



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
Εθνικό και Καποδιστριακό  
Πανεπιστήμιο Αθηνών

---

## Μουσική Ανάλυση

Ενότητα: Ο 18ος αιώνας και οι προεκτάσεις του.

Νικόλαος Μαλιάρας

Τμήμα Μουσικών Σπουδών

---

## Περιεχόμενα

3.	Ο 18ος αιώνας και οι προεκτάσεις του.....	3
3.1	Η επικράτηση του Ορθού Λόγου.....	3
3.2	Στον κλασικισμό υπάρχει και επιδιώκεται συνειδητά η ισορροπία μεταξύ φόρμας και περιεχομένου. ....	3
3.3	Η Κλασική Ανάλυση.....	6

### 3. Ο 18ος αιώνας και οι προεκτάσεις του.

#### 3.1 Η επικράτηση του Ορθού Λόγου

Ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 18<sup>ου</sup> αιώνα η πνευματική Ευρώπη αρχίζει να ταρασσεται από ιδέες κυρίως των Γάλλων πνευματικών ανθρώπων και φιλοσόφων που οδήγησαν στη διάσπαση της παλαιάς καθεστηκυίας τάξεως του φεουδαρχισμού και σε μια νέα αντίληψη της τιμής, της ελευθερίας, της ανθρωπίνης αξιοπρέπειας και της ευτυχίας. Η Ανθρωπότητα, και μαζί της η Τέχνη, επιζητεί την πρόοδο που θα βασίζεται στα νέα ιδανικά του ορθολογισμού, της γνώσης, της κυριαρχίας της λογικής και της επιστήμης. Το αίτημα των καιρών είναι ακόμη η επιστροφή στη φύση, στη φυσική κατάσταση και ελευθερία του ανθρώπου, και αντίστοιχα, η επιστροφή της τέχνης κοντά στον απλό καθημερινό άνθρωπο, η ικανοποίηση των δικών του αισθητικών απαιτήσεων και όχι μόνον εκείνων των ανωτέρων στρωμάτων της κοινωνίας. Ως πρότυπη εποχή, που εξέφραζε και ικανοποιούσε όλα αυτά τα αιτήματα, εθεωρείτο (όπως και στην Αναγέννηση) η **κλασική αραιότητα, και κυρίως η Ελληνική**, που απέπνεε την αίσθηση της ισορροπίας και του μέτρου

Εκείνο που έχει σημασία στον κλασικισμό είναι:

- η δράση και η δραματικότητα, τα ζωντανά και εναλλασσόμενα συναισθήματα, οι αντιθέσεις και η ισορροπία τους.

Οι κλασικοί αντιλαμβάνονται τη μουσική τους ταυτοχρόνως ως επιστήμη και ως τέχνη, και συγκεκριμένα ως την τέχνη που συνδυάζει τους ήχους κατά τρόπο ευχάριστο. Με το Sturm und Drang η αντίληψη για τη σημασία της μουσικής συμπληρώνεται από την έκφραση πάθους και συναισθημάτων, πράγμα που στο ρομαντισμό (19ος αιώνας) θα επικρατήσει στη μουσική.

#### 3.2 Στον κλασικισμό υπάρχει και επιδιώκεται συνειδητά η ισορροπία μεταξύ φόρμας και περιεχομένου.

Στην εποχή του κλασικισμού ο απλός άνθρωπος είναι:

- Αυτός που πράττει, και όχι αυτός που παρακολουθεί άπρακτος τα γεγονότα.
- Αυτός που διαμορφώνει τη δράση σε κάθε στιγμή, και όχι αυτός που παρακολουθεί μια επική διήγηση ξένη προς την εποχή του και τα θέματα που τον απασχολούν.

Από αυτό προέρχεται η έντονη δραματικότητα αυτής της μουσικής, η αίσθηση ότι **συμβαίνουν και διαδραματίζονται μπροστά στα μάτια μας γεγονότα**. Έτσι εξηγείται επίσης η ένταση και η κινητικότητα αυτής της μουσικής. Τα συναισθήματα που παρουσιάζονται και οι ανθρώπινοι χαρακτήρες που τα εκπροσωπούν είναι πραγματικοί, καθημερινοί, φυσικοί και όχι εξιδανικευμένοι κι απόμακροι όπως στο Μπαρόκ. Η αίσθηση που αποπνέει η μουσική είναι ότι τα πράγματα είναι απλά, ακριβή, ξεκάθαρα, αυτονόητα. Δεν υπάρχει τίποτε το «λόγιο» και εξεζητημένο, όλα συμβαίνουν φυσιολογικά και αυθόρμητα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η μουσική είναι επιφανειακή και ανώριμη. Αντιθέτως, αποπνέει την βαθύτερη ωριμότητα και σοβαρότητα (όχι σοβαροφάνεια, όπως συχνά στο Μπαρόκ)

Λείπει η πολύπλοκη αρμονία και πολυφωνία του Μπαρόκ και ιδίως του Μπαχ. Όλα, ακόμη και η αρμονία, εξαρτώνται από τη μελωδία και την κίνηση της. Η μελωδική ενότητα που χαρακτηρίζει το Μπαρόκ, με την δημιουργία μιας συνεχούς μελωδίας που προέρχεται από τη σταδιακή μετεξέλιξη ενός και του αυτού μελωδικορυθμικού μοτίβου, εγκαταλείπεται. Τώρα κυριαρχούν οι αντιθέσεις σε όλα τα επίπεδα: Αντιθέσεις δυναμικές, ρυθμικές, θεματικές, μοτιβικές, μελωδικές, αρμονικές, μορφολογικές, υφολογικές, τονικές κλπ.

Η έννοια του κλασικού, τόσο στη μουσική όσο και γενικότερα, εκπροσωπεί τις κατηγορίες της ποιότητας, της χρονικής απόστασης και της παγκοσμιότητας. Το κλασικό σαν αξιολογικός χαρακτηρισμός υποδηλώνει το πρότυπο, αυτό που προκαλεί σε απομίμηση, το ανυπέρβλητο. Στον Μότσαρτ, τον πιο αντιπροσωπευτικό από τους κλασικούς συνθέτες, η μουσική χαρακτηρίζεται από

- το στοιχείο του φυσικού και του αυτονόητου,
- την καθαρότητα και την ακρίβεια
- την έλλειψη του «λόγιου» ή του επιτηδευμένου
- παιδικότητα και αφέλεια, που όμως προϋποθέτει ύψιστη ωριμότητα
- ευθυμία ταυτόχρονα με βαθιά σοβαρότητα
- αυθορμητισμό και ταυτόχρονη συνειδητοποίηση.

Οι φράσεις που πρέπει πάντα να θυμόμαστε για τον Κλασικισμό είναι:

- **Αρχή των αντιθέσεων,**
- **Δραματικότητα**
- **Ασυνέχεια της μουσικής**
- **Αίσθηση του μέτρου**
- **Εξισορρόπηση των δυνάμεων**
- **Ισορροπία μεταξύ της φόρμας και του περιεχομένου**

Έντονο είναι το **στοιχείο της εκπλήξεως, του απρόσμενου, του δραματικού και ταυτόχρονα εκφραστικού**. Η ενότητα του έργου προκύπτει όχι από την θεματική και μοτιβική ενότητα (όπως στο Μπαρόκ), αλλά από **την εξισορρόπηση όλων αυτών των αντιθέσεων και ετερόκλητων στοιχείων**.

**Θρασύβουλος Γεωργιάδης, Μουσική και γλώσσα, Το ιστορικό γίνεσθαι της δυτικής μουσικής στη μελοποίηση της λειτουργίας, μτφρ. Δημ. Θέμελης, Αθήνα 1994, 123 κ.ε. (Η έννοια του μέτρου. Η οροθέτηση και το γέμισμα του χρόνου ως επίτευγμα των κλασικών, αποσπάσματα)**

(123) Οι κλασικοί της Βιέννης, Haydn, Mozart και Beethoven σκέφτονται, όπως ο Μπαχ, στο πνεύμα της οργανικής μουσικής (...) (124) Και αυτοί χρησιμοποιούν τη γλώσσα ως απλό σύμβολο ενός νοήματος που συλλαμβάνεται με τα μέσα της οργανικής μουσικής. Παρ' όλα αυτά, στην κλασική μουσική της Βιέννης επιβάλλονται άμεσα επίσης η γλωσσική μορφή και η γλωσσική χειρονομία. (...) Μεταφέροντας το νέο της βιεννέζικης κλασικής μουσικής στο γενικά-πνευματικό θα μπορούσαμε να το χαρακτηρίσουμε ως σύλληψη δράσης, της ιδιάζουσας ανθρώπινης δράσης.

(155). Διαπίστωση ότι η κλασική μουσική της Βιέννης πρέπει να γίνει κατανοητή ως σύλληψη της ειδικά ανθρώπινης δράσης. Αντιλαμβανόμαστε ένα συμβάν που λαμβάνει χώρα παρουσία μας εδώ και τώρα, που μπορεί να είναι σκηνική ή οργανική μουσική. (...) Δεν βιώνουμε εδώ ένα συνεχές γίνεσθαι (156) Οι συγχορδίες δημιουργούνται όχι μέσω της πλοκής των φωνών, όπως στο όπως στο *contínuum* της αρμονικής πολυφωνίας. Πιο πολύ χρησιμοποιούνται ως σφραγίδα μέσα στην αρμονική πτώση, αφού μέσω των αιώνων παλιάς πολυφωνικής χρήσης ποτίστηκαν με νόημα. (...) Η μουσική υφή (του κλασικισμού) γίνεται μόνο τότε σωστά κατανοητή, όταν κανείς τη φανταστεί αποτελούμενη από πολλά μέλη όμοια με σταθερά σωματίδια από τα οποία το καθένα εισάγεται μέσω του δικού του νέου παλμού. (...) Αυτός ο νέος νοηματικός φορέας εργάζεται με εκπλήξεις, δεν είναι επική αλλά δραματική γλώσσα. Δημιουργεί το μουσικό θέατρο, (και την αναγκαιότητα της μουσικής διεύθυνσης).

Διευθυντική και θεατρική στάση έχουν μια περαιτέρω συνέπεια: δημιουργούν ένα «απέναντι», δημιουργούν απόσταση. Όταν βλέπω μπροστά μου ανθρώπους που δρουν παρουσία μου, συλλαμβάνω έτσι αυτό το συμβάν ως ένα «απέναντι» (...) (157) Είναι πραγματικοί άνθρωποι, που εκεί, επάνω στη σκηνή, ζουν και δρουν. Όμως δεν ανήκουν στο δικό μου χώρο δράσης. Μου παρουσιάζονται. Η απλοϊκή πίστη «έτσι ήταν» που χαρακτήριζε την επική στάση δεν υπάρχει πια εδώ. Από μια άποψη, η σκηνή είναι πιο πραγματική από το έπος, γιατί βλέπω μπροστά μου ζωντανούς ανθρώπους. Από μια άλλη όμως άποψη μη πραγματικούς, γιατί γνωρίζω ότι το συμβάν αυτό είναι φτιαχτό, απλώς μου παρουσιάζεται. (...) (Στον κλασικισμό το συμβάν παρουσιάζεται) ως παροντικό, ως θεατρική πραγματικότητα, δηλαδή ως κάτι το ασυνεχές. (...)

Όμως το υπέρτατο χαρακτηριστικό της κλασικής μουσικής δομής (...) είναι η παροντική δράση και έτσι το ασυνεχές, η σύσταση της δομής από ανεξάρτητους μικρούς παλμούς. Ξεκινώντας απ' αυτό το σημείο, πρέπει να θέσει κανείς το ερώτημα: Τα είναι αυτό που, παρά τη συνεχή αλλαγή, προκαλεί την ενότητα; Αυτό που αλλάζει είναι το ρυθμικό-τονικό γέμισμα. Αυτό που μένει, η μετρική ισορροπία, το μέτρο. Η αλλαγή π.χ. μεταξύ παλμών σε θέση και άρση, αυτό το ουσιαστικό φαινόμενο της βιεννέζικης κλασικής μουσικής, στηρίζεται σε αυτή (...) (158) Υπενθυμίζεται επίσης η μετρικά διαφορετική χρησιμοποίηση της αρμονικής ακολουθίας δεσπόζουσα-τονική. Αυτό που σε όλες αυτές τις περιπτώσεις δημιουργεί ενότητα είναι η νέα ξεκάθαρη έννοια του μέτρου.

Θα μπορούσε κανείς να πει απευθείας: το πνευματικό επίτευγμα των κλασικών είναι το λύσιμο της έως τότε εννοούμενης ενότητας ρυθμικής-φθογγικής μορφής και μετρικής ισορροπίας, σε δύο ανεξάρτητα, χωριστά χρησιμοποιούμενα, μεγέθη. (...) Μ' αυτό τον τρόπο μετασχηματίστηκε η τεχνική σύνθεσης. Εδώ εντοπίζεται το *non prius auditum* της βιεννέζικης κλασικής μουσικής. Στην οργανική μουσική της εποχής του *basso continuo* καθιερώθηκε το μέτρο. Όμως μόνο η βιεννέζικη κλασική μουσική υφή προχώρησε στη δημιουργία της νέας έννοιας του μέτρου, το απλό σύστημα σχέσης. (...) (159) Η ποικίλη πολλαπλότητα των μορφών (των μοτίβων) δαμάζεται μέσω του εξωτερικά ομοιόμορφου, λαϊκότροπα θέλγοντος πλαισίου της δίμετρης συμμετρίας. Πίσω απ' αυτού βρίσκεται όμως η νέας έννοια του μέτρου. Το απελευθερωμένο από κάθε ύλη μέτρο έχει τη δυνατότητα να συγκρατεί τα ετερογενή μέλη, ακριβώς επειδή δεν έχει τίποτα το υλικό που θα μπορούσε να συγκρουσθεί μαζί τους. Είναι απλώς σαν ένα σύστημα που δημιουργεί την ενότητα μόνο στο πνεύμα. Αυτό όμως σημαίνει την τελευταία δυνατή αφαίρεση μέσα σε μια τέχνη: να ενεργεί μ' έναν παράγοντα που έγινε απλή φόρμα (με την έννοια του Καντ), που έχει αποθέσει εντελώς την ύλη.

(183) Η κλασική μουσική της Βιέννης έχει δημιουργήσει ορισμένες προϋποθέσεις που ευνοούν την άνοδο της κοσμοϊστορικής ερμηνευτικής στάσης. Η διαμόρφωση ενός απέναντι και η δημιουργία του ειδικού τύπου διευθυντή ορχήστρας ήταν χαρακτηριστικά της κλασικής μουσικής της Βιέννης. Ο διευθυντής ορχήστρας ήταν μια προσωπικότητα, που συνειδητά αφοσιωνόταν στην ερμηνεία, εκείνη βέβαια την εποχή κυρίως στην ερμηνεία της σύγχρονης μουσικής. Παραπέρα είδαμε ένα χαρακτηριστικό της κλασικής μουσικής της Βιέννης στο ότι συνειδητοποιήθηκε ο χρόνος ως αυτοτελής παράγων. Για πρώτη φορά αυτή η μουσική έκανε μουσικά χειροπιαστό τον παράγοντα του χρόνου. Βέβαια εδώ ακόμα ως κάτι παροντικό, ως δράμα, ως τραγικότητα. Όμως ο παράγων του χρόνου, τώρα πια ως γίνεσθαι, είναι, για την κατανόηση της μουσικής ως ιστορίας, ουσιαστικός. Η διαδοχική ακολουθία των μουσικών φαινομένων μπορεί να προσελκύσει την προσοχή μόνο όταν υπάρχει η συνείδηση του χρόνου ως γίνεσθαι.

### 3.3 Η Κλασική Ανάλυση

Στην αναλυτική σκέψη της κλασικής περιόδου, το νέο πνεύμα εκφράζεται κυρίως με την έμφαση στο μοντέλο της κανονικής δομής των μουσικών φράσεων, με άλλα λόγια στο μοντέλο των 2μετρων, 4μετρων, 8μετρων 16μετρων κλπ. σχημάτων (φράσεις-προτάσεις-περίοδοι).

Ο **H.C. Koch<sup>1</sup> (1782-93)** ξεκινά τη μελέτη του περιγράφοντας τα τρία βασικά στάδια της σύνθεσης ενός μουσικού έργου: Σχέδιο, εφαρμογή, επεξεργασία, πράγμα που αντιστοιχεί απολύτως στα τρία στάδια της ρητορικής του Μπαρόκ: *dispositio*, *elaboratio*, *decoratio*. Η κυρίως προσφορά του είναι, όμως, μια λεπτομερής μελέτη της δομής των φράσεων και των περιόδων. Διατυπώνει τη θεωρία της μελωδικής δομής της φράσης και καθορίζει ένα πλαίσιο ιεράρχησης των μουσικών ενοτήτων από τις μικρότερες στις μεγαλύτερες κατά το προαναφερθέν σχήμα των 2-4-8 μέτρων. Ακολουθώντας, ασχολείται με τις περιπτώσεις τροποποίησης του σχηματικού αυτού πλαισίου (επιμηκύνσεις φράσεων, επικαλύψεις, περικοπές), χωρίς απώλεια συμμετρίας, μέσω του όρου της μελωδικής συμπίεσης και των συμπιεσμένων μέτρων. Με τον ίδιο τρόπο, ο Κοχ αναπτύσσει τη δομή των μεγαλύτερων της 8μετρης ή 16μετρης περιόδου μονάδες μιας μουσικής σύνθεσης. Το τελευταίο το παράδειγμα είναι μια σύντομη 8μετρη περίοδος σε φόρμα μπουρέ, που ο Κοχ επεκτείνει χρησιμοποιώντας τις μεθόδους και τις τεχνικές που περιγράφει, σε μια 32μετρη σύνθεση που θυμίζει πολύ έκθεση σονάτας, χρησιμοποιώντας επαναλήψεις, αλυσίδες, επανεκθέσεις, παρενθετικές φράσεις και πτωτικές επιμηκύνσεις και ενισχύσεις.

Το μοντέλο του Κοχ βασίστηκε και σε παλιότερες θεωρητικές κατασκευές των μέσων του 18<sup>ου</sup> αιώνα, και κυρίως στον **Riepel<sup>2</sup> (1755-65)** και **Sulzer<sup>3</sup> (1771-4)**. Η μέθοδός του είναι ένα πολύ χρήσιμο εργαλείο ανάλυσης διότι καθόρισε κάποια πρώτα συγκεκριμένα συστήματα αναφοράς της μουσικής δομής και διότι δημιούργησε μια πρώτη ορολογία της μουσικής ανάλυσης με το σύστημα φράση-προταση-περίοδος και τα παρεπόμενα.

Στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, τη σκυτάλη θα πάρουν δύο γάλλοι θεωρητικοί. Ο **Reicha<sup>4</sup> (1814)**, τσεχικής καταγωγής, ακολούθησε ανάλογη μέθοδο με τον Κοχ, χρησιμοποιώντας γαλλική ορολογία, σε ένα βιβλίο μορφολογικών παραδειγμάτων που συνέταξε. Εξετάζει καθαρά μελωδικές δομές, χωρίς αναφορά στην αρμονία, ενώ ξεχωρίζει τις έννοιες του μέτρου και του ρυθμού. Σημαντική για το μέτρο του μουσικού του αισθητηρίου είναι η αναγνώριση στη μουσική γάλλων συνθετών μερικών μη άρτιων (μη συμμετρικών) φράσεων, πράγμα που αποδίδει στην ασυμμετρία της γαλλικής γλώσσας. Επίσης, διαφοροποιεί μεταξύ πτώσεων διαφορετικής ισχύος, δημιουργώντας αναλογίες με τη μουσική ρητορική του Μπαρόκ. Στο ίδιο έργο του μας παραδίδει μια από τις πρώτες περιγραφές της φόρμας σονάτας. Βασιζόμενος στο ίδιο θεωρητικό σύστημα, ο Ρείχα εξέδωσε το 1824-26 και δεύτερο σύγγραμμα, όπου χρησιμοποιεί καθαρά σχηματικές παραστάσεις για να παρουσιάσει μουσικές μορφές.

Ο **Momigny<sup>5</sup> (1803-6)**, ο σημαντικότερος ίσως θεωρητικός αναλυτικός της περιόδου, στηρίχθηκε επίσης στη δομή φράση-προταση-περίοδος, με διαφορετική ορολογία από τους προηγούμενους. Επανεισήγαγε όμως το στοιχείο της εκφραστικής ανάλυσης, ανατρέχοντας στο σύστημα συναισθηματικών μουσικών συμβολισμών (*Affektenlehre*) του πρώιμου 18<sup>ου</sup> αιώνα.

<sup>1</sup> H.C. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Komposition*, Leipzig/Rudolfstadt 1782-93.

<sup>2</sup> J. Riepel, *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst*, Regensburg 1752-68.

<sup>3</sup> J.G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1771-74.

<sup>4</sup> A. Reicha, *Traité de mélodie*, Paris 1814; *Cours de composition musicale*, Paris 1816; *Traité de haute composition musicale*, Paris 1824-26.

<sup>5</sup> J.-J. de Momigny, *Cours complet d'harmonie et de composition*, Paris 1803-6.

Στην ανάλυσή του της φραστικής δομής, ο Μομινύ έθεσε την βάση για μια θεώρηση της μουσικής ως διαδοχής μερών έντασης. Με άλλα λόγια, ως βάση για την αντίληψή του χρησιμοποίησε το μοντέλο των ισχυρών και των ασθενών μερών του μέτρου, τις διαφορετικές ταυτότητες των διμερών-τετραμερών και των τριμερών μέτρων και των «ανδρικών» ή «γυναικείων» πτώσεων, ως φαινομένων με διαφορετικό βάρος. Ο πραγματικός ρυθμός δεν περικλείεται ανάμεσα σε δύο διαστολές του μέτρου, αλλά τις υπερβαίνει, αφού η μουσική προχωρεί πάντα από την άρση στη θέση. Άρα τα ορατά όρια του μέτρου (\*mesure oculaire) (η διαστολή) δεν είναι πάντα τα πραγματικά, που είναι αυτά που ακούμε (mesure auriculaire) και που μπορεί να υπερβαίνουν τα όρια του μέτρου

Ως πρώτος μάλιστα υποστήριξε τις σχέσεις μουσικών φαινομένων με φυσιολογικές λειτουργίες του ανθρωπίνου σώματος, όπως η σχέση του μουσικού μέτρου προς το περπάτημα του ανθρώπου ή τους κτύπους της καρδιάς. Ως θεωρητικός ο Μομινύ έθεσε τις βάσεις για μεταγενέστερες εξελίξεις στον τομέα της ανάλυσης, αφού τα περισσότερα μηνύματα της **θεωρίας του Ρήμαν** δεν είναι παρά επανάληψη των δικών του θεωριών.

Σε κάθε ανάλυσή του, κατασκεύαζε ένα ποιητικό παράλληλο με την μουσική, το οποίο αντιστοιχίζε προς τις νότες σαν «λόγια» ενός τραγουδιού, και προσέφερε μέσω αυτού μια ερμηνεία φόρμας και περιεχομένου. Ταυτόχρονα ασχολείται συστηματικά με την αρμονική ανάλυση και την σχηματική απεικόνιση των βασικών συγχορδιών. Στην καταγραφή της μουσικής ανάλυσής του, χρησιμοποιούσε μικρότερες νότες για να δηλώσει σημεία μικρότερης σημασίας, **θέτοντας έτσι τα θεμέλια της συρρικνωτικής-συμπυκνωτικής μεθόδου (Σένκερ)** που θα ανθίσει στις αρχές του 20ου αιώνα.

Σε ανάλογο πνεύμα κινείται ο **Logier**.<sup>6</sup> Στο σύγγραμμά του, που χρησιμοποιεί για πρώτη φορά τον όρο «επιστήμη της μουσικής - μουσικολογία», εξετάζει τις μουσικές συνθέσεις υπό τις εξής επόψεις: Τονικότητα, χρόνος (ρυθμός και μέτρο), θεμελιώδη μπάσα (αρμονία, αρμονικοί σταθμοί), μετατροπές, διαφωνίες, διαβατικές νότες και βοηθητικές αρμονίες, μορφολογική δομή (περίοδοι), τμήματα, αντιστικτικές τεχνικές και μίμηση. Στις οδηγίες του για τη συνθετική τεχνική (διότι και αυτό είναι ένα σύγγραμμα για επίδοξους συνθέτες), ξεκινάει από την τοποθέτηση του βασικού σκελετού (αρμονικού και μορφολογικού) της σύνθεσης για να καταλήξει στις ψηλότερες φωνές (μελωδίες, στολίσματα). Στοιχεία αναλυτικής σκέψης παρουσιάζει και ο πολύ γνωστός **Carl Czerny**<sup>7</sup> (1849), που συνέγραψε το πρώτο ανεξάρτητο εγχειρίδιο μορφολογίας και ενορχήστρωσης. Οι σκέψεις του κατευθύνονται επίσης προς τη συρρίκνωση της σύνθεσης στον βασικό αρμονικό της σκελετό και τα κύρια μελωδικά μέρη, ενώ προσκολλάται σε δεδομένα και δοκιμασμένα μορφολογικά σχήματα, προς τα οποία προσπαθεί, ενίοτε με προκρούστειο τρόπο, να προσαρμόσει τις μουσικές δημιουργίες της εποχής του και των παλαιότερων. Θεωρεί την (έντονη στην εποχή του) αναζήτηση της πρωτοτυπίας περιττή και απορρίπτει τον πειραματισμό για την αναζήτηση νέων μουσικών μορφών.

<sup>6</sup> J.B. Logier, *System der Musikwissenschaft und der praktischen Komposition*, Berlin 1827.

<sup>7</sup> C. Czerny, *School of practical composition*, London 1849.

# 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. Ο 18<sup>ος</sup> αιώνας και οι προεκτάσεις του». 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.



Ευρωπαϊκή Ένωση  
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ  
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ

Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης

