ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΙΟΝΙΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ

SKEPSIS

ΓΙΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ Ι
ΤΗΣ
ΣΟΦΙΑΣ ΜΠΑΡΔΟΥΤΣΟΥ

ΓΝΩΣΤΙΚΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ: ΣΥΝΘΕΣΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΚΙΤΣΟΣ

ΚΕΡΚΥΡΑ 2020

The piece "SKEPSIS" for orchestra, attempts a musical representation of the way the human brain reproduces and manages our thoughts. The piece is consisted of four almost equally divided sections. Each part has a completely different character and is based on some stage of the process of managing our thoughts.

INSTRUMENTATION

3 Flutes (3rd doubling Piccolo)
2 Oboes
Clarinet in Eb
2 Clarinets in Bb
2 Bassoons
Contrabassoon
4 Horns in F
3 Trumpets in Bb
2 Trombones
Tuba

Timpani

Percussion
I: Snare Drum, Suspended Cymbals, Roto- toms, Bass Drum
II: Vibraphone, Bongos, Cymbals Antique/ Crotales (E4, A5), Tam tam
III: Xylophone, Glockenspiel, Tibetan bowls A2, E3 (amplified)

Celesta
Harp

16 Violins I
14 Violins II
12 Violas
10 Violoncellos
8 Contrabasses

Copyright © Sophia Bardoutsou 2020

SKEPSIS

I

"We see the world depending to our instruments"

Sophia Bardoutsou

♩ = 85

Flute
only air
mp f p f mp

Flute
a 3.
only air
mp f p f mp

Oboe
without mouthpiece
only air
p f mp f

Clarinet in E♭
only air
mp f mp f mp f

Clarinet in B♭
only air
mp f p f mp f

Bassoon
key rattle

Horn in F
reverse mouthpiece
only air
p mf p mf p

reverse mouthpiece
only air
p mf p mf p

♩ = 85
snare drum
snares off
make continuous soft
sound with brushes
mp mp

Percussion
Bongos

♩ = 85

Violin I
silent fingering
press notes on fretboard
(approximate pitches)
p

silent fingering
press notes on fretboard
(approximate pitches)
p

Violin II
without tone
(bow the bridge)
mf

Viola
without tone
(bow the bridge)
mf

silent fingering
(approximate pitches)

Violoncello
without tone
(bow the bridge)
mf

Double Bass
without tone
(bow the bridge)
mf

silent fingering
(approximate pitches)

4

Fl. *f* *mp* *p* flutter tongue

Fl. *f* *mp* *p* flutter tongue

Ob. *mf* *p* flutter tongue

E♭ Cl. *mp*

Cl. *p*

Bsn.

Cbsn. key rattle

Hn. *mf* *p* *f*

Hn. *mf* *p* *f* *mp* *f*

Tpts. air noise

Tbn. air noise *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Tba. air noise *p*

Perc. *f* *mp*

Perc. make continuous soft sound with hands

Vln. I without tone (bow the bridge) *mp* *f* col legno battuto

Vln. I *f* col legno battuto

Vln. II *f* col legno battuto

Vla. *f*

Vc. col legno batutto *f* *f* press notes on fretboard (approximate pitches)

Db. col legno batutto *f* *f* without tone (bow the bridge) *mf*

7

Fl.
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
flutter tongue
Cl.
flutter tongue
Bsn.
air noise
Cbsn.

Hn.
Tpts.
air noise
Tbn.
Tba.

snares on
Perc.
Tam-tam
scrape with triangle beater
l.v.
T.-t.
Bongos

Vln. I
Vln. II
Vla.
pizz. bart.
l.v.
Vc.
Db.

10

Fl.
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpts.
Tbn.
Tba.
Timp.
Perc.
Perc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

ord. with air
ord. with air
ord.
ord.
air noise
molto flautando
pizz. bart.
pizz.

13

Fl. — ord. with air — ord.

Fl. — ord. with air — ord.

Ob. — ord. with air — ord.

E♭ Cl. — only air

Cl. — ord. — ord. with air

Bsn. — ord. — only air — ord. with air

Cbsn. — ord. with air

Hn. — ord.

Tpts.

Tbn.

Tba. — air noise

Perc. — Tam-tam scrape — l.v. — Bongos

Perc.

Vln. I — pizz. bart. — molto flautando — pizz. — arco molto flautando — open strings circular bowing

Vln. II — molto flautando — pizz. — open strings circular bowing

Vla.

Vc.

Db.

16

Fl.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.
with air
only air
with air

Cl.
only air

Bsn.
ord.
only air

Cbsn.

Hn.

Tpts.
with mute
air noise
ord.
with mute

Tbn.
with mute
air noise

Tba.

Perc.
with back side of
brushes
Tam-tam

open strings
circular bowing
ord.

Vln. I
div.

open strings
circular bowing
Vln. II

Vla.

open strings
circular bowing
Vc.

Db.
div.

20

Fl.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

Cl.

ord.

air noise

Bsn.

ord.

Cbsn.

Hn.

air noise

ord.
with mute

ord.
with mute

Tpts.

with mute

air noise

Tbn.

with mute

Tba.

Perc.

scrape

l.v.

Bongos
ord.

T.-t.

Vln. I

Vln. II

arco
molto flautando

Vla.

ord.

Vc.

ord.

div.

Db.

24

Bsn.

Cbsn.

Hn.

Perc.

> *p*

solo
molto flautando

pp

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

solo
with air

30

Fl.

pp

Bsn.

Cbsn.

Hn.

Tbn.

solo

p

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

34

Fl.

Piccolo

Fl.

a 2.

Ob.

solo

mp

a 2.

mf

E♭ Cl.

mf

Cl.

mf

Bsn.

Hn.

Tpts.

solo

mp

Tbn.

Roto-toms

Perc.

mf

tutti
ord.

Vln. I

mf

Vln. II

mf

Vla.

mf

Vc.

mf

Db.

mf

38

Picc.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

Cl.

Bsn.

Hn.

air noise

Tpts.

Perc.

Glock.

Xyl.

Vln. I

col legno battuto

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

41

Picc.

Fl. — air sound — with air — ord.

Ob. — air — ord.

E♭ Cl. — air sound — with air — ord.

Cl.

Bsn.

Hn. — ord. — mf — ord. — f — mf

Tpts. — a3. — mf

Tbn. — a2. air noise — ord. — mf

Tba. — ord.

Perc. — mf

Perc.

Glock.

Xyl.

Vln. I — col legno battuto — arco — col legno battuto

Vln. II — arco

Vla.

Vc.

Db.

46

Picc.

Fl.

Ob.

with air

air sound

with air

air sound

ord.

Eb Cl.

with air

ord.

Cl.

air sound

Bsn.

Cbsn.

air noise

with air

ord.

air noise

Hn.

air noise

ord.

Tpts.

Tbn.

air noise

Tba.

Cymbals susp.

snare drum

Cymbals susp.

Perc.

Perc.

Perc.

Glock.

Xyl.

arco

col legno battuto

arco

Vln. I

col legno battuto

pizz.

arco

col legno battuto

arco

col legno battuto

Vln. II

pizz.

arco

Vla.

Vc.

Db.

50

Picc.
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpts.
Tbn.
Tba.
Perc.
Perc.
Perc.
Glock.
Xyl.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

To Fl.

ord.

air sound

ord.

ord.

ord.

col legno battuto

arco

pizz.

arco

fff

f

II
"Control Thoughts by Language"

54

♩= 60

Hn.

pp

pp

♩= 60

Tam-tam

T.-t.

Tibetan bowls

p

l.v

mf

♩= 60

Vln. I

ppp

3

ppp

3

Vln. II

ppp

3

61

Ob.

ppp

Cl.

p

Bsn.

p

Hn.

pp

pp

Cymbals susp.

Perc.

soft scrape with
triangle beater

pp

T.-t.

p

l.v

l.v

Crotales Ant.

Vib.

p

l.v

Vln. I

ppp

p

3

pp

ppp

p

3

pp

Vln. II

ppp

p

3

pp

67

Fl.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

Cl.

Hn.

T.-t.

Crot.

Vln. I

Vln. II

l.v

l.v

74

Fl.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

Timp.

T.-t.

Crot.

Hp. 1

Vln. I

Vln. II

p

ppp

mp

pp

with bow

hit

l.v

solo
flazolet

tutti
sul tasto

ord.

79

Fl.

1.
with air

6

7

Fl.

a 2.
ord.

p

Ob.

Eb Cl.

Timp.

pp

ppp

p

T.-t.

Crot.

Vibraphone

with bow
motor on

p

mf

Crotales

with bow

Hp. 1

l.v

l.v

Vln. I

sul tasto

pp

3

3

Vln. II

sul tasto

pp

3

3

divisi

Vla.

sul tasto

pp

85

Fl.

with air
solo

Ob.

Cl.

Timp.

T.-t.

Crot.

Vibraphone

Crotales

Hp. 1

l.v

Vln. I

ord.

solo
flazolet

tutti

Vln. II

Vla.

91

Fl.
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Timp.
T.-t.
Crot.
Hp. 1
Vln. I
Vln. II
Vla.

tutti
tutti
sul tasto
sul tasto
sul tasto
sul tasto
solo
ord.
flazolet
solo
flazolet
To Vib.
Vibraphone
with bow
l.v

98

Fl.

with air

Fl.

with air

E♭ Cl.

with air

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp.

T.-t.

Vib.

To Crot.

Crotales

with bow

Vibraphone

Hp. 1

l.v

l.v

tutti

ord.

sul tasto

Vln. I

tutti

ord.

sul tasto

Vln. II

ord.

sul tasto

Vla.

ord.

sul tasto

104

Fl.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

Hn.

Timp.

T.-t.

Vib.

To Vib.

Crotales

l.v

Hp. 1

l.v

tutti

ord.

Vln. I

ord.

Vln. II

ord.

Vla.

ord.

109

Fl.

with air

p

Fl.

with air

p

E♭ Cl.

with air

p

Hn.

3

mp

Timp.

mp

p

T.-t.

l.v.

mp

Crot.

l.v

Vibraphone
with two bows

mf

f

Crotales

l.v

Hp. 1

l.v

l.v

Vln. I

solo
flazolet

pp

7

Vln. II

sul tasto

p

ord.

f

p

Vla.

sul tasto

p

115

Fl.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

Cl.

Hn.

Timp.

T.-t.

Crot.

Vibraphone

Hp. 1

Vln. I

Vln. II

Vla.

mf *mp* *f* l.v

121

Fl.

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

mf

mf

Cbsn.

mf

Hn.

3

mp

3

mp

mf

Timp.

mf

T.-t.

l.v.

mf

Hp. 1

l.v

l.v

Vln. I

mf

Vln. II

Vla.

div.

Vc.

mf

Db.

mf

127

Fl.
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
T.-t.
Hp. 1
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

mf
pp
f
l.v.
l.v

III
"Words evoke experiences, not reality"

♩= 63 poco piu moso
Attacka

132

Fl.
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
Cl.
Bsn.
markato
Hn.
Tpts.
Tbn.
Tba.
motor off
♩= 63
Vib.
Cel.
Hp. 1
♩= 63
Vln. I
Vln. II
markato
Vla.
markato
Vc.
markato
Db.

136

Fl.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpts.

Vib.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

139

♪= ♪

Fl.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

Cl.

Bsn.

Hn.

sfp

Tpts.

Tbn.

f

Tba.

f

Vib.

♪= ♪

Cel.

Hp. 1

Vln. I

♪= ♪

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.

p

Db.

pizz.

p

142

Hn.

Vib.

Cel.

Hp. 1

Vc.

Db.

sfp

arco

mf

145

Bsn.

Cbsn.

Vib.

Vln. II

Vc.

Db.

p

p

solo

mp

mf

148

Fl.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

Cl.

Bsn.

Cbsn.

Vib.

Cel.

Hp. 1

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

tr

mp

sfp

pizz.

tutti
pizz.

151

Fl.
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpts.
Tbn.
Tba.
S. D.
Snare Drum
snares on
Perc.
Cymbals susp.
Vib.
Vln. I
Vln. II
arco
Vla.
arco
Vc.
arco
Db.

155

Fl.
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Hn.
Tpts.
Tbn.
Tba.
S. D.
Perc.
Vib.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

159

Fl.
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Hn.
Tpts.
Tbn.
Tba.
S. D.
Perc.
Vib.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

163

Fl.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

Cl.

Bsn.

Hn.

Vib.

Cel.

Hp. 1

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

167

Fl.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

Cl.

Bsn.

Cbsn.

Hn.

Tpts.

Tbn.

Vib.

Cel.

Hp. 1

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

170

Ob.

E♭ Cl.

Cl.

Bsn.

Hn.

Vib.

Cel.

Hp. 1

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

pp

l.v.

173

♩= 70

E♭ Cl.

Cl.

Bsn.

Hn.

♩= 70

Hp. 1

♩= 70

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

pizz.

col legno battuto

182

E♭ Cl.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpts.

Tbn.

Perc.

Hp. 1

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

Suspended Cymbals

a2

arco

pizz.

188

Fl.
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpts.
Tbn.
S. D.
Cym.
T.-t.
Hp. 1
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

mp
mf
f
3
arco
Bass Drum
Bongos

193

Fl.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

mp

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpts.

Tbn.

B. D.

Bongos

Glock.

mf

Xyl.

mf

Hp. 1

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

199

Fl.
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpts.
Tbn.
B. D.
Bongos
Glock.
Xyl.
Cel.
Hp. 1
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

mf

203

Fl.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

Cl.

Bsn.

Glock.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

205

To Picc.

Fl.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp.

Glock.

Cel.

Hp. 1

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

207

Hn.

Timp.

Hp. 1

Vc.

Db.

209

Hn.

Timp.

Hp. 1

Vc.

Db.

212 rit.

Picc.
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpts.
Tbn.
Tba.
Timp.
Hp. 1
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

rit.
mp
with mute
ppp
pp
sfpp

ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

“SKEPSIS”

ΓΙΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος……...3

ΜΕΡΟΣ Α:
Προγραμματική και Απόλυτη Μουσική

I. Εισαγωγή……...4
II. Κρυπτογραφία, Αριθμολογία, Συμβολισμοί……..6
III. Το θεολογικό στοιχείο……..8
IV. Η φύση ως στοιχείο καθορισμού μουσικών παραμέτρων……10
V. Κρυφές ή μη παράλληλες ιστορίες-εξωμουσικά προγράμματα…….....14
VI. Ο τίτλος του έργου ως στοιχείο υποκρύπτοντος προγραμματικού στοιχείου…...16
VII. Η σύμπτωση των εννοιών του προγραμματικού και του απόλυτου στη μουσική του 21ου αιώνα……...17

ΜΕΡΟΣ Β:
Ανάλυση του έργου “SKEPSIS”

I. Μακροδομή……..20
II. Μικροδομή……...25

Βιβλιογραφία……...36

Πρόλογος

Η παρούσα εργασία χωρίζεται σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος αποτελεί έρευνα που πραγματοποιήθηκε κατά τη σύνθεση του έργου για ορχήστρα “SKEPSIS”, ενώ το δεύτερο μέρος περιλαμβάνει την ανάλυση του συνθετικού σκεπτικού πίσω από το έργο. Η έρευνα έχει να κάνει με τις έννοιες της «προγραμματικής» και «απόλυτης» μουσικής, ένα θέμα που απασχόλησε και επηρέασε τη συνθέτρια ως προς την θέαση του δικού της έργου. Η αναζήτηση της κατάλληλης μουσικής “απεικόνισης”- μεταφοράς μιας ιδέας σε ήχο, καθόρισε στην συγκεκριμένη περίπτωση τη δομή, τη διάρθρωση και το μουσικό υλικό που χρησιμοποιήθηκε.

Όλα τα συνθετικά στοιχεία του έργου, πηγάζουν από μια εξωμουσική ιδέα και την υπηρετούν καθ’ όλη τη διάρκεια. Στόχος η μετατροπή της ορχήστρας σε έναν εγκέφαλο (εξού και ο τίτλος SKEPSIS). Επιχειρείται δηλαδή η μεταφορά σε ήχο, του τρόπο με τον οποίο ο εγκέφαλος αναπαράγει και διαχειρίζεται τις σκέψεις. Πως θα μπορούσαν να ακούγονται οι σκέψεις μας; Πως τις διαχειριζόμαστε; Πως τις αντιμετωπίζουμε; Πως τις κατανοούμε; Που μας οδηγούν;

Το έργο δεν ασχολείται μόνο με τη μουσική κατασκευή, αλλά συνδέει τη μουσική με την φιλοσοφία και την επιστήμη. Έχει σκοπό να εκφράσει και να περιγράψει κάτι, χρησιμοποιώντας σαν εργαλείο τη μουσική. Αυτό γίνεται φυσικά εσκεμμένα από τη συνθέτρια, η οποία θεωρεί πως η μουσική, ενώ από τη μία μπορεί να λειτουργήσει και “απόλυτα”- χωρίς να χρειάζεται απαραίτητα ο ακροατής να ξέρει αν ο συνθέτης με το έργο προσπαθεί να εκφράσει κάτι- από την άλλη οφείλει να συγκινεί, να προβληματίζει, να εμπνέει τον ακροατή σχετικά με θέματα που τον αφορούν. Όπως πολύ όμορφα το διατυπώνει ο μουσικολόγος Κωνσταντίνος Φλώρος “... η μουσική αποτελεί μια ζωντανή έκφραση του ανθρώπου, δημιουργείται και δημιουργούνταν από τον άνθρωπο για τον άνθρωπο, εκφράζει πάντοτε τον ψυχισμό του και έχει πάντοτε μια ανθρώπινη βάση. Όσο περισσότερο εμβαθύνει κανείς στην ιστορία της σκέψης, τόσο πιο καθαρά αποκρυσταλλώνονται σ’ αυτή τρία αρχικά σημεία αναφοράς: Ο θεός, ο κόσμος και ο άνθρωπος”.[1]

[1] Κωνσταντίνος Φλώρος, *Ο Άνθρωπος, ο Έρωτας Και η Μουσική* (Αθήνα: ΝΕΦΕΛΗ, 2003).

Προγραμματική και Απόλυτη Μουσική

I. Εισαγωγή

Η μουσική συχνά προκαλεί συγκεκριμένες οπτικές εικόνες ή ιδέες. Μερικές φορές αυτές είναι προϊόν της φαντασίας του ακροατή, ενώ άλλες φορές προσδιορίζονται από το συνθέτη. Η πρόταση του Robert Schumann “Ο ζωγράφος μετατρέπει ένα ποίημα σε πίνακα ζωγραφικής, ο μουσικός θέτει εικόνα στη μουσική”[2], δείχνει εύστοχα πώς μπορεί να σκέφτεται ένας συνθέτης όταν δημιουργεί ένα έργο. Αυτό το είδος της πρόκλησης εικόνων και ιδεών, έγινε γνωστό ως προγραμματική μουσική ή ενόργανη μουσική που έχει λογοτεχνικούς και εικονικούς συσχετισμούς. Το πρόγραμμα μπορεί να παρέχεται από το συνθέτη, είτε στον τίτλο είτε σε επεξηγηματικό σημείωμα.

Η προγραμματική μουσική ήταν ιδιαίτερα σημαντική κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα. Η προσθήκη ενός προγράμματος στον τίτλο έφερε τη μουσική πιο κοντά στην ποίηση και τη ζωγραφική, και βοήθησε τους συνθέτες να συσχετίζουν τα έργα τους με τα ηθικά και πολιτικά ζητήματα της εποχής τους. Κατά τον Machlis, οι τέσσερις βασικοί τύποι μουσικής προγράμματος είναι οι εξής: Ουβερτούρα κονσέρτου, μουσική για θεατρικό έργο (Ο E. Grieg χρησιμοποίησε τη λαογραφία της πατρίδας του της Νορβηγίας σε πολλά από τα έργα του· η μουσική του για τον Peer Gynt γράφτηκε για να συνοδεύσει ένα θεατρικό έργο του Henrik Ibsen σχετικά με αυτόν τον λαϊκό θρύλο), προγραμματική συμφωνία (χαρακτηριστικό παράδειγμα η Φανταστική Συμφωνία του Hector Berlioz) και το συμφωνικό ποίημα (Ο B. Smetana έγραψε για την βοημική πατρίδα του ένα σύνολο έξι συμφωνικών ποιημάτων με τίτλο “Η χώρα μου”, το πιό διάσημο από τα οποία είναι ο Μολδάβας).[3]

Ο όρος "μουσική προγράμματος" εισήχθη από τον Liszt, ο οποίος εφηύρε επίσης την έκφραση “Συμφωνικό ποίημα” για να περιγράψει την πιο χαρακτηριστική ίσως περίπτωσή του. Πολύ λίγα από τα προγράμματα των συμφωνικών ποιημάτων του Liszt έχουν αφηγηματικό χαρακτήρα. Δεν θεώρησε τη μουσική ως άμεσο μέσο περιγραφής αντικειμένων, αλλά ότι θα μπορούσε να βάλει τον ακροατή στο ίδιο πλαίσιο σκέψης όπως και τα ίδια τα αντικείμενα. Με αυτόν τον τρόπο, προτείνοντας τη συναισθηματική υπόσταση των πραγμάτων, η μουσική θα μπορούσε έμμεσα να τα αντιπροσωπεύει. Μια τέτοια ιδέα -που είναι ήδη γνωστή στα γραπτά του Rousseau- εκφράστηκε επίσης από τον Μπετόβεν όταν περιέγραψε την Ποιμενική Συμφωνία ως "mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey"[4] ("περισσότερο έκφραση του συναισθήματος παρά ζωγραφική"). Αυτό οδήγησε κάποιους από τους θαυμαστές του Μπετόβεν να υποθέσουν ότι η ιδέα μιας αμιγώς μουσικής δομής ήταν τελικά μια ψευδαίσθηση, και ότι

[2] Robert Schumann, *On Music and Musicians* (University of California Press, 1983).
[3] Kristine Forney Joseph Machlis, *The Enjoyment of Music*, 11th ed. (New York, London: W. W. Norton & Company, 2011).
[4] Renate Ulm, *Die 9 Symphonien Beethovens / Bärenreiter Verlag* (Kassel: Bärenreiter Werkeinführungen, 1994).

το μεγαλείο της συμφωνίας του Μπετόβεν, ιδιαίτερα η αρχιτεκτονική της τελειότητα, ήταν ένα κομμάτι με τη βαθιά εξωμουσική της σημασία, και ότι η σπουδαία συμφωνική γραφή ήταν μόνο η έκφραση μιας ανεξάρτητης ποιητικής ιδέας. Η εντύπωση αυτή ενισχύθηκε από την υπόδειξη του Μπετόβεν ότι η κατανόηση της sonata op.31 no.2 του, θα μπορούσε να επέλθει με την ανάγνωση του The Tempest του Σαιξπηρ. Από την άλλη ο A. Shering προσπάθησε να εξηγήσει ολόκληρο το έργο του Μπετόβεν ως προγραμματικές αντανακλάσεις θεμάτων του Σαίξπηρ και του Γκαίτε.

Το "πρόγραμμα" επιβίωσε ως βασική καθοριστική ιδέα στη συμφωνική μουσική μέχρι και τον 20ο αιώνα, χωρίς να υποστεί μείζονες νοηματικές αλλαγές. Ο Schoenberg, αν και από πολλούς συνδέθηκε με την έννοια της “απόλυτης” μουσικής, υποστήριζε ότι το τελειότερο που αναζητά ένας καλλιτέχνης είναι η έκφραση του εαυτού του. Αντίθετα, άλλοι συνθέτες όπως ο Bartok στην Ουγγαρία και ο κοσμοπολίτης Stravinsky επιθυμούσαν μια “αντικειμενική” μουσική[5]. Η προγραμματική μουσική επηρέασε πολλά από τα μεγάλα έργα του τσεχικού και του ρωσικού εθνικισμού, τις συμφωνίες του Mahler και της γαλλικής σχολής ορχηστρικής γραφής. Δεν υπάρχει επίσης αμφιβολία ότι η έννοια της μουσικής προγράμματος επηρέασε τον ιμπρεσιονισμό του Ravel και του Debussy. Αλλά είναι αμφίβολο ότι η μουσική τους θα πρέπει να θεωρείται ως πραγματικά προγραμματική υπό την έννοια των Ρομαντικών.[6]

Η προγραμματική μουσική διαφέρει από την αποκαλούμενη απόλυτη ή καθαρή μουσική, που αποτελείται από μουσικά μοντέλα που δεν έχουν λογοτεχνικές ή εικονικές σημασίες. Η έκφραση είναι γερμανικής καταγωγής, που αρχικά εμφανίζεται στα γραπτά των Ρομαντικών φιλοσόφων και κριτικών όπως J.L. Tieck, J.G. Herder, W.H. Wackenroder, Jean Paul Richter και E.T.A. Hoffmann. Η έννοια του απόλυτου περιγράφει ένα ιδεώδες μουσικής καθαρότητας, προς το οποίο η μουσική πρέπει να τείνει. Σε αντίθεση, η λεγόμενη προγραμματική μουσική αποκλίνει από αυτό, καθώς υποτάσσεται στην προσπάθεια ανάδειξης των λέξεων (όπως στο τραγούδι), της δραματουργίας (όπως στην όπερα), ή κάποιας αντιπροσωπευτικής έννοιας, ή ακόμα και στις αόριστες απαιτήσεις της συναισθηματικής έκφρασης. Αυτό οδηγεί στο συμπέρασμα πως η απόλυτη μουσική οφείλει να είναι οργανική.

Καμία μουσική δεν μπορεί να είναι απόλυτη αν επιδιώκει να γίνει κατανοητή από την άποψη μιας εξωμουσικής έννοιας, είτε το νόημα έγκειται στην αναφορά σε εξωτερικά αντικείμενα είτε στην έκφραση του ανθρώπινου μυαλού. Η απόλυτη μουσική γίνεται τώρα εντελώς αυτόνομη. Πρέπει να νοείται ως αφηρημένη δομή που να έχει μόνο τυχαίες σχέσεις με την κίνηση της ανθρώπινης ψυχής. Οι Liszt και Wagner ισχυρίστηκαν ότι δεν θα μπορούσε να υπάρξει απόλυτη μουσική υπό αυτή την έννοια. Αυτό είναι και το σημείο που ο όρος “απόλυτη μουσική” γίνεται ασαφής. Η μουσική είναι πάντα εκφραστική, μερικές φορές ή καθόλου;

Σύμφωνα με τον αυστριακό θεωρητικό Heinrich Schenker και τον Stravinsky, η μουσική γίνεται απόλυτη με το να είναι μια "αντικειμενική" τέχνη και αποκτά

[5] Κωνσταντίνος Φλώρος, *Ο Άνθρωπος, ο Έρωτας Και η Μουσική*.
[6] Roger Scruton, “Programme Music,” Grove Music Online, accessed December 11, 2019, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic.

αντικειμενικότητα μέσω της δομής της. Για να πούμε για τη μουσική ότι είναι αντικειμενική, σημαίνει ότι νοείται ως αυτοσκοπός, χωρίς να χρησιμοποιείται σημασιολογική σημασία, εξωτερικός σκοπός ή υποκειμενική ιδέα. Καθίσταται αντικειμενική με την παραγωγή καταλληλων προτύπων και μορφών. Οι μορφές αυτές μας ικανοποιούν, διότι κατανοούμε τις διαρθρωτικές σχέσεις για τις οποίες αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα. Οι σχέσεις γίνονται αντιληπτές από το αυτί σε μια διαισθητική δράση κατανόησης, αλλά η ικανοποίηση που απορρέει από αυτές είναι παρόμοια με την ικανοποίηση που έρχεται από την άσκηση των μαθηματικών. Δεν είναι μια ικανοποίηση που είναι ανοιχτή σε όλους.[7]

II. Κρυπτογραφία, Αριθμολογία, Συμβολισμοί

Η κρυπτογράφηση ("μυστική γραφή") περιλαμβάνει κάθε μέθοδο απόκρυψης ενός μηνύματος. Πιο συχνά, ένα εμφανές μήνυμα καλύπτεται από κώδικα ή κρυπτογράφηση. Στον κώδικα, ένα αυθαίρετο σύνολο γραμμάτων ή αριθμών έχει κάποια συγκεκριμένη σημασία, ή μια συνηθισμένη λέξη ή φράση μπορεί να έχει διαφορετική σημασία. Κατά συνέπεια, τα γράμματα ενός μηνύματος μετασχηματίζονται συστηματικά είτε αλλάζοντας τη σειρά τους είτε αντικαθιστώντας τα με άλλα γράμματα ή σύμβολα. Όλες αυτές οι διαδικασίες είναι παρόμοιες με ορισμένες πτυχές της μουσικής. Η μουσική έχει συχνά συλληφθεί και περιγραφεί ως μια μορφή επικοινωνίας που είναι κατανοητή μόνο από τους μυημένους, κάτι που είναι ακριβώς ο λόγος για τον οποίο σχεδιάζονται οι γλωσσικές δομές και τα κρυπτογραφήματα.

Τα δύο ρεύματα μουσικής και κρυπτογραφίας, μερικές φορές συγκλίνουν. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η ιδέα της χρήσης των στοιχείων της μουσικής για να μεταδίδει εξωμουσική σημασιολογική σημασία (είτε ακουστική είτε μη ακουστή, εμφανής ή καλυμμένη) είναι τόσο παλιά όσο και η ίδια η μουσική. Η χρήση θεμάτων κρυπτο-γράφησης φαίνεται να έχει ξεκινήσει με τον J.C. O Faber και ίσως να συνέχισε με τους Michael Haydn, R.Schumann και Elgar. Η πιο συνηθισμένη από όλους τους τρόπους κρυπτογραφίας ήταν η χρήση των γραμμάτων- ονομάτων των φθόγγων για τη δημιουργία μουσικών θεμάτων από λέξεις ή (πιο συχνά) ονόματα προσώπων. Ο ίδιος ο Bach και οι σύγχρονοι του (όπως και οι Beethoven, Schumann, Liszt, Rimsky-Korsakov, Busoni) ενσωμάτωσαν τη μουσική φράση που προκύπτει από το όνομα τους σε πολλά έργα (π.χ. **B=** Σιb-**A=** Λα-**C=** Ντο-**H=** Σι). Τέτοιες ιδέες άνθισαν ιδιαίτερα στο κοινό έδαφος μεταξύ μουσικής και λογοτεχνίας που καλλιεργούνταν όλο και περισσότερο κατά τον 18ο και 19ο αιώνα. Η μη συγκαλυμμένη χρήση συνεχίστηκε στη Γαλλία με τους Ravel, Poulenc, Honegger και άλλους, και κορυφώθηκε στον Messiaen. Η τάση της

[7] Roger Scruton, “Absolute Music,” Grove Music Online, accessed December 11, 2019, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic.

χρήσης κρυπτογραφίας στη μουσική, έγινε πιο έντονη τα τελευταία χρόνια του 20ού αιώνα.[8]

Μέσα στις φυσιογνωμίες που ξεχωρίζει κανείς για τη χρήση συμβολικών στοιχείων κατα τη διαδικασία της σύνθεσης είναι και η φυσιογνωμία του Alban Berg. Το γεγονός ότι ήταν μαθητής του Schoenberg και ένας από τους πρωτοποριακούς συνθέτες της εποχής του, είχε ως αποτέλεσμα το έργο του να γίνει κατανοητό ως απόλυτη μουσική. Κάτι τέτοιο ενισχύθηκε, την συγκεκριμένη χρονική περίοδο, από το γεγονός πως κάθε έννοια προγραμματικού στοιχείου ήταν απορριπτέα από τους συγχρόνους του. Σύμφωνα με τον Φλώρο, ο Berg δεν μπορούσε να συνθέσει χωρίς πρόγραμμα. Το προσωπικό βίωμα αποτελούσε για αυτόν απαραίτητη προϋπόθεση για τη διαδικασία της δημιουργίας και σχεδόν σε όλα του τα έργα μπορούμε να εντοπίσουμε κρυμμένα βιογραφικά στοιχεία.* Ενδιαφέρον αποτελεί η εμμονή του συνθέτη με τον αριθμό 23. Ο Berg χρησιμοποίησε αυτό τον αριθμό σε ευρεία κλίμακα για αριθμητικούς συμβολισμούς στα έργα του, με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα το κρυφό πρόγραμμα της Λυρικής Σουίτας και του Κονσέρτου για βιολί, όπου ο αριθμός 23 -μαζί με μια σειρά άλλων παραμέτρων- αποτελεί τον σημαντικότερο παράγοντα δόμησης του έργου.

Ο Messiaen ισχυριζόταν ότι βλέπει συγκεκριμένα χρώματα στο μυαλό του όταν άκουγε κάποιους συνδυασμούς τόνων: "Όταν ακούω μια σύνθεση ή την διαβάζω, ακούγοντάς την στο μυαλό μου, οπτικοποιώ τα αντίστοιχα χρώματα που αλλάζουν, αλλάζουν και συνδυάζονται, ακριβώς όπως οι ήχοι αλλάζουν, αλλάζουν και συνδυάζονται, ταυτόχρονα". Κατά τη διάρκεια της καριέρας του, αυτή η ιδιότητα της συναισθησίας αποδείχθηκε τόσο έντονη ώστε να τη χρησιμοποιεί ως εργαλείο σύνθεσης. Του επέτρεψε να συνθέσει κομμάτια, όπως το Un vitrail et des oiseaux, στο οποίο "απεικονίζει" χρωματιστά βιτρό και πολύχρωμα πουλιά. "Η χρωματιστή μουσική κάνει αυτό που έκαναν τα χρωματιστά παράθυρα και βιτρό του Μεσαίωνα: μας παρέχουν απόλαυση [éblouissement]" αναφέρει ο ίδιος.[9] Ακόμα, επειδή ο Messiaen ήταν καθολικός, έδωσε ιδιαίτερη σημασία στον χριστιανικό συμβολισμό, ο οποίος αποτελεί το αντικείμενο των περισσότερων έργων του που γράφτηκαν μεταξύ 1928 και 1944, αλλά και σε ορισμένα από τα μεταγενέστερα έργα του. Χρησιμοποιούσε μάλιστα αρκετά τα νούμερα 3 και 5 που θεωρούνται από πολλούς θεϊκά. Το τρία είναι ο αριθμός της Αγίας Τριάδας και το πέντε είναι ο αριθμός του Ινδού θεού Σίβα που αντιπροσω-πεύει το θάνατο του θανάτου και, ως εκ τούτου, είναι ένας τύπος Χριστού[10].

Οι συνθέσεις της Sofia Gubaidulina, κορυφαίας Ρωσίδας συνθέτριας του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα, χαρακτηρίζονται επίσης από ένα ιδιαίτερο είδος συμβολισμού και κατασκευής, με βάση αριθμούς και μαθηματικές αναλογίες. Σχεδόν σε όλα τα έργα της μπορούν να εντοπιστούν αριθμητικά σχέδια. Οι αναλογίες της σειράς Fibonacci και Lucas παρέχουν τη βάση για πολλά από τα έργα της, ήδη από τις αρχές

[8] Eric Sams, "Cryptography, Musical," Grove Music Online, accessed December 18, 2019, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic
[9] Robert Sholl, *Messiaen Studies* (Cambridge University Press, 2007) σελ. 81.
[10] Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen* (University of California Press, 1989), σ. 41.

της δεκαετίας του 1980.[11] Ακόμη ο αριθμός 48 που προκύπτει από το όνομα της Sofia χρησιμοποιείται ως δομικό στοιχείο σε πολλά έργα. Η αυτοαναγνωρισμένη ανησυχία της Gubaidulina για θέματα θρησκευτικής ή μυστικιστικής φύσης (εμφανής επίσης στους χαρακτηριστικούς θρησκευτικούς της τίτλους) είχε ως αποτέλεσμα να εκθέσει στα μουσικά της σύμβολα την ποικιλόμορφη εθνική και θρησκευτική της κληρονομιά. Η σημασία αυτών των φαινομένων στη μουσική της Gubaidulina απορρέει από τη λειτουργία τους ως δομικά στοιχεία ολόκληρης της οικοδόμησης της φόρμας στα έργα της.[12] Στη μουσική της Gubaidulina μπορεί κανείς να βρει σύμβολα διαφορετικού είδους: α) Περιγραφικά: Χρησιμοποίησε το bayan αξιοποιώντας την ιδιότητα του να "αναπνέει", π.χ. στο έργο της Seven Words, το bayan συμβολίζει την βαριά αναπνοή του Χριστού κατά τη σταύρωση. β) Ενορχηστρωτικά: συχνά χρησιμοποιεί το σύμβολο του σταυρού, π.χ. στο "In croce" δημιουργεί σταυρό με τη διασταύρωση των μουσικών γραμμών των οργάνων, και στο Seven Words με τη χρήση της τεχνικής του glissando στο τσέλο, το οποίο σύμφωνα με την Gubaidulina δημιουργεί "πόνο" στο όργανο. γ) Ρετζίστρου: για παράδειγμα ολόκληρο το χορικό Lauda είναι κατασκευασμένο με τη λογική ενός ρετζίστρου που υψώνεται συνεχώς.[13]

III. Το θεολογικό στοιχείο

Είναι ένα ακόμα παράδειγμα χρήσης εξωμουσικών στοιχείων στη μουσική, και κάτι που το 19ο αιώνα θα χαρακτήριζε τη μουσική ενός συνθέτη ως προγραμματική. Ενώ πληθώρα συνθετών έχει γράψει μουσική με αφορμή θεολογικά θέματα, ο Messiaen και η Gubaidulina φαίνεται να χρησιμοποιούν συμβολισμούς που έχουν να κάνουν με το θρησκευτικό στοιχείο με τρόπο που έχει να κάνει όχι μόνο με την έκφραση της πίστης και της ευλάβειας τους μέσω της μουσικής, αλλά και με στόχο η ίδια η μουσική τους να λειτουργεί ως μια πνευματική, λατρευτική εμπειρία. Το θρησκευτικό στοιχείο κατευθύνει τον τρόπο σύνθεσης των έργων τους.

Ο Messiaen στα πολυάριθμα έργα του ασχολήθηκε με κεντρικά ζητήματα της χριστιανικής θεολογίας: τα μυστήρια της ενσάρκωσης, της θείας ευχαριστίας, την ανάσταση και την Αγία Τριάδα. Δεν δίστασε επίσης να αγγίξει ιδιαίτερα ευαίσθητα θέματα στη μουσική του, όπως η μεταμόρφωση του σώματος (Le Corps glorieux).[14] Ο Messiaen πίστευε ότι η éblouissement (η απόλαυση που επέρχεται μέσα από τη μουσική των χρωμάτων) ήταν μια πραγματικά μυθική, μεταμορφωτική και θρησκευτική εμπειρία. Επέλεξε να τη χρησιμοποιήσει ως μοντέλο για μια μουσικοθρησκευτική αισθητική, μετατρέποντας τη μουσική σε ένα εργαλείο μετασχηματισμού. Σχετικά με τη μουσική των χρωμάτων έλεγε: μετατρέπει τις ευαισθησίες μας σε κίνηση, μας ωθεί να

[11] Valeria Tsenova, "Magic Numbers in the Music of Sofia Gubaidulina," *Muzikologija*, 2002.
[12] Neary, Fay, "Structural Symbolism in the Music of Sophia Gubaidulina" (DMA thesis, Ohio State University, 1999).
[13] Valeria Tsenova, "Magic Numbers in the Music of Sofia Gubaidulina."
[14] Constantin Floros:, *New Ears for New Music*, trans. Kenneth Chalmers, Peter Lang (Mainz, Germany: Schott Music, 2006), σελ. 101.

προχωρήσουμε πέρα από τις έννοιες, να προσεγγίσουμε αυτό που είναι υψηλότερο από τη λογική και τη διαίσθηση, δηλαδή την πίστη. Ο Messiaen συνδέει την υπερφυσική εμπειρία της eblouissement με τη δική του μουσική με έναν φαινομενικά μη μεταφορικό τρόπο, μετατρέποντάς τη σε ένα εξαιρετικό όχημα για θρησκευτική εμπειρία. Σε μια σύνοψη της θεωρίας του στη Σύνοδο Κορυφής της Notre- Dame, ο Messiaen εξηγεί γιατί βάζει τη μουσική των χρωμάτων και της éblouissement πάνω από οποιαδήποτε άλλη μορφή θρησκευτικής μουσικής: "Επιτέλους, υπάρχει ένα ρήγμα προς το άπειρο, προς το αόρατο και ανείπωτο, που μπορεί να γίνει μέσω του χρώματος του ήχου και συνοψίζεται στην αίσθηση της απόλαυσης [éblouissement].[15] Περιέγραψε τη μέθοδο εργασίας του κατά τον ακόλουθο τρόπο: Εστίαζε σε ένα θέμα διαλογισμού - τη γέννηση του Χριστού, την ανάσταση των νεκρών, την πεντηκοστή, κλπ. - και θα προσπαθούσε να βρει κείμενα στη Βίβλο, σε γραπτά πατέρων της Εκκλησίας και σε άλλα εκκλησιαστικά κείμενα που να σχετίζονταν κατά κάποιο τρόπο με το θέμα. Τότε θα προσπαθούσε να μετατρέψει αυτό το θέμα σε μουσική, όχι μόνο σε σημειώσεις και ρυθμούς, αλλά και σε χρώματα τόνων και συγχορδιών. Εξετάζοντας το έργο του, σύντομα γίνεται σαφές ότι η σκέψη του ορίζεται από το φαντασιακό, τον οραματικό και ποιητικό. Ο Messiaen ασχολείται με τα θεολογικά θέματα με προσωπικό, εφευρετικό και ζωντανό τρόπο.[16] Όπως αναφέραμε παραπάνω χρησιμοποιούσε συχνά τους “θεϊκούς” αριθμούς 3 και 5 για την δημιουργία θεολογικών συμβολισμών στα έργα του, μέσω τριών τρόπων, ρυθμών ή μελωδικών σειρών. Ακόμη, συχνά δημιουργούσε δυισμούς στις υφές, με τη χρήση τεχνικών όπως του κανόνα, κάτι που συμβόλιζε την δυαδική φύση του Χριστού ως θεού και ανθρώπου. Παρά τη θεολογική έμφαση που έδινε ο ίδιος στα έργα του, ορισμένα μέρη τείνουν προς μια μυστικιστική έκφραση μέσα στο θεολογικό πλαίσιο του συνόλου. Το δεύτερο μέρος του "Massoure de la Mort et de la Vie" (Το Σώμα των Λόρδων) και του Je dors, mais mon coeur veille" (Vingt Parameters), για παράδειγμα, μπορούν να θεωρηθούν μυστικιστικά. Το τελευταίο μέρος μάλιστα χαρακτηρίζεται από τον Messiaen στον πρόλογο του Vingt Views, ως «διάλογος μυστικιστικής αγάπης»[17].

Από την άλλη η Gubaidulina, χρησιμοποιεί συχνά φιλοσοφικές, πνευματικές, θρησκευτικές και ποιητικές ιδέες ως ώθηση πίσω από τα έργα της. Θεωρεί ότι η θρησκεία και η μουσική μοιράζονται έναν κοινό στόχο, συγκεκριμένα την "αποκατάσταση του legato (της συνέχειας) της ζωής, religio". Κατ’ αναλογία με τις απόψεις του Messiaen πίστευε πως "δεν υπάρχει πιο σοβαρός λόγος για τη σύνθεση της μουσικής, από την πνευματική ανανέωση".[18] Η αφθονία της μουσικής της Gubaidulina σε θρησκευτικά στοιχεία, οφείλεται εν μέρει στις επιρροές της από την παιδική ηλικία. Αν κοιτάξει κανείς τις θρησκευτικές πεποιθήσεις της οικογένειάς της, που χρονολογούνται από τη γενιά των παππούδων της, αποκαλύπτει μια ποικιλόμορφη

[15] Sholl, *Messiaen Studies, σελ. 82*.
[16] Constantin Floros:, *New Ears for New Music, σελ. 101*.
[17] Johnson, *Messiaen,* σ. 40.
[18] Valentina Kholopova, “Gubaydulina, Sofiya Asgatovna | Grove Music,” Grove Music Online, accessed December 22, 2019, https://www.oxfordmusiconline.com

συλλογή θρησκειών, όπως Ιουδαϊσμός, Ισλάμ, Ρωσική Ορθοδοξία και Ρωμαϊκός Καθολικισμός. Αν και η ίδια είναι Ρωσίδα Ορθόδοξη, δεν φαίνεται να πιστεύει στο αποκλειστικό δικαίωμα αυτής της πίστης στην πνευματική αλήθεια. Επιδεικνύει έντονο ενδιαφέρον για το θρησκευτικό θέμα μιας ποικιλίας θρησκειών και πεποιθήσεων, μια ανησυχία που διεισδύει στους τίτλους και το περιεχόμενο του μεγαλύτερου μέρους της συνθετικής παραγωγής της. Η Gubaidulina φτάνει μέχρι το σημείο να μιλήσει για την ανάγκη της παρουσίας του πνευματικού στοιχείου στη σύνθεση: "Η σύνθεση δεν μου έρχεται εύκολα. Για να γράψει κανείς μουσική, χρειάζεται όχι μόνο πνευματική δύναμη, αλλά και μεγάλη δύναμη ψυχής.[19] Η σημασία αυτών των φαινομένων στη μουσική της Gubaidulina απορρέει από τη λειτουργία τους ως δομικά στοιχεία, ολόκληρης της συνθετικής στρατηγικής της.

Η μουσική του Arvo Pärt, Εσθονού συνθέτη του 20ού αιώνα έχει γίνει επίσης αντιληπτή ως πνευματική από την έναρξη χρήσης της τεχνικής tintinnabuli, την οποία χρησιμοποίησε πρώτη φορά στο έργο του για πιάνο Für Alina (1976). Στην απλούστερη μορφή της, η τεχνική tintinnabuli είναι αντίστιξη μεταξύ δύο γραμμών: η φωνή M-η μελωδία (η οποία συχνά είναι τροπική) χρησιμοποιεί φθόγγους του τρόπου της τονικής, και η φωνή T ή tintinnabuli, νότες του αρπέζ της τονικής έναντι της φωνής M. Ο Pärt κατανοεί αυτές τις φωνές, οι οποίες προκαλούν μια λεπτή και καλειδοσκοπική μετατόπιση μεταξύ της συμφωνίας και της διαφωνίας, ως ιδεαλιστικό διάλογο μεταξύ "της εγωιστικής ζωής της αμαρτίας και του πόνου" (φωνή M) και " του αντικειμενικού βασίλειου της συγχώρεσης" (φωνή T). Η λεπτή αίσθηση της έντασης και της απελευθέρωσης που μεταδίδεται από αυτή την τεχνική δημιουργεί την ιδιαίτερη ποιότητα της μουσικής του Pärt. Το ίδιο το όνομα που έχει δώσει ο συνθέτης στην συνθετική αυτή τεχνική του, έχει θρησκευτική αναφορά καθώς προέρχεται από το λατινικό tintinnabulum που σημαίνει, καμπάνα.[20]

IV. Η φύση ως στοιχείο καθορισμού μουσικών παραμέτρων

Κανένας συνθέτης ή μελετητής δεν προσποιήθηκε ποτέ ότι η μουσική από μόνη της μπορεί να απεικονίζει εξωτερικά πράγματα με τόση ακρίβεια που θα μπορούσαμε να τα αναγνωρίσουμε αλάνθαστα, χωρίς βοήθεια από την όραση, όπως στην όπερα, ή από μια προφορική συνοδεία κειμένου. Όπως το έθεσε ο Alfred Ernst: "Δεν είναι θέμα ζωγραφικής ενός αντικειμένου—η μουσική δεν θα μπορούσε να πετύχει να το κάνει αυτό, ούτε πρόκειται για την αναπαραγωγή ακριβώς των ήχων της φύσης, όπως του νερού που ρέει, τον κεραυνό, το τραγούδι των πτηνών· αλλά, όταν τέτοια φαινόμενα βρίσκονται στο θέμα ενός έργου, να τα υπονοούμε μέσω του τόνου. Έτσι, η μουσική δεν υλοποιείται όταν γίνεται περιγραφική. Θα ήταν πιο ακριβές να πούμε ότι ενσαρκώνει τα

[19] Neary, Fay, “Structural Symbolism in the Music of Sophia Gubaidulina.”
[20] Andrew Shenton, ed., *The Cambridge Companion to Arvo Part*, (Cambridge University Press, 2012), σελ 142.

φαινόμενα της φύσης...". Το θέμα επομένως ενός μουσικού έργου, γνωστοποιείται σε εμάς με κάποιο τρόπο από τον συνθέτη, με τα λόγια ενός τραγουδιού, ή στην όπερα με έναν οπτικό υπαινιγμό σε κάτι που περιγράφεται στην μουσική. Στο συμφωνικό ποίημα, το μόνο που χρειάζεται για να είναι όλα απολύτως σαφή είναι μια δήλωση του προγράμματος στο οποίο βασίζεται η μουσική. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Newman “δεν αναμένεται να μάθουμε, από τους τόνους και μόνο, τι αντιπροσωπεύει το μοτίβο των "γιγάντων" στο Rheingold του Wagner. Αλλά όταν μου λένε ότι αφορά τους γίγαντες, μπορώ να πάρω την ευχαρίστηση από την εκφραστικότητα των μερών. Παρομοίως, πρέπει να μου πουν ότι οι πρώτες σελίδες του Τάδε έφη Ζαρατούστρα αναπαριστούν τη μεγαλειότητα και της ευρύτητα της Φύσης.”[21]

Η περιγραφή της φύσης ως συνθετικό ερέθισμα και εργαλείο, δικαιολογήθηκε διαφορετικά από τους διάφορους συνθέτες που έκαναν χρήση του. Ήδη από την εποχή του Monteverdi, συνθέτες και θεωρητικοί μιλούσαν για τη μουσική, ως την τέχνη των παθών, των αισθήσεων και των συναισθημάτων. Αλλοι ήδη από την αρχαιότητα μέχρι και τον 19ο αιώνα συνέδεαν τη μουσική με το σύμπαν. Ορισμένοι συνθέτες του 20ού αιώνα, όπως ο Mahler, ο Hindemith εμπνεύστηκαν από την αρχαία θεωρία της αρμονίας των σφαιρών και συνέθεσαν κομμάτια σχετικά με αυτή και την ασυλληπτότητα της. Το ίδιο έκανε και ο Άγγλος συνθέτης Gustav Holst, του οποίου το πιο φημισμένο έργο ονομάζεται “Οι πλανήτες”, μια εντυπωσιακή σουίτα σε 7 μέρη, η οποία βασίζεται στα αστρολογικά χαρακτηριστικά των πλανητών τα οποία αποδίδονται μουσικά με μεγάλη δημιουργικότητα και αριστοτεχνία.[22] Ο ίδιος το χαρακτήρισε ως μια σειρά “εικόνων διάθεσης”, δεν το θεώρησε όμως ως μουσική προγράμματος - δεν μιμήθηκε κανένα γεγονός ή προσωπικότητα του πραγματικού κόσμου, δεν αφηγήθηκε κανένα εξωμουσικό σχέδιο. Υπάρχουν βέβαια κάποιες προγραμματικές πινελιές στους Πλανήτες, για παράδειγμα η cadenza του τυμπάνου και οι φανφάρες της τρομπέτας στον Άρη, μιμούμενοι τους ήχους ενός στρατού που πάει στη μάχη. Αλλά ο Άρης δεν αφηγείται μια συγκεκριμένη μάχη. Μάλλον, τα μουσικά γεγονότα λειτουργούν ως μεταφορά της συναισθηματικής και ψυχολογικής κατάστασης που σχετίζουμε με την ιδέα του πολέμου. Με άλλα λόγια, υπάρχει μια πραγματική μάχη που λαμβάνει χώρα στον αφηρημένο κόσμο της μουσικής, ένας πόλεμος με τους δικούς του όρους, όχι με αυτούς του πραγματικού κόσμου. Και η προσοχή μας σε αυτόν τον αγώνα, προκαλεί στους ακροατές μια ζωηρή απάντηση και κατανόηση των παραλληλισμών μεταξύ του κόσμου της μουσικής και του δικού μας.[23]

Πολλοί είναι συνεπώς οι συνθέτες, που έγραψαν έργα επηρεασμένοι από την ομορφιά και την αριστοτεχνία της φύσης, είτε σκοπεύοντας να αναπαραστήσουν τον ήχο που φαντάζονταν, τον ήχο που άκουγαν εκείνη τη στιγμή, είτε το αίσθημα που τους προκαλούσε. Όποιος και να ήταν ο λόγος, η παρατήρηση και καταγραφή της φύσης από τους ίδιους, τους οδήγησε να χρησιμοποιήσουν ή όχι κάποιες μουσικές τεχνικές και

[21] Ernest Newman, *Musical Studies* (London, 1905)..
[22] Κωνσταντίνος Φλώρος, *Ο Άνθρωπος, ο Έρωτας Και η Μουσική, σελ. 122- 124*.
[23] Richard Greene, Kenneth Hamilton, and Greene Richard, *Holst: The Planets* (Cambridge University Press, 1995), σελ. 4.

παραμέτρους. Ο Γάλλος συνθέτης και ορνιθολόγος Messiaen, όπως αυτοαποκαλούνταν, αφιέρωσε τον εαυτό του στην αντιγραφή των τραγουδιών συγκεκριμένων ειδών που άκουγε στη φύση. Ταξίδεψε σε ολόκληρη τη Γαλλία -και αργότερα σε ολόκληρο τον κόσμο- καταγράφοντας με το αυτί κελαηδισμούς πουλιών. Προσάρμοζε τις μελωδίες και τις εκκλήσεις σε παραδοσιακά όργανα, σε δωδεκάφθογγη γραφή και στην ανθρώπινη χρονική κλίμακα. Οι προσπάθειές του να αναπαράγει τη φύση, κράτησαν 40 χρόνια, του έφεραν μουσική μεγάλης ποικιλίας και συχνά εκπληκτικής λαμπρότητας. Δεν είναι όμως μόνο τα τραγούδια των πουλιών που προβάλλονται μέσω αυτής της μουσικής, αλλά και τα έντονα χρώματα των βουνών, και το δέος που αισθάνθηκε ο Messiaen για τα πουλιά, σαν να ήταν άγγελοι ή οι αναγεννημένες ψυχές, ελεύθερες να πετούν ως ένα με τον Θεό.[24] Σε μια έρευνα του Middlesex πανεπιστημίου του Λονδίνου βρίσκουμε συγκεντρωμένα παραδείγματα χρήσης αυτών των καταγραφών των τραγουδιών των πουλιών, σε μουσικά έργα του Messiaen. Η μελέτη αρχίζει με την αναγνώριση της σημασίας των μοναδικών μουσικών διαδικασιών που αναπτύχθηκαν από τον Messiaen: αυτά περιλαμβάνουν, για παράδειγμα, ζητήματα μορφής, μελωδίας και ρυθμού. Το πρόβλημα της "αυθεντικότητας" - δηλαδή, ο βαθμός ακρίβειας με τον οποίο ο Messiaen επιλέγει να αντιμετωπίσει το τραγούδι των πουλιών. Ακολουθεί χρονολογική έρευνα σχετικά με τη χρήση του τραγουδιού από τον Messiaen σε επιλεγμένα μεγάλα έργα. Σε μεταγενέστερες περιόδους, ο συνθέτης διερευνά νέα όργανα και συνοδευτικές αρμονίες (ή ακολουθίες συγχορδιών) για να δημιουργήσει όσο το δυνατόν εγγύτερα τους μοναδικούς τόνους και άλλες ιδιότητες των τραγουδιών των πτηνών. Ταυτόχρονα, ο Messiaen αρχίζει να εισάγει μια πολύ μεγαλύτερη ποικιλία ειδών στη μουσική του χρησιμοποιώντας ένα τραγούδι από όλο τον κόσμο. Οι αναπαραστάσεις του τραγουδιού των πουλιών είναι πολύ πιο "αυθεντικές", ή τουλάχιστον πιο πολύχρωμες, απ' ό,τι σε προηγούμενα έργα και με τη συνοδευτική απεικόνιση του τοπίου.[25]

Ένας ακόμη συνθέτης του 20ου αιώνα, ο οποίος επηρεάστηκε από την φύση για τη διαμόρφωση της συνθετικής του γλώσσας και μίλησε για τη σχέση μουσικής και φύσης, είναι ο Ιάπωνας Toru Takemitsu. Είναι γνωστός για τις συνθέσεις του, οι οποίες συνδυάζουν την παράδοση της Δυτικής μουσικής με τους ήχους παραδοσιακών Ιαπωνικών οργάνων όπως το biwa και το shakuhachi, καθώς και τη σειραϊκή και τη συγκεκριμένη μουσική (musique concrete). Αλλά η πραγματική ουσία της ιαπωνικής κληρονομιάς του Takemitsu δεν μπορεί να περιοριστεί σε ένα όργανο, ένα χρώμα ή ακόμα και μια αρμονία. Υπάρχει κάτι πιο θεμελιώδες σχετικά με την κατανόηση της μουσικής. Κάτι που υπάρχει στη δουλειά του είτε γράφει για σόλο πιάνο, μια κινηματογραφική ταινία, ένα κουαρτέτο εγχόρδων ή ένα κονσέρτο. Είναι κάτι που εκφράζεται από την ιαπωνική λέξη "ma", που υποδεικνύει την έννοια ενός κενού που δεν είναι κενό, μιας απουσίας που είναι πραγματικά μια παρουσία, ενός χώρου

[24] Paul Griffiths, “Messiaen, Olivier,” Grove Music Online, accessed December 26, 2019, https://www.oxfordmusiconline.com
[25] David Kraft, “Birdsong in the Music of Olivier Messiaen” (phd, Middlesex University, 2000), http://eprints.mdx.ac.uk/6445/.

ανάμεσα σε πράγματα που είναι γεμάτα ενέργεια. Είναι μια αρχή που συναντάμαι και στην αρχιτεκτονική κατασκευής των ιαπωνικών κήπων, με την οποία ο Takemitsu συχνά συγκρίνει τη μουσική του. "Η μουσική μου είναι σαν ένας κήπος, και είμαι ο κηπουρός. Η ακρόαση της μουσικής μου μπορεί να συγκριθεί με το περπάτημα μέσα στον κήπο και την εμπειρία των αλλαγών στο φως, το μοτίβο και την υφή."[26] Οι γιαπωνέζικοι κήποι και τα χαρακτηριστικά τους, αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης και για άλλους συνθέτες, όπως η Φιλανδέζα Kaija Saariaho η οποία συνέθεσε ένα έργο για κρουστά και ηλεκτρονική μουσική με τίτλο “Six Japanese Gardens”. Μέσα από το έργο η Saariaho προσπαθεί να καταγράψει τις εντυπώσεις της από την επίσκεψή της στους κήπους του Kyoto το καλοκαίρι του 1993. Κάπου αλλού ο Takemitsu εξηγεί, “αν και σκέφτομαι συνεχώς τη σχέση της μουσικής με τη φύση, για μένα η μουσική δεν υπάρχει για να περιγράψει το φυσικό τοπίο. Αν και είναι αλήθεια ότι μερικές φορές εντυπωσιάζομαι από το φυσικό τοπίο από το οποίο λείπει η ανθρώπινη ζωή, και αυτό μπορεί να παρακινήσει τη δική μου σύνθεση, την ίδια στιγμή δεν μπορώ να ξεχάσω την ανθρώπινη ύπαρξη. Δεν μπορώ να διανοηθώ τη φύση και τους ανθρώπους ως αντικρουόμενα στοιχεία, αλλά προτιμώ να δίνω έμφαση στην αρμονική διαβίωση, την οποία θέλω να αποκαλώ φυσικότητα.”, “...Θέλω να αναπτύξω το θέμα "φύση και μουσική" αντιμετωπίζοντάς το με τον δικό μου τρόπο. Δεν πρέπει να αγνοήσω τις αμφιβολίες μου για την αποτυχία αυτής της αποκαλούμενης "έκφρασης" - δεν θα επιλυθούν ποτέ. Αλλά αντιμετωπίζοντας την ατελή πράξη της έκφρασης ένας συνθέτης μπορεί να την μετατρέψει σε παραγωγική. Η έκφραση δεν είναι ο κόσμος που δίνει νόημα σε μένα, αλλά εγώ που δίνω νόημα στον κόσμο. Με αυτό τον τρόπο, διαβεβαιώνω τον εαυτό μου για τη δική μου ύπαρξη στον κόσμο. Η έκφραση δεν σημαίνει ποτέ να διαχωρίζω τον εαυτό μου από τα άλλα πράγματα”.[27]

Κατ’ αναλογία με τη μουσική του Takemitsu, μουσική βαθιά εκφραστική, ριζωμένη στην πλούσια λαϊκή παράδοση της Λετονίας, η μουσική του Λετονού συνθέτη Peteris Vasks. Στη συμφωνία “Voices”, καλεί τον ακροατή σε ένα κυκλικό ταξίδι από την διαχρονική ομορφιά των φωνών της φύσης που αναδύονται από τη σιωπή στην εγκάρδια κακοφωνία της απελπισίας και πίσω στην ηρεμία της σιωπής.[28] Ο Vasks ειδικεύεται στη μουσική δωματίου με προγραμματικούς τίτλους, που μιλούν για τη φύση υπό απειλή και την ανάγκη να υπερασπιστούμε την ανθρωπότητα από δυνάμεις εχθρικές προς αυτή και την ανάπτυξη του πολιτισμού. Η παρουσία αυτής της ηθικής επιταγής δημιουργεί μια βαθιά διάθεση διαλογισμού, καθώς και συχνές έντονες αντιθέσεις μεταξύ της καθαρής ομορφιάς των ιδανικών και του τραγικού πάθους.[29] Ο ίδιος μιλώντας για το έργο του “My Cantabile” για ορχήστρα εγχόρδων αναφέρει,

---

[26] Tom Service, “A Guide to Toru Takemitsu’s Music,” *The Guardian*, February 11, 2013, sec. Music, https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/feb/11/contemporary-music-guide-toru-takemitsu.

[27] Toru Takemitsu and Seiji Ozawa, *Confronting Silence: Selected Writings* (Scarecrow Press, 1995).

[28] Zoran Minderovic, “Peteris Vasks | Biography & History,” AllMusic, accessed December 26, 2019, https://www.allmusic.com/artist/peteris-vasks-mn0001637630/biography.

[29] Arnolds Klotiņš, “Vasks, Pēteris,” Grove Music Online, accessed December 26, 2019, https://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043245.

“...χρησιμοποιεί απλά τις λευκές νότες του πιάνου για να δημιουργήσει μια δοξολογία, έναν ιδεασμό της εσωτερικής αρμονίας του κόσμου. Περισσότερο από ο,τιδήποτε άλλο, η έμπνευσή μου είναι τα ποτάμια της Λετονίας και το τραγούδι των πουλιών και οι εκτάσεις του δάσους. Αλλά όχι, αυτή δεν είναι η φύση ως αθωότητα. Τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά. Δεν πρέπει να σκεφτόμαστε την Αρκαδία (ποιμενικός παράδεισος), αλλά να οραματιζόμαστε έναν ορίζοντα και μια παρουσία του μεγέθους χωρίς όρια. Το κίνητρό μου είναι να πάω και να δω πόσο μακριά φτάνει ο ορίζοντας. Η φύση δεν είναι κάτι που δημιουργήθηκε για εμάς. Αφορά τον εαυτό του, όπως και η μουσική. Αυτό που με ενδιαφέρει, υποθέτω, είναι αυτό που μπορώ να ονομάσω μόνο το ημιτελές ταξίδι μιας φωνής, την ατελείωτη λεπτομέρεια και λεπτότητα που φέρνει η μουσική, ωστόσο και την αίσθηση ότι τίποτα από όσα κάνεις δεν μπορεί ποτέ να είναι σωστό ή ολοκληρωμένο".[30]

V. Κρυφές ή μη παράλληλες ιστορίες-εξωμουσικά προγράμματα

Για τον Schoenberg η χρήση προγραμματικών στοιχείων στη μουσική του, ήταν σημαντική κυρίως κατά την διαδικασία σύνθεσης των έργων του, γι’ αυτό και δεν επιδίωκε τις περισσότερες φορές την γνωστοποίηση τους. Στην εποχή του μοντερνισμού. Όπου η προγραμματική μουσική δεν ήταν συνήθης, ο Schoenberg υπαινίχθηκε σε μια επιστολή στους μαθητές του, ότι υπήρχε ένα "μυστικό" πρόγραμμα στο String Quartet No. 1, D minor, opus 7, αν και ποτέ δεν προσδιόρισε το περιεχόμενό του. Το δεύτερο και τρίτο κουαρτέτο εγχόρδων, περιέχουν επίσης προγραμματικές αναφορές, χωρίς και πάλι ο Schoenberg να τις εξηγεί. Επιπλέον, η Suite, opus 29, περιέχει ορισμένα αινιγματικά προγραμματικά στοιχεία. Από την άλλη πλευρά, ο ίδιος ανέφερε για το String Trio, opus 45, ό,τι σε αυτό κατέγραψε την καρδιακή προσβολή που υπέστη το 1946. Τα μεταγενέστερα έργα του για ορχήστρα περιλαμβάνουν επίσης αρκετά προγραμματικά στοιχεία, όπως οι τίτλοι που πρόσθεσε στο Five Pieces for Orchestra, opus 16 (Προθέσεις, Το παρελθόν, Πρωί καλοκαιριού κ.α.). Ο Schoenberg επίσης χρησιμοποίησε ένα σύντομο πρόγραμμα στη σύνθεση του κοντσέρτου του για πιάνο, αλλά ποτέ δεν αποκάλυψε το περιεχόμενό του. Άλλα χαρακτηριστικά παραδείγματα προγράμματος βρίσκονται στα σκίτσα δύο προγραμματικών συμφωνιών του. Ορισμένα μέρη έχουν κείμενα, άλλα προγραμματικούς τίτλους. Κανένα από αυτά τα έργα δεν έχει ολοκληρωθεί. Ο Schoenberg προσέγγισε την ιδέα μιας συμφωνίας προγράμματος για δεύτερη φορά το 1937, όταν σχεδίασε ένα έργο τεσσάρων μερών, βασισμένο σε ένα Ιουδαϊκό φιλοσοφικό πρόγραμμα. Το έργο αυτό παρέμεινε επίσης ημιτελές. Ο Schoenberg εξερεύνησε και την τεχνική της μουσικής απεικόνισης σε αρκετά έργα του, και σε σκίτσα μουσικής επένδυσης στην ταινία, The Good Earth, την οποία δεν ολοκλήρωσε ποτέ. Η ύπαρξη προγραμμάτων σε αυτά τα μεταγενέστερα έργα

[30] Stephen Jackson, “The Music of PETERIS VASKS,” *Stephen Jackson’s Music* (blog), June 16, 2015, https://stephenjacksonmusic.wordpress.com/2015/06/16/the-music-of-peteris-vasks/.

δείχνει ότι ο Schoenberg ποτέ δεν εγκατέλειψε εντελώς τα προγραμματικά στοιχεία. Ο Kurt List, σε άρθρο με τίτλο "Schoenberg and Strauss", σημειώνει ότι είκοσι εννέα από τα σαράντα επτά πρωτότυπα έργα του Schoenberg έχουν κάποιες ενδείξεις προγράμματος.[31]

Όπως αναφέραμε και παραπάνω και ο μαθητής του Schoenberg, Berg είχε ανάγκη από κάποιο εξωμουσικό ερέθισμα- τις περισσότερες φορές αυτοβιογραφικό- για να συνθέσει. Στο Kammerkonzert όσο και στη Λυρική Σουίτα παρατηρούμε τη χρήση πολλών συμβολισμών μέσω “προσωπικών” αριθμών, οι οποίοι καθορίζουν διαστάσεις και αναλογίες μερών, αλλά και μετρονομικές ενδείδείξεις. Ακόμη συναντάμε αρκετά αναγράμματα φθόγγων που παίρνουν τη θέση προσώπων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα κρυφού προγράμματος βρίσκουμε στο Κοντσέρτο του για βιολί, το οποίο συνέθεσε λίγους μήνες πριν το θάνατό του, εν είδει Ρέκβιεμ για τον απρόσμενο θάνατο της Manon Gropius, δεκαεννιάχρονης κόρης της Alma Mahler-Werfel.

Στο πρώτο μέρος του έργου ο συνθέτης προσπαθεί να μεταφέρει χαρακτηριστικά της νέας κοπέλας σε μουσικούς χαρακτήρες, ενώ διαρθρώνει το δεύτερο μέρος σε «Καταστροφή» και «Λύτρωση», όπως εκμυστηρεύτηκε ο ίδιος στον Willi Reich[32]. Σημαντικός είναι και εδώ ο ρόλος των προσωπικών αριθμών 23, 10 και 28 στην οργάνωση της δομής. Χαρακτηριστική είναι και η χρήση της μελωδίας του χορικού «Es ist genug» (αρκεί!) από την Καντάτα «O Ewigkeit, du Donnerwort» (Ω Αιωνιότητα, λέξη του Κεραυνού) BWV 60 του J.S.Bach, υποδηλωτική του πένθιμου χαρακτήρα του έργου, καθώς και της διάθεσης για λύτρωση στο τέλος -όπου και εμφανίζεται- μέσω της «υπέρβασης» του θανάτου[33].

Η μόνη περίπτωση έργου, όπου ο Berg φανέρωσε όλες τις πτυχές του κρυφού προγράμματος, είναι η Λυρική Σουίτα. Το αντίγραφο της πρώτης έκδοσης του έργου, το οποίο ανακάλυψε το 1977 ο George Perle, στάλθηκε από τον συνθέτη στην Hanna Fuchs-Robettin, ως αποδεικτικό του παράνομου έρωτά του προς εκείνη και ταυτόχρονα επεξήγηση της αφιέρωσης του έργου στο πρόσωπό της. Περιείχε λεπτομερείς προσωπικές σημειώσεις του συνθέτη, που εξηγούσαν με τον πιο διάφανο τρόπο το κρυφό πρόγραμμα του έργου. Σε αυτές τις σημειώσεις βρίσκουμε για άλλη μια φορά τους αριθμούς 23 και 10, που αντιστοιχούν στον Berg και την Hanna, καθορίζουν το σύνολο των μέτρων του έργου, τις ενότητες και υποενότητές τους, το σύνολο των μετρονομικών ενδείξεων, όπως και τα ιδιαίτερα σημεία εμφάνισης μοτιβικού υλικού με συμβολικό χαρακτήρα. Ακόμη συναντάμε αναγραμματισμούς των ονομάτων τους, A-B και H-F, που αποτελούν τα τονικά κέντρα και εμφανίζονται πάντοτε σε κομβικά σημεία του έργου. Μια σειρά από μουσικές αναφορές στην Λυρική Συμφωνία του Alexander Zemlinsky, τον Wozzeck και τη συγχορδία του Τριστάνου, λειτουργούν δίνοντας

[31] Walter B. Bailey, *Programmatic Elements in the Works of Schoenberg* (Michigan: UMI Research Press, 1984).
[32] Willi Reich, *The Life and Work of Alban Berg* (Thames and Hudson, 1965), σ.178-85.
[33] Κωνσταντίνος Φλώρος, “Το ‘Ρέκβιεμ’ Του Άλμπαν Μπέργκ. Το Αποσιωπημένο Πρόγραμμα Του Κοντσέρτου Για Βιολί,” *Μουσικολογία 3*, 1985.

διαφορετική σημασία στη δραματουργία του έργου. Τέλος το κείμενο του Baudelaire ‘De Profundis Clamavi’, αποτελεί σημείο αναφοράς και οδηγό για το finale της Σουίτας[34].

VI. Ο τίτλος του έργου ως στοιχείο υποκρύπτοντος προγραμματικού στοιχείου

Όπως αναφέραμε παραπάνω τον 17ο, 18ο, και 19ο αιώνα οι συνθέτες συνήθιζαν να δίνουν τίτλους στα έργα τους. Τον 19ο αιώνα ένας προγραμματικός τίτλος συνέδεε τη μουσική με την ποίηση και την ζωγραφική και βοηθούσε τους συνθέτες να συσχετίσουν τα έργα τους με τα ηθικά και πολιτικά ζητήματα της εποχής τους. Για πολλούς μελετητές η παρουσία ενός τέτοιου τίτλου αρκεί για να θεωρηθεί ένα κομμάτι, έργο προγραμμα- τικής μουσικής[35]. Ο Dahlhaus υποστηρίζει, ότι ένα έργο μπορεί να θεωρηθεί μουσική προγράμματος εάν ο συνθέτης δηλώσει το πρόγραμμά του με τη μορφή τίτλου ή σύνοψης[36].

Προγραμματικούς τίτλους βρίσκουμε και σε έργα του Beethoven, όπως την “Ποιμενική Συμφωνία” και την "Μάχη της Βιτόρια". Η θέση του βέβαια στην ιστορία της μουσικής προγράμματος είναι κάπως περίεργη. Εκείνη την εποχή, όταν οι Ναπολεόντειοι πόλεμοι είχαν εξοικειώσει τον καθένα με την πομπή στρατών, υπήρχε ένας κατακλυσμός από πολεμικά κομμάτια. Δεν υπήρξε πιθανώς καμία μάχη μεγάλης σημασίας εκείνο τον καιρό που δεν είχε μια Φαντασία γραμμένη πάνω της. Κάθε μία διέφερε ελάχιστα από τις άλλες, εκτός από τον τίτλο. Ο Beethoven υπέκυψε στον γενικό πειρασμό και έγραψε την "Μάχη της Βιτόρια". Ο ίδιος είπε σε έναν από τους φίλους του ότι είχε πάντα μια εικόνα στο μυαλό του κατά τη σύνθεση. Και αν αυτό μπορούσε να ληφθεί κυριολεκτικά, θα φαινόταν πως η μουσική του βρισκόταν καθαρά στο μονοπάτι της μουσικής προγράμματος. Αλλά μάλλον δεν θα μάθουμε ποτέ σε ποιο βαθμό ο Beethoven βασίστηκε σε ποιητικές προτάσεις για τη μουσική του έμπνευση. Όσον αφορά τις εξαιρετικές ουβερτούρες Leonora, Egmont και Coriolan είναι ποιητική μουσική, στοχεύουν δηλαδή σε μια μουσική υφή, στο να σχεδιάσουν ένα χαρακτήρα ή να πουν μια ιστορία. Όσον αφορά όμως τη μορφή με την οποία ο συνθέτης επέλεξε να εργαστεί, η διαδικασία καθορίζεται σχεδόν εξ ολοκλήρου από τους νόμους της απόλυτης μουσικής[37].

Πολλοί είναι και οι συνθέτες του 20ού αιώνα που δήλωσαν την ύπαρξη προγράμματος στα έργα τους μέσω του τίτλου. Ήδη αναφέραμε παραπάνω τους Messiaen, Gubaidulina και Schoenberg. Χαρακτηριστικά παραδείγματα βρίσκουμε και σε τίτλους συνθέσεων του Ιάπωνα συνθέτη Takemitsu, (Music of Tree 1961, Green 1967, Winter 1971, How slow the Wind 1991 κ.α), του Λετονού Peteris Vasks (Distant Light 1999, Mother sun 2001, Music for a Summer Evening 2009) και της Φινλανδής

[34] George Perle, “The Secret Programme of the Lyric Suite. 1,” *The Musical Times* 118, no. 1614 (1977): 629–32, https://doi.org/10.2307/960274.
[35] Joseph Machlis, *The Enjoyment of Music*.
[36] Walter B. Bailey, *Programmatic Elements in the Works of Schoenberg*.
[37] Ernest Newman, *Musical Studies*.

Kaija Saariaho (Six Japanese Gardens 1994), Tristan Murail (Le Lac) με βασικό κοινό την έντονη αναφορά στη φύση.

Στην πραγματικότητα οι συνθέτες δεν έπαψαν ποτέ να δηλώνουν στον τίτλο των έργων τους, το θέμα της έμπνευσής τους ή το στοιχείο που θέλουν να περιγράψουν ή να εκφράσουν. Για άλλους βέβαια αυτός ο τρόπος σκέψης περιλαμβάνει σύγχυση, διότι δεν φαίνεται να ξεχωρίζει ένα έργο στο οποίο προτείνονται από τον τίτλο κάποια συναισθήματα από ένα άλλο που είτε ανακαλεί ένα θέμα, είτε προσπαθεί να το περιγράψει. Η διαχωριστική γραμμή μεταξύ έκφρασης και εκπροσώπησης είναι ασαφής. Είναι επίσης σαφές ότι με την πιο αυστηρή έννοιά της, η προγραμματική μουσική δεν περιλαμβάνει μουσική που είναι απλώς εκφραστική, μιμητική ή υποβλητική. Είναι αμφίβολο ακόμη και αν ο τίτλος La mer του Debussy είναι περιγραφή και όχι αναφορά του αντικειμένου της, αν και οι τίτλοι των μερών φαίνεται να υποδηλώνουν κάποιο "αφηγηματικό" στοιχείο[38].

Σύμφωνα με τον Calvocoressi, οι τίτλοι, τα προγράμματα και άλλες μορφές υποδείξεων δεν έχουν σημασία. Είναι αλήθεια ότι κατά κανόνα μας λένε ποιο ήταν το σημείο εκκίνησης του συνθέτη, ή ίσως την πρόθεσή του. Αλλά το σημείο εκκίνησης, η πρόθεση, ήταν απλώς κίνητρα. Κάποιοι συνθέτες βρήκαν κίνητρα στην ποίηση. Ο Gluck βρήκε επίσης ένα μπουκάλι κρασί χρήσιμο κατά τη σύνθεση. Από τη στιγμή που γράφτηκε η μουσική, το κίνητρο έχει εκπληρώσει τη λειτουργία του και αποσύρεται. Εάν όχι, αυτό σημαίνει ότι το έργο δεν είναι αρκετά καλό. Από την άλλη πλευρά, αν ένας συγγραφέας δίνει τον τίτλο σε ένα έργο Symphonie Pathétique, ή Sarcasmen ή Festklänge, και το έργο μας φαίνεται λυπηρό, σαρκαστικό ή εορταστικό σε ύφος, ο τίτλος αποδεικνύεται περιττός[39].

VII. Η σύμπτωση των εννοιών του προγράμματος και του απόλυτου στη μουσική του 21ου αιώνα.

Τι σημαίνει λοιπόν στον 21ο αιώνα «μουσική προγράμματος» και από ποιες απόψεις διαφέρει από τη μουσική που έχει ονομαστεί «απόλυτη μουσική»; Το ερώτημα θα μπορούσε να απαντηθεί εύκολα αν μπορούσαμε να πούμε ότι στην απόλυτη μουσική συναντάμε έργα με ήχους χωρίς νόημα και χωρίς να συνδέονται με συνειδητές ιδέες και συναισθήματα, και ότι η μουσική προγράμματος είναι ένας συνδυασμός ήχων με σκοπό να εκφράσει συγκεκριμένες ιδέες και συναισθήματα. Μια τέτοια διάκριση, ωστόσο, δεν υπάρχει. Αναμφίβολα υπάρχει μουσική που δεν είναι τίποτα περισσότερο από ένα τυπικό έργο με ήχους, αλλά τέτοια μουσική συναντάται όχι μόνο μεταξύ της υποτιθέμενης «απόλυτης μουσικής», αλλά και μεταξύ της υποτιθέμενης «μουσικής προγράμματος». Από την άλλη πλευρά, εκφράζονται νοήματα, ιδέες και συναισθήματα, όχι μόνο στη μουσική προγράμματος αλλά και στη μουσική χωρίς πρόγραμμα.

[38] Roger Scruton, “Programme Music.”
[39] M. D. Calvocoressi, “What’s in a Name?,” *The Musical Times* 64, no. 964 (1923): 393–95, https://doi.org/10.2307/914094.

Είναι παράλογο να υποθέτουμε ότι κάποιος έχει κατανοήσει μια φούγκα του Bach όταν έχει κατανοήσει όλες τις διαρθρωτικές σχέσεις που υπάρχουν μεταξύ των μερών της. Ο ακροατής δεν είναι υπολογιστής. Η λογική των φουγκών του Bach κατανοούνται από την εμπειρία και όχι από τη σκέψη. Παράλογο είναι επίσης να υποθέσει κανείς ότι καταλαβαίνει τον Μολδάβα του Smetana κυρίως κατανοώντας τι σημαίνει. Διότι αυτό φαίνεται να υποδηλώνει ότι η κατανόηση της μελωδίας, της ανάπτυξης, της αρμονίας και των μουσικών σχέσεων εξαρτώνται από ένα μήνυμα που θα μπορούσε να είχε εκφραστεί και με λόγια. Μπορεί να δει κανείς φανερά πως και ο Beethoven στις μεγάλες οργανικές συνθέσεις του εκφράζει κάτι, όχι κάτι που μπορεί απαραίτητα να οριστεί από τις λέξεις, αλλά κάτι πλήρως κατανοητό από τις ψυχικές μας λειτουργίες. Ο μαθητής του C. Czerny αναφέρει, μιλώντας για το πώς πρέπει να παίζεται το δεύτερο μέρος της "Appassionata", «...*Το Andante με την έκφραση της βαθύτερης θλίψης. Τα στολίδια απαλά και τρυφερά. Το finale εξαιρετικά ζωντανό, λαμπρό και σχεδόν ανεξέλεγκτα χαρούμενο… Επιπλέον, αυτή η Sonata, όταν παίζεται σωστά, μπορεί, και πρέπει, να ενδιαφέρει ακόμα και εκείνους που είναι πρόθυμοι να την απολαύσουν ως απόλυτη μουσική, χωρίς να λαμβάνουν υπόψη τους τίτλους*»[40].

Υπάρχει φαινομενικά απόλυτη μουσική που είναι στην πραγματικότητα αδήλωτη μουσική προγράμματος, και μια τεράστια ποσότητα δηλωμένης μουσικής προγράμματος που είναι στην πραγματικότητα απόλυτη μουσική. Ένα παράδειγμα μάλιστα έργου που ξεκίνησε ως "απόλυτη" μουσική και στη συνέχεια απέκτησε πρόγραμμα είναι η Θρηνωδία του Penderecki. Η αρχική ονομασία του έργου ήταν 8'37''. Ο ίδιος έγραψε μιλώντας για αυτό: *«Το κομμάτι υπήρχε μόνο στη φαντασία μου, με έναν κάπως αφηρημένο τρόπο. Όταν το ηχογράφησε ο Jan Krenz και μπορούσα να ακούσω μια πραγματική εκτέλεση, εντυπωσιάστηκα από τη συναισθηματική φόρτιση του έργου. Σκέφτηκα ότι θα ήταν σπατάλη να την καταδικάσω σε τέτοια ανωνυμία, με αυτά τα "ψηφία". Έψαξα για συσχετισμούς και, τελικά, αποφάσισα να το αφιερώσω στα θύματα της Χιροσίμα»*[41].

Υπάρχει πλήθος έργων φωνητικής μουσικής και μουσικής μπαλέτου, καθώς και οργανικής μουσικής με τίτλους ή εκτενείς επεξηγηματικές εκθέσεις, που δεν είναι τίποτα άλλο, παρά ένα -χωρίς κάποιο άλλο νόημα- παιχνίδι με τους ήχους. Το παράδειγμα της φωνητικής μουσικής δεν αναφέρεται τυχαία, καθώς η υπάρξη κειμένου θεωρητικά την κατατάσει απευθείας στην κατηγορία της μουσικής προγράμματος. Σήμερα όμως συναντά κανείς πληθώρα κομματιών, στα οποία το κείμενο λειτουργεί απλώς ως ένα ηχητικό εργαλείο. Η προσεκτική μελέτη του θέματος καθιστά επομένως ολοφάνερο, ότι είναι αδύνατο να διαχωριστεί ένα σημείο μεταξύ της λεγόμενης απόλυτης και της προγραμματικής μουσικής. Ας υποθέσουμε ότι το κριτήριο είναι η συνειδητή και καθαρή επιλογή της χρήσης εξω-μουσικού νοήματος. Καθώς, ωστόσο, βρίσκουμε όλους τους

[40] Carl Czerny, *On the Proper Performance of All Beethoven's Works for the Piano ...* (Universal Edition, 1970), σελ 54.
[41] Arved Ashby, *The Pleasure of Modernist Music: Listening, Meaning, Intention, Ideology* (Rochester: University of Rochester Press, 2004), σελ. 351.

βαθμούς καθαρότητας και ασάφειας τόσο στην απόλυτη όσο και στην προγραμματική μουσική, το κριτήριο δεν εξυπηρετεί.[42]

Είναι σαφές ότι, όσο «απόλυτο» και αν είναι ένα μουσικό κομμάτι, μπορεί να διατηρήσει το ενδιαφέρον μας μόνο αν υπάρχει κάτι περισσότερο να κατανοήσουμε πέρα από την εκτίμηση των μοτίβων του ήχου. Ο Schoenberg πίστευε ότι η μουσική, πάνω απ' όλα ήταν μια τέχνη της αυτοέκφρασης. Όπως ανέφερε σε ένα δοκίμιο για τον Mahler, υπάρχει μόνο ένας μεγαλύτερος στόχος για τον οποίο αγωνίζεται ο καλλιτέχνης: για να εκφραστεί. Ταυτόχρονα πίστευε ότι τα γραπτά ή προφορικά προγράμματα ήταν αρνητικές προσθήκες στα έργα, επειδή μπορούσαν να υποβαθμίσουν την αντίληψη ενός ακροατή, ειδικά αν εκείνος προσπαθούσε να αναγνωρίσει εντός της μουσικής γεγονότα και συναισθήματα, σαν αυτά να έπρεπε να βρίσκονται εκεί. Πίστευε ότι κάθε ακροατής πρέπει να μπορεί να ερμηνεύσει την έννοια της μουσικής με τον δικό του τρόπο και δήλωνε, πως η μουσική είναι εκείνη που φέρνει την αληθινή έκφραση και όχι το κείμενο[43].

Πολλοί μουσικολόγοι σήμερα, αντιλαμβανόμενοι το νοηματικό πρόβλημα των όρων «απόλυτο» και «προγραμματικό», στράφηκαν και προς άλλους όρους μιλώντας για το συγκεκριμένο ζήτημα. Για παράδειγμα μίλησαν για «μουσική με πρόθεση» (η οποία χωρίζεται σε συντακτική και εκφραστική πρόθεση) και «μουσική χωρίς πρόθεση» [44], «υποκειμενική» και «αντικειμενική»[45], «φορμαλιστική» και «αναπαραστατική» μουσική. Ο L. N. Higgins αναφέρει: *«Σίγουρα το θέμα είναι ότι όλη η αληθινή μουσική είναι τόσο φορμαλιστική όσο και παραστατική, απόλυτη και προγραμματική, διότι, αν και η μουσική φόρμα και η ιδέα που εκφράζεται είναι ένα και το αυτό, ωστόσο μπορούμε να τις εξετάσουμε και ξεχωριστά. Είναι, υποθέτω,όπως το πρόβλημα του σώματος και της ψυχής σε μια άλλη εκδοχή. Η μουσική πάντα πρέπει να εκφράζει κάτι, και τίποτα δεν μπορεί να εκφραστεί χωρίς μορφή. Οι μόνες διακρίσεις βρίσκονται από τη μία πλευρά μεταξύ της μουσικής και του ρεαλισμού, και από την άλλη μεταξύ της μουσικής και μιας σειράς σημειώσεων χωρίς νόημα. Και αυτές οι δύο φαινομενικά αντίθετες ακρότητες του ρεαλισμού και μια άνευ νοήματος σειρά σημειώσεων είναι το ίδιο πράγμα στο ότι και οι δύο ακούγονται χωρίς μουσική μορφή. Και πάλι, τα φαινομενικά αντίθετα άκρα μέσα στη μουσική—το συμφωνικό ποίημα ή το τραγούδι, και η συμφωνία ή η φασαρία—είναι στην πραγματικότητα τα ίδια, με την έννοια ότι είναι πνεύμα ενσωματωμένο σε μουσική μορφή, και τυχόν διακρίσεις και επικεφαλίδες μπορούν να τοποθετηθούν οπουδήποτε κάποιος επιλέξει να τα τοποθετησει: Γι' αυτό το λόγο δεν αξίζει να διαφωνούμε για την διαχωριστική γραμμή, ούτε τα ονόματα που χρησιμοποιούμε»*[46].

---

[42] Professor Niecks, "Programme Music," *The Musical Times* 45, no. 733 (1904): 163–65, https://doi.org/10.2307/903615.

[43] Walter B. Bailey, *Programmatic Elements in the Works of Schoenberg,* σελ 159-160.

[44] Dušan Plavša, "Intentionality in Music," *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 12, no. 1 (1981): 65–74, https://doi.org/10.2307/836827.

[45] William Wallace, "The Scope of Programme Music," *Proceedings of the Musical Association* 25 (1898): 139–56.

[46] L. N. Higgins, "Absolute and Programme Music," *The Musical Times* 65, no. 981 (1924): 987–88, https://doi.org/10.2307/911575.

Ανάλυση του έργου SKEPSIS

I. Μακροδομή

Όπως αναφέρθηκε και στον πρόλογο της εργασίας, στο έργο για ορχήστρα «SKEPSIS» επιχειρείται μια μουσική “αναπαράσταση” του τρόπου με τον οποίο ο ανθρώπινος εγκέφαλος αναπαράγει και διαχειρίζεται τις σκέψεις. Το έργο χωρίζεται σε τέσσερα σχεδόν ισομερή τμήματα. Το κάθε μέρος έχει τελείως διαφορετικό χαρακτήρα και είναι βασισμένο σε κάποιο στάδιο της διαδικασίας διαχείρισης των σκέψεων μας.

Α’ ΜΕΡΟΣ (μέτρα 1-53)

Το πρώτο μέρος έχει να κάνει με τον καταιγισμό σκέψεων. Επιχειρεί να αποτυπώσει ηχητικά την λειτουργία των νευρώνων και των νευροδιαβιβαστών που αναμεταδίδουν ηλεκτρικά σήματα. Οι καθημερινές σκέψεις και τα όνειρα που καταλαμβάνουν το μυαλό μας, αποτελούν νευρώνες που αναβοσβήνουν, ενδορφίνες που διαπερνούν την φαιά ουσία. Οι νευρώνες παράγουν συνεχώς ταλαντευόμενα πρότυπα ηλεκτρικής ενέργειας, τα οποία μετρώνται μέσω της ηλεκτροεγκεφαλογραφίας (electroencephalography ή αλλιώς EEG). Η μέτρηση πραγματοποιείται μέσω μικροσκοπικών ηλεκτροδίων που τοποθετούνται στο κεφάλι και καταγράφουν τη συχνότητα και το εύρος αυτού του ηλεκτρικού προτύπου. Οι επιστήμονες κατατάσσουν σε κατηγορίες τους πιο σημαντικούς τύπους εγκεφαλικών κυμάτων που παράγει ο εγκέφαλός μας.

Τα πιο φυσιολογικά εγκεφαλικά κύματα (14- 40 Hz) είναι εκείνα που παράγουμε καθημερινά κατά τη διάρκεια της ημέρας. Ο εγκέφαλός μας βρίσκεται σε κατάσταση “Βήτα¨ όταν σκεφτόμαστε, λύνουμε ένα πρόβλημα ή ασχολούμαστε με δραστηριότητες. Ένα κλικ πιο αργά από τα Βήτα κύματα, τα Άλφα (9-13 Hz) κύματα, εντοπίζονται σε καταστάσεις ροής, στιγμές ειρήνης ή αντανάκλασης. Ο εγκέφαλός μας παράγει κύματα “Άλφα” κατά κύριο λόγο όταν ασχολούμαστε με την αγαπημένη μας χαλαρωτική συνήθεια. Σε ακόμη πιο αργή συχνότητα, τα εγκεφαλικά κύματα Θήτα (5-8 Hz) παρατηρούνται ακριβώς λίγο πριν μας πάρει ο ύπνος ή αμέσως μόλις ξυπνήσουμε. Η κατάσταση “Θήτα” σχετίζεται άμεσα με την κατάσταση διαύγειας που βρίσκεται ο εγκέφαλος όταν βλέπουμε όνειρα, δημιουργούμε, διαλογιζόμαστε ή έχουμε έμπνευση. Τα εγκεφαλικά κύματα Δέλτα (1-4 Hz) παρατηρούνται μόνο κατά τη διάρκεια του βαθύ ύπνου. Τέλος υπάρχει ακόμη μια κατηγορία, τα εγκεφαλικά κύματα Γάμμα (30- 100 Hz).

Είναι πιο σπάνια και σχετίζονται με πιο πολύπλοκες λειτουργίες όπως υψηλή συγκέντρωση και λειτουργίες της μνήμης[47].

Τα εγκεφαλικά λοιπόν αυτά κύματα δημιουργούν ένα ηχητικό φάσμα στον εγκέφαλό μας. Αρκετοί ερευνητές έχουν αποπειραθεί να μεταφράσουν την καταγραφή των κυμάτων σε ήχο. Αυτός είναι και ο στόχος αυτού του μέρους αλλά με μια πιο αφηρημένη και καλλιτεχνική έννοια. Λαμβάνοντας υπόψη τις συχνότητες των εγκεφαλικών κυμάτων, γίνεται χρήση των οργάνων της ορχήστρας για την δημιουργία ενός ηχητικού φάσματος. Βέβαια η έκταση των εγκεφαλικών κυμάτων δεν ξεπερνά τα 200 Hz και δεν θα ήταν δυνατό αυτές οι συχνότητες να παραχθούν από όλα τα όργανα της ορχήστρας, έτσι ώστε να φανεί όλο το ηχητικό εύρος τους.

Η λύση που βρέθηκε είναι να δεκαπλασιαστούν οι τιμές των συχνοτήτων, έτσι ώστε η έκταση τους να αντιστοιχεί με το ηχητικό φάσμα των συχνοτήτων της ορχήστρας. Συγκεκριμένα, τα κύματα Δέλτα 1(0)-4(0) Hz, αντιστοιχούν με τους υπόηχους ως την νότα D#1. Τα κύματα Θήτα 5(0)- 8(0) Hz, με τις νότες E1- D#2. Τα κύματα Άλφα 9(0)- 13(0) Hz, με τις νότες E2- D#3. Τα κύματα Βήτα 14(0)- 40(0) Hz με την έκταση E3- G4 και τα κύματα Γάμμα 30(0)- 100(0) Hz, με την έκταση G4- B6.

Η συγκεκριμένη τεχνική βέβαια βασίζεται στο ρεύμα της «φασματικής μουσικής». Το ρεύμα που συντάχθηκε (κυρίως) στην Ευρώπη από τη δεκαετία του 1970 και χρησιμοποιεί τις ακουστικές ιδιότητες του ίδιου του ήχου (ή των ηχητικών φάσεων) ως βάση του υλικού σύνθεσης. Έχει συνδεθεί με συνθέτες όπως ο Grisey και ο Murail, καθώς και τους Γερμανούς, Fritsch, Maiguashca, Eötvös, Vivier και Barlow. Ο όρος ο οποίος επινοήθηκε από τον Dufourt σε άρθρο του το 1979, τονίζει τη σημασία των ηχητικών φάσεων για τη μουσική και τις τεχνικές της.

Κατ' αντιστοιχία λοιπόν, όλα τα δομικά συνθετικά στοιχεία αυτού του μέρους, βασίζονται στα χαρακτηριστικά του ηχητικού φάσματος των εγκεφαλικών κυμάτων. Η φόρμα, η ενορχήστρωση, η επιλογή της πορείας του τονικού ύψους, θα μπορούσε να μιμείται την κυματομορφή από ένα εγκεφαλογράφημα.

[47] Xiaoxuan Jia and Adam Kohn, "Gamma Rhythms in the Brain," *PLoS Biology* 9, no. 4 (April 12, 2011), https://doi.org/10.1371/journal.pbio.1001045.

Η φόρμα είναι ελεύθερη, υπάρχει αυτονομία σε κάθε όργανο και επιχειρείται η δημιουργία της αίσθησης μιας ηχητικής επιφάνειας από την συνεχή ανεξάρτητη δραστηριότητα κάθε οργάνου. Σπανίως εμφανίζεται διπλασιασμός υλικού και διακριτή παρουσία και επανάληψη κάποιου μοτίβου. Τα τονικά ύψη επιλέγονται με βάση την συχνότητα εμφάνισης τους κατα τη φυσιολογική λειτουργία του εγκεφάλου. Τα τονικά ύψη δηλαδή που αντιστοιχούν με τα κύματα Βήτα, τα οποία είναι τα πιο συνηθισμένα εγκεφαλικά κύματα κυριαρχούν, ενώ τα κύματα Θήτα και Γάμμα έχουν διακριτικότερη παρουσία. Η ενορχήστρωση αυτού του μέρους, υπόκειται στον καταμερισμό του φάσματος στην κατάλληλη περιοχή του κάθε οργάνου. Χαμηλές συχνότητες στα μπάσα όργανα, μεσαίες στα όργανα στα οποία ηχούν καλύτερα και ψηλές στα όργανα με ψηλή έκταση.

Ένα φάσμα από θορύβους, τυχαίες νότες, μικροτόνους και ηχητικά μοτίβα που θέλουν να εκφράσουν το «χάος» που επικρατεί στο κεφάλι μας από τις συνεχείς και αδιάκοπες σκέψεις. Άλλες πυκνές και μη καθαρά διακριτές θολώνουν τη σκέψη, άλλες πιο έντονες και αστραπιαίες, άλλες βαθιά καταχωνιασμενες ίσα που τις αντιλαμβανόμαστε, άλλες εμμονικές εμφανίζονται ξανά και ξανά ζητώντας λύση σε προβλήματα. Όλες μαζί μας κάνουν να βλέπουμε τον κόσμο σαν να πρόκειται να μας καταπιεί, έναν συνεχή θόρυβο που νιώθουμε πως δεν μπορούμε να ελέγξουμε με τα όργανα της αντίληψης μας. Εξ ού και ο τίτλος “We see the world depending to our instruments”.

Β’ ΜΕΡΟΣ (μέτρα 54- 131)

Το δεύτερο μέρος όπως δηλώνεται και από τον τίτλο του “Control Thoughts by Language”, έχει να κάνει με τη διαχείριση των σκέψεών μας. Ο έλεγχος των σκέψεων ως μέσο για την διατήρηση της ψυχικής υγείας του ανθρώπου, είναι κάτι που ασκείται

από πολλές ανατολικές θρησκείες και φιλοσοφίες μέσω του διαλογισμού. Είναι μέρος και της ορθόδοξης πίστης μέσω της προσευχής. Τα τελευταία χρόνια ο διαλογισμός, η γυμναστική γιόγκα καθώς και άλλες ανατολικές τεχνικές χαλάρωσης και ευεξίας, έχουν εισχωρήσει στην καθημερινότητα και του δυτικού ανθρώπου.

Τα υλικά λοιπόν που συνθέτουν αυτό το μέρος πηγάζουν από το ίδιο του το πρόγραμμα, το οποίο μόλις αναφέρθηκε. Τρία είναι τα βασικά στοιχεία: Στοιχεία της ανατολικής φιλοσοφίας, στοιχεία της ορθόδοξης πίστης και στοιχεία που υποδηλώνουν τη χρήση γλώσσας. Και τα τρία συνεργάζονται για να καταγράψουν την πορεία των σκέψεων μέσα σε διαδικασίες που στοχεύουν τον έλεγχό τους. Την απόπειρα δηλαδή δαμασμού του πολυμήχανου εγκεφάλου και την επίτευξη της απόλυτης ηρεμίας και πνευματικής γαλήνης.

Στοιχεία αναφοράς στον κόσμο της ανατολικής φιλοσοφίας αποτελούν:
Η επιλογή οργάνων όπως Θιβετιανά μπολ, ταμ ταμ και κροτάλες, όργανα δηλαδή, που χρησιμοποιούνται συχνά κατά τη διάρκεια θρησκευτικών τελετών.
Η χρήση μινιμαλιστικών στοιχείων και η τεχνική των προστιθέμενων αξιών η οποία προέρχεται κυρίως από την παραδοσιακή μουσική της Ινδίας.
Η πορεία του τονικού ύψους στο κομμάτι, από υψηλές συχνότητες προς χαμηλές κατά αναλογία με την φιλοσοφία των τσάκρα. Από το 7ο τσάκρα στην κορυφή του κεφαλιού προς το 1ο της βάσης. Αυτή η πορεία εστίασης της προσοχής για την αποβολή κάθε έντασης από το σώμα, εφαρμόζεται συχνά κατα τη διαδικασία του διαλογισμού.

Στοιχεία από την παράδοση της ορθόδοξης εκκλησίας είναι:
Το ισοκράτημα. Εμφανίζεται στα θιβετιανά μπολς, όπου ισοκρατούν δύο νότες καθ' όλη τη διάρκεια του β' μέρους. Ο τόνος τους ενισχύεται και από ένα electronic pad ώστε να μην καλύπτεται σε ένταση από την υπόλοιπη ορχήστρα.
Η χρήση ενός βυζαντινού ύμνου. Στο τμήμα αυτό εισάγεται και αναπτύσσεται ένα ρυθμομελωδικό μοτίβο, παρμένο από τον ύμνο προς την Παναγία «Μεγάλυνον ψυχή μου».

Στοιχεία που δίνουν στη μουσική αυτού του μέρους τη μορφή γλώσσας είναι:
Η χρήση μιας σειράς 12 νοτών. Το φθογγικό υλικό που στο προηγούμενο μέρος ήταν αφηρημένο και βασισμένο στις αρχές του τυχαίου, σε αυτό το μέρος παίρνει συγκεκριμένη μορφή μέσω μιας σειράς 12 φθόγγων. Η σειρά δεν χρησιμοποιείται με τους κανόνες της ορθόδοξης χρήσης της μεθόδου του δωδεκαφθογγισμού, αλλά με τρόπο που να δημιουργεί την αίσθηση ύπαρξης ενός τονικού περιβάλλοντος. Κυρίαρχοι φθόγγοι είναι το Λα (A) και το Μι (E), νότες που βρίσκουμε μέσα στις λέξεις I-**A**-nguag-**E** και m-**E**-dit-**A**-tion, θυμίζοντας την τεχνική της κρυπτογραφίας, στην οποία αναφερθήκαμε στην παραπάνω μελέτη. Όπως εύκολα μπορεί να παρατηρηθεί δεν έγινε χρήση των φθόγγων D και G, καθώς επιλέχθηκε να αναδειχθούν οι κοινοί φθόγγοι-γράμματα των δύο λέξεων. Μέσω της γλώσσας λοιπόν, μπορούμε να ελέγξουμε τις σκέψεις καθώς τους δίνουμε όνομα. Δεν είναι απλά αφηρημένες ιδέες, φόβοι, συναισθήματα που κατακλύζουν την καθημερινότητά μας. Μπορούμε να τις αποκαλέσουμε με το όνομά τους, να τις απομονώσουμε, να τις εξημερώσουμε.

Γ΄ ΜΕΡΟΣ (μέτρα 132- 172)

Το τρίτο αυτό μέρος έρχεται ως αναπόσπαστη συνέχεια του προηγούμενου τμήματος. Δεν φέρνει όμως την γαλήνη και την ακινησία που θα περιμέναμε μετά από ένα “διαλογιστικό” μέρος, αλλά ξεκινάει με ένα δυναμικό tutti στην ορχήστρα. Οι μικρές μουσικές χειρονομίες που υπέβοσκαν στα προηγούμενα μέτρα, κορυφώνονται οδηγώντας σε μια νέα θέαση των πραγμάτων. “Words evoke experiences, not reality”, είναι το συμπέρασμα που βγάζει κανείς αν καταφέρει να δαμάσει τις σκέψεις του και να τις μεταφράσει σε λέξεις. Οι σκέψεις μας δεν ορίζουν την πραγματικότητα, ούτε είναι η πραγματικότητα.

Χρησιμοποιώντας την ίδια μουσική γλώσσα με το προηγούμενο τμήμα, εδώ το ύφος και η ενορχήστρωση αλλάζουν καθοριστικά. Η υφή γίνεται ομοφωνική και το υλικό χρησιμοποιείται με έναν πιο “κλασικό” τρόπο. Κυριαρχούν το βιμπράφωνο, η τσελέστα και η άρπα, δίνοντας ένα χαρακτήρα πιο απόκοσμο και παραμυθένιο. Είναι ηχοχρώματα άλλωστε που έχουμε συνδέσει ως ακροατές με μουσική μπαλέτου, κινηματογραφική μουσική και γενικά ονειρικούς κόσμους. Είναι λοιπόν εσκεμμένη η επιλογή τους στην ενορχήστρωση ενός μέρους, που έχει ως στόχο να δείξει πως με την γλώσσα μπορούμε να αλλάξουμε το πρίσμα μέσα από το οποίο βλέπουμε τις σκέψεις και να οδηγηθούμε σε πολλούς διαφορετικούς κόσμους. Εμείς τις καθορίζουμε, επιλέγουμε πού θα μας οδηγήσουν, πώς θα μας επηρεάσουν.

Αναλυτικά για τη δομή του συγκεκριμένου τμήματος, υπάρχουν δύο μουσικές φράσεις που διαμορφώνουν όλο το μουσικό υλικό. Μια tutti μελωδία σε forte, ενορχηστρωμένη σε όλο το φάσμα της ορχήστρας, και μια παραλλαγμένη μορφή της πρώτης, σε μεσαία έως χαμηλή δυναμική, που εμφανίζεται στα ξύλινα και τα χάλκινα. Οι δύο φράσεις μπλέκονται δημιουργώντας ένα μουσικό παιχνίδι, ενώ παρεμβάλλονται κάποια soli στο βιμπράφωνο και το βιολί αναδεικνύοντας φθόγγους της σειράς που είχαν εισαχθεί στο προηγούμενο μέρος και περισσότερο τις κυρίαρχες νότες Ε και Α, διαμορφώνοντας ένα τροπικό μάλλον άκουσμα.

Δ΄ ΜΕΡΟΣ (μέτρα 173- 213)

Το τελευταίο μέρος “Reimagine the Universe” συνεχίζοντας το σκεπτικό των προηγούμενων τμημάτων, θέλει να εκφράσει το ότι ο μόνος τρόπος να ελέγξουμε τις σκέψεις μας, είναι να αλλάξουμε τον τρόπο θέασής τους. Κατ’ αναλογία ως συνθέτες, για να δημιουργήσουμε ένα νέο συνθετικό κόσμο δεν χρειάζεται να ανακαλύψουμε εκ νέου το συνθετικό σκεπτικό, αλλά να βρούμε μια νέα θέασή του, που θα του αλλάξει το ηχητικό αποτέλεσμα, ανανεώνοντας το.

Γίνεται λοιπόν συνειδητή χρήση μιας παλιάς μουσικής φόρμας, αυτή της Φούγκας. Δεν χρησιμοποιείται όμως με τον παραδοσιακό τρόπο. Με αφορμή την

παραδοσιακή δομή της, γίνεται απόπειρα να εφαρμοστεί σε ένα πιο σύγχρονο πλαίσιο. Δεν υπάρχει μια τονικότητα αλλά το υλικό διαμορφώνεται από την εναλλαγή και μίξη μιας κλίμακας με μία άλλη ή με κάποιον τρόπο. Οι κεφαλές ενός θέματος ή μιας απάντησης και τα παραδοσιακά αντιστικτικά ρυθμικά μοτίβα είναι μόνο η αφορμή για το κέντημα μιας νέας ηχητικής οντότητας, με θεμέλια το παιχνίδι των συνθετικών εργαλείων, μέσω του συνδυασμού και τη διασταύρωση στοιχείων, τόσο του υλικού όσο και μουσικών κόσμων.

Συγκεκριμένα, η εμφάνιση του θέματος και του αντιθέματος από δύο φορές, όπως θα γινόταν στην περίπτωση μιας τετράφωνης Φούγκας παίρνει την εξής μορφή. Κάθε είσοδος, σηματοδοτεί την έλευση σε έναν διαφορετικό μουσικό κόσμο. Αρχικά τον κόσμο της αντίστιξης και της εποχής μπαρόκ, έπειτα ένα πιο σύγχρονο κόσμο με τη χρήση περισσότερο “ποπ” αρμονίας και στη συνέχεια την είσοδο σε ένα πιο τροπικό-παραδοσιακό μουσικό περιβάλλον. Κανένας κόσμος δεν υπερισχύει, καθώς συνυπάρχει με το υλικό που είχε ήδη εισαχθεί ή εισάγεται στη συνέχεια. Όλοι οι κόσμοι έχουν ένα κοινό στοιχείο. Τείνουν προς ένα τονικό κέντρο το οποίο αποτελεί μέρος ενός άλλου κόσμου, της ολοτονικής κλίμακας. Όπως λέει και το όνομά της, περικλείει όλους τους τόνους (κυριολεκτικά παίρνει το όνομα της από το γεγονός ότι αποτελείται μόνο από διαστήματα τόνου, μεταφορικά όμως θα μπορούσε κανείς να πει πως δηλώνει ότι μπορεί να οδηγήσει προς κάθε τονική κατεύθυνση). Δεν επιλέγεται λοιπόν τυχαία σε ένα μέρος, που στόχο έχει να δείξει την ιδιότητα των σκέψεων να μεταμορφώνονται και να μας οδηγούν όπου εμείς επιλέξουμε.

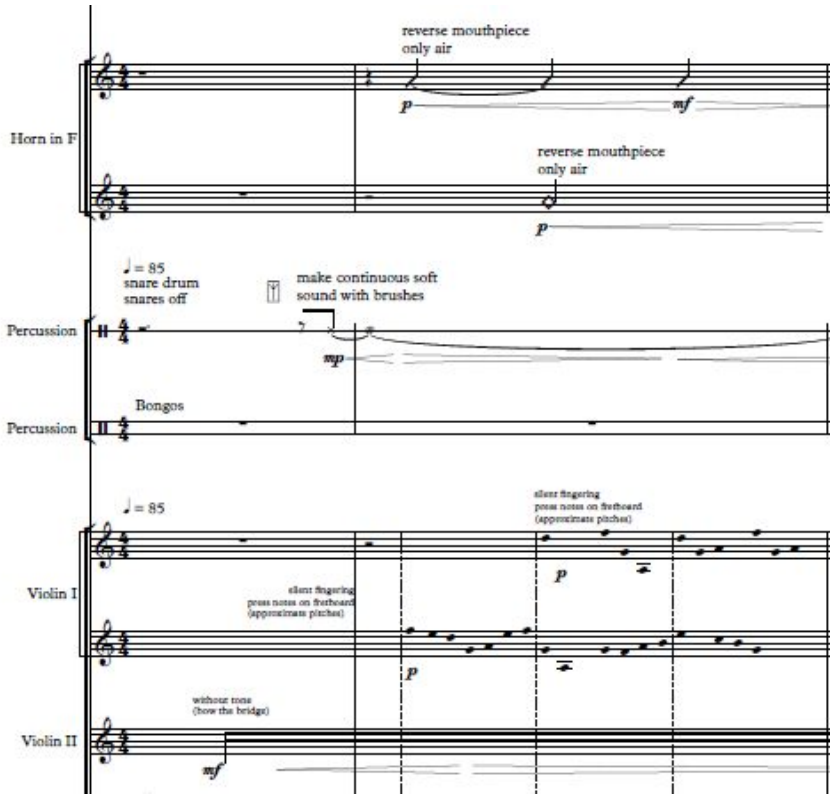
II. Μικροδομή

Κατα την ανάλυση της μικροδομής των τεσσάρων ενοτήτων του έργου “SKEPSIS”, θα γίνει λεπτομερής αναφορά στο φθογγικό υλικό, το ρυθμό, την ενορχήστρωση καθώς και τις διάφορες μουσικές υφές που εμφανίζονται.

Α΄ ΜΕΡΟΣ

Στα πρώτα εννέα μέτρα αυτού του μέρους δεν γίνεται χρήση φθογγικού υλικού. Ο ήχος τους διαμορφώνεται από την χρήση σύγχρονων τεχνικών σε όλα τα όργανα της ορχήστρας, δημιουργώντας ένα φάσμα συχνοτήτων θορύβου. Τα όργανα κινούνται με μεγάλη ανεξαρτησία και μπλέκουν με τα γύρω ηχοχρώματα και τις τεχνικές. Στα ξύλινα και τα χάλκινα δίνεται η τεχνική του “air sound”, χωρίς συγκεκριμένο τονικό ύψος. Στα κρουστά δίνεται τεχνική παραγωγής ήχου από την τριβή των χεριών με την μεμβράνη των οργάνων. Στα έγχορδα δίνονται τεχνικές παιξίματος στη γέφυρα, πίεση νοτών στο μπράτσο, col legno battuto. Η επιλογή ενός μέτριου παλμού και του κλάσματος 4/4 για

το ρυθμό, δεν έχει κάποιο άλλο σκοπό, πέρα από το να εξυπηρετήσει την εύκολη παρακολούθηση του μαέστρου, σε ένα κατα το άκουσμα πολύ ελεύθερο ρυθμικά μέρος.



Στα μέτρα 10- 22, αρχίζει σταδιακά να κάνει την εμφανιση του φθογγικό υλικό. Όπως αναφέρθηκε και στην ανάλυση της μακροδομής, λαμβάνοντας υπόψη τις συχνότητες των εγκεφαλικών κυμάτων, γίνεται χρήση των οργάνων της ορχήστρας για την δημιουργία ενός ηχητικού φάσματος. Διάσπαρτες νότες αρχίζουν να διακρίνονται ανάμεσα στο θόρυβο που δημιουργείται από τις διάφορες τεχνικές. Ο αέρας στα πνευστά μετατρέπεται σε τονικό ύψος και ξανά σε ήχο αέρα. Τυχαίες νότες κάνουν την εμφάνιση τους στα έγχορδα με την τεχνική του bartok pizzicato ή του circular bowing. Άλλες τεχνικές κάνουν σταδιακά την εμφάνιση τους, όπως το flutter tongue στα ξύλινα πνευστά και το flautando στα έγχορδα. Ο ρυθμός αρχίζει να παίρνει πιο καθαρή δομή με την σταδιακή χρήση ρυθμικών ή μελωδικών μοτίβων, τα οποία επαναλαμβάνονται δειλά σε διάφορα όργανα. Στα κρουστά επίσης διακρίνεται τώρα σταδιακά, ρυθμός, συχνότητα και ηχόχρωμα με την παραδοσιακή χρήση τους, μεσω κρούσης.

Στα μέτρα 23- 28 παρατηρεί κανείς αλλαγή στην ενορχήστρωση. Γίνεται χρήση φθογγικού υλικού μόνο σε χαμηλές συχνότητες, Παίζουν δηλαδή όργανα μόνο χαμηλής έκτασης. Γίνεται ακόμη σταδιακή χρήση μικροτόνων και κλάστερ, θέλοντας να ενισχυθεί η αίσθηση της ηχητικής επιφάνειας. Η συγκεκριμένη αλλαγή δεν επιλέγεται τυχαία. Σύμφωνα με όσα ειπώθηκαν κατά την ανάλυση της μακροδομής, η παρουσία μόνο χαμηλών συχνοτήτων εκφράζει μια προσωρινή κατάσταση ηρεμίας στον εγκέφαλο, καθώς αυτές οι συχνότητες εμφανίζονται κυρίως κατα την κατάσταση «Άλφα» και «Θήτα» του εγκεφάλου Αυτή η κατάσταση κρατάει περίπου ως το μέτρο 29, όπου έχουμε την είσοδο υψηλότερων συχνοτήτων με ένα μοτιβο στο βιολί και το φλάουτο.

Στα μέτρα λοιπόν 29- 53, τα οποία ολοκληρώνουν το πρώτο αυτό τμήμα, ξεκινά μια σταδιακή πύκνωση, η οποία κορυφώνεται στα τελευταία μέτρα. Εισάγεται σταδιακά πάλι ολόκληρη η ορχήστρα και γίνεται εντονότερα χρήση “τυχαίων” νοτών[48] σε όλο το φάσμα συχνοτήτων. Παράλληλα ρυθμελωδικά μοτίβα που θυμίζουν άλλα τονικά περιβάλλοντα, κάνουν την εμφάνιση τους και επαναλαμβάνονται σε σμίκρυνση ή μεγέθυνση σε διαφορετικά όργανα, σαν τις έμμονες σκέψεις που διακρίνουμε πότε πότε στο μυαλό μας.

Η κίνηση των φωνών ως προς το φθογγικό υλικό, τον ρυθμό και την ενορχήστρωση πυκνώνει όλο και περισσότερο και η δυναμική των οργάνων γίνεται όλο και πιο δυνατή, φτάνοντας στο μέτρο 28 στα τρία forte. Εκεί όλη η ένταση της υφής του τμήματος οδηγείται ξαφνικά σε σιωπή, η οποία είναι καθοριστική για την δημιουργία αντίθεσης με το δεύτερο μέρος που ξεκινά σε λίγο.

Β΄ ΜΕΡΟΣ

Όπως ειπώθηκε και στην ανάλυση της μακροδομής, το μουσικό υλικό το οποίο στο α μέρος ήταν αφηρημένο και βασισμένο στις αρχές του τυχαίου, σε αυτό το μέρος παίρνει συγκεκριμένη μορφή και τα χαρακτηριστικά μιας μουσικής γλώσσας. Όλο το υλικό καθορίζεται από το «πρόγραμμα» του ελέγχου των σκέψεων μας. Κάτι τέτοιο

[48] Με το χαρακτηρισμό “τυχαίες” νότες, εννοείται η χρήση νοτών που επιλέγονται όχι ώς μέρος μιας μελωδίας, μιας κλίμακας ή ενός αρμονικού περιβάλλοντος. Ακόμη, νότες που δεν επιλέχθηκαν συνειδητά για να εξυπηρετήσουν κάποιο σκοπό, αλλά ως τυχαίες τιμές ορισμένου φάσματος συχνοτήτων. Ο John Cage είναι γνωστός συνθέτης του μεταμοντερνισμού, για την προσπάθεια του να αποσύρει τη δική του υποκειμενικότητα από τη δημιουργική διαδικασία, χρησιμοποιώντας την τυχαιότητα και την απροσδιοριστία. Κατ’ αναλογία η επιλογή της χρήσης του τυχαίου σε αυτό το μέρος, γίνεται για να αναδειχθεί η δύναμη του υποσυνείδητου, το οποίο είναι υπεύθυνο για πληθώρα εγκεφαλικών λειτουργιών του ανθρώπου.

επιχειρείται μέσω του διαλογισμού, της προσευχής ή της γλώσσας και της επιστήμης σε διάφορα μέρη του κόσμου, με ανθρώπους που πιστεύουν σε διαφορετικές θρησκευτικές πεποιθήσεις και φιλοσοφίες. Επιλέγεται ο ρυθμός των 2/4 ως το ελάχιστο κλάσμα που χρησιμοποιείται συνήθως σε μουσικά έργα και στοιχείο μινιμαλισμού κατ' αντιστοιχία με το «πρόγραμμα» αυτού του τμήματος "Control Thoughts by Language". Το tempo είναι στο 60 για να αντιστοιχεί με τα δευτερόλεπτα και να προσεγγίζει ακόμη περισσότερο την πραγματική κατάσταση του διαλογισμού, και την ελάχιστη μονάδα μέτρησης με την οποία υπολογίζουμε το χρόνο στην καθημερινή μας ζωή.

Το φθογγικό υλικό που χρησιμοποιείται προέρχεται από την παρακάτω δωδεκάφθογγη σειρά.

Η σειρά αυτή (μαζί με τις μεταφορές, τις αναστροφές και τις αντιστροφές της) χρησιμοποιείται τόσο στη συγκρότηση συγχορδιών, όσο και στη συγκρότηση μελωδιών και άλλων στοιχείων της υφής και της ενορχήστρωσης. Δεν χρησιμοποιείται με τους κανόνες της ορθόδοξης χρήσης της μεθόδου του δωδεκαφθογγισμού, αλλά με τρόπο που να δημιουργεί την αίσθηση ύπαρξης μιας τονικής γλώσσας. Ακόμη υπάρχουν δύο νότες που εμφανίζονται σε μεγαλύτερη συχνότητα, το Λα και το Μι. Όπως ήδη ειπώθηκε, βρίσκουμε αυτές τις νότες μέσα στις λέξεις I-**A**-nguag-**E** και m-**E**-dit-**A**-tion. Επιλέχθηκε να αναδειχθούν ως κοινοί φθόγγοι- γράμματα των δύο λέξεων.

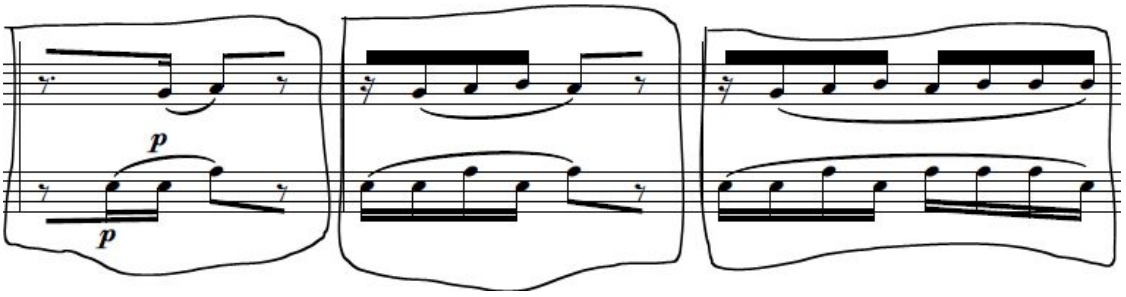
Ξεκινώντας την ανάλυση από την αρχή του τμήματος, βλέπει κανείς την παραπάνω σειρά μοιρασμένη στα βιολιά δημιουργώντας μια επιφάνεια κλάστερ, σαν την ένταση που νιώθει κάποιος στο πάνω μέρος του κεφαλιού του. Κατα την εξέλιξη του τμήματος αυτή η ένταση θα μετακινηθεί προς τα κάτω (πορεία εστίασης της προσοχής από το πάνω μέρος του σώματος στο κάτω, για την αποβολή κάθε έντασης από το σώμα, εφαρμόζεται συχνά κατα τη διαδικασία του διαλογισμού), με αποτέλεσμα το συγκεκριμένο κλάστερ να φτάσει στα μπάσα έγχορδα μόνο στα τελευταία μέτρα του συγκεκριμένου μέρους, όπου έχει θεωρητικά επιτευχθεί ο έλεγχος των σκέψεων ή εγκαταλείπεται η προσπάθεια.

Στα κρουστά επιλέγονται όργανα που παραπέμπουν στην κατάσταση του διαλογισμού σε ανατολικές θρησκείες, όπως ο Ινδουισμός, από τις οποίες έχει ξεκινήσει, σαν τεχνική κυριαρχίας πάνω στο μυαλό μας. Συγκεκριμένα γίνεται χρήση του ταμ ταμ, των θιβετιανών μπολ και μεταλλικών κυμβάλων. Τα θιβετιανά μπολ ισοκρατούν τις νότες Λα και Μι καθ' όλη τη διάρκεια του συγκεκριμένου μέρους. Τα τιμπάνια εισάγονται στο μέτρο 75 παίζουν απλά, εμμονικά ρυθμικά μοτίβα, η άρπα από το μέτρο 76 εναλλάσει δυο φθόγγους ανα 5 χτύπους, ενώ το βιμπράφωνο, το ταμ ταμ και τα κύμβαλα συμβάλλουν στην ατμόσφαιρα με τονικές και ηχοχρωματικές χειρονομίες (χρήση τεχνικής παιξίματος με δοξάρι στο βιμπράφωνο και τα κύμβαλα, ξύσιμο

επιφάνειας ταμ ταμ με μεταλλική μπαγκέτα), γύρω από αυτή την αίσθηση του αέναου της επανάληψης, την αίσθηση προς το άπειρο.

Η μελωδική εξέλιξη του τμήματος, συγκροτείται από την επεξεργασία του υλικού ενός βυζαντινού ύμνου προς την Παναγία, το «Μεγάλυνον ψυχή μου».

Το πρώτο μέρος του ύμνου εμφανίζεται πρώτη φορά στο μέτρο 62, στο κλαρινέτο και το φαγκότο επεξεργασμένο ως εξής. Η μελωδία έχει υποστεί σμίκρυνση και αναστροφή και εισάγεται σταδιακά με την τεχνική των προστιθέμενων αξιών. Η συνοδεία διαμορφώνεται από τις βασικές νότες Μι και Λα.



Το ίδιο συμβαίνει και στο μέτρο 68 στα κόρνα, στο μέτρο 78, 106 και 115 σε φλάουτα, όμποε και πρώτα βιολιά. Στο μέτρο 118 το πρώτο τμήμα της μελωδίας εμφανίζεται για πρώτη φορά στην κανονική της μορφή (ακόμη σε σμίκρυνση) σε φλάουτα, όμποε και πρώτα βιολιά. Στα μέτρα 122- 124 η μελωδία μετακινείται τονικά χαμηλότερα στα κλαρινέτα, φαγκότα και κοντραφαγκότο, ενώ στα μέτρα 126- 130 η μελωδία εμφανίζεται ολόκληρη πλέον σε ξύλινα και βιολιά, δημιουργώντας μια μικρή κορύφωση που οδηγεί αρμονικά στο επόμενο τμήμα του έργου.

Τα παραπάνω στοιχεία μαζί με μικρές μουσικές χειρονομίες σε διάφορα όργανα της ορχήστρας, τα οποία προκύπτουν από το παραπάνω υλικό, δομούν συνολικά όλο το τμήμα δημιουργώντας μια συνεχή, μακροδομική εξέλιξη που δεν μπορεί να χωριστεί σε επιμέρους τμήματα. Έτσι δεν έγινε σκόπιμα ανάλυση ανα μέτρο αλλά με βάση τον πυρήνα του μουσικού υλικού που εμφανίζεται, επαναλαμβάνεται και εξελίσσεται.

Γ’ ΜΕΡΟΣ

Η μουσική γλώσσα που χρησιμοποιείται σε αυτό το τμήμα είναι ίδια με αυτή του β’ μέρους. Το tempo είναι ελάχιστα πιο γρήγορο.

Το βασικό υλικό που δομεί όλο το μέρος φαίνεται στην παραπάνω εικόνα. Όπως μπορεί κανείς να παρατηρήσει, η μελωδία που παίζουν τα βιολιά, η οποία ενορχηστρώνεται και στα φλάουτα και όμποε, προέρχεται από την επεξεργασία της βυζαντινής μελωδίας “Μεγάλυνον ψυχή μου”. Τα εξάηχα στην βιόλα φτιάχνονται από ένα μέρος της σειράς που εισήχθη στο β’ μέρος ενώ η συνοδεία στα τσέλα (το φαγκότο και το βιμπράφωνο) φτιάχνεται από τους βασικούς φθόγγους Μι και Λα. Η συνοδεία στα κοντραμπάσα τονίζει την παρουσία του Μι παίζοντας γειτονικές νότες θέτοντας το κατα κάποιο τρόπο, τονικό κέντρο.

Στο μέτρο 133 η ενορχηστρωμένη σε όλη την ορχήστρα παραπάνω μελωδία, σαν να ξεκουρδίζεται προσωρινά, με μια κατιούσα δεκάτων έκτων στο βιμπράφωνο, την τσελέστα και τα βιολιά, παίζοντας νότες της δωδεκάφθογγης σειράς. Στα μέτρα 135-137 η μελωδία ξαναχτίζεται σταδιακά και επαναλαμβάνεται στα μέτρα 138- 139. Ακολουθεί ένα μεταβατικό μέτρο (αντιστροφή του μέτρου “ξεκουρδίσματος”, σαν να κουρδίζεται τώρα), που οδηγεί σε τμήμα όπου κυριαρχούν τα ηχοχρώματα του βιμπραφώνου, της τσελέστας και της άρπας, με συνοδεία από κόρνα, τσέλα και

κοντραμπάσα. Η παρουσία των ηχοχρωμάτων αυτών των κρουστών χαρακτηρίζει ολόκληρο το γ' μέρος. Εξάλλου ο ήχος του βιμπραφώνου ξεχωρίζει για πρώτη φορά σε αυτό το μέρος. Στο β' μέρος εμφανίστηκε μόνο με την τεχνική παιξίματος του δοξαριού, προσθέτοντας χρώμα στην όλη ενορχήστρωση και όχι με κάποια καθαρή μελωδία η μουσική κίνηση. Η επιλογή αυτή όπως αναφέρθηκε και στην ανάλυση της μακροδομής, έγινε για να δώσει μαζί με την άρπα και την τσελέστα (η οποία επίσης εμφανίζεται για πρώτη φορά στο έργο σε αυτό το μέρος), έναν ονειρικό χαρακτήρα. Είναι όργανα που για πολλούς ακροατές έχουν συνδεθεί με κινηματογραφική μουσική παιδικών ταινιών, ταινιών φαντασίας, ή ακόμα μουσικής μπαλέτου, όπως τον καρυοθραύστη του Tschaikowsky.

Ακόμη σε αυτά τα μέτρα η αίσθηση του ρυθμού μετατοπίζεται για λίγο από τα τέταρτα, στα όγδοα. Στο μέτρο 145 το βιμπράφωνο συνεχίζει να παίζει, σχεδόν σολιστικά, μια μελωδία, η οποία είναι φτιαγμένη από τις βασικές νότες Λα και Μι και κάποιες νότες δορυφόρους. Παράλληλα, το βιολί ξεκινά ένα δικό του σολιστικό μέρος, βασισμένο σε φθόγγους της δωδεκάφθογγης σειράς. Τα δύο σολιστικά μέρη συμπορεύονται ως στο μέτρο 151, όπου επανερχόμαστε σε ένα δυναμικό tutti, με την επανεμφάνιση του υλικού του πρώτου μέτρου αυτού του τμήματος. Αμέσως όμως στο επόμενο μέτρο εισάγεται χαμηλή δυναμική και μια νέα επεξεργασία της προηγούμενης μελωδίας στα ξύλινα και χάλκινα πνευστά. Η αίσθηση του ρυθμού έχει επανέλθει και πάλι στα τέταρτα.

Η πρώτη forte μελωδία επανέρχεται και πάλι σε όλο το φάσμα της ορχήστρας, στο μέτρο 156, όπου διακόπτεται και πάλι από την επανάληψη της δεύτερης piano μελωδίας στα ξύλινα και χάλκινα στο επόμενο μέτρο. Το παιχνίδι εναλλαγής των δύο μουσικών υφών και μελωδιών επαναλαμβάνεται μέχρι το μέτρο 163, όπου τον κυρίαρχο ρόλο παίρνει και πάλι το βιμπράφωνο και η άρπα. Τα έγχορδα συνοδεύουν διακριτικά, ενώ το φλάουτο και το όμποε τονίζουν ανα τμήματα τη μελωδία του βιμπραφώνου. Στην ενορχήστρωση προστίθενται στο μέτρο 168 και τα υπόλοιπα ξύλινα, τα κόρνα και οι τρομπέτες παίζοντας την δεύτερη piano μελωδία, που εμφανίστηκε στα προηγούμενα μέτρα. Τα μουσικά μοτίβα συνυπάρχουν στο τονικό περιβάλλον μιας Λα μινόρε μέχρι το τέλος του τμήματος, το οποίο κλείνει σε χαμηλή ένταση και με ένα ατμοσφαιρικό αρπέζ τριήχων στην άρπα.

Δ΄ ΜΕΡΟΣ

Το μέρος “Reimagine the Universe”, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, είναι δομημένο με βασική ιδέα, την παραδοσιακή δομή μιας Φούγκας και την αναζήτηση τρόπων “εκσυγχρονισμού” ή “επαναπροσδιορισμού” της. Δεν χρησιμοποιείται μουσικό υλικό από τα δύο προηγούμενα τμήματα. Το μέρος της έκθεση μιας Φούγκας, γίνεται έμπνευση για μια «έκθεση», αποτελούμενη από τέσσερις διαφορετικούς μουσικούς κόσμους- περιβάλλοντα (αντίστοιχα με τις τέσσερις εισόδους του θέματος μιας Φούγκας Θέμα- Απάντηση, Θέμα- Απάντηση). Η είσοδος κάθε «θέματος», ή «απάντησης», σηματοδοτεί και την είσοδο σε έναν από αυτούς τους κόσμους. Όλοι οι κόσμοι συνυπάρχουν και τείνουν προς τον τελευταίο ο οποίος τους περικλείει.

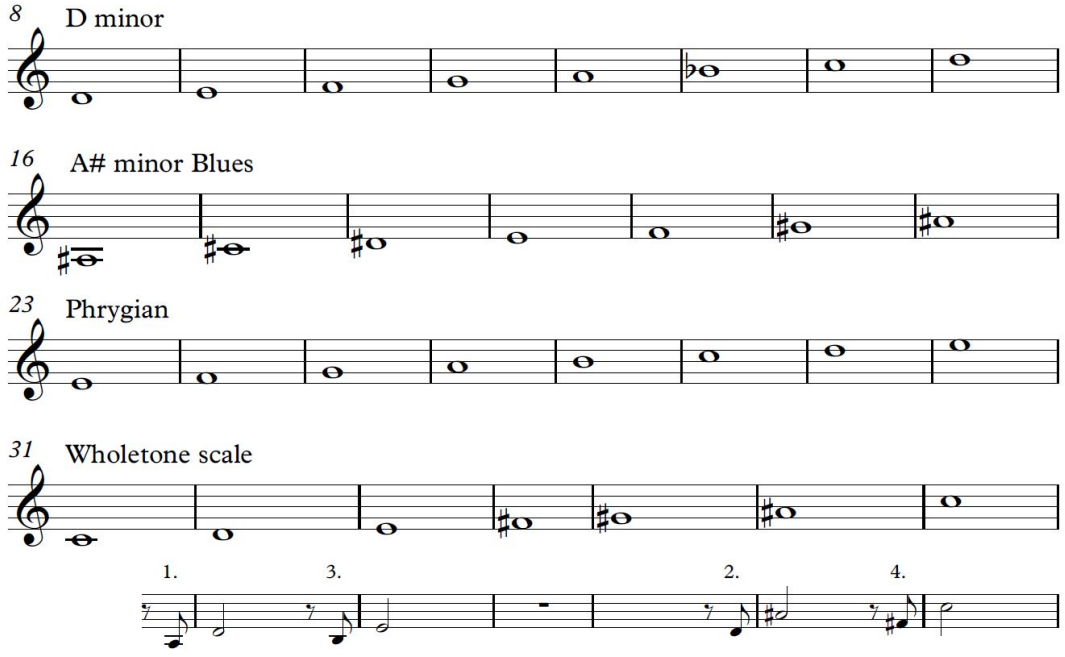
Συγκεκριμένα, ο πρώτος κόσμος είναι εκείνος του αυθεντικού κόσμου της Φούγκας, του μπαρόκ. Έτσι η πρώτη είσοδος του θέματος γίνεται στο μέτρο 183 στο κλαρινέτο, στη μορφή που θα εμφανιζόταν παραδοσιακά σε μια Φούγκα, στην τονικότητα της Ρε ελάσσονας.

Η απάντηση στο θέμα έρχεται λίγα μέτρα πιο μετά (μέτρο 185), αλλά αντί να έρθει κατα τον παραδοσιακό τρόπο, οδηγώντας στην τονικότητα της δεσπόζουσας Λα ματζόρε,

εισάγεται και οδηγεί στον κόσμο της A# μινόρε Blues. Μιας σκάλας που χρησιμοποιείται συνήθως σε τζαζ ή ποπ κομμάτια.

Η επόμενη είσοδος «θέματος» έρχεται στο μέτρο 191 στα φλάουτα, τα όμποε και τα βιολιά. Αυτή τη φορά ο ακροατής μεταφέρεται σε ένα πιο παραδοσιακό, τροπικό κόσμο, στο περιβάλλον του Φρυγίου.

Η τελευταία «απάντηση», εμφανίζεται στο μέτρο 199 στο φαγκότο. Αυτή τη φορά γίνεται είσοδος στον κόσμο της ολοτονικής κλίμακας. Στην πραγματικότητα όλοι οι προηγούμενοι κόσμοι προέκυψαν από την ολοτονική κλίμακα και προετοίμαζαν την εμφάνιση της. Στην παρακάτω εικόνα μπορεί κανείς να δει πως προέκυψαν οι παραπάνω επιλογές αρμονικού περιβάλλοντος.



Γνωρίζοντας κανείς τα παραπάνω, κατα την ανάλυση του τμήματος, μπορεί να παρατηρήσει ότι το μουσικό υλικό που δομεί τα πρώτα εννέα μέτρα, προκύπτει από τις κεφαλές των παραπάνω «θεμάτων- απαντήσεων» και ρυθμομελωδικό υλικό από την επεξεργασία των αρμονικών τους κόσμων. Συγκεκριμένα, το υλικό αυτό εμφανίζεται αρχικά στα έγχορδα με pizzicato και σταδιακά ενορχηστρώνεται στα ξύλινα και τα χάλκινα πνευστά, μέχρι την είσοδο στον μπαρόκ κόσμο. Μετά την πρώτη είσοδο τα διάφορα υλικά συνυπάρχουν, μέχρι να παρασυρθούν από την είσοδο στον τζαζ- ποπ μουσικό κόσμο. Εδώ έχουμε χρήση συγκοπών στα χάλκινα πνευστά και ρυθμικών μοτίβων στο ταμπούρο, που ενισχύουν την αίσθηση του συγκεκριμένου ύφους. Και αυτός ο κόσμος όμως, με τη σειρά του φθείρεται από την σταδιακή είσοδο του Φρύγιου τρόπου στα έγχορδα που προοικονομεί την είσοδο στον τρίτο κόσμο. Εκείνος έρχεται λίγα μέτρα μετά σε forte δυναμική, ενορχηστρωμένος σε όλη την έκταση της ορχήστρας και χρήση κάσας και bongos, των οποίων το ηχόχρωμα παραπέμπει αρκετά σε ήχο παραδοσιακής μουσικής διαφόρων λαών. Κατά την ανάπτυξη αυτου του κόσμου, πληθαίνει η παρουσία νοτών που ανήκουν στην ολοτονική κλίμακα, ώσπου όλο το μουσικό υλικό που χρησιμοποιείται να ανήκει σε εκείνη, μετά και από την τελευταία είσοδο της «απάντησης» στο φαγκότο. Εδώ έχουμε και είσοδο της τσελέστας, η οποία τονίζει το περιβάλλον της ολοτονικής και προετοιμάζει το τελευταίο τμήμα του έργου, στο οποίο κυριαρχεί η άρπα και το κόρνο.

Το τελευταίο τμήμα ξεκινά στο μέτρο 206. Τα κόρνα λαμβάνουν σολιστικό ρόλο με μια μελωδία στο περιβάλλον της Λα ελάσσονας, που σηματοδοτεί την νέα πραγματικό- τητα. Τα τσέλα και τα κοντραμπάσα τα συνοδεύουν ισοκρατόντας με τρέμολο ένα Λα. Η άρπα συνοδεύει επίσης μαλακά με ένα μοτίβο που θυμίζει το τέλος του γ’ μέρους. Όμως το υλικό εδώ δεν είναι μια συγχορδία. Οι νότες προέρχονται από τις κεφαλές των «θεμάτων» των κόσμων που συγκρότησαν αυτό το μέρος και εναλλάσσονται συνεχώς, χωρίς να καταλήγουν σε κάποιο συγκεκριμένο περιβάλλον. Η συνύπαρξη όμως της Λα ελάσσονας, με το Λα# και τους υπόλοιπους φθόγγους της ολοτονικής δεν επιτρέπει την αίσθηση ενός τονικού κέντρου. Το ίδιο υλικό συγκροτεί και την τελική συγχορδία σε δυναμική pianississimo, η οποία μοιράζεται σε όλο το φάσμα της ορχήστρας, ολοκληρώνοντας το δ’ τμήμα και το έργο «SKEPSIS».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Κωνσταντίνος Φλώρος. *Ο Άνθρωπος, ο Έρωτας Και η Μουσική*. Αθήνα: ΝΕΦΕΛΗ, 2003.

———. “Το ‘Ρέκβιεμ’ Του Άλμπαν Μπέργκ. Το Αποσιωπημένο Πρόγραμμα Του Κοντσέρτου Για Βιολί.” *Μουσικολογία 3*, 1985.

Arnolds Klotiņš. “Vasks, Pēteris.” Grove Music Online. Accessed December 26, 2019. https://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043245.

Ashby, Arved. *The Pleasure of Modernist Music: Listening, Meaning, Intention, Ideology*. Rochester: University of Rochester Press, 2004.

Calvocoressi, M. D. “What’s in a Name?” *The Musical Times* 64, no. 964 (1923): 393–95. https://doi.org/10.2307/914094.

Constantin Floros: *New Ears for New Music*. Translated by Kenneth Chalmers. Peter Lang. Mainz, Germany: Schott Music, 2006.

Czerny, Carl. *On the Proper Performance of All Beethoven’s Works for the Piano ...* Universal Edition, 1970.

Eric Sams. “Cryptography, Musical.” Grove Music Online. Accessed December 18, 2019. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006915.

Ernest Newman. *Musical Studies*. London, 1905. https://www.gutenberg.org/files/56615/56615-h/56615-h.htm#Page_103.

Greene, Richard, Kenneth Hamilton, and Greene Richard. *Holst: The Planets*. Cambridge University Press, 1995.

Higgins, L. N. “Absolute and Programme Music.” *The Musical Times* 65, no. 981 (1924): 987–88. https://doi.org/10.2307/911575.

Johnson, Robert Sherlaw. *Messiaen*. University of California Press, 1989.

Joseph Machlis, Kristine Forney. *The Enjoyment of Music*. 11th ed. New York, London: W. W. Norton & Company, 2011.

Kraft, David. “Birdsong in the Music of Olivier Messiaen.” Phd, Middlesex University, 2000. http://eprints.mdx.ac.uk/6445/.

Neary, Fay. “Structural Symbolism in the Music of Sophia Gubaidulina.” DMA thesis, Ohio State University, 1999.

Niecks, Professor. “Programme Music.” *The Musical Times* 45, no. 733 (1904): 163–65. https://doi.org/10.2307/903615.

Paul Griffiths. “Messiaen, Olivier.” Grove Music Online. Accessed December 26, 2019. https://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018497.

Perle, George. “The Secret Programme of the Lyric Suite. 1.” *The Musical Times* 118, no. 1614 (1977): 629–32. https://doi.org/10.2307/960274.

Plavša, Dušan. “Intentionality in Music.” *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 12, no. 1 (1981): 65–74. https://doi.org/10.2307/836827.

Reich, Willi. *The Life and Work of Alban Berg*. Thames and Hudson, 1965.

Renate Ulm. *Die 9 Symphonien Beethovens / Bärenreiter Verlag*. Kassel: Bärenreiter Werkeinführungen, 1994.

Roger Scruton. “Absolute Music.” Grove Music Online. Accessed December 11, 2019. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic.

———. “Programme Music.” Grove Music Online. Accessed December 11, 2019. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic.

Schumann, Robert. *On Music and Musicians*. University of California Press, 1983.

Service, Tom. “A Guide to Toru Takemitsu’s Music.” *The Guardian*, February 11, 2013, sec. Music. https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/feb/11/contemporary-music-guide-toru-takemitsu.

Shenton, Andrew, ed. *The Cambridge Companion to Arvo Part*. 1 edition. Cambridge University Press, 2012.

Sholl, Robert. *Messiaen Studies*. Cambridge University Press, 2007.

Stephen Jackson. “The Music of PETERIS VASKS.” *Stephen Jackson’s Music* (blog), June 16, 2015. https://stephenjacksonmusic.wordpress.com/2015/06/16/the-music-of-peteris-vasks/.

Takemitsu, Toru, and Seiji Ozawa. *Confronting Silence: Selected Writings*. Scarecrow Press, 1995.

Valentina Kholopova. “Gubaydulina, Sofiya Asgatovna | Grove Music.” Grove Music Online. Accessed December 22, 2019. https://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011911.

Valeria Tsenova. “Magic Numbers in the Music of Sofia Gubaidulina.” *Muzikologija*, 2002.

Wallace, William. “The Scope of Programme Music.” *Proceedings of the Musical Association* 25 (1898): 139–56.

Walter B. Bailey. *Programmatic Elements in the Works of Schoenberg*. Michigan: UMI Research Press, 1984.

Zoran Minderovic. “Peteris Vasks | Biography & History.” AllMusic. Accessed December 26, 2019. https://www.allmusic.com/artist/peteris-vasks-mn0001637630/biography.

Jia, Xiaoxuan, and Adam Kohn. “Gamma Rhythms in the Brain.” *PLoS Biology* 9, no. 4 (April 12, 2011). https://doi.org/10.1371/journal.pbio.1001045.