλλά να κινείται αντίθετα (χρήση σύντομων παραδειγμάτων).

Ακολουθεί η ενότητα 'Συγχορδίες σε β΄ αναστροφή (6/4).' Αρχικά γίνεται μνεία στην περίπτωση όπου η $5^{η}$ μιας συγχορδίας τοποθετείται στο μπάσο και δίνει την αίσθηση της δεύτερης αναστροφής και τονίζεται ότι υπάρχουν ποικίλα μουσικά κείμενα στα οποία εμφανίζεται το φαινόμενο αυτό. Επισυνάπτονται δύο αντίστοιχα παραδείγματα από έργα του Bach και έπεται η ενότητα της 'Χρωματικότητας,' όπου αναλύονται ποικίλα αποσπάσματα έργων (Bach, Franck, Beethoven, Scarlatti). Ολοκληρώνοντας αναφέρεται στο 'Αρμονικό υπόβαθρο' που αποτελεί σημαντικό παράγοντα οργάνωσης ενός μουσικού έργου και σημειώνει τις προτεινόμενες ασκήσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ – Η μοτιβική κατασκευή (Motive structure)

Τονίζει ότι σκοπός του κεφαλαίου αυτού είναι να καταδείξει μέσα από μουσικά παραδείγματα τα μελωδικά πρότυπα τα οποία μπορούν να οριστούν ως μοτίβα. Το κεφάλαιο απαρτίζεται από τις εξής ενότητες: 'Ρυθμικοί τύποι,' 'Μελωδίες με ένα μοτίβο,' 'Μελωδίες με δύο μοτίβα,' 'Μελωδίες με περισσότερα από δύο μοτίβα,' 'Απουσία της μοτιβικής δομής,' 'Μοτίβα σε δίφωνες συνθέσεις,' 'Μίμηση' και 'Sequence.' Η κάθε ενότητα περιλαμβάνει παραδείγματα και σχόλια του συγγραφέα πάνω σε αυτά καθώς και προτεινόμενες ασκήσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ – Τρίφωνη Αντίστιξη (Three – part Counterpoint)

Αρχικά ο Piston επικεντρώνεται στη μεγάλη σημασία που έχει η σωστά κατασκευασμένη αντιστικτική γραφή τριών φωνών και αναφέρεται στην εποχή Baroque ως το κυρίαρχο ιστορικο-θεωρητικό πλαίσιο στο οποίο παρουσιάστηκαν έργα τέτοια γραφής, αλλά θεσμοθετήθηκαν και οι κανόνες που διέπουν την κατασκευή τους. Τονίζει ακόμη ότι στην ορχηστρική γραφή

μουσικών έργων διαπιστώνει κανείς ότι ο πυρήνας της σύνθεσης είναι οι 'τρεις φωνές' (όργανα) από τις οποίες προκύπτουν και οι υπόλοιπες με ντουμπλάρισμα σε διαφορετικά τονικά ύψη. Συμπεριλαμβάνεται μία πληθώρα παραδειγμάτων (Bach, Handel, Beethoven, Haydn, Mendelssohn, Handel, Franck, Mozart) τα οποία αναλύονται.

Ακολουθεί η ενότητα 'Αρμονίας' στην οποία έπειτα από κάποιους σύντομους κανόνες που αφορούν τις διαφωνίες επισυνάπτονται παραδείγματα (Haydn, Bach, Beethoven, Handel) τα οποία αναλύονται ως προς το αρμονικό τους περιεχόμενο. Στην ενότητα 'Κατακόρυφες συνηχήσεις' που έπεται, σημειώνονται κάποια επιπλέον παραδείγματα τα οποία αναλύονται αρμονικά και σχολιάζονται οι χρήσεις διαφωνιών σε ισχυρά μέρη του μέτρου. Συνεχίζει με την ενότητα της 'Αρμονικής δραστηριότητας.' Εδώ κάνει μνεία στο ρυθμό με τον οποίο αλλάζουν οι συγχορδίες σε τρίφωνες συνθέσεις και ο συγγραφέας υπογραμμίζει ότι η αντιστικτική μουσική ποιότητα οφείλεται στην ανεξαρτησία των μελωδικών καμπυλών. Επισυνάπτονται παραδείγματα.

Σειρά έχει η τελευταία ενότητα του κεφαλαίου με τίτλου 'Διαχωρισμός.' Στην ενότητα αυτή γίνεται λόγος για τις διαστηματικές αποστάσεις μεταξύ των τριών φωνών ενός έργου, η οποία – όταν πρόκειται για οργανική εκτέλεση – εξαρτάται από την επιλογή των οργάνων και την τονική τους έκταση. Σε περιπτώσεις βέβαια έργων για πιάνο, όπως αναφέρεται, η πιο συχνή περίπτωση γραφής των δύο επάνω φωνών είναι σε κοντινή απόσταση και της χαμηλότερης φωνής (εκτέλεση με το αριστερό χέρι) σε μακρινή απόσταση από αυτές. Συμπεριλαμβάνονται ποικίλα παραδείγματα (Mozart, Haydn, Schumann, Bach, Beethoven) τα οποία αναλύονται και ακολουθούν οι προτεινόμενες ασκήσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΟΓΔΟΟ – Αντίστιξη σε περισσότερα από τρία μέρη ή Πολυφωνη Αντίστιξη (Counterpoint in more than three part)

Ο συγγραφέας στην αρχή του κεφαλαίου προσπαθεί να κάνει σαφή τη διάκριση ανάμεσα στις τετράφωνες αντιστικτικές εργασίες και τις τετράφωνες

αρμονικές εργασίες, υπογραμμίζοντας ότι η τετράφωνη αντίστιξη είναι απαραίτητη και αρμονικά εφόσον η σύνθεση των τεσσάρων φθόγγων έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία συγχορδιών. Αντίθετα οι αρμονικές εργασίες δεν είναι απαραίτητα και αντιστικτικές, εκτός αν απαιτείται ως προϋπόθεση η ανεξαρτησία των μελωδικών γραμμών. Παρουσιάζονται ποικίλα αποσπάσματα έργων ως παραδείγματα (Beethoven, Handel, Bach, Haydn, Mendelssohn, Mozart) τα οποία σχολιάζονται διεξοδικά από τον συγγραφέα. Ακολουθούν οι ενότητες 'Διαχωρισμός' και 'Κατακόρυφες συνηχήσεις' (κατ' αντιστοιχία με τις ομώνυμες ενότητες του κεφαλαίου 7).

Επιπρόσθετα γίνεται μνεία στη 'Μίμηση' και επισυνάπτονται αναλυμένα παραδείγματα (Mozart, Bach, Schumann, Brahms, Haydn). Ο Piston εστιάζεται αμέσως μετά στην 'Αντίστιξη σε πέντε μέρη' και στην 'Αντίστιξη σε έξι μέρη.' Παραθέτονται αποσπάσματα έργων (Mozart, Bach για πέντε και έξι φωνές) προς ανάλυση και μελέτη και έπονται οι προτεινόμενες ασκήσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΝΑΤΟ – Αναστρεφόμενη Αντίστιξη (Invertible Counterpoint)

Πρώτιστα ορίζεται γενικά η τεχνική της Αναστρεφόμενης Αντίστιξης και επισημαίνονται διεξοδικά, ως ξεχωριστές ενότητες οι εξής: 'Διπλή αντίστιξη στην οκτάβα,' 'Διπλή αντίστιξη στη 15η,' 'Διπλή αντίστιξη στη 10η,' 'Διπλή αντίστιξη στη 12η,' 'Τριπλή αντίστιξη,' 'Τετραπλή αντίστιξη' και 'Πενταπλή αντίστιξη.' Για κάθε μία από τις ενότητες αυτές επισυνάπτονται σημειώσεις που αναφέρονται στο συγκεκριμένο – για κάθε περίπτωση – θεωρητικό πλαίσιο, καθώς και αποσπάσματα έργων ως παραδείγματα τα οποία και σχολιάζονται (κυρίως από έργα των Bach, Beethoven και Mozart).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΚΑΤΟ – Δίφωνος Κανόνας (Canon in two parts)

Στο κεφάλαιο αυτό γίνεται αρχικά μία σύντομη παρουσίαση της τεχνικής του κανόνα, η οποία όπως εξηγεί ο συγγραφέας μεσουρανούσε από τα

χρόνια του Μεσαίωνα. Αναφέρεται στην 'Τέχνη της Φούγκας' του Bach στην οποία περιλαμβάνονται τέσσερις κανόνες που όπως συμπληρώνει, είναι γραμμένοι σε διπλή αντίστιξη. Έπεται η ενότητα 'Χρονικό διάστημα.' Σ' αυτή γίνεται λόγος για το διάστημα που μεσολαβεί ανάμεσα στην είσοδο της πρώτης και της δεύτερης φωνής. Όπως τονίζεται, το πιο συχνό και φυσικό διάστημα είναι εκείνο του ενός ή των δύο μέτρων. Συμπεριλαμβάνονται παραδείγματα (Franck, W. F. Bach, Brahms, Bizet, J. S. Bach, Mozart) τα οποία και αναλύονται.

Η μελέτη συνεχίζεται με την ενότητα 'Αρμονικό διάστημα' στην οποία ο συγγραφέας σημειώνει ότι το πιο συχνό αρμονικό διάστημα μεταξύ της πρώτης νότας της πρώτης φωνής και της πρώτης νότας της δεύτερης φωνής είναι το διάστημα της $8^{ης}$. Συμπληρώνει όμως ότι συχνές είναι οι εμφανίσεις κανόνων στην $5^{η}$, όπου το αρμονικό πρόβλημα που παρουσιάζεται είναι πιο περίπλοκο διότι η μεταφορά της μελωδίας μία $5^{η}$ προς τα πάνω ή προς τα κάτω προκαλεί σαφής αλλαγές στις αρμονικές συνδέσεις. Έτσι, πρέπει κανείς να μεταχειρίζεται ιδιαίτερα την κατασκευή της πρώτης φωνής, ώστε όταν μεταφέρεται αυτή να παράγει τις επιθυμητές αρμονίες. Επισυνάπτονται ποικίλα παραδείγματα κανόνων, σε διάφορα διαστήματα ($2^{η}$, $3^{η}$, $4^{η}$, $5^{η}$, $6^{η}$, $7^{η}$) τα οποία συνοδεύονται και από σχόλια του συγγραφέα.

Υπάρχει ακόμη η ενότητα της 'Αντίθετης κίνησης.' Εδώ σημειώνονται όλοι οι κανόνες που αφορούν την τεχνική αυτή και παραδείγματα αποσπάσματα έργων στα οποία εμφανίζονται κανόνες σε αντίθετη κίνηση (Bach και Mozart). Στην ενότητα 'Μέθοδος' που έπεται, ο Piston συνοψίζει τις τεχνικές οδηγίες για την κατασκευή των κανόνων και το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με τις προτεινόμενες ασκήσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΝΔΕΚΑΤΟ – Άλλοι τύποι Κανόνων (Other types of Canon)

Ο συγγραφέας αναφέρεται στους πολυφωνικούς κανόνες (για τρεις και τέσσερις φωνές) επισημαίνοντας τις πολλαπλές δυνατότητες που υπάρχουν και αφορούν το χρονικό διάστημα εισόδου των φωνών και το αρμονικό διάστημα

που σχηματίζουν. Σημειώνει όμως ότι για να είναι πιο αναγνωρίσιμος – ακουστικά – ο κανόνας είναι προτιμότερο οι είσοδοι των φωνών να μην είναι πού κοντινές, αλλά ούτε να παρεμβάλλεται μεγάλο χρονικό διάστημα ανάμεσά τους. Παραθέτονται αποσπάσματα έργων (Beethoven, Bach, Handel, Mozart, Klengel) τα οποία περιλαμβάνουν τρίφωνους και τετράφωνους κανόνες και σχολιάζονται διεξοδικά.

Παρουσιάζει ακόμη τους εξής τύπους κανόνων: 'Διπλός κανόνας,' 'Κανόνας σε πέντε μέρη,' 'Κανόνας σε μεγέθυνση,' 'Κανόνας σε σμίκρυνση,' 'Crab κανόνας ή κανόνας σε οπισθοδρομική κίνηση,' 'Κανόνας σε καθρέφτη,' 'Κανόνας σε διπλή αντίστιξη,' 'Ατέρμονος κανόνας,' 'Κανόνας enigma.'[110] Για καθένα από τους τύπους αυτούς επικεντρώνεται στις τεχνικές προϋποθέσεις που διέπουν την κατασκευή του και επισυνάπτει χαρακτηριστικά παραδείγματα τα οποία και αναλύει. Στο τέλος του κεφαλαίου σημειώνονται οι προτεινόμενες ασκήσεις.

Ακολουθούν τα 'Συμπεράσματα' στα οποία γίνεται λόγος για τις βασικές αντιστικτικές αρχές οι οποίες προσεγγίστηκαν στο παρών σύγγραμμα, καθώς και τα στοιχεία της συμφωνίας και της διαφωνίας που αποτελούν πραγματικό κριτήριο εκτίμησης της συνθετικής ποιότητας σε κάθε είδος μουσικής. Όπως σημειώνεται, ο κάθε μαθητής που ήρθε σε επαφή με τις αρχές αυτές και τις κατανόησε μπορεί να τις εφαρμόσει σε κάθε είδος της σύγχρονης μουσικής.

Εστιάζεται ακόμη στο φαινόμενο της 'πολυρυθμίας,' μία τεχνική των σύγχρονων συνθετών, η οποία όπως τονίζεται, προκύπτει από την πλήρη ανεξαρτησία των μελωδικών ρυθμών. Συμπληρώνει ακόμη πως θα πρέπει να βρεθεί μία λύση στο πρόβλημα της ρυθμικής σημειογραφίας για να μπορέσει η τεχνική της αντίστιξης να επεκταθεί προς την κατεύθυνση της σύνθεσης των ελεύθερων μελωδικών γραμμών.

---

[110] Ως κανόνας enigma ή κανόνας γρίφος ορίζεται ο κανόνας στον οποίο σημειώνεται μόνο το ένα μέρος (η μία φωνή) και οι εκτελεστές πρέπει να ανακαλύψουν το χρονικό διάστημα ή το αρμονικό διάστημα – ή και τα δύο – στο οποίο θα εμφανιστεί το δεύτερο μέρος. Συχνά βέβαια δίνονται ορισμένα σημάδια ή υποδείξεις για να βοηθήσουν τους εκτελεστές.

Ο συγγραφέας αναφέρεται ακόμη στην ανάπτυξη του τομέα της Αρμονίας κατά τον 19ο και 20ο αιώνα, η οποία λειτούργησε – στην ουσία – εις βάρος της Αντίστιξης. Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά, οι αντιστικτικές διαφωνίες μετουσιώθηκαν σε αρμονικές διαφωνίες, η μεγάλη ισχύ της διαφωνίας εξασθένησε και οι μη αρμονικοί φθόγγοι έγιναν μέλη της συγχορδίας.

Αμέσως μετά γίνεται μνεία σε μία ακόμη τεχνική της σύγχρονης εποχής, την 'πολυτονικότητα,' η οποία ουσιαστικά είναι αντιστικτικό αποτέλεσμα και αποτελεί το αντίθετο της ύπαρξης σταθερών τονικών κέντρων. Αναφέρεται επίσης ότι οι σύγχρονοι συνθέτες συχνά χρησιμοποιούν και αντιστικτικές τεχνικές (όπως ο κανόνας, η αντιστροφή, ο κανόνας κ.ά.) στις συνθέσεις του.

Ολοκληρώνοντας ο Piston υπογραμμίζει ότι σκοπός του δεν είναι να τελειοποιήσει ένα ιδιαίτερο μουσικό είδος, αλλά να παρουσιάσει τις βασικές μέσω του τρόπου εφαρμογής τους στην πράξη, δηλαδή στα μουσικά έργα. Η πεποίθησή του είναι πως αυτές οι αρχές έχουν διαχρονική ισχύ σε κάθε είδος οργανικής μουσικής το οποίο βασίζεται στη μελωδία και τον ρυθμό. Ακολουθεί το Ευρετήριο Όρων.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το σύγγραμμα του Walter Piston για την Αντίστιξη αποτελεί μία σημαντική και λεπτομερέστατη μελέτη της μουσικής αυτής γλώσσας, η οποία απορρέει μέσα από την πράξη, δηλαδή τη μουσική. Ο συγγραφέας επικεντρώνεται αποκλειστικά και μόνο στην Τονική Αντίστιξη και χρησιμοποιεί πολλαπλά παραδείγματα (από συνθέτες της εποχής Baroque, της κλασικής εποχής και της ρομαντικής εποχής) τα οποία αναλύονται με διεξοδικό τρόπο. Οι κανόνες δεν παρατίθονται σε απόλυτη μορφή, αλλά μελετώνται και προκύπτουν μέσα από τη γόνιμη παρατήρηση των παραδειγμάτων.

Αξίζει να αναφέρουμε ότι ο συγγραφέας δεν κάνει απολύτως καμία νύξη για το τροπικό σύστημα και τις αρχές του 16^{ου} αιώνα, αλλά συνδέει την αντιστικτική θεωρία καθαρά με το αρμονικό σύστημα. Εκείνο που θέλει να επιτύχει είναι η παρουσίαση των αντιστικτικών αρχών με απλό, άμεσο και κατανοητό τρόπο ώστε να μπορέσουν να χρησιμοποιηθούν από τους ενδιαφερόμενους, τους σπουδαστές και αυριανούς συνθέτες. Εξαιρετικά σημαντική είναι και η επισύναψη ασκήσεων στο τέλος του κάθε κεφαλαίου προς επίτευξη μεγαλύτερης εμβάθυνσης στους κανόνες και άμεσης εφαρμογής αυτών.

Sadie, Stanley. 1980. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 4.* (pag. 833 – 852). London: Macmillan Publishers Limited.

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ – ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στις σελίδες 833 – 852 του New Grove Dictionary παρουσιάζεται ο όρος 'Counterpoint (Αντίστιξη)' που όπως υπογραμμίζεται χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά τον 14° αιώνα με σκοπό να περιγράψει τη σύνθεση που προέκυπτε από την ταυτόχρονη ήχηση (συνήχηση) μελωδικών γραμμών και η οποία βασίζεται σε ένα σύστημα κανόνων. Τονίζεται επίσης ότι χρησιμοποιείται για να καθορίσει μία μεμονωμένη φωνή ή μια ολόκληρη σύνθεση η οποία επινοείται με βάση τις αντιστικτικές αρχές.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Το κεφάλαιο του New Grove Dictionary που αναφέρεται στη Αντίστιξη αποτελείται από 16 ενότητες οι οποίες καλύπτουν ένα μουσικοθεωρητικό πλαίσιο φάσματος αρκετών αιώνων. Οι τίτλοι των ενοτήτων αυτών είναι οι εξής: 1. Discant of the 13th and 14th centuries (Discant του 13ου και 14ου αιώνα), 2. Early note – against – note writing (Πρώιμο γράψιμο νότας έναντι νότας), 3. Treatises of the 14th and 15th centuries (Πραγματεία του 14ου και 15ου αιώνα), 4. Contrapuntus Diminutus, 5. Three – part compositions in the 15th century (Τρίφωνες συνθέσεις του15ου αιώνα), 6. Tinctoris, 7. Compositions in four or more parts (Πολυφωνικές συνθέσεις), 8. 16th – century counterpoint (Αντίστιξη του 16ου αιώνα), 9. Zarlino and aspects of dissonance treatment (Ο Zarlino και η παρουσίαση της μεταχείρισης της διαφωνίας), 10. Galilei and his innovations, 1558 – 1591 (Ο Galilei και οι καινοτομίες του, 1588 – 1591), 11. 16th – century counterpoint (Διπλή Αντίστιξη, 16ος αιώνας), 12. The term 'counterpoint' after 1600 (Ο όρος «Αντίστιξη» μετά το 1600), 13. Theory after 1700 (Η θεωρία μετά το 1700), 14. Free style (Ελεύθερο ύφος: Licentious και

"Αρμονική" Αντίστιξη), 15. Bach, 16. The classic and romantic eras (Η κλασσική και η ρομαντική περίοδος).

Αξίζει να τονίσουμε ότι για καθεμία από τις ενότητες αυτές ο συγγραφέας αναφέρεται στο εκάστοτε κυρίαρχο μουσικοθεωρητικό πλαίσιο, στους θεωρητικούς που επινόησαν και εφάρμοσαν τους ισχύοντες κανόνες και τις καινοτομίες τους. Επισημαίνει δε με ξεκάθαρο τρόπο τις μεταλλάξεις που μετουσιώθηκαν ως προς το ύφος του μουσικού αποτελέσματος. Στις περισσότερες περιπτώσεις επισυνάπτει χαρακτηριστικά παραδείγματα συνθέσεων καθώς και συμβολισμούς που αφορούν τη σημειογραφία, ενώ σαφής και συχνές είναι οι μνείες του στους συνθέτες που μεσουράνησαν σε κάθε μουσική και τεχνοτροπία. Στο τέλος του κεφαλαίου σημειώνεται προτεινόμενη βιβλιογραφία, η οποία χρονολογείται από το 1482 έως το 1979.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Κρίθηκε αναγκαία η ενσωμάτωση της αναφοράς μας στο συγκεκριμένο κεφάλαιο ως βασικό γνωστικό υλικό που αφορά την κατανόηση του όρου «Αντίστιξη» και την ιδιότητα του μέσα στα διάφορα ιστορικά πλαίσια και θεωρητικά συστήματα. Το συγκεκριμένο κεφάλαιο δεν έχει ευρύτερες διδακτικές προεκτάσεις

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο συνολικός αριθμός των συγγραμμάτων Αντίστιξης που αναλύθηκαν λεπτομερώς στην παρούσα μελέτη είναι 32. Στις κατηγοριοποιήσεις που ακολουθούν δεν συμπεριλαμβάνεται το σύγγραμμα του Αμάραντου Αμαραντίδη στο οποίο παρουσιάζει αποκλειστικά «Θέματα Πτυχιακών Εξετάσεων». Επίσης δεν παρουσιάζονται το πρώτο τεύχος του συγγράμματος του Γιάννη Ιωαννίδη το οποίο εστιάζεται σε ιστορικά στοιχεία και γνωρίσματα της αισθητικής των εποχών της Πολυφωνίας (Αναγέννηση, Μπαρόκ) καθώς και το New Grove Dictionary (Stanley Sadie) στο οποίο δίνεται μία συνολική ιστορική και θεωρητική εποπτεία του συγκεκριμένου κλάδου.

Η πρώτη κατάταξη γίνεται με βάση το θεωρητικό πλαίσιο που αναλύεται στο κάθε βιβλίο.

Α) Αναφερόμαστε αρχικά στα «Συγγράμματα της Τροπικής Αντίστιξης» (κατηγορία πρώτη) που επικεντρώνονται αποκλειστικά και μόνο στο συνθετικό στυλ του Palestrina. Αυτά είναι τα εξής:

1. Αδάμ (Αναγεννησιακή Αντίστιξη)
2. Ευαγγελάτος (Αντίστιξη 16^{ου} αιώνα)
3. Ηλιάδης (Η Θεωρία της Αντίστιξης και η Πρακτική Εφαρμογή της)
4. Fux (The Study of Counterpoint)
5. Jeppesen (Αντίστιξη, Ασματική Πολυφωνία)
6. Ιωαννίδης (Αντίστιξη, β τεύχος)
7. Καλομοίρης (Πολυφωνία – Αντίστιξη / Με εξαίρεση το ξεχωριστό δεύτερο τμήμα του βιβλίου το οποίο αναφέρεται στη Φούγκα)
8. Κίκου (Στοιχεία Αντίστιξης)
9. Krenek (Modal Counterpoint in the Style of 16th Century)
10. Νικήτας (Αντίστιξη)
11. Ντυμπουά (Πραγματείας Αντιστίξεως και Φούγκας / Εξαιρείται βέβαια το δεύτερο τμήμα του συγγράμματος το οποίο εστιάζεται στην τεχνική της Φούγκας)

12. Ροζάκης (Η Τροπική Αντίστιξη για Φωνές)
13. Φιτσιώρης (Σημειώσεις Αναγεννησιακής Αντίστιξης, το Στυλ Palestrina).

Β) Ακολούθως θα σημειώσουμε τα «Συγγράμματα Τονικής Αντίστιξης» (κατηγορία δεύτερη) τα οποία επικεντρώνονται μόνο στο συνθετικό στυλ του Bach. Πρόκειται για τα εξής:

1. Αδάμ (Μπαρόκ Αντίστιξη)
2. Ζέρβας (Εγχειρίδιο Τονικής Αντίστιξης – 18ου αιώνα)
3. Ιωαννίδης (Αντίστιξη, γ τεύχος)
4. Kennan (Αντίστιξη με Βάση την Πρακτική του 18ου αιώνα)
5. Krenek (Tonal Counterpoint in the Style of 18th Century)
6. Piston (Counterpoint).

Γ) Υπάρχουν βέβαια και κάποια βιβλία τα οποία αναφέρονται εξίσου στην Αντίστιξη του 16ου και του 18ου αιώνα. Πρόκειται για τα «Συγγράμματα Τροπική και Τονικής Αντίστιξης» (κατηγορία τρίτη):

1. Αθανασιάδης (Τέχνη και Τεχνική της Πολυφωνίας, Α. Αντίστιξη)
2. Γκριγκόριεφ / Μύλερ (Εγχειρίδιο πολυφωνίας)
3. Δέλλιος (Αντίστιξη / Εστιάζεται κυρίως στην Τροπική Αντίστιξη αλλά παρουσιάζει και παραδείγματα Τονικής)
4. Lemacher / Schroeder (Εγχειρίδιο Αντιστίξεως).

Δ) Διακρίνουμε μία ακόμη κατηγορία η οποία περιλαμβάνει τα βιβλία που δεν μπορούν να ενταχθούν αμιγώς σε καμία από τις προηγούμενες κατηγορίες («Λοιπά Συγγράμματα», κατηγορία τέταρτη) και είναι τα εξής:

1. Αμαραντίδης (Η Αντίστιξη και οι Πρακτικές Εφαρμογές της) Παρουσιάζει θέματα και παραδείγματα της Τονικής αντίστιξης, παρουσιάζει και ερμηνεύει αρμονικούς όρους ακολουθώντας παράλληλα πιστά τη θεωρία του Fux και τις συμβάσεις της Τροπικής Αντίστιξης.

2. Kitson (Αντίστιξη για Αρχάριους)

Ακολουθεί τη θεωρία του Fux χρησιμοποιώντας παραδείγματα και μελωδίες που βασίζονται στο τονικό μουσικό σύστημα και ερμηνεύει στην ουσία αντιστικτικές πρακτικές χρησιμοποιώντας όρους παρμένους από την Αρμονία.

3. Lovelock (Αντίστιξη σε Δύο Φωνές)

Ο συγγραφέας παρουσιάζει μία Αντίστιξη "αρμονικά προσαρμοσμένη και εκφρασμένη." Είναι ένα βιβλίο το οποίο αναλύει πλήρως το αρμονικό θεωρητικό πλαίσιο που υφίσταται για τις δίφωνες συνθέσεις στις οποίες η κάθε "φωνή" διακρίνεται για την αυτονομία της.

4. Krenek (Studies in Counterpoint)

Ο συγγραφέας δίνει μία διαφορετική εκδοχή για τη δωδεκάφθογγη τεχνική μέσω της αντιστικτικής τέχνης.

5. Motte (Αντίστιξη, οι Κανόνες και η Πρακτική της, σε Διάφορες Εποχές και Στυλ).

Στο συγκεκριμένο σύγγραμμα παρατίθεται μία εντελώς διαφορετική πραγματεία από όλους όσους αναφέρθηκαν. Ο συγγραφέας μελετά και παρουσιάζει αποσπάσματα συνθέσεων από διάφορες εποχές και στυλ που στηρίζονται στην αντιστικτική τεχνοτροπία. Χωρίς να απορρίπτει κανένα μουσικό στυλ, παρουσιάζει τη φυσική εξέλιξη των πραγμάτων, την εξέλιξη των μουσικών συνθέσεων θεωρώντας την Αντίστιξη μία ζωντανή συνθετική τεχνική, η οποία προσαρμόζεται στις συνθήκες της κάθε εποχής. Περιλαμβάνει μνείες τόσο για τον Palestrina όσο και για τον Bach.

6. Zech (Τεχνικές Σύνθεσης Διαμέσου Διαφόρων Μουσικών Στυλ: Λειτουργική Αρμονία – Συνοδεία Τραγουδιού).

Ο συγγραφέα αντιμετωπίζει την τεχνική αυτή ως καθαρά συνθετική τεχνική Παρουσιάζει λίγα στοιχεία Τροπικής Αντίστιξης, κάνει μνεία σε αρμονικούς όρους και σημειώνει παραδείγματα τονικής μουσικής, για να καταλήξει να αναφερθεί σε σύγχρονες συνθετικές μεθόδους που εκπηγάζουν από τη συγκεκριμένη τεχνοτροπία.

Η δεύτερη κατηγοριοποίηση των συγγραμμάτων γίνεται με κριτήριο το αν οι θεωρητικές αρχές που παρουσιάζονται στο κάθε σύγγραμμα βασίζονται ή όχι στη θεωρία των "ειδών" του Fux.

Αξίζει να τονίσουμε ότι στη συντριπτική πλειοψηφία των βιβλίων γίνεται παράθεση του υλικού με βάση τη θεωρία αυτή, γεγονός που αποδεικνύει τη διαχρονική ισχύ και αξία της. Επομένως θα σημειώσουμε μόνο τα βιβλία που δεν αναφέρονται σ' αυτή, ή την παρουσιάζουν με έναν διαφορετικό τρόπο από αυτό με τον οποίο την εξέφρασε και την εφάρμοζε ο Fux.

Α) Όλα τα «Συγγράμματα Τροπικής Αντίστιξης» βασίζονται στη θεωρία του Fux, εκτός από τα εξής:

1. Krenek (Modal Counterpoint in the Style of 16th Century)

Η παράθεση του υλικού δεν γίνεται με βάση τη θεωρία των "ειδών, αλλά αξίζει να αναφέρουμε ότι γίνεται μία συντομία μνεία σ' αυτή στο Παράρτημα (Appendix).

2. Κίκου (Στοιχεία Αντίστιξης)

Β) Τα «Συγγράμματα Τονικής Αντίστιξης» δεν αναφέρονται στον Fux εκτός από:

1. Kennan (Αντίστιξη με Βάση την Πρακτική του 18ου αιώνα)

Στο σύγγραμμα αυτό παρουσιάζεται "προσαρμοσμένη" η μέθοδος των "ειδών" και αφορά τη ρυθμική διάρθρωση των συνθέσεων.

Γ) Όλα τα βιβλία της κατηγορίας «Συγγράμματα Τροπικής και Τονικής Αντίστιξης» επικεντρώνονται ξεκάθαρα στη μέθοδο του Fux.

Δ) Στα συγγράμματα της κατηγορίας αυτής δεν συμπεριλαμβάνονται αυτούσιες αναφορές στη θεωρία των "ειδών." Η μέθοδος παρουσιάζεται προσαρμοσμένη στις συνθήκες της Τονικής Αντίστιξης σε δύο συγγράμματα που είναι τα εξής:

1. Αμαραντίδης (Η Αντίστιξη και οι Πρακτικές Εφαρμογές της)

2. Kitson (Αντίστιξη για Αρχάριους).

Εν κατακλείδι, θα σημειώσουμε τα βιβλία εκείνα που έχουν συνταχθεί για τη διδασκαλία της Αντίστιξης σε ακαδημαϊκούς χώρους. Πρόκειται για τα εξής:

1. Αδάμ (Αναγεννησιακή Αντίστιξη)
2. Αδάμ (Μπαρόκ Αντίστιξη)
3. Ζέρβας (Εγχειρίδιο Τονικής Αντίστιξης – 18ου αιώνα)[111]
4. Κίκου (Σημειώσεις Αντίστιξης)
5. Krenek (Modal Counterpoint in the Style of 16th Century)
6. Krenek (Tonal Counterpoint in the Style of 18th Century)
7. Krenek (Studies in Counterpoint)

Φιτσιώρης (Σημειώσεις Αναγεννησιακής Αντίστιξης, το Στυλ Palestrina).

[111] Αξίζει να αναφέρουμε ότι το συγκεκριμένο σύγγραμμα δεν συντάχθηκε για ακαδημαϊκή διδασκαλία, εντούτοις όμως χρησιμοποιείται και για αυτό το σκοπό.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΩΝ – ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ[1]

Ι) ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ

Αδάμ, Παναγιώτης. 2001-2. *Αναγεννησιακή Αντίστιξη (παραδείγματα, σημειώσεις και ασκήσεις).* Διδακτικές Σημειώσεις, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη.

Αδάμ, Παναγιώτης. 2001-2. *Μπαρόκ Αντίστιξη – Φούγκα (παραδείγματα, σημειώσεις και θέματα).* Διδακτικές Σημειώσεις, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη.

Αθανασιάδης, Δημήτριος. 1992. *Τέχνη και Τεχνική της Πολυφωνίας, Α. Αντίστιξη* (γ΄ έκδοση). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Μακεδονικού Ωδείου.

Αμαραντίδης, Αμάραντος. 1990. *Η Αντίστιξη και οι Πρακτικές Εφαρμογές της.* Αθήνα: Εκδόσεις Παπαγρηγορίου - Νάκας.

Αμαραντίδης, Αμάραντος. 1993. *Θέματα Πτυχιακών Εξετάσεων.* Αθήνα: Εκδόσεις Παπαγρηγορίου - Νάκας.

Δέλλιος, Βασίλης. 1983. *Αντίστιξη.* Αθήνα (αυτοέκδοση).

Ευαγγελάτος, Κώστας. 2000. *Αντίστιξη 16ου αιώνα, Ακολουθώντας τα Χνάρια του Palestrina.* Αθήνα: Εκδόσεις Παπαγρηγορίου - Νάκας.

Ζέρβας, Αθανάσιος. 1997. *Εγχειρίδιο Τονικής Αντίστιξης (18ου αιώνα).* Αθήνα: Εκδόσεις Musignosis.

Ηλιάδης, Δημήτριος. 1983. *Η Θεωρία της Αντίστιξης και η Πρακτική της.* Αθήνα: Εκδόσεις Τσιάτα.

Ιωαννίδης, Γιάννης. 1995. *Αντίστιξη (τεύχος πρώτο).* Αθήνα: Εκδόσεις Μουσικής Εταιρείας Αθηνών.

Ιωαννίδης, Γιάννης. 1995. *Αντίστιξη (τεύχος δεύτερο).* Αθήνα: Εκδόσεις Μουσικής Εταιρείας Αθηνών.

Ιωαννίδης, Γιάννης. 1995. *Αντίστιξη (τεύχος τρίτο).* Αθήνα: Εκδόσεις Μουσικής Εταιρείας Αθηνών.

Καλομοίρης, Μανώλης . 1939. *Μουσική Μορφολογία, Τεύχος Πρώτο Πολυφωνία – Αντίστιξη.* Αθήνα: Εκδόσεις Γαϊτάνου.

Κίκου, Ευαγγελία. 2001. *Στοιχεία Αντίστιξης (σημειώσεις και ασκήσεις).* Διδακτικές Σημειώσεις, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη.

Νικήτας, Κώστας. 1999. *Αντίστιξη.* Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ντο Ρε Μι.

Ροζάκης, Μιχάλης. 2000. *Η Τροπική Αντίστιξη για Φωνές (τόμος πρώτος).* Αθήνα: Εκδόσεις Παπαγρηγορίου - Νάκας.

Ροζάκης, Μιχάλης. 2001. *Η Τροπική Αντίστιξη για Φωνές (τόμος δεύτερος).* Αθήνα: Εκδόσεις Παπαγρηγορίου - Νάκας.

Φιτσιώρης, Γιώργος. 2000. *Σημειώσεις Αναγεννησιακής Αντίστιξης, το Στυλ Palestrina.* Διδακτικές Σημειώσεις, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.

II) ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ ΞΕΝΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ (ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ)

Γκριγκόριεφ, Στεπάν / Μύλερ, Τεοντόρ. 1999. *Εγχειρίδιο Πολυφωνίας* (μετάφραση Γ. Π. Πλουμπίδης). Αθήνα: Εκδόσεις Παπαγρηγορίου – Νάκας (έτος πρωτότυπης έκδοσης 1985).

Jeppesen, Knud. 1991. *Αντίστιξη, Ασματική Πολυφωνία* (μετάφραση Κ. Νάσος, β΄ έκδοση). Αθήνα: Εκδόσεις Νάσος (έτος πρωτότυπης έκδοσης 1968).

Kennan, Kent. 1994. *Αντίστιξη, με Βάση την Πρακτική του 18ου Αιώνα* (μετάφραση Β. Ρούπας). Αθήνα: Εκδόσεις Σείστρον (έτος πρωτότυπης έκδοσης 1959).

Kitson, C.H. 1985. *Αντίστιξη για Αρχάριους* (μετάφραση Κ. Κόρακας). Αθήνα: Εκδόσεις Μουσική Παιδεία (έτος πρωτότυπης έκδοσης 1975).

Lemacher, Heinrich / Schroeder, Hermann. 1990. *Εγχειρίδιο Αντιστίξεως* (μετάφραση Κ. Νάσος). Αθήνα: Εκδόσεις Νάσος (έτος πρωτότυπης έκδοσης 1978).

Lovelock, William. 1993. *Αντίστιξη σε Δύο Φωνές* (μετάφραση Γ. Αυγερινός). Αθήνα: Εκδόσεις Νάκας (έτος πρωτότυπης έκδοσης 1970).

Motte, Diether de la. 1999. *Αντίστιξη, Οι Κανόνες και η Πρακτική της, σε Διάφορες Εποχές και Στυλ* (μετάφραση Κ. Νάσος). Αθήνα: Εκδόσεις Νάσος (έτος πρωτότυπης έκδοσης 1981).

Ντυμπουά, Θεόδωρος. 1996. *Πραγματεία Αντιστίξεως και Φούγκας* (μετάφραση Α. Βαλληνδρας). Αθήνα: Εκδόσεις Κ & Γ Παπούλιας.

Zech, Carlferdinand. 1995. *Τεχνικές Σύνθεσης Διαμέσου Διαφόρων Μουσικών Στυλ: Λειτουργική Αρμονία - Συνοδεία Τραγουδιού - Αντίστιξη* (μετάφραση Κ. Νάσος). Αθήνα: Εκδόσεις Νάσος (έτος πρωτότυπης έκδοσης 1987).

III) ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΑ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ

Fux, Johann. J. 1971. *The Study of Counterpoint* (translated by A. Mann). New York: W. W. Norton & Company (first published in the Norton Library 1965).

Kennan, Kent. 1999. *Workbook – Counterpoint* (fourth edition). New Jersey: Prentice – Hall.

Krenek, Ernst. 1959. *Modal Counterpoint in the Style of the Sixteenth Century.* Boosey & Hawkes.

Krenek, Ernst. 1959. *Tonal Counterpoint in the Style of the Eighteenth Century*. Boosey & Hawkes.

Krenek, Ernst. 1959. *Studies in Counterpoint.* New York: G. Schirmer.

Piston, Walter. 1990. *Counterpoint.* London: Victor Collancz LTD.

Sadie, Stanley. 1980. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 4.* (pag. 833 –852). London: Macmillan Publishers Limited.

[i] Τα συγγράμματα παρουσιάζονται στη βιβλιογραφία σύμφωνα με τον τρόπο που έχουν ομαδοποιηθεί στις λεπτομερείς επισκοπήσεις που προηγήθηκαν.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Περιλαμβάνει τις φωτοτυπίες των πρώτων σελίδων και των περιεχομένων των βιβλίων που μελετούνται στην παρούσα εργασία.

Αναγεννησιακή Αντίστιξη:

Παραδείγματα, σημειώσεις και ασκήσεις

Παναγιώτης Αδάμ 2001-2

Περιεχόμενα

Byrd: Sanctus a 5 2
Palestrina: Kyrie (facsimile) 4
Palestrina: Kyrie (μεταγραφές) 5
Γρηγοριανά μέλη 6
Τρόποι: χαρακτηριστικές αρχές 9
Zarlino: 2φ και 3φ αντίστιξη σε CF 13

Lasso: Oculus non vidit 14
Lasso: Expectatio justorum laetitia 15
Lasso: Qui vult venire post me 16
Lasso: Serve bone et fidelis 17
Lasso: Sicut rosa inter spinas 18
Lasso: Beatus homo 19
Lasso: Ipsa te cogat pietas 20
Lasso: Qui sequitur me 21
Lasso: Sancti mei 22
Lasso: Beatus vir 23
Lasso: Justus cor suum tradet 24
Lasso: Justi tulerunt spolia 25
Lasso: Putruerunt 26
Lasso: Domine Deus 27
Goudimel: Crucifixus (Missa Tant plus ie metz) 28
Goudimel: Benedictus (Missa Audi filia) 31
Palestrina: Tu nobis dona fontem lacrymarum 34
Palestrina: Benedictus (Missa Brevis) 36
Palestrina: Sicut cervus 38

Άρθρο για ελλ. μετάφραση Kennan - Jeppesen 42
Σημειώσεις για δίφωνη αντίστιξη 49
Κείμενο - μετάφραση λειτουργίας 69
Διάφορα κείμενα 71
Cantus firmi 74
Θέματα για μοτέτα 76

Σημειώσεις για διπλή χορωδία 85
Victoria: Agnus Dei II (Missa Simile est regnum coelorum) 87
Lasso: Agnus Dei (Missa Osculetur me) 91

Μπαρόκ Αντίστιξη - Φούγκα:

Παραδείγματα, σημειώσεις και θέματα

Παναγιώτης Αδάμ 2001-2

Περιεχόμενα

Παραδείγματα

Παραδείγματα από Niedt 1
Δίφωνα αποσπάσματα Handel - Corelli 6
Bach: Δίφωνοι χοροί για λαούτο 8
Telemann: Μέρη από δίφωνες Φαντασίες 11
Τρίφωνα αποσπάσματα Bach - Handel 14
Bach: Vater unser im Himmelreich 20
Παραδείγματα Fux για αναστρέψιμη αντίστιξη 21
Frescobaldi: Ριτσερκάρε - καντσόνα 24
Froberger: Ριτσερκάρε - φαντασία (stile antico) 27
Handel: Φουγκέτα (stile antico) 30
Bach: Παραλλαγές Goldberg αρ. 18, 22 (stile antico) 31
Pachelbel: Φούγκες - ριτσερκάρε (χρωματικό στυλ) 33
Bach: αλυσίδες basso continuo 37

Σημειώσεις

Σημειώσεις για τη μπαρόκ αντίστιξη 39
Σημειώσεις για τη φούγκα 55

Θέματα - Ασκήσεις

Ασκήσεις για δίφωνη αντίστιξη (Carse - Kennan) 62
Θέματα φούγκας 75

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΗΣ ΠΟΛΥΦΩΝΙΑΣ

Α ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

Γ΄ ΕΚΔΟΣΗ
ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΕΝΗ

ΕΚΔΟΣΗ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟΥ ΩΔΕΙΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 1992

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ Σελ.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ 7

Α΄ ΜΕΡΟΣ (ΓΕΝΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ)

ΓΕΝΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ 11
ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΠΟΛΥΦΩΝΙΑΣ 15
ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗΣ 31

Β΄ ΜΕΡΟΣ (ΓΕΝΙΚΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΠΡΟΫΠΟΘΕΣΕΙΣ)

ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ 75
ΤΡΟΠΟΙ 85
CANTUS FIRMUS 91
ΜΕΛΩΔΙΑ 97
ΣΥΝΗΧΗΤΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ (ΑΡΜΟΝΙΑ) 109
ΕΙΔΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΤΗΣ ΤΟΝΙΚΗΣ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗΣ 113

Γ΄ ΜΕΡΟΣ (ΕΙΔΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ)

ΔΙΦΩΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ (ΠΡΩΤΟ ΕΙΔΟΣ) 129
ΔΙΦΩΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ (ΔΕΥΤΕΡΟ ΕΙΔΟΣ) 139
ΔΙΦΩΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ (ΤΡΙΤΟ ΕΙΔΟΣ) 149
ΔΙΦΩΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ (ΤΕΤΑΡΤΟ ΕΙΔΟΣ) 159
ΔΙΦΩΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ (ΠΕΜΠΤΟ ΕΙΔΟΣ) 165
ΔΙΦΩΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ (ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ) 177
ΔΙΦΩΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ (ΕΙΔΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ
ΤΗΣ ΤΟΝΙΚΗΣ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗΣ) 191
ΚΑΝΟΝΑΣ 213
ΤΡΙΦΩΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ (ΠΡΩΤΟ ΕΙΔΟΣ) 219
ΤΡΙΦΩΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ (ΔΕΥΤΕΡΟ ΕΙΔΟΣ) 225
ΤΡΙΦΩΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ (ΤΡΙΤΟ ΕΙΔΟΣ) 229
ΤΡΙΦΩΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ (ΤΕΤΑΡΤΟ ΕΙΔΟΣ) 235
ΤΡΙΦΩΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ (ΠΕΜΠΤΟ ΕΙΔΟΣ) 239
ΤΡΙΦΩΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ (ΕΙΔΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ
ΤΗΣ ΤΟΝΙΚΗΣ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗΣ) 251
ΤΕΤΡΑΦΩΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ (ΠΡΩΤΟ ΕΙΔΟΣ) 261
ΤΕΤΡΑΦΩΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ (ΔΕΥΤΕΡΟ ΕΙΔΟΣ) 265
ΤΕΤΡΑΦΩΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ (ΤΡΙΤΟ ΕΙΔΟΣ) 269
ΤΕΤΡΑΦΩΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ (ΤΕΤΑΡΤΟ ΕΙΔΟΣ) 273
ΤΕΤΡΑΦΩΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ (ΠΕΜΠΤΟ ΕΙΔΟΣ) 277
ΤΕΤΡΑΦΩΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ (ΕΙΔΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ
ΤΗΣ ΤΟΝΙΚΗΣ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗΣ) 283
ΧΟΡΙΚΟ 291
ΑΠΛΗ ΚΑΙ ΠΟΛΛΑΠΛΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ 299
ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ ΜΕ ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΑ ΑΠΟ ΤΕΣΣΕΡΑ ΜΕΡΗ 305

ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑ ΠΑΛΕΣΤΡΙΝΙΚΗ ΠΟΛΥΦΩΝΙΑ 339
ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑ ΤΟΝΙΚΗ ΠΟΛΥΦΩΝΙΑ 451
ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑ Η ΠΟΛΥΦΩΝΙΑ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ
ΜΟΥΣΙΚΗ 477

ΑΜΑΡΑΝΤΟΥ ΑΜΑΡΑΝΤΙΔΗ
Πτυχιούχου των ανώτερων θεωρητικών
του Εθνικού Ωδείου και της Ecole
Normale de Musique, του Παρισιού.

ΤΟ ΤΟΝΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ

«Η Αντίστιξη»

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ
Κ. ΠΑΠΑΓΡΗΓΟΡΙΟΥ – Χ. ΝΑΚΑΣ
ΣΤΟΑ ΠΕΣΜΑΖΟΓΛΟΥ (ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 39) ΤΗΛ. 3221786

ΑΜΑΡΑΝΤΟΣ ΑΜΑΡΑΝΤΙΔΗΣ

ΘΕΜΑΤΑ ΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΕΞΕΤΑΣΕΩΝ

ΩΔΙΚΗΣ
ΑΡΜΟΝΙΑΣ
ΑΝΤΙΣΤΙΞΗΣ
ΦΟΥΓΚΑΣ

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ
Κ. ΠΑΠΑΓΡΗΓΟΡΙΟΥ – Χ. ΝΑΚΑΣ
ΣΤΟΑ ΠΕΣΜΑΖΟΓΛΟΥ (ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 39) ΤΗΛ. 3221786

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

Λίγα λόγια από τον συγγραφέα 7
Εισαγωγικό σημείωμα 9
Πρόλογος 11

Πτυχιο Ωδικης

Ανάλυση ποιήματος 19
- Ανάλυση 21
- Διδασκαλία 22

Ανάγνωση εκ πρώτης όψης 25
Μουσική υπαγόρευση μιας μελωδίας 28
Τετράφωνη εναρμόνιση ανάριθμου μπάσου 29
- Θέματα εξετάσεων (χωρίς εναρμόνιση) 30
- Θέματα εξετάσεων (με εναρμόνιση) 32

Πιανιστική συνοδεία μιας μελωδίας 36

Πτυχιο Αρμονιας

Ερωτήσεις επί θεωρητικών θεμάτων 51
- Ερωτήσεις επί της θεωρίας 51
- Ερωτήσεις επί της αρμονίας 52
- Πιθανή μορφή ερωτήσεων 52

Ακουστικές εξετάσεις 54
Εναρμόνιση εκ πρώτης όψης στο πιάνο 57
Εναρμόνιση δύσκολης ανάριθμης μελωδίας 58
- Τα τυπικά λάθη της αρμονίας 59
  - Η ευθεία κίνηση 61
  - Η υποχρεωτική κίνηση του προσαγωγέα 62
  - Διπλασιασμοί της τρίτης νότας μιας συγχορδίας 63
  - Παράλληλες και αντιπαράλληλες οκτάβες 64
  - Κίνηση δύο φωνών από ταυτοφωνία σε οκτάβα 66
  - Παράλληλες και αντιπαράλληλες πέμπτες 66
  - Οι κρυμμένες όγδοες και πέμπτες 68
  - Η ταυτοφωνία 69
  - Τριβές 71
  - Συγχορδίες με έβδομη 72
  - Κακές αρμονικές σχέσεις 73
  - Υπερτάσεις των ορίων των φωνών 74
  - Γυμνές τετάρτες και πέμπτες 75
- Τα στολίδια της αρμονίας 76
  - Καθυστερήσεις 76
  - Διαβατικές νότες και ποικίλματα 78
  - Η προήγηση 81
  - Η αποτζιατούρα 82

Η διαφυγή 84
Ο ισοκράτης 85
Ξένες νότες 85
Άλλα στολίδια 86
Επιλογή συγχορδιών 87
Ιδιαιτερότητες κατά την εναρμόνιση 89
Δύο λόγια για τις χρωματικές και εναρμόνιες μετατροπές 91
Πυκνότητα γραφής 92
Μιμήσεις 92
Ποικιλία εναρμόνισης 93
- Θέματα χωρίς εναρμόνιση 96
- Θέματα με εναρμόνιση 100

Εναρμόνιση δύσκολου ανάριθμου μπάσου 104
Αρμονικές αλυσίδες 106
Αλλοιωμένες συγχορδίες 106
Ισοκράτης 107
- Ανάριθμα μπάσα χωρίς εναρμόνιση 109
- Ανάριθμα μπάσα με εναρμόνιση 112

Εναρμόνιση Χορικού 118
- Χορικά χωρίς εναρμόνιση 125
- Χορικά με εναρμόνιση 127

ΠΤΥΧΙΟ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗΣ

Τετράφωνη επεξεργασία ενός Cantus Firmus 133
- Cantus Firmus σε μορφή ολοκλήρων 135
- Cantus Firmus διανθισμένα 136
- Cantus Firmus επεξεργασμένα σε τετραφωνία 137

Τετράφωνος ή τρίφωνος κανόνας 139
- Τετράφωνος κανόνας χωρίς επιστροφή 140
- Τρίφωνος κανόνας στην όγδοη με επιστροφή 145

Αντιστικτική επεξεργασία Χορικού 152
- Χορικό στολισμένο 152

Συγχορδίες 154
Καθυστερήσεις 156
Διαβατικές και ποικιλματικές νότες 157
Οι αποτζιατούρες, οι διαφυγές και οι προηγήσεις 157
Μετατροπίες 158
- Χορικό παραλλαγμένο 159
- Μελωδίες Χορικών 164
- Χορικά με αντιστικτική επεξεργασία 167

Διπλή Χορωδία 173
- Διπλές Χορωδίες χωρίς επεξεργασία 177
- Επεξεργασμένες διπλές χορωδίες 180

ΠΤΥΧΙΟ ΦΟΥΓΚΑΣ

Σύνθεση μιας τετράφωνης φούγκας 187

- Το Θέμα και η Απάντηση μιας φούγκας ... 187
  - Περιπτώσεις που αντί τονικής γίνεται πραγματική Απάντηση ... 192
  - Παρατηρήσεις για την Απάντηση σε διατονικά Θέματα ... 195
  - Παρατηρήσεις για την Απάντηση σε χρωματικά Θέματα ... 201
  - Μερικές σκέψεις ... 203
  - Η προέκταση του Θέματος ... 206
  - Η Κόντα ... 209
- Το Αντίθεμα ... 210
- Η πρώτη Έκθεση ... 216
- Η Επανέκθεση ... 219
- Οι υπόλοιπες Εκθέσεις ... 220
- Τα Επεισόδια ... 221
- Το Στρέτο ... 227
- Το κλείσιμο μιας φούγκας ... 231
- Θέματα χωρίς επεξεργασία ... 232
- Θέματα με επεξεργασία ... 234

Μεταγραφή για ορχήστρα ενός πιανιστικού έργου ... 243

- Γενικές παρατηρήσεις ... 243
- Ξύλινα πνευστά ... 245
- Χάλκινα πνευστά ... 246
- Κρουστά ... 247
- Έγχορδα ... 248
- Τα εφφέ των εγχόρδων ... 249
- Άλλες παρατηρήσεις ... 251
- Ιδιαιτερότητες στη γραφή των πνευστών οργάνων ... 253
- Ιδιομορφίες στη μεταγραφή για ορχήστρα ενός πιανιστικού έργου ... 254
- Οι συγχορδίες και η διαμοίρασή τους στα όργανα της ορχήστρας ... 265
  - Οι συγχορδίες στα ξύλινα πνευστά ... 265
  - Οι συγχορδίες στα χάλκινα πνευστά ... 268
  - Οι συγχορδίες στα έγχορδα ... 269
- Λίγα λόγια για τα Τύμπανα ... 271
- Πριν αρχίσει κανείς να ενορχηστρώνει ... 273
- Σύντομη εισαγωγή στο ενορχηστρικό ύφος του Μπετόβεν ... 274
- Λ.Β. ΜΠΕΤΟΒΕΝ. Συμφωνία Νο 6 (Sinfonia Pastorale) Φα μείζων, op. 68 ... 275
  - Μέρος 1ο. Allegro ma non troppo ... 276
  - Μέρος 2ο. Andante molto moto ... 287
  - Μέρος 3ο. Allegro ... 297
  - Μέρος 4ο. Allegro ... 302
  - Μέρος 5ο. Allegretto ... 311

Ανάλυση μιας φούγκας ... 325

- Γ.Σ. ΜΠΑΧ — 48 Φούγκες για το συγκερασμένο κλαβεσέν ...
- Αναλύσεις Α Βιβλίου
  - Φούγκα αρ. 1. Στη Ντο μείζονα ... 327
  - Φούγκα αρ. 2. Στη Ντο ελάσσονα ... 330
  - Φούγκα αρ. 3. Στη Ντο♯ μείζονα ... 332
  - Φούγκα αρ. 4. Στη Ντο♯ ελάσσονα ... 336
  - Φούγκα αρ. 5. Στη Ρε μείζονα ... 342

Φούγκα αρ. 6. Στη Ρε ελάσσονα 345
Φούγκα αρ. 7. Στη Μι♭ μείζονα 348
Φούγκα αρ. 8. Στη Ρε♯ ελάσσονα 351
Φούγκα αρ. 9. Στη Μι μείζονα 356
Φούγκα αρ. 10. Στη Μι ελάσσονα 358
Φούγκα αρ. 11. Στη Φα μείζονα 360
Φούγκα αρ. 12. Στη Φα ελάσσονα 363
Φούγκα αρ. 13. Στη Φα♯ μείζονα 366
Φούγκα αρ. 14. Στη Φα♯ ελάσσονα 369
Φούγκα αρ. 15. Στη Σολ μείζονα 371
Φούγκα αρ. 16. Στη Σολ ελάσσονα 375
Φούγκα αρ. 17. Στη Λα♭ μείζονα 377
Φούγκα αρ. 18. Στη Σολ♯ ελάσσονα 380
Φούγκα αρ. 19. Στη Λα μείζονα 382
Φούγκα αρ. 20. Στη Λα ελάσσονα 386
Φούγκα αρ. 21. Στη Σι♭ μείζονα 391
Φούγκα αρ. 22. Στη Σι♭ ελάσσονα 393
Φούγκα αρ. 23. Στη Σι μείζονα 396
Φούγκα αρ. 24. Στη Σι ελάσσονα 399

- Αναλύσεις Β Βιβλίου

Φούγκα αρ. 1. Στη Ντο μείζονα 403
Φούγκα αρ. 2. Στη Ντο ελάσσονα 406
Φούγκα αρ. 3. Στη Ντο♯ μείζονα 409
Φούγκα αρ. 4. Στη Ντο♯ ελάσσονα 412
Φούγκα αρ. 5. Στη Ρε μείζονα 415
Φούγκα αρ. 6. Στη Ρε ελάσσονα 418
Φούγκα αρ. 7. Στη Μι♭ μείζονα 421
Φούγκα αρ. 8. Στη Ρε♯ ελάσσονα 422
Φούγκα αρ. 9. Στη Μι μείζονα 425
Φούγκα αρ. 10. Στη Μι ελάσσονα 429
Φούγκα αρ. 11. Στη Φα μείζονα 432
Φούγκα αρ. 12. Στη Φα ελάσσονα 435
Φούγκα αρ. 13. Στη Φα♯ μείζονα 438
Φούγκα αρ. 14. Στη Φα♯ ελάσσονα 440
Φούγκα αρ. 15. Στη Σολ μείζονα 445
Φούγκα αρ. 16. Στη Σολ ελάσσονα 447
Φούγκα αρ. 17. Στη Λα♭ μείζονα 450
Φούγκα αρ. 18. Στη Σολ♯ ελάσσονα 453
Φούγκα αρ. 19. Στη Λα μείζονα 457
Φούγκα αρ. 20. Στη Λα ελάσσονα 459
Φούγκα αρ. 21. Στη Σι♭ μείζονα 462
Φούγκα αρ. 22. Στη Σι♭ ελάσσονα 465
Φούγκα αρ. 23. Στη Σι μείζονα 469
Φούγκα αρ. 24. Στη Σι ελάσσονα 472

Β. ΔΕΛΛΙΟΥ

ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

ΑΘΗΝΑ 1983

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

1.	Ἀντίστιξη, Ἀντίστιξη δίφωνη	1ο	εἶδος	ἀπό	Σελ. 1 – 7
2.	Ἀντίστιξη δίφωνη	2ο	"	"	" 7 – 9
3.	Δίφωνη ἀντίστιξη	3ο	"	"	" 9 – 15
4.	" "	4ο	"	"	" 15 – 18
5.	" "	5ο	"	"	" 19 – 23
6.	Cantus Firmus			"	" 24 – 26
7.	Ἀντίστιξη τρίφωνη	1ο	εἶδος	"	" 27 – 29
8.	" "	2ο	"	"	" 29 – 30
9.	" "	3ο	"	"	" 30 – 31
10.	" "	4ο	"	"	" 31 – 32
11.	Ἀντίστιξη σέ 3 φωνές Μίγματα			"	" 33 – 37
12.	" " "	5ο	εἶδος	"	" 38 – 41
13.	Ἀντίστιξη τετραμερή καί μίγματα			"	" 42 – 49
14.	Ἀντίστιξη σέ 5 μέρη 6,7,8			"	" 49 – 59
15.	Ἀντίστιξη μέ δύο κόρο καί θέματα			"	" 60 – 71
16.	Ἐλεύθερη ἀντίστιξη 2φωνη, 3φωνη, 4φωνη καί θέματα			"	" 72 – 84
17.	ΙΜΙΤΑΣΙΟΝ = μίμηση καί θέματα			"	" 84 – 88
18.	ΚΑΝΩΝ δίφωνος, τρίφωνος, τετράφωνος καί θέματα			"	" 89 – 103
19.	Ἀναστρεφομένη ἀντίστιξη καί μίγματα			"	" 104 – 121

--- . ---

Κώστας Θ. Ευαγγελάτος

ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

16ου ΑΙΩΝΑ

ακολουθώντας τα χνάρια του

Giovanni Pierluigi da Palestrina

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ
Κ. ΠΑΠΑΓΡΗΓΟΡΙΟΥ – Χ. ΝΑΚΑΣ
ΣΤΟΑ ΠΕΣΜΑΖΟΓΛΟΥ (ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 39) ΤΗΛ. 3221786

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ V

Μέρος Πρώτο - Γ Ε Ν Ι Κ Ο

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: ΤΟ ΓΡΗΓΟΡΙΑΝΟ ΜΕΛΟΣ
Εισαγωγή 3
Οι παλαιοί, μεσαιωνικοί τρόποι του Γρηγοριανού Κοράλ 3

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΓΕΝΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗΝ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΙΑΚΗ ΠΟΛΥΦΩΝΙΑ
Οι πρωτότυποι τρόποι (original modes) 6
Τυχαία σημεία αλλοίωσης (musica ficta) 8
Οι εκτάσεις των φωνών 9
Οι τρανσπορταρισμένοι αυθεντικοί τρόποι (Transposed Modes) . 12
Σημειογραφία 13
Μέτρο - Ρυθμός 15
Η Μελωδία 17
Η Αρμονία 17

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: ΟΙ ΠΤΩΣΕΙΣ (CADENCES)
Εσωτερικές πτώσεις 22
Τελικές πτώσεις 32

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ: "ΜΕΤΑΤΡΟΠΙΣΜΟΙ" ΚΑΙ ΠΑΡΕΝΘΕΤΙΚΕΣ ΔΕΣΠΟΖΟΥΣΕΣ 35

Μέρος Δεύτερο - Ε Ι Δ Ι Κ Ο

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: ΕΙΣΑΓΩΓΗ
Γενικά στοιχεία 40
Cantus Firmi (Δοσμένα θέματα) 41

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΔΙΦΩΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

Α΄ ΕΙΔΟΣ (1:1, ΟΛΟΚΛΗΡΟ ΕΝΑΝΤΙ ΟΛΟΚΛΗΡΟΥ)
Κατασκευή μελωδίας με ολόκληρα 43
Κάθετα - αρμονικά 46
Παραδείγματα λύσεων 47

Β΄ ΕΙΔΟΣ (2:1, ΔΥΟ ΜΙΣΑ ΕΝΑΝΤΙ ΕΝΟΣ ΟΛΟΚΛΗΡΟΥ)
Κατασκευή μελωδίας με μισά 49
Κάθετα - αντιστικτικά 50

Παραδείγματα μελωδιών με μισά 51
Παραδείγματα λύσεων c.f. με μισά....53
Τριμερές μέτρο (3:1)....54
Παραδείγματα λύσεων 3:1 54

Γ΄ ΕΙΔΟΣ (4:1, ΤΕΣΣΕΡΑ ΤΕΤΑΡΤΑ ΕΝΑΝΤΙ ΕΝΟΣ ΟΛΟΚΛΗΡΟΥ)
Κατασκευή μελωδίας με τέταρτα....55
Κάθετα - αντιστικτικά....59
Παραδείγματα λύσεων 61
Τρίσημος ρυθμός....63

Δ΄ ΕΙΔΟΣ (ΣΥΓΚΟΠΕΣ ΜΙΣΩΝ)
Κατασκευή μελωδίας με συγκοπές μισών 64
Κάθετα - αντιστικτικά....64
Ασκήσεις δ΄ είδους....67
Τρίσημος ρυθμός....68
Παραδείγματα λύσεων 3:1 68

Ε΄ ΕΙΔΟΣ (ΑΝΑΜΙΚΤΕΣ ΑΞΙΕΣ)
Μελωδία
Ρυθμική διάρθρωση της μελωδίας....69
Παραδείγματα μελωδικών καμπυλών....70
Η μελωδική φράση σαν μακροδομή 72
Η μελωδική φράση μικροδομικά
Γενικά στοιχεία....73
Ειδικότερα στοιχεία
Ανιούσες κινήσεις τετάρτων
Α) Η αρχή (οι πρώτοι φθόγγοι)....74
Β) Η έκταση μιας ανιούσας κίνησης τετάρτων....76
Γ) Η κατάληξη της ανιούσας κίνησης (το κορύφωμα)....76
Κατιούσες κινήσεις τετάρτων....77
Συμπληρωματικές παρατηρήσεις....79
Αντίστιξη
Α. Παρεστιγμένο μισό....84
Β. Ανάμικτες αξίες....86
Παραδείγματα λύσεων....91
Τρίσημος ρυθμός....92

ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ....93
Συμπληρωματικές παρατηρήσεις....100

«ΤΡΟΠΙΚΕΣ ΠΤΩΣΕΙΣ» Η΄ «ΨΕΥΔΟΠΤΩΣΕΙΣ»....101

Η ΜΕΛΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ....105

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ....109

Η Μιμηση....114
Ασκησεις Διφωνης Ελευθερης Αντιστιξης....121
Συντομα Κειμενα Για Εξασκηση....128
Ο Κανονας....130
Κεφαλαιο Τριτο: πολυφωνη αντιστιξη
Γενικά στοιχεία....133
Ειδικότερα στοιχεία....134
Κεφαλαιο Τεταρτο: βασικες μορφες της θρησκευτικης μουσικης
Το Μοτετο....152
Γενικά στοιχεία....159
Ειδικότερα στοιχεία
1. Μορφολογική ανάλυση....160
2. Αρμονική ανάλυση (πτώσεις)....161
Τροπικές πτώσεις....162
Συμπληρωματικά στοιχεία....164
Η Λειτουργια (Missa)....166
Η Πολυφωνικη Τεχνικη Στα Εκτεταμενα Ομοφωνικα Μερη Λειτουργιας η΄ Μοτεττου....178
Αντιστιξη Για Πεντε Και Πλεον Φωνες....181
Διπλη Χορωδια....186
Παραρτημα: Διπλη η΄ Αναστρεφομενη Αντιστιξη....191
Ευρετηριο ορων....193
Βιβλιογραφια....197

ΘΑΝΑΣΗΣ ΖΕΡΒΑΣ

ΕΓΧΕΙΡΙΔΙΟ ΤΟΝΙΚΗΣ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗΣ

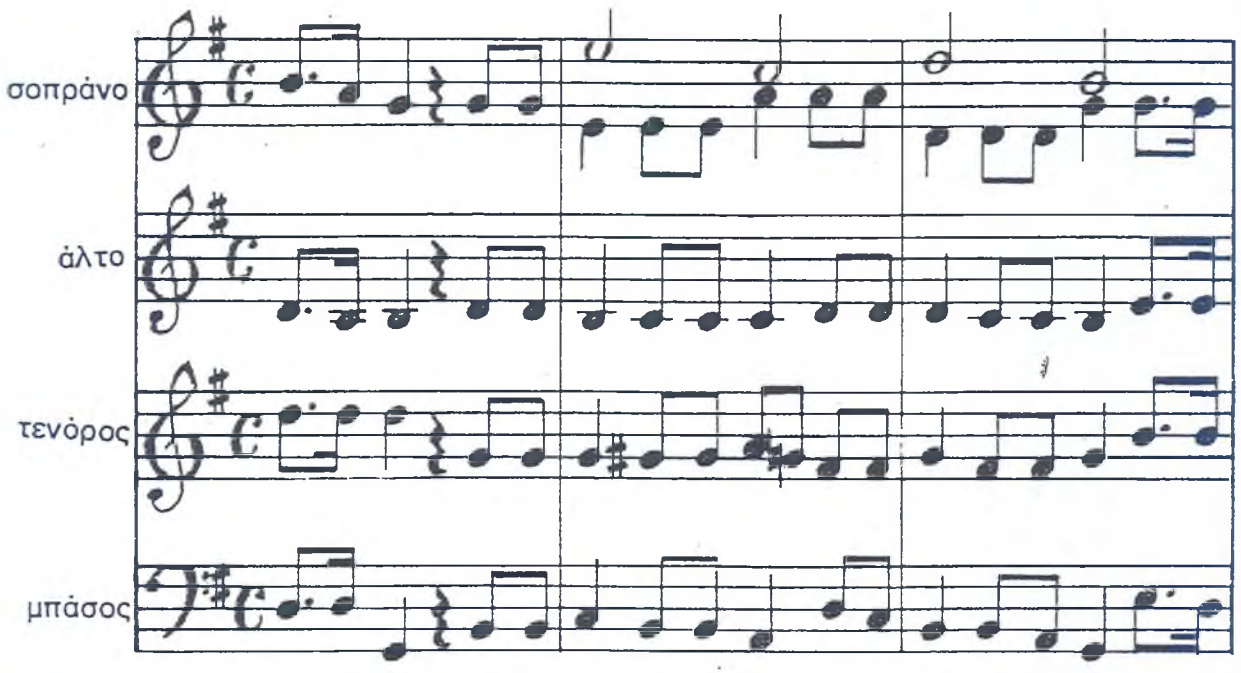
(18ου ΑΙΩΝΑ)

Edition Musignosis

ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Ι. ΗΛΙΑΔΗ
ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΟΥ

Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗΣ ΚΑΙ Η ΠΡΑΚΤΙΚΗ ΤΗΣ

ΧΩΡΙΣ ΔΑΣΚΑΛΟ Α΄ ΜΕΡΟΣ

Copyright 1983.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΣΙΑΤΑ

ΑΘΗΝΑ 1983

τηλ. 2779707 , 031-914.859

ΚΑΤΑΛΛΗΛΟ ΒΟΗΘΗΜΑ ΓΙΑ
ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ – ΔΑΣΚΑΛΟΥΣ
ΜΑΘΗΤΕΣ – ΣΠΟΥΔΑΣΤΕΣ
ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟΥΣ
ΑΚΑΔΗΜΙΕΣ & ΩΔΕΙΑ

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΘΕΜΑΤΩΝ

(Το ευρετήριο δείχνει τη σειρά ανάπτυξης των θεμάτων)

1.- Πρόλογος Σελ.3
2.- Απόψεις αναγνωστών....5
3.- Τί λένε οι ειδικοί;....6
4.- Σχόλια των κριτικών του τύπου....8

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι

5.- Γενικές παρατηρήσεις....9
6.- Ετυμολογία της λέξης αντίστιξη....9
7.- Προέλευση της αντίστιξης-Λίγα πράγματα....10
8.- Αντίστιξη-Τα διάφορα είδη της....13
9.- Χρήσιμες πληροφορίες για τους γενικούς κανόνες αντίστιξης....15
10.- Γενικοί κανόνες για την αρμονία των φωνών.
Κανόνας 1ος-όρια φωνών....16
11.- Παραδεκτές συγχορδίες - Κανόνας 2ος....17
12.- Ξένοι φθόγγοι - Κανόνας 3ος....19
13.- Μετατονισμοί-Μετατροπίες - Κανόνας 4ος....21
14.- Χρωματική εξέλιξη - Κανόνας 5ος....21
15.- Αρμονία - Κανόνας 6ος....21
16.- Ευθεία κίνηση δύο φωνών σε μιά αρμονία-Κανόνας 7ος....23
17.- Τρίτες και έκτες διαδοχικές-Κανόνας 8ος....25
18.- Ταυτοφωνίες -UNISSON- Κανόνας 9ος....26
19.- Μελωδία-διαστήματα που επιτρέπονται-Κανόνας 10ος....29
20.- Απαγορευμένα διαστήματα-Κανόνας 11ος....29
21.- Βάση της αντίστιξης-Κανόνας 12ος....30
22.- Μελωδικά πηδήματα-Κανόνας 13ος....30
23.- Ακραίες φωνές μελωδίας-Κανόνας 14ος....32
24.- Διαστήματα εννάτης και εβδόμης-Κανόνας 15ος....33

25.- Προσαγωγέας-αισθητική (VII)-Κανόνας 16ος 33
26.- Μουσικές επαναλήψεις-φλυαρίες-Κανόνας 17ος 34
27.- Κλίμακες παλιές και υμνωδίες καθολικών-προτεσταντών 37
28.- Ας δούμε ακριβέστερα τις κλίμακες 37
29.- Παρατηρήσεις στις κλίμακες σε σχέση με το Λα διαπασών 40
30.- Παρατηρήσεις σχετικά με τις συγχορδίες τους 41
31.- Πτώσεις CADENZE Αρμονικό τέλος-Πώς γίνεται-Κανόνας 17ος 44
32.- " " Κλίμακα Σόλ α) V–I β) IV–I 44
33.- " " " " .. γ) III–I, και II–I 45
34.- " " " " .. δ) VII–I, VI–I 45
35.- " " Κλίμακα Φά. . α) V–I, $\frac{6}{3}$ IV–I 45
36.- Πτώσεις CADENZE Κλίμακα Φα. β) VI–I, VII–I 46
37.- " " Κλίμακα Φα. γ) III–I, II–I 46
38.- " " Κλίμακα Μι α) V–I, $\frac{6}{3}$ IV–I 47
39.- Πτώσεις CADENZE Κλίμακα Μι . β) III–I, II–I 47
40.- " " Κλίμακα Μι . γ) VI–I, $\frac{6}{3}$ VII–I 47
41.- " " Κλίμακα Ρε . α) V–I, IV–I 48
42.- " " Κλίμακα Ρε . β) III–I, II–I 48
43.- " " Κλίμακα Ρε . γ) VI–I, $\frac{6}{3}$ VII–I 48
44.- Εξαιρέσεις στις Πτώσεις - Κανόνας 18ος 49
45.- Τελικές πτώσεις - Κανόνας 19ος 51

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ

Αντίστιξη απλή - με δύο φωνές - πρώτο είδος

46.- Φθόγγος κατά φθόγγου - Κανόνας 20ος 54

47.- Προσοχή στα επόμενα 54
48.- Αρμονικά διαστήματα - Κανόνας 21ος 55
49.- Υπόδειγμα για τα αρμονικά διαστήματα-ελάσσονας τρόπος 56
50.- Υπόδειγμα αντίστιξης-ελάσσονα τρόπου 57
51.- Υπόδειγμα αντίστιξης-μείζονα τρόπου 57
52.- Υπόδειγμα αντίστιξης-ελάσσονας τρόπος 58
53.- Διάφορα άλλα υποδείγματα σελίδες 59-61
54.- Διευκρινίσεις 62
55.- Συγκριτικός πίνακας φθόγγων των τριών κλειδιών 63
56.- Διατάξεις στις φωνές χορωδίας 67
57.- Απλή αντίστιξη - Δεύτερο είδος. Δύο φθόγγοι κατά ενός Καν.22ος 69
58.- Πού είναι ανεκτές οι πέμπτες 72
59.- Γενική σημείωση 78
60.- Διατάξεις των φωνών χορωδίας 81
61.- Τρίτο είδος απλής αντίστιξης-Τέσσερις φθόγγοι κατά ενός 83
62.- Κανόνας 23ος - Τα διάφορα μέρη 83
63.- Ταυτοφωνία-στολίσματα-Κανόνας 24ος 85
64.- Ελάσσονας τρόπος-ειδική σημείωση-Κανόνας 25ος 87
65.- Πέμπτες όγδοες - Κανόνας26ος 87
66.- Διατάξεις χορωδίας 97
67.- Τέταρτο είδος απλής αντίστιξης-συγκοπές 99
68.- Συγκοπές - Κανόνας 28ος 100
69.- Είδη καθυστερήσεων - Κανόνας 29ος 101
70.- α) Με την ογδόη 101
71.- β) Με την έκτη 101
72.- γ) Με την πέμπτη 102
73.- δ) Με την τρίτη 102
74.- Παράλληλες όγδοες και πέμπτες - Κανόνας 30ος 102
75.- Ταυτοφωνίες - Κανόνας 31ος 106
76.- Εξαίρεση για τις πέμπτες και όγδοες με πλάγια κίνηση.Καν. 32ος 106

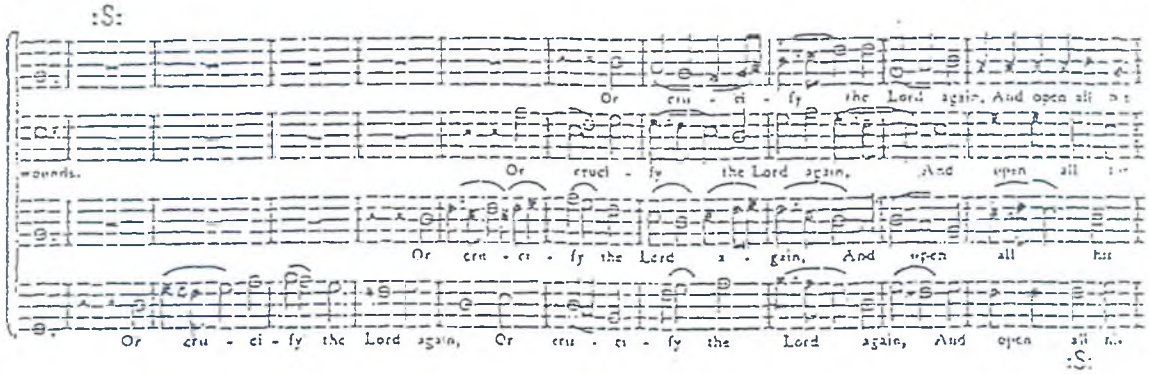
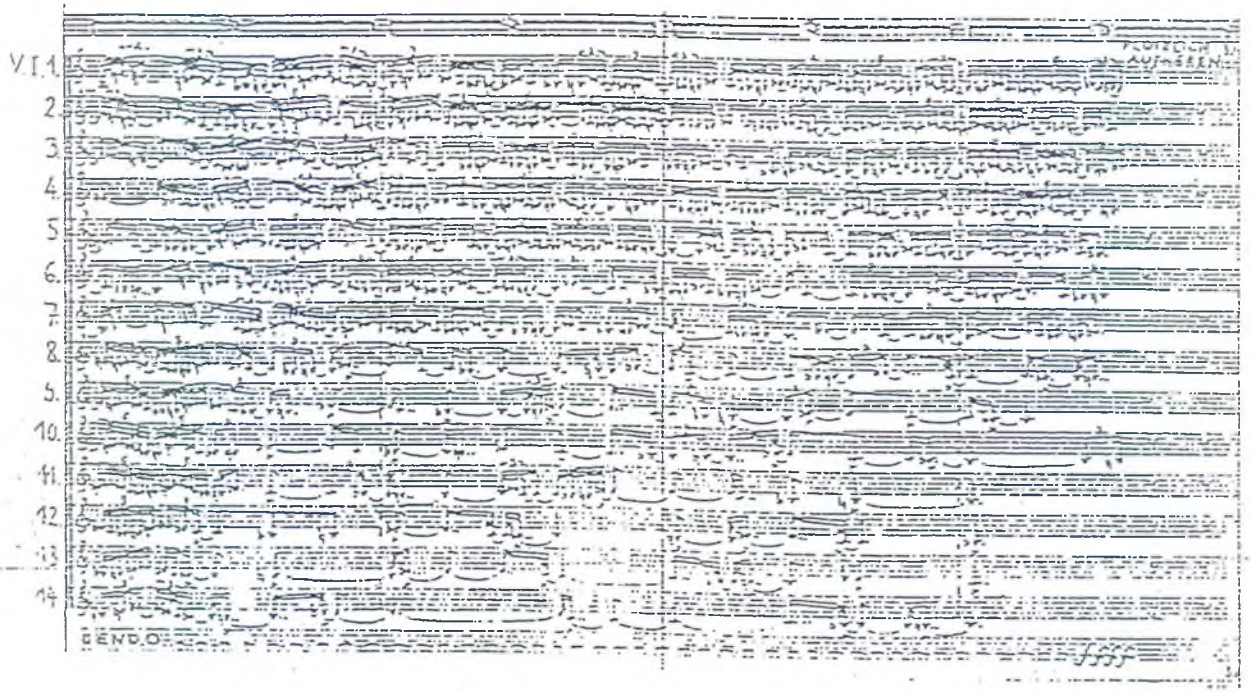
77.- Φθόγγος συγκοπής - Κανόνας 33ος.....107
78.- Β΄αναστροφές (έξι-τέσσερα) - ελαττωμένη συγχορδία.....109
79.- Εννάτη - μικρή ή μεγάλη.....111
80.- Μερικές διευκρινίσεις για το τέταρτο είδος - συγκοπές.....115
81.- Πέμπτο είδος - Σε δύο μέρη αντίστιξη - απλή μικτή διανθισμένη.....121
82.- Κανόνας 36ος - Αντίστιξη πέμπτου είδους διανθισμένη.....121
83.- Παραστιγμένα μισά και μισά με σύζευξη τετάρτου - Κανόνας 37ος.....122
84.- Τρόποι έναρξης της αντίστιξης πέμπτου είδους.....125
85.- Σύνθεση πρώτου μέτρου - Κανόνας 38ος.....125
86.- Κλείσιμο τραγουδιού - Κανόνας 39ος.....131
87.- Οδηγίες για τις ασκήσεις πέμπτου είδους.....139
88.- Διατάξεις για το πέμπτο είδος.....139
Αντίστιξη απλή - Με τρείς φωνές - σε τρία μέρη
Πρώτο είδος - φθόγγος κατά φθόγγου.....141
89.- Αρμονικό σύστημα - Κανόνας 40ος.....141
90.- Ελλειπείς συγχορδίες - Κανόνας 41ος.....142
91.- Τρίτες ελλειπείς συγχορδίες - Κανόνας 42ος.....143
92.- Πέμπτες - όγδοες - Κανόνας 43ος.....143
93.- Πρώτο και τελευταίο μέτρο - Κανόνας 44ος.....143
94.- Γενικοί όροι φωνών - Κανόνας 45ος.....145
95.- Διατάξεις των φωνών χορωδίας.....147
96.- Αντίστιξη με τρία μέρη - Δεύτερο είδος - δύο φθόγγοι κατά ενός.....154
97.- Πρώτο μέτρο.....154
98.- Διατάξεις δεύτερου είδους.....155
99.- Εφαρμογή - Υποβοηθητικά παραδείγματα.....156
100.-Αντίστιξη σε τρία μέρη - Απλή με τρείς φωνές - τρίτο είδος.....161
101.-Τέσσερις φθόγγοι κατά ενός - Κανόνας 47ος.....161
102.-Μικτή αντίστιξη από ολόκληρα, μισά και τέταρτα.....166
103.-Χρήση εβδόμης - Κανόνας 48ος.....166
104.-Δευτέρες - Κανόνας 49ος.....169
105.-Αντίστιξη σε τρία μέρη - Τέταρτο είδος - Συγκοπές.....176
106.- Συγκοπές - Φθόγγος καθυστέρησης - Κανόνας 50ος.....176
107.- Μικτή αντίστιξη των τεσσάρων ειδών της τριμερούς.....180
108.- Ολόκληρα - συγκοπές και τέταρτα - Κανόνας 51ος.....180
109.- Αντίστιξη με τρία μέρη - Πέμπτο είδος - Μικτή διανθισμένη.....187

110.- Μορφές διανθισμένης πέμπτου είδους 187
111.- Προαιρετικός τρόπος 187
112.- Πρώτη μορφή διανθισμένης μικτής - Κανόνας 52ος. 188
113.- Δεύτερη μορφή διανθισμένης αντίστιξης - Κανόνας 53ος 189
114.- Τρόποι έναρξης διανθισμένης. 191
115.- Οδηγίες για τις διατάξεις της μικτής αντίστιξης. 195
116.- Διατάξεις διανθισμένης αντίστιξης - Μείζονα-ελάσσονα. 195

ΓΙΑΝΝΗ ΙΩΑΝΝΙΔΗ

ΜΟΥΣΙΚΗ

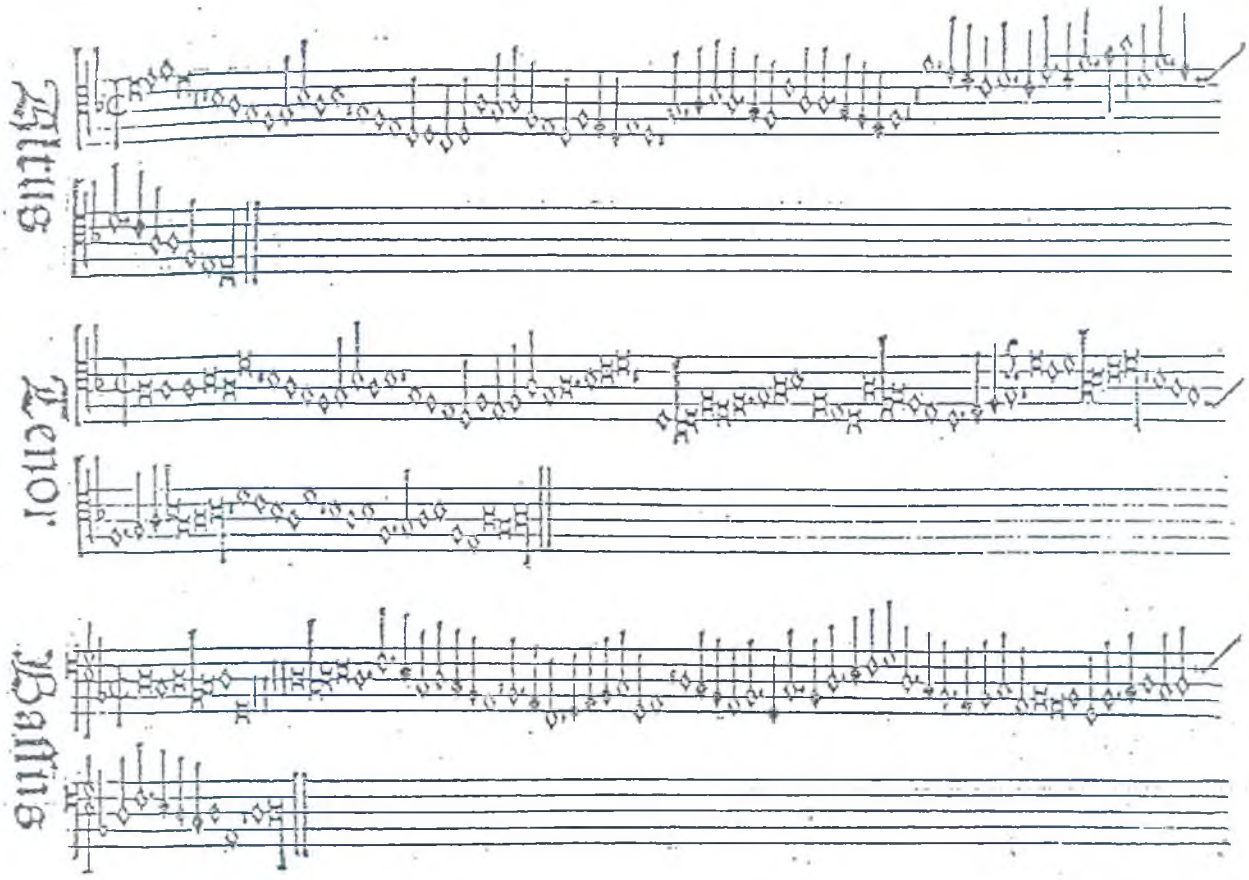
ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ



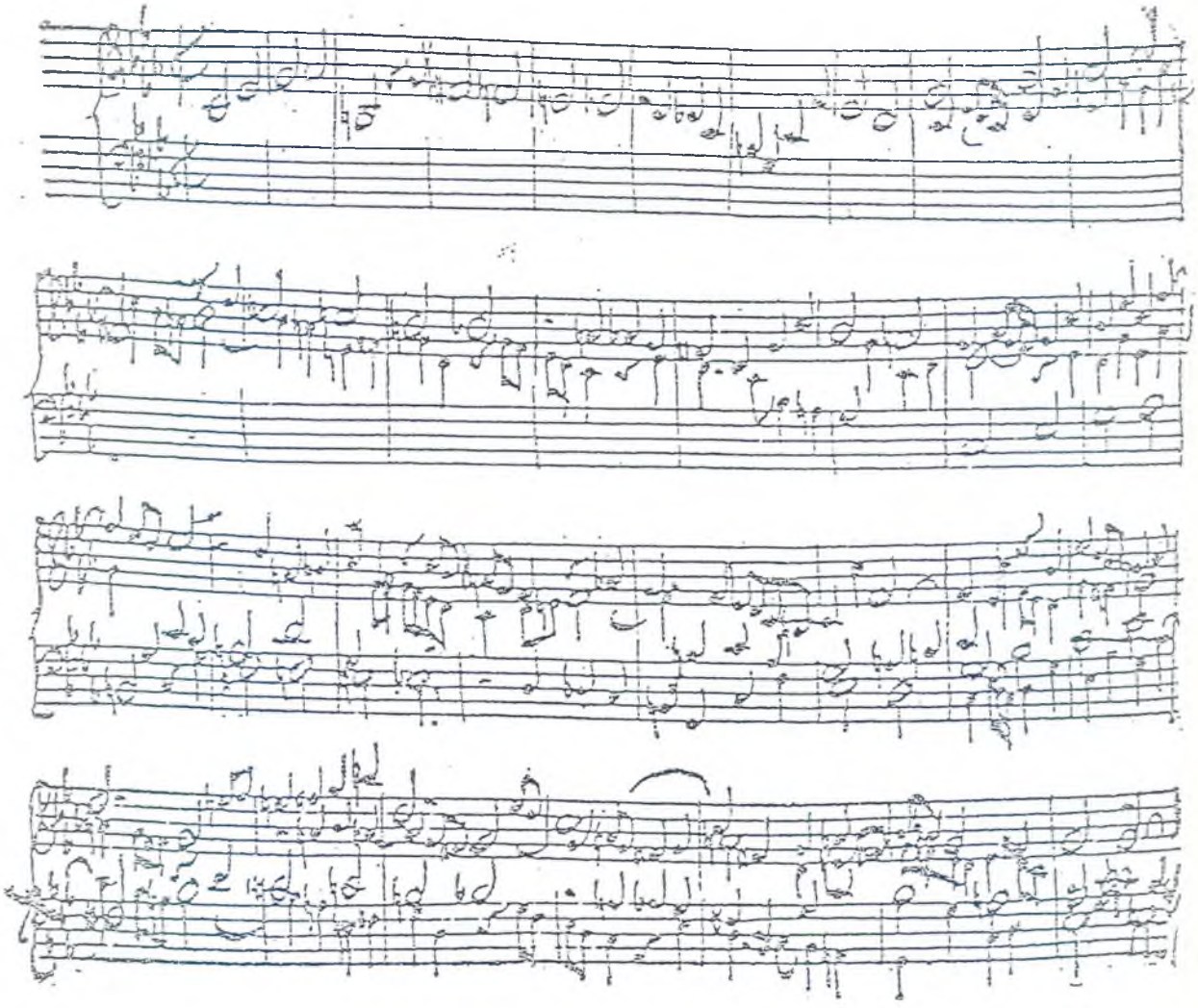
ΓΙΑΝΝΗ ΙΩΑΝΝΙΔΗ

ΜΟΥΣΙΚΗ

ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΜΟΥΣΙΚΗ

ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

ΜΑΝΩΛΗ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ

ΤΑ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΑΡΙΘ. 4

ΜΟΥΣΙΚΗ ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΑ

ΤΕΥΧΟΣ ΠΡΩΤΟ

ΠΟΛΥΦΩΝΙΑ — ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

Ἡ μορφὴ στὴν ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς τέχνης. — Ὁμοφωνία καὶ πολυφωνία. — Ἡ ἀντίστιξη. — Τὰ διάφορα εἴδη της. — Ἁπλὴ ἀντίστιξη. — Κάνονας. — Διπλὴ καὶ τριπλὴ ἀντίστιξη. — Ἡ φούγκα. — Σχολικὴ φούγκα. — Διπλὴ καὶ τριπλὴ φούγκα — Τὰ φουγκάτα. — Ἰνβεντιόνες καὶ ἄλλες δευτερεύουσες πολυφωνικὲς μορφές.

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ
Μ. ΓΑΪΤΑΝΟΥ
ΑΘΗΝΑΙ
1939

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Ευαγγελία Κίκου

Στοιχεία Αντίστιξης

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

Θεσσαλονίκη, Σεπτέμβριος 2001

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Ευαγγελία Κίκου

Στοιχεία Αντίστιξης

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

Θεσσαλονίκη, Σεπτέμβριος 2001

Την εφαρμογή όλων αυτών συμπληρώνει η ακόλουθη σειρά ασκήσεων:

Άσκηση 1: *Σύνθεση μονόφωνης μελωδικής γραμμής (λευκές νότες)*

Άσκηση 2: *Δίφωνη σύνθεση με χρήση δεδομένου 'σταθερού μέλους' – cantus firmus (λευκές νότες)*

Άσκηση 3: *Δίφωνη σύνθεση με χρήση δεδομένου 'σταθερού μέλους' – cantus firmus (λευκές νότες) και χρήση κειμένου*

Άσκηση 4: *Ελεύθερη δίφωνη σύνθεση με χρήση κειμένου*

Άσκηση 5: Α. *Σύνθεση δίφωνου κανόνα*

Β. *Ανάλυση*

Lassus, *Missa ad imitationem moduli Doulce memoire*: Credo

Άσκηση 6: Α. *Τεχνική της διπλής αντίστιξης στην 8η, 10η και 12η με χρήση 'σταθερού μέλους'*

Β. *Σύνθεση ασματικής φούγκας*

Γ. *Ανάλυση*

Des Pres, *Missa da pacem*: Credo

Des Pres, *Missa l' homme arme*: Benedictus

Des Pres, *Missa ad fugam*: Benedictus

Άσκηση 7: Α. *Σύνθεση δίφωνου κομματιού με χρήση της τεχνικής του κανόνα*

Β. *Σύνθεση ασματικής φούγκας*

Γ. *Ανάλυση*

Des Pres, *Missa l' homme arme*: Benedictus

Άσκηση 8: Α. *Τρίφωνη σύνθεση με χρήση δεδομένου 'σταθερού μέλους'*

Β. *Ανάλυση*

Victoria, *Magnificat Tertii Toni*: Et misericordia

Lassus, *Missa ad imitationem moduli Puis que i' ay perdu*: Benedictus

Palestrina, *Missa ad fugam*: Sanctus

Άσκηση 9: Επανάληψη – Προετοιμασία για την τελική εξέταση

Κώστα Νικήτα

Αντίστιξη

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΤΟΡΕΜΙ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Βιογραφικό 3
Πρόλογος 5
Praeambulum 9
Σημειογραφία 11
Οι εκκλησιαστικοί τρόποι 12
Η μελωδία 14
Δίφωνες αντιστικτικές ασκήσεις 16
Μελωδικοί ελιγμοί 19
Τρίφωνες αντιστικτικές ασκήσεις 22
Δίφωνη "ελεύθερη" αντίστιξη 27
Χρήση - μεταχείριση της διαφωνίας 27
Μίμηση 29
Αντιστικτικές μορφές 30
Τρίφωνη "ελεύθερη" αντίστιξη 30
Τετράφωνες αντιστικτικές ασκήσεις 34
Διπλή αντίστιξη 41
Αντίστιξη με περισσότερες από 4 φωνές 43
Η πολυχορία 47
Αρμονική αντίστιξη 51
Σημειογραφικό σύστημα 54
Καθορισμός της μελωδικής πορείας 54
Επεξηγηματικά 55
Διφωνία - πολυφωνία: γενικά χαρακτηριστικά 56
Παραδείγματα 57

ΜΙΧΑΛΗΣ ΡΟΖΑΚΗΣ

Η ΤΡΟΠΙΚΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

για φωνές

ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΝΑΚΑΣ
ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΠΡΟΛΟΓΟΣ 5

ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ 7

ΤΑ ΚΛΕΙΔΙΑ 17

ΤΑ ΜΕΤΡΑ 20

ΟΙ ΑΞΙΕΣ 22

ΟΙ ΕΚΤΑΣΕΙΣ ΤΩΝ ΦΩΝΩΝ 24

ΟΙ ΜΕΛΩΔΙΚΕΣ ΓΡΑΜΜΕΣ ΤΩΝ ΦΩΝΩΝ ΚΑΙ ΠΤΩΣΕΙΣ 27

ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ 1ου ΕΙΔΟΥΣ ΣΕ ΔΥΟ ΦΩΝΕΣ 43

ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ 2ου ΕΙΔΟΥΣ ΣΕ ΔΥΟ ΦΩΝΕΣ 50

ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ 3ου ΕΙΔΟΥΣ ΣΕ ΔΥΟ ΦΩΝΕΣ 58

ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ 4ου ΕΙΔΟΥΣ ΣΕ ΔΥΟ ΦΩΝΕΣ 67

ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ 5ου ΕΙΔΟΥΣ ΣΕ ΔΥΟ ΚΑΙ ΤΡΕΙΣ ΦΩΝΕΣ 72

ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΔΙΦΩΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ ΜΕ ΚΕΙΜΕΝΟ 90

ΜΙΜΗΣΗ ΚΑΙ ΚΑΝΟΝΑΣ 101

ΔΕΞΙΟΤΕΧΝΙΚΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ ΣΕ ΔΥΟ ΦΩΝΕΣ 115

Κυκλική μίμηση ή Ατέρμονας κανόνας 115

Μίμηση με αντίθετη κίνηση 120

Αυστηρή μίμηση σε δύο φωνές με αντίθετη κίνηση 120

Ελεύθερη μίμηση σε δύο φωνές με αντίθετη κίνηση 126

Ο καθρέφτης 128

Αναδρομή 130

Διπλή αναστρεφόμενη αντίστιξη 136

ΘΕΜΑΤΑ ΓΙΑ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ 156

ΜΕΤΑΦΟΡΑ ΟΛΩΝ ΤΩΝ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΩΝ ΣΤΑ ΚΛΕΙΔΙΑ SOL ΚΑΙ FA 162

ΜΙΧΑΛΗΣ ΡΟΖΑΚΗΣ

Η ΤΡΟΠΙΚΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

για φωνές

ΤΟΜΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΣ
II

ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΝΑΚΑΣ
ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. *Αντίστιξη σε τρεις φωνές γενικές παρατηρήσεις* 5
2. *Αντίστιξη 1ου είδους σε τρεις φωνές* 6
3. *Αντίστιξη 2ου είδους σε τρεις φωνές* 11
4. *Αντίστιξη 3ου είδους σε τρεις φωνές* 15
5. *Αντίστιξη 4ου είδους σε τρεις φωνές* 18
6. *Αντίστιξη 5ου είδους σε τρεις φωνές (FLEURI)* 22
7. *Ελεύθερη τρίφωνη αντίστιξη με κείμενο* 23
8. *Μίμηση σε τρεις φωνές* 28
9. *Κανόνας σε τρεις φωνές* 40
10. *Τριπλή αναστρεφόμενη αντίστιξη* 45
11. *Ο ατέρμονας κανόνας σε τρεις φωνές* 52
12. *Τρίφωνες επινοήσεις* 62
13. *Αντίστιξη 1ου είδους σε τέσσερις φωνές* 65
14. *Ανάμιξη 1ου και 2ου είδους σε τέσσερις φωνές* 72
15. *Ελεύθερη τετράφωνη αντίστιξη* 76
16. *Μίμηση σε τέσσερις φωνές* 83
17. *Αντίστιξη σε πέντε φωνές* 105
18. *Ολοκληρωμένη σύνθεση σε πέντε φωνές* 109
19. *Αντίστιξη σε έξη και επτά φωνές* 119
20. *Οκτάφωνη αντίστιξη σε δύο τετράφωνες χορωδίες* 125
21. *Παράρτημα* 135
22. *Παρατηρήσεις πάνω στο παράρτημα* 207

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΙΑΚΗΣ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗΣ

Το Στυλ Palestrina

Γιώργος Φιτσιώρης

Αθήνα, 2000

Στεπάν Γκριγκόριεφ, Τεοντόρ Μύλλερ

ΕΓΧΕΙΡΙΔΙΟ ΠΟΛΥΦΩΝΙΑΣ

Επιμέλεια – Μετάφραση

Γιώργος Π. Πλουμπίδης

Αθήνα 1999

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ
Κ. ΠΑΠΑΓΡΗΓΟΡΙΟΥ - Χ. ΝΑΚΑΣ
ΣΤΟΑ ΠΕΣΜΑΖΟΓΛΟΥ (ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 39) ΤΗΛ. 3221786

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σημείωμα του μεταφραστή 9

Πρόλογος 11

Εισαγωγή

1. Η μουσική ύφανση. Η υφή 13
2. Η μονοφωνική έκθεση 13
3. Η πολυφωνική έκθεση 16
4. Συγκριτικά χαρακτηριστικά των μορφών πολυφωνίας. Η αλληλεξάρτησή τους 24
5. Η σύνθετη πολυφωνία 26
6. Οι βασικές περίοδοι της ιστορίας της πολυφωνίας (συνοπτική περιγραφή) 29

Πρώτο τμήμα

Η ΜΟΝΟΦΩΝΙΑ

Κεφάλαιο 1. Η μελωδία σαν συνθετικό τμήμα της αντιστικτικής πολυφωνίας 31

7. Η μελωδία 31
8. Τα μέσα της μελωδικής οργάνωσης 31
9. Οι γενικοί κανόνες οικοδόμησης των μελωδιών 32
   1) Η μελωδική γραμμή 32
   2) Το μέτρο και ο ρυθμός 35
   3) Η τροποτονικότητα 37
10. Τα χαρακτηριστικά της μελωδίας του αυστηρού και του ελεύθερου στυλ 38
11. Κανόνες σύνθεσης μιας μελωδίας στο πλαίσιο του αυστηρού στυλ 42

Ασκήσεις 47

Δεύτερο τμήμα

Η ΔΙΦΩΝΙΑ

Κεφάλαιο 2. Το απλό κοντραπούντο στη διφωνία 49

12. Γενικά χαρακτηριστικά 49

13. Βασικές αρχές αντιστικτικότητας των φωνών 52
14. Η αντίθεση των φωνών στην πολυφωνία 52
15. Η ενότητα των φωνών στην πολυφωνία 60
16. Τεχνικά μέσα διαμόρφωσης δίφωνων συνδυασμών 62
17. Η συνήχηση στη διαφωνία 63
18. Η κατάταξη των διαστημάτων 63
19. Οι τέλειες συμφωνίες 63
20. Οι ατελείς συμφωνίες 66
21. Οι διαφωνίες 66
22. Οι φθόγγοι (φωνές) του διάφωνου διαστήματος 67
23. Η κατάταξη χρησιμοποίησης των διαφωνιών 68
24. Οι διαφωνίες στο ισχυρό μέρος του μέτρου 68
25. Οι διαφωνίες στο ασθενές μέρος του μέτρου 70
26. Οι διαφωνίες στο σχετικά ισχυρό μέρος του μέτρου 71
27. Η καμπιάτα 72
28. Οι σχετιζόμενες συμφωνίες 72
Ασκήσεις 72

Κεφάλαιο 3. Το σύνθετο κοντραπούντο στη διφωνία 73

29. Το απλό κοντραπούντο 73
30. Το σύνθετο κοντραπούντο 73
31. Η κατάταξη του σύνθετου κοντραπούντου 74
32. Το κάθετο-ευκίνητο κοντραπούντο. Ευθείες και αντίθετες μετατοπίσεις 75
33. Ο αριθμητικός συμβολισμός των διαστημάτων, απαραίτητος για την πρόσθεση και την αφαίρεσή τους 77
34. Η πρόσθεση και η αφαίρεση των διαστημάτων. Διαστήματα θετικά και αρνητικά 79
35. Η θετική και η αρνητική κατεύθυνση των φωνών 81
36. Το διπλό κοντραπούντο 84
37. Ο δείκτης του κάθετου-ευκίνητου κοντραπούντου (Jv) 84
38. Οι περισσότερο διαδεδομένες μορφές διπλού κοντραπούντου 87
39. Το διπλό κοντραπούντο οκτάβας (Jv = -7) 88
40. Το διπλό κοντραπούντο δωδέκατης (Jv = -11) 93
41. Το διπλό κοντραπούντο δέκατης (Jv = -9) 97
42. Ο σύνθετος δείκτης ένδειξης του διπλού κοντραπούντου 101
43. Το οριζόντιο-ευκίνητο κοντραπούντο 102
Ασκήσεις 106
44. Σύντομες πληροφορίες για το αντεστραμμένο κοντραπούντο 107

Κεφάλαιο 4. Η μίμηση στη διφωνία 111

45. Η γενική αντίληψη των μιμήσεων 111
46. Το χτίσιμο των μιμήσεων. Τα σημαντικότερα είδη τους 112

47. Η σύνθεση μιας μίμησης 117
Ασκήσεις 119
Μεθοδικές υποδείξεις 119
48. Το κάθετο-ευκίνητο κοντραπούντο στη μίμηση. Κυκλικοί κανόνες και κανονικές αλυσίδες πρώτης κατηγορίας ... 120
49. Η τεχνική σύνθεσης δίφωνου κυκλικού κανόνα πρώτης κατηγορίας 123
50. Η τεχνική σύνθεσης δίφωνης κανονικής αλυσίδας πρώτης κατηγορίας 128
Ασκήσεις 134

Τρίτο τμήμα

Η ΤΡΙΦΩΝΙΑ

Κεφάλαιο 5. Το απλό κοντραπούντο 135

51. Γενικά χαρακτηριστικά 135
52. Οι προϋποθέσεις χρησιμοποίησης των συγχορδιών 138
Ασκήσεις 139
Μεθοδικές υποδείξεις 139

Κεφάλαιο 6. Το σύνθετο κοντραπούντο στην τριφωνία 140

53. Γενικά χαρακτηριστικά 140
54. Το τριπλό κοντραπούντο οκτάβας 144
Ασκήσεις 146

Κεφάλαιο 7. Η μίμηση στην τριφωνία 147

55. Η απλή μίμηση 147
56. Η κανονική μίμηση 147
Ασκήσεις 150
57. Μεθοδικές υποδείξεις 151

Κεφάλαιο 8. Οι πολυφωνικές (αντιστικτικές) μορφές 156

58. Η πολυφωνική περίοδος 156
59. Η πολυφωνική διμερής μορφή 156
Ασκήσεις 161
60. Μεθοδικές υποδείξεις 164
61. Η πολυφωνική τριμερής μορφή 166
Ασκήσεις 169
62. Μεθοδικές υποδείξεις 169

Τέταρτο τμήμα

Η ΡΩΣΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΠΟΛΥΦΩΝΙΑ

Κεφάλαιο 9. Η πολυφωνία του ρωσικού παραδοσιακού τραγουδιού 175

63. Γενικά χαρακτηριστικά 175
64. Η δομή του κουπλέ 177
65. Οι κλίμακες, οι τρόποι και τα διαστήματα 182
66. Οι αναπνοές και οι πτώσεις 190
67. Ο κύκλος των παραλλαγών 191
68. Διαφορετικές μορφές σχέσης φωνών 191
69. Η τριφωνία, τετραφωνία και πενταφωνία στην πολυφωνία δευτερευουσών φωνών 203

Ασκήσεις 208

Πέμπτο τμήμα

ΤΟ ΕΛΕΥΘΕΡΟ ΣΤΥΛ

Κεφάλαιο 10. Γενικά χαρακτηριστικά της διφωνίας και της τριφωνίας του ελεύθερου στυλ 209

70. Εισαγωγικές παρατηρήσεις 209
71. Η διφωνία 213
72. Η τριφωνία 220

Έκτο τμήμα

Η ΦΟΥΓΚΑ

Κεφάλαιο 11. Τα γενικά χαρακτηριστικά της φούγκας 225

73. Ο ορισμός 225
74. Για το ρόλο της φόρμας στη φούγκα 225

Κεφάλαιο 12. Το θέμα της φούγκας 227

75. Ο ορισμός. Θέματα συγγενικά και αντιθετικά 227
76. Τροποτονικά χαρακτηριστικά του θέματος 230
77. Οι κρυμμένες φωνές 235

Ασκήσεις 237

78. Μεθοδικές υποδείξεις 237

Κεφάλαιο 13. Η απάντηση 238

79. Ο ορισμός 238
80. Η πραγματική απάντηση 239
81. Η τονική απάντηση 240
82. Ρυθμικές προϋποθέσεις εισόδου της απάντησης 245
Ασκήσεις 248

Κεφάλαιο 14. Το αντίθεμα 250

83. Ο ορισμός. Γενικά χαρακτηριστικά 250
84. Το μη κρατημένο αντίθεμα 251
85. Τα κρατημένα αντιθέματα 252
Ασκήσεις 258

Κεφάλαιο 15. Τα ιντερμέδια (επεισόδια) 259

86. Ο ορισμός. Αρχές ανάπτυξης 259
87. Το θεματικό περιεχόμενο των ιντερμεδίων 260
88. Η δομή των ιντερμέδιων 267
89. Η επιλογή του τονικού σχεδίου των ιντερμέδιων 271
Ασκήσεις 273

Κεφάλαιο 16. Η έκθεση τρίφωνης φούγκας πάνω σε ένα θέμα 274

90. Ο ορισμός. Γενικά χαρακτηριστικά 274
91. Συμπληρωματικές είσοδοι και η κόντρα - έκθεση 275
92. Ο προσδιορισμός του δείκτη κάθετης μετατόπισης 278
Ασκήσεις 279

Κεφάλαιο 17. Το μεσαίο μέρος της φούγκας με ένα θέμα 280

93. Το χτίσιμο των μεσαίων μερών της φούγκας 280
94. Το τονικό σχέδιο των μεσαίων μερών 284
95. Η επανεναρμόνιση του θέματος 286
Ασκήσεις 287
Μεθοδικές υποδείξεις 287
96. Τα στρέτα 287
Ασκήσεις 290

Κεφάλαιο 18. Το τελικό μέρος της φούγκας 291

97. Γενικά χαρακτηριστικά 291
98. Η φόρμα της φούγκας στο σύνολό της 293
99. Οι φούγκες ενιαίας τονικότητας 300

Ασκήσεις 306
100. Ανάλυση φουγκέτας – υποδείγματος για γραπτές ασκήσεις 307
Ασκήσεις 310
101. Μεθοδικές υποδείξεις 311

Κεφάλαιο 19. Δίφωνες και τετράφωνες φούγκες 312

102. Οι δίφωνες φούγκες 312
103. Οι τετράφωνες φούγκες 313

Κεφάλαιο 20. Φούγκα με περισσότερα του ενός θέματα 327

104. Διπλές φούγκες 327
105. Τριπλές φούγκες 328

Συμπλήρωμα

Κεφάλαιο 21. Το σύνθετο κοντραπούντο στη μιμητική διφωνία 333

106. Τα γενικά χαρακτηριστικά του σύνθετου κοντραπούντου στη μιμητική διφωνία 333
107. Ο κυκλικός (ατέρμονας) κανόνας δεύτερης κατηγορίας 339

Κεφάλαιο 22. Κανόνες για τρεις φωνές 345

108. Τρίφωνοι κανόνες 345
109. Τρίφωνοι κυκλικοί κανόνες πρώτης κατηγορίας 351
Ασκήσεις 352

Κεφάλαιο 23. Η πολυφωνική τετραφωνία και πενταφωνία 353

110. Τα γενικά χαρακτηριστικά της αντιστικτικής πολυφωνίας 353
111. Η πολυφωνία με πολλά και διαφορετικά θέματα 354
112. Η μιμητική πολυφωνία 358
113. Η συνολική μορφή της πολυφωνίας 361
Ασκήσεις 363

Κεφάλαιο 24. Η σύνθετη πολυφωνία 364

114. Οι κανόνες που αφορούν την αρμονία στη σύνθετη πολυφωνία 364
115. Η κανονική αλυσίδα στην εξαφωνία 369
116. Διπλοί και τριπλοί κανόνες στη σύνθετη πολυφωνία 374
117. Η συνολική μορφή στην οκταφωνία 379
Ασκήσεις 382

KNUD JEPPESEN

ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ
ΑΣΜΑΤΙΚΗ ΠΟΛΥΦΩΝΙΑ

4η Δανική Εκδοση 1968
2η Ελληνική Εκδοση

Μετάφραση : Κ. Νάσος
Μουσικός Επιμελητής : Γεράσιμος Νάσος

ΝΑΣΟΣ
EDNAintertranspublishers

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Προλογος Στην 2η Εκδοση 8
Προλογος Στην 1η Εκδοση 9

ΠΡΟΫΠΟΘΕΣΕΙΣ

I. ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΝΤΙΣΤΙΚΤΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ 19

II. ΒΑΣΙΚΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ

1. Σημειογραφια 79
2. Οι Εκκλησιαστικοι τροποι 86
3. Η Μελωδια 116
4. Η Συνηχηση 137

ΑΣΚΗΣΕΙΣ ΑΝΤΙΣΤΙΞΕΩΣ

ΠΡΟΕΙΣΑΓΩΓΙΚΗ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗ 149

III. ΔΙΦΩΝΗ ΣΥΝΘΕΣΗ 152

1. Πρωτο Ειδος 152
2. Δευτερο Ειδος 158
3. Τριτο Ειδος 164
4. Τεταρτο Ειδος 182
5. Πεμπτο Ειδος 188
6. Η Ελευθερη Διφωνη Συνθεση 209
7. Η Μιμηση 223

IV. ΤΡΙΦΩΝΗ ΣΥΝΘΕΣΗ 237

1. Πρωτο Ειδος 237
2. Δευτερο Ειδος 241
3. Τριτο Ειδος 243
4. Τεταρτο Ειδος 251
5. Πεμπτο Ειδος 259
6. Τριφωνη Μιμηση 263

V. ΤΕΤΡΑΦΩΝΗ ΣΥΝΘΕΣΗ 268

1. Πρωτο Ειδος 268
2. Δευτερο Ειδος 269
3. Τριτο Ειδος 270
4. Τεταρτο Ειδος 274
5. Πεμπτο Ειδος 278
6. Τετραφωνη Μιμηση 283

VI. ΠΟΛΥΦΩΝΗ ΣΥΝΘΕΣΗ 285

VII. Ο ΚΑΝΟΝΑΣ 303

VIII. ΤΟ ΜΟΤΕΤΤΟ 311

IX. ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ 322

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

I. ΑΣΜΑΤΙΚΗ ΦΟΥΓΚΑ 337

II. ΔΙΠΛΗ ΚΑΙ ΠΟΛΛΑΠΛΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ 355

III. ΣΥΝΟΨΗ ΤΩΝ ΣΠΟΥΔΑΙΟΤΕΡΩΝ ΑΝΤΙΣΤΙΚΤΙΚΩΝ ΝΟΜΩΝ ΚΑΙ ΚΑΝΟΝΩΝ 363

IV. ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ 370

ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

Με βάση την πρακτική του 18ου αιώνα

Kent Kennan

Επίτιμος Καθηγητής Μουσικής

στο Πανεπιστήμιο του TEXAS στο AUSTIN

Περιεχόμενα

ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ, *v*

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ, *vii*

ΠΡΟΛΟΓΟΣ, *ix*

Προτάσεις για την χρήση αυτού του βιβλίου.

Κεφάλαιο Πρώτο

ΕΙΣΑΓΩΓΗ, *1*

Ιστορική προοπτική, "Αυστηρή" και "ελεύθερη" αντίστιξη, Η αντίστιξη διδασκόμενη με βάση τους στιλιστικούς κανόνες, Η φύση της αντίστιξης.

Κεφάλαιο Δεύτερο

Η ΜΕΛΩΔΙΚΗ ΓΡΑΜΜΗ, *4*

Μελωδική καμπύλη, Σχετική σημασία των φθόγγων, Αρμονικές νύξεις, Η σύνθετη γραμμή, Έκταση, Άλλες Παρατηρήσεις.

Κεφάλαιο Τρίτο

ΒΑΣΙΚΕΣ ΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΔΙΦΩΝΗΣ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗΣ, *18*

Ποιότητα των ανεξάρτητων γραμμών, Ανεξαρτησία των γραμμών, Ενότητα, Αρμονικές νύξεις, Συμφωνία προς διαφωνία.

Κεφάλαιο Τέταρτο
ΔΙΦΩΝΕΣ ΑΣΚΗΣΕΙΣ. 1:1, 2:1, *34*
Νότα προς νότα(1:1), Δύο νότες προς μια (2:1).

Κεφάλαιο Πέμπτο
ΧΡΩΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ (ΔΥΟ ΦΩΝΕΣ), *49*
Μελωδική και αρμονική χρήση, Μετατροπία, Χρωματική ορθογραφία, Κακές αρμονικές σχέσεις, Για τις δίφωνες χρωματικές ασκήσεις.

Κεφάλαιο Έκτο
ΔΙΦΩΝΕΣ ΑΣΚΗΣΕΙΣ (ΟΛΟΚΛΗΡΩΣΗ), *60*
Τρεις νότες προς μια (3:1), Τέσσερεις νότες προς μια (4:1), Συγκοπές (Τέταρτο είδος), Πέμπτο είδος, Διανομή της ρυθμικής δραστηριότητας μεταξύ των φωνών.

Κεφάλαιο Έβδομο
ΣΥΝΘΕΣΗ ΣΥΝΤΟΜΩΝ ΔΙΦΩΝΩΝ ΚΟΜΜΑΤΙΩΝ, *79*
Φόρμα, Μείωση ή αύξηση του αριθμού των φωνών, Παραλλαγμένη επανάληψη.

Κεφάλαιο Όγδοο
Ο ΚΑΝΟΝΑΣ, *92*
Ο Δίφωνος κανόνας στην οκτάβα, Δίφωνοι κανόνες σε άλλα αρμονικά διαστήματα, Αναφορικά με τη σύνθεση δίφωνων κανόνων, Κανόνες που χρησιμοποιούν ειδικές τεχνικές, Ο συνοδευόμενος κανόνας, Κανόνες σε τρεις ή περισσότερες φωνές, Ο αέναος κανόνας, Ο διπλός κανόνας, Ο κανόνας αίνιγμα, Ο σπειροειδής κανόνας.

Κεφάλαιο Ένατο
ΑΝΑΣΤΡΕΨΙΜΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ, *117*
Αναστροφή στην οκτάβα, Αναστροφή σε διαστήματα εκτός της οκτάβας, Γενικές αρχές που μεσολαβούν στο γράψιμο αναστρέψιμης αντίστιξης, Αναστρέψιμη αντίστιξη με τρεις ή περισσότερες φωνές.

Κεφάλαιο Δέκατο
Η ΔΙΦΩΝΗ INVENTION· ΜΟΤΙΒΙΚΗ ΑΝΑΠΤΥΞΗ, *128*
Το μοτίβο, Η μίμηση, Το δευτερεύον μοτίβο, Η συνοδευτική γραμμή, Πιθανά σχέδια των αρχικών ανακοινώσεων, Ανάπτυξη μέσα από την χρήση ειδικών τεχνικών, Επεισόδια, Μεσαίες είσοδοι, Οι τελικές ανακοινώσεις, Γενική κατασκευή, Ανάλυση των inventions.

Κεφάλαιο Εντέκατο
ΤΡΙΦΩΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ, *147*
Ρυθμικές σχέσεις, Σχετική σημασία των φωνών, Αρμονική Θεώρηση, Ασκήσεις στην τρίφωνη αντίστιξη.

Κεφάλαιο Δωδέκατο
ΣΥΝΘΕΣΗ ΣΥΝΤΟΜΩΝ ΚΟΜΜΑΤΙΩΝ, ΤΡΕΙΣ ΦΩΝΕΣ, *166*

Κεφάλαιο Δέκατο Τρίτο
ΜΙΜΗΣΗ ΣΕ ΤΡΕΙΣ ΦΩΝΕΣ, *172*
Πραγματική μίμηση, Τονική μίμηση, Το γράψιμο απαντήσεων.

Κεφάλαιο Δέκατο Τέταρτο
Η ΤΡΙΦΩΝΗ INVENTION· Η ΤΡΙΟ ΣΟΝΑΤΑ, *188*
Εξαιρετικές περιπτώσεις, Ανάλυση μιας ολόκληρης invention, Η τρίο σονάτα, Ντούο σονάτες μπαρόκ παρόμοιου σχεδιασμού.

Κεφάλαιο Δέκατο Πέμπτο
ΦΟΥΓΚΑ, *204*
Το θέμα, Η απάντηση, Η έκθεση στην τρίφωνη φούγκα, Τετράφωνη αντίστιξη, Η έκθεση στην τετράφωνη φούγκα, Το θέμα σε σχέση με το υλικό που το ακολουθεί, Το θέμα σε σχέση με την απάντηση, Η φούγκα στρέτο, Ειδικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται στην έκθεση, Η αντέκθεση.

Κεφάλαιο Δέκατο Έκτο
ΦΟΥΓΚΑ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ), *223*
Επεισόδια, Μεσαίες είσοδοι, Ειδικές τεχνικές που εφαρμόζονται στις μεσαίες εισόδους, Το τελικό τμήμα, Η φούγκα συνολικά, Η σχολική φούγκα, Άλλοι τρόποι σχεδιασμού της φούγκας.

Κεφάλαιο Δέκατο Έβδομο
ΦΟΥΓΚΑ (ΟΛΟΚΛΗΡΩΣΗ), *242*
Η πεντάφωνη φούγκα, Φούγκες με έξι ή περισσότερες φωνές, Η δίφωνη φούγκα, Η διπλή φούγκα, Η τριπλή φούγκα, Φούγκες με περισσότερα από τρία θέματα, Η φουγκέτα και το φουγκάτο, Η φούγκα κοντσέρτο, Η φούγκα φαντασία, Η ομαδική φούγκα.

Κεφάλαιο Δέκατο Όγδοο
ΦΟΡΜΕΣ ΠΟΥ ΒΑΣΙΖΟΝΤΑΙ ΣΤΟ ΚΟΡΑΛ, *254*
Το πρελούδιο κοράλ, Χρήση της μελωδίας του χορικού σε διάφορες φωνές, Παραλλαγές κοράλ, Η φαντασία κοράλ, Η φούγκα κοράλ.

Κεφάλαιο Δέκατο Ένατο
ΦΟΡΜΕΣ ΑΝΤΙΣΤΙΚΤΙΚΩΝ ΠΑΡΑΛΛΑΓΩΝ, *276*
Είδη παραλλαγών στο cantus firmus: Ground, passacaglia, chaconne, Θέμα και παραλλαγές.

ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ, *285*

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ, *287*

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΡΩΝ, 292

ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ
ΓΙΑ ΑΡΧΑΡΙΟΥΣ

C.H. KITSON

Για την Ελληνική Έκδοση:
Κ. Κορακάς
Καθηγητής Αρμονίας και Αντίστιξης

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ 9

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι
ΠΡΩΤΟ ΕΙΔΟΣ 13

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ
ΔΕΥΤΕΡΟ ΕΙΔΟΣ 35

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ
ΤΡΙΤΟ ΕΙΔΟΣ 47

ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV
ΤΕΤΑΡΤΟ ΕΙΔΟΣ 64

ΚΕΦΑΛΑΙΟ V
ΠΕΜΠΤΟ ΕΙΔΟΣ 74

ΚΕΦΑΛΑΙΟ VI
ΔΥΟ ΦΩΝΕΣ ΣΤΟ ΠΕΜΠΤΟ ΕΙΔΟΣ
ΜΕ ΤΟ CANTUS FIRMUS 82

ΚΕΦΑΛΑΙΟ VII
ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ ΣΕ ΤΡΙΣΗΜΟ ΜΕΤΡΟ 107

ΚΕΦΑΛΑΙΟ VIII
ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΗ ΤΕΧΝΙΚΗ 112

HEINRICH LEMACHER / HERMANN SCHROEDER

ΕΓΧΕΙΡΙΔΙΟ ΑΝΤΙΣΤΙΞΕΩΣ

(Αναθεωρημένη Εκδοση)

Μετάφραση : Κ. Νάσος
Επιμέλεια : Γεράσιμος Νάσος

Νάσος

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

I. Το Cantus firmus 8

II. Η μελωδική κίνηση των φωνών 16

III. Η δίφωνη (ή διμερής) αντίστιξη 18

IV. Η τρίφωνη (ή τριμερής) αντίστιξη 73

V. Η τετράφωνη (ή τετραμερής) αντίστιξη 108

VI. Η διπλή και πολλαπλή αντίστιξη 137

VII. Η πολύφωνη ή πολυμερής αντίστιξη και η πολλαπλή χορωδία 142

VIII. Ο κανόνας 151

IX. Η φούγκα 157

Παράρτημα :

X. Ελεύθερος χειρισμός της διαφωνίας 177

Συντμήσεις ονομάτων εκδοτών :

Ba.	=	Εκδόσεις Baerenreiter, Κάσσελ, Wilhelmshoehe
Boehm	=	Anton Boehm & Sohn, Αουγκσμπουργκ
Kallm.	=	Moeseler-Verlag (πρώην Kallmeyer), Wolfenbuettel
Peters	=	C.F. Peters, Λειψία
Schott	=	B. Schott's Soehne, Mainz
Tonger	=	P.J. Tonger, Κολωνία

W. LOVELOCK

D. Mus. (London)

ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

ΣΕ ΔΥΟ ΦΩΝΕΣ

Two Part Writing

Μετάφραση – Επιμέλεια
ΓΙΑΝΝΗΣ ΑΥΓΕΡΙΝΟΣ

edition orpheus
Σ. & Μ. ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ ΟΕ
Μουσικός Οίκος
ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 4 - 105 64 ΑΘΗΝΑ
ΤΗΛ.. 323 2174 - FAX. 323 2175

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	σελ. 3
Πρόλογος του μεταφραστή	σελ. 4
Υπόμνημα για την αρίθμηση	σελ. 5
Κεφάλαιο 1. Προκαταρκτικά	σελ. 6
Κεφάλαιο 2. Τροποποιήσεις και αρμονικοί υπαινιγμοί	σελ. 7
Κεφάλαιο 3. Μέθοδος εργασίας	σελ. 14
Κεφάλαιο 4. Τονισμένοι διαβατικοί καί ποικιλματικοί φθόγγοι	σελ. 22
Κεφάλαιο 5. Καθυστερήσεις	σελ. 30
Κεφάλαιο 6. Μετατροπίες σε κοντινές τονικότητες	σελ. 39
Κεφάλαιο 7. Μερικά θέματα ύφους	σελ. 45
Κεφάλαιο 8. Άλλες μορφές διακόσμησης	σελ. 53
Κεφάλαιο 9. Μίμηση	σελ. 60
Κεφάλαιο 10. Άλλος τρόπος διακόσμησης	σελ. 74
Κεφάλαιο 11. Χορευτικές μορφές και INVENTIONS	σελ. 81

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ - ΑΠΟΔΟΣΗ - ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΑΥΓΕΡΙΝΟΣ

Diether de la Motte:

Αντίστιξη

Οι Κανόνες και η Πρακτική της, σε Διάφορες Εποχές και Στύλ.

Βιβλίο Μελέτης και Ασκήσεων

Μετάφραση: Κ. Νάσου
Μουσική επιμέλεια: Γερ. Νάσου

ΝΑΣΟΣ - EDNAintertranspublishers

Περιεχόμενα:

Εισαγωγή 7

Πρόλογος 8

Υπόδειξη έργων από τη φιλολογία 17

1. Perotin [Περοτίνος] (γύρω στο 1200) 19

2. Dufay - Ockeghem - Binchois - Isaac: Ανάμεσα στο "έντεχνο" και στο "φολκορικό" (15ος αι.) 32

3. Josquin des Prés:Μοτιβική-μιμητική πολυφωνία (γύρω στο 1500) 55
Φθογγικό Υλικό 55
Μέτρο 59
Αξίες 59
Επιτρεπόμενα διαστήματα 60
Εκτάσεις των φωνών 61
Αποστάσεις των φωνών στη δίφωνη σύνθεση 62
Μίμηση 62
Παραλληλία 67
Χειρισμός των πηδημάτων 70
Τρίτονο 72
Διαβατική διαφωνία 76
Διαφωνία σε βαρύ χρόνο του μέτρου (καθυστέρηση) 83
Μαύρες νότ(τ)ες 94
Ποικίλματα 101
Πηδήματα σε τέταρτα 104
Σχηματισμός καταλήξεων 109
Δεσμοί με το Γρηγοριανό χορικό 115
"Ελευθερίες" 118
Ο Josquin ως σύγχρονος εκφραστικός μουσικός 119
Ανάλυση δίφωνων έργων του Josquin 129

4. Palestrina: Κλασσική ασματική πολυφωνία (γύρω στο 1570) 144
1. Η πιό λαμπερή ήχηση 144
2. Χειραφέτηση της # 146
3. Τέταρτα 148
4. Μεμονωμένα τέταρτα (με εξαίρεση της απλής διαβάσεως) 152
5. Διολίσθηση στην περιοχή της διαφωνίας 154
6. Διφωνία ; 159

7. Λέξη και φθόγγος 162
8. "Εξημερωμένος" Γρηγοριανισμός 168
Συγκριτική ανάλυση δύο τρίφωνων συνθέσεων Crucifuxus
του Palestrina 175

5. Ιντερμέτζο: Πνευματικό - Κοσμικό 183
6. Heinrich Schütz: Stylus gravis & stylus luxurians (γύρω στο 1650) ... 196

7. Johann Sebastian Bach: Αρμονική αντίστιξη (γύρω στο 1730) 214
Αρμονική μονοφωνία 217
Διφωνία 236
Τρείς τύποι συνθέσεως του Bach 246

8. Haydn και Beethoven: Μοτιβική εργασία (1780/1825) 264
Φούγκες του Haydn και του Beethoven 276

9. Schumann-Brahms-Wagner: "Εσωτερική φωνή" (1830 έως 1880) .. 285
Ρομαντική φούγκα ; 285
Συγκεχυμένη διαδρομή των φωνών 286
Οργανική δομή χωρίς «κίνηση των φωνών» 289
«Εσωτερική φωνή» 292
Η τεχνική δικτυώματος του Wagner 297

10. Σύγχρονη Μουσική: Δομή ή και έκφραση (1910 - 1970) 300
Το παληό Μείζον υπό νέον φώς (Στραβίνσκη, Σοστακόβιτς) 301
«Τονικότης» της ασματικής φωνής (Hindemith, Schönberg) 307
Η ασματική φωνή στην όπερα (Berg, Henze) 318
Η διφωνία του Hindemith 322
Δωδεκαφθογγική μουσική (Schönberg, Weber, Fortner). 327
Η κατασκευή ως «Invention» [ενβανσιόν δηλ. «επινόηση»]
(Debussy, Bartók, Dallapiccola, Messiaen) 340
Μεταξύ φωνής και συνηχήσεως (B.A. Zimmerman,
Ligeti, Lutoslawski) 358

ΠΡΑΓΜΑΤΕΙΑ

ΑΝΤΙΣΤΙΞΕΩΣ ΚΑΙ ΦΟΥΓΚΑΣ

ΥΠΟ

ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΝΤΥΜΠΟΥΑ

Μέλους του Ινστιτούτου

Διευθυντή του Ωδείου

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΒΑΛΛΗΝΔΡΑ

Καθηγητή του Ωδείου Αττικής

ΑΘΗΝΑ

1996

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Σελίδες

Εἰσαγωγή VI

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

ΑΠΛΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

Γενικοί Κανόνες καί Ὁδηγίες πού ἐφαρμόζονται σέ ὅλα τά εἴδη τῆς Ἀντιστίξεως . . . 3

ΔΙΦΩΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

Πρῶτο εἶδος, φθόγγος ἔναντι φθόγγου 9
Δεύτερο εἶδος, δύο φθόγγοι ἔναντι ἑνός II
Τρίτο εἶδος, τέσσερεις φθόγγοι ἔναντι ἑνός I3
Τέταρτο εἶδος, συγκοπές I5
Πέμπτο εἶδος, διανθισμένη Ἀντίστιξη I9

ΤΡΙΦΩΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

Πρῶτο εἶδος, φθόγγος ἔναντι φθόγγου 22
Δεύτερο εἶδος, δύο φθόγγοι ἔναντι ἑνός 25
Τρίτο εἶδος, τέσσερεις φθόγγοι ἔναντι ἑνός 27
Ἀνάμειξη ὁλόκληρων, ἡμίσεων καί τετάρτων 30
Τέταρτο εἶδος, συγκοπές 33
Ἀνάμειξη ὁλόκληρων, ἡμίσεων καί συγκοπῶν 36
Ἀνάμειξη ὁλόκληρων τετάρτων καί συγκοπῶν 38
Πέμπτο εἶδος, διανθισμένη Ἀντίστιξη 40
Ἀναμείξεις 43

ΤΕΤΡΑΦΩΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

Πρῶτο εἶδος, φθόγγος ἔναντι φθόγγου 44
Δεύτερο εἶδος, δύο φθόγγοι ἔναντι ἑνός 45
Τρίτο εἶδος, τέσσερεις φθόγγοι ἔναντι ἑνός 48
Τέταρτο εἶδος, συγκοπές 50
Ἀναμείξεις 53
Πέμπτο εἶδος, διανθισμένη σέ μία, δύο καί τρεῖς φωνές 55
Ἀναμείξεις 58

ΠΕΝΤΑΦΩΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

Φθόγγος ἔναντι φθόγγου καί διανθισμένη 59

ΕΞΑΦΩΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

Φθόγγος ἔναντι φθόγγου καί διανθισμένη 6I

ΕΠΤΑΦΩΝΗ ΚΑΙ ΟΚΤΑΦΩΝΗ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

Φθόγγος ἔναντι φθόγγου καί διανθισμένη 64
Παρατήρηση ἐπί τῶν ἀξιῶν πού ἐκλέγονται καί στήν ἐκλογή τῶν θεμάτων τῶν δοσμένων Μελωδιῶν 68

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

ΜΙΜΗΣΕΙΣ

Σελίδες

Ιο Μίμηση μέ εὐθεία κίνηση, δίφωνη 73
2ο Μίμηση μέ ἀντίθετη κίνηση, δίφωνη 76
3ο Μίμηση μέ ἀντίθετη ὀπισθοδρομική κίνηση, δίφωνη 77
4ο Μίμηση μέ αὔξηση 78
5ο Μίμηση μέ ἐλάττωση 79
6ο Μίμηση μέ ἀντιχρονισμό 79
7ο Μίμηση διακεκομένη 79
8ο Μίμηση περιοδική 80
9ο Μίμηση κανονική 80

ΜΙΜΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΕΣ ΤΩΝ 2 ΦΩΝΩΝ

Ιο Σέ τρεῖς φωνές, ἀπό τίς ὁποῖες δύο σέ μίμηση ἐπί δοσμένης Μελωδίας 81
2ο Σέ τρεῖς φωνές, μέ κανονική μίμηση καί στίς 3 φωνές 83
3ο Σέ τέσσερεις φωνές, ἀπό τίς ὁποῖες δύο σέ μίμηση καί μία ad libidum
(= κατά βούληση) ἐπί δοσμένης Μελωδίας 83
4ο Σέ τέσσερεις φωνές, ἀπό τίς ὁποῖες τρεῖς σέ μίμηση ἐπί δοσμένης Μελωδίας 84
5ο Σέ τέσσερεις φωνές, μέ κανονική μίμηση καί στίς 4 φωνές 84
6ο Σέ 5, 6, 7 καί 8 φωνές 85
Παρατήρηση ἐπί τῆς χρήσεως τοῦ χρωματικοῦ εἴδους 88

ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ

ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ ΔΙΠΛΗ, ΤΡΙΠΛΗ ΚΑΙ ΤΕΤΡΑΠΛΗ

Διπλή 'Αντίστιξη στήν ὄγδοη 89
Διπλή 'Αντίστιξη στήν ἔνατη 92
Διπλή 'Αντίστιξη στή δέκατη 93
Διπλή 'Αντίστιξη στήν ἑνδέκατη 93
Διπλή 'Αντίστιξη στή δωδέκατη 94
Διπλή 'Αντίστιξη στή δέκατη τρίτη 95
Διπλή 'Αντίστιξη στή δέκατη τέταρτη 95
Διπλή 'Αντίστιξη στή δέκατη πέμπτη 96
Τριπλή καί τετραπλή 'Αντίστιξη στήν ὄγδοη 97
"Αλλος τρόπος ἐφαρμογῆς τῆς τριπλῆς καί τετραπλῆς 'Αντιστίξεως στήν ὄγδοη 101
Τριπλή καί τετραπλή 'Αντίστιξη στή δέκατη 102
Τριπλή καί τετραπλή 'Αντίστιξη στή δωδέκατη 104
Παρατηρήσεις 105

Carlferdinand Zech

Τεχνικές Σύνθεσης

Διαμέσου Διαφόρων Μουσικών Στυλ

Λειτουργική Αρμονία - Συνοδεία Τραγουδιού - Αντίστιξη

Μετάφραση: Κων/νος Νάσος
Μουσικός Επιμελητής: Γεράσιμος Νάσος

ΝΑΣΟΣ
EDNAintertranspublishers

Περιεχόμενα:

Πρόλογος 3

Η Γέννεση της Πολυφωνίας 3

1.1. Το Οργανο (organum) 3
1.2. Αντίστιξη - Αρμονία 4
1.3. Η Δημιουργία του Λειτουργικού Μείζονος - Ελάσσονος Συστήματος και της Γραφής του Ενάριθμου Μπάσσου 4

2. Λειτουργική Αρμονία 6

2.1. Οι Κύριες Λειτουργίες στο Μείζονα 6
2.2. Η Μείζων Πτώση (καντέντσα) 7
2.3. Η Ελάσσων Πτώση 12
2.4. Μη Αρμονικοί Φθόγγοι 16
2.4.1. Ο Διαβατικός Φθόγγος 17
2.4.2. Το Ποίκιλμα 17
2.4.3. Η Καθυστέρηση 17
2.4.4. Η Προήγηση 17
2.4.5. Στενογραφικά Σύμβολα της Κινήσεως των φωνών 17
2.5. Συμβολική Γραφή της Μουσικής Χορού 20
2.6. Η Δεσπόζουσα Συγχορδία Εβδόμης 22
2.7. Το Μπάσσο Τρίτης 28
2.8. Το Ενάριθμο Μπάσσο 33
2.9. Το Μπάσσο Πέμπτης 36
2.9.1. Το Αρμονικό Μπάσσο Πέμπτης 36
2.9.2. Το Διαβατικό Μπάσσο Πέμπτης 39
2.9.3. Το Ποικιλματικό Μπάσσο Πέμπτης 41
2.9.4. Η Καθυστερητική Δεσπόζουσα Συγχορδία Τετάρτης-Εκτης (Καθυστέρηση Τετάρτης - Εκτης) 42
2.9.5. Η Ποικιλματική Συγχορδία Τετάρτης - Εκτης 43
2.9.6. Η Διαβατική Συγχορδία Τετάρτης - Εκτης 44
2.10. Οι Αναστροφές της Δεσπόζουσας Συγχορδίας Εβδόμης 47
2.11. Κλειστή, Ανοικτή και Μεικτή Θέση των Συγχορδιών 54
2.12. Οι Δευτερεύουσες Λειτουργίες 55
2.13. Η Ελαττωμένη Τρίφωνη Συγχορδία 61
2.14. Η Ελαττωμένη Συγχορδία Εβδόμης 62
2.15. Η Υποδεσπόζουσα Συγχορδία Εκτης 65
2.16. Η Υποδεσπόζουσα Συγχορδία Πέμπτης-Εκτης 68
2.17. Οι Παρένθετες Δεσπόζουσες 70
2.18. Η Οργάνωση του Μπάσσου 76
2.19. Οι Δευτερεύουσες Συγχορδίες Εβδόμης 78
2.20. Η Sixte Ajoutee 82
2.21. Υποδείγματα Blues 88
2.22. Η Μετατροπία - Η Διατονική Μετατροπία Χωρίς Κόμμα, Καθαρή 89
2.23. Η Μετάβαση στην Ομώνυμη Τονικότητα ..102
2.24. Η Μισή και η Πλήρης Πτώση 105
2.25. Πρόλογος, Ιντερλούδιο, Επίλογος 106
2.26. Οι Μέσες 108
2.27. Η Μετατροπία με Διαφορά Κόμματος 111
2.27.1. Η Μετατροπία στην Ομώνυμη Παραλλαγμένη Κλίμακα (Μεθαρμόνιση) 111
2.27.2. Μετατροπία με τη Ναπολιτάνικη Συγχορδία Εκτης 113
2.27.3. Μετατροπία με Εναρμόνια Αλλαγή Σημασίας (Μετάπτωση) 114
2.27.3.1. Μετατροπία με την Ελαττωμένη Συγχορδία Εβδόμης 114
2.27.3.2. Μετατροπία μέσω Εναρμόνιας Επανερμηνείας Πρόσθετων Συγχορδιακών Φθόγγων 116
2.28. Ασματα (Lieder) στο Λειτουργικό σύστημα Μείζονος Ελάσσονος, των οποίων οι Συγχορδιακές Ακολουθίες Βρίσκονται Εξω απ'την Περιοχή της Πτώσεως (καντέντσας) 118
2.29. Η Αρμονική Ανατροπή ή Αμεση Τροπή 120
2.30. Η Διτονικότης και η Πολυτονικότης 120

3. Η Αρμονία στην Ατονικότητα . 121

3.1. Η Αρμονία των Διαστημάτων Τετάρτης 121
3.2. Η Συμπληρωματική Αρμονία 122

4. Η Ομοφωνική Διφωνία 124

5. Αντίστιξη, Πολυφωνική Διφωνία 127

5.1. Τα Διαστήματα 127
5.2. Το Cantus Firmus 127
5.3. Η Αντίστιξη 128
5.3.1. Το Μελισματικό Οργανο (organum) 128
5.3.2. Η Μετρική (Mensural) Σημειογραφία 128
5.3.3. Οι Τρόποι (Modi) ή Εκκλησιαστικές Τονικότητες 129
5.3.4. Η Διανθισμένη Αντίστιξη 130
5.3.4.1. Η Μελωδία 130
5.3.4.2. Σύνοψη των Σπουδαιότερων Μελωδικών - Οργανωτικών Μέσων στην Αντίστιξη 131
5.3.4.3. Η Συνήχηση 132
5.3.4.3.1. Οι Κανόνες Κινήσεως των Φωνών 133
5.3.4.3.2. Ο Διαβατικός Φθόγγος 135
5.3.4.3.3. Το Ποίκιλμα 135
5.3.4.3.4. Η Καθυστέρηση 137

5.3.4.3.5. Η Προήγηση 138
5.3.4.3.5. Η Cambiata 139
5.3.4.3.7. Η Μίμηση 141
5.3.4.3.8. Η Σχέση Διασταυρώσεως 142
5.3.4.3.9. Γενική Αποψη των Σπουδαιότερων Κανόνων Συνηχήσεως των Φωνών στην Αντίστιξη 142
5.4. Η Λειτουργική Αρμονική Αντίστιξη 142
5.5. Οργανική και Ασματική Αντίστιξη 146
5.6. Ο Κανόνας 152
5.7. Η Διπλή Αντίστιξη 153
5.8. Η Ελεύθερη Αντίστιξη 154
5.8.1. Η Ελεύθερη Διφωνία 154
5.8.2. Η Ελεύθερη Διαφωνία Περιοριζόμενη στους Διατονικούς Φθόγγους .. 154
5.8.3. Η Ελεύθερη Διαφωνία με Χρήση Τροπικών Κλιμάκων 154
5.8.4. Η Διτονική Διφωνία 156
5.8.5. Διακύμανση της Τονικότητας, Επίσης Κινητοί Τονικοί Πυρήνες, Πεδία ή Κέντρα Αναφοράς 157
5.8.6. Η Μίμηση στην Ελεύθερη Διφωνία 158
5.8.7. Συνοδευτικές Μορφές Bourdon και Ostinato 159
5.8.8. Μείξεις (mixtures) 162

6. Η Αντίστιξη στην Ατονικότητα 163

6.1. Η Τεχνική του Δωδεκαφθογγισμού 163
6.1.1. Η Δωδεκάφθογγη Σειρά 163
6.1.2. Η Δωδεκαφθογγική Αντίστιξη 165
6.1.3. Η Σειρά των Διαστημάτων 167
6.2. Η Δομή των Διαστημάτων (Επίσης Πυρήνες Διαστημάτων ή Ηχήσεων) 168

Σημειώσεις 171

Βιβλιογραφία 172

Ευρετήριο Τραγουδιών και Κομματιών 172

Ευρετήριο για Μεθοδική Μελέτη: Τραγούδια με Δεδομένη Λειτουργική Στενογραφία 174

Ευρετήριο Αλφαβητικό 175

The Study of Counterpoint

from JOHANN JOSEPH FUX'S *Gradus ad Parnassum*

REVISED EDITION

TRANSLATED AND EDITED BY

ALFRED MANN

WITH THE COLLABORATION OF

JOHN EDMUNDS

W · W · NORTON & COMPANY

New York · London

Contents

INTRODUCTION vii

THE AUTHOR'S FOREWORD TO THE READER 17

The Dialogue

First Part

I. NOTE AGAINST NOTE 27

II. THE SECOND SPECIES OF COUNTERPOINT 41

III. THE THIRD SPECIES OF COUNTERPOINT 50

IV. THE FOURTH SPECIES OF COUNTERPOINT 55

V. THE FIFTH SPECIES OF COUNTERPOINT 64

Second Part

I. NOTE AGAINST NOTE IN THREE PARTS 71

II. HALF NOTES AGAINST WHOLE NOTES IN THREE PARTS 86

III. QUARTERS AGAINST WHOLE NOTES IN THREE PARTS 91

IV. THE LIGATURE 94

V. FLORID COUNTERPOINT 104

Third Part

I. FOUR PART COMPOSITION OR WRITING IN FOUR VOICES 109

II. HALF NOTES AGAINST WHOLE NOTES 117

III. QUARTERS AGAINST WHOLE NOTES 120

Contents

IV. THE LIGATURE 127

V. FLORID COUNTERPOINT 135

APPENDIX 141

NOTES 144

BIBLIOGRAPHY 149

INDEX 153

MODAL COUNTERPOINT

IN THE STYLE OF THE SIXTEENTH CENTURY

Outline
by
Ernst Krenek

$2.75

BOOSEY and HAWKES

CONTENTS

	PAGE
1. Vocabulary	1
2. Melody	2
3. Two-part Counterpoint	6
A. Intervals	6
B. Treatment of Dissonances	6
C. Rhythm and Meter	7
D. Special Features	8
E. Simultaneous Motion	9
F. Imitation	10
G. Double Counterpoint	13
H. The Motet	15
4. Three-part Counterpoint	16
Appendix	20

TONAL COUNTERPOINT

IN THE STYLE OF THE EIGHTEENTH CENTURY

Outline
by
Ernst Krenek

$2.50

BOOSEY and HAWKES

STUDIES IN COUNTERPOINT

Based on the Twelve-Tone Technique

By

ERNST KRENEK

Professor of Music at
Vassar College

G. SCHIRMER, Inc.
New York

CONTENTS

CHAPTER		PAGE
	Introduction	vii
I.	The Twelve-Tone Series	1
II.	One-Part Writing	3
III.	Two-Part Writing	7
IV.	Derivative Forms of the Series	11
V.	Two-Part Inventions Using O and I	12
VI.	Two-Part Writing Using All Four Forms of the Series	15
VII.	Three-Part Writing	19
VIII.	Extension of the Rules Concerning Repetition of Tones	26
IX.	Transpositions of the Series-Forms	28
X.	Disposition of Larger Forms	32
	Appendix—Special Series	36

COUNTERPOINT

by

WALTER PISTON

LATE PROFESSOR OF MUSIC, HARVARD UNIVERSITY

LONDON

VICTOR GOLLANCZ LTD

1990

CONTENTS

	INTRODUCTION	9
1.	THE MELODIC CURVE	13
2.	MELODIC RHYTHM	26
3.	THE HARMONIC BASIS	40
4.	HARMONIC RHYTHM	60
5.	TWO-PART COUNTERPOINT	72
6.	MOTIVE STRUCTURE	99
7.	THREE-PART COUNTERPOINT	118
8.	COUNTERPOINT IN MORE THAN THREE PARTS	143
9.	INVERTIBLE COUNTERPOINT	167
10.	CANON IN TWO PARTS	188
11.	OTHER TYPES OF CANON	208
	CONCLUSION	228
	INDEX	233