



ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΙΟΝΙΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ Η ΔΙΑΣΥΝΔΕΣΗ ΤΗΣ

ΜΕ ΤΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΤΗΣ ΦΥΣΗΣ

ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

THE REMAINS OF A STORM

ΓΙΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ Ι

ΤΗΣ

ΙΣΜΗΝΗΣ ΓΥΦΤΑΚΗ-ΜΠΕΚ

ΑΕΜ: M2015021

ΓΝΩΣΤΙΚΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ: ΣΥΝΘΕΣΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΚΙΤΣΟΣ

ΑΘΗΝΑ 2021

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διπλωματική εργασία έχει ως αντικείμενο μελέτης την έννοια του όρου της προγραμματικής μουσικής και τη διασύνδεσή της με το στοιχείο της φύσης. Συγκεκριμένα, η εργασία ακολουθεί, μέσω μίας συνοπτικής ιστορικής αναδρομής, την πορεία της έννοιας της φύσης και τη σημασία του όρου της προγραμματικής μουσικής ανά τους αιώνες. Κύρια αναφορά της εργασίας είναι η ενσωμάτωση του στοιχείου της φύσης στη μουσική με αποκορύφωμα την ανάλυση έξι έργων αναφοράς από συνθέτες του 20^{ού} αιώνα. Έμφαση δίνεται στον τρόπο που οι συνθέτες ανά περιόδους ενσωμάτωσαν το μεγαλείο της φύσης μέσω της μουσικής τους. Αρχικά γίνεται αναφορά σε συνθέτες από τον 16^ο έως τον 18^ο αιώνα, οι οποίοι μέσω μίας πρώιμης μορφής προγραμματικής μουσικής μπόρεσαν να ενσωματώσουν τη φύση στα έργα τους. Ύστερα ακολουθεί αναφορά στον 19^ο αιώνα και στο πώς ο αιώνας αυτός αποτελεί ορόσημο της έννοιας της προγραμματικής μουσικής. Η έννοια της προγραμματικής μουσικής συνεχίζει την εξέλιξή της στον 20^ό αιώνα μέσα από συνθέτες που εξέφρασαν την τελειότητα και ελευθερία της φύσης μέσω της μουσικής τους. Ακολούθως, πραγματοποιείται η ανάλυση του προσωπικού έργου για ορχήστρα. Η φύση ως στοιχείο αναφοράς κατά τη συνθετική διαδικασία αποτέλεσε και την κύρια αφετηρία για τη σύνθεση του συγκεκριμένου έργου.

□ **Λέξεις κλειδιά:** Νυχτερινή μουσική· Φύση · Προγραμματική μουσική· Claude Debussy· Arnold Schoenberg· Bela Bartok· Olivier Messiaen· Toru Takemitsu· George Crumb

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα εργασία αποτελείται από δύο μέρη. Το αντικείμενο του Α' μέρους αποτελεί πηγή έρευνας στο στοιχείο της «φύσης» ως παράγοντας στη συνθετική διαδικασία. Συγκεκριμένα η έρευνα επικεντρώνεται στην έννοια της «προγραμματικής» μουσικής και τη διασύνδεσή της με το στοιχείο της φύσης. Η πορεία της έρευνας ακολουθεί μια ιστορική προσέγγιση της προγραμματικής μουσικής ανά τους αιώνες με πρώτη αναφορά στην παρατήρηση του προγραμματικού στοιχείου από πρώιμα έργα του 16^ο αιώνα και κύρια αναφορά σε έργα του 20^{ού} αιώνα. Κοινή αφητηρία όλων των έργων είναι η συμβολή του στοιχείου της φύσης στη συνθετική διαδικασία και η διασύνδεσή του με την έννοια της προγραμματικής μουσικής. Μέσω της παρατήρησης έργων και συνθετών, που παρατίθενται, θα γίνει μία προσέγγιση του τρόπου με τον οποίο πολλοί συνθέτες, ανά τους αιώνες, κατάφεραν να μεταφέρουν σε ήχο τους προβληματισμούς και τη διασύνδεσή τους με το στοιχείο της φύσης. Ως εκ τούτου θα γίνει αναφορά στον τρόπο που συνθέτες σχημάτισαν τη φόρμα και τα μουσικά τους υλικά μέσω της φύσης.

Η μελέτη των παραπάνω έρχεται ως αποτέλεσμα του Β' μέρους της εργασίας με την παρατήρηση του προσωπικού έργου *The remains of a Storm* για ορχήστρα, που αποτελεί το κύριο αντικείμενο της παρούσας εργασίας. Τα συνθετικά υλικά του έργου είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με το θέμα του Α' μέρους της εργασίας καθώς πηγάζουν από την ίδια εξωμουσική ιδέα: τη φύση. Αυτή η εξωμουσική ιδέα υπηρετεί το έργο καθ' όλη την πορεία δόμησης του μουσικού υλικού που χρησιμοποιεί το έργο. Κύρια προσδοκία του έργου είναι να αποτυπωθεί ηχητικά ένα φυσικό φαινόμενο, αυτό της καταιγίδας. Το συγκεκριμένο θέμα αποτέλεσε τη βασική προβληματική κατά τη σύνθεση του έργου, λόγω ενός έντονου παιδικού βιώματος το οποίο παραλληλίζεται με το φαινόμενο της «καταιγίδας». Ως εκ τούτου το έργο επιχειρεί να περιγράψει τον κύκλο ζωής μιας καταιγίδας ενώ παράλληλα - σε προσωπικό επίπεδο - να γίνει ένας συμβολισμός - συσχετισμός με τον κύκλο ζωής του ανθρώπου. Το έργο λοιπόν, επιχειρεί να περιγράψει ένα φυσικό φαινόμενο –με τους συμβολισμούς που μπορεί να επιφέρει– μέσω του ήχου. Η απεικόνιση του φαινομένου της καταιγίδας ακολουθεί μια ομαλή πορεία δόμησης του μουσικού υλικού, ενώ το κάθε μέρος του έργου επιχειρεί την πιστή αναπαράσταση της κάθε φάσης ζωής της καταιγίδας.

Η φύση ως στοιχείο καθορισμού μουσικών παραμέτρων αποτελεί και την κύρια αναφορά της παρούσας εργασίας. Η διάκριση των κεφαλαίων της εργασίας ακολουθεί την εξής πορεία:

Το κεφάλαιο 1, αποτελεί την εισαγωγή της εργασίας, όπου δίνεται ένας ορισμός της έννοιας της φύσης μέσω μίας ιστορικής προσέγγισης και ορισμών που απέδωσαν σε αυτή, φιλόσοφοι ανά περιόδους. Στη συνέχεια ακολουθεί ο ορισμός της έννοιας της προγραμματικής μουσικής με κύρια αναφορά στον 19^ο αιώνα.

Στο κεφάλαιο 2, γίνεται ιστορική αναφορά σε πρώιμα προγραμματικά έργα (πριν τον 19^ο αιώνα) που λειτουργούν ως πρόβλεψη της προγραμματικής μουσικής που ακολούθησε ύστερα. Κυρίως γίνεται αναφορά σε έργα που θεωρούνται, από αναλυτές, ως προγραμματικά και έχουν ως κοινή αναφορά το στοιχείο φύση και τον τρόπο που συνθέτες ανά εποχές, ενσωμάτωσαν το στοιχείο αυτό στα έργα τους.

Στο κεφάλαιο 3, γίνεται αναφορά στον 19^ο αιώνα και στη σημασία της εποχής για την έννοια της προγραμματικής μουσικής, με κύρια αναφορά στον Franz Liszt. Ύστερα ακολουθούν τρεις αναλυτικές περιγραφές έργων: η Συμφωνία Op. 68, αρ.6-*Pastorale*, η Σονάτα για πιάνο Op. 31, αρ.2 – *The Tempest* του Ludwig van Beethoven και το *Má vlast- Vltava* του Bedřich Smetana

Στο κεφάλαιο 4, εξετάζεται η διασύνδεση της φύσης με την προγραμματική μουσική κατά τον 20^ό αιώνα μέσα από έργα έξι συνθετών που αποδίδουν έναν έντονο δεσμό με τη φύση: Claude Debussy/ *La Mer*, Arnold Schoenberg/ *Verklärte Nacht*, Bela Bartok/ *Az éjszaka zenéje- Szabadban*, Olivier Messiaen/ *Des Canyons aux étoiles...*, Toru Takemitsu/ *Arc for piano and orchestra*, George Crumb/ *An Idyll for the Misbegotten* και *Vox Balaenae*. Εστίαση γίνεται κυρίως στον τρόπο που οι συνθέτες αυτοί εκφράζουν, μέσα από τα συγκεκριμένα έργα, τη σύνδεσή τους με τη φύση και πως η σύνδεση αυτή βρίσκει αντίκτυπο στην προσέγγιση του καθενός για τη φύση, τη μουσική και τη ζωή.

Τέλος, στο κεφάλαιο 5, γίνεται η ανάλυση του προσωπικού έργου *The remains of a Storm* για ορχήστρα. Έμφαση δίνεται κυρίως στη συνάφεια της εξωμουσικής ιδέας με το μουσικό υλικό και στα μουσικά μέσα που χρησιμοποιούνται στο έργο (ενορχήστρωση, φθογγικό υλικό, χρήση δυναμικής και ρυθμός/μέτρο).

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	
ΜΕΡΟΣ Α΄	
Προγραμματική μουσική και η διασύνδεσή της με το στοιχείο της φύσης.....	1
1. Εισαγωγή.....	1
2. Προγραμματική μουσική πριν τον 19ο αιώνα.....	5
3. Προγραμματική μουσική κατά τον 19ο αιώνα.....	7
3.1. Ludwig van Beethoven.....	9
3.1.1. Συμφωνία Op. 68, αρ. 6 – <i>Pastorale</i>	9
3.1.2. Σονάτα για πιάνο op.31 αρ.2- <i>The Tempest</i>	10
3.2. Bedřich Smetana/ <i>Má vlast- Vltava</i>	11
4. Προγραμματική μουσική κατά τον 20ό αιώνα.....	12
4.1. Claude Debussy/ <i>La Mer</i>	12
4.2. Arnold Schoenberg/ <i>Verklärte Nacht</i>	14
4.3. Béla Bartók/ <i>Az éjszaka zenéje- Szabadba</i>	16
4.4. Olivier Messiaen/ <i>Des Canyons aux étoiles</i>	21
4.5. Toru Takemitsu/ <i>Arc for piano and orchestra</i>	24
4.6. George Crumb.....	31
4.6.1. <i>An Idyll for the Misbegotten</i>	31
4.6.2. <i>Vox Balaenae</i>	34
ΜΕΡΟΣ Β΄	
Ανάλυση έργου	
5. Προσωπική προσέγγιση και Μακροδομή	36
6. Μικροδομή.....	44
6.1. Συνάφεια εξωμουσικής αναφοράς και ενορχήστρωση.....	44
6.2. Φθογγικό υλικό/ Τονικές περιοχές.....	59
6.3. Χρήση δυναμικής.....	78
6.4. Ρυθμός / Μέτρο.....	87
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	96
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	97

ΜΕΡΟΣ Α΄

Προγραμματική μουσική και η διασύνδεσή της με το στοιχείο τής φύσης

1. Εισαγωγή

Τι είναι φύση και τι θα μπορούσαμε να ορίσουμε ως φύση, αν γίνεται να ορίσουμε κάτι τέτοιο;

Όπως υποστήριζε ο Ludwig Wittgenstein «οι απόπειρες να αποδώσουμε ουσιοκρατικούς ορισμούς πάντοτε αποτυγχάνουν [...] γιατί προσκρούουν στα όρια της γλώσσας».¹ Οι λέξεις μας χρησιμοποιούνται για ορισμένους σκοπούς εντός του κόσμου και ως εκ τούτου έχουν πολλές σημασίες.

Μπορούμε ωστόσο να αναφέρουμε την προέλευση της λέξης φύση. Προέρχεται από το ρήμα «Φύω» που σημαίνει «γεννώ», «αναπτύσσομαι». Η λέξη «φύση» κυοφορεί τη σημασία της γέννησης. Αυτήν την άποψη υποστήριξαν μεταξύ άλλων φιλοσόφων ο Εμπεδοκλής και ο Αριστοτέλης. Η φύση υποδηλώνει «την ουσία των όντων, δηλαδή την πραγματική, την αληθινή σύσταση των πραγμάτων». Ακόμη σημαίνει «την πηγή της κίνησης, το έσχατο, το πρωταρχικό υλικό από το οποίο αποτελούνται τα πράγματα και το σύνολο των πραγμάτων που υπάρχουν στον κόσμο, το σύμπαν, το σύνολο των έμβιων όντων (ζώντων ή τεθνεώτων), και βεβαίως στο «περιβάλλον», δηλαδή αυτό που περιβάλλει».² Μπορούμε λοιπόν να μιλήσουμε για τον φυσικό κόσμο που είναι τα ζώα, τα φυτά κ.ά. (*rerum natura, natura naturata*), αλλά και τα φυσικά προϊόντα τα οποία δεν εμπεριέχουν τον άνθρωπο. Οι σημασίες αυτές του όρου «φύση» αλληλοσυγκρούονται και ως εκ τούτου εάν θεωρήσουμε ότι η φύση περιλαμβάνει τα πάντα, τότε όλα θα τα αποκαλούσαμε φύση. Είναι όμως; Τότε γιατί να θέσουμε έναν ορισμό στη φύση;

Στην αρχαιότητα, και κυρίως στην Αρχαία Ελλάδα η φύση θεωρείται ένα όλον που το χαρακτηρίζει η ευφυΐα και η λογική. Ένα όλον που περιλαμβάνει τον άνθρωπο. Υπάρχει μια σύγκριση ανάμεσα στη φύση και στον άνθρωπο. Μία άλλη προσέγγιση είναι εκείνη που υποστηρίζει πως η φύση είναι κα ο,τιδήποτε μη ανθρώπινο, δηλαδή οι κατασκευές του ανθρώπου και ό,τι διαφέρει βιολογικά από αυτόν (πολιτισμός, τέχνη, τεχνολογία κ.ά.). Άρα εδώ η φύση αναφέρεται στο περιβάλλον του

¹ Κιντή, Β, και Ζήκα, Φ. (1999). Η Φύση της Φύσης. Στο Μοδινός, Μ. και Ευθυμιάδης, Η. (επιμ.), *Η Φύση στην Οικολογία*. Αθήνα: Εκδόσεις Στοχαστής.

² Κιντή και Ζήκα (1999)

ανθρώπου. Η αντίθεση αυτή μπορεί να λυθεί εάν εντάξουμε τον άνθρωπο στη φύση και τότε η φύση είναι το σύνολο των υπαρκτών όντων και πραγμάτων είτε έμβιων είτε όχι. Με αυτή την έννοια όλα είναι φύση. Εάν εντάξουμε στη φύση στην ανθρώπινη πλευρά, τότε τα χαρακτηριστικά που υπάγονται στον άνθρωπο (λ.χ. λόγος) βρίσκονται και στη φύση.

Ένα ζήτημα περί αλληλεπίδρασης φύσης και ανθρώπου αφορά στη σχέση ανάμεσα στον άνθρωπο και στη φύση. Ο άνθρωπος επομένως, αποτελεί μέρος της φύσης, δεσμεύεται από την κοσμική τάξη και μετέχει στη συνολική αρμονία. Ωστόσο, ο άνθρωπος μπορεί να θεωρηθεί ως «ανώτερο» ον, καθώς «διαθέτει διάνοια ή μετέχει του θειικού λόγου».³ Κατ' επέκταση η φύση μπορεί να θεωρηθεί πως βρίσκεται στη διάθεση του ανθρώπου και ως εκ τούτου είναι υποδεέστερη. Ενώ, κατά τη χριστιανική διδασκαλία, πολλές φορές υπάρχει η αντίληψη «πως τα πάντα δημιουργήθηκαν από τον Θεό για τον άνθρωπο».⁴ Είτε δεχτεί κανείς τη θέση αυτή, είτε όχι αξίζει να αναφερθεί η θέση του John Passmore, ότι δηλαδή «ακόμα και αν ο κόσμος δημιουργήθηκε για τον άνθρωπο, αυτό δε σημαίνει πως ο άνθρωπος μπορεί να τον κάνει ό,τι θέλει».⁵

Ο λόγος του αστροφυσικού Carl E. Sagan καταφέρνει να εκφράσει τη γνώμη που, προσωπικά, ασπάζομαι και θέλω να καράτησω ως οδηγό για τις θέσεις που προαναφέρθηκαν.

*«Κάθε πτυχή της φύσης αποκαλύπτει ένα βαθύ μυστήριο και αγγίζει την αίσθηση του θαύματος και του δέους. Όσοι φοβούνται το σύμπαν όπως πραγματικά είναι, όσοι προσποιούνται ανύπαρκτες γνώσεις και οραματίζονται έναν Κόσμο με επίκεντρο τα ανθρώπινα όντα, θα προτιμήσουν τις φευγαλέες ανέσεις της δεισιδαιμονίας. Αποφεύγουν αντί να αντιμετωπίσουν τον κόσμο. Όμως όσοι έχουν το θάρρος να εξερευνήσουν την ύφανση και τη δομή του Κόσμου, ακόμη και όταν διαφέρει βαθιά από τις επιθυμίες και τις προκαταλήψεις τους, θα διεισδύσουν στα βαθύτερα μυστήρια του».*⁶

*«Το περιβάλλον είναι αναγκαίο για να ευδοκιμήσει το είδος, η επιβίωση του οποίου στηρίζεται σε μια συμβιωτική σχέση και όχι εχθρική».*⁷ Το σύγχρονο κίνημα της οικολογίας θεωρεί τον άνθρωπο ως μέρος ενός όλου. Προκειμένου να επιβιώσουν και να ευημερούν όλα τα μέρη του είναι αναγκαίος ο σεβασμός.

Με την επιστημονική επανάσταση τον 16^ο, 17^ο και 18^ο αιώνα, φιλόσοφοι όπως ο Rene Descartes, θεωρούσαν τη φύση ως μηχανή, σε κατάσταση αδράνειας και δίχως εγγενή ευφυΐα,

³ Κιντή και Ζήκα (1999)

⁴ Κιντή και Ζήκα (1999)

⁵ Κιντή και Ζήκα (1999)

⁶ Andorfer, G., McCain, R. & Malone, A. (1980). Cosmos: A Personal Voyage [Documentary]. U.S.A.: PBS

⁷ Κιντή και Ζήκα (1999)

αποτελούμενη από στοιχεία τα οποία μπορούν να υποστούν μαθηματική επεξεργασία. Τα χαρακτηριστικά και οι ικανότητες της φύσης εκφράζονται στους νόμους της φυσικής και πηγάζουν από την ανθρώπινη διάνοια μέσω της οποίας είναι δυνατή η γνώση του κόσμου.

Κατά τον Immanuel Kant ο κόσμος ως ένα πνεύμα καθολικό αναπτύσσεται και προοδεύει, «η φύση είναι πλέον ένα ζωντανό, οργανικό όλον».⁸ Η κίνηση και η δημιουργία είναι εμμενής και αέναη. Η φύση δεν είναι νεκρή για να τη μελετούμε με τα μαθηματικά και τις επιστημονικές μεθόδους. Η φύση είναι δημιουργική, αυθόρμητη και απελευθερωμένη από τα δεσμά των σταθερών λογικών νόμων. Η τέχνη είναι το μέσο που θα μας φέρει «κοντά στη φύση και στο πνεύμα της, που θα μας αποκαλύψουν την αλήθεια».⁹

Με αφορμή το στοιχείο της φύσης και εμπνευσμένοι από αυτό, πολλοί είναι οι συνθέτες που συνέθεσαν μουσική που μπορεί να χαρακτηριστεί ως προγραμματική, καθώς το πρόγραμμα απορρέει από εικόνες, συναισθήματα που εγείρονται στην όψη της φύσης και ποικίλες πτυχές αυτής. Αρχικά, είναι σημαντικό να γίνει μια αναφορά στους δύο διαφορετικούς και ανά περιόδους αντιθετικούς όρους που χρησιμοποιήθηκαν για να περιγράψουν τη μουσική, ειδικά κατά τον 19ο αιώνα. Οι αναλυτές διαχωρίζουν τη μουσική σε «απόλυτη» και «προγραμματική».

Ο όρος απόλυτη, αναφέρεται στη μουσική η οποία επικεντρώνεται στον καθαρό ήχο. Το μουσικό περιεχόμενο το οποίο δεν αντλεί υλικό από ιδέες, σκέψεις και άλλες τέχνες παρά είναι ο ήχος αυτός καθ' αυτός. Είναι η μουσική της οποίας η ακρόαση δεν προϋποθέτει εξωμουσικούς συνειρμούς, συναισθήματα και σκέψεις.¹⁰ Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί βέβαια πως είναι εύλογο να ισχυριστεί κανείς ότι οι συνθέτες που έγραφαν στο πλαίσιο της απόλυτης μουσικής εξέφραζαν προσωπικά συναισθήματα, αλλά όχι με τρόπο που αυτά να λειτουργούν μονοσήμαντα κατά την ακρόαση, καθώς βασικό στοιχείο του δυναμικού χαρακτήρα της μουσικής είναι ότι μπορούν να προκαλέσουν διαφορετικό συναίσθημα ανά ακροατή. Βεβαίως, σύμφωνα με τον μουσικολόγο Daniel Chua, κάθε προσπάθεια για να ορίσουμε την «απόλυτη μουσική την κάνει να μην έχει πλέον νόημα».¹¹ Σε αντίθεση, λοιπόν, με την απόλυτη μουσική, βρίσκεται η προγραμματική μουσική η οποία αν και υπάρχει

⁸ Κιντή και Ζήκα (1999)

⁹ Κιντή και Ζήκα (1999)

¹⁰ Mendl, R. (1928). Beethoven as a Writer of Programme Music. *The Musical Quarterly*, 14(2), σελ. 172. Ανακτήθηκε 6 Φεβρουαρίου, 2021, από <http://www.jstor.org/stable/738360>

¹¹ Chua, D. (1999). *Absolute Music and the Construction of Meaning: New Perspectives in Music History and Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press.

εδώ και πολλούς αιώνες, αναφέρεται κυρίως σε έργα του 19^{ου} αιώνα, μια περίοδο κατά την οποία δόθηκε ο πρώτος ορισμός του όρου και η ακριβής προέλευση της έννοιας.

Τι είναι όμως η προγραμματική μουσική; Η προγραμματική μουσική είναι αυτή η οποία έχει λογοτεχνικούς συσχετισμούς, αντλεί το μουσικό της περιεχόμενο από εικόνες, πίνακες ζωγραφικής, ποίηση, ή από ιδέες που αποτελούν πηγή έμπνευσης για τον συνθέτη αλλά και πηγή διεύρυνσης της φαντασίας του ακροατή.¹² Συνήθως η φύση ενός προγραμματικού έργου διακρίνεται από τον τίτλο του έργου (π.χ. *Symphonie Fantastique*) ενώ κάποιες φορές ο ίδιος ο συνθέτης έχει προσθέσει στο έργο του ένα μικρό επεξηγηματικό σημείωμα, το γνωστό και ως «πρόγραμμα». Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να γίνει μια αναφορά στην ιστορική έννοια του όρου και στη σημασία που έχει ο 19^{ος} αιώνας στην ανάπτυξη και ένταξη της έννοιας της προγραμματικής μουσικής στην εποχή. Πολλά ιστορικά γεγονότα συνέβαλαν στην ανάγκη σύνδεσης της μουσικής με άλλες τέχνες, επιρροές και αναφορές. Ένα από αυτά τα ιστορικά γεγονότα ήταν και η Γαλλική Επανάσταση, η οποία αποτυπώνεται στο έργο του Ludwig van Beethoven, *Συμφωνία αρ. 3*, ένα έργο που εντάσσεται στα έργα προγραμματικής μουσικής του συνθέτη¹³. Κατά τον 19^ο αιώνα λοιπόν, «οι μουσικοί συνειδητοποιούν έντονα τη σχέση ανάμεσα στη μουσική και τον κόσμο που τους περιστοιχίζει».¹⁴ Γι' αυτό το λόγο αρκετά από τα έργα της εποχής άρχισαν να συνδέονται με εξωμουσικά στοιχεία, με πολιτικά και ηθικά θέματα της τότε εποχής.

Προγραμματική μουσική, ωστόσο, δεν μπορεί να θεωρηθεί η φωνητική μουσική ή η κινηματογραφική, παρά το εξωμουσικό τους περιεχόμενο. Στη λεγόμενη προγραμματική μουσική οι τρόποι για να παρουσιαστεί το εξωμουσικό περιεχόμενο με τη μουσική είναι είτε μέσω της αναπαραγωγής ακουστικών εντυπώσεων όπως της ηχητικής απομίμησης κελαηδισμάτων ή σκηνές κυνηγιού ή της βροντής. Αυτό συμβαίνει μέσω των μουσικών οργάνων τα οποία, λόγω της εξέλιξης της ορχήστρας κατά τον 19^ο αιώνα, έδωσαν τη δυνατότητα για καλύτερη απομίμηση και μεγαλύτερη λεπτότητα στην περιγραφή. Είτε ακόμα μέσω της συμβολικής ηχητικής απεικόνισης οπτικών εντυπώσεων και συνειρμών κάτι που πραγματοποιείται όταν τα οπτικά δρώμενα μεταφέρονται σε αντίστοιχα ηχητικά δρώμενα μέσω της κίνησης του ρυθμού (επιτάχυνση-επιβράδυνση), της τονικής θέσης (ψηλή-χαμηλή περιοχή). Ακόμα, η συμβολική ηχητική απεικόνιση γίνεται και μέσω του Leitmotiv, όταν ένα συγκεκριμένο θέμα ή μοτίβο συνδέεται με μια εξωμουσική ιδέα και εμφανίζεται διαρκώς στη

¹² Michels, U. (1994). *ΑΤΛΑΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΟΜΟΣ Ι: Από τους Προϊστορικούς Χρόνους έως την Αναγέννηση* (σσ. 437-438) (Ι.Ε.Μ.Α. μεταφρ.). Αθήνα: Φίλιππος Νάκας μουσικός οίκος.

¹³ Mendel (1928, σσ. 174-175),

¹⁴ Machlis, J., & Forney, K. (1996). *Η Απόλαυση της Μουσικής: Εισαγωγή στην Τέχνη της Διεισδυτικής Ακρόασης* (Σελ. 289). (Δ. Πυργιώνης, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Faggoto.

μουσική εμπλουτίζοντας την ιδέα αυτή (Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το διαρκές μοτίβο του *Μολδάβα* του Bedřich Smetana). Τέλος, ένας ακόμη τρόπος για να παρουσιαστεί το εξωμουσικό περιεχόμενο με τη μουσική είναι μέσω της περιγραφής ψυχικών καταστάσεων και συναισθημάτων είτε μέσω αργής κίνησης για την έκφραση της λύπης, είτε μέσω γρήγορης κίνησης για την έκφραση της χαράς. Όλες αυτές οι κατηγορίες βέβαια είναι πολύ γενικές και ένα έργο για να έχει προγραμματική πρόθεση πολλές φορές χρειάζεται και λεκτικές ενδείξεις.¹⁵

2. Προγραμματική μουσική πριν τον 19^ο αιώνα

Αρκετά είναι τα πρώιμα έργα προγραμματικής μουσικής που υπάρχουν και λειτουργούν ως πρόβλεψη στην προγραμματική μουσική που αναπτύχθηκε τον 19^ο αιώνα. Κατά τον 16^ο αιώνα συναντώνται πολλά μαδριγάλια και τραγούδια που προβλέπουν το προγραμματικό στοιχείο σε φωνητικά έργα. Ένας συνθέτης που εφάρμοσε την ιδέα αυτή είναι ο Clément Janequin. Στα έργα του συναντιόνται μμήσεις ήχων ζώων και κυρίως κελαηδισμάτων πουλιών (κούκος, κορυδαλλός) και ήχων που αποτυπώνουν σκηνές από μάχες. Και σε άλλους συνθέτες της εποχής συναντάμε επίσης ήχους της φύσης. Στα έργα του Antonio Scandelli συναντώνται ήχοι από ζώα που τα κατατάσσουμε και σε μη μουσικούς ήχους όπως ήχους από όρνεα. Επίσης, σε μαδριγάλια του Adriano Banchieri μπορεί κανείς να ακούσει περιγραφικά διαλόγους μεταξύ ζώων όπως νιαουρίσματα, γαυγίσματα, κούκους και κουκουβάγιες. Τα έργα αυτά της πρώτης περιόδου του 16^{ου} αιώνα βέβαια δεν μπορούν να θεωρηθούν ακριβώς προγραμματικά, όμως αντλούν στοιχεία προγράμματος.

Στο δεύτερο μισό του 16^{ου} αιώνα στη *Fantasia, Fair Weather* του John Mundy το προγραμματικό στοιχείο εμβαθύνει περισσότερο. Εδώ συναντάμε ήχους που αποτυπώνουν καιρικά φαινόμενα όπως ήχους του καλοκαιριού, αίθριο καιρό, καταιγίδες, βροντές, αστραπές. Εδώ βέβαια οι ήχοι της φύσης είναι σε ένα πιο «αφελές» πλαίσιο. Χαρακτηρίζουν τη φύση θα λέγαμε με έναν πιο «παιδικό» χαρακτήρα. Χωρίς τους τίτλους των μερών της φαντασίας του Mundy δεν θα ήταν τόσο ξεκάθαρη η διάκριση των καιρικών φαινομένων.¹⁶

¹⁵ Michels (1999, σελ. 437)

¹⁶ Niecks, F. (1907). *Programme Music in the Last Four Centuries: A Contribution to the History of Musical Expression* (σσ. 2-15). London: Novello

Ακόμα ένα έργο της Αναγέννησης που εμπεριέχει προγραμματικό χαρακτήρα είναι του William Byrd, *The Battell* από το βιβλίο *My Ladye Nevells*, μια συλλογή με 42 κομμάτια για πληκτροφόρο όργανο. Πρόκειται για ένα έργο που απεικονίζει γεγονότα που οδηγούν στην Ελισαβετιανή μάχη της Πράγας. Στο έργο οι τρομπέτες και το αυστηρά ρυθμικό μοτίβο στο μπάσο απεικονίζουν τα στοιχεία της μάχης. Οι τίτλοι των μερών του έργου *The Battell* είναι πολύ περιγραφικοί όπως είναι και το έργο: *The Soldiers' Summons, The March of Footmen, The March of Horsemen* κ.ο.κ.¹⁷

Γενικά, η προγραμματική μουσική πριν τον 19^ο αιώνα υπήρχε σε ένα πρώιμο στάδιο και ίσως ήταν πιο δημοφιλής απ' ό,τι πιστεύουμε. Πολλά έργα και παρτιτούρες την περίοδο του Μπαρόκ έχουν χαθεί και ως εκ τούτου δεν μπορούμε να γνωρίζουμε ακριβώς. Ένα από τα χαμένα έργα, που σύμφωνα με τον συνθέτη Johann Mattheson, απεικονίζει τη φύση και τις ποιότητες των πλανητών ήταν οι επτά σουίτες του Dietrich Buxtehude.

Ο Henry Purcell έχει κάποια στίγματα προγραμματικών στοιχείων στα έργα του. Για παράδειγμα στην όπερα *King Arthur* στην Τρίτη πράξη-*The Frost Scene*, ο συνθέτης ζητάει στη φωνή διαρκές tremola για να εκφράσει το τρίζιμο των δοντιών από το κρύο του χειμώνα.

Και σε έργα του François Couperin συναντάμε στίγματα προγραμματικότητας, κυρίως στο *Pieces de Clavecin*. Ο ίδιος είχε πει «πάντοτε είχα ένα θέμα στη σύνθεση όλων αυτών των κομματιών: διαφορετικές καταστάσεις με έχουν περιβάλλει με αυτό - επιπλέον οι τίτλοι αλληλεπιδρούν με τις ιδέες που είχα». ¹⁸

Δύο από τις ορχηστρικές σουίτες του Georg Philipp Telemann επίσης μπορούν να θεωρηθούν ως προγραμματική μουσική. Η μία από αυτές φέρει τον τίτλο *Wassermusik* (μουσική του νερού). Μπορούμε να αναγνωρίσουμε στο μέρος *Grave* την εικόνα μιας ήρεμης θάλασσας μέσα από τις κρατημένες νότες στα όμποε και μετά στα βιολιά και στη βιόλα, ενώ στο *Allegro* τον αέρα και τα κύματα που δημιουργούνται.

Επιπροσθέτως στη συμφωνία του Justin Heinrich Knecht, *Portrait musical de la Nature*, προσομοιάζει στην *Ποιμενική Συμφωνία* του Beethoven, με χαρακτηριστικούς υπότιτλους από τον ίδιο τον συνθέτη: 1) «Μια όμορφη χώρα, ο ήλιος λάμπει, απαλοί αέρες και μурμουρητά ρυάκια. Κελαηδίσματα πουλιών, ένας καταρράκτης που πέφτει από το βουνό, ο βοσκός παίζει αυλό, η βοσκοπούλα τραγουδάει, και τα αρνιά χοροπηδούν τριγύρω», 2) «Ξαφνικά ο ουρανός σκοτεινιάζει, μια καταπιεστική πυκνότητα διαπερνά τον αέρα, μαζεύονται μαύρα σύννεφα, ο άνεμος ανεβαίνει, ακούγεται μια μακρινή βροντή και

¹⁷ Eggar, K. (1929). 'Mr. Bird's Battell'. *The Musical Times*, 70(1031), σσ. 46-53. doi:10.2307/917554

¹⁸ Niecks (1907, σελ. 32)

πλησιάζει η καταιγίδα», 3) «Η καταιγίδα εκρήγνυται σε όλη της την οργή, ο άνεμος ουρλιάζει και οι βροχές χτυπούν, τα δέντρα στενάζουν και τα ρέματα ορμώνουν οργισμένα», 4) «Η καταιγίδα σταματά σταδιακά, τα σύννεφα διαλύονται και ο ουρανός καθαρίζει», 5) «Η φύση υψώνει τη χαρούμενη φωνή της στον ουρανό με τραγούδια ευγνωμοσύνης προς τον Δημιουργό»¹⁹

Το *Le quattro stagioni* (4 εποχές) του Antonio Vivaldi, η εμβληματική αυτή σειρά τεσσάρων κοντσέρτων, είναι ίσως από τα πιο γνωστά έργα που μας παραπέμπουν στις εικόνες της φύσης. Το έργο είναι απόλυτα περιγραφικό και αποτελείται από 4 κοντσέρτα και το καθένα από αυτά συνοδεύεται από ένα μικρό ποίημα (ενδεχομένως γραμμένο από τον ίδιο τον συνθέτη). Το κάθε ποίημα σχολιάζει τις χαρές της κάθε εποχής. Στο έργο του ο Vivaldi εισάγει πολλές εικόνες όπως είναι τα κινούμενα ρυάκια, τα τραγούδια διαφόρων συγκεκριμένων ειδών των πουλιών, τις απολαύσεις του κυνηγιού και τα γαυγίσματα των σκύλων, τα χτυπήματα των δοντιών από το κρύο, τα γλιστρήματα τον χειμώνα, τον βόμβο των μυγών, μεθυσμένους χορευτές, καταιγίδες, έναν γιδοβοσκό που κοιμάται, τις ζεστές χειμερινές πυρκαγιές, τις βροντές και τις αστραπές. Όλες αυτές οι εικόνες διαφαίνονται με μεγάλη ακρίβεια στο μουσικό υλικό. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι στο πρώτο μέρος *La Primavera* (Άνοιξη) όπου το ποίημα και η μουσική μάς παραπέμπουν στο χαρούμενο καλωσόρισμα των πουλιών την Άνοιξη και τη ροή του ρυθμού του νερού. Μία ήρεμη εικόνα που διακόπτεται από αστραπές και βροντές, όπως άλλωστε πολύ συχνά συμβαίνει την άνοιξη. Με τις στακάτο νότες, τις τρίλιες και τα ανεβοκατέβασμα των κλιμάκων είναι σαν να ζωντανεύει το κελάηδισμα των πουλιών. Ενώ η ξαφνική καταιγίδα αναπαρίσταται με επαναλαμβανόμενες νότες. Τέλος, το έργο αυτό βρίθει από εικόνες και θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι ένα πρώιμο προγραμματικό έργο.²⁰

3. Προγραμματική μουσική κατά τον 19ο αιώνα

Ίσως η πιο παραδειγματική μορφή του 19^{ου} αιώνα για τον όρο προγραμματική μουσική μπορεί να θεωρηθεί ο Franz Liszt, ο οποίος είναι και ο ιδρυτής της έννοιας αυτής καθώς και του Συμφωνικού ποιήματος, ένα είδος προγραμματικής μουσικής το οποίο θα αναφερθεί στη συνέχεια. Ο Liszt δε θεωρούσε τον όρο προγραμματική μουσική ως μια περιγραφική έννοια, αλλά ως έννοια συναισθήματος και διάθεσης. Αυτό μπορεί να γίνει αντιληπτό μέσω ενός παραδείγματος: Η όψη ενός

¹⁹ Niecks (1907, σσ. 94-95)

²⁰ Machlis & Forney (1996, σσ. 175-176)

ήρεμου τοπίου προκαλεί σε αυτόν που το παρατηρεί συναισθήματα δημιουργώντας του μια συγκεκριμένη διάθεση. Η μουσική προκαλεί και αυτή στους ακροατές συναισθήματα και τους προδιαθέτει σε μια αντίστοιχη διάθεση. Ως εκ τούτου στο άκουσμα της μουσικής μπορεί ο ακροατής να κάνει έναν παραλληλισμό με το ήρεμο τοπίο και αυτά τα δύο (μουσική & τοπίο) να είναι αλληλένδετα. Η μουσική όμως δεν είναι περιγραφική ούτε «ζωγραφίζει» το τοπίο, παρά βάζει τον ακροατή σε μια συγκεκριμένη, αλληλένδετη διάθεση με αυτή της όψης ενός (ήρεμου, για παράδειγμα) τοπίου.²¹ Ο Liszt με τον όρο προγραμματική μουσική δεν εννοεί μόνο τη μουσική που έχει κάποια εξωμουσική αναφορά, όπως η μουσική που περιγράφει μια σκηνή ή ένα φαινόμενο (π.χ. η *συμφωνία No. 6, Op. 68, Pastorale* του Beethoven), αλλά επίσης τη μουσική που είναι περιγραφική ως προς κάποιον χαρακτήρα. Ενδεικτικό αυτής της προσέγγισης είναι η αποδοχή της από συνθέτες της επόμενης γενιάς -όπως ο Richard Strauss - στα έργα του *Don Juan* και *Don Quixote*. Αυτό πολλές φορές μπορούσε να παραλληλιστεί με την φωνητική μουσική ή οποιαδήποτε μουσική που έχει μια δράση, αυτό όμως δεν είναι απαραίτητο. Κατά τον Liszt, προγραμματική μουσική είναι αυτή που γράφεται και ακολουθεί τη λογική του ποιητικού θέματος που περιγράφει. Το αντικείμενο που περιγράφει μια προγραμματική μουσική είναι μέρος της σωστής αντίληψης του έργου. Ο ίδιος ο Liszt στα προγραμματικά του έργα δεν ακολουθεί πάντα τις θεωρητικές του απόψεις.²²

Σύμφωνα με τον E. T. A. Hoffmann κατά το πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα η μουσική χαρακτηριζόταν ως «ποιητική» και η ορχηστρική μουσική ως «καθαρά ποιητική», ακριβώς γιατί έλειπε «ένα συγκεκριμένο θέμα, ένα αντικείμενο, ένας σκοπός, μια απουσία η οποία άφηνε τη μουσική να μιλήσει από μόνη της με την αγνή και καθαρή φωνή της».²³ Με βάση αυτή τη σκέψη ο Liszt άλλαξε την έννοια του όρου ορχηστρική μουσική με την έννοια της μουσικής που έχει ποιητικό χαρακτήρα, της μουσικής στην οποία ο συνθέτης μπορεί να εκδηλώσει τις σκέψεις του με περισσότερη ακρίβεια και εκφραστικότητα.²⁴

Κατά τον 19^ο αιώνα με βάση την προγραμματική μουσική θα δημιουργηθούν διάφορα είδη προγραμματικής μουσικής όπως είναι το συμφωνικό ποίημα (F. Liszt-*Les Preludes*), η προγραμματική

²¹ Micznik, V. (1999). The Absolute Limitations of Programme Music: The Case of Liszt's 'Die Ideale'. *Music & Letters*, 80(2), 207-240. Ανακτήθηκε 9 Φεβρουαρίου, 2021, από <http://www.jstor.org/stable/855179>

²² Scruton, R. Programme music. *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε 20 Φεβρουαρίου, 2021, από <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022394>

²³ Forbes, E., & Beethoven, L. . (1971). *Ludwig van Beethoven: Symphony No. 5 in C minor: An authoritative score, the sketches, historical background, analysis, views and comments* (σελ 151). New York: W.W. Norton.

²⁴ Micznik (1999, σελ 210)

συμφωνία (Hector Berlioz -Φανταστική Συμφωνία), η συναυλιακή εισαγωγή (Pyotr Ilyich Tchaikovsky- Ο Ρωμαίος και η Ιουλιέττα) κ.ά

3.1. Ludwig van Beethoven

3.1.1. Συμφωνία No. 6, Op. 68, *Pastorale*

Ένα μεγάλο κεφάλαιο της προγραμματικής μουσικής είναι κάποια από τα έργα του Beethoven. Κατατάσσονται τα έργα του Beethoven στην κατηγορία της λεγόμενης προγραμματικής μουσικής;

Σύμφωνα με τον R. Mendl εάν η απόλυτη και προγραμματική μουσική «απαρτίζουν τα δύο δάχτυλα της τέχνης της οργανικής σύνθεσης», τότε τα περισσότερα από τα έργα του Beethoven ανήκουν στην ενδιάμεση κατηγορία, μεταξύ απόλυτου και προγραμματικού.²⁵ Αν και ο ίδιος συνθέτης ισχυριζόταν πως έγραφε αναπολώντας μια εικόνα, στην Συμφωνία no. 6 - *Pastoral* έδωσε ως υπότιτλο «περισσότερο η έκφραση ενός συναισθήματος παρά μια ζωγραφιά» (*“Mehr Ausdruck der Empfindung(en) als Malerei”*).²⁶ Κατά πολλούς αναλυτές ο υπότιτλος που σημειώνει ο συνθέτης έρχεται σε αντίθεση με το έργο του, το οποίο βρίθει εικόνων και αναπαραστάσεων της φύσης όπως είναι η κίνηση του ποταμιού, οι ήχοι των κελαηδισμάτων οι οποίοι αναπαριστώνται ξεκάθαρα στο έργο, οι ήχοι της καταιγίδας και των αστραπών κ.ο.κ.. Κατά τον Mendl όλα αυτά δικαιολογούνται με τη φράση του Beethoven στο πρώτο μέρος: «Αφύπνιση των χαρούμενων συναισθημάτων που προκαλούνται με την άφιξή μας στη εξοχή» (*“Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande”*). Συνεπώς, αυτό το μέρος δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί ως προγραμματική μουσική, καθώς δεν προσπαθεί να μας παροτρύνει να αισθανθούμε κάποιο συγκεκριμένο συναίσθημα αλλά το συναίσθημα που μας προκαλεί η επίσκεψη στην εξοχή. Δεν θα μπορούσαμε να πούμε όμως πως και αυτό μας παραπέμπει σε μια εικόνα;

Στο βιβλίο του, ο Mendl υποστηρίζει πως η εικόνα αυτή που παρουσιάζει ο συνθέτης στο 1^ο μέρος της συμφωνίας No. 6 είναι αρκετά αόριστη ώστε να την κατατάξουμε στην κατηγορία της προγραμματικής μουσικής, σε αντίθεση με το *Allegro* στο 4^ο μέρος της συμφωνίας (*“Gewitter. Sturm.”*). Στο 1^ο μέρος της εν λόγω συμφωνίας, μπορεί κανείς να διακρίνει τους ήχους των κελαηδισμάτων, του

²⁵ Mendel (1928, σελ.172)

²⁶ Sadie, S., & Tyrrell, J. (2001). *The new Grove dictionary of music and musicians* (σελ. 396). New York: Grove.

κούκου, του αηδονιού, αλλά ο Mendl υποστηρίζει πως οι ήχοι των πουλιών είναι από τους μόνους ήχους στη φύση που είναι μελωδικοί και συνεπώς είναι πιθανό για έναν συνθέτη να τους εντάξει σε ένα ορχηστρικό έργο καθώς αναπαράγουν συγκεκριμένες συχνότητες και ήχους που εύκολα μιμούνται τα μουσικά όργανα. Δεν θα μπορούσαμε να πούμε το ίδιο για το μουρμουρητό από ένα τρεχούμενο ποτάμι καθώς είναι κάτι αόριστο και όχι απαραίτητα μελωδικό από μόνο του. Συνεπώς η μουσική που θα εμπλουτίσει μια τέτοια εικόνα (ένα κινούμενο ρυάκι), στοχεύει στην πνευματική αντίληψη και στη φαντασία του ακροατή. Προσωπικά θεωρώ πως όλες αυτές οι εικόνες μπορούν να αναπαρασταθούν σε ένα μουσικό έργο είτε αφαιρετικά, είτε περιγραφικά. Είτε αυτό αποκαλείται προγραμματική μουσική είτε οτιδήποτε άλλο. Το 2^ο μέρος της συμφωνίας «Σκηνή στο ρυάκι» (*“Scene am Bach”*) είναι προγραμματική μουσική και αυτό φαίνεται από την περιγραφικότητα του τίτλου. Το 3^ο μέρος «Κεφάτη συνάντηση χωρικών» (*“Lustiges Zusammensein der Landleute”*), είναι και αυτό περιγραφικό όπως αντίστοιχα και το 4^ο μέρος «Καταιγίδα. Θύελλα» (*“Gewitter. Sturm.”*) και θεωρείται τόσο είδος προγραμματικής μουσικής όσο και η *Symphonie Fantastique* του Berlioz και άλλα προγραμματικά έργα. Ενώ αντιθέτως το τελευταίο μέρος της συμφωνίας «Ποιμενικό τραγούδι, χαρούμενα αισθήματα ευγνωμοσύνης μετά την καταιγίδα» (*“Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm”*) είναι ένα ακόμη μέρος όπου κανείς μπορεί να μιλήσει για αμφιταλάντευση μεταξύ προγραμματικής και απόλυτης μουσικής.

3.1.2. Σονάτα για πιάνο op.31 αρ.2 – *The Tempest*

Η Σονάτα για πιάνο op.31 αρ.2 είναι και αυτή ενός ιδιότυπου χαρακτήρα ως προς το ζήτημα που εξετάζεται. Έχει διασωθεί μια αναφορά του Anton Schindler, μαθητή του συνθέτη, ο οποίος απευθυνόμενος στον Beethoven και ζητώντας μια επεξήγηση ως προς τον χαρακτήρα του συγκεκριμένου έργου, έλαβε ως απάντηση το να μελετήσει την *Τρικυμία* του William Shakespeare. Λόγω της συγκεκριμένης αναφοράς, το έργο συχνά γράφεται πέραν του αριθμού καταλόγου και με την προσωνυμία *The Tempest*. Βεβαίως, παραμένει εξόχως ενδιαφέρουσα η παρατήρηση της προσθήκης από τον συνθέτη του πεντάλ με έναν τρόπο εξαιρετικά περίεργο για την εποχή, ως συνεχές πεντάλ για τα μέτρα 142-147, καθώς και 152-157. Η προσθήκη αυτή δημιουργεί το ακουστικό αποτέλεσμα μιας ηχητικής επιφάνειας γειτονικών φθόγγων σε μορφή αρμονικών μιας συγχορδίας που προηγείται, λόγος για τον οποίον πολλοί επιμελητές έκδοσης προβαίνουν σε αφαίρεση την ένδειξης του συνθέτη. Όσοι

όμως ασπάζονται τη θεωρία της συγγένειας με το έργο του Shakespeare, αναφέρονται στον παραλληλισμό του ήχου με τον θόλο της σπηλιάς στην οποία κατέφυγαν οι ναυαγοί.²⁷

3.2. Bedřich Smetana/*Má vlast- Vltava*

Ένα συμβολικό παράδειγμα προγραμματικής μουσικής είναι το *Vltava* του Bedřich Smetana, που είναι ίσως το πλέον διάσημο μιας σειράς παρόμοιων έργων διαφόρων συνθετών. Πρόκειται για ένα συμφωνικό ποίημα όπου ο ποταμός Μολδάβας γίνεται το ποιητικό σύμβολο. Το έργο αυτό αποτελεί μέρος μιας σειράς έξι συμφωνικών ποιημάτων με τίτλο *Má vlast (Η πατρίδα μου)*, όπου το κάθε έργο εξυμνεί τις ομορφιές των τοπίων της Βοημίας, τους λαϊκούς χορούς και τραγούδια και το μεγαλείο των θρύλων της Βοημίας. Το μουσικό υλικό του Μολδάβα αναπαριστά το ταξίδι από τα ρυάκια μέσα από τα δάση της Βοημίας έως όπου να ενωθεί με τον ποταμό Μολδάβα. Στο έργο απαντώνται σκηνές κυνηγιού, σκηνές από έναν εύθυμο λαϊκό αγροτικό γάμο και σκηνές με νύμφες που βγαίνουν στο σεληνόφως. Το έργο κλείνει με τον Μολδάβα να φτάνει στην Πράγα και να ρέει δίπλα από τα παλάτια και τους πύργους της πόλης. Ο Smetana έχει ορίσει ένα πρόγραμμα το οποίο αντιστοιχεί στην αφηγηματικότητα της μουσικής: «*Δύο πηγές αναβλύζουν στη σκιά των δασών της Βοημίας, η μία ζεστή και ορμητική, η άλλη κρύα και ήρεμη. Το ποτάμι περνάει μέσα από τις κοιλάδες της Βοημίας και γίνεται ισχυρό ρεύμα. Μέσα από τα πυκνά δάση κυλάει, ενώ οι χαρούμενοι ήχοι του κυνηγιού και οι νότες του κυνηγετικού κόρνου ολοένα και πλησιάζουν. Διέρχεται μέσα από λιβάδια με χορτάρι και πεδιάδες, όπου γίνεται ένα γαμήλιο πανηγύρι με χορούς και με τραγούδια. Τη νύχτα ξεφαντώνουν οι νύμφες του δάσους και των νερών στους αφρούς των κυμάτων του. Στην υδάτινη επιφάνειά του αντικατοπτρίζονται πύργοι και παλάτια, μάρτυρες περασμένων εποχών του ιπποτικού μεγαλείου και της χαμένης πολεμικής δόξας. Ο Μολδάβας στροβιλίζεται μέσα στο ρεύμα του Αγίου Ιωάννη και κυλάει τελικά ειρηνικά και μεγαλόπρεπα προς την Πράγα, όπου των καλωσορίζει το ιστορικό Βύζεγκραντ. Έπειτα χάνεται μακριά από το βλέμμα του ποιητή*». ²⁸

²⁷ Thompson, J. E. (1991). *The Physical Basis of Music* (σ. 798)

²⁸ Machlis & Forney (1996, σσ. 299-301)

4. Προγραμματική μουσική στον 20^ο αιώνα

4.1. Claude Debussy/*La Mer*

Η μουσική του Claude Debussy δε θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως καθαρά προγραμματική με την έννοια που είχε ο όρος προγραμματική κατά την περίοδο του ρομαντισμού. Ο ίδιος είχε πολύ ριζοσπαστικές απόψεις για την εποχή του: «Θέλουμε ελεύθερο λόγο στην ελεύθερη μουσική, άπειρη μελωδία, άπειρη παραλλαγή και απελευθέρωση της μουσικής φράσης. Θέλουμε τον θρίαμβο της φυσικής, ελεύθερης, εύπλαστης και ρυθμικής μουσικής».²⁹

Ο Debussy στα έργα του αναφέρεται συχνά στο στοιχείο της φύσης. Άλλοτε με τη μορφή του τίτλου, όπως για παράδειγμα στο περίφημο έργο του *Préludes* και άλλοτε μέσω των περιγραφών του σε αλληλογραφία προς τον εκδότη του ή ως υποσημείωση στο έργο. Στο έργο του *Préludes* αναγράφονται τίτλοι οι οποίοι, πέρα από το ποιητικό τους περιεχόμενο, λειτουργούν σαν ατόφιες απεικονίσεις της φύσης: "... *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*" («Ήχοι και μυρωδιές στροβιλίζονται στον απογευματινό αέρα»), "... *Les collines d'Anacapri*" («Οι λόφοι του Anacapri»), "... *Des pas sur la neige*" («...Βήματα στο χιόνι»), "... *Ce qu'a vu le vent d'ouest*" («...Τι είδε ο δυτικός άνεμος»)³⁰. Αξιοσημείωτο είναι πως ο Debussy τοποθετεί με έναν παράδοξο τρόπο, τους τίτλους στο τέλος της παρτιτούρας και όχι στην αρχή, όπως συνηθίζεται. Με αυτόν τον τρόπο ο συνθέτης μάλλον υποδηλώνει ότι η μουσική μπορεί να γίνει αντιληπτή τόσο σε σχέση με τον τίτλο, όσο και αυτόνομα. Επιτρέπει έτσι στον κάθε εκτελεστή να επιλέξει την προσωπική του προσέγγιση, ενώ αποφεύγει παράλληλα ο ίδιος να εντάξει το έργο του αποκλειστικά σε μία από τις κατηγορίες της απόλυτης ή προγραμματικής μουσικής.

Στο *La Mer*, το προγραμματικό στοιχείο είναι ξεκάθαρο. Ο ίδιος λάτρευε τη ζωγραφική και είχε συνθέσει το έργο εμπνευσμένος από πίνακες του J.M.W. Turner και του Claude Monet και φυσικά εμπνευσμένος από τη θάλασσα. Είναι εμφανής η αγάπη του για τη ζωγραφική αν σκεφτούμε το εν λόγω έργο, στο οποίο γράφει ο ίδιος "*Trois esquisses symphoniques*" («Τρία Συμφωνικά σκίτσα»). Οι τίτλοι του κάθε μέρους που έχει ως ανάμνηση από τη φύση (*impression*) υποδεικνύουν τις εικόνες της φύσης: «Από την αυγή μέχρι το μεσημέρι στη θάλασσα», «Αναπηδητά από τα κύματα», «Διάλογος μεταξύ του ανέμου και της θάλασσας».³¹ Στο έργο του συνθέτη εμφανίζονται αρκετές και διαφορετικές μορφές

²⁹ Niecks (1907, σελ. 368)

³⁰ Debussy, C. (1910). *Préludes pour piano* [Sheet Music]. Paris: Durand et Cie.

³¹ Debussy: one of the most original of 'moderns'. (2016, April 19). Ανακτήθηκε από <https://www.theguardian.com/music/2016/apr/19/debussy-most-original-of-moderns-review-1908>

παραλληλισμού της κίνησης του ήχου με την κίνηση του νερού, των κυμάτων ή την αίσθηση από τις σταγόνες του νερού. Ο Debussy αγαπούσε τη φύση και θεωρούσε πως η μουσική θα πρέπει να είναι μέρος της φύσης ή να συμπεριλαμβάνει τα χαρακτηριστικά της φύσης. Σύμφωνα με την Caroline Potter ο συνθέτης θα προτιμούσε τη φύση και την ησυχία της εξοχής, «μια ησυχία από την οποία αποσπάται μονάχα από τους ήχους του ανέμου, του νερού και άλλων φυσικών παραγόντων».³² Μάλιστα σε ένα γράμμα του το 1913 ο ίδιος ο συνθέτης αναφέρει πως μέσω της μουσικής σύνθεσης, ένας δημιουργός μπορεί να απεικονίσει τη φύση και όλες τις πτυχές της καλύτερα από κάθε άλλη τέχνη:

«Η μουσική [...] είναι ακριβώς η τέχνη η οποία είναι πιο κοντά στη φύση. Παρά την προσπάθειά τους να είναι ειδικοί μεταφραστές, οι ζωγράφοι και οι γλύπτες μπορούν μόνο να μας δώσουν μια μάλλον ελεύθερη και αναγκαστικά μερική ερμηνεία της ομορφιάς τού σύμπαντος. Καταλαμβάνουν μόνο μία από τις πτυχές της, μία στιγμή στο χρόνο· μόνο οι συνθέτες έχουν το προνόμιο να συλλαμβάνουν όλη την ποίηση της νύχτας και της ημέρας, της γης και του ουρανού, για να αναδημιουργήσουν την ατμόσφαιρά τους και να δώσουν ρυθμό στο τεράστιο αίσθημα των παλμών της φύσης».

Ακόμα ο Debussy εκφράζει τις σκέψεις του για μια συναισθηματική μεταμόρφωση «αυτού που είναι «αόρατο» στη Φύση. Μπορεί κανείς να αποδώσει το μυστήριο ενός δάσους μετρώντας το ύψος των δέντρων; Δεν είναι μάλλον το απροσπέλαστο βάθος του που εξάπτει τη φαντασία;»

Επιπλέον ο συνθέτης εκφράζοντας μια ιδέα που συγγενεύει με την Συμβολιστική αισθητική. Ο ίδιος αναφέρει πως η μουσική «δεν περιορίζεται στο να αναπαράγει, περισσότερο ή λιγότερο ακριβή, τη Φύση, αλλά τις μυστηριώδεις αντιστοιχίες που συνδέουν τη Φύση με τη Φαντασία»³³

Κατά τον Olivier Messiaen, ο Debussy βλέπει το στοιχείο της φύσης ως μια υποκειμενική εμπειρία, με μεταλλάξεις, αντιθέσεις και διαμορφώσεις. Θεωρεί πως το νερό, ως στοιχείο καθορίζει στη μουσική του Debussy τον ρυθμό. Υπάρχει ένας ετυμολογικός και αρχέγονος δεσμός μεταξύ του νερού και του ρυθμού. Ο Messiaen αναφέρει πως «οι εφήμερες ιδιότητες του νερού οδηγούν τον Debussy σε έναν ρυθμό πέρα από το καθιερωμένο μέτρο».³⁴

Ο Messiaen στην ταινία *Olivier Messiaen: The Music of Faith* (1984), παραλληλίζει τη μουσική του Debussy με το νερό. Ο ίδιος λέει: «Η μουσική του Debussy είναι σαν το νερό. Το νερό είναι ακίνητο, δεν κινείται, αλλά αμέσως πετάς ένα χαλίκι μέσα, δημιουργείται ένα κύμα γύρω από το χαλίκι και

³² Potter, C. (2003). Debussy and nature. Στο S. Trezise (Ed.), *The Cambridge Companion to Debussy* (Cambridge Companions to Music, σελ. 149). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CCOL9780521652438.010

³³ Jarociński, S. (1976). Debussy: *Impressionism and symbolism* (σελ. 96). London: Eulenberg Books.

³⁴ Cochran, T. (2014). "The Pebble in the Water": Messiaen, Debussy and the Meaning of Rhythmic Contrast. *The Journal of Musicology*, 31(4), σελ. 508. doi:10.1525/jm.2014.31.4.503

το νερό αρχίζει να κινείται. Και η μουσική του Debussy είναι έτσι. Υπάρχουν σταματήματα και ξαφνικά κινείται. Ήταν αυτά τα σταματήματα που ενεργοποίησαν τη φαντασία μου». ³⁵

4.2. Arnold Schoenberg / *Verklärte Nacht*

Ο Arnold Schoenberg αν και μεγαλώνοντας στη Βιέννη, όπου το προγραμματικό στοιχείο δεν ήταν τόσο αποδεκτό, επηρεασμένος από τις όπερες του Richard Wagner και τα έργα του Johannes Brahms αγκάλιασε το ύφος της προγραμματικής μουσικής. Τα πιο γνωστά έργα τού συνθέτη που είναι προγραμματικά είναι το Σεξτέτο για έγχορδα *Verklärte Nacht* και το συμφωνικό ποίημα *Pelleas und Melisande*.

Το *Verklärte Nacht* είναι από τα πρώιμα προγραμματικά έργα του συνθέτη. Ούτε τα σκίτσα του συνθέτη ούτε και η παρτιτούρα περιέχει ενδείξεις στο πώς λειτούργησε το πρόγραμμα στη σύνθεση του έργου. Ο Schoenberg στο προαναφερθέν έργο δεν άφησε γραμμένο ένα συγκεκριμένο πρόγραμμα. Ο τίτλος του έργου είναι η μόνη υπόδειξη της προγραμματικής φύσης του έργου: *Verklärte Nacht von Richard Dehmel/fur sechs Streichinstrumente*.³⁶

Η προγραμματική φύση τού έργου βασίζεται στο ποίημα του Richard Dehmel, *Verklärte Nacht* από την ποιητική συλλογή *Weib und Welt* (Πολλά ακόμη έργα του συνθέτη έχουν εμπνευστεί από ποιήματα του Dehmel όπως το *Ein Stelldichein*). Στο ποίημα του Dehmel ένα ερωτευμένο ζευγάρι περιπλανιέται ανάμεσα στα δέντρα ένα βράδυ με φεγγάρι και η γυναίκα ανακοινώνει στον αγαπημένο της πως κυοφορεί το παιδί ενός άλλου άντρα, γιατί πίστευε πως ένα παιδί θα φέρει την ευτυχία και νόημα στη ζωή της. Ο αγαπημένος της, επηρεασμένος από το ήρεμο τοπίο και από την ήρεμη νύχτα με φεγγάρι, της λέει πως με την αγάπη τους θα κρατήσουν το παιδί μαζί και θα το μεγαλώσουν σαν δικό τους. Το ποίημα τελιώνει με το ζευγάρι να αγκαλιάζεται και να περπατάνε μαζί στην ήρεμη αυτή νύχτα. Ο συνθέτης αν και θαύμαζε την ποίηση του Dehmel δεν συμπεριλαμβάνει το ποίημα αυτό καθ' αυτό στην παρτιτούρα. ³⁷

Ο Schoenberg αργότερα, εξηγώντας την έλξη του προς την προγραμματική μουσική εξηγεί πως το *Verklärte Nacht* αποτέλεσε ένα εξαιρετο παράδειγμα προγραμματικής επιρροής καθώς «δεν

³⁵ Cochran (2014, σελ. 504)

³⁶ Bailey, W. B. (1984). *Programmatic elements in the works of Schoenberg*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press.

³⁷ MacDonald, M. (1976). *Schoenberg* The Master Musicians Series. (2 εκδ.). Oxford and New York: Oxford University Press.

απεικονίζει οποιαδήποτε δράση ή δράμα, αλλά περιορίστηκε στο να απεικονίσει τη φύση και να στο να εκφράσει τα ανθρώπινα συναισθήματα». Ακόμα αναφέρει ότι το ποίημα «αξίζει να εκτιμάται λόγω της υψηλής ποιητικής απεικόνισης των συναισθημάτων που δημιουργούνται από την ομορφιά της φύσης».³⁸

Ο Anton Webern επίσης τόνισε την καινοτομία του Schoenberg στο *Verklärte Nacht* αναφέροντας πως ο συνθέτης καινοτόμησε στο να συνδυάσει την προγραμματική μουσική με τη μουσική δωματίου και παρατήρησε τα νέα και χρωματικά εφέ που επιτυγχάνονται στο σεξτέτο με τον συνδυασμό της προγραμματικής μουσικής με τη μουσική δωματίου. Και ο Egon Wellesz αναφέρει πως η δομή του έργου σε συνδυασμό με το ποίημα χωρίζεται σε πέντε μέρη όπως το ποίημα διαχωρίζεται σε πέντε στροφές. Το *Verklärte Nacht*, κατά τον Walter Boyce Bailey, αντλεί υλικό από τον συνδυασμό στοιχείων μεταξύ προγραμματικής και απόλυτης μουσικής. Ο συνθέτης δεν απεικόνισε το ποίημα στο έργο του με περιγραφικό χαρακτήρα. Όντως σε πολλά περάσματα και μέρη του έργου μπορούμε να διακρίνουμε την ακριβή απεικόνιση των στίχων του ποιήματος όμως η θέση τους στη συνολική μορφή του έργου καθορίζεται από κάτι περισσότερο από την αίσθηση του ποιήματος.³⁹ Όμως κατά τον Malcolm MacDonald, κάθε φράση του ποιήματος απεικονίζεται ξεκάθαρα στη μουσική, από τα σερνόμενα βήματα στην αρχή έως την εξαύλωση της νύχτας στο τέλος. Ο MacDonald αναφέρει πως το προγραμματικό στοιχείο δεν είναι «ζωτικής» σημασίας στο έργο ωστόσο έχει επηρεάσει την αρχική έμπνευση του συνθέτη. Το έργο είναι πολύ εκφραστικό, συναισθηματικό και δομικά αόριστο στην ανάπτυξη των διαφόρων θεμάτων του.⁴⁰

Ο ίδιος ο Schoenberg είχε πει «Το έργο μου απέκτησε τέτοιες δεξιότητες που μπορούν να ικανοποιήσουν το κοινό, παρόλο που το πρόγραμμα παραμένει άγνωστο. Με άλλα λόγια προσφέρει τη δυνατότητα να θεωρηθεί ως καθαρή μουσική»⁴¹.

Κάποια έργα που μπορούν να θεωρηθούν ως προγραμματικά λόγω των δοσμένων προγραμμάτων τους είναι τα συμφωνικά ποιήματα *Toter Winkel*, *Hans im Glilck*, *Frühlings Tod*, *Ein Stelldichein*, αν και αυτά δεν είναι ολοκληρωμένα.⁴²

³⁸ Bailey (1984)

³⁹ Bailey (1984)

⁴⁰ MacDonald (1976, σσ. 203-204)

⁴¹ Varga, O. (1983). *THE THREE VIENNESE AND THE ORPHEUS NOSTALGIA* (σελ. 60). București: Muzicală,

⁴² Bailey (1984)

4.3. Béla Bartók /*Az éjszaka zenéje- Szabadban*

Ο Béla Bartók είναι ένας συνθέτης που έχει μια πνευματική σχέση με τη φύση. Συνήθιζε να γράφει τη φύση με το γράμμα Φ πάντα κεφαλαίο. Η προσωπική και συνθετική του πορεία καταδεικνύουν έναν άνθρωπο, ο οποίος προσέγγιζε την πνευματική και προσωπική ολότητα και ελευθερία ερχόμενος σε μια πολύ στενή επαφή με τη φύση σε ένα οικολογικό στάδιο. Πιο συγκεκριμένα, για τον συνθέτη ο ήχος του αηδονιού συνδεόταν με το φως και την ίαση. Μάλιστα ο Bartók, αναφέρει η Agatha Fassett, κατά τη διαμονή του στο Asheville παρατηρούσε ένα δέντρο γεμάτο με πουλιά και τις φωλιές τους που βρισκόταν έξω από το παράθυρό του, αφουγκραζόμενος τους ήχους και τις δραστηριότητες των πουλιών. Το ονόμασε το «δέντρο της ζωής».

*«Νωρίς την αυγή, ήρθε από κάθε κλαδί ένας αχνός ήχος από τα πουλιά που ξύπνησαν, που διογκωνόταν αργά σε μία τόσο γεμάτη ένταση σαν το κάθε πράσινο φύλλο να έγινε μέρος μιας χορωδίας την πιο αναζωογονητική και ζωντανή που θα μπορούσα ποτέ να φανταστώ. Και αυτός ο ρευστός ήχος δεν διείσδυσε μόνο στα αυτιά αλλά διείσδυσε στο σώμα έχοντας τη δύναμη ενός ισχυρού θεραπευτικού φίλτρου»*⁴³

Ο Bartók αποδίδει έναν επιστημονικό δεσμό μεταξύ μουσικής και φύσης. Η φύση μπορεί να συνδεθεί με τη μουσική σύνθεση ανακαλύπτοντας τις συμμετρίες που υπάρχουν στη φύση, στα κοχύλια, στα λουλούδια στις χρονικές αναλογίες μιας σύνθεσης. Στη μουσική του Bartók υπάρχει επίσης και η μίμηση των ήχων της φύσης, των κελαηδισμάτων, ήχων από βατράχια κ.ά. Η ενσωμάτωση τέτοιων ήχων στη μουσική του ονομάζεται *νυχτερινή μουσική*, παίρνοντας τον τίτλο από τη σουίτα για πιάνο *Szabadban (Out of Doors)* και συναντάται σε πολλά του έργα (2ο μέρος από το κουαρτέτο εγχόρδων no.4, σονάτα για δύο πιάνο και κρουστά κ.ά.).⁴⁴ Ο όρος αυτός αναφέρεται κυρίως στη σιωπή της νύχτας και τους ήχους της από το φυσικό περιβάλλον, από το νυχτερινό ηχοτοπίο. Ο Bartók όμως δεν καταφέρνει μόνο να μιμηθεί τους ήχους της φύσης αλλά αναδημιουργεί ολόκληρη την ατμόσφαιρα της φύσης τη νύχτα, αποδίδοντας μια ήπια ενέργεια. Η *Νυχτερινή μουσική* αναφέρεται στα χρώματα και στις υφές που επικαλούνται μια ατμόσφαιρα αλλά και όλους τους παραγόμενους ήχους της νύχτας. Δεν αποκαλούνται όμως μόνο οι ήχοι της νύχτας αλλά και η μαθηματικά δομημένη φύση και η τέλεια

⁴³ Fassett, A. (1970). Bela Bartok: *The American Years* (Formerly Titled *The Naked Face of Genius*) (σελ. 327). New York: Dover Publications, Inc.

⁴⁴ Harley, M. (1995). "Natura naturans, natura naturata" and Bartók's Nature Music Idiom. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 36(3/4), σελ. 330. doi:10.2307/902218

κοσμική τάξη. Αυτή η ευαισθησία του Bartók σε όλους τους ήχους της νύχτας οφειλόταν και στο απόλυτο αυτί που διέθετε αλλά και στο ενδιαφέρον που είχε ως προς τους τόσους πολλούς διαφορετικούς ήχους που υπερκαλύπτονται από τον θόρυβο των ανθρώπων. Τους ήχους που περνούν απαρατήρητοι στους ανθρώπους και αδιάφοροι. Αυτοί είναι οι ήχοι που κατά τον Bartók κάνουν τον κόσμο κατανοητό.⁴⁵

Ο συνθέτης François-Bernard Mâche αναγνωρίζει στη *νυχτερινή μουσική* του Bartók ήχους από διάφορα είδη βατραχιών και κουκουβάγιες καθώς και ήχους γρύλου.⁴⁶ Κατά την Maria Harley «η ασάφεια των φυσικών εικόνων του Bartók προκύπτει από τον υψηλό βαθμό της σχηματοποίησης των φυσικών ήχων που μετατρέπονται σε μουσική».⁴⁷ Ενώ κατά τον μουσικολόγο László Somfai «αυτή η σχηματοποίηση των ήχων της φύσης στα έργα του Bartók [...] τους απλοποιεί σε μουσικά μοτίβα που αναλαμβάνουν τις καθορισμένες θέσεις τους σε μια δομή που έχει σχεδιαστεί πολύ συνειδητά». Η *νυχτερινή μουσική* του Bartók είναι μια συνένωση του ανθρώπινου με το φυσικό μέσω της συγχώνευσης του ηχητικού υλικού, της παραδοσιακής μουσικής και των κελαηδισμάτων. Ο Bartók θέτει μια φιλοσοφική σκοπιά στην έννοια της *νυχτερινής μουσικής*, όχι μόνο για τη σχέση της φύσης με τον άνθρωπο αλλά και για τη δική του προσωπική σχέση με το αστικό περιβάλλον το οποίο δεν συμπαθούσε.⁴⁸

Εν κατακλείδι, κατά την Harley για τον συνθέτη η φύση έχει μια τριαδική διάσταση και είναι πέρα από τη «σφαίρα του υλικού κόσμου ή των συλλογικών αντικειμένων ή φαινομένων» «Για να μπορεί να δουλέψει, πρέπει κανείς να έχει όρεξη για ζωή, δηλαδή έντονο ενδιαφέρον για το ζωντανό σύμπαν. Κανείς πρέπει να είναι γεμάτος με ενθουσιασμό για την Τριάδα της Φύσης, της Τέχνης και της Επιστήμης»⁴⁹

Το 4^ο μέρος της σουίτας *Szabadban- Az éjszaka zenéje* όπως προαναφέρθηκε είναι το πρώτο έργο που εισάγει αυτό που αποκαλούμε στη μουσική του Bartók *νυχτερινή μουσική*. Στο μέρος αυτό η *νυχτερινή μουσική* της φύσης αποτυπώνεται γεμάτη ενέργεια και ζωή και πέραν της μίμησης των ήχων ζώων, ο Bartók «ζωγραφίζει» ένα νυχτερινό τοπίο. Το έργο ξεκινάει με ένα απαλό cluster πέντε ημιτονίων με νότες μι δίεση-φα δίεση-σολ-λα ύφεση-σι διπλή ύφεση που λειτουργεί σαν ένα στατικό μοτίβο καθ' όλη τη διάρκεια του μέρους. Τα cluster αυτά απεικονίζουν τον χώρο της καλοκαιρινής

⁴⁵ Bayley, A. (Ed.). (2001). *The Cambridge Companion to Bartók*: (Cambridge Companions to Music), σελ. 144. Cambridge: Cambridge University Press.

⁴⁶ Mâche, F. B. (1992). *Music, myth, and nature: Or, The Dolphins of Arion*. Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers.

⁴⁷ Harley (1995, σελ. 330)

⁴⁸ Bayley (2001, σελ. 144)

⁴⁹ Harley (1995, σελ. 335)

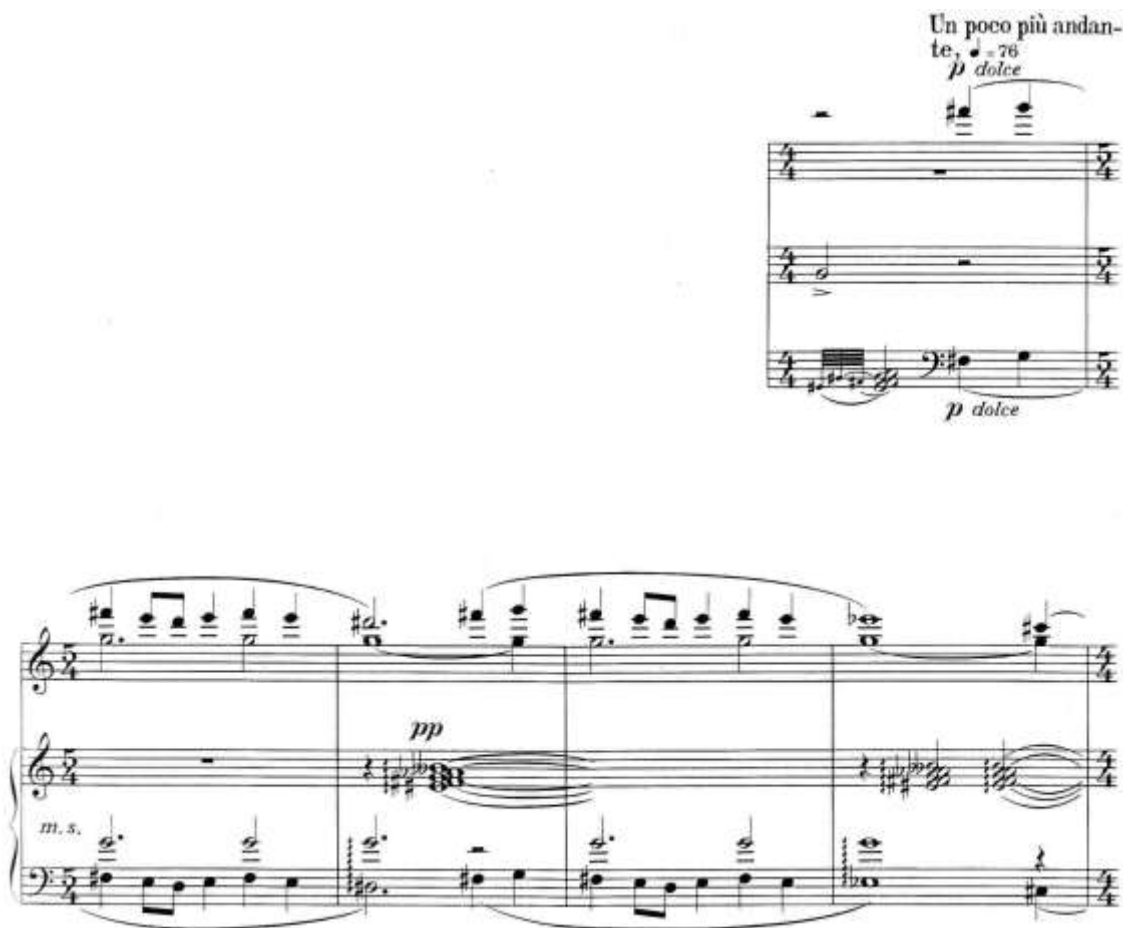
νύχτας και το σκοτάδι. Σαν ένας μακρινός βουβός ήχος που τον ακούμε στο βάθος και πάνω σε αυτό το cluster οι διάφοροι ήχοι της νύχτας αποτυπώνονται με μεγάλη σαφήνεια και μας μεταφέρουν την εικόνα της νύχτας. Οι διάφορες γρήγορες κινήσεις στο δεξί χέρι, οι οποίες είναι τοποθετημένες σε ακανόνιστα διαστήματα και περιοχές, προσδιορίζουν τους ήχους από τα ζώα της νύχτας όπως τριζόνια, βατράχια, έντομα κ.ο.κ. (Παρ. Α.1). Ο Bartók με τη μίμηση των ζώων σε ποικίλα διαστήματα και περιοχές, πετυχαίνει να αποτυπώσει τα διάφορα διαφορετικά χαρακτηριστικά του κάθε ζώου. Να αναδείξει δηλαδή πως το κάθε ζώο έχει τη δική του ξεχωριστή φωνή.



Παρ. Α.1. Béla Bartók (1927)-*Szabadban-IV Az éjszaka zenéje*, μμ. 1-2 ⁵⁰

Το ανθρώπινο στοιχείο εμφανίζεται στο δεύτερο μισό του έργου (μέτρα 17-25). Η πρώτη μελωδία που εμφανίζεται έχει έναν έντονα μοναχικό και μελαγχολικό χαρακτήρα. Η απόσταση της τριπλής οκτάβας που χρησιμοποιεί εδώ ο Bartók φέρει την αίσθηση ενός ανοιχτού, εξωτερικού χώρου και υποδηλώνει την αίσθηση της μοναξιάς που διέπει το μέρος αυτό του έργου (παρ. Α.2)

⁵⁰ Bartók B. (1927). Béla Bartók: Out of Doors [Sheet Music]. Vienna: Universal Edition



Παρ. Α.2. Béla Bartók (1927) - Szabadban-IV Az éjszaka zenéje, μμ. 17-21⁵¹

Το δεύτερο θέμα του μέρους αυτού (μέτρα 37-39), λειτουργεί σαν ένας ελαφρύς παραδοσιακός χορός αποτυπώνοντας τους ήχους της φύσης αλλά και μιμούμενο τον ήχο του παραδοσιακού αυλού. Ο Bartók δεν αποτυπώνει έναν μοναχικό χορό, αλλά έναν χορό που κάνει τον άνθρωπο ένα με τη φύση. Ο παραδοσιακός αυτός χορός σε συνδυασμό με τους ήχους της φύσης γίνονται ένα. Κατά τον David E. Schneider μέσω του συνδυασμού της νύχτας, της φύσης και του ανθρώπου ο Bartók «δημιουργεί μυθικά σύμβολα για την κατασκευή μιας νεωτεριστικής εικόνας της ανθρώπινης μοναξιάς και της απομόνωσης» (παρ. Α.3).

⁵¹ Bartók (1927)



Παρ. Α.3. Béla Bartók (1927) - Szabadban-IV Az éjszaka zenéje, μμ. 37-38⁵²

Αυτή η ένωση της παραδοσιακής μουσικής με τη φύση συμβαίνει ακόμα περισσότερο στο έργο στο σημείο που ο Bartók, στο τέλος του συγκεκριμένου έργου, επαναφέρει τους φυσικούς ήχους της νύχτας που ακούστηκαν στην αρχή και με αυτόν τον τρόπο υποδηλώνεται η ένωση της φύσης με την παραδοσιακή μουσική. Ο συνθέτης, αν και παρουσιάζει μια νύχτα και έναν κόσμο γεμάτο ζωή, εξακολουθεί να εκφράζει μια μελαγχολία που προκύπτει από την αντίληψη που είχε πως ο άνθρωπος απομονώνεται και αποξενώνεται όλο και περισσότερο από το φυσικό περιβάλλον και από αυτή τη φυσική κατάσταση της αγροτικής κοινωνίας. Αξίζει να αναφερθεί πως η φύση για τον Bartók συνδέεται με την παραδοσιακή μουσική την οποία αποκαλούσε και ως ένα φυσικό φαινόμενο. Ο ίδιος είχε πει πως «η παραδοσιακή μουσική [...] είναι εξίσου ένα φυσικό φαινόμενο όπως, για παράδειγμα, οι διάφορες εκδηλώσεις της φύσης στην πανίδα και τη χλωρίδα. Αντίστοιχα έχει στο δικό της ατομικό επίπεδο μια απόλυτη καλλιτεχνική τελειότητα».⁵³ Αυτή η τελειότητα είναι συνδεδεμένη με τον φυσικό χαρακτήρα της παραδοσιακής μουσικής. Είναι μία ενστικτώδης κινητήρια δύναμη των ανθρώπων.

Ένας από τους σημαντικότερους συγγραφείς σχετικά με τη μουσική της Βουδαπέστης, ο Aladár Tóth, είχε πει για το *Az éjszaka zenéje*:

«Σε αυτά τα στελέχη μπορεί κανείς να ακούσει όλα όσα μπορεί να φανταστεί - ένα είδος κλάματος, ακαθόριστο, μια μακρινή μουσική, μουσική πουλιών, μουσική αστεριών, και μετά τον ήρεμο ήχο της υπερφυσικής μελωδίας του υπέροχου ύμνου της νύχτας Χωρίς τις νότες που επιχειρούν να είναι γρύλοι, πουλιά ή αστέρια, καταγράφουν πραγματικά την υπέρκοσμη εικόνα της νύχτας - της νύχτας του Bartók -

⁵² Bartók (1927)

⁵³ Harley (1995, σελ. 330)

μπροστά στα μάτια σας. Αυτό είναι ένα από τα πιο υπέροχα αριστουργήματα της ουγγρικής φύσης - ποίησης».⁵⁴

4.4. Olivier Messiaen/*Des Canyons aux étoiles...*

Ο Olivier Messiaen ανήκει στους συνθέτες με έργα προγραμματικού χαρακτήρα που εμπεριέχουν αναφορές στο στοιχείο της φύσης. Ένα από αυτά είναι το *Des Canyons aux étoiles...*. Ο συνθέτης εμπνεύστηκε από την έρημο και τα φαράγγια σε ένα ταξίδι του στη Utah: «Κόκκινο-βιολετί, ένα κόκκινο-πορτοκαλί, ροζ, σκούρο κόκκινο άλικο, ερυθρό κόκκινο, όλες τις πιθανές αποχρώσεις του κόκκινου, μια αξιοθαύμαστη ομορφιά».⁵⁵

Ο Messiaen στα δώδεκα μέρη του ορχηστρικού αυτού έργου έχει απεικονίσει όλο το τοπίο της ερήμου. Τα πουλιά, τα αστέρια, την πολυμορφία και πολυχρωμία του τοπίου, τα επιβλητικά βράχια και τα σχήματα που δημιουργούν στο φυσικό περιβάλλον (τα φυσικά παράθυρα, τις γέφυρες).

Το έργο του συνθέτη *Des Canyons aux étoiles...* αποτελεί ένα από τα πιο ποιητικά - θα λέγαμε - έργα του που βρίθει χρωμάτων, πολυμορφιών, κελαηδισμάτων, εικόνων από τα αστέρια και ατόφρων απεικονίσεων της φύσης. Ο Messiaen, μαγεμένος από το Bryce Canyon, αναφέρει πως τα φαράγγια στην Utah είναι «τα πιο μεγαλειώδη και ομορφότερα θαύματα στον κόσμο» και πιο συγκεκριμένα για το Bryce Canyon, ότι είναι «το ομορφότερο πράγμα στις Ηνωμένες Πολιτείες». Το Bryce Canyon αποτελεί και το κεντρικό θέμα του έργου και οι ομορφιές και πολυμορφίες της φύσης απεικονίζονται με κάθε τρόπο. Το έργο αποτυπώνει τα θαύματα της φύσης και τη σκέψη της ένωσης του παραδείσου με τη γη. Θα μπορούσαμε να πούμε πως το έργο αποτυπώνει και ένα θρησκευτικό περιεχόμενο, καθώς ο συνθέτης θεωρεί τη δημιουργία ως θαύμα του Θεού. Κατά τον Richard Steinitz η φύση της πίστης του Messiaen μειώνει τις πιθανότητες ένδειξης μιας δραματικής έντασης στο έργο. Είναι ένα έργο της χαρούμενης εκδήλωσης της ανάτασης και της ανάβασης. Είναι σαν μια συμφωνία «της γης, των βράχων και του ουρανού όπου εκθειάζονται τα θαύματα της γεωλογίας και της αστρονομίας». Μάλιστα ο συνθέτης κατά τη διάρκεια σύνθεσης του έργου είχε πολλές λεπτομερείς

⁵⁴ Scheider, D. (2006). *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition: Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality* (σελ. 81-119). University of California Press. Ανακτήθηκε 14 Δεκεμβρίου, 2020, από <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pnmh1>

⁵⁵ Griffiths, P. (1985). *Olivier Messiaen and the music of time* (σελ. 225,226). London: Faber

σημειώσεις, φωτογραφίες και καταγεγραμμένους ήχους πουλιών. Στο συγκεκριμένο έργο οι ήχοι των πουλιών είναι η μόνη «ζωντανή δραματική περσόνα» που εμφανίζεται στο έργο.⁵⁶

Το έργο αποτελείται από τρία μέρη, όπου το πρώτο και τρίτο μέρος έχουν πέντε ενότητες, ενώ το δεύτερο μέρος έχει δύο. Και τα τρία μέρη του έργου ολοκληρώνονται, με την τελευταία ενότητα να αποτελεί μια απεικόνιση της φύσης και του θαύματος της Utah (*Cedar Breaks et le don de crainte, Bryce Canyon et les rochers rouge-orange, Zion Park et la cité céleste*). Ενώ η τελευταία ενότητα όλου του έργου, (*Zion Park et la cité céleste*) συμβολίζει τον παράδεισο. Ενδιάμεσα στα μέρη, τα πέντε είναι αφιερωμένα στα κελαηδίσματα των πουλιών και τα τρία είναι αφιερωμένα στα αστέρια καθώς, όπως έλεγε ο ίδιος μπορούσε να δει από τα φαράγγια ξεκάθαρα τον ουρανό: «*κανείς προχωράει από τα βαθύτερα κύπελλα της γης και ανεβαίνει προς τα αστέρια*». Τα μέρη του έργου είναι δομημένα με τέτοιο τρόπο ώστε το κάθε μέρος να φτάνει σε ένα νέο αρμονικό πλαίσιο κάθε φορά. Το νέο υλικό εμφανίζεται κάθε φορά πολύ ξεκάθαρα. Γενικά το *Des Canyons aux étoiles...* βρίθει συμβολισμών και εικόνων.⁵⁷

Όπως στη μουσική του Debussy, αντιστοίχως και στου Messiaen οι εναλλαγές του νερού έχουν πολύ μεγάλη σημασία στην αντίληψη του συνθέτη για τον ρυθμό. Στο βιβλίο του *Traite de rythme, de couleur, et d'ornithologie* ο συνθέτης αναφέρει: «*Περισσότερο από καθετί (το νερό) είναι κινούμενο, πανέμορφο, ύπουλο, απατηλό - περισσότερο από καθετί είναι ρυθμός και επιλογή ρυθμών*». Για τον συνθέτη υπάρχει ένας φυσικός δεσμός ανάμεσα στο νερό και στη μουσική. Κατά τη θεωρία του για τις superimposed time scales, ο ρυθμός του νερού αποτελεί μια ενιαία στρώση απέναντι στην απέραντη πολυρυθμία της ανθρωπότητας, της φύσης, και του Κόσμου. Ο ίδιος αναφέρει σε μία διάσκεψη στις Βρυξέλλες: «*Μίλησα (στους μαθητές μου στο Κονσερβατόριο του Παρισιού) για όλους αυτούς τους υπερθετικούς χρόνους που μας περιβάλλουν: τον εξαιρετικά άπλετο χρόνο των αστεριών, τον πάρα πολύ χρόνο των βουνών, τον μέτριο χρόνο του ανθρώπου, τον λίγο χρόνο των εντόμων, και τον ελάχιστο χρόνο των ατόμων: όλοι αυτοί οι χρόνοι μοιάζουν στην αίσθηση ότι αντιπροσωπεύουν για την κάθε μονάδα μία φυσιολογική διάρκεια ζωής, από την άλλη μεριά όλοι αυτοί οι χρόνοι έχουν τεράστια διαφορά στη δική μας αντίληψη*». ⁵⁸

Επιπλέον ο συνθέτης αναφέρει στο βιβλίο του (*Traite de rythme, de couleur, et d'ornithologie*) πως ο ρυθμός της κίνησης του νερού είναι πηγή μουσικού ρυθμού: «*επιπλέον, όπως τα*

⁵⁶ Steinitz, R. (1995). *Des Canyons aux étoiles...* στο Hill, P. (επιμ.), *The Messiaen companion* (σσ. 378-400). Portland, Or: Amadeus Press.

⁵⁷ Hill, P. (επιμ.) (1995). *The Messiaen companion*. Portland, Or: Amadeus Press.

⁵⁸ Messiaen, O. (1960). *Conférence de Bruxelles: Prononcée à l'Exposition internationale de Bruxelles en 1958* (σσ.11-12). Paris: A. Leduc.

κύματα της θάλασσας, τα οποία αδιάκοπα διαδέχονται το ένα το άλλο, ο ρυθμός είναι μία αέναη αλληλουχία παρελθόν και μέλλον, κινούμενος προς το μέλλον, όπως ο χρόνος». Ο ρυθμός λοιπόν πρέπει να είναι σαν το νερό, εύπλαστος και απρόβλεπτος ακόμα και στις επαναλήψεις του.

Όντας ο ίδιος και ορνιθολόγος, ο Messiaen έχει άμεσες επιρροές από τη φύση. Η φύση για αυτόν και ιδιαίτερα τα τραγούδια και οι ήχοι των πουλιών είναι ένας παράγοντας υγείας μέσω των οποίων μπόρεσε να αντιμετωπίσει τις ατυχίες και δυσκολίες της ζωής.⁵⁹ «Έχω έναν απόλυτο τρόπο στις πόλεις, έναν τρόπο στην πόλη που ζω, πάρα τις όλες τις ομορφιές της - αναφέρομαι στην πρωτεύουσα της Γαλλίας - και έναν τρόπο σε όλο το κακό γούστο που έχει συσσωρεύσει γύρω του ο άνθρωπος, είτε για τις ανάγκες του είτε για διάφορους άλλους λόγους. Θα παρατηρήσετε, όπως και εγώ, πως η φύση ποτέ δεν έχει σε τίποτα κακό γούστο· δεν θα βρείτε ποτέ κάποια σφάλμα στο φως ή στον χρωματισμό ή στο κελαηδισμα των πουλιών, ένα σφάλμα στον ρυθμό, τη μελωδία ή στην αντίστιξη».⁶⁰ Τα έργα του συνθέτη έχουν επιρροές από τη φύση και τα κελαηδίσματα των πουλιών τα οποία κατέγραψε και ενσωμάτωσε στα έργα του. Αφιέρωσε μεγάλο μέρος της ζωής του στην καταγραφή των κελαηδισμάτων και στην αναπαράσταση της φύσης. Ο ίδιος είχε πει πως όταν επέστρεφε στο κελαηδισμα των πουλιών και στην καταγραφή τους απελευθερωνόταν από τους περιορισμούς των προϋπάρχοντων μουσικών περιορισμών του.

Το κάθε έργο του Messiaen έχει διαφορετική μορφή και φόρμα, η οποία μπορεί να κυμαίνεται από λίγα μέτρα έως και πολλές σελίδες. Η κάθε μορφή των έργων του ορίζεται με διαφορετικό υλικό το οποίο μπορεί να να απεικονίζει πολύ διαφορετικά θέματα, όπως έναν φυσικό βιότοπο, κελαηδίσματα πουλιών, ήχους ζώων ή μια υποκειμενική εντύπωση της φύσης. Για παράδειγμα στο έργο του *La Merle Bleu*, σκιαγραφείται μια φαινομενικά ήρεμη θάλασσα η οποία όμως υποσκάπτει πολλές αντιθέσεις και σκιαγραφήσεις. Τη φαινομενικά ήρεμη αυτή θάλασσα διαδέχονται εικόνες από τρομακτικά κύματα, κοφτερά βράχια και οι ήχοι από τα καλέσματα των χελιδονιών - σε πολύ υψηλές συχνότητες - τα οποία στο μουσικό έργο τοποθετούνται στην υψηλή περιοχή στο πιάνο.

Επιπλέον, στα έργα του δίνει ακριβείς οδηγίες για το ηχοτοπίο του περιβάλλοντος που αναπαριστά το κάθε έργο. Γενικά, ο Messiaen στα έργα του συνδέει τα τοπία και τη φύση, τα κελαηδίσματα των πουλιών και την ανθρώπινη αντίληψη. Υπάρχει ωστόσο μια αντίθεση στον Messiaen. Υπάρχει αυτή η εσκεμμένη, με πολλή προσοχή και ακρίβεια διατυπωμένη σημειογραφία στα

⁵⁹ Cochran (2014, σσ. 520-521)

⁶⁰ Messiaen, O., & Samuel, C. (1994). *Music and color: Conversations with Claude Samuel* (σσ. 33, 155). Portland, Or: Amadeus Press.

κελαηδίσματα των πουλιών στο μουσικό του υλικό, που έρχεται σε αντίθεση με την ελευθερία των πουλιών. Όπως είναι και η ανθρώπινη αγάπη μπροστά στην θεϊκή αγάπη, όπως και ο χρόνος μπροστά στην αιωνιότητα. Τα κελαηδίσματα στον Messiaen είναι απόδειξη της ύπαρξης του Θεού. Του Θεού που είναι τα πάντα γύρω μας. Τα όσα έχει δημιουργήσει η φύση. Όχι με την θρησκευτική έννοια της λέξης (αν και στα έργα του υπάρχουν θρησκευτικοί συμβολισμοί). Για τον συνθέτη τα πουλιά συμβολίζουν την ύπαρξη του Θεού, συμβολίζουν την φωνή της φύσης, συμβολίζουν ακριβώς αυτό που θα ήθελε να πετύχει στη γη. Είναι για αυτόν η απόδειξη της αιώνιας τελειότητας και της απόλυτης ελευθερίας.⁶¹ «Περπατάμε, πετάει. Κάνουμε πόλεμο, τραγουδάει».⁶² Η πραγματική μουσική είναι η ίδια η φύση και οι ήχοι της.

«Για εμένα...η μόνη πραγματική μουσική ήταν πάντα η ύπαρξη των ήχων της φύσης» ⁶³

4.5. Toru Takemitsu/*Arc for piano and orchestra*

Ένας ακόμη συνθέτης που η φύση άσκησε έντονη επιρροή στη ζωή και το έργο του είναι ο Toru Takemitsu. Είχε μεγάλη περιέργεια για το φυσικό περιβάλλον και τον τρόπο που αυτό εξελίσσεται: «Σε όλα τα όντα υπάρχει ένας ενιαίος καθολικός χώρος όπου ο Rilke το ονόμασε *Weltinnerraum* [εσωτερικός-κόσμος-χώρος]. (Ίσως δεν είναι μόνο τα δέντρα που μας κάνουν να συνειδητοποιούμε αυτόν τον εσωτερικό χώρο). Τα ακίνητα, δείχνουν ότι αναπαύονται με τα χέρια, τις παλάμες, τα δάχτυλα - όπως ο Βούδας».⁶⁴ Ακόμα ο Takemitsu πολλές φορές εκφράζει και μια οικολογική συνείδηση: «[...] τα δέντρα υπάρχουν πέρα από το θέλημα του Θεού και την ανθρώπινη σοφία. Ωστόσο, ο εγωισμός των ανθρώπων μπορεί να τα καταστρέψει. Και αυτή η χαρούμενη και οικεία σχέση των ανθρώπων με τα δέντρα πρόκειται να χαθεί. Δεν έχει σημασία πόσο προστατευμένο είναι το μέρος που μεγαλώνουν, χωρίς να επιβεβαιώνουν την παρουσία τους, τα δέντρα συγκεντρώνουν την αυτο-έκφραση, δημιουργώντας τις δικές τους σύνθετες

⁶¹ Kraft, D. (2000). *Birdsong in the Music of Olivier Messiaen* (σελ. 354). Middlesex University.

⁶² Goléa, A. (1960). *Rencontres avec Olivier Messiaen* (σελ. 19). Paris: René Julliard.

⁶³ Kraft (200, σελ. 355)

⁶⁴ Takemitsu, T., Kakudo, Y., & Glasow, G. (1995). *Confronting silence: Selected writings* (σελ. 132). Berkeley, Calif: Fallen Leaf Press.

μορφές. Είναι δέντρα, μόνο δέντρα - μια παθητική ύπαρξη χωρίς δόλο. Όμως η μικρή γνώση του ανθρώπου το ξεχνά αυτό».⁶⁵

«Άνθρωποι και δέντρα για ανθρώπους και δέντρα. Άνθρωποι και δέντρα – αυτή η φευγαλέα στιγμή. Τόσος λίγος χρόνος για τους ανθρώπους και τα δέντρα».⁶⁶

Ο Takemitsu συνέδεε τη μουσική και τον ήχο με το νερό. «Αισθάνομαι ότι το νερό και ο ήχος είναι παρόμοιοι. Το ανθρώπινο μυαλό συλλαμβάνει το νερό, μια ανόργανη ουσία, σαν να ήταν ζωντανή και οργανική. Και ήχος, ο οποίος τελικά συνίσταται μόνο σε φυσικές δονήσεις που παράγουν ηχητικά κύματα (ένας μυστικός κώδικας για τη γλώσσα!), κάποιες φορές φαίνεται να προκαλεί διάφορα συναισθήματα μέσα μας».

«Γνωρίζουμε το νερό μόνο στις παροδικές του μορφές - βροχή, λίμνη, ποτάμι ή θάλασσα. Η μουσική είναι σαν ένα ποτάμι ή μια θάλασσα. Όπως πολλά διαφορετικά ρεύματα δημιουργούν αυτούς τους ωκεανούς, έτσι η μουσική εμβαθύνει στη ζωή μας με μια διαρκώς μεταβαλλόμενη επίγνωση».⁶⁷ Ο Takemitsu μάλιστα αναφέρει πως έχει χρησιμοποιήσει το νερό στα έργα του ως μέσο ενεργοποίησης του μουσικού υλικού. Αναφέρεται κυρίως στην ευαισθησία των glissandi που δημιουργούνται από τη ροή του νερού. Αντιλαμβάνεται τη μουσική φόρμα σαν ένα είδος υγρής μορφής όπως το νερό:

«Εύχομαι οι μουσικές αλλαγές να είναι τόσο σταδιακές όσο οι παλίρροιες».⁶⁸

Πέρα από το υγρό στοιχείο που συνδέεται με πολλά από τα έργα του συνθέτη, υπάρχει και μία ακόμη ιδιαιτερότητα στη διασύνδεση μουσικής και φύσης. Ο Takemitsu παραλλήλιζε τη μουσική του με τους Ιαπωνικούς κήπους και την ιδιαίτερη αρχιτεκτονική τους: «Η μουσική μου είναι σαν ένας κήπος, και εγώ είμαι ο κηπουρός». Η μουσική του ήταν βαθιά συνδεδεμένη με τη φύση, όπως και η Ιαπωνική κουλτούρα είναι βαθιά συνδεδεμένη επίσης. Ως προς τη σύνθεση, ο Takemitsu αναφέρει πως «Όποτε συνθέτω, ωστόσο, θέλω ειλικρινά να ασχοληθώ και να μάθω από τους ακριβείς μηχανισμούς και το θαυμάσιο σύστημα της φύσης. Αυτή η στάση δεν αλλάζει. Νομίζω πως η μουσική πρέπει να αφυπνίσει το

⁶⁵ Takemitsu, Kakudo, & Glasow (1995, σελ. 133)

⁶⁶ Takemitsu et al. (1995, σελ. 134)

⁶⁷ Takemitsu et al. (1995, σελ. 136)

⁶⁸ Takemitsu et al. (1995, σελ. 136)

φυσικό συναίσθημα μέσα μας, μια εξαιρετικά αισθηματική διαδικασία. Η μουσική δεν είναι απλώς νότες στο χαρτί. Ξεκινά με μια ενεργή ακρόαση ήχου. Και η ικανότητα να ακούμε διαφορετικά συναισθήματα στον ήχο είναι η ουσία της σύνθεσης». ⁶⁹

Ο ίδιος στο ημερολόγιό του αναφέρει πως η μουσική θα πρέπει να έχει βαθιά σχέση με τη φύση. Άλλοτε ήπια σχέση και άλλοτε έντονη. Αν και η μουσική του Takemitsu είναι επηρεασμένη από τα φυσικά τοπία - απελευθερωμένα από την ανθρώπινη ύπαρξη στοιχείο που παρατηρείται στις συνθέσεις του - ο ίδιος δεν θεωρούσε πως η μουσική υπάρχει για να περιγράψει ένα φυσικό τοπίο. Δεν θεωρούσε την ανθρώπινη ύπαρξη και τη φύση ως αντικρουόμενα στοιχεία αλλά ως αλληλένδετα. Τον ενθουσίαζε η όμορφη και η άσχημη πλευρά της ανθρώπινης ύπαρξης. Στο ημερολόγιό του αναφέρει πως εάν υπάρχει ένας ζωντανός ήχος, θα υπάρχει στη μουσική σύνθεση και μία τάξη εκ φύσεως. Γι' αυτό και το κελήνδισμα των πουλιών μας φαίνεται κάτι τόσο όμορφο. Είναι ένας ζωντανός, φυσικός ήχος. Υπάρχει ένα ακόμη κεφάλαιο στο ημερολόγιο του Takemitsu όπου περιγράφει τη βόλτα του στο δάσος στο ηφαίστειο Kilauea μαζί με τον John Cage και από την περιγραφή του φαίνεται πόσο επηρεασμένος και μαγεμένος ήταν από τη φύση: «Εκεί σε αυτό το δάσος ένιωσα πως τα πράγματα γύρω μου δεν ήταν μέρος ενός αντικειμενικού κόσμου. Ήμουν ήδη μέρος αυτών των πραγμάτων. Άλλαξα. Αν έγερνα σε ένα σάπιο δέντρο ένιωθα το δέρμα μου να γίνεται καφέ, καλυμμένο με χνούδια. Αν άγγιζα τα φύλλα του θα γινόμουν πράσινο».

«Κάτω από τη σκιά των σκοτεινών δέντρων οι ανθισμένες ορχιδέες φάνηκαν να προέρχονται από έναν άλλο κόσμο. Φαντάστηκα ότι καταλάβαινα τη γλώσσα των πουλιών. Τα πάντα αλλάζουν (Ever-changing things)...τα τραγούδια των πουλιών δεν επαναλαμβάνονται ποτέ...φωτεινές πορφυρές ορχιδέες...βροχή...άνεμος...και μετά...». ⁷⁰

Ιδιαίτερη αναφορά πρέπει να γίνει στο μεγάλο ενδιαφέρον που επεδείκνυε ο συνθέτης για τους κήπους του Musō Zen. Οι συγκεκριμένοι κήποι είχαν μια κυκλική ιδιομορφία και μέσα σε αυτούς τους κήπους κανείς έχει την επιλογή να περπατάει ελεύθερα και όχι σε προκαθορισμένη διαδρομή. Τέτοιοι κήποι έχουν μια ιδιαίτερη αρχιτεκτονική. Στο κέντρο υπάρχει μια λίμνη και γύρω από τη λίμνη εκτείνονται πολλά μονοπάτια. Οι κήποι περιέχουν γέφυρες, μικρά νησιά, λόφους, δέντρα, παγκάκια κ.ο.κ.. Κανείς μπορεί να περιπλανηθεί ελεύθερα σε οποιοδήποτε σημείο του κήπου επιθυμεί και σαφώς οι εμπειρίες του καθενός και η άποψή του για τον κήπο διαφέρουν. Ο καθένας έχει μια δική του προσωπική εμπειρία. Κατά τον Mark Hutchinson οι κήποι βασίζονται σε βασικά αντικείμενα τα οποία

⁶⁹ Takemitsu et al. (1995, σελ. 129)

⁷⁰ Takemitsu et al. (1995, σελ. 44)

εναλλάσσονται καθώς περπατάμε γύρω τους και τα παρατηρούμε. Το ενδιαφέρον, προσθέτει, δεν είναι να φθάσουμε σε έναν προορισμό αλλά να παρατηρήσουμε τις αλλαγές που συμβαίνουν σε εμάς τους ίδιους και την αντίληψή μας όταν η θέση μας στο περιβάλλον γύρω μας αλλάζει. *«Ο μόνος τρόπος να έχει κανείς την ισορροπία της μορφής του (κήπου) είναι να εισέλθει σε αυτόν και να τον διασχίσει με ένα βήμα τη φορά».*⁷¹

Αυτή λοιπόν, η κυκλική αρχιτεκτονική των κήπων και οι ελευθερίες τους είναι που οδήγησαν τον Takemitsu στη δημιουργία ενός δικού του τρόπου γραφής τού μουσικού κήπου που αντικατοπτρίζουν τα φανταστικά ηχητικά τοπία της μουσικής του. Ο ίδιος αναφέρει για τους Ιαπωνικούς κήπους *«Λατρεύω τους κήπους. Δεν απορρίπτουν τους ανθρώπους. Εκεί μπορεί κανείς να περπατήσει ελεύθερα, να σταματήσει για να δει ολόκληρο τον κήπο ή να κοιτάξει ένα μόνο δέντρο. Φυτά, βράχια και άμμος δείχνουν αλλαγές, συνεχείς αλλαγές».*⁷² Ο Takemitsu αναφέρει πως η αισθητική που ήθελε να αποτυπώσει στη μουσική του ήταν *«το περίφημο τοπίο του ιαπωνικού κήπου που έχει ποικιλία πτυχών, όλα είναι σε αρμονία χωρίς καμία λεπτομέρεια υπερβολικά ισχυρή. [...] μπορούμε να σκεφτούμε την ορχήστρα ως έναν κήπο, κυρίως ως έναν κήπο για περίπατο. [...] Σε έναν τέτοιο κήπο τα πράγματα λάμπουν στο φως του ήλιου, γίνονται σκοτεινά όταν υπάρχει συννεφιά, αλλάζουν χρώμα στη βροχή και αλλάζουν μορφή στον άνεμο. Αυτός είναι ο τρόπος που εύχομαι να είναι η ορχήστρα μου. Θέλω να αντιμετωπίσω την ορχήστρα με τη δική μου έκφραση, να δημιουργήσω τον δικό μου πολλαπλά ρυθμισμένο μουσικό κήπο πολλαπλών που εξακολουθεί να αντανακλά έναν καλύτερο κόσμο».*⁷³

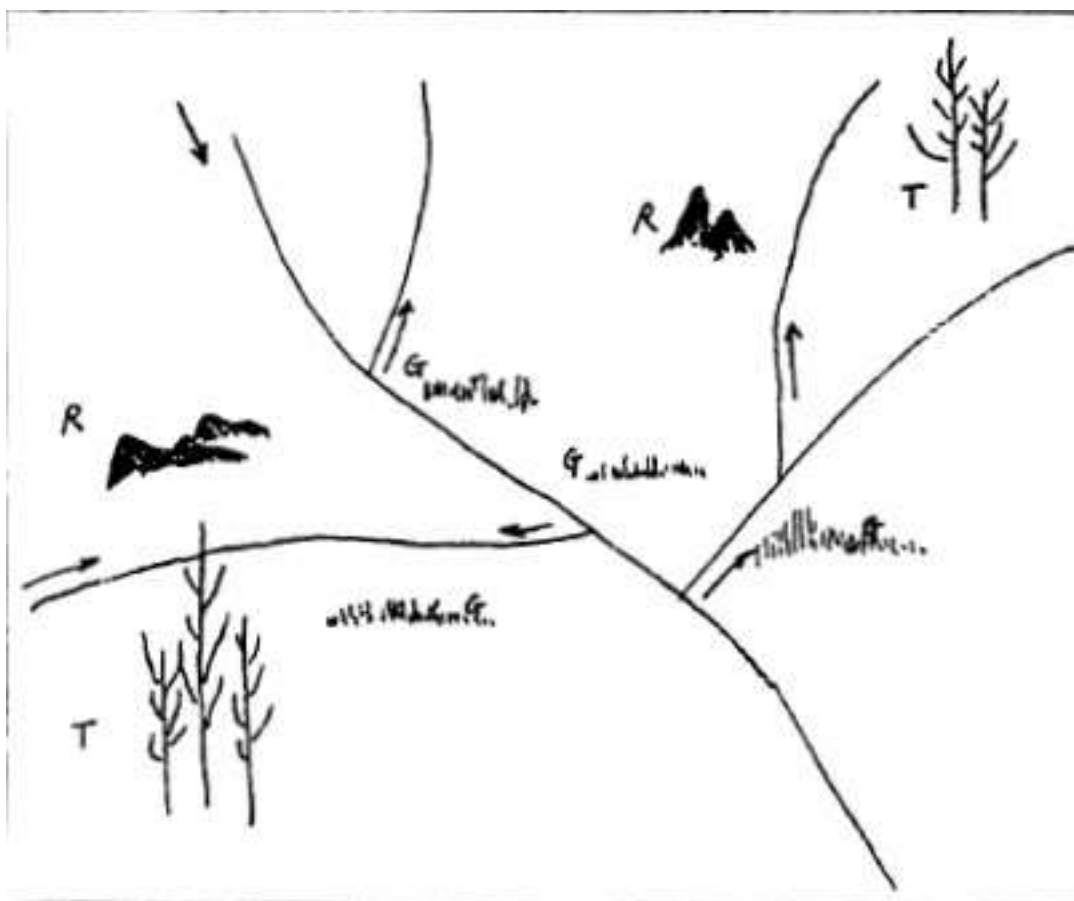
Επιπλέον, ο Takemitsu αναφέρει πως *«μερικές φορές η μουσική μου ακολουθεί το σχεδιασμό ενός συγκεκριμένου, ήδη υπάρχοντος κήπου. Μερικές φορές μπορεί να ακολουθεί το σχεδιασμό ενός φανταστικού κήπου που έχω σχεδιάσει. Ο χρόνος στη μουσική μου μπορεί να ειπωθεί ως η διάρκεια της βόλτας μου σε αυτούς τους κήπους. Έχω περιγράψει την επιλογή των ήχων μου: τους τρόπους και τις παραλλαγές τους, και τα εφέ με τις αποχρώσεις τους, για παράδειγμα. Αλλά είναι ο κήπος που δίνει στις ιδέες φόρμα».*⁷⁴

⁷¹ Hutchinson, M.A. (2014). Dreams, Gardens, Mirrors: Layers of Narrative in Takemitsu's Quotation of Dream. *Contemporary Music Review*, σελ. 14.

⁷² Takemitsu et al. (1995, σελ. 116)

⁷³ Takemitsu et al. (1995, σελ. 124)

⁷⁴ Takemitsu et al. (1995, σελ. 126)



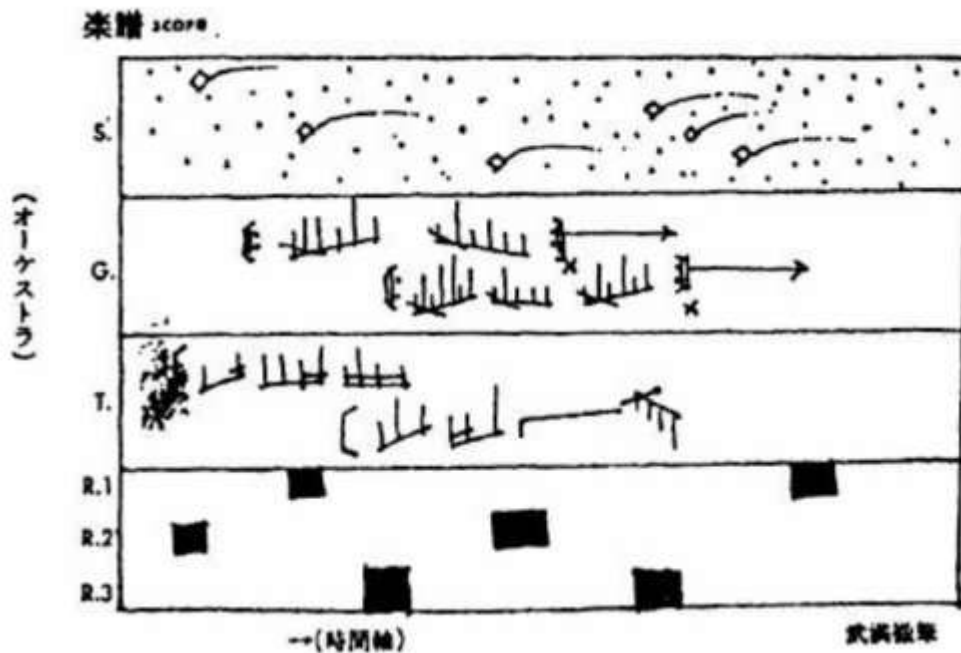
Παρ. Α. 4. Σχεδιάγραμμα ενός μουσικού Ιαπωνέζικου κήπου του Toru Takemitsu⁷⁵

Το έργο του συνθέτη *Arc* είναι ένα από τα πρώτα του έργα που είναι εμπνευσμένα από τους Ιαπωνικούς κήπους. Συγκεκριμένα, κατά τον ίδιο, ο κήπος που περιγράφει στο *Arc* είναι αυστηρά δομημένος και τον παρομοιάζει με τους κήπους στο παλάτι Katsura Detached ή με τον Saihōji Temple στο Kyoto.⁷⁶ Ενώ ο Takemitsu αναφέρει πως «με τον ίδιο τρόπο που τα φυτά και η άμμος υπάρχουν σε ένα συγκεκριμένο χώρο στον δικό τους χρόνο, αλλάζοντας με το κλίμα και την εποχή, και ότι ολόκληρος ο κήπος επηρεάζεται από την εναλλαγή της μέρας σε νύχτα, έτσι οι μουσικές πτυχές αλλάζουν σε αυτό το κομμάτι». Εδώ η ορχήστρα είναι χωρισμένη σε τέσσερις ομάδες από σόλο όργανα (ξύλινα πνευστά, έγχορδα, χάλκινα πνευστά και κρουστά). Η κάθε ομάδα οργάνων έχει αναλάβει και από έναν ρόλο (Παρ.Α.5).⁷⁷

⁷⁵ Takemitsu et al. (1995, σελ. 126)

⁷⁶ Takemitsu et al. (1995, σελ. 119)

⁷⁷ Takemitsu et al. (1995, σελ. 117)



Παρ. Α.5. Δομή του Arc

Για παράδειγμα τα έγχορδα αναπαριστούν την άμμο και τη λάσπη, δύο βασικά στοιχεία του συγκεκριμένου κήπου, δημιουργώντας ένα σταθερό ηχόχρωμα. Αυτός ο σταθερός ήχος των εγχόρδων για τον Takemitsu λειτουργεί «με παρόμοιο τρόπο με τον μετα-γαλαξία που περιβάλλει τον πλανήτη μας. Πρακτικά τα έγχορδα είναι εκεί, πάντα ηχούν, αντιπροσωπεύοντας την αιωνιότητα και το άπειρο». Τα έγχορδα αντιπροσωπεύουν τη γη (λάσπη-άμμος). Κατά τον Takemitsu ο συγκεκριμένος κήπος περιέχει «βράχια και πέτρες τα οποία συμβολίζουν τη θάλασσα ή το σύμπαν».⁷⁸

Ενώ οι πέτρες έχουν έναν αμετάβλητο χαρακτήρα, ο οποίος εναλλάσσεται από την κάθε οπτική γωνία. Η απεικόνιση των δέντρων στο έργο, από την άλλη μεριά, κινείται με έναν απροσδιόριστο ρυθμό, σταδιακά. Τα σολιστικά μέρη των οργάνων αντιστοιχούν στο γρασίδι και τα λουλούδια, ως προς τα οποία η φόρμα του έργου μεταλλάσσεται γοργά. Παράλληλα, οι επανάληψεις στα σολιστικά μέρη πραγματοποιούνται σε μια «ετεροκυκλική χρονική σχέση».⁷⁹

Το σόλο πιάνο λειτουργεί ως ένας παρατηρητής που περπατάει στον κήπο. Ο ρυθμός εναλλάσσεται ανάλογα με τον εκάστοτε «περιπατητή»-εκτελεστή στο πιάνο. Ανάλογα με το σημείο του «κήπου» που θα επιλέξει να παρατηρήσει και τον χρόνο που θα χρειαστεί.

⁷⁸ Takemitsu et al. (1995, σσ. 114-115)

⁷⁹ Takemitsu et al. (1995, σελ. 93)

Οι ομάδες G & T (σόλο όργανα) είναι εύπλαστες και διαρκώς ο ρυθμός τους αλλάζει ανάλογα με τον ρυθμό του πιάνου. Η ομάδα G είναι χωρισμένη σε δύο υποομάδες. Στην ομάδα G1 κατατάσσονται το φλάουτο, το κλαρινέτο, το κόντραφαγκότο, το κόρνο, η άρπα, η μαρίμπα, τα κρουστά και το βιολί. Ενώ στην ομάδα G4 κατατάσσονται ξανά το φλάουτο, το όμποε, το μπάσο κλαρινέτο, το κόρνο, η τσελέστα, η κιθάρα, τα κρουστά και το βιολί. Ο κάθε εκτελεστής μπορεί να παίζει το μέρος του στο τέμπο που επιθυμεί πάντα όμως ακολουθώντας τον παρατηρητή - πιανίστα. Η ομάδα T έχει πιο ήπιο τέμπο με αργές αλλαγές (παρ. Α.5).⁸⁰

Όπως προαναφέρθηκε ο ρυθμός εναλλάσσεται και τα tempi στο έργο ποικίλουν. Ο μαέστρος, ο πιανίστας και οι σολίστες ακολουθούν το δικό τους tempo αλληλεπιδρώντας μεταξύ τους. Στο δεύτερο μέρος του *Arc*, για παράδειγμα, η ορχήστρα είναι χωρισμένη σε δύο ομάδες όπου η πρώτη έχει tempo ίσο με $h = 56$, ενώ η δεύτερη ακολουθεί το tempo $h = 84$. Τα δύο διαφορετικά tempi μεταξύ τους ακολουθούν την αναλογία 2:3, ως εκ τούτου το ένα σύστημα ακολουθεί το μέτρο των 2/4 και ισοδυναμεί με το μέτρο των 3/4 στο άλλο σύστημα και το μέτρο των 4/4 ισοδυναμεί επίσης με το μέτρο των 3/4 στη δεύτερη ομάδα οργάνων. Κατά τον Peter Burt, σε αυτό το σημείο του έργου υπάρχει μια συσχέτιση μεταξύ του διαστηματικού και του χρονικού στοιχείου. Από τη μια η ορχήστρα είναι χωρισμένη σε δύο ομάδες (διαστηματικό) ενώ από την άλλη για ένα χρονικό διάστημα οι δύο ομάδες ακολουθούν ένα διαφορετικό μέτρο (χρονικό). Ακόμα ο Burt αναφέρει πως στο πρώτο μέρος του *Arc-I pile*, ο Takemitsu φτιάχνει έναν κανόνα στα έγχορδα και μάλιστα με ένα σταδιακό *accelerando* το οποίο συμβαίνει στις μεμονωμένες φωνές με την υποδιαίρεση του ρυθμού σε σταδιακά μικρότερες αξίες. Μέσω όλων αυτών των διαφορετικών ρυθμικών διαιρέσεων ως αποτέλεσμα έχει να επιτυγχάνεται ένα «πολυσύνθετο πολυρυθμικό χάος το οποίο παρά την εσωτερική του δραστηριότητα παραδόξως μεταδίδει μια ορισμένη αίσθηση στάσης».⁸¹ Ο Takemitsu αναφέρει για τα διάφορα tempi του *Arc* πως μπορούν να συγκριθούν «με το τοπίο έξω από το παράθυρο του τρένου. Το πιο κοντινό τοπίο αλλάζει γρηγορότερα από τις σταδιακές μεταβαλλόμενες μακρινές όψεις. [...] Ως εκ τούτου αυτό είναι ένα έργο που αλλάζει μορφή στην κάθε παράσταση».⁸²

⁸⁰ Takemitsu et al. (1995, σελ. 119)

⁸¹ Burt, P. (2001). *The Music of Toru Takemitsu* (σσ. 274-275). Cambridge: Cambridge University Press.

⁸² Takemitsu et al. (1995, σελ. 119)

4.6. George Crumb

4.6.1. *An Idyll for the Misbegotten*

Στα έργα που έχει συνθέσει ο George Crumb με έμπνευση τη φύση, στοχεύει να αναδείξει την παρέμβαση του ανθρώπου σε αυτήν. Παραμένει βαθιά συνδεδεμένος με έργα του ποιητή Federico García Lorca και όπως αναφέρει ο Don Gillespie «Στην έντονη απλότητα και τις ζωηρές εικόνες των στοιχειωμένων ποιημάτων του Ισπανού, ο Crumb βρήκε λογοτεχνικά κίνητρα που φιλοξενούν ιδανικά το νέο μουσικό του στιλ [...] η ζωή, ο θάνατος, η αγάπη, η μυρωδιά της γης, οι ήχοι του ανέμου και της θάλασσας, η αθωότητα των παιδιών, η παγωμένη φύση του χρόνου, η διαχρονική παρουσία του κακού στον κόσμο».⁸³ Εμπνευσμένος από συνθέτες όπως ο Debussy και ο Bartok οι οποίοι, όπως προαναφέρθηκε, έχουν δεχτεί επιρροές στα έργα τους από το στοιχείο της φύσης, ο Crumb αναφέρει για τους δύο αυτούς αγαπημένους του συνθέτες: «ο Debussy είναι γεμάτος φύση», ενώ περιγράφει τη μουσική του Bartok ως «εκκλήσεις αγάπης της φύσης – της φύσης στη μουσική».⁸⁴ Ως συνθέτης και ως άνθρωπος θα μπορούσαμε να πούμε πως έχει μια βαθιά οικολογική συνείδηση ως προς το περιβάλλον και την παρεμβολή του ανθρώπου σε αυτό. Ο Crumb εκφράζει ένα περιβαλλοντικό «άγχος» το οποίο προκύπτει από την εύλογη συνειδητοποίηση των καταστροφών ως αποτέλεσμα της βιομηχανοποίησης και της αστικοποίησης. Εκφράζει μια ανησυχία για την καταστροφή της γης στα χέρια της ανθρωπότητας. Στοιχείο που εκφράζεται στα έργα του.

Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το έργο του *An Idyll for the misbegotten*. Κατά τον Gillespie «Το *An Idyll for the misbegotten* δείχνει τις οικολογικές ανησυχίες του Crumb».⁸⁵ Ο ίδιος ο συνθέτης στην αρχή της παρτιτούρας τού *An Idyll for the misbegotten* αναφέρει: «Πιστεύω ότι το «*misbegotten*» περιγράφει καλά τη μοιραία και μελαγχολική κατάσταση του είδους «*homo sapiens*» αυτή τη στιγμή στο χρόνο. Η ανθρωπότητα έχει γίνει όλο και πιο «νόθα» στον φυσικό κόσμο των φυτών και των ζώων. Η αρχαία αίσθηση της αδελφοσύνης με όλες τις μορφές ζωής (τόσο έντονα εκφρασμένη στην ποίηση του Αγίου Φραγκίσκου της Ασίζης) σταδιακά και αδιάκοπα διαβρώνεται και κατά συνέπεια

⁸³ Gillespie, D. (2005). George Crumb: A Personal Reflection. *George Crumb and the Alchemy of Sound: Essays on His Music*. Στο. S. Bruns, O. B. Amots, and M. D. Grace (eds). Colorado Springs (σελ. 273). Colorado: Colorado College Music Press,

⁸⁴ Knowles, K. (2017). *A Broken Idyll: Post-Pastoralism in the Works of George Crumb*. Ανακτήθηκε 24 Φεβρουαρίου, 2021, από <http://journals.openedition.org/erea/5781>; DOI: <https://doi.org/10.4000/erea.5781>

⁸⁵ Gillespie (2005, σελ. 273)

βρίσκουμε τους εαυτούς μας μονάρχες ενός κόσμου που πεθαίνει. Συμμεριζόμαστε τη θερμή ελπίδα ότι η ανθρωπότητα θα αγκαλιάσει εκ νέου την «ηθική επιταγή» της νέας φύσης». ⁸⁶

Η λέξη του τίτλου “*misbegotten*” («νόθος») έχει μεγάλη σημασία για την κατανόηση του νοήματος του έργου. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί τη λέξη αναφερόμενος στον άνθρωπο και την αποξένωσή του από τη φύση, αυτή τη λανθάνουσα σχέση του με το περιβάλλον, αυτή τη δυσαρμονία του ανθρώπου με τη φύση που καθιστά τον άνθρωπο παράνομο στον κόσμο των φυτών και των ζώων. Ενώ η λέξη που χρησιμοποιεί *Idyll* (περίοδος γαλήνης) προτείνει την προσπάθεια αναμόρφωσης και επανασύνδεσης του ανθρώπου με το περιβάλλον. ⁸⁷ Κατά τον Robert C. Cook «Ο *Crumb* αναφέρεται ευθέως στο έργο του Φραγκίσκο “*Laudes creaturarum*”, γνωστό ως “*Canticle of the Sun*”, στο οποίο ο μοναχός ευχαριστεί τον Θεό εξ ονόματος όλων των πλασμάτων για τον «αδελφό» ήλιο, άνεμο και φωτιά, «αδελφή» φεγγάρι, αστέρια και νερό και «μητέρα» γη. Στην «παρούσα στιγμή» στην οποία αναφέρεται ο *Crumb*, το ηλιακό σύστημα, ο καιρός, η φωτιά, η Γη και τα νερά της δεν είναι πλέον οικογένεια αλλά πόροι. Οι οργανισμοί με τους οποίους μοιραζόμαστε τη Γη δεν είναι πια αδελφια, αλλά η άγρια ζωή που πρέπει να διαχειρίζεται. Η λέξη “*Idyll*” ανταποκρίνεται σε αυτήν την κατάσταση επικαλώντας τη «φωνή της φύσης» και προσκαλώντας τα μέλη του ακροατηρίου να ακούσουν αυτή τη φωνή διά μέσου του χάσματος που χωρίζει τώρα την ανθρωπότητα από τους συνανθρώπους μας που ζουν στη Γη». ⁸⁸

Με βάση την παραπάνω άποψη για το ίδιο έργο ο *Crumb* έχει προσθέσει πως «Το “*Idyll*” μου πρέπει να ακούγεται από μακριά, πάνω από μια λίμνη, ένα βράδυ με φεγγάρι τον Αύγουστο». ⁸⁹ Επισημαίνει λοιπόν μια απόσταση μεταξύ του ακροατηρίου από το χώρο της παράστασης υποδηλώνοντας με αυτόν τον τρόπο την αποξένωση του ανθρώπου από τη φύση και αυτή την απόσταση μεταξύ των δύο ενώ ταυτόχρονα με την φράση «[...] πάνω από μία λίμνη, ένα βράδυ με φεγγάρι του Αυγούστου» προκαλεί μία σύνδεση με τα φυσικά τοπία. ⁹⁰

Το *An Idyll for the Misbegotten* είναι γραμμένο για φλάουτο με ενίσχυση ήχου και κρουστά. Η επιλογή των οργάνων αυτών σαφώς και δεν αποτελεί τυχαία επιλογή. Το φλάουτο και τα τύμπανα για τον *Crumb* είναι «(ίσως σε σχέση με την αρχαία εθνική μουσική) αυτά τα όργανα που επικαλούνται ισχυρότερα τη φωνή της φύσης». Ακόμα, στα σχόλια προγράμματος του έργου ο *Crumb* αναφέρει πως «Το *An Idyll for the Misbegotten* προκαλεί το στοιχειωμένο θέμα του *Syrinx* του *Claude Debussy* (για σόλο

⁸⁶ Crumb, G. (1986). *An Idyll for the Misbegotten* [Sheet Music]. New York: C. F. Peters Corporation.

⁸⁷ Knowles (2017)

⁸⁸ Cook, R.C. (2017). *Nature’s Voice in Crumb’s An Idyll for the Misbegotten*. Ανακτήθηκε 18 Μαρτίου, 2021, από <https://mtosmt.org/issues/mto.17.23.1/mto.17.23.1.cook.php>

⁸⁹ Crumb (1986)

⁹⁰ Knowles (2017)

φλάουτο, 1912)».⁹¹ Για να κατανοήσουμε την επιλογή αυτή του συνθέτη να χρησιμοποιήσει το θέμα του *Syrinx* του Debussy θα πρέπει πρώτα να κατανοήσουμε την ιστορία πίσω από το έργο *Syrinx*. Είναι μια αναφορά στην αρχαία ελληνική μυθολογία όπου μια νύμφη με το όνομα Σύριγξ, προκειμένου να αποφύγει τον Θεό Πάνα, ο οποίος την ερωτεύθηκε, κατέφυγε στις όχθες του ποταμού, μεταμορφώθηκε σε καλαμιά και κρύφτηκε. Ο Θεός Πάνας οργισμένος έκοψε την καλαμιά αυτή σε κομμάτια για να φτιάξει τον αυλό του, σκοτώνοντας την αγαπημένη του.⁹² Ο Θεός Πάνας στην αρχαιότητα είναι συνυφασμένος με την πανίδα της φύσης, τους ανθρώπους και τα ζώα. Ο Crumb, παίρνοντας ως «δάνειο» το βασικό θέμα του έργου του Debussy, παραλληλίζει τη Νύμφη με τη φύση και τα ζώα, ενώ τον Θεό Πάνα τον παραλληλίζει με τους ανθρώπους οι οποίοι κατά έναν τρόπο «σκοτώνουμε» τη φύση. Το έργο ως εκ τούτου αποδίδει μια βία και καταστροφή που προκαλείται από την ανθρωπότητα στο φυσικό περιβάλλον.⁹³

Ο Crumb στην εισαγωγή του έργου έχει χρησιμοποιήσει ένα ποίημα του Ssu-K'ung Shu "*The moon goes down. There are shivering birds and withering grasses*" («Το φεγγάρι κατεβαίνει. Υπάρχουν ανατριχιαστικά πουλιά και μαραμένα χορτάρια»)⁹⁴ το οποίο ο φλαουτίστας απαγγέλλει παίζοντας. Η δράση αυτή συμβάλλει έντονα στη δραματουργία του έργου, ενώ κατά την Kristina Knowless, το κείμενο που χρησιμοποιεί ο συνθέτης, παρόλο που προκαλεί το πνεύμα της αρχαίας εποχής ωστόσο απεικονίζει και τη σκοτεινή εικόνα του κόσμου δημιουργώντας μία εικόνα αποσύνθεσης, αίσθηση που αντηχεί στο έργο σαν ένας θρήνος.⁹⁵

Εν κατακλείδι, ο Crumb, σε μια συνέντευξη για το *An Idyll for the misbegotten*, με τον Edward Strickland, αναφέρει πως οι άνθρωποι είναι σχεδόν παράνομοι, διαταράσσουν την ισορροπία του φυσικού συστήματος στη γη. Οι άνθρωποι αντιπροσωπεύουν τον κίνδυνο για τα άλλα έμβια όντα και, τελικά, θα είμαστε δολοφόνοι του εαυτού μας. Εξέχει η δήλωσή του πως το *Idyll* αποτελεί μια μουσική της φύσης.⁹⁶

⁹¹ Crumb (1986)

⁹² Λάμπιας, Γ. (1996). Σύριγξ. *Λεξικό του Αρχαίου Κόσμου: Ελλάδα-Ρώμη* (τόμος Δ, σελ. 604). Αθήνα: Δομή Α.Ε.

⁹³ Szoka, M., & Fesnak-Przybylska, E. (01 Ιανουαρίου, 2009). George Crumb - between reflection upon nature and contemplating it. *Interdisciplinary Studies in Musicology*, σελ.206.

⁹⁴ Crumb (1986)

⁹⁵ Knowles (2017)

⁹⁶ Strickland, E. (1991). *American composers: Dialogues on contemporary music* (σελ. 166). Bloomington: Indiana University Press.

4.6.2. Vox Balaenae

Ένα ακόμη έργο της ίδιας περιόδου, είναι το *Vox Balaenae*. Πρόκειται για ένα έργο που υποδηλώνει τη βαθιά ευσυνειδησία του συνθέτη για το φυσικό περιβάλλον, όπου αναπαρίστανται ήχοι της μεγάπτερης φάλαινας και της θάλασσας. Ο συνθέτης μάλιστα αναφέρει «όταν ακούμε ένα τραγούδι μιας φάλαινας, είναι δύσκολο να πιστέψουμε ότι ένας μόνο οργανισμός παράγει όλους αυτούς τους ήχους. Το εύρος της φάλαινας είναι εξαιρετικά φαρδύ, εκτείνεται από χαμηλούς τόνους «πεντάλ» σε υψηλές διαπεραστικές κραυγές. Τότε υπάρχουν και αυξημένα και πτωτικά *portamenti*, αντηχήσεις, χτύποι, κελαρύσματα, μπουρμπουλήθρες και άλλα εφέ». ⁹⁷ Ο Crumb στις οδηγίες της παρτιτούρας αναφέρει πως ο κάθε εκτελεστής θα πρέπει να φοράει μια μαύρη μάσκα «Πραγματοποιώντας μια αίσθηση ανθρώπινης προβολής, θα συμβολίζουν τις ισχυρές απρόσωπες δυνάμεις της φύσης (φύση απάνθρωπη)». ⁹⁸ Κατά τον Gillespie το έργο απεικονίζει και υπαινίσσεται την πιθανότητα εξαφάνισης των έμβιων όντων. ⁹⁹

Και τα δύο προαναφερθέντα έργα γράφτηκαν σε μια περίοδο όπου υπήρξε έξαρση του περιβαλλοντικού κινήματος, λόγω της αύξησης του γενικού ενδιαφέροντος και της συνειδητοποίησης ως προς τη μόλυνση του περιβάλλοντος από τα ρυπογόνα και τις βιομηχανίες. Ο Crumb, σε μία συνέντευξή του στην Julie Hobbs, αναφέρει χαρακτηριστικά: «Και στα δύο κομμάτια συναισθανόμουν τόσο έντονα τον κίνδυνο της εξαφάνισης των φαλαινών, τη γη να εκφυλίζεται ή να απειλείται». ¹⁰⁰

Η μουσική για τον Crumb θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι ένας τρόπος ώστε ο άνθρωπος να έρθει πιο κοντά με το περιβάλλον και τη φύση: «Ίσως πολλά από τα περίπλοκα προβλήματα της σύγχρονης μουσικής θα μπορούσαν να τεθούν σε νέο φως αν θέλαμε να επαναφέρουμε την αρχαία ιδέα του ότι η μουσική είναι μια αντανάκλαση της φύσης. Αν και οι τεχνικές συζητήσεις είναι πάντα ενδιαφέρουσες για τους συνθέτες, υποψιάζομαι ότι οι πραγματικά μαγικές και οι πνευματικές δυνάμεις της μουσικής προκύπτουν από βαθύτερα επίπεδα της ψυχής μας. Είμαι βέβαιος ότι κάθε συνθέτης, από τα παιδικά του χρόνια, έχει αποκτήσει ένα «φυσικό ακουστικό» που παραμένει στο αυτί του για όλη του τη ζωή. Το γεγονός ότι γεννήθηκα και μεγάλωσα σε μια κοιλάδα των Απαλαχίων ποταμών σήμαινε ότι το αυτί μου ήταν εναρμονισμένο με μια παράξενη ακουστική. Νιώθω ότι αυτή η ακουστική

⁹⁷ Strinberg, R. (χ.χ.). Meta-Counterpoint in Vox balaenae. *George Crumb & the Alchemy of Sound*, σσ. 215-216.

⁹⁸ Crumb, G. (1972). *Vox Balaena: For Three Masked Players* [Sheet Music]. New York: C. F. Peters Corporation.

⁹⁹ Gillespie (2005), σελ. 273

¹⁰⁰ Hobbs, J. (2009). "Vox Crumb." *The Flutist Quarterly*

«δομήθηκε» στην ακοή μου, για να πω, και έτσι έγινε η βασική ακουστική της μουσικής μου. Φαντάζομαι ότι η όχθη του ωκεανού ή οι απέραντες πεδιάδες θα παράγουν μια εντελώς διαφορετική «κληρονομική» ακουστική. Με μια ευρύτερη έννοια, οι ρυθμοί της φύσης - μεγάλοι και μικροί, οι ήχοι του ανέμου και του νερού, οι ήχοι των πουλιών και των εντόμων-αναπόφευκτα βρίσκουν την αναλογία τους στη μουσική. Ύστερα, το τραγούδι της μεγάπτερης φάλαινας είναι ήδη ένα πολύ ανεπτυγμένο καλλιτεχνικό προϊόν: κανείς ακούει φράση-δομή, το αποκορύφωμα και την κατάπτωση, και ακόμη μια αίσθηση μεγάλης κλίμακας στη μουσική μορφή!». ¹⁰¹

Ο κατάλογος των έργων του 20^{ού} αιώνα όπου εμφανίζεται άμεση ή έμμεση αναφορά στο στοιχείο της φύσης είναι μακροσκελής και δεν αποτελεί τμήμα της παρούσης εργασίας η καταλογογράφησης του. Ενδεικτικά αναφέρονται τα ακόλουθα, καθώς καταδεικνύουν το εύρος της εμφάνισης αυτής, καθώς επίσης και τον πλουραλισμό ως προς την αισθητική τάση και τον υφολογικό χαρακτήρα των συνθετικών προσεγγίσεων.

- Gustav Holst - *The Planets op. 32* (1914-1916)
- Leoš Janáček - *Káťa Kabanová* (1921)
- Aaron Copland- *Appalachian Spring* (1944)
- Benjamin Britten - *Four Sea Interludes* (1945) από όπερα *Peter Grimes*
- Edison Denisov - *The Sun of Incas* (1964)
- Gérard Grisey- *Vagues, chemins, le soufflé* (1970-1972)
- Sofia Gubaidulina- *Sounds of the Forest* (1978)
- John Cage - *Litany for the Whale* (1980)
- Dmitri Smirnov- Συμφωνία No. 1 *The Seasons* (1980)
- Peteris Vasks - *Landscape with birds* (1980) / *Voices* (2001)
- Elena Firsova - *Spring sonata* (1982)
- Kaija Saariaho - *Six Japanese Gardens* (1994)
- Tristan Murail- *Le Lac* (2001)

¹⁰¹ Crumb, G. (1980). Music: Does It Have a Future? *The Kenyon Review*, 2(3), σελ. 119. Ανακτήθηκε 7 Μαρτίου, 2021, από <http://www.jstor.org/stable/4335131>

ΜΕΡΟΣ Β΄

Ανάλυση του έργου

5. Προσωπική προσέγγιση και Μακροδομή

Στο μέρος αυτό της εργασίας θα γίνει ανάλυση του έργου *The remains of a Storm* για ορχήστρα. Η κεντρική ιδέα που πλαισιώνει το έργο είναι ο κύκλος μιας καταιγίδας. Το έργο σκιαγραφεί διαδοχικά τέσσερα στάδια μιας καταιγίδας, από τη στιγμή πριν ξεσπάσει έως το πέρασμά της.

Είναι σημαντικό ωστόσο να δοθεί ένας ακριβής ορισμός της καταιγίδας ώστε να διασαφηνιστεί το στοιχείο της και να γίνει καλύτερη κατανόηση του έργου. Με την επιστημονική έννοια του όρου λοιπόν, η καταιγίδα είναι ένα μετεωρολογικό φαινόμενο που παρατηρείται στην ατμόσφαιρα και μάλιστα χαρακτηρίζεται ως ένα βίαιο φαινόμενο. Ένας ορισμός του όρου χαρακτηρίζει την καταιγίδα ως τη βίαιη ατμοσφαιρική διαταραχή που χαρακτηρίζεται από χαμηλή βαρομετρική πίεση, νέφη, βροχή, ισχυρούς ανέμους ενώ πολλές φορές παρατηρούνται βροντές και αστραπές. Κατά τη μετεωρολογική ορολογία μια καταιγίδα περιορίζεται σε έναν κυκλώνα με ισχυρό κέντρο χαμηλής πίεσης και δυνατούς ανέμους που κυμαίνονται από 103-117 χιλιόμετρα την ώρα.¹⁰²

Η διάρκεια ζωής μιας καταιγίδας αποτελείται από τρεις φάσεις: i. Φάση ανάπτυξης, ii. Φάση ωριμότητας, iii. Φάση διάλυσης.

i. Φάση ανάπτυξης: είναι η φάση κατά την οποία η αέρια μάζα με τους υδρατμούς αρχίζει να ανυψώνεται μέχρι που φτάνει στο *σημείο δρόσου* και ψύχεται. Έπειτα δημιουργούνται «σύννεφα κατακόρυφης ανάπτυξης» (cumulus) και εάν συνεχίσει να υπάρχει το ανοδικό ρεύμα τα σύννεφα μεγαλώνουν κατακόρυφα και εάν το ανώτερο τμήμα του νέφους φτάσει στο κατάλληλο υψόμετρο αρχίζει να παγώνει (cumulonimbus)

ii. Φάση ωριμότητας: είναι η φάση όπου η ανύψωση της αέριας μάζας σταματάει στην τροπόπαυση ενώ θερμοκρασία στο ύψος αυτό της ατμόσφαιρας ανεβαίνει και συνεπώς η αέρια μάζα δεν μπορεί να ανυψωθεί περαιτέρω καθώς συναντάει θερμότερα στρώματα. Στο στάδιο αυτό λοιπόν παρατηρούνται

¹⁰² Phillip, K. E. (2020, October 29). *Thunderstorm*. Ανάκτηση Απριλίου 19, 2021, από Encyclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/science/thunderstorm>

όλα τα έντονα φαινόμενα (βροντές, αστραπές, κεραυνοί) τα οποία προκύπτουν από την συνύπαρξη ισχυρών ανοδικών και καθοδικών ρευμάτων.

iii. Φάση διάλυσης: στη φάση αυτή η καταιγίδα κυριαρχείται μόνο από καθοδικά ρεύματα καθώς τα ανοδικά ρεύματα έχουν πλέον σταματήσει. Τότε όλη η μάζα της καταιγίδας ξεσπάει προς τα κάτω και αυτό γίνεται μέσω της βροχής.¹⁰³

Αξίζει να αναφερθεί για την καλύτερη κατανόηση του έργου πως τόσο κατά το προσυνθετικό στάδιο οργάνωσης του υλικού όσο και στο αρχικό στάδιο δημιουργίας του έργου οι φάσεις ζωής μιας καταιγίδας, με την επιστημονική τους έννοια, δεν είχαν ληφθεί υπόψιν. Ωστόσο, παράλληλα με τη σύνθεση του έργου ξεκίνησε και μια διαδικασία έρευνας ως προς τις εξωμουσικές αναφορές, στοιχείο που οδήγησε στην αντιστοίχιση κάποιων μερών του έργου με τις φάσεις ζωής μιας καταιγίδας. Ενδιαφέρον προέκυψε στον τρόπο με τον οποίον τα μέρη του έργου συνδέθηκαν με τις φάσεις ζωής της καταιγίδας, καθώς ο διαχωρισμός των μερών του έργου και ο παραλληλισμός τους με τα τέσσερα στάδια της καταιγίδας, που επιλέχθηκαν σε προσωπικό επίπεδο, λειτούργησαν κατευθείαν στην αλληλοσύνδεσή της.

Σε πρώτο επίπεδο ήταν θεμιτό αλλά και αναγκαίο για την ηχητική ολότητα του έργου, το έργο να χωριστεί σε τέσσερα μέρη καθένα από τα οποία θα απεικονίζει και μία πτυχή της καταιγίδας. Σε ένα δεύτερο επίπεδο ήταν επιθυμητό η καταιγίδα που θα πλαισιώσει το έργο, να αποτελείται από τέσσερα στάδια ώστε να αποτυπωθεί μία ομαλή και ολοκληρωτική πορεία του φαινομένου. Έτσι, το πρώτο μέρος του έργου αναφέρεται στο κλίμα της καταιγίδας πριν την άφιξη αυτής. Το δεύτερο μέρος αναφέρεται στο από φαινόμενο της καταιγίδας που πλέον έχει φτάσει με όλες τις ιδιότητές του (βροχή, βροντές κ.ο.κ.). Το τρίτο μέρος είναι το πέρασμα της καταιγίδας. Ενώ το τελευταίο μέρος είναι η συναίσθηση απουσίας της καταιγίδας και η ηρεμία της φύσης. Κρίθηκε αναγκαίο τα μέρη να είναι τέσσερα αντί για τρία, όσες και οι φάσεις ζωής της καταιγίδας, γιατί ήθελα να περιγράψω μουσικά στο τελευταίο μέρος την αίσθηση που ακολουθεί την εμφάνιση του φαινομένου, τόσο στη φύση όσο και στον παρατηρητή.

Το έργο λοιπόν αποτελείται από τέσσερα μέρη τα οποία είναι αλληλένδετα μεταξύ τους και αποδίδουν έναν περιγραφικό χαρακτήρα. Το κάθε μέρος επιχειρεί να απεικονίσει, μέσω των πολλαπλών ηχοχρωμάτων, τα διαφορετικά ηχοχρώματα αλλά και χρώματα που απεικονίζει η κάθε φάση ζωής της

¹⁰³ Kostigen, T.M. (2014). *Extreme Weather Survival Guide: Understand, Prepare, Survive, Recover*. Washington DC: National Geographic.

καταιγίδας. Πρόκειται για ένα κατ' εξοχήν ηχοχρωματικό έργο, το οποίο στοχεύει να αναδείξει το περιβάλλον που διαμορφώνεται κατά τη διάρκεια της καταιγίδας. Κυρίως, επιχειρεί να αναδείξει το ηχητικό περιβάλλον (τους ήχους της ήρεμης ή άγριας θάλασσας, τις αυξομειώσεις της βροχής, τους ήχους της βροντής κ.ο.κ.) αλλά και να συμβολίσει τα συναισθήματα που μπορεί να προκαλέσει μια «καταιγίδα» σε κάποιον αυτόπτη.

Ο λόγος που επιλέχθηκε το στοιχείο της καταιγίδας ως μέσο στη σύνθεση του έργου, είναι διότι υπήρξε ανάγκη το θέμα που θα πλαισιώνει το έργο, να απευθύνεται σε προσωπικούς προβληματισμούς και στόχους. Παράλληλα υπήρξε ανάγκη η εξωμουσική αναφορά του έργου να συνδέεται με τη μουσική και να αναδειχθεί μέσω αυτής. Ωστόσο αξίζει να αναφερθεί πως το έργο επιχειρεί να αναδείξει, κατά έμμεσο τρόπο, τα θετικά αλλά και τα αρνητικά χαρακτηριστικά μιας καταιγίδας. Τα χαρακτηριστικά λοιπόν, που συντελούν ένα τέτοιο φαινόμενο είναι πολλά, ενώ πέρα από τις ευεργετικές τους ιδιότητες στη φύση υποβόσκει μια άρρηκτη σύνδεση με τον ήχο. Η βροχή θα μπορούσαμε να αναφέρουμε πως είναι ένα ηχητικό φαινόμενο με έντονα ρυθμομελωδικά στοιχεία, που εν δυνάμει μπορεί να λειτουργήσει ως αφορμή, έμπνευση ή εργαλείο για τη συνθετική διαδικασία. Οι ήχοι της βροντής και των ανέμων επίσης. Όλα αυτά είναι στοιχεία που επιχειρεί να αναδείξει το συγκεκριμένο έργο και θα αναφερθούν εκτενώς στη συνέχεια.

Το κάθε μέρος χωρίζεται σε υποενότητες. Η βασική δομή του έργου είναι η εξής:

Μέρος Α

A1(εισαγωγή)→ μέτρα 1-31 / A2→ μέτρα 32-46 / A3→ μέτρα 47-72

Μέρος Β

B1→ μέτρα 73-98 / B2→ μέτρα 99-116 / B3→ μέτρα 117-151

Γέφυρα

Μέτρα 152-157

Μέρος Γ

Γ1→ μέτρα 158-168 / Γ2→ μέτρα 169-180 / Γ3→ μέτρα 181-191
--

Γέφυρα

Μέτρα 192-205

Μέρος Δ

Δ1→ μέτρα 206-218 / Δ2→ μέτρα 219-227 / Δ3→ μέτρα 228-235
--

Α΄ ΜΕΡΟΣ (μμ. 1-72)

Το έργο αρχίζει με το πρώτο μέρος να απεικονίζει το διάστημα πριν ξεσπάσει η καταιγίδα. Ως σημείο παρατήρησης επιλέχθηκε η ακροθαλασσιά, λόγω ενός έντονου παιδικού βιώματος. Κύρια προσδοκία είναι η περιγραφή της αίσθησης ενός παρατηρητή που παρατηρεί την καταιγίδα να ηχεί από μακριά καθώς αυτή πλησιάζει σταδιακά, ενόσω επικρατεί μία μουντή ατμόσφαιρα, στην οποία όμως υποβόσκει μια εσωτερική ένταση. Η θάλασσα είναι ήρεμη αλλά έχει και αυτή μια εσωτερική ένταση. Χρησιμοποιούνται ως επί το πλείστον ηχοχρωματικές τεχνικές, οι οποίες συμβάλλουν και στον διαχωρισμό του μέρους σε τρεις υποενότητες, όπως φαίνεται και στο παραπάνω σχεδιάγραμμα.

Η πρώτη υποενότητα (μμ. 1-31) λειτουργεί ως μια εισαγωγή όλου του έργου. Αποδίδει έναν ηχοχρωματικό χαρακτήρα αναγωγής στο περιγραφόμενο ηχοτοπίο, ώστε ο ακροατής να εισαχθεί σε μια «κατάσταση», να μεταφερθεί στο περιβάλλον της καταιγίδας και να προκληθεί η επιθυμητή ατμόσφαιρα. Η υποενότητα αυτή στοχεύει στην απομίμηση ήχων της φύσης και κυρίως της στάσιμης θάλασσας, του αέρα, των πουλιών και του ξερού εδάφους που αναμένει την καταιγίδα.

Η δεύτερη υποενότητα του μέρους αυτού (μμ.32-46), αποδίδει και αυτή έναν ηχοχρωματικό χαρακτήρα, όμως εδώ η καταιγίδα που περιγράφει το έργο αρχίζει να δομείται περισσότερο και να λαμβάνει μορφή. Η υποενότητα αρχίζει να χτίζει την εσωτερική ένταση που δομήθηκε στην εισαγωγή. Οι εκτεταμένες τεχνικές στα όργανα διατηρούνται και αναπτύσσονται. Μακροδομικά, το ήπιο περιβάλλον που υπήρξε στην εισαγωγή εδώ δημιουργεί μια εσωτερική ένταση.

Η επόμενη υποενότητα του πρώτου μέρους (μ. 47-72) αρχίζει να δομεί περισσότερο ένταση και να προετοιμάζει το ηχητικό περιβάλλον για το Β΄ μέρος. Εδώ, η καταιγίδα απεικονίζεται να πλησιάζει όλο και περισσότερο. Τα tremoli στα έγχορδα στοχεύουν να αναδείξουν τη βροχή η οποία πλέον πέφτει αδιάκοπα. Αυτή είναι και η κύρια εικόνα που επιχειρεί να αναδείξει η υποενότητα αυτή. Στόχος είναι το στοιχείο αυτό να το αισθανθούν οι ακροατές στο έπακρο.

Η σύνδεση ανάμεσα στο Α΄ μέρος και στις φάσης ζωής μιας καταιγίδας αντιστοιχεί με τη φάση της ανάπτυξης και της ωριμότητας. Η φόρμα, η ενορχήστρωση καθώς και οι τονικές περιοχές του μέρους μιμούνται τις δύο αυτές φάσεις. Η συνολική ενορχήστρωση του μέρους είναι ελεύθερη ενώ αξίζει να σημειωθεί πως η κάθε ομάδα οργάνων λειτουργεί αυτόνομα καθώς η κάθε ομάδα μιμείται διαφορετικά στοιχεία της καταιγίδας. Με αυτόν τον τρόπο επιχειρείται η δημιουργία μίας ηχητικής επιφάνειας που αντιστοιχεί στο ηχητικό περιβάλλον της καταιγίδας. Κατ' αντιστοιχία λειτουργούν και τα διαρκώς επαναλαμβανόμενα μοτίβα που διαρκώς εμφανίζονται στην κάθε ομάδα οργάνων

απεικονίζοντας τα στοιχεία που συντελούν μια καταιγίδα. Όλο το πρώτο μέρος επιχειρεί να δημιουργήσει ένα ηχητικό φάσμα που στοχεύει στην απεικόνιση της ηχούς της βροντής, της βροχής, των αέρηδων και των πουλιών, προμηνύοντας με αυτόν τον τρόπο την επερχόμενη καταιγίδα.

Β' ΜΕΡΟΣ (μμ. 73-151)

Το Β' μέρος του έργου λαμβάνει χώρα τη στιγμή που η καταιγίδα έχει πλέον ξεσπάσει. Στόχος του μέρους είναι τόσο οι ακροατές όσο και οι εκτελεστές να αισθανθούν πως βρίσκονται μέσα στο ίδιο το φαινόμενο και το απαρτίζουν. Στο μέρος αυτό τα ηχοχρώματα του προηγούμενου μέρους δυναμώνουν όλο και περισσότερο και αναπτύσσονται διαρκώς. Οι εικόνες που σκιαγραφούνται είναι αυτές της δυνατής θάλασσας με τα διαρκώς μεταβαλλόμενα κύματα που ξεσπάνε στην ακτή, των αέρηδων που όλο και περισσότερο δυναμώνουν, της αστραπής και της βροντής που πλέον πέφτουν αδιάκοπα σε όλο το τοπίο και όχι σε απόσταση καθώς και της αδιάκοπης ροής της βροχής.

Η πρώτη υποενότητα (μμ. 73-98) είναι αρκετά εκτενής και η πιο λυρική όλου του μέρους. Κάτι που έρχεται σε αντίθεση με τα χαρακτηριστικά που απαρτίζουν το Β' μέρος, όπως προαναφέρθηκε. Ο λόγος που η ενότητα αυτή αναπαράγει μια λυρικήτητα εκπορεύεται από τον στόχο να δοθεί στο στοιχείο της καταιγίδας ένας χαρακτήρας «αθωότητας», καθώς ήταν θεμιτό να καταγραφεί όχι τόσο η βίαιη πλευρά της όσο η γαλήνια μορφή της, μέσω της μουσικής. Παράλληλα, θεμιτό ήταν το στοιχείο της καταιγίδας να παρουσιαστεί ως ένα καθαρό και αγνό στοιχείο. Ένα στοιχείο που συμβάλει στην ευφορία της γης. Στοιχείο ζωτικής σημασίας για τη φύση, για την κίνηση του νερού και για να ευδοκιμήσει κάθε ζωντανό ον. Υπήρξε λοιπόν η ανάγκη να παρουσιαστεί και αυτή η πτυχή της καταιγίδας. Ωστόσο, πέρα από τις πρακτικά και κυριολεκτικά σημαντικές ιδιότητες της βροχής, η υποκρύπτουσα σκέψη της σύνθεσης του μέρους αυτού, ήταν να γίνει, με τη μεταφορική έννοια του όρου, μια αναφορά στις θετικές ιδιότητες της καταιγίδας με τη μουσική να λειτουργεί σαν ένας συμβολισμός. Λαμβάνοντας υπόψιν αυτή την πτυχή της καταιγίδας έγινε αντιληπτό πως κατά τη διάρκεια μιας καταιγίδας όλα μεταλλάσσονται. Τα πάντα ρέουν ενώ υπάρχει ελπίδα για μια αλλαγή ύστερα από το πέραςμα της. Ένα νέο ξεκίνημα ή ακόμα περισσότερο μια αναγέννηση. Σαν η βροχή να «ξεπλένει» κάθε πόνο και έγνοια, λειτουργώντας σαν κάθαρση κάθε αμαρτίας και πόνου.

Η δεύτερη υποενότητα (μμ. 99-116) είναι η πιο σύντομη και επιχειρεί να αναδείξει τα πολλαπλά αιφνιδιαστικά ξεσπάσματα της καταιγίδας. Ουσιαστικά πρόκειται για μία εσωτερική γέφυρα που συνδέει την πρώτη με την τρίτη υποενότητα ώστε να συντελεστεί μία ομαλή μετάβαση. Σκοπός εδώ

είναι να επιτευχθεί μια ολοκληρωμένη μουσική αποτύπωση του φαινομένου της καταιγίδας. Κυρίως η υποενότητα αυτή επιχειρεί να αναπαραστήσει πιστά μία παλέτα ηχοχρωματικών εικόνων και σκηνών της καταιγίδας. Μια εξέχουσα εικόνα είναι η αναπαράσταση των σταγόνων της βροχής που πέφτουν στη θάλασσα και παρασυρόμενες από αυτήν, εμπλέκονται στα κύματα που εκτονώνονται στην ακτή. Επιπλέον, εικόνες αιφνιδιαστικών αστραπών και βροντών επίσης σκιαγραφούνται και σαφώς το στοιχείο του παλλόμενου αέρα που διαρκώς διογκώνεται. Η ύπαρξη μιας εσωτερική γέφυρας, ήταν αναγκαία για την ολοκληρωμένη, πιστή αναπαράσταση του ηχητικού αλλά και εικονικού κλίματος της καταιγίδας.

Η τελευταία υποενότητα του Β' μέρους (μμ. 117-151) αποδίδει περισσότερο ένταση καθώς επιχειρεί να αναδείξει τον δυναμικό χαρακτήρα όλου του μέρους. Εδώ, στόχος είναι να συμβολιστεί μουσικά η αντίθετη πτυχή της καταιγίδας. Η καταιγίδα λοιπόν, παρουσιάζεται από τη βίαιη πλευρά της. Μια καταιγίδα που πέρα από τα ευεργετικά της «δώρα» φέρει και καταστροφές. Καταστρέφει ζωές, σπίτια, δέντρα και τα μεταβάλλει όλα, όχι πάντα με θετικό αντίκτυπο. Με τη μεταφορική έννοια της «καταιγίδας» ένα τέτοιο γεγονός καταστρέφει ζωές, κάνοντας έναν έμμεσο υπαινιγμό και στην απώλεια ενός ατόμου. Κάτι που μπορεί να θεωρηθεί σαν «καταιγίδα». Η ενότητα λοιπόν αρχίζει σε ένα ήπιο ηχητικό περιβάλλον. Αν και η αρχή της υποενότητας έρχεται σε αντίθεση με την πτυχή της καταιγίδας που προαναφέρθηκε, ωστόσο υπήρξε ανάγκη να δομηθεί με τέτοιο τρόπο ώστε να υπάρξει μια ομαλή μετάβαση στις ενότητες .

Όλο το Β' μέρος αντιστοιχεί και αποτυπώνει την τελευταία φάση ζωής μιας καταιγίδας, όπως προαναφέρθηκε στην αρχή της ενότητας, δηλαδή τη φάση της διάλυσης κατά την οποία η καταιγίδα κυριαρχείται μόνο από καθοδικά ρεύματα και η μάζα της ξεσπάει προς τα κάτω μέσω της βροχής.

Γέφυρα (μμ. 152-157)

Η γέφυρα ουσιαστικά λειτουργεί ως μια αποφόρτιση του προηγούμενου μέρους και μια ομαλή μετάβαση στο επόμενο. Εδώ λαμβάνει μέρος και το τελικό ξέσπασμα της καταιγίδας. Μέσω της ηχούς τής καταιγίδας σταδιακά πραγματοποιείται η μετάβαση στο επόμενο μέρος. Το βίαιο κλίμα της καταιγίδας ομαλά μεταπλάθεται σε ένα ονειρικό κλίμα και σταδιακά η ένταση της βροχής συσσωρεύεται στο έδαφος και αναδύεται στο περιβάλλον της φύσης. Ωστόσο, οι γρήγορες ασταθείς μεταβολές του αέρα επικρατούν ακόμα μόνο που τοποθετούνται σε ένα ήπιο περιβάλλον και ομαλά

χάνονται. Επιπροσθέτως, ένα εξέχον στοιχείο που διέπει την ενότητα είναι ο απόηχος των σταγόνων της βροχής που έχει μείνει πάνω στις επιφάνειες και σταδιακά πέφτει.

Γ' ΜΕΡΟΣ (μμ.158-191)

Το τρίτο μέρος σηματοδοτεί το τέλος της καταιγίδας. Σκιαγραφείται η στιγμή που η καταιγίδα σταδιακά χάνεται και φεύγει προς την αντίθετη πλευρά, ενώ στη θάλασσα εξακολουθεί να υποβόσκει μια εσωτερική ένταση μέσω των κυματισμών.

Το μέρος ξεκινάει με την πρώτη υποενότητα (μμ.158-168) η οποία δομείται με τέτοιο τρόπο ώστε να έρθει σε αντίθεση με τα προηγούμενα μέρη. Ο λόγος είναι ότι υπήρξε ανάγκη να γίνει μια έντονη μετάβαση στο επόμενο τμήμα και να γίνει αισθητή η εισαγωγή στο τρίτο μέρος. Εδώ κύρια προσδοκία είναι η απεικόνιση στοιχείων που άφησε στο πέρασμά της η καταιγίδα. Διαγράφονται λοιπόν εικόνες των έντονων κυματισμών της θάλασσας που διέπεται από μια εσωτερική ένταση, κελαηδίσματα των πουλιών, ο παλλόμενος άνεμος, οι σταγόνες της βροχής που πέφτουν από τις επιφάνειες που έχουν συσσωρευτεί και κυρίως η άνθηση της φύσης. Στόχος εδώ γίνεται μια μεταφορά. Μια μεταφορά που επιχειρεί να φέρει στην επιφάνεια τα πολλαπλά ευεργετικά «δώρα» που έφερε η βροχή στη φύση μέσω των οποίων αυτή ανθίζει και ευδοκμεί.

Η επόμενη υποενότητα (μμ. 169-180) είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την προηγούμενη και λειτουργεί ως συνέχεια αυτής. Μόνη διαφοροποίηση είναι πως εδώ διαγράφονται πολλαπλά θυμητικά στοιχεία του παρελθόντος που επιχειρούν να αναδείξουν μια αμυδρή έξαρση της καταιγίδας. Ως εκ τούτου, πολλά στοιχεία εμφανίζονται με σκοπό να μεταφέρουν στο αυτί του ακροατή το κλίμα της καταιγίδας ώστε να υπενθυμίσουν πως η καταιγίδα είναι ακόμη εκεί και δεν έχει χαθεί πλήρως.

Το περιβάλλον της τελευταίας υποενότητας (μμ. 181-191) συνάδει με τις προηγούμενες. Εδώ επιχειρείται η απεικόνιση ενός «αχανούς», ωστόσο ήπιου περιβάλλοντος που διασπάται από μοτίβα του παρελθόντος με σκοπό να φέρουν στο αυτί του ακροατή τη βίαιη πλευρά της καταιγίδας που είχε προηγηθεί. Ωστόσο, εδώ η βίαιη πλευρά της καταιγίδας τοποθετείται σε ένα γαλήνιο και ήπιο πλαίσιο. Ο λόγος που επιλέχθηκε αυτή η τοποθέτηση είναι διότι υπήρξε ανάγκη να γίνει μια μεταφορά. Μια μεταφορά που θέλει να αποδώσει στη βίαιη πλευρά της καταιγίδας και κάτι καλό. Να φανεί δηλαδή πως αν και οι καταστροφές της μπορεί να είναι πολλαπλές, τα ευεργετικά της «δώρα» ωστόσο είναι εξίσου πολλά. Λειτουργώντας με αυτόν τον τρόπο σαν μια ένδειξη ευγνωμοσύνης.

Γέφυρα (μμ. 192-205)

Η γέφυρα που συνδέει το Γ' με το Δ' μέρος επιχειρεί να σκιαγραφήσει στοιχεία του παρελθόντος και στοιχεία που θα ακολουθήσουν. Και εδώ απεικονίζονται ηχητικά εικόνες των πουλιών και του φευγαλέου ανέμου, ενώ παράλληλα η βίαιη και η ήπια πλευρά της καταιγίδας βρίσκονται σε μια ήπια αντιπαράθεση μέσω των παρελθοντικών και μελωδικών στοιχείων που εμφανίζονται.

Δ' ΜΕΡΟΣ (μμ. 206-235)

Το έργο ολοκληρώνεται με το τελευταίο μέρος να λειτουργεί σαν ένας θρήνος. Ένας θρήνος προς όλα όσα χάθηκαν μέσα στην καταιγίδα. Κάτι που έρχεται σε αντίθεση με τα ευεργετικά «δώρα» που χάρισε το ξέσπασμα της καταιγίδας, που αναλυτικά αναφέρθηκαν στις υποενότητες του Β' και Γ' μέρους. Υπήρξε, λοιπόν, η επιθυμία να προστεθεί ένας θρήνος στο έργο, ο οποίος λειτουργεί ως μια μεταφορά. Μια μεταφορά που στοχεύει να αναδείξει όλα όσα χάθηκαν στο πέρασμα οποιουδήποτε είδους «καταιγίδας», η οποία αφήνει πίσω της μια μελαγχολία και έναν χαμό. Εδώ σκιαγραφείται η στιγμή που η καταιγίδα έχει περάσει πλήρως, ο ήλιος λάμπει, η φύση πληθαίνει και η θάλασσα ηρεμεί. Όλο το έργο λειτουργεί ως ένας συμβολισμός. Μια ένδειξη θρήνου και κατάβασης προς τον θάνατο. Επιπλέον, μέσω των μουσικών μέσων επιχειρείται να γίνει ένας συμβολισμός προς όλα όσα ανήκουν στο παρελθόν και χάθηκαν στην «καταιγίδα». Οι ατέρμονοι κύκλοι της ζωής εδώ επίσης απεικονίζονται. Μια ψυχή που χάνεται και μια ακόμα που μόλις ήρθε στον κόσμο συμβολίζουν αυτούς του ατέρμονους κύκλους της ζωής. Στοιχείο που διαπερνά όλο το τελευταίο μέρος του έργου. Όλο το μέρος επιχειρεί να λειτουργήσει ως μια αποφόρτιση όλων όσων έχουν προηγηθεί. Η ολοκληρωτική λύτρωση από την καταιγίδα.

6. Μικροδομή

6.1. Συνάφεια εξωμουσικής αναφοράς και ενορχήστρωση

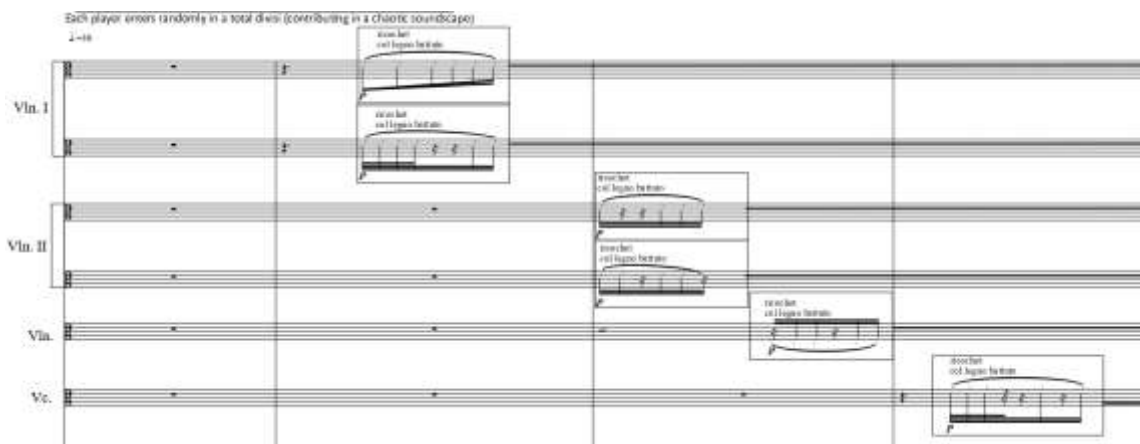
Α' ΜΕΡΟΣ (μμ. 1-72)

Όπως προαναφέρθηκε στην πρώτη ενότητα του δεύτερου σκέλους της εργασίας, το πρώτο μέρος του έργου είναι κατ' εξοχήν ηχοχρωματικό και επιχειρεί να απεικονίσει το ηχοτοπίο της καταιγίδας μέσω των εκτεταμένων τεχνικών. Κυρίως γίνεται μίμηση του ήχου της στάσιμης θάλασσας, του αέρα, των πουλιών και του ξερού εδάφους που αναμένει την καταιγίδα. Όλα αυτά τα στοιχεία πρεσβεύουν μια εσωτερική ένταση.

Η πρώτη υποενότητα (μμ.1-31) αρχίζει με τα βιολοντσέλα (μμ. 1-5) να παίζουν glissandi αρμονικών, μιμούμενα το ηχοτοπίο των πουλιών, ενώ ταυτόχρονα προετοιμάζουν το έδαφος ώστε να εισαχθούν τα υπόλοιπα όργανα και να δημιουργηθεί το ζητούμενο ηχοτοπίο. Τα κοντραμπάσα, με το δοξάρι τοποθετημένο πάνω στη γέφυρα, παράγουν ηχοχρώματα που στοχεύουν στη μίμηση της στάσιμης θάλασσας. Ενώ, το απαλό tremolo στην γκραν κάσα είναι το κύριο στοιχείο που προσθέτει στο μέρος τη ζητούμενη εσωτερική ένταση. Παράλληλα, τα ξύλινα πνευστά χρησιμοποιούν μια ανορθόδοξη τεχνική καθώς ο κάθε εκτελεστής καλείται να παίξει ρυθμικά με δύο βότσαλα (μμ. 9-30). Η επιλογή αυτή λειτουργεί ως ένα στοιχείο αναφοράς στη φύση, ένας συμβολισμός. Ο λόγος που επιλέχθηκε είναι ώστε να υπάρξει ένα είδος άμεσης επικοινωνίας μεταξύ εκτελεστών και ακροατών, με υλικά της φύσης που χρησιμοποιούνται ως ενορχηστρωτικά στοιχεία διαμόρφωσης του επιδιωκόμενου ηχοτοπίου. Δηλαδή, τη σκηνή μιας καταιγίδας που πλησιάζει σταδιακά πάνω από τη θάλασσα. Ο λόγος που δόθηκε στα ξύλινα πνευστά αυτή η ιδιότητα, είναι κυρίως λειτουργικός. Για την καλύτερη δημιουργία του ηχοτοπίου του μέρους, κρίθηκε θεμιτό να υπάρξει ένας έντονος και ηχοχρωματικά γεμάτος ήχος. Πρακτικά λοιπόν, για να λειτουργήσει το επιθυμητό αποτέλεσμα όφειλε το ηχοτοπίο να δημιουργηθεί από πολλούς εκτελεστές κάτι που δεν θα μπορούσε να επιτευχθεί μονάχα από τους εκτελεστές των κρουστών, οι οποίοι την ίδια στιγμή έχουν πρωταρχικό ρόλο στο μέρος, καθώς χρειάζονται για να αποδώσουν την εσωτερική ένταση που ζητείται. Ταυτόχρονα, για τη δραματουργία του έργου, ζητούμενο είναι ο ήχος να έρχεται μαζικά στους ακροατές από τη μια πλευρά της σκηνής σαν μια έκπληξη.

Στη συνέχεια η υποενότητα αναπτύσσεται με τα έγχορδα να απεικονίζουν την πρώτη μουσική χειρονομία της καταιγίδας, παίζοντας σε τεχνική *col legno battuto* σε διάσπαρτα σημεία ποικίλα ρυθμικά μοτίβα διαγράφοντας μια «πουαντιγιστική» υφή. Στόχος είναι να δοθεί η αίσθηση της βροχής που πλησιάζει. Παράλληλα, τα χάλκινα πνευστά σε σημεία παράγουν μόνο αέρα. Το στοιχείο αυτό πρεσβεύει τον ήχο του έντονου αέρα και τα χάλκινα πνευστά, με το βαθύ τους ηχόχρωμα, από ενορχηστρωτικής άποψης, εμπλουτίζουν την ιδέα αυτή. Τα κρουστά εμπλουτίζουν την ενότητα με τις ηχοχρωματικές τεχνικές που χρησιμοποιούν. Παράλληλα, σε όλη την υποενότητα ακούγεται ένας ατέρμονος, ανεξάρτητος ήχος στο βάθος από τα *wood blocks*, λειτουργώντας σαν μια περιγραφή της ηχούς. Ο λόγος που επιλέχθηκε να δοθεί η ιδιότητα αυτή στο συγκεκριμένο κρουστό όργανο, είναι διότι το ηχόχρωμά του είναι πολύ κοντά στον ήχο των τρεχούμενων σταγόνων και με αυτό το τρόπο σκιαγραφείται, κατά μία έννοια, η βροχή που επρόκειτο να έρθει. Λειτουργώντας ως στοιχείο που προμηνύει το ξέσπασμα της καταιγίδας.

Στην αρχή της δεύτερης υποενότητας (μμ.32-46), η εσωτερική ένταση που δομήθηκε στην αρχικά αρχίζει να εξωτερικεύεται σε στιγμές και αυτό γίνεται κυρίως με τα τυμπάνια τα οποία παρουσιάζουν μια «έκρηξη» παίζοντας μοτίβα σε ένδειξη δυναμικής *f* και σκιαγραφώντας τον ήχο της βροντής που ακούγεται σε στιγμές από απόσταση. Το στοιχείο της βροχής, επίσης, έχει κυρίαρχο ρόλο αρχίζοντας με έναν ήπιο, απαλό ρυθμό να ρέει, στοιχείο που σκιαγραφείται με την τεχνική *col legno battuto* σε όλα τα έγχορδα πλέον, δημιουργώντας ένα αχανές ηχητικό τοπίο, καθώς ο κάθε εκτελεστής καλείται να αρχίσει το επαναλαμβανόμενο μοτιβικό σχήμα σε διαφορετική χρονική στιγμή. Με αυτόν τον τρόπο επιχειρείται η πλησιέστερη αναπαράσταση των ακανόνιστων σταγόνων της βροχής (παρ. Β.1). Τα χάλκινα πνευστά, όπως και στην πρώτη ενότητα, δημιουργούν ένα ηχοτοπίο παράγοντας φθόγγους-ισοκράτες παίζοντας μόνο με αέρα. Παράλληλα, στα φλάουτα και στα κλαρινέτα εμφανίζεται μια εναλλαγή του ηχοχρώματος με παραγωγή του ήχου κατά το ήμισυ με αέρα και κατά το ήμισυ κανονικά. Οι δύο αυτές κατηγορίες οργάνων δημιουργούν έναν κινούμενο διάλογο ο οποίος αντιπροσωπεύει τον διαρκώς παλλόμενο αέρα. Ο διάλογος αυτός λειτουργεί σαν μια απάντηση του κάθε οργάνου στο άλλο αντιπροσωπεύοντας τον απόηχο του παλλόμενου αέρα. Αυτό συμβαίνει κυρίως με τα αλληπάλληλα *crescendi* και *diminuendi* που παίζουν τα όργανα αυτά.



Παρ. Β.1. Ηχητική αναπαράσταση ακανόνιστων σταγόνων της βροχής/μ. 33-36

Το μέρος ολοκληρώνεται με την τρίτη υποενότητα (μμ. 47-72) κατά την οποία η καταιγίδα πλέον έχει εξωτερικεύσει την εσωτερική ένταση ακόμη περισσότερο. Οι ήχοι της βροντής σκιαγραφούνται όλο και πιο περιοδικά ενώ το κύμβαλο, το οποίο παίζει με δοξάρι, προσδίδει την αίσθηση των αστραπών που πλησιάζουν. Στην ενότητα αυτή παρουσιάζεται και το πρώτο από μελωδικό στοιχείο από τα φλάουτα και τα κλαρινέτα προσδίδοντας μια πνοή στο έργο. Παράλληλα δημιουργείται ένα μεγάλο ορχηστρικό tutti που λειτουργεί σαν το πρώτο ξέσπασμα της καταιγίδας.

Β' ΜΕΡΟΣ (μμ. 73-151)

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, το Β' μέρος του έργου επιχειρεί να σκιαγραφήσει μέσω του ήχου το φαινόμενο της καταιγίδας καθ' αυτό. Η κάθε υποενότητα αναπαριστά μουσικά τις διάφορες εκφάνσεις της καταιγίδας. Η ενορχήστρωση του μέρους αυτού είναι πιο ανεπτυγμένη ενώ ακολουθεί μια ανοδική πορεία σταδιακής πύκνωσης, με διαρκείς εναλλαγές αραιώσης και πύκνωσης της ενορχηστρωτικής υφής. Όλο το μέρος διατηρεί το ηχοχρωματικό περιβάλλον που είχε δημιουργηθεί στο Α' μέρος, αναπτύσσοντας σταδιακά στοιχεία που είχαν προηγηθεί σε μια νέα ηχοχρωματική υφή, με χαρακτηριστικό τον μελωδικό χαρακτήρα.

Το Β' μέρος του έργου λοιπόν, εισάγεται με ένα ρυθμομελωδικό στοιχείο στα φλάουτα που εξέχει σε όλο το μέρος ενώ το μοτίβο αυτό διαδοχικά εμφανίζεται και στα υπόλοιπα όργανα. Η ενορχήστρωση της πρώτης υποενότητας (μμ.73-98) είναι αρκετά λιτή χωρίς πολλά tutti, ωστόσο ακολουθεί μια αυξητική πορεία ως προς τον παράγοντα της δυναμικής και της ενορχηστρωτικής πυκνότητας. Το μέρος λοιπόν αρχίζει με τα φλάουτα και τα κλαρινέτα στη χαμηλή περιοχή να παίζουν

αδιάκοπα, γρήγορα ρυθμομελωδικά μοτίβα σε δυναμική ένδειξη **ppp** για 28 μέτρα, δηλαδή καθ' όλη τη διάρκεια της υποενότητας. Η ίδια λογική γραφής ακολουθείται και στη μαρίμπα. Τα όργανα αυτά σκιαγραφούν την αδιάκοπα τρεχούμενη βροχή και τον παλλόμενο αέρα. Εξ ου και η επιλογή του φλάουτου και του κλαρινέτου, καθώς το άκουσμά τους συγγενεύει ακουστικά με τον απαλό αέρα ενώ το ηχόχρωμα της μαρίμπας παραπέμπει ακουστικά στην τρεχούμενη βροχή. Τα τρία όργανα δημιουργούν ρυθμικούς αντιχρονισμούς μεταξύ τους. Οι αντιχρονισμοί αυτοί πρεσβεύουν έναν συμβολισμό με σκοπό να αποδώσουν την κάθε στάλα βροχής που πέφτει με το δικό της ασταθή ρυθμό χωρίς να είναι ρυθμικά στατική. Η κυματομορφή των οργάνων αυτών ακολουθεί μια ομαλά ανοδική πορεία που ύστερα πέφτει κατακόρυφα και τέλος σβήνει ομαλά, στοιχείο που επιτυγχάνεται μέσω των δυναμικών που θα αναφερθούν περαιτέρω. Παράλληλα, στην άρπα και στο πιάνο εμφανίζονται διάσπαρτες μουσικές χειρονομίες, οι οποίες ενισχύουν την πολυρυθμία. Σε αντίθεση με την πολυρυθμική υφή των αδιάκοπων δεκάτων έκτων, τα χάλκινα πνευστά δημιουργούν μια σταθερή μελωδική ηχητική επιφάνεια. Η ηχητική αυτή επιφάνεια εισάγεται από τα κόρνα, τα οποία - λόγω του απαλού τους ηχοχρώματος - επιλέγονται από τη συνθέτρια ως το πλέον κατάλληλο όργανο για να εκπληρώσει την αρχή του μέρους αυτού. Η μελωδία που εισάγεται από τα κόρνα, διαδοχικά ενισχύεται από τα υπόλοιπα χάλκινα πνευστά. Η ηχητική αυτή επιφάνεια στη συνέχεια εμπλουτίζεται και ενδυναμώνεται από την ομάδα των εγχόρδων, ώστε να προσδώσουν ένα πιο πλούσιο ηχόχρωμα. Τα έγχορδα εδώ επιχειρούν να απεικονίσουν τη θάλασσα με τα μακρόσυρτα κύματα. Το κύμβαλο με δοξάρι και το γκονγκ ενισχύουν την ενορχηστρωτική υφή του μέρους, λειτουργώντας σαν απόηχα ηχοχρωματικά στοιχεία, σαν «θραυσματικοί» ήχοι των αστραπών και των βροντών. Η υποενότητα, ολοκληρώνεται με ένα χαρακτηριστικό μοτίβο στα έγχορδα σε τεχνική *pizzicato*, εισάγοντας το έργο στην επόμενη υποενότητα και σκιαγραφώντας μια έξαρση του στοιχείου της βροχής.

Η επόμενη υποενότητα του μέρους (μμ.99-116) είναι ίσως η πιο σύντομη και ουσιαστικά λειτουργεί σαν μια εσωτερική γέφυρα του που επιχειρεί να συνδέσει την πρώτη με την τρίτη υποενότητα. Όπως έχει προαναφερθεί, κύρια προσδοκία της υποενότητας αυτής είναι η απεικόνιση πολλαπλών αιφνιδιαστικών ξεσπασμάτων της αναφερόμενης καταιγίδας. Η υποενότητα εισάγεται με τα φλάουτα να διατηρούν τη μελωδική επιφάνεια που είχε δημιουργηθεί στην προηγούμενη υποενότητα από τα χάλκινα πνευστά και τα έγχορδα. Η ηχητική αυτή επιφάνεια διαδοχικά περνάει και στα όμποε ενώ ενισχύεται με μοτίβα ισοκρατών από τα υπόλοιπα ξύλινα πνευστά και από τα κόρνα. Τα υπόλοιπα χάλκινα πνευστά φέρνουν στην επιφάνεια το μοτίβο που διατηρούσαν στο Α' μέρος, παράγοντας μόνο αέρα, ώστε να σχηματίσουν την επιθυμητή ατμόσφαιρα. Το πιάνο ενισχύει την

ενορχήστρωση του μέρους με συγχορδίες (μμ. 100-113) που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν σαν «ήπια» clusters ώστε να αποδώσουν στην ατμόσφαιρα του έργου το μουντό κλίμα της καταιγίδας. Οι συγχορδίες αυτές δημιουργούν ένα ηχοχρωματικό πλαίσιο καθώς, αν και τοποθετούνται σε δυναμική **ppp**, η ηχώ τους «χτίζει» ένα έντονο ηχητικό περιβάλλον που αντιστοιχεί στην ατμόσφαιρα που στοχεύει να δημιουργήσει το έργο. Παράλληλα η μαρίμπα και τα wood blocks λειτουργούν με μια εντελώς διαφορετική προοπτική. Τα όργανα αυτά ακούγονται σε ακανόνιστα, περιστασιακά σημεία χρησιμοποιώντας μεταξύ τους αντιχρονισμούς καθώς το ένα παίζει επτάηχα ενώ ταυτόχρονα το άλλο εξάηχα με τις δυναμικές μεταξύ τους να είναι αντιθετικές. Όταν το ένα όργανο κάνει crescendo ταυτόχρονα το άλλο κάνει diminuendo. Το στοιχείο αυτό εξέχει στο μέρος και επιλέχθηκε με την προσδοκία να σκιαγραφήσει τις βροντές και το παλλόμενο έδαφος. Ο λόγος που επιλέχθηκαν αντιθετικές δυναμικές μεταξύ των δύο οργάνων είναι για να δημιουργηθεί ένα ηχητικό κύμα. Σαφώς το στοιχείο αυτό εξωτερικεύεται περισσότερο στην επόμενη ενότητα. Τα έγχορδα ωστόσο χρησιμοποιούν δύο βασικά μοτίβα τα οποία ακούγονται σε στιγμές σαν ηχητικά «θραύσματα». Το πρώτο μοτίβο χαρακτηρίζεται από τα ασύμμετρα pizzicati μέσω των οποίων επιχειρείται η αποτύπωση των σταγόνων βροχής. Το δεύτερο μοτίβο είναι σύντομο και παρουσιάζεται σε τεχνική sul tasto με παράλληλο tremolo δημιουργώντας ένα μεγάλο crescendo. Το συγκεκριμένο μοτίβο στοχεύει να σκιαγραφήσει τον σχηματισμό των κυμάτων τη στιγμή που η θάλασσα εκτονώνει την εσωτερική της ένταση στην ακτή. Ως εκ τούτου, τα έγχορδα επιχειρούν με διττό τρόπο να σχηματίσουν μια εικόνα. Η βροχή που πέφτει στο νερό αποτυπώνεται με το μοτίβο των pizzicati ενώ τα κύματα που εκτονώνονται στην ακτή αποτυπώνονται με το crescendo με tremolo (Παρ. Β.2). Όλα αυτά τα στοιχεία που προαναφέρθηκαν προετοιμάζουν το έδαφος για το επόμενο μέρος που έρχεται ως αναπόσπαστη συνέχεια των προηγούμενων.

	I. Μοτίβο: βροχή που πέφτει στην επιφάνεια της θάλασσας	II. Μοτίβο: κύματα που εκτονώνονται στην ακτή
Vln. I	pizz. f mf p	arco sul tasto pp f
Vln. II	pizz. f mf p	arco sul tasto pp f
Vla.	pizz. p mp f	arco sul tasto pp f
Vc.	pizz. f	arco sul tasto pp f
Cb.	pizz. p mp f	arco sul tasto pp f

Παρ. Β.2. Ηχητική αναπαράσταση εικόνας/μμ. 100-103

Όπως ήδη έχει αναφερθεί στο κεφάλαιο της μακροδομής, η τελευταία υποενότητα του Β' μέρους (μμ. 117-151) επιχειρεί να αναπαραστήσει τη βίαιη πλευρά της καταιγίδας. Αυτό συμβαίνει μουσικά μέσω της αισθητά ανεπτυγμένης ενορχήστρωσης, των μεγάλων ηχητικών μαζών και των ανοιχτών ηχητικών αποστάσεων που τοποθετούνται τα όργανα. Χαρακτηριστικό είναι πως η υποενότητα εισάγεται με έναν ήπιο, λυρικό χαρακτήρα με σκοπό να γίνει μια ομαλή μετάβαση στην υποενότητα. Συνεπώς η ενορχήστρωση στην αρχή είναι αισθητά πιο λυτή και αραιωμένη ενώ ο αρχικός χαρακτήρας της υποενότητας είναι καθαρά ηχοχρωματικός, στοιχείο που έπειτα μεταβάλλεται. Η ευρεία πορεία της ενορχήστρωσης ακολουθεί μία ομαλά ανοδική πορεία. Αρχικώς, τα φλάουτα παράγουν glissandi με αέρα σκιαγραφώντας τους ήχους του διαρκώς μεταβαλλόμενου αέρα (παράδειγμα μμ. 117-133). Τα χάλκινα πνευστά ενισχύουν σε σημεία το χαρακτηριστικό αυτό ενώ και τα υπόλοιπα ξύλινα πνευστά δομούν μια ηχητική επιφάνεια. Στην υποενότητα αυτή εμφανίζεται και το πρώτο «ονειρικό» θα μπορούσε να αναφερθεί, στοιχείο. Το στοιχείο αυτό δημιουργείται με το

βιμπράφωνο που παίζει με δοξάρι, προσδίδοντας στο στοιχείο της καταιγίδας έναν αγνό και ήρεμο χαρακτηρισμό. Παράλληλα, μουσικές χειρονομίες εμφανίζονται στην άρπα, που ενισχύει την ενορχήστρωση του μέρους ενώ σε αντίθεση με όλη την ονειρική ατμόσφαιρα που έχει δομηθεί, έρχεται το κύμβαλο που παράγει ένα διαπεραστικό ηχώχρωμα σκιαγραφώντας τις αστραπές. Ένα μουσικό «χαλί» επίσης δημιουργείται από τα τυμπάνια που κάνουν ένα απαλό tremolo ώστε να προετοιμάσουν το έδαφος για τη συνέχεια. Τα κοντραμπάσα ενισχύουν την ενότητα αυτή μέσω της ηχητικής επιφάνειας που δημιουργούν και επαναφέρουν στο νου την εικόνα της θάλασσας. Σταδιακά αρχίζουν να εισάγονται τα υπόλοιπα έγχορδα και το πιάνο, ενισχύοντας την ονειρική ατμόσφαιρα που έχει δημιουργηθεί η οποία όμως ξαφνικά ταραάζεται ενώ εισαγόμεστε στην αντίθετη πτυχή της καταιγίδας ενώ από το σημείο αυτό η ενορχηστρωτική πύκνωση αρχίζει να γίνεται όλο και περισσότερο έντονη. Το στοιχείο αυτό συμβαίνει με τα tremoli στα έγχορδα (μμ.133), σε τεχνική molto sul ponticello τα οποία απεικονίζουν το στοιχείο της βροχής. Εδώ επιλέχθηκε η συγκεκριμένη τεχνική στα έγχορδα καθώς η ύπαρξη ενός μουντού και αχνού ηχοχρώματος που παραπέμπει στο κλίμα της καταιγίδας υπήρξε αναγκαία. Τα έγχορδα λοιπόν, δημιουργούν και πάλι μια ηχητική επιφάνεια κάνοντας αλληπάλληλα glissandi σκιαγραφώντας την αδιάκοπη τρεχούμενη βροχή και τις διαφορετικές κατευθύνσεις που αυτή λαμβάνει καθώς παρασέρνεται διαρκώς από τον αέρα. Διαδοχικά λοιπόν, αρχίζει να δομείται ένα έντονο tutti το οποίο εισάγεται σε δυναμική **pp** και σταδιακά διογκώνεται φτάνοντας σε μια κορύφωση που αποτελεί και την πρώτη κορύφωση του έργου (μμ.149-151). Η σταδιακή αυτή διόγκωση του ήχου, πέρα από την ανύψωση των δυναμικών, συμβαίνει μέσω τις μουσικής πύκνωσης των ηχητικών περιοχών των οργάνων η οποία όλο και κορυφώνεται. Αυτό παρατηρείται κατά κύριο λόγο στα έγχορδα που παίζουν στην ψηλή περιοχή, και στα φλάουτα. Όλα αυτά συμβάλλαν στην δημιουργία ενός συμπαγές μουσικού αποτελέσματος. Εξέχοντα ενορχηστρωτικά στοιχεία στην ενότητα, είναι το πιάνο και η άρπα που συμβάλουν στην ένταση του ήχου ενώ το μοτίβο που χρησιμοποιούσαν τα wood blocks και η μαρίμπα με τους αντιχρονισμούς (μμ.134), αρχίζει να ακούγεται όλο και πιο περιοδικά προσδίδοντας μια αίσθηση τρόμου και έντασης. Εδώ, το στοιχείο της βροντής γίνεται όλο και πιο έντονο. Παράλληλα, ως αφανείς ήρωες της ενότητας, θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν τα υπόλοιπα κρουστά (τυμπάνια, γκραν κάσα, κύμβαλο, ταμ-ταμ) τα οποία χρωματίζουν το μέρος με τα στιγμιαία ηχοχρώματά τους, προσδίδοντας την αίσθηση των βροντών, αστραπών και κεραυνών. Αυτό συμβαίνει λόγω του ιδιαίτερου ηχώχρωμα των οργάνων αυτών ενώ ενορχηστρωτικά εμφανίζονται σε ακανόνιστα σημεία σαν να πέφτουν απροσδόκητα (Παρ. Β.3). Στοιχείο που σαφώς συμβαίνει με τις αστραπές και τις βροντές σε κάθε μεγάλη καταιγίδα. Χαρακτηριστικό είναι και ένα έντονο μελωδικό μοτίβο που διέπει

την ενότητα του μέρους, αποτελούμενο από τις νότες ντο-ρε ύφεση-σολ (πρώτη εμφάνιση μ.136. Παρ. Β.4), το οποίο διαρκώς επαναλαμβάνεται. Το μοτίβο αυτό διαδοχικά περνάει από το ένα όργανο στο επόμενο. Θα μπορούσαμε να αναφέρουμε πως το στοιχείο αυτό αποτελεί την εξέχουσα μουσική χειρονομία της καταιγίδας. Τέλος, η μουσική αυτή χειρονομία κορυφώνεται επιφέροντας και το τελικό ξέσπασμα της καταιγίδας.

Παρ. Β.3. Απροσδόκητες εξάρσεις στα κρουστά όργανα ως μίμηση στοιχείων της καταιγίδας/μμ. 131-135

Παρ. Β.4. Εξέχον μελωδικό στοιχείο στα χάλκινα πνευστά/μμ. 136-138

Γέφυρα (μμ. 152-157)

Τα μέτρα αυτά λειτουργούν ως μια σύντομη γέφυρα δημιουργώντας μια αποφόρτιση του προηγούμενου μέρους και μια ομαλή μετάβαση στο επόμενο. Διαρκώς εμφανίζονται γοργά ρυθμομελωδικά μοτίβα με αντιχρονισμούς στα ξύλινα πνευστά, δανειζόμενα το μουσικό υλικό της πρώτης υποενότητας του Β' μέρους αποτυπώνοντας τις γρήγορες ασταθείς μεταβολές του αέρα και της βροχής ενώ σταδιακά αρχίζουν να εκλείπουν. Το μεγάλο crescendo στην γκραν κάσα, στο ταμ-ταμ και στο κύμβαλο (μμ.152-155) χρωματίζει το τοπίο ενώ παράλληλα λειτουργεί σαν την ηχώ του ξεσπάσματος της καταιγίδας. Παράλληλα εμφανίζονται τα wood blocks (μ. 155) που λαμβάνουν κυρίαρχο ρόλο στη συνέχεια του έργου και λειτουργούν σαν ένας απόηχος των σταγόνων της βροχής που έχει μείνει πάνω σε επιφάνειες και σταδιακά πέφτει. Τέλος, η άρπα εισάγει ένα μελωδικό, λυρικό μοτίβο (μ. 155) που μεταφέρει μια ονειρική ατμόσφαιρα, το οποίο λειτουργεί ως μια εισαγωγή στο τι πρόκειται να ακολουθήσει.

Γ' ΜΕΡΟΣ (μμ. 158-191)

Το μουσικό υλικό του μέρους διαφέρει από τα προηγούμενα καθώς αποδίδει μια λυρική προσέγγιση του ήχου. Ωστόσο διατηρεί σε σημεία το μουσικό υλικό που εμφανίστηκε στα προηγούμενα μέρη ενώ το ηχοχρωματικό περιβάλλον εξακολουθεί να διατηρείται μόνο που στο μέρος αυτό ενισχύεται με μελωδικά μοτίβα.

Το μουσικό υλικό που χρησιμοποιείται στην πρώτη υποενότητα (μμ. 158-168) είναι ένας συνδυασμός λυρικών στοιχείων και ηχοχρωματικών επιφανειών. Όσον αφορά στην ενορχήστρωση του μέρους, είναι αρκετά λιτή και αποφορτίζει μέσω της λιτότητας την ένταση του προηγούμενου μέρους. Οι γρήγορες ρυθμομελωδικές κινήσεις των ξύλινων πνευστών διατηρούνται, προδιαγράφοντας του απαλούς ανέμους που αφήνει πίσω της η καταιγίδα ενώ παράλληλα λειτουργούν ως θυμητικό στοιχείο της καταιγίδας όπως αναπτύχθηκε στην αρχή του Β' μέρους. Τα έγχορδα δημιουργούν ένα ηχοχρωματικό φόντο σε τεχνική *sul ponticello*, το οποίο θα μπορούσαμε να αναφέρουμε «υφαίνεται» από τα *glissandi* τα οποία περνάνε διαδοχικά από το ένα έγχορδο στο επόμενο σκιαγραφώντας το ηχοτοπίο των πουλιών και φέροντας στο μυαλό την άνθηση της φύσης (παρ. Β.5). Το ηχοχρωματικό αυτό φόντο ενισχύεται ενορχηστρωτικά από τις κροτάλες που εντείνουν τον ονειρικό χαρακτήρα του μέρους καθώς, με το λαμπερό τους ηχόχρωμα, χρωματίζουν το εν λόγω φόντο και δίνουν μια πνοή στο έργο. Το λαμπερό αυτό ηχόχρωμα από τις κροτάλες, λειτουργεί σαν μια μεταφορά που επιχειρεί να φέρει στο νου του ακροατή τα λαμπρά και ευεργετικά δώρα της βροχής στη φύση. Η άρπα λαμβάνει

σολιστικό χαρακτήρα και ενισχύει τη λυρική του μέρους με τους μελωδικούς, σχεδόν τονικούς κυματισμούς. Τα έγχορδα στη συνέχεια δημιουργούν μια μεγάλη, εσωτερική ηχητική μάζα και λειτουργούν σαν την εσωτερική ένταση που διέπει την θάλασσα. Τέλος, καθ' όλη τη διάρκεια της υποενότητας, τα wood blocks, σαν αφανείς ήρωες, φέρουν στο νου τις σταγόνες της βροχής και χρωματίζουν την ενότητα.

Παρ. Β.5.

Ηχητική απεικόνιση του ηχοτοπίου των πουλιών και της άνθησης της φύσης /μμ. 158-160

I βιολιά (divisi), II βιολιά (divisi), βιόλες

Η δεύτερη υποενότητα του μέρους (μμ.169-180) διατηρεί τον ονειρικό στοιχείο που δομήθηκε προηγουμένως. Η μελωδικότητα εδώ αυξάνεται και περιβάλλεται σε ένα ευρύ ηχοχρωματικό πλαίσιο. Η υποενότητα λοιπόν ξεκινάει με ένα σόλο στο κόρνο που αναπαράγει μια άκρως λυρική μελωδία η οποία ενισχύεται ενορχηστρωτικά από τα υπόλοιπα χάλκινα πνευστά. Το κόρνο έχει ισχυρό ρόλο μέχρι το τέλος του έργου ενώ επιλέχθηκε λόγω του απαλού του ηχοχρώματος και επιχειρεί να αποδώσει μια ανάσα στο έργο. Ωστόσο η λυρική αυτή που φέρει το κόρνο, ηχεί σε ένα «σκούρο» ηχητικό περιβάλλον το οποίο έχει δομηθεί από τα έγχορδα τα οποία δημιουργούν μια έντονη ηχητική επιφάνεια (μμ. 169-180). Η άρπα, όπως και τα έγχορδα έρχεται να διαταράξει την λυρική του μέρους με τα διαρκή, κατά κύριο λόγο ημιτονιακά, tremoli. Η άρπα και τα έγχορδα λοιπόν, διαδραματίζουν κυρίαρχο ρόλο στην υποενότητα αυτή καθώς εισάγουν τον ήχο σε ένα πολύ ιδιαίτερο ηχοχρωματικό κλίμα το οποίο ενισχύεται από τα ξύλινα πνευστά. Θραυσματικά τα ξύλινα πνευστά παίζουν γρήγορα ρυθμομελωδικά μοτίβα, τα οποία μέσα στο περιβάλλον που έχει δημιουργηθεί,

λειτουργούν σαν στιγμιαία «μουρμουρητά» απεικονίζοντας τους απερχόμενους ανέμους. Τέλος, τα wood blocks έρχονται βαθμιαία στο προσκήνιο δομώντας μια ένταση με τα θραυσματικά ρυθμικά μοτίβα, με σκοπό να φέρουν στο νου του ακροατή το ηχητικό περιβάλλον της καταιγίδας. Έτσι, λειτουργούν ως ένα θυμητικό στοιχείο του παρελθόντος. Επίσης, με αυτόν τον τρόπο σκιαγραφούν μια αμυδρή έξαρση της καταιγίδας.

Η τελευταία υποενότητα (μμ. 181-191) του τρίτου μέρους λειτουργεί ως μια ανάπτυξη της πρώτης υποενότητας. Το μουσικό υλικό που εμφανίστηκε στην αρχή του μέρους βρίθει από επεξεργασία και δομείται περισσότερο. Σε αντίθεση με την ονειρική ατμόσφαιρα που είχε δημιουργηθεί προηγουμένως, στην υποενότητα αυτή, αν και διατηρούνται τα ίδια μουσικά μέσα ωστόσο ο χαρακτήρας μεταλλάσσεται προσδίδοντας μια έντονη και ηχοχρωματικά «σκοτεινή» μορφή. Τα έγχορδα λοιπόν διατηρούν τα διαδοχικά glissandi τα οποία καταλήγουν σε μια μεγάλη ηχητική μάζα που υποβόσκει μια εσωτερική ένταση. Η ένταση αυτή εκτονώνεται με ένα μεγάλο ηχοχρωματικό crescendo που καταλήγει σε δυναμική ένδειξη *fff* λειτουργώντας σαν ένα στιγμιαίο ξέσπασμα της καταιγίδας (μμ.184-189). Ο σολιστικός χαρακτήρας της άρπας που είχε προηγηθεί σταδιακά εκλείπει και το μουσικό υλικό της άρπας λειτουργεί σαν μουσικές χειρονομίες προς τα έγχορδα σε συνδυασμό με τις κροτάλες. Ως ανεξάρτητα στοιχεία εξακολουθούν να λειτουργούν τα wood blocks τα οποία διατηρούν αδιάκοπα το στοιχείο των τρεχούμενων σταγόνων. Τα ξύλινα πνευστά ενισχύουν την ενορχήστρωση του μέρους ενώ το σόλο κόρνο εξακολουθεί να παίζει μια λυρική μελωδία μέσα σε όλο αυτό το «αχανές» πλαίσιο που έχει δημιουργηθεί. Με αυτόν τον τρόπο τα wood blocks λειτουργούν ως μια προοικονομία στο ηχητικό περιβάλλον που πρόκειται να ακολουθήσει. Στη συνέχεια ακολουθεί ένα θυμητικό στοιχείο της βασικής μελωδίας που εμφανίστηκε στην τρίτη υποενότητα του Β' μέρους, το οποίο πλέον εμφανίζεται στην ψηλή περιοχή των εγχόρδων αλλά και στο σόλο κόρνο. Το μοτίβο αυτό επιχειρεί να επαναφέρει στη μνήμη τη βίαιη πλευρά της καταιγίδας που έχει προηγηθεί σαν μια έξαρση αυτής. Ωστόσο, η πλευρά αυτή της καταιγίδας στο μέρος αυτό, περιβάλλεται από ένα γαλήνιο ηχητικό πλαίσιο σε αντίθεση με το «βίαιο» ηχητικό πλαίσιο που είχε προηγηθεί στη Β' ενότητα (παρ. Β.6).

Ηχοχρωματικό crescendo: στιγμιαίο ξέσπασμα της καταίγιδας

Μοτίβο καταίγιδας σε διαφορετικό ηχητικό περιβάλλον

Παρ. Β.6. Ηχητικό περιβάλλον καταίγιδας/μμ. 187-190

Γέφυρα (μμ. 192-205)

Ακολουθεί μια γέφυρα σύντομης διάρκειας που έρχεται να ενισχύσει την ομαλή μετάβαση στο τελευταίο μέρος. Η γέφυρα ξεκινάει με τον απόηχο από το *diminuendo* που είχε δημιουργηθεί προηγουμένως, όπως και με το σόλο κόρνο να εξακολουθεί να ηχεί. Σαν ένας στατικός ισοκράτης που δεν επηρεάστηκε από την δυναμική του προηγούμενου μέρους. Το κόρνο λοιπόν έχει σολιστικό χαρακτήρα στη γέφυρα και διατηρεί την λυρική μελωδία που είχε και προηγουμένως. Τα υπόλοιπα χάλκινα πνευστά σε σημεία παράγουν μόνο αέρα, ώστε να ενισχύσουν τόσο ενορχηστρωτικά όσο και ηχοχρωματικά το έργο, σκιαγραφώντας τον φευγαλέο άνεμο. Παράλληλα, το μουσικό υλικό του πιάνου χρησιμοποιεί ένα ηχόχρωμα από clusters στη χαμηλή περιοχή και στην ψηλή συνάμα, στοιχείο που προσδιορίζει τις δύο πτυχές της καταίγιδας. Τα έγχορδα με αντίστοιχο τρόπο δημιουργούν γρήγορα

φευγαλέα περάσματα με αρμονικούς σκιαγραφώντας το ηχοτοπίο των πουλιών. Το στοιχείο αυτό ενισχύεται ενορχηστρωτικά από την άρπα ενώ τα wood blocks, ως αφανείς ήρωες, διατηρούν τις τρεχούμενες σταγόνες βροχής που πέφτουν αργά και με ρυθμική αστάθεια από επιφάνειες. Το γκονγκ χρωματίζει το ηχητικό πλαίσιο και δημιουργεί μια ιδιαίτερη ηχώ μέσα από την οποία «ξεπροβάλλουν» τα υπόλοιπα όργανα.

Δ' ΜΕΡΟΣ (μμ. 206-235)

Όλο το μέρος χρησιμοποιεί τεχνικές της περιόδου Μπαρόκ, απ' όπου και επηρεάστηκε κατά τη δημιουργία του. Αρχικά η μετρονομική ένδειξη σε όλο το μέρος είναι 3/2 σε style antico και ο αργός μακρόσυρτος ρυθμός κυριαρχεί. Ενώ η διαρκής χρωματική ημιτονιακή καθοδική κίνηση χαρακτηρίζει το μέρος ως ένδειξη θρήνου. Όλο το έργο λειτουργεί ως ένας συμβολισμός. Μια ένδειξη θρήνου και κατάβασης προς τον θάνατο. Όπως προαναφέρθηκε, όλο το μέρος έχει εμπνευστεί από στοιχεία της περιόδου του Μπαρόκ και αντλεί το υλικό του από εκεί, σαφώς με παραλλαγμένο τρόπο, καθώς δεν ήταν θεμιτό να χρησιμοποιηθούν αυτούσια μουσικά υλικά αλλά να υπάρξει μια αφαιρετική αναφορά στο ύφος της μουσικής ρητορικής της εποχής Μπαρόκ. Τα μουσικά υλικά που δομούν το τελευταίο μέρος του έργου επιλέχθηκαν με σκοπό να αποδώσουν την επιθυμητή μελαγχολική αίσθηση που επιχειρεί να αναδείξει το μέρος και αντιστοιχούν στα λόγια του Peter Kivy:

«Η μελαγχολική μουσική και ο μελαγχολικός λόγος και έκφραση έχουν μερικές προφανείς ποιότητες ήχου από κοινού. Οι μελαγχολικοί άνθρωποι τείνουν να εκφράζονται με μαλακούς, υποτονικούς τόνους και φωνή. Και η μελαγχολική μουσική τείνει να είναι σε αργά tempi και διστακτικούς και αργούς ρυθμούς. Οι φωνές των μελαγχολικών ανθρώπων τείνουν να «βυθίζονται» και τείνουν να παραμένουν σε χαμηλές φωνητικές εκτάσεις. Και η μελαγχολική μουσική, επίσης, εκθέτει τα ίδια χαρακτηριστικά».¹⁰⁴

Η πρώτη υποενότητα (μμ. 206-218), μας εισάγει στο θρηνητικό, μελαγχολικό περιβάλλον του μέρους. Ο ρυθμός είναι αργός και στατικός σε μέτρο 3/2. Το αργό αυτό μακρόσυρτο μέτρο των τριών χρόνων επιλέχθηκε ως μια αναφορά στη μουσική της Αναγέννησης και του Μπαρόκ. Όπως είναι γνωστό κατά την περίοδο του Μπαρόκ σκοπός ήταν να εξυψωθεί ο άνθρωπος μέσα από τα πάθη του και τα συναισθήματα του. Χαρακτηριστικό λοιπόν την περίοδο του Μπαρόκ υπήρξε το δόγμα των συγκινήσεων (*Affektenlehre*) εκφράζοντας την πεποίθηση ότι η μουσική μπορεί να εγείρει ποικιλία συγκεκριμένων συναισθημάτων στον ακροατή. Θέτοντας αυτή τη θεωρία ως βάση, αντίστοιχα

¹⁰⁴ Kivy, P. (2002). *Introduction to a philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press

δομήθηκε το μέρος αυτό με βάση το δόγμα συγκινήσεων. Υπήρξε η πρόθεση να γίνει αυτή η μουσική αναδρομή ώστε, με μεταφορική έννοια να αναδειχθούν όλα όσα ανήκουν στο παρελθόν, όσα έχουν χαθεί που ωστόσο εξακολουθούν να υπάρχουν και να θυμίζουν πως είναι εκεί, διατηρούνται και θα μείνουν στη μνήμη μας για πάντα. Παράλληλα, στόχος του μέρους είναι τόσο οι εκτελεστές όσο και οι ακροατές να αισθανθούν αυτήν την κατάσταση που αποδίδει το μέρος. Να αισθανθούν δηλαδή αυτή τη μελαγχολία και να νιώσουν μια συγκίνηση, όσο αυτή μπορεί να λειτουργήσει. Αξίζει να αναφερθεί πως η θεωρία αυτή που κυριάρχησε την περίοδο του Μπαρόκ, πέρα από το μέτρο, εμφανίζεται και σε μελωδικό επίπεδο με τη χρωματική ημιτονιακή καθοδική κίνηση που εισάγεται στο σόλο κόρνο, στην άρπα και στο βιμπράφωνο, σαφώς με παραλλαγμένο ύφος. Η κίνηση αυτή συμβολίζει μια κατάληξη προς το τα κάτω, προς τον θάνατο και την αγωνία. Αυτή λοιπόν η καθοδική χρωματική κίνηση συντελεί το κύριο συστατικό του θρήνου στο έργο. Η ενορχήστρωση εδώ είναι πολύ λιτή και αφαιρετική ενώ σταδιακά αναπτύσσεται και εμπλουτίζεται. Τα τρία όργανα που προαναφέρθηκαν (σόλο κόρνο, άρπα και βιμπράφωνο) κάνουν την εισαγωγή του μέρους ενώ οι καθοδικές τους χρωματικές κινήσεις σταδιακά εμπλουτίζονται και από τα υπόλοιπα όργανα με μακρόσυρτες κοντινές κινήσεις. Τα τυμπάνια ακολουθούν και αυτά το χρωματικό μοτίβο με απαλά tremolo ενώ τα βιολιά και οι βιόλες ενισχύουν την ενορχήστρωση και χρωματίζουν την ενότητα με τις απαλές κυκλικές κινήσεις του δοξαριού σκιαγραφώντας την ήρεμη θάλασσα. Η υποενότητα σβήνει με ένα απαλό diminuendo από όλα τα όργανα, πλην τα τυμπάνια τα οποία κάνουν ένα μεγάλο ηχοχρωματικό crescendo προσδίδοντας μια αίσθηση αγωνίας και έντασης στην ενότητα.

Η δεύτερη υποενότητα (μμ.219-227) λειτουργεί ως μια επεξεργασία των μουσικών υλικών που εισήχθησαν στην αρχή του μέρους. Εδώ η ηχοχρωματική ατμόσφαιρα ενισχύεται. Ως προς την ενορχήστρωση, τα δεύτερα βιολιά και οι βιόλες παίζουν σε τεχνική molto flautando απαλούς μελωδικούς κυματισμούς φέροντας στο νου εικόνες της ήρεμης θάλασσας με τα απαλά της κύματα. Το σόλο κόρνο διατηρεί τη μελωδική γραμμή με τις καθοδικές χρωματικές κινήσεις οι οποίες ενισχύονται από τα φλάουτα, τα κλαρινέτα, τα τσέλα και τα κοντραμπάσα τα οποία παίζουν την ίδια μελωδία που ακούγεται όμως με ρυθμικές διαφοροποιήσεις. Το ίδιο κάνουν και τα τυμπάνια. Τα πρώτα βιολιά παίζουν αρμονικούς ενισχύοντας όλο το διάλογο που έχει δημιουργηθεί, ξεκινώντας με χαμηλούς αρμονικούς και σταδιακά ανεβαίνοντας όλο και περισσότερο στην ψηλή τους περιοχή και χρωματίζοντας το ηχόχρωμα του μέρους. Τα υπόλοιπα κρουστά και η άρπα σε σημεία χρησιμοποιούν εναλλασσόμενες «ερωταπαντήσεις» σαν μουσικές χειρονομίες. Τα ξύλινα πνευστά χρησιμοποιούν τον ανορθόδοξο τρόπο παιξίματος με δύο βότσαλα, όπως συνέβη στην εισαγωγή του έργου, λειτουργώντας

σαν θυμητικό στοιχείο και προσδίδοντας μια αίσθηση άμεσης επαφής με την φύση, όπως αναφέρθηκε και στην αρχή της ανάλυσης του Α' μέρους. Παράλληλα η χειρονομία αυτή λειτουργεί ως τη λήξη του κύκλου της καταιγίδας. Τέλος, το πιάνο εισάγεται με απαλές ηχοχρωματικές συγχορδίες στην ψηλή του περιοχή λειτουργώντας με έναν ανεξάρτητο τρόπο σε σύγκριση με τα υπόλοιπα όργανα που είναι αλληλένδετα μεταξύ τους. Ο λόγος που επιλέχθηκε η συγκεκριμένη χρήση του πιάνου είναι διότι κρίθηκε θεμιτό να τονιστεί πως κάτι διαφορετικό πρόκειται να ακολουθήσει. Η υποενότητα σβήνει με ένα απαλό *diminuendo*, με τον ήχο να χάνεται ενώ το πιάνο εξακολουθεί να παίζει πρωταγωνιστικό ρόλο με τις ηχοχρωματικές συγχορδίες. Παράλληλα, τα πρώτα βιολιά εξακολουθούν να παράγουν ψηλούς αρμονικούς ενώ τα ξύλινα πνευστά παίζουν ρυθμικά μοτίβα με τα δύο βότσαλα δημιουργώντας μια ηχοχρωματική ατμόσφαιρα και εισάγοντας το κοινό στο φινάλε του έργου.

Η τελευταία υποενότητα (μμ. 228-235) του μέρους αλλά και όλου του έργου, είναι πολύ σύντομη και λειτουργεί ως φινάλε όλου του έργου. Χρησιμοποιεί στοιχεία από την εισαγωγή θέλοντας να φέρει στη μνήμη στοιχεία του παρελθόντος, υποδηλώνοντας με αυτόν τον τρόπο πως ένα τέλος και μια αρχή είναι δύο άκρως αλληλένδετα στοιχεία. Δημιουργώντας μια κυκλική θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως παλινδρομική, αίσθηση. Σαν τους ατέρμονους κύκλους της ζωής. Η υποενότητα αυτή ωστόσο λειτουργεί και σαν μια αποφόρτιση όλων όσων έχουν προηγηθεί. Σαν την τελική κάθαρση και λύτρωση. Η ενορχήστρωση εδώ είναι πολύ λιτή και επιχειρεί να αναδείξει μια αθωότητα και μια αίσθηση γαλήνης. Ως θυμητικά στοιχεία λειτουργούν τα χάλκινα πνευστά τα οποία παράγουν μόνο αέρα και επιχειρούν να αναδείξουν μια αίσθηση λύτρωσης και αποφόρτισης. Τα ξύλινα πνευστά εξακολουθούν να παίζουν με τον ανορθόδοξο τρόπο ρυθμικά μοτίβα. Ενώ τα πρώτα βιολιά διατηρούν ψηλούς αρμονικούς μέχρις ότου χάνονται με ένα μεγάλο *glissando*. Η πράξη αυτή επιχειρεί να αναδείξει την ανύψωση της ψυχής που χάνεται και φεύγει από το σώμα. Με Ξεκινώντας από μια ήδη ψηλή περιοχή, ανεβαίνει όλο και πιο ψηλά μέχρι που όλα τα υπόλοιπα όργανα σβήνουν ενώ αυτό παραμένει παίζοντας απλές και σχεδόν «αθώες» μελωδικές φράσεις. Υπονώντας με αυτόν τον τρόπο την αθωότητα ενός παιδιού και υποβόσκοντας την έννοια του ατέρμονου κύκλου ζωής. Με το ανιόν μεγάλο *glissando* αρμονικών στα βιολιά επιχειρείται ο συμβολισμός μιας ψυχής που χάνεται και με τα απλά μελωδικά περάσματα στο πιάνο επιχειρείται ο συμβολισμός μιας ψυχής που μόλις ήρθε (παρ. Β.7).

Παρ. Β.7. Ηχητικοί συμβολισμοί/μμ. 230-233

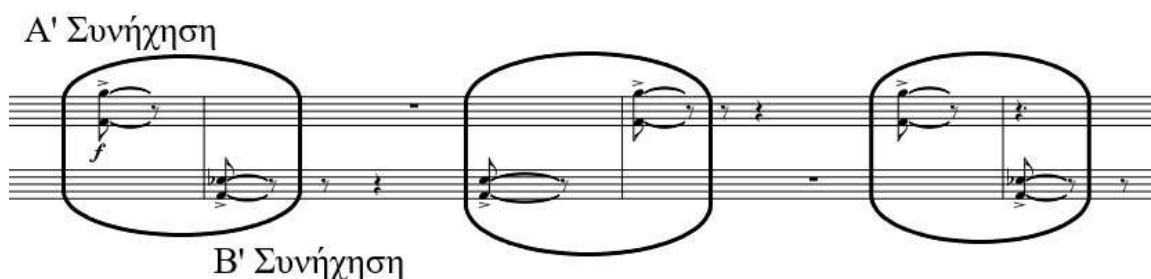
6.2. Φθογγικό υλικό & τονικές περιοχές

Το φθογγικό υλικό που χρησιμοποιείται στο έργο διαφοροποιείται αισθητά σε κάθε μέρος ενώ, πέρα από το τελευταίο μέρος, το φθογγικό υλικό του έργου δεν ακολουθεί μια συγκεκριμένη αλληλουχία. Παρά ταύτα, πολλά ρυθμομελωδικά μοτίβα επαναλαμβάνονται και εμφανίζονται διαρκώς σε πολλά σημεία του έργου λειτουργώντας ως θυμητικό στοιχείο του παρελθόντος. Η συνολική υφή του έργου είναι ηχοχρωματική ενώ το κάθε μέρος αποδίδει έναν διαφορετικό χαρακτήρα. Κάποια μέρη δεν απεικονίζουν το στοιχείο της καταιγίδας μέσω κάποιου μελωδικού φθογγικού υλικού, σε αντίθεση με άλλα μέρη, όπου η απεικόνιση της καταιγίδας τροφοδοτείται μέσω μελωδικών στοιχείων και φθογγικού υλικού.

Α΄ ΜΕΡΟΣ (μμ. 1-72)

Όπως έχει αναφερθεί εκτενώς και προηγουμένως, όλο το έργο διακρίνεται για τον ηχοχρωματικό του χαρακτήρα. Ο αναφερόμενος χαρακτήρας παρατηρείται κατ' εξοχήν στο Α΄ μέρος. Το στοιχείο αυτό προκύπτει από τις πολλαπλές ηχοχρωματικές τεχνικές των οργάνων. Ως αποτέλεσμα, το Α΄ μέρος του έργου δεν χρησιμοποιεί αυτούσιο κάποιο φθογγικό υλικό αλλά ο ήχος διαμορφώνεται από ηχοχρώματα και θορύβους μέσω των εκτεταμένων τεχνικών.

Χαρακτηριστική είναι η πρώτη υποενότητα του Α' μέρους (μμ.1-31), στην οποία δεν χρησιμοποιείται κάποιο φθογγικό υλικό. Όλη η υποενότητα τροφοδοτείται από περιγραφικούς θορύβους και ήχους που μιμούνται τη φύση. Η διαμόρφωση του κλίματος της φύσης συμβαίνει κυρίως μέσω του ρυθμού. Μοναδική εξαίρεση αποτελούν τα πρώτα βιολιά που παράγουν αρμονικούς επιχειρώντας τη μίμηση των ήχων των πουλιών καθώς και η άρπα (μμ.17-25) που ενισχύει ενορχηστωτικά το μέρος και μέσω του φθογγικού υλικού αποδίδει μια «πνοή» στην υποενότητα. Το φθογγικό υλικό στα πρώτα βιολιά δεν καταγράφει κάποια συγκεκριμένη αλληλουχία νοτών, παρά επιλέχθηκε για ηχοχρωματικούς σκοπούς. Το φθογγικό υλικό της άρπας ωστόσο, ακολουθεί ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο το οποίο εμπλουτίζεται από δύο «διάφωνες» συνηχήσεις οι οποίες ηχούν διαρκώς. Η πρώτη συνήχηση αποτελείται από ένα διάστημα 9ης με νότες Φα4-Σολ5, ενώ η δεύτερη συνήχηση αποτελείται από ένα διάστημα τέταρτης αυξημένης με νότες Λα2-Μι3 (Παρ. Β.8). Χαρακτηριστικό είναι πως αν και οι δύο αυτές συνηχήσεις είναι «διάφωνες» ωστόσο, ο ρυθμός και οι ηχητικές περιοχές που έχουν επιλεγεί δεν παραπέμπουν σε έναν άκρως οξύ ήχο παρά αποδίδουν ένα στοιχείο στιγμιαίας έξαρσης. Υπήρξαν λοιπόν θεμιτές, οι δύο αυτές επαναλαμβανόμενες συνηχήσεις, προκειμένου να αποδοθεί ένας «μυστηριακός» χαρακτήρας στο μέρος. Επιλέχθηκε η άρπα καθώς το ηχόχρωμά της έχει μια λυρική και ονειρική χροιά που επίσης χρειαζόταν η συγκεκριμένη υποενότητα.



Παρ. Β.8. Συνηχήσεις επαναλαμβανόμενου μοτίβου άρπας

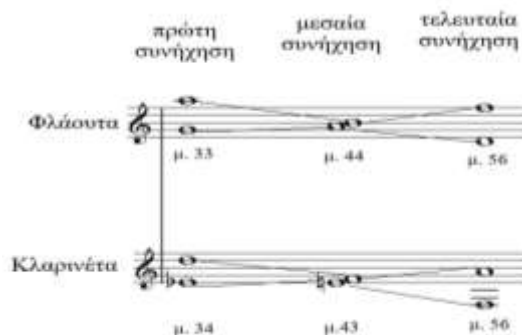
Η δεύτερη υποενότητα (μμ. 32-46) επίσης χρησιμοποιεί ένα λιτό φθογγικό υλικό. Από την αρχή της υποενότητας εμφανίζεται το πρώτο φθογγικό υλικό στα τυμπάνια. Τα τελευταία παίζουν διαρκώς ένα ρυθμομελωδικό μοτίβο σκιαγραφώντας το στοιχείο της βροντής, όπως προαναφέρθηκε. Το φθογγικό υλικό που απαρτίζει το μοτίβο αυτό διαμορφώνεται από μια ακολουθία επτά φθόγγων, η οποία λειτουργεί ως ένα ostinato: Σι ύφεση-Φα-Σι ύφεση-Φα-Ρε-Λα-Ρε (το Σι ύφεση αρκετές φορές αντικαθίσταται από το φθόγγο Ντο για λόγους ποικιλομορφίας της ακολουθίας). Το φθογγικό υλικό

επιλέχθηκε με σκοπό να υπάρξει η αίσθηση μιας πτώσης (κυριαρχεί το Σι ύφεση ως φθογγικό κέντρο), μέσω της ενεργοποίησης ενός είδους ανάμνησης μουσικής πρακτικής προγενέστερης εποχής, με την εμφατική παράθεση του χαρακτηριστικού διαστήματος 4^{ης} κατιούσας/5^{ης} ανιούσας (παρ. Β.9). Αξίζει να αναφερθεί πως το φθογγικό υλικό στα τυμπάνια εμφανίζεται με έναν αφαιρετικό τρόπο, γι' αυτό και επιλέχθηκαν τα τυμπάνια, με σκοπό να υπάρξει η αίσθηση του τονικού ύψους, ωστόσο να μη γίνει απόλυτα αισθητή αλλά να αποδώσει μια πνοή στο «αχανές» ηχητικό περιβάλλον της υποενότητας.



Παρ. Β.9. Ostinato στα τυμπάνια ως μοτίβο μίμησης της βροντής

Ωστόσο, το πρώτο από φθογγικό υλικό του έργου εισάγεται από τα φλάουτα και τα κλαρινέτα (μ.33) που δομούν με νότες το υλικό που είχε εμφανιστεί στα χάλκινα στην προηγούμενη υποενότητα όπου παρήγαγαν μόνο αέρα. Το φθογγικό υλικό των δύο αυτών οργάνων δεν ακολουθεί κάποια συγκεκριμένη ακολουθία αλλά περισσότερο δομείται μέσω συνηχήσεων μεγάλων διαστημάτων μεταξύ των οργάνων (διαστήματα 7^{ης}-6^{ης} κ.ο.κ.), οι οποίες σταδιακά μικραίνουν (ημιτονιακά διαστήματα-διαστήματα 2ας-3^{ης} κ.ο.κ.) ενώ στη συνέχεια τα διαστήματα σταδιακά μεγαλώνουν ξανά, μέχρι που σβήνουν. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται μέσω του τονικού ύψους και του φθογγικού υλικού ένα μεγάλο crescendo και diminuendo (παρ. Β.10).



Παρ. Β.10. Συνηχήσεις στα Φλάουτα και Κλαρινέτα που λειτουργούν ως κινούμενος διάλογος

Η τελευταία υποενότητα, (μμ. 47-72) ουσιαστικά ενισχύει μουσικά, μέσω του φθογγικού υλικού που χρησιμοποιείται, όλα τα στοιχεία που εμφανίστηκαν προηγουμένως. Το πρώτο εξέχον φθογγικό υλικό που εμφανίζεται είναι το cluster (μμ. 49-72) που δομείται από τα έγχορδα σε τεχνική molto sul ponticello με tremolo, δημιουργώντας μια μεγάλη ηχητική μάζα. Το cluster αυτό

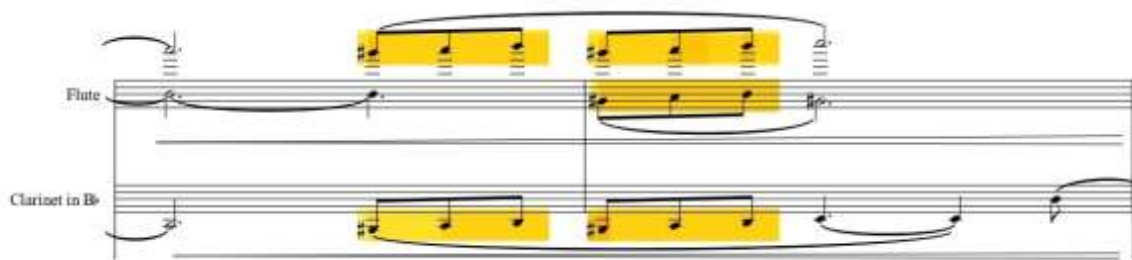
αναπτύσσεται στη μεσαία περιοχή των οργάνων. Η επιλογή αυτή συνέβη εσκεμμένα, ώστε το στοιχείο της καταιγίδας να λάβει μορφή, και συνεπώς ήταν θεμιτή η ύπαρξη ενός απαλού cluster, σαν προάγγελος της καταιγίδας. Το cluster αυτό ενισχύεται και από όλα τα ξύλινα πνευστά. Τα ξύλινα πνευστά, ενισχύουν ενορχηστρωτικά το μέρος ενώ παίζουν διάφωνες παρατεταμένες συνηχήσεις που καταλήγουν σε σύμφωνες και αντιστρόφως, σύμφωνες συνηχήσεις που καταλήγουν σε διάφωνες (παρ. B.11). Τα ξύλινα πνευστά δεν ακολουθούν κάποιο συγκεκριμένο φθογγικό υλικό, ωστόσο το υλικό τους επιλέχθηκε με βάση τις συνηχήσεις που δημιουργούνται. Παράλληλα, το σόλο φλάουτο είναι το μόνο όργανο που αποδίδει έναν μελωδικό χαρακτήρα. Το φθογγικό υλικό στο φλάουτο επιλέχθηκε εσκεμμένα, ώστε να έχει έναν λυρικό χαρακτήρα ο οποίος αιφνιδιαστικά αποσυντίθεται, λειτουργώντας ως ένας συμβολισμός της καταιγίδας.



Παρ. B.11. Σύμφωνη συνήχηση που καταλήγει σε διάφωνη/μ. 70

Ο ήχος του βιμπραφώνου επίσης εξέχει στο μέρος και προσδίδει μια «ονειρική» ατμόσφαιρα στην υποενότητα. Το φθογγικό υλικό του βιμπραφώνου συγγενεύει με τον «κινούμενο» διάλογο που είχε προηγηθεί ανάμεσα στα φλάουτα και στα κλαρινέτα και επιλέχθηκε ώστε να έρθει ως συνέχεια στον αναφερόμενο διάλογο. Κατ' αντιστοιχία, ηχούν παρατεταμένες συνηχήσεις στην ψηλή και χαμηλή περιοχή συνάμα ενώ παράλληλα το βιμπράφωνο παίζει με δοξάρι (μμ. 57-72). Ένα επιπλέον χαρακτηριστικό μελωδικό στοιχείο είναι αυτό που εμφανίζεται στο τέλος της ενότητας (μμ. 70-71) στα κλαρινέτα και στα φλάουτα. Μέσα σε όλο το αχανές περιβάλλον που έχει δημιουργηθεί, το μοτίβο αυτό εξέχει ενώ τοποθετείται σε τρεις διερχόμενες οκτάβες και λειτουργεί σαν μια ηχητική οντότητα που προμηνύει τα στοιχεία που πρόκειται να ακολουθήσουν. Το μοτίβο αυτό (παρ.B.12) δομείται με από τις εξής νότες: Σολ δίεση-Λα-Σι οι οποίες επαναλαμβάνονται. Επιλέχθηκε το συγκεκριμένο μοτίβο καθώς

έρχεται σε αντίθεση με όλα τα υπόλοιπα ηχητικά στοιχεία του έργου και χαρακτηρίζει τη βίαιη πτυχή της καταιγίδας.



Παρ. Β.12.Εξέχον ρυθμομελωδικό στοιχείο ως συμβολισμός της καταιγίδας/μμ.70-71

Β' ΜΕΡΟΣ (μμ. 73-151)

Σε αντίθεση με την απουσία φθογγικού υλικού στο προηγούμενο μέρος, το Β' μέρος ακολουθεί μια πορεία δόμησης του φθογγικού υλικού ενώ παράλληλα βρίθει από λυρικότητα και μελωδικά περάσματα. Όλο το μέρος εμφανίζει μια πληθώρα διαφορετικών μορφών οργάνωσης του φθογγικού υλικού, το οποίο χαρακτηρίζεται από αισθητή διαφοροποίηση σε κάθε υποενότητα με ταυτόχρονη διατήρηση του φθόγγου Μι ύφεση ως κοινού σε κάθε φθογγικό σύνολο. Πολλαπλά ρυθμομελωδικά μοτίβα εκκινούν από τον ίδιο φθόγγο και λειτουργούν ως μέσον δημιουργίας ομοιογένειας του μουσικού υλικού.

Η πρώτη υποενότητα (μμ. 73-98) αναπαράγει μια λυρικότητα ενώ έχει μια κοινή αφετηρία: τον φθόγγο μι ύφεση. Σε πρώτο επίπεδο λοιπόν, ο εξέχον φθόγγος εισάγεται από τα φλάουτα με τα διατρεχόμενα ρυθμομελωδικά μοτίβα (μ.73). Τα αναφερόμενα μοτίβα έχουν δομηθεί γύρω από τον φθόγγο αυτόν ενώ εσκεμμένα στη θέση κάθε επτάηχου, και συνεπώς στο ισχυρό του μέτρου τοποθετείται το μι ύφεση, λειτουργώντας ως η κοινή αφετηρία του μέρους. Με βάση λοιπόν, αυτόν τον φθόγγο δομήθηκαν όλα τα ρυθμομελωδικά μοτίβα ώστε να κινούνται σε γειτονικές, του μι ύφεση, νότες. Διαδοχικά, τα μοτίβα αυτά περνάνε στα κλαρινέτα, στη μαρίμπα καθώς και στην άρπα. Το συνολικό φθογγικό υλικό των οργάνων αυτών έχει δομηθεί με αυτή τη λογική. Αξίζει να σημειωθεί πως το μοτίβο αυτό δεν ακολουθείται πάντα πιστά, για αισθητικούς και ενορχηστρωτικούς, κυρίως, λόγους (παρ. Β.13.).



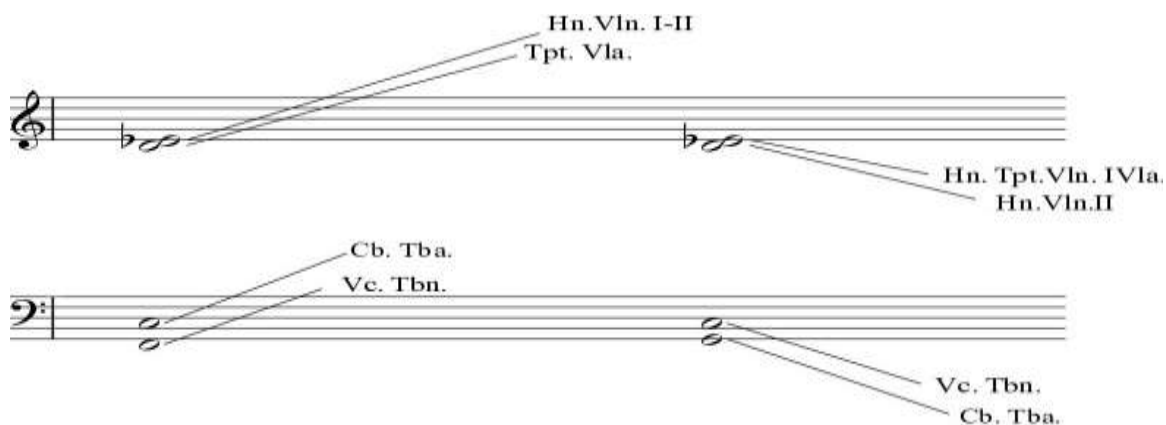
Παρ. Β.13. Ρυθμομελωδικά μοτίβα κινούμενα γύρω από τον φθόγγο «δουρυφόρο» του μι ύφεση / μμ. 81-83

Ο κοινός αυτός φθόγγος (μι ύφεση) ωστόσο, κυριαρχεί και στις υπόλοιπες κατηγορίες οργάνων ενώ γίνεται ακόμη πιο αισθητός και έντονος μόλις εισαχθεί το μελωδικό μοτίβο των χάλκινων πνευστών. Πρώτα, εισάγονται τα κόρνα που ακολουθούν μια έντονα λυρική μελωδική γραμμή η οποία διέπει και την υποενότητα αυτή και τη χαρακτηρίζει (μ.75). Η μελωδική αυτή γραμμή αποτελείται από τέσσερις φθόγγους: μι ύφεση-ντο-φα-μι ύφεση και επαναλαμβάνεται διαρκώς (πρώτη εμφάνιση στα κόρνα μμ.75-77-Παρ. Β.14.). Η σειρά αυτή επιλέχθηκε για αρκετούς λόγους. Αρχικά ήταν θεμιτό η υποενότητα να έχει μια κοινή αφετηρία ενώ, παράλληλα οι φθόγγοι που θα τη δομήσουν να καταλήγουν πάντα στην ίδια κοινή αφετηρία. Η επιλογή του φθόγγου μι ύφεση έγινε κυρίως για ηχητικούς αλλά και λειτουργικούς σκοπούς καθώς, για την ορθότερη αναπαράσταση του κλίματος της καταιγίδας, έπρεπε να δημιουργηθεί μια μουντή ηχητική επιφάνεια, που θα συνάδει με το κλίμα της καταιγίδας ενώ παράλληλα θα λειτουργήσει με τον επιθυμητό τρόπο στις ηχητικές περιοχές των οργάνων ώστε να αποδώσουν ηχοχρωματικά την εικόνα που επιχειρεί να αναδείξει η υποενότητα αυτή. Επίσης, για την ορθότερη ηχητική απεικόνιση του εξωμουσικού στοιχείου, ήταν θεμιτό αλλά και αισθητικά προτιμότερο, η μελωδική γραμμή να είναι λιτή και λυρική. Αξίζει να σημειωθεί ωστόσο, πως η προετοιμασία της μελωδικής αυτής γραμμής γίνεται με τα γρήγορα ρυθμομελωδικά μοτίβα στα φλάουτα, τα οποία προετοιμάζουν το έδαφος ενώ παράλληλα «επισημαίνουν» ηχητικά, τον φθόγγο του μι ύφεση. Στη συνέχεια της υποενότητας, η εξέχουσα μελωδική γραμμή των κόρνων ενισχύεται σταδιακά και από τα υπόλοιπα χάλκινα πνευστά, τα οποία υποστηρίζουν αρμονικά τη μελωδία δημιουργώντας μια λυρική ηχητική μάζα. Σε κάθε περίπτωση όμως, κινούνται γύρω από τον φθόγγο του μι ύφεση. Η μελωδική αυτή γραμμή ενισχύεται αρμονικά και από τα έγχορδα.



Παρ. Β. 14. Βασική μελωδία της υποενότητας.

Ως προς την συνήχηση και την αρμονία που ακολουθεί η υποενότητα, αξίζει να αναφερθεί πως δεν δομήθηκε με βάση κάποια συγκεκριμένη τονική περιοχή. Κυρίως δομήθηκε με την λογική ενός αραιού, απαλού cluster (παρ. Β.15).

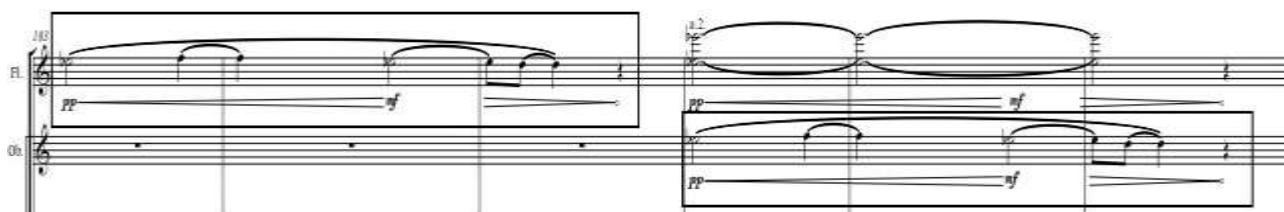


Παρ. Β.15. Εναλλαγή των δύο βασικών συγχορδιών - cluster της υποενότητας

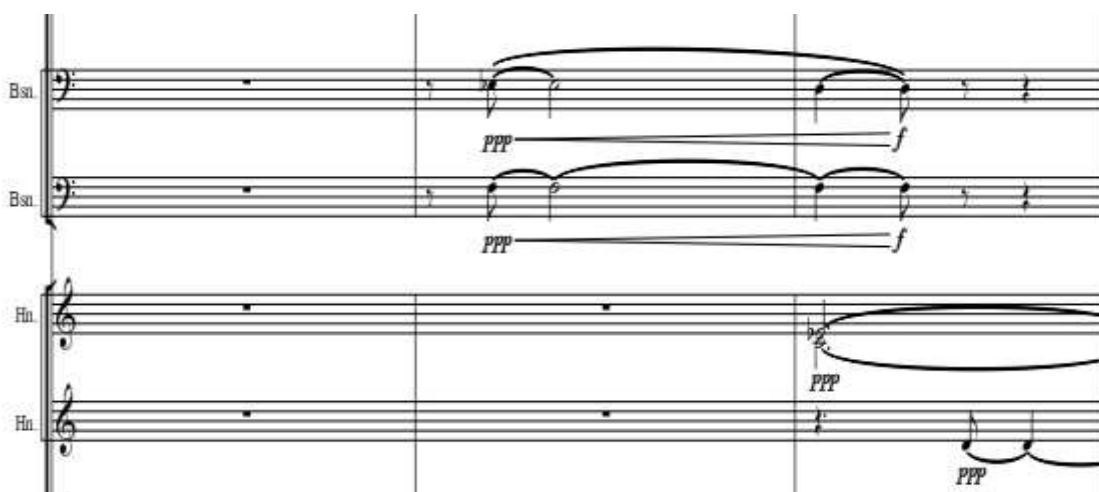
Εν τέλει όλη η υποενότητα κινείται γύρω από τον φθόγγο του μι ύφεση και δομήθηκε με αυτή τη λογική. Σε πολλά σημεία η λογική αυτή εγκαταλείπεται, κάτι που συνέβη για να ξεφύγει το μέρος από την πεπατημένη της τονικής αρμονίας και των τονικών περιοχών.

Το φθογγικό υλικό της επόμενης υποενότητας (μμ.99-116), λειτουργεί σαν μια αφαιρετική ακολουθία της προηγούμενης υποενότητας. Όπως η προηγούμενη, με αντίστοιχο τρόπο και αυτή η υποενότητα, έχει δομηθεί με τη λογική του φθόγγου μι ύφεση ως κοινή αφετηρία. Σε πρώτο επίπεδο, τα φλάουτα και τα όμποε (μμ. 103-108) δημιουργούν έναν διάλογο μεταξύ τους δανειζόμενα την εξέχουσα μελωδία που είχε προηγηθεί στα κόρνα και στα πρώτα βιολιά στην προηγούμενη υποενότητα (πρώτη εμφάνιση μμ. 84-86 παρ. Β.16.). Ενώ, ύστερα από την ολοκλήρωση του διαλόγου, τα φλάουτα (a.2) παράγουν ισοκράτες που ακολουθούν τη λογική της κοινής αφετηρίας του φθόγγου «δορυφόρου», μι

ύφεση. Με αντίστοιχο τρόπο έχουν δομηθεί και τα υπόλοιπα ξύλινα πνευστά και τα κόρνα ώστε να συμβάλλουν, με αφαιρετικό τρόπο, στη διατήρηση της κοινής αφετηρίας. Οι ισοκράτες που χρησιμοποιούνται, δομήθηκαν με συνηχήσεις ημιτονίων γύρω από το μι-ύφεση ώστε να ηχητική μάζα των πνευστών να δημιουργήσει ένα απαλό ημιτονιακό cluster με κοινή αφετηρία. Το φθογγικό υλικό του αναφερόμενου cluster ωστόσο, συγγενεύει αρμονικά και με το φθογγικό υλικό της προηγούμενης υποενότητας, γι' αυτό και επιλέχθηκε (νότες: μι ύφεση-ρε-φα-ντο-παρ. B.17.).



Παρ. B.16.Εμφάνιση βασικής μελωδίας στα όμποε και στα φλάουτα/μμ.103-108



Παρ. B17. Δημιουργία cluster γύρω από το φθόγγο μι ύφεση/μμ.102-103

Ως προς το φθογγικό υλικό των εγχόρδων και αυτό ακολουθεί την ίδια λογική, κάτι που εκδηλώνεται με τα θραυσματικά ρυθμομελωδικά μοτίβα που χρησιμοποιούν. Το μοτίβο των pizzicati (μ. 99) έχει δομηθεί με βάση τον φθόγγο του μι-ύφεση ώστε να υπάρχει μια κατάληξη στον κοινό αυτό φθόγγο. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, το μοτίβο των pizzicati επιχειρεί να σκιαγραφήσει ηχητικά τις ακανόνιστα ρυθμικά και ηχητικά σταγόνες τις βροχής. Εδώ, η έννοια του τυχαίου έπαιξε ρόλο ως προς

τον τρόπο που δομήθηκε το συγκεκριμένο μοτίβο. Λαμβάνοντας υπόψιν τις ηχητικά ακανόνιστες σταγόνες της βροχής, υπήρξε εσκεμμένα η επιθυμία, για την ορθότερη ηχητική αναπαράσταση της εικόνας αυτής, με αποτέλεσμα το φθογγικό υλικό που χρησιμοποιήθηκε να λειτουργεί πηγάζοντας από τυχαία «γεγονότα» και να είναι μη προσχεδιασμένο. Έτσι, κατά το προσυνθετικό στάδιο, δημιουργήθηκε ένας «χάρτης» τυχαίων νοτών βάσει του οποίου, δομήθηκε το φθογγικό υλικό. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί ο φθόγγος μι-ύφεση που ηχεί σε στιγμές, ώστε να αποτελέσει μια κοινή αφετηρία. Ωστόσο, αξίζει να αναφερθεί πως κατά γενική ομολογία οι νότες ακολουθούν μια καθοδική κίνηση ώστε να αναπαραστήσουν με πιστό τρόπο την καθοδική ροή των σταγόνων (παρ. Β.18.).

The image shows a musical score for five staves, each representing a different instrument or voice part. The staves are labeled with dynamics: *f*, *mf*, *p*, *mp*, and *f*. The patterns consist of descending notes with accents, representing falling raindrops. The first staff has a *pizz.* marking and a *f* dynamic. The second staff has a *pizz.* marking and a *f* dynamic. The third staff has a *pizz.* marking and a *p* dynamic. The fourth staff has a *pizz.* marking and a *f* dynamic. The fifth staff has a *pizz.* marking and a *p* dynamic. The patterns are arranged in a way that suggests a descending motion across the staves.

Παρ. Β.18. Μοτίβο pizzicati των εγχόρδων και καθοδικές κινήσεις ως συμβολισμός των τρεχόντων σταγόνων/μμ. 99-101

Το επόμενο μοτίβο που χρησιμοποιούν τα έγχορδα, είναι τα μελωδικά περάσματα, σε τεχνική *sul tasto*, και επιχειρεί να απεικονίσει τα κύματα που εκτονώνονται στην ακτή. Και εδώ ο φθόγγος του μι-ύφεση, με τη λογική της κοινής αφετηρίας άσκησε επιρροή στον τρόπο που δομήθηκε το μελωδικό αυτό πέρασμα καθώς τα μελωδικά περάσματα κινούνται γύρω από τον κοινό αυτό φθόγγο, λειτουργώντας σαν ηχητικοί «δορυφόροι» του. Ωστόσο, εδώ δεν λήφθηκε υπόψιν τόσο μία

συγκεκριμένη φθογγική ακολουθία, όσο μία αρμονική συνήχηση. Ήταν λοιπόν θεμιτό να υπάρξει μια ανάπτυξη και ηχητική «συγγένεια» με το υλικό που είχε εμφανιστεί στην προηγούμενη υποενότητα με σκοπό να γίνει μια σύνδεση. Εξάλλου, όπως προαναφέρθηκε, η ενότητα αυτή λειτουργεί σαν μια εσωτερική γέφυρα που ενώνει τις δύο υποενότητες και συνεπώς όφειλε το μουσικό υλικό να συνδέεται κατά έμμεσο τρόπο. Η συνήχηση λοιπόν που δημιουργείται είναι αυτή στην οποία καταλήγει το μελωδικό πέρασμα, αποτελούμενη από τους φθόγγους φα-μι ύφεση-ντο-σολ-ρε και αντιστοιχεί με τη συνήχηση της προηγούμενης υποενότητας και την ηχητική επιφάνεια που είχε δημιουργηθεί, μόνο που εδώ τοποθετείται σε διαφορετικό πλαίσιο και εμφανίζεται με παραλλαγμένο τρόπο (παρ. Β.19).

The image shows a musical score for five instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is divided into two measures. The first measure is marked *pp* and the second measure is marked *f*. A box highlights the second measure with the text: "Κοινό φθογγικό υλικό με την πρώτη υποενότητα του Β μέρους".

Παρ. Β.19. Μελωδικό πέρασμα δανειζόμενο το φθογγικό υλικό από την 1^η υπ. του Β' μέρους/ μμ. 108-109

Μια ακόμη κοινή αρμονική ακολουθία, είναι αυτή της μαρίμπας που συμβολίζει το στοιχείο της βροντής (μμ. 104). Εδώ, δεν επιλέχθηκε τόσο μια σειρά φθόγγων, όσο μια αρμονική συγγένεια. Έτσι, το μοτίβο της μαρίμπας δομείται με τους φθόγγους μι ύφεση-λα-φα, που αντιστοιχούν στην υποσυνείδητα δομημένη δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης. Επιλέχθηκε η συγκεκριμένη συνήχηση ώστε να εντάσσεται στο ηχητικό περιβάλλον που κοσμεί όλο το Β' μέρος, ενώ παράλληλα ώστε να αποτυπωθεί ηχητικά και με τον κρουστό ήχο (παρ. Β. 20).



Παρ. Β.20. Μοτίβο μαρίμπας ως συμβολισμός της βροντής

Το πιάνο και η άρπα ωστόσο, δομήθηκαν με μία διαφορετική προοπτική και λειτουργούν με έναν ανεξάρτητο τρόπο. Ουσιαστικά, τα δύο αυτά όργανα δομήθηκαν με τη λογική των ηχοχρωματικών clusters εμπλουτίζοντας ηχητικά το μέρος.

Η τελευταία υποενότητα (μμ. 117-151) του Β' μέρους τοποθετείται σε ένα διαφοροποιημένο αισθητά, ηχητικό περιβάλλον. Σαφώς, αυτό συνέβη εσκεμμένα, καθώς σκοπός της υποενότητας αυτής είναι να γίνει ένας ηχητικός συμβολισμός της βίαιης πτυχής της καταιγίδας. Κυρίως, το υλικό της υποενότητας αυτής συγγενεύει με το υλικό του Α' μέρους του έργου, καθώς επαναλαμβάνονται μουσικά στοιχεία που είχαν πρωτοεμφανιστεί, λειτουργώντας ως θυμητικά στοιχεία του παρελθόντος. Παράλληλα ωστόσο, όπως έχει ήδη αναφερθεί, στην τελευταία υποενότητα του Α' μέρους (μμ. 70-71) γίνεται η πρώτη ηχητική απεικόνιση της καταιγίδας και συνεπώς ήταν αναγκαίο το μέρος αυτό να συνδεθεί με την απεικόνιση που είχε προηγηθεί. Εδώ, ο κοινός φθόγγος τού μι-ύφεση, της προηγούμενης υποενότητας, πλέον χάνει την υπεροχή του και όλο το αρμονικό περιβάλλον μεταφέρεται σε ένα νέο. Η υποενότητα ξεκινάει με έναν αχνό φθόγγο στα φλάουτα: τον φθόγγο λα. Λίγα μέτρα αργότερα το μέρος εισάγεται στο τονικό περιβάλλον της Λα μείζονας καθώς στο βιμπράφωνο αναπαράγει μια μείζονα φθογγική ακολουθία με τους φθόγγους Λα-Μι-Ντο δίσση (παρ. Β.21). Εσκεμμένα υπήρξε η πρόθεση να ακουστεί μια μείζονα συνήχηση ώστε να γίνει μια μεταφορά σε ένα τονικό περιβάλλον ως θύμηση της θετικής πτυχής της καταιγίδας, που στη συνέχεια θα αποσυντεθεί. Η συνήχηση αυτή ηχεί από το βιμπράφωνο που παίζει με δοξάρι. Η ηχώ που αντηχεί, μέσω της τεχνικής αυτής, είναι έντονη γι' αυτό και επιλέχθηκε με σκοπό να ηχήσει η συγχορδία της Λα μείζονας.



Παρ. Β.21. Τονικό περιβάλλον Λα μείζονας στο βιμπράφωνο/ μμ. 119-120

Κατά γενική ομολογία όλο το φθογγικό υλικό του βιμπραφώνου δομήθηκε με τη λογική να ηχούν «σύμφωνες» συνηχήσεις, άλλοτε μείζονες και άλλοτε ελάσσονες που στη συνέχεια αποσυντίθενται και καταλήγουν σε «διάφωνες». Ωστόσο, οι αρχικές αυτές συνηχήσεις διασπώνται από την άρπα και το πιάνο. Το υλικό των δύο αυτών οργάνων δομήθηκε ώστε να έρθει σε πλήρη αντίθεση με το υλικό του βιμπραφώνου και λειτουργεί σαν μια οχλαγωγία ασύμβατων νοτών που έρχονται να διαταράξουν το τονικό περιβάλλον που έχει προηγηθεί. Αν και δεν επιλέχθηκε κάποιο προκαθορισμένο φθογγικό υλικό, ωστόσο επιλέχθηκαν συγκεκριμένες ανοδικές και καθοδικές κινήσεις με σκοπό να συμβολίσουν ηχητικά τους κυματισμούς της θάλασσας και του αέρα. Ως εκ τούτου, οι μελωδικές κινήσεις στο πιάνο ακολουθούν μια ομαλή καμπύλη καθοδικής πορείας που στη συνέχεια πέφτει ακαριαία και ύστερα ανεβαίνει έως ότου χάνεται. Αυτό συμβαίνει καθώς το πιάνο παίζει ρυθμομελωδικά μοτίβα στην ψηλή περιοχή και καταλήγει σε μια ηχηρή, ανοιχτή συγχορδία με ανοδικό arpeggio. (παρ. Β.22). Το υλικό της άρπας και των εγχόρδων έχει δομηθεί με αντίστοιχο τρόπο ενώ λειτουργούν ως μια ηχητική απάντηση στο πιάνο. Ωστόσο τα έγχορδα και η άρπα ακολουθούν μια αντιθετική πορεία σε σύγκριση με το πιάνο. Η ηχητική τους καμπύλη διατηρεί μια ανοδική πορεία που με ένα glissando «πέφτει» ακαριαία. Πρέπει ωστόσο να αναφερθεί πως το υλικό της άρπας και των εγχόρδων, λειτουργεί και ως μια απάντηση στο πιάνο και συμβολίζει τους κυματισμούς της θάλασσας, με διαφορετικό, ηχητικά, τρόπο. Παράλληλα, τα ξύλινα πνευστά δημιουργούν μια θαμπή ηχητική επιφάνεια για την ενίσχυση της επιδιωκόμενης ατμόσφαιρας της καταιγίδας.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

unisono

arco ord.

p

mp

f

7

Ηχητικός συμβολισμός κυματισμών της θάλασσας και του αέρα

Απάντηση στο πιάνο & ηχητικός συμβολισμός της θάλασσας

Παρ. Β.22. Ηχητικοί διάλογοι και συμβολισμοί/ μμ. 127-128

Καθώς η υποενότητα διευρύνεται, αρχίζει να εμφανίζεται νέο ηχητικό υλικό. Σε πρώτο επίπεδο, η ηχητική μάζα που δημιουργείται στα έγχορδα (μ.133) δομήθηκε με τη λογική ενός συμπαγούς cluster. Ωστόσο, υπάρχει ένα ρυθμομελωδικό μοτίβο που εξέχει και διέπει την υποενότητα. Το μοτίβο αυτό πρωτοεμφανίζεται στα βιολοντσέλα (μ.134) και διαρκώς επαναλαμβάνεται και από τα χάλκινα πνευστά και τα όμποε. Ωστόσο, σε στιγμές το φθογγικό του υλικό παραλλάσσεται αλλά ακολουθεί το ίδιο ρυθμικό μοτίβο. Το χαρακτηριστικό αυτό μοτίβο αποτελείται από μια σειρά τριών φθόγγων που επαναλαμβάνονται: Ντο-Ρε ύφεση-Σολ (παρ. Β.23). Αξίζει να αναφερθεί πως το μοτίβο αυτό έχει ήδη εμφανιστεί, με παραλλαγμένο φθογγικό υλικό, στο Α' μέρος όπου λειτουργεί σαν προάγγελος της καταιγίδας. Ωστόσο, στο Β' μέρος το μοτίβο αυτό συμβολίζει το στοιχείο της καταιγίδας (βλ. Παρ. Β.12). Το φθογγικό υλικό επιλέχθηκε με σκοπό να εξέχει και να αποδώσει έναν έντονο

χαρακτήρα στο μέρος ενώ παράλληλα να μη μοιάζει ηχητικά με ό,τι έχει προηγηθεί. Έτσι, επιλέχθηκε η χαρακτηριστική σειρά των τριών αυτών νοτών. Το μοτίβο αυτό εισάγεται με έναν ήπιο τρόπο μόνο στα βιολοντσέλα και σταδιακά διογκώνεται από όλα τα υπόλοιπα όργανα ενώ επαναλαμβάνεται αυτούσιο και από τα βιολιά και τα φλάουτα στις ψηλές περιοχές. Το φθογγικό υλικό των υπόλοιπων οργάνων δεν ακολουθεί μια συγκεκριμένη πορεία αλλά επιλέχθηκε με σκοπό να δημιουργηθεί ένα ηχοχρωματικό cluster που θα κοσμήσει το εξέχον μοτίβο. Στόχος είναι να δημιουργηθεί ένα αχανές και «βίαιο» ηχητικό περιβάλλον με σκοπό να αποτυπωθεί η βίαιη πλευρά της καταιγίδας.

The image displays a musical score for woodwinds and brass instruments, illustrating a parallel presentation of a motif and its variations. The score is organized into two systems, each with two staves. The first system includes Oboe (Ob.), Clarinet (Cla. 1-4), and Horn (Hn.). The second system includes Horn (Hn.), C Trumpet (C Tpt. 1-2), and Trombone (Tbn. 1-2). The notation shows various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings (p, ppp, mp). The motif is presented in a parallel fashion across the instruments, with variations in dynamics and articulation. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

Παρ. Β.23. Παράλληλη εμφάνιση βασικού μοτίβου και παραλλαγές του στα χάλικινα και ξύλινα πνευστά/ μμ.136-

Γ' ΜΕΡΟΣ (μμ. 158-191)

Το Γ' μέρος του έργου κάνει χρήση ενός ανεπτυγμένου φθογγικού υλικού. Σε πρώτο επίπεδο τα ξύλινα πνευστά δανείζονται τα ρυθμομελωδικά στοιχεία που χρησιμοποιούσαν στην πρώτη υποενότητα του Β' μέρους. Το φθογγικό υλικό των οργάνων αυτών δομήθηκε με τον ίδιο τρόπο, όπως έχει αναφερθεί στο Β' μέρος, με τη λογική της κοινής αφετηρίας του φθόγγου μι ύφεση. Συνεπώς, το φθογγικό υλικό των ξύλινων πνευστών δομήθηκε γύρω από τον εξέχον φθόγγο. Τα μοτίβα που χρησιμοποιούν εκτείνονται από γρήγορα ρυθμομελωδικά μοτίβα γύρω από το μι ύφεση, μέχρι παρατεταμένους ισοκράτες στον ίδιο φθόγγο. Με αυτόν τον τρόπο λειτουργούν ως μια έξαρση της καταιγίδας και μια θύμηση αυτής. Παράλληλα, τα έγχορδα σκιαγραφούν το ηχοτοπίο των πουλιών και ουσιαστικά δημιουργούν την τεχνική ενός αφαιρετικού κανόνα (βλ. Παρ. Β.5). Το φθογγικό τους υλικό δομήθηκε με τη λογική ενός διαστήματος τρίτης μικρής, με σκοπό να φέρει στο αυτί του ακροατή τα κελαηδίσματα των πουλιών, διάστημα το οποίο αποσυντίθεται από μια μεγάλη ηχητική μάζα τυχαίων νοτών. Οι φθόγγοι επιλέχθηκαν με το σκεπτικό δημιουργίας ενός αραιού ηχοχρωματικού cluster μέσω του οποίου θα δομηθεί μια ογκώδης ηχητική επιφάνεια. Συνεπώς το φθογγικό υλικό των εγχόρδων δεν ακολούθησε μια προκαθορισμένη πορεία δόμησης, παρά επιλέχθηκε για ηχοχρωματικούς σκοπούς. Ωστόσο, το φθογγικό υλικό της άρπας και των κροτάλων δομήθηκε με στόχο να κινείται γύρω από ένα τονικό περιβάλλον που θα συγκροτήσει το αχανές πλαίσιο που έχει δημιουργηθεί.

Καθώς το μέρος αναπτύσσεται, νέο φθογγικό υλικό αρχίζει να εισάγεται. Σε πρώτο επίπεδο το τονικό περιβάλλον τις άρπας σταδιακά αποδιοργανώνεται ενώ η άρπα παίζει ημιτονιακά tremolandi. Στοιχεία του παρελθόντος αρχίζουν να εμφανίζονται στο σόλο κόρνο, που αναπαράγει μια λυρική μελωδία με δύο εξέχοντα μελωδικά στοιχεία, τα οποία λειτουργούν ως δάνειο του Β' μέρους, με παραλλαγμένο σαφώς τρόπο. Το φθογγικό υλικό στο σόλο κόρνο, δομείται με ελαφρώς παραλλαγμένο τρόπο (νότες: μι ύφεση-ρε-σολ) σε σχέση με το Β' μέρος, μόνο που εδώ «κοσμεύεται» από ένα αισθητά διαφοροποιημένο ηχοχρωματικό περιβάλλον. Οι καταλήξεις των μελωδικών φράσεων του σόλο κόρνου, ενισχύονται με «διάφωνες» συνηχήσεις από όλα τα χάλκινα πνευστά (μμ.172, 179). Οι συνηχήσεις που επιλέχθηκαν, δομήθηκαν με τέτοιο τρόπο ώστε όλες οι νότες της μελωδίας του σόλο κόρνου να ακούγονται μαζικά ηχηρές στην κατάληξη της κάθε φράσης του. Ταυτόχρονα, εμπλουτίστηκαν και με επιπλέον νότες ώστε να αποδώσουν το επιθυμητό ηχητικό περιβάλλον (παρ. Β.24).

Εξέχον μελωδικά στοιχεία που
λειτουργούν ως δάνειο του Β' μέρους

Παρ. Β.24. Μελωδικά στοιχεία στα χάλκινα πνευστά δανειζόμενα το υλικό του Β' μέρους/μμ. 176-180

Αντίστοιχη πορεία δόμησης των συνηχήσεων διατηρούν και στην τελευταία υποενότητα (μμ.181-191) τα χάλκινα πνευστά. Το σόλο κόρνο εξακολουθεί να επαναλαμβάνει την ίδια μελωδία με το ίδιο φθογγικό υλικό το οποίο σταδιακά «απλώνεται» μέσω μιας αισθητής ρυθμικής αραιώσης. Τα ξύλινα πνευστά εξακολουθούν να παράγουν ισοκράτες και ρυθμομελωδικά μοτίβα με τον φθόγγο «δορυφόρο» του μι ύφεση, λειτουργώντας ως ένας συμβολισμός της καταιγίδας που έχει προηγηθεί. Ενώ το φθογγικό υλικό των εγχόρδων ακολουθεί μια πορεία πολλαπλών κυματισμών που σταδιακά ανεβαίνουν, με τη λογική ενός ηχοχρωματικού cluster. Το φθογγικό υλικό των εγχόρδων εξελίσσεται μέσω μιας μαζικής ηχητικής πύκνωσης έως ότου κορυφώνεται φθάνοντας στην ψηλή και χαμηλή περιοχή των οργάνων. Η κορύφωση (μμ.189-190) αυτή δημιουργεί μια ηχηρή ηχητική μάζα που καταλήγει με έναν απροσδόκητο τρόπο στο μελωδικό μοτίβο του σόλο κόρνο. Με αυτόν τον τρόπο η λυρική επιφάνεια που έχει δημιουργηθεί από τα χάλκινα, πλέον ενισχύεται και από τα έγχορδα ενώ το βασικό μοτίβο της καταιγίδας πλέον εξέχει αισθητά και καταλαμβάνει όλη την υποενότητα. Με έναν απροσδόκητο τρόπο, η κορύφωση αυτή αποτελεί και την κορύφωση όλου του έργου. Το φθογγικό υλικό που χρησιμοποιείται σε αυτήν την κορύφωση παραμένει το ίδιο (παρ. Β. 25).

Ηχητική μάζα		Κατάληξη στο εξέχον μοτίβο της καταιγίδας

Παρ. Β.25. Ηχητική μάζα και κατάληξη στα έγχορδα/μμ. 186-190

Δ' ΜΕΡΟΣ (μμ. 206-235)

Όπως έχει ειπωθεί ξανά όλο το μέρος χρησιμοποιεί τεχνικές του Μπαρόκ, απ' όπου και επηρεάστηκε κατά τη δημιουργία του. Καθ' όλη τη διάρκεια του μέρους, το φθογγικό υλικό κινείται γύρω από μία διαρκής χρωματική ημιτονιακή καθοδική κίνηση ως ένδειξη θρήνου. Μια μεταφορά ως ένδειξη της κατάβασης προς τον θάνατο. Το φθογγικό υλικό των οργάνων λοιπόν κινείται γύρω από μια ημιτονιακή σειρά, ενώ όσα όργανα δεν ακολουθούν τη σειρά αυτή, αποδίδουν μια αφαιρετική δόμηση ενός ηχοτοπίου.

Η πρώτη υποενότητα (μμ. 206-218) μας εισάγει στον θρηνητικό χαρακτήρα του μέρους. Ουσιαστικά, το φθογγικό υλικό κινείται γύρω από την εξής ημιτονιακή σειρά: Μι ύφεση-Ρε-Ρε ύφεση-Ντο-Σι-Φα-Σολ-Λα (παρ. Β.26). Η σειρά αυτή οκτώ φθόγγων δεν επιλέχθηκε τυχαία. Όπως ήδη έχει αναφερθεί, στόχος είναι να γίνει ένας συμβολισμός ως προς το παρελθόν. Ο συμβολισμός αυτός βρίσκει αντίκτυπο στο μουσικό μεγαλείο του Μπαρόκ και το δόγμα των συγκινήσεων. Λαμβάνοντας υπόψιν την ερμηνεία που είχε η καθοδική ημιτονιακή κατεύθυνση των φθόγγων στο Μπαρόκ, δηλαδή τον συμβολισμό της κατάβασης προς τον θάνατο, επιλέχθηκε το φθογγικό υλικό του μέρους καθώς κύριος συμβολισμός του μέρους είναι ένας θρήνος προς όλα όσα χάθηκαν στην «καταιγίδα». Ωστόσο, η επιλογή

Βασική φθογγική σειρά του μέρους

υποενότητα λοιπόν, η σειρά αυτή ηχεί ξεκάθαρα μόνο από το

The image shows a musical score for a string ensemble. It includes staves for Violins I, Violins II, Violas I, Violas II, Cello, and Double Bass. The Violin and Viola parts feature 'Circular bowing' markings and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The Cello and Double Bass parts have 'pizz.' (pizzicato) markings. The score is written in a single system with a common time signature.

Παρ. Β. 27. Εμφάνιση ημιτονιακής σειράς στην ηχητική επιφάνεια των εγχόρδων/μμ. 211-212

Καθώς το μέρος εκτυλίσσεται η δεύτερη υποενότητα (μμ.219-227) του Β' μέρους ακολουθεί ακριβώς την ίδια φθογγική σειρά. Το σόλο κόρνο εξακολουθεί να παράγει «ακλόνητο» τη σειρά των οκτώ φθόγγων αυτούσια. Σταδιακά τα τυμπάνια, τα φλάουτα, τα κλαρινέτα, τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα (μμ. 220-227) παίζουν ακριβώς την ίδια φθογγική σειρά αυτούσια όμως με ρυθμικές αποκλήσεις, δημιουργώντας έναν διάλογο (παρ. μμ.120-124). Ωστόσο, ένα «τροπικό» ηχητικό περιβάλλον αρχίζει να δομείται από τα υπόλοιπα έγχορδα, τα οποία παίζουν μελωδικά μοτίβα γύρω από το Δωρικό τρόπο. Παράλληλα, η ηχητική επιφάνεια που δημιουργούν τα έγχορδα αν και κινείται στο περιβάλλον του Δωρικού, ωστόσο δομείται γύρω από τον εξέχοντα φθόγγο του μι ύφεση με σκοπό το ηχητικό περιβάλλον όλου του έργου να ηχεί στο περιβάλλον του μι ύφεση. Ως εκ τούτου στο ισχυρό κάθε μέτρου ηχεί ο φθόγγος αυτός. Η άρπα και τα πρώτα βιολιά έχουν ηχοχρωματικό χαρακτήρα και έρχονται να «διαταράξουν» την ήπια λυρικότητα του μέρους.

Δειλά-δειλά, εισάγεται το πιάνο ήδη από την προηγούμενη υποενότητα. Είναι το μόνο μελωδικό όργανο που ηχεί στο φινάλε του έργου. Το φθογγικό υλικό του πιάνου δομήθηκε με τη λογική μιας «αθώας», σχεδόν «παιδικής» μελωδίας. Το πιάνο λοιπόν τοποθετείται στην ψηλή του περιοχή και ουσιαστικά αναπαράγει δύο μοτίβα συνηχήσεων που συνδέονται με τον φθόγγο μι: 1^η συνήχηση: Ρε-Μι| Συνδετικός φθόγγος Μι| 2^η συνήχηση: ντο-ρε. Ουσιαστικά πρόκειται για μια τρίφωνη συνήχηση (Ντο-ρε-μι), καθώς η ηχώ που δημιουργεί η χρήση του pedale είναι ηχηρή, η οποία συνήχηση αποσπάται σε δύο. Το επόμενο μοτίβο της υποενότητας είναι μια απλή μελωδία τεσσάρων νοτών: Ρε-Μι-Σολ ύφεση-Λα (παρ. Β.28). Η μελωδική αυτή γραμμή επιλέχθηκε ως ένα «νεοφερμένο» μελωδικό στοιχείο. Με αυτόν τον τρόπο γίνεται ένας συμβολισμός προς μια καινούρια ψυχή που μόλις ήρθε στον κόσμο.

Ενώ, επιλέχθηκε μια λιτή και σύντομη μελωδία που έρχεται να συμβολίσει την παιδική «αθωότητα». Αξίζει να αναφερθεί πως και τα δύο μελωδικά στοιχεία που αναφέρθηκαν (συνηχήσεις και μελωδία) έχουν μια κοινή αφετηρία. Ο φθόγγος του μι ύφεση που εξείχε σε όλα τα προηγούμενα μέρη, πλέον στην τελευταία υποενότητα του Δ' μέρους, αναιρείται και γίνεται μι αναίρεση. Η επιλογή αυτή περιέχει έναν συμβολισμό. Συμβολίζει τη λήξη ενός κύκλου ζωής και την άφιξη/έναρξη ενός νέου. Παράλληλα, λειτουργεί και ως την ολική λήξη της καταιγίδας.

συνδετικός (κοινός) φθόγγος

2η συνήχηση

1η συνήχηση

sustain pedal una corda

νέο φθογγικό υλικό

ppp

Κοινή αφετηρία των δύο μοτίβων ο φθόγγος μι-αναίρεση ως συμβολισμός της άφιξης ενός νέου κύκλου

Παρ. Β.28. Φθογγικό υλικό πιάνου και συμβολισμοί

6.3. Χρήση Δυναμικής

Η παράμετρος των δυναμικών ασκεί σημαντικό ρόλο σε όλο το έργο. Τέργο δομείται και αναπτύσσεται κυρίως μέσω της εξέλιξης και των συσχετισμών των ενδείξεων δυναμικής, ενώ η παράμετρος της δυναμικής καθορίζει μέσω των αυξομειώσεων του ήχου και το εξωμουσικό περιεχόμενο που επιχειρείται να αναδειχθεί στο έργο, όπως οι αυξομειώσεις των εντάσεων της βροχής, οι ήχοι των βροντών, τα “accents” των αστραπών κ.ο.κ. . Κατ’ αντιστοιχία η παράμετρος της δυναμικής

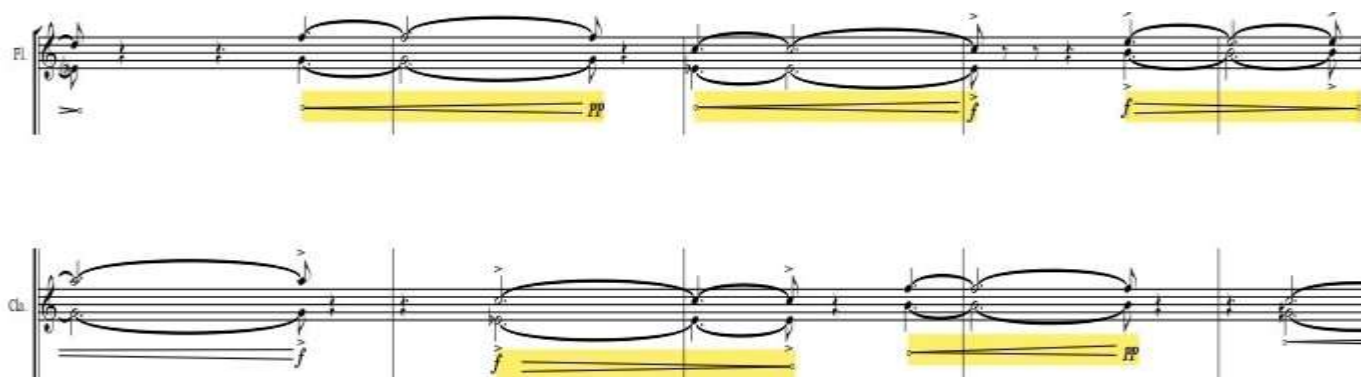
αποδίδει και την απομίμηση της ηχούς, στοιχείο που είναι χαρακτηριστικό καθ' όλη τη διάρκεια του έργου αλλά σαφώς και του ηχοτοπίου της φύσης.

Α΄ ΜΕΡΟΣ (μμ. 1-72)

Το πρώτο μέρος, όπως προαναφέρθηκε, είναι κατά γενική ομολογία ηχοχρωματικής ενορχηστρωτικής υφής. Η παράμετρος της δυναμικής λοιπόν, άσκησε σημαντικό ρόλο στην ηχοχρωματική ατμόσφαιρα του έργου. Σε ένα πρώτο επίπεδο, η πρώτη υποενότητα (μμ. 1-31) που μέρους κυμαίνεται κατά κύριο λόγο σε δυναμικές ***ppp-p***. Σαφώς σε σημεία δημιουργούνται αυξομειώσεις του ήχου με τα αλλεπάλληλα και εκτεταμένα *crescendi* και *diminuendi*. Ωστόσο το συνολικό ηχόχρωμα της υποενότητας αποδίδει συγκρατημένες και απαλές δυναμικές. Εξαίρεση αποτελεί η άρπα (μ.17) η οποία εισάγεται στην υποενότητα σε δυναμική ***f*** με *accent* ωστόσο και η άρπα σβήνει σταδιακά με ένα παρατεταμένο *diminuendo*. Η υποενότητα σβήνει με τον συνολικό ήχο να χάνεται, καθώς όλες οι ομάδες οργάνων, με τη δική της σειρά η καθεμιά, «σβήνουν» με ένα *diminuendo*. Ωστόσο με ανεξάρτητο τρόπο λειτουργεί το γκονγκ το οποίο στο τέλος της υποενότητας είναι το μόνο όργανο που παίζει μία ατάκα σε δυναμική ***f*** καθώς ήταν θεμιτό να υπάρξει ένας ηχηρός, ωστόσο απαλός ήχος που θα σηματοδοτεί την λήξη της υποενότητας. Παράλληλα, στόχος ήταν η εισαγωγή στην επόμενη υποενότητα να γίνει ομαλά και ο ήχος να «διανθίσει» μέσα από την ηχώ του γκονγκ.

Η παράμετρος της δυναμικής ασκεί σημαντικό ρόλο και στην επόμενη υποενότητα του Α΄ μέρους (μμ.32-46). Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, στη δεύτερη υποενότητα το στοιχείο της καταιγίδας αρχίζει να λαμβάνει μορφή. Η παράμετρος της δυναμικής εδώ ασκεί καταλυτικό ρόλο στη διαμόρφωση της μορφής της καταιγίδας. Η εσωτερική ένταση που αποδίδει όλο το Α΄ μέρος, στην υποενότητα αυτή αρχίζει να εξωτερικεύεται και αυτό συμβαίνει κατά κύριο λόγο με το απροσδόκητο ***sff*** και ***f*** στα τυμπάνια (μ.32). Μέσω αυτής της δυναμικής η εσωτερική ένταση εξωτερικεύεται, ενώ δημιουργείται ίσως η πρώτη περιγραφική μουσική αναπαράσταση της καταιγίδας. Ωστόσο, με εξαίρεση τα τυμπάνια, οι δυναμικές των υπόλοιπων οργάνων, κατά γενική ομολογία, κυμαίνονται σε χαμηλές δυναμικές, ενώ ο συνολικός χαρακτήρας της υποενότητας αποδίδει ένα ήπιο και μουντό περιβάλλον. Η παράμετρος της δυναμικής προσδίδει έμφαση και στο στοιχείο του αέρα που αποτελεί στοιχείο μίμησης στην υποενότητα, όπως προαναφέρθηκε. Αυτό συμβαίνει στα χάλκινα πνευστά, στα φλάουτα και στα κλαρινέτα τα οποία μέσω της δυναμικής δημιουργούν έναν «κινούμενο» διάλογο με τα αλλεπάλληλα *crescendi* και *diminuendi*. Χαρακτηριστικό είναι πως ο «κινούμενος» αυτός διάλογος ανάμεσα στα

φλάουτα και στα κλαρινέτα συμβαίνει μέσω των αυξομειώσεων της δυναμικής καθώς οι δυναμικές τους περιπλέκονται μεταξύ τους και η καθεμιά λειτουργεί σαν μία απάντηση στην προηγούμενη (παρ. Β. 29). Σε πολλά σημεία ακόμη της υποενότητας ακούγονται διάσπαρτες εξάρσεις της καταιγίδας μέσω των αιφνιδιαστικών *f* (λ.χ. Κρουστά-μ.43). Σαφώς αυτό συμβαίνει και για ενορχηστρωτικούς σκοπούς, ωστόσο συμβαίνει και για αισθητικούς λόγους ώστε η μουσική να μιμηθεί, μέσω των δυναμικών, τα αιφνιδιαστικά ξεσπάσματα της καταιγίδας.



Παρ. Β. 29. Κινούμενος διάλογος στα φλάουτα και κλαρινέτα μέσω των αυξομειώσεων της δυναμικής/μμ. 36-40

Η Τρίτη υποενότητα του μέρους (μμ.47-72) εισάγεται με αντίστοιχο τρόπο όπως και στην δεύτερη. Με το *sff* στα τυμπάνια να εξωτερικεύει την εσωτερική ένταση που έχει δημιουργηθεί προηγουμένως. Όπως προαναφέρθηκε, η υποενότητα αυτή προετοιμάζει το έδαφος για το Β' μέρος που είναι το ξέσπασμα της καταιγίδας στοιχείο που εκπληρώνεται μέσω των δυναμικών. Οι διακυμάνσεις των δυναμικών στην υποενότητα αυτή αναπτύσσονται και κλιμακώνονται διαρκώς. Η κυματομορφή της έντασης του ήχου εδώ, σε πλήρη αντίθεση με τις προηγούμενες υποενότητες, κυμαίνεται σε δυναμικές *ppp* έως και *fff*. Παρατηρείται λοιπόν, για πρώτη φορά στο έργο μία ευρεία γκάμα δυναμικών που στοχεύουν να μεταφέρουν τον ακροατή στο κλίμα της καταιγίδας. Οι διαρκείς αυξομειώσεις του ήχου μέσω των *crescendi* και *diminuendi* είναι αυτές που χαρακτηρίζουν την υποενότητα και τη δομούν. Αξίζει να αναφερθεί πως μέσω των διαρκώς μεταβαλλόμενων αυξομειώσεων των δυναμικών επιχειρείται και η μίμηση του αέρα, των κυμάτων της θάλασσας και της βροχής. Χαρακτηριστική είναι και η θραυσματική προοπτική των δυναμικών που ακολουθεί η υποενότητα. Συνεπώς, οι ήχοι των οργάνων που σε στιγμές παίζουν σε έντονες δυναμικές ενώ σε άλλες στιγμές ήπιες, το κάθε όργανο με

τον δικό του χρόνο, περιγράφοντας ένα ηχοτοπίο θορύβων και μελωδικών παραμέτρων. Με αυτόν τον τρόπο τροφοδοτείται ένα κλίμα από θραύσματα πολλαπλών ήχων και εικόνων. Η υποενότητα και όλο το Α' μέρος, ολοκληρώνεται με ένα ηχηρό tutti με όλα τα όργανα να κάνουν ένα crescendo φθάνοντας σε δυναμική **fff** εισάγοντας μας στο κλίμα του ξεσπάσματος της καταιγίδας.

Β' ΜΕΡΟΣ (μμ. 73-151)

Η πρώτη υποενότητα του Β' μέρους (μμ. 73-98) ακολουθεί μια ισορροπημένη πορεία των δυναμικών. Η γενικότερη δυναμική του μέρους εκτείνεται σε **ppp-f**, ωστόσο οι διακυμάνσεις των δυναμικών είναι ομαλές. Εξαίρεση αποτελούν τα φλάουτα, τα κλαρινέτα και η μαρίμπα με τα αδιάκοπα ρυθμομελωδικά μοτίβα. Η κυματομορφή των οργάνων αυτών ακολουθεί μια ομαλά ανοδική πορεία που ύστερα πέφτει ακαριαία και τέλος σβήνει ομαλά. Με αντίστοιχο τρόπο τα όργανα ξεκινούν στη χαμηλή τους περιοχή σε δυναμική **ppp** και σταδιακά δημιουργούν ένα μεγάλο crescendo μέχρις ότου φτάνουν σε ένα μεγάλο **f**. Παράλληλα η περιοχή που τοποθετούνται γίνεται, σε σημεία, όλο και πιο ψηλή ενώ ξαφνικά υπάρχει ένα **sppp** όπου τα όργανα επιστρέφουν στη χαμηλή περιοχή που τοποθετήθηκαν αρχικά. Η ενότητα σβήνει με ένα *diminuendo al niente*, έως ότου ο ήχος χάνεται. Η πορεία αυτή της δυναμικής έχει λειτουργικό ρόλο καθώς επιλέχθηκε για την αναπαράσταση του ασταθούς και παλλόμενου αέρα.

Στη συνέχεια του μέρους οι δυναμικές ακολουθούν μια «πουαντιγιστική» υφή με σκοπό να εκφράσουν ηχητικά τις αιφνίδιες εξάρσεις της καταιγίδας. Συνεπώς στη δεύτερη υποενότητα (μμ. 99-116), τα ρυθμομελωδικά μοτίβα εμφανίζονται αιφνιδιαστικά, άλλοτε σε δυναμική **f** και άλλοτε σε **ppp**. Αρχικά, οι συγχορδίες στο πιάνο τοποθετούνται σε δυναμική **ppp**, δημιουργώντας ένα ηχοχρωματικό πλαίσιο ενώ η ηχώ τους «χτίζει» ένα έντονο ηχητικό περιβάλλον που αντιστοιχεί στην ατμόσφαιρα που στοχεύει να δημιουργήσει το έργο. Το ηχοχρωματικό αυτό πλαίσιο έρχεται να διαταράξει το χαρακτηριστικό μοτίβο με τους αντιχρονισμούς που χρησιμοποιούν η μαρίμπα και τα wood blocks καθώς, λόγω της χροιάς των οργάνων αυτών και των δυναμικών τους έρχονται σε πλήρη αντίθεση με το πιάνο. Τα όργανα αυτά λοιπόν, ακούγονται σε ακανόνιστα, περιστασιακά σημεία χρησιμοποιώντας μεταξύ τους αντιχρονισμούς καθώς το ένα παίζει επτάηχα ενώ ταυτόχρονα το άλλο εξάηχα με τις δυναμικές μεταξύ τους να είναι αντιθετικές. Όταν το ένα όργανο κάνει crescendo ταυτόχρονα το άλλο κάνει *diminuendo*. Το στοιχείο αυτό εξέχει στο μέρος και επιλέχθηκε με την προσδοκία να σκιαγραφήσει τις βροντές και το παλλόμενο έδαφος. Ο λόγος που επιλέχθηκαν αντιθετικές δυναμικές

μεταξύ των δύο οργάνων είναι για να δημιουργηθεί ένα ηχητικό κύμα που αποδίδει τη ζητούμενη ένταση στο μέρος (B.30). Τα υπόλοιπα κρουστά παίζουν άλλοτε σε *f* και άλλοτε σε *p* και μέσω των θραυσματικών αυτών δυναμικών μιμούνται τα αιφνιδιαστικά ξεσπάσματα της καταιγίδας. Επίσης, όλες οι διακυμάνσεις των δυναμικών μέσω των crescendo και diminuendo είναι πάντα έντονες και μακρόσυρτες.

The image shows a musical score for two instruments: Wood Blocks and Marimba. The Wood Blocks part is written on a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic and a 7-measure rest. The Marimba part is written on two staves (treble and bass clefs) with a 3/4 time signature. It begins with a forte (*f*) dynamic and a 6-measure rest. Both parts have a 6-measure rest at the end of the phrase.

Παρ. B.30. Χαρακτηριστικό μοτίβο ως μίμηση των αιφνιδίων ξεσπασμάτων της καταιγίδας

Καθώς το μέρος εκτυλίσσεται, η συνολική δυναμική διογκώνεται και η ένταση του ήχου αυξάνεται. Συνεπώς, η τελευταία υποενότητα (μμ. 117-151) του μέρους ακολουθεί μια ανοδική πορεία. Σε αντίθεση με τις αιφνιδιαστικές δυναμικές της προηγούμενης υποενότητας, η δυναμική εδώ ξεκινάει σε *ppp* και καταλήγει σε *ff*. Ωστόσο, στην ανοδική αυτή πορεία, διαρκώς παρεμβάλλονται μακρόσυρτα *crescendi* και *diminuendi* με σκοπό να δημιουργηθούν παρατεταμένες και μεταβαλλόμενες ηχητικές μάζες με σκοπό να σκιαγραφηθούν στοιχεία της καταιγίδας (λ.χ. ο άνεμος, η βροχή, η θάλασσα). Σε πολλά σημεία, όμοια μελωδικά μοτίβα χρησιμοποιούν αντιθετικές δυναμικές με σκοπό να απεικονίσουν άλλοτε τα κύματα και άλλοτε τον παλλόμενο αέρα (Παρ. μ.143/Κόρνα-Τούμπα-Βιολιά I-II).

Γ' ΜΕΡΟΣ (μμ. 158-191)

Η παράμετρος της δυναμικής της πρώτης υποενότητας του Γ' μέρους (μμ. 158-168), ακολουθεί μια ομαλή πορεία διατρεχόμενων αυξομειώσεων του ήχου. Κύρια προσδοκία τής υποενότητας είναι η απεικόνιση του ηχοτοπίου του κλίματος της καταιγίδας. Αυτό συμβαίνει μέσω της παραμέτρου τής δυναμικής, καθώς στόχος είναι να συνυπάρχουν πολλαπλοί ήχοι που διαρκώς αυξομειώνονται όπως η θάλασσα που διέπεται από εσωτερική ένταση, τα μακρόσυρτα κύματα, το

ηχοτοπίο των πουλιών, οι σταγόνες της βροχής και η γενικότερη ηχώ που έχει αφήσει στο πέρασμά της η καταιγίδα. Το κάθε όργανο ακολουθεί τη δική του ξεχωριστή πορεία αυξομειώσεως των δυναμικών του ήχου. Αν θα μπορούσαμε να σχεδιάσουμε την κυματομορφή της πορείας των δυναμικών όλου του μέρους, αυτή θα ακολουθούσε μια ομαλή γραμμή πολλαπλών και διαφορετικών κυματισμών που στο τέλος ενώνονται σε μια ενιαία και έπειτα χάνονται όλες μαζί.

Όλη η πρώτη υποενότητα ακολουθεί πιστά τις αλληπάλληλες ξεχωριστές αυξομειώσεις της δυναμικής όπως προαναφέρθηκε. Αυτό παρατηρείται από την αρχή της υποενότητας στην ηχητική επιφάνεια των εγχόρδων. Το κάθε έγχορδο ακολουθεί τη δική του πορεία αφού η κάθε κατηγορία οργάνων εισάγεται με τη δική της σειρά με ένα *crescendo*. Έτσι, όλο το υλικό των εγχόρδων χαρακτηρίζεται από αλληπάλληλα *crescendi* και *diminuendi* που εμπλέκονται μεταξύ τους δημιουργώντας το ηχοτοπίο των πουλιών όπου το κάθε ένα, με το δικό του ρυθμό και σκοπό κελαηδάει. Στόχος είναι ο ήχος να διατρέχεται από απανωτές αυξομειώσεις, εντάσεις, αποδυναμώσεις και παύσεις. Ωστόσο, όλες αυτές οι αυξομειώσεις των δυναμικών τοποθετούνται σε μια ήπια ηχητική ένταση καθώς εκτείνονται από ***pp*** έως ***mf***. Κυρίως όμως κινούνται γύρω από τη δυναμική ***p***, ώστε να δημιουργηθεί μια «ονειρική» ηχητική επιφάνεια (βλ. παρ. Β.5/μμ. 158-169). Αντίστοιχη πορεία δυναμικής ακολουθούν και τα ξύλινα πνευστά. Η κάθε κατηγορία οργάνων ακολουθεί τη δική της πορεία δυναμικής ενώ αυτή κυμαίνεται από ***ppp*** έως ***mp***. Η συγκρατημένη σχεδόν σιωπηλή, αυξομείωση της έντασης των δυναμικών που ακολουθούν τα ξύλινα πνευστά επιλέχθηκε με σκοπό να σκιαγραφηθούν ηχητικά οι αλληπάλληλοι ήπιοι άνεμοι που άφησε στο πέρασμά της η καταιγίδα. Αξίζει να αναφερθεί πως επιλέχθηκαν και με σκοπό να έρθουν σε πλήρη αντίθεση με τις δυναμικές που χρησιμοποιήθηκαν σε προηγούμενα μέρη κατά την ηχητική απεικόνιση του αέρα. Συνεπώς, η πορεία των δυναμικών που ακολουθεί η κάθε κατηγορία οργάνων σπανίως συμπίπτει. Θα πρέπει ωστόσο να αναφερθεί πως η επιλογή των χαμηλών δυναμικών των οργάνων αυτών (έγχορδα και ξύλινα πνευστά) επιλέχθηκε και για λειτουργικούς σκοπούς ώστε η άρπα που λαμβάνει σολιστικό χαρακτήρα στην υποενότητα αυτή να εξέχει ωστόσο και αυτή να τοποθετείται σε ένα ήπιο ηχητικό περιβάλλον. Η άρπα και οι κροτάλες λοιπόν εξέχουν στο μέρος. Λόγω του σολιστικού τους χαρακτήρα, τα δύο αυτά όργανα κινούνται κατά γενική ομολογία στη δυναμική ενός διάφανες ***p***. Ωστόσο, είναι τα μόνα όργανα που σε στιγμές παίζουν αιφνιδιαστικά ***f*** και μάλιστα με *accent* ώστε να διαταράξουν την ηρεμία του παρατεταμένο ***p***. Παράλληλα τα wood blocks λειτουργούν ως μια αυτόνομη, ανεξάρτητη οντότητα και είναι το μόνο όργανο που παραμένει προσηλωμένο σε ένα «απτόητο» ***mp***. Με αυτόν τον τρόπο επιχειρείται η απεικόνιση των σταγόνων της βροχής που πέφτουν με την ίδια δυναμική από μία και μόνο επιφάνεια.

Συνεπώς, μέσα σε όλο το διατρεχόμενο από αυξομειώσεις του ήχου περιβάλλον τα wood blocks δεν πτοούνται και ακολουθούν τη δική του πορεία.

Καθώς το μέρος εκτυλίσσεται, οι δυναμικές των οργάνων ακολουθούν ανάλογη πορεία δόμησης, μόνο που εδώ το εύρος των δυναμικών αυξάνεται. Πλέον οι δυναμικές στη δεύτερη υποενότητα (μμ. 169-180) εκτείνονται από **pp** έως **f**. Σε πρώτο επίπεδο, τα έγχορδα αυξάνουν την εσωτερική ένταση του μέρους με τα πολλαπλά **f** που πολλές φορές συνδυάζονται από accents. Έτσι, επιχειρείται να σκιαγραφηθεί ηχητικά μια έξαρση της καταιγίδας. Τα έγχορδα στο σημείο αυτό, δημιουργούν και μια συμπαγής ηχητική επιφάνεια καθώς αποδίδουν στο έργο ένα «σκούρο» ηχητικό περιβάλλον. Αυτό γίνεται μέσω του φθογγικού υλικού που χρησιμοποιούν. Ωστόσο, δεν θα είχε το ίδιο αποτέλεσμα με ηπιότερες δυναμικές. Συνεπώς, η επιλογή των δυναμικών **f** σε συνδυασμό με το φθογγικό υλικό, ενισχύει το «σκούρο» ηχητικό περιβάλλον του μέρους. Επιπλέον, το περιβάλλον αυτό ενισχύεται από την άρπα η οποία, με ένα μεγάλο crescendo παίζει παρατεταμένα tremolo σε δυναμική **f** καθ' όλη τη διάρκεια της υποενότητας. Τα wood blocks, ως ανεξάρτητη οντότητα και εδώ, έρχονται βαθμιαία στο προσκήνιο μέσω μιας αμυδρής ρυθμικής πύκνωσης η οποία συνδυάζεται από αυξομειώσεις των δυναμικών. Τα χάλκινα πνευστά εισάγονται και αυτά με τη σειρά τους στο μέρος με ισοκράτες που χαρακτηρίζονται από βαθμιαίες αυξομειώσεις του ήχου ενώ μέσω των συνηχήσεών τους ενισχύουν το σόλο κόρνο. Το τελευταίο, ωστόσο λειτουργεί ως ανεξάρτητη οντότητα και έρχεται ως προάγγελος του επόμενου μέρους. Συνεπώς, το σόλο κόρνο ακολουθεί τη δική του ξεχωριστή πορεία δυναμικών ενώ αξίζει να αναφερθεί πως έπειτα από κάθε «διάφωνη» συνήχηση και αυξομείωση της δυναμικής με τα υπόλοιπα χάλκινα, η δυναμική του σόλο κόρνο δεν επηρεάζεται. Όλα τα χάλκινα χάνονται με ένα diminuendo ενώ αυτό παραμένει, ανεπηρέαστο από τη δυναμική των υπόλοιπων οργάνων, σε ένα ηχητικό περιβάλλον δυναμικής **p** που μέσα σε όλο το έντονο ηχητικό περιβάλλον που έχει δημιουργηθεί, ακούγεται ανεπαίσθητα ενώ συνεχίζει «ακάθεκτο» την πορεία του (Παρ.Β.31).

Παρ. Β.31. Προετοιμασία για το ηχητικό περιβάλλον του τελευταίου μέρους από τα χάλκινα μέσω των δυναμικών/μμ. 171-174

Η τελευταία υποενότητα του μέρους (μμ. 181-191), άρρηκτα συνδεδεμένη με την προηγούμενη, εξωτερικεύει, μέσω των δυναμικών, την εσωτερική ένταση που είχε προηγηθεί. Η κυματομορφή της υποενότητας αυτής ακολουθεί μια ομαλή πορεία αύξησης των δυναμικών (εύρος **p** έως **fff**) που πέφτει ακαριαία (**p**), ανεβαίνει και έπειτα χάνεται. Σε πρώτο επίπεδο, τα έγχορδα ακολουθούν τη λογική των εμπλεκόμενων κυματισμών των δυναμικών ωστόσο εδώ καταλήγουν σε μια ογκώδης ηχητική μάζα που απροσδόκητα τοποθετείται σε δυναμική **ppp**. Με αυτόν τον τρόπο η ηχητική μάζα εμπεριέχει μια συσσωρευμένη εσωτερική ένταση που δεν μπορεί παρά να εκτονωθεί. Η εκτόνωση της έντασης γίνεται με ένα παρατεταμένο ηχοχρωματικό crescendo που καταλήγει σε δυναμική **fff** (μμ. 187-189) λειτουργώντας ως ένα στιγμιαίο ξέσπασμα της καταιγίδας. Ωστόσο η ολική εκτόνωση της εσωτερικής έντασης συμβαίνει με έναν απροσδόκητο τρόπο μετά το πέρασμα του **fff**, και μάλιστα σε δυναμική **p**. Η δυναμική του **p** «ανοίγει» με ένα μεγάλο, συμπαγές tutti crescendo από όλα τα όργανα έως ότου ο ήχος παύει να ηχεί. Το σόλο κόρνο όμως εξακολουθεί να παραμένει σαν να μην επηρεάστηκε από τη δυναμική του crescendo (μμ.191-194).

Δ' ΜΕΡΟΣ (μμ. 206-235)

Το τελευταίο μέρος ακολουθεί μια ομαλή πορεία περιοδικών αυξομειώσεων των δυναμικών. Στην πρώτη υποενότητα του μέρους (μμ. 206-218), η πορεία των δυναμικών ακολουθεί μια ομαλά ανοδική πορεία που σβήνει και πάλι με ομαλότητα. Κατά γενική ομολογία η δυναμική της υποενότητας κυμαίνεται από **ppp** έως **mf**. Ωστόσο, η συνολική «αύρα» έχει μια **p** αίσθηση. Εξαίρεση αποτελεί μόνο η άρπα, η οποία παράγει συνηχήσεις σε **f** με accents, προσδίδοντας μια ένταση σε όλο το θρηνητικό και ήπιο περιβάλλον του μέρους. Ένα στοιχείο που εξέχει επίσης, είναι τα αλλεπάλληλα, μακρόσυρτα *crescendi* στο βιμπράφωνο που φθάνουν έως και **f**. Με αυτόν τον τρόπο ενισχύεται η ένταση που δημιουργεί η άρπα. Έτσι και το βιμπράφωνο αυξάνει την ένταση του μέρους με διαφορετικό τρόπο από την άρπα. Συνεπώς, τα δύο αυτά όργανα δημιουργούν και έναν διάλογο μέσω των αντιθετικών δυναμικών. Το βιμπράφωνο μέσω των παρατεταμένων *crescendi* και η άρπα μέσω των **f** με accent. Η υποενότητα συνδέεται με την επόμενη μέσω δύο διαφορετικών δυναμικών επιπέδων. Το ένα είναι αυτό των χάλκινων πνευστών τα οποία χάνονται με ένα *diminuendo* και το άλλο επίπεδο είναι αυτό από τα τυμπάνια που παράλληλα κάνουν ένα ηχηρό *crescendo*. Συνεπώς, οι δύο αυτές κατηγορίες οργάνων χρησιμοποιούν αντιθετικές δυναμικές που η μια αναδύεται μέσω της άλλης. Με αυτόν τον τρόπο γίνεται μία έντονη μετάβαση στην επόμενη υποενότητα και δημιουργείται ένας κυματισμός αυξομειώσεων του ήχου που επιχειρεί να αποδώσει την «γαλήνια» ένταση που αποζητάει το μέρος αυτό.

Η επόμενη υποενότητα (μμ. 219-227) ακολουθεί αντίστοιχη λογική δόμησης των δυναμικών μέσω των παρατεταμένων *crescendi* και *diminuendi*. Ωστόσο, τα δύο εμπλεκόμενα επίπεδα των δυναμικών εδώ αναπτύσσονται. Διαρκώς τα φλάουτα και τα κλαρινέτα δημιουργούν «ερωταπαντήσεις» μέσω των εμπλεκόμενων δυναμικών καθώς ο ήχος του ενός αναδύεται με τη μείωση του προηγούμενου ήχου. Με αυτόν τον τρόπο επιχειρείται η απεικόνιση της ήρεμης θάλασσας που διατρέχεται από αλλεπάλληλα μακρόσυρτα κύματα.

Το έργο κλείνει με την τελευταία υποενότητα (μμ. 228-235) ουσιαστικά να εισάγεται με έναν απροσδιόριστο τρόπο, καθώς διάφοροι ήχοι ακούγονται σε ακανόνιστα σημεία με ακανόνιστες δυναμικές. Ωστόσο μέσα στη συνολική μάζα των δυναμικών που έχει δημιουργηθεί, το πιάνο είναι το μόνο όργανο που ηχεί σε δυναμική **ppp** και ουσιαστικά λειτουργεί σαν τον αφανή ήρωα του έργου που σταδιακά έρχεται στο υπόβαθρο καθώς τα υπόλοιπα όργανα χάνονται είτε με ένα *diminuendo* (βιολιά-ξύλινα πνευστά), είτε με ένα επιβλητικό ηχοχρωματικό **fff** (χάλκινα πνευστά) μέσω του οποίου

αναδύεται το πιάνο το οποίο εξακολουθεί να ηχεί σε χαμηλές δυναμικές. Ουσιαστικά το πιάνο είναι το μόνο όργανο που διατηρεί μια σταθερή ήπια δυναμική. Ο λόγος που επιλέχθηκε η κάθε κατηγορία οργάνων να χάνεται με το δικό της τρόπο συνέβη με σκοπό να συμβολίσει την ποικιλομορφία της φύσης.

6.4. Ρυθμός / Μέτρο

Α' ΜΕΡΟΣ (μμ. 1-72)

Όλο το Α' μέρος αποτελείται από τριμερή σύνθετα μέτρα (7/8, 9/8). Ωστόσο, λόγω του ηχορωματικού χαρακτήρα του μέρους, ο ρυθμός δεν αποτυπώνεται αυτούσιος. Ως εκ τούτου στο άκουσμα του μέρους δεν μπορεί να γίνει αντιληπτό αισθητά το μέτρο. Η επιλογή αυτή συνέβη ώστε, μέσα σε όλο το «αχανές» πλαίσιο που έχει δημιουργηθεί, να υπάρξει και μια ασυμμετρία στον ρυθμό που θα ενισχύσει τον αχανή χαρακτήρα του μέρους, λειτουργώντας σαν μια μίμηση της ασυμμετρίας της βροχής και του γενικότερου ηχοτοπίου που επιχειρεί να μιμηθεί το μέρος.

Στην πρώτη υποενότητα (μμ. 1-31) του μέρους η ένδειξη της μετρικής αγωγής αναγράφεται ως 7/8. Κατά γενική ομολογία όλα τα όργανα παίζουν ασύμμετρα ρυθμικά μοτίβα (λ.χ. τα έγχορδα) ενώ ακόμα και οι ισοκράτες στα χάλκινα πνευστά και στο κύμβαλο τοποθετούνται σε διάσπαρτα σημεία του μέτρου. Εξαίρεση ωστόσο, αποτελούν τα wood blocks που παίζουν στατικά και επαναλαμβανόμενα ρυθμικά μοτίβα ενώ είναι το μόνο όργανο που μας οδηγεί στο μέτρο του μέρους. Η επιλογή των ρυθμικών μοτίβων στα wood blocks συνέβη με σκοπό την ύπαρξη ενός οργάνου που θα καθοδηγεί το μέτρο του μέρους και θα συγκρατεί τη ρυθμική ασυμμετρία της υποενότητας προσδίδοντας μια συμμετρία. Αξίζει να αναφερθεί πως ένας από τους λόγους που τα wood blocks τοποθετούνται σε δυναμική *p* είναι ώστε ο ρυθμός να γίνει αντιληπτός αλλά να μην εξέχει στο μέρος. Μία ακόμη κατηγορία οργάνων που σε σημεία καθοδηγεί το μέτρο των 7/8 είναι τα ξύλινα πνευστά που λειτουργούν σαν κρουστό όργανο. Τα ξύλινα πνευστά λοιπόν έχουν μία ρυθμική αντίθεση: από τη μια παίζουν ασύμμετρα ρυθμικά μοτίβα και από την άλλη παίζουν στατικά ρυθμικά μοτίβα φανερώνοντας το μέτρο της υποενότητας.

Η δεύτερη (μμ. 32-46) του μέρους έχει δομηθεί με αντίστοιχη λογική. Και εδώ ο ρυθμός είναι σύνθετος (9/8) ενώ δεν γίνεται εύκολα αισθητός. Η υποενότητα αυτή εισάγεται με τα τυμπάνια να

κάνουν αντιληπτή την αίσθηση του τριμερούς μέτρου (βλ. Παρ. Β.9). Ωστόσο, πέρα από τα τυμπάνια, όλες οι υπόλοιπες κατηγορίες οργάνων δεν ακολουθούν πιστά την μετρική ένδειξη. Οι ισοκράτες στα ξύλινα και χάλκινα πνευστά, εξακολουθούν να ακούγονται σε ακανόνιστα σημεία του μέτρου. Αντιστοίχως λειτουργούν τα έγχορδα τα οποία μιμούνται την ασταθή ρέουσα βροχή. Αυτό επιχειρείται να αποτυπωθεί μέσω των ακατάστατων ρυθμικών μοτίβων που ακολουθεί το κάθε όργανο και μάλιστα αναγράφεται η οδηγία πως ο κάθε εκτελεστής θα πρέπει να εισαχθεί με τον δικό του ρυθμό ώστε να δημιουργηθεί ένα καθολικό *divisi* (βλ. Παρ. Β.1) ώστε το στοιχείο της βροχής να αποτυπωθεί με τον πιο πιστό και περιγραφικό τρόπο. Σκοπός εδώ είναι να αποτυπωθούν οι ακανόνιστες και τυχαίες εκφάνσεις της καταιγίδας.

Η Τρίτη υποενότητα (μμ. 47-72) του μέρους παρουσιάζει μια ρυθμική πύκνωση. Η μετρική αγωγή εξακολουθεί να είναι 9/8 μόνο που, σε αντίθεση με τις προηγούμενες υποενότητες, εδώ γίνεται αισθητό μέσω της ρυθμικής πύκνωσης καθώς και του ηχηρού *tutti* που για πρώτη φορά εμφανίζεται. Τα έγχορδα δημιουργούν μια μεγάλη ηχητική μάζα που μιμείται το κλίμα της καταιγίδας. Συνεπώς, τα έγχορδα δεν «μαρτυρούν» το μέτρο του μέρους. Το ίδιο και τα χάλκινα πνευστά. Ωστόσο τα τυμπάνια είναι αυτά που «μαρτυρούν» το μέτρο καθώς και τα ξύλινα πνευστά που ενισχύουν ενορχηστρωτικά το σόλο φλάουτο (μμ. 59-72). Ουσιαστικά, αυτά είναι και τα μόνα όργανα που συμπίπτουν με το μέτρο του μέρους και συμβάλουν στην συγκράτηση της ρυθμικής αρμονίας της υποενότητας. Τα ρυθμικά μοτίβα που χρησιμοποιούνται είναι και αυτά ακανόνιστα με σκοπό να ενισχύσουν την ιδέα της «ακανόνιστης» καταιγίδας ενώ τα τριμερή, σύνθετα μέτρα επιλέχθηκαν με σκοπό να υπάρξει ένα ήπιο ηχητικό περιβάλλον μέσα στο οποίο ο παλμός του ρυθμού προσδίδει την επιζητούμενη εσωτερική ένταση του μέρους.

Β' ΜΕΡΟΣ (μμ. 73-151)

Όπως το προηγούμενο μέρος αντίστοιχα και αυτό χαρακτηρίζεται από τριμερή μέτρα, κάτι που αντιστοιχεί με τον «χορευτικό» ρυθμό της βροχής. Σε αντίθεση με το προηγούμενο μέρος, εδώ το μέτρο γίνεται περισσότερο αντιληπτό μέσω των παρατεταμένων ηχητικών μαζών που δημιουργούνται. Σκοπός είναι να γίνουν αντιληπτά στοιχεία της καταιγίδας. Συνεπώς, επιλέχθηκαν τριμερή μέτρα με στόχο η αναπαράσταση της βροχής να λάβει έναν «χορευτικό» χαρακτήρα και παράλληλα να σκιαγραφηθεί μουσικά η ρέουσα βροχή και οι εκφάνσεις της.

Το μέρος εισάγεται σε ένα μέτρο 3/4 προσδίδοντας έναν «ανάλαφρο» χαρακτήρα στο στοιχείο της καταιγίδας. Σκοπός της πρώτης υποενότητας (μ. 73-98) είναι να συμβολιστεί ηχητικά η θετική πτυχή της καταιγίδας. Συνεπώς, μέσω του μέτρου των 3/4 αυτό μπόρεσε να γίνει καθώς χρειάστηκε ένα ανάλαφρο, ωστόσο ζωηρό μέτρο, που θα εκπληρώσει την επιθυμία αυτή. Ένα επιπλέον στοιχείο που λήφθηκε υπόψιν, ως προς την επιλογή της συγκεκριμένης μετρικής ένδειξης, είναι πως το μέτρο των 3/4 έχει μια φυσική κινητικότητα ενώ ανάλογα με το tempo που επιλέγεται, το μέτρο αυτό λαμβάνει μεγάλη ελαστικότητα. Εξάλλου, δεν είναι τυχαίο πως πολλοί από τους χορούς είναι σε 3/4.¹⁰⁵ Ωστόσο, εσκεμμένα επιλέχθηκε ένα αργό, *adagio*, tempo (τέταρτο=72) ώστε μέσα σε αυτό να ηχούν παρατεταμένες ηχητικές μάζες, οι οποίες θα δημιουργήσουν μια επιφάνεια με σκοπό να αναπαραστήσουν το ηχητικό περιβάλλον της καταιγίδας. Ωστόσο, το μέτρο δεν γίνεται αντιληπτό αρχικά, καθώς η υποενότητα εισάγεται με τα αδιάκοπα, γοργά ρυθμομελωδικά μοτίβα στα φλάουτα, στα κλαρινέτα και έπειτα στη μαρίμπα. Τα τρία αυτά όργανα επιχειρούν να αναδείξουν την κάθε στάλα βροχής που πέφτει με τον δικό της ξεχωριστό ρυθμό. Συνεπώς, μεταξύ των τριών αυτών οργάνων χρησιμοποιούνται διαρκείς αντιχρονισμοί καθώς το ένα παίζει ρυθμομελωδικά μοτίβα σε επτάηχα, το άλλο σε πεντάηχα ενώ παράλληλα το τρίτο σε εξάηχα. Για την ορθότερη ηχητική αναπαράσταση των σταγόνων της βροχής έπρεπε να βρεθεί ένας τρόπος, μέσω του ρυθμού, που θα καταστήσει δυνατή την ηχητική αναπαράστασή της. Με αυτό το σκεπτικό επιλέχθηκε το ρυθμικό υλικό των τριών αυτών οργάνων. Πάρα ταυτά, σε αντίθεση με τα γρήγορα ρυθμικά μοτίβα των φλάουτων, κλαρινέτων και της μαρίμπας, έρχονται τα χάλκινα πνευστά και τα έγχορδα. Όπως ήδη έχει αναφερθεί, οι δύο αυτές ομάδες οργάνων δημιουργούν μια λυρική ηχητική επιφάνεια με στόχο να απεικονίσουν ηχητικά την εικόνα της καταιγίδας και να δημιουργήσουν μια ατμόσφαιρα. Συνειδητά λοιπόν, επιλέχθηκε η ρυθμική πορεία των οργάνων αυτών να είναι αργή, σταθερή και παρατεταμένη ώστε να δημιουργηθούν ογκώδεις ηχητικές μάζες. Παράλληλα, υπήρξε θεμιτό να δημιουργηθούν δύο εντελώς αντιθετικά ρυθμικά επίπεδα: Ένα πυκνό και ένα αραιό, με στόχο να αποτυπωθούν μέσω του ρυθμού δύο εικόνες. Η πρώτη είναι αυτή της διατρεχόμενης και γοργής ρέουσας βροχής ενώ η δεύτερη είναι τα μακρόσυρτα κύματα της θάλασσας και η επιφάνειά της.

Συνεπώς, η επιλογή του μέτρου και του ρυθμού στην πρώτη υποενότητα έχει κυρίως λειτουργικό λόγο. Δηλαδή να σχηματίσει μια εικόνα. Την εικόνα της καταιγίδας που διατρέχεται από

¹⁰⁵ Τσούχλος, Ν. Β. (2011). *Τέχνη των αισθημάτων και των συγκινήσεων: Μουσικοί εκτελεστές στη Γερμανία του Διαφωτισμού [1750-1800]* (σσ. 76-79). Αθήνα: Εκδόσεις Γαβριηλίδης.

αντιθετικά ρυθμικά αλλά και ηχητικά στοιχεία κάτι που δεν θα μπορούσε να λειτουργήσει με τον ίδιο τρόπο σε ένα δίσημο μέτρο καθώς έχει έναν πιο στατικό και συγκρατημένο χαρακτήρα.

Η επόμενη υποενότητα (μμ. 99-116) ακολουθεί μια ελαφρώς διαφορετική προοπτική ως προς τον ρυθμό. Η μετρική ένδειξη εξακολουθεί να είναι αυτή των 3/4, ωστόσο εδώ δεν γίνεται τόσο συνειδητό αφού σταδιακά αποσυντίθεται. Τα μέτρα εμπλέκονται μεταξύ τους (λ.χ. μμ. 99-100) και οι ρυθμικοί αντιχρονισμοί πληθαίνουν. Αυτό παρατηρείται κατά γενική ομολογία στο ρυθμικό υλικό των εγχόρδων, τα οποία σκιαγραφούν τα αιφνιδιαστικά ξεσπάσματα της καταιγίδας μέσω των γρήγορων ρυθμικών μοτίβων λαμβάνοντας μια «πουαντιγιστική» υφή. Παράλληλα, οι ισοκράτες στα ξύλινα και χάλκινα πνευστά, που δημιουργούν ηχοχρωματικές επιφάνειες, αποσυνθέτουν τη στατικότητα του τριμερούς μέτρου καθώς τοποθετούνται στην άρση κάθε ισχυρού του μέτρου, με σκοπό να αποδώσουν μια αμυδρή ρυθμική αστάθεια στην υποενότητα. Η επιλογή των διαρκών άρσεων στους ισοκράτες έγινε με σκοπό να υπάρξει ένας ανεπαίσθητος αποσυντονισμός του στατικού περιβάλλοντος που είχε προηγηθεί και να γίνει η μετάβαση στην επόμενη υποενότητα. Ωστόσο, αυτό συνέβη και για πρακτικούς σκοπούς καθώς η υποενότητα αυτή επιχειρεί να σκιαγραφήσει τα αιφνιδιαστικά ξεσπάσματα της καταιγίδας, (παρ. Β.32).

B. 32. Ρυθμική αστάθεια ισοκρατών/μμ. 101-103

Στην υποενότητα συνολικά κυριαρχεί ένας ομοιογενής στατικός ρυθμός, ο οποίος όμως διασπάται από ρυθμικούς αντιχρονισμούς (μ.103, μαρίμπα-wood blocks), ανεπαίσθητες άρσεις και ρυθμομελωδικά μοτίβα που τοποθετούνται σε ακανόνιστα σημεία του μέτρου (άρπα-πιάνο).

Καθώς το μέρος εκτυλίσσεται, η μετρική ένδειξη διαφοροποιείται. Στην τελευταία υποενότητα (μμ. 117-151) το μέτρο εναλλάσσεται σε 9/8 (3+3+3). Το μικτό αυτό μέτρο δεν γίνεται αισθητό αρχικά καθώς η αρχή της υποενότητας έχει έναν άκρως ηχοχρωματικό χαρακτήρα με μεγάλες ηχητικές μάζες που περιλαμβάνονται σε μια λυτή ενορχήστρωση. Αξίζει να αναφερθεί ωστόσο πως το μέτρο των 9/8 επιλέχθηκε ως μια παραλλαγή των 3/4 που είχε προηγηθεί, καθώς ήταν θεμιτό να υπάρξει μια αλληλουχία του μέτρου στο μέρος, ενώ παράλληλα το μέτρο που θα επιλεγεί να αποδίδει και εδώ έναν «χορευτικό», «ζωντανό» χαρακτήρα για την ορθότερη ηχητική απεικόνιση του κλίματος της καταιγίδας. Ωστόσο, στο τέλος του μέρους το μέτρο διαφοροποιείται σε 2/4 (μετάβαση στο μμ. 146-147) με μια «βίαη», απότομη μετάβαση ενώ το tempo διαφοροποιείται και αυτό απότομα. Η επιλογή της απότομης αλλαγής έγινε σκόπιμα ώστε να συμβεί μια απροσδόκητη μετάβαση στο επόμενο μέρος ενώ έρχεται και ως ένας συμβολισμός προς τα απότομα ξεσπάσματα της καταιγίδας.

Γ' ΜΕΡΟΣ (μμ. 158-191)

Όλο το τρίτο μέρος ακολουθεί το δίσημο μέτρο των 2/4 λειτουργώντας ως απάντηση στην τρίτη υποενότητα του Β' μέρους. Αξίζει να αναφερθεί πως το μέρος αυτό αποτελεί τη μοναδική εξαίρεση στο έργο όπου τοποθετείται ένα δίσημο μέτρο. Ο λόγος είναι κατά κύριο λόγο λειτουργικός. Σε πρώτο επίπεδο, για την ορθότερη ηχητική αναπαράσταση της λήξης της καταιγίδας, όφειλε να γίνει έντονη εναλλαγή του μέτρου καθώς και να γίνει αισθητή αυτή η διαφοροποίηση του μέτρου στη ακουστική πρόσληψη του ακροατή. Συνεπώς, επιλέχθηκε ένα τελείως διαφορετικό μέτρο, σε σύγκριση με τα παρελθοντικά μέρη, αυτό των 2/4. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, το απλό ζυγό μέτρο των δύο χρόνων επιλέχθηκε καθώς αποδίδει μια φυσική ελαφράδα. Παράλληλα ωστόσο, το μέτρο των 2/4 μπορεί να χαρακτηριστεί και από μια κίνηση όμοια με το *alla breve* των 2/2 που αποδίδουν μια ελαφριά εγρήγορση στο ρυθμό.¹⁰⁶ Λαμβάνοντας, υπόψιν τα παραπάνω, κατά το προσυνθετικό στάδιο, σκέψη υπήρξε ως προς τον τρόπο που θα μπορούσε να συνδεθεί το μέτρο με το εξωμουσικό περιεχόμενο που επιχειρεί να αναδείξει το μέρος. Όπως ειπώθηκε και προηγουμένως, κύρια εικόνα που προσδοκά να αναδείξει το μέρος είναι η άνθηση της φύσης. Έχοντας στο νου την εικόνα της φύσης που αναδύεται, για αισθητικούς λόγους και για προσωπικές προτιμήσεις, η εικόνα αυτή συμπίπτει με έναν ανάλαφρο ρυθμό. Συνεπώς, για την αναπαράσταση της εικόνας αυτής, σε προσωπικό επίπεδο, το ζυγό μέτρο των δύο χρόνων συμπίπτει με την άνθηση της φύσης και τον ανάλαφρο ρυθμό που αυτό αναδύει.

¹⁰⁶ Τσούχλος (2011, σελ. 76)

Στην πρώτη υποενότητα του Γ' μέρους (μμ. 158-168), αν και το μέτρο είναι 2/4 ωστόσο εμφανίζονται αλληπάλληλες ρυθμικές σμικρύνσεις του παλμού. Διαρκώς το τέταρτο χωρίζεται σε υποκατηγορίες τρήχων, επτάχων και εξαήχων με σκοπό να δημιουργηθεί μια εσωτερική, ωστόσο ανάλαφρη, ένταση. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το μέτρο αποσπάται από τη στατικότητα των 2/4. Η αίσθηση του παλμού επίσης εκλείπει εσκεμμένα στην υποενότητα αυτή, καθώς η έννοια του ισχυρού «καταρρίπτεται». Αυτό παρατηρείται κυρίως στους ισοκράτες των ξύλινων πνευστών που τοποθετούνται κυρίως στο ασθενές του κάθε μέτρου με σκοπό να υπάρξει μια παλμική απροσδιοριστία. Σκοπός είναι να σκιαγραφηθούν οι ασταθείς άνεμοι. Την ιδέα αυτή εμπλουτίζουν και τα έγχορδα τα οποία, μέσω της ηχοχρωματικής επιφάνειας, δημιουργούν μια ασταθής βάση και η έννοια του παλμού αποκόπτεται (παρ. B.33). Ωστόσο, η άρπα και οι κροτάλες έρχονται να φέρουν την αρμονία σε όλο το ασταθές περιβάλλον μέσω των ρυθμομελωδικών μοτίβων. Η έννοια του παλμού στα δύο αυτά όργανα, συγκρατεί την αρμονία της υποενότητας καθώς στο ισχυρό του κάθε μέτρου διατηρούν ατάκες (παρ. B.34).

The image shows a musical score for measures 161-163. The staves are for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is written in 2/4 time. It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes, illustrating the 'unstable pulse' mentioned in the text. The dynamics are marked as 'molto flautando', 'pp' (pianissimo), and 'p' (piano). There are also markings for 's.p.' (sforzando) and 'Eae by I'.

B. 33. Απροσδιόριστο παλμός μέτρου λόγω της ρυθμικής ασυμμετρίας των εγχόρδων/μμ.161-163



B.34.Κροτάλες και άρπα συγκράτηση μέτρου/μμ. 165-167

Αντίστοιχη λογική διατηρεί και η δεύτερη υποενότητα (μμ. 169-180). Εξαίρεση αποτελούν τα wood blocks τα οποία, μέσω της ρυθμικής πύκνωσης και των ρυθμικών αντιχρονισμών βαθμιαία έρχονται στο προσκήνιο δημιουργώντας ένταση. Επιπροσθέτως, τα έγχορδα με τη σειρά τους ενισχύουν την ένταση μέσω μιας αμυδρής ρυθμικής πύκνωσης. Η ρυθμική αυτή πύκνωση εμπεριέχεται μέσα σε μια ογκώδης ηχητική μάζα που δημιουργούν τα έγχορδα (παρ. Β. 35).

B.35. Παλμική δραστηριότητα εγχόρδων/ μμ.171-175

Στην τελευταία υποενότητα (μμ. 181-191), η συσσωρευμένη εσωτερική ένταση που είχε προηγηθεί αρχίζει σταδιακά να εξωτερικεύεται μέσω του ρυθμού. Η παλμική δραστηριότητα αυξάνεται σε όλα τα όργανα, πρωτίστως δε στα έγχορδα. Τα τελευταία προσδίδουν την πλήρη ασυμμετρία στην

υποενότητα μέσω της ρυθμικής πύκνωσης. Μάλιστα στην παρτιτούρα δίνεται η οδηγία πως ο κάθε εκτελεστής θα πρέπει να παίζει το δοσμένο φθογγικό υλικό με τον ρυθμό που θα επιλέξει ο ίδιος (μμ. 184-189). Ως αποτέλεσμα, δημιουργούνται πολλαπλές ρυθμικές ασυμμετρίες μέσω των οποίων η εσωτερική ένταση διογκώνεται. Τα wood blocks αυξάνουν την εσωτερική ένταση μέσω της ρυθμικής πύκνωσης, ωστόσο λειτουργούν ως ανεξάρτητη «οντότητα». Επιπροσθέτως, με την οδηγία που έχει δοθεί στα έγχορδα, δημιουργούνται πολλαπλά παράλληλα ρυθμικά επίπεδα. Ως εκ τούτου, η βάση της ορχήστρας (έγχορδα) αποδίδει έναν άκρως χαοτικό και ασύμμετρο ρυθμικό παλμό πάνω στον οποίο «κουμπώνουν» οι ρυθμικές συμμετρίες των υπόλοιπων οργάνων και προκύπτει ένα συγκρατημένο, αρμονικό χάος. Το σόλο κόρνο επίσης συγκρατεί τον χαοτικό χαρακτήρα της υποενότητας μέσω του σταθερού ρυθμού που ακολουθεί καθώς ηχεί στο κάθε ισχυρό του μέτρο. Ως αποτέλεσμα όλων των παραπάνω, η υποενότητα αυτή θα μπορούσε να χωριστεί σε τρία διαφορετικά ρυθμικά επίπεδα: Το πρώτο είναι η πλήρης απουσία παλμού των εγχόρδων, το δεύτερο η ρυθμικές πυκνώσεις και αραιώσεις στα ξύλινα πνευστά που σε στιγμές ξεφεύγουν από το μέτρο και το τελευταίο είναι η άκρως στατική, ρυθμικά, μελωδία του κόρνου (παρ. μμ. 185-199). Ωστόσο, και τα τρία αυτά επίπεδα συναντιούνται σε ένα μαζικό tutti ενώ πλέον σχεδόν όλα τα όργανα ακολουθούν την ίδια ρυθμική δραστηριότητα μεταξύ τους και ο χαοτικός χαρακτήρας καταλήγει (μμ. 190-191).

Δ' ΜΕΡΟΣ (μμ. 206-235)

Ο ρυθμός σε όλο το μέρος είναι αργός και στατικός σε μέτρο 3/2 (με το ήμισυ να είναι σε μετρονομική ένδειξη 40). Όπως έχει ειπωθεί ξανά, το αργό αυτό μακρόσυρτο μέτρο των τριών χρόνων επιλέχθηκε ως μια αναφορά στη μουσική της Αναγέννησης και του Μπαρόκ. Η επιλογή λοιπόν, του μακρόσυρτου ρυθμού συνδέεται με τον θρηνητικό και μελαγχολικό χαρακτήρα του μέρους ενώ σκοπός είναι τόσο οι ακροατές όσο και οι εκτελεστές να εισαχθούν σε αυτή την κατάσταση. Το μακρόσυρτο tempo που επιλέχθηκε μπορεί να βρει αντίκτυπο στα λόγια του C. P. E. Bach όσον αφορά τον τρόπο εκτέλεσης του μέρους από τους εκτελεστές: *«Σε μελαγχολικά και λυπητερά περάσματα, γίνεται ο ίδιος μελαγχολικός και λυπημένος: οι ακροατές το βλέπουν και το ακούν. Το ίδιο συμβαίνει στις ορμητικές, χαρούμενες και άλλων ειδών μουσικές ιδέες, κατά την απόδοση των οποίων μεταφέρεται ο ίδιος σ' αυτές τις διάθεσης. Έτσι, συνεχώς εναλλάσσει τις συγκινήσεις, αφού μόλις εξαντλεί τη μία, αμέσως προκαλεί μια άλλη. Αυτή είναι η αποστολή του, ιδιαίτερα σε κομμάτια εκφραστικά από τη σύλληψή τους, είτε αυτά είναι δικά του, είτε προέρχονται από άλλους: στην τελευταία αυτή περίπτωση, θα πρέπει να αισθανθεί τις ίδιες*

*συγκινήσεις που καταλάμβαναν τον συνθέτη του ξένου έργου κατά τη σύνθεσή του».*¹⁰⁷ Συνεπώς σκοπός του μέρους είναι τόσο οι εκτελεστές όσο και οι ακροατές να εισαχθούν στην επιθυμητή κατάσταση.

Το τριμερές μέτρο λοιπόν γίνεται έντονα αισθητό από τη μελωδία του σόλο κόρνου και δευτερευόντως από τα υπόλοιπα όργανα. Χαρακτηριστικό είναι πως σε κάθε ισχυρό του μέτρου ακούγεται μια ατάκα (βιολοντσέλα-κοντραμπάσα) με σκοπό να υπάρχει έντονα η έννοια του παλμού.

Καθώς το μέρος εκτυλίσσεται, η παλμική δραστηριότητα των εγχόρδων αυξάνεται μέσω της ρυθμικής πύκνωσης (μμ.219). Η αίσθηση του ισχυρού, στην ηχητική επιφάνεια, δεν γίνεται απόλυτα αισθητή καθώς η ομαδοποίηση των ογδών γίνεται ανά δύο, μέσα στο τριμερές μέτρο. Μια μετρική ασυμμετρία παρατηρείται και στα ξύλινα πνευστά που παίζουν ρυθμικά μοτίβα με τον ανορθόδοξο τρόπο των δύο βότσαλων μέσω της στικτικής πύκνωσης του ρυθμού. Τα όργανα αυτά διαταράσσουν την αρμονία του μακρόσυρτου τριμερούς μέτρου και προσδίδουν μια ρυθμική κινητικότητα στο μέρος.

¹⁰⁷ Τσούχλος (2011, σελ.720)

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Το στοιχείο της φύσης αποτέλεσε την κύρια εξωμουσική ιδέα σε πληθώρα μουσικών έργων από τον 16^ο έως και τον 21^ο αιώνα. Συνθέτες ανά τους αιώνες κατάφεραν να εντάξουν το στοιχείο της φύσης στα έργα τους με σπουδαίο τρόπο. Το στοιχείο της φύσης στη μουσική δεν διαφαίνεται μόνο μέσω της ανάλυσης μουσικών έργων, αλλά και από τα λόγια των ίδιων των συνθετών από όπου φαίνεται πώς η ευαισθησία τους προς τη φύση αντικατοπτρίζεται στη μουσική τους. Ορισμένες φορές η φύση ως στοιχείο καθορισμού μουσικών παραμέτρων μπορεί να χαρακτηριστεί από τους αναλυτές ως προγραμματική μουσική. Άλλες φορές η φύση μπορεί να ενυπάρχει ως μια αφηρημένη έννοια και να μην προκύπτει από κάποιο προκαθορισμένο πρόγραμμα. Ωστόσο, όπως η φύση αντιστοίχως και η μουσική είναι ελεύθερη και δε δεσμεύεται από ορισμούς και έννοιες. Κάθε προσπάθεια ερμηνείας του στοιχείου της φύσης και της μουσικής προσκρούει σε ένα μεγαλειώδες άπειρο. Όπως αναφέρει και ο Debussy η μουσική «είναι μια τέχνη ελεύθερη που τραβά μπροστά με ορμή, μια τέχνη ανοικτών οριζόντων δίχως όρια, όπως τα στοιχεία της φύσης, ο άνεμος, ουρανός, η θάλασσα. Δεν μπορεί ποτέ να φυλακιστεί και να γίνει τέχνη ακαδημαϊκή»¹⁰⁸.

Η προγραμματική μουσική και η διασύνδεσή της με το στοιχείο της φύσης αποτέλεσε και το περιεχόμενο της παρούσας εργασίας. Καταγράφηκε η ιστορική ανασκόπηση του στοιχείου της φύσης στη συνθετική διαδικασία από τον 16^ο έως και τον 20^ο αιώνα. Έμφαση δόθηκε στον 20^ο αιώνα μέσα από τη διερεύνηση χαρακτηριστικών έργων έξι συνθετών, οι οποίοι ενέταξαν το στοιχείο της φύσης στη μουσική τους: Claude Debussy, Arnold Schoenberg, Béla Bartók, Olivier Messiaen, Toru Takemitsu, George Crumb. Η έρευνα έγινε υπό τη σκοπιά της διασύνδεσης του στοιχείου της φύσης με την έννοια της προγραμματικής μουσικής.

Η εργασία ολοκληρώθηκε με την ανάλυση του προσωπικού έργου *The remains of a Storm* για ορχήστρα. Η ανάλυση ακολουθεί μια λεπτομερή καταγραφή δόμησης του μουσικού υλικού σε συνδυασμό με την εξέχουσα εξωμουσική ιδέα: το στοιχείο της φύσης. Ως προς την παρουσίαση στοιχείων της μικροδομής, έμφαση δόθηκε στις παραμέτρους της ενορχήστρωσης, του φθογγικού υλικού, της δυναμικής και του ρυθμικού υλικού και των συσχετισμών και συμβολισμών τους.

¹⁰⁸ Machlis & Forney (1996, σελ. 357)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Andorfer, G., McCain, R. & Malone, A. (1980). *Cosmos: A Personal Voyage* [Documentary]. U.S.A.: PBS
- Bailey, W. B. (1984). *Programmatic elements in the works of Schoenberg*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press.
- Bartók B. (1927). *Béla Bartók: Out of Doors* [Sheet Music]. Vienna: Universal Edition
- Bayley, A. (Ed.). (2001). *The Cambridge Companion to Bartók*: (Cambridge Companions to Music). Cambridge: Cambridge University Press.
- Burt, P. (2001). *The Music of Toru Takemitsu*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chua, D. (1999). *Absolute Music and the Construction of Meaning: New Perspectives in Music History and Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cochran, T. (2014). "The Pebble in the Water": Messiaen, Debussy and the Meaning of Rhythmic Contrast. *The Journal of Musicology*, 31(4), doi:10.1525/jm.2014.31.4.503
- Cook, R.C. (2017). *Nature's Voice in Crumb's An Idyll for the Misbegotten*. Ανακτήθηκε 18 Μαρτίου, 2021, από <https://mtosmt.org/issues/mto.17.23.1/mto.17.23.1.cook.php>
- Crumb, G. (1972). *Vox Balaena: For Three Masked Players* (Sheet Music). New York: C. F. Peters Corporation.
- Crumb, G. (1980). Music: Does It Have a Future? *The Kenyon Review*, 2(3). Ανακτήθηκε 7 Μαρτίου, 2021, από <http://www.jstor.org/stable/4335131>
- Crumb, G. (1986). *An Idyll for the Misbegotten* [Sheet Music]. New York: C. F. Peters Corporation.
- Debussy, C. (1910). *Préludes pour piano* [Sheet Music]. Paris: Durand et Cie.
- Debussy: one of the most original of 'moderns'. (2016, April 19). Ανακτήθηκε από <https://www.theguardian.com/music/2016/apr/19/debussy-most-original-of-moderns-review-1908>
- Eggar, K. (1929). 'Mr. Bird's Battell'. *The Musical Times*, 70(1031), σσ. 46-53. doi:10.2307/917554
- Fassett, A. (1970). *Bela Bartok: The American Years* (Formerly Titled *The Naked Face of Genius*). New York: Dover Publications, Inc.

- Forbes, E., & Beethoven, L. . (1971). *Ludwig van Beethoven: Symphony No. 5 in C minor: An authoritative score, the sketches, historical background, analysis, views and comments*. New York: W.W. Norton.
- Gillespie, D. (2005). George Crumb: A Personal Reflection. *George Crumb and the Alchemy of Sound: Essays on His Music*. Στο. S. Bruns, O. B. Amots, and M. D. Grace (eds). Colorado Springs. Colorado: Colorado College Music Press.
- Goléa, A. (1960). *Rencontres avec Olivier Messiaen*. Paris: René Julliard.
- Griffiths, P. (1985). *Olivier Messiaen and the music of time*. London: Faber
- Hill, P. (επιμ.) (1995). *The Messiaen companion*. Portland, Or: Amadeus Press.
- Hobbs, J. (2009). "Vox Crumb." *The Flutist Quarterly*
- Hutchinson, M.A. (2014). Dreams, Gardens, Mirrors: Layers of Narrative in Takemitsu's Quotation of Dream. *Contemporary Music Review*.
- Jarociński, S. (1976). Debussy: *Impressionism and symbolism*. London: Eulenberg Books.
- Kivy, P. (2002). *Introduction to a philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press.
- Knowles, K. (2017). *A Broken Idyll: Post-Pastoralism in the Works of George Crumb*. Ανακτήθηκε 24 Φεβρουαρίου, 2021, από <http://journals.openedition.org/erea/5781>; DOI: <https://doi.org/10.4000/erea.5781>
- Kostigen, T. M. (2014). *Extreme Weather Survival Guide*. Washington DC: National Geographic.
- Kraft, D. (2000). *Birdsong in the Music of Olivier Messiaen*. Middlesex University.
- MacDonald, M. (1976). *Schoenberg The Master Musicians Series*. (2 εκδ.). Oxford and New York: Oxford University
- Machlis, J., & Forney, K. (1996). *Η Απόλαυση της Μουσικής: Εισαγωγή στην Τέχνη της Διεισδυτικής Ακρόασης*. (Δ. Πυργιώνης, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Faggoto.
- Mâche, F. B. (1992). *Music, myth, and nature: Or, The Dolphins of Arion*. Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers.
- Mendl, R. (1928). Beethoven as a Writer of Programme Music. *The Musical Quarterly*, 14(2). Ανακτήθηκε 6 Φεβρουαρίου, 2021, από <http://www.jstor.org/stable/738360>
- Messiaen, O. (1960). *Conférence de Bruxelles: Prononcée à l'Exposition internationale de Bruxelles en 1958*. Paris: A. Leduc.

Messiaen, O., & Samuel, C. (1994). *Music and color: Conversations with Claude Samuel*. Portland, Or: Amadeus Press.

Michels, U. (1999). *ΑΤΛΑΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΟΜΟΣ II*. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας μουσικός οίκος.

Micznik, V. (1999). The Absolute Limitations of Programme Music: The Case of Liszt's 'Die Ideale'. *Music & Letters*, 80(2), 207-240. Ανακτήθηκε 9 Φεβρουαρίου, 2021, από <http://www.jstor.org/stable/855179>

Niecks, F. (1907). *Programme Music in the Last Four Centuries: A Contribution to the History of Musical Expression*. London: Novello

Phillip, K. E. (2020, October 29). *Thunderstorm*. Ανάκτηση April 19, 2021, από Encyclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/science/thunderstorm>

Potter, C. (2003). Debussy and nature. Στο S. Trezise (Ed.), *The Cambridge Companion to Debussy* (Cambridge Companions to Music). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CCOL9780521652438.010

Sadie, S., & Tyrrell, J. (2001). *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Grove.
Scheider, D. (2006). *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition: Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*. University of California Press. Ανακτήθηκε 14 Δεκεμβρίου, 2020, από <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pnmh1>

Scruton, R. Programme music. *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε 20 Φεβρουαρίου, 2021, από <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022394>

Steinitz, R. (1995). Des Canyons aux étoiles... στο Hill, P. (επιμ.), *The Messiaen companion*. Portland, Or: Amadeus Press.

Strickland, E. (1991). *American composers: Dialogues on contemporary music*. Bloomington: Indiana University Press.

Strinberg, R. (χ.χ.). Meta-Counterpoint in Vox balaenae. *George Crumb & the Alchemy of Sound*.

Szoka, M., & Fesnak-Przybylska, E. (01 Ιανουάριου, 2009). George Crumb - between reflection upon nature and contemplating it. *Interdisciplinary Studies in Musicology*.

Takemitsu, T., Kakudo, Y., & Glasow, G. (1995). *Confronting silence: Selected writings*. Berkeley, Calif: Fallen Leaf Press.

Thompson, J. E. (1991). *The Physical Basis of Music*

Varga, O. (1983). *THE THREE VIENNESE AND THE ORPHEUS NOSTALGIA*. București: Muzicală,

Κιντή, Β, και Ζήκα, Φ. (1999). Η Φύση της Φύσης. Στο Μοδινός, Μ. και Ευθυμίουπουλος, Η. (επιμ.), *Η Φύση στην Οικολογία*. Αθήνα: Εκδόσεις Στοχαστής.

Λάμπας, Γ. (1996). Συριγξ. *Λεξικό του Αρχαίου Κόσμου: Ελλάδα-Ρώμη* (τόμος Δ, σελ. 604). Αθήνα: Δομή Α.Ε.

Τσούχλος, Ν. Β. (2011). *Τέχνη των αισθημάτων και των συνηκινήσεων: Μουσικοί εκτελεστές στη Γερμανία του Διαφωτισμού [1750-1800]*. Αθήνα: Εκδόσεις Γαβριηλίδης.



ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΙΟΝΙΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ

THE REMAINS OF A STORM

ΓΙΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ Ι

ΤΗΣ

ΙΣΜΗΝΗΣ ΓΥΦΤΑΚΗ-ΜΠΕΚ

ΑΕΜ: M2015021

ΓΝΩΣΤΙΚΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ: ΣΥΝΘΕΣΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΚΙΤΣΟΣ

ΑΘΗΝΑ 2021

The Remains of a Storm

Ismini Beck

Athens 2021

INSTRUMENTATION

4 Flutes

4 Oboes

4 Clarinets in Bb

4 Bassoons

4 Horns in F

2 Trumpets in C

2 Trombones

Tuba

Timpani

Percussion

I: Bass Drum, Gong, Triangle

II: Suspended Cymbals, Tam-tam

III: Wood Blocks, Vibraphone

IV: Marimba, Crotales

Piano

Harp

16 Violins I

14 Violins II

10 Violas

8 Violoncellos

6 Contrabasses

SCORE IN C

Duration approx. 10'

INSTRUCTIONS

General



Lasciare vibrare-the sound should not be damped or stopped.
Each player should let the sound die away naturally



Gradually accelerating



Crescendo al niente - Gradually guide the sound from nothing to pitch. Fade into the note with no attacca



Diminuendo al niente - Gradually guide the sound to nothing. Fade the sound away like a whisper

Sim. _____ → *Simile*

Ord. _____ → *Ordinario*

Strings



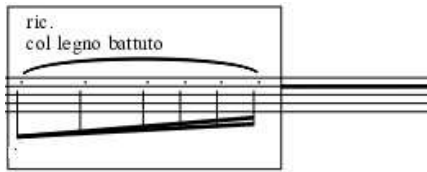
Circular bowing. Move the bow position from molto sul pont. To sul tasto in a constant alteration



Play on the bridge and make an airy sound producing no pitch



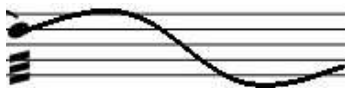
Make harmonic glissandi - non specific pitch



Each player should play the given pattern in a free rhythmical manner. Each player enters randomly contributing to a chaotic soundscape



Each player should play the notes given in a free rhythmical manner between the given bars



Each player should follow the line given with tremoli in a free manner



Each player should play the notes in a free manner between the bars



Play the highest possible note

s.t. —————>

Sul Tasto

s.p. —————>

Sul Ponticello

ric. —————>

Ricochet

s.t. —————>

s.p. —————> Gradually move the bow from sul tasto to sul ponticello and vice versa

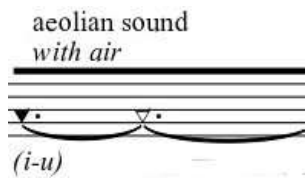
Woodwinds



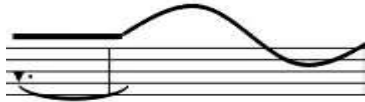
Each player should be given two stones. The player should hit the stones together using them like a percussion instrument



Half air- half sound



Produce an air-aeolian sustain sound while pronouncing the vowel *i-u* in a constant alternation. The sound should be produced inside the flute. The flutist should cover the embouchure hole and produce a kind of pitched white noise



Gradually follow the line given in a free manner while producing an aeolian sound and pronouncing the vowels *i-u* in a constant alternation. Each player enters to the motif with a phase difference that of one bar and plays for three bars time



Flutter Tongue

Ord. —————> *with air* —————> Gradually move from ordinary playing to half note-half air technique

Brass



From nothing gradually to sound and vice versa

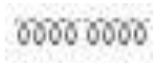


Produce only air. Each player should breathe into the mouthpiece and produce an unpitched white noise sound

Percussion



(Gong - Suspended Cymbals) Make continuous circles around the surface of the instrument using the specific mallet indicated in the score



(Tam-tam) Scape the edge of the Tam-tam producing a continuous vibrating sound



(Suspended Cymbals) Use a coin or a metal object to scape the upper part of the cymbal towards the edge producing a penetrating sound

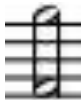
Piano



Forearm wide-Cluster



Black-key Cluster



White-key Cluster

Harp



Gradually change pedal making glissando while doing *bisbigliando* technique

The Remains of a Storm

Ismini Beck

♩.=84 (3+2+2)

Flutes 1.2.3.4

Oboes 1.2.3.4

Clarinets in B♭ 1.2.3.4

Bassoons 1.2.3.4

Horns in F 1.2.3.4

Trumpets in C 1.2

Trombones 1.2

Tuba

Timpani A, B♭, F, D

Bass Drum

4 Suspended Cymbal

Wood Blocks

Marimba

Harp E♭ F♯ G♯ A♯
D♯ C♯ B♯

Piano

♩.=84 (3+2+2)

Violins I

Violins II

Violas

Violoncellos

Contrabasses

molto sul pont
Harmonic gliss sul A

ppp mp pp sim.

Play on the bridge
Tonlos

A

11

Flts. 1-4

Obs. 1-4

Clts. 1-4

Bsns. 1-4

Hns. 1-4

C Tpts. 1-2

Tbns. 1-2

Tba.

B.D.

4 Susp. Cymb.

W.B.

Vlins. I

Vlins. II

Vls.

Vcs.

Cbs.

p

p

p

p

only air

only air

only air

only air

ff

ff

ff

ff

sim.

sim.

sim.

sim.

ppp

f

mp

ppp

Soft mallets

[illegible]

21

Flts. 1-4

Obs. 1-4

Clts. 1-4

Bsns. 1-4

Hns. 1-4

C Tpts. 1-2

Tbns. 1-2

Tba.

B.D.

T.-t.

W.B.

Hp.

Vlns. I

Vlns. II

Vlns. II

Vls.

Vcs.

Cbs.

pp

ppp

pppp

pp

p

pp

pp

pp

sim.

sf

mf

p

pp

Sul E

p

f

f

f

f

f

f

← ♩. = ♩ → (♩ = 84)

C

26

Flts. 1-4

Obs. 1-4

Clts. 1-4

Bsns. 1-4

Hns. 1-4

C Tpts. 1-2

Tbns. 1-2

Tba.

B.D.

T.-t.

W.B.

Vlins. I

Vlins. II

Vls.

Vcs.

Cbs.

pppp

pppp

pppp

pppp

ff

ff

ff

ff

ppp

p

mp

f

Gong

Bass Drum

f

f

p

pp

pp

f

as high as possible

← ♩. = ♩ → (♩ = 84)

C

D. =80 (3+3+3)

Vlns. I

Vlns. II

Vls.

Vcs.

Cbs.

ric. col legno battuto

ric. col legno battuto

ric. col legno battuto

ricochet col legno battuto

ric. col legno battuto

ric. col legno battuto

E

Flts.

Clts.

Hns. 1-4

C Tpts. 1.2

Tbns. 1.2

Tba.

Timpani

B.D.

T.-t.

Hp.

Vlns. I

Vlns. II

Vls.

Vcs.

Cbs.

ric.
col legno battuto

E

41

Flts. 1.2

3.4

Clts. 1.2

3.4

Hns. 1-4

C Tpts. 1.2

Tbns. 1.2

Tba.

Timp.

B.D.

T.-t.

W.B.

Mar.

Vlins. I

Vlins. I

Vlins. II

Vlins. II

Vls.

Vcs.

Cbs.

Vibraphone

pp

f

pp

f

f

pp

ff

f

pp

ff

pp

f

p

f

pp

ric.
col legno battuto

pp

ric.
col legno battuto

pp

ric.
col legno battuto

pp

ric.
col legno battuto

pp

ric.
col legno battuto

pp

[illegible]

51

Flts. 1.2 3.4

Clts. 1.2 3.4

Hns. 1-4

C Tpts. 1.2

Tbns. 1.2

Tba.

B.D.

4 Susp. Cymb.

Vib.

Vlins. I

Vlins. I

Vlins. II

Vlins. II

Vls.

Vcs.

Cbs.

ff *p* *ff* *p* *ff*

p *ff* *p* *f*

p *ff* *p* *f*

ppp *mp*

4 Susp. Cymb. *f* Tam-tam

on with bows *ppp* *f*

mp

mp

mp

ord. molsto sul. pont. *ppp* *mp*

ord. molsto sul. pont. *ppp* *mp*

ord. molsto sul. pont. *ppp* *mp*

ord. molsto sul. pont. *ppp* *mp*

ord. molsto sul. pont. *ppp*

56

Flts. 1.2 *ff* *f* *mp*

3.4 *ff*

Clts. 1.2 *ff* *f* *mp*

3.4 *ff* *f* *mp*

Hns. 1-4 *ff*

C Tpts. 1.2 *ff*

Tbns. 1.2 *ff*

Tba. *ff*

Temp. *f*

B.D. *ff*

T.-t. *f* 4 Susp. Cymb. *f* Tam-tam *f* 4 Susp. Cymb.

Vib. *sim.* *ppp* *f* *ppp* *f*

Mar. *f*

Hp. *f*

Pno. *f*

Vlins. I *f* *Red.* *** *G*

Vlins. I *f*

Vlins. II *f*

Vlins. II *f*

Vls. *f*

Vcs. *f*

Cbs. *mp*

61

Flts. 1.2 a.2. *f*

3.4 *f*

Obs. 1.2 a.2. *pp*

3.4 a.2. *pp*

Clts. 1.2 *p*

1.2 *f*

1.2 *pp*

1.2 *mp*

1.2 *f*

Bsns. 1.2 a.2. *pp*

3.4 a.2. *pp*

Hns. 1-4

C Tpts. 1.2

Tbns. 1.2

Tba.

Timp.

B.D.

4 Susp. Cymb. 4 Susp. Cymb. Tam-tam *f* *p*

Vib. *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp* *ff*

Vlns. I *mf*

Vlns. I *mf*

Vlns. II *mf*

Vlns. II *mf*

Vls. *mf*

Vcs.

Cbs. *mf*

66 ^{a.2}

Flts. 1.2 *mf* *fp* *f* *mf*

3.4 *mf* *fp* *f* *mf*

Obs. 1.2 *pp* *mp* *mf* *p*

3.4 *pp* *mp* *mf* *p*

Clts. 1.2 *pp* *f* *p* *pp*

3.4 *pp* *f* *p* *pp*

Bsns. 1.2 *f* *pp* *mp* *p* *mf* *p*

3.4 *f* *pp* *mp* *p* *mf* *p*

Hns. 1-4

C Tpts. 1.2

Tbns. 1.2

Tba.

B.D.

T.-t. *f* *f* 4 Susp. Cymb.

Vib. *ppp* *f* *ppp* *f*

Vlns. I *f*

Vlns. I *f*

Vlns. II *mp* *f*

Vlns. II *f*

Vls. *f*

Vcs. *f*

Cbs. *f*

H

16

I ♩ = 72

73

Flts.

3.4

rapidly

sppp

fff

rapidly

sppp

Obs.

3.4

fff

Clts.

1.2

rapidly

fff

ppp

3.4

fff

ppp

Bsns.

1.2

fff

3.4

fff

Hns. 1-4

ord. a.2.

pp

C Tpts. 1.2

fff

Tbns. 1.2

fff

Tba.

fff

Timp.

B.D.

Gong

fff

p

4 Susp. Cymb.

fff

Vib.

Wood Blocks

fff

gradual realese pedal

I ♩ = 72

Vlns. I

fff

Vlns. I

fff

Vlns. II

fff

Vlns. II

fff

Vls.

fff

Vcs.

fff

Cbs.

fff

This musical score is for the piece 'The Wind' by John Cage, specifically the section from measures 76 to 177. The score is written for a large ensemble, including Flutes (Flts.), Clarinets (Clts.), Horns (Hns.), Gong, and Harp (Hp.). The notation is complex, featuring many rests, indicating that the instruments play only when the wind is blowing. The Flutes and Clarinets have multiple staves, with measures 1.2 and 3.4 indicated. The Horns section includes a 'pp' (pianissimo) dynamic marking. The Gong is marked with 'p' (piano). The Harp part includes a 'p' (piano) dynamic marking and a '3' (triple) marking. The score is in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. A 'J' symbol is present in the top right corner, likely indicating a section or measure marker.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

101

Flts. 1.2 3.4

Obs. 1-4

Clts. 1.2

Bsns. 1.2 3.4

Hns. 1.3 2 4

C Tpts. 1.2

Tbns. 1.2

Tba.

Timp.

Gong

W.B.

Mar.

Hp.

Pno.

Vlns. I

Vlns. I

Vlns. II

Vlns. II

Vls.

Vcs.

Cbs.

pp *mf*

ppp *f* *ppp*

ppp

ppp *sim.* *ff* *sim.* *ff* *sim.* *ff*

f *f* *f*

p *f* *f* *p*

ppp *ppp*

p *pp* *f* *pp*

arco *s.t.* *pp* *f* *pp*

arco *s.t.* *pp* *f* *pp*

arco *s.t.* *pp* *f* *pp*

arco *s.t.* *pp* *f* *pp*

arco *s.t.* *pp* *f* *pp*

f *pp* *f* *pp*

f *pp* *f* *pp*

106 *b*

Flts. 1.2 *pp* *mf* *ppp*

3.4 *pp* *mf* *ppp*

Obs. 1-4 a.4. *pp* *mf*

Bsns. 1.2 *f* *ppp* *f*

3.4 *f* *ppp* *f*

Hns. 1.3 *ppp* *ppp*

2 *ppp* *ppp*

4 *ppp* *ppp*

C Tpts. 1.2 *ff*

Tbns. 1.2 *ff*

Tba. *ff*

Timp.

Gong *f*

W.B. *p* *f* *f* *p*

Mar. *f* *p* *p* *f*

Hp.

Pno. *ppp*

Vlns. I *f* *pp* *f*

Vlns. I *f* *pp* *f*

Vlns. II *f* *pp* *f*

Vlns. II *f* *pp* *f*

Vls. *f* *pp* *f*

Vcs. *f* *pp* *f*

Cbs. *f* *pp* *f*

N

III

Flts. 1.2 3.4

Bsns. 1.2 3.4

Hns. 2 4

C Tpts. 1.2

Tbns. 1.2

Tba.

Timp.

Gong

W.B.

Mar.

Hp.

Pno.

Vlns. I

Vlns. I

Vlns. II

Vlns. II

Vls.

Vcs.

Cbs.

ppp *f* *pp* *ff* *p* *f* *ppp* *pizz.* *p* *mp* *mf* *f*

Vibraphone

7 6 6

V

0♭ = 76 (3+3+3)

01. = 76 (3+3+3)

Vlins. I

Vlins. I

Vlins. II

Vlins. II

Vls.

Vcs.

Cbs.

f

p

121

Fls. 1-4

Fl. 3.4.

pp

f(i-u)

Clt. 1-4

with air

a.4.

ppp

1.2

with air

f

sim.

Bsns.

3.4.

with air

f

Hn. 1-4

f

C Tpts. 1.2

f

Tbns. 1.2

f

Tba.

f

Timp.

ppp

p

B.D.

4 Susp. Cymb.

f

Vib.

Hp.

mp

Pno.

p

7

molto s.p. arco

ppp

[illegible]

131

Q

Flts. 1-4

(i-u)

ff

p

1.2

Obs.

3.4

a.2.

p

p

Clts. 1-4

ppp

f

1.2

Bsns.

3.4

ff

ff

1.3

Hns.

2.4

mf

p

mf

p

mf

p

mf

p

C Tpts. 1.2

cup mute

+

pp

Tbns. 1.2

p

Timp.

p

ppp

p

simile

B.D.

ppp

p

simile

4 Susp. Cymb.

pp

f

pp

W.B.

f

p

f

Mar.

f

p

f

Hp.

f

f

Q

Vlns. I

pizz

f

arco molto s.p.

pp

Vlns. I

pizz

f

arco molto s.p.

pp

Vlns. II

pizz.

f

arco molto s.p.

pp

Vlns. II

pizz.

f

arco molto s.p.

pp

Vls.

pizz

f

arco molto s.p.

pp

Vcs.

pizz

f

ric. col legno battuto

f

ric. ord.

f

ric. col legno battuto

f

Cbs.

=mp

f

ppp

28 136 a.2.

Flts. 1.2

3.4 a.2.

Obs. 1.2

3.4

Clts. 1-4

ppp f ppp f ppp f

Hns. 1.3

2.4

C Tpts. 1.2

mp pp p

Tbns. 1.2

p

Tba.

p

Timp.

B.D.

T.-t.

Tam-tam

pp f sp f p f sp f

W.B.

mf p mf p

Mar.

f p f p

Hp.

p f

Vlns. I

pp

Vlns. I

pp p

Vlns. II

pp

Vlns. II

pp

Vls.

molto vib. ord. mp

Vcs.

ric. ord. f ric. col legno battuto f ric. ord. f ric. col legno battuto f

Cbs.

molto vib. ord. mp

[illegible]

← ♩. = ♩ → (♩ = 152)

S

30

146

Flts. 1.2 3.4

Obs. 1.2 3.4

Clts. 1.4

Bsn. 1.2 3.4

Hns. 1.3 2.4

C Tpts. 1.2

Tbns. 1.2

Tba.

Tri.

T.t. 4 Susp. Cymb.

W.B.

Mar. Crotales

Hp.

Pno.

Vlins. I sim. ord.

Vlins. I sim. ord.

Vlins. II sim. ord.

Vlins. II sim. ord.

Vls. mf

Vcs. ric. ord. ric. col legno battuto ord. s.p.

Cbs.

mf *p* *mp* *pp* *f* *fff* *bisbigl.* *f* *gradual realease pedal*

Each player should play the given notes in a free
rhythmical manner

166

Flts. 1.2

3.4

mp

pp

Obs. 1.4

a.4.

ppp

mf

Clts. 1.4

p

mf

Bsns. 1.4

ppp

mf

Hns. 1

a.1

mp

W.B.

Crot.

f

Hp.

f

bisbigl.

p

Vlns. I

Each player should follow the given line in a free
rhythmical manner

Vlns. I

f

ord.

W

Vlns. II

molto s.p.

mp

Vlns. II

molto s.p.

f

ord.

Vls.

s.p.

molto s.p.

Vcs.

molto s.p.

Cbs.

molto s.p.

p

176

Flts. 1.2. a.2. **X**

3.4. **f**

Clats. 1.2. a.2. **f**

3.4. a.2. ord. 5 *with air* **f**

Hns. 1.3. *mp* 3 3 a.2. *pp* **f**

2.4. *pp* **f**

C Tpts. 1.2. *pp* **f**

Tbns. 1.2. *pp* **f**

Tba. *pp* **f**

W.B. *ff* *mf*

Hp. gradual change to A^b

Vlns. I **X** **f**

Vlns. I **f**

Vlns. II *molto s.p.* *> mp* **f**

Vlns. II *mp* *molto s.p.* **f**

Vls. **f**

Vcs. **f**

Cbs. **f**

[illegible]

191 **Z**

Flts. 1.2 *f* *ppp*

3.4 *f* *ppp*

Obs. 1-4 *f* *ppp*

Clts. 1.2 *f* *ppp*

3.4 *f* *ppp*

Bsns. 1-4 *f* *ppp*

Hns. 1.3 *f* *p* a.1. *mf*

2.4 *f* *pp*

C Tpts. 1.2 *f* *pp*

Tbns. 1.2 *f* *pp*

Tba. *f* *pp*

Timp. *f*

Gong *p*

W.B. *f*

Pno. *pp*

sustain and una corda *pp* *gradual release pedal*

Vlns. I *f* *pp*

Vlns. I *f* *pp*

Vlns. II *f* *pp*

Vlns. II *f* *pp*

Vls. *f* *pp*

Vcs. *f* *pp*

Cbs. *f* *pp*

[illegible]

Larghetto $\text{♩} = 40$ (2+2+2)

B1

206

Hns. 1. p mf

B.D. p motor on with bow

W.B. p p simile con Re°

Vibraphone

Hp. mf

C1

211

Hns. 1.2 p a.2.

3.4 p

C Tpts. 1.2 p

Tbns. 1.2 p

Tba. p

Timp. ppp p ppp p ppp p

B.D. Gong

Vib. p ord. mf f f senza Re° Re°

Hp. mf f

C1

Vlns. I Circular bowing p

Vlns. I p

Vlns. II Circular bowing p

Vlns. II p

Vls. Circular bowing p

Vcs. pizz. f

Cbs. pizz. f

221

Flts.

Obs.

Clts.

Bsns.

Hns. 1

Timp.

Gong

4 Susp. Cymb.

W.B.

Hp.

Pno.

Vlns. I

Vlns. I

Vlns. II

Vlns. II

Vls.

Vcs.

Cbs.

Play with two stones
Hit the stones together
using them like a percussion
instrument

a.2.

mf

p

f

pp

f

p

f

sp

f

pp

f

p

f

mf

ppp

p

mp

mf

4 Susp. Cymb.

Tam-tam

play with a wooden stick
move the stick fast on the edge of the tam-tam
and produce a scratch note

f

ff

4 Susp. Cymb.

Tam-tam

f

ff

4 Susp. Cymb.

Wood Blocks

f

mf

sustain pedal una corda Ped.

arco
molto flautando

mp

pp

mp

pp

mp

pp

mp

pp

mf

[illegible]

231

Obs. 1.2 3.4

Bsns. 1.2 3.4

Hns. 1.3 2.4

C Tpts. 1.2

Tbns. 1.2

Tba.

Pno.

Vlns. I

sim.

ff

8va

3

ppp

pppp

as high as possible

L.v. al niente



ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΙΟΝΙΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ

THE REMAINS OF A STORM

ΓΙΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ΠΑΡΤΕΣ ΟΡΓΑΝΩΝ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ Ι

ΤΗΣ

ΙΣΜΗΝΗΣ ΓΥΦΤΑΚΗ-ΜΠΕΚ

ΑΕΜ: M2015021

ΓΝΩΣΤΙΚΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ: ΣΥΝΘΕΣΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΚΙΤΣΟΣ

ΑΘΗΝΑ 2021

The Remains of a Storm

Ismini Beck

Duration approx. 10'

Athens 2021

INSTRUCTIONS

FLUTE I



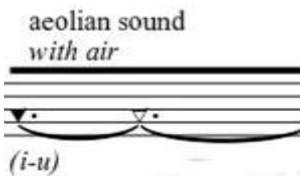
Each player should be given two stones. The player should hit the stones together using them like a percussion instrument



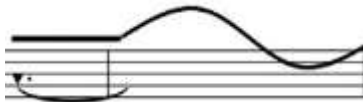
Gradually accelerating



Half air- half sound



Produce an air-aeolian sustain sound while pronouncing the vowel *i-u* in a constant alternation. The sound should be produced inside the flute. The flutist should cover the embouchure hole and produce a kind of pitched white noise



Gradually follow the line given in a free manner while producing an aeolian sound and pronouncing the vowels *i-u* in a constant alternation. Each player enters to the motif with a phase difference that of one bar and plays for three bars time



Flutter Tongue



Lasciare vibrare-the sound should not be damped or stopped. Each player should let the sound die away naturally



Crescendo al niente - Gradually guide the sound from nothing to pitch. Fade into the note with no attacca



Diminuendo al niente - Gradually guide the sound to nothing. Fade the sound away like a whisper

Sim. —————→ *Simile*

Ord. —————→ *Ordinario*

Ord. —————→ *with air* → Gradually move from ordinario playing to half note-half air technique

The Remains of a Storm

Flute 1

Ιομήνη Μπεκ

A wood blocks

pp

Take the stones 3+2+2 8

Play with two stones
Hit the stones together
using them like a
percussion
instrument

p

12

p *f* *p*

16

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

20 **B**

p *pp* *ppp*

24 24

pppp *pppp* 2

29

pppp

← *♩* = *♩* → [*♩* = 84]

C

pppp

♩ = 80

D



57

ff *f* *mp*

61 *f* *mp* *f*

65 *p* *mf* *fp* *f*

69 *f* *fff*

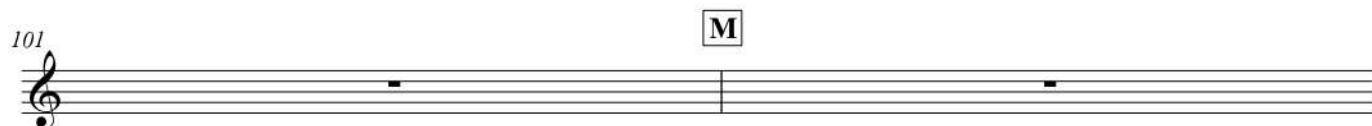
73 *ppp* *rapidly* *7*

75 *7*

77 *7*

79 *7* *J*





103

pp *mf* *pp*

107

mf *ppp*

N

111

f *f* *f* *f*

3

117

$\text{♩} = 76 \left[\begin{smallmatrix} 3+3+3 \end{smallmatrix} \right]$

O aeolian sound with air

f (*i-u*) *p* *f*

121

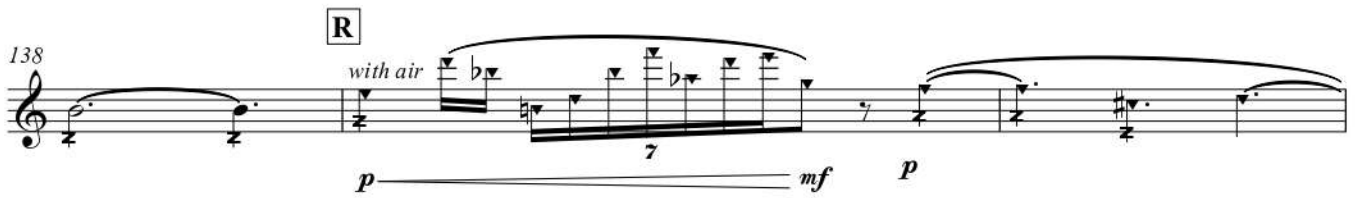
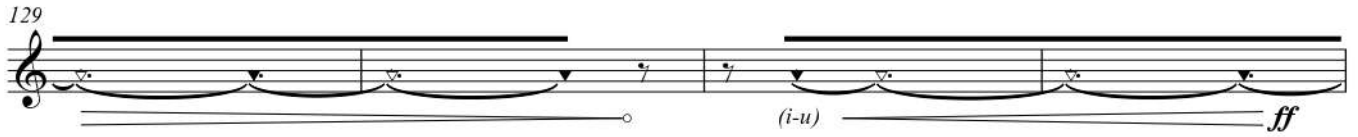
pp *f* (*i-u*)

simile

125

p *f* *f* (*i-u*)

P

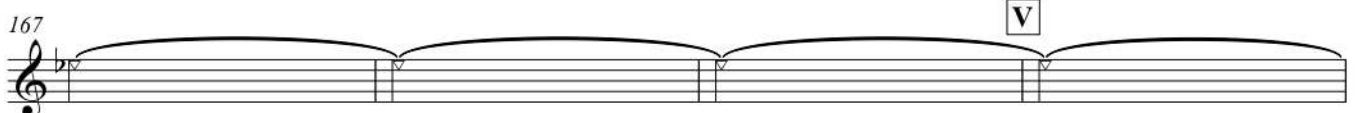
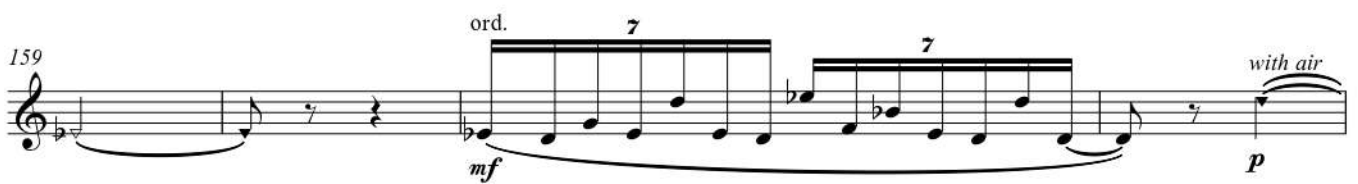
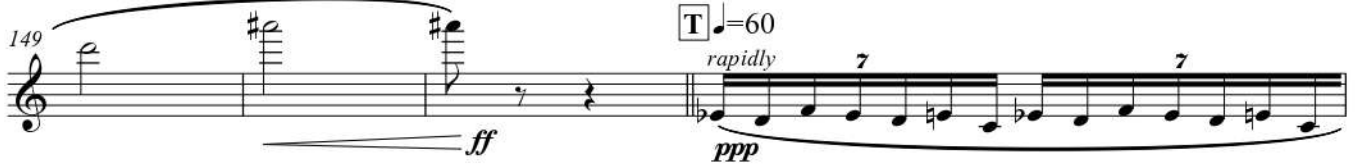


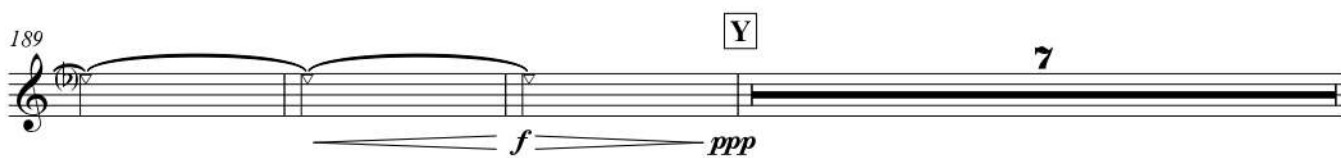
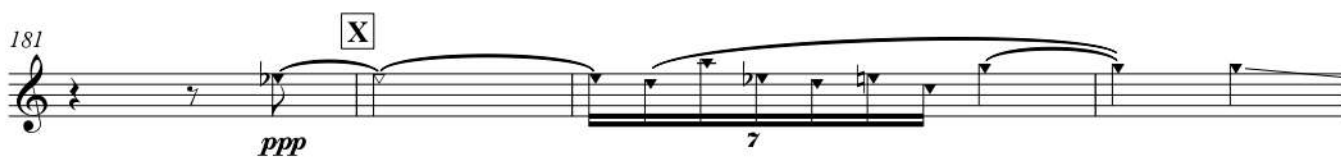
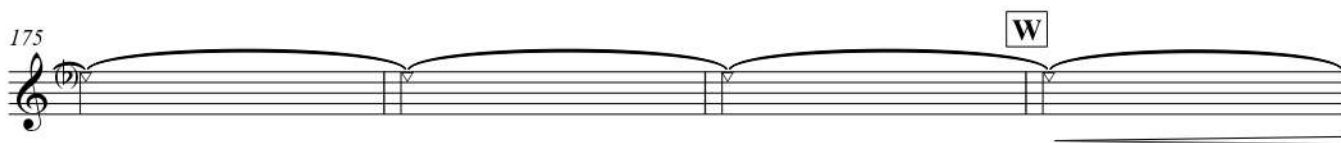
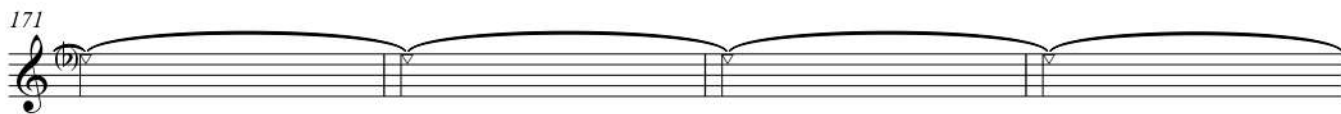
Flute 1

8

$$\leftarrow \text{♩} = \text{♩} \rightarrow \left[\text{♩} = 152 \right]$$

S





199 **Z** **7** **A1**

Hn solo

Larghetto $\text{♩} = 40$



209 **3** **B1** **7**



219 *Vln. II*
mo to flautando
pp

119 **C1** *ord.*
pp *f* *pp*



223 *f* *p* *f sp*



227 **D1** **7**

f

The Remains of a Storm

Ismini Beck

Duration aprox 10'

Athens 2021

INSTRUCTIONS

HARP



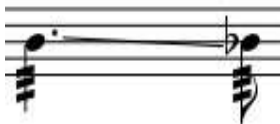
Lascia vibrare - the sound should not be damped or stopped.
Each player should let the sound die away naturally



Crescendo al niente - Gradually guide the sound from nothing to pitch. Fade into the note with no attacca



Diminuendo al niente - Gradually guide the sound to nothing. Fade the sound away like a whisper



Gradual change pedal making glissando while doing *bisbigliando* technique

Sim. —————→ *Simile*

The Remains of a Storm

Harp

Ισμήνη Μπεκ

Brass

$\text{♩} = 84$

8

A

5

3+2+2

$E\flat F\sharp G\sharp A\sharp$
 $D\sharp C\sharp B\sharp$

8

5

ff

17

B

f

22

mf

p

pp

3

3

29

C

$\leftarrow \text{♩} = \text{♩} \rightarrow [\text{♩} = 84]$

$\frac{3}{4}$

$\frac{3}{4}$

9

9

32 Timp.

32 $\text{D} \text{♩} = 80$

3+3+3

B → B $\flat$

f

37

E

3 3

3 3

Timp.

46

F

5 5

vib.

ppp *f*

f

55

G **H**

2 11 3

2 11 3

f

73 $\text{I} \text{♩} = 72$

2 2

Hn. 1, 2.

pp

7 3

p *E $\flat$* *E $\flat$* *E $\flat$*

79 **J**

E_b — E_b — E_b

p

84

E_b — E_b — E_b

p f

88 **K**

E_b — E_b — E_b

f

92 **L**

f

$D\sharp \rightarrow D\flat$
 $A\sharp \rightarrow A\flat$

4

4

100 **M**

mf f

$D\flat \rightarrow D\sharp$

vln. I

f mf

105

112

$E_b F\sharp G\sharp A\sharp$
 $D\sharp C\sharp B\sharp$

119

Vib.
with bow

mp

126

P

130

Q

$A\sharp \rightarrow A\sharp$

135

2

R

f

f

p $\rightarrow$ *f*

$E\flat \rightarrow E\flat$
 $F\sharp \rightarrow F\sharp$

$E\flat \rightarrow E\flat$
 $F\sharp \rightarrow F\sharp$

$C\sharp \rightarrow C\sharp$
 $B\sharp \rightarrow B\flat$

f



141

fp $\rightarrow$ *f*



146

fff

$\leftarrow \text{♩} = \text{♩} \rightarrow \left[\text{♩} = 152 \right]$

S

$B\flat \rightarrow B\sharp$ *f*

$A\sharp \rightarrow A\sharp$
 $C\sharp \rightarrow C\sharp$

f



151

fff

T ♩=60

2

$E\flat \rightarrow E\flat$
 $A\sharp \rightarrow A\sharp$

2

154

p

158

U

f

p

163

f

p

168

V

f

p

bisbigl.

gradually change to Db

173

f

p

gradually change to Db

gradually change to Ab

178 **W**

X

183

Y

Z

$E\flat \rightarrow E\sharp$
 $B\flat \rightarrow B\sharp$

7

7

f

192

Y

Z

Hn. solo

mf

197

Z

3

3

f

mf

mf

mf

mf

204

Z

Z

$E\sharp \rightarrow E\flat$
 $C\sharp \rightarrow C\sharp$

206 **A1** **Larghetto** $\text{♩} = 40$

2+2+2

mf

$E^b \rightarrow E^{\natural}$

208

$F^{\natural} \rightarrow F^{\sharp}$

$E^{\natural} \rightarrow E^b$

211 **B1**

$A^b \rightarrow A^{\natural}$

$G^{\natural} \rightarrow G^{\sharp}$

mf

f

214

217 **C1**

$G^{\sharp} \rightarrow G^b$

$F^{\sharp} \rightarrow F^{\natural}$

f

220

220 221 222

223

223 224 225

225

225 226 227 228 229

D1

7

7

E $\flat$ → E $\sharp$

The Remains of a Storm

Ismini Beck

Duration approx. 10'

Athens 2021

INSTRUCTIONS

4 SUSPENDED CYMBALS – TAM-TAM



Lasciare vibrare-the sound should not be damped or stopped. Each player should let the sound die away naturally



Crescendo al niente - Gradually guide the sound from nothing to pitch. Fade into the note with no articulation



Diminuendo al niente - Gradually guide the sound to nothing. Fade the sound away like a whisper

Sim. —————> *Simile*

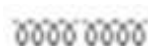
Ord. —————> Ordinario



(**Suspended Cymbals**) Make continuous circles around the surface of the instrument using the specific mallet indicated in the score



(**Suspended Cymbals**) Use a coin or a metal object to scape the upper part of the cymbal towards the edge producing a penetrating sound



(**Tam-tam**) Scape the edge of the Tam-tam producing a continuous vibrating sound

The Remains of a Strom

Percussion- one Player

4 Suspended Cymbals
Tam-tam

Ισμήνη Μπεκ

♩ = 84

4 Suspended Cymbals

7

3+2+2

Wood Blocks

pp

A

Susp. Cymb.

ff

15

Change to Tam-tam

Scrape with a stick the edge of the Tam-tam

fff

sf

19

B

2

5

simile

sf

28

C

3/4

9/8

32

D

♩ = 80

4

3

E

3

3+3+3

sf

43

3

47 *sf* *l.v.* Change to Susp. Cymb, with bow **F** 4 *f*

54 Change to Tam-tam *sf* *l.v.* Change to Susp. Cymb. *f* Change to Tam-tam

58 **G** Change to Susp. Cymb. *f* 3

Susp. Cymb. 64 *f* Change to Tam-tam *f* Change to Susp. Cymb. *f*

68 2 **H** 2 Susp. Cymb. **I** = 72 Take coin or metal stick *fff*

74 6 **J** 10 **K** 2 Wood Blocks Use a coin or a metal stick to scrape the up part of the cymbal towards the edge

93 *p* *f* *l.v.* **L** 2 *simile*

98 *f* *l.v.* 3 **M** 8 **N** 7 9

117 **O** $\text{♩} = 76$ **2** **3+3+3**

Vib.
with bow
mp

123 *p* *f* **P** *f*

127 **6** **Q** *pp* *mp* *pp* *mp*

136 Change to Tam-tam **R** *pp* *f*

140 Take **2** *pp* *mp*

145 *f* Change to Susp. Cymb. Take coin or metal stick **S** $\text{♩} = 152$

149 Take **T** $\text{♩} = 60$ *pp* *mp* *p* *f*

153 **D** *ppp* *fff* **2**

158 **U** **12** **V** **8** **W** **4** **X** **10**

192 **Y** **7**

199 Hn. solo

pp *mf* *f*

199

Take brushes

ff

[Z]

Larghetto $\text{♩} = 40$

204

2 6

A1 B1

2+2+2

214

3

vib.
with bow

C1

Chage to Tam-tam
Take wooden stick

sfpp *f*

play with a wooden stick
move the stick fast on the
edge of the tam-tam
and produce a scratch note

play with a wooden stick
move the stick fast on the
edge of the tam-tam
and produce a scratch note

220

to Susp. Cymb.

to Tam-tam

to Susp. Cymb.

to Tam-tam

p *f*

play with a wooden stick
move the stick fast on the edge of the tam-tam
and produce a scratch note

224

to Susp. Cymb.

2 7

D1

f

235

The Remains of a Storm

Ismini Beck

Duration approx. 10'

Athens 2021

INSTRUCTIONS

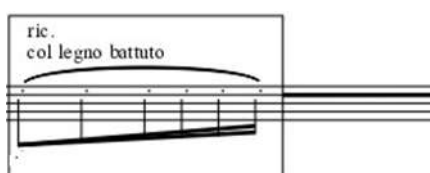
VIOLIN I



Circular bowing. Move the bow position from molto sul pont. To sul tasto in a constant alteration



Play the highest possible note



Each player should play their given pattern in a free rhythmical manner. Each player enters randomly contributing in a chaotic soundscape



Each player should play the notes given in a free rhythmical manner between the given bars



Each player should follow the line given with tremoli in a free manner



Each player should play the notes in a free manner between the bars



Lasciare vibrare-the sound should not be damped or stopped. Each player should let the sound die away naturally



Crescendo al niente - Gradually guide the sound from nothing to pitch. Fade into the note with no attacca



Diminuendo al niente - Gradually guide the sound to nothing. Fade the sound away like a whisper

s.t. → Sul Tasto

s.p. → Sul Ponticello

ric. → Ricochet

sim. → Simile

s.t. ← → s.p. → Gradually move the bow from one position to the other

Sim. → *Simile*

Ord. → Ordinario

The Remains of a Storm

Violin I

Ιομήνη Μπεκ

$\text{♩} = 84$

3+2+2 3

p

7

mf *p*

11

mp

15

ppp

19

B *mf*

23

p *f*

← $\text{♩} = \text{♩} \rightarrow [\text{♩} = 84]$

as high as possible

C



timp.

f

Each player enters randomly in a total divisi (contributing in a chaotic soundscape)

32 **D** $\text{♩} = 80$
3+3+3

ricochet.
col legno battuto

p



36

ff



40 **E**



44

ric.
col legno battuto

pp

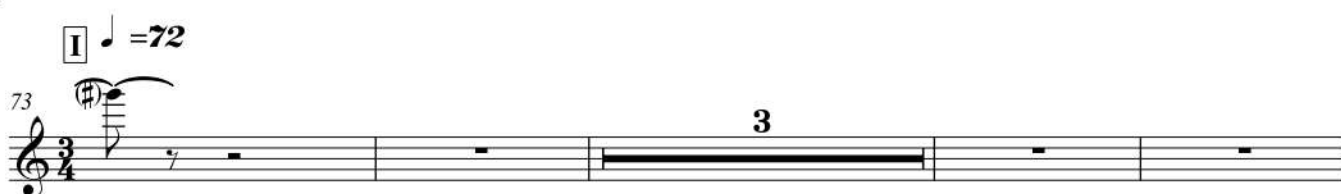
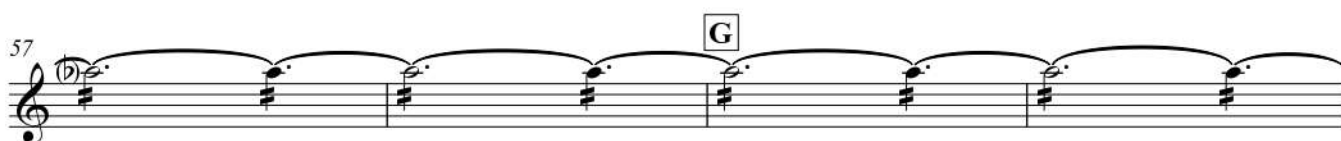
2



ord.
molto sul. pont.

49 **F**

ppp *mp*



Mar. 6 6 *ppp*

60 **J** 3 *pp* sul tasto.

86 *pp*

90 **K** *mf* *f*

94 **L** *mp* *f*

98 pizz. *f* *mf* *p*

102 **M** arco s.t. *pp* *f*

109 **N** *f* *pp* *f*

Detailed description: This page contains musical notation for measures 60 through 109. The notation is for a single melodic line in treble clef. Measure 60 features a triplet of eighth notes marked with a 'J' in a box. Measures 61-65 contain a sixteenth-note scale marked 'Mar.' and '6'. Measure 66 has a half note marked 'sul tasto.' and 'pp'. Measure 86 has a half note marked 'pp'. Measure 90 has a half note marked 'mf' and a half note marked 'f'. Measure 94 has a half note marked 'mp' and a half note marked 'f'. Measure 98 has a half note marked 'pizz.' and 'f', followed by a half note marked 'mf' and a half note marked 'p'. Measure 102 has a half note marked 'arco s.t.' and 'pp', followed by a half note marked 'f'. Measure 109 has a half note marked 'f', followed by a half note marked 'pp' and a half note marked 'f'. The page is divided into systems by double bar lines.

♩ = 152

147

f *mp* 3 *f* *fff*

151

spp **S** ♩ = 60 s.t.

155

f **T** 2 *s.p.* *p*

160

pp *mf* molto flautando *s.p.* molto s.p.

164

mf

168

f *p* **U** ord. pizz.

Violin I

175

arco
molto s.p.

mp

V

**Each player should play the given notes in a free
rhythmical manner**

188

fff

p

arco ord.

3

195

3

Sul E

8^{va}

mp

7

Y

200

2

Sul E

8^{va}

mp

7

203

Sul E

8^{va}

mp

7

2

3/2

2+2+2

5

Z *Larghetto* ♩=40

211 Hn. solo

A1

Circular bowing

p

215

mf

219 **B1**

ord. *Sul G* *Sul D*

pp



223 *Sul A* *Sul D* *Sul E* *Sul D*



227 *Sul E* **C1** *mf*



231 *as high as possible* **3**

The Remains of a Storm

Ismini Beck

Duration approx. 10'

Athens 2021

INSTRUCTIONS

HORN IN F I



From nothing gradually to sound and vice versa



Produce only air. Each player should breathe into the mouthpiece and produce an unpitched white noise sound



Lasciare vibrare-the sound should not be damped or stopped. Each player should let the sound die away naturally

Sim. —————→ *Simile*

Ord. —————→ Ordinario

The Remains of a Storm

Horn in F 1

Ισμήνη Μπεκ

$\text{♩} = 84$

3+2+2 3 5

9 wood blocks

pp

A

only air

ff

14 simile

ff

ff

19 B

mf

p

24 pp

ff

29 C

← $\text{♩} = \text{♩}$ → [$\text{♩} = 84$]

Timp.

D $\text{♩} = 80$

3+3+3

34

3 2

3 2

E

ff

42

2

ff

ff

48

4

Vib. *with bow*

48

F

4

55

2

G

3

ff

63

3

f

f

70

woodwinds

70

H

I = 72

fff

75

ord.

pp

pp

80

J

pp

pp

85

pp

90 **K**

f *ff*

95 **L**

f *ff* **2**

101 **M**

ppp

106 **N**

ppp *ppp*

111 **2**

Vln. I

f

117 **O** ♩. = 76

only air *sim.*

f *f*

122 **P**

f

127

f

130 ord. Q

135 R

140

145 S $\leftarrow \text{♩} = \text{♩} \rightarrow [\text{♩} = 152]$

150 T $\text{♩} = 60$ 6 U 9

167 Hrp. 3 3 crot. *f*

167 solo V *mp* 3

172 3 *pp* *mf* *p* *mf*

177 W 3 3 *pp* *f* *p*

182 **X**

187

192 **Y**

197 **Z**

202

Larghetto $\text{♩} = 40$

206 **A1**

209

212 **B1**

217 **C1**

mf

mp

pp

f

p

f

pp

mf

p

mf

ppp

Detailed description: This page contains the musical score for the first horn part, measures 182 through 217. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into systems by double bar lines. Measure 182 is marked with a box 'X'. Measure 187 has a triplet of eighth notes. Measure 192 is marked with a box 'Y'. Measure 197 is marked with a box 'Z'. Measure 202 ends with a double bar line. The tempo change to 'Larghetto' with a quarter note equal to 40 beats occurs at measure 206, which is marked with a box 'A1' and a 3/2 time signature. Measure 209 is marked with a box 'B1'. Measure 212 is marked with a box 'B1'. Measure 217 is marked with a box 'C1'. Dynamic markings include *mf*, *mp*, *pp*, *f*, *p*, and *ppp*. The score concludes with a double bar line at the end of measure 217.

220

p



225

mf *ppp*

D1



229

only air *sim.*

ff *ff*



233

2

The Remains of a Storm

Ismini Beck

Duration approx. 10'

Athens 2021

INSTRUCTIONS

BASS DRUM – GONG - TRIANGLE



Lasciare vibrare-the sound should not be damped or stopped.
Each player should let the sound die away naturally



Crescendo al niente - Gradually guide the sound from nothing to pitch. Fade into the note with no attacca



Diminuendo al niente - Gradually guide the sound to nothing. Fade the sound away like a whisper



(Gong) Make continuous circles around the surface of the instrument using the specific mallet indicated in the score

Sim. —————> Simile

The Remains of a Storm

Percussion- One player

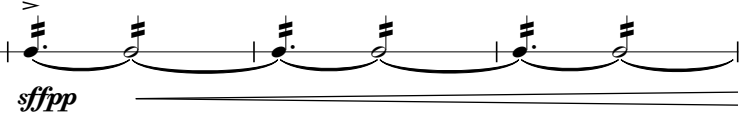
Ισμήνη Μπεκ

Bass Drum

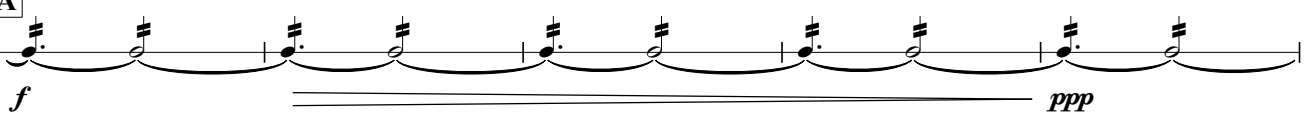
Gong

Triangle

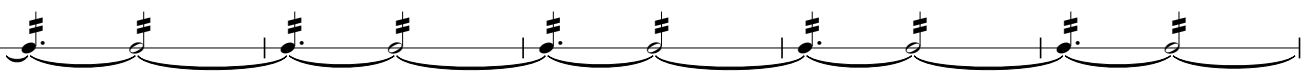
$\text{♩} = 84$

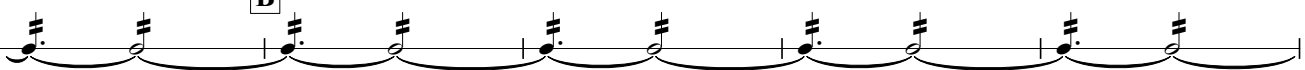
7/8 Bass Drum   4 

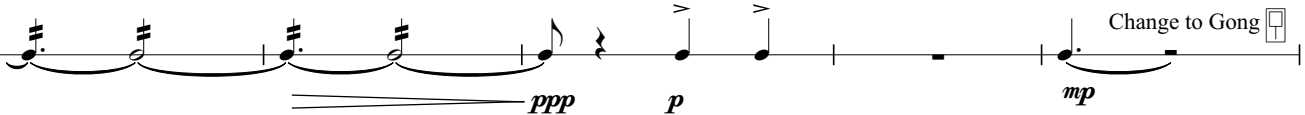
3+2+2 *sfpp*

9 **A** 

f *ppp*

14 

19 **B** 

24 

ppp *p* *mp* Change to Gong 

← $\text{♩} = \text{♩}$ → [$\text{♩} = 84$]

29 

Change to Bass Drum   **C** 3/4 9/8

f

32 **D** ♩. = 80
3+3+3 *ff* *pp* *ff*

37 **E** *pp*

42 *ff* *pp*

47 **F** *ff*

52 *ppp* *mp* *ff*

57 **G**

62

67 **H**

72 **I** ♩. = 72
3/4 *fff* Change to Gong *p* 2 *p*

78 **J** 2 *p* 2 *p* 2

86 **K** **2** **4** *p* *p* *p*

95 **L** **2** **2** *p* *p*

102 **M** **2** **2** *f* *f* *f*

109 **N** **2** *f* *pp*

115 **O** $\text{♩} = 76$ **9** **3+3+3** *p* Change to Bass Drum  **7**

126 **P** **5** *ppp* *p* *simile*  **Q**

135 **R**

140 Change to Triangle *pp* *ff* *l.v.* *f* *f* *tri.*

145 **S** $\text{♩} = \text{♩} \rightarrow [\text{♩} = 152]$ **2** **4** *f* *pp*

150 Change to Gong  **T** $\text{♩} = 60$ **2** **3** *f* *ff* *Gong* 

158 **U** **12** **V** **8** **W** **4** **X** **7** Hn. solo ³

190 ³ *pp* *f* *p* **Y** Gong *p* **3**

197 *p* **Z** **2** *pp* Change to B.D.

203 Bass Drum *f* **2** **A1** *Larghetto* $\text{♩} = 40$ *p*

209 **B1** Change to Gong (use a *friction mallet*)

pno. *mf*

Make continuous circles around the surface of the Gong/
Put the mallet against the Gong and pull it, keeping a
steady pressure on it/ use a *friction mallet*

C1 **6** Gong *f* **D1**

229 **6**

The Remains of a Storm

Ismini Beck

Duration approx. 10'

Athens 2021

INSTRUCTIONS

MARIMBA - CROTALES



Lasciare vibrare-the sound should not be damped or stopped.
Each player should let the sound die away naturally



Crescendo al niente - Gradually guide the sound from nothing to pitch. Fade into the note with no articulation



Diminuendo al niente - Gradually guide the sound to nothing.
Fade the sound away like a whisper

Sim —————→ *Simile*

The Remains of a Storm

Percussion- one player

Marimba

Crotales

Ισμήνη Μπεκ

♩ = 84

Marimba

6 A 11 B 9

3+2+2 6 11 9

← ♩ = ♩ →

30 C [♩ = 84] D ♩ = 80 E

8 2

3+3+3 8 2

Brass

only air

f

44 F

5 5

5 5

vib. with bows

f

57 G H

2 11 3

2 11 3

73 I ♩ = 72 J

7 2

82 Harp

7 3

6 6 6 6 6

ppp

85

6 6 6 6 6

87

6 6 6 6 6

89

K

6 6 6 6 6

91

f

6 6 6 6 6

[illegible]

95 **L**

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a treble and bass staff. The treble staff features a melody of eighth notes, with a '6' above the first measure indicating a sixteenth-note triplet. The bass staff provides a simple accompaniment with a single eighth note followed by a quarter rest. The second system continues the melody in the treble staff, also marked with '6' above the first measure of each of its three measures. The bass staff continues the accompaniment pattern. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C).

[illegible]

99

6 6 6 6 6 6

ppp

M 2 2

116

O $\text{♩} = 76$ P Q

Bass Drum

3+3+3 9 7 6 6

f



135

R

6 2 6 6

f



140

6 6 2 6 6

f



145

S

← $\text{♩} = \text{♩} \rightarrow [\text{♩} = 152]$

Change to Crotales

6 2 5 5

f

152 **T** $\text{♩} = 60$ **5**

Harp **U** **Crotales** **p**

161 **f** **p** **p**

168 **V** **8** **3** **W**

182 **X** **p** **f** **7**

192 **Y** **7** **Z** **7** **A1** **Larghetto** $\text{♩} = 40$ **6**

212 **B1** **7** **C1** **9** **D1** **7**

The Remains of a Storm

Ismini Beck

Duration approx. 10'

Athens 2021

INSTRUCTIONS

VIBRAHONE – WOOD BLOCKS



Lasciare vibrare-the sound should not be damped or stopped.
Each player should let the sound die away naturally



Crescendo al niente - Gradually guide the sound from nothing to pitch. Fade into the note with no articulation



Diminuendo al niente - Gradually guide the sound to nothing. Fade the sound away like a whisper

Sim —————→ *Simile*

Ord. —————→ Ordinario

Percussion- one player

Wood Blocks

Vibraphone

The Remains of a Storm

Ισμήνη Μπεκ

$\text{♩} = 84$

Bass Drum

ffpp

Wood Blocks

4

9 **A**

pp

14

19

B

24

f

f

29

← $\text{♩} = 84$ →

C

D

$\text{♩} = 80$

7

p

pp

pp

3+3+3

Brass, only air

40 **E**

2

Change to Vibraphone

Two bows **PP** motor on

4

f

p

49 **F**

4

53 susp. cymb. 

53 on with bows   

2

sim. 

ppp *f* *ppp* *f*

59 **G**

ppp *f* *ppp* *f* *ppp* *f*

64

ppp *ff* *ppp* *f*

69 **H** 2 **I**  Change to Wood Blocks

ppp *f* *ppp* *fff* *gradual release pedal*

75 **J** 5 6

mar.   

wood blocks   

f 2

90 **K** 2 **L** 7

102 *vln. I* *pp* *f* **M**

102 *p* *f* *p* *f* **2** *p* *f*

108 **2** **7** *f* *ff* **2** *p* *f* **Change to Vibraphone** **motor on** **N**

115 **2** **3+3+3** **motor on** **motor on** *mp* *Ped.* **O** *♩. = 76*

122 **P**

127 *gradual release pedal* **Change to Wood blocks** **2**

133 **Q** *W.B.* *f* *p* *f* *p* **2** *mf* **7**

139 **R** *p* *mf* *p* *f* *p* *f* *p* **2** **7** **7**

145 *f* *p* **S** *← ♩. = ♩ → [♩ = 152]*

149 T $\text{♩} = 60$ 2 *mp*

155 U

160

165

170 V

175 W *ff* *mf*

180 X *f* *p* *f*

185 *p* *mf*

190 Y *p* *f*

195 Z

227

D1

7

C

The Remains of a Storm

Ismini Beck

Duration approx. 10'

Athens 2021

INSTRUCTIONS

TIMPANI



Lasciare vibrare-the sound should not be damped or stopped.
Each player should let the sound die away naturally



Crescendo al niente - Gradually guide the sound from nothing to pitch. Fade into the note with no attacca



Diminuendo al niente - Gradually guide the sound to nothing. Fade the sound away like a whisper

Sim. —————→ *Simile*

Ord. —————→ *Ordinario*

Timpani

The Remains of a Storm

Ιομήνη Μπεκ

♩ = 84

3+2+2 A, B $\flat$, F, D  

6 **A** 8 3 **B** 9

29 woodwinds *pppp*

29 $\leftarrow \text{♩} = \text{♩} \rightarrow [\text{♩} = 84]$ **C** $\text{♩} = 80$  **D** 3+3+3 *f* B $\flat$ → C C → B $\flat$

35 *f* B $\flat$ → C C → B $\flat$

39 **E** 3 *f* B $\flat$ → C C → B $\flat$

46 *f* B $\flat$ → C **F** C → B $\flat$

50 **4**

vib. with bow
b2
g2

f Bb → C

58 **G**

62 **7**

Vib. with bow
b2

H

71 *f* **I** To **D, C, A, F** **6**

f **J** **10** **K** **5** **L** **4** **3** **M** **8** **N** **7**

80 **J** **10** **K** **5** **L** **4** **3** **M** **8** **N** **7**

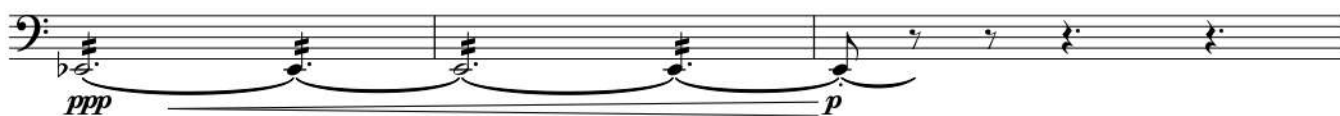
117 **O** *♩. = 76* **2** **3** **2**

124 *pno.* **P** E → F F → Eb

ppp *p* *ppp* *p* *ppp* *p*

129

Eb → G



132

Q

A → Ab



134

Ab → A

B → Bb

Bb → C



138

R



143

G → D 3

S

← ♩ = ♩ → [♩ = 152]



152 T ♩=60

D, C, A, E



156

2

U

12

V

8



178 **W** **X** **Y** **Z**

4 7 7 7

Hn. solo

To

mf

206 **A1** **B1**

Larghetto $\text{♩} = 40$

2+2+2 5

Hn. solo

Vib.

213

D → F C → B E → G

ppp *p* *ppp* *ppp* *ppp*

217 **C1** G → A A → C

ppp *ff* *ppp*

221

ppp *p* *mp* *mf*

225 **D1**

7

p