



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών

Μουσική Ανάλυση

Ενότητα: Προϋποθέσεις-συνθήκες-όροι της ανάλυσης

Νικόλαος Μαλιάρας

Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Περιεχόμενα

6.	Προϋποθέσεις-συνθήκες-όροι της ανάλυσης	3
6.1.1.1	Η ανάλυση είναι πολυεπίπεδη	3
6.1.1.2	Γνώση του ιστορικού υποβάθρου και των «μουσικών γλωσσών» κάθε εποχής.....	4
6.1.1.3	Γνώση της «Γραμματικής» της μουσικής στην ιστορική της διάσταση.....	4
6.1.1.4	Σαφήνεια της Ορολογίας.....	5
6.1.1.5	Μελέτη του μουσική έργου στις σωστές του διαστάσεις. Όχι «υπερανάλυση»	5
6.1.1.6	Ο αναλυτικός είναι ταυτόχρονα και εραστής της μουσικής	6
6.1.1.7	Η Μουσική είναι τέχνη της παράδοσης	6
6.1.1.8	Η χρησιμότητα της μελέτης των αναλυτικών μεθόδων	6
6.2	Ορισμένες πρακτικές οδηγίες.....	8
6.2.1.1	Εικοσιδύο οδοδείκτες.....	8
6.3	Οι παράμετροι - Τα επίπεδα της ανάλυσης (ενδεικτική αναφορά)	12
6.3.1	Αρμονικό-τονικό επίπεδο - Αρμονία, τονικότητες	12
6.3.2	2. Μελωδικό επίπεδο	14
6.3.3	Ρυθμικό-Μετρικό επίπεδο	15
6.3.3.1	Ρυθμοί, μέτρα	15
6.3.3.2	Η σημασία του μέτρου.	16
6.3.3.3	Ομάδες μέτρων	16
6.3.3.4	Σχέση του ρυθμού και της μελωδίας	16
6.3.3.5	Σχέση του ρυθμού και της αρμονίας	17
6.3.4	Μορφολογικό-δομικό επίπεδο.....	17
6.3.4.1	Μοτίβο-Θέμα	17
6.3.4.2	Η αρχή της σύνθεσης	18
6.3.4.3	Υφή της σύνθεσης	19
6.3.4.4	Οι μουσικές δυνάμεις.....	19
6.3.4.5	Η σημασία των παύσεων.....	19
6.4	Πολυφωνική - Αντιστικτική μουσική (Φωνητική πολυφωνία προ του 1600).....	19
6.4.1.1	Τρόπος προόδου των συνηρήσεων.....	20
6.4.1.2	Μορφή της σύνθεσης (Satz)	20
6.4.1.3	Σταθμοί.....	20
6.4.1.4	Μέτρο της κίνησης	20
6.4.1.5	Γλώσσα και μουσική.....	20
6.4.1.6	Συνήχηση και γραμμή.....	20
6.5	Μουσική συνδεδεμένη με γλώσσα	21

6. Προϋποθέσεις-συνθήκες-όροι της ανάλυσης

Για να καταστεί η ανάλυση δυνατή, ο αναλυτικός πρέπει να έχει **καλή γνώση της «γραμματικής» της μουσικής και να είναι κάτοχος όλων των θεωρητικών και πρακτικών γνώσεων** (θεωρία, αρμονία, αντισίξη, μορφολογία, ιστορία) που είχε ο συνθέτης, αφού μάλιστα η μουσική είναι η κατεξοχήν τέχνη που βασίζεται στην παράδοσή της. Οι κανόνες και οι τεχνικές που διαμορφώθηκαν και εξελίχθηκαν μέσα στους αιώνες παίζουν σημαντικό ρόλο στην κατανόηση μιας σύνθεσης τόσο όταν ο συνθέτης τους ακολουθεί, όσο και, **κυρίως, όταν τους παραβαίνει**. Είναι δηλαδή πολύ σημαντικότερο όταν ο συνθέτης παραβαίνει τους κανόνες, διότι τότε το σημείο αυτό του έργου του περιέχει κάποια ιδιαιτερότητα. Αλλά για να γίνει αντιληπτή η παραβίαση, πρέπει να είναι καλά γνωστοί οι κανόνες.

Πέραν των όσων αναφέρθηκαν σχετικά με τις διάφορες μεθόδους μουσικής ανάλυσης και τη «σκοπιά» από την οποία κάθε μία βλέπει τη μουσική, σκόπιμο είναι να παρατεθούν εδώ μερικές απλές πρακτικές μέθοδοι σύμφωνα με τις οποίες πρέπει ν' αντιμετωπίζει ο αναλυτικός τα επιμέρους στοιχεία της μουσικής, έτσι ώστε να παρακολουθεί καλύτερα τη λειτουργία τους.

6.1.1.1 Η ανάλυση είναι πολυεπίπεδη

Η μουσική ανάλυση πρέπει πάντοτε να λαμβάνει υπόψη όλους τους παράγοντες από τους οποίους αποτελείται μια μουσική σύνθεση, ανεξάρτητα από τη μέθοδο που ακολουθεί και από το βάρος το οποίο φέρει καθένας απ' αυτούς σε κάθε ξεχωριστό μουσικό έργο. Μια σύγχρονη μουσική ανάλυση είναι πολυεπίπεδη. Βλέπει το έργο ταυτόχρονα κάτω από όλες τις παραμέτρους οι οποίες συντελούν στη δημιουργία του. Οι παράμετροι αυτές κατά μεγάλο μέρος ανάγονται στα πρωταρχικά στοιχεία της μουσικής (μελωδία, ρυθμός, αρμονία κλπ), αλλά δεν περιορίζονται σ' αυτά. Πρέπει να προχωρούμε στην ανάλυση συστηματικά σε κάθε ένα από αυτά τα επίπεδα, κάτω από μια κάθε φορά έποψη (π.χ. αρμονικοί σταθμοί, ομαδοποιήσεις μέτρων, μοτιβική εξέλιξη). Όσο περισσότερες επόψεις χρησιμοποιήσουμε, τόσο πληρέστερη θα είναι η ανάλυση. Παρόλη όμως την κατάτμηση σε επίπεδα ή την εξέταση ξεχωριστών παραγόντων, ο αναλυτικός πρέπει να είναι σε θέση να εντοπίζει τα ενδιαφέροντα στοιχεία κατά το δυνατόν σε όλα τα επίπεδα, διότι μόνο έτσι θα μπορέσει να αντιμετωπίσει τη σύνθεση ως ενιαίο, οργανικό και αύταρκες σύνολο και όχι ως άθροισμα των επιμέρους στοιχείων της. Και ας έχει υπόψη του ότι πολλές φορές, όσο προχωρεί στην έρευνα, θα αναγκαστεί να επιστρέψει προς τα πίσω, σε σημεία που νόμιζε ότι είχε ολοκληρώσει, για να επανεξετάσει, να επαναδιατυπώσει και, ενδεχομένως, να επανορθώσει συμπεράσματα, κάτω από το φως μεταγενέστερων ευρημάτων του.

Μια ανάλυση δεν μπορεί να είναι επαρκής αν ο μελετητής δεν δει συνολικά το έργο, όσα επιμέρους στοιχεία κι αν ανακαλύψει, διότι η μουσική δεν είναι το άθροισμα των επιμέρους στοιχείων της, αλλά η ιδέα που κρύβεται πίσω απ' αυτά. Επομένως, το τελικό προϊόν της αναλυτικής διαδικασίας, ένα γραπτό ή προφορικό αναλυτικό δοκίμιο δεν μπορεί να εξετάζει ξεχωριστά τους επί μέρους παράγοντες και επίπεδα, αλλά να διερευνά τη συνολική τους λειτουργία, όπως αυτή αναπτύσσεται ταυτόχρονα σε όλα τα επίπεδα μέσα στη σύνθεση. Και πρέπει, επίσης, να ολοκληρώνεται με μια συμπερασματική κατακλείδα, όπου η ανακεφαλαίωση των σημαντικότερων παρατηρήσεων να αποκαθιστά την ενότητα της σύνθεσης και να διατυπώνει μια επιγραμματική γνώμη του αναλυτικού για το αντικείμενό του.

Πριν όμως προχωρήσει κανείς στην εξέταση των επιμέρους παραμέτρων και στον τρόπο με τον οποία τις αξιοποιεί ο αναλυτικός για την καλύτερη κατανόηση της μουσικής, καλό είναι να κάνουμε λόγο για ορισμένα σημεία στα οποία πρέπει να δώσει προσοχή εκείνος που μεταβαίνει από το στάδιο του ακροατή μουσικής ή του μελετητή της μουσικής θεωρίας, στο στάδιο όπου πρέπει να συγκεντρώσει τις κάθε είδους επιμέρους γνώσεις και εμπειρίες και να τις μετακενώσει σε μια τεχνική συνολικής αντιμετώπισης του μουσικού έργου, που είναι η αποστολή του αναλυτικού.

6.1.1.2 Γνώση του ιστορικού υπόβαθρου και των «μουσικών γλωσσών» κάθε εποχής

Εκείνο το οποίο εξαρχής πρέπει να τονιστεί είναι ότι, για να δοθούν σωστές απαντήσεις και να εξαχθούν στέρεα αναλυτικά συμπεράσματα, πρέπει πρώτα να τίθενται οι σωστές ερωτήσεις. Ο τρόπος δηλαδή της εξέτασης να είναι ταιριαστός προς το ίδιο το μουσικό έργο που εξετάζουμε. Είναι αναγκαίο για το λόγο αυτό να λαμβάνονται υπόψη παράγοντες όπως το είδος της μουσικής (αλλιώς θα αναλύσουμε μια όπερα κι αλλιώς μια συμφωνία), η εποχή της σύνθεσης, ο ιστορικός περίγυρος (τόσο στη μουσική ιστορία όσο και γενικότερα), η προσωπικότητα και η ιδιοσυγκρασία του συνθέτη κλπ. Ακόμα και σε περιόδους που η ατομικότητα και το κυνήγι της πρωτοτυπίας είναι η βασική επιδίωξη των συνθετών, σχηματίζονται από τις πολλές ατομικότητες γλώσσες γενικές, αντιπροσωπευτικές της εποχής. Εκτός αυτού όμως, ας θυμηθούμε πως οι μουσικές τεχνικές κουβαλούν μέσα τους μια παράδοση. Όχι μόνο η πρωτοτυπία, αλλά ακόμη και η χρήση παλαιότερων τεχνικών σε μια σύνθεση πιθανότατα παραπέμπει σε συγκεκριμένη παράδοση και στη συναισθηματική συγκίνηση που εκείνη υποκινεί.

Έτσι, απαραίτητη για τον αναλυτικό είναι η ύπαρξη ενός στέρεου ιστορικού- υπόβαθρου, που θα τον βοηθήσει να εντάξει τη μουσική στην εποχή της και να αποφύγει το συχνό λάθος του αναχρονισμού, αναζητώντας μάταια φαινόμενα που ανήκουν σε άλλες εποχές ή δίνοντας ιδιαίτερη σημασία σε φαινόμενα που σε κάποιες εποχές μπορεί να είναι ήδη τετριμμένα. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι δεν θα αξιοποιηθούν γνώσεις, μέθοδοι και εμπειρίες μεταγενεστέρων εποχών, όταν μέσω αυτών είναι δυνατόν να φωτισθεί καλύτερα το έργο.

Όχι άχρηστο είναι ίσως να τονίσουμε εδώ ότι απαραίτητο βοήθημα για τον αναλυτικό είναι μια στερεή γνώση του ρεπερτορίου. Πολύ χρόνο πρέπει να αναλώσει ο μουσικολόγος στην ακρόαση και στην ανάγνωση της μουσικής, ώστε να μπορεί, όταν θα βρεθεί στη θέση του αναλυτικού και θα κρατά στα χέρια του ένα μουσικό έργο, να κάνει τους απαραίτητους παραλληλισμούς με άλλα έργα και να ανακαλύψει τις συνδετικές γραμμές που συνειδητά ή ασυνειδητά έσυρε ο συνθέτης ανάμεσα στα μουσικά δημιουργήματα της εποχής του, αλλά και του παρελθόντος και (συχνά σε συνθέτες που επέδρασαν βαθιά στους μεταγενέστερους, όπως ο Μπετόβεν, ο Βάγκνερ, ο Σαίνμπεργκ, ο Ντεμπυσσύ κ.α.) του μέλλοντος.

6.1.1.3 Γνώση της «Γραμματικής» της μουσικής στην ιστορική της διάσταση

Γίνεται κατανοητό πως το προαναφερθέν ιστορικό υπόβαθρο τότε μόνο είναι επαρκές, όταν συμπεριλαμβάνει στοιχεία ιστορικής αρμονίας και ιστορικής μορφολογίας, όταν δηλαδή εξετάζει τις δύο αυτές σημαντικότητες για την ανάλυση μαθήσεις της μουσικής θεωρίας με την ιστορική τους διάσταση και συνυπολογίζει τον παράγοντα της διαχρονικής εξέλιξης τόσο των αρμονικών όσο και των μορφικών, των μελωδικών, των ρυθμικών κλπ. φαινομένων. Έτσι γίνεται εμφανής η χρονική θέση των φαινομένων που εξετάζονται μέσα στη γενικότερη εξέλιξη. Επίσης, με τον τρόπο αυτό γίνεται φανερό ποιο μουσικό φαινόμενο αποτελεί αυτονόητη συνήθεια μιας εποχής, ενώ σε μια άλλη μπορεί να αποτελεί ανατρεπτική καινοτομία. Κανένα μουσικό «γλωσσικό» μέσο (π.χ. μια συγκεκριμένη αρμονική ακολουθία ή μελωδική κίνηση) δεν έχει την ίδια σημασία σε όλα τα περιβάλλοντα. Ανάλογα με τον ιστορικό περίγυρο, τη γλώσσα της εποχής και τη θέση του μέσα στο συγκεκριμένο έργο έχει κάθε φορά διαφορετική λειτουργία και σημασία. Για τους λόγους αυτούς, μια ανάλυση μπορεί να είναι πετυχημένη όταν ο αναλυτής είναι σε θέση να διακρίνει ομοιότητες, διαφορές, παραλληλίες, αντιθέσεις κτο, έχοντας αποθησαυρισμένο στο νου του ένα μεγάλο ρεπερτόριο άλλων κομματιών.

Βέβαια, για κάθε εποχή, αυτονόητο είναι κάτι άλλο. Και πολλές φορές, ουσιαστικό είναι αυτό ακριβώς που ξεφεύγει από τους συμβατικούς κανόνες. Πρέπει επομένως να μάθουμε να διαφοροποιούμε το αυτονόητο από το ουσιαστικό, να λαμβάνουμε υπόψη τη μουσική γλώσσα που ταιριάζει σε κάθε περίοδο και να συμπεριλαμβάνουμε στην ανάλυση κυρίως εκείνα τα στοιχεία που καθορίζουν και μορφοποιούν τη φυσιογνωμία ενός έργου και της εποχής του. Στον κλασικισμό για παράδειγμα

πρέπει να ψάχνουμε περισσότερο για θεματικά ευρήματα, διότι η αρμονία και η μετρική είναι σχεδόν τυποποιημένα, ενώ στον ρομαντισμό το θεματικό ενδιαφέρον υποχωρεί μπροστά στον αρμονικό πλούτο.

Η άρτια γνώση των θεωρητικών της μουσικής αποτελεί ένα ακόμη απαραίτητο στοιχείο για τον αναλυτικό, που θα τις χρησιμοποιήσει για να διαπιστώσει τα φαινόμενα (τονικότητες, αρμονίες κλπ.). Ωστόσο η απλή διαπίστωση και η διαπιστωτική περιγραφή εξωτερικών λεπτομερειών δεν αρκεί, όταν δεν αξιοποιείται για τη βαθύτερη κατανόηση της μουσικής. Όπως, από την άλλη πλευρά, δεν είναι δυνατόν να δίνονται αιθεροβάμονες ερμηνείες που δεν βασίζονται πάνω στις διαπιστώσεις. Αυτό που δεν υπάρχει στις νέες δεν επιτρέπεται να το εισάγουμε αυθαίρετα. Οι γλωσσικές υπερβολές και οι «λογοτεχνίζουσες» αναλύσεις θολώνουν, αντί να ξεκαθαρίζουν την εικόνα.

6.1.1.4 Σαφήνεια της Ορολογίας

Μια ανάλυση δεν μπορεί να προχωρήσει χωρίς σαφή και συγκεκριμένη ορολογία. Το πράγμα είναι επικίνδυνο, διότι υπάρχουν όροι που σε άλλες εποχές σημαίνουν άλλα πράγματα. Δεν φαίνεται δυστυχώς δυνατόν να καθιερωθεί μια συνολικά ισχύουσα ορολογία, διότι πολλές από τις διαφορές οφείλονται σε ιστορικούς λόγους. Κάποιοι όροι έχουν τη δική τους παράδοση, που δεν είναι εύκολο ούτε σκόπιμο ν' αλλάξει. Το ιστορικό υπόβαθρο πρέπει επομένως να εκτείνεται και στον τομέα της ορολογίας.

Πολύ βλαβερή είναι η χρήση όρων από το λεξιλόγιο άλλων τεχνών. Συχνά ακούμε δηλ. να γίνεται λόγος για τις εικόνες, το φόντο, τα χρώματα, τους ιριδισμούς μιας σύνθεσης, δηλ. όρους που προσιδιάζουν στις εικαστικές τέχνες και ιδίως στη ζωγραφική. Ίσως τέτοιου είδους ορολογία να είναι χρήσιμη σε μια εκλαϊκευμένη παρουσίαση ενός έργου, σε καθαρά επιστημονικό επίπεδο όμως χάνει την ισχύ της και μειώνει τη σαφήνεια του λόγου, αφού δείχνει αδυναμία να εκφραστεί ο αναλυτικός με τους όρους της ίδιας της τέχνης του, δηλ. της μουσικής. Ακόμη περισσότερο φαίνεται η αδυναμία αυτή, όταν αναλογιστούμε ότι συχνά χρησιμοποιούνται μουσικοί όροι για την περιγραφή ενός εικαστικού έργου (π.χ. «συγχορδία χρωμάτων», «μελωδική γραμμή του περιγράμματος» «αρμονική αντίστιξη των μορφών» κτο.), προξενώντας επίσης ασάφεια και επιδεικνύοντας προχειρότητα.

6.1.1.5 Μελέτη του μουσική έργου στις σωστές του διαστάσεις. Όχι «υπερανάλυση»

Η καλή γνώση του θεωρητικού και του ιστορικού υπόβαθρου οδηγεί συχνά στον πειρασμό, να προσπαθεί ο αναλυτικός να ανακαλύψει στενές σχέσεις όλων των επιμέρους λεπτομερειών μιας σύνθεσης μεταξύ τους, ακόμη κι εκεί που δεν υπάρχουν. Αυτό όμως είναι επικίνδυνο για την γνησιότητα της ανάλυσης. Υπάρχουν συνθέτες που σκέπτονται διαρκώς δομικά και κτίζουν τις συνθέσεις τους σαν ένα σφιχτοδεμένο πλέγμα αλληλεξαρτήσεων, όπου κάθε στοιχείο έχει άμεση δομική σχέση με όλα τα άλλα (π.χ. Βέμπερν, συχνά αλλά όχι πάντα Μπετόβεν), και συνθέτες που σκέπτονται πιο ελεύθερα (Κρίστιαν Μπαχ, Μότσαρτ)

Πρέπει να μπαίνει ένα όριο στις περιπτώσεις αυτές. Η ύπαρξη ενός πυκνού πλέγματος σχέσεων μεταξύ των στοιχείων της μουσικής δεν αποτελεί απαραίτητα ένδειξη υψηλής ποιότητας του έργου. Όσο λιγότερα περιέχει μια μουσική, όσο απλούστερη είναι η δομή της, τόσο περισσότερο πρέπει να δίνεται προσοχή στις ελάχιστες λεπτομέρειες. Η ανάλυση πρέπει να εξετάζει τη μουσική με την ίδια οικονομία μέσων, εκεί όπου είναι εμφανές ότι το κάνει κι ο συνθέτης. Πρέπει επομένως να δίνουμε στα μουσικά γεγονότα τις σωστές τους διαστάσεις, ώστε να βλέπουμε καθαρά την εικόνα και να ξεχωρίζουμε το σημαντικό από το καθημερινό και συνηθισμένο. Ας μη ψάχνουμε να ανακαλύψουμε ένα αριστούργημα σε οποιαδήποτε σύνθεση πέσει στα χέρια μας. Η ανάλυση είναι το ίδιο κακή όταν είναι υπερβολική, όπως κι όταν είναι ελλιπής.

6.1.1.6 Ο αναλυτικός είναι ταυτόχρονα και εραστής της μουσικής

Είναι σημαντικό για τον αναλυτικό να μπορεί ακόμα να εκπλήττεται, να εκστασιάζεται από την ομορφιά της μουσικής. Δεν πρέπει η αναλυτική έφεση και η θεωρητική σκέψη να μας απομακρύνει από την απόλαυση της μουσικής, διότι και αυτή τελικά - η απόλαυση, θα μας βοηθήσει να συμπληρώσουμε την ανάλυση. Ας διατηρήσουμε στη σκέψη μας ότι ο συνθέτης δίνει έμφαση στη συγκινησιακή-βιωματική πρόσληψη της μουσικής του, που έχει ο ακροατής, και όχι στην εγκεφαλική-οπτική (παρτιτούρα) πρόσληψη του αναλυτικού. Επομένως, συμπεριέλαβε στη μουσική του στοιχεία που προκαλούν αισθητικό ενδιαφέρον κυρίως ως ακουστικά ερεθίσματα, ενώ χάνουν ενδεχομένως αυτό το ενδιαφέρον όταν αποκαλυφθεί η τεχνική της αποτύπωσής τους στο χαρτί.

Η ακοή μπορεί να εκπλαγεί. Η ανάγνωση διατρέχει τον κίνδυνο να ισοπεδώσει τα ενδιαφέροντα σημεία του κομματιού. Υπάρχουν σημεία που είναι από τον συνθέτη έτσι φτιαγμένα, ώστε να δημιουργούν ακουστική έκπληξη. Χωρίς να παραγνωρίζεται φυσικά η αξία της λεπτομερούς ανάλυσης του μουσικού κειμένου, ο αναλυτικός πρέπει να διατηρεί τη δυνατότητα της συγκινησιακής αντιμετώπισης που θα είχε και ο απλός ακροατής. Η μουσική μπορεί να συγκινήσει και δεν πρέπει να χάσουμε την ικανότητα να συγκινηθούμε. Αυτό που σκεφτόμαστε πρέπει να το αντιληφθούμε και με το συναίσθημα, όπως και σ' αυτό που συναισθανόμαστε πρέπει να διεισδύσουμε με τη σκέψη. Η συγκίνηση του αναλυτικού είναι η άλλη όψη του ερευνητικού του βλέμματος.

6.1.1.7 Η Μουσική είναι τέχνη της παράδοσης

Ως μια και σημαντικότερη προϋπόθεση ας έχει ο αναλυτικός τη διαπίστωση ότι η μουσική είναι μια τέχνη που βασίζεται κατεξοχήν στην παράδοσή της. Οι κανόνες για τους οποίους έγινε λόγος προηγουμένως είναι αποτελέσματα αυτής ακριβώς της παράδοσης και αναπόσπαστο μέρος της. Η αξία της γνώσης των κανόνων όμως, εκτός από τη χρησιμότητα στη διαπιστωτική διαδικασία που προηγείται της ανάλυσης, έγκειται και στο εξής: Η (όχι τυχαία, αλλά σκόπιμη και περιεκτική εννοίας) απομάκρυνση του συνθέτη από τον κανόνα, δημιουργεί συγκεκριμένες εκφραστικές αξίες και δίνει χώρο στον συνθέτη για νέες ιδέες και πρωτοτυπία. Η «παραβίαση» αυτή, που είναι και η κατ'εξοχήν μουσικολογικά ενδιαφέρουσα, μπορεί να είναι σε όλα τα επίπεδα, όπως φόρμα, μέτρο και ρυθμός, η τακτικότητα των φράσεων, αυτό που ονομάζεται συχνά «σύνταξη» της μουσικής, η αρμονία κλπ.

6.1.1.8 Η χρησιμότητα της μελέτης των αναλυτικών μεθόδων

Όπως διαπιστώσαμε από την ιστορική αναδρομή που προηγήθηκε στο πρώτο μέρος των σημειώσεων, κάθε μια από τις αναλυτικές μεθόδους που με συντομία περιγράψαμε προσεγγίζει το θέμα της ουσίας της μουσικής ή των συστατικών στοιχείων από τα οποία αποτελείται ένα έργο, από διαφορετική έποψη. Μια κλασική αρμονική ανάλυση (κατά το παραδοσιακό πρότυπο των βαθμίδων που προέρχεται από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα και τον Ραμόν) περιγράφει βηματικά την συγχορδιακή ακολουθία. Μια ανάλυση κατά τα πρότυπα της λειτουργικής αρμονίας (Ρήμαν), ανάγει όλες τις συγχορδίες στην τονική και την δεσπόζουσα. Η μέθοδος των στρωματώσεων (Σένκερ), αποστεώνει τη σύνθεση μέχρι του σημείου να την αναγάγει στη φόρμουλα I-V-I, δηλ. την διαδρομή από ένα αρχικό ήχο προς ένα τελικό. Η πρώτη μέθοδος περιγράφει με άλλα λόγια την σύνδεση των συγχορδιών μεταξύ τους, η δεύτερη την απορροφητική δύναμη της συγχορδίας της τονικής, η τρίτη την σκόπιμη κατεύθυνση προς τον συγκεκριμένο στόχο. Καμιά μέθοδος δεν μπορεί να δει μια σύνθεση συνολικά, διότι συνήθως είναι πολύ απασχολημένες να συγκροτήσουν η κάθε μια το δικό της σύστημα. Κάποιες μάλιστα από τις αναλυτικές μεθόδους μίλησαν για «προβληματικές συνθέσεις», όταν μια σύνθεση δεν ταίριαζε στο μοντέλο της μεθόδου. Όταν όμως κάποιες θεωρίες δεν μπορούν να εφαρμοστούν σε πραγματικές συνθέσεις (και μάλιστα μεγάλων συνθετών), τότε το πρόβλημα δεν βρίσκεται στις συνθέσεις, αλλά στις θεωρίες.

Άρα, για να γίνει μια πλήρης και ολοκληρωμένη ανάλυση, χρειάζεται πολύ συχνά να χρησιμοποιούνται στοιχεία από περισσότερες της μιας μεθόδους, διότι σημασία έχει τελικά η κατανόηση του έργου και όχι η αμιγής εφαρμογή μιας μεθόδου. Η αμιγής εφαρμογή έχει μόνο

θεωρητική αξία ή αποτελεί άσκηση του μυαλού, αλλά δεν ανταποκρίνεται υποχρεωτικά στις απαιτήσεις του μουσικού έργου ως καλλιτεχνήματος.

Καμιά μεμονωμένη μέθοδος λοιπόν δεν μπορεί να ισχυριστεί ότι συμπεριλαμβάνει το όλον μιας μουσικής ή ότι είναι ισχυρή σε όλες τις περιπτώσεις. Οι θεωρίες μας εφοδιάζουν με εσώψεις και κριτήρια, και επομένως είναι μια σημαντική βοήθεια, διότι μας καθοδηγούν εκεί που πρέπει να φάξουμε. Πρέπει όμως να αμυνθούμε κατά του κινδύνου, η θεωρία να αποκτήσει την ανεξαρτησία της και να προσπαθήσει να επιβληθεί στην ίδια τη μουσική. Είναι μεγάλος ο κίνδυνος να περιορίζουμε σημαντικά έργα τέχνης στο ρόλο ενός απλού παραδείγματος για μια θεωρία. Πρέπει να παραμένουμε πιστοί στη διαφορά σημασίας που έχει η ίδια η τέχνη από την προσπάθεια σχηματοποίησης που αποτελούν αυτές οι μέθοδοι. Δεν πρέπει να χάνεται η ίδια η μουσική, διότι η σπουδή τότε δεν θα γινόταν για την αληθινή γνωριμία και την εκτίμηση της αξίας της μουσικής, αλλά για μια ζηλότυπη επιβεβαίωση της θεωρίας.

Οι θεωρίες βοηθούν να βλέπουμε και να κατανοούμε. Αυτή είναι η λειτουργία τους. Συχνά όμως συγκρούονται με το μεμονωμένο και καθεαυτό ισχυρό μουσικό έργο. Στις περιπτώσεις αυτές πρέπει να τιμούμε το έργο και όχι να προσπαθούμε να σώσουμε τη θεωρία. Ένα πολύ γνωστό παράδειγμα προς αποφυγήν είναι η μετρική θεωρία του Ρήμαν, που θέλησε να την εφαρμόσει σε όλα τα μουσικά έργα, φθάνοντας στο σημείο να διορθώνει (!) συνθέτες όπως ο Μότσαρτ και ο Μπετόβεν. Οι θεωρίες είναι χρήσιμες όταν μπορούν να εφαρμοστούν. Αλλά είναι ακόμη πιο χρήσιμες εκεί που δεν μπορούν να εφαρμοστούν, διότι τότε γίνεται αντιληπτό το προσωπικό στοιχείο του συνθέτη.¹

Δεν πρέπει πάντως να παραγνωρίζουμε ότι όλες οι θεωρίες που διατυπώθηκαν για τη μουσική ανάλυση έχουν προσθέσει ένα μικρό ή μεγαλύτερο λιθαράκι στο οικοδόμημα της αναλυτικής σκέψης, που μας επιτρέπει στην εποχή μας να διεισδύουμε σε μικρό ή μεγαλύτερο βάθος στην ουσία της μουσικής. Κυρίως τα συστήματα που προσπαθούν να αναγάγουν το μουσικό έργο σε γραφήματα και σε στατιστικούς πίνακες, είναι σε θέση να προσφέρουν συστηματοποιημένες πληροφορίες που δεν θα γίνονταν καν αντιληπτές με άλλους τρόπους. Εάν δεν υποπέσουμε στο σφάλμα να θεωρήσουμε ότι η ανάλυση ολοκληρώνεται με την κατάρτιση των στατιστικών αυτών γραφημάτων, τότε είναι χρήσιμο να αξιοποιούμε αυτά ή εκείνα τα συμπεράσματα των διαφόρων μεθόδων και τεχνικών, αφού μπορούν να μας προσφέρουν διείσδυση σε σημαντικές και κρυφές παραμέτρους της μουσικής που εξετάζουμε, ώστε να αποτελέσουν τμήμα μιας βαθύτερης και γενικότερης ανάλυσης. Κι έτσι, χρησιμοποιώντας κάθε φορά την κατάλληλη μέθοδο, είναι δυνατόν τελικά να προσπελάσουμε με μεγαλύτερη σιγουριά το μουσικό έργο.

Εξαιρετικά περιεκτικά και πειστικά τοποθετείται στον προβληματισμό αυτό και ο Καρλ Νταλχάους, στο ακόλουθο απόσπασμα:²

Η μουσική ανάλυση, για να το πούμε απλά, είναι είτε σκοπός είτε μέσον. Σκοπεύει στη θεωρία και είναι επομένως το πρώτο βήμα της. Ή προσπαθεί να είναι δίκαιη με ένα μουσικό έργο ως μια ξεχωριστή κατασκευή. Ο διαχωρισμός μεταξύ αναλύσεων που προσανατολίζονται στη θεωρία και εκείνων που προσανατολίζονται στην αισθητική δεν είναι περιττός. Πολύ συχνά, μουσικές αναλύσεις ή αποσπάσματα αναλύσεων, κυρίως περιγραφές αρμονιών και τονικοτήτων, υποφέρουν από σύγχυση στόχων και επομένως προκαλούν την υποψία ότι είναι άχρηστες. Αναλύσεις άξιες του ονόματος είναι, από τη μια μεριά, προσπάθειες να καταδειχθεί η αλήθεια μιας θεωρίας, του συστήματος των λειτουργιών και των βαθμίδων. Η δυνατότητα μιας συνεπούς και μέσω της απλότητάς της πειστικής κατάδειξης συγχωρδίων με λειτουργικά σύμβολα ή αριθμούς βαθμίδων λειτουργεί ως απόδειξη: αποκαλύπτει λιγότερα σχετικά με το έργο και περισσότερα σχετικά με τη θεωρία. Ή, από την άλλη

¹ Cf. Κόην, ο.π. (βλ. πρόλογο) 29

² C. Dahlhaus, *Analysis and Value Judgement*, trsl. S. Levarie (=Monographs in Musicology No 1), New York 1983, 9-10.

μεριά, μια ανάλυση πρέπει να απομονώσει τα χαρακτηριστικά που ξεχωρίζουν την αρμονική δομή ενός έργου από εκείνη ενός άλλου. Στην περίπτωση αυτή, δεν αρκεί να αριθμήσουμε τις συγχορδίες και να αφήσουμε τον αναγνώστη να βρει μέσα από τους αριθμούς την ειδική ποιότητα της αρμονικής δομής. Ο ειδικός χαρακτήρας των συγχορδιακών δομών και σχέσεων πρέπει να καταδειχθεί ρητά και να εξηγηθεί μέσα από την ερμηνεία της ανάλυσης: Μια ανάλυση ανώτερης τάξεως (της οποίας οι κατηγορίες δεν έχουν καθορισθεί). Για να συνοψίσουμε, αν μια ανάλυση δεν λειτουργεί ούτε ως επίδειξη ή απόδειξη μιας θεωρίας ούτε ως κατανόηση και περιγραφή της ιδιαιτερότητας ενός έργου, τότε είναι μη αναγκαία. Φαίνεται ως μια απλή εφαρμογή ορολογίας, ως ετικετοποίηση, που δεν λέει τίποτε, διότι δεν έχει στόχο.

Η θεωρητικά προσανατολισμένη ανάλυση μεταχειρίζεται ένα μουσικό κομμάτι όπως ένα επίσημο υπηρεσιακό έγγραφο, ως μαρτυρία για γεγονότα εκτός αυτού ή για να μετατρέψει σε γενικό κανόνα την ειδική περίπτωση. Η αισθητικά προσανατολισμένη ανάλυση, από την άλλη, αντιλαμβάνεται το ίδιο κομμάτι ως ένα έργο ολοκληρωμένο στον εαυτό του και αυθύπαρκτο. Στην αντίθεση αυτή μεταξύ εγγράφου και έργου αντιστοιχεί, σε αδρές γραμμές, η διαφορά μεταξύ μερικής και συνολικής ανάλυσης. Χωρίς να χάσει τη σημασία και την αξία της, μια θεωρία μπορεί να ασχολείται μόνο με ένα μέρος της μουσικής, π.χ. με την αρμονία ή το ρυθμό. Ίσως μάλιστα να είναι υποχρεωμένη να το κάνει, για να μη χαθεί μέσα σε έναν ατέλειωτο κυκεώνα. Μια ανάλυση, όμως, που αντιμετωπίζει το κομμάτι ως έργο, πάντοτε απευθύνεται στο έργο συνολικά. Το αντικείμενο της ανάλυσης που εργάζεται ατομικά και κατά περίπτωση δεν είναι η αρμονία καθαυτή, αλλά μάλλον η αρμονία σε συνδυασμό με το ρυθμό και τη μουσική σύνταξη. Μόνο όταν το διαπλεκόμενο δίκτυο των διαφόρων εσώφρων της σύνθεσης έχει γίνει αντιληπτό και ξεκάθαρο, μόνο τότε θα αναδυθεί η ιδιαιτερότητα και ο ατομικός χαρακτήρας του έργου και θα ξεφύγουμε από την μονόπλευρη ανάλυση που περιορίζεται στην αρμονία και το ρυθμό.

6.2 Ορισμένες πρακτικές οδηγίες

Παραθέτουμε στη συνέχεια ένα ακόμη εκτενές απόσπασμα από το πολύτιμο βιβλίο του Diether de la Motte, που περιέχει μια σειρά πρακτικών οδηγιών για την ανάλυση και για το πως να αποφεύγουμε τα σοβαρά λάθη κατά τη διάρκειά της.

6.2.1.1 Εικοσιδύο οδοδείκτες³

1. Να αποφεύγεις κατά το δυνατόν την απλή περιγραφή νοτών. Ο αναγνώστης έχει μπροστά του τις νότες και μπορεί να την κάνει μόνος του. Να περιγράφεις μόνο όταν πρόκειται να βγάλεις συμπεράσματα από αυτό. Η περιγραφή ενός θέματος έχει νόημα όταν ακολουθεί π.χ.: «... επομένως σε ολόκληρο το θέμα, πριν από μια Τρίτη προηγείται πάντα μια Δευτέρα». Η περιγραφή μιας αρμονικής ανάπτυξης έχει νόημα αν συμπεράνουμε από αυτήν π.χ. «Και εδώ επομένως, όπως στο πρώτο θέμα, κάτω από την μελωδική κορύφωση υπάρχει η υποδεσπόζουσα».
2. Μια ανάλυση μπορεί να είναι σε όλες τις λεπτομέρειες σωστή και όμως να μείνει χωρίς αποτέλεσμα, χωρίς καθόλου νόημα. Δεν αρκεί να αναγνωρίσουμε τι συμβαίνει στις λεπτομέρειες. Σπουδαιότερο, και το μόνο που αξίζει τον κόπο, είναι να διαπιστώσουμε με ποιον τρόπο μια διαδικασία ομοιάζει ή διαφέρει από μια άλλη διαδικασία, αν εισέρχεται άμεσα (και πόσο συχνά μέσα στο έργο συμβαίνουν απότομες αλλαγές υλικού) ή αν προέρχεται ομαλά από το προηγούμενο (και αν, ίσως, σε ολόκληρο το έργο προτιμώνται καλυμμένες μεταβάσεις ώστε να αποφεύγονται οι πτώσεις). Το να διαπιστώσουμε την ύπαρξη μιας σκληρής διαφωνίας είναι τετριμμένο. Σημαντική αντιθέτως είναι η διαπίστωση ότι είναι η μοναδική τόσο σκληρή διαφωνία σε ολόκληρο το έργο. Ή ότι μια ανάλογη διαφωνία την ξαναβρίσκουμε στο μέτρο χ, πράγμα που δημιουργεί μια σχέση μεταξύ των δύο αυτών

³ D. de la Motte, ο.π. (βλ. εισαγωγή) 17-21

σημείων. Ή ότι όλο αυτό το απόσπασμα διατηρείται σε πολύ διάφωνο περιβάλλον, ενώ στα μέτρα χ ως ψ περιέχονται μόνο σύμφωνες συγχορδίες. Πρέπει να διαπιστώνουμε και να φανερώνουμε στο λόγο την λειτουργία των λεπτομερειών στο σύνολο.

3. Σπάνια μπορούμε να αποφύγουμε την διαίρεση της σύνθεσης σε τμήματα (π.χ. ίσως σε κάποια πρελούδια του Μπαχ). Όροι όπως: κύριο θέμα, πρώτο μέρος, ενδιάμεσο επεισόδιο, τελικό μέρος, κόντα, επανέκεθεση κλπ. ανήκουν στα σημαντικότερα εργαλεία του αναλυτικού. Ο κίνδυνος αυτής της διαίρεσης δεν είναι όμως πάντα σε όλους αντιληπτός. Ο κίνδυνος είναι, κατά την προσπάθεια για συνεπή διαίρεση σε τμήματα, να διαχωρίσουμε πράγματα που στη σύνθεση ανήκουν μαζί. Η δουλειά του αναλυτικού είναι να δει τη λειτουργία των μερών μέσα στο σύνολο κι όχι να τμήσει. Τομές μπορούμε να κάνουμε μόνο σε νεκρά σώματα. Αν μια σύνθεση πρέπει να αντιμετωπισθεί σαν ζωντανός οργανισμός, πρέπει να παρουσιαστεί κάθε μεμονωμένο όργανο, αλλά κυρίως να θεμελιωθεί ο τρόπος με τον οποίο συλλειτουργεί με άλλα όργανα.
4. Οι αδιαμφισβήτητες διαπιστώσεις είναι απαραίτητες, αλλά μια ανάλυση δεν μπορεί να περιοριστεί σ' αυτές. Προσωπικές επόψεις και υποθέσεις όμως πρέπει να ξεχωρίζουν. Ο αναλυτικός πρέπει να διαχωρίζει μεταξύ του «κατά τη γνώμη μου» και του «έτσι είναι».
5. Η έκφραση «η φιγούρα στο μέτρο χ ανάγεται στο μέτρο ψ » είναι κάτι άλλο από την «Ο Μπετόβεν τοποθετεί στο μέτρο ψ πάλι το μοτίβο του μέτρου χ ». Η πρώτη διατύπωση είναι ορθή και με μεγαλύτερη σεβασμό προς τον συνθέτη. Η δεύτερη πρέπει να χρησιμοποιείται μόνο όταν διαπιστώνεται σαφέστατη πρόθεση του συνθέτη. Ο ίδιος ο Μπετόβεν δεν θα μπορούσε να εκφράσει με λόγους όλα όσα ανακαλύπτει μια ανάλυση.
6. «Άμορφο ονομάζουμε αυτό που δεν ανταποκρίνεται στην αναμενόμενη φόρμα» λέει ο Χέρμαν Μέντελ το 1873. Μακριά από τέτοιες συνταγές. Με φρίκη διαβάζουμε στον J. Theodor Wiehmeyer, *Musik. Formenlehre in Analysen*, 1927, την επικεφαλίδα «Η μη γνήσια τριμερής ασματική μορφή».
7. Δεν χρειάζεται να λέμε όλες τις λεπτομέρειες με περιγραφή νότα προς νότα. Πολλά πράγματα μπορούν να λεχθούν αργότερα, ή στο τέλος, σε μορφή περίληψης, ώστε να είναι πιο ξεκάθαρα στο σύνολο.
8. Η παράθεση νοτών είναι συνήθως περιττή, διότι προϋποτίθεται ότι ο αναγνώστης έχει τις νότες μπροστά του. Μόνο σε απολύτως αναγκαίες περιπτώσεις και με την συντομότερη δυνατή μορφή (σχηματικά) μπορούμε να παραθέτουμε νότες.
9. Ερεύνησε τις επαναλήψεις μιας σύνθεσης. Η επανάληψη μετά από π.χ. οκτώ μέτρα δίνει ισορροπία και είναι συχνή στα δεύτερα θέματα της σονάτας. Επανάληψη μετά από τέσσερα ή δύο μέτρα ή ακόμη και σε κάθε μέτρο, πιθανότατα δίνει μια αίσθηση τελειώματος, επανάληψη μετά από πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα γίνεται για να επανέλθουμε στη φρεσκάδα της αρχής κλπ. Στη σονάτα Κ. 332 του Μότσαρτ, το πρώτο θέμα δεν επαναλαμβάνεται καθόλου, το δεύτερο επανεμφανίζεται παραλλαγμένο μετά οκτώ μέτρα, το πρώτο στοιχείο του τμήματος κλεισίματος επαναλαμβάνεται μετά από 6 μέτρα, το δεύτερο και το τρίτο στοιχείο του ίδιου κάθε δύο μέτρα.
10. Όταν η κίνηση είναι ομαλή, πιθανόν η δραστηριότητα ενός τμήματος να ανάγεται στο αρμονικό επίπεδο και στην αρμονική πυκνότητα. Το αρμονικό επίπεδο όμως παραμένει μυστήριο για το μη εξασκημένο αυτί. Στο πρελούδιο της παρτίτας σε Μι μείζονα του Μπαχ (1006), η τονική εγκαταλείπεται για πρώτη φορά στο μέτρο 19, ενώ αργότερα έχουμε αρμονικές αλλαγές σε ρυθμό δύο ή τριών βαθμίδων σε κάθε μέτρο! Μια τέτοια ακινησία στο αρμονικό επίπεδο μπορεί να δημιουργεί την εντύπωση της σταθερότητας και της ασφάλειας. Η έλλειψη αρμονικής δραστηριότητας επομένως δεν πρέπει να συγχέεται σε καμιά περίπτωση με έλλειψη δύναμης.
11. Εξέταζε πάντα τη διαίρεση των ομάδων μέτρων. Συχνά προδίδει πόσο ισορροπημένο-ειρηνικό ή πόσο ανήσυχο είναι ένα τμήμα (ειρηνικό και ανήσυχο δεν έχει πάντα σχέση με αργό και γρήγορο). Εξ αυτού εξάγεται:

12. Οι παρεκκλίσεις μπορούν να γίνουν αντιληπτές μόνον όταν έχει προηγηθεί η εμπέδωση μιας τάξης, από την οποία προκύπτει για τον ακροατή μια ακουστική προσμονή, την οποία μεταφέρει στα επόμενα. Οι συνέχειες που παρεκκλίνουν από μια εμπεδωμένη τάξη μοιάζουν με την απατηλή πτώση στην αρμονία.
13. Μια πολύ εργατική αρμονική ανάλυση υποκρύπτει ίσως τεμπελιά σκέψης. Ενδιαφέρει από την αρμονία μόνο ότι συμβάλλει στο σχηματισμό της φόρμας. Μην αναφέρεις όσα επαναλαμβάνονται, επανέρχονται, παρομοιάζουν ή έρχονται σε αντίθεση. Τόνισε τα ασυνήθιστα αρμονικά συμβάντα. Ξεχώρισε τις συνθέσεις εκείνες που αποτελούνται μόνο από ασυνήθιστα φαινόμενα και εκείνες που το ασυνήθιστο έρχεται μετά από κάτι απόλυτα ομαλό, απρόσμενο, πράγμα που του δίνει μεγαλύτερη δύναμη.
14. Η πρώτη εντύπωση που δημιουργείται έχει τεράστια σημασία. Έτσι, η μελωδική κατεύθυνση μιας σύνθεσης, αλλά και άλλοι παράγοντες, που καθορίζουν τη φυσιογνωμία της, πρέπει να αναζητηθούν στην αρχή της ή στα σημαντικά σημεία της, όπως είναι οι επανεκκινήσεις μετά από πτώσεις ή παύσεις, οι κορυφώσεις κλπ.)
15. Όταν έχεις να κάνεις με σύνθεση με κείμενο, τίμησε και την αξία του ποιήματος. Η ρίμα, το μήκος των στίχων, η στίξη, οι επανερχόμενες λέξεις έχουν επίσης μορφολογική σημασία, όπως επίσης και ο χωρισμός σε ενότητες, εικόνες, παρόν και παρελθόν κλπ.
16. Παρατήρησε πόσο κείμενο συνδέεται με πόση μουσική. Τμήματα με πλούσια μουσική δράση συνήθως έχουν λίγο κείμενο και αντίστροφα, ή μπορεί να υπάρχει απόλυτη αντιστοιχία κειμένου και μουσικής.
17. Παρατήρησε αν ένα θέμα έχει τη δύναμη να θέσει σε κίνηση την συνοδεία του (Μπετόβεν, πρώτη σονάτα για πιάνο) ή αν η συνοδεία έχει ήδη ξεκινήσει πριν την έναρξη του θέματος (Ροσσίνι, συμφωνία σε σολ ελάσσονα του Μότσαρτ κλπ). Εκείνο το θέμα που θέτει μόνο του σε κίνηση τον εαυτό του και τη συνοδεία του, αποδεικνύει δύναμη. Στην άλλη περίπτωση, η μελωδία εμφανίζεται σαν μια κομψή βασίλισσα, που κινείται άκοπα πάνω στο χαλί της συνοδείας.
18. Η εννοχήστρωση και η εικόνα της παρτιτούρας (τόσο η γενική όσο και οι επιμέρους λεπτομέρειες) μπορούν να δώσουν μορφολογικές πληροφορίες (καθορισμός μερών, θεμάτων κλπ)
19. Η ανακάλυψη ενός ισχυρού εκφραστικού μέσου δεν πρέπει να μας κάνει να παραβλέπουμε την προέλευση και την εξάρτησή του από την προηγούμενη εξέλιξη. Οι παραδοσιακές παραλλαγές έχουν μια ομαλή εξέλιξη από το πιο αργό στις πιο γρήγορες φιγούρες. Όταν όμως αυτό διακοπεί από την αργή παραλλαγή λίγο πριν το τέλος (π.χ. στην ελάσσονα) τότε η επάνοδος των γρήγορων φιγούρων έχει πολύ ισχυρότερο εκφραστικό αποτέλεσμα.
20. Ποτέ μην προσπαθείς στην ανάλυση να διασώσεις ένα μορφολογικό πρότυπο σε κομμάτια που εμφανώς και σκοπίμως διατρέχουν περισσότερες φόρμες. Ο συνθέτης δεν σε έχει ανάγκη να του δικαιολογήσεις μια «λανθασμένη» σονάτα. Αντιθέτως, προσπάθησε να εξηγήσεις αυτήν την ενδιάμεση μορφολογική κατάσταση, την εξισορρόπηση που επιχειρείται.
21. Αν σε μια σύνθεση ή σε ένα μεγάλο τμήμα της δεν μπορείς να βρεις κάποια μορφολογική τάξη, τότε μίλα ακριβώς για αυτή την έλλειψη, που είναι από μόνη της μια μορφολογική κατηγορία. Η αποφυγή οποιασδήποτε κανονικής επανάληψης είναι μια πολύ ενδιαφέρουσα συνθετική μέθοδος, που πρέπει να επισημανθεί από τον αναλυτικό.
22. Φυλάξου από την «υπερερμηνεία». Η ανάλυση και η καταμέτρηση κάθε μεμονωμένης νότας ή συγχορδίας δεν έχει νόημα, γιατί αυτές ποσοτικά είναι οι ίδιες τόσο στην σπουδαία σύνθεση όσο και στην κακή. Μην προσπαθείς να αποδώσεις στην έμπνευση ή στην δομητική δύναμη του συνθέτη τα στοιχεία εκείνα που είναι κοινός τόπος από το ίδιο το ηχητικό υλικό της δυτικής μουσικής παράδοσης.

Και ορισμένες περιεκτικές οδηγίες από τον Clemens Kóhn

Ο σκοπός της ανάλυσης (ο.π. σελ. 8). Δεν είναι αρκετό να γίνει κατανοητή η τεχνική - και οι τεχνικές- με την οποία είναι κατασκευασμένη μια σύνθεση. Αναζητείται το νόημα, η έννοια, το **είναι**. Ο τρόπος που είναι κατασκευασμένο ένα έργο, είναι ο δρόμος προς τον βαθύτερο στόχο.

Η μουσική ως άκουσμα (σελ. 10-11). Η μουσική έχει γραφτεί για να ακούγεται. Το διάβασμα της νότας μπορεί να μας αποκρύψει στοιχεία έκπληξης, στα οποία υπολόγιζε ο συνθέτης. Το ίδιο ισχύει και για νότες διαφορούμενες, που επίτηδες έχουν τοποθετηθεί από τον συνθέτη για να δώσουν ασάφεια. Αυτές μόνο με το άκουσμα έχουν το ποθούμενο αποτέλεσμα. Έτσι, πρέπει πρώτα να ακούμε το έργο, πριν ακόμη δούμε τις νότες, και μετά να προσπαθούμε να σκεφτούμε πια επίδραση είχε η μουσική επάνω μας.

Η διαπίστωση και η ερμηνεία (σελ. 17): Η διαπίστωση φαινομένων που γνωρίζουμε από τη θεωρία (αρμονικά κλπ.) δεν είναι αρκετή. Η ικανότητα να αναγνωρίσουμε εδώ μια τονικότητα κι εκεί μια ελαττωμένη συγχορδία δεν λέει ακόμη τίποτε. Απορώ, όταν μια τονικότητα δεν είναι η αναμενόμενη, σύμφωνα με τη θεωρία (πολύ συχνά η απορία και η αμηχανία είναι πολύ καλοί σύμβουλοι και αφορμές της αναλυτικής σκέψης). Προσπαθώ να αιτιολογήσω την απόκλιση – αυτό είναι αναλυτική σκέψη. Κάθε αναλυτικό τέχνασμα είναι μέσο προς τον σκοπό. Δεν είναι συμπέρασμα, αλλά βοηθητικό μέσο για κάποιο συμπέρασμα. Αρχικά, η ανάλυση σημαίνει να διαπιστώσουμε ό,τι συμβαίνει σε κάθε διάσταση της σύνθεσης. Κατόπιν όμως έρχεται η ερμηνεία, στην οποία βγαίνουν οι λογικές συνέπειες και τα συμπεράσματα αυτού που διαπιστώσαμε. Μια απλή «επιβεβαίωση» αυτού που συμβαίνει στο χαρτί δεν είναι ανάλυση.

Μεγάλη σημασία έχει εδώ να κατανοήσουμε το νόημα της ερμηνείας. Ερμηνεύουμε αυτό που υπάρχει, αυτό που βλέπουμε. Μια υποτιθέμενη απόδοση διαφόρων νοημάτων και εννοιών σ' αυτό που βλέπουμε πρέπει να παραμερίζεται. Ποιητικές «πτήσεις» και υποκειμενικές ανοησίες μπερδεύουν.

Ως τελευταία, αλλά όχι λιγότερο σημαντική, επιφυλαχθήκαμε να αναφέρουμε τη σημασία που έχει η φροντίδα για το ορθό μουσικό κείμενο. Ο αναλυτικός, μια και θα εργαστεί όχι μόνο με το άκουσμα του μουσικού έργου ζωντανά ή από δίσκο, αλλά, κυρίως, με το καταγραμμένο μουσικό κείμενο, είναι ανάγκη να ανατρέχει κάθε φορά στην πληρέστερη και πιο αξιόπιστη έκδοσή του. Στην εποχή μας υπάρχουν πληρέστατες επιστημονικές εκδόσεις του έργου των περισσότερων συνθετών, που περιέχουν όλες τις λεπτομέρειες της πρωτότυπης σύνθεσης, καθώς και άλλες χρήσιμες πληροφορίες για την αποκατάσταση του κειμένου. Τις εκδόσεις αυτές θα αναζητήσουμε στις εξειδικευμένες βιβλιοθήκες. Υπάρχουν όμως και πολλές ατελείς εκδόσεις, που κυκλοφορούν για την ευρύτερη κατανάλωση, χωρίς να έχουν αυστηρές επιστημονικές προδιαγραφές. Αυτές πρέπει να αποφεύγονται, διότι πολλές φορές η παράλειψη μιας ασήμαντης για τον εκδότη λεπτομέρειας μπορεί να οδηγήσει σε λαθεμένα αναλυτικά συμπεράσματα. Περισσότερο ακόμη πρέπει να αναζητούμε τις στερεότυπες εκδόσεις όταν εξετάζουμε μουσική παλαιότερων εποχών, όπως η Αναγέννηση. Εκεί, οι σύγχρονες χρηστικές εκδόσεις, που βασίζονται στη νεότερη σημειογραφία, συχνά παραποιούν εντελώς την ίδια τη μουσική, αλλά και την πρόθεση του συνθέτη (π.χ. με τη χρήση διαστολών του μέτρου, ενός πράγματος που δεν υπήρχε στην αναγεννησιακή σημειογραφία και που δημιουργεί στον σύγχρονο εκτελεστή και μελετητή την ψευδαίσθηση της ύπαρξης ισχυρού και ασθενούς του μέτρου, καθώς και διαφόρων συγκοπών και αντιχρονισμών, που στην πραγματικότητα είναι ξένοι προς τη φύση της μουσικής αυτής).

6.3 Οι παράμετροι - Τα επίπεδα της ανάλυσης (ενδεικτική αναφορά)

6.3.1 Αρμονικό-τονικό επίπεδο - Αρμονία, τονικότητες

Η εξέταση του μουσικού έργου στο αρμονικό επίπεδο δεν ταυτίζεται με αυτό που συχνά αποκαλούμε «αρμονική ανάλυση». Η μονοσήμαντη αρμονική ανάλυση, είτε η παραδοσιακή (σύστημα του Ραμώ, βαθμίδες) είτε η λειτουργική (Ρήμαν, βλ. ανωτέρω), δεν είναι αρκετή για να αποδώσει τον πλούτο της μουσικής τέχνης. Και εκτός αυτού, υπάρχουν μουσικές εποχές που η μουσική τους δεν είναι συνδεδεμένη με την παραδοσιακή αρμονία, όπως συνήθως την αντιλαμβανόμαστε (π.χ. η αναγεννησιακή μουσική ή η μουσική του 20ού αιώνα). Μιλώντας λοιπόν για την ανάλυση στο επίπεδο της αρμονίας δεν την περιορίζουμε αφενός μόνο στην περίοδο 1600-1900, ή στην απλή αναφορά των συγχορδιών που περιέχονται σε μια μουσική σύνθεση. Και αφετέρου συμπεριλαμβάνουμε στο επίπεδο αυτό την εξέταση και της ευρύτερης κατηγορίας της τονικότητας, της τροπικότητας ή της ατονικότητας, ανάλογα με την μουσική περίοδο ή το μουσικό ύφος στο οποίο εντάσσεται το μουσικό έργο.

Μια απλή παράθεση των συγχορδιών που περιλαμβάνονται στο μουσικό έργο και μια προσπάθεια επεξήγησής τους, πέραν του ότι είναι χρονοβόρα, δεν είναι επαρκής αναλυτική μέθοδος, όσο φιλότιμη κι αν είναι η προσπάθεια και όσο επιτυχημένες κι αν είναι οι εξηγήσεις, διότι, αν περιοριστεί εκεί, δεν βοηθεί στην κατανόηση της φύσης του μουσικού έργου. Για την τονική μουσική, που αποτελεί και το μεγαλύτερο τμήμα του ρεπερτορίου (αλλά σε γενικές γραμμές και για την προτονική, την πολυφωνική-τροπική μουσική), η ανάλυση στο αρμονικό επίπεδο πρέπει να σταθεί σε έννοιες όπως:

- **Αρμονικοί Σταθμοί.** Ποια είναι τα αρμονικά κέντρα στην πορεία μιας σύνθεσης και μέσω ποιων οδών ή παρόδων φθάνουμε προς αυτά;
- **Σημεία έντασης.** Σημεία συμπίκνωσης της αρμονικής έντασης (π.χ. συσσωρευση διαφωνιών), που εκπλήτουν ή είναι ασυνήθιστα. Ποια είναι η λειτουργία τους;
- **Αναλογίες.** Υπάρχουν αντιστοιχίες στο αρμονικό επίπεδο μεταξύ απομακρυσμένων μερών ή σημείων του έργου;
- **Χαρακτήρας της αρμονίας.** Σταθερός (τονικά στέρεος, λειτουργικά καθαρός, με καθαρούς στόχους) ή ασταθής και ασαφής (μετατροπικός, χαλαρός λειτουργικά, με δυσεξήγητες ακολουθίες συγχορδιών, χρωματικότητα, ενδοστρεφείς αρμονικές κινήσεις);
- **Αρμονική πυκνότητα.** Ποια είναι η συχνότητα εμφάνισης ή αρμονικών αλλαγών στην πορεία της σύνθεσης; Είναι η αρμονία γεμάτη από σημεία έντασης ή είναι χαλαρή, είναι απλή ή πολύπλοκη;
- **Ιεραρχική θέση.** Ποια είναι η θέση της αρμονικής παραμέτρου ή των αρμονικών φαινομένων από πλευράς σπουδαιότητας, αν συγκριθούν με τους άλλους παράγοντες; Πόση σημασία δίνεται στην αρμονία σε σύγκριση με τη μελωδία, το ρυθμό, το ηχόχρωμα κλπ;

Η αρμονία έχει την ιδιότητα να καθορίζει με ευκολία τα όρια των **μορφολογικών σχημάτων**. Όλοι π.χ. μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι ένα σημαντικό τμήμα μιας σύνθεσης του Μπαρόκ ή του Κλασικισμού ολοκληρώνεται όταν ολοκληρωθεί η πορεία και συντελεσθεί η πτώση στη δεσπόζουσα. Ο ρόλος αυτός της αρμονίας, η μορφοποιητική της δύναμη, διατρέχει όλα τα επίπεδα μιας σύνθεσης, αρχίζοντας από τον χωρισμό των μοτίβων, των μικρών ή μεγαλύτερων φράσεων, θεμάτων, τμημάτων, μερών κλπ. Ακόμη και σε ολόκληρους κύκλους μερών ή συνθέσεων παίζει η αρμονία μορφοποιητικό ρόλο.

Με όσα αναφέρθηκαν παραπάνω για αρμονική πυκνότητα συνυφαίνεται και η έννοια του **αρμονικού ρυθμού** ή αρμονικής δραστηριότητας, που ορίζεται ως η χρονική απόσταση μεταξύ των αρμονικών αλλαγών. Π.χ. στη μουσική του Μπαχ, ο αρμονικός ρυθμός είναι σχεδόν πάντα γρήγορος (υπάρχει μεγάλη πυκνότητα αρμονικών αλλαγών), πράγμα που δίνει στη μουσική του βάρος, ενίοτε δυσκινήσια. Ο αρμονικός ρυθμός συνδυάζεται στενά με τον μουσικό χαρακτήρα και το τέμπο, καθορίζοντας έτσι όχι μόνο την αρμονική φυσιογνωμία, αλλά και την ίδια τη φύση μιας σύνθεσης. Π.χ. γρήγορο τέμπο και χαλαρός, ανέμελος χαρακτήρας μπορεί να συνυπάρχουν μόνο με αργό αρμονικό ρυθμό (σχέση όμως που δεν μπορεί πάντα να αντιστραφεί). Ο πυκνός αρμονικός ρυθμός, ιδίως αν χρησιμοποιούνται πολλές διάφωνες συγχορδίες, είναι φορέας αυξημένης έντασης. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι σε ένα έργο με ελάχιστες διάφωνες συγχορδίες λείπει η ένταση. Αντιθέτως, εκεί και μια και μόνη απλή διάφωνη συγχορδία, αν είναι η μοναδική, μπορεί να αποτελέσει κορύφωση της έντασης.

Σε όλες τις παραμέτρους της μουσικής υπάρχουν στερεότυπα σχήματα που, συνήθως εκ παραδόσεως, μεταφέρουν μαζί τους συγκεκριμένες **συναισθηματικές ή άλλες φορτίσεις ή περιεχόμενα**. Στο αρμονικό επίπεδο, τέτοια σχήματα είναι π.χ. ορισμένες ευρύτατα χρησιμοποιούμενες συγχορδίες, όπως είναι η δεσπόζουσα με έβδομη, η ελαττωμένη και η ναπολιτανική συγχορδία. Παρόλη όμως την μεγάλη τους χρήση, ή ίσως ακριβώς εξαιτίας της, οι συγχορδίες αυτές υπόκεινται με το πέρασμα του χρόνου σε μια διαδικασία αποδυνάμωσής τους, πράγμα που σημαίνει ότι χρειάζεται η χρησιμοποίηση όλο και πολυπλοκότερων συγχορδιών ή αρμονικών σχέσεων για να επιτευχθούν ανάλογα αποτελέσματα. Η συγχορδία της δεσπόζουσας ελαττωμένης, που περιέχει μεγάλη ένταση (=επιθυμία προς λύση) επειδή κάθε νότα της μπορεί να θεωρηθεί προσαγωγέας, ήταν στην εποχή του Μπαχ η πιο έντονα εκφραστική συγχορδία. Αργότερα όμως, με την κατάχρησή της, έχασε τη σημασία της. Έτσι, στον 19^ο αιώνα, άλλες συγχορδίες πήραν τη θέση της στο παιγνίδι των αρμονικών εντάσεων και η ελαττωμένη χρησιμοποιήθηκε κυρίως για το σκοτεινό της χρώμα.

Άλλες αρμονικές κινήσεις με ανάλογα περιεχόμενα είναι, για παράδειγμα:

- Η **φρύγια πτώση**, με το χαρακτηριστικό κατιόν ημιτόνιο στο μπάσο, που καθιερώθηκε στη φωνητική μουσική σαν σχήμα ερώτησης. Κι εδώ υπεισέρχεται η ιστορική διάσταση, όπως συμβαίνει και με τους χαρακτήρες των τονικοτήτων, που δημιουργήθηκαν κυρίως από προσκόλληση στην παράδοση.
- Το **Fauxbourdon**, ή η ακολουθία συγχορδιών σε πρώτη αναστροφή. Χρησιμοποιήθηκε στην πρώιμη Αναγέννηση, αλλά και πολύ αργότερα, π.χ. στον ρομαντισμό, διότι δεν κατατάσσεται στη λειτουργική αρμονία και έτσι είναι κατάλληλο για σημεία που επιδιώκεται η αρμονική χαλαρότητα.
- Ο **Passus duriusculus**, η χρωματική πορεία προς τα πάνω ή προς τα κάτω, συνδεδεμένη με το συναίσθημα του θρήνου και, στη θρησκευτική μουσική, με την αμαρτία, την απάτη, το μαρτύριο, τον θάνατο. Διανύεται χρωματικά το διάστημα της τετάρτης. Δεν είναι απαραίτητο να συμβαίνει στο μπάσο, συνήθως όμως εκεί απαντά. Κυρίως προσιδιάζει στον ελάσσονα τρόπο και στη φωνητική μουσική, χωρίς να αποκλείεται και από την οργανική.

Σχετική με τα παραπάνω είναι και η έννοια της **αρμονίας ως χρώματος**. Συχνά συμβαίνει, δηλαδή, μια συγχορδία (ένας αρμονικός σταθμός) να ακολουθείται χωρίς προετοιμασία από μια άλλη, ξένη προς αυτή, που δεν δικαιολογείται από τα προηγθέντα. Πρόκειται δηλαδή ουσιαστικά για μια χαλάρωση ή και κατάργηση των παραδοσιακών σχέσεων μεταξύ συγχορδιών, όπως συμβαίνει π.χ. συχνά στις σχέσεις τρίτης. Στα σημεία αυτά, η καταστρατήγηση των φυσιολογικών σχέσεων δημιουργεί έκπληξη και χρησιμοποιείται για να δώσει απότομες αλλαγές ατμόσφαιρας ή κλίματος, με άλλα λόγια για να χρωματίσει παράξενα, απόκοσμα ή εξωτικά μια σύνθεση. Ανάλογες περιπτώσεις

μπορεί να χρησιμοποιούνται ως φορείς ειδικών συναισθηματικών φορτίσεων ή εννοιών, όταν η αρμονία χρησιμοποιείται ως **αναλογία ή μεταφορά** (π.χ. μακρινές αρμονικές σχέσεις ως ένδειξη αποξένωσης). Φυσικά, πρέπει κι εδώ να λαμβάνεται υπόψη τι για κάθε εποχή θεωρείται φυσιολογική αρμονική ακολουθία ή τι έχει χάσει πια τον χαρακτήρα της έκπληξης λόγω της μεγάλης χρήσης σε παλιότερες εποχές.

Την ίδια παρατήρηση μπορεί να κάνει κανείς γενικότερα, και όχι μόνο για το αρμονικό επίπεδο. Η συγκροτημένη **δομή**, είναι το στοιχείο που καθορίζει τη συνολική παρουσία μιας σύνθεσης και δημιουργεί τις «αναμονές», προετοιμάζει δηλ. τον ακροατή για μια φυσιολογική και αναμενόμενη εξέλιξη των πραγμάτων. Η υποχώρησή της, η απροειδοποίητη εμφάνιση ξένων προς τη δομή, μη αναμενόμενων φαινομένων, δημιουργεί έκπληξη, ενδιαφέρον. Το «ξένο» φαινόμενο αντιμετωπίζεται ως αξιοπερίεργο και πάντως αξιοπρόσεκτο, ως απομονωμένο και συχνά «γκροτέσκο» απείκασμα ή αποκρυστάλλωμα ενός μακρινού κόσμου και, εν τέλει, ως λειτουργικά εξαιρετικά σημαντική «πινελιά» στο σύνολο της σύνθεσης.

*«Όπως ακριβώς το μάτι μπορεί να συμπληρώνει τις γραμμές ενός σκίτσου που ο ζωγράφος άφησε σκόπιμα ημιτελές, έτσι και το αυτί μπορεί να συμπληρώνει μια συγχορδία και να συνεργάζεται για τη λύση της χωρίς να την ακούει στην πραγματικότητα. Στην περίπτωση αυτή η διαφωνία παίζει το ρόλο ενός υπαινιγμού».*⁴

6.3.2 Μελωδικό επίπεδο

Από την πλευρά της μελωδίας εξετάζουμε κατ' αρχάς σε ποιο από τα παραδεδομένα **τονικά συστήματα** (τονικό, μη τονικό, πεντατονικό, ατονικό, δωδεκατονικό, τροπικό ή άλλο). Το ακολουθούμενο τονικό σύστημα θα συμφωνεί κατά κανόνα με τις συνήθειες και το ύφος της εποχής, η χρήση όμως απαρχαιωμένων τρόπων σε μεταγενέστερες περιόδους π.χ. χρησιμοποιείται για να προκαλέσει συγκεκριμένα συναισθήματα ή εντυπώσεις, όπως ο θρησκευτικός χαρακτήρας του κουαρτέτου εργ. 132 του Μπετόβεν, τρίτο μέρος, «Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit, in der lydischen Tonart» («σε λυδίο τρόπο»). Το παλιό εκκλησιαστικό σύστημα των τρόπων ή πεντατονικό σύστημα χρησιμοποιείται από το τέλος του 19^{ου} αιώνα από τον Ντεμπυσσύ και τους ιμπρεσιονιστές.

Ως προς τον **χαρακτήρα της μελωδίας**, εξετάζουμε αν αυτή είναι μακρυά, με έξαρση, ευαίσθητη, φωνητική ή οργανική (στο ύφος και την υφή και όχι αν γράφεται για φωνές ή για όργανα) και τα συναφή. Οργανική στην υφή φωνητική μουσική δεν υπάρχει πολύ συχνά. Το αντίθετο, οργανικές μελωδίες που «τραγουδούν» υπάρχουν πολύ συχνότερα (π.χ. αργά μέρη από σονάτες του Μότσαρτ). Σημασία ακόμη στη φωνητική μουσική έχει το **συλλαβικό ή μελισματικό ύφος**. Το συλλαβικό ύφος μπορεί να υποδηλώνει εμφατική ή ήρεμη διήγηση, ή καμιά φορά και σκόπιμη κωμική φλυαρία (όπερα μπούφφα). Τα μελίσματα μπορούν να δηλώνουν λυρική εσωτερικότητα ή δραματική ένταση.

Σημαντικό διαφωτιστικό στοιχείο στη μελέτη της μελωδίας είναι αν έχουμε να κάνουμε με **μελωδία στερεότυπη ή πρωτότυπη**, αν δηλαδή είναι φτιαγμένη από συνήθη σχήματα ή αν είναι πρωτογενής. Το δεύτερο συμβαίνει συνήθως στον Κλασικισμό και τον 19^ο αιώνα. Ανάλογη όμως τάση πρωτοτυπίας δεν απαντά με την ίδια συχνότητα σε παλιότερες εποχές (π.χ. Αναγέννηση, φόρμουλες του Μπαρόκ, στερεότυπη έκφραση συναισθημάτων, μουσική ρητορική). Μελωδίες που περιείχαν ή βασίζονταν σε συνήθειες φόρμουλες χρησιμοποιούνταν ευρύτατα και διδάσκονταν και

⁴ Ι. Στραβίνσκυ, ο.π. 47

στις μουσικές σχολές. Ακόμη δε περισσότερο στη μουσική που βασίζεται στο σύστημα των τρόπων, στο οποίο η ύπαρξη στερεότυπων σχημάτων ήταν μέσα στην ίδια τη φύση του. Σε τέτοιες φόρμουλες δεν έχει σημασία η ίδια η χρήση (διότι στην εποχή τους χρησιμοποιούνται ευρύτατα), αλλά ο τρόπος ή η μεταφορά της χρήσης σε άλλες εποχές.

Άλλα ενδιαφέροντα σημεία και ερωτήματα προς απάντηση:

- Πρόκειται για μελωδία που μπορεί να σταθεί μόνη της ή χρειάζεται αρμονική στήριξη;
- Ποια είναι η **κατεύθυνση** της μελωδικής κίνησης; Μια ανοδική κίνηση μπορεί να δείχνει ενεργητικότητα, αλλά όχι απαραίτητα. Μια καθοδική κίνηση μπορεί να δείχνει έλλειψη ενέργειας, παραίτηση, αλλά και χαριτωμένη, χαλαρή κίνηση.
- **Διαστήματα**. Πιο εκφραστικές μελωδίες θεωρούνται αυτές με τα μικρά διαστήματα. Αλλά υπάρχει το διάστημα της ανιούσας μεγ. έκτης που χρησιμοποιείται κατά κανόνα σε στιγμές μεγάλης εκφραστικότητας.
- **Ύψος και βάθος** (π.χ. το στερεότυπο «εμφέ» σε πολλές αναγεννησιακές λειτουργίες, όπου το απόσπασμα του «Credo» *passus et sepultus est* σε χαμηλή περιοχή) Η ηχητική περιοχή (register) προκαλεί χρώμα, ατμόσφαιρα, ρητορικές αναλογίες και συμβολισμούς, αίσθηση αρχιτεκτονικής.

6.3.3 Ρυθμικό-Μετρικό επίπεδο

6.3.3.1 Ρυθμοί, μέτρα

Ως **ρυθμός** ορίζεται μια ταξινομητική και μορφοποιητική χρονική αρχή, η οποία είναι ενταγμένη σε ένα γενικότερο συνολικό φαινόμενο. Στον όρο «τάξη-ταξινόμηση», περιλαμβάνεται η άποψη της κανονικότητας (ομοιομορφία, αναφορά σε ένα σταθερό χρονικό μέτρο), στον όρο «μορφοποιητικός» η άποψη της ομαδοποίησης, της διαίρεσης σε μέρη, της εναλλαγής).

Ως **μετρικός πόδας (Takt)** ορίζεται η ομαδοποίηση ρυθμικών αξιών σε μια ενότητα, που χρησιμεύει ως βάση και ως ομοιόμορφα επαναλαμβανόμενο σχήμα αναφοράς διαφορετικών κάθε φορά ρυθμικών μορφών. Ως **μέτρο** ορίζεται μια μουσικά ενεργή μονάδα μέτρησης και τάξης, που βασίζεται πάνω σε μια ιεράρχηση τονισμού ή βάρους χρονικά ίσων χρονικών μερών (Ρήμαν). Σημασία δηλ. έχουν εδώ κυρίως οι τονισμοί (ισχυρό-ασθενές) των μερών του μέτρου και η ύπαρξη ή όχι των στοιχείων της άρσης και της θέσης.

Η κατανόηση των τριών αυτών εννοιών είναι θεμελιώδης για την κατανόηση της μουσικής γενικότερα και όχι μόνο στο ρυθμικό-μετρικό επίπεδο. Εξετάζοντας τη μουσική από το ρυθμικό επίπεδο, μπορούμε να την κοιτάξουμε από τις εξής απόψεις:

- **Ρυθμική κινητικότητα**. Υπάρχει μουσική που η κίνηση των φθογγοσήμων (γρήγορη ή αργή) είναι τόσο χαρακτηριστική, που αποβαίνει σε σημαντικό στοιχείο κατάταξης. Αυτό πρέπει να προσεχθεί και να αναφερθεί στην ανάλυση. Υπάρχει επίσης περίπτωση ρυθμικής επιτάχυνσης που φαίνεται μέσα από πύκνωση και σμίκρυνση των αξιών ή ρυθμική επιβράδυνση, που φαίνεται από το αντίθετο. Εξίσου σημαντική είναι και η περίπτωση που έχουμε παντελή έλλειψη ρυθμικής ποικιλίας, διότι το κομμάτι κινείται συνεχώς στις ίδιες αξίες. Αυτό μπορεί να δίνει την αίσθηση του αναπόφευκτου, εκείνου που είναι αδύνατον να σταματήσει (Μπαχ, σουίτα για τσέλλο ντο μείζ, κουράντ), ασυγκράτητη ενεργητικότητα σαν θύελλα (Μπετόβεν, σονάτα έργο 31/2, τρίτο μέρος, Σούμπερτ *Gretchen am Spinnrade*, όπου το ρυθμικό μοντέλλο είναι διπλή απεικόνιση της κίνησης του ροδανιού και της ψυχικής ανησυχίας). Η ρυθμική κίνηση μπορεί επίσης να είναι αναπόσπαστο μέρος του κτισίματος ενός θέματος, μπορεί όμως να είναι και απλό στόλισμα.

- **Ρυθμικός πλούτος.** Εξετάζεται αν ο ρυθμός περιορίζεται σε μερικά μόνο πρότυπα ή μοτίβα ή αν φέρνει συνεχώς νέες ιδέες. Το δεύτερο δεν είναι πάντα δείγμα υψηλής ποιότητας.
- **Ρυθμός ως εκπρόσωπος.** Υπάρχουν περιπτώσεις που ο ρυθμός αντιπροσωπεύει το θέμα. Όταν ο ρυθμός στην κανονική μορφή του θέματος είναι χαρακτηριστικός, τότε μπορεί να λείπει η μελωδία και παρόλα αυτά το θέμα να γίνεται αντιληπτό μόνο από τον ρυθμό του. Ο ρυθμός τότε αντιπροσωπεύει το θέμα.

6.3.3.2 Η σημασία του μέτρου.

Ο ρυθμός της τονικής μουσικής είναι ενταγμένος μέσα στον μετρικό πόδα (Takt) και στο μέτρο. Ο μετρικός πους είναι ένα ομοιόμορφα επαναλαμβανόμενο σύστημα αναφοράς, το μέτρο είναι το υπόβαθρο, ο σφυγμός του. Στην κανονική περίπτωση, ο ρυθμός, ο μετρικός πόδας και το μέτρο συνεργάζονται. Όπου συγκρούονται, εκεί υπάρχει για τον αναλυτικό ενδιαφέρουσα ιδιαιτερότητα: όταν π.χ. ο ρυθμός αντιβαίνει στον μετρικό πόδα ή όπου χάνεται ή αλλάζει η αίσθηση του μέτρου. Υπάρχουν περιπτώσεις που η μουσική δίνει στο άκουσμα αίσθηση άρσεως, ενώ στο χαρτί η άρση δεν υπάρχει (στην αρχή πολλών κομματιών, ή στη μέση, όταν σκοπίμως προκαλείται μετρική σύγχυση. Π.χ. η τέταρτη μπαλάντα για πιάνο του Σοπέν. Η μουσική ξεκινά σπουδήποτε, τυχαία, διότι λείπει το μετρικό βάρος, και σιγά σιγά «συμμαζεύεται» σε μια κανονική σύνθεση).

Ενδιαφέρουσα είναι και η έλλειψη ρυθμού και μέτρου, ιδίως στην αρχή της σύνθεσης, όπου λείπει ο σφυγμός και έτσι δεν είναι δυνατόν για ένα διάστημα να μετρηθεί και να συστηματοποιηθεί ο χρόνος.

6.3.3.3 Ομάδες μέτρων

Στη μουσική που γράφεται σε μέτρα (μετά το 1600) οι μετρικές ομάδες εξετάζονται ως προς το ρόλο τους υπό τους εξής όρους:

- **Μορφοποίηση μιας μουσικής σκέψης** (φράσεις, περίοδοι, ομάδες δύο-τεσσάρων-οκτώ μέτρων κλπ). Τα σύνολα ζυγών μέτρων (2-4-8) είναι ο κανόνας στην κλασική και τη ρομαντική μουσική. Η προσοχή μας πρέπει επομένως να πέσει εκεί όπου ο κανόνας αυτός δεν τηρείται. Μέσω επιμήκυνσης, συρρίκνωσης, επανάληψης μέτρων ή μοτίβων, ή μέσω της συντήρησης των εξωτερικών ορίων των κανονικών μετρικών ομάδων, που όμως παραβιάζονται εσωτερικά, ο συνθέτης μεταφέρει ενίοτε σημαντικά μηνύματα.
- **Ένωση μουσικών σκέψεων:** Σύνδεση των μετρικών ομάδων από την μια στην επόμενη ομάδα. Το τελευταίο μέτρο της μιας γίνεται πρώτο της επόμενης κλπ. Εξασφαλίζεται έτσι η συνέχεια της μουσικής.
- **Συνολική διάταξη ενός μέρους.** Η ανατροπή των φυσιολογικών φράσεων που θα «έπρεπε» να ακουστούν, η έλλειψη των αναμενόμενων (ή των αρχινησμένων) επαναλήψεων, όταν αποτελεί συχνό φαινόμενο σε μια σύνθεση, μπορεί να δημιουργήσει αναλυτικό ενδιαφέρον.

Τα μετρικά-ρυθμικά στοιχεία όμως δεν αρκεί να εξετάζονται μόνα τους, αλλά σε σχέση με άλλους εξίσου σημαντικούς παράγοντες:

6.3.3.4 Σχέση του ρυθμού και της μελωδίας

Πολλές φορές έχουμε ακούσει ότι το πρώτο μέρος μιας γαλλικής εισαγωγής είναι σε παρεσιγμένο ρυθμό. Αυτό είναι μια πρόταση κενή περιεχομένου. Εκείνο που έχει σημασία δεν είναι ο παρεσιγμένος ρυθμός αλλά αυτό που ενσαρκώνει. Παρεσιγμένος ρυθμός σε αργό τέμπλο δίνει την

αίσθηση μεγαλόπρεπη κι επίσημη διάθεση. Άρα ο ρυθμός δημιουργεί και **αποκρυσταλλώνει μουσικό χαρακτήρα**.

Ένας ρυθμός είναι πολύ πιο χαρακτηριστικός από μια μελωδία. Μια μελωδία δεν μπορεί να γίνει αντιληπτή χωρίς το ρυθμικό της σχήμα, ενώ ένας ρυθμός μπορεί να γίνει αντιληπτός χωρίς καθόλου μελωδία. Υπάρχουν μάλιστα και μελωδίες που μπορούμε να τις αναγνωρίσουμε χωρίς να τις ακούσουμε καθόλου, μόνο από τον ρυθμό τους. Διαφορετικοί ρυθμοί μπορούν να δώσουν στην ίδια μελωδικά σειρά από νότες εντελώς διαφορετικούς χαρακτήρες. Αυτή η τεχνική χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον στον 19^ο αιώνα, δηλ. να παραμένουν οι ίδιες μελωδίες με αλλαγή του ρυθμού. Δημιουργούν έτσι θεματική συγγένεια, χωρίς όμως να παραμένει αναλλοίωτη η μελωδία, διότι αλλάζει ο χαρακτήρας της.

6.3.3.5 Σχέση του ρυθμού και της αρμονίας

Η αρμονία είναι το στοιχείο που συγκεκριμενοποιεί τις μορφολογικές τομές. Κάθε ανάλυση αφιερώνει ένα μεγάλο μέρος της στην αρμονία. Όμως στο άκουσμα της μουσικής (και η μουσική είναι άκουσμα) η αρμονία δεν παίζει τόσο μεγάλο ρόλο, διότι οι αρμονικοί σταθμοί δεν γίνονται αντιληπτοί από το κοινό αυτί του φιλόμουσου. Ο ρυθμός όμως γίνεται πολύ περισσότερο εμπειρικά αντιληπτός (π.χ. Μότσαρτ, αρχή της Συμφωνίας του Διός - η αντίθεση μεταξύ των δύο μέτρων του πρώτου τετραμέτρου είναι βέβαια και μελωδική και αρμονική, αλλά κυρίως γίνεται αντιληπτή η ρυθμική).

Το συμπέρασμα είναι ότι **ο ρυθμός είναι το στοιχειωδέστερο, το άμεσα κατανοητό στοιχείο της μουσικής συγκριτικά με τη μελωδία και την αρμονία**.

6.3.4 Μορφολογικό-δομικό επίπεδο

Στο επίπεδο αυτό, που είναι και το ευρύτερο, εξετάζονται επιμέρους παράμετροι, όπως μοτίβα, θέματα, μελωδίες, φράσεις, περίοδοι, προτάσεις, μορφολογικές ενότητες, δομή μιας σύνθεσης, θέση και ρόλος των μερών μιας σύνθεσης, κατάταξη και ταξινόμηση σε είδη μουσικής, σημειογραφία, μουσικές δυνάμεις που εκτελούν ένα έργο κλπ. Παρόλο που τα οριστικά συμπεράσματα για τη μορφή ενός μουσικού έργου θα συγκεκριμενοποιηθούν προς το τέλος της αναλυτικής διαδικασίας, και αφού κανείς έλθει και επανέλθει προς απάντηση στα ίδια ερωτήματα πολλές φορές, ωστόσο ένα γενικό και συνοπτικό μορφολογικό σχέδιο του έργου πρέπει εξ αρχής να επιχειρηθεί από τον αναλυτικό. Χωρίς να διαπιστωθούν οι αδρές μορφολογικές γραμμές, τα όρια και οι συντεταγμένες μέσα στις οποίες κινείται η σύνθεση, η ανάλυση θα πελαγοδρομήσει πολύ εύκολα.

Μια πρώτη αδρή μορφολογική αποτύπωση, πριν την εισχώρηση στα υπόλοιπα επίπεδα της ανάλυσης είναι, λοιπόν, απαραίτητη και διότι αποκαλύπτει και ενδεχόμενες σχέσεις ή συνάφειες, διαγώνιες ενωτικές γραμμές, αντιθέσεις μεταξύ μερών ανάμεσα σε απομακρυσμένα μεταξύ τους τμήματα του έργου. Συνιστάται επομένως μεθοδολογικά, να προχωρούμε από το μεγαλύτερο στο μικρότερο. Η πρώτη ερώτηση επομένως, για την τονική μουσική, είναι: Πού επιστρέφει κάτι, κατά λέξη ή παραλλαγμένο; Από την απάντηση γίνεται φανερό το αδρό μορφολογικό σχέδιο της σύνθεσης. Απ' εκεί και μετά, μπορούμε να περιγράψουμε τα μικρότερα αποσπάσματα και να τα συγκρίνουμε μεταξύ τους.

Μερικά από τα σημαντικά σημεία που πρέπει να εξετάσει ή τα ερωτήματα που πρέπει να θέσει ο αναλυτικός είναι τα εξής:

6.3.4.1 Μοτίβο-Θέμα

Η έννοια του **μοτίβου** από το δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα δηλώνει το μικρότερο τμήμα με συγκεκριμένη μουσική έννοια μιας σύνθεσης. Κατά τον Ρήμαν, μοτίβο είναι ένα απόσπασμα μελωδίας, μια μικρότατη ενότητα αυτοτελούς εκφραστικής σημασίας. Η έννοια του **θέματος** είναι

παλιότερη. Είναι μια μουσική σκέψη, πιθανόν όχι ακόμη εντελώς ολοκληρωμένη και τελειωμένη, ωστόσο τόσο επεξεργασμένη, ώστε να δίνει μια ξεχωριστή φυσιογνωμία. Το θέμα ενεργοποιείται σαν παραγωγική μουσική ουσία σε ένα ευρύτερο μουσικό περιβάλλον. Χρειάζεται να είναι αναγνωρίσιμο. Οι τρεις τρόποι ανάπτυξης ενός θέματος, που είναι ταυτόχρονα και οι τρεις βασικοί τρόποι σύνθεσης, είναι: Επάνοδος, τροποποίηση, επεξεργασία.

Ενδιαφέρον αναλυτικό δεν έχει όμως μόνον η ίδια η φύση ενός μουσικού θέματος, η οποία μπορεί να εξεταστεί και υπό την μελωδική ή τη ρυθμική έποψη, αλλά ίσως περισσότερο **τα όρια του θέματος**, που καθορίζουν τη μορφή και τα εξωτερικά χαρακτηριστικά του, καθώς και ο τρόπος άμεσης συνέχισής του, μετά την πρώτη εμφάνισή του. Μερικές από τις περιπτώσεις που υπάρχουν είναι:

1. 1-2-3-4. Διαρκώς νέες θεματικές ιδέες, που δεν έχουν καμιά συνέχεια.
2. Θέμα-γέφυρα. Η συμβατική και πιο απλή λύση. Το θέμα έχει σαφές τέλος.
3. Θέμααααα. Το θέμα δεν ολοκληρώνεται αλλά συνεχίζεται υπό διάφορες μορφές και στολίσματα μέχρι την μεταφορά στη δεσπόζουσα.
4. Θέμα-Θέμα-Θέμα. Επαναλήψεις του ίδιου θέματος.
5. Θέμα-Θέ... Δεύτερη αρχή του θέματος και διακοπή.
6. Θέμα - Θεμ...ατική εργασία. Το θέμα επαναλαμβάνεται κατά ένα μέρος και ύστερα συνεχίζει με θεματικό υλικό η επεξεργασία.

6.3.4.2 Η αρχή της σύνθεσης

Η αρχή σ' ένα έργο είναι πολύ σημαντική, διότι θέτει τις πρώτες γραμμές της φόρμας. Όταν δούμε την αρχή να επιστρέφει, επί λέξει ή παραλλαγμένη, έχουμε ήδη μια σημαντική μορφολογική ένδειξη. Ξεκινώντας έτσι, μπορούμε να δούμε τις αδρές γραμμές της φόρμας, που μας είναι πολύ χρήσιμες για ν' αρχίσουμε μίαν ανάλυση. Μετά πρέπει να ακολουθήσουμε το μουσικό κείμενο, άλλοτε με λεπτομέρεια και άλλοτε χαλαρά, πράγμα που μας το υπαγορεύει το ίδιο το κομμάτι.

Η αρχή ενός μουσικού έργου δεν συμπίπτει όμως πάντα με την εμφάνιση του θέματος, παρόλο που αυτό είναι το συνηθέστερο. Ιδιαίτερο αναλυτικό ενδιαφέρον μάλιστα, όπως προαναφέρθηκε, έχουν ακριβώς εκείνες οι περιπτώσεις που η συνήθεια αυτή δεν εφαρμόζεται. Καλό παράδειγμα είναι η 5^η και η 9^η συμφωνία του Μπετόβεν. Στην 5^η, το θέμα τοποθετείται αμέσως στην αρχή. Στην 9^η, το θέμα αναδύεται σιγά σιγά, σαν να συμμαζεύεται και να συγκροτείται από τα ίδια του τα σπαράγματα. Στη μια περίπτωση έχουμε άμεση παρουσία, στη δεύτερη σταδιακή ανάδυση, δοκιμαστική εμφάνιση.

Το ίδιο μπορεί να συμβαίνει όχι μόνο στην παράμετρο του θέματος, αλλά και σε άλλα επίπεδα, όπως το μετρικό (όταν ηθελημένα μετατοπίζεται ο σαφής καθορισμός του μέτρου) ή το αρμονικό (με το ότι δεν καθορίζεται η τονικότητα, παρόλο που το θέμα ως μελωδία μπορεί να είναι σαφές και συγκροτημένο από την αρχή).

Η αρχή μπορεί να είναι διφορούμενη, η μπορεί να είναι απατηλή, ξεκινώντας δήθεν σίγουρα αλλά εξαπατώντας μας π.χ. ως προς την τονικότητα αμέσως μετά (αρχή του 2^{ου} μέρους της σονάτας Βαλντσάιν), ή να είναι μια αρχή που μοιάζει με συνέχεια σε κάτι που δεν έχει ακουστεί (σαν να ανοίξαμε το ραδιόφωνο στη μέση ενός κομματιού). Όλες αυτές τις δυνατότητας ασαφούς ή απατηλής έναρξης τις δίνει η αρχή επειδή δεν υπάρχει σταθερό σημείο πριν από αυτή για να μας καθοδηγεί. Δεν συμβαίνει το ίδιο στη μέση ενός κομματιού ή στην αρχή ενός δεύτερου ή τρίτου μέρους π.χ. μιας σονάτας, όπου τονικά τουλάχιστον υπάρχει μεγαλύτερη σαφήνεια. Γι' αυτό, εδώ πρέπει να γίνει διαχωρισμός αυτών των περιπτώσεων.

Οι ανοικτές αρχές είναι προτίμηση κυρίως στον ρομαντισμό. Έχουν πρωτοεμφανιστεί όμως στον κλασικισμό (βλ. *κουαρτέτο των διαφωνιών* του Μότσαρτ), αλλά ελλείπουν σχεδόν παντελώς στο Μπαρόκ.

6.3.4.3 Υφή της σύνθεσης

Κάθε εποχή έχει τον δικό της τρόπο-τεχνική σύνθεσης (Πολυφωνία, ομοφωνία κλπ). Μέχρι τον 18^ο αιώνα, η αντίστιξη εθεωρείτο η πεμππουσία της συνθετικής ικανότητας. Αργότερα, σημαντικότερη ήταν η αρμονία. Ωστόσο συναντούμε συχνά σημεία σε μια ομοφωνική σύνθεση που εξηγούνται καλύτερα αντιστικτικά και αντίστροφα. Μια ανάλυση που βασίζεται μόνο στη λειτουργική αρμονία συχνά φτάνει σε αδιέξοδο. Εκεί χρειάζεται η αντιστικτική-γραμμική ανάλυση. Η συνύπαρξη των δύο βασικών τεχνικών (π.χ. στον Συτς) είναι σημαντική για την ίδια την ύπαρξη της μουσικής του. Είναι αξιοσημείωτο επίσης, το πόσο η απλούστερη μορφή ομοφωνίας μπορεί να είναι συνδυασμένη με την γνησιότερη συναισθηματική φόρτιση, εκεί που ελάχιστα θα το περίμενε κανείς, όπως π.χ. στα μεγαλειώδη τμήματα με χάλκινα πνευστά του Μπρούκνερ και στα πλήρη ευαισθησίας μεσαία μέρη στις σονάτες του Μπετόβεν. Δεν αρκεί επομένως να διαπιστώσουμε αν η μουσική μας έχει πολυφωνική ή ομοφωνική δομή, αλλά ποιο ρόλο παίζει αυτή στη μουσική. Ιδίως όταν έχουμε ενδιάμεσες καταστάσεις ή συνύπαρξη των δύο βασικών τεχνικών. Σημαντική είναι και η χρήση σε νεότερες εποχές παλιότερων μεθόδων σύνθεσης (π.χ. πολυφωνικών μεθόδων) για να επιτευχθεί ένα συγκεκριμένο αποτέλεσμα, «αρχαίζον». Ιδίως μετά το 1600, οπότε υπάρχει σαφής και συνειδητός διαχωρισμός μεταξύ παλιάς (πολυφωνικής) και νέας (ομοφωνικής) μουσικής.

6.3.4.4 Οι μουσικές δυνάμεις

Οι φωνές και τα όργανα που χρησιμοποιούνται σε μια σύνθεση έχουν συχνά μικρότερο ή μεγαλύτερο συμβολικό περιεχόμενο, που προέρχεται επίσης από την παράδοση της χρήσης τους σε παλιότερες εποχές (π.χ. κόρνο). Το συμβολικό περιεχόμενο αξιοποιείται συνήθως από τους συνθέτες. Ενδιαφέρον σαν πνευματική άσκηση έχει η προσπάθεια να αποδώσουμε ορχηστρική υφή και να φανταστούμε ηχοχρώματα στην μουσική για πιάνο (όπου αυτό είναι δυνατόν).

6.3.4.5 Η σημασία των παύσεων

Οι παύσεις μπορεί να έχουν την ίδια σημασία με την μουσική που ακούγεται. Η έλλειψη μουσικής σε συγκεκριμένα σημεία μπορεί να αποδίδει ύψιστη και ανομολόγητη ή στο έπακρο περιορισμένη συναισθηματική φόρτιση ή να αποδίδει αδιέξοδη ένταση που, γι' αυτό, είναι ακόμη πιο ισχυρή και καταστροφική. Μια γενική παύση στην αναγεννησιακή μουσική, όπου οι παύσεις απαγορεύονται και όλοι προσπαθούν να τις αποφύγουν δημιουργώντας φωνητικές γέφυρες, είναι πολύ μεγάλης σημασίας. Μια παύση μπορεί να είναι έκπληξη, να έχει κωμικό αποτέλεσμα και πολλά άλλα. Μπορεί επίσης να χρησιμοποιείται για την συμπλήρωση οκταμέτρων (π.χ. ενίοτε υπάρχουν παύσεις στο τελευταίο μέτρο μιας σύνθεσης, που δεν έχουν κανένα πρακτικό αποτέλεσμα)

6.4 Πολυφωνική - Αντιστικτική μουσική (Φωνητική πολυφωνία προ του 1600)

Η αναλυτική αντιμετώπιση της καθαρής πολυφωνικής μουσικής του Μεσαίωνα και, κυρίως, της Αναγέννησης, αποτελεί για τον αναλυτικό μια ιδιαίτερη πρόκληση, διότι η δομή και το πνεύμα γενικότερα της μουσικής αυτής είναι κατά κανόνα πολύ διαφορετικό από εκείνο της μουσικής που συνήθως πέφτει στα χέρια του για ανάλυση. Εξάλλου, όπως προαναφέραμε, υπάρχουν πολυφωνικά αποσπάσματα και στη μουσική νεότερων εποχών, που συχνά μας φέρνουν σε αμηχανία ως προς το σωστό τρόπο ανάλυσης. Παραθέτουμε λοιπόν εδώ μια σειρά κεφαλίδων που βοηθούν στην αναλυτική διείσδυση στη μουσική αυτής της περιόδου.⁵

⁵ Kühn, ο.π. 70-72

6.4.1.1 Τρόπος προόδου των συνηχήσεων

Έχουμε ελεύθερη, χωρίς σύστημα και τυχαία παράταξη συνηχήσεων, προτιμά ο συνθέτης συγκεκριμένες βαθμίδες, δείχνει επαναλήψεις, που μπορούν να δίνουν την εκφραστική λειτουργία της έμφασης; Είναι το τέμπο της αλλαγής συνηχήσεων αργό, κανονικό ή γρήγορο, και τι σημαίνει αυτό για τη δομή, το χαρακτήρα και τις εντυπώσεις που προκαλεί η σύνθεση;

6.4.1.2 Μορφή της σύνθεσης (Satz)

Διαμόρφωση των εισόδων των φωνών: Αριθμός τους, διαδοχή, απόσταση μεταξύ τους, συνδυασμοί, είσοδοι σε ψηλές ή χαμηλές περιοχές (που ενδεχομένως περιέχουν συγκεκριμένο συμβολικό περιεχόμενο, σύμφωνα με την *explicatio textus*, βλ. παραπάνω), τρόποι μίμησης ή ομοφωνικά τμήματα της σύνθεσης. Τα μέσα αυτά δίνουν μια εναλλαγή στη συνθετική υφή, που καθορίζει την εξέλιξη της μορφής. Και κυρίως καθορίζουν, ανάλογα με το χώρο που καταλαμβάνουν και την πυκνότητα, τη **συνηχητικότητα** της σύνθεσης.

6.4.1.3 Σταθμοί

Μέσα της διάρθρωσης, αλλά και της συνολικής μορφής (πώς σχετίζονται τα τμήματα μεταξύ τους σε εσωτερική σχέση, αλλά και σε συνδυασμό με τη συνολική φόρμα) είναι οι στερεότυπες πτώσεις (*clausulae*, *Klausel*), που λειτουργούν ως μελωδικά (όχι συνηχητικά) πτωτικά σχήματα και προσιδιάζουν στη μουσική της εποχής αυτής. Το σύστημα των εκκλησιαστικών τρόπων ήταν κατά κανόνα διατονικό. Χρωματικά ποικίλματα υπήρχαν στην περίπτωση της διπλής νότας (σι και σι ύφεση, *b quadratum*, *b rotundum*, *h/b*) και, κατ' αναλογία, μι και μι ύφεση. Οι πτωτικές φόρμουλες συνήθως έκλειναν, με τους ανάλογους προσαγωγείς, στις βαθμίδες ρε, σολ και λα. Οι βαθμίδες, η χρονική απόσταση και ο αριθμός των πτώσεων έχουν μεγάλη σημασία στην ανάλυση.

6.4.1.4 Μέτρο της κίνησης

Παρατηρήσεις σχετικά με την κινητικότητα της σύνθεσης (π.χ. εναλλαγές ησυχίας-κορύφωσης, που έχουν να κάνουν με την πύκνωση ή την αραιώση της κίνησης ή η έλλειψη τέτοιων εναλλαγών) είναι σημαντικές για τη γενικότερη δομή της σύνθεσης.

6.4.1.5 Γλώσσα και μουσική

Πού και πώς λειτουργεί η μουσική σε σχέση με το περιεχόμενο και την έκφραση του κειμένου (η μουσική του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης είναι σχεδόν αποκλειστικά φωνητική!). Εξετάζουμε παράγοντες όπως η μελωδική κατεύθυνση, ο τρόπος της ρυθμικής κίνησης, το αν η υφή είναι πυκνή ή αραιή, η ύπαρξη ομοφωνικών αποσπασμάτων, τα φωνητικά ηχοχρώματα, η πολυπλοκότητα της συνθετικής δομής (της κίνησης και της διαπλοκής των φωνών).

6.4.1.6 Συνήχηση και γραμμή

Ας προσέχουμε πού έχουμε συνηχητική-συγχορδιακή υφή, ακόμη και όταν φαινομενικά διαπιστώνουμε αντιστικτική γραφή, καθώς και πού η αντιστικτική γραφή αποδίδει και μια γνήσια πολυφωνική πραγματικότητα. Πολλές φορές η οπτική εικόνα του έργου πάνω στο χαρτί οδηγεί σε λάθος συμπεράσματα. Συνήχηση εναντίον αντίστιξης, στατικότητα εναντίον δυναμικής, εσωτερικά μεταλλασσόμενες επιφάνειες εναντίον ακριβούς μιμητικού σχεδιασμού, ρυθμική ομαλότητα εναντίον διαφοροποιημένης ρυθμικής πολλαπλότητας: Από τις λειτουργίες αυτές και την ακριβή απόδοσή τους κατά την εκτέλεση αποκτά η μουσική αυτή το πρόσωπό της. Διότι η μουσική της εποχής δεν είναι απλώς «γραμματική», όπως συχνά την αντιμετωπίζουμε, αλλά ζωντανή γλώσσα, πλήρως εξελιγμένη μουσική, και πολύ ενδιαφέρουσα μάλιστα.

6.5 Μουσική συνδεδεμένη με γλώσσα

Η ανάλυση της φωνητικής μουσικής παραμελείται συχνά από τα εγχειρίδια ανάλυσης. Το γεγονός αυτό δικαιολογείται εν μέρει από τη διαπίστωση ότι δεν μπορούν να ισχύουν διαφορετικά κριτήρια για τη φωνητική και άλλα για τη μη φωνητική ή οργανική μουσική. Πέραν όμως από την αλήθεια αυτής της διαπίστωσης, δεν παύει η φωνητική μουσική να αποτελεί ένα εξίσου σημαντικό (αν όχι ιστορικά σημαντικότερο) τομέα της μουσικής του δυτικού πολιτισμού.⁶

Η γλώσσα έχει τη δική της ύπαρξη, τη δική της δομή, τη δική της ιστορία. Η σύνδεσή της με τη μουσική διπλασιάζει την αναλυτική πρόκληση. Πολύ λαθεμένη είναι η διαδεδομένη πίστη, ότι η μουσική που συνδέεται με γλώσσα είναι «ευκολότερη» στην ανάλυση, διότι την καθοδηγεί το κείμενο. Η αλήθεια είναι ότι αυτή η μουσική είναι το ίδιο δύσκολη και συχνά απαιτητικότερη, αφού δεν μπορούμε να περιοριστούμε μόνο στην αντιστοιχία ποιητικών και μουσικών στροφών ή στους απλούς συμβολισμούς λέξεων μέσω των ήχων.

Το γλωσσικό και το μουσικό επίπεδο πρέπει να μελετηθούν εξίσου:

- Κατοπτρίζεται η υφή, η μορφή, το μήνυμα και ο χαρακτήρας του μελοποιημένου κειμένου μέσα στη μουσική ή
- σχηματίζει η μουσική ένα δικό της, και ενίοτε αντικρουόμενο δομικό επίπεδο;
- Υπάρχουν αξιοπρόσεκτα σημεία, όπου η μουσική ερμηνεύει το κείμενο;
- Αφήνει ο συνθέτης το κείμενο στην αρχική του μορφή ή το τροποποιεί (π.χ. με επαναλήψεις ή παραλήψεις λέξεων ή φράσεων);

Στην πρώιμη μεσαιωνική πολυφωνία, το κείμενο του *cantus firmus* αποσυντίθεται στον *tenor* και κάθε μία συλλαβή του τηρείται για μεγάλο χρονικό διάστημα. Στην πιο απλή μορφή του λοιπόν, το κείμενο στον *tenor* δεν λειτουργεί ως τέτοιο, αλλά ως ήχος, περίπου όπως και στην οργανική μουσική.

Η κυρίως όμως λειτουργία της μουσικής στη φωνητική μουσική, και εκείνο που ο αναλυτικός κυρίως πρέπει να εντοπίσει, να αναλύσει και να εξηγήσει, είναι ότι:

Εκεί που η γλώσσα υστερεί, η μουσική είναι η μόνη τέχνη που έχει τον τρόπο να εκφράσει αυτό που δεν λέγεται με λόγια, το άρρητο, το άφατο, να συλλάβει το ασύλληπτο, την ιδέα, την ατμόσφαιρα (κάτι που από τις άλλες τέχνες μόνο η πολύ ψηλής ποιότητας λυρική ποίηση μπορεί ενίοτε να πετύχει).

Συχνά επίσης θα συναντήσουμε, ειδικά στη φωνητική μουσική, αποκλίσεις από τους εκάστοτε ισχύοντες «κανόνες», που δικαιολογούνται από την έντονη συναισθηματική φόρτιση του κειμένου. Η μουσική μπορεί ακόμη, με την άμεση αναφορά της στο ανθρώπινο συναίσθημα, αλλά και τις κατ' αναλογίαν συγκινησιακές παραστάσεις που υποκινεί, να κάμει αισθητά αντιληπτό εκείνο που το κείμενο εννοεί κατά βάθος. Μπορεί όμως και με απλή «ζωγραφική με νότες» να υπογραμμίζει ή να απεικονίσει χαρακτηριστικές στιγμές του κειμένου.

⁶ Όσα ακολουθούν είναι περιληπτική μετάφραση από τον Κόην, ο.π. 194 κε.

Σημειώματα

Σημείωμα Ιστορικού Εκδόσεων Έργου

Το παρόν έργο αποτελεί την έκδοση 1.0

Σημείωμα Αναφοράς

Copyright Εθνικών και Καποδιστριακών Πανεπιστημίων Αθηνών, Νικόλαος Μαλιάρας, 2015. Νικόλαος Μαλιάρας. «Μουσική Ανάλυση. Προϋποθέσεις-συνθήκες-όροι της ανάλυσης». Έκδοση: 1.0. Αθήνα 2015. Διαθέσιμο από τη δικτυακή διεύθυνση: <http://opencourses.uoa.gr/courses/MUSIC1/>

Σημείωμα Αδειοδότησης

Το παρόν υλικό διατίθεται με τους όρους της άδειας χρήσης Creative Commons Αναφορά, Μη Εμπορική Χρήση Παρόμοια Διανομή 4.0 [1] ή μεταγενέστερη, Διεθνής Έκδοση. Εξαιρούνται τα αυτοτελή έργα τρίτων π.χ. φωτογραφίες, διαγράμματα κ.λ.π., τα οποία εμπεριέχονται σε αυτό και τα οποία αναφέρονται μαζί με τους όρους χρήσης τους στο «Σημείωμα Χρήσης Έργων Τρίτων».



[1] <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Ως **Μη Εμπορική** ορίζεται η χρήση:

- που δεν περιλαμβάνει άμεσο ή έμμεσο οικονομικό όφελος από την χρήση του έργου, για το διανομέα του έργου και αδειοδόχο
- που δεν περιλαμβάνει οικονομική συναλλαγή ως προϋπόθεση για τη χρήση ή πρόσβαση στο έργο
- που δεν προσπορίζει στο διανομέα του έργου και αδειοδόχο έμμεσο οικονομικό όφελος (π.χ. διαφημίσεις) από την προβολή του έργου σε διαδικτυακό τόπο

Ο δικαιούχος μπορεί να παρέχει στον αδειοδόχο ξεχωριστή άδεια να χρησιμοποιεί το έργο για εμπορική χρήση, εφόσον αυτό του ζητηθεί.

Διατήρηση Σημειωμάτων

- Οποιαδήποτε αναπαραγωγή ή διασκευή του υλικού θα πρέπει να συμπεριλαμβάνει:
- το Σημείωμα Αναφοράς
- το Σημείωμα Αδειοδότησης
- τη δήλωση Διατήρησης Σημειωμάτων
- το Σημείωμα Χρήσης Έργων Τρίτων (εφόσον υπάρχει)

μαζί με τους συνοδευόμενους υπερσυνδέσμους.

Χρηματοδότηση

- Το παρόν εκπαιδευτικό υλικό έχει αναπτυχθεί στο πλαίσιο του εκπαιδευτικού έργου του διδάσκοντα.
- Το έργο «**Ανοικτά Ακαδημαϊκά Μαθήματα στο Πανεπιστήμιο Αθηνών**» έχει χρηματοδοτήσει μόνο τη αναδιαμόρφωση του εκπαιδευτικού υλικού.
- Το έργο υλοποιείται στο πλαίσιο του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση» και συγχρηματοδοτείται από την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) και από εθνικούς πόρους.

