

Κώστας Παπαβασιλείου

ΕΓΧΕΙ
ΡΙΔΙΟ
ΑΡΜΟΝΙΑΣ



Θεσσαλονίκη – Μάρτιος 2026 – Κώστας Παπαβασιλείου

Συγγραφή

Κώστας Παπαβασιλείου

Συντελεστές έκδοσης

Συντακτική επιμέλεια: Χαρίλαος Μαυρομουστάκης

Στο μικρό μου Βασίλη

Πίνακας περιεχομένων

Εισαγωγή	1
Επισκόπηση θεωρίας	4
Προκαταρκτική Αρμονίας I.....	7
Ασκήσεις.....	10
Προκαταρκτική Αρμονίας II.....	11
Ασκήσεις.....	15
ΜΕΡΟΣ I.....	16
Κεφάλαιο 1	17
Συνδέσεις κύριων βαθμίδων	17
1.1 Συνδέσεις δοσμένου μπάσου σε μείζονα τονικότητα	17
1.2 Συνδέσεις δοσμένου μπάσου σε ελάσσονα τονικότητα.....	17
1.3 Εναρμόνιση δοσμένης μελωδίας	18
1.4 Εναρμόνιση και ξένοι φθόγγοι.....	20
1.5 Θέματα αρμονίας	21
Κεφάλαιο 2	23
Α' αναστροφή κύριων βαθμίδων	23
2.1 Η πρώτη αναστροφή: Το αριθμημένο μπάσο.	23
2.1.2 Διπλασιασμοί.....	23
2.2 Γενική επίδραση της πρώτης αναστροφής.....	23
2.3 Χρήση της πρώτης αναστροφής στις βαθμίδες της I, IV και V.....	24
2.4 Θέματα αρμονίας	25
Κεφάλαιο 3	26
Β' αναστροφή κύριων βαθμίδων	26
3.1 Η δεύτερη αναστροφή.....	26
3.2 Το πτωτικό έξι-τέσσερα.....	26
3.3 Το ποικιλματικό έξι-τέσσερα.....	28
3.4 Το διαβατικό έξι-τέσσερα.....	29
3.5 Το αρπιστικό έξι-τέσσερα.....	30
3.6 Ασκήσεις.....	31
3.7 Θέματα αρμονίας	32
Κεφάλαιο 4	34
Η επιδεσπόζουσα (submediant)	34
4.1 Η VI και η vi βαθμίδα ως γέφυρα μεταξύ λειτουργιών.....	34
4.2 Η VI και vi βαθμίδα ως αντικαταστάτρια της τονικής	34
4.3 Η VI και η vi βαθμίδα ως προδεσπόζουσα.....	35
4.4 Ασκήσεις.....	37
4.5 Θέματα αρμονίας	38
Κεφάλαιο 5	40

Η επιτονική (supertonic)	40
5.1 Η επιτονική	40
5.2 Αρμονικές συνδέσεις με την ii βαθμίδα	41
5.2.1 Αρμονικές συνδέσεις με την ii βαθμίδα σε πρώτη αναστροφή	41
5.3 Ασκήσεις	43
5.4 Θέματα αρμονίας	44
Κεφάλαιο 6	46
Η μέση (mediant)	46
6.1 Η μέση στο μείζονα τρόπο	46
6.2 Η μέση στον ελάσσονα τρόπο	47
6.3 Ασκήσεις	48
6.4 Θέματα αρμονίας	49
Κεφάλαιο 7	51
Η τρίφωνη συγχορδία του προσαγωγέα	51
7.1 Η vii ^o ως δεσπόζουσα	51
7.2 Η VII στο φυσικό ελάσσονα τρόπο ως V/III – σύνδεση VII – III	51
7.2.1 Σύνδεση VII ⁶ – III	52
7.2.2 Σύνδεση VII – V	53
7.2.3 Σύνδεση VII – iv ⁶ – V ⁷	53
7.3 Ασκήσεις	54
7.4 Θέματα αρμονίας	55
Κεφάλαιο 8	57
Η δεσπόζουσα συγχορδία μεθ' εβδομής	57
8.1 Η V ⁷	57
8.1.2 Τυπικές λύσεις	57
8.1.3 Επέκταση με αλλαγή θέσης	58
8.2 Η πρώτη αναστροφή της V ⁷	58
8.3 Η δεύτερη αναστροφή της V ⁷	59
8.4 Η τρίτη αναστροφή της V ⁷	59
8.5 Η συγχορδία του προσαγωγέα με έβδομη	60
8.6 Ασκήσεις	61
8.7 Θέματα αρμονίας	63
Κεφάλαιο 9	66
Μη-δεσπόζουσες συγχορδίες εβδομής	66
9.1 Ορισμός	66
9.2 Η επιτονική με έβδομη	66
9.3 Η υποδεσπόζουσα με έβδομη	67
9.4 Η επιδεσπόζουσα με έβδομη	68
9.5 Η τονική με έβδομη	69
9.6 Η μέση με έβδομη	70
9.7 Ασκήσεις	72
9.8 Θέματα αρμονίας	74

Κεφάλαιο 10	77
Διατονικές αλυσίδες.....	77
10.1 Ορισμός.....	77
10.1.1 Είδη και βασικά χαρακτηριστικά.....	78
10.2 Αλυσίδες κατιούσας δεύτερης (D2).....	78
10.2.1 Αλυσίδες κατιούσας δεύτερης (D2) σε πρώτη αναστροφή	79
10.3 Αλυσίδες κατιούσας τρίτης (D3)	80
10.3.1 Αλυσίδες κατιούσας τρίτης (D3) σε πρώτη αναστροφή	80
10.4 Αλυσίδες ανιούσας δεύτερης (A2)	81
10.5 Αλυσίδες (D2) με συγχορδίες εβδόμης.....	82
10.6 Αλυσίδες (D2) με συγχορδίες εβδόμης και αναστροφές	83
10.7 Σύνοψη.....	84
10.8 Ασκήσεις.....	86
10.9 Θέματα αρμονίας	88
Κεφάλαιο 11	91
Πτώσεις.....	91
11.1 Ορισμός.....	91
11.1.1 Πτωτικό φαινόμενο και είδη πτώσεων	91
11.2 Τέλεια αυθεντική πτώση.....	92
11.2.1 Picardy third (Τρίτη Πικαρντί)	93
11.3 Ατελής αυθεντική πτώση (ΑΑΠ).....	93
11.4 Ημίπτωση (ΗΠ)	95
11.5 Πλάγια «πτώση»	95
11.6 Ακυρωτικά πτωτικά φαινόμενα	96
11.7 Μοτίβο	97
11.8 Φράση	98
11.9 Ασκήσεις.....	100
Κεφάλαιο 12	102
Αρμονικός ρυθμός και μουσική υφή	102
12.1 Αρμονικός ρυθμός	102
12.2 Υφή	103
Γενικές ασκήσεις πρώτου μέρους.....	106
Γενικά θέματα αρμονίας πρώτου μέρους.....	109
ΜΕΡΟΣ II	113
Κεφάλαιο 13	114
Μη-συγχορδιακοί φθόγγοι.....	114
13.1 Ορισμός και κατηγορίες ξένων φθόγγων.....	114
13.2 Διαβατικός φθόγγος	115
13.3 Ποικιλματικός φθόγγος.....	115
13.4 Καθυστέρηση.....	116
13.5 Αποτζιατούρα	117
13.6 Εκφυγή.....	119

13.7 Προήγηση	119
13.8 Ισοκράτης.....	120
13.9 Ασκήσεις.....	121
Κεφάλαιο 14	123
Εισαγωγή στις μετατροπίες- παρενθετικές δεσπόζουσες	123
14.1 Ορισμός.....	123
14.1.1 Χρωματικότητα.....	123
14.1.2 Παρενθετική δεσπόζουσα	124
14.1.3 Διαθέσιμες βαθμίδες τονικοποίησης.....	125
14.1.4 Η vii ^o με ρόλο παρενθετικής δεσπόζουσας.....	125
14.2 Κακή αρμονική σχέση	126
14.3 Αλυσίδες με παρενθετικές δεσπόζουσες.....	127
14.4 Απροσδόκητες λύσεις παρενθετικών δεσποζουσών	127
14.5 Ασκήσεις.....	129
14.6 Θέματα αρμονίας	132
14.7 Αρμονικές αναλύσεις.....	134
14.8 Μουσικά παραδείγματα για ακρόαση και περαιτέρω ανάλυση.....	135
Κεφάλαιο 15	136
Διατονική μετατροπία.....	136
15.1 Μετατροπία και τονική απόκλιση.....	136
15.2 Διατονικότητα στον ελάσσονα τρόπο.....	137
15.3 Συγγενείς (related) και απομακρυσμένες (remote) τονικότητες.....	137
15.4 Διατονική τονική απόκλιση	138
15.5 Χρωματική τονική απόκλιση	139
15.6 Ασκήσεις.....	140
15.7 Θέματα αρμονίας	142
15.8 Αρμονικές αναλύσεις.....	146
15.9 Μουσικά παραδείγματα για ακρόαση και περαιτέρω ανάλυση.....	148
Κεφάλαιο 16	149
Χρωματική μετατροπία.....	149
16.1 Διατονική τονική απόκλιση	149
16.2 Χρωματική τονική απόκλιση	149
16.3 Διαδοχικές δεσπόζουσες μεθ' εβδόμης (V ⁷).....	151
16.4 Θέματα αρμονίας	152
16.5 Μουσικά παραδείγματα για ακρόαση και περαιτέρω ανάλυση.....	155
Κεφάλαιο 17	156
Η δεσπόζουσα συγχορδία με επεκτάσεις.....	156
17.1 Ορισμός.....	156
17.2 Η V ⁹ και V ^{b9}	156
17.3 Ασκήσεις.....	158
17.4 Θέματα αρμονίας	159
Κεφάλαιο 18	160

Η ναπολιτάνικη συγχορδία (ΠN ⁶).....	160
18.1 Ορισμός.....	160
18.2 Λειτουργικά χαρακτηριστικά.....	160
18.3 Παραδείγματα χρήσης της ναπολιτάνικης συγχορδίας στο ρεπερτόριο....	161
18.4 Τονική απόκλιση με τη ναπολιτάνικη συγχορδία.....	162
18.5 Ασκήσεις.....	164
18.6 Θέματα αρμονίας.....	166
18.7 Αρμονικές αναλύσεις.....	169
18.8 Μουσικά παραδείγματα για ακρόαση και περαιτέρω ανάλυση.....	171
ΜΕΡΟΣ ΙΙΙ.....	172
Κεφάλαιο 19.....	173
Εισαγωγή στην τροπική μίξη – Δανεισμός συγχορδιών.....	173
19.1 Ορισμός.....	173
19.2 Δανεικές συγχορδίες στο μείζονα τρόπο – Η χρήση της b6.....	173
19.3 Η ντιμιனுίτα (vii ^{o7}).....	174
19.4 Ελάσσονα τέταρτη (iv).....	174
19.5 Ελαττωμένη ii ^o , και ii ^{o7}	174
19.6 Ελάσσονα τονική (i).....	175
19.7 Μείζονα βαρυμένη έκτη (bVI).....	176
19.8 bVII και bIII.....	177
19.9 Ασκήσεις.....	179
19.10 Αρμονικές αναλύσεις.....	181
19.11 Μουσικά παραδείγματα για ακρόαση και περαιτέρω ανάλυση.....	184
Κεφάλαιο 20.....	185
Συγχορδίες αυξημένης έκτης.....	185
20.1 Προέλευση και λειτουργία.....	185
20.2 Είδη συγχορδιών αυξημένης έκτης.....	185
20.3 Κατασκευή συγχορδιών αυξημένης έκτης στον ελάσσονα τρόπο.....	186
20.4 Κατασκευή συγχορδιών αυξημένης έκτης στο μείζονα τρόπο.....	187
20.5 Η γερμανική συγχορδία.....	187
20.5.1 Η γερμανική συγχορδία αποκαλούμενη ως <i>ελβετική</i>	188
20.6 Η γαλλική συγχορδία.....	189
20.7 Η ιταλική συγχορδία.....	189
20.8 Αναγνώριση συγχορδιών αυξημένης έκτης.....	190
20.9 Μη-συμβατικές θέσεις συγχορδιών αυξημένης έκτης.....	191
20.10 Ασκήσεις.....	192
20.11 Αρμονικές αναλύσεις.....	195
20.12 Μουσικά παραδείγματα για ακρόαση και περαιτέρω ανάλυση.....	198
Κεφάλαιο 21.....	199
Τυπικές πτωτικές αρμονικές διαδοχές.....	199
Κεφάλαιο 22.....	203
Εναρμόνια τονική απόκλιση.....	203

22.1 Εναρμόνια αλλαγή ορθογραφίας	203
22.2 Εναρμόνια επανερμηνεία	204
Κεφάλαιο 23	205
Εναρμόνια τονική απόκλιση με επανερμηνεία της $Ger^{+6} \leftrightarrow V^7$	205
23.1 Ορισμός.....	205
23.2 Λειτουργικότητα	205
23.3 Η γερμανική συγχορδία ως δεσπόζουσα της ναπολιτάνικης.	207
23.4 Ασκήσεις.....	209
23.5 Αρμονικές αναλύσεις	212
Κεφάλαιο 24	216
Εναρμόνια τονική απόκλιση με επανερμηνεία της ντιμινουΐτας.....	216
24.1 Κατασκευή και συμμετρία.....	216
24.2 Τρεις διακριτές μεταθέσεις της ντιμινουΐτας.....	216
24.3 Παράδειγμα στο ρεπερτόριο	217
24.4 Ασκήσεις.....	218
24.5 Αρμονικές αναλύσεις.....	221
Κεφάλαιο 25	226
Αλλοιωμένες δεσπόζουσες συγχορδίες	226
25.1 Η δεσπόζουσα με όξυνση της πέμπτης $V^{7\#5}$	226
25.2 Η δεσπόζουσα με βάρυνση της πέμπτης V^{7b5} και η γαλλική συγχορδία ...	227
25.3 Η ντιμινουΐτα αποτζιατούρα c.t. ^{o7}	228
Κεφάλαιο 26	230
Γενικά θέματα αρμονίας	230
Γενικές ασκήσεις.....	241
ΠΡΟΣΘΕΤΟ ΥΛΙΚΟ I	245
1.1 Αρμονικές λειτουργίες	245
1.2 Αρμονικές λειτουργίες της τονικής και της δεσπόζουσας.....	246
1.3 Αρμονικές λειτουργίες της υποδεσπόζουσας	248
1.4 Η τεχνική 5 – 6 (IV – ii ⁶)	248
1.5 Η φρύγια πτώση iv ⁶ – V.....	249
ΠΡΟΣΘΕΤΟ ΥΛΙΚΟ II.....	250
2.1 Προχωρημένη χρήση της τροπικής μίξης.....	250
2.2 Απλή τροπική μίξη.....	250
2.3 Δευτερεύουσα τροπική μίξη	251
2.4 Διπλή τροπική μίξη.....	252
ΠΡΟΣΘΕΤΟ ΥΛΙΚΟ III.....	254
3.1 Άλλα είδη τονικών αποκλίσεων.....	254
3.2 Τονική απόκλιση με κοινό φθόγγο ή συγχορδία	254
3.3 Άμεση/απότομη τονική απόκλιση – direct modulation	256
Βιβλιογραφικές αναφορές.....	265

Εισαγωγή

Το παρόν εγχειρίδιο δεν γράφτηκε με σκοπό να προσθέσει έναν ακόμη «κανόνα» στη μακρά παράδοση της διδασκαλίας της αρμονίας. Γράφτηκε, αντίθετα, με την πρόθεση να αποσαφηνίσει πώς και γιατί οι κανόνες αυτοί υπάρχουν, πότε λειτουργούν πειστικά, πότε παύουν να το κάνουν και με ποιον τρόπο μπορούν να ερμηνευτούν ως εκφραστικά μέσα, σε ένα συγκεκριμένο ιστορικό και αισθητικό πλαίσιο.

Απευθύνεται σε σπουδαστές που μελετούν την αρμονία στο πλαίσιο της τονικής μουσικής, τόσο σε επίπεδο ωδειακών σπουδών όσο και σε πλαίσιο πανεπιστημιακών προγραμμάτων. Παράλληλα, φιλοδοξεί να αποτελέσει χρήσιμο βοήθημα για καθηγητές μουσικής, οι οποίοι αναζητούν ένα συνεκτικό και λειτουργικό υλικό αναφοράς για τη διδασκαλία τους. Προϋποθέτει βασικές γνώσεις θεωρίας, χωρίς ωστόσο να αποκλείει τον προχωρημένο μαθητή που επιθυμεί να εμβαθύνει συστηματικά στο αντικείμενο.

Συγκεντρώνει και οργανώνει θεμελιώδεις έννοιες της τονικής μουσικής, όπως αυτές διατυπώνονται σε αναγνωρισμένα συγγράμματα των παρακάτω μουσικολόγων και θεωρητικών: Walter Piston (1894-1976, Harvard University), Carl Schachter (1932- , Harvard University, The Julliard School, Queen's College NY), Dorothy Payne (1935-2010, University of South Carolina), Edward Aldwell (1938-2006, Curtis Institute of Music, Mannes College of Music NY), Stephan Kostka (1939- , University of Texas, Eastman School of Music), Steven Laitz (1953- , The Julliard School, Eastman School of Music, University of Oklahoma), Byron Almen (1968- , University of Texas).

Στόχο του αποτελεί τη συστηματική παρουσίαση της ύλης με τρόπο που να ενισχύει τόσο τη θεωρητική κατανόηση όσο και την πρακτική εφαρμογή των αρχών της τονικής μουσικής, μέσα από τον συνδυασμό θεωρητικής ανάλυσης, παραδειγμάτων από το ρεπερτόριο και ασκήσεων εφαρμογής, διευκολύνοντας έτσι τη μετάβαση από τη θεωρία στην πράξη.

Η προσέγγιση που ακολουθείται βασίζεται σε δευτερογενή έρευνα, καθώς αντλείται υλικό από τις προαναφερθείσες πηγές, το οποίο αναδιαμορφώνεται σε μία πιο συγκεντρωτική και πρακτικά προσανατολισμένη μορφή. Παράλληλα, ενσωματώνει στοιχεία πρωτογενούς έρευνας μέσω της καταγραφής διδακτικών παρατηρήσεων που προκύπτουν κατά τη μαθησιακή διαδικασία. Οι παρατηρήσεις αυτές αποσκοπούν στη διευκρίνιση δύσκολων σημείων και στην προσαρμογή της θεωρίας στις ανάγκες του μαθητή, χωρίς να αλλοιώνουν τις θεμελιώδεις αρχές της. Δεν επιδιώκει να παρουσιάσει ένα «κλειστό» σύστημα κανόνων αλλά ένα σύνολο εργαλείων που επιτρέπουν την κατανόηση της αρμονικής σκέψης ως διαδικασία.

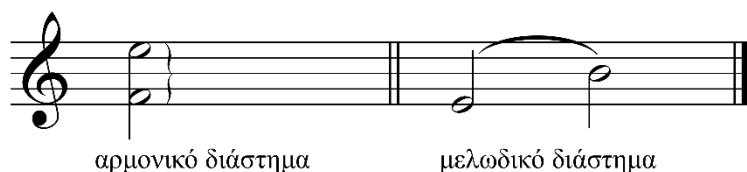
Οι ασκήσεις που συνοδεύουν τα επιμέρους κεφάλαια είναι κατά κύριο λόγο πρωτότυπες, ενώ ορισμένες αντλούνται από συγγράμματα τα οποία αναγράφονται στον κατάλογο βιβλιογραφικών αναφορών. Δεν αποσκοπούν απλώς στην εμπέδωση τεχνικών δεξιοτήτων αλλά στη σταδιακή καλλιέργεια ενός τρόπου σκέψης· ενός τρόπου ακρόασης που αναζητά τη λογική πίσω από την επιφάνεια. Τα θέματα αρμονίας αποτελούν συνδυασμό πρωτότυπου υλικού και επιλεγμένων θεμάτων των Μανώλη Καλομοίρη (1883-1962) και Δημήτρη Δραγατάκη (1914-2001), καθώς επίσης και θέματα Πανελληνίων εξετάσεων.

Θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες σε όλους όσους συνέβαλαν, έμμεσα ή άμεσα, στην ολοκλήρωση του παρόντος εγχειριδίου. Ιδιαίτερα ευχαριστώ τον καθηγητή μου, αναπληρωτή καθηγητή του τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Πέτρο Βούβαρη. Οι διαλέξεις του αποτέλεσαν για εμένα ουσιαστική πηγή έμπνευσης και το έναυσμα να οργανώσω και να καταγράψω το υλικό που παρουσιάζεται. Οφείλω, επίσης, θερμές ευχαριστίες στον φίλο και συνάδελφο Άγγελο Αουρέλιο-Τσιαλμίδα για τις αμέτρητες ώρες γόνιμου διαλόγου και τα ιδιαίτερα εύστοχα σχόλιά του· χωρίς την ουσιαστική του συμβολή το παρόν έργο δεν θα είχε λάβει τη σημερινή του μορφή. Ευχαριστώ ακόμα τους φίλους και συναδέλφους, Χαρίλαο Μαυρομουστάκη για την πολύτιμη συνδρομή του στη συντακτική και γλωσσική επιμέλεια του κειμένου, Δημήτριο Τομπάζη για τις καίριες επισημάνσεις του και φυσικά τον αγαπητό μου καθηγητή Γεώργιο Τομπάζη, ο οποίος μου παρείχε εξ'αρχής τα απαραίτητα εφόδια και το θεωρητικό υπόβαθρο, πάνω στο οποίο στηρίχθηκε η μετέπειτα ενασχόλησή μου με τη μελέτη της τονικής αρμονίας, καθορίζοντας σε μεγάλο βαθμό τη μουσική και παιδαγωγική μου πορεία. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τους μαθητές μου, τη σύζυγό μου, την ευρύτερη οικογένεια και τους φίλους μου για την αμέριστη συμπαράσταση, κατανόηση και υπομονή τους. Το εγχειρίδιο αυτό δημιουργήθηκε παράλληλα με τη γέννηση του γιου μου και, ως εκ τούτου, του το αφιερώνω, με την ευχή το ταξίδι της γνώσης και της δημιουργίας να είναι πάντα μέρος της ζωής του.

Επισκόπηση θεωρίας

Είδη διαστημάτων

Όταν δύο φθόγγοι ηχούν ταυτόχρονα η απόστασή τους ορίζεται ως αρμονικό διάστημα ενώ όταν ηχούν διαδοχικά ονομάζεται μελωδικό.



Ονομασίες βαθμίδων

Οι επτά φθόγγοι της διατονικής κλίμακας ονομάζονται *βαθμίδες* και είθισται να αριθμούνται με λατινικούς αριθμούς από το I έως το VII. Φέρουν τις εξής ονομασίες:

- I. Τονική.
- II. Επιτονική.
- III. Μέση.
- IV. Υποδεσπόζουσα.
- V. Δεσπόζουσα.
- VI. Επιδεσπόζουσα.
- VII. Προσαγωγέας.

Συμβολισμός αρμονικών βαθμίδων

Ο συμβολισμός των αρμονικών βαθμίδων που υιοθετείται, προκύπτει βάσει του «Αναλυτικού υπομνήματος συμβολισμού συγχορδίων», το οποίο περιέχεται στο: Αναλυτικά Προγράμματα Σπουδών Μαθημάτων Μουσικής παιδείας για τα Μουσικά Σχολεία (Γυμνάσια, Λύκεια), ΦΕΚ 2858/2015 Αριθμ. 203617/Δ2, σελ. 33813 [73/916].

Είδος συγχορδίας	Συμβολισμός
Μείζονα	I, IV, V (κεφαλαία)
Ελάσσονα	ii, iii, vi (πεζά)
Ελαττωμένη	ii ^ο
Αυξημένη	III ⁺
Με όξυνση/βάρυνση	#VI / bII

ναπολιτάνικη συγχορδία	IIN^6, N^6
Ελαττωμένη με έβδομη μικρή (ημι-ελαττωμένη)	$\text{vii}^{\circ 7}$
Ελαττωμένη με ελαττωμένη έβδομη (ντιμινουίτα)	$\text{vii}^{\circ 7}$
Παρενθετική δεσπόζουσα	V_5^6 / ii
Συγχορδίες αυξημένης έκτης	$\text{Ger}^{+6}, \text{Fr}^{+6}, \text{It}^{+6}$

Στοιχεία διαστημάτων

Στις αναστροφές διαστημάτων ο υψηλότερος φθόγγος κατεβαίνει μία οκτάβα ή ο χαμηλότερος ανεβαίνει μία οκτάβα.



Από τις αναστροφές των διαστημάτων προκύπτουν τα εξής αποτελέσματα:

- Η ταυτοφωνία γίνεται οκτάβα και αντιστρόφως.
- Οι δεύτερες γίνονται έβδομες και αντιστρόφως.
- Οι τρίτες γίνονται έκτες και αντιστρόφως.
- Οι τέταρτες γίνονται πέμπτες και αντιστρόφως.

Όσον αφορά την ποιότητα των διαστημάτων:



- Τα μεγάλα διαστήματα γίνονται μικρά και αντιστρόφως.
- Τα αυξημένα διαστήματα γίνονται ελαττωμένα και αντιστρόφως.
- Τα καθαρά παραμένουν καθαρά.

Τα εναρμόνια διαστήματα αποτελούνται από φθόγγους διαφορετικούς στη γραφή αλλά όμοιους ηχητικά. Για παράδειγμα, το διάστημα της δεύτερης αυξημένης, εφόσον δε βρίσκεται σε κάποιο

διατονικό πλαίσιο αναφοράς¹, δεν ξεχωρίζει ηχητικά από το διάστημα της τρίτης μικρής. Τα δύο αυτά διαστήματα ονομάζονται εναρμόνια ισοδύναμα.



Όταν τέτοια διαστήματα συμμετέχουν σε κάποια αρμονική πλοκή οι διαφορές τους γίνονται άμεσα αντιληπτές.

a: vii^{°7} i c: iv i f#: V i

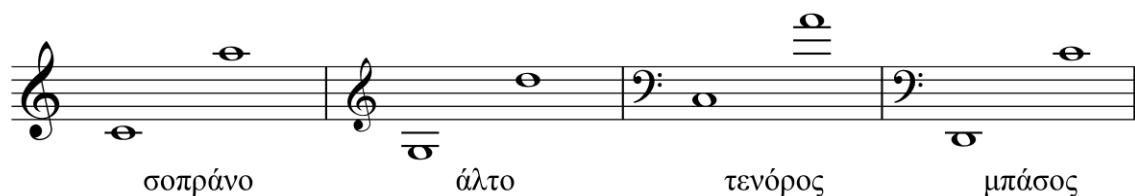
¹ Οι διατονικοί φθόγγοι μίας κλίμακας· π.χ. το διατονικό πλαίσιο της Λα ελάσσονας κλίμακας είναι οι φθόγγοι λα, σι, ντο, ρε, μι, φα, σολ. Όποιοσδήποτε φθόγγος πέραν αυτών θεωρείται εκτός διατονικού πλαισίου αναφοράς και είναι είτε λειτουργικός, δηλαδή ανήκει σε μία αλλοιωμένη συγχορδία, είτε μη-λειτουργικός και θεωρείται ξένος φθόγγος.

Προκαταρκτική Αρμονίας Ι

Τετράφωνη γραφή και θέσεις συγχορδιών

Στο μεγαλύτερο μέρος της, η μουσική της περιόδου της κοινής πρακτικής², διαπνέεται από την ιδέα της τετράφωνης αρμονίας· τέσσερις φθόγγοι σε κάθε συγχορδία και τέσσερα διαφορετικά μελωδικά μέρη. Η σπουδή της αρμονίας σε μεγάλο μέρος πραγματεύεται τις αρχές της τετράφωνης γραφής και άρα τα θέματα που θα παρουσιαστούν απαιτούν τετράφωνη επεξεργασία. Ο όρος *φωνές* δε σημαίνει υποχρεωτικά ότι τα μελωδικά μέρη προορίζονται για φωνητική εκτέλεση. Υποδηλώνει πάντως ότι κάθε φωνή θα πρέπει να διαθέτει ιδιότητες τραγουδιού που είναι χαρακτηριστικό κάθε καλής μελωδικής μουσικής είτε γράφεται για ανθρώπινες φωνές είτε για μουσικά όργανα.

Για τον καθορισμό των τεσσάρων φωνών θα τηρηθεί η συμβατική ονομασία τους, αυτή που ισχύει για τις τέσσερις ασματικές φωνές –*σοπράνο, άλτο, τενόρος, μπάσος*– περιορίζοντας κάπως αυθαίρετα τις εκτάσεις τους στις κατά προσέγγιση εκτάσεις των αντίστοιχων ανθρώπινων φωνών (Piston 2011, 22).



Για τις ασκήσεις, στο εξής *θέματα αρμονίας*, θα γίνεται χρήση δύο πενταγράμμων με μία αγκύλη. Οι φωνές της σοπράνο (S) και του μπάσου (B) ονομάζονται *εξωτερικές*, ενώ της άλτο (A) και του τενόρου (T) *εσωτερικές*. Η σοπράνο είναι φορέας της μελωδίας και για αυτό συχνά ονομάζεται απλά *μελωδία*. Το κλειδί του Σολ χρησιμοποιείται για τις γυναικείες φωνές (S & A) ενώ το κλειδί του Φα για τις αντρικές (T & B).

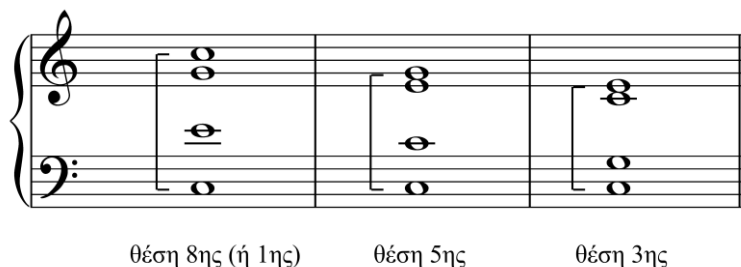
Διπλασιασμοί

Αφού η τρίφωνη συγχορδία περιέχει μόνο τρεις φθόγγους είναι προφανές πως για τετράφωνη αρμονία θα χρειαστεί ακόμα ένας φθόγγος. Στις τρίφωνες συγχορδίες συχνά επαναλαμβάνεται η θεμέλιος (τονική) της συγχορδίας. Αυτή η διαδικασία ονομάζεται διπλασιασμός. Ο διπλασιασμός της θεμελίου είναι η πιο συνηθισμένη τακτική. Έπειτα μπορεί να διπλασιαστεί η πέμπτη μίας συγχορδίας και σε συγκεκριμένες περιπτώσεις η τρίτη. Τέλος, η πέμπτη μίας συγχορδίας μπορεί να παραλείπεται.

² Η περίοδος περίπου 250 ετών (1650-1900) κατά την οποία υπήρχε μία καθολική χρήση του τονικού συστήματος, ως βάση για συνθέσεις έργων ρεπερτορίου της μπαρόκ, κλασικής και ρομαντικής περιόδου. Άρχισε όταν η χρήση του τονικού συστήματος από τους συνθέτες είχε σαφώς υπερισχύσει έναντι των προγενέστερων συστημάτων και έληξε όταν κάποιοι συνθέτες άρχισαν να χρησιμοποιούν σημαντικά τροποποιημένες εκδοχές του τονικού συστήματος και να αναπτύσσουν και άλλα συστήματα (Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Common_practice_period, accessed at 17-09-2025).

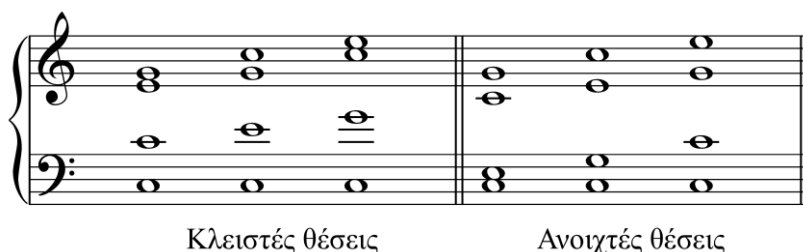
Θέσεις συγχορδιών

Η *μελωδική θέση* μίας συγχορδίας ορίζεται από τον φθόγγο που βρίσκεται στη φωνή της σοπράνο. Στο παρακάτω παράδειγμα διακρίνονται τρεις μελωδικές θέσεις των τρίφωνων συγχορδιών.



Η *αρμονική θέση* μίας συγχορδίας ορίζεται από την απόσταση των τριών υψηλότερων φωνών (SAT) σε *κλειστή* (συνεπτυγμένη) ή *ανοιχτή* (ανεπτυγμένη) θέση. Σε κλειστή θέση, οι τρεις υψηλότερες φωνές είναι μέσα στην έκταση μίας οκτάβας. Σε ανοιχτή θέση, το διάστημα που χωρίζει τον τενόρο από τη σοπράνο είναι μεγαλύτερο της οκτάβας (Piston 2011, 24).

Η απόσταση μεταξύ μπάσου και τενόρου είναι καλό να κινείται στα πλαίσια της οκτάβας ή και περισσότερο, όταν ο μπάσος είναι γραμμένος χαμηλά.



Εύρεση τονικότητας σε δοσμένα αποσπάσματα

Κατά τη σπουδή της αρμονίας και λύνοντας θέματα, παρατηρείται πως, κατά κύριο λόγο, τα θέματα ξεκινούν με την πρώτη βαθμίδα της κλίμακας και τελειώνουν σε αυτή, σε ευθεία κατάσταση. Πλην ελαχίστων περιπτώσεων, αυτός θα είναι ο βασικός οδηγός στην αναγνώριση της εκάστοτε τονικότητας που είναι γραμμένο ένα θέμα.

Ωστόσο, αυτή η τεχνική μπορεί να διαφέρει από τη μουσική ρεπερτορίου της εποχής. Δεν είναι λίγες οι φορές που ένας συνθέτης θα προτιμήσει να ξεκινήσει το έργο του π.χ. από την IV βαθμίδα ώστε να προκαλέσει *τονική αμφισημία*³.

³ Η τονική αμφισημία εμφανίζεται στη μουσική όταν δεν υπάρχουν επαρκή αρμονικά ή μελωδικά στοιχεία ώστε να μπορεί να προσδιοριστεί με βεβαιότητα ένα και μοναδικό τονικό κέντρο (τονική). Προκύπτει όταν ένα έργο ή μία φράση «αιωρείται» ανάμεσα σε περισσότερες από μία τονικότητες, όταν απουσιάζει μία σαφής τονική συγχορδία που να λειτουργεί ως σημείο αναφοράς ή όταν χρησιμοποιούνται συγχορδίες που μπορούν να ανήκουν σε διαφορετικά τονικά πλαίσια.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Σονάτα ν.18, op.31 του L.V. Beethoven σε Μι $\flat$ μείζονα, όπου στην εισαγωγή του πρώτου μέρους η τονική Μι $\flat$ ακούγεται μετά από οκτώ μέτρα.

Τέλος, ένα ακόμα βασικό στοιχείο που μπορεί να αποκαλύψει την τονικότητα είναι ο *αναγραφόμενος οπλισμός* στην αρχή της σύνθεσης.

Τα βήματα για την εξαγωγή αποτελεσμάτων στο παρακάτω παράδειγμα είναι τα εξής:

- Ακολουθείται ο οπλισμός. Το παράδειγμα με οπλισμό Σι $\flat$ και Μι $\flat$ συμπεραίνεται πως ανήκει σε μία εκ των Σι $\flat$ μείζονα ή Σολ ελάσσονα τονικότητα.
- Ελέγχεται ο τελευταίος φθόγγος του θέματος, ο οποίος είναι σολ.

Συμπεραίνεται πως το θέμα βρίσκεται στην τονικότητα της Σολ ελάσσονας.



Ανέυρεση τετράφωνων συγχορδιών σε μείζονες και ελάσσονες κλίμακες.

Στον παρακάτω πίνακα παρουσιάζονται οι τετράφωνες συγχορδίες μεθ' εβδόμης που προκύπτουν στο μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο.

Μείζονα κλίμακα		Ελάσσονα κλίμακα	
M.M.	I, IV	M.M.	VI
M.μ.	V	M.μ.	V
ε.Μ.	ii, iii, vi	ε.Μ.	iv
ε.μ.	-	ε.μ.	i
ελ.μ.	vii ^o	ελ.μ.	ii ^o
ελ.ελ.	-	ελ.ελ.	vii ^o

Ασκήσεις

1. Να γραφούν οι παρακάτω συγχορδίες σε τετράφωνη γραφή, σε ανοιχτή και κλειστή θέση, χρησιμοποιώντας μόνο ευθεία κατάσταση με διπλασιασμό της θεμελίου.

- IV στη Σι $\flat$ μείζονα
- V στη Ντο $\sharp$ μείζονα
- VI στη Μι ελάσσονα
- iii στη Ρε μείζονα
- ii στη Φα μείζονα
- iv στη Λα ελάσσονα
- vi στη Σολ $\flat$ μείζονα
- vii $^\circ$ στη Σολ ελάσσονα
- ii στη Λα $\flat$ μείζονα

2. Να μελετηθεί το παρακάτω απόσπασμα. Σε ποια τονικότητα είναι γραμμένο;



Θέμα πανελληνίων εξετάσεων (1992)

3. Να απαντηθούν προφορικά οι παρακάτω ερωτήσεις (μείζονες και ελάσσονες).

- Σε ποιες κλίμακες εμφανίζεται η Σολ μείζονα συγχορδία με μικρή έβδομη;
- Σε ποιες κλίμακες εμφανίζεται η Φα $\sharp$ ελάσσονα συγχορδία με μικρή έβδομη;
- Σε ποιες κλίμακες εμφανίζεται η Σι $\flat$ μείζονα συγχορδία με μεγάλη έβδομη;
- Σε ποιες κλίμακες εμφανίζεται η Σολ ελάσσονα συγχορδία με μεγάλη έβδομη;
- Σε ποιες κλίμακες εμφανίζεται η Λα ελαττωμένη συγχορδία με μικρή έβδομη;

Προκαταρκτική Αρμονίας II

Συνδέσεις συγχορδιών, αρμονικά σφάλματα και κινήσεις των φωνών

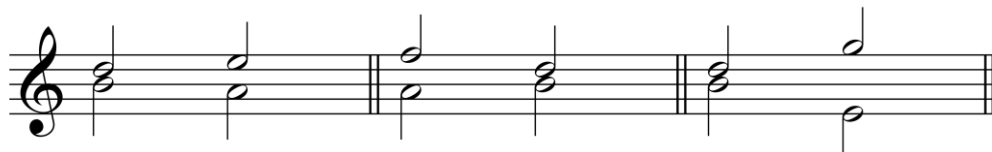
Συνδέσεις συγχορδιών – Αρχές κίνησης των φωνών

Η αρμονική πρόοδος (αλληλουχία βαθμίδων) είναι ένας από τους κυριότερους παράγοντες συνοχής στην τονική μουσική. Ο όρος υπονοεί όχι απλώς ότι η μία συγχορδία διαδέχεται την άλλη αλλά ότι η αλληλουχία είναι ελεγχόμενη και ιεραρχημένη. Στην περίοδο της κοινής πρακτικής κάποιες αρμονικές αλληλουχίες χρησιμοποιούνται συχνότερα από άλλες, και στους τρόπους σύνδεσης συγχορδιών τηρούνται ορισμένες διαδικασίες. Κάποια παραδείγματα με συχνές αρμονικές προόδους είναι πως, την I διαδέχεται συνήθως η IV ή η V, ενίοτε η VI, σπανιότερα η ii ή η iii. Ίσως η πιο σημαντική σχέση συγχορδιών είναι η αρμονική πρόοδος V – I, που γενικά θεωρείται η ισχυρότερη αρμονική σχέση στην τονική μουσική (Piston 2011, 31).

Τρόποι κίνησης των φωνών

Δύο φωνές στη μεταξύ τους σχέση μπορούν να κινηθούν με τρεις τρόπους: με *αντίθετη*, *πλάγια* ή *ευθεία* κίνηση.

1. Στην αντίθετη κίνηση οι φωνές κινούνται προς αντίρροπες κατευθύνσεις.



2. Στην πλάγια κίνηση η μία φωνή παραμένει στάσιμη ενώ η άλλη κινείται.



3. Στην ευθεία κίνηση και οι δύο φωνές κινούνται προς την ίδια κατεύθυνση.



Όταν δύο φωνές κινούνται με ευθεία κίνηση και το αρμονικό τους διάστημα παραμένει ίδιο τότε θεωρείται πως κάνουν παράλληλη κίνηση.



Παράλληλες πέμπτες και όγδοες

Οι συνθέτες της περιόδου της κοινής πρακτικής απέφευγαν συστηματικά τα παράλληλα διαστήματα ταυτοφωνίας, οκτάβας, και πέμπτης καθαρής. Οι παράλληλες πέμπτες καθαρές και όγδοες αποφεύγονται μεταξύ οποιονδήποτε φωνών· θεωρούνται όμως ιδιαίτερα ανεπίτρεπτες μεταξύ των εξωτερικών φωνών.

Η ευθεία πέμπτη και όγδοη

Κινήσεις που καταλήγουν σε διαστήματα πέμπτης και όγδοης με ευθεία κίνηση αποφεύγονται, ιδιαίτερα στις εξωτερικές φωνές. Η μετάβαση στα διαστήματα αυτά με τέτοιο τρόπο ονομάζεται *ευθεία* ή *κρυφή* πέμπτη ή όγδοη.

Αποφεύγεται Αποφεύγεται Επιτρεπτό

C I⁶ V V⁶ I V I

Ευθεία κίνηση όλων των φωνών

Δεν είναι συχνό και οι τέσσερις φωνές να κινούνται προς την ίδια κατεύθυνση. Ο κανόνας αυτός μπορεί να γίνει πιο ελαστικός σε τελικές πτώσεις, όταν επιδιώκεται κάποιος συγκεκριμένος φθόγγος στην υψηλότερη φωνή.

C IV V

Μελωδικά διαστήματα

Τα μελωδικά διαστήματα εβδόμης, αυξημένα και ελαττωμένα, λόγω του διάφωνου χαρακτήρα που έχουν, εμφανίζονται υπό προϋποθέσεις.

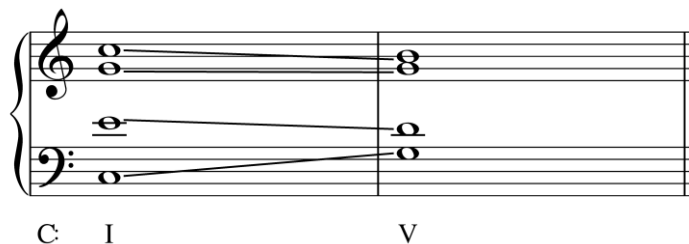
Συνδέσεις συγχορδιών – δύο βασικοί κανόνες σύνδεσης (Piston 2011, 36)

1. Εάν δύο τρίφωνες συγχορδίες έχουν έναν ή δύο κοινούς φθόγγους, αυτοί συνήθως επαναλαμβάνονται στην ίδια φωνή, ενώ οι φωνές που απομένουν μεταβαίνουν στους πλησιέστερους φθόγγους της δεύτερης συγχορδίας.

Στο επόμενο παράδειγμα:

- Ο μπάσος έκανε το άλμα που έπρεπε ώστε να μεταβεί στην πέμπτη βαθμίδα.
- Η άλτο κράτησε τον κοινό φθόγγο σολ και στην επόμενη συγχορδία.

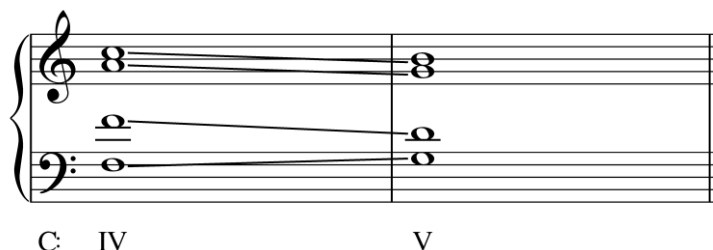
- Ο τενόρος κινήθηκε στη κοντινότερη δυνατή νότα ρε.
- Η σοπράνο κινήθηκε στη κοντινότερη δυνατή νότα σι.



2. Εάν δύο τρίφωνες συγχορδίες δεν έχουν καθόλου κοινούς φθόγγους, οι τρεις επάνω φωνές κινούνται προς αντίθετη κατεύθυνση από τον μπάσο στην πλησιέστερη δυνατή θέση.

Στο επόμενο παράδειγμα:

- Ο μπάσος έκανε το βήμα που έπρεπε ώστε να μεταβεί στην πέμπτη βαθμίδα.
- Ο τενόρος με αντίθετη κίνηση κινήθηκε καθοδικά στη νότα ρε.
- Η άλτο με αντίθετη κίνηση κινήθηκε καθοδικά στη νότα σολ.
- Η σοπράνο με αντίθετη κίνηση κινήθηκε καθοδικά στη νότα σι.



Εφόσον οι δύο αυτοί κανόνες τηρηθούν πιστά τότε οι συνδέσεις των συγχορδιών θα είναι σωστές σύμφωνα με την πρακτική κίνησης των φωνών στις αρμονικές προόδους. Ως εκ τούτου, οι συγχορδίες συνδέονται με τον πιο ομαλό τρόπο ώστε να ρέουν αβίαστα από τη μία στην άλλη.

Ο χειρισμός του προσαγωγέα

Ο προσαγωγέας διαφέρει από κάθε άλλη βαθμίδα της διατονικής κλίμακας λόγω της ευδιάκριτης ανιούσας τάσης του προς την τονική. Αυτή η ιδιότητα επιβάλλει ιδιαίτερο χειρισμό, ειδικά στην περίπτωση που ο προσαγωγέας βρίσκεται στη φωνή της σοπράνο. Στις συνδέσεις V – I και V – VI, εάν ο προσαγωγέας είναι στη σοπράνο πρέπει να μεταβεί στη νότα της τονικής (βηματικά προς τα πάνω). Σε εσωτερική φωνή μπορεί να κινηθεί είτε ανοδικά είτε καθοδικά.



Επικάλυψη φωνών

Όταν δύο φωνές κινούνται με ανιούσα ευθεία κίνηση, η κάτω φωνή δε θα πρέπει να μεταβεί σε θέση υψηλότερη από αυτήν που μόλις κατείχε η επάνω φωνή. Αυτό ονομάζεται *επικάλυψη* και αποφεύγεται.



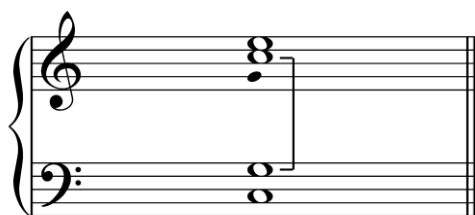
Διασταύρωση φωνών

Η μετάβαση μίας φωνής από θέση χαμηλότερη μίας άλλης φωνής σε θέση υψηλότερη από αυτής ή το αντίστροφο ονομάζεται *διασταύρωση* και αποφεύγεται.



Υπέρβαση οκτάβας

Αποφεύγεται επίσης, δύο γειτονικές φωνές (τενόρος – άλτο ή άλτο – σοπράνο) να απέχουν μεταξύ τους σύνθετο αρμονικό διάστημα σε μία συγχορδία, δηλαδή διάστημα μεγαλύτερο της οκτάβας. Αυτό δεν ισχύει μεταξύ των φωνών του μπάσου και του τενόρου, όπου στις περισσότερες περιπτώσεις η μεγάλη απόσταση είναι επιθυμητή.



Ασκήσεις

Να δημιουργηθούν οι παρακάτω αρμονικές διαδοχές:

- I – V – I
- I – IV – I
- I – IV – V

σε όλες τις μείζονες και ελάσσονες τονικότητες αφού παρουσιαστεί στο μάθημα ο τρόπος εργασίας.

ΜΕΡΟΣ Ι

Κεφάλαιο 1

Συνδέσεις κύριων βαθμίδων

1.1 Συνδέσεις δοσμένου μπάσου σε μείζονα τονικότητα

Στο παράδειγμα 1.1 παρουσιάζεται ένα θέμα αρμονίας προς λύση. Το ζητούμενο είναι να συμπληρωθούν συγχορδίες πάνω από τους φθόγγους του μπάσου, δημιουργώντας αρμονικές διαδοχές οι οποίες να ακολουθούν τους κανόνες που παρουσιάστηκαν προηγουμένως.

Soprano
Alto
Tenor
Bass

Παράδειγμα 1.1

- Κάτω από κάθε συγχορδία να αναγράφεται η ονομασία της βαθμίδας με λατινική αρίθμηση (βλ. επισκόπηση θεωρίας).
- Η διαδοχή από μέτρο σε μέτρο με την ίδια συγχορδία αποφεύγεται.
- Οι φθόγγοι του μπάσου και της άλτο πρέπει να γράφονται με τα στελέχη προς τα κάτω, ενώ του τενόρου και της σοπράνο προς τα πάνω.

Στο παράδειγμα 1.2 παρατίθεται λυμένο το προηγούμενο θέμα έχοντας ξεκινήσει σε θέση 8^η. Μερικά θέματα στο ξεκίνημά τους ενδέχεται να απαιτούν τη μελωδική θέση εκκίνησης. Π.χ. θα εμφανίζεται το νούμερο 8, 5 ή 3 κάτω από τον πρώτο φθόγγο του δοσμένου μπάσου. Είναι συνετό όπου εμφανίζονται οι εν λόγω αριθμοί να τηρούνται.

Soprano
Alto
Tenor
Bass

C I⁸ V I IV I V I IV I V I

Παράδειγμα 1.2

1.2 Συνδέσεις δοσμένου μπάσου σε ελάσσονα τονικότητα

Ενώ ο μείζονας τρόπος καθορίζεται από μία και μόνη ομάδα συγχορδιών, στον ελάσσονα τρόπο παρατηρείται πως χρησιμοποιούνται αρκετοί τύποι συγχορδιών και κλιμάκων (αρμονική,

μελωδική, φυσική), ανάλογα με τις διάφορες συνθήκες στη μουσική πλοκή. Η συστηματική παρατήρηση της μουσικής στην περίοδο της κοινής πρακτικής δείχνει πως σπανίως χρησιμοποιούνταν μόνο ένας τύπος ελάσσονας κλίμακας (Piston 2011, 61).

Στο παράδειγμα 1.3, το δοσμένο μπάσο στην τονικότητα της Λα ελάσσονας θεωρείται δεδομένο πως αφορά την αρμονική ελάσσονα, δηλαδή με όξυνση της έβδομης βαθμίδας (σολ#). Θα χρειαστεί ιδιαίτερη προσοχή στο να αποφευχθεί το τριημιτόνιο που σχηματίζεται μεταξύ 6^{ης} και 7^{ης} βαθμίδας (φα – σολ#), το οποίο εμφανίζεται στη σύνδεση της IV με την V βαθμίδα.

Παρατηρείται επίσης πως κάτω από κάποιους φθόγγους υπάρχει μία δίσηση η οποία συνοδεύεται από τον αριθμό 3. Ο συμβολισμός αυτός αφορά την όξυνση του τρίτου φθόγγου (ανιόν διάστημα 3^{ης}) πάνω από το μπάσο, δηλαδή του φθόγγου σολ#. Εδώ χρησιμοποιείται ως υπενθύμιση για την όξυνση του προσαγωγέα. Παρόμοια σύμβολα είναι βοηθητικά και δεν είναι απαραίτητο να εμφανίζονται πάντα.

Παράδειγμα 1.3

1.3 Εναρμόνιση δοσμένης μελωδίας

Στο παράδειγμα 1.4 παρουσιάζεται ένα θέμα αρμονίας με δοσμένη τη μελωδία. Το ζητούμενο είναι η μελωδία να εναρμονιστεί με την καλύτερη δυνατή «συνοδεία» που να ακολουθεί τους κανόνες που έχουν παρουσιαστεί έως τώρα. Για κάθε δοσμένο φθόγγο υπάρχει πληθώρα επιλογών, καθώς και κάποιοι περιορισμοί. Θα πρέπει να εξετάζεται κάθε πιθανή επιλογή για τον κάθε φθόγγο και έπειτα η εναρμόνιση να γίνεται βάση των συνηθέστερων βαθμιδικών προόδων.

Παράδειγμα 1.4

- Το θέμα ξεκινάει και τελειώνει πάντα στη πρώτη βαθμίδα σε ευθεία κατάσταση.
- Αποφεύγεται η μετάβαση από μέτρο σε μέτρο με την ίδια συγχορδία, όπως έχει ήδη αναφερθεί.

- Μετά την πέμπτη (V) βαθμίδα ακολουθεί πάντα η πρώτη (I). Η αρμονική πρόοδος V – IV αποφεύγεται (Φιτσιώρης 2010, 27).

Στο παράδειγμα 1.5 παρατίθενται οι διαθέσιμες επιλογές για κάθε δοσμένο φθόγγο. Κάποιες παρατηρήσεις που θα μπορούσαν να γίνουν είναι οι εξής:

- Μέτρο 6 - καλό είναι σε μελωδικά άλματα 4^{ης}, 5^{ης} και 6^{ης} να παραμένει η ίδια συγχορδία, χωρίς αυτό να είναι δεσμευτικό.
- Μέτρο 7 - εμφανίζεται δύο φορές ο φθόγγος ντο. Εάν η εναρμόνιση γινόταν με πρώτη βαθμίδα, καλό θα ήταν να γίνει αλλαγή θέσης των εσωτερικών φωνών (ή κάποια αναστροφή που θα παρουσιαστεί σε επόμενο κεφάλαιο).

Soprano
Alto
Tenor
Bass

C I V I IV I V I V I V I IV I I V I IV V I IV V I
I IV V I I V I
V I V

Παράδειγμα 1.5

Προς το παρόν, οι επιλογές εναρμόνισης είναι περιορισμένες, οπότε ίσως να μην υπάρχει ιδιαίτερο ακουστικό ενδιαφέρον. Για το προηγούμενο παράδειγμα μπορούν να χρησιμοποιηθούν συνολικά οι φθόγγοι:

- ντο, μι, σολ - Πρώτη βαθμίδα
- φα, λα, ντο - Τέταρτη βαθμίδα
- σολ, σι, ρε - Πέμπτη βαθμίδα

Στο παράδειγμα 1.6 παρουσιάζεται η λύση του παραδείγματος 1.5. Όπου υπάρχει κοινός φθόγγος ανάμεσα σε συγχορδίες, παραμένει στην ίδια φωνή. Επίσης, στα μέτρα 6 και 7 του παραδείγματος 1.6, στις συνδέσεις IV – V, οι τρεις ψηλότερες φωνές κινούνται αντίθετα από το μπάσο.

Soprano
Alto
Tenor
Bass

C I V I IV I V I V I V I IV I V I IV V I IV V I

Παράδειγμα 1.6

1.4 Εναρμόνιση και ξένοι φθόγγοι.

Η ανάλυση μίας δοσμένης μελωδίας συνήθως φανερώνει το χαρακτήρα της εναρμόνισης, το είδος του αρμονικού ρυθμού (περισσότερα για τον αρμονικό ρυθμό θα εξεταστούν σε επόμενο κεφάλαιο) που θα ταίριαζε, καθώς και την πιθανή χρήση ξένων φθόγων. Μία μελωδία με έντονη ρυθμική και μοτιβική διάρθρωση συνήθως προσφέρεται άριστα για αρμονικές αλλαγές που συμπίπτουν είτε με το μήκος του μοτίβου είτε με τον ισχυρό παλμό του μέτρου. Είναι σπανιότερο μία τέτοια μελωδία να ενδείκνυται για εναρμόνιση, νότα προς νότα. Στον αντίποδα, μελωδίες σε αργό ή μέτριο τέμπο κινούμενες, ως επί το πλείστον, με ισόχρονες αξίες, κάλλιστα επιδέχονται *εναρμόνιση νότα προς νότα*, όπου σε γενικές γραμμές ο αρμονικός ρυθμός συμβαδίζει με τον μελωδικό ρυθμό (Piston 2011, 202).

Παράδειγμα 1.7

Παράδειγμα 1.8

Στα παραδείγματα 1.7 και 1.8 παρατηρούνται δύο διαφορετικοί τρόποι εναρμόνισης της ίδιας μελωδίας. Στο παράδειγμα 1.7 η μελωδία του κάθε μέτρου εναρμονίζεται με μία μόνο συγχορδία, ενώ οι υπόλοιποι φθόγγοι λογίζονται ως ξένοι (περισσότερα για τους ξένους φθόγγους θα εξεταστούν σε επόμενο κεφάλαιο). Στο παράδειγμα 1.8 η μελωδία εναρμονίζεται νότα προς νότα.

Κατά τη διάρκεια του πρώτου έτους φοίτησης της αρμονίας προτείνεται ο τρόπος εναρμόνισης νότα προς νότα, όπως στο παράδειγμα 1.8. Στο δεύτερο έτος και αφού διδαχθούν οι ξένοι φθόγγοι, ειδικά σε παραδείγματα όπως στα 1.7 και 1.8, η «σωστή» εναρμόνιση θα βρίσκεται σε έναν συνδυασμό των δύο.

1.5 Θέματα αρμονίας

1. Να λυθούν τα παρακάτω θέματα αρμονίας με δοσμένο το μπάσο.

1.

5

2.

5

3.

5

2. Να λυθούν τα παρακάτω θέματα αρμονίας με δοσμένη τη μελωδία.

1.

5

2.



9



3.



8



Κεφάλαιο 2

Α' αναστροφή κύριων βαθμίδων

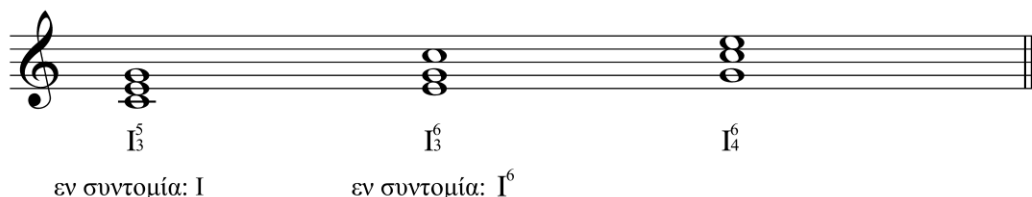
Συνδέσεις με την I, IV και V βαθμίδα σε πρώτη αναστροφή

2.1 Η πρώτη αναστροφή: Το αριθμημένο μπάσο.

Εάν η τρίτη μίας συγχορδίας βρίσκεται στο μπάσο, τότε θεωρείται πως η συγχορδία βρίσκεται σε πρώτη αναστροφή, ανεξαρτήτως του που βρίσκεται η θεμέλιος πάνω από το μπάσο. Υιοθετώντας τη μέθοδο της μουσικής στενογραφίας που αναπτύχθηκε από τους συνθέτες της εποχής του Μπαρόκ, οι αναστροφές των συγχορδιών ορίζονται με αραβικούς αριθμούς δίπλα στη λατινική αρίθμηση των βαθμίδων. Αυτές θα συμβολίζουν τα διαστήματα που σχηματίζονται μεταξύ του μπάσου και των επάνω φωνών.

Στο παράδειγμα 2.1 σχηματίζονται οι αναστροφές των τρίφωνων συγχορδιών.

- Η ευθεία κατάσταση: χαμηλός φθόγγος είναι ο ντο, ένα διάστημα τρίτης ψηλότερα είναι ο φθόγγος μι και ένα διάστημα πέμπτης, ο φθόγγος σολ.
- Η πρώτη αναστροφή: χαμηλός φθόγγος είναι ο μι, ένα διάστημα τρίτης ψηλότερα είναι ο φθόγγος σολ και ένα διάστημα έκτης, ο φθόγγος ντο.
- Η δεύτερη αναστροφή: χαμηλός φθόγγος είναι ο σολ, ένα διάστημα τέταρτης ψηλότερα ο φθόγγος ντο και ένα διάστημα έκτης, ο φθόγγος μι.



Παράδειγμα 2.1

2.1.2 Διπλασιασμοί

Από τη στιγμή που η τρίτη της συγχορδίας βρίσκεται στο μπάσο δεν πρέπει να επαναληφθεί σε ψηλότερη φωνή, ώστε να αποφευχθεί ο διπλασιασμός τρίτης. Αυτός ο κανόνας ισχύει για τις κύριες βαθμίδες. Είναι επίσης συνετό στην πρώτη αναστροφή να μετέχουν και οι τρεις συγχορδιακοί φθόγγοι (θεμέλιος, τρίτη και πέμπτη) και αυτό διότι, εάν παραλειφθεί ένας από αυτούς υπάρχει το ενδεχόμενο η συγχορδία να είναι αμφίσημη.

2.2 Γενική επίδραση της πρώτης αναστροφής

Η τρίφωνη συγχορδία σε πρώτη αναστροφή είναι πιο ανάλαφρη, ευέλικτη και εύκαμπτη από ότι είναι στην ευθεία κατάσταση και προσφέρει ποικιλία όταν χρησιμοποιείται με συγχορδίες σε ευθεία κατάσταση. Ως προς τη μελωδία, οι συγχορδίες σε πρώτη αναστροφή επιτρέπουν στο μπάσο να κινείται βηματικά σε αρμονικές διαδοχές, όπου οι θεμέλιοι θα κινούνταν με άλμα (Piston 2011, 103).

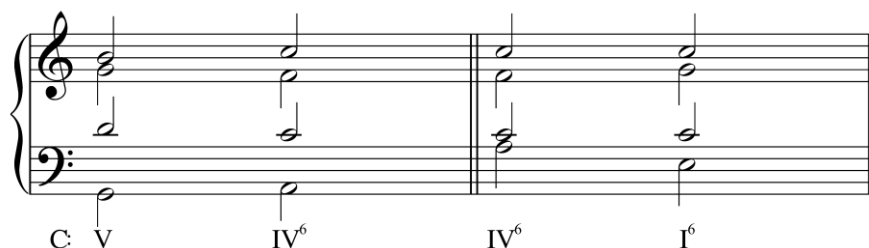
2.3 Χρήση της πρώτης αναστροφής στις βαθμίδες της I, IV και V

Η τονική σε πρώτη αναστροφή είναι μία από τις πιο χρήσιμες συγχορδίες. Αποτελεί πολύτιμη εναλλακτική λύση σε σημεία όπου η ευθεία κατάσταση της θα ηχούσε υπερβολικά ισχυρή. Γενικά, θεωρείται πως αποδυναμώνει τη λειτουργία⁴ της. Κάποια αρμονικά στερεότυπα που περιέχουν την Ι⁶ παρουσιάζονται στο παράδειγμα 2.2.



Παράδειγμα 2.2

Η πρώτη αναστροφή της υποδεσπόζουσας χρησιμοποιείται συχνά μετά την V. Η συγχορδία αυτή είναι πολύτιμη όταν χρειάζεται να αποφευχθεί η στιβαρή αίσθησή της σε ευθεία κατάσταση. Προσδίδει επίσης μελωδικές ιδιότητες στο μπάσο. Κάποια κοινά αρμονικά στερεότυπα παρουσιάζονται στο παράδειγμα 2.3.



Παράδειγμα 2.3

Η πρώτη αναστροφή της δεσπόζουσας βρίσκει τον προσαγωγέα στο μπάσο, δίνοντάς του έντονη μελωδική σημασία καθώς μεταβαίνει στην τονική.



Παράδειγμα 2.4

⁴ Ο όρος χρησιμοποιήθηκε στη θεωρία της τονικής μουσικής, ιδιαίτερα από τον Hugo Riemann, για να δηλώσει τη σχέση μίας συγχορδίας με ένα τονικό κέντρο. Η σχέση αυτή ορίζεται στο έργο του Riemann *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von der tonalen Funktionen der Akkorde* (London and New York, 1893, 2/1903; Eng. trans., 1896), αποκλειστικά με όρους υποδεσπόζουσας, δεσπόζουσας και τονικής. Κάθε αρμονική πρόοδος που εμφανίζεται, ερμηνεύεται ως μία μορφή κάποιας εκ των τριών αρμονικών λειτουργιών. (Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10386>, accessed at 19-09-2025.)

2.4 Θέματα αρμονίας

1. Να λυθούν τα παρακάτω θέματα αρμονίας με δοσμένο το μπάσο (Καλομοίρης & Οικονομίδης 1934, 12).

1.



2.



3.



4.



2. Να λυθούν τα παρακάτω θέματα αρμονίας με δοσμένη τη μελωδία (ομοίως, 13).

1.



2.



3.



4.



Κεφάλαιο 3

Β' αναστροφή κύριων βαθμίδων

Συνδέσεις με την I, IV και V βαθμίδα σε δεύτερη αναστροφή

3.1 Η δεύτερη αναστροφή

Εάν η πέμπτη μίας συγχορδίας είναι στο μπάσο τότε θεωρείται πως η συγχορδία βρίσκεται σε δεύτερη αναστροφή ή αλλιώς «έξι-τέσσερα», λόγω των διαστημάτων μεταξύ του μπάσου και των επάνω φωνών, που είναι ένα διάστημα έκτης και ένα διάστημα τέταρτης. Δεδομένου ότι η τέταρτη καθαρή είναι ένα αρμονικά διάφωνο διάστημα, η συγχορδία σε έξι-τέσσερα είναι ασταθής. Στις πιο χαρακτηριστικές εφαρμογές της αποτελεί προϊόν μελωδικής κίνησης μεταξύ δύο αρμονικά σταθερών συγχορδιών και επομένως μπορεί να θεωρηθεί σύμπλεγμα ξένων φθόγγων (Piston 2011, 228).

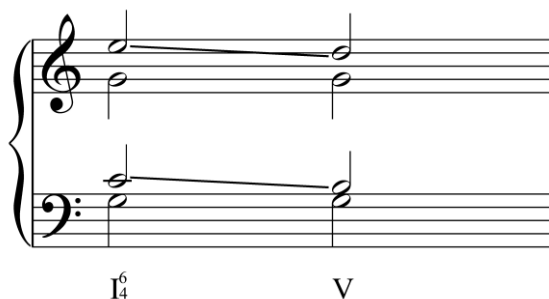
Επειδή μία συγχορδία σε έξι-τέσσερα είναι ασταθής και διάφωνη κατά κάποια έννοια, υιοθετούνται τέσσερις τρόποι με τους οποίους θα είναι ομαλή η χρήση της και θα χρησιμοποιείται μόνο υπό αυτές τις προϋποθέσεις.

- Το πτωτικό έξι-τέσσερα (cadential six-four)
- Το ποικιλματικό έξι-τέσσερα (pedal six-four)
- Το διαβατικό έξι-τέσσερα (passing six-four)
- Το αρπισματικό έξι-τέσσερα (αρπιστικό, bass arpeggiation)

3.2 Το πτωτικό έξι-τέσσερα

Ο πιο κοινός τύπος συγχορδίας σε έξι-τέσσερα είναι η *τονική σε έξι-τέσσερα*, η οποία προηγείται της δεσπόζουσας σε πτώση. Ο φθόγγος που διπλασιάζεται είναι ο μπάσος και η σχέση των δύο συγχορδιών είναι πάντα από το ισχυρό προς το ασθενές μέρος του μέτρου. Η πρώτη σε έξι-τέσσερα πρέπει να βρίσκεται σε *σχετικά ισχυρότερο* μέρος από ότι η πέμπτη βαθμίδα (V).

Η χρήση της πρώτης σε έξι-τέσσερα ακολουθείται πάντα από την πέμπτη βαθμίδα και συνήθως χρησιμοποιείται σε καταληκτικές φράσεις. Ουσιαστικά, η πρώτη σε έξι-τέσσερα εντείνει την λειτουργία της δεσπόζουσας καθυστερώντας το άκουσμα δύο εκ των τριών φθόγγων της.



Παράδειγμα 3.1

Οι διατονικές συγχορδίες που προηγούνται της I_4^6 είναι η IV, η ii και σπανιότερα η VI, ενώ κάποιες ακόμα χρωματικές συγχορδίες θα παρουσιαστούν σε επόμενα κεφάλαια. Οι συγχορδίες της III και της V βαθμίδας δεν εμφανίζονται πριν από το πτωτικό έξι-τέσσερα.

C IV I_4^6 V ii I_4^6 V c VI i_4^6 V C I i_4^6 V

Παράδειγμα 3.2

Στο παράδειγμα 3.3, η τονική σε έξι-τέσσερα θεωρείται πως λειτουργεί ως δεσπόζουσα και όχι ως τονική, λόγω του ισχυρού σολ που έχει στο μπάσο. Ουσιαστικά, ο φθόγγος μι της σοπράνο και ο ντο του τενόρου είναι μία διπλή καθυστέρηση⁵ στους φθόγγους ρε και σι αντίστοιχα.

I_4^6 V

Παράδειγμα 3.3

Να παιχτούν στο πιάνο τα παραδείγματα 3.4 και 3.5.

C I IV I_4^6 V I

Παράδειγμα 3.4

a: i iv i_4^6 V i

Παράδειγμα 3.5

⁵ Ένας διάφανος μη-συγχορδιακός φθόγγος που εμφανίζεται στο ισχυρό, συνήθως με σύζευξη διάρκειας με τον προηγούμενο φθόγγο και «λύνεται» βηματικά με καθοδική κίνηση (Grove Music Online, Julia Rushton, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27149>, accessed at 17-09-2025).

Αποσπάσματα από το ρεπερτόριο (Piston 2011, 230-231)



Παράδειγμα 3.6

Wagner, *Οι αρχιτραγουδιστές της Νυρεμβέργης*, Πράξη 1, Σκηνή 1



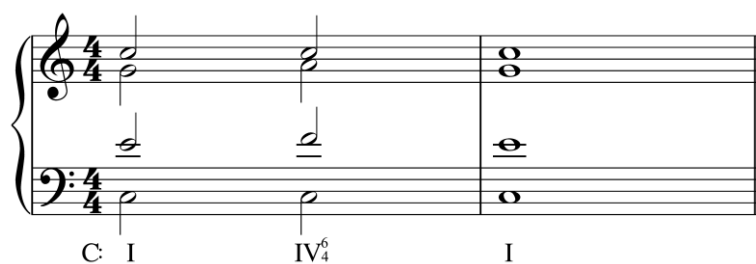
Παράδειγμα 3.7

Mozart, *Σονάτα για πιάνο-τέσσερα χέρια*, KV 497, II

3.3 Το ποικιλματικό έξι-τέσσερα

Όταν η θεμέλιος μίας τρίφωνης συγχορδίας μένει στάσιμη ενώ η τρίτη και η πέμπτη της ανεβαίνουν στην επόμενη βαθμίδα και επιστρέφουν, σχηματίζεται μία ποικιλματική συγχορδία σε έξι-τέσσερα. Ρυθμικά συμβαίνει στο ασθενές μέρος του μέτρου (Piston 2011, 236).

Το ποικιλματικό έξι-τέσσερα εμφανίζεται κυρίως *επί της IV βαθμίδας* και ως επί το πλείστον λαμβάνει χώρα μετά την τελική πτώση ενός θέματος. Σπανιότερα, μπορεί να γίνει χρήση του και κατά την εξέλιξη ενός θέματος. Η αρμονική πρόοδος στην οποία εμπλέκεται είναι I – IV₄⁶ – I.



Παράδειγμα 3.8

Vivace *brillante*
8^{va}-----|

3 3 3 3 3 3 3 3

Gb I IV⁶₄ I I IV⁶₄ I

Παράδειγμα 3.9
Chopin, *Σπουδή*, op.10, αρ. 5

3.4 Το διαβατικό έξι-τέσσερα

Το διαβατικό έξι-τέσσερα εμφανίζεται στο ασθενές μέρος του μέτρου μεταξύ μίας συγχορδίας σε ευθεία κατάσταση και της Α' αναστροφής της. Το διαβατικό έξι-τέσσερα εμφανίζεται κυρίως *επί της I ή της V βαθμίδας*. Οι αρμονικές διαδοχές που εμπλέκονται είναι $I - V_4^6 - I^6$ και $IV - I_4^6 - IV^6$ ή και ανάδρομα.

Ένας τυποποιημένος τρόπος χρήσης του διαβατικού έξι-τέσσερα ο οποίος υιοθετείται είναι ο εξής:

- διατήρηση του κοινού φθόγγου
- αντίθετη κίνηση του μπάσου σε σχέση με μία από τις επάνω φωνές
- κατιόν ποίκιλμα για τη φωνή που υπολείπεται

C: I V⁶₄ I⁶

Παράδειγμα 3.10

C: IV I⁶₄ IV⁶

Παράδειγμα 3.11

Παρότι το διαβατικό έξι-τέσσερα εμφανίζεται στο ασθενές μέρος του μέτρου, ο Piston αναφέρει πως «υπάρχουν άφθονες περιπτώσεις συγχορδιών οι οποίες μελωδικά έχουν μορφή διαβατικού έξι-τέσσερα αλλά ρυθμικά βρίσκονται σε ισχυρό μέρος σε σχέση με τις συγχορδίες που τις περιβάλλουν» (Piston 2011, 239).

3.5 Το αρπιστικό έξι-τέσσερα

Κατά την μελωδική κίνηση του μπάσου η παροδική εμφάνιση της πέμπτης (5̂) δεν προκαλεί το διάφωνο άκουσμα που χαρακτηρίζει την συγχορδία ως έξι-τέσσερα. Εάν η 5̂ αποτελεί ή όχι αρμονικά το πραγματικό μπάσο της συγχορδίας, αξιολογείται με ρυθμικά κριτήρια. Στο παράδειγμα 3.12, η 5̂ στο μπάσο είναι αντιστικτικά ασήμαντη και δεν αποτελεί παρά έναν από τους φθόγγους μίας σπασμένης⁶ συγχορδίας.

Το αρπιστικό έξι-τέσσερα εμφανίζεται συχνά σε τυποποιημένες φιγούρες σε μουσική για πληκτροφόρα, όπως το μπάσο Alberti⁷, καθώς και σε αρμονικές συνοδείες των οποίων η υφή έχει συγκεκριμένο χαρακτήρα, όπως στα βαλς και τα εμβατήρια (Piston 2011, 240-241).

Allegro

C I V/I I

Παράδειγμα 3.12

Mozart, *Κουαρτέτο εγχόρδων*, KV 465, I

⁶ Το αποτέλεσμα που παράγεται όταν οι φθόγγοι μίας συγχορδίας εκτελούνται διαδοχικά αντί να παιχτούν ταυτόχρονα (Grove Music Online, Robert Donington, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04052>, accessed at 17-09-2025).

⁷ Συνοδευτικό σχήμα για το αριστερό χέρι σε μουσική για πληκτροφόρα που αποτελείται από σπασμένες συγχορδίες των οποίων οι φθόγγοι εκτελούνται διαδοχικά. Έρευνες έχουν δείξει πως ο Domenico Alberti (c1710-1746) ήταν στην πραγματικότητα ο πρώτος που χρησιμοποίησε ευρέως συνοδεία τέτοιου είδους (Grove Music Online, David Fuller, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00447>, accessed at 17-09-2025).

3.6 Ασκήσεις

1. Να δημιουργηθούν οι παρακάτω αρμονικές διαδοχές σε μέτρο 4/4, με αρμονικό ρυθμό το μισό ή το ολόκληρο.

- $I - V - I - IV - I_4^6 - V - I$ στη Μι μείζονα (πτωτικό)
- $i - V - i - iv - i_4^6 - V - i$ στη Σολ ελάσσονα (πτωτικό)
- $I - IV_4^6 - I$ στη Φα# μείζονα (ποικιλματικό)
- $I - V_4^6 - I^6 - IV - V - I$ στη Ντο μείζονα (διαβατικό επί της V)
- $i - iv - i_4^6 - iv^6 - V - i$ στη Λα ελάσσονα (διαβατικό επί της I)

- $I - IV - I^6 - V_4^6 - I - IV^6 - I_4^6 - IV - I_4^6 - V - I - IV_4^6 - I$ στη Ρε μείζονα
- $i - iv - i^6 - V_4^6 - i - iv^6 - i_4^6 - iv - i_4^6 - V - i - iv_4^6 - i$ στη Μι ελάσσονα

3.7 Θέματα αρμονίας

1. Να λυθούν τα παρακάτω θέματα αρμονίας με δοσμένο το μπάσο (Καλομοίρης & Οικονομίδης 1934, 14).

1.



2.



5



3.



7



4.



5

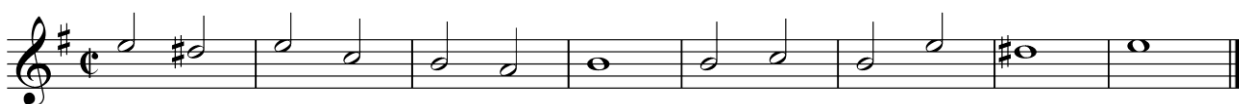


2. Να λυθούν τα παρακάτω θέματα αρμονίας με δοσμένη τη μελωδία (ομοίως, 15-16).

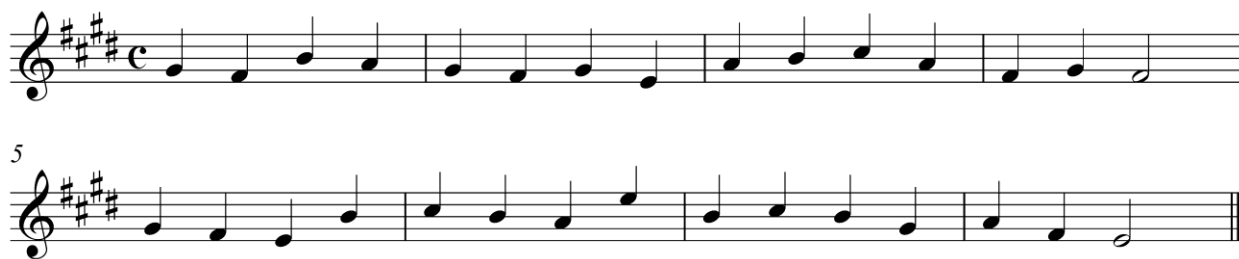
1.



2.



3.



4.



5.



Κεφάλαιο 4

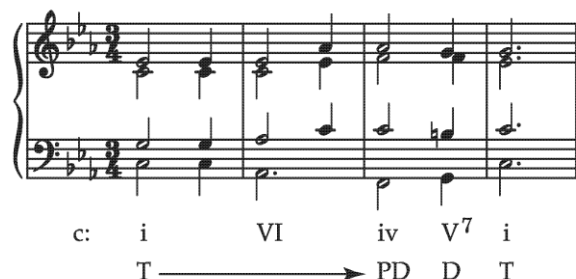
Η επιδεσπόζουσα (submediant)

Στο μείζονα (vi) και τον ελάσσονα (VI) τρόπο

4.1 Η VI και η vi βαθμίδα ως γέφυρα μεταξύ λειτουργιών

Η VI (και vi) βαθμίδα προσφέρει ιδιαίτερο αρμονικό «χρώμα» σε κάθε έναν από τους δύο τρόπους λόγω της αντίθεσης που περιέχει. Στο μείζονα τρόπο η vi είναι ελάσσονα, ενώ στον ελάσσονα τρόπο είναι μείζονα (VI) .

Συχνότερα συναντάται ως «γέφυρα» μεταξύ της λειτουργίας της τονικής και της προδεσπόζουσας⁸, επεκτείνοντας τη λειτουργία της τονικής. Έτσι προκύπτει πως η VI (και vi) συχνά εμφανίζεται μετά την τονική και οδηγεί στην IV ή τη ii βαθμίδα.



Παράδειγμα 4.1
Laitz 2012, 269

4.2 Η VI και vi βαθμίδα ως αντικαταστάτρια της τονικής

Ακόμα μία λειτουργία που μπορεί να επιτελεί η επιδεσπόζουσα, είναι αυτή της τονικής. Ενώ προηγουμένως παρουσιάστηκε ως «γέφυρα» ανάμεσα στην τονική και την προδεσπόζουσα, τώρα εμφανίζεται με ρόλο τονικής. Συχνά στο ρεπερτόριο και τα θέματα αρμονίας η VI (και vi) εμφανίζεται μετά από την V. Στο παράδειγμα 4.2, ο Haydn «ακυρώνει» την άφιξη της τονικής χρησιμοποιώντας την vi βαθμίδα. Αυτό το δραματικό στοιχείο εντείνεται με τη χρήση της κορώνας στο πρώτο βιολί, καθώς και του υψηλού ρετζίστρου⁹ στο οποίο βρίσκεται. Η κίνηση V – vi ονομάζεται *απροσδόκητη* (αποφυγή πτώσης) διότι ενώ ο ακροατής, βάσει των αρμονικών γεγονότων που προηγήθηκαν, περιμένει να έρθει η τονική, ακούει την vi.

Εκτός της VI (και vi), απροσδόκητες κινήσεις μπορεί να συμβούν με χρήση διαφορετικών βαθμίδων όπως π.χ. με την IV⁶. Τέτοιου είδους κινήσεις αποτέλεσαν καθοριστικό στοιχείο της αφηγηματικής υπόστασης συνθέσεων της κλασικής περιόδου.

⁸ Βλ. ΠΡΟΣΘΕΤΟ ΥΛΙΚΟ I

⁹ Register – ένα σημείο από την έκταση ενός οργάνου, μίας φωνής ή μίας σύνθεσης (Grove Music Online, William Drabkin, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23072>, accessed at 17-09-2025).

D: I IV⁶ I⁶ IV V⁶₄ $\frac{5}{3}$ vi

Παράδειγμα 4.2

Haydn, String Quartet in D minor, “*Quinten*” op.76, no.2, Hob.III.76, *Andante o più tosto allegretto*
Laitz 2012, 270

Μετά την απροσδόκητη κίνηση, συχνά η μουσική επαναλαμβάνει την πτωτική αρμονική σύνδεση και εν τέλει τελεσφορεί σε πτώση (Laitz 2012, 271).

A: I I⁶ V⁷ vi ii⁶ I⁶ ii ii⁶ V⁷ vi IV I⁶ ii⁷ V⁷ I

Παράδειγμα 4.3

Mozart, Clarinet Quintet in A major, K.581, I
Laitz 2012, 272

4.3 Η VI και η vi βαθμίδα ως προδεσπόζουσα

Περιστασιακά, η VI (και vi) βαθμίδα έχει τον ρόλο της προδεσπόζουσας και οδηγεί στην V. Αυτή τη λειτουργία, την επιτελεί συχνότερα η IV ή η ii. Ωστόσο, δεν είναι λίγες οι φορές, ειδικά σε έργα μεταγενέστερων εποχών, που χρησιμοποιείται κατά αυτό τον τρόπο. Παρακάτω δύο παραδείγματα από τους G. Mahler και Chopin (Laitz 2012, 272).

D♭: vi V I
PD D T

Παράδειγμα 4.4

Mahler, Symphony no.2 in C minor, “*Resurrection*”
Laitz 2012, 272

Meno mosso

sosten.

leggero.

p

Db: I vi V I

T PD D T

Παράδειγμα 4.5

Chopin, Scherzo no.2 in B $\flat$ minor, op.31

Laitz 2012, 273

4.4 Ασκήσεις

1. Να δημιουργηθεί μία αρμονική διαδοχή στη Σολ ελάσσονα, σε μέτρο και αρμονικό ρυθμό ελεύθερης επιλογής, όπου η VI βαθμίδα να χρησιμοποιείται ως γέφυρα ανάμεσα στις λειτουργίες της τονικής και της προδεσπόζουσας.
2. Να δημιουργηθεί μία αρμονική διαδοχή στη Φα μείζονα, σε μέτρο και αρμονικό ρυθμό ελεύθερης επιλογής, όπου η vi βαθμίδα να χρησιμοποιείται ως αντικαταστάτρια της τονικής.
3. Να δημιουργηθεί μία αρμονική διαδοχή στη Ντο ελάσσονα, σε μέτρο και αρμονικό ρυθμό ελεύθερης επιλογής, όπου η VI βαθμίδα να χρησιμοποιείται ως προδεσπόζουσα.

4.5 Θέματα αρμονίας

1. Να λυθούν τα παρακάτω θέματα αρμονίας με δοσμένο το μπάσο (Καλομοίρης & Οικονομίδης 1934, 17).

1.



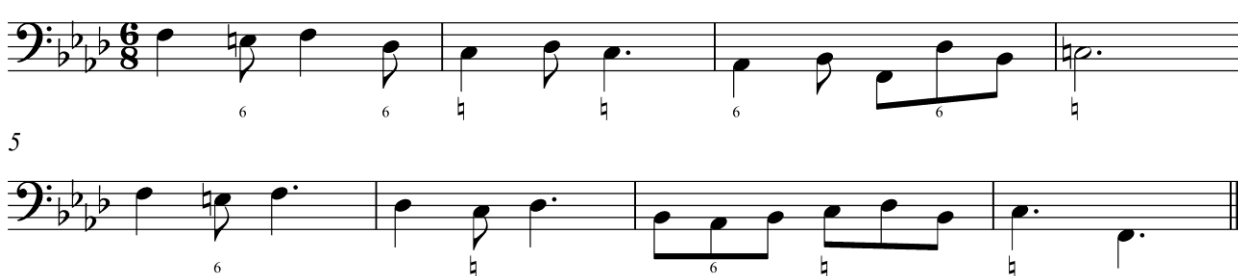
2.



3.

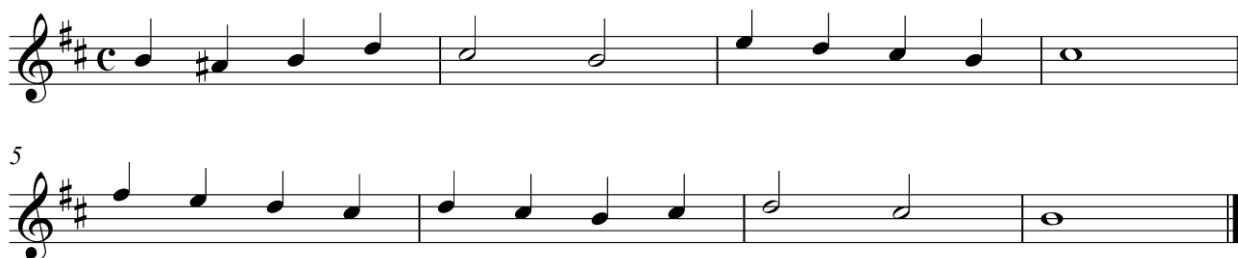


4.



2. Να λυθούν τα παρακάτω θέματα αρμονίας με δοσμένη τη μελωδία (ομοίως, 18-19).

1.



Κεφάλαιο 5

Η επιτονική (supertonic)

Στο μείζονα (ii) και τον ελάσσονα (ii^o) τρόπο με τις αναστροφές της

5.1 Η επιτονική

Η επιτονική είναι συγχορδία της ομάδας της προδεσπόζουσας (συνήθως οδηγεί στη δεσπόζουσα) και πολύ κοινή στη χρήση της. Υπάρχουν τρεις λόγοι που οι συνθέτες θεωρούσαν την επιτονική ως μία αποτελεσματική προδεσπόζουσα.

- Στην αρμονική πρόοδο ii – V εμφανίζεται η ισχυρή κίνηση του μπάσου με ένα διάστημα κατιούσας πέμπτης.
- Εισάγει τροπική αντίθεση
- Στην αρμονική πρόοδο ii – V – I συχνά η σοπράνο έχει την ανάλογη κίνηση $\hat{2} - \hat{7} - \hat{1}^{10}$, μία ισχυρή μελωδική κίνηση για την καθιέρωση της τονικότητας.

Η επιτονική χρησιμοποιείται κυρίως σε ευθεία κατάσταση και πρώτη αναστροφή στο μείζονα τρόπο ενώ στον ελάσσονα κατά αποκλειστικότητα σε πρώτη αναστροφή (ii^{o6}). Αυτό συμβαίνει εξαιτίας του διάφωνου χαρακτήρα της ελαττωμένης συγχορδίας στον ελάσσονα τρόπο. Η ευθεία κατάσταση της ελαττωμένης συγχορδίας εμπλέκει το διάστημα του τρίτονου μεταξύ του μπάσου και μίας υψηλότερης φωνής, κάτι που καθιστά το άκουσμα ιδιαίτερα διάφωνο. Το άκουσμα του τρίτονου στις εσωτερικές φωνές εξομαλύνει τη διαφωνία για αυτό και η επιλογή της ii^o σε πρώτη αναστροφή είναι πιο δημοφιλής (Laitz 2012, 194).

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

f: i V₅⁶ i ii^{o6} V⁷ i

Παράδειγμα 5.1

[Haydn, String Quartet in F minor, op.20, no.5, HobIII.35, Allegro Moderato](#)

Laitz 2012, 194

¹⁰ Τα σύμβολα τονισμού πάνω από αριθμούς αναφέρονται σε βαθμίδες τις κλίμακας (φθόγγους και όχι συγχορδίες). Όταν αναγράφεται «η τρίτη της συγχορδίας», αφορά το φθόγγο της συγχορδίας, ενώ όταν γράφεται η $\hat{2}$ αφορά το φθόγγο στη δεύτερη βαθμίδα της κλίμακας. Το σύμβολο ii αφορά τη συγχορδία που σχηματίζεται στη δεύτερη βαθμίδα της κλίμακας.

5.2 Αρμονικές συνδέσεις με την ii βαθμίδα

Η Ι (και i) και η ii (και ii^ο) βαθμίδα είναι γειτονικές συγχωρδίες, όπως ομοίως έχει αναφερθεί με την IV και V. Η διαδικασία σύνδεσης των δύο είναι· οι τρεις υψηλότερες φωνές να κινηθούν αντίθετα σε σχέση με το μπάσο. Υπάρχει επίσης η δυνατότητα οι εξωτερικές φωνές να δημιουργούν παράλληλες τρίτες (ή δέκατες) ενώ οι εσωτερικές φωνές να κινούνται αντίθετα. Σε αυτή την περίπτωση, διπλασιάζεται η τρίτη της συγχωρδίας. Η τέταρτη περίπτωση του παραδείγματος 5.2 χαρακτηρίζεται «φτωχή» λόγω της ευθείας κατάσταση της ii^ο στη Φα ελάσσονα (Aldwell & Schachter 2002, 128).

Παράδειγμα 5.2
Aldwell & Schachter 2002, 128

5.2.1 Αρμονικές συνδέσεις με την ii βαθμίδα σε πρώτη αναστροφή

Η ii βαθμίδα σε πρώτη αναστροφή συμμετέχει πολύ συχνά σε πτώσεις, έχοντας προηγηθεί της V. Η πρώτη περίπτωση του παραδείγματος 5.3 δείχνει πως στη σύνδεση I – ii⁶ είναι εύκολο να δημιουργηθούν παράλληλες πέμπτες. Στη δεύτερη περίπτωση παρουσιάζεται ο τρόπος αποφυγής τους. Αξίζει να επαναληφθεί πως στη σύνδεση ii⁶ – V συχνά η σοπράνο έχει την $\hat{2}$, η οποία κινείται στην $\hat{7}$ (προσαγωγέας) για να λυθεί στην τονική ($\hat{2} - \hat{7} - \hat{1}$). Στην τρίτη περίπτωση υπάρχει ο κίνδυνος, κρατώντας κοινό φθόγγο τη $\hat{2}$, μία άλλη φωνή να δημιουργήσει τριημιτόνιο.

The 'avoid' and 'good' cases show the ii-V7 progression in C major. In the 'avoid' case, the bass line has a half note G2 and a dotted half note F2, while the treble line has a half note A2 and a dotted half note G2. In the 'good' case, the bass line has a half note G2 and a dotted half note F2, while the treble line has a half note A2 and a dotted half note G2. The notes are labeled with their scale degrees: 2̂ and 7̂ for the ii-V7 progression.

Παράδειγμα 5.3
Aldwell & Schachter 2002, 129

Τέλος, ο διπλασιασμός της τρίτης στην ii (και ii^o) βαθμίδα είναι πολύ συχνό φαινόμενο, ειδικότερα στον ελάσσονα τρόπο. Στον μείζονα, ο διπλασιασμός της $\hat{2}$ είναι επίσης πολύ συχνός. Απεναντίας, ο διπλασιασμός της $\hat{6}$ δεν είναι τόσο συχνός, ειδικά στον ελάσσονα τρόπο, όπου δημιουργείται τριημιτόνιο ($\hat{6}$ προς $\hat{7}$) (Aldwell & Schachter 2002, 128-130).

The image shows a musical notation example for the major and minor scales. The major scale section is on the left, and the minor scale section is on the right. The major scale section includes doublings for the 4th, 2nd, and 6th degrees. The minor scale section includes doublings for the 4th, 2nd, and 6th degrees, with a tritone (A2) indicated between the 6th and 7th degrees. The notes are labeled with English words: good, good, possible, good, less good but possible, poor.

Παράδειγμα 5.4
Aldwell & Schachter 2002, 130

5.3 Ασκήσεις

1. Να δημιουργηθεί η παρακάτω αρμονική διαδοχή σε μέτρο 6/8, με αρμονικό ρυθμό το παρεστιγμένο τέταρτο ή το παρεστιγμένο μισό.

- c: i – V⁶ – i – ii^{o6} – V – i (η σοπράνο να τελειώνει με την κίνηση $\hat{2} - \hat{7} - \hat{1}$).

Ασκήσεις ανακεφαλαίωσης

1. Να συμπληρωθούν οι κατάλληλες τρίφωνες συγχορδίες στις δοσμένες τονικότητες, χωρίς την αναγραφή οπλισμού.

1	2	3	4	5	6	7
E: IV ⁶	f#: ii ⁶	Ab: V ₄ ⁶	d: VI	C: ii ₄ ⁶	bb: V ⁶	G: IV ₄ ⁶

2. Να ονομαστούν οι συγχορδίες που σχηματίζονται στις δοσμένες τονικότητες.

1	2	3	4	5	6	7
f: ____	Bb: ____	eb: ____	A: ____	d: ____	G: ____	c#: ____

5.4 Θέματα αρμονίας

1. Να λυθούν τα παρακάτω θέματα αρμονίας με δοσμένο το μπάσο (Καλομοίρης & Οικονομίδης 1934, 19-20).

1.



2.



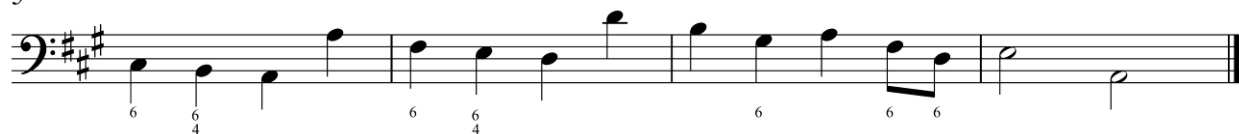
5



3.



5

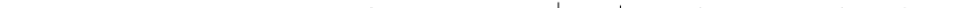


4.



4





The first staff of music is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains four measures of music: the first measure has a quarter note on G4; the second measure has quarter notes on A4 and G4; the third measure has quarter notes on F#4 and E4; the fourth measure has quarter notes on D4 and C4.

The first staff of music is in G major (one sharp) and common time (C). It contains four measures: the first measure has a half note G4, the second has a half note A4, the third has a half note B4, and the fourth has a whole note G4.

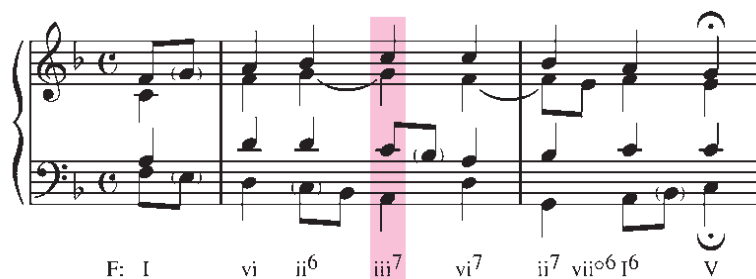
Κεφάλαιο 6

Η μέση (mediant)

Στο μείζονα (iii) και τον ελάσσονα (III) τρόπο

6.1 Η μέση στο μείζονα τρόπο

«Οι αρχάριοι σπουδαστές θεωρίας συχνά υποθέτουν ότι η iii βαθμίδα συναντάται συχνά και ότι θα πρέπει να φροντίσουν να τη συμπεριλάβουν τουλάχιστον μία φορά σε κάθε θέμα αρμονίας, κάτι που δεν ισχύει. Όταν η $\hat{3}$ βρίσκεται στο μπάσο στη μείζονα κλίμακα, η συγχορδία πάνω από αυτό είναι σχεδόν πάντα μία I^6 και όχι μία iii. Η συγχορδία της iii εμφανίζεται βέβαια περιστασιακά και συχνά πριν κινηθεί προς την προδεσπόζουσα περνάει από την vi» (Kostka, 2013, 101).



Παράδειγμα 6.1
Bach, *O Ewigkeit, du Donnerwort*
Kostka 2013, 101

Η iii στο μείζονα τρόπο εξυπηρετεί αποτελεσματικά την κίνηση $\hat{7} - \hat{6}$ στη σοπράνο. Σε περιπτώσεις που ο προσαγωγέας κινείται καθοδικά προς την $\hat{6}$, η εναρμόνιση με χρήση της iii βαθμίδας είναι μία από τις ελάχιστες λύσεις που μπορούν να δοθούν.



Παράδειγμα 6.2
Kostka 2013, 102

Στα παραδείγματα 6.3 και 6.4, παρατίθενται κάποιες κοινές αρμονικές διαδοχές με την iii βαθμίδα στο μείζονα τρόπο. Αυτές περιλαμβάνουν α) η iii κινείται απευθείας στην IV, β) η iii έρχεται από την vi και οδηγεί πάλι στην IV και γ) η iii κινείται στην vi (συχνότερη περίπτωση) και έπειτα οδεύει στη ii.

C: I iii I vi I iii IV V I I VI iii IV V $\begin{smallmatrix} 8-7 \\ 6-5 \\ 4-3 \end{smallmatrix}$ I

Παράδειγμα 6.3

Laitz 2012, 287

I iii vi ii⁷ V $\begin{smallmatrix} 6-5 \\ 4-3 \end{smallmatrix}$ I i III iv V⁸⁻⁷ i I iii IV I

Παράδειγμα 6.4

Laitz 2012, 287

6.2 Η μέση στον ελάσσονα τρόπο

Η μέση εμφανίζεται συχνότερα στον ελάσσονα παρά στο μείζονα τρόπο. Σπάνια έχει τη μορφή της αυξημένης συγχορδίας που προκύπτει από την αρμονική ελάσσονα¹¹· αντί αυτού εμφανίζεται ως μείζονα III του φυσικού ελάσσονα τρόπου (Laitz 2012, 288). Η αρμονική διαδοχή i – VII¹¹ – III συναντάται συχνά και τοπικά δημιουργεί την εντύπωση αλλαγής τρόπου, από τον ελάσσονα στο σχετικό μείζονα. Τέλος, σε επίπεδο αλλαγής τονικότητας (μετατροπία), η III στον ελάσσονα τρόπο είναι μία πολύ σημαντική συγχορδία λόγω της συχνής μετατόπισης της τονικότητας σε αυτήν.

C: i V_{/III} III ii^{°6} V $\begin{smallmatrix} 6-5 \\ 4-3 \end{smallmatrix}$ – i i V_{6/III} III ii⁶ V i i V_{7/III} III ii^{°6} V $\begin{smallmatrix} 6-5 \\ 4-3 \end{smallmatrix}$ i

Παράδειγμα 6.5

Laitz 2012, 287

¹¹ Η ονομασία «V/III» στο παράδειγμα 6.5 παραπέμπει στο κεφάλαιο με τις παρενθετικές δεσπόζουσες που εξετάζεται παρακάτω.

6.3 Ασκήσεις

1. Να δημιουργηθούν οι παρακάτω αρμονικές διαδοχές, σε μέτρο και αρμονικό ρυθμό ελεύθερης επιλογής.

G: I⁸ – iii – IV – I⁶ (η πρώτη βαθμίδα να ξεκινάει σε μελωδική θέση 8^{ης}).

A: I – iii – vi – ii⁶ – I⁶₄ – V – I – IV⁶₄ – I

c: i – III – iv – i⁶₄ – V – i – iv⁶₄ – i

b: i – III ii^{o6} – V – i

Ασκήσεις ανακεφαλαίωσης

1. Να συμπληρωθούν οι κατάλληλες τρίφωνες συγχορδίες στις δοσμένες τονικότητες.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
a: VI ⁶	F#: iii	c: ii ^{o6} ₄	D: IV	b: III	E: V ⁶ ₄	Ab: ii	G: IV ⁶	f: III ⁺	c#: VI

2. Να ονομαστούν οι συγχορδίες που σχηματίζονται στις δοσμένες τονικότητες.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Bb: _	A: _	e: _	C: _	B: _	f#: _	Ab: _	d: _	f: _	c#: _

6.4 Θέματα αρμονίας

1. Να λυθούν τα παρακάτω θέματα αρμονίας με δοσμένο το μπάσο (Καλομοίρης & Οικονομίδης 1934, 24-25).

1.



2.



5



3. Πρωτότυπο.



6



2. Να λυθούν τα παρακάτω θέματα αρμονίας με δοσμένη τη μελωδία (ομοίως, 24-25).

1.



5



Κεφάλαιο 7

Η τρίφωνη συγχορδία του προσαγωγέα Στο μείζονα (vii^o) και τον ελάσσονα (vii^o και VII) τρόπο

7.1 Η vii^o ως δεσπόζουσα

Η συγχορδία του προσαγωγέα (τρίφωνη ελαττωμένη) είναι ίδια στο μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο και επιτελεί το ρόλο της δεσπόζουσας. Η vii^o και η V είναι στενά συνδεδεμένες και η διαδοχή από τη μία στην άλλη *δε θεωρείται καν αρμονική πρόοδος*. Χρησιμοποιείται συχνά όταν στο μπάσο εμφανίζεται η $\hat{2}$ και σχεδόν κατά αποκλειστικότητα σε *πρώτη αναστροφή*. Αναφέρεται ως «περαστική» συγχορδία (passing chord) διότι ενώνει την $\hat{1}$ με την $\hat{3}$ της κλίμακας (συνήθως ανάμεσα σε I και I⁶). Επίσης, η σύνδεση της συγχορδίας του προσαγωγέα θεωρείται μελωδική/αντιστικτική λόγω της βηματικής κίνησης του μπάσου (Aldwell & Schachter 2002, 103).



Παράδειγμα 7.1

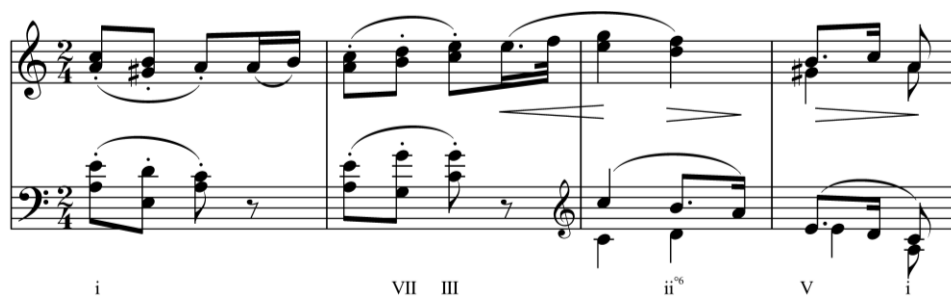
Kostka 2013, 103

Ο προσαγωγέας, δηλαδή η βάση της συγχορδίας, ουδέποτε διπλασιάζεται. Συνήθως, προτιμάται ο διπλασιασμός της τρίτης της συγχορδίας, δηλαδή η $\hat{2}$ της κλίμακας, διότι δεν είναι μέρος του τρίτονου που σχηματίζουν οι υπόλοιπες δύο φωνές. Ωστόσο, για ομαλότερες συνδέσεις, μπορεί να προτιμηθεί και ο διπλασιασμός της πέμπτης ($\hat{4}$). Το διάφωνο διάστημα της 5^{ης} ελαττωμένης (ή αντίστροφα 4^{ης} αυξημένης) συνήθως «λύνεται» σε μία 3^η μικρή/μεγάλη ή μία 6^η μικρή/μεγάλη. Η συγχορδία τυπικά «λύνεται» στην τονική, ό,τι δηλαδή θα έκανε και η V βαθμίδα.

7.2 Η VII στο φυσικό ελάσσονα τρόπο ως V/III – σύνδεση VII – III

Στο παράδειγμα 7.2 παρατηρείται ένας πολύ συχνός τρόπος χρήσης της VII που οδηγεί στην III του (φυσικού) ελάσσονα τρόπου.





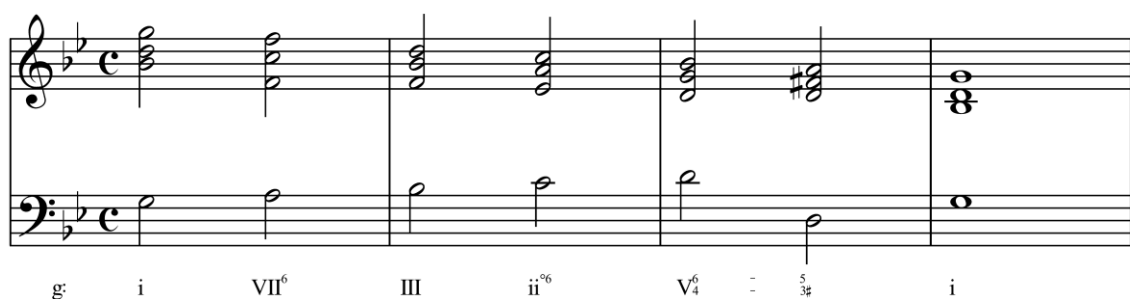
Παράδειγμα 7.2

[Schumann, Armes Waisenkind, op.68, no.6](#)

Aldwell & Schachter 2002, 226

7.2.1 Σύνδεση VII⁶ – III

Συχνά, κατά την εμφάνισή της σε πρώτη αναστροφή, η VII⁶ συνδέει την i με την III με βηματική κίνηση στο μπάσο και δημιουργεί ένα νέο τρόπο μετάβασης από την τονική προς τη δεσπόζουσα (Aldwell & Schachter 2002, 236).



Παράδειγμα 7.3

Aldwell & Schachter 2002, 236



Παράδειγμα 7.4

[Brahms, eight piano pieces, op.76, no.7](#)

Aldwell & Schachter 2002, 237

7.2.2 Σύνδεση VII – V

Μερικές φορές, ιδιαίτερα κατά την εποχή μπαρόκ¹², η VII οδηγεί στην V ή V⁷. Η σύνδεση αυτή, εκτός από αναπάντεχη ακούγεται εκ των υστέρων και λογική, αφενός λόγω της χρωματικής κίνησης του μπάσου $\hat{7}$, $\# \hat{7}$, $\hat{8}$ και αφετέρου λόγω των δύο κοινών φθόγγων μεταξύ VII και V⁷ (Aldwell & Schachter 2002, 237).

g i iv VII V⁶ i 6 ii⁶ V i

Παράδειγμα 7.5

Aldwell & Schachter 2002, 237

7.2.3 Σύνδεση VII – iv⁶ – V⁷

Συχνά, μεταξύ της VII και της V παρεμβάλλεται η iv⁶, εναρμονίζοντας τη διαβατική κίνηση του μπάσου $\hat{7}$, $\hat{6}$, $\hat{5}$ με VII, iv⁶, V⁷ (same, 238).

d i VII iv⁶ V⁷ i

Παράδειγμα 7.6

Aldwell & Schachter 2002, 238

¹² Όρος που χρησιμοποιείται για να δηλώσει μία ιστορική περίοδο ή στυλ ευρωπαϊκής μουσικής που καλύπτει περίπου τα έτη 1600-1750 (Grove Music Online, Claude V. Palisca, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02097>, accessed at 17-09-2025).

7.3 Ασκήσεις

1. Να δημιουργηθούν οι παρακάτω αρμονικές διαδοχές σε μέτρο 3/4, με αρμονικό ρυθμό ελεύθερης επιλογής, όπου η vii^o θα επιτελεί τη λειτουργία της δεσπόζουσας.

- A^b: I – vii^{o6} – I⁶ – IV – ii⁶ – I⁶₄ – V – I
- d: i – III – iv – vii^{o6} – i

2. Να δημιουργηθούν οι παρακάτω αρμονικές διαδοχές σε μέτρο 3/4, με αρμονικό ρυθμό ελεύθερης επιλογής, στις οποίες παρουσιάζεται η σύνδεση VII – III.

- e: i – VII – III – iv – V – i – iv⁶₄ – i
- c[#]: i – VII – III – ii^{o6} – i⁶₄ – V – i
- g: i – VII⁶ – III – ii^{o6} – V – i

3. Να δημιουργηθούν οι παρακάτω αρμονικές διαδοχές σε μέτρο 3/4, με αρμονικό ρυθμό ελεύθερης επιλογής, όπου η VII (του φυσικού ελάσσονα) οδηγείται στη δεσπόζουσα.

- a: i – iv – VII – V⁶ – i
- a: i – VII – iv⁶ – V – i

Ασκήσεις ανακεφαλαίωσης

1. Να συμπληρωθούν οι κατάλληλες τρίφωνες συγχορδίες στις δοσμένες τονικότητες.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
G: III	B: vii ^o	d: IV ⁶	F [#] : iii	b: VI	E: V	a: VII	C: ii ⁶	D: vii ^o	e: III ⁺

2. Να ονομαστούν οι συγχορδίες που σχηματίζονται στις δοσμένες τονικότητες.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
e: —	A: —	d: —	G: —	c: —	F: —	bb: —	Eb: —	g#: —	Db: —

7.4 Θέματα αρμονίας

1. Να λυθούν τα παρακάτω θέματα αρμονίας με δοσμένο το μπάσο (Καλομοίρης & Οικονομίδης 1934, 26).

1.

5

6 6 6 6

6 6 6 6

2. (επεξεργασμένο).

[illegible]

3. Πρωτότυπο.

8

Musical notation for the second system of the exercise, starting with a measure rest labeled '8'. The notation continues with bass clef, 6/8 time, and various notes and rests with fingerings.

2. Να λυθούν τα παρακάτω θέματα αρμονίας με δοσμένη τη μελωδία (ομοίως, 26).

1.

The second system of the musical score, starting at measure 9. It continues in the key of D major (one sharp) and common time. The melody consists of eighth and quarter notes, with some beamed eighth notes. The bass line is indicated by a '9' above the staff, suggesting a ninth fret on a guitar. The system ends with a whole note G4. The chord 'vii°6' is written below the staff.

2. Πρωτότυπο.



3.



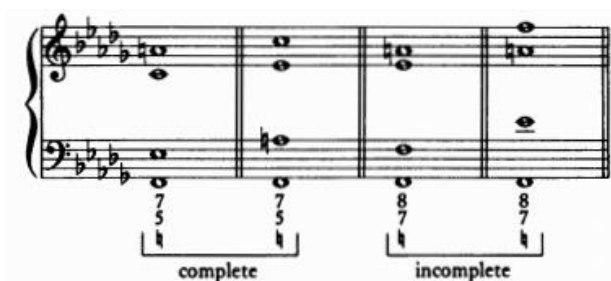
Κεφάλαιο 8

Η δεσπόζουσα συγχορδία μεθ' εβδόμης

V^7 και vii^{o7} / vii^{o7}

8.1 Η V^7

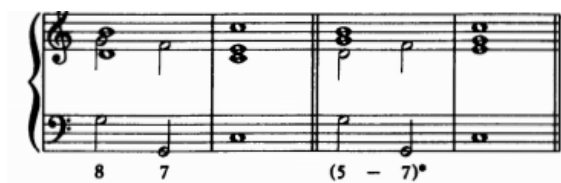
Η δεσπόζουσα συγχορδία μεθ' εβδόμης (dominant seventh) έχει την ίδια αρμονική σημασία με την τρίφωνη συγχορδία της δεσπόζουσας, με τη διαφορά πως η προσθήκη της 7^{ης} καθιστά τη συγχορδία διάφωνη. Η διαφωνία σχηματίζεται μεταξύ της $\hat{4}$ και της $\hat{7}$, το επονομαζόμενο τρίτονο. Όπως έχει ήδη αναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο, η $\hat{7}$ (προσαγωγέας) έχει την τάση να «λύνεται» στην $\hat{6}$, δηλαδή την τονική. Αντιστοίχως, η $\hat{4}$ επιζητά λύση στην $\hat{3}$ (Aldwell & Schachter 2002, 91). Ένα βασικό στοιχείο που πρέπει να λαμβάνεται υπόψιν κατά τη χρήση της V^7 είναι η υποχρεωτική καθοδική βηματική λύση της 7^{ης} της συγχορδίας.



Παράδειγμα 8.1

Aldwell & Schachter 2002, 91

Πολύ συχνά η αρμονία της δεσπόζουσας επεκτείνεται και η λειτουργία της ισχυροποιείται με την εμφάνισή της, αρχικά ως τρίφωνη και στη συνέχεια με την προσθήκη της έβδομης, όπως φαίνεται στο παράδειγμα 8.2. Το γεγονός αυτό είναι ιδιαίτερα συχνό σε ΤΑΠ¹³ (Aldwell & Schachter 2002, 92).



Παράδειγμα 8.2

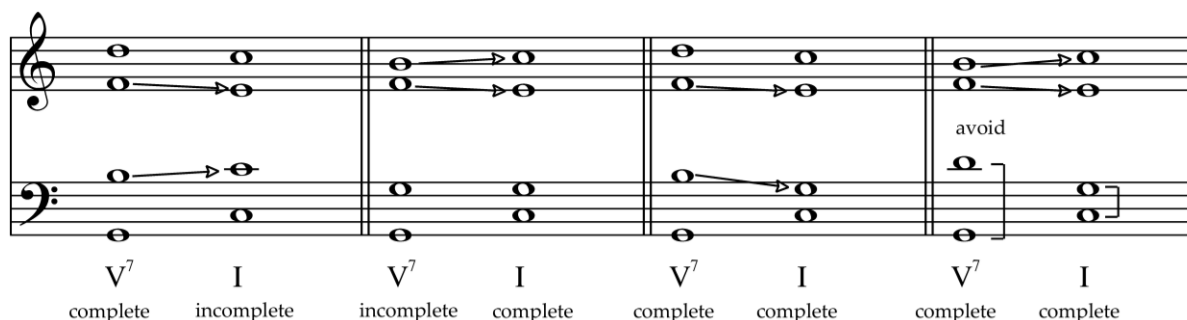
Aldwell & Schachter 2002, 92

8.1.2 Τυπικές λύσεις

Στο παράδειγμα 8.3 παρουσιάζονται τυπικές λύσεις της V^7 στην τονική. Στο πρώτο, για να είναι πλήρης η V^7 , η τονική εμφανίζεται ελλιπής. Αντίθετα, στο δεύτερο, με ελλιπή την V^7 , η τονική εμφανίζεται πλήρης. Η εναλλακτική του τρίτου εμφανίζει μία πλήρη V^7 που «λύνεται» σε μία

¹³ Η συντομογραφία Τ.Α.Π. αναφέρεται στην Τέλεια Αυθεντική Πτώση.

πλήρη τονική, με τον προσαγωγέα σε εσωτερική φωνή να κινείται καθοδικά με διάστημα τρίτης. Οι κινήσεις των φωνών στο τέταρτο παράδειγμα, αποφεύγονται λόγω των αντί-παράλληλων πεμπτών.



Παράδειγμα 8.3

Aldwell & Schachter 2002, 94

8.1.3 Επέκταση με αλλαγή θέσης

Όπως και οι υπόλοιπες βαθμίδες, έτσι και η V⁷ μπορεί να επεκταθεί με αλλαγή θέσης των υψηλότερων φωνών. Η λύση της έβδομης πρέπει να έρθει από την τελευταία θέσης της. Στο παράδειγμα 8.4 η 7^η από την άλτο αλλάζει θέση στη σοπράνο και έπειτα «λύνεται» βηματικά προς τα κάτω.



Παράδειγμα 8.4

Aldwell & Schachter 2002, 94

8.2 Η πρώτη αναστροφή της V⁷

Οι αναστροφές της V⁷ έχουν ευκολότερο χειρισμό σε σχέση με την ευθεία κατάσταση. Ωστόσο, αποδυναμώνουν τη λειτουργία της και, ως εκ τούτου, μία ανεστραμμένη V⁷ δεν εμφανίζεται πριν από μία ισχυρή πτώση. Οι βασικές αρχές της λύσης της συγχορδίας εξακολουθούν να είναι α) η λύση της 7^{ης} βηματικά προς τα κάτω και β) η λύση του προσαγωγέα στην τονική, ειδικά εάν βρίσκεται σε εξωτερική φωνή. Οι υπόλοιποι φθόγγοι έχουν μεγαλύτερη ευελιξία· τυπικά όμως η $\hat{2}$ κινείται στην $\hat{1}$ και η $\hat{5}$ παραμένει κοινός φθόγγος (Kostka 2013, 210).

Η δεσπόζουσα συγχορδία με 7^η σε πρώτη αναστροφή συμβολίζεται ως V₅⁶. Ομοίως με την τρίφωνη συγχορδία V⁶, η χαμηλότερη φωνή έχει τον προσαγωγέα και αυτός πρέπει να λυθεί βηματικά προς την τονική. Σε μία από τις υψηλότερες φωνές, η 7^η θα λυθεί βηματικά προς τα κάτω.

C: ①

Textural reduction

V₃⁶

I 6 vii^{o6} I

I₄⁶ V

Παράδειγμα 8.5

Kostka 2013, 210

8.3 Η δεύτερη αναστροφή της V⁷

Η δεσπόζουσα συγχορδία 7^{ης} σε δεύτερη αναστροφή (V₃⁴) χρησιμοποιείται συχνά με τον τρόπο του διαβατικού έξι-τέσσερα για να εναρμονίσει την $\hat{2}$ σε μία κίνηση $\hat{1} - \hat{2} - \hat{3}$ ή ανάδρομα. Στο παράδειγμα 8.6 παρουσιάζεται η λύση της 7^{ης} προς τα πάνω με ταυτόχρονες παράλληλες 5^{ες} μεταξύ των άλτο και σοπράνο. Αυτό συμβαίνει λόγω των παράλληλων 10^{ων} στις εξωτερικές φωνές· ένας ισχυρός αντιστικτικός μηχανισμός που κατά την περίοδο της κοινής πρακτικής είχε ευρεία χρήση και λόγω αυτού οι παράλληλες καθίσταντο αποδεκτές.

E^b: I⁶ V₃⁴ I I V₃⁴ I⁶ I V₃⁴ I⁶

Παράδειγμα 8.6

Kostka 2013, 211

8.4 Η τρίτη αναστροφή της V⁷

Η δεσπόζουσα συγχορδία 7^{ης} σε τρίτη αναστροφή (V₂⁴) συχνά εμφανίζεται μετά από την τονική σε πρώτη αναστροφή ή κάποια εκ των ii ή IV. Το γεγονός πως η 7^η βρίσκεται στο μπάσο κάνει τη συγχορδία αυτή να «λύνεται» αποκλειστικά στην τονική σε πρώτη αναστροφή.

G: I⁶ V₂⁴ I⁶ ii⁶ V₂⁴ I⁶ IV I₄⁶ V₂⁴ I⁶

Παράδειγμα 8.7

Kostka 2013, 212

8.5 Η συγχορδία του προσαγωγέα με έβδομη

Στο μείζονα τρόπο η vii^{o7} είναι μία ημι-ελαττωμένη συγχορδία εβδόμης μικρής και εμφανίζεται σχετικά σπανιότερα από άλλες συγχορδίες με λειτουργία δεσπόζουσας (V, V^7 , vii^{o6}). «Λύνεται» τυπικά στη τονική, αμέσως ή αφότου περάσει από τη V^7 . Σε κάποιες από τις περιπτώσεις του παραδείγματος 8.8, χρειάζεται ιδιαίτερος χειρισμός για να αποφευχθούν οι παράλληλες 5^{ες} με το να διπλασιαστεί η τρίτη της τονικής βαθμίδας.

Bb: vii^{o7} I vii^{o7} I vii^{o7} I vii^{o7} V_5^6 I vii^{o6}_5 I^6 vii^{o4}_3 I^6 vii^{o4}_3 I^6

Παράδειγμα 8.8

Kostka 2013, 221

Στον ελάσσονα τρόπο η vii^{o7} ή αλλιώς ντιμινουίτα, είναι μία πλήρως ελαττωμένη συγχορδία ελαττωμένης έβδομης, η οποία συναντάται συχνότερα. Είναι μία ισχυρά διάφωνη συγχορδία που αποτελείται από τρία ελαττωμένα διαστήματα και για το λόγο αυτό, συχνά η λύση της απαιτεί τον διπλασιασμό της τρίτης στη τονική για μία πιο ομαλή φωνοδήγηση (Kostka 2013, 221-224).

d: vii^{o6}_5 i^6 vii^{o6}_5 i vii^{o4}_3 i^6 vii^{o4}_3 i vii^{o4}_2 V^7 vii^{o4}_2 i^6_4 V^7

Παράδειγμα 8.9

Kostka 2013, 224

8.6 Ασκήσεις

1. Να συμπληρωθούν οι κατάλληλες τρίφωνες συγχορδίες στις δοσμένες τονικότητες.

1 2 3 4 5 6 7 8

C: V_5^6 e: V_3^4 B $\flat$: V_2^4 G: V_3^4 A: V_2^4 g: V_5^6 f $\sharp$: V_2^4 A $\flat$: V_5^6

2. Να δοθούν οι λύσεις της δεσπίζουσας συγχορδίας στην τονική (σε ευθεία κατάσταση ή πρώτη αναστροφή) και στην VI, όπου αυτό ζητείται.

2 3 4 5

c $\sharp$: VI Eb: b: D $\flat$:

6 7 8 9 10

e: B $\flat$: c: A: f: VI

3. Να αναγραφούν οι τονικότητες όπου ανήκουν οι παρακάτω συγχορδίες.

1 2 3 4 5 6 7

___: I_6^6 ___: ii_5^6 ___: IV_4^6 ___: V_2^4 ___: vi ___: iv_7^7 ___: $vii_3^{\circ 4}$

8 9 10 11 12 13 14 15

___: iii_6^6 ___: V_4^6 ___: ii_2^4 ___: $I_3^{\sharp 4}$ ___: i_7^7 ___: iii ___: iv_2^4 ___: $vii_5^{\circ 6}$

4. Να συμπληρωθούν οι κατάλληλες τρίφωνες συγχορδίες στις δοσμένες τονικότητες.

1	2	3	4	5	6	7	8
							
e: vii ^{o7}	A: vii ^{o6} ₅	d: vii ^{o4} ₃	G: vii ^{o7}	c#: vii ^{o4} ₂	F: vii ^{o6} ₅	Bb: vii ^{o7}	f: vii ^{o4} ₃

5. Να συμπληρωθούν τα κενά (στα 1 και 3 οι λύσεις γίνονται στην τονική στην κατάλληλη αναστροφή).

1	2	3	4	5	6
					
					
a: vii ^{o7}	D: vii ^{o4} ₃ I ⁶	g: vii ^{o6} ₅	c: vii ^{o7} i	F: vii ^{o6} ₅ I ⁶	Bb: vii ^{o7} I

8.7 Θέματα αρμονίας

1. Να λυθούν τα παρακάτω θέματα αρμονίας με δοσμένο το μπάσο (Καλομοίρης & Οικονομίδης 1934, 33-35).

1. (επεξεργασμένο).

2. (επεξεργασμένο).

3.

4.

5. (επεξεργασμένο).

6. (επεξεργασμένο).

2. Να λυθούν τα παρακάτω θέματα αρμονίας με δοσμένη τη μελωδία (ομοίως, 35-40) όπως επίσης:

- Σε κάθε θέμα να χρησιμοποιηθεί η V^7 σε κάθε διαθέσιμη αναστροφή.
- Σε κάθε θέμα και όπου είναι εφικτό να χρησιμοποιηθεί η vii^{o7} ή vii^{o7} .

1.

2.

3.

4.

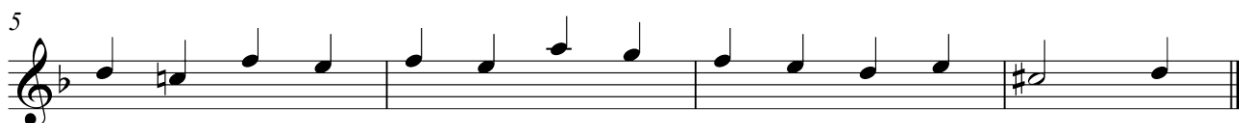
5.



6.



7. (επεξεργασμένο).



8. (επεξεργασμένο).

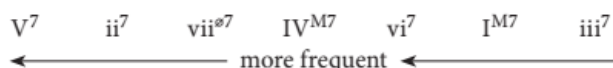


Κεφάλαιο 9

Μη-δεσπόμενες συγχορδίες εβδόμης

9.1 Ορισμός

Οι διάφωνες συγχορδίες εβδόμης χωρίς χαρακτήρα δεσπόμενες, δε συνηθίζονται κατά την περίοδο της κοινής πρακτικής. Ωστόσο, όταν εμφανίζονται, αποτελούν προϊόν αντιστικτικής γραφής, ιδίως ως καθυστερήσεις¹⁴ ή αποτζιατούρες, καθώς και σε αλυσίδες¹⁵. Αργότερα, τον 19^ο αιώνα, οι συνθέτες αρχίζουν να τις αντιμετωπίζουν ως ανεξάρτητες συγχορδίες, με τις διαφωνίες να εισάγονται χωρίς προετοιμασία (Piston 2001, 503). Το παράδειγμα 9.1 παρουσιάζει τη συχνότητα με την οποία εμφανίζονται συγκεκριμένες συγχορδίες εβδόμης στη τονική μουσική, στο μείζονα τρόπο. Στον ελάσσονα τρόπο, λόγω των περισσότερων επιλογών σε συγχορδίες εβδόμης, ένα αντίστοιχο διάγραμμα θα ήταν δύσκολο. Ωστόσο, δε θα διέφερε ριζικά (Kostka 2013, 217).



Παράδειγμα 9.1

Kostka 2013, 217

Κάποια βασικά στοιχεία για τις μη-δεσπόμενες συγχορδίες εβδόμης:

- Η 7^η της συγχορδίας σχεδόν πάντα «λύνεται» βηματικά προς τα κάτω.
- Η 7^η της συγχορδίας πρέπει να έρχεται *προετοιμασμένη* από φθόγγο της προηγούμενης συγχορδίας ή από κατιούσα βηματική κίνηση. Πολύ σπάνια από ποίκιλμα ή αποτζιατούρα.

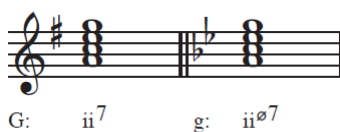
Παράδειγμα 9.2

9.2 Η επιτονική με έβδομη

Η επιτονική με έβδομη εμφανίζεται συχνότερα από κάθε άλλη μη-δεσπόμενη συγχορδία εβδόμης στη τονική μουσική. Στο μείζονα τρόπο, η ii⁷ είναι μία ελάσσονα συγχορδία με έβδομη μικρή, ενώ στον ελάσσονα (ii^{o7}) είναι μία ημι-ελαττωμένη συγχορδία εβδόμης (Kostka 2013, 218).

¹⁴ Βλ. Κεφάλαιο 13 – Μη-συγχορδιακοί φθόγγοι.

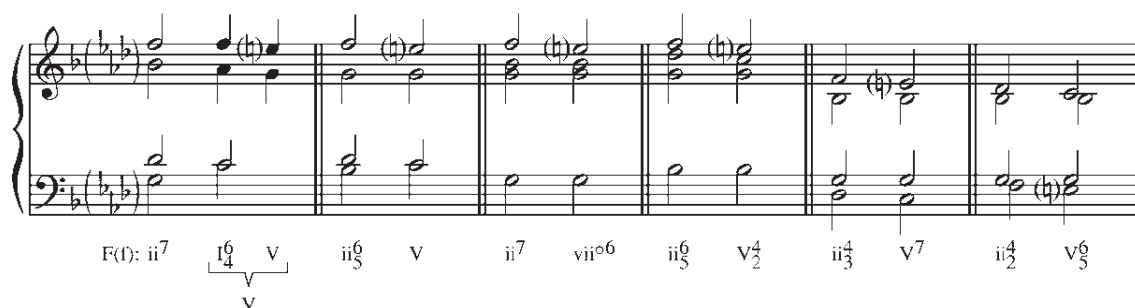
¹⁵ Βλ. Κεφάλαιο 10 – Διατονικές αλυσίδες.



Παράδειγμα 9.3

Kostka 2013, 218

Όπως και η τρίφωνη επιτονική έτσι και η τετράφωνη, συνήθως κινείται προς την V. Χρησιμοποιείται σε όλες τις αναστροφές, παρότι η ii⁶₅ είναι η πιο δημοφιλής.



Παράδειγμα 9.4

Kostka 2013, 218

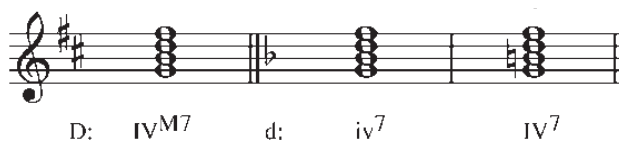
Μία πιο σπάνια περίπτωση της ii⁷ είναι να αντικαθιστά την IV σε πλάγια πτώση.



Παράδειγμα 9.5

9.3 Η υποδεσπόζουσα με έβδομη

Η υποδεσπόζουσα με έβδομη εμφανίζεται με τις παρακάτω μορφές: στο μείζονα τρόπο ως τρίφωνη μείζονα με μεγάλη 7^η και στον ελάσσονα σχεδόν πάντα ως ελάσσονα με μικρή 7^η. Αρκετά σπάνια εμφανίζεται ως μείζονα με μικρή έβδομη όπου η χρήση της προκύπτει από την ανιούσα μελωδική ελάσσονα· δεν επιτελεί ρόλο δεσπόζουσας και οδηγεί στη V (Kostka 2013, 231-233).



Παράδειγμα 9.6

Kostka 2013, 231

Όπως η επιτονική, έτσι και η υποδεσπόζουσα με 7^η οδηγεί στην V, συχνά περνώντας από κάποια μορφή της ii. Στην άμεση σύνδεση IV⁷ – V χρειάζεται ιδιαίτερη προσοχή στις παράλληλες κινήσεις που ενδέχεται να προκύψουν. Για την αποφυγή τους, στο παράδειγμα 9.7 α), η φωνή με την $\hat{d}$ κινείται με κατιόν άλμα 5^{ης} στην $\hat{2}$ β), η V μετά από την IV⁷ εμφανίζεται ως V⁷ γ), η δημιουργία πτωτικού έξι-τέσσερα και δ), η παρεμβολή της ii ανάμεσα σε IV⁷ – V. Οι αναστροφές της χρησιμοποιούνται, με πιο δημοφιλή αυτή της IV⁶₅ (Aldwell & Schachter 2002, 184-186).



Παράδειγμα 9.7

9.4 Η επιδεσπόζουσα με έβδομη

Ομοίως με την IV⁷, η επιδεσπόζουσα με έβδομη εμφανίζεται και αυτή με τρεις μορφές (Kostka 2013, 233-235): στο μείζονα τρόπο ως ελάσσονα με μικρή έβδομη και στον ελάσσονα τρόπο ως μείζονα με μεγάλη έβδομη. Σπανιότερα, προερχόμενη από την μελωδική ανιούσα κίνηση, προκύπτει ως ημι-ελαττωμένη εβδόμη.



Παράδειγμα 9.8

Kostka 2013, 233

Τυπικά, η VI⁷ (και vi⁷) κινείται προς την V αλλά πιθανώς και σε κάποια εκ των ii ή IV. Στο παράδειγμα 9.9, παρουσιάζονται αρμονικές συνδέσεις με την VI⁷ του ελάσσονα και την vi⁷ του μείζονα τρόπου, όπου αυτές οδηγούνται στις ii^ο και iv και ii και IV αντίστοιχα. Στο παράδειγμα 9.10 παρουσιάζεται η χρήση της ημι-ελαττωμένης μορφής, από την ανιούσα μελωδική ελάσσονα.



Παράδειγμα 9.9

Kostka 2013, 234



Παράδειγμα 9.10

Bach, *Warum betrübst du dich, mein Herz*
Kostka 2013, 235

9.5 Η τονική με έβδομη

Η τονική συγχορδία με έβδομη εμφανίζεται επίσης σε τρεις μορφές (Kostka 2013, 235-237). Στο μείζονα τρόπο (a) ως μείζονα με μεγάλη έβδομη και στον ελάσσονα (b) ως ελάσσονα με μικρή έβδομη. Η ελάσσονα με μεγάλη έβδομη στο παράδειγμα (c) εμφανίζεται σπάνια στη τονική μουσική ενώ είναι ιδιαίτερα δημοφιλής στη jazz.



Παράδειγμα 9.11

Kostka 2013, 235

Η προσθήκη της έβδομης στη συγχορδία της τονικής, της στερεί την τονική της ισχύ. Πλέον, αντί να είναι ο αρμονικός στόχος μίας φράσης ή ένα σημείο χαλάρωσης, έχει μετατραπεί σε μία ασταθή συγχορδία που επιζητά λύση. Τείνει να κινείται προς τη IV με επιπλέον επιλογές την ii ή την VI.



Παράδειγμα 9.12

Kostka 2013, 236

Στην περίπτωση που εμφανιστεί ως ελάσσονα μεγάλης έβδομης, η λύση της έβδομης θα γίνει αναγκαστικά με ανιόν βήμα λόγω του τριημιτονίου που θα σχηματιζόταν εάν κατέβαινε στην b⁶.

Μία ακόμα επιλογή, λιγότερο συχνή, θα ήταν η όξυνση της $\hat{6}$ και χρήση ανιούσας μελωδικής σε κατιούσα κίνηση.



Παράδειγμα 9.13

Συχνά η τονική με έβδομη χρησιμοποιείται σε τρίτη αναστροφή (I^2) εναρμονίζοντας την κίνηση του μπάσου $\hat{8} - \hat{7} - \hat{6}$ στο μείζονα τρόπο και $\hat{8} - b\hat{7} - b\hat{6}$ στον ελάσσονα. Στο παράδειγμα 9.14 τα πρώτα τρία μέτρα από τη Op.27, No.2, “Moonlight Sonata” σε Ντο# ελάσσονα του L.V. Beethoven, εναρμονίζονται με $i - i^2 - VI - IIN^6$.

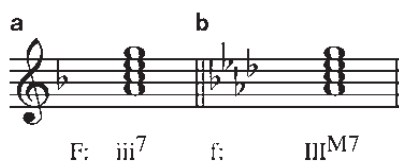


Παράδειγμα 9.14

[Beethoven, Piano Sonata no.14 in C# minor, op.27, no.2, “Moonlight”](#)

9.6 Η μέση με έβδομη

Η μέση με έβδομη χρησιμοποιείται συχνά σε αλυσίδες με συγχορδίες μεθ’ εβδόμης και σχετικά σπανιότερα ως αυτόνομη συγχορδία. Οι δύο μορφές της είναι, ελάσσονα με μικρή έβδομη στο μείζονα τρόπο (a) και μείζονα με μεγάλη έβδομη στον ελάσσονα (b).



Παράδειγμα 9.15

Kostka 2013, 237

Στο παράδειγμα 9.16 παρουσιάζεται η III^7 σε μία διατονική αλυσίδα με συγχορδίες εβδόμης.

c: V/iv iv V $\text{VI}^{\text{M}7}$ iv^6 V i iv^7 vII^7 $\text{III}^{\text{M}7}$ $\text{VI}^{\text{M}7}$ $\text{ii}^{\text{ø}7}$ V^7 i

sequence

Παράδειγμα 9.16

Corelli, Concerto Grosso in c minor, op.6, no.3, V

Kostka 2013, 238

9.7 Ασκήσεις

1. Να συμπληρωθούν οι κατάλληλες τετράφωνες συγχορδίες στις δοσμένες τονικότητες (το κεφαλαίο «M» υποδηλώνει την έβδομη μεγάλη. Κανονικά παραλείπεται αλλά ενδέχεται να εμφανίζεται).

1	2	3	4	5	6	7	8
C: vi_3^4	f: IV_5^6	B $\flat$: IV_5^{M6}	e: i^7	c: VI^{M7}	F: iii^7	f $\sharp$: iv_2^4	D: I_3^{M4}

9	10	11	12	13	14	15	16
G: IV^{M7}	b: III_2^{M4}	a: $\acute{e}vi_5^6$	E $\flat$: I_5^{M6}	c $\sharp$: iv_3^4	E: vi_2^4	d: i_3^4	g: VI_5^{M6}

2. Να αναγραφούν οι βαθμίδες στις δοσμένες τονικότητες.

1	2	3	4	5	6	7	8
e: _____	B $\flat$: _____	e: _____	b: _____	A: _____	c $\sharp$: _____	D: _____	g: _____

3. Να λυθούν τα παρακάτω αποσπάσματα θεμάτων αρμονίας.

1

6 6 4 4 7

2

7 4 7 4 6 4 7

4. Να δημιουργηθούν οι παρακάτω αρμονικές διαδοχές σε μέτρο και αρμονικό ρυθμό ελεύθερης επιλογής.

- g: i – iv⁷ – ii^o₅⁶ – V – i^{maj}⁷ – iv – i₄⁶ – V – i
- a: i – VI⁷ – iv₅⁶ – V⁷ – i – iv⁷ – VII⁷ – III⁷ – VI⁷ – ii^o⁷ – V⁷ – i

9.8 Θέματα αρμονίας

1. Να λυθούν τα παρακάτω θέματα αρμονίας με δοσμένο το μπάσο (Καλομοίρης & Οικονομίδης 1934, 41-48 & 51-56).

1.



2.



3.



4.



5.



8



2. Να λυθούν τα παρακάτω θέματα αρμονίας με δοσμένη τη μελωδία (ομοίως, 41-48 & 51-56). Σε κάθε θέμα να χρησιμοποιηθούν υποχρεωτικά συγχορδίες μεθ' εβδόμης.

1.



5



2.



6



3.



8



4.



5



Κεφάλαιο 10

Διατονικές αλυσίδες

10.1 Ορισμός

Ως *αλυσίδα* ορίζεται ένα ρυθμομελωδικό σχήμα που επαναλαμβάνεται συστηματικά με ανιούσα ή κατιούσα κατεύθυνση. Το σχήμα που επιλέγεται για μεταφορά μπορεί να ποικίλει από ένα σύντομο μοτίβο έως μία ολόκληρη φράση (Piston 2001, 453).



Παράδειγμα 10.1

Bach, Well-Tempered Clavier I, Prelude 21
Aldwell & Schachter 2002, 262

Η αλυσίδα χωρίζεται σε δύο μέρη¹⁶, το *πρότυπο* (*model*) και τις *επανάληψεις* (*cory*), όπου στην επανάληψη γίνεται "cory-paste" του προτύπου σε διαφορετικό τονικό ύψος (Laitz 2012, 328). Στο πρότυπο παρουσιάζεται το επαναλαμβανόμενο σχήμα, το οποίο συνήθως έχει διάρκεια δύο συγχορδιών. Όποιο ρυθμομελωδικό υλικό έχει εμφανιστεί στο πρότυπο θα επαναληφθεί είτε υψηλότερα (ανιούσα αλυσίδα) είτε χαμηλότερα (κατιούσα). Οι αλυσίδες τυπικά έχουν δύο ή τρεις επανάληψεις. Ο Laitz αναφέρει πως «μόνο η πρώτη και η τελευταία συγχορδία της αλυσίδας φέρουν λατινική αρίθμηση», κάτι το οποίο στο παρόν εγχειρίδιο παραβλέπεται.



Παράδειγμα 10.2

¹⁶ Κάθε μέρος της αλυσίδας μπορεί να έχει το όνομα «κρίκος». Ο πρώτος κρίκος της αλυσίδας είναι το πρότυπο και κάθε επόμενος, επανάληψη.

10.1.1 Είδη και βασικά χαρακτηριστικά

Οι αλυσίδες ποικίλλουν από πολλές απόψεις· κάποιες χρησιμοποιούν τρίφωνες συγχορδίες, άλλες τετράφωνες, παρενθετικές δεσπόζουσες κ.α. (Aldwell & Schachter 2002, 265). Κάποιες είναι πλήρως διατονικές, ενώ άλλες χρωματικές. Στο παρόν κεφάλαιο γίνεται χρήση τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών σε πλήρως διατονικό περιβάλλον. Πριν παρουσιαστούν τα είδη των αλυσίδων που μπορούν να εμφανιστούν στο ρεπερτόριο αλλά και στα θέματα αρμονίας, παρατίθενται κάποια βασικά στοιχεία για αυτές (Kostka 2013, 106):

- Κατά την εξέλιξη μίας αλυσίδας είναι πιθανό να εμφανιστούν ασυνήθιστοι διπλασιασμοί, απαγορευμένα διαστήματα και γενικώς αρμονικά λάθη τα οποία θα επιτρέπονται.
- Οι συγχορδίες δεν θα έχουν την λειτουργία που είχαν εκτός αυτής.
- Οι αλυσίδες μπορούν να ξεκινούν και να τελειώνουν σε οποιοδήποτε σημείο του ρυθμομελωδικού σχήματος που τις δημιουργεί.

Οι διατονικές αλυσίδες διακρίνονται σε (Laitz 2012, 328-33):

- Κατιούσας δεύτερης D2 (-5/+4) «κύκλος πεμπτών¹⁷».
- Κατιούσας τρίτης D3 (-4/+2).
- Ανιούσας δεύτερης A2 (-4/+5) «κύκλος πεμπτών».
- Ανιούσας δεύτερης A2 (-3/+4).

10.2 Αλυσίδες κατιούσας δεύτερης (D2)

Στο παράδειγμα 10.3 παρατηρείται πως ο κάθε κρίκος της αλυσίδας κατεβαίνει κατά ένα διάστημα δεύτερης. Μία εναλλακτική ονομασία είναι αυτή της κατιούσας πέμπτης (descending fifths), γιατί η κίνηση του μπάσου ακολουθεί τον κύκλο των πεμπτών C – F – B – E – A – D – G – C. Συχνά, στις αλυσίδες που σχηματίζονται στον ελάσσονα τρόπο, οι συγχορδίες της III και της VII εμφανίζονται ως μείζονες, προερχόμενες από τον φυσικό ελάσσονα τρόπο.

Παράδειγμα 10.3

Laitz 2012, 329

¹⁷ Η διάταξη των τονικών των 12 μείζονων ή ελάσσονων τονικοτήτων με ανιούσες ή κατιούσες καθαρές πέμπτες, ώστε να σχηματίζεται ένας κλειστός κύκλος: C–G–D–A–E–B–F♯ = Gb–Db–Ab–Eb–Bb–F–C. Drabkin, William. "Circle of fifths." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 2 Feb. 2026. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005806>.

D2 (-5/+4)

g: i iv VII III VI ii° V i

Παράδειγμα 10.4

[Handel, Concerto in B \$\flat\$ major for Harp, op.4, no.6, *Larghetto*](#)

Laitz 2012, 330

10.2.1 Αλυσίδες κατιούσας δεύτερης (D2) σε πρώτη αναστροφή

Συχνά, στις αλυσίδες κατιούσας δεύτερης, οι συνθέτες χρησιμοποιούν μία από τις δύο συγχορδίες του προτύπου σε πρώτη αναστροφή (συνήθως τη δεύτερη συγχορδία)· μία τεχνική η οποία προσφέρει μελωδικό χαρακτήρα στο μπάσο. Ο τύπος της αλυσίδας δεν αλλάζει και παραμένει ως D2 (-5/+4). Στο παράδειγμα 10.5 η δεύτερη συγχορδία του προτύπου είναι σε πρώτη αναστροφή, ενώ στο παράδειγμα 10.6, η πρώτη.

D2 (-5/+4) + $\frac{6}{3}$

C: I IV° vii° iii vi ii V I

Παράδειγμα 10.5

Laitz 2012, 330

G: I° (IV) (VII°) (III) (VI°) (II) (V°) I

Παράδειγμα 10.6

[Mozart, Piano Sonata no.16, K.545, “Sonata Semplice”](#)

10.3 Αλυσίδες κατιούσας τρίτης (D3)

Στην αλυσίδα κατιούσας τρίτης, D3 $(-4/+2)$, το πρότυπο επαναλαμβάνεται ένα διάστημα τρίτης χαμηλότερα.

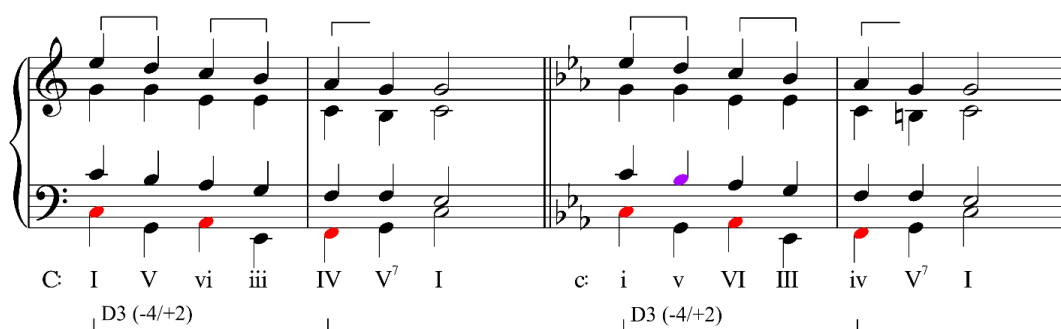


Παράδειγμα 10.7

[Pachelbel, Canon in D, P.37](#)

Laitz 2012, 331

Στο παράδειγμα 10.8 παρατηρείται η χρήση της ελάσσονας πέμπτης βαθμίδας (v) για την αποφυγή του τριημιτονίου ανάμεσα στους φθόγγους σι και λα^b.

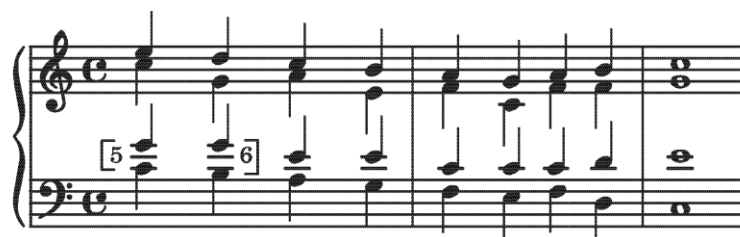


Παράδειγμα 10.8

Laitz 2012, 332

10.3.1 Αλυσίδες κατιούσας τρίτης (D3) σε πρώτη αναστροφή

Η αλυσίδα D3 $(-4/+2)$ σε πρώτη αναστροφή συχνά ονομάζεται και *κατιούσας 5 – 6* (descending 5 – 6), διότι μία φωνή μένει κοινή ενώ το μπάσο κινείται καθοδικά (στο παράδειγμα 10.9, ο τενόρος παραμένει και ο μπάσος κατεβαίνει). Ο Laitz αναφέρει πως, ο συγκεκριμένος τύπος αλυσίδας εμφανίζεται συχνότερα σε πρώτη αναστροφή παρά σε ευθεία κατάσταση.



Παράδειγμα 10.9

Laitz 2012, 332

75 strings (*f*)

b: I v⁶ VI III

iv i⁶ vii⁰⁶ i

Παράδειγμα 10.10

[Handel, 12 Concerti Grossi, op.6 no.12, II Allegro](#)

Aldwell & Schachter 2002, 277

10.4 Αλυσίδες ανιούσας δεύτερης (A2)

Στην αλυσίδα A2 (+5/-4) παρατηρείται πως ο κάθε κρίκος κινείται ανοδικά κατά ένα διάστημα δεύτερης. Μία εναλλακτική ονομασία είναι αυτή της *ανιούσας πέμπτης* (ascending fifths), γιατί η κίνηση του μπάσου ακολουθεί τον κύκλο των πεμπτών C – G – D – A – E – B κ.λπ. Ο Laitz αναφέρει πως ο συγκεκριμένος τύπος αλυσίδας εμφανίζεται σπανιότερα σε σύγκριση με τον αντίστοιχο D2 (-5/+4) και πως εμφανίζεται μόνο σε ευθεία κατάσταση. Η αλυσίδα ανιούσας δεύτερης εμφανίζεται με ακόμα έναν τύπο, τον A2 (-3/+4), σε πρώτη αναστροφή και είναι ίσως ο παλαιότερος τύπος αλυσίδας. Λόγω της κίνησης 5 – 6 (μπάσος – σοπράνο στο παράδειγμα 10.13) ονομάζεται επίσης και *ανιούσας 5 – 6* (ascending 5 – 6).

C I V ii vi iii IV V⁷ I

A2 (+5/-4)

Παράδειγμα 10.11

Laitz 2012, 333

C I vi ii vii⁰ iii IV I⁶ V I

A2 (-3/+4)

Παράδειγμα 10.12

Laitz 2012, 333

C: I vi⁶ ii vii⁶ iii I⁶ IV V I

c: i VI⁶ ii[°] VII III i⁶ iv V i

A2 (-3/+4)

Παράδειγμα 10.13

Laitz 2012, 333

10.5 Αλυσίδες (D2) με συγχορδίες εβδόμης

Στην παρούσα ενότητα μελετάται η χρήση συγχορδιών εβδόμης σε αλυσίδες D2 (-5/+4). Στο παράδειγμα 10.14 παρουσιάζεται ένα απόσπασμα με αλυσίδα κατιούσας δεύτερης D2 (-5/+4) με τρίφωνες συγχορδίες και στο 10.15 η ίδια αλυσίδα με προσθήκη συγχορδιών εβδόμης.

Adagio

e: i iv VII III VI ii V i

Παράδειγμα 10.14

Laitz 2012, 337

Adagio

e: i iv⁷ VII⁷ III⁷ VI⁷ ii⁷ V⁷ i

Παράδειγμα 10.15

Η προσθήκη της έβδομης σε μία αλυσίδα (παράδειγμα 10.16) μπορεί να γίνει είτε σε κάθε συγχορδία (A) είτε σε κάθε επόμενη συγχορδία (B), δίνοντας ιδιαίτερη προσοχή στην προετοιμασία της έβδομης και έπειτα στην λύση της.

A. Interlocking

$I^7 \quad IV^7 \quad vii^7 \quad iii^7 \quad vi^7 \quad ii^7 \quad V^7 \quad I$

B. Alternating

$I \quad IV^7 \quad vii^7 \quad iii^7 \quad vi \quad ii^7 \quad V \quad I$

Παράδειγμα 10.16

10.6 Αλυσίδες (D2) με συγχορδίες εβδόμης και αναστροφές

Η χρήση της πρώτης αναστροφής εμφανίζεται και στις αλυσίδες μεθ' εβδόμης. Στο παράδειγμα 10.17, στο πρώτο οκτάμετρο χρησιμοποιείται μία αλυσίδα κατιούσας δεύτερης με τρίφωνες συγχορδίες σε πρώτη αναστροφή. Στο δεύτερο οκτάμετρο εμφανίζεται η ίδια ακριβώς αλυσίδα, αλλά μεθ' εβδόμης.

g: i ————— $D2 (-5/+4)$

$ii^6 \quad (vii^7/V) \quad V \quad i$
(HC)

$ii^6 \quad V \quad i$
 $\frac{8}{6} - \frac{7}{5} - \sharp$

Παράδειγμα 10.17

[Mozart, Symphony No.10 in G major, K.74, III Allegro](#)

Laitz 2012, 339

Τέλος, πολύ συχνή είναι η εμφάνιση της αλυσίδας μεθ' εβδόμης σε τρίτη αναστροφή.

Παράδειγμα 10.18

Leclair, Trio Sonata in D major, op.2, no.8, *Allegro*
Laitz 2012, 339

10.7 Σύνοψη

1. Κατιούσας δεύτερης (D2)

Παράδειγμα 10.19

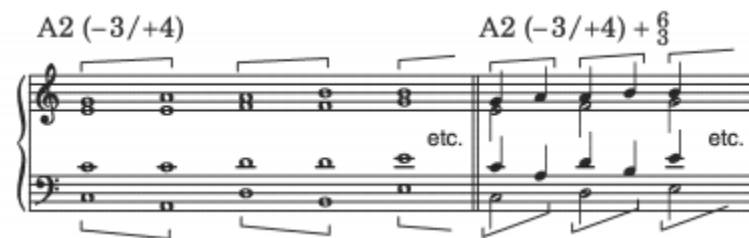
Laitz 2012, 341

2. Κατιούσας τρίτης (D3)

Παράδειγμα 10.20

Laitz 2012, 341

3α. Ανιούσας δεύτερης (A2)



Παράδειγμα 10.21

Laitz 2012, 341

3β. Ανιούσας δεύτερης (A2)



Παράδειγμα 10.22

Laitz 2012, 341

10.8 Ασκήσεις

1. Να αναγραφεί η τονικότητα, να οριστεί ο τύπος αλυσίδας και να συμπληρωθούν οι αρμονικές βαθμίδες στα παρακάτω αποσπάσματα.

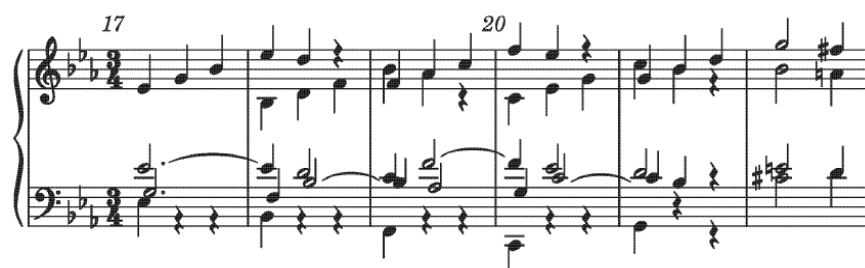
A.



B.



Γ.



Δ.



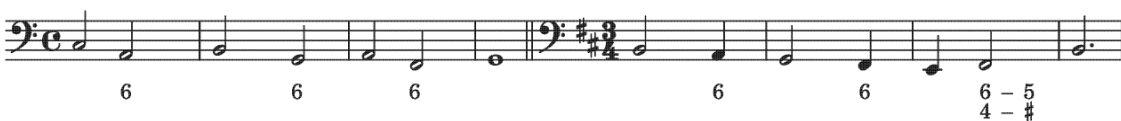
E.



2. Να εναρμονιστούν τα παρακάτω δοσμένα μπάσα και να οριστεί ο τύπος αλυσίδας.

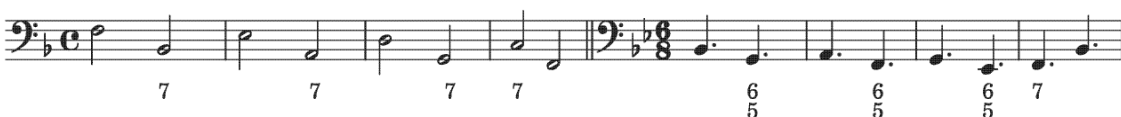
A.

B.



C.

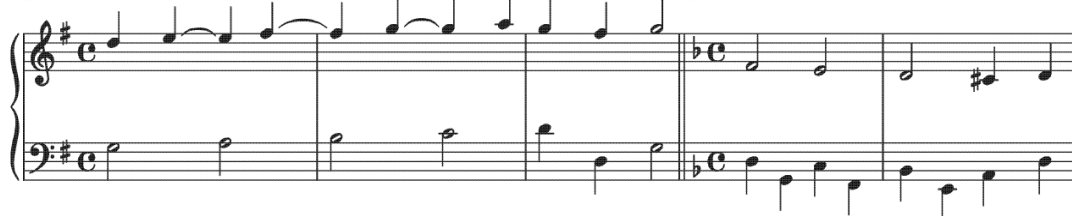
D.



3. Να εναρμονιστούν τα παρακάτω αποσπάσματα με την συμπλήρωση των εσωτερικών φωνών και να οριστεί ο τύπος της αλυσίδας.

E.

F.



4. Να εναρμονιστεί η παρακάτω μελωδία με τη χρήση των απαραίτητων αλυσίδων. Ο αρμονικός ρυθμός, όπως σημειώνεται, είναι το παρεστιγμένο τέταρτο.



5. Να δημιουργηθούν αρμονικές διαδοχές σε μέτρο και αρμονικό ρυθμό ελεύθερης επιλογής, στις οποίες να χρησιμοποιηθούν τα παρακάτω είδη διατονικών αλυσίδων:

- Αλυσίδα κατιούσας δεύτερης (ευθεία κατάσταση και αναστροφές)
- Αλυσίδα κατιούσας τρίτης (ευθεία κατάσταση και αναστροφές)
- Αλυσίδα ανιούσας δεύτερης (και οι δύο τύποι σε ευθεία κατάσταση και αναστροφές)
- Αλυσίδα κατιούσας δεύτερης (με συγχорδίες εβδόμης)

10.9 Θέματα αρμονίας

1. Να λυθούν τα παρακάτω θέματα αρμονίας με δοσμένο το μπάσο (Καλομοίρης & Οικονομίδης 1934, 29-32 & 49-50).

1.

2.

3.

4. Πρωτότυπο.

5.



6.



2. Να λυθούν τα παρακάτω θέματα αρμονίας με δοσμένη τη μελωδία (ομοίως, 29-32 & 49-50).

1.



4.



Κεφάλαιο 11

Πτώσεις

11.1 Ορισμός

Ο όρος *πτώση* χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει το τέλος μίας μουσικής φράσης. Υπάρχουν διάφορα είδη πτώσεων· κάποιες δίνουν ξεκάθαρα την αίσθηση του τέλους, είναι δηλαδή πιο ισχυρές, και άλλες λιγότερο, δίνοντας την αίσθηση ότι η μουσική απλώς παίρνει μία ανάσα και συνεχίζει. Στο παράδειγμα 11.1 εμφανίζεται μία ισχυρή πτώση που δίνει την αίσθηση του τέλους.



Παράδειγμα 11.1

[Mozart, Piano Sonata in C major, no.16, K.545](#)

11.1.1 Πτωτικό φαινόμενο και είδη πτώσεων

Μία πτώση γίνεται αντιληπτή ως μέρος ενός πτωτικού φαινομένου (Βούβαρης, Σημειώσεις Θ.Π.Τ.Μ Ι, 2024). Κατά την πρόοδό του, ένα πτωτικό φαινόμενο εντείνει την αίσθηση κατευθυντικότητας προς την επίτευξη ενός αρμονικού στόχου. Η αίσθηση αυτή δημιουργείται λόγω της ισχυρά λειτουργικής σχέσης των υπαινισσόμενων συγχορδιών που διέπουν την αρμονική δομή στη βάση του προτύπου $T - PD - D - (T)$ και ρυθμίζει τις προσδοκίες του ακροατή (πτωτική αρμονική σύνδεση π.χ. $I^6 - ii^6 - V - (I)$).

Δεν μπορεί να υπάρχει πτώση χωρίς πτωτικό φαινόμενο αλλά μπορεί να υπάρχει πτωτικό φαινόμενο που εν τέλει να μη τελεσφορεί σε πτώση (αποφυγή ή ακύρωση πτώσης).

Οι πτώσεις είναι πολυπαραμετρικά φαινόμενα που εξαρτώνται από πολλές δομικές παραμέτρους. Τρεις από αυτές θεωρούνται προσδιοριστικές και εάν δεν υπάρχουν δεν μπορεί να υπάρχει πτώση.

- Αρμονική παράμετρος (αναφορικά με την ισχυρή λειτουργική σχέση των συγχορδιών).
- Μελωδική και αντιστικτική παράμετρος (αναφορικά με την κίνηση του λειτουργικού μπάσου, τον καταληκτικό φθόγγο της επάνω φωνής και τη μεταξύ τους σχέση).

- Μετρική παράμετρος (αναφορικά με τη σχετικά ισχυρή θέση της καταληκτικής συγχορδίας).

Τα είδη πτώσεων είναι (Βούβαρης 2015, 7):

- *Τέλεια αυθεντική πτώση (ΤΑΠ)*: ταυτόχρονα με V – I, λειτουργική κίνηση στο μπάσο $\hat{5} - \hat{1}$ [«αυθεντική»] και κατάληξη της επάνω φωνής στην $\hat{1}$ [«τέλεια»].
- *Ατελής αυθεντική πτώση (ΑΑΠ)*: ταυτόχρονα με V – I, λειτουργική κίνηση στο μπάσο $\hat{5} - \hat{1}$ [«αυθεντική»] και κατάληξη της επάνω φωνής στην $\hat{3}$ ή $\hat{5}$ [«ατελής»].
- *Ημίπτωση (ΗΠ)*: «διακοπή» στη V.

The diagram shows three musical examples on a grand staff (treble and bass clefs).
 1. **ΤΑΠ**: Shows a V-I cadence. The bass line has a $\hat{5}$ moving up to $\hat{1}$. The treble line has a $\hat{1}$ moving up to $\hat{1}$.
 2. **ΑΑΠ**: Shows a V-I cadence. The bass line has a $\hat{5}$ moving up to $\hat{1}$. The treble line has a $\hat{5}$ moving up to $\hat{3}$.
 3. **ΗΠ**: Shows a half cadence. The bass line has a $\hat{5}$ moving up to $\hat{1}$. The treble line has a $\hat{5}$ moving up to $\hat{5}$.
 Below the staves, the chord symbols are indicated: $\hat{5}$, $\hat{1}$, $\hat{5}$, $\hat{1}$, IV, ii⁶, V.

11.2 Τέλεια αυθεντική πτώση

Το πρώτο είδος πτώσης σχηματίζεται μεταξύ της δεσπόζουσας και της τονικής, και οι δύο σε ευθεία κατάσταση (V – I ή V⁷ – I), με την προϋπόθεση πως στην τονική συγχορδία η φωνή της σοπράνο έχει την $\hat{1}$ βαθμίδα. Αυτή η πτώση ονομάζεται *τέλεια αυθεντική πτώση* (ΤΑΠ) ή Perfect Authentic Cadence (PAC). Η ΤΑΠ δίνει την αίσθηση του τέλους καλύτερα από κάθε άλλη πτώση. Οι περισσότερες, εάν όχι όλες, συνθέσεις τονικής μουσικής τελειώνουν με ΤΑΠ, παρότι τέτοιες πτώσεις συναντώνται συχνά και κατά την εξέλιξη ενός έργου (Kostka, 2013, 145).

The image shows a musical score snippet from Bach's Well-Tempered Clavier, Book II, Prelude 10. The score is in G major (one sharp). The final measure is highlighted in pink, showing a V-I cadence. The bass line has a $\hat{5}$ moving up to $\hat{1}$. The treble line has a $\hat{5}$ moving up to $\hat{1}$. The chord symbols V and i (PAC) are indicated below the staves.

Παράδειγμα 11.2

Bach, Well-Tempered Clavier, Book II, Prelude 10
 Kostka 2013, 146

Στο τέλος μίας σύνθεσης στον ελάσσονα τρόπο, στην τελική ΤΑΠ ήταν σύνηθες το κομμάτι να τελειώνει στη τρίφωνη τονική της ομώνυμης μείζονας, το επονομαζόμενο *picardie*.

11.2.1 Tierce de Picardie¹⁸ (Picardy 3rd)

Πικαρντί ονομάζεται «η οξυμένη τρίτη βαθμίδα της τονικής συγχορδίας, όταν χρησιμοποιείται στο τέλος ενός μέρους ή μίας σύνθεσης σε ελάσσονα τρόπο, προκειμένου να προσδώσει στο κλείσιμο μεγαλύτερη αίσθηση οριστικότητας. Ο όρος εισήχθη από τον Rousseau στο *Dictionnaire de musique* (1767)· η ετυμολογία του είναι άγνωστη. Χρησιμοποιήθηκε ευρέως κατά τον 16ο αιώνα και σε όλη την περίοδο του Μπαρόκ και θεωρήθηκε από ορισμένους συγγραφείς ως καθιερωμένη πρακτική. Στην Κλασική περίοδο χρησιμοποιήθηκε πολύ πιο σπάνια, αν και μπορεί να γίνει μια αναλογία με την πρακτική να ολοκληρώνεται ένα έργο σε ελάσσονα τονικότητα με ένα σύντομο τμήμα στην ομώνυμη μείζονα, όπως συναντάται, για παράδειγμα, στα κουαρτέτα εγχόρδων του Haydn (op. 64 αρ. 2, op. 74 αρ. 3 και op. 76 αρ. 2) και του Beethoven (op. 95 και 132)» (Rushton Julian 2001, Grove Music Online).

Για την σημειογραφία, το κεφαλαίο λατινικό Ι είναι αρκετό για να αποτυπώσει τη διαφορά και δεν χρειάζεται περαιτέρω εξήγηση (Kostka 2013, 347). Το πικαρντί εμφανίζεται κυρίως στην τελευταία ΤΑΠ μίας σύνθεσης.

b: i V VI i⁶ ii⁶/₅ V⁷ V⁷/iv (iv⁶/₄) I

Παράδειγμα 11.3

Bach, *Helf mir Gottes preisen*

Kostka 2013, 347

11.3 Ατελής αυθεντική πτώση (ΑΑΠ)

Η ατελής αυθεντική πτώση (ΑΑΠ) ή Imperfect Authentic Cadence (IAC) εμφανίζεται με τις τρεις παρακάτω μορφές (Kostka 2013, 146-147):

1. Και οι δύο συγχορδίες βρίσκονται σε ευθεία κατάσταση αλλά η σοπράνο έχει την $\hat{3}$ ή την $\hat{5}$.

¹⁸ Rushton, Julian. "Tierce de Picardie." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 2 Feb. 2026. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027946>.

A $\flat$: V I (IAC)

Παράδειγμα 11.4

Bach, Well-Tempered Clavier, Book II, Prelude 12
Kostka 2013, 146

2. Συνδέοντας τη συγχορδία του προσαγωγέα με την τονική (vii^o – I).

C: vii^o I (IAC)

Παράδειγμα 11.5

Bach, *Befiehl du deine Wege*
Kostka 2013, 146

3. Κατά τη σύνδεση δεσπόζουσας – τονικής (V – I), αλλά κάποια από τις δύο να βρίσκεται σε κάποια αναστροφή.

Sehr langsam (M.M. ♩ = 96)

C: V $\frac{4}{3}$ I (IAC) V $\frac{4}{3}$ I (IAC)

Παράδειγμα 11.6

Schumann, *Nachtlied*, op.96 no.1
Kostka 2013, 146

11.4 Ημίπτωση (ΗΠ)

Στην *ημίπτωση* (ΗΠ) ή Half Cadence (HC), αλλιώς μισή πτώση, καταλήγει συνήθως μία φράση η οποία αμέσως μετά επαναλαμβάνεται και ολοκληρώνεται με ΤΑΠ. Η μουσική σταματάει στην V και έπειτα ξαναξεκινάει, συνήθως από την τονική. Το σημαντικό στη μισή πτώση, είναι πως η φράση έχει ως στόχο την δεσπόζουσα και όχι την τονική.

Παράδειγμα 11.7

Haydn, Piano Sonata no.44, II

Kostka 2013, 148

11.5 Πλάγια «πτώση»

Η *πλάγια «πτώση»* τυπικά περιλαμβάνει την αρμονική διαδοχή IV – I. Παρότι η πλάγια πτώση προσδίδει καταληκτικό χαρακτήρα, δεν είναι όσο σημαντική όσο η τέλεια πτώση. Για την ακρίβεια, η πλάγια πτώση συνήθως έπεται μίας ΤΑΠ. Ένα οικείο άκουσμα είναι οι καταλήξεις ύμνων· αλλιώς αναφέρεται ως πτώση «Αμήν» (Kostka 2013, 148).

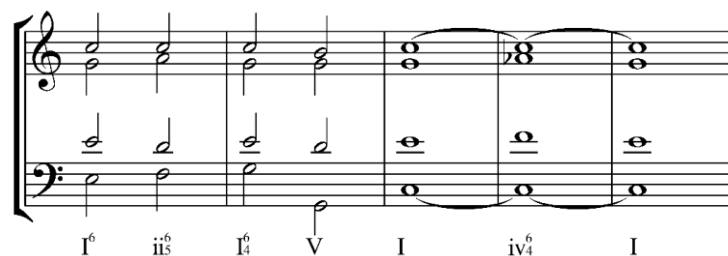
Παράδειγμα 11.8

Dykes, “Holy, Holy, Holy!”

Kostka 2013, 149

Η σύνδεση IV – I δε συνιστά πτώση (και σε αυτή τη περίπτωση η IV δεν έχει ρόλο προδεσπόζουσας) αλλά εντάσσεται στο πλαίσιο της επέκτασης της τονικής (συνήθως μεταπτωτικής, δηλαδή μετά από ΤΑΠ) (Βούβαρης, Σημειώσεις Θ.Π.Τ.Μ Ι, 2024).

Η IV μπορεί να εμφανιστεί και ως ελάσσονα (iv) με δανεισμό της έκτης βαρυμένης από τον ελάσσονα τρόπο.



Παράδειγμα 11.9

11.6 Ακυρωτικά πτωτικά φαινόμενα

Ως ακυρωτικό πτωτικό φαινόμενο ορίζεται η μη τελεσφόρηση πτώσης μετά από ένα πτωτικό φαινόμενο. Παρακάτω παρουσιάζονται τρεις διαφορετικές περιπτώσεις ακύρωσης πτώσης (Βούβαρης, σημειώσεις Θ.Π.Τ.Μ Ι, 2024).

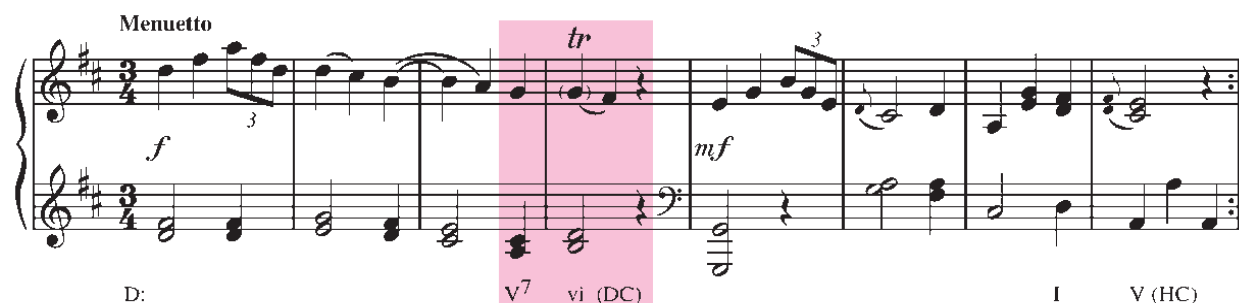
1. Απροσδόκητη ή απατηλή «πτώση»: όταν σε ένα πτωτικό φαινόμενο η V οδηγεί στην vi και όχι στην I.



Παράδειγμα 11.10

Mozart Piano Sonata No.7 in C major, K.309, I

Η απροσδόκητη πτώση ή Deceptive Cadence (DC) συμβαίνει όταν το αντί περιμένει να ακούσει τη σύνδεση V – I αλλά αντί αυτού ακούει V – «?». Το «?» συνήθως έχει τη μορφή της VI αλλά υπάρχουν περισσότερες πιθανές εκδοχές όπως π.χ. IV⁶. Η απροσδόκητη πτώση συχνά χρησιμοποιείται όχι για να δώσει τέλος σε μία φράση αλλά για να την επεκτείνει για λίγα μέτρα έως ότου έρθει μία πραγματική πτώση (Kostka 2013, 147) .



Παράδειγμα 11.11

Haydn, Piano Sonata, no.4, II
Kostka 2013, 147

2. Αποφυγή πτώσης: όταν σε ένα πτωτικό φαινόμενο η άρθρωση της υφής και της ρυθμομελωδικής δομής αφήνει την V ανάδρομη (δηλαδή η λύση της V στην I γίνεται κατανοητή όχι ως κατάληξη της φράσης αλλά ως επανεκκίνησης της μουσικής).

151

C ii ⁶ V(⁶ - ⁵) I V⁷ vi ii⁶ V(⁶ - ⁵) I

Αποφυγή πτώσης Αποφυγή πτώσης

Παράδειγμα 11.12

Mozart, Piano Concerto in F major, K.413

Βούβαρης 2015, 11

3. Εγκατάλειψη πτώσης: όταν σε ένα πτωτικό φαινόμενο η V αποδυναμώνεται λειτουργικά, θεωρείται πως η πτώση εγκαταλείπεται. Στο παράδειγμα 11.13, στο μέτρο 7, εισάγεται η δεσπόζουσα εβδόμη όπου στον τέταρτο χτύπο του μέτρου αλλάζει κατάσταση (πρώτη αναστροφή) και ουσιαστικά η πτώση εγκαταλείπεται.

5

Eb: I⁶ ii⁶ V⁷ ⁶/₅ I

Εγκατάλειψη πτώσης Εγκατάλειψη πτώσης

Παράδειγμα 11.13

Beethoven, Violin Sonata in Eb major, op.12, no.3, I

Βούβαρης 2015, 12

11.7 Μοτίβο

Για την καλύτερη κατανόηση των πτώσεων θα πρέπει να γίνει μία εισαγωγή σε κάποιες έννοιες όπως αυτές της φράσης και του μοτίβου. Το μοτίβο αναφέρεται σε ένα σύντομο θεματικό πυρήνα

μελωδικό (pitch/melodic pattern), ρυθμικό (rhythm pattern) ή και τα δύο, ο οποίος υπόκειται σε επανάληψη και μετασχηματισμό (Piston 2001, 140).



Παράδειγμα 11.14
Kostka 2013, 150

Ένα μοτίβο είναι θεματικό επειδή είναι επαναλαμβανόμενο και αναγνωρίσιμο. Ωστόσο, συνήθως δεν είναι ανεξάρτητο, διότι εμφανίζεται χαρακτηριστικά ως σκέλος κάποιας μελωδίας. Το μοτίβο του παραδείγματος 11.15 σχηματίζεται από δύο δέκατα έκτα ακολουθούμενα από ένα όγδοο. Ο σχηματισμός αυτός επαναλαμβάνεται πιστά και, ως εκ τούτου, πρόκειται για ένα ρυθμικό μοτίβο. Είναι όμως και μελωδικό, διότι ο μελωδικός του σχηματισμός (ο εκάστοτε κύριος φθόγγος μαζί με το κατίον ποίκιλμα) συνεχίζεται ίδιος μέχρι το τέλος.



Παράδειγμα 11.15
Bach, Harpsichord Concerto in D minor, BWV 1052, III
Piston 2001, 140

11.8 Φράση

Η φράση γίνεται αντιληπτή ως μία ενιαία μουσική ιδέα (όπως μία πρόταση στο λόγο) και υπονοεί ότι πρόκειται να ακολουθήσει κάποια άλλη φράση, εκτός εάν σε ορισμένο βαθμό δίνει αίσθηση καταληκτική. Μία φράση εμφανίζει μία επαναληπτικότητα ως προς τον αριθμό των μέτρων, που συνήθως είναι τέσσερα ή οκτώ (Piston 2001, 144). Ένα ακόμα χαρακτηριστικό μίας φράσης είναι πως η κατάληξή της συνιστά πτώση, είτε κάποια ισχυρή (ΤΑΠ) είτε κάποια λιγότερο ισχυρή (ΑΑΠ, ΗΠ). Τέλος, η φράση αποτελείται από μικρότερα μέρη (μοτίβα), τα οποία την διαμορφώνουν. Στο παράδειγμα 11.16 παρουσιάζονται τα πρώτα τέσσερα μέτρα από μία οκτάμετρη φράση, ενώ στο 11.17 μία πλήρης οκτάμετρη φράση η οποία καταλήγει σε ημίπτωση.



Παράδειγμα 11.16
Mozart, Piano Sonata in C major, K.545, II
Robert Hutchinson, <https://musictheory.pugetsound.edu/mt21c/PhraseSection.html>

Allegro $\text{♩}=126$

p *f* *p* *V*₃

5 *sfz* *sfz* *rit.* *ff* *p*

i *V*₃ *i*⁶ *ii*⁶ *V*

Παράδειγμα 11.17

[Beethoven, Piano Sonata in F minor, op.2, no.1, *Allegro*](#)

Στο παράδειγμα 11.18 παρουσιάζονται δύο τετράμετρες φράσεις όπου η πρώτη κλείνει με ΑΑΠ, έπειτα επαναλαμβάνεται και κλείνει με ΤΑΠ.

Presto.

f *p* *f* *p*

Παράδειγμα 11.18

[Clementi, Piano Sonata, op.10, no.3](#)

11.9 Ασκήσεις

1. Να εντοπιστούν οι πτώσεις στα παρακάτω αποσπάσματα (στο τετράδιο να γραφεί το μέτρο που γίνεται η πτώση και το είδος της).

- [Haydn, Keyboard Sonata No.34 in D major, Hob.XVI:33](#) (έως μέτρο 12).
- [Mozart, Piano Sonata No.3 in Bb major, K.281](#) (έως μέτρο 8).
- [Mozart, Piano Sonata No.16, K.545](#) (έως μέτρο 12).
- [Beethoven, Piano Sonata No.1 in F minor, Op.2 No.1](#) (έως μέτρο 8).
- [Beethoven, Piano Sonata No.2 in A major, Op.2 No.2](#) (έως μέτρο 32).
- [Beethoven, Piano Sonata No.29 in Bb major, “Hammerklavier”](#) (έως μέτρο 17).
- [Beethoven, Piano Sonata No.29 in G minor, Op.49 No.1](#) (έως μέτρο 8).

2. Να δημιουργηθεί μία οκτάμετρη αρμονική διαδοχή στη Ρε ελάσσονα, σε μέτρο και αρμονικό ρυθμό ελεύθερης επιλογής, με τις εξής παραμέτρους:

- Στο 4^ο μέτρο ΑΑΠ και στο 8^ο ΤΑΠ με piccardy.

3. Να δημιουργηθεί μία οκτάμετρη αρμονική διαδοχή στη Σολ μείζονα, σε μέτρο και αρμονικό ρυθμό ελεύθερης επιλογής, με τις εξής παραμέτρους:

- Στο 4^ο μέτρο απροσδόκητη πτώση και στο 8^ο ΤΑΠ.

4. Να δημιουργηθεί μία τετράμετρη αρμονική διαδοχή στη Σι^b μείζονα, σε μέτρο και αρμονικό ρυθμό ελεύθερης επιλογής, όπου θα καταλήγει σε ημίπτωση.

5. Να χαρακτηριστούν οι πτώσεις στα παρακάτω παραδείγματα. Να τεκμηριωθεί το είδος κάθε ΑΑΠ.

7 8

A: b:

The image shows measures 7 and 8 of the musical score. Measure 7 is marked with a large '7' above the staff. It contains two staves: the upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody in measure 7 consists of quarter notes: G4, A4, B4, and A4. The bass line consists of quarter notes: G2, A2, B2, and A2. Measure 8 is marked with a large '8' above the staff. It also contains two staves in the same clefs and key signature. The melody in measure 8 consists of quarter notes: G4, A4, B4, and A4. The bass line consists of quarter notes: G2, A2, B2, and A2. The measure is divided into two parts by a double bar line, with the first part containing the melody and the second part containing the bass line. The letters 'A:' and 'b:' are written below the staves, indicating the first and second endings respectively.

Ασκήσεις ανακεφαλαίωσης

1. Να συμπληρωθούν οι συγχορδίες στις δοσμένες τονικότητες.

1 2 3 4 5 6 7 8

D: IV⁶ e: i₅⁶ g: V₃⁴ A: iii⁶ b: ii₃⁴ F: vii^o₆ Eb: I₄⁶ c#: iv₄⁶

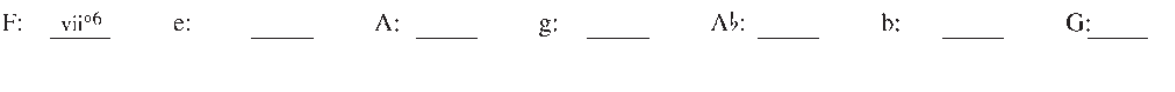
2. Να αναγραφούν οι βαθμίδες στις τονικότητες που ζητείται.

ex. 1 2 3 4 5 6



F: vii^o6 e: _____ A: _____ g: _____ Ab: _____ b: _____ G: _____

8 9 10 11 12 13 14



c#: _____ D: _____ E: _____ f#: _____ E: _____ d: _____ Bb: _____

Κεφάλαιο 12

Αρμονικός ρυθμός και μουσική υφή

12.1 Αρμονικός ρυθμός

Ο όρος *αρμονικός ρυθμός* αφορά τη συχνότητα αλλαγής των συγχορδιών σε μία σύνθεση (Piston 2001, 277). Είναι πιθανό μία φράση να είναι έτσι δομημένη ώστε να αποτελείται από λίγες αρμονικές διαδοχές, ή και καμία. Στο παράδειγμα 12.1 παρατηρείται ένας αργός αρμονικός ρυθμός με μία συγχορδία να διαρκεί σχεδόν τρία μέτρα.



Παράδειγμα 12.1

[Mendelssohn, Τραγούδια χωρίς λόγια, Op.62, No.4, Πρωινό τραγούδι](#)

Piston 2001, 277

Το άλλο άκρο είναι να γίνονται αρμονικές αλλαγές σε κάθε χρόνο του μέτρου (γρήγορος αρμονικός ρυθμός). Αυτό ακούγεται καταγιστικό σε γρήγορο τέμπο, αλλά σε πιο μέτριο επιτρέπει στο αυτί να εστιάσει στο μέγιστο βαθμό στον πλούτο της αρμονικής ποικιλίας.



Παράδειγμα 12.2

[Beethoven, Diabelli Variations, Op.120 No.28](#)

Piston 2001, 277

Στην πλειοψηφία τους, οι φράσεις εμφανίζουν ισορροπημένο αρμονικό ρυθμό. Οι αλλαγές συγχορδιών είναι έτσι διευθετημένες ώστε να υποβοηθούν τη μελωδική κίνηση και να προσδίδουν αρμονική αντίθεση, χωρίς ωστόσο να αποσπούν την προσοχή του ακροατή. Δεν υπάρχει κανόνας

που να τυποποιεί ένα συγκεκριμένο είδος διακύμανσης ως προς το ποσοστό των αρμονικών διαδοχών. Αραιές αρμονικές αλλαγές δημιουργούν ένα κλίμα χαλαρότητας και ηρεμίας.



Παράδειγμα 12.3

[Mozart, Symphony no.40, KV.550, I](#)

Piston 2001, 279

12.2 Υφή

Η μουσική υφή είναι προϊόν της συνένωσης των επιμέρους φωνών σε μία σύνθεση. Περιγράφοντας κάποιο είδος υφής, λέγεται πως έχει ένα ή περισσότερα στοιχεία (όπως μελωδία και συνοδεία), ότι είναι δίφωνη, τρίφωνη κ.τ.λ., ότι είναι ομοφωνική, πολυφωνική, αραιή, πυκνή, πολύπλοκη, διάφανη και διάφορα άλλα λιγότερο ή περισσότερα ακριβή επίθετα. Μπορεί ακόμα να γίνει λόγος για φωνητική ή οργανική υφή, για ορχηστρική η πιανιστική υφή, όροι δηλαδή που εκφράζουν το μέσο της μουσικής εκτέλεσης (Piston 2001, 405).

Είδη υφής (Βούβαρης 2015, 16):

- Μονοφωνική
- Πολυφωνική αντιστικτική (με ή χωρίς μίμηση)
- Πολυφωνική ομοφωνική (διάφορα υποείδη ανάλογα με τα συνοδευτικά σχήματα)
- Ομορρυθμική
- Κάθετος ή/και οριζόντιος συνδυασμός ειδών υφής

Παράδειγμα μονοφωνικής υφής



Παράδειγμα 12.4

[Schubert, Symphony no.9 in C major, D.944, II](#)

Βούβαρης, Σημειώσεις Θ.Π.Τ.Μ. Ι, 2024

Παράδειγμα τρίφωνης αντιστικτικής υφής

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It is written for piano and voice. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is written on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line is written on a single staff with a soprano clef. The score is divided into two systems. The first system contains three measures, and the second system contains three measures, starting with a measure number '4' in the top left corner. The music is characterized by a simple melody and a steady piano accompaniment.

Παράδειγμα 12.5

Bach, Fugue in G minor, Well-Tempered Clavier I, BWV 861

Βούβαρης, Σημειώσεις Θ.Π.Τ.Μ. Ι, 2024

Παράδειγμα με συνδυασμό ειδών υφής

Allegro. (♩ = 152.)
P.T. HS.

The score is written for piano and features three systems of music. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro.' with a quarter note equal to 152 beats per minute. The dynamics range from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte). The second system continues the piece, showing a crescendo leading to a *f* (forte) dynamic. The third system concludes the excerpt with various fingerings and articulations. The notation includes many slurs, ties, and finger numbers (1-5) indicating specific playing techniques.

Παράδειγμα 12.6

Mozart, Piano Sonata in F major, K.332, I

Βούβαρης, Σημειώσεις Θ.Π.Τ.Μ. Ι, 2024

Παράδειγμα ομοφωνικής υφής

A musical score for a string quartet, measures 20 to 24. It features four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one sharp (F#). The texture is homophonic, with all instruments playing similar rhythmic patterns. Dynamic markings include *f* and *sf*. The bottom staff has a large brace underneath it.

Παράδειγμα 12.7

[Smetana, String Quartet in E minor, no.1, "From my life"](#)

Παράδειγμα ομορρυθμικής υφής

A musical score for a four-part vocal setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass) of the hymn "If ye Love me". The key signature is one flat (Bb). The texture is isorhythmic, with all voices singing the same melody. The lyrics are: "If ye love me, keep my com- mand- ments,". The Soprano part starts with a fermata. The Tenor part has a small '8' below the first measure.

Παράδειγμα 12.8

[Tallis, "If ye Love me" 1549](#)

Βούβαρης, Σημειώσεις Θ.Π.Τ.Μ. Ι, 2024

Γενικές ασκήσεις πρώτου μέρους

1. Να δημιουργηθεί μία αρμονική διαδοχή στη Σι ελάσσονα τονικότητα, σε μέτρο 6/8, με τις εξής παραμέτρους:

- Διαβατικό 6/4.
- $\text{vii}^{\text{ο6}}$.
- ΑΑΠ.
- ΤΑΠ.
- Ποικιλματικό 6/4 (ως μεταπτωτική επέκταση στο τέλος του θέματος).
- Picardy.
- Συγχορδίες του φυσικού ελάσσονα (VII & III).
- Διατονικής αλυσίδα κατιούσας δεύτερης (-5/+4).

2. Να δημιουργηθεί μία αρμονική διαδοχή στη Φα μείζονα τονικότητα, σε μέτρο 4/4, με τις εξής παραμέτρους:

- Πτωτικό 6/4.
- Διαβατικό 6/4 επί της τονικής βαθμίδας.
- Απροσδόκητη «πτώση».
- ΤΑΠ.
- Τουλάχιστον τρεις μη-δεσπόμενες συγχορδίες μεθ'εβδόμης.
- Όλες οι αναστροφές της δεσπόμενης συγχορδίας μεθ'εβδόμης.
- Διατονική αλυσίδα κατιούσας τρίτης (-4/+2).

3. Να γίνει αρμονική ανάλυση του παρακάτω αποσπάσματος (Beethoven, “Minnelied,” Op. 44, No.1) (Kostka & Payne 2003, 34).



4. Να εντοπιστούν τα λάθη στις αρμονικές συνδέσεις του παρακάτω αποσπάσματος (Kostka & Payne 2003, 39).



5. Να εντοπιστούν τα λάθη στις αρμονικές συνδέσεις του παρακάτω αποσπάσματος (Kostka & Payne 2003, 40).



6. Να γίνει αρμονική ανάλυση του παρακάτω αποσπάσματος (Bach, “Herzliebster Jesu, was hast du vebrochen”) (Kostka & Payne 2003, 118).



7. Να συμπληρωθούν οι συγχορδίες στις δοσμένες τονικότητες, χωρίς αναγραφή οπλισμού (Kostka & Payne 2003, 125).

1	2	3	4	5	6	7	8
Ab: I ⁷	g: #vi ^{o7}	G: vi ⁶ ₅	f: III ⁶ ₅	b: i ⁷	Bb: IV ⁴ ₃	a: VI ⁷	e: iv ⁴ ₂

9	10	11	12	13	14	15	16
Eb: IV ⁴ ₂	c: i ⁴ ₃	c#: iv ⁷	F: vi ⁷	E: I ⁶ ₅	f#: iv ⁴ ₃	d: VI ⁶ ₅	A: iii ⁴ ₂

8. Να συμπληρωθούν οι συγχορδίες στις δοσμένες τονικότητες, χωρίς αναγραφή οπλισμού (Kostka & Payne 2003, 117).

1	2	3	4	5	6	7	8
$g: vii^{\circ 7}$	$C: ii^7$	$c: vii^{\circ 4}_2$	$Eb: ii^4_3$	$D: vii^{\circ 6}_5$	$f\#: ii^{\circ 4}_3$	$G: vii^{\circ 7}$	$Ab: ii^7$

9	10	11	12	13	14	15	16
$c: vii^{\circ 6}_5$	$d: ii^{\circ 4}_2$	$Bb: vii^{\circ 6}_5$	$b: ii^{\circ 6}_5$	$a: vii^{\circ 6}_5$	$A: ii^6_5$	$F: ii^4_2$	$c\#: vii^{\circ 7}$

9. Να ονομαστούν οι συγχορδίες που σχηματίζονται στις δοσμένες τονικότητες (Kostka & Payne 2003, 125).

1	2	3	4	5	6	7	8
$E: \text{ ————— }$	$a: \text{ ————— }$	$G: \text{ ————— }$	$Eb: \text{ ————— }$	$f: \text{ ————— }$	$C: \text{ ————— }$	$f\#: \text{ ————— }$	$d: \text{ ————— }$

Γενικά θέματα αρμονίας πρώτου μέρους

1. Καλομοίρης & Οικονομίδης 1934, 51.

Exercise 1, measures 9 and 10. The notation is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). Measure 9 contains a half note G2, a half note A2, a half note B2, a half note C3, a half note D3, a half note E3, a half note F3, a half note G3, a half note A3, a half note B3, a half note C4, and a half note D4. Measure 10 contains a half note E4, a half note F4, a half note G4, a half note A4, a half note B4, a half note C5, a half note D5, a half note E5, a half note F5, a half note G5, a half note A5, and a half note B5. Fingering numbers are provided below the notes: 2, 7, 6/5, 6/5, 4#/2, 6, 2, 6/5, 6, #.

2. Καλομοίρης & Οικονομίδης 1934, 52.

Exercise 2, measures 7 and 8. The notation is in bass clef with a key signature of one sharp (F-sharp) and a common time signature (C). Measure 7 contains a half note G2, a half note A2, a half note B2, a half note C3, a half note D3, a half note E3, a half note F3, a half note G3, a half note A3, a half note B3, a half note C4, and a half note D4. Measure 8 contains a half note E4, a half note F4, a half note G4, a half note A4, a half note B4, a half note C5, a half note D5, a half note E5, a half note F5, a half note G5, a half note A5, and a half note B5. Fingering numbers are provided below the notes: 7, 4/3, 6, 2, 7, 6/4, 6, 2, 7.

3. Ανάριθμα (Καλομοίρης & Οικονομίδης 1934, 53).

Exercise 3, measures 8 and 14. The notation is in bass clef with a key signature of one sharp (F-sharp) and a common time signature (C). Measure 8 contains a half note G2, a half note A2, a half note B2, a half note C3, a half note D3, a half note E3, a half note F3, a half note G3, a half note A3, a half note B3, a half note C4, and a half note D4. Measure 14 contains a half note E4, a half note F4, a half note G4, a half note A4, a half note B4, a half note C5, a half note D5, a half note E5, a half note F5, a half note G5, a half note A5, and a half note B5. Fingering numbers are provided below the notes: 4/3, 7, 4/3, 7, 4/3, 6, 6/5, 6/4, 4/3, 6/4, 7.

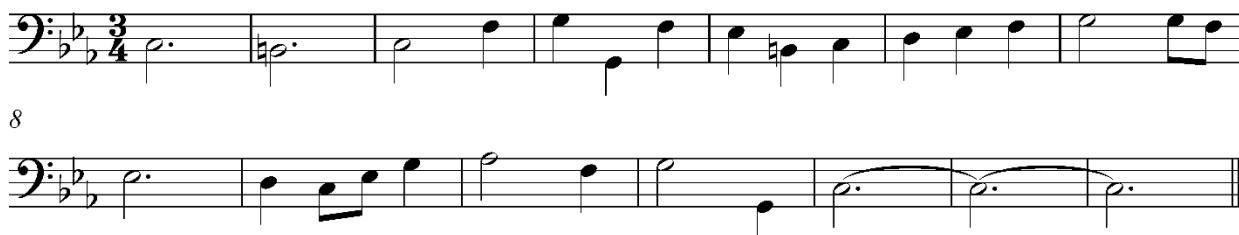
4. Ανάριθμα (Καλομοίρης & Οικονομίδης 1934, 53).



5. Επεξεργασμένο (Καλομοίρης & Οικονομίδης 1934, 54).



6. Χειρόγραφα (Γεώργιος Τομπάζης).



7. Χειρόγραφα (Γεώργιος Τομπάζης).



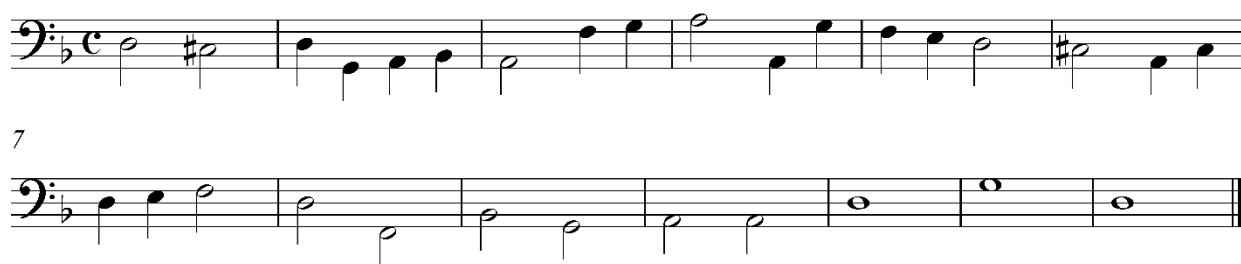
8. Χειρόγραφα (Γεώργιος Τομπάζης).



9. Χειρόγραφα (Γεώργιος Τομπάζης).



10. Χειρόγραφα (Γεώργιος Τομπάζης).



11. Δημήτρης Σουκιάς.



12. Χειρόγραφα (Γεώργιος Τομπάζης).



13. Χειρόγραφα (Γεώργιος Τομπάζης).



14. Πρωτότυπο.



ΜΕΡΟΣ II

Κεφάλαιο 13

Μη-συγχορδιακοί φθόγγοι

13.1 Ορισμός και κατηγορίες ξένων φθόγγων

Ένας *μη-συγχορδιακός φθόγγος* (nonchord tone, NCT) (Kostka 2013, 171) είναι ένας φθόγγος διατονικός ή χρωματικός, ο οποίος δεν ανήκει στη συγχορδία η οποία ακούγεται. Οι *ξένοι φθόγγοι* χρησιμοποιούνται ως μελωδικοί καλλωπισμοί (φθόγγοι «διανθισμού») με σκοπό να εμπλουτίσουν μία μελωδική γραμμή. Οι κατηγορίες των ξένων φθόγγων που προκύπτουν στα θέματα αρμονίας και γενικότερα στο ρεπερτόριο, με την κατηγοριοποίηση των Kostka, Payne & Almen (Kostka 2013, 172-197), είναι οι παρακάτω:

- *Διαβατικός φθόγγος* (passing tone): συνήθως εμφανίζεται στο ασθενές μέρος του μέτρου (εάν είναι στο ισχυρό ονομάζεται τονισμένος διαβατικός). Προσεγγίζεται με βήμα και συνεχίζει βηματικά προς την ίδια κατεύθυνση.
- *Ποικιλματικός φθόγγος* (ποίκιλμα/γειτονικός φθόγγος/neighbor tone): εμφανίζεται στο ασθενές ή ισχυρό μέρος του μέτρου. Προσεγγίζεται με βήμα και συνεχίζει βηματικά προς την αντίθετη κατεύθυνση. (Υποπερίπτωση αποτελεί το *διπλό ποίκιλμα* (Neighbor group)).
- *Καθυστέρηση* (suspension): εμφανίζεται στο ισχυρό μέρος του μέτρου. Προσεγγίζεται από κοινό φθόγγο και συνεχίζει βηματικά προς τα κάτω (κατιούσα καθυστέρηση) ή, σπανιότερα, βηματικά προς τα πάνω (ανιούσα καθυστέρηση ή retardation).
- *Αποτζιατούρα* (appoggiatura): εμφανίζεται στο ισχυρό μέρος του μέτρου. Προσεγγίζεται με άλμα και συνεχίζει με βήμα.
- *Εκφυγή* (escape tone): εμφανίζεται στο ασθενές μέρος του μέτρου. Προσεγγίζεται συνήθως με ανιόν βήμα και συνεχίζει με άλμα προς την αντίθετη κατεύθυνση.
- *Προήγηση* (anticipation): εμφανίζεται στο ασθενές μέρος του μέτρου. Προσεγγίζεται με βήμα ή άλμα και οδηγείται σε κοινό φθόγγο.
- *Ισοκράτης* (pedal point).

C: I I⁶ $\frac{5}{3}$ I⁶ vii^{°6} vii^{°6} I I V

I V I⁶ vii^{°6} I I I vii[°] I

Παράδειγμα 13.1

Kostka 2013, 172

13.2 Διαβατικός φθόγγος

Ο διαβατικός φθόγγος χρησιμοποιείται για να συμπληρώσει το κενό ανάμεσα σε δύο άλλους φθόγγους. Οι άλλοι φθόγγοι συνήθως είναι συγχορδιακοί αλλά μπορεί επίσης να είναι και αυτοί με τη σειρά τους ξένοι φθόγγοι. Οι διαβατικοί φθόγγοι χαρακτηρίζονται ως α) διατονικοί ή χρωματικοί και β) ατόνιστοι/ασθενείς ή τονισμένοι/ισχυροί διαβατικοί, ανάλογα με το μέρος του μέτρου που βρίσκονται.



Παράδειγμα 13.2

13.3 Ποικιλματικός φθόγγος

Το ποίκιλμα είναι ένας ξένος φθόγγος ο οποίος προσεγγίζεται με βήμα από ένα συγχορδιακό φθόγγο και επιστρέφει σε αυτόν. Εμφανίζεται ως α) κατιόν ή ανιόν και β) διατονικό ή χρωματικό. Όσον αφορά τον τονισμό, το ποίκιλμα μπορεί να εμφανιστεί στο ασθενές μέρος του μέτρου, αλλά και στο ισχυρό. Όταν εμφανίζεται στο ισχυρό μπορεί να χαρακτηριστεί και ως αποτζιατούρα. Ο Laitz αναφέρει ότι «εάν και δεν είναι τόσο συνηθισμένος όσο οι τονισμένοι διαβατικοί φθόγγοι, ο τονισμένος γειτονικός φθόγγος εμφανίζεται με κάποια συχνότητα, ιδιαίτερα στη μουσική του 19^{ου} αιώνα» (Laitz 2012, 210).



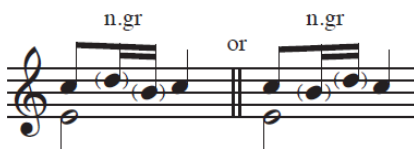
Παράδειγμα 13.3



Παράδειγμα 13.4

Schumann, Scherzo, op.32
Kostka 2013, 175

Μία συχνή μέθοδος καλλωπισμού ενός φθόγγου είναι ο συνδυασμός δύο ξένων φθόγγων. Ένας κοινός τύπος είναι το διπλό ποίκιλμα. Θα μπορούσε να περιγραφεί ως ταυτόχρονο κατιόν και ανιόν ποίκιλμα, διαδοχικά το ένα μετά το άλλο, σε μικρές αξίες (δέκατα έκτα, όγδοα).



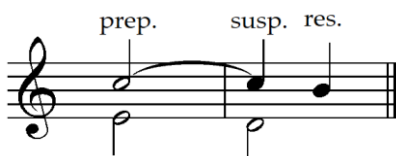
Παράδειγμα 13.5

Kostka 2013, 187

13.4 Καθυστέρηση

Η καθυστέρηση «καθυστερεί» το άκουσμα ενός συγχορδιακού φθόγγου της επόμενης συγχορδίας. Αποτελεί την κύρια πηγή διαφωνίας στον τονισμένο χρόνο, σε μεγάλο μέρος της τονικής αλλά και προγενέστερης μουσικής. Η μετρική τοποθέτηση των καθυστερήσεων είναι προκαθορισμένη και δεν μπορεί να μετατραπεί· για τη χρήση της ακολουθείται μία διαδικασία τριών σταδίων:

- *Προετοιμασία* (preparation): είναι ο φθόγγος που προηγείται της καθυστέρησης και βρίσκεται στο ίδιο τονικό ύψος με αυτήν (κοινός φθόγγος).
- *Καθυστέρηση* (suspension): είναι ο διάφωνος φθόγγος στο ισχυρό που καθυστερεί το άκουσμα του συγχορδιακού φθόγγου (συνήθως είναι δεμένος με σύζευξη διαρκείας με την προετοιμασία, αλλά μπορεί και όχι).
- *Λύση* (resolution): είναι ο φθόγγος που έπεται της καθυστέρησης, συνήθως με κατιόν βήμα. Εάν η λύση είναι ανιούσα (συχνά, στην περίπτωση που καθυστερείται ο προσαγωγέας) αποκαλείται ανιούσα καθυστέρηση (retardation).

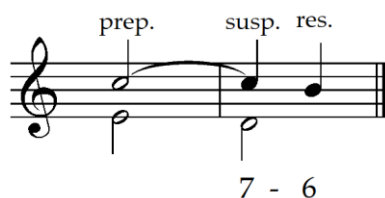


Παράδειγμα 13.6

Kostka 2013, 175

Οι φθόγγοι της προετοιμασίας και της λύσης είναι σχεδόν πάντα συγχορδιακοί, εάν και σε ορισμένες περιπτώσεις η προετοιμασία μπορεί να είναι ξένος φθόγγος. Ο φθόγγος της λύσης απαγορεύεται να διπλασιαστεί σε υψηλότερη φωνή.

Η ορολογία των καθυστερήσεων προσφέρει έναν τρόπο κατηγοριοποίησής τους, ανάλογα με τα αρμονικά διαστήματα που δημιουργούνται από τον φθόγγο της καθυστέρησης και τον φθόγγο της λύσης. Στο παράδειγμα 13.7 το αρμονικό διάστημα πάνω από το μπάσο, το οποίο δημιουργείται από την καθυστέρηση (ρε – ντο) είναι μία έβδομη, ενώ αυτό που δημιουργείται από τη λύση (ρε – σι) είναι μία έκτη. Αυτός ο τύπος καθυστέρησης ονομάζεται *καθυστέρηση 7 – 6*.



Παράδειγμα 13.7

Kostka 2013, 176

Το παράδειγμα 13.8 συνοψίζει τις συνηθέστερες μορφές καθυστέρησης. Οι Kostka, Payne & Almen επισημαίνουν πως ο φθόγγος της λύσης δεν πρέπει να ακούγεται από καμία άλλη φωνή, εκτός από την περίπτωση της καθυστέρησης 9 – 8 (Kostka 2013, 176).



Παράδειγμα 13.8

Kostka 2013, 176

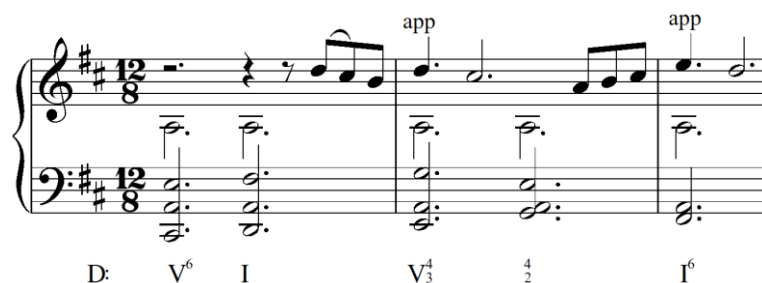
Μία καθυστέρηση, πριν λυθεί, μπορεί να «διανθιστεί» από κάποιον ξένο φθόγγο. Στο παράδειγμα 13.9 εμφανίζεται μία εναλλακτική εκδοχή του παραδείγματος 13.8, με την προσθήκη φθόγων διανθισμού (φθόγγοι στις παρενθέσεις).



Παράδειγμα 13.9

13.5 Αποτζιατούρα

Η αποτζιατούρα είναι τονισμένος φθόγγος στο ισχυρό μέρος του μέτρου που προσεγγίζεται με άλμα και «λύνεται» με κατιόν βήμα. Στο παράδειγμα 13.10 εμφανίζονται δύο περιπτώσεις που ταιριάζουν με αυτή τη περιγραφή.



Παράδειγμα 13.10

Tchaikovsky, Symphony no.5, op.64, II
Kostka 2013, 185

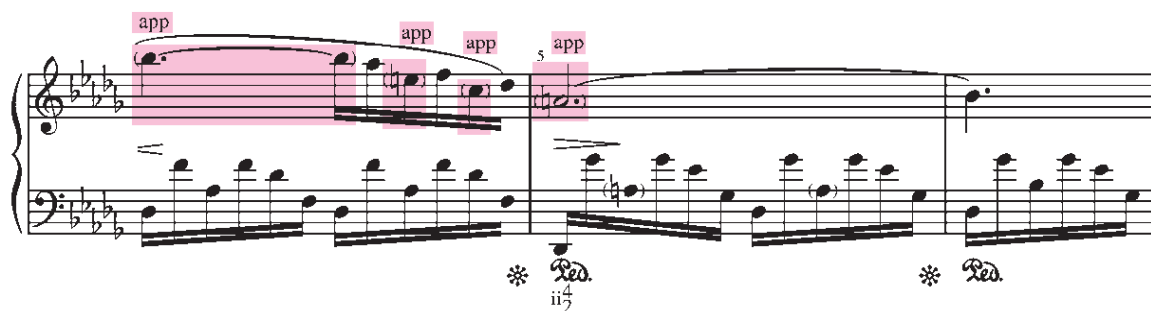
Όπως και στην καθυστέρηση, είθισται να αποφεύγεται ο διπλασιασμός της λύσης της αποτζιατούρας, ιδίως όταν αυτή δεν είναι στην υψηλότερη φωνή. Η λύση διπλασιάζεται στο μπάσο, στην οποία περίπτωση η αποτζιατούρα απέχει αρκετά πάνω από το μπάσο, ώστε να γίνεται σαφώς αντιληπτή ως μελωδικός φθόγγος (Piston 2001, 178).



Παράδειγμα 13.11

Piston 2001, 179

Μία ακόμα γενίκευση που θα μπορούσε να γίνει σχετικά με την αποτζιατούρα είναι πως εμφανίζεται συχνότερα στον 19^ο αιώνα. Στο παράδειγμα 13.12, παρατηρούνται σημειωμένες αποτζιατούρες οι οποίες όμως εμφανίζονται με διαφορετική φορά από αυτήν που αναφέρθηκε προηγουμένως. Δηλαδή, υπάρχει κατιόν άλμα και αντίθετη ανιούσα κίνηση.



Παράδειγμα 13.12

[Chopin, Nocturne no.2, op.27](#)

Kostka 2013, 186

13.6 Εκφυγή

Η εκφυγή προσεγγίζεται συνήθως βηματικά και «λύνεται» με άλμα προς αντίθετη κατεύθυνση. Η διαφορά με την αποτζιατούρα έγκειται στο γεγονός ότι η εκφυγή εμφανίζεται στο ασθενές μέρος του μέτρου και συνήθως έχει μικρή διάρκεια.

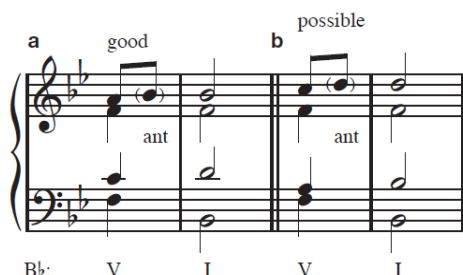


Παράδειγμα 13.13

Haydn, Piano Sonata no.35, I
Kostka 2013, 187

13.7 Προήγηση

Η προήγηση (ή προήχηση) είναι ένας φθόγγος που εμφανίζεται συνήθως στο ασθενές μέρος του μέτρου. Προσεγγίζεται με βήμα ή άλμα, κινείται σε έναν φθόγγο που ανήκει στη συγχορδία που έπεται και δεν υπάρχει στη συγχορδία που προηγείται.



Παράδειγμα 13.14

Kostka 2013, 188



Παράδειγμα 13.15

[Bach, Well-Tempered Clavier II, Fugue 22](#)

Kostka 2013, 188

13.8 Ισοκράτης

Ο ισοκράτης αποτελεί ξεχωριστή κατηγορία. Είναι μία συνθετική τεχνική, στην οποία ένας φθόγγος ξεκινάει ως συγχορδιακός, στη συνέχεια μετατρέπεται σε μη-συγχορδιακό (καθώς οι αρμονίες γύρω του αλλάζουν) και τελικά ξαναγίνεται συγχορδιακός όταν η αρμονία συμφωνήσει και πάλι μαζί του. Οι προηγούμενοι ξένοι φθόγγοι που αναφέρθηκαν είναι καθαρά διακοσμητικοί και εξαρτώνται πάντα από την αρμονία για τη λειτουργία τους. Ωστόσο, ο ισοκράτης έχει τέτοια τονική ισχύ που δίνει την εντύπωση πως οι αρμονίες διακοσμούν τον ισοκράτη και όχι το αντίστροφο. Αυτό ακούγεται πιο περίπλοκο απ' όσο είναι στην πραγματικότητα. Στο παράδειγμα 13.16 παρουσιάζεται το καταληκτικό τμήμα μίας φούγκας του J.S Bach.

87

G: $V_{5/3}^6$ I (IV) (vii^o) (I)

Παράδειγμα 13.16

[Bach, Allein Gott in der Hoh's sei Ehr](#)

Kostka 2013, 190

13.9 Ασκήσεις

1. Να δημιουργηθεί μία αρμονική διαδοχή στη Ντο μείζονα τονικότητα, σε μέτρο και αρμονικό ρυθμό ελεύθερης επιλογής κατά την οποία να γίνει χρήση όλων των μη-συγχορδιακών φθόγγων.

2. Να γίνει αρμονική ανάλυση και επισήμανση των ξένων φθόγγων στα παρακάτω αποσπάσματα.

1.

The musical score for exercise 1 consists of three variations of a theme in D major. The first variation, labeled 'Theme', starts at measure 13 with a forte (*f*) dynamic and continues to measure 15 with a piano (*p*) dynamic. The second variation, labeled 'Var. I', also starts at measure 13 with a forte (*f*) dynamic and continues to measure 15 with a piano (*p*) dynamic. The third variation continues the theme with a forte (*f*) dynamic. The score is written for piano and features various non-consonant harmonies.

2.

The musical score for exercise 2 shows a harmonic analysis of a piece in D major. The score is written for piano and features various non-consonant harmonies. The piece is in 4/4 time and consists of 11 measures.

3.

The musical score for exercise 3 shows a harmonic analysis of a piece in D major. The score is written for piano and features various non-consonant harmonies. The piece is in 4/4 time and consists of 11 measures.

4.

11. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig (Cant. 26. Ach wie flüchtig
B. A. 5 I. 216) Michael Franck 1832

1. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig ist der Men - schen Le - ben!
13. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig sind der Men - schen Sa - chen!

Cont.

5. Mozart, Piano Sonata K.545, II (Kostka & Payne 2003, 93).

G: _ _ _ _ _

6. Bach, "Wir Christenleut" (same, 99).

7. Bach, "Ich dank' dir, lieber Herre" (same, 107).

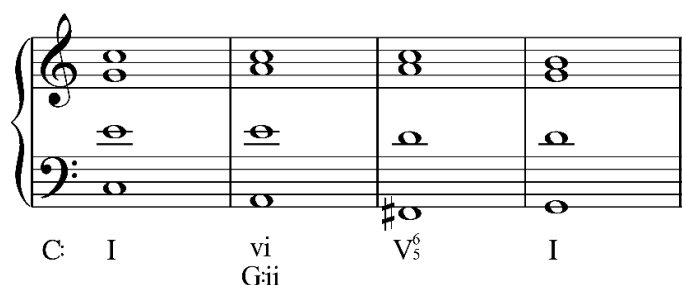
Κεφάλαιο 14

Εισαγωγή στις μετατροπίες – παρενθετικές δεσπόζουσες

14.1 Ορισμός

Στην τονική μουσική, μία σταθερά καθιερωμένη αλλαγή τονικότητας, σε αντίθεση με μία παροδική αναφορά σε άλλη τονικότητα (γνωστή ως τονικοποίηση), ονομάζεται *μετατροπία* (Saslaw 2001). Για να θεωρηθεί πως το τονικό κέντρο άλλαξε, πρέπει να εμφανιστούν φθόγγοι και αρμονικές διαδοχές της νέας τονικότητας, όπως και, τουλάχιστον, μία πτώση σε αυτήν.

Συχνά, κατά την αλλαγή τονικού κέντρου εμφανίζονται κοινές διατονικές συγχορδίες (pivot diatonic chords) ανάμεσα στην αρχική και τη νέα τονικότητα και λειτουργούν μεταβατικά. Η δυνατότητα μετατροπίας μέσω κοινής συγχορδίας εξαρτάται από τη συγγένεια των δύο τονικοτήτων. Όσο πιο κοντά βρίσκονται στον κύκλο των πεμπτών (κοντινός οπλισμός), τόσο περισσότερους κοινούς φθόγγους έχουν και τόσο περισσότερες είναι οι διαθέσιμες κοινές συγχορδίες.



Παράδειγμα 14.1

Όταν πρόκειται για μετατροπίες σε απομακρυσμένες τονικότητες, οι δύο κλίμακες αναφοράς θα έχουν λιγότερους ή και καθόλου κοινούς φθόγγους, κάτι που κάνει δυσκολότερη ή και αδύνατη τη χρήση κοινής διατονικής συγχορδίας. Σε τέτοιες περιπτώσεις χρησιμοποιούνται χρωματικές συγχορδίες. Ο όρος *μετατροπία* άρχισε να χρησιμοποιείται για την αλλαγή τονικότητας από τον 18^ο αιώνα. Θεωρητικοί όπως ο A. Malcolm, H.C. Koch, B. Ziehn, M. Reger και άλλοι, διατύπωσαν εκτενώς τις δικές τους διαφορετικές απόψεις σχετικά με τις μετατροπίες και τις τονικοποιήσεις.

14.1.1 Χρωματικότητα

Η έννοια της μετατροπίας είναι άμεσα συνδεδεμένη με την έννοια της *χρωματικότητας*. Ο όρος *χρωματικότητα* αναφέρεται στη χρήση φθόγγων εκτός διατονικού πλαισίου αναφοράς μίας κλίμακας (Kostka 2013, 244). Μέχρι στιγμής οι μόνοι χρωματικοί φθόγγοι που έχουν αναφερθεί βρίσκονται στα πλαίσια της *μη λειτουργικής χρωματικότητας*, δηλαδή εμφανίζονται ως ξένοι φθόγγοι και κατ'έπекταση δεν εναρμονίζονται. Όταν χρωματικοί φθόγγοι εναρμονίζονται τότε πλέον εισάγεται λειτουργική χρωματικότητα και τέτοιου είδους συγχορδίες, οι οποίες περιέχουν χρωματικούς φθόγγους ως προς το διατονικό πλαίσιο αναφοράς, ονομάζονται *αλλοιωμένες συγχορδίες* (altered/chromatic chords).

14.1.2 Παρενθετική δεσπόζουσα

Ο πιο κοινός τύπος αλλοιωμένης συγχορδίας στην τονική μουσική είναι η *παρενθετική δεσπόζουσα* (*secondary dominant*). Χρησιμοποιείται για παροδικές τονικοποιήσεις διατονικών βαθμίδων μίας κλίμακας. Για να έχει μία συγχορδία λειτουργία παρενθετικής δεσπόζουσας θα πρέπει να είναι τρίφωνη μείζονα συγχορδία (V), τετράφωνη με μικρή έβδομη (V⁷) ή ελαττωμένη μεθ'εβδόμης (vii^{o7}) που συνήθως οδηγείται στην τονική. Επειδή η δεσπόζουσα «λύνεται» σε τρίφωνες μείζονες ή ελάσσονες συγχορδίες, πριν από οποιαδήποτε διατονική βαθμίδα μίας κλίμακας που είναι είτε μείζονα είτε ελάσσονα μπορεί να προηγείται μία παρενθετική δεσπόζουσα (Laitz 2012, 348-349).

C I IV V_6^6/V V I c i V_3^3/VI VI V⁷ i

Παράδειγμα 14.2

Στο παράδειγμα 14.3, στο μέτρο 7, εμφανίζεται ο ξένος φθόγγος φα#, ο οποίος εναρμονίζεται με τη Ρε μείζονα συγχορδία, η οποία λειτουργεί ως δεσπόζουσα της Σολ μείζονας τονικότητας. Επειδή η συνέχεια του αποσπάσματος συνεχίζει στην τονικότητα της Ντο μείζονας, το αντί συνεχίζει να αναγνωρίζει την Σολ μείζονα συγχορδία ως δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, και για αυτό ερμηνεύει την συγχορδία Ρε μείζονα ως παρενθετική δεσπόζουσα (V/V). Εάν τα αρμονικά γεγονότα μετά από αυτή τη διαδοχή συνεχίζονταν στο διατονικό πλαίσιο της Σολ μείζονας κλίμακας, δηλαδή ο φθόγγος φα# είχε ισχυρή παρουσία και οι αρμονικές διαδοχές εξέφραζαν την τονικότητα της Σολ μείζονας, τότε αυτό το γεγονός θα αποκαλούνταν μετατροπία και το τονικό κέντρο θα άλλαζε για λίγο ή περισσότερο χρόνο (Kostka 2013, 245).

C I ii⁶ V I vi V/V V

Παράδειγμα 14.3

Haydn, Symphony no.94, II
Kostka 2013, 245

14.1.3 Διαθέσιμες βαθμίδες τονικοποίησης

Η τονική βαθμίδα, τόσο του μείζονα όσο και του ελάσσονα τρόπου, είναι πάντα σύμφωνες τρίφωνες συγχορδίες και μόνο αυτές μπορούν να τονικοποιηθούν από παρενθετικές δεσπόζουσες. Αυτό σημαίνει πως ποτέ δεν θα προκύψει η V/ii^o στον ελάσσονα τρόπο ή αντίστοιχα η V/vii^o είτε στο μείζονα είτε στον ελάσσονα, λόγω του ότι οι συγχορδίες αυτές είναι ελαττωμένες. Οι υπόλοιπες διατονικές βαθμίδες μπορούν να τονικοποιηθούν παροδικά από παρενθετικές δεσπόζουσες.

Παρενθετικές δεσπόζουσες σε μείζονες τονικότητες:

C: I V/ii ii I V/iii iii I V/IV IV I V/V V I V/vi vi

Παράδειγμα 14.4

Παρενθετικές δεσπόζουσες σε ελάσσονες τονικότητες:

a: i V/III III i V/iv iv i V/V V(v) i V/VI VI i V/VII VII

Παράδειγμα 14.5

14.1.4 Η vii^o με ρόλο παρενθετικής δεσπόζουσας

Στη θέση της V με ρόλο παρενθετικής δεσπόζουσας μπορεί αντίστοιχα να εμφανιστεί η vii^o , αφού οι δύο έχουν κοινή λειτουργία με ρόλο δεσπόζουσας (vii^o/V , vii^o/ii κ.λπ.).· συχνότερα η vii^{o7} (ντιμινουίτα) και σπανιότερα η vii^{o7} (ημιελαττωμένη μεθ' εβδόμης). Οι παρενθετικές δεσπόζουσες τυπικά λύνονται όπως και οι κύριες δεσπόζουσες, στην τονική, με τον προσαγωγέα να ανεβαίνει βηματικά και την έβδομη να «λύνεται» με κατιόν βήμα. Ωστόσο, συχνά η συγχορδία λύσης της παρενθετικής δεσπόζουσας είναι και αυτή μία δεσπόζουσα με μικρή έβδομη, στην οποία περίπτωση ο προσαγωγέας της προηγούμενης αλλοιώνεται χρωματικά προς τα κάτω για να γίνει η 7^η της δεσπόζουσας που έπεται.

a: V_3^6/V V $V_5^6 \rightarrow V$
 b: V_5^6/V V_2^4 $V_5^6 \rightarrow V_2^4$
 c: V^7/V V^7 V^7/IV $V^7 \rightarrow V^7$ V^7/IV

Παράδειγμα 14.6

Kostka 2013, 249

Η πιο συχνά χρησιμοποιούμενη παρενθετική δεσπόζουσα είναι η V^7/V (δεύτερη χρωματική). Είθισται αυτή η συγχορδία αντί να «λυνθεί» στην V να οδηγείται στην I_4^6 . Αυτό φυσικά δεν είναι κάποια εξαιρετική λύση, διότι η διαδοχή $I_4^6 - V$, είναι ουσιαστικά μία V που προσεγγίζεται με διπλή καθυστέρηση ($\begin{smallmatrix} 6-5 \\ 4-3 \end{smallmatrix}$) (Kostka 2013, 249-250).

F: I — — V_3^4/V I_4^6 V^7 I —
 V

Παράδειγμα 14.7

Schumann, “Noveletten,” op.21, no.1

Kostka 2013, 250

14.2 Κακή αρμονική σχέση

Όταν στη σύνδεση δύο συγχορδίων υπάρχει μία χρωματική κίνηση, η αλλοίωση που θα την χαρακτηρίσει πρέπει να προκύπτει στην *ίδια φωνή* και στην *ίδια θέση* που είχε τον φθόγγο χωρίς την αλλοίωση (Καλομοίρης 1993, 127). Ως *κακή αρμονική σχέση* (*cross relation*) ορίζεται η χρωματική κίνηση ενός φθόγγου σε διαφορετική φωνή.

Παρότι υπάρχουν αρκετές εξαιρέσεις και το ζήτημα μπορεί να πάρει μεγαλύτερες διαστάσεις, το παρόν εγχειρίδιο περιορίζεται στην παραπάνω γενική ιδέα της κακής αρμονικής σχέσης. Τυχόν εξαιρέσεις που προκύπτουν θα συζητούνται με το μαθητή κατά περίπτωση.

Περαιτέρω μελέτη (Καλομοίρης 1993, 128-130), (Laitz 2012, 353-354), (Aldwell & Schachter 2002, 423-426).

14.3 Αλυσίδες με παρενθετικές δεσπόζουσες

Οι παρενθετικές δεσπόζουσες εμφανίζονται συχνά σε αλυσίδες και ειδικότερα στις αλυσίδες κατιούσας δεύτερης (κύκλος πεμπτών).

Διατονική αλυσίδα με συγχορδίες μεθ'εβδόμης:

C: V⁷ I⁷ IV⁷ vii⁷ iii⁷ vi⁷ ii⁷ V⁷ I

Παράδειγμα 14.8

Διατονική αλυσίδα με συγχορδίες μεθ'εβδόμης και χρήση παρενθετικών δεσποζουσών:

C: V⁷ V⁷/IV IV V⁷/iii iii V⁷/ii ii V⁷ I

Παράδειγμα 14.9

Διατονική αλυσίδα με συγχορδίες μεθ'εβδόμης και χρήση αλεπάλληλων παρενθετικών δεσποζουσών (φαινόμενο το οποίο εμφανίζεται συχνά σε θέματα αρμονίας):

C: V⁷ I⁷ IV⁷ V⁷/iii V⁷/vi V⁷/ii V⁷/V V⁷ I

Παράδειγμα 14.10

14.4 Απροσδόκητες λύσεις παρενθετικών δεσποζουσών

Μερικές φορές οι παρενθετικές δεσπόζουσες ίσως να μη λυθούν στις βαθμίδες που επιχειρούν να τονικοποιήσουν και προχωρούν σε κάποια απροσδόκητη λύση (Φιτσιώρης 2010, 33). Στο παράδειγμα 14.11 εμφανίζεται η V/vi, η οποία αντί να οδηγηθεί στην vi κινείται στην IV. Στο

διατονικό πλαίσιο της Ρε ελάσσονας τονικότητας, που επιχειρείται να τονικοποιηθεί, αυτή η σύνδεση είναι η απροσδόκητη κίνηση $V - vi$.

Παράδειγμα 14.11

Πριν από μία παρενθετική δεσπόζουσα είναι πιθανό να εμφανιστεί και παρενθετική προδεσπόζουσα (IV, ii) της κλίμακας που επιχειρείται να τονικοποιηθεί. Στο παράδειγμα 14.12, πριν την V/IV εμφανίζεται και η προδεσπόζουσα της τέταρτης. Στη θέση της αρμονικής διαδοχής V – I σε μία νέα τονικότητα, που επιχειρεί να τονικοποιηθεί είτε εκτενώς είτε παροδικά, μπορούν να προκύψουν οι συνδέσεις IV – V – I ή ii – V – I.

Musical score for "The Rose Tree" in G major. The score shows a sequence of chords: I, IV⁶/IV, V⁶/IV, IV, V⁷, and I. A bracket below the last three chords (IV, V⁷, I) indicates they are in the key of C major, with labels C:IV⁶, V⁶, and I.

Παράδειγμα 14.12

14.5 Ασκήσεις

1. Να αναγραφούν οι παρακάτω παρενθετικές δεσπόζουσες, χωρίς αναγραφή οπλισμού, μόνο με τυχαίες αλλοιώσεις.

D: V^7/IV f#: V^6/iv g: V^6/V Bb: V/V e: V^6/V G: V/vi f: V/III

Eb: V^4/iii F: V^6/vi a: V^4/iv E: V^6/ii C: V^4/V b: V^7/VI d: V/VII Db: V^6/IV

2. Για κάθε μία από τις παρακάτω ασκήσεις:

- Να αναλυθεί η δοσμένη συγχορδία και η σχέση της με την τονικότητα.
- Να γίνει επιλογή μίας διατονικής βαθμίδας της κλίμακας που να προηγείται της δοσμένης και να συνδέεται ομαλά με αυτήν.
- Να λυθούν οι παρενθετικές δεσπόζουσες, με ιδιαίτερη προσοχή στις κινήσεις του προσαγωγέα και της έβδομης.

Ab: _____ f#: _____ e: _____ D: _____

Eb: _____ V^7 b: _____ III^M7 Bb: _____ d: _____

3. Να αναγραφούν οι παρακάτω παρενθετικές δεσπόζουσες στις δοσμένες τονικότητες (V/... ή vii^o/ ...).

1 2 3 4 5 6 7 8

G: ____ c#: ____ Eb: ____ D: ____ d: ____ C: ____ a: ____ b: ____

9 10 11 12 13 14 15

c: ____ Ab: ____ F: ____ e: ____ A: ____ g: ____ Bb: ____

4. Να λυθούν τα παρακάτω αποσπάσματα θεμάτων αρμονίας.

1

6/5 4+/2+ 6 4/2 6 7

2

6/5 6/5# 6/5#

5. Να αναγραφούν οι παρακάτω παρενθετικές δεσπόζουσες (vii^o/...), χωρίς αναγραφή οπλισμού, μόνο με τυχαίες αλλοιώσεις.

1 2 3 4 5 6 7

Bb: vii^o6/ii G: vii^o4/3/V b: vii^o6/VII Ab: vii^o7/iii Eb: vii^o7/vi c#: vii^o7/VI D: vii^o4/3/V

8 9 10 11 12 13 14 15

F: vii^o6/V a: vii^o7/VII E: vii^o6/vi G: vii^o4/3/ii f: vii^o6/V C: vii^o7/IV g: vii^o6/iv A: vii^o6/IV

6. Να αναγραφούν οι παρακάτω παρενθετικές δεσπόζουσες στις δοσμένες τονικότητες.

1 2 3 4 5 6 7

C: ____ F: ____ f: ____ A: ____ c: ____ Eb: ____ b: ____

8 9 10 11 12 13 14 15

D: ____ Bb: ____ g: ____ Ab: ____ Bb: ____ a: ____ G: ____ E: ____

7. Να αναλυθεί η δοσμένη συγχορδία στην τονικότητα όπου εμφανίζεται. Να γίνει χρήση απροσδόκητων λύσεων των παρενθετικών δεσποζουσών. Πριν την παρενθετική δεσπόζουσα, εφόσον είναι εφικτό, να γίνει χρήση παρενθετικής προδεσπόζουσας.

1 2 3 4 5

Bb: ____ Eb: ____ Ab: ____ A: ____ C: ____

6 7 8 9 10

f#: ____ C: ____ E: ____ G: ____ c#: ____

14.6 Θέματα αρμονίας

Να λυθούν τα παρακάτω θέματα αρμονίας.

1. Kostka & Payne 2003, 137.

4[#]₂ 6 4₂ 6 6 5^b 6 6 5 6 4 7

2. Kostka & Payne 2003, 136.

7 6 4 4 2 6 6 5[#] 7

3. Πρωτότυπο.

8 13

4. Πρωτότυπο.

8

5. Πρωτότυπο.



6. Πρωτότυπο.



7. Πρωτότυπο.



8. Πρωτότυπο.



14.7 Αρμονικές αναλύσεις

Να γίνει αρμονική ανάλυση και να αναλυθούν οι ξένοι φθόγγοι των παρακάτω αποσπασμάτων.
Να προηγηθεί ακρόαση των ηχητικών παραδειγμάτων.

1. Beethoven, Sonata Op. 2, No. 1, I (Kostka & Payne 2003, 138).

Two systems of musical notation for piano. The first system shows measures 146-149. Measure 146 has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note B2. Measure 147 has a treble clef with a half note A4 and a bass clef with a half note C3. Measure 148 has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note B2. Measure 149 has a treble clef with a half note F#4 and a bass clef with a half note A2. The second system shows measures 150-153. Measure 150 has a treble clef with a half note E4 and a bass clef with a half note G2. Measure 151 has a treble clef with a half note D4 and a bass clef with a half note F#2. Measure 152 has a treble clef with a half note C4 and a bass clef with a half note E2. Measure 153 has a treble clef with a half note B3 and a bass clef with a half note D2. Dynamics include *ff* and *sf*.

2. Beethoven, Sonata Op. 13, II (Kostka & Payne 2003, 137).

Two systems of musical notation for piano. The first system shows measures 1-4. Measure 1 has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note B2. Measure 2 has a treble clef with a half note A4 and a bass clef with a half note C3. Measure 3 has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note B2. Measure 4 has a treble clef with a half note F#4 and a bass clef with a half note A2. The second system shows measures 5-8. Measure 5 has a treble clef with a half note E4 and a bass clef with a half note G2. Measure 6 has a treble clef with a half note D4 and a bass clef with a half note F#2. Measure 7 has a treble clef with a half note C4 and a bass clef with a half note E2. Measure 8 has a treble clef with a half note B3 and a bass clef with a half note D2. The tempo is marked *Adagio cantabile* and the dynamics include *p*.

Κεφάλαιο 15

Διατονική μετατροπία

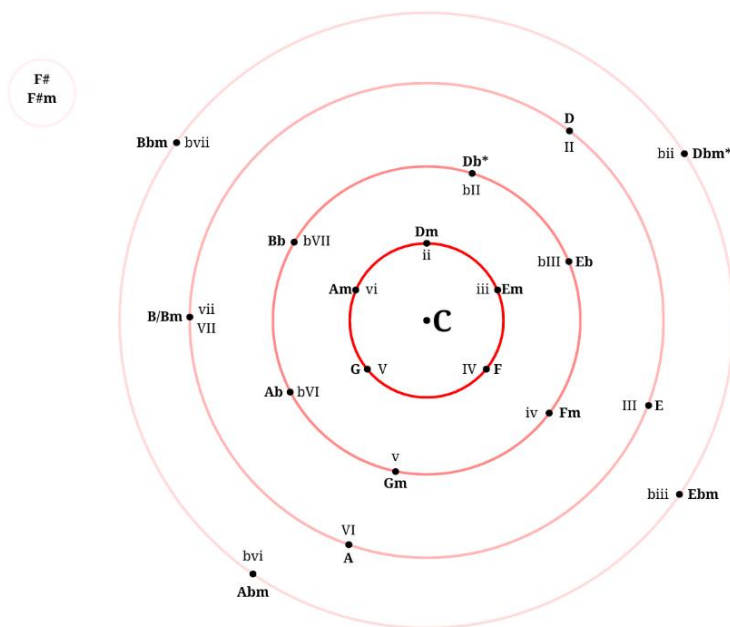
15.1 Μετατροπία και τονική απόκλιση¹⁹

Σε αυτό το σημείο είναι χρήσιμο να διευκρινιστούν ορισμένοι όροι που συχνά παρερμηνεύονται. Όπως ήδη αναφέρθηκε, η διάκριση μεταξύ των όρων *μετατροπία* και *τονικοποίηση* δεν είναι πάντοτε απολύτως σαφής. Λαμβάνοντας υπόψιν την εννοιολογική σημασία του εκάστοτε όρου, εφεξής θα χρησιμοποιείται ο όρος *μετατροπία*.

Ο όρος *μετατροπία* αναφέρεται στην βαθμίδα την οποία τονικοποιείται και όχι στον τρόπο με τον οποίο τονικοποιείται (Goldenberg 2018, 37). Εάν η βαθμίδα που τονικοποιείται είναι διατονική σε σχέση με την αρχική τονικότητα τότε η μετατροπία είναι διατονική. Αντιθέτως, όταν η νέα τονικότητα προκύπτει από μία χρωματικά αλλοιωμένη βαθμίδα, τότε η μετατροπία είναι χρωματική. Όσον αφορά τον τρόπο που γίνεται μία μετατροπία, εφεξής θα χρησιμοποιείται ο όρος *τονική απόκλιση*, ο οποίος περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο έγινε η μετατροπία. Ακόμα, λαμβάνονται υπόψιν η ισχύς της μετατροπίας (ισχυρή ή ασθενής, ανάλογα με την πτώση που λαμβάνει) και η διάρκεια (εκτενής ή παροδική, ανάλογα με τη σχετική της διάρκεια).

Τα είδη τονικής απόκλισης είναι τρία:

- Η διατονική τονική απόκλιση.
- Η χρωματική τονική απόκλιση.
- Η εναρμόνια τονική απόκλιση (ως υποκατηγορία της χρωματικής).

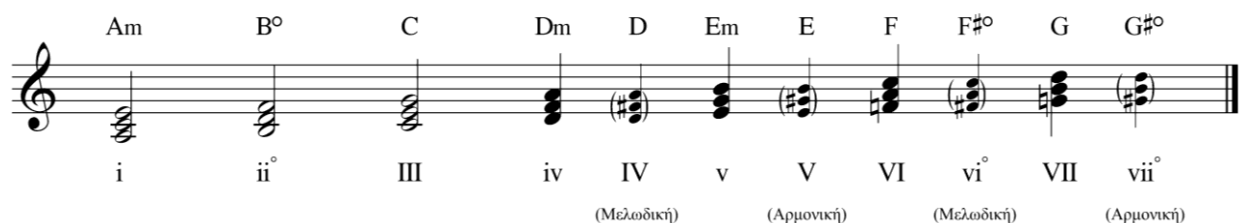


Παράδειγμα 15.1

¹⁹ Όρος που χρησιμοποιείται για να περιγράψει τον τρόπο (το «πώς») που έγινε μία μετατροπία/τονικοποίηση και όχι την περιοχή (το «που») που κινήθηκε.

15.2 Διατονικότητα στον ελάσσονα τρόπο

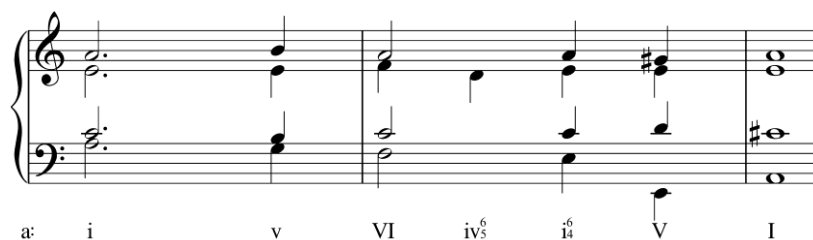
Από τα τρία είδη της ελάσσονας κλίμακας (φυσική, αρμονική και μελωδική ελάσσονα), η φυσική είναι η μόνη που χαρακτηρίζεται ως καθαρά διατονική. Αντιθέτως, η αρμονική ελάσσονα με την όξυνση της 7^{ης} και η μελωδική με της 6^{ης}, έχουν χρωματικό χαρακτήρα, λόγω της όξυνσης διατονικών φθόγγων. Ωστόσο, προτείνεται η υιοθέτηση μίας λειτουργικής σύμβασης, σύμφωνα με την οποία όλα τα διαστήματα και οι συγχορδίες που προκύπτουν εντός του ελάσσονα τρόπου (ανεξαρτήτως αρμονικού ή μελωδικού) θα χαρακτηρίζονται ως διατονικές (Καλομοίρης 1993, 125).



Παράδειγμα 15.2

Στο παράδειγμα 15.2 παρουσιάζονται «μη-διατονικές» συγχορδίες οι οποίες χρησιμοποιούνται, άλλες συχνότερα (V, vii°) και άλλες σπανιότερα (IV, v, vi°). Η ελάσσονα ii βαθμίδα, που προέρχεται από τη μελωδική ελάσσονα, εσκεμμένα παραλείπεται λόγω ελλιπούς εμφάνισής της σε παραδείγματα και ρεπερτόριο. Ομοίως με την αυξημένη III⁺.

Η ελάσσονα πέμπτη (v) δεν έχει λειτουργία δεσπίζουσας λόγω απουσίας του προσαγωγέα. Χρησιμοποιείται μόνο ως αντιστικτικό παράγωγο (περαστική συγχορδία) ή τονικοποιημένη βαθμίδα.



Παράδειγμα 15.3

15.3 Συγγενείς (related) και απομακρυσμένες (remote) τονικότητες

Οι συγγενείς τονικότητες της μείζονας και της ελάσσονας κλίμακας:

Ντο μείζονα:

Ρε ελάσσονα (ii)

Μι ελάσσονα (iii)

Φα μείζονα (IV)

Σολ μείζονα (V)

Λα ελάσσονα (vi)

Ντο ελάσσονα:

Μι^b μείζονα (III)

Φα ελάσσονα (iv)

Σολ ελάσσονα (v)

Λα^b μείζονα (VI)

Σι^b μείζονα (VII)

Όλες οι προαναφερθείσες τονικότητες έχουν απόσταση μίας ή καμίας αλλοίωσης στον οπλισμό τους σε σύγκριση με την αρχική τονικότητα (C) και μοιράζονται από τρεις έως επτά κοινές συγχορδίες. Τονικότητες σε απόσταση δύο αλλοιώσεων θα έχουν μία με δύο κοινές συγχορδίες, ενώ σε απόσταση μεγαλύτερη των τριών αλλοιώσεων δε θα έχουν καμία κοινή συγχορδία.

15.4 Διατονική τονική απόκλιση

Στα παραδείγματα 15.4 έως 15.6 παρουσιάζονται παραδείγματα από διατονικές μετατροπίες με διατονική τονική απόκλιση. Η *διατονική τονική απόκλιση* (common chord modulation/diatonic pivot chord modulation) χρησιμοποιεί μία ή περισσότερες κοινές συγχορδίες που ερμηνεύονται διατονικά και στις δύο τονικότητες (αρχική και νέα). Έπειτα από την κοινή συγχορδία, αργά ή γρήγορα, ακολουθεί η δεσπόζουσα της νέας τονικότητας για να την επιβεβαιώσει πτωτικά, ισχυρά ή μη. Η κοινή συγχορδία συχνά έχει λειτουργία προδεσπόζουσας (IV, iv, ii, ii^o) στη νέα τονικότητα, ενώ σπανιότερα ρόλο τονικής ή δεσπόζουσας.

Bach chorale 222

G: I vi V I IV CII IV ii I ⁶ V⁷ I

Παράδειγμα 15.4

Aldwell & Schachter 2002, 450

Bach chorale 207

d: i VII⁶ vii⁷/iv iv Fii V⁷ ⁶/₅ I ii⁶/₅ V I

Παράδειγμα 15.5

Aldwell & Schachter 2002, 450

Bach chorale 209

Bb: V I⁶ V I IV VI ii⁶/₅ V i

Παράδειγμα 15.6

Aldwell & Schachter 2002, 450

15.5 Χρωματική τονική απόκλιση

Στη *χρωματική τονική απόκλιση*, η κοινή συγχορδία ανάμεσα στις δύο εμπλεκόμενες τονικότητες είναι *χρωματική* για τουλάχιστον μία από τις δύο ή και για τις δύο (Goldenberg 2018, 43). Κατά συνέπεια, η μετάβαση από τη μία τονικότητα στην άλλη είναι λιγότερο ομαλή, σε σύγκριση με εκείνη που επιτυγχάνεται μέσω διατονικής τονικής απόκλισης. Επιπλέον, με τη χρωματική τονική απόκλιση είναι πιθανότερο η μετατροπία να είναι χρωματική, δηλαδή η βαθμίδα που τονικοποιείται να είναι εκτός διατονικού πλαισίου.

Ένας απλοποιημένος τρόπος σκέψης μπορεί να είναι πως, ουσιαστικά, στη χρωματική τονική απόκλιση «απουσιάζει» μία κοινή διατονική συγχορδία και για τις δύο τονικότητες.

Στο παράδειγμα 15.7 παρουσιάζεται μία διατονική μετατροπία με χρωματική τονική απόκλιση. Η κοινή συγχορδία είναι διατονική για την αρχική τονικότητα αλλά χρωματική για την επόμενη.

C: I V⁷/IV IV IV⁶ i⁴ V i
e:IIIN⁶

Παράδειγμα 15.7

Στο παράδειγμα 15.8 η κοινή συγχορδία είναι χρωματική για την αρχική τονικότητα αλλά διατονική για την επόμενη. Ο τρόπος της τονικής απόκλισης δεν αλλάζει.

C: I V⁴ I⁶ IV V⁶/V V⁴ i
e:VII⁶

Παράδειγμα 15.8

15.6 Ασκήσεις

1. Να γραφούν τετράφωνα οι παρακάτω αρμονικές διαδοχές (οι κάθετες γραμμές σηματοδοτούν την αλλαγή μέτρου).

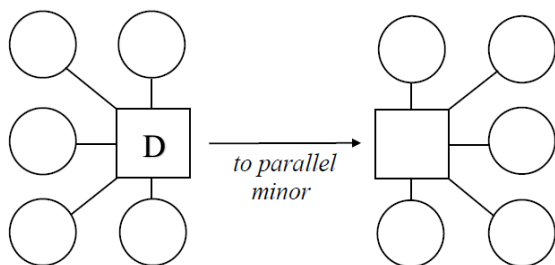
1. Ντο ελάσσονα (4/4): | i VI | iv ii | V i
iii | IV ii | V I

2. Μι μείζονα (3/4): | I V I | IV ii | vi
iv i iv | V | i

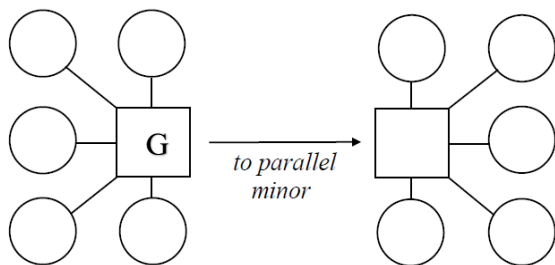
3. Σι^b μείζονα (4/4): | V vi ii | V I | vi
ii vi IV | V I

2. Να γραφούν οι συγγενείς τονικότητες της δοσμένης τονικότητας και έπειτα να επαναληφθεί στη δεξιά πλευρά με τα στοιχεία της ομώνυμης (parallel) ελάσσονας.

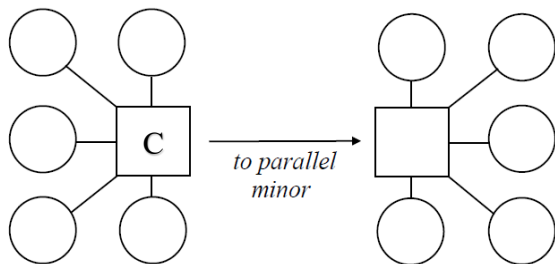
A.



B.



Γ.



3. Να ονομαστούν οι συγγενείς τονικότητες των δοσμένων κλιμάκων. Να δοθεί προσοχή στη χρήση κεφαλαίων γραμμάτων για μείζονες και πεζών για ελάσσονες. Δίνεται παράδειγμα στη Ντο μείζονα.

• C	d (ii)	e (iii)	F (IV)	G (V)	a (vi)
• B $\flat$					
• D $\flat$					
• c					
• g					
• c $\sharp$					
• A					

4. Στις παρακάτω ασκήσεις:

- Να επικυρωθεί η αρχική τονικότητα με πτώση.
- Να γίνει διατονική τονική απόκλιση και επισήμανση της κοινής συγχορδίας.
- Να χρησιμοποιηθούν διαφορετικά είδη μέτρων (3/8, 6/8, 9/8, 3/4 κ.λπ.).

Φα $\sharp$ ελάσσονα $\rightarrow$ Λα μείζονα

Ρε ελάσσονα $\rightarrow$ Λα ελάσσονα

Λα $\flat$ μείζονα $\rightarrow$ Ντο ελάσσονα

Ρε $\flat$ μείζονα $\rightarrow$ Σι $\flat$ ελάσσονα

Φα ελάσσονα $\rightarrow$ Σι $\flat$ ελάσσονα

Σι ελάσσονα $\rightarrow$ Σολ μείζονα

Μι μείζονα $\rightarrow$ Λα μείζονα

Μι $\flat$ ελάσσονα $\rightarrow$ Ρε $\flat$ μείζονα

1. Καλομοίρης & Οικονομίδης 1934, 62.

9

15

[illegible]

4. Πρωτότυπο.



5. Καλομοίρης 1993, Σ.122, Γ', αρ.8, επεξεργασμένο.



6. Καλομοίρης 1993, Σ.122, Γ', αρ.9, επεξεργασμένο.



7. Πρωτότυπο.



8. Πρωτότυπο.



9. Πρωτότυπο.



10. Πρωτότυπο.



11. Καλομοίρης 1993, Σ.138, αρ.24, νο.1, επεξεργασμένο.

Exercise 11 consists of three staves of music in bass clef, key of B-flat major (two flats), and common time (C). The first staff contains measures 1 through 6, with measure numbers 6, 6, and 6 written below. The second staff contains measures 7 through 12, with measure numbers 5, 6, and 6 written below. The third staff contains measures 13 through 18, with measure numbers 6b, 6, and 5 6 written below. The music features a mix of quarter, eighth, and half notes, with some measures containing accidentals (sharps and flats).

12. Πρωτότυπο.

Exercise 12 consists of three staves of music in bass clef, key of D major (two sharps), and 4/4 time. The first staff contains measures 1 through 6. The second staff contains measures 7 through 11, with a measure number 7 written below. The third staff contains measures 12 through 15, with a measure number 12 written below. The music features a mix of quarter, eighth, and half notes, with some measures containing accidentals (sharps and flats).

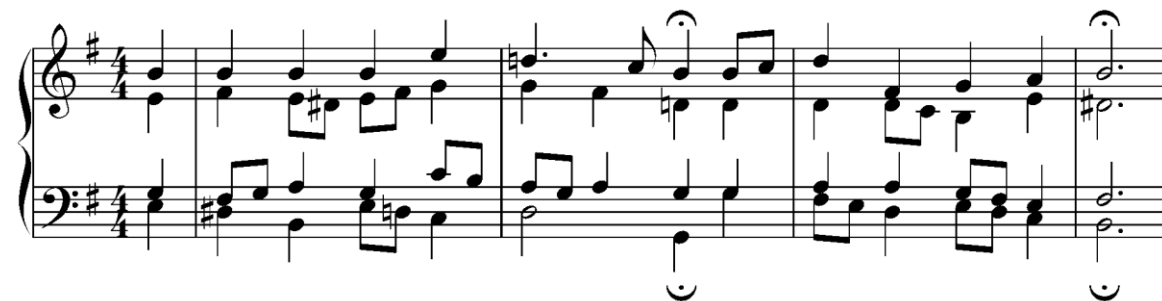
13. Δραγατάκης 1979, 19.

Exercise 13 consists of three staves of music in bass clef, key of B-flat major (two flats), and 4/4 time. The first staff contains measures 1 through 6. The second staff contains measures 7 through 9, with a measure number 7 written below. The third staff contains measures 10 through 13, with a measure number 10 written below. The music features a mix of quarter, eighth, and half notes, with some measures containing accidentals (sharps and flats).

15.8 Αρμονικές αναλύσεις

Να γίνει αρμονική ανάλυση και να αναλυθούν οι ξένοι φθόγγοι των παρακάτω αποσπασμάτων. Να προηγηθεί ακρόαση των ηχητικών παραδειγμάτων.

1. [Bach, Keinen hat Gott Verlassen](#) (Kostka 2013, 296).



2. [Bach, Jesu, Jesu du bist mein](#) (Kostka 2013, 296).



3. [Schubert, Auf dem Flusse, D.911](#) (Kostka 2013, 297) (συνέχεια στην επόμενη σελίδα).



7

ppp

4. [Beethoven, 8 Songs, op.52, no.4.](#)

Wei herr lich__ leuch tet__ mir__ die na - tur,__ wie glantz die son - ne, wie lacht die Flur!

Eb:

5. [Beethoven, Minuet in G major, WoO 10, no.2.](#)

sfz

15.9 Μουσικά παραδείγματα για ακρόαση και περαιτέρω ανάλυση

- [Mozart, Viennese Sonatina no.6, II Menuetto](#) (πρώτα 12 μέτρα).
- [Tchaikovsky, Mazurka op.39, no.10](#) (ολόκληρο).
- [Dvorak, String Quartet op.51, IV](#) (πρώτα 8 μέτρα).
- [Schubert, Schwanengesang, “Standchen” D.957, no.4](#) (πρώτα 16 μέτρα).
- [Schumann, “Sanger’s Trost” op.127, no.1](#) (πρώτα 10 μέτρα).
- [Chopin, Nocturne in G major op. 37, no.2](#) (πρώτα 7 μέτρα).
- [Beethoven, Violin Sonata op.12, no.2 Allegro piacevole](#) (16 πρώτα μέτρα).
- [Chopin, Fantaisie Improptu op.66](#) (πρώτα 12 μέτρα).
- [Liszt, Liebestraum no.3, S.541](#) (πρώτα 12 μέτρα).

Κεφάλαιο 16

Χρωματική μετατροπία

Χρωματική μετατροπία ονομάζεται η τονικοποίηση μίας χρωματικής βαθμίδας της αρχικής τονικότητας. Οι τρόποι με τους οποίους μπορεί να γίνει εξακολουθούν να είναι τρεις, όπως και στις διατονικές μετατροπίες. Ο βαθμός συγγένειας με την αρχική τονικότητα μπορεί να συζητηθεί βάση του γραφικού στο παράδειγμα 15.1 του κεφαλαίου 15.

16.1 Διατονική τονική απόκλιση

Στην περίπτωση της χρωματικής μετατροπίας με διατονική τονική απόκλιση, πραγματοποιείται μετάβαση από την αρχική τονική στην επόμενη, με κοινή διατονική συγχορδία και για τις δύο τονικότητες.

C: I I vi V⁷/iii iii⁶/Dii⁶ I⁴ V⁷ I

Παράδειγμα 16.1

16.2 Χρωματική τονική απόκλιση

Στην περίπτωση της χρωματικής μετατροπίας με χρωματική τονική απόκλιση, ουσιαστικά δεν αλλάζει τίποτα σε σύγκριση με αυτήν της διατονικής μετατροπίας με χρωματική τονική απόκλιση. Και στις δύο περιπτώσεις τονικοποιείται μία χρωματική βαθμίδα σε σχέση με την αρχική τονική αλλά η κοινή διατονική συγχορδία απουσιάζει και στη θέση της υπάρχει μία χρωματική για μία από τις δύο τονικότητες ή και για τις δύο. Στο παράδειγμα 16.2 πραγματοποιείται χρωματική μετατροπία με χρωματική τονική απόκλιση, όπου η κοινή συγχορδία είναι χρωματική για την αρχική τονικότητα και διατονική για την επόμενη.

C: I I I iv ii⁶ V⁷ I

Abvi

Παράδειγμα 16.2

Στο παράδειγμα 16.3 η κοινή συγχορδία είναι διατονική για την αρχική τονικότητα και χρωματική για την επόμενη. Η αρμονική βαθμίδα της βαρυμένης έκτης ($\flat VI$) που εμφανίζεται στο παράδειγμα εξηγείται στο κεφάλαιο 19.

B $\flat$: I V⁶ I ⁶ IV G $\flat$ VI V I

Παράδειγμα 16.3

Στο παράδειγμα 16.4 η κοινή συγχορδία είναι χρωματική και για τις δύο τονικότητες. Η αρμονική βαθμίδα της δεύτερης ναπολιτάνικης (II^{N6}) που εμφανίζεται στο παράδειγμα εξηγείται στο κεφάλαιο 18.

G: I vii⁶ I⁶ V₃ $\flat VI^6$ d:II^{N6} V⁷ i

Παράδειγμα 16.4

Παραδείγματα χρωματικών τονικών αποκλίσεων.

F: I V⁷ I V⁷ i I⁶ V⁷ I

Λ $\flat$: vi

Παράδειγμα 16.5

[Schubert, Originaltänze, op.9, no.33](#)

Kostka 2013, 359

Παράδειγμα 16.6

Schubert, Moment Musical, op.94, no.6

Kostka 2013, 360

16.3 Διαδοχικές δεσπόζουσες μεθ' εβδόμης (V^7)

Συχνά σε θέματα αρμονίας παρατηρούνται αλληπάλληλες V^7 που διαδέχονται η μία την άλλη. Η δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης είναι μία αρκετά διάφωνη συγχορδία η οποία έχει την ικανότητα να εντάσσει τη μουσική σε ένα διατονικό πλαίσιο χωρίς απαραίτητα να προηγείται κάποια προδεσπόζουσα ή ακόμα να έπεται η τονική.

Αυτή είναι ακόμα μία περίπτωση υποφαινόμενης «λύσης» της δεσπόζουσας (δηλαδή μετά από μία V μπορεί να ακολουθεί η τονική, η επιδεσπόζουσα ως απροσδόκητη κίνηση αλλά και μία δεσπόζουσα άλλης τονικότητας).

Παράδειγμα 16.7

16.4 Θέματα αρμονίας

Να λυθούν τα παρακάτω θέματα αρμονίας.

1. Πρωτότυπο.



2. Πρωτότυπο.



3. Πρωτότυπο.



4. Πρωτότυπο.



5. Πρωτότυπο.



6. Πρωτότυπο.



7. Δραγατάκης 1979, 26-27.



8. Δραγατάκης 1979, 57 (επεξεργασμένο).



9. Δραγατάκης 1979, 36 (επεξεργασμένο).



16.5 Μουσικά παραδείγματα για ακρόαση και περαιτέρω ανάλυση

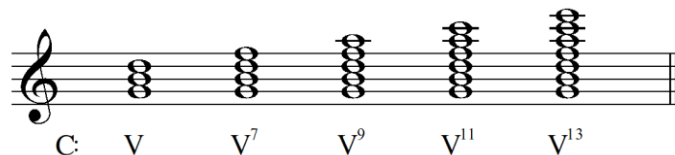
- [Beethoven, Piano Sonata no.31, op.110, I](#) (επανεκθεση στην IV, μ.62-69).
- [Schubert, Schwanengesang, “Aufenthalt” D.957, no.5](#) (48 μέτρα, έως ΤΑΠ στη Σι ελάσσονα).
- [Chopin, Nocturne in G major op. 37, no.2](#) (μέχρι το μέτρο 25, Φα ελάσσονα).
- [Schumann, “Sanger’s Trost” op.127, no.1](#) (Bb:I / ...Blumen, Hain und Aue έως ...Sängers nicht).
- [Schubert, Violin Sonata in D major op.137, No.1, D.384](#) (Από την αρχή έως και τα 4 πρώτα μέτρα του C).

Κεφάλαιο 17

Η δεσπόζουσα συγχορδία με επεκτάσεις V^9 , V^{11} , V^{13}

17.1 Ορισμός

Με τον ίδιο τρόπο που παράγεται μία συγχορδία μεθ' εβδόμης, δηλαδή με την προσθήκη ενός ακόμα φθόγγου μία τρίτη υψηλότερα σε μία τρίφωνη συγχορδία, αντίστοιχα εάν συνεχιστεί αυτή η διαδικασία θα προκύψουν συγχορδίες $9^{ης}$, $11^{ης}$ και $13^{ης}$.

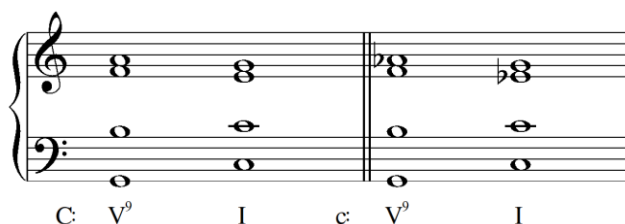


Παράδειγμα 17.1

Η μουσική του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα χρησιμοποιεί στην πλειοψηφία της τρίφωνες και τετράφωνες συγχορδίες. Πραγματικές πεντάφωνες και εξάφωνες συγχορδίες εμφανίζονται από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, στην εποχή του ιμπρεσιονισμού και στο εξής. Παρότι στην εποχή της κοινής πρακτικής η συγχορδία $9^{ης}$ εμφανίζεται, ο ρόλος της συχνά είναι αυτός του ξένου φθόγγου που εξαφανίζεται πριν η συγχορδία λυθεί (Kostka 2013, 415). Εξαιτίας των ιδιαίτερα πολλών περιπτώσεων και εξαιρέσεων που μπορούν να προκύψουν με τις εν λόγω συγχορδίες, στο παρόν κεφάλαιο θα αναλυθούν συγκεκριμένα παραδείγματα και τρόποι χρήσης τέτοιων συγχορδιών. Για περαιτέρω ανάγνωση, μπορούν να εξεταστούν οι εξής παραπομπές (Kostka 2013, 414) (Piston 2001, 533) (Καλομοίρης 1993, 227) (Aldwell & Schachter 2002, 471).

17.2 Η V^9 και V^{b9}

Προκειμένου η πεντάφωνη συγχορδία να γραφεί τετράφωνα, πρέπει να συμπυκωθεί παραλείποντας έναν συγχορδιακό φθόγγο. Συνήθως *παραλείπεται η πέμπτη* της συγχορδίας, η οποία αντιστικτικά είναι ασήμαντη συγκριτικά με τους άλλους φθόγγους της συγχορδίας (Piston 2001, 533). Η κανονική λύση της συγχορδίας εμφανίζεται στο παράδειγμα 17.2, όπου ο προσαγωγέας «λύνεται» στην τονική και οι έβδομη και ένατη με κατιόντα βήματα αντίστοιχα. Επίσης, η ένατη στην V^9 , η οποία εμφανίζεται κατά κύριο λόγο στη φωνή της σοπράνο, τοποθετείται ένα διάστημα ενάτης πάνω από τη θεμέλιο και συνήθως είναι προτιμητέο ο προσαγωγέας να βρίσκεται κάτω από την ένατη και όχι πάνω.



Παράδειγμα 17.2

Ο τρόπος που οι συνθέτες αντιμετωπίζουν την V^9 κατά τους 18^ο και 19^ο αιώνες φανερώνει τρεις σημαντικές πτυχές (Piston 2001, 534):

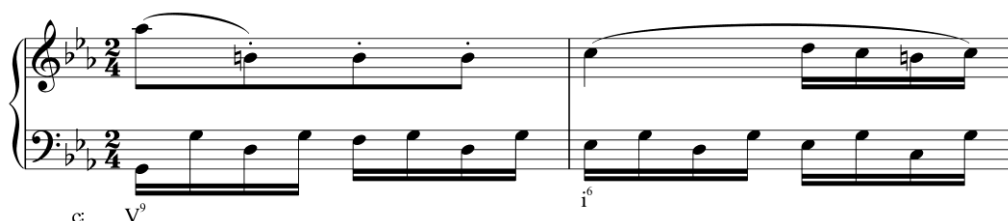
1. Η ένατη (η δ της κλίμακας) μπορεί να προκύψει ως ξένος φθόγγος (καθυστέρηση, αποτζιατούρα κ.λπ.), ο οποίος «λύνεται» καθοδικά στην $\hat{5}$ βαθμίδα. Εάν πρόκειται για μεγάλη «λύνεται» ανοδικά στην $\hat{7}$ βαθμίδα, προτού λυθεί η συγχορδία.



Παράδειγμα 17.3

Schubert, Unfinished Symphony no.8, I
Piston 2001, 534

2. Η ένατη μπορεί να προκύψει ως συγχορδιακός φθόγγος, ωστόσο ενδέχεται να λείπει από τη συγχορδία κατά τη στιγμή της αρμονικής αλλαγής. Αυτή η περίπτωση πρόκειται για την *λύση μέσω αρπισμού* ενός διάφωνου φθόγγου, μία αρχή που δεν ισχύει για καμία άλλη διάφωνη συγχορδία.



Παράδειγμα 17.4

Bach, Keyboard Concerto in D major, no.3, III
Piston 2001, 535

3. Η ένατη μπορεί να προκύψει ως διάφωνος συγχορδιακός φθόγγος που «λύνεται» σε φθόγγο της επόμενης συγχορδίας.

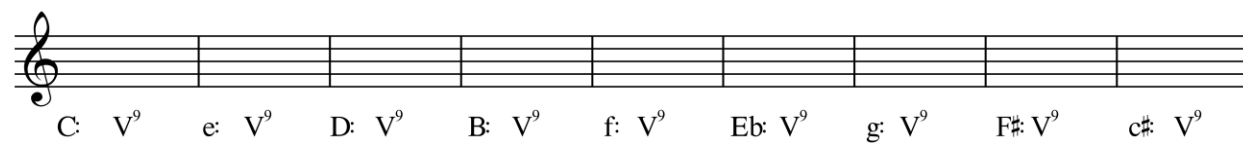


Παράδειγμα 17.5

Wagner, Das Rheingold, WWV 86A, Scene III
Piston 2001, 536

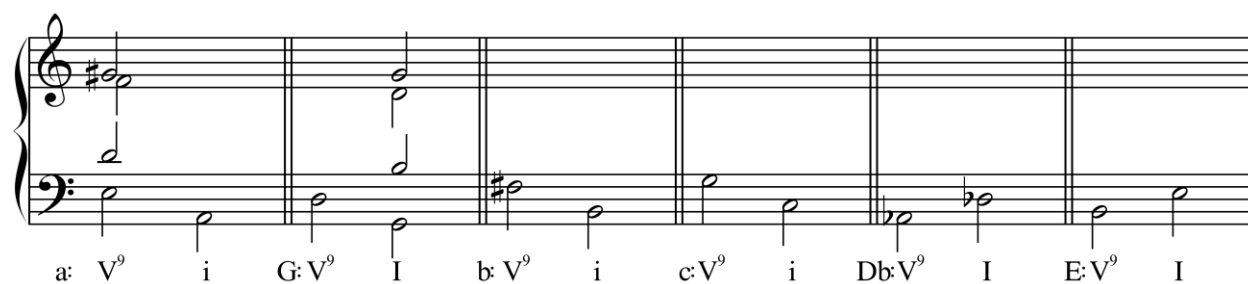
17.3 Ασκήσεις

1. Να συμπληρωθούν οι παρακάτω δεσπόζουσες μεθ' ενάτης στην πλήρη μορφή τους (πεντάφωνες).



A musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff is divided into nine measures. Below each measure is a label for a dominant seventh chord (V⁹) with its root and quality. The labels are: C: V⁹, e: V⁹, D: V⁹, B: V⁹, f: V⁹, Eb: V⁹, g: V⁹, F#: V⁹, and c#: V⁹.

2. Να συμπληρωθούν οι υπολειπόμενοι φθόγγοι στις παρακάτω αρμονικές συνδέσεις.



A musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff is divided into six measures. Below each measure is a label for a dominant seventh chord (V⁹) with its root and quality. The labels are: a: V⁹, i, G: V⁹, I, b: V⁹, i, c: V⁹, i, Db: V⁹, I, E: V⁹, and I.

17.4 Θέματα αρμονίας

Να λυθούν τα παρακάτω θέματα αρμονίας.

1. Καλομοίρης & Οικονομίδης 1934, 56 (επεξεργασμένο).

Two staves of musical notation in bass clef, C major, 4/4 time. The first staff contains measures 9 through 13, and the second staff contains measures 14 through 18. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

2. Καλομοίρης & Οικονομίδης 1934, 58 (επεξεργασμένο).

Three staves of musical notation in treble clef, B-flat major, 4/4 time. The first staff contains measures 8 through 12, the second staff contains measures 13 through 17, and the third staff contains measures 18 through 22. Chord symbols V^9 and V^{b9} are present below the staves.

Κεφάλαιο 18

Η ναπολιτάνικη συγχορδία (IIN⁶)

18.1 Ορισμός

Η ναπολιτάνικη συγχορδία είναι μία αλλοιωμένη συγχορδία που εμφανίζεται τόσο στο μείζονα όσο και τον ελάσσονα τρόπο. Εμφανίζεται ως τρίφωνη μείζονα με θεμέλιο τη βαρυμένη δεύτερη βαθμίδα της κλίμακας και σχεδόν κατά αποκλειστικότητα σε πρώτη αναστροφή. Ιστορικά, παρότι έχει χρησιμοποιηθεί εκτενώς από Ιταλούς συνθέτες συσχετιζόμενους με τη Νάπολη κατά τον 18^ο αιώνα, εμφανίζεται και σε προγενέστερη μουσική του 17^{ου} αιώνα από συνθέτες όπως οι Carissimi, Corelli και Purcell (Piston 2001, 578) (Kostka 2013, 354).

Η συγχορδία συμβολίζεται ως IIN⁶ και παρότι είναι μία σύμφωνη τρίφωνη συγχορδία, εξαιτίας των χρωματικών αλλοιώσεων της σε σχέση με το διατονικό πλαίσιο αναφοράς, έχει κάποιες «αναγκαστικές λύσεις». Κατά την εποχή της κοινής πρακτικής εμφανίζεται πάντα σε πρώτη αναστροφή, ενώ από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα ρομαντικοί συνθέτες την χρησιμοποιούν και σε ευθεία κατάσταση. Λόγω της συνεχούς εμφάνισής της σε πρώτη αναστροφή, η συγχορδία αποκαλείται επίσης *ναπολιτάνικη έκτη*.

Η ναπολιτάνικη συγχορδία έχει λειτουργία προδεσπόζουσας και συμπεριφέρεται όπως μία διατονική ii⁶, ii^{o6}, IV κ.λπ, με προορισμό τη δεσπόζουσα. Η «ιδανική» διάταξη, ειδικότερα για τα θέματα αρμονίας, είναι ο *διπλασιασμός της τρίτης* στις φωνές του μπάσου και του τενόρου. Στο παράδειγμα 18.1 παρουσιάζονται τυπικές αρμονικές συνδέσεις που περιέχουν την IIN⁶.

e: VI IIN⁶ V⁷ i VI IIN⁶ V⁴₂ i⁶ iv IIN⁶ i⁶₄ V i⁶ IIN⁶ vii^{o7}/V V i

Παράδειγμα 18.1

18.2 Λειτουργικά χαρακτηριστικά

- Ο διπλασιασμένος φθόγγος είναι συνήθως η τρίτη της συγχορδίας.
- Η ναπολιτάνικη «λύνεται» σε V ή I₄⁶. Μερικές φορές ανάμεσα στη IIN⁶ και την V παρεμβάλλεται η vii^{o7}/V.
- Η b² κατεβαίνει ένα διάστημα τρίτης ελαττωμένης στον προσαγωγέα, στη σύνδεση IIN⁶ – V. Η κίνηση b² – b² αποφεύγεται.
- Η IIN⁶ είθισται να εμφανίζεται μετά από IV, ii^o, VI ή i.
- Εμφανίζεται τόσο στον ελάσσονα τρόπο όσο και στο μείζονα.

- Σπάνια εμφανίζεται σε ευθεία κατάσταση. Για τα θέματα αρμονίας χρησιμοποιείται σε ευθεία κατάσταση μόνο εάν είναι δοσμένο το μπάσο με το b^2 (εξαιρετικά σπάνιο) και ακολουθεί πτώση.
- Η κακή αρμονική σχέση που δημιουργείται στη σύνδεση $II^6 - V$ επιτρέπεται.
- Το διάστημα 3^{rd} ελαττωμένης στη σύνδεση $II^6 - V$ επιτρέπεται. Να δοθεί ιδιαίτερη προσοχή σε αυτό το διάστημα καθώς, εάν εμφανιστεί σε δοσμένη μελωδία υπάρχει μεγάλη πιθανότητα να επιδέχεται μίας τέτοιας αρμονικής προόδου.
- Ο σκοπός της συγχορδίας είναι να εντείνει τη λειτουργία της προδεσπόζουσας.

18.3 Παραδείγματα χρήσης της ναπολιτάνικης συγχορδίας στο ρεπερτόριο

Τα παραδείγματα 18.3 έως 18.5 προσφέρονται για αρμονική ανάλυση.

Moderato

Chord progression: i^6 , N^6 , i^6 , v^7 , i

Παράδειγμα 18.2

[Haydn, Piano Sonata in C# minor, Hob.XVI:36](#)

Kostka 2013, 355

Chord progression: i^6 , N^6 , i^6 , v^7 , i

Παράδειγμα 18.3

[Chopin, Nocturne no.20 in C# minor](#)

Op.27.Nº 2.
Adagio sostenuto.
Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini.
sempre pp e senza sordini.



Παράδειγμα 18.4

[Beethoven, Piano Sonata in C# minor, op.27, no.2, "Moonlight"](#)

Piston 2001, 580



TUTTI

Παράδειγμα 18.5

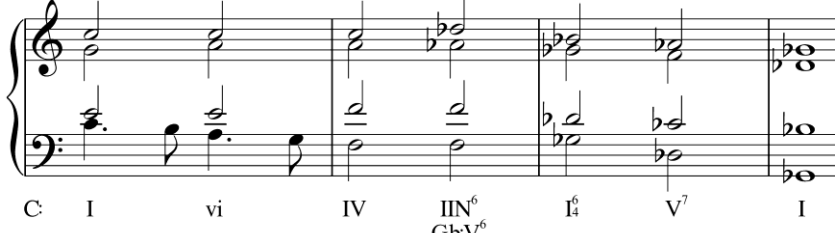
[Mozart, Piano Concerto no.23, KV.488, II](#)

Piston 2001, 580

18.4 Τονική απόκλιση με τη ναπολιτάνικη συγχορδία

Η ναπολιτάνικη συγχορδία συχνά εμφανίζεται σε χρωματικές τονικές αποκλίσεις. Ούσα μία τρίφωνη μείζονα συγχορδία, επιδέχεται πολλές ερμηνείες και χρησιμοποιείται ως «κομβική» συγχορδία.

Να αναλυθούν τα παρακάτω παραδείγματα τονικών αποκλίσεων με τη ναπολιτάνικη συγχορδία.



C I vi IV IIN⁶ I⁶ V⁷ I
GbV⁶

Παράδειγμα 18.6

$e:$ i $vii^{\circ 6}$ i^6 $ii^{\circ 5}$ V^7 $\frac{6}{5}$ VI^6 $bIIIN^6$ i^4 V^7 i

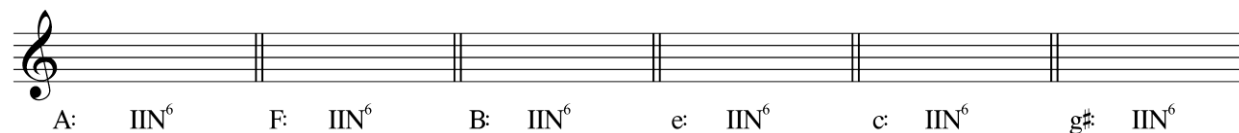
Παράδειγμα 18.7

$A:$ I IV^6 V bVI^6 $c:IIIN^6$ i^4 V i

Παράδειγμα 18.8

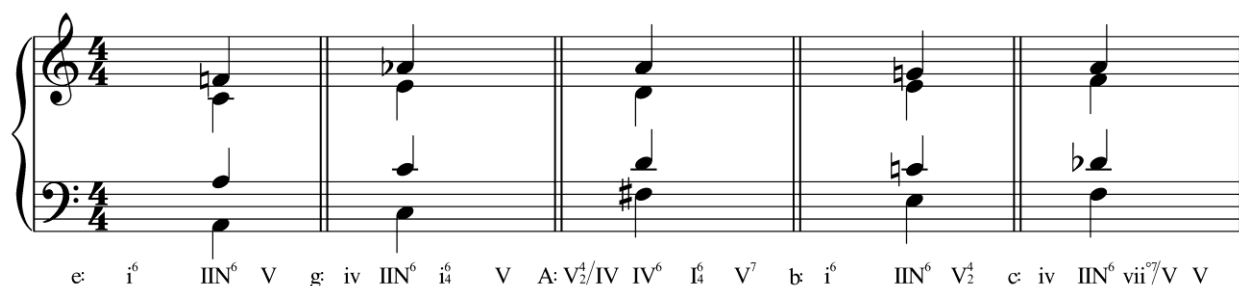
18.5 Ασκήσεις

1. Να αναγραφεί η ναπολιτάνικη συγχορδία στις τονικότητες που ζητείται.



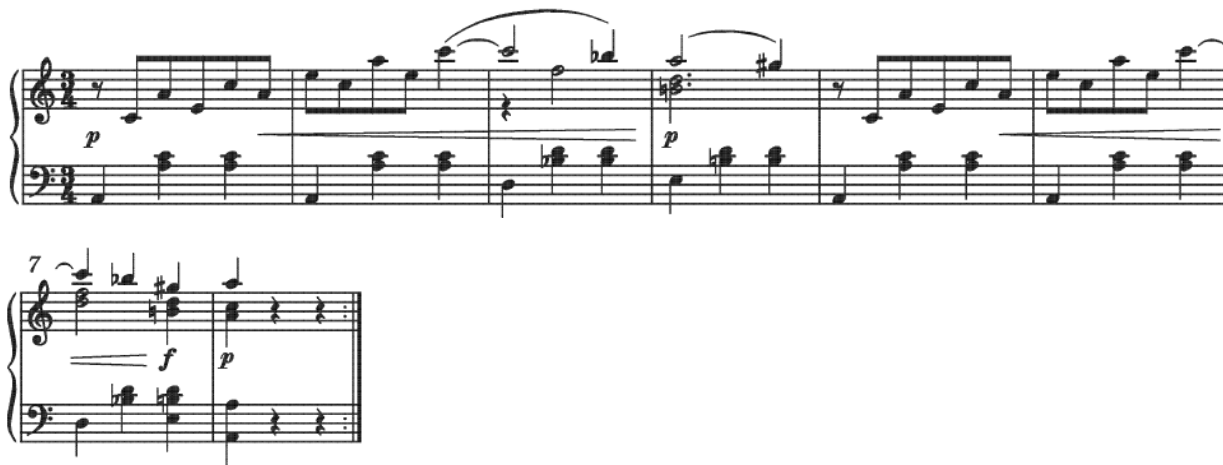
A: IIN⁶ F: IIN⁶ B: IIN⁶ e: IIN⁶ c: IIN⁶ g#: IIN⁶

2. Να αναγραφούν οι συγχορδίες που λείπουν στα παρακάτω παραδείγματα.



e: i⁶ IIN⁶ V g: iv IIN⁶ i⁴ V A: V⁴/IV IV⁶ I⁴ V⁷ b: i⁶ IIN⁶ V⁴ c: iv IIN⁶ vii⁷/V V

3. Να γίνει αρμονική ανάλυση του παρακάτω αποσπάσματος ([Beethoven, Bagatelle, op.119, no.9](#)) καθώς και επισήμανση των πτώσεων.



4. Να δημιουργηθεί μία αρμονική διαδοχή στην τονικότητα της Σι ελάσσονας, σε μέτρο 6/8 και αρμονικό ρυθμό το παρεστιγμένο τέταρτο και το παρεστιγμένο μισό, με τις εξής παραμέτρους:

- ΑΑΠ, ΤΑΠ και απροδόκτητη «πτώση».
- Χρωματική μετατροπία με χρωματική τονική απόκλιση μέσω της ναπολιτάνικης συγχορδίας.
- Χρωματική μετατροπία με διατονική τονική απόκλιση.

5. Να δημιουργηθούν οι παρακάτω αρμονικές διαδοχές (Kostka & Payne 2003, 218) με τις εξής παραμέτρους:

- Όλα τα παραδείγματα να γίνουν σε διαφορετικό μέτρο.
- Να δοθεί προσοχή στη μετρική θέση όπου θα χρησιμοποιηθούν συγκεκριμένες συγχορδίες.
- Στα παραδείγματα τρία και τέσσερα να τεκμηριωθεί το είδος της μετατροπίας και της τονικής απόκλισης.

1.

g: i V i⁶ i VI V₂/IIN IIN⁶ vii.⁰⁷/V i₄⁶ V I

2.

$$\text{e: } \text{i} \quad V_2^4/\text{iv} \quad \text{iv}^6 \quad \text{i}_4^6 \quad \text{IIN}^6 \quad V_2^4 \quad \text{i}^6 \quad \text{vii}^{\circ 6} \quad \text{i}$$

3.

Eb: I I⁶ vi ii V I⁶
 :III⁶ vii^{o7}/V i⁶ V⁷ i

4.

b: i V VI i⁶ IIN⁶
 :IV⁶ V₅⁶ I V I

18.6 Θέματα αρμονίας

Να λυθούν τα παρακάτω θέματα αρμονίας.

1. Δ. Δραγατάκης, *Αναδρομές V*, Σ.47, νο.3, επεξεργασμένο.

Exercise 1 consists of three staves of music in 4/4 time. The first staff contains measures 1 through 7. The second staff contains measures 8 through 12. The third staff contains measure 13, which ends with a double bar line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

2. Δ. Δραγατάκης, *Αναδρομές V*, Σ.52, νο.13.

Exercise 2 consists of three staves of music in 4/4 time. The first staff contains measures 1 through 5. The second staff contains measures 6 through 10. The third staff contains measure 11, which ends with a double bar line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

3. Δ. Δραγατάκης, *Αναδρομές V*, Σ.52, νο.16.

Exercise 3 consists of four staves of music in 4/4 time. The first staff contains measures 1 through 6. The second staff contains measures 7 through 13. The third staff contains measures 14 through 18. The fourth staff contains measure 19, which ends with a double bar line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Above measure 10, the Roman numerals bVI , iv , and ii are written vertically.

4. Πρωτότυπο.



5. Πρωτότυπο.



6. Πρωτότυπο.



7. Πρωτότυπο.



8. Πρωτότυπο.



18.7 Αρμονικές αναλύσεις

Να γίνει αρμονική ανάλυση και να αναλυθούν οι ξένοι φθόγγοι των παρακάτω αποσπασμάτων.
Να προηγηθεί ακρόαση των ηχητικών παραδειγμάτων.

1. [Chopin, Prelude op.28, no.20](#) (Kostka & Payne 2003, 211).



2. [Mozart, Piano concerto, K.488, II](#) (Kostka & Payne 2003, 93).

Excerpt from Mozart's Piano concerto, K.488, II, measures 1-10. The score is in D major (two sharps) and 3/4 time. Measure 1 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4. The bass staff has a half note D3, a quarter note E3, and a half note F#3. Measure 2 has a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4 in the treble, and a half note D3, a quarter note E3, and a half note F#3 in the bass. Measure 3 has a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4 in the treble, and a half note D3, a quarter note E3, and a half note F#3 in the bass. Measure 4 has a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4 in the treble, and a half note D3, a quarter note E3, and a half note F#3 in the bass. Measure 5 has a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4 in the treble, and a half note D3, a quarter note E3, and a half note F#3 in the bass. Measure 6 has a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4 in the treble, and a half note D3, a quarter note E3, and a half note F#3 in the bass. Measure 7 has a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4 in the treble, and a half note D3, a quarter note E3, and a half note F#3 in the bass. Measure 8 has a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4 in the treble, and a half note D3, a quarter note E3, and a half note F#3 in the bass. Measure 9 has a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4 in the treble, and a half note D3, a quarter note E3, and a half note F#3 in the bass. Measure 10 has a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4 in the treble, and a half note D3, a quarter note E3, and a half note F#3 in the bass. The word 'Andante' is written above the treble staff in measure 1.

3. [Chopin, op.55, no.1.](#)

Chopin, op.55, no.1. Musical score showing two systems of music. The first system includes a piano (p) dynamic marking. The second system includes a 2nd fingering marking. The score is in E-flat major, 3/4 time.

4. [Bach, BWV 2, “Ach Gott, von Himmel sieh darein”, VI.](#)

Bach, BWV 2, “Ach Gott, von Himmel sieh darein”, VI. Musical score showing two systems of music. The first system includes a piano (p) dynamic marking. The second system includes a 2nd fingering marking. The score is in E-flat major, 3/4 time.

5. [Mendelssohn, “Lieder ohne Worte”, op.102, IV.](#)

Un poco agitato, ma andante.

Mendelssohn, “Lieder ohne Worte”, op.102, IV. Musical score showing two systems of music. The first system includes a piano (p) dynamic marking. The second system includes a 2nd fingering marking. The score is in E-flat major, 3/4 time.

18.8 Μουσικά παραδείγματα για ακρόαση και περαιτέρω ανάλυση

- [Schubert, “The Miller and the Brook”, D.795, no.19](#) (πρώτα 10 μέτρα).
- [Chopin, Mazurka in F minor, op. 63, no.2](#) (πρώτα 16 μέτρα).
- [Rachmaninoff, “Vocalise”, op. 34, no.14](#) (πρώτα 7 μέτρα).
- [Schubert, String Quartet no.12, D.703](#) (πρώτα 27 μέτρα, μέχρι ΤΑΠ στη Λα ύφεση μείζονα).
- [Schubert, Arpeggione Sonata, D.821](#) (πρώτα 22 μέτρα).
- [Haydn, String Quartet, op.76, no.6](#) (μ.31-39).

ΜΕΡΟΣ ΙΙΙ

Κεφάλαιο 19

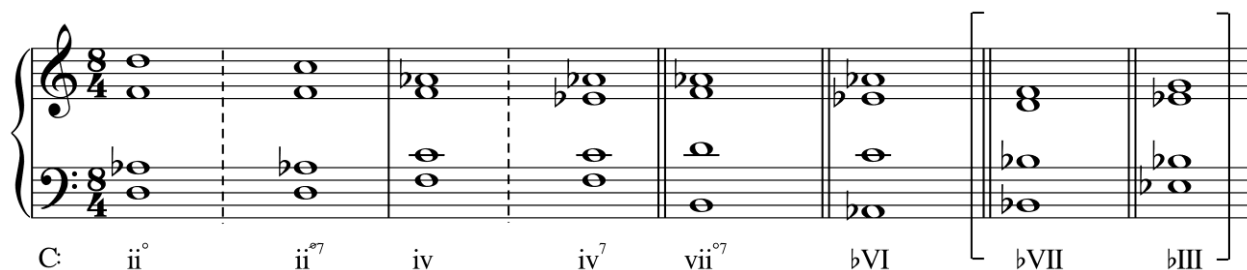
Εισαγωγή στην τροπική μίξη – Δανεισμός συγχορδιών

19.1 Ορισμός

Στο παρόν κεφάλαιο παρουσιάζονται αλλοιωμένες συγχορδίες που χρησιμοποιούνται για να προσδώσουν «χρώμα» σε ένα μουσικό απόσπασμα. Οι περισσότερες από αυτές το επιτυγχάνουν εισάγοντας στοιχεία του ελάσσονα τρόπου στον μείζονα με τη χρήση της $b\hat{6}$, $b\hat{3}$ και $b\hat{7}$ βαθμίδας. Αυτή η διαδικασία ονομάζεται *τροπική μίξη* και τα επακόλουθα αυτής είναι η χρήση συγχορδιών του ελάσσονα τρόπου στον μείζονα και σπανιότερα το αντίστροφο (Kostka 2013, 346).

«Η πρώτη περίπτωση (μία σύνθεση σε μείζονα τονικότητα να δανείζεται φθόγγους ή συγχορδίες από την ομώνυμη ελάσσονα) είναι και η πλέον συνηθισμένη κατά την κλασική περίοδο. Κατά την όψιμη ρομαντική περίοδο η αντίστροφη πορεία [...] συναντάται εξίσου [...]. Όπως γράφει ο H. Schenker στην *Αρμονία* του: «Για να το τοποθετήσουμε σωστά, νομίζω ότι *κάθε σύνθεση κινείται σε ένα μείζον-ελάσσον σύστημα*. Μία σύνθεση σε Ντο, για παράδειγμα, θα πρέπει να γίνει αντιληπτή ως μία σύνθεση σε Ντο μείζονα-ελάσσονα. Διότι μία καθαρή Ντο μείζονα χωρίς στοιχεία της Ντο ελάσσονας ή, αντίστροφα μία καθαρή Ντο ελάσσονα χωρίς κανέναν συστατικό της Ντο μείζονας δεν εμφανίζεται σχεδόν ποτέ στη [μουσική] πραγματικότητα.» (Φιτσιώρης 2010, 15-16).

Παρότι το φαινόμενο της τροπικής μίξης αποτελείται από πολλές επιμέρους ενότητες, στο παρόν κεφάλαιο παρουσιάζεται η χρήση των συγχορδιών bVI , iv , iv^7 , ii° , ii^{o7} , vii^{o7} , $bVII$ και $bIII$ στο μείζονα τρόπο. Στον ελάσσονα, η μόνη δανεική συγχορδία που εμφανίζεται είναι η *μείζονα τονική*. Αξίζει επίσης να αναφερθεί ότι οι δανεισμένες συγχορδίες διατηρούν τη λειτουργία της αντίστοιχης διατονικής βαθμίδας του τρόπου προέλευσής τους, εντείνοντας ωστόσο τη λειτουργία τους λόγω των χρωματικών αλλοιώσεων που τις συνοδεύουν.



Παράδειγμα 19.1

19.2 Δανεικές συγχορδίες στο μείζονα τρόπο – Η χρήση της $b\hat{6}$

Τα πιο συχνά παραδείγματα απλής τροπικής μίξης στο μείζονα τρόπο περιλαμβάνουν συγχορδίες που περιέχουν την βαρυμένη έκτη βαθμίδα της κλίμακας. Οι δανεικές συγχορδίες που μπορούν να προκύψουν είναι τέσσερις: οι vii^{o7} , iv , ii° , και ii^{o7} . Όπου εμφανίζεται η $b\hat{6}$ «λύνεται» στην $\hat{5}$ βαθμίδα της κλίμακας, όπως αντίστοιχα προσεγγίζεται από την $\hat{6}$ ή την $\hat{5}$.

19.3 Η ντιμινουίτα (vii^{o7})

Η χρήση της ντιμινουίτας του ελάσσονα τρόπου εμφανίζεται συχνότερα από τη διατονική ημιελαττωμένη συγχορδία μεθ' εβδόμης του μείζονα.

C IV vii^{°5} I⁶ IV vii^{°5} I⁶

Παράδειγμα 19.2

19.4 Ελάσσονα τέταρτη (iv)

Η δανεική ελάσσονα τέταρτη βαθμίδα εμφανίζεται στη θέση της αντίστοιχης διατονικής μείζονας και εξακολουθεί να έχει ρόλο προδεσπόζουσας με την τάση να οδηγεί στη δεσπίζουσα.

C I IV V⁷ C I iv V⁷

Παράδειγμα 19.3

g: V i ii^{°6} I V^{4/IV} IV⁶ iv⁶ (I⁴⁶) vii^{°7/V} V 7 I

Παράδειγμα 19.4

[Bach, 371 chorales, *Herzliebster Jesu, was hast du*, no.59](#)

Kostka 2013, 349

19.5 Ελαττωμένη ii^o, και ii^{o7}

Η ελαττωμένη ii^o βαθμίδα του ελάσσονα τρόπου εμφανίζεται συχνότερα ως τετράφωνη συγχορδία μεθ' εβδόμης στη θέση της ελάσσονας ii του μείζονα.

56

p

p

D: I ii⁴₂ V⁶₅ I ii⁴₂ V⁶₅

Παράδειγμα 19.5

Clara Schumann, Piano Trio, op. 17, IV

Kostka 2013, 349

C: IV ii⁷ IV ii⁷ V⁷

Παράδειγμα 19.6

Μετά τις δανεικές συγχορδίες που περιλαμβάνουν μόνο την βαρυμένη έκτη βαθμίδα της κλίμακας ακολουθούν συγχορδίες που περιέχουν την $b\hat{3}$ και σπανιότερα την $b\hat{7}$. Οι bVI , i , iv^7 , και λιγότερο συχνά οι $bIII$ και $bVII$.

19.6 Ελάσσονα τονική (i)

Όσοι έχουν παρακολουθήσει την ταινία *2001: A space odyssey* (1968), έχουν ήδη έρθει σε επαφή με την εναλλαγή μείζονας και ελάσσονας τονικής. Στην εισαγωγή της ταινίας ακούγεται το έργο *Also Sprach Zarathustra* (1896) του Ρίχαρντ Στράους, το οποίο κάνει χρήση του φαινομένου.

Sehr breit.

Nr. Die Sopra- und Sotto-Bezeichnungen werden besonderer Beachtung empfohlen.

Übertragen von Otto Singer.

PIANO.

Secondo

pp trem.

p *feierlich*

f

p *mf* *f* *p* *f*

Παράδειγμα 19.7

R. Strauss, Also Sprach Zarathustra, op. 30, piano reduction

Ομοίως στο παράδειγμα 19.8.

27 30

Bb: I 6 V+⁶/IV IV vii^o/V

30

p *pp* *cresc.*

p *pp* *cresc.*

p *pp* *cresc.*

p *pp* *cresc.*

I₄ I₄ V₆/VI bVI iv⁶ V₄/V

Παράδειγμα 19.8

[Haydn, String Quartet, op.9, no.2, I](#)

Kostka 2013, 351

19.7 Μείζονα βαρυμένη έκτη (bVI)

Συνδυάζοντας b⁶ και b³ προκύπτει η μείζονα βαρυμένη έκτη βαθμίδα στο μείζονα τρόπο, μία συγχορδία που εμφανίζεται αρκετά συχνά στο ρεπερτόριο.

C: I bVI iv V⁷ I I bVI ii^o₆ V⁷ I I V⁷ bVI ii^o₆₅ V⁶⁻⁵₄₋₃ I

Παράδειγμα 19.9

Laitz 2012, 422

Η χρήση της bVI αντί της vi ως συγχορδία «στόχος» σε μία απροσδόκητη «πτώση» εντείνει την τονική αντίθεση καθώς και την απροσδόκητη αίσθηση.

(Andante con moto)
Leporello

124

pel pia - cer di por - le in li - sta,

V⁷ bVI

Παράδειγμα 19.10

[Mozart, *Madamina* from *Don Giovanni*, K.527](#)

Aldwell & Schachter 2002, 396

19.8 bVII και bIII

Η μείζονα βαρυμένη έβδομη και η μείζονα βαρυμένη τρίτη δεν εμφανίζονται τόσο συχνά όσο οι προαναφερθείσες δανεικές συγχορδίες. Η bVII προκύπτει συχνά ως V/bIII κατά τρόπο αντίστοιχο με τη χρήση διατονικών βαθμίδων στον ελάσσονα τρόπο. Αντίστοιχα, η bIII συχνά εμφανίζεται ως δεσπόζουσα της bVI (V/ bVI).

25

Es ist ei - ne al - te Ge - schich - te, doch bleibt sie im - mer neu, und

ritardando

30

wem sie just pas - si - ret, dem bricht das Herz ent - zwei.

a tempo

V⁷ bIII

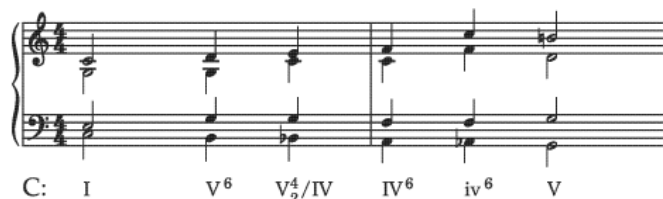
vii^o₅ V⁷ I

Παράδειγμα 19.11

[Schumann, *Ein Jüngling liebt ein Mädchen*, op.48, no.11](#)

Kostka 2013, 352

Συχνά παρατηρείται, στο ρεπερτόριο αλλά και σε θέματα αρμονίας, τόσο σε μείζονα όσο και σε ελάσσονα τρόπο, η κατιούσα χρωματική κίνηση $\hat{8} - \hat{7} - \flat\hat{7} - \hat{6} - \flat\hat{6} - \hat{5}$, η οποία ακολουθείται από πτώση εντός τονικότητας. Η κίνηση αυτή αναφέρεται ως *χρωματική τέταρτη* (chromatic fourth) ή *passus duriusculus*²⁰, όρος που προέρχεται από τον 16^ο αιώνα.



Παράδειγμα 19.12

Laitz 2012, 429



Παράδειγμα 19.13

Geminiani, *The Art of Playing the Violin*, op.9, no.8

Laitz 2012, 428

²⁰ Monelle, Raymond 2000, *The sense of Music: Semiotic Essays*, p.73

19.9 Ασκήσεις

1. Να συμπληρωθούν οι συγχορδίες στις τονικότητες που ζητούνται, με αναγραφή του οπλισμού στα παρακάτω παραδείγματα.

1	2	3	4	5
A: ii ⁶	d: IIN ⁶	e: IIN ⁶	E: i ⁶	F: bVI

6	7	8	9	10
g: I	Bb: vii ⁶ ₅	Ab: iv ⁶	D: IIN ⁶	C: ii ⁶ ₅

2. Να αναγραφούν οι αρμονικές βαθμίδες για τις υπαινισσόμενες συγχορδίες στα παρακάτω παραδείγματα.

f#: _____	A: _____	Ab: _____	Bb: _____	D: _____

G: _____	e: _____	E: _____	F: _____	B: _____

3. Για κάθε μία από τις παρακάτω ασκήσεις να αναγραφεί ο οπλισμός και να συμπληρωθούν οι συγχορδίες που ζητούνται (το βέλος δίπλα σε μία δεσπόζουσα είναι μία εναλλακτική γραφή για τις παρενθετικές δεσπόζουσες ($V \rightarrow IV = V/IV$)) (συνέχεια στην επόμενη σελίδα).

1	2	3	4
e: i ⁶ IIN ⁶ V	Bb: I vii ⁶ ₇ I	F: I ii ⁶ ₂ V ⁶ ₅	g: iv IIN ⁶ i ⁶ ₄ V

5 6 7 8

D: V⁷ bVI IIN⁶ A: V⁴/_{iv} iv⁶ I⁴ V⁴ b i⁶ IIN⁶ V⁴ c: iv IIN⁶ vii⁷/V

5. Να αναγραφούν οι παρακάτω συγχορδίες στις τονικότητες που ζητούνται, με αναγραφή του οπλισμού.

D: bVI Eb: bVI B: bVI G: bVI Bb: bVI Db: bVI E: bVI Ab: bVI C#: bVI

F: iv Bb: iv A: iv F: vii⁷ E: vii⁷ B: vii⁷ C#: ii⁷ F#: ii⁷ Eb: ii⁷

6. Να δημιουργηθούν οι παρακάτω αρμονικές διαδοχές (Kostka & Payne 2003, 207) με τις εξής παραμέτρους:

- Τα παραδείγματα να γίνουν σε διαφορετικό μέτρο.
- Να δοθεί προσοχή στη μετρική θέση όπου θα χρησιμοποιηθούν συγκεκριμένες συγχορδίες.
- Να τεκμηριωθεί το είδος της μετατροπίας και της τονικής απόκλισης.

1.

D: I V I⁶ vi iv⁶
 ii⁶ V⁴ I⁶ V⁶/₅/V I⁶ V I

2.

F: I vii⁶₅ I⁶ V⁶₅ I vii⁴₃/IV iv⁶
 ii⁶ iv i⁶ V i

3.

a: i VII⁶ III vi IIN⁶ vii⁷/V i⁶₄ V i VI IIN⁶
 bVI⁶ V⁶₅ IV⁶ V⁷ I

19.10 Αρμονικές αναλύσεις

Να γίνει αρμονική ανάλυση στα παρακάτω αποσπάσματα.

1. [Schubert, 4 Improptus, D.935, no.2 in Ab major.](#)

Trio

Db: I

51

55

decresc.

pp

59

f

tr

63

cresc.

8va

67

ff

f

2. [Schubert, 4 Impromptus, D.899, no.1](#) (Kostka & Payne 2003, 203). Η ανάλυση να γίνει στην τονικότητα της Λα ύφεση μείζονας.

The image displays a musical score for Schubert's 4 Impromptus, D.899, no.1, in E-flat major. The score is presented in five systems, each consisting of a piano (right) and bass (left) staff. The first system includes a faded background image of the beginning of the piece. The notation features various fingerings, dynamics (pp, p, mf, decresc.), and articulation marks. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and fingerings clearly indicated.

3.



4.



5.



6. [Schumann, “Dichterliebe”, op.48, no.7 “Ich grolle nicht”](#) (Kostka & Payne 2003, 198).

Nicht zu schnell *mf*

Ich grol-le nicht, und wenn das Herz _____ auch bricht,

mf

19.11 Μουσικά παραδείγματα για ακρόαση και περαιτέρω ανάλυση

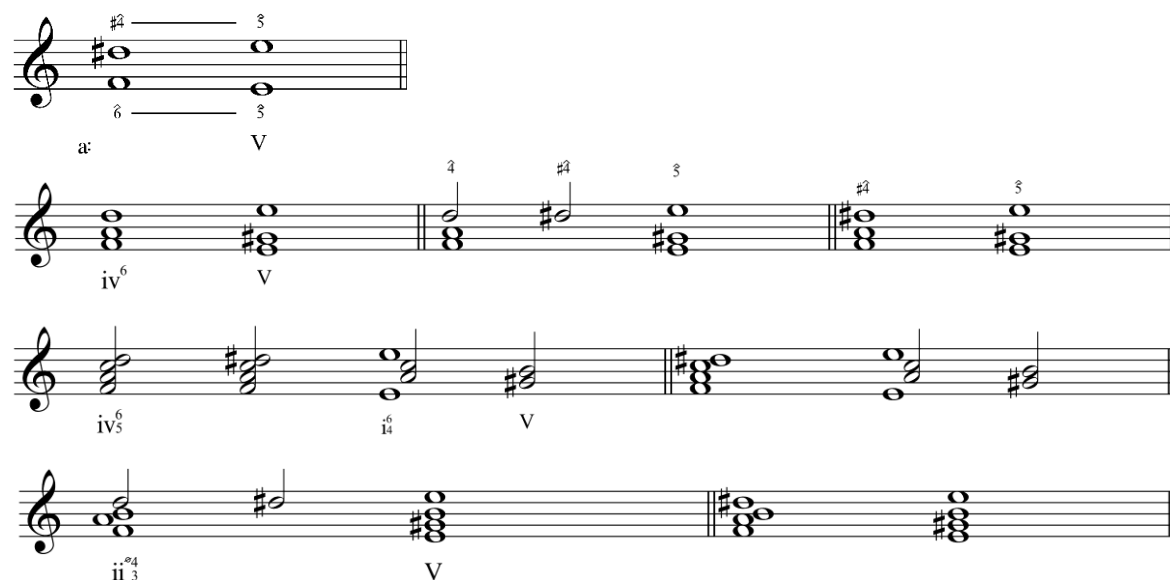
- [Strauss, Also sprach Zarathustra, op.30, TrV 176.](#)
- [Bach, Prelude in C major, no.1, Well tempered clavier](#) (πρώτα 18 μέτρα).
- [Schumann, Dichterliebe, op.48, no.7 "Ich Grolle Nicht"](#) (πρώτα 12 μέτρα).
- [Mendelssohn, A Midsummer Night's Dream, Overture, op.21.](#)
- [Mozart, Menuett in D major, K.94.](#)
- [Schubert, "Du bist die Ruh", op.59, no.3.](#)
- [Chopin, Nocturne op.48, no.1](#) (III στο μείζονα, επεκτείνοντας την τροπική μίξη – αναφορά).

Κεφάλαιο 20

Συγχορδίες αυξημένης έκτης

20.1 Προέλευση και λειτουργία

Το διάστημα της αυξημένης έκτης χαρακτηρίζει μία ομάδα χρωματικών συγχορδιών που αποκαλούνται *συγχορδίες αυξημένης έκτης*. Επιτελούν τη λειτουργία της προδεσπόζουσας, προσεγγίζοντας τη δεσπόζουσα ημιτονιακά, τόσο στη χαμηλή φωνή ($b\hat{6} - \hat{5}$) όσο και στην υψηλότερη ($\sharp\hat{4} - \hat{5}$) (Aldwell & Schachter 2002, 513). Οι συγχορδίες αυξημένης έκτης έχουν έντονο χρωματικό και διάφωνο χαρακτήρα που εντείνει τη λειτουργία που επιτελούν. Το ισχυρά χρωματικό τους άκουσμα δημιουργεί έντονα την προσδοκία πως ακολουθεί μία δεσπόζουσα (Βούβαρης 2024, σημειώσεις Θ.Π.Τ.Μ. II).



Παράδειγμα 20.1

20.2 Είδη συγχορδιών αυξημένης έκτης

Οι συγχορδίες αυξημένης έκτης εμφανίζονται με τρεις διαφορετικές ονομασίες και μορφές:

- Η *γερμανική* συγχορδία, συμβολίζεται ως Ger^{+6} .
- Η *γαλλική* συγχορδία, συμβολίζεται ως Fr^{+6} .
- Η *ιταλική* συγχορδία, συμβολίζεται ως It^{+6} .

Κάποια χαρακτηριστικά στοιχεία των συγχορδιών αυξημένης έκτης είναι (Kostka 2013, 371):

- «Λύνονται» στην V ή I_4^6 .
- Η διατονική $\hat{6}$ του ελάσσονα ή $b\hat{6}$ του μείζονα τρόπου εμφανίζεται στο μπάσο.
- Η $\sharp\hat{4}$ εμφανίζεται πάνω από το μπάσο (συνήθως στη σοπράνο) ώστε να σχηματίζει διάστημα αυξημένης έκτης.

Το διάστημα της αυξημένης έκτης είναι εναρμόνιο με αυτό της μικρής έβδομης, μία διαφορά που έγκειται στη λύση τους. Η έβδομη μικρή «λύνεται» βηματικά προς τα κάτω ενώ η έκτη αυξημένη βηματικά προς τα πάνω. Αυτή η εναρμόνιση σχέση θα αναλυθεί εκτενώς στο κεφάλαιο 22.

Εκτός από τους προαναφερθείσαντες συμβολισμούς για τις συγχορδίες αυξημένης έκτης, μπορεί να εμφανίζονται και με την πλήρη αρίθμησή τους όπως φαίνεται στο παράδειγμα 20.2. Η γραφή αυτή αναδεικνύει πιο ξεκάθαρα τη δομή της συγχορδίας και βοηθά στη διάκριση των επιμέρους τύπων της, ενώ λειτουργεί και παιδαγωγικά, διευκολύνοντας την αναγνώριση των διαστημάτων που τη συγκροτούν.

a: Ger⁺⁶
IV^{#6}₅

Fr⁺⁶
II^{#6}₄₃

It⁺⁶
IV^{#6}

Παράδειγμα 20.2

20.3 Κατασκευή συγχορδιών αυξημένης έκτης στον ελάσσονα τρόπο

Στο σημείο αυτό κρίνεται απαραίτητη η ικανότητα κατασκευής και αναγνώρισης συγχορδιών αυξημένης έκτης. Παρακάτω παρουσιάζεται η ευρετική τεχνική που θα ακολουθηθεί.

Στον ελάσσονα τρόπο (Λα ελάσσονα, παράδειγμα 20.2):

A. Κατασκευή της γερμανικής συγχορδίας

1. Μετάβαση στην VI βαθμίδα (φα – λα – ντο).
2. Προσθήκη ενός τριημιτονίου πάνω από την κορυφή της συγχορδίας, δηλαδή του φθόγγου ρε# (η #⁴ της κλίμακας).
3. Η συγχορδία που προκύπτει είναι η Ger⁺⁶ (φα – λα – ντο – ρε#).

B. Κατασκευή της γαλλικής συγχορδίας

1. Η γαλλική συγχορδία είναι ίδια με τη γερμανική εάν η 5^η της συγχορδίας (ντο) κατέβει ένα διατονικό ημιτόνιο στο σι.
2. Η συγχορδία που προκύπτει είναι η Fr⁺⁶ (φα – λα – σι – ρε#).

Γ. Κατασκευή της ιταλικής συγχορδίας

1. Η ιταλική συγχορδία είναι ίδια με τη γαλλική εάν η 5^η της συγχορδίας (σι) κατέβει έναν τόνο στο λα.
2. Η συγχορδία που προκύπτει είναι η It⁺⁶ (φα – λα – λα – ρε#). Αυτή είναι η μόνη τρίφωνη συγχορδία αυξημένης έκτης με διπλασιασμένη την τρίτη της συγχορδίας και με παράλειψη της πέμπτης.

20.4 Κατασκευή συγχορδιών αυξημένης έκτης στο μείζονα τρόπο

Στο μείζονα τρόπο (Nτο μείζονα, παράδειγμα 20.3):

A. Κατασκευή της γερμανικής συγχορδίας

1. Μετάβαση στην $\flat VI$ βαθμίδα (λα $\flat$ – ντο – μι $\flat$).
2. Προσθήκη ενός τριημιτονίου πάνω από την κορυφή της συγχορδίας, δηλαδή του φθόγγου φα $\sharp$ (η $\sharp 4$ της κλίμακας).
3. Η συγχορδία που προκύπτει είναι η Ger $^{+6}$ (λα $\flat$ – ντο – μι $\flat$ – φα $\sharp$).

B. Κατασκευή της γαλλικής συγχορδίας

1. Η γαλλική συγχορδία είναι ίδια με τη γερμανική εάν η 5^η της συγχορδίας (μι $\flat$) κατέβει ένα διατονικό ημιτόνιο στο ρε.
2. Η συγχορδία που προκύπτει είναι η Fr $^{+6}$ (λα $\flat$ – ντο – ρε – φα $\sharp$).

Γ. Κατασκευή της ιταλικής συγχορδίας

1. Η ιταλική συγχορδία είναι ίδια με τη γαλλική εάν η 5^η της συγχορδίας (ρε) κατέβει έναν τόνο στο ντο.
2. Η συγχορδία που προκύπτει είναι η It $^{+6}$ (λα $\flat$ – ντο – ντο – φα $\sharp$). Αυτή είναι η μόνη τρίφωνη συγχορδία αυξημένης έκτης με διπλασιασμένη την τρίτη της συγχορδίας και με παράλειψη της πέμπτης.

C: Ger $^{+6}$ Fr $^{+6}$ It $^{+6}$
 IV $_{bs}^{\sharp 6}$ II $_{4/3}^{\sharp 6}$ IV $^{\sharp 6}$

Παράδειγμα 20.3

20.5 Η γερμανική συγχορδία

Η γερμανική συγχορδία, ίσως η πιο συχνά χρησιμοποιούμενη συγχορδία αυξημένης έκτης, τυπικά «λύνεται» στην V μέσω της I $_4^6$. Σε περιπτώσεις που η γερμανική «λύνεται» απευθείας στην V, δημιουργούνται αναπόφευκτα παράλληλες πέμπτες, οι οποίες αποκαλούνται *μοτσάρτες*. Παρότι η πρακτική της εποχής δείχνει πως αυτές οι παράλληλες δεν επηρέαζαν τους συνθέτες, ένας τρόπος για να αποφευχθούν είναι η λύση τους στην I $_4^6$ και έπειτα στην V (Kostka 2013, 375) (Aldwell & Schachter 2002, 516).

Στο παράδειγμα 20.4, κατά τη σύνδεση της γερμανικής συγχορδίας με τη δεσπόζουσα, οι παράλληλες που δημιουργούνται δε φαίνεται να ενοχλούν τον συνθέτη. Σε περιπτώσεις που η

γερμανική συγχορδία «λύνεται» απευθείας στην V^7 , παρατηρείται πως η $\#4$ «λύνεται» με ένα κατιόν χρωματικό ημιτόνιο στην 7^η της δεσπόζουσας, όπως φαίνεται στο παράδειγμα 20.5.



Παράδειγμα 20.4

[Chopin, Nocturne in C# minor, no.20](#)



Παράδειγμα 20.5

20.5.1 Η γερμανική συγχορδία αποκαλούμενη ως *ελβετική*

Στο παράδειγμα 20.6, στο c, η γερμανική συγχορδία παρουσιάζεται με τρόπο διαφορετικό από τον συμβατικό. Κανονικά, η γερμανική συγχορδία της Σολ μείζονας θα έπρεπε να γραφεί ως $\text{mi}^b - \text{σολ} - \text{σι}^b - \text{ντο}^\#$, ενώ στο παράδειγμα ο φθόγγος σι^b αντικαθίσταται από το $\text{λα}^\#$. Πρόκειται για ένα συνηθισμένο φαινόμενο στον τρόπο γραφής της γερμανικής συγχορδίας στο μείζονα τρόπο κατά τη σύνδεση $\text{Ger}^{+6} - \text{I}_4^6$. Ο λόγος είναι καθαρά πρακτικός, αφού το ηχητικό αποτέλεσμα παραμένει ίδιο (εναρμόνιοι $\text{σι}^b = \text{λα}^\#$). Φαίνεται πιο «λογικό» ένας οξυμένος φθόγγος να ανεβαίνει, ενώ ένας βαρυμένος να κατεβαίνει (Kostka 2013, 376). Η συγχορδία με αυτόν τον εναρμόνια γραμμένο φθόγγο αναφέρεται στη βιβλιογραφία ως *ελβετική συγχορδία* (swiss augmented sixth chord) ή αλλιώς *συγχορδία διπλής αυξημένης έκτης* (doubly augmented sixth chord) (Laitz 2012, 476).



Παράδειγμα 20.6

Kostka 2013, 376

20.6 Η γαλλική συγχορδία

Η γαλλική συγχορδία είναι ιδιαίτερα ξεχωριστή λόγω των διαφωνιών που την χαρακτηρίζουν. Είναι συμμετρική²¹ συγχορδία, κάτι που οι συνθέτες του 19^{ου} αιώνα εκμεταλλεύτηκαν, δημιουργώντας νέες συμμετρικές αρμονικές δομές, πέραν των καθιερωμένων.

The image shows a musical score for Pamina from Mozart's *Magic Flute*. The score is in 8/8 time, marked (Andante). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody for Pamina is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: Glück, e - wig hin der Lie - be Glück. The score includes markings for 'susp.' (suspension) and 'ant.' (anticipation). The French sixth chord is clearly visible in the piano part, consisting of a major triad with a minor second and a major seventh.

Παράδειγμα 20.7

[Mozart, *Ach, ich fuhls*, from *Magic Flute*, K.620](#)

Aldwell & Schachter 2002, 517

Η γαλλική συγχορδία συχνά εμφανίζεται στις pop και jazz μουσική. Αποκαλείται $Mm7^{b5}$ (μείζονα με μικρή έβδομη και βαρυμένη πέμπτη, π.χ. $G7^{(b5)}$). Τέτοιου είδους συγχορδίες, με αλλοίωση της 5^{ης}, εξετάζονται στο κεφάλαιο 25.

20.7 Η ιταλική συγχορδία

Η ιταλική συγχορδία είναι μία τρίφωνη συγχορδία που στην τετράφωνη γραφή της εμφανίζεται με διπλασιασμένη την τρίτη ($\hat{1}$). Η τυπική λύση της συγχορδίας γίνεται στην V ή την I_4^6 .

The image shows a musical score for the Italian sixth chord. The score is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The Italian sixth chord is clearly visible in the piano part, consisting of a major triad with a minor second and a major seventh. The score includes markings for 'D: It+6', 'V', 'I', 'It+6', 'I4^6', 'V7', and 'I'.

Παράδειγμα 20.8

Kostka 2013, 373

²¹ Δημιουργείται από την εναλλαγή διαστημάτων 3M και 2M. Στη Ντο μείζονα, λα b – ντο (3M), ντο – ρε (2M), ρε – φα# (3M), φα# – λα b (2M) κ.ο.κ.



Παράδειγμα 20.9

[Beethoven, Piano Sonata, op.78, II](#)

Aldwell & Schachter 2002, 515

20.8 Αναγνώριση συγχορδιών αυξημένης έκτης

Κατά την ανάλυση έργων ρεπερτορίου αλλά και τη λύση πτυχιακών θεμάτων αρμονίας, υπάρχουν κάποια βασικά χαρακτηριστικά για την αναγνώριση συγχορδιών αυξημένης έκτης.

1. Μελωδικό ή αρμονικό διάστημα ελαττωμένης 3^{ης}: Στο παράδειγμα 20.10 παρατηρείται πως εάν οι συγχορδίες τοποθετηθούν έτσι ώστε να σχηματίζουν επάλληλες τρίτες, προκύπτουν διαστήματα ελαττωμένης 3^{ης}. Ως εκ τούτου, εάν σε κάποιο απόσπασμα ρεπερτορίου ή θέμα αρμονίας εμφανιστεί ένα μελωδικό διάστημα ελαττωμένης 3^{ης}, είναι πιθανό να επιδέχεται κάποιας συγχορδίας αυξημένης έκτης.



Παράδειγμα 20.10

Hutchinson, Music Theory for the 21st Century Classroom

2. Μελωδικό ή αρμονικό διάστημα αυξημένης 2^{ης}: Στην αλλαγή θέσης μίας συγχορδίας αυξημένης έκτης ή σε συνδέσεις όπως αυτές του παραδείγματος 20.10 (b VI – It⁺⁶), μπορεί συχνά να προκύψει το μελωδικό διάστημα της αυξημένης 2^{ης} (τριμητιόνιο): ένα στοιχείο που φανερώνει πως η πιθανή συγχορδία μπορεί να είναι κάποιου είδους αυξημένης έκτης.



Παράδειγμα 20.11

[Mozart, Piano Concerto, K.467, I](#)

Aldwell & Schachter 2002, 524

20.9 Μη-συμβατικές θέσεις συγχορδιών αυξημένης έκτης

Παρότι οι συγχορδίες αυξημένης έκτης μπορούν να ερμηνευτούν ως κάποιες μορφές αλλοιωμένης συγχορδίας εντός διατονικού πλαισίου αναφοράς, δηλαδή:

1. Η γαλλική ως μία μορφή V/V με βαρυμένη 5^η (ρε – φα# – λαb – ντο).
2. Η γερμανική ως μία αλλοιωμένη μορφή της IV⁷ (φα# – λαb – ντο – μιb).
3. Η ιταλική ως μία τρίφωνη αλλοιωμένη μορφή της IV (φα# – λαb – ντο).

Όλες οι προαναφερθείσες δεν έχουν βάση (rootless) και εμφανίζονται σχεδόν αποκλειστικά με την b6 στο μπάσο (Kostka 2013, 380). Ωστόσο, ειδικά στη μουσική του 19^{ου} αιώνα, οι συγχορδίες μπορούν να εμφανιστούν και σε άλλες καταστάσεις: το διάστημα της αυξημένης έκτης να αντιστραφεί σε ελαττωμένης 3^{ης}, φαινόμενο το οποίο μπορεί να εμφανιστεί και σε θέματα αρμονίας. Κατά τη λύση θεμάτων αρμονίας με αυτό το χαρακτηριστικό να δοθεί προσοχή, ώστε το διάστημα της ελαττωμένης 3^{ης} να είναι μεγαλύτερο της οκτάβας (σύνθετο διάστημα 10^{ης}).

c: $\hat{\#4} \quad \hat{5}$ $\hat{b6} \quad \hat{5}$

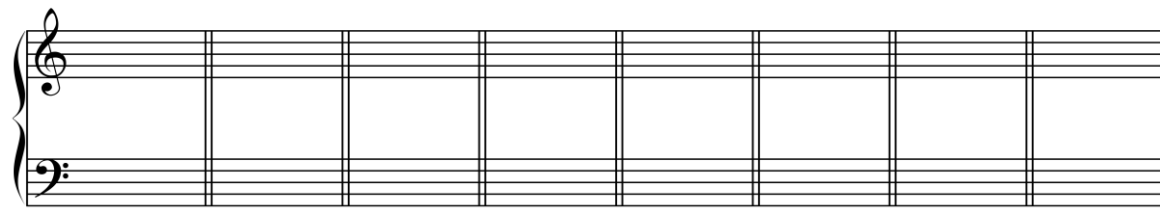
$\text{Ger } \frac{6}{5} \quad \text{V}_4 = \frac{5}{3} \quad \text{Ger}^7 \quad \text{V}_4 = \frac{5}{3}$

Παράδειγμα 20.12

Laitz 2012, 483

20.10 Ασκήσεις

1. Να συμπληρωθούν οι συγχορδίες αυξημένης έκτης που ζητούνται, με την τυπική τους διάταξη, χωρίς αναγραφή οπλισμού στα παρακάτω παραδείγματα.



a: Ger⁺⁶ F: Ger⁺⁶ g: Ger⁺⁶ c#: Ger⁺⁶ E: Ger⁺⁶ f#: Ger⁺⁶ e: It⁺⁶ C: It⁺⁶



g#: It⁺⁶ G: It⁺⁶ Ab: It⁺⁶ F#: Fr⁺⁶ f: Fr⁺⁶ b: Fr⁺⁶ c: Fr⁺⁶ g: Fr⁺⁶ a: Fr⁺⁶

2. Να δημιουργηθούν οι παρακάτω αρμονικές συνδέσεις, χωρίς αναγραφή του οπλισμού.



C: Ger⁺⁶ V b: Ger⁺⁶ V F: Ger⁺⁶ V Ab: Ger⁺⁶ V G: It⁺⁶ V D: Fr⁺⁶ V



f: Ger⁺⁶ i⁶₄ A: Ger⁺⁶ I⁶₄ d: Ger⁺⁶ i⁶₄ Eb: It⁺⁶ I⁶₄ c: Fr⁺⁶ i⁶₄ e: Fr⁺⁶ i⁶₄ g: It⁺⁶ i⁶₄

3. Να συμπληρωθούν οι παρακάτω αλλοιωμένες συγχορδίες (παρενθετικές δεσπόζουσες, ναπολιτάνικη, από τροπική μίξη, αυξημένης έκτης).



D: 1 Ab: 2 G: 3 B: 4 Bb: 5 c: 6

f#: 7 f: 8 G: 9 g: 10 b: 11 F: 12

4. Να συμπληρωθούν οι παρακάτω αλλοιωμένες συγχορδίες (παρενθετικές δεσπόζουσες, ναπολιτάνικη, από τροπική μίξη, αυξημένης έκτης).

1. G: 2. g: 3. A: 4. d: 5. Eb: 6. b: 7. F: 8. c#:

5. Eb: 6. b: 7. F: 8. c#:

5. Να δημιουργηθούν οι παρακάτω αρμονικές συνδέσεις, χωρίς αναγραφή του οπλισμού.

C: Ger⁺⁶ V b: Ger⁺⁶ V F: Ger⁺⁶ V Ab: Ger⁺⁶ V G: It⁺⁶ V D: Fr⁺⁶ V

f: Ger⁺⁶ i₄ A: Ger⁺⁶ I₄ d: Ger⁺⁶ i₄ Eb: It⁺⁶ I₄ c: Fr⁺⁶ i₄ e: Fr⁺⁶ i₄ g: It⁺⁶ i₄

6. Να συμπληρωθούν οι συγχορδίες που ζητούνται στα παρακάτω παραδείγματα.

1	2	3	4	5
Bb: Fr ⁺⁶	d: IIN ⁶	bb: Ger ⁺⁶	Ab: It ⁺⁶	B: ii ⁵

6	7	8	9	10
f#: It ⁺⁶	A: Ger ⁺⁶	c: Fr ⁺⁶	G: vii ⁷ /vi	e: Ger ⁺⁶

7. Να δημιουργηθεί μία εκτενής αρμονική διαδοχή, στην τονικότητα της Φα μείζονας, σε μέτρο και αρμονικό ρυθμό ελεύθερης επιλογής, με τις εξής παραμέτρους:

- Χρήση ξένων φθόγγων (κάθε είδους) εκτός από ισοκράτη.
- Διατονική αλυσίδα ανιούσας δεύτερης (A2 -3/+4), με χρήση παρενθετικών δεσποζουσών.
- ΑΑΠ, ΤΑΠ, απροσδόκητη και πλάγια «πτώση».
- Τροπική μίξη.
- Χρήση της γαλλικής συγχορδίας.
- Δύο παρενθετικές δεσπόζουσες (εκτός αλυσίδας).
- Μία δεσπόζουσα μεθ' ενάτης.
- Χρωματική μετατροπία με χρωματική τονική απόκλιση μέσω της ναπολιτάνικης συγχορδίας.
- Διατονική μετατροπία με διατονική τονική απόκλιση.

20.11 Αρμονικές αναλύσεις

Να γίνει αρμονική ανάλυση στα παρακάτω αποσπάσματα.

1. [Beethoven, Symphony no.1 in C major, op.21, II](#) (piano reduction).

The image shows a piano reduction of the second movement of Beethoven's Symphony no.1 in C major, op.21. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *ff*, *sf*, and *p*. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The score is divided into three systems, with measures 10 and 14 marked at the beginning of the second and third systems respectively. The first system shows a complex harmonic structure with a *ff* dynamic. The second system shows a *sf* dynamic followed by a *p* dynamic. The third system shows a *sf* dynamic followed by a *p* dynamic.

- 2.

The image shows a piano reduction of the first movement of Mozart's 'Wer ein Liebchen hat gefunden'. The score is written for piano and includes a dynamic marking of *p*. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, with measures 1 and 4 marked at the beginning of the first and second systems respectively. The first system shows a simple harmonic structure with a *p* dynamic. The second system shows a more complex harmonic structure with a *p* dynamic.

3. [Mozart, "Wer ein Liebchen hat gefunden"](#).

The image shows a vocal and piano reduction of the first movement of Mozart's 'Wer ein Liebchen hat gefunden'. The score is written for voice and piano and includes a dynamic marking of *p*. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, with measures 1 and 4 marked at the beginning of the first and second systems respectively. The first system shows the vocal line with the lyrics: 'Doch sie treu sich zu er - hal - ten, schliess' er Lie - chen sorg - lich ein; Do not waste your time in chit - chat for a wo - man's like a cat,'. The second system shows the piano accompaniment with a *p* dynamic.

17

bun - den, von wem sind die - se Wun - den? Sie ist von mir und doch für mich, Be-

22

tracht dies_ Herz und fra - ge mich, wer hat die Kron' ge -

25

bun - den, von wem sind die - se Wun - den?

7. [Mozart, String Quartet, K.168, II](#) (piano arr.), (Kostka & Payne 2003, 226).

C:

20.12 Μουσικά παραδείγματα για ακρόαση και περαιτέρω ανάλυση

- [Beethoven, Symphony no.5 in c minor, op.67, I](#) (από την αρχή).
- [Schubert, Winterreise, D.911, no.20, Der Wegweiser](#) (πρώτα 4 μέτρα).
- [Gioachino Rossini, William Tell Overture \(1829\)](#).
- [Mozart, String Quartet no.13, K.173, II](#) (μ.36 - 52).
- [Mozart, String Quartet no.13, K.173, I](#) (μ.110 - 119).
- [Beethoven, String Quartet no.2 in G major, op.18, no.2, II](#) (8 πριν το allegro).
- [Haydn, String Quartet no.5, op.64, II](#) (μ.23) (στο μ.31, στον τρίτο χτύπο φα φυσικό, τυπογραφικό).
- [Haydn, String Quartet no.1, op.76, II](#) (έως μέτρο 16).
- [Chopin, Etude no.3, op.10](#) (πρώτα 16 μέτρα).
- [Mozart, Fantasy, K.397](#).
- [Schubert, Valse in C major, D.779, no.16, “Valse Sentimentales”](#) (πρώτα 16 μέτρα).
- [Mozart, Requiem in d minor, K.626, “Lacrymosa”](#).
- [Mozart, Symphony no.39, K.534, I](#) (μ. 143 έως 169).

Κεφάλαιο 21

Τυπικές πτωτικές αρμονικές διαδοχές στις καταλήξεις πτυχιακών θεμάτων αρμονίας

Σε αυτό το σημείο έχουν παρουσιαστεί οι περισσότερες μορφές αλλοιωμένων συγχορδιών με λειτουργία προδεσπόζουσας. Στο παράδειγμα 21.1 εμφανίζονται όλες οι πιθανές συγχορδίες που οδηγούν στη δεσπόζουσα, στο μείζονα τρόπο. Το κεφάλαιο θα παρουσιάσει παραδείγματα με τυπικές αρμονικές διαδοχές στις καταλήξεις θεμάτων αρμονίας.

Τονική	Επέκταση τον.	Προδεσπόζουσα	Δεσπόζουσα	Τονική
I	iii	IV	vii ^ο	I
	vi	ii	V	
		V/V		
		vii ^ο /V		
		IIN ⁶		
		iv		
		ii ^ο		
		Ger ⁺⁶ , Fr ⁺⁶ , It ⁺⁶		

Παράδειγμα 21.1

1. Διατονική IV βαθμίδα.

C I IV I⁶ V⁷ I

Παράδειγμα 21.2

2. Διατονική ii βαθμίδα.

C I ii⁶ I⁴ V⁷ I

Παράδειγμα 21.3

3. Συνδυασμός iv – ii.

C I IV ii⁶ I⁴ V⁷ I

Παράδειγμα 21.4

4. Χρωματική V/V (δεύτερη χρωματική).

C I IV V⁵/V I⁴ V⁷ I

Παράδειγμα 21.5

5. Χρωματική vii°/V.

C I IV vii[°]/V V 7 I

Παράδειγμα 21.6

6. Χρωματική ΙΙΝ⁶.

C: I⁶ IIN⁶ I⁴ V I

Παράδειγμα 21.7

7. Ελάσσονα iv βαθμίδα (τροπική μίξη).

C: IV⁶ iv⁶ I⁴ V⁷ I

Παράδειγμα 21.8

8. Ελαττωμένη ii^ο βαθμίδα (τροπική μίξη με συνδυασμό).

C: I vi iv ii⁵ I⁴ V I

Παράδειγμα 21.9

9. Ελαττωμένη vii^ο βαθμίδα (τροπική μίξη με συνδυασμό).

C: I V⁴ V^{3/IV} IV 2 vii⁵ i⁶ 5/3 bVI iv⁵ I⁴ V⁷ I

Παράδειγμα 21.10

10. Αυξημένης έκτης Ger⁺⁶ (chromatic descending bass).

Chord progression: C: I V₅⁶ V⁷/IV IV⁶ Ger⁺⁶ V I

Παράδειγμα 21.11

11. Κατάληξη σε ελάσσονα (χρωματική ανταλλαγή φωνών με συγχορδία αυξημένης έκτης).

Chord progression: a: i VI ii₅⁶ i₄⁶ Ger⁺⁶ i₄⁶ V I

Παράδειγμα 21.12

12. Μείζονα με πλάγια «πτώση» (χρωματική ανταλλαγή φωνών με συγχορδία αυξημένης έκτης).

Chord progression: C: I vi ii₆⁶ I₄⁶ Fr⁺⁶ I₄⁶ V I iv₄⁶ I

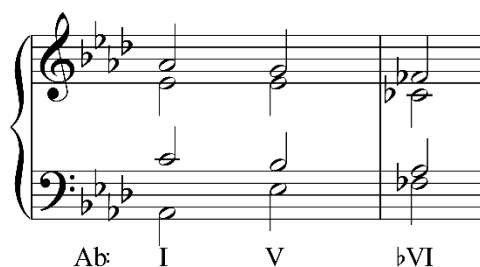
Παράδειγμα 21.13

Κεφάλαιο 22

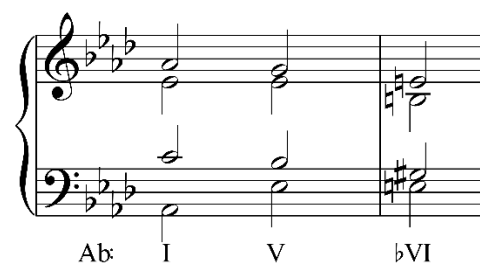
Εναρμόνια τονική απόκλιση

22.1 Εναρμόνια αλλαγή ορθογραφίας

Η εναρμόνια αλλαγή της ορθογραφίας (enharmonic spelling) ενός μέρους ή φράσης εμφανίζεται τακτικά στο ρεπερτόριο της τονικής μουσικής. Ένας βασικός λόγος που γίνεται αυτό είναι η απλούστευση της γραφής, ώστε να εξυπηρετεί καλύτερα τον εκτελεστή. Συγκριτικά με το παράδειγμα 22.1, το 22.2 θα ήταν πιο κατανοητό κατά τη διάρκεια εκτέλεσης του έργου. Ως εκ τούτου, η εναρμόνια αλλαγή της ορθογραφίας προορίζεται για το μάτι και δεν έχει καμία ακουστική διαφοροποίηση, με όποιον από τους δύο τρόπους και εάν γράφει (Kostka 2013, 391), (Aldwell & Schachter 2002, 600). Η εναρμόνια αλλαγή ορθογραφίας δε σχετίζεται με την εναρμόνια τονική απόκλιση.

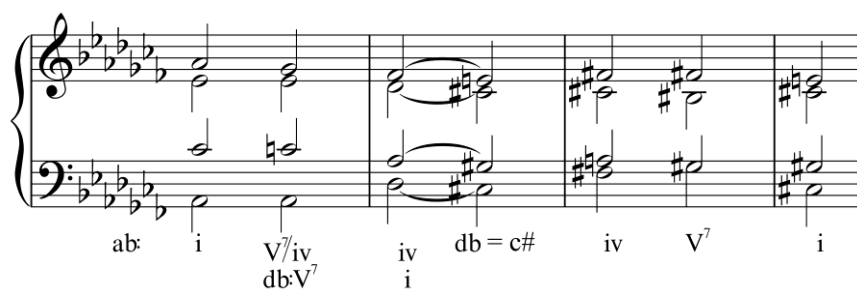


Παράδειγμα 22.1



Παράδειγμα 22.2

- Να συζητηθεί το παρακάτω παράδειγμα. Για ποιο λόγο είναι προτιμότερο να γραφεί με αυτό τον τρόπο και ποιο το είδος της τονικής απόκλισης;



Παράδειγμα 22.3

22.2 Εναρμόνια επανερμηνεία

Η εναρμόνια επανερμηνεία (enharmonic reinterpretation) φθόγγων συνεπάγεται με εναρμόνια τονική απόκλιση. Στα παραδείγματα 22.4 και 22.5 παρουσιάζονται δύο είδη συγχορδιών που μπορούν να επανερμηνευτούν εναρμόνια και ο ακροατής να ακούσει αυτή τη σχέση όταν οι συγχορδίες λυθούν (Kostka 2013, 394).

1. Η V^7 σε μία τονικότητα μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως Ger^{+6} σε μία άλλη και το αντίθετο.
2. Η ντιμιனுίτα, που κάθε φθόγγος της μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως προσαγωγέας.



Παράδειγμα 22.4



Παράδειγμα 22.5

Οι συνέπειες αυτών των επανερμηνειών είναι πως όταν ο ακροατής ακούει μία μείζονα συγχορδία με μικρή έβδομη ή μία ντιμινουίτα, δημιουργεί ορισμένες προσδοκίες για τη λύση αυτών των συγχορδιών (π.χ. αυτή η συγχορδία είναι η V^7 της Ντο μείζονας και άρα περιμένει να ακούσει την τονική Ντο μείζονα), μόνο για να ανατραπούν ευχάριστα μέσω μίας εναρμόνιας επανερμηνείας (αντί για τη Ντο μείζονα, «λύνεται» εναρμόνια στη δεσπόζουσα της Σι ελάσσονας). Αυτή η διαδικασία, η οποία συχνά προορίζεται για ιδιαίτερα δραματικές στιγμές σε μία σύνθεση, είναι γνωστή ως *εναρμόνια τονική απόκλιση*.

Κεφάλαιο 23

Εναρμόνια τονική απόκλιση με επανερμηνεία της $Ger^{+6} \leftrightarrow V^7$

23.1 Ορισμός

Ο όρος *εναρμόνια τονική απόκλιση* χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει μία τονική απόκλιση κατά την οποία η κοινή συγχορδία ανάμεσα στις δύο τονικότητες επανερμηνεύεται εναρμόνια. Ακούγοντας κανείς το παράδειγμα 23.1 θα δημιουργήσει την προσδοκία πως μετά την V^7/IV (G^7) η συγχορδία που ακολουθεί είναι η IV (C). Ωστόσο, εάν ο υψηλός φθόγγος φα επανερμηνευτεί εναρμόνια ως $Mi\sharp$, η συγχορδία θα μετατραπεί στη γερμανική συγχορδία της Σι μείζονας τονικότητας. Αυτή η εναρμόνια επανερμηνεία του φθόγγου φα σε $mi\sharp$ έχει ως αποτέλεσμα μία χρωματική μετατροπή από την τονικότητα της Σολ μείζονας σε αυτή της Σι μείζονας, με εναρμόνια τονική απόκλιση.

Η τεχνική αυτή, πέρα από το θεωρητικό της ενδιαφέρον, συνδέεται στενά με την αισθητική του 19^{ου} αιώνα. Συνθέτες όπως ο Beethoven, ο Liszt και ο Wagner αξιοποίησαν εκτενώς τις εναρμόνιες τονικές αποκλίσεις για να επιτύχουν τολμηρές μετατροπές και να διευρύνουν το εκφραστικό φάσμα της αρμονίας, δημιουργώντας εντυπωσιακές μεταβάσεις προς τονικά κέντρα που μέχρι τότε θεωρούνταν απομακρυσμένα.

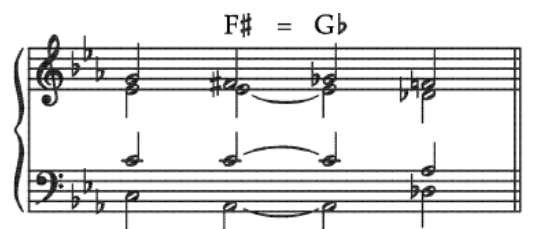
The image shows two musical staves. The top staff is in G major and contains the chords G (I), G7 (V⁷/IV), and C (I). The bottom staff is in C major and contains the chords C (I), C7 (V⁷), and F# (I⁶). An arrow points from the G7 chord in the top staff to the C7 chord in the bottom staff, illustrating the chromatic modulation where the G7 chord is reinterpreted as a C7 chord.

Παράδειγμα 23.1
Kostka 2013, 395

23.2 Λειτουργικότητα

Παρά την ηχητική ομοιότητα των δύο συγχορδιών, οι διαφορετικές λειτουργίες τους βασίζονται στη «λύση» τους (Laitz 2012, 486).

- Η συγχορδία αυξημένης έκτης επιτελεί τη λειτουργία της προδεσπόζουσας και «λύνεται» στη δεσπόζουσα. Η φωνή του μπάσου κατεβαίνει με ημιτόνιο στη $\hat{5}$ και μία υψηλότερη (συνήθως η σοπράνο) ανεβαίνει με ημιτόνιο στη $\hat{5}$.
- Η V^7 επιτελεί τη λειτουργία της δεσπόζουσας και «λύνεται» στην τονική. Η έβδομη της συγχορδίας «λύνεται» με κατιόν βήμα ενώ ο μπάσος κινείται με άλμα στην τονική.

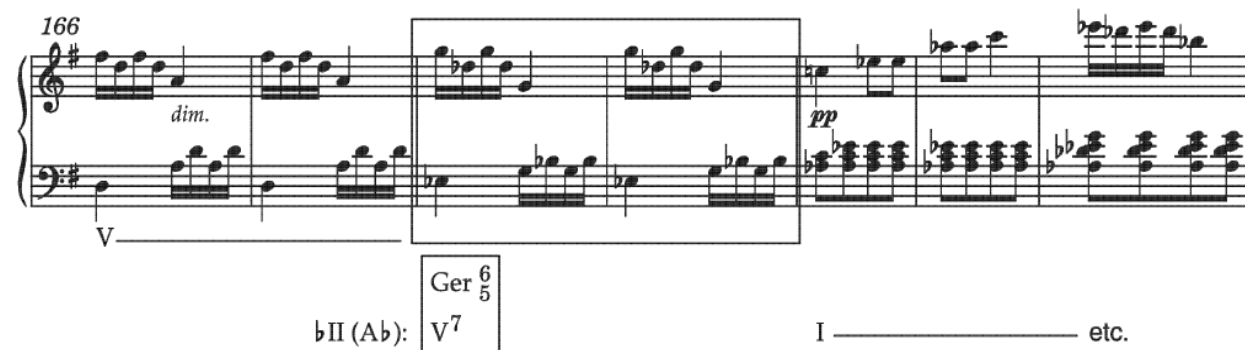
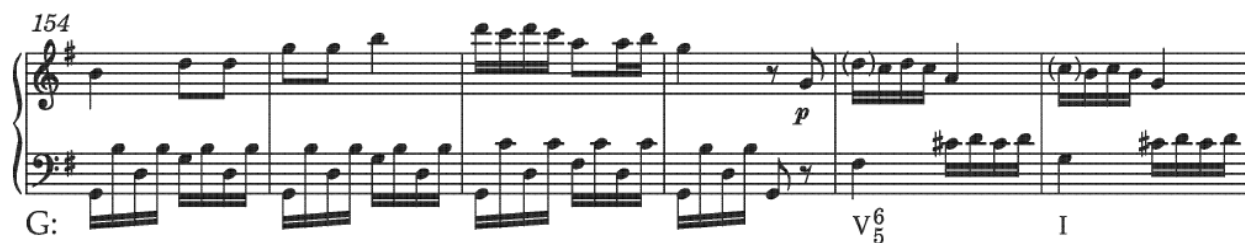


Ger $\frac{6}{5}$ = V⁷
c minor -----> D $\flat$ major

Παράδειγμα 23.2

Laitz 2012, 486

Στο 165^ο μέτρο του παραδείγματος 23.3, η γερμανική συγχορδία εμφανίζεται ως προδεσπίζουσα στην τονικότητα της Σολ μείζονας και «λύνεται» στη δεσπίζουσα, ενώ αμέσως μετά λειτουργεί ως δεσπίζουσα, αφού η λύση της έρχεται στην τονική της νέας τονικότητας (A $\flat$).



Παράδειγμα 23.3

[Beethoven, Rondo a Capriccio, op.129, "Rage over a Lost Penny"](#)

Laitz 2012, 486-487

Οποιαδήποτε V^7 ή παρενθετική $V^7/ ?$ στην αρχική τονικότητα μπορεί να επανερμηνευτεί ως Ger^{+6} στην επόμενη και το αντίστροφο (η γερμανική της αρχικής τονικότητας να μεθερμηνευτεί ως V^7 ή παρενθετική $V^7/ ?$ της επόμενης).

gan - ze Welt mir ein. O Bäch -

G: I⁶ ii⁶ I⁶ V⁷ I V⁷/IV I⁶ V⁷ I

B: Ger⁺6

Παράδειγμα 23.4

[Schubert, "Der Neugierige", op. 25, no. 6](#)

Kostka 2013, 396

(Adagio)

91

cresc. ff p pp

I VI (V/ii) iii Ger. 6/5 V⁶/₄ 7 I

Παράδειγμα 23.5

[Schubert, String Quartet, op. 163, D. 956](#)

Aldwell & Schachter 2002, 546

23.3 Η γερμανική συγχορδία ως δεσπόζουσα της ναπολιτάνικης.

Η γερμανική συγχορδία μπορεί να λειτουργήσει και ως δεσπόζουσα της ναπολιτάνικης συγχορδίας (IIN^6). Στην περίπτωση αυτή, η γερμανική προετοιμάζει με έντονη χρωματική έλξη την εμφάνιση της IIN^6 , τονίζοντας έτσι την ιδιαίτερη θέση της ναπολιτάνικης συγχορδίας στον ελάχιστο τρόπο. Η σύνδεση αυτή αξιοποιείται συχνά για να ενισχύσει την εκφραστικότητα μίας πτώσης, καθώς ο συνδυασμός δύο ισχυρών χρωματικών στοιχείων (αυξημένη έκτη και βαρυμένη δεύτερη βαθμίδα) δημιουργεί έντονη δραματικότητα στο αρμονικό περιβάλλον. Η σύνδεση αυτή αξιοποιήθηκε εκτενώς κατά την κλασική και ρομαντική περίοδο από συνθέτες όπως ο Beethoven, ο Chopin και ο Schumann.

31

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

F: V/vi vi ii V⁷ ♭VI (V/N)

33

sf

sf

sf

sf

p

p

p

p

N⁶ Ger⁺6 (V⁷/N) V⁷ I

Παράδειγμα 23.6

[Beethoven, String Quartet no. 1, op. 18, II](#)

Kostka 2013, 377

23.4 Ασκήσεις

1. Να συμπληρωθούν τα κενά βάσει του παραδείγματος.

1. παράδειγμα 2. 3. 4.



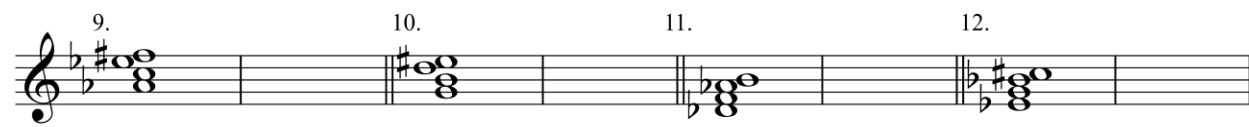
F:V⁷/IV = A: Ger⁺⁶ c: ____ = _ : Ger⁺⁶ Bb: ____ = _ : Ger⁺⁶ f: ____ = _ : Ger⁺⁶

5. 6. 7. 8.



g: ____ = _ : Ger⁺⁶ A: ____ = _ : Ger⁺⁶ e: ____ = _ : Ger⁺⁶ d: ____ = _ : Ger⁺⁶

9. 10. 11. 12.



_ : Ger⁺⁶ = _ : V⁷/V _ : Ger⁺⁶ = _ : V⁷/iv _ : Ger⁺⁶ = _ : V⁷ _ : Ger⁺⁶ = _ : V⁷/IIN⁶

13. 14. 15. 16.



_ : Ger⁺⁶ = _ : V⁷/iv _ : Ger⁺⁶ = _ : V⁷/bVI _ : Ger⁺⁶ = _ : V⁷/ii _ : Ger⁺⁶ = _ : V⁷/V

2. Να δημιουργηθούν οι παρακάτω αρμονικές διαδοχές, σε μέτρο και αρμονικό ρυθμό ελεύθερης επιλογής.

E $\flat$: I bVI IV V⁷/V

____ : Ger⁺⁶ i₄⁶ V₂⁴ vii^{o7}/iv iv V

g: i Ger⁺⁶ i₄⁶ V⁷

____ : Ger⁺⁶ i₄⁶ V⁷ VI N⁶ V

A: I V₂⁴/IV IV⁶ Ger⁺⁶

____ : V⁷ vi ii₅⁶ I₄⁶ V⁷ I

e: i V₅⁶/iv iv Ger⁺⁶

____ : V⁷ vi N⁶ I₄⁶ V⁷ I

2. Να δημιουργηθεί μία αρμονική διαδοχή στην τονικότητα της Σι^b μείζονας, σε μέτρο και αρμονικό ρυθμό ελεύθερης επιλογής, με τις εξής παραμέτρους:

- Διαβατικό έξι-τέσσερα επί της πέμπτης βαθμίδας.
- Χρήση της γερμανικής συγχορδίας, η οποία να οδηγεί σε πτωτικό έξι-τέσσερα και ΤΑΠ.
- Διατονική μετατροπία με διατονική τονική απόκλιση στην τονικότητα της IV (Μι^b) και επικύρωσή της μέσω του φραστικού προτύπου²² [T → PD → D → T] (Laitz 2012, 200) με ΤΑΠ.
- Επιστροφή στην αρχική τονικότητα (με οποιοδήποτε είδος τονικής απόκλισης) με επιλογή μίας τυπικής πτωτικής αρμονικής κατάληξης (Κεφ.21).

3. Να δημιουργηθεί μία αρμονική διαδοχή στην τονικότητα της Ντο μείζονας (τονικότητα "α"), σε μέτρο και αρμονικό ρυθμό ελεύθερης επιλογής, με τις εξής παραμέτρους:

- Επικύρωση της τονικότητας "α" με ΤΑΠ, μέσω πτωτικού έξι-τέσσερα.
- Χρωματική μετατροπία με χρωματική τονική απόκλιση στην τονικότητα της ^bVI βαθμίδας (τονικότητα "β").
- Στην τονικότητα "β" να δημιουργηθεί διατονική αλυσίδα κατιούσας δεύτερης (-5/+4).
- Επιστροφή στην τονικότητα "α" με χρήση εναρμόνιας τονικής απόκλισης με το μοντέλο V⁷ → Ger⁺⁶.
- Επιλογή μίας τυπικής πτωτικής αρμονικής κατάληξης (Κεφ.21), με τουλάχιστον μία χρωματική προδεσπίζουσα και ΤΑΠ στην τονικότητα "α".

4. Να δημιουργηθεί μία αρμονική διαδοχή στην τονικότητα της Μι ελάσσονας (τονικότητα "α"), σε μέτρο και αρμονικό ρυθμό ελεύθερης επιλογής, με τις εξής παραμέτρους:

- Επικύρωση της τονικότητας "α" με ΑΑΠ, μέσω πτωτικού έξι-τέσσερα, του οποίου να προηγείται η ναπολιτάνικη συγχορδία.
- Να χρησιμοποιηθεί η ίδια παρενθετική δεσπίζουσα δύο φορές. Την πρώτη, να λειτουργήσει ως παρενθετική δεσπίζουσα. Τη δεύτερη, να προκαλέσει εναρμόνια τονική απόκλιση με το μοντέλο V⁷ → Ger⁺⁶ και μετατροπία σε νέα τονικότητα (τονικότητα "β").
- Στην τονικότητα "β" να γίνει α) μία απροσδόκητη λύση παρενθετικής δεσπίζουσας, β) χρήση της V⁹ και γ) χρήση της ιταλικής συγχορδίας.
- Από την τονικότητα "β" να πραγματοποιηθεί μετατροπία προς την τονικότητα της Φα μείζονας (τονικότητα "γ") με οποιοδήποτε είδος τονικής απόκλισης.

²² Περισσότερα στο «ΠΡΟΣΘΕΤΟ ΥΛΙΚΟ Ι»

- Από την τονικότητα "γ", να γίνει χρωματική μετατροπία με χρωματική τονική απόκλιση, με χρήση της ναπολιτάνικης συγχορδίας για την τονικότητα "α".
- Επιλογή μίας τυπικής πτωτικής αρμονικής κατάληξης και ΤΑΠ στην τονικότητα "α" με *piccardy*.

5. Να αναφερθούν όλες οι νέες τονικότητες που μπορούν να προκύψουν με τη χρήση των παρενθετικών δεσποζουσών που επανερμηνεύονται σε συγχορδίες αυξημένης έκτης για την τονικότητα της Ντο μείζονας και προκαλούν εναρμόνια τονική απόκλιση.

Π.χ. στην τονικότητα της Ρε μείζονας η παρενθετική δεσπόζουσα V^7/IV είναι ταυτόχρονα και γερμανική στην τονικότητα της Φα# ελάσσονας και μείζονας, αφού επανερμηνευθεί εναρμόνια.

23.5 Αρμονικές αναλύσεις

Να γίνει αρμονική ανάλυση στα παρακάτω αποσπάσματα.

1. [Beethoven, Piano Sonata, op.90, II.](#)

114

C: I

118

122

I

2.

p

mf

3.

ff

4. [Schubert, Waltz, op.9, no.14.](#)

Nº 14.

p

mf

1. 2.

5. [Mozart, String Quartet no.15 in D minor, K.421](#) (απόσπασμα στη Μιβ μείζονα).

42

f *p* *pp*

tr

47

cresc. *tr* *cresc.* *tr* *cresc.* *tr* *cresc.*

*)

6. [G. Bottesini, Reverie.](#)

Edited by FRED ZIMMERMANN

GIOVANNI BOTTESINI
(1821-1889)

String Bass

Lento

PIANO

p

pp

cresc.

f

dim.

cresc.

f

dim.

espress.

7.

8. [Schubert, Symphony No.8, D.759, II, “Unfinished”](#), (piano Reduction Carl Reinecke).

Clav.

Ped.

f

p

pp

dim.

ppp

Ped.

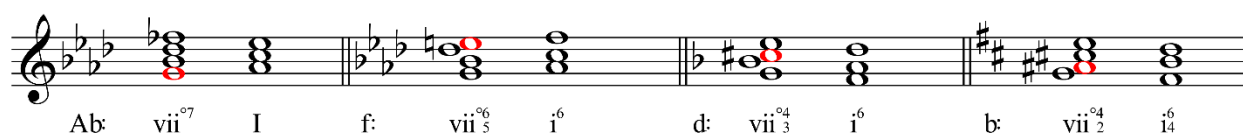
C.S. 19, 222.

Κεφάλαιο 24

Εναρμόνια τονική απόκλιση με επανερμηνεία της ντιμινουΐτας

24.1 Κατασκευή και συμμετρία

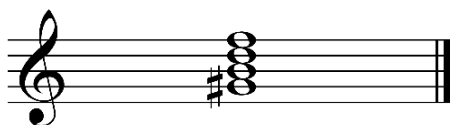
Η ελαττωμένη συγχορδία με ελαττωμένη έβδομη είναι μία συμμετρική συγχορδία που προκύπτει από την υπέρθεση τριών διαστημάτων τρίτης μικρής πάνω από μία δεδομένη βάση, γεγονός το οποίο διαιρεί την οκτάβα σε τέσσερα ίσα μέρη. Ακούγοντας κανείς μία τέτοιου είδους συγχορδία εκτός κάποιου διατονικού πλαισίου αναφοράς, δεν είναι σε θέση να αναγνωρίσει τη διάταξη της συγχορδίας, εάν δηλαδή είναι σε ευθεία κατάσταση ή σε κάποια αναστροφή. Αυτή η αμφισημία έχει σημαντικό ρόλο σε χρωματικά περάσματα ενός έργου και ειδικότερα σε τονικές αποκλίσεις (Aldwell & Schachter 2002, 384-385).



Παράδειγμα 24.1

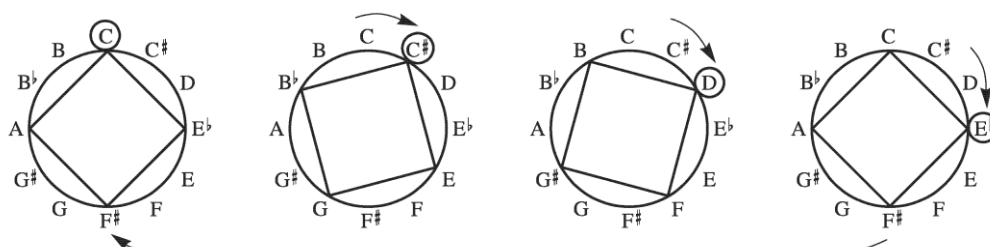
Ο τρόπος γραφής της ντιμινουΐτας στο παράδειγμα 24.2 προδίδει το διατονικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται, δηλαδή της Λα, ελάσσονας ή μείζονας. Ωστόσο, το άκουσμα και μόνο αυτής της συγχορδίας την καθιστά αμφίσημη. Ακούγεται η σολ# – σι – ρε – φα ή μήπως η σι – ρε – φα – λα^b σε τρίτη αναστροφή; Η απάντηση δε μπορεί να βρίσκεται αλλού παρά στη «λύση» της συγχορδίας. Υπάρχουν τέσσερις συνολικά πιθανές «λύσεις» οι οποίες θα καθορίσουν, εκ των υστέρων, τη διάταξη της συγχορδίας και τις κατάλληλες αλλοιώσεις.

- Να αναφερθούν οι υπόλοιπες τρεις τονικότητες, πέραν της αναγραφόμενης (Λα).



Παράδειγμα 24.2

24.2 Τρεις διακριτές μεταθέσεις της ντιμινουΐτας



Παράδειγμα 24.3

Laitz 2012, 610

24.3 Παράδειγμα στο ρεπερτόριο

Gm Gm/B $\flat$ D/A Gm C $\sharp$ o7 D F $\sharp$ o7/E $\flat$ D F $\sharp$ o7/C Gm/B $\flat$

g: i i⁶ V⁶₄ i vii^{o7}/V V vii^{o4}₂ V vii^{o4}₃ i⁶

F $\sharp$ o7/E $\flat$ D D $\sharp$ o7/C Em/B B⁷ Em/B B⁷(b⁹) B⁷

g: vii^{o4}₂ V vii^{o4}₃ e: vii^{o4}₂ V⁷ i⁶₄ V⁷ i⁶₄ V⁷(b⁹) V⁷

Παράδειγμα 24.4

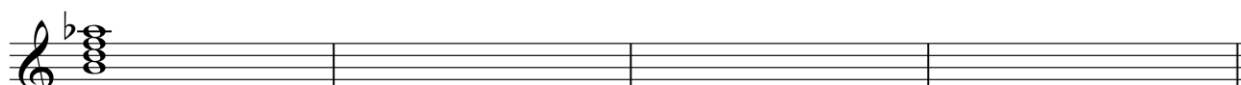
[Beethoven, Piano Sonata no.8 in C minor, op.13, "Pathétique"](#)

Hutchinson, Music Theory for the 21st Century Classroom

24.4 Ασκήσεις

1. Να συμπληρωθούν οι τονικότητες και οι αναστροφές όπου η ντιμινουΐτα επανερμηνεύεται εναρμόνια.


d: vii^{o7} = _: _ = _: _ = _: _


c: vii^{o7} = _: _ = _: _ = _: _


e: vii^{o7} = _: _ = _: _ = _: _

2. Να δημιουργηθεί η παρακάτω αρμονική διαδοχή, σε μέτρο και αρμονικό ρυθμό ελεύθερης επιλογής.

G: I V₃⁴ I vii^{o7} I V I V₃⁴ I vii^{o7}
a: vii^{o6}/V Ger⁺⁶ i₄⁶ V i

3. Να αναφερθούν όλες οι τονικότητες που μπορούν να προκύψουν με τη χρήση μίας ντιμινουΐτας αφού επανερμηνευθεί εναρμόνια, είτε αυτή επιτελεί τη λειτουργία της δεσπόζουσας (vii^{o7}) είτε εμφανίζεται με μορφή παρενθετικής δεσπόζουσας (vii^{o7}/IV κ.λ.π.). Η συγχχορδία που θα χρησιμοποιηθεί για να εξαχθούν τα αποτελέσματα θα είναι η Σολ# ντιμινουΐτα.

Π.χ. αρχικά, η Ντο# ντιμινουΐτα εμφανίζεται στην έβδομη βαθμίδα από τέσσερις μείζον-ελάσσονες τονικότητες, αφού επανερμηνευθεί εναρμόνια, με ρόλο δεσπόζουσας.

Έπειτα, με τη μορφή της παρενθετικής δεσπόζουσας, η Ντο# ντιμινουΐτα (Ντο# – Μι – Σολ – Σι^b) εμφανίζεται ως:

- vii^{o7}/ii στη τονικότητα της Ντο μείζονας.
- vii^{o7}/iii στη τονικότητα της Σι^b μείζονας.

- vii^{o7}/iv στη τονικότητα της Λα ελάσσονας.
- vii^{o7}/V στη τονικότητα της Σολ μείζονας/ελάσσονας.
- vii^{o7}/vi στη τονικότητα της Φα μείζονας.
- vii^{o7}/III στη τονικότητα της Σι ελάσσονας.
- vii^{o7}/IV στη τονικότητα της Λα μείζονας.
- vii^{o7}/VI στη τονικότητα της Φα $\sharp$ ελάσσονας.
- vii^{o7}/VII στη τονικότητα της Μι ελάσσονας.

Αν αυτή η διαδικασία συνεχιστεί και η Ντο $\sharp$ ντιμινουίτα επανερμηνευθεί ως Μι – Σολ – Σι $\flat$ – Ρε $\flat$, θα προκύψουν άλλες τόσες νέες τονικότητες. Η επόμενη επανερμηνεία θα γίνει ως Σολ – Σι $\flat$ – Ρε $\flat$ – Φα $\flat$ και τέλος Λα $\sharp$ – Ντο $\sharp$ – Μι – Σολ. Καθ' όλη τη διάρκεια της διαδικασίας θα προκύψουν αρκετές φορές οι ίδιες τονικότητες. Ο σκοπός της άσκησης είναι να παρουσιάσει τις «αμέτρητες» εφαρμογές της ντιμινουίτας και τις δυνατότητες που δίνονται στο συνθέτη για κάθε λογής μετατροπία, ανάλογα με το στυλ της εποχής ή του έργου.

4. Με βάση την προηγούμενη άσκηση να δημιουργηθούν αρμονικές διαδοχές, σε διάφορες τονικότητες, στις οποίες να εφαρμοστούν παραδείγματα εναρμόνιας τονικής απόκλισης με χρήση της ντιμινουίτας. Να δοθεί προσοχή στην επικύρωση των αρχικών τονικοτήτων με το φραστικό πρότυπο $T \rightarrow PD \rightarrow D \rightarrow T$, καθώς επίσης στην ομαλή οριζόντια κίνηση των φωνών κατά τη μετάβαση από την αρχική τονικότητα στην επόμενη.

5. Να δημιουργηθεί μία αρμονική διαδοχή στην τονικότητα της Ντο ελάσσονας (τονικότητα "α"), σε μέτρο και αρμονικό ρυθμό ελεύθερης επιλογής, με τις εξής παραμέτρους:

- Επικύρωση της αρχικής τονικότητας "α" με μία τετράμετρη φράση που να καταλήγει με ΑΑΠ.
- Στο επόμενο τετράμετρο, παραμονή στην αρχική τονικότητα "α" και δημιουργία διατονικής αλυσίδας κατιούσας δεύτερης (-5/+4) με αφετηρία την τονική βαθμίδα, η οποία να έχει κατάληξη στη ναπολιτάνικη συγχορδία και να ακολουθείται από πτωτικό έξι-τέσσερα με ΤΑΠ στην τονικότητα "α".
- Από την τονικότητα "α" να γίνει χρωματική μετατροπία με εναρμόνια τονική απόκλιση με χρήση της γερμανικής συγχορδίας ($Ger^{+6} \rightarrow V^7$) προς την τονικότητα "β", Ρε $\flat$ μείζονα.
- Επικύρωση της τονικότητας "β" με μία τετράμετρη φράση που να καταλήγει με ΤΑΠ.
- Από την τονικότητα "β" να επιλεχθεί η κατάλληλη ντιμινουίτα που θα λειτουργεί ως παρενθετική δεσπόζουσα ($vii^{o7}/...$) στην τονικότητα "β", ενώ ως δεσπόζουσα (vii^{o7}) στην τονικότητα "α", ώστε να προκαλέσει εναρμόνια τονική απόκλιση.
- Επιστροφή στην τονικότητα "α" και επιλογή μίας τυπικής πτωτικής αρμονικής κατάληξης με ΤΑΠ, με *picardy*.

6. Να εφαρμοστούν οι εξής παράμετροι στις παρακάτω αρμονικές διαδοχές (Kostka & Payne 2003, 240):

- Αρμονική ανάλυση και αναγνώριση των εναρμόνιων τονικών αποκλίσεων.
- Συμπλήρωση των εσωτερικών φωνών.
- Στον τελευταίο χτύπο του δεύτερου μέτρου και στον πρώτο χτύπο του τρίτου (της πρώτης διαδοχής) να χρησιμοποιηθεί διαφορετική συγχορδία.
- Να τεκμηριωθεί το είδος της μετατροπίας.

1. Αρχική τονικότητα: Σι ελάσσονα

b: i V

2. Αρχική τονικότητα: Ντο μείζονα

C: I

24.5 Αρμονικές αναλύσεις

Να γίνει αρμονική ανάλυση στα παρακάτω αποσπάσματα.

1.



2.



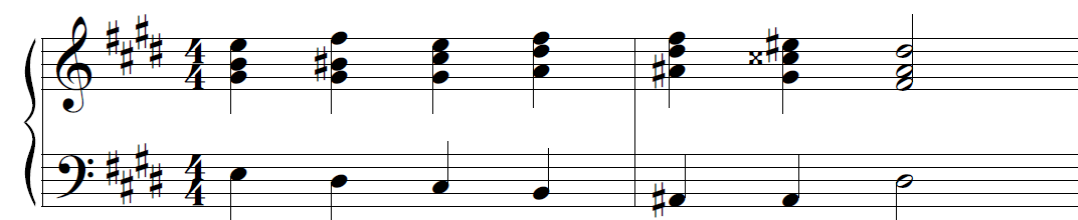
3.



4.



5.



6.

7.

8.

9. [Beethoven, String Quartet no. 2 in G major, op.18, no.2](#) (ξεκινάει από την V της Σολ μείζονας).

10. [Mozart, Piano Trio in E major, K.542, I.](#)

209

217

224

11. [Haydn, String Quartet in Eb major, op. 76, no.6.](#)

Η ανάλυση να γίνει το διατονικό πλαίσιο της Σι μείζονας τονικότητας.

The image displays a musical score for Haydn's String Quartet in Eb major, op. 76, no. 6, measures 10 through 15. The score is written for four staves, representing the four strings of a string quartet. The key signature is Eb major (three flats). The time signature is 3/4. The first measure (measure 10) is marked with a forte (f) dynamic. The second measure (measure 11) is marked with a piano (p) dynamic. The third measure (measure 12) is marked with a piano (p) dynamic. The fourth measure (measure 13) is marked with a piano (p) dynamic. The fifth measure (measure 14) is marked with a piano (p) dynamic. The sixth measure (measure 15) is marked with a piano (p) dynamic. The score shows a variety of musical notations, including eighth notes, quarter notes, and half notes, with some measures featuring slurs and ties. The overall texture is a light, flowing quartet.

12. [Schubert, Piano Sonata, D.960, I](#) (να ακουστεί από την αρχή ως τη Φα# ελάσσονα).

The image displays a musical score for Schubert's Piano Sonata, D.960, I, measures 42 through 47. The score is written for piano. The key signature is Eb major (three flats). The time signature is 3/4. The first measure (measure 42) is marked with a forte (f) dynamic. The second measure (measure 43) is marked with a forte (f) dynamic. The third measure (measure 44) is marked with a forte (f) dynamic. The fourth measure (measure 45) is marked with a forte (f) dynamic. The fifth measure (measure 46) is marked with a forte (f) dynamic. The sixth measure (measure 47) is marked with a piano (p) dynamic. The score shows a variety of musical notations, including eighth notes, quarter notes, and half notes, with some measures featuring slurs and ties. The overall texture is a light, flowing piano sonata.

13. [Wagner, Der fliegende Hollander, WWV 63, Ouverture.](#)

Tempo I

p *ff* *p* *cresc.*

f *dim.* *p* *f* *p*

f *p* *f* *trem.*

p

Red. *

Red. *

Κεφάλαιο 25

Αλλοιωμένες δεσπόζουσες συγχορδίες μεθ' έβδομης και η ντιμινουΐτα αποτζιατούρα

25.1 Η δεσπόζουσα με όξυνση της πέμπτης $V^{7\sharp 5}$

Όταν η κορυφή (5^η) της V ή V^7 οξύνεται χρωματικά, το άκουσμα που προκύπτει είναι είτε μίας τρίφωνης αυξημένης συγχορδίας V^+ είτε μίας αυξημένης με έβδομη μικρή V^{+7} (Kostka 2013, 411-414). Αυτή η όξυνση της 5^{ης} εμφανίζεται μόνο στο μείζονα τρόπο και δημιουργεί έναν «δεύτερο προσαγωγή» στην τρίτη της τονικής συγχορδίας. Το σύμβολο + δίπλα στη δεσπόζουσα αφορά την τρίφωνη συγχορδία και όχι την έβδομη. Στις περισσότερες περιπτώσεις η αυξημένη μορφή της δεσπόζουσας έπεται της διατονικής της, που σημαίνει πως η $\sharp 2$ μπορεί να ερμηνευτεί και ως χρωματικός διαβατικός φθόγγος. Στο παράδειγμα 25.1, ο σημειωμένος φθόγγος ντο $\sharp$ είναι ένας χρωματικός διαβατικός φθόγγος και ταυτόχρονα σχηματίζει μία V^{+7} .

Bb: $V \frac{4}{2}$ I^6 $V \frac{6}{5}$ I vi $ii \frac{6}{5} \frac{4}{3}$ $I \frac{6}{4}$ V V^{+7} I

Παράδειγμα 25.1

Beethoven, Symphony no.9, op.125, III (strings)
Kostka 2013, 412

Bb: I 6 $V^{+7/IV}$ IV

Παράδειγμα 25.2

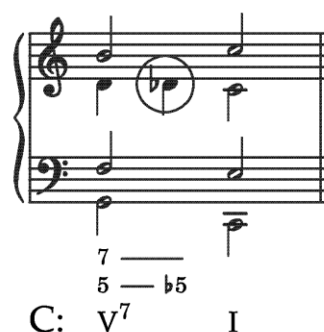
Haydn, String Quartet, op.9, no.2, I
Kostka 2013, 414

25.2 Η δεσπόζουσα με βάρυνση της πέμπτης V^{7b5} και η γαλλική συγχορδία

Η πέμπτη μίας V^7 ($\hat{2}$) είναι φθόγγος με ασθενή τάση προς λύση, σε σχέση με τον προσαγωγέα και την 7^η της συγχορδίας. Όταν όμως οξυνθεί ή βαρυνθεί δημιουργεί έναν επιπλέον φθόγγο με ισχυρή τάση προς λύση, είτε είναι οξυμένος είτε είναι βαρυμένος.

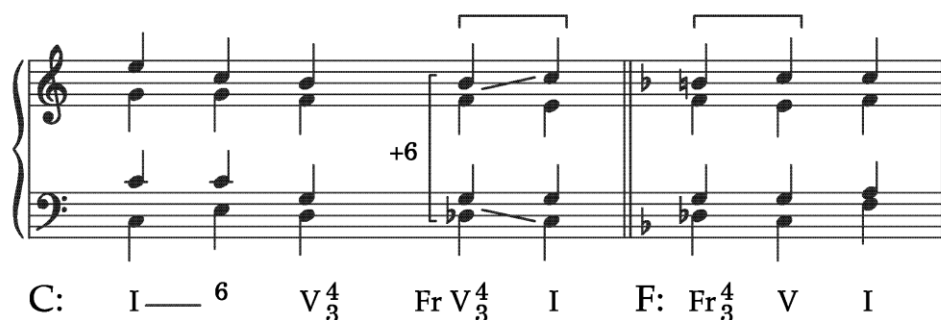
Η βάρυνση της 5^{ης} σε μία V^7 εμφανίζεται συχνά στη μουσική του 19^{ου} αιώνα. Όταν η $\hat{2}$ βαρύνεται σχηματίζεται η γαλλική συγχορδία αυξημένης έκτης και συχνά η V^{7b5} βρίσκεται σε δεύτερη αναστροφή ώστε το $b\hat{2}$ να είναι στο μπάσο.

Στο παράδειγμα 25.3, στο διατονικό πλαίσιο της Ντο μείζονας, φαίνεται η V^7 που στη συνέχεια με διαβατικό χρωματικό φθόγγο σχηματίζει την V^{7b5} με λύση στην τονική.



Παράδειγμα 25.3
Laitz 2012, 614

Στο παράδειγμα 25.4 φαίνεται η ίδια συγχορδία με δύο πιθανές λύσεις. Στο διατονικό πλαίσιο της Ντο μείζονας λειτουργεί ως δεσπόζουσα ενώ σε αυτό της Φα μείζονας (ή ελάσσονας) ως προδεσπόζουσα με τη μορφή της Fr^{+6} . Και στις δύο περιπτώσεις η V^{7b5} ή αλλιώς Fr^{+6} «λύνεται» σε μία Ντο μείζονα συγχορδία που ερμηνεύεται ανάλογα με το διατονικό πλαίσιο που την περιβάλλει. Το γεγονός αυτό δημιουργεί τονική αμφισημία και αποτελεί πολύτιμο εργαλείο για τον συνθέτη.



Παράδειγμα 25.4
Laitz 2012, 614

Στο παράδειγμα 25.5 παρουσιάζεται η διπλή ερμηνεία που δίνεται (Βούβαρης, σημειώσεις ΘΠΤΜ II, 2024) για την εισαγωγή του τέταρτου μέρους της τέταρτης συμφωνίας του Brahms.

"πλάγια" κίνηση

e: iv^6 $ii^{\circ 6}$ i iv^6 V^7/V i^6 $Fr V^4_3$ I

iv^6 V^7/V N $Fr V^4_3$ I

PD D T

ή

a: i^6 $?$ $?$ Fr^4_3 V

PD D

Παράδειγμα 25.5

Laitz 2012, 615

25.3 Η ντιμιனுΐτα αποτζιατούρα c.t.^{o7}

Οι περισσότερες ελαττωμένες συγχορδίες ελαττωμένης έβδομης λειτουργούν ως δεσπόζουσες και «λύνονται» είτε στην τονική είτε σε κάποια άλλη συγχορδία εντός τονικότητας. Ωστόσο, υπάρχει μία χρήση της ντιμινουΐτας που δεν εμπίπτει στον καθιερωμένο ρόλο της. Σε αυτή την περίπτωση χρησιμοποιείται ως «στολίδι» της τονικής ή της δεσπόζουσας και διατηρεί έναν κοινό φθόγγο με αυτές (Kostka 2013, 417-423) (Laitz 2012, 616-617) (Aldwell & Schachter 2002, 553-556). Στο παράδειγμα 25.6, στη Σι^b μείζονα, η βάση της τονικής μένει κοινή και οι τρεις υπόλοιποι φθόγγοι «ποικίλλονται» χρωματικά και επιστρέφουν στη θέση τους. Ομοίως στη δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης, η βάση της μένει κοινή και οι υπόλοιποι τρεις φθόγγοι κάνουν το ίδιο. Μία τέτοιου είδους συγχορδία ονομάζεται ντιμινουΐτα αποτζιατούρα.

Bb: I^6 $(ct^{\circ 7})$ I^6 V^6 $(ct^{\circ 7})$ V^6

Παράδειγμα 25.6

Kostka 2013, 418

1 UN LN 5

Παράδειγμα 25.7

[Schubert, Valse Sentimentales, D.779, op.50, no.12](#)

Laitz 2012, 616

The image shows a musical score for a piano piece in 3/4 time, key of D major. The score consists of two staves, treble and bass. The first measure is labeled 'D: V'. The second measure is highlighted with a pink background and contains a chord labeled '(cr^{o7}) V'. The third measure is labeled 'V'. The fourth measure is highlighted with a pink background and contains a chord labeled '(cr^{o7}) V⁷'. The fifth measure is labeled 'V⁷'. The sixth measure is labeled 'V'. The seventh measure is labeled 'V'. The eighth measure is labeled 'V'. The ninth measure is labeled 'V'. The tenth measure is labeled 'V'. The eleventh measure is labeled 'V'. The twelfth measure is labeled 'V'. The thirteenth measure is labeled 'V'. The fourteenth measure is labeled 'V'. The fifteenth measure is labeled 'V'. The sixteenth measure is labeled 'V'. The seventeenth measure is labeled 'V'. The eighteenth measure is labeled 'V'. The nineteenth measure is labeled 'V'. The twentieth measure is labeled 'V'. The twenty-first measure is labeled 'V'. The twenty-second measure is labeled 'V'. The twenty-third measure is labeled 'V'. The twenty-fourth measure is labeled 'V'. The twenty-fifth measure is labeled 'V'. The twenty-sixth measure is labeled 'V'. The twenty-seventh measure is labeled 'V'. The twenty-eighth measure is labeled 'V'. The twenty-ninth measure is labeled 'V'. The thirtieth measure is labeled 'V'. The thirty-first measure is labeled 'V'. The thirty-second measure is labeled 'V'. The thirty-third measure is labeled 'V'. The thirty-fourth measure is labeled 'V'. The thirty-fifth measure is labeled 'V'. The thirty-sixth measure is labeled 'V'. The thirty-seventh measure is labeled 'V'. The thirty-eighth measure is labeled 'V'. The thirty-ninth measure is labeled 'V'. The fortieth measure is labeled 'V'. The forty-first measure is labeled 'V'. The forty-second measure is labeled 'V'. The forty-third measure is labeled 'V'. The forty-fourth measure is labeled 'V'. The forty-fifth measure is labeled 'V'. The forty-sixth measure is labeled 'V'. The forty-seventh measure is labeled 'V'. The forty-eighth measure is labeled 'V'. The forty-ninth measure is labeled 'V'. The fiftieth measure is labeled 'V'. The fifty-first measure is labeled 'V'. The fifty-second measure is labeled 'V'. The fifty-third measure is labeled 'V'. The fifty-fourth measure is labeled 'V'. The fifty-fifth measure is labeled 'V'. The fifty-sixth measure is labeled 'V'. The fifty-seventh measure is labeled 'V'. The fifty-eighth measure is labeled 'V'. The fifty-ninth measure is labeled 'V'. The sixtieth measure is labeled 'V'. The sixty-first measure is labeled 'V'. The sixty-second measure is labeled 'V'. The sixty-third measure is labeled 'V'. The sixty-fourth measure is labeled 'V'. The sixty-fifth measure is labeled 'V'. The sixty-sixth measure is labeled 'V'. The sixty-seventh measure is labeled 'V'. The sixty-eighth measure is labeled 'V'. The sixty-ninth measure is labeled 'V'. The seventieth measure is labeled 'V'. The seventy-first measure is labeled 'V'. The seventy-second measure is labeled 'V'. The seventy-third measure is labeled 'V'. The seventy-fourth measure is labeled 'V'. The seventy-fifth measure is labeled 'V'. The seventy-sixth measure is labeled 'V'. The seventy-seventh measure is labeled 'V'. The seventy-eighth measure is labeled 'V'. The seventy-ninth measure is labeled 'V'. The eightieth measure is labeled 'V'. The eighty-first measure is labeled 'V'. The eighty-second measure is labeled 'V'. The eighty-third measure is labeled 'V'. The eighty-fourth measure is labeled 'V'. The eighty-fifth measure is labeled 'V'. The eighty-sixth measure is labeled 'V'. The eighty-seventh measure is labeled 'V'. The eighty-eighth measure is labeled 'V'. The eighty-ninth measure is labeled 'V'. The ninetieth measure is labeled 'V'. The hundredth measure is labeled 'V'. The hundred and first measure is labeled 'V'. The hundred and second measure is labeled 'V'. The hundred and third measure is labeled 'V'. The hundred and fourth measure is labeled 'V'. The hundred and fifth measure is labeled 'V'. The hundred and sixth measure is labeled 'V'. The hundred and seventh measure is labeled 'V'. The hundred and eighth measure is labeled 'V'. The hundred and ninth measure is labeled 'V'. The hundred and tenth measure is labeled 'V'. The hundred and eleventh measure is labeled 'V'. The hundred and twelfth measure is labeled 'V'. The hundred and thirteenth measure is labeled 'V'. The hundred and fourteenth measure is labeled 'V'. The hundred and fifteenth measure is labeled 'V'. The hundred and sixteenth measure is labeled 'V'. The hundred and seventeenth measure is labeled 'V'. The hundred and eighteenth measure is labeled 'V'. The hundred and nineteenth measure is labeled 'V'. The hundred and twentieth measure is labeled 'V'. The hundred and twenty-first measure is labeled 'V'. The hundred and twenty-second measure is labeled 'V'. The hundred and twenty-third measure is labeled 'V'. The hundred and twenty-fourth measure is labeled 'V'. The hundred and twenty-fifth measure is labeled 'V'. The hundred and twenty-sixth measure is labeled 'V'. The hundred and twenty-seventh measure is labeled 'V'. The hundred and twenty-eighth measure is labeled 'V'. The hundred and twenty-ninth measure is labeled 'V'. The hundred and thirtieth measure is labeled 'V'. The hundred and thirty-first measure is labeled 'V'. The hundred and thirty-second measure is labeled 'V'. The hundred and thirty-third measure is labeled 'V'. The hundred and thirty-fourth measure is labeled 'V'. The hundred and thirty-fifth measure is labeled 'V'. The hundred and thirty-sixth measure is labeled 'V'. The hundred and thirty-seventh measure is labeled 'V'. The hundred and thirty-eighth measure is labeled 'V'. The hundred and thirty-ninth measure is labeled 'V'. The hundred and fortieth measure is labeled 'V'. The hundred and forty-first measure is labeled 'V'. The hundred and forty-second measure is labeled 'V'. The hundred and forty-third measure is labeled 'V'. The hundred and forty-fourth measure is labeled 'V'. The hundred and forty-fifth measure is labeled 'V'. The hundred and forty-sixth measure is labeled 'V'. The hundred and forty-seventh measure is labeled 'V'. The hundred and forty-eighth measure is labeled 'V'. The hundred and forty-ninth measure is labeled 'V'. The hundred and fiftieth measure is labeled 'V'. The hundred and fifty-first measure is labeled 'V'. The hundred and fifty-second measure is labeled 'V'. The hundred and fifty-third measure is labeled 'V'. The hundred and fifty-fourth measure is labeled 'V'. The hundred and fifty-fifth measure is labeled 'V'. The hundred and fifty-sixth measure is labeled 'V'. The hundred and fifty-seventh measure is labeled 'V'. The hundred and fifty-eighth measure is labeled 'V'. The hundred and fifty-ninth measure is labeled 'V'. The hundred and sixtieth measure is labeled 'V'. The hundred and sixty-first measure is labeled 'V'. The hundred and sixty-second measure is labeled 'V'. The hundred and sixty-third measure is labeled 'V'. The hundred and sixty-fourth measure is labeled 'V'. The hundred and sixty-fifth measure is labeled 'V'. The hundred and sixty-sixth measure is labeled 'V'. The hundred and sixty-seventh measure is labeled 'V'. The hundred and sixty-eighth measure is labeled 'V'. The hundred and sixty-ninth measure is labeled 'V'. The hundred and seventieth measure is labeled 'V'. The hundred and seventy-first measure is labeled 'V'. The hundred and seventy-second measure is labeled 'V'. The hundred and seventy-third measure is labeled 'V'. The hundred and seventy-fourth measure is labeled 'V'. The hundred and seventy-fifth measure is labeled 'V'. The hundred and seventy-sixth measure is labeled 'V'. The hundred and seventy-seventh measure is labeled 'V'. The hundred and seventy-eighth measure is labeled 'V'. The hundred and seventy-ninth measure is labeled 'V'. The hundred and eightieth measure is labeled 'V'. The hundred and eighty-first measure is labeled 'V'. The hundred and eighty-second measure is labeled 'V'. The hundred and eighty-third measure is labeled 'V'. The hundred and eighty-fourth measure is labeled 'V'. The hundred and eighty-fifth measure is labeled 'V'. The hundred and eighty-sixth measure is labeled 'V'. The hundred and eighty-seventh measure is labeled 'V'. The hundred and eighty-eighth measure is labeled 'V'. The hundred and eighty-ninth measure is labeled 'V'. The hundred and ninetieth measure is labeled 'V'. The hundred and ninety-first measure is labeled 'V'. The hundred and ninety-second measure is labeled 'V'. The hundred and ninety-third measure is labeled 'V'. The hundred and ninety-fourth measure is labeled 'V'. The hundred and ninety-fifth measure is labeled 'V'. The hundred and ninety-sixth measure is labeled 'V'. The hundred and ninety-seventh measure is labeled 'V'. The hundred and ninety-eighth measure is labeled 'V'. The hundred and ninety-ninth measure is labeled 'V'. The hundredth measure is labeled 'V'.

Παράδειγμα 25.8
Tchaikovsky, *Nutcracker Suite*, “*Waltz of the Flowers*”
Kostka 2013, 420

Κεφάλαιο 26

Γενικά θέματα αρμονίας

1. Πρωτότυπο.

Exercise 1, measures 1-15. The notation is in 4/4 time, treble clef, and key of D major. The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs and ties. Measure 15 ends with a double bar line.

2. Θέμα πανελληνίων εξετάσεων (συνέχεια στην επόμενη σελίδα).

Exercise 2, measures 1-9. The notation is in 6/8 time, treble clef, and key of D major. The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs and ties. Measures 1-3 are grouped by a bracket, and measures 4-6 are grouped by a bracket. Measure 9 ends with a double bar line.



3. Θέμα πανελληνίων εξετάσεων.



4. Θέμα πανελληνίων εξετάσεων.



4



7



10



13



5. Θέμα πανελληνίων εξετάσεων (συνέχεια στην επόμενη σελίδα).



5



9



13



6. Θέμα πανελληνίων εξετάσεων.



5



9



13



7. Θέμα πανελληνίων εξετάσεων (συνέχεια στην επόμενη σελίδα).



4





8. Θέμα πανελληνίων εξετάσεων.



9. Θέμα πανελληνίων εξετάσεων (συνέχεια στην επόμενη σελίδα).



[illegible]

10. Θέμα πανελληνίων εξετάσεων.

[illegible][illegible]

11. Θέμα πανελληνίων εξετάσεων (συνέχεια στην επόμενη σελίδα).

4



Example 4

7

10

13

16

12. Θέμα πανελληνίων εξετάσεων.

3

6

9

12

15

13. Θέμα πανελληνίων εξετάσεων.

4

7

10

13

14. Θέμα πανελληνίων εξετάσεων (συνέχεια στην επόμενη σελίδα).

3

5

7

9



16. Πρωτότυπο.

6

11

16

21

27

17. Πρωτότυπο.

Adagio

6

12

17

18. Δραγατάκης 1979, 54.

6

11

16

20

19. Δραγατάκης 1979, 29.

7

14

19

Γενικές ασκήσεις

1. Να αναφερθούν τρεις διαφορετικές περιπτώσεις στις οποίες η τρίφωνη Ρε μείζονα συγχορδία (Ρε – Φα# – Λα) εμφανίζεται ως χρωματικά αλλοιωμένη συγχορδία με διαφορετική μορφή, σε διαφορετικές τονικότητες.

2. Να δημιουργηθεί μία αρμονική διαδοχή στην τονικότητα της Ντο μείζονας (τονικότητα "α"), σε μέτρο και αρμονικό ρυθμό ελεύθερης επιλογής, με τις εξής παραμέτρους:

- Στην τονικότητα "α": ΤΑΠ, ΑΑΠ, απροσδόκητη «πτώση», μία αλλοιωμένη δεσπόζουσα, μία χρωματική προδεσπόζουσα.
- Χρωματική μετατροπία με διατονική τονική απόκλιση προς την τονικότητα "β".
- Επικύρωση της τονικότητας "β" με μία τετράμετρη φράση, η οποία να καταλήγει με ΤΑΠ μέσω της γαλλικής συγχορδίας και πτωτικού έξι-τέσσερα.
- Από την τονικότητα "β" να γίνει χρωματική μετατροπία με εναρμόνια τονική απόκλιση (με κάποια ντιμινουίτα ή τη γερμανική) προς την τονικότητα "γ".
- Επικύρωση της τονικότητας "γ" μέσω διατονικής αλυσίδας ανιούσας δεύτερης (A2 - 3/+4) με χρήση συγχορδιών μεθ' εβδόμης και παρενθετικών δεσποζουσών.
- Από την τονικότητα "γ" να επιλεγθεί οποιοδήποτε είδος μετατροπίας και τονικής απόκλισης προς την τονικότητα "α".
- Επιστροφή στην τονικότητα "α" και επιλογή μίας τυπικής πτωτικής αρμονικής κατάληξης με ΤΑΠ.

3. Να δημιουργηθεί μία αρμονική διαδοχή στην τονικότητα της Σολ ελάσσονας (τονικότητα "α"), σε μέτρο και αρμονικό ρυθμό ελεύθερης επιλογής, με τις εξής παραμέτρους:

- Επικύρωση της αρχικής τονικότητας "α" με χρήση του φραστικού προτύπου και ΤΑΠ.
- Χρωματική μετατροπία με διατονική τονική απόκλιση προς την τονικότητα "β".
- Επικύρωση της τονικότητας "β" με χρήση του φραστικού προτύπου και ΤΑΠ.
- Χρωματική μετατροπία με εναρμόνια τονική απόκλιση με το μοντέλο $Ger^{+6} \rightarrow V^7$, προς την τονικότητα "γ".
- Επικύρωση της τονικότητας "γ" με μία τετράμετρη φράση που να καταλήγει με ΑΑΠ μέσω της ναπολιτάνικης συγχορδίας και πτωτικού έξι-τέσσερα.
- Από την τονικότητα "γ" να επιλεγθεί η κατάλληλη ντιμινουίτα που θα λειτουργεί ως παρενθετική δεσπόζουσα ($vii^{o7}/...$) στην τονικότητα "γ", ενώ ως δεσπόζουσα (vii^{o7}) στην τονικότητα "α", ώστε να προκαλέσει εναρμόνια τονική απόκλιση.
- Επιστροφή στην τονικότητα "α" και επιλογή μίας τυπικής πτωτικής αρμονικής κατάληξης με ΤΑΠ, με picardy.

4. Αφού λυθεί το παρακάτω πτυχιακό θέμα αρμονίας (Δραγατάκης 1979, 27) να επισημανθούν τα σημεία στα οποία πραγματοποιείται τονική απόκλιση α) με τη ναπολιτάνικη συγχορδία και β) με εναρμόνια τονική απόκλιση.

7

13

5. Να γίνει αρμονική ανάλυση στο παρακάτω απόσπασμα.

[Schubert, Piano Sonata in A minor, op.164, I, mm. 41-53](#) (Roig-Francoli 2011, 221).

42

44

46

48

50

52

cresc.

f

p

pp

sf

6. Να γίνει αρμονική ανάλυση στο παρακάτω απόσπασμα (ξεκινάει με διαβατικό έξι-τέσσερα επί της Ι βαθμίδας, στη Λα μείζονα τονικότητα).

[Beethoven, Piano Sonata in A major, op.2, no.2, IV, mm.138-148](#) (Roig-Francoli 2011, 225).

139

141

143

145

147

148

7. Να δημιουργηθούν τα παρακάτω σενάρια, σε μέτρο και αρμονικό ρυθμό ελεύθερης επιλογής, σε διαφορετικά παραδείγματα. Να επικυρωθούν οι αρχικές τονικότητες μέσω του φραστικού προτύπου $T \rightarrow PD \rightarrow D \rightarrow T$ (Roig-Francoli 2011, 225).

Παράδειγμα 1: Χρωματική μετατροπία από τη Φα μείζονα τονικότητα προς τη Λα μείζονα, με χρωματική τονική απόκλιση μέσω της ναπολιτάνικης συγχορδίας της Λα μείζονας.

Παράδειγμα 2: Χρωματική μετατροπία από τη Λα μείζονα τονικότητα προς τη Σι μείζονα, με χρωματική τονική απόκλιση μέσω κάποιας παρενθετικής δεσπόζουσας της Λα μείζονας.

Παράδειγμα 3: Χρωματική μετατροπία από τη Σι^b μείζονα τονικότητα προς τη Ντο μείζονα, με χρωματική τονική απόκλιση μέσω μίας ντιμινοϋίτας, η οποία θα επιτελεί ρόλο παρενθετικής δεσπόζουσας και για τις δύο τονικότητες.

8. Να δημιουργηθεί η παρακάτω αρμονική διαδοχή. Να τεκμηριωθεί το είδος της μετατροπίας και της τονικής απόκλισης.

$$g: i \quad V_5^6 \quad V_2^4/iv \quad iv^6 \quad Fr^{+6} \quad V^7 \quad i \quad V^7$$

$$:Ger^{+6} \quad i_4^6 \quad V \quad VI \quad iv \quad i_4^6 \quad V \quad I$$

9. Να συμπληρωθούν τα κενά λαμβάνοντας υπόψιν τις ενδεχόμενες εναρμόνιες επανερμηνείες φθόγγων (π.χ. η vii^{o7} της "x" τονικότητας είναι vii^{o4}_3/ii για την "y" τονικότητα) (Roig-Francoli 2011, 227).

α) Η vii^{o7} της Λα ύφεση μείζονας για τη Ρε μείζονα είναι: _____ και _____.

β) Η vii^{o7} της Σι^b μείζονας για τη Μι μείζονα είναι: _____ και _____.

γ) Η vii^{o7} της Λα μείζονας είναι vii^{o4}_3 στην _____ τονικότητα.

δ) Η vii^{o4}_2 της Φα μείζονας είναι vii^{o7} στην _____ τονικότητα.

10. Να δημιουργηθεί η παρακάτω αρμονική διαδοχή. Να τεκμηριωθεί το είδος της μετατροπίας και της τονικής απόκλισης (Roig-Francoli 2011, 227-228).

$$b: i \quad IIN^6 \quad vii^{o7}/V \quad V_2^4 \quad i^6 \quad vii^{o6}_5 \quad i \quad vii^{o6}_5$$

$$:vii^{o4}_2 \quad V \quad I \quad V_5^6 \quad vii^{o4}_2/ii \quad ii_4^6 \quad Fr^{+6} \quad V \quad I$$

11. Να δημιουργηθούν τα παρακάτω σενάρια, σε μέτρο και αρμονικό ρυθμό ελεύθερης επιλογής, σε διαφορετικά παραδείγματα. Να επικυρωθούν οι αρχικές τονικότητες μέσω του φραστικού προτύπου $T \rightarrow PD \rightarrow D \rightarrow T$ (Roig-Francoli 2011, 228).

Παράδειγμα 1: Χρωματική μετατροπία από τη Φα ελάσσονα τονικότητα προς τη Μι ελάσσονα, με εναρμόνια τονική απόκλιση μέσω της γερμανικής συγχορδίας ($V^7 \rightarrow Ger^{+6}$).

Παράδειγμα 2: Χρωματική μετατροπία από τη Λα μείζονα τονικότητα προς τη Ντο ελάσσονα, με εναρμόνια τονική απόκλιση μέσω της ντιμινοῦτας (vii^{o7}).

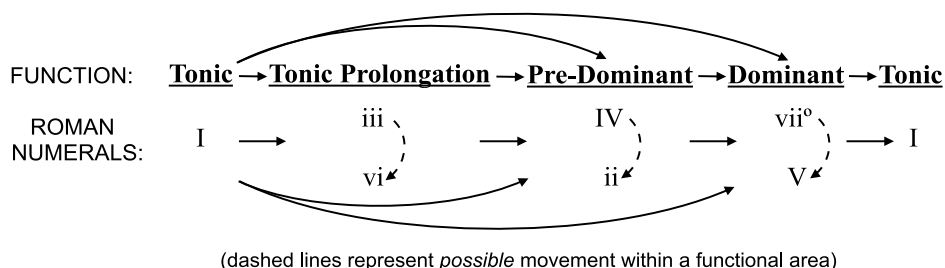
ΠΡΟΣΘΕΤΟ ΥΛΙΚΟ I

1.1 Αρμονικές λειτουργίες

Με τον όρο *αρμονική λειτουργία* δηλώνεται η τάση κάποιων συγχορδιών να οδηγούν σε κάποιες άλλες. Στη βάση της θεώρησης του Hugo Riemann (1849-1919), αναγνωρίζονται τρεις ομάδες αρμονικών λειτουργιών:

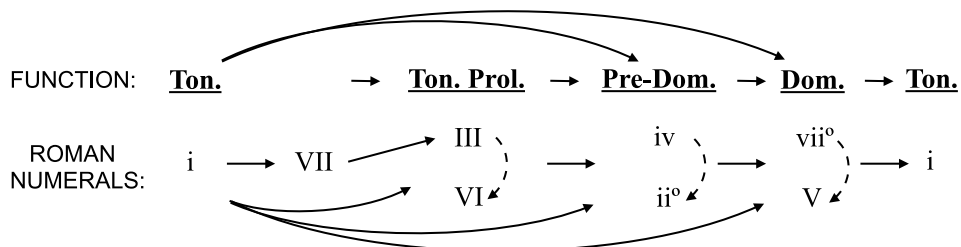
- Η λειτουργία της τονικής (Tonic, T). Η πρώτη βαθμίδα έχει αυτό το ρόλο και δηλώνει μία κατάσταση σταθερότητας και ηρεμίας στην τονική μουσική. Αυτή η λειτουργία δεν απαιτείται να κινηθεί, ούτε έχει την τάση να οδηγήσει σε κάποια συγκεκριμένη βαθμίδα.
- Η λειτουργία της δεσπόζουσας (Dominant, D). Σε αυτή την ομάδα συγχορδιών συγκαταλέγονται η V και η vii^o βαθμίδα και έχουν την τάση να κινηθούν στην τονική (I) λόγω του προσαγωγέα και της επιτονικής που περιέχουν.
- Η λειτουργία της προδεσπόζουσας (Pre-Dominant, PD). Σε αυτή την ομάδα συγχορδιών συγκαταλέγονται η IV και η ii βαθμίδα και έχουν τη τάση να κινηθούν σε συγχορδίες της ομάδας της δεσπόζουσας.

Οι συγχορδίες των iii και vi του μείζονα, ή III και VI του ελάσσονα τρόπου αντίστοιχα, δεν επιτελούν αποκλειστικά κάποια συγκεκριμένη λειτουργία και χρησιμοποιούνται κυρίως ως επεκτάσεις της τονικής (Tonic Prolongation). Τείνουν ωστόσο να εμφανίζονται μετά την τονική και πριν τη προδεσπόζουσα. Το φραστικό πρότυπο που προκύπτει και χρησιμοποιείται κατά την περίοδο της κοινής πρακτικής είναι $T \rightarrow (PD) \rightarrow D \rightarrow T$.



Παράδειγμα Π.Υ.1.1

Hutchinson



Παράδειγμα Π.Υ.1.2

Hutchinson

Οι αρμονικές λειτουργίες είναι σχετικές και ετεροπροσδιοριζόμενες. Η ίδια συγχορδία σε ένα τονικό περιβάλλον μπορεί να επιτελεί διαφορετική λειτουργία από ό,τι σε ένα άλλο (π.χ. η Σολ μείζονα συγχορδία στο περιβάλλον της Σολ μείζονας τονικότητας επιτελεί τη λειτουργία της τονικής, ενώ στη Ντο μείζονα τονικότητα, αυτή της δεσπόζουσας). Δεν είναι απαραίτητο όλες οι συγχορδίες να επιτελούν κάποια αρμονική λειτουργία· υπάρχουν συγχορδίες που ερμηνεύονται ως αντιστικτικά παράγωγα με περισσότερο ή λιγότερο ισχυρή επίφαση λειτουργικότητας.

Ab: I tonic IV pre-dom. V dominant I tonic

Παράδειγμα Π.Υ.1.3

Chopin, Waltz in A $\flat$ major, op.34, no.1

Hutchinson

E $\flat$: I tonic vi ton. prol. ii⁷/3rd pre-dom. V dominant

Παράδειγμα Π.Υ.1.4

Beethoven, Piano Sonata no.8 in C minor, op.13, “Pathétique”

Hutchinson

1.2 Αρμονικές λειτουργίες της τονικής και της δεσπόζουσας

Οι συγχορδίες της τονικής και της δεσπόζουσας χαρακτηρίζουν το αρμονικό πλαίσιο στην τονική μουσική και καθιερώνουν το τονικό κέντρο. Όταν χρησιμοποιούνται σε συνδυασμό με άλλες

συγχορδίες δημιουργούν μία αίσθηση αποχώρησης και επιστροφής. Οι φράσεις και γενικότερα οι συνθέσεις στην τονική μουσική συνήθως ξεκινούν με τη συγχορδία της τονικής, προχωρούν σε διάφορες άλλες βαθμίδες και, αργά ή γρήγορα, καταλήγουν στη δεσπόζουσα, που με τη σειρά της «λύνεται» στην τονική. Η τάση της δεσπόζουσας προς την τονική προέρχεται από τους φθόγγους που περιέχει, οι οποίοι έλκονται από αυτούς της τονικής· η $\hat{7}$ έχει την τάση να κινηθεί προς την $\hat{1}$ καθώς και η $\hat{2}$ προς την $\hat{1}$ ή $\hat{3}$ (Laitz 2012, 103). Ένας άλλος πολύ ισχυρός μηχανισμός της τονικής μουσικής είναι η πτώση που δημιουργείται μεταξύ των βαθμίδων V – I και σηματοδοτεί το τέλος μίας μουσικής φράσης.

Η πρώτη αναστροφή της τονικής είναι πολύ συχνή και χρησιμοποιείται για την επέκτασή της. Είναι ασταθέστερη συγχορδία από την ευθεία κατάστασή της και αυτό της δίνει τη δυνατότητα να «σπρώχνει» τη μουσική μπροστά, να δίνει δηλαδή την αίσθηση της κατεύθυνσης. Συχνά η I^6 διαδέχεται την I και το αντίστροφο. Στον αντίποδα, η δεύτερη αναστροφή της τονικής είναι εξαιρετικά ασταθής και, ως εκ τούτου, χρησιμοποιείται υπό προϋποθέσεις. Δύο ακόμα συχνοί τρόποι χρήσης της I^6 είναι ανάμεσα στην I και την V και πριν από την IV ή τη II^6 .

(a) Bach, Little Prelude, BWV 924



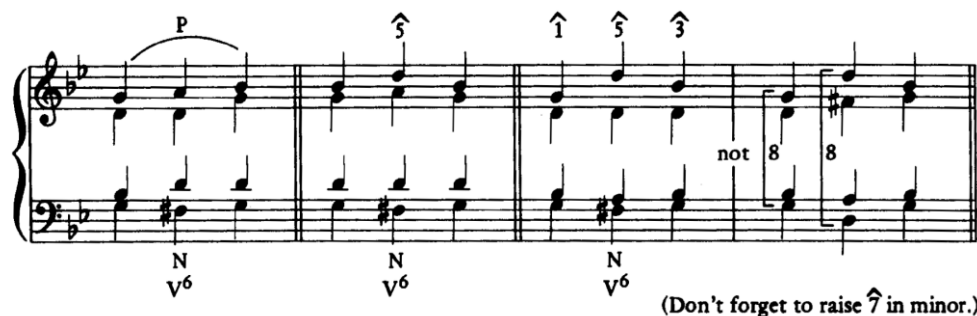
(b) Brahms, Symphony No. 3, Op. 90, II



Παράδειγμα Π.Υ.1.5

Aldwell & Schachter 2002, 101

Με την πρώτη αναστροφή της δεσπόζουσας προκύπτει μία νέα δυνατότητα. Ενώ σε ευθεία κατάσταση ο μπάσος είχε την ισχυρή $\hat{5}$, σε αναστροφή μπορεί πλέον να δημιουργήσει μελωδικές κινήσεις. Χρειάζεται προσοχή ώστε να μη διπλασιάζεται ο προσαγωγέας στην πρώτη αναστροφή της V. Γενικώς, οι αναστροφές της I και της V μπορούν να υποστηρίξουν επαρκώς την ίδια μελωδία, διατηρώντας την αρμονική τους λειτουργία, αλλά ασθενέστερη.



(Don't forget to raise $\hat{7}$ in minor.)

Παράδειγμα Π.Υ.1.6

Aldwell & Schachter 2002, 102

1.3 Αρμονικές λειτουργίες της υποδεσπόζουσας

Η συγχορδία της υποδεσπόζουσας εμφανίζεται συχνά μετά από την τονική και πριν τη δεσπόζουσα για να «γεφυρώσει» αυτά τα σημεία ηρεμίας και έντασης. Στη σύνδεσή της με την V βαθμίδα χρειάζεται ιδιαίτερη προσοχή ώστε να αποφευχθούν κοινά λάθη, καθώς οι δύο συγχορδίες δεν έχουν κοινούς φθόγγους. Για την αποφυγή τους, οι επάνω φωνές κινούνται αντίθετα από αυτή του μπάσου.

The musical example shows a sequence of chords: I, IV, V, I. The bass line moves from I to IV to V to I, while the treble line moves from I to IV to V to I. The text 'not even worse' is written above the bass line, indicating a common mistake.

Παράδειγμα Π.Υ.1.7
Aldwell & Schachter 2002, 127

Η IV βαθμίδα συχνά επιτελεί τη λειτουργία της προδεσπόζουσας και κινείται στην V ή την vii°. Μπορεί επίσης να επεκτείνει τη λειτουργία της προδεσπόζουσας κινούμενη στη ii ή τη ii°. Τέλος, μπορεί να αποκτήσει έναν διαφορετικό ρόλο και να κινηθεί στην I βαθμίδα, κάτι που ονομάζεται *πλάγια αρμονική σύνδεση* (Kostka 2013, 103). Για τον ελάχιστο τρόπο, πέραν του τριημιτονίου που εμφανίζεται και χρειάζεται προσοχή στη σύνδεση iv – V, οι υπόλοιπες κινήσεις της iv παραμένουν κοινές με τις κινήσεις της IV.

1.4 Η τεχνική 5 – 6 (IV – ii°)

Η IV με τη II βαθμίδα μοιράζονται δύο κοινούς φθόγγους, πράγμα που τις συνδέει άμεσα. Για παράδειγμα, στη Ντο μείζονα τονικότητα, στην IV, αρκεί μόνο η πέμπτη της συγχορδίας, ντο, να ανέβει βηματικά στο ρε και τότε σχηματίζεται η ii°. Πρακτικά, όποτε εμφανίζεται μία σύνδεση IV – V, η οποία είναι σχετικά επικίνδυνη για τη δημιουργία αρμονικών σφαλμάτων, μπορεί να χρησιμοποιηθεί η τεχνική 5 – 6 και να προκύψει μία νέα αρμονία IV – ii° – V, αλλάζοντας τη θέση ενός μόνο φθόγγου.

(Andante cantabile)

The musical example shows a sequence of chords: G, D, A, E, B. The bass line moves from G to D to A to E to B, while the treble line moves from G to D to A to E to B. The text 'p' is written below the bass line.

Παράδειγμα Π.Υ.1.8
Mozart, String Quartet, K.387, III
Aldwell & Schachter 2002, 137

I
T

IV 5 6 (ii) PD V I
D T

Παράδειγμα Π.Υ.1.9

Mozart, Symphony no.35 in D major, K.385

Laitz 2012, 199

1.5 Η φρύγια πτώση $iv^6 - V$

Στα παραδείγματα Π.Υ.1.10 και Π.Υ.1.11 παρουσιάζεται η κύρια λειτουργία της iv βαθμίδας στον ελάσσονα τρόπο να οδηγεί σε ημίπτωση στην V . Η σύνδεση αυτή είναι ισχυρότερη στον ελάσσονα τρόπο λόγω του ημιτονίου της $b\hat{6}$ και $\hat{5}$. Ο όρος *φρύγια πτώση* αναφέρεται συχνά σε αυτή την κίνηση στον ελάσσονα τρόπο· παρόμοια αρμονική διαδοχή εμφανιζόταν στις αυθεντικές συνθέσεις σε φρύγιο τρόπο κατά την εποχή μπαρόκ και προγενέστερα (Aldwell & Schachter, 2002, 163).

IV⁶ V

Παράδειγμα Π.Υ.1.10

Bach, Chorale 281

Aldwell & Schachter 2002, 163

Grave

IV⁶ V

Παράδειγμα Π.Υ.1.11

Handel, Concerto Grosso, op.3/2, I

Aldwell & Schachter 2002, 163

ΠΡΟΣΘΕΤΟ ΥΛΙΚΟ II

2.1 Προχωρημένη χρήση της τροπικής μίξης

Ήδη σε προηγούμενο κεφάλαιο έχει γίνει μία εισαγωγή για το ζήτημα της τροπικής μίξης. Οι αναφορές εστιάζουν στο είδος της απλής τροπικής μίξης και αφορούν συγκεκριμένες συγχορδίες, όπως αυτές έχουν ήδη παρουσιαστεί. Στο παρόν κεφάλαιο θα γίνει μία εκτενής αναφορά με όλα τα είδη της τροπικής μίξης όπως αυτά καταγράφονται στο σύγγραμμα των Aldwell & Schachter (2002).

Τα τρία είδη τροπικής μίξης (Aldwell & Schachter 2002, 541-546):

- Απλή.
- Δευτερεύουσα.
- Διπλή.

«Η απλή τροπική μίξη είναι το συχνότερο είδος τροπικής μίξης στην κοινή πρακτική καθώς, αφενός εμπίπτει στο πλαίσιο της λειτουργικής χρωματικότητας, αφετέρου επιδέχεται φωνοδηγητική αιτιολόγηση. Η δευτερεύουσα και η διπλή τροπική μίξη είναι σπανιότερες στην κοινή πρακτική καθώς, αφενός δεν εμπίπτουν στο πλαίσιο της λειτουργικής χρωματικότητας, αφετέρου δυσκολότερα επιδέχονται φωνοδηγητική αιτιολόγηση. Η ολοένα και συχνότερη χρήση δευτερεύουσας ή/και διπλής τροπικής μίξης κατά την πρόοδο του 19^{ου} αιώνα αντανακλά τη σταδιακή μετατόπιση της προσοχής από τη συγχορδία ως φωνοδηγητικό παράγωγο προς τη συγχορδία ως αυτοτελή δομή. Επίσης, υπονομεύει τις συμβάσεις της κοινής πρακτικής, καθιστώντας προβληματική (και άρα λιγότερο πειστική) την ερμηνεία των συγχορδιακών παραγώγων της τροπικής μίξης ως χρωματικά αλλοιωμένων αρμονικών βαθμίδων σε σχέση με κάποιο διατονικό πλαίσιο αναφοράς» (Βούβαρης, σημειώσεις Θ.Π.Τ.Μ. II).

2.2 Απλή τροπική μίξη

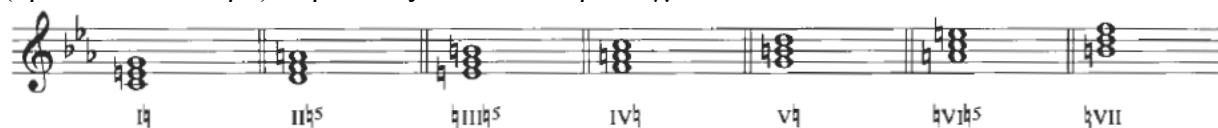
Στην απλή τροπική μίξη χρησιμοποιούνται συγχορδίες του ελάσσονα τρόπου στο μείζονα και σπανίως το αντίστροφο (piccardy).

Οι συγχορδίες που προέρχονται από απλή τροπική μίξη και εμφανίζονται στο μείζονα τρόπο παρουσιάζονται στο παράδειγμα Π.Υ.2.1. Η χρήση της bII (ναπολιτάνικης) κατ' εξαίρεση λογίζεται ως διατονική συγχορδία του ελάσσονα τρόπου. Αυτές οι συγχορδίες στο μείζονα τρόπο εμφανίζονται πολύ συχνότερα σε σχέση με αντίστοιχες του μείζονα στον ελάσσονα τρόπο (Π.Υ.2.2).



Παράδειγμα Π.Υ.2.1
Aldwell & Schachter 2002, 542

Οι συγχορδίες που προέρχονται από απλή τροπική μίξη και εμφανίζονται στον ελάσσονα τρόπο (αρκετά σπανιότερα) παρουσιάζονται στο παράδειγμα Π.Υ.2.2.



Παράδειγμα Π.Υ.2.2

Aldwell & Schachter 2002, 542

Κάποια ακόμα σημαντικά στοιχεία για την απλή τροπική μίξη (Βούβαρης, σημειώσεις Θ.Π.Τ.Μ. II):

- Αποφυγή διπλασιασμού χρωματικής αλλοίωσης.
- Προετοιμασία αλλοίωσης με βηματική ή γειτονική κίνηση (αποφυγή δυσαρμονικών σχέσεων [cross relations]).
- Μετά την αρχική εισαγωγή της, η τροπική μίξη διατηρείται όσο και η αντίστοιχη αρμονική λειτουργία.

2.3 Δευτερεύουσα τροπική μίξη

Στη δευτερεύουσα τροπική μίξη (secondary mixture) δεν υπάρχει δανεισμός από την ομώνυμη ελάσσονα, αλλά αλλαγή της τροπικότητας μίας υπάρχουσας αρμονικής βαθμίδας εντός της τονικότητας. Π.χ. στο διατονικό πλαίσιο της Ντο μείζονας, ενώ η συγχορδία που βρίσκεται στη δεύτερη βαθμίδα είναι η Ρε ελάσσονα, με τη διαδικασία της δευτερεύουσας τροπικής μίξης αλλάζει η ποιότητά της από ελάσσονα σε μείζονα και εμφανίζεται ως Ρε μείζονα συγχορδία. Για την ελαττωμένη έβδομη βαθμίδα προκύπτουν δύο διαφορετικές συγχορδίες, η Σι ελάσσονα και η Σι μείζονα. Συνολικά οι συγχορδίες που προέρχονται από δευτερεύουσα τροπική μίξη στο μείζονα τρόπο εμφανίζονται στο παράδειγμα Π.Υ.2.3.



Παράδειγμα Π.Υ.2.3

Aldwell & Schachter 2002, 544

Οι συγχορδίες που προέρχονται από δευτερεύουσα τροπική μίξη και εμφανίζονται στον ελάσσονα τρόπο εμφανίζονται στο παράδειγμα Π.Υ.2.4.



Παράδειγμα Π.Υ.2.4

Aldwell & Schachter 2002, 544

Στο παράδειγμα Π.Υ.2.5 παρουσιάζεται η μείζονα έκτη στην τονικότητα της Ντο μείζονας. Παρατηρείται πως δε λειτουργεί ως V/ii, ό,τι θα έκανε συνήθως, αλλά οδηγείται στην

υποδεσπόζουσα (IV). Ουσιαστικά, το μπάσο εκπληρώνει έναν αρπισμό ντο – λα – φα, χωρίς ο συνθέτης να ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για τον υπόλοιπο αρμονικό υπαινιγμό πάνω από το μπάσο.



Παράδειγμα Π.Υ.2.5

Schumann, Fantasy, op.17, III
Aldwell & Schachter 2002, 544

Στο παράδειγμα Π.Υ.2.6, στην τονικότητα της Ντο μείζονας, παρατηρείται η αρμονική διαδοχή I – iii – VII^{#3#5} (Σι μείζονα) – V⁷ – I. Η Σι μείζονα συγχορδία ενώ αρχικά φαίνεται να λειτουργεί ως δεσπόζουσα της iii, αυτή κινείται στη δεσπόζουσα της τονικότητας της Ντο μείζονας. Αυτός ο συμβολισμός είναι ο μοναδικός που θα μπορούσε να αποτυπώσει τον ρόλο της συγχορδίας, δηλαδή την προέλευσή της από δευτερεύουσα τροπική μίξη.



Παράδειγμα Π.Υ.2.6

Schubert, Symphony no.9, D.944, I, "The Great"
Aldwell & Schachter 2002, 545

2.4 Διπλή τροπική μίξη

Στη διπλή τροπική μίξη (double mixture) πραγματοποιείται ένας συνδυασμός δανεισμού συγχορδίων από την ομώνυμη ελάσσονα με ταυτόχρονη αλλαγή τροπικότητας των συγχορδίων.

Π.χ. στην τονικότητα της Ντο μείζονας εμφανίζεται η συγχορδία της Μι^b ελάσσονας, η οποία προέρχεται αρχικά από απλή τροπική μίξη (Μι^b μείζονα) και έπειτα από διπλή τροπική μίξη, αλλάζοντας την τροπικότητα από μείζονα σε ελάσσονα. Οι συγχορδίες που προέρχονται από διπλή τροπική μίξη και εμφανίζονται στο μείζονα τρόπο παρουσιάζονται στο παράδειγμα Π.Υ.2.7.



Παράδειγμα Π.Υ.2.7
Aldwell & Schachter 2002, 545

Αντιστοίχως, στον ελάσσονα τρόπο (Π.Υ.2.8).



Παράδειγμα Π.Υ.2.8
Aldwell & Schachter 2002, 545

ΠΡΟΣΘΕΤΟ ΥΛΙΚΟ III

3.1 Άλλα είδη τονικών αποκλίσεων

Οι δύο βασικές κατηγορίες τονικής απόκλισης είναι αυτές που πραγματοποιούνται με κάποιου είδους *κοινό στοιχείο* (φθόγγο ή συγχορδία) ή αυτές που συμβαίνουν *απότομα* χωρίς κάποιου είδους «προετοιμασία» (direct).

Ήδη σε προηγούμενο κεφάλαιο έχει αναφερθεί η τονική απόκλιση μέσω κοινής συγχορδίας, που διακρίνεται σε τρεις κατηγορίες: διατονική, χρωματική και εναρμόνια. Αυτό το είδος τονικής απόκλισης συμπεριλαμβάνεται στη γενικότερη κατηγορία των τονικών αποκλίσεων με κοινή συγχορδία (common-chord modulation/pivot chord modulation) και χρησιμοποιείται στο μεγαλύτερο μέρος συνθέσεων της εποχής της κοινής πρακτικής.

3.2 Τονική απόκλιση με κοινό φθόγγο ή συγχορδία

A. Τονική απόκλιση με κοινή συγχορδία – common/pivot-chord modulation.

1. *Διατονική* τονική απόκλιση. Σε αυτόν τον τύπο η μετάβαση από την αρχική τονικότητα στην επόμενη γίνεται με συγχορδία που είναι διατονική και για τις δύο τονικότητες.
2. *Χρωματική* τονική απόκλιση. Σε αυτόν τον τύπο η μετάβαση από την αρχική τονικότητα στην επόμενη γίνεται με συγχορδία που είναι χρωματική για τουλάχιστον μία από τις δύο τονικότητες ή και για τις δύο.
3. *Εναρμόνια* τονική απόκλιση (ουσιαστικά υποκατηγορία της χρωματικής). Σε αυτόν τον τύπο η μετάβαση από την αρχική τονικότητα στην επόμενη γίνεται με συγχορδία που κάποιου φθόγγοι της, ένας ή περισσότεροι, έχουν επανερμηνευτεί εναρμόνια, ενώ οι υπόλοιποι έχουν αλλάξει λειτουργία.

Παραδείγματα για τον τρόπο τονικής απόκλισης με κοινή συγχορδία έχουν ήδη παρουσιαστεί στο ανάλογο κεφάλαιο.

B. Τονική απόκλιση με κοινό φθόγγο – common-tone modulation.

Η τονική απόκλιση με κοινό φθόγγο επιτυγχάνεται με τη χρήση ενός μόνο φθόγγου· κατ' επέκταση αφορά τη στιγμιαία χρήση μονοφωνικής υφής σε μία φράση. Μέσω ενός κοινού φθόγγου μεταξύ δύο συγχορδιών «γεφυρώνεται» η απόσταση δύο τονικοτήτων που συνήθως βρίσκονται σε σχέση τρίτης (Laitz 2012, 444).

Trio

Παράδειγμα Π.Υ.3.1

Schubert, String Quartet no.3 in B $\flat$ major, D.36, Menuetto-Trio

Laitz 2012, 444

Στο παράδειγμα Π.Υ.3.1 η πρώτη φράση (σελίδα 202), στην τονικότητα της Ρε μείζονας, οδηγείται προς το Trio, στην τονικότητα της Σι $\flat$ μείζονας (b VI). Η υφή γίνεται μονοφωνική για δύο μέτρα, επαναλαμβάνοντας τον φθόγγο Ρε, ο οποίος γεφυρώνει τις δύο τονικότητες (τονική στη Ρε μείζονα, μέση στη Σι $\flat$ μείζονα).

b: V i⁶ $\frac{5}{3}$ V i⁶ $\frac{5}{3}$ V $\frac{5}{3}$
D: $\frac{3}{1}$ I V⁷ I

ii⁶ I⁶₄ V⁷ I⁶₄ V

Παράδειγμα Π.Υ.3.2

Mozart, Fantasia, K.475

Kostka 2013, 306

Αυτός ο τρόπος τονικής απόκλισης δεν προσφέρεται, εκ των πραγμάτων, για χρήση στα θέματα αρμονίας. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, το σύστημα που χρησιμοποιείται για τη σπουδή της αρμονίας στην Ελλάδα επιτάσσει την αυστηρή εναρμόνιση κάθε δοσμένου φθόγγου, είτε βρίσκεται στο

μπάσο είτε στη σοπράνο. Ως εκ τούτου, η στιγμιαία χρήση μονοφωνικής υφής δε μπορεί να υπάρξει ως επιλογή στην αυστηρή «σχολική» αρμονία.

3.3 Άμεση/απότομη τονική απόκλιση – direct modulation

A. Άμεση τονική απόκλιση μεταξύ δύο φράσεων – phrase modulation

Σε αυτόν τον τύπο τονικής απόκλισης η μετάβαση από τη μία τονικότητα στην άλλη γίνεται συνήθως από το τέλος μίας φράσης στην αρχή της επόμενης χωρίς τη χρήση κοινών φθόγγων ή συγχορδίων, ούτε προετοιμάζοντας τη νέα τονικότητα με τη δεσπόζουσά της.

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

f

C: I

f

p

G.P.

G.P.

G.P.

G.P.

V⁷

7

f

f

f

f

V⁷

I

13

f

f

f

f

I

V⁷

I

bVI

Παράδειγμα Π.Υ.3.3

Haydn, String Quartet in C major, op. 54, no. 2, Hob III.58, *Allegro*
Laitz 2012, 443

Στο παράδειγμα Π.Υ.3.3, στη Ντο μείζονα τονικότητα, παρατηρείται πως μετά τη γενική παύση (G.P.) στο μέτρο 12, εισάγεται η τονικότητα της Λα^b μείζονας (^bVI) χωρίς καμία απολύτως προετοιμασία. Η τονικότητα της ^bVI είναι μία πολύ δημοφιλής μετατροπία λόγω της «εύκολης» επιστροφής στην αρχική τονικότητα, μετατρέποντάς την σε γερμανική συγχορδία με την προσθήκη της έβδομης (σολ^b = φα[#]). Ενώ αυτός ο τύπος τονικής απόκλισης μπορεί να προκύψει στα θέματα αρμονίας, προτείνεται η χρήση κοινών συγχορδιών ή η προετοιμασία με δεσπόζουσα, τουλάχιστον όσον αφορά τα πλαίσια της «σχολικής» αρμονίας.

B. Τονική απόκλιση μέσω αλυσίδας – sequential modulation

Σε αυτό το είδος τονικής απόκλισης, κάθε κρίκος μίας αλυσίδας επαναλαμβάνεται σε διαφορετική τονικότητα, με ανιούσα ή κατιούσα φορά.

Adagio
p

C: I V⁷ vi IV^{M7}V^{6/V} I^{6/4} V d: i V⁷ VI V^{6/V} i^{6/4} V (seq.)

Παράδειγμα Π.Υ.3.4

Schubert, Five Piano Pieces, D.459, no.3
Kostka 2013, 304

Στο παράδειγμα Π.Υ.3.4 ο πρώτος τετράμετρος κρίκος της αλυσίδας εκτυλίσσεται στην τονικότητα της Ντο μείζονας. Στο μέτρο 5, ξεκινά ο δεύτερος κρίκος στην τονικότητα της Ρε ελάσσονας χωρίς καμία προετοιμασία.

Allegro con brio
pp

C: I V^{2/V} V⁶ Bb: I (seq.) V^{2/V} V⁶

Παράδειγμα Π.Υ.3.5

Beethoven, Piano Sonata, op.53, I
Kostka 2013, 304

Ο συγκεκριμένος τύπος τονικής απόκλισης εμφανίζεται αρκετά συχνά σε θέματα αρμονίας. Αποκαλείται επίσης ως *μετατροπική αλυσίδα*, με βασικό χαρακτηριστικό πως σε κάθε κρίκο εμφανίζεται η αρμονική διαδοχή I – V, η οποία επαναλαμβάνεται καθοδικά ή ανοδικά στον επόμενο κρίκο.

Παρακάτω παρατίθενται κάποια αποσπάσματα από βιβλία, τα οποία κατά την άποψη του συγγραφέα επιδεικνύουν ιδιαίτερο φιλοσοφικό ενδιαφέρον.

- Απόσπασμα από το βιβλίο του Diether de la Motte, *Αρμονία: Η θεωρία και η πρακτική της σε διάφορες εποχές και στυλ*.

«Την παράλληλη κίνηση δύο φωνών σε απόσταση οκτάβας ή πέμπτης απαγορεύει κάθε θεωρία της αρμονίας και δικαίως, γιατί θα ήταν αδιανόητο να θελήσουμε να θέσουμε ως θεμέλιο μίας διδασκαλίας τις υπό εξαφάνιση λίγες παράλληλες που πέρασαν ορισμένοι μεγάλοι συνθέτες. Οι δύο δικαιολογίες που συνηθίζονται για την απαγόρευση είναι:

1. Εξαιτίας των ιδιαίτερα απλών σχέσεων συχνότητων²³ (2:1) οι φθόγγοι συντήκονται²⁴ σχεδόν απολύτως, ενώ φθόγγοι σε απόσταση πέμπτης (3:2) σε πολύ μεγάλο βαθμό. Παράλληλη κίνηση σε αυτές τις πρόσφορες σε σύντηξη αποστάσεις (διαστήματα) θέτει σε κίνδυνο την αυτοτέλεια των φωνών και ενίοτε την αίρει.
2. Οι παράλληλες οκτάβες και πέμπτες ηχούν άσχημα.

Και οι δύο δικαιολογίες είναι ανιαρές και αστήρικτες. Στην πρώτη, γιατί δεν απαγορεύονται και οι παράλληλες τέταρτες; Στη δεύτερη, γιατί ηχεί άσχημα τώρα, εκείνο που για τους συνθέτες του μεσαίωνα ήταν το μοναδικό που ηχούσε καλά»;

Συνεχίζει λέγοντας πως ακόμα και στη σύγχρονη μουσική, του Stravinski ή του Hindemith, η μείζονα τρίφωνη συγχορδία έπαιξε σημαντικό ρόλο, παρότι σαν συνηχητικό υλικό βρίσκεται στη διάθεση του κάθε στυλ τα τελευταία 500 χρόνια. Τουναντίον, ισχυρίζεται πως τις δεσπόζουσες και ελαττωμένες συγχορδίες η «νέα» μουσική τις χρησιμοποίησε με φειδώ. «Η *αποφυγή κάποιου πράγματος*, η οποία συμβαδίζει με νέα βούληση για έκφραση, στρέφεται κυρίως εναντίον τεχνικών και υλικών που έπαιζαν προηγουμένως αποφασιστικό ρόλο. Στην απαγόρευση της παραλληλίας του 14^{ου} αιώνα διατυπώνεται μία περιφρόνηση και αποφυγή ενός μουσικού παρελθόντος, το οποίο θεωρείται πρωτόγονο. Αυτή η περιφρόνηση λέει: Οι παράλληλες δεν είναι καλλιτεχνικές...» (De la Motte, 1993, 22-23).

- Απόσπασμα από το βιβλίο του Γιώργου Φιτσιώρη, *Εισαγωγή στη Θεωρία και Ανάλυση της Τονικής Μουσικής*.

«*Η αίσθηση του τέλους*. Όπως έχουμε ήδη τονίσει επανειλημμένως η τονική μουσική μπορεί να βιωθεί ως μία πορεία προς ένα (αρμονικό ή/και μελωδικό) στόχο. Μουσικές φράσεις κατευθύνονται προς την τελική τους πτώση· μεταβατικά τμήματα, όπως αυτά που αποκαλούμε

²³ Τα μουσικά διαστήματα αντιστοιχούν σε αναλογίες συχνότητων π.χ. 440:220 = 2:1 (μία οκτάβα). Η οκτάβα 2:1 αποτελείται από δύο νότες που έχουν κοινούς τους περισσότερους αρμονικούς και έτσι το 2:1 είναι η πιο σύμφωνη δυάδα, μετά η πέμπτη 3:2 κ.λπ. (Αναστασία Γεωργάκη, *Σημειώσεις του μαθήματος ανάλυση και σύνθεση ήχων*, 2003, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών).

²⁴ Σύντηξη: συγχώνευση, μίξη, ανακάτεμα. Αγγλικά: fusion, combining <https://www.wordreference.com/σύντηξη>.

γέφυρες, οδηγούν τη μουσική από μία τονικότητα *προς* μία άλλη· μεσαία αντιθετικά τμήματα τριμερών μορφών βρίσκονται εξ ολοκλήρου στη δεσπόζουσα ή κατευθύνονται *προς* αυτή· ιδιαίτερα μετατροπικά και εκτεταμένα τμήματα, όπως οι αναπτύξεις σε μία *φόρμα σονάτας*, αν και φαίνονται να περιπλανώνται άσκοπα περνώντας μέσα από διάφορες (κοντινές ή μακρινές) τονικότητες, συνήθως έχουν ως τελικό στόχο τους την V⁷ της κύριας τονικότητας η οποία προαναγγέλει την επερχόμενη τονική, προετοιμάζοντας τους ακροατές για την Επανεκθεση.

[...] Υπάρχουν αποσπάσματα, με άλλα λόγια, κατά την διάρκεια των οποίων οι ακροατές ούτε είναι σε θέση να καταλάβουν προς ποιο ακριβώς στόχο κατευθύνεται η μουσική, ούτε βέβαια να βιώσουν μια ξεκάθαρη πορεία προς κάποιον τελικό στόχο – όχι τουλάχιστον, σε πρώτη ακρόαση. Ο λόγος είναι πως, όπως γράφει ο Heinrich Schenker, «...στην τέχνη της μουσικής, όπως και στη ζωή, η κίνηση προς ένα στόχο συναντά εμπόδια, ατυχίες, απογοητεύσεις και συμπεριλαμβάνει μεγάλες αποστάσεις, παρακάμψεις, επεκτάσεις, παρεμβολές και, εν ολίγοις, *καθυστερήσεις παντός είδους*». Προσπαθώντας να ερμηνεύσει κανείς τέτοιου είδους αποσπάσματα, όπου η μουσική δεν φαίνεται να κατευθύνεται ευθέως προς ένα συγκεκριμένο στόχο, συνειδητοποιεί ότι η ίδια η διαδικασία απόδοσης λειτουργίας στα γεγονότα καθίσταται ιδιαίτερα προβληματική. Αυτό που συνήθως συμβαίνει είναι το ότι, καθώς η μουσική αναπτύσσεται στο χρόνο και τα γεγονότα διαδέχονται το ένα το άλλο, ερμηνεύουμε τα επόμενα γεγονότα επί τη βάσει των προηγούμενων –και, συνήθως, των αμέσως προηγούμενων. Παρόλα αυτά, τόσο η διαδικασία απόδοσης λειτουργίας σε ένα γεγονός μέσα σε ένα μουσικό απόσπασμα όσο και η διαδικασία πρόσληψης του αποσπάσματος *στο σύνολό του* είναι (ή τουλάχιστον οφείλουν να είναι) πολύ πιο σύνθετες και πολυεπίπεδες. Ένα γεγονός που συμβαίνει σε υστερότερο χρόνο είναι δυνατόν να προκαλέσει την επανερμηνεία γεγονότων που συνέβησαν σε προηγούμενο χρόνο. Με άλλα λόγια, οι ακροατές μπορεί συχνά να μεταβάλλουν την άποψή τους για την λειτουργία ενός προηγούμενου γεγονότος καθώς ένα μουσικό έργο εξελίσσεται και, άρα, παρέχει περισσότερες πληροφορίες σε όσους το παρακολουθούν προσεκτικά. Ουσιαστικά, υποστηρίζω πως οι ακροατές οφείλουν να ερμηνεύουν τα γεγονότα τόσο σε σχέση με ότι προηγήθηκε όσο και σε σχέση με ότι ακολουθεί πως, δηλαδή, οφείλουν να «γυρνούν πίσω» και να επανεξετάζουν τον τρόπο με τον οποίο αντιλήφθηκαν τη σημασία ενός γεγονότος τη στιγμή που αυτό αρχικά εμφανίστηκε.

Ακολουθώντας αυτή τη λογική φτάνει κανείς στο συμπέρασμα πως ο πλέον αξιόπιστος και (σχετικά) αδιάψευστος κριτής όσων προηγήθηκαν είναι πάντα *Το Τέλος* μίας διαδοχής από γεγονότα. Είναι, ακριβώς, *Το Τέλος* (όποιο κι αν είναι αυτό, μετά από όσες περιπλανήσεις και αν έχει επιτευχθεί) που μορφοποιεί και οργανώνει όλα τα (αρμονικά ή/και μελωδικά) γεγονότα μίας ακολουθίας γεγονότων αλλά και αυτό που μας επιτρέπει να τους αποδώσουμε μία λειτουργία, να κατανοήσουμε «τι ρόλο έχουν παίζει» πραγματικά στην πορεία προς αυτό το τέλος –λόγου χάριν, αν έχουν λειτουργήσει υποβοηθητικά, επιβραδυντικά, αποπροσανατολιστικά κ.ο.κ. Μιλώντας, εξ άλλου, όχι για μουσικά έργα αλλά για μυθιστορήματα, ο Έντγκαρ Άλαν Πόε ισχυριζόταν πως ένας συγγραφέας, εάν είναι έξυπνος, συλλαμβάνει πρώτα μία τελική έκβαση και κατόπιν επινοεί μία τέτοια ακολουθία γεγονότων έτσι ώστε να οδηγούν πειστικά προς αυτό το αποτέλεσμα. «Σε αυτή την περίπτωση», έγραφε ο Πόε, «*το τέλος θα μπορούσε να είναι η αιτία όλων όσων προηγούνται και όχι το αντίστροφο*»!

- Απόσπασμα από την εισαγωγή του βιβλίου του Ρενέ Λεϊμποβίτς, *Σενμπεργκ, η μεγάλη στροφή της σύγχρονης μουσικής*, σε μετάφραση του Θωμά Σλιώμη.

«Μία μουσική μπορεί να είναι ή να μην είναι ατονική ή διάφωνη, σε κάθε περίπτωση, δε θα την κρίνουμε από αυτό. Μόνο ένα επιπόλαιο πνεύμα είναι δυνατό να βασίσει τη γνώμη του σε παρόμοια κριτήρια». Αυτή η νηφάλια θέση, διατυπωμένη από τον ίδιο τον Σένμπεργκ σε κείμενό του το 1948, προς το τέλος της ζωής του, απηχεί σε μεγάλο βαθμό τη μετριοπάθεια και την ωριμότητα που χαρακτήριζαν τη σκέψη, τη διδασκαλία και, πάνω απ' όλα, την ίδια τη διαδικασία σύνθεσης της μουσικής του από τα χρόνια της νεότητας μέχρι το τέλος. Ωστόσο, στη μεγαλύτερη διάρκεια του εικοστού αιώνα, αυτή ακριβώς η μουσική του – ως μέθοδος και ως διαδικασία σύνθεσης –, αυτή ακριβώς η σκέψη του – όπως εκφράστηκε σε δεκάδες άρθρα και δοκίμια –, αλλά και η ίδια η ύπαρξή του, αποτελούσαν σκάνδαλο ή ερέθισμα προς σκανδαλισμό. Ποιων και γιατί; Της ακαδημίας και των οπαδών της, αναμφισβήτητα. Ενός μεγάλου τμήματος συντηρητικών μουσικοκριτικών, δασκάλων ωδείων, μουσικολόγων, επίσης αναμφισβήτητα. Των περισσότερων επίσης οργανωτών συναυλιών, διευθυντών ορχήστρας, αλλά και ενός τύπου αστού μουσικόφιλου, του οποίου η κοινωνική-πολιτισμική φιγούρα είχε διαμορφωθεί στα καλλιτεχνικά κέντρα της Ευρώπης ήδη από τις αρχές του εικοστού αιώνα.

Όλες αυτές οι ομάδες ανθρώπων, όλοι αυτοί οι παράγοντες – που ως ενεργά υποσύνολα έπαιζαν σημαντικό ρόλο στη διαδικασία δημιουργίας αλλά και στην παρουσίαση ή μη κάθε μουσικού έργου – είχαν, έστω δύσκολα, αποδεχτεί τη διεύρυνση των ορίων νομιμότητας της αρμονίας στο ρομαντικό έργο, τις μεταπτώσεις και τις αλλεπάλληλες αντιθέσεις που προκαλούσε η ευρεία χρήση των πιο ακραίων δυναμικών σ' αυτό ή, ακόμη, τα πειράματα και τις «αυθαιρεσίες» στις αρκετά συχνές αλλαγές των τέμπι. Δηλαδή είχαν αποδεχτεί, μετά από τρεις ή τέσσερις δεκαετίες μουσικής – και όχι μόνο – δημιουργίας, την προβολή της ιδιαίτερης εκφραστικής και των αντιθέσεων μέσα στο ίδιο το έργο – μέσω της πλοκής του, μέσω των στοιχείων που συνιστούν την ίδια την κατασκευή του. Και, βέβαια, εκφραστική σημαίνει σύνολο ή σύστημα εκφράσεων, ενώ ο προσδιορισμός *ιδιαίτερη* υπονοεί διαφορετικότητα, σχεδόν μοναδικότητα, ή τέλος πάντων προσεγγίζει αυτό που εμείς σήμερα, με ευκολία, θα λέγαμε *προσωπική έκφραση*. Άρα, η ιδιαίτερη εκφραστική μάς οδηγεί κατευθείαν στην έννοια της υποκειμενικότητας και στο υποκείμενο-δημιουργό που, σταδιακά, νομιμοποιείται ως εξεγερσιακό υποκείμενο που απαιτεί την ιδιαιτερότητά του, την προσωπική του εκφραστική, τη δημιουργία του έναντι του μοναδικού Δημιουργού και των απόλυτων Νόμων του, δηλαδή έναντι του Θεού και της επί της γης εξουσίας του – όπως την εκπροσωπούσαν βασιλιάδες, επίσκοποι και πολιτικοί.

Το υποκείμενο-δημιουργός όρθωνε λοιπόν τη δημιουργία του ως πρόκληση απέναντι στην εξομίωσή του, την ιδιαιτερότητά του ως αμφισβήτηση των παραδομένων νόμων και των κληρονομημένων καλλιτεχνικών-μουσικών συστημάτων και, τέλος, την ύπαρξή του ως *παθόντος υποκειμένου* που έχει την ανάγκη έκφρασης, κατέχεται από την επιθυμία της δημιουργίας ενώ «αφηγείται» τις αντιθέσεις και περικλείει τις εσωτερικές του συγκρούσεις μέσα στο ίδιο το έργο του. Το υποκείμενο-δημιουργός, ιδιαίτερα στην ύστερη ρομαντική περίοδο, δηλώνει ρητά τις ψυχικές του καταστάσεις ή εκθέτει τις ψυχικές καταστάσεις των ηρώων του, που *συνιστούν* – και εδώ βρίσκεται η τεράστια διαφορά με τον κλασικισμό – το ίδιο το έργο. Όλα τα παραπάνω στοιχεία αποτελούν *ρήξεις* σε σχέση με τις προγενέστερες

ιστορικές περιόδους, στις οποίες ο μουσικός ή ο συνθέτης δεν ήταν παρά ένας τεχνίτης, ένας τεχνίτης μεταξύ άλλων, που είχε απλώς την ικανότητα να ψυχαγωγεί ευγενείς και μέλη της κοινωνικής ελίτ βάσει αυστηρών κωδίκων γραφής και ερμηνείας του έργου, βάσει νόμων της αρμονίας τους οποίους ελάχιστα μπορούσε να παραβεί, αλλά και ενός, κυρίαρχου κάθε φορά, συστήματος γραφής που επιβάλλονταν στο άτομο, στην ιδιοπροσωπία του, στο συγκροτημένο υποκείμενο – έννοιες άγνωστες ή σκανδαλιστικές ή ακόμη και ανευλαβείς κατά εποχές.

Αποτέλεσμα αυτών των ρήξεων ήταν η εμφάνιση αντιπαραθέσεων και μετώπων στο χώρο της τέχνης και ειδικότερα της μουσικής. Η μεγάλη πλειοψηφία των μουσικών κύκλων αλλά και των μουσικόφιλων δεν έκρυβε την ενόχλησή της ή την αντιπάθειά της σε συνθέτες που «αυθαιρετούσαν» οδηγώντας τη μουσική στο «άγνωστο» ή στο «χάος», δηλαδή μακριά από τα συστήματα των καθιερωμένων μουσικών σχολών, από το σταθερό και λίγο πολύ κλειστό ρεπερτόριο, μακριά από την ασφάλεια του οικείου και τον επιβεβαιωτικό του κανόνα. Έτσι δημιουργείται η εικόνα-σύμβολο του περιθωριακού ή πάσχοντος καλλιτέχνη, που περικλείει τον Σούμπερτ, τον Σοπέν, τον Μάλερ, τον Χέλντερλιν ή τον Ε.Τ.Α Χόφμαν, δηλαδή ανθρώπους με διαφορετική πορεία, διαφορετικούς στόχους αλλά και διαφορετικές κοινωνικές σχέσεις και συμπεριφορές. Ωστόσο, είχαν ένα και μόνο κοινό παρονομαστή: «αυθαιρετούσαν» προτάσσοντας το υποκείμενο και την ιδιαίτερη έκφρασή του, προτάσσοντας – και επιμένοντας σ’ αυτό – τον ανεξάρτητο, ή έστω τον δυνάμει ανεξάρτητο, δημιουργό.

«Μα ο χρόνος γιατρεύει όλες τις πληγές – ακόμα κι αυτές που προκαλούνται από διάφωνες αρμονίες.» (Άρνολντ Σένμπεργκ, *Structural Functions of Harmony*)

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Βούβαρης, Πέτρος. 2015. *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής: Μπαρόκ, κλασικισμός*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.
- Διαμαντής, Γιώργος. 2001. *Τα λάθη στην αρμονία*. 2^η εκδ., Αθήνα: Μουσικός οίκος Φίλιππος Νάκας.
- Δραγατάκης, Δημήτρης. 1979. *Αναδρομές V*. Αθήνα: Μουσικός οίκος Φίλιππος Νάκας.
- Καλομοίρης, Μανώλης. 1993. *Αρμονία*. επίμ. Περικλής Κούκος, Αθήνα: Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Στέφανου Γαϊτάνου.
- Καλομοίρης, Μανώλης & Φιλοκτήτης Οικονομίδης. 1934. *Θέματα Αρμονίας προς χρήσιν των μαθητών των ωδείων και των διάφορων μουσικών σχολών*. Αθήνα: Μουσικός και εκδοτικός οίκος Γαϊτάνου.
- Σολομωνίδης, Νίκος. *Η βάση της τονικής αρμονίας*. Αθήνα: Μουσικός οίκος Φίλιππος Νάκας.
- Φιτσιώρης, Γιώργος. 2010. *Εισαγωγή στη Θεωρία και Ανάλυση της Τονικής Μουσικής*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Φούλιας, Ιωάννης. 2022. *Στοιχεία μουσικής ανάλυσης* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-76>
- Aldwell, Edward, & Carl Schachter. 2002. *Harmony and Voice Leading*. 3rd ed., Boston US: Cengage Learning.
- De la Motte, Diether. 1993. *Αρμονία: Η θεωρία και η πρακτική της σε διάφορες εποχές και στυλ*. μετάφραση του Κ. Νάσου, Αθήνα: Κ. Νάσος.
- Goldenberg, Yosef. 2018. "When and how are Modulations Diatonic?". *Integral: The Journal of Applied Musical Thought* 32, no.1: 37-58.
- Kostka, Stefan, Dorothy Payne & Byron Almen. 2013. *Tonal Harmony: With an Introduction to Twentieth-Century Music*. 7th ed., New York: McGraw-Hill.
- Kostka, Stefan & Dorothy Payne. 2003. *Workbook for Tonal Harmony: With an Introduction to Twentieth-Century Music*. 5th ed., New York: McGraw-Hill Humanities/Social Sciences/Languages.
- Laitz, Steven. 2012. *The Complete Musician: an Integrated Approach to Tonal Theory, Analysis and Listening*. 3rd ed., New York: Oxford University Press.
- Leibowitz, Rene. 2007. *Σενπεργκ: Η μεγάλη στροφή της σύγχρονης μουσικής*. Μετάφραση Θωμάς Σλιώμης. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Piston, Walter. 2001. *Αρμονία*. επιμέλεια και μετάφραση του Κωνσταντίνου Π. Καράμπελα-Σγούρδα και Βασίλη Μούσκουρη, 5^η αναθ. εκδ. του Mark DeVoto, Αθήνα: edition orpheus Μάριος Νικολαΐδης.

Roig-Francoli, Miguel A. 2011. *Workbook and Anthology for use with Harmony in Context*. 2nd ed. New York: McGraw-Hill.

Saslaw, Janna. 2001. "Modulation (i)." In *Grove Music Online*. ; Accessed 13 May 2025. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018843>.

Βούβαρης, Πέτρος. 2024. Σημειώσεις από το μάθημα *Θεωρία και Πρακτική της Τονικής Μουσικής I & II*, Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης.

Hutchinson, Robert, *Music Theory for the 21st Century Classroom*, University of Puget Sound, Accessed at 31 October 2024. <https://musictheory.pugetsound.edu/mt21c/MusicTheory.html>

