

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Μετάφραση επιλεγμένων αποσπασμάτων  
από το σύγγραμμα  
*Κινητή αντίστιξη στην αυστηρή γραφή*  
του Σεργκί Τανιέγεφ



Εκπόνηση:  
**ΧΡΗΣΤΟΣ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ**

Επιβλέπων:  
**ΠΕΤΡΟΣ ΒΟΥΒΑΡΗΣ**  
Αναπληρωτής Καθηγητής  
Τ.Μ.Ε.Τ.

Συνεξεταστής:  
**Αθανάσιος Ζέρβας**  
Καθηγητής Τ.Μ.Ε.Τ.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ,  
ΙΟΥΛΙΟΣ 2023

«Δηλώνω υπευθύνως ότι όλα τα στοιχεία σε αυτό το πτυχιακό πρότζεκτ τα απέκτησα, τα επεξεργάστηκα και τα παρουσιάζω σύμφωνα με τους κανόνες και τις αρχές της ακαδημαϊκής δεοντολογίας, καθώς και τους νόμους που διέπουν την έρευνα και την πνευματική ιδιοκτησία. Δηλώνω επίσης υπεύθυνως ότι, όπως απαιτείται από αυτούς τους κανόνες, αναφέρομαι και παραπέμπω στις πηγές όλων των στοιχείων που χρησιμοποιώ και τα οποία δεν συνιστούν πρωτότυπη δημιουργία μου»

**Μετάφραση επιλεγμένων αποσπασμάτων από το σύγγραμμα *Κινητή Αντίστιξη στην αυστηρή γραφή του Σεργκέι Τανιέγεφ***

**A modern-greek translation of selected excerpts from Sergey Taneyev's *Moveable counterpoint in the strict style***

Πτυχιακή εργασία, υποβληθείσα στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης της Σχολής Κοινωνικών, Ανθρωπιστικών Επιστημών και Τεχνών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας.

Bachelor's thesis, submitted to the Department of Music Science and Art, Faculty of Social Sciences, Humanities and Arts, University of Macedonia.

Author: Christos Papanikolaou

Supervisor: Petros Vouvaris, Associate Professor

Η παρούσα εργασία αδειοδοτείται βάσει της αδείας:  
Creative Commons Αναφορά δημιουργού-Μη εμπορική χρήση-Διεθνές 4.0.

Η έγκριση της παρούσας εργασίας από το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας δεν υποδηλώνει απαραίτητως την αποδοχή των απόψεων του συγγραφέως εκ μέρους του Τμήματος.

# Περιεχόμενα

Περίληψη.....	7
Abstract.....	7
Πρόλογος.....	8
Εισαγωγή.....	9
Προοίμιον.....	9
α) Κριτήρια επιλογής θέματος.....	10
β) Δομή της εργασίας.....	10
γ) Ζητήματα γλώσσας και βιβλιογραφικών καταχωρήσεων.....	11
<b>ΕΝΟΤΗΤΑ ΠΡΩΤΗ: Συνοδευτικό κείμενο.....</b>	<b>14</b>
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Βιογραφικό &amp; εργογραφικό πλαίσιο.....</b>	<b>15</b>
1.1. Συνοπτική βιογραφία, προσωπικότητα, ενδιαφέροντα.....	15
1.2. Μουσικοθεωρητική εργογραφία.....	20
1.2.1. Συνοπτική παρουσίαση.....	20
1.2.2. Μεταφράσεις σε ελληνικά, αγγλικά και γερμανικά.....	22
1.2.3. <i>Κινητή αντίστιξη στην αυστηρή γραφή (1909)</i> .....	23
1.2.3.1. Θεματολογία, επιρροές, καινοτομίες, στοιχεία από την ιστορία (σύλληψη και συγγραφή) του βιβλίου.....	23
1.2.3.2. Αντίκτυπος της έκδοσης του βιβλίου στον ρωσόφωνο χώρο και υστεροφημία του Τανιέγεφ ως θεωρητικού.....	27
1.2.3.3. Διάδοση στον αγγλόφωνο χώρο.....	28
1.2.3.4. Συνοπτική περιγραφή της έκδοσης του 1909.....	32
1.2.3.4.1. Εκδοτικά, διάταξη της ύλης, γλωσσικές παρατηρήσεις, συνοπτικός πίνακας περιεχομένων.....	32
1.2.3.4.2. Υπό εξέταση ρεπερτόριο – μουσικά παραδείγματα.....	36
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Η παρούσα μετάφραση.....</b>	<b>39</b>
2.1. Γενικές πληροφορίες και μεθοδολογία.....	39
2.1.1. Αφόρμηση, γενικές πληροφορίες και κριτήρια επιλογής αποσπασμάτων.....	39
2.1.2. Στοιχεία μεθοδολογίας.....	40
2.1.3. Γλωσσικά βοηθήματα.....	43
2.1.4. Απόδοση ειδικής ορολογίας.....	44
2.2. Βοηθήματα για την ανάγνωση του μεταφρασμένου κειμένου.....	53
2.2.1. Οδηγίες ανάγνωσης.....	53
2.2.1.1. Περί μουσικών παραδειγμάτων.....	53
2.2.1.2. Ρόλος υποσημειώσεων.....	56
2.2.1.3. Γλωσσικές συμβάσεις και μορφοποίηση.....	57
2.2.2. Πίνακας αντιστοίχισης ρωσόγλωσσων, ελληνόγλωσσων και αγγλόγλωσσων όρων.....	59
2.3. Περιορισμοί και προτάσεις για περαιτέρω έρευνα.....	64
<b>ΕΝΟΤΗΤΑ ΔΕΥΤΕΡΗ: Μεταφρασμένο κείμενο.....</b>	<b>68</b>
<b>Επιλογή από τις πρώτες σελίδες:.....</b>	<b>69</b>
<b>ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....</b>	<b>72</b>
<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....</b>	<b>73</b>
I. Κινητή αντίστιξη.....	77
II. <i>Αντίστιξη που επιτρέπει διπλασιασμούς</i> .....	78
III. Αντιστρέψιμη αντίστιξη.....	79
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι.....</b>	<b>82</b>
Τρόπος συμβολισμού διαστημάτων.....	82
Πρόσθεση και αφαίρεση, αρνητικά διαστήματα.....	82
Σύνθετα διαστήματα (§§ 7-9).....	84
Διαδοχική σειρά διαστημάτων (§§ 11-19). Χωρισμός αυτών σε δύο ομάδες: <sup>1</sup> int και <sup>2</sup> int (§ 11).....	86
Διάταξη των διαστημάτων της διαδοχικής σειράς.....	88
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ.....</b>	<b>92</b>
Συμβολισμός της κάθετης μετάθεσης: ν, νν. Τύποι πρωταρχικού και παράγωγου συνδυασμού.....	92
Μεταθέσεις.....	93
Σχέση μεταξύ πρωταρχικών και παράγωγων διαστημάτων.....	94
Δείκτης καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης [Jν] (§§ 26-45).....	95

Ο τύπος $m + Jv = n$ και πορίσματα που προκύπτουν από αυτόν.....	97
Προϋποθέσεις μεταθέσεων.....	97
Ακραία διαστήματα και τα σύμβολά τους [ $<$ , $>$ ].....	98
Σύμβολα μεταθέσεων [ $<$ , $>$ , $<>$ , $]$ .....	100
$Jv$ ίσον μηδέν (§§43-44).....	101
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ.....</b>	<b>102</b>
Κατάλογος δεικτών.....	102
Στήλες δεικτών (§§51-60).....	104
Συσχετισμός οκτάβων.....	105
Χωρισμός των στηλών σε ζεύγη (§§58-59).....	106
Υπολογισμός τιμής πρωταρχικού διαστήματος (§§61-62) και δείκτη (§§63-64).....	107
Κατανομή των μελωδιών του πρωταρχικού συνδυασμού ανά τις φωνές.....	110
Διαστήματα, βάσει των οποίων υπολογίζεται το $Jv$ . Διάστημα εισόδου (§67).....	111
Αντικατάσταση πρωταρχικού συνδυασμού από παράγωγο και αντιστροφή.....	112
Τρίτονο και ελαττωμένη πέμπτη.....	113
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙV.....</b>	<b>117</b>
Περιορισμοί που επιβάλλουν στα διαστήματα οι κανόνες απλής αντίστιξης (§§71-87).....	117
Ατελείς (§72) και τέλειες συμφωνίες (§§73-76).....	117
Διαφωνίες (§§77-86): α) Διαβατικές και γειτονικές και β) σε συζεύξεις (συγκοπτόμενες).....	121
Λύση διαφωνίας σε σύζευξη. Διάφωνος φθόγγος. (§§ 81-84).....	123
Η τετάρτη και η ενάτη στην πολύφωνη αντίστιξη.....	124
Ο ελεύθερος φθόγγος μίας διαφωνίας σε σύζευξη.....	126
Προετοιμασία διαφωνιών σε συζεύξεις.....	128
Σύμβολα που περιγράφουν τις προϋποθέσεις χρήσεως των διαστημάτων σε συζεύξεις.....	129
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ V.....</b>	<b>134</b>
1. Σταθερές συμφωνίες (§§97-122).....	134
§108. Πίνακας σταθερών συμφωνιών.....	138
Επεξηγήσεις πάνω στον πίνακα σταθερών συμφωνιών.....	139
1. Παραδείγματα για $^1Jv$ .....	139
2. Παραδείγματα για $^2Jv$ .....	141
a) Συνδυασμοί χωρίς συζευγμένες διαφωνίες, οι οποίοι επιδέχονται μετάθεση για διάφορα $Jv$ .....	143
b) Συνδυασμοί χωρίς διαφωνίες σε συζεύξεις, οι οποίοι επιδέχονται διπλασιασμό κατά ατελείς συμφωνίες. Τρίφωνη αντίστιξη.....	146
2. Σταθερές διαφωνίες (§§123-132).....	149
Προετοιμασία σταθερών διαφωνιών.....	153
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ VI.....</b>	<b>155</b>
3. Ασταθείς συμφωνίες.....	155
4. Ασταθείς διαφωνίες (§§ 138-145).....	158
Προετοιμασία ασταθών διαστημάτων.....	162
Απλοποιήσεις στον σχεδιασμό πινάκων δεικτών (§§148-159).....	165
a) Πίνακες δεικτών που επιφέρουν αντίστροφη μετάθεση.....	165
b) Πίνακες δεικτών που επιφέρουν ευθεία μετάθεση.....	169
Κατανομή ασταθών διαφωνιών.....	171
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ VII.....</b>	<b>176</b>
Σύνθετες μορφές λύσης συζευγμένων διαφωνιών (§§160-163).....	176
a) Ο ελεύθερος φθόγγος την στιγμή της λύσης κινείται προς σύμφωνο φθόγγο.....	176
b) Παρεμβολή σύμφωνου φθόγγου μεταξύ διάφωνου φθόγγου και λύσης.....	178
Καμπιάτα.....	179
Τρόποι χρήσης του φθόγγου που συμβολίζεται με $\times$ .....	181
Αρνητικά διαστήματα σε πρωταρχικούς συνδυασμούς.....	182
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ VIII.....</b>	<b>184</b>
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ IX.....</b>	<b>189</b>
Διπλός δείκτης.....	189
Τριπλός δείκτης.....	195
Πολυμορφικός δείκτης.....	196
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ X.....</b>	<b>198</b>
I. a) Διπλασιασμός μίας εκ των φωνών με χρήση συζευγμένων διαστημάτων. Δύο παράγωγοι, ένας δίφωνος και ένας τρίφωνος (§§194-202).....	198



Πίνακας διπλασιασμών (επιπλέον προϋποθέσεις).....	203
Ενσωμάτωση προϋποθέσεων διπλασιασμού στις προϋποθέσεις εκάστου Jv.....	204
b) Διπλασιασμός μίας εκ των φωνών με χρήση διαστημάτων σε συζεύξεις. Ένας παράγωγος, τρίφωνος..	207
II. Ταυτόχρονος διπλασιασμός δύο φωνών. Ένας παράγωγος, τετράφωνος (§§217-231).....	210
a) Διπλασιασμός δύο φωνών χωρίς συζευγμένες διαφωνίες.....	210
b) Διπλασιασμός δύο φωνών με χρήση διαφωνιών σε συζεύξεις.....	214
Η συγχορδία έξι-τέσσερα στην αυστηρή γραφή.....	221
Αρμονικές συνδέσεις που προκύπτουν από συζευγμένες διαφωνίες σε διπλασιασμούς και η σημασία τους για την εξέλιξη της αρμονικής τεχνικής (§§232-233).....	224
<b>Παράρτημα μεταφρασμένου κειμένου.....</b>	<b>234</b>
Π_1. Οι σημειώσεις των μουσικών παραδειγμάτων του παραρτήματος Α.....	234
Π_2. Επεξηγήσεις πάνω στους δύο ένθετους αντιστικτικούς πίνακες.....	235
Π_2.1. Γενικός πίνακας δεικτών καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης.....	235
Π_2.2. Κανόνας υπολογισμού δεικτών.....	237
<b>Βιβλιογραφία.....</b>	<b>239</b>
1. Πρωτογενείς πηγές.....	239
α) γραπτά του Τανιέγεφ και του Bussler:.....	239
β) βιβλία, στα οποία παραπέμπει ή αναφέρεται ο Τανιέγεφ:.....	240
2. Δευτερογενής βιβλιογραφία.....	242
α) τεκμήρια σε ελληνικό και λατινικό (ή προσαρμοσμένο λατινικό) αλφάβητο:.....	242
β) κείμενα σε κυριλλικό αλφάβητο:.....	243
3. Γλωσσικά βοηθήματα (γραμματικές, λεξικά κ.λπ.).....	245

στην μνήμη  
του συνονόματου Παππού μου,

αλλά και των συνομηλίκων του  
**Buddy Holly** και **Eddie Cochran**  
(1936-59) (1938-60)

αφιερώνεται η παρούσα εργασία.

διότι –κακά τα ψέματα–  
το Rock 'n Roll  
της δεκαετίας του '50  
δεν έχει πεθάνει!  
(και ούτε πρόκειται...)

## Περίληψη

Ο Σεργκέι Ιβάνοβιτς Τανιέγεφ (1856-1915) υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους θεωρητικούς και μουσικοπαιδαγωγούς του ρωσόφωνου χώρου. Η μετάφραση μέρους του πρώτου από τα δύο σημαντικότερα συγγράμματά του, *Подвижной контрапунктъ строгого письма* [Κινητή αντίστιξη στην αυστηρή γραφή], αποτελεί το αντικείμενο του παρόντος πτυχιακού πρότζεκτ. Η μετάφραση βασίζεται στην πρωτότυπη έκδοση του 1909 και προορίζεται για συνδυαστική ανάγνωση με αυτήν. Το μεταφρασμένο κείμενο περιλαμβάνει τα πρώτα 10 κεφάλαια (τα οποία αφορούν στην λεγόμενη *καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη*) καθώς επίσης και την εισαγωγή και τον πρόλογο.

Η μετάφραση πλαισιώνεται από ένα συνοδευτικό κείμενο, αποτελούμενο από δύο κεφάλαια: το πρώτο αποτελεί βιβλιογραφική επισκόπηση αναφορικά με τον Τανιέγεφ με επίκεντρο την *Κινητή Αντίστιξη*, ενώ το δεύτερο αφορά σε ζητήματα σχετικά με την μετάφραση καθ' αυτή, δηλαδή, την μεθοδολογία που ακολουθήθηκε και τα γλωσσικά βοηθήματα που χρησιμοποιήθηκαν. Παρέχονται επίσης οδηγίες για την ανάγνωση του μεταφρασμένου κειμένου, καθώς επίσης και ένας πίνακας αντιστοίχισης όρων σε 3 γλώσσες: Αγγλικά (κατά την αγγλική μετάφραση και σύγχρονα κείμενα της βιβλιογραφίας), Ελληνικά (τόσο δικές μου αποδόσεις, όσο και αυτές που απαντώνται σε ήδη υπάρχουσες μεταφράσεις συναφών συγγραμμάτων) και Ρωσικά.

Η πτυχιακή αυτή εργασία φιλοδοξεί να αποτελέσει ένα βοήθημα για άτομα που ενδιαφέρονται για τον Τανιέγεφ και επιθυμούν για εκπαιδευτικούς, διδακτικούς, ερευνητικούς ή άλλους σκοπούς να έρθουν σε επαφή την αντιστικτική οπτική του με έναν αρκετά άμεσο τρόπο: ερχόμενοι σε επαφή με το κείμενό του αυτό καθ' αυτό.

**Λέξεις κλειδιά:** θεωρία της μουσικής, αντίστιξη, αυστηρή αντίστιξη, σύνθετη αντίστιξη, κινητή αντίστιξη, καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη, αναστρέψιμη αντίστιξη, Orlando di Lasso, Giovanni Pierluigi da Palestrina, αναγέννηση, αναγεννησιακή μουσική, παλαιά μουσική, εκκλησιαστικοί τρόποι, άλγεβρα.

## Abstract

Sergey Ivanovich Taneyev (1856-1915) was one of the greatest Russian music theorists and pædagogues of the early 20<sup>th</sup> century. The aim of this project is to provide the Greek audience with a translation of selected excerpts from his book *Подвижной контрапунктъ строгого письма* [Moveable counterpoint in the strict style]. The translation is based on the original 1909 Russian edition, and is to be in tandem with it. It includes the introduction, the foreword, chapters 1-10, and the various remarks of Appendix A.

In terms of terminology, a great deal of my translations of Taneyev's terms are based on the various remarks on Taneyev's terminology (including some alternative English translations) found in recent papers by S. Desbruslais (2015), Chr. Segall (2013, 2014) and D. Collins (2018). Secondly, I have consulted: a) Ludwig Bussler's *Der strenge Satz* (1877) in comparison with its Russian translation by Taneyev (1885), and b) Grigoryev and Müller's *Учебник полифонии* [A handbook of polyphony] (pædagogical book, influenced by Taneyev's theories, which contains a chapter on moveable counterpoint) in comparison with its greek translation by George Ploumpides (1999).

The translation is accompanied by a supplementary text, which consists of two chapters: the first is a brief literature review about Taneyev, focusing particularly on his book on *moveable counterpoint*; the second provides information about the methodology and the various dictionaries and grammar handbooks that were used for the translation, and also some instructions for reading the translated text. Finally, I have created a table of musical terms (including the terminology used by Taneyev) in three languages: Greek (Taneyev's terms as they appear in the present translation and the ones used by Ploumpides), English (Taneyev's terms, as they appear in the 1962 English translation, and their alternatives suggested and/or used in the above-mentioned English-language papers) and Russian.

**Keywords:** music theory, polyphony, counterpoint, complex counterpoint, strict counterpoint, invertible counterpoint, moveable counterpoint, convertible counterpoint, vertical-shifting counterpoint, Lasso, Palestrina, Josquin des Prez, Renaissance, Renaissance Music, Early Music, church modes, music and mathematics, algebra.

## Πρόλογος

Η ιδέα του παρόντος πρότζεκτ προέκυψε κατά έναν αρκετά φυσικό τρόπο, διότι αποτέλεσε σημείο τομής ορισμένων χαρακτηριστικών που είχα ως φοιτητής: κατά τα πρώτα χρόνια των μουσικών σπουδών μου είχα ένα ζωηρό ενδιαφέρον για αυτό που στο πανεπιστήμιο έμαθα ότι λέγεται «παλαιά μουσική» (κάτι το οποίο έγινε αντιληπτό από τους συμφοιτητές μου –όχι που δεν θα γινόταν, θέλοντας και μή το 'βλεπαν– και συνετέλεσε μεταξύ άλλων στην επινόηση εκ μέρους τους ενός ψευδωνύμου για εμένα, το οποίο με συνόδευσε θέλοντας –αλλά όχι μη θέλοντας... αλοίμονο!– κατά το μεγαλύτερο μέρος της παραμονής μου στο ΜΕΤ). Δεύτερον, παρακολουθούσα μαθήματα ρωσικών. Τρίτον, συμεριζόμουν απόλυτα την δυσaréσκεια που παρατηρούσα γύρω μου για τον μικρό αριθμό διαθέσιμων ελληνόγλωσσων μεταφράσεων ξενόγλωσσης μουσικοθεωρητικής βιβλιογραφίας (μολονότι έχουν γίνει πολλές γενναίες προσπάθειες για την αύξησή του). Τέταρτον, είχα υπ' όψιν μου την ύπαρξη ενός πολύ σημαντικού –κατά τα λεγόμενα δύο καθηγητών μου (βλ. παρακάτω)– βιβλίου ενός τύπου ονόματι Σεργκέι Ιβάνοβιτς Τάνεφ ή Τάνωφ ή Τανέεφ, ή Τανεγιώφ (κάτι τέτοιο τέλος πάντων...), το οποίο είχε να κάνει με την αναγεννησιακή αντίστιξη. Κάπως έτσι προέκυψε το θέμα, και ελπίζω να αποδειχθεί ενδιαφέρον.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω, πέραν του επιβλέποντός μου, ορισμένους από τους συντελεστές της εργασίας:

Τους δύο πρώτους μαθηματικούς μου (τον πατέρα μου και τον θείο μου), οι οποίοι με βοήθησαν να θυμηθώ ορισμένους στοιχειώδεις μαθηματικούς όρους που χρειάστηκε να εντάξω στο μεταφραμένο κείμενο.

5 άτομα, τα οποία με βοήθησαν σε γλωσσικά θέματα: τον Λευτέρη Ρούφο, την Αλεξάνδρα Πλαγιώτη, την Ελένη Αδαμίδου και τον Johannes Καραδαγλή, διότι μου παρείχαν μεταφράσεις για τα ιταλόγλωσσα, γαλλόγλωσσα και γερμανόγλωσσα παρατιθέμενα αποσπάσματα του πρωτοτύπου. Ο πέμπτος είναι ο Παύλος Πιπερόπουλος, ο οποίος με βοήθησε (ως φυσικός ομιλητής) να κατανοήσω ορισμένα δυσνόητα για εμένα αποσπάσματα του ρωσικού πρωτοτύπου, συμβάλλοντας έτσι καθοριστικά στην μετάφρασή τους.

Τους/-τις ΦΜπ, ΠΣ, ΝΠΠ, ΔΚ, Δόμνα, Έλφροοο, ΜΝ, ΡJΗ, Μαρίνα, Περσέα, ΘΚ, *Frank*, Πέξο, Κισάμα κλπ. για την έμμεση (και εντελώς άσχετη με την εργασία), αλλά τεράστια ηθική-ψυχολογική στήριξή τους κατά την διάρκεια της εκπόνησης (ειδικά στα αγχωτικά στάδια).

Την κ. Ραΐσα και τον κ. Ιγκόρ, χάρη στους οποίους γνώριζα από πολύ νωρίς την ύπαρξη του Τανιέγεφ και του βιβλίου του (άν δεν μου τον είχαν αναφέρει στα μαθήματά μας, το πρότζεκτ αυτό δεν θα υπήρχε ούτε ως ιδέα). Επίσης τις καθηγήτριες ρωσικών που είχα προ ετών (ΕΒΠ και ΤΜπΖ), χάρη στα μαθήματα των οποίων κατάφερα να αποπερατώσω την εργασία.

Την οικογένειά μου για την υπομονή της όλα αυτά τα χρόνια...

Χρήστος Η. Παπανικολάου  
23 Ιουλίου 2023

## Εισαγωγή

### Προοίμιον

Το «παιχνίδι της αντίστιξης» ανέθρεψε την πλειονότητα των συνθετών του 17<sup>ου</sup>, 18<sup>ου</sup> και πρώιμου 19<sup>ου</sup> αιώνα. Χρησιμοποιείτο για την σταδιακή μεταμόρφωση ενός ατόμου που δεν έχει συνθέσει ποτέ στην ζωή του σε τεχνίτη της πολυφωνίας: όσο προχωρούσε κανείς τις «πίστες», τα «levels» του παιχνιδιού, τόσο καλύτερος πολυφωνιστής γινόταν: οι κλασικιστές Giovanni Paisiello, Tomaso Traetta, Wolfgang Amadé Mozart, Johann Christian Bach, Ludwig van Beethoven είναι μερικοί μόνο από το τεράστιο πλήθος ατόμων που επωφελήθηκαν διανύοντας την διαδρομή της αντίστιξης. Αργότερα, η διδασκαλία της αντίστιξης εξωβελίστηκε από αυτήν της αρμονίας, γεγονός που έχει αποτελέσει θέμα τεράστιων συζητήσεων έως τις μέρες μας.

Έχουν κατά καιρούς εμφανιστεί διάφορες θεωρητικές προσεγγίσεις για την συστηματική διαχείριση της αντίστιξης και η μεθοδολογία της διδασκαλίας της έχει αλλάξει πολλές μορφές. Αναφορικά με την Ελλάδα, τα περισσότερα συγγράμματα αντίστιξης που κυκλοφορούν στα ελληνικά προέρχονται από (ή βασίζονται σε άλλα που έχουν γραφεί από) πρόσωπα της δυτικοευρωπαϊκής μουσικοθεωρητικής διάνοησης<sup>1</sup>, και, πιο συγκεκριμένα, ακολουθούν κυρίως το σύστημα των «ειδών» του Johann Joseph Fux<sup>2</sup>. Επικρατεί όμως μία γενικότερη σιωπή σχετικά με την συνεισφορά των ανατολικοευρωπαίων θεωρητικών στην μελέτη της αντίστιξης και στην θεωρία της μουσικής γενικότερα, πράγμα που οφείλεται εν μέρει στον περιορισμένο αριθμό μεταφράσεων ανατολικοευρωπαϊκής μουσικής βιβλιογραφίας.

Ένας από τους σημαντικότερους ρωσόφωνους μελετητές της αντίστιξης υπήρξε ο προεπαναστατικός πιανίστας, συνθέτης και θεωρητικός Σεργκέι Ιβάνοβιτς Τανιέγεφ, ο οποίος, μέσω της πολυετούς διδασκαλίας του στο Conservatoire της Μόσχας, της παράλληλης προσωπικής μελέτης ενός μεγάλου όγκου αναγεννησιακής μουσικής και συναφούς βιβλιογραφίας, και εν τέλει με την δημοσίευση των μονογραφιών του *Погвижной контрпунктъ строегао нисъма* [Κινητή αντίστιξη στην αυστηρή γραφή] (1909) και – μετά θάνατόν του– *Учение о каноне* [Η μελέτη του κανόνα] (1929), στις οποίες αποκρυσταλλώνονται τα πορίσματά του, άλλαξε μια για πάντα τον τρόπο, με τον οποίο γίνεται αντιληπτή η αντίστιξη στον ρωσόφωνο χώρο ως θεωρία και πρακτική – έναν και πλέον αιώνα μετά τον θάνατό του, η σύγχρονη διδακτική πρακτική της αντίστιξης στην Ρωσία βασίζεται στην προσέγγισή του<sup>3</sup>.

Αντικείμενο του παρόντος πρότζεκτ, λοιπόν, είναι η μετάφραση ορισμένων επιλεγμένων αποσπασμάτων από την *Κινητή αντίστιξη*, με βάση την πρώτη της έκδοση (1909). Στο παρόν εισαγωγικό κείμενο θα περιγραφούν αρχικά τα κριτήρια με τα οποία επελέγη το θέμα, στην συνέχεια η δομή της παρούσας

<sup>1</sup> Για μία επισκόπηση των εγχειριδίων αντίστιξης που κυκλοφορούν στα ελληνικά ως το 2004, βλ. Λαμπρινή Κυρίτη, «Αντίστιξη: Καταγραφή και λεπτομερής επισκόπηση των συγγραμμάτων που κυκλοφορούν στην Ελλάδα σήμερα,» (Πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2004).

<sup>2</sup> Λαμπρινή Κυρίτη, «Αντίστιξη: Καταγραφή και λεπτομερής επισκόπηση των συγγραμμάτων που κυκλοφορούν στην Ελλάδα σήμερα,» (Πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2004): 249. Η συντάκτρια της εργασίας αυτής διαπισώνει ότι η συντριπτική πλειονότητα των συγγραμμάτων αναγεννησιακής-τροπικής αντίστιξης που εξέτασε στα πλαίσιά της πορεύονται βάσει του συστήματος του Johann Joseph Fux.

<sup>3</sup> Βλ. *Αντίκτυπος της έκδοσης του βιβλίου στον ρωσόφωνο χώρο* (1.2.3.2.).

εργασίας, και τέλος θα γίνει λόγος για τις συμβάσεις σε θέματα γλώσσας αλλά και βιβλιογραφικών παραπομπών που ακολουθούνται.

## α) Κριτήρια επιλογής θέματος

Ως προς τα κριτήρια επιλογής του θέματος του πτυχιακού πρότζεκτ, αυτά ήταν η επικαιρότητα του θέματος και η πολιτισμική σημασία του προς μετάφρασιν συγγράμματος. Αναφορικά με το πρώτο από αυτά, η θεματολογία της *Κινητής αντίστιξης* σχετίζεται με ορισμένα ζητήματα που της προσδίδουν μία επικαιρότητα: πρώτον, το περιεχόμενό της σχετίζεται με δύο τομείς, οι οποίοι αποτελούν μείζονα ερευνητικά ενδιαφέροντα της εποχής μας: αφ' ενός, λόγω της θεματολογίας της αφορά άμεσα αυτό που ονομάζουμε «παλαιά μουσική», για την οποία το ενδιαφέρον, τόσο σε ερευνητικό, όσο και σε εκτελεστικό επίπεδο, είναι αυξημένο, αφ' ετέρου έχει πιθανές προεκτάσεις στην μετασχηματιστική θεωρία, η οποία διδάσκεται σε μία πληθώρα μουσικών πανεπιστημίων παγκοσμίως· δεύτερον, εντός της εν λόγω πραγματείας επιχειρείται μία συνδυαστική αντιμετώπιση αντίστιξης που περιλαμβάνει στοιχειώδη μαθηματικά, γεγονός που αφ' ενός συμβαδίζει με την σύγχρονη τάση χρήσης των μαθηματικών στην θεωρία της μουσικής, αφ' ετέρου της προσδίδει μία διεπιστημονικότητα· τρίτον, εντός της τελευταίας δεκαπενταετίας παρατηρείται, στον αγγλόφωνο μουσικολογικό χώρο, μία αύξηση του ενδιαφέροντος τόσο για το ίδιο το βιβλίο, όσο και για τον συγγραφέα του, και εμφανίζονται κατά καιρούς διάφορα κείμενα που τους αφορούν<sup>4</sup>. Αναφορικά με την πολιτισμική σημασία του συγγράμματος, το περιεχόμενό του ανέθρεψε (προ της έκδοσής του) μία πληθώρα ρώσων συνθετών, όπως οι Σεργκέι Ραχμάνινοφ, Αλεξάντρ Σκριάμπιν, Alexandr Goldenweiser και Nikolai Medtner<sup>5</sup>, για τον δε αντίκτυπο της έκδοσής του έγινε λόγος παραπάνω.

Αφορμή για την εκπόνηση της μετάφρασης αποτέλεσε η συνειδητοποίηση εκ μέρους μου των παραπάνω διαπιστώσεων, οι αδυναμίες που παρουσιάζει η αγγλική μετάφραση του βιβλίου<sup>6</sup>, η πιθανή έλλειψη πλήρους ελληνικής μετάφρασης, η ύπαρξη ελληνικής μετάφρασης της *Μελέτης του κανόνα*, αλλά και ενός εγχειριδίου βασισμένου στα διδάγματα του Τανιέγεφ, του *Εγχειριδίου πολυφωνίας* (αμφότερες οι μεταφράσεις από τον Γεώργιο Πλουμπίδη).

## β) Δομή της εργασίας

Δεδομένου του ότι το παρόν πρότζεκτ αφορά σε μία μετάφραση, το παραδοτέο υλικό έχει κειμενικό χαρακτήρα και αποτελείται από δύο ενότητες: η πρώτη ενότητα αποτελεί το συνοδευτικό κείμενο, ενώ η δεύτερη το μεταφρασμένο.

Η πρώτη ενότητα περιλαμβάνει δύο κεφάλαια: Το πρώτο, με τίτλο «Βιογραφικό και εργογραφικό πλαίσιο» αποτελεί εν μέρει μία συνοπτική βιβλιογραφική επισκόπηση για τον Τανιέγεφ, με το κέντρο βάρους της να αφορά στο βιβλίο της *Κιητής αντίστιξης*. Εντός του κεφαλαίου αυτού τίγονται ζητήματα που αφορούν στην θεματολογία του βιβλίου και την πρόσληψή του, και τέλος γίνεται μία συνοπτική περιγραφή

<sup>4</sup> Βλ. *Διάδοση στον αγγλόφωνο χώρο* (1.2.3.3.)

<sup>5</sup> Βλ. *Συνοπτική βιογραφία, προσωπικότητα, ενδιαφέροντα* (1.1)

<sup>6</sup> Βλ. *Διάδοση στον αγγλόφωνο χώρο* (1.2.3.3.)

της δομής του σε επίπεδο διάταξης της ύλης. Το δεύτερο κεφάλαιο αφορά αποκλειστικά και μόνο στην μετάφρασή μου, και εντός του τίγονται ζητήματα μεθοδολογίας, απόδοσης ορολογίας (και συσχέτισής της με αποδόσεις άλλων μεταφράσεων), δίνονται οδηγίες για την ανάγνωσή της και, τέλος, προτείνονται ορισμένοι τρόποι αξιοποίησής της και προτάσεις για περαιτέρω έρευνα.

Η δεύτερη ενότητα –το κύριο μέρος της εργασίας– αποτελεί το μεταφρασμένο κείμενο, δηλαδή ολόκληρο το τμήμα Α (τα 10 πρώτα κεφάλαια), τον πρόλογο, την εισαγωγή, καθώς επίσης και μία επιλεκτική αναπαραγωγή των πρώτων σελίδων (οι οποίες περιέχουν εκδοτικές πληροφορίες) στα ελληνικά.

## γ) Ζητήματα γλώσσας και βιβλιογραφικών καταχωρήσεων

Όλες οι βιβλιογραφικές παραπομπές στο συνοδευτικό κείμενο ακολουθούν το σύστημα Notes and Bibliography της 17<sup>ης</sup> έκδοσης του Chicago Manual of Style<sup>7</sup>, με τις εξής τροποποιήσεις:

➤ Οι εκθέτες δεν τοποθετούνται μετά από τα σημεία στίξεως (στην προβλεπόμενη δηλαδή από το CMOS θέση τους) αλλά ακριβώς πριν από αυτά. Η τροποποίηση αυτή γίνεται εκ προθέσεως, για λόγους καλύτερης αντιστοίχισης πληροφοριών και των πηγών τους.

➤ Αναφορικά με τις ρωσόγλωσσες διδακτορικές διατριβές: στον ρωσόφωνο χώρο υπάρχουν δύο επίπεδα διδακτορικών σπουδών, ήτοι кандидат наук και доктор наук (οι όροι αποδίδονται στα αγγλικά ως candidate of sciences και doctor of sciences αντίστοιχα)<sup>8</sup>. Για να είναι ξεκάθαρο το επίπεδο στο οποίο αντιστοιχεί η εκάστοτε διατριβή, αυτές που αντιστοιχούν στο πρώτο επίπεδο θα σημειώνονται ως «Κ-Διδακτορική διατριβή», ενώ αυτές που αντιστοιχούν στο δεύτερο ως «Δ-Διδακτορική διατριβή» (κατά τα άλλα ακολουθείται η προβλεπόμενη από το CMOS δομή καταχώρησης διδακτορικών διατριβών).

Αναφορικά με τα ονόματα συνθετών και ιστορικών προσώπων, η επιλογή του αλφαβήτου στο οποίο τους σημειώνω εξαρτάται από το επίθετό τους: επίθετα μη σλαβικής προελεύσεως (π.χ. γερμανικής ή γαλλικής) γράφονται στο αλφάβητο της γλώσσας προέλευσής τους (Medtner, Glière, Goldenweiser κ.λπ.)· επίθετα σλαβικής προελεύσεως γράφονται στα ελληνικά (και διατηρείται η παραδοσιακή ορθογραφία επωνύμων σε -σκυ και -ωφ, π.χ. Τσαϊκόφσκυ, Ραχμάνινωφ). Εξελληνισμοί ονομάτων και επωνύμων δεν γίνονται, εκτός από περιπτώσεις προσώπων γνωστών στην Ελλάδα με κάποια εξελληνισμένη μορφή του ονόματός τους (όπως συμβαίνει λ.χ. στην περίπτωση των ρώσων αυτοκρατόρων ή του Λέοντος Τολστόι).

Ο παραπάνω κανόνας δεν ισχύει για τους σύγχρονους ερευνητές· ανεξαρτήτως της προελεύσεως του ονόματός τους, λαμβάνεται υπ' όψιν η ορθογραφία που χρησιμοποιούν στα κείμενά τους: όταν πρόκειται περί συγγραφώς ρωσόγλωσσου κειμένου βιβλιογραφίας, το όνομά του γράφεται εντός του κειμένου μου στο ελληνικό αλφάβητο (με τις συμβάσεις που περιγράφονται παραπάνω), αλλά στην βιβλιογραφική παραπομπή της υποσημείωσης στο κυριλλικό· στις περιπτώσεις μη ρωσόγλωσσων κειμένων, διατηρείται

<sup>7</sup> Οι υποσημειώσεις που έχουν προστεθεί στο μεταφρασμένο κείμενο δεν επιτελούν ρόλο βιβλιογραφικών παραπομπών. Για το πώς λειτουργούν και τους ρόλους που επιτελούν, βλ. τις *Οδηγίες ανάγνωσης μεταφρασμένου κειμένου*.

<sup>8</sup> «Candidate of sciences,» Wikipedia, τελευταία τροποποίηση 6 Φεβρουαρίου 2023, [https://en.wikipedia.org/wiki/Candidate\\_of\\_Sciences](https://en.wikipedia.org/wiki/Candidate_of_Sciences). «Doctor of sciences,» Wikipedia, τελευταία τροποποίηση 6 Φεβρουαρίου 2023, [https://en.wikipedia.org/wiki/Doctor\\_of\\_Sciences](https://en.wikipedia.org/wiki/Doctor_of_Sciences).

τόσο εντός του δικού μου κειμένου, όσο και στην παραπομπή, η ορθογραφία που χρησιμοποιούν οι ίδιοι στα κείμενά τους.

Γενικώς στις βιβλιογραφικές παραπομπές (είτε πρόκειται για υποσημειώσεις, είτε για τον κατάλογο τεκμηρίων) τα ονόματα συγγραφέων και λοιπά στοιχεία των τεκμηρίων ακολουθούν αυστηρά την ορθογραφία των πηγών· μεταγραμματισμοί σε σύγχρονη ορθογραφία, πόσο μάλλον σε άλλο αλφάβητο (π.χ. από κυριλλικό σε λατινικό), δεν γίνονται σε καμία περίπτωση. Αυτό έχει ως συνέπεια την διατήρηση χαρακτήρων, οι οποίοι δεν υπάρχουν στα σύγχρονα αλφάβητα (είτε πρόκειται για γράμματα του προεταναστατικού ρωσικού αλφαβήτου, είτε για το long s –f– του λατινικού αλφαβήτου, είτε για χαρακτήρες αυτού που ονομάζεται «πολυτονικό»), και άρα ορισμένες από τις βιβλιογραφικές καταχωρήσεις ακολουθούν την σύγχρονη ορθογραφία της εκάστοτε γλώσσας, ενώ άλλες όχι διότι εντός τους απαντώνται λέξεις που ακολουθούν παλαιότερη ορθογραφία (όπως π.χ. Pawlowky, Танѣевъ, Αθήναι κ.ο.κ.). Για όλους τους τίτλους τεκμηρίων σε γλώσσα άλλη από την ελληνική και την αγγλική παρατίθεται, τόσο στις υποσημειώσεις όσο και στην βιβλιογραφία τέλους, ελληνική μετάφραση εντός αγκυλών κατά τον προβλεπόμενο από το CMOS τρόπο.

Τέλος, δεδομένου του ότι το CMOS προβλέπει μεταξύ άλλων την χρήση συνοπτικών καταχωρήσεων στις υποσημειώσεις, στον Πίνακα 1 γίνεται μία αντιστοίχιση πλήρων και συνοπτικών καταχωρήσεων.

Πίνακας 1. Οι συνηθέστερες υποσημειωματικές βιβλιογραφικές καταχωρήσεις σε συνοπτική και πλήρη μορφή<sup>9</sup>

Abraham, «Podvizhnoy Kontrapunkt,» x.	Gerald Abraham, «Podvizhnoy Kontrapunkt,» <i>The Musical Times</i> 107, υπ'αρ. 1475 (1966): x
Belina, «Taneyev's Oresteia,» x.	Anastasia Belina, «A critical re-evaluation of Taneyev's Oresteia,» (Διδακτορική διατριβή, University of Leeds, 2009): x.
Carpenter, «Music Theory in Russia and the USSR,» x.	Ellon DeGrief Carpenter, «The theory of music in Russia and the Soviet Union, ca. 1650-1950,» (Διδακτορική διατριβή, University of Pennsylvania, 1988), x.
Collins, «Taneyev's theories and Bach,» x.	Denis Collins, «Taneyev's theories of Moveable counterpoint and the music of J.S. Bach,» <i>Bach</i> 46, υπ'αρ. 2 (2015): x.
Collins, «Approaching Renaissance music using Taneyev's theories,» x.	Denis Collins, «Approaching Renaissance music using Taneyev's theories of moveable counterpoint,» <i>Acta musicologica</i> 90, υπ'αρ. 2 (2018): x.
Desbruslais, «Western reception,» x.	Simon Stephen Desbruslais, «The western reception of Sergei Taneyev,» <i>Журнал Общества теории музыки</i> [Περιοδικό του συλλόγου θεωρίας της μουσικής] 2015, υπ'αρ. 1 (2015): x.
Grove, «Taneev's "Doctrine of the Canon",» x.	Paul Richard Grove, «Sergei Ivanovich Taneev's "Doctrine of the Canon": A translation and commentary,» (Διδακτορική διατριβή, University of Arizona, 1999), x.
Lukina, «Overview of studies on Taneyev,» x.	Galima Lukina, «An overview of Russian and English-american studies on Sergey Taneyev's creative activity,» <i>Advances in Social Science, Education, Humanities Research</i> 416 (2020): x.
Mazin, «Governing the MC,» x.	Mikhail Mazin, «Governing the Moscow Conservatory, 1889-1905» (Μεταπτυχιακή εργασία, McGill University, 2021), x.

<sup>9</sup> Η μεταβλητή x αντιστοιχεί στους αριθμούς σελίδων.



Poznansky και Langston, <i>Catalogue of Tchaikovsky's works</i> , x.	Alexander Poznansky Brett Langston, <i>The Tchaikovsky Handbook</i> , том. 2, <i>Thematic catalogue of works, catalogue of photographs, autobiography</i> (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2002), x.
Γιάννου, <i>Ιστορία της Μουσικής</i> , x.	Δημήτρης Γιάννου, <i>Ιστορία της Μουσικής</i> (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1995), 262.
Бернандт, <i>Танеев</i> [Τανιέγεφ], x.	Григорий Борисович Бернандт, <i>С. И. Танеев: монография</i> [Σ. Ι. Τανιέγεφ: μονογραφία] (Москва: Музыка, 1983), x.
Плотникова, «Труды Танеева» [Πονήματα του Τανιέγεφ], x.	Наталья Юрьевна Плотникова, «Труды С. И. Танеева по теории контрапункта» [Πονήματα του Σ.Ι. Τανιέγεφ που αφορούν την θεωρία της αντίστιξης], <i>Искусство музыки. Теория и история</i> [Τέχνη της μουσικής. Θεωρία και ιστορία], υπ'αρ. 6 (2012): x.
Корабельникова, <i>Танеев в МК</i> [Ο Τανιέγεφ στο Κονσερβατουάρ της Μόσχας], x.	Людмила Корабельникова, <i>С.И. Танеев в московской консерватории</i> [Ο Σ. Ι. Τανιέγεφ στο Κονσερβατουάρ της Μόσχας], (Москва: Музыка, 1974), x.
Савенко, <i>Танеев</i> [Τανιέγεφ], x.	Светлана Ильичина Савенко, <i>Сергей Иванович Танеев</i> [Σερυκέι Ιβάνοβιτς Τανιέγεφ] (Москва: Музыка, 1984): x.
Танѣвъ, <i>Подвижной контрапунктъ</i> [Κινητή αντίστιξη], x.	Сергѣй Танѣвъ, <i>Подвижной контрапунктъ строгаго письма</i> [Κινητή αντίστιξη στην αυστηρή γραφή] (Москва & Leipzig: Бѣляевъ, 1909), x.

## **ΕΝΟΤΗΤΑ ΠΡΩΤΗ: Συνοδευτικό κείμενο**

1. Βιογραφικό και εργογραφικό πλαίσιο
2. Η παρούσα μετάφραση

# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

## **Βιογραφικό και εργογραφικό πλαίσιο**

Το παρόν κεφάλαιο έχει χαρακτήρα βιβλιογραφικής επισκόπησης. Αρχικά γίνεται μία περιληπτική περιγραφή της ζωής του Τανιέγεφ, η οποία ακολουθείται από μία –επίσης περιληπτική– παρουσίαση διαφόρων ενδιαφερόντων του, όπως αυτά προκύπτουν από διάφορες σύγχρονες μελέτες. Στην συνέχεια, ύστερα από μία συνοπτική αναφορά του συγγραφικού έργου του Τανιέγεφ (αναφορικά με την θεωρία της μουσικής), το κέντρο βάρους μεταφέρεται στο σύγγραμμα της *Κινητής αντίστιξης* (1909), το οποίο και εξετάζεται ως προς την θεματολογία του και τον αντίκτυπο που είχε στον ρωσόφωνο και τον αγγλόφωνο χώρο. Το κεφάλαιο κλείνει με μία συνοπτική περιγραφή του βιβλίου, η οποία αφορά στην διάταξη της ύλης του και στο ρεπερτόριο που εξετάζεται εντός αυτού.

### **1.1. Συνοπτική βιογραφία, προσωπικότητα, ενδιαφέροντα**

Ο Σεργκεί Ιβάνοβιτς Τανιέγεφ γεννήθηκε στις 13 (25) Νοεμβρίου 1856<sup>1</sup> στην πόλη Βλαντίμιρ της τότε Ρωσικής Αυτοκρατορίας. Το οικογενειακό του περιβάλλον είχε αριστοκρατικές καταβολές, και μολονότι την περίοδο εκείνη δεν θα χαρακτηρίζονταν ως πλούσιο, του παρείχε από νωρίς μία πληθώρα ερεθισμάτων που διαμόρφωσαν την μετέπειτα πορεία του<sup>2</sup>. Σε ηλικία 5 ετών ξεκίνησε ταυτόχρονα να διδάσκεται γραφή, ανάγνωση και μουσική<sup>3</sup>.

Σε ηλικία 9 ετών εισήχθη στο Πρώτο Γυμνάσιο της Μόσχας και στο νεοϊδρυθέν Conservatoire της Μόσχας, στα οποία φοίτησε επί τρία ακαδημαϊκά έτη<sup>4</sup>. Εν τέλει παρέμεινε μόνο στο Conservatoire, όπου ήρθε σε επαφή με μία πληθώρα καθηγητών και αντικειμένων<sup>5</sup>. στα μουσικά μαθήματα καθηγητές του ήταν μεταξύ άλλων οι Eduard Leopoldovich Langer και Nikolai Grigorievich Rubinstein στο πιάνο, στα μουσικοθεωρητικά οι Nikolai Hubert και Πιοτρ Ιλίτς Τσαϊκόφσκυ, ενώ παρακολούθησε μεταξύ άλλων

<sup>1</sup> Григорий Борисович Бернандт, *С. И. Танеев: монография* (Москва: Музыка, 1983): 15.

<sup>2</sup> Бернандт, *Танеев* [Τανιέγεφ], 11· Светлана Ильичина Савенко, *Сергей Иванович Танеев* (Москва: Музыка, 1984): 8. Ενδεικτικά, οι Σάβενκο και Μπέρναντ παρέχουν αμφότεροι τις παρακάτω πληροφορίες σχετικά με τον πατέρα του, Ιβάν Ιλίτς Τανιέγεφ: εργαζόταν εκείνη την εποχή ως δημόσιος υπάλληλος, διέθετε δε ευρύτατη μόρφωση, έχοντας σπουδάσει σε τρία τμήματα (Μαθηματικό, Ιατρική και Φιλολογία) του Πανεπιστημίου της Μόσχας, τα οποία και αποπεράτωσε. Τις φιλολογικές σπουδές του μάλιστα τις έφτασε σε μεταπτυχιακό επίπεδο, κερδίζοντας τον τίτλο του magister ύστερα από την δημοσίευση εργασίας σχετικής με την τραγωδία (1827, βλ. Βιβλιογραφία τέλους).

<sup>3</sup> Бернандт, *Танеев* [Τανιέγεφ], 16· Савенко, *Танеев* [Τανιέγεφ], 14. Σημειωτέον ότι ξεκίνησε να διδάσκεται ταυτόχρονα ανάγνωση σε γερμανικά, γαλλικά και ρωσικά. Αναφορικά με την μουσική, οι πρώτες καθηγήτριάς του στο πιάνο ήταν η Β. Ι. Βοζνίτσναγια-Πολιάνσκαγια και κατόπιν η Μαρία Αλεξάντροβνα Μιροπόλσκαγια (η οποία τον ανέλαβε μετά την μετακόμιση της οικογένειας στην Μόσχα στα 1864-65, παλαιά μαθήτριά του μετέπειτα δασκάλου του Nikolai Rubinstein). Ο Μπέρναντ παραθέτει τα ονόματα με την αντίθετη σειρά: εδώ ακολουθείται η σειρά που εισηγούνται οι Κοραμπέλνικοβα και Σαβένκο.

<sup>4</sup> Бернандт, *Танеев* [Τανιέγεφ], 19· Савенко, *Танеев* [Τανιέγεφ], 17· Όπως επισημαίνουν οι Μπέρναντ και Σάβενκο, η παράλληλη αυτή φοίτηση ήταν αποτέλεσμα κοινής απόφασης των Ιβάν και Βλαντίμιρ, οι οποίοι δίναν μεγάλο βάρος στην γενική εκπαίδευση του παιδιού. Μάλιστα, όπως επίσης επισημαίνουν, κατά τα πρώτα 3 έτη, ο Σεργκεί παρακολουθούσε τα μαθήματα πιάνου του Conservatoire όχι ως ενεργός συμμετέχων, αλλά ως ελεύθερος ακροατής.

<sup>5</sup> Бернандт, *Танеев* [Τανιέγεφ], 19· Савенко, *Танеев* [Τανιέγεφ], 18. Η παύση του καθεστώτος διπλής φοίτησης επήλθε το 1869, όταν ο Nikolai Rubinstein ενημέρωσε τον Ιβάν Τανιέγεφ για την επικείμενη εισαγωγή γυμνασιακών μαθημάτων στο πρόγραμμα σπουδών Conservatoire, οπότε ο τελευταίος αποφάσισε την διαγραφή του Σεργκεί από το Γυμνάσιο. Ο Σεργκεί έγινε τότε εκ νέου κανονικός μαθητής του Conservatoire. Για να υποστηρίξει το εγχείρημα της παροχής γενικής εκπαίδευσης στους μαθητές, το Conservatoire προσέλαβε μερικούς από τους πιο αξιόλογους καθηγητές της Μόσχας. Για πληροφορίες σχετικά με τους καθηγητές του Τανιέγεφ σε διάφορα μη μουσικά μαθήματα, βλ. Людмила Корабельникова, *С.И. Танеев в московской консерватории* [Ο Σ. Ι. Τανιέγεφ στο Κονσερβατουάρ της Μόσχας], (Москва: Музыка, 1974), 7-10.

διαλέξεις μουσικοϊστορικής φύσεως των Αλεξάντρ Σολομόνοβιτς Ραζμάντζε και Ντιμίτρι Βασίλιεβιτς Ραζουμόφσκυ<sup>6</sup>. Το 1875 αποφοίτησε με διπλή ειδίκευση (πίανο και σύνθεση) από τις τάξεις των Ν. Rubinstein και Τσαϊκόφσκυ αντίστοιχα, κερδίζοντας το χρυσό μετάλλιο του Conservatoire<sup>7</sup>, και το καλοκαίρι έφυγε μαζί με τον Nikolai Rubinstein για ταξίδι στην Ευρώπη<sup>8</sup>.

Η πρώτη εμφάνισή του ως σολίστ έλαβε χώρα τον Ιανουάριο του 1875, οπότε έκανε την εντός Ρωσίας πρεμιέρα του 1<sup>ου</sup> Κονσέρτου για πιάνο op. 15 του Brahms<sup>9</sup>, και στις 12/24 Ιανουαρίου 1876 εμφανίστηκε και στην Πετρούπολη παίζοντας το 1<sup>ο</sup> Κονσέρτο για πιάνο σε μι ελάσσονα op. 25 του Anton Rubinstein<sup>10</sup>. Μεταξύ Φεβρουαρίου και Μαρτίου 1876 περιοδεύει στην κεντρική και νότια Ρωσική Αυτοκρατορία με τον Leopold von Auer<sup>11</sup> και τον Οκτώβριο<sup>12</sup> του 1876 φεύγει για το Παρίσι, όπου και εγκαθίσταται μόνιμα<sup>13</sup>. επέστρεψε στην Ρωσία το καλοκαίρι του 1877<sup>14</sup>.

Η σταδιοδρομία του στο Conservatoire ξεκίνησε το φθινόπωρο του 1878, οπότε ξεκίνησε να διδάσκει θεωρία της μουσικής<sup>15</sup>. Το 1881 εκλήθη να καλύψει τα κενά που δημιουργήθηκαν με τον ξαφνικό θάνατο του Nikolai Rubinstein, οπότε αναλαμβάνει την τάξη πιάνου του και προάγεται σε καθηγητή<sup>16</sup>. Δίδαξε στις τάξεις αρμονίας, αντίστιξης, φούγκας, σύνθεσης. Το 1885 αναλαμβάνει την διεύθυνση του Conservatoire, και η αρκετά επιτυχημένη θητεία του διαρκεί έως το 1889, οπότε τον διαδέχεται ο Βασίλι Σαφόνωφ<sup>17</sup>.

Αρχής γενομένης από την λεγόμενη «υπόθεση Conus<sup>18</sup>» οι σχέσεις του Τανιέγεφ με την διεύθυνση του Conservatoire σταδιακά άλλαξαν από καλές<sup>19</sup> σε χείριστες, καθώς οδήγησε στην διαμόρφωση δύο παρατάξεων: αφ' ενός της διεύθυνσης υπό τον Σαφόνωφ και των υποστηρικτών της, και αφ' ετέρου μιας πιο ελευθέριας παράταξης, συσπειρωμένης γύρω από το πρόσωπο του Τανιέγεφ. Η διαμάχη αυτή είχε ως

<sup>6</sup> Για μία λίστα των μουσικών μαθημάτων και των καθηγητών του στο Κονσερβατουάρ (από την οποία έχουν αποσπασθεί αυτά τα ονόματα), βλ.: Корабельникова, *Танеев в МК* [Ο Τανιέγεφ στο Κονσερβατουάρ της Μόσχας], 10.

<sup>7</sup> Бернандт, *Танеев* [Τανιέγεφ], 33. Ο Τανιέγεφ είναι ο πρώτος κατά σειράν νικητής του εν λόγω βραβείου. Μία λίστα όλων των βραβευθέντων υπάρχει στον επίσημο ιστότοπο του Conservatoire της Μόσχας: «Золотые медалисты консерватории» [Οι νικητές του χρυσού μεταλλίου του Κονσερβατουάρ], Московская консерватория, προσπελάστηκε στις 15 Ιουνίου 2023, <https://www.mosconsv.ru/ru/groups.aspx?id=129434>.

<sup>8</sup> Григорий Бернандт, *С. И. Танеев: монография* (Μόσχα: Музыка, 1983), 33. Οι πόλεις που επισκέφθηκαν ήταν: Οδησός, Κωνσταντινούπολη, Αθήνα, Νάπολη, Ρώμη, Βενετία, Φλωρεντία, Γένοβα, Νίκαια (Γαλλίας) και Γενεύη.

<sup>9</sup> Бернандт, *Танеев* [Τανιέγεφ], 22.

<sup>10</sup> Philipp S. Taylor, *Anton Rubinstein: A life in music* (Bloomington: Indiana University Press, 2007), 163.

<sup>11</sup> Савенко, *Танеев* [Τανιέγεφ], 27.

<sup>12</sup> Савенко, *Танеев* [Τανιέγεφ], 27.

<sup>13</sup> Бернандт, *Танеев* [Τανιέγεφ], 35.

<sup>14</sup> Савенко, *Танеев* [Τανιέγεφ], 34.

<sup>15</sup> Савенко, *Танеев* [Τανιέγεφ], 45.

<sup>16</sup> Бернандт, *Танеев* [Τανιέγεφ], 64.

<sup>17</sup> Για μία αγγλόγλωσση επισκόπηση της θητείας του Τανιέγεφ ως διευθυντή του Conservatoire, βλ. Mikhail Mazin, «Governing the Moscow Conservatory, 1889-1905» (Μεταπτυχιακή εργασία, McGill University, 2021). Η αποτίμηση της θητείας του Τανιέγεφ είναι θετική, καθώς μεταξύ άλλων πέτυχε τα εξής πλήρη διαγραφή των χρεών του Conservatoire για πρώτη φορά από την ίδρυσή του.

<sup>18</sup> Ο όρος «υπόθεση Conus» αναφέρεται σε μία σειρά γεγονότων που έλαβαν χώρα το έτος 1898, ύστερα από την προσπάθεια του διευθυντή Βασίλι Σαφόνωφ να απολύσει τον Gyorgy Conus από το Conservatoire, στα οποία ο Τανιέγεφ τάχθηκε εξ' αρχής υπέρ του Conus. Τα γεγονότα αυτά πήραν μεγάλη δημοσιότητα, ενώ θέση πάνω σε αυτά πήρε μέχρι και ο Λέων Τολστόι. Για μία μελέτη περίπτωσης για την εν λόγω υπόθεση (από την οποία άλλωστε αντλήθηκαν και αυτά τα στοιχεία) με αναλυτικότερη περιγραφή της εμπλοκής του Τανιέγεφ σε αυτήν βλ. Mazin, «Governing the MC,» 52-65.

<sup>19</sup> Σημειωτέον ότι ο ίδιος ο Τανιέγεφ είχε προτείνει τον Σαφόνωφ για διάδοχό του, λόγω του σεβασμού που έτρεφε απέναντί του.

αποτέλεσμα «μία σειρά παραιτήσεων και εσωτερικών πολιτικών μαχών<sup>20</sup>». Η πόλωση έφτασε σε μία κορύφωση με την επανάσταση του 1905, με αποτέλεσμα την οριστική και αμετάκλητη παραίτηση του Τανιέγεφ, λίγο αργότερα του Σαφόνωφ, και εν τέλει την ανάληψη της διεύθυνσης από τον Μιχαήλ Μιχαήλοβιτς Ιππολίτωφ-Ιβάνωφ<sup>21</sup>.

Έχοντας πλέον απαλλαγεί από τον φόρτο εργασίας του Conservatoire, ο Τανιέγεφ εστράφη περισσότερο στην σύνθεση, στην συγγραφή των βιβλίων του περί αντίστιξης, στους διαφόρους συλλόγους που συμμετείχε με στόχο την προώθηση των μουσικών επιστημών στην Ρωσία και ενεπλάκη στην ίδρυση του του Λαϊκού Κονσερβατουάρ της Μόσχας<sup>22</sup>.

Η αντίστροφη μέτρηση για το τέλος του Τανιέγεφ άρχισε στις (3) 16 Απριλίου 1915, την ημέρα της κηδείας του του Σκριάμπιν, στην οποία παρέστη και κρουλόγησε<sup>23</sup>. η υγεία του σημείωσε μία σταδιακή επιδείνωση, κατάσταση που τον ταλαιπώρησε επί μήνες. Στις 6 (19) Ιουνίου 1915, έχοντας μεταβεί στο χωριό Ντιούτκοβο (πλησίον της Μόσχας) για παραθέριση, απεβίωσε σε ηλικία 58 ετών<sup>24</sup>. Ετάφη αρχικά – κατόπιν προσωπικής του επιθυμίας– στο κοιμητήριο της Μονής Ντονσκόι της Μόσχας, αλλά το 1940 τα απομεινάρια του εξετάφησαν και μεταφέρθηκαν στο κοιμητήριο Νοβοντεβίτσι της Μόσχας<sup>25</sup>, όπου και παραμένουν ως σήμερα<sup>26</sup>.

Η υστεροφημία του Τανιέγεφ τον συνδέει κατά κύριο λόγο με την αντίστιξη. Ο Τανιέγεφ διατήρησε ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για ό,τι σχετίζεται με αυτό που σήμερα ονομάζουμε «παλαιά μουσική», τον ενδιέφερε επομένως ζωηρά η αντίστιξη, θεωρώντας μάλιστα –όντας ρητά επηρεασμένος από το άρθρο *Мысли о музыкальном образовании в России* [Σκέψεις περί της μουσικής εκπαίδευσης στην Ρωσία] του Hermann Augustovich Laroche, στον οποίον και αφιέρωσε την *Κινητή αντίστιξη*, και τα λεγόμενα του περί «ιστορικής προσέγγισης της θεωρίας της μουσικής»<sup>27</sup>– ότι η διδασκαλία της αντίστιξης θα έπρεπε να προηγείται αυτής της αρμονίας<sup>28</sup>.

Η διδασκαλία ήταν ένα μεγάλο κομμάτι της προσωπικότητας του Τανιέγεφ<sup>29</sup>. Από την στιγμή που ξεκίνησε να διδάσκει στο Conservatoire μέχρι το τέλος της ζωής του δεν έπαυσε ποτέ να διδάσκει (σε περιπτώσεις δε που παρέδιδε ιδιαίτερα μαθήματα αρνείτο κατηγορηματικά να δεχθεί δίδακτρα<sup>30</sup>). Από τα χέρια του πέρασαν πάρα πολλοί μαθητές, μεταξύ των οποίων οι Σεργκεί Βασίλιεβιτς Ραχμάνινωφ, Αλεξάντρ

<sup>20</sup> Ellon DeGrief Carpenter, «The theory of music in Russia and the Soviet Union, ca. 1650-1950,» (Διδακτορική διατριβή, University of Pennsylvania, 1988), 376.

<sup>21</sup> Mazin, «Governing the MC,» 95.

<sup>22</sup> Carpenter, «Music Theory in Russia and the USSR,» 376.

<sup>23</sup> Бернандт, *Танеев* [Τανιέγεφ], 240.

<sup>24</sup> Бернандт, *Танеев* [Τανιέγεφ], 240. Ακριβής ώρα θανάτου 12:00μμ, έχοντας τις αισθήσεις του μέχρι τέλους.

<sup>25</sup> Савенко, *Танеев* [Τανιέγεφ], 166.

<sup>26</sup> «Sergei Taneyev,» Find a Grave, προσπελάστηκε στις 20 Μαΐου 2023.

<https://www.findagrave.com/memorial/14718751/sergei-taneyev>.

<sup>27</sup> Για μία επισκόπηση των εν λόγω απόψεων του Laroche και ορισμένα μεταφρασμένα αποσπάσματα από το άρθρο του, βλ. το σχετικό κεφάλαιο από την διδακτορική διατριβή της Carpenter: Carpenter, «Music Theory in Russia and the USSR,» 251-269.

<sup>28</sup> Grove, «Taneev's "Doctrine of the Canon",» 23.

<sup>29</sup> Για ένα προφίλ του Τανιέγεφ ως δασκάλου, βλ. Иван Сергеевич Старостин, «Танеев-учитель» [Ο δάσκαλος Τανιέγεφ], *Научный вестник Московской консерватории* [Επιστημονικό περιοδικό του Κονσερβατουάρ της Μόσχας] 2 υπ'αρ. 4 (2011): 177-187.

<sup>30</sup> Anastasia Belina, «A critical re-evaluation of Taneyev's Oresteia,» (Διδακτορική διατριβή, University of Leeds, 2009): 1.

Νικολάγεβιτς Σκριάμπιν, Nikolai Karlovich Medtner, Alexandr Borisovich Goldenweiser, Georgy Conus, Rheinhold Gliere, Νικολάι Μιχαήλοβιτς Λαντούχιν, Yulii Dmitrievich Engel και Ελένα Φαμπιάνοβνα Γνιέσινα<sup>31</sup>. μη περιοριζόμενος σε αυτούς που υπήρξαν με την αυστηρή έννοια του όρου μαθητές του, ο Τανιέγεφ ασχολήθηκε με την καθοδήγηση νέων μουσικών με διάφορους τρόπους, π.χ. δικτυώνοντάς τους με καθηγητές ή βοηθώντας τους στην μελέτη, όπως συνέβη στις περιπτώσεις των Σεργκεί Σεργκέγεβιτς Προκόφιεφ<sup>32</sup> και Σεργκεί Αλεξάντροβιτς Κουσεβίτσκι<sup>33</sup> αντίστοιχα.

Ως πιανίστας, ο Τανιέγεφ δεν είχε μεγάλο ρεπερτόριο<sup>34</sup>. Είχε ωστόσο ένα ζωντανό ενδιαφέρον για την επίτευξη ενός υγιούς και φυσικού πιανιστικού παιξίματος, πράγμα που εντάσσεται στην γενικότερη προσπάθειά του για την επίτευξη ενός υγιούς τρόπου ζωής σε όλα τα επίπεδα<sup>35</sup> (σε αυτό το πλαίσιο απείχε συστηματικά από το αλκοόλ και το κάπνισμα<sup>36</sup>). Ο Τανιέγεφ είναι επίσης ένα από τα άτομα που σχετίζονται άμεσα με τα κονσέρτα για πιάνο του Τσαϊκόφσκι, αναλυτικότερα: Το πρώτο κονσέρτο για πιάνο, op. 23, καθώς φαίνεται προοριζόταν να αφιερωθεί σε αυτόν<sup>37</sup>. η παρουσίασή του στην Μόσχα (3<sup>η</sup> κατά σειράν εκτέλεσή του μετά την πρεμιέρα στην Βοστώνη και στην παρουσίασή του στην Πετρούπολη με σολίστ τους Hans von Bülow και Gustav Kross αντίστοιχα) υπό την διεύθυνση του Nikolai Rubinstein και σολίστ τον Τανιέγεφ υπήρξε η πρώτη επιτυχημένη εκτέλεση του έργου στην Ρωσία<sup>38</sup>. Το δεύτερο κονσέρτο όντως προοριζόταν για τον Nikolai Rubinstein (ο οποίος βέβαια δεν πρόλαβε να το ερμηνεύσει ποτέ – πέθανε απροσδόκητα το 1881), και ο Τανιέγεφ συμμετείχε ως σολίστ στην παρουσίασή του στην Πετρούπολη (2<sup>η</sup>

<sup>31</sup> Τα ονόματα προέρχονται από μία εκτενή λίστα μαθητών του Τανιέγεφ (από την οποία αντλεί ονόματα και ο Paul Grove στην διατριβή του) που παρατίθεται στο Григорий Бернандт, С. И. Танеев: монография [Σ. Ι. Τανιέγεφ: μονογραφία], (Москва: Музыка, 1983), 270-272.

<sup>32</sup> Το θέμα έχει αποτελέσει αντικείμενο μελέτης του άρθρου Александра Николаевна Ахонен, «Роль С. И. Танеева в профессиональном музыкальном образовании С. С. Прокофьева» [Ο ρόλος του Σ. Ι. Τανιέγεφ στην επαγγελματική μουσική εκπαίδευση του Σ. Σ. Προκόφιεφ], *Opera musicologica* υπ'αρ. 22 (2014), 78-86.

<sup>33</sup> Serge Ivanovich Taneev, *Convertible Counterpoint at the Strict Style*, μετάφραση του G. Ackley Brower, (Boston: Bruce Humphries, 1962), 7. Η πληροφορία προέρχεται από την εισαγωγή του Κουσεβίτσκι, πρβλ. με. *Διάδοση στον αγγλόφωνο χώρο* (1.2.3.3).

<sup>34</sup> Бернандт, *Танеев* [Τανιέγεφ], 28. Για μία λίστα ρεπερτορίου του Τανιέγεφ, βλ. τις σελίδες 28-29 του ίδιου βιβλίου.

<sup>35</sup> Olga Paliy, «Taneyev's Influence on Practice and Performance Strategies in Early 20th Century Russian Polyphonic Music,» (Διδακτορική διατριβή, Royal Northern College of Music και Manchester Metropolitan University, 2017): 61-71. Η πιανίστρια Olga Paliy με την διδακτορική της διατριβή (2017) ανέδειξε μεταξύ άλλων τέσσερα αχρονολόγητα και αδημοσίευτα ως τότε έγγραφα του Τανιέγεφ (τα οποία δηλώνει ότι ανακάλυψε κατά το διάστημα 2014-15 στην Μόσχα και το Κλιν) που άπτονται της πιανιστικής τεχνικής. Το περιεχόμενό τους, αποτελούμενο σε μεγάλο βαθμό από ασκήσεις, κινείται κατά τα λεγόμενά της βάσει των εξής αξόνων: α) ασκήσεις για την εκγύμναση τόσο του σώματος, όσο και των χεριών, β) γενικά περί πιανιστικής τεχνικής, γ) ασκήσεις για τα 5 δάκτυλα και δ) ασκήσεις πάνω στους αρπισμούς. Στα κείμενα αυτά θίγονται μεταξύ άλλων ζητήματα όπως η θέση και κίνηση των χεριών, η στάση του σώματος, η θεώρηση του σώματος του πιανίστα ως ενός όλου και η φυσικότητα στο πιανιστικό παίξιμο. Η διατριβή περιλαμβάνει (συγκεκριμένα στο παράρτημα 1) φωτογραφική ανατύπωσή τους και μετάφραση στα αγγλικά. Σημειωτέον ότι στα πλαίσια της διατριβής της, η Paliy προσπάθησε να εφαρμόσει τις οδηγίες του Τανιέγεφ στην μελέτη πολυφωνικών έργων των Προκόφιεφ, Medtner, Γκρετσανίνωφ κλπ.

<sup>36</sup> Anastasia Belina, «A critical re-evaluation of Taneyev's Oresteia,» (Διδακτορική διατριβή, University of Leeds, 2009): 1.

<sup>37</sup> Alexander Poznansky Brett Langston (επιμ.), *The Tchaikovsky Handbook*, том. 2, *Thematic catalogue of works, catalogue of photographs, autobiography* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2002), 198. Οι Poznansky και Langston αναφέρουν την ύπαρξη μίας διεγγραμμένης αφιέρωσης στον Τανιέγεφ στην αυτόγραφη παρτιτούρα· θεωρούν δε ότι η άποψη πως το κονσέρτο προοριζόταν να αφιερωθεί στον Nikolai Rubinstein στερείται τεκμηρίων.

<sup>38</sup> Alexander Poznansky, «Tchaikovsky: a life reconsidered,» στο *Tchaikovsky and his world*, επιμ. της Leslie Kearney (Princeton: Princeton University Press, 1998): 19.

κατά σειράν εκτέλεσή του μετά την πρεμιέρα στην Νέα Υόρκη με σολίστ την Madeline Schiller) υπό την διεύθυνση του αδερφού του εκλιπόντος Anton Rubinstein<sup>39</sup>. Αναφορικά με το ημιτελές τρίτο κονσέρτο σε Mi ύφεση μείζονα op.75, ο Τσαϊκόφσκυ πρόλαβε να αποπερατώσει μόνο το 1<sup>ο</sup> μέρος σε πλήρη παρτιτούρα, ενώ τα άλλα δύο μέρη σώθηκαν υπό μορφή προσχεδίων· τα υπόλοιπα δύο μέρη ολοκληρώθηκαν από τον Τανιέγεφ και εν τέλει εξεδόθησαν ως ένα διακριτό έργο, υπό τον τίτλο *Andante και finale*· τέλος, η παγκόσμια πρεμιέρα του ημιτελούς κονσέρτου πραγματοποιήθηκε στην Πετρούπολη στις 7 Ιανουαρίου 1895, υπό την διεύθυνση του Εντουαρντ Ναπράβνικ και με σολίστ τον Τανιέγεφ<sup>40</sup>.

Καθ' όλη την διάρκεια της ζωής του, ο Τανιέγεφ ενδιαφερόταν ζωηρά για αυτά που ονομάζουμε «ανθρωπιστικές σπουδές». Τον ενδιέφερε η αρχαία (ιδιαίτερα η ελληνορωμαϊκή) ιστορία και λογοτεχνία, απότοκο μεταξύ άλλων του οικογενειακού περιβάλλοντος στο οποίο μεγάλωσε<sup>41</sup>. ερχόταν σε επαφή με τα κλασικά κείμενα μάλλον μέσω γαλλικών και γερμανικών μεταφράσεων, μιας και γνώριζε καλά αυτές τις γλώσσες<sup>42</sup>. Ο Τανιέγεφ ασχολήθηκε αρκετά με την μελέτη πιο σύγχρονων φιλοσοφικών κειμένων. Μεταξύ των συγγραφέων, τους οποίους μελέτησε, συγκαταλέγεται ο Bedurch de Spinoza<sup>43</sup>. Κατά καιρούς συναναστράφη με διάφορα άτομα του ευρύτερου χώρου των ανθρωπιστικών σπουδών με δραστηριοποίηση εντός –όπως ο κόμης Λέων Νικολάγεβιτς Τολστόι, με τον οποίον συνδέθηκε στενά<sup>44</sup>– αλλά και εκτός<sup>45</sup> Ρωσικής Αυτοκρατορίας.

Η όπερα ήταν επίσης κάτι που απασχολούσε ιδιαίτερα τον Τανιέγεφ, ήδη από τα παιδικά του χρόνια, οπότε τοποθετούνται και οι πρώτες συνθετικές απόπειρες σε αυτό το είδος<sup>46</sup>. Ο ενθουσιασμός του αυτός σε συνδυασμό με το ενδιαφέρον του για την αρχαιοελληνική γραμματεία τον οδήγησαν στο να μεταφέρει την τριλογία *Ορέστεια* του Αισχύλου στην οπερατική σκηνή<sup>47</sup>, με αποτέλεσμα την δημιουργία της μοναδικής ρωσικής όπερας με αρχαιοελληνική θεματολογία του β' ημίσεος του 19ου αιώνα<sup>48</sup>. Ειδικότερα, όσον αφορά την περίπτωση του Richard Wagner ο Τανιέγεφ δεν τήρησε μία ενιαία στάση: αρχικά εναντιώθηκε καθέτως στο έργο του, σταδιακά άλλαξε στάση και φέρεται να κατέληξε θαυμαστής του, ενώ η όλη ενασχόλησή του πήρε αρκετά μεγάλες διαστάσεις<sup>49</sup>, σε τέτοιον βαθμό μάλιστα, ώστε η *Ορέστεια* να θεωρείται ότι έχει

<sup>39</sup> Poznansky και Langston, *Catalogue of Tchaikovsky's works*, 208.

<sup>40</sup> Poznansky και Langston, *Catalogue of Tchaikovsky's works*, 213-214.

<sup>41</sup> Belina, «Taneyev's Oresteia», 27.

<sup>42</sup> Belina, «Taneyev's Oresteia», 37.

<sup>43</sup> Бернандт, *Танеев* [Τανιέγεφ], 254.

<sup>44</sup> Бернандт, *Танеев* [Τανιέγεφ], 254. Ο Τανιέγεφ είχε αναπτύξει μία ιδιαίτερη σχέση με τον Λέοντα Τολστόι και την οικογένειά του, και επισκέφθηκε πολλάκις το σπίτι τους στην Γιάσνιαγια Πολιάνα. Ο Μπέρναντ επισημαίνει πως ο Τανιέγεφ ταυτιζόταν με τον Τολστόι ως προς την αντίθεση απέναντι στην επίσημη εκκλησία και το τσαρικό καθεστώς, αποφεύγει όμως να τον χαρακτηρίσει ως έναν καθ' όλα «τολστοϊκό».

<sup>45</sup> Бернандт, *Танеев* [Τανιέγεφ], 36. Ο Μπέρναντ αναφέρει μερικά άτομα του χώρου, με τα οποία συνδέθηκε ο Τανιέγεφ κατά την διαμονή του στο Παρίσι (1876-77): τον αιγυπτιολόγο Gaston Camille Charles Maspero (1846-1916), τον μεσαιωνιστή Bruno Paulin Gaston Paris (1839-1903) και τον ιστορικό Gabriel Monod (1844-1912).

<sup>46</sup> Belina, «Taneyev's Oresteia», 7.

<sup>47</sup> Belina, «Taneyev's Oresteia», 27.

<sup>48</sup> Belina, «Taneyev's Oresteia», 19.

<sup>49</sup> Belina, «Taneyev's Oresteia», 31-35. Η πορεία του αυτή αποτυπώνεται σε αυτές τις σελίδες από την διατριβή της Belina· ως τεκμήρια των ισχυρισμών της –και εξ' αιτίας αυτής ακριβώς της τεκμηρίωσης υιοθετώ την άποψή της– αναφέρει, πέραν χωρίων από την αλληλογραφία του, την ύπαρξη υλικού σχετικού με τον Βάγκνερ (παρτιτούρες των έργων του που φέρουν σημειώσεις του, είτε σχετικών μελετών του Bussler και άλλων) που είχε στην κατοχή του ο Τανιέγεφ. Τέλος, γράφει χαρακτηριστικά ότι «η ενασχόλησή του με τον Wagner ήρθε δεύτερη μονάχα σε σχέση με την ενασχόλησή του με την αντίστιξη».

επηρεαστεί σημαντικά από τον Wagner<sup>50</sup>. Το ολο ενδιαφέρον του Τανιέγεφ για το βαγκνερικό έργο, αλλά και την όπερα γενικότερα, υπονομεύτηκε με διαφόρους τρόπους από την σοβιετική βιβλιογραφία<sup>51</sup>.

Η μουσική εργογραφία του περιλαμβάνει μεταξύ άλλων<sup>52</sup>: 4 συμφωνίες, κουαρτέτα εγχόρδων, ένα κουιντέτο για πιάνο σε σολ ελάσσονα<sup>53</sup>, ένα ημιτελές κονσέρτο για πιάνο (στην ολοκλήρωσή του έχει εμπλακεί ο Σεμπάλιν), την οπερατική τριλογία *Ορέστεια*, μία σονάτα σε λα ελάσσονα για βιολί και πιάνο, μία *canzona* σε φα ελάσσονα για κλαρινέτο και ορχήστρα εγχόρδων, έργα για solo piano, και πολυάριθμα χορωδιακά έργα, όπως τα χορωδιακά op. 27 σε κείμενο του Ιακώβ Πολόνσκυ, καντάτες, όπως η καντάτα του *Αγίου Ιωάννη του Δαμασκηνού* op. 1, η καντάτα «Υστερα από την ανάγνωση ενός ψαλμού», op. 36. Όπως επισημαίνει ο Albrecht Gaub στο λήμμα του στο *MGG*, τα έργα του Τανιέγεφ εκδίδονταν από τους εκδοτικούς οίκους Μπέλιαγεφ, Jurgenson, Russischer Musikverlag και –μετά θάνατόν του– από το μουσικό τμήμα του Κρατικού εκδοτικού οίκου της Σοβιετικής Ένωσης και τις μετενσαρκώσεις του ως Музгиз (Μούζγκιζ) και Музыка (Μούζικα).

## 1.2. Μουσικοθεωρητική εργογραφία

### 1.2.1. Συνοπτική παρουσίαση

Στην παρούσα ενότητα επιχειρείται μία συνοπτική παρουσίαση του μουσικοθεωρητικού έργου του Σεργκί Ιβάνοβιτς Τανιέγεφ, η οποία βασίζεται κατά κύριο λόγο στο κείμενο *Труды С.И. Танеева по теории контрапункта* [Τα πονήματα του Σ. Ι. Τανιέγεφ που αφορούν την θεωρία της αντίστιξης] (2012) της Νατάλια Γιούριεβνα Πλότνικοβα και δευτερευόντως –κυρίως όσον αφορά τα ανολοκλήρωτα συγγράμματα του Τανιέγεφ– στην διδακτορική διατριβή της Ellen Carpenter (1988).

Τα σημαντικότερα έργα του Τανιέγεφ είναι οι δύο μονογραφίες του: Η πρώτη φέρει τον τίτλο *Подвижной контрапункт строгаго письма* [Κινητή αντίστιξη στην αυστηρή γραφή<sup>54</sup>], και εξεδόθη από τον εκδοτικό οίκο Μπέλιαγεφ το 1909<sup>55</sup>. Πενήντα χρόνια αργότερα, το 1959, κυκλοφόρησε από τον Κρατικό Μουσικό Εκδοτικό Οίκο της Σοβιετικής Ένωσης η δεύτερη έκδοσή της υπό την επιμέλεια του σοβιετικού

<sup>50</sup> Belina, «Taneyev's Oresteia,» 30. Belina γράφει χαρακτηριστικά ότι «ο Wagner παρείχε στον Τανιέγεφ το impetus που χρειαζόταν για να ολοκληρώσει την Ορέστεια».

<sup>51</sup> Belina, «Taneyev's Oresteia,» 31-32. Η Belina αναφέρει ορισμένα σχετικά παραδείγματα, όπως: α) η τάση να παρατίθεται ένα συγκεκριμένο απόφθεγμα του Τανιέγεφ («Απ' τον Βάγκνερ μπορεί να μάθει κανείς διάφορα, όπως το πώς να μην γράφει όπερες») άνευ πλαισίου, ούτως ώστε να ερμηνεύεται κατά έναν αντιβαγκνερικό τρόπο και β) η υπερεκτίμηση της επιρροής του Γκλίνκα στον Τανιέγεφ κατά τέτοιον τρόπο, ώστε να επισκιάζεται η επιρροή του Wagner.

<sup>52</sup> Όλα τα έργα (καθώς επίσης και οι πληροφορίες για εκδοτικούς οίκους και συντελεστές) έχουν αποσπαστεί από το Albrecht Gaub, s.v. «Taneev, Sergej Ivanovic,» στο *Musik in Geschichte und Gegenwart*, επιμ. του Ludwig Finscher (Stuttgart: Bärenreiter, 2006), xvi: 483-489.

<sup>53</sup> Μία συσχέτιση του έργου αυτού με το Κουιντέτο για πιάνο op. 57 του Σοστακόβιτς επιχειρείται στο Richard Taruskin, «How to Win a Stalin Prize: Shostakovich and His Piano Quintet in G-minor (1940),» *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 50, υπ' αρ. 1/2 (2019): 19-46.

<sup>54</sup> Ακολουθείται η απόδοση του τίτλου που υιοθετείται στην παρούσα εργασία.

<sup>55</sup> Наталья Юрьевна Плотникова, «Труды С. И. Танеева по теории контрапункта» [Πονήματα του Σ.Ι. Τανιέγεφ που αφορούν την θεωρία της αντίστιξης], *Искусство музыки. Теория и история* [Τέχνη της μουσικής. Θεωρία και ιστορία], υπ' αρ. 6 (2012): 8.



μουσικολόγου, και καθηγητή του Conservatoire της Μόσχας Συμεών Συμεώνοβιτς Μπογκατιριώφ<sup>56</sup>. Η δεύτερη φέρει τον τίτλο *Учение о каноне* [Μελέτη περί του κανόνα]<sup>57</sup>, η οποία εξεδόθη το 1929 – δεκατέσσερα χρόνια μετά τον θάνατο του Τανιέγεφ– με αναδιατεταγμένη την ύλη της υπό την γενική επιμέλεια του σοβιετικού μουσικολόγου, λαογράφου και μετέπειτα καθηγητή των Conservatoires της Μόσχας και του Λένινγκραντ Βίκτωρ Μιχαήλοβιτς Μπέλιαγεφ. Γενικώς τα συγγράμματα αυτά θεωρούνται ως δίδυμο, άποψη, την οποία εξέφρασε αρχικά ο επιμελητής της *Μελέτης περί του κανόνα*, και στην συνέχεια υιοθετήθηκε από διαφόρους σοβιετικούς και σύγχρονους μελετητές<sup>58</sup>.

Τουλάχιστον τρεις μεταφράσεις μουσικοθεωρητικών κειμένων, όλες από τα γερμανικά προς τα ρωσικά, φέρουν την υπογραφή του Τανιέγεφ. Η πρώτη, κατά σειράν έκδοσης, έχει τον τίτλο *Учебникъ формъ инструментальной музыки изложенный в 33 задачахъ* [Εγχειρίδιο μορφών οργανικής μουσικής σε 33 ασκήσεις] (1884), αποτελεί μετάφραση του βιβλίου *Musikalische Formenlehre in dreiunddreissig Aufgaben* [Διδασκαλία της μουσικής μορφολογίας σε τριάντα τρεις ασκήσεις] (1878) του Ludwig Bussler (1838-1901) και εκπονήθηκε σε συνεργασία με τον Νικολάι Ντιμίτριεβιτς Κάσκιν<sup>59</sup>. Η δεύτερη φέρει τον τίτλο *Строгий стиль: Учебникъ простаго и сложнаго контрапункта, имитации, фуги и канона въ церковныхъ ладахъ* [Το αυστηρό στυλ: εγχειρίδιο απλής και σύνθετης αντίστιξης, μιμήσεων, φούγκας και κανόνα κατά τους εκκλησιαστικούς τρόπους] (1885), αποτελεί μετάφραση του εγχειριδίου *Der strenge Satz in der musikalischen Compositionslehre in zweiundfünfzig Aufgaben* [Η αυστηρή υφή στην διδασκαλία της μουσικής σύνθεσης σε πενήντα δύο ασκήσεις] (1877) πάλι του Bussler –αυτήν την φορά εξ'ολοκλήρου από τον Τανιέγεφ– και εξεδόθη το 1885 στην Μόσχα από τον εκδοτικό οίκο του Pyotr Jurgenson. Η τρίτη φέρει τον τίτλο «Обратный контрапунктъ» [Αντεστραμμένη αντίστιξη] και αποτελεί τμηματική μετάφραση του βιβλίου *Abhandlung von der Fuge* του Friedrich Wilhelm Marpurg· αδημοσίευτη, φυλάσσεται στο τμήμα χειρογράφων και σπανίων εκδόσεων του Conservatoire της Μόσχας<sup>60</sup>.

Από την αρθρογραφία του, ας σημειωθεί η μελέτη «Der Inhalt des Arbeitsheftes von W. A. Mozarts eigenhändig geschriebenen Uebungen mit den Unterweifungen durch seinen Vater im strengen Kontrapunkt und reinen Satz» [Το περιεχόμενο του τετραδίου εργασιών των ιδιοχείρως γραμμένων ασκήσεων του W. A. Mozart, με τις υποδείξεις του πατέρα του πάνω στην αυστηρή αντίστιξη και την καθαρή υφή] (1914), η οποία δημοσιεύτηκε στην περιοδική έκδοση *Jahresbericht* του Διεθνούς Ιδρύματος Mozarteum του Σάλτσμπουργκ<sup>61</sup>.

<sup>56</sup> Плотникова, «Труды Танеева» [Πονήματα του Τανιέγεφ], 5.

<sup>57</sup> Плотникова, «Труды Танеева» [Πονήματα του Τανιέγεφ], 6.

<sup>58</sup> Paul Richard Grove, «Sergei Ivanovich Taneev's "Doctrine of the Canon": A translation and commentary,» (Διδακτορική διατριβή, University of Arizona, 1999), 33-36. Ο Βίκτωρ Μπέλιαγεφ έγραψε χαρακτηριστικά ότι τα δύο αυτά βιβλία «δύναται κανείς να τα θεωρήσει ως δύο μέρη ενός όλου». Το συγκεκριμένο απόφθεγμα παρατίθεται αυτολεξεί σε αρκετά κείμενα μεταγενέστερων μελετητών, όπως π.χ. Плотникова, «Труды Танеева» [Πονήματα του Τανιέγεφ], 6.

<sup>59</sup> Бернандт, *Танеев* [Τανιέγεφ], 72.

<sup>60</sup> Η πληροφορία για την ύπαρξη της μετάφρασης αυτής και τον τόπο φύλαξής της αντλείται από το παρακάτω άρθρο και είναι έγκυρη μέχρι το έτος έκδοσής του: Плотникова, «Труды Танеева» [Πονήματα του Τανιέγεφ], 35.

<sup>61</sup> Carpenter, «Music Theory in Russia and the USSR,» 403, 444.

Επισημαίνεται επίσης η ύπαρξη αδημοσίευτων κειμένων σχετικά με την μορφολογία<sup>62</sup> (μερικά εκ των οποίων έχουν εκδοθεί σε μεταγενέστερους τόμους<sup>63</sup>), ορισμένων συγγραμμάτων που δεν αποπερατώθηκαν<sup>64</sup>, καθώς επίσης και μουσικοθεωρητικών αναφορών στην αλληλογραφία του με τον μαθητή του Αλεξέι Βλαντίμιροβιτς Στανχίσκου<sup>65</sup>.

### 1.2.2. Μεταφράσεις σε ελληνικά, αγγλικά και γερμανικά

Τα δύο θεμελιώδη έργα του Τανιέγεφ έχουν μεταφρασθεί και σε άλλες γλώσσες πέραν των ρωσικών. Η *κινητή αντίστιξη* έχει μεταφρασθεί στα αγγλικά από τον G. Ackley Brower και εξεδόθη (1962) ως *Convertible counterpoint in the strict style* από τον εκδοτικό οίκο Bruce Humphries της Βοστώνης. Ωστόσο, η *Μελέτη περί του κανόνα* έχει μεταφραστεί και στα ελληνικά και στα αγγλικά· η αγγλική μετάφραση εκπονήθηκε από τον Paul Richard Grove στα πλαίσια της διδακτορικής του διατριβής στο Πανεπιστήμιο της Αριζόνα (1999)· η ελληνική μετάφραση εκπονήθηκε από τον Γεώργιο Π. Πλουμπίδη και κυκλοφόρησε το 2002 από τις εκδόσεις Παπαρηγορίου-Νάκας υπό τον τίτλο *Η μελέτη του κανόνα*· πέραν αυτών, επισημαίνεται η ύπαρξη γερμανικής μετάφρασης με τίτλο *Die Lehre vom Kanon* (1996), η οποία εκπονήθηκε από τον φιλόλογο και μουσικολόγο Andreas Wehrmeyer<sup>66</sup>.

Επισημαίνεται επίσης η ύπαρξη ελληνικής μετάφρασης, επίσης από τον Πλουμπίδη, ενός βιβλίου παιδαγωγικής φύσεως που ακολουθεί εν μέρει την προσέγγιση του Τανιέγεφ, του *Учебник полифонии* [Εγχειρίδιο πολυφωνίας] (1985<sup>67</sup>) των Στεπάν Γκριγκόριεφ και Τέοντορ Μιούλλερ<sup>68</sup>. Το συγκεκριμένο βιβλίο περιλαμβάνει, μεταξύ άλλων, ένα κεφάλαιο σχετικά με την θεωρία της σύνθετης αντίστιξης, καθώς επίσης και ορισμένα χωρία της εισαγωγής του βιβλίου της *Κινητής αντίστιξης* ως παρατιθέμενα αποσπάσματα<sup>69</sup>, τα οποία και περιλαμβάνονται στην ελληνική μετάφρασή του<sup>70</sup>. Πλήρη ελληνική μετάφραση της *Κινητής αντίστιξης* δεν έχω εντοπίσει.

<sup>62</sup> Σχετικά με τα κείμενα του Τανιέγεφ για την μορφολογία, βλ. Carpenter, «Music Theory in Russia and the USSR,» 428-443. Σύμφωνα με την Carpenter, ο Τανιέγεφ σκόπευε να γράψει ένα σύγγραμμα ειδικά για την Μορφολογία.

<sup>63</sup> Για μία λίστα εκδόσεων που περιλαμβάνουν κείμενά του για την μορφολογία, βλ. Carpenter, «Music Theory in Russia and the USSR,» 445.

<sup>64</sup> Carpenter, «Music Theory in Russia and the USSR,» 404. Όπως αναφέρει η Carpenter, ο Τανιέγεφ είχε σκοπό να γράψει μία σειρά μουσικοθεωρητικών συγγραμμάτων, κάτι το οποίο εν τέλει δεν συνέβη· τα συγγράμματα αυτά θα ήταν τα ακόλουθα: *Цѣлѣтѣмѣи контрпунктѣ стѣрогаго писѣма* [Διανθισμένη αντίστιξη στην αυστηρή γραφή], *Имитация въ простомѣ контрпунктѣ* [Η μίμηση στην απλή αντίστιξη], *Обратимѣи контрпунктѣ* [Αντιστρέψιμη αντίστιξη], *Фуга въ стѣрогомѣ писѣмѣ* [Η φούγκα στην αυστηρή γραφή], *Фуга въ свободномѣ писѣмѣ* [Η φούγκα στην ελεύθερη γραφή], *Каноническѣи формы на основѣ подвижного контрпункта* [Κανονικές μορφές επί τη βάσει της κινητής αντίστιξης].

<sup>65</sup> Grove, «Taneev's "Doctrine of the Canon",» 23. Αφορούν κυρίως την ελεύθερη αντίστιξη και την σύνθεση φούγκας.

<sup>66</sup> Grove, «Taneev's "Doctrine of the Canon",» 19.

<sup>67</sup> Η ελληνική μετάφραση βασίζεται στην 4<sup>η</sup> έκδοση του εν λόγω βιβλίου (1985).

<sup>68</sup> Για τα δύο ρεύματα, στα οποία κινήθηκε η σοβιετική βιβλιογραφία για τον Τανιέγεφ, βλ. 1.2.3.2. *Αντίκτυπος της έκδοσης του βιβλίου στον ρωσόφωνο χώρο και υστεροφημία του Τανιέγεφ ως θεωρητικού.*

<sup>69</sup> С. Григорьев Т. Мюллер, *Учебник полифонии* [Εγχειρίδιο πολυφωνίας], 3<sup>η</sup> έκδ. (Москва: Музыка, 1977), 60-97, 190-191.

<sup>70</sup> Στεπάν Γκριγκόριεφ και Τέοντορ Μιούλλερ, *Εγχειρίδιο πολυφωνίας*, μετάφραση του Γιώργου Π. Πλουμπίδη (Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας, 1999): 73-110, 209-210.

### 1.2.3. Κινητή αντίστιξη στην αυστηρή γραφή (1909)

#### 1.2.3.1. Θεματολογία, επιρροές, καινοτομίες, στοιχεία από την ιστορία (σύλληψη και συγγραφή) του βιβλίου

Κάτω από την ομπρέλα της «κινητής αντίστιξης» βρίσκονται αντιστικτικά φαινόμενα προχωρημένου επιπέδου, τα οποία τυγχάνουν ευρείας εφαρμογής στα έργα του Giovanni Pierluigi da Palestrina και λοιπών συνθετών τροπικού ρεπερτορίου του 16ου αιώνα<sup>71</sup>. Στην Δύση, αυτά τα φαινόμενα-τεχνικές είναι σε γενικές γραμμές «γνωστά με άλλα ονόματα»<sup>72</sup>, όπως *αναστρέψιμη αντίστιξη*, *μιμήσεις* κλπ. Ωστόσο, ο τρόπος, με τον οποίο τα φαινόμενα αυτά προσεγγίζονται στο εν λόγω σύγγραμμα είναι διαφορετικός: ο Τανιέγεφ αναπτύσσει μία ολιστική προσέγγιση τους<sup>73</sup>, μη χρησιμοποιώντας τις συμβατικές δυτικές ονομασίες τους, αλλά επαναπροσδιορίζοντάς τα με διαφορετική ορολογία<sup>74</sup>, εσωκλείοντας με αυτόν τον τρόπο και σενάρια που κατά κανόνα δεν εξετάζονται στην συμβατική δυτικοευρωπαϊκή θεωρία<sup>75</sup>. Παρακάτω επιχειρείται μία πολύ συνοπτική παρουσίαση της βασικής δομής και ορισμένων χαρακτηριστικών της θεωρίας του<sup>76</sup>.

Αυτό που ενδιαφέρει κυρίως τον Τανιέγεφ είναι η εξέταση του πώς επιτυγχάνεται η παραγωγή μίας σύνθεσης για δύο ή περισσότερες φωνές (οι οποίες θα σχηματίζουν σωστή αντίστιξη) από μία ήδη υπάρχουσα που λαμβάνεται ως δεδομένη<sup>77</sup>. Ο Τανιέγεφ ονομάζει την αντίστιξη που επιτρέπει την διαδικασία αυτή ως *σύνθετη* (сложный контрапункт) και απαριθμεί ορισμένους τρόπους, μέσω των οποίων τα παραπάνω μπορούν να επιτευχθούν: α) *μεταφορά* (передвижение) των φωνών, β) *αναστροφή* (обращение) της μελωδικής τους διάταξης και γ) *διπλασιασμό* τους *κατά ατελείς συμφωνίες* (удвоение

<sup>71</sup> Simon Stephen Desbruslais, «The western reception of Sergei Taneyev,» *Журнал Общества теории музыки* [Περιοδικό του συλλόγου θεωρίας της μουσικής] 2015, υπ'αρ. 1 (2015): 9· Denis Collins, «Taneyev's theories of Moveable counterpoint and the music of J.S. Bach,» *Bach* 46, υπ'αρ. 2 (2015): 25.

<sup>72</sup> Desbruslais, «Western reception,» 16.

<sup>73</sup> Denis Collins, «Approaching Renaissance music using Taneyev's theories of moveable counterpoint,» *Acta musicologica* 90, υπ'αρ. 2 (2018): 181.

<sup>74</sup> Collins, «Approaching Renaissance music using Taneyev's theories,» 180.

<sup>75</sup> Όπως η λεγόμενη *ευθεία μετάθεση*, βλ. παρακάτω.

<sup>76</sup> Για μία παρουσίαση της θεωρίας της κινητής αντίστιξης στα ελληνικά και τα αγγλικά (συνοπτική μεν, αλλά μεγαλύτερης έκτασης από αυτήν που επιχειρείται εδώ) βλ. ενδεικτικά τα παρακάτω κείμενα:  
α) Στεπάν Γκριγκόριεφ και Τέοντορ Μύλλερ, *Εγχειρίδιο πολυφωνίας*, μετάφραση του Γιώργου Π. Πλουμπίδη (Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας, 1999): 73-110. Οι σελίδες αυτές αποτελούν το 3<sup>ο</sup> κεφάλαιο, το οποίο αποτελεί μία εισαγωγή στην σύνθετη αντίστιξη, με κέντρο βάρους την κινητή αντίστιξη (οι ονομασίες αυτές αποδίδονται από τον Πλουμπίδη ως «σύνθετο κοντραπούντο» και «ευκίνητο κοντραπούντο» αντίστοιχα, και γενικώς η απόδοση της ορολογίας διαφέρει εν πολλοίς από αυτές που ακολουθούνται εδώ – για μία αντιστοίχιση των αποδόσεων Πλουμπίδη με αυτές που ακολουθούνται εδώ, βλ. κεφάλαιο 2)  
β) Collins, «Approaching Renaissance music using Taneyev's theories,» 178-201. Ιδιαίτερα τις σελίδες 179-185, στις οποίες νοσηματοδοτείται το βασικό λεξιλόγιο της θεωρίας, παρατίθεται δε και ένας πίνακας αντιστοίχισης στοιχειωδών όρων του Τανιέγεφ με παρεμφερείς συμβατικούς δυτικούς όρους.  
γ) Christopher Mark Segall, «Triadic Music in Twentieth-Century Russia,» (Διδακτορική διατριβή, City University of New York, 2013), 17-47. Οι σελίδες αυτές αποτελούν απόσπασμα του 2<sup>ου</sup> κεφαλαίου της διατριβής, το οποίο είναι αφιερωμένο στον Τανιέγεφ και την θεωρία του. Η καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη εξετάζεται στις σελίδες 20-36, η οριζοντίως μετακινούμενη στις 37-47.

<sup>77</sup> Collins, «Taneyev's theories and Bach,» 25.

несовершенными консонансами)<sup>78</sup>. Το βιβλίο επικεντρώνεται στον πρώτο από αυτούς τους τρόπους, την *μεταφορά*, η οποία αναφέρεται στην μεταβολή των φωνών ως προς: το τονικό τους ύψος, οπότε αυτή χαρακτηρίζεται ως *κάθετη*, τον χρόνο εισόδου τους, οπότε χαρακτηρίζεται ως *οριζόντια*<sup>79</sup>, ή και τους δύο παράγοντες, οπότε χαρακτηρίζεται ως *μεικτή*<sup>80</sup>. Η δια της μεταφοράς επίτευξη της διαδικασίας αυτής αντιμετωπίζεται ως υποείδος της *σύνθετης αντίστιξης* και ονομάζεται *κινητή αντίστιξη* (подвижной контрапункт)<sup>81</sup>, η οποία με την σειρά της υποδιαιρείται –ανάλογα με το είδος της μεταφοράς– σε *καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη*, *οριζοντίως μετακινούμενη* και *εις διπλούν μετακινούμενη αντίστιξη* αντίστοιχα<sup>82</sup>. Από τους άλλους δύο μηχανισμούς, δηλαδή την *αναστροφή* και τον *διπλασιασμό κατά ατελείς συμφωνίες*, προκύπτουν τα άλλα δύο είδη σύνθετης αντίστιξης, δηλαδή η *αντιστρέψιμη* (обратимый контрапункт) και η *αντίστιξη που επιτρέπει διπλασιασμούς κατά ατελείς συμφωνίες*<sup>83</sup>. Στο βιβλίο, το τελευταίο είδος τοποθετείται υπό την σκέπη της *καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης* και συνεξετάζεται με αυτήν<sup>84</sup>, ενώ η *αντιστρέψιμη* αφήνεται σκόπιμα εκτός ύλης<sup>85</sup>.

Η προσέγγιση που ακολουθείται στο σύγγραμμα έχει ορισμένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Κατ' αρχάς, ένα γενικό χαρακτηριστικό της προσέγγισής του είναι, όπως παρατηρεί ο Denis Collins, η μεγάλη σημασία που προσδίδεται στην δίφωνη αντίστιξη<sup>86</sup>. Ο Τανιέγεφ θεωρεί ότι η δίφωνη αντίστιξη αποτελεί βάση της πολύφωνης αντίστιξης, άποψη την οποία όχι μόνο εκφράζει αυτολεξεί εντός του συγγράμματος<sup>87</sup>, αλλά και την υποστηρίζει με τον τρόπο που έχει καταναίμει την ύλη. Κατά δεύτερον, η όλη προσέγγιση του συγγράμματος είναι σε μεγάλο βαθμό αλγεβρικής φύσεως<sup>88</sup>. Ο Τανιέγεφ, στην *καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη* (η οποία αποτελεί τρόπον τινά μία γενίκευση «των κανόνων της αναστρέψιμης αντίστιξης για κάθε

<sup>78</sup> Сергѣй Танѣевъ, *Подвижной контрапунктъ строгаго писъма* [Κινητή αντίστιξη στην αυστηρή γραφή] (Москва: Бѣляевъ, 1909), 7.

<sup>79</sup> Танѣевъ, *Подвижной контрапунктъ* [Κινητή αντίστιξη], 7.

<sup>80</sup> Segall, «Triadic music,» 18.

<sup>81</sup> Танѣевъ, *Подвижной контрапунктъ* [Κινητή αντίστιξη], 7.

<sup>82</sup> Танѣевъ, *Подвижной контрапунктъ* [Κινητή αντίστιξη], 8.

<sup>83</sup> Виктор Павлович Фраѣнов, «Сложный контрапункт» [Σύνθετη αντίστιξη], στην *Большая Российская Энциклопедия—электронная версия* [Μεγάλη Ρωσική εγκυκλοπαίδεια–ηλεκτρονική έκδοση], προσπελάστηκε στις 27 Μαΐου 2023, <https://old.bigenc.ru/music/text/3838378>. Σημειωτέον ότι στο κείμενο περιγράφω την τριμερή διαίρεση της σύνθετης αντίστιξης που ακολουθεί ο Τανιέγεφ στην εισαγωγή του βιβλίου. Αλλά, όπως επισημαίνει ο Φραγιόνωφ στο αναφερθέν λήμμα της Μεγάλης Ρωσικής Εγκυκλοπαίδειας, οι νεώτεροι θεωρητικοί έχουν προσθέσει επιπλέον είδη σύνθετης αντίστιξης: την *καρκινική αντίστιξη* (ракоходный контрапункт) και την *αντίστιξη που επιτρέπει ρυθμική διαστολή ή συστολή* (контрапункт, допускающий увеличение или уменьшение). Για μία παρουσίαση των ζητημάτων που έχουν προκύψει αναφορικά με την κατανομή των ειδών της σύνθετης αντίστιξης βλ. τα παρακάτω δύο κείμενα (στα οποία μάλιστα η κατανομή αυτή οπτικοποιείται με την χρήση πινάκων):

α) Наталья Юрьевна Плотникова, «Труды С. И. Танеева по теории контрапункта» [Πονήματα του Σ.Ι. Τανιέγεφ που αφορούν την θεωρία της αντίστιξης], *Искусство музыки. Теория и история* [Τέχνη της μουσικής. Θεωρία και ιστορία], υπ'αρ. 6 (2012): 29-32. Οι σελίδες αυτές του άρθρου απαρτίζουν την ενότητα «Классификация видов сложного контрапункта» [Ταξινόμηση των ειδών της σύνθετης αντίστιξης].

β) К. Юкаж, «Некоторые вопросы современной теории сложного контрапункта» [Διάφορα ζητήματα της σύγχρονης θεωρίας σύνθετης αντίστιξης], *Вопросы теории и эстетики музыки* [Ζητήματα θεωρίας και αισθητικής της μουσικής] υπ'αρ. 4 (1965): 227-259. Ιδιαίτερα την ενότητα «О классификации контрапункта» [Περί της ταξινόμησης της αντίστιξης] που καταλαμβάνει τις σελίδες 232-239.

<sup>84</sup> Танѣевъ, *Подвижной контрапунктъ* [Κινητή αντίστιξη], 8.

<sup>85</sup> Танѣевъ, *Подвижной контрапунктъ* [Κινητή αντίστιξη], 9.

<sup>86</sup> Collins, «Taneyev's theories and Bach,» 25.

<sup>87</sup> Танѣевъ, *Подвижной контрапунктъ* [Κινητή αντίστιξη], 3.

<sup>88</sup> Collins, «Approaching Renaissance music using Taneyev's theories,» 25.

διάστημα<sup>89</sup>»), αριθμεί τα διαστήματα και στην *οριζοντιώς μετακινούμενη αντίστιξη* τον χρόνο<sup>90</sup>, και πάνω σε αυτά χτίζει μία ολόκληρη σειρά από θεωρήματα, τα οποία εκφράζει με μαθηματικούς τύπους. Τρίτον, η θεωρία λειτουργεί με παραγωγικούς συλλογισμούς (όχι δια της επαγωγής), και αυτό ακριβώς, κατά την γνώμη του Τανιέγεφ, διδάσκει στους μαθητές<sup>91</sup>.

Τα χαρακτηριστικά αυτά δημιουργούν εν μέρει τις συνθήκες για διάφορες διάφορες καινοτομίες, τις οποίες οι διάφοροι ερευνητές χρεώνουν στον Τανιέγεφ και το σύγγραμμά του ειδικότερα, όπως: η συστηματική μελέτη της συνθήκης κατά την οποία οι φωνές μεταφέρονται κάθετα, χωρίς ωστόσο αυτό να συνεπάγεται αλλαγή της σχετικής τους θέσης (εντός του βιβλίου ορίζεται ως *ευθεία μετάθεση*), φαινόμενο που κατά τους Collins και Parker δεν έχει εξεταστεί συστηματικά στην δυτική θεωρία<sup>92</sup>: η χρήση συμβόλων για την περιγραφή των κανόνων χρήσεως των διαφώνων διαστημάτων<sup>93</sup>: η επινόηση και χρήση ενός άλλου τρόπου αρίθμησης των διαστημάτων: εντός του κειμένου, πολύ συχνά χρησιμοποιούνται αριθμοί για την παράσταση διαστημάτων και, όταν συμβαίνει αυτό, το κάθε διάστημα αριθμείται με τον αριθμό που δηλώνει η ονομασία του μείον ένα<sup>94</sup> (αυτό προκύπτει από το ότι ως μονάδα μέτρησης λαμβάνεται το διάστημα της δευτέρας κατά μίαν αφηρημένη έννοια<sup>95</sup>, με αποτέλεσμα η αρίθμηση να απαντά, ούτως ειπείν, στην ερώτηση «πόσες δευτέρες περιέχει το προς αρίθμηση διάστημα;»), επομένως αντί για αρίθμηση με σειριακούς αριθμούς, έχουμε αρίθμηση με πληθαρικούς<sup>96</sup> (το γεγονός αυτό έχει το πλεονέκτημα ότι μπορούν να περιγραφούν με ακρίβεια οι μεταβολές των διαστημάτων<sup>97</sup> κατά έναν «οπτικοακουστικό τρόπο<sup>98</sup>»).

Η όλη ιδέα της χρήσης των μαθηματικών ως μέσου για την περιγραφή των φαινομένων της αυστηρής αντίστιξης φέρεται να είναι απόρροια της πολύπλευρης επιρροής που άσκησε στην προσωπικότητα του Τανιέγεφ η φιλοσοφία του Baruch de Spinoza (1632-1677)<sup>99</sup>, ιδιαίτερα το σύγγραμμά του *Ethica, in ordine geometrico demonstrata* [Ηθική, παρουσιασμένη κατά γεωμετρική τάξη] το οποίο είχε μελετήσει ήδη από τα

<sup>89</sup> Segall, «Triadic music,» 20.

<sup>90</sup> Carpenter, «Music Theory in Russia and the USSR,» 408-409.

<sup>91</sup> Carpenter, «Music Theory in Russia and the USSR,» 1502.

<sup>92</sup> Collins, «Approaching Renaissance music using Taneyev's theories,» 183· Beverly Lewis Parker, «Direct shifting and mixed shifting: Important contrapunctal techniques, or Taneev's oddities?,» *South African Journal of Musicology* 1 (1981): 1-27. Όπως αναφέρεται στο Christopher Segall, «Sergei Taneev's Vertical-shifting counterpoint: an introduction,» *MTO* 20, υπ'αρ. 3 (2014).

<sup>93</sup> Segall, «Triadic music,» 23· Carpenter, «The theory of music in Russia and the USSR,» 409-410.

<sup>94</sup> Танѣевъ, *Подвижной контрапунктъ* [Κινητή αντίστιξη], 13.

<sup>95</sup> Carpenter, «Music Theory in Russia and the USSR,» 408. Σημειωτέον ότι –όπως επίσης σημειώνει η Carpenter– η αρίθμηση αυτή μετρά την «πραγματική διαστηματική απόσταση μεταξύ των τονικών υψών» (η αραίωση έχει γίνει από εμένα).

<sup>96</sup> Carpenter, «Music Theory in Russia and the USSR,» 408.

<sup>97</sup> Segall, «Triadic music,» 20. Παρατήρηση του Segall, ο οποίος παρέχει και ένα σχετικό παράδειγμα: αν σε ένα διάστημα τρίτης προστεθεί μία άλλη τρίτη, το αποτέλεσμα θα είναι πέμπτη, αλλά αν λάβουμε υπ'όψιν ότι η σχέση  $3+3 = 5$  δεν ευσταθεί, οδηγούμαστε σε παράδοξο· το παράδοξο εξαλείφεται με την εφαρμογή της αρίθμησης του Τανιέγεφ (όπου  $2 =$  τρίτη και  $4 =$  πέμπτη), άρα η σχέση αλλάζει σε  $2+2 = 4$  και βγάξει νόημα. Παρόμοια παραδείγματα και αναφορές στην ακρίβεια υπάρχουν και στο Carpenter, «Music Theory in Russia and the USSR,» 409.

<sup>98</sup> Carpenter, «Music Theory in Russia and the USSR,» 409. Στο σημείο αυτό, η Carpenter ρητά δανείζεται αυτόν τον χαρακτηρισμό (audiovisual) από το Jacob Weinberg, «Sergei Ivanovich Taneiev,» *The Musical Quarterly* 44, υπ'αρ. 1 (1958): 24.

<sup>99</sup> Grove, «Taneev's "Doctrine of the Canon",» 24.

νεανικά του χρόνια<sup>100</sup>. Πιο συγκεκριμένα, όπως ισχυρίζονται οι Paul Grove<sup>101</sup> και Μπέρναντ<sup>102</sup>, υπάρχει μία συνάφεια του τρόπου με τον οποίο ο μεν Spinoza χρησιμοποιεί στο βιβλίο του την γεωμετρία για να περιγράψει την ηθική, ο δε Τανιέγεφ –επηρεαζόμενος από αυτόν κατά τα γραφόμενά τους– την άλγεβρα για να προσεγγίσει την αυστηρή αντίστιξη. Ο Τανιέγεφ ήταν πεπεισμένος ότι η αντίστιξη μπορεί να περιγραφεί επαρκώς μόνο με την χρήση των μαθηματικών<sup>103</sup> – άποψη, την οποία κατά τον Paul Grove εξυπηρετεί η ύπαρξη του αποφθέγματος του Leonardo da Vinci στο εσώφυλλο του βιβλίου<sup>104</sup>.

Γενικώς οι μουσικοθεωρητικές ιδέες του Τανιέγεφ ήταν αποτέλεσμα παρατήρησης της συνθετικής πρακτικής<sup>105</sup>. Από τον κανόνα αυτόν δεν διαφεύγει η *Κινητή αντίστιξη*, καθώς η προσέγγιση που παρουσιάζεται σε αυτήν έχει προκύψει από την δια της επαγωγής<sup>106</sup> μελέτη μίας ευρείας γκάμας πολυφωνικού ρεπερτορίου<sup>107</sup>, και όχι αποκλειστικά των γνωστών συνθετών. Η θεωρία του βιβλίου βρισκόταν επί καιρό υπό καθεστώς διαρκούς αναθεώρησης ενώ παράλληλα εφαρμοζόταν αποσπασματικά στην τάξη Αντίστιξης του Conservatoire της Μόσχας<sup>108</sup>, γεγονός που μαρτυρεί και ο ίδιος ο Τανιέγεφ<sup>109</sup>. Ο ακριβής χρόνος ενασχόλησης του Τανιέγεφ με σύγγραμμα που εν τέλει εξεδόθη ως *Κινητή αντίστιξη* δεν μας είναι γνωστός<sup>110</sup>. Έχουν γίνει διάφορες προσπάθειες προσδιορισμού του, βάσει στοιχείων προερχόμενων – όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Πлотνικόβα– κυρίως από απομνημονεύματα και την αλληλογραφία του<sup>111</sup>, τα αποτελέσματα των οποίων συνοψίζονται ως εξής:

<sup>100</sup> Бернандт, *Танеев* [Τανιέγεφ], 254-255. Ο Μπέρναντ παρεμπιμπτόνως αναφέρει ότι ο Τανιέγεφ είχε γνωστοποιήσει το ενδιαφέρον του για το εν λόγω βιβλίο στον Τσαϊκόφσκι, όπως επίσης και ότι είχε στην κατοχή του δύο διαφορετικές εκδόσεις του.

<sup>101</sup> Grove, «Taneev's "Doctrine of the Canon",» 24.

<sup>102</sup> Бернандт, *Танеев* [Τανιέγεφ], 254. Ο Μπέρναντ μάλιστα κάνει λόγο για «μαθηματική αντικειμενικότητα» της μουσικοθεωρητικής σκέψης του Τανιέγεφ, συνδέοντάς την με την γεωμετρική υπόσταση της σπινοζικής *Ηθικής*.

<sup>103</sup> Танѣевъ, *Подвижной контрапунктъ* [Κινητή αντίστιξη], 350· Segall, «Triadic music,» 34. Σημειωτέον ότι η άποψη αυτή, ότι δηλαδή η κινητή αντίστιξη μπορεί να περιγραφεί μόνο βάσει των μαθηματικών, καταλαμβάνει τις τελευταίες 7 παράδες του τελευταίου κεφαλαίου της *Κινητής αντίστιξης*. Όπως επισημαίνει ο Segall, σε διάφορα σημεία ο Τανιέγεφ δίνει έμφαση στην πρόοδο που έχει σημειώσει η βασισμένη στα μαθηματικά μεθοδολογία του σε σχέση με τις μεθοδολογίες παλαιότερων του θεωρητικών.

<sup>104</sup> Grove, «Taneev's "Doctrine of the Canon",» 24.

<sup>105</sup> Carpenter, «Music Theory in Russia and the USSR,» 430-431.

<sup>106</sup> Carpenter, «Music Theory in Russia and the USSR,» 1502. Παρατήρηση της Carpenter, η οποία σημειώνει μία αντίθεση ανάμεσα στην επαγωγική πορεία που ακολούθησε ο Τανιέγεφ για την δόμηση της θεωρίας και στην κατά την γνώμη του παραγωγική φύση της.

<sup>107</sup> Segall, «Triadic music,» 47-53.

<sup>108</sup> Юлий Дмитриевич Энгель. «С. И. Танеев как учитель» [Ο Σ. Ι. Τανιέγεφ ως δάσκαλος], στο *С.И. Танеев, Из научно-педагогического наследия : Неопубликованные материалы, воспоминания учеников* [Σ. Ι. Τανιέγεφ. Από την επιστημονική-παιδαγωγική κληρονομιά: αδημοσίευτο υλικό, αναμνήσεις μαθητών], επιμ. των Φ. Арзаманов και Л. Корабельникова (Москва: Музыка, 1967): 64. Όπως αναφέρεται στο Πлотникова, «Труды Танеева» [Πονήματα του Τανιέγεφ], 6. Οι πληροφορίες περί διαρκούς αναθεώρησης και παράλληλης διδακτικής εφαρμογής προέρχονται από τον Yulii Dmitrievich Engel, ο οποίος σύμφωνα με το κείμενο της Πлотνικόβα υπήρξε μαθητής της τάξης αντίστιξης του Conservatoire υπό τον Τανιέγεφ κατά τα ακαδημαϊκά έτη 1893-94 και 1894-95. Κατά τα γραφόμενά του, όπως παρατίθενται στο κείμενό της, η γενική δομή της θεωρίας, αλλά και διάφορες λεπτομέρειές της εφαρμόζονταν στην διδασκαλία ήδη από τότε. Η Πлотνικόβα μάλιστα αναφέρει ότι οι σημειώσεις που κράτησε ο ίδιος ο Engel κατά το ακαδημαϊκό έτος 1893-94 περιέχουν στοιχεία της θεωρίας.

<sup>109</sup> Танѣевъ, *Подвижной контрапунктъ* [Κινητή αντίστιξη], 1.

<sup>110</sup> Плотникова, «Труды Танеева» [Πονήματα του Τανιέγεφ], 6.

<sup>111</sup> Плотникова, «Труды Танеева» [Πονήματα του Τανιέγεφ], 6.

- I. Γενικά η ενασχόληση του με το βιβλίο ξεκίνησε μεταξύ των ετών 1885 και 1886<sup>112</sup> και ολοκληρώθηκε το 1906<sup>113</sup>
- II. Η συγγραφή άρχισε το 1889 (ενδεχομένως το Φθινόπωρο<sup>114</sup>) και ολοκληρώθηκε το 1908, ενώ ήδη από το 1887 υπήρχε η ιδέα της δημιουργίας σχετικού με την αντίστιξη βιβλίου<sup>115</sup>.

### 1.2.3.2. Αντίκτυπος της έκδοσης του βιβλίου στον ρωσόφωνο χώρο και υστεροφημία του Τανιέγεφ ως θεωρητικού

Η κυκλοφορία του βιβλίου αποτελεί ορόσημο στην ιστορία της ρωσόγλωσσης μουσικοθεωρητικής σκέψης<sup>116</sup>, και σηματοδοτεί την έναρξη του κινήματος της λεγόμενης «Ρωσικής Μουσικής Επιστήμης» (Русская музыкальная наука), στο οποίο ο Τανιέγεφ ενεπλάκη ενεργά<sup>117</sup>. Η *Κινητή αντίστιξη*, κατά τα πρώτα χρόνια της κυκλοφορίας της, δεν σημείωσε υψηλές πωλήσεις<sup>118</sup>, απέσπασε ωστόσο μία σειρά θετικών κριτικών από άτομα όπως ο Μπολεσλάβ Λεοπόλντοβιτς Γιαβόρσκυ<sup>119</sup> και σταδιακά άρχισαν να κυκλοφορούν κείμενα σχετικά με αυτήν<sup>120</sup>.

Η εξάπλωση της θεωρίας στην πορεία του εικοστού αιώνα ευνοήθηκε από το γεγονός ότι, όπως επισημαίνει η Carpenter, δεν λογοκρίθηκε από τις αρμόδιες σοβιετικές αρχές<sup>121</sup>. το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με την υστεροφημία του Τανιέγεφ ως διδασκάλου διαμόρφωσε ένα πρόσφορο έδαφος ώστε αυτή όχι μόνο να επιβιώσει, αλλά και να εξελιχθεί. Όπως επισημαίνει η Πλοτνικόβα, τα συγγράμματα του Τανιέγεφ επανεξεδόθησαν κατά την σοβιετική περίοδο<sup>122</sup>, η δε παραγωγή συναφούς βιβλιογραφίας συνεχίστηκε, και μέχρι τα τέλη του εικοστού αιώνα είχε συσσωρευθεί ένας μεγάλος όγκος κειμένων διαφόρων τύπων (βιβλία, άρθρα, διδακτορικές διατριβές, διδακτικές σημειώσεις κλπ.) που αφορούσαν στην

<sup>112</sup> Плотникова, «Труды Танеева» [Πονήματα του Τανιέγεφ], 6. Σημειωτέον ότι το 1885 είναι το έτος έκδοσης της ρωσικής μετάφρασης του *Der strenge Satz*, η εκπόνηση της οποίας ενδέχεται –κατά την Πλοτνικόβα– να λειτούργησε ως αφορμή για την συγγραφή του βιβλίου.

<sup>113</sup> David Brown, s.v. «Taneyev, Sergey Ivanovich,» στο *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, επιμ. του Stanley Sadie (London: Macmillan, 1995) xviii: 559.

<sup>114</sup> Бернандт, *Танеев* [Τανιέγεφ], 246.

<sup>115</sup> Плотникова, «Труды Танеева» [Πονήματα του Τανιέγεφ], 6.

<sup>116</sup> Александр Иванович Ровенко, *С.И. Танеев – исследователь* контрапункта [Σ. Ι. Τανιέγεφ – μελετητής της αντίστιξης], (Москва: Издательство Российской академии музыки им. Гнесинных, 2001): 6-7. Όπως αναφέρεται στο: Плотникова, «Труды Танеева» [Πονήματα του Τανιέγεφ], 5. Όπως αναφέρει ενδεικτικά η Πλοτνικόβα παραπέμποντας στον Ροβένκο, υπήρχε τάση να συγκρίνεται η σημασία της *Κινητής Αντίστιξης* για την θεωρία της μουσικής με την σημασία που είχαν τα *Principia* (1687) του Isaac Newton για την δυναμική και ο Περιοδικός Πίνακας του Μεντελέγεφ για την χημεία.

<sup>117</sup> Carpenter, «Music Theory in Russia and the USSR,» 401. Αν και, όπως επισημαίνει η Carpenter, η *Κινητή Αντίστιξη* είναι το δεύτερο κατά σειράν έκδοσης σύγγραμμα του ρεύματος αυτού, με πρώτο το *Строение музыкальной рѣчи* [Η δομή του μουσικού λόγου] του Γιαβόρσκυ έναν χρόνο νωρίτερα. Για μία επισκόπηση των προσπαθειών δόμησης μίας επιστήμης της μουσικής στην Ρωσία και τον ρόλο του Τανιέγεφ σε αυτές, βλ. τις σελίδες 378-400 της ίδιας διατριβής.

<sup>118</sup> Савенко, *Танеев* [Τανιέγεφ], 139. Επισήμανση της Σαβένκο, η οποία μάλιστα αναφέρει ενδεικτικά τις πωλήσεις των δύο πρώτων ετών κυκλοφορίας του: 38 αντίτυπα το 1910 και 14 το 1911.

<sup>119</sup> Carpenter, «Music Theory in Russia and the USSR,» 402. Στο σημείο αυτό μάλιστα παρατίθεται σε αγγλική μετάφραση ένα απόσπασμα της συγχαρητήριας επιστολής που έστειλε στον Τανιέγεφ ο Γιαβόρσκυ.

<sup>120</sup> Για την φύση των κειμένων αυτών, βλ. παρακάτω.

<sup>121</sup> Παρατήρηση της Carpenter (η οποία ενσωματώνεται και στην διατριβή του Paul Grove). Για μία παρουσίαση των λόγων που φαίνεται να οδήγησαν στην ευνοϊκή αυτή μεταχείριση, βλ. Grove, «Taneev's "Doctrine of the Canon",» 349-350.

<sup>122</sup> Плотникова, «Труды Танеева» [Πονήματα του Τανιέγεφ], 5

αντιστικτική οπτική του Τανιέγεφ, ένας όγκος που, όπως σημειώνει ο μουσικολόγος Αλεξάντρ Ιβάνοβιτς Ροβένκο στην διδακτορική του διατριβή, κινήθηκε βάσει δύο κατευθυντηρίων γραμμών<sup>123</sup>: α) κείμενα παιδαγωγικής-διδακτικής φύσεως, τα οποία ενσωμάτωναν στοιχεία της θεωρίας του Τανιέγεφ και β) κείμενα που αφορούσαν την περαιτέρω ανάπτυξή της. Με την συγγραφή κειμένων της πρώτης κατηγορίας ασχολήθηκαν μελετητές-συγγραφείς όπως οι Βίκτωρ Μιχαήλοβιτς Μπέλιαγεφ, Σεργκίι Σερκέγεβιτς Σκρέμπκωφ, Βίκτωρ Πάβλοβιτς Φραγιόνωφ, Στεπάν Γκριγκόριεφ και Τέοντορ Μιούλλερ, ενώ με την περαιτέρω ανάπτυξη της θεωρίας ασχολήθηκαν μεταξύ άλλων οι Συμεών Συμεόνοβιτς Μποργκατιριώφ, Γιούρι Ιγκόριεβιτς Νεκλιούντωφ, αλλά και ο ίδιος ο Ροβένκο<sup>124</sup>. Η παραγωγή βιβλιογραφίας για τον Τανιέγεφ συνεχίζεται μέχρι σήμερα<sup>125</sup>.

Όπως υπονοεί ο Paul Richard Grove στην διδακτορική του διατριβή, η *Κινητή αντίστιξη* και η *Μελέτη περί του κανόνα* είναι τα βιβλία πάνω στα οποία βασίζεται ολόκληρη η σύγχρονη προσέγγιση της αντίστιξης στον ρωσόφωνο χώρο, όπως αυτή διαμορφώθηκε στην πορεία του εικοστού αιώνα<sup>126</sup>. Σύμφωνα με τον ίδιο, η προσέγγισή αυτή έχει διεισδύσει στην μουσική εκπαίδευση, με πολλά προγράμματα σπουδών συναφή με φούγκα και αντίστιξη να ενσωματώνουν στοιχεία της και να προτείνουν διδακτική βιβλιογραφία που ακολουθεί την προσέγγιση αυτή<sup>127</sup>, ώστε ο Desbruslais να γράφει χαρακτηριστικά ότι στον ρωσόφωνο χώρο «δεν φαίνεται να υπάρχει μόνο μία θεωρία Τανιέγεφ, αλλά και μία πρακτική Τανιέγεφ<sup>128</sup>». Μολονότι ο Τανιέγεφ δεν συγκαταλέγεται στους διεθνώς αναγνωρίσιμους ρώσους συνθέτες –αντίθεση που παρατηρεί ο Taruskin– χαίρει τεράστιας υστεροφημίας στην Ρωσία<sup>129</sup>, το δε όνομά του είναι συνυφασμένο με την θεωρία της μουσικής και την μελέτη της αντίστιξης ειδικότερα.

### 1.2.3.3. Διάδοση στον αγγλόφωνο χώρο

Η διάδοση της *Κινητής αντίστιξης* και των θεωριών του Τανιέγεφ στον αγγλόφωνο χώρο είναι σχετικά περιορισμένη, γεγονός που κατά γενική ομολογία έχει άμεση σχέση με την μοναδική έως τώρα αγγλική μετάφρασή της<sup>130</sup>. Σε αυτό το υποκεφάλαιο παρουσιάζεται αρχικά η μετάφραση και η κριτική που της

<sup>123</sup> Александр Иванович Ровенко, «Танеевские принципы в современной теории контрапункта и имитации [Τανιεγεφικές αρχές στην σύγχρονη θεωρία αντίστιξης και μιμήσεων],» (Δ-Διδακτορική διατριβή, Киевская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1988) 13, όπως αναφέρεται στο Grove, «Taneev's "Doctrine of the Canon",» 350.

<sup>124</sup> Για μία λίστα κειμένων των δύο αυτών ρευμάτων βλ. Grove, «Taneev's "Doctrine of the Canon",» 351-352. Από τα παιδαγωγικά εγχειρίδια της λίστας, ας σημειωθεί το *Учебник полифонии* [Εγχειρίδιο πολυφωνίας] των Στεπάν Γκριγκόριεφ και Τέοντορ Μιούλλερ, το οποίο έχει μεταφραστεί στα ελληνικά από τον Γεώργιο Πλουμπίδη, και χρησιμοποιήθηκε για την εκπόνηση της μετάφρασής μου (βλ. *Κεφάλαιο 2*).

<sup>125</sup> Galima Lukina, «An overview of Russian and English-american studies on Sergey Taneyev's creative activity,» *Advances in Social Science, Education, Humanities Research* 416 (2020): 280. Η Lukina αναφέρει ενδεικτικά ότι μεταξύ 2015 και 2018 δημοσιεύθηκαν: μία μονογραφία (δική της), εγχειρίδια από δύο συγγραφείς και περίπου 60 άρθρα.

<sup>126</sup> Grove, «Taneev's "Doctrine of the Canon",» 352.

<sup>127</sup> Grove, «Taneev's "Doctrine of the Canon",» 352.

<sup>128</sup> Desbruslais, «Western reception,» 10.

<sup>129</sup> Richard Taruskin, «How to Win a Stalin Prize: Shostakovich and His Piano Quintet in G-minor (1940),» *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 50, υπ'αρ. 1/2 (2019): 30.

<sup>130</sup> Ενδεικτικά, το 2018 ο Collins δηλώνει ότι δεν έχει εντοπίσει κάποια άλλη μετάφραση: Collins, «Approaching Renaissance music using Taneyev's theories,» 181. Παλαιότερα κείμενα είτε αναφέρουν το ίδιο, είτε δεν αναφέρουν την ύπαρξη κάποιας άλλης μετάφρασης, π.χ.: Segall, «Triadic music,» 19· Grove, «Taneev's "Doctrine of the Canon",» 18.



ασκείται (και ως κείμενο και ως έκδοση), στην συνέχεια εξετάζεται σε σχέση με την εποχή κυκλοφορίας της, και τέλος περιγράφεται η αλλαγή των τάσεων εντός των τελευταίων 40 ετών.

Η μετάφραση έχει τον τίτλο *Convertible counterpoint in the strict style*, φέρει την υπογραφή του αμερικανού συνθέτη Grover Ackley Brower (1884-? <sup>131</sup>) και εξεδόθη το 1962 στην Βοστώνη από τον εκδοτικό οίκο Bruce Humphries. Εγείρεται ένας γενικός προβληματισμός γύρω από αυτήν, ο οποίος αφορά τόσο στην ποιότητα του ίδιου του κειμένου της, όσο και στο κατά πόσο η κυκλοφορία της στο σύνολό της (ποιότητα έκδοσης, αναγνωρισιμότητα εκδοτικού οίκου, ιστορικό-πολιτισμικό πλαίσιο) συνέβαλε στην διάδοση του συγγράμματος στον αγγλόφωνο κόσμο και των ιδεών του Τανιέγεφ γενικότερα. Παρακάτω γίνεται μία συνοπτική παρουσίαση των δύο παραπάνω ζητημάτων, βάσει των κειμένων των Segall <sup>132</sup> και Desbruslais αντίστοιχα.

Στο μεταφρασμένο κείμενο εντοπίζεται μία σειρά αδυναμιών ως προς διάφορες παραμέτρους, όπως την απόδοση της ορολογίας, των νοημάτων του βιβλίου και εν τέλει την χρήση της αγγλικής γλώσσας. Πιο συγκεκριμένα: σε ο,τι αφορά την ορολογία, ο τρόπος με τον οποίο αποδίδονται διάφοροι όροι επινοήσεως του Τανιέγεφ στα αγγλικά θεωρείται προβληματικός, καθώς σε ορισμένες περιπτώσεις δεν αντικατοπτρίζει την λειτουργία και τον ρόλο τους, προκαλώντας ενδεχομένως παρανόηση τους <sup>133</sup>. Ενίοτε μάλιστα μεταφράζονται κατά λέξη συμβατικοί όροι της ρωσόγλωσσης μουσικοθεωρητικής σκέψης χωρίς να γίνεται η ανάλογη πλαισίωση ή επεξήγησή τους, ενώ κάτι παρόμοιο συμβαίνει και με τους ρωσικούς ιδιωματοπισμούς, οι οποίοι σε πολλές περιπτώσεις μεταφέρονται αυτολεξεί στο μεταφρασμένο κείμενο, γεγονός που καθιστά δύσκολη την κατανόησή του από άτομα που έχουν μικρή ή μηδενική επαφή με την ρωσική γλώσσα <sup>134</sup>, ιδιαίτερα σε περιπτώσεις που η πρακτική του αυτή οδηγεί στην εμφάνιση προβληματικών αποδόσεων στο μεταφρασμένο κείμενο <sup>135</sup>. Σημειώνεται επίσης μία γενικότερη ύπαρξη λαθών ως προς την απόδοση νοημάτων του κειμένου <sup>136</sup>. Προβληματισμούς γεννά μεταξύ άλλων και η τήρηση μίας αμφίβολης στάσης εκ μέρους του μεταφραστή απέναντι στο κείμενο που μεταφράζει και τον συγγραφέα. Αυτό το φαινόμενο εκδηλώνεται κατά έναν λιγότερο ή περισσότερο εμφανή τρόπο μέσω διαφόρων υποτιμητικού τρόπον τινά δηλώσεών του σε σημειώματά του εντός του βιβλίου <sup>137</sup> – στάση, στην οποία ο Segall προσδίδει ένα ρητά

<sup>131</sup> Aryeh Oron, «Grover Ackley Brower (Composer, Arranger)», Bach Cantatas, Ιούνιος 2013, <https://www.bach-cantatas.com/Lib/Brower-Ackley.htm>. Από την ιστοσελίδα αυτή έχω αποσπάσει α) το έτος γεννήσεως του Brower και β) το πλήρες όνομά του. Αναφορικά με το σκέλος α, επιφυλάσσομαι ως προς την ορθότητα της χρονολογίας αυτής διότι αφ' ενός αναφέρεται απλά στο έτος γέννησης (χωρίς ακριβή ημερομηνία), αφ' ετέρου δεν κατάφερα να εντοπίσω βιογραφικής φύσεως πληροφορίες για τον Brower (ούτε έστω χρονολογία γέννησης ή θανάτου) σε κάποια άλλη πηγή – ωστόσο δεν έχω υπ' όψιν μου κάποια πληροφορία που καταρρίπτει την ορθότητα της εν λόγω χρονολογίας· αναφορικά με το β) στην μετάφραση της *Κινητής Αντίστιξης* το όνομά του αναγράφεται ως G. Ackley Brower.

<sup>132</sup> Segall, «Triadic music,» 73-76. Οι σελίδες αυτές περιλαμβάνουν μία συνοπτική αξιολόγηση της αγγλικής μετάφρασης, με εκτενή αναφορά σε μεταφραστικά ζητήματα. Σε αυτές παραπέμπεται ο αναγνώστης για μία εκτενέστερη παρουσίαση των ζητημάτων αυτών.

<sup>133</sup> Το πλέον κλασικό παράδειγμα προβληματικώς μεταφρασμένου όρου, περί του οποίου συναντά κανείς αναφορές στα κείμενα των Desbruslais, Collins και Segall, εμπεριέχεται στον ίδιο τον τίτλο της μετάφρασης: η απόδοση του όρου *подвижной контрпунктъ* ως «convertible counterpoint», ενώ ο όρος θα μπορούσε να αποδοθεί με έναν πιο δόκιμο τρόπο ως «moveable counterpoint», βλ. λήμμα *Κινητή Αντίστιξη* στην ενότητα 2.1.4.

<sup>134</sup> Segall, «Triadic music,» 72.

<sup>135</sup> Desbruslais, «Western reception,» 9.

<sup>136</sup> Segall, «Triadic music,» 75.

αρνητικό πρόσημο, αιτιολογώντας την εν μέρει ως απότοκο της μη κατανόησης του πρωτοτύπου εκ μέρους του αγγλόφωνου μεταφραστή<sup>138</sup>.

Η μετάφραση φαίνεται να αποπερατώθηκε το 1932<sup>139</sup>, αλλά παρέμεινε αδημοσίευτη για ένα διάστημα 30 ετών, μέχρι εν τέλει να κυκλοφορήσει από τον γενικού ενδιαφέροντος εκδοτικό οίκο Bruce Humphries<sup>140</sup>. Η έκδοση περιλαμβάνει μεν ορισμένες πρόσθετες παροχές σε σχέση με την πρωτότυπη: έναν πρόλογο του μεταφραστή και μία εισαγωγή γραμμένη ειδικά για την μετάφραση από τον Σεργκίι Αλεξάντροβιτς Κουσεβετίσκου<sup>141</sup>, αλλά παρουσιάζει και η ίδια μία σειρά από αδυναμίες. Κατ' αρχάς απουσιάζουν βαρύνουσες σημασίας παροχές της πρωτότυπης έκδοσης, όπως το σύστημα βιβλιογραφικών παραπομπών του Τανιέγεφ για τα μουσικά παραδείγματα<sup>142</sup>, ο κανόνας υπολογισμού δεικτών<sup>143</sup> και ο γενικός πίνακας δεικτών<sup>144</sup>. Επιπλέον, υπάρχουν αρκετά τυπογραφικά λάθη (εντοπίζονται σε σύμβολα, αριθμούς, πρόσημα, ημιτελείς προτάσεις<sup>145</sup> και τοποθέτηση λέξεων σε λάθος θέσεις<sup>146</sup> και μαθηματικούς τύπους<sup>147</sup>). Οι παραπάνω παράγοντες, σε συνδυασμό με αυτά που αναφέρθηκαν στην προηγούμενη παράγραφο, έχουν ως αποτέλεσμα ένα εκ των πραγμάτων μη ευανάγνωστο τελικό κείμενο<sup>148</sup>, με την παράλληλη ύπαρξη ζητημάτων συνοχής και λειτουργικότητας<sup>149</sup>, με τα οποία έρχεται αντιμέτωπο το αναγνωστικό κοινό έχοντας συνάμα στερηθεί πολύτιμες προσλαμβάνουσες για την πρόσληψή του.

Στα παραπάνω, τα οποία αφορούν σε ζητήματα επιμέλειας και μετάφρασης έρχονται να προστεθούν ορισμένες αντικειμενικές δυσχέρειες λόγω της εποχής έκδοσης του βιβλίου, μιας και η μετάφραση της *Κινητής αντίστιξης* εξεδόθη με τα χαρακτηριστικά που περιεγράφησαν παραπάνω κατά τα πρώτα χρόνια μίας σημαντικότερης δεκαετίας της σύγχρονης ιστορίας, η οποία δεν άφησε ανεπηρέαστο τον δυτικό μουσικολογικό χώρο. Αναπτύσσεται λοιπόν από τον Simon Desbruslais μία επιχειρηματολογία, η οποία ερευνά πιθανές σχέσεις μεταξύ παραγόντων όπως το μεταφρασμένο κείμενο αυτό καθ' αυτό, την έκδοση του βιβλίου στο σύνολό της (εκδότης, εκτύπωση κλπ) και το πολιτισμικό πλαίσιο της έκδοσης του βιβλίου.

Ειδικότερα, αναφορικά με τις Ηνωμένες Πολιτείες –το κράτος, όπου εξεδόθη η μετάφραση– ο Desbruslais παρατηρεί μία εστίαση των ερευνητικών τάσεων του κλάδου της θεωρίας της μουσικής σε δύο

<sup>137</sup> Segall, «Triadic Music,» 73. Μία από τις πλέον χαρακτηριστικές περιπτώσεις τέτοιων δηλώσεων που αναφέρει ο Segall σχετίζεται με το πώς αναπαράγονται τα μουσικά παραδείγματα στην αγγλική έκδοση. Ο Brower δηλώνει ότι αρχικά έχει εντοπίσει και στην συνέχεια διορθώσει διάφορα τυπογραφικά λάθη στα παραδείγματα, ο Segall ωστόσο το αρνείται, ισχυριζόμενος ότι ο ίδιος αφ' ενός αδυνατεί να εντοπίσει παραδείγματα της αγγλικής έκδοσης, τα οποία διαφέρουν από τα αντίστοιχα του πρωτοτύπου, αφ' ετέρου παρατηρεί ότι οι όποιες διορθώσεις του Brower έχουν γίνει βάσει της συνημμένης στην πρώτη έκδοση λίστας τυπογραφικών λαθών.

<sup>138</sup> Segall, «Triadic music,» 73, 76.

<sup>139</sup> Segall, «Triadic music,» 19.

<sup>140</sup> Collins, «Taneyev's theories and Bach,» 24.

<sup>141</sup> Gerald Abraham, «Podvizhnoy Kontrapunkt,» *The Musical Times* 107, υπ' αρ. 1475 (1966): 38. Σημειωτέον ότι, όπως παρατηρεί ο Abraham, ο Κουσεβετίσκου δεν βρισκόταν εν ζωή το 1962, όντας νεκρός ήδη από το 1951.

<sup>142</sup> Segall, «Triadic music,» 73-74. Το σύστημα αυτό υποκαθίσταται, όπως παρατηρεί ο Segall, από απλή αναφορά του ονόματος του συνθέτη του εκάστοτε παραδείγματος.

<sup>143</sup> Segall, «Triadic music,» 25. μαζί με οποιαδήποτε αναφορά σε αυτόν εντός του μεταφρασμένου κειμένου

<sup>144</sup> Segall, «Triadic music,» 33.

<sup>145</sup> Segall, «Triadic music,» 72-73.

<sup>146</sup> Segall, «Triadic music,» 75. Ο Segall αναφέρει ενδεικτικά το συχνό μπέρδεμα των λέξεων consonance και dissonance.

<sup>147</sup> Segall, «Triadic music,» 19.

<sup>148</sup> Segall, «Triadic music,» 19.

<sup>149</sup> Segall, «Triadic music,» 72.

κυρίως περιοχές: αφ' ενός τον σενκεριανισμό και την ιεραρχική τονική δομή, αφ'ετέρου την θεωρητική τεκμηρίωση της ατονικής μουσικής<sup>150</sup>. Αναφέρει ότι τα αντικείμενα αυτά είχαν ήδη αρχίσει να διδάσκονται σε ανώτατα εκπαιδευτικά ιδρύματα της εποχής, γεγονός που σχετίζεται μεταξύ άλλων με την στελέχωση του ακαδημαϊκού χώρου με διάφορους μαθητές και ακολούθους των εισηγητών τους, ενώ διαπιστώνει ότι το όλο εγχείρημα ευνοούνταν από την ύπαρξη συναφούς βιβλιογραφίας και για τα δύο αντικείμενα, η οποία κυκλοφορούσε από έγκριτους εκδοτικούς οίκους της εποχής<sup>151</sup>.

Ο Desbruslais παρατηρεί ότι όλα αυτά δεν συνέβαιναν στην περίπτωση του Τανιέγεφ, σημειώνοντας τα εξής: Πρώτον, στις Ηνωμένες Πολιτείες ο Τανιέγεφ δεν διέθετε κάποια αναγνωρισιμότητα ή υστεροφημία ανάλογη αυτής των σύγχρονών του θεωρητικών και συνθετών, π.χ. των Arnold Schönberg και Heinrich Schenker, ούτε κάποια «παιδαγωγική κληρονομιά», ανάλογη αυτής που είχε στην Σοβιετική Ένωση<sup>152</sup>. Δεύτερον, πάλι αναφορικά με το ζήτημα της αναγνωρισιμότητας, ο Desbruslais –λαμβάνοντας ρητά υπ' οψιν την εκ των πραγμάτων περιορισμένη έκταση της σχετικής αγγλόγλωσσης βιβλιογραφίας– δίνει έμφαση στον αρνητικό ρόλο που έπαιξε η δημοσίευση δύο κειμένων στα επόμενα χρόνια<sup>153</sup>: το πρώτο ήταν μία βιβλιοκρισία της μετάφρασης από τον άγγλο μουσικολόγο Gerald Abraham (1966)<sup>154</sup>, εντός της οποίας μεταξύ άλλων η προσέγγιση του Τανιέγεφ αποκαλείται «ένα μνημείο κακώς εφαρμοσμένης ευρηματικότητας-εφευρετικότητας<sup>155</sup>». το δεύτερο ήταν το άρθρο για τον Τανιέγεφ στο *New Grove Dictionary of Music and Musicians* με την υπογραφή του David Brown<sup>156</sup>, εντός του οποίου εντοπίζεται μία απόπειρα σύγκρισης της συνθετικής πλευράς του Τανιέγεφ με τον Τσαϊκόφσκι, η οποία καταλήγει υπέρ του τελευταίου<sup>157</sup>. ο Desbruslais παρατηρεί ότι με αυτόν τον τρόπο γίνεται μία παράλληλη μείωση των δύο βασικών ιδιοτήτων του Τανιέγεφ (ως συνθέτη και θεωρητικού). Τέλος, παρατηρεί ότι η επιλογή ενός εκδοτικού οίκου γενικού ενδιαφέροντος δεν μπόρεσε να εξασφαλίσει στο υπο έκδοση βιβλίο το κύρος που θα του προσέδιδε ένας εκδοτικός οίκος του χώρου, ούτε βέβαια να το βοηθήσει ώστε να έχει «έναν αξιοσημείωτο αντίκτυπο στον χώρο της μουσικολογίας», όπως χαρακτηριστικά γράφει<sup>158</sup>.

Το βιβλίο κατά πάσα πιθανότητα αποτέλεσε εκδοτική αποτυχία<sup>159</sup>. Αυτό προκύπτει αφ' ενός από το ότι η δημοσίευσή του δεν πήρε διαστάσεις, όπως π.χ. η δημοσίευση αρκετών συναφών κειμένων<sup>160</sup>. Σε κάθε περίπτωση αυτό δεν αποτέλεσε ευνοϊκή συνθήκη για την διάδοση των ιδεών του, με αποτέλεσμα αυτή να παραμείνει περιορισμένη, κατάσταση που κρατεί σε γενικές γραμμές ως τις μέρες μας.

<sup>150</sup> Desbruslais, «Western reception,» 9.

<sup>151</sup> Αναφέρει παραδειγματικά τον Oxford University Press.

<sup>152</sup> Desbruslais, «Western reception,» 10.

<sup>153</sup> Desbruslais, «Western reception,» 10.

<sup>154</sup> Gerald Abraham, «Podvizhnoy Kontrapunkt,» *The Musical Times* 107, υπ'αρ. 1475 (1966): 38.

<sup>155</sup> «A monument of misapplied ingenuity» στην γλώσσα πρωτοτύπου.

<sup>156</sup> David Brown, s.v. «Taneyev, Sergey Ivanovich,» στο *The New Grove dictionary of music and musicians*, επιμ. του Stanley Sadie (London: Macmillan, 1995): xviii: 558-562.

<sup>157</sup> Desbruslais, «Western reception,» 11.

<sup>158</sup> Desbruslais, «Western reception,» 8.

<sup>159</sup> Desbruslais, «Western reception,» 10.

<sup>160</sup> Carpenter, «Music Theory in Russia and the USSR,» 447. Η Carpenter μας πληροφορεί για την ύπαρξη του παρακάτω βιβλίου της δεκαετίας του '60 που αναφέρει τον Τανιέγεφ: Hugo Norden, *Fundamental counterpoint*, (Chicago: Crescendo Publishing Co., 1969).

Ωστόσο, το ενδιαφέρον για τον Τανιέγεφ στον αγγλόφωνο χώρο άρχισε δειλά-δειλά να αναζωπυρώνεται κατά τις δεκαετίες του '80 και '90 ύστερα από την εκπόνηση δύο συναφών διδακτορικών διατριβών από την Ellon Degrief Carpenter (1989) και τον Paul Bernard Grove (1999). Ο 21<sup>ος</sup> αιώνας επέφερε μία σημαντική αύξηση της σχετικής με τον Τανιέγεφ αγγλόγλωσσης βιβλιογραφίας, με την συγγραφή κειμένων που αφορούν σε διάφορες πτυχές της προσωπικότητάς του από ερευνητές/-τριες νεώτερων γενεών, όπως τους Dennis Collins, Simon Stephen Desbruslais, Cristopher Mark Segall (στα κείμενα αυτών των τριών και του Paul Grove η Lukina χρεώνει ένα σημαντικό μέρος του σύγχρονου ενδιαφέροντος για την προσέγγιση του Τανιέγεφ αντίστιξη<sup>161</sup>), Olga Paliy και Anastasia Belina. Μάλιστα, οι τρεις τελευταίοι επέλεξαν ως θέμα διδακτορικής διατριβής κάτι που αφορά τον Τανιέγεφ εν μέρει (στην περίπτωση του Segall) και εν όλω (στην περίπτωση των άλλων δύο)<sup>162</sup>.

### 1.2.3.4. Συνοπτική περιγραφή της έκδοσης του 1909

#### 1.2.3.4.1 Εκδοτικά, διάταξη της ύλης, γλωσσικές παρατηρήσεις, συνοπτικός πίνακας περιεχομένων

Στην παρούσα ενότητα περιλαμβάνονται πληροφορίες που αφορούν: α) στο καθ'αυτό κείμενο του βιβλίου, με έμφαση στην γλωσσική πλευρά του, και β) στην συνοπτική παρουσίαση του τρόπου, με τον οποίον η ύλη διατάσσεται εντός του συγγράμματος. Επειδή το παρόν πρότζεκτ αφορά στην πρωτότυπη έκδοση, τα παρακάτω (ειδικά όσον αφορά σελίδες, γραφή κλπ) αφορούν σε αυτήν.

Το σύγγραμμα τυπώθηκε από τον εκδοτικό οίκο Μπέλιαγεφ<sup>163</sup> το 1909 (μεταξύ Μαΐου και Ιουνίου) σε 2000 αντίτυπα<sup>164</sup>. Αποτελείται από 402 αριθμημένες σελίδες, στις οποίες θα πρέπει να προστεθούν 11 σελίδες σε λατινική αρίθμηση (πρόκειται για τις πρώτες σελίδες, που περιλαμβάνουν εσώφυλλα, αφιέρωση και πίνακα περιεχομένων)<sup>165</sup>. υπάρχουν και ορισμένες αναριθμητες (η αρίθμηση σταματάει στην αρχή των Παραθεμάτων για το Τμήμα C, πρβλ με πίνακα). Στο κείμενο υπάρχουν αρκετά τυπογραφικά λάθη, τα οποία όμως κατά πλειοψηφία επισημαίνονται σε μία ένθετη λίστα τυπογραφικών λαθών<sup>166</sup>.

Η γλώσσα του συγγράμματος παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Από γραμματική και ορθογραφική άποψη, ακολουθεί την λεγόμενη «προεπαναστατική ρωσική ορθογραφία» δηλαδή την επίσημη ορθογραφία της ρωσικής γλώσσας μέχρι το 1917, οπότε πραγματοποιήθηκε μία γλωσσική μεταρρύθμιση, η οποία έθεσε

<sup>161</sup> Galima Lukina, «An overview of Russian and English-american studies on Sergey Taneyev's creative activity,» *Advances in Social Science, Education, Humanities Research* 416 (2020): 278.

<sup>162</sup> Οι διατριβές αυτές είναι: Christopher Mark Segall, «Triadic Music in Twentieth-Century Russia,» (Διδακτορική διατριβή, City University of New York, 2013)· Anastasia Belina, «A critical re-evaluation of Taneyev's Oresteia» (Διδακτορική διατριβή, The University of Leeds School of Music, 2009)· Olga Paliy, «Taneyev's Influence on Practice and Performance Strategies in Early 20th Century Russian Polyphonic Music,» (Διδακτορική διατριβή, Royal Northern College of Music και Manchester Metropolitan University).

<sup>163</sup> Στις πρώτες σελίδες του βιβλίου υπάρχει επίσης η επιγραφή «ηλεκτρικό μουσικό τυπογραφείο του Πιοτρ Γούργκενσον, Μόσχα»

<sup>164</sup> Бернандт, *Танеев* [Τανιέγεφ], 246

<sup>165</sup> Η αρίθμηση αυτών των σελίδων εμφανίζεται στον πίνακα περιεχομένων (η πρώτη σελίδα του εριθμείται ως vii και η τελευταία ως xi)· οι σελίδες 1-6 δεν φέρουν αρίθμηση, αλλά αυτή προκύπτει αν κανείς τις καταμετρήσει αντίστροφα από την vii προς το εξώφυλλο.

<sup>166</sup> Segall, «Triadic music,» 74.

τα θεμέλια για την σύγχρονη μορφή της<sup>167</sup>. Η βασική διαφορά έγκειται στην ύπαρξη εντός του τότε αλφαβήτου γραμμάτων, τα οποία απουσιάζουν από το σύγχρονο ρωσικό αλφάβητο<sup>168</sup>, γεγονός που επηρεάζει όχι μόνο την ορθογραφία των λέξεων με την στενή έννοια, αλλά και την γραμματική – πολλοί από τους γραμματικούς τύπους του πρωτοτύπου, ιδιαίτερα όσον αφορά ορισμένες καταλήξεις επιθέτων και μετοχών, δεν χρησιμοποιούνται πλέον θεωρούμενοι ως αρχαϊζόντες (η δεύτερη έκδοση ακολουθεί την σύγχρονη ορθογραφία). Σε λεξιλογικό επίπεδο παρατηρείται ένα κράμα μουσικής ορολογίας, μαθηματικών όρων και φράσεων, ελάχιστων λατινικών λέξεων, ενώ συναντώνται εντός του κειμένου πολυάριθμες βραχυγραφίες.

Αναφορικά με την διάταξη της ύλης, αν εξαιρέσουμε την εισαγωγή και τα παραθέματα, ο κύριος χώρος<sup>169</sup> του βιβλίου διαιρείται σε δύο μέρη: στο πρώτο (часть первая) εξετάζεται η *καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη*, ενώ στο δεύτερο (часть вторая) συνεξετάζονται η *οριζοντίως μετακινούμενη αντίστιξη* και η *εις διπλούν μετακινούμενη αντίστιξη*. Αμφότερα τα μέρη υποδιαιρούνται με την σειρά τους σε δύο τμήματα (отдели) έκαστο, εκ των οποίων το πρώτο αφορά στην δίφωνη αντίστιξη και το δεύτερο την τρίφωνη. Η δομή αυτή παρουσιάζεται συνοπτικά στον Πίνακα 2<sup>170</sup>.

## Πίνακας 2. Δομή κυρίου χώρου

ΦΩΝΕΣ	ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ	ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ
2	Τμήμα Α (δίφωνη <i>ΚΜΑ</i> )	Τμήμα C (δίφωνη <i>ΟΜΑ</i> και <i>ΔΜΑ</i> )
3	Τμήμα Β (τρίφωνη <i>ΚΜΑ</i> )	Τμήμα D (τρίφωνη <i>ΟΜΑ</i> και <i>ΔΜΑ</i> )

Τα τμήματα αυτά χωρίζονται σε κεφάλαια, τα οποία με την σειρά τους χωρίζονται σε επιμέρους θεματικές ενότητες. Το κείμενο του κυρίως χώρου είναι καταμερισμένο σε παραγράφους (§§), κατά έναν τρόπο παρόμοιο με εγχειρίδια γραμματικής και νομικά βιβλία. Η αρίθμηση των παραγράφων και των κεφαλαίων είναι ενιαία σε όλο τον κύριο χώρο του βιβλίου.

Ο κύριος χώρος του βιβλίου πλαισιώνεται με πρόλογο, εισαγωγή και παραθέματα<sup>171</sup>. Ο πρόλογος περιλαμβάνει ορισμένες απόψεις του συγγραφέα και ορισμένες νύξεις για την διαδρομή του μέχρι την αποπεράτωση της θεωρίας του. Εντός της εισαγωγής γίνεται αρχικά μία μικρή έκθεση απόψεων-ιδεών του συγγραφέως επί της εξελικτικής πορείας της αντίστιξης (κέντρο βάρους της οποίας αποτελούν οι δύο βασικές κατά την γνώμη του συγγραφέως ιστορικές φάσεις που αυτή πέρασε: αυτή της «αυστηρής» και αυτή της «ελεύθερης γραφής»), στην συνέχεια δίνονται ορισμένοι θεμελιώδεις ορισμοί, και τέλος περιγράφεται η

<sup>167</sup> Sylvia Conatser Segura, «Orthographic reform and language planning in russian history.» (Honors Thesis, Baylor University, 2020): 23.

<sup>168</sup> Τα γράμματα που διεγράφησαν με την μεταρρύθμιση αυτή είναι τα ѳ, ѣ και і (αντικαταστάθηκαν από τα ήδη υπάρχοντα γράμματα и, ф, е και η αντίστοιχα), και επιπλέον καταργήθηκε η τοποθέτηση του γράμματος ѵ (του λεγομένου «σκληρού σημείου») στο τέλος των λέξεων. Στα αποσπάσματα που μετέφρασα συνάντησα μόνο τα ѳ και і.

<sup>169</sup> Σημειωτέον ότι η έννοια «κύριος χώρος» δεν υπάρχει γραμμένη κάπου στο βιβλίο. Χρησιμοποιείται εδώ για αμιγώς χρηστικούς λόγους, εννοώντας το κείμενο χωρίς την εισαγωγή, τον πρόλογο και τα παραρτήματα.

<sup>170</sup> Οι συντομογραφίες στον πίνακα είναι: *ΚΜΑ* = *καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη*, *ΟΜΑ* = *οριζοντίως μετακινούμενη αντίστιξη*, *ΔΜΑ* = *εις διπλούν μετακινούμενη αντίστιξη*.

<sup>171</sup> Στον πρόλογο, την εισαγωγή και τα παραθέματα δεν υπάρχουν παράγραφοι (§§). Χρήη επιλόγου επιτελεί το τελευταίο κεφάλαιο του κύριου χώρου.

κατανομή της ύλης του συγγράμματος. Τα παραθέματα περιλαμβάνουν μουσικά παραδείγματα (παραρτήματα Α-Δ) για κάθε τμήμα ξεχωριστά, καθώς επίσης και δύο βοηθήματα, τα οποία ονομάζει γενικό πίνακα δεικτών και κανόνα υπολογισμού δεικτών<sup>172</sup> (το τελευταίο είναι μία συσκευή που λειτουργεί κατά έναν τρόπο παρόμοιο με τους λογαριθμικούς κανόνες που παλαιότερα χρησιμοποιούνταν στις θετικές επιστήμες<sup>173</sup>). Σε διάφορα σημεία του συγγράμματος ο Τανιέγεφ προτρέπει το αναγνωστικό κοινό του να τα χρησιμοποιεί για εξοικονόμηση χρόνου, αλλά και για επαληθεύσεις.

Στον Πίνακα 3 παρουσιάζεται κάπως αναλυτικότερα η διάταξη της ύλης: συγκεκριμένα, περιλαμβάνονται οι τίτλοι και οι σελίδες<sup>174</sup> των κεφαλαίων, ενώ παραλείπονται εκ προθέσεως τα υποκεφάλαια<sup>175</sup>.

**Πίνακας 3. Συνοπτικός πίνακας περιεχομένων της α΄ έκδοσης<sup>176</sup>**

Τίτλος	Σελίδες
Εσώφυλλο, αφιέρωση κλπ.	(I-VI)
Πίνακας περιεχομένων	VII-XI
Πρόλογος	1
Εισαγωγή	3-11

## ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ: Καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη

### Τμήμα Α: Δίφωνη καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη

Αριθμός κεφαλαίου	Τίτλος	Σελίδες
Κεφάλαιο I.*	Διαστήματα	13-22
Κεφάλαιο II.*	Κάθετη μεταφορά αντιστικτικώς συνδυαζόμενων φωνών, μεταθέσεις, δείκτης καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης	23-31
Κεφάλαιο III.*	Ομαδοποίηση δεικτών	33-46
Κεφάλαιο IV.*	Κανόνες απλής αντίστιξης	47-64
Κεφάλαιο V.*	Κανόνες καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης: σταθερά διαστήματα	65-87
Κεφάλαιο VI.*	Κανόνες καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης: ασταθή διαστήματα	89-105

<sup>172</sup> Για το πώς λειτουργούν και τί είναι αυτά, βλ. τις σχετικές διευκρινήσεις του Τανιέγεφ από το *Παράρτημα μεταφρασμένου κειμένου*, Π\_2.

<sup>173</sup> Μία ακριβέστερη απόδοση της ονομασίας της συσκευής αυτής (подвижная таблица показателей) θα ήταν «κινητός πίνακας δεικτών». Η απόδοσή μου ακολουθεί την απόδοση του Christopher Segall ως *slide rule* (= λογαριθμικός κανόνας), και επελέγη για να τονιστεί η συνάφεια αυτή· επισημαίνεται και η ύπαρξη της παρεμφερούς απόδοσης *slide device* του Simon Desbruslais. Για την περιγραφή της λειτουργίας της από τον ίδιο τον Τανιέγεφ βλ. Παράρτημα μεταφρασμένου κειμένου, Π\_2.2.

<sup>174</sup> Κατά κανόνα η πρώτη σελίδα εκάστου κεφαλαίου δεν φέρει αρίθμηση. Ο αριθμός που τις αποδίδεται εδώ προέκυψε από αντιστροφή καταμέτρηση με αφετηρία κάποια αριθμημένη σελίδα του εκάστοτε κεφαλαίου.

<sup>175</sup> Οι τίτλοι των υποκεφαλαίων των τμημάτων Β, C και D περιέχουν ορολογία του Τανιέγεφ, την οποία ο γράφων δεν έχει μελετήσει σε σημείο να μπορεί να την αποδώσει με μία σχετική ακρίβεια, οπότε παραλείπονται εκ προθέσεως.

<sup>176</sup> Η αρίθμηση των σελίδων αναφέρεται φυσικά στην πρώτη έκδοση. Ένας πίνακας περιεχομένων (στα ρωσικά) της δεύτερης έκδοσης (1959) είναι διαθέσιμος στον επίσημο ιστότοπο του Conservatoire της Μόσχας: <https://www.mosconsv.ru/ru/publication.aspx?id=123248>.

Κεφάλαιο VII.*	Επί πλέον πληροφορίες	107-115
Κεφάλαιο VIII.*	Ασκήσεις πάνω στην δίφωνη καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη	117-121
Κεφάλαιο IX.*	Δίφωνοι πρωταρχικοί συνδυασμοί που δίνουν περισσότερους του ενός παραγώγους συνδυασμούς, σύνθετος δείκτης	123-131
Κεφάλαιο X.*	Διπλασιασμός δίφωνων συνδυασμών κατά ατελείς συμφωνίες	133-170

**Τμήμα Β:** Τρίφωνη καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη

Κεφάλαιο XI.	Θεωρητικό μέρος της μελέτης περί της τρίφωνης καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης	173-194
Κεφάλαιο XII.	Περί ορισμένων μεμονωμένων περιπτώσεων τρίφωνης καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης	195-204
Κεφάλαιο XIII.	Συνδυασμοί που δίνουν περισσότερους από έναν παράγωγους συνδυασμούς, τριπλή αντίστιξη	205-212
Κεφάλαιο XIV.	Συνδυασμοί που δίνουν περισσότερους από έναν παράγωγους συνδυασμούς (συνέχεια)	213-221
Κεφάλαιο XV.	Διπλασιασμοί στην τρίφωνη αντίστιξη	223-230

**ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ: Οριζοντίως μετακινούμενη και εις διπλούν μετακινούμενη αντίστιξη**

**Τμήμα C:** Δίφωνη οριζοντίως μετακινούμενη και εις διπλούν μετακινούμενη αντίστιξη

Κεφάλαιο XVI.	Εισαγωγικές πληροφορίες	233-248
Κεφάλαιο XVII.	Συμβολισμός οριζοντίως μετακινούμενων φωνών, θετικοί και αρνητικοί χρόνοι, μεταθέσεις, δείκτης οριζοντίως μετακινούμενης αντίστιξης (Jh), μαθηματικοί τύποι, τρόποι λύσεως ασκήσεων	249-259
Κεφάλαιο XVIII.	Αντικατάσταση πρωταρχικού συνδυασμού από παράγωγο. Ασκήσεις πάνω σε c.f.	261-266
Κεφάλαιο XIX.	Ανάλυση	267-276
Κεφάλαιο XX.	Συνδυασμοί που δίνουν πολλούς παράγωγους συνδυασμούς	277-302

**Τμήμα D:** Τρίφωνη οριζοντίως μετακινούμενη και εις διπλούν μετακινούμενη αντίστιξη

Κεφάλαιο XXI.	Θεωρητικό μέρος της μελέτης περί της τρίφωνης οριζοντίως μετακινούμενης αντίστιξης	305-312
Κεφάλαιο XXII.	Τρίφωνη αντίστιξη αποκλειστικά με οριζόντιες μεταφορές (οριζοντίως μετακινούμενη)	313-320
Κεφάλαιο XXIII.	Τρίφωνη αντίστιξη με ταυτόχρονες οριζόντιες και κάθετες μεταφορές (εις διπλούν μετακινούμενη)	321-328
Κεφάλαιο XXIV.	Αντίστιξη με και χωρίς παύσεις	329-346
Κεφάλαιο XXV.	Επίλογος	347-350

**ΕΥΡΕΤΗΡΙΑ:**

I. Ευρετήριο συμβόλων	353-354
II. Θεματικό ευρετήριο	355-358
III. Ευρετήριο ονομάτων συγγραφέων και συνθετών που συναντώνται εντός του κειμένου	359
IV. Ευρετήριο παραδειγμάτων προερχομένων από έργα α) ρώσων και β) ξένων δημιουργών	360

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

### I. Μουσικά παραθέματα:

Για το τμήμα Α*	32 δίφωνα παραδείγματα για τους δείκτες $J_n = 1$ έως $J_n = 6$ και $J_n = -1$ έως $J_n = 13$	367-391
Για το τμήμα Β	12 παραδείγματα τρίφωνης καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης, δύο για κάθε φιγούρα	395-402
Για το τμήμα C	8 δίφωνα παραδείγματα (τα 1-5 για την οριζοντίως μετακινούμενη αντίστιξη, τα 6-8 για την εις διπλούν μετακινούμενη αντίστιξη)	-
Για το τμήμα D	6 παραδείγματα πάνω στην τρίφωνη εις διπλούν μετακινούμενη αντίστιξη, ένα για κάθε φιγούρα	-

### II. Πίνακες:

1. Γενικός πίνακας δεικτών
2. Κανόνας υπολογισμού δεικτών και διαστημάτων

Επεξηγήσεις πάνω στους πίνακες\*

Λίστα τυπογραφικών λαθών πινάκων

### III. Λίστα τυπογραφικών λαθών

#### 1.2.3.4.2. Υπό εξέταση ρεπερτόριο – μουσικά παραδείγματα

Η παρούσα υποενότητα έχει ως στόχο την παροχή πληροφοριών σχετικά με την προέλευση των μουσικών παραδειγμάτων του συγγράμματος, καθώς επίσης και των συμπερασμάτων, στα οποία αυτή έχει οδηγήσει. Αρχικά γίνεται μία ονομαστική παρουσίαση των συνθετών, αποσπάσματα έργων των οποίων περιλαμβάνονται στην *Κινητή αντίστιξη*, βάσει του κειμένου του Simon Desbruslais, ακολουθεί μία συνοπτική παρουσίαση των πηγών που αναφέρει ο Τανιέγεφ στην εισαγωγή του, και τέλος περιγράφονται οι προβληματισμοί και υποθέσεις που προκύπτουν από τα παραπάνω.

Όπως παρατηρεί ο Desbruslais, η *Κινητή αντίστιξη* περιλαμβάνει παραδείγματα από τους παρακάτω 27 συνθέτες: Heinrich Finck, Loyset Compère, Henricus Isaak, Josquin des Prez, Pierre de la Rue, Jacob Obrecht, Mabrianus de Orto, Elzear Genet Carpentas, Pierre Moulu, Ludwig Senfl, Andrian Willaert, Benedict Ducis, Cristóbal de Morales, Bartolomé de Escobedo, Nicola Vincentino, Gioseffo Zarlino, Giovanni Pierguigi da Palestrina, Orlande de Lassus, Gregor Meyer, Luigi Battifero, Angelo Berardi, Johann Sebastian Bach, Johann Philipp Kirnbeger, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven και François-Joseph Fétis<sup>177</sup>. Στην λίστα αυτή έρχονται να προστεθούν μεταγενέστεροι συνθέτες, στους οποίους ο Τανιέγεφ παραπέμπει όταν επιχειρεί να δείξει το πώς κατά την γνώμη του εφαρμόζονται σε νεώτερο ή/και εγχώριό του ρεπερτόριο τα πορίσματά του του<sup>178</sup>.

Ο Τανιέγεφ επιδεικνύει μία σχολαστικότητα σε επίπεδο βιβλιογραφικής τεκμηρίωσης των μουσικών παραδειγμάτων του βιβλίου του, παρέχοντας κατά κανόνα πολλές σχετικές πληροφορίες όπως το όνομα του

<sup>177</sup> Desbruslais, «Western reception,» 11-12. Η λίστα αυτή είναι χρονολογική και αποτελεί την μία από τις δύο κατανομές των συνθετών, από τους οποίους προέρχονται τα παραδείγματα της *Κινητής αντίστιξης*, κατά το άρθρο του Desbruslais (η άλλη κατανομή είναι κατ'εθνικότητα).

<sup>178</sup> Για μία συνοπτική περιγραφή (με σχολιασμό) του τρόπου, κατά τον οποίο ο Τανιέγεφ επιχειρεί εφαρμογή των πορισμάτων του σε νεώτερο ρεπερτόριο, βλ. Segall, «Triadic music,» 47-53.



συνθέτη, τον τίτλο του έργου και στις περισσότερες περιπτώσεις την έκδοση (αναφέροντας και τις σελίδες), από την οποία έχει αποσπάσει το εκάστοτε παράδειγμα. Όλα αυτά τα πετυχαίνει με ένα σύστημα βιβλιογραφικών παραπομπών, το οποίο περιγράφει στην εισαγωγή του συγγράμματός<sup>179</sup>, και το οποίο λειτουργεί με την τοποθέτηση ειδικών συντομογραφιών και αριθμών πάνω τα παραδείγματα<sup>180</sup>. Παρακάτω γίνεται μία ονομαστική παρουσίαση των πηγών, στις οποίες αναφέρεται το εν λόγω σύστημα<sup>181</sup>:

Ο πέμπτος τόμος της *Geschichte der Musik* [Ιστορία της Μουσικής] του αυστριακού ιστορικού της μουσικής August Wilhelm Ambros (1816-1876), εισηγητή του όρου «αναγέννηση» στην ιστορική μουσικολογία<sup>182</sup>, ο οποίος εντάσσεται στην ευρύτερη επονομαζόμενη «εγελιανή» ιστορική οπτική, όπως αυτή εφαρμόστηκε στην ιστορία της μουσικής<sup>183</sup>. Ο εν λόγω τόμος, με τίτλο *Beispielsammlung zur dritten Bande* [Συλλογή παραδειγμάτων για τον τρίτο τόμο], αποτελεί συμπλήρωμα της σειράς με επιμέλεια του Otto Kade.

Η σειρά *Publikation älterer praktiker und theoretischer Musikwerke* [Δημοσίευση παλαιότερων μουσικών έργων πρακτικής και θεωρητικής φύσεως] της Gesellschaft für Musikforschung. Μεταξύ των έργων της σειράς, στα οποία ο Τανιέγεφ παραπέμπει, είναι και το *Δωδεκάχορδον* (1547) του ουμανιστή και θεωρητικού της μουσικής Ερρίκου Γλαρεανού (1488-1563) σε γερμανική μετάφραση του Peter Bohn (1888)<sup>184</sup>.

Οι παραπάνω εκδόσεις χρησιμεύουν ως πηγές άντλησης αποσπάσματος διαφόρων συνθετών, ωστόσο, στην περίπτωση των Palestrina και Lasso χρησιμοποιούνται εκδόσεις απάντων. Τα μεν παραδείγματα του Palestrina έχουν αποσπαστεί από την σειρά *Pierluigi da Palestrina's Werke* [Τα έργα του Πιερλουίτζι ντα Παλεστρίνα], γνωστή επίσης με τον λατινικό της τίτλο *Opera omnia Ioannis Petraloysii Prænestini* [Απαντα Ιωάννου Πέτρου Αλοϋζίου του εκ Πραϊνέστου] (1862-1907), γενική επιμέλεια του Franz Xaver Haberl και με συνεργάτες τους Theodor de Witt, Franz Espagne και Franz Commer<sup>185</sup>. τα δε παραδείγματα του Lasso από την *Orlande de Lassus: sämtliche werke* (1894-1926), με επιμέλεια των Haberl και Adolf Sandberger<sup>186</sup>. Πρόκειται για σημαντικότερες για τα δεδομένα της εποχής τους εκδόσεις, καθώς αμφότερες αποτελούν τις πρώτες εκδόσεις απάντων των δύο αυτών συνθετών<sup>187</sup>, ενώ έχουν εκδοθεί από τον εκδοτικό οίκο Breitkopf

<sup>179</sup> Για το πώς λειτουργεί το σύστημα αυτό, πρβλ. την τελευταία σελίδα της Εισαγωγής (από το μεταφρασμένο κείμενο) με το παρόν υποκεφάλαιο.

<sup>180</sup> Segall, «Triadic music,» 74.

<sup>181</sup> Πολλές από τις πηγές αυτές είναι διαθέσιμες στο IMSLP και σε άλλες τοποθεσίες. Για συνδέσμους, βλ. βιβλιογραφία τέλους.

<sup>182</sup> Δημήτρης Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής: σύντομη γενική επισκόπηση* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1995): 228.

<sup>183</sup> Vladimír Hudec, s.v. «Ambros, August Wilhelm,» στο *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, επιμ. Stanley Sadie (Hong Kong: Macmillan, 1987), i: 312-313.

<sup>184</sup> Η ταυτοποίηση της συγκεκριμένης έκδοσης έγινε με την βοήθεια του: Grove, «Taneev's "Doctrine of the Canon",» 32.

<sup>185</sup> Grove, «Taneev's "Doctrine of the Canon",» 32· Lewis Lockwood και Jessie Ann Owens, «Palestrina, Giovanni Pierluigi da,» στο *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, επιμ. Stanley Sadie (Hong Kong: Macmillan, 1987), 129. Τα ονόματα των συντελεστών και οι χρονολογίες για αυτήν την έκδοση έχουν αποσπασθεί από το άρθρο του New Grove, ενώ η ίδια η έκδοση έχει ταυτοποιηθεί με την βοήθεια της διατριβής του Paul Grove.

<sup>186</sup> Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής*, 262-263. Από εδώ έχω αποσπάσει τις πληροφορίες (ονόματα συντελεστών και χρονολογίες) για την έκδοση αυτή.

und Härtel της Λειψίας, ο οποίος πρωτοστάτησε στο όλο κίνημα της δημιουργίας κριτικών εκδόσεων κατά τον 19<sup>ο</sup> και πρώιμο 20<sup>ο</sup> αιώνα.

Αυτές ήταν οι πηγές, στις οποίες αναφέρεται το σύστημα παραπομπών, αλλά ο Τανιέγεφ δεν περιορίζεται σε αυτές, αλλά χρησιμοποιεί και άλλες, κατονομάζοντάς τις σε πολλές περιπτώσεις πάνω από το εκάστοτε παράδειγμα. Μεταξύ των πηγών αυτών συγκαταλέγονται τα παρακάτω κείμενα: *Institutioni harmoniche* του Gioseffo Zarlino, *Gradus ad Parnassum* [Βήματα προς τον Παρνασσό] του Johann Joseph Fux, *Abhandlung von der Fuge* [Πραγματεία περί της Φούγκας] του Friedrich Wilhelm Marpurg, αλλά και ο πρώτος τόμος της σειράς δημοσιεύσεων παλαιάς μουσικής *L'arte musicale in italia* [Η μουσική τέχνη στην Ιταλία], υπό την γενική επιμέλεια του ιταλού μουσικολόγου Luigi Torchi.

Χρησιμοποιήθηκαν επίσης χειρόγραφα ως πηγές παραδειγμάτων για το βιβλίο. Αυτό συνέβη σίγουρα στην περίπτωση της λειτουργίας *Messe a deux voix ou plus* του Pierre Moulu, στο χειρόγραφο της οποίας ο Τανιέγεφ απέκτησε πρόσβαση μέσω ενός facsimile που κατασκευάστηκε στο Cambrai ειδικά για τον σκοπό αυτό<sup>188</sup>. Ο Desbruslais μάλιστα πιθανολογεί ότι τα παραδείγματα του Jacob Obrecht προέρχονται επίσης από χειρόγραφο ή παλαιά έκδοση<sup>189</sup>.

Ο Desbruslais, τέλος, παρατηρεί ορισμένες σημαντικές απουσίες από την παραπάνω λίστα ατόμων, τις οποίες κατηγοριοποιεί ως εξής: α) παντελής απουσία άγγλων πολυφωνιστών –με τρανταχτό παράδειγμα τον William Byrd– και β) απουσία ατόμων όπως οι Carlo Gesualdo και Tomas Luis de Victoria<sup>190</sup>. Υποθέτει δε ότι η απουσία αυτή οφείλεται στην μη πρόσβαση του Τανιέγεφ σε εκδόσεις έργων τους, εικάζοντας ότι διαφορετικά θα υπήρχαν παραδείγματα και αυτών των συνθετών προς επίτευξιν «μίας περαιτέρω πλαισίωσης της θεωρίας», όπως χαρακτηριστικά γράφει<sup>191</sup>.

<sup>187</sup> Lewis Lockwood και Jessie Ann Owens, «Palestrina, Giovanni Pierluigi da,» στο *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, επιμ. Stanley Sadie (Hong Kong: Macmillan, 1987), 129· Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής*, 262.

<sup>188</sup> Танѣевъ, *Подвижной контрапунктъ* [Κινητή αντίστιξη], 329. Όπως μας πληροφορεί ο ίδιος ο Τανιέγεφ στην υποσημείωση της πρώτης σελίδας του XXIV<sup>ου</sup> κεφαλαίου (το οποίο δεν περιλαμβάνεται στο μεταφρασμένο κείμενο), το χειρόγραφο φωτογραφήθηκε από τον παλιό μαθητή του, Βιατσεσλάβ Αλεξάντροβιτς Μπουλιτσώφ (1872-1959), ο οποίος μετέβη ακριβώς για τον σκοπό αυτό από το Παρίσι στο Cambrai, το φωτογράφησε και του έστειλε την φωτογραφία.

<sup>189</sup> Desbruslais, «Western reception,» 11-12. Η εικασία αυτή του Desbruslais βασίζεται στην παλαιότερη γραφή του ονόματος Obrecht (ως Hobrecht) που συναντάται εντός του κειμένου του Τανιέγεφ. Γενικότερα, θεωρεί ότι υπάρχουν στοιχεία που υπονοούν το ποιές πηγές είχε στην διάθεσή του ο Τανιέγεφ.

<sup>190</sup> Desbruslais, «Western reception,» 12. Ο Desbruslais υποστηρίζει την επισήμανσή του περί άγγλων συνθετών παρέχοντας μία επιπλέον κατανομή των συνθετών των παραδειγμάτων, αυτήν την φορά κατ'εθνικότητα, ενώ αναφέρει ονομαστικά τους επίσης απόντες –αλλά μη άγγλους– Alonso Lobo, Alfonso Ferrabosco, Sebastián de Vivanco, Francisco Guerrero και Cipriano de Rore.

<sup>191</sup> Desbruslais, «Western reception,» 12. Και προτρέπει τον αναγνώστη να τους μελετήσει υπό το πρίσμα της θεωρίας του Τανιέγεφ, θεωρώντας ότι –ειδικά ο Byrd– κάνουν εκτεταμένη χρήση κινητής αντίστιξης.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### **Η παρούσα μετάφραση**

Το παρόν κεφάλαιο χωρίζεται σε δύο σκέλη: το πρώτο σκέλος αφορά στην μεθοδολογία που ακολουθήθηκε για την μετάφραση (με αναφορές στα γλωσσικά βοηθήματα που χρησιμοποιήσα και στο σκεπτικό, κατά το οποίο έγινε η απόδοση της ορολογίας): το δεύτερο σκέλος παρέχει δύο βοηθήματα: μία λίστα με οδηγίες για την ανάγνωση του μεταφρασμένου κειμένου (όπου περιγράφονται οι συμβάσεις που άπτονται ζητημάτων γλώσσας και μορφοποίησης, το πώς λειτουργούν οι πρόσθετες υποσημειώσεις μου και το πώς παραπέμπω στα παραλείπόμενα μουσικά παραδείγματα) και έναν τρίγλωσσο (ρωσικά-ελληνικά-αγγλικά) πίνακα αντιστοίχισης όρων.

### **2.1. Γενικές πληροφορίες και μεθοδολογία**

#### **2.1.1. Αφόρμηση, γενικές πληροφορίες και κριτήρια επιλογής αποσπασμάτων**

Για την μετάφραση χρησιμοποιήθηκε η πρωτότυπη έκδοση (1909), στην οποία είχα πρόσβαση μέσω δύο διαφορετικών ψηφιοποιήσεων που εντόπισα στο διαδίκτυο<sup>192</sup>. Το μεταφρασμένο κείμενο προορίζεται για συνδυαστική μελέτη με αυτήν ή κάποια ψηφιοποίησή της, καθώς από αυτό παραλείπονται όλα τα μουσικά παραδείγματα<sup>193</sup> και η παραπομπή σε αυτά γίνεται με δεδομένα πρώτης έκδοσης (περισσότερες πληροφορίες στις *Οδηγίες ανάγνωσης*, 2.2.1).

Τα μεταφρασμένα αποσπάσματα του βιβλίου είναι: τα κεφάλαια 1-10 (τα οποία αποτελούν το τμήμα Α), η εισαγωγή και ο πρόλογος του Τανιέγεφ. Βασικό κριτήριο επιλογής των προς μετάφραση ενοτήτων του βιβλίου ήταν η νοηματική αλληλουχία και συνέχεια του κειμένου. Συνδυαστικά με αυτό, έλαβα υπ' όψιν δύο κοινώς αποδεκτές απόψεις που αφορούν στην αντίστιξη, ότι δηλαδή: α) ανεξαρτήτως του αριθμού φωνών, βάση της αντίστιξης είναι η δίφωνη αντίστιξη και β) στην οριζόντια διάσταση της αντίστιξης εμπεριέχεται η κάθετη διάσταση. Διερευνώντας το πώς αυτές οι δύο απόψεις εφαρμόζονται στο εν λόγω σύγγραμμα, τις χρησιμοποίησα και αυτές ως κριτήρια.

Αναφορικά με την πρώτη άποψη, όπως προαναφέρθηκε, η κατανομή της ύλης του βιβλίου βασίζεται στην σημασία που δίνει ο Τανιέγεφ στην δίφωνη αντίστιξη. Σε αυτήν την βάση, θεώρησα ότι θα είχε νόημα η προς μετάφραση ύλη να αφορά στην δίφωνη αντίστιξη, και από τα τέσσερα τμήματα του βιβλίου, αυτά που αφορούν στην δίφωνη αντίστιξη είναι τα Α (δέκα κεφάλαια) και C (πέντε κεφάλαια). Αρχικά σκόπευα να μεταφράσω αυτά τα δύο τμήματα, στην πορεία όμως φάνηκε ότι υπό αυτήν την συνθήκη ο όγκος του παραδοτέου υλικού θα αυξανόταν κατά πολύ, οπότε κλήθηκα να επιλέξω μεταξύ των δύο. Στο σημείο αυτό έλαβα υπ' όψιν την δεύτερη άποψη: στα τμήματα του βιβλίου που αφορούν την *οριζοντίως μετακινούμενη αντίστιξη* (C και D) η τελευταία εξετάζεται –από ένα σημείο και μετά– συνδυαστικά με την *καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη* (μέσω του μεικτού είδους αυτών των δύο, το οποίο ο Τανιέγεφ ονομάζει εις διπλούν

<sup>192</sup> Οι σύνδεσμοι βρίσκονται στην βιβλιογραφία τέλους.

<sup>193</sup> Οι βασικοί λόγοι, για τους οποίους δεν αναπαράγονται τα μουσικά παραδείγματα είναι: α) αν δεν παραλείπονταν, ο τελικός όγκος του παρόντος εγγράφου θα ήταν αρκετά μεγάλος, β) ένα σημαντικό ποσοστό των μουσικών παραδειγμάτων περιέχουν τυπογραφικά λάθη, εκ των οποίων ένα σημαντικό ποσοστό επισημαίνεται στην λίστα τυπογραφικών λαθών, αλλά υπάρχουν και λάθη που δεν επισημαίνονται.

μετακινούμενη αντίστιξη), γεγονός που ενδεχομένως να προϋποθέτει μία αργότερη εξοικείωση του αναγνώστη με αυτήν· επέλεξα λοιπόν να επικεντρωθώ στην καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη.

Αναφορικά με το ζήτημα της ενότητας της ύλης, ο ρόλος της εισαγωγής είναι αρκετά σημαντικός, καθώς: α) εντός αυτής ορίζονται έννοιες απαραίτητες για την κατανόηση του υπολοίπου κειμένου· β) γίνεται μία περιγραφή της κατανομής της ύλης· γ) ο συγγραφέας εκθέτει απόψεις του επί της εξελικτικής πορείας της μουσικής από την αναγέννηση ως την εποχή του. Έχοντας λοιπόν στα χέρια του/της μία μετάφραση της εισαγωγής, ο/η αναγνώστης/-τρια μπορεί να έρθει σε επαφή με τους πρωτότυπους ορισμούς ενός μέρους της ειδικής ορολογίας του συγγραφέως, να φανταστεί πώς τοποθετούνται εντός του βιβλίου θεματολογικά και χωροταξικά τα μεταφρασμένα κεφάλαια, αλλά και να σχολιάσει τις απόψεις του Τανιέγεφ. Ο πρόλογος, τέλος, παρέχει πληροφορίες που άπτονται του ζητήματος «πιρροές, πηγές κλπ», οπότε θεωρήσα ότι παρουσιάζει αλληλουχία με την εισαγωγή και τον συμπεριέλαβα στην προς μετάφραση ύλη.

Δεδομένου του ότι εντός του κειμένου του τμήματος Α υπάρχουν αρκετές προτροπές για μελέτη του αντιστοίχου παραρτήματος, ειδικά των μουσικών παραδειγμάτων που αυτό περιλαμβάνει, έφτιαξα ένα κεφάλαιο ειδικά για αυτό, στο οποίο περιλαμβάνονται: οι σημειώσεις των μουσικών παραδειγμάτων του, ο γενικός πίνακας δεικτών και οι επεξηγήσεις α) για αυτόν και β) για τον κανόνα υπολογισμού δεικτών (με το σκεπτικό ότι οι πληροφορίες του εν λόγω κειμένου θα βοηθήσουν τον αναγνώστη να κατανοήσει πώς λειτουργούσε, ή ακόμη και να κατασκευάσει έναν μόνο του).

### 2.1.2. Στοιχεία μεθοδολογίας

Στην παρούσα ενότητα παρουσιάζεται συνοπτικά η μεθοδολογία που ακολούθησα. Αρχικά, κάνω μία περιγραφή του επιπέδου διαχείρισης της ρωσικής γλώσσας, στο οποίο βρισκόμουν όταν ανέλαβα το πρότζεκτ, κατόπιν αναφέρω συνοπτικά την διαδικασία της μετάφρασης, και ολοκληρώνω αναφέροντας τις δυσκολίες που συνάντησα και το πώς τις αντιμετώπισα.

Όταν ξεκίνησα να μεταφράζω το σύγγραμμα, τα Ρωσικά μου βρίσκονταν περίπου σε επίπεδο B2 (είχα επιτύχει στις εξετάσεις πιστοποίησης του επιπέδου αυτού μερικούς μήνες πριν), και ως τότε είχα έρθει σε επαφή ως επί το πλείστον με κείμενα εκπαιδευτικού χαρακτήρα<sup>194</sup>. Δεδομένου του ότι δεν είχα ως τότε κάποια εμπειρία ανάγνωσης μουσικολογικών κειμένων, το σύγγραμμα του Τανιέγεφ και η ρωσόγλωσση δευτερογενής βιβλιογραφία αποτελούν την πρώτη μου επαφή με αυτό το είδος κειμένων.

Ένα γενικό χαρακτηριστικό της μεθόδου που ακολούθησα είναι το ότι κατά τα πρώτα στάδια επικεντρώθηκα στην λεξιλογική πλευρά του κειμένου, και στην συνέχεια προχώρησα στην νοηματική. Αυτό συνέβη διότι η οικειότητά μου με την γλώσσα του Τανιέγεφ αναπτυσσόταν σταδιακά μέσω της τριβής με το πρωτότυπο, οπότε στα μεταγενέστερα στάδια ήταν ευκολότερο να επικεντρωθώ στα νοήματα του βιβλίου.

<sup>194</sup> Τα περισσότερα ρωσικά κείμενα, τα οποία είχα διαβάσει τότε προέρχονταν κυρίως από εγχειρίδια εκμάθησης της γλώσσας επιπέδων A1-B2 και από προσομοιώσεις εξετάσεων των ιδίων επιπέδων· σε πολύ μικρότερο βαθμό είχα έρθει σε επαφή με αποσπάσματα από θεατρικά έργα του Αντών Τσέχωφ (σε εκδόσεις που ακολουθούσαν την σύγχρονη ορθογραφία), ενώ το μόνο ρωσόγλωσσο επιστημονικό σύγγραμμα που είχα αποπειραθεί ως τότε να διαβάσω αφορούσε το συντακτικό της ρωσικής γλώσσας.

Με βοήθησε ιδιαίτερα η αντιπαραβολή αποσπασμάτων από δύο συγκεκριμένα βιβλία και τις μεταφράσεις τους: το πρώτο ζεύγος αποτελείται από το βιβλίο *Der strenge Satz* [Η αυστηρή υφή] του Ludwig Bussler και την εκπονηθείσα από τον Τανιέγεφ ρωσική μετάφρασή του (1885), ενώ το δεύτερο ζεύγος από το βιβλίο *Учебник полифонии* [Εγχειρίδιο πολυφωνίας] των καθηγητών του Conservatoire της Μόσχας Στεπάν Στεπάνοβιτς Γκριγκόριεφ (1921-1993) και Τέοντορ Μιούλλερ (1912-2000) –σύγγραμμα παιδαγωγικής φύσεως της ρωσόγλωσσης δευτερογενούς βιβλιογραφίας, το οποίο περιέχει στοιχεία της προσέγγισης του Τανιέγεφ<sup>195</sup>– και η ελληνική του μετάφραση από τον Γεώργιο Πλουμπίδη (1999)<sup>196</sup>. Όσον αφορά στο πρώτο από τα ζεύγη, η αντιπαραβολή είχε στόχο την ταυτοποίηση συμβατικών ρωσικών αντιστικτικών όρων και την αντιστοίχισή τους με τους γερμανικούς συνώνυμους τους (διότι η εξοικείωσή μου με την γερμανική μουσική ορολογία ήταν εκείνη την περίοδο μεγαλύτερη). Όσον αφορά στο δεύτερο ζεύγος, η αντιπαραβολή επικεντρώθηκε στο κεφάλαιο που αφορά την σύνθετη αντίστιξη, και είχε ως στόχο την ταυτοποίηση των ελληνόγλωσσων αποδόσεων όρων του Τανιέγεφ από τον Πλουμπίδη, γεγονός που συνέβαλε σημαντικά στην κατανόησή τους και αύξησε κατά πολύ τον δειγματοχώρο πιθανών αποδόσεών τους.

Για την εκπόνηση της μετάφρασης ελήφθησαν υπ'όψιν ορισμένα κείμενα των Collins, Desbruslais και Segall της τελευταίας δεκαετίας<sup>197</sup>. Μολονότι τα κείμενα αυτά δεν είναι μεταφράσεις, αλλά γενικές περιγραφές της θεωρίας και απόπειρες εφαρμογής της σε συγκεκριμένο ρεπερτόριο, ενέχουν διάφορες προτάσεις μεταφραστικής φύσεως (ενίοτε στο πλαίσιο κάποιας επίκρισης της μετάφρασης του Brower), οι οποίες μου φάνηκαν πολύ χρήσιμες, και προσπάθησα να τις εφαρμόσω στην μετάφρασή μου.

Η μετάφραση έγινε εξ'ολοκλήρου σε χειρόγραφο, για κάθε κεφάλαιο ξεχωριστά. Αρχικά υπογράμμιζα τις άγνωστες λέξεις του προς μετάφραση αποσπάσματος και έψαχνα αποδόσεις τους (ελληνικές, αγγλικές ή γερμανικές) στα λεξικά που αναφέρω, τις οποίες σημείωνα στο κείμενο πάνω από αυτές· σε περιπτώσεις που δεν έβρισκα κάποια ικανοποιητική απόδοση, ή οι αποδόσεις που έβρισκα ήταν πολλές και χρειάζομαι χρόνο για να τις εξετάσω, τις κατέγραφα όλες σε ένα τετράδιο και κατέληγα σε κάποιαν από αυτές ή τις συνδύαζα σε μία τελική απόδοση, αποτελούμενη από μία ή περισσότερες λέξεις. Κατόπιν ξεκινούσα να μεταφράζω το κείμενο. Σε περιπτώσεις, στις οποίες δεν μπορούσα να καταλάβω το νόημα σε ένα απόσπασμα του κειμένου, όπου όλες οι λέξεις μου ήταν γνωστές, έκανα συντακτική ανάλυση του αποσπάσματος. Αν εξακολουθούσα να μην βγάζω νόημα, δοκίμαζα είτε τις υπόλοιπες αποδόσεις που είχα βρεί, είτε έψαχνα εκ νέου στα λεξικά για εναλλακτικές αποδόσεις και τρόπους σύνταξης των λέξεων, τα κατέγραφα και προσπαθούσα να τα εφαρμόσω στο απόσπασμα επιχειρώντας εκ νέου συντακτική ανάλυση.

<sup>195</sup> Το σύγγραμμα αυτό περιλαμβάνεται στην λίστα παιδαγωγικών συγγραμμάτων στο Grove, «Taneev's "Doctrine of the Canon",» 351.

<sup>196</sup> Σημειωτέον ότι για τις αντιπαραβολές αυτές χρησιμοποιήθηκε η 3<sup>η</sup> ρωσική έκδοση το βιβλίου, ενώ η μετάφραση του Πλουμπίδη έχει γίνει βάσει της 4<sup>ης</sup> ρωσικής έκδοσης.

<sup>197</sup> Συγκεκριμένα τα κείμενα: Simon Stephen Desbruslais, «The western reception of Sergei Taneyev,» *Журнал Общественная теория музыки* [Περιοδικό του συλλόγου θεωρίας της μουσικής] 2015, υπ'αρ. 1 (2015): 7-18· Christopher Mark Segall, «Triadic Music in Twentieth-Century Russia,» (Διδακτορική διατριβή, City University of New York, 2013), 17-76· Denis Collins, «Approaching Renaissance Music Using Taneyev's Theories of Movable Counterpoint,» 183· Denis Collins, «Taneyev's Theories of Moveable Counterpoint and the Music of J. S. Bach,» *Bach* 46, υπ'αρ. 2 (2015), 22-25.

Ακολουθούσε δακτυλογράφηση της μετάφρασης εκάστου κεφαλαίου στον υπολογιστή, εκτύπωσή του, ανάγνωσή του αρχικά χωρίς το πρωτότυπο σημειώνοντας προφανή λάθη, έπειτα σε αντιπαραβολή με το πρωτότυπο, οπότε σημείωνα πάνω λάθη, διορθώσεις, καθώς και ιδέες για εναλλακτικές διατυπώσεις. Ύστερα τα περνούσα όλα αυτά στο αρχείο του εκάστοτε κεφαλαίου, το εκτύπωνά πάλι και επαναλάμβανα την διαδικασία. Η διαδικασία αυτή επανελήφθη τουλάχιστον πέντε φορές ανά κεφάλαιο. Στο τέλος έγινε μία ενοποίηση των κεφαλαίων αυτών και ακολούθησαν δύο ολικές αντιπαραβολές μεταφρασμένου κειμένου και πρωτοτύπου, με στόχο τόσο τον εντοπισμό λαθών, όσο και –ιδιαίτερα στην δεύτερη εξ' αυτών– την ενημέρωση των αποδόσεων των όρων με τις τελικές αποδόσεις.

Γενικώς όποτε αντιλαμβανόμουν την ύπαρξη κομβικών όρων σε ένα κεφάλαιο, τους κατέγραφα σε ένα άλλο τετράδιο, και στην συνέχεια συγκέντρωνα αποδόσεις που προτείνουν τα λεξικά για τις λέξεις που τους αποτελούν. Παράλληλα, κατέγραφα τυχόν αγγλόγλωσσες αποδόσεις που έβρισκα στα κείμενα της δευτερογενούς βιβλιογραφίας. Η επεξεργασία της ορολογίας γινόταν ανεξάρτητα από την μετάφραση του κειμένου, καθώς σε πολλές περιπτώσεις η εύρεση ή κατασκευή ικανοποιητικών απόδόσεων ήταν αρκετά χρονοβόρα, ιδιαίτερα σε περιπτώσεις όρων του Τανιέγεφ· σε περιπτώσεις που μετέφραζα αποσπάσματα που περιείχαν όρους, για τους οποίους όμως δεν είχα σχηματίσει ακόμη ελληνική απόδοση, τοποθετούσα στην θέση τους ένα υποκατάστατό τους (τα υποκατάστατα είχαν διάφορες μορφές, λ.χ. μία προσωρινή μη ικανοποιητική απόδοση ή –όταν ούτε αυτή δεν υπήρχε– κάποια αγγλόγλωσση απόδοση της δευτερογενούς βιβλιογραφίας, ή ο ίδιος ο ρωσικός όρος) ενώ παρατηρούσα στην πορεία τα χαρακτηριστικά που τους προσδίδονταν στο κείμενο, και το πώς αυτοί λειτουργούσαν εντός αυτού, συμβουλευόμενος παράλληλα τυχόν αναφορές της δευτερογενούς βιβλιογραφίας για την λειτουργία τους. Όταν η τελική απόδοση ήταν έτοιμη (είτε κατά την δακτυλογράφηση είτε κατά τις αντιπαραβολές πρωτοτύπου και μετάφρασης – στάδιο, στο οποίο μπορούσα με μεγαλύτερη ευκολία να αξιολογήσω το πώς λειτουργούσαν οι αποδόσεις μου εντός του κειμένου) την ενέτασσα στο κείμενο.

Οι μεγαλύτερες δυσκολίες που συνάντησα στην πορεία της μετάφρασης αφορούν γλωσσικά ζητήματα. Πιο συγκριμένα, αφορούσαν στην γλώσσα της εποχής του συγγράμματος και στην μουσική ορολογία. Αναφορικά με την γλώσσα του συγγράμματος, δυσκολίες μου προκάλεσαν οι διαφοροποιήσεις που υπάρχουν μεταξύ της τότε και της σύγχρονης μορφής της γλώσσας (την οποία είχα διδαχθεί), τόσο σε ορθογραφικό όσο και γραμματικό επίπεδο (λόγω της τότε χρησιμοποιούμενης προεπαναστατικής ρωσικής αλφαβήτου). Για την αντιμετώπιση του προβλήματος χρησιμοποίησα γλωσσικά βοηθήματα εποχής, αρχικά την γραμματική του Forbes και συνέχεια με το λεξικό του Pawlowsky. Αναφορικά με την μουσικοθεωρητική ορολογία, η μη γνώση της στάθηκε εμπόδιο στην κατανόηση εκ μέρους μου διαφόρων αποσπασμάτων του κειμένου, πόσο μάλλον στην απόδοσή τους στα ελληνικά. Αυτό το αντιμετώπισα χρησιμοποιώντας το λεξικό *Terminorum musicae index septem linguis redactus* [Κατάλογος όρων μουσικής σε επτά γλώσσες] των εκδόσεων Bärenreiter, καθώς επίσης και με συνδυαστική μελέτη λημμάτων μουσικοθεωρητικής ορολογίας από το *Grove Music Online*, την *Μεγάλη Ρωσική Εγκυκλοπαίδεια* και τα τεκμήρια της δευτερογενούς βιβλιογραφίας, καθώς επίσης και την αντιπαραβολή βιβλίου *Der strenge Satz* (1877) του Bussler και της μετάφρασής του από τον Τανιέγεφ.

### 2.1.3. Γλωσσικά βοηθήματα:

Στην ενότητα αυτήν παρουσιάζονται τα γλωσσικά βοηθήματα, τα οποία χρησιμοποίησα για την εκπόνηση της μετάφρασης. Επελέγησαν με κριτήριο τις ιδιαιτερότητες της γλώσσας του πρωτοτύπου κειμένου, περί των οποίων γίνεται λόγος στην υποπαράγραφο 1.2.3.2.

Αναφορικά με τα αρχαίζοντα στοιχεία της γλώσσας του συγγράμματος, επελέγησαν και χρησιμοποιήθηκαν τα ακόλουθα δύο βιβλία: η δεύτερη έκδοση (1916) του εγχειριδίου *Russian Grammar* του γλωσσολόγου και καθηγητή σλαβωνικών γλωσσών του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης Nevill Forbes (1883-1929), και η τρίτη έκδοση του *Ruffisch-Deutsches Wörterbuch* [Ρωσογερμανικό λεξικό] (1923) του μεταφραστή και καθηγητή του Πανεπιστημίου του Ταρτού Ιβάν Παβλόφσκυ (1800-1869). Πρόκειται για συγγράμματα, τα οποία κυκλοφορούσαν προ εκατονταετίας –όντας σχεδόν σύγχρονα με την έκδοση του βιβλίου– και ακολουθούν αυτήν ακριβώς την ορθογραφία της ρωσικής γλώσσας.

Αναφορικά με το γραμματικό και λεξιλογικό κομμάτι γενικότερα, χρησιμοποιήθηκαν τρία πιο πρόσφατα βοηθήματα (τα οποία δεν ακολουθούν την προεπαναστατική ορθογραφία, αποδείχθηκαν όμως αρκετά χρήσιμα): Το *Russisch-Deutsches Wörterbuch* [Ρωσογερμανικό λεξικό] (1974) της Ακαδημίας Επιστημών της πρώην Λαϊκής Δημοκρατίας της Γερμανίας υπό την επιμέλεια του H. H. Biefeldt και η τρίτη έκδοση του *Oxford Russian Dictionary* (2000), υπό την επιμέλεια των Marcus Wheeler, Boris Unbegaun και Paul Falla, και αναθεωρημένο από την Della Thompson. Σε αρκετά μικρότερο βαθμό χρησιμοποιήθηκαν τα ερμηνευτικά λεξικά των Όζεγκωφ<sup>198</sup> και Κουζνετσώφ<sup>199</sup>, και σε ακόμη μικρότερο βαθμό το ετυμολογικό λεξικό του Terence Wade<sup>200</sup> (1996). Για την κατανόηση και απόδοση διαφόρων ρηματικών τύπων (μετοχών ως επί το πλείστον) χρησιμοποιήθηκε το εγχειρίδιο *Die russischen Verben: Grundformen, Aspekte, Rektion, Betonung, deutsche Bedeutung* [Τα ρωσικά ρήματα: βασικές μορφές, όψεις, τρόπος σύνταξης, τονισμός, σημασία στα γερμανικά] (1966) των Edmund Daum και Werner Schenk.

Για την απόδοση των ιδιωματισμών του πρωτοτύπου χρησιμοποιήθηκαν, συνδυαστικά με τα παραπάνω, τα *Школьный Фразеологический Словарь* [Σχολικό λεξικό ιδιωματισμών] (1994) των Β. Π. Ζούκωφ και Α. Β. Ζούκωφ, *Фразеологический словарь русского языка* [Λεξικό ιδιωματισμών της ρωσικής γλώσσας] (1994) υπό την επιμέλεια του Α. Ι. Μολότκωφ και *Russisch-deutsches phraseologisches Wörterbuch* [Ρωσογερμανικό λεξικό ιδιωματισμών] (1995) των Jürgen Petermann, Renate Hansen-Kokorus και Tamara Bill. Για την απόδοση των πολυάριθμων βραχυγραφιών του συγγράμματος χρησιμοποιήθηκε το βιβλίο *Russische Abkürzungen und Kurzwörter* [Ρωσικές βραχυγραφίες και αρκτικόλεξα] (1961) του Edgar Scheitz, καθώς επίσης και ο κατάλογος βραχυγραφιών που περιλαμβάνεται στην γραμματική του Forbes<sup>201</sup>.

<sup>198</sup> Сергей Иванович Ожегов και Наталия Юльевна Шведова, (επιμ.), *Толковый словарь русского языка* [Ερμηνευτικό λεξικό της ρωσικής γλώσσας], 4<sup>η</sup> έκδ. (Москва: Азбуковник, 1999).

<sup>199</sup> Сергей Александрович Кузнецов (επιμ.), *Большой толковый словарь русского языка* [Μέγα ερμηνευτικό λεξικό της ρωσικής γλώσσας], (Санкт-Петербург: Норинт, 1998) .

<sup>200</sup> Terence Wade, *Russian etymological dictionary*, (London: Bristol Classical Press, 1996).

<sup>201</sup> Nevill Forbes, *Russian grammar* (Oxford: Clarendon Press, 1916), 248.

Αναφορικά με την ορολογία, χρησιμοποιήθηκαν τα παρακάτω βοηθήματα: Για την ταυτοποίηση και απόδοση της μουσικής ορολογίας χρησιμοποιήθηκε κατά κύριο λόγο το λεξικό *Terminorum musicae index septem linguis redactus* [Κατάλογος μουσικών όρων σε επτά γλώσσες], υπό την επιμέλεια του γερμανού μουσικολόγου Horst Leuchtmann, σε συνδυασμό με λήμματα από το *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* και μουσικά λήμματα από την ηλεκτρονική έκδοση της *Μεγάλης ρωσικής εγκυκλοπαίδειας*, ιδιαίτερα αυτά που φέρουν την υπογραφή του Φραγιόνωφ· επικουρικά χρησιμοποιήθηκε σαν γλωσσικό βοήθημα και το βιβλίο *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής: μπαρόκ, κλασικισμός* (2015) του επιβλέποντός μου, καθώς επίσης και διαφάνειες από τις παραδόσεις του μαθήματός του «Θεωρία και Πρακτική της Τονικής Μουσικής II» από το ακαδημαϊκό έτος 2021-22. Για την απόδοση της μαθηματικής ορολογίας χρησιμοποιήθηκε το *Ρωσοελληνικό μαθηματικό λεξικό* (1998) του Γιώργου Γιαννακίδη, καθηγητή του Πανεπιστημίου της Τυφλίδος, καθώς επίσης και τα αγγλοελληνικά μαθηματικά λεξικά των Π. Παπαγιαννακόπουλου (1976) και Κοσμά Τζελέκη (2002) σε συνδυασμό πάντοτε με το *Oxford Russian Dictionary*. Οι αποδόσεις λατινικών λέξεων που βρίσκονται στο πρωτότυπο αντλήθηκαν από το *Σύγχρονο λατινοελληνικό λεξικό* (2019) υπό την γενική επιμέλεια των Λεωνίδα Τρομάρα και Δημήτρη Νικήτα, καθηγητών κλασικής φιλολογίας του ΑΠΘ.

Επικουρικά χρησιμοποιήθηκαν τα εξής λεξικά: *Λεξικό της σύγχρονης ελληνικής δημοτικής γλώσσας* (1997) του Εμμανουήλ Κριαρά, *Ετυμολογικό λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας* (2010) του Γεωργίου Μπαμπινιώτη, *Λεξικό της κοινής νεοελληνικής* (2007) του Ινστιτούτου Νεοελληνικών Σπουδών του ΑΠΘ, *Oxford advanced learner's dictionary of current English* (2015), *Großwörterbuch Deutsch-Griechisch/Griechisch-Deutsch PONS* (2008) και *Γερμανοελληνικών Λεξικών* (1961) του Αλεξάνδρου Τσουκανά.

#### 2.1.4. Απόδοση ειδικής ορολογίας

Στην παρούσα παράγραφο παρουσιάζεται το σκεπτικό που ακολουθήθηκε για την απόδοση της ορολογίας του συγγράμματος. Οι όροι αυτοί, κατά πλειοψηφία επινόησης του Τανιέγεφ, αποδίδονται στα ελληνικά βάσει α) αποδόσεων που προτείνονται σε λεξικά ρωσικής γλώσσας, β) αποδόσεων ή αναφορών σε αυτούς εντός των κειμένων της δευτερογενούς βιβλιογραφίας και γ) αποδόσεων του *Terminorum musicae index septem linguis redactus*<sup>202</sup>. Δεδομένης της εξοικείωσης με την αγγλική γλώσσα που υπάρχει στην Ελλάδα, για την τεκμηρίωση των αποδόσεών μου παραπέμπω κυρίως στο *Oxford Russian Dictionary*<sup>203</sup>. Ωστόσο, όταν αναφέρομαι σε μουσική ορολογία, παραθέτω σε υποσημείωση τις αποδόσεις που προτείνει το *Terminorum* σε τέσσερις γλώσσες: αγγλικά, γερμανικά, γαλλικά και ιταλικά<sup>204</sup>.

<sup>202</sup> Εφ' εξής TMI εντός του κειμένου.

<sup>203</sup> Εφ' εξής ORD εντός του κειμένου.

<sup>204</sup> Στην υποπαράγραφο αυτή, οι παραπομπές στα λήμματα γλωσσικών λεξικών θα γίνονται κατά το πρότυπο της παραπομπής σε ανυπόγραφα λήμματα λεξικών του CMOS (αλλά θα αναφέρονται, στο τέλος της καταχώρησης και οι σελίδες – κατά παράβασήν του). Αυτό γίνεται και για λόγους εξοικονόμησης χώρου. Αναλυτικότερα:

Για τα παρακάτω λεξικά θα χρησιμοποιησιμοποιούνται οι παρακάτω συντομογραφίες των τίτλων των λεξικών: *Oxford Russian Dictionary*, 3η εκδ (2000) → **ORD**

*Terminorum Musicae Index* → **TMI**

*Большой толковый словарь русского языка* [Μέγα ερμηνευτικό λεξικό της ρωσικής γλώσσας] → **BTC**



Σε κάθε περίπτωση αφήνω ανοιχτό το ενδεχόμενο ύπαρξης καλύτερων αποδόσεων της ορολογίας του Τανιέγεφ στην νέα ελληνική από αυτές, τις οποίες ακολουθώ. Τυχόν παρεκκλίσεις ή και διαφοροποιήσεις απέναντι σε μεταφραστικές επιλογές των ερευνητών/-τριών που επικαλούμαι δεν συνιστούν σε καμία περίπτωση προσπάθεια μείωσής τους· απλώς αποσκοπούν στην παρουσίαση του σκεπτικού που ακολούθησα κατά την διαδικασία της μετάφρασης των όρων.

Το περιεχόμενο της ακόλουθης ενότητας είναι οργανωμένο σε λήμματα, τα οποία ακολουθούν την παρακάτω δομή:

Στην αρχή κάθε λήμματος είναι γραμμένη με έντονη γραφή η ελληνόγλωσση απόδοση του εκάστοτε ρωσόγλωσσου όρου, ο οποίος με την σειρά του παρατίθεται (ακολουθώντας την ορθογραφία της πρωτότυπης έκδοσης) εντός της παρενθέσεως που ακολουθεί· στην συνέχεια παρουσιάζεται το σκεπτικό που υπάρχει πίσω από την απόδοσή του, με παράλληλη αναφορά της αγγλόγλωσσης απόδοσης του από τον Brower (καθώς επίσης και τυχόν τροποποιημένων ή και διαφορετικών αποδόσεων που συναντώνται σε κείμενα της δευτερογενούς βιβλιογραφίας – ως επί το πλείστον σε αυτά των Segall, Desbruslais και Collins) και μερικές φορές την ελληνόγλωσση απόδοση του Πλουμπίδη. Οι αποδόσεις των δύο αυτών ατόμων έχουν επαληθευτεί κατόπιν αντιπαραβολής της μετάφρασής τους και του βιβλίου που ο κάθε ένας τους έχει μεταφράσει στην γλώσσα πρωτοτύπου.

Οι αποδόσεις των όρων που προέρχονται από τις αντιπαραβολές αυτές, από λήμματα λεξικών και από κείμενα της δευτερογενούς βιβλιογραφίας είναι γραμμένες με *πλάγια γραφή*, ενώ αυτές στις οποίες καταλήγω (ή τις οποίες επιλέγω) σε όρθια γραφή εντός εισαγωγικών.

➤ **Σύνθετη αντίστιξη** (сложный контрапунктъ): ο όρος αποδίδεται ως *complex counterpoint* από τον Brower<sup>205</sup> και στην ίδια γραμμή κινείται η απόδοση *σύνθετο κοντραπούντο* από τον Πλουμπίδη<sup>206</sup>. Η λέξη *complex* είναι πράγματι μία από τις αποδόσεις που προτείνει το ORD για το επίθετο *сложный*<sup>207</sup>. Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα παραπάνω, ο γράφων επιλέγει να αποδώσει τον όρο ως «σύνθετη αντίστιξη».

➤ **Κινητή αντίστιξη** (подвижной контрапунктъ): Στην μετάφραση του Brower ο όρος αποδίδεται, όπως επισημαίνει ο Segall, κατά δύο διαφορετικούς τρόπους: *convertible counterpoint* και *shifting*

---

Κοσμάς Τζελέκης, *Αγγλο-ελληνικό μαθηματικό λεξικό*, 3<sup>η</sup> εκδ., (Αθήνα: Πατάκης, 2002) → *Τζελέκης*  
Γιώργος Γιαννακίδης, *Ελληνορωσικό-ρωσοελληνικό μαθηματικό λεξικό* (Θεσσαλονίκη, 1998) → *Γιαννακίδης*  
Για την *Κινητή αντίστιξη*, το *Εγχειρίδιο πολυφωνίας* των Γκριγκόριεφ και Μιούλλερ και τις μεταφράσεις τους, θα ακολουθούνται οι παρακάτω συντομογραφίες:

Сергѣй Танѣевъ, *Подвижной контрапунктъ строгаго нисъма* [Κινητή αντίστιξη στην αυστηρή γραφή]  
(Москва: Бѣляевъ, 1909) → *Τανιέγεφ*

Serge Ivanovich Taneev, *Convertible Counterpoint at the Strict Style*, μετάφραση του G. Ackley Brower, (Boston: Bruce Humphries, 1962) → *Brower*

С. Григорьевъ και Т. Мюллер, *Учебник полифонии* [Εγχειρίδιο πολυφωνίας], 3<sup>η</sup> έκδ. (Москва: Музыка, 1977) → *ΕΠ*

Στεφάν Γκριγκόριεφ και Τέοντορ Μύλλερ, *Εγχειρίδιο πολυφωνίας*, μτφ. Γιώργου Π. Πλουμπίδη (Αθήνα: Παπαγεωργίου-Νάκας, 1999) → *ΕΠ-Πλουμπίδης*

<sup>205</sup> Brower, 19-20· Τανιέγεφ, 7.

<sup>206</sup> ΕΠ, 60-61· ΕΠ-Πλουμπίδης, 73.

<sup>207</sup> ORD, s.v. «сложный-ая-ое,» 473.

*counterpoint*<sup>208</sup>. Η πρώτη από τις δύο αποδόσεις του έχει δεχθεί οξεία κριτική από τους Abraham, Desbruslais και Segall, οι οποίοι παρατηρούν ότι η λέξη *convertible* (= μετατρέψιμος<sup>209</sup>) δεν αντικατοπτρίζει το νόημα του ρωσικού επιθέτου *подвижной* (= κινητός<sup>210</sup>) και συνεπώς του ρωσόγλωσσου όρου, αντιπροτείνοντας ομόφωνα τον όρο *moveable counterpoint* ως την πλέον κατάλληλη αγγλόγλωσση απόδοση<sup>211</sup>, και χρησιμοποίησαν οι Grove και Carpenter στις διδακτορικές τους διατριβές<sup>212</sup>. Στην ίδια γραμμή κινείται και η γερμανική απόδοση *bewegbarer Kontrapunkt* που ακολουθεί η Πλοτνικόβα<sup>213</sup>, ο δε Πλουμπίδης χρησιμοποιεί την απόδοση *ευκίνητο κοντραπούντο*<sup>214</sup>. Λαμβάνοντας υπ' όψιν όλα αυτά, καθώς επίσης και όσα περιγράφονται στο λήμμα *Αντίστιξη*, ο γράφων επιλέγει να αποδώσει τον όρο ως «κινητή αντίστιξη».

➤ **Καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη** (вертикально-подвижной контрапунктъ), **οριζοντίως μετακινούμενη αντίστιξη** (горизонтально-подвижной контрапунктъ) και **εις διπλούν μετακινούμενη αντίστιξη** (вдвойнѣ-подвижной контрапунктъ): Οι αποδόσεις του Brower για τα υποείδη της *Κινητής αντίστιξης* βασίζονται στην δεύτερη (*shifting*) από τις δύο αναφερθείσες αποδόσεις που χρησιμοποιεί: *vertical-shifting counterpoint*, *horizontal-shifting counterpoint* και *double-shifting counterpoint*<sup>215</sup>. Δεδομένου του ότι οι τρεις αυτοί όροι περιέχουν το επίθετο *подвижной*, περί του οποίου έγινε λόγος στο παραπάνω λήμμα, μία ακριβής απόδοση των ρωσικών όρων στα ελληνικά θα ήταν «καθέτως κινητή», «οριζοντίως κινητή» και «εις διπλούν κινητή αντίστιξη», κατά το πρότυπο των γερμανικών αποδόσεων που απαντώνται στο κείμενο της Πλοτνικόβα ως *vertikal-bewegbarer Kontrapunkt*, *horizontal-bewegbarer Kontrapunkt* και *doppelt-bewegbarer Kontrapunkt*<sup>216</sup>, των ελληνόγλωσσων αποδόσεων του Πλουμπίδη ως *κάθετο-ευκίνητο κοντραπούντο*, *οριζόντιο-ευκίνητο κοντραπούντο* και *διπλά-ευκίνητο κοντραπούντο*<sup>217</sup>, αλλά και των αποδόσεων *vertically-moveable*, *horizontally-movable* και *double-movable counterpoint* του Zoran Božanić<sup>218</sup>, με τις οποίες φέρεται να συμφωνεί και ο Abraham<sup>219</sup>. Στην παρούσα μετάφραση, ωστόσο, επιλέγεται κατά σύμβαση και για αμιγώς αισθητικούς λόγους το επίθετο *μετακινούμενος-η-ο* αντί του

<sup>208</sup> Segall, «Triadic Music,» 18.

<sup>209</sup> *Oxford English-Greek Learner's Dictionary*, 2<sup>η</sup> εκδ. (1999), s.v. «convertible,» 111.

<sup>210</sup> *ORD*, 3<sup>η</sup> εκδ. (2000), s.v. «подвижной-ая-ое», 344.

<sup>211</sup> Abraham, «Podvizhnoy Kontrapunkt,» 38· Desbruslais, «Western reception,» 9· Segall, «Triadic music,» 18. Ο Segall μάλιστα προτείνει μία ακόμη εναλλακτική απόδοση του όρου (μολονότι εντός του κειμένου του ακολουθεί την απόδοση *moveable*): *transformational counterpoint*, κάνοντας μία νύξη των μετασχηματιστικών επεκτάσεων που αυτή μπορεί να πάρει.

<sup>212</sup> Carpenter, «Music Theory in Russia and the USSR,» 405· Grove, «Taneev's "Doctrine of the Canon",» 33.

<sup>213</sup> Natalia Plotnikova, s.v. «Bewegbarer Kontrapunkt» [Κινητή Αντίστιξη] στο *Lexicon Schriften über Musik* [Λεξικό συγγραμμάτων περί μουσικής], επιμέλεια των Ulrich Schneider και Felix Wörner, (Bärenreiter: Kassel, 2017) i: 485.

<sup>214</sup> *ΕΠ*, 62· *ΕΠ-Πλουμπίδης* 74-75.

<sup>215</sup> *Brower*, 21· *Τανιέγεφ*, 8.

<sup>216</sup> Natalia Plotnikova, s.v. «Bewegbarer Kontrapunkt» [Κινητή Αντίστιξη] στο *Lexicon Schriften über Musik* [Λεξικό συγγραμμάτων περί μουσικής], επιμέλεια των Ulrich Schneider και Felix Wörner, (Bärenreiter: Kassel, 2017) i: 485.

<sup>217</sup> *ΕΠ-Πλουμπίδης*, 74-75· *ΕΠ*, 61-62.

<sup>218</sup> Zoran Božanić, «Teorija složenog kontrapunkta na primeru muzičke prakse strogog stila» [Η θεωρία της σύνθετης αντίστιξης με υπόδειγμα την μουσική πράξη του αυστηρού στυλ], (Διδακτορική διατριβή, Univerzitet Umetnosti u Beogradu, 2014), 3. Οι αποδόσεις προέρχονται από το αγγλόγλωσσο abstract της διατριβής.

<sup>219</sup> Abraham, «Podvizhnoy Kontrapunkt,» 38.

κινητός-η-ο για τις υποδιαιρέσεις της κινητής αντίστιξης, οι οποίες θα αποδίδονται ως «καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη», «οριζοντίως μετακινούμενη αντίστιξη» και «εις διπλούν μετακινούμενη αντίστιξη», καθώς οι αναφερθείσες ακριβέστερες αποδόσεις θα ήταν λιγότερο εύηχες (ωστόσο τονίζεται και πάλι ότι αυτή η επιλογή θα ήταν ακριβέστερη).

➤ **Πολυμορφική αντίστιξη** (полиморфический контрапунктъ): Ο Brower αποδίδει τον όρο ως *polymorphous counterpoint*<sup>220</sup>. Δεδομένου του ότι το επίθετο *πολυμορφический-ая-οε* είναι ετυμολογικά συγγενές με την ελληνικής προελεύσεως λέξη *πολυμορφизм*<sup>221</sup>, επιλέγεται η κατά λέξη απόδοσή του ως «πολυμορφικός-η-ο».

➤ **Αυστηρή γραφή** (строгое письмо): η απόδοση, την οποία χρησιμοποιεί ο Brower για τον όρο αυτό, είναι *strict style*<sup>222</sup>. Στην παρούσα μετάφραση επιλέγεται μία τροποποιημένη απόδοση του όρου αυτού, για τους παρακάτω τρεις λόγους: α) η απόδοση *strict style* (αυστηρό στυλ) είναι νοηματικά πολύ κοντά στον πρωτότυπο όρο, δεν είναι ωστόσο ακριβής λεξιλογικά, καθώς η βασική σημασία της λέξης *письмо* είναι αυτή της *γραφής* και της *επιστολής*<sup>223</sup>. β) σε προηγούμενο σύγγραμμα του Τανιέγεφ, συγκεκριμένα στην ρωσική μετάφραση του βιβλίου *Der strenge Satz* του Ludwig Bussler, συναντάται ο όρος *строгий стиль*, ο οποίος μεταφράζεται κατά λέξη ως «αυστηρό στυλ» (δεδομένου του ότι το επίθετο *строгий-ая-οε* φέρει την σημασία «αυστηρός»<sup>224</sup>, ενώ η λέξη *стиль* είναι η ρωσική γραφή της λέξεως *στυλ*<sup>225</sup>) και τον οποίο ο Τανιέγεφ χρησιμοποιεί –όπως προκύπτει κατόπιν αντιπαραβολής αποσπασμάτων του γερμανικού πρωτοτύπου και της μετάφρασής του– ως απόδοση του γερμανικού όρου «*strenger Satz*»<sup>226</sup>. γ) ο μεν όρος *строгое письмо* απουσιάζει από την μετάφραση του *Der strenge Satz* (1885), ο δε *строгий стиль* απουσιάζει από την *Κινητή Αντίστιξη* (1909). Πρόκειται επομένως περί δύο διαφορετικών όρων, οι οποίοι όμως είναι ταυτόσημοι, όπως υπονοεί ο Φραγιόνωφ<sup>227</sup>. Δεδομένων αυτών, ο γράφων επιλέγει να αποδώσει κατά λέξη τον όρο *строгое письмо* ως «αυστηρή γραφή» (αφήνοντας ωστόσο ανοιχτό το ενδεχόμενο ύπαρξης καλύτερων νεοελληνικών αποδόσεων του όρου)<sup>228</sup>.

<sup>220</sup> Brower, 122· Τανιέγεφ, 131.

<sup>221</sup> БТС, s.v. «полиморфизм,» 901. Αναφέρει ότι η λέξη προέρχεται «от греч. polys и morphé» [εκ του ελλην. πολύς και μορφή].

<sup>222</sup> Τρανό παράδειγμα ο τίτλος: *Подвижной контрапунктъ строгаго письма* → *Convertible counterpoint in the strict style*.

<sup>223</sup> ORD, s.v. «письмо,» 333. Οι αποδόσεις που προτείνονται στο λήμμα αυτό είναι: 1<sup>ον</sup> letter, 2<sup>ον</sup> writing, 3<sup>ον</sup> script και 4<sup>ον</sup> style.

<sup>224</sup> ORD, s.v. «строгий-ая-οε.» Στο λήμμα αυτό προτείνονται μεταξύ άλλων οι αποδόσεις *strict* και *severe*.

<sup>225</sup> ORD, s.v. «стиль.»

<sup>226</sup> Τρανό παράδειγμα ο τίτλος: *Der strenge Satz* → *Строгий стиль*.

<sup>227</sup> Виктор Павлович Фраёнов, «Полифония» [Πολυφωνία], στην *Большая Российская Энциклопедия-Электронная версия* [Μεγάλη Ρωσική Εγκυκλοπαίδεια-Ηλεκτρονική έκδοση], προσπελάστηκε στις 30 Μαΐου 2023, <https://old.bigenc.ru/music/text/3154742>. «... эпоха строгого письма (или строгого стиля)» [... εποχή της αυστηρής γραφής (ή του αυστηρού στυλ)].

<sup>228</sup> Για τον δε όρο *строгий стиль* θα ακολουθείται η απόδοση «αυστηρό στυλ» (στις μεταφράσεις ρωσόγλωσσων τίτλων της βιβλιογραφίας που περιλαμβάνουν αυτόν τον όρο).

➤ **Αντίστιξη που επιτρέπει διπλασιασμούς κατά ατελείς συμφωνίες** (Контрапунктъ, допускающий удвоение несовершенными консонансами): ο όρος αποδίδεται ως *duplicated counterpoint* από τον Brower<sup>229</sup>. Ο γράφων επιλέγει την κατά λέξη μετάφραση του όρου ως «αντίστιξη, η οποία επιτρέπει διπλασιασμούς», μεταφράζοντας κατά λέξη ολόκληρη την φράση, πορευόμενος βάσει της γερμανικής απόδοσης που ακολουθεί η Πλοτνικόβα: *Kontrapunkt, der die Verdoppelung durch unvollkommene Konsonanzen zulässt*<sup>230</sup>.

➤ **Αντιστρέψιμη αντίστιξη** (обратимый контрапунктъ): Στην μετάφραση του Brower αποδίδεται ως *metamorphosed counterpoint*<sup>231</sup>. η ρωσική ονομασία του είδους προέρχεται από το ουσιαστικό *обращение*<sup>232</sup>, το οποίο ως μουσικός όρος έχει γενικά την σημασία της αναστροφής<sup>233</sup>. Άρα η προφανής και κατά λέξη μετάφραση του όρου θα ήταν «αναστρέψιμη αντίστιξη», όπως συμβαίνει λ.χ. στις αγγλικές μεταφράσεις βιβλιογραφικών τεκμηρίων στις καταχωρήσεις του διδακτορικού του Grove, όπου ο εν λόγω όρος αποδίδεται ως *invertible counterpoint*<sup>234</sup>. Ωστόσο, όπως παρατηρεί ο Segall, δεν πρόκειται περί αναστρέψιμης αντίστιξης<sup>235</sup>, καθώς ο Τανιέγεφ χρησιμοποιεί ρητά την λέξη *обращение* με διαφορετική σημασία: ένα είδος μετασχηματισμού που μετατρέπει έναν συνδυασμό στο είδωλό του στον καθρέπτη<sup>236</sup>. στο λήμμα *обращение* της *Μεγάλης Ρωσικής Εγκυκλοπαίδειας*, ο Φραγιόνωφ δίνει έναν ορισμό του συγκεκριμένου μετασχηματισμού<sup>237</sup>, ο οποίος έρχεται σε ευθυγράμμιση με αυτόν της *κατοπτρικής αναστροφής*<sup>238</sup>. Ο Πλουμπίδης αποδίδει την ονομασία αυτού του είδους αντίστιξης ως *αντιστρεφόμενο κοντραπούντο*<sup>239</sup> και ως *αντεστραμμένο κοντραπούντο*<sup>240</sup>, ενώ στην ίδια γραμμή κινείται και ο Segall, ο οποίος με την σειρά του χρησιμοποιεί την απόδοση *counterpoint alla riversa*<sup>241</sup> και *reversible counterpoint*<sup>242</sup>.

<sup>229</sup> Brower, 21· Τανιέγεφ, 8.

<sup>230</sup> Natalia Plotnikova, s.v. «Bewegbarer Kontrapunkt» [Κινητή Αντίστιξη] στο *Lexicon Schriften über Musik* [Λεξικό συγγραμμάτων περί μουσικής], επιμέλεια των Ulrich Schneider και Felix Wörner, (Bärenreiter: Kassel, 2017) i: 485

<sup>231</sup> Brower, 21· Τανιέγεφ, 9.

<sup>232</sup> Τανιέγεφ, 9.

<sup>233</sup> TMI, s.v. «Umkehrung,» 614. inversion (αγγλ, γαλλ.), rivolto (ιταλ.), обращение (ρωσ.).

<sup>234</sup> Grove, «Taneev's "Doctrine of the Canon",» 452.

<sup>235</sup> Segall, «Triadic music,» 54.

<sup>236</sup> Τανιέγεφ, 9. Και προσθέτει ότι «για την αποφυγή συγχύσεων σε θέματα ορολογίας θα χρησιμοποιούμε τον όρο "αναστροφή" μόνο με την παραπάνω σημασία, χωρίς να εννοούμε με αυτόν –ως είθισται– την μετάθεση φωνών στην διπλή αντίστιξη»

<sup>237</sup> Виктор Павлович Фраёнов, s.v. «Обращение,» στην *Большая российская энциклопедия-электронная версия* [Μεγάλη ρωσική εγκυκλοπαίδεια-ηλεκτρονική έκδοση], προσπελάστηκε στις 22 Μαΐου 2023. <https://old.bigenc.ru/music/text/2674675>. «Обращение, инверсия (от лат. inversio – переворачивание, перестановка) в музыке, преобразование звуковысотной линии (мелодии, одноголосной темы, мотива, серии) путём воспроизведения составляющих её интервалов в противоположном направлении по высоте, но в первоначальной временной последовательности.» [Η αναστροφή (εκ του λατινικού inversio –) στην μουσική είναι ο μετασχηματισμός μίας γραμμής τονικών υψών (μελωδία, μονόφωνο θέμα, μοτίβο, σειρά) μέσω της ... των διαστημάτων, από τα οποία αποτελείται, στην αντίθετη κατεύθυνση ως προς το ύψος, αλλά διατηρώντας την αρχική ακολουθία των χρόνων].

<sup>238</sup> Πέτρος Βούβαρης, *Εισαγωγή στην μορφολογική ανάλυση της μουσικής: μπαρόκ, κλασικισμός* (Αθήνα: Κάλιππος, 2015), 24. Κατά την κατοπτρική αναστροφή «διατηρείται όχι μόνο η ρυθμική και η μετρική δομή του μοτίβου αναφοράς x, αλλά και το διατεταγμένο διαστηματικό του περιεχόμενο, με την διαφορά ότι οι κατευθύνσεις όλων των διαστημάτων αλλάζουν (τα ανιόντα διαστήματα γίνονται κατιόντα και το αντίστροφο).»

<sup>239</sup> ΕΠ-Πλουμπίδης, 74· ΕΠ, 62.

<sup>240</sup> ΕΠ-Πλουμπίδης, 107· ΕΠ, 93.

<sup>241</sup> Segall, «Triadic music,» 54.

<sup>242</sup> Christopher Segall, «Sergei Taneev's vertical-shifting counterpoint: an introduction,» *Music Theory Online* 20, υπ'αρ. 3 (2014): §21.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα παραπάνω, ο γράφων επιλέγει για την λέξη *обращение* την απόδοση «αναστροφή», ενώ για την ονομασία αυτού του είδους αντίστιξης την απόδοση «αντιστρέψιμη αντίστιξη», ευθυγραμμίζοντας με τους Segall και Πλουμπίδη.

➤ **Συνδυασμός** (соединение): Η λέξη έχει τις παρακάτω γενικές σημασίες: *συνδυασμός, στρατιωτικός σχηματισμός, χημική ένωση, συνένωση*<sup>243</sup>. αποδίδεται από τον Brower ως *combination*<sup>244</sup>, πρακτική που ακολουθούν και τα κείμενα των Segall, Brower και Collins (χωρίς να ασκείται εντός αυτών κάποια κριτική στην εν λόγω απόδοση). ο Πλουμπίδης αποδίδει τον όρο ως *συνένωση*<sup>245</sup>. Ο γράφων επιλέγει να ακολουθήσει την πρώτη από τις δύο γραμμές, για λόγους αμιγώς αισθητικούς (μιας και θεωρεί την απόδοση Πλουμπίδη εξ' ίσου σωστή). Παρεμπιπτόντως, επισημαίνεται η ύπαρξη μίας σημασιολογικά συνώνυμης λέξης, της λέξης комбинация (δηλαδή την ρωσική μορφή της λέξης combination<sup>246</sup>). ωστόσο, για να είναι εφικτή μία σαφής διάκριση μεταξύ των δύο λέξεων στο μεταφρασμένο κείμενο, η λέξη комбинация δεν θα αποδίδεται κατά λέξη ως «συνδυασμός», αλλά ελεύθερα ως «σενάριο».

➤ **Πρωταρχικός συνδυασμός** (первоначальное соединение): Ο Brower αποδίδει τον όρο ως *original combination*<sup>247</sup>. ο Πλουμπίδης αποδίδει τον όρο ως *πρωταρχική συνένωση*<sup>248</sup>, μεταφράζοντας κατά λέξη το επίθετο *первоначальный*, απόδοση, την οποία επιλέγει να ακολουθήσει –αναφορικά με το επίθετο αυτό– και ο γράφων.

➤ **Παράγωγος συνδυασμός** (производное соединение): Ο Brower αποδίδει τον όρο ως *derivative combination*, ενώ ο Πλουμπίδης ως *παραγόμενη συνένωση*<sup>249</sup>. Πράγματι, η λέξη *derivative* είναι η βασική απόδοση που προτείνεται στο ORD για το επίθετο *производный-ая-ое*<sup>250</sup>. Εδώ επιλέγεται η απόδοση «παράγωγος συνδυασμός», ως κατά λέξη μετάφραση του όρου *derivative* εντός των μαθηματικών πλαισίων<sup>251</sup>.

➤ **Μεταφορά** (передвижение): *shifting* κατά την μετάφραση του Brower<sup>252</sup>, ενώ παράλληλα η λέξη *shift* χρησιμοποιείται ως απόδοση του όρου *перестановка* (ο οποίος στην παρούσα μετάφραση αποδίδεται ως *μετάθεση*, βλ. παρακάτω). Η συνύπαρξη αυτών των αποδόσεων στην μετάφρασή του υπονοεί μία ανύπαρκτη στο ρωσικό πρωτότυπο ετυμολογική σχέση (άν εξαιρεθεί η πρόθεση *пере*) μεταξύ της ονομασίας των υποκατηγοριών της κινητής αντίστιξης και των φαινομένων της μετάθεσης και μεταφοράς. Εδώ

<sup>243</sup> ORD, s.v. «соединение.» Τα παραπάνω αποτελούν αποδόσεις των αγγλόγλωσσων αποδόσεων: joining, combination, compound και combination (ως στρατιωτικός όρος).

<sup>244</sup> Brower, 19· Τανιέγεφ, 7.

<sup>245</sup> ΕΠ-Πλουμπίδης, 73-74· ΕΠ, 61.

<sup>246</sup> ORD, s.v. «комбинация,» 185.

<sup>247</sup> Brower, 19· Τανιέγεφ, 7.

<sup>248</sup> ΕΠ-Πλουμπίδης, 74· ΕΠ, 61.

<sup>249</sup> ΕΠ-Πλουμπίδης, 74· ΕΠ, 61.

<sup>250</sup> ORD, s.v. «производный-ая-ое.»

<sup>251</sup> Τζελέκης, s.v. «derivative,» 75.

<sup>252</sup> Brower, 20· Τανιέγεφ, 7.

επιλέγεται ο όρος «μεταφορά», αφ' ενός λόγω της συνάφειάς του με τον μοτιβικό μετασχηματισμό της μεταφοράς, όπως χρησιμοποιείται στην δυτική μουσική θεωρία, αφ' ετέρου για την επίτευξη ενός διαχωρισμού από την *μετάθεση*.

➤ **Μετάθεση** (перестановка): Ο Brower αποδίδει τον όρο ως *shift*<sup>253</sup>, γραμμή που ακολουθείται στα κείμενα των Collins, Desbruslais και Segall· ο Πλουμπίδης αποδίδει την λέξη ως *μετατόπιση*<sup>254</sup>. Στην παρούσα μετάφραση επιλέγεται η απόδοση *μετάθεση* αφ' ενός ως μετάφραση δύο εκ των αγγλόγλωσσων αποδόσεων που προτείνονται στο ORD για την λέξη αυτή: *transposition* (που αποδίδεται κατά λέξη στα ελληνικά ως *μεταφορά* και *μετάθεση*<sup>255</sup>) και ως αλγεβρικός όρος *permutation*<sup>256</sup> (ο οποίος αποδίδεται επίσης ως *μετάθεση*<sup>257</sup>). Για την γεφύρωση των δύο αυτών αγγλόγλωσσων αποδόσεων επιλέγεται η απόδοση «μετάθεση» και όχι η απόδοση «μεταφορά», ενώ ένα ακόμη κίνητρο για αυτήν την επιλογή είναι η αποφυγή συγχύσεων με άλλον όρο του συγγράμματος (βλ. λήμμα *Μεταφορά*).

➤ **Ευθεία μετάθεση** (перестановка прямая): Στην μετάφραση του Brower αποδίδεται ως *direct shift*. Η σημασία του επιθέτου *прямой-ая-ое* αποδίδεται ως «ευθύς» ενώ η λέξη *direct* είναι μία από τις αποδόσεις που προτείνει το ORD για το εν λόγω επίθετο<sup>258</sup>. Ο Πλουμπίδης αποδίδει τον όρο ως *ευθεία μετατόπιση*<sup>259</sup>. Δεδομένων αυτών, ο επιλέγει την απόδοση «ευθεία μετάθεση».

➤ **Αντίστροφη μετάθεση** (перестановка противоположная): Στην μετάφραση του Brower αποδίδεται ως *inverse shift*, γραμμή την οποία ακολουθούν και τα κείμενα των Segall, Desbruslais και Collins. Το επίθετο *противоположныйй ая ое* έχει γενικώς την σημασία του αντίθετου<sup>260</sup>, και σε αυτήν την γραμμή κινείται η απόδοση *αντίθετη μετατόπιση* του Πλουμπίδη<sup>261</sup>. Ως μαθηματικός όρος φέρει πολλές φορές την σημασία του αντίστροφου. Λαμβάνοντας υπ' όψιν αυτό, καθώς επίσης και την απόδοση του Brower, ο γράφων επιλέγει την απόδοση «αντίστροφη μετάθεση», δεδομένης της μαθηματικής υπόστασης της ορολογίας του Τανιέγεφ.

➤ **Μεικτή μετάθεση** (перестановка смешанная): Στην μετάφραση του Brower αποδίδεται ως *mixed shift*, ο δε Πλουμπίδης την αποδίδει ως *μεικτή μετατόπιση*<sup>262</sup>. με τις δύο αυτές αποδόσεις ευθυγραμμίζεται η απόδοση «μεικτή μετάθεση» που επιλέγεται εδώ.

<sup>253</sup> Brower, 34· Τανιέγεφ, 24.

<sup>254</sup> ΕΠ-Πλουμπίδης, 76· ΕΠ, 63.

<sup>255</sup> Oxford english-greek learner's dictionary, s.v. «transposition.»

<sup>256</sup> ORD, s.v. «перестановка,» 330.

<sup>257</sup> Τζελέκης, s.v. «permutation,» 177.

<sup>258</sup> ORD, s.v. «прямой-ая-ое» 413.

<sup>259</sup> ΕΠ-Πλουμπίδης, 76· ΕΠ, 63.

<sup>260</sup> ORD, s.v. «противоположныйй-ая-ое», 410: Μερικές από τις αποδόσεις που προτείνονται στο λήμμα αυτό είναι *opposite* και *contrary*.

<sup>261</sup> ΕΠ-Πλουμπίδης, 77· ΕΠ, 64.

<sup>262</sup> ΕΠ-Πλουμπίδης, 88· ΕΠ, 75.

➤ **Δείκτης** (показатель): Ο Τανιέγεφ χρησιμοποιεί ρητά τον όρο με την σημασία του λατινικού ουσιαστικού *index*<sup>263</sup>, το οποίο μάλιστα χρησιμοποιείται ως απόδοση του ρωσόγλωσσου όρου τόσο στην μετάφραση του Brower<sup>264</sup>. Η λέξη *index* φέρει μία ποικιλία νοημάτων όπως *αυτός που αποκαλύπτει, δείχνει, φανερώνει κάτι*<sup>265</sup>, και –λειτουργώντας ως μαθηματικός όρος– *δείκτης*<sup>266</sup>. Πέραν αυτού, η λέξη *показатель* χρησιμοποιείται και αυτή εντός του μαθηματικού πλαισίου με την σημασία του δείκτη<sup>267</sup>. Ο Πλουμπίδης αποδίδει τον όρο αυτό ως *δείκτη*<sup>268</sup>, γραμμή την οποία ακολουθεί και ο γράφων δεδομένων των παραπάνω, καθώς επίσης και της μαθηματικής υπόστασης του όρου εντός του συγγράμματος του Τανιέγεφ.

➤ **Δείκτης καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης** (показатель вертикально). Στην μετάφραση του Brower αποδίδεται ως *vertical-shifting index*, ενώ από τον Πλουμπίδη ως *δείκτης κάθετου εκκίνητου κοντραπόντου*<sup>269</sup>. Δεδομένης της επιλογής του όρου *καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη* ως απόδοσης της ονομασίας αυτού του είδους αντίστιξης, εδώ ακολουθείται η απόδοση «δείκτης καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης».

➤ **Πολυμορφικός δείκτης** (полиморфический показатель): στην μετάφραση του Brower ο όρος αποδίδεται ως *polymorphous index*<sup>270</sup>. Αναφορικά με την απόδοση της λέξης *показатель* ισχύουν όσα αναγράφονται στο λήμμα *Δείκτης*· για το το επίθετο *полиморфический* επιλέγεται η κατά λέξη απόδοσή του ως «πολυμορφικός» βάσει όσων αναφέρονται σχετικά με αυτό στο λήμμα *Πολυμορφική Αντίστιξη*.

➤ **Σύνθετος δείκτης** (сложный показатель): *compound index* κατά τον Brower<sup>271</sup>. Δεδομένου του ότι ο όρος αποτελείται από τα επίθετα *сложный-ая-ое* και *показатель*, ακολουθούνται όσα περιγράφονται στα λήμματα *Σύνθετη Αντίστιξη* και *Δείκτης*.

➤ **Σταθερό** (устойчивый интервал) και **ασταθές διάστημα** (неустойчивый интервал): στην μετάφραση του Brower οι όροι αποδίδονται ως *fixed* και *variable interval* αντίστοιχα, γραμμή την οποία ακολουθούν και τα κείμενα της δευτερογενούς βιβλιογραφίας, με τον Segall να προτείνει μάλιστα και τις εναλλακτικές αποδόσεις *stable* και *unstable interval* αντίστοιχα<sup>272</sup>. Δεδομένου του ότι το ORD συμφωνεί με τις αποδόσεις που προτείνει ο Segall,<sup>273</sup> ο γράφων επιλέγει αυτές, εξελληνίζοντάς τις ως «σταθερό» και «ασταθές» διάστημα.

<sup>263</sup> Τανιέγεφ, 26. «... index = показатель... » [... index = δείκτης].

<sup>264</sup> Brower, 37· Τανιέγεφ, 26.

<sup>265</sup> Σύγχρονο λατινοελληνικό λεξικό, s.v. «index,» 844-845.

<sup>266</sup> Τζελέκης, s.v. «index,» 122.

<sup>267</sup> Γιαννακίδης, s.v. «показатель смертности,» 264. Λόγου χάριν, ο όρος «показатель смертности» αποδίδεται στο λήμμα αυτό ως «δείκτης θνησιμότητας».

<sup>268</sup> ΕΠ-Πλουμπίδης 86· ΕΠ, 73.

<sup>269</sup> ΕΠ-Πλουμπίδης, 86· ΕΠ, 73.

<sup>270</sup> Brower, 122· Τανιέγεφ, 131.

<sup>271</sup> Brower, 115· Τανιέγεφ, 123.

<sup>272</sup> Segall, «Triadic music,» 25.

<sup>273</sup> ORD, s.v.v. «устойчивый» και «неустойчивый».

➤ **Ακραίο διάστημα ( )**: η απόδοσή μου βασίζεται στην σημασία του επιθέτου «предельный», δηλαδή «ακραίος» και «οριακός», ετυμολογικά συγγενής της λέξεως предел = όριο, άκρο<sup>274</sup> (έκφραση που επίσης συναντάται μες το κείμενο: предел отдаления και сближения: άκρο/όριο απομάκρυνσης και εγγύτητας).

➤ **Σύμβολο σύζευξης (знакъ связки)**: Στην μετάφραση του Brower ο όρος αποδίδεται ως *tie-sign*, ενώ ο Christopher Segall αντιπροτείνει και χρησιμοποιεί την απόδοση *suspension symbol*<sup>275</sup>. Ο γράφων είχε υιοθετήσει την δεύτερη απόδοση εξελληνίζοντάς την ως «σύμβολο καθυστέρησης», θεωρώντας την ως περισσότερο εύηχη, σε προηγούμενα στάδια της εκπόνησης της μετάφρασής του. Για τους λόγους που περιγράφονται παρακάτω επέλεξε να μην ακολουθήσει εν τέλει αυτήν την γραμμή, αλλά να κάνει έναν συνδυασμό των δύο αυτών αγγλόγλωσσων αποδόσεων, αναλυτικότερα: για την λέξη *знакъ* επιλέγει την απόδοση *symbol* του Segall, ενώ για την λέξη *связка* την απόδοση «σύζευξη», βασιζόμενος στην απόδοση *tie* του Brower. Η τελευταία λέξη δεν μεταφράζεται βάσει της απόδοσης του Segall, διότι β) σε συγκεκριμένα χωρία του κειμένου, π.χ. στην §234, απαντάται η λέξη *задержание*<sup>276</sup>, δηλαδή ο αντίστοιχος ρωσικός όρος για την καθυστέρηση<sup>277</sup>. Αν λοιπόν ακολουθείτο η απόδοση «σύμβολο καθυστέρησης» θα γινόταν παράλληλη απόδοση των δύο αυτών λέξεων (*связка* και *задержание*) ως «καθυστέρηση», η οποία ενδεχομένως να λειτουργούσε παραπλανητικά. Επομένως, στην παρούσα μετάφραση ο όρος θα αποδίδεται ως «σύμβολο σύζευξης». Με την ίδια λογική θα αποδίδονται οι παρακάτω όροι: **συζευγμένο διάστημα/διάστημα σε σύζευξη** (*связанный интервалъ*), **Συμφωνία σε σύζευξη/συζευγμένη συμφωνία** (*связанный консонансъ*) και **διαφωνία σε σύζευξη/συζευγμένη διαφωνία** (*связанный диссонансъ*).

➤ **Γειτονικός φθόγγος (вспомогательная нота)**: Στην μετάφραση του Brower ο όρος απαντάται ως *auxiliary*<sup>278</sup>, στον Segall ως *neighbor tone*<sup>279</sup>, ενώ ο Πλουμπίδης τον αποδίδει ως *ποικιλματικό*<sup>280</sup>. Η απόδοση του Brower ευθυγραμμίζεται με την γενική σημασία του επιθέτου *вспомогательный-ая-ое*<sup>281</sup>, και εξ' αιτίας αυτού την ακολούθησα (εξελληνισμένη ως «βοηθητικός φθόγγος» και «επικουρικός φθόγγος») για αρκετό καιρό. Εν τέλει επέλεξα την απόδοση του Segall, εξελληνίζοντάς την κατά τον καθιερωμένο πλέον τρόπο ως «γειτονικό φθόγγο», λαμβάνοντας υπ' όψιν το σχετικό με αυτό το είδος φθόγγου χωρίο από το *Der strenge*

<sup>274</sup> *ORD*, s.v. «предел,» 376

<sup>275</sup> Segall, «Triadic music,» 23.

<sup>276</sup> *Τανιέγεφ*, 163

<sup>277</sup> *TMI*, s.v. «Vorhalt,» 640. Αποδόσεις που προτείνονται: *задержание* (ρωσ.), *suspension* (αγγλ.) *retard* (γαλ.) *ritardo* (ιταλ.).

<sup>278</sup> *Brower*, 57· *Τανιέγεφ*, 51.

<sup>279</sup> Segall, «Triadic music,» 27.

<sup>280</sup> *ΕΠ-Πλουμπίδης*, 70· *ΕΠ*, 58.

<sup>281</sup> *ORD*, s.v. «вспомогательный»



*Satz* του Bussler<sup>282</sup>, την ρωσική μετάφρασή του<sup>283</sup> και την συνάφεια αυτών των δύο με την περιγραφή του γειτονικού φθόγγου από τους Aldwell, Schachter και Cadwallader<sup>284</sup>.

➤ **Γκρίζα στήλη** (затушеванный столбец) και **άσπρη στήλη** (незатушеванный столбец): κατα λέξη «σκιερή» και «μη σκιερή»<sup>285</sup>. Εδώ επιλέγεται για χρηστικούς λόγους η απόδοση «Γκρίζα» και «άσπρη», με βάση το πώς αυτές φαίνονται στο μάτι.

## 2.2. Βοηθήματα για την ανάγνωση του μεταφρασμένου κειμένου

### 2.2.1. Οδηγίες ανάγνωσης

Όπως προαναφέρθηκε, η ανά χείρας μετάφραση φιλοδοξεί να λειτουργήσει ως βοήθημα για οποιονδήποτε ενδιαφέρεται να μελετήσει το σύγγραμμα του Τανιέγεφ. Πρόκειται λοιπόν, όπως προαναφέρθηκε, περί μίας μετάφρασης η οποία θα διαβάζεται συνδυαστικά με την πρώτη έκδοση (1909) του συγγράμματος. Η παρούσα ενότητα παρουσιάζει ορισμένα χαρακτηριστικά του μεταφρασμένου κειμένου, με στόχο την διευκόλυνση της συνδυαστικής αυτής ανάγνωσης.

#### 2.2.1.1 Περί μουσικών παραδειγμάτων

Από το μεταφρασμένο κείμενο παραλείπονται όλα τα μουσικά παραδείγματα εξαιρουμένων: α) αυτών που βρίσκονται εντός των προτάσεων του κειμένου (ως επί το πλείστον μικρής διάρκειας) και β) αυτών που περιέχουν πολλά τυπογραφικά λάθη (βάσει της λίστας τυπογραφικών λαθών), των οποίων η επισήμανση σε υποσημειώσεις δεν έχει κάποιο νόημα.

Όσον αφορά στα παραλειπόμενα παραδείγματα, ο γράφων παραπέμπει σε αυτά με ένα δικής του επινόησης σύστημα παρενθετικών παραπομπών. Οι παραπομπές αυτές είναι καθαρά επικουρικής φύσεως, και έχουν προστεθεί με στόχο την άμεση ενημέρωση του αναγνώστη για την ύπαρξη μουσικού παραδείγματος σε ένα δεδομένο σημείο του κειμένου, δίνοντάς του παράλληλα τα απαραίτητα στοιχεία για

<sup>282</sup> Bussler, *Der strenge satz in der musikalischen Compositionslehre*, 13. «Die Bewegung der Durchgänge ist, wie aus der Harmonielehre bekannt, entweder aufwärts oder abwärts oder rückwärts (d.h. auf denselben Ton zurückführend)» [Η κίνηση των διαβατικών φθόγγων, όπως γνωρίζουμε από την διδασκαλία της αρμονίας, είτε προς τα πάνω, είτε προς τα κάτω, είτε οπισθοδρομικώς (τουτ' έστιν με επιστροφή στον ίδιο φθόγγο)].

<sup>283</sup> Бусслеръ, *Строгий стиль* [Το αυστηρό στυλ], 13. Η μετάφραση του Τανιέγεφ περιέχει, στο αντίστοιχο χωρίο με το παραπάνω, έναν σύντομο ορισμό του όρου *вспомогательная нота*: «Подъ вспомогательною нотою разумѣется диссонансъ, находящийся между повтореніями одной и той же ступени и отстоящий отъ нея на секунду вверхъ, или на секунду внизъ» [Ως επικουρικός/γειτονικός φθόγγος νοείται η διαφωνία, η οποία βρίσκεται μεταξύ επαναλήψεων της ίδιας βαθμίδας, και απέχει από αυτήν δευτέρα πάνω ή δευτέρα κάτω].

<sup>284</sup> Edward Aldwell, Carl Schachter και Allen Cadwallader, *Harmony & Voice Leading* (Boston: Schirmer, 2011), 74-75. «Notice that, unlike a passing tone, a neighbor tone returns to the note it decorates and consequently slows the overall motion of counterpoint» (από 5<sup>ο</sup> κεφάλαιο του εν λόγω βιβλίου, το οποίο αποτελεί εισαγωγή στην αντίστιξη).

<sup>285</sup> *ORD*, s.v. «затушевывать.» Η λέξη *Затушеванный* αποτελεί μετοχή του ρήματος *затушевывать*, για το οποίο το *ORD* προτείνει την απόδοση *to shade*.

να το εντοπίσει και να το διαβάσει στην πρωτότυπη έκδοση. Σε καμία περίπτωση το σύστημα αυτό δεν συνιστά τρόπο βιβλιογραφικής παραπομπής, καθώς οι βιβλιογραφικές παραπομπές στο παρόν πρότζεκτ γίνονται αποκλειστικά και μόνον βάσει των επιταγών του Chicago Manual of Style.

Το σύστημα αυτό λειτουργεί κατά βάση ως εξής: Εντός παρενθέσεως αναγράφεται η συντομογραφία «σχ.» (από την λέξη «σχήμα») και ο αριθμός της σελίδας (βάσει της αρίθμησης των σελίδων της πρώτης εκδόσεως, όχι τυχόν ψηφιοποιήσεων της ή του παρόντος κειμένου) του μουσικού παραδείγματος. Παρακάτω υπάρχουν ορισμένα παραδείγματα (για λόγους ευκολίας, εδώ παρατίθενται σε γκρι χρώμα):

- Λ.χ. η παρακάτω παρενθετική παραπομπή αναφέρεται στο μουσικό παράδειγμα που παρατίθεται στην σελίδα 26:

(σχ. σ. 26)

- Συχνά ο Τανιέγεφ παραθέτει πολλά μουσικά παραδείγματα σε μία σελίδα· σε αυτές τις περιπτώσεις, προστίθεται ο αριθμός του παραδείγματος (η αρίθμηση είναι του γράφοντος, όχι της πρώτης εκδόσεως, και γίνεται από αριστερά προς τα δεξιά και από πάνω προς τα κάτω για κάθε σελίδα ξεχωριστά) αμέσως μετά το «σχ».

Λ.χ. η παρακάτω παραπομπή αναφέρεται στο πρώτο (μετρώντας από πάνω προς τα κάτω) μουσικό παράδειγμα της σελίδας 39:

(σχ. 1, σ. 39)

Σημειώτεον ότι στην αρίθμηση δεν προσμετρώνται τυχόν περασμένα εντός του κειμένου μικρά παραδείγματα.

- Σε πολλές περιπτώσεις ο Τανιέγεφ παραθέτει αποσπάσματα από το ρεπερτόριο, παραπέμποντας σε αυτά χρησιμοποιώντας δικό του σύστημα παραπομπών (για το πώς αυτό λειτουργεί και πού παραπέμπει, βλ. την τελευταία σελίδα της Εισαγωγής του μεταφρασμένου κειμένου). Οι παραπομπές του μεταφέρονται (χωρίς όμως να διατηρείται στο τέλος η τελεία) εντός της παρένθεσης, ακριβώς μετά την αρίθμηση της σελίδας, χωριζόμενες από το υπόλοιπο περιεχόμενό της με παύλα.

Λ.χ. το τελευταίο μουσικό παράδειγμα της σελίδας 39 συνιστά παράθεση αποσπάσματος έργου του Palestrina (στο οποίο ο Τανιέγεφ παραπέμπει σημειώνοντας: P. XIII, 2.). Αυτό μεταφέρεται ως εξής:

(σχ. 4, σ. 39 – P. XIII, 2)

- Σε περιπτώσεις που ο Τανιέγεφ αριθμεί ο ίδιος τα παραδείγματά του (είτε με αραβική αρίθμηση, είτε με a, b, c είτε με συνδυασμό αυτών), όπως στην σελίδα 55, η δική του αρίθμηση τίθεται μετά την αρίθμηση της σελίδας, και μπροστά της τίθεται αστερίσκος (\*).

Λ.χ. τα τρία παραδείγματα της σελίδος 57:

(σχ. 1, σ. 57, \*7 – P. X, 48) (σχ. 2, σ. 57, \*8 – P.X, 48)

(σχ. 3, σ. 57, \*9 – P. XI, 109)

- Όταν η αριθμήσεις του Τανιέγεφ και του γράφοντος ταυτίζονται, ο αστερίσκος τοποθετείται πριν από την αρίθμηση του σχήματος, λ.χ.

(σχ. \*1, σ. 55 – P. XXV, 73)

- Όταν ο Τανιέγεφ παραπέμπει σε έργα από τον τόμο V της σειράς Geschichte der Musik, αναφέρει τον συνθέτη του εκάστοτε έργου.

Λ.χ. Josquin des Près (A.V. 80)

Στην περίπτωση αυτή, το όνομα του συνθέτη μεταφέρεται εντός της παρενθέσεως, και συγκεκριμένα αμέσως μετά την παύλα. ακολουθούμενο από την βιβλιογραφική παραπομπή του Τανιέγεφ λ.χ.

(σχ. 4, σ. 57, \*1a – Josquin des Près A.V. 80)

- Όταν ο Τανιέγεφ αναφέρει όνομα συνθέτη και έργου, αλλά όχι την έκδοση, από την οποία το έχει αποσπάσει, τότε τα στοιχεία αυτά μεταφέρονται αυτούσια μετά την παύλα. λ.χ.

(σχ. 2, σ. 170 – Τσαϊκόφσκι, Φινάλε 2<sup>ης</sup> συμφωνίας)

- Όταν τα μουσικά παραδείγματα είναι γραμμένα σε μικρή γραφή, τίθεται η κεφαλαιογράμματα συντομογραφία «ΜΚ» εμπροσθεν του «σχ.», λ.χ.

(ΜΚ σχ. 1, σ. 81) (ΜΚ σχ. 2, σ. 81) (ΜΚ σχ. 3, σ.81) (ΜΚ σχ. 4, σ.81)

- Όταν κάποιο μουσικό παράδειγμα βρίσκεται σε υποσημείωση, η αντίστοιχη παρενθετική παραπομπή τίθεται εντός της υποσημείωσης, και μετά την λέξη σχήμα τίθεται η κεφαλαιογράμματα συντομογραφία «ΥΠΟ», δηλαδή:

(σχ. ΥΠΟ σ. 55 – Cristoforo Morales)

(αυτή είναι η μοναδική περίπτωση ύπαρξης μουσικού παραδείγματος σε υποσημείωση στα 10 μεταφρασμένα κεφάλαια)

### 2.2.1.2 Ρόλος υποσημειώσεων

Στο μεταφρασμένο κείμενο έχουν προστεθεί υποσημειώσεις, οι οποίες λειτουργούν εν μέρει συνδυαστικά με το αναφερθέν σύστημα παραπομπών. Αυτές επιτελούν τις παρακάτω λειτουργίες:

1) Σε διάφορα σημεία της Α' έκδοσης υπάρχουν υποσημειώσεις. Οι υποσημειώσεις αυτές παραμένουν ως υποσημειώσεις στο μεταφρασμένο κείμενο, και στο τέλος τίθενται εντός παρενθέσεως: η συντομογραφία Σ.τ.Τ. (σημείωμα του Τανιέγεφ) εντός παρενθέσεως και ο εκθέτης που έχει η υποσημείωση στο πρωτότυπο (αριθμός ή αστερίσκος).

π.χ. (Σ.τ.Τ<sup>x</sup>), (Σ.τ.Τ<sup>\*</sup>).

Σε ορισμένες περιπτώσεις, στις υποσημειώσεις αυτές προστίθενται σχόλια του γράφοντος. Αυτές ακολουθούν την υποσημείωση του Τανιέγεφ (χωριζόμενες από αυτήν με τελεία) και στο τέλος τίθεται η συντομογραφία Σ.τ.Μ. (σημείωμα του μεταφραστή) εντός παρενθέσεως. Σε αυτήν την περίπτωση, η τελική υποσημείωση στο μεταφρασμένο κείμενο έχει την ακόλουθη δομή:

*ттт (Σ.τ.Τ.<sup>\*λ</sup>). γγγγγγ (Σ.τ.Μ.).*

όπου *ттт* και *γγγγγγ* η μεταφρασμένη υποσημείωση του πρωτοτύπου και το σχόλιο του γράφοντος αντίστοιχα.

2) Πολλές φορές ο Τανιέγεφ παραθέτει εντός του κειμένου αμετάφραστα αποσπάσματα μη ρωσόγλωσσων κειμένων (στα μεταφρασμένα κεφάλαια γαλλικά, ιταλικά, γερμανικά), τα οποία κατά κανόνα διατηρούνται εντός του μεταφρασμένου κειμένου. Στις υποσημειώσεις παρέχεται μετάφρασή τους εντός εισαγωγικών<sup>286</sup>.

3) Μετάφραση λατινικών όρων που βρίσκονται εντός κειμένου. Όλες οι αποδόσεις μου προέρχονται από το *Σύγχρονο Λατινοελληνικό Λεξικό* (2019), επιμέλεια των Τρομάρα και Νικήτα.

4) Μετάφραση τυχόν ρωσόγλωσσων σημειώσεων (λέξεων, φράσεων, βραχυγραφιών κ.λπ) που υπάρχουν στα μουσικά παραδείγματα.

5) Επισήμανση τυχόν τυπογραφικών λαθών σε μουσικά παραδείγματα. Αυτά έχουν ταυτοποιηθεί α) μέσω της λίστας τυπογραφικών λαθών και β) σε μία μοναδική περίπτωση από τον Segall<sup>287</sup>. Πέραν των

<sup>286</sup> Οι μεταφράσεις των αποσπασμάτων αυτών εκπονήθηκαν ειδικά για την παρούσα εργασία από τον Λευτέρη Ρούφο (ιταλικά και γαλλικά), την Αλεξάνδρα Πλαγιώτη (ιταλικά), τον Γιάννη Καραδαγλή και την Ελένη Αδαμίδου (γερμανικά).

<sup>287</sup> Segall, «Triadic music», 74.

λαθών που αναφέρονται σε αυτά τα δύο τεκμήρια, ο γράφων δεν έχει επιχειρήσει οποιαδήποτε άλλη διόρθωση.

Οι υποσημειώσεις αυτές έχουν καθαρά επικουρικό χαρακτήρα και αποκλειστικό στόχο την διευκόλυνση του αναγνώστη. Σε καμία περίπτωση η ανά χειράς μετάφραση δεν έχει αξιώσεις κριτικής έκδοσης.

### 2.2.1.3. Γλωσσικές συμβάσεις και μορφοποίηση

Στο μεταφρασμένο κείμενο ακολουθούνται ορισμένες συμβάσεις που άπτονται τόσο της γλώσσας, όσο και της μορφοποίησης, έχοντας στόχο αφ' ενός την υποβοήθηση της ανάγνωσης του κειμένου, αφ' ετέρου την επίτευξη ενός είδους υφολογικής πιστότητας απέναντι στο πρωτότυπο. Αυτές είναι οι εξής:

➤ Στις τρισύλλαβες ονομασίες των διαστημάτων επιλέγεται εκ προθέσεως, όπου είναι δυνατόν, ο τονισμός τους στην παραλήγουσα (π.χ. δευτέρα, τετάρτη, ενάτη, δεκάτη κ.ο.κ.)<sup>288</sup>, με σκοπό την αποφυγή σύγχυσής τους με τυχόν αριθμητικές αντωνυμίες (στις οποίες οι κανόνες αυτοί στοχευμένα παραβιάζονται) που υπάρχουν στο κείμενο.

➤ Τα αριθμητικά άλλοτε απαντώνται ολογράφως, άλλοτε όχι. Σε κάθε περίπτωση διατηρούνται, π.χ.

2-й → 2<sup>ος</sup>

второй → δεύτερος

➤ Αντίστοιχα, επίθετα όπως «δίφωνος», «πεντάφωνος» κ.ο.κ., στο πρωτότυπο απαντώνται άλλοτε ολογράφως και άλλοτε με ύπαρξη αριθμητικού ψηφίου σε αυτά. Οι διαφορετικές αυτές μορφές περνάν στο μεταφρασμένο κείμενο ως εξής:

2х-голосный → 2-φωνος<sup>289</sup>

двухголосный → δίφωνος

➤ Οι αριθμήσεις των αίωνων, οι οποίες στο πρωτότυπο είναι σε λατινική αρίθμηση, στο μεταφρασμένο κείμενο μεταφέρονται σε ελληνιστική αρίθμηση. Σε όλες τις άλλες περιπτώσεις διατηρείται η αρίθμηση του πρωτοτύπου, λατινική ή αραβική, πόσο μάλλον οι αριθμήσεις των bullets (ως επί το πλείστον με a, b, c κλπ.), μιας και η μετάφραση προορίζεται για ανάγνωση με την πρωτότυπη έκδοση.

➤ Λέξεις, οι οποίες στο πρωτότυπο –ανεξαρτήτως της ρωσικής ή μη προελεύσεώς τους– είναι γραμμένες στο ρωσικό αλφάβητο (συμπεριλαμβανομένων ονομάτων συνθετών και ορολογίας), στο μεταφρασμένο κείμενο μεταφέρονται στο ελληνικό αλφάβητο. αντίστοιχα, όσες λέξεις του πρωτοτύπου

<sup>288</sup> Ουσιαστικά πρόκειται περί αυστηρής τήρησης του κανόνα που απαγορεύει τον τονισμό της προπαραλήγουσας όταν η λήγουσα είναι μακρά.

<sup>289</sup> Μικρή παύλα, πρβλ. με το σκέλος περί παυλών στην συνέχεια της παρούσης υποπαραγράφου.

είναι στο λατινικό αλφάβητο μεταφέρονται ως έχουν (και σε κάθε περίπτωση διατηρείται η ορθογραφία τους, ασχέτως του αν συμφωνούν ή όχι με τους σύγχρονους ορθογραφικούς κανόνες της γλώσσας τους).

Π.χ.

Чайковский → Τσαϊκόφσκι

Моцартъ → Μότσαρτ (αντί για «Mozart»)

камбиата → καμπιάτα (αντί για «cambiata»)

αλλά:

index → index

Morales → Morales

Hobrecht → Hobrecht (αντί για «Obrecht»)

mittheilungswürdige → mittheilungswürdige (αντί για «mitteilungswürdige»)

➤ Εξελληνισμοί ονομάτων αποφεύγονται.

➤ Γενικώς η μορφοποίηση του ρωσικού πρωτοτύπου διατηρείται ως έχει (έντονη γραφή, αραιά γραφή, πλάγια γραφή) στο μεταφρασμένο κείμενο, με μερικές τροποποιήσεις: έχει προστεθεί έντονη γραφή στην αρίθμηση των παραγράφων (§§) και στους τίτλους υπολεφαλαίων<sup>290</sup> και κεφαλαίων (στους οποίους προστίθεται και υπογράμμιση)· μεταξύ των παραγράφων (§§) έχει προστεθεί τουλάχιστον μία κενή σειρά. Τροποποιήσεις έχουν γίνει επίσης στην χρήση των παυλών, οι οποίες περιγράφονται στο μεθεπόμενο σκέλος. Το μεταφρασμένο κείμενο είναι γραμμένο σε μέγεθος 12, ενώ το παρόν συνοδευτικό κείμενο σε 11<sup>291</sup>.

➤ Όσον αφορά στην στίξη, επί το πλείστον ακολουθείται η στίξη του πρωτοτύπου. Ορισμένες φορές ωστόσο παραβιάζεται, και οι παραβιάσεις αυτές έχουν να κάνουν κατά κύριο λόγο με την εκτεταμένη χρήση της ελληνικής άνω τελείας (·) σε μεγαλύτερο βαθμό από ότι η αντίστοιχη άνω τελεία (;) στο ρωσικό κείμενο· δευτερευόντως αφορά την εκτεταμένη χρήση διπλής παύλας, την τοποθέτηση κειμένου.

➤ Τα εισαγωγικά του πρωτοτύπου (“...”) αντικαθίστανται από τα ελληνικά εισαγωγικά («...»)

➤ Όσον αφορά ειδικότερα στις παύλες, στο πρωτότυπο υπάρχουν τρία μεγέθη παυλών, με τους εξής ρόλους<sup>292</sup>: Η μικρή παύλα χρησιμοποιείται όταν γίνεται αναφορά σε διάστημα αριθμών (π.χ. 3-4). Η μεγάλη παύλα χρησιμοποιείται: α) ως σύμβολο του μείον (π.χ. -5) και β) όταν γίνεται παρεμβολή κειμένου που

<sup>290</sup> Παρεμπιπτόντως, στο πρωτότυπο οι τίτλοι των υποκεφαλαίων είναι γραμμένοι με κεφαλαία γράμματα ενώ στο μεταφρασμένο κείμενο γράφονται με πεζά.

<sup>291</sup> Κατά κύριο λόγο χρησιμοποιείται η γραμματοσειρά Times New Roman και δευτερευόντως οι: Courier New (για τις αριθμήσεις των σελίδων του κάθε κεφαλαίου) και Arial (για την δεύτερη γραμματοσειρά –αυτήν χωρίς serif– των πρώτων σελίδων).

<sup>292</sup> Τα **μαρκαρίσματα** έχουν γίνει εκ προθέσεως.

βρίσκεται μεταξύ δύο παυλών (π.χ. «»), αλλά και γ) ενίοτε σε διάστημα αριθμών (π.χ. 2—5, όπως ακριβώς και η μικρή παύλα). Η μεσαία παύλα, τέλος, χρησιμοποιείται για τα λεγόμενα «σύμβολα σύζευξης» (π.χ. -x).

Στο μεταφρασμένο κείμενο οι ρόλοι τους ανακατανέμονται ως εξής: για το διάστημα αριθμών θα χρησιμοποιείται αποκλειστικά και μόνον η μικρή παύλα· η μεσαία παύλα αναλαμβάνει διπλό ρόλο, α) όταν υπάρχει παρεμβολή κειμένου, το οποίο περικλείεται από δύο παύλες, και β) ως σύμβολο του μείον (πλήν) στους αριθμούς· στην περίπτωση αυτή, όταν είναι πρόσημο ενός μεμονωμένου αριθμού θα σημειώνεται ακριβώς μπροστά του (χωρίς κενό), ενώ όταν είναι σε πράξεις, θα τίθεται με κενό ανάμεσα σε αυτό και στα ψηφία<sup>293</sup>, π.χ.  $2 - 3 = -1$ . Η μεγάλη παύλα, τέλος, θα χρησιμοποιείται αποκλειστικά και μόνον για τα σύμβολα σύζευξης.

### 2.2.2. Πίνακας αντιστοίχισης ρωσόγλωσσων, ελληνόγλωσσων και αγγλόγλωσσων όρων.

Στον παρακάτω πίνακα επιχειρείται μία αντιστοίχιση των όρων του ρωσικού πρωτοτύπου<sup>294</sup> με τις ελληνόγλωσσες αποδόσεις του γράφοντος και του Πλουμπίδη· στην δεξιά στήλη περιέχονται αγγλόγλωσσες αποδόσεις του Brower (καθώς επίσης και τυχόν τροποποιημένες αποδόσεις που προτείνονται στα κείμενα της δευτερογενούς βιβλιογραφίας) μόνο για την ορολογία του Τανιέγεφ (όχι γενική ορολογία). Σκοπός του είναι να λειτουργήσει επικουρικά σε μία παράλληλη μελέτη κειμένων στις γλώσσες αυτές.

Σημειωτέον ότι:

a) στον πίνακα αυτό χρησιμοποιούνται με διαφορετική σημασία η κάθετος (/) και το κόμμα (,). Η κάθετος τίθεται σε περιπτώσεις, στις οποίες ένας όρος αποδίδεται με δύο ή περισσότερους συνώνυμους τρόπους· κόμμα τίθεται όταν η ίδια λέξη στο πρωτότυπο φέρει διαφορετικές σημασίες, οπότε άλλοτε αποδίδεται για να τονιστεί η μία σημασία της και άλλοτε η άλλη.

b) οι τροποποιημένες αγγλόγλωσσες αποδόσεις των όρων που χρησιμοποιούνται στα κείμενα των Segall, Desbruslais και Collins τίθενται εντός παρενθέσεως κάτω από την απόδοση του Brower. Στην αρχή της παρενθέσεως υπάρχει κάποιο από τα αρχικά γράμματα των επιθέτων τους· το ίδιο συμβαίνει με τις αποδόσεις του Πλουμπίδη<sup>295</sup>.

Ρωσικά	Ελληνικά	Αγγλικά
абсолютная величина	απόλυτη τιμή	
алгебраическая сумма	αλγεβρικό άθροισμα	

<sup>293</sup> Οι συμβάσεις αυτές θα αφορούν και τους εκθέτες, π.χ.  $I^v = -9$ .

<sup>294</sup> Οι ρωσικοί όροι ακολουθούν την ορθογραφία της Α' έκδοσης.

<sup>295</sup> «S», «D», «C», «PG», «Cp» και «Πλ» για τους Segall, Desbruslais, Collins, Paul Grove, Carpenter και Πλουμπίδη αντίστοιχα.

ακκορδύ	συγχορδία	
κβάρτσεςτακκορδύ	συγχορδία έξι-τέσσερα	
σεκςτακκορδύ	συγχορδία έκτης	
σεπτακκορδύ	συγχορδία εβδόμης	
τερτσκβάρτακκορδύ	συγχορδία τέσσερα-δύο	
βελιχίνα	μέγεθος/τιμή, ποιότητα (ενν. διαστήματος)	
αβςολύτη βελιχίνα	απόλυτη τιμή	
νότα	φθόγγος/νότα	
βςποβοηατική νότα	γειτονικός φθόγγος (Πλ. ποικιλματικός φθόγγος)	auxiliary note (S: neighbor tone)
δισσонирующая νότα	διάφωνος φθόγγος	
προходящая νότα	διαβατικός φθόγγος	
βςβηανная νότα	βςβηυγμένος φθόγγος/ φθόγγος σε βςβηβξη	tied note (S: suspended tone)
βςβοοδная νότα	ελεύθερος φθόγγος	
интервалъ	διάστημα	
* βςτυπленія	* εισόδου	
βςβηατέμυ интервалъ	αφαιρετέο διάστημα (Πλ. αφαιρούμενο διάστημα)	
неустойчивый интервалъ	ασταθές διάστημα	variable interval (S: unstable interval)
отрицательный интервалъ	αρνητικό διάστημα	
положительный интервалъ	θετικό διάστημα	
предъльный интервалъ	ακραίο διάστημα (Πλ. ακραίο/οριακό διάστημα)	
βςβηανнυ интервалъ	βςβηυγμένο διάστημα/ διάστημα σε βςβηβξη	
составной интервалъ	βςνθηετο διάστημα	
υμηνβшаемυ интервалъ	μειωτέο διάστημα (Πλ. βςμικρυνόμενο διάστημα)	
υμηνβщенный интервалъ	ελαττωμένο διάστημα	
υстойчивый интервалъ	σταθερό διάστημα	fixed interval (S: stable interval)
знакъ	βςμβολο, πρόσημο	
знакъ βςβηβки	βςμβολο βςβηββξης	tie-sign



		(S: suspension symbol)
перестановка	μετάθεση (Πλ. μετατόπιση)	shift
* прямая	ευθεία μετάθεση (Πλ. ευθεία μετατόπιση)	direct shift
* противоположная	αντίστροφη μετάθεση (Πλ. αντίθετη μετατόπιση)	inverse shift
* смешанная	μεικτή μετάθεση (Πλ. μικτή μετατόπιση)	mixed shift
соединение	συνδυασμός (Πλ: συνένωση)	combination
первоначальное соединение	πρωταρχικός συνδυασμός (Πλ. αρχική/πρωταρχική συνένωση)	original combination
производное соединение	παράγωγος συνδυασμός (Πλ. παραγόμενη συνένωση)	derivative combination
размеръ	ρυθμική αγωγή	
разряда	είδος (αντίστιξης)	
контрапунктъ	αντίστιξη (Πλ: αντίστιξη/κονταπούντο)	counterpoint
* допускающий удвоение	αντίστιξη που επιτρέπει διπλασιασμούς	duplicated counterpoint
подвижной контрапунктъ	κινητή αντίστιξη (Πλ: ευκίνητο κοντραπούντο)	convertible counterpoint, shifting counterpoint (S, C, D, PG, Crp: moveable counterpoint)
вертикально-подвижной контрапунктъ	καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη (Πλ: κάθετο-ευκίνητο κοντραπούντο)	vertical-shifting counterpoint
горизонтально-подвижной контрапунктъ	οριζοντίως μετακινούμενη αντίστιξη (Πλ: οριζόντιο-ευκίνητο κοντραπούντο)	horizontal-shifting counterpoint
вдвойнѣ-подвижной контрапунктъ	εις διπλούν μετακινούμενη αντίστιξη (Πλ: διπλά ευκίνητο κοντραπούντο)	double-shifting counterpoint
простой контрапунктъ	απλή αντίστιξη (Πλ: απλό κοντραπούντο)	simple counterpoint
сложный контрапунктъ	σύνθετη αντίστιξη	complex counterpoint,

	(Πλ. σύνθετο κοντραπούντο)	ornamental counterpoint
обратимый контрапунктъ	αντιστρέψιμη αντίστιξη (Πλ. αντιστρεφόμενο κονταπούντο)	metamorphosed counterpoint (S: reversible counterpoint, counterpoint alla riversa)
зеркальный контрапунктъ	κατοπτρική αντίστιξη (Πλ. κοντραπούντο-καθρέφτης)	mirror counterpoint
двоиной, тройной κ.ο.κ. контрапунктъ	διπλή, τριπλή κ.ο.κ. αντίστιξη	Double, triple etc. counterpoint
двойной контрапунктъ октавы, дуодецимы, квинты κ.ο.κ.	διπλή αντίστιξη εις την οκτάβα, εις την δωδεκάτη, εις την πέμπτη κ.ο.κ.	
передвижение	μεταφορά	shifting
* вертикальное	κάθετη μεταφορά	vertical-shifting
* горизонтальное	οριζόντια μεταφορά	horizontal-shifting
* одновременно вертикальное и горизонтальное	ταυτόχρονη κάθετη και οριζόντια μεταφορά	vertical and horizontal shifting together
вводный тонъ	προσαγωγέας/ φθόγγος του προσαγωγέα	
голосъ	φωνή	
верхний голосъ	πάνω φωνή	
средний голосъ	μεσαία φωνή	
нижний голосъ	κάτω φωνή	
крайний голосъ	εξωτερική φωνή	
двухголосный-ая-ое	δίφωνος	
трехголосный-ая-ое	τρίφωνος	
многоголосный-ая-ое	πολύφωνος	
полифонический-ая-ое	πολυφωνικός	
каденція	κατάληξη	
оборотъ	πτώση	
комбинація	(σειρά ελεύθερων αποδόσεων όπως:) σενάριο, συνδυασμός,	
обращение	αναστροφή	metamorphosis / transmutation
модуляція	μετατροπία	

отклонение	απόκλιση	
------------	----------	--

## 2.3. Περιορισμοί και προτάσεις για περαιτέρω έρευνα

Το ότι η μετάφραση πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο μίας εργασίας προπτυχιακού επιπέδου έθεσε εκ των πραγμάτων ορισμένους περιορισμούς. Η μετάφραση αυτή δεν έχει υποστεί κριτική ανάλυση, δεν έχει χρησιμοποιηθεί για ανάλυση έργων, ούτε έχει εφαρμοστεί στην διδασκαλία. Επίσης, είναι αποσπασματική, καθώς περιλαμβάνει μόνο 10 από τα 30 κεφάλαια του συγγράμματος. Ωστόσο, η ύπαρξή της δίνει την δυνατότητα της πραγμάτωσης των παραπάνω· αυτός είναι και ο ρόλος που φιλοδοξεί να επιτελέσει: ένα βοήθημα υπό μορφήν ηλεκτρονικής πηγής για την ανάγνωση της πρωτότυπης έκδοσης, χωρίς να απαιτείται η γνώση ρωσικών. Παρακάτω παρουσιάζονται ορισμένες ιδέες για την αξιοποίησή της, αλλά και για μία γενικότερη διεύρυνση των σπουδών γύρω από τον Τανιέγεφ στην Δύση. Οι προτάσεις αυτές αφορούν στην μετάφραση (ή/και ενημέρωση) του βιβλίου, την κριτική θεώρηση των πορισμάτων (ενδεχομένως σε συνδυασμό με άλλες θεωρίες), την εφαρμογή του στην αναλυτική πρακτική και τέλος την εφαρμογή του στην διδασκαλία.

**Α) Μετάφραση / ενημέρωση του βιβλίου:** Θεματολογικά, η παρούσα μετάφραση καλύπτει το ¼ της ύλης του βιβλίου. Η μετάφραση των υπολοίπων 20 κεφαλαίων στα ελληνικά θα δώσει στο ελληνόφωνο αναγνωστικό κοινό μία πιο ολοκληρωμένη εικόνα για το βιβλίο<sup>296</sup>. Ωστόσο, όπως συμβαίνει σε διάφορους επιστημονικούς κλάδους, έτσι και στην θεωρία της μουσικής ένα σημαντικό μέρος της τρέχουσας, επίκαιρης βιβλιογραφίας (μαζί με τις διάφορες εξελίξεις, καινοτομίες κλπ του χώρου) γράφεται στα αγγλικά, αλλά η υπάρχουσα αγγλική μετάφραση της *Κινητής αντίστιξης* αφ' ενός είναι πεπαλαιωμένη και παρουσιάζει αδυναμίες ως προς αρκετές παραμέτρους, αφ' ετέρου δεν κατάφερε ούτε στην εποχή της να προσελκύσει το αναγνωστικό κοινό. Υπό αυτήν την συνθήκη, η εκπόνηση μίας νέας αγγλικής μετάφρασης (ή τουλάχιστον μίας ριζικής αναθεώρησης της υπάρχουσας) και η κυκλοφορία της από έναν έγκριτο εκδοτικό οίκο του χώρου καθίσταται επιτακτική. Φυσικά ο δειγματοχώρος πιθανών μεταφράσεων δεν περιορίζεται στην αγγλική γλώσσα, καθώς θα μπορούσαν να γίνουν μεταφράσεις του βιβλίου προς τα γερμανικά<sup>297</sup>, ιταλικά, γαλλικά αλλά και προς ασιατικές γλώσσες (δεδομένης της έκτασης που έχει η μουσική εκπαίδευση στα κράτη της Ασίας και ειδικότερα της Άπω Ανατολής).

Σε οποιαδήποτε μεταφραστική απόπειρα μπορούν να αξιοποιηθούν τα γραφόμενα των Segall, Collins και Desbruslais, τα οποία άπτονται τόσο ζητημάτων ορολογίας, όσο και πλαισίωσης· επίσης θα βοηθήσει πολύ αν ληφθούν υπ' όψιν παράγοντες όπως η λεξιλογική ποικιλία του κειμένου σε επίπεδο ορολογίας (αριθμητικοί, μουσικοί και λατινικοί όροι) και, αν χρησιμοποιηθεί η έκδοση του 1909, οι διάφορες

<sup>296</sup> Σε περίπτωση που κάποια μεταφραστική απόπειρα γίνει στα πλαίσια μίας ελληνόγλωσσης προπτυχιακής εργασίας, έχω την άποψη ότι θα ήταν σκόπιμο αρχικά να μεταφραστεί το Τμήμα C (κεφάλαια 16-20), το οποίο αφορά την οριζοντίως μετακινούμενη αντίστιξη όπως εφαρμόζεται στην δίφωνη αντίστιξη.

<sup>297</sup> Савенко, *Танеев* [Τανιέγεφ], 139. Όπως σημειώνει η Σαβένκο, αυτό ακριβώς είχε προτείνει στον Τανιέγεφ ο Νικολάι Ντιμίτριεβιτς Κάσκιν (μεταξύ άλλων συν-μεταφραστής του βιβλίου μορφολογίας του Bussler), καθώς εκτιμούσε ότι η *Κινητή Αντίστιξη* θα είχε μεγαλύτερη αποδοχή αν κυκλοφορούσε σε πρώτη φάση στα τότε γερμανόφωνα κράτη (σε γερμανική μετάφραση), και ότι η κυκλοφορία του βιβλίου στα ρωσικά θα έπρεπε να γίνει σε επόμενο στάδιο – πράγμα που εν μέρει, όπως επίσης σημειώνει η Σαβένκο στην ίδια σελίδα, ήρθαν να επιβεβαιώσουν οι πωλήσεις του βιβλίου κατά τα δύο πρώτα χρόνια της κυκλοφορίας του.

ορθογραφικές και γραμματικές ιδιομορφίες της, ώστε σε κάθε περίπτωση να επιστρατευθούν από νωρίς τα κατάλληλα γλωσσικά βοηθήματα. Μπορούν επίσης να αξιοποιηθούν τα διάφορα κείμενα δευτερογενούς βιβλιογραφίας των δύο αναφερθέντων ρευμάτων σε μεγαλύτερο βαθμό απ'ό,τι χρησιμοποιήθηκαν για την παρούσα μετάφραση, αλλά και οι μεταφράσεις της *Μελέτης του κανόνα*. Αυτό θα βοηθήσει τόσο στην κατανόηση του κειμένου, όσο και στην απόδοση της ορολογίας<sup>298</sup>, και σε κάθε περίπτωση θα επιταχύνει την διαδικασία της μετάφρασης.

Ο Τανιέγεφ έγραψε το βιβλίο του έχοντας συγκεκριμένες προσλαμβάνουσες, ζώντας εντός ενός συγκεκριμένου ιστορικού πλαισίου. Η κατάσταση σήμερα έχει αλλάξει, οι απόψεις της επιστημονικής κοινότητας για την εξέλιξη της μουσικής έχουν αλλάξει σε διάφορους τομείς (π.χ. στην βαρύτητα που προσδίδεται στον ρόλο του εκάστοτε συνθέτη και στο πολιτισμικό πλαίσιο), γεγονός που συνδέεται με την ραγδαία ανάπτυξη της παλαιάς μουσικής σε επίπεδο έρευνας, αλλά και εκτέλεσης. Από την εποχή έκδοσής του βιβλίου όχι μόνο έχουν ανακαλυφθεί νέα έργα –όπως χαρακτηριστικά σημείωσε ο Desbruslais– αλλά έχουν δημιουργηθεί νέες κριτικές εκδόσεις έργων των συνθετών αυτών (από εκδοτικούς οίκους όπως ο Bärenreiter), ενώ πολλές παλαιότερες εκδόσεις είναι διαθέσιμες στο internet (σε ιστοτόπους όπως το IMSLP). Διαθέσιμα στο internet είναι και διάφορα μουσικοθεωρητικά συγγράμματα, τα οποία ο Τανιέγεφ αναφέρει εντός του βιβλίου<sup>299</sup> (σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα σε ψηφιοποιήσεις διαφορετικών αντιτύπων τους<sup>300</sup>).

Οι εξελίξεις αυτές θα μπορούσαν να αξιοποιηθούν σε οποιαδήποτε προσπάθεια «ενημέρωσης» του βιβλίου. Αφ' ενός, η ελεύθερη πρόσβαση μέσω internet σε πηγές των μουσικών παραδειγμάτων του<sup>301</sup> μπορεί να συμβάλλει στην ταυτοποίηση και διόρθωση των τυπογραφικών λαθών των μουσικών παραδειγμάτων, αφ'ετέρου πλέον καθίσταται εφικτή και μία ενημέρωση των παραδειγμάτων με βάση σύγχρονες εκδόσεις (έγκριτες με τα τωρινά επιστημονικά δεδομένα). Σε ένα επόμενο στάδιο θα μπορούσε να γίνει ένας γενικότερος εμπλουτισμός του βιβλίου μέσω της ενσωμάτωσης νέων παραδειγμάτων<sup>302</sup> από έργα συνθετών που δεν περιλαμβάνει, ώστε να επιτευχθεί η «επιπλέον πλαισίωση», όπως λέει ο Desbruslais, των λεγομένων του Τανιέγεφ.

**Β) Η εφαρμογή στην αναλυτική πρακτική:** Η θεωρία αυτή, έχει ως αφετηρία την πολυφωνία του 16ου αιώνας, αλλά κατά την γνώμη του Τανιέγεφ μπορεί να εφαρμοστεί σε μεταγενέστερο ρεπερτόριο και

<sup>298</sup> Επί παραδείγματι, χρησιμοποίησα κατά τον τρόπο που περιγράφω στην ενότητα *Στοιχεία μεθοδολογίας* (2.1.2) την ελληνική μετάφραση του *Εγχειριδίου πολυφωνίας* των Γκριγκόριεφ και Μύλλερ. Δεν εξέτασα όμως καμία από τις μεταφράσεις (των Πλουμπίδη, Wehrmeyer και Paul Grove) της *Μελέτης του κανόνα*. Θα ήταν πολύ ενδιαφέρον να ερευνησει κανείς το πώς λειτουργούν οι αποδόσεις της κάθε μετάφρασης αντιπαραβολικά με το πρωτότυπο (δεδομένου του ότι αυτές αποτελούν μεταφράσεις ενός κειμένου τ ο υ ι δ ί ο υ του Τανιέγεφ) και να πάρει ιδέες για την δική του μετάφραση (αλλά και να αξιολογήσει την παρούσα μετάφραση).

<sup>299</sup> Για συνδέσμους για τις ψηφιοποιήσεις, βλ. βιβλιογραφία τέλους.

<sup>300</sup> Φερ'επειν, για τον Johann Joseph Fux –όνομα που εμφανίζεται πολλάκις στα 10 πρώτα κεφάλαια του βιβλίου– υπάρχει ο ιστότοπος Fux Online (με την συνεργασία της Αυστριακής Ακαδημίας Επιστημών), που μεταξύ άλλων περιλαμβάνει μία ολόκληρη λίστα πολλαπλών ψηφιοποιήσεων έργων του (η οποία περιέχει και το αντίτυπο του *Gradus ad Parnassum* που κατείχε ο Leopold Mozart): <https://fux-online.at/digitalisate#Theoretische%20Werke>

<sup>301</sup> Για συνδέσμους προς ψηφιοποιήσεις πηγών του Τανιέγεφ, βλ. βιβλιογραφία τέλους.

<sup>302</sup> Τα οποία θα μπορούσαν να τοποθετηθούν λ.χ. σε υποσημειώσεις ή σε ειδικό παράρτημα, ώστε να μην διαταράσσεται η ροή του κειμένου του Τανιέγεφ.

απόπειρες ανάλυσης έργων (αναγεννησιακών και μεταγενέστερων) βάσει της θεωρίας του Τανιέγεφ έχουν γίνει και θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν ως πρότυπα για νέες αναλύσεις<sup>303</sup>.

**Γ) Κριτική θεώρηση / συσχετισμοί / επεκτάσεις:** Πέρα από την δυνατότητα ενημέρωσης και επικαιροποίησης του βιβλίου, θα μπορούσε να γίνει μία κριτική θεώρηση των διαφόρων πορισμάτων του Τανιέγεφ υπό το φως της σύγχρονης έρευνας πάνω στην ιστορικά ενημερωμένη ερμηνεία της παλαιάς μουσικής (HIP), η οποία θα μπορούσε, λ.χ., να αφορά και στην διερεύνηση πιθανών συσχετισμών τους με εκτελεστικές πρακτικές του παρελθόντος που ανακαλύπτονται τώρα<sup>304</sup>. Οι αναφερθείσες ψηφιοποιήσεις θεωρητικών βιβλίων μπορούν να συνεισφέρουν σε μία τέτοια προσπάθεια. Στην ίδια κατεύθυνση, θα μπορούσε να γίνει μία προσπάθεια συνδυαστικής διερεύνησης της θεωρίας με άλλες θεωρίες. Μία τέτοια προσπάθεια επιχείρησε ο Simon Desbruslais, ο οποίος αφιέρωσε ένα τμήμα του άρθρου του (2015) στην συνδυαστική διερεύνηση της θεωρίας του Τανιέγεφ και της μετασχηματιστικής θεωρίας, βάσει του βιβλίου *Generalized Musical Intervals and Transformations* (1987) του David Lewin<sup>305</sup>. Κατά έναν παρόμοιο τρόπο –δεδομένου του ότι η θεωρία του Τανιέγεφ όπως προαναφέρθηκε προέκυψε από εμπειρική παρατήρηση του ρεπερτορίου– θα μπορούσε να γίνει μία συνδυαστική διερεύνηση της με άλλες θεωρίες που επίσης προέκυψαν από εμπειρική παρατήρηση ενός δεδομένου εύρους ρεπερτορίου, ακόμη και θεωρίες που αφορούν άλλες μουσικοθεωρητικές περιοχές, όπως π.χ. –για την περοχή της μορφολογίας– η Θεωρία Σονάτας των Hepokosky και Darcy<sup>306</sup>. Ενδεχομένως σε κάποιο τέτοιο εγχείρημα να μπορούν να χρησιμοποιηθούν οι ήδη υπάρχουσες επεκτάσεις της θεωρίας αυτής σε άλλες περιοχές (πέραν της αντίστιξης) και σε διαφορετικό ρεπερτόριο, καθώς επίσης και τα τυχόν αδημοσίευτα κείμενα του Τανιέγεφ πάνω σε άλλα θέματα.

**Δ) Εφαρμογή στην διδακτική πράξη:** Η όλη προσέγγιση του Τανιέγεφ διαμορφώθηκε σταδιακά, όπως προαναφέρθηκε, μέσω της διδασκαλίας και της παράλληλης έρευνας αναγεννησιακού ρεπερτορίου. Εκτός αυτού, έχει αναθρέψει έναν μεγάλο αριθμό μουσικών προσωπικοτήτων της Ρωσίας, τόσο κατά την διάρκεια της διαμόρφωσης αυτής, αλλά και μετά την έκδοση της *Κινητής αντίστιξης* το 1909. Θα ήταν πολύ ενδιαφέρον να διερευνηθεί κανείς τα μαθησιακά αποτελέσματα που θα είχε η διδασκαλία της θεωρίας αυτής σε διάφορες κατηγορίες μαθητών/-τριών. Οποιαδήποτε διδακτική προσπάθεια θα πρέπει να είναι πολύ

<sup>303</sup> Ενδεικτικά: Denis Collins, «Taneyev's theories of Moveable counterpoint and the music of J.S. Bach,» *Bach* 46, υπ'αρ. 2 (2015): 22-45· Denis Collins, «Approaching Renaissance music using Taneyev's theories of moveable counterpoint», *Acta musicologica* 90, υπ'αρ. 2 (2018): 178-201· Denis Collins, «Horizontal-Shifting Counterpoint and Parallel-Section Constructions in Contrapuncti 8 and 11 from J. S. Bach's Art of Fugue,» *Music Theory Online* 24, υπ'αρ. 4 (2018)· Christopher Mark Segall, «Triadic music in twentieth-century Russia» (Διδακτορική διατριβή, City University of New York, 2013), 53-70.

<sup>304</sup> Κάτι παρόμοιο επιχείρησε η Olga Paliy στα πλαίσια της διδακτορικής της διατριβής (σε μεταγενέστερο ρεπερτόριο βέβαια), η οποία προσπάθησε να εφαρμόσει ορισμένες υποδείξεις του Τανιέγεφ στην μελέτη πολυφωνικών έργων ρώσων συνθετών.

<sup>305</sup> Desbruslais, «Western reception,» 15-16

<sup>306</sup> Carpenter, «Music theory in Russia and the USSR,» 428, 430· James Hepokoski και Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* (New York: Oxford University Press, 2006), ν. Οι εισηγητές της Θεωρίας Σονάτας δηλώνουν ότι αυτή «προέκυψε από την ανάλυση πολλών διαφορετικών μερών των Haydn, Mozart και Beethoven (αλλά και μεταγενέστερων συνθετών)» και ότι «προτίμησαν να αφήσουν τους συνθέτες μιλήσουν από μόνοι τους για το πώς λειτουργούν οι σονάτες». Ο Τανιέγεφ όχι μόνο έδινε έμφαση, όπως προαναφέρθηκε, στην εμπειρική παρατήρηση του ρεπερτορίου, αλλά ενδιαφερόταν έντονα και για την μορφή σονάτας, η οποία κατά την γνώμη του «ενσωμάτωνε όλα εκείνα τα στοιχεία που συμβάλλουν στην καλλιτεχνική ενότητα ενός έργου», όπως χαρακτηριστικά γράφει η Carpenter.

στοχευμένη· όπως λέει ο Τανιέγεφ στον πρόλογο, «ο διδάσκων θα πρέπει να κάνει ο ίδιος έναν διαχωρισμό μεταξύ αυτών που είναι όντως απαραίτητα για τον μαθητή και αυτών που αποτελούν επί πλέον ανάπτυξη του αντικειμένου», και σε αυτό θα μπορούσε να βοηθήσει κάποιο από τα πολλά παιδαγωγικά βιβλία που υπάρχουν στα ρωσικά για την προσέγγιση αυτή<sup>307</sup>, αλλά και τα πορίσματα της σύγχρονης παιδαγωγικής επιστήμης και των νευροεπιστημών.

Μία ειδική περίπτωση του παραπάνω θα μπορούσε να είναι η απόπειρα εφαρμογής της προσέγγισης του Τανιέγεφ στην διδασκαλία μαθητών/-τριων που έχουν καλή σχέση με τα μαθηματικά. Αναφορικά με τον ελλαδικό ωδειακό χώρο, οι τάξεις ανωτέρων θεωρητικών απαρτίζονται από μαθητές/-τριες διάφορων εκπαιδευτικών υποβάθρων· σε αυτές τις τάξεις εμφανίζονται κατά καιρούς άτομα, τα οποία είτε έχουν μία έφεση στα μαθηματικά ή κάποιο προσωπικό ενδιαφέρον για αυτά (που ενίοτε συνοδεύεται από προσωπική μελέτη), είτε έχουν ένα υπόβαθρο σπουδών που σχετίζεται με τα μαθηματικά (όπως συμβαίνει σε περιπτώσεις μαθητών/-τριών θετικής κατεύθυνσης, αλλά και φοιτητών/-τριων πολυτεχνικών και φυσικομαθηματικών σχολών ή σχολών πληροφορικής, οι οποίοι/-ες παράλληλα με την σχολή τους παρακολουθούν κάποιο ωδειακό πρόγραμμα ανώτερων θεωρητικών). Όπως προαναφέρθηκε, η θεωρία του Τανιέγεφ βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στα μαθηματικά, οπότε θα παρουσίαζε ιδιαίτερο ενδιαφέρον η διερεύνηση των μαθησιακών αποτελεσμάτων μίας επιλεκτικής αρχικά ενσωμάτωσης στοιχείων της εντός του πλαισίου αυτού του προγράμματος σπουδών παράλληλα με την προβλεπόμενη ύλη σε αυτήν την κατηγορία μαθητών/-τριων.

---

<sup>307</sup> Υπενθυμίζεται η ελληνική μετάφραση του *Εγχειριδίου πολυφωνίας* των Γκριγκόριεφ και Μιούλλερ.

## ΕΝΟΤΗΤΑ ΔΕΥΤΕΡΗ: Μεταφρασμένο κείμενο

<i>Πρόλογος</i>	<i>Предисловіе</i>
<i>Εισαγωγή</i>	<i>Вступленіе</i>
<i>Κεφάλαια I-X (τμήμα Α)</i>	<i>Главы I-X (отдѣлъ Α)</i>
<i>Παράρτημα τμήματος Α</i>	<i>Приложеніе къ отдѣлъ Α</i>
<i>Επεξηγήσεις πάνω στους δύο ένθετους αντιστικτικούς πίνακες</i>	<i>Объясненіе къ прилагаемымъ двумъ контрапунктическимъ таблицамъ</i>

Από το βιβλίο:

**Κινητή αντίστιξη στην αυστηρή γραφή / Подвижной контрапунктъ строгаго письма**

(Α΄ έκδοση, 1909)

του

**Σεργκέι Ιβάνοβιτς Τανιέγεφ / Сергѣй Ивановичъ Танѣевъ**



Επιλογή από τις πρώτες σελίδες:

σ. (III) - εσώφυλλο

**Σεργκέι Τανιέγεφ**

ΚΙΝΗΤΗ  
**ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ**  
ΣΤΗΝ ΑΥΣΤΗΡΗ ΓΡΑΦΗ

Nissuna humana investigatione si po dimandare  
vera scientia, s'essa non passa per le  
matematiche dimostrazioni<sup>1</sup>

**Lionardo da Vinci**

Libro di pittura. Parte prima, §1.

**Μ. Π. Μπέλιαγεφ εν Λειψία.**

Ιδιοκτησία του εκδότη

---

<sup>1</sup> Ιταλικά στο πρωτότυπο: «Καμία ανθρώπινη έρευνα δεν μπορεί να έχει αξιώσεις πραγματικής επιστήμης εάν δεν έχει περάσει από μαθηματικές αποδείξεις».

σ. (IV)

Uebersetzungsrecht vorbehalten<sup>2</sup>.

Ηλεκτρικό μουσικό τυπογραφείο του Π. Γιούργκενσον εν Μόσχα  
**1909.**

---

<sup>2</sup> Γερμανικά στο πρωτότυπο: «Με την επιφύλαξη του δικαιώματος της μετάφρασης».

σ. (V) – αφιέρωση

Στην μνήμη του

Χέρμαν Αυγούστοβιτς

Λαρός.

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

(σ. 1)

Μελετώντας τις δύσκολες και χαώδεις πτυχές της σύνθετης αντίστιξης κατά τις διδασκαλίες-εγχειρίδια παλαιών τε και νέων θεωρητικών, ήρθα αντιμέτωπος με διάφορες δυσκολίες, οι οποίες πήγαζαν από την μη ικανοποιητική ταξινόμηση, την πληθώρα άχρηστων κανόνων και την απουσία κανόνων ουσιαστικής σημασίας.

Η προσέγγιση που παρουσιάζεται στο παρόν σύγγραμμα μου φαίνεται ακριβέστερη, απλούστερη και περισσότερο προσιτή, συνέπεια αφ' ενός της εφαρμογής στοιχειωδών αλγεβρικών μεθόδων στους αντιστικτικούς συνδυασμούς, αφ' ετέρου της χρήσης ειδικών συμβόλων αντί λεκτικών περιγραφών για την περιγραφή αντιστικτικών φαινομένων. Αυτό μου έδωσε την δυνατότητα να λάβω υπ' όψιν μία αρκετά μεγάλη μάζα προς εξέτασιν φαινομένων, με το να τα υπάγω σε έναν όχι μεγάλο σχετικά αριθμό γενικών κανόνων.

Επί σειρά ετών χρησιμοποίησα μεμονωμένα κομμάτια της θεωρίας αυτής στην τάξη αντίστιξης του Κονσερβατουάρ της Μόσχας, προσπαθώντας να απλοποιήσω αυτά που δυσκόλευαν τους μαθητές, και όχι σπάνια χρησιμοποίησα συλλογισμούς που αυτοί εξέφρασαν.

Το ανά χείρας βιβλίο αποτελεί μελέτη πάνω στην κινητή αντίστιξη εντός του πλαισίου της αυστηρής γραφής. Όταν χρησιμοποιείται ως εγχειρίδιο, ο διδάσκων θα πρέπει να κάνει ο ίδιος έναν διαχωρισμό μεταξύ αυτών που είναι όντως απαραίτητα για τον μαθητή και αυτών που αποτελούν επί πλέον ανάπτυξη του αντικειμένου.

Αφιερώνω το βιβλίο αυτό στην μνήμη του Χ. Α. Λαρός, του οποίου τα άρθρα (ιδιαίτερα οι «Σκέψεις περί της μουσικής εκπαίδευσης στην Ρωσία») επηρέασαν κατά πολύ την κατεύθυνση που πήρε η δραστηριοποίησή μου στην μουσική.

**Σ. Τανιέγεφ**

Κλίν, χωριό Ντεμιάνοβο

1<sup>η</sup> Ιουλίου 1906

## **ΕΙΣΑΓΩΓΗ**

(σσ. 3-10)

Η αντίστιξη έζησε δύο εποχές: την εποχή της αυστηρής γραφής, η οποία έφτασε στο απόγειό της κατά τον ΙΣΤ΄ αιώνα (Παλεστρίνα και Ορλάντο Λάσσο), και την εποχή της ελεύθερης γραφής, τα υψηλότερα επιτεύγματα της οποίας εντοπίζονται στα έργα των Μπαχ και Χαίντελ. Η διαφοροποίηση ανάμεσα στην αντίστιξη των δύο αυτών εποχών αφορά τόσο τις ιδιότητες των μελωδιών, όσο και τον χαρακτήρα των συνηγήσεων που αυτές σχηματίζουν όταν συνδυάζονται.

Η αντίστιξη της αυστηρής γραφής, η οποία αναπτύχθηκε βασιζόμενη στους λεγόμενους εκκλησιαστικούς τρόπους, είναι ένα στύλ κατ' εξοχήν φωνητικό, το οποίο δεν είχε δεχθεί ακόμη τις επιδράσεις της οργανικής μουσικής, έχοντας διαμορφωθεί πλήρως πριν από την επίδραση αυτή. Η αυστηρή αντίστιξη απορρίπτει ό,τι δύναται να προκαλέσει δυσκολίες σε μία φωνή που τραγουδά χωρίς οργανική συνοδεία. Οι μελωδίες της αυστηρής γραφής φέρουν ίχνη προέλευσης από θεμελιώδη άσματα της καθολικής εκκλησίας και διακρίνονται για όλες τις ιδιότητες των ασμάτων αυτών. Είναι αυστηρά διατονικές, υπάγονται στους εκκλησιαστικούς τρόπους και δεν περιέχουν κινήσεις κατά διαστήματα, τα οποία κουρδίζονται δύσκολα από την φωνή (ενάτη, εβδόμη, αυξημένα και ελαττωμένα διαστήματα κ.ο.κ.).

Είναι γνωστό ότι εντός του πλαισίου της αυστηρής γραφής η δίφωνη αντίστιξη αποτελεί βάση της πολύφωνης αντίστιξης. Η δίφωνη αντίστιξη ακολουθεί κανόνες που αφορούν τα διαστήματα μεμονωμένα, οι οποίοι καθιερώνουν αυτήν κατιβώς την χρήση τους, η οποία στο συμβατικό αφτί φαντάζει ως η πλέον απλή και φυσική. Η γνώση των κανόνων της απλής αντίστιξης είναι απαραίτητη για οποιονδήποτε επιχειρεί να έρθει σε επαφή με το παρόν σύγγραμμα, και δεν χρειάζεται να αναλωθούμε εδώ στην παρουσίασή τους. Εντός του πλαισίου της αυστηρής γραφής, οι κανόνες της δίφωνης αντίστιξης ισχύουν και στην πολύφωνη. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι, πλην ολίγων εξαιρέσεων, σε έναν πολύφωνο συνδιασμό η κάθε φωνή σχηματίζει σωστή δίφωνη αντίστιξη με κάθε άλλη, ότι δηλαδή η πολύφωνη αντίστιξη είναι τρόπον τινά ένα σύνολο πολλών δίφωνων συνδιασμών, με αποτέλεσμα την εμφάνιση πολλών και ποικίλων σύμφωνων και διάφωνων συνηγήσεων ξένων στην σύγχρονη αρμονία, οι οποίες όχι σπάνια μας φαίνονται περίεργες. Αν και μεμονομένες συνηγήσεις μπορούν να υπάγονται σε αυτό που λέμε συγχορδίες, ο όρος «αρμονία» δεν έφερε τότε την σημασία, την οποία φέρει στην σύγχρονη μουσική. Η αρμονία της αυστηρής γραφής δεν πορεύεται βάσει των επιταγών του δικού μας τονικού συστήματος, το οποίο ομαδοποιεί συγχορδίες γύρω από μία κεντρική τονική συγχορδία, επιτρέπει εναλλαγή μεταξύ της μίας και της άλλης κεντρικής συγχορδίας (μετατροπία και απόκλιση) στην πορεία του

κομματιού και ομαδοποιεί όλες τις δευτερεύουσες τονικότητες γύρω από την βασική, ούτως ώστε η τονικότητα του ενός τμήματος να επηρεάζει την τονικότητα του άλλου, την αρχή του κομματιού και το κλείσιμό του.

Στην αρμονία της αυστηρής γραφής δεν υπάρχει αυτή η αλληλεξάρτηση του ενός μέρους από το άλλο, αυτές οι κινήσεις σε τέτοια απόσταση. Μόνο στις καταλήξεις, όπου εξ' αιτίας της όξυνσης του φθόγγου του προσαγωγέα παρουσιάζεται προσωρινά η έλξη της δεσπόζουσας αρμονίας προς την τονική, μπορεί κανείς να διακρίνει τον σπόρο της σύγχρονης μας τονικότητας. Εκτός από τις καταλήξεις, η αυστηρή γραφή δεν διαθέτει συλλογές τονικώς ενοποιημένων αρμονιών, η τονική συνοχή μπορεί να απουσιάζει παντελώς, και στην διατονική αυτή βάση κάθε συγχορδία να ακολουθείται από οποιαδήποτε άλλη.

Στην μουσική της αυστηρής γραφής, η οποία υπήρξε κατ'εξοχήν φωνητική, το κείμενο αποτελεί πρωτίστως συνδετικό κρίκο και αρχή. Όμως πέραν του κειμένου, ενός μέσου επιφανειακού που δεν ανήκει στην σφαίρα της μουσικής, η μουσική εκείνης της εποχής διέθετε ένα ακόμη μέσο, αμιγώς μουσικό, το οποίο παρείχε συνοχή και ενότητα στο έργο, σε τέτοιον βαθμό πολυτιμότερο, ώστε η αρμονία δεν είχε ακόμη την τόσο στερεή δύναμη που εν συνεχεία απέκτησε· αυτό είναι η λεγόμενη μίμηση, δηλαδή η επανάληψη μίας μελωδίας από μία φωνή αμέσως μετά από την εκτέλεσή της από άλλη φωνή.<sup>3</sup> Η συνεχής εμφάνιση της ίδιας μελωδίας ανά τις φωνές, η οποία κατανέμει ισομερώς το θεματικό υλικό μεταξύ των φωνών, προσέδιδε στην κίνησή τους μία σημαντικότερη σύνδεση. Η μελωδία που γίνεται αντικείμενο μίμησης, η οποία όχι σπάνια εισέρχεται προτού η προηγούμενη φωνή την ολοκληρώσει, λειτούργησε ως ένας αδιάρρηκτος συνδετικός κρίκος σε όλο αυτό το αντιστικτικό κράμα.

Στην πορεία των εκατονταετιών καταπιάνονται αρκετοί συνθέτες με την επεξεργασία μορφών μίμησης. Αναπτύσσεται μία μεγάλη ποικιλία διαφόρων ειδών μίμησης: μίμηση πάνω σε δεδομένη φωνή, αλλά και χωρίς δεδομένη φωνή, κανονική μίμηση, μίμηση σε αναστροφή, ρυθμική διαστολή και συστολή, μορφές οι οποίες αργότερα αποκρυσταλλώθηκαν στην ύψιστη αντιστικτική μορφή της φούγκας. Από το πέρασμα της ίδιας μελωδίας σε όλες τις φωνές είναι φυσική η μετάβαση ευθύς προς το πέρασμα δύο μελωδιών, εξ' ου και η λεγόμενη διπλή μίμηση, ο διπλός κανόνας, η διπλή φούγκα. Με το ταυτόχρονο πέρασμα δύο μελωδιών ανά τις φωνές έρχεται στην επιφάνεια το ερώτημα του αν κατά πόσο απαγορεύεται σε αυτόν τον επαναλαμβανόμενο συνδυασμό δύο μελωδιών να φέρει μία κάποια ποικιλομορφία, και αν οι μελωδίες αυτές μπορούν να συνδυαστούν κατά ένα διαφορετικό σενάριο, και έτσι να προκύψει από έναν πρωταρχικό συνδυασμό ένας νέος,

<sup>3</sup> Επισημαίνεται ότι τα μαρκαρισμένα αποσπάσματα της εισαγωγής αυτής έχουν μεταφραστεί στα ελληνικά και από τον Πλουμπίδη, στα πλαίσια της μετάφρασης του *Εγχειριδίου πολυφωνίας*. Πρβλ. με την ενότητα 1.2.2. *Μεταφράσεις σε ελληνικά, αγγλικά και γερμανικά* της παρούσας εργασίας. Για την ίδια την μετάφρασή του, βλ. Στεπάν Γκριγκόριεφ και Τέοντορ Μύλλερ, *Εγχειρίδιο πολυφωνίας*, μτφ. και επιμ. του Γιώργου Π. Πλουμπίδη (Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας, 1999), 209-210.

παράγωγος συνδυασμός. Η εμφάνιση της σ ύ ν θ ε τ η ς αντίστιξης, δηλαδή αυτής, η οποία δίνει παράγωγους συνδυασμούς, ανάγεται επίσης στην εποχή της αυστηρής γραφής.

Στην πολύφωνη μουσική τα αρμονικά και μελωδικά στοιχεία βρίσκονται υπό την επίδραση του χρόνου, της εθνικότητας και της ατομικότητας του συνθέτη. Όμως οι μορφές της μίμησης, του κανόνα και της σύνθετης αντίστιξης, τόσο οι χρησιμοποιούμενες, όσο και οι εν δυνάμει, είναι διαχρονικές, ανεξάρτητες από τις εκάστοτε συνθήκες, και έχουν την δυνατότητα να ενσωματωθούν σε οποιοδήποτε αρμονικό σύστημα, αγκαλιάζοντας πάσης φύσεως μελωδικό περιεχόμενο. Υπάρχει η άποψη, ότι οι παλαιοί τεχνίτες της αντίστιξης εξάντλησαν ήδη από την εποχή των Κάτω Χωρών όλες τις μορφές μίμησης, ιδιαίτερα τις κανονικές. Στην πραγματικότητα όμως αυτοί καλλιέργησαν ολότελα ορισμένες μόνο από τις μορφές αυτές, και τις υπόλοιπες τις έθιζαν είτε εν παρόδω, είτε καθόλου. Το μεγάλο τους επίτευγμα έγκειται στο ότι παρέλαβαν τις μορφές αυτές και από αυτές εξήγαγαν ένα ευπροσάρμοστο και αξιόπιστο εργαλείο για την τεχνική της μουσικής.

Έχοντας ανατραφεί κατά την εποχή της αυστηρής γραφής, οι μορφές αυτές πέρασαν στην μουσική του ΙΣΤ΄ και ΙΖ΄ αιώνας, εμπλουτίστηκαν –ευρισκόμενες πλέον υπό την ισχυρή επίδραση της οργανικής μουσικής– με όλα τα αποκτήματα, τα οποία κατά την εποχή εκείνη απέκτησε η μουσική τέχνη, ενσωμάτωσαν αρμονικά στοιχεία, στοιχεία διανθισμού και λοιπά στοιχεία που απουσίαζαν κατά την προηγούμενη εποχή. Η ελεύθερη αυτή αντίστιξη της εποχής των Μπαχ και Χαίντελ, η οποία επί της ουσίας είναι όμοια της δικής μας, διαφοροποιείται σαφώς από την αντίστιξη της προηγούμενης εποχής, αν και περιέχει –ως το επόμενο της στάδιο εξέλιξης– στοιχεία της. Η νέα αντίστιξη δεν βασίζεται στους εκκλησιαστικούς τρόπους, αλλά στο σύγχρονο μειζονέλασσον τονικό σύστημα. Κινήσεις που δύσκολα εκτελούνται από την φωνή, οι οποίες θα απαγορεύονταν δια ροπάλου στην αυστηρή γραφή (όπως κίνηση προς εβδόμη, προς αυξημένα και ελαττωμένα διαστήματα, φιγκουράτσια διάφωνων συγχορδιών, χρωματισμοί κλπ.), συναντώνται όχι μόνο σε οργανικές μελωδίες, αλλά και σε φωνητικές.

Η διαφοροποίηση της αρμονίας της ελεύθερης γραφής από αυτήν της προηγούμενης εποχής δεν είναι λιγότερο έντονη. Η ελεύθερη γραφή διαθέτει τα μέσα για να συναρμολογεί ολόκληρες ομάδες αρμονιών σε ένα οργανικό όλον και, χάρη στα μετατροπικά στοιχεία, να τεμαχίζει αυτό το όλον σε τμήματα, τα οποία βρίσκονται σε στενή τονική αλληλουχία μεταξύ τους. Το χαρακτηριστικό αυτό στοιχείο, το οποίο απουσίαζε από την προγενέστερη αρμονία, διαμορφώνει την συνθήκη για την εξέλιξη ελεύθερων μορφών οργανικής μουσικής, για τις οποίες διακρίνεται το χρονικό διάστημα από τα τέλη του ΙΖ΄ έως το α΄ ήμισυ του ΙΘ΄ αιώνας. Το νέο τονικό σύστημα κατέστησε εφικτή την κατασκευή εκτενών μουσικών έργων, τα οποία φέρουν όλα τα γνωρίσματα ενός πραγματικού οργανισμού, μη έχοντας ανάγκη την ύπαρξη του κειμένου, των μορφών μιμήσεως (και τις διάφορες προϋποθέσεις που είναι απαραίτητες για αυτά) για να ισορροπήσουν. Το τονικό σύστημα σταδιακά

διευρύνθηκε αποκτώντας βάθος μέσω της επέκτασης του κύκλου τονικών αρμονιών, με την ενσωμάτωση νέων συνδέσεων σε αυτές, και της καθιέρωσης τονικού δεσίματος μεταξύ αρμονιών που ανήκουν σε μακρινές αρμονικές περιοχές. Το πόσο μεγάλοι ορίζοντες ανοίχθηκαν χάρη σε αυτό για την αρμονία φαίνεται στην συνθετική δραστηριότητα του Μπετόβεν, ο οποίος κατά την αλλαγή της σχηματικότητας των μετατροπικών πλάνων κατά τα τέλη του ΙΘ΄ αιώνα έφερε μία τεράστια ποικιλομορφία στην συσχέτιση των τονικοτήτων διακριτών μερών του έργου, ξεχωριστών παρτών κλπ.

Το τονικό μας σύστημα, παίρνοντας την θέση των εκκλησιαστικών τρόπων με την σειρά του μεταμορφώθηκε σε ένα νέο σύστημα, το οποίο επιδιώκει τον αφανισμό της τονικότητας και την αντικατάσταση της διατονικής βάσης της αρμονίας από την χρωματική, αλλά το ρήμαγμα της τονικότητας οδηγεί στον εκφυλισμό της μουσικής μορφής. Η συνεχής τήρηση της αρχής, ότι κάθε συγχορδία μπορεί να ακολουθείται από οποιαδήποτε άλλη σε μία χρωματική βάση, στερεί από την τονικότητα την συνοχή, αφαιρώντας από αυτήν στοιχεία, τα οποία επιμερίζουν το έργο σε τμήματα, ομαδοποιούν τα μικρά μέρη σε μεγάλα και τα εντάσσουν σε ένα οργανικό όλον. Η αρμονία της αυστηρής γραφής, στην οποία οποιαδήποτε συγχορδία μπορούσε να ακολουθείται, άν και σε διατονική βάση, από οποιαδήποτε άλλη, δεν διέθετε ακόμη το καθοριστικό στοιχείο της τονικότητας. Η νέα αρμονία στην μορφή, την οποία εν τέλει παίρνει και την οποία ο Φετίς ονομάζει «παντονική» αποβάλλει αυτό το στοιχείο εκ νέου. Η διαφορά εδώ έγκειται στο ότι η διατονική βάση έχει αντικατασταθεί από την χρωματική. Η παντονική αρμονία, η οποία εμπλουτίζεται με νέες συνδέσεις, στερείται την ίδια στιγμή αυτών των ισχυρών μέσων επιρροής, τα οποία είναι συνυφασμένα με τις αρμονικές λειτουργίες. Η συνεχής παραμονή σε μία τονικότητα, η οποία αντιπαρατάσσει μία περισσότερο ή λιγότερο γρήγορη αλλαγή μετατροπιών, η αντιπαράθεση αντιστικτικών δομών, η σταδιακή ή αιφνίδια μετάβαση σε νέα τονικότητα, η προετοιμασία της επιστροφής στην βασική –όλα αυτά τα μέσα, τα οποία επιφέρουν μία εξισορρόπηση και ευκρίνεια στα ογκώδη τμήματα του έργου και διευκολύνουν την πρόσληψη των μορφών του εκ μέρους του ακροατή– σταδιακά εκλείπουν από την σύγχρονη μουσική. Εξ'ού και ο ξεπεσμός της δομής μεμονωμένων μερών και η κατάπτωση ολόκληρης της σύνθεσης. Ολοένα και σπανιότερα εμφανίζονται τα πολυτιμότερα, στέρεα και συνεκτικά μουσικά έργα. Τα μεγάλα έργα δημιουργούνται όχι ως εύρωστοι οργανισμοί, αλλά ως άμορφες μάζες μηχανικά ενωμένων συστατικών, τα οποία κατά βούληση δύνανται να μετατοπιστούν και να αντικατασταθούν από άλλα.

Για την σύγχρονη μουσική, της οποίας η αρμονία σταδιακά αποβάλλει την τονική συνοχή, πρέπει η ενοποιός δύναμη των αντιστικτικών μορφών να είναι ιδιαίτερα πολύτιμη. Ο Μπετόβεν στα τελευταία έργα του, στρεφόμενος στις τεχνικές των παλαιών τεχνιτών της αντίστιξης, αποτελεί το



άριστο παράδειγμα για την μεταγενέστερη μουσική. Η σύγχρονη μουσική είναι κατ'εξοχήν αντιστικτική· η σύνθεση όχι μόνο εκτενών ορχηστρικών έργων –όπου η απουσία ανεξαρτήτων φωνών οδηγεί όχι σπάνια σε χάος και ασάφεια– ή οπερών, οι οποίες βασίζονται σε αντιστικτικώς επεξεργασμένα λάιτμοτιφ, αλλά ακόμη και κομματιών άνευ ρυθμικής αγωγής σπανίως επιτυγχάνεται χωρίς την συμμετοχή της αντίστιξης. Επομένως η μελέτη της ελεύθερης αντίστιξης συνιστά απαραίτητη συνθήκη για την τεχνική προετοιμασία ενός σύγχρονου συνθέτη. Δεδομένης όμως της μελωδικής και αρμονικής πολυπλοκότητας της αντίστιξης αυτής, δεν πρέπει η μελέτη να αρχίζει απ'ευθείας από αυτήν· προπαρασκευαστικό στάδιο θα πρέπει να αποτελεί η αντίστιξη της αυστηρής γραφής, η οποία είναι πιο προσιτή για εκμάθηση εξ'αιτίας της απλότητας των στοιχείων της. Ένα τέτοιου είδους προπαρασκευαστικό στάδιο ως προς την κινητή αντίστιξη αποτελεί το παρόν σύγγραμμα.

Ονομάσαμε «σύνθετη» την αντίστιξη, στην οποία από έναν δεδομένο συνδυασμό μελωδιών προκύπτουν ένας ή περισσότεροι παράγωγοι συνδυασμοί. Ο όρος αυτός δεν αναφέρεται στην πολυπλοκότητα που πηγάζει από την σύνδεση πολλών φωνών, ούτε στην πολυπλοκότητα της ρυθμικής και μελωδικής τους δομής· το ειδοποιό γνώρισμα της σύνθετης αντίστιξης είναι η δυνατότητα εξαγωγής ενός νέου, παράγωγου συνδυασμού από έναν δεδομένο πρωταρχικό συνδυασμό μελωδιών.

Η σύνθετη αντίστιξη υποδιαιρείται βάσει του τρόπου, με τον οποίο προκύπτουν οι παράγωγοι συνδυασμοί, σε είδη. Οι βασικοί αυτοί τρόποι είναι 1) η μεταφορά των φωνών, 2) ο διπλασιασμός τους κατά ατελείς συμφωνίες και 3) η αναστροφή· εξ'ού και τα τρία είδη σύνθετης αντίστιξης: 1) η κινητή αντιστιξη, 2) αυτή που επιδέχεται διπλασιασμούς και 3) η αντιστρέψιμη.

## ***I. Κινητή αντίστιξη***

Ο παράγωγος συνδυασμός είναι αποτέλεσμα μεταφοράς των φωνών. Όλες αυτές οι μεταφορές εμπίπτουν σε κάποιο από τα παρακάτω ενδεχόμενα:

α) Κ ά θ ε τ η μ ε τ α φ ο ρ ά –προς τα πάνω ή προς τα κάτω– εξ'ού και η ονομασία κ α θ έ τ ω ς μ ε τ α κ ι ν ο ύ μ ε ν η αντίστιξη, όπως π.χ.

(σχ. 1, σ. 7)<sup>4</sup>

(σχ. 2, σ. 7)

---

<sup>4</sup> Οι σημειώσεις «первоначальное» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

Στον παράγωγο συνδυασμό  $c$  η πάνω φωνή έχει πάει κάτω, ενώ η ενώ η κάτω πάνω· πρόκειται για μία υποπερίπτωση της καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης, γνωστή με την ονομασία *διπλή αντίστιξη*.

b) *Οριζόντια μεταφορά*, η οποία προκαλεί μεταβολή της σχέσης μεταξύ των στιγμών εισόδου των φωνών, εξ'ού και η ονομασία *οριζοντίως μετακινούμενη αντίστιξη*, όπως π.χ.

(σχ. 3, σ. 7)<sup>5</sup>

c) *Ταυτόχρονη οριζόντια και κάθετη μεταφορά*, εξ'ού και *εις διπλούν μετακινούμενη*, όπως π.χ:

(σχ. 1, σ. 8)<sup>6</sup>

Στο παρόν σύγγραμμα, η *εις διπλούν μετακινούμενη αντίστιξη* περιλαμβάνεται στο τμήμα που αφορά την *οριζοντίως μετακινούμενη*, με την οποία εξετάζεται παράλληλα διότι ο τρόπος σύνθεσης τους είναι παρόμοιος.

Οι υποδιαίρεσεις της κινητής αντίστιξης παρουσιάζονται σχηματικά παρακάτω:

Κινητή αντίστιξη (προκύπτει από μεταφορά των φωνών)	a) καθέτως μετακινούμενη (μεταφορά προς τα πάνω και προς τα κάτω)
	b) οριζοντίως μετακινούμενη (μεταφορά, η οποία μεταβάλλει την σχέση μεταξύ των στιγμών εισόδου των φωνών)
	c) <i>εις διπλούν μετακινούμενη</i> (συνδυασμός του ενός και του άλλου τρόπου μεταφοράς)

## II. Αντίστιξη που επιτρέπει διπλασιασμούς

Ο παράγωγος συνδυασμός προκύπτει από διπλασιασμό φωνών κατά ατελείς συμφωνίες. Αυτό έχει ως συνέπεια την αύξηση του αριθμού των φωνών: όταν διπλασιάζεται μία φωνή, οι φωνές αυξάνονται σε τρεις· όταν διπλασιάζονται δύο φωνές, οι φωνές αυξάνονται σε τέσσερις κ.ο.κ.

(σχ. 2, σ. 8) (σχ. 3, σ. 8)

<sup>5</sup> Η σημείωση «производный» αποδίδεται ως «παράγωγοι» (ενν. συνδυασμοί).

<sup>6</sup> Η σημείωση «производный» αποδίδεται ως «παράγωγοι» (ενν. συνδυασμοί).

Από έναν τρίφωνο πρωταρχικό συνδυασμό μπορούν να προκύψουν, ανάλογα με τον αριθμό των φωνών που διπλασιάζονται, τετράφωνοι, πεντάφωνοι και εξάφωνοι συνδυασμοί.

Η αλληλουχία αυτού του είδους αντίστιξης με την καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη είναι οφθαλμοφανής: κάθε διπλασιασμός δεν είναι τίποτα άλλο παρά μεταφορά της φωνής κατά μία δεδομένη ατελή συμφωνία. Δεδομένου αυτού, η πραγμάτευση περί της αντίστιξης που επιτρέπει διπλασιασμούς έχει συμπεριληφθεί στο τμήμα του συγγράμματος που αφορά την καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη.

Από τα παραπάνω είδη σύνθετης αντίστιξης, τα οποία αποτελούν το αντικείμενο του ανά χείρας συγγράμματος, αυτά που έχουν τεθεί υπό λεπτομερή εξέταση στην θεωρία της μουσικής είναι: η διπλή αντίστιξη, της οποίας η πρακτική σημασία είναι τεράστια, και μαζί της η αντίστιξη που επιτρέπει διπλασιασμούς, όπως επίσης και ορισμένες περιπτώσεις πολύφωνης καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης, η τριπλή και τετραπλή αντίστιξη, ως επί το πλείστον εις την οκτάβα. Λίγες όμως αναφορές συναντά κανείς στην θεωρητική βιβλιογραφία σχετικά με τα άλλα είδη της καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης, και ακόμη λιγότερες σχετικά με την οριζοντίως μετακινούμενη αντίστιξη, η οποία εξετάζεται στο παρόν σύγγραμμα για πρώτη φορά ως αυτόνομο είδος κινητής αντίστιξης.

### **III. Αντιστρέψιμη αντίστιξη**

Ο παράγωγος συνδυασμός προκύπτει από αναστροφή. Με τον όρο «αναστροφή» εννοούμε αυτό το είδος μεταβολής του πρωταρχικού συνδυασμού, το οποίο είναι όμοιο με το είδωλό του στον καθρέφτη. Η αντίστιξη αυτή φέρει επίσης την ονομασία «κατοπτρική». Για την αποφυγή συγχύσεων σε θέματα ορολογίας θα χρησιμοποιούμε τον όρο «αναστροφή» μόνο με την παραπάνω σημασία, χωρίς να εννοούμε –ως είθισται– την μετάθεση φωνών στην διπλή αντίστιξη.

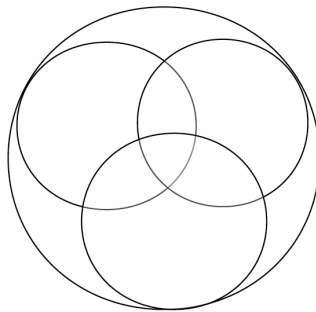
Προηγουμένως έγινε λόγος για την μεταφορά ως χαρακτηριστικό γνώρισμα της κινητής αντίστιξης. Οι μεταβολές, τις οποίες προκαλεί στην μελωδία η αντίστιξη αυτή, έγκεινται στο ότι η μελωδία όταν μεταφέρεται κάθετα δύναται να πάει σε διαφορετικές βαθμίδες ενώ όταν μεταφέρεται οριζόντια σε διαφορετικά μέρη του χρόνου. Οποιαδήποτε μεταβολή, η οποία επιβάλλεται στην μελωδία ταυτόχρονα με την μεταφορά, όπως π.χ. αναστροφή, ρυθμική συστολή και διαστολή, θέτει

---

<sup>7</sup> Η σημείωση «первонач.», η οποία βρίσκεται στα τρία αυτά σχήματα, αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

τον δεδομένο συνδυασμό εκτός των ορίων της κινητής αντίστιξης, οπότε η ίδια η μεταφορά παύει να αποτελεί ένδειξη της αντίστιξης αυτής.

Έχοντας χαρακτηρίσει τα είδη της σύνθετης αντίστιξης, μένει να μιλήσουμε για το πού έγκειται η ουσία των κανόνων της, καθώς επίσης και ποιά είναι η σχέση των ειδών της τόσο αναμεταξύ τους, όσο και με την απλή αντίστιξη. Η μελέτη της απλής αντίστιξης είτε της αυστηρής είτε της ελεύθερης γραφής είναι ένα σύστημα κανόνων, στο οποίο υπακούει κάθε συνδυασμός φωνών. Τους κανόνες αυτούς πρέπει στην σύνθετη αντίστιξη να τους ακολουθεί και ο πρωταρχικός και ο παράγωγος συνδυασμός. Το σκεπτικό πίσω την ύπαρξη των κανόνων της σύνθετης αντίστιξης είναι ακριβώς ο αποκλεισμός από τον πρωταρχικό συνδυασμό στοιχείων που μπορούν να δώσουν στον παράγωγο συνδυασμό διαδοχές, οι οποίες αντιτίθενται στους κανόνες της απλής αντίστιξης. Η αλληλουχία των ειδών της σύνθετης αντίστιξης, καθώς επίσης και η σχέση τους με την απλή αντίστιξη παρουσιάζονται στο παρακάτω σχήμα: ο μεγάλος κύκλος συμβολίζει την περιοχή της απλής αντίστιξης, ενώ οι μικροί κύκλοι –οι οποίοι τέμνονται και εν μέρει συμπίπτουν– τα είδη της σύνθετης.



Στο διάγραμμα αυτό είναι ορατό, ότι οι συνδέσεις που χρησιμοποιούνται στην σύνθετη αντίστιξη οφείλουν να εντάσσονται ταυτόχρονα και στην περιοχή της απλής, χωρίς ωστόσο να ισχύει το αντίστροφο: ένας συνδυασμός, ο οποίος θεωρείται επιτρεπόμενος εντός του πλαισίου της απλής αντίστιξης, μπορεί να βρίσκεται εκτός των κύκλων που αντιστοιχούν στις συνδέσεις που επιτρέπονται σε ένα δεδομένο είδος της σύνθετης. Οι αλληλεπικαλυπτόμενες περιοχές των κύκλων αναφέρονται στην δυνατότητα ενός συνδυασμού να ικανοποιεί ταυτόχρονα τις προϋποθέσεις πολλών ειδών της σύνθετης αντίστιξης, όπως ο πρωταρχικός συνδυασμός που χρησιμοποιήσαμε ως παράδειγμα.

Στο σημείο αυτό ολοκληρώνονται όλες οι επισημάνσεις, με τις οποίες πρέπει να έρθουμε σε επαφή προτού προχωρήσουμε στην μελέτη της κινητής αντίστιξης.

Το ανα χείρας σύγγραμμα χωρίζεται σε δύο μέρη: το Ι<sup>ο</sup> είναι αφιερωμένο στην καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη και σε αυτήν που επιτρέπει διπλασιασμούς, ενώ το ΙΙ<sup>ο</sup> στην οριζοντίως

μετακινούμενη και την εις διπλούν μετακινούμενη. Κάθε μέρος έχει με την σειρά του δύο τμήματα, εκ των οποίων το πρώτο αφορά την δίφωνη αντίστιξη, ενώ το δεύτερο την τρίφωνη. Με αυτόν τον αριθμό φωνών ο γράφων οργανώνει την πραγμάτευσή του. Συνδυασμοί με μεγαλύτερο αριθμό φωνών συναντώνται μόνον στο τέλος του 1<sup>ου</sup> και 2<sup>ου</sup> τμήματος του πρώτου μέρους, ως αποτέλεσμα διπλασιασμού.

Συντομογραφίες στα μουσικά παραδείγματα.

P.	Palestrina, Άπαντα, από την έκδοση των Μπράιτκοπφ και Χαίρτελ.
O. L.	Orlando Lasso, " " " "
Pbl.	Publikation Älterer Praktischer und Theoretischer Musikwerke herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. Berlin.
G.	Glareani Dodecachordon. Γερμανική μετάφραση, η οποία αποτελεί τον XVI <sup>ο</sup> τόμο της αναφερθείσας συλλογής Pbl.
A.V.	Ambros. Geschichte der Musik, Band V, herausgegeben von Otto Kade.

Οι ρωμαϊκοί αριθμοί αναφέρονται στον τόμο και οι αραβικοί στην σελίδα, π.χ. το P. X, 115 σημαίνει: Παλεστρίνα, τόμος X, σ. 115.

# **ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι**

## **Διαστήματα**

(σσ. 13-22)

### **Τρόπος συμβολισμού διαστημάτων**

**§1.** Η καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη έχει ως έργο την εξέταση συνδυασμών, από τους οποίους οι παράγωγοι συνδυασμοί προκύπτουν μέσω της μεταφοράς των φωνών τους προς τα πάνω ή προς τα κάτω. Τέτοιου είδους αλλαγές ως προς την θέση των φωνών συνοδεύονται από μεταβολές των διαστημάτων, τα οποία αυτές σχηματίζουν όταν συνδυάζονται. Θεωρούμε ως πλέον κατάλληλη για την εξέταση των μεταβολών αυτών μία μέθοδο μαθηματικής φύσεως· στην μέθοδο αυτή τα διαστήματα γίνονται αντιληπτά ως αριθμητικά μεγέθη που υφίστανται ποσοτική μεταβολή (η οποία περιγράφεται με αριθμητικά ψηφία, πάνω στα οποία εφαρμόζονται διάφορες μαθηματικές πράξεις). Για την επίτευξη του σκοπού αυτού καθίσταται αναγκαία η υιοθέτηση ενός τρόπου συμβολισμού διαστημάτων ακριβέστερου από ότι ο καθιερωμένος. Ο νέος αυτός τρόπος, ο οποίος εισάγεται στο παρόν σύγγραμμα, έγκειται στο εξής: ως μονάδα μέτρησης λαμβάνεται το διάστημα, το οποίο σχηματίζεται μεταξύ δύο αρμονικών βαθμίδων, δηλαδή η δευτέρα· κάθε διάστημα συμβολίζεται με τον αριθμό, ο οποίος δηλώνει το πλήθος των μονάδων που περιέχονται εντός του· η πρώτη συμβολίζεται με το 0, καθώς η ποσότητα αυτή ισούται με μηδέν.

(σχ. σ. 13)<sup>8</sup>

Έτσι, κάθε διάστημα συμβολίζεται με τον αριθμό, ο οποίος είναι κατά 1 μικρότερος αυτού, τον οποίο δηλώνει η ονομασία του: η τρίτη με τον αριθμό 2, η τετάρτη με το 3 κ.ο.κ.

### **Πρόσθεση και αφαίρεση, αρνητικά διαστήματα**

**§2.** Αυτός ο τρόπος συμβολισμού παρέχει την δυνατότητα εφαρμογής των πράξεων της πρόσθεσης και της αφαίρεσης επί των διαστημάτων. Ένα διάστημα δύναται να προστεθεί σε ένα άλλο και από πάνω και από κάτω· στην πρώτη περίπτωση η πάνω φωνή μεταφέρεται πάνω, στην δεύτερη η κάτω μεταφέρεται κάτω, σε κάθε περίπτωση όμως οι φωνές απομακρύνονται η μία από την άλλη. Ας προσθεσουμε π.χ. μία πέμπτη σε μία τετάρτη.

(σχ. 1 σ. 14) (σχ. 2 σ. 14)

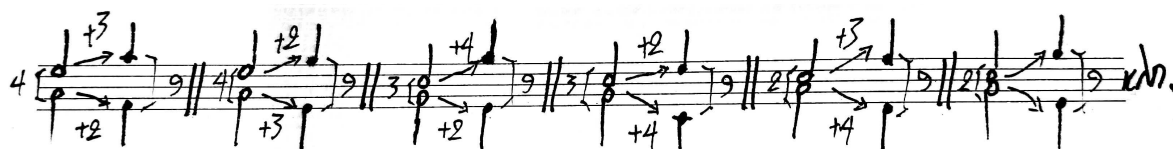
---

<sup>8</sup> Η σημείωση «и т.д.» αποδίδεται ως «κ.ο.κ.».

Προκύπτει η οκτάβα, το διάστημα που ισούται με το άθροισμα των προσθετέων, αφού  $3 + 4 = 7$ . Είναι επίσης εφικτή η ταυτόχρονη πρόσθεση διαστήματος και από πάνω και από κάτω. Στην περίπτωση αυτή, οι προσθετέοι είναι τρεις αντί για δύο. Π.χ.  $4 + 3 + 2 = 9$

(σχ. 3, σ. 14)

Αν οι ίδιοι προσθετέοι συνδυαστούν διαφορετικά, το αποτέλεσμα παραμένει το ίδιο. Η σειρά, κατά την οποία τοποθετούνται οι προσθετέοι δεν επηρεάζει το άθροισμα.



**§3.** Η αφαίρεση, εν αντιθέσει με την πρόσθεση, έχει ως αποτέλεσμα η μία φωνή να πλησιάζει την άλλη, δηλαδή μεταφορά της πάνω φωνής κάτω και της κάτω φωνής πάνω. Ας αφαιρέσουμε, λ.χ. από την οκτάβα μία τρίτη.

(σχ. 5, σ. 14)

η διαφορά ισούται με την έκτη, αφού  $7 - 2 = 5$ .

Αν το αφαιρετέο διάστημα ισούται με το μειωτέο, τότε ως αποτέλεσμα προκύπτει το 0, δηλαδή η πρώτη.

(σχ. 6, σ. 14)

Αν το αφαιρετέο διάστημα είναι μεγαλύτερο του μειωτέου, τότε προκύπτει αρνητική τιμή.

(σχ. 7, σ. 14)

**§4.** Σε αρνητικές τιμές αντιστοιχούν διαστήματα, των οποίων ο κάτω φθόγγος εκτελείται από την πάνω φωνή, ενώ ο πάνω από την κάτω· αυτού του είδους τα διαστήματα θα τα ονομάζουμε  $\alpha \rho \nu \eta \tau \iota \kappa \acute{\alpha}$ . Σε αυτά μπορούν να εφαρμοστούν οι ίδιες ακριβώς πράξεις που εφαρμόζονται και στα θετικά.

**§5.** Από αλγεβρική άποψη, η πρόσθεση και η αφαίρεση μπορούν να θεωρηθούν αμφότερες ως πρόσθεση, στην οποία οι προσθετέοι μπορούν να έχουν είτε θετικές, είτε αρνητικές τιμές· το άθροισμα αυτό ονομάζεται α λ γ ε β ρ ι κ ό. Υποπερίπτωση αυτού είναι το άθροισμα ίδιων θετικών προσθετέων.

**§6.** Η σειρά, κατά την οποία τοποθετούνται οι προσθετέοι, δεν επηρεάζει το άθροισμα. Βάσει αυτού, σε περιπτώσεις ταυτόχρονης μεταφοράς δύο φωνών είναι περισσότερο βολικό να βγάζουμε απευθείας το αλγεβρικό άθροισμα, παρά να προσθέτουμε έναν-έναν τους προσθετέους στο δεδομένο διάστημα. Ας υποθέσουμε ότι το δεδομένο διάστημα είναι η τετάρτη και ότι οι φωνές μεταφέρονται η μία κατά  $-9$  και η άλλη κατά  $+1$ . Το άθροισμα των τιμών αυτών ισούται με  $-8$ . Προσθέτοντας το  $-8$  στην τιμή του δεδομένου διαστήματος (3), έχουμε  $3 - 8 = -5$ , δηλαδή αρνητική έκτη.

(σχ. 1, σ. 15) (σχ. 2, σ. 15)

Αν αυτές οι μεταφορές αντικατασταθούν από άλλες, το αλγεβρικό άθροισμα των οποίων είναι το ίδιο, τότε το αποτέλεσμα δεν αλλάζει., π.χ.

(σχ. 3, σ. 15) (σχ. 4, σ. 15)

### **Σύνθετα διαστήματα (§§ 7-9)**

**§7.** Αν ένα διάστημα, το οποίο βρίσκεται εντός των ορίων της οκτάβας, αυξηθεί κατά μία ή περισσότερες οκτάβες, τότε προκύπτει ένα διάστημα που ονομάζεται –σε σχέση με το πρώτο– σ ύ ν θ ε τ ο.

Για να ανοίξει κανείς τις φωνές που σχηματίζουν ένα διάστημα κατα μία οκτάβα, προσθέτει στην απόλυτη τιμή του το 7, π.χ.

(σχ. 5, σ. 15)

(σχ. 6, σ. 15)



Για να ανοίξει κανείς τις φωνές κατά δύο οκτάβες, πρέπει να αυξήσει την απόλυτη τιμή του διαστήματος κατά 14· για να τις ανοίξει κατά τρεις οκτάβες κατά 21 κ.ο.κ. κατά πολλαπλάσια του επτά.

(σχ. 1, σ. 16)

(σχ. 2, σ. 16)

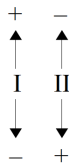
**§8.** Ο παρακάτω πίνακας αποτελεί έναν κατάλογο απλών και σύνθετων διαστημάτων εντός των ορίων τριών οκτάβων.

(πρώτη)	0	7	14	21
(δευτέρα)	1	8	15	22
(τρίτη)	2	9	16	23
(τετάρτη)	3	10	17	24
(πέμπτη)	4	11	18	25
(έκτη)	5	12	19	26
(εβδόμη)	6	13	20	27

**§9.** Για να βρούμε σε ποιά εντός των ορίων της οκτάβας διάστημα αντιστοιχεί ένα δεδομένο σύνθετο διάστημα, το διαιρούμε δια το 7· το υπόλοιπο της διαίρεσης είναι το ζητούμενο διάστημα, ενώ το πηλίκο δηλώνει τον αριθμό των οκτάβων, κατά τις οποίες έχει ανοιχθεί το διάστημα. Ας υποθέσουμε ότι το δεδομένο διαστημα είναι το 30. Αν διαιρέσουμε τον αριθμό αυτό δια του 7, έχουμε πηλίκο 4 και υπόλοιπο 2. Άρα το ζητούμενο διάστημα είναι μία τρίτη, της οποίας οι φωνές έχουν ανοιχθεί κατά 4 οκτάβες.

**§10.** Βάσει του παραπάνω καθιερώνουμε τα εξής αξιώματα: θεωρώντας για κάθε φωνή την κάθετη μεταφορά προς μία κατεύθυνση ως θετική ενέργεια, αντιμετωπίζουμε την ίδια κίνηση προς την αντίθετη κατεύθυνση ως αρνητική ενέργεια. Την φωνή, της οποίας την μεταφορά προς τα πάνω αποφασίζουμε να εκλάβουμε ως θετική ενέργεια, θα την ονομάζουμε π ά ν ω, πρώτη φωνή, και θα την συμβολίζουμε με τον αριθμό I, ενώ αυτήν της οποίας την μεταφορά προς τα κάτω θα εκλαμβάνουμε ως θετική ενέργεια κ ά τ ω, δεύτερη, και θα την συμβολίζουμε με τον αριθμό II.

Η θετική και αρνητική κίνηση των φωνών παρουσιάζεται σχηματικά παρακάτω:



Όταν οι φωνές έχουν την διάταξη  $\frac{I}{II}$  σχηματίζουν θετικά διαστήματα, ενώ όταν έχουν την διάταξη  $\frac{II}{I}$  αρνητικά.

Αν δύο φωνές, οι οποίες σχηματίζουν ένα διάστημα  $a$ , μεταφερθούν κατά διαστήματα, των οποίων το αλγεβρικό άθροισμα ισούται με  $\pm s$ , τότε από το  $a$  προκύπτει  $a + (\pm s)$  (§6). Το αποτέλεσμα αυτό προκύπτει και στην περίπτωση που μία από τις φωνές μεταφέρεται κατά  $\pm s$ , ενώ η άλλη παραμένει στην θέση της.

### Διαδοχική σειρά διαστημάτων (§§11-19). Χωρισμός αυτών σε δύο ομάδες: <sup>1</sup>int και <sup>2</sup>int (§11).

§11. Τοποθετούμε τα διαστήματα διαδοχικά σε μία σειρά κατά τέτοιον τρόπο, ώστε από την μία πλευρά της πρώτης (0) να βρίσκονται τα θετικά διαστήματα και από την άλλη τα αρνητικά. Τα ψηφία που συμβολίζουν συμφωνίες είναι σε έντονη γραφή, επιπλέον στις τέλειες συμφωνίες (*perfecti*) σημειώνεται το γράμμα  $p$ , ενώ στις ατελείς (*imperfecti*) τα γράμματα  $imp$ .

(σχ. 1, σ. 17)<sup>9</sup>

Τα διαστήματα, θετικά και αρνητικά, χωρίζονται σε δύο ομάδες: 1) διαστήματα που υπάρχουν σε τρεις ποιότητες (ήτοι καθαρά, αυξημένα και ελαττωμένα) και 2) διαστήματα που υπάρχουν σε τέσσερις (ήτοι μεγάλα, μικρά, αυξημένα και ελαττωμένα). Στην πρώτη ομάδα υπάγονται τα 0, 3, 4, 7 και τα αντίστοιχά τους διαστήματα εκτός των ορίων της οκτάβας· η δεύτερη ομάδα αποτελείται από τα 1, 2, 5, 6 και τα σύνθετά τους. Θα συμβολίζουμε τα διαστήματα της πρώτης ομάδος ως <sup>1</sup>int και αυτά της δευτερης ως <sup>2</sup>int.

(σχ. 2, σ. 17)

(σχ. 3, σ. 17)<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Η σημείωση «и т.д.» αποδίδεται ως «κ.ο.κ».

<sup>10</sup> Η σημείωση «и т.д.», η οποία υπάρχει στα δύο αυτά σχήματα, αποδίδεται ως «κ.ο.κ».

Από τις συμφωνίες, οι τέλειες υπάγονται στην 1<sup>η</sup> ομάδα, ενώ οι ατελείς στην 2<sup>η</sup>.

*Σημείωση.* Μπορούμε να αναφέρουμε και ορισμένα ακόμη χαρακτηριστικά γνωρίσματα αυτών των ομάδων: για παράδειγμα, κάθε <sup>1</sup>int που λαμβάνεται από την πρώτη βαθμίδα της μείζονος κλίμακας προς τα πάνω, έχει την ίδια ποιότητα με αυτό, το οποίο λαμβάνεται προς τα κάτω: αμφότερα τα διαστήματα είναι καθαρά:

(σχ 1, σ. 18)<sup>11</sup>

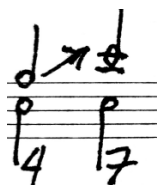
αντιθέτως, κάθε <sup>2</sup>int υπό τις ίδιες συνθήκες αλλάζει την τιμή του: αν από πάνω είναι μεγάλο διάστημα, από κάτω είναι μικρό:

(σχ. 2, σ. 18)<sup>12</sup>

Σημειωτέον ότι μεταξύ των πρώτων τεσσάρων φθόγγων της φυσικής κλίμακας σχηματίζονται όλα τα καθαρά διαστήματα της 1<sup>ης</sup> ομάδας, ο δε πέμπτος φθόγγος σχηματίζει με κάθε προηγούμενο φθόγγο διάστημα 2<sup>ης</sup> ομάδας.

(σχ. 3, σ. 18)

**§12.** Η απόσταση μεταξύ δυο δεδομένων διαστημάτων της διαδοχικής σειράς ορίζεται από το διάστημα, κατά το οποίο πρέπει να μεταφερθεί η μία φωνή – με την άλλη φωνή να παραμένει ακίνητη – ώστε από το ένα διάστημα να προκύψει το άλλο. Έτσι λοιπόν, τα διαστήματα

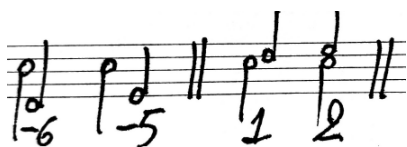


απέχουν μία τετάρτη· τα διαστήματα



μία πέμπτη· διαστήματα που είναι

τοποθετημένα διαδοχικά, π.χ.



μία δευτέρα κ.ο.κ.

<sup>11</sup> Οι σημειώσεις «и т.д.» και «ч.» αποδίδονται ως «κ.ο.κ» και «καθαρό» αντίστοιχα.

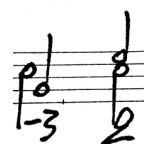
<sup>12</sup> Η σημείωση «и т.д.» αποδίδεται ως «κ.ο.κ», οι δε σημειώσεις «δ» και «м» αποδίδονται ως «μεγάλο» και «μικρό» αντίστοιχα.

**§13.** Αν σε ένα δεδομένο διάστημα προστεθεί ένα θετικό διαστημα (ας το ονομάσουμε  $a$ ), τότε προκύπτει το διάστημα που βρίσκεται δεξιά του δεδομένου διαστήματος σε απόσταση  $a$ . Αν προσθέσουμε ένα αρνητικό διάστημα  $-a$ , τότε προκύπτει το διάστημα που βρίσκεται αριστερά του δεδομένου διαστήματος σε απόσταση  $a$ . Έτσι π.χ, αν προσθέσουμε στην τρίτη μία θετική έκτη, προκύπτει η οκτάβα ( $2 + 5 = 7$ ), η οποία βρίσκεται δεξιά της τρίτης σε απόσταση μίας έκτης



Αντιθέτως, αν προσθέσουμε στην τρίτη μία αρνητική έκτη, προκύπτει αρνητική τετάρτη

( $2 - 5 = -3$ ), η οποία βρίσκεται αριστερά της τρίτης σε απόσταση μιας έκτης



### Διάταξη των διαστημάτων της διαδοχικής σειράς

**§14.** Ας σταθούμε τώρα σε ορισμένες ιδιαιτερότητες που αφορούν το πως διατάσσονται τα διαστήματα εντός της σειράς διαδοχής, στις οποίες θα ανατρέχουμε στην συνέχεια.

- 1) Οι τέλειες και ατελείς συμφωνίες εναλλάσσονται σε όλη την έκταση της διαδοχικής σειράς.
- 2) Υπάρχουν δύο διαδοχικά τοποθετημένες συμφωνίες, οι 4 και 5· δεν υπάρχουν όμως διαδοχικά τοποθετημένες διαφωνίες (εδώ δεν λαμβάνεται υπ' όψιν η δυνατότητα μετατροπής μίας συμφωνίας σε διαφωνία μέσω της χρωματικής αλλοίωσης των βαθμίδων, από τις οποίες αποτελείται). Έτσι, η πέμπτη και η έκτη έχουν διαφωνία από την μία μόνο πλευρά τους. Όμως όλες οι υπολοιπες συμφωνίες βρίσκονται ανάμεσα σε διαφωνίες.
- 3) Αριστερά και δεξιά κάθε διαφωνίας υπάρχει από μια συμφωνία· από αυτές, η μία είναι τέλεια και η άλλη ατελής.
- 4) Όταν δύο συμφωνίες ισαπέχουν από μία διαφωνία ευρισκομενες η μία εκ δεξιών και η άλλη εξ'αριστερών της, ισχύει πάντα το εξής: η μία είναι τέλεια και η άλλη ατελής, π.χ.

(σχ. 1, σ. 19)

**§15.** Από την διαδοχική σειρά σημειώνουμε μόνο τις σ υ μ φ ω ν ί ε ς:

(σχ. 2, σ. 19)<sup>13</sup>

Μετά από μία μέτρηση της απόστασης μεταξύ μόνο θετικών ή μόνο αρνητικών συμφωνιών, καταλήγουμε στα εξής:

1) Δύο συμφωνίες της ίδιας ομάδος (δηλαδή αμφότερες τέλειες ή ατελείς) απέχουν η μία από την άλλη <sup>1</sup>int.

2) Συμφωνίες διαφορετικών ομάδων (δηλαδή η μία τέλεια και η άλλη ατελής) απέχουν η μία από την άλλη <sup>2</sup>int.

Έτσι π.χ. η συμφωνία 2 (*imp.*) απέχει από την συμφωνία 5 (*imp.*) απόσταση 3 (= <sup>1</sup>int.)· η συμφωνία -7 (*p.*) απέχει από την -11 (*p.*) απόσταση 4 (= <sup>1</sup>int.). Αντιθέτως, η συμφωνία -5 (*imp.*) απέχει από την -7 (*p.*) απόσταση 2 (= <sup>2</sup>int)· η συμφωνία -4 (*p.*) απέχει από την -9 (*imp.*) απόσταση 5 (= <sup>2</sup>int) κλπ.

**§16.** Το παραπάνω δεν έχει εξαιρέσεις εφ'όσον οι υπό σύγκριση συμφωνίες είναι είτε θετικές είτε αρνητικές. Όταν όμως συγκρίνουμε μία θετική συμφωνία με μία αρνητική, προκύπτει η παρακάτω μοναδική εξαίρεση:

Οι δύο πέμπτες, η θετική και η αρνητική (καθώς επίσης και τα αντίστοιχά τους σύνθετα διαστήματα), απέχουν μία ενάτη (ή διάστημα μεγαλύτερό της κατά μία ή περισσότερες οκτάβες). Η περίπτωση αυτή, δεδομένου του ότι η ενάτη είναι <sup>2</sup>int, αποτελεί εξαίρεση του 1<sup>ου</sup> σκέλους της §15.

(σχ. 1, σ. 20) (σχ. 2, σ. 20)

(σχ. 3, σ. 20) (σχ. 4, σ. 20)

Με μοναδική εξαίρεση το παραπάνω όλα, όσα αναφέρονται στην προηγούμενη § περί απόστασης μεταξύ συμφωνιών ίδιας ομάδας και μεταξύ συμφωνιών διαφορετικών ομάδων, εφαρμόζονται και στις περιπτώσεις, στις οποίες η μία είναι θετική και η άλλη αρνητική.

**§17.** Ας προχωρήσουμε στις δ ι α φ ω ν ί ε ς:

(σχ. 5, σ. 20)<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Η σημείωση επί του σχήματος αποδίδονται ως εξής: консонансы = συμφωνίες, отрицательные = αρνητικές, положительные = θετικές.

Ας μετρήσουμε κατ' αρχάς την απόσταση μεταξύ μόνο θετικών ή μόνο αρνητικών διαφωνιών.

Στην περίπτωση αυτή:

1) Η δευτέρα και τα σύνθετά της διαστήματα (1, 8, 15 κλπ.) απέχουν το ένα από το άλλο  ${}^1int$ , όπως π.χ.

(σχ. 6, σ. 20) (σχ. 7, σ. 20)

2) Όλες οι υπολοιπες διαφωνίες, δηλαδή η τετάρτη, η εβδόμη και τα σύνθετά τους διαστήματα (3, 6, 10, 13 κ.ο.κ.) απέχουν το ένα από το άλλο επίσης  ${}^1int$ , π.χ.

(σχ. 8, σ. 20) (σχ. 9, σ. 20)

3) Η δευτέρα και τα σύνθετά της απέχουν απο οποιαδήποτε άλλη διαφωνία κατά  ${}^2int$ , π.χ.

(σχ. 1, σ. 21) (σχ. 2, σ.21)

**§18.** Ας προχωρήσουμε τώρα σε περιπτώσεις, στις οποίες η μία διαφωνία είναι θετική και η άλλη αρνητική. Εδώ ισχύουν τα αντίθετα όσων αναφέρονται στην §17 περί αποστάσεων:

1) Η δευτέρα και τα σύνθετά της διαστήματα απέχουν το ένα από το άλλο  ${}^2int$ , π.χ.

(σχ. 3, σ. 21) (σχ. 4, σ. 21)

2) Οι υπολοιπες διαφωνίες (3, 6, 10 κ.ο.κ.) επίσης απέχουν η μία απο την άλλη κατά  ${}^2int$ . π.χ.

(σχ. 5, σ. 21) (σχ. 6, σ. 21)

3) Η δευτέρα και τα σύνθετά της απέχουν από οποιαδήποτε άλλη διαφωνία υπό την ίδια συνθήκη (ότι δηλαδή το ένα διάστημα είναι θετικό και το άλλο αρνητικό) κατά  ${}^1int$ , π.χ.

---

<sup>14</sup> Οι επί του σχήματος σημειώσεις αποδίδονται ως εξής: *диссонансы* = διαφωνίες, *отрицательные* = αρνητικές, *положительные* = θετικές.

(σχ. 7, σ. 21) (σχ. 8, σ. 21)

**§19.** Αν κάτω από μία διαδοχική σειρά διαστημάτων τοποθετήσουμε μία άλλη κατά τέτοιο τρόπο, ώστε κάτω από το 0 (πρώτη) να βρίσκεται το διάστημα  $a$  της κάτω γραμμής, τότε κάθε διάστημα της κάτω γραμμής θα ισούται με το αλγεβρικό άθροισμα του διαστήματος που βρίσκεται ακριβώς πάνω του  $+ a$ . Αν κάποιο από τα διαστήματα της πάνω σειράς το ονομάσουμε  $m$  και αυτό που βρίσκεται ακριβώς από κάτω του με  $n$ , τότε έχουμε  $m + a = n$ . Στο παρακάτω παράδειγμα

(σχ. 1, σ. 22)

(σχ. 2, σ. 22)

κάτω από το 0 της πάνω σειράς τίθεται  $a = -4$ . Αν π.χ. επιλέξουμε από την πάνω σειρά το  $m = 7$  και προσθέσουμε σε αυτό το  $-4$ , έχουμε  $n = 3$  (καθώς  $7 - 4 = 3$ ).

Σε ασκήσεις πάνω στην καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη η αντιπαραβολή δύο σειρών διαστημάτων είναι κάτι το απαραίτητο. Για να μην χρειάζεται να τις σημειώνουμε ξανά και ξανά, στο τέλος του βιβλίου υπάρχει συνημμένος ένας κανόνας υπολογισμού αποτελούμενος από δύο σειρές αριθμών, εκ των οποίων η μία είναι κινητή και η άλλη ακίνητη.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ II

**Κάθετη μεταφορά αντιστικτικώς συνδυαζόμενων φωνών.  
Μεταθέσεις. Δείκτης καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης [Jv].**  
(σσ. 23-31)

### **Συμβολισμός της κάθετης μετάθεσης: ν, νν. Τύποι πρωταρχικού και παράγωγου συνδυασμού**

§20. Στο προηγούμενο κεφάλαιο ασχοληθήκαμε με την μεταφορά φωνών, όπως αυτή εφαρμόζεται σε μεμονωμένα διαστήματα. Προχωράμε λοιπόν στην μεταφορά αντιστικτικώς συνδυαζόμενων μελωδιών. Όταν θα θέλουμε να δείξουμε ότι δύο φωνές σχηματίζουν σωστή αντίστιξη θα τοποθετούμε το σύμβολο + ανάμεσα στα λατινικά ψηφία, τα οποία τις αναπαριστούν, δηλαδή I + II· κάθε φωνή θα αναπαρίσταται με το ίδιο ψηφίο και στον πρωταρχικό και στον παράγωγο συνδυασμό. I + II είναι ο τύπος πρωταρχικού συνδυασμού.

*Σημείωση.* Το σύμβολο + στην προκειμένη περίπτωση αναπαριστά τον καθιερωμένο στην θεωρία της μουσικής όρο «πρόσθεση» (= συνδυασμός φωνών. δίφωνη πρόσθεση, πολύφωνη πρόσθεση κλπ)· θα το χρησιμοποιούμε με αυτό το σκεπτικό μόνον όταν με αυτό ενώνονται οι ρωμαϊκοί αριθμοί που αναπαριστούν τις φωνές.

§21. Το ν, αρχικό γράμμα του επιθέτου «verticalis<sup>15</sup>», συμβολίζει την κάθετη μεταφορά των φωνών (στον πληθυντικό αριθμό νν) και τίθεται στην πάνω δεξιά πλευρά του ρωμαϊκού αριθμού που αντιστοιχεί στην φωνή αυτή. Η τιμή που δηλώνει την κατεύθυνση και το διάστημα της μεταφοράς τίθεται μετά από το ν (μεταξύ του οποίου και αυτής παρεμβάλλεται το σύμβολο της ισότητας). Έτσι π.χ. η παράσταση  $I^{v=5}$  δηλώνει ότι η πάνω φωνή μεταφέρεται μία έκτη πάνω. Η παράσταση  $I^{v=-2} + II^{v=-7}$  δηλώνει μεταφορά της πάνω φωνής κατά μία τρίτη κάτω και της κάτω μία οκτάβα πάνω· το σύμβολο + δηλώνει ότι οι φωνές που υφίστανται μεταφορά σχηματίζουν σωστή αντίστιξη.

Αυτός ο τρόπος συμβολισμού, ο οποίος αναπαριστά την μεταφορά δύο φωνών που ενώνονται με το σύμβολο +, είναι ο τύπος παράγωγου συνδυασμού. Οι τύποι παράγωγου συνδυασμού δύνανται να είναι διάφοροι, αλλά ο τύπος του πρωταρχικού συνδυασμού μόνο ένας: I + II.

§22. Όταν η φωνή μένει στην θέση της, στο ψηφίο που της αντιστοιχεί είτε τίθεται  $v=0$ , είτε δεν τίθεται καθόλου ν. Βάσει αυτού οι παραστάσεις  $I + II^{v=1}$  και  $I^{v=0} + II^{v=1}$  έχουν την ίδια

<sup>15</sup> verticālis-is-e (λατινικά) = κάθετος-η-ο.




σημασία, ότι δηλαδή η πάνω φωνή μένει στην θέση της και η κάτω έχει μεταφερθεί μία δευτέρα κάτω.

## Μεταθέσεις

§23. Η αμοιβαία σχέση των μελωδιών στον παράγωγο συνδυασμό μπορεί να εμπίπτει σε μία από τις παρακάτω περιπτώσεις:


1) **Ευθεία μετάθεση**: οι μελωδίες διατηρούν το σχετικό τους ύψος. Η κάτω παραμένει κάτω και η πάνω πάνω, πράγμα που προκαλεί είτε απομάκρυνση της μίας από την άλλη είτε πλησίασμα της μίας προς την άλλη. Αυτή η μετάθεση μπορεί να παρασταθεί σχηματικά ως εξής:

πρωταρχ. παρ.  

$$\begin{array}{c} \text{I} \\ \text{II} \end{array} \begin{array}{c} \text{I} \\ \text{II} \end{array}$$
 Το σύμβολο της ευθείας μετάθεσης είναι: 

Παράδειγμα ευθείας μετάθεσης:

(σχ. 1 σ. 24) (σχ. 2, σ. 24) (σχ. 3, σ. 24)<sup>16</sup>

2) **Αντίστροφη μετάθεση**: οι μελωδίες αλλάζουν την αμοιβαία τους σχέση. Η πάνω πηγαίνει κάτω και η κάτω πάνω. Η μετάθεση αυτή παριστάνεται σχηματικά ως εξής: 
$$\begin{array}{c} \text{I} \\ \text{II} \end{array} \begin{array}{c} \text{I} \\ \text{II} \end{array}$$
, ενώ το σύμβολο της είναι . Η μετάθεση αυτή είναι ευρέως γνωστή με την ονομασία «διπλή αντιστιξή», η οποία κατ' αυτόν τον τρόπο είναι υποπερίπτωση της καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης.

Παράδειγμα αντίστροφης μετάθεσης:

(σχ. 4, σ. 24)<sup>17</sup>

Η τελευταία συνήχηση αυτού του παραδείγματος είναι η πρώτη (0), η οποία συναντάται στον παράγωγο συνδυασμό και σε ευθεία και σε ανάστροφη μετάθεση.

3) **Μικτή μετάθεση**: εν μέρει ευθεία, εν μέρει αντίστροφη, π.χ.

(σχ. 5, σ. 24)<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Οι σημειώσεις των σχημάτων τόσο του σκέλους 1, όσο και των άλλων 2 σκελών, αποδίδονται ως εξής: первоначальное → πρωταρχικός (ενν. συνδυασμός), 1-е производное → 1<sup>ος</sup> παράγωγος (ενν. συνδυασμός) και 2-е производное → 2<sup>ος</sup> παράγωγος (ενν. συνδυασμός).

<sup>17</sup> Οι σημειώσεις «первоначальное» και «производное» αποδίδονται ως «πρωταρχικός» και «παράγωγος» (ενν. συνδυασμοί) αντίστοιχα.

<sup>18</sup> Οι σημειώσεις «первоначальное» και «производное» αποδίδονται ως «πρωταρχικός» και «παράγωγος» (ενν. συνδυασμοί) αντίστοιχα.

## Σχέση μεταξύ πρωταρχικών και παράγωγων διαστημάτων

§24. Οι μελωδίες I + II σχηματίζουν κατά τον συνδυασμό τους μία σειρά διαστημάτων  $a, b, c, d \dots$  κ.ο.κ. Αν μία από τις φωνές μεταφερθεί κατά  $\pm s$ , δηλαδή οι τύποι  $I^{v=\pm s} + II$  ή  $I + II^{v=\pm s}$  ληφθούν ως τύποι παράγωγου συνδυασμού (§21), τότε προκύπτει μία νέα σειρά διαστημάτων:  $a + (\pm s), b + (\pm s), c + (\pm s) \dots$  (§10).

Έτσι π.χ. ο πρωταρχικός συνδυασμός του 1<sup>ου</sup> σκέλους της §23 παρουσιάζει την παρακάτω σειρά διαστημάτων: 4, 7, 6, 5, 4, 2, 3, 4.

(σχ. 1, σ. 25)<sup>19</sup>

Ο πρώτος παράγωγός του συνδυασμός είναι  $I + II^{v=3}$ . Αν προσθέσουμε το 3 σε κάθε πρωταρχικό διάστημα, έχουμε τα διαστήματα του παράγωγου συνδυασμού.

διαστήματα πρωταρχ. συνδυασμού:	4	7	6	5	4	2	3	4
	+3	+3	+3	+3	+3	+3	+3	+3
διαστήματα παράγωγου συνδυασμού:	7	10	9	8	7	5	6	7

(σχ. 2, σ. 25)<sup>20</sup>

Στην σειρά διαδοχής των διαστημάτων, κάθε ένα από αυτά τα παράγωγα διαστήματα βρίσκεται μία τέταρτη δεξιά από το αντίστοιχο του πρωταρχικό διάστημα (§13).

Έτσι ακριβώς θα παίρναμε την σειρά διαστημάτων του δεύτερου παράγωγου συνδυασμού:  $I^{v=-2} + II$ , προσθέτοντας  $-2$  σε κάθε διάστημα του πρωταρχικού συνδυασμού.

Στο παράδειγμα του 2<sup>ου</sup> σκέλους της §23, η σειρά διαστημάτων του πρωταρχικού συνδυασμού είναι: 7, 6, 5, 2, 4, 5, 7, 9.

(σχ. 3 σ. 25)<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Η επί του παραδείγματος σημείωση «первоначальное» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

<sup>20</sup> Η σημείωση «производное» αποδίδεται ως «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

<sup>21</sup> Η σημείωση «первоначальное» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

Ο παράγωγος συνδυασμός είναι  $I + II^{v=-9}$ . Προσθέτοντας το  $-9$  σε κάθε διάστημα του πρωταρχικού συνδυασμού, παίρνουμε σειρά αρνητικών διαστημάτων. Στην διαδοχική σειρά, κάθε ένα από αυτά βρίσκεται μία ενάτη αριστερά από το αντίστοιχό του πρωταρχικό διάστημα (§ 13), πράγμα που δείχνει ότι η μετάθεση είναι αντίστροφη.

$$\begin{array}{r}
 \text{διαστήματα πρωταρχ. συνδυασμού: } 7 \quad 6 \quad 5 \quad 2 \quad 4 \quad 5 \quad 7 \quad 9 \\
 \underline{-9} \quad \underline{-9} \quad \underline{-9} \quad \underline{-9} \quad \underline{-9} \quad \underline{-9} \quad \underline{-9} \quad \underline{-9} \\
 \text{διαστήματα παραγωγού συνδυασμού: } -2 \quad -3 \quad -4 \quad -7 \quad -5 \quad -4 \quad -2 \quad -0
 \end{array}$$

(σχήμα 1, σ. 25)<sup>22</sup>

**§25.** Από τον ορισμό της έννοιας της μετάθεσης προκύπτει το εξής: όταν η μετάθεση είναι ευθεία, τα πρόσημα των παραγώγων διαστημάτων είναι ίδια με αυτά των πρωταρχικών· όταν είναι αντίστροφη, τα πρόσημα των παραγώγων διαστημάτων είναι τα αντίθετα αυτών πρωταρχικών.

### **Δείκτης καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης [Jv] (§§ 26-45)**

**§26.** Για να λάβουμε το αποτέλεσμα της ταυτόχρονης μεταφοράς των δύο φωνών, πρέπει να προσθέσουμε σε κάθε διάστημα το αλγεβρικό άθροισμα των μεγεθών που αναπαριστούν την μεταφορά της μίας και της άλλης φωνής, δηλαδή το αλγεβρικό τους άθροισμα  $νν$  (§10). Ο κανόνας αυτός φέρει βαρύνουσα σημασία, καθώς στην έννοια του αλγεβρικού αθροίσματος περιλαμβάνονται και οι περιπτώσεις, στις οποίες μία από τις φωνές έχει  $ν = 0$ , δηλαδή δεν φεύγει από την θέση της.

**§27.** Θα ονομάσουμε το αλγεβρικό άθροισμα  $νν$  δύο αντιστικτικώς συνδυαζόμενων φωνών **δ ε ί κ τ η κ α θ έ τ ω ς μ ε τ α κ ι ν ο ύ μ ε ν η ς α ν τ ί σ τ ι ξ η ς**, και θα το συμβολίζουμε ως **Jv** (**JJv** όταν θα αναφερόμαστε σε πολλούς δείκτες). Αυτό το σύμβολο αποτελείται από τα γράμματα **J**, το αρχικό γράμμα της λέξεως *index* (= δείκτης), και **v**, το οποίο αναφέρεται στην κάθετη μεταφορά των φωνών. Σε αντίθεση με το σύμβολο  $ν$ , το οποίο αναφέρεται σε μεμονωμένη φωνή, το σύμβολο **Jv** μπορεί να αναφέρεται αποκλειστικά και μόνο σε συνδυασμό δύο φωνών.

<sup>22</sup> Η σημείωση производное αποδίδεται ως «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

**§28.** Για να δείξουμε ότι μία δεδομένη μεταφορά φωνών έχει πραγματοποιηθεί κατά έναν συγκεκριμένο δείκτη, θα τοποθετούμε εντός παρενθέσεως τον τύπο παράγωγου συνδυασμού, και μετά από την παρένθεση θα τοποθετούμε το  $\mathbf{Jv}$ , για παράδειγμα  $(I^{v=-2} + II^{v=-7}) \mathbf{Jv} = -9$ . Ομοίως πράττουμε στον τύπο πρωταρχικού συνδυασμού για να συμβολίσουμε το ότι ο συνδυασμός αυτός επιδέχεται μεταφορά των φωνών του κατά το δεδομένο  $\mathbf{Jv}$ , για παράδειγμα  $(I + II) \mathbf{Jv} = 2, (I + II) \mathbf{Jv} = -9$  κ.ο.κ. Σε περιπτώσεις που ο ίδιος συνδυασμός επιδέχεται μεταφορά φωνών κατά πολλούς δείκτες, θα τοποθετούμε τους αντίστοιχους αριθμούς μετά από το σύμβολο της ισότητας, χωρίζοντάς τους με κόμματα. Για παράδειγμα, ο συνδυασμός του 1<sup>ου</sup> σκέλους της §23 επιδέχεται μεταφορά κατά  $\mathbf{Jv} = 3$  και  $\mathbf{Jv} = -2$ , επομένως θα τον συμβολίζουμε ως  $(I + II) \mathbf{Jv} = 3, -2$ . Τα  $\mathbf{JJv}$  αυτού του είδους, δηλαδή αυτά που αναφέρονται σε έναν πρωταρχικό συνδυασμό, αλλά ενσωματώνουν προϋποθέσεις χρήσης πολλών δεικτών, θα τα ονομάζουμε *σύνθετους δείκτες*. Ένα σύνθετο  $\mathbf{Jv}$  μπορεί να είναι *διπλό, τριπλό κ.ο.κ.*, ανάλογα με τον αριθμό των δεικτών, των οποίων τις προϋποθέσεις συνδέει (οι ονομασίες αυτές δεν έχουν κάποια σχέση με την διπλή, τριπλή κ.λ.π. αντίστιξη). Ο σύνθετος δείκτης γράφεται πάντοτε ως  $\mathbf{Jv}$ . Όταν γίνεται λόγος για διαφορετικούς δείκτες που αναφέρονται σε διαφορετικούς πρωταρχικούς συνδυασμούς, ο δείκτης γράφεται μία φορά στον πληθυντικό αριθμό:  $\mathbf{JJv}$ . Αν π.χ. μας ζητείται να αναφέρουμε τους δείκτες που αντιστοιχούν σε τέλειες συμφωνίες, τότε πρέπει να τους σημειώσουμε ως εξής:  $\mathbf{JJv} = \pm 3, \pm 4$  κ.ο.κ, το οποίο ισοδυναμεί με  $\mathbf{Jv} = 3, \mathbf{Jv} = -3, \mathbf{Jv} = 4, \mathbf{Jv} = -4$  κ.ο.κ.

**§29.** Οι μεταφορές των φωνών  $I + II$  κατά ένα δεδομένο  $\mathbf{Jv}$  μπορούν να αντικατασταθούν από άλλες, δίνοντας ως αποτέλεσμα την ίδια ακριβώς σειρά παράγωγων διαστημάτων, αν το αλγεβρικό άθροισμα των μεταφορών αυτών παραμένει αμετάβλητο (§26). Στην περίπτωση αυτή ο παράγωγος συνδυασμός μετατοπίζεται σε διαφορετικές βαθμίδες. Με τον τρόπο αυτό, *το ίδιο  $\mathbf{Jv}$  μπορεί να προκαλεί ποικίλες μεταφορές φωνών*, άρα να υπάγεται σε διάφορους τύπους πρωταρχικού συνδυασμού.

**§30.** Μπορούμε να πάρουμε έναν παράγωγο συνδυασμό αφήνοντας μία από τις φωνές στην θέση της. Στην περίπτωση αυτή η άλλη φωνή οφείλει να έχει  $v = \mathbf{Jv}$ . Αυτό προκύπτει από το ότι το  $\mathbf{Jv}$  ισούται με το αλγεβρικό διάστημα  $v$  των δύο φωνών (§27).

## Ο τύπος $m + \mathbf{Jv} = n$ και πορίσματα που προκύπτουν από αυτόν

**§31.** Αν προσθέσουμε το  $\mathbf{Jv}$  σε ένα διάστημα του πρωταρχικού συνδυασμού παίρνουμε το αντίστοιχο διάστημα του παράγωγου συνδυασμού (§§ 26, 27). Συμβολίζοντας το πρωταρχικό διάστημα ως  $m$  και το παράγωγό του ως  $n$ , αναπαριστούμε την σχέση αυτή με την παρακάτω εξίσωση:  $m + \mathbf{Jv} = n$ .

**§32.** Από την εξίσωση  $m + \mathbf{Jv} = n$  προκύπτουν τα παρακάτω:

1) Αν  $m = 0$ , τότε  $n = \mathbf{Jv}$ , δηλαδή από την πρώτη προκύπτει στον παράγωγο συνδυασμό διάστημα ίσο με  $\mathbf{Jv}$ .

2) Αν τα  $m$  και  $\mathbf{Jv}$  είναι ίσα, αλλά φέρουν αντίθετα πρόσημα, τότε από το  $m = \mathbf{Jv}$  προκύπτει  $n = 0$ . Με άλλα λόγια, από διάστημα που είναι ίσο με το  $\mathbf{Jv}$  αλλά φέρει αντίθετο πρόσημο, προκύπτει στον παράγωγο συνδυασμό η πρώτη.

3) Δεδομένου του ότι στην αντίστροφη μετάθεση ισχύει  $m + (-\mathbf{Jv}) = -n$  (§25), ισχύει και  $n + (-\mathbf{Jv}) = -m$ , δηλαδή στην διπλή αντίστιξη από ένα διάστημα ίσο με το παράγωγό του προκύπτει διάστημα ίσο με το πρωταρχικό. Π.χ. για  $\mathbf{Jv} = -7$ , από την τετάρτη προκύπτει στον παράγωγο συνδυασμό πέμπτη ( $3 - 7 = -4$ ) και από την πεμπτη τετάρτη ( $4 - 7 = -3$ ). Για  $\mathbf{Jv} = -9$  από την τρίτη προκύπτει οκτάβα ( $2 - 9 = -7$ ) και από την οκτάβα τρίτη ( $7 - 9 = -2$ ) κ.ο.κ.

**§33.** Αντιπαραβάλλοντας τον τύπο  $m + \mathbf{Jv} = n$  με τις §§ 12 και 30, συμπεραίνουμε ότι σε διαδοχική σειρά διαστημάτων (§11) ένα παράγωγο διάστημα απέχει από το πρωταρχικό του κατά διάστημα ίσο με  $\mathbf{Jv}$ . Αν το  $\mathbf{Jv}$  είναι θετικό, τότε η απόσταση πρέπει να μετρηθεί προς τα δεξιά· αν είναι αρνητικό, προς τα αριστερά (§13).

## Προϋποθέσεις μεταθέσεων

**§34.** Το  $\mathbf{Jv}$  μπορεί να πάρει είτε θετική είτε αρνητική τιμή, είτε να ισούται με μηδέν. Θα δούμε υπό ποιές συνθήκες ένα  $\mathbf{Jv}$  δίνει ευθεία, αντίστροφη ή μεικτή μετάθεση. Από την εξίσωση  $m + \mathbf{Jv} = n$  οδηγούμαστε, βάσει της §25, στα εξής:

1) Αν  $m$  και  $\mathbf{Jv}$  είναι αμφότερα θετικά ή αρνητικά, τότε προκύπτει ευθεία μετάθεση.

2) Αν το ένα από αυτά είναι θετικό και το άλλο αρνητικό, τότε η μετάθεση δύναται να είναι είτε ευθεία είτε αντίστροφη, ανάλογα με τις τιμές των διαστημάτων του πρωταρχικού συνδυασμού σε σχέση με την τιμή του  $\mathbf{Jv}$ . πιο συγκεκριμένα:

- a) Για  $m$  με απόλυτη τιμή μεγαλύτερη του  $\mathbf{Jv}$ , η μετάθεση είναι ευθεία.
- b) Για  $m$  με απόλυτη τιμή μικρότερη του  $\mathbf{Jv}$ , η μετάθεση είναι αντίστροφη.

**§35.** Λαμβάνοντας υπ' όψιν ότι η πρώτη (0) στον παράγωγο συνδυασμό μπορεί να βρίσκεται και σε ευθεία και σε αντίστροφη μετάθεση, μπορούμε να διατυπώσουμε τις εν λόγω προϋποθέσεις μεταθέσεων ως εξής:

- a) Αν  $m \geq \mathbf{Jv}$ , με τα  $m$  και  $\mathbf{Jv}$  ετερόσημα, η μετάθεση είναι ευθεία.
- b) Αν  $m \leq \mathbf{Jv}$ , με τα  $m$  και  $\mathbf{Jv}$  ετερόσημα, η μετάθεση είναι αντίστροφη.

**§36.** Οι κανόνες αυτοί περί μεταθέσεων ισχύουν άνευ εξαιρέσεων σε όλες τις περιπτώσεις, ανεξαρτήτως του αν τα διαστήματα του πρωταρχικού συνδυασμού θα είναι θετικά ή αρνητικά. Όμως, δεδομένου του ότι στην πράξη είναι βολική η μη διασταύρωση των φωνών και η χρήση θετικών διαστημάτων στον πρωταρχικό συνδυασμο, οι κανόνες αυτοί, για παρόμοιους πρωταρχικούς συνδυασμούς, δύνανται να διατυπωθούν ως εξής:

- a) Για θετικό  $\mathbf{Jv}$  η μετάθεση είναι πάντοτε ευθεία
- b) Για αρνητικό  $\mathbf{Jv}$  η μετάθεση δύναται να είναι ευθεία, αντίστροφη ή μεικτή. Προϋπόθεση για να είναι ευθεία:  $m \geq \mathbf{Jv}$  (§35<sup>a</sup>). προϋπόθεση για να είναι αντίστροφη:  $m \leq \mathbf{Jv}$  (§35<sup>b</sup>). Όταν ένας πρωταρχικός συνδυάζει και τις δύο αυτές προϋποθέσεις, η μετάθεση είναι μεικτή (σκέλος 3, §23).

### **Ακραία διαστήματα και τα σύμβολά τους [ $<$ , $>$ ]**

**§37.** Η διαδοχική σειρά πρωταρχικών διαστημάτων για θετικό  $\mathbf{Jv}$  (το οποίο δίνει πάντοτε ευθεία μετάθεση, §36<sup>a</sup>) ξεκινά από το 0. Π.χ.

(σχ. 1, σ. 29)<sup>23</sup>

(σχ. 2, σ. 29)

---

<sup>23</sup> Η σημείωση «интервалы первоначальные» πάνω από το πρώτο σύστημα αποδίδεται ως «πρωταρχικά διαστήματα», η δε συντομογραφία «и т.д.» στην δεξιά πλευρά των δύο συστημάτων ως «κ.ο.κ».

**§38.** Η διαδοχική σειρά πρωταρχικών διαστημάτων αρνητικού  $\mathbf{Jv}$  οφείλει, για να μπορεί να προκύψει ευθεία μετάθεση, να ξεκινά από διαστημα ίσο με την απόλυτη τιμή του  $\mathbf{Jv}$ . Με αυτόν τον τρόπο, στην ευθεία μετάθεση το διάστημα που ισούται με την απόλυτη τιμή του  $\mathbf{Jv}$  είναι το ακραίο διάστημα εγγύτητας των φωνών του πρωταρχικού συνδυασμού, το οποίο θα συμβολίζουμε με το σύμβολο  $<$ . Π.χ., όταν έχουμε  $\mathbf{Jv} = -2$  οι φωνές δεν πρέπει να προσεγγίζουν η μία την άλλη περισσότερο από μία τρίτη,

(σχ. 3 σ. 29)<sup>24</sup>

(σχ. 4, σ. 29)

όταν έχουμε  $\mathbf{Jv} = -3$ , περισσότερο από μία τετάρτη κ.ο.κ.

(σχ. 5, σ. 29)<sup>25</sup>

(σχ. 6, σ. 29)

**§39.** Η διαδοχική σειρά πρωταρχικών διαστημάτων αρνητικού  $\mathbf{Jv}$  οφείλει, για να μπορεί να προκύψει αντίστροφη μετάθεση, να ξεκινά από το 0 και να τελειώνει στο θετικό διάστημα που είναι ίσο με την απόλυτη τιμή του  $\mathbf{Jv}$ , το οποίο σε αυτήν την περίπτωση είναι το ακραίο διάστημα απομάκρυνσης των φωνών, το οποίο συμβολίζουμε με το σύμβολο  $>$ . Π.χ. όταν έχουμε  $\mathbf{Jv} = -7$  (διπλή αντίστιξη εις την οκτάβα) οι φωνές δεν πρέπει να απομακρυνθούν η μία από την άλλη περισσότερο από μία οκτάβα,

(σχ. 1, σ. 30)<sup>26</sup>

(σχ. 2, σ. 30)

---

<sup>24</sup> Η σημείωση «интервалы первоначальные» αποδίδεται ως «πρωταρχικά διαστήματα», ενώ η συντομογραφία «и т.д.» ως «κ.ο.κ» (και ούτω καθ'εξής).

<sup>25</sup> Η σημείωση «интервалы первоначальные» αποδίδεται ως «πρωταρχικά διαστήματα», ενώ η συντομογραφία «и т.д.» ως «κ.ο.κ» (και ούτω καθ'εξής).

<sup>26</sup> Η σημείωση «интервалы первоначальные» αποδίδεται ως «πρωταρχικά διαστήματα».

όταν έχουμε  $\mathbf{Jv} = -11$  (διπλή αντίστιξη εις την δωδεκάτη), περισσότερο από δωδεκάτη.

(σχ. 3, σ. 30)<sup>27</sup>

(σχ. 4, σ. 30)

*Σημείωση.* Ακραίο διάστημα απομάκρυνσης των φωνών υπάρχει μόνο για τα  $\mathbf{JJv}$  που δίνουν αντίστροφη μετάθεση. Για τα υπόλοιπα  $\mathbf{JJv}$ , η σειρά πρωταρχικών διαστημάτων μπορεί να συνεχιστεί όσο χρειάζεται.

**§40.** Αν σε έναν πρωταρχικό συνδυασμό για αρνητικό  $\mathbf{Jv}$  υπάρχουν διαστήματα και μικρότερα και μεγαλύτερα της απόλυτης τιμής του  $\mathbf{Jv}$ , προκύπτει *μεικτή μετάθεση* (§23). Το παράδειγμα του 3<sup>ου</sup> σκέλους της §23 είναι γραμμένο για  $\mathbf{Jv} = -7$ . Στο 2<sup>ο</sup> μέτρο, όπου οι φωνές υπερβαίνουν τα όρια της οκτάβας, η μετάθεση είναι ευθεία.

### Σύμβολα μεταθέσεων [ $<$ , $>$ , $\diamond$ , $\geq$ ]

**§41.** Για να δείξουμε τί είδους μετάθεση επιφέρει ένα δεδομένο αρνητικό  $\mathbf{Jv}$ , θα χρησιμοποιούμε τα ίδια σύμβολα που χρησιμοποιούμε και για τα ακραία διαστήματα, τοποθετώντας τα μετά από τον αριθμό κάθε δείκτη. Το σύμβολο του ακραίου διαστήματος εγγύτητας φωνών ( $<$ ) θα χρησιμοποιείται ως σύμβολο ευθείας μετάθεσης· το σύμβολο του ακραίου διαστήματος της απομάκρυνσής τους ( $>$ ) θα χρησιμοποιείται ως σύμβολο αντίστροφης μετάθεσης· ο συνδυασμός των δύο αυτών συμβόλων θα αποτελεί το σύμβολο της μεικτής μετάθεσης:  $\diamond$ . Για παράδειγμα, η παράσταση  $\mathbf{Jv} = -5<$  δηλώνει ότι ο δείκτης αυτός δίνει ευθεία μετάθεση, ότι δηλαδή η σειρά διαδοχής πρωταρχικών διαστημάτων του ξεκινά από την έκτη, η οποία είναι και ακραίο διάστημα εγγύτητας των φωνών:  $5<$ . Η παράσταση  $\mathbf{Jv} = -5>$  δηλώνει ότι ο δείκτης δίνει αντίστροφη μετάθεση και ότι η σειρά πρωταρχικών διαστημάτων του, η οποία ξεκινά από την πρώτη, τελειώνει στην έκτη, διότι η έκτη είναι το ακραίο διάστημα απομάκρυνσης των φωνών:  $5>$ . Η παράσταση  $\mathbf{Jv} = -5\diamond$  δηλώνει ότι η μετάθεση είναι μεικτή, δηλαδή ότι τα διαστήματα του πρωταρχικού συνδυασμού υπάγονται εν μέρει στην πρώτη από τις προαναφερθείσες περιπτώσεις περιπτώσεις και εν μέρει στην δεύτερη. Όταν αυτά τα δύο σύμβολα γράφονται το ένα κάτω από το άλλο, δηλαδή  $\geq$ , γίνεται λόγος για δύο αρνητικά  $\mathbf{JJv}$ , τα οποία έχουν ίδια τιμή αλλά διαφορετική μετάθεση. Επομένως, π.χ., το  $\mathbf{JJv} = -4\geq$  εσωκλείει τις ακόλουθες δύο παραστάσεις:  $\mathbf{Jv} = -4<$  και  $\mathbf{Jv} = -4>$ .

<sup>27</sup> Η σημείωση «интервалы первоначальные» αποδίδεται ως «πρωταρχικά διαστήματα».



§42. Στα θετικά  $\mathbf{J}\mathbf{v}$  δεν είναι απαραίτητη ούτε η σημείωση της μετάθεσής τους ούτε ο καθορισμός του ακραίου διαστήματος απομάκρυνσής τους.

### **$\mathbf{J}\mathbf{v}$ ίσον μηδέν (§§43-44)**

§43. Είδαμε αναλυτικά τους δείκτες, τόσο τους θετικούς όσο και τους αρνητικούς. Μένει να κάνουμε μνεία στον δείκτη που ισούται με μηδέν (§20). Το συγκεκριμένο  $\mathbf{J}\mathbf{v}$ , όπως και κάθε άλλο, μπορεί να αναφέρεται σε διάφορες μεταφορές φωνών, π.χ.  $(I^{v=9} + II^{v=-9}) \mathbf{J}\mathbf{v} = 0$ ,  $(I^{v=-3} + II^{v=3}) \mathbf{J}\mathbf{v} = 0$ . ως αποτέλεσμα αυτών των μεταφορών προκύπτει σειρά διατημάτων, η οποία είναι ίδια με την πρωταρχική.

§44. Κάθε επανάληψη του δίφωνου συνδυασμού είτε σε αυτές τις βαθμίδες είτε μεταφερόμενου σε άλλες μπορεί να θεωρηθεί ως μεταφορά κατά  $\mathbf{J}\mathbf{v} = 0$ . Οι κανόνες της απλής αντίστιξης είναι οι κανόνες του  $\mathbf{J}\mathbf{v} = 0$ : από αυτήν την οπτική γωνία, η απλή αντίστιξη μπορεί να γίνει αντιληπτή ως υποπερίπτωση της καθέτως μετακινούμενης.

§45. Η εφαρμογή της έννοιας του  $\mathbf{J}\mathbf{v}$  διευκολύνει αισθητά την μελέτη της καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης, καθώς μπορεί να υπαγάγει τους πολυάριθμους συνδυασμούς μεταφερόμενων φωνών στους κανόνες ενός σχετικά μικρού αριθμού δεικτών.

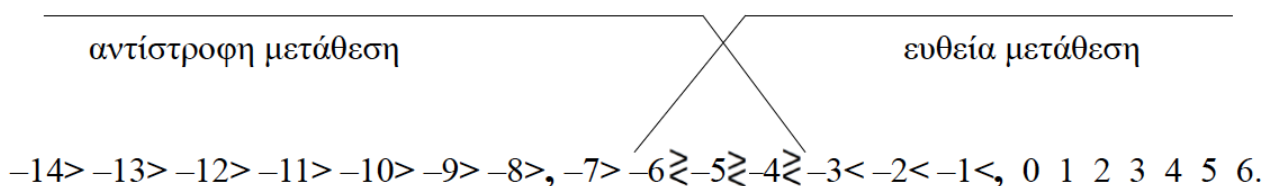
## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ

### Ομαδοποίηση δεικτών

(σσ. 33-46)

#### Κατάλογος δεικτών

§46. Τα  $\mathbf{Jv}$ , για τα οποία μένει να εξεταστούν οι προϋποθέσεις, στις οποίες υπάγονται, αντιστοιχούν σε διαστήματα της σειράς διαδοχής, που βρίσκονται εντός των ορίων τριών οκτάβων. Βάσει αυτού, διαιρούνται παρακάτω σε τρεις ομάδες των 7  $\mathbf{Jv}$  έκαστη (στον παρακάτω κατάλογο χωρίζονται με κόμματα). Ξεκινώντας από το  $\mathbf{Jv} = 0$ , εκ δεξιών του βρίσκονται τα θετικά  $\mathbf{Jv}$  σε έκταση μίας οκτάβας και εξ' αριστερών τα αρνητικά σε έκταση δύο οκτάβων. Η μετάθεση που επιφέρουν τα αρνητικά  $\mathbf{Jv}$  παριστάνεται με τα αντίστοιχα σύμβολα (§41).



§47. Παραπάνω οι θετικοί δείκτες σταματούν στο  $\mathbf{Jv} = 6$ , διότι ο επόμενός του κατά σειράν δείκτης, δηλαδή το  $\mathbf{Jv} = 7$ , ανοίγει τις φωνές του πρωταρχικού συνδυασμού κατά μία οκτάβα, π.χ.

(σχ. 1, σ. 33)<sup>28</sup> (σχ. 2, σ.33)<sup>29</sup>

Είναι οφθαλμοφανές ότι κάθε συνδυασμός που ακολουθεί τις επιταγές της απλής αντίστιξης (δηλαδή κάθε συνδυασμός με  $\mathbf{Jv} = 0$ ) έχει ισχύ και για  $\mathbf{Jv} = 7$ , και αυτό το  $\mathbf{Jv}$  δεν υπάγεται σε κάποιους ειδικούς κανόνες. Έτσι ακριβώς, ανοίγοντας έναν παράγωγο συνδυασμό με  $\mathbf{Jv} = 1$  κατά μία οκτάβα, έχουμε παράγωγο για  $\mathbf{Jv} = 8$ , πχ.

(σχ. 3, σ. 33) (σχ. 4, σ. 33)

(σχ. 5, σ. 33)<sup>30</sup>

Αν γράψουμε έναν συνδυασμό για  $\mathbf{Jv} = 2$ , αυτός θα έχει ισχύ και για  $\mathbf{Jv} = 9$ . Ομοίως, ένας

<sup>28</sup> Η σημείωση «первоначальное» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός)

<sup>29</sup> Η σημείωση «производное» αποδίδεται ως παράγωγος (ενν. συνδυασμός)

<sup>30</sup> Οι σημειώσεις «первоначальное», «производное при  $\mathbf{Jv} = 1$ » και «производное при  $\mathbf{Jv} = 8$ » αποδίδονται ως «πρωταρχικός», «παράγωγος για  $\mathbf{Jv} = 1$ » και «παράγωγος για  $\mathbf{Jv} = 8$ » αντίστοιχα.

συνδυασμός για  $\mathbf{Jv} = 3$  έχει ισχύ και για  $\mathbf{Jv} = 10$ · η ίδια σχέση υπάρχει και μεταξύ των δεικτών  $\mathbf{Jv} = 4$  και  $\mathbf{Jv} = 11$  και ούτω καθεξής.

Με αυτόν ακριβώς τον τρόπο βρίσκει κανείς τους κανόνες, στους οποίους υπάγονται οι δείκτες που αντιστοιχούν σε σύνθετα διαστήματα. Κάθε ένας τους μπορεί να αντικατασταθεί από το  $\mathbf{Jv}$  του αντίστοιχου απλού διαστήματος.

**§48.** Προχωράμε στα αρνητικά  $\mathbf{JJv}$ . Τους δείκτες που είναι ίσοι με  $-1<$ ,  $-2<$  και  $-3<$  θα τους σημειώνουμε πάντοτε με ευθεία μετάθεση, καθώς τα όρια, εντός των οποίων θα κινούνταν οι φωνές σε αντίστροφη μετάθεση είναι πολύ στενά (§38). Σε αυτήν την βάση είναι περισσότερο βολικό να χρησιμοποιείται ευθεία μετάθεση και για τα  $\mathbf{JJv}$  που είναι ίσα με  $-4$ ,  $-5$  και  $-6$ , άν και οι τιμές των διαστημάτων τους είναι κατάλληλες και για ευθεία και για αντίστροφη μετάθεση· στην πρώτη από αυτές τις περιπτώσεις θα συμβολίζονται ως  $-4<$ ,  $-5<$ ,  $-6<$  και στην δεύτερη ως  $-4>$ ,  $-5>$ ,  $-6>$  (§41).

**§49.** Οι τελευταίοι τρεις δείκτες,  $-4>$ ,  $-5>$ ,  $-6>$  επιφέρουν μεταθέσεις στην διπλή αντιστιξη εις την πέμπτη, την έκτη και την εβδόμη. Στους επόμενους δείκτες, από το  $\mathbf{Jv} = -7$  ως το  $\mathbf{Jv} = -13$ , θα χρησιμοποιούμε αντίστροφη μετάθεση (διπλή αντιστιξη εις την οκτάβα, την ενάτη, την δεκάτη κ.ο.κ.), χρησιμοποιώντας την ευθεία μετάθεση μόνον ως εξαίρεση· στην τελευταία περίπτωση, αυτό πάντοτε θα το δηλώνουμε με την χρήση του συμβόλου  $<$ .

**§50.** Μένει ένας ακόμη δείκτης, ο  $\mathbf{Jv} = -14$ , ο οποίος όμως δεν χρήζει μεμονωμένης εξέτασης, όπως επίσης και οι επόμενοι του δείκτες, οι  $\mathbf{Jv} = -15$ ,  $\mathbf{Jv} = -16$  κ.ο.κ. Πράγματι, κάθε συνδυασμός γραμμένος για  $\mathbf{Jv} = -7$  μπορεί να μεταφερθεί και για  $\mathbf{Jv} = -14$ , καθώς στην τελευταία περίπτωση ο παράγωγος συνδυασμός έχει απλώς ανοιχθεί κατά μία οκτάβα σε σχέση με τον παράγωγο για  $\mathbf{Jv} = -7$ . Αν έχει μεταφερθεί κατά  $\mathbf{Jv} = -21$ , τότε έχει ανοιχθεί (σε σχέση με τον παράγωγο για  $\mathbf{Jv} = -7$ ) κατά δύο οκτάβες κλπ. Ομοίως, ένας συνδυασμός γραμμένος για  $\mathbf{Jv} = -8$  μπορεί να μετακινηθεί κατά  $\mathbf{Jv} = -15$  και  $\mathbf{Jv} = -22$  κ.ο.κ. Επομένως κάτω από την ομπρέλα της διπλής αντιστιξης εις την οκτάβα θα βάλουμε όχι μόνον το  $\mathbf{Jv} = -7$ , αλλά και τα  $\mathbf{Jv} = -14$  και  $\mathbf{Jv} = -21$ · αντίστοιχα, κάτω από την ομπρέλα της διπλής αντιστιξης εις την ενάτη τα  $\mathbf{JJv} = -8$ ,  $-15$ ,  $-22$ · κάτω από την ομπρέλα της διπλής αντιστιξης στην δεκάτη τα  $\mathbf{JJv} = -9$ ,  $-16$ ,  $-23$  κ.ο.κ. (βλ. πίνακα §8).

Η μοναδική διαφορά στις περιπτώσεις αυτές αφορά το ακραίο διάστημα, το οποίο ισούται πάντοτε με την απόλυτη τιμή του δείκτη (§38). Έτσι, π.χ., για  $\mathbf{Jv} = -14$  οι φωνές μπορούν να

απέχουν η μία από την άλλη μέχρι δύο οκτάβες, ενώ για  $\mathbf{Jv} = -7$  μέχρι μία οκτάβα (και όχι περισσότερο).

### Στήλες δεικτών (§§51-60)

§51. Οι δείκτες που απαριθμήσαμε στην §46 είναι χωρισμένοι σε τρεις σειρές 7 αριθμών έκαστη. Αν γράψουμε τις τρεις αυτές σειρές την μία κάτω από την άλλη θα προκύψουν επτά κάθετες στήλες. Τέσσερις εξ' αυτών, οι οποίες είναι γκριζες, περιέχουν  $\mathbf{JJv}$  που αντιστοιχούν σε διαστήματα της 2<sup>ης</sup> ομάδας (<sup>2</sup>int.)· οι υπόλοιπες, οι άσπρες, περιέχουν  $\mathbf{JJv}$  που αντιστοιχούν σε διαστήματα της πρώτης ομάδας (<sup>1</sup>int.).

μηδενική στήλη	1	2	3	4	5	6
-14>	-13>	-12>	-11>	-10>	-9>	-8>
-7>	-6≥	-5≥	-4≥	-3<	-2>	-1>
0	1	2	3	4	5	6

Οι στήλες αυτές, εξαιρουμένης της πρώτης εξ' αριστερών, είναι αριθμημένες, και η κάθε μία φέρει τον αριθμό του κάτω  $\mathbf{Jv}$  της. Στην αρίθμηση δεν περιλαμβάνεται η πρώτη εξ' αριστερών στήλη, την οποία θα ονομάσουμε μηδενική στήλη· αυτή περιλαμβάνει το  $\mathbf{Jv} = 0$ , το οποίο είναι ο δείκτης της απλής αντίστιξης, άρα δεν είναι δείκτης της καθέτως κινούμενης αντίστιξης (§44)· ο πάνω δείκτης της στήλης αυτής  $\mathbf{Jv} = -14$  αντιστοιχεί στην διπλή αντίστιξη στην οκτάβα, όπως και ο μεσαίος δείκτης  $\mathbf{Jv} = -7$  (§50), και σε αυτήν την βάση δεν χρειάζεται να μιλήσουμε για αυτόν ως μεμονωμένο δείκτη. Έτσι λοιπόν, από τους δείκτες αυτής της στήλης θα μας χρειαστεί μόνο το  $\mathbf{Jv} = -7$ · επομένως, την μηδενική στήλη συχνά δεν θα την σημειώνουμε ολόκληρη, αλλά μόνο τον μεσαίο της δείκτη.

§52. Στις παραπάνω επτά στήλες περιλαμβάνονται δείκτες, οι οποίοι αντιστοιχούν σε διαστήματα της σειράς διαδοχής που βρίσκονται σε μία έκταση τριών οκτάβων: θετικά  $\mathbf{JJv}$  εντός των ορίων μίας οκτάβας, αρνητικά εντός των ορίων δύο οκτάβων. Αν αυξάναμε τον αριθμό των δεικτών, λ.χ. κατά μία οκτάβα – προς την μία ή την άλλη πλευρά – τότε κάθε στήλη θα περιείχε τέσσερις δείκτες αντί τριών· αν η αύξηση αυτή γινόταν κατά δύο οκτάβες, ο αριθμός των  $\mathbf{JJv}$  ανά στήλη θα ήταν πέντε και εξής. Έτσι λοιπόν κάθε  $\mathbf{Jv}$ , όποια και αν είναι η τιμή του, έχει προκαθορισμένη για αυτό θέση σε μία από τις επτά στήλες. Όμως, όπως προαναφέρθηκε, για πρακτικούς λόγους αρκεί η παρουσία τριών δεικτών εντός της κάθε στήλης.

**§53.** Δεν είναι δύσκολο να απομνημονεύσει κανείς τους δείκτες που περιέχει η κάθε στήλη· όλοι οι κάτω δείκτες είναι θετικοί, και κάθε ένας τους αντιστοιχεί στον αριθμό της στήλης του· όλοι οι μεσαίοι και οι πάνω δείκτες είναι αρνητικοί και υπολογίζονται πολύ εύκολα αν ληφθούν υπ' όψιν τα παρακάτω:

- 1) σε κάθε στήλη το άθροισμα των απολύτων τιμών του κάτω και του μεσαίου δείκτη ισούται με 7·
- 2) το άθροισμα των απολύτων τιμών του κάτω και του πάνω δείκτη ισούται με 14·
- 3) η διαφορά των απολύτων τιμών του πάνω και του μεσαίου δείκτη ισούται με 7.

### Συσχετισμός οκτάβων

**§54.** Σε κάθε στήλη ισχύουν τα εξής: το κάτω **Jv** αντιστοιχεί σε θετικό διάστημα εντός των ορίων μίας οκτάβας, το μεσαίο **Jv** σε αρνητικό διάστημα επίσης εντός των ορίων μίας οκτάβας και το πάνω **Jv** σε αρνητικό διάστημα εκτός των ορίων της οκτάβας. Αν στο κάτω **Jv** προστεθεί το  $-7$ , τότε προκύπτει το μεσαίο **Jv**· αν στο μεσαίο **Jv** προστεθεί το  $-7$  (ή στο κάτω **Jv** το  $-14$ ), τότε προκύπτει το πάνω **Jv** της ίδιας στήλης. Επομένως, αν σε έναν συνδυασμό  $I + II$  μία από τις φωνές παραμείνει στην θέση της και η άλλη μετατεθεί σύμφωνα με κάποιον από τους τρεις δείκτες μίας δεδομένης στήλης, τότε η μελωδία που μετετέθη θα βρίσκεται στις ίδιες ακριβώς βαθμίδες, αν και θα είναι σε άλλη οκτάβα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, τα τρία **JJv** μίας στήλης βρίσκονται σε έναν συσχετισμό οκτάβων. Αυτό είναι ξεκάθαρο π.χ. από τον επόμενο πίνακα για τα **JJv** της 3<sup>ης</sup> στήλης.

(σχ. σ. 36)<sup>31</sup>

**§55.** Σε κάθε στήλη, το κάτω **Jv** επιφέρει ευθεία μετάθεση και το πάνω αντίστροφη. Τρία από τα μεσαία, ήτοι  $-6 \geq -5 \geq -4 \geq$ , παίρνουν και ευθεία και αντίστροφη μετάθεση, και τρία μόνο ευθεία μετάθεση, ήτοι  $-3 < -2 <$  και  $-1 <$  (§46).

**§56.** Αν ένας συνδυασμός είναι γραμμένος για μεσαίο **Jv**, τότε μπορούμε, ανοίγοντας τις φωνές του παράγωγο του συνδυασμού κατά μία οκτάβα, να πάρουμε τον παράγωγο συνδυασμό για το εξωτερικό **Jv** της στήλης που προκαλεί την ίδια μετάθεση με το μεσαίο **Jv**.

Ας πάρουμε ως παράδειγμα το σχήμα της §54. Αν γράψουμε έναν συνδυασμό για **Jv** =  $-4 <$  (δηλαδή με ευθεία μετάθεση) και ανοίξουμε τις φωνές του παράγωγου συνδυασμού κατά μία

<sup>31</sup> Η σημείωση «интервалы первонач. соединения» αποδίδεται ως «διαστήματα πρωταρχικού συνδυασμού».

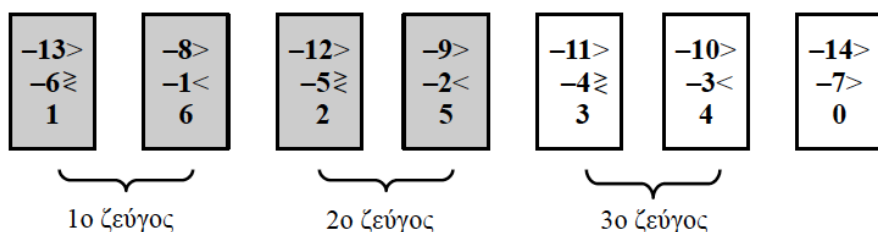
οκτάβα, τότε προκύπτει συνδυασμός για  $\mathbf{Jv} = 3$ , δηλαδή για αυτό το εξωτερικό  $\mathbf{Jv}$  της ίδιας στήλης, το οποίο επιφέρει επίσης ευθεία μετάθεση. Αν πάρουμε έναν παράγωγο συνδυασμό για  $\mathbf{Jv} = -4>$  (δηλαδή για δείκτη που δίνει αντίστροφη μετάθεση) και ανοίξουμε τις φωνές του κατά μία οκτάβα, τότε προκύπτει παράγωγος συνδυασμός για  $\mathbf{Jv} = -11$  (δηλαδή για το εξωτερικό  $\mathbf{Jv}$  της ίδιας στήλης, που επιφέρει επίσης αντίστροφη μετάθεση). Ομοίως, ένας παράγωγος συνδυασμός για  $\mathbf{Jv} = -5<$ , αν ανοιχθεί κατά μία οκτάβα, καθίσταται παράγωγος συνδυασμός για  $\mathbf{Jv} = 2$ , δείκτη της ίδιας στήλης· ένας παράγωγος συνδυασμός για  $\mathbf{Jv} = -5>$  είναι ταυτόχρονα παράγωγος συνδυασμός και για  $\mathbf{Jv} = -12$ . Τέτοιος συσχετισμός υπάρχει μεταξύ των δεικτών  $\mathbf{Jv} = -6<$  και  $\mathbf{Jv} = 1$ ,  $\mathbf{Jv} = -6$  και  $\mathbf{Jv} = -13$  κλπ.

Γενικώς κάθε συνδυασμός γραμμένος για μεσαίο  $\mathbf{Jv}$  δίνει παράγωγο συνδυασμό, ο οποίος ισχύει και για αυτό το εξωτερικό  $\mathbf{Jv}$  της ίδιας στήλης, το οποίο επιφέρει την ίδια ακριβώς μετάθεση με αυτό, χωρίς ωστόσο να ισχύει το αντίστροφο: αν είναι γραμμένος για εξωτερικό  $\mathbf{Jv}$  δεν μπορεί να έχει ισχύ και για μεσαίο, όπως θα δούμε παρακάτω (§82).

§57. Στην §51 αναφέρθηκε το ότι τα  $\mathbf{JJv}$  των άσπρων στηλών αντιστοιχούν στα διαστήματα της 1<sup>ης</sup> ομάδας (<sup>1</sup>int.), ενώ τα  $\mathbf{JJv}$  των γκριζών σε διαστήματα της 2<sup>ης</sup> ομάδας (<sup>2</sup>int.). Σε αυτό ακριβώς το γνώρισμα βασίζεται η διαίρεση των δεικτών σε δύο ομάδες, η οποία έχει μεγάλη σημασία για την μελέτη της καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης εν γένει. Στην πρώτη ομάδα περιλαμβάνονται τα  $\mathbf{JJv}$  που αντιστοιχούν σε <sup>1</sup>int. (δηλαδή της 3<sup>ης</sup>, 4<sup>ης</sup> και μηδενικής στήλης) και στην δεύτερη αυτά που αντιστοιχούν στα <sup>2</sup>int. (δηλαδή αυτά της 1<sup>ης</sup>, 2<sup>ης</sup> 5<sup>ης</sup> και 6<sup>ης</sup> στήλης). Όταν θα παρουσιάζεται η ανάγκη να δείξουμε την ομάδα, στην οποία υπάγεται ένα δεδομένο  $\mathbf{Jv}$ , θα χρησιμοποιούμε τον ακόλουθο τρόπο σημείωσης: <sup>1</sup> $\mathbf{Jv}$  και <sup>2</sup> $\mathbf{Jv}$ .

### Χωρισμός των στηλών σε ζεύγη (§§58-59)

§58. Στον επόμενο πίνακα, οι στήλες 1-6 είναι χωρισμένες σε ζεύγη, ενώ η μηδενική στήλη είναι μόνη της. Σε κάθε ζεύγος στηλών ισχύουν τα εξής: το άθροισμα των κάτω δεικτών ισούται με 7· κάθε κάτω δείκτης είναι ως προς την τιμή του ίδιος με τον μεσαίο δείκτη της άλλης στήλης, όμως τα πρόσημά τους είναι αντίθετα: το κάτω  $\mathbf{Jv}$  είναι θετικό, ενώ το μεσαίο αρνητικό. Η μηδενική στήλη δεν παρουσιάζει κάποια αντιστοιχία με άλλη στήλη, άρα δεν εντάσσεται σε κάποιο ζεύγος.



**§59.** Τα  ${}^1\mathbf{Jv}$  της μηδενικής στήλης αντιστοιχούν όλα τους σε τέλειες συμφωνίες· από το 3<sup>ο</sup> ζεύγος στηλών, ορισμένα  $\mathbf{Jv}$  αντιστοιχούν σε τέλειες συμφωνίες, ενώ τα υπόλοιπα σε διαφωνίες της 1<sup>ης</sup> ομάδας. Τα  ${}^2\mathbf{Jv}$  του 1<sup>ου</sup> ζεύγους στηλών αντιστοιχούν σε διαφωνίες της 2<sup>ης</sup> ομάδας· στο 2<sup>ο</sup> ζεύγος, τα  $\mathbf{Jv}$  αντιστοιχούν σε συμφωνίες αυτής της ομάδας, δηλαδή σε ατελείς.

**§60.** Η διαίρεση των  $\mathbf{Jv}$  σε δείκτες της 1<sup>ης</sup> και 2<sup>ης</sup> ομάδος, η ομαδοποίησή τους σε στήλες βάσει της συσχέτισης οκτάβων και εν τέλει η κατανομή των στηλών σε ζεύγη «βάζουν σε μία τάξη» τους δείκτες, γεγονός που διευκολύνει την απομνημόνευσή τους.

### **Υπολογισμός τιμής πρωταρχικού διαστήματος (§§61-62) και δείκτη (§§63-64).**

**§61.** Επανερχόμαστε στον τύπο  $m + \mathbf{Jv} = n$  (§31), ο οποίος μας δείχνει ότι το παράγωγο διάστημα ( $n$ ) ισούται με το πρωταρχικό ( $m$ ), στο οποίο έχει προστεθεί το  $\mathbf{Jv}$ , και υπολογίζουμε τις άλλες τιμές, δηλαδή τα  $m$  και  $\mathbf{Jv}$ . Έχουμε:

$$\text{a) } m = n - \mathbf{Jv} = n + (-\mathbf{Jv})$$

$$\text{b) } \mathbf{Jv} = n - m = n + (-m)$$

δηλαδή:

a) το πρωταρχικό διάστημα ( $m$ ) ισούται με το παράγωγο, στο οποίο έχει προστεθεί το  $\mathbf{Jv}$ , με το αντίθετό του πρόσημο.

b) το  $\mathbf{Jv}$  ισούται με το παράγωγο διάστημα ( $n$ ), στο οποίο έχει προστεθεί το πρωταρχικό ( $m$ ), με το αντίθετό του πρόσημο.

**§62.** Παραθέτουμε δύο παραδείγματα υπολογισμού του πρωταρχικού διαστήματος ( $m$ ) βάσει του παραγώγου διαστήματος και του  $\mathbf{Jv}$  (τύπος a, §61).

1) Όταν έχουμε  $\mathbf{Jv} = 4$ , από ποιο διάστημα παίρνουμε μία παράγωγη δέκατη; Δεδομένου του ότι το  $\mathbf{Jv}$  είναι θετικό και επιφέρει ευθεία μετάθεση, η παράγωγη δεκάτη είναι θετική (9). Αν σε αυτήν προσθέσουμε τον δείκτη με το αντίθετό του πρόσημο (τύπος a, §61) έχουμε  $9 - 4 = 5$ . Άρα, όταν έχουμε  $\mathbf{Jv} = 4$  η παράγωγη δεκάτη προκύπτει από την τετάρτη.

2) Όταν έχουμε  $\mathbf{Jv} = -11$ , από ποιο διάστημα παίρνουμε μία παράγωγη ενάτη; Δεδομένου του ότι το  $\mathbf{Jv} = -11$  επιφέρει αντίστροφη μετάθεση (§49), η παράγωγη ενάτη είναι αρνητική (-8). Προσθέτοντας σε αυτήν την τιμή (πάλι βάσει του τύπου a) τον δείκτη με αντίθετο το πρόσημό του, έχουμε:  $-8 + 11 = 3$ , δηλαδή η παράγωγη ενάτη προκύπτει από την τετάρτη.

§63. Ας προχωρήσουμε στον υπολογισμό του  $\mathbf{Jv}$  βάσει του πρωταρχικού και του παράγωγου διαστήματος (τύπος b, §61). Δίδεται ο παρακάτω πρωταρχικός συνδυασμός:

(σχ. σ. 38)<sup>32</sup>

και ο παράγωγός του:

(σχ. 1 σ. 39)<sup>33</sup>

Με ποιό  $\mathbf{Jv}$  έγινε η μετάθεση;

Θα μπορούσαμε κάλλιστα να υπολογίσουμε το  $\mathbf{Jv}$  σημειώνοντας τις μεταφορές των δύο φωνών και βρίσκοντας κατόπιν το αλγεβρικό τους άθροισμα (§27). Όμως με την χρήση του τύπου b της §61 η διαδικασία γίνεται πολύ πιο σύντομη. Παίρνουμε ένα από τα διαστήματα του παράγωγου συνδυασμού, π.χ. την οκτάβα που σχηματίζεται κατά την είσοδο της  $\Pi^{\text{nc}}$  φωνής· δεδομένου του ότι η μετάθεση είναι ευθεία, η οκτάβα είναι θετική (7)· στον πρωταρχικό συνδυασμό, στο αντίστοιχο σημείο με το παραπάνω σχηματίζεται μία δεκάτη (9)· αν προσθέσουμε την δεκάτη με αντίθετο το πρόσημό της στην πρωταρχική οκτάβα, έχουμε  $\mathbf{Jv} = 7 - 9 = -2$ .

§64. Ο υπολογισμός του  $\mathbf{Jv}$  βάσει πρωταρχικών και παράγωγων διαστημάτων (βάσει του τύπου b της §61) είναι κάτι με το οποίο συχνά ερχόμαστε αντιμέτωποι στην πράξη. Παραθέτουμε λοιπόν διάφορα παραδείγματα από την εργογραφία του Παλεστρίνα.

Δίδεται ο παρακάτω πρωταρχικός συνδυασμός:

(σχ. 2, σ. 39 – P. XIV, 51)<sup>34</sup>

και ο παράγωγός του:

(σχ. 3, σ. 39)<sup>35</sup>

ζητούμενο είναι το  $\mathbf{Jv}$ . Η μετάθεση είναι αντίστροφη. Κατά την είσοδο της  $\Gamma^{\text{nc}}$  φωνής ισχύει  $m = 2$

<sup>32</sup> Η σημείωση «первоначальное» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

<sup>33</sup> Η σημείωση «производное» αποδίδεται ως «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

<sup>34</sup> Η σημείωση «первоначальное» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

<sup>35</sup> Η σημείωση «производное» αποδίδεται ως «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).



και  $n = -9$ . Έχουμε λοιπόν  $\mathbf{Jv} = -9 - 2 = -11$  (= διπλή αντίστιξη εις την δωδεκάτη).

Στα επόμενα παραδείγματα, ο παράγωγος συνδυασμός συνοδεύεται από επί πλέον φωνές, γραμμένες σε μικρή γραφή.

(σχ. 4, σ. 39, \*2 – P. XIII, 2)<sup>36</sup>

(σχ. 1, σ. 40)<sup>37</sup>

Σε αυτό το παράδειγμα η μετάθεση είναι αντίστροφη. Κατά την εισαγωγή της  $\Pi^{ns}$  φωνής ισχύει  $m = 2$  και  $n = -5$ . Επομένως  $\mathbf{Jv} = -5 - 2 = -7$  (διπλή αντίστιξη εις την οκτάβα).

Στο παράδειγμα

(σχ. 2, σ. 40, \*3 – P. XIV, 87)<sup>38</sup>

ο παράγωγος συνδυασμός έχει μεταφερθεί σε άλλα μέρη του χρόνου. Στην συνέχεια, το παράδειγμα αυτό συναντιέται με το προηγούμενο, και ο δείκτης του είναι επίσης ίσος με  $-7$ .

Το παρακάτω παράδειγμα

(σχ. 3, σ. 40, \*4 – P. XVI, 78)<sup>39</sup>

(σχ. 4, σ. 40)<sup>40</sup>

παρουσιάζει την εξής ιδιομορφία: η πρώτη νότα της  $\Pi^{ns}$  φωνής στον παράγωγο συνδυασμό έχει την μισή διάρκεια σε σχέση με αυτήν που θα είχε στον πρωταρχικό συνδυασμό. Τέτοιες περιπτώσεις δεν είναι σπάνιες, ιδιαίτερα στις μιμήσεις. Ξεκινώντας από την 2<sup>η</sup> νότα, η φωνή κινείται χωρίς κάποια αλλαγή. Τα αρχικά διαστήματα είναι:  $m = 7$ ,  $n = 0$ . ο δείκτης είναι  $\mathbf{Jv} = -7$  (διπλή αντίστιξη εις την οκτάβα). Στο τρίτο μέτρο του πρωταρχικού συνδυασμού υπάρχει μία διασταύρωση των φωνών, δηλαδή έχουμε αρνητικά διαστήματα, στην προκειμένη περίπτωση τα  $-2$  και  $1$ . Προσθέτοντας σε αυτά το  $\mathbf{Jv} = -7$ , παίρνουμε  $-9$  και  $-8$  στα αντίστοιχα σημεία του

<sup>36</sup> Οι σημειώσεις «первоначальное» και «и т.д.» αποδίδονται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός) και «κ.ο.κ» αντίστοιχα.

<sup>37</sup> Οι σημειώσεις «производное» και «и т.д.» αποδίδονται ως «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός) και «κ.ο.κ» αντίστοιχα.

<sup>38</sup> Οι σημειώσεις «первонач.» και «производ.» αποδίδονται ως «πρωταρχικός» και «παράγωγος» (ενν. συνδυασμοί) αντίστοιχα.

<sup>39</sup> Οι σημειώσεις «первонач.» και «и т.д.» αποδίδονται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός) και «κ.ο.κ.» (και ούτε καθ' εξής) αντίστοιχα.

<sup>40</sup> Οι σημειώσεις «производ.» και «и т.д.» αποδίδονται ως «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός) και «κ.ο.κ.» αντίστοιχα.

παραγώγου συνδυασμού. Με το σύμβολο \* είναι σημειωμένο το σημείο, στο οποίο η κινητή αντίστιξη δίνει την θέση της στην απλή αντίστιξη. Στο παράδειγμα

(σχ. 1, σ. 41, \*5 – P.XVII,78)<sup>41</sup>

η μετάθεση είναι αντίστροφη. Τα αρχικά διαστήματα είναι  $m = 0$ ,  $n = -4$ .  $\mathbf{Jv} = -4$ .

### **Κατανομή των μελωδιών του πρωταρχικού συνδυασμού ανά τις φωνές**

§65. Στα προηγούμενα παραδείγματα ο πρωταρχικός και ο παράγωγος συνδυασμός εκτελούνται από διαφορετικές φωνές. Όμως υπάρχουν περιπτώσεις, στις οποίες η μία από τις φωνές συμμετέχει και στους δύο συνδυασμούς, όπως η σοπράνο του παρακάτω παραδείγματος:

(σχ. 2, σ. 41)<sup>42</sup>

ή ακόμη και περιπτώσεις, στις οποίες αμφότερες οι φωνές συμμετέχουν και στον πρωταρχικό και στον παράγωγο συνδυασμό:

(σχ. 3, σ. 41)<sup>43</sup>

ή, τέλος, περιπτώσεις, στις οποίες η πάνω μελωδία παραμένει μεν πάνω, εκτελείται όμως από την κάτω φωνή:

(σχ. 4, σ. 41)<sup>44</sup>

Την τελευταία μετάθεση πρέπει να την δούμε ως ευθεία μετάθεση, μολονότι εκ πρώτης όψεως φαίνεται αντίστροφη. Γενικώς στην σύνθετη αντίστιξη ως φωνή νοείται η μελωδία, το τραγούδι, και λόγος περί μεταφοράς φωνών γίνεται με αυτό το σκεπτικό. Σε περιπτώσεις όπως η προαναφερθείσα πρέπει, προς αποφυγήν παρανοήσεων, να σημειώνουμε τον πρωταρχικό και τον

<sup>41</sup> Οι σημειώσεις «первоначальн.» «производ.» και «и т.д.» αποδίδονται ως «πρωταρχικός», «παράγωγος» (ενν. συνδυασμοί) και «κ.ο.κ.» αντίστοιχα.

<sup>42</sup> Οι σημειώσεις «первонач.» «производ.» και «и т.д.» αποδίδονται ως «πρωταρχικός», «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός) και «κ.ο.κ.» αντίστοιχα.

<sup>43</sup> Οι σημειώσεις «первонач.» και «производ.» αποδίδονται ως «πρωταρχικός» και «παράγωγος» (ενν. συνδυασμοί) αντίστοιχα.

<sup>44</sup> Οι σημειώσεις «первонач.» «производ.» και «и т.д.» αποδίδονται ως «πρωταρχικός», «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός) και «κ.ο.κ.» αντίστοιχα.

παράγωγο συνδυασμό μεμονωμένα, τοποθετώντας την πάνω φωνή στο πάνω πεντάγραμμο και την κάτω στο κάτω, και τότε θα γίνεται ξεκάθαρο με τί είδους μετάθεση έχουμε να κάνουμε, αλλά και με ποιόν τρόπο οι μελωδίες αυτές έχουν κατανεμηθεί ανά φωνές, αυτό ανεξαρτήτως.

### **Διαστήματα, βάσει των οποίων υπολογίζεται το Jv. Διάστημα εισόδου (§67).**

**§66.** Για τον υπολογισμό του Jv λάβαμε ως  $m$  και  $n$  τις αρχικές συνηχήσεις. Είναι αυτονόητο ότι για τον σκοπό αυτό μπορεί να χρησιμοποιηθεί κάθε μία από τις επόμενες συνηχήσεις. Μερικές φορές είναι αδύνατον να χρησιμοποιήσουμε τις αρχικές συνηχήσεις για τον υπολογισμό του Jv, όπως π.χ. σε διάφορες φούγκες με κρατημένο αντίθεμα<sup>45</sup>, όταν παρουσιάζεται ανάγκη για υπολογισμό της σχέσης αντιθέματος και θέματος. Σε περιπτώσεις τονικής απάντησης οι αρχικές κινήσεις του θέματος δεν αναπαράγονται ακριβώς, πράγμα που συμβαίνει επίσης και με τις αρχικές κινήσεις του αντιθέματος. Στην περίπτωση αυτή τα  $m$  και  $n$  θα πρέπει να ληφθούν σε σημείο, στο οποίο όλες οι μεταβολές στις φωνές έχουν ήδη τελειώσει.

**§67.** Ως  $m$  και  $n$  μπορούν να ληφθούν διαστήματα μεταξύ βαθμίδων που δεν συναντώνται ταυτόχρονα στις δύο φωνές, και τα οποία βρίσκονται σε μία απόσταση το ένα από το άλλο. Έτσι π.χ. σε περιπτώσεις ετεροχρονισμένης εισόδου των φωνών είναι πολλές φορές βολικό να ληφθεί ως  $m$  ή  $n$  το διάστημα που σχηματίζεται μεταξύ των δύο αρχικών φθόγων τους. Το διάστημα αυτό θα ονομάζεται *δ ι ά σ τ η μ α ε ι σ ό δ ο υ*. Ένα διάστημα εισόδου δύναται να είναι θετικό ή αρνητικό· θετικό είναι όταν ο πάνω φθόγος του είναι στην πάνω φωνή (δηλαδή στην I<sup>n</sup> φωνή) και ο κάτω στην κάτω φωνή (δηλαδή στην II<sup>n</sup> φωνή), όπως π.χ.

(σχ. 1, σ. 42) (σχ. 2, σ. 42)<sup>46</sup>

και αρνητικό όταν η διανομή των φθόγων αυτών είναι η αντίστροφη.

<sup>45</sup> Виктор Павлович Фраёнов, *Учебник полифонии* [Εγχειρίδιο πολυφωνίας], (Москва: Музыка, 2000): 52· Στεπάν Γκριγκόριεφ και Τέοντορ Μύλλερ, *Εγχειρίδιο πολυφωνίας*, μετάφραση Γιώργου Πλουμπίδη (Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας, 1999), 251-253. Στο πρωτότυπο «удержанное противосложение»· εδώ χρησιμοποιείται η απόδοση του Γ. Πλουμπίδη ως «κρατημένο αντίθεμα» για τον όρο αυτό. Ο Φραγιόνωφ στο εγχειρίδιό του περιγράφει αυτό το είδος αντιθέματος ως εξής: «το κρατημένο αντίθεμα συνοδεύει όλες ή ορισμένες από τις επανεμφανίσεις απάντησης και θέματος, και ως προς αυτό διαφέρει από το αντίθεμα που χρησιμοποιείται μία φορά», και οι Γκριγκόριεφ και Μύλλερ προσθέτουν ότι «σε αυτήν την περίπτωση το αντίθεμα συνοδεύει κάθε είσοδο του θέματος, ανεξάρτητα από το σε ποιάν φωνή αυτό περνά» (μετάφραση Πλουμπίδη).

<sup>46</sup> Η σημείωση «и т.д.» αποδίδεται ως «κ.ο.κ.».

(σχ. 3, σ. 42)<sup>47</sup> (σχ. 4, σ. 42)

Στην καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη, όταν αντιπαραβάλλουμε τα διαστήματα εισαγωγής στον πρωταρχικό και στον παράγωγο συνδυασμό, πρέπει να στρέφουμε την προσοχή μας στην κατεύθυνσή τους. Όταν η κατεύθυνση είναι η ίδια τα πρόσημα των δύο διαστημάτων είναι τα ίδια, ενώ όταν είναι διαφορετική όχι. Επομένως, αν η μετάθεση είναι ευθεία, η κατεύθυνση του παράγωγου διαστήματος είναι ίδια με αυτήν του πρωταρχικού· αν η μετάθεση είναι αντίστροφη, η κατεύθυνση είναι η αντίθετη.

(σχ. 1\*, σ. 43) (σχ. 2\*, σ. 43)<sup>48</sup>

(σχ. 3, σ. 43) (σχ. 4, σ. 43)<sup>49</sup>

Το **Jv** υπολογίζεται βάσει του πρωταρχικού και του παράγωγου διαστήματος εισαγωγής, βάσει του τύπου b της §61. Για το πρώτο από αυτά τα παραδείγματα  $\mathbf{Jv} = -4 + 6 = 2$ , ενώ για το δεύτερο  $\mathbf{Jv} = -1 - 6 = -7$ .

### **Αντικατάσταση πρωταρχικού συνδυασμού από παράγωγο και αντιστρόφως**

**§68.** Ως πρωταρχικός συνδυασμός λαμβάνεται συνήθως ο συνδυασμός που συναντάται νωρίτερα. Αλλά ως πρωταρχικός μπορεί να ληφθεί και ένας συνδυασμός που συναντάται αργότερα, άρα στην περίπτωση αυτή ο προηγούμενός του νοείται ως παράγωγος. Θα δούμε ποιές τροποποιήσεις γίνονται στον τύπο πρωταρχικού συνδυασμού και στο **Jv**, όταν ένας πρωταρχικός συνδυασμός λαμβάνεται ως παράγωγος και αντιστρόφως. Στο σημείο αυτό είναι απαραίτητο να κάνουμε έναν διαχωρισμό μεταξύ δύο περιπτώσεων:

1) Το **Jv** επιφέρει *ε υ θ ε ί α μ ε τ ά θ ε σ η*. Όταν λαμβάνουμε έναν πρωταρχικό συνδυασμό ως παράγωγο και αντιστρόφως, πρέπει να αλλάζουμε το πρόσημο του *v* κάθε φωνής. Κατά συνέπεια αλλάζει και το πρόσημο του αλγεβρικού αθροίσματος *vn* των δύο φωνών, δηλαδή το πρόσημο του **Jv**. Για παράδειγμα, όταν γίνεται αντικατάσταση πρωταρχικού συνδυασμού από

<sup>47</sup> Η σημείωση «и т.д.» αποδίδεται ως «κ.ο.κ.».

<sup>48</sup> Η σημείωση «первоначальн.» αποδίδεται ως «πρωταρχικός».

<sup>49</sup> Η σημείωση «производ» αποδίδεται ως «παράγωγος».

παράγωγο ο τύπος  $(I^{v=5} + II^{v=-2}) \mathbf{Jv} = 3$  μετατρέπεται σε  $(I^{v=-5} + II^{v=2}) \mathbf{Jv} = -3$ , πράγμα το οποίο εύκολα μας πηγαίνει στο ακόλουθο παράδειγμα:

$$(\text{σχ. 5, σ. 43})^{50} (\text{σχ. 6, σ. 43})^{51}$$

Βάζοντας τον παράγωγο συνδυασμό στην θέση του πρωταρχικού, έχουμε:

$$(\text{σχ. 1, σ. 44})^{52} (\text{σχ. 2, σ. 44})^{53}$$

2) Το  $\mathbf{Jv}$  επιφέρει αντιστροφή μετάθεσης. Αν υπό την συνθήκη αυτή ο πρωταρχικός συνδυασμός ληφθεί ως παράγωγος και αντιστρόφως, τότε στον τύπο παράγωγου συνδυασμού το  $v$  της  $I^{n5}$  φωνής μεταφέρεται στην  $II^n$  φωνή, και το  $v$  της  $II^{n5}$  φωνής στην  $I^n$ . Το  $\mathbf{Jv}$  παραμένει αμετάβλητο. Η φωνή, η οποία προ ολίγου ήταν η  $I^n$ , πλέον θεωρείται  $II^n$  και αντιστρόφως. Έτσι, π.χ. κατά την αντικατάσταση πρωταρχικού από παράγωγο συνδυασμό, ο τύπος παράγωγου συνδυασμού  $(I^{v=-1} + II^{v=-6}) \mathbf{Jv} = -7$  τροποποιείται ως  $(I^{v=-6} + II^{v=-1}) \mathbf{Jv} = -7$ , όπως φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα:

$$(\text{σχ. 3, σ. 44})^{54} (\text{σχ. 4, σ. 44})^{55}$$

Αν κάνουμε τον παράγωγο συνδυασμό πρωταρχικό, έχουμε:

$$(\text{σχ. 5, σ. 44})^{56} (\text{σχ. 6, σ. 44})^{57}$$

## Τρίτονο και ελαττωμένη πέμπτη

**§69.** Το ίδιο  $\mathbf{Jv}$  επιτρέπει διάφορες μεταφορές φωνών (§29). Από αυτές τις μεταφορές σε διαφορετικές βαθμίδες της διατονικής κλίμακας είναι δυνατόν να αλλάξει η ποιότητα των διαστημάτων της μελωδίας. Η μετατροπή ενός μεγάλου διαστήματος σε μικρό ή ενός μικρού σε

<sup>50</sup> Η σημείωση «первоначальное» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

<sup>51</sup> Η σημείωση «производное» αποδίδεται ως «παράγωγος».

<sup>52</sup> Οι σημειώσεις «первоначальное» και «и т.д.» αποδίδονται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός) και «κ.ο.κ.».

<sup>53</sup> Οι σημειώσεις «производное» και «и т.д.» αποδίδονται ως «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός) και «κ.ο.κ.».

<sup>54</sup> Η σημείωση «первоначальное» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

<sup>55</sup> Η σημείωση «производное» αποδίδεται ως «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

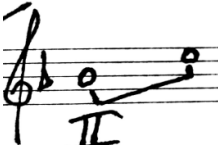
<sup>56</sup> Η σημείωση «первоначальное» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

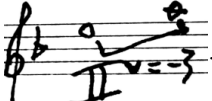
<sup>57</sup> Η σημείωση «производное» αποδίδεται ως «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός). Η παρένθεση που βρίσκεται ακριβώς κάτω από αυτήν περιέχει τυπογραφικό λάθος. Ορθή μορφή (βάσει λίστας τυπογραφικών λαθών):  $I^{v=-6} II^{v=-1}$ .

μεγάλο δεν ενέχει κανένα ατόπημα.

Όμως, αν αντί της κίνησης κατά καθαρό διάστημα προκύπτει κίνηση κατά αυξημένο ή ελαττωμένο διάστημα, αυτό αντιτίθεται στους κανόνες της απλής αντίστιξης και δεν γίνεται αποδεκτό. Η διατονική κλίμακα περιλαμβάνει την αυξημένη τετάρτη –το λεγόμενο τ ρ ί τ ο ν ο– και την ελαττωμένη πέμπτη, που σχηματίζονται μεταξύ της IV<sup>ης</sup> και της VII<sup>ης</sup> βαθμίδας της ιωνικής, της δικής μας μείζονος, κλίμακας. Η αυστηρή γραφή απαγορεύει την κίνηση κατά τα διαστήματα αυτά, για τα οποία έχει θεσπίσει πλήθος περιορισμών, οι οποίοι θεωρούνται γνωστοί στον αναγνώστη. Με τους παρακάτω τρόπους μπορούν να αποφευχθούν τα διαστήματα αυτά στον παραγωγή συνδυασμό:

Κατ' αρχάς, λαμβάνοντας υπ' όψιν την ορισμένη μεταφορά των φωνών, μπορούμε να απορρίψουμε εκ των προτέρων τις δύο βαθμίδες που σχηματίζουν τρίτονο στον παράγωγο συνδυασμό. Για αυτό τον λόγο, τις δύο βαθμίδες που σχηματίζουν τρίτονο στον πρωταρχικό συνδυασμό, πρέπει να τις μεταφέρουμε κατά διάστημα ίσο με το ν της φωνής αυτής, με το αντίθετο του πρόσημο· με άλλα λόγια να μεταφέρουμε αυτές τις βαθμίδες στην αντίθετη κατεύθυνση. Τις βαθμίδες που προκύπτουν με τον τρόπο που μόλις περιγράψαμε πρέπει να τις αντιμετωπίζουμε στον πρωταρχικό συνδυασμό ως τρίτονο, ακολουθώντας και εφαρμόζοντας όλους τους περιορισμούς που διέπουν την χρήση του. Είναι περισσότερο βολικό να επιλέγουμε μεταφορές κατά τις οποίες η μία από τις φωνές είτε παραμένει στην θέση της είτε μεταφέρεται κατά μία οκτάβα. Στην περίπτωση αυτή, οι προφυλάξεις που περιγράψαμε παραπάνω πρέπει να λαμβάνονται μόνο για την μία φωνή. Στο 5<sup>ο</sup> παράδειγμα της §64, του οποίου ο παράγωγος συνδυασμός είναι I<sup>v=-7</sup> + II<sup>v=3</sup>, ως μεταφορά της πάνω φωνής κατά μία οκτάβα, επομένως κατά την σύνθεση μας ενδιαφέρει η αποφυγή του τριτόνου μόνο σε σχέση με την II<sup>η</sup> φωνή. Γράφοντας τους δύο φθόγγους

που σχηματίζουν τρίτονο στον δεδομένο ολισμό,  τους μεταφέρουμε στην

αντίθετη κατεύθυνση της μεταφοράς II<sup>v=3</sup>, δηλαδή κατά μία πέμπτη πάνω: . Οι

βαθμίδες που προέκυψαν δίνουν στον παράγωγο συνδυασμό τρίτονο, πρέπει επομένως να ακολουθήσουμε όλες τις συμβάσεις, από τις οποίες διέπεται η χρήση του εντός του πλαισίου της αυστηρής γραφής.

Ένας άλλος απλούστερος τρόπος είναι ο εξής: γράφουμε τον πρωταρχικό συνδυασμό, χωρίς

αρχικά να δίνουμε σημασία στο τρίτονο του παράγωγου συνδυασμού και, αφού ολοκληρώσουμε την άσκηση, προβαίνουμε στις αναγκαίες διορθώσεις για την εξάλειψή του, δηλαδή στην μετατροπή του από τετάρτη αυξημένη σε τετάρτη καθαρή, είτε με την όξυνση της κάτω βαθμίδας είτε με την βάρυνση της πάνω κατά  $\frac{1}{2}$  του τόνου.

(σχ. 1, σ. 45) (σχ. 2, σ. 45) (σχ. 3, σ. 45)

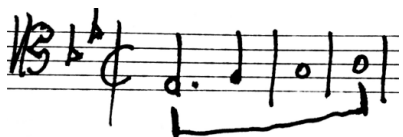
Η επιλογή της μίας ή της άλλης τροποποίησης εξαρτάται από τις συνηχήσεις και τις μελωδικές κινήσεις που προηγούνται και έπονται.

Μπορούμε επίσης να ψάξουμε για τον παράγωγο συνδυασμό έναν άλλον οπλισμό, με τον οποίο το τρίτονο θα εξαλείφεται. Αυτός ο παράγωγος συνδυασμός δύναται να υποστεί τρανσπόρτο κατά τέτοιο τρόπο, ώστε και οι δύο συνδυασμοί να έχουν τον ίδιο οπλισμό.

Στον παρακάτω συνδυασμό, για  $Jv = -9$ , η μεταφορά  $\Gamma^{v=-9}$  είναι γραμμένη στο τρίτο πεντάγραμμο.

(σχ. 1, σ. 46)<sup>58</sup>

Ο παραπάνω παράγωγος συνδυασμός, σε αυτόν τον οπλισμό, περιέχει λάθη: το τρίτονο στην μελωδία μεταξύ του 1<sup>ου</sup> και του 2<sup>ου</sup> μέτρου και την συνήχηση ελαττωμένης πέμπτης στο 3<sup>ο</sup> μέτρο. Αν προσθέσουμε μία ύφεση στον οπλισμό, τότε αντί των λαθών αυτών εμφανίζεται ένα καινούριο: η κίνηση κατά ελαττωμένη πέμπτη μεταξύ των μέτρων 3 και 4 της κάτω φωνής. Ούτε ο οπλισμος με δύο υφέσεις είναι κατάλληλος, εξαιτίας του του τριτόνου στα 3 τελευταία μέτρα:



.Όμως ο οπλισμός με τρεις υφέσεις δίνει σωστό συνδυασμό:

(σχ. 2, σ. 46)<sup>59</sup>

<sup>58</sup> Οι σημειώσεις «первоначальное», «производное» και «υμεν. 4» αποδίδονται ως «πρωταρχικός», «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός) και «ελατ. 4» (ελαττωμένη πέμπτη κατά το σύστημα αρίθμησης του Τανιέγεφ) αντίστοιχα.

<sup>59</sup> Η σημείωση «и т.д.» αποδίδεται ως «κ.ο.κ.».

Εδώ η I<sup>n</sup> φωνή μπαίνει στην 1<sup>n</sup> βαθμίδα της μείζονος κλίμακας, ενώ η II<sup>n</sup> φωνή στην 3<sup>n</sup> βαθμίδα. Αν αυτός ο συνδυασμός υποστεί τρανσπόρτο, ούτως ώστε να μην φέρει –όπως ο πρωταρχικός– διέσεις ή υφέσεις στον οπλισμό, προκύπτει  $I^{v=-11} + I^{v=2}$ .

(σχ. 3, σ. 46)<sup>60</sup>

Μερικές φορές καθίσταται αδύνατη η εύρεση ενός οπλισμού ικανού να εξαλείψει όλα τα ατοπήματα. Στην περίπτωση αυτή πρέπει, αφού επιλέξουμε τον πιο βολικό οπλισμό, να διορθώσουμε τα λάθη που υπάρχουν ακολουθώντας κάποιον από τους τρόπους που περιεγράφησαν.

---

<sup>60</sup> Η σημείωση «и т.д.» αποδίδεται ως «κ.ο.κ.».



## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV**

### **Κανόνες απλής αντίστιξης<sup>61</sup>** (σσ. 47–64)

**§70.** Στην σύνθετη αντίστιξη οι συνδυασμοί, πρωταρχικοί και παράγωγοι, οφείλουν να ακολουθούν τους κανόνες της απλής αντίστιξης, οι οποίοι σε καμία περίπτωση δεν μπορούν να γίνουν αντικείμενα παράβασης. Τους κανόνες αυτούς μπορεί να τους εκλάβει κανείς ως περιορισμούς: δεν περιγράφουν απλώς τί πρέπει να γίνει στην μία ή την άλλη περίπτωση, αλλά δείχνουν και τί απαγορεύεται. Οι κανόνες αυτοί απαγορεύουν λ.χ. την ευθεία κίνηση προς τέλεια συμφωνία, την λύση δευτέρας σε πρώτη και εβδόμης σε οκτάβα κλπ. *Ένα διάστημα δεν δύναται να απαλλαγεί από τους περιορισμούς που του επιβάλλουν οι κανόνες της απλής αντίστιξης, μάλιστα σε αυτούς τους περιορισμούς μπορούν να προστεθούν και άλλοι.* Για να μελετήσει κανείς τις προϋποθέσεις χρήσης κάποιου διαστήματος για δεδομένο **Jv**, πρέπει να αντιπαραβάλλει τους περιορισμούς αυτού του διαστήματος με τους περιορισμούς του παραγώγου του. Αν το τελευταίο δεν εμπίπτει –βάσει των κανόνων της απλής αντίστιξης– σε επιπλέον περιορισμούς σε σχέση με το πρώτο, τότε οι προϋποθέσεις χρήσης του πρωταρχικού διαστήματος παραμένουν ως έχουν. Αν όμως το παράγωγο διάστημα εμπίπτει σε επιπλέον περιορισμούς συγκρινόμενο με το πρωταρχικό, τότε αυτό το πλεόνασμα προϋποθέσεων προστίθεται στις προϋποθέσεις του πρωταρχικού διαστήματος. Με το σύνολο αυτών των περιορισμών συγκροτούνται οι περιορισμοί χρήσης ενός πρωταρχικού διαστήματος για ένα δεδομένο **Jv**. Με το ίδιο σκεπτικό λειτουργούν όλοι οι κανόνες της καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης.

### **Περιορισμοί που επιβάλλουν στα διαστήματα οι κανόνες απλής αντίστιξης (§§71-87)**

**§71.** Τα διαστήματα κατανέμονται, βάσει της έκτασης που έχουν οι περιορισμοί τους στην απλή αντίστιξη της αυστηρής γραφής, ως εξής: ατελείς συμφωνίες, τέλειες συμφωνίες και διαφωνίες.

### **Ατελείς (§72) και τέλειες συμφωνίες (§§73-76)**

**§72.** Οι ατελείς συμφωνίες είναι οι πλέον ελεύθερες και ταυτόχρονα οι πλέον εύηχες. Κατά την παράλληλη κίνησή τους εγείρεται ενός είδους μονοτονία, γεγονός στο οποίο οφείλεται η ύπαρξη –στην 2-φωνη αντίστιξη– του κανονισμού που προτείνει την αποφυγή των εκτεταμένων

---

<sup>61</sup> Οι κανόνες απλής αντίστιξης θεωρούνται ήδη γνωστοί στον αναγνώστη. Εδώ ασχολούμαστε με αυτούς στον βαθμό που θα μας χρειαστούν στην συνέχεια, ώστε να μπορούμε ανατρέχουμε σε αυτούς (Σ.τ.Τ.):

παράλληλων κινήσεων κατά τρίτες και έκτες. Εκτός του αναφερθέντος, οι ατελείς συμφωνίες δεν υπάγονται σε περιορισμούς.

§73. Το επόμενο επίπεδο περιορισμών αφορά τις *τέλειες συμφωνίες*. Οι κανόνες που τις επηρεάζουν μπορούν να ταξινομηθούν ως εξής: 1) περιορισμοί που αφορούν την κίνηση των φωνών, 2) περιορισμοί που αφορούν την κοντινή ύπαρξη ομωνύμων τέλειων συμφωνιών και 3) περιορισμοί που βασίζονται στο ότι από αρμονική άποψη το άκουσμα των τελείων συμφωνιών είναι κενό συγκρινόμενο με αυτό των ατελών.

§74. Πρώτη ομάδα κανόνων – *περιορισμοί* που αφορούν την κίνηση των φωνών:

a) ευθεία κίνηση προς τέλεια συμφωνία δεν επιτρέπεται. Ο κανόνας αυτός, σε αυτή του την διατύπωση, αγκαλιάζει και παράλληλες και κρυφές διαδοχές. Αναφορικά με τις τελευταίες, η ισχύς του κανόνα αυτού μειώνεται όσο αυξάνεται ο αριθμός των φωνών.

b) δεν επιτρέπεται η αντίθετη κίνηση από απλή τέλεια συμφωνία προς την σύνθετή της και αντιστρόφως.

(σχ. 1, σ. 48)

Σημείωση: Όχι σπάνια συναντά κανείς εξαιρέσεις του κανόνα b στην πολύφωνη αντίστιξη, ιδιαίτερα αναφορικά με την διαδοχή πέμπτης και δωδεκάτης, πχ.

The image shows a musical score for P. XII, 145, consisting of five staves. The top staff is in treble clef with a 3/1 time signature. The second staff is in treble clef with a 3/1 time signature and a sharp sign. The third staff is in bass clef with a 3/1 time signature and a sharp sign. The fourth staff is in bass clef with a 3/1 time signature and a sharp sign. The fifth staff is in bass clef with a 3/1 time signature. The score is divided into measures by vertical lines, with some measures containing notes and others containing rests. There are dashed lines and arrows indicating intervals and movements between notes. The numbers 11 and 18 are written above the second and third measures of the second staff. A sharp sign is placed above the first measure of the second staff. The score is enclosed in a large bracket on the left side.

(σχ. 1, σ. 49 – P. XIV, 7)

Παρομοιες διαδοχές συναντώνται, πολύ σπάνια, και στην δίφωνη αντίστιξη, π.χ.

(σχ. 2, σ. 49 – P. XII, 84)

Αναφορικά τώρα με την αντίθετη κίνηση από πρώτη προς οκτάβα και αντιστρόφως, αυτή επιτρέπεται μεταξύ των δύο κάτω φωνών σε συνθέσεις για μεγάλο αριθμό φωνών, π.χ.

(σχ. 3, σ. 49 – P. XX, 127)

Τέτοιου είδους διαδοχές συναντώνται ως επί το πλείστον σε 7-φωνες και 8-φωνες συνθέσεις, ειδικά σε συνθέσεις γραμμένες για δύο χορωδίες, μεταξύ των μπάσων της πρώτης και της δεύτερης χορωδίας.

**§75.** Η δεύτερη ομάδα περιορισμών αφορά την κοντινή ύπαρξη ομωνύμων τελειων συμφωνιών. Εδώ υπάγεται η απαγόρευση –στην αντίστιξη 2 φθόγγων έναντι ενός– της ύπαρξης πεμπτών και οκτάβων στους ισχυρούς χρόνους γειτονικών μέτρων, π.χ.

(σχ. 4, σ. 49) (σχ. 5, σ. 49)<sup>62</sup>

αλλά και –στην αντίστιξη με συγκοπές– η απαγόρευση της ύπαρξής των ιδίων στα ασθενή μέρη του μέτρου, π.χ.

(σχ. 1, σ. 50)<sup>63</sup>

*Σημείωση 1<sup>η</sup>.* Αναφορικά με τον πρώτο από αυτούς τους κανόνες, η ισχύς του –καθώς επίσης και η ισχύς πολλών άλλων κανόνων της δίφωνης αντίστιξης– μειώνεται όσο αυξάνεται ο αριθμός των φωνών. Αν και οι παραβάσεις του κανόνα αυτού είναι σπάνιες στην δίφωνη αντίστιξη, π.χ.

<sup>62</sup> Στα δύο αυτά σχήματα, η σημείωση «нельзя» αποδίδεται ως «απαγορεύεται». Η εντός παρενθέσεως σημείωση δεξιά του σχήματος 5 «см. примѣч. 1<sup>ο</sup>» αποδίδεται ως «βλ. σημείωση 1».

<sup>63</sup> Η εντός παρενθέσεως σημείωση «см. примѣч. 2<sup>ο</sup>» αποδίδεται ως «βλ. σημείωση 2».

(σχ. 2, σ. 50, \*1 – O.L. I, 12.)

στην πολύφωνη αντίστιξη γίνονται πολύ συχνά υποχωρήσεις ως προς αυτόν τον κανόνα. π.χ.

(σχ. 3, σ. 50, \*2 – P. XX, 17)

(σχ. 4, σ. 50, \*3 – ib.)

Σε συνδυασμούς γραμμένους για πολλές φωνές μπορεί να επιτραπεί στον μαθητή η χρήση τέτοιων διαδοχών, όμως στην δίφωνη αντίστιξη είναι καλύτερα να αποφεύγονται γενικώς.

*Σημείωση 2<sup>η</sup>.* Ως γνωστόν, στην αντίστιξη με συγκοπές δεν απαγορεύονται ομώνυμες τέλειες συμφωνίες στα ισχυρά μέρη του χρόνου, όπως π.χ.

(σχ. 1, σ. 51, \*4 – O. L. I, 3)

Όμως οι συνθέτες της εποχής της αυστηρής γραφής δεν θεωρούσαν αδύνατη –στην αντίστιξη με συγκοπές– την ύπαρξη πεμπτών και στα ασθενή μέρη του χρόνου, όπως π.χ.

(σχήμα 2, σ. 51, \*5 – O.L. I, 2) (σχ. 3, σ. 51, \*6 – P. XI, 71)

Διαδοχές τέτοιου είδους μπορούν να επιτρέπονται μόνο ως σπάνιες εξαιρέσεις.

**§76.** Η τρίτη και τελευταία ομάδα προϋποθέσεων αναφορικά με τις τέλειες συμφωνίες αποτελείται από τους περιορισμούς που βασίζονται στο γεγονός ότι οι συμφωνίες αυτές ακούγονται κενές, συγκρινόμενες με τις ατελείς. Παρουσιάζεται επομένως η ανάγκη της εναλλαγής, στο μέτρο του δυνατού, τέλειων και ατελών συμφωνιών. Το διάστημα με το περισσότερο κενό άκουσμα, η πρώτη, υπάγεται στους περισσότερους περιορισμούς αυτού του είδους. Η μεν χρήση της στα ισχυρά μέρη του χρόνου –με εξαίρεση την πρώτη και την τελευταία συνήχηση– πρέπει να αποφεύγεται, οι δε φωνές δεν δύνανται να απομακρύνονται από αυτήν με ευθεία κίνηση<sup>64</sup>.

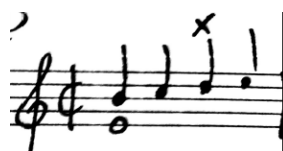
<sup>64</sup> Βλ. Bellermann. Der Contrapunkt. 4-te Aufl. s. 139 (\*Σ.τ.Τ.).

## Διαφωνίες (§§77-86): a) Διαβατικές και γειτονικές και b) σε συζεύξεις (συγκοπτόμενες)

§77. Σε περιορισμούς υπάγονται προ πάντων οι διαφωνίες. Θα σταθούμε στις διαφορές, τις οποίες παρουσιάζουν οι προϋποθέσεις χρήσεως των διαβατικών και γειτονικών διαφωνιών αφ' ενός και των διαφωνιών σε σύζευξη (των συγκοπτόμενων) αφ' ετέρου.

§78. Οι διαφορές αυτές αφορούν κατ' αρχάς την θέση που καταλαμβάνουν οι διαφωνίες στον χρόνο. Οι συζευγμένες διαφωνίες παίρνουν τα ισχυρά και τα ημισχυρά μέρη του χρόνου, ενώ οι διαβατικές και οι γειτονικές τα ασθενή. Όταν η ρυθμική αγωγή είναι 4/4, ο διαβατικός φθόγγος (όχι

όμως ο γειτονικός) δύναται να βρίσκεται στο 3<sup>ο</sup> τέταρτο, π.χ.:



(σχ. 4, σ. 51)

Αντίστοιχα, όταν έχουμε ρυθμική αγωγή 4/2, αυτή μπορεί να έρθει στο 3<sup>ο</sup> και στο 7<sup>ο</sup> τέταρτο του μέτρου, π.χ.

(σχ. \*1, σ. 52 – Josquin des Près A. V, 110) (σχ. \*2, σ. 52 – A. V, 117)

(σχ. \*3, σ. 52 – P. X, 42) (σχ. \*4, σ. 52 – P. X, 47)

Ένας διαβατικός φθόγγος δεν δύναται να έχει διάρκεια μεγαλύτερη του ημίσεος, ενώ ένας γειτονικός δεν δύναται να υπερβαίνει το τέταρτο. Οι παρακάτω περιπτώσεις μη τήρησης του κανόνα αυτού αποτελούν σπάνιες εξαιρέσεις.

(σχ. \*5, σ. 52 – Loyset Compère A. V, 118)<sup>65</sup> (σχ. \*6, σ. 52 – Josquin des Près A. V, 134)

(σχ. \*7, σ. 52 – P. X, 13)<sup>66</sup>

§79. Το δεύτερο σημείο, ως προς το οποίο διαφέρουν οι διαβατικές και γειτονικές διαφωνίες από τις συζευγμένες, είναι το εξής: οι διαβατικοί και οι γειτονικοί φθόγγοι δεν υπάγονται σε περιορισμούς αναφορικά με την κίνησή τους. Είτε η φωνή κινείται προς τα πάνω, είτε προς τα κάτω, είναι εξ' ίσου σωστοί. Αντιθέτως, μία π ρ ο ε τ ο ι μ α σ μ έ ν η διαφωνία σε σύζευξη οφείλει

<sup>65</sup> Η σημείωση «προχ. нота» αποδίδεται ως «διαβατικός φθόγγος».

<sup>66</sup> Η σημείωση επί των σχημάτων 6 και 7 «вспом. нота» αποδίδεται ως «γειτονικός φθόγγος».

να λυθεί με *καθοδική βηματική κίνηση* της φωνής που προκαλεί την διαφωνία – η αυστηρή γραφή δεν επιτρέπει λύση από κάτω προς τα πάνω. Έτσι λοιπόν, ο συζευγμένος (συγκοπτόμενος) φθόγγος εμπίπτει σε περιορισμούς ως προς την κίνησή του.

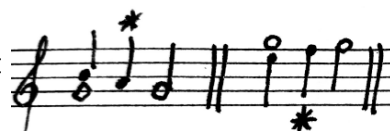
**§80.** Η τελευταία και σημαντικότερη διαφορά έγκειται στο ότι οι προϋποθέσεις, βάσει των οποίων ένας διαβατικός ή γειτονικός φθόγγος θεωρείται σωστός, περιέχονται ήδη στα χαρακτηριστικά τους γνωρίσματα. Αν δηλαδή μία διαφωνία ικανοποιεί τον έναν ή τον άλλο ορισμό, αυτό από μόνο του επιβεβαιώνει την ορθή χρήση του. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η

αναγκαιότητα αποφυγής γειτονικών φθόγγων που οδηγούν σε πρώτη:



*Σημείωση 1<sup>η</sup>.* Διάφοροι θεωρητικοί, λόγω χάριν ο Ρίχτερ, θεωρούν λάθος το να πλησιάζουν οι διαβατικοί φθόγγοι μίας φωνής σε φθόγγο άλλης φωνής, απαγορεύοντας την

κίνηση αυτών προς διάστημα πρώτης, π.χ:



Η απαγόρευση αυτή δεν συνάδει με την πρακτική των συνθετών της εποχής της αυστηρής γραφής. Περιπτώσεις όπως η παρακάτω

(σχ. 3, σ. 53 – P. XII, 45)

συναντώνται πολύ συχνά στα έργα τους (βλ. §64, 4<sup>ο</sup> παράδειγμα 3<sup>ο</sup> μέτρο και 5<sup>ο</sup> παράδειγμα 3<sup>ο</sup> μέτρο, δύο χαμηλότερες φωνές· §78 3<sup>ο</sup> παράδειγμα).

*Σημείωση 2<sup>η</sup>.* Στην αυστηρή γραφή οι διαβατικοί φθόγγοι δεν πρέπει να αντιμετωπίζονται όπως οι διαβατικοί φθόγγοι σε συγχορδίες, αλλά σε σχέση με την συγκεκριμένη φωνή, με την οποία σχηματίζεται η διαφωνία. Οι άλλες φωνές μπορούν

ανεμπόδιστα να παίρνουν φθόγγους, εφ' όσον σχηματίζουν σύμφωνο διάστημα με κάθε μία από τις φωνές που σχηματίζουν την διαφωνία αυτή, π.χ.

(σχ. 4, σ. 53, \*1) (σχ. 5, σ. 53, \*2)

Με τον τρόπο αυτό προκύπτουν ορισμένες χαρακτηριστικές διάφωνες συνδέσεις της αυστηρής γραφής, όπως οι παρακάτω:

(σχ. 6, σ. 53, \*3 – Jac. Hobrecht A.V, 40) (σχ. 7, σ. 53, \*4 – P. XIII, 39)

(σχ. 1, σ. 54, \*5 – P. XII, 157) (σχ. 2, σ. 54, \*6 – P. XII, 122)

### **Λύση διαφωνίας σε σύζευξη. Διάφωνος φθόγγος. (§§ 81-84).**

**§81.** Το αντίθετο συμβαίνει με την διαφωνία σε σύζευξη: στον ορισμό της δεν εσωκλείονται όλες οι προϋποθέσεις, οι οποίες καθιστούν την χρήση της σωστή. Θα σταθούμε λίγο σε αυτό το ζήτημα. Σε μία διαδοχική σειρά διαστημάτων (§11) κάθε διαφωνία έχει και από τις δύο πλευρές της από μία συμφωνία (σκέλος 3, §14), εκ των οποίων η μία είναι τέλεια και η άλλη ατελής (θεωρούμε την πέμπτη πάντα ως συμφωνία, λαμβάνοντας υπ' όψιν ότι η ελαττωμένη πέμπτη μπορεί να μετατραπεί σε καθαρή). Αν μία από τις φωνές που σχηματίζουν μία διαφωνία προετοιμάζεται και κινείται μία βαθμίδα κάτω (§79), τότε πραγματοποιείται η λύση αυτής της διαφωνίας σε μία από τις διπλάνες της συμφωνίες. Κάθε τέτοια κίνηση φωνής υπάγεται σε αυτό που ονομάζουμε «λύση», όμως δεν επιτρέπονται όλα αυτά τα είδη λύσεως. Η λύση στον φθόγγο, τον οποίο την στιγμή της διαφωνίας τραγουδά η άλλη φωνή, απαγορεύεται. Δεδομένου αυτού, από τις πιθανές περιπτώσεις λύσεως αποκλείονται οι εξής: η λύση δευτέρας σε πρώτη, καθώς και η λύση εβδόμης σε οκτάβα· η απαγόρευση αυτή ισχύει τόσο για τα θετικά, όσο και για τα αρνητικά διαστήματα.

(σχ. 3, σ. 54)<sup>67</sup>

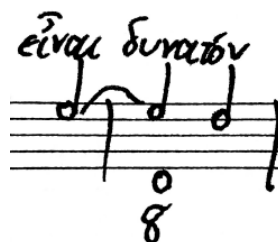
**§82.** Στην δίφωνη αντίστιξη ο κανόνας αυτός δεν επιδέχεται εξαιρέσεις αναφορικά με τα διαστήματα εντός των ορίων της οκτάβας. Όμως η πρώτη εκτός των ορίων της οκτάβας διαφωνία,

---

<sup>67</sup> Η σημείωση «нельзя» αποδίδεται ως «απαγορεύεται».

η ενάτη, αποτελεί εξαίρεση του κανόνα αυτού· η ενάτη δύναται να προκαλεί διαφωνία πάνω και να

λύνεται στον φθόγγο της άλλης φωνής, δηλαδή στην οκτάβα:



Όταν γίνεται λόγος για την διαφωνία της ενάτης συνήθως εννοείται αυτή ακριβώς η περίπτωση. Την ίδια όμως στιγμή η ενάτη, ως σύνθετο διάστημα που προκύπτει από την δευτέρα, λύνεται όπως αυτή προς τα κάτω, στην δεκάτη· σε αυτήν την περίπτωση η ενάτη ονομάζεται ενίοτε «δευτέρα». Η διαφορά μεταξύ ενάτης και δευτέρας έγκειται στο ότι η δευτέρα μπορεί να προκαλεί διαφωνία μόνο κάτω, ενώ η ενάτη πάνω και κάτω. Όλες οι υπόλοιπες σύνθετες διαφωνίες λύνονται ακριβώς όπως τα αντίστοιχά τους εντός των ορίων της οκτάβας διαστήματα. Από αυτό προκύπτει ότι *κάθε δίφωνος συνδυασμός μπορεί άνευ εμποδίων να ανοιχθεί κατά μία οκτάβα* (§47). Όχι όμως το αντίστροφο: μία ενάτη που προκαλεί διαφωνία πάνω μπορεί να σταθεί εμπόδιο στην μείωση της μεταξύ των φωνών απόστασης κατά μία οκτάβα, ακόμη και αν η απόσταση αυτή δεν είναι μικρότερη της οκτάβας· κατά την μείωση της απόστασης μεταξύ των φωνών η ενάτη μετατρέπεται σε δευτέρα, η οποία δεν δύναται να προκαλεί διαφωνία πάνω.

### Η τετάρτη και η ενάτη στην πολύφωνη αντίστιξη

§83. Υπάρχουν δύο διαστήματα, τα οποία χρησιμοποιούνται με διαφορετικό τρόπο στην δίφωνη και στην πολύφωνη αντίστιξη: η τετάρτη και η ενάτη. Η τετάρτη, όταν βρίσκεται μεταξύ της πάνω και της μεσαίας φωνής, ή μεταξύ δύο μεσαίων φωνών, απαλλάσσεται από τους περιορισμούς, αντιμετωπίζεται ως συμφωνία<sup>68</sup> και δύναται να χρησιμοποιηθεί ως ατελής συμφωνία, όπως π.χ. σε παράλληλες κινήσεις συγχορδιών 6<sup>nc</sup>. Η τετάρτη δεν χάνει την ιδιότητα της συμφωνίας ούτε στην περίπτωση που οι υπόλοιπες φωνές σχηματίζουν διάφωνες συνηχήσεις, π.χ.

(σχ. \*1, σ. 55 – P. XXV, 73) (σχ. \*2, σ. 55 – P.X, 82)

<sup>68</sup> Ως γνωστόν, η αυστηρή γραφή επιτρέπει μεταξύ διπλανών φωνών ακόμη και αυξημένη 3 (και κατά συνέπεια και ελαττωμένη 4) άνευ προετοιμασίας, εφ' όσον η φωνή του μπάσου σχηματίζει σύμφωνο διάστημα με κάθε μία εκ των φωνών που σχηματίζουν ένα από αυτά τα διαστήματα – προϋπόθεση την οποία ικανοποιεί π.χ. η συγχορδία έκτης από ελαττωμένη συνήχηση. Στο παρακάτω παράδειγμα είναι άξια προσοχής η ελαττωμένη 4, η οποία σχηματίζει με τις υπόλοιπες φωνές συγχορδία τέσσερα-τρία της δεσπόζουσας. (σχ. ΥΠΟ σ. 55 – Cristoforo Morales A. V, 602) (\*Σ.τ.Τ.). Η συντομογραφία «ym. 4» επί του παραδείγματος του Morales αποδίδεται ως «ελατ. 4», δηλαδή ελαττωμένη πέμπτη κατά το σύστημα αρίθμησης του Τανιέγεφ (Σ.τ.Μ).



(σχ. \*3, σ. 55 – P.XXV, 68) (σχ. 4, σ. 55 – P. XI, 13)<sup>69</sup>

Στην πολύφωνη αντίστιξη γενικώς η τετάρτη διατηρεί τις ιδιότητές της ως διαφώνου διαστήματος μόνο σε σχέση με την φωνή του μπάσο, και αποκλειστικά σε αυτή την περίπτωση αυτή αλλάζει τις προϋποθέσεις προετοιμασίας και λύσεις, και γενικώς υπακούει στους κανόνες της δίφωνης αντίστιξης. Όμως η τετάρτη μπορεί να επιτελεί λειτουργίες σύμφωνου διαστήματος και σε σχέση με το μπάσο, πράγμα για το οποίο θα γίνει λόγος στο κεφάλαιο 10.

Ενώ η τετάρτη μπορεί να απελευθερωθεί από τους περιορισμούς που διέπουν μία διαφωνία, για την ε ν ά τ η που λύνεται στην οκτάβα, η αντίστιξη αυτή προβλέπει έναν νέο περιορισμό: δεν δύναται να σχηματίζει διαφωνία με μεσαία φωνή, αλλά μόνο με το μπάσο. Αν ο αριθμός των φωνών δεν είναι μικρότερος των τεσσάρων, τότε η διαφωνία της με τον τενόρο αντιμετωπίζεται ως εξαίρεση.

**§84.** Ο διάφωνος φθόγγος μίας συζευγμένης διαφωνίας, όπως αναφέρθηκε, λύνεται *μία βαθμίδα κάτω*. Είδαμε αναλυτικά την απλή περίπτωση, κατά την οποία αυτός κινείται άνευ παρεμβολών προς τον φθόγγο της λύσεως. Τώρα θα αναφέρουμε μία πιο σύνθετη μορφή λύσης, στην οποία μεταξύ των δύο φθόγων παρεμβάλλεται φθόγγος που προκαλεί συμφωνία (τέταρτο), ο οποίος έρχεται με καθοδικό άλμα, όπως π.χ.

(σχ.\*1, σ. 56) (σχ. \*2, σ. 56) (σχ. \*3, σ. 56) (σχ. \*4, σ. 56)<sup>70</sup>

Στην δίφωνη αντίστιξη, η λύση αυτή ακούγεται πλήρης από αρμονική άποψη όπως εφαρμόζεται στις περιπτώσεις 1 και 6 και κενή στις περιπτώσεις 3 και 8. Στο κλασικό σύγγραμμα «Gradus ad Parnassum» (1715) του Φουξ αυτή η μορφή λύσης χρησιμοποιείται συχνά. Σε έργα συνθετών της εποχής της αυστηρής γραφής συναντάται στην πολύφωνη αντίστιξη, π.χ.

(σχ. 5, σ. 56, \*1 – Josquin Pbl. VI, 25) (σχ. 6, σ. 56, \*2 – ib. 33) (σχ. 7, σ. 56 \*3 – H. Finck Pbl. VIII, 77)  
(σχ. 8, σ. 56, \*4 – P. X, 49) (σχ. 9, σ. 56, \*5 – P. XI, 27) (σχ. 9, σ. 56, \*6 – P. XII, 9)<sup>71</sup>

Το κατά πόσο θα επιτρέπεται η χρήση αυτής της μορφής λύσης σε ασκήσεις εμπίπτει στην κρίση του διδάσκοντος. Στην δίφωνη αντίστιξη, η οποία προορίζεται να γίνει πολύφωνη, είναι

<sup>69</sup> Η σημείωση «и т.д.», η οποία απαντάται και στα τέσσερα αυτά παραδείγματα, αποδίδεται ως «κ.ο.κ».

<sup>70</sup> Η σημείωση «конс.», η οποία βρίσκεται και στα τέσσερα αυτά παραδείγματα, αποδίδεται ως «συμφ.» (συμφωνία).

<sup>71</sup> Η συντομογραφία «и т.д.» αποδίδεται ως «και ούτω καθ'εξής»

δυνατόν να δοθεί πολύ περισσότερος χώρος σε τέτοιες περιπτώσεις και να επιτρέπεται η εφαρμογή τους στα 3 και 8.

*Σημείωση:* Γενικώς, στην πολύφωνη αντίστιξη απαγορεύεται ο διπλασιασμός διάφωνου φθόγου, όμως ενίοτε συναντά κανείς μία εξαίρεση αυτού του κανόνα: η φωνή, κατά την βηματική κίνηση με νότες μικρής διάρκειας διπλασιάζει τον φθόγο, ο οποίος την δεδομένη στιγμή είναι διάφωνος, π.χ.

(σχ. 1, σ. 57, \*7 – P. X, 48) (σχ. 2, σ. 57, \*8 – P. X, 48)

(σχ. 3, σ. 57, \*9 – P. XI, 109)

### **Ο ελεύθερος φθόγγος μίας διαφωνίας σε σύζευξη**

**§85.** Ενώ ο συζευγμένος φθόγγος της διαφωνίας (= ο διάφωνος φθόγγος) οφείλει να πληροί της προϋποθέσεις χρήσης της προετοιμασίας και της λύσης (§86), ο άλλος φθόγγος είναι *ελεύθερος* και έχει τις παρακάτω ιδιότητες:

1) Η φωνή μπορεί να κινηθεί από και προς αυτόν βηματικά ή ακόμη και με άλμα, π.χ.

(σχ. 4, σ. 57, \*1a – Josquin de Près A.V. 80) (σχ. 5, σ.57, \*1b – A.V. 85)

Στο παράδειγμα b, η φωνή που παίρνει τον ελεύθερο φθόγο της διαφωνίας κινείται κατά την στιγμή της λύσης προς έναν άλλον φθόγο· αυτή είναι μία σύνθετη μορφή λύσης, την οποία περιγράφουμε λόγω της σημασίας της στην πρώτη περίοδο του παρακάτω σκέλους:

2) *Ο ελεύθερος φθόγγος μίας διαφωνίας σε σύζευξη δύναται την στιγμή της λύσης να κινηθεί προς άλλον φθόγο, ο οποίος σχηματίζει σύμφωνο διάστημα με τον φθόγο της λύσης.* Στην δίφωνη αντίστιξη αυτή η μορφή λύσης χρησιμοποιείται συχνότερα στις συμφωνίες της εβδόμης και της πέμπτης, από ότι στην τετάρτη (ειδικά σε περιπτώσεις λύσης της τετάρτης σε πέμπτη) ή στην ενάτη. Στα παρακάτω παραδείγματα από το σύγγραμμα «*Institutioni harmoniche*» του Τσαρλίνο εφαρμόζεται αυτή η μορφή στα διαστήματα 1, 6 και 3.

(σχ. 1 σ. 58, \*2a – Zarlino, Cap. 54)<sup>72</sup> (σχ.2, σ. 58, \*2b – ib.)

(σχ. \*3, σ. 58 – Cap. 52)

<sup>72</sup> Και στα τρία αυτά παραδείγματα, η σημείωση «*и т.д.*» αποδίδεται ως «*κ.ο.κ.*» (και ούτω καθ' εξής), ενώ η *Cap.* είναι συντομογραφία της λέξεως *capitolo* (= κεφάλαιο).

3) Η φωνή δύναται να εισέλθει στον ελεύθερο φθόγγο της διαφωνίας μετά από παύση, π.χ.

(σχ. \*4, σ. 58 – O.L. I, 48)<sup>73</sup>

4) Στην πολύφωνη αντίστιξη, ενώ ο διπλασιασμός διάφωνου φθόγγου απαγορεύεται (σημείωση στην §84), ο διπλασιασμός του ελεύθερου φθόγγου επιτρέπεται, υπό την προϋπόθεση ότι με αυτό τον τρόπο δεν προκύπτει κάποια άλλη διαφωνία που δεν λύνεται σωστά. Απαγορεύεται, λ.χ. ο διπλασιασμός του ελεύθερου φθόγγου ενάτης που λύνεται σε οκτάβα

(σχ. 5, σ. 58)<sup>74</sup>

διότι, εξαιτίας του διπλασιασμού αυτού, στην πρώτη περίπτωση προκύπτει η μη επιτρεπόμενη λύση δευτέρας σε πρώτη και στην δεύτερη η –επίσης μη επιτρεπόμενη– λύση εβδόμης σε οκτάβα. Σε όλες τις άλλες περιπτώσεις, ο ελεύθερος φθόγγος μπορεί να διπλασιάζεται ανεμπόδιστα, όπως π.χ.

(σχ. 6, σ. 58 – P. VIII, 96)<sup>75</sup>

Στο παρακάτω παράδειγμα ο τενόρος διπλασιάζει με την είσοδό του τον ελεύθερο φθόγγο της διαφωνίας της εβδόμης

(σχ. 1 σ. 59, \*6 – Josquin des Près A.V, 83)<sup>76</sup>

5) Θα αναφερθούμε σε κάτι ακόμη: στις καταλήξεις, όταν η λύση του διάφωνου φθόγγου σε σύζευξη προηγείται της τελικής στιγμής της κατάληξης, τότε η φωνή που έχει τον ελεύθερο φθόγγο σιωπά, χωρίς τελικά να φθάνει η στιγμή αυτή – περίπτωση, η οποία συνιστά ένα από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της αυστηρής γραφής. Οι αποσιωπήσεις αυτού του είδους συναντώνται στις ενδιάμεσες καταλήξεις. Όμως σε καταλήξεις που βρίσκονται στο τέλος είτε ολόκληρου του έργου είτε ενός μεμονωμένου μέρους του, τίθενται εντός του συνδυασμού όλες οι συμμετέχουσες φωνές. Αποσιωπήσεις φωνών όπως οι αναφερθείσες υπάρχουν στα παρακάτω παραδείγματα.

<sup>73</sup> Η συντομογραφία «нелзя» αποδίδεται ως «απαγορεύεται».

<sup>74</sup> Η σημείωση «нелзя» αποδίδεται ως «απαγορεύεται».

<sup>75</sup> Η σημείωση «и т.д.» αποδίδεται ως «κ.ο.κ.».

<sup>76</sup> Η σημείωση «и т.д.» αποδίδεται ως «κ.ο.κ.».

(σχ. 2, σ. 59, \*7 – O.L. I, 2) (σχ. 3, σ. 59, \*8 – O.L. I, 2)  
(σχ. 4, σ. 59, \*9 – P. X, 13) (σχ. 5, σ. 59, \*10 – P. X, 74)  
(σχ. 6, σ. 59, \*11 – P. X, 98)<sup>77</sup>

### Προετοιμασία διαφωνιών σε συζεύξεις

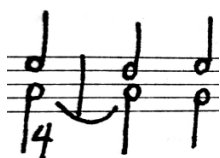
**§86.** Οι διαφωνίες σε συζεύξεις που λύνονται σε ατελή συμφωνία (οι 1 και 6) δεν υπάγονται σε κάποιον περιορισμό ως προς την προετοιμασία τους. Μπορούν να προετοιμάζονται από οποιαδήποτε συμφωνία, εφ' όσον δεν γίνεται παράβαση των κανονισμών περί μελωδικής κίνησης των φωνών. Όμως οι διαφωνίες που λύνονται σε τέλεια συμφωνία (3 σε 4 και 8 σε 9) υπάγονται στον εξής κανόνα: *μία διαφωνία που λύνεται σε τέλεια συμφωνία δεν δύναται να προετοιμάζεται από συμφωνία ομόνημη αυτής, στην οποία λύνεται.*

(σχ. 1 σ. 60)<sup>78</sup>

*Σημείωση 1<sup>η</sup>:* Σε πολύφωνες συνθέσεις συναντά κανείς –όχι σπάνια– διαδοχές τετάρτης και πέμπτης, π.χ.

(σχ. 2 σ. 60, \*1 – P. XXV, 33)<sup>79</sup>

*Σημείωση 2<sup>η</sup>:* Στην σύνθετη μορφή λύσης που περιγράφεται στο 2<sup>ο</sup> σκέλος της § 85, επιτρέπεται η προετοιμασία μίας διάφωνης τετάρτης από κάτω με πέμπτη, π.χ.



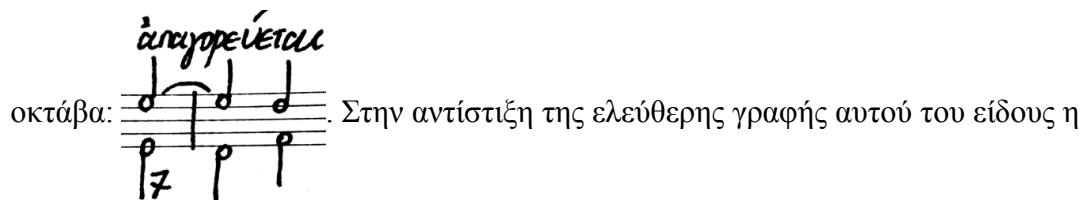
Όμως, αναφορικά με την ενάτη, η οποία προκαλεί διαφωνία πάνω, πρέπει

να τηρηθεί ο προαναφερθείς κανόνας, και να μην επιτραπεί η προετοιμασία της από

<sup>77</sup> Η συντομογραφία «и т.д.», η οποία συναντάται στα παραδείγματα αυτά, αποδίδεται ως «και ούτω καθ' εξής».

<sup>78</sup> Τυπογραφικό λάθος (το οποίο έχει εντοπίσει ο Segall) στο τελευταίο μέτρο: ο αριθμός 7 θα έπρεπε να βρίσκεται κάτω από το τελευταίο ήμισυ (ρε), όχι το προτελευταίο (μι). Όσον αφορά την σημείωση «нелъзя», αυτή αποδίδεται ως «απαγορεύεται».

<sup>79</sup> Σχετικά με την τετάρτη, την οποία σχηματίζει ο φθόγγος αυτός με το μπάσο, βλ. §215 (Σ.τ.Τ\*). Η επισήμανση αυτή αναφέρεται στο σημειωμένο με αστερίσκο (\*) σημείο, στο 2<sup>ο</sup> μέτρο του παραδείγματος (Σ.τ.Μ.).

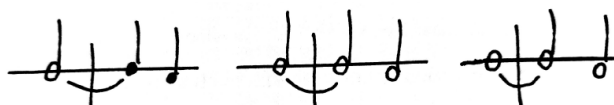


προετοιμασία ενάτης από οκτάβα επιτρέπεται. Ας δούμε π.χ. το παρακάτω απόσπασμα του «Recordare» από το Ρέκβιεμ του Μότσαρτ. Από φωνοδηγητική άποψη είναι δείγμα απλησίαστης τελειότητας.

(σχ. 1, σ. 61,\*2)

Σημειωτέον ότι οι λύσεις 3 και 8 σε τέλειες συμφωνίες, επειδή ακούγονται κενές, χρησιμοποιούνται σπανιότερα στην 2-φωνη αντίστιξη από ό,τι άλλες διαφωνίες.

§87. Η αυστηρή γραφή θεσπίζει ορισμένους κανόνες, οι οποίοι αφορούν τις σχέσεις διάρκειάς των φθόγγων σε συζεύξεις<sup>80</sup>. Έτσι λ.χ. ο φθόγγος της προετοιμασίας δεν δύναται να είναι συντομότερος του φθόγγου που ακολουθεί, με τον οποίο βρίσκεται σε σύζευξη. Οι δύο νότες που βρίσκονται σε σύζευξη μπορούν να έχουν αμφοτέρες την ίδια διάρκεια. Η δεύτερη νότα μπορεί να είναι δύο φορές συντομότερη της πρώτης, αλλά όχι τέσσερις ή περισσότερες φορές συντομότερη. Επιτρέπονται λ.χ. οι παρακάτω σχέσεις διάρκειας μεταξύ των νοτών σε σύζευξη:



### Σύμβολα που περιγράφουν τις προϋποθέσεις χρήσεως των διαστημάτων σε συζεύξεις

§88. Θα συμβολίζουμε τον διάφωνο φθόγγο και την λύση του μία βαθμίδα κάτω, σε όλα τα ρυθμικά σχήματα που επιτρέπονται εντός του πλαισίου της αυστηρής γραφής, με μία οριζόντια γραμμή —, την οποία θα σημειώνουμε πάνω ή κάτω από το ψηφίο του διαστήματος, και θα την ονομάζουμε σ ύ μ β ο λ ο σ ύ ζ ε υ ξ η ς (ή συγκοπής). Η γραμμή αυτή, όταν θα τίθεται πάνω από το ψηφίο θα αφορά την I<sup>η</sup> φωνή, ενώ όταν θα τίθεται κάτω την II<sup>η</sup>. Έτσι π.χ. το  $\overline{3}$  αναφέρεται στον

<sup>80</sup> Βλ. τις σσ. 184-85 από το σύγγραμμα του Μπέλερμαν, στο οποίο παραπέμπουμε στην σ. 51 (Σ.τ.Τ\*). Η συγκεκριμένη παραπομπή βρίσκεται στην υποσημείωση της §76 (Σ.τ.Μ).

φθόγγο της πάνω φωνής μίας τετάρτης που βρίσκεται σε σύζευξη και την κίνησή της μία βαθμίδα κάτω:

(σχ. 2, σ. 61)

κλπ. Το  $\underline{1}$  αναφέρεται στη διαφωνία και την λύση του κάτω φθόγγου μίας δευτέρας. Για τα αρνητικά διαστήματα, λ.χ.  $\overline{-3}$ , η γραμμή που βρίσκεται στην πάνω πλευρά του ψηφίου αφορά την 1η φωνή, δηλαδή την φωνή που στην πραγματικότητα βρίσκεται κάτω.

Το σύμβολο σύζευξης εντός παρενθέσεων (—) θα σημαίνει ότι ο φθόγγος, στον οποίον αντιστοιχεί, δεν μπορεί να λειτουργήσει ως διάφωνος συζευγμένος φθόγγος. Σε αυτή την βάση, οι προϋποθέσεις λύσης της θετικής ή αρνητικής δευτέρας θα παριστάνονται ως εξής:  $\overline{\underline{1}}$  και  $\overline{\underline{-1}}$ . Και στις δύο περιπτώσεις τα σύμβολα — και (—) υποδηλώνουν ότι για την δευτέρα η επιτρεπόμενη λύση είναι η λύση στην τρίτη, με την λύση στην πρώτη να μην επιτρέπεται. Αναφορικά με την εβδόμη, τα σύμβολα θα είναι  $\overline{\underline{6}}$ ,  $\overline{\underline{-6}}$ .

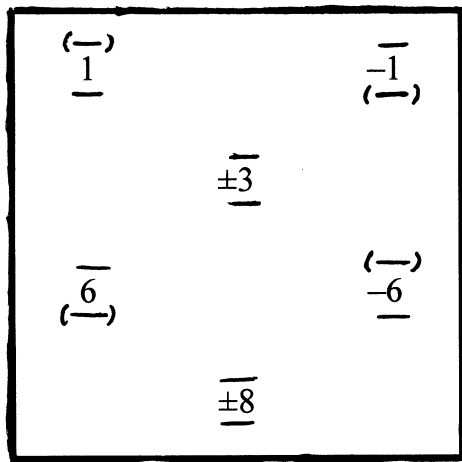
(σχ. 1, σ. 62) (σχ. 2, σ. 62)<sup>81</sup>

Οι προϋποθέσεις διαφωνίας της τετάρτης και της ενάτης παρουσιάζονται ως εξής:  $\overline{3}$ ,  $\overline{-3}$ ,  $\overline{8}$  και  $\overline{-8}$ , ή συνοπτικά  $\overline{\pm 3}$  και  $\overline{\pm 8}$ . Για τις σύνθετες μορφές λύσης δεν θα υπάρχουν ειδικά σύμβολα.

**§89.** Από τα παραπάνω είναι εμφανές ότι ένα αρνητικό διάστημα φέρει τα ίδια ακριβώς σύμβολα καθυστέρησης με το αντίστοιχο του θετικό διάστημα, αλλά τα σύμβολα αυτά τίθενται στην αντίθετη σειρά: το πάνω σύμβολο του θετικού διαστήματος είναι το κάτω σύμβολο του αρνητικού διαστήματος και αντιστρόφως.

**§90.** Στον παρακάτω πίνακα, τον οποίον πρέπει να απομνημονεύσουμε, παρουσιάζονται οι προϋποθέσεις χρήσεως όλων των διαφωνιών στην απλή δίφωνη αντίστιξη της αυστηρής γραφής.

<sup>81</sup> Η σημείωση «нельзя» αποδίδεται ως «απαγορεύεται».



Τα μεγαλύτερα της ενάτης σύνθετα διαστήματα φέρουν ακριβώς τα ίδια σύμβολα με τα αντίστοιχά τους εντός των ορίων της οκτάβας διαστήματα· π.χ. το  $\overline{10}$  φέρει τα ίδια σύμβολα με το  $\overline{3}$  · το  $\overline{13}$  με το  $\overline{6}$  · το  $\overline{-13}$  με το  $\overline{-6}$ .

Σε περιπτώσεις που γίνεται λόγος για ένα σύμβολο καθυστέρησης ενός δεδομένου διαστήματος (είτε το πάνω, είτε το κάτω), τότε το άλλο σύμβολο μπορεί να παραληφθεί. Έτσι, π.χ., το  $\overline{3}$  συμβολίζει μία τετάρτη που λύνεται σε πέμπτη· το  $\overline{8}$  μία ενάτη που λύνεται σε οκτάβα κλπ.

**§91.** Όπως είδαμε, οι κανόνες της σύνθετης αντίστιξης πηγάζουν από το ότι τόσο ο πρωταρχικός όσο και ο παράγωγος συνδυασμός οφείλουν να ακολουθούν τους κανόνες της απλής αντίστιξης (§70). Από τα παραπάνω προκύπτει η ανάγκη μεταφοράς των περιορισμών, στους οποίους υπάγεται το παράγωγο διάστημα, στο πρωταρχικό διάστημα – οι οποίοι βάσει των κανόνων της απλής αντίστιξης δεν θα το επηρέαζαν. Για τον σκοπό αυτό θα χρησιμοποιούμε ευρέως τα σύμβολα αυτά. Θα τα χρησιμοποιούμε όχι μόνο στις συμφωνίες, αλλά και στις διαφωνίες. Έτσι, π.χ., η παράσταση  $\overline{5}$  υποδηλώνει ότι η έκτη μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε ισχυρό χρόνο *μόνο* όταν ο πάνω φθόγγος της είναι σε σύζευξη και ύστερα, την στιγμή που αντιστοιχεί στην λύση, χαμηλώνεται κατά μία βαθμίδα (§88).

(σχ. 1, σ. 63)<sup>82</sup>

<sup>82</sup> Η σημείωση «и т.д.» αποδίδεται ως «κ.ο.κ.»

Η παράσταση  $\overline{-4}$  υποδηλώνει ότι η αρνητική πέμπτη μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε ισχυρό χρόνο μόνο αν έχει τον φθόγγο της  $I^{nc}$  φωνής σε σύζευξη (δηλαδή της πάνω φωνής, η οποία βρίσκεται κάτω, δεδομένου του ότι το διάστημα είναι αρνητικό):

(σχ. 2, σ. 63)

Είναι αυτονόητο ότι οι περιορισμοί που διέπουν την χρήση του διαστήματος –όποιοι και αν είναι αυτοί– δεν εμποδίζουν την χρήση του σε διαβατικούς και γειτονικούς φθόγγους στο ασθενές μέρος του χρόνου.

**§92.** Στα προηγούμενα παραδείγματα επιλέξαμε επίτηδες περιπτώσεις, στις οποίες στις στιγμές που αντιστοιχούν στην διαφωνία και την λύση υπάρχουν μόνο συμφωνίες: η πέμπτη και η έκτη. Αυτές είναι οι μοναδικές διαδοχικά ευρισκόμενες συμφωνίες σε μία διαδοχική σειρά διαστημάτων. Και οι δύο έχουν διαφωνία μόνο από την μία πλευρά (σκέλος 2 §14). Όλες οι άλλες συμφωνίες περιστοιχίζονται και από τις δύο πλευρές με διαφωνίες. Σε αυτή την βάση, αν οι δύο αυτές στιγμές δεν είναι η πέμπτη και η έκτη, τότε κάθε φορά που τα σύμβολα χρησιμοποιούνται σε συμφωνία, η στιγμή που αντιστοιχεί στην λύση περιέχει διαφωνία, π.χ.

(σχ. 3, σ. 63) (σχ. 4, σ.63) (σχ. 5, σ. 63) (σχ. 6, σ. 63) (σχ. 7, σ. 63)

Στην περίπτωση αυτή, τον φθόγγο, που βρίσκεται στην διαφωνία, πρέπει να τον δούμε ως διαβατικό, δηλαδή να συνεχίσουμε την κίνησή του στην προηγούμενη κατεύθυνση. Όταν γίνεται κίνηση κατά τέταρτα, ο φθόγγος αυτός μπορεί να χρησιμοποιηθεί και ως γειτονικός, όπως π.χ:

(σχ. 1, σ. 64)

Σχετικά με το ότι η διαφωνία, η οποία σημειώνεται με το σύμβολο  $\times$ , μπορεί με την σειρά της να μετατραπεί σε διαφωνία σε σύζευξη, θα γίνει λόγος στην §134.

**§93.** Για να δείξουμε ότι ο φθόγγος που αντιστοιχεί στον φθόγγο της λύσης είναι διαφωνία, και κατά συνέπεια οφείλει να είναι ή διαβατικός ή γειτονικός, θα χρησιμοποιούμε το σύμβολο  $\times$ , μαζί με την γραμμή που συμβολίζει τον συζευγμένο φθόγγο και την κίνησή του κατά μία βαθμίδα κάτω. Η παράσταση  $\overline{5}_x$  υποδηλώνει ότι η έκτη  $I^{ov}$  δεν μπορεί να βρίσκεται σε ισχυρό χρόνο με σύζευξη



στην πάνω φωνή, και 2<sup>ο</sup> μπορεί να έχει την κάτω φωνή της σε σύζευξη, υπό την προϋπόθεση όμως ότι ο φθόγγος που αντιστοιχεί στον φθόγγο της λύσης είναι ή διαβατικός ή γειτονικός<sup>83</sup>.

**§94.** Διαθέτουμε λοιπόν τρία σύμβολα για την περιγραφή των προϋποθέσεων χρήσεως των διαστημάτων. Τα παραθέτουμε παρακάτω κατά αύξουσα σειρά αυστηρότητας των περιορισμών, τους οποίους αυτά αναπαριστούν: —, —× και (—): το πρώτο εξ'αυτών, —, το οποίο απαγορεύει την ελεύθερη χρήση του διαστήματος σε ισχυρό χρόνο, επιτρέπει την χρήση του σε σύζευξη, η οποία βρίσκεται στην φωνή την οποία το σύμβολο αυτό αφορά· το δεύτερο, —×, προσθέτει στα παραπάνω έναν ακόμη περιορισμό, ότι δηλαδή ο φθόγγος που αντιστοιχεί στον φθόγγο της λύσης πρέπει (με ακίνητη και σταθερή την άλλη φωνή) να είναι είτε διαβατικός είτε γειτονικός· τέλος το τρίτο σύμβολο, (—), απαγορεύει την τοποθέτηση του φθόγγου, στον οποίο αυτό αντιστοιχεί, σε συζεύξεις, και ο φθόγγος αυτός δεν μπορεί παρά να χρησιμοποιηθεί ως διαβατικός ή ως γειτονικός.

Αν το σύμβολο σύζευξης, το οποίο σημειώνεται σε ένα δεδομένο διάστημα βάσει των κανόνων της απλής αντίστιξης, το αντικαταστήσουμε με ένα από τα σύμβολα που το ακολουθούν, τότε δεν προκύπτει καμία παράβαση των κανόνων της αυστηρής γραφής, απλώς αυξάνεται ο βαθμός δυσκολίας της χρήσης του διαστήματος αυτού. Η αλλαγή βέβαια του συμβόλου αυτού με το σύμβολο που προηγείται απαγορεύεται, καθώς κανένα διάστημα δεν μπορεί να απελευθερωθεί από τους περιορισμούς που επιβάλλουν σε αυτό οι κανόνες της απλής αντίστιξης.

---

<sup>83</sup> Όπως προκύπτει στην πορεία του κειμένου, το σύμβολο × επιτελεί μία πληθώρα ρόλων. Για τον λόγο αυτό, ο Τανιέγεφ αφιερώνει ολόκληρη την §167 του Κεφαλαίου VII σε μία συνοπτική παρουσίασή τους.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ V

### Κανόνες καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης: σταθερά διαστήματα

(σσ. 65–87)

**§95.** Για να αποτυπώσουμε σε έναν πίνακα τους κανόνες που διέπουν κάποιο  $\mathbf{Jv}$ , πρέπει να αντιπαραβάλουμε την σειρά θετικών διαστημάτων του πρωταρχικού συνδυασμού με τα παράγωγά τους. Λαμβάνουμε τα παράγωγα διαστήματα προσθέτοντας σε κάθε πρωταρχικό διάστημα την τιμή που αντιστοιχεί στον δείκτη (§31). Οι προϋποθέσεις χρήσης ενός πρωταρχικού διαστήματος προκύπτουν από την αντιπαραβολή των περιορισμών, στους οποίους υπάγεται η χρήση του, με αυτούς στους οποίους υπάγεται η χρήση του παραγώγου του, για το δεδομένο  $\mathbf{Jv}$  (§70).

**§96.** Αυτό, το οποίο παρατηρούμε κάνοντας μία αντιπαραβολή των διαστημάτων του πρωταρχικού συνδυασμού και αυτών του παραγώγου συνδυασμού, μπορεί να υπάγεται σε μία από τις παρακάτω τέσσερις περιπτώσεις:

1) από συμφωνία προκύπτει συμφωνία

2) από διαφωνία προκύπτει διαφωνία

Τα διαστήματα αυτά θα τα ονομάζουμε *σ τ α θ ε ρ ά*.

3) από συμφωνία προκύπτει διαφωνία

4) από διαφωνία προκύπτει συμφωνία

Τα διαστήματα αυτά θα τα ονομάζουμε *α σ τ α θ ή*. Θα ασχοληθούμε με κάθε μία από τις περιπτώσεις αυτές ξεχωριστά, ξεκινώντας από τις σταθερές συμφωνίες.

### 1. Σταθερές συμφωνίες (§§97-122)

**§97.** Εντός των ορίων μίας οκτάβας υπάρχουν τρεις διαφωνίες (1, 3, 6) και τέσσερις συμφωνίες (0, 2, 4, 5). Επομένως οι συμφωνίες ενός δεδομένου  $\mathbf{Jv}$  δεν δύνανται όλες τους να αντιστοιχούν σε διαφωνίες του παράγωγου συνδυασμού, και κάθε  $\mathbf{Jv}$  έχει μία τουλάχιστον σταθερή συμφωνία. Μία σταθερή συμφωνία έχουν τα  $\mathbf{JJv} = -10, -6 <, 1$  (βλ. πίνακα §108) όπως επίσης και όλα τα  $\mathbf{JJv}$  της 6<sup>ης</sup> στήλης· απ'εναντίας, τα  $\mathbf{Jv} = -9$  και  $\mathbf{Jv} = -4 >$  έχουν όλες τις συμφωνίες τους σταθερές. Ο αριθμός των σταθερών συμφωνιών των υπολοίπων  $\mathbf{JJv}$  κυμαίνεται μεταξύ αυτών των ορίων.

**§98.** Θα σχεδιάσουμε δύο πίνακες (§95), έναν για  ${}^1\mathbf{Jv}$  (§57) και έναν για  ${}^2\mathbf{Jv}$ , επιλέγοντας χάριν παραδείγματος τα  ${}^1\mathbf{Jv} = -11$   ${}^2\mathbf{Jv} = -9$ . Για τον σκοπό αυτό γράφουμε την σειρά πρωταρχικών διαστημάτων, από το μηδέν έως και το διάστημα που ισούται με το  $\mathbf{Jv}$  (§38). Κάτω από κάθε

πρωταρχικό διάστημα σημειώνουμε το παράγωγό του. Κατόπιν χαράσσουμε μία ευθεία κάτω από την δεύτερη σειρά ψηφίων, κάτω από την οποία σημειώνουμε τις σταθερές πρωταρχικές συμφωνίες.

$${}^1\mathbf{Jv} = -11>$$

	ρ.		imp.		ρ.	imp.		ρ.	imp.		ρ.	
πρωταρχ. διαστήματα:	<b>0</b>	1	<b>2</b>	3	<b>4</b>	<b>5</b>	6	<b>7</b>	8	<b>9</b>	10	<b>11</b>
παραγ. διαστήματα για $\mathbf{Jv} = -11$ :	ρ.		imp.		ρ.		imp.		ρ.		imp.	
	<b>-11</b>	-10	<b>-9</b>	-8	<b>-7</b>	-6	<b>-5</b>	<b>-4</b>	-3	<b>-2</b>	-1	<b>0</b>
σταθερές συμφωνίες:	<b>0</b>		<b>2</b>		<b>4</b>			<b>7</b>		<b>9</b>		<b>11</b>

$${}^2\mathbf{Jv} = -9>$$

	ρ.		imp.		ρ.	imp.		ρ.		imp.
πρωταρχ. διαστήματα:	<b>0</b>	1	<b>2</b>	3	<b>4</b>	<b>5</b>	6	<b>7</b>	8	<b>9</b>
παραγ. διαστήματα για ${}^2\mathbf{Jv} = -9$ :	imp.		ρ.		imp.		ρ.		imp.	
	<b>-9</b>	-8	<b>-7</b>	-6	<b>-5</b>	<b>-4</b>	-3	<b>-2</b>	-1	<b>0</b>
σταθερές συμφωνίες:	<b>0</b>		<b>2</b>		<b>4</b>	<b>5</b>		<b>7</b>		<b>9</b>

*Σημείωση:* Για αντιπαραβολή πρωταρχικών και παραγώγων διαστημάτων προτείνεται η χρήση του κανόνα υπολογισμού, ώστε να μην σπαταλάται χρόνος στον υπολογισμό των αριθμών.

**§99.** Από την σύγκριση των παραπάνω πινάκων προκύπτει το εξής: όταν ο δείκτης ανήκει στην 1<sup>η</sup> ομάδα ( ${}^1\mathbf{Jv}$ ), κάθε σταθερή συμφωνία δίνει συμφωνία ίδιου γένους στον παράγωγο συνδυασμό· με άλλα λόγια, από τέλεια συμφωνία προκύπτει τέλεια και από ατελή ατελής· το αντίθετο συμβαίνει όταν ο δείκτης ανήκει στην 2<sup>η</sup> ομάδα ( ${}^2\mathbf{Jv}$ ), οπότε από κάθε συμφωνία προκύπτει συμφωνία του άλλου γένους, δηλαδή από τέλεια ατελής και από ατελή τέλεια.

**§100.** Τέτοιου είδους αντίθεση υπάρχει μεταξύ των σταθερών συμφωνιών όλων των δεικτών της 1<sup>ης</sup> και 2<sup>ης</sup> ομάδας (εξαιρουμένου του  $\mathbf{Jv} = -8$ ). Αυτό μπορεί να επαληθευτεί είτε με την χρήση του κανόνα υπολογισμού είτε με τους παρακάτω υπολογισμούς: σε μία διαδοχική σειρά διαστημάτων συμφωνίες της ίδιας ομάδας (τέλεια από τέλεια και ατελής από ατελή) απέχουν κατά  ${}^1int$  (σκέλος 1, §15)· αντίστοιχα, οι συμφωνίες διαφορετικού γένους απέχουν κατά  ${}^2int$  η μία από την άλλη (σκέλος 2, §15). Αυτός ο κανόνας έχει μόνο μία εξαίρεση: οι συμφωνίες  $-4$  και  $4$ , άν και ανήκουν

στην ίδια ομάδα, βρίσκονται σε απόσταση ίση με 8 (= <sup>2</sup>int.) (§16). Δεδομένου του ότι το **Jv** ισούται με το διάστημα που αντιστοιχεί στην απόσταση ενός πρωταρχικού διαστήματος από το παράγωγο του στην διαδοχική σειρά (§33), για δείκτη <sup>1</sup>**Jv** (δηλαδή **Jv** = <sup>1</sup>int) κάθε σταθερή συμφωνία και η παράγωγή της μπορούν να ανήκουν μόνο στην ίδια ομάδα· για δείκτη <sup>2</sup>**Jv**, δηλαδή **Jv** = <sup>2</sup>int. (με εξαίρεση του **Jv** = -8) συμφωνίες διαφορετικών ομάδων, όπερ ἔδει δεῖξαι.

**§101.** Αυτή η ιδιότητα των σταθερών συμφωνιών μας επιτρέπει να προβούμε στην παρακάτω γενίκευση σχετικά με τους κανόνες της καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης επί συνόλου: *όταν έχουμε <sup>2</sup>JJv, (των οποίων οι ατελείς σταθερές συμφωνίες δίνουν στον παράγωγο συνδυασμό τέλειες συμφωνίες) πρέπει να εφαρμόζονται στις ατελείς συμφωνίες (βάσει της §70) οι περιορισμοί των τέλειων συμφωνιών (§§73–76).*

**§102.** Κατ' αρχάς θα πρέπει να απαγορεύεται, όταν έχουμε <sup>2</sup>JJv, η ευθεία κίνηση προς ατελή συμφωνία, ειδάλλως στον παράγωγο συνδυασμό προκύπτει ευθεία κίνηση προς τέλεια συμφωνία. Επειδή όμως στον πρωταρχικό συνδυασμό, βάσει των κανόνων της αυστηρής γραφής, δεν επιτρέπεται η ευθεία κίνηση προς τέλεια συμφωνία, προκύπτει ότι *η ευθεία κίνηση δεν επιτρέπεται όταν έχουμε <sup>2</sup>Jv*. Όσον αφορά τις κρυφές διαδοχές, η ισχύς της προϋπόθεσης αυτής μειώνεται ανάλογα με το πλήθος των φωνών.

**§103.** Έτσι, τα <sup>1</sup>JJv, καθώς παρουσιάζουν την πρώτη περίπτωση σύμπτωσης των συμφωνιών (§100), *δεν υπάγονται σε περιορισμούς που αφορούν την κίνηση*. Αντιθέτως, τα <sup>2</sup>JJv, επειδή παρουσιάζουν την δεύτερη περίπτωση σύμπτωσης συμφωνιών, *δεν επιδέχονται ευθεία κίνηση*.

*Σημείωση.* Αναφέραμε ότι το <sup>2</sup>Jv = -8 αποτελεί ειδική περίπτωση δείκτη της 2<sup>ης</sup> ομάδος, διότι, ενώ οι σταθερές συμφωνίες δίνουν συμφωνίες άλλου γένους στον παράγωγο συνδυασμό, η σταθερή συμφωνία του <sup>2</sup>Jv = -8 (η πέμπτη) δίνει στον παράγωγο συνδυασμό επίσης πέμπτη (4 - 8 = -4, §31).

p.		imp.		p.	imp.		p.	
<b>0</b>	1	<b>2</b>	3	<b>4</b>	<b>5</b>	6	<b>7</b>	8
	p.		imp.	p.		imp.		p.
-8	-7	-6	<b>-5</b>	<b>-4</b>	-3	<b>-2</b>	-1	<b>0</b>

Κι όμως, αυτό το γεγονός δεν βγάζει το  ${}^2\mathbf{Jv} = -8$  από την ομάδα δεικτών που δεν επιτρέπουν ευθεία κίνηση· αφ' ενός αυτή η πέμπτη είναι τέλεια συμφωνία, αφ' ετέρου το εν λόγω  $\mathbf{Jv}$  δεν έχει άλλη σταθερή συμφωνία, άρα η ευθεία κίνηση καθίσταται πράγματι αδύνατη. Επομένως ο κανόνας που προβλέπει απαγόρευση ευθείας κίνησης στα  ${}^2\mathbf{JJv}$  ισχύει και για το  ${}^2\mathbf{Jv} = -8$ , και άρα δεν έχει εξαιρέσεις. Δεν πρέπει όμως να ξεχνάμε ότι ο κανόνας αυτός εφαρμόζεται με πλήρη ισχύ μόνο στους δίφωνους συνδυασμούς. Στην πολύφωνη αντίστιξη η ισχύς του μειώνεται αισθητά, εξ' αιτίας του ότι επιτρέπονται κρυφές διαδοχές.

**§104.** Εφαρμόσαμε στις ατελείς συμφωνίες των δεικτών της 2<sup>ης</sup> ομάδας τον πρώτο από τους περιορισμούς που επιβάλλονται από τους κανόνες της αυστηρής γραφής στις τέλειες συμφωνίες, ο οποίος απαγορεύει την ευθεία προς αυτές κίνηση. Μένει να εφαρμοστούν στις ατελείς συμφωνίες της ίδιας ομάδας δεικτών οι υπόλοιποι περιορισμοί των τέλειων συμφωνιών (§ 74-76).

Από την εφαρμογή του περιορισμού b της §74, προκύπτει ο εξής κανόνας: *δεν επιτρέπεται η αντίθετη κίνηση από απλή σταθερή συμφωνία (είτε αυτή είναι τέλεια είτε ατελής) προς σύνθετη και αντιστροφή.* Οι περιορισμοί της §75, οι οποίοι αφορούν την κοντινή ύπαρξη ομωνύμων τέλειων συμφωνιών, πρέπει να επεκταθούν σε όλες τις σταθερές συμφωνίες των δεικτών της 2<sup>ης</sup> ομάδος. Τέλος, από τους περιορισμούς της §76 πηγάζει η αναγκαιότητα του να εναλλάσσονται κατά το δυνατόν οι ατελείς με τις τέλειες συμφωνίες. Μία επικράτηση ατελών συμφωνιών στον πρωταρχικό συνδυασμό θα έχει ως συνέπεια ότι ο παράγωγος συνδυασμός θα ακούγεται κενός. Είναι κατανοητό ότι στις συμπληρωματικές φωνές δεν είναι ανάγκη να τηρείται αυτή η αναγκαιότητα.

**§105.** Μένει να εξετασθούν οι περιορισμοί που αφορούν ειδικά την πρώτη (§76). Οι περιορισμοί αυτοί εφαρμόζονται μόνο σε αρνητικά  $\mathbf{JJv}$  (είναι αδύνατον να προκύψει παράγωγη πρώτη από θετικά διαστήματα του πρωταρχικού συνδυασμού άν το  $\mathbf{Jv}$  είναι θετικό) και αφορούν το διάστημα που αντιστοιχεί στον δείκτη· από το διάστημα αυτό προκύπτει, ως γνωστόν, παράγωγη πρώτη (σκέλος 2, §32). Επομένως δεν πρέπει να τοποθετείται στο ισχυρό μέρος του χρόνου διάστημα ίσο με αρνητικό  $\mathbf{Jv}$  (εξαιρούνται η πρώτη και η τελευταία συνήχηση), οι δε φωνές δεν πρέπει να κινούνται με ευθεία κίνηση από το διάστημα αυτό. Ο κανόνας αυτός αφορά όλους τους αρνητικούς δείκτες, τόσο αυτούς της 1<sup>ης</sup>, όσο και αυτούς της 2<sup>ης</sup> ομάδας.

*Σημείωση.* Αν τηρηθεί ο κανόνας, περί του οποίου έγινε λόγος στην 1<sup>η</sup> σημείωση της §80, τότε θα πρέπει να απαγορευτεί η βηματική κίνηση προς διάστημα ίσο με αρνητικό δείκτη.

**§106.** Έχοντας εξοικειωθεί με τους κανόνες αυτούς, ο μαθητής μπορεί να προχωρήσει σε ασκήσεις πάνω στους δείκτες τόσο της 1<sup>ης</sup> όσο και της 2<sup>ης</sup> ομάδος, αρκούμενος σε σταθερές συμφωνίες στα ισχυρά μέρη του χρόνου, χρησιμοποιώντας τις διαφωνίες μόνο ως διαβατικούς (και σπανιότερα γειτονικούς) φθόγγους.

**§107.** Ο παρακάτω πίνακας (§108) αποτελεί έναν κατάλογο σταθερών συμφωνιών για όλα τα **JJv**. Για εξάσκηση πρέπει να επιλεγούν **JJv** με ικανοποιητική ποσότητα σταθερών συμφωνιών (τουλάχιστον τριών). Στις ασκήσεις πάνω σε αρνητικά **JJv** πρέπει λαμβάνεται υπ' όψιν το ακραίο διάστημα κάθε δείκτη, το οποίο έχει πάντοτε την ίδια τιμή με αυτόν. Για αρνητικά **JJv** με ευθεία μετάθεση, το ακραίο διάστημα των φωνών είναι το όριο εγγύτητας (§38), για **JJv** με αντίστροφη μετάθεση το όριο της μεταξύ τους απομάκρυνσης (§39). Σχετικά με την σειρά, κατά την οποία λύνονται οι ασκήσεις, γίνεται λόγος στο 8<sup>ο</sup> κεφάλαιο, με το οποίο θα πρέπει να εξοικειωθούμε αρκετά όταν φθάσουμε εκεί.

**§108. Πίνακας σταθερών συμφωνιών**

.	2	4	.	.	9	11
.	2	4	.			
			.	.		11
.	.	4	.	.	.	11

-13>
-6≥
1

-8
-1
6

.	.	4	.	.	
.	.	.	5	.	
.	.	.	5	.	

1ο ζεύγος

0	.	.	5	7	.	.	12
0	.	.	5				
			5	7	9	.	12
0	2	.	5	7	9	.	12

-12>
-5≥
2

-9>
-2<
5

0	2	4	5	7	9
	2	4	.	7	9
0	2	4	.	7	9

2ο ζεύγος

0	2	4	.	7	9	11
0	2	4				
		4	.	.	9	11
.	2	4	.	.	9	11

-11>
-4≥
3

-10
-3<
2

.	.	.	5	.	.
		.	5	7	.
0	.	.	5	7	.

3ο ζεύγος

-7
----

0	2	.	5	7
---	---	---	---	---

## Επεξηγήσεις πάνω στον πίνακα σταθερών συμφωνιών

Δίπλα σε κάθε στήλη του ζεύγους (αριστερά από την αριστερή, δεξιά από την δεξιά) βρίσκονται οι σταθερές συμφωνίες των  $\mathbf{JJv}$  της. Η τελεία που βρίσκεται στην θέση της επόμενης κατά σειράν συμφωνίας υποδηλώνει ότι η συμφωνία αυτή είναι ασταθής για το δεδομένο  $\mathbf{Jv}$ . Αν μία εντός των ορίων της οκτάβας συμφωνία είναι σταθερή, η αντίστοιχη της σύνθετη συμφωνία είναι επίσης σταθερή. Άρα η παραπάνω απαρίθμηση θα μπορούσε να περιοριστεί εντός των ορίων της οκτάβας. Όμως, για να διευκολύνουμε την χρήση του, σημειώνουμε συμφωνίες και εκτός των ορίων της οκτάβας. Για  $\mathbf{JJv}$  με αντίστροφη μετάθεση, οι συμφωνίες κυμαίνονται μεταξύ του 0 και του διαστήματος που ισούται με την τιμή του δείκτη. Για αρνητικά  $\mathbf{JJv}$  με ευθεία μετάθεση λαμβάνονται διαστήματα, ξεκινώντας από το διάστημα που είναι ίσο με το  $\mathbf{Jv}$ . Η σειρά τους συνεχίζει μέχρι το ίδιο όριο, όπως η σειρά διαστημάτων του πάνω  $\mathbf{Jv}$  της ίδιας στήλης. Από τα μεσαία  $\mathbf{JJv}$  αυτά, τα οποία επιφέρουν και ευθεία και αντίστροφη μετάθεση, συνοδεύονται από δύο σειρές, εκ των οποίων η πάνω περιλαμβάνει τις σταθερές συμφωνίες για αντίστροφη μετάθεση, ενώ η κάτω για ευθεία μετάθεση.

§109. Στα παρακάτω παραδείγματα χρήσης σταθερών συμφωνιών με  $\mathbf{JJv}$  των δύο ομάδων, παραλείπονται τα  $\mathbf{JJv}$  που έχουν μικρό αριθμό σταθερών συμφωνιών. Έτσι, από τα  ${}^1\mathbf{JJv}$  παραλείπεται το  $\mathbf{Jv} = -10$ · από τα  ${}^2\mathbf{JJv}$  του πρώτου ζεύγους στηλών υπάρχει μόνο το  $\mathbf{Jv} = -13$ . Κατά την εξέταση των παραδειγμάτων πρέπει να ανατρέχουμε στον πίνακα της §108 ή να χρησιμοποιούμε τον κανόνα υπολογισμού δεικτών και διαστημάτων. Σχετικά με το ακραίο διάστημα βλ. §§38 και 39.

### 1. Παραδείγματα για ${}^1\mathbf{JJv}$ .

§110. Με το  $\mathbf{Jv} = -10$  να απουσιάζει (§109), τα υπόλοιπα  ${}^1\mathbf{JJv}$  κατανέμονται ως εξής:

$$\begin{array}{|c|} \hline -11 \\ \hline -4 \\ \hline 3 \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline -3 \\ \hline 4 \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline -7 \\ \hline \end{array}$$

1)  ${}^1\mathbf{Jv} = -11$ , διπλή αντίστιξη εις την δωδεκάτη (βλ. πίνακα της §98)

(σχ. 1, σ. 70, \*a – O.L. I, 18)<sup>84</sup>

<sup>84</sup> Οι σημειώσεις «первоначальное», «производное» και ι.τ.δ. αποδίδονται ως «πρωταρχικός», «παράγωγος» και «κ.ο.κ.» αντίστοιχα.

(σχ. 2, σ. 70, \*b – O.L. I, 7)<sup>85</sup>

Σε κάθε ένα από τα παραδείγματα αυτά, τα τρία πρώτα μέτρα αποτελούν τον πρωταρχικό συνδυασμό και τα υπόλοιπα τρία τον παράγωγο. Στο 2<sup>ο</sup> παράδειγμα οι φωνές σχηματίζουν, από το 7<sup>ο</sup> μέτρο και εξής, απλή αντίστιξη. Βλ. επίσης και το 1<sup>ο</sup> παράδειγμα της §64 πάνω στην διπλή αντίστιξη εις την δωδεκάτη.

Προχωράμε στο μεσαίο **Jv** της ίδιας στήλης:

2)  ${}^1\mathbf{Jv} = -4>$

(σχ. 1, σ. 71 – P. X, 145)<sup>86</sup>

Βλ. επίσης το 5<sup>ο</sup> παράδειγμα της §64 (**Jv** = -4>).

Αν σε έναν συνδυασμό γραμμένο για μεσαίο **Jv** ανοίξουμε τις φωνές του παραγώγου του κατά μία οκτάβα, τότε προκύπτει ο παράγωγος συνδυασμός για το εξωτερικό **Jv** της ίδιας στήλης που προκαλεί την ίδια μετάθεση με το μεσαίο **Jv** (§56)· με αυτόν τον τρόπο, οι αναφερθέντες συνδυασμοί δύνανται να μετατοπιστούν και για **Jv** = -11.

3)  ${}^1\mathbf{Jv} = -4<$

(σχ. 2, σ. 71)<sup>87</sup>

Βάσει της §56, σε αυτό το παράδειγμα μπορούμε να ανοίξουμε τις φωνές του παραγώγου συνδυασμού κατά μία οκτάβα, και με αυτόν τον τρόπο να πάρουμε τον παράγωγο συνδυασμό για το πάνω **Jv** της ίδιας στήλης, δηλαδή για **Jv** = 3. Λαμβάνοντας υπ' όψιν τον μικρό αριθμό διαστημάτων του **Jv** = -4<, όπως επίσης του -αμέσως επόμενού του- **Jv** = 3, το οποίο έχει συνολικά 2 σταθερές συμφωνίες, και δεδομένης της αναγκαιότητας αποφυγής διαφωνιών σε σύζευξη, οι οποίες αναζωογονούν την φωνοδότηση προκαλώντας και ένα ενδιαφέρον, πρέπει να αρκούμαστε σε σχετικά πτωχούς από μουσική άποψη συνδυασμούς.

(σχ. 3, σ. 71, \*4)<sup>88</sup>

<sup>85</sup> Οι σημειώσεις «первоначальное», «производное» και «и т.д.» αποδίδονται ως «πρωταρχικός», «παράγωγος» και «κ.ο.κ.» αντίστοιχα.

<sup>86</sup> Η σημείωση «первоначальное» «производное» και «дополн. голосъ» αποδίδονται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός), «παράγωγος» και «συμπληρωματική φωνή» αντίστοιχα.

<sup>87</sup> Οι σημειώσεις «произв.» και «для произв.» αποδίδονται ως «παράγωγος» και «για τον παράγωγο» αντίστοιχα.

<sup>88</sup> Η σημείωση «первоначальное» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).



(σχ. 4, σ. 71)<sup>89</sup>

Δεν είναι ανάγκη να παραθέσουμε ξεχωριστά παραδείγματα για τον μεσαίο και τον κάτω δείκτη της 4<sup>ης</sup> στήλης. Στα 2 τελευταία παραδείγματα για  $\mathbf{Jv} = -4<$  και  $\mathbf{Jv} = 3$ , αν τοποθετήσουμε τον παράγωγο συνδυασμό αντί του πρωταρχικού (σκέλος 1, §68), θα λάβουμε παράγωγους συνδυασμούς για  $\mathbf{Jv} = 4$  και  $\mathbf{Jv} = -3$ , δηλαδή για τον κάτω και τον μεσαίο δείκτη της 4<sup>ης</sup> στήλης. Ο τρόπος αυτός μας επιτρέπει να πηγαινουμε πανεύκολα από τους δείκτες της μίας στήλης ενός ζεύγους στους δείκτες της άλλης.

Μένει να παραθέσουμε παράδειγμα για τον δείκτη  $\mathbf{Jv} = -7$  της μηδενικής στήλης (δ ι π λ ή α ν τ ί σ τ ι ξ η ε ι ς τ η ν ο κ τ ά β α). Αυτού του είδους η διπλή αντίστιξη, η οποία στην ελεύθερη γραφή υπερτερεί όλων των υπολοίπων, στην προηγούμενή της εποχή ερχόταν δεύτερη σε σχέση με το  $\mathbf{Jv} = -11$ , δηλαδή την διπλή αντίστιξη στην δωδεκάτη, η οποία και είχε την πρωτιά.

(σχ. σ. 72)<sup>90</sup>

## 2. Παραδείγματα για ${}^2\mathbf{Jv}$

§111. Παραθέτουμε τα παραδείγματα για  ${}^2\mathbf{Jv}$  (§108) με την παρακάτω σειρά:

9 -2 5	-12> -5< 2	-13
--------------	------------------	-----

1)  ${}^2\mathbf{Jv} = -9$

Αυτός ο δείκτης έχει όλες τις συμφωνίες του σταθερές (βλ. πίνακα §98). Αυτή είναι η λεγόμενη διπλή αντίστιξη εις την δεκάτη. Στην πλειοψηφία των εγχειριδίων, η μελέτη της καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης περιορίζεται στην εξέτασή της, καθώς και των  $\mathbf{Jv} = -7$  και  $\mathbf{Jv} = -11$ .

(σχ. 1, σ. 73, \*a – P. X, 80)<sup>91</sup>

(σχ. 2, σ. 73, \*b – P. X, 105)<sup>92</sup>

<sup>89</sup> Η σημείωση «производное» αποδίδεται ως «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

<sup>90</sup> Οι σημειώσεις «производное.» και «первонач.» αποδίδονται ως «παράγωγος» και «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμοί) αντίστοιχα.

<sup>91</sup> Οι σημειώσεις «первонач.» και «производное» αποδίδονται ως «πρωταρχικός» και «παράγωγος» (ενν. συνδυασμοί) αντίστοιχα.

<sup>92</sup> Η σημείωση «производ.» αποδίδεται ως «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

Αμφότερα τα παραδείγματα βλ. παρακάτω, στην §119. Βλ. επίσης το παράδειγμα του δευτέρου σκέλους της §23. Το παρακάτω παράδειγμα διπλής αντίστιξης στην δεκάτη πρέπει να μετατεθεί κατά  $\mathbf{Jv} = -16$  (§50). Οι φωνές αυτού του παραδείγματος απομακρύνονται η μία από την άλλη περισσότερο από την δωδεκάτη. Το ακραίο τους διάστημα είναι  $16 >$  (§39).

(σχ. 3, σ. 73,\*a – Zarlino)<sup>93</sup>

(σχ. 1, σ. 74)<sup>94</sup>

2)  ${}^2\mathbf{Jv} = -2$

(σχ. 2, σ. 74)<sup>95</sup>

(προέρχεται από 4-φωνο συνδυασμό).

Αν ανοίξουμε τον παράγωγο συνδυασμό κατά μία οκτάβα (§56), παίρνουμε τον συνδυασμό για τον κάτω δείκτη της ίδιας στήλης ( $\mathbf{Jv} = 5$ ):

(σχ. 3, σ. 74)<sup>96</sup>

3)  ${}^2\mathbf{Jv} = 5$

(σχ. 1, σ. 75)<sup>97</sup>

Αν στα τελευταία παραδείγματα ( $\mathbf{Jv} = -2$  και  $\mathbf{Jv} = 5$ ) τοποθετήσουμε τον παράγωγο συνδυασμό στην θέση του πρωταρχικού (σκέλος 1, §68) παίρνουμε συνδυασμούς για τους δείκτες  $\mathbf{Jv} = 2$  και  $\mathbf{Jv} = -5 <$ , οι οποίοι υπάγονται στην άλλη στήλη του 2<sup>ου</sup> ζεύγους.

$-12 >$ $-5 <$ $2$
--------------------------

Ο πάνω δείκτης της στήλης αυτής είναι το:

4)  ${}^2\mathbf{Jv} = -12 >$

<sup>93</sup> Institutioni Harmoniche, cap. 65 (Σ.τ.Τ\*). Η σημείωση «первоначальное» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

<sup>94</sup> Η σημείωση «производное» αποδίδεται ως «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

<sup>95</sup> Η σημείωση «произв.» αποδίδεται ως «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

<sup>96</sup> Οι σημειώσεις «производное» και «и т.д.» αποδίδονται ως «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός) και «κ.ο.κ.» (και ούτω καθ'εξής).

<sup>97</sup> Οι σημειώσεις «первонач.» και «производ.» αποδίδονται ως «πρωταρχικός» και «παράγωγος» (ενν. συνδυασμοί) αντίστοιχα.

(σχ. 2, σ. 75)<sup>98</sup>

Μένει ο μοναδικός δείκτης του 1<sup>ου</sup> ζεύγους στηλών, τον οποίον δεν αποκλείουμε:  $\mathbf{Jv} = -13$  (§109).

5)  ${}^2\mathbf{Jv} = -13$ .

(σχ. σ. 76)<sup>99</sup>

**§112.** Κλείνοντας, θα κάνουμε μνεία ορισμένων ιδιαίτερων γνωρισμάτων της δίφωνης καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης, με εφαρμογή στους συνδυασμούς που μόλις εξετάσαμε, οι οποίοι δεν περιέχουν διαστήματα σε συζεύξεις, και με χρήση αποκλειστικά και μόνο σταθερών συμφωνιών στους ισχυρούς χρόνους. Θα δούμε λοιπόν:

a) συνδυασμούς που επιδέχονται μετάθεση κατά διάφορα  $\mathbf{JJv}$  και

b) συνδυασμούς που επιδέχονται διπλασιασμό κατά ατελείς

συμφωνίες.

Οι δύο αυτές περιπτώσεις, με εφαρμογές σε συνδυασμούς που περιέχουν όλα ανεξαιρέτως τα διαστήματα, θα εξεταστούν ενδελεχώς στα δύο τελευταία κεφάλαια του παρόντος τμήματος.

### **a) Συνδυασμοί χωρίς συζευγμένες διαφωνίες, οι οποίοι επιδέχονται μετάθεση για διάφορα $\mathbf{JJv}$**

**§113.** Το  ${}^2\mathbf{Jv} = -9$  έχει όλες τις συμφωνίες του σταθερές (§98, §100). Αν γράψουμε έναν συνδυασμό χωρίς συζευγμένες διαφωνίες, με συμφωνίες στους ισχυρούς χρόνους, ο οποίος θα ικανοποιεί τις επιταγές που διέπουν τα  ${}^2\mathbf{JJv}$  (απουσία ευθείας κίνησης κλπ.) χωρίς να υπερβαίνουμε το ακραίο διάστημα  $9>$ , τότε όποιες διαφωνίες και αν χρησιμοποιήσουμε –και σε όποιον βαθμό κι αν τις χρησιμοποιήσουμε– ο συνδυασμός αυτός θα εξακολουθεί να πληροί τις προϋποθέσεις του  $\mathbf{Jv} = -9$ . Από εδώ προκύπτει το ότι κάθε συνδυασμός που δεν περιέχει συμφωνίες σε συζεύξεις γραμμένος για οποιοδήποτε  ${}^2\mathbf{Jv}$ , επιδέχεται μετάθεση και για  $\mathbf{Jv} = -9$ . Τέτοιου είδους περιπτώσεις μετάθεσης με δύο διαφορετικούς δείκτες συμβολίζονται με σύνθετο (διπλό εν προκειμένω) δείκτη (§28). Οι συνδυασμοί, λ.χ. που παρατίθενται στα σκέλη 2 και 3 της §111 πρέπει να συμβολίζονται με τους δείκτες  ${}^2\mathbf{Jv} = -2, -9$  και  ${}^2\mathbf{Jv} = -5, -9$ . Το μοναδικό εμπόδιο στην μετάθεση κατά  $\mathbf{Jv} = -9$  θα μπορούσε να είναι η απομάκρυνση των φωνών πέρα από το ακραίο διάστημα  $9>$ . Όμως μπορούμε εύκολα να υπερπηδήσουμε αυτό το εμπόδιο ανοίγοντας κατά μία οκτάβα τις φωνές του

<sup>98</sup> Οι σημειώσεις «первонач.» και «производн.» αποδίδονται ως «πρωταρχικός» και «παράγωγος» (ενν. συνδυασμοί) αντίστοιχα.

<sup>99</sup> Οι σημειώσεις «первонач.» και «производ.» αποδίδονται ως «πρωταρχικός» και «παράγωγος» (ενν. συνδυασμοί) αντίστοιχα.

παράγωγου συνδυασμού, θέτοντας δηλαδή  $\mathbf{Jv} = -16$  αντί για  $\mathbf{Jv} = -9$ . Αν και η μεταφορά αυτή μπορεί να φαίνεται ασυνήθιστη στην πράξη, εξαιτίας της μεγάλης απόστασης μεταξύ των φωνών, από μία θεωρητική ματιά αυτή έχει σημασία, καθώς επαληθεύει το ότι κάθε συνδυασμός για  ${}^2\mathbf{Jv}$  (χωρίς διαφωνίες σε συζεύξεις) επιδέχεται μετάθεση και στην διπλή αντίστιξη εις την δεκάτη. Τα δύο τελευταία παραδείγματα της §111 περιλαμβάνουν τις εξής περιπτώσεις διπλού δείκτη:  ${}^2\mathbf{Jv} = -12, -16$  και  ${}^2\mathbf{Jv} = -13, -16$ .

**§114.** Η ιδιότητα όλων των  ${}^2\mathbf{JJv}$  να επιδέχονται μετάθεση για  $\mathbf{Jv} = -9$  ισχύει, όπως είπαμε, υπό την προϋπόθεση της απουσίας διαφωνιών σε συζεύξεις. Αυτό δεν πρέπει να γίνει αντιληπτό με το σκεπτικό πως η παρουσία μίας διαφωνίας σε σύζευξη στερεί από τον συνδυασμό τις ιδιότητες αυτές· οι μεταθέσεις αυτές είναι δυνατές και σε διαφωνίες σε σύζευξη, αλλά όχι σε όλες: ορισμένες διαφωνίες, στις οποίες θα γίνει εκτενής αναφορά στο κεφάλαιο IX, μπορούν να σταθούν εμπόδιο.

**§115.** Η παραπάνω ιδιότητα των  ${}^2\mathbf{JJv}$  προκύπτει από μία γενικότερη πρόταση, η οποία θα μπορούσε να διατυπωθεί ως εξής: *ένας συνδυασμός που είναι γραμμένος βάσει προϋποθέσεων αυστηρότερων από αυτές, στις οποίες υπάγεται το δεδομένο  $\mathbf{Jv}$ , δεν χάνει την δυνατότητα να δίνει παράγωγα και για αυτόν τον δείκτη.*

Με άλλα λόγια, το σύνολο των κανόνων που διέπουν ένα δεδομένο  $\mathbf{Jv}$  πρέπει να γίνεται αντιληπτό ως ένα minimum περιορισμών, στους οποίους ο συνδυασμός οφείλει να ανταποκρίνεται, ώστε να δίνει μετάθεση για αυτόν τον δείκτη. Όποιους περιορισμούς και αν προσθέταμε πάνω στο δεδομένο  $\mathbf{Jv}$ , αυτοί δεν θα ήταν εις θέσιν να εμποδίσουν μετάθεση κατά τον δείκτη αυτό. Αντιθέτως ένας συνδυασμός, ο οποίος απαλλάσσεται από κάποιους εκ των περιορισμών που διέπουν ένα  $\mathbf{Jv}$ , παύει να δίνει σωστή μετάθεση.

**§116.** Πορευόμενοι βάσει των παραπάνω συλλογισμών είναι εύκολο να εντοπίσουμε όχι λίγες περιπτώσεις, στις οποίες ένας δεδομένος συνδυασμός επιδέχεται μετάθεση για σύνθετο δείκτη.

Έτσι π.χ. οι σταθερές συμφωνίες των  $\mathbf{Jv} = -7$  και  $\mathbf{Jv} = 2$  είναι ακριβώς οι ίδιες (βλ. πίνακα §108). Δεδομένου του ότι ένας συνδυασμός γραμμένος για  $\mathbf{Jv} = 2$  εμπίπτει σε αυστηρότερους περιορισμούς απ'ό,τι το  $\mathbf{Jv} = -7$  (διότι το  $\mathbf{Jv} = 2$  ανήκει στην 2<sup>η</sup> ομάδα δεικτών, η οποία εμπίπτει σε περιορισμούς ως προς την κίνηση) κάθε συνδυασμός για  $\mathbf{Jv} = 2$  (χωρίς διαφωνίες σε συζεύξεις) μπορεί άνευ εμποδίων να μετατεθεί και για  $\mathbf{Jv} = -7$ , εφ'όσον βέβαια οι φωνές έχουν απομακρυνθεί η μία από την άλλη όχι περισσότερο από το ακραίο διάστημα – την οκτάβα. Αν όμως οι φωνές φύγουν από αυτό το όριο, τότε ο συνδυασμός για  $\mathbf{Jv} = 2$  επιδέχεται μεν μετάθεση στην διπλή αντίστιξη στην οκτάβα, όμως όχι για  $\mathbf{Jv} = 7$ , αλλά για  $\mathbf{Jv} = 14$ . Την ίδια στιγμή, το  $\mathbf{Jv} = 2$  δίνει

μετάθεση για  $\mathbf{Jv} = -9$  (§113). Προκύπτει λοιπόν ότι ο συνδυασμός για  $\mathbf{Jv} = 2$  μπορεί να συμβολίζεται με τον τριπλό δείκτη  $\mathbf{Jv} = 2, -7, -9$  ή  $\mathbf{Jv} = 2, -14, -16$  κ.λπ. Είναι ξεκάθαρο ότι δεν είναι δυνατόν να πορευθούμε αντίστροφα, μεταθέτοντας έναν συνδυασμό, ο οποίος είναι γραμμένος για  ${}^1\mathbf{Jv} = -7$ , κατά  ${}^2\mathbf{Jv} = 2$ . αυτό οφείλεται στο ότι η ευθεία κίνηση, την οποία επιτρέπει ο πρώτος δείκτης, καθιστά αδύνατη την μετάθεση κατά  ${}^2\mathbf{Jv} = 2$ .

**§117.** Από τα παραπάνω προκύπτουν οι εξής δύο κανόνες:

1) *Κάθε συνδυασμός που δεν περιέχει διαφωνίες σε συζεύξεις, στον οποίο συναντάται ευθεία κίνηση, επιδέχεται μετάθεση κατά αυτά τα  ${}^1\mathbf{JJv}$ , των οποίων το σύνολο σταθερών συμφωνιών περιλαμβάνει και τις συμφωνίες, οι οποίες χρησιμοποιούνται στον δεδομένο συνδυασμό. Έτσι π.χ. ο συνδυασμός:*

(MK σχ. 1, σ. 78)<sup>100</sup>

στον οποίον συναντάται ευθεία κίνηση, περιλαμβάνει δύο συμφωνίες, τις 2 και 4. Τα  ${}^1\mathbf{JJv}$ , τα οποία περιλαμβάνουν τα δύο αυτά διαστήματα στο σύνολο σταθερών συμφωνιών τους, είναι τα  $\mathbf{JJv}$  3<sup>ης</sup> στήλης:  $\mathbf{Jv} = 3, \mathbf{Jv} = -4$  και  $\mathbf{Jv} = -11$  (βλ. πίνακα §108). Ο παρατιθέμενος συνδυασμός δίνει μετάθεση για κάθε ένα από αυτά τα  ${}^1\mathbf{JJv}$ , δηλαδή:

(MK σχ. 2, σ. 78)<sup>101</sup>

2) *Αν σε έναν τέτοιο συνδυασμό (χωρίς διαφωνίες σε συζεύξεις) εφαρμοστούν οι περιορισμοί των  ${}^2\mathbf{JJv}$ , τότε ο συνδυασμός αυτός επιδέχεται μετάθεση για κάθε  $\mathbf{Jv}$  της μίας ή της άλλης ομάδας, στο σύνολο σταθερών συμφωνιών του οποίου περιλαμβάνονται οι συμφωνίες που συναντώνται στον δεδομένο συνδυασμό. Έτσι π.χ. ο συνδυασμός*

(MK σχ. 3, σ. 78)<sup>102</sup>

ο οποίος περιλαμβάνει τις ίδιες δύο συμφωνίες με τον παραπάνω, διαφέρει από αυτόν ως προς το ότι δεν υπάρχει ευθεία κίνηση. Επομένως, αυτός ο συνδυασμός όχι μόνο μπορεί –όπως και ο προηγούμενος– να υποστεί μετάθεση κατά  ${}^1\mathbf{JJv}$  της 3<sup>ης</sup> στήλης, αλλά και για όλα εκείνα τα  ${}^2\mathbf{JJv}$ , των οποίων το σύνολο σταθερών συμφωνιών περιλαμβάνει τα διαστήματα που χρησιμοποιούνται

<sup>100</sup> Η σημείωση «первонач.» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

<sup>101</sup> Το σχήμα αυτό αποτελείται από τρία πεντάγραμμα, δίπλα στα οποία είναι σημειωμένη μία άσπρη στήλη. Η σημείωση «производная» αποδίδεται ως «παράγωγοι» (ενν. συνδυασμοί).

<sup>102</sup> Η σημείωση «первонач.» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

στον συνδυασμό αυτό: 2 και 4. Εδώ υπάγονται όλα τα  ${}^2\mathbf{J}\mathbf{v}$  της 5<sup>ης</sup> στήλης και δύο από την 1<sup>η</sup> στήλη, τα  $-13$  και  $-6$ . Με αυτόν τον τρόπο, ο προαναφερθείς συνδυασμός επιδέχεται μετάθεση κατά τον σύνθετο δείκτη (§28) που ενώνει τις προϋποθέσεις των εξής οκτώ δεικτών:  $\mathbf{Jv} = -2, 3, -4, 5, -6, -9, -11, -13$ .

(ΜΚ σχ. 4, σ. 78)<sup>103</sup>

**§118.** Αν ένας συνδυασμός είναι γραμμένος για μεσαίο  $\mathbf{Jv}$  τότε, ανοίγοντας τις φωνές του παράγωγο του συνδυασμού κατά μία οκτάβα, έχουμε τον παράγωγο συνδυασμό για αυτό το εξωτερικό  $\mathbf{Jv}$  της στήλης, το οποίο επιφέρει την ίδια μετάθεση με αυτό (§56). Μέσω αυτού, στο προηγούμενο παράδειγμα έχουμε  $\mathbf{Jv} = -11$  από  $\mathbf{Jv} = -4$ ,  $\mathbf{Jv} = 5$  από  $\mathbf{Jv} = -2$  και  $\mathbf{Jv} = -13$  από  $\mathbf{Jv} = -6$ . Αν βγάλουμε στην άκρη τις μεταθέσεις που επί της ουσίας αποτελούν επαναλήψεις άλλων μεταθέσεων ανοιγμένες κατά μία οκτάβα, μένουν 5 διαφορετικοί παράγωγοι συνδυασμοί. Αυτή η ποσότητα μεταθέσεων έχει ως κόστος την αυξημένη δυσκολία: με την αποφυγή της ευθείας κίνησης αφήνουμε μετέωρο το σύνολο των πρωταρχικών συνδυασμών σε δύο. Γενικώς το πλήθος παράγωγων συνδυασμών, τους οποίους μπορούμε να λάβουμε από έναν πρωταρχικό, είναι αντιστρόφως ανάλογο των μουσικών μέσων, τα οποία χρησιμοποιούμε για την σύνθεσή του· όσο περισσότερα είναι πιθανά ενδεχόμενα, τόσο πιο ομοιόμορφος είναι ο αντιστικτικός συνδυασμός, από τον οποίο προκύπτουν.

## **b) Συνδυασμοί χωρίς διαφωνίες σε συζεύξεις, οι οποίοι επιδέχονται διπλασιασμό κατά ατελείς συμφωνίες. Τρίφωνη αντίστιξη.**

**§119.** Θα αναφερθούμε σε μία ακόμη ιδιότητα των συνδυασμών που εξετάσαμε (χωρίς διαφωνίες σε συζεύξεις), η οποία αφορά τα  ${}^2\mathbf{J}\mathbf{v}$  που αντιστοιχούν σε ατελείς συμφωνίες, δηλαδή τους δείκτες του 2<sup>ου</sup> ζεύγους στηλών ( ${}^2\mathbf{J}\mathbf{v} = \pm 2, \pm 5, -9, -12$ ).

Σε κάθε ένα από τα  $\mathbf{J}\mathbf{v}$  του 2<sup>ου</sup> ζεύγους στηλών είναι δυνατή η ταυτόχρονη εκτέλεση του πρωταρχικού συνδυασμού μαζί με την μετάθεση μίας εκ των φωνών· προκύπτει επομένως 3-φωνη αντίστιξη, όπου οι 2 φωνές κινούνται παράλληλα κατά ατελείς συμφωνίες. Δεδομένου του ότι είναι δυνατόν να μετατεθεί είτε η μία, είτε η άλλη φωνή, κάθε τρίφωνος συνδυασμός τέτοιου είδους εμφανίζεται σε δύο εκδοχές. Έτσι π.χ. για  $\mathbf{Jv} = -9$  προκύπτουν δύο παράγωγοι συνδυασμοί, οι  $I + I^v$

<sup>103</sup> Ως σχήμα 4 νοούνται 8 πεντάγραμμα (τρία εξ'αυτών στην σ. 78 και πέντε στην 79), δίπλα στα οποία είναι σημειωμένες άσπρες στήλες. Η σημείωση «приозводный» αποδίδεται ως «παράγωγοι» (ενν. συνδυασμοί).

$^{-9} + \Pi$  και  $I + \Pi + \Pi^{v=-9}$ . Για λόγους συντομίας θα σημειώνουμε με το γράμμα  $d$  την φωνή και τον ταυτόχρονο διπλασιασμό της· θα έχουμε λοιπόν  $I^{d=-9}$  αντί του  $I + I^{v=-9}$ ,  $\Pi^{d=-9}$  αντί του  $\Pi + \Pi^{v=-9}$  κλπ.

Τέτοιου είδους 3-φωνη αντίστιξη χρησιμοποιείται κατά κόρον σε συνδυασμούς για  $\mathbf{Jv} = -9$ , και συνάμα προκύπτει κίνηση των εξωτερικών φωνών κατά παράλληλες δέκατες. Μεταξύ όλων των ατελών συμφωνιών, αυτές είναι που δίνουν τις πλέον εύηχες συνδέσεις κατά την παράλληλή τους κίνηση. Το  $\mathbf{Jv} = -9$  έχει ως γνωστόν όλες τις συμφωνίες του σταθερές. Όποια από τις συμφωνίες και αν λάβουμε, κατά διπλασιασμό είτε  $I^{d=-9} + \Pi$  είτε  $I + \Pi^{d=-9}$ , και οι τρεις φωνές σχηματίζουν σύμφωνες συνδέσεις, όπως φαίνεται και στον επόμενο πίνακα:

(MK σχ. 1, σ. 80)

Έτσι ακριβώς, οι σταθερές συμφωνίες όλων των υπολοίπων  ${}^2\mathbf{Jv}$ , τα οποία αντιστοιχούν σε ατελείς συμφωνίες, με  $d = \mathbf{Jv}$  δίνουν σύμφωνες τρίφωνες συνδέσεις. Τα παραδείγματα a και b του σκέλους 1 της §111 για  $\mathbf{Jv} = -9$  δίνουν έκαστο από δύο τρίφωνους συνδυασμούς.

(MK σχ. 2, σ. 80, \*1a)<sup>104</sup> (MK σχ. 3, σ. 80, \*1b)

(MK σχ. 4, σ. 80, \*2a)<sup>105</sup> (MK σχ. 5, σ. 80, \*2b)

Με αυτόν ακριβώς τον τρόπο είναι δυνατή η τρίφωνη εκτέλεση και των παραδειγμάτων του 2<sup>ο</sup> και 3<sup>ο</sup> σκέλους της §111 κατά τις δύο αυτές εκδοχές.

(MK σχ. 6, σ. 80, \*3a)

(MK σχ. 7, σ. 80, \*3b)

(MK σχ. 8, σ. 80, \*4a) (MK σχ. 9, σ. 80, \*4b)<sup>106</sup>

**§120.** Για να δείξουμε αν ένα  ${}^2\mathbf{Jv}$  ανήκει στους δείκτες που προκαλούν και ευθεία και αντίστροφη μετάθεση, θα χρησιμοποιούμε τα ήδη γνωστά σε εμάς σύμβολα· βάσει αυτού, π.χ. η παράσταση  $I + \Pi^{d=-5<}$  δηλώνει ότι η έκτη είναι το όριο εγγύτητας των φωνών, και άρα ότι η μετάθεση είναι ευθεία· η παράσταση  $I + \Pi^{d=-5>}$  αντιθέτως δηλώνει ότι η έκτη είναι το όριο απομάκρυνσης των φωνών και ότι η μετάθεση είναι αντίστροφη. Αν στο τελευταίο παράδειγμα της

<sup>104</sup> Η σημείωση «сравни примѣръ а) п. 1 §111» αποδίδεται ως «παράβαλε με το παράδειγμα a του 1<sup>ο</sup> σκέλους της §111»

<sup>105</sup> Η σημείωση «сравни примѣръ б) п. 1 §111» αποδίδεται ως «παράβαλε με το παράδειγμα b του 1<sup>ο</sup> σκέλους της §111»

<sup>106</sup> Η σημείωση «перенесено октавою ниже» αποδίδεται ως «έχει μετακινηθεί [ενν. μία] οκτάβα κάτω».

προηγούμενης § λάβουμε τον παράγωγο συνδυασμό ως πρωταρχικό, τότε οι διπλασιασμοί θα συμβολίζονται ως εξής: a)  $I + II^{d=-5<}$  και b)  $I^{d=-5<} + II$ .

**§121.** Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι κάθε τρίφωνος συνδυασμός, ο οποίος δεν περιέχει διαφωνίες σε σύζευξη και προκύπτει από διπλασιασμό μίας εκ των φωνών, δύναται επίσης να εκτελείται ως τρίφωνος με διπλασιασμό της άλλης φωνής. Ο μαθητής αναλύοντας έτοιμους συνδυασμούς θα ωφεληθεί πολύ παίζοντάς τους στο πιάνο, διπλασιάζοντας την μία και την άλλη φωνή εναλλάξ.

**§122.** Βάσει της §113 κάθε συνδυασμός, με οποιοδήποτε  ${}^2Jv$  (χωρίς διαφωνίες σε συζεύξεις και με σταθερές συμφωνίες στους ισχυρούς χρόνους), επιδέχεται μετάθεση και κατά  $Jv = -9$  (ή κατά  $Jv = -16$ ). Την ίδια στιγμή ένας συνδυασμός για  $Jv = -9$ , δεδομένου του ότι ο δείκτης αυτός ανήκει στην 2<sup>η</sup> ομάδα και αντιστοιχεί σε ατελή συμφωνία, δύναται να εκτελείται ως τρίφωνος με μετάθεση  $I^{v=-9}$  ή  $II^{v=-9}$  (§119). Προκύπτει λοιπόν ότι κάθε συνδυασμός για  ${}^2Jv$  από τον οποίον απουσιάζουν οι διαφωνίες σε σύζευξη, μπορεί να εκτελείται και με τους διπλασιασμούς  $I^{d=-9} + II$  και  $I + II^{d=-9}$ . Μέσω αυτού μπορεί να εκτελεστεί ως τρίφωνος και ένας συνδυασμός για  ${}^2Jv$  που αντιστοιχεί σε διάφωνο διάστημα, π.χ. για το  $Jv = -13$ . Έτσι, ο πρωταρχικός και ο παράγωγος συνδυασμός προκύπτουν σε 2 εκδοχές:

$$(MK \text{ σχ. } 1, \text{ σ. } 81)^{107} (MK \text{ σχ. } 2, \text{ σ. } 81) (MK \text{ σχ. } 3, \text{ σ. } 81)^{108} (MK \text{ σχ. } 4, \text{ σ. } 81)^{109}$$

Η ιδιομορφία του παραδείγματος αυτού έγκειται στο ότι του αρμόζει να μετατοπιστεί κατά  $Jv = -16$  αλλά όχι για  $Jv = -9$ .

*Σημείωση:* Εμείς ασχοληθήκαμε εδώ με τους διπλασιασμούς, στον βαθμό που αυτοί σχετίζονται με την μελέτη μας επί του θέματος των σταθερών συμφωνιών. Μία εκτενέστερη ανάπτυξη του ζητήματος των διπλασιασμών, καθώς επίσης και του πώς εφαρμόζονται σε αυτούς τα διαστήματα σε σύζευξη –διαφωνίες και ασταθείς συμφωνίες– γίνεται στο 10<sup>ο</sup> κεφάλαιο.

<sup>107</sup> Η σημείωση «перенесено октавою ниже» αποδίδεται ως «έχει μετακινηθεί [ενν. μία] οκτάβα κάτω», ενώ οι συντομογραφίες «первон.», η οποία υπάρχει και στο σχήμα 2, ως «πρωταρχικός [ενν. Συνδυασμός]» και «и т.д.», η οποία εμφανίζεται και στα τέσσερα σχήματα, ως «και ούτω καθ' εξής».

<sup>108</sup> Η συντομογραφία «произв.», η οποία υπάρχει και στο σχήμα 4, αποδίδεται ως «παράγωγος [ενν. Συνδυασμός]».

<sup>109</sup> Η σημείωση «см. 5-й примѣръ §111» αποδίδεται ως «βλ. 5<sup>ο</sup> παράδειγμα της §111».



## 2. Σταθερές διαφωνίες (§§123-132)

**§123.** Μία διαφωνία ενός πρωταρχικού συνδυασμού, οποία στον παράγωγο συνδυασμό μετατρέπεται σε διαφωνία, ονομάζεται *σ τ α θ ε ρ ή* (§96).

Η ποσότητα των σταθερών διαφωνιών δεν είναι ίδια σε όλα τα **JJv**. Έτσι, λ.χ., τα **Jv = -9** και **Jv = -4** έχουν όλες τους τις διαφωνίες σταθερές. Οι διαφωνίες των δεικτών -11, -7, -5<, ±2, και 5 είναι όλες, εκτός από μία, σταθερές. Τα **JJv** της 6<sup>ης</sup> στήλης, καθώς επίσης και οι δείκτες -10, -5>, -6< και 1 δεν έχουν σταθερές διαφωνίες εν γένει κ.ο.κ. (προτείνεται η επαλήθευση αυτών των ισχυρισμών με την χρήση του κανόνα υπολογισμού δεικτών και διαστημάτων).

**§124.** Για να παραστήσουμε τις προϋποθέσεις, στις οποίες υπάγεται η χρήση μίας σταθερής διαφωνίας σε ένα δεδομένο **Jv**, αντιπαραβάλλουμε την πρωταρχική διαφωνία (*m*) με την παράγωγή της (*n*), έχοντας σημειώσει και στα δύο αυτά διαστήματα τα σύμβολα που περιγράφουν τον τρόπο χρήσης των φωνών τους στην απλή αντίστιξη (§90). Κατόπιν συγκρίνουμε μεμονωμένα τα πάνω και τα κάτω σύμβολα των δύο διαστημάτων. Όταν τα υπό σύγκριση σύμβολα είναι τα ίδια, τότε το σύμβολο της πρωταρχικής συμφωνίας διατηρείται ως έχει· το ίδιο συμβαίνει όταν το σύμβολο της πρωταρχικής διαφωνίας εσωκλείει ένα μεγαλύτερο εύρος περιορισμών από το σύμβολο της παράγωγης. Αν όμως το σύμβολο της παράγωγης διαφωνίας εσωκλείει περισσότερους περιορισμούς, τότε το πρωταρχικό διάστημα υιοθετεί αυτό το σύμβολο. Με άλλα λόγια, *το σύμβολο (—) στο πρωταρχικό διάστημα διατηρείται πάντα, και το σύμβολο — αντικαθίσταται από το (—), όταν το τελευταίο ανήκει στο παράγωγο διάστημα.* Με τον τρόπο αυτό, το πρωταρχικό διάστημα επιφορτίζεται με το πλεόνασμα περιορισμών, το οποίο σε σχέση με αυτό έχει το παράγωγο διάστημα (§70), και οι προϋποθέσεις χρήσεως του πρωταρχικού διαστήματος διαφοροποιούνται από αυτές, στις οποίες αυτό θα υπαγόταν εντός του πλαισίου της απλής αντίστιξης.

**§125.** Για παράδειγμα, όταν έχουμε **Jv = -11**, το κάτω σύμβολο της σταθερής συμφωνίας  $\overline{10}$  πρέπει να αντικατασταθεί από το σύμβολο (—), διότι αυτό είναι το κάτω σύμβολο του παράγωγου διαστήματος.

$$\mathbf{Jv} = -11$$

$$\left. \begin{array}{l} m = \overline{10} \\ n = \overline{\overline{1}} \end{array} \right\} \begin{array}{l} \text{βάσει των κανόνων} \\ \text{της απλής} \\ \text{αντίστιξης} \end{array}$$

---


$$\begin{array}{l} \text{προϋποθέσεις χρήσεως του} \\ \text{πρωταρχικού για } \mathbf{Jv} = -11: \end{array} \overline{\overline{10}}$$

Με τον τρόπο αυτό, στην ενδεκάτη ο κάτω φθόγγος δεν δύναται να είναι διάφωνος, ειδάλλως θα προέκυπτε αντικανονική λύση της παράγωγης δευτέρας.

(ΜΚ σχ. σ. 82)<sup>110</sup>

**§126.** Κατά την αντιπαραβολή μίας πρωταρχικής διαφωνίας με την παράγωγή της είναι πιθανό το εξής: η πρωταρχική διαφωνία, που ήδη φέρει το σύμβολο (—) από την μία πλευρά της, το αποκτά και στην άλλη φωνή. Έτσι π.χ., όταν έχουμε  $\mathbf{Jv} = 5$ , η δευτέρα, η οποία δίνει ως παράγωγο την εβδόμη ( $1 + 5 = 6$ ), φέρει τα σύμβολα, τα οποία αποκτά μετά την αντιπαραβολή των διαστημάτων  $\overline{1}$  και  $\overline{6}$ . Όταν ένα διάστημα φέρει το σύμβολο (—) και από την πάνω και από την κάτω πλευρά του, δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως διάστημα σε σύζευξη, αλλά μόνο ως διαβατικό ή επικουρικό.

**§127.** Αρκετές απορίες που αφορούν τις σταθερές συμφωνίες μπορούν να λυθούν με την βοήθεια του πίνακα διαφωνιών (§90), όπως π.χ. το σε ποιά  $\mathbf{JJv}$  είναι δυνατή η χρήση μίας δεδομένης διαφωνίας ως συζευγμένης.

Έστω ότι μας ζητείται να απαντήσουμε στο παραπάνω ερώτημα αναφορικά με την δευτέρα. Η δευτέρα ( $\overline{1}$ ) φέρει το σύμβολο (—) στην πάνω πλευρά. Επομένως, η χρήση της σε σύζευξη απαγορεύεται όταν στον παράγωγο συνδυασμό δίνει μία διαφωνία που φέρει το σύμβολο αυτό από την κάτω πλευρά. Αντιγράφουμε τα διαστήματα αυτά από τον πίνακα της §90, συμβολίζοντας το διάστημα του πρωταρχικού συνδυασμού με το γράμμα  $m$ , ενώ αυτό του παραγώγου συνδυασμού με  $n$ .

<p>a)</p> $\left. \begin{array}{l} m = \overline{1} \\ n = \overline{-1} \end{array} \right\} \begin{array}{l} \text{βάσει των κανόνων} \\ \text{της απλής} \\ \text{αντίστιξης} \end{array}$ <hr style="width: 80%; margin: 10px auto;"/> <p>προϋποθέσεις χρήσεως του πρωταρχικού: <math>\overline{1}</math></p>	<p>b)</p> $\left. \begin{array}{l} m = \overline{1} \\ n = \overline{6} \end{array} \right\} \begin{array}{l} \text{βάσει των κανόνων} \\ \text{της απλής} \\ \text{αντίστιξης} \end{array}$ <hr style="width: 80%; margin: 10px auto;"/> <p>προϋποθέσεις χρήσεως του πρωταρχικού: <math>\overline{1}</math></p>
---	--

<sup>110</sup> Η σημείωση «нельзя» αποδίδεται ως «απαγορεύεται».

Μένει λοιπόν να βρεθεί ο δείκτης βάσει του πρωταρχικού και του παραγώγου διαστήματος. Βάσει του τύπου b της §61 προσθέτουμε το πρωταρχικό ιδιάστημα στο παράγωγο διάστημα, έχοντας αντιστρέψει το πρόσημό του, και έχουμε τους δείκτες  $\mathbf{Jv} = -2$  (για την περίπτωση a) και  $\mathbf{Jv} = -5$  (για την περίπτωση b). Με αυτόν λοιπόν τον τρόπο βρίσκουμε εύκολα διάφορα πράγματα, όπως λ.χ. ότι η εβδόμη δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε συζεύξεις για  $\mathbf{Jv} = -5$  και  $\mathbf{Jv} = -12$  και πολλά άλλα.

**§128.** Ας σχεδιάσουμε έναν πίνακα για  ${}^2\mathbf{Jv} = -9$ . Στις δύο πάνω γραμμές του πίνακα συμβολίζουμε τις διαφωνίες μαζί με τα σύμβολα, τα οποία τους αποδίδονται βάσει των κανόνων της απλής αντίστιξης. Κατόπιν χαράσσουμε μία γραμμή, κάτω από την οποία σημειώνουμε τις διαφωνίες (στο συγκεκριμένο  $\mathbf{Jv}$  είναι όλες τους σταθερές) προσδίδοντάς τους σύμβολα βάσει της μεθόδου που περιγράφεται στην §124.

$$\begin{array}{r}
 \text{πρωταρχικά διαστήματα:} \quad 0 \quad \overline{1} \quad 2 \quad \overline{3} \quad 4 \quad 5 \quad \overline{6} \quad 7 \quad \overline{8} \quad 9 \\
 \text{παραγώγα διαστήματα:} \quad -9 \quad \overline{-8} \quad -7 \quad \overline{-6} \quad -5 \quad -4 \quad \overline{-3} \quad -2 \quad \overline{-1} \quad 0 \\
 \hline
 \text{σταθερές διαφωνίες:} \quad \overline{1} \quad \overline{3} \quad \overline{6} \quad \overline{8}
 \end{array}$$

Από τα διαστήματα της 3<sup>ης</sup> γραμμής τα  $\overline{1}$  και  $\overline{6}$  διατήρησαν τα σύμβολα που έφεραν προηγουμένως· επομένως οι προϋποθέσεις χρήσεώς τους για  $\mathbf{Jv} = -9$  είναι οι ίδιες με αυτές, στις οποίες υπάγονται εντός του πλαισίου της απλής αντίστιξης. Αντιθέτως, τα διαστήματα  $\overline{3}$  και  $\overline{8}$  αποκτούν νέους περιορισμούς, οι οποίοι συμβολίζονται με το σύμβολο (—).

Όταν καταγράφουμε τους κανόνες, στους οποίους υπάγεται ένα  $\mathbf{Jv}$ , δεν χρειάζεται να καταγράφουμε τις διαφωνίες, οι οποίες διατηρούν τα σύμβολα που φέρουν στην απλή αντίστιξη. Επομένως, οι κανόνες των διαφωνιών σε συζεύξεις για  $\mathbf{Jv} = -9$  περιγράφονται με δύο μόνο αριθμούς:  $\overline{3}$  και  $\overline{8}$ . Στο παρακάτω παράδειγμα για  $\mathbf{Jv} = -9$  χρησιμοποιούνται διαφωνίες σε συζεύξεις. Προχωρώντας στις ασκήσεις, πρέπει να εξοικειωθούμε με τους κανόνες προετοιμασίας των σταθερών διαφωνιών (§§131-132).

(σχ. 1, σ. 84)<sup>111</sup>

<sup>111</sup> Η σημείωση «первонач.» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

(σχ. 2, σ. 84)<sup>112</sup>

§129. Το  $\mathbf{Jv} = -4$  έχει επίσης όλες τις διαφωνίες του σταθερές.

$$\begin{array}{cccccc} & & \overline{1} & & \overline{3} & & \\ & 0 & \overline{1} & 2 & \overline{3} & 4 & \\ & & \overline{3} & & \overline{1} & & \\ -4 & & \overline{3} & -2 & \overline{1} & 0 & \\ \hline & & \overline{1} & & \overline{3} & & \\ & & \overline{1} & & \overline{3} & & \end{array}$$

Η δευτέρα διατηρεί επακριβώς τα σύμβολα που φέρει στην απλή αντίστιξη. Η τετάρτη αποκτά ένα καινούριο σύμβολο για την κάτω φωνή:  $\overline{3}$ .

Παράδειγμα χρήσεως σταθερών διαφωνιών για  $\mathbf{Jv} = -4$ :

(σχ. 3, σ. 84)

(σχ. 4, σ. 84)

Αυτά που ειπώθηκαν αρκούν για να βρεί κανείς τις προϋποθέσεις χρήσεως των σταθερών διαφωνιών για κάθε  $\mathbf{Jv}$ , χρησιμοποιώντας για εξοικονόμηση χρόνου τον κανόνα υπολογισμού. Τα παραδείγματα που παρατίθενται παρακάτω δεν περιλαμβάνουν την χρήση του κανόνα.

§130.  $\mathbf{Jv} = -11$ . Η μοναδική σταθερή διαφωνία, η οποία υπάγεται σε διαφορετικές προϋποθέσεις χρήσης απ'ό,τι στην απλή αντίστιξη, είναι η **10**. Η διαφωνία 6 επί του παρόντος εξαιρείται ως ασταθής.

1)  $\mathbf{Jv} = -11$

(σχ. 1, σ. 85, \*a)<sup>113</sup>

(σχ. 2, σ. 85)<sup>114</sup>

(σχ. 3, σ. 85, \*b – Zarlino, Cap. 56)<sup>115</sup>

<sup>112</sup> Η σημείωση «производ.» αποδίδεται ως «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

<sup>113</sup> Η σημείωση «первоначальное» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

<sup>114</sup> Η σημείωση «производное» αποδίδεται ως «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

<sup>115</sup> Η σημείωση «первоначальное (транспонировано)» αποδίδεται ως «πρωταρχικός (έχει υποστεί τρανσπόρτο)».

(σχ. 4, σ. 85)<sup>116</sup>

2)  $Jv = -7$ . Οι σταθερές διαφωνίες (1,6) χρησιμοποιούνται όπως ακριβώς στην απλή αντίστιξη. Εξαιρούμε προσωρινώς από τις διαφωνίες σε συζεύξεις την ασταθή διαφωνία 3.

(σχ. 1, σ. 86, \*c-d – μ.α. P. X, 49)<sup>117</sup>

(σχ. 2, σ. 86, \*e – Bernardi, Documenti armonici)<sup>118</sup>

Το παρακάτω παράδειγμα επιδέχεται μετάθεση στην διπλή αντίστιξη εις την οκτάβα, όχι όμως για  $Jv = -7>$ , αλλά για  $Jv = -14>$ , λόγω του ότι οι φωνές απέχουν περισσότερο από μία οκτάβα (§48). Το ακραίο διάστημα είναι 14>.

(σχ. 5, σ. 86 – P. X, 96)<sup>119</sup>

(σχ. 6, σ. 86, \*f)<sup>120</sup>

3)  $Jv = 2$ . Εξαιρείται προσωρινά η ασταθής διαφωνία 3. Οι προϋποθέσεις χρήσεως των σταθερών διαφωνιών είναι οι ίδιες, όπως στην απλή αντίστιξη.

(σχ. 1, σ. 87, \*g)<sup>121</sup>

(σχ. 2, σ. 87)<sup>122</sup>

Τοποθετώντας τον παράγωγο συνδυασμό στην θέση του πρωταρχικού (σκέλος 1 §68), παίρνουμε παράδειγμα για  $Jv = -2$ . Για αυτό το  $Jv$  εξαιρείται προσωρινώς η ασταθής συμφωνία 6.

Τα σύμβολα των σταθερών διαφωνιών είναι:  $\underline{\overset{(-)}{3}}$ ,  $\underline{\overset{(-)}{8}}$ ,  $\underline{\overset{(-)}{10}}$ .

## Προετοιμασία σταθερών διαφωνιών

**§131.** Βάσει των κανόνων της απλής αντίστιξης της αυστηρής γραφής, μία διαφωνία σε σύζευξη που λύνεται σε τέλεια συμφωνία δεν δύναται να προετοιμάζεται από διάστημα ομώνυμο

<sup>116</sup> Η σημείωση «производное» αποδίδεται ως «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

<sup>117</sup> Οι σημειώσεις «первонач.», «производ.» και «и т.д.» αποδίδονται ως «πρωταρχικός», «παράγωγος» (ενν. συνδυασμοί) και «κ.ο.κ.» (και ούτω καθ'εξής) αντίστοιχα.

<sup>118</sup> Οι σημειώσεις «первонач.» και «производ.» αποδίδονται ως «πρωταρχικός» και «παράγωγος» (ενν. συνδυασμοί) αντίστοιχα.

<sup>119</sup> Η σημείωση «первонач.» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

<sup>120</sup> Η σημείωση «производ.» αποδίδεται ως «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

<sup>121</sup> Η σημείωση «первонач.» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

<sup>122</sup> Η σημείωση «производ.» αποδίδεται ως «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

αυτού, στο οποίο λύνεται (§86). Δύο είναι οι διαφωνίες σε σύζευξη που λύνονται σε τέλειες συμφωνίες, οι  $\underline{3}$  και  $\overline{8}$ . Απαγορεύονται, επομένως, οι παρακάτω τρόποι προετοιμασίας αυτών των διαστημάτων.

(σχ. 3, σ. 87)

Ο κανόνας της απλής αντίστιξης που απαγορεύει την προετοιμασία αυτή θα μπορούσε να πάρει την παρακάτω εναλλακτική διατύπωση: απαγορεύεται η καθοδική κίνηση από την γειτονική βαθμίδα του ελεύθερου φθόγγου μίας συζευγμένης διαφωνίας, η οποία λύνεται σε τέλεια συμφωνία, προς τον φθόγγο αυτό.

**§132.** Στα  $^1\mathbf{JJv}$ , δεν παρουσιάζονται διαφοροποιήσεις των κανόνων προετοιμασίας σταθερών διαφωνιών σε σχέση με τους κανόνες της απλής αντίστιξης, εκτός από την αναγκαιότητα του να είναι σταθερή η συμφωνία της προετοιμασίας. Για τα  $^2\mathbf{JJv}$  όμως οι περιορισμοί της απλής αντίστιξης, οι οποίοι αφορούν τις τέλειες συμφωνίες, πρέπει να επεκταθούν και στις ατελείς, επομένως οι κανόνες προετοιμασίας σταθερών διαφωνιών για  $^2\mathbf{JJv}$  μπορούν να διατυπωθούν ως εξής: *όταν έχουμε  $^2\mathbf{JJv}$ , η σταθερή συμφωνία της προετοιμασίας δεν δύναται να είναι ομόνυμη της συμφωνίας, στην οποία λύνεται η διαφωνία, την οποία αυτή προετοιμάζει* (εδώ υποθέτουμε ότι η ελεύθερη φωνή παραμένει ακίνητη την στιγμή της λύσης) και επομένως: *όταν έχουμε  $^2\mathbf{Jv}$  απαγορεύεται η προσέγγιση του ελεύθερου φθόγγου με κατιούσα κίνηση από γειτονική βαθμίδα.*

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ VI

### **Ασταθή διαστήματα**

(σσ. 89–105)

### **3. Ασταθείς συμφωνίες**

§133. Μία συμφωνία ενός πρωταρχικού συνδυασμού, η οποία στον παράγωγο συνδυασμό μετατρέπεται σε διαφωνία, ονομάζεται *ασταθής* (§96). Εντός των ορίων μίας οποιασδήποτε οκτάβας οι συμφωνίες είναι περισσότερες από τις διαφωνίες (κατά μία), άρα οι συμφωνίες ενός δεδομένου  $Jv$  δεν μπορούν όλες τους να μετατρέπονται σε διαφωνίες, με άλλα λόγια δεν μπορούν όλες να είναι ασταθείς· κάθε  $Jv$  έχει τουλάχιστον μία σταθερή συμφωνία (§97). Τέτοια είναι τα  $JJv$  της 6<sup>ης</sup> στήλης, όπως επίσης και τα  $JJv = -10, -6 <, 1 >$ · σε αυτά τα  $JJv$  όλες οι συμφωνίες, εκτός από μία, είναι ασταθείς (πίνακας §108). Τα  $JJv$  που δεν έχουν καθόλου ασταθείς συμφωνίες είναι τα  $JJv = -9$  και  $-4 >$ . Μεταξύ αυτών των ορίων κυμαίνεται ο αριθμός των ασταθών συμφωνιών των υπολοίπων  $JJv$ .

§134. Μια ασταθής συμφωνία υιοθετεί υποχρεωτικά τους περιορισμούς της διαφωνίας, την οποία δίνει στον παράγωγο συνδυασμό (§70). Επομένως πρέπει να σημειώνονται σε αυτήν τα αντίστοιχα σύμβολα της παράγωγης διαφωνίας. Αν η φωνή, στην οποία σημειώνεται το σύμβολο —, κινείται την στιγμή της λύσης προς διαφωνία, τότε η διαφωνία αυτή θα πρέπει να αντιμετωπιστεί ως διαβατική ή επικουρική, στην δε φωνή να σημειωθεί το συμπληρωματικό σύμβολο × (§92).

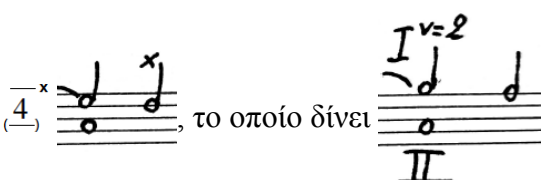
Για παράδειγμα το  $Jv = -11$  έχει μία ασταθή συμφωνία: 5. Αν σε αυτήν σημειώσουμε τα σύμβολα της παράγωγής της διαφωνίας, έχουμε  $\overset{(-)}{5}$ . Όμως στην προκειμένη περίπτωση θα πρέπει να προσθέσουμε και στο κάτω σύμβολο ένα συμπληρωματικό σύμβολο, διότι κατεβάζοντας την

κάτω φωνή κατά μία βαθμίδα θα έχουμε την διαφωνία της εβδόμης:



Επομένως, οι προϋποθέσεις χρήσης της έκτης συμβολίζονται ως εξής:  $\overset{(-)}{5}_x$ . Στην ίδια αυτή βάση,

για  $Jv = 2$  οι προϋποθέσεις χρήσεως της μοναδικής ασταθούς συμφωνίας, της πέμπτης,

συμβολίζονται ως εξής: , το οποίο δίνει στον παράγωγο συνδυασμό.

(Όλες οι παραπομπές στους πίνακες θα πρέπει να επαληθεύονται με την χρήση του κανόνα υπολογισμού, ο οποίος βρίσκεται στα παραθέματα).

Το σύμβολο  $\times$  μπορεί να αποκτήσει και ένα διαφορετικό νόημα: *άν μία διαφωνία, η οποία φέρει το σύμβολο  $\times$ , είναι ατελής συμφωνία τότε η διαφωνία που σχηματίζεται την στιγμή της λύσης, στην οποία αντιστοιχεί το σύμβολο αυτό, μπορεί με την σειρά της να χρησιμοποιηθεί ως διαφωνία σε σύζευξη.* Βάσει αυτού, το μέρος του χρόνου, στο οποίο αυτή εμφανίζεται, αντιμετωπίζεται ως σχετικά ισχυρό και η διαφωνία λύνεται ως συνήθης διαφωνία σε σύζευξη, π.χ:

(σχ. 1 σ. 90)<sup>123</sup>

Στην §161 θα γίνει λόγος για την χρήση του συμβόλου  $\times$  σε σύνθετες μορφές λύσης (βλ. επίσης §167).

*Σημείωση:* Σε έργα της αυστηρής γραφής με ρυθμική αγωγή 4/2 συναντώνται, *άν και* εξαιρετικά σπάνια, συζευγμένες διαφωνίες στο 2<sup>ο</sup> και στο 4<sup>ο</sup> μέρος του χρόνου, π.χ.

(σχ. 2, σ. 90 – S. Dietrich, G. D. 288) (σχ. 3, σ. 90 – P. XII, 187)

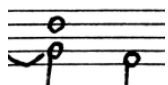
(σχ. 4 – Costanzo Festa, L. Torchi. L'arte musicale in Italia. Vol. 1, p.54)<sup>124</sup>

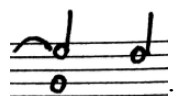
**§135.** Η μόνη περίπτωση, στην οποία το συμπληρωματικό σύμβολο δεν είναι απαραίτητο, είναι όταν η ασταθής συμφωνία και η λύση είναι η πέμπτη και η έκτη· αυτό συμβαίνει μόνο σε δύο

<sup>123</sup> Ως σχήμα 1 νοείται εδώ όλο αυτό το πινακοειδές σύμπλεγμα, αποτελούμενο από τις στήλες δεικτών και τα πεντάγραμμα. Η σημείωση «первонач.», η οποία επαναλαμβάνεται στα τρία πάνω πεντάγραμμα, αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός). Σημειωτέον ότι βάσει της λίστας τυπογραφικών λαθών πρέπει να γίνουν οι εξής διορθώσεις: α) η σημείωση κάτω από το πάνω δεξιά πεντάγραμμα (πάνω πεντάγραμμα της δεξιάς στήλης, το οποίο βρίσκεται δεξιά του γράμματος C) πρέπει να είναι 5 αντί για 6 (αλλά με ίδια σύμβολα σύζευξης)· β) τα σύμβολα σύζευξης στην σημείωση κάτω από το πάνω πεντάγραμμα της μεσαίας στήλης (στήλη B) πρέπει να βρίσκονται πάνω από το 2, όχι κάτω.

<sup>124</sup> Η σημείωση «и т.д.», η οποία υπάρχει και στα τρία αυτά σχήματα, αποδίδεται ως «και ούτω καθ' εξής».

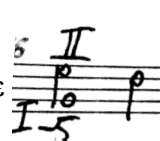
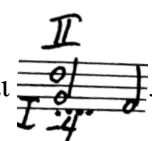


περιπτώσεις, όταν δηλαδή το σύμβολο βρίσκεται a) κάτω από την πέμπτη (4):  και b)

πάνω από την έκτη (5): .

Σε όλες τις υπόλοιπες περιπτώσεις το σύμβολο — μίας ατελούς συμφωνίας πρέπει να συνοδεύεται από συμπληρωματικό σύμβολο.

§136. Παραθέτοντας παραδείγματα πινάκων, θα σημειώνουμε στα ψηφία 4 και 5 των δύο πάνω γραμμών τελείες· οι τελείες αυτές θα τίθενται στην πλευρά, στην οποία το διάστημα δεν μπορεί να δεχθεί συμπληρωματικό σύμβολο, ως εξής: 4̣̣̣̣ και 5̣̣̣̣. Στην δεύτερη αριθμογραμμή θα συμβολίζουμε με τις ίδιες ακριβώς τελείες την μετάβαση από πέμπτη προς έκτη και από έκτη προς πέμπτη, καθώς επίσης και στα αρνητικά διαστήματα· σε αυτά οι τελείες θα πρέπει να τίθενται στις

αντίθετες πλευρές<sup>125</sup>, δηλαδή  $\bar{5}$  και  $\bar{\bar{4}}$ , το οποίο αντιστοιχεί σε  και .

Αυτόν ακριβώς τον τρόπο συμβολισμού θα χρησιμοποιούμε και για τα σύνθετα διαστήματα που αντιστοιχούν στην πέμπτη και την έκτη, τόσο τα θετικά (11̣̣̣̣ και 12̣̣̣̣) όσο και τα αρνητικά ( $\bar{12}$  και  $\bar{\bar{11}}$ ).

a)	b)	c)	d)
$\mathbf{Jv} = -11$	$\mathbf{Jv} = 1$	$\mathbf{Jv} = -7$	$\mathbf{Jv} = -12$
$m = \bar{\bar{\bar{\bar{5}}}}$	$m = \bar{\bar{\bar{\bar{5}}}}$	$m = \bar{\bar{\bar{\bar{4}}}}$	$m = \bar{\bar{\bar{\bar{4}}}}$
$n = \bar{\bar{\bar{\bar{6}}}}$	$n = \bar{\bar{\bar{\bar{6}}}}$	$n = \bar{\bar{\bar{\bar{3}}}}$	$n = \bar{\bar{\bar{\bar{8}}}}$
$\frac{\bar{\bar{\bar{\bar{6}}}}}{\bar{\bar{\bar{\bar{5}}}}}$	$\frac{\bar{\bar{\bar{\bar{6}}}}}{\bar{\bar{\bar{\bar{5}}}}$	$\frac{\bar{\bar{\bar{\bar{3}}}}}{\bar{\bar{\bar{\bar{4}}}}$	$\frac{\bar{\bar{\bar{\bar{8}}}}}{\bar{\bar{\bar{\bar{4}}}}$
$\frac{\bar{\bar{\bar{\bar{6}}}}}{\bar{\bar{\bar{\bar{5}}}}$	$\frac{\bar{\bar{\bar{\bar{6}}}}}{\bar{\bar{\bar{\bar{5}}}}$	$\frac{\bar{\bar{\bar{\bar{3}}}}}{\bar{\bar{\bar{\bar{4}}}}$	$\frac{\bar{\bar{\bar{\bar{8}}}}}{\bar{\bar{\bar{\bar{4}}}}$

Η έκτη για  $\mathbf{Jv} = -11$  (παράδειγμα a) και η πέμπτη για  $\mathbf{Jv} = -7$  (παράδειγμα c) είναι οι μοναδικές ασταθείς συμφωνίες αυτών των δεικτών.

<sup>125</sup> Όταν το σύμβολο βρίσκεται στην πάνω πλευρά, αντιστοιχεί στην I<sup>n</sup> φωνή, ενώ όταν βρίσκεται στην κάτω πλευρά, στην II<sup>n</sup> (§88) (Σ.τ.Τ.<sup>1</sup>).

§137. Εξαιρουμένων των αναφερθέντων περιπτώσεων διαδοχής πέμπτης και έκτης και των σύνθετων τους διαστημάτων, όλες οι υπόλοιπες συμφωνίες αποκτώντας το σύμβολο — από την παράγωγη διαφωνία, παίρνουν κάθε φορά συμπληρωματικό σύμβολο ×, π.χ.

a)  $Jv = 4$

$$m = 2$$

$$n = \frac{6}{(\overline{\quad})}$$


---


$$\frac{\overline{2}^x}{(\overline{\quad})}$$

b)  $Jv = -8$

$$m = 7$$

$$n = \frac{-1}{(\overline{\quad})}$$


---


$$\frac{\overline{7}^x}{(\overline{\quad})}$$

c)  $Jv = -10$

$$m = 2$$

$$n = \frac{-8}{(\overline{\quad})}$$


---


$$\frac{\overline{2}^x}{\overline{2}^x}$$

d)  $Jv = -4$

$$m = 7$$

$$n = \frac{3}{(\overline{\quad})}$$


---


$$\frac{\overline{7}^x}{\overline{7}^x}$$

#### 4. Ασταθείς διαφωνίες (§§ 138-145)

§138. Η τελευταία πιθανή σχέση μεταξύ των διαστημάτων του πρωταρχικού και του παράγωγου συνδυασμού είναι οι ασταθείς διαφωνίες, δηλαδή οι διαφωνίες που δίνουν συμφωνία στον παράγωγο συνδυασμό (§96). Η ποσότητα των ασταθών διαφωνιών ποικίλει ανά τους δείκτες. Στα  $JJv$  της 6<sup>ης</sup> στήλης δεν υπάρχουν ασταθείς διαφωνίες· αντιθέτως, τα  $Jv = -9$  και  $Jv = -4$  έχουν όλες τις διαφωνίες τους ασταθείς.

§139. Στα  $JJv$  με αντίστροφη μετάθεση η ο αριθμός των ασταθών διαφωνιών ισούται με τον αριθμό των ασταθών συμφωνιών (αυτό προκύπτει από το 3<sup>ο</sup> σκέλος της §32).

§140. Στην περίπτωση που η παράγωγη συμφωνία είναι τέλεια, αυτό θα το συμβολίζουμε τοποθετώντας το σύμβολο  $p$  (= *perf.*) πάνω από την πρωταρχική διαφωνία. Π.χ. για  $Jv = 3$  η

δευτέρα συμβολίζεται ως  $\frac{p}{\underline{1}}$ , για  $Jv = -10$  η εβδόμη συμβολίζεται ως  $\frac{p}{\underline{6}}$ . Και το ένα και το άλλο διάστημα δίνουν στον παράγωγο συνδυασμό τέλεια συμφωνία – την πέμπτη.

§141. Δεδομένου του ότι κανένα διάστημα δεν μπορεί να απαλλαγεί από τους περιορισμούς που του επιβάλλουν οι κανόνες της απλής αντίστιξης (§94), μία ασταθής διαφωνία οφείλει να διατηρεί τα σύμβολά της. Όμως σε διάφορες περιπτώσεις είναι απαραίτητη η προσθήκη του συμπληρωματικού συμβόλου × στο σύμβολο —. Πράγματι, με εξαίρεση της πέμπτης και της έκτης

—δύο συμφωνιών που βρίσκονται η μία δίπλα στην άλλη, και άρα έχουν διαφωνίες μόνο από την μία πλευρά— κάθε άλλη διαφωνία της διαδοχικής σειράς έχει συμφωνία και από τις δύο πλευρές της (σκέλος 2, §14). Επομένως, όταν μία ασταθής συμφωνία μετατρέπεται σε συμφωνία, η οποία έχει και από τις δύο πλευρές της διαφωνία, τότε στον παράγωγο συνδυασμό η στιγμή της λύσης επέρχεται σε μία από αυτές τις διαφωνίες (με άλλα λόγια η πρωταρχική διαφωνία λύνεται σε ασταθή συμφωνία) και η χρήση του συμβόλου  $\times$  καθίσταται απαραίτητη, π.χ.:

a) $\mathbf{Jv} = 1$	b) $\mathbf{Jv} = -1$	c) $\mathbf{Jv} = -10$	d) $\mathbf{Jv} = -13$	e) $\mathbf{Jv} = 6$
$m = \overline{1}$	$m = \overline{3}$	$m = \overline{3}$	$m = \overline{6}$	$m = \overline{8}$
$n = 2$	$n = 2$	$n = \overline{7}$	$n = \overline{7}$	$n = \overline{14}$
$\overline{1}$ $\overline{1} \times$	$\overline{3} \times$ $\overline{3} \times$	$\overline{3} \times$ $\overline{3} \times$	$\overline{6} \times$ $\overline{6} \times$	$\overline{8} \times$ $\overline{8} \times$

Όταν όμως η λύση μίας ασταθούς συμφωνίας έρχεται σε σταθερή συμφωνία, τότε το σύμβολο  $\times$  δεν είναι απαραίτητο. Αυτό είναι δυνατόν μόνο στην περίπτωση, στην οποία η διαφωνία και η λύση είναι η πέμπτη και η έκτη ή σύνθετά τους διαστήματα [ $\overline{4}$  και  $\overline{5}$ ,  $\overline{5}$  και  $\overline{4}$ ,  $\overline{11}$  και  $\overline{12}$ ,  $\overline{12}$  και  $\overline{11}$  (§136)], π.χ.

a) $\mathbf{Jv} = 3$	b) $\mathbf{Jv} = -8$	c) $\mathbf{Jv} = -10$	d) $\mathbf{Jv} = -4$
$m = \overline{1}$	$m = \overline{3}$	$m = \overline{6}$	$m = \overline{8}$
$n = \overline{4}$	$n = \overline{5}$	$n = \overline{4}$	$n = \overline{12}$
$\overline{1}$ $\overline{1}$	$\overline{3}$ $\overline{3} \times$	$\overline{6}$ $\overline{6}$	$\overline{8}$ $\overline{8} \times$

Σημείωση: Από το παραπάνω προκύπτει ότι όλες οι διαφωνίες που φέρουν το σύμβολο  $\times$  είναι ασταθείς.

**§142.** Από τις ασταθείς διαφωνίες άλλες δίνουν ατελή συμφωνία στον παράγωγο συνδυασμό, ενώ άλλες τέλεια συμφωνία (οι τελευταίες συμβολίζονται με το γράμμα  $p$ , βλ. §140). Μία παράγωγη ατελής συμφωνία δεν μπορεί να εισαγάγει νέους περιορισμούς χρήσης της προϋποθέσεις της πρωταρχικής συμφωνίας· αντιθέτως, μία παράγωγη τέλεια συμφωνία προσθέτει τους δικούς της περιορισμούς στις προϋποθέσεις χρήσεως (§73). Εξ'ού και οι παρακάτω κανόνες που αφορούν τις διαφωνίες που σημειώνονται με το γράμμα  $p$ :

**§143.** Η ευθεία κίνηση προς ασταθή διαφωνία που σημειώνεται με το γράμμα  $p$  δεν επιτρέπεται, λόγω του ότι στον παράγωγο συνδυασμό προκύπτουν κρυφές διαδοχές και μη επιτρεπόμενες παράλληλες. Έτσι η ευθεία κίνηση προς εβδόμη

(σχ. 1, σ. 93)<sup>126</sup>

δεν επιτρέπεται στην δίφωνη αντίστιξη για όλα τα  $\mathbf{JJv}$ , στα οποία το 6 συμβολίζεται με το γράμμα  $p$ , δηλαδή για τα  $\mathbf{JJv}$  1<sup>ns</sup> στήλης και για τα  $\mathbf{JJv} = 5, -2$  και  $-10$  (βλ. τον «Γενικό πίνακα δεικτών» στο παράθεμα)· π.χ.

(σχ. 2, σ. 93)<sup>127</sup> (σχ. 3, σ. 93) (σχ. 4, σ. 93) (σχ. 5, σ. 93)

Απαγορεύεται βεβαίως η παράλληλη κίνηση κατά διαφωνίες, οι οποίες σημειώνονται με το γράμμα  $p$ , όπως π.χ.

(σχ. 6, σ. 93)<sup>128</sup>

Για  $\mathbf{JJv} = 1, -2$  και  $-10$ :

(σχ. 1, σ. 94)<sup>129</sup> (σχ. 2, σ. 94) (σχ. 3, σ. 94)

*Σημείωση:* Οι παραπάνω παράλληλες κινήσεις κατά διαφωνίες συναντώνται, αν και σπάνια, στην απλή αντίστιξη της αυστηρής γραφής. Στα παρακάτω παραδείγματα έχουμε ταυτόχρονα δύο παράλληλες τέταρτες και δύο παράλληλες έβδομες (στο 2<sup>ο</sup> παράδειγμα

<sup>126</sup> Η σημείωση «первонач.» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

<sup>127</sup> Οι σημειώσεις «производ.» και «нельзя» αποδίδονται ως «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός) και «απαγορεύεται» αντίστοιχα.

<sup>128</sup> Η σημείωση «нельзя» αποδίδεται ως «απαγορεύεται».

<sup>129</sup> Οι σημειώσεις «производная» και «нельзя» αποδίδονται ως «παράγωγοι» (ενν. συνδυασμοί) και «απαγορεύεται» αντίστοιχα.

πρέπει να δοθεί προσοχή στο άλμα της άλτο προς φθόγγο, ο οποίος σχηματίζει με τις υπόλοιπες φωνές συμφωνία).

(σχ. 4, σ. 94, \*1-2 – P. XII, 5)

Σπανιότατα συναντά κανείς παράλληλες δευτερες· δεν πρέπει όμως να ενθαρρύνεται η χρήση τους από τον μαθητή.

(σχ. 5, σ. 94, \*3 – P. XII, 122)<sup>130</sup>

**§144.** Ο επόμενος μετά από αυτόν περιορισμός των τέλειων συμφωνιών (§74, b) δεν εφαρμόζεται στις ασταθείς διαφωνίες, καθώς αντίθετη κίνηση μεταξύ διαφωνίας εντός των ορίων της οκτάβας και του αντίστοιχού της σύνθετου διαστήματος δεν μπορεί να συναντάται.

**§145.** Ο περιορισμός των τέλειων συμφωνιών, ο οποίος αφορά την κοντινή ύπαρξη ομώνυμων διαστημάτων (§75), εφαρμόζεται και στις διαφωνίες που σημειώνονται με το γράμμα *p*. Στον περιορισμό αυτό πρέπει να δίνεται σημασία όχι μόνο στην περίπτωση, στην οποία η ασταθής αυτή διαφωνία χρησιμοποιείται ως συζευγμένη, αλλά κατά κύριο λόγο όταν στην διαφωνία που είναι σημειωμένη με το γράμμα *p* επέρχεται η στιγμή της λύσης ασταθούς συμφωνίας.

Όσον αφορά την πρώτη περίπτωση, ως γνωστόν, στην αντίστιξη με συγκοπές είναι δυνατόν να βρίσκονται ομώνυμες τέλειες συμφωνίες σε ισχυρά μέρη του μέτρου, επομένως διαδοχές όπως οι παρακάτω:

(σχ. 1, σ. 95)<sup>131</sup>

(σχ. 2, σ. 95)

είναι πλήρως επιτρεπόμενες. Εδώ η εβδόμη του πρωταρχικού συνδυασμού, η οποία δίνει στον παράγωγο συνδυασμό πέμπτη (τέλεια συμφωνία), μπορεί ελεύθερα να βρίσκεται ως συζευγμένο διάστημα σε ισχυρά μέρη δύο διαδοχικών μέτρων. Αντιθέτως, αν αυτή η εβδόμη βρισκόταν σε ασθενή μέρη του μέτρου, τότε θα έδινε την μη ορθή διαδοχή πεμπτών στον παράγωγο συνδυασμό, όπως π.χ. για  $\mathbf{Jv} = -2$ :

(σχ. 3, σ. 95) (σχ. 4, σ. 95)

<sup>130</sup> Η σημείωση «и т.д.» αποδίδεται ως «και ούτω καθ'εξής»

<sup>131</sup> Η σημείωση «первон.» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

Οι περιπτώσεις αυτές άπτονται του ζητήματος της προετοιμασίας ασταθών διαστημάτων, στο οποίο και προχωράμε.

## Προετοιμασία ασταθών διαστημάτων

§146. Στην σύνθετη αντίστιξη οι κανόνες προετοιμασίας των διαστημάτων αποσκοπούν στην αποφυγή της εμφάνισης διαδοχών, τις οποίες απαγορεύουν οι κανόνες της απλής αντίστιξης, στον παράγωγο συνδυασμό (§70). Οι κανόνες αυτοί, ως γνωστόν, αφορούν τις διαφωνίες που λύνονται σε τέλειες συμφωνίες ( $\underline{3}$  και  $\overline{8}$ ), και έγκεινται στο ότι οι διαφωνίες αυτές απαγορεύεται να προετοιμάζονται από τέλεια συμφωνία ομώνυμη αυτής, στην οποία λύνονται (§86). Στην εφαρμογή τους στην καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη, πρέπει να θεσπισθούν αντίστοιχοι κανόνες για όλα τα διαστήματα σε συζεύξεις. Ο κανόνας περί προετοιμασίας σταθερών διαφωνιών διατυπώθηκε στην §132. Μένει να διατυπωθούν και οι κανόνες προετοιμασίας των ασταθών διαστημάτων. Οι κανόνες αυτοί είναι δύο:

Κ α ν ό ν α ς 1<sup>ος</sup>: *Μία ασταθής συμφωνία, κατά την καθοδική κίνηση της φωνής προς τον ελεύθερο φθόγγο από την γειτονική της βαθμίδα, δεν δύναται να προετοιμάζεται από συμφωνία που φέρει το γράμμα p (δηλαδή που δίνει n = τέλεια συμφωνία). Με τον κανόνα αυτό απορρίπτονται περιπτώσεις όπως οι παρακάτω:*

(σχ. 1, σ. 96)<sup>132</sup>

Όλοι αυτοί συνδυασμοί δίνουν τον παρακάτω μη αποδεκτό παράγωγο συνδυασμό.

(σχ. 2, σ. 96)<sup>133</sup>

Οι παρακάτω συνδυασμοί δίνουν στον παράγωγο συνδυασμό μία ενάτη προετοιμασμένη κατά μη ορθό τρόπο:

(σχ. 3, σ. 96)<sup>134</sup>

<sup>132</sup> Το παρόν σχήμα περιλαμβάνει 7 παραδείγματα χωριζόμενα με διπλές διαστολές. Η σημείωση «первоначальная» αποδίδεται ως «πρωταρχικοί» (ενν. συνδυασμοί). Η σημείωση «при Jv = ...» αποδίδεται ως «για Jv = ...», πράγμα που ισχύει για όλα τα παραδείγματα.

<sup>133</sup> Οι σημειώσεις «производ.» και «нельзя» αποδίδονται ως «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός) και «απαγορεύεται» αντίστοιχα.

<sup>134</sup> Οι σημειώσεις «первоначальная», «нельзя» και «при Jv = ...» αποδίδονται ως «πρωταρχικοί» (ενν. συνδυασμοί), «απαγορεύεται» και «για Jv = ...» αντίστοιχα.

Όλοι αυτοί οι συνδυασμοί δίνουν επίσης ίδιο παράγωγο συνδυασμό, ο οποίος δεν είναι ορθός:

(σχ. 4, σ. 96)<sup>135</sup>

Κανόνας 2<sup>ος</sup>. Όταν έχουμε  ${}^2J\mathbf{J}$ , μία ασταθής διαφωνία δεν δύναται να προετοιμάζεται από σταθερή συμφωνία ομώνυμη αυτής, στην οποία λύνεται, όπως π.χ<sup>136</sup>.

α) πρωταρχικός  
β) πρωταρχικός  
α) παράγωγος  
β) παράγωγος

απαγορεύεται όταν έχω  $Jv = -1$

$Jv = -6$

$Jv = -1$

Ο κανόνας αυτός δεν αφορά τις περιπτώσεις, στις οποίες η συμφωνία της προετοιμασίας δίνει τετάρτη, η οποία μετατέπεται σε σύμφωνη λόγω της προσθήκης συμπληρωματικής φωνής από κάτω. Έτσι λοιπόν, ο πρωταρχικός α για  $\mathbf{Jv} = 1$  και ο πρωταρχικός β για  $\mathbf{Jv} = -2$  επιτρέπονται πλήρως, καθώς δίνουν τους παρακάτω ολόσωστους παράγωγους:

α) παράγωγος  
β) παράγωγος

$Jv = 1$

$Jv = -2$

συμπληρωματική φωνή

συμπληρωματική φωνή

<sup>135</sup> Οι σημειώσεις «производ.» και «нельзя» αποδίδονται ως «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός) και «απαγορεύεται» αντίστοιχα.

<sup>136</sup> Βάσει της λίστας τυπογραφικών λαθών, τα μουσικά παραδείγματα που βρίσκονται από την διατύπωση του κανόνα αυτού ως το τέλος της σελίδας έχουν αντικατασταθεί από: την παράγραφο «Ο κανόνας αυτός ... ολόσωστους παράγωγους» και τα μουσικά παραδείγματα που αναπαράγονται εδώ.

*Σημείωση.* Αυτοί οι κανόνες προετοιμασίας ασταθών διαστημάτων πρέπει να τηρούνται αυστηρά σε όλες εκείνες τις περιπτώσεις, στις οποίες στον παράγωγο συνδυασμό η προετοιμασία της ενάτης από οκτάβα ( $\bar{8}$ ) αποτρέπεται μέσω αυτών. Εκεί ακριβώς όπου με τους κανόνες αυτούς εμποδίζεται η εμφάνιση στον παράγωγο συνδυασμό 3, προετοιμασμένη με πέμπτη, εκεί ο βαθμός ισχύος τους εξαρτάται από το αν μία τέτοια προετοιμασία αναγνωρίζεται ως επιτρεπόμενη στην απλή αντίστιξη γενικώς. Δεν μπορούμε να μην αναφέρουμε το γεγονός, ότι οι μεγάλοι διδάσκαλοι της αυστηρής γραφής ήσαν πιο ανεκτικοί απέναντι σε διαδοχές, τις οποίες οι σύγχρονοί μας θεωρητικοί έχουν την τάση να θεωρούν μη αποδεκτές (σημείωση 1 στην §86). Παρακάτω, όταν θα γίνει λόγος περί των σύνθετων μορφών λύσης, θα γίνει αναφορά περιπτώσεων, στις οποίες οι κανόνες προετοιμασίας των διαστημάτων χάνουν την ισχύ τους (§162).

**§147.** Όπως είδαμε, περιπτώσεις παράβασης των κανόνων προετοιμασίας εμφανίζονται μόνο μεταξύ διαδοχών, στις οποίες η φωνή προσεγγίζει τον ελεύθερο φθόγγο συζευγμένου διαστήματος με καθοδική κίνηση από την γειτονική βαθμίδα. Επομένως, ατοπήματα ως προς την προετοιμασία δεν μπορούν να προκύψουν:

1) Όταν το συζευγμένο διάστημα προετοιμάζεται από σταθερή συμφωνία και γίνεται άλμα προς τον ελεύθερο φθόγγο, όπως φαίνεται στην παρακάτω προετοιμασία ασταθών συμφωνιών:

(MK σχ. 1, σ. 97)<sup>137</sup>

(MK σχ. 2, σ. 97)<sup>138</sup>

Αν εκλάβουμε τον παράγωγο συνδυασμό ως πρωταρχικό (§68) θα έχουμε παράδειγμα πάνω στην προετοιμασία ασταθών διαφωνιών.

2) Όταν το συζευγμένο διάστημα προετοιμάζεται και γίνεται ανοδική βηματική κίνηση προς τον ελεύθερο του φθόγγο, π.χ.

(MK σχ. 3, σ. 97)<sup>139</sup>

(MK σχ. 4, σ. 97)<sup>140</sup>

<sup>137</sup> Η σημείωση «первоначальныя соединенія» αποδίδεται ως «πρωταρχικοί συνδυασμοί».

<sup>138</sup> Η σημείωση «производныя» αποδίδεται ως «παράγωγοι» (ενν. συνδυασμοί).

<sup>139</sup> Η σημείωση «первоначальныя» αποδίδεται ως «πρωταρχικοί» (ενν. συνδυασμοί).

<sup>140</sup> Η σημείωση «производныя» αποδίδεται ως «παράγωγοι» (ενν. συνδυασμοί).



Τοποθετώντας τον παράγωγο συνδυασμό στην θέση του πρωταρχικού έχουμε παράδειγμα προετοιμασίας ασταθών διαφωνιών.

### Απλοποιήσεις στον σχεδιασμό πινάκων δεικτών (§§148-159)

**§148.** Προτού προχωρήσουμε σε παραδείγματα χρήσης ασταθών συμφωνιών, θα κάνουμε μνεία ορισμένων ιδιοτήτων των πινάκων, χάρη στις οποίες ο σχεδιασμός τους απλοποιείται αισθητά.

#### α) Πίνακες δεικτών που επιφέρουν αντίστροφη μετάθεση

**§149.** Ο πίνακας εκάστου  $\mathbf{J}_n$ , το οποίο επιφέρει αντίστροφη μετάθεση, περιέχει μία σειρά πρωταρχικών διαστημάτων, η οποία έχει αρχή το μηδέν και τέλος το διάστημα που ισούται με το  $\mathbf{J}_n$ . Αυτήν την σειρά θα την χωρίσουμε σε δύο ίσα μέρη· όταν ο δείκτης είναι ζυγός, η διαίρεση θα πέφτει πάνω στο διάστημα που ισούται με το  $\frac{1}{2}$  του δείκτη· το διάστημα αυτό θα το ονομάζουμε *κεντρικό διάστημα*, π.χ.

$\mathbf{J}_n = -8$ : 0 1 2 3  $\dot{4}$  5 6 7 8 (κεντρ. διάστ. 4) ·  $\mathbf{J}_n = -10$ : 0 1 2 3 4  $\dot{5}$  6 7 8 9 10

(κεντρ. διάστ. 5). Αν όμως το  $\mathbf{J}_n$  είναι περιττός αριθμός, τότε η διαίρεση θα πέφτει ανάμεσα στα δύο διαδοχικώς ευρισκόμενα διαστήματα, των οποίων το άθροισμα ισούται με την απόλυτη τιμή του δείκτη. Π.χ. για  $\mathbf{J}_n = -7$  τα διαστήματα αυτά είναι τα 3 και 4 ( $\mathbf{J}_n = -7$ : 0 1 2 3  $\dot{4}$  5 6 7), για  $\mathbf{J}_n = -9$  αυτά είναι τα 4 και 5 ( $\mathbf{J}_n = -9$ : 0 1 2 3 4  $\dot{5}$  6 7 8 9) κ.λπ.

**§150.** Βάσει της προηγούμενης §, *κεντρικό διάστημα* είναι το πρωταρχικό διάστημα που ισούται με το  $\frac{1}{2}$  ζυγού δείκτη. Δεδομένου του ότι  $m + \mathbf{J}_n = n$  (§31), το κεντρικό διάστημα δίνει στον παράγωγο συνδυασμό το αρνητικό διάστημα που έχει ίδια τιμή με αυτό. Έτσι π.χ. για  $\mathbf{J}_n = -8$ , από το κεντρικό διάστημα 4 προκύπτει  $n = -4$ · για  $\mathbf{J}_n = -10$  από το κεντρικό διάστημα 5 προκύπτει  $n = -5$  κ.ο.κ. Επομένως το κεντρικό διάστημα, είτε πρόκειται περί συμφωνίας είτε περί διαφωνίας, είναι σε κάθε περίπτωση διάστημα *σταθερό*.

Αν το διάστημα αυτό είναι συμφωνία τότε είναι *απελευθρωμένο –ως σταθερή συμφωνία–* από τα σύμβολα *συζεύξεως*· αν όμως το κεντρικό διάστημα είναι διαφωνία, τότε το πάνω και το κάτω σύμβολο είναι πάντοτε ίδιο, δηλαδή είτε  $\overline{m}$  είτε  $\left(\overline{m}\right)$ . Αυτό προκύπτει από το ότι το παράγωγό του διαστήματος, όντας το αρνητικό διάστημα με την ίδια ακριβώς τιμή, φέρει τα ίδια ακριβώς σύμβολα,

με την αντίστροφη όμως σειρά – το πάνω κάτω και το κάτω πάνω (§89). Αν λοιπόν ένα από τα σύμβολα του κεντρικού διαστήματος είναι, βάσει των κανόνων της απλής αντίστιξης, το (—), τότε το παράγωγό του φέρει το ίδιο ακριβώς σύμβολο από την αντίθετη πλευρά, άρα το πρωταρχικό διάστημα θα φέρει τα σύμβολα  $\overline{m}$ . Αν πάλι το κεντρικό διάστημα φέρει και στην πάνω και στην κάτω πλευρά του το σύμβολο —, τότε και το ίσο με αυτό παράγωγό του διάστημα φέρει τα ίδια σύμβολα, επομένως το πρωταρχικό διάστημα διατηρεί τα σύμβολά του:  $\overline{m}$ .

**§151.** Το άθροισμα των δύο γειτονικών στο κέντρο διαστημάτων ισούται πάντοτε με την απόλυτη τιμή του  $\mathbf{Jv}$ , ανεξαρτήτως του αν η διαχωριστική γραμμή πέφτει πάνω σε ένα διάστημα ή μεταξύ δύο διαστημάτων. Το ίδιο άθροισμα έχουν δύο οποιαδήποτε διαστήματα, τα οποία ισαπέχουν από το κέντρο ευρισκόμενα το ένα εκ δεξιών και το άλλο εξ'αριστερών του (φερ'ειπείν το άθροισμα του δεύτερου εξ'αριστερών και του δεύτερου εκ δεξιών, του τρίτου εξ'αριστερών και του τρίτου εκ δεξιών κ.ο.κ.). Στις δύο παρακάτω σειρές πρωταρχικών διαστημάτων (μία για ζυγό και μία για περιττό δείκτη) τα διαστήματα, των οποίων το άθροισμα ισούται με την απόλυτη τιμή του  $\mathbf{Jv}$ , συνδέονται με αγκύλες.

$$\mathbf{Jv} = -8: \quad 0 \quad 1 \quad 2 \quad 3 \quad 4 \quad 5 \quad 6 \quad 7 \quad 8.$$

$$\mathbf{Jv} = -7: \quad 0 \quad 1 \quad 2 \quad 3 \quad \vdots \quad 4 \quad 5 \quad 6 \quad 7.$$

Όταν δύο διαστήματα συνδέονται με αγκύλες (ας τα ονομάσουμε a και b) ισχύει και για τα δύο το εξής: το παράγωγο του ενός ισούται με το άλλο διάστημα, αλλά με αρνητικό πρόσημο: αν  $m = a$ , τότε  $n = -b$  (σκέλος 3, §32). Και δεδομένου του ότι ένα αρνητικό διάστημα φέρει τα ίδια σύμβολα με το ίσο ως προς την τιμή του θετικό διάστημα, τοποθετημένα όμως αντίστροφα (§89), προκύπτει ο παρακάτω συσχετισμός μεταξύ των συμβόλων σύζευξης των πρωταρχικών διαστημάτων:

Όταν το  $\mathbf{Jv}$  είναι αρνητικό και δίνει αντίστροφη μετάθεση, τα δύο διαστήματα, των οποίων το άθροισμα ισούται με την απόλυτη τιμή του  $\mathbf{Jv}$ , φέρουν τα ίδια ακριβώς σύμβολα σύζευξης, αλλά αντίστροφα (το πάνω σύμβολο του ενός διαστήματος είναι το κάτω σύμβολο του άλλου και αντιστρόφως). Έτσι π.χ.

$$\mathbf{Jv} = -11^{141}$$

1)

Πρωταρχικά:	$\begin{array}{c} \dots \\ 5 \end{array}$	$\begin{array}{c} \overline{6} \\ \overline{(-)} \end{array}$	}	βάσει των κανόνων της απλής αντίστιξης
Παράγωγα:	$\begin{array}{c} \overline{(-)} \\ -6 \\ \overline{-} \end{array}$	$\begin{array}{c} \dots \\ -5 \\ \dots \end{array}$		
Πρωταρχ. για $\mathbf{Jv} = -11$ :	$\begin{array}{c} \overline{(-)} \\ 5 \\ \overline{-x} \end{array}$	$\begin{array}{c} \overline{-x} \\ \overline{6} \\ \overline{(-)} \end{array}$		

2)

Πρωταρχικά:	$\begin{array}{c} \overline{(-)} \\ 1 \\ \overline{-} \end{array}$	$\begin{array}{c} \overline{10} \\ \overline{-} \end{array}$	}	βάσει των κανόνων της απλής αντίστιξης
Παράγωγα:	$\begin{array}{c} \overline{-10} \\ \overline{-} \end{array}$	$\begin{array}{c} \overline{-1} \\ \overline{(-)} \end{array}$		
Πρωταρχ. για $\mathbf{Jv} = -11$ :	$\begin{array}{c} \overline{(-)} \\ 1 \\ \overline{-} \end{array}$	$\begin{array}{c} \overline{10} \\ \overline{(-)} \end{array}$	κλπ.	

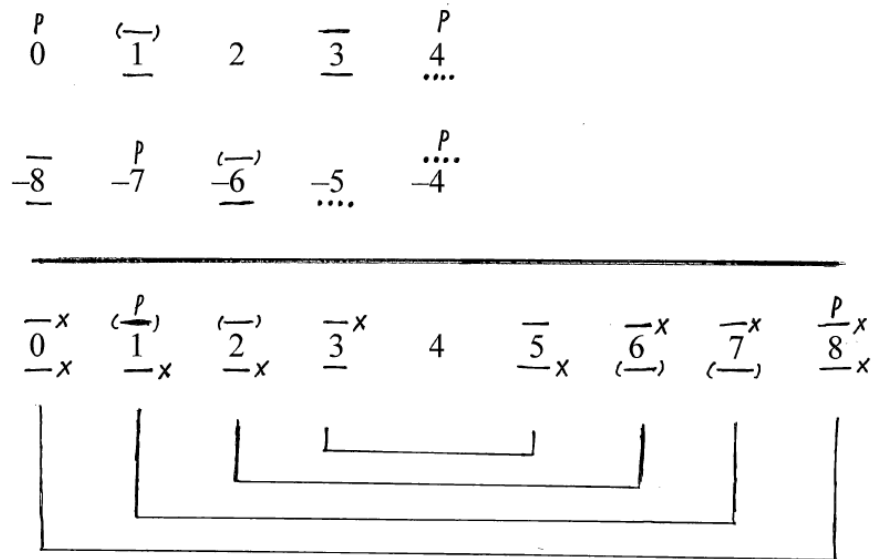
Τα παραπάνω δεν αφορούν το σύμβολο  $p$ , το οποίο πρέπει να σημειώνεται σε κάθε διαφωνία, η οποία συνδέεται δια της αγκύλης με τέλεια συμφωνία (§140).

**§152.** Χάρη σε αυτόν τον συσχετισμό μεταξύ των συμβόλων, κατά τον σχεδιασμό πινάκων για  $\mathbf{JJv}$  με αντίστροφη μετάθεση αρκεί να γράφουμε τα μισά από τα διαστήματα κάθε γραμμής, συμπεριλαμβάνοντας και το κεντρικό διάστημα όταν ο δείκτης είναι ζυγός. Το δεξί ήμισυ της τρίτης σειράς διαστημάτων θα το λάβουμε από το αριστερό ήμισυ, χρησιμοποιώντας την εν λόγω συσχέτιση μεταξύ των συμβόλων σύζευξης. Ένας τέτοιος πίνακας παρατίθεται πριν από κάθε ένα από τα δύο επόμενα παραδείγματα (για  $\mathbf{Jv} = -8$  και  $\mathbf{Jv} = -12$ ).

#### Παραδείγματα:

<sup>141</sup> Ενδιαφέρον παρουσιάζει το ότι η χρήση ασταθών διαστημάτων δεν είναι γνωστή στον Τσαρλίνο. Στο κεφάλαιο 56 του *Institutioni harmoniche*, κάνοντας λόγο για την διπλή αντίστιξη εις την δωδεκάτη, θεσπίζει τον εξής κανόνα: να μην γράφεται η έκτη και η εβδόμη: «osservaremo di non porre la Sesta nel Principale: imperoche nella replica non può far consonanza». Και παρακάτω «Non porremo anco la Sincopa, nella quale si contenghi la Settima: percioche nella Replica non torna bene». Στην ορολογία του Τσαρλίνο, il Principale αντιστοιχεί στον πρωταρχικό συνδυασμό και la Replica στον παράγωγο (Σ.τ.Τ\*). Τα ιταλόγλωσσα αποσπάσματα αποδίδονται ως «θα παρατηρήσουμε ότι δεν χρησιμοποιείται η Έκτη στον Πρωτεύοντα: διατάσσω ότι στο αντίγραφο δεν σχηματίζεται συμφωνία» και «επίσης δεν θα χρησιμοποιούμε συγκοπή, στην οποία εμπεριέχεται η Εβδόμη: διότι στο Αντίγραφο δεν ακούγεται καλά». Οι όροι «Πρωτεύων» και «Αντίγραφο» χρησιμοποιούνται εδώ ως αποδόσεις των «il Principale» και «la Replica» αντίστοιχα (Σ.τ.Μ).

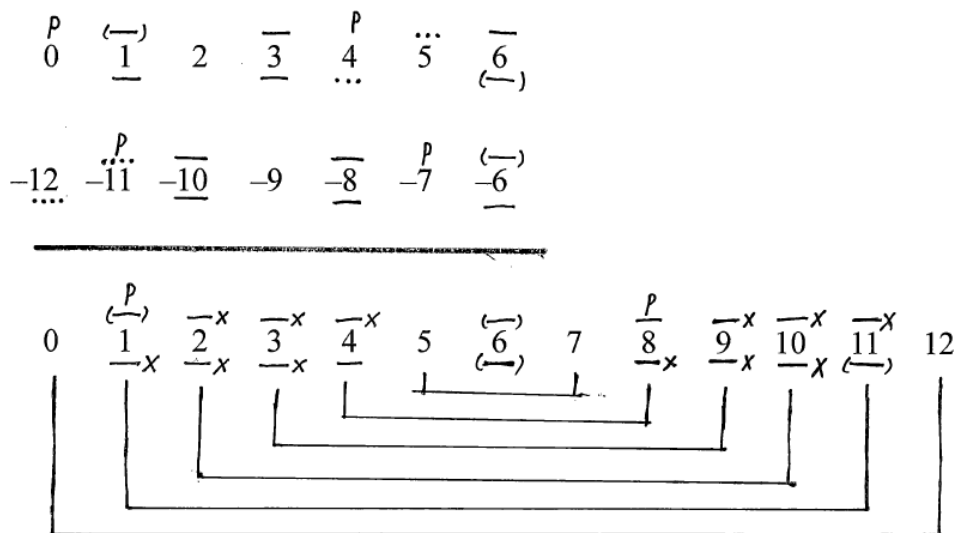
1)  ${}^2Jv = -8 >$ .



Στον πίνακα αυτό, κάθε διάστημα της τρίτης σειράς ευρισκόμενο εκ δεξιών του κέντρου, έχει τοποθετημένα στην αντίστροφη σειρά τα σύμβολα του διαστήματος, το οποίο βρίσκεται αριστερά του κέντρου σε ίδια απόσταση. Το άθροισμα δύο τέτοιων διαστημάτων που ενώνονται με αγκύλη ισούται με 8. Το σύμβολο  $p$  παρουσιάζεται στα διαστήματα 1 και 8, τα οποία συνδέονται δια των αγκυλών με τέλειες συμφωνίες (0 και 7).

(MK σχ. 1, σ. 100)<sup>142</sup>

2)  ${}^2Jv = -12$ .



<sup>142</sup> Οι σημειώσεις «произв.» και «первонач.» αποδίδονται ως «παράγωγος» και «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμοί) αντίστοιχα.

(ΜΚ σχ. 2, σ. 100)<sup>143</sup>

(ΜΚ σχ. 3, σ. 100)<sup>144</sup>

Εδώ εκ προθέσεως έχουν επιλεγεί  $\mathbf{Jv}$ , τα οποία έχουν μεγάλο αριθμό ασταθών διαστημάτων. Αντιθέτως, όταν λύνουμε ασκήσεις πρέπει να ξεκινάμε από  $\mathbf{Jv}$  με μικρό αριθμό ασταθών διαστημάτων, όπως π.χ. τα  $\mathbf{Jv} = -11$ ,  $\mathbf{Jv} = -7$  κλπ.

## b) Πίνακες δεικτών που επιφέρουν ευθεία μετάθεση

§153. Όταν σχεδιάζουμε έναν πίνακα για  $\mathbf{Jv}$  με ευθεία μετάθεση, δεν πρέπει να σημειώνουμε μόνο το ένα μέρος του πίνακα, αλλά να τον γράφουμε ολόκληρο. Στους πίνακες αυτούς, η γραμμή των πρωταρχικών διαστημάτων έχει ως αρχή το 0 όταν το  $\mathbf{Jv}$  είναι θετικό και το διάστημα που ισούται με το  $\mathbf{Jv}$ , όταν το  $\mathbf{Jv}$  είναι αρνητικό και μπορεί να συνεχιστεί κατά την επιθυμητή απόσταση.

§154. Μεταξύ δύο πινάκων για δύο  $\mathbf{Jv}$  με την ίδια τιμή, εκ των οποίων το ένα είναι αρνητικό και το άλλο θετικό, υπάρχει ένας στενός συσχετισμός, ο οποίος επιτρέπει τον υπολογισμό των προϋποθέσεων του αρνητικού  $\mathbf{Jv}$  βάσει των προϋποθέσεων του θετικού και αντιστρόφως.

Παίρνουμε δύο πίνακες, έναν για το θετικό και έναν για το αρνητικό  $\mathbf{Jv}$  της ίδιας τιμής, π.χ. για  $\mathbf{Jv} = 1$  και  $\mathbf{Jv} = -1$ .

$$\begin{array}{cccccccc} \mathbf{Jv} = 1: & \overset{P}{0} & \overleftarrow{1} & 2 & \overline{3} & \overset{P}{4} & \dots & \overline{6} & \overset{P}{7} & \overline{8} & \text{κ.ο.κ.} \\ & & & & & \dots & & \overleftarrow{6} & & & \\ & \overleftarrow{1} & 2 & \overline{3} & \overset{P}{4} & \dots & \overline{6} & 7 & \overline{8} & 9 & \\ & & & & & & & & & & \\ & \overleftarrow{0} & \overleftarrow{1} & \overline{2} \times & \overset{P}{3} \times & 4 & \overline{5} & \overset{P}{6} \times & \overline{7} \times & \overline{8} \times & \\ & \overline{-x} & \overline{-x} & \overline{-x} & \overline{-} & & \overleftarrow{-} & \overleftarrow{-} & \overline{-x} & \overline{-x} & \end{array}$$

<sup>143</sup> Η σημείωση «первоначальное» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

<sup>144</sup> Η σημείωση «производное» αποδίδεται ως «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

$$\begin{array}{cccccccccccc}
 \mathbf{Jv} = -1 & \overline{(\overline{1})} & 2 & \overline{3} & \overline{P} & \dots & \overline{(\overline{6})} & \overline{P} & \overline{8} & 9 & \text{κ.ο.κ.} \\
 & \overline{P} & \overline{(\overline{1})} & 2 & \overline{3} & \overline{P} & \dots & \overline{(\overline{6})} & \overline{P} & \overline{8} \\
 \hline
 & \overline{(\overline{P})} & \overline{(\overline{1})} & \overline{2^x} & \overline{4^x} & 5 & \overline{(\overline{6})} & \overline{7^x} & \overline{(\overline{P})} & \overline{8^x} & \overline{9^x} \\
 & \overline{1^x} & \overline{2^x} & \overline{3^x} & \overline{4^x} & 5 & \overline{(\overline{6})} & \overline{7^x} & \overline{8^x} & \overline{9^x}
 \end{array}$$

Συγκρίνοντας τους πίνακες αυτούς παρατηρούμε ότι οι δύο πάνω γραμμές αριθμών του ίδιου πίνακα επαναλαμβάνονται και στον άλλον πίνακα, κατά τέτοιο τρόπο ώστε η πάνω γραμμή του κάθε πίνακα είναι η μεσαία γραμμή του άλλου, και σε αμφοτέρους τους πίνακες γίνεται σύμπτωση των ίδιων ακριβώς διαστημάτων των δύο πάνω γραμμών, κατά συνέπεια τα σύμβολα σύζευξης στα διαστήματα της 3<sup>ης</sup> σειράς είναι ακριβώς τα ίδια σε αμφοτέρους τους πίνακες· επομένως, βάσει της 3<sup>ης</sup> γραμμής εκάστου πίνακα μπορούμε να βρούμε την 3<sup>η</sup> γραμμή του άλλου, αν διατηρήσουμε όλα τα σύμβολα σύζευξης, τοποθετώντας στην θέση των ψηφίων κάθε διαστήματος το άλλο ψηφίο, το οποίο αντιστοιχεί στο παράγωγό του διάστημα. Ένας συνδυασμός γραμμένος για κάποιο από αυτά τα **JJv** αποτελεί παράδειγμα και για το άλλο **JJv**, αν εκλάβουμε τον πρωταρχικό συνδυασμό ως παράγωγο, και το αντίστροφο (σκέλος 1 §68).

(MK σχ. 1, σ. 102)<sup>145</sup>

(MK σχ. 2, σ. 102)<sup>146</sup>

*Σημείωση.* Για τις ασκήσεις μπορεί να χρησιμοποιηθεί είτε ο συνημμένος στο βιβλίο πίνακας δεικτών, είτε οι ξεχωριστοί πίνακες που συνοδεύουν τα παραδείγματα 2-φωνης καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης (βλ. Παράθεμα, τμήμα Α). Στους πίνακες αυτούς τα πρωταρχικά διαστήματα κατανέμονται σε τρεις γραμμές· στην μεσαία γραμμή τοποθετούνται οι σταθερές συμφωνίες, ενώ στις δύο εξωτερικές γραμμές οι διαφωνίες και ασταθείς συμφωνίες: στην πάνω γραμμή είναι σημειωμένα τα διαστήματα μόνο με τα πάνω σύμβολά τους: — ή —x, ενώ στην κάτω γραμμή με τα ίδια ακριβώς κάτω σύμβολα. Διάστημα, το οποίο φέρει το ίδιο σύμβολο και πάνω και κάτω γράφεται εις διπλούν – και στην πάνω και στην κάτω γραμμή. Διάστημα, το οποίο έχει και πάνω και κάτω το σύμβολο (—), παραλείπεται εντελώς. Οι πίνακες που είναι δομημένοι με αυτόν τον τρόπο έχουν ένα πρακτικό πλεονεκτήμα, το οποίο είναι ιδιαίτερα σημαντικό για τα αρχικά στάδια των

<sup>145</sup> Η σημείωση «первонач.» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

<sup>146</sup> Η σημείωση «производ.» αποδίδεται ως «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

ασκήσεων, ότι δηλαδή παρουσιάζουν με μία ματιά όλα τα διαστήματα, τα οποία μπορούν να χρησιμοποιηθούν, και όλα όσα επιδέχονται σύζευξη σε κάποια φωνή.

## Κατανομή ασταθών διαφωνιών

§155. Από τις ασταθείς διαφωνίες, ορισμένες δίνουν στον παράγωγο συνδυασμό τέλεια συμφωνία και ορισμένες ατελή. Τόσο οι μέν, όσο και οι δε συναντώνται διάσπαρτες μέσα στο ίδιο  $\mathbf{Jv}$ , τοποθετημένες φαινομενικά άνευ οιασδήποτε λογικής. Όμως με μία πιο προσεκτική ματιά μπορεί κανείς – όχι δύσκολα – να διακρίνει μία αυστηρά τηρούμενη τάξη μέσα στο φαινομενικό αυτό χάος. Η κατανομή των ασταθών διαφωνιών σε όλα τα  $\mathbf{JJv}$  ακολουθεί πάντοτε ένα από τα παρακάτω δύο συστήματα, τα οποία θα ονομάσουμε *A* και *B*. Τα  $\mathbf{Jv} = -1$  και  $\mathbf{Jv} = 1$  θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως υπόδειγμα κατανομής των διαφωνιών βάσει των δύο αυτών συστημάτων. Τοποθετούμε λοιπόν κατά σειράν τις ασταθείς διαφωνίες τους.

### Σύστημα A

$$(\mathbf{Jv} = -1)$$

Διαφωνίες πρωταρχικού συνδυασμού.	.....	Συμφωνίες παράγωγου συνδυασμού.
1 . . . . .		perf.
	3 . . . . .	} imp.
	6 . . . . .	}
8 . . . . .		perf.
	10 . . . . .	} imp.
	13 . . . . .	}

### Σύστημα B

$$(\mathbf{Jv} = 1)$$

Διαφωνίες  
πρωταρχικού  
συνδυασμού.

Συμφωνίες  
παράγωγου  
συνδυασμού.

1 . . . . .	imp.
3 . . . . .	} perf.
6 . . . . .	
8 . . . . .	imp.
10 . . . . .	} perf.
13 . . . . .	

Ο ίδιος πίνακας, αλλά με νότες:

(МК σχ. 1, σ. 103)<sup>147</sup>

(МК σχ. 2, σ. 103)<sup>148</sup>

(МК σχ. 3, σ. 103)<sup>149</sup>

Και τα δύο συστήματα λειτουργούν βάσει των παρακάτω κατευθυντηρίων γραμμών: τα διαστήματα 1 και 8 (δηλαδή η δευτέρα και το σύνθετό της διάστημα) δίνουν συμφωνίες ίδιας ομάδας, τέλειες στο σύστημα Α και ατελείς στο σύστημα Β· τα διαστήματα 3, 6 και τα σύνθετά τους (10 και 13) δίνουν σε κάθε σύστημα συμφωνίες ίδιας ομάδος, της αντίθετης όμως ομάδος από αυτήν, στην οποία ανήκουν τα 1 και 8. Στο σύστημα Α τα διαστήματα αυτά (3, 6, 10, 13) δίνουν στον παράγωγο συνδυασμό ατελείς συμφωνίες, ενώ στο σύστημα Β τέλειες.

Στον προηγούμενο πίνακα τα **JJv** επιφέρουν ευθεία μετάθεση. Στο παρακάτω παράδειγμα έχουν επιλεγεί **JJv** που επιφέρουν αντίστροφη μετάθεση.

(МК σχ. 4, σ. 103)<sup>150</sup>

(МК σχ. 5, σ. 103)<sup>151</sup>

<sup>147</sup> Η σημείωση «Диссонансы первоначального соединения» αποδίδεται ως «διαφωνίες του πρωταρχικού συνδυασμού».

<sup>148</sup> Η σημείωση «Консонансы производного: при Jv = -1 (система А)» αποδίδεται ως «συμφωνίες του παράγωγου συνδυασμού: για Jv = -1 (σύστημα Α)»

<sup>149</sup> Η σημείωση «при Jv = 1 (система В)» αποδίδεται ως «για Jv = 1 (σύστημα Β)»

<sup>150</sup> Η σημείωση «Диссонансы первоначального соединения» αποδίδεται ως «διαφωνίες πρωταρχικού συνδυασμού».

<sup>151</sup> Η σημείωση «Консонансы производного: при Jv = -8 (система А)» αποδίδεται ως «συμφωνίες παράγωγου συνδυασμού: για Jv = -8 (σύστημα Α)».



Επιλέξαμε εκ προθέσεως  $\mathbf{J}\mathbf{v}$ , τα οποία έχουν όλες τους τις διαφωνίες ασταθείς. Όσες όμως ασταθείς διαφωνίες και αν έχει ένα δεδομένο  $\mathbf{J}\mathbf{v}$ , αν ο αριθμός τους δεν είναι μικρότερος των δύο, αυτές πάντα κατανέμονται βάσει ενός εκ των δύο αναφερθέντων συστημάτων.

**§156.** Δεν είναι δύσκολο να βρει κανείς τον λόγο ύπαρξης της αυτού του είδους κατανομής ασταθών διαφωνιών. Είναι γνωστό (§17) ότι από το σύνολο των διαφωνιών η δεύτερα και τα σύνθετά της διαστήματα (1, 8, 15 κ.ο.κ.) απέχουν το ένα από το άλλο  ${}^1int$  (εδώ έχουμε υπ' όψιν μας τα θετικά διαστήματα πρωταρχικού συνδυασμού). Αν ορισμένες από αυτές τις διαφωνίες είναι ασταθείς, αυτές οπωσδήποτε οφείλουν να δίνουν στον παράγωγο συνδυασμό συμφωνίες, οι οποίες θα ανήκουν στην ίδια ομάδα, καθώς μόνο τέτοιου είδους συμφωνίες απέχουν η μία από την άλλη κατά  ${}^1int$ . (σκέλος 1, §15). Ομοίως και όλες οι υπόλοιπες διαφωνίες (3, 6 και οι σύνθετές τους) απέχουν η μία από την άλλη κατά  ${}^1int$ . (σκέλος 2, §17). Επομένως, ως ασταθείς, στην ίδια ακριβώς βάση να δίνουν παράγωγες συμφωνίες της ίδιας ομάδος.

Μαζί με αυτό, κάθε διαφωνία της σειράς 1, 8, 15 κ.ο.κ απέχει από κάθε διαφωνία της άλλης σειράς (3, 6 κ.ο.κ.) κατά  ${}^2int$ . (σκέλος 3, §17) και επομένως δύο διαφωνίες διαφορετικών σειρών οφείλουν να δίνουν συμφωνίες διαφορετικών ομάδων στον παράγωγο συνδυασμό, καθώς μόνο τέτοιου είδους συμφωνίες απέχουν η μία από την άλλη κατά  ${}^2int$ . (σκέλος 2, §15). Έτσι λοιπόν, η κατανομή ασταθών διαστημάτων βάσει ενός από τα δύο συστήματα είναι αναγκαίο επακόλουθο της απόστασης μεταξύ των διαστημάτων της σειράς διαδοχής.

Χάρη σε αυτήν την ορθότητα της κατανομής ασταθών διαφωνιών αρκεί να γνωρίζουμε τί συμφωνία δίνει (τέλεια ή ατελή) η μία από αυτές στον παράγωγο συνδυασμό, ώστε να αποφασίσουμε σε ποιάν ομάδα θα υπάγονται οι παράγωγες συμφωνίες όλων των υπολοίπων ασταθών διαφωνιών του δεδομένου  $\mathbf{J}\mathbf{v}$ · με άλλα λόγια, να αποφασίσουμε βάσει τίνος εκ των δύο συστημάτων κατανέμονται οι ασταθείς διαφωνίες του.

**§157.** Ας στρέψουμε την προσοχή μας στο ότι οι ασταθείς διαφωνίες για  $\mathbf{J}\mathbf{v} = -1$  και  $\mathbf{J}\mathbf{v} = 1$  (δύο δείκτες με την ίδια τιμή αλλά αντίθετα πρόσημα) υπάγονται σε δύο διαφορετικά συστήματα. Αυτό εξηγείται από το ότι σε μία διαδοχική σειρά διαστημάτων κάθε διαφωνία είναι τοποθετημένη ανάμεσα σε δύο συμφωνίες, εκ των οποίων η μία είναι τέλεια και η άλλη ατελής (σκέλος 3, §14). Όταν έχουμε  $\mathbf{J}\mathbf{v} = 1$ , κάθε διαφωνία δίνει στον παράγωγο συνδυασμό την συμφωνία που βρίσκεται εκ δεξιών της, ενώ όταν έχουμε  $\mathbf{J}\mathbf{v} = -1$  την εξ' αριστερών της. Επομένως η ίδια διαφωνία που για

---

<sup>152</sup> Η σημείωση «при  $\mathbf{J}\mathbf{v} = -10$  (система В)» αποδίδεται ως «για  $\mathbf{J}\mathbf{v} = -10$  (σύστημα В)».

$Jv = -1$  έδωσε στον παράγωγο συνδυασμό τέλεια συμφωνία, για  $Jv = 1$  θα δώσει ατελή συμφωνία και αντιστρόφως· με άλλα λόγια, το σύστημα A θα αντικατασταθεί από το σύστημα B.

Αν λάβουμε υπ' όψιν ότι από δύο συμφωνίες που ισαπέχουν από μία διαφωνία, ευρισκόμενες η μία εκ δεξιών και η άλλη εξ' αριστερών της, πάντοτε η μία είναι τέλεια και η άλλη ατελής (σκέλος 4, §14), προκύπτει ότι όλα, όσα ειπώθηκαν αναφορικά με τον υπολογισμό ασταθών διαφωνιών στα  $Jv = -1$  και  $Jv = 1$ , μπορούμε να τα εφαρμόσουμε σε όλα τα υπόλοιπα ζεύγη των  $JJv$  με ίδιο μέγεθος αλλά διαφορετικά πρόσημα. Ένα θετικό και ένα αρνητικό  $Jv$  της ίδιας τιμής έχουν ασταθείς συμφωνίες, οι οποίες κατά κανόνα ταξινομούνται στην μία περίπτωση βάσει του συστήματος A και στην άλλη βάσει του B.

**§158.** Η κατανομή ασταθών διαφωνιών ανά τα διάφορα  $JJv$  παρουσιάζεται στον παρακάτω πίνακα:

<b>JJv με ασταθείς συμφωνίες καταναμημένες:</b>			
<b>Κατά το σύστημα A</b>		<b>Κατά το σύστημα B</b>	
<b>JJv =</b>	-1	<b>JJv =</b>	+1
<b>JJv =</b>	+2 +3	<b>JJv =</b>	-2 -3
<b>JJv =</b>	-4 -5	<b>JJv =</b>	+4 +5
<b>JJv =</b>	+6 ... <sup>153</sup>	<b>JJv =</b>	-6 -7

Παρακάτω εναλλάσσονται με την ίδια ακριβώς σειρά τα θετικά και αρνητικά  $JJv$  που αντιστοιχούν σε σύνθετα διαστήματα. Το  $Jv = 9$ , όπως επίσης και το  $Jv = 7$ , δεν έχει ασταθείς διαφωνίες.

<sup>153</sup> Το  $Jv = 7$  δεν έχει ασταθείς διαφωνίες (Σ.τ.Τ\*).

Αν από την παραπάνω απαρίθμηση απομονώσουμε τους δείκτες που αντιστοιχούν σε διάφωνα διαστήματα, προκύπτει ο παρακάτω πίνακας<sup>154</sup>:

<b>JJ<sub>v</sub>, τα οποία αντιστοιχούν σε διάφωνα διαστήματα, με τις ασταθείς συμφωνίες κατανεμημένες:</b>			
<b>Κατά το σύστημα Α</b>		<b>Κατά το σύστημα Β</b>	
<b>JJ<sub>v</sub> =</b>	-1	<b>JJ<sub>v</sub> =</b>	+1
<b>JJ<sub>v</sub> =</b>	+3 +6	<b>JJ<sub>v</sub> =</b>	-3 -6
<b>JJ<sub>v</sub> =</b>	-8	<b>JJ<sub>v</sub> =</b>	+8*
<b>JJ<sub>v</sub> =</b>	+10* +13*	<b>JJ<sub>v</sub> =</b>	-10 -13

Συγκρίνοντας αυτόν πίνακα με εκείνον της §155, παρατηρούμε ότι επί της ουσίας η κατανομή των θετικών και αρνητικών **JJ<sub>v</sub>** εντός του συμβαδίζει με την κατανομή των ασταθών διαφωνιών, οι οποίες δίνουν  $n$  ίσο με τέλεια συμφωνία, και αυτών που δίνουν  $n$  ίσο με ασταθή.

**§159.** Με την εξέταση των ασταθών διαστημάτων ολοκληρώνεται το πλέον ουσιαστικό μέρος της πραγμάτευσής μας πάνω στην 2-φωνη καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη.

<sup>154</sup> Μη χρησιμοποιούμενα JJ<sub>v</sub> (Σ.τ.Τ\*). Η υποσημείωση αυτή αφορά τους τρεις σημειωμένους με αστερίσκο δείκτες του πίνακα αυτού (Σ.τ.Μ).

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ VII**

### **Επιπλέον πληροφορίες** (σσ. 107-115)

#### **Σύνθετες μορφές λύσης συζευγμένων διαφωνιών (§§160-163)**

**§160.** Στην §84 και στην 2<sup>η</sup> παράγραφο της §85 έγινε λόγος για τις σύνθετες μορφές λύσης. Στην απλή αντίστιξη αυτές εφαρμόζονται σε συζευγμένες διαφωνίες, ενώ στην καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη η εφαρμογή τους επεκτείνεται και σε συζευγμένες ασταθείς συμφωνίες. Σύνθετη μορφή λύσης δεν μπορεί να εφαρμοστεί σε φωνή, στην οποία αντιστοιχεί το σύμβολο (—). Θα ξεκινήσουμε με την μορφή που αφορά τον ελεύθερο φθόγγο διαστήματος σε σύζευξη και τυγχάνει ευρείας εφαρμογής, ειδικά στην πολύφωνη αντίστιξη.

#### **a) Ο ελεύθερος φθόγγος την στιγμή της λύσης κινείται προς σύμφωνο φθόγγο**

**§161.** Ο κανόνας που αναπτύσσεται στο 2<sup>ο</sup> σκέλος της §85 μπορεί να διατυπωθεί, εφαρμοζόμενος στην καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη, ως εξής: *ο ελεύθερος φθόγγος ενός συζευγμένου διαστήματος δύναται να κινηθεί την στιγμή της λύσης προς άλλον, ο οποίος σχηματίζει σταθερή συμφωνία με τον φθόγγο της λύσης· όσον αφορά τους δείκτες της 2<sup>ης</sup> ομάδος, στον κανόνα προστίθεται το εξής: όταν έχουμε <sup>2</sup>Jv, η φωνή δύναται να κινηθεί βηματικά από τον ελεύθερο φθόγγο μόνο ανοδικά.* Η προσθήκη αυτή λειτουργεί προληπτικά για την αποφυγή ευθείας κίνησης, η οποία απαγορεύεται στην δίφωνη αντίστιξη για <sup>2</sup>Jv. Επειδή ακριβώς η λύση ενός διάφωνου φθόγγου επέρχεται με την καθοδική κίνηση της φωνής, η άλλη φωνή πρέπει να κινηθεί προς την αντίθετη κατεύθυνση, προς αποφυγήν κρυφής διαδοχής.

Όταν υπάρχει στον φθόγγο λύσεως το σύμβολο —× μπορεί επίσης να παρθεί σταθερή συμφωνία. Ο φθόγγος λύσης, στον οποίο αντιστοιχεί το συμπληρωματικό σύμβολο ×, μετατρέπεται σε σύμφωνο φθόγγο, και δεν χρειάζεται να ακολουθηθεί από βηματική κίνηση, η οποία είναι απαραίτητη στις συνηθισμένες μορφές λύσεως.

Στα επόμενα παραδείγματα, η υπό εξέταση μορφή λύσης εφαρμόζεται σε πρωταρχικές διαφωνίες. Πάνω από κάθε παράδειγμα είναι σημειωμένα αυτά τα JJv, στα οποία η δεδομένη διαφωνία φέρει το σύμβολο — χωρίς το συμπληρωματικό σύμβολο· από αυτά τα JJv, φέρουν αστερίσκο αυτά στα οποία η διαφωνία είναι ασταθής. Κάτω από το παράδειγμα είναι σημειωμένα τα JJv, στα οποία η ίδια διαφωνία φέρει το σύμβολο —×. Οι συμφωνίες με το σύμβολο —× είναι όλες τους ασταθείς (σημείωση στην §141).

Παραδείγματα<sup>155</sup>:

**JJv** 3<sup>ης</sup> στήλης (συμπεριλαμβανομένου του **Jv** = 3\*)

1) **JJv** = -6>\*, -9, -13\*.



**JJv** = 1,-8.

**Jv** = -9

3)



**JJv** 1<sup>ης</sup> και 3<sup>ης</sup> στήλης και  
**JJv** = 5, -2, -8.

**JJv** = 2, -6\*, -7, -9

4)

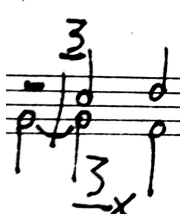


**JJv** 3<sup>ης</sup> στήλης και  
**JJv** = 5, -2, -13

**JJv** 2<sup>ης</sup> στήλης (συμπεριλαμβανομένου του **Jv** = -12\*)

**Jv** = -9

7)



**JJv** 2ης και 4ης στήλης και  
**JJv** = 6, -1, -7\*.

**JJv** = 4\*, -3\*, -9.

8)



**JJv** = 6, -1, -10

**JJv** = 2, -7, -9.

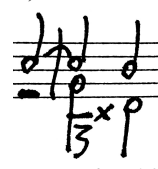
2)



**JJv** = 4, 6, -1, -3, -5>, -10 -12.

**Jv** = -7\*

5)



**JJv** = 4, -10

**Jv** = -7\*

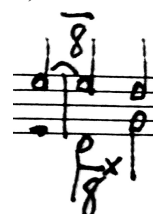
6)



**JJv** 5<sup>ης</sup> στήλης και

**Jv** = -11.

9)



**JJv** 1<sup>ης</sup> στήλης και  
**JJv** = 3, -4, -8.

Δεν είναι ανάγκη να παραθέσουμε ξεχωριστά παραδείγματα για τις ασταθείς συμφωνίες, καθώς για τον σκοπό αυτόν μπορούν να χρησιμοποιηθούν τα δοθέντα παραδείγματα πάνω σε αυτές ακριβώς τις διαφωνίες. Μένει να διαλέξουμε από τους παράγωγους συνδιασμούς το **Jv**, στο οποίο περιέχεται η ζητούμενη συμφωνία, κατόπιν να εκλάβουμε αυτόν τον συνδιασμό ως πρωταρχικό, και τον πρωταρχικό του ως παράγωγο (§68). Σχετικά με την εφαρμογή αυτής της μορφής λύσης στην πολύφωνη αντίστιξη βλ. παρακάτω, στην §213.

§162. Στην 2<sup>η</sup> σημείωση στην §86 ειπώθηκε, ότι σε αυτήν την μορφή λύσης επιτρέπεται η προετοιμασία της τετάρτης (3) από πέμπτη όπως π.χ.

<sup>155</sup> Ο αστερίσκος (\*) δηλώνει ότι για το **Jv**, στο οποίο αυτός σημειώνεται, η διαφωνία είναι ασταθής (Σ.τ.Τ.).

(σχ. 10, σ. 108)

γεγονός το οποίο συνιστά εξαίρεση του κανόνα προετοιμασίας που αναφέρεται στην §86.

Αντίστοιχη εξαίρεση επιτρέπεται και στην καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη· έτσι π.χ. η παρακάτω

προετοιμασία της σταθερής διαφωνίας  $\overline{6}$  για  $\mathbf{Jv} = -9$

(σχ. 1, σ. 109)<sup>156</sup> (σχ. 2, σ. 109)<sup>157</sup>

ούσα εξαίρεση του κανόνα της §132 θα ήταν αδύνατη αν ο ελεύθερος φθόγγος την στιγμή της λύσης δεν κινούνταν προς άλλον. Ομοίως, είναι δυνατή υπό τις ίδιες συνθήκες η προετοιμασία της ασταθούς συμφωνίας  $\underline{2}_x$  :

(σχ. 3, σ. 109)<sup>158</sup> (σχ. 4, σ. 109)<sup>159</sup>

ούσα εξαίρεση του 2<sup>ου</sup> κανόνα της §146.

## **b) Παρεμβολή σύμφωνου φθόγγου μεταξύ διάφωνου φθόγγου και λύσης**

**§163.** Μία άλλη σύνθετη μορφή λύσης, η οποία έχει ασύγκριτα μικρότερη σημασία στην αντίστιξη απ'ό,τι η προηγούμενη, αφορά την φωνή που σχηματίζει διαφωνία και έγκειται στην παρεμβολή, με καθοδικό άλμα, φθόγγου που σχηματίζει συμφωνία με τον ελεύθερο φθόγγο (§84). Επεκτείνοντας κανείς την εφαρμογή αυτής της σύνθετης μορφής στην καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη σε όλα τα συζευγμένα διαστήματα, πρέπει να προσθέσει, αναφορικά με την φωνή, στην οποία αντιστοιχεί το σύμβολο — ή —×, μία ακόμη αναγκαιότητα: *ο ενδιάμεσος φθόγγος που προσεγγίζεται με άλμα οφείλει να είναι σταθερή συμφωνία*. Παραθέτουμε παραδείγματα κατά την σειρά, με την οποία τα παραθέσαμε στην προηγούμενη §.

1) Διαφωνίες που φέρουν το σύμβολο —

**a) σταθερές**

(σχ. 5, σ. 109) (σχ. 6, σ. 109) (σχ. 7, σ. 109)

**b) ασταθείς**

(σχ. 8, σ. 109)

2) Διαφωνίες που φέρουν το σύμβολο —×

<sup>156</sup> Η σημείωση «первонач.» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

<sup>157</sup> Η σημείωση «произв.» αποδίδεται ως «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

<sup>158</sup> Η σημείωση «первонач.» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

<sup>159</sup> Η σημείωση «произв.» αποδίδεται ως «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

Η υπό εξέταση σύνθετη μορφή λύσης δύναται να εφαρμοστεί σε φωνή που φέρει το σύμβολο —× υπό μία από τις παρακάτω προϋποθέσεις:

- a) ο φθόγγος της λύσεως, τον οποίο αφορά το σύμβολο ×, μετατρέπεται στον παράγωγο συνδυασμό σε διαβατικό.

Αυτό είναι δυνατό μόνο στην περίπτωση που το άλμα από τον συζευγμένο φθόγγο είναι μία τρίτη κάτω, π.χ.

(σχ. 1, σ. 110)<sup>160</sup>

- b) Στον φθόγγο λύσεως, τον οποίο αφορά το σύμβολο ×, σχηματίζεται σταθερή συμφωνία, και επομένως προκύπτει ένας συνδυασμός των δύο μορφών σύνθετης λύσης, π.χ.

(σχ. 2, σ. 110)<sup>161</sup>

- c) Ο φθόγγος της λύσης, στον οποίο αναφέρεται το σύμβολο ×, χρησιμοποιείται ως ελεύθερος φθόγγος συζευγμένου διαστήματος (πρβλ. με §134), π.χ.

(σχ. 3, σ. 110)<sup>162</sup> (σχ. 4, σ. 110)<sup>163</sup> (σχ. 5, σ. 110)<sup>164</sup>

Παραδείγματα χρήσης αυτής της μορφής λύσης προς ασταθείς συμφωνίες μπορούν να προκύψουν με την μέθοδο που περιγράφεται στην §161

## Καμπιάτα

§164. Η καθοδική βηματική κίνηση μίας φωνής δύναται να διακοπεί από διαφωνία σε ασθενή χρόνο, η οποία ακολουθείται από κατιόν άλμα τρίτης προς συμφωνία. π.χ.

(σχ. 6, σ. 110) (σχ. 7, σ. 110) (σχ. 8, σ. 110)

Η εν λόγω διαφωνία, η οποία συναντάται συχνά στην αυστηρή γραφή, ονομάζεται κ α μ π ι ά τ α<sup>165</sup>. Συνήθως μετά τον φθόγγο που ακολουθεί την καμπιάτα, η φωνή κινείται σε τέταρτα ανοδικά κατά μία βαθμίδα, όπως φαίνεται στα παραπάνω παραδείγματα. Μερικές φορές

<sup>160</sup> Η επί του παραδείγματος σημείωση «JJv 1<sup>10</sup> и 3<sup>10</sup> столбца, Jv = -8, -2, 5» αποδίδεται ως «JJv 1<sup>15</sup> και 3<sup>15</sup> στήλης, Jv = -8, -2, 5».

<sup>161</sup> Η επί του παραδείγματος σημείωση «JJv 3<sup>10</sup> столбца» αποδίδεται ως «JJv 3<sup>15</sup> στήλης». Η σημείωση «первонач.» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

<sup>162</sup> Η επί του παραδείγματος σημείωση «JJv 3<sup>10</sup> столбца, Jv = -8» αποδίδεται ως «JJv 3<sup>15</sup> στήλης, Jv = -8» και η συντομογραφία «перв.» στην πάνω δεξιά πλευρά του ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

<sup>163</sup> Η επί του παραδείγματος σημείωση «JJv 3<sup>10</sup> столбца» αποδίδεται ως «JJv 3<sup>15</sup> στήλης».

<sup>164</sup> Η επί του παραδείγματος σημείωση «JJv 4<sup>10</sup> столбца» αποδίδεται ως «JJv 4<sup>15</sup> στήλης».

συναντά κανείς και περιπτώσεις, στις οποίες η κίνηση κατά τέταρτα αλλάζει σε κίνηση κατά φθόγγους άλλης διάρκειας, ή ακόμη απουσιάζει αυτή η βηματική κίνηση, π.χ.

(σχ. 1, σ. 111 – Josquin Pbl. VI, 21)<sup>166</sup> (σχ. 2 σ. 111 – ib. 29)

(σχ. 3, σ. 111 – ib. 48) (σχ. 2, σ. 111 – P. XII, 18)<sup>167</sup>

(σχ. 5, σ. 111 – P. X, 100)

Η χρήση της καμπιάτας στην καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη είναι εφικτή υπό την προϋπόθεση ότι ο φθόγγος, προς τον οποίο γίνεται το άλμα, είναι σταθερή συμφωνία, π.χ.

(σχ. 6, σ. 111)<sup>168</sup> (σχ. 7, σ. 111)<sup>169</sup>

Μία ασταθής συμφωνία δύναται να χρησιμοποιηθεί ως καμπιάτα· στην περίπτωση αυτή, η συνήχηση που προηγείται οφείλει να είναι ή σταθερή συμφωνία, π.χ.

(σχ. 8, σ. 111)<sup>170</sup>

ή ακόμη και ασταθής διαφωνία. Στην τελευταία περίπτωση η καμπιάτα είναι ο φθόγγος, στον οποίον αναφέρεται το συμπληρωματικό σύμβολο ×. Παραδείγματα για τις εν λόγω περιπτώσεις μπορούμε να αντλήσουμε από την προηγούμενη §, βάζοντας τον παράγωγο συνδυασμό στην θέση του πρωταρχικού και αντιστρόφως.

Η συνήχηση που προηγείται της καμπιάτας δύναται να είναι μία προετοιμασμένη ασταθής συμφωνία, και η καθοδική βηματική κίνηση της προετοιμασμένης φωνής να είναι η καμπιάτα, όπως π.χ.

<sup>165</sup> Στο πρωτότυπο η λέξη «cambiata» γράφεται στο ρωσικό αλφάβητο («камбиата») και κλίνεται. Στο μεταφρασμένο κείμενο διατηρείται κλιτή για λόγους πιστότητας στο ύφος του πρωτοτύπου.

<sup>166</sup> Η συντομογραφία «и.т.д.», η οποία απαντάται και στα πέντε αυτά παραδείγματα, αποδίδεται ως «κ.ο.κ.» (και ούτω καθ'εξής).

<sup>167</sup> Η εντός παρενθέσεως σημείωση «транспонировано» σε αυτό και το επόμενο παράδειγμα αποδίδεται ως «έχει υποστεί τρανσπόρτο».

<sup>168</sup> Η σημείωση πάνω από το παράδειγμα «JJv 3<sup>ο</sup> столбца» αποδίδεται ως «JJv 3<sup>ης</sup> στήλης», η εξ' αριστερών του «первонач.» ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός) και η συντομογραφία «конс. уст.» ως «σταθερή συμφωνία».

<sup>169</sup> Η σημείωση «JJv 5<sup>ο</sup> столбца» πάνω από το παράδειγμα αποδίδεται ως «JJv 5<sup>ης</sup> στήλης» και η συντομογραφία «конс. уст.» ως «σταθερή συμφωνία».

<sup>170</sup> Η σημείωση σε έντονη γραφή «первонач.» εξ' αριστερών του παραδείγματος αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).



(σχ. 1, σ. 112)<sup>171</sup> (σχ. 2, σ. 112, )<sup>172</sup>

Σε μία ασταθή διαφωνία ο φθόγγος της λύσης, ο οποίος συμβολίζεται με το ×, δύναται να θεωρηθεί ως καμπιάτα, μετά από την οποία έχει γίνει κατιόν άλμα τρίτης προς σταθερή συμφωνία. Παραδείγματα για αυτές τις περιπτώσεις μπορούν να προκύψουν από προηγούμενα παραδείγματα, με την τοποθέτηση του παραγώγου συνδυασμού στην θέση του πρωταρχικού και αντιστρόφως (§68).

*Σημείωση:* Σε έργα ρώσων συνθετών συναντά κανείς –όχι σπάνια– καμπιάτα σε ανοδική κίνηση της φωνής, π.χ.

(σχ. 3 σ. 112 – Γκλίνκα. Ρουσλάνος και Λιουντμίλα. Άρια του Ρατμίρ)<sup>173</sup>

(σχ. 4 σ. 112 – Τσαϊκόφσκυ. Ορ. 23. 1<sup>ο</sup> Κονσέρτο)<sup>174</sup>

**§165.** Οι μορφές σύνθετων λύσεων και καμπιάτας που εξετάσθηκαν προσδίδουν στην φωνοδότηση μία ορισμένη ελευθερία και ποικιλία, η οποία εμποδίζεται από την χρήση δεικτών που έχουν λίγες σταθερές συμφωνίες, και άρα παρουσιάζουν μεγαλύτερη δυσκολία ως προς την χρήση των διαστημάτων.

**§166.** Στα παραδείγματα, τα οποία αποτελούν το παράρτημα του τμήματος Α, συναντώνται σύνθετες μορφές λύσεως, καμπιάτα κ.ο.κ. Ο μαθητής οφείλει να εξετάσει τα παραδείγματα για τα **JJv**, στα οποία εξασκείται την δεδομένη χρονική στιγμή.

### **Τρόποι χρήσης του φθόγγου που συμβολίζεται με ×**

**§167.** Στα προηγούμενα κεφάλαια κατέστη σαφής η σημασία που έχει το σύμβολο × σε διάφορες περιπτώσεις. Όμως όλα, όσα έχουν ειπωθεί σχετικά με αυτό το ζήτημα βρίσκονται διασπαρτα σε διάφορες §§ του βιβλίου, επομένως στο σημείο αυτό θα τα επαναλάβουμε:

- a) Το συμπληρωματικό σύμβολο × τίθεται μετά από το σύμβολο σύζευξης και δηλώνει ότι ο φθόγγος, ο οποίος ακολουθεί τον συζευγμένο με καθοδική κίνηση κατά δευτέρα, σχηματίζει

<sup>171</sup> Η σημείωση «JJv 3<sup>1ο</sup> столбца» πάνω από το παράδειγμα αποδίδεται ως «JJv 3<sup>1ο</sup> στήλης», η εξ'αριστερών του «перв.» ως «πρωταρχικός» (συνδυασμός) και η συντομογραφία «конс. неуст.» ως «ασταθής συμφωνία».

<sup>172</sup> Η σημείωση «JJv 1<sup>1ο</sup> столбца» πάνω από το παράδειγμα αποδίδεται ως «JJv 1<sup>1ο</sup> στήλης».

<sup>173</sup> Τυπογραφικό λάθος στους στίχους της άριας· η σωστή μορφή του κειμένου, σύμφωνα με την λίστα τυπογραφικών λαθών, είναι «И жарь и зной смѣнила ночи тѣнь!» (αντί για «... тѣни!»).

<sup>174</sup> Η σημείωση «и т.д.» αποδίδεται ως «κ.ο.κ.».

διαφωνία (στον πρωταρχικό ή στον παράγωγο συνδυασμό) με τον ελεύθερο φθόγγο του συζευγμένου διαστήματος (§134).

- b) Ο φθόγγος, στον οποίο αντιστοιχεί το σύμβολο  $\times$ , μπορεί –ως διάφωνός– να αντιμετωπιστεί ως διαβατικός ή γειτονικός (§93).
- c) Ο φθόγγος αυτός δύναται να γίνει με την σειρά του ο ελεύθερος φθόγγος ενός νέου συζευγμένου διαστήματος (§134).
- d) Σε έναν φθόγγο, ο οποίος συμβολίζεται με συμπληρωματικό σύμβολο μπορεί να ληφθεί σταθερή συμφωνία, άν με αυτόν τον τρόπο δεν γίνεται παράβαση κάποιου κανόνα κίνησης των φωνών (§161).
- e) Ο φθόγγος αυτός δύναται να είναι καμπιάτα (§164).

### Αρνητικά διαστήματα σε πρωταρχικούς συνδυασμούς

**§168.** Κατά την μέχρι τώρα εξέταση των κανόνων της καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης θεωρούσαμε δεδομένη την ύπαρξη αποκλειστικά και μόνον θετικών διαστημάτων στον πρωταρχικό συνδυασμό, ότι δηλαδή από αυτόν απουσιάζουν οι διασταυρώσεις φωνών. Τις αποφεύγαμε διότι η εξέταση συνδυασμών, οι οποίοι θα περιείχαν θετικά διαστήματα ανακατεμένα με αρνητικά, θα προκαλούσε αναπόφευκτα σύγχυση. Πέραν αυτού, σε συνδυασμούς που προορίζονται για κάθετη μεταφορά η αποφυγή των διασταυρώσεων είναι περισσότερο ωφέλιμη εν γένει· σε αυτή την συνθήκη γίνεται σαφής διαχωρισμός της μίας μελωδίας από την άλλη, ενώ η αναγνώρισή τους σε μεταφορές –ιδιαίτερα στην διπλή αντίστιξη– καθίσταται ευκολότερη. Όμως οι συνθέτες τόσο της αυστηρής όσο και της ελεύθερης γραφής δεν διστάζουν να την χρησιμοποιούν (υπενθυμίζουμε τους συνδυασμούς αντιθέματος και απάντησης στις παρακάτω φούγκες του Wohltemperirtes<sup>175</sup> Clavier: Φα Μείζονα του I<sup>ου</sup> τόμου, Λα ύφεση μείζονα και Σι Μείζονα II<sup>ου</sup> τόμου). Σε άλλες πάλι περιπτώσεις, όπως π.χ. σε περισσότερο ή λιγότερο συνεχείς μιμήσεις σε κοντινά διαστήματα – πρώτη, δεύτερα – η διασταύρωση αναμφίβολα συμβάλλει στην ελευθερία της φωνοδότησης, άρα δεν μπορούμε παρά να ενθαρρύνουμε την χρήση της.

**§169.** Στους πίνακες δεικτών καταγράφουμε μόνο τα θετικά διαστήματα του πρωταρχικού συνδυασμού. Όταν χρησιμοποιούνται αρνητικά διαστήματα, δεν χρειάζεται να τα συμπεριλαμβάνουμε στους πίνακες αυτούς. Για να γίνουν αντιληπτές οι προϋποθέσεις χρήσης ενός αρνητικού διαστήματος για ένα δεδομένο **Jv**, θα πρέπει το αρνητικό διάστημα να ληφθεί ως θετικό, το **Jv** να αλλάξει πρόσημο και το προαναφερθέν διάστημα να χρησιμοποιηθεί σύμφωνα με τις

<sup>175</sup> Στο πρωτότυπο «Wolltemperirtes». Διορθωμένο βάσει της λίστας τυπογραφικών λαθών.

προϋποθέσεις του νέου δείκτη. Σε περίπτωση που το νέο  $\mathbf{Jv}$  είναι θετικό και ισούται με σύνθετο διάστημα, πρέπει να αντικατασταθεί από το  $\mathbf{Jv}$  που ισούται με το αντίστοιχό του απλό διάστημα (§47).

(σχ. 1, σ. 114)<sup>176</sup>

(σχ. 2, σ. 114)<sup>177</sup>

Στο παραπάνω παράδειγμα για  $\mathbf{Jv} = -6$ , όλα τα διαστήματα, εκτός των δύο πρώτων και του τελευταίου, είναι αρνητικά. Αλλάζοντας το πρόσημο του δείκτη και παίρνοντας τα αρνητικά διαστήματα ως θετικά, βρίσκουμε στον πίνακα τις προϋποθέσεις χρήσης τους.

Στο παρακάτω παράδειγμα για  $\mathbf{Jv} = -11$

(σχ. 3 σ. 114)<sup>178</sup>

(σχ. 4 σ. 114)<sup>179</sup>

το σημείο, στο οποίο συναντώνται αρνητικά διαστήματα, πρέπει, αφού αυτά θεωρηθούν θετικά, να γραφεί βάσει των περιορισμών του  $\mathbf{Jv} = 4$ , από το οποίο αντικαθίσταται το  $\mathbf{Jv} = 11$  (§47).

**§170.** Από το παραπάνω προκύπτει ότι στην διπλή αντίστιξη στην οκτάβα ( $\mathbf{Jv} = -7$ ), τα αρνητικά διαστήματα γράφονται σύμφωνα με τους κανόνες της απλής αντίστιξης. Όντως, το  $\mathbf{Jv} = -7$  πρέπει να αντικατασταθεί από το  $\mathbf{Jv} = 7$ , για το οποίο ο παράγωγος συνδυασμός δεν είναι άλλος από τον πρωταρχικό συνδυασμό ανοιγμένο κατά μία οκτάβα (§47), π.χ.

(σχ. 1 σ. 115)<sup>180</sup>

(σχ. 2 σ. 115)<sup>181</sup>

<sup>176</sup> Οι σημειώσεις «первоначальное» και «и т.д.» αποδίδονται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός) και «κ.ο.κ.» (και ούτω καθ'εξής).

<sup>177</sup> Η σημείωση πάνω από το παράδειγμα αποδίδεται ως «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

<sup>178</sup> Η σημείωση «перв.» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

<sup>179</sup> Η σημείωση «произв.» αποδίδεται ως «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

<sup>180</sup> Η σημείωση «простой контрапунктъ» αποδίδεται ως «απλή αντίστιξη».

<sup>181</sup> Η σημείωση «и т.д.» αποδίδεται ως «κ.ο.κ.».

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ VIII

### Ασκήσεις πάνω στην δίφωνη καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη (σσ. 117-121)

**§171.** Η κινητή αντίστιξη πρέπει να διδάσκεται παράλληλα με την απλή αντίστιξη. Ήδη από την αρχή της διδασκαλίας, στην απλή αντίστιξη, είναι ωφέλιμη η υιοθέτηση της αρίθμησης διαστημάτων που χρησιμοποιείται εδώ, με την οποία εξοικιώνεται κανείς εύκολα σε δύο ή τρία μαθήματα. Προχωρώντας στην 2-φωνη αντίστιξη με συγκοπές, πρέπει να εξοικειωθούμε με όσα αναφέρονται στο 4<sup>ο</sup> κεφάλαιο περί διαφωνιών σε συζεύξεις (από την §81 και να μάθουμε τον πίνακα της §90).

**§172.** Σε πρωταρχικές δίφωνες ασκήσεις με C.f. που είναι γραμμένες σε διπλή αντίστιξη χωρίς κάποιου είδους μετάθεση βρίσκει κανείς σημεία, τα οποία επιδέχονται εφαρμογή της διπλής αντίστιξης εις στην οκτάβα. Σε τέτοιες περιπτώσεις είναι ωφέλιμο να επιστούμε την προσοχή του μαθητή εξηγώντας του υπό ποιές συνθήκες η μετάθεση είναι εφικτή και υπό ποιές όχι.

**§173.** Τις πρώτες ασκήσεις πάνω στην καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη μπορούμε να τις ξεκινήσουμε κατά την μετάβαση από την 3-φωνη απλή αντίστιξη προς την 4-φωνη, εφόσον ο μαθητής έχει ήδη εξοικιωθεί με το περιεχόμενο των τεσσάρων πρώτων κεφαλαίων του παρόντος συγγράματος.

Είναι ωφέλιμο να προετοιμαζόμαστε για τις ασκήσεις πάνω στην καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη μέσω ασκήσεων πάνω στην δίφωνη μικτή αντίστιξη, υπό την προϋπόθεση ότι απουσιάζουν διαφωνίες σε συζεύξεις και ευθεία κίνηση. Στις ασκήσεις αυτές οι διαφωνίες είναι αποκλειστικά και μόνον διαβατικοί και γειτονικοί φθόγγοι. Το να μάθει κανείς να γράφει αντίστιξη χρησιμοποιώντας μόνο πλάγια ή αντίθετη κίνηση είναι πολύ σημαντικό, δεδομένου του ότι σε ολόκληρη την ομάδα των <sup>2</sup>JJv απαγορεύεται η ευθεία κίνηση. Αυτόν τον τρόπο αντίστιξης, ο οποίος είναι ασυνήθιστος για αυτούς που έχουν διδαχθεί μόνο απλή αντίστιξη, είναι πολύ ωφέλιμο να τον κατακτήσει κανείς από την αρχή της διδασκαλίας της κινητής αντίστιξης.

Αφού ο μαθητής έρθει σε επαφή με τις σταθερές συμφωνίες (κεφάλαιο 5 έως και §108), πρέπει να προχωρήσει σε ασκήσεις πάνω στην διπλή αντίστιξη εις την δεκάτη (Jv = -9) αποφεύγοντας όπως πριν τις διαφωνίες στις σε συζεύξεις (παραδείγματα στο 1<sup>ο</sup> σκέλος της §111). Με αυτόν τον τρόπο, στην αποφυγή ευθείας κίνησης προστίθενται νέοι περιορισμοί (ακραίο διάστημα 9 > και περιορισμοί, περί των οποίων γίνεται λόγος στις §§104-105). Η μη τήρηση της παράδοσης, κατά

την οποία η διδασκαλία της σύνθετης αντίστιξης αρχίζει με την διπλή αντίστιξη εις την οκτάβα, είναι σκόπιμη για τον παρακάτω σημαντικότερο και ουσιαστικότερο λόγο: ο μαθητής ήδη από την αρχή των ασκήσεων προετοιμάζεται για την δύσκολη αλλά και μη οικεία σε αυτόν απαίτηση της αποφυγής ευθείας κίνησης, και η μετάβαση του στα <sup>1</sup>JJv, στα οποία αυτή η κίνηση επιτρέπεται, διευκολύνει την εργασία του αυξάνοντας τα μέσα που έχει στην διάθεσή του σε τέτοιο βαθμό, ώστε η δυσκολία που προκύπτει κατά την μετάβαση αυτή να ξεπερνάται σχετικά εύκολα.

**§174.** Μετά από μία ικανοποιητική ποσότητα ασκήσεων πάνω στο Jv = -9 (χωρίς διαφωνίες σε συζεύξεις) πρέπει να προχωρήσουμε σε δείκτες της 1<sup>ης</sup> ομάδας -για την ακρίβεια στην διπλή αντίστιξη εις την δωδεκάτη ( Jv = -11 )- και να συνεχίσει τις ασκήσεις ακολουθώντας την σειρά που περιγράφεται στην §110. Δείκτες με ευθεία μετάθεση μπορούν να διδαχθούν εν συντομία, με την χρήση της ίδιας άσκησης για κάθε δύο δείκτες, οι οποίοι έχουν ίδια τιμή και αντίθετα πρόσημα (§110). Το τμήμα των δεικτών της πρώτης ομάδας αρχίζει με την διπλή αντίστιξη εις την δωδεκάτη και ολοκληρώνεται με την διπλή αντίστιξη εις την οκτάβα· δεν είθισται να διδάσκεται η διπλή αντίστιξη εις την δωδεκάτη νωρίτερα από την διπλή αντίστιξη εις την οκτάβα. Ωστόσο, η σειρά αυτή είναι από πολλές απόψεις περισσότερο εύστοχη· αν μην μιλήσουμε για την βαρύνουσα σημασία, την οποία είχε κατά την εποχή της αυστηρής γραφής η αντίστιξη εις την δωδεκάτη (ο Τσαρλίνο, επί παραδείγματι, στο βιβλίο «Institutione harmoniche» ξεκινάει το κεφάλαιό του για την διπλή αντίστιξη, προχωράει κατόπιν στην διπλή αντίστιξη εις την δεκάτη και δεν αναφέρει καθόλου την αντίστιξη εις την οκτάβα)· το να ξεκινήσει κανείς με ασκήσεις πάνω στην 1<sup>η</sup> ομάδα δεικτών, για την ακρίβεια πάνω στην διπλή αντίστιξη εις την δωδεκάτη, είναι πιο βολικό ακριβώς διότι αυτή έχοντας ακραίο διάστημα 11> παρουσιάζει μεγαλύτερη φωνοδηγητική ελευθερία από ότι η διπλή αντίστιξη στην οκτάβα.

**§175.** Γράφοντας την άσκηση, είναι απαραίτητο να σημειώνεται και ο παράγωγος συνδυασμός. Για εξοικονόμηση χρόνου είναι δυνατόν αυτό να γράφεται ως εξής: μία από τις φωνές να παραμένει στην θέση της, ενώ η μεταφορά της άλλης να τοποθετείται σε διαφορετικό πεντάγραμμα, ούτως ώστε ο πρωταρχικός και ο παράγωγος συνδυασμός μαζί να καταλαμβάνουν τρία πεντάγραμμα. Θα πρέπει να μετατοπίζεται η φωνή που προκαλεί τις λιγότερες δυσκολίες αναφορικά με το τρίτονο και την ελαττωμένη πέμπτη. Για τον σκοπό αυτό, πρέπει πολύ προσεκτικά να αποφασίσουμε την μεταφορά της μίας και της άλλης φωνής. Οποιοδήποτε λάθος σε σχέση με τους κανόνες της απλής αντίστιξης εντός του πρωταρχικού συνδυασμού συνεπάγεται παράβαση κάποιου κανόνα της σύνθετης αντίστιξης στο ίδιο σημείο· είναι απαραίτητο να ξεκαθαρίζεται σε τί ακριβώς έγκειται η παράβαση αυτή, και να γίνεται η απαραίτητη διόρθωση. Αυτός ο τρόπος επαλήθευσης είναι πολύ

απλός και προσιτός στον μαθητή, ο οποίος επιχειρώντας να μελετήσει την σύνθετη αντίστιξη, πρέπει να κατέχει την απλή σε βαθμό που θα του επιτρέπει να έχει άνεση.

**§176.** Κατά την μετάβαση στους δείκτες της 2<sup>ης</sup> ομάδας (§111) απουσιάζει το ήδη διδαγμένο  $\mathbf{JJv} = -9$ , ενώ οι επόμενες ασκήσεις γίνονται με την σειρά, κατά την οποία είναι τοποθετημένα τα παραδείγματα της §111. Οι §§113-118 (μετάθεση κατά διάφορα  $\mathbf{JJv}$ ) και §§119-122 (διπλασιασμοί κατά ατελείς συμφωνίες), οι οποίες βρίσκονται στο τέλος του τμήματος που αφορά τις σταθερές συμφωνίες, μπορούν να δρομολογηθούν για το τέλος της διδασκαλίας: οι §§113-118 να διδαχθούν αμέσως μετά το 9<sup>ο</sup> κεφάλαιο, ενώ οι §§119-122 πριν από το 10<sup>ο</sup> κεφάλαιο.

**§177.** Κατά ενασχόληση με τις ασκήσεις αυτές πρέπει να έρθουμε σε επαφή με την χρήση των σταθερών διαφωνιών (από την §123 έως το τέλος του βιβλίου), κατόπιν με τους κανόνες προετοιμασίας τους (§131) και να επιστρέψουμε στην αρχική άσκηση πάνω στο  $\mathbf{Jv} = -9$ , χρησιμοποιώντας πλέον όλα τα διαστήματα αυτού του δείκτη (τα οποία είναι, ως γνωστόν, όλα σταθερά). Μετά από αυτό συνεχίζουμε τις ασκήσεις χρησιμοποιώντας σταθερές διαφωνίες και σε άλλα  $\mathbf{JJv}$ , πορευόμενοι βάσει των παρατιθέμενων παραδειγμάτων (μέχρι και την §130).

**§178.** Κατόπιν, χωρίς να διακόπτουμε τις ασκήσεις, διδάσκουμε το 6<sup>ο</sup> κεφάλαιο σχετικά με τα ασταθή διαστήματα και χρησιμοποιούμε στις ασκήσεις ήδη όλα ανεξαιρέτως τα διαστήματα. Για τα παραδείγματα που παρατίθενται στο κεφάλαιο αυτό (§§152 και 154) έχουν επιλεγεί δείκτες, οι οποίοι περιέχουν μεγάλη ποσότητα ασταθών διαστημάτων και άρα εντάσσονται στους πιο δύσκολους του είδους τους. Αντιθέτως, για τις ασκήσεις πρέπει να επιλέγουμε αρχικά τα  $\mathbf{JJv}$  που περιέχουν την μικρότερη ποσότητα των διαστημάτων αυτών ( $\mathbf{Jv} = -11$ ,  $\mathbf{Jv} = -7$  κ.ο.κ), δρομολογώντας τις ασκήσεις ούτως ώστε να οδηγούμαστε σταδιακά στους δείκτες που περιέχουν μεγάλο αριθμό ασταθών διαστημάτων.

**§179.** Όσον αφορά τα πιο δύσκολα  $\mathbf{JJv}$ , πόσο μάλλον αυτά που έχουν μόνο μία σταθερή συμφωνία όπως  $\mathbf{Jv} = 1$  και  $-1$ ,  $-6$ ,  $-8$ ,  $-10$ , οι ασκήσεις πάνω σε αυτά πρέπει να εναλλάσσονται με ασκήσεις πάνω σε ευκολότερους δείκτες. Η πληθώρα των προϋποθέσεων, οι οποίες περιτριγυρίζουν τους εν λόγω δείκτες, προκαλεί αρχικά δυσκολίες στον μαθητή, με αποτέλεσμα –όχι σπάνια– αυτός να συνθέτει διαδοχές αδιάφορες από μελωδική άποψη, αρκούμενος σε αυτές διότι είναι σωστές. Η συνεχής εξάσκηση πάνω στους ίδιους αυτούς δείκτες μπορεί εν τέλει να επηρεάσει αρνητικά την δουλειά του αρχαρίου τεχνίτη της αντίστιξης από αισθητική άποψη, για αυτό οι δείκτες αυτοί πρέπει να εναλλάσσονται διαρκώς με πιο εύκολους, επιτρέποντας αναπαίσθητα να εξοικειωθεί με

αυτούς, μη προκαλώντας βλάβη σε κάποια από τις πλευρές της τεχνικής του, αλλά συμβάλλοντας μόνο στην εξέλιξή της. Οι δείκτες αυτοί θα μπορούσαν να συγκριθούν με διάφορες ασκήσεις πιανιστικού παιξίματος, οι οποίες απαιτούν ασυνήθιστες θέσεις των δακτύλων: όταν αυτές χρησιμοποιούνται με φειδώ και οξύνοια συμβάλλουν στην ανάπτυξη της δεξιοτεχνίας, αλλά όταν χρησιμοποιούνται καθ' υπερβολήν και κατ' αποκλειστικότητα απλώς καταπονείται και καταστρέφεται το χέρι.

**§180.** Η διδασκαλία της καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης μπορεί να γίνει και με ένα συνοπτικό τρόπο ως εξής: ορισμένοι από τους δείκτες μπορούν να παραλειφθούν εντελώς ή να χρησιμοποιηθούν σε μικρό αριθμό ασκήσεων. Ο μαθητής έχοντας εξοικειωθεί με την προσθήκη των συμβόλων τα οποία βρίσκονται στους πίνακες, δεν θα δυσκολευτεί να γράψει ένα συνδυασμό για κάποιον δείκτη, τον οποίον δεν έχει ξαναχρησιμοποιήσει σε άσκηση. Στην διδασκαλία εντός τάξεως εξοικονομείται αρκετός χρόνος μέσω της λύσης ασκήσεων στον πίνακα, οι οποίες με αυτόν τον τρόπο ανατίθενται ταυτόχρονα σε πολλούς μαθητές. Με αυτές τις ασκήσεις ελαττώνεται η δουλειά για το σπίτι πάνω στην σύνθετη αντίστιξη, ενώ με αυτό τον τρόπο δεν καθυστερείται και η αποπέρατωτη της απλής αντίστιξης. Οι παραπάνω περιπτώσεις σύνθετης αντίστιξης πρέπει να εφαρμόζονται σε παράλληλη διδασκαλία με την απλή αντίστιξη σε μορφές μιμήσεων σε χορικά, φούγκας κ.ο.κ. Πάντως το ζήτημα αυτό απαιτεί μία πιο διεξοδική περιγραφή από αυτήν που μπορούμε να κάνουμε εδώ.

**§181.** Κατά ενασχόληση με ασκήσεις πάνω σε δεδομένο **Jv**, θα πρέπει μελετάμε το αντίστοιχο παράδειγμα του παραρτήματος Α πάνω στο ίδιο **Jv**. Σχετικά με τις σύνθετες μορφές λύσης και την χρήση της καμπιάτας, πράγματα τα οποία περιέχουν τα εν λόγω παραδείγματα, υπάρχουν διευκρινήσεις στο 7<sup>ο</sup> κεφάλαιο· οι αναφερθείσες περιπτώσεις μπορούν να χρησιμοποιηθούν για εξάσκηση, στον βαθμό, με τον οποίον είμαστε εξοικειωμένοι με το περιεχόμενό του.

**§182.** Για την επίλυση των πρώτων ασκήσεων, είναι πολύ ωφέλιμο ο μαθητής να σχεδιάζει ο ίδιος πίνακες δεικτών για τις ανάγκες του, χρησιμοποιώντας για τον σκοπό αυτό τον κανόνα υπολογισμού και εν συνεχεία επαληθεύοντάς τους με τον γενικό πίνακα δεικτών. Για τις επόμενες ασκήσεις μπορούν να χρησιμοποιηθούν επίσης οι ξεχωριστοί πίνακες που παρατίθενται σε κάθε ένα από τα παραδείγματα του παραρτήματος στο τμήμα Α .

**§183.** Οι ασκήσεις πάνω σε εύκολα **JJv**, τα οποία έχουν σχετικά μεγαλύτερη ποσότητα σταθερών συμφωνιών, μπορούν να γραφούν και με C.f. Αυτό επιφέρει το εξής όφελος: κατά την

χρήση διαστημάτων σε σύζευξη οι περιπτώσεις, στις οποίες η σύζευξη βρίσκεται στην πάνω ή στην κάτω φωνή, διδάσκονται ξεχωριστά – αναλόγως της φωνής, στην οποία βρίσκεται το C.f. Όμως η συνθήκη αυτή καθιστά αρκετά δύσκολη την λύση ασκήσεων πάνω σε **JJv** που περιέχουν μικρό αριθμό σταθερών συμφωνιών, και αυτές οι ασκήσεις είναι καλύτερα να λύνονται χωρίς δεδομένη φωνή.

**§184.** Το πιο βολικό είναι να γράφονται οι ασκήσεις είτε ως δίφωνα μεικτή αντίστιξη είτε ως μιμήσεις. Είναι πολύ ωφέλιμο να γράφονται ως κανονικές μιμήσεις<sup>182</sup>. Αυτή καθ'εαυτή η δίφωνα κανονική μίμηση με τέλος δεν απαιτεί χρήση σύνθετης αντίστιξης. Η εφαρμογή των προϋποθέσεων κάποιου από τους δείκτες σε αυτήν βοηθάει μόνο στην περίπτωση που παρουσιάζεται η ανάγκη να προκύπτει από αυτήν παράγωγος συνδυασμός για αυτό το **Jv**.

Μία θαυμάσια άσκηση πάνω στα **JJv** με αντίστροφη μετάθεση αποτελούν οι δίφωνα κανόνες χωρίς τέλος, οι οποίοι αποτελούνται από δύο τμήματα της ίδιας ποσότητας. Στους κανόνες αυτούς (εξαιρουμένου του άνευ τέλους κανόνα στην πρώτη ) είναι απαραίτητη η χρήση καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης, γεγονός που οφείλεται στα ιδιαίτερα γνωρίσματα της μορφής αυτής. Οι ασκήσεις πάνω στην δίφωνα κανονική μίμηση με χρήση ενός δεδομένου **Jv** έχουν μεγάλη χρησιμότητα, διότι έτσι επιτυγχάνεται μία φυσική μετάβαση προς περισσότερες δύσκολες κανονικές μορφές. Δεν πρέπει ωστόσο να προχωράει κανείς σε αυτές μη έχοντας ακόμη εμπειρία στην μεικτή αντίστιξη για το ίδιο **Jv**. Ειδικά όμως οι εν λόγω ασκήσεις, επιβάλλοντας την μοναδική στενότητα ως προς την φόρμα τους, μπορούν να έχουν βλαβερά αποτελέσματα ως προς την φωνοδότηση.

Η ευχέρεια που αποκτάται με την 2-φωνα καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη ανοίγει στον μαθητή ένα παράθυρο προς πολλές και ποικίλες μορφές πολύφωνου κανόνα, ο οποίος διαθέτει πλούσιο υλικό για την εφαρμογή αυτής της αντίστιξης.

---

<sup>182</sup> Η μελέτη της κανονικής μίμησης με βάση την κινητή αντίστιξη θα αποτελέσει αντικείμενο ξεχωριστού συγγράμματος (Σ.τ.Τ.\*). Το σύγγραμμα αυτό δεν ολοκληρώθηκε ποτέ, βλ. ημιτελή έργα (Σ.τ.Μ.).



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΧ

**Δίφωνοι πρωταρχικοί συνδυασμοί που δίνουν περισσότερους του ενός παράγωγους συνδυασμούς. Σύνθετος δείκτης.**  
(σσ. 123-131)

**§185.** Για να είναι ένας πρωταρχικός συνδυασμός εις θέσιν να δώσει παράγωγους συνδυασμούς, κάθε ένας εκ των οποίων θα έχει το δικό του  $\mathbf{Jv}$ , θα πρέπει να συνδυαστούν οι προϋποθέσεις αμφότερων των  $\mathbf{JJv}$ . Ο δείκτης, ο οποίος εσωκλείει τις προϋποθέσεις πολλών  $\mathbf{JJv}$  που αντιστοιχούν σε έναν πρωταρχικό συνδυασμό, ονομάζεται *σύνθετος* και μπορεί να είναι *διπλός*, *τριπλός* κ.ο.κ., ανάλογα με τον αριθμό των δεικτών που εσωκλείει (§28).

**§186.** Όταν δύο δείκτες συνδυάζονται για την δημιουργία ενός σύνθετου δείκτη, πρέπει να ακολουθείται αυστηρά ο κανόνας, σύμφωνα με τον οποίο οι περιορισμοί μικρότερης βαρύτητας δίνουν την θέση τους σε αυτούς με μεγαλύτερη βαρύτητα.

### **Διπλός δείκτης**

**§187.** Προτού αποφασίσουμε ποιές θα είναι οι προϋποθέσεις χρήσεως των διαστημάτων σε έναν σύνθετο δείκτη πρέπει να καθορίσουμε την ομάδα, στην οποία ο δείκτης αυτός θα ανήκει, και άρα αν θα επιτρέπεται η ευθεία κίνηση ή όχι. Βάσει της §186, ένας σύνθετος δείκτης είναι  ${}^2\mathbf{Jv}$  όταν τουλάχιστον ένας από τους δείκτες που εσωκλείει ανήκει στην δεύτερη ομάδα δεικτών.

**§188.** Το ζήτημα που αναπτύσσεται παρακάτω αφορά το όριο απόστασης των φωνών. Η μοναδική περίπτωση, στην οποία δεν παρουσιάζεται ανάγκη καθορισμού αυτής της απόστασης, είναι όταν τα συνδυαζόμενα  $\mathbf{JJv}$  είναι αμφότερα θετικά. Σε όλες τις άλλες περιπτώσεις πρέπει να πορευόμαστε βάσει των παρακάτω κανόνων:

- a) αν το ένα από τα δύο  $\mathbf{JJv}$  είναι αρνητικό, τότε το ακραίο του διάστημα ισχύει και για το σύνθετο (διπλό)  $\mathbf{Jv}$ .
- b) αν αμφότερα τα  $\mathbf{JJv}$  είναι αρνητικά και προκαλούν ευθεία μετάθεση, τότε το ακραίο διάστημα εγγύτητας των φωνών (§37) ισούται με αυτόν τον δείκτη, ο οποίος είναι κατά απόλυτη τιμή μεγαλύτερος (§186). Έτσι π.χ, όταν συνδυάζονται οι προϋποθέσεις χρήσης των  $\mathbf{Jv}=-2$  και  $\mathbf{Jv}=-4<$ , το ακραίο διάστημα εγγύτητας των φωνών είναι  $4<$ , δηλαδή η πέμπτη· αυτό θα το συμβολίζουμε ως  ${}^2\mathbf{Jv}=-2, -4<$ .
- c) αν αμφότερα τα  $\mathbf{JJv}$  είναι αρνητικά και αμφότερα προκαλούν αντίστροφη μετάθεση, τότε το

ακραιο διάστημα απομάκρυνσης των φωνών ισούται με τον δείκτη, ο οποίος είναι κατά απόλυτη τιμή μικρότερος (βάσει της §186). Έτσι π.χ, κατά τον συνδυασμό των προϋποθέσεων των  $\mathbf{Jv} = -7$  και  $\mathbf{Jv} = -11$ , το ακραιο διάστημα είναι το  $-7 >$ · κατά τον συνδυασμό των προϋποθέσεων των  $\mathbf{Jv} = -9$  και  $\mathbf{Jv} = -12$ , το ακραιο διάστημα είναι το  $-9 >$ . Στην πρώτη περίπτωση συμβολίζουμε τον σύνθετο δείκτη ως  $^1\mathbf{Jv} = -7 >, -11$  και στην δεύτερη  $^2\mathbf{Jv} = -9 >, -12$ .

d) αν το ένα από τα  $\mathbf{JJv}$  επιφέρει ευθεία μετάθεση και το άλλο αντίστροφη, τότε το πρώτο ορίζεται ως όριο εγγύτητας και το δεύτερο ως όριο απομάκρυνσης των φωνών<sup>183</sup>. Για παράδειγμα, συνδυάζοντας τις προϋποθέσεις των  $\mathbf{Jv} = -2$  και  $\mathbf{Jv} = -11$ , έχουμε τα ακραία διαστήματα  $2 <$  και  $11 >$ · αυτό συμβολίζεται ως  $^2\mathbf{Jv} = -2 <, -11$ .

**§189.** Αφού βρούμε την ομάδα δεικτών, στην οποία ανήκουν τα συνδυαζόμενα  $\mathbf{JJv}$  και το όριο της μεταξύ των φωνών απόστασης, πρέπει να παραστήσουμε με σύμβολα τις προϋποθέσεις χρήσεως των διαστημάτων. Αυτό γίνεται πολύ εύκολα (§124). Αφού πάρουμε δύο γραμμές δεικτών από τον γενικό πίνακα δεικτών, οι οποίες θα ανήκουν στους υπό συνδυασμό δείκτες, αντιπαραβάλλουμε κάθε διάστημα που φέρει σύμβολα σύζευξης με το ίδιο διάστημα στο άλλο  $\mathbf{Jv}$ . Αν το τελευταίο διάστημα φέρει επίσης σύμβολα σύζευξης, τότε θα πρέπει να προβούμε σε μία αντιπαραβολή των πάνω και των κάτω συμβόλων ξεχωριστά, και εν τέλει να επιλέξουμε το σύμβολο που εσωκλείει το μεγαλύτερο εύρος περιορισμών· σε περίπτωση που το ένα από τα δύο αντιπαραβαλλόμενα διαστήματα δεν φέρει καποιο σύμβολο, υιοθετεί τα σύμβολα του άλλου διαστήματος. Αν τουλάχιστον ένα από τα δύο διαστήματα φέρει το σύμβολο  $p$ , το σύμβολο αυτό διατηρείται στο τελικό συμπέρασμα.

Αφού λοιπόν έχουμε καταλήξει στους κανόνες που διέπουν καθε  $\mathbf{Jv}$ , συγκρίνουμε μεταξύ τους διάφορα διαστήματα: το πρωταρχικό και το παράγωγο· καταλήγοντας λοιπόν στο ποιοί θα είναι οι κανόνες που διέπουν τους συνδυασμένους δείκτες, αντιπαραβάλλουμε το ίδιο διαστημα, όπως αυτό συναντάται στους δύο δείκτες. Στην πρώτη περίπτωση συνδυάζουμε τους περιορισμούς που επιβάλλει στα διαστήματα η απλή αντίστιξη της αυστηρής γραφής, ενώ στην δεύτερη αυτούς που επιβάλλει σε αυτά η σύνθετη αντίστιξη.

<sup>183</sup> Οι αποδόσεις «όριο εγγύτητας» και «όριο απομάκρυνσης» είναι συνώνυμες του ακραίου διαστήματος εγγύτητας και απομάκρυνσης αντίστοιχα, βλ. Μεταφρασεολογία.

**§190.** Ας υποθέσουμε ότι μας ζητείται να συνδυάσουμε τις προϋποθέσεις των  $\mathbf{Jv} = -7$  και  $\mathbf{Jv} = -11$ . Βάσει του σκέλους  $\epsilon$  της §188, ο αντίστοιχος διπλός δείκτης θα πρέπει να συμβολιστεί ως  ${}^1\mathbf{Jv} = -7, -11$ . Ο δείκτης αυτός επιτρέπει, ως  ${}^1\mathbf{Jv}$ , ευθεία κίνηση. Το ακραίο διάστημα (σκέλος  $\epsilon$ , §188) είναι το  $7>$ . Προχωράμε λοιπόν στις προϋποθέσεις χρήσεως των διαστημάτων. Αντιγράφουμε από τον γενικό πίνακα δεικτών, κατά αύξουσα σειρά, τους αριθμούς των διαστημάτων, όπως αναπροσαρμόζονται για το  $\mathbf{Jv} = -7$ .

Κάτω από αυτά αντιγράφουμε – από τον ίδιο πίνακα – την σειρά αριθμών εντός των ορίων του  $7>$ , οι οποίοι αντιστοιχούν στο  $\mathbf{Jv} = -11$ , κατά τέτοιον τρόπο, ώστε οι ίδιοι αριθμοί των δύο γραμμών να βρίσκονται ο ένας κάτω από τον άλλον. Έπειτα χαράσσουμε μία ευθεία γραμμή κάτω από την δεύτερη σειρά, κάτω από την οποία σημειώνουμε το σύνολο των περιορισμών των συνδυασμένων  $\mathbf{JJv}$ .

1)  $\mathbf{Jv} = -7, -11$ .

$$\begin{array}{r}
 {}^1\mathbf{Jv} = -7: \quad \frac{p}{3} \quad \frac{-x}{4} \\
 \\
 {}^1\mathbf{Jv} = -11: \quad \frac{-}{3} \quad \frac{(-)}{5} \quad \frac{-x}{6} \\
 \hline
 {}^1\mathbf{Jv} = -7>, -11: \quad \frac{p}{3} \quad \frac{-x}{4} \quad \frac{(-)}{5} \quad \frac{-x}{6}
 \end{array}$$

(σχ. 1, σ. 125)<sup>184</sup>

(σχ. 2, σ. 125)<sup>185</sup>

(σχ. 3, σ. 125)<sup>186</sup>

Τα δύο επόμενα παραδείγματα αποτελούνται, όπως άλλωστε και το προηγούμενο, από συνδυασμούς για δύο  $\mathbf{JJv}$  με αντίστροφη μετάθεση.

2)  $\mathbf{Jv} = -9, -11$ .

<sup>184</sup> Η σημείωση «первонач.» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

<sup>185</sup> Η σημείωση «1° произв.» αποδίδεται ως «1<sup>ος</sup> παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

<sup>186</sup> Η σημείωση «2° произв.» αποδίδεται ως «2<sup>ος</sup> παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

$$\begin{array}{l}
{}^2\mathbf{Jv} = -9: \quad \overline{\left(\frac{-}{3}\right)} \quad \overline{\left(\frac{8}{-}\right)}, \\
{}^1\mathbf{Jv} = -11: \quad \overline{\left(\frac{-}{5}\right)} \quad \overline{\left(\frac{6}{-}\right)}^x \quad \overline{\left(\frac{10}{-}\right)}, \\
{}^1\mathbf{Jv} = -9>, -11: \quad \overline{\left(\frac{-}{3}\right)} \quad \overline{\left(\frac{-}{5}\right)}^x \quad \overline{\left(\frac{6}{-}\right)}^x \quad \overline{\left(\frac{8}{-}\right)} \quad \overline{\left(\frac{11}{-}\right)},
\end{array}$$

(σχ. 4, σ. 125)

(σχ. 5, σ. 125)<sup>187</sup>

(σχ. 1, σ. 126)<sup>188</sup>

3)  $\mathbf{Jv} = -11, -13$ .

$$\begin{array}{l}
{}^1\mathbf{Jv} = -11: \quad \overline{\left(\frac{-}{5}\right)} \quad \overline{\left(\frac{6}{-}\right)}^x \quad \overline{\left(\frac{10}{-}\right)}, \\
{}^2\mathbf{Jv} = -13: \quad \overline{\left(\frac{-}{0}\right)} \quad \overline{\left(\frac{5}{-}\right)}^x \quad \overline{\left(\frac{6}{-}\right)}^x \quad \overline{\left(\frac{7}{-}\right)}^x \quad \overline{\left(\frac{8}{-}\right)}^x, \\
{}^2\mathbf{Jv} = -11>, -13: \quad \overline{\left(\frac{-}{0}\right)}^x \quad \overline{\left(\frac{-}{5}\right)}^x \quad \overline{\left(\frac{6}{-}\right)}^x \quad \overline{\left(\frac{7}{-}\right)}^x \quad \overline{\left(\frac{8}{-}\right)}^x \quad \overline{\left(\frac{10}{-}\right)},
\end{array}$$

(σχ. 2, σ. 126)<sup>189</sup>

(σχ. 3, σ. 126)<sup>190</sup>

(σχ. 4, σ. 126)<sup>191</sup>

Στα επόμενα τρία παραδείγματα, το ένα  $\mathbf{Jv}$  επιφέρει ευθεία μετάθεση και το άλλο αντίστροφη.

4)  $\mathbf{Jv} = 2, -7$ .

<sup>187</sup> Η σημείωση «1<sup>ο</sup> произв.» αποδίδεται ως «1<sup>ο</sup> παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

<sup>188</sup> Η σημείωση «2<sup>ο</sup> произв.» αποδίδεται ως «2<sup>ο</sup> παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

<sup>189</sup> Η σημείωση «первонач.» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

<sup>190</sup> Η σημείωση «1<sup>ο</sup> произв.» αποδίδεται ως «1<sup>ο</sup> παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

<sup>191</sup> Η σημείωση «2<sup>ο</sup> произв.» αποδίδεται ως «2<sup>ο</sup> παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

$$\begin{array}{r}
 {}^2\mathbf{Jv} = 2: \quad \frac{\overline{3}}{\overline{-x}} \quad \frac{\overline{4}}{\overline{(-)}} \\
 {}^1\mathbf{Jv} = -7: \quad \frac{\overline{p}}{\overline{3}}x \quad \frac{\overline{-x}}{\overline{4}} \\
 \hline
 {}^2\mathbf{Jv} = 2, -7>: \quad \frac{\overline{p}}{\overline{3}}x \quad \frac{\overline{-x}}{\overline{4}}
 \end{array}$$

(σχ. 1, σ. 127)<sup>192</sup>

(σχ. 2, σ. 127)<sup>193</sup>

(σχ. 3, σ. 127)<sup>194</sup>

5)  $\mathbf{Jv} = -2, -11$ .

$$\begin{array}{r}
 {}^2\mathbf{Jv} = -2: \quad \frac{\overline{(-)}}{\overline{3}} \quad \frac{\overline{5}}{\overline{-x}} \quad \frac{\overline{p}}{\overline{6}}x \quad \frac{\overline{8}}{\overline{(-)}} \\
 {}^1\mathbf{Jv} = -11: \quad \frac{\overline{(-)}}{\overline{5}} \quad \frac{\overline{-x}}{\overline{6}} \quad \frac{\overline{10}}{\overline{(-)}} \\
 {}^2\mathbf{Jv} = -2<, -11>: \quad \frac{\overline{(-)}}{\overline{3}} \quad \frac{\overline{(-)}}{\overline{-x}} \quad \frac{\overline{p}}{\overline{6}}x \quad \frac{\overline{8}}{\overline{(-)}} \quad \frac{\overline{10}}{\overline{(-)}}
 \end{array}$$

Το διαστημα  $\frac{\overline{(-)}}{\overline{1}}$  παραλείπεται από τον πίνακα, καθώς βρίσκεται εκτός του ορίου εγγύτητας των φωνών 2<.

(σχ. 4, σ. 127)<sup>195</sup>

(σχ. 1, σ. 128)<sup>196</sup>

(σχ. 2, σ. 128)<sup>197</sup>

5)  $\mathbf{Jv} = 3, -8$

<sup>192</sup> Η σημείωση «первонач.» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

<sup>193</sup> Η σημείωση «1° произв.» αποδίδεται ως «1<sup>ος</sup> παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

<sup>194</sup> Η σημείωση «2° произв.» αποδίδεται ως «2<sup>ος</sup> παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

<sup>195</sup> Η σημείωση «первонач.» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

<sup>196</sup> Η σημείωση «1° прозв.» αποδίδεται ως «1<sup>ος</sup> παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

<sup>197</sup> Η σημείωση «2° произв.» αποδίδεται ως «2<sup>ος</sup> παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

$$\begin{array}{l}
{}^1\mathbf{Jv} = 3: \quad \overline{0}^x \quad \quad \quad \overline{3} \quad \overline{5} \quad \overline{6}^x \quad \overline{7}^x \quad \overline{8}^x \\
\quad \quad \quad \overline{-x} \quad \quad \quad \overline{(-)} \quad \overline{-x} \quad \overline{(-)} \quad \overline{-x} \quad \overline{(-)} \\
{}^2\mathbf{Jv} = -8: \quad \overline{0}^x \quad \overline{(-)} \quad \overline{(-)} \quad \overline{3}^x \quad \overline{5} \quad \overline{6}^x \quad \overline{7}^x \quad \overline{8}^x \\
\quad \quad \quad \overline{-x} \quad \overline{(-)} \quad \overline{-x} \quad \overline{(-)} \quad \overline{-x} \quad \overline{(-)} \quad \overline{(-)} \quad \overline{(-)} \\
{}^2\mathbf{Jv} = 3, -8>: \quad \overline{0}^x \quad \overline{(-)} \quad \overline{(-)} \quad \overline{3}^x \quad \overline{5} \quad \overline{6} \quad \overline{7}^x \quad \overline{8}^x \\
\quad \quad \quad \overline{-x} \quad \overline{(-)} \quad \overline{-x} \quad \overline{(-)} \quad \overline{-x} \quad \overline{(-)} \quad \overline{(-)} \quad \overline{-x}
\end{array}$$

(σχ. 3, σ. 128)<sup>198</sup>

(σχ. 4, σ. 128)<sup>199</sup>

(σχ. 5, σ. 128)<sup>200</sup>

Στο παρακάτω παραδειγμα αμφοτερα τα  $\mathbf{Jv}$  επιφέρουν ευθεία μετάθεση. Καθώς το ακραίο διάστημα είναι  $2<$ , τα προηγούμενά του, 0 και 1 δεν περιλαμβάνονται στον πίνακα.

7)  $\mathbf{Jv} = -2 <, 3$ .

$$\begin{array}{l}
{}^2\mathbf{Jv} = -2: \quad \overline{(-)} \quad \overline{5} \quad \overline{6}^x \quad \quad \quad \overline{8} \\
\quad \quad \quad \overline{3} \quad \overline{-x} \quad \overline{(-)} \quad \quad \quad \overline{(-)} \\
{}^1\mathbf{Jv} = 3: \quad \overline{3} \quad \overline{5} \quad \overline{6}^x \quad \overline{7}^x \quad \overline{8}^x \\
\quad \quad \quad \overline{(-)} \quad \overline{-x} \quad \overline{(-)} \quad \overline{-x} \quad \overline{(-)} \\
{}^2\mathbf{Jv} = -2 <, 3: \quad \overline{(-)} \quad \overline{5} \quad \overline{6}^x \quad \overline{7}^x \quad \overline{8}^x \\
\quad \quad \quad \overline{3} \quad \overline{-x} \quad \overline{(-)} \quad \overline{-x} \quad \overline{(-)}
\end{array}$$

(σχ. 1, σ. 129)<sup>201</sup>

(σχ. 2, σ. 129)<sup>202</sup>

*Σημείωση.* Αυτός ο τρόπος απεικόνισης των κανόνων με σύμβολα που περιγράφηκε παραπάνω, μαζί με τις γραπτές επεξηγήσεις, έχει αναμφίβολα πλεονεκτήματα, απλοποιώντας την μελέτη των πύο χαοτικών πτυχών της σύνθετης αντίστιξης. Μπορεί κανείς να αντιληφθεί τί είδους δυσκολίες υπάρχουν στην μέχρι τώρα εξέταση του ζητήματος που αποτελεί αντικείμενο των τεσσάρων τελευταίων §§, ρίχνοντας μία ματιά στο

<sup>198</sup> Η σημείωση «первонач.» αποδίδεται ως «παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

<sup>199</sup> Η σημείωση «1° произв.» αποδίδεται ως «1<sup>ος</sup> παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

<sup>200</sup> Η σημείωση «2° произв.» αποδίδεται ως «2<sup>ος</sup> παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

<sup>201</sup> Οι σημειώσεις «первонач.» και «1° произв.» αποδίδονται ως «πρωταρχικός» και «1<sup>ος</sup> παράγωγος» αντίστοιχα.

<sup>202</sup> Η σημείωση «2° произв.» αποδίδεται ως «2<sup>ος</sup> παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

βιβλίο του Χάμπερτ (Habert. Die Lehre von dem doppelten und mehrfachen Kontrapunct. Leipzig, 1899), το οποίο είναι γραμμένο βάσει του συστήματος του Ζιμόν Ζέχτερ. Στο βιβλίο αυτό απαριθμούνται 46 διαφορετικές περιπτώσεις συνδυασμών «διπλών αντιστίξεων», για κάθε μία εκ των οποίων περιγράφονται επακριβώς οι κανόνες χρήσεως κάθε διαστήματος· όλα αυτά, μαζί με τα παραδείγματα, καταλαμβάνουν μία έκταση 135 σελίδων, ενώ το σύνολο των σελίδων του βιβλίου –άν δεν ληφθούν υπ’όψιν τα παραθέματα– είναι 260.

## Τριπλός δείκτης

§191. Περιγράψαμε τον τρόπο, με τον οποίο μπορούν να συνδυαστούν δύο δείκτες. Εξ’ίσου απλά μπορούμε να υπολογίσουμε τις προϋποθέσεις ενός μεγαλύτερου αριθμού δεικτών. Για να σχεδιάσουμε π.χ. έναν πίνακα για έναν τριπλό δείκτη, αρκεί να πάρουμε έναν πίνακα γραμμένο για διπλό δείκτη, και να ενσωματώσουμε σε αυτόν τις προϋποθέσεις χρήσεως ενός τρίτου δείκτη ακολουθώντας τον παραπάνω τρόπο, π.χ.

$$\mathbf{Jv} = -7, -9, -11.$$

$$\mathbf{Jv} = -9, -11: \quad \begin{array}{c} \overline{(-)} \\ \underline{3} \end{array} \quad \begin{array}{c} \overline{(-)} \\ \underline{-5} \end{array} \quad \begin{array}{c} \overline{-x} \\ \underline{(-)} \end{array} \quad \begin{array}{c} \overline{-} \\ \underline{(-)} \end{array} \quad \begin{array}{c} \overline{10} \\ \underline{(-)} \end{array}$$

$$\mathbf{Jv} = -7: \quad \begin{array}{c} p \\ \underline{3} \end{array} \quad \begin{array}{c} \overline{-x} \\ \underline{4} \end{array}$$

---


$${}^2\mathbf{Jv} = -7>, -9, 11: \quad \begin{array}{c} \overline{(-)} \\ \underline{3} \end{array} \quad \begin{array}{c} \overline{-x} \\ \underline{4} \end{array} \quad \begin{array}{c} \overline{(-)} \\ \underline{-x} \end{array} \quad \begin{array}{c} \overline{-x} \\ \underline{(-)} \end{array}$$

(σχ. 1, σ. 130)<sup>203</sup>

(σχ. 2, σ. 130)<sup>204</sup>

(σχ. 3, σ. 130)<sup>205</sup>

(σχ. 4, σ. 130)<sup>206</sup>

§192. Μπορούμε να συνδυάσουμε τις προϋποθέσεις τριών δεικτών και με έναν άλλο τρόπο: γράφουμε έναν πίνακα περιορισμών και, αφού συγκρινουμε ξεχωριστά τα πάνω και τα κάτω

<sup>203</sup> Η σημείωση «первонач.» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

<sup>204</sup> Η σημείωση «1° произв.» αποδίδεται ως «1<sup>ος</sup> παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

<sup>205</sup> Η σημείωση «2° произв.» αποδίδεται ως «2<sup>ος</sup> παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

<sup>206</sup> Η σημείωση «3° произв.» αποδίδεται ως «3<sup>ος</sup> παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

σύμβολα τριών ιδίων διαστημάτων για διαφορετικούς δείκτες, βγάζουμε ως αποτέλεσμα το σύμβολο, το οποίο εσωκλείει συγκρινομενο με τα υπόλοιπα το μεγαλύτερο εύρος περιορισμών, όπως π.χ.

$$\mathbf{Jv} = 1, 3, 5.$$

$$\mathbf{Jv} = 1: \quad \begin{array}{cccccccc} \overline{(-)} & \overline{(-)} & \overline{-x} & \frac{p}{3}x & \overline{-} & \frac{p}{6}x & \overline{-x} & \overline{-x} & \frac{p}{10}x \\ \overline{-x} & \overline{-x} & \overline{-x} & \overline{-} & \overline{(-)} & \overline{(-)} & \overline{-x} & \overline{-x} & \overline{-} \end{array}$$

$$\mathbf{Jv} = 3: \quad \begin{array}{cccccccc} \overline{-x} & & & \overline{-} & \overline{-} & \overline{-x} & \overline{-x} & \frac{p}{8}x \\ \overline{-} & x & & \overline{(-)} & \overline{-x} & \overline{(-)} & \overline{-x} & \overline{-} \end{array}$$

$$\mathbf{Jv} = 5: \quad \begin{array}{cccccccc} \overline{(-)} & & & \overline{-} & \frac{p}{6}x & & \frac{p}{8}x & \\ \overline{(-)} & \overline{(-)} & & \overline{-x} & \overline{(-)} & & \overline{(-)} & \overline{-} \end{array}$$

---


$${}^2\mathbf{Jv} = 1, 3, 5: \quad \begin{array}{cccccccc} \overline{(-)} & \overline{(-)} & \overline{-x} & \frac{p}{3}x & \overline{-} & \frac{p}{6}x & \overline{-x} & \frac{p}{8}x \\ \overline{-x} & \overline{(-)} & \overline{-x} & \overline{(-)} & \overline{(-)} & \overline{(-)} & \overline{-x} & \overline{(-)} \end{array}$$

(σχ. 1, σ. 131)

(σχ. 2, σ. 131)<sup>207</sup>

(σχ. 3, σ. 131)<sup>208</sup>

(σχ. 4, σ. 131)<sup>209</sup>

Στις προϋποθέσεις χρήσεως ενός τριπλού δείκτη μπορούν να συμπεριληφθούν και προϋποθέσεις ενός 4<sup>ου</sup>, ενός 5<sup>ου</sup> κλπ. δείκτη. Είναι αυτονόητο ότι με την αύξηση του αριθμού των δεικτών αυξάνεται και το επίπεδο δυσκολίας, επομένως το να γραφει κανείς υπό αυτές τις συνθήκες καθίσταται ολοένα και πιο δύσκολο.

## Πολυμορφικός δείκτης

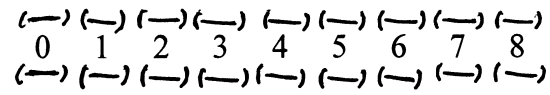
§193. Εδώ ερχόμαστε αντιμέτωποι με ένα εγχείρημα, το οποίο απασχόλησε έντονα τα μυαλά των παλαιών θεωρητικών και τους φαινόταν πολύ μυστηριώδες: η σύνθεση ενός δίφωνου συνδυασμού ικανού να υποστεί όλες ανεξαιρέτως τις μεταθέσεις. Το όλο αυτό ερώτημα περί πολυμορφικής αντίστιξης μπορεί να απαντηθεί εύκολα μέσω των πορισμάτων που αναπτύχθηκαν εδώ. Αν συνδυάσουμε τις προϋποθέσεις χρήσεως όλων των δεικτών, προκύπτουν τα παρακάτω:

<sup>207</sup> Η σημείωση «1<sup>ο</sup> произв.» αποδίδεται ως «1<sup>ος</sup> παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

<sup>208</sup> Η σημείωση «2<sup>ο</sup> произв.» αποδίδεται ως «2<sup>ος</sup> παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).

<sup>209</sup> Η σημείωση «3<sup>ο</sup> произв.» αποδίδεται ως «3<sup>ος</sup> παράγωγος» (ενν. συνδυασμός).





Υπό αυτές τις συνθήκες προφανώς είναι αδύνατο να γραφεί αντίστιξη, καθώς κανένα από τα παραπάνω διαστήματα δεν δύναται να τεθεί σε ισχυρό χρόνο. Έτσι, η απάντηση στο ερώτημα για πολυμορφική αντίστιξη στην αυστηρή γραφή είναι αρνητική.

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ X**

### **Διπλασιασμός δίφωνων συνδυασμών κατά ατελείς συμφωνίες (σσ. 133-170)**

**§194.** Προς το τέλος του σχετικού με τις σταθερές συμφωνίες τμήματος αναφέραμε ένα ιδιαίτερο γνώρισμα των δεικτών που αντιστοιχούν σε ατελείς συμφωνίες (δείκτες του 2<sup>ου</sup> ζεύγους στηλών:  ${}^2\mathbf{J}\mathbf{J}\mathbf{v} = \pm 2, \pm 5, -9$ ), το οποίο έγκειται στο ότι αυτοί επιτρέπουν την ταυτόχρονη εκτέλεση του πρωταρχικού συνδυασμού μαζί με την μετάθεση μίας εκ των φωνών κατά το δεδομένο  $\mathbf{J}\mathbf{v}$ · με αυτόν τον τρόπο προκύπτει τρίφωνη αντίστιξη, στην οποία δύο φωνές κινούνται παράλληλα κατά ατελείς συμφωνίες (§119). Όταν λοιπόν έχουν διδαχθεί όλα τα διαστήματα σε συζεύξεις – διαφωνίες και ασταθείς συμφωνίες– μένει να διερευνηθεί το κατά πόσο αυτά μπορούν να εφαρμοστούν σε διπλασιασμούς. Θα ξεκινήσουμε από τον διπλασιασμό μίας εκ των φωνών (§§ 195-202 και §§202-212 – τρίφωνη αντίστιξη), κατόπιν θα προχωρήσουμε στον ταυτόχρονο διπλασιασμό αμοτέρων των φωνών (§§213-227 – τετράφωνη αντίστιξη).

#### **I. a) Διπλασιασμός μίας εκ των φωνών με χρήση συζευγμένων διαστημάτων. Δύο παράγωγοι, ένας δίφωνος και ένας τρίφωνος (§§194-202)**

**§195.** Στην τρίφωνη αντίστιξη που προκύπτει από διπλασιασμό μίας εκ των φωνών κατά ατελείς συμφωνίες (§119) διακρίνουμε τους παρακάτω συνδυασμούς:

a) τον δίφωνο πρωταρχικό συνδυασμό, b) τον επίσης δίφωνο παράγωγό του και c) τον τρίφωνο παράγωγό του, ο οποίος προκύπτει από την ταυτόχρονη εκτέλεση του πρωταρχικού συνδυασμού μαζί με την μετάθεση μίας εκ των φωνών του. Μέχρι στιγμής περιοριστήκαμε στην ύπαρξη αποκλειστικά και μόνο σταθερών συμφωνιών στα ισχυρά μέρη του χρόνου, και έως αυτό το σημείο η ορθότητα των δίφωνων αυτών συνδυασμών αποτελούσε εγγύηση για την ορθότητα του τρίφωνου συνδυασμού που προκύπτει από την τρίφωνη εκτέλεσή τους. Όμως από την στιγμή που επιτρέπουμε την χρήση συζευγμένων διαστημάτων, οι προϋποθέσεις αυτές μεταβάλλονται· υπό την συνθήκη αυτή, το ότι κάθε ένας από τους δίφωνους συνδυασμούς ξεχωριστά σχηματίζει σωστή δίφωνη αντίστιξη, δεν εγγυάται από μόνο του ότι ο ταυτόχρονος συνδυασμός τριών φωνών θα είναι επίσης σωστός. Για την επίτευξη αυτού του σκοπού είναι απαραίτητο να ληφθούν μέτρα, ώστε μεταξύ της πάνω και της μεσαίας φωνής να μην υπάρχει υπέρβαση, η οποία θα είναι διάφωνη από πάνω ( $\overline{\delta}$  ή  $\underline{-8}$ ). Ως γνωστόν, κατά τους κανόνες της αυστηρής γραφής το  $\underline{\delta}$  μπορεί να έχει

την διαφωνία μόνο στην κάτω φωνή· αναφορικά με τις συζευγμένες διαφωνίες, αυτό αποτελεί τον μοναδικό επιπρόσθετο περιορισμό, τον οποίο έχει η πολύφωνη αντίστιξη σε σχέση με την δίφωνη (§83). Για παράδειγμα, ο ακόλουθος πρωταρχικός συνδυασμός για  $Jv = -9$

όμως δεν είναι δυνατή η ταυτόχρονη εκτέλεσή τους, διότι προκύπτει ενάτη με τον διάφωνό της

φθόγγο στην πάνω φωνή, πράγμα που απαγορεύεται:

Οι κανόνες που θα δούμε στην συνέχεια αποσκοπούν ακριβώς στην πρόληψη της εμφάνισης  $\delta$  μεταξύ της πάνω και της μεσαίας φωνής.

**§196.** Προτού προχωρήσουμε σε μία παρουσίαση των κανόνων αυτών, θα κάνουμε μία διάκριση μεταξύ αυτών των περιπτώσεων διπλασιασμού, στις οποίες η ενάτη γενικά δεν δύναται να σχηματίζεται μεταξύ της πάνω και της μεσαίας φωνής, και ως εκ τούτου οι συνδυασμοί αυτοί μπορούν ανεμπόδιστα να εκτελούνται ως τρίφωνοι.

1) Σε περιπτώσεις παράλληλης κίνησης της πάνω και της μεσαίας φωνής κατά ατελείς συμφωνίες, η  $\delta$  οφθαλμοφανώς δεν μπορεί να βρίσκεται μεταξύ αυτών των φωνών, και για αυτόν τον λόγο ο 3-φωνος αυτός συνδυασμός είναι πάντοτε σωστός.

Εδώ υπάγονται 4 περιπτώσεις διπλασιασμού:

$$I^{d=2}, I^{d=-2}, I^{d=5}, I^{d=-5}$$

Αν σημειώσουμε αναλυτικά την κάθε φωνή, οι παραπάνω παραστάσεις ισοδυναμούν με τις παρακάτω:

$$I^{v=2} + I + II, I + I^{v=-2} + II, I^{v=5} + I + II, I + I^{v=-5} + II.$$

Τα παραδείγματα πάνω σε αυτά τα  $JJv$  που βρίσκονται στο παράρτημα του τμήματος A μπορούν να εκτελούνται ως τρίφωνα.

*Σημείωση.* Δεδομένου του ότι ένας συνδυασμός για αυτά τα **JJv** δίνει πάντοτε σωστό τρίφωνο παράγωγο συνδυασμό με διπλασιασμό της I<sup>ns</sup> φωνής, η άσκηση μπορεί να λυθεί αντίστροφα, δηλαδή: αρχίζοντας από τον τρίφωνο συνδυασμό, τον γράφουμε σε απλή αντίστιξη με διπλασιασμό της πάνω φωνής κατά τρίτη ή έκτη· από αυτόν τον συνδυασμό βγάζουμε δύο δίφωνους συνδυασμούς, έναν εκ των οποίων θα τον εκλάβουμε ως πρωταρχικό και τον άλλο ως παράγωγο.

2) Κάθε συνδυασμός για **Jv = -5>** μπορεί επίσης να εκτελεστεί ως τρίφωνος άνευ εμποδίων, καθώς το 5> είναι το ακραίο διάστημα απομάκρυνσης των φωνών, και κατά συνέπεια σε αυτήν την εμφάνιση  $\overline{\delta}$  είναι αδύνατη. Οι διπλασιασμοί  $I^{d=-5>} + II$  και  $I + II^{d=-5>}$  είναι εξ' ίσου ορθοί.

Το παράδειγμα πάνω στο **Jv = -5>**, το οποίο βρίσκεται στο παράρτημα, μπορεί επομένως να εκτελεστεί ως τρίφωνο κατά τις παρακάτω δύο εκδοχές:

(σχ. 1, σ. 135) (σχ. 2, σ. 135)<sup>210</sup>

**§197.** Έχοντας ξεμπλέξει με τους διπλασιασμούς, των οποίων η ορθότητα εξασφαλίζεται από την ορθότητα των δίφωνων συνδυασμών (πρωταρχικού και παράγωγου), προχωράμε σε περιπτώσεις διπλασιασμού, στις οποίες ακόμη και η ορθότητα των δίφωνων συνδυασμών δεν προστατεύει τον τρίφωνο συνδυασμό από τυχόν λάθη. Το λάθος αυτό, όπως προαναφέρθηκε, μπορεί να είναι μόνο ένα: η εμφάνιση  $\overline{\delta}$  μεταξύ της πάνω και της μεσαίας φωνής, και σκοπός όλων των κανόνων που υπάγονται εδώ είναι η αποφυγή της. Οι δύο αναφερθείσες φωνές μπορούν να υπάγονται είτε στον πρωταρχικό, είτε στον 2-φωνο παράγωγο συνδυασμό. Στην πρώτη περίπτωση ο κανόνας θα αφορά την πρωταρχική ενάτη, ενώ στην δεύτερη αυτό το *m*, από το οποίο προκύπτει η παράγωγη ενάτη. Έτσι, οι προς διερεύνηση διπλασιασμοί χωρίζονται σε δύο κατηγορίες:

**§198.** 1<sup>η</sup> κατηγορία διπλασιασμών: η πάνω και η μεσαία φωνή αποτελούν τον πρωταρχικό συνδυασμό, η δε κάτω φωνή είναι διπλασιασμός μίας από αυτές. Αυτή η κατηγορία περιλαμβάνει τις περιπτώσεις α) ευθείας μετάθεσης της I<sup>ns</sup> φωνής με θετικό **Jv** και β) αντίστροφης μετάθεσης της I<sup>ns</sup>. Αποκλείοντας την περίπτωση διπλασιασμού που αναλύθηκε στην §196,  $d = -5>$ , βλέπουμε τις υπόλοιπες περιπτώσεις διπλασιασμού που υπάγονται εδώ: α) ευθεία μετάθεση:  $II^{d=2}$ ,  $II^{d=5}$ . β) αντίστροφη μετάθεση:  $I^{d=-9}$   $I^{d=-12}$ . Αυτή η ομάδα διπλασιασμού μπορεί να παρασταθεί σχηματικά ως εξής:

<sup>210</sup> Η σημείωση «ι τ.δ.» στα δύο αυτά μουσικά παραδείγματα αποδίδεται ως «κ.ο.κ.».

α) ευθεία μετάθεση.

$$\left. \begin{array}{l} \text{I} \\ \sqrt{\text{II}} \\ \text{II}^{\text{v}=\text{a}} \end{array} \right\} \text{ πρωταρχικός} \\ \text{συνδυασμός}$$

όπου  $a = 2$  ή  $a = 5$ .

β) αντίστροφη μετάθεση

$$\left. \begin{array}{l} \text{I} \\ \sqrt{\text{II}} \\ \text{I}^{\text{v}=\text{a}} \end{array} \right\} \text{ πρωταρχικός} \\ \text{συνδυασμός}$$

όπου  $a = -9$  ή  $a = -12$ .

Το βέλος πάει από την φωνή του πρωταρχικού συνδυασμού προς την φωνή που την διπλασιάζει στον παράγωγο.

Δεδομένου του ότι στο σχήμα αυτό η πάνω και η μεσαία φωνή αποτελούν τον πρωταρχικό συνδυασμό, στον τελευταίο πρέπει να απαγορευτεί η λύση σε οκτάβα, επομένως το  $\overline{8}$  αποτελεί επιπρόσθετη προϋπόθεση για το  $\mathbf{Jv}$  του πρωταρχικού συνδυασμού. Είναι αυτονόητο ότι το κάτω σύμβολο που αποδίδεται στην ενάτη αυτού του  $\mathbf{Jv}$ , διατηρείται ως έχει· επομένως για τις περιπτώσεις  $\text{II}^{\text{d}=5}$  και  $\text{I}^{\text{d}=-9}$ , στις οποίες το σύμβολο αυτό είναι  $(\text{---})$ , η ενάτη πρέπει να αποκλειστεί παντελώς από τον αριθμό των διαφωνιών σε σύζευξη  $(\overline{8})$ .

Στην βάση αυτή, το παράδειγμα πάνω στο  $\mathbf{Jv} = -9$  (στο παράρτημα του τμήματος Α) μπορεί να εκτελεστεί ανεμπόδιστα με  $\text{I}^{\text{d}=-9}$  μόνο μέχρι το 7<sup>ο</sup> μέτρο. Η  $\overline{8}$  που βρίσκεται σε αυτό το μέτρο καθιστά τον παράγωγο συνδυασμό μη ορθό.

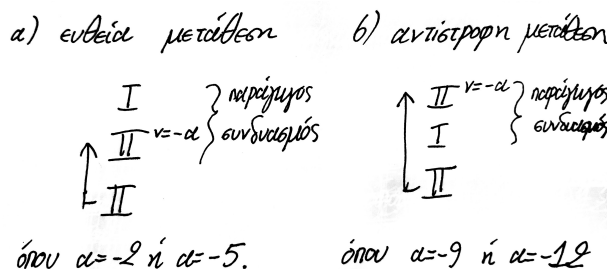
(σχ. σ. 136)<sup>211</sup>

Παρόμοιο εμπόδιο συναντάται και στο 11<sup>ο</sup> μέτρο του παραδείγματος πάνω στο  $\mathbf{Jv} = -12$  (βλ. παράρτημα τμήματος Α).

**§199.** 2<sup>η</sup> ομάδα διπλασιασμών: η πάνω και η μεσαία φωνή είναι οι φωνές του δίφωνου πρωταρχικού συνδυασμού. Αυτή η κατηγορία εμπεριέχει περιπτώσεις τόσο ευθείας, όσο αντίστροφης μετάθεσης μόνο της φωνής II με αρνητικό  $\mathbf{Jv}$ . Εδώ υπάγονται οι διπλασιασμοί α) με ευθεία μετάθεση:  $\text{II}^{\text{d}=-2}$   $\text{II}^{\text{d}=-5}$  και β) με αντίστροφη μετάθεση:  $\text{II}^{\text{d}=-9}$   $\text{II}^{\text{d}=-12}$ . (Αναφορικά με το  $\mathbf{Jv} = -5$  έγινε λόγος στην §196).

Σχηματική αναπαράταση αυτών των περιπτώσεων:

<sup>211</sup> Οι σημειώσεις «нельзя» και «и т.д.» αποδίδονται ως «απαγορεύεται» και «κ.ο.κ.» αντίστοιχα.



Εδώ η πάνω και η μεσαία φωνή είναι οι φωνές του παράγωγου συνδυασμού· επομένως, προς αποφυγήν εμφάνισης ενάτης που λύνεται σε οκτάβα ανάμεσά τους, πρέπει η προσοχή μας να είναι στραμμένη σε αυτό το διάστημα του πρωταρχικού συνδυασμού ( $m$ ), από το οποίο προκύπτει αυτή η ενάτη. Για να βρούμε λοιπόν το  $m$  που δίνει  $n = 8$  (ή  $n = -8$  όταν έχουμε αντίστροφη μετάθεση) πρέπει να προσθέσουμε το  $\mathbf{Jv}$  (με αντίθετο το πρόσημό του) στο παράγωγο διάστημα ( $n$ ) (§61).

Έτσι, το σύμβολο (—) καθίσταται απαραίτητη προϋπόθεση για το ζητούμενο πρωταρχικό διάστημα, η οποία μάλιστα πρέπει να συμπληρωθεί με τις προϋποθέσεις του δεδομένου  $\mathbf{Jv}$ · στην συνθήκη αυτή:

a) αν η παράγωγη ενάτη είναι θετική (άν δηλαδή το  $\mathbf{Jv}$  επιφέρει ευθεία μετάθεση – περίπτωση a του προηγούμενου σχήματος), το σύμβολο (—) πρέπει να τεθεί πάνω:  $\overline{m}$ .

b) αν όμως η παράγωγη ενάτη είναι αρνητική (= το  $\mathbf{Jv}$  επιφέρει αντίστροφη μετάθεση – περίπτωση b του προηγούμενου σχήματος), τότε το σύμβολο αυτό πρέπει να τεθεί κάτω:  $\underline{m}$ .

Αναφορικά με τα σύμβολα του  $m$ , όταν έχουμε ευθεία μετάθεση το κάτω παραμένει ως έχει, ενώ όταν έχουμε αντίστροφη το πάνω παραμένει ως έχει.

**§200.** Παραθέτουμε για κάθε  $\mathbf{Jv}$  που υπάγεται στην 2<sup>η</sup> ομάδα διπλασιασμών αυτό το πρωταρχικό διάστημα, από το οποίο προκύπτει παράγωγη ενάτη, αναφέροντας παράλληλα τις τροποποιήσεις, τις οποίες κατά συνέπεια υφίστανται τα σύμβολα σύζευξης:

a) όσον αφορά τα  $\mathbf{JJv}$  με ευθεία μετάθεση, το  $n = 8$  προκύπτει: όταν έχουμε  $\mathbf{Jv} = -2$  από  $m = 10$ , ενώ όταν έχουμε  $\mathbf{Jv} = -5 <$  από  $m = 13$ . Για τα διαστήματα αυτά το σύμβολο (—) στην πάνω πλευρά καθίσταται απαραίτητο (σκέλος a, §199). Δεδομένου του ότι για  $\mathbf{Jv} = -5 <$  το σύμβολο αυτό ήδη βρίσκεται στην κάτω πλευρά του  $m = 13$ , το διάστημα αυτό αποκλείεται από το σύνολο των διαστημάτων σε συζεύξεις:  $\overline{13}$ .

b) όσον αφορά τα  $\mathbf{JJv}$  με αντίστροφη μετάθεση, το  $n = -8$  προκύπτει: όταν έχουμε  $\mathbf{Jv} = -9$  από  $m = 1$ , ενώ όταν έχουμε  $\mathbf{Jv} = -12$  από  $m = -4$ . Στους διπλασιασμούς τα

διαστήματα αυτά φέρουν το σύμβολο (—) από κάτω (σκέλος b, §199). Δεδομένου του ότι η δευτέρα φέρει, βάσει των κανόνων της απλής αντίστιξης, ήδη το σύμβολο (—) από την πάνω

πλευρά της ( $\overline{1}$ ), όταν έχουμε  $\mathbf{Jv} = -9$  αποκλείεται από το σύνολο των διαστημάτων σε συζεύξεις:

$$\overline{1}$$

**§201.** Στον παρακάτω πίνακα για την πρώτη ομάδα διπλασιασμών (§198) παρουσιάζονται οι προϋποθέσεις χρήσης της πρωταρχικής ενάτης ( $m = 8$ ), ενώ για την δεύτερη ομάδα (§199) οι προϋποθέσεις χρήσης αυτού του  $m$ , το οποίο δίνει παράγωγη ενάτη (§200).

### Πίνακας διπλασιασμών (επιπλέον προϋποθέσεις)<sup>212</sup>

	$m =$		$m =$
-12	$\left. \begin{array}{l} I^{d=-12*} \\ \Pi^{d=-12} \end{array} \right\}$	$\frac{\overline{p}}{\overline{8}}$ $\frac{\overline{4}}{\overline{4}}$	$\left. \begin{array}{l} I^{d=-9*} \\ I^{d=-9} \end{array} \right\}$
-5<	$\Pi^{d=5<}$	$\frac{\overline{13}}{\overline{13}}$	$\frac{\overline{10}}{\overline{10}}$
2	$\Pi^{d=2*}$	$\frac{\overline{8}}{\overline{8}}$	$\frac{\overline{8}}{\overline{8}}$

*Σημείωση.* Οι διπλασιασμοί  $I^{d=2}$ ,  $I^{d=-2}$ ,  $I^{d=5}$ ,  $I^{d=-5<}$ ,  $I^{d=-5>}$ ,  $\Pi^{d=-5>}$ , οι οποίοι απουσιάζουν από αυτόν τον πίνακα, δεν απαιτούν κάποια τροποποίηση στις προϋποθέσεις των αντίστοιχων δεικτών (§196).

**§202.** Για να μπορεί ένας συνδυασμός για κάποιον από τους πάνω δείκτες αυτού του ζεύγους στηλών ( $\mathbf{Jv} = -9$  και  $\mathbf{Jv} = -12$ ) να επιτρέπει διπλασιασμό της πάνω και της κάτω φωνής εναλλάξ, πρέπει στους περιορισμούς αυτού του  $\mathbf{Jv}$  να γίνουν οι επιπλέον τροποποιήσεις που απαιτούνται για τον έναν και τον άλλο διπλασιασμό. Έτσι π.χ. αν στον πίνακα διαστημάτων του  $\mathbf{Jv} = -9$  θέσουμε

$$\overline{8} \text{ και } \overline{1}, \text{ τότε ο συνδυασμός αυτός δίνει αμφότερους τους διπλασιασμούς: } I^{v=-9} + \Pi \text{ και } I + \Pi^{v=-9}.$$

<sup>212</sup> 1<sup>η</sup> ομάδα διπλασιασμού: η πάνω και η μεσαία φωνή αποτελούν τον πρωταρχικό συνδυασμό (Σ.τ.Τ.). Η σημείωση αφορά τους διπλασιασμούς που είναι σημειωμένοι με αστερίσκο (\*) (Σ.τ.Μ.).

## Ενσωμάτωση προϋποθέσεων διπλασιασμού στις προϋποθέσεις εκάστου $\mathbf{Jv}$

§203. Οι προϋποθέσεις εκάστου  $\mathbf{Jv}$  μπορούν με τον γνωστό σε εμάς τρόπο (κεφάλαιο 9<sup>ο</sup>) να συνδυαστούν με τις προϋποθέσεις διπλασιασμού κάποιας επιθυμητής ατελή συμφωνία. Υπό αυτήν την συνθήκη, η απουσία της ευθείας κίνησης στον πρωταρχικό συνδυασμό θα είναι απαραίτητη, καθώς οι δείκτες που αντιστοιχούν σε ατελείς συμφωνίες είναι όλοι τους  ${}^2\mathbf{Jv}$  (§59). Αν ένα  $\mathbf{Jv}$ , το οποίο ζητείται να το καταστήσουμε ικανό για διπλασιασμό, είναι  ${}^2\mathbf{Jv}$ · αν επιπλέον έχει λίγες σταθερές συμφωνίες και, κατά συνέπεια, τα διαστήματά του υπάγονται σε πολυάριθμους περιορισμούς, τότε η ποσότητα μεταβολών, που υφίστανται οι προϋποθέσεις χρήσης των διαστημάτων αυτών από τον δείκτη, ο οποίος επιτρέπει διπλασιασμό, μπορεί να είναι πολύ ασήμαντη. Υπάρχουν πολλά ωφέλη όταν ένας περιορισμός που ανήκει στο τελευταίο, εμπεριέχεται ήδη στις προϋποθέσεις του πρώτου. Με αυτόν τον τρόπο εξηγείται το περίεργο εκ πρώτης όψεως γεγονός, ότι ένας συνδυασμός γραμμένος για έναν από τους δύσκολους δείκτες:  $\mathbf{Jv} = \pm 1, \pm 6$  κλπ. ενίοτε, στην πορεία πολλών μέτρων, επιδέχεται διπλασιασμό της μίας ή της άλλης φωνής κατά ατελή συμφωνία.

§204. Το παράδειγμα του παραρτήματος για το  $\mathbf{Jv} = -1$  μπορεί από την αρχή μέχρι το τέλος να εκτελεστεί ως τρίφωνο με διπλασιασμό  $\mathbb{I}^{d=2}$  ή  $\mathbb{II}^{d=2}$ . Παραθέτουμε την αρχή του δεύτερου από αυτούς τους διπλασιασμούς, ο οποίος παρουσιάζει από άποψη τριτόνου μικρότερη δυσχέρεια, απ'ότι ο πρώτος.

(σχ. σ. 138)<sup>213</sup>

Ποία η αιτία της σύμπτωσης αυτής; Γιατί ο δίφωνος συνδυασμός, παρ'όλο που κατά την σύνθεσή του δεν ελήφθη υπ'όψιν η κίνηση κατά παράλληλες τρίτες, επιτρέπει κίνηση κατά παράλληλες τρίτες; Απάντηση θα λάβουμε αν συνδυάσουμε τις προϋποθέσεις διπλασιασμού για  $\mathbf{Jv} = 2$  [ $\mathbb{II}^{d=2}$ ] με τις προϋποθέσεις για  $\mathbf{Jv} = -1$  και μας γίνει ξεκάθαρο ως προς τί διαφέρουν αυτά από τα άλλα. Προσθέτοντας  $\overleftarrow{\delta}$ , την προϋπόθεση του διπλασιασμού  $\mathbb{II}^{d=2}$ , στα διαστήματα του  $\mathbf{Jv} = 2$  (§201), τα αντιπαραβάλλουμε με τα διαστήματα του  $\mathbf{Jv} = 1$ .

<sup>213</sup> Η σημείωση «и т.д.» αποδίδεται ως «και ούτω καθ' εξής».



$$\begin{array}{l}
 \mathbf{Jv} = -1 \quad \begin{array}{cccccccc} \overline{0} & \overline{\frac{p}{1}} & \overline{2} & \overline{3} & \overline{4} & \overline{7} & \overline{\frac{p}{8}} \\ \overline{-x} & \overline{-x} & \overline{-x} & \overline{-x} & \overline{-x} & \overline{-x} & \overline{-x} \end{array} \\
 \\
 \Pi^{d=2}: \quad \begin{array}{ccccccc} & & & \overline{3} & \overline{4} & & \overline{8} \\ & & & \overline{-x} & \overline{-x} & & \overline{-x} \end{array} \\
 \hline
 \text{συνδυασμός των} \\
 \text{προϋποθέσεων:} \quad \begin{array}{cccccccc} \overline{0} & \overline{\frac{p}{1}} & \overline{2} & \overline{3} & \overline{4} & \overline{7} & \overline{8} \\ \overline{-x} & \overline{-x} & \overline{-x} & \overline{-x} & \overline{-x} & \overline{-x} & \overline{-x} \end{array}
 \end{array}$$

Συγκρίνοντας την τρίτη γραμμή αριθμών με την πρώτη ( $\mathbf{Jv} = -1$ ), βλέπουμε πόσο λίγες μεταβολές επιφέρει στο  $\mathbf{Jv} = -1$  η ενσωμάτωση σε αυτό των προϋποθέσεων διπλασιασμού κατά  $\mathbf{Jv} = 2$ . Αρκεί η απουσία σύζευξης στην κάτω πλευρά της πέμπτης ( $\overline{4}$ ) και στην πάνω πλευρά της ενάτης ( $\overline{8}$ ), για να επιδέχεται ένας συνδυασμός για  $\mathbf{Jv} = 1$  διπλασιασμό κατά τρίτες:  $\Pi^{d=2}$ . Η απουσία αυτών των συζυγίων στο παράδειγμα της προηγούμενης § το κατέστησε ικανό για διπλασιασμούς.

**§205.** Ας υπολογίσουμε τί είδους προσθήκες πρέπει να γίνουν στις προϋποθέσεις του  $\mathbf{Jv} = -13$ , ώστε να προκύψει διπλασιασμός κατά  $\mathbf{Jv} = -9$ , δηλαδή  $I^{d=-9}$  και  $\Pi^{d=-9}$ . Σύμφωνα με τον πίνακα της §201, στις προϋποθέσεις του  $\mathbf{Jv} = -9$  πρέπει να προστεθούν τα  $\overline{1}$  και  $\overline{8}$ .

$$\begin{array}{l}
 {}^2\mathbf{Jv} = -13: \quad \begin{array}{cccccccc} \overline{0} & & & \overline{5} & \overline{\frac{p}{6}} & \overline{7} & \overline{8} \\ \overline{-x} & & & \overline{-x} & \overline{-x} & \overline{-x} & \overline{-x} \end{array} \\
 \\
 {}^2\mathbf{Jv} = -9 \quad \begin{array}{l} I^{d=-9}: \\ \Pi^{d=-9}: \end{array} \quad \begin{array}{ccccccc} & \overline{1} & \overline{3} & & & & \overline{8} \\ \overline{-x} & \overline{-x} & \overline{-x} & & & & \overline{-x} \end{array} \\
 \hline
 \begin{array}{cccccccc} \overline{0} & \overline{1} & \overline{3} & \overline{5} & \overline{\frac{p}{6}} & \overline{7} & \overline{8} \\ \overline{-x} & \overline{-x} & \overline{-x} & \overline{-x} & \overline{-x} & \overline{-x} & \overline{-x} \end{array}
 \end{array}$$

Και έτσι, οι  $\overline{1}$   $\overline{3}$   $\overline{8}$  είναι οι τροποποιήσεις, οι οποίες πρέπει να γίνουν στις προϋποθέσεις του  $\mathbf{Jv} = -13$ , ούτως ώστε ένας συνδυασμός γραμμένος για αυτό το  $\mathbf{Jv}$  να επιδέχεται τους διπλασιασμούς  $I^{d=-9}$  και  $\Pi^{d=-9}$ . Στο παράδειγμα πάνω στο  $\mathbf{Jv} = -13$  (βλ. παράρτημα του τμήματος Α) τα πρώτα τρία μέτρα μπορούν να εκτελεσθούν ως τρίφωνα, με διπλασιασμό κατά δεκάτη, π.χ.  $\Pi^{d=-9}$ . όμως η συζευγμένη δευτέρα ( $\overline{1}$ ) που βρίσκεται στο 4<sup>ο</sup> μέτρο παρεμποδίζει την συνέχιση της τρίφωνης ανάπτυξης (το παράδειγμα έχει μεταφερθεί κατά οκτάβα κάτω):

(σχ. σ. 139)<sup>214</sup>

Ο παράγωγος συνδυασμός αυτού του παραδείγματος (βλ. παράρτημα) επιδέχεται διπλασιασμό  $I^{d=-2}$  μέχρι το 8<sup>ο</sup> μέτρο,  $\Pi^{d=-2}$  μέχρι το 5<sup>ο</sup>. Το παράδειγμα πάνω στο  $\mathbf{Jv} = -6$  επιδέχεται διπλασιασμό  $I^{d=-2}$  μέχρι το 6<sup>ο</sup> μέτρο.

**§206.** Πολύ απλές είναι οι προϋποθέσεις του συνδυασμού διπλασιασμών για  $\mathbf{Jv} = -9$  με αυτούς του  $\mathbf{Jv} = -7$ , δηλαδή με την διπλή αντίστιξη εις την οκτάβα. Καθώς το ακραίο διάστημα είναι  $7>$ ,

από τον πίνακα διπλασιασμών για  $\mathbf{Jv} = -9$  αποκλείεται το  $\begin{pmatrix} \text{---} \\ \text{---} \end{pmatrix} \frac{8}{\text{---}}$ .

$$\begin{array}{r}
 \mathbf{Jv} = -7: \quad \begin{array}{cc} \frac{p}{3} & \frac{-x}{4} \\ \text{---} & \text{---} \end{array} \\
 \\
 {}^2\mathbf{Jv} = -9 \quad \begin{array}{cc} I^{d=-9}: & \begin{pmatrix} \text{---} \\ 1 \end{pmatrix} \begin{pmatrix} \text{---} \\ 3 \end{pmatrix} \\
 \Pi^{d=-9}: & \begin{pmatrix} \text{---} \\ \text{---} \end{pmatrix} \end{array} \\
 \hline
 \begin{array}{ccc} \begin{pmatrix} \text{---} \\ 1 \end{pmatrix} & \begin{pmatrix} p \\ 3 \end{pmatrix} & \frac{-x}{4} \\
 \begin{pmatrix} \text{---} \\ \text{---} \end{pmatrix} & \text{---} & \text{---} \end{array} \quad {}^2\mathbf{Jv}, 7>
 \end{array}$$

Στις προϋποθέσεις του  $\mathbf{Jv} = -7>$  προστίθενται:  $\begin{pmatrix} \text{---} \\ 1 \end{pmatrix} \begin{pmatrix} p \\ 3 \end{pmatrix}$  και απουσία ευθείας κίνησης.

**§207.** Δεδομένης της μεγάλης πρακτικής σημασίας που έχει η διπλή αντίστιξη εις την δωδεκάτη, παραθέτουμε σε πίνακα τις προϋποθέσεις της σε συνδυασμό με τις προϋποθέσεις διπλασιασμού κατά  $\mathbf{Jv} = -9$ .

$$\begin{array}{r}
 \mathbf{Jv} = -11: \quad \begin{array}{cc} \begin{pmatrix} \text{---} \\ 5 \end{pmatrix} & \frac{-x}{6} \\ \text{---} & \begin{pmatrix} \text{---} \\ \text{---} \end{pmatrix} \end{array} \\
 \\
 {}^2\mathbf{Jv} = -9 \quad \begin{array}{ccc} I^{d=-9}: & \begin{pmatrix} \text{---} \\ 1 \end{pmatrix} \begin{pmatrix} \text{---} \\ 3 \end{pmatrix} & \begin{pmatrix} \text{---} \\ 8 \end{pmatrix} \\
 \Pi^{d=-9}: & \begin{pmatrix} \text{---} \\ \text{---} \end{pmatrix} & \begin{pmatrix} \text{---} \\ \text{---} \end{pmatrix} \end{array} \\
 \hline
 \begin{array}{ccccc} \begin{pmatrix} \text{---} \\ 1 \end{pmatrix} & \begin{pmatrix} \text{---} \\ 3 \end{pmatrix} & \begin{pmatrix} \text{---} \\ 5 \end{pmatrix} & \frac{-x}{6} & \begin{pmatrix} \text{---} \\ 8 \end{pmatrix} \\
 \begin{pmatrix} \text{---} \\ \text{---} \end{pmatrix} & \text{---} & \text{---} & \begin{pmatrix} \text{---} \\ \text{---} \end{pmatrix} & \begin{pmatrix} \text{---} \\ \text{---} \end{pmatrix} \end{array} \quad {}^2\mathbf{Jv}, 9>
 \end{array}$$

Από τους δύο τελευταίους πίνακες φαίνεται σε πόσο μικρό βαθμό πρέπει να τροποποιηθούν οι προϋποθέσεις του  $\mathbf{Jv} = -7$  και  $\mathbf{Jv} = -11$ , ώστε να καταστούν ικανές για διπλασιασμό κατά δέκατες.

<sup>214</sup> Οι σημειώσεις «нельзя» και «и т.д.» αποδίδονται ως «απαγορεύεται» και «και ούτω καθ' εξής» αντίστοιχα.

Εν τούτοις, η απαγόρευση ευθείας κίνησης τροποποιεί τις προϋποθέσεις αυτών των **JJv** σε τέτοιον βαθμό, ώστε σπάνια μπορεί κανείς να συναντήσει συνδυασμούς γραμμένους για **Jv** = -7 ή -11, οι οποίοι θα επέτρεπαν διπλασιασμούς κατά ατελείς συμφωνίες: αυτό σε κάθε περίπτωση εμποδίζει η ευθεία κίνηση.

**§208.** Όλες οι δυνατές περιπτώσεις διπλασιασμών μπορούν να συνδυαστούν με δείκτες και μεταξύ τους κατά κάποιο ικανοποιητικό σενάριο. Είναι δυνατόν, π.χ., να συμπεράνουμε τις προϋποθέσεις αυτής της δίφωνης αντίστιξης, η οποία θα επέτρεπε μετάθεση κατά δύο δείκτες και πέραν αυτού τρίφωνη ανάπτυξη· είναι δυνατόν να βρούμε τους κανόνες μίας αντίστιξης, η οποία θα ικανοποιούσε τις προϋποθέσεις διπλασιασμού κατά διαφορετικές ατελείς συμφωνίες, π.χ. έκτη, δεκάτη κ.λπ. Ο αριθμός των πιθανών σεναρίων αυξάνεται σε τέτοιον βαθμό, ώστε σχεδόν κάθε τρίφωνος συνδυασμός επιδέχεται μετάθεση των φωνών μεταξύ τους και μετατόπιση της μίας ή της άλλης φωνής κατά μία οκτάβα. Έχοντας κανείς εξοικειωθεί με αυτά που είπαμε, δεν είναι δύσκολο να βρεί την λύση κάθε τέτοιας άσκησης. Η δυσκολία του να γράψει κανείς αντίστιξη πληρώντας τις προϋποθέσεις αυτές είναι αντιστρόφως ανάλογη του πλήθους των σταθερών συμφωνιών που περιέχονται σε αυτήν και ανάλογη του πλήθους διαφωνιών και ασταθών συμφωνιών που αποκλείονται από το σύνολο των συζευμένων διαστημάτων.

## **b) Διπλασιασμός μίας εκ των φωνών με χρήση διαστημάτων σε συζεύξεις. Ένας παράγωγος, τρίφωνος.**

**§209.** Στις προηγούμενες §§ έγινε λόγος για συνδυασμούς, οι οποίοι δίνουν δύο παράγωγους συνδυασμούς: a) έναν δίφωνο για το δεδομένο **Jv** και b) έναν τρίφωνο, ο οποίος προκύπτει από διπλασιασμό μίας εκ των φωνών κατά ατελείς συμφωνίες.

Θα απομακρύνουμε την πρώτη απαίτηση και θα περιοριστούμε σε έναν τρίφωνο παράγωγο. Σε αυτήν την συνθήκη, η υποχρέωση της προϋπόθεσης  $\overline{8}$  (ή  $\overline{-8}$ ) σε σχέση με την πάνω και την μεσαία φωνή διατηρείται (§§195-202). Η διαφορά σε σχέση με τις προηγούμενες περιπτώσεις αφορά μόνο στην χρήση παράγωγης τετάρτης μεταξύ των ιδίων φωνών, η οποία προηγουμένως ανήκε στον δίφωνο παράγωγο και για αυτόν τον λόγο θα έπρεπε να πληροί τις προϋποθέσεις διαφωνίας, εν τέλει όμως απαλλάσσεται από τους περιορισμούς αυτούς (3 και 10 αντί για  $\overline{3}$  και  $\overline{10}$ ) και χρησιμοποιείται ως ατελής συμφωνία (§83). *Μία πρωταρχική συμφωνία, η οποία δίνει μία εν τέλει σύμφωνη παράγωγή τετάρτη, απαλλάσσεται από τους περιορισμούς που προκύπτουν από αυτήν και καθίσταται σταθερή συμφωνία. Κατά συνέπεια η πρωταρχική διαφωνία, η οποία λύνεται σε*

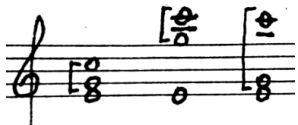
αυτήν την συμφωνία, απαλλάσσεται από το συμπληρωματικό σύμβολο  $\times$ . Αυτές είναι οι τροποποιήσεις, τις οποίες επιφέρει η σύμφωνη τετάρτη στις προϋποθέσεις του δεδομένου **Jv**. Σε έναν τρίφωνο συνδυασμό, ο οποίος είναι αποτέλεσμα διπλασιασμού κατά ατελείς συμφωνίες, μπορούν εν τέλει να συναντώνται ελεύθερα διαδοχές συγχορδιών έκτης, όπως π.χ.


(σχ. σ. 141)


και έτσι, η ευθεία κίνηση εισάγεται σε συνδυασμούς για  $^2\text{Jv}$ .

*Σημείωση.* Η απαλλαγή της τετάρτης από αυτούς τους περιορισμούς δεν πρέπει να γίνεται αντιληπτή ως κάτι το αναγκαίο· δεν υπάρχει κάποιο εμπόδιο απέναντι στην προετοιμασία και λύση της σύμφωνης τετάρτης βάσει των κανόνων της δίφωνης αντίστιξης, όπως άλλωστε μπορεί να γίνει σε κάθε συμφωνία. Όμως, έχοντας αποκτήσει τις ιδιότητες σύμφωνου διαστήματος, η τετάρτη πλέον δεν έχει ανάγκη την προετοιμασία και δύναται να χρησιμοποιείται ελεύθερα.

**§210.** Όταν έχουμε διπλασιασμό μίας εκ των φωνών του πρωταρχικού συνδυασμού κατά ατελείς συμφωνίες, η σύμφωνη τετάρτη μπορεί να συναντάται μόνον ως σύνθετο μέρος συγχορδίας

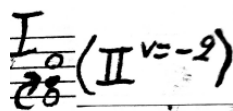
έκτης:  διότι, αν αυτή ενταχθεί σε μία βασική τρίφωνη συνήχηση, τότε αυτή

μένει άνευ τρίτης, δεν θα εμπεριέχει ούτε μία ατελή συμφωνία , γι' αυτό και δεν μπορεί να προκύπτει σε διπλασιασμούς.

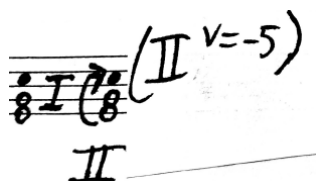
**§211.** Ας δούμε ποιών διπλασιασμών αποτέλεσμα θα μπορούσε να είναι η συνήχηση: .

Αυτό μπορούν να είναι διπλασιασμοί μόνο της κάτω φωνής ή μια τρίτη πάνω ή μία έκτη πάνω. Συγχορδία με τέτοια διάταξη διαστημάτων προκύπτει:

1) όταν έχουμε  $\Pi^{d=-2}$  από  $m = 5$  [ $n = 5 - 2 = 3$  (§31)]



2) όταν έχουμε  $\Pi^{d=-5}$  από  $m = 2$  [ $n = 2 - 5 = -3$ ]

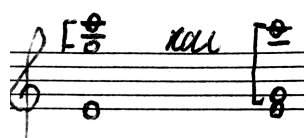


Σε αυτήν την βάση για  $\Pi^{d=-2}$  απαλλάσσεται από την προϋπόθεση 5.  
για  $\Pi^{d=-5}$  " " " 2.

Δεδομένου του ότι κάθε μία από αυτές τις συμφωνίες μετατρέπεται σε σταθερή συμφωνία, η διαφωνία που λύνεται σε αυτήν απαλλάσσεται από το συμπληρωματικό σύμβολο  $\times$ .

Όταν έχουμε  $\Pi^{d=-2}$  απαλλάσσεται από το σύμβολο αυτό η εβδόμη, ως διάστημα που λύνεται σε 5 ( $\overline{6}$  αντί για  $\overline{6}^x$ ), ενώ όταν έχουμε  $\Pi^{d=-5}$  η τετάρτη, η οποία μετατρέπεται από  $\overline{3}_x$  σε  $\overline{3}^x$ .

§212. Θα μπορούσαμε επίσης να διερευνήσουμε και αυτούς τους διπλασιασμούς, στους οποίους

η συγχορδία έκτης υπάρχει και σε δύο διαφορετικές εκδοχές: , συνθήκη υπό

την οποία θα συναντώνταν διπλασιασμοί κατά σύνθετες συμφωνίες:  $\Pi^{d=-9}$  και  $\Pi^{d=-12}$ . Όμως μία τέτοια διερεύνηση δεν είναι απαραίτητη, λαμβάνοντας υπ' όψιν ότι όλες οι περιπτώσεις, στις οποίες η τετάρτη απαλλάσσεται από τους περιορισμούς της, αγκαλιάζονται στον παρακάτω κανόνα:

*Η παράγωγη τετάρτη μετατρέπεται σε σύμφωνο διάστημα κατά τον διπλασιασμό της κάτω φωνής του πρωταρχικού συνδυασμού τρίτη πάνω ή έκτη πάνω (εδώ εννοούνται και τα αντίστοιχα σύνθετα διαστήματα). Όταν έχουμε διπλασιασμό στην τρίτη, η πρωταρχική έκτη απαλλάσσεται από τους περιορισμούς, ενώ όταν έχουμε διπλασιασμό στην έκτη απαλλάσσεται η πρωταρχική τρίτη.*

Κάθε ένα από αυτά τα διαστήματα, ακριβώς με το ότι μετατρέπεται σε σταθερή συμφωνία, απαλλάσσει την συμφωνία που λύνεται σε αυτό (η έκτη την εβδόμη, η τρίτη την τετάρτη) από το συμπληρωματικό σύμβολο από την πάνω πλευρά. Αυτές είναι οι τροποποιήσεις, τις οποίες πρέπει να υποστούν οι προϋποθέσεις του δεδομένου **Jv**. Στο παρακάτω παράδειγμα διπλασιασμού  $\Pi^{d=-2}$

(σχ. σ. 143 – G. 348 Josquin de Près)

η 2-φωνη κανονική μίμηση στις εξωτερικές φωνές είναι ο πρωταρχικός συνδυασμός. Στο 6<sup>ο</sup> μέτρο, όπου αυτή σπάει, απαντάται η ασυνήθιστη στην αυστηρή γραφή χρήση αυξημένης δευτέρας (μεταξύ των δύο κάτω φωνών). Αυτό θα μπορούσε να αποτελέσει παράδειγμα αυτού του ελεύθερου χειρισμού διαφωνιών, για τον οποίο διακρίνονται τα έργα των συνθετών των Κάτω Χωρών κατά εποχή που προηγείται του Παλεστρίνα.

## **II. Ταυτόχρονος διπλασιασμός δύο φωνών. Ένας παράγωγος, τετράφωνος (§§217-231)**

**§213.** Κλείνοντας το παρόν τμήμα μένει να εξετάσουμε τις προϋποθέσεις του δίφωνου πρωταρχικού συνδυασμού, ο οποίος δίνει τετράφωνο παράγωγο συνδυασμό, ως συνέπεια του ταυτόχρονου διπλασιασμού αμφοτέρων των φωνών. Αρχικά θα δούμε αυτές τις περιπτώσεις διπλασιασμού, στις οποίες η χρήση συζευγμένων διαφωνιών απορρίπτεται, τόσο στον πρωταρχικό όσο και στον παράγωγο συνδυασμό. Κατόπιν, θα προχωρήσουμε στον διπλασιασμό με χρήση διαφωνιών σε συζεύξεις.

### **a) Διπλασιασμός δύο φωνών χωρίς συζευγμένες διαφωνίες**

**§214.** Όταν έχουμε διπλασιασμό μίας εκ των φωνών κατά δέκατες ( $d = -9$ ) από κάθε πρωταρχική συμφωνία προκύπτει μία σύμφωνη 3-φωνη συνήχηση (§119). Αν όμως ταυτοχρόνως διπλασιαστούν αμφότερες οι φωνές του πρωταρχικού συνδυασμού ( $I^{d=-9} + II^{d=-9}$ ), δεν θα δίνουν όλες οι συμφωνίες του συνδυασμού αυτού μία σύμφωνη τετράφωνη συνήχηση. Μία από αυτές, η έκτη, δίνει στις εξωτερικές φωνές το διάφωνο διάστημα της εβδόμης (= 12).

(σχ. 1, σ. 144)

Αν λοιπόν αποκλείσουμε την έκτη από το σύνολο των σταθερών συμφωνιών και χρησιμοποιώντας τις υπόλοιπες συμφωνίες από το 0 μέχρι και το 9 γράψουμε δίφωνη αντίστιξη χωρίς συζευγμένα διαστήματα, συλλογιζόμενοι και τις προϋποθέσεις του  $Jv = -9$ , τότε η αντίστιξη αυτή επιτρέπει τον ταυτόχρονο διπλασιασμό αμφοτέρων των φωνών, π.χ.

(σχ. 2, σ. 144)<sup>215</sup>

---

<sup>215</sup> Η σημείωση «первоначальное» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

**§215.** Επανερχόμαστε στην διάφωνη συνήχηση που προκύπτει από την έκτη. Οι εξωτερικές φωνές της συνήχησης αυτής σχηματίζουν σύνθετο διάστημα εβδόμης, 12. Ποιά είναι η προέλευση αυτής της διαφωνίας; Έχουμε 4 φωνές, εκ των οποίων οι δύο αποτελούν των πρωταρχικό συνδυασμό I + II. Εξαιρουμένου αυτού του συνδυασμού, με όποιον τρόπο και άν συνδυαστεί η I<sup>n</sup> και η II<sup>n</sup> φωνή θα έχουμε παράγωγο συνδυασμό. Οι παράγωγοι αυτοί είναι τρεις:

- a)  $(I^{v=-9} + II) \mathbf{Jv} = -9.$
- b)  $(I + II^{v=-9}) \mathbf{Jv} = -9.$
- c)  $(I^{v=-9} + II^{v=-9}) \mathbf{Jv} = -18.$

Οι δύο πρώτοι συνδυασμοί έχουν  $\mathbf{Jv} = -9$ . Ο τρίτος συνδυασμός, ο c, έχει  $\mathbf{Jv} = -18$ , δηλαδή παρουσιάζει διπλή αντίστιξη εις την δωδεκάτη. Ο δείκτης του τρίτου συνδυασμού ισούται πάντα με το άθροισμα των δύο άλλων  $\mathbf{JJv}$ . Επομένως, ο πρωταρχικός συνδυασμός οφείλει να πληροί τις προϋποθέσεις του διπλού δείκτη  $^2\mathbf{Jv} = -9 >, -18$  (§190). Όλες οι συμφωνίες αυτού του  $\mathbf{Jv}$ , εξαιρουμένου του 5, είναι σταθερές. Είναι λοιπόν ξεκάθαρη η προέλευση του διαστήματος 12 στις εξωτερικές φωνές: αυτό το διάστημα είναι αποτέλεσμα της μετάθεσης  $m = 5$  για  $\mathbf{Jv} = -18$ , αφού  $5 - 18 = -12$ .

**§216.** Αφού σημειώσουμε την ατελή συμφωνία, κατά την οποία διπλασιάζεται η I<sup>n</sup> φωνή με το γράμμα a και αυτήν, κατά την οποία διπλασιάζεται η δεύτερη φωνή με το b, έχουμε την παρακάτω απαρίθμηση των παραγώγων συνδυασμών και των δεικτών τους:


- a)  $(I^{v=a} + II) \mathbf{Jv} = a.$
- b)  $(I + II^{v=b}) \mathbf{Jv} = b.$
- c)  $(I^{v=a} + II^{v=b}) \mathbf{Jv} = a + b$

Από εδώ φαίνεται ότι, άν τα νν των φωνών I και II είναι διαφορετικά, τότε και οι τρεις δείκτες είναι διαφορετικοί ως προς την τιμή τους, και κατά συνέπεια ο πρωταρχικός συνδυασμός I+II πρέπει να πληροί τις προϋποθέσεις του τριπλού δείκτη  $\mathbf{Jv} = a, b, a+b$ .

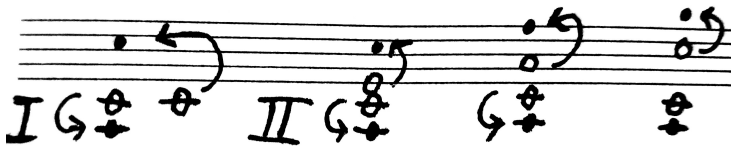
Παρακάτω θα περιγραφούν οι επιπρόσθετες προϋποθέσεις που πρέπει να ενσωματώσουμε στις προϋποθέσεις αυτού του σύνθετου δείκτη λαμβάνοντας υπ' όψιν το ότι οι δίφωνοι παράγωγοι συνδυασμοί υπάρχουν όχι ως αυτόνομη δίφωνη αντίστιξη, αλλά μόνον ως σύνθετο τμήμα της πολύφωνης αντίστιξης.

§217. Στο παρακάτω παράδειγμα διπλασιασμού  $I^{d=5} + II^{d=2}$  μία από τις συμφωνίες, η πέμπτη,

δίνει κατά τον διπλασιασμό την διάφωνη συνήχηση:



Οι υπόλοιπες συμφωνίες δίνουν σύμφωνες συνηχήσεις:



Έχοντας αποκλείσει την πέμπτη από το σύνολο των σταθερών συμφωνιών και χρησιμοποιώντας όλες τις υπόλοιπες συμφωνίες είναι δυνατόν, τηρώντας τους περιορισμούς των  ${}^2JJv$ , να γράψουμε έναν 2-φωνο συνδυασμό, ο οποίος θα επιδέχεται τους αναφερθέντες διπλασιασμούς. Στην περίπτωση αυτή, οι παράγωγοι συνδυασμοί θα είναι:

- $(I^{v=5} + II) Jv = 5.$
- $(I + II^{v=2}) Jv = 2$
- $(I^{v=5} + II^{v=2}) Jv = 7$

Ο δείκτης του τρίτου συνδυασμού, το  $Jv = 7$ , απορρίπτεται, καθώς ο παράγωγος συνδυασμός σε αυτό το  $Jv$  δεν είναι άλλος από τον πρωταρχικό ανοιγμένο κατά μία οκτάβα (§47). Ο τελευταίος θα έχει, επομένως, τον διπλό δείκτη  $Jv = 5, 2$ . Καθώς αμφότεροι οι δείκτες είναι θετικοί, δεν υπάρχει ακραίο διάστημα (§42).

§218. Στον πίνακα αυτών των  $JJv$  πρέπει να συμπεριληφθούν οι ακόλουθες επιπρόσθετες προϋποθέσεις εξαιτίας του ότι οι δίφωνοι συνδυασμοί, τους οποίους αφορούν τα  $JJv$ , δεν αποτελούν ανεξάρτητη δίφωνη αντίστιξη, αλλά κουμπώνεται σε σύσταση 4-φωνης αντίστιξης:

Όταν μία παράγωγη τετάρτη ( $\pm 3$  ή  $\pm 10$ ), η οποία βρίσκεται μεταξύ της πάνω και της μεσαίας φωνής ή μεταξύ δύο μεσαίων, προκύπτει από πρωταρχική συμφωνία, τότε η τελευταία απαλλάσσεται από τους περιορισμούς που απέκτησε από εκείνη και παραμένει σταθερή. Στην βάση αυτή στην προηγούμενη § πρέπει να ενσωματωθεί και το 5 (ως διάστημα που δίνει σύμφωνη τετάρτη) στις σταθερές συμφωνίες του διπλού δείκτη  $Jv = 5, 2$ .

(σχ. 1, σ. 146)



**§219.** Η μοναδική συγχορδία που είναι αποτέλεσμα διπλασιασμού δύο φωνών κατά ατελείς συμφωνίες και ταυτόχρονα προκαλεί σύμφωνη τετάρτη, είναι η συγχορδία έκτης με διπλασιασμένη την τρίτη. Ως συγχορδία προερχόμενη από διπλασιασμό κατά ατελείς συμφωνίες, αυτή μπορεί να πάρει τις παρακάτω μορφές:

(σχ. 2, σ. 146)<sup>216</sup>

Δεδομένου του ότι δύο συγχορδίες έκτης με διπλασιασμένη τρίτη δεν μπορούν να μην σχηματίσουν παράλληλες οκτάβες, ακολουθώντας με παράλληλη κίνηση όλων των φωνών, οι εφικτές στην 3-φωνη αντίστιξη διαδοχές παραλλήλων τετάρτων –κατά συνέπεια και αυτής της πρωταρχικής ατελούς συμφωνίας, από την οποία προκύπτει παράλληλη τετάρτη– δεν επιτρέπονται στην 4-φωνη αντίστιξη. Αυτό διαφοροποιεί τους 4-φωνους διπλασιασμούς από τους 3-φωνους. Έτσι λοιπόν, *όταν έχουμε ταυτόχρονο διπλασιασμό δύο φωνών εξακολουθούν να ισχύουν οι περιορισμοί των <sup>2</sup>JJv, οι οποίοι απαγορεύουν την ευθεία κίνηση.*

**§220.** Δεδομένου του ότι μεταξύ των τριών πάνω φωνών δεν συναντώνται παράλληλες τέταρτες (§219), οι φωνές αυτές μπορούν να μετακινηθούν σε άλλες οκτάβες, δηλαδή να μετατοπιστούν στην διπλή αντίστιξη εις την οκτάβα (δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι εδώ γίνεται λόγος μόνον για αυτές τις περιπτώσεις διπλασιασμού, στις οποίες στα ισχυρά μέρη του μέτρου συναντώνται μόνον σύμφωνες συνηγήσεις). Οι μεταθέσεις αυτές μπορούν να γίνονται ανεμπόδιστα, εφ'όσον η κάτω φωνή εξακολουθεί να είναι η κάτω, όταν δηλαδή ο συνδυασμός αυτής με οποιαδήποτε από τις υπόλοιπες φωνές σχηματίζει ευθεία μετάθεση. Ειδάλλως, όταν έχουμε αντίστροφη μετάθεση του μπάσου και μίας από τις υπόλοιπες φωνές, κάθε ελεύθερα χρησιμοποιούμενη πέμπτη που σχηματίζεται μεταξύ αυτών μετατρέπεται σε απροετοίμαστη τετάρτη.

Εφ'όσον το μπάσο εξακολουθεί να είναι η κάτω φωνή, οι μεταθέσεις των άλλων φωνών κατά οκτάβα μπορούν να γίνονται άνευ εμποδίων, άν δεν θεωρήσουμε ως εμπόδιο την ενίοτε εμφανιζόμενη διασταύρωση φωνών. Από τις υπόλοιπες φωνές *ως κάτω φωνή μπορεί να λειτουργήσει μόνο κάποια, στην οποία δεν συναντάται τρίφωνη συνηγήση με απροετοίμαστη, ελεύθερα χρησιμοποιούμενη πέμπτη.* Σε αυτήν την βάση στο παράδειγμα της προηγούμενης § η φωνή της άλτο (πάνω φωνή στον πρωταρχικό συνδυασμό) δεν θα μπορούσε να λειτουργήσει ως μπάσο, καθώς περιέχει τις παρακάτω απροετοίμαστες τρίφωνες συνηγήσεις με πέμπτη

---

<sup>216</sup> Η σημείωση «и т.д.» αποδίδεται ως «και ούτω καθ' εξής».

(σημειώνονται με το σύμβολο ×), οι οποίες, έχοντας μετατοπιστεί κάτω, θα έδιναν απροετοίμαστες τετάρτες.

(σχ. 1, σ. 147)

Ομοίως ο τενόρος –η Π<sup>1</sup> φωνή του πρωταρχικού συνδυασμού– δεν μπορεί να επιτελεί ρόλο φωνής του μπάσου, καθώς σε αυτό στέκεται εμπόδιο η ύπαρξη τρίφωνων συνηχήσεων με πέμπτη στο 2<sup>ο</sup> και 4<sup>ο</sup> μέτρο. Αντιθέτως, στην πάνω φωνή δεν παρουσιάζεται αυτό το εμπόδιο, και αυτή μπορεί να μετατοπιστεί κάτω ως φωνή του μπάσου. Έτσι λοιπόν, ο προηγούμενος 4-φωνος συνδυασμός μπορεί π.χ. να εμφανιστεί με τις ακόλουθες μεταθέσεις:

1) με την φωνή του μπάσου να παραμένει κάτω:

(σχ. 2, σ. 147,\*a) (σχ. 3, σ. 147,\*b)  
(σχ. 4, σ. 147,\*c) (σχ. 5, σ. 147,\*d)<sup>217</sup>

2) με την αντικατάσταση της κάτω φωνής από την πάνω φωνή του πρωταρχικού συνδυασμού:

(σχ. 1, 148, \*a) (σχ. 2, σ. 148, \*b)  
(σχ. 3, σ. 148, \*c)<sup>218</sup>

## b) Διπλασιασμός δύο φωνών με χρήση διαφωνιών σε συζεύξεις

§221. Για να βρούμε τις προϋποθέσεις για τον ταυτόχρονο διπλασιασμό αμφοτέρων των φωνών του πρωταρχικού συνδυασμού, πρέπει 1) να σχεδιάσουμε έναν πίνακα για τον σύνθετο δείκτη, συνδυάζοντας τις προϋποθέσεις των **JJv** των τριών παραγώγων συνδυασμών και 2) να ενσωματώσουμε σε αυτόν τον πίνακα τις επιπρόσθετες προϋποθέσεις, οι οποίες προκύπτουν από τις διαφοροποιήσεις ως προς την χρήση της τετάρτης και της ενάτης στην πολύφωνη αντίστιξη, σε σχέση με την δίφωνη αντίστιξη. Ο τρόπος σχεδιασμού πινάκων για σύνθετους δείκτες περιγράφεται στο προηγούμενο κεφάλαιο. Σχετικά με την τετάρτη και την ενάτη πρέπει να γίνουν ορισμένες διευκρινήσεις.

§222. Η εμφάνιση  $\overline{8}$  (ή  $\underline{8}$ ) πρέπει να αποφεύγεται σε όλους εκείνους τους δίφωνους συνδυασμούς, από τους οποίους απουσιάζει η φωνή του μπάσου. Αν στο σύνολο των συνδυασμών

<sup>217</sup> Η σημείωση «и т.д.» που απαντάται και στα τέσσερα παραδείγματα αποδίδεται ως «και ούτω καθ' εξής».

<sup>218</sup> Η σημείωση «и т.д.» που απαντάται και στα τρία παραδείγματα αποδίδεται ως «και ούτω καθ' εξής».

αυτών ανήκει και ο πρωταρχικός (I + II), τότε το  $\overline{8}$  θα είναι επιπρόσθετη προϋπόθεση στον πίνακα σύνθετου δείκτη. Όσον αφορά τους παράγωγους συνδυασμούς, στους οποίους δεν μπαίνει φωνή του μπάσου, σε κάθε έναν από αυτούς πρέπει να πορευθούμε ακριβώς όπως στον διπλασιασμό μίας εκ των φωνών, για την ακρίβεια: να βρούμε με τί ισούται το  $m$  που δίνει  $n = 8$  όταν η μετάθεση είναι ευθεία και  $n = -8$  όταν η μετάθεση είναι αντίστροφη. Στην πρώτη περίπτωση η επιπλέον προϋπόθεση είναι το  $\overline{m}$ , στην δεύτερη το  $\overline{-m}$  (§§199-201). Αυτή η επιπλέον προϋπόθεση επίσης μπαίνει στον πίνακα σύνθετου δείκτη.

**§223.** Η σύμφωνη τετάρτη ( $\pm 3$  ή  $\pm 10$ ) μπορεί να υπάρχει μόνο σε αυτούς τους δίφωνους συνδυασμούς, από τους οποίους απουσιάζει η φωνή του μπάσου. Από το σύνολο αυτών των συνδυασμών πρέπει, όμως, να αποκλειστεί ο πρωταρχικός, ο οποίος ως ανεξάρτητος 2-φωνος συνδυασμός δεν μπορεί να εμπεριέχει απροετοίμαστη τετάρτη. Αν σε έναν συνδυασμό, στον οποίο δεν συμμετέχει φωνή του μπάσου, προκύπτει  $n$  ίσο με  $\pm 3$  (ή με  $\pm 10$ ) από  $m$  ίσο με συμφωνία, και *άν ταυτόχρονα το  $m$  είναι σταθερή συμφωνία για κάθε έναν από τους άλλους παράγωγους συνδυασμούς*, τότε το  $m$  απαλλάσσεται από τους περιορισμούς που θα υιοθετούσε λόγω της τετάρτης. Αυτή η διαφωνία, η οποία λύνεται στο  $m$ , χάνει το σύμβολο  $\times$ , λόγω του ότι το  $m$  έγινε σταθερή συμφωνία (πρβλ. με §209). Αν ένας από τους δείκτες είναι το  $\mathbf{Jv} = 0$ , τότε η παράγωγη τετάρτη του συνδυασμού αυτού δεν απαλλάσσεται από τους περιορισμούς – ειδάλως και η πρωταρχική τετάρτη θα έπρεπε να χαρακτηριστεί σύμφωνη, πράγμα αδύνατον λόγω του ότι ο πρωταρχικός συνδυασμός είναι δίφωνος.

**§224.** Ως συνέπεια της απουσίας παραλλήλων τετάρτων (§219), καθώς επίσης και της απουσίας  $\overline{8}$  μεταξύ των τριών πάνω φωνών (κατά τους κανόνες της απλής αντίστιξης), οι τρεις αυτές φωνές μπορούν να μετατοπιστούν σε διαφορετικές οκτάβες υπό την προϋπόθεση ότι δεν διασταυρώνονται με την κάτω φωνή. Όταν απουσιάζουν οι συζευγμένες διαφωνίες, αυτές οι μεταφορές των τριών πάνω φωνών δεν συναντούν κανένα εμπόδιο (§220). Αν όμως χρησιμοποιήσουμε συζευγμένες διαφωνίες, τότε πρέπει να πορευθούμε αναφορικά με τις μεταφορές αυτές βάσει του εξής κανόνα: η φωνή, η οποία σχηματίζει  $\overline{8}$  (ή  $\overline{-8}$ ) με το μπάσο, απαγορεύεται να κινηθεί προς το τελευταίο τόσο κοντά, ώστε να σχηματίζεται από την ενάτη δευτέρα, καθώς η δευτέρα αυτή θα λυνόταν σε πρώτη, πράγμα που απαγορεύεται βάσει των κανόνων της απλής αντίστιξης. Εκτός από αυτό, είναι εφικτές όλες οι υπόλοιπες μεταφορές των τριών πάνω φωνών στην διπλή αντίστιξη εις την οκτάβα.

Οι προϋποθέσεις, υπό τις οποίες κάθε μία από τις τρεις πάνω φωνές μπορεί γίνει κάτω φωνή, παρουσιάζονται στην §220 και αφορούν συνδυασμούς, από τους οποίους απουσιάζουν οι διαφωνίες σε συζεύξεις. Αν όμως χρησιμοποιούνται διαφωνίες σε συζεύξεις, τότε στις αναφερθείσες προϋποθέσεις προστίθεται ακόμη μία: η φωνή, στην οποία βρίσκεται ο διάφωνος φθόγγος της ενάτης, ο οποίος λύνεται στην οκτάβα, δεν μπορεί να γίνει κάτω φωνή.

**§225.** Ας σχεδιάσουμε έναν πίνακα προϋποθέσεων για  $I^{d=-9} + II^{d=-9}$ . Εδώ η άλτο και ο τενόρος είναι οι φωνές του πρωταρχικού συνδυασμού, ενώ αυτές που διπλασιάζουν είναι η σοπράνο και ο μπάσος.

Στο παρακάτω σχήμα οι φωνές κατά σειράν τονικού ύψους συμβολίζονται με τα αρχικά τους γράμματα: S, A, T και B (σοπράνο, άλτο, τενόρος και μπάσος).

$$\text{Πρωταρχικός: } \begin{array}{c} S \\ A \\ T \\ B \end{array} \quad \begin{array}{c} \uparrow I^{v=-9} \\ \downarrow II^{v=-9} \end{array}$$

Σε αυτό το σχήμα αντιστοιχούν οι διπλασιασμοί:

(σχ. σ. 150)

Ο πρωταρχικός συνδυασμός  $I + II$  ( $A+T$ ) έχει τους παρακάτω παραγώγους:

- $(I^{v=-9} + II) \mathbf{Jv} = -9 \cdot B+T.$
- $(I + II^{v=-9}) \mathbf{Jv} = -9 \cdot A+S.$
- $(I^{v=-9} + II^{v=-9}) \mathbf{Jv} = -18 \cdot B+S.$

Δεδομένου του ότι τα a και b έχουν τον ίδιο δείκτη, το  $\mathbf{Jv} = -9$ , ο δείκτης του πρωταρχικού συνδυασμού, δεν είναι τριπλός αλλά διπλός:  ${}^2\mathbf{Jv} = -9 >, -18$ , το οποίο είναι ισοδύναμο με  $\mathbf{Jv} = -9 >, -11$  (πίνακας στην §190).

Θα υπολογίσουμε τί τροποποιήσεις πρέπει να γίνουν στον πίνακα αυτού του διπλού δείκτη. Έχουμε δύο συνδυασμούς, στους οποίους δεν συμμετέχει φωνή του μπάσου: τον πρωταρχικό ( $A+T$ ) και τον παράγωγο b:  $(A+S) \mathbf{Jv} = -9$ . Για να αποφύγουμε την εμφάνιση ενάτης, η οποία θα λύνεται σε οκτάβα, στον πρώτο από αυτούς απαιτείται μία επιπλέον προϋπόθεση:  $\overline{8}$  · στον δεύτερο, απαιτείται η επιπλέον προϋπόθεση  $\underline{1}$  (§222). Όσον αφορά την διάφωνη τετάρτη, αυτή δεν μπορεί να βρίσκεται στον πρωταρχικό συνδυασμό, αλλά μόνο στον παράγωγο, και μάλιστα σε

αυτόν, από τον οποίο απουσιάζει η κάτω φωνή (§223). Όμως, δεδομένου του ότι ο συνδυασμός  $b$ , ο μοναδικός που πληροί αυτήν την προϋπόθεση, παρουσιάζει μετάθεση  $\mathbf{Jv} = -9$ , στην οποία το  $m$  που δίνει τετάρτη είναι διαφωνία ( $m = -3 + 9 = 6$ , §61), η παράγωγη τετάρτη δεν μπορεί να μετατραπεί σε σύμφωνη, και άρα να φέρει κάποιου είδους τροποποίηση στον πίνακα του σύνθετου δείκτη. Αφού ενσωματώσουμε τις επιπλέον προϋποθέσεις στον πίνακα του διπλού δείκτη  $\mathbf{Jv} = -9, -11$  έχουμε τις προϋποθέσεις των προαναφερθέντων διπλασιασμών  $I^{d=-9} + II^{d=-9}$ .

$${}^2\mathbf{Jv} = -9, -11: \quad \begin{array}{cccc} \overleftarrow{3} & \overleftarrow{5} & \overleftarrow{x} & \overleftarrow{8} \\ \overleftarrow{3} & \overleftarrow{5} & \overleftarrow{x} & \overleftarrow{8} \end{array} \quad (\text{σκέλος 2, §190})$$

Επιπλέον προϋποθέσεις:	$\overleftarrow{1}$		$\overleftarrow{8}$
Προϋποθέσεις για $I^{d=-9} + II^{d=-9}$ :	$\overleftarrow{1}$	$\overleftarrow{3}$	$\overleftarrow{5}$
	$\overleftarrow{1}$	$\overleftarrow{x}$	$\overleftarrow{6}$
	$\overleftarrow{1}$	$\overleftarrow{x}$	$\overleftarrow{8}$

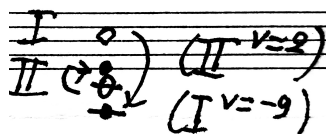
Τις προϋποθέσεις αυτές πληροί ο παρακάτω συνδυασμός:

(σχ. 1, σ. 151)<sup>219</sup>

§226. Πίνακας για τους διπλασιασμούς  $I^{d=-9} + II^{d=-2}$ .

$$\text{Πρωταρχικός: } \begin{array}{l} S \\ A \\ T \\ B \end{array} \left[ \begin{array}{l} I \\ II^{v=-2} \\ II \\ I^{v=-9} \end{array} \right]$$

το οποίο αντιστοιχεί σε:



Πρωταρχικός:  $I+II \cdot S+T$ .

Παράγωγοι:

- a)  $(I^{v=-9} + II) \mathbf{Jv} = -9 \cdot B+T$ .
- b)  $(I II^{v=-2}) \mathbf{Jv} = -2 \cdot S+A$ .
- c)  $(I^{v=-9} II^{v=-2}) \mathbf{Jv} = -11 \cdot B+A$ .

<sup>219</sup> Οι σημειώσεις «первоначальное» και «первонач.» αποδίδονται αμφότερες ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

Ο δείκτης του πρωταρχικού συνδυασμού είναι τριπλός:  $(I+II) {}^2Jv = -2<, -9>, -11$ . Οι συνδυασμοί, στους οποίους δεν μπαίνει φωνή του μπάσου, είναι ο πρωταρχικός  $(S+T)$  και ο παράγωγος  $b (S+A)$ .

Επιπλέον προϋποθέσεις:

1) Μία ενάτη που λύνεται σε οκτάβα (§222) αποκλείεται από τον πρωταρχικό (εξ'ού και η επιπλέον προϋπόθεση  $\overline{8}$ ) και από τον παράγωγο  $b (Jv = -2$ , επιπλέον προϋπόθεση:  $\overline{10}$ ). Η τελευταία προϋπόθεση ( $\overline{10}$ ) δεδομένου του ακραίου διαστήματος  $9>$  δεν εντάσσεται στον πίνακα.

2) Η τετάρτη στην προκειμένη περίπτωση δεν δύναται να είναι σύμφωνη, καθώς ο μοναδικός παράγωγος συνδυασμός, στον οποίον μπορεί να εμφανίζεται, είναι ο παράγωγος  $b (S+A)$ . Όμως στον συγκεκριμένο παράγωγο αυτή προκύπτει από διαφωνία ( $m = 3 - 2 = 1$ ), και για αυτόν τον λόγο δεν επιφέρει τροποποιήσεις στον πίνακα

$$\begin{array}{l}
 {}^2Jv = -2<, -9>, -11: \quad \begin{array}{cccc} \overline{3} & \overline{5} & \overline{6} & \overline{8} \\ \overline{3} & \overline{5}x & \overline{6} & \overline{8} \end{array} \\
 \\
 \text{Επιπλέον προϋπόθεση:} \quad \begin{array}{cccc} & & & \overline{8} \end{array} \\
 \hline
 \text{Προϋποθέσεις για τον} \\
 \text{διπλασιασμό} \\
 I^{d=-9} + II^{d=-2}: \quad \begin{array}{cccc} \overline{3} & \overline{5} & \overline{6} & \overline{8} \\ \overline{3} & \overline{5}x & \overline{6} & \overline{8} \end{array}
 \end{array}$$

Παράδειγμα διπλασιασμού  $I^{d=-2} + II^{d=-2}$

(σχ. σ. 152)<sup>220</sup>

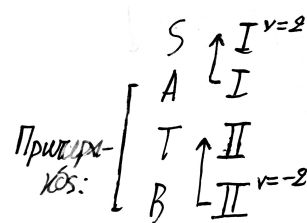
*Σημείωση.* Συγκρίνοντας τον τελευταίο πίνακα με αυτόν της §225 ( $I^{d=-9} + II^{d=-9}$ ) παρατηρούμε ότι αυτοί είναι ίδιοι, με εξαίρεση το ακραίο διάστημα του τελευταίου πίνακα ( $2<$ ), το οποίο δεν υπάρχει στον πρώτο. Η ομοιότητα αυτή εξηγείται από το ότι και στον ένα και στον άλλο πίνακα υπάρχουν δύο γενικοί δείκτες:  $Jv = -9$   $Jv = -11$  και η γενική επιπρόσθετη προϋπόθεση  $\overline{8}$ . Όμως ο δείκτης  $Jv = -2$ , ο οποίος στον 2<sup>ο</sup> πίνακα προστίθεται σε αυτά τα δύο  $JJv$ , δεν επιφέρει κανενός είδους τροποποιήσεις στις προϋποθέσεις τους, εκτός από το ακραίο διάστημα  $2<$ . Το προηγούμενο παράδειγμα, οι

<sup>220</sup> Η σημείωση «первонач.» αποδίδεται ως «πρωταρχικός» (ενν. συνδυασμός).

φωνές του οποίου στον πρωταρχικό συνδυασμό δεν πλησιάζουν η μία την άλλη περισσότερο από μία τρίτη, πληροί επίσης τις προϋποθέσεις  $I^{d=-9} + II^{d=-9}$ :

(σχ. σ. 153)

§227. Παραθέτουμε ένα ακόμη παράδειγμα διπλασιασμού:  $I^{d=2} + II^{d=-2}$ .



Σε αυτό το σχήμα αντιστοιχούν οι διπλασιασμοί:



Πρωταρχικός:  $I + II \cdot A + B$ .

Παράγωγοι:

- a)  $(I^{v=2} + II) \mathbf{Jv} = 2 \cdot S + B$ .
- b)  $(I + II^{v=-2}) \mathbf{Jv} = -2 \cdot A + T$ .
- c)  $(I^{v=2} + II^{v=-2}) \mathbf{Jv} = 0 \cdot S + T$ .

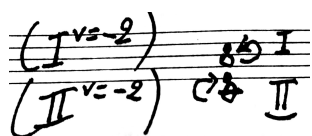
Ο δείκτης είναι διπλός:  ${}^2\mathbf{Jv} = 2, -2 <$ .

Οι συνδυασμοί, στους οποίους δεν μπαίνει μπάσα φωνή, είναι οι παράγωγοι b ( $A+T$ ) και c ( $S+T$ ).

Επιπλέον προϋποθέσεις:

- 1) Σύμφωνα με την §222, η ενάτη που λύνεται σε οκτάβα ( $\overline{8}, \underline{-8}$ ) αποκλείεται από τον παράγωγο b ( $\mathbf{Jv} = -2$ : εξ'ού και η επιπρόσθετη προϋπόθεση  $\overline{10}$ ) και από τον παράγωγο c ( $\mathbf{Jv} = 0$ : επιπρόσθετη προϋπόθεση:  $\overline{8}$ ).
- 2) Στον συνδυασμό b η τετάρτη δύναται να είναι σύμφωνη. Αυτή προκύπτει από την πρωταρχική έκτη ( $m = 3 + 2 = 5$ ), η οποία είναι σταθερή συμφωνία για τους δύο άλλους

δείκτες ( $\mathbf{Jv} = -2, \mathbf{Jv} = 0$ ) δηλαδή κουμπώνεται σε σύμφωνη συνήχηση:



Και έτσι, ο συνδυασμός b καθιστά το 5 σταθερή συμφωνία. Αναφορικά όμως με τον συνδυασμό c, σε αυτόν η τετάρτη παραμένει διάφωνη: αυτός είναι ο συνδυασμός για  $\mathbf{Jv} = 0$ . Άρα, η τετάρτη προκύπτει εδώ από πρωταρχική τετάρτη, η οποία σε έναν δίφωνο πρωταρχικό συνδυασμό δεν δύναται να είναι σύμφωνη (§223).

Έχουμε λοιπόν τις παρακάτω επιπρόσθετες προϋποθέσεις:  $\overleftarrow{8}$ ,  $\overleftarrow{10}$  και το 5, το οποίο έχει γίνει σταθερή συμφωνία. Εντάσσουμε τις προϋποθέσεις αυτές στον πίνακα του  $\mathbf{Jv} = 2, -2$ .

${}^2\mathbf{Jv} = 2, -2 <$	$\overleftarrow{3}$ $\overleftarrow{x}$ $\overleftarrow{5}$ $\overleftarrow{6}$ $\overleftarrow{8}$ $\overleftarrow{10}$ $\overleftarrow{x}$ $\overleftarrow{4}$ $\overleftarrow{x}$ $\overleftarrow{6}$ $\overleftarrow{8}$ $\overleftarrow{x}$
Επιπλέον προϋποθέσεις:	$\overleftarrow{8}$ $\overleftarrow{10}$
Προϋποθέσεις για $\Gamma^{d=2} + \Pi^{d=-2}$ :	$\overleftarrow{3}$ $\overleftarrow{x}$ $\overleftarrow{6}$ $\overleftarrow{8}$ $\overleftarrow{10}$ $\overleftarrow{x}$ $\overleftarrow{4}$ $\overleftarrow{6}$ $\overleftarrow{8}$ $\overleftarrow{x}$

Η συμφωνία 5 παραλείπεται από την κάτω γραμμή, καθώς μετατρέπεται σε σταθερή. Δεδομένου του ότι το ακραίο διάστημα είναι  $2 <$ , το διάστημα  $\overleftarrow{1}$ , το οποίο βρίσκεται εκτός του ορίου αυτού, επίσης δεν συμπεριλαμβάνεται στον πίνακα.

(σχ. σ. 155)<sup>221</sup>

*Σημείωση.* Αυτά, τα οποία ειπώθηκαν στις §§203-208 σχετικά με τον συνδυασμό προϋποθέσεων διπλασιασμού με τις προϋποθέσεις εκάστου  $\mathbf{Jv}$ , αφορούν και τον ταυτόχρονο διπλασιασμό δύο φωνών και γενικότερα όλες τις περιπτώσεις διπλασιασμού.

<sup>221</sup> Το 0 βρίσκεται εκτός του ακραίου διαστήματος  $2 >$ · εξ ου και η διαστύρωση της άλλο και του τενόρου στο σημείο αυτό (Σ.τ.Τ\*). Η σημείωση αυτή αφορά το σημειωμένο με αστερίσκο (\*) σημείο του παραδείγματος (Σ.τ.Μ.).



§228. Με τον ταυτόχρονο διπλασιασμό δύο φωνών κατά ατελείς συμφωνίες ολοκληρώνεται η μελέτη της δίφωνης καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης. Οι επόμενες §§ περιέχουν διάφορες πρόσθετες πληροφορίες, οι οποίες σχετίζονται με ζητήματα που εξετάστηκαν προηγουμένως.

## Η συγχορδία έξι-τέσσερα στην αυστηρή γραφή

§229. Μαζί με τις προϋποθέσεις της χρήσης της τετάρτης έρχεται στην επιφάνεια το ζήτημα της χρήσης της συγχορδίας έξι-τέσσερα εντός του πλαισίου της αυστηρής γραφής. Το ζήτημα αυτό βέβαια άπτεται της απλής αντίστιξης, θεωρούμε όμως απαραίτητο να κάνουμε μία νύξη του εδώ, διότι κατά καιρούς εκφράζονται διάφορες σχετικές με αυτό απόψεις, οι οποίες συσκοτίζουν την ορθή κατανόηση των ιδιοτήτων της αυστηρής γραφής. Ένας τέτοιος συνήθης ισχυρισμός είναι λ.χ. η απαγόρευση της χρήσης της συγχορδίας έξι-τέσσερα στην αυστηρή γραφή, ενώ στην πραγματικότητα η συνήχιση αυτή συναντάται συχνότατα στην αυστηρή γραφή. Για να αποφασίσουμε υπό ποιές συνθήκες η χρήση της συνήχισης αυτής είναι σύμφωνη με τον χαρακτήρα της αυστηρής γραφής, πρέπει να την υπαγάγουμε στον ακόλουθο γενικό κανόνα, ο οποίος αφορά εξ' ίσου οποιαδήποτε διάφωνη συγχορδία:

*Κάθε σύνδεση που περιλαμβάνει διάφωνα διαστήματα, όποια ονομασία και άν φέρει στην μελέτη της αρμονίας, δύναται να υπάρχει και στην αυστηρή γραφή υπό την προϋπόθεση ότι κάθε διαφωνία, την οποία περιλαμβάνει, χρησιμοποιείται κατά τρόπο σύμφωνο με τους κανόνες της 2-φωνης αντίστιξης ως συζευγμένη, διαβατική ή γειτονική. Αυτό βασίζεται στο ότι κάθε συνδυασμός στην αυστηρή γραφή είναι ορθός εάν κάθε φωνή του σχηματίζει σωστή δίφωνη αντίστιξη με κάθε άλλη, και επιπλέον πρέπει να λαμβάνονται υπ' όψιν οι προαναφερθείσες τροποποιήσεις των κανόνων της δίφωνης αντίστιξης, όταν αυτή μπαίνει σε σύσταση πολύφωνης αντίστιξης, όπως: μεγαλύτερη ελευθερία όσον αφορά τις κρυφές διαδοχές (σκέλος α § 74) και χρήση της τετάρτης ως συμφωνίας μεταξύ της πάνω και της μεσαίας φωνής (§83).*

Παίρνουμε ως παράδειγμα την ακόλουθη συγχορδία εβδόμης: . Στην συγχορδία αυτή

υπάρχει ένα διάφωνο διάστημα μεταξύ των εξωτερικών φωνών: **13**· αυτό είναι διαφωνία και οφείλει να προετοιμάζεται και να λύνεται σωστά, και επιπλέον ο ελεύθερος φθόγγος της μπορεί την στιγμή της λύσης να κινηθεί προς άλλον, όπως πχ:

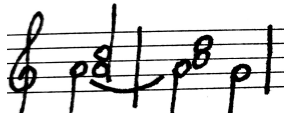
(ΜΚ σχ.1, σ. 156, \*a-c)<sup>222</sup>

<sup>222</sup> Η σημείωση «ιι τ.π.» αποδίδεται ως «κλπ.».

Οι υπόλοιπες φωνές, δεδομένου του ότι δεν συμμετέχουν στην διαφωνία και σχηματίζουν η κάθε μία με κάθε άλλη σύμφωνα διαστήματα, είναι ελεύθερες φωνές, οι οποίες δύνανται να κινηθούν είτε κατά βαθμίδες είτε με άλματα, όμως υπό τον εξής όρο: την στιγμή της λύσεως να μην αγγίζουν τον διάφωνο φθόγγο και αυτόν, στον οποίο λύνεται. Από αυτό προκύπτει ένα μεγάλο εύρος πιθανών «λύσεων» αυτής της συγχορδίας, π.χ.:

(ΜΚ σχ. 2, σ. 156, \*a-c)<sup>223</sup>

**§230.** Η συγχορδία έξι-τέσσερα συναντάται επίσης στα παρατιθέμενα παραδείγματα (στα σημεία που σημειώνονται με \*) και είναι αποτέλεσμα κίνησης των φωνών βάσει του αναφερθέντος γενικού κανόνα. Η συγχορδία έξι-τέσσερα περιλαμβάνει μόνο μία διαφωνία, την 3, και αν η διαφωνία αυτή προετοιμάζεται και λύνεται βάσει των κανόνων της δίφωνης αντίστιξης της αυστηρής γραφής, τότε η συγχορδία χρησιμοποιείται σωστά. Όμως εδώ είναι απαραίτητη η διατύπωση του παρακάτω όρου. Ήδη στην δίφωνη αντίστιξη, από τις πιθανές λύσεις της τετάρτης ( 3 και 3 ) περιπτώσεις λύσης της σε πέμπτη παρουσιάζονται εξαιρετικά σπάνια. Αυτό δύναται να εξηγηθεί από το ότι η χαλαρότητα της διαφωνίας της τετάρτης σαν να δυναμώνεται με την παρουσία της πέμπτης (η οποία έχει ένα κενό άκουσμα). Αν στρέψουμε τώρα την προσοχή μας στην πολύφωνη αντίστιξη, η λύση 3 συναντάται μόνο σε περιπτώσεις, στις οποίες σε αυτήν την

διαφωνία προστίθεται η περισσότερο οξεία διαφωνία της δευτέρας. π.χ.  Δεν μπορούμε να δείξουμε περιπτώσεις, στις οποίες η διαφωνία της τετάρτης θα ήταν η μοναδική

διαφωνία της δεδομένης συνήχησης, π.χ. , αν και μία τέτοια χρήση της συγχορδίας έξι-τέσσερα θα φαινόταν να μην αντιτίθεται στις αρχές της αυστηρής γραφής.

Προχωράμε σε μεμονωμένες περιπτώσεις χρήσης της συγχορδίας έξι-τέσσερα. Αυτή δύναται να τεθεί σε ισχυρό μέρος του μέτρου, ως αποτέλεσμα της προετοιμασμένης και λυμένης διαφωνίας της τετάρτης:

<sup>223</sup> Η σημείωση «η τ.π.» αποδίδεται ως «κλπ».

(σχτα σ. 157, \*1-4)<sup>224</sup>

(σχτα 1, σ. 158, \*5-9)<sup>225</sup>

αυτή δύναται επίσης να προκύπτει την στιγμή της λύσης συζευγμένης εβδομης (6), η οποία ως διαβατικός φθόγγος σχηματίζει τετάρτη με το μπάσο:

(σχ. 2, σ. 158, \*10 – O.L. I, 124)

από την λύση της εβδομης με ταυτόχρονη διαφωνία τετάρτης:

(σχ. 3, σ. 158, \*11 – O.L. I, 138)

ως αποτέλεσμα διαβατικού φθόγγου:

(σχ. 1, σ. 159, \* 12-13 – O.L. I, 128)<sup>226</sup>

ως συνήχηση που σχηματίζεται από προήχηση.

(σχ. 1, σ. 159, \*14 – P. X, 73)<sup>227</sup>

και λοιπά και λοιπά.

**§231.** Είναι δύσκολο να πεί κανείς με σιγουριά άν η συνήχηση που εμφανίζεται υπό αυτές τις συνθήκες, και την οποία εμείς ονομάζουμε συγχορδία έξι-τέσσερα, κατάφερε να τραβήξει την προσοχή των μεγάλων διδασκάλων της αυστηρής γραφής. Αυτή εμφανιζόταν κατά τρόπο παρόμοιο με την πλειονότητα άλλων, οι οποίες φέρουν πλέον διάφορες ονομασίες, όπως: δευτερεύουσες συγχορδίες εβδομης, συγχορδίες ενάτης κλπ, αλλά στην παλαιότερη εποχή δεν συμβολίζονταν με κανέναν όρο, ούτε γίνονταν αντιληπτές ως αυτόνομες υποστάσεις, ικανές να δεχθούν συστηματοποίηση και να ακολουθούν θεωρητικούς κανόνες. Σε μία μόνο περίπτωση η «συγχορδία έξι-τέσσερα», ή ορθότερα η διάφωνη τετάρτη, μπόρεσε να γίνει αντιληπτή ως κάτι, το οποίο

<sup>224</sup> P. X, 6. P.X, 7. και P.X, 10. Η σημείωση «и т.д.» αποδίδεται ως «και ούτω καθ' εξής».

<sup>225</sup> P. X, 33, O.L. I, 127, O.L. I, 137 και P. X, 90.

<sup>226</sup> Η σημείωση «и т.д.» αποδίδεται ως «κ.ο.κ.».

<sup>227</sup> Η σημείωση «и т.д.» αποδίδεται ως «κ.ο.κ.».

ξέφευγε από τα φυσιολογικά πλαίσια της αυστηρής γραφής: όταν αυτή σχηματίζοντας διαφωνία με το μπάσο αποτελούσε προετοιμασία – περίπτωση, στην οποία εκδηλώνεται η διττή φύση του διαστήματος αυτού, το οποίο είναι εξίσου ικανό να επιτελεί λειτουργία συμφωνίας και διαφωνίας<sup>228</sup>. Προσεγγίζοντας την συγκοπή συνήθως με βηματική κίνηση, η τετάρτη την στιγμή της εισόδου σε ασθενές μέρος έπαιζε ρόλο σύμφωνης προετοιμασίας. Στον επόμενο μετά από αυτήν ισχυρό χρόνο, αυτή γινόταν αντιληπτή ως διαφωνία και άρα λυνόταν με κίνηση της φωνής μία βαθμίδα κάτω. Αυτός ο τρόπος χρήσεως της τετάρτης, με τον οποίο σχηματιζόταν η «συγχορδία έξι-τέσσερα» την στιγμή που η τετάρτη ήταν διάφωνη, πράγματι μπόρεσε να τραβήξει την προσοχή των συνθετών, όντας μία ξεχωριστή υπόσταση, η οποία παρέβαινε τις προϋποθέσεις της συνήθους χρήσης συζευγμένων διαφωνιών. Παραθέτουμε διάφορα παραδείγματα που αποσαφηνίζουν αυτήν την εμφάνιση «συγχορδιών έξι-τέσσερα».

(σχ. σ. 160, \*1-5)<sup>229</sup>

### **Αρμονικές συνδέσεις που προκύπτουν από συζευγμένες διαφωνίες σε διπλασιασμούς και η σημασία τους για την εξέλιξη της αρμονικής τεχνικής (§§232-233)**

§232. Στην δίφωνη αντίστιξη, την στιγμή της λύσης ο ελεύθερος φθόγγος μπορεί να αφήνεται άνευ εμποδίων. Τέτοιου τύπου λύσεις είναι φυσιολογικές, ενώ τις περιπτώσεις, στις οποίες ο φθόγγος την στιγμή της λύσης φεύγει από την θέση του, πρέπει να τις δούμε ως εξαιρέσεις. Όταν όμως έχουμε διπλασιασμό κατά ατελείς συμφωνίες, σε κάθε βήμα συναντάμε περιπτώσεις, στις οποίες ο φθόγγος, στον οποίο λύνεται η διαφωνία, ή ακόμα ο φθόγγος που την διπλασιάζει, σχηματίζει διαφωνία με κάποια από τις υπόλοιπες φωνές· αυτό μας αναγκάζει ή να μετακινήσουμε τον ελεύθερο φθόγγο από την θέση του (και αυτός φεύγοντας από αυτήν να πάει προς σύμφωνο φθόγγο) ή ακόμα και να συνεχίσουμε παραπέρα την κίνηση από τον διάφωνο φθόγγο βηματικά. Και οι δύο περιπτώσεις αποτελούν πηγή ποικιλόμορφων αρμονικών συνδέσεων.

Ας πάρουμε π.χ. την διαφωνία της εβδόμης στον διπλασιασμό  $I^{d=9} + II^{d=9}$  (§225):

(σχ. 1, σ. 161)

<sup>228</sup> Βλ. H. Bellermann. Der Contrapunkt. 4-te Auflage, σ. 220 (Σ.τ.Τ).

<sup>229</sup> 1\*) O.L. I, 79. 2\*) I, 131. 3\*) O.L. I, 136. 4\*) P.X, 130. 5\*) O.L. I, 119.

Η εβδόμη λύνεται σε 5, και το 5 για  $Jv = -11$  είναι ασταθής συμφωνία. Ως εκ τούτου, την στιγμή της λύσεως προκύπτει διάφωνη συνήχηση. Συνεπώς, πρέπει ή να κινήσουμε τον ελεύθερο φθόγγο, και την στιγμή της λύσης να έχουμε διάφωνη συνήχηση, π.χ.

(σχ. 2, σ. 161)

ή, αφήνοντας τον ελεύθερο φθόγγο στην θέση του, να πάμε μία βαθμίδα παρακάτω από τον φθόγγο της λύσης:

(σχ. 3, σ. 161)

ή να πάμε μία βαθμίδα πάνω από τον φθόγγο της λύσης, ούτως ώστε ο φθόγγος που την διπλασιάζει να αποτελεί γειτονική διαφωνία.

(σχ. 4, σ. 161)

ή, τέλος, την στιγμή της λύσης να λάβουμε τον ελεύθερο φθόγγο ως διάφωνο φθόγγο μίας νέας διαφωνίας σε σύζευξη, και να την λύσουμε σύμφωνα με τους κανόνες, π.χ:

(σχ. 1, σ. 162)

Προκύπτει λοιπόν μία μεγάλη ποικιλία αρμονικών συνδυασμών, στους οποίους οι διάφωνες συγχορδίες είναι στις πιο αλλόκοτες διατάξεις: αυτές μοιάζουν να κρέμονται η μία από την άλλη· η μία συγχορδία οδηγεί στην άλλη και όλες μαζί σχηματίζουν έναν δυνατό και συμπαγή ιστό.

Όλες λοιπόν οι συνδέσεις προκύπτουν με τον πιο απλό τρόπο, χάρη στην τήρηση των πανταχού παρόντων κανόνων της 2-φωνης αντίστιξης, οι οποίοι αφορούν την χρήση διαφωνιών σε συζεύξεις.

Η εφαρμογή αυτών των διαφωνιών, καθώς επίσης και των ασταθών συμφωνιών, σε ασκήσεις πάνω στους διπλασιασμούς αποτελεί επομένως μέσο για την εξέλιξη όχι μόνο της αντιστικτικής, αλλά και σε σημαντικό βαθμό της αρμονικής τεχνικής, μιας και την εμπλουτίζει με συνδέσεις, οι οποίες δεν δύνανται να προκύψουν με άλλον τρόπο.

Αρμονικές πτώσεις, όπου διάφωνες συνηχήσεις προκύπτουν όχι μόνο την στιγμή της καθυστέρησης, αλλά και της λύσης, με παράλληλη κίνηση των φωνών κατά ατελείς συμφωνίες, π.χ.

γίνονται αντικείμενο καλύτερης εξοικείωσης εκ μέρους του μαθητή ακριβώς μέσω ασκήσεων πάνω σε διπλασιασμούς με την χρήση ασταθών συμφωνιών και συζευγμένων διαφωνιών.

**§233.** Το σημαντικότερο ζήτημα της χρήσης συζευγμένων διαφωνιών και ασταθών συμφωνιών σε διπλασιασμούς δεν έχει τραβήξει μέχρι στιγμής την προσοχή των θεωρητικών. Στα εγχειρίδια αντίστιξης, συνήθως, επικρατεί σιωπή σχετικά με την εν λόγω δυνατότητα χρήσης των διαστημάτων αυτών και δίνεται εντολή να αρκούμαστε μόνο σε σταθερές συμφωνίες στα ισχυρά μέρη του χρόνου. Στα παραδείγματα διπλασιασμών που παραθέτει ο Τσαρλίνο, τα συζευγμένα διαστήματα –διαφωνίες και ασταθείς συμφωνίες– απουσιάζουν παντελώς· και προφανώς αυτός δεν θα μπορούσε να θέσει το εν λόγω ζήτημα, δεδομένου του ότι έχει αφήσει άλυτο το –απλούστερο μόν, αλλά στενά συνυφασμένο με αυτό– ζήτημα της χρήσης ασταθούς έκτης και ασταθούς εβδόμης στην διπλή αντίστιξη εις την δωδεκάτη<sup>231</sup>. Ο Φούξ στο «Gradus ad Parnassum» και ο Μάρπουργκ στο «Abhandlung von der Fuge» επιτρέπουν, όταν έχουμε διπλασιασμούς, μόνο σταθερές συμφωνίες στα ισχυρά μέρη του χρόνου, αποκλείοντας την έκτη και όλα τα διαστήματα σε συζεύξεις. Θεωρώντας περιττή την επανεξέταση των θέσεων που εξέφρασε ο Μάρπουργκ, η πλειονότητα των μεταγενέστερων θεωρητικών αρκέστηκε στην επανάληψή τους και στην παράθεση ακόμα και των μουσικών παραδειγμάτων του. Ο ισχυρισμός, πως δήθεν η απουσία συζευγμένων διαφωνιών συνιστά απαραίτητη προϋπόθεση για τον διπλασιασμό κατά ατελείς συμφωνίες, οδήγησε –σε αυτό συνέβαλε και το κύρος-αναγνωρισιμότητα του Μάρπουργκ– στο να δίνεται πίστη σε αυτή την άποψη. Η αποκάλυψη του αβάσιμου της εν λόγω άποψης καθίσταται απαραίτητη, διότι αυτή όχι μόνο δημιουργεί ελλειπείς εντυπώσεις για τις ιδιότητες των διπλασιασμών, αλλά κλείνει και τον δρόμο του μαθητή προς συνδέσεις, οι οποίες σε ανώτερα επίπεδα είναι ωφέλιμες για την ανάπτυξη της αρμονικής του τεχνικής.

**§234.** Την εξέλιξη της τεχνικής προς αυτήν την κατεύθυνση ευνοούν όχι λίγο οι ασκήσεις πάνω στην αντίστιξη του «συνδυασμού ειδών», η οποία υπάγεται στην διδασκαλία της απλής αντίστιξης. Σε αυτές, ο μαθητής κατ' αρχάς έρχεται αντιμέτωπος με τις ανφερθείσες περιπτώσεις λύσης της καθυστέρησης σε φθόγγο, ο οποίος σχηματίζει διαφωνία σε σχέση με την δεδομένη αρμονία. Παραπέμπουμε τυχόν ενδιαφερόμενους για αυτό το ζήτημα στην 4<sup>η</sup> έκδοση του βιβλίου «Der Contrapunkt» του Μπέλερμαν (σσ. 227-237 και 266-268).

<sup>230</sup> Η σημείωση «последний примѣръ §231» αποδίδεται ως «τελευταίο παράδειγμα της §231»

<sup>231</sup> Βλ. υποσημείωση της §151 (Σ.τ.Γ\*).

§235. Δείξαμε τί σημασία έχει για την εξέλιξη της αρμονικής τεχνικής η χρήση αυτών των καθυστερήσεων<sup>232</sup>, κατά τις οποίες ο φθόγγος, ο οποίος σχηματίζει διαφωνία με κάποια φωνή, σχηματίζει κατά την λύση του μία νέα διαφωνία με τις άλλες φωνές, και με αυτόν τον τρόπο τις αναγκάζει να κινηθούν την στιγμή της λύσης προς σύμφωνη συνήχηση, με αποτέλεσμα να προκύπτουν πολλές και ποικίλες λύσεις των διάφωνων αρμονιών. Οι θεωρητικοί, οι οποίοι αποκλείουν αυτές τις διαφωνίες και ασταθείς συμφωνίες από τους δίφωνους συνδυασμούς, συνάμα στερούν από αυτήν την αντίστιξη αυτές ακριβώς τις συνδέσεις, των οποίων η παρουσία την καθιστά πολύτιμο μέσο για την εξέλιξη της αρμονικής τεχνικής. Πέραν αυτού, πολλοί θεωρητικοί ισχυρίζονται πως δήθεν αυτές οι μορφές λύσεως δεν επιτρέπονται στην αυστηρή γραφή εν γένει. Λόγου χάριν, ο Φετίς στο βιβλίο του «Traité du contrepoint et de la fugue» (2<sup>η</sup> έκδοση, μέρος I, σσ. 51-52) λέει ότι βάση της αυστηρής γραφής αποτελούν οι σύμφωνες συγχορδίες, και κατά συνέπεια επιτρέπονται μόνο αυτές οι καθυστερήσεις, οι οποίες λύνονται σε φθόγγο που σχηματίζει συμφωνία με τις υπόλοιπες φωνές, όπως π.χ.

(MK σχ. σ. 163)<sup>233</sup>

και ότι κατά την γνώμη του μόνο σε αυτές τις καθυστερήσεις είναι δυνατόν την στιγμή της λύσης να γίνεται κίνηση προς άλλη συγχορδία, π.χ.

(MK σχ. 1, σ. 164)

Αυτές ακριβώς τις περιπτώσεις, όπου η αλλαγή συγχορδίας την στιγμή της λύσης καθίσταται επιτακτική ως συνέπεια του ότι, αν οι φωνές παρέμεναν στην θέση τους, η λύση θα σχημάτιζε διάφωνη συνήχηση, αυτός τις θεωρεί μη ορθές. Σε αυτήν την βάση, οι εξής συνηχήσεις: α) εβδομή που ακολουθείται από τρίτη και πέμπτη β) πέμπτη και έκτη από τρίτη και γ) δευτέρα από τετάρτη και έκτη:

(MK σχ. 2, σ. 164)

---

<sup>232</sup> Αυτή είναι η πρώτη εμφάνιση της λέξεως «καθυστερήση» εντός του κειμένου, πρβλ. με το λήμμα *συζευγμένος φθόγγος* της παραγράφου ...

<sup>233</sup> Βλ. υποσημείωση στην §151 (Σ.τ.Τ\*).

αναγνωρίζονται από αυτόν ως μη επιτρεπόμενες στην απλή αντίστιξη, «inadmissible dans le Contrepoint simple<sup>234</sup>». Λίγο παρακάτω ισχυρίζεται πως δήθεν τέτοιες περιπτώσεις δεν απαντώνται στα έργα των συνθετών της αυστηρής γραφής και πως έχει βρει μόνο ένα παράδειγμα στον Παλεστρίνα, το οποίο θεωρεί ως λάθος. Ιδού τα λεγόμενά του κατά λέξη: «Toutes ces circonstances avaient été vraisemblablement remarquées par les compositeurs qui précédèrent l'invention de la tonalité moderne et l'emploi des dissonances naturelles, car *on ne trouve pas d'exemples de ces harmonies dans leurs ouvrages*<sup>235</sup>. Le suivant, tiré de l'hymne des Martyrs, de Palestrina est *le seul* (!) ou j'ai trouvé l'harmonie de tierce, quinte et sixte; mais *sa resolution a le défaut que je vient de signaler*, et l'on ne peut considérer cet exemple que comme *une erreur de ce grand maître*. Le voici:»<sup>236</sup>

(ΜΚ σχ. 3, σ. 164)

Αυτούς τους ισχυρισμούς του γάλλου θεωρητικού μπορούμε δικαίως να τους θεωρήσουμε διαμετρικώς αντίθετους, δηλαδή: οι συνθέτες της εποχής, η οποία προηγείται της ανάπτυξης του τονικού μας συστήματος, δεν ακολουθούσαν τέτοιου είδους οπτικές και δεν θεωρούσαν λάθη τις περιπτώσεις που απαγορεύει ο Φετίς· η παρατήρηση, μάλιστα, πως δήθεν τέτοιου είδους αρμονικές διαδοχές δεν συναντώνται στα έργα τους και πως το παράδειγμα, το οποίο εντόπισε στον Παλεστρίνα είναι μοναδικό, αντιτίθεται στην πραγματικότητα: τέτοιου είδους διαδοχές απαντώνται ξανά και ξανά. Ας μην περιοριστούμε στα παραδείγματα που παραθέτουμε από τα έργα των παλαιών μεγάλων διδασκάλων, τα οποία περιέχουν περιπτώσεις που απαγορεύει ο Φετίς<sup>237</sup>, και ας σημειώσουμε μία σειρά τέτοιων παραδειγμάτων από τον V<sup>ο</sup> τόμο της ιστορίας μουσικής του Άμπρος (οι αριθμοί που ακολουθούν τα ονόματα των δημιουργών αναφέρονται στις σελίδες). Στα παραδείγματα αυτά συναντάται συχνότατα αυτή η συνήχηση τρίτης, πέμπτης και έκτης, την οποία ο Φετίς θεωρεί λάθος του Παλεστρίνα:

<sup>234</sup> Γαλλικά στο πρωτότυπο: «απαράδεκτη για την απλή αντίστιξη».

<sup>235</sup> Σε αυτό και το επόμενο παρατιθέμενο απόσπασμα, η πλάγια γραφή αποτελεί δική μας μορφοποίηση (Σ.τ.Τ\*).

<sup>236</sup> Γαλλικά στο πρωτότυπο: «Όλες αυτές οι περιστάσεις έχουν κατά πάσα πιθανότητα παρατηρηθεί από τους συνθέτες, οι οποίοι προηγήθηκαν της επινόησης της σύγχρονης τονικότητας και της χρήσης των φυσικών διαφωνιών, καθώς *παραδείγματα αυτών των αρμονιών σε αυτά τους τα έργα δεν απαντώνται*. Το ακόλουθο απόσπασμα, προερχόμενο από τον ύμνο των Μαρτύρων του Παλεστρίνα, είναι *το μοναδικό* (!) στο οποίο έχω συναντήσει την αρμονία της τρίτης, της πέμπτης και της έκτης· *η λύση της*, ωστόσο, *ενέχει το σφάλμα που μόλις επεσήμανα*, και δεν μπορούμε παρά να θεωρήσουμε αυτό το παράδειγμα *ως ένα λάθος του μεγάλου αυτού διδασκάλου*. Ιδού:»

<sup>237</sup> Βλ. τα εξής παραδείγματα: από τον Παλεστρίνα §83, 2<sup>ο</sup> παράδειγμα· §84, 2<sup>ο</sup>, 4<sup>ο</sup>, 5<sup>ο</sup>, 6<sup>ο</sup> παράδειγμα· §230, 9<sup>ο</sup> και 14<sup>ο</sup> παράδειγμα. Από τον Ζοσκέν §84, 2<sup>ο</sup> παράδειγμα, 2<sup>ο</sup> παράδειγμα. Από τον Ορλάντο Λάσσο §85, 4<sup>ο</sup> παράδειγμα (Σ.τ.Τ\*\*).



Πολύ πιθανόν ο Φετίς –δεδομένου του εύρους της φιλολογίας αυτής της εποχής– να μην είχε υπ’όψιν του τα έργα, από τα οποία έχουν αποσπασθεί τα παραπάνω παραδείγματα. Ας στραφούμε λοιπόν σε ένα έργο, το οποίο ο Φετίς αναμφίβολα γνώριζε καλά, την ονομαστή λειτουργία «του πάπα Μαρτσέλλο» του Παλεστρίνα. Αρχικά ας ακούσουμε την κρίση του ίδιου του Φετίς για αυτήν. Στην «Biographie universelle des musiciens», στο άρθρο για τον Παλεστρίνα, ο Φετίς λέει: *Peu des monuments historiques de l’art présentent autant d’intérêt pour l’étude que cette messe dite du pape Marcel; car elle marque une des ces rares époques où le génie, franchissant les barrières dont l’entoure l’esprit de son temps, s’ouvre tout à coup une carrière inconnue, et la parcourt à pas de géant... A l’égard de la fracture, de la pureté de l’harmonie, de l’art de faire chanter toutes les parties d’une manière simple et naturelle, dans le medium de chaque genre de voix, et de faire mouvoir six parties avec toutes les combinaisons des compositions scientifiques, dans l’étroit espace de deux octaves et demie; tout cela, dis-je, est au dessus de nos éloges; c’est le désespoir de quionque a étudié sérieusement le mécanisme et les difficultés de l’art d’écrire*<sup>239</sup>.

Και ιδού, σε αυτήν ακριβώς την λειτουργία, της οποίας η αξία είναι κατά μαρτυρίαν του ίδιου του Φετίς «υπεράνω των επαίνων μας», βλέπουμε, στην 1<sup>η</sup> κιάλας σελίδα, επτά περιπτώσεις που κατά την γνώμη του πρέπει να χαρακτηριστούν λάθη του Παλεστρίνα, επτά «erreurs de ce grand maitre»<sup>240</sup>, ήτοι:

(ΜΚ σχ. 1, σ. 166 – Ρ. ΧΙ, 128. Missa Papae Marcelli)<sup>241</sup>

Αυτές οι «ανεπίτρεπτες» κατά την γνώμη του Φετίς περιπτώσεις αποτελούν στην πραγματικότητα ένα συχνό φαινόμενο στην αυστηρή γραφή, και μάλιστα τόσο συχνό, ώστε δεν συναντώνται μόνο στα έργα του Παλεστρίνα, τα οποία ο Φετίς παραθέτει ως υποδείγματα στο 1<sup>ο</sup> μέρος του βιβλίου

<sup>238</sup> a\*) Hobrecht 22, b\*) Josquin de Près 132, c\*) Pierre de la Rue 139, d\*) de Orto 199, e\*) Carpentras 222, f\*) Benedict Ducis 233, g\*) Henricus Isaak 311, h\*) Ludwig Senfl 399 i\*) Adrian Willaert 538-9, j\*) id. 542, k\*) Escobedo 589, l\*) Cristoforo Morales 602. Η σημείωση «ι τ.δ.», η οποία απαντάται σε ορισμένα από αυτά, αποδίδεται ως «κ.ο.κ.» (και ούτω καθ’ εξής).

<sup>239</sup> Γαλλικά στο πρωτότυπο: «Ελάχιστα ιστορικά μνημεία της τέχνης παρουσιάζουν τόσο ενδιαφέρον για μελέτη όσο η λεγόμενη λειτουργία του πάπα Μαρκέλλου· καθώς αυτή είναι γνώρισμα εκείνων των σπανίων εποχών όπου η ιδιοφυΐα υπερπηδώντας τα εμπόδια, με τα οποία την περικλείει το πνεύμα της εποχής, χαράσσει ξαφνικά μια άγνωστη πορεία, την οποία διασχίζει με βήματα γίγαντα... Όσον αφορά την κατασκευή, την αγνότητα της αρμονίας, της τέχνης του να άδουν όλα τα κομμάτια κατά έναν τρόπο απλό και φυσικό, μέσω κάθε είδους φωνής, και το να κινεί έξι πάρτες με όλους τους επιστημονικούς συνδυασμούς, στο στενό διάστημα δυόμισι οκτάβων· όλο αυτό, θαρρώ, είναι υπεράνω των επαίνων μας· είναι η απογοήτευση του καθενός που έχει μελετήσει σοβαρά τον μηχανισμό και τις δυσκολίες της τέχνης της γραφής.»

<sup>240</sup> Γαλλικά στο πρωτότυπο: «λάθη του μεγάλου αυτού διδασκάλου».

<sup>241</sup> Η σημείωση «τακτβ 7» και «ι τ.δ.» αποδίδονται ως «μέτρο 7» και «κ.ο.κ.» αντίστοιχα.

του<sup>242</sup>, αλλά ακόμα και στα ίδια τα παραδείγματά του, δηλαδή: στο 2<sup>ο</sup> μέτρο της 1<sup>ης</sup> άσκησης στην σ. 54:

(ΜΚ σχ. 2, σ. 166)<sup>243</sup>

και στο 11<sup>ο</sup> μέτρο της 5-φωνης άσκησης στην σ. 84:

(ΜΚ σχ. 3, σ. 166)<sup>244</sup>

Δεν είναι δύσκολο να φανταστούμε μία περισσότερο ή λιγότερο αληθοφανή εξήγηση για το πώς ο ονομαστός θεωρητικός κατάφερε να οδηγηθεί σε αυτές τις αντιφάσεις. Η μελέτη της αντίστιξης της αυστηρής γραφής ξεκινά, ως γνωστόν, από την αντίστιξη 1<sup>ου</sup> είδους (νότα έναντι νότας), όπου απορρίπτονται οι διάφωνες συνηχήσεις εν γένει. Ίσως έτσι να ήρθε στον Φετίς η ιδέα, πως η αρχή της αυστηρής γραφής, ως βασικό στοιχείο μάλιστα, αποτελούν οι σύμφωνες συγχορδίες. Η σκέψη αυτή, αν εκληφθεί ως θεμελιώδης θέση, είναι βολική, καθώς θα μπορούσε εύκολα να εξηγήσει την διαφορά μεταξύ της αυστηρής και της ελεύθερης γραφής: η αυστηρή αντίστιξη, η οποία αρκείται στις σύμφωνες συνηχήσεις, ήταν αντίθετη της σύγχρονης αρμονίας, η οποία επιτρέπει την χρήση διάφωνων συγχορδιών με κάποια αυτονομία. Σε αυτήν την γενίκευση φαινομένων, τα οποία αφορούν αποκλειστικά και μόνο το 1<sup>ο</sup> είδος αυστηρής αντίστιξης, δόθηκε αυθαίρετα σημασία οδηγητικής αρχής με ισχύ στην αυστηρή γραφή εν γένει. Από αυτή την υποτιθέμενη αρχή ο Φετίς έβγαλε δια της επαγωγής πολύ μακρινά συμπεράσματα, και αντιμετωπίζοντάς τα σαν νόμους, τους οποίους υποτίθεται ότι οφείλουν να ακολουθούν οι μορφές της αυστηρής γραφής, δεν παρατήρησε ότι αυτοί οι υποτιθέμενοι νόμοι έρχονται σε αντίθεση με την μουσική φιλολογία της εποχής αυτής. Δεν είναι να απορεί κανείς που η πρώτη απόπειρα επαλήθευσης των εν λόγω θέσεων σε έργα ενός κλασσικού δημιουργού έπεσε στο κενό: στον Παλεστρίνα ο Φετίς συνάντησε συνήχηση που αντιτίθεται στις θεωρίες του. Όμως αυτή η ατυχία δεν τον οδήγησε στο να προβληματιστεί σχετικά με την ορθότητα της θεωρίας του και να προβεί σε μία επανεξέτασή της: αυτός προτίμησε να χαρακτηρίσει αυτή την περίπτωση ως σφάλμα και –πρέπει να σκεφτεί κανείς– να μην επιχειρήσει περαιτέρω διερεύνηση του θέματος. Δεν υπάρχει άλλη εξήγηση για το πώς κατέληξε στο ότι το παράδειγμα που συνάντησε είναι μοναδικό – όπως είδαμε, τέτοια παραδείγματα απαντώνται ξανά και ξανά.

<sup>242</sup> Σ. 123 (τελευταίο μέτρο), σ. 127 (μέτρο 9), σ. 132 (μέτρο 6), σ. 135 (τελευτ. μέτρο), σ. 136 (μέτρο 3), σ. 139 (μέτρο 16) (Σ.τ.Τ\*).

<sup>243</sup> Η σημείωση «и т.д.» αποδίδεται ως «κ.ο.κ».

<sup>244</sup> Η σημείωση «и т.д.» αποδίδεται ως «κ.ο.κ».

Ο Φετίς προσδίδει μεγάλη σημασία στις απόψεις του επί του θέματος των βασικών αρχών της αυστηρής γραφής. Έχοντας από πολλές απόψεις συσκοτίσει το ζήτημα των διαστημάτων σε συζεύξεις, στην υποσημείωση στην σελίδα 51 αναφωνεί: ces considérations jettent une vive lumière sur l'origine et classification des accords de septième du second degré, de quinte et sixte etc<sup>245</sup>.

Όσο μεγαλύτερο είναι το κύρος του προσώπου που εκφράζει μία αβάσιμη άποψη, τόσο μεγαλύτερη είναι η βλάβη που μπορεί να προκληθεί από αυτήν, αυτό έχουμε να πούμε. Ο λόγος, για τον οποίον αναλωθήκαμε στην αναίρεση των παραπάνω απόψεων του Φετίς, είναι ότι το εν λόγω πρόσωπο χαίρει επάξια δόξας μουσικού επιστήμονα και θεωρητικού από πολλές απόψεις.

**§236.** Από τα είδη της καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης, ο μαθητής πρέπει κατ' αρχάς να εξοικειωθεί αρκετά με την διπλή αντίστιξη εις την δωδεκάτη. Η αντίστιξη αυτή, η οποία έπαιξε σημαντικό ρόλο και στην εποχή του Παλεστρίνα και σε αυτήν του Μπαχ, βρίσκεται πλέον υπό εξαφάνιση. Σε αυτήν την κατάσταση δεν έχουν οδηγήσει σε μικρό βαθμό οι θεωρητικοί, οι οποίοι συχνά φέρονται αρκετά απερίσκεπτα στις πολύτιμες παραδόσεις της παλαιότερης τεχνικής. Αρκεί να αναγνωρίσουμε ότι π.χ. στην τέταρτη έκδοση του II<sup>ο</sup> τόμου του «Kompositionslehre» του Μάρξ γίνεται πραγμάτευση αποκλειστικά και μόνο της διπλής αντίστιξης εις την οκτάβα. Ο συγγραφέας προσθέτει ότι, αν και στις προηγούμενες εκδόσεις συμπεριέλαβε πραγμάτευση και των υπολοίπων διπλών αντιστίξεων, παρακινήθηκε να το κάνει από έγνοια να αποφύγει μία φαινομενική ατέλεια· χαρακτηρίζει την πράξη του αυτή ως μία αδυναμία, την οποία παραδέχεται, και αποφασίζει να μην τις περιγράψει εκ νέου<sup>246</sup>. Μία τέτοια στάση απέναντι στην σύνθετη αντίστιξη εκ μέρους του εν λόγω ατόμου, μίας από τις μεγαλύτερες αυθεντίες του θεωρητικού χώρου της ΙΘ' εκατονταετίας, δεν θα μπορούσε να μην ασκήσει επιρροή στους επιγόνους του, οι οποίοι από πλευράς τους έχουν συμβάλει –ο καθένας στο μέτρο των δυνάμεών του– στην πτώχευση της σύγχρονης αντιστικτικής τεχνικής.

Το να ανεβάσει την τεχνική του στο επίπεδο της τεχνικής του περασμένου καιρού θα ήταν μία ωφέλιμη άσκηση για τον σύγχρονο συνθέτη. Στην προκειμένη περίπτωση, τον σωστό δρόμο μας έχει δείξει ο Μπετόβεν, ο οποίος στα τελευταία του έργα, τα οποία διακρίνονται για τον νεωτερισμό και την αυθεντικότητά τους, γυρίζει πίσω στις παλαιές αντιστικτικές μορφές. Σχετικά με

<sup>245</sup> Γαλλικά στο πρωτότυπο: «Αυτοί οι συλλογισμοί ρίχνουν άπλετο φως στην απαρχή και την κατηγοριοποίηση των συγχορδιών εβδόμης της δεύτερης βαθμίδας, της πέμπτης, της έκτης κλπ».

<sup>246</sup> «Er (= der Verfasser) will auch nicht leugnen, dass ihn vielleicht die Sorge mit bestimmt hat, den Schein der Unvollständigkeit zu meiden. Allein wenn man das nicht Mittheilungswürdige festhält, um dem Vorwürfe der Unvollständigkeit zu entgehen, so ist das nur eine Schwäche, die der Verf. hiermit bekennt und abthut» (σσ. 595-6). (Σ.τ.Τ.). Γερμανικά στο πρωτότυπο: «Αυτός (=ο γράφων) δεν θέλει να αρνηθεί ούτε ότι ενδεχομένως το μέλημά του να ήταν να αποφύγει την εμφάνιση της μη πληρότητας. Αλλά όταν κάποιος, προκειμένου να αποφύγει την κατηγορία της ατέλειας, εμμένει σε κάτι που δεν αξίζει να γνωστοποιηθεί, τότε αυτό δεν συνιστά παρά μια αδυναμία, την οποία ο γρ. [γράφων] δια του παρόντος ομολογεί και απορρίπτει».

το ζήτημα που μας απασχολεί ας δούμε, π.χ., την ανάπτυξη του I<sup>00</sup> μέρους της σονάτας op. 106 με δίφωνη μίμηση στην διπλή αντίστιξη εις την δωδεκάτη:

(σχ. 1, σ. 168)<sup>247</sup>

που εμφανίζεται ύστερα με διπλασιασμό αμφότερων των φωνών, αρχικά κατά δέκατες και στην συνέχεια κατά τρίτες· την εφαρμογή αυτής ακριβώς της διπλής αντίστιξης στο αντίθεμα της φούγκας σε Λα ύφεση μείζονα από την σονάτα op. 110· το παρακάτω σημείο από το φινάλε του κουαρτέτου σε ντο δίεση ελάσσονα op. 131 για  $Jv = -4, -14, -18$ :

(σχ. 2, σ. 168)<sup>248</sup>

(σχ. 3, σ. 168)

την χρήση αυτών ακριβώς των δεικτών σε άλλο σημείο του ίδιου φινάλε:

(σχ. 4, σ. 168)<sup>249</sup> (σχ. 5, σ. 168)<sup>250</sup>

(σχ. 6, σ. 168) (σχ. 7, σ. 168)

Η νεώτερη μουσική ανοίγει ευρύ πεδίο εφαρμογής αυτών των σύνθετων αντιστίξεων, οι οποίες κατά την εποχή της αυστηρής γραφής συναντώνταν μόνον ως σπάνιες εξαιρέσεις, π.χ.  $JJv = \pm 1, \pm 6, -8, -13$ . Αυτές οι αντιστίξεις, οι οποίες στην αυστηρή γραφή –επειδή αφ’ ενός αυτές δίνουν εύκολα τρίτονο στον παράγωγο συνδυασμό, αφ’ ετέρου η απουσία ατελών συμφωνιών καθιστά αναγκαία την αυστηρή τήρηση πολυάριθμων κανόνων– χρησιμοποιούνται με το σταγονόμετρο, στην σύγχρονη μουσική χάνουν την δυσκολία τους, χάρη στην δυνατότητα χρήσης χρωματικών αλλοιώσεων άνευ περιορισμών και στον ελεύθερο χειρισμό διαφωνιών. Εδώ ανοίγεται ένα μεγάλο εύρος σεναρίων προς εξερεύνηση, σεναρίων ικανών να ικανοποιήσουν πλήρως τις επιδιώξεις του σύγχρονου συνθέτη για αποκλειστικότητα και πρωτοτυπία. Και σε αυτήν την περίπτωση ο Μπετόβεν μπορεί να αποτελέσει υπόδειγμα, ο οποίος εστράφη προς όχι πολύ συνηθισμένα είδη καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης. Στο παρακάτω απόσπασμα από την μεγάλη λειτουργία σε Ρε μείζονα ερχόμαστε αντιμέτωποι με την χρήση αντίστιξης εις την εβδόμη εντός του πλαισίου της

<sup>247</sup> Η σημείωση «и т.д.» αποδίδεται ως «κ.ο.κ.».

<sup>248</sup> Οι σημειώσεις «первоначальное» και «производный» αποδίδονται ως «πρωταρχικός» και «παράγωγοι» (ενν. συνδυασμοί) αντίστοιχα.

<sup>249</sup> Η σημείωση «первоначальное» αποδίδεται ως «πρωταρχικός».

<sup>250</sup> Η σημείωση «производный» αποδίδεται ως «παράγωγοι» (ενν. συνδυασμοί).

ελεύθερης γραφής:  $\mathbf{Jv} = 6$  (άν οι φωνές του παράγωγου συνδυασμού πλησιάσουν η μία την άλλη, τότε  $\mathbf{Jv} = 1$ ):

(σχ. 1, σ. 169)<sup>251</sup>

(Ο πρωταρχικός συνδυασμός επιδέχεται τους διπλασιασμούς  $I^{d=-16} + \Pi$ ,  $I^{d=2} + \Pi$  και  $I^{d=2} + \Pi^{d=-2}$ )

Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι αυτά ακριβώς τα διαστήματα, τα οποία σχολαστικά απέφευγαν κατά την εποχή της αυστηρής γραφής (αυξημένη τετάρτη, ελαττωμένη πέμπτη) είναι για τον σύγχρονο τεχνίτη της αντίστιξης μία από τις σημαντικότερες πηγές ποικιλόμορφων αρμονικών σεναρίων, συχνά περιέργων και ασυνήθιστων. Εδώ θα μπορούσαμε να υπαγάγουμε, π.χ. την ακόλουθη μετάθεση της κάτω φωνής κατά ελαττωμένη πέμπτη από την «Καμαρίνσκαγια» του Γκλίνκα:

(σχ. 2 σ. 169)

(σχ. 3, σ. 169)<sup>252</sup>

Στο παρακάτω παράδειγμα, η κίνηση κατά αυξημένη τετάρτη (ή κατά την εναρμονίως ισοδύναμή της ελαττωμένη πέμπτη) αποτελεί μοτίβο των δύο μεταφερόμενων φωνών, την ίδια στιγμή που η πάνω φωνή αποτελεί ένα είδος *soprano ostinato* – μορφή, η οποία όχι σπάνια απαντάται σε έργα ρώσων δημιουργών.

(σχ. 1, σ. 170 – Ρίμσκυ Κόρσακωφ, «Κασέι»)

Ένα ενδιαφέρον παράδειγμα μετάθεσης του μπάσου μία δευτέρα πάνω, με το θέμα να επαναλαμβάνεται απαράλλαχτο στην πάνω φωνή, αποτελεί το παρακάτω σημείο από το φινάλε της 2<sup>ης</sup> συμφωνίας του Τσαϊκόφσκυ:

(σχ. 2, σ. 170 – Τσαϊκόφσκυ, Φινάλε 2<sup>ης</sup> συμφωνίας)

Ήδη στα δύο τελευταία παραδείγματα έχουμε να κάνουμε με συνδυασμούς που υπάγονται στην τρίφωνη καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη, στην λεπτομερή εξέταση της οποίας –όπως αυτή εφαρμόζεται στην αυστηρή γραφή– είναι αφιερωμένο το επόμενο κεφάλαιο.

<sup>251</sup> Οι σημειώσεις «первоначальное» και «производное» αποδίδονται ως «πρωταρχικός» και «παράγωγος» (ενν. συνδυασμοί) αντίστοιχα.

<sup>252</sup> Η σημείωση «производное:  $I + \Pi^{v=-4}$ » αποδίδεται ως «παράγωγος:  $I + \Pi^{v=-4}$ ».

## Παράρτημα μεταφρασμένου κειμένου

**Σύνοψη:** Το παρόν παράρτημα χωρίζεται σε δύο μέρη: Στο πρώτο μέρος (Π\_1) παρατίθενται σε πίνακα όλες οι σημειώσεις των μουσικών παραδειγμάτων του παραρτήματος του τμήματος Α, με ελληνική μετάφραση. Το δεύτερο μέρος αποτελεί διευκρινιστικό κείμενο του Τανιέγεφ για τον Γενικό πίνακα δεικτών και τον Κανόνα υπολογισμού δεικτών· οι δύο αυτοί πίνακες δεν αναπαράγονται εδώ, ωστόσο υπάρχουν σκαναρισμένοι στις 2 ψηφιοποιήσεις του βιβλίου που χρησιμοποιήθηκαν για την μετάφραση.

### Π\_1. Οι σημειώσεις των μουσικών παραδειγμάτων του παραρτήματος Α.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΣΥΝΗΘΕΣΤΕΡΩΝ ΣΗΜΕΙΩΣΕΩΝ <sup>253</sup>	
Ρωσικά	Ελληνικά
къ отдѣлу А.	για το τμήμα Α
Первоначальное	πρωταρχικός
Производное	παράγωγος
и т.д. = первонач. слѣдующ. примѣра	κ.ο.κ. = πρωταρχικός επομένον παραδείγματος
и т.д. = первонач. предыдущ. примѣра	κ.ο.κ. = πρωταρχικός προηγούμενον παραδείγματος
замѣна первоначальнаго производнымъ (п. ... , §68): ...	αντικατάσταση πρωταρχικού από παράγωγο (σκέλος ... , §68): ...

ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΠΙΠΛΕΟΝ ΣΗΜΕΙΩΣΕΩΝ (για κάθε παράδειγμα χωριστά) <sup>254</sup>			
Παράδειγμα (δείκτης)	Σελίδα	ρωσικά	ελληνικά
${}^2J_v = 1$	367	Относительно этой таблицы и таблицъ послѣдующихъ $J_v$ см. примѣчание къ §154.	Σχετικά με αυτόν τον πίνακα και τους πίνακες των υπολοίπων $J_v$ βλ. σημείωση στην §154.
${}^2J_v = -1$	367	(I + II) $J_v = -1$ допускаетъ перестановку при $J_v = 6$ (§56)	(I+II) $J_v = -1$ επιδέχεται μετάθεση για $J_v = 6$ (§56)
${}^2J_v = 2$	368	$I^{d=2} + II$ (п. 1, §196)	$I^{d=2} + II$ (σκέλος 1, §196)
${}^2J_v = -2$	369	$I^{d=-2} + II$ (п. 1, §196)	$I^{d=-2} + II$ (σκέλος 1, §196)
		(I+II) $J_v = -2$ допускаетъ перестановку при $J_v = 5$ (§56)	(I+II) $J_v = -2$ επιδέχεται μετάθεση για $J_v = 5$ (§56)
		отсюда $I^{d=5} + II$ (п. 1, §196)	εξ'ού $I^{d=5} + II$ (σκέλος 1, §196)
${}^1J_v = -3$	371	(I + II) $J_v = -3$ допускаетъ перестановку при $J_v = 4$ (§56)	(I + II) $J_v = -3$ επιδέχεται μετάθεση για $J_v = 4$ (§56)
$J_v = -4 >$	372-73 (κάτω)	(I + II) $J_v = -4 >$ допускаетъ перестановку при $J_v = -11$ (§56)	(I + II) $J_v = -4 >$ επιδέχεται μετάθεση για $J_v = -11$ (§56)
${}^1J_v = -4 <$	373 (πάνω)	(I + II) $J_v = -4$ допускаетъ перестановку при $J_v = 3$ (§56)	(I + II) $J_v = -4$ επιδέχεται μετάθεση για $J_v = 3$ (§56)

<sup>253</sup> Τα μαρκάρια έχουν γίνει εκ προθέσεως.

<sup>254</sup> Στον πίνακα αυτόν περιλαμβάνονται μόνο παραδείγματα, των οποίων οι σημειώσεις δεν καλύπτονται στον προηγούμενο. Τυχόν αριθμοί, οι οποίοι στο πρωτότυπο φέρουν σύμβολα σύζευξης, είναι περασμένοι σε έντονη γραφή.

${}^1\mathbf{Jv} = 5$	374 (πάνω)	$I^{d=5} + \Pi$ (π.1, §196)	$I^{d=5} + \Pi$ (σκέλος 1, §196)
${}^1\mathbf{Jv} = -5>$	374-75 (κάτω)	$I^{d=-5>} + \Pi; I + \Pi^{d=-5>}$ (π. 2, §196)	$I^{d=-5>} + \Pi; I + \Pi^{d=-5>}$ (σκέλος 2, §196)
		(I + II) допускаетъ перестановку при $Jv = -12$ (§56)	(I + II) επιδέχεται μετάθεση για $Jv = -12$ (§56)
${}^1\mathbf{Jv} = -5<$	375 (πάνω)	$I^{d=-5} + \Pi$ (π.1, §196)	$I^{d=-5} + \Pi$ (σκέλος 1, §196)
		(I + II) $Jv = -5<$ допускаетъ перестановку при $Jv = 3$ (§56)	(I + II) $Jv = -5<$ επιδέχεται μετάθεση για $Jv = 3$ (§56)
$\mathbf{Jv} = -6>$	376-77 (κάτω)	(I + II) $Jv = -6>$ допускаетъ перестановку при $Jv = -13$ (§56)	(I + II) $Jv = -6>$ επιδέχεται μετάθεση για $Jv = -13$ (§56)
${}^2\mathbf{Jv} = -6<$	377 (πάνω)	(I + II) $Jv = -6<$ допускаетъ перестановку при $Jv = 1$ (§56)	(I + II) $Jv = -6<$ επιδέχεται μετάθεση για $Jv = 1$ (§56)
${}^1\mathbf{Jv} = -7$	378	(I + II) $Jv = -7$ допускаетъ перестановку при $Jv = -14$ (§56)	(I + II) $Jv = -7$ επιδέχεται μετάθεση για $Jv = -14$ (§56)
${}^2\mathbf{Jv} = -9$	382	При <b>8</b> возможно $I^{d=-9} + \Pi$ (§198)	Όταν έχουμε <b>8</b> είναι εφικτό το $I^{d=-9} + \Pi$ (§198)
		“ <b>1</b> “ “ $I + \Pi^{d=-9}$ (§200b)	“ <b>1</b> “ “ $I + \Pi^{d=-9}$ (§200b)
${}^2\mathbf{Jv} = -12$	388	При <b>8</b> возможно $I^{d=-12} + \Pi$ (§198)	Όταν έχουμε <b>8</b> είναι εφικτό το $I^{d=-12} + \Pi$ (§198)
		“ <b>4</b> “ “ $I + \Pi^{d=-12}$ (§200b)	“ <b>4</b> “ “ $I + \Pi^{d=-12}$ (§200b)
${}^2\mathbf{Jv} = -13$	390	удвоения см. §205	βλ. τους διπλασιασμούς στην §205

## Π\_2. Επεξηγήσεις πάνω στους δύο ένθετους αντιστικτικούς πίνακες

### Π\_2.1. Γενικός πίνακας δεικτών καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης<sup>255</sup>

Η αριστερή στήλη περιλαμβάνει σειρά δεικτών, ξεκινώντας από το  $\mathbf{Jv} = -13$  και φτάνοντας μέχρι το  $\mathbf{Jv} = 6$ . Οι δείκτες της 2<sup>ης</sup> ομάδας ( ${}^2\mathbf{JJv}$ , §57) είναι τοποθετημένοι σε τετράπλευρα γκρι χρώματος. Δεξιά από κάθε  $\mathbf{Jv}$  τοποθετείται η αντίστοιχη του σειρά χρωματιστών τετραγώνων, η οποία κουμπώνεται στο συνεχές δίκτυο τετραγώνων, εντός των οποίων τοποθετούνται οι αριθμοί που παριστάνουν τα διαστήματα του πρωταρχικού συνδυασμού και υποδηλώνουν τις προϋποθέσεις χρήσεώς τους για το δεδομένο  $\mathbf{Jv}$ . Η σειρά που αντιστοιχεί στο  $\mathbf{Jv} = 0$  (τον δείκτη της απλής αντίστιξης, § 44) είναι ολόκληρη συμπληρωμένη με αριθμούς από το 0 έως το 8, και επιπλέον οι συμφωνίες είναι τοποθετημένες σε κόκκινα τετράγωνα (με συνεχές χρώμα για τις τέλειες και πουά για τις ατελείς), οι δε διαφωνίες σε πράσινα. Από τις διαφωνίες αποσπάται η τετάρτη και τοποθετείται σε κανονικώς χρωματισμένο τετράγωνο, διότι διαφέρει από όλα τα υπόλοιπα

<sup>255</sup> Ο πίνακας βρίσκεται: σ. 385 (ψηφιοποίηση IMSLP) και σ. 462 (ψηφιοποίηση archive.org). Οι σελίδες αναφέρονται στην αρίθμηση του εκάστοτε pdf, και όχι του βιβλίου. Οι κεφαλαιογράμματα σημειώσεις «ОБЩАЯ ТАБЛИЦА ПОКАЗАТЕЛЕЙ ВЕРТИКАЛЬНО ПОДВИЖНОГО КОНТРАПУНКТА» και «ИНТЕРВАЛЫ ПРОИЗВОДНАГО СОЕДИНЕНИЯ» αποδίδονται ως «ΓΕΝΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΔΕΙΚΤΩΝ ΚΑΘΕΤΩΣ ΜΕΤΑΚΙΝΟΥΜΕΝΗΣ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗΣ» και «ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ ΠΡΩΤΑΡΧΙΚΟΥ ΣΥΝΔΥΑΣΜΟΥ» αντίστοιχα.

διαστήματα ως προς το ότι υπό προϋποθέσεις μπορεί να επιτελεί λειτουργία συμφωνίας (σε πολύφωνους συνδυασμούς). Κάθε διαφωνία της γραμμής αυτής φέρει τα σύμβολα σύζευξης (§98) που περιγράφουν τις προϋποθέσεις, υπό τις οποίες χρησιμοποιείται στην απλή αντίστιξη (σύμφωνα με τον πίνακα της §90). Επιπλέον, η πέμπτη και η έκτη φέρουν τελείες στην πάνω και την κάτω πλευρά τους αντίστοιχα, η σημασία των οποίων περιγράφεται στην §136. Η σημασία των χρωμάτων ισχύει για όλα τα τετράγωνα.

Τα τετράγωνα που αντιστοιχούν στα υπόλοιπα **JJv** αντιστοιχούν στα ίδια ακριβώς διαστήματα (από το 0 ως το 8), όμως περιέχουν τον αριθμό του διαστήματος μόνο στην περίπτωση που η χρήση του παριστάνεται με σύμβολα διαφορετικά αυτών, τα οποία περιγράφουν την χρήση του στην απλή αντίστιξη (δηλαδή **Jv = 0**).

Επομένως, σε κάθε κενό τετράγωνο θα πρέπει να προστεθεί ο αριθμός της ίδιας στήλης, που υπάγεται στο **Jv = 0**.

Τα μεγαλύτερα της ενάτης (8) σύνθετα διαστήματα δεν έχουν δικά τους τετράγωνα και δεν σημειώνονται καθόλου όταν για ένα δεδομένο **Jv** τα σύμβολα σύζευξης τους είναι τα ίδια με αυτά του αντίστοιχου απλού διαστήματος. Όταν όμως τα σύμβολά τους είναι διαφορετικά, το σύνθετο διάστημα γράφεται στο τετράγωνο του αντιστοίχου του απλού διαστήματος, εκ δεξιών του.

Τετράγωνα υπάρχουν και εκτός του δικτύου τετραγώνων, συγκεκριμένα πάνω από αυτό εκ δεξιών του, τα δε χρώματά τους έχουν την ίδια σημασία με τα υπόλοιπα. Οι αριθμοί που περιλαμβάνονται σε αυτά τα τετράγωνα υποδηλώνουν θετικά και αρνητικά διαστήματα του παράγωγου συνδυασμού, κατανεμημένα διαδοχικά (§11), και επιπλέον οι διαφωνίες φέρουν τα σύμβολα σύζευξης που παριστάνουν τις προϋποθέσεις, υπό τις οποίες χρησιμοποιούνται στην απλή αντίστιξη (κατά τον πίνακα της §90). Η σημασία των τελειών στα διαστήματα που αντιστοιχούν στην πέμπτη και την έκτη είναι η ίδια όπως πριν.

Κάθε ένα τετράγωνο ξεχωριστά διαπερνάται από μία διαγώνιο, η οποία τέμνει τα τετράγωνα που αποτελούν πρωταρχικά διαστήματα που δίνουν ένα δεδομένο παράγωγο διάστημα. Επιπλέον η διαγώνιος έχει κόκκινο χρώμα όταν πορεύεται προς παράγωγη συμφωνία (συνεχής άν πηγαίνει προς τέλεια συμφωνία, διακεκομμένη προς ατελή), ενώ άν πορεύεται προς παράγωγη διαφωνία πράσινο (διακεκομμένη όταν πορεύεται προς την τετάρτη και τα σύνθετά της διαστήματα). Προκύπτει λοιπόν ότι όταν ένα τετράγωνο του δικτύου διαπερνάται από μία γραμμή του ίδιου χρώματος περιέχει σταθερό διάστημα, ενώ όταν η γραμμή είναι διαφορετικού χρώματος – ασταθές.

Η προέλευση των συμβόλων σύζευξης κάθε διαστήματος, το οποίο υπάγεται στην γραμμή κάποιου δείκτη της καθέτως μετακινούμενης αντίστιξης, αποσαφηνίζεται ύστερα από



αντιπαραβολή του διαστήματος της γραμμής  $\mathbf{Jv} = 0$  που βρίσκεται στην ίδια στήλη με αυτό και του παράγωγου διαστήματος, προς το οποίο κατευθύνεται η διαγώνιος από το δεδομένο διάστημα. Από την αντιπαραβολή των συμβόλων του ενός και του άλλου προκύπτουν τα σύμβολα του δεδομένου διαστήματος (§§124, 134-7, 141).

Μία ασταθής διαφωνία, το τετράγωνο της οποίας διαπερνάται από μία συνεχής κόκκινη γραμμή, συμβολίζεται με το γράμμα  $p$  (§§140, 142-5). Τα τετράγωνα του δικτύου που υπάγονται στις γραμμές αρνητικών δεικτών και περιλαμβάνουν διαστήματα κατά απόλυτη τιμή ίσα με αυτούς τους δείκτες, έχουν έντονο μαύρο περίγραμμα. Αυτά είναι ακραία διαστήματα (§§38-9) που δίνουν παράγωγη πρώτη (σκέλος 2 §32, §105). Αν χρησιμοποιήσουμε διαστήματα που βρίσκονται εκ δεξιών του ακραίου διαστήματος, η μετάθεση που προκύπτει είναι ευθεία, ενώ αν χρησιμοποιήσουμε τα εξ'αριστερών του, προκύπτει αντίστροφη (§34).

Ο παρών πίνακας, ο οποίος περιέχει τους κανόνες όλων των δεικτών και με μία ματιά ξεκαθαρίζει την προέλευση αυτών των κανόνων, ενδείκνυται να χρησιμοποιηθεί ως βοήθημα σε ασκήσεις πάνω στην καθέτως μετακινούμενη αντίστιξη και χρησιμεύει για την επαλήθευση των γνώσεων που αποκτώνται επί του αντικειμένου.

## ***Π\_2.2. Κανόνας υπολογισμού δεικτών***<sup>256</sup>

αποτελείται από δύο γραμμές δεικτών: η πάνω γραμμή είναι ακίνητη και περιέχει αριθμούς που αντιστοιχούν σε θετικά διαστήματα του πρωταρχικού συνδυασμού· η κινητή αριθμογραμμή περιλαμβάνει ψηφία που αντιστοιχούν σε διαστήματα (θετικά και αρνητικά) του παράγωγου συνδυασμού. Τα χρώματα των συμφωνιών και των διαφωνιών είναι τα ίδια, όπως και στον προηγούμενο πίνακα. Και στις δύο γραμμές οι διαφωνίες φέρουν τα σύμβολα σύζευξης που περιγράφουν τις προϋποθέσεις, υπό τις οποίες χρησιμοποιούνται στην απλή αντίστιξη (βάσει του πίνακα της §90).

Για να χρησιμοποιήσει κανείς αυτόν τον πίνακα θα πρέπει να τοποθετήσει το ψηφίο της κάτω γραμμής που αντιστοιχεί στον επιθυμητό θετικό ή αρνητικό δείκτη κάτω από το 0 της ακίνητης γραμμής, και ευθύς αμέσως κάτω από κάθε πρωταρχικό διάστημα εμφανίζεται το παράγωγό του. Ύστερα από μία αντιπαραβολή των συμβόλων των δύο αυτών θα προκύψουν οι προϋποθέσεις χρήσης του πρωταρχικού διαστήματος για το δεδομένο  $\mathbf{Jv}$ .

---

<sup>256</sup> Ένα σκανάρισμα της συσκευής αυτής βρίσκεται: σσ. 415-416 (ψηφιοποίηση IMSLP) και σ. 476 (ψηφιοποίηση archive.org). Όπως πριν, οι σελίδες αναφέρονται στην αρίθμηση του εκάστοτε pdf, και όχι του βιβλίου.

Ο παρών πίνακας, ο οποίος αντιστοιχεί στις δύο πάνω αριθμογραμμές των πινάκων που παρατίθενται στο βιβλίο για ξεχωριστά **JJ<sub>n</sub>** (π.χ. στις §§98, 103, 128-9, 154), απαλλάσσει αυτόν που μελετά κινητή αντίστιξη από την αγγαρεία του να σημειώνει τα ψηφία αυτά ξανά και ξανά. Προτού χρησιμοποιήσει κανείς τον γενικό πίνακα, θα πρέπει με την βοήθεια του παρόντος πίνακα να σχεδιάσει πίνακες για ξεχωριστά **JJ<sub>n</sub>**, και ύστερα να τα επαληθεύει με τον προηγούμενο πίνακα.

=====

# Βιβλιογραφία

Η βιβλιογραφία ακολουθεί την εξής δομή:

Πρωτογενείς πηγές: η ενότητα αυτή αποτελείται από δύο σκέλη:

- το σκέλος α περιλαμβάνει έργα του Τανιέγεφ (είτε στην γλώσσα πρωτοτύπου είτε σε μετάφραση) και τα βιβλία του Bussler που έχει μεταφράσει·
- το σκέλος β περιέχει εκδόσεις, από τις οποίες ο Τανιέγεφ έχει αποσπάσει μουσικά παραδείγματα, καθώς και βιβλία, τα οποία σχολιάζει.

Δευτερογενής βιβλιογραφία: χωρίζεται επίσης σε δύο σκέλη, με κριτήριο την γλώσσα των τεκμηρίων:

- το σκέλος α περιλαμβάνει τεκμήρια στα αγγλικά, γερμανικά και ελληνικά·
- το σκέλος β περιλαμβάνει ρωσόγλωσσα τεκμήρια (συμπεριλαμβανομένων μεταγενέστερων συγγραμμάτων που αφορούν τις θεωρίες του Τανιέγεφ, είτε πρόκειται για βιβλία των δύο ρευμάτων (βλ.) είτε άρθρα, διατριβές κλπ).

Γλωσσικά βοηθήματα: αποτελούν το σύνολο των βοηθημάτων που χρησιμοποίησε (και ασχέτως του βαθμού, στον οποίο τα χρησιμοποίησε) ο γράφων για την μεταφραστική διαδικασία.

Για όλους τους ρωσόγλωσσους, γερμανόγλωσσους και λατινόγλωσσους τίτλους τεκμηρίων παρατίθεται ελληνική μετάφραση εντός αγκυλών (σε περιπτώσεις που οι τίτλοι περιλαμβάνουν όρους του Τανιέγεφ, ακολουθούνται οι ελληνόγλωσσες αποδόσεις τους, που χρησιμοποιούνται στο μεταφρασμένο κείμενο).

## 1. Πρωτογενείς πηγές

### **α) γραπτά του Τανιέγεφ και του Bussler:**

Bussler, Ludwig. *Der strenge Satz in der musikalischen Compositionslehre in zweiundfünfzig Aufgaben* [Η αυστηρή υφή στην μελέτη-διδασκαλία της μουσικής σύνθεσης, σε πενήντα δύο ασκήσεις]. Berlin: Carl Habel, 1877. Ανακτήθηκε από <https://archive.org/details/derstrengeatz00bussgoog/page/n4/mode/2up>.

Taneev, Serge Ivanovich. *Convertible Counterpoint at the Strict Style*. Μετάφραση του G. Ackley Brower. Boston: Bruce Humphries, 1962.

Taneev, Sergej Ivanovich. *Die Lehre vom Kanon* [Η μελέτη-διδασκαλία του κανόνα]. Μετάφραση του Andreas Wehrmeyer. Studia Slavica musicologica. Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 1994.

Taneev, Sergej Ivanovič. «Der Inhalt des Arbeitsheftes von W. A. Mozarts eigenhändig geschriebenen Übungen, mit den Unterweisungen durch seinen Vater im strengen Kontrapunkt und reinem Satz» [Το περιεχόμενο του τετραδίου εργασιών των ιδιοχείρως γραμμένων ασκήσεων του W. A. Mozart, με τις υποδείξεις του πατέρα του πάνω στην αυστηρή αντίστιξη και την καθαρή υφή]. *Jahresbericht*, 1913, αρ. 33 (1914): 29-41. <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:2-64114>.

Бусслеръ, Людвигъ. *Строгий стиль: Учебникъ простаго и сложнаго контрапункта, имитацији, фуги и канона въ церковныхъ ладахъ* [Το αυστηρό στυλ: εγχειρίδιο απλής και σύνθετης αντίστιξης, μιμήσεων,

φούγκας και κανόνα στους εκκλησιαστικούς τρόπους]. Μετάφραση του С. И. Танѣевъ. Москва: Издание П. Юргенсона, 1885.

Бусслер, Людвиг. *Строгий стиль: Учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в церковных ладах* [Το αυστηρό στυλ: εγχειρίδιο απλής και σύνθετης αντίστιξης, μιμήσεων, φούγκας και κανόνα στους εκκλησιαστικούς τρόπους]. 3<sup>η</sup> εκδ. Μετάφραση του С. И. Танеев. Москва: Государственное издательство, 1925.

Танѣевъ, Иванъ. «О трагедіи вообще, о ея началѣ, происхожденіи, качествахъ и усовершенствованіи у новѣйшихъ народовъ» [Περί της τραγωδίας εν γένει: οι αρχές της, η προέλευσή της, οι ποιότητες της και τελειοποίησή της στους νεώτερους λαούς]. Μεταπτυχιακή εργασία, Московскій Императорскій Университетъ, 1827.

Танѣевъ, Сергѣй. *Подвижной контрапунктъ строгого письма* [Κινητή αντίστιξη στην αυστηρή γραφή]. Москва: Вѣляевъ, 1909. Ανακτήθηκε από <https://archive.org/details/podvizhnoikontra00tane/mode/2up> και [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a5/IMSLP488620-PMLP791259-Taneev\\_-\\_Podvizhnoiy\\_kontrapunkt\\_strogogo\\_pisma\\_--\\_merged.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a5/IMSLP488620-PMLP791259-Taneev_-_Podvizhnoiy_kontrapunkt_strogogo_pisma_--_merged.pdf).

Танеев, С. И. *Подвижной контрапункт строгого письма* [Κινητή αντίστιξη στην αυστηρή γραφή]. 2<sup>η</sup> έκδ. Επιμέλεια του Семён Семёнович Богатырёв. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1959.

Танеев, Сергей. *Учение о каноне* [Μελέτη περί του κανόνα]. Επιμέλεια του В. Беляев. Москва: Государственное Издательство, 1929.

Τανέγεφ, Σεργκέι. *Η μελέτη του κανόνα*. Μετάφραση και επιμέλεια του Γιώργου Π. Πλουμπίδη. Αθήνα: Παπαργηγόριου-Νάκας, 2002.

## **β) βιβλία, στα οποία παραπέμπει ή αναφέρεται ο Τανιέγεφ<sup>1</sup>:**

Ambros, August Wilhelm. *Beispielsammlung zum dritten Bande* [Συλλογή παραδειγμάτων για τον τρίτο τόμο]. *Geschichte der Musik* [Ιστορία της Μουσικής], επιμέλεια του Otto Kade, τ. 5. Leipzig: Verlag von F. E. C. Leuckart, 1862.

Ambros, August Wilhelm. *Beispielsammlung zum dritten Bande* [Συλλογή παραδειγμάτων για τον τρίτο τόμο]. *Geschichte der Musik* [Ιστορία της Μουσικής], επιμέλεια του Otto Kade, том. 5. 2<sup>η</sup> εκδ. Leipzig: Verlag von F. E. C. Leuckart, 1889. Ανακτήθηκε από <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/84/IMSLP803252-PMLP1156588-geschichtedermus188905ambr.pdf>.

Bellermann, Heinrich. *Der Contrapunkt* [Η αντίστιξη]. 4<sup>η</sup> εκδ. Berlin: Verlag von Julius Springer, 1901. Ανακτήθηκε από [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/48/IMSLP506323-PMLP820605-Bellerman\\_Contrapunkt.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/48/IMSLP506323-PMLP820605-Bellerman_Contrapunkt.pdf).

Fétis, François-Joseph. *Traité du contrepoint et de la Fugue* [Πραγματεία περί της αντίστιξης και της φούγκας]. 2<sup>η</sup> εκδ. Τομ. 1. Paris: Freupenas & C., 1846. Ανακτήθηκε από [urn:nbn:de:bvb:12-bsb10497329-5](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10497329-5).

---

<sup>1</sup> Αναφορικά με τα 10 πρώτα κεφάλαια.

Fétis, François-Joseph. *Biographie universelle des Musiciens et bibliographie générale de Musique* [Οικουμενική βιογραφία μουσικών και γενική βιβλιογραφία της Μουσικής]. Τομ. 6. 2<sup>η</sup> εκδ. Paris: Libraire de Firmin Didot Frères, Fils et C., 1867. Ανακτήθηκε από [https://vmirror.imsip.org/files/imglnks/usimg/0/0e/IMSLP90946-PMLP47766-Fetis\\_6.pdf](https://vmirror.imsip.org/files/imglnks/usimg/0/0e/IMSLP90946-PMLP47766-Fetis_6.pdf).

Fux, Joannes Josephus. *Gradus ad Parnassum sive manuductio ad compositionem Musicae regularem* [Βήματα προς τον Παρνασσό, ή εγχειρίδιο κανονιστικής σύνθεσης της Μουσικής]. Vienna: Joannes Petrus van Ghelen, 1725. Ανακτήθηκε από <urn:nbn:de:bvb:12-bsb10497338-1>.

Gesellschaft für Musikforschung, επιμ. *Publikation älterer praktischer und theoretischer Musik-Werke* [Δημοσίευση παλαιότερων μουσικών έργων πρακτικής και θεωρητικής φύσεως]. 29 τόμοι. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1874-1905.

Glarean, Heinrich. *Dodecachordon* [Δωδεκάχορδον]. Μετάφραση του Peter Bohn. Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke [Δημοσίευση παλαιότερων μουσικών έργων πρακτικής και θεωρητικής φύσεως], επιμέλεια της Gesellschaft für Musikforschung τομ. 16. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1888. Ανακτήθηκε από [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_lpX2AAAAMAAJ/page/n3/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_lpX2AAAAMAAJ/page/n3/mode/2up).

Haberl, Franz Xaver, Franz Espagne και Theodor de Witt, επιμ. *Pierluigi da Palestrina's Werke* [Τα έργα του Πιερλουίτζι ντα Παλεστρίνα]. 33 τόμοι. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862-1907. Ανακτήθηκε από [https://imslp.org/wiki/Opera\\_omnia\\_Ioannis\\_Petalloysii\\_Praenestini\\_\(Palestrina,\\_Giovanni\\_Pierluigi\\_da\)](https://imslp.org/wiki/Opera_omnia_Ioannis_Petalloysii_Praenestini_(Palestrina,_Giovanni_Pierluigi_da)).

Haberl, Franz Xaver, Adolf Sandberger and Carl Proske, επιμ. *Orlando di Lasso: fämtliche Werke* [Ορλάντο ντι Λάσσο: άπαντα]. 21 τόμοι. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1894-1926. Ανακτήθηκε από [https://imslp.org/wiki/S%C3%A4mtliche\\_Werke\\_\(Lassus,\\_Orlande\\_de\)](https://imslp.org/wiki/S%C3%A4mtliche_Werke_(Lassus,_Orlande_de)).

Marpurg, Friedrich Wilhelm. *Abhandlung von der Fuge* [Πραγματεία περί της Φούγκας]. Τομ. 1. Berlin: A. Haude και J. S. Spener, 1753. Ανακτήθηκε από <urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527403-5>.

Marpurg, Friedrich Wilhelm. *Abhandlung von der Fuge* [Πραγματεία περί της Φούγκας]. Τομ. 2. Berlin: A. Haude και J. S. Spener, 1754. Ανακτήθηκε από <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001DCFA00000000>.

Marx, Adolf Bernhard. *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch* [Διδασκαλία της μουσικής σύνθεσης, σε πρακτικό και θεωρητικό επίπεδο]. Τομ. 2. 5<sup>η</sup> εκδ<sup>2</sup>. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1856. Ανακτήθηκε από [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_sOgsAAAAYAAJ/page/596/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_sOgsAAAAYAAJ/page/596/mode/2up).

Torchi, Luigi, επιμ. *Composizioni sacre e profane a più voci: Secolo XVI* [Θρησκευτικές και κοσμικές συνθέσεις για πολλές φωνές: 16<sup>ος</sup> αιώνας]. L' arte musicale in Italia [Η μουσική τέχνη στην Ιταλία], τομ. 1. Milano: G. Ricordi & C, 1897. Ανακτήθηκε από [https://brittlebooks.library.illinois.edu/brittlebooks\\_open/Books2010-08/torclu0001artmus/torclu0001artmusv00001/torclu0001artmusv00001.pdf](https://brittlebooks.library.illinois.edu/brittlebooks_open/Books2010-08/torclu0001artmus/torclu0001artmusv00001/torclu0001artmusv00001.pdf).

---

<sup>2</sup> Ο Τανιέγεφ παραπέμπει στην 4<sup>η</sup> έκδοση του βιβλίου. Ωστόσο το χωρίο, στο οποίο αναφέρεται, υπάρχει και στην 5<sup>η</sup> έκδοση στις ίδιες ακριβώς σελίδες.

## **2. Δευτερογενής βιβλιογραφία**

### **α) τεκμήρια σε ελληνικό και λατινικό (ή προσαρμοσμένο λατινικό) αλφάβητο:**

Belina, Anastasia. «A critical re-evaluation of Taneyev's Oresteia». Διδακτορική διατριβή, University of Leeds, 2009.

Božanić, Zoran. «Teorija složenog kontrapunkta na primeru muzičke prakse strogog stila» [Η θεωρία της σύνθετης αντίστιξης με υπόδειγμα/παράδειγμα την μουσική πρακτική του αυστηρού στυλ]. Διδακτορική διατριβή, Univerzitet Umetnosti u Beogradu, 2014.

Brown, David. «Taneyev, Sergey Ivanovich». Στο *The New Grove dictionary of music and musicians*. Επιμέλεια του Stanley Sadie. London: Macmillan, 1995. xviii: 558-562.

Carpenter, Ellon DeGrief. «The theory of music in Russia and the Soviet Union, ca. 1650-1950.» Διδακτορική διατριβή, University of Pennsylvania, 1988. *ProQuest LLC*.  
<https://www.proquest.com/openview/6b3eaa30f09aa3c7a6b2eba5ea9d9a03/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>.

Collins, Dennis B. «Taneyev's Theories of Moveable Counterpoint and the Music of J. S. Bach.» *Bach* 46 (2): 22-45, 2015.

Collins, Dennis B. 2018. «Approaching Renaissance music using Taneyev's theories of moveable counterpoint.» *Acta Musicologica* 90 (2): 178-201.

Collins, Dennis B. 2018. «Horizontal-Shifting counterpoint and parallel-section constructions in Contrapuncti 8 and 11 from J.S. Bach's *The Art of Fugue*.» *MTO* 24 (4).  
<https://mtosmt.org/issues/mto.18.24.4/mto.18.24.4.collins.html>

Desbruslais, Simon Stephen. 2015. «The western reception of Sergei Taneyev.» *Журнал Общества теории музыки* 2015 (1): 7-18.

Gaub, Albrecht. s.v. «Taneev, Sergej Ivanovic». Στο *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Επιμέλεια του Ludwig Finscher. Stuttgart: Bärenreiter, 2006. xvi: 483-489.

Grove, Paul Richard, II. «Sergei Ivanovich Taneyev's Doctrine of the Canon: A Translation and Commentary.» Διδακτορική διατριβή, University of Arizona, 1999.

Lockwood, Lewis και Jessie Ann Owens. «Palestrina, Giovanni Pierluigi da.» Στο *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, επιμέλεια του Stanley Sadie. London: Macmillan, 1980. Τόμος xiv: 118-137.

Lukina, Galima. «An Overview of Russian and English-American Studies on Sergey Taneyev's Creative Activity.» Στο *Proceedings of the 4th International Conference on Culture, Education and Economic Development of Modern Society (ICCESE 2020)*, επιμέλεια των Iana Rumbal, Tatiana Volodina και Yong Zhang, 277-281. Amsterdam: Atlantis Press, 2020. <https://doi.org/10.2991/assehr.k.200316.063>.

Norden, Hugo. *Fundamental counterpoint*. Chicago: Crescendo Publishing Co., 1969.

Paliy, Olga. «Taneyev's Influence on Practice and Performance Strategies in Early 20th Century Russian Polyphonic Music.» Διδακτορική διατριβή, Royal Northern College of Music και Manchester Metropolitan University, 2017.

Plotnikova, Natalia. s.v. «Bewegbarer Kontrapunkt» [Κινητή Αντίστιξη]. *Lexicon Schriften über Musik* [Λεξικό συγγραμμάτων περί μουσικής]. Επιμέλεια των Ulrich Schneider και Felix Wörner. Bärenreiter: Kassel, 2017. i: 484-487.

Segall, Christopher Mark. «Triadic music in twentieth-century Russia.» Διδακτορική διατριβή, City University of New York, 2013. *CUNY Academic Works*. [https://academicworks.cuny.edu/gc\\_etds/1958](https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1958).

Segall, Christopher. «Sergei Taneev's vertical-shifting counterpoint: An introduction.» *MTO* 20, υπ'αρ. 3 (2014). <https://mtosmt.org/issues/mto.14.20.3/mto.14.20.3.segall.html>

Taruskin, Richard. «How to Win a Stalin Prize: Shostakovich and His Piano Quintet in G-minor (1940).» *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 50, υπ'αρ. 1/2 (2019): 19-46. <https://www.jstor.org/stable/26844657>.

Γκριγκόριεφ Στεπάν και Τέοντορ Μύλλερ. *Εγχειρίδιο πολυφωνίας*. Μετάφραση και επιμέλεια του Γιώργου Π. Πλουμπίδη. Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας, 1999.

## **β) κείμενα σε κυριλλικό αλφάβητο:**

Бернандт, Григорий Борисович. *С.И. Танеев: Монография* [Σ. Ι. Τανιέγεφ: Μονογραφία]. 2<sup>η</sup> έκδ. Москва: Музыка, 1983.

Богатырёв, Семён Семёнович. *Обратимый контрапункт* [Αντιστρέψιμη αντίστιξη]. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1960.

Ганенко, Надежда Сергеевна. «Камерно-вокальное творчество С. И. Танеева: опыт текстологического исследования» [Φωνητική εργογραφία και εργογραφία δωματίου του Σ. Ι. Τανιέγεφ: απόπειρα κειμενολογικής διερεύνησης]. Κ-Διδακτορική διατριβή. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная консерватория, 2005.

Григорьев, Степан και Теодор Мюллер. *Учебник полифонии* [Εγχειρίδιο πολυφωνίας]. 2<sup>η</sup> έκδ. Москва: Музыка, 1969.

- Григорьев, Степан και Теодор Мюллер. *Учебник полифонии* [Εγχειρίδιο πολυφωνίας]. 3<sup>η</sup> εκδ. Москва: Музыка, 1977.
- Григорьев, Степан και Теодор Мюллер. *Учебник полифонии* [Εγχειρίδιο πολυφωνίας]. 4<sup>η</sup> εκδ. Москва: Музыка, 1985.
- Корабельникова, Людмила. *С. И. Танеев в московской консерватории: из истории русского музыкального образования* [Ο Σ. Ι. Τανιέγεφ στο Κονσερβατουάρ της Μόσχας: από την ιστορία της μουσικής εκπαίδευσης στην Ρωσία]. Москва: Музыка, 1974.
- Мюллер, Теодор. *Полифония* [Πολυφωνία]. Москва: Музыка, 1988
- Плотникова, Наталья Юрьевна. «Труды С.И. Танеева по теории контрапункта» [Πονήματα του Σ. Ι. Τανιέγεφ που αφορούν την θεωρία της αντίστιξης]. *Искусство музыки. Теория и история* [Τέχνη της μουσικής. Θεωρία και ιστορία] υπ'αρ. 6 (2012): 5-39.  
<https://imti.sias.ru/upload/iblock/ec3/plotnikova.pdf>.
- Ровенко, Александр Иванович. «Танеевские принципы в современной теории контрапункта и имитации» [Τανιεγεφικές αρχές στην σύγχρονη θεωρία αντίστιξης και μιμήσεων]. Δ-Διδακτορική διατριβή. Киев: Киевская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1988.
- Ровенко, Александр Иванович. *С.И. Танеев – исследователь* контрапункта [Σ. Ι. Τανιέγεφ – μελετητής της αντίστιξης]. Москва: Издательство Российской академии музыки им. Гнесинных, 2001.
- Савенко, Светлана Ильичина. *Сергей Иванович Танеев* [Σεργκεί Ιβάνοβιτς Τανιέγεφ]. Москва: Музыка, 1984.
- Старостин, Иван Сергеевич. 2010. «К истории преподавания музыкально-теоретических дисциплин в Московской консерватории» [Περί της ιστορίας της διδασκαλίας των μουσικοθεωρητικών μαθημάτων στο Κονσερβατουάρ της Μόσχας]. *Научный вестник Московской консерватории* [Επιστημονικό περιοδικό του Κονσερβατουάρ της Μόσχας] 1 (2010): 44-56.
- Старостин, Иван Сергеевич. 2011. «Танеев-учитель» [Ο δάσκαλος Τανιέγεφ]. *Научный вестник Московской консерватории* [Επιστημονικό περιοδικό του Κονσερβατουάρ της Μόσχας] 2 (4): 177-187.
- Фраёнов, Виктор Павлович. «Контрапункт» [Αντίστιξη], στην *Большая российская энциклопедия* [Μεγάλη ρωσική εγκυκλοπαίδεια]. Προσπελάστηκε στις 22 Ιουνίου 2023.  
<https://old.bigenc.ru/music/text/2093434>.
- Фраёнов, Виктор Павлович. «Полифония» [Πολυφωνία], στην *Большая российская энциклопедия* [Μεγάλη ρωσική εγκυκλοπαίδεια]. Προσπελάστηκε στις 22 Ιουνίου 2023.  
<https://old.bigenc.ru/music/text/3154742>.



Фраёнов, Виктор Павлович. «Сложный контрапункт» [Σύνθετη αντίστιξη], στην *Большая российская энциклопедия* [Μεγάλη ρωσική εγκυκλοπαίδεια]. Προσπελάστηκε στις 22 Ιουνίου 2023.  
<https://old.bigenc.ru/music/text/3838378>.

Фраёнов, Виктор Павлович. *Учебник полифонии* [Εγχειρίδιο πολυφωνίας]. Москва: Музыка, 2000.

Штейнер, Ольга Александровна. «С. И. Танеев и Серебряный век» [Ο Σ.Ι. Τανιέγεφ και ο αργυρός αιώνας]. Κ-Διδακτορική διατριβή. Москва: Государственный институт искусствознания, 2007.

Южак, К. «Некоторые вопросы современной теории сложного контрапункта» [Διάφορα ζητήματα της σύγχρονης θεωρίας σύνθετης αντίστιξης]. *Вопросы теории и эстетики музыки* [Ζητήματα θεωρίας και αισθητικής της μουσικής] 4 (1965), 227-259.

Γκριγκόριεφ, Στεπάν και Τέοντορ Μύλλερ. *Εγχειρίδιο πολυφωνίας*. Μετάφραση και επιμέλεια του Γιώργου Π. Πλουμπίδη. Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας, 1999.

### **3. Γλωσσικά βοηθήματα (γραμματικές, λεξικά κ.λπ.)**

Biefeldt, Hans Holm, επιμ. *Russisch-Deutsches Wörterbuch* [Ρωσογερμανικό λεξικό]. 11<sup>η</sup> ανατ. Berlin: Akademie-Verlag, 1974.

Daum, E. και W. Schenk. *Die Russischen Verben: Grundformen, Aspekte, Rektion, Betonung, deutsche Bedeutung* [Τα ρωσικά ρήματα: βασικές μορφές, όψεις, τρόπος σύνταξης, τονισμός, σημασία στα γερμανικά]. Leipzig: Verlag Enzyklopädie, 1966.

Forbes, Nevill. *Russian Grammar*. 2<sup>η</sup> έκδ. Oxford: Clarendon Press, 1917.

Hornby, Albert Sydney, Margaret Deuter, Jennifer Bradbery και Joanna Turnbull. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. 9<sup>η</sup> έκδ. Oxford: Oxford University Press, 2015.

Pawlowky, J. *Ruffisch-Deutsches Wörterbuch* [Ρωσογερμανικό λεξικό]. 3<sup>η</sup> έκδ. Riga: Verlag von N. Kymmell, 1923.

Scheiz, Edgar. *Russische Abkürzungen und Kurzwörter* [Ρωσικές βραχυγραφίες και αρκτικόλεξα]. Berlin: VEB Verlag Technik, 1961.

Wade, Terence. *Russian etymological dictionary*. London: Bristol Classical Press, 1996.

Wheeler, Marcus, Boris Unbegaun, και Paul Falla, επιμ. *Oxford Russian Dictionary*. 3<sup>η</sup> έκδ. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Лепинг, Е. И., Н. П. Страхова, К. Лейн και Р. Еккерт, επιμ. *Русско-немецкий словарь* [Ρωσογερμανικό λεξικό]. 9<sup>η</sup> έκδ. Москва: Русский Язык, 1983.

Ожегов, С. И. και Н. Ю. Сведова. *Толковый словарь русского языка* [Ερμηνευτικό λεξικό της ρωσικής γλώσσας]. 4<sup>η</sup> έκδ. Москва: Азбуковник, 1999.

Преображенский, А.Г. *Этимологический словарь русского языка* [Ετυμολογικό λεξικό της ρωσικής γλώσσας]. Москва: государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1958.

- Κριαράς, Εμμανουήλ. *Νέο ελληνικό λεξικό: λεξικό της σύγχρονης ελληνικής δημοτικής γλώσσας*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1997.
- Μπαμπινιώτης, Γεώργιος, επιμ. *Ετυμολογικό λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας, 2010.
- Νικήτας, Δημήτριος και Λεωνίδας Τρομάρας, επιμ. *Σύγχρονο λατινοελληνικό λεξικό: από τις απαρχές της λατινικής γραμματείας μέχρι τον 9ο μ.Χ. αιώνα*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2019.
- Παπαγιαννακόπουλος, Π. *Αγγλοελληνικόν λεξικόν μαθηματικῶν ὄρων*. Ἀθήναι: Ἐπιστημονικά λεξικά Μ. Καρδαμίτσα, 1976.
- Τζελέκης, Κοσμάς Π. *Αγγλο-ελληνικό μαθηματικό λεξικό*. 3<sup>η</sup> έκδ. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2002.