

9. ΑΡΜΟΝΙΑ ΤΟΥ 20ού ΑΙΩΝΑ

Με το τέλος του 19ου αιώνα, το Τονικό Μουσικό Σύστημα ολοκληρώνει τη διαδρομή της εξέλιξής του. Όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο συνεχής χρωματισμός και οι διαδοχικές μετατροπές χωρίς σαφείς αναφορές συγκεκριμένων τονικών κέντρων, καθώς και η διαρκής χρήση της διαφωνίας, χωρίς την αναμενόμενη λύση που αποτελούσε το φυσικό επακόλουθο στην παραδοσιακή τονική αρμονία, αποδυνάμωσαν και προοδευτικά ανείρεσαν τα κύρια χαρακτηριστικά του Τονικού Συστήματος¹⁷³.

Οι συνθέτες του 20ού αιώνα έρχονται αντιμέτωποι με ένα απεριόριστο εύρος δυνατοτήτων, όσον αφορά την ανασύνταξη και αναδόμηση του ηχητικού υλικού. Ορισμένοι από αυτούς επιλέγουν να αποκοπούν εντελώς από οτιδήποτε συσχετίζεται με το προϋπάρχον σύστημα, προσανατολιζόμενοι σε νέες ηχητικές δομές, ενώ κάποιοι άλλοι προτιμούν να χρησιμοποιήσουν το ήδη υπάρχον και ανεπτυγμένο υλικό με νέους τρόπους¹⁷⁴. Στο πλαίσιο αυτού του κεφαλαίου θα ασχοληθούμε με τους τελευταίους, οι οποίοι κατ' ουσία αποτελούν τους συνεχιστές της παράδοσης της τονικής και της τροπικής αρμονίας, αφού στο έργο τους διατηρείται τουλάχιστον η αίσθηση τονικού κέντρου.

Ήδη από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, ο Ρώσος συνθέτης Modest Musorgsky, επηρεασμένος από τη λαϊκή και εκκλησιαστική μουσική της πατρίδας του και γενικότερα από τις τροπικές κλίμακες της Ανατολικής Μουσικής, χρησιμοποιεί στο έργο του το συγχορδιακό υλικό της τονικής αρμονίας χωρίς να το συντάσσει με τις καθιερωμένες λειτουργικές σχέσεις ή και αντιστρόφως, εφαρμόζει τις καθιερωμένες λειτουργικές διαδοχές (π.χ. V-I) με εμπλουτισμένο ηχητικό υλικό.

Μπορούμε να παρατηρήσουμε μία ποικιλία αντισυμβατικών, νεωτεριστικών χρήσεων, στις οποίες:

α) συγχορδίες - φορείς συγκεκριμένου λειτουργικού ρόλου, όπως η μείζονα συγχορδία μεθ' εβδόμης μικρής (δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης), αποδεσμεύονται από τον λειτουργικό τους χαρακτήρα και δεν ηχούν ως μέρος μιας αρμονικής προόδου αλλά ως αυτόνομες και ανεξάρτητες συνηχήσεις, που συνδράμουν ενίοτε στη δημιουργία μιας στατικής, αιωρούμενης ηχητικής ατμόσφαιρας (Παρ. 9.1).

¹⁷³ Βλ. Ιωαννίδης Γιάννης: *Αρμονία, Μέρος Τέταρτο*, ό.π., σελ. 1 και Siegmeister Elie: *Harmony and Melody*, Vol. II: Modulation; Chromatic and modern styles, εκδ. Wadsworth Publishing Company, Inc., Belmont, Καλιφόρνια 1977, σελ. 339-340.

¹⁷⁴ Πρβλ. Heldt Guido: «Pluralität der Aufgaben und Stile», *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925-1945*, επιμ. Riethmüller Albrecht, εκδ. Laaber, Γερμανία 2006, σελ. 58-67.

β) διαφωνίες κινούνται ελεύθερα χωρίς να συνδέονται με κάποιο στάδιο προετοιμασίας ή λύσης, σκιαγραφώντας ηχητικούς «τονισμούς» (Παρ. 9.2).

γ) απομακρυσμένες τονικότητες διαδέχονται η μία την άλλη σε γρήγορο ρυθμό μεταβολής, πέρα από τις καθιερωμένες μετατροπικές διαδικασίες και χωρίς την εδραίωση κάποιου τονικού κέντρου, οδηγώντας στη δημιουργία ενός ηχητικού καλειδοσκοπίου (Παρ. 9.3).

δ) παράλληλη κίνηση συγχορδιών εφαρμόζεται κατά τέτοιο τρόπο που εμπεριέχονται τα αποφευκτέα για περισσότερο από μισή χιλιετία παράλληλα αρμονικά διαστήματα πεμπτών και ογδών (Παρ. 9.4).¹⁷⁵

ε) παραδοσιακές λειτουργικές σχέσεις, όπως η V-I, εμπλουτίζονται ηχητικά με τη χρήση ξένων φθόγγων, οι οποίοι δεν επηρεάζουν τις αρμονικές λειτουργίες των συγχορδιών αλλά μεταβάλουν το παραγόμενο ηχητικό αποτέλεσμα (Παρ. 9.5)¹⁷⁶.

Πολλοί από τους προαναφερθέντες νεωτερισμούς παρατηρήθηκαν και στο έργο των συνθετών του όψιμου Ρομαντισμού, αλλά προήλθαν κατά κανόνα ως αποτέλεσμα ενός διαφορετικού «σκέπτεσθαι». Σημασία έχει ότι οι ταυτόχρονες ανανεωτικές προσπάθειες, που λαμβάνουν χώρα κατά τα τέλη του 19ου αιώνα, καταδεικνύουν την επιτακτική ανάγκη, που επιφέρει ο κορεσμός του Τονικού Μουσικού Συστήματος, για την ανασύνταξη του ηχητικού υλικού.

Ο Claude Debussy υιοθέτησε και χρησιμοποίησε ένα μεγάλο μέρος από τα αρμονικά ευρήματα του Musorgsky¹⁷⁷. Η αποδέσμευση των συγχορδιών από τον λειτουργικό τους χαρακτήρα έτυχε διευρυμένης χρήσης στο έργο του και οδήγησε σε μία γενικευμένη απομάκρυνση από την παράδοση της λειτουργικής αρμονίας¹⁷⁸ (Παρ. 9.6).

Παρομοίως και η παράλληλη κίνηση σύμφωνων αλλά και διάφωνων συγχορδιών, που εμπεριέχει παράλληλα αρμονικά διαστήματα πεμπτών και ογδών, αποτελεί υφολογικό χαρακτηριστικό του Γάλλου συνθέτη (Παρ. 9.7, 9.8 και 9.9).

¹⁷⁵ Πρβλ. Drabkin William: «Consecutive fifths, consecutive octaves», *Grove Music Online*, ό.π., 03/06/2008, «In the late 19th century and the 20th, consecutive 5ths were used for exotic, folklike or archaic effect...».

¹⁷⁶ Βλ. Siegmeyer, ό.π., σελ. 341-347 και 388 καθώς και Burkholder και Palisca, ό.π., σελ. 666-667.

¹⁷⁷ Βλ. Whittall Arnold: *Musical Composition in the Twentieth Century*, εκδ. Oxford University Press, Οξφόρδη 1999, σελ. 18 και Garden Edward: «Solo Song. (c) Russia», *The New Oxford History of Music*, Vol. IX Romanticism 1830-1890, επιμ. Abraham Gerald, εκδ. Oxford University Press, Οξφόρδη 2006, σελ. 721.

¹⁷⁸ Πρβλ. Ιωαννίδης, *Αρμονία, Μέρος Τέταρτο*, ό.π., σελ. 12, «Η παρουσία και ο ρόλος της Διαφωνίας στην Ιμπρεσιονιστική μουσική είναι περισσότερο η προσθήκη "χρώματος" και λιγότερο η προσθήκη συναισθηματικού φόρτου και έντασης με λειτουργικές συνέπειες.» και Abraham Gerald: «The reaction against Romanticism: 1890-1914», *The New Oxford History of Music*, Vol. X The Modern Age 1890-1960, επιμ. Cooper Martin, εκδ. Oxford University Press, Οξφόρδη 2007, σελ. 89-90.

Alla marcia non troppo allegro

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The top section includes woodwinds (Piccolo, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) and brass (Cornets, Trumpets, Trombones, Tuba). The middle section features percussion (Timpani, Gran Cassa, Tam-tam) and Piano. The bottom section includes strings (Violins, Viola, Violoncelli, Contrabassi). The score shows the first five measures of the piece, with various dynamic markings and articulations. The tempo is marked 'Alla marcia non troppo allegro'.

Picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Bsn. *ff*

Hn. *ffp*

Hn. *ffp*

Tpt. *ffp*

Tbn. *ffp*

Tba. *ffp*

Timp. *sf*

T-tam. *sf*

Pno. *sf*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

pizz.

sf

sf

sf

simile

8va

Picc. *cresc.*
 Fl. *cresc.*
 Ob. *cresc.*
 Cl. *cresc.*
 Bsn. *cresc.*
 Hn. *sfz*
 Hn. *sfz*
 Tpt. *sfz*
 Tbn. *sfz*
 Tba. *sfz*
 Timp. *sfz*
 T-tam. (S)
 Pno. *cresc.*
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc. *sf*
 Cb. *sf*

Παράδειγμα 9.1: Modest Musorgsky, *Boris Godunov*, Prologue, Σκηνή II, μ.1-10¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Βλ. Musorgsky Modest: *Boris Godunov*, επιμ. Lloyd-Jones David, εκδ. Oxford University Press, Οξφόρδη 1975, σελ. 67-68.

Παράδειγμα 9.2: Modest Musorgsky, *Pictures at an Exhibition*, Limoge. The Market, μ.21-24¹⁸⁰.

Τα παραπάνω, μαζί με την πρακτική της διαδοχικής εμφάνισης απομακρυσμένων τονικά συγχορδιών ή και τονικοτήτων χωρίς σαφείς μετατροπές και εγκαθιδρύσεις συγκεκριμένων τονικών κέντρων, (Παρ. 9.10) αποτέλεσαν βασικά γνωρίσματα του Ιμπρεσιονισμού¹⁸¹. Με την εγκατάλειψη της λειτουργικής σχέσης των συγχορδιών, ο Ιμπρεσιονισμός διατηρεί μόνο την αίσθηση ενός κυρίαρχου τονικού κέντρου, ενώ οι υπόλοιπες βαθμίδες της κλίμακας δεν υπόκεινται σε κάποια ιεραρχική διάταξη, αλλά η διαδοχή τους διέπεται ως επί το πλείστον από τα τυπικά χαρακτηριστικά μίας γραμμικής κίνησης ανάλογης της μελωδικής κίνησης των φωνών. Δηλαδή, οι συγχορδιακές ηχητικές επιφάνειες του δισδιάστατου μελωδικο-αρμονικού χώρου ανεξαρτητοποιούνται από την παράμετρο του αρμονικού λειτουργικού συσχετισμού, αποκτούν έναν περαιτέρω βαθμό ελευθερίας στην κίνησή τους και ακολουθούν γραμμική συμπεριφορά (Παρ. 9.11)¹⁸².

¹⁸⁰ Βλ. Musorgsky Modest: *Pictures at an Exhibition*, εκδ. Compozitor Publishing House, Αγία Πετρούπολη 2003, σελ. 28.

¹⁸¹ Πρβλ. Scholes Percy A.: «Impressionism», *The Oxford Companion to music*, ό.π., σελ. 509 και Pasler Jann: «Impressionism 2. Stylistic innovation», *Grove Music Online*, ό.π., 01/12/2007.

¹⁸² Πρβλ. Carner Mosco: «Music in the Mainland of Europe: 1918-1939», *The New Oxford History of Music*, Vol. X The Modern Age 1890-1960, ό.π., σελ. 209.

Fl.  2/4

Ob.  2/4

Cl.
(B♭)  2/4

Fag.  2/4

Cor.
(F)  2/4

Tr.
(B♭)  2/4

Trb.  2/4

Tba.  2/4

Cam.  2/4
The peals of bells on stage continues.

 2/4
life to our Tsar Bo-ris Fe - o - do - ro - vich!

Vln. I  2/4

Vln. II  2/4

Vla.  2/4

Vc.  2/4

Cb.  2/4

Poco piu mosso

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Picc., Fl., Ob. (a2), Cl. (Bb) (a2), Fag., Cor. (F) (two staves), Tr. (Bb), Trb., Tba., Timp., Cam., Vln. I, Vln. II, Vla. (a2), Vc., and Cb. The score is in 2/4 time. The first system includes dynamics of *ff* and a sextuplet marking '6'. The second system begins with the tempo marking 'Poco piu mosso' and dynamics of *fff* and *stacc.* for the strings. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass instruments play sustained chords.

Picc. *fff*

Fl. *fff*

Ob. *fff*

Cl. (B \flat) *fff*

Cor. (F)

Tr. (B \flat) *ff*

Trb. *ff*

Tba. *ff*

Timp. *f* *ff*

Cam.

S. *ff*

A. *ff*

T. *ff*

B. *ff*

Vln. I

Vln. II

Vla. *f* *sf*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

ff Long live our sove - reign, Tsar of Rus - sia!

ff Long live our sove - reign, Tsar of Rus - sia!

Παράδειγμα 9.3: Modest Musorgsky, *Boris Godunov*, Prologue, Σκηνή II, μ.40-47¹⁸³.

¹⁸³ Βλ. Musorgsky Modest: *Boris Godunov*, ό.π., σελ. 77-79.

Παράδειγμα 9.4: Modest Musorgsky, *Boris Godunov*, Πρώτη Πράξη, Σκηνή Ι, μ.275-280¹⁸⁴.

Κίνηση, βασιζόμενη σε παρόμοιο γραμμικό μοντέλο, παρατηρείται και στο ομορρυθμικό πλέγμα της μεσαιωνικής και αναγεννησιακής μουσικής με τη διαφορά ότι αποτελεί προσομοίωση και διέπεται από τα τυπικά χαρακτηριστικά της μελωδικής κίνησης της εποχής.

Η χαλάρωση και τελικά η απαλοιφή των παραδοσιακών λειτουργικών δεσμών μεταξύ των βαθμίδων της κλίμακας, που έλαβε χώρα ήδη από τον 19ο αιώνα, καθώς και η σταδιακή απελευθέρωση της χρήσης των ξένων φθόγγων και των παρενθετικών συγχορδιών ενίσχυσαν τη συνεχή διεύρυνση του τονικού χώρου. Η τονικότητα, της οποίας ο εμπλουτισμός κατά την εποχή του Μπαρόκ περιοριζόταν στη χρήση της παρενθετικής δεσπόζουσας και ντιμινουίτας μιας οποιασδήποτε βαθμίδας της κλίμακας, διευρύνεται κατά τον 20ό αιώνα σε τέτοιο βαθμό, ώστε να μπορεί να συμπεριλάβει στους κόλπους της οποιαδήποτε συγχορδία σε οποιαδήποτε βαθμίδα της χρωματικής κλίμακας (Παρ. 9.12).

Οι μετατροπίες, οι οποίες αρχικά κατά την εποχή του Μπαρόκ βασίζονται στις σχέσεις πέμπτης, χρησιμοποιούν τις σχέσεις τρίτης κατά την εποχή του όψιμου κλασικισμού και του Ρομαντισμού και εν τέλει τις σχέσεις δεύτερης και τέταρτης αυξημένης κατά τον 20ό αιώνα, κλείνοντας με αυτές τον κύκλο των δυνατών συσχετισμών.

¹⁸⁴ Βλ. Musorgsky Modest: *Boris Godunov*, ό.π., σελ. 147.