

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 *Nóμοι* 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 χαρακτηρίζονται 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* κ.κ., 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 16ο και 17ο 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 μεταβάλλεται 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*

(a) Prague MS



(b) Strasbourg MS



(c) Strasbourg MS



Tenor





Στη φωνητική μουσική του 15ου αιώνα η ιδέα των παραλλαγμένων στροφών βρίσκει διέξοδο κυρίως σε ύμνους όπως ο *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 1, Miserere mei, Deus* (το *cantus firmus* εμφανίζεται σε διαφορετικό επίπεδο ύψους στην κάθε 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 *tenoro* 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 αναπτύσσεται η μουσική για *virginal* που είναι επιρρεασμένη τόσο από τις ιταλικές όσο και από τις ισπανικές τεχντροπίες.

Τα πιο πρώιμα δείγματα τέτοιων παραλλαγών συναντιούνται στις ταμπλατούρες για *lute* του *Petrucchi*. Π.χ. στο τέταρτο βιβλίο η *pavane alla venetiana* (παραλλαγές πάνω σε μία 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 συναντιούνται στις ταμπλατούρες των *Balletti*, *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 να έχουν 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 ποικιλιμένο και τα αντιστικτικά μοτίβα μεταβάλλονται σταδιακά.

Στη συνέχεια ο μαθητής του Sweelinck *Scheidt* θα δώσει 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 nativitatit Christi.*

verse 1 a4

verse 3 a3

verse 4 Bicinium duplici contrapuncto

verse 5 a3



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 *chacoppnes* 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 η 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 να ναι επηρεασμένες. 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 τεχνολογία 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 rondο 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 συναντώνται 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 μεταβάλλεται στο σύνολο, αλλά μικροδομικά στοιχεία του θέματος (μοτίβα) αποτελούν το κυτταρικό υπόβαθρο για τη διαδικασία της θεματικής

ανάπαυσης, 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 θάλαγα 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) υπαινίσσεται 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 δεξιότητες του Chopin (*Grande fantaisie sur des airs polonais, Haxameron*) και του Liszt (*Weinen, Klagen* - πρελούντιο, παραλλαγές και τελικό chorale του τύπου παραλλαγών *ostinato* - *Totentanz* - 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, αντιοπτικτικών 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 μπάσο 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* (δεξιOTECHNΙΚές 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 πιάνο, *Fauré: Thème et Variations*).

## 20ος αιώνας

Τον 20ο αιώνα δυο σημαντικά γεγονότα θα επιρρεάσουν την πορεία των παραλλαγών κατάσταση που αποφθεγματικά 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 πιάνο πάνω σε θέματα του *Beethoven*, *Variations* για ορχήστρα ή δυο πιάνο πάνω σε θέματα του *Mozart*, *Variations* για πιάνο πάνω σε θέμα του *Telemann* κλπ.

*Schönberg: Pierrot lunaire* (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. <sup>4</sup> *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 πιάνο, *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 ορχήστρα (1964) (τροποποιήσεις και διαφοροποιήσεις των σειρών παρά των θεματικών στοιχείων).

*Dallapiccola: Variations* για ορχήστρα.

*Nono: Variazioni canoniche* για ορχήστρα.

*Hindemith: 4ο κουαρτέτο εγχόρδων (passacaglia)*, *Philharmonisches Konzert*, *Der Schwanendreher* (concerto για viole στο finale δίνει έναν αυτοσχεδιαστικό τύπο παραλλαγών για σολιστικά όργανα), *The four temperaments* 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, ευθουσιώδες, 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 pasacaglia).

*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 παράλλαγή 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 πιάνο 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: Occasional Variations* για μαγνητοταινία.

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

*Randall: Lyric Variations* για βιολί και μαγνητοταινία.

*Henry: Variations 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 από 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* (διευρυνμένες 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.

O - - - crum con - vi - vi - um, in quo Christ - us su - mi - tur;  
 O - - - crum con - vi - vi - um, in quo Christ - us su - mi - tur;

*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 μπάσου ή άλλης εσωτερικής φωνής όπως το θέμα.

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

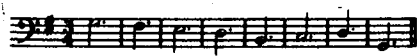
*Bach: Goldberg Variations, Rameau: Le Niais de Sologne, Holbrooke: Three blind mice, Byrd: O mistress mine, Gibbons: Gialiaro, Brahms: Variations* πάνω σ' ένα θέμα του *Schumann, Brahms: Variations* πάνω σ' ένα θέμα του *Handel* κλπ.

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

Musical score for Variation 20, consisting of two systems of piano accompaniment. The first system features a treble clef staff with a melodic line of eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of quarter notes. The second system continues the melodic and rhythmic patterns.

Var. 24

Musical score for Variation 24, consisting of two systems of piano accompaniment. The first system features a treble clef staff with a melodic line of eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of quarter notes. The second system continues the melodic and rhythmic patterns.

Var. 25

Musical score for Variation 25, consisting of two systems of piano accompaniment. The first system features a treble clef staff with a melodic line of eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of quarter notes. The second system continues the melodic and rhythmic patterns.

Var. 28

Musical score for Variation 28, consisting of two systems of piano accompaniment. The first system features a treble clef staff with a melodic line of eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of quarter notes. The second system continues the melodic and rhythmic patterns.



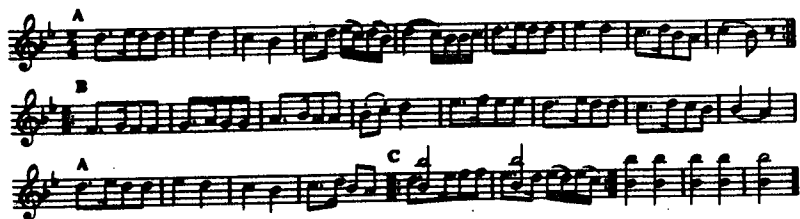
Var. 29



*Brahms: Variations* πάνω σ' ένα θέμα του *Haydn*.

Έργο για ορχήστρα του *Brahms* που γράφτηκε το 1873 (ο ίδιος ο συνθέτης το μετέγραψε και για 2 πιάνο). 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 υποδιαίρέσεων.*



*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.



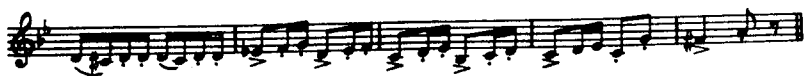
*Var. 4:* Δύο νέες μελωδίες χωρίς θεματικές συνδέσεις αντιπαρατίθενται με διπλή αντίστιξη στη 12η.



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



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

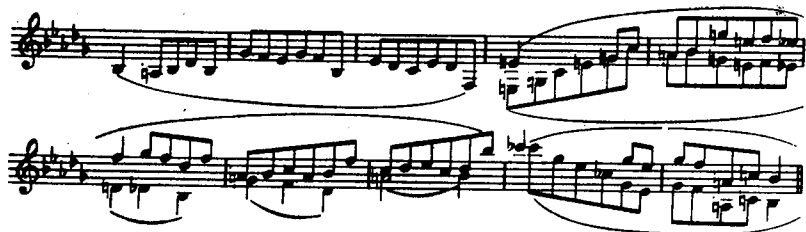


Var. 7: Λυρικού χαρακτήρα με νέα θεματικά στοιχεία και συνοδεία που προέρχεται από τις μοτιβικές δομές του 2ου και 3ου μέτρου του θέματος.



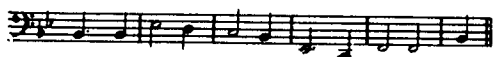
Var. 8: Νέα θεματικά στοιχεία με μμήσεις σε αναστροφή και συνοδεία από αποσπασματικά στοιχεία του θέματος.



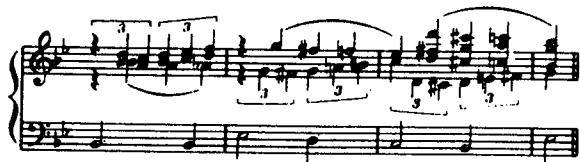


Var. 9: (*finale*): Έχει χαρακτήρα *passacaglia*, αλλά όχι σε τριμερές μέτρο που προαναγγέλει το *finale* της 4ης συμφωνίας, ενώ συχνά χρησιμοποιεί συνδυασμούς τετραμερών και εξαμερών υποδιαιρέσεων, μερικές φορές το βασικό θέμα *ground* - εμφανίζεται και σε ανώτερες φωνές σε μίμηση και σμίκρυνση.

Θέμα *ground*



Συνδυασμός εξαμερών και τετραμερών υποδιαιρέσεων.



Αντιστικτικές αντιπαράθεσεις 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 εναρμο-  
νίσεις 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 συγχόρδιων 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 εξελίσσεται 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).*

5  
*mf*  
 Sum - mer is a com - ing in, —  
 Sing, cuck - oo, now — sing, cuck - oo. Sing, cuck - oo, now —

8  
*mp*  
 Loud now sing cuck - oo. Grow - eth seed, and blow - eth mead, and  
*mf*  
 Sum - mer is a com - ing in, — Loud now sing cuck - oo.  
 sing, cuck - oo. Sing, cuck - oo, now —

12  
*mf*  
 cuck - oo, Nor cease thou ev - er now. Fa la la la la  
 cuck - oo, Well thou sing - est, cuck - oo, Nor cease thou ev - er  
 oo, now — sing cuck - oo. Sing, cuck -

15  
*mf*  
 la la la, — Fa la la la la, Fa la la la la la la la  
 now. Fa la la la la la la, — Fa la la la la,  
 oo, now — sing, cuck - oo. Sing, cuck - oo, now —

24  
*pp*  
 Slower  
 la la la la la Sing, cuck - oo, Sing, cuck - oo.  
 la la la la la la la la Sing, cuck - oo, Sing, cuck - oo.  
 sing, cuck - oo Sing, cuck - oo, Sing, cuck - oo.

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 η), *Beethoven: Ηρωική συμφωνία* (στην τελευταία κίνηση αρμονικό ground), *Brahms: Συμφωνία No 4* (στην τέταρτη κίνηση αρμονικό και μελωδικό ground), *Chopin: Berceuse* (αρμονικό ground), *Liszt: Variations* πάνω σ' ένα θέμα του *Bach* (μελωδικό ground από το *crucifixus* της λειτουργίας σε η του *Bach*), *Hindemith: Piano sonata No 2* (πρώτη κίνηση), *Hindemith: Sonata No 1 for organ* (τελευταία κίνηση), *Bartok: Concerto for orchestra* (πρώτη κίνηση), *Stravinsky: Symphony of Psalms* (τελευταία κίνηση), *Britten: (Noye's Fludde (storm))*.

### *Purcell: Dido and Aeneas*

Larghetto

The image shows a page of musical notation for Purcell's *Dido and Aeneas*. It includes a vocal line with lyrics in English and German, and piano accompaniment for strings and viola. The tempo is marked 'Larghetto'. The piano part includes markings for 'Str. con ord.', 'dolce', and 'Vlc. Solo'. The lyrics are: 'When I am Liest' ich ge-', 'Iaid am laid in earth, may my wrongs cre-', 'bet-tel im Er-den-schoß, sei dein Herr nicht be-'.

When I am  
Liest' ich ge-

Str. con ord.

dolce  
pp

VI

Vlc. Solo

Iaid am laid in earth, may my wrongs cre-  
bet-tel im Er-den-schoß, sei dein Herr nicht be-

18

D. *ate, no trou-ble, no trou-ble in thy breast.*  
*trübt der Trü-nen, der Trü-nen, die ich ver-göß.*

*espr.*

*dolce espr.* *f*

W. W. Tromb.

19

D. *Re-mem-ber me! Re-mem-ber me!*  
*Ge-den-ke mein! Ge-den-ke mein!*

*mf* *fp*

*fp* *ff*

20

D. *but ah! for-get my fate. Re-*  
*doch ach ver-giß mein Loos. Ge-*

*p* *mf*

Ob. Hr. Trp.

21

D. *mem-ber me, but ah! for-get my fate!*  
*den-ke mein, doch ach ver-giß mein Loos!*

*f*

Fl.

22

*f*

Fl., Ob.



Bach: *Gricifixus* από τη Λειτουργία σε *h.*

**SOPR. II.** *mf*  
Cru - ci - fi - xus,

**ALTO.** *mf*  
Cru - ci - fi - xus,

**TENOR.** *mf*  
Cru - ci - fi - xus, eru - oi -

**BASS.** *mf*  
Cru - ci - fi - xus,

eru - ci - fi - xus, eru - oi - fi - xus,

cru - ci - fi - xus, cru - ci -

fi - xus,

eru - ci - fi - xus,

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

This musical score is written for a Latin liturgical text, likely a Mass. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line (Soprano/Alto and Tenor/Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are in Latin and are printed below the vocal lines. The music is in a major key and 4/4 time. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern in the right hand and a more active line in the left hand. The lyrics are:

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 - oi - 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, ae -  
 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,  
*ppp*

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

Two systems of musical notation for piano. The first system begins with a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The music consists of a steady bass line in the left hand and chords in the right hand.

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

Two systems of musical notation for piano. The first system includes dynamic markings *cresc. molto* and *ff* *g. Orch.*, and a *Ped.* (pedal) instruction. A circled number 3 is above the staff. The second system includes *pk.* (piano) and *p* (piano) markings, and the instruction *Str. allein* (strings alone). A circled number 6 is above the staff. The text *Bells on the stage* is written below the first system, and *(very loudly)* is written below the second system.

Oh feast of love un - dy - ing, from  
 Zum letz - ten Lie - bes - mah - le gr -

day to day re - newed  
 rüs - tet Tag für Tag,

*Holst: The Hymm of Jesus (basso ostinato)*

Hindemith: *Ludus Tonalis (Interludium) (basso ostinato)*

Allegro pesante (♩ = 104)

Interludium

*Chacone (chacona, ciaccona)*

Παλιός 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



I V vi V  
 I V vi IV V  
 I V vi iii IV V  
 Vi - da. vi - da. la vi - da bo - na.  
 Vi - da. hu - mu - nos a cha - co - na.

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 comique*, *Roland*, *Cadmus*), *Schütz* (φωνητικό κομμάτι πάνω στη ciaccona από τη *Zerfiro torna* του *Monteverdi*), *Buxtehude* (*Praeludium*, *Fuge und Ciaccona*), *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 Nielsen: Prelude, Trio and Ciaccona* για όργανο.

*Byrd: Malt's Come Downe (chaconne)*

Θέμα





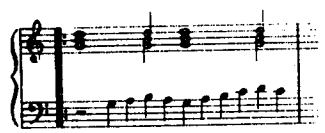
Var. 1:



Var. 2: Κίνηση τετάρτων στην ψηλότερη φωνή



Var. 3: Κίνηση τετάρτων στη χαμηλότερη φωνή



Var. 4: Κίνηση τετάρτων σε δυο φωνές.



*Var. 5: Κίνηση ογδών στην ψηλότερη φωνή*



*Var. 6: Κίνηση ογδών στην χαμηλότερη φωνή*



*Var. 7: Κίνηση ογδών σε δύο φωνές*



*Var. 8: Σταδιακή επιβράδυνση της κίνησης*



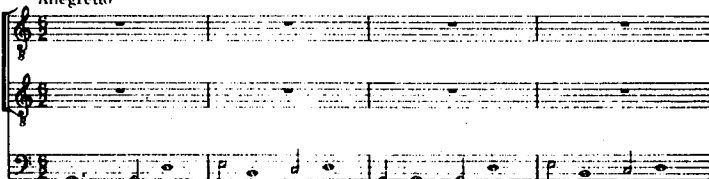
Monteverdi: Zefirò torna

GIACCONA  
Allegretto

Tenor I


Tenor II

Continuo



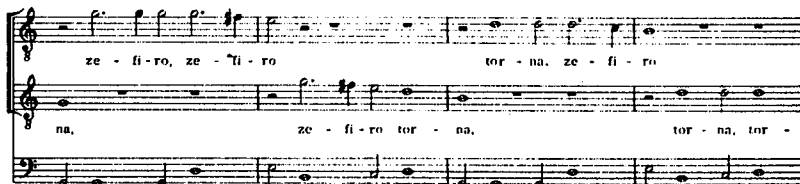
Ze - fi - ro, ze - fi - ro, ze - fi - ro, ze - fi - ro,

Ze - fi - ro tor - na, ze - fi - ro tor -



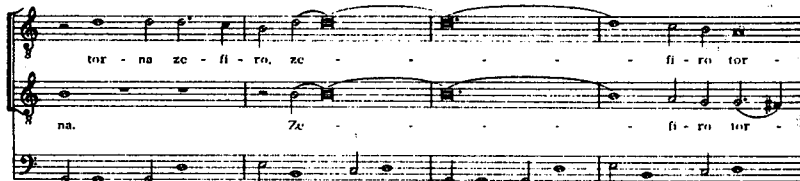
ze - fi - ro, ze - fi - ro tor - na, ze - fi - ro

na, ze - fi - ro tor - na, tor - na, tor -



tor - na ze - fi - ro, ze - fi - ro tor -

na. Ze - fi - ro tor -



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-gliea l'on -

to e'l piè di - scio - -

de di - scio-gliea l'on -

glie di - scio-gliea 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 - toj  
al - bel - suon su'l pra - toj flo - ri

crin Fil - li - dee Clo - ri in - ghir - lan - da - toj crin Fil - li - dee Clo -  
in - ghir - lan - da - toj crin Fil - li - dee Clo - ri

ri no - te  
no - te no - te

no - te no - te tem - pran - doj  
no - te no - te tem - pran - doj

mor ca - - re ca - - re ca - - - re gio - con -  
mor ca - - re ca - - re ca - - - re gio - con -

de e da mon - ti da mon -

de

ti i - me

e da val - li da val - li e pro - fon

*forte* rad - dop - pian l'ar - mo - nia *piano* rad - dop *forte*

de rad - dop - pian l'ar - mo - nia

*forte* rad - dop

*piano* rad - dop *piano* rad - dop

rad - dop pian rad - dop

*forte* rad - do - pian l'ar - mo -

*piano* *piano*

*forte*

nia *piano* glian - - - tri *piano*  
 rad - dop - pian l'ar - mo - nia glian

*(piano)*

*(piano)*  
 glian - tri ca - no - ri *piano* sor - ge più va - ga in  
 tri glian - 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 - veab-ban-do-na - tes so - le l'ar -

i - o per sel - veab-ban-do-na - tes so - le l'ar -

dor — di due be - gli oc - chi gl mio tor - men - to

dor — di due be - gli oc - chi gl mio tor - men - to sol

sol

i - o per sel - veab-ban-do-na - tes so - le l'ar dor —

i - o per sel - veab-ban-do-na - tes so - le l'ar dor —

— de due be-gl'oc - chi gl mio tor-men - to

— de due be-gl'oc - chi gl 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

hor can to hor can  
 hor can  
 (an)  
 (an) to.  
 (an) to.

*Bach: Violin Sonata No 4 (chaconne)*

Βασικό αρμονικό θέμα

Var. 1: Το αρχικό μπάσο 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 αρπάζ



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



Var. 6: Αλυσιδωτά μοντέλα σε δέκατα έκτα



Var. 7: Αλυσιδωτά μοντέλα με συνδυασμούς ογδών 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:

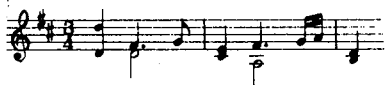


Var. 15: Γρήγορες κινήσεις κλιμάκων



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



5

Var. 26: Χρήση αρπέζ

Var. 27: Χρήση κινήσεων κλιμάκων

Var. 28:



Var. 29: Ομοιότητα με το αρχικό θέμα.

Bach: Violin Sonata No 4 (chaconne)

CIACCONA





D

IV. E

F

G

H

I

*cresc.*

*ff*

*dolce*

This musical score consists of ten staves of music, each beginning with a lettered section marker (K, L, M, N) and a Roman numeral (I, II, III, IV, V). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *mf*, *pp*, *crac.*, and *dimin.*. The music is written in a single system across the staves, with some staves containing multiple lines of music. The overall style is characteristic of a classical piano work.

This musical score consists of 13 staves of music. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The score includes several dynamic markings: *p* (piano), *f* (forte), and *cresc.* (crescendo). A section marked *O* begins with the instruction *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo). A section marked *P* starts with a *p* marking. A section marked *Q* begins with a *p* marking. A section marked *R* begins with a *p* marking. A section marked *S* begins with a *p* marking. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

pp

*poco a poco cresc.*

T

U

V

W

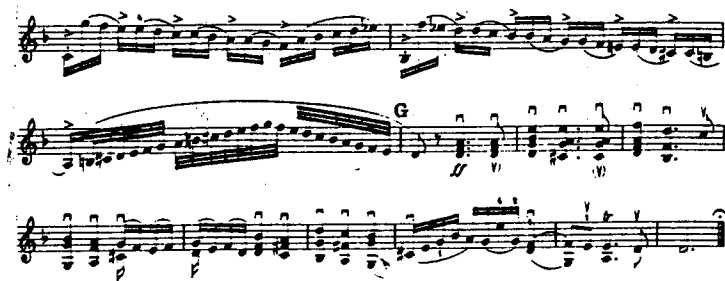
X

Y

Z

A

Musical score consisting of 12 staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamic markings like *p*, *cresc.*, *pp*, and *sempre più f* are interspersed throughout. Section markers **B**, **C**, **D**, and **E** are placed above specific staves. The music appears to be a single melodic line with complex rhythmic patterns and phrasing.



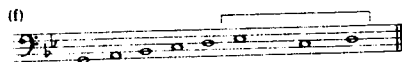
*Passacaglia (pasacalle, passacalle, passacaille, passecaille)*

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).





Η φόρμα αυτή συναντιέται αρκετά συχνά στη μουσική φιλολογία σε έργα όπως: *Sances: Cantata 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 Fuge in c.*

Θέμα



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



*Var. 3*: Τρίφωνη αντίστιξη σε όγδοα

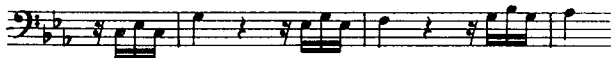
*Var. 4*: Αντιστικτική με βασική ρυθμική φιγούρα:

*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 συγχροδιακή 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.

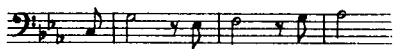
*Var. 14:* Το *ostinato* εμφανίζεται στην πρώτη νότα ενός *group* δεκάτων έκτων σε αρπέζ στο αριστερό χέρι.

*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*.





Bach: Organ Passacaglia and Fugue in c

Cembalo  
 ossia Organo.

Pedale.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with various rhythmic patterns. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes and rests.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes and rests.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes and rests.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes and rests.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and accidentals.

Second system of musical notation, continuing the piece with intricate melodic lines and harmonic support.

Third system of musical notation, showing a dense texture of notes and rests in both hands.

Fourth system of musical notation, characterized by rapid sixteenth-note passages in the treble clef.

Fifth system of musical notation, concluding the page with sustained chords and melodic fragments.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and accidentals.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and accidentals.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and accidentals.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and accidentals.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and accidentals.

The first system of musical notation consists of a grand staff with three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two staves are in bass clef. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B-flat4, and C5. The bass clef staves contain a complex accompaniment of eighth and sixteenth notes.

The second system of musical notation continues the piece. The treble clef staff features a melodic line with eighth-note patterns and some slurs. The bass clef staves provide a rhythmic foundation with eighth-note accompaniment.

The third system of musical notation shows the progression of the melody and accompaniment. The treble clef staff has a more active melodic line with frequent eighth-note runs. The bass clef staves continue with their accompaniment.

The fourth system of musical notation features a similar texture to the previous systems. The treble clef staff has a melodic line with eighth-note patterns, and the bass clef staves provide accompaniment.

The fifth system of musical notation concludes the piece. The treble clef staff has a melodic line with eighth-note patterns, and the bass clef staves provide accompaniment.

First system of a musical score, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The upper staff features a complex melodic line with many beamed eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Second system of the musical score, continuing the piece. The notation remains consistent with the first system, showing the progression of the melodic and harmonic ideas.

Third system of the musical score. The upper staff continues with intricate melodic patterns, and the lower staff maintains its accompaniment role.

Fourth system of the musical score. This system shows a significant increase in the density of notes in the upper staff, with rapid sixteenth-note passages.

Fifth and final system of the musical score on this page. It concludes with a series of fast, rhythmic figures in both staves, ending with a final chord in the lower staff.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex, flowing melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The lower staff is in bass clef and provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

The second system continues the musical piece. The treble staff maintains its intricate melodic development, while the bass staff continues with a consistent rhythmic accompaniment, showing some variation in note values.

The third system shows further development of the melodic and rhythmic motifs. The treble staff features more complex rhythmic patterns, and the bass staff continues to provide a steady accompaniment.

The fourth system features a more active melodic line in the treble staff, with frequent sixteenth-note runs. The bass staff continues to provide a rhythmic foundation.

The fifth system concludes the page with a final melodic flourish in the treble staff. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment that ends with a final cadence.

Thema fugatum.

The first system of musical notation for 'Thema fugatum'. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music is in a minor key and 3/4 time. The treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The grand staff features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

The second system of musical notation. The treble staff continues with quarter notes D5, E5, and F5, followed by a half note G5. The accompaniment in the grand staff continues with eighth notes, and the bass staff provides harmonic support.

The third system of musical notation. The treble staff features a more active melodic line with eighth and sixteenth notes. The accompaniment in the grand staff becomes more complex, with the right hand playing sixteenth-note patterns.

The fourth system of musical notation. The treble staff continues with a series of eighth-note patterns. The accompaniment in the grand staff maintains the eighth-note texture, with the bass staff providing a steady harmonic foundation.

The fifth system of musical notation. The treble staff features a series of sixteenth-note patterns. The accompaniment in the grand staff continues with eighth notes, and the bass staff provides harmonic support.



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff features a more active melodic line with sixteenth-note patterns, and the bass staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation, showing further development of the melodic and rhythmic themes. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff maintains the eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation, with the treble staff showing a melodic line that includes some chromatic movement. The bass staff continues with the eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. The treble staff features a melodic line with some grace notes, and the bass staff concludes with the eighth-note accompaniment.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The lower staff is in bass clef and features a simpler, more melodic line with some rests.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the complex, rhythmic melody from the first system. The lower staff continues the simpler melodic line, with some notes appearing in the treble clef.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the complex, rhythmic melody. The lower staff continues the simpler melodic line, with some notes appearing in the treble clef.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the complex, rhythmic melody. The lower staff continues the simpler melodic line, with some notes appearing in the treble clef.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the complex, rhythmic melody. The lower staff continues the simpler melodic line, with some notes appearing in the treble clef.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff continues the rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with some longer note values and rests. The lower staff continues the rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff continues the rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff continues the rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats. The treble staff contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note rhythm.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a melodic line with various rhythmic values and slurs. The bass staff continues with a consistent eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with slurs and eighth-note patterns. The bass staff maintains the eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and eighth-note patterns. The bass staff continues with the eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with slurs and eighth-note patterns. The bass staff continues with the eighth-note accompaniment.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and some slurs.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music continues with similar rhythmic complexity and includes some slurs.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music continues with similar rhythmic complexity and includes some slurs.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music continues with similar rhythmic complexity and includes some slurs.

The fifth system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music continues with similar rhythmic complexity and includes some slurs. The word "Adagio" is written in the middle of the system.



Var. 11:



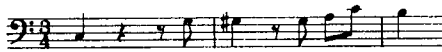
Var. 12:



Var. 13:



Var. 14:



Britten: Nocturnal (passacaglia).

Musical score for Britten's Nocturnal (passacaglia). The score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system includes the instruction *ppp* and *marked*. The second system includes the instruction *pp marc.* and *Bm*. The third system includes the instruction *Bm*. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings throughout.

marked  $\text{\textcircled{c}}$

BV

This system shows the first two staves of a musical score. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff contains a rhythmic accompaniment. The tempo marking 'marked' with a circled 'c' is placed above the first measure. The letter 'BV' is written below the first measure of the lower staff.

cresc.

F B  $\text{\textcircled{c}}$  V IV VI VII V III I

This system continues the musical score. The upper staff features a complex melodic passage with many slurs and ornaments. The lower staff has a steady rhythmic pattern. The marking 'cresc.' is placed above the first measure. A sequence of letters 'F B  $\text{\textcircled{c}}$  V IV VI VII V III I' is written above the lower staff, with a circled 'c' above the letter 'B'.

This system shows the third and fourth staves. The upper staff continues the melodic development with slurs and ornaments. The lower staff maintains the rhythmic accompaniment. There are some markings above the upper staff, including a circled 'c' and a circled 'v'.

marked

$\text{\textcircled{c}}$   $\text{\textcircled{c}}$

This system shows the fifth and sixth staves. The upper staff has a melodic line with several circled 'c' markings above it. The lower staff continues the rhythmic accompaniment. The marking 'marked' is placed above the first measure.

BIV

This system shows the seventh and eighth staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and ornaments. The lower staff has the rhythmic accompaniment. The letter 'BIV' is written below the first measure of the upper staff.

BVII

This system shows the ninth and tenth staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and ornaments. The lower staff has the rhythmic accompaniment. The letter 'BVII' is written below the first measure of the upper staff.



First system of musical notation. The right hand contains a complex melodic line with many accidentals and slurs. The left hand has a steady accompaniment. A *cresc.* marking is present. Circled numbers 1 through 10 are placed above the right-hand staff.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and accompanimental textures.

Third system of musical notation. It includes a *cresc.* marking and a **B III** chord marking in the right hand.

Fourth system of musical notation. It includes a **B VI** chord marking in the right hand.

Fifth system of musical notation. It begins with the instruction *lively (animato)* and *pp pizzicato*. The system concludes with *pp naturale* and *pp pizz.* markings.

Sixth system of musical notation. It begins with *pp* and ends with *pizz.* markings.

dim.

nat.

This system shows a piano piece with a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with many ornaments (circles) above it. The bass staff has a simple accompaniment. The dynamic marking 'dim.' is placed above the treble staff, and 'nat.' is below the bass staff.

starting broadly (cominciato largamente)

naturale

pp marc.

fizz.

nat.

This system begins with the instruction 'starting broadly (cominciato largamente)'. The treble staff has a melodic line with ornaments. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include 'pp marc.' and 'fizz.' in the bass staff, and 'nat.' below the bass staff.

dim.

mp

B II

nat.

This system continues the piece. The treble staff has a melodic line with ornaments. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include 'dim.' above the treble staff and 'mp' above the bass staff. There are also some markings like 'B II' and 'nat.' below the bass staff.

mp

PBI

BV- BIV- BVII

BVI-V-III-I

This system continues the piece. The treble staff has a melodic line with ornaments. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include 'mp' above the treble staff. There are also some markings like 'PBI', 'BV- BIV- BVII', and 'BVI-V-III-I' below the bass staff.

with force (con forza)

B1

*mp* *ff*

B2

*B3* *dim.*

B3

B4

*mp* *Biv* *Bii* (rall.)

B5

Slow and quiet (*Molto tranquillo*)

*pp* marked

*pppp*

rall.

*pppp*

as soft as possible  
(quasi niente)

Coda

### *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 προλούντια 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, Scredemann*).

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

*Chorale fugue* 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 partita*), *Reger: Chorale fantasias*, *Schweitzer: Orgelbewegung*, *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 ποίκιλή της σε μια άλλη.

2. Ποίκιλη της μελωδίας του χορικού χωρίς την ταυτόχρονη εμφάνισή της αρχικής μελωδίας.

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

4. Τεχνική του *pachelbel* (αρχικά σμίκρωση 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.*

Lied

Mein jun-ges Le-ben hat ein End; mein Freud und auch mein Leid;  
 Mein ar-mo See-le soll be- hood schei-den von mei-nem Leib. Mein

Le-ben kann nicht län-ger stehn, es ist schwach, es muß vergehn, es fährt da-hin mein Leid.

Var. I

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Var. II

Second system of musical notation, labeled 'Var. II'. It continues the piece with similar melodic and harmonic structures as the first system.

Third system of musical notation, featuring more complex rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes.

Fourth system of musical notation, showing a continuation of the melodic and harmonic themes with various articulations.

Fifth system of musical notation, including a measure with a '13' marking above it, possibly indicating a measure number or a specific fingering.

Sixth system of musical notation, the final system on the page, featuring a '15' marking above a measure and concluding the piece.



Var. III

The image displays a musical score for a piano piece, labeled "Var. III". It consists of seven systems of music, each with a treble and bass staff. The notation is dense and technical, featuring various rhythmic patterns and articulations. The first system begins with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic development in the treble and adds more complex bass line patterns. The third system features a prominent triplet in the treble and a bass line with chords. The fourth system shows a highly rhythmic and textured treble part with a supporting bass line. The fifth system has a more melodic treble line and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The sixth system continues the melodic and rhythmic themes. The seventh system concludes the variation with a final melodic flourish in the treble and a bass line with a strong rhythmic presence. The score is written in a standard musical notation style with various dynamics and articulation marks.

Var. IV

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff features a more active melodic line with some grace notes. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation, showing a more complex texture. The treble staff has a rapid, sixteenth-note passage. The bass staff has a more rhythmic accompaniment with some triplets.

Fourth system of musical notation. The treble staff continues with a melodic line, while the bass staff features a more active accompaniment with some sixteenth-note patterns.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some grace notes. The bass staff features a more active accompaniment with some sixteenth-note patterns.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some grace notes. The bass staff features a more active accompaniment with some sixteenth-note patterns.

Seventh system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some grace notes. The bass staff features a more active accompaniment with some sixteenth-note patterns.

Var. V

The image displays a musical score for a piece titled "Var. V". It consists of six systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The notation is complex, featuring numerous sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in rapid passages. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system is marked with a piano (p) dynamic. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a series of chords and eighth-note patterns. The bass staff features a more intricate rhythmic accompaniment with sixteenth-note runs and chords.

Var. VI

The second system, labeled 'Var. VI', continues the piece. The treble staff has a more melodic line with some rests, while the bass staff maintains a steady, rhythmic accompaniment.

The third system shows further development of the musical theme. It includes various articulations such as accents and slurs, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

The fourth system continues with complex rhythmic patterns in both staves, including triplets and sixteenth-note figures.

The fifth system features a continuation of the musical theme with various articulations and dynamics, including slurs and accents.

The sixth system concludes the piece with a final cadence. It features sustained notes in the treble staff and a final rhythmic flourish in the bass staff.

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

The image shows two systems of musical notation for a chorale. The first system consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The second system continues the same two-staff format. The music is in a minor key and common time. The bass line in the second system features a prominent melodic line that mirrors the chorale melody.

Chorale Prelude

The image shows two systems of musical notation for a chorale prelude. The first system is labeled 'Andante comodo (♩ = 72)' and includes 'Manuals' and 'Pedal' parts. The 'Manuals' part is in the treble clef and the 'Pedal' part is in the bass clef. The second system continues the piece. The tempo is marked 'Andante comodo' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The 'Manuals' part features a melodic line with a circled '3' above it, and the 'Pedal' part features a melodic line with a circled '6' above it.

First system of a musical score. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The treble staff contains a melodic line with a fermata over the first measure, a dynamic marking of *tr* above the second measure, and a circled measure number 11 above the third measure. The bass staff contains a bass line with a fermata over the first measure.

Second system of a musical score. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The treble staff contains a melodic line with a fermata over the first measure, a dynamic marking of *tr* above the second measure, a dynamic marking of *mf* below the third measure, and a circled measure number 13 above the third measure. The bass staff contains a bass line with a fermata over the first measure and a dynamic marking of *mf* below the third measure.

Third system of a musical score. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The treble staff contains a melodic line with a fermata over the first measure. The bass staff contains a bass line with a fermata over the first measure.

Fourth system of a musical score. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The treble staff contains a melodic line with a circled measure number 10 above the first measure. The bass staff contains a bass line with a fermata over the first measure.

Fifth system of a musical score. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The treble staff contains a melodic line with a circled measure number 11 above the first measure and a circled measure number 12 above the second measure. The bass staff contains a bass line with a fermata over the first measure.

25



System 1: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. Measure 25 is marked. The treble staff features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The bass staff has a simpler accompaniment with quarter and eighth notes.

29



System 2: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. Measure 29 is marked. The treble staff continues with intricate rhythmic patterns, including trills. The bass staff provides a steady accompaniment.

31



System 3: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. Measure 31 is marked. The treble staff shows a change in texture with more sustained notes and trills. The bass staff continues with a consistent accompaniment.

35



System 4: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. Measure 35 is marked. The treble staff features a mix of eighth and sixteenth notes. The bass staff has a more active accompaniment with eighth notes.

39



System 5: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. Measure 39 is marked. The treble staff continues with a complex rhythmic pattern. The bass staff has a steady accompaniment with quarter notes.

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*

*Allegro moderato*

MANUAL *f Gt. uncoupled*

PEDAL *f 16', 8' to Sw. reeds*

*Bach: O Mensch, beweine deine Sünde gross (chorale prelude) (Η μελωδία του χορικού ποικιλίστην).*

*Chorale*

*Chorale prelude*

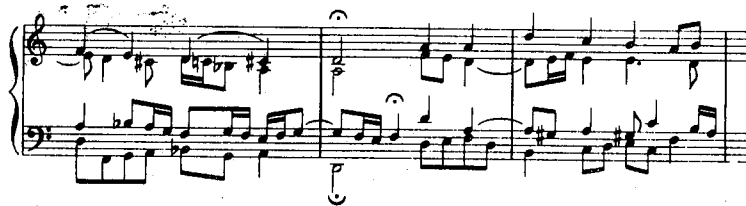
Adagio assai

MANUAL

PEDAL

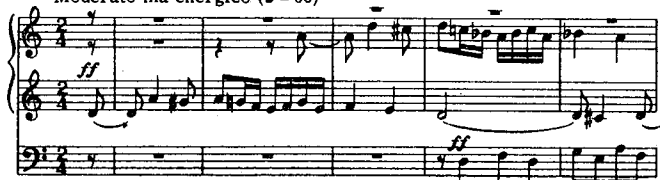
*Bach: Wir glauben all an einen Gott (chorale prelude) (Μιμητική δραστηριότητα φούγκας με ρυθμικές τροποποιήσεις του αρχικού χορικού)*

*Chorale*



*Chorale prelude*

Moderato ma energico (♩ = 60)



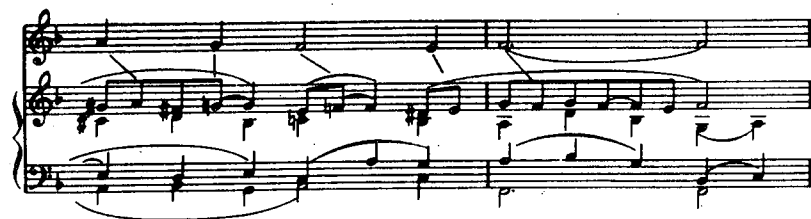
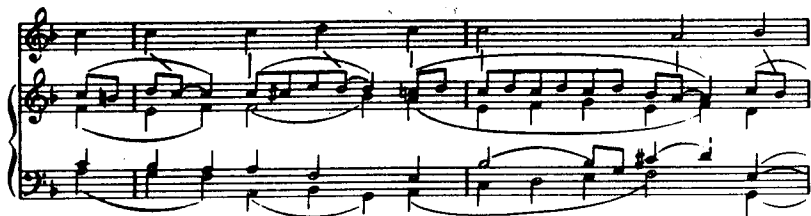
*Bach: In Dulci Jubilo (chorale prelude)* (Η μελωδία του χορικού σε μίμηση με το *pedal*, επίσης σε μίμηση οι συνοδές φωνές των τριήχων - σπάνια τεχνοτροπία).

MANUAL

PEDAL

(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* (Τρία 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 πρώιμο 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 Ο. 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)

Très modéré

fp

*p*

Le ciel, Et l'eau qui suit les variations des nuages, Et la terre.

et les montag-nes qui at - ten - dent tou-jours, Et la lu - miè - re qui trans -  
for - - - - me.

*La Nativité du Seigneur (1935).*

Plus vif  
(R. Fonds et anches 16', 8', 4', Mixt.)

*legato*  
R. *pp staccato*

*cresc.*



*cresc. molto*  
*rall.*  
*molto*

*Les Corps glorieux (L' Ascension) (1939)*

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

*Très lent, lointain*  
*ppp legato*  
*p legato*  
*legato*  
*ppp*



*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 *rangapradipaka* παρουσιάζει μια νέα φιλοσοφική διάθεση του συνθέτη που ο ίδιος χαρακτηριστικά την ονομάζει «*communicable language*». Σχηματίζει ένα μουσικό αλφάβητο προσπαθώντας να αποδώσει 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' essence*» επιλέγει τις λέξεις: «*relation... (en) Dieu est... identique (à) essence...*».

R. bombarde 16', trp. 8', clairon 4' | P. et G. fonds 16', 8', 4', - P.G.- | Péd. fonds 16', 8', ab. 32'-  
 et tous les fonds 16', 8', 4', - < (sans les montres et sans les prestants) | tir P. et G.]

Presque lent

A musical score for the second system of 'Méditations sur le mystère de la Saint - Trinité'. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music is written in a complex, rhythmic style with many accidentals and slurs. The tempo is marked 'Presque lent'. The score includes various performance instructions such as 'legato ff', 'G.P.', '(tir G.P.)', and 'legato f'. The bottom staff has a note 'legato f' and a note 'par retrait du 1/4'.

First system of musical notation, featuring a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (middle and bass clefs) with a complex accompaniment. The music includes various note values, rests, and dynamic markings.

(locatif: en)

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with a complex accompaniment. The music includes various note values, rests, and dynamic markings.

(Dieu)

Third system of musical notation, featuring a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with a complex accompaniment. The music includes various note values, rests, and dynamic markings.

Fourth system of musical notation, featuring a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with a complex accompaniment. The music includes various note values, rests, and dynamic markings.

## 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 A-B

A (1-13 μέτρο) (ααβ) (τρεις τετράμετρες φράσεις)

B (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 VIa, 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).

**Poco adagio, cantabile.**

VI. I  
*dolce*

VI. II  
*dolce*

VIa.  
*dolce*

Vc.  
*dolce*

**Var. I.**

*sempre piano*

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The middle staff is in alto clef and contains a simpler melodic line with quarter and eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with quarter and eighth notes.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the complex melodic line from the first system. The middle and bottom staves continue their respective parts with similar rhythmic patterns.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the complex melodic line. The middle and bottom staves continue their respective parts.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the complex melodic line. The middle and bottom staves continue their respective parts.

**Var. II.**

The fifth system of musical notation, labeled 'Var. II.', consists of three staves. The top staff begins with a new melodic line that is less complex than the previous systems. The middle and bottom staves continue with their respective parts.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The music features a complex melodic line in the top staff, often with slurs and ties, and a more rhythmic accompaniment in the lower staves.

The second system of musical notation consists of three staves, continuing the piece from the first system. It maintains the same three-staff structure and key signature. The melodic development continues in the top staff, with various rhythmic patterns and articulations.

The third system of musical notation consists of three staves, continuing the piece. The musical texture remains consistent with the previous systems, showing further development of the melodic and harmonic ideas.

**Var. III.**

The fourth system of musical notation, labeled "Var. III.", consists of three staves. This system introduces a new variation of the piece. The top staff features a more active melodic line with frequent sixteenth-note passages, while the lower staves provide a steady accompaniment.

The fifth system of musical notation consists of three staves, continuing the "Var. III." section. The musical ideas from the previous system are further elaborated and developed.

First system of musical notation, consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs) with various notes, rests, and slurs.

Second system of musical notation, consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs) with various notes, rests, and slurs.

**Var. IV.**

Third system of musical notation, labeled 'Var. IV.', consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs) with various notes, rests, and slurs.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs) with various notes, rests, and slurs.

Fifth system of musical notation, consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs) with various notes, rests, and slurs.



8

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

Θέμα

Andante moderato

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

Musical score for Variation 1, showing a treble and bass clef staff. The treble staff features a melodic line with sixteenth-note patterns, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

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

Musical score for Variation 2, showing a treble and bass clef staff. The treble staff features a melodic line with eighth-note patterns, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with sixteenth-note patterns. The piece concludes with a double bar line.

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

Musical score for Variation 3, showing a treble and bass clef staff. The treble staff features a melodic line with eighth-note patterns, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. The piece concludes with a double bar line.

Musical score for Variation 3, showing a treble and bass clef staff. The treble staff features a melodic line with eighth-note patterns, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. The piece concludes with a double bar line.

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

second time *pp*  
*p*  
*legato*

The musical score for Variation 4 consists of two systems. The first system features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with a 'second time pp' marking above it. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with a 'p' marking above it and a 'legato' marking below it. The second system shows a continuation of the bass line, ending with a double bar line and repeat dots.

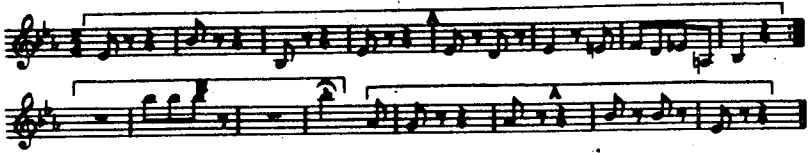
Var. 5: Γρήγορα περάσματα κλιμάκων

second time *pp*  
*f*

The musical score for Variation 5 consists of two systems. The first system features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a rapid ascending and descending scale with a 'second time pp' marking above it. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with a 'f' marking above it. The second system shows a continuation of the scale in the treble staff and the accompaniment in the bass staff, ending with a double bar line and repeat dots.

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 ζύλινα ενώ το αρχικό θέμα χρησιμοποιείται ως *basso*.

(Μελωδικό θέμα)



(Μπάσο θέμα)



*Var. 4:* Οι τέσσερις πρώτες νότες του *basso* θέματος αντιμετωπίζονται αντισοπτικά 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 *Es* 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 *τετρο* 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 *τετρο*.

*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 *E* με δύο ευδιάκριτα θεματικά στοιχεία «*Το March*» είναι ποικιλμένο σε συγχορδίες, ενώ «η *Επίκληση*» προαναγγέλλεται συγχορδιακά στη *B*.



*Var. 3:* Βασισμένη στην *Επίκληση* σε *B*

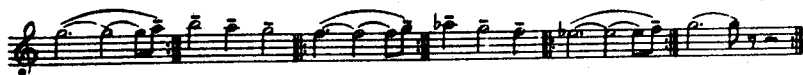
*Var. 4:* Σε *Fis* και μέτρο 5/4 βασισμένη στην «*Επίκληση*» σε έντονη κίνηση.



«*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 ποικιλιμένο και όχι στην απλή, τέλεια μορφή.

«Η Επίκληση» γίνεται περισσότερο μελωδική

*Var. 7*: Σε *d* εκφραστική μετά μια εμφάνιση 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 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 *I' Inirus* 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

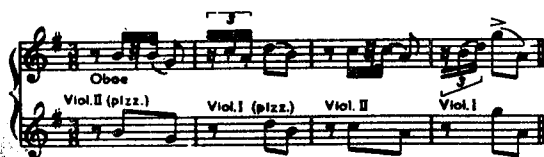


Το *oboe* εισάγει μια νέα ρυθμική φιγούρα του θέματος



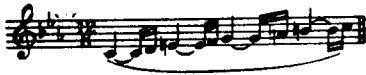
Var. 2: Το A εμφανίζεται στο *basso* συνδυασμένο με εντελώς νέο υλικό.

Var. 3: Νέα εμφάνιση του A



Var. 4: Ένταξη του θέματος σε τριμερή χρόνο

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



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



Var. 7: Το A έχει έντονη ρυθμική διάρθρωση ενώ το B χρησιμοποιείται με αλυσιδωτή μορφή.

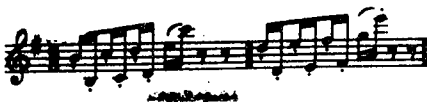


Η παραλλαγή αυτή κλείνει με μια πλατιά αναφορά στο A που αποτελεί ίσως την πιο άμεση αναφορά του θέματος.

Var. 8: Χαριτωμένη διάνθιση του A



Το B 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 ολότητα 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 ΒΑCII. Το θεματικό αυτό μοτίβο ξαναεμφανίζεται στην 5η παραλλαγή όπως επίσης κάνει πιο ουσιαστικό και εμφανή το ρόλο του στο *finale*.





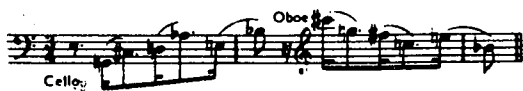
Var. 1: Στοιχεία από το A και B ενώ η χαμηλότερη φωνή συνοδεύει με διαστήματα από το 8ο μέτρο του θέματος.



Var. 2: Διευθέτηση σε φούγκα στοιχείων του B.



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



Var. 4: Παρά το ότι αναφέρεται ως *Waltztempo* δεν διατηρεί οχηματικές 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 *lezzo*, 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 *trpt* 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 Eighteenth - century Music: a Tribute to Karl Geiringer*, 1970).

Horsley I: The Sixteenth - 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 Quarterly*, 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).