ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΥΝΘΕΣΗ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ

Α
ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΦΟΡΜΑ

ΤΕΥΧΟΣ 3
ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ

Β΄ ΕΚΔΟΣΗ

ΕΚΔΟΣΗ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟΥ ΩΔΕΙΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 1994

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΥΝΘΕΣΗ

Α
ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΦΟΡΜΑ
ΤΕΥΧΟΣ 3
ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ

ΕΚΔΟΣΗ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟΥ ΩΔΕΙΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 1994

COPYRIGHT: Δ. Αθανασιάδης
Βασ. Όλγας 140, τηλ. 818.384
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Η έκδοση αυτή γίνεται σύμφωνα με τη διδασκαλία του συγγραφέα στο ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟ ΩΔΕΙΟ και με τον όρο του για αποκλειστική χρησιμοποίηση από τους μαθητές του Μακεδονικού Ωδείου.

Η ελεύθερη εμπορία της έκδοσης, η χρησιμοποίησή της συνολικά ή μερικά για τη διδασκαλία σε δημόσια ή ιδιωτικά ιδρύματα απαγορεύονται χωρίς την άδεια του συγγραφέα. Επίσης απαγορεύεται η συνολική ή μερική φωτοαντιγραφική αναπαραγωγή.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΟΡΟΛΟΓΙΑ 5
ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΔΕΔΟΜΕΝΑ 7
ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΑ 19
Παραλλαγές μελωδικού και μονωδιακού χαρακτήρα 19
Παραλλαγές αρμονικού και πολυφωνικού χαρακτήρα 28
Ground bass ή basso ostinato 28
Chaconne 38
Passacaglia 61
Chorale prelude 84
Διευρυμένες ή θεματικές παραλλαγές 107

ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ — ΟΡΟΛΟΓΙΑ

Οι παραλλαγές αποτελούν μια αρκετά πλατιά κατηγορία μουσικών φορμών που η φιλοσοφία και η δομικότητά τους στηρίζονται στην αναπαραγωγή μουσικών ιδεών από αρχικά στοιχεία με τροποποίηση διάφορων μουσικών παραμέτρων. Με την έννοια αυτή γίνεται φανερό πως η τεχνοτροπία των παραλλαγών είναι συνυφασμένη με τις θεμελιακές διαδικασίες της ανάπτυξης, κατά συνέπεια θα μπορούσε να ενταχθεί στην κατηγορία των παραλλαγών μια πληθώρα μουσικών φορμών όχι βέβαια με κριτήριο τις μακροσκοπικές διαστάσεις της φόρμας αλλά τις επιμέρους διαδικασίες της αναπαραγωγής.

Η βασική φιλοσοφία της δομικότητας των παραλλαγών είναι αρκετά παλαιά και έχει την αρχή της σε αρχέγονους πολιτισμούς π.χ. οι *Νόμοι* της Αρχαίας Ελλάδας (ανάπτυξη μουσικών συνθέσεων πάνω σε προκαθορισμένα τροπικά και ρυθμικά δεδομένα) θα μπορούσα να πω πως αποτελούν τις πρώτες φόρμες παραλλαγών, ακόμα οι raga των Ινδών, οι maqam των Αράβων και οι τεχνοτροπίες της Jazz ακολουθούν μια παράλληλη φιλοσοφία.

Ο όρος *παραλλαγή (variatio)* χρησιμοποιήθηκε από τον 10ο αιώνα μ.Χ. και στη συνέχεια με διαφορετικές έννοιες π.χ. ως μια διάνθιση της καντέντσας (J.C. Demantius), ως μια συνολική αλλαγή του τόνου (variatio vocum), ως ένας χαρακτηρισμός διαδοχικών κομματιών (rondeau- couplet) (minuet- trio του κουαρτέτου εγχόρδων op. 2 No 3 του Haydn) κ.ο.κ.

Από την άλλη μεριά οι φόρμες με χαρακτήρα παραλλαγών δεν χαρακτηρίζονταν πάντα μ' αυτόν τον όρο. Έτσι για παράδειγμα έχουμε το *double* (παραγωγή σύνθεσης από ένα θεματικό μοντέλο) στην Γαλλία από τον 16ο ως τον 18ο αιώνα, τα *diferencia, glosa* και *recercada* στην Ισπανία, την *partita* ή τους χορούς *passamezzo* και *romanesca* στην Ιταλία, τα *Air varié, Variations super..., Veränderungen über..., Aria variata* κοκ, ενώ μόλις τον 17ο αιώνα θα πρέπει να καθιερώνεται οριστικά ο όρος.

Γενικά κάθε παραλλαγή μπορεί να προκύψει από δυο δυνατότητες ή την μεταβολή μιας αρχικής ιδέας ή την προσθήκη νέων στοιχείων πάνω στην αρχική αυτή ιδέα ώστε ανάλογα με την τεχνική νάχουμε διάφορους (από γενική άποψη - όχι δομική) τύπους παραλλαγών:

1. *Cantus firmus παραλλαγές.* Το βασικό στοιχείο είναι ένα cantus firmus σε οποιαδήποτε φωνή που πάνω του προστίθενται νέα στοιχεία (αρμονικά, αντιστικτικά, μελωδικά).

2. *Ostinato παραλλαγές.* Σ' αυτές υπάρχει μια βασική δομή συνήθως στον μπάσο που επαναλαμβάνεται, η φόρμα και η αρμονία είναι αμετάβλητες ενώ οι άλλες φωνές υφίστανται παραλλαγές (π.χ. basso ostinato, chaconne κλπ.). Χρησιμοποιούνται κυρίως τον 16ον και 17ον αιώνα.

3. *Παραλλαγές σταθερής αρμονίας.* Η αρμονία και η φόρμα παραμένουν σταθερά και οι μεταβλητοί παράγοντες είναι η μελωδία, η θέση των μερών, ο ρυθμός, το τέμπο, η δυναμική. Χρησιμοποιούνται κυρίως τον 17ο και 18ο αιώνα.

4. *Μελωδικές παραλλαγές με σταθερή αρμονία.* Σ' αυτές οι βασικές νότες της μελωδίας, η αρμονία (τουλάχιστον στις πτωτικές σχέσεις) και οι αναλογίες της φόρμας είναι σταθερά και μεταβάλεται η διάνθιση της μελωδίας, ο ρυθμός, το τέμπο, η δυναμική και η ενορχήστρωση.

5. *Fantasia παραλλαγές.* Σ' αυτές μέρη των θεμάτων (μοτίβο ή μελωδικό τμήμα) παραμένουν σταθερά συχνά με χαρακτήρα leitmotiv και όλα τα άλλα στοιχεία είναι μεταβλητά και ιδιαίτερα η φόρμα.

6. *Σειραϊκές παραλλαγές.* Αποτελούν τη βασική τεχνοτροπία στην ανάπτυξη της σεραϊκής σύνθεσης και οι παραλλαγές αφορούν κυρίως τις φόρμες των σειρών.

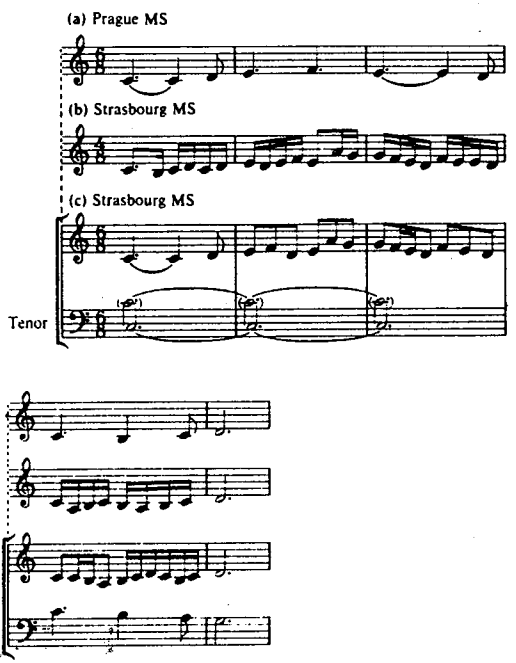
ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΔΕΔΟΜΕΝΑ

Πριν το 1500

Η συνήθεια του μεσαίωνα τραγούδια, χοροί και επικά ποιήματα να στηρίζονται σε επαναλήψεις μελωδικών και ρυθμικών δομών αποτελεί μια νηπιακή εκδήλωση της δομικότητας των παραλλαγών που γίνεται περισσότερο εμφανής στα μοτέτα της Σχολής της Παναγίας του Παρισιού, στα *ισορρυθμικά μοτέτα και τραγούδια* του 14ου και 15ου αιώνα και στις πολυφωνικές συνθέσεις με στοιχεία ostinato (επαναλήψεις βασικών μοντέλων) π.χ. *Dufay*: *Gloria ad modum tubae, Busnois*: *In hudraulis.*

Στην οργανική μουσική της ίδιας εποχής (15ος αιώνας) που συχνά βασίζεται πάνω σ' ένα θεμέλιο τενόρο δίνεται η ευκαιρία για μελωδικές παραλλαγές που είχαν περισσότερο αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα. Π.χ. *P. des Molins:Molendinum de Paris.*

P. des Molins: *Molendinum de Paris*



Στη φωνητική μουσική του 15ου αιώνα η ιδέα των παραλλαγμένων στροφών βρίσκει διέξοδο κυρίως σε ύμνους όπως το Magnificat και οι Ψαλμοί. Ως τέτοια παραδείγματα αναφέρω τα ακόλουθα: *Johannes de Lymburgia*: *Christe redemptor* (οι έξη στροφές βασίζονται σε τρεις παραλλαγές, μια για κάθε δυο στροφές, όπου το cantus firmus παραμένει μελωδικά το ίδιο αλλά αλλάζει ο χρόνος: tempus perfectum diminutum, tempus imperfectum diminutum και tempus perfectum non diminutum), *Josquin des Prés*: *Psalm* I, *Miserere mei, Deus* (το cantus firmus εμφανίζεται σε διαφορετικό επίπεδο ύψους στην καθε στροφή).

Τέλος την ίδια αυτή εποχή η ανάπτυξη της μουσικής για όργανο (organ magnificat και organ hymn) δίνει μεγαλύτερες διεξόδους για την καλλιέργεια των παραλλαγών π.χ. το *Orgelbuch* του *Buxheimer* και το *Octo tonorum melodiae* του *Thomas Stoltzer* (θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένας κύκλος παραλλαγών - ricercare).

1500 - 1600

Μετά το 1500 η ανάπτυξη και ανεξαρτοποίηση της οργανικής μουσικής αποτέλεσε ένα σημαντικό παράγοντα για την προώθηση των παραλλαγών ιδιαίτερα στην Ιταλία, Ισπανία και Αγγλία. Στην Ιταλία ο τενόρος των dance- bass αποτελεί μια βασική δομή για την ανάπτυξη παραλλαγών, στην Ισπανία οι πάνω φωνές (μελωδία) φαίνεται να διαδραματίζουν έναν ανάλογο ρόλο, ενώ στην Αγγλία αναπτύσεται η μουσική για virginal που είναι επιρρεασμένη τόσο από τις ιταλικές όσο και από τις ισπανικές τεχνοτροπίες.

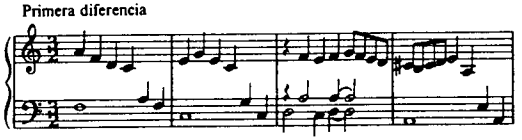
Τα πιο πρώιμα δείγματα τέτοιων παραλλαγών συναντιώνται στις ταμπλατούρες για lute του *Petrucci*. Π.χ. στο τέταρτο βιβλίο η *pavane alla venetiana* (παραλλαγές πάνω σε μια βασική από οκτώ νότες δομή) και η *pavana alla ferrarese* (ζεύγη παραλλαγών aa΄ bb΄ cc΄)

Η ομαδοποίηση ακόμα των χορών της σουίτας για lute π.χ. *pavan - saltarello, passamezzo - paduanasaltarello, passamezzo - saltarello, passamezzo - galliard* βασίζεται αν όχι μονάχα σε κάποιες επαναλαμβανόμενες αρμονικές δομές αλλά και σε μελωδικές παραλλαγές. Τέτοια δείγματα συναντιώνται στις ταμπλατούρες των *Balleti, Gorzanis, Mainerio, Radino, Terzi* κλπ. Στην Ισπανία ξεχωρίζουν οι *Narváez* (οι παραλλαγές του για vihuela που ονομάζονται *diferencias* είναι του τύπου του cantus firmus παραλλαγών βασισμέ-

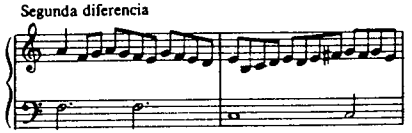
νες σε plainchant) και *Cabezón* (παραλλαγές του τύπου cantus firmus και μελωδικές για πληκτροφόρο όργανο με μεγαλύτερη πυκνότητα στην πολυφωνική δομή εξαιτίας των μεγαλύτερων δυνατοτήτων του οργάνου. Οι παραλλαγές αυτές συχνά αποκτούν συνεχή χαρακτήρα με την ανάπτυξη μεταβατικών περασμάτων ανάμεσα στις παραλλαγές).

L. de Narváez: Guardame las vacas

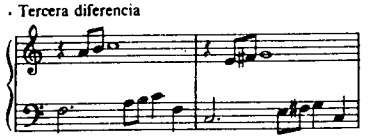
Primera diferencia



Segunda diferencia



Tercera diferencia



Στην Αγγλία οι παραλλαγές αναπτύσσονται σε διάφορους τύπους στη μουσική για virginal (παραλλαγές του τύπου dance-bass, παραλλαγές cantus firmus, μελωδικές παραλλαγές κλπ) από συνθέτες όπως οι *Bull, Giles, Farnaby, Orlando Gibbons, Byrd* κλπ.

1600-1750

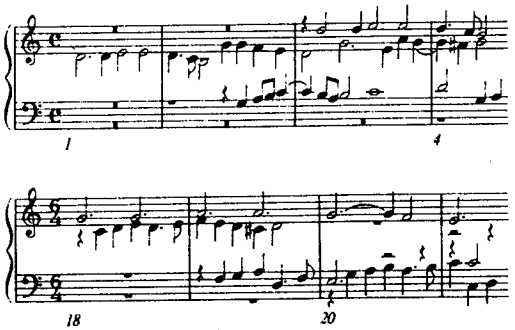
Από τον 17ο αιώνα οι τεχνοτροπίες των παραλλαγών σχετίζονται άμεσα με το μονωδιακό ύφος και την τεχνική του basso continuo ώστε να αναπτυχθούν νέες φόρμες παραλλαγών π.χ. basso ostinato, chaconne, passacaglia (στροφικές παραλλαγές), ενώ από το 1706 καθιερώνεται και η έννοια του «general bass» από τον Niedt στο έργο του Handleitung zur Variation.

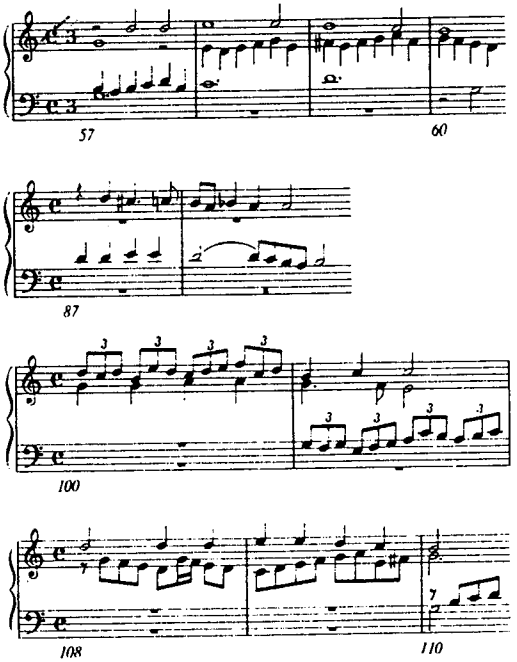
Η επίδραση του μονωδιακού ύφους αντικατοπτρίζεται στο γεγονός ότι η πάνω φωνή χρησιμοποιείται συχνά σε παραλλαγές παρά ως μια βασική δομή.

Στην Ιταλία ο *Frescobaldi* υιοθετεί το παραδοσιακό περίγραμμα των παραλλαγών όπως στη *romanesca* και τη *folia* αλλά με ένα χαρακτηριστικό τύπο που επιβάλλει το στυλ του Μπαρόκ. Οι βασικές νότες τοποθετούνται σε ισχυρά μέρη και δίνεται η εντύπωση αλλαγών των βασικών δομών σε ostinato, ενώ οριστικοποιείται ταυτόχρονα ένα αισθητικό πλάνο στην εξέλιξη των παραλλαγών, οι πρώιμες έχουν μια αυξημένη δραστηριότητα, ενώ οι μεταγενέστερες μια ελαττωμένη. Έργα όπου γίνονται έκδηλες οι παραπάνω οριοθετήσεις του *Frescobaldi* είναι τα *Cento partite sopra passacagli, Capriccio del soggetto scritto sopra l' Aria di Roggiero* και *Aria detta la Frescobalda* (εμφάνιση παραλλαγών σουίτας).

Οι *παραλλαγές canzona* (διάφορα μέρη σχετίζονται με τη χρήση του ίδιου θέματος ή εισαγωγικών μοτίβων), *sonata* (π.χ.Vitali: Sonata sopra l' aria del pass'e mezzo), *ricercare* (εμφανίζεται σε δυο τύπους, ο πρώτος με τη μορφή cantus firmus με διάφορες αντιστικτικές αντιπαραθέσεις και ο δεύτερος με παραλλαγές του ίδιου του θέματος) και οι *μελωδικές παραλλαγές* (προωθούνται σταδιακά με τα έργα των *Martini, Platti, Alberti*) είναι χαρακτηριστικές φόρμες του πρώτου μισού του 17ου αιώνα στην Ιταλία.

Frescobaldi: *Bergamasca (παραλλαγές ricercare)*





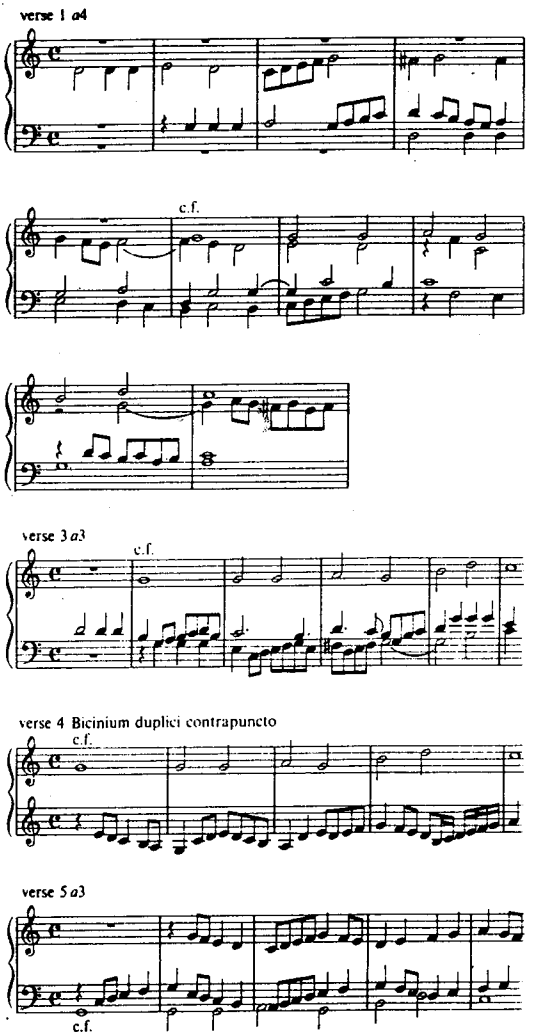
Στην Νότια Γερμανία και Αυστρία συνθέτες όπως οι *Schein, Peuerl, Posch* βασίζονται στα Ιταλικά πρότυπα των παραλλαγών και αναπτύσσουν τις *παραλλαγές σουίτας* συνδέοντας έτσι το όνομά τους με αυτό του Froberger που θα οριστικοποιήσει και τη μορφή της σουίτας του Μπαρόκ.

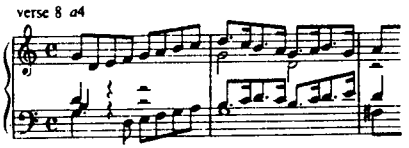
Η Βόρεια και Κεντρική Γερμανία είναι επιρρεασμένη από τη μουσική για virginal των Άγγλων και από την αυτόχθονη μουσική παράδοση γεγονός που θα οδηγήσει στην ανάπτυξη των λεγόμενων *παραλλαγών choral (chorale variations)* που θα οδηγήσουν στο έργο του Bach.

Οι παραλλαγές choral φαίνεται νάχουν την αρχή τους στο έργο του *Sweelinck*. Οι παραλλαγές του Sweelinck είναι συχνά δίφωνες, χρησιμοποιούν την τεχνική της μίμησης, έχουν ομαλές μεταβιβάσεις από μια παραλλαγή στην άλλη, χρησιμοποιούν τον τύπο των cantus firmus παραλλαγών όπου το cantus firmus εμφανίζεται ελαφρά ποικιλμένο και τα αντιστικτικά μοτίβα μεταβάλλονται σταδιακά.

Στη συνέχεια ο μαθητής του Sweelinck *Scheidt* θα δόσει μια διαφορετική κατεύθυνση στη δομικότητα των παραλλαγών που θα οδηγήσει στη γνωστή *τεχνική του Pachelbel*, χρησιμοποιώντας τη λεγόμενη *Vorimitation σε σμίκρυνση* (εμφάνιση αρχικά σε σμίκρυνση των θεματικών στοιχείων cantus firmus).

Scheidt: *Psalmus in die nativitatis Christi.*





Μετά τον Scheidt στη Γερμανία αναπτύσσονται και οι *παραλλαγές τραγουδιών και σουίτας* (π.χ. *Schein: Banchetto musicale*).

Ο σημαντικότερος όμως συνθέτης παραλλαγών τραγουδιού ήταν ο *Buxtehude* που έγραψε ακόμα passacaglias και chaconnes για όργανο και παραλλαγές για harpsichord βασισμένες σε γαλλικές και ιταλικές μελωδίες, ενώ ακόμα είναι σημαντική η συνεισφορά του στην ανάπτυξη των παραλλαγών σουίτας με το έργο του *Auf meinen lieben Gott*.

Ο Bach αρχικά χρησιμοποιεί όλους τους τύπους των παραλλαγών του Μπαρόκ.

Η *passacaglia* για όργανο, η *chaconne* για βιολί και το *Crucifixus* από τη λειτουργία σε h αποτελούν δείγματα των παραλλαγών του τύπου ostinato. Οι πρώιμες *chorale partitas* για όργανο ακολουθούν το στυλ των Böhm και Buxtehude, ενώ οι *παραλλαγές πάνω στο χορικό Vom Himmel hoch* εισάγουν τον τύπο των παραλλαγών σε κανόνα που φτάνει με το έργο του Bach στη μεγαλύτερή του ανάπτυξη. Τέλος η *Τέχνη της Φούγκας* θα μπορούσε με την ευρύτερη έννοια να θεωρηθεί ως ένας τύπος παραλλαγών ricercare.

Κλασικισμός

Από το τέλος του 17ου αιώνα οι μελωδικές παραλλαγές πάνω σε σταθερή αρμονία αρχίζουν να κυριαρχούν κι αυτό βρίσκεται σε μια επαλληλία με την άποψη του Mattheson (1739) πως η μελωδία παριστάνει το «σώμα» και η αρμονία το «ένδυμα» μιας πολυφωνικής σύνθεσης.

Οι παραλλαγές του Haydn συμπίπτουν με τη μέση περίοδο του έργου του C.P.E. Bach από τον οποίο φαίνεται νάναι επιρρεασμένες. Ο Vogler θεωρεί τον Haydn τον πρώτο που χρησιμοποίησε τις γενικές παραλλαγές και τις επέκτεινε σ' όλα τα όργανα. Η πληρότητα αυτή των παραλλαγών δεν μπορεί να είναι άσχετη με τη βασική τεχνοτροπία του κλασικισμού, τη θεματική επεξεργασία και

ανάπτυξη.

Ο Haydn χρησιμοποιεί αρχικά παραλλαγές στις συμφωνίες (αργό μέρος και finale) και στα κουαρτέτα (στα πρώτα κουαρτέτα ως πρώτη κίνηση, μετά ως αργή και σπάνια ως finale). Στις πρώιμες παραλλαγές του ο Haydn χρησιμοποιεί τους τύπους των παραλλαγών σταθερής αρμονίας, των μελωδικών παραλλαγών ή μικτές τεχνοτροπίες, αποφεύγει τις αλλαγές μέτρου και tempo, συχνά χρησιμοποιεί μικτές φόρμες π.χ. συνδυασμός rondo παραλλαγών (ABA΄CA΄΄) όπου το επαναλαμβανόμενο μέρος εμφανίζεται παραλλαγμένο ή παραλλαγές σε τριμερή φόρμα (AA΄ A΄΄BA΄΄), ενώ τέλος αρκετά συχνά χρησιμοποιεί διπλά θέματα (μείζονα - ελάσσονα, ελάσσονα - μείζονα).

Ενώ οι παραλλαγές για τον Haydn αποτελούν έναν παράγοντα που οριοθετεί και αφορίζει τη μουσική φόρμα για τον Mozart είναι ένα στοιχείο διεύρυνσής της και έχουν συχνά αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα, γιαυτό και συναντιώνται κυρίως σε δεξιοτεχνικά έργα π.χ. divertimentos, serenades, concertos.

Αρχικά οι παραλλαγές του Mozart είναι μελωδικού τύπου με σταθερή αρμονία ενώ άλλα χαρακτηριστικά τους είναι: χρησιμοποίηση θεμάτων από λαϊκά τραγούδια, μελωδίες από όπερες, χορούς ή θέματα άλλων συνθετών, στα πρώιμα έργα στην τελευταία παραλλαγή κάνει μια επανέκθεση του αρχικού θέματος, ενώ αργότερα δίνει έναν αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα σε στυλ καντέντσας, τέλος στα κοντσέρτα (τελευταία κίνηση) γίνεται χρήση των λεγόμενων«*διπλών παραλλαγών*» ανάμεσα στο σολιστικό όργανο και την ορχήστρα.

Με τον Beethoven η τεχνική των παραλλαγών μπορώ να πω πως βρίσκει μια φυσική διέξοδο προς την ολοκλήρωσή της, μια ολοκλήρωση που θα πραγματοποιηθεί από τη μια μέσω της διεύρυνσης των μετασχηματιζόμενων παραγόντων (γενικές παραλλαγές) από την άλλη μέσω της άμεσης συσχέτισης της διαδικασίας της θεματικής ανάπτυξης και επεξεργασίας με την τεχνοτροπία αναπαραγωγής των παραλλαγών, πράγμα που γίνεται περισσότερο εμφανές στο finale της Ηρωικής Συμφωνίας, ενώ με τις *Παραλλαγές Diabelli op.120* οδηγείται σε μια εντελώς νέα διαδικασία και λειτουργικότητα της θεματικής δομής. Το θέμα δεν συμπεριφέρεται ως μια ολοκληρωμένη μελωδία που μεταβάλεται στο σύνολο, αλλά μικροδομικά στοιχεία του θέματος (μοτίβα) αποτελούν το κυτταρικό υπόβαθρο για τη διαδικασία της θεματικής

αναπαραγωγής, ανάπτυξης και επεξεργασίας. Η μικρομοτιβική αυτή διασπορά του θέματος που αποτελεί μια αντίληψη που θα προξενήσει μεταγενέστερες τεχνοτροπίες ολοκληρώνει το φάσμα της εξέλιξης των παραλλαγών στο έργο του Beethoven που είχε αρχίσει όπως και στον Mozart με χρησιμοποίηση απλών λαϊκών ή οπερατικών μελωδιών.

Ρομαντισμός

Όπως ήδη αναφέρθηκε και προηγούμενα στον κλασικισμό υπάρχει μια βασική άρρηκτη θάλεγα σύνδεση της εξέλιξης των παραλλαγών με τη φόρμα γεγονός που φαίνεται να μην έχει πρωταρχική σημασία στον ρομαντισμό που από την αρχή του ήδη ο A.B. Marx στο έργο του *Kompositionslehre (1838-48)* υπαινίσεται με το διαχωρισμό των παραλλαγών σε «δομικές παραλλαγές» και «παραλλαγές χαρακτήρα».

Η φιλοσοφία των παραλλαγών του ρομαντισμού έχει τις καταβολές της στο έργο του Beethoven και γίνεται έκδηλη αρχικά στο έργο του Weber, περνάει μέσα από μια συνύπαρξη με τις πιανιστικές δεξιοτεχνίες του Chopin (*Grande fantaisie sur des airs polonais, Haxameron*) και του Lisrt (*Weinen, Klagen* - πρελούντιο, παραλλαγές και τελικό chorale του τύπου παραλλαγών ostinato - *Totentazr* - πιάνο concerto σε φόρμα παραλλαγών) και οδηγείται σε μια αξιοθαύμαστη σύνδεση με τη φιλοσοφία και τεχνοτροπία (leitmotiv, θεματικές μεταμορφώσεις - transformation) της προγραμματικής μουσικής κυρίως στο *les préludes* του Liszt.

Ακόμα στις παραλλαγές του ρομαντισμού θα πρέπει να αναφερθούν:

Schubert: *Trout Quintet* και *κουαρτέτο εγχόρδων σε d* (παραλλαγές του τύπου των παλαιών cantus firmus παραλλαγών), *Wandererfantasie* (παραλλαγές φαντασία), τα τραγούδια *Im Frühling* και *Der Doppelgänger (*παραλλαγές ostinato με συμβολική σημασία).

Mendelssohn: *Variations sérieuses* (συνδυασμός κλασικών, αντιστικτικών και ρομαντικών στοιχείων), *Variations concertantes για cello και πιάνο* (χρησιμοποίηση μόνο ορισμένων μοτίβων των θεμάτων σε παραλλαγές).

Schumann: *Symphonische Etüden* (οι παραλλαγές 7 και 9 χρησιμοποιούν μόνο αποσπασματικά μοτίβα των θεμάτων, ενώ η 11 είναι μια ελεύθερη invention βασισμένη πάνω στο αρχικό μοτίβο του

θέματος), *Blumenstück* (ο ίδιος τις αποκαλεί παραλλαγές χωρίς θέμα), *Papillons* και *Carnaval* (χρησιμοποίηση προγραμματικών στοιχείων leitmotiv), *Abegg - Variationen* (χρησιμοποιεί ένα θέμα που προέρχεται απο τα γράμματα Abegg).

Brahms: Οι παραλλαγές του αποτελούν ένα συγκερασμό τεχνικών του Μπαρόκ, κλασικισμού και ρομαντισμού και όπως ο Schubert όταν χρησιμοποιεί ως θέματα τραγούδια ή οπερατικές μελωδίες δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο μπάσσο π.χ. *finale* 4ης Συμφωνίας (τύπος chaconne), *Handel Variations* (συνεχείς παραλλαγές με τεχνική φούγκας στον τύπο της τεχνοτροπίας του Μπαρόκ), *Variations πάνω σ' ένα θέμα του Paganini* (δεξιοτεχνικές παραλλαγές αφιερωμένες στον πιανίστα Carl Tausig με παιδαγωγικό χαρακτήρα σπουδών), *Clarinet quintet op.115* (στο finale στοιχεία μικτής φόρμας, συνδυασμός στοιχείων rondo και παραλλαγών).

Προς τα τέλη του 19ου αιώνα διαφαίνεται πιο ξεκάθαρα η προώθηση φορμών του τύπου *φαντασία παραλλαγή* για σόλο όργανο, συγκρότημα δωματίου και ορχήστρα. (*Dvořák*: *Piano Variations op. 36, Tchaikovsky*: *Variations πάνω σ' ένα θέμα Rococo για βιολοντσέλο και ορχήστρα)* και του τύπου *των παραλλαγών πάνω σε λαϊκά θέματα* (π.χ. έργα των *Glinka, Grieg, Korsakov, Lyadov, Glazunov* κλπ.

Τέλος μερικά έργα που βασίζονται σε τεχνοτροπίες παραλλαγών βρίσκονται σε άμεση σχέση με το συμφωνικό ποίημα (*V. d' Indy*: *Istar Variations* - βασισμένες πάνω σε μοτίβο από τρεις νότες: G-F - Des -, *R. Strauss*: *Don Quixote*) ή αναπολούν το αυστηρό ύφος των παραλλαγών (*Saint - Saëns*: *Beethoven Variations για δυο πιάνα, Fauré*: *Thème et Variations*).

20ος αιώνας

Τον 20ο αιώνα δυο σημαντικά γεγονότα θα επιρρεάσουν την πορεία των παραλλαγών κατάσταση που απρφθεγματικά στην αγγλοσαξωνική ορολογία χαρακτηρίζεται ως «*back to Bach*» ή «*back to Ockeghem*» γεγονός που δείχνει μια προσαρμοστικότητα σε πολυφωνικά πρότυπα.

Τα γεγονότα αυτά, που θα επιρρεάσουν την πορεία των παραλλαγών είναι πρώτα η αναβίωση του ύφους του Bach από τον Reger (στα έργα του χρησιμοποιεί αντιστικτικές τεχνοτροπίες π.χ. παραλ-

λαγές του τύπου των cantus firmus παραλλαγών) και ύστερα η ενδογενής τάση που υπάρχει στην κατεξοχή τεχνοτροπία του 20ου αιώνα (σειραϊσμός) για μια διέξοδο σε φόρμες παραλλαγών που σε αντίθεση με την κλασική αντίληψη η παραλλαγή εδώ δεν αποτελεί μια διαδικασία στην εξέλιξη της θεματικής επεξεργασίας και ανάπτυξης με γνώμονα την ισχυροποίηση των τονικών συσχετίσεων αλλά μια συνεπή πορεία στην εξέλιξη της σειράς, τη σμίκρυνση της μουσικής φόρμας με κεντρική σκοπιμότητα την αποθέωση της ατονικότητας.

Ανάμεσα στα έργα του 20ου αιώνα που χρησιμοποιούν την τεχνική των παραλλαγών αναφέρω τα παρακάτω:

Glazunov: *Piano Variations.*

Rahmaninov: *Variations* σε *θέμα* του *Chopin* για *πιάνο.*

Dukas:*Variations, interlude et final πάνω σ' ένα θέμα του Rameau* για *πιάνο.*

Reger: *Variations* και *Fugue* σε *ένα θέμα* του *Bach* για *πιάνο, Variations* για *2 πιάνα πάνω σε θέματα* του *Beethoven, Variations* για *ορχήστρα ή δυο πιάνα πάνω σε θέματα* του *Mozart, Variations* για *πιάνο πάνω σε θέμα* του *Telemann* κλπ.

Schönberg:*Pierrot lumaire* (το μέρος Nacht είναι στον τύπο της passacaglia), *2ο κουαρτέτο εγχόρδων (3ο μέρος), Variations op. 31* για *ορχήστρα* (το έργο αποτελείται από εισαγωγή, θέμα, εννιά παραλλαγές και finale, το θέμα είναι μια μελωδική έκθεση από τις τέσσερις διαφορετικές φόρμες της σειράς ενώ ταυτόχρονα αναπτύσσονται δομές του τύπου ABA΄ με μονάδες των 5 και 7 μέτρων), *Serenade op. 24* για *7 όργανα* (3η κίνηση), *Suite op. 29* για *7 όργανα* (3η κίνηση, προσαρμογή της δωδεκαφθογγικής τεχνικής και ανάπτυξη παραλλαγών πάνω σ' ένα λαϊκό θέμα).

Berg: *Wozzeck* (χρησιμοποιεί μια passacaglia με 21 παραλλαγές στην πρώτη πράξη IV σκηνή δίνοντας προγραμματικές διαστάσεις στην εξέλιξη των παραλλαγών που συμπίπτουν με το διάλογο του Wozzeck με το γιατρό).

Webern: *Passacaglia op. 1* για *ορχήστρα* (δομικές αναλογίες με το finale της συμφωνίας του Brahms), *Συμφωνία op. 21* (2η κίνηση, σειραϊκή αντίληψη των 7 παραλλαγών), *Piano variations op. 27, Cantata op. 29* (χρήση μικτής φόρμας δηλ.* scherzo σε βάση παραλλαγών), *Variations op. 30* για *ορχήστρα* (ωριμότητα και συμπύκνωση της δομής, ενεργοποίηση και άλλων παραμέτρων

εκτός από το ύψος στην σειραϊκή αναπαραγωγή των παραλλαγών - ρυθμικός, ηχοχρωματικός και δυναμικός σειραϊσμός), *Tragic Overture.*

Stravinsky: *Octet for wind* (2η κίνηση, παραλλαγές ανάλογες με τον τύπο των cantus firmus παραλλαγών), *Concerto* και *Sonata για δυο πιάνα, Jeu de cartes* και *Danses concertantes για ορχήστρα, Ebony Concerto για κλαρινέτο* (σύμφωνα με τη νεοκλασική αντίληψη του συνθέτη στις παραλλαγές το θέμα είναι ένας σκελετός που πρέπει να εξωραϊστεί παρά μια μελωδία που πρέπει να αναπτυχθεί), ενορχήστρωση των *Chorale variations* στο *Vom Himmel hoch* του *Bach, Variations (Aldons Huxley in memoriam) για ορχηστρα (1964)* (τροποποιήσεις και διαφοροποιήσεις των σειρών παρά των θεματικών στοιχείων).

Dallapiccola: *Variations για ορχήστρα.*

Nono: *Variazioni canoniche για ορχήστρα.*

Hindemith: 4ο κουαρτέτο *εγχόρδων* (passacaglia), *Philarmonisches Konzert, Der Schwanendreher* (concerto για viole στο finale δίνει έναν αυτοσχεδιαστικό τύπο παραλλαγών για σολιστικά όργανα), *The four temperamentes για ορχήστρα εγχόρδων και πιάνο* (χρησιμοποιεί τη διαδικασία των παραλλαγών για τη δόμηση ενός έργου για πέντε μέρη - θέμα και παραλλαγές - με προγραμματικές κατευθύνσεις δίνοντας γλαφυρά τα τέσσερα ταμπεραμέντα: μελαγχολικό, ενθουσιώδες, φλεγματικό και θυμώδες).

Britten: *A boy was born* (χορωδιακό), *Variations πάνω σ' ένα θέμα του Frank Bridge, The young Person's guide to the orchestra* (ή όπως ονομάζεται επίσης *παραλλαγές και φούγκα σ' ένα θέμα του Purcell), Peter Grimes* (στην όπερα αυτή χρησιμοποιεί μια pas sacaglia).

Kodaly:*Peacock Variations.*

Bartok: *Violin concerto* No 2 *(δεύτερη κίνηση), Piano concerto* No 2, *5η κίνηση του 4ου κι 5ου κουαρτέτου η μουσική για έγχορδα, κρουστά και celesta* (οι παραλλαγές του Bartok παρουσιάζουν μιας υψηλής διαφοροποίησης δομική πυκνότητα ώστε κάθε παραλλαγή να μπορεί να θεωρηθεί ως παραλλαγή της άλλης και αντίστροφα καθότι χρησιμοποιεί παράλληλα θέματα και ορισμένες δομικές διευθετήσεις).

Boulez: *Livre pour cordes για ορχήστρα εγχόρδων* (το πρώτο κομμάτι έχει τον τίτλο variation, η σύνθεση αποτελείται από τρία μέρη, το πρώτο βασίζεται σε απλά στατικά στοιχεία, το δεύτερο είναι

ένα συνοθύλευμα ποικιλμένων γραμμών και το τρίτο συνδυάζει και τα δύο στοιχεία), *Le marteau sans maître* και *Figures - Doubles - Prismes* (χρησιμοποιεί την παλαιά ονομασία double για το χαρακτηρισμό των παραλλαγών).

Cage: *Variations I- VIII* (με στοιχεία απροσδιοριστίας).

Davies: *Ricercar and Doubles on «To Many a well»* για οκτώ όργανα.

Stockhausen: *Mantra* (θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένας κύκλος παραλλαγών για 2 πιάνα και ηλεκτρονικούς ήχους όπου το βασικό θέμα που ονομάζεται mantra υφίσταται διάφορες επεκτάσεις και μεταφορές), *Inori* για σολίστ και ορχήστρα.

Kagel: *Variationen ohne Fuge* για ορχήστρα.

Babbitt: *Ocasional Variations* για μαγνητοταινία.

Boretz: *Group Variations* για ορχήστρα δωματίου και μαγνητοταινία.

Randall: *Lyric Variations* για βιολί και μαγνητοταινία.

Henry: *Bariations pour une porte et un soupir* (25 παραλλαγές που χρησιμοποιούν ως ηχογόνα αντικείμενα μια πόρτα, αναστεναγμούς ανθρώπου και flexaphone).

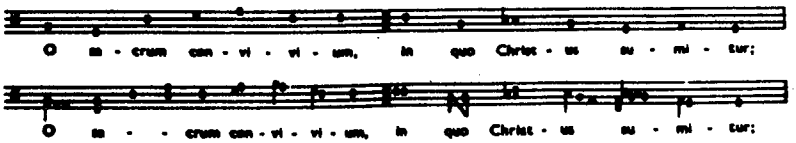
ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΑ

Στη μουσική σύνθεση έχουν καθιερωθεί τρεις τύποι παραλλαγών που απο τη μια εκφράζουν κάποιο στυλ από την άλλη παρουσιάζουν κάποιες αναλογίες στους μηχανισμούς αναπαραγωγής τους οι: *ornamental variations (παραλλαγές μελωδικού και μονωδιακού χαρακτήρα), decorative variations (παραλλαγές αρμονικού και πολυφωνικού χαρακτήρα) και amplified variations (διευρυμένες παραλλαγές).*

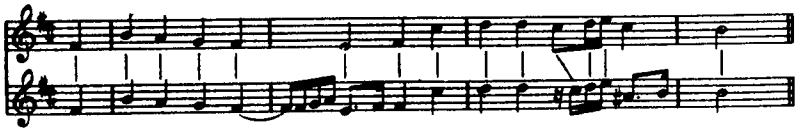
Παραλλαγές μελωδικού και μονωδιακού χαρακτήρα.

Χαρακτηρίζονται έτσι γιατί συχνά βασίζονται πάνω σε μια μελωδία που ποικίλεται ανάλογα.

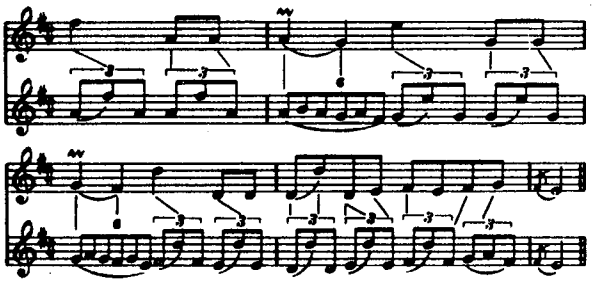
Θα μπορούσε να θεωρηθεί και η παλαιότερη μορφή παραλλαγών καθότι βρίσκεται στους γρηγοριανούς ύμνους, τα αντίφωνα κλπ.



Bach: *O Haupt voll Blut und Wunden* (μικρές διαφοροποιήσεις της μελωδίας.



Rameau: *Les Niais de Sologne* (ποίκιλση των φθόγγων της μελωδίας και μετάθεση της θέσης τους σε σχέση με τους δυνατούς και αδύνατους χρόνους των μέτρων).



Οι παράγωγες μουσικές ιδέες μπορεί να προκύψουν από την αρχική με τις ακόλουθες τεχνικές επεξεργασίας: αναστροφή, μεγέθυνση, σμίκρυνση, αναδρομή, αλλαγή του ρυθμού, αλλαγή του μέτρου, ποίκιλση της μελωδίας με προσθήκη επουσιωδών φθόγγων, αλλαγή του τρόπου σε συνδυασμό με τα προηγούμενα, χρήση

αποσπασματικών ρυθμικών ή μελωδικών τμημάτων, χρήση του θέματος ποικιλμένου ως μπάσου ή ως εσωτερικής φωνής, ανάπτυξη φούγκας, χρησιμοποίηση κανόνα με μικρές συχνά αλλαγές του θέματος, χρησιμοποίηση κανόνα σε αναστροφή, αντιμετώπιση του μπάσσου ή άλλης εσωτερικής φωνής όπως το θέμα.

Στην κατηγορία αυτή των παραλλαγών αναφέρω τα παρακάτω έργα της μουσικής φιλολογίας:

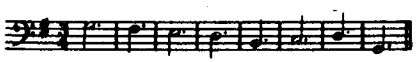
Bach:Goldberg Variations, Rameau: Le Niais de Sologne, Holbrooke: Three blind mice, Byrd: O mistress mine, Gibbons: Gialiardo, Brahms: Variations πάνω σ' ένα θέμα του Schumann, Brahms: Variations πάνω σ' ένα θέμα του Handel κλπ.

Μερικοί εντάσσουν σ' αυτό τον τύπο των παραλλαγών και το πρελούντιο χορικού.

Bach: Goldberg Variation

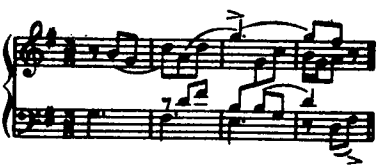
Το έργο αρχικά είχε τον τίτλο Aria mit verchiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen και έχει συνολικά τριάντα παραλλαγές.

Βασικό θέμα (έχει χαρακτήρα passacaglia).



Var. 1

Var. 4

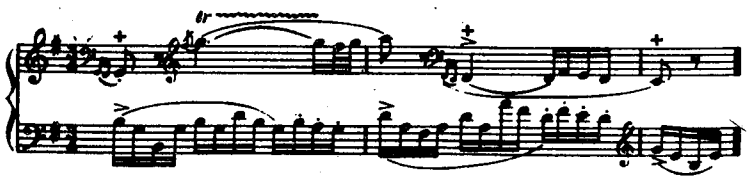


Var. 7

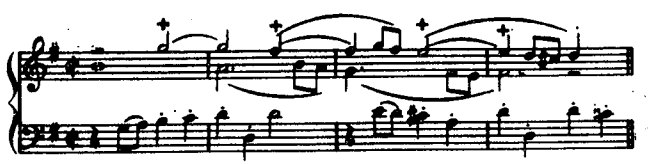
Var. 11

Var. 13

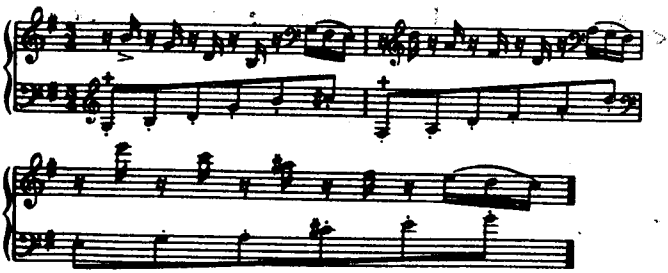
Var. 14



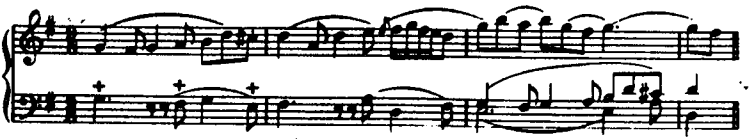
Var. 18 (κανόνας στην 6η)



Var. 20

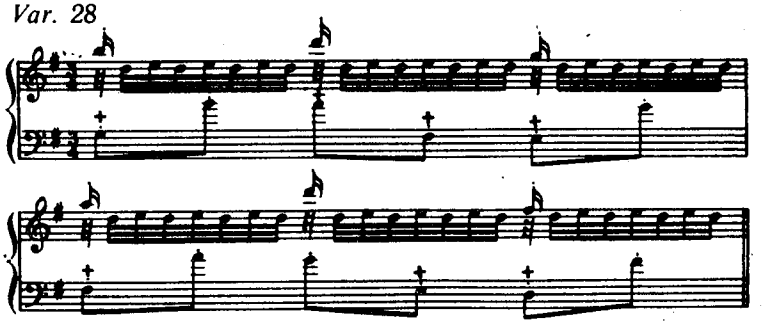


Var. 24



Var. 25

Var. 28

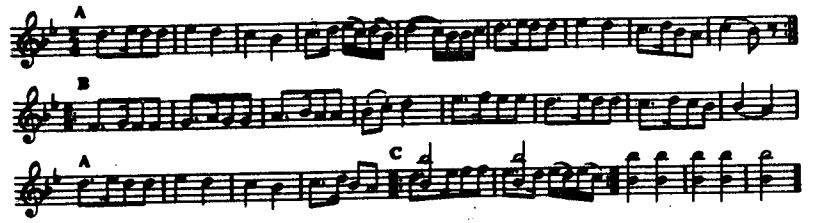


Var. 29

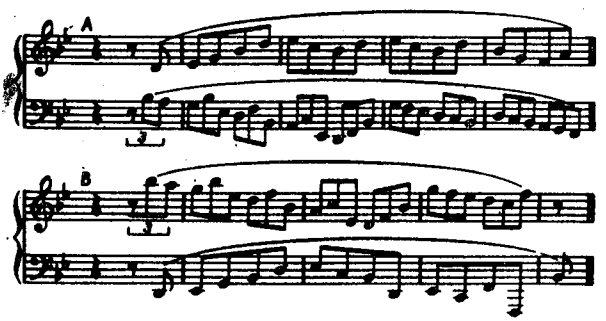
Brahms: Variations πάνω σ' ένα θέμα του Haydn.

Έργο για ορχήστρα του Brahms που γράφτηκε το 1873 (ο ίδιος ο συνθέτης το μετάγραψε και για 2 πιάνα). Χρησιμοποιεί ως θέμα ένα charale του Saint - Antoine (Αγίου Αντωνίου).

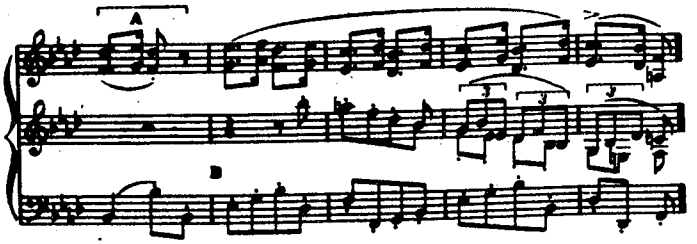
Θέμα (τριμερής φόρμα).



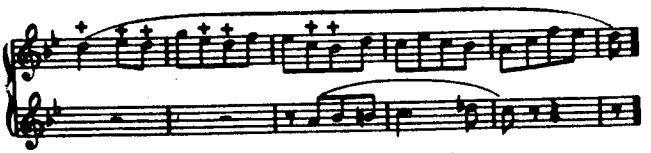
Var. 1: Διευθέτηση σε διπλή αντίστιξη, ελάχιστες θεματικές συνδέσεις, συνδυασμοί διμερών και τριμερών υποδιαιρέσεων.



Var. 2: Χρησιμοποίηση στη μελωδία μοτιβικών στοιχείων που προκύπτουν από τις τρεις πρώτες νότες του θέματος, ενώ στη συνοδεία χρησιμοποιεί στοιχεία σε αναστροφή από την Var. 1.

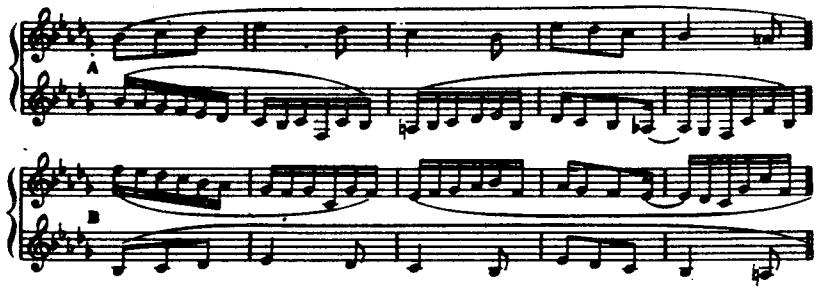


Var. 3: Παραλείπονται τα παρεστιγμένα του θέματος και δίνεται μια πιο αβίαστη και φυσική ροή.



Στη συνέχεια δημιουργείται ένα νέο θεματικό στοιχείο.

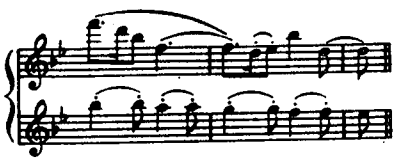
Var. 4: Δύο νέες μελωδίες χωρίς θεματικές συνδέσεις αντιπαρατίθενται με διπλή αντίστιξη στη 12η.



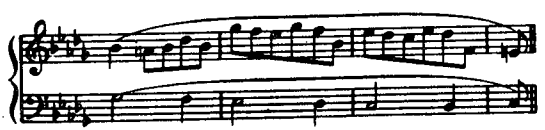
Var. 5: Κατασκευή νέων δομών που προέρχονται από αναστροφή των τριών πρώτων φθόγγων του θέματος.

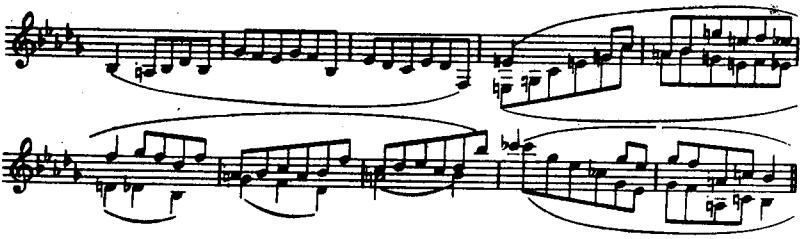
Var. 6: Έντονα ρυθμικός χαρακτήρας που προκύπτει από αναστροφή και σμίκρυνση των πρώτων μοτιβικών σχηματισμών του θέματος.

Var. 7: Λυρικού χαρακτήρα με νέα θεματικά στοιχεία και συνοδεία που προέρχεται από τις μοτιβικές δομές του 2ου και 3ου μέτρου του θέματος.



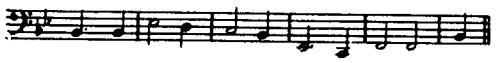
Var. 8: Νέα θεματικά στοιχεία με μιμήσεις σε αναστροφή και συνοδεία από αποσπασματικά στοιχεία του θέματος.



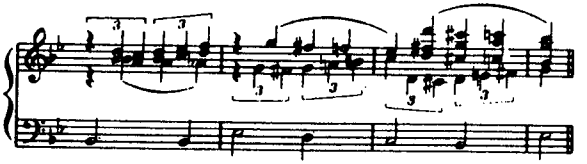


Var. 9: (finale): Έχει χαρακτήρα passacaglia, αλλά όχι σε τριμερές μέτρο που προαναγγέλει το finale της 4ης συμφωνίας, ενώ συχνά χρησιμοποιεί συνδυασμούς τετραμερών και εξαμερών υποδιαιρέσεων, μερικές φορές το βασικό θέμα -ground - εμφανίζεται και σε ανώτερες φωνές σε μίμηση και σμίκρυνση.

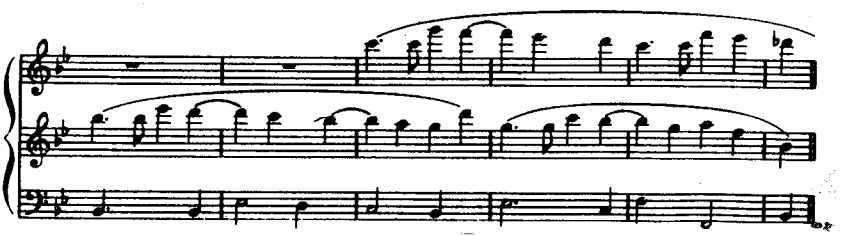
Θέμα ground



Συνδυασμός εξαμερών και τετραμερών υποδιαιρέσεων.



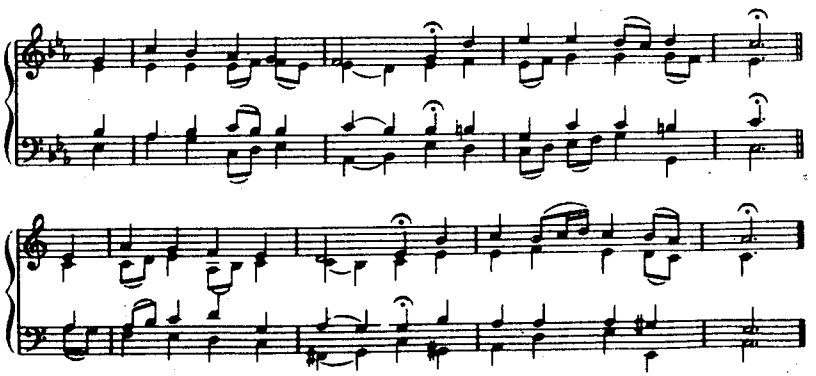
Αντιστικτικές αντιπαραθέσεις του ground σε μίμηση και σμίκρυνση.



Παραλλαγές αρμονικού και πολυφωνικού χαρακτήρα.

Οι παραλλαγές αυτές είναι αρμονικού και πολυφωνικού χαρακτήρα και η τροποποίηση μιας αρχικής ιδέας έχει σχέση περισσότερο με την αρμονική ή πολυφωνική δομή της παρά με τη μελωδική παραλλαγή μιας μεμονωμένης μελωδίας.

Bach: *Χορικό από τα κατά Ματθαίο Πάθη* (διαφορετικές εναρμονίσεις για τη μεταβολή της αισθητικής έντασης).

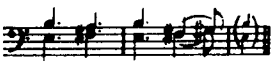


Στην κατηγορία αυτή των παραλλαγών ανήκουν οι ακόλουθες φόρμες: *ground bass ή basso ostinato, chaconne, passacaglia* και *chorale prelude.*

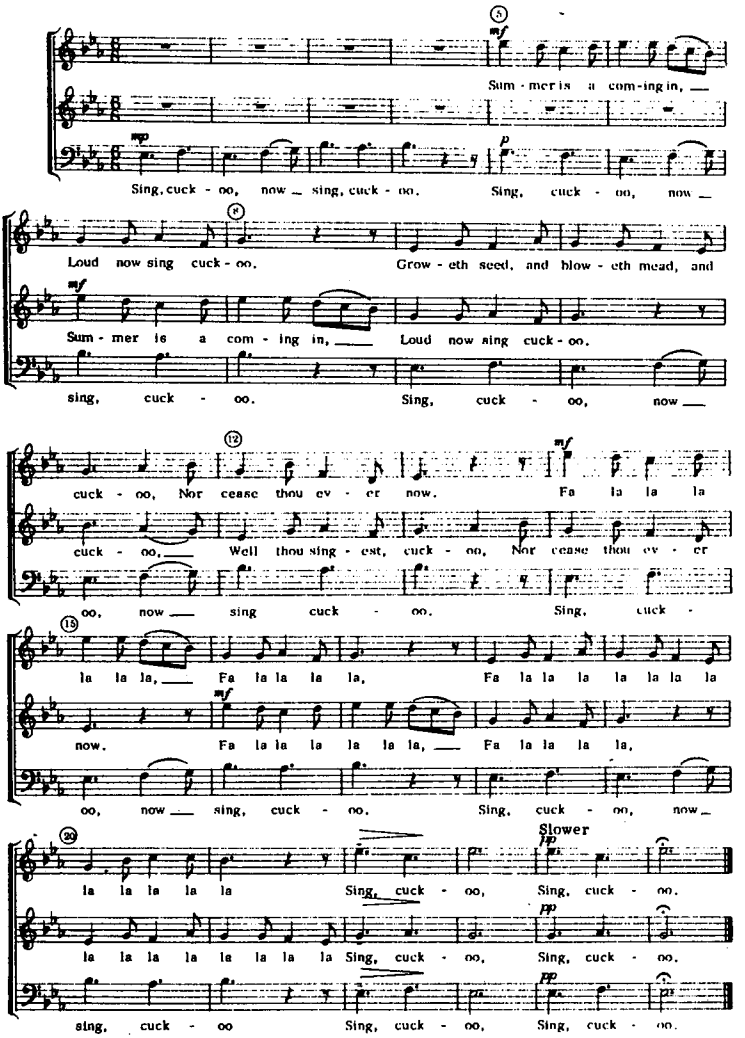
Ground bass ή basso ostinato

Η φόρμα αυτή αποτελεί την απλούστερη μορφή παραλλαγών όπου μια βασική μελωδία (συνήθως μικρή) ή μια διαδοχή συγχορδιών αφορίζουν επίμονα και επαναληπτικά τον μπάσο σε μια σύνθεση.

Το πρωιμότερο δείγμα της τεχνικής αυτής είναι το madrigal του 12ου αιώνα *Summer is icumen in* του *John of Reading* όπου η πολυφωνική σύνθεση εξελίσεται πάνω στο επαναλαμβανόμενο βασικό μοντέλο:

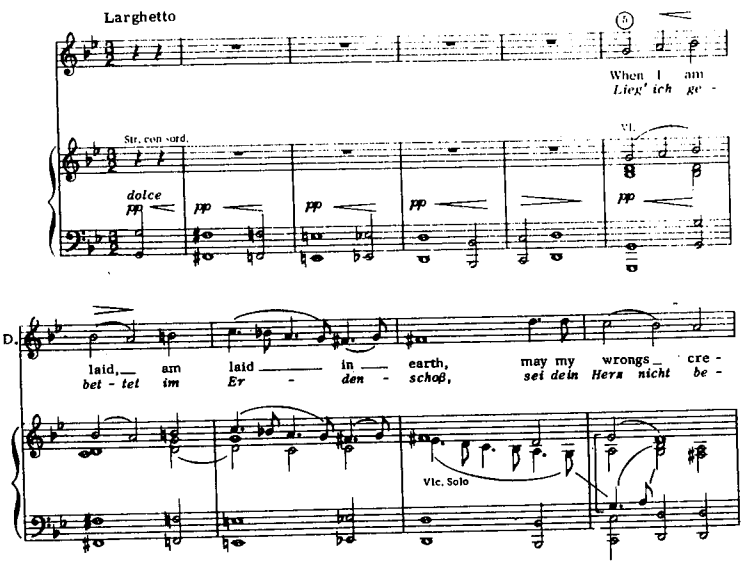


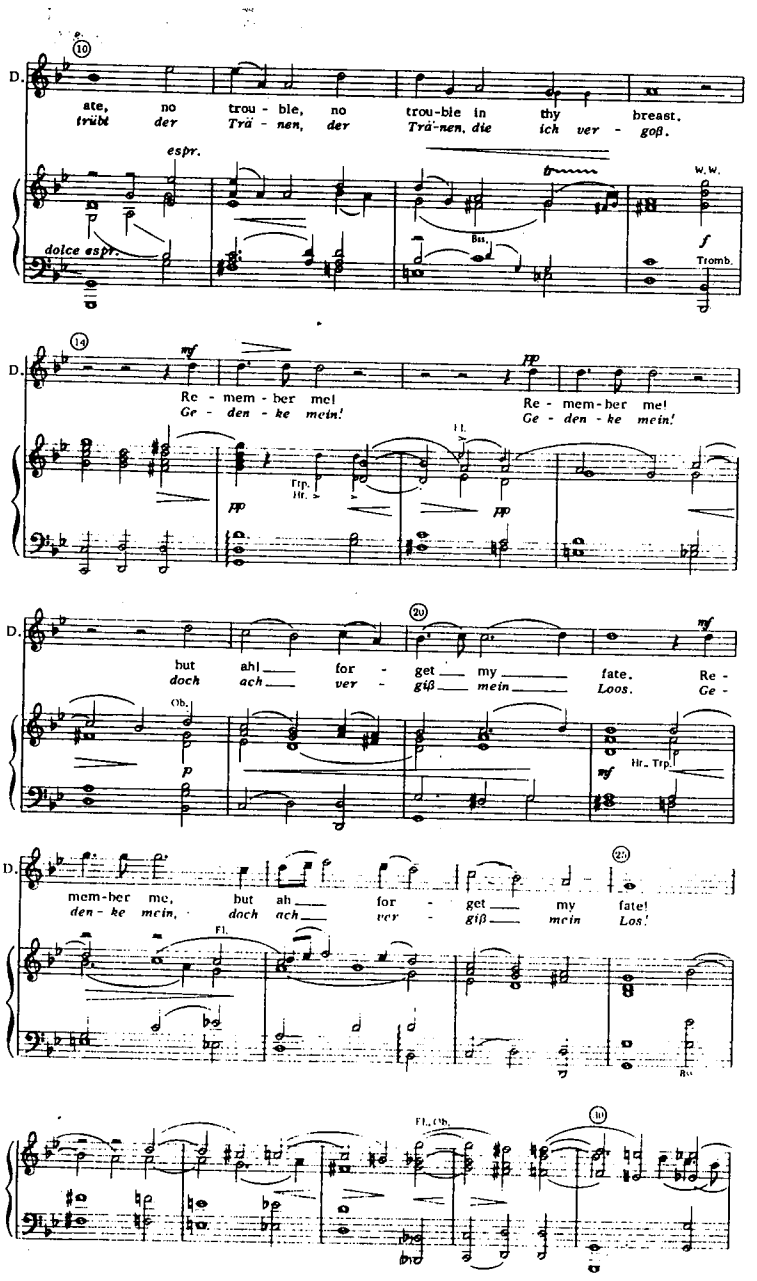
John of Reading: Sumer is icumen in (Η κάτω φωνή έχει μια ανεξάρτητη μελωδία και κινείται με επαναλαμβανόμενη μορφή basso ostinato ενώ οι πάνω φωνές έχουν μια οργάνωση κανόνα).

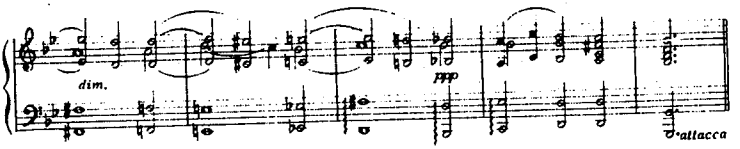


Η φόρμα αυτή παρά το ότι είναι παλιά χρησιμοποιήθηκε ευρύτατα μέχρι σήμερα στη μουσική φιλολογία και αναφέρεται πληθώρα έργων ιδιαίτερα στην Αγγλία του 16ου και 17ου αιώνα: π.χ. *Byrd*: *Hugh Aston's Ground, Simpson*: *The Division - viol, Salter*: *The Genteel Companion, Purcell*: *Dido and Aeneas, Monteverdi*: *Laetatus sum, Monteverdi*: *L' imcoronazione di Poppea, Cavalli*: *L' Erismena. Bach*:*Crucifixus* (από τη λειτουργία σε h), *Beethoven*: *Ηρωική συμφωνία* (στην τελευταία κίνηση αρμονικό ground), *Brahms*: *Συμφωνία No 4* (στην τέταρτη κίνηση αρμονικό και μελωδικο ground), *Chopin*: *Berceuse* (αρμονικό ground), *Liszt*: *Variations πάνω σ' ένα θέμα του Bach* (μελωδικό ground από το crucifixus της λειτουργίας σε h του Bach), *Hindemith*: *Piano sonata No 2* (πρώτη κίνηση),*Hindemith*: *Sonata No 1 for organ* (τελευταία κίνηση), *Bartok*: *Concerto for orhestra* (πρώτη κίνηση, *Stravinsky*: *Symphony of Psalms* (τελευταία κίνηση), *Britten*: *(Noye's Fludde (storm).*

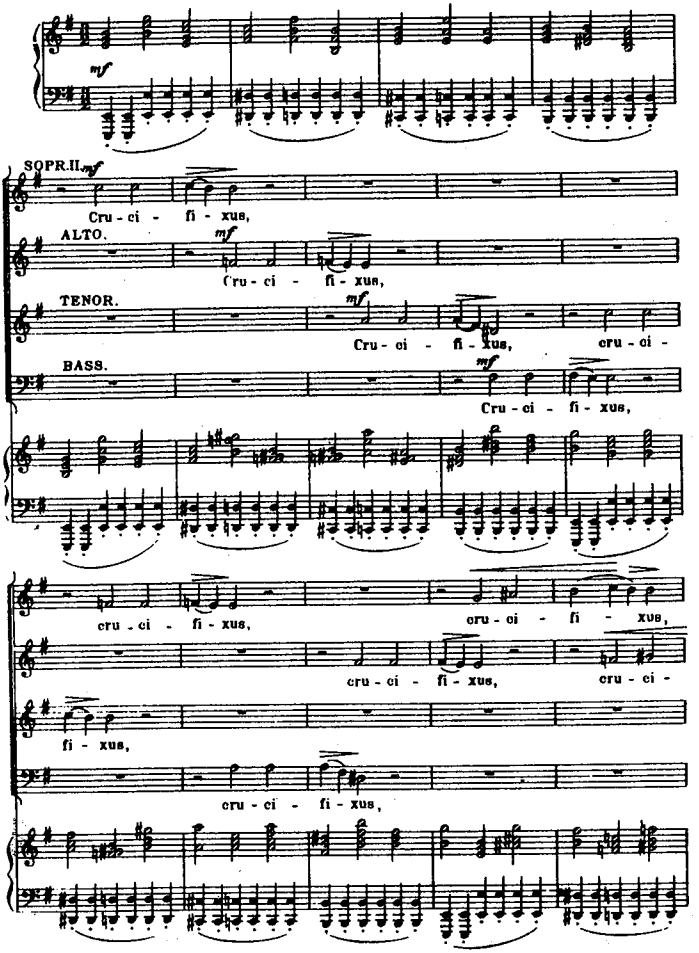
Purcell: *Dido and Aeneas*

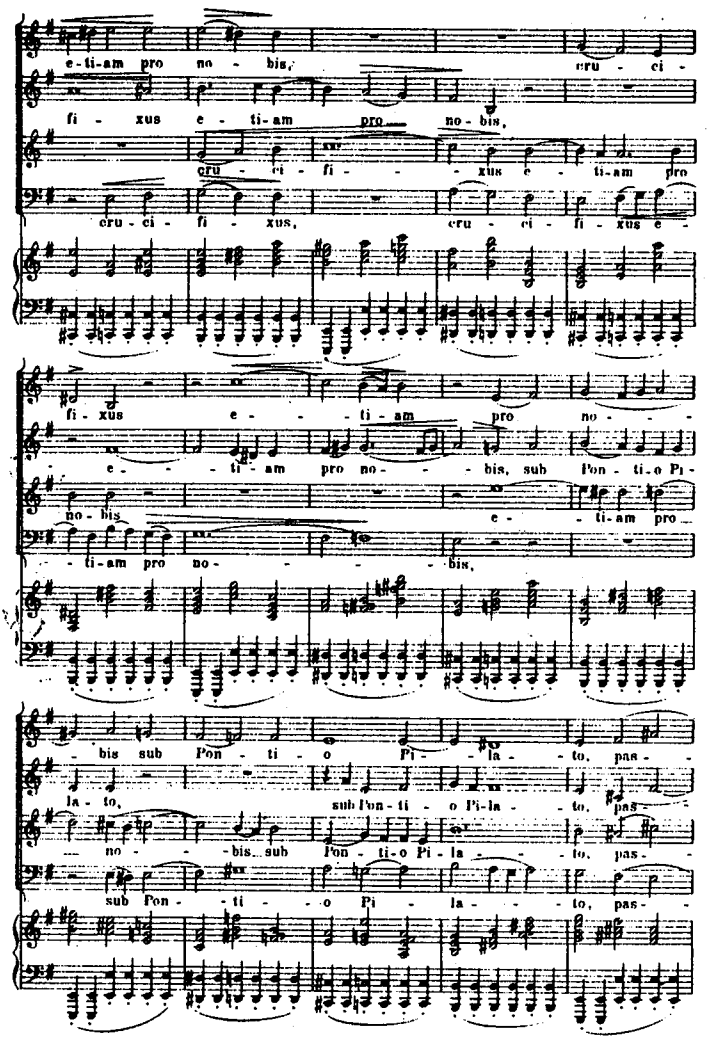


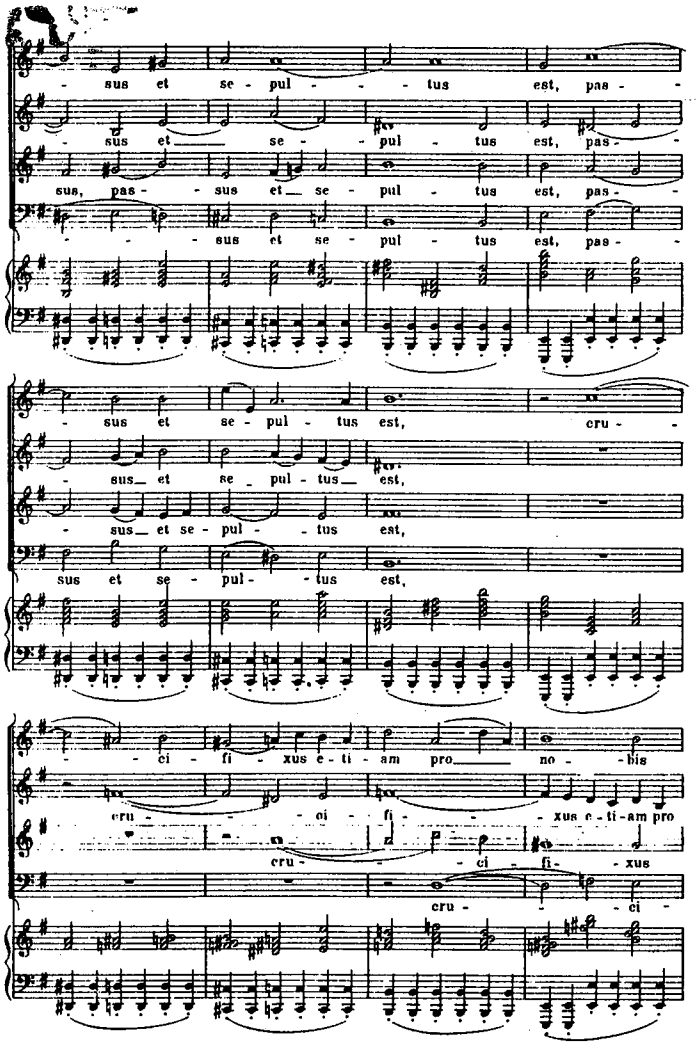

D.
ate, no trou - ble, no trou-ble in thy breast.
trübt der Trä - nen, der Trä-nen, die ich ver - goß.
espr.
dolce espr.
W.W.
Bsn.
Tromb.
Re - mem - ber me! Re - mem-ber me!
Ge - den - ke mein! Ge - den - ke mein!
Fl.
Trp. Hr.
but ah! for - get my fate. Re -
doch ach ver - giß mein Loos. Ge -
Ob.
Hr. Trp.
mem-ber me, but ah for - get my fate!
den - ke mein, doch ach ver - giß mein Los!
Fl.
Fl., Ob.

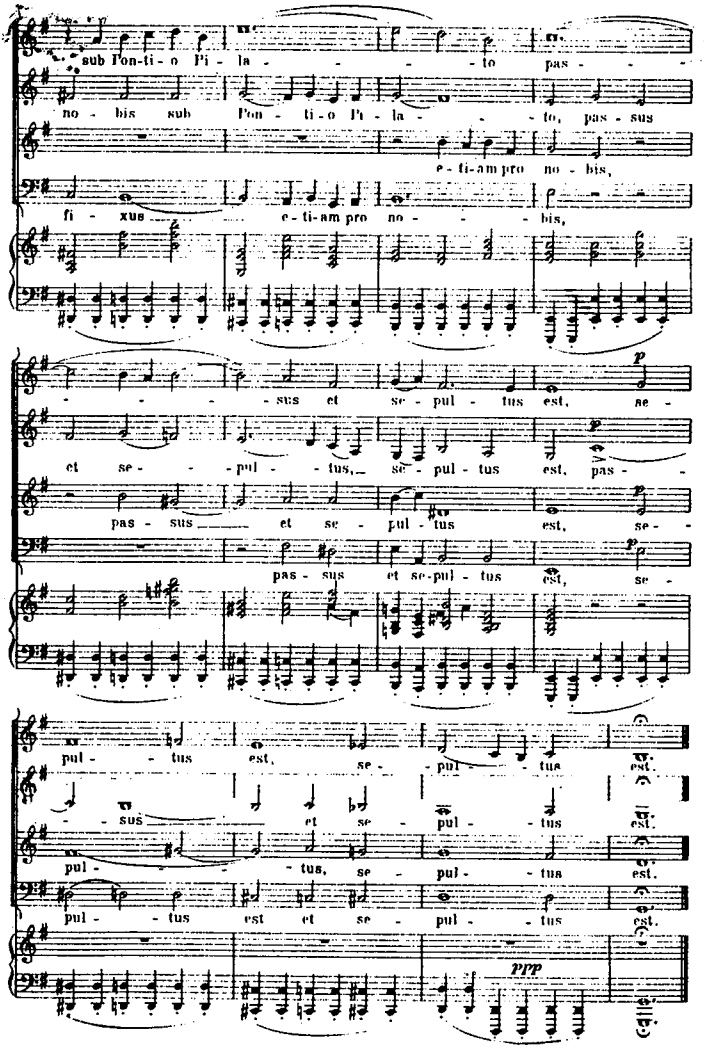


Bach: Gricifixus από τη Λειτουργία σε h.




e-ti-am pro no - bis, cru - ci -
fi - xus e - ti-am pro no-bis,
cru - ci - fi - - xus e - ti-am pro
cru-ci - fi - xus, cru - ci - fi-xus e -
fi - xus e - - ti - am pro no - -
- e - - ti - am pro no - - bis, sub Pon - ti-o Pi -
no - bis e - - ti-am pro
- - ti-am pro no - - - bis,
- bis sub Pon - ti - o Pi - - la - - to, pas -
la - to, sub Pon - ti - o Pi-la - - to, pas -
- no - - bis, sub Pon - ti-o Pi - la - - to, pas -
sub Pon - - ti - - o Pi - la - - - to, pas -


sus et se - pul - - - tus est, pas -
sus et se - pul - tus est, pas -
sus, pas - sus et se - pul - tus est, pas -
sus et se - pul - tus est, pas -
sus et se - pul - tus est, cru -
sus et se - pul - tus est,
sus et se - pul - tus est,
sus et se - pul - tus est,
ci - fi - xus e - ti - am pro - no - bis
cru - - - ci - fi - xus e - ti - am pro
cru - - - ci - fi - xus
cru - - ci -



sub Pon-ti-o Pi - la - - - - to pas - - -

no - bis sub Pon - ti-o Pi - la - - - to, pas - sus

e - ti-am pro no - bis,

fi - xus e - ti-am pro no - - - bis,

- - - - sus et se - pul - tus est, se -

et se - - pul - - tus, se - pul - tus est, pas - -

pas - sus et se - pul - tus est, se - -

pas - sus et se-pul - tus est, se -

pul - - tus est, se - pul - - tus est.

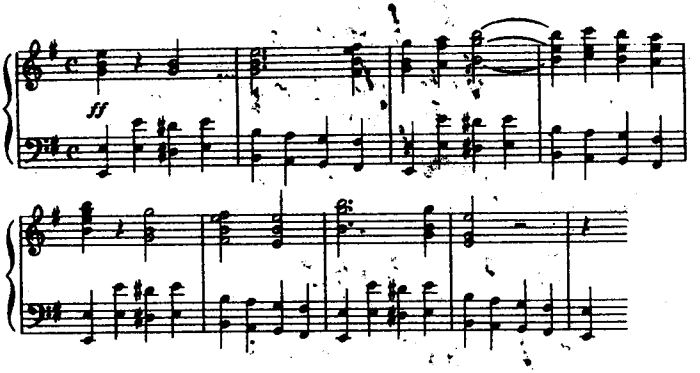
- - sus et se - pul - - tus est.

pul - - - - tus, se - pul - - tus est.

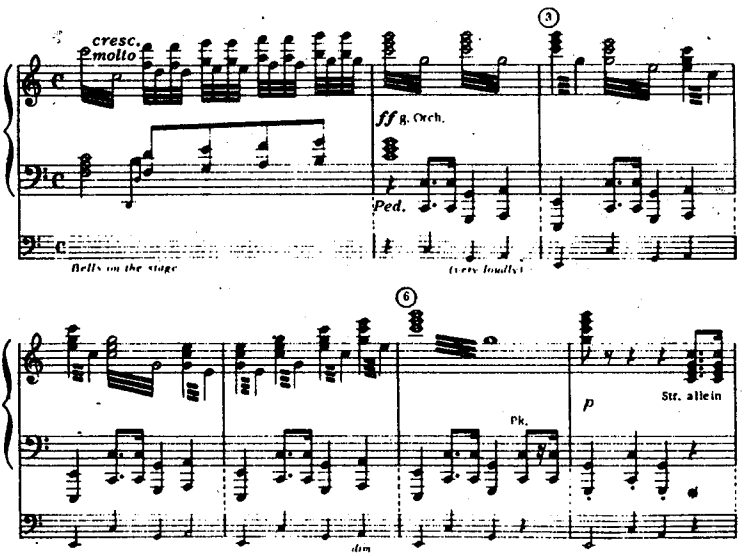
pul - - tus est et se - pul - - tus est.

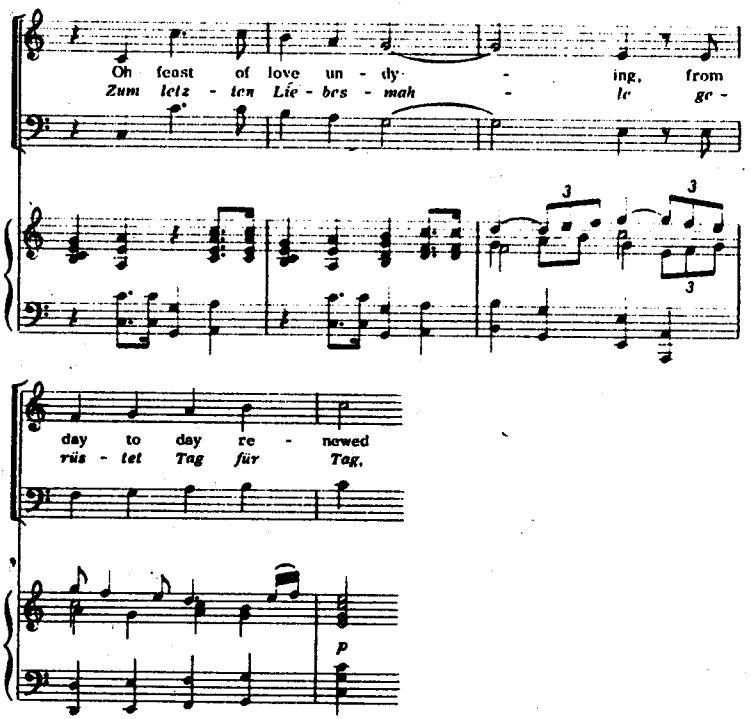
p *ppp*

Tscaikowsky: Symphony No 5 (τελευταία κίνηση) *(basso ostinato)*

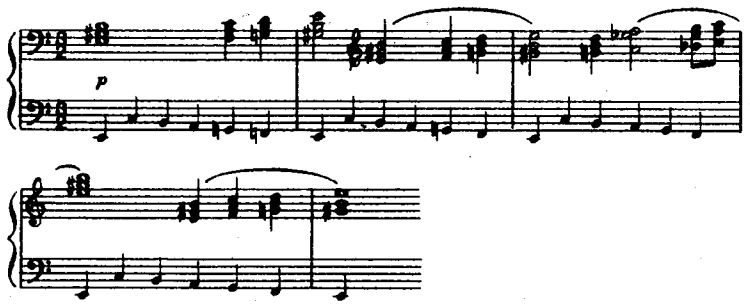


Wagner: Parsifal (πράξη 1η) *(basso ostinato)*

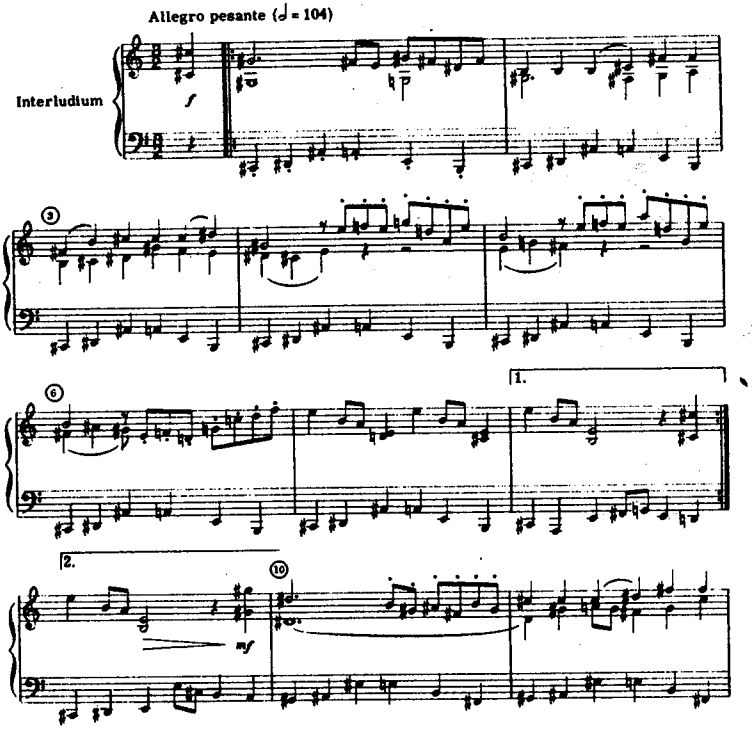




Holst: The Hymn of Jesus (basso ostinato)



Hindemith: Ludus Tonalis (Interludium) (basso ostinato)

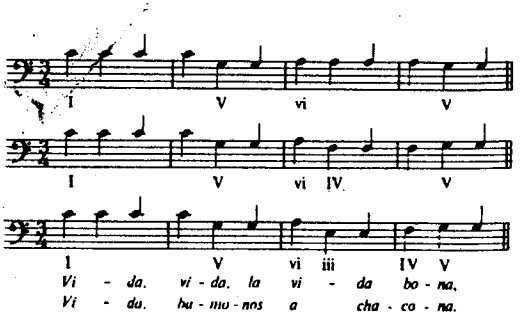


Chacone (chacona, ciaccona)

Παλαιός Ισπανικός χορός που διαδόθηκε στην Ισπανία από τη Λατινική Αμερική τον 17ο αιώνα, σε τριμερές μέτρο με μια βασική αρμονική δομή που επαναλαμβάνεται στον τύπο των συνεχών παραλλαγών.

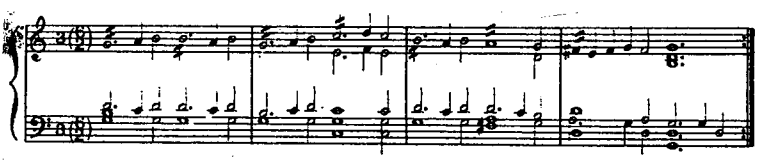
Την ίδια εποχή διαδόθηκαν και στην Ιταλία όπου αναπτύχθηκαν διάφοροι βασικοί και επαναλαμβανόμενοι τύποι συνοδείας (αρμονίας) στην κιθάρα:

Αρμονικά σχήματα συνοδείας στην κιθάρα

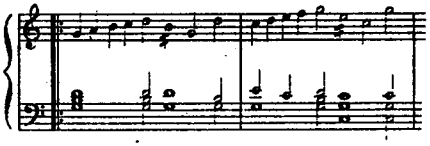


Οι παραλλαγές του τύπου της chaconne συναντιώνται αρχικά στην Ιταλία και Ισπανία και αργότερα σ' όλη την Ευρώπη σε συνθέτες όπως *Merula, Monteverdi, Frescobaldi (Ceccona a due tenori), Giramo (Varie partite sopra la ciaccona), Ruiz de Ribayaz, Sanz, Couperin* (σε έργα μουσικής δωματίου), *Lully* (στα έργα του *Balleta d' Alcidiane, Pastorale comiqne, Roland, Cadmus*), *Schütz* (φωνητικό κομμάτι πάνω στη ciaccona από τη *Zerfiro torna* του Monteverdi), *Buxtehude (Praeludium, Fuge und Ciacona), Bach (ciaccona* στη σονάτα για σόλο βιολί), ενώ ακόμα θα χρησιμοποιηθεί και σε συνθέσεις του 20ου αιώνα π.χ. *Britten: Chacony* (από το κουαρτέτο συγχόρδων), *O. Nielsen: Chaconne for piano, O Niellsen: Prelude, Trio and Ciacona* για όργανο.

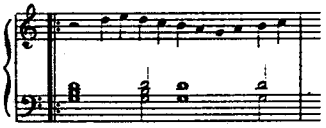
Byrd: Malt's Come Downe (chaconne)
Θέμα



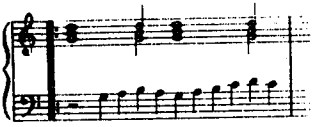
Var. 1:



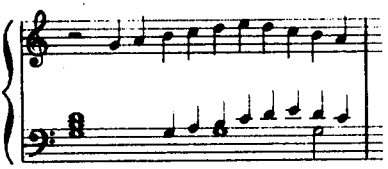
Var. 2: Κίνηση τετάρτων στην ψηλότερη φωνή



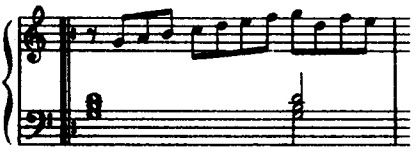
Var. 3: Κίνηση τετάρτων στη χαμηλότερη φωνή



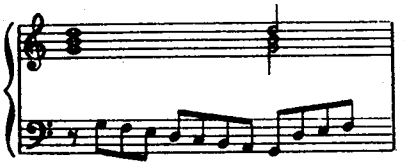
Var. 4: Κίνηση τετάρτων σε δυο φωνές.



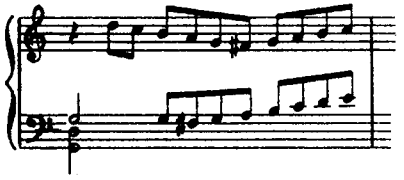
Var. 5: Κίνηση ογδόων στην ψηλότερη φωνή



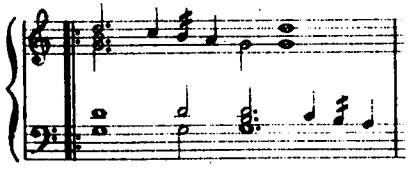
Var. 6: Κίνηση ογδόων στην χαμηλότερη φωνή



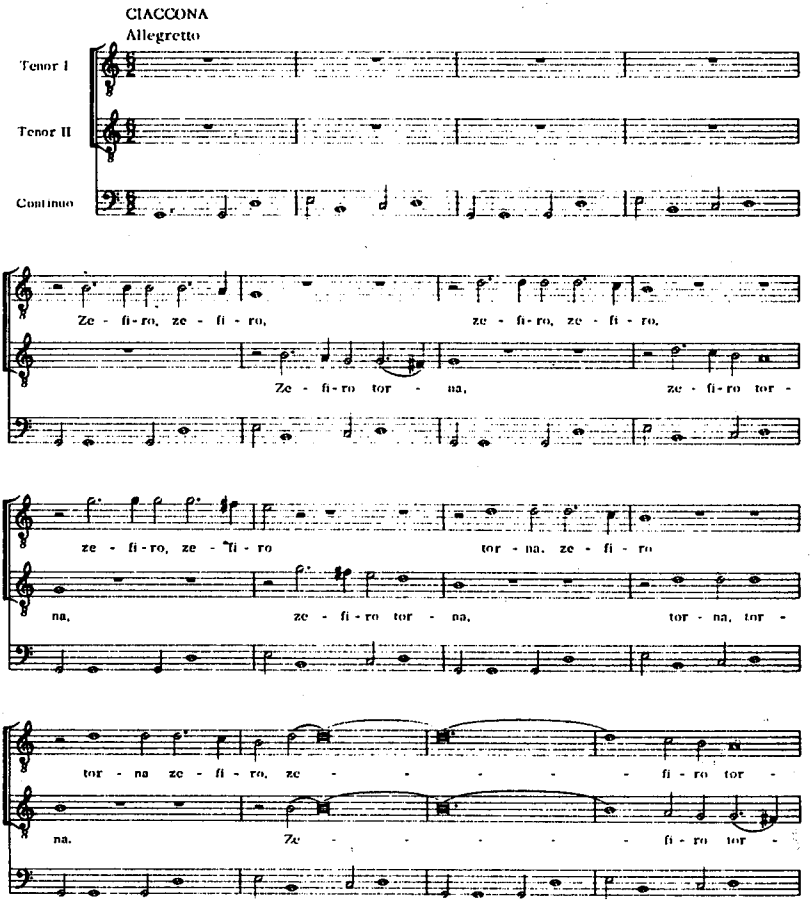
Var. 7: Κίνηση ογδόων σε δύο φωνές

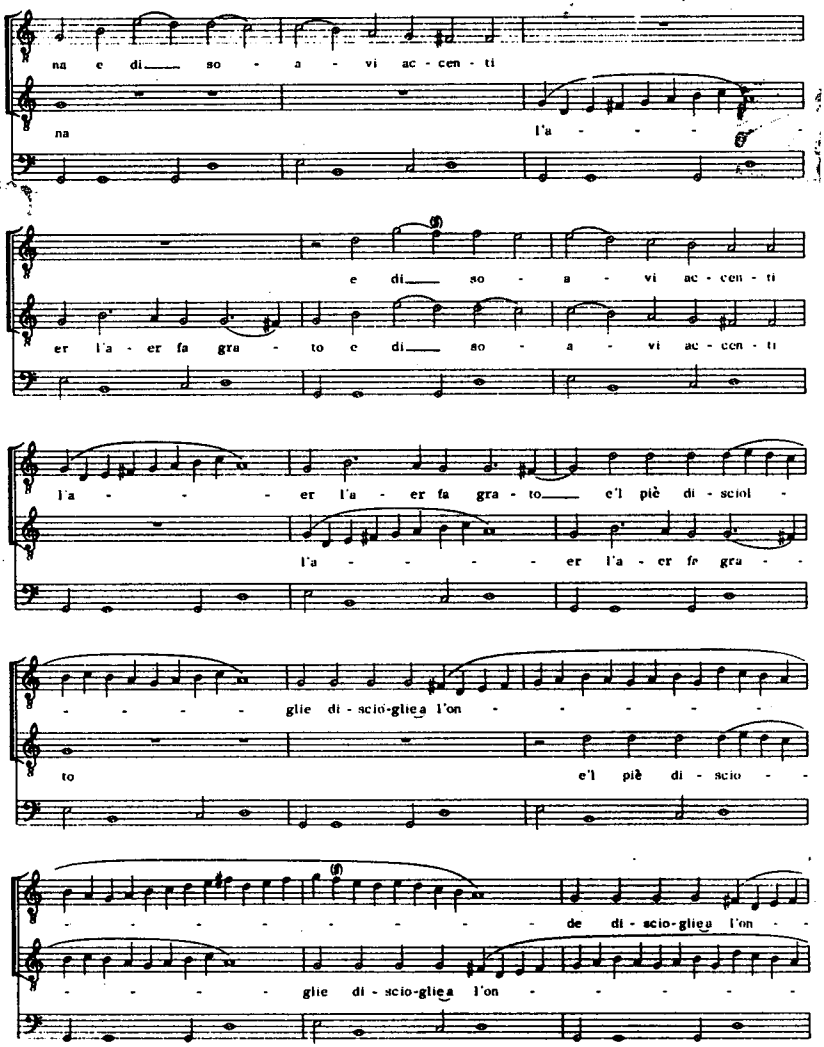


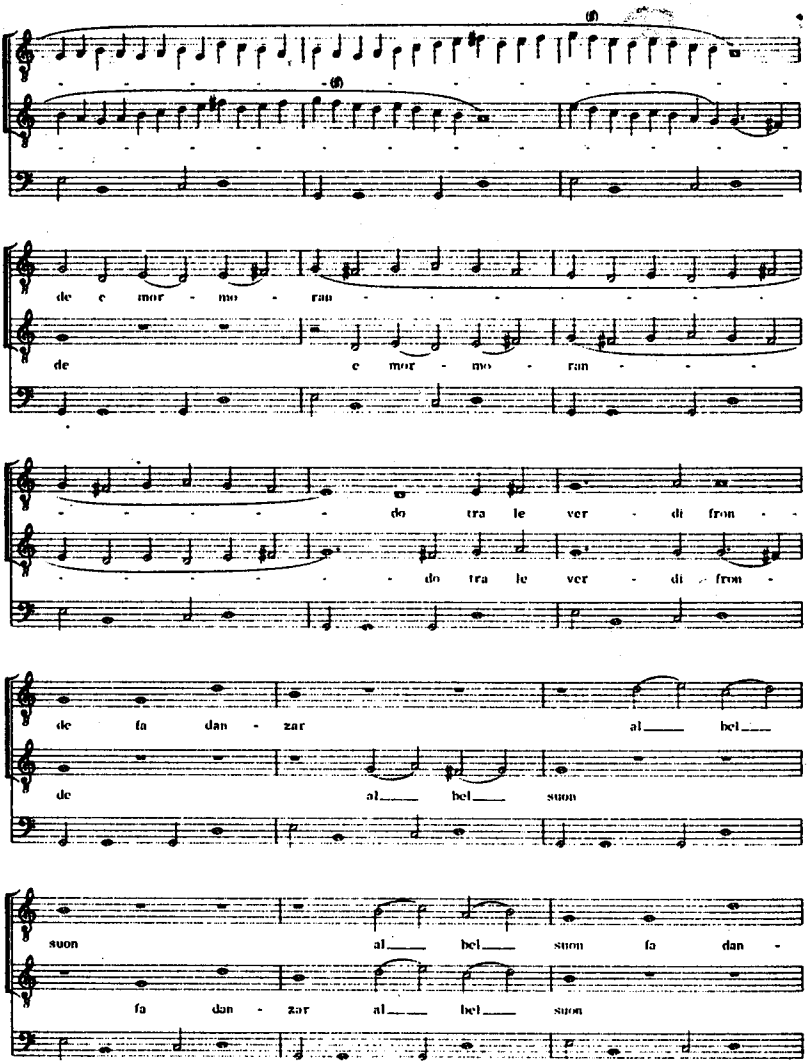
Var. 8: Σταδιακή επιβράδυνση της κίνησης

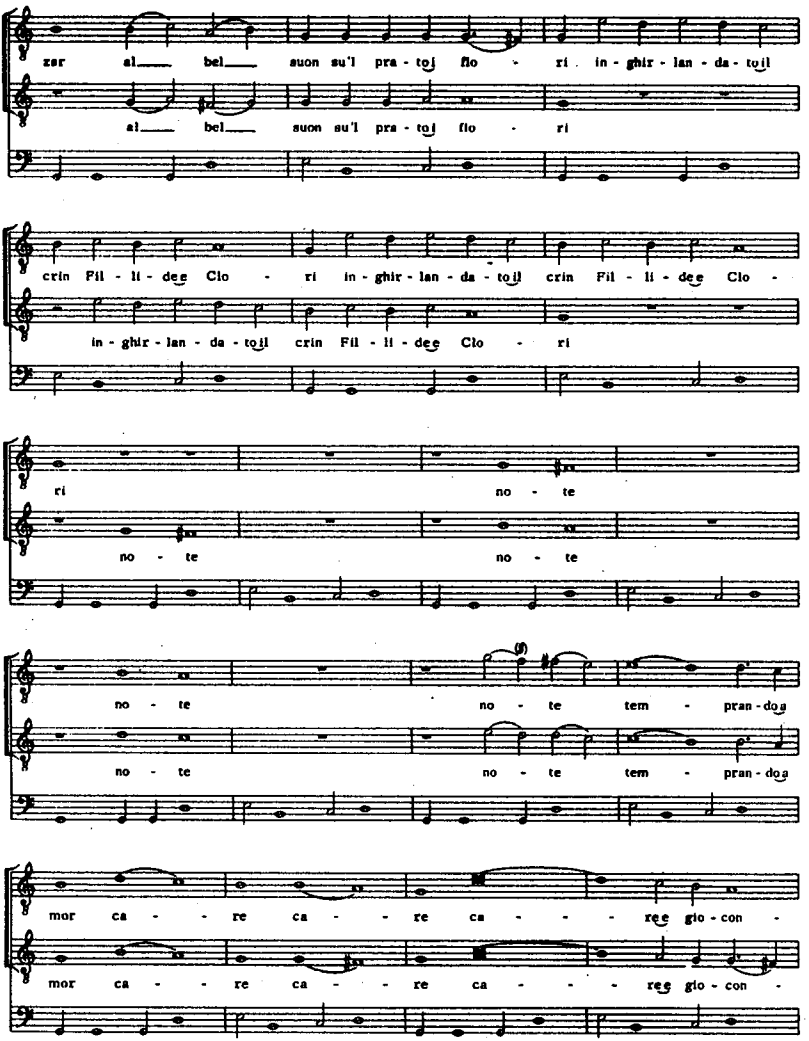


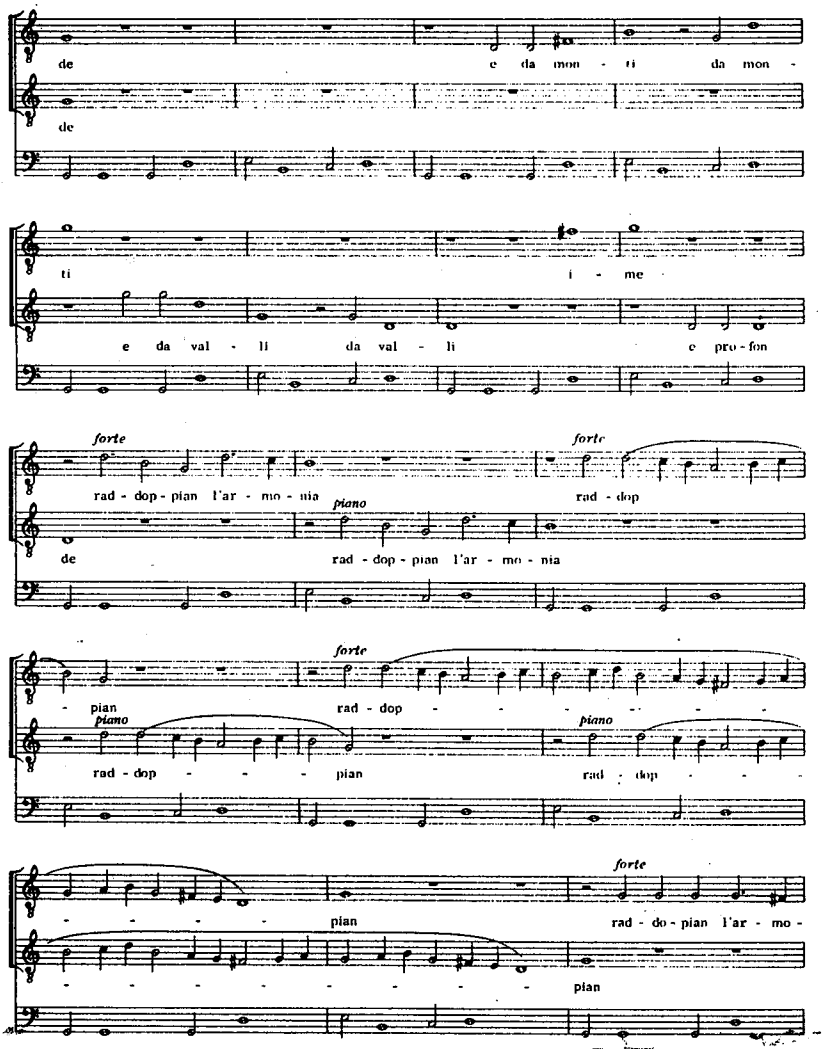
Monteverdi: Zefiro torna

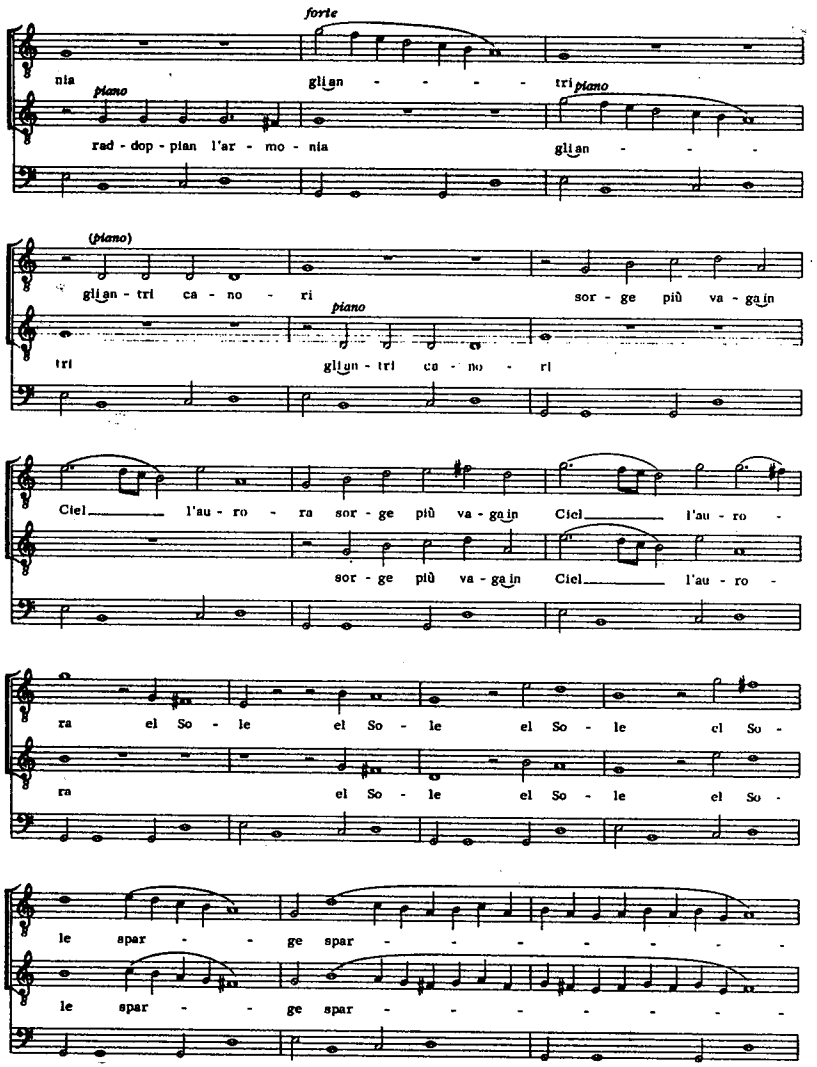


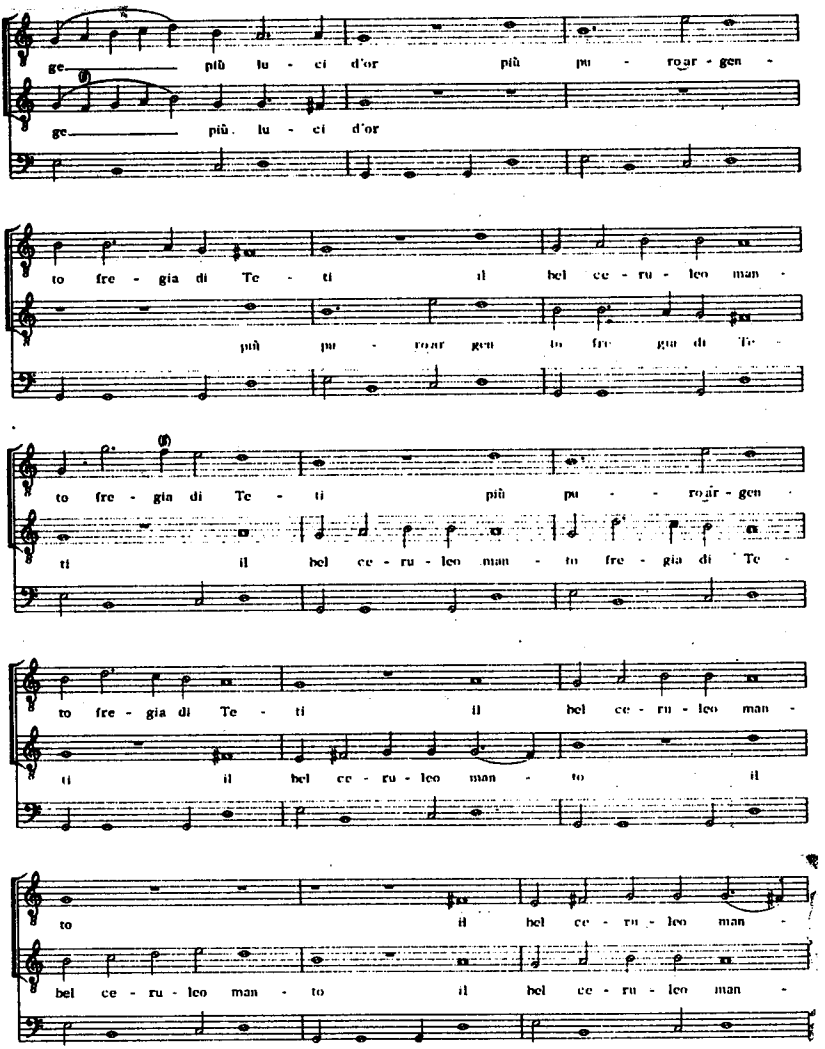

na e di so - a - vi ac - cen - ti
na l'a - - - - -
e di so - a - vi ac - cen - ti
er l'a - er fa gra - to e di so - a - vi ac - cen - ti
l'a - - - er l'a - er fa gra - to e'l piè di - sciol -
l'a - - - - er l'a - er fa gra - -
- - - - - glie di - scio-glie a l'on - - - - - -
to e'l piè di - scio - -
- - - - - - - - - de di - scio-glie a l'on - -
- - - - - glie di - scio-glie a l'on - - - - -

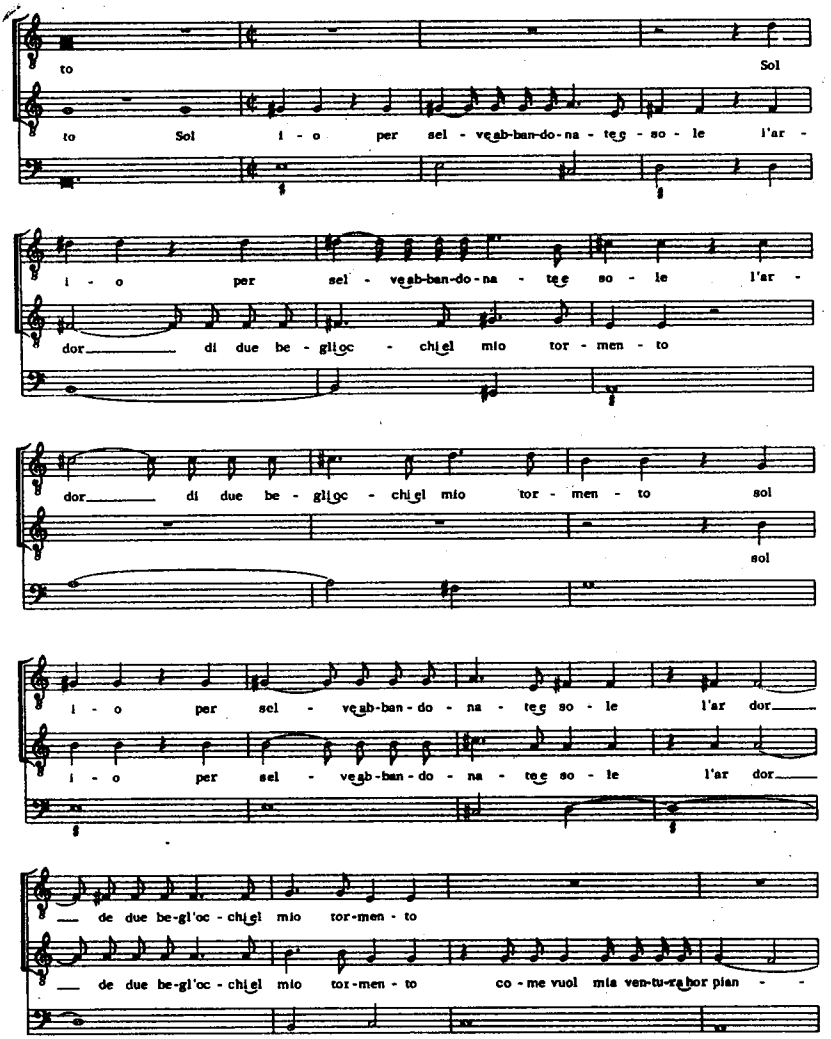

de e mor - mo - ran
de e mor - mo - ran
do tra le ver - di fron -
do tra le ver - di fron -
de fa dan - zar al bel
de al bel suon
suon al bel suon fa dan -
fa dan - zar al bel suon

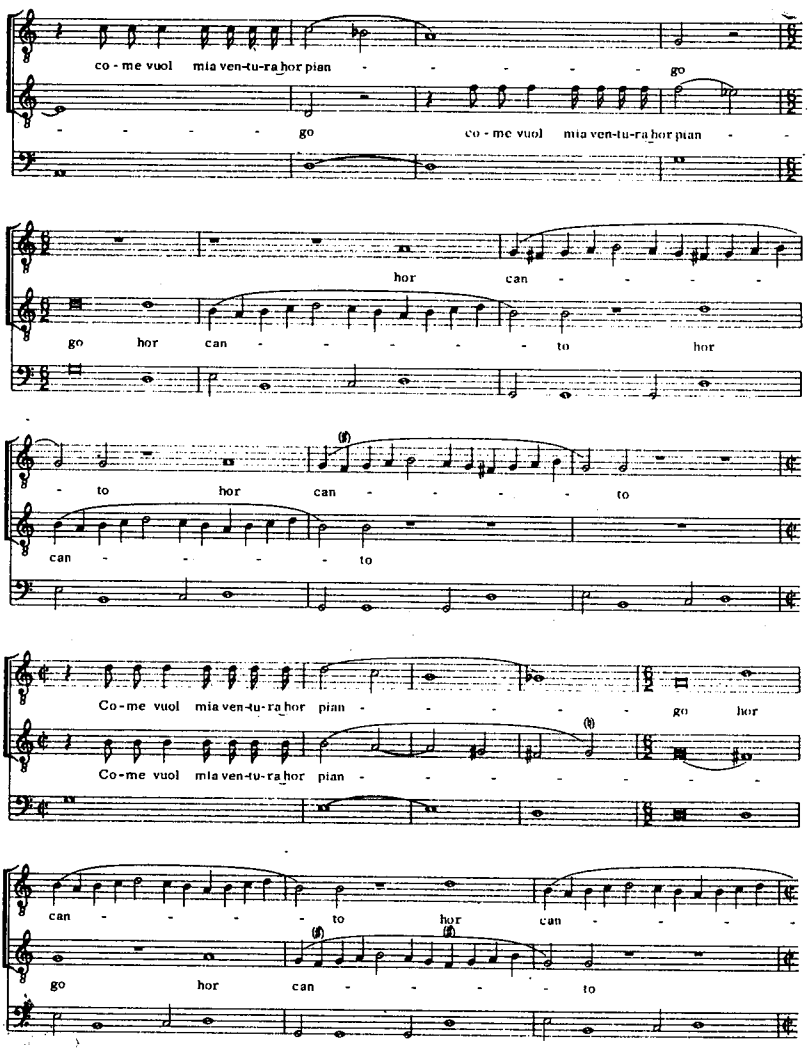

zer al bel suon su'l pra - toj flo - ri in - ghir - lan - da - toil
al bel suon su'l pra - toj flo - ri
crin Fil - li - dee Clo - ri in - ghir - lan - da - toil crin Fil - li - dee Clo -
in - ghir - lan - da - toil crin Fil - li - dee Clo - ri
ri no - te
no - te no - te
no - te no - te tem - pran - doa
no - te no - te tem - pran - doa
mor ca - re ca - re ca - ree gio - con -
mor ca - re ca - re ca - ree gio - con -

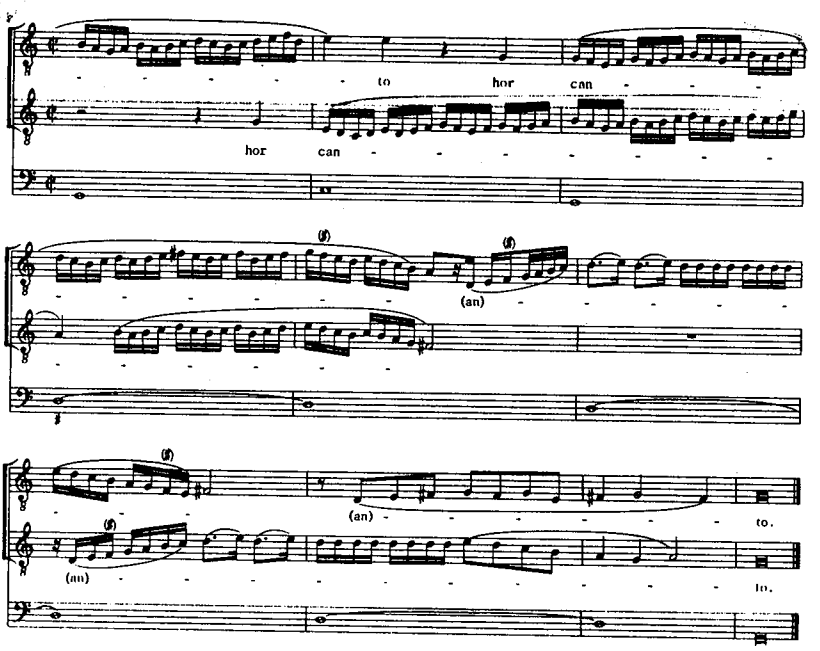

de
e da mon - ti da mon -
de
ti
i - me
e da val - li da val - li e pro - fon
forte
forte
rad - dop - pian l'ar - mo - nia
piano
rad - dop
de
rad - dop - pian l'ar - mo - nia
forte
pian
rad - dop
piano
piano
rad - dop
pian
rad - dop
forte
pian
rad - do - pian l'ar - mo -
pian


forte
nia
gli an - - - - - tri
piano
rad - dop - pian l'ar - mo - nia
gli an - - - -
(piano)
gli an - tri ca - no - ri
sor - ge più va - ga in
piano
tri
gli an - tri ca - no - ri
Ciel l'au - ro - ra sor - ge più va - ga in Ciel l'au - ro -
sor - ge più va - ga in Ciel l'au - ro -
ra el So - le el So - le el So - le el So -
ra el So - le el So - le el So -
le spar - - ge spar - - - - - - - -
le spar - - ge spar - - - - - - - -

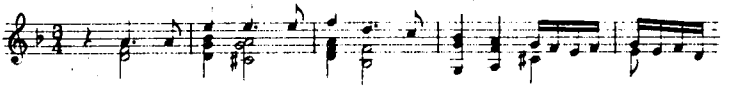

ge più lu - ci d'or più pu - roar - gen -
ge più. lu - ci d'or
to fre - gia di Te - ti il bel ce - ru - leo man -
più pu - roar gen to fre gia di Te -
to fre - gia di Te - ti più pu - roar - gen -
ti il bel ce - ru - leo man - to fre - gia di Te -
to fre - gia di Te - ti il bel ce - ru - leo man -
ti il bel ce - ru - leo man - to il
to il bel ce - ru - leo man -
bel ce - ru - leo man - to il bel ce - ru - leo man -


to
Sol
to Sol i - o per sel - ve-ab-ban-do-na - te-e - so - le l'ar -
i - o per sel - ve-ab-ban-do-na - te-e so - le l'ar -
dor di due be - gli-oc - chi-el mio tor - men - to
dor di due be - gli-oc - chi-el mio tor - men - to sol
sol
i - o per sel - ve-ab-ban - do - na - te-e so - le l'ar dor
i - o per sel - ve-ab-ban - do - na - te-e so - le l'ar dor
de due be-gl'oc - chi-el mio tor-men - to
de due be-gl'oc - chi-el mio tor-men - to co - me vuol mia ven-tu-ra-hor pian -


co - me vuol mia ven-tu-ra hor pian - - - - - - go
- - - - - - go co - me vuol mia ven-tu-ra hor pian - -
hor can - - - - - -
go hor can - - - - - - - to hor
- to hor can - - - - - to
can - - - - - to
Co - me vuol mia ven-tu-ra hor pian - - - - - - - go hor
Co - me vuol mia ven-tu-ra hor pian - - - - - - - -
can - - - - - to hor can - - - - -
go hor can - - - - - to

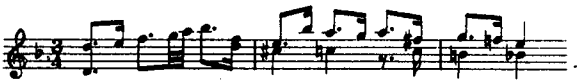


Bach:Violin Sonata No 4 (chaconne)
Βασικό αρμονικό θέμα

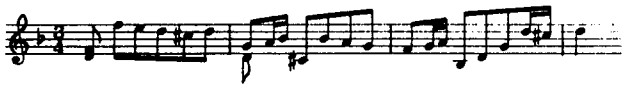


Var. 1: Το αρχικό μπάσσο του θέματος στενά συνοδευμένο.

Var. 2: Προσθήκη ενός χρωματικού μπάσο



Var. 3: Η μελωδία είναι εμβολισμένη σ' ένα νέο ρυθμικό μοντέλο

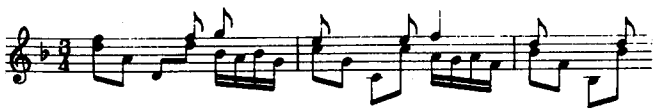


Var. 4: Χρήση μοτίβου σε αρπέζ

Var. 5: Κινήσεις κλιμάκων και αρπισμών συγχορδιών σε δέκα έκτα

Var. 6: Αλυσιδωτά μοντέλα σε δέκατα έκτα

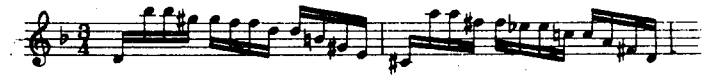
Var. 7: Αλυσιδωτά μοντέλα με συνδυασμούς ογδόων και δεκάτων έκτων.



Var. 8: Μοντέλα ανάλογα με της Var. 6 με προσθήκη τριακοστών δευτέρων

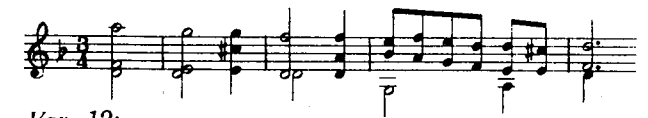
Var. 9: Κινήσεις κλιμάκων σε τριακοστά δεύτερα

Var. 10: Κινήσεις δεκάτων έκτων με συγχορδιακή δομή έβδομης ελαττωμένης.

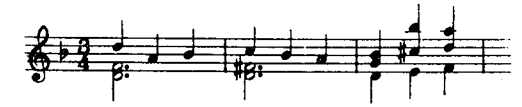


Οι επόμενες τέσσερις παραλλαγές επιστρέφουν στην αρχική αρμονική δομή

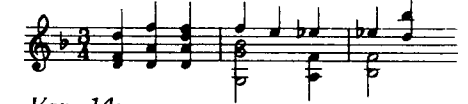
Var. 11:



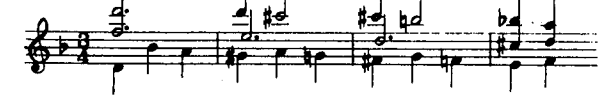
Var. 12:



Var. 13:



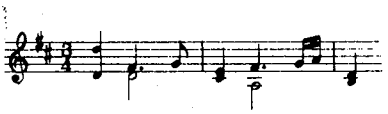
Var. 14:



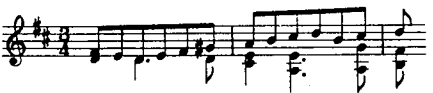
Var. 15: Γρήγορες κινήσεις κλιμάκων

Οι επόμενες οκτώ παραλλαγές είναι στην ομώνυμη μείζονα D με περισσότερο αρμονικό-ομοφωνικό χαρακτήρα και σαφή την παρουσία του θέματος.

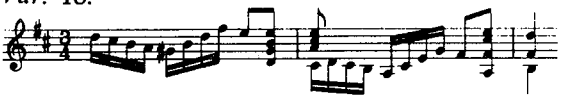
Var. 16:



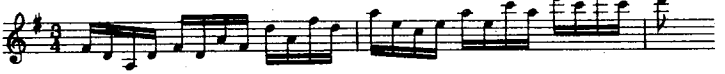
Var. 17:



Var. 18:

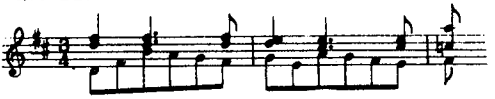


Var. 19:

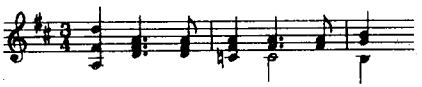


Var. 20:

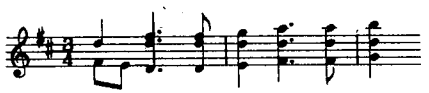
Var. 21:



Var. 22:

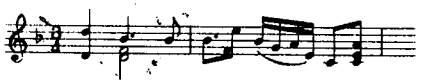


Var. 23:



Var. 24:

Var. 25

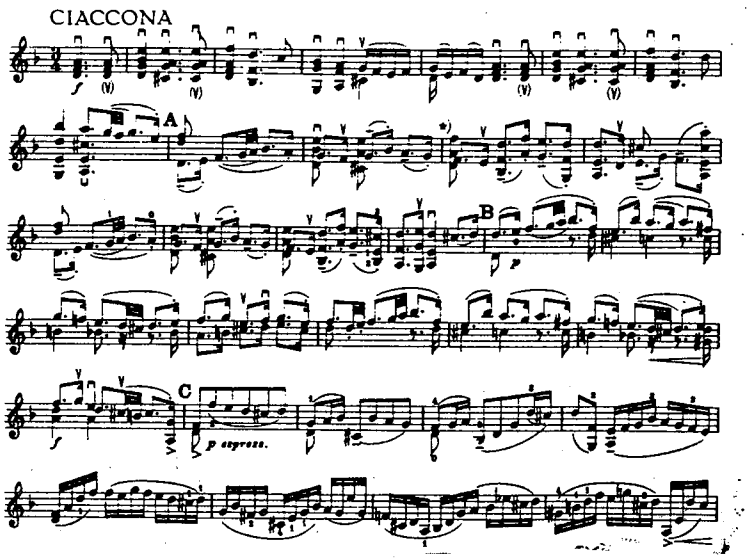


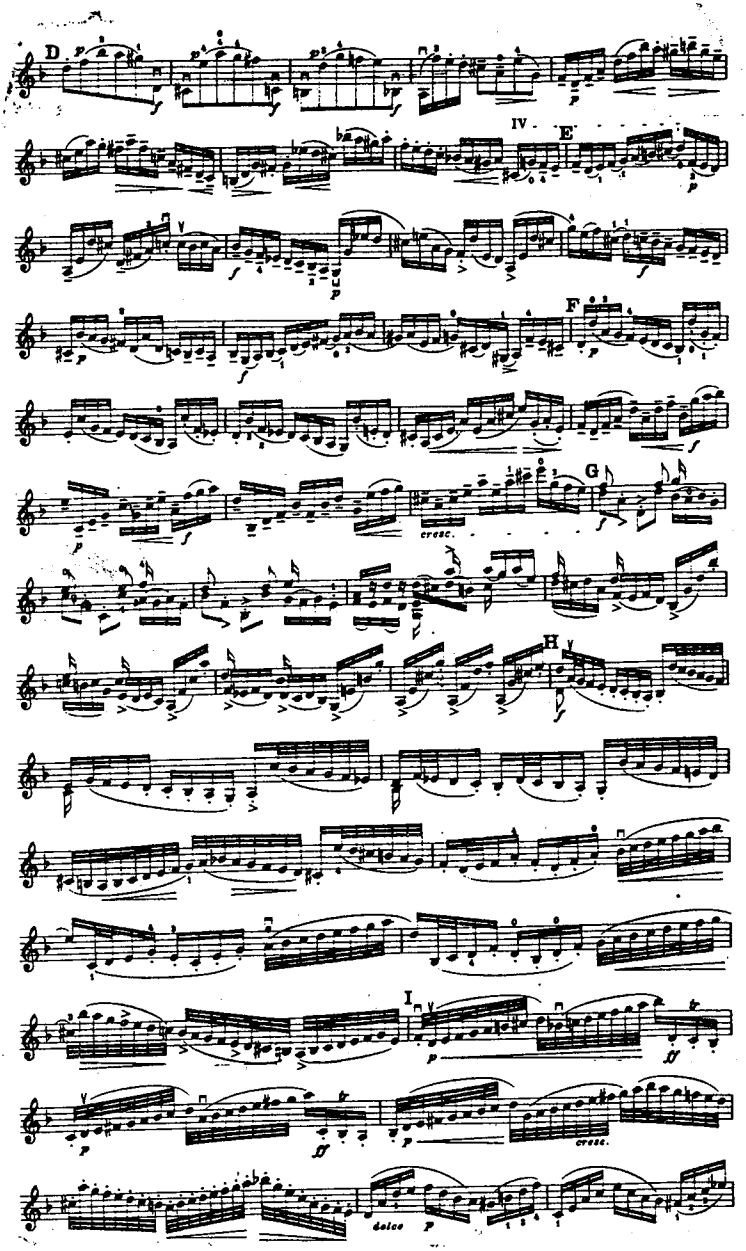
Var. 26: Χρήση αρπέζ
Var. 27: Χρήση κινήσεων κλιμάκων

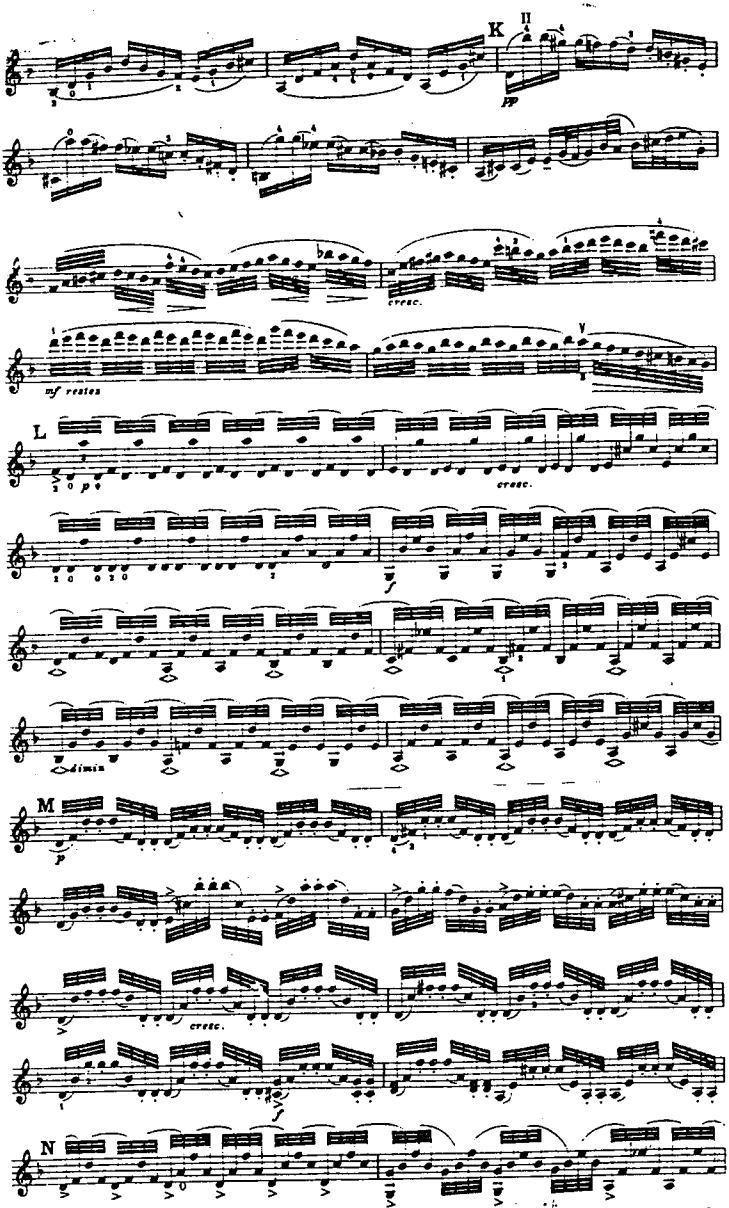
Var. 28:

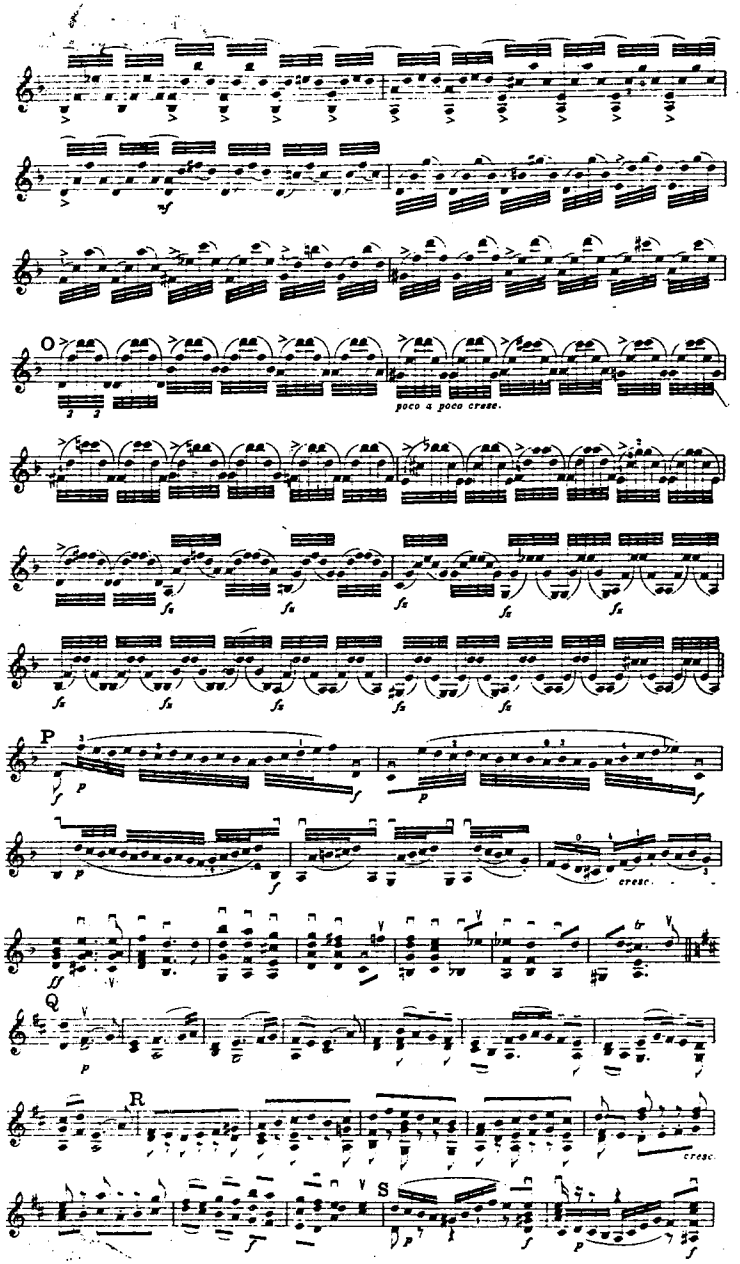
Var. 29: Ομοιότητα με το αρχικό θέμα.

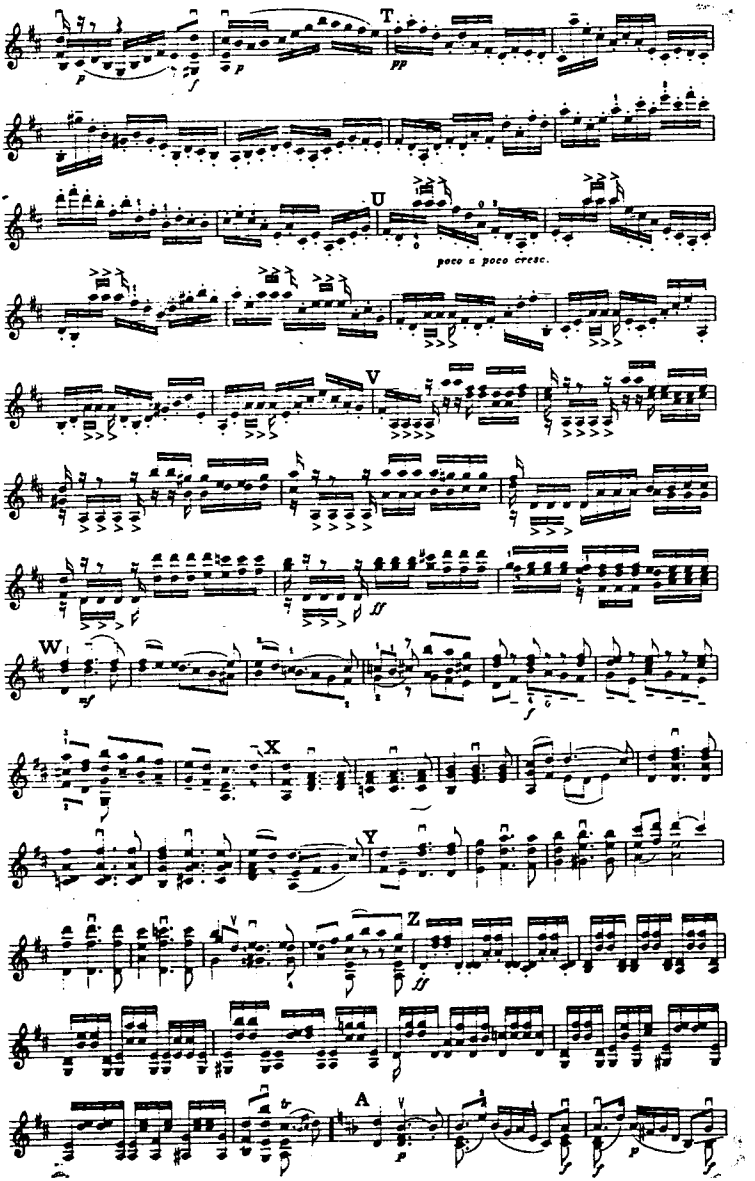
Bach: Violin Sonata No 4 (chaconne)

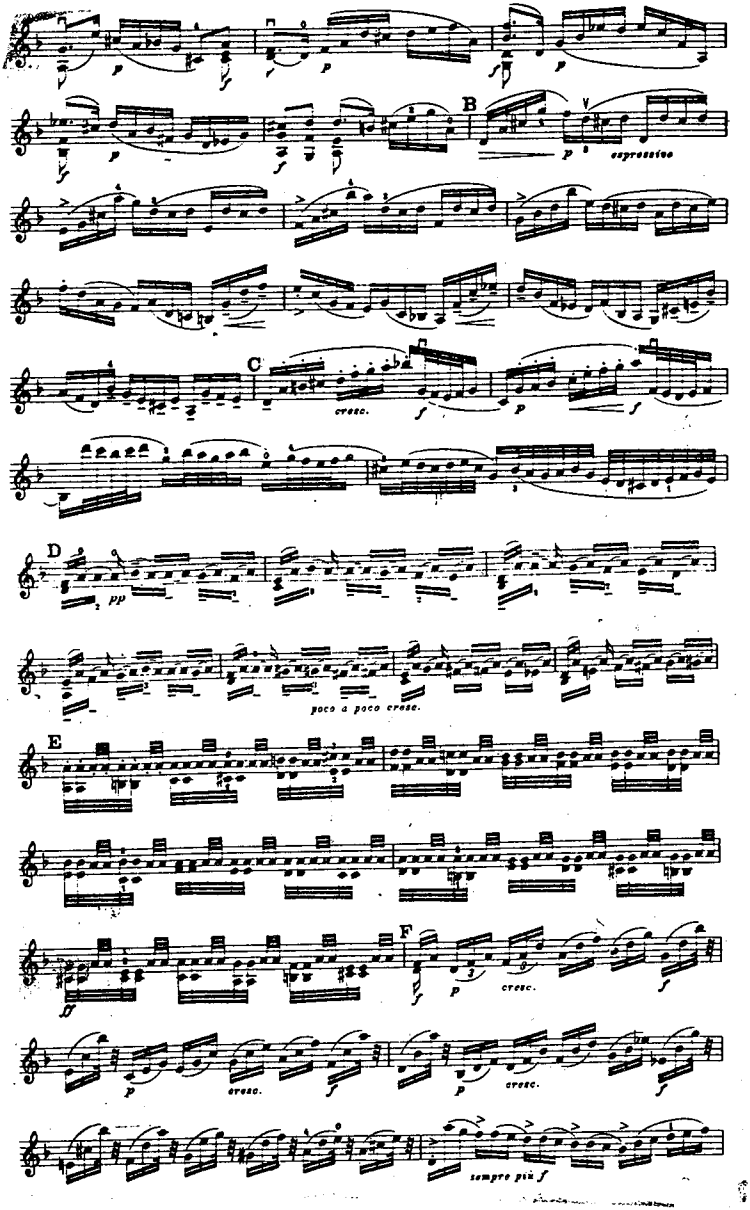


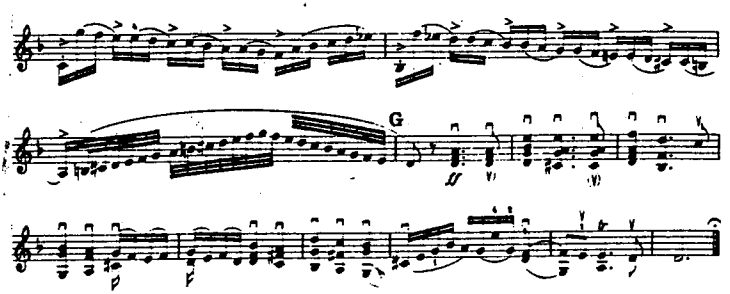

D
IV
E
F
G
H
I
cresc.
dolce


K
II
pp
cresc.
V
mf restes
L
p
cresc.
f
dimin
M
p
cresc.
f
N


O
poco a poco cresc.
P
cresc.
Q
R
cresc.
S


T
U
poco a poco cresc.
V
W
X
Y
Z
A


B
espressivo
C
cresc.
D
pp
poco a poco cresc.
E
F
cresc.
sempre più f

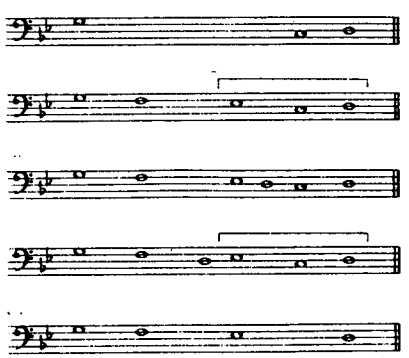


Passacaglia (pasacalle, passacalle, passacaille, passecaille)

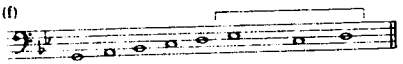
Αρχικά ήταν ένα ritornello που χρησιμοποιήθηκε σε ορισμένα τραγούδια του Μπαρόκ. Από τον 17ο αιώνα χαρακτηριζόταν έτσι μια απλή φράση (μελωδία) συνήθως τετράμετρη σε τριμερές μέτρο που επαναλαμβανόμενη χρησιμοποιήθηκε ως μια δομική μονάδα για την ανάπτυξη συνεχούς τύπου παραλλαγών.

Η passacaglia λοιπόν ως σύνθεση παρουσιάζει κάποιες σαφείς αναλογίες με τη chaconne που πολλές φορές ταυτίζουν τις δυο φόρμες που όμως έχουν μια λεπτή διαφορά: στη passacaglia το επαναλαμβανόμενο μέρος είναι μια ολοκληρωμένη μελωδία και στη chaconne μια αρμονική διαδοχή.

Βασικές φόρμες που χρησιμοποιήθηκαν για τις αρχικές pasacaglias (συνήθως σε ελάσσονα τρόπο).



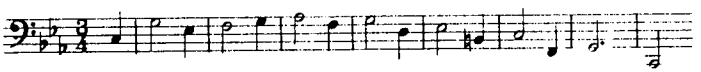
(f)



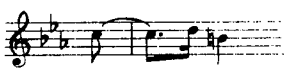
Η φόρμα αυτή συναντιέται αρκετά συχνά στη μουσική φιλολογία σε έργα όπως: *Sances:Cantada à voce sola sopra il passacaglio, Frescobaldi: Aria di pasacaglia, Partite sopra passacagli, Lully: Persée* (αλλά και σε μεταγενέστερες όπερες), *Bach: Organ Passacaglia* και *Fuge, Webern: Passacaglia, Berg: Orchesterlieder, Schönberg: Pierrot lunaire, Berg: Wozzeck, Britten (passacaglias* από το *Peter Grimes*, τη συμφωνία για *cello* και ορχήστρα και το *Nocturnal* για κιθάρα), *Hindemith: Das Marienleben, Nobilissima visione, Sonata* για *cello* και *Piano, Ravel: piano trio in A, O. Nielsen: Toccata, ricercar, passacaglia* για όργανο, *Stravinsky: Septet, Schostakovich: Concerto* για βιολί και ορχήστρα, *Walton: Symphony* No 2.

Bach: Organ Passacaglia and Fugue in c.

Θέμα



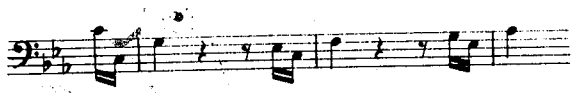
Var. 1 και *2: Αρμονική αντιμετώπιση με το μοτίβο:*



Var. 3: Τρίφωνη αντίστιξη σε όγδοα

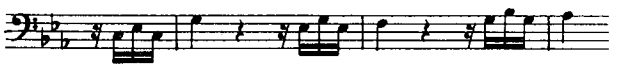
Var. 4: Αντιστικτική με βασική ρυθμική φιγούρα:

Var. 5: Τροποποίηση του basso ostinato που η μορφή του αποτελεί τη βάση για μιμητική δραστηριότητα στις ανώτερες φωνές.



Var. 6,7,8: Σταδιακή χρησιμοποίηση δεκάτων έκτων στις φωνές ενώ το *basso ostinato* εμφανίζεται στον αρχικό του ρυθμό.

Var. 9: Το *basso ostinato* ποικίλεται ρυθμικά.



Var. 10: Περάσματα κλιμάκων και συγχορδιακή συνοδεία στο *ostinato.*

Var. 11: Συνέχιση των περασμάτων κλιμάκων και μεταφορά του *ostinato* στην πάνω φωνή.

Var. 12: Το *ostinato* στην πάνω φωνή συνοδευμένο με μιμητικά μοτίβα σε όγδοα και δέκατα έκτα.

Var. 13: Το *ostinato* μεταφέρεται σε εσωτερική φωνή και τροποποιείται τονικά και ρυθμικά.

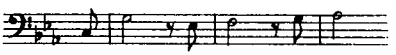
Var. 14: Το *ostinato* εμφανίζεται στην πρώτη νότα ενός *group* δεκάτων έκτων σε αρπέζ στο αριστερό χέρι.

Var. 15: Το *ostinato* γυρίζει στη βασική γραμμή.

Var. 16: Συνοδεία τριήχων στο *ostinato*

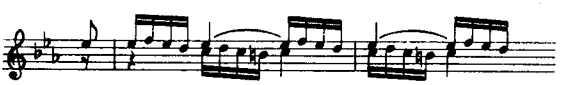
Var. 17: Μικρή αλλαγή στο ρυθμό του *ostinato.*

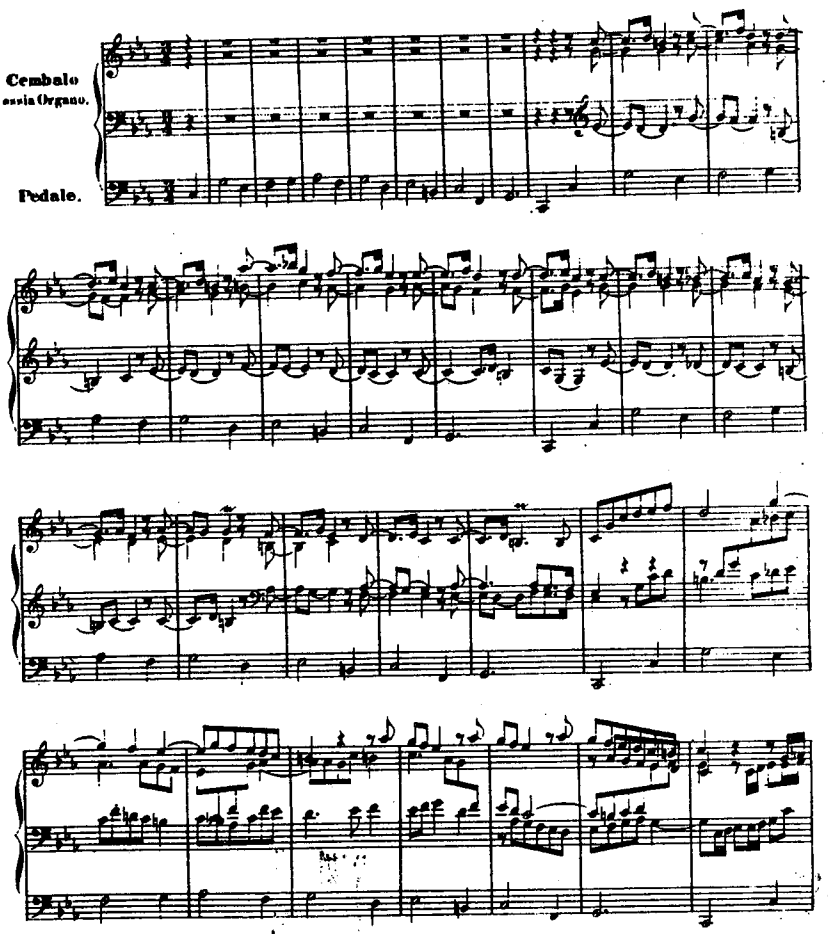
Οι συνοδές φωνές συνοδεύουν αντιστικτικά με ρυθμικά μοντέλα της *Var. 4.*

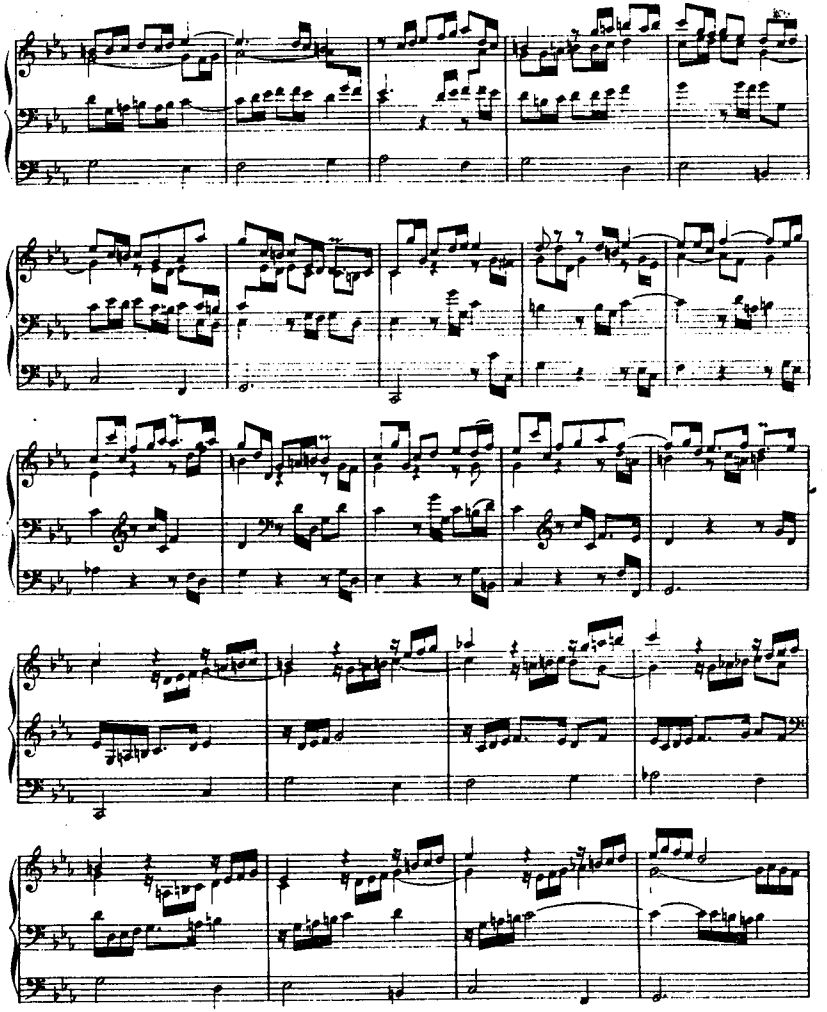


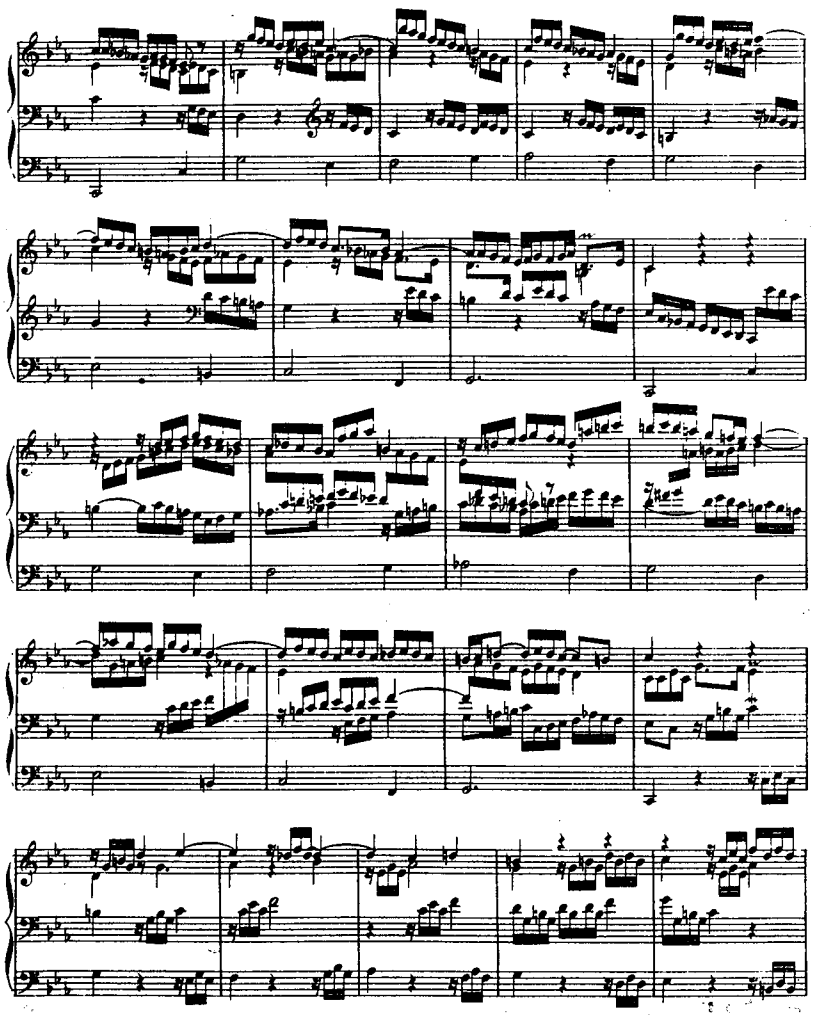
Var. 18: Το *ostinato* γυρίζει στην αρχική μορφή με πλουσιότερα ρυθμικά μοντέλα.

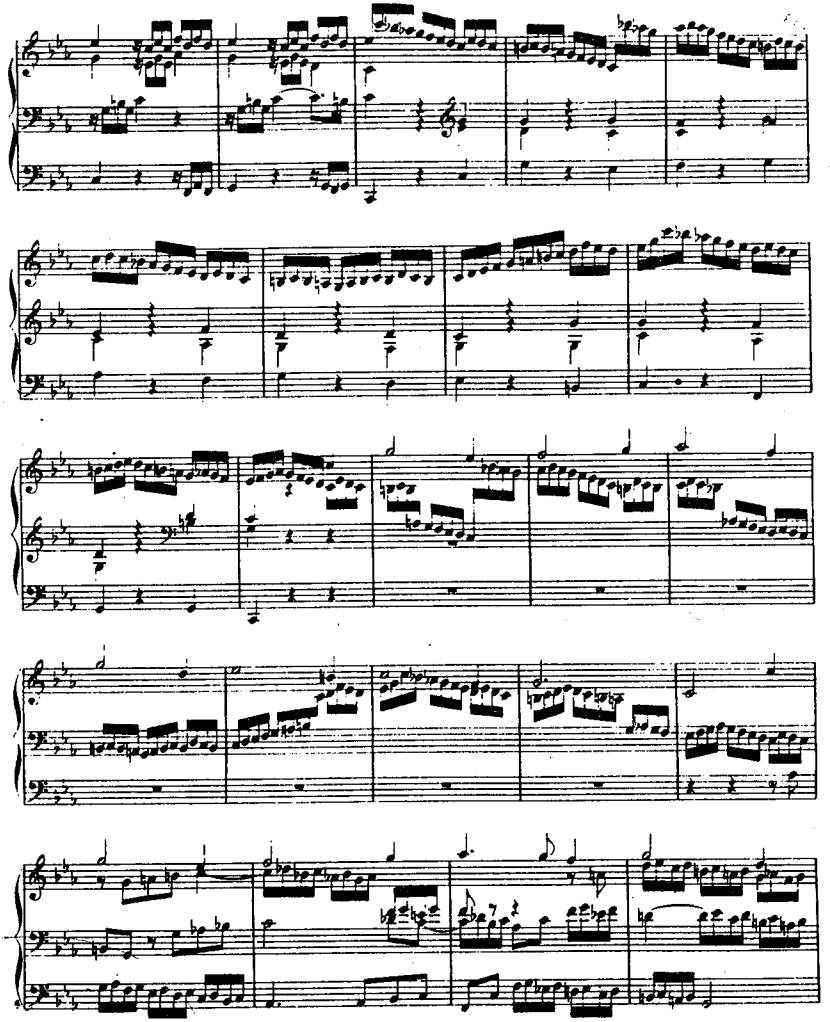
Var. 19: Μικρομοτίβα επαναλαμβάνονται πάνω στο βασικό *ostinato* σχηματίζοντας ένα ανεξάρτητο *ostinato.*

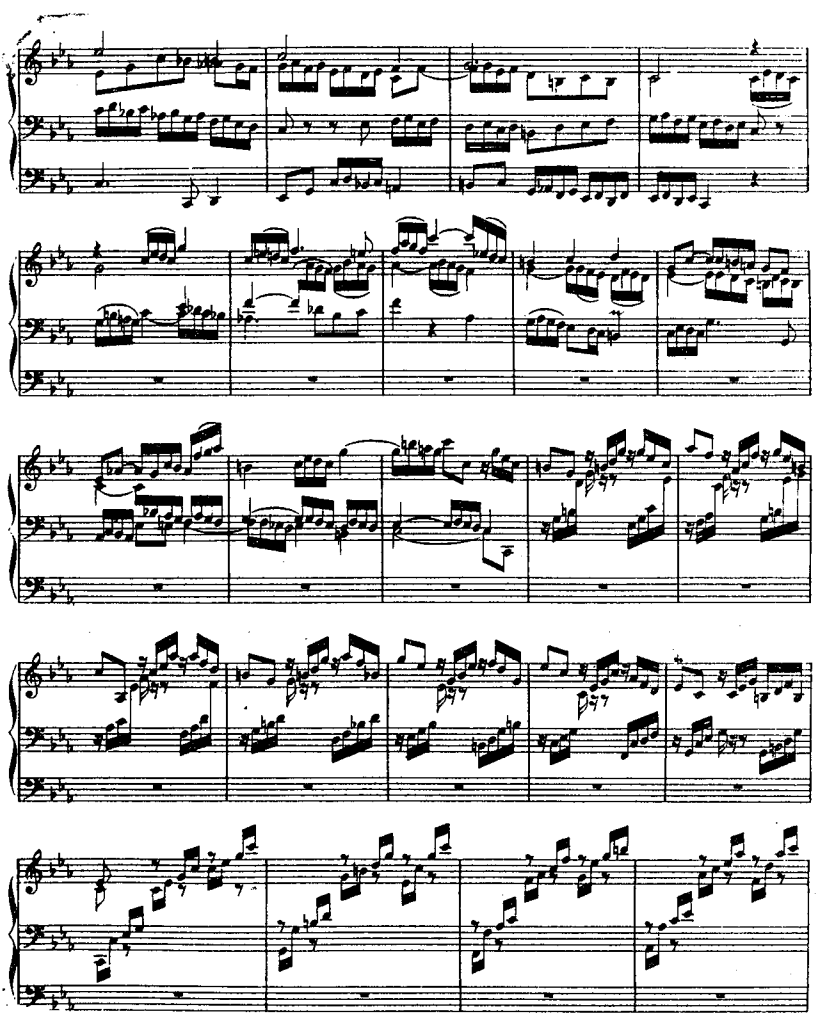


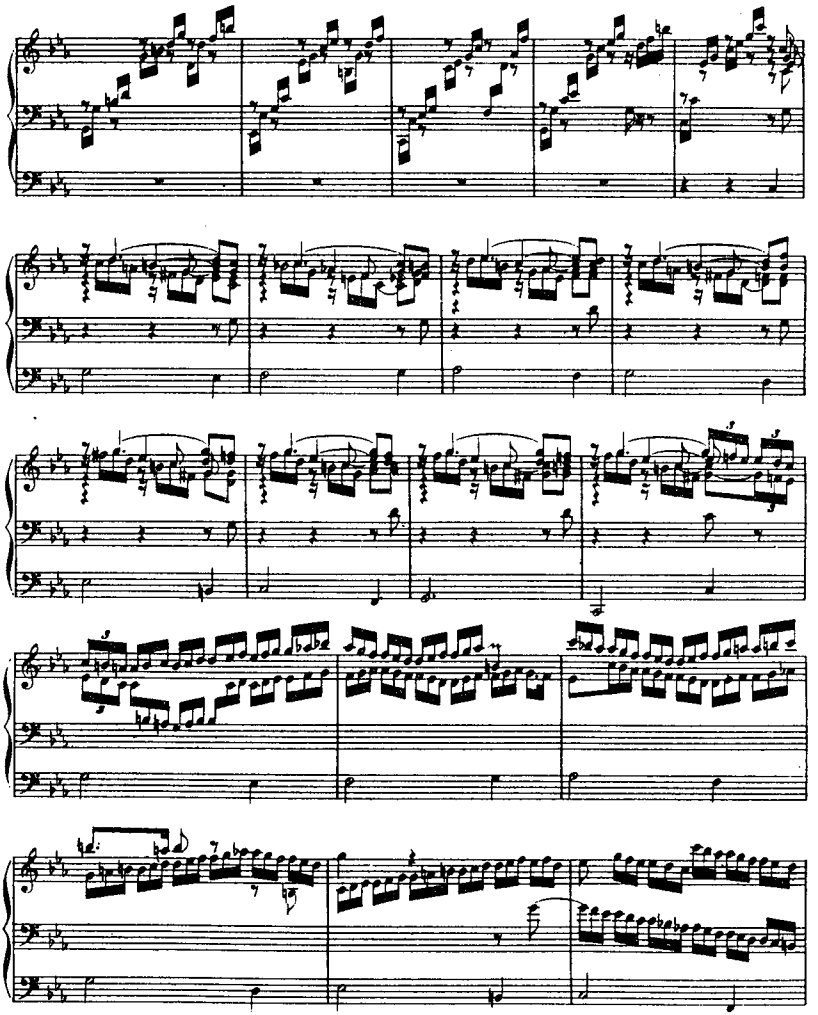

Cembalo
ossia Organo.
Pedale.

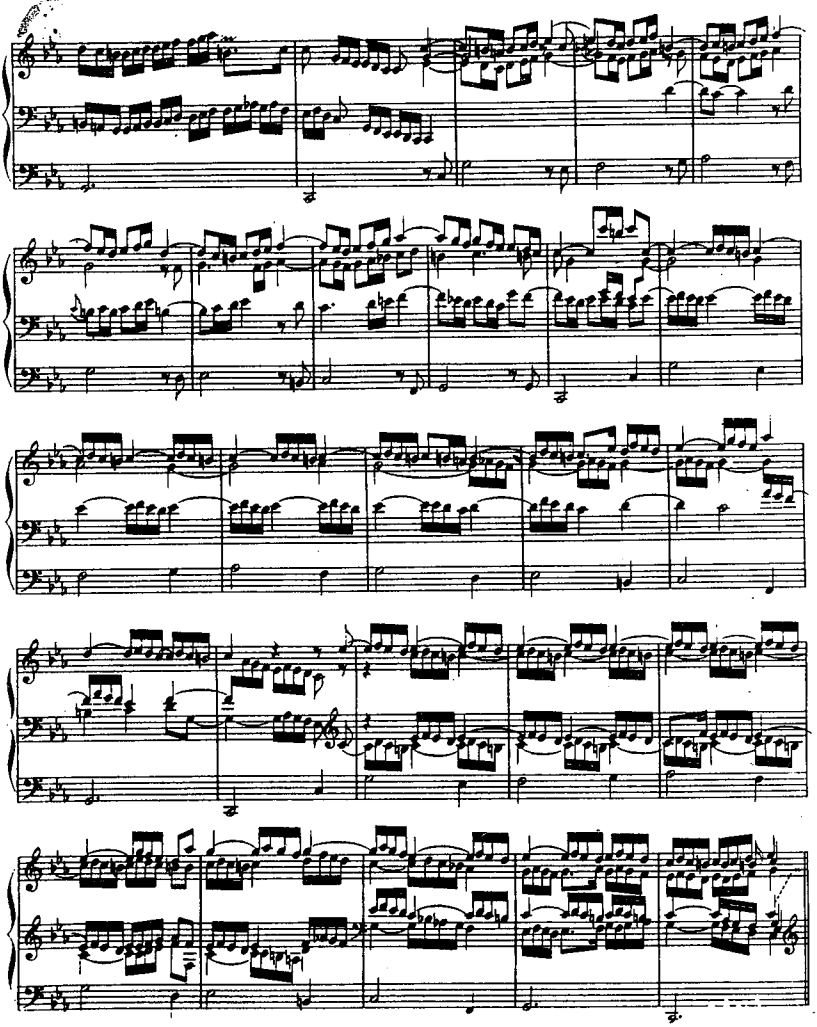


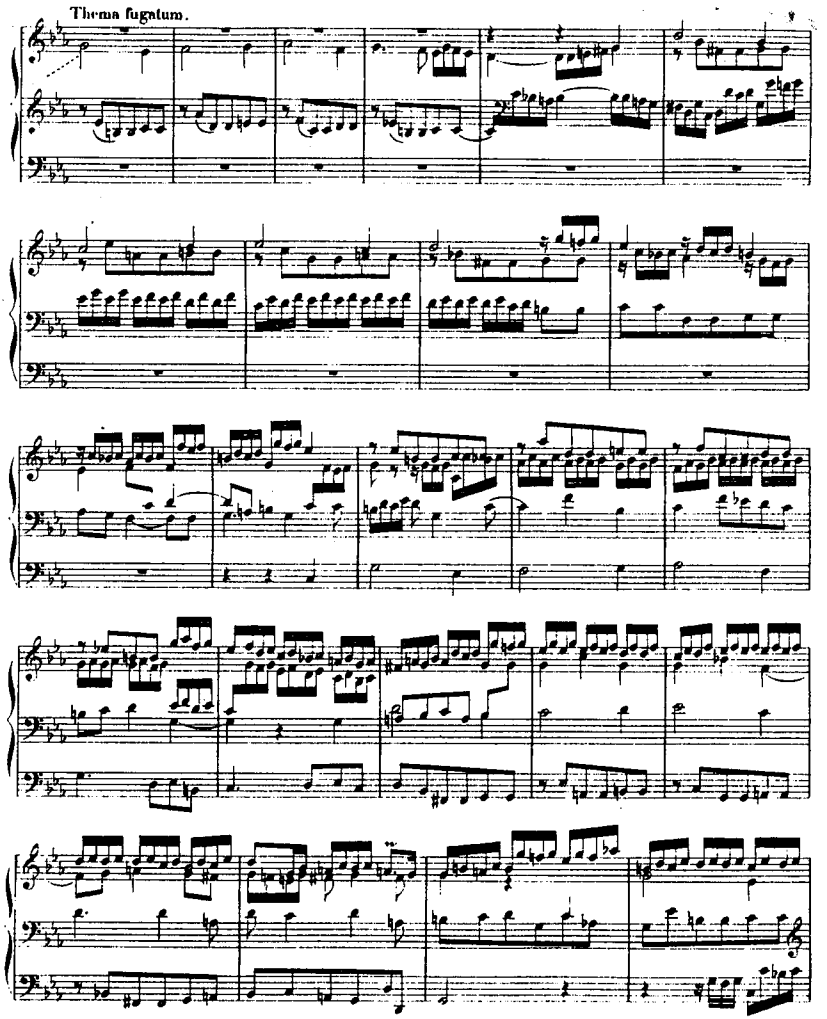


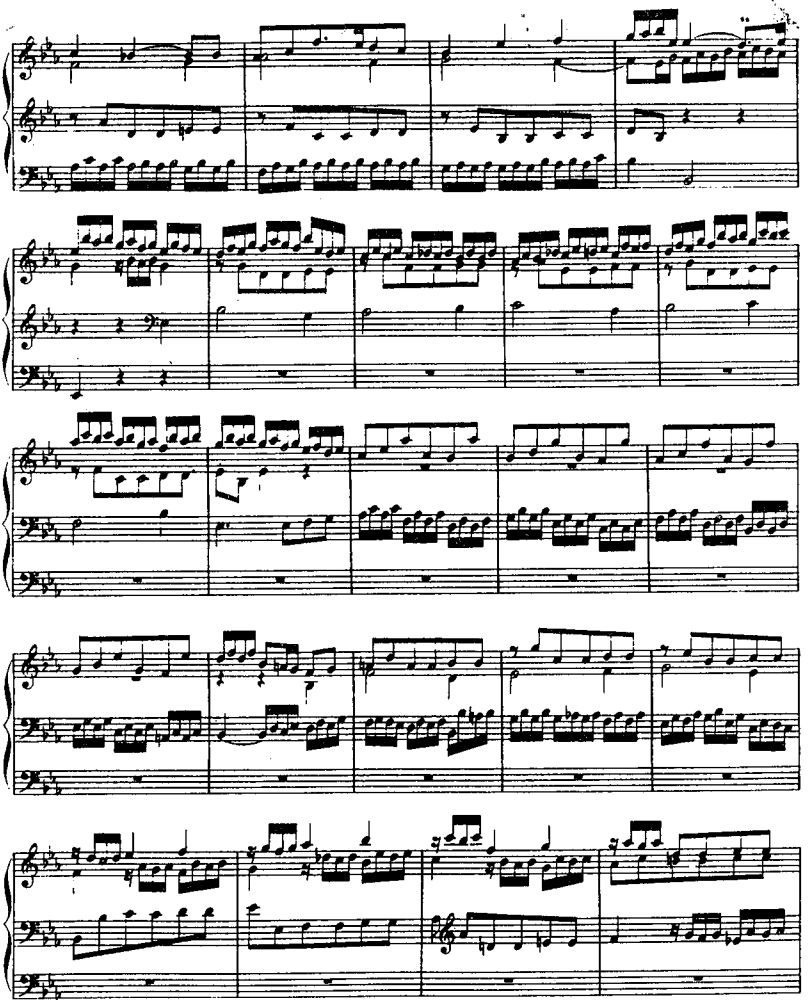


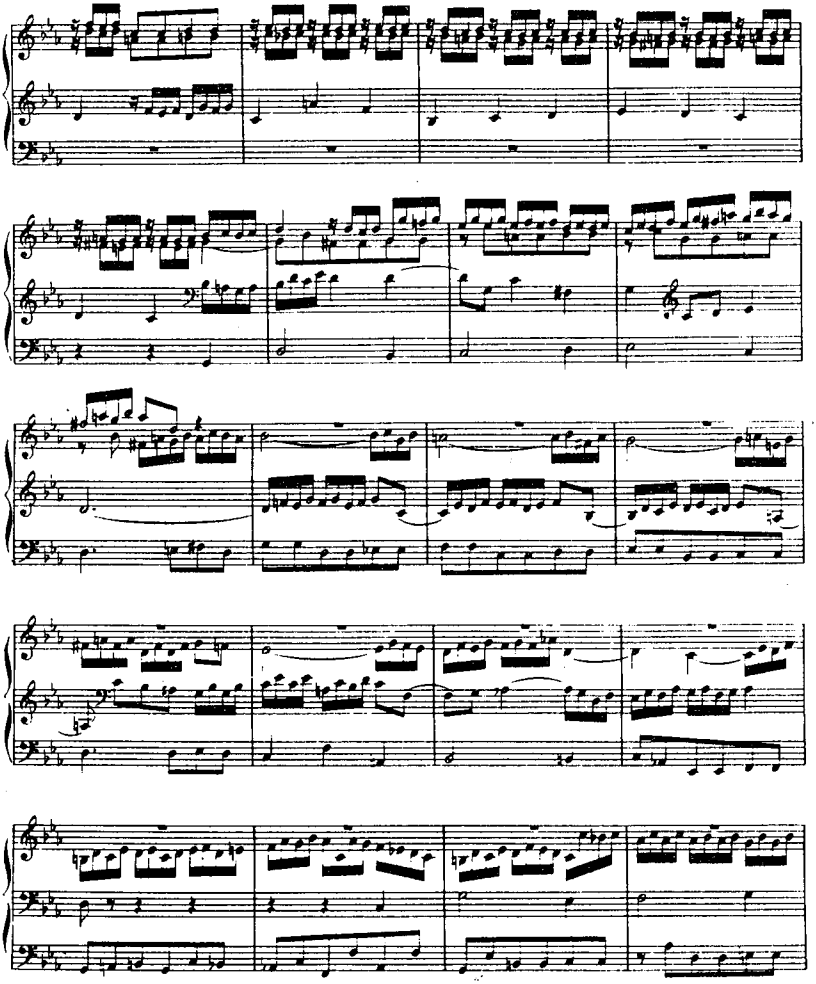


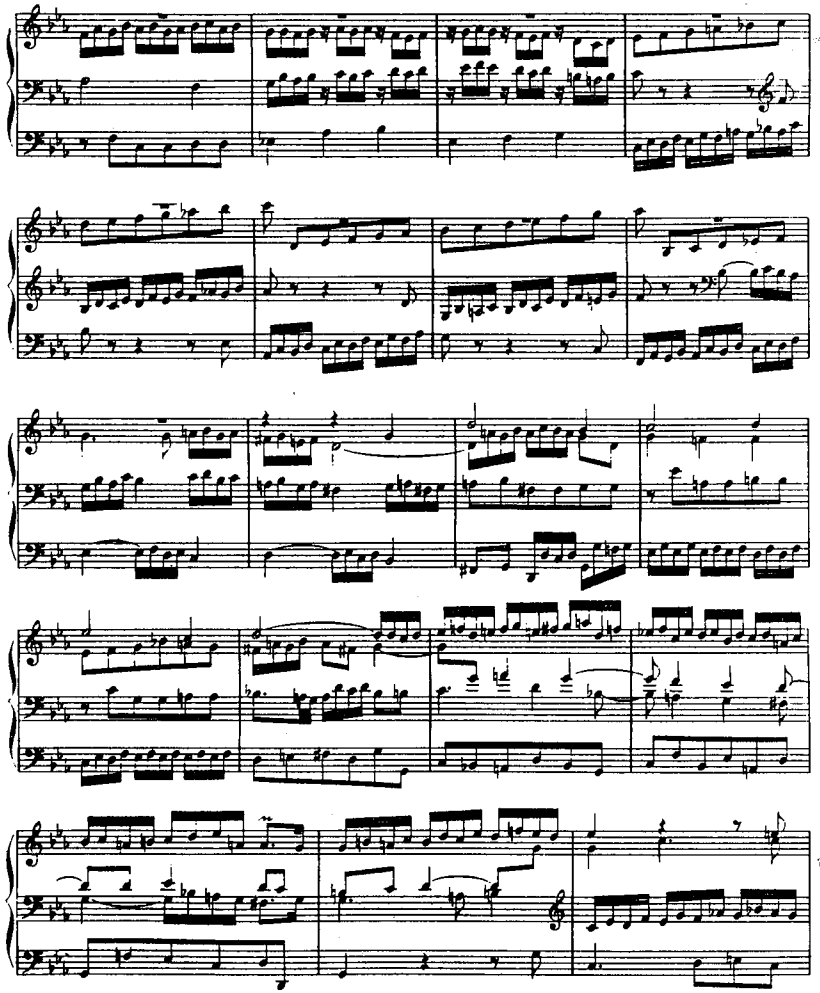


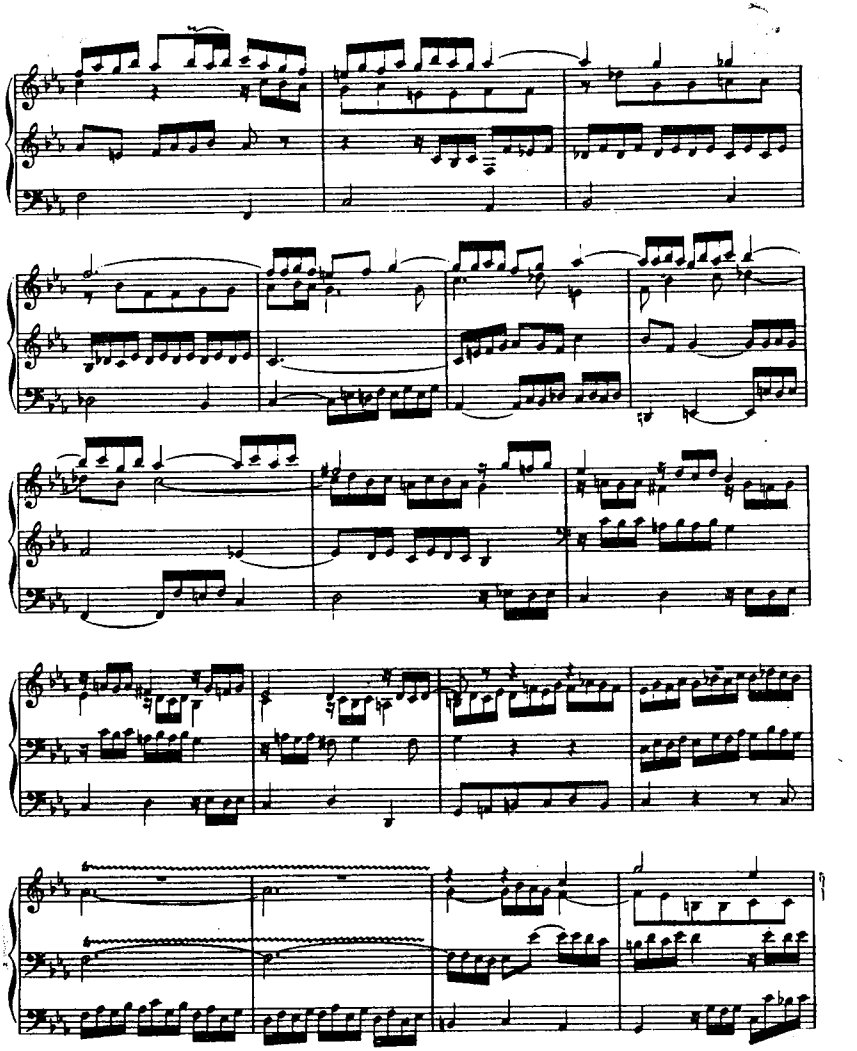


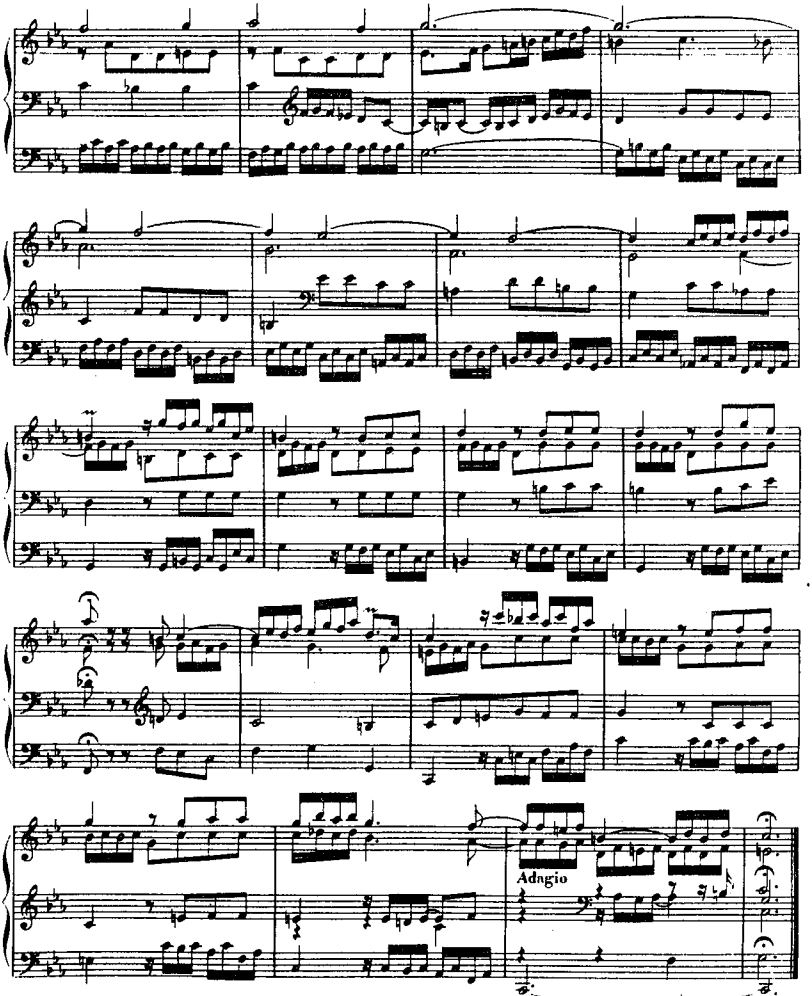

Thema fugatum.





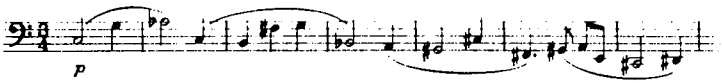




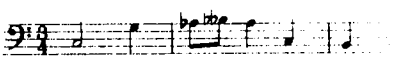

Adagio

Hindemith: Das Marienleben (Die Darstellung Mariä in Tempel) (Passacaglia) (Δίνονται το θέμα και ορισμένες μορφές του στις παραλλαγές) (Συνολικά 17 παραλλαγές).

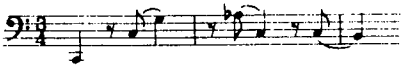
Θέμα



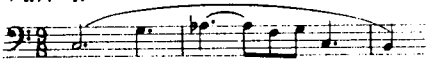
Var. 2:



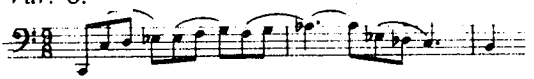
Var. 3:



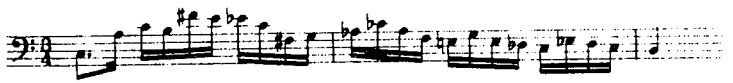
Var. 4:



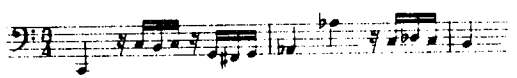
Var. 5:



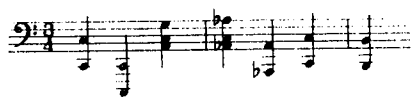
Var. 6: Το μοτίβο εμφανίζεται σε τμηματικά στοιχεία
Var. 7: Το μοτίβο επιστρέφει την αρχική του μορφή
Var. 8:



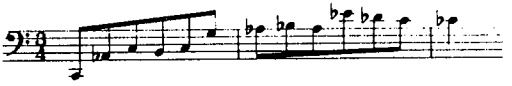
Var. 9:



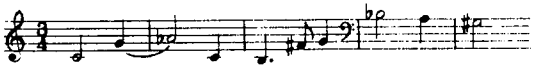
Var. 10:



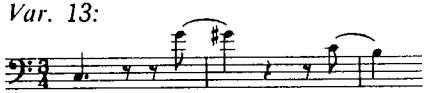
Var. 11:



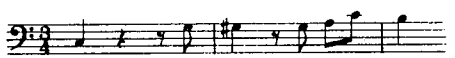
Var. 12:



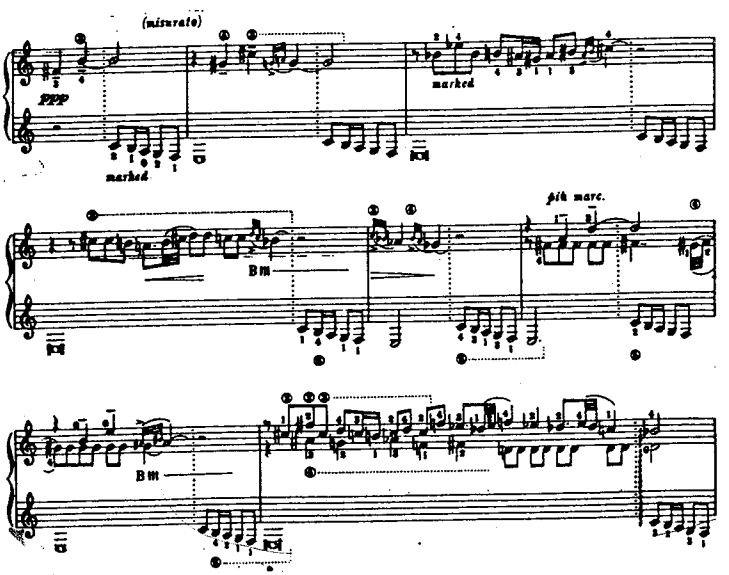
Var. 13:

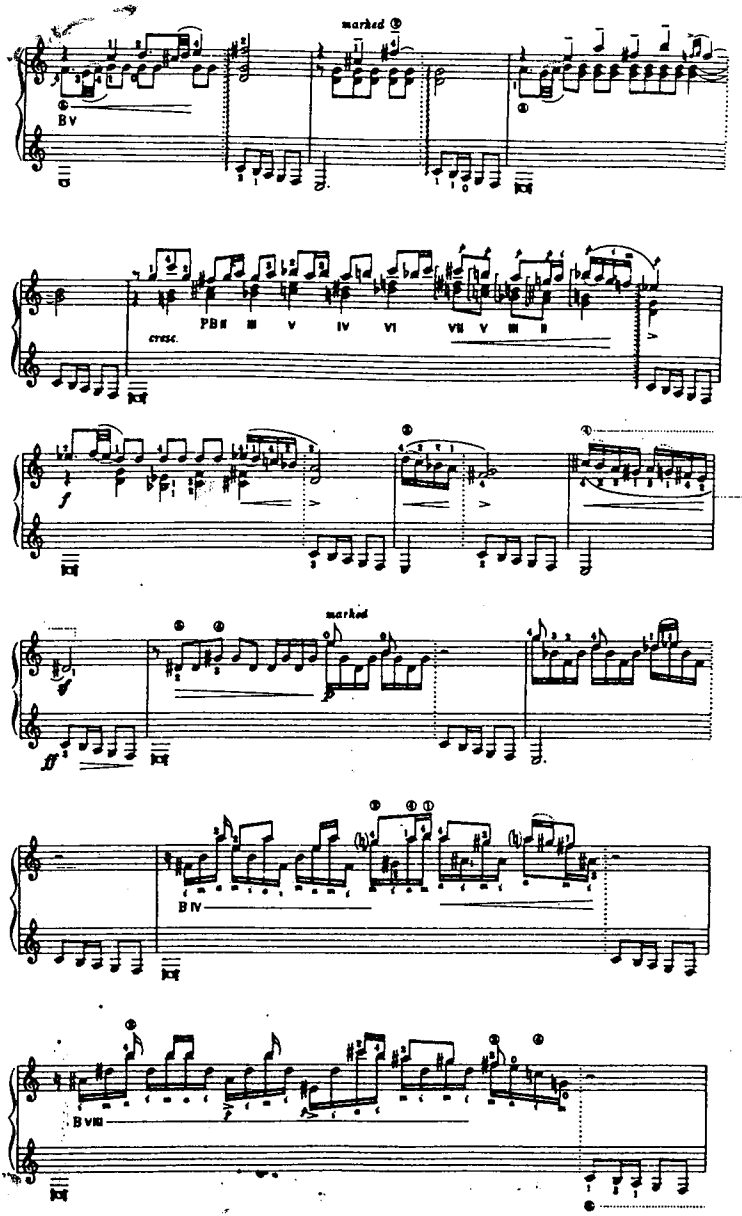


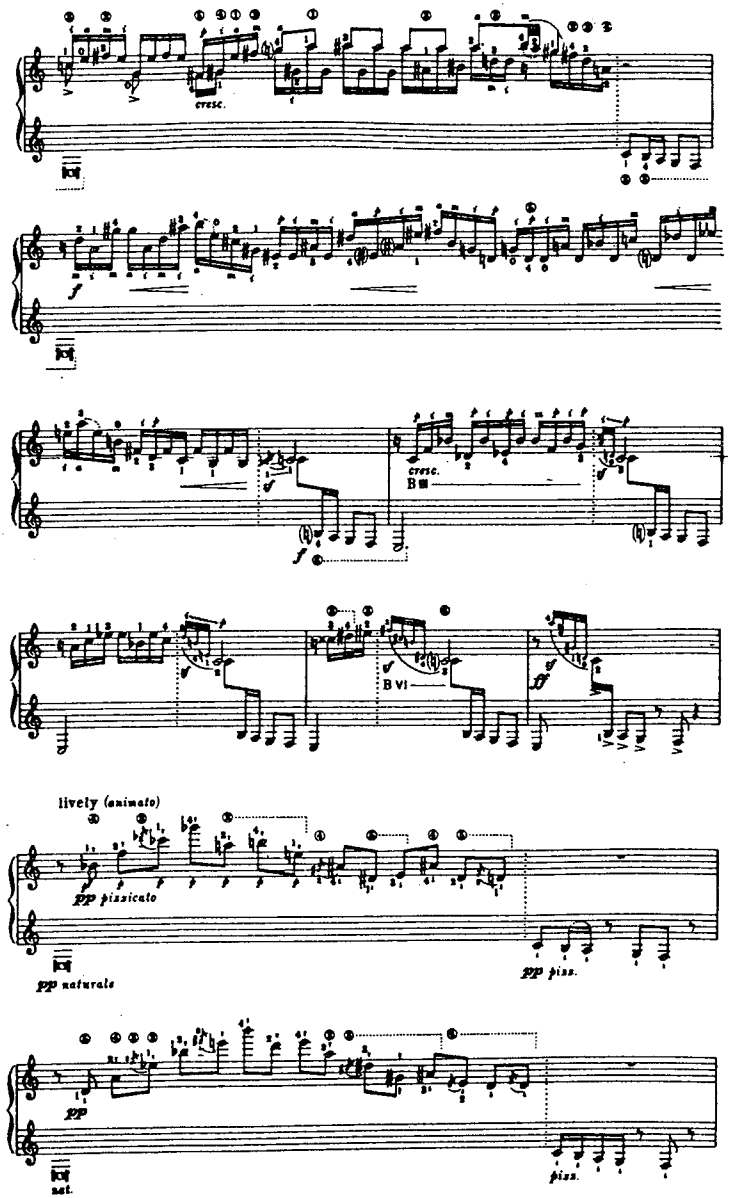
Var. 14:

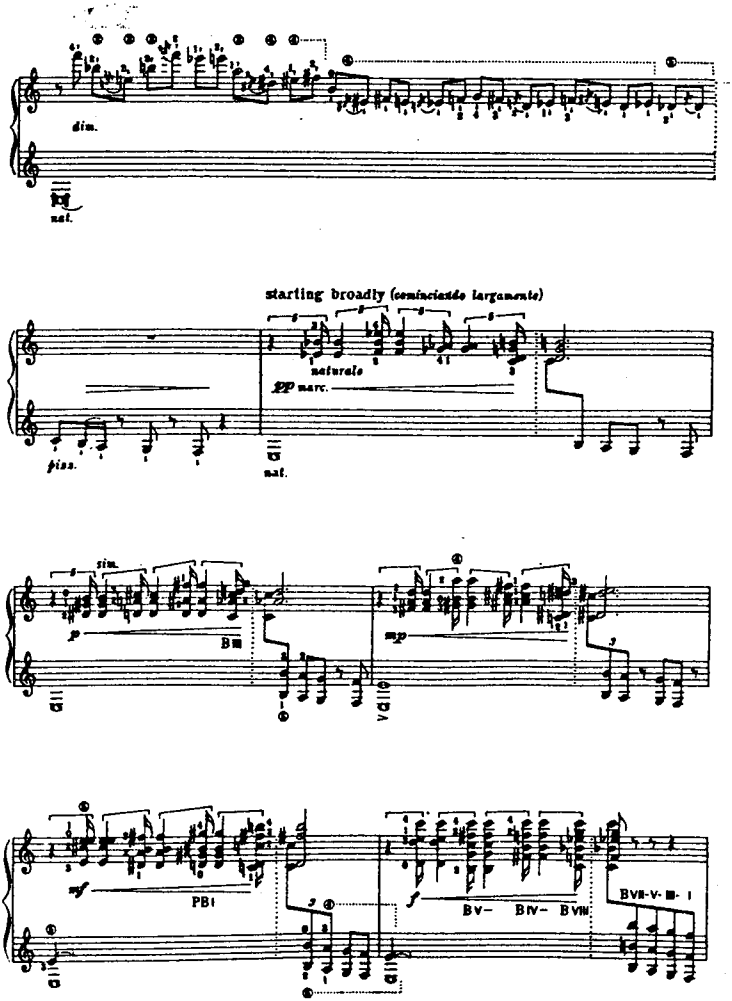


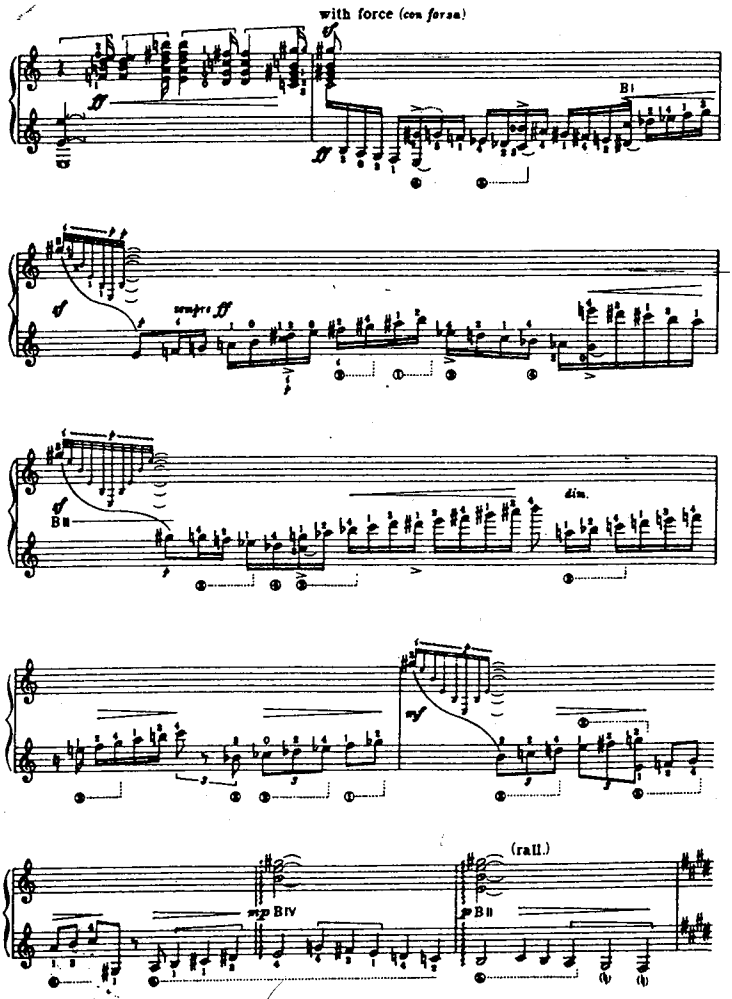
Britten: Nocturnal (passacaglia).

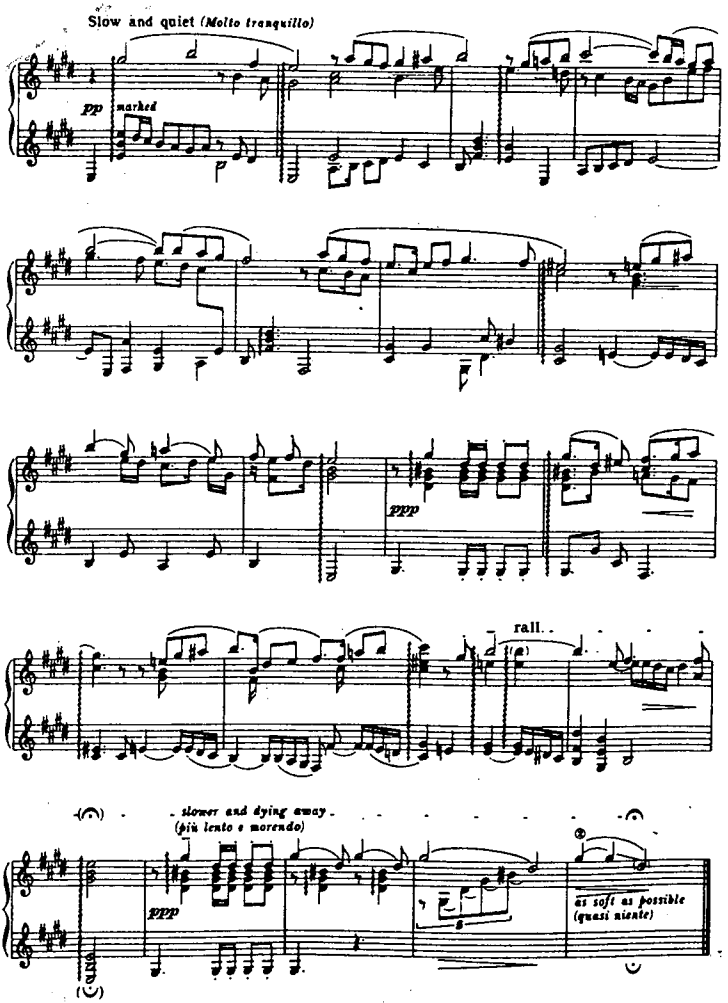



marked
BV
cresc.
PB II III V IV VI VII V III II
f
ff
marked
BIV
BVIII


cresc.
cresc.
B III
B VI
lively (animato)
pp pizzicato
pp naturale
pp piz.
pp
piz.
nat.


dim.
nat.
starting broadly (cominciando largamente)
naturale
pp marc.
piss.
nat.
sim.
p
Bm
mp
mf
PB1
f
BV–
BIV–
BVm
BVII–V–III–I


with force (con forza)
ff
B I
sempre ff
B II
dim.
mf
(rall.)
mp B IV
p B II


Slow and quiet (Molto tranquillo)
pp
marked
ppp
rall.
slower and dying away
(più lento e morendo)
ppp
as soft as possible
(quasi niente)

Chorale prelude (choralvorspiel, organ chorale)

Στή φόρμα αυτή θα μπορούσαν να υπαχθούν γενικά όλες οι επεξεργασίες και παραλλαγές που αναπτύχθηκαν για όργανο με θεματική βάση διάφορες μελωδίες χορικών.

Τα οργανικά αυτά chorales αρχίζουν να αναπτύσσονται από τις αρχές περίπου του 17ου αιώνα, αρχικά χρησιμοποιούνται ως πρελούντια ή ιντερλούντια στα χορικά, ενώ με τον καιρό γίνονται αυτόνομες μουσικές συνθέσεις που διαγραμματικά ακολουθούν τις ακόλουθες φάσεις:

Chorale ricercare και chorale variations (1600-1650) (Sweelinck, Scheidt, Screidemann).

Chorale fantasia και chorale prelude (1650-1760) (Buxtehude και άλλοι συνθέτες της Βόρειας Γερμανικής παράδοσης).

Chorale fuge και chorale partita (1650-1700) (Pachelbel και άλλοι συνθέτες της Κεντρικής Γερμανικής παράδοσης).

Η φόρμα αυτή φτάνει στο αποκορύφωμά της με τα *45 chorale preludes* του *Bach (Orgel Büchlein)*, ενώ στη συνέχεια οι συνθέτες δεν θα παραλείψουν τη χρησιμοποίησή της π.χ. *Brahms (11 chorale preludes* για όργανο), *Mendelssohn: 6 Sonatas op.* 65 (οι τρεις 1,3,6 λέγονται και *chorale sonatas* χρησιμοποιούν θεματικά στοιχεία χορικού, χωρίς αυστηρότητα στη δομή της φόρμας της σονάτας, ενώ η 6η χρησιμοποιεί παραλλαγές πάνω στο χορικό Vater unser im Himmelreich στον τύπο της μπαροκικής chorale pratita), *Reger*: *Chorale fantasias, Schweitzer*: *Orgalbewegung, Raphael*:*5 Chorale Preludes op. 1. chorale partita op. 22* πάνω στο *Ach Gott vom Himmel sieh darein, David*: *Choralbuch, Distler*: *Kleine Choralbearbeitungen, Pepping*: *Grosses Orgelbuch* κλπ.

Η επεξεργασία ενός χορικού για την αναπαραγωγή παραλλαγών μπορεί να γίνει με τις ακόλουθες τεχνικές:

1. Παραμονή της μελωδίας του χορικού σε μια φωνή και ταυτόχρονη ποίκιλσή της σε μια άλλη.

2. Ποίκιλση της μελωδίας του χορικού χωρίς την ταυτόχρονη εμφάνιση της αρχικής μελωδίας.

3. Τμήματα του χορικού μπορεί να αποτελέσουν ιδέες για την ανάπτυξη μιας φαντασίας ή φούγκας.

4. Τεχνική του pachelbel (αρχικά σμίκρυνση του χορικού και στη

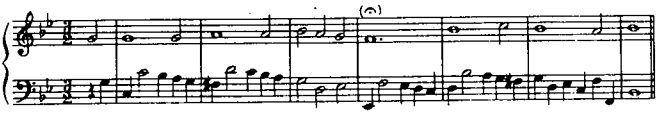
συνέχεια εμφάνιση του χορικού με ελεύθερη αντιστικτική επεξεργασία.

α_____ β_____ γ_____ δ_____
Α_____ Β_____ Γ_____ Δ_____

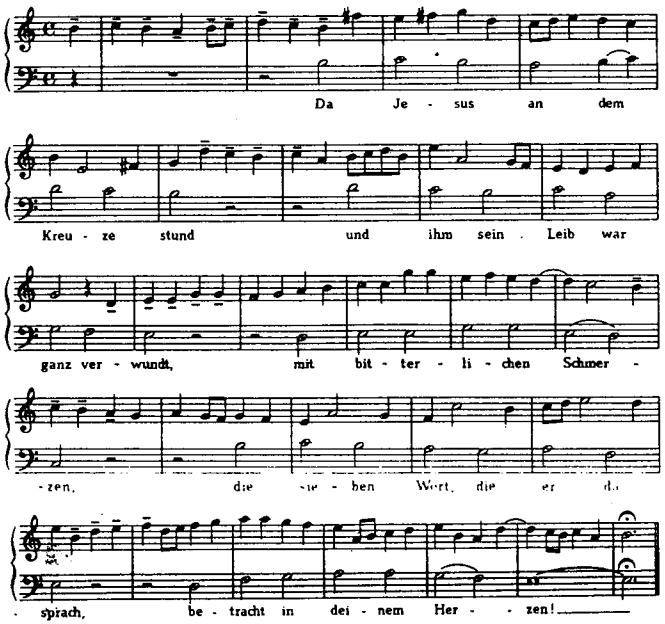
5. Τεχνική του basso ostinato

6. Ελεύθερη συνοδεία του χορικού με περιοδικές εμφανίσεις ρυθμικών ή μελωδικών μοντέλων αυτούσιων ή παραλλαγμένων.

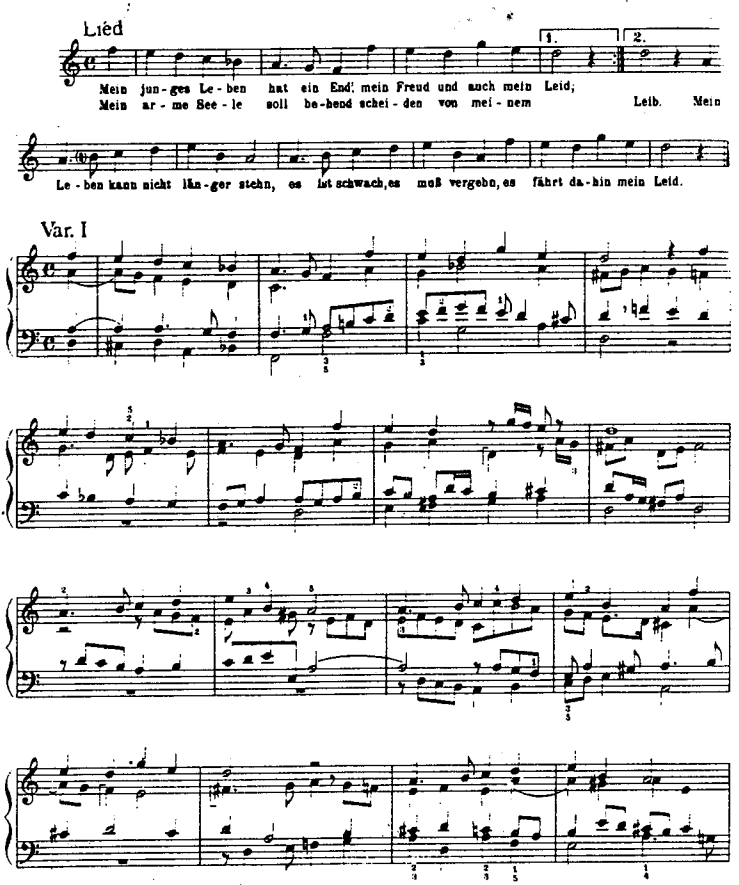
Bach: Choralvorspiel (μορφή basso ostinato)

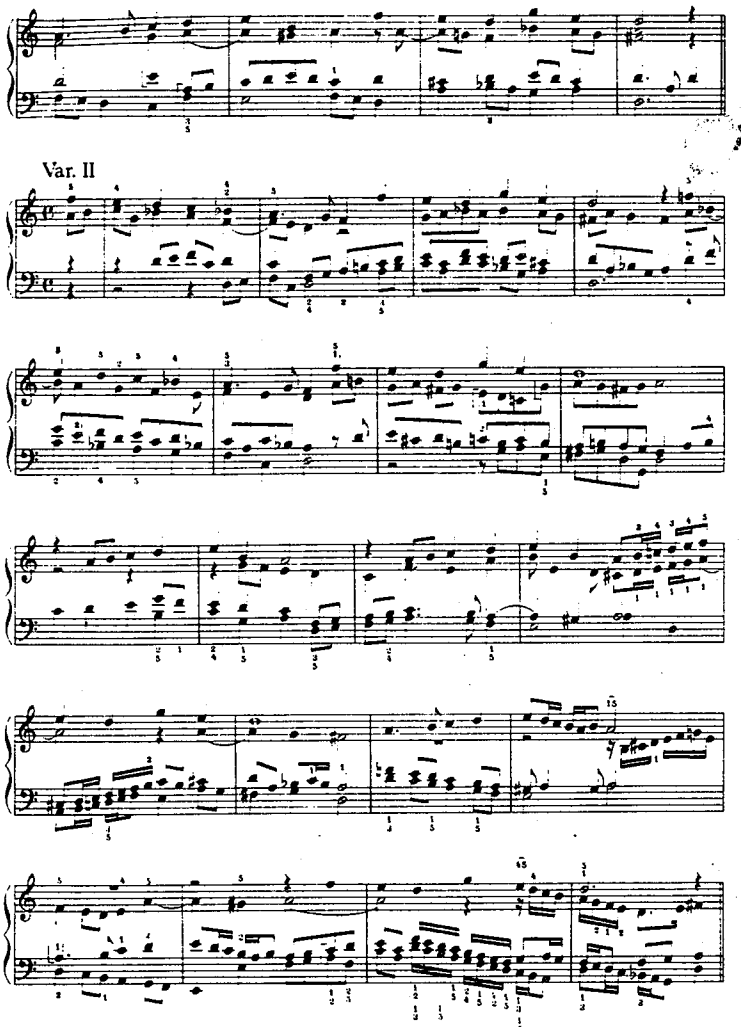


Bach: Choralvorspiel (μορφή Pachelbel)

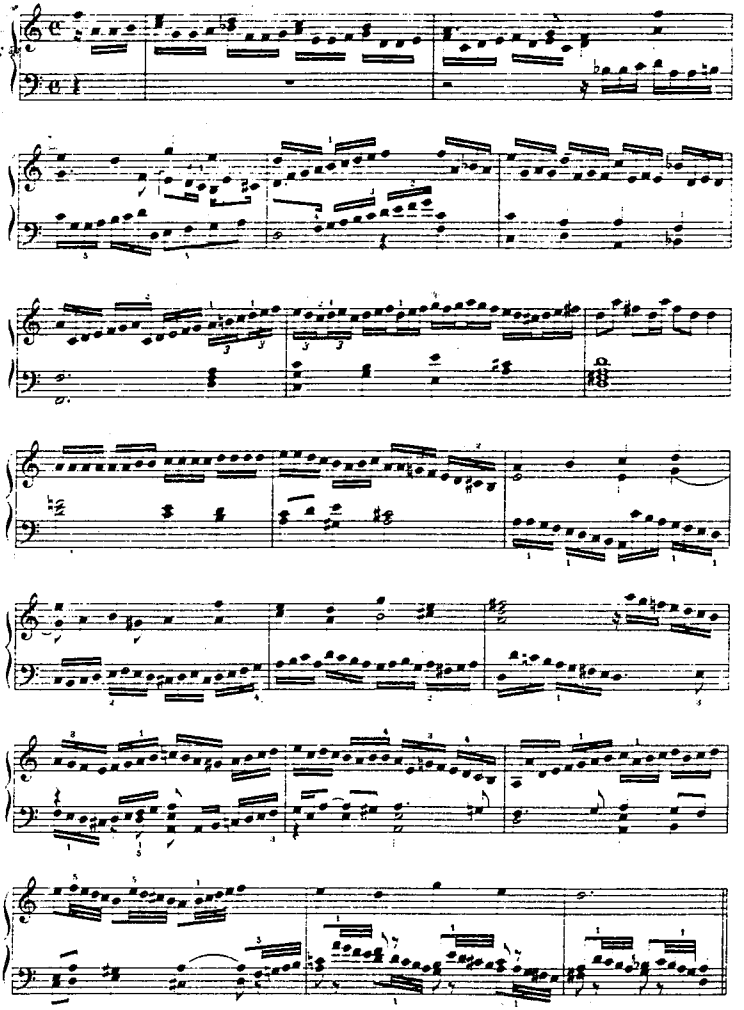


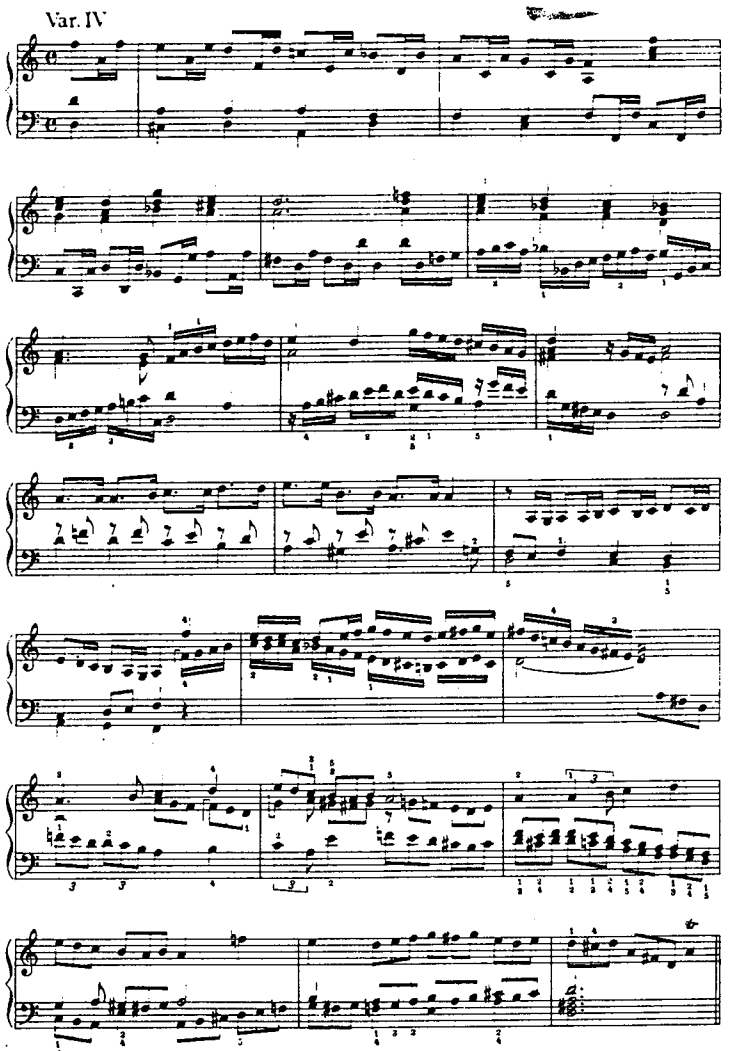
J.P. Sweeling: Liedvariationen (Πρώιμη μορφή Chorale Prelude)
Main junges Leben hat ein End.

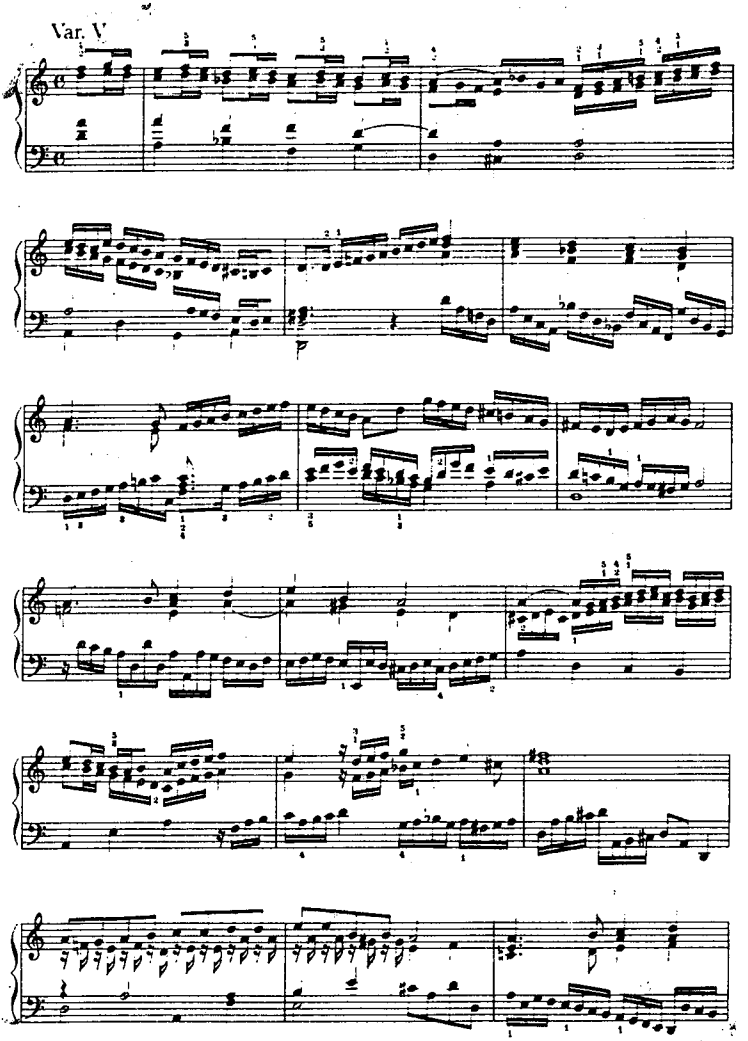


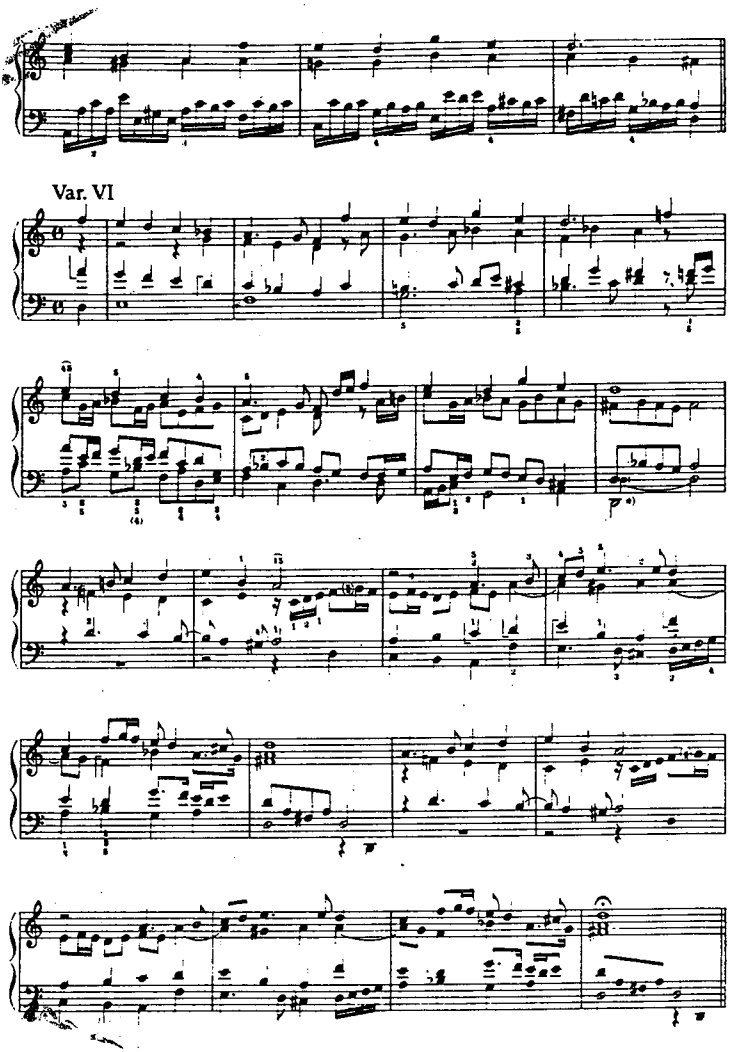

Var. II

Var. III



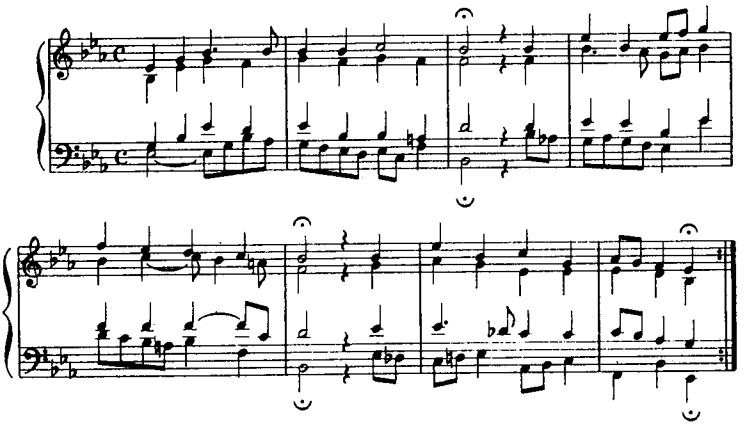

Var. IV


Var. V

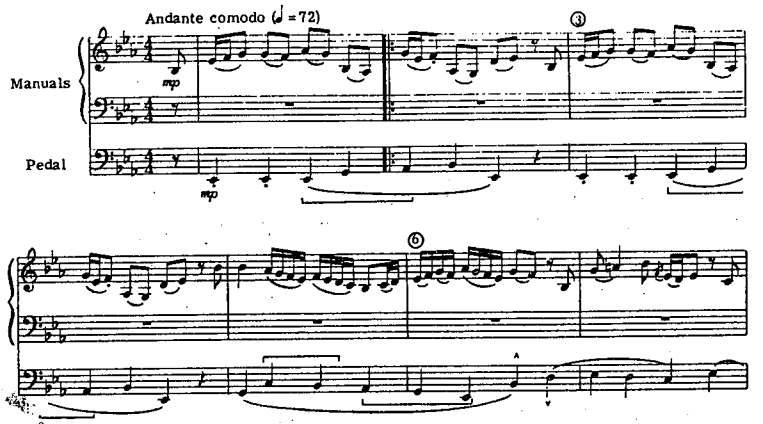

Var. VI

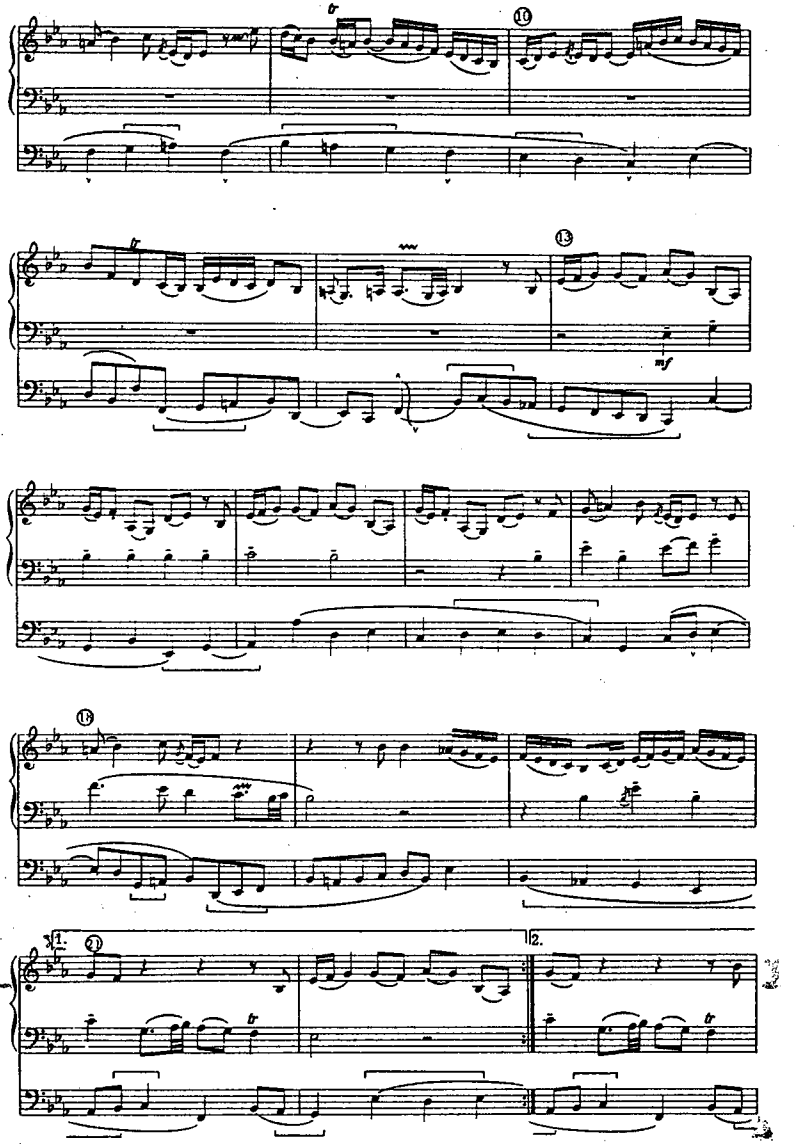
Bach: Wachet auf ruft uns die Stimme (chorale prelude) (Ασθενείς αναφορές της μελωδίας στο αρχικό χορικό και μεταγενέστερα εμφάνιση της μελωδίας του χορικού στο *basso*).

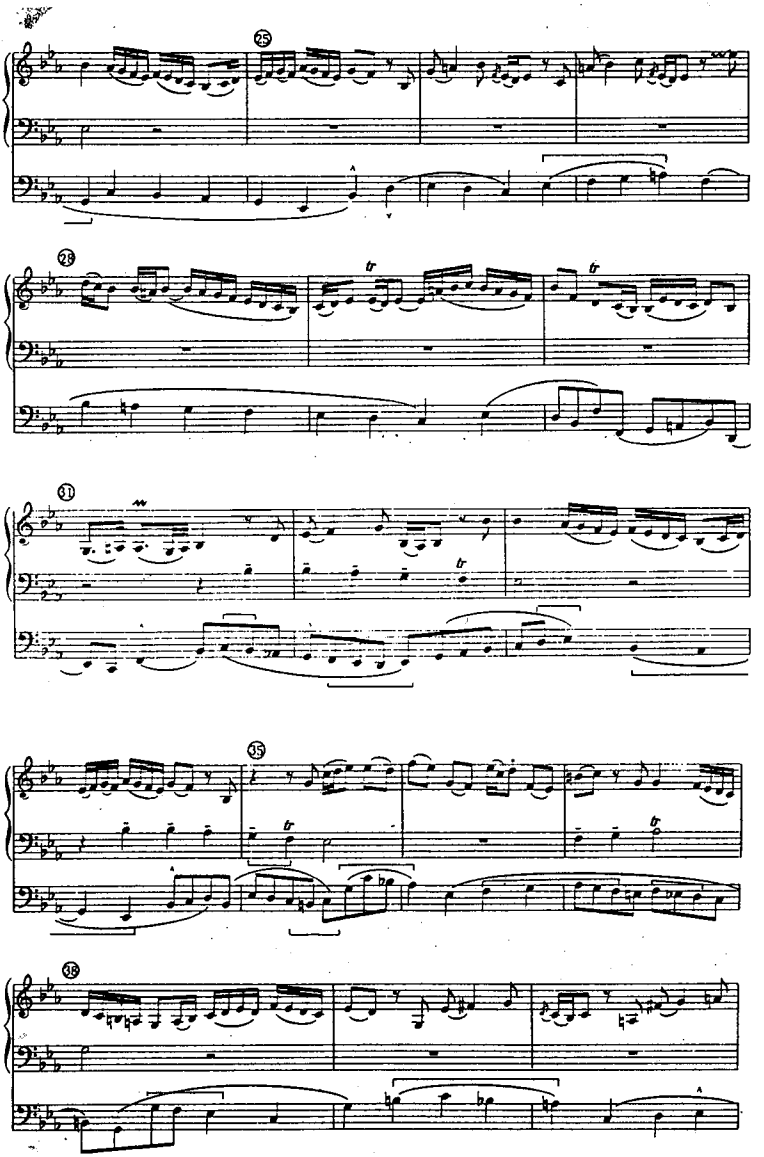
Chorale

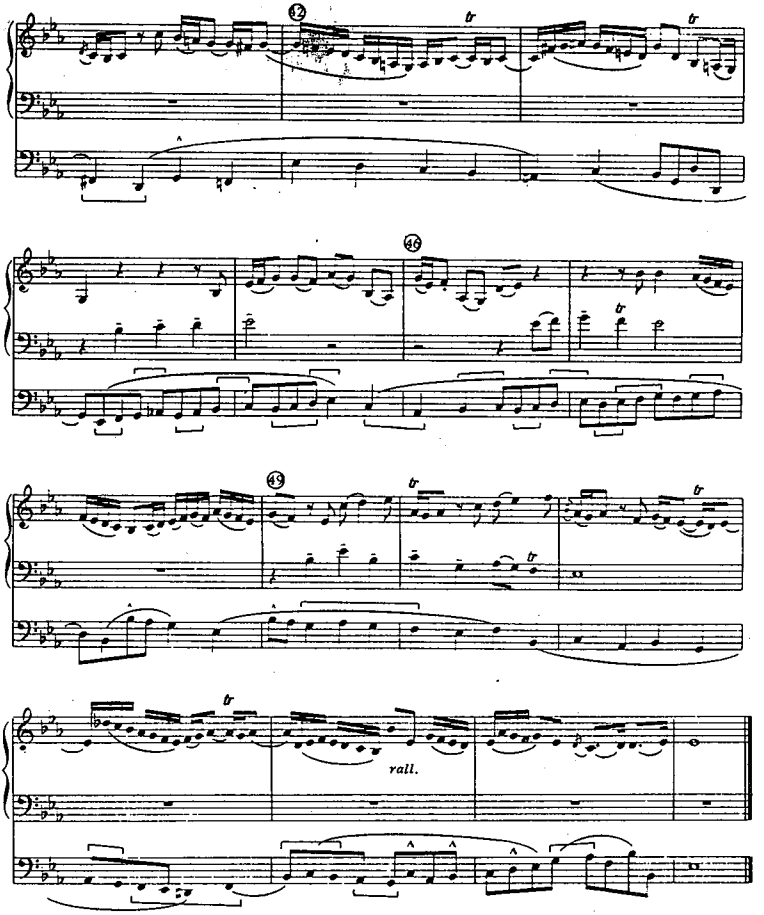


Chorale Prelude



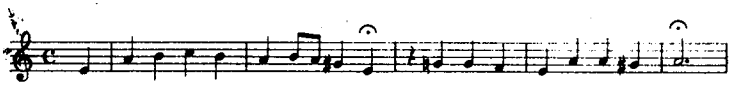

10
13
mf
18
1.
21
2.



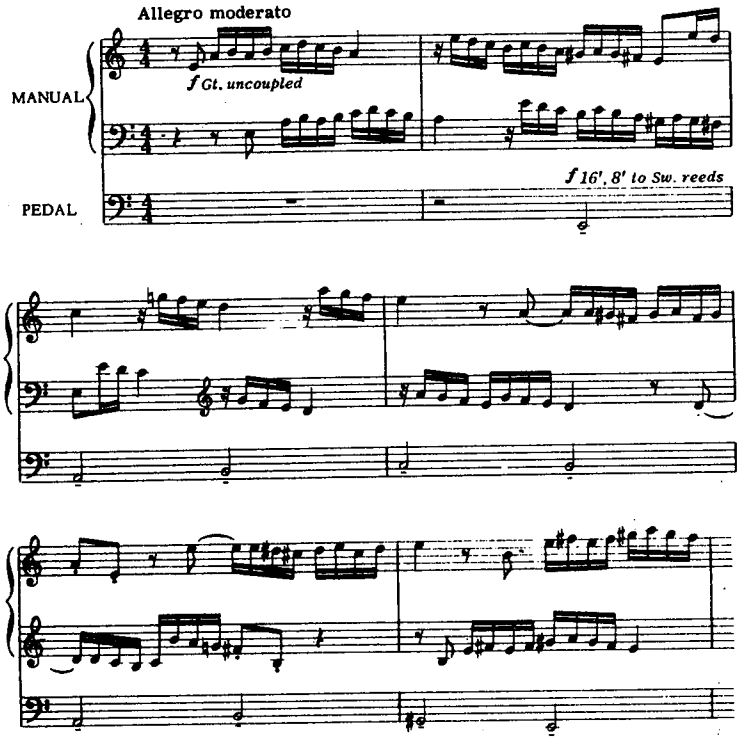


Walther: Wer nur lieben Gott lasst walten (chorale prelude) (Οι δυο φωνές σε μίμηση που προέρχεται από σμίκρυνση του θέματος, ενώ το θέμα εμφανίζεται σε μεγέθυνση στο *pedal*).

Chorale

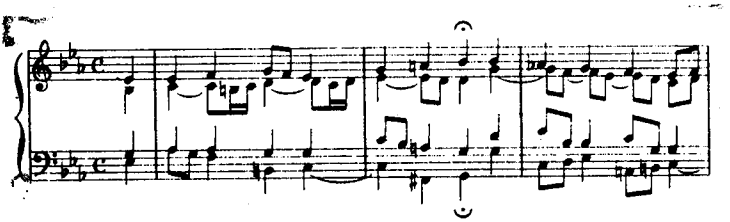


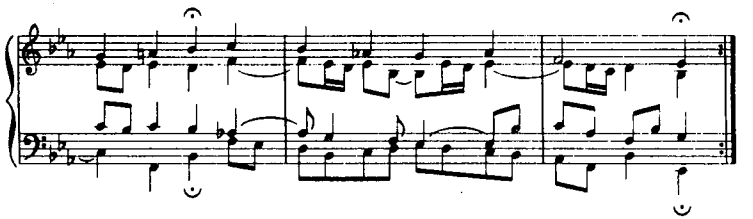
Chorale prelude



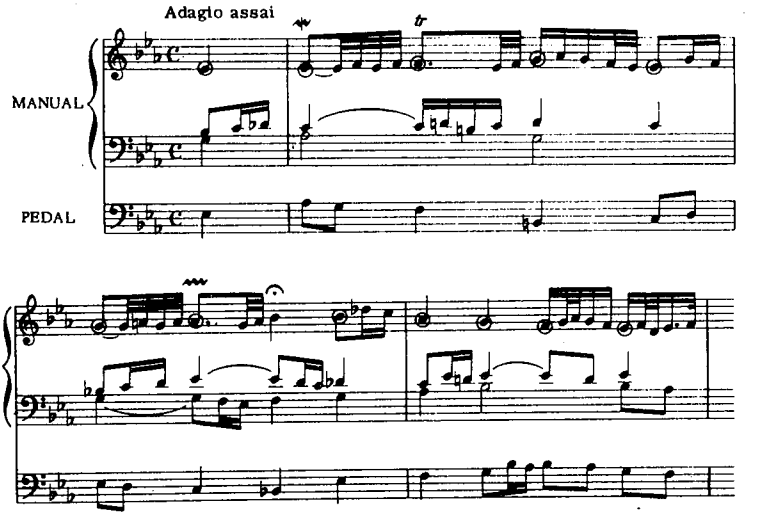
Bach: O Mensch, bewein dein Sunde gross (chorale prelude) (Η μελωδία του χορικού ποικιλμένη).

Chorale



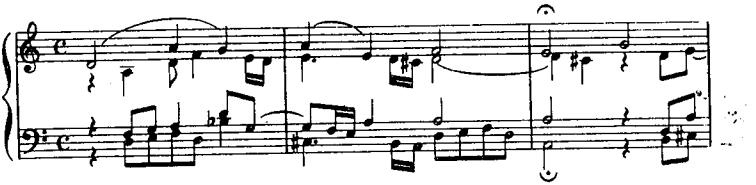


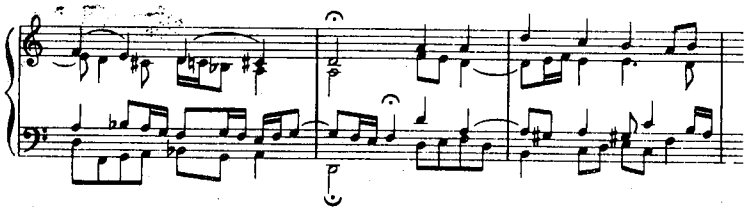
Chorale prelude



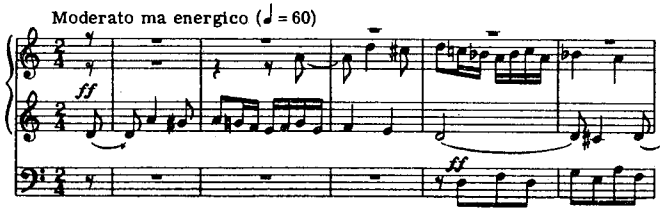
Bach: Wir glauben all an einen Gott (chorale prelude) (Μιμητική δραστηριότητα φούγκας με ρυθμικές τροποποιήσεις του αρχικού χορικού)

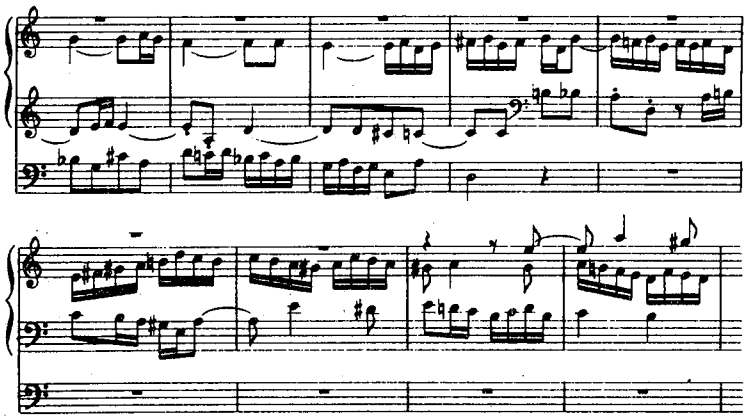
Chorale



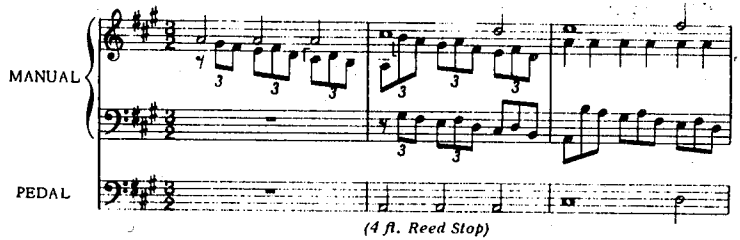


Chorale prelude

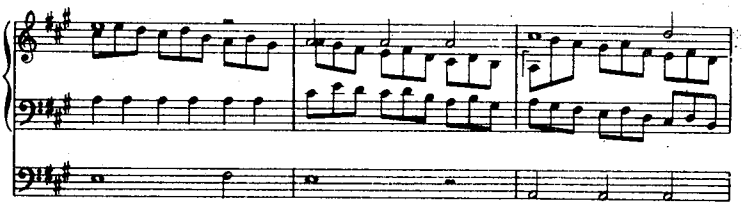


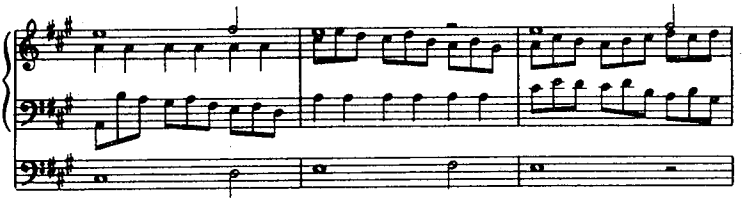


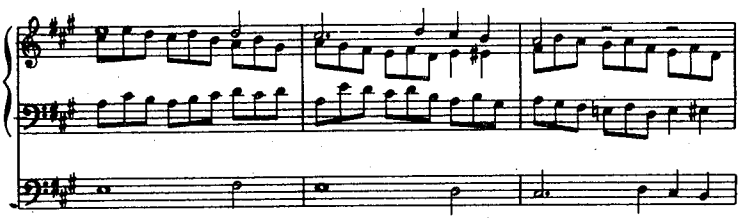
Bach: In Dulci Jubilo (chorale prelude) (Η μελωδία του χορικού σε μίμηση με το pedal, επίσης σε μίμηση οι συνοδές φωνές των τριήχων - σπάνια τεχνοτροπία).



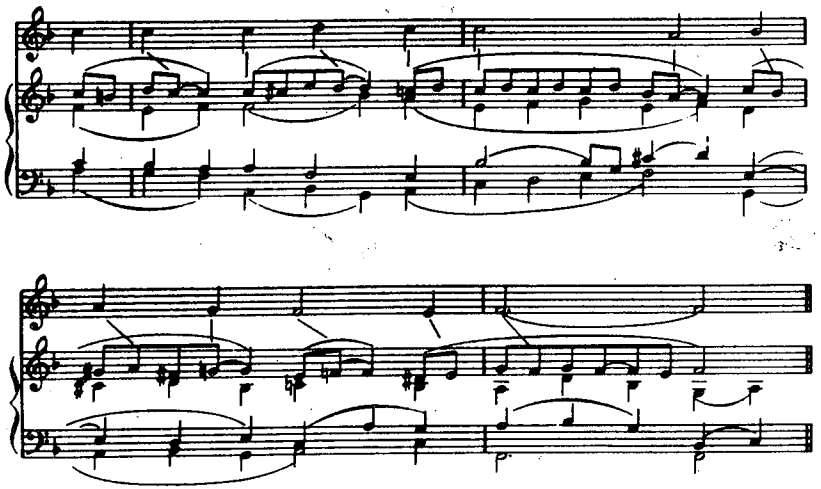
(4 ft. Reed Stop)



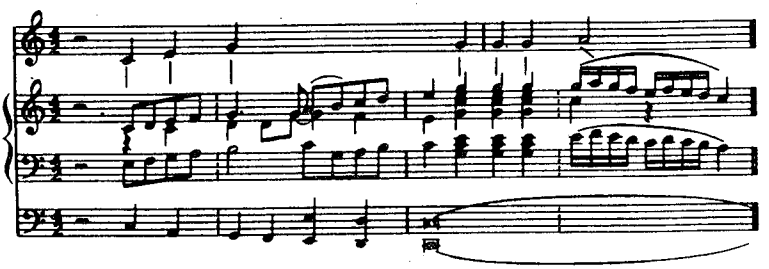




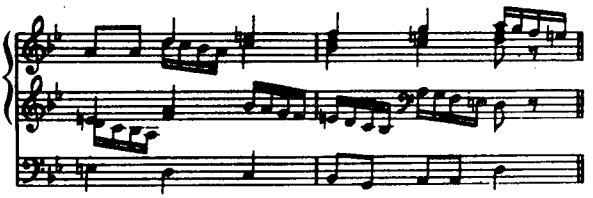
Brahms: Es ist ein Ros entsprungen (chorale prelude)

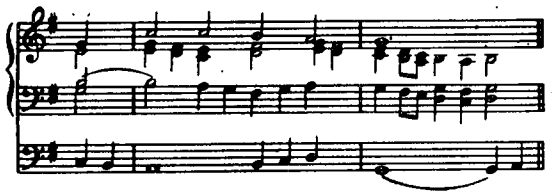


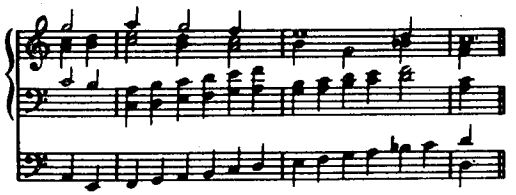
Karg - Elert (1877-1933): Wachet auf, ruft uns die stimme (chorale prelude από το έργο του Chorale Improvisations).



Vaughan Williams:Bry Cal Farnia, Rhosymedre, Hyfrudol (Τρια Chorales preludes από το έργο του Three Preludes on Hymn Tunes).







Στο σημείο αυτό χωρίς να θέλω να επιχειρήσω έναν ατυχή χαρακτηρισμό θάπρεπε να αναφερθώ σε μια δομική συγγένεια των έργων του Ο Messiaen με τις τεχνικές των παραλλαγών που χαρακτηρίζονται από το γεγονός πως ένας μελωδικός ή αρμονικός ρυθμικός σκελετός (όπως στο basso ostinato, στη passacaglia και τη chaconne) αποτελεί το υπόβαθρο που πάνω στις επαναλήψεις του αναπτύσσονται οι άλλες φωνές.

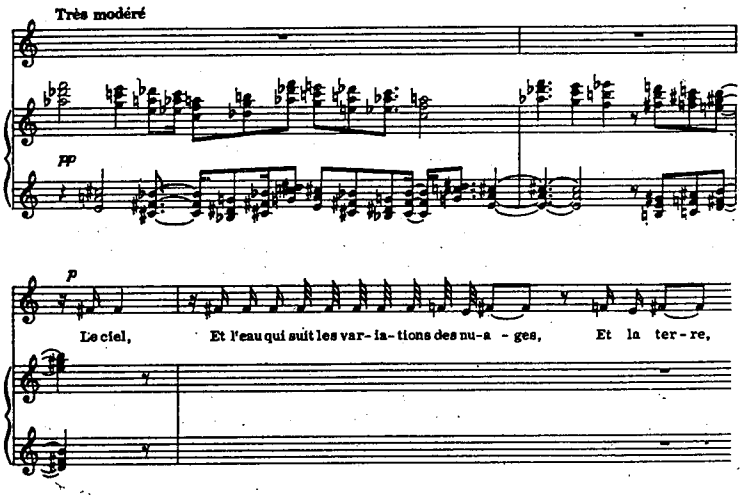
Χαρακτηριστική, κεντρική τεχνοτροπία του Messiaen είναι η ύπαρξη ενός ανάλογου ρυθμικού σχηματισμού με μελωδική ή αρμονική υπόσταση και καταβολές στην ινδική μουσική ή τη

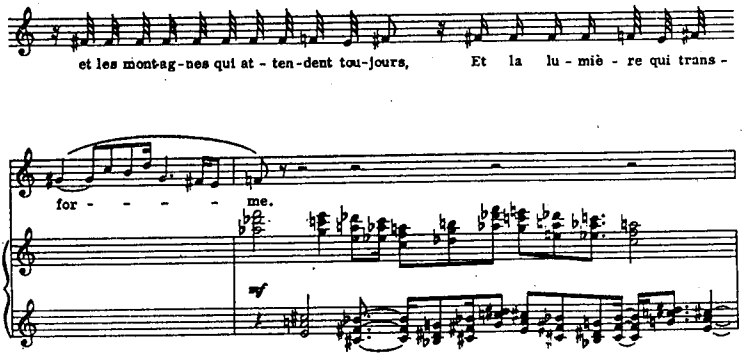
μουσική ανατολικών πολιτισμών που επαναλαμβάνεται, συχνά ανεξάρτητα από το μέτρο. Με την έννοια αυτή αντιμετωπίζοντας τη σύνθεση από παραδοσιακή οπτική γωνία θα μπορούσε κανείς να μιλήσει για μια τεχνοτροπία παραλλαγών. Όμως η σκοπιμότητα του συνθέτη δεν βρίσκεται στο να προσεγγίσει έναν τύπο φόρμας παραλλαγών, αλλά στο να οδηγηθεί μέσα από έναν αρχέγονο ρυθμικό σειραϊσμό σε μια αποθέωση της ανεξαρτησίας και λειτουργικότητας του ρυθμού σε βάρος του μέτρου (*το κουαρτέτο για το τέλος του χρόνου* αποτελεί ένα πρώϊμο δείγμα που παρά τη μεταφυσική διάθεση του τίτλου του προαναγγέλει το τέλος του μουσικού χρόνου ή καλύτερα του μέτρου). Τέλος με το έργο του *Chronochromie (1960)* οδηγείται σε μια διερεύνηση του χρώματος του χρόνου «το χρώμα βοηθάει στην αποσαφήνιση της χρονικής οργάνωσης (les découpages du temps)».

Διεξοδική διερεύνηση των τεχνοτροπιών του O. Messiaen θα γίνει στο Β Μέρος: ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΣΤΥΛ (Τεύχος 2: Σύγχρονη μουσική). Παρακάτω δίνω ορισμένα αποσπασματικά παραδείγματα που υποδηλώνουν τη συγγένεια με τις φόρμες των παραλλαγών.

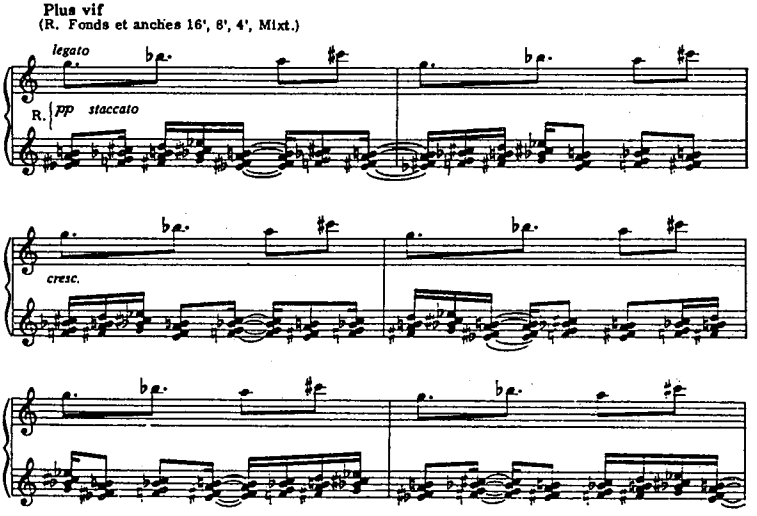
Quator pour la fin du temps (Liturgie de cristal) (1941) (Αναφέρεται στο τεύχος 1 με τα επαναλαμβανόμενα ρυθμικά μοντέλα στο Vc και piano).

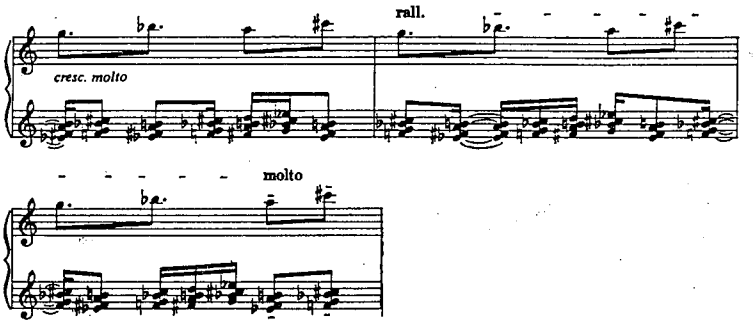
Poèmes pour Mi (1936)





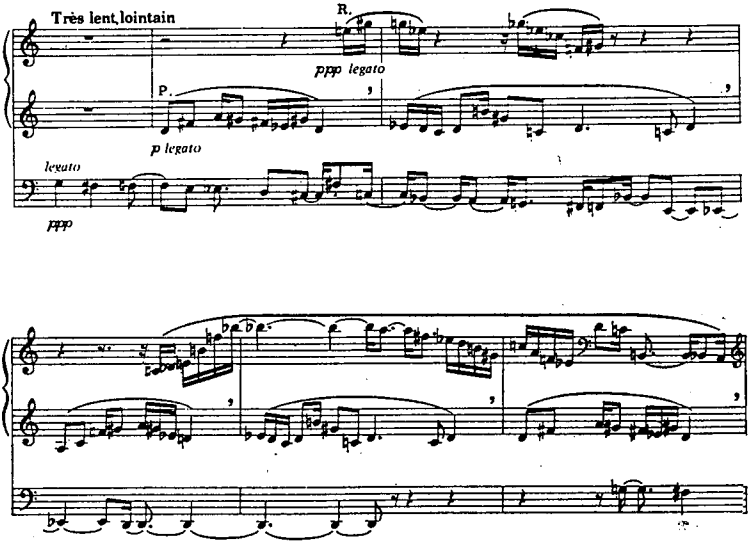
La Nativité du Seigneur (1935).

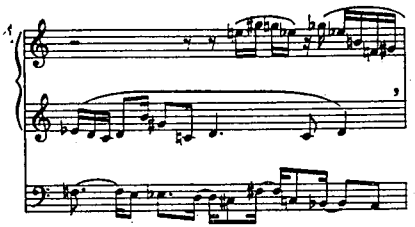




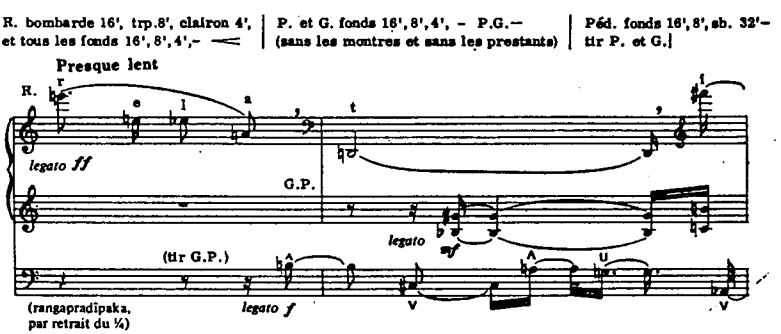
Les Corps glorieux (L' Ascension) (1939)

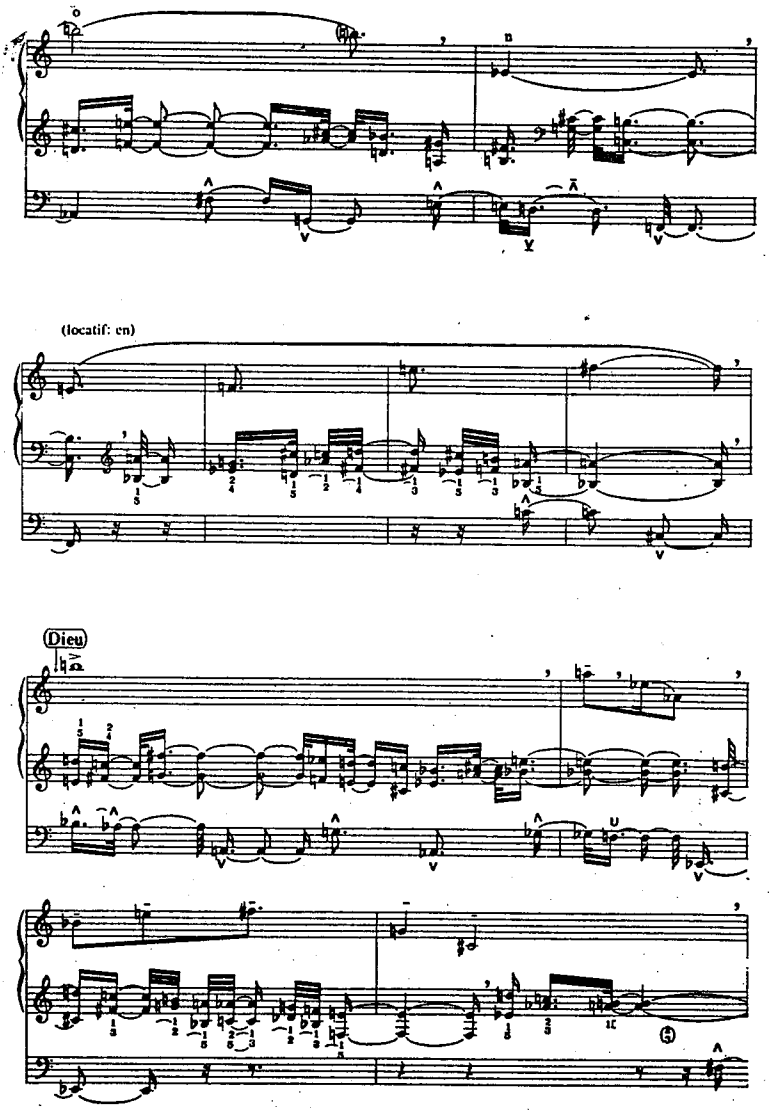
R. bourdon 16' et octavin (2')
P. flûte 8'
Péd. bourdon 32' tir. R.





Méditations sur le mystère de la Saint - Trinité (1969). Το έργο αυτό εκτός από το ρυθμικό σειραϊσμό που γίνεται έκδηλος στη χαμηλότερη φωνή με επαναλήψεις ρυθμικών μοντέλων του τύπου *rangapradīpaka* παρουσιάζει μια νέα φιλοσοφική διάθεση του συνθέτη που ο ίδιος χαρακτηριστικά την ονομάζει «*communicable language*». Σχηματίζει ένα μουσικό αλφάβητο προσπαθώντας να αποδόσει με καθορισμένο ύψος και διάρκεια κάθε γράμμα (τα γράμματα προέρχονται από κείμενα από το *Summa* του *St. Thomas Aquinas*). Στο παρακάτω παράδειγμα ο συνθέτης από το κείμενο: «*La relation réelle en Dieu est réellement identique à l' essense*» επιλέγει τις λέξεις: «*relation... (en) Dieu est... identique (à) essence...*».




(locatif: en)
Dieu

Διευρυμένες ή θεματικές παραλλαγές

Οι παραλλαγές αυτές καθιερώνονται από την ωριμότητα του κλασικισμού και σε αντίθεση με την πρώτη κατηγορία (παραλλαγές μελωδικού και μονωδιακού χαρακτήρα) που συνήθως βασίζονται σε παραλλαγές αποσπασματικών στοιχείων του θέματος αυτές είναι πιο διευρυμένες και οργανωμένες και αφορούν όλες τις διαστάσεις της μουσικής (οριζόντια και κάθετα) (μελωδία, αρμονία, πολυφωνία).

Σ' αυτές το αρχικό θέμα δεν είναι μονάχα ένα απλό δομικό στοιχείο της φόρμας, αλλά μια ολοκληρωμένη συνήθως διμερής ή τριμερής φόρμα που οι παραπέρα παραλλαγές της δεν αποβλέπουν μονάχα στη διαφοροποίηση των δομικών στοιχείων της φόρμας αλλά συχνά και στην επέκτασή τους.

Η παλαιότερη τεχνική αυτού του είδους βρίσκεται στις λειτουργίες τη δεύτερης εποχής της πολυφωνίας όπου ένα αρχικό γρηγοριανό μέλος αποτελούσε τη βάση για την ανάπτυξη των πέντε μερών της λειτουργίας.

Στην κατηγορία αυτή των διευρυμένων παραλλαγών διακρίνουμε τρεις τύπους.

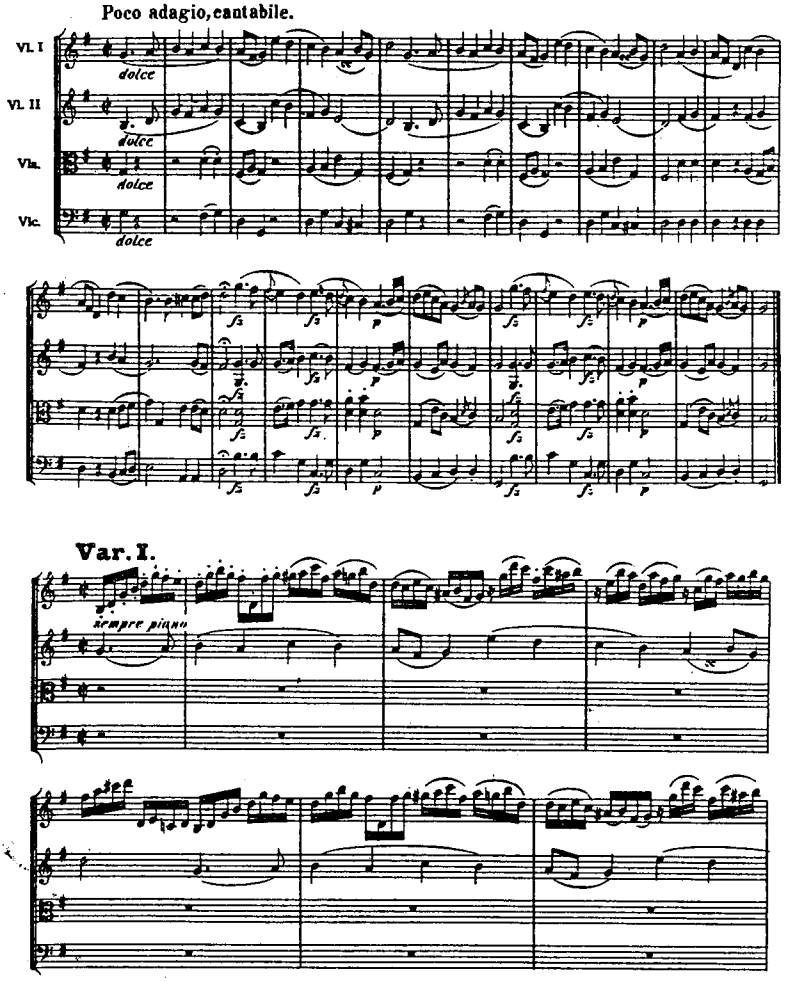
1. Τον απλό τύπο του θέματος και παραλλαγών. Στον τύπο αυτό υπάρχει ένα αρχικό θέμα σε διμερή ή τριμερή φόρμα και στη συνέχεια αναπτύσσεται τμηματικά ένας αριθμός παραλλαγών που η κάθε μια ξεχωρίζει από την άλλη και έχει μια ιδιαίτερη τεχνική και στυλ.

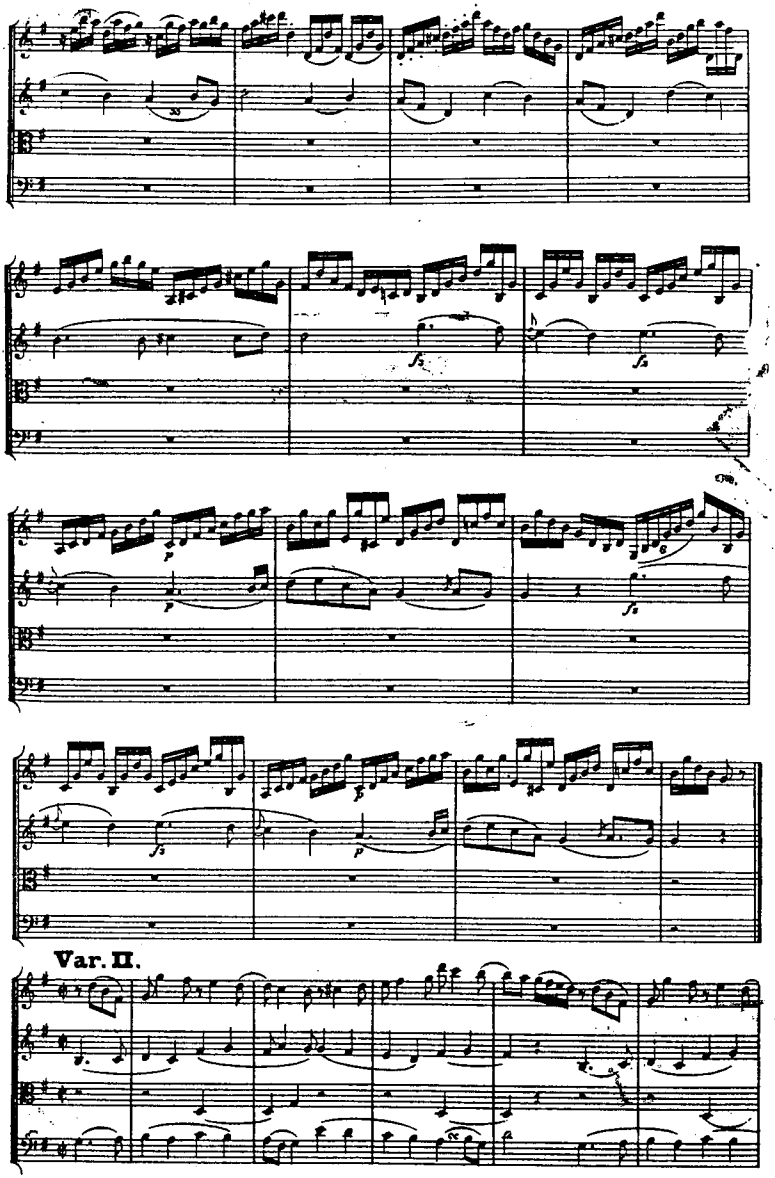
2. Τον τύπο της διαρκούς ροής και πλοκής παραλλαγών που συναντιέται στην τεχνική της θεματικής ανάπτυξης της σονάτας.

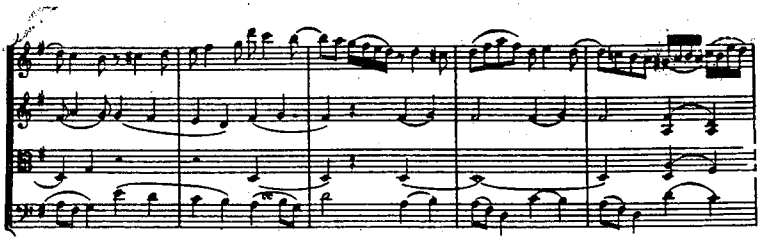
3. Τον τύπο του θέματος και παραλλαγών του 19ου αιώνα που αποτελεί μια εξέλιξη των προηγούμενων. Οι παραλλαγές αυτές είναι ευρύτερες και πιο ελεύθερες στη δομή και συχνούς χαρακτήρα και οι καταβολές τους βρίσκονται στον Beethoven.

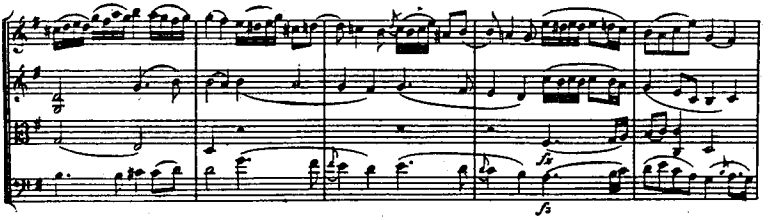
Haydn: Emperor Quartet (αργή κίνηση) (θέμα και παραλλαγές)
Θέμα: Διμερής φόρμα Α-Β
Α (1-13 μέτρο) (ααβ) (τρεις τετράμετρες φράσεις)
Β (13-τέλος) (επανάληψη μιας τετράμετρης φράσης που παρουσιάζει δομικές αναλογίες αναστροφής της α)
Παραλλαγές: Έχουν όλες πολυφωνικό χαρακτήρα (εκτός την IV που είναι ομοφωνική) με μετάθεση της μελωδίας σε διάφορα όργανα (I

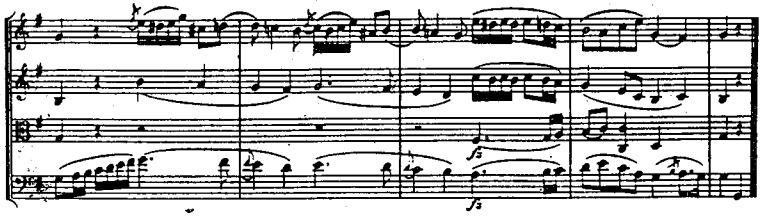
στο vIII, II στο vc, III στη vla, IV στο vII), αντιστικτικές αντιπαραθέσεις των άλλων οργάνων με αρμονικές μεταβολές και χωρίς διεύρυνση των ορίων της φόρμας (η IV παρουσιάζει μια επέκταση με ισοκράτη που δεν έχει θεματικό χαρακτήρα).



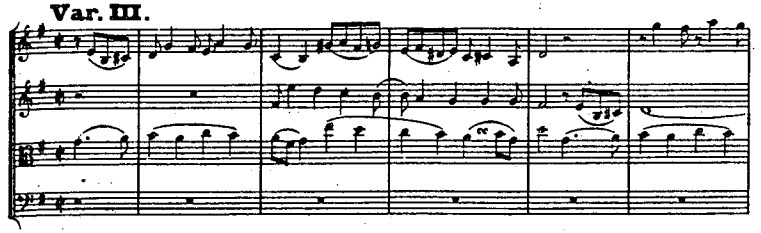

Var. II.

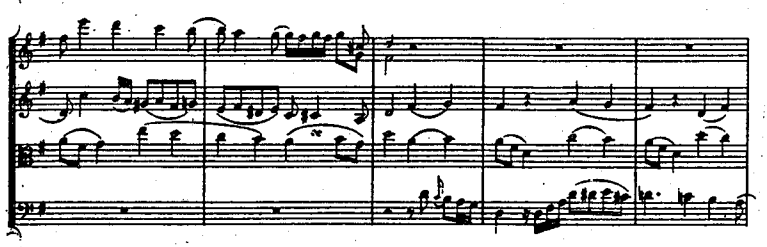


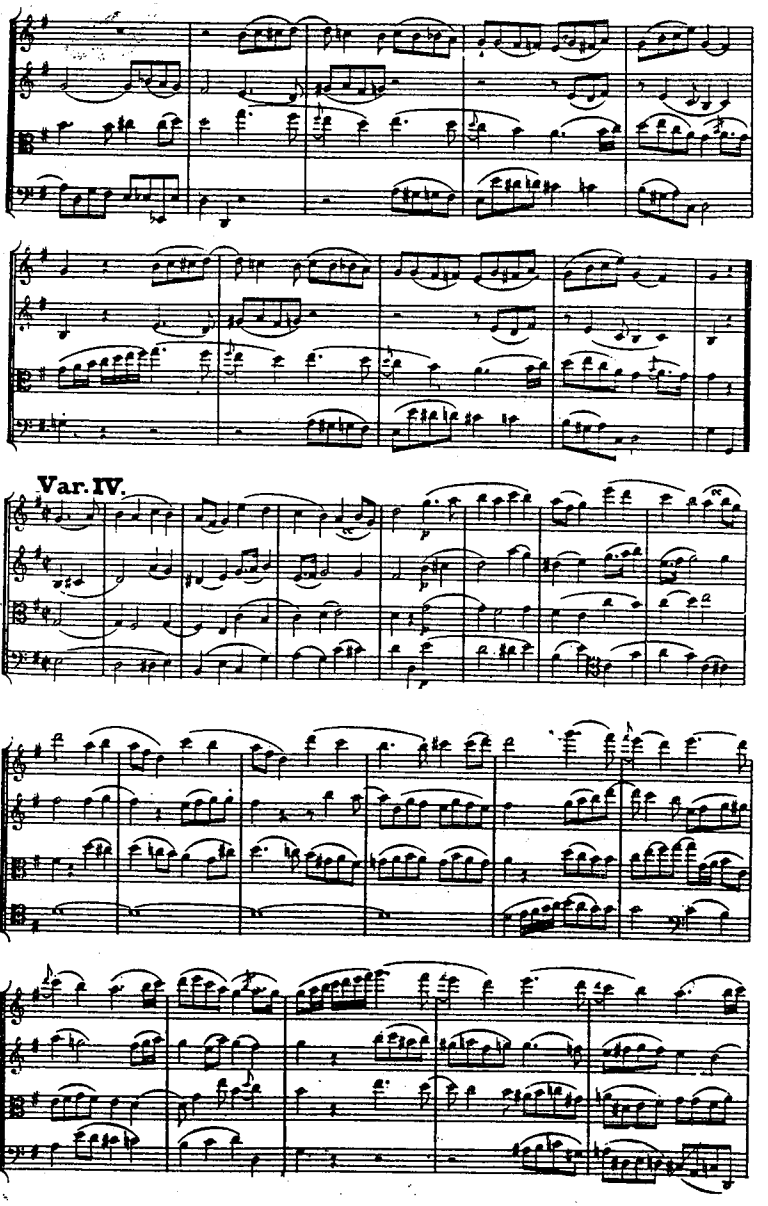


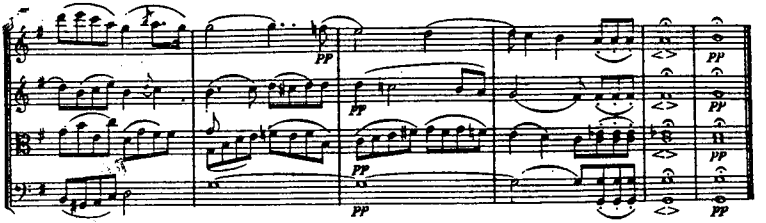


Var. III.



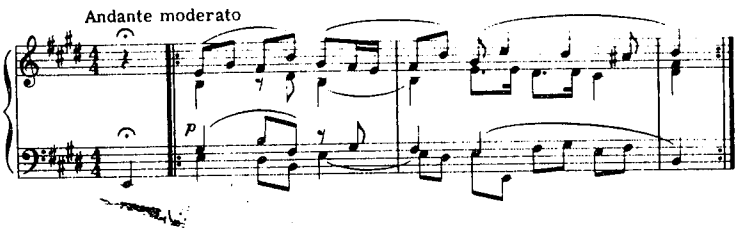



Var. IV.

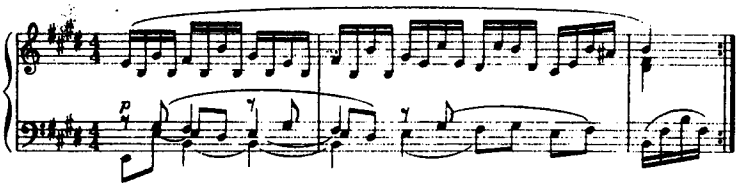


Handel: Air with Variations (The Harmonius Blacksmith) (Θέμα και παραλλαγές).

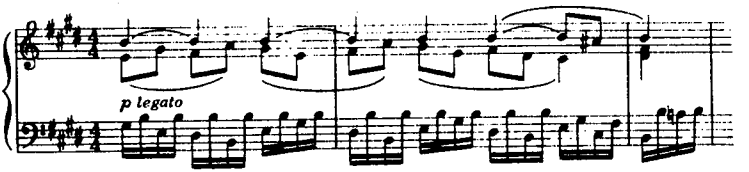
Θέμα



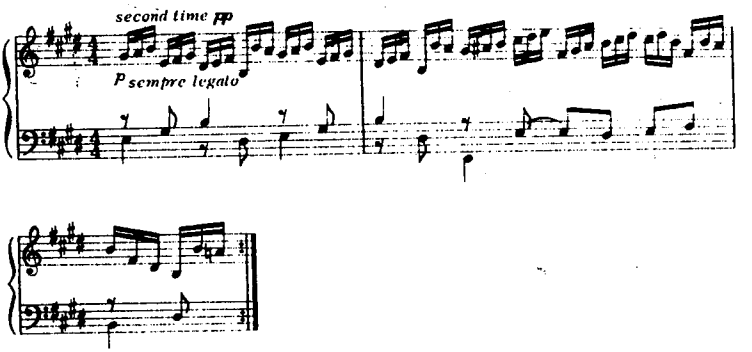
Var. 1: Εμβολισμός του θέματος σε κίνηση δεκάτων έκτων στην πάνω φωνή.



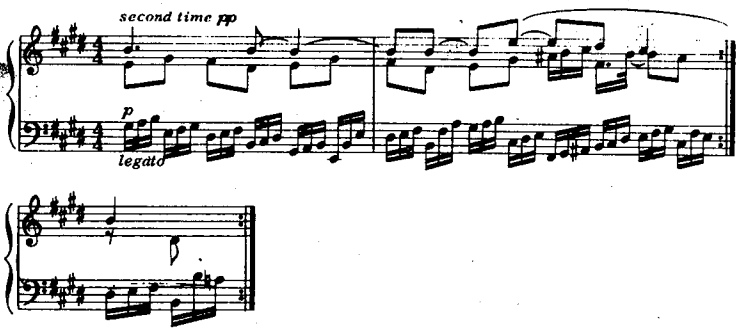
Var. 2: Διάσπαση της μελωδίας του θέματος στην μεσαία και κάτω φωνή και κίνηση του *basso* σε δέκατα έκτα.



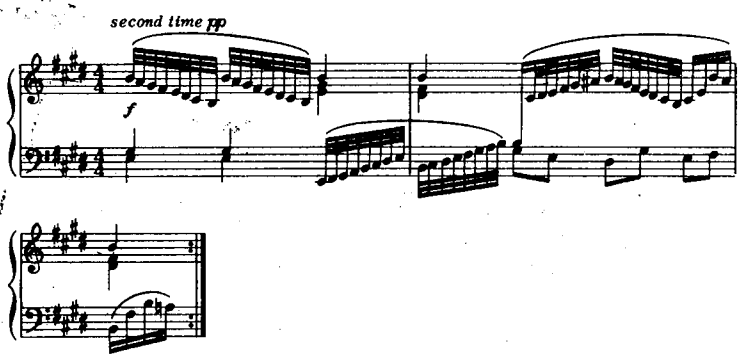
Var. 3: Εμβολισμός του θέματος σε κίνηση τριήχων στην κάτω φωνή και συνοδεία με μορφή διασπασμένων συγχορδιών (*broken chords*).



Var. 4: Διάσπαση της μελωδίας του θέματος στην μεσαία και κάτω φωνή και κίνηση του basso σε τρίηχα.

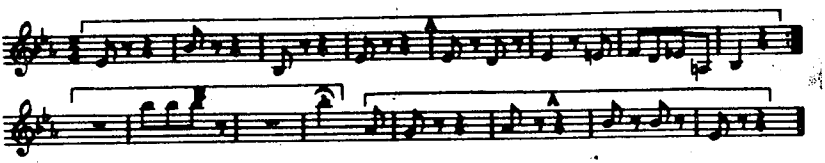


Var. 5: Γρήγορα περάσματα κλιμάκων



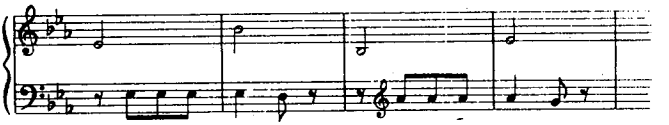
Beethoven: Symphony No 3 (τελευταία κίνηση) (Διευρυμένες μεγάλες παραλλαγές).

Θέμα:

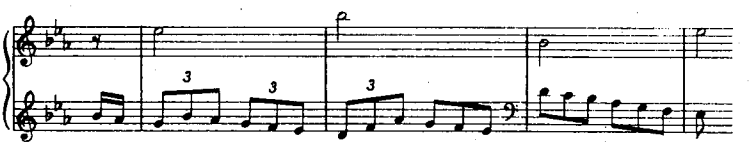


Οι παραλλαγές 1 και 2 δίνουν μια αντιστικτική αντιμετώπιση του θέματος.

Var. 1:

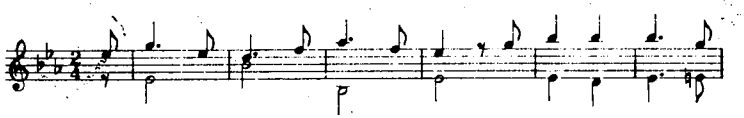


Var. 2:

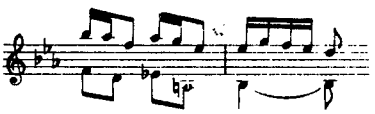


Var. 3: Ένα νέο μελωδικό θέμα (δεύτερο θέμα) εμφανίζεται στα ξύλινα ενώ το αρχικό θέμα χρησιμοποιείται ως basso.

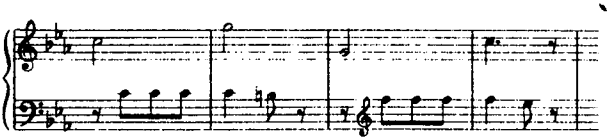
(Μελωδικό θέμα)



(Μπάσο θέμα)



Var. 4: Οι τέσσερις πρώτες νότες του basso θέματος αντιμετωπίζονται αντιστικτικά όπως στην Var 1, αλλά στη σχετική ελάσσονα κλίμακα (c)



Var. 5: Τα δυο θέματα εμφανίζονται όπως στην Var. 3 αρχικά στη h και μετά στη D.

Var. 6: Οι τέσσερις πρώτες νότες του basso θέματος αποτελούν το υπόβαθρο για την ανάπτυξη ενός μέρους με χαρακτήρα χορού σε g και ρυθμό: ♩ ♫ | ♩ ♫

Var. 7: Τα δυο θέματα εμφανίζονται μαζί στη C, επαναλαμβάνονται στη c ανάστροφα (διπλή αντίστιξη) και η παραλλαγή καταλήγει στη δεσπόζουσα με εβδόμη B που θα προετοιμάσει την είσοδο στην αρχική τονικότητα Ες που θα παραμείνει στις επόμενες παραλλαγές.

Var.8: Το basso θέμα αντιμετωπίζεται σε μίμηση φούγκας και αναστροφή, ενώ στη συνέχεια εμφανίζεται παραλλαγμένο το μελωδικό θέμα.

Var. 9: Εναρμονισμένη παραλλαγή του μελωδικού θέματος σε νέο tempo και με συνοδεία τριήχων που θα προαναγγείλει την επόμενη παραλλαγή.

Var. 10: Τρίηχα σε αρπέζ στα έγχορδα συνοδεύουν το μελωδικό θέμα.

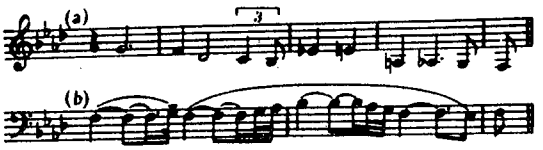
Coda: Αρκετά σύνθετης δομής με πολλά μέρη, ενώ προς το τέλος της εμφανίζεται το μελωδικό θέμα σε γρήγορο tempo.

Vincent d' Indy: Istar Variations (παραλλαγές με μορφή συμφωνικού ποιήματος βασισμένου πάνω στο τραγούδι VI του Ασσυριακού επικού ποιήματος του Idzubar. Ο d' Indy είχε την πρώτη επαφή με τον Ασσυριακό πολιτισμό το 1887 όταν επισκέφτηκε το British Museum στο Λονδίνο. Ο μύθος αναφέρεται πως για να ελευθερώσει τον αγαπημένο της από τον Άδη η θεά Istar πρέπει να περάσει από επτά πύλες - επτά παραλλαγές - κρεμόντας στην κάθε μια ένα ένδυμα ή ένα διακοσμητικό αντικείμενο. Αυτή περνά τις επτά πύλες γυμνή και θριαμβευτικά:

Istar, fille de sin, est arrivée au pays immuable,
elle a pris et reçu les Eaux de la Vie
Elle a presenté les Eaux sublimes
et ainsi devant tous, elle a delivré
les fils de la vie, son jeune amant

Οι παραλλαγές βασίζονται διαδοχικά στις ακόλουθες τονικότητες:

Υπάρχουν δυο βασικά θέματα:

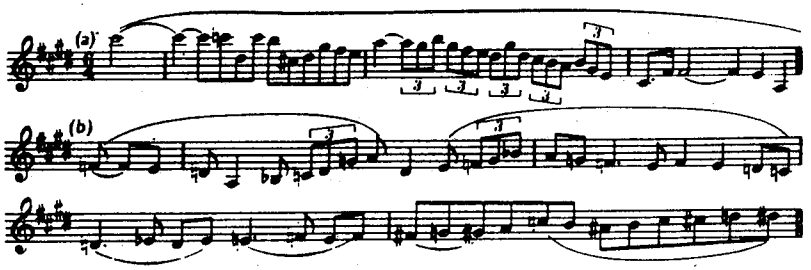


Το a παριστάνει την άφιξη της Θεάς μπροστά στην πύλη και την παράκλησή της να περάσει, το b την είσοδό της στην πύλη, ενώ οι παραλλαγές αναπαριστούν τα συναισθήματά της καθώς κινείται από πύλη σε πύλη. «Η Επίκληση» προηγείται και «το March» κλείνει κάθε παραλλαγή.

Var. 1: Σε F. Αρμονική παραλλαγή βασισμένη στα αρχικά θέματα με

εμφάνιση μελωδιών στο *basso*. Μετά «το *March*» «η Επίκληση» οδηγεί στη 2

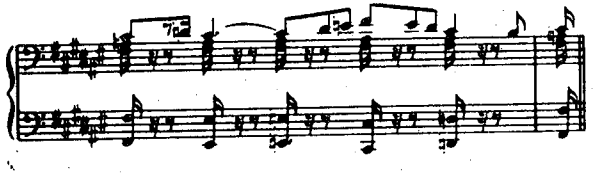
Var. 2: Σε Ε με δύο ευδιάκριτα θεματικά στοιχεία «Το *March*» είναι ποικιλμένο σε συγχορδίες, ενώ «η Επίκληση» προαναγγέλεται συγχορδιακά στη Β.



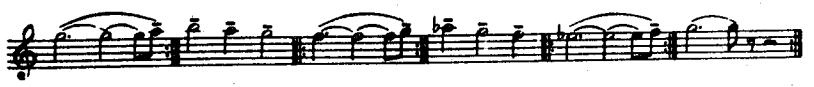
Var. 3: Βασισμένη στην Επίκληση σε Β

Var. 4: Σε *Fis* και μέτρο 5/4 βασισμένη στην «Επίκληση» σε έντονη κίνηση.

«Το *March*» εμφανίζεται με μια νέα ρυθμική διάρθρωση, τροποποιημένο ελεύθερα.

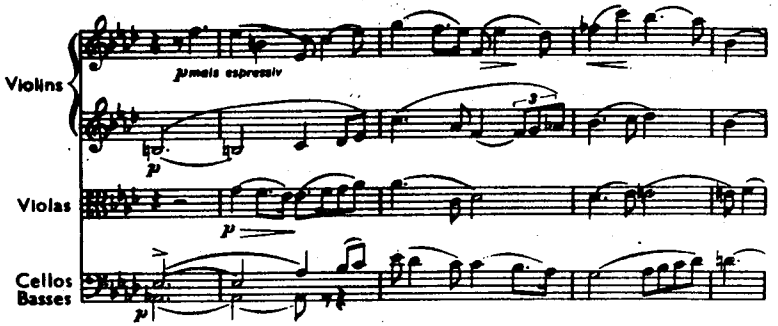


Var. 5: Σε C « Η Επίκληση» αποκτά μια οριστική γραμμή.



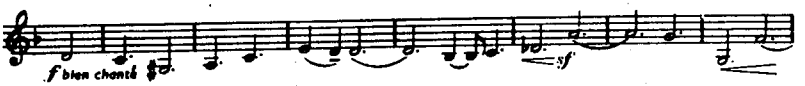
«Το March» εμφανίζεται σε τρεις σύνθετες φράσεις στη C - δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, τονική συσχέτιση - και μετά μια γεμάτη πάθος «Επίκληση» στη Aes η αισθητική ένταση πέφτει και οδηγεί στην Var. 6.

Var. 6: Σε Aes αρχίζει να αποκαλύπτει το θέμα ακόμα ποικιλμένο και όχι στην απλή, τέλεια μορφή.



«Η Επίκληση» γίνεται περισσότερο μελωδική

Var. 7: Σε d εκφραστική μετά μια εμφάνισή της «Επίκλησης» προβάλλεται το θέμα της θεάς Istar σε μια πλατιά ταυτοφωνία.

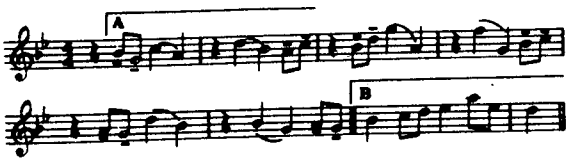


Elgar: Enigma Variations (Γράφτηκε το χειμώνα του 1898-99 και ο τίτλος του υποδηλώνει δυο αινίγματα που υποκρύπτει το έργο. Το πρώτο έχει σχέση με το ίδιο το θέμα που για 6 μέτρα είναι στη g στα έγχορδα, ενώ μετά για 4 μέτρα συνεχίζει στη G. Το δεύτερο αφορά κάθε μια από τις 14 παραλλαγές που είναι αφιερωμένες σε κάποιο φίλο ή γονέα του συνθέτη.

Γιά παραστατικότερη όμως παρουσίαση του έργου παραθέτω τα τα λόγια του ίδιου του συνθέτη όπως αναφέρονται στην πρώτη εκτέλεση 19 Ιουνίου 1899 στο Λονδίνο: «Το αίνιγμα μένει αίνιγμα... Το

αρχικό θέμα δεν εμφανίζεται σχεδόν πουθενά όπως σε μερικά σύγχρονα έργα όπως το *l' Intrus* και το *les sept Princesses* του *Maeterlinck* όπου η βασική προσωπικότητα δεν είναι ποτέ πάνω στη σκηνή»)

Θέμα:

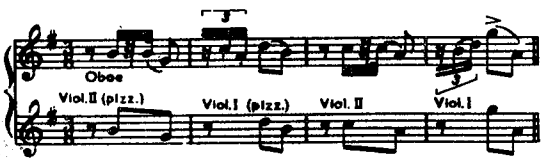


Var.1: Συνδεμένη με το θέμα με τροποποιήσεις του

Το *oboe* εισάγει μια νέα ρυθμική φιγούρα του θέματος

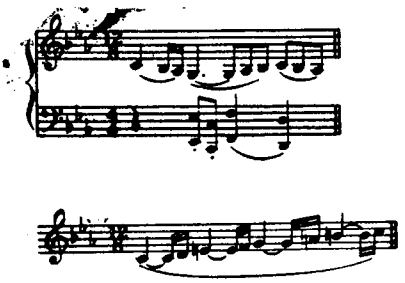
Var. 2: Το Α εμφανίζεται στο *basso* συνδυασμένο με εντελώς νέο υλικό.

Var. 3: Νέα εμφάνιση του Α

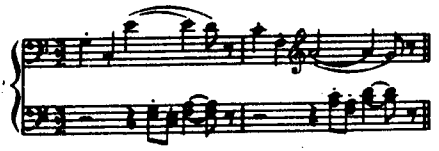


Var. 4: Ένταξη του θέματος σε τριμερή χρόνο

Var. 5: Το Α στο *basso* σε συνδυασμό με ένα νέο θέμα, ενώ το Β εμφανίζεται ως εξής:



Var. 6: Ένα νέο θέμα στις βιόλες συνδυάζεται με στοιχεία του Α θέματος (πρώτο μέτρο) στα *bassoons*.



Var. 7: Το Α έχει έντονη ρυθμική διάρθρωση ενώ το Β χρησιμοποιείται με αλυσιδωτή μορφή.

Η παραλλαγή αυτή κλείνει με μια πλατιά αναφορά στο Α που αποτελεί ίσως την πιο άμεση αναφορά του θέματος.

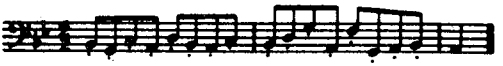
Var. 8: Χαριτωμένη διάνθιση του Α

Το Β εμφανίζεται τμηματοποιημένο

Var. 9: Συνδεμένη με τις *Var. 8* με μια κρατημένη νότα στο βιολί που περνάει σ' όλα τα έγχορδα. Το θέμα εμφανίζεται σε τριμερή χρόνο.

Var. 10: Αναφέρεται ως *Intermezzo* και βασίζεται θεματικά στο Β με τις ακόλουθες μορφές:

Var. 11: Το Α εμφανίζεται σε σμίκρυνση στο *basso*. Δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην αρχική του κατάσταση στα χάλκινα.



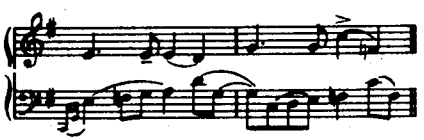
Στη συνέχεια το Β εμφανίζεται παραπέρα διαφοροποιημένο.

Var. 12: Το Α και Β διαφοροποιημένα ρυθμικά.

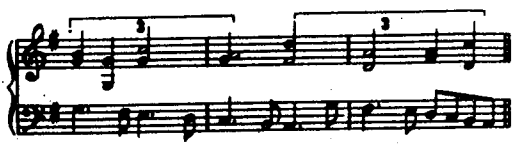
Var. 13: Αναφέρεται ως *Romanza*. Το Α χρησιμοποιείται ως *basso* σε ένα θέμα του *Mendelssohn*. «Μια ήσυχη θάλασσα κι ένα ευτυχισμένο ταξίδι». «Ο φίλος» εμφανίζεται σ' ένα πέρασμα του Ατλαντικού. Από το *basso* δίνεται η εντύπωση μηχανών πλοίου.

Var. 14 (Finale): Δίνει μια εικόνα του ίδιου του συνθέτη. Το θέμα μετά ένα εμφαντικό εισαγωγικό υλικό δίνεται με την ακόλουθη μορφή:

Το Β συνδυάζεται με ένα νέο θέμα:



Στη συνέχεια εμφανίζονται ορισμένες ανάλογες μικρομοτιβικές διευθετήσεις:



Τελικά το Α εμφανίζεται με μια απλή αρμονική μορφή.

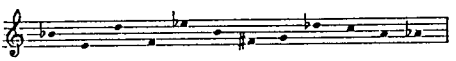
Schönberg: Variations for Orchestra op. 31. Το έργο αυτό αποτελεί το πρώτο δωδεκαφθογγικό έργο για μεγάλη ορχήστρα και αποτελείται από εισαγωγή, θέμα με εννιά παραλλαγές και μεγάλο finale. Η ορχήστρα δεν συμμετέχει πάντα στην ολότητά της καθότι οι παραλλαγές II, IV, και VI είναι γραμμένες για μικρούς σχηματισμούς δωματίου.

Οι σειρές που χρησιμοποιούνται είναι οι ακόλουθες:

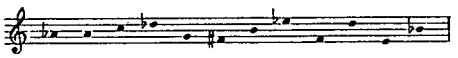
Αρχική

Ανάδρομη

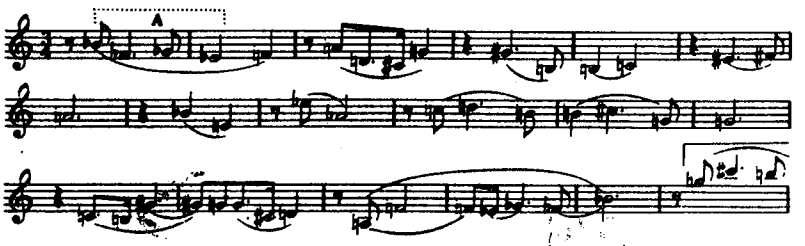
Ανάστροφη

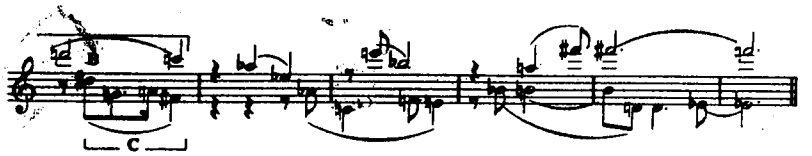


Ανάδρομη της ανάστροφης

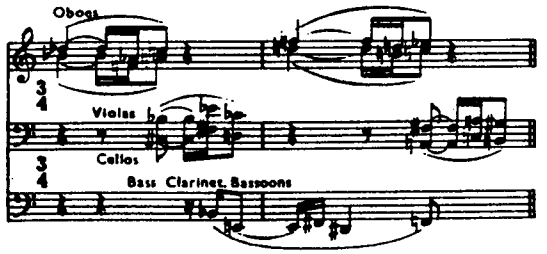


Το θέμα αποτελείται από 4 περιόδους των 12 φθόγγων η κάθε μια που ανταποκρίνεται στις 48 δυνατές φόρμες της σειράς. Στην εισαγωγή στο *trombone* εμφανίζεται ένα νέο θεματικό στοιχείο που προέρχεται από τους φθόγγους που ανταποκρίνονται στο όνομα του *BACH*. Το θεματικό αυτό μοτίβο ξαναεμφανίζεται στην 5η παραλλαγή όπως επίσης κάνει πιο ουσιαστικό και εμφανή το ρόλο του στο *finale*.

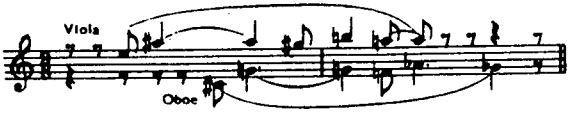




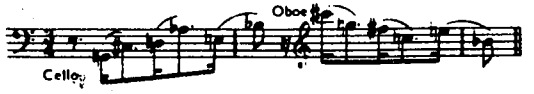
Var. 1: Στοιχεία από το A και B ενώ η χαμηλότερη φωνή συνοδεύει με διαστήματα από το 8ο μέτρο του θέματος.



Var. 2: Διευθέτηση σε φούγκα στοιχείων του B.

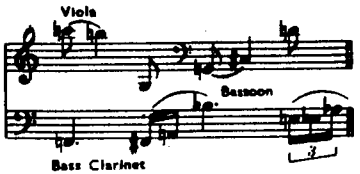


Var. 3: Μίμηση σε αναστροφή μοτιβικών σχημάτων του B.



Var. 4: Παρά το ότι αναφέρεται ως Walzertempo δεν διατηρεί ρυθμικές αναλογίες με το χορό.

Var. 5: Χαρακτηριστική του στυλ του Schönberg χρησιμοποίηση των ημιτονίων της χρωματικής κλίμακας.

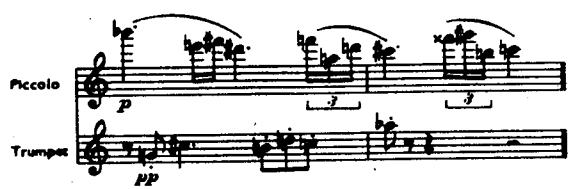


Var. 6: Αναστροφή και αναδρομή του C.

Var. 7: Αργή και εκφραστική μ' έναν μπαροκικό λυρισμό. Το θέμα εμφανίζεται στα ξύλινα, ενώ συνοδεύουν με λεπτούς σχηματισμούς ή celesta, το glockenspiel, η harpe και τα έγχορδα σολιστικά.

Var. 8: Γρήγορη και ρυθμική με επίμονη αρμονία και παρουσία των φθόγγων του θέματος.

Var.9: Σε γρήγορο αλλά λίγο πιο αργό από την προηγούμενη tempo, με μια δομή πιο σύνθετη από τις προηγούμενες που προετοιμάζει το εντυπωσιακό finale ενώ σε ορισμένα σημεία δεν θα διστάσει να χρησιμοποιήσει και ασυνήθιστους σχηματισμούς οργάνων π.χ. pic και trmpt χωρίς συνοδεία.



Finale: Είναι το μεγαλύτερο και πυκνότερο μέρος του έργου, το θέμα στην αρχική του *original* φόρμα εμφανίζεται στο *cor anglais* ενώ σημαντική θέση κατέχει και το θεματικό στοιχείο που βασίζεται στους φθόγγους που υποδηλώνουν τα γράμματα του ονόματος *BACH*.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Γενική βιβλιογραφία (όπως αναφέρεται στο τεύχος Ι)

Ειδική βιβλιογραφία

Born: Die Variation als Grundlage handwerklicher Gestaltung im musikalischen Schaffen Pachelbels (Frankfurt 1941).

Dalglish W: The Use of Variation in Early Polyphony, Musica disciplina XXIV (1972)

Fischer K. von: Arietta variata studies in Eighteeth - century Music: a Tribute to Karl Geiringer ,1970).

Horsley I: The Sixteeth - century Variation and Baroque Counterpoint, Musica disciplina XIV (1960).

Lorenz D: Die Klavier - Musik Dietrich Buxtehudes. Archiv für Musikwissenschaft XI (1954).

Nelson R: Schoenberg's Variation Seminar, The Musical Quartrerly, 1 (1964)

Payne E: Theme and Variation in Modern Music, The Music Review, XIX (1958).

Puchelt G: Variationen für Klavier in 19. Jahrhundert (New York 1973).

Swoboda H: Die nachbeethoven'sche Variationenform (Prague 1923)

Yasser J: The Variation Form and Synthesis of Arts, Journal of Aesthetics and Art Criticism XIV (1956).