



Study for a triptych

Διπλωματική Εργασία Ι

Αλέξανδρος Χατζητιμοθέου

Υπεύθυνος καθηγητής: Ιωσήφ Παπαδάτος

A.M. : M2015008

Πίνακας περιεχομένων

Πρόλογος	3
Μέρος Α	
Εισαγωγή	4
Francis Bacon: Σκέψεις πίσω από το έργο.....	6
Ρυθμός και Τρίπτυχα.....	10
Μέρος Β	
Ήχος και χρώμα: μια ιστορική αναδρομή.....	13
Arnold Schoenberg – Wassily Kandinsky	22
Συμπεράσματα	23
Μέρος Γ	
Οι τεχνικές του Per Nørgård	26
Rebecca Saunders – Traces.....	28
Μέρος Δ	
Ανάλυση έργου	31
Βιβλιογραφία	48

Πρόλογος

Η παρούσα εργασία ξεκινά με μια αναφορά στις σκέψεις πίσω από το έργο του Francis Bacon έτσι όπως αυτές διαμορφώνονται μέσα από αναλύσεις ή μέσα από συνεντεύξεις του ίδιου. Αναφέρομαι συχνά στον Maurice Merleaut Ponty και τον Cezanne καθώς βρήκα πως υπάρχουν αρκετές ομοιότητες μεταξύ των τριών. Ειδικότερα το δοκίμιο του M.M. Ponty «Η αμφιβολία του Σεζάν» με βοήθησε πολύ στην κατανόηση του έργου του Bacon. Στη συνέχεια κάνω μια μικρή ιστορική αναδρομή στη σχέση ήχου και χρώματος καταλήγοντας στον 20ο αιώνα. Αυτά τα δύο κεφάλαια αποτελούν κατά μία έννοια την σκέψη και την αισθητική πίσω από το έργο μου.

Προχωρώ με μια αναφορά και ανάλυση στον Per Nørgård και στην Rebecca Saunders που πολλά στοιχεία της μουσικής τους δανείστηκα.

Στο τελευταίο μέρος υπάρχει η ανάλυση του έργου ως προς το αρμονικό υλικό, τις συνθετικές τεχνικές και τη φόρμα.

Μέρος Α

Εισαγωγή

Δεν μπορώ να αποφασίσω αν μου αρέσει περισσότερο να βλέπω τους πίνακες του Francis Bacon ή να ακούω και να διαβάζω σχετικά με τις σκέψεις που τους δημιούργησαν. Η ενασχόληση μου με την ζωγραφική γενικότερα και με την ζωγραφική του Bacon ειδικότερα ξεκίνησε όταν έπεσε στα χέρια μου ένα βιβλίο το οποίο είχε μελετήσει ο Gerard Grisey. Πρόκειται για το βιβλίο του Γάλλου φιλόσοφου Gilles Deleuze που αποτελεί μια ανάλυση της ζωγραφικής του Francis Bacon¹. Εκείνο που μου έκανε εξαρχής εντύπωση ήταν η επιλογή του να ζωγραφίζει συνήθως από φωτογραφίες ή από την ανάμνηση (ειδικότερα την ακούσια ανάμνηση – την χωρίς προσπάθεια ανάμνηση – που την ονομάζει ως involuntary memory) και που παρόλο που ζωγράφιζε πορträίτα δεν ήθελε να έχει κάποιον να ποζάρει στο ατελιέ του. Η τάση του αυτή όπως υποστήριζε ήταν αναγκαία για την διαδικασία της ανάκλησης που ήταν προσπάθεια να ξαναφέρει πίσω κάποιον από τη μνήμη.

Το πορträίτο που κρατώ στο νου μου φτιάχνοντας αυτό το έργο είναι εκείνο του 1957 με τον τίτλο «Study for the Nurse». Δεν διαλέγω αυτό γιατί θεωρώ πως είναι αντιπροσωπευτικότερο ή γιατί σημαίνει για εμένα κάτι περισσότερο από τα υπόλοιπα. Εκείνο που κρατώ από τον Bacon είναι κυρίως ο τρόπος με τον οποίο δούλεψε και η φιλοσοφία που είχε πίσω από το έργο του. Εξάλλου αν παρατηρήσει κανείς το σύνολο των έργων θα φανεί πως στα περισσότερα υπάρχει κάτι το κοινό. Όπως ο ίδιος είχε πει ότι εκείνο το ιδεατό έργο που θα ήθελε να φτιάξει θα ήταν ένα έργο που να τα περιλαμβάνει όλα. Το συγκεκριμένο του έργο δημιουργήθηκε από μια φωτογραφία του φιλμ του Eisenstein «Το θωρηκτό Ποτέμκιν». Η ανθρώπινη κραυγή υπήρξε γι' αυτόν μια εμμονή που συνεχώς επανέρχεται στα έργα του. Μάλιστα είχε πει πως θα ήθελε να ζωγραφίσει την καλύτερη κραυγή αν και δεν πιστεύει πως τα κατάφερε².

¹ Gilles Deleuze, *The logic of sensation*, Continuum, New York 2003

² David Sylvester, Η ωμότητα των πραγμάτων/Συζητήσεις με τον Francis Bacon, Άγρα, Αθήνα, 2016 σελ.34



Εικόνα A Francis Bacon: *Study for a nurse*, 1957

Francis Bacon: Σκέψεις πίσω από το έργο

Ο Walter Benjamin στο βιβλίο του για την προέλευση του γερμανικού δράματος αναπτύσσει μία θέση που με βοήθησε ιδιαίτερα στο να κατανοήσω τη ζωγραφική του Francis Bacon:

*Τα ερείπια είναι στο χώρο της ιστορίας ότι είναι και οι αλληγορίες στο χώρο του νου*³.

Αν παρατηρήσει κανείς τους πίνακες του Bacon ίσως να διακρίνει την ερειπιώδη μορφή των μοντέλων που ζωγραφίζει. Πρώτα από όλα η επιλογή του να τα απομονώσει από το περιβάλλοντα χώρο είναι μια κατάσταση που μπορεί να θυμίζει την επικράτηση ενός αρχαίου μνημείου σε ένα τοπίο, ύστερα η κατάσταση στην οποία τα φέρνει διανοίγοντας ρωγμές στη φυσικότητα του σχήματος τους και η τεχνική που χρησιμοποιεί η οποία κάνει τα σώματα να ρέουν προς μια κατάσταση αποδόμησης δημιουργούν μια εντύπωση αποσπασματικότητας σαν και εκείνη που έχει κάποιος που παρατηρεί ένα αρχαίο μνημείο σε συνθήκες ερείπωσης. Θα υπάρχουν ρωγμές, θα λείπουν κομμάτια, τα θεμελιώδη υλικά θα είναι ορατά αλλά καθώς φαίνεται η απουσία της ύλης θα αντισταθμίζεται και θα αποτελεί διαρκώς πυλώνα ενίσχυσης του αλληγορικού νοήματος⁴. Μέσα από την έλλειψη, και τον ερειπιώδη χαρακτήρα που φέρει, το μνημείο δεν εγκαθιδρύεται αλλά πολύ περισσότερο μοιάζει σαν να προσπαθεί με έναν αμφίσημο τρόπο να διατηρεί και να επιβεβαιώνει την πραγματική του υπόσταση στο συνεχές. (Η αμφισημία αυτή έγκειται ίσως στο ότι ο χρόνος είναι μια δύναμη που απειλεί διαρκώς την συνοχή και την συνεκτικότητα του είναι⁵. «substantia cogitans⁶»)

Όπως αναφέρει ο M.M. Ponty σχετικά με τα ερείπια:

*Υπάρχει εκεί μια κοινωνία να γνωρίσω. Ένα αντικειμενικό πνεύμα κατοικεί τα απομεινάρια και τα τοπία. Πώς είναι δυνατόν αυτό; Μέσα στο πολιτισμικό αντικείμενο νιώθω την εγγύς παρουσία του άλλου κάτω από ένα πέπλο ανωνυμίας [...]
Είτε πρόκειται για απομεινάρια είτε για το σώμα του άλλου, το ερώτημα είναι να μάθουμε πώς μπορεί ένα αντικείμενο στο χώρο να γίνει το ομιλούν ίχνος μιας ύπαρξης, πώς αντιστρόφως μια πρόθεση, μια σκέψη, ένα σχέδιο μπορούν να αποσπαστούν από το προσωπικό υποκείμενο και να γίνουν ορατά έξω από εκείνο μέσα στο σώμα του, μέσα στο περιβάλλον που κατασκευάζει για τον εαυτό του⁷.*

Αυτού του είδους η ενέργεια νομίζω μ' έκανε να θαυμάσω τους πίνακες του Bacon καθώς μου φαίνεται πως πέρα από τις παραπάνω έννοιες που έχουν δημιουργούν

³ Από τις σημειώσεις μου στην ομιλία του Γιώργου Ξηροπαΐδη για την εκδήλωση: «Symbols and Iconic Ruins», 30/9/21

⁴ Ο.π.

⁵ Από τις σημειώσεις μου στην ομιλία του Γιώργου Ξηροπαΐδη για την διαδικτυακή εκδήλωση «Οι τρεις διαστάσεις του χρόνου», Ελληνικό Ίδρυμα Πολιτισμού, 22/11/20

⁶ Edmund Husserl, *Psychological and Transcendental Phenomenology and the Confrontation with Heidegger 1927-1931*, pp. 236-238

⁷ Maurice Merleau Ponty, *Ο άλλος και ο ανθρώπινος κόσμος, Φαινομενολογία της αντίληψης*, σελ. 584-585

στον θεατή την αίσθηση της χρονικής διάρκειας (στον κατεξοχήν στατικό χώρο της ζωγραφικής).

Ο Martin Heidegger στο βιβλίο του « Η τέχνη και ο χώρος» αναφέρει:

Το έργο τέχνης με τον τρόπο του ξανοίγει το Είναι των όντων. Αυτό το ξάνοιγμα, δηλαδή ή αποκάλυψη, δηλαδή ή αλήθεια των όντων, συμβαίνει μέσα στο έργο τέχνης. Μέσα σ' αυτό το έργο έχει τεθεί εν έργω [= έχει ενεργοποιηθεί και σταθεροποιηθεί] η αλήθεια των όντων.

Η φράση αυτή καθώς και ο σχολιασμός της από τον Γιάννη Τζαβάρα, που θα παραθέσω παρακάτω, αναφέρει έναν από τους βασικούς προβληματισμούς του Bacon που τον απασχολεί σε όλο του το έργο. Θέλει να αποσπάσει τις φιγούρες του από την αφηγηματικότητα. Οι φιγούρες στα έργα του είναι απομονωμένες από την τριγύρω περιοχή που τοποθετούνται διότι προσπαθεί να αποβάλλει από πάνω τους την έννοια της αναπαράστασης. Πολλές φορές όπως λέει απέφευγε να τοποθετήσει δύο σώματα σε έναν πίνακα ή ακόμη και πράγματα γύρω από ένα σώμα γιατί ο θεατής θα προσπαθούσε να ανακαλύψει τη σχέση μεταξύ τους και τότε ακριβώς θα ξεκινούσε η αφήγηση, σύμφωνα με τον Bacon⁸.

Paint has to extract Figure from the figurative.⁹

Το σχόλιο του Γιάννη Τζαβάρα στην προηγούμενη αναφορά του Heidegger βοηθάει στο να κατανοήσουμε την κατάσταση στην οποία προσπαθεί να θέσει ο Bacon τις φιγούρες του.

Θέλει να πει ότι ή τέχνη στέκεται κατ' ουσίαν πέρα από μια εμπειρική αναπαράσταση πραγμάτων ή γεγονότων. Η τέχνη μόνο επιφανειακά ιδωμένη αναπαριστά φυσικά, ψυχικά ή πνευματικά όντα. Η ουσιώδης ύφη της έγκειται στο ότι αποκαλύπτει αυτό που συνήθως κρύβεται πίσω από τα όντα και όμως απαρτίζει την αναγκαία συνθήκη για τη δυνατότητά τους.

Ίσως ο Bacon και ο Cezanne με αυτήν την καινοτομία να προσπάθησαν να εφαρμόσουν την μουσική αντίληψη στη ζωγραφική. Ειδικότερα αν μελετήσει κανείς τα όσα έχει πει ο Schopenhauer για την τέχνη της μουσικής που δεν αναπαριστά τίποτα άλλο, διαμέσω της αυτοαναφορικότητας και της αφαιρετικότητας της, εκτός από τη βούληση¹⁰. Εδώ θα κάνω μια αναφορά από τον Eduard Hanslick:

Δεν υπάρχει ωραίο της φύσης για τη μουσική. Αυτή η διάκριση ανάμεσα στη μουσική και τις υπόλοιπες τέχνες (μόνο η αρχιτεκτονική δε βρίσκει επίσης πρότυπο στη φύση)

⁸ Οι υποτιθέμενες συνθήκες της αντίληψης γίνονται προγενέστερες της ίδιας της αντίληψης μόνο όταν, αντί να περιγράψουμε το αντιληπτικό φαινόμενο ως πρώτο άνοιγμα προς το αντικείμενο, υποθέτουμε γύρω του ένα περιβάλλον όπου είναι ήδη εγγεγραμμένες όλες οι διαρρήσεις και όλες οι διασταυρώσεις δεδομένων τις οποίες θα επιτύχει η αναλυτική αντίληψη, όπου δικαιώνονται όλοι οι κανόνες της όντως υφιστάμενης αντίληψης – έναν τόπο αλήθειας, έναν κόσμο. Έτσι όμως αφαιρούμε από την αντίληψη την ουσιώδη λειτουργία της, που είναι να θεμελιώνει και να εγκαινιάζει τη γνώση, και τη βλέπουμε διαμέσου των αποτελεσμάτων της. Maurice Merleau Ponty, Συνειρμός και προβολή των αναμνήσεων, Φαινομενολογία της αντίληψης, σελ. 61.

⁹ Gilles Deleuze, *The logic of sensation*, σελ. 8

¹⁰ Albright Daniel, *Modernism and Music*, University of Chicago Press, 2004, σ. 39

έχει βάθος και συνέπειες. Η δημιουργία του ζωγράφου, του ποιητή, είναι μια διαρκής (εσωτερική ή πραγματική) αντιγραφή, απομίμηση -κάτι μουσικά αντιγράψιμο στη φύση δεν υπάρχει)¹¹.

Το εγχείρημα αυτό μοιάζει ακατόρθωτο διότι ακόμη και η ολική απουσία αφήγησης σε έναν πίνακα ίσως είναι από μόνη της μια αφήγηση και εκείνο ίσως που μετράει περισσότερο τελικά είναι η πρόθεση που έχει ο ζωγράφος.

Με ποιόν τρόπο όμως το πετυχαίνει αυτό ο Bacon;

Θα προσπαθήσω να κάνω μια μικρή αναδρομή στα στοιχεία που έχει αναφέρει ο ίδιος ο ζωγράφος που αποκαλύπτουν τον τρόπο της δουλειάς του ενώ θα κάνω παραπομπές στον Cezanne και τον Maurice - Merleau Ponty που φαίνεται να είναι οι πρόδρομοι της ζωγραφικής του. Η πρώτη λέξη που συναντά κανείς όταν μελετά αυτούς τους τρεις είναι η λέξη sensation της οποίας την μετάφραση βρήκα στην ελληνική έκδοση της φαινομενολογίας της αντίληψης του M.M. Ponty. Εφεξής θα χρησιμοποιώ την μετάφραση αυτή.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η sensation μπορεί εξίσου να μεταφραστεί ως κατ' αίσθησιν εντύπωση, όπως ήταν και η πρώτη επιλογή εδώ. Εντέλει προτιμήθηκε η αισθητηριακή εντύπωση, κυρίως για λόγους ευελιξίας και επειδή λημματογραφείται ευρέως, ακόμα και σε ιατρικά συμφραζόμενα, πράγμα όχι χωρίς σημασία σε ένα κείμενο σαν το παρόν, με την εξέταση πλήθους ιατρικών περιπτώσεων.¹²

Είναι αρκετά ενδιαφέρουσα η σχέση της λέξης αυτής με την ιατρική καθώς ο Bacon συχνά ανέφερε πως είχε στα χέρια του ένα βιβλίο ιατρικής το οποίο τον βοήθησε να σχηματίσει την εμμονή του που ήταν το ανθρώπινο στόμα¹³. Επιπλέον την ίδια ακριβώς μετάφραση της λέξης αυτής χρησιμοποιεί ο μεταφραστής Στυλιανός Δημόπουλος στην ελληνική έκδοση των διαλόγων μεταξύ Ύλα και Φιλόνου.

Παρακάτω κάνω μια αναφορά από αυτό το βιβλίο με σκοπό την ερμηνεία και τον ορισμό της αισθητηριακής εντύπωσης:

- Ποιο αντικείμενο εννοείς; Το αντικείμενο των αισθήσεων;
- Ακριβώς.
- Σαν αντικείμενο των αισθήσεων, βέβαια, είναι άμεσα αντιληπτό.
- Δώσε μου να καταλάβω τη διαφορά ανάμεσα σε ό,τι γίνεται άμεσα αντιληπτό και σε ένα αντιληπτικό αίσθημα.
- Θεωρώ το αντιληπτικό αίσθημα πράξη το νου ο οποίος αντιλαμβάνεται. Εκτός από το νου που αντιλαμβάνεται υπάρχει και κάτι που γίνεται αντιληπτό αυτό είναι που ονομάζω αντικείμενο. Υπάρχει για παράδειγμα σ' αυτή την τουλίπα, κόκκινο και

¹¹ Eduard Hanslick, Για το ωραίο στη μουσική, σελ. 123-124

¹² Maurice Merleau Ponty, Η Φαινομενολογία της αντίληψης, σελ. 767

¹³ Ludwig Grünwald, «Atlas and abstract of the diseases of the larynx», Prevost (8 November 1902).

κίτρινο. Ωστόσο, όμως, η πράξη με την οποία αντιλαμβάνομαι αυτά τα χρώματα βρίσκεται μόνο σε μένα και όχι στην τουλίπα¹⁴.

Η με τα λόγια του Cezanne:

Η αισθητηριακή εντύπωση δεν ορίζεται μέσα στο ακαθόριστο ή άυλο παιχνίδι φωτός και χρώματος. Αντιθέτως είναι ενσώματη, ακόμη και στο σώμα ενός μήλου. Το χρώμα είναι μέσα στο σώμα, η αισθητηριακή εντύπωση είναι μέσα στο σώμα και όχι στον αέρα. Η αισθητηριακή εντύπωση είναι εκείνο που ζωγραφίζεται και εκείνο που ζωγραφίζεται στον καμβά είναι ένα σώμα όχι στο μέτρο της αναπαράστασης ενός αντικειμένου αλλά στο μέτρο του βιώματος διατήρησης αυτής της αισθητηριακής εντύπωσης¹⁵.

Θα κάνω ακόμη μια αναφορά για τον ορισμό της αισθητηριακής εντύπωσης αυτή τη φορά από την πλευρά του M.M. Ponty:

Με τον όρο αισθητηριακή εντύπωση θα μπορούσα κατ' αρχάς να εννοήσω τον τρόπο με τον οποίο υφίσταμαι παθήσεις, καθώς και τη βίωση μιας κατάστασης του εαυτού μου¹⁶.

Ένα από τα χαρακτηριστικότερα στοιχεία που χρησιμοποιεί ο Bacon στους περισσότερους πίνακες του είναι εκείνο της κραυγής. Της ενσώματης κραυγής. Με τα λόγια του Bacon:

I wanted to paint the scream more than the horror.¹⁷

Αυτή η φράση είναι αρχικά πολύ βασική για να καταλάβει κανείς την έννοια του αντιληπτικού αισθήματος (sensation) στο έργο του που σχετίζεται άμεσα με το νευρικό σύστημα, της ζωτικής σημασίας κίνηση της φιγούρα και το ένστικτο ενώ είναι αντίθετη με τα κλισέ και τις εύκολες λύσεις καθώς διερευνά το βιωμένο σώμα. Το στόμα αποτελεί όργανο ζωτικής σημασίας για το σώμα. Στις ζωγραφιές του Bacon το σώμα μοιάζει να δραπετεύει μέσω του στόματος. Είναι λοιπόν το στόμα ένα όργανο μετάβασης- και όχι η κραυγή σαν γεγονός- που δίνει κίνηση στον πίνακα ή ακόμα την αίσθηση του χρόνου καθώς το σώμα φαίνεται πως διαλύεται διαρκώς.

Ένα από τα πιο ωραία που είπε ο Cocteau είναι το εξής: «Κάθε μέρα παρακολουθώ στον καθρέφτη το θάνατο να κάνει τη δουλειά του». Αυτό κάνουμε με τον εαυτό μας¹⁸.

Ένα επιπλέον στοιχείο που κρατώ από τον τρόπο που δούλεψε ο Bacon είναι εκείνο του αυτοσχεδιασμού ως εναρκτήρια χειρονομία για τον καθορισμό του υλικού. Συχνά στις συνομιλίες του με τον David Sylvester αναφέρεται στο ότι δεν του άρεσε να προγραμματίζει όλα τα στοιχεία του έργου του με πειθαρχία. Πολύ περισσότερο του άρεσε η πρώτη χειρονομία του έργου να είναι τυχαία, αγνοώντας σχεδόν τις δυνατότητες του υλικού που προκύπτει, και στην πορεία να προσπαθεί μέσα από

¹⁴ George Berkeley, Τρεις διάλογοι μεταξύ Ύλα και Φιλόνοου, σελ. 48-49.

¹⁵ Gilles Deleuze, *The logic of sensation*, σελ. 45.

¹⁶ Maurice Merleau Ponty, Η αισθητηριακή εντύπωση, Η Φαινομενολογία της αντίληψης, σελ. 41.

¹⁷ Gilles Deleuze, *The logic of sensation*, σελ. 38.

¹⁸ David Sylvester, Η ωμότητα των πραγμάτων/Συζητήσεις με τον Francis Bacon, Άγρα, Αθήνα, 2016 σελ.133.

αλληπάλληλα στρώματα χρώματος να φέρει στο φως εκείνο που το σκοτάδι αποκρύπτει.

Ρυθμός και τρίπτυχα

Τα τρίπτυχα αποτελούν ένα σπουδαίο γεγονός στη ζωγραφική του Bacon καθώς πέρα από την αίσθηση που φέρουν ως προς τη χρονική υπόσταση του έργου δημιουργούν την αίσθηση που έχει κάποιος ο οποίος παρατηρεί μια σειρά διαδοχικών φωτογραφιών η ακόμα και τα καρέ ενός φιλμ. Όπως λέει ο Deleuze: Ο Bacon στα τρίπτυχα εφαρμόζει ένα παιχνίδι απέναντι στη γραμμικότητα του χρόνου (Το παιχνίδι έγκειται στη σειρά με την οποία τοποθετεί τα τελάρα στο χώρο) όπου θεμελιώνει τρεις βασικούς ρυθμούς τους οποίους ονομάζει ως εξής: passive rhythm, active rhythm και attendant rhythm. Ο διαχωρισμός αυτός ταιριάζει με τον διαχωρισμό του ρυθμού που έκανε ο Messiaen¹⁹.

Είναι φανερό πως η πορεία του χρόνου σε αυτά τα τρίπτυχα δεν είναι γραμμική και ενώ φυσιολογικά με την πρώτη ματιά ο νους προσπαθεί να ερμηνεύσει τον πίνακα σε μια πορεία από αριστερά προς δεξιά αυτό δε συμβαίνει. Όπως αναφέρει ο Deleuze εκείνο που κάνει ο Bacon στα τρίπτυχα ως προς τον ρυθμό ανάπτυξης τους μοιάζει περισσότερο με τα μέρη ενός μουσικού έργου καθώς ακολουθεί μια περισσότερο κυκλική οργάνωση παρά μια γραμμική.

Η σειρά με την οποία εμφανίζονται οι ρυθμικές κατηγορίες στα τρίπτυχα και το περιεχόμενο που καθένας πρεσβεύει αναλύονται στο βιβλίο του Deleuze.

Πρώτα εμφανίζεται ο ενεργός ρυθμός με αυξανόμενη διάβρωση και διερεύνηση της Φιγούρας, στη συνέχεια έρχεται ο παθητικός ρυθμός όπου η διάβρωση είναι φθίνουσα και τέλος ο ακόλουθος ρυθμός[...] είναι ο ρυθμός που δημιουργεί τη φιγούρα, που την αποτελεί²⁰.

Ο ρυθμός είναι σημαντικός στη πορεία της Φιγούρας προς το ορατό καθώς εκείνο που ζωγραφίζεται όπως αναφέρει παρακάτω ο Deleuze είναι η αισθητηριακή εντύπωση (κάτι που βιώνει το σώμα) η οποία αποτελείται από ρυθμικές ακολουθίες.

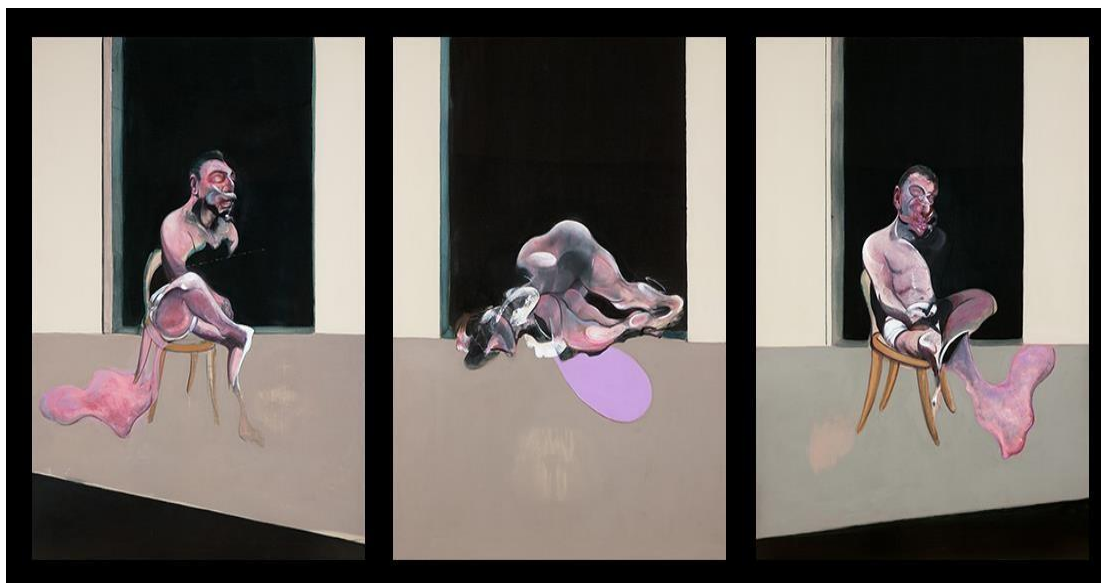
Με τα τρίπτυχα ο ρυθμός κατακτά ένα ασυνήθιστο εύρος μέσα σε μία αναγκαστική κίνηση που δίνει μια αίσθηση αυτονομίας και δημιουργεί σε μας την αίσθηση του χρόνου²¹.

Παρακάτω θα κάνω μια αναφορά πάνω στο τρίπτυχο του Bacon που μου είναι περισσότερο εμφανείς οι ποιότητες του ρυθμού που χρησιμοποιεί. Για την κατανόηση του τρίπτυχου είναι πολύ κατατοπιστική η ανάλυση του Deleuze την οποία θα παραθέσω. Ακολουθεί το τρίπτυχο του 1972:

¹⁹ Gilles Deleuze, *The logic of sensation*, σελ. 72.

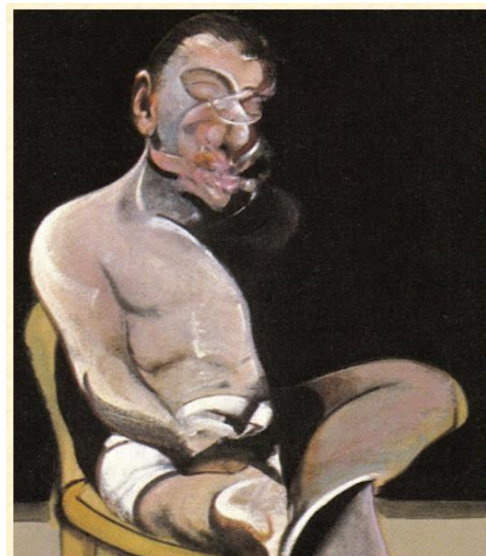
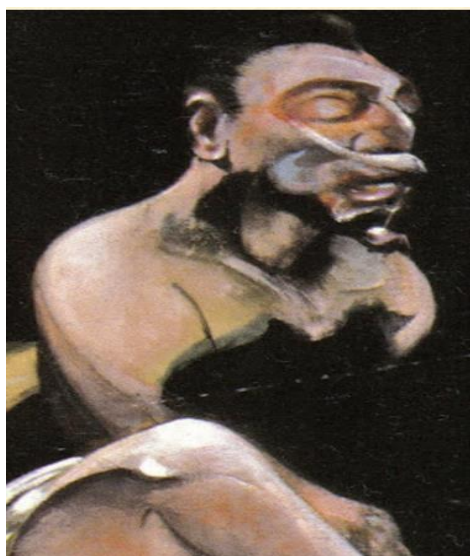
²⁰ Ο.π. σελ. 71.

²¹ Ο.π. σελ. 73.



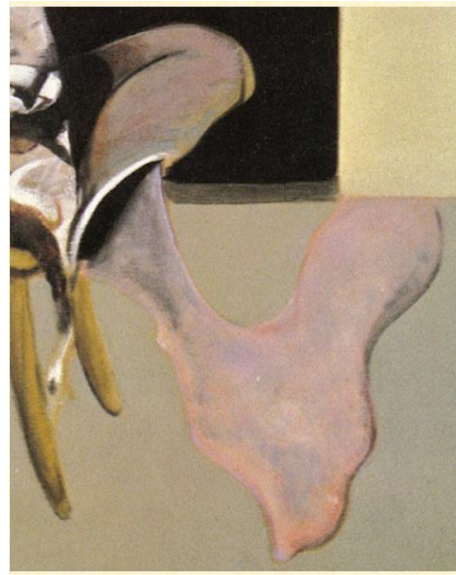
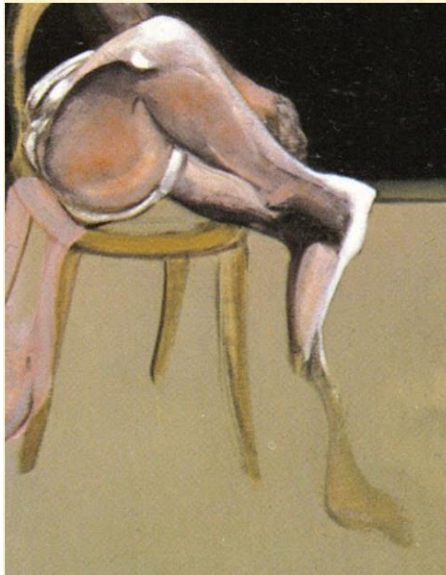
Εικόνα Β Francis Bacon, *Triptych August 1972*.

Όπως λέει ο Deleuze αν υποθέσουμε πως στο κεντρικό τελάρο βρίσκεται η τελική κατάσταση της ρυθμικής ακολουθίας που είναι η «attendant rhythm» εξαιτίας της αίσθησης της ολικής διάλυσης τότε βρισκόμαστε μπροστά σε μια πολυπλοκότητα ως προς τον καθορισμό των δύο άλλων ρυθμών. Αρχικά στα αριστερά έχουμε τη Φιγούρα που της λείπει ένα κομμάτι από τον κορμό ενώ στα δεξιά ο κορμός της Φιγούρας μοιάζει να έχει αρχίσει να σχηματοποιείται.



Εικόνα Γ Fragments of Bacon's *Triptych*, August 1972.

Εκείνο που αλλάζει πολύ την αίσθηση του ρυθμού είναι τα πόδια. Στο αριστερό πλαίσιο το ένα πόδι μοιάζει να έχει ολοκληρωθεί ενώ το άλλο βρίσκεται υπό διαδικασία ολοκλήρωσης. Στο δεξί πλαίσιο γίνεται το αντίθετο καθώς λείπει ένα μεγάλο μέρος του ενός ποδιού ενώ το άλλο έχει αρχίσει να εξαφανίζεται²².



Εικόνα D *Fragments of Bacon's Triptych*, August 1972.

Με αυτόν τον τρόπο ο Bacon δημιουργεί αυτές τις ποιότητες αντιθέσεων που δε μας βοηθούν στο να πούμε με ακρίβεια ποιος είναι ο ρυθμός που έχει διαμορφωθεί σε κάθε τελάρο.

*Ο Bacon παίζει με αυτόν τον τρόπο τοποθετώντας προστιθέμενες και αφαιρούμενες αξίες.*²³

²² Gilles Deleuze, *The logic of sensation*, σελ. 79

²³ Ο.π.

Μέρος Β

Ήχος και χρώμα: μια ιστορική αναδρομή

Το κεφάλαιο αυτό υπάρχει στην παρούσα εργασία ως μια απαραίτητη διερεύνηση της αισθητικής και της αντιμετώπισης της σχέσης ήχου και χρώματος ανά τους αιώνες. Η αναδρομή της σχέσης αυτής καθώς και η έρευνα γύρω από αυτό το πεδίο ήταν καθοριστική για την ολοκλήρωση του εγχειρήματος. Θα ξεκινήσω παραθέτοντας ένα γράφημα, σαν οδηγό, από το βιβλίο του Marcel Cobussen «Thresholds: Rethinking Spirituality Through Music».

Sound / Listening	Light – Vision / Seeing
Depth	Exterior
Penetrating	Surface
Reception / Intuition	Analysis
Oneness	Division
Being-in-sound	Distance

Εικόνα Ε Από τις σημειώσεις του μαθήματος «Τέχνη της Ακρόασης» με τον Γιώργη Σακελλαρίου.

Η αιτία που αναζήτησα αυτόν τον συσχετισμό προέρχεται από την απορία που εκφράζει ο Bacon σε μια συνέντευξη του για το αν η ζωγραφική μπορεί να συγκινήσει με τον ίδιο τρόπο που θα το έκανε ενδεχομένως η μουσική. Κρατώ από τις σημειώσεις του μαθήματος «Τέχνη της ακρόασης» του Γιώργη Σακελλαρίου το εξής (χωρίς να θέλω να ισχυριστώ την υπεροχή της μουσικής):

Vision is spectacle, hearing is a participation

Seeing is frontal, listening is multidirectional.

Βέβαια υπάρχουν και πίνακες που παρά την ιδιότητα της ζωγραφικής να απασχολεί κυρίως την οπτική αίσθηση μας καλούν να τους ακούσουμε. Θα παραθέσω έναν πίνακα που έχει αυτή την ιδιότητα.



Εικόνα F Nicolas Maes «The Listening Housewife» (1656)

Η χαρακτηριστική χειρονομία της φιγούρας που μας ζητά να κάνουμε ησυχία πέρα από τη διάδραση που προσφέρει στον θεατή τον καθιστά ταυτόχρονα ακροατή της σκηνής²⁴.

Πότε όμως εντοπίζεται ο πρώτος συσχετισμός ήχου και χρώματος;

Η πρώτη αναφορά γίνεται από τον Αριστοτέλη που έθεσε στα Μικρά Φυσικά την αναλογία ήχου και χρώματος και γενικότερα διερεύνησε ένα ευρύ πεδίο των αισθήσεων χρησιμοποιώντας ίσως για πρώτη φορά την έννοια της συναισθησίας. Ο Παύλος Καϊμάκης αναφέρει για τον Αριστοτέλη:

«Να προσθέσουμε ότι η αντίληψη που έχει για τη διαφορά ήχων δεν είναι ποσοτική αλλά ποιοτική διαφορά: (Ο Αριστοτέλης) την παραλληλίζει με τις αντίστοιχες ιδιότητες άλλων αισθήσεων και δεν τη θεωρεί αποτέλεσμα μαθηματικών σχέσεων, δηλαδή

²⁴ Από τις σημειώσεις μου στο μάθημα «Τέχνη της ακρόασης» του Γιώργη Σακελλαρίου.

μετρητών ποσοτήτων. Βρίσκει ότι η χρήση των όρων «οξύς» και «βαρύς» είναι μεταφορική και προέρχεται από τους αντίστοιχους όρους της αφής. Όπως ένα μυτερό αντικείμενο είναι σαν να κεντά το δέρμα στην αφή, κάτι ανάλογο συμβαίνει και με τον οξύ ήχο».²⁵

Ο Αριστοτέλης βρίσκει στον ήχο και το χρώμα μια ενότητα ως προς την ποιότητα που φέρουν. Αυτό σημαίνει πως θεωρούσε πως ο ήχος και το χρώμα εκτός από σημείο είχαν χαρακτήρα και όπως θα αναφερθεί παρακάτω ο χαρακτήρας των ήχων μετέφερε το νόημα του σαν στοιχείο αναγκαίο για τη μουσική πράξη.

Αδύνατον δε εκ λευκού (χρώματος) και οξέος (ήχου) να γείνη μία ενότης, ει μη κατά συμβεβηκός (εμμέσως)· αλλά τότε η τοιαύτη ενότης δεν θα είναι όπως η αρμονία η αποτελούμενη εκ του οξέος και του βαρέος. Άρα ούτε είναι δυνατόν να αισθανώμεθα συγχρόνως τας ποιότητας ταύτας. Διότι, αν αι κινήσεις αυτών είναι ίσαι, αφανίζουσιν η μία την άλλην, αφού εξ αυτών δεν αποτελείται μία μόνη. Εάν δε είναι άνισοι, μόνον η ισχυροτέρα αυτών θα προξενήση αίσθησιν»²⁶.

Ο χαρακτήρας αυτός δεν υπήρχε μονάχα στους μεμονωμένους ήχους αλλά και στις κλίμακες. Όπως γνωρίζουμε από τον Αριστόξενο η ονομασία των αρχαίων τρόπων (Ιόνιος, Δώριος, Φρύγιος κλπ.) δεν ήταν μόνο γεωγραφικός προσδιορισμός προέλευσης του κάθε τρόπου αλλά συνδέονταν άμεσα με συγκεκριμένες διαθέσεις και συναισθήματα²⁷.

Όπως αναφέρει η Θέμις Βελένη, αυτό ακριβώς το στοιχείο οδήγησε αρκετούς αιώνες αργότερα τον ζωγράφο Nicolas Poussin (1594-1665) να ζωγραφίσει κατά φρυγικό τρόπο. Σε ένα γράμμα του το 1647 βρίσκουμε μια εξήγηση στην πρόθεση του αυτή: «... η δύναμη του να διεγείρεις τέτοια διαφορετικά συναισθήματα στη ψυχή του θεατή. Παρατηρώντας αυτά τα αποτελέσματα, οι σοφοί αρχαίοι απέδωσαν στο καθένα ένα συγκεκριμένο χαρακτήρα και αποκάλεσαν τον δώριο τρόπο αυστηρό και βαρύ χρησιμοποιώντας τον για ανάλογες περιστάσεις... και για το πέρασμα από αυτές σε πιο ευχάριστες καταστάσεις επέλεξαν τον φρύγιο γιατί τα διαστήματα του είναι μικρότερα[...] Αυτοί οι δύο τρόποι και όχι άλλοι επαινέθηκαν και είχαν την έγκριση του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη, που θεωρούσαν τους άλλους άχρηστους. Είχαν σε υψηλή εκτίμηση αυτόν τον ορμητικό, θυελλώδη και έντονα αυστηρό τρόπο που γεμίζει τον θεατή με δέος. Ελπίζω μέσα σε ένα χρόνο να ζωγραφίσω κάτι σε αυτόν τον φρύγιο τρόπο. Ο τρομερός πόλεμος είναι ένα κατάλληλο θέμα για να αποδοθεί με αυτόν τον τρόπο»²⁸.

Ένας από τους χώρους που λειτούργησε πολλά χρόνια πριν αυτή η ενότητα των τεχνών ήταν ο χώρος των ναών όπου η ζωγραφική, η αρχιτεκτονική, η γλυπτική και η μουσική τέχνη συνδυάστηκαν με σκοπό την δημιουργία της ένθεης ατμόσφαιρας. Πολύ πριν την πραγματεία του Richard Wagner «Το έργο τέχνης τους μέλλοντος» όπου υποστήριξε πως η συνένωση της μουσικής, της θεατρικής πράξης, της ποίησης,

²⁵ Παύλος Καϊμάκης, Φιλοσοφία και μουσική. Η μουσική στους Πυθαγόρειους, τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη και τον Πλωτίνο, σελ.82

²⁶ Αριστοτέλης, Μικρά Φυσικά, 447b

²⁷ Ulrich Michels, Άτλας της Μουσικής, σελ. 175

²⁸ Θέμις Βελένη, Εικαστικές τέχνες και μουσική (τέλη 19^{ου} και 20^{ου} αιώνες). Συναισθηματικοί πειραματισμοί και οπτικοακουστικές εφαρμογές στην τέχνη του 20ού αιώνα. Από την συναισθησιακή στην πολυαισθητηριακή εμπειρία, σελ. 64

του τραγουδιού και των εικαστικών τεχνών θα επικρατούσε με σκοπό την ανιδιοτελή και άμεση ανάδειξη της τελειότητας της ανθρώπινης φύσης²⁹..

Τον 16^ο και τον 17^ο αιώνα ο Athanasius Kircher και ο Isaac Newton ανέπτυξαν ένα σύστημα αντιστοιχίας ήχου και χρώματος (ξεχωριστά ο ένας από τον άλλο). Ο Kircher στο έργο «Musica Universalis» αναφέρθηκε κυρίως στην αντιστοιχία των διαστημάτων με ένα χρώμα σε αντίθεση με τον Newton που υποστήριξε στην πραγματεία του «Οπτική» την αντιστοιχία των χρωμάτων του φάσματος με τις νότες της κλίμακας. Και στις δύο περιπτώσεις η αντιστοιχία ήταν κάπως αυθαίρετη και δεν συνέπιπτε με κάποιες αντικειμενικές παραδοχές³⁰.

Μερικά χρόνια αργότερα ο Rousseau θα πει σχετικά με αυτές τις αντιστοιχίες χρώματος και ήχου:

Θα ήταν μία τέλεια παρεξήγηση των έργων της φύσης το να μη δει κανείς ότι το αποτέλεσμα των χρωμάτων βρίσκεται στη σταθερότητά τους και αυτό των ήχων στη διαδοχή τους [...] Επιπλέον, κάθε χρώμα είναι απόλυτο, ανεξάρτητο, ενώ αντίθετα, κάθε ήχος είναι σχετικός και γίνεται διακριτός μόνο με τη σύγκριση. Ένας ήχος δεν έχει από μόνος του κάποιον απόλυτο χαρακτήρα ώστε να είναι αναγνωρίσιμος. Είναι χαμηλός ή οξύς, δυνατός ή απαλός σε σχέση με κάποιον άλλον³¹.

Η σκέψη αυτή του Rousseau μοιάζει ίσως αρκετά με εκείνο που αναφέρει ο Kandisky στο βιβλίο του «Για το πνευματικό στην Τέχνη»:

Δεν χρειάζεται η μουσική, που έχει εξωτερικά χειραφετηθεί τελείως από την φύση, να δανεισθεί από οπουδήποτε εξωτερικές μορφές για την γλώσσα της. Η ζωγραφική είναι σήμερα ακόμα σχεδόν ολοκληρωτικά εξαρτημένη από τις νατουραλιστικές φόρμες, από τις φόρμες που δανείζεται από τη φύση. Και πρόβλημά της είναι σήμερα να εξετάσει τις δυνάμεις και τα μέσα της, να τα γνωρίσει,, όπως κάνει η μουσική ήδη από καιρό, και να προσπαθήσει να χρησιμοποιήσει τα μέσα και τις δυνάμεις αυτές με καθαρά ζωγραφικό τρόπο για τον σκοπό της δημιουργίας³².

Η μελέτη γύρω από την αναλογία χρώματος και ήχου από τον Isaac Newton και τον Athanasius Kircher προετοίμασε τον χώρο για τη δημιουργία του χρωματόργανου (που κάποιους αιώνες αργότερα ο Ρώσος συνθέτης Alexander Scriabin θα χρησιμοποιήσει στο συμφωνικό του ποίημα με τον τίτλο «Προμηθέας»). Η πρώτη αναφορά για τη δημιουργία του χρωματόργανου γίνεται από τον Γάλλο Ιησουίτη μοναχό, Louis Bernhardt Castel, ο οποίος μελετώντας τις συνδέσεις του ήχου με το χρώμα που έγιναν από τους Kircher και Newton οραματίστηκε την δημιουργία του.

Ήταν πεπεισμένος οι αρμονικές γραμμές [...] οι αλλαγές στον τόνο [...] που έχουν την δύναμη να προκαλούν χιλιάδες μεταβολές στην ψυχή που παραδίδεται σε αυτές δεν χάνουν την ενέργεια τους όταν περνούν από τα αυτιά στα μάτια και από τη μουσική στη ζωγραφική που μπορεί έτσι να αποκαλείται... «σιωπηλή μουσική»³³.

²⁹ Ο.π. σελ. 86

³⁰ Ο.π. σελ. 74-75

³¹ Ο.π. σελ. 78

³² Wassily Kandisky, Για το πνευματικό στην Τέχνη, σελ. 68-69

³³ Υποσημείωση 28, σελ. 288.

Η έννοια λοιπόν αυτού του είδους της συναισθησίας διατυπώθηκε πάνω στο όργανο που ο Castel ονόμασε *Clavecin Oculaire*.³⁴ Αυτό το όργανο έμελλε να είναι ο προάγγελος του χρωματόργανου του Scriabin στο έργο «Προμηθέας».

4

red gleam
green again
dim.
somewhat purer
leadens
plus animé
somewhat brighter light
green-violet
pure blue-violet
a ray of light penetrates the gloom
as in the beginning
grows pale, dim
gradually more blue

15

Lace

Fl. I. II.

Ob. I. II.

Cor. Ing. I.

Cl. I. II.

Cl. Basso

Fag. I.

Fag. II. III.

Cor. I.
II.

Cor. III.
IV.

Cor. V.
VI.

Cor. VII.
VIII.

I.H.III.

Tr-be.
IV.

Timp.

Cassa

Piatti

Tam - T.

Piano

V. I.

V. II.

Viole

Celli

C. B.

pp poco cresc.

R. M. V. 85

Εικόνα 6 Απόσπασμα από το έργο του Alexander Scriabin: «Προμηθέας» (Townsend, 2012)

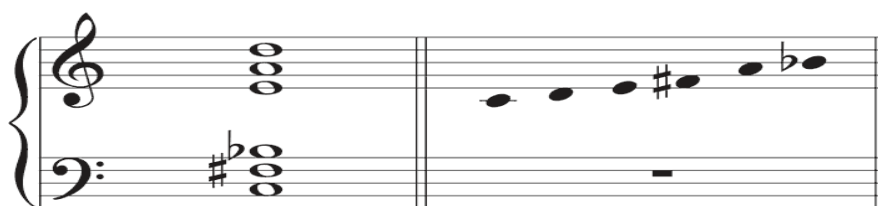
Είναι χαρακτηριστικό πως ο Scriabin επέλεξε μια συμβατική σημειογραφία για το χρώματόργανο στο έργο αυτό.

³⁴ Ο.π. σελ. 289.

Το μέρος αυτού του ιδεατού οργάνου ήταν γραμμένο στην καθιερωμένη μουσική σημειογραφία, αλλά η ιδέα στην οποία βασίστηκε ήταν έντονα ότι οι φθόγγοι δεν θα αποδίδονταν από ήχους αλλά από χρωματισμένες δέσμες φωτός που θα κατέκλυζαν την αίθουσα της συναυλίας: κόκκινο φως για τον φθόγγο ντο, πορτοκαλί-ροζ για το σολ κ.ο.κ.³⁵.

Πώς όμως η κάθε νότα που γραφόταν στην παρτιτούρα σήμαινε την αντιστοιχία ενός συγκεκριμένου χρώματος;

Για την ανάγκη αυτού του εγχειρήματος ο Scriabin χρησιμοποίησε την παρακάτω συγχορδία, γνωστή αργότερα με την ονομασία mystic chord, προτείνοντας για κάθε μια νότα την αντιστοιχία της σε ένα χρώμα.

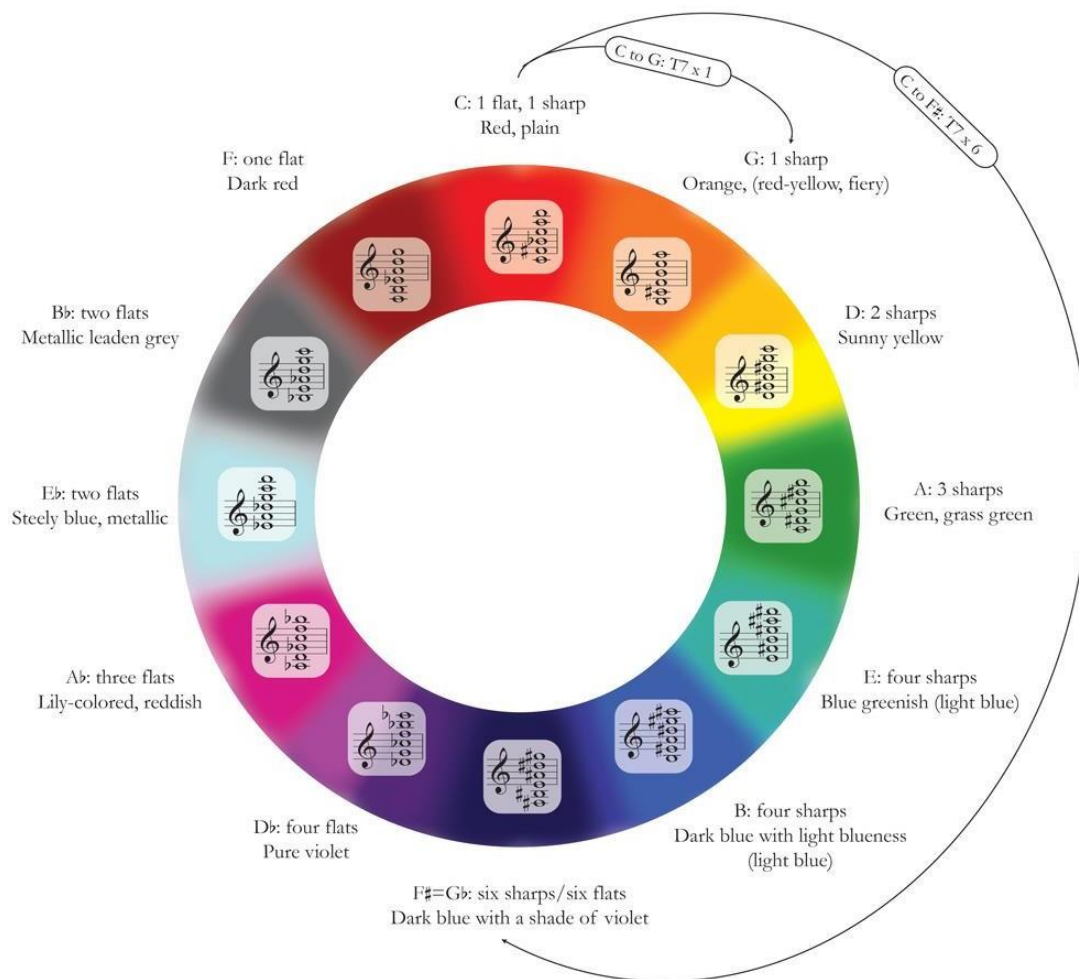


Εικόνα Η Η μυστικιστική συγχορδία του Scriabin³⁶.

Σύμφωνα με τον Sabaneev το έργο κατασκευάστηκε μέσα από τις μεταφορές της συγχορδίας αυτής στα υπόλοιπα τονικά κέντρα με την κατάλληλη αντιστοιχία χρώματος. Για την καλύτερη εξήγηση του παραπάνω παραθέτω ένα γράφημα που εξηγεί αναλυτικά τις μεταφορές της συγχορδίας (με την τεχνική του κύκλου πεμπτών) και την αντιστοιχία τους σε χρώμα.

³⁵ Πολ Γκρίφιθς, Μοντέρνα Μουσική, σελ. 56

³⁶ Από το άρθρο «Scriabin and the possible».



Εικόνα 1 Η μεταφοράς της μουσικιστικής συγχορδίας και η αντιστοιχία τους σε χρώμα³⁷.

Το έργο αυτό πρωτοπαρουσιάστηκε στη Μόσχα στις 2 Μαρτίου του 1911 (την χρονιά που ο Kandinsky ξεκίνησε τις συνομιλίες του μέσω αλληλογραφίας με τον Schoenberg) και είναι βέβαιο πως επηρέασε σε μεγάλο βαθμό πολλούς καλλιτέχνες. Το 1912 ο Leonid Sabaneev σε ένα άρθρο του στο περιοδικό «Αλμανάκ του Γαλάζιου Καβαλάρη» θα γράψει:

«Όσοι παραβρέθηκαν στην παρουσίαση του Προμηθέα με τα εντυπωσιακά χρωματικά εφέ που συνόδευαν την εκτέλεση, διαπίστωσαν ότι κάθε μουσική ιδέα υπογραμμιζόταν απόλυτα και αποτελεσματικά από τον κατάλληλο φωτισμό, ενώ η δύναμη του συμφωνικού αυτού οράματος του Μυστηρίου είχε πολλαπλασιαστεί και ενταθεί στον υπέρτατο βαθμό, οδηγώντας τους ακροατές στην πολυπόθητη έκσταση που επεδίωκε ο συνθέτης³⁸».

Τα χρόνια που θα ακολουθήσουν ο Wassily Kandinsky θα παρουσιάσει στο κοινό το έργο του «Κίτρινος Ήχος» διατηρώντας και εμπλουτίζοντας την έννοια του πολυμεσικού έργου τέχνης του Scriabin ή του καθολικού έργου τέχνης του Wagner.

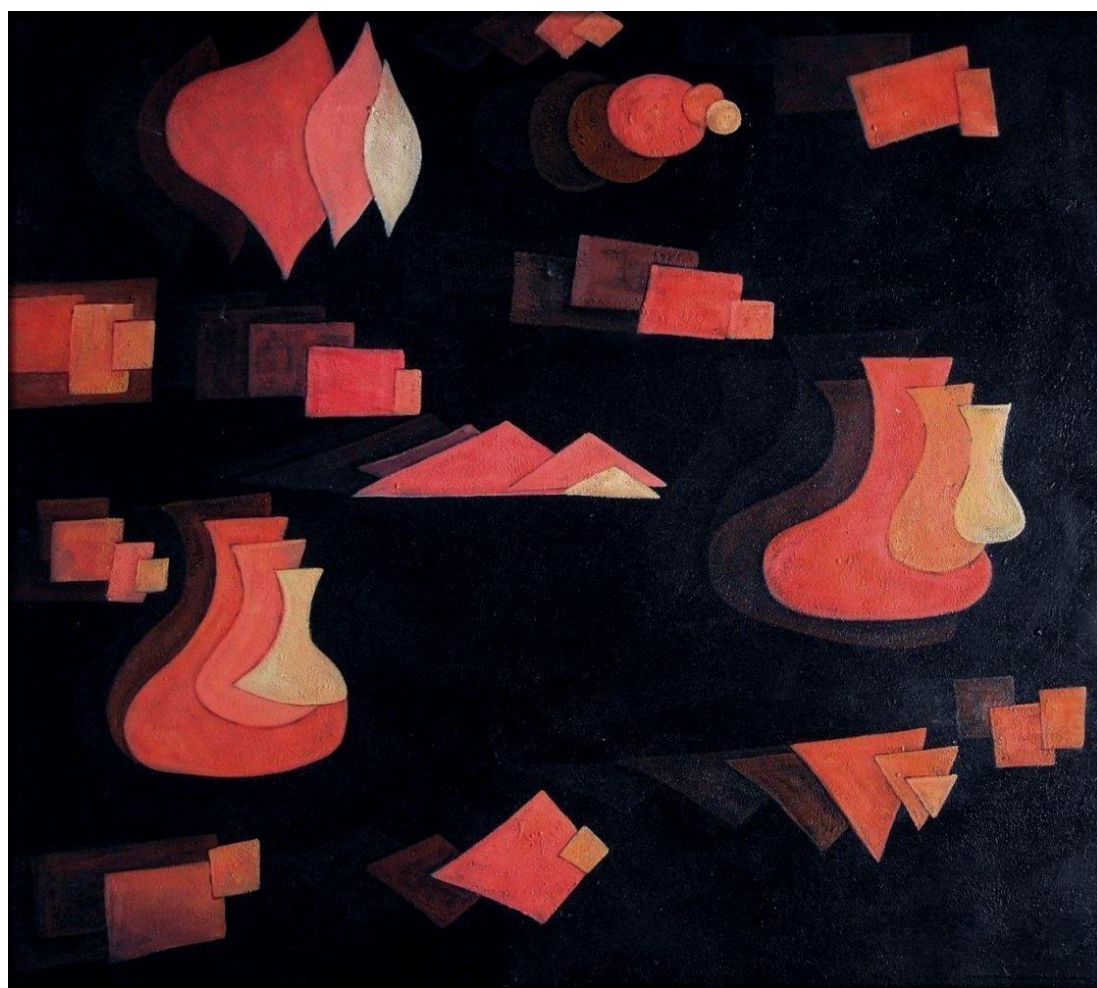
³⁷ Ο.π.

³⁸ Ανάκτηση από σχετική εκπομπή – αφιέρωμα του τρίτου προγράμματος.

Ο Paul Klee ήταν ένας από τους πρώτους ζωγράφους που προσπάθησαν να εντάξουν μουσικές έννοιες στη ζωγραφική τους. Η μουσική έννοια που συναντά κανείς όταν έρχεται σε επαφή με τον Klee είναι εκείνη της εικαστικής πολυφωνίας. Με τα λόγια του ίδιου:

Υπάρχει πολυφωνία στη μουσική. Η προσπάθεια να τη μετατρέψει κανείς σε τέχνη θα ήταν ανώφελη και χωρίς ενδιαφέρον αν γινόταν αποκλειστικά γι' αυτό. Αλλά το να συγκεντρώσεις όλη αυτήν την βαθιά πνευματική γνώση που βρίσκεται στη μουσική, και να διεισδύσεις στην κοσμική σφαίρα [...] και έπειτα να λαχταράς να αναγνωρίσεις τα ίδια στοιχεία στη ζωγραφική, αυτό είναι κάτι παραπάνω³⁹.

Ο Klee θαύμασε την αντιστικτική πολυφωνία του Bach και γι' αυτόν τον λόγο κατασκεύασε έναν πίνακα θέλοντας να δείξει στους φοιτητές του στο Bauhaus τις δυνατότητες ενός αντιστικτικού μουσικού θέματος σε εικαστική μορφή.



Εικόνα J Paul Klee, *Fugue in Red* (1921)

Για την κατανόηση του παραπάνω πίνακα θα κάνω αναφορά στα σχέδια που είχε κατασκευάσει για την εικαστική μεταγραφή ενός έργου του Bach.

³⁹ Υποσημείωση 28, σελ. 200.

Το έργο που αυτό είναι η 6^η σονάτα για τσέμπαλο και βιολί και ειδικότερα τα δύο πρώτα μέτρα του τέταρτου μέρους.

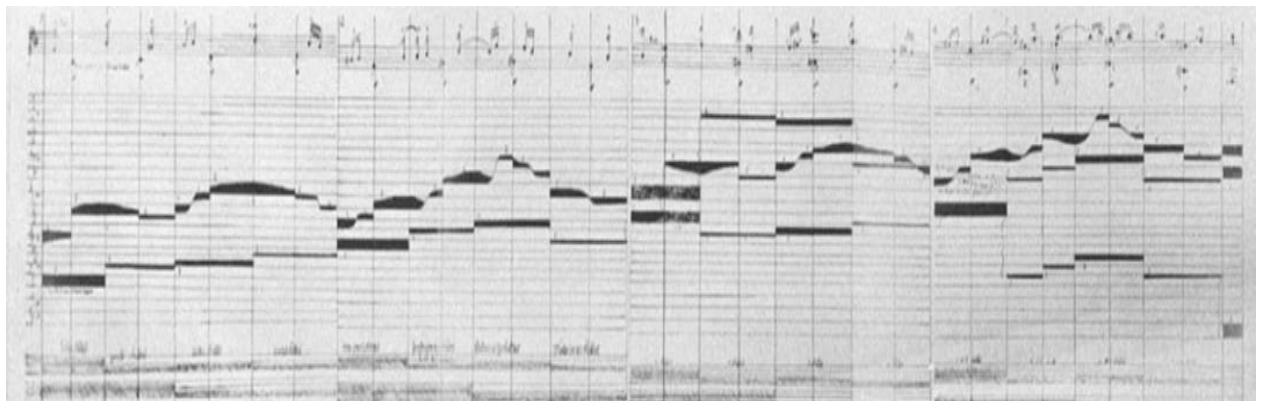


Εικόνα Κ Τα πρώτα δύο μέτρα του έργου (BWV 1019, IV Adagio).

Για να πετύχει ο Klee την μεταγραφή αυτού του έργου χώρισε τον πίνακα σε έναν κάθετο άξονα (χ) και έναν οριζόντιο (ψ). Χώρισε τους δύο άξονες ανάλογα με τις ποιότητες τους:

- Ο άξονας (χ) αποτελούνταν από τρεις οκτάβες και αναπαριστούσε το ύψος κάθε νότας σε αυτόν.
- Ο άξονας (ψ) αντιπροσώπευε την χρονολογική εξέλιξη της μουσικής ενώ όρισε το μέγεθος του σχήματος ως παράγοντα διάρκειας της νότας.

Με αυτόν τον τρόπο μπορεί κανείς να διαβάσει τη μουσική οπτικά ακολουθώντας τη μελωδική γραμμή (τα κουρδισμένα τμήματα στο πάνω μέρος) και τη συνοδεία (τα οριζόντια τμήματα). Ακολουθεί το προσχέδιο που ο Klee εφάρμοσε στην τάξη:



Εικόνα L Paul Klee: Προσχέδιο μεταγραφής μουσικής σε εικαστική μορφή.

Arnold Schoenberg - Wassily Kandinsky

Είναι χαρακτηριστικό πως και τους δύο τους απασχόλησαν αμφότερες οι δύο τέχνες καθώς ο Kandinsky έπαιζε από μικρό παιδί βιολοντσέλο ενώ χαρακτηριστικό είναι πως έχει σωθεί μια σύνθεση του. Από την άλλη μεριά ο Schoenberg ασχολήθηκε έντονα με την ζωγραφική την περίοδο 1907-1910 ενώ έκανε κάποιες ζωγραφικές εκθέσεις⁴⁰.

Την πρώτη φορά που συναντήθηκαν ήταν τον Ιανουάριο του 1911 όπου ο Kandinsky βρέθηκε σε μια συναυλία του Schoenberg στο Μόναχο. Όπως αναφέρει η Maureen Buja:

*Εκείνο που είδε ο Kandinsky στη μουσική του Schoenberg, απ' όπου ξεκινούσε το ταξίδι του στη δωδεκαφθογγική και στην ατονική μουσική, ήταν η ομοιότητα με την δική του προσπάθεια να αποκοπεί η ζωγραφική από το παραδοσιακό αφηγηματικό στυλ.*⁴¹

Ο Kandinsky κατά την διάρκεια αυτή έγραφε το βιβλίο του, σχετικά με τον συσχετισμό ήχου και χρώματος, με τον τίτλο «Για το πνευματικό στην Τέχνη» όπου σε κάποιο σημείο χαρακτηριστικά αναφέρει:

*Οι τόνοι των χρωμάτων, όπως ακριβώς εκείνοι της μουσικής, είναι πολύ λεπτής υφής, εγείρουν πολύ πιο εκλεπτυσμένες δονήσεις στην ψυχή που δεν μπορούν να εκφραστούν με λόγια*⁴².

Στην απελευθέρωση της έννοιας της διαφωνίας, από την πλευρά του Schoenberg, είδε ο Kandinsky με έναν τρόπο εκείνο που ένιωθε πως έλειπε από την ζωγραφική τέχνη. Για τους λόγους αυτούς ο Kandinsky ξεκίνησε μια αλληλογραφία με τον συνθέτη από την οποία θα κάνω κάποιες αναφορές. Όπως σχολιάζει η Καίτη Ρωμανού από τη μεταξύ τους συνομιλία προκύπτει το εξής:

*Πόσο μεγάλη ανάγκη είχε ο Kandinsky τον Schoenberg για να δικαιώσει τις αναζητήσεις του [...] Ο Schoenberg είναι απόλυτα σίγουρος για το έργο του, και θεωρίες παρουσίας του ελάχιστα τον ενδιαφέρουν, ενώ Kandinsky ψάχνει απεγνωσμένα να πιστέψει στη διαχρονική αξία των θεωριών που έχει ήδη διατυπώσει για να υποστηρίξει το δικό του έργο, με την αρμονική συνεργασία και την απόλυτη συμφωνία του Schoenberg*⁴³.

Ίσως αυτός να ήταν και ένας λόγος της κρίσης που πέρασε η μεταξύ τους σχέση κατά την περίοδο από το 1923 έως το 1928. Εκείνο που έχει ενδιαφέρον είναι η συνομιλία

⁴⁰ Καίτη Ρωμανού, Σενμπεργκ και Καντίνσκυ: Αλληλεπιδράσεις, σ. 29.

⁴¹ Maureen Buja, Musicians and Artists: Schoenberg and Kandinsky.

⁴² Wassily Kandinsky, Για το πνευματικό στην Τέχνη, σελ. 77.

⁴³ Υπ. 32 σελ. 35

τους στο πρώτο τους ακόμη γράμμα για τον συσχετισμό μουσικής και ζωγραφικής έτσι όπως εκφράστηκε από τον Kandinsky.

Η ανεξάρτητη ζωή των μεμονωμένων φωνών στις συνθέσεις σας, είναι αυτό ακριβώς που προσπαθώ να βρω στους πίνακές μου. Η αρμονία του σήμερα δεν θα βρεθεί στις γεωμετρικές προσεγγίσεις του Κυβισμού, αλλά σε μια προσέγγιση που θα αφήνει απ' έξω τον παράγοντα της λογικής. Και αυτή είναι η ύπαρξη των διάφωνων συνηχήσεων στη μουσική όσο και στη ζωγραφική. Η διαφωνία του σήμερα δεν είναι τίποτα άλλο παρά μόνο η συμφωνία του αύριο⁴⁴.

Αυτή τη σχέση μεταξύ ζωγράφου και συνθέτη θα επισφραγίσουν δύο έργα, «Ο κίτρινος ήχος» του Kandinsky και «Το τυχερό χέρι» του Schoenberg, στα οποία είναι φανερή μια παρόμοια σκέψη και αφορμή για τη δημιουργία τους. Ο Schoenberg σε ένα γράμμα του προς τον Kandinsky έγραψε τα εξής συγκρίνοντάς τα δύο αυτά έργα:

Ο Κίτρινος Ήχος, ωστόσο δεν είναι απλά «δομή», αλλά απόδοση ενός εσωτερικού οράματος. Υπάρχει η ακόλουθη διαφορά: το εσωτερικό όραμα είναι ένα σύνολο αποτελούμενο από συστατικά που είναι συνδεδεμένα μεταξύ τους, ήδη ενσωματωμένα στο σύνολο αυτό. Κάτι όμως που δομείται αποτελείται από μέρη που προσπαθούν να μιμηθούν ένα σύνολο. Αλλά δεν υπάρχει καμία εγγύηση σε αυτήν την περίπτωση πως δεν λείπουν τα πιο σημαντικά κομμάτια και πως ο ενωτικός δεσμός αυτών των αγνοούμενων κομματιών είναι η ψυχή...Είναι αυτό ακριβώς για το οποίο έχω αγωνιστεί στο Το Τυχερό Χέρι. Είναι σημαντικό λοιπόν οι δημιουργίες μας που αποτελούνται από τέτοιους γρίφους, να καθρεφτίζουν τους γρίφους που μας περιτριγυρίζουν, ώστε η ψυχή μας να επιδιώκει όχι την επίλυσή τους, αλλά την αποκρυπτογράφησή τους⁴⁵.

Και τα δύο έργα συμβολίζουν με έναν τρόπο με εκείνο που ο Wagner ονόμαζε καθολικό έργο τέχνης. Η επιρροή της ομάδας του Γαλάζιου καβαλάρη είναι εμφανής στον συνθέτη που εκτός από την μουσική ασχολήθηκε έντονα με το φωτισμό καθώς και την αναλογία ήχου-χρώματος.

Το μαύρο χρώμα, με το οποίο είναι ντυμένος ο Άντρας, αναδεικνύουν την αδιαφορία που αυτός βιώνει από τη Γυναίκα, αλλά και την απελπισία του. Το σκούρο γκρι πανωφόρι του κομψού Κυρίου συμβολίζει την αρρενωπότητά του. Τέλος, το τερατώδες ζώον παρουσιάζεται με πράσινο χρώμα, συμβολίζοντας τη ζήλεια και τον φθόνο⁴⁶.

Με παρόμοιο τρόπο δημιουργήθηκε το έργο «Κίτρινος ήχος» καθώς ήταν μια σύμπραξη πολλών διαφορετικών τεχνών. Ο ζωγράφος συνεργάστηκε με τον χορευτή Alexander Sakharof και τον συνθέτη Thomas von Hartman με σκοπό την συνέργεια ήχου, εικόνας και κίνησης σε μία παράσταση.

⁴⁴ Τσαντεκίδου Ειρήνη, ΑΡΝΟΛΑΝΤ ΣΕΝΜΠΕΡΓΚ, ΒΑΣΙΛΙ ΚΑΝΤΙΝΣΚΙ: ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΤΙΚΕΣ ΑΛΛΗΛΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ, σελ. 46

⁴⁵ Ο.π. σελ. 49

⁴⁶ Ο.π. σελ. 56



Εικόνα Μ Arnold Schoenberg: σκίτσο για το μουσικό δράμα Το Τυχερό Χέρι. Σκηνή 2.

Συμπεράσματα

Η αναδρομή αυτή καθώς και γενικότερα η μελέτη κειμένων όπως η Οπτική του Νεύτωνα αποτέλεσε ένα εργαλείο διαμόρφωσης της αισθητικής του έργου αλλά και του τρόπου οργάνωσης της φόρμας και του μουσικού υλικού σε συσχετισμό με τη ζωγραφική. Με μια έννοια προσπάθησα να βρω από το παρελθόν με ποιον τρόπο θα μπορούσε η μουσική να αποκοπεί από την αυτοαναφορικότητα της και να έχει πλέον ως σημείο αναφοράς ένα αντικείμενο έξω από αυτήν. Εκείνο που παρατήρησα είναι πως μου άρεσε περισσότερο όταν στο έργο η σχέση μουσικής και χρώματος δεν οριζόταν από μία σταθερή και απόλυτη σύμβαση (σαν το χρωματόργανο του Castel ή τις προσπάθειες του Giuseppe Arcimboldo και του Athanasius Kircher) αλλά από τη διαδικασία με την οποία η δομή των υλικών γινόταν ένας συμπαγής κόσμος μέσα από την κοινή αναζήτηση οργανικότητας και τρόπου συνύπαρξης.

Έχοντας στο νου μου αυτό θα προσπαθήσω να μην ασχοληθώ με την έννοια της μουσικής αναπαράστασης του πίνακα αλλά θα προσπαθήσω όσο είναι δυνατό να εφαρμόσω τη σκέψη του ζωγράφου στη μουσική. Για τον λόγο αυτό έχω ονομάσει το έργο ως «Η μελέτη για ένα τρίπτυχο» καθώς παίρνω έναν πίνακα του Bacon και προσπαθώ να δημιουργήσω μέσα από τις έννοιες του ρυθμού και της λειτουργίας που ανέπτυξε ο ίδιος ο ζωγράφος ένα μουσικό τρίπτυχο. Η φόρμα λοιπόν θεωρώ πως ήταν το πρώτο στοιχείο που με ενδιέφερε περισσότερο στη διαδικασία ενσωμάτωσης της ζωγραφικής στη μουσική.

Στη συνέχεια όμως μια από τις βασικές διαφορές συσχετισμού ήχου και χρώματος είναι ως προς τον τρόπο που η αντίληψη τα εκλαμβάνει. Ενώ ο ήχος μοιάζει να είναι με έναν τρόπο ζωντανός-νεκρός το χρώμα είναι κάτι στατικό - κάτι ουσιαστικά νεκρό-ζωντανό. Νομίζω ότι αυτή είναι τελικά η ομοιότητα τους. Καθώς την ώρα που για παράδειγμα αντιλαμβάνομαι τον ήχο εκείνος έχει ήδη φύγει – σα μια πράξη που χάνεται διαρκώς στην εξέλιξη της – ή την ώρα που βλέπω τον πίνακα εκείνος χάνεται στη στατικότητα του – σαν μια εξέλιξη που διαρκώς δεν έρχεται.

Πάνω σε αυτό και με βάση το βιβλίο «Μικρα Φυσικά» του Αριστοτέλη μου ήρθε η ιδέα πως το χρώμα είναι ένα στοιχείο υγρό, σαν το νερό του ποταμού που μοιάζει με ένα σώμα που δεν είναι συμπαγές - αδιάβλητο που σου επιτρέπει να γίνεις ένα με εκείνο και πώς όσο το χρώμα στεγνώνει τότε αρχίζει να αποκαλύπτεται το έργο. Ο ήχος κάνει ενδεχομένως το αντίθετο: όσο το νερό κυλάει τότε αποκαλύπτεται το έργο. Και στα δύο υπάρχει η βασική προϋπόθεση της ροής.

Έχοντας στο νου μου αυτά προχωρώ στη δημιουργία του έργου και προσπαθώ όσο γίνεται να μπλέξω τις διαδικασίες έτσι που ο ήχος να απλώνεται και να μοιάζει σαν τη διαδικασία του χρώματος – ως στοιχείου υγρού – που στεγνώνει πάνω στον καμβά.

Επιπλέον ένα ακόμη στοιχείο που μου άρεσε από τον Bacon στον συγκεκριμένο πίνακα του 1957 είναι το σκοτεινό περίβλημα γύρω από την φιγούρα που βοηθά στην απομόνωση της. Προσπάθησα να σκεφτώ κάποιον τρόπο για να δημιουργήσω αυτήν την απομόνωση στον ήχο. Στο νου μου ήρθε αυθόρμητα το φιλμ του Roman Polanski

«Ο πιανίστας» και συγκεκριμένα η σκηνή που ο πρωταγωνιστής είναι απομονωμένος σε ένα χώρο που υπάρχει ένα πιάνο και ενώ πρέπει να παραμείνει σιωπηλός κάθεται στο πιάνο και παίζει χωρίς ήχο. Αυτήν την τεχνική χρησιμοποιώ ως το σκοτεινό φόντο την οποία και ονομάζω ως *in muted situation*.

Μέρος Γ

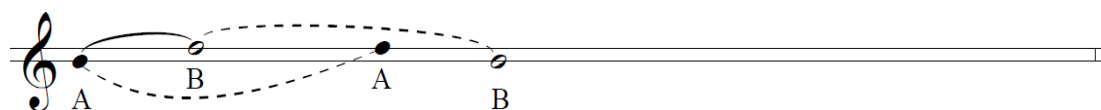
Οι τεχνικές του Per Nørgård

Μία από τις τεχνικές που χρησιμοποιώ στο έργο και την οποία θα αναφέρω εδώ είναι εκείνη του αέναου σειραϊσμού του Δανού συνθέτη Per Nørgård. Την τεχνική αυτή την μελέτησα στο κείμενο που δημοσίευσε ο ίδιος με τον τίτλο «Inside a Symphony» και αποτελεί μια από τις βασικές ιεραρχικές δομές που μελέτησε και εφάρμοσε πέρα του ρυθμού και της αρμονίας.

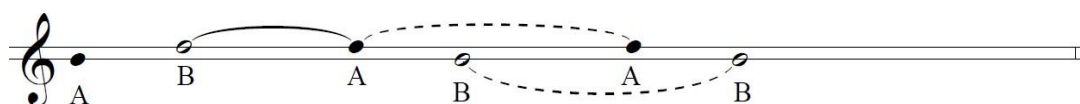
Στον αέναο σειραϊσμό τα πάντα ξεκινούν από τη σχεσιακή ανάπτυξη δύο βασικών φθόγγων.



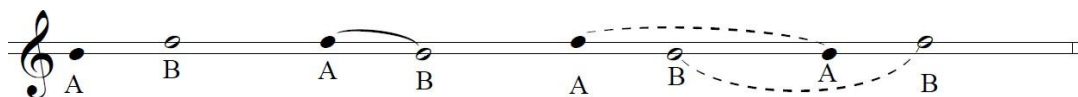
Η απόσταση μεταξύ του σημείου A και του σημείου B μεταφέρεται- σα μια σπειροειδή κίνηση- στις αμέσως επόμενες εμφανίσεις των σημείων με αντίθετη κίνηση.



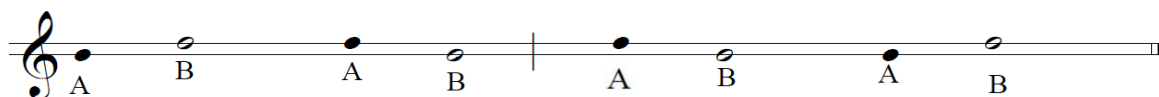
Στη συνέχεια το διάστημα ή η απόσταση που τίθεται ως παράγοντας της σπειροειδούς κινήσεως είναι εκείνη μεταξύ των φθόγγων B-A – δηλαδή της 2^{ης} και της 3^{ης} νότας. Κατά το ίδιο πρότυπο η απόσταση αυτή μεταφέρεται στις αμέσως επόμενες εμφανίσεις.



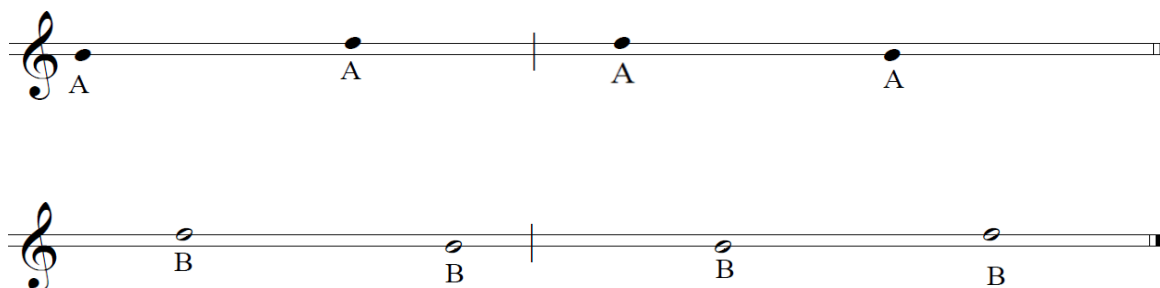
Με τον ίδιο τρόπο η σχέση της 3^{ης} με την 4^{ης} νότας μεταφέρεται και έτσι συμπληρώνονται οι πρώτες οχτώ κινήσεις της σειράς.



Στο σημείο αυτό παρατηρείται μια συμμετρία που προκύπτει μεταξύ των δύο τετράδων.



Επιπλέον υπάρχει μια ακόμη συμμετρία: Το θέμα υπάρχει και μακροδομικά στα A και τα B.



Η διαδικασία αυτή μπορεί να πραγματοποιείται αέναα και να δημιουργεί αυτού του είδους τις συμμετρίες. Φυσικά τα διαστήματα που δημιουργούνται δεν είναι τόσο μονότονα όσο στο παραπάνω παράδειγμα το οποίο δίνει ο συνθέτης στο άρθρο του «Inside a symphony» απλοποιημένο για την καλύτερη κατανόηση της τεχνικής. Θα παραθέσω μια εικόνα από το δεύτερο στάδιο εξήγησης του φαινομένου από τον συγκεκριμένο άρθρο για την καλύτερη κατανόηση της χρήσης αυτής της τεχνικής.



Εικόνα N Example 13 από το άρθρο «Inside a Symphony»

Επιπλέον μια ακόμη τεχνική που βρήκα στην Συμφωνία νο.3 του συνθέτη είναι αυτή μιας ιδιαίτερης μορφής κανόνα. Θα παραθέσω παρακάτω ένα μικρό απόσπασμα από την εισαγωγή του συγκεκριμένου έργου.

Εικόνα O Per Nørgård, Symphony no.3, σελ. 8

Στην συγκεκριμένη περίπτωση το ακουστικό αποτέλεσμα λόγω της διαφοράς φάσης μοιάζει σαν μια ετεροχρονία. Η φωνή που λειτουργεί ως οδηγός (dux) λέει ολοκληρωμένα την μελωδία που έχει όμως οι ακόλουθοι δεν κάνουν εκείνο που συνηθίζεται σε έναν κανόνα καθώς ξεκινούν ταυτόχρονα με τον οδηγό. Η βασική διαδικασία που ακολουθείται για την είσοδο κάθε επιπλέον φωνής είναι πως ξεκινά από την επόμενη νότα του κανόνα. Με την τεχνική αυτή, όπως φαίνεται και στο απόσπασμα της επόμενης σελίδας, ο συνθέτης επιτυγχάνει την ύπαρξη της μελωδίας τόσο κάθετα (υπό την μορφή ενός cluster) όσο και οριζόντια (υπό τη μορφή μελωδίας).

Την ίδια στιγμή η τελευταία φωνή που ξεκίνησε να λέει τον κανόνα είναι και εκείνη που θα ολοκληρώσει και πρώτη την φράση γιατί η είσοδος της βρίσκεται πιο κοντά στο τέλος. Αυτό που συμβαίνει εδώ είναι πως η τελευταία φωνή ξεκινάει να ξαναλέει τον κανόνα από την αρχή με αποτέλεσμα η μελωδία να ακούγεται πλέον καθαρά σαν κανόνας.

Την τεχνική αυτή τη χρησιμοποιώ γιατί μου θυμίζει έντονα την τέταρτη αρχή της ετεροτοπίας του Μισέλ Φουκώ και για την οποία θα αναφερθώ με ένα απόσπασμα:

Τέταρτη αρχή. Οι ετεροτοπίες συνδέονται, ως επί το πλείστον, με χρονικές αποτιμήσεις, δηλαδή διανοίγονται προς αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί, για λόγους απλής συμμετρίας, ετεροχρονίες. Η ετεροτοπία αρχίζει να λειτουργεί ολοκληρωμένα όταν οι άνθρωποι έρχονται σε ένα είδος απόλυτης ρήξης με τον παραδοσιακό χρόνο τους. Γίνεται έτσι σαφές ότι το νεκροταφείο συνιστά πράγματι ένα μέρος εξόχως ετεροτοπικό, δεδομένου ότι το νεκροταφείο ξεκινά με αυτή την παράξενη ετεροχρονία στην οποία συνίσταται, για ένα άτομο, η απώλεια της ζωής και αυτή η οιονεί αιωνιότητα στο πλαίσιο της οποίας δεν σταματά να διαλύεται και να σβήνει [...] Τουναντίον, η ιδέα να συσσωρευτούν τα πάντα, η ιδέα να συγκροτηθεί ένα είδος γενικού αρχείου, η βούληση να κλειστούν σε ένα τόπο όλοι οι χρόνοι, όλες οι εποχές, όλες οι μορφές, όλα τα γούστα, η ιδέα να συγκροτηθεί ένας τόπος όλων των χρόνων που να βρίσκεται ο ίδιος έξω από τον χρόνο και προστατευμένος από την διάβρωσή του, το σχέδιο να οργανωθεί έτσι ενός είδους διηνεκής και απεριόριστη συσσώρευση του χρόνου σε έναν αμετακίνητο τόπο, ε όλα αυτά ανήκουν στη νεωτερικότητα μας.⁴⁷

Rebecca Saunders - Traces

Το έργο «Traces» της Rebecca Saunders το χρησιμοποίησα ως «case study» για τη διερεύνηση των τεχνικών ενορχήστρωσης αλλά και του τρόπου επίτευξης συνοχής και συνέπειας διαμέσου αυτών στην πορεία του έργου. Θα ξεκινήσω με την ομάδα των εγχόρδων.

Στην αρχή του έργου υπάρχει μια τεχνική στα κοντραμπάσα κατά την οποία ένα γκλισάντο φαίνεται πως οδηγείται σε μικρή νότα πάνω στην παύση. Η συγκεκριμένη χειρονομία συνοδεύεται από την οδηγία προς τον εκτελεστή να φτάσει στη υψηλότερη δυνατή νότα της χορδής του. Η υφή είναι αρκετά ενδιαφέρουσα εξαιτίας της μετατόπισης από την πολύ χαμηλή περιοχή στην ψηλή.

⁴⁷ Μισέλ Φουκώ, Ομιλίες και Γραπτά 1984, Περί αλλοτινών χώρων (διάλεξη στη λέσχη αρχιτεκτονικών μελετών, 14 Μαρτίου 1967). Architecture, Mouvement, Continuité, τεύχος 5°, Οκτώβριος 1984, 46-49.



Εικόνα Q Saunders «TRACES», Explanatory notes

30

Εικόνα R Saunders «TRACES», σελ.3

Η τεχνική της σταδιακής μετάβασης από το ένα ηχόχρωμα στο άλλο μέσω της μετακίνησης του δοξαριού είναι ακόμη μια υφή που χρησιμοποιώ στο δικό μου έργο.

s.p. → ord.

Continuous and even transition from one timbre to the next.

Εικόνα S Saunders «TRACES», Explanatory notes.

Στο συγκεκριμένο έργο ενδιαφέρουσα είναι η διαχείριση του πιάνου στο ορχηστικό σύνολο καθώς χρησιμοποιούνται τεχνικές που εκμεταλλεύονται περισσότερες ηχητικές επιλογές από τις καθιερωμένες. Συγκεκριμένα η τεχνική του παιξίματος με την παλάμη εντός του πιάνου. Προσπαθώντας να αναπαράγω την τεχνική παρατήρησα πως πιθανότατα ο εκτελεστής με το ένα χέρι πατάει αθόρυβα την συγχορδία ενώ με την παλάμη του άλλου χεριού χτυπάει τις χορδές.

Εικόνα T Saunders «TRACES», σελ.2

In Inside the piano on the strings.
 If frame of piano is in the way, choose another nearby cluster.

Η τελευταία τεχνική που δανείζομαι από το έργο της Saunders αφορά τα χάλκινα πνευστά:



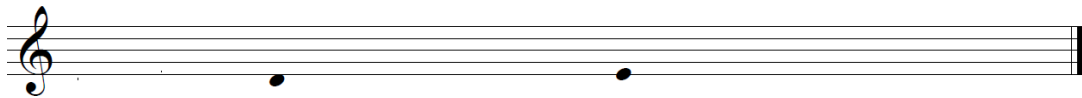
32

Μέρος Δ

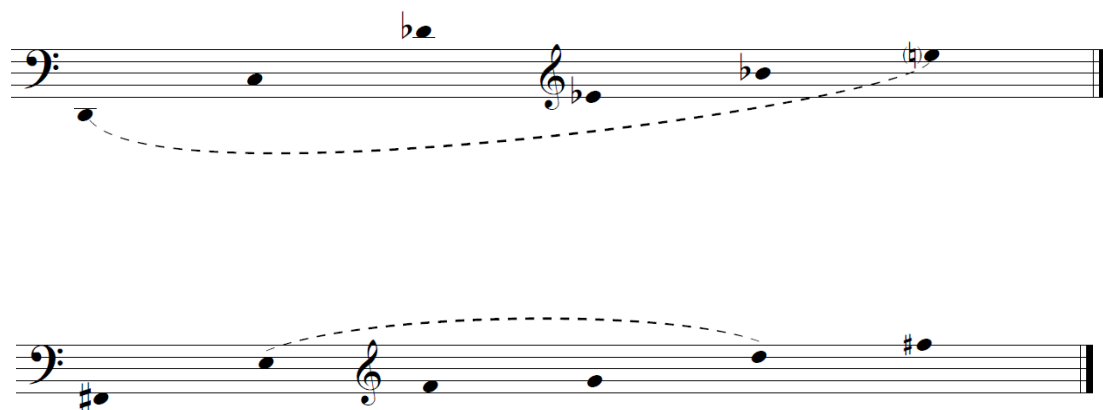
Ανάλυση έργου

Αρμονικό υλικό

Βασισμένος στον τρόπο ιεράρχησης του υλικού από τον Per Nørgård ξεκινώ με ένα βασικό διάστημα ως πυρήνα του έργου. Το διάστημα αυτό είναι το Ρε-Μι.

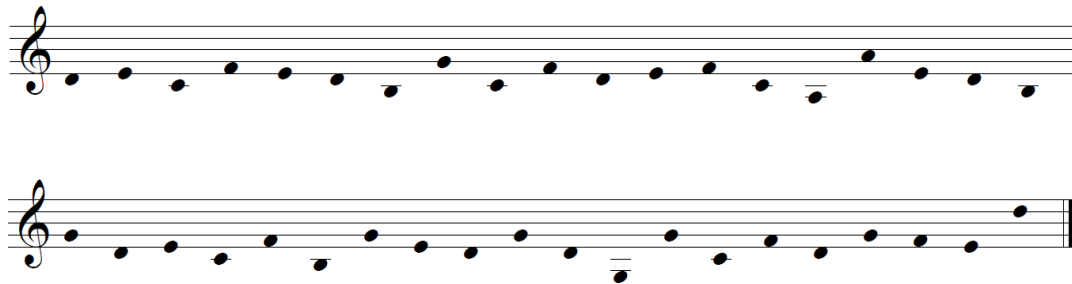


Από αυτό το διάστημα δημιούργησα μια σειρά την οποία επέκτεινα με κάποιες μεταθέσεις. Προϋπόθεση ήταν να υπάρχει αυτή η σχέση (ρε-μι) σε όλες τις μεταθέσεις. Για την ανάγκη αυτού του εγχειρήματος χρειάστηκε να βρω τα κατάλληλα διαστήματα για την μεταφορά κάθε μετάθεσης στη σωστή θέση. Η πρώτη μεταφορά είναι μια 3^η μεγάλη πάνω ενώ η δεύτερη μια 3^η μικρή κάτω. Από αυτές τις μεταφορές προκύπτει μια βαθμιαία εμφάνιση των φθόγων Ρε-Μι από τις θέσεις 1-6 στις θέσεις 2-5 και 3-4. Παραθέτω τις σειρές:





Επιπλέον στο τρίτο μέρος αναπτύσσω την τεχνική του αέναου σειραϊσμού του Per Nørgård. Η σειρά αυτή ξεκινάει με την σχέση Ρε-Μι και εξελίσσεται με τον τρόπο που εξήγησα παραπάνω:



Εξαιτίας του κάπως μονότονου αποτελέσματος χώρισα την εξής σειρά σε οχτάδες τις οποίες συμπεριφέρθηκα σαν ένα αυτόνομο μοτίβο τροποποιώντας το αναλόγως με το ακουστικό αποτέλεσμα. Ενδεικτικά παραθέτω ένα τμήμα της τροποποιημένης σειράς:



Παραδείγματα χρήσης του αρμονικού υλικού

Η πρώτη συνήχιση του έργου είναι η βασική σχέση ή ο πυρήνας της δημιουργίας του αρμονικού υλικού.

The musical score is for six woodwind instruments: Flute 1-2, Oboe 1-2, Clarinet in B $\flat$ 1-2, Bass Clarinet, Bassoon 1-2, and Contrabassoon. The tempo is marked as 42 (quarter note). The time signature is 7/4. The score shows a sequence of notes across six measures. The Flute 1-2 part starts with a half note, followed by a half note, and then a half note. The Oboe 1-2 part starts with a half note, followed by a half note, and then a half note. The Clarinet in B $\flat$ 1-2 part starts with a half note, followed by a half note, and then a half note. The Bass Clarinet part starts with a half note, followed by a half note, and then a half note. The Bassoon 1-2 part starts with a half note, followed by a half note, and then a half note. The Contrabassoon part starts with a half note, followed by a half note, and then a half note. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) for the Flute 1-2, Oboe 1-2, and Clarinet in B $\flat$ 1-2, and *fp* (fortissimo) for the Bass Clarinet, Bassoon 1-2, and Contrabassoon. The sequence of notes is: Flute 1-2 (G4, A4, B4), Oboe 1-2 (G4, A4, B4), Clarinet in B $\flat$ 1-2 (F4, G4, A4), Bass Clarinet (G3, A3, B3), Bassoon 1-2 (G3, A3, B3), and Contrabassoon (G2, A2, B2). The sequence is marked as 'div. a due' (divisi a due) for the Flute 1-2, Oboe 1-2, and Clarinet in B $\flat$ 1-2.

Η σειρά εμφανίζεται για πρώτη φορά, ελαφρώς διαφοροποιημένη, στο τρίτο μέτρο μεταξύ των ξύλινων πνευστών. Για την δημιουργία αυτής της χειρονομίας αρχικά χρησιμοποίησα τις τεχνικές του Per Nørgård αλλά κατά την διάρκεια των δοκιμών κατέληξα στο εξής:

Musical score for six staves, measures 51-53. The score is in 3/8 and 4/4 time signatures. Dynamics include *p*, *mp*, and *f*.

Μια ακόμη περίπτωση είναι εκείνη στο μέτρο 53 κατά την οποία σειρά εμφανίζεται αυτούσια στα έγχορδα.

♩ = 50

Musical score for five staves, measures 54-55. The score is in 3/4 time signature. Dynamics include *p* and *f*. Triplet markings are present.

Επιπλέον στο τελευταίο μέρος εμφανίζεται η ανεπτυγμένη η τεχνική του ανέσου σειραϊσμού του Per Nørgård. Στην τελευταία εμφάνιση της την χρησιμοποιώ με *divisi* στα έγχορδα.

Φόρμα

Το έργο αποτελείται από μια τριμερή φόρμα η οποία βασίζεται στις τρεις ρυθμικές ακολουθίες που όρισε ο Francis Bacon για τη δημιουργία των τρίπτυχων. Θα μπορούσε να ειπωθεί πως πρόκειται για μια φόρμα A-B-A' καθώς το έργο κλείνει με την ανάμνηση του πρώτου μέρους.

Η πρώτη ενότητα φέρει τις ιδιότητες του passive rhythm οι οποίες ορίζονται μέσα από τις αντιθέσεις τους από την ενότητα του active rhythm. Ως επί των πλείστων οι αντιθέσεις αυτές αφορούν στην πρώτη ενότητα την έλλειψη κάποιων στοιχείων που εμφανίζονται στην ενότητα του active rhythm. Με μια έννοια είναι σαν η μία ενότητα να αποτελεί κίνητρο της άλλης.

Η δεύτερη ενότητα φέρει τις ιδιότητες του attendant rhythm. Κατ' εμέ είναι η διαδικασία της διάλυσης της φιγούρας. Συνεπώς θα έπρεπε ενδεχομένως να αποτελεί το αποτέλεσμα και να βρίσκεται ως τελευταία ενότητα του έργου εμπνεόμενος όμως από τον Bacon την τοποθετώ στην μέση κάνοντας ένα παρόμοιο παιχνίδι ως προς την σειρά εμφάνισης των γεγονότων.

Η τρίτη και τελευταία ενότητα αποτελείται από εκείνο που ο Bacon ονόμασε ως active rhythm και είναι μια διανοημένη εκδοχή της πρώτης ενότητας. Ή όπως σχολιάζει χαρακτηριστικά ο Corry Shores:

The active acts-upon the passive.

Μέρος I

Το πρώτο μέρος ξεκινά με την ταυτόχρονη ήχηση μιας συγχορδίας στα ξύλινα (η οποία καλύπτει ένα ευρύ πεδίο περιοχών)

Flute 1-2

Oboe 1-2

Clarinet in B $\flat$ 1-2

Bass Clarinet

Bassoon 1-2

Contrabassoon

Tempo: $\text{♩} = 42$

Divisions: *div. a due*

Dynamics: *pp*, *fp*, *pp*, *fp*, *pp*, *fp*

The score shows six staves for woodwinds. The Flute 1-2 and Oboe 1-2 staves have a *pp* dynamic. The Clarinet in B $\flat$ 1-2 and Bassoon 1-2 staves have a *pp* dynamic. The Bass Clarinet and Contrabassoon staves have a *fp* dynamic. The tempo is marked as $\text{♩} = 42$. The key signature is one flat (B $\flat$). The time signature is 7/4. The score is divided into two parts, *div. a due*.

με μια αχνή χειρονομία στα κοντραμπάσα:

Sul E S.T. Ord.

Divisions: *div. a due*

Dynamics: *mf*

The score shows a single staff for the Contrabassoon. The key signature is one flat (B $\flat$). The time signature is 7/4. The score is divided into two parts, *div. a due*. The dynamics are marked as *mf*. The score includes a *Sul E* marking and a *S.T.* marking. The *Ord.* marking is at the end of the staff.

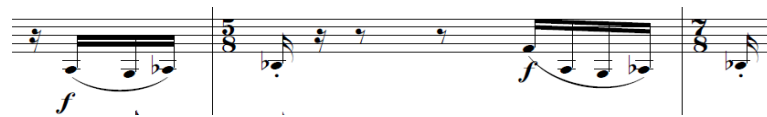
Βασική μου πρόθεση σε όλο το μέρος είναι να εφαρμόσω την έλλειψη προσώπου που δημιουργεί ο Bacon στα πορτραίτα του. Για την επίτευξη της τεχνικής αποφεύγω να χρησιμοποιήσω στοιχεία που να θυμίσουν την ύπαρξη μιας συγκεκριμένης μελωδίας που έχει την έννοια του μοτίβου. Όλο το μέρος αποτελείται από διάσπαρτες απόπειρες δημιουργίας μοτίβου. Αυτή η κατάσταση εντείνει την στατικότητα και με έναν τρόπο εξαιτίας και του αργού τέμπο το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στα ηχοχρώματα.

Παραθέτω κάποιες στιγμές αυτού του φαινομένου:

The image displays a musical score for a piece by Bacon. The top section consists of four staves of piano accompaniment. The first staff begins with a five-measure rest marked '5' and 'pp', followed by a series of notes with 'non div' and 'div. a due' markings. The second staff also starts with a five-measure rest marked '5' and 'pp', followed by notes with 'div. a due' and 'non div' markings. The third and fourth staves continue this pattern with various rests and notes, including 'pp' and 'pp5' markings. The bottom section consists of three staves of string accompaniment, each starting with a five-measure rest marked '5' and 'pp', followed by long, sustained notes with 'pp sempre' markings. The score is written in 3/4 time and includes various performance instructions such as 'pp', 'pp5', 'pp sempre', 'non div', and 'div. a due'.

Η ενότητα αυτή ξεκινά να κλείνει με μια πιο εντατική προσπάθεια δημιουργίας μοτίβου. Στο σημείο αυτό δανείζομαι από τον Bacon την τεχνική της πρόσθεσης και

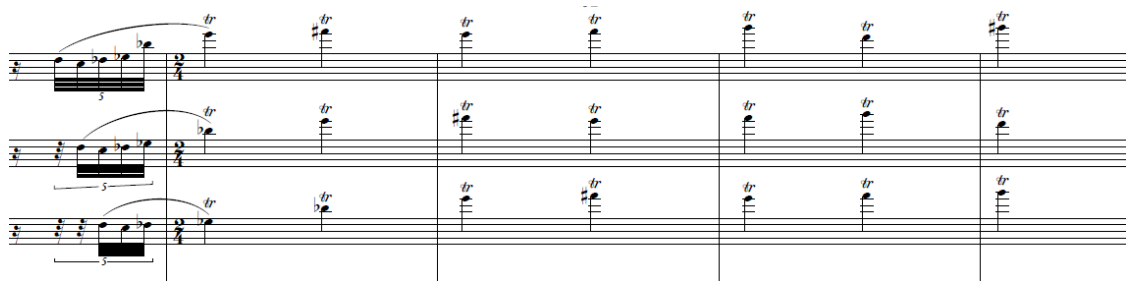
αφαίρεσης αξιών. Το μοτίβο ξεκινά από τις τρεις πρώτες νότες που το αποτελούν και κάθε φορά που επαναλαμβάνεται προστίθεται και μία νότα σε αυτό.



Ταυτόχρονα τα υπόλοιπα ξύλινα παίζουν κάποιες συνηγήσεις στις παύσεις μεταξύ των μοτίβων με τις προστιθέμενες αξίες. Όσο προστίθενται αξίες τόσο μειώνονται και οι μεταξύ τους παύσεις με αποτέλεσμα η χειρονομία στα υπόλοιπα ξύλινα να μικραίνει διαρκώς.

Μέρος II

Το δεύτερο μέρος ξεκινά με μια πιο δηλωτική-σταθερή κατάσταση στα έγχορδα. Ταυτόχρονα εφαρμόζεται μια παραλλαγή της τεχνικής κανόνα του Per Nørgård. Κάθε φορά που ένα όργανο ξεκινάει να λέει εκείνο που είπε το προηγούμενο ξεκινά μια ελάχιστη στιγμή μετά.



Λίγο αργότερα ξεκινά μια υφή στο πιάνο η οποία είναι αρκετά έντονη εξαιτίας της τοποθέτησης της στις ακραίες περιοχές του οργάνου.



Η υφή αυτή είναι εναρκτήρια της τεχνικής *in muted situation* που εμφανίζεται λίγο αργότερα.

The image shows a musical score for four staves, likely representing different instruments or voices. The score is divided into three measures. The first measure has the text 'in muted situation' above the first staff, which starts with a *fp* (fortissimo piano) dynamic. The second measure has 'in muted situation' above the second staff, which starts with a *fp* dynamic. The third measure has 'in muted situation' above the third staff, which starts with a *fp* dynamic. The fourth staff starts with a *fp* dynamic in the first measure, a *p* (piano) dynamic in the second measure, and a *f* (fortissimo) dynamic in the third measure. The first staff has a *p* dynamic in the second measure and a *f* dynamic in the third measure. The second staff has a *p* dynamic in the second measure and a *f* dynamic in the third measure. The third staff has a *p* dynamic in the second measure and a *f* dynamic in the third measure. The fourth staff has a *p* dynamic in the second measure and a *f* dynamic in the third measure. The dynamics *f* and *sub p* (sub piano) are also present in the third measure of the first, second, and fourth staves.

Όταν εξαφανίζεται το *in muted situation* το πιάνο και τα κρουστά είναι η μόνη ομάδα οργάνων που ηχεί και δίνει, ταυτόχρονα με την λήξη της, ατάκα για την επόμενη εμφάνιση αυτής της τεχνικής στα υπόλοιπα όργανα.

The musical score on page 10 is for a large orchestra. It includes parts for woodwinds (Flute, Oboe, Bassoon, Clarinets), brass (Horns, Trumpets, Trombones, Tuba, Timpani), percussion (Gong, Triangle, Bells), piano, and strings (Violins, Viola, Violoncello, Double Bass). The score is written in a standard musical notation with staves and notes. Some measures are marked 'in muted situation'. Dynamics include 'fp' (fortissimo piano), 'f' (forte), and 'mf' (mezzo-forte). The score is divided into measures, with some measures marked 'in muted situation'.

Στη συνέχεια εμφανίζεται μια κάπως θραυσματική ενότητα που προσπαθεί να εγκαθιδρυθεί στο έργο την οποία όμως οδηγώ σε μια κατάσταση διάλυσης. Στο σημείο αυτό τοποθετώ τα θεμέλια υλικά του έργου και ζητώ από τους εκτελεστές να αυτοσχεδιάσουν με βάση αυτά.

Μέρος III

Το τρίτο μέρος είναι μια παραλλαγή του πρώτου. Εκείνο που διαφοροποιεί τα δύο αυτά μέρη είναι η παρουσία κίνησης και η προσπάθεια κατάλυσης της στατικότητας. Η σειρά με την τεχνική του Per Nørgård εμφανίζεται σταδιακά και κορυφώνεται με ένα *divisi* στα έγχορδα. Ταυτόχρονα χρησιμοποιείται και η τεχνική του κανόνα του ίδιου συνθέτη που είχε αναλυθεί προηγουμένως.



Η κατάληξη του μέρους αυτού αποτελεί μια κάπως ανάμνηση της εισαγωγής του πρώτου μέρους καθώς είναι έντονα και απότομα στατική. Για πρώτη φορά εδώ χρησιμοποιώ στα έγχορδα την τεχνική της Rebecca Saunders ως στοιχείο κλεισίματος.

The image displays a musical score for five staves. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure of each staff contains a whole note chord, with a *pp* (pianissimo) dynamic marking below it. A long, thin horizontal line extends from the first measure across the staff, ending with a small circle. The staves are arranged vertically, and the music is written in a standard musical notation style.

Βιβλιογραφία

- Allbright, D. (2004). *Modernism and Music* . Chicago : University of Chicago Press.
- Berkeley, G. (1993). *Τρεις διάλογοι μεταξύ Ύλα και Φιλόνοου* , . Θεσσαλονίκη : Βάνιας .
- Buja, M. (2016, January 3). Music and Art: Klee. *Interlude*.
- Buja, M. (2019, April 14). Musicians and Artists: Schoenberg and Kandinsky. *Interlude*.
- Deleuze, G. (2003). *The logic of sensation* . New York: Continuum .
- Dragu, M. (2019). *Avant-Garde Musicalized Pictures: Klee's Fugue in Red (1921) and Kandinsky's Small Worlds (1922) — The Intermedial Perspective*. Otaniemi : Aalto ARTS Books.
- Forney, J. M. (1996). *Η απόλαυση της μουσικής Εισαγωγή στην Ιστορία-Μορφολογία της Δυστικής Μουσικής*. Αθήνα : Fagotto books.
- Hanslick, E. (2003). *Για το ωραίο στη μουσική* . Αθήνα : Εξάντας .
- Kandinsky, W. (1981). *Για το πνευματικό στην τέχνη* . Αθήνα : Νεφέλη .
- Leibowitz, R. (2007). *Σενμπεργκ Η μεγάλη στροφή της σύγχρονης μουσικής*. Αθήνα: Πατάκη.
- Luciano, A. -M. (1987). *Γιάννης Χρήστου Έργο και προσωπικότητα ενός Έλληνα Συνθέτη της εποχής μας*. Αθήνα: Βιβλιοσυνεργατική.
- Michels, U. (Φεβρουάριος 2005). *Ατλας της Μουσικής* . Αθήνα : Νάκας .
- Nørgård, P. (1972). *Symphony no.3*. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen .
- Nørgård, P. (1975). *Inside a Symphony* . Copenhagen: Dansk Center for Musikudgivelse.
- Ponty, M. M. (1991). *Η αμφιβολία του Σεζάν*. Αθήνα: Νεφέλη .
- Ponty, M. M. (2016). *Φαινομενολογία της αντίληψης* . Αθήνα : Νήσος .
- Predota, G. (2014, November 15). Paul Klee: Fugue in Red. *Interlude*.
- Saunders, R. (2006). *Traces* . Frankfurt : C.F. Peters.
- Shores, C. (2010, March 18). Liquid Rhythm [70] Francis Bacon: Triptych, 1972. Deleuze on Bacon.
- Sylvester, D. (2016). *Η ωμότητα των πραγμάτων* . Αθήνα : Άγρα .
- Townsend, A. M. (2012, June 2). Scriabin and the Possible. *M.T.O. a journal of the society of music theory*(18).

- Verdi, R. (1968). Musical Influences on the Art of Paul Klee. *Art Institute of Chicago Museum Studies*(3), σσ. 81-107.
- Wolfman, U. R. (2016, November 13). Paul Klee — Painting and Music. *Interlude* .
- Αριστοτέλης. (1912). *Μικρά φυσικά*. Αθήνα: ΦΕΞΗ.
- Βελένη, Θ. (2011). *Εικαστικές τέχνες και μουσική (τέλη 19ου και 20ος αιώνας)/ Διδακτορική διατριβή*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιου Θεσσαλονίκης.
- Γκριφιθς, Π. (1993). *Μοντέρνα Μουσική* . Αθήνα : ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΣ.
- Καϊμάκης, Π. (2005). *Φιλοσοφία και μουσική, Η μουσική στους Πυθαγόρειους, τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη και τον Πλωτίνο*. Αθήνα : Μεταίχμιο .
- Καλλιτσούνακη, Κ. (χ.χ.). *MusiLibro*. Ανάκτηση από Επιλεγμένες εκπομπές από το Τρίτο Πρόγραμμα - ΕΡΑ. Έρευνα, παραγωγή, παρουσίαση: Κάτια Καλλιτσούνακη: <http://www.musilibro.com/index.php/el/2013-10-12-12-00-00/22-richard-wagner>
- Μουρίκη, Α. (2017). *Μουρίκη, Αλεξάνδρα: (Βιβλιοκρισία του:) Μωρίς Μερλώ-Ποντύ (Maurice Merleau-Ponty): Φαινομενολογία της αντίληψης (μετάφραση Κική Καψαμπέλη· Αθήνα: Νήσος, 2016)*. Ανάκτηση από Κριτικά Φιλοσοφικές Βιβλιοκρισίες : <http://www.philosophica.gr/critica/2017-02.html>
- Ρωμανού, Κ. (1997). Σαίνπεργκ και Καντίνσκυ: Αλληλεπιδράσεις. *Μουσικολογία*(9), σσ. 28-38.
- ΣΑΛΤΣΜΑΝ, Ε. (1983). *Εισαγωγή στη μουσική του 20ού αιώνα*. Αθήνα: Νεφέλη .



Study for a triptych

Score

Διπλωματική Εργασία Ι
Αλέξανδρος Χατζητιμοθέου

Υπεύθυνος καθηγητής: Ιωσήφ Παπαδάτος

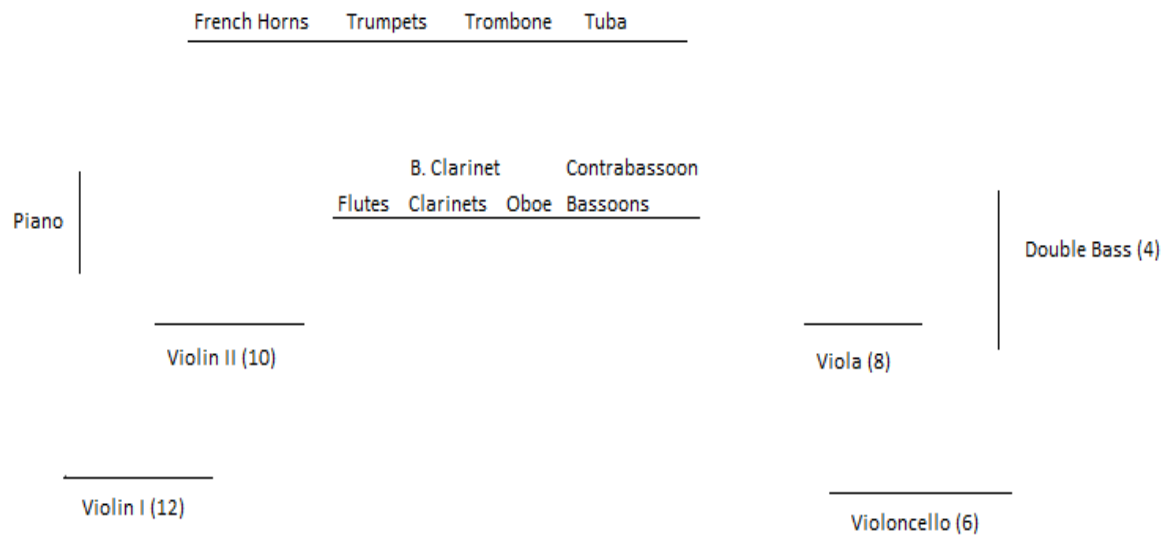
A.M. M2015008

Κέρκυρα 2022

General:

Percussion L

Percussion R



Instrumentation:

Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, Double bass. (12, 10, 8, 6, 4)

Flute, Oboe, Clarinet Bb, Bass Clarinet, Bassoon, Contrabassoon. (2, 2, 2, 1, 2, 1)

Horn F, Trumpet C, Trombone, Tuba. (4, 2, 2, 1)

Percussion Left. (2)

Percussion Right. (2)

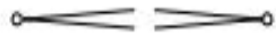
Grand Piano. (1)

Duration:

ca. 7 min. (pauses may be varied regardless the room acoustics)

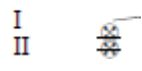
Explanation of sighs:

General:

 : From nothing to nothing.

In muted situation: No sound.

Strings:

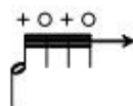
 : behind the bridge in the given string. (smooth bow).

 : extremely near the bridge.

 : glissando.

 : the highest note that you can play.

Brass Section:

 : Regular rhythmic open/close trill with wawa mute.

Piano:

 : inside the piano

 : let ring.

Percussion L:

Timpani and Bass Drum.

Percussion R:

2 Large gongs, 1 snare drum and Wood blocks.

High
Middle
Low

 : Use this to identify the correct pitch for the Woodblocks.

 : heavy beater.

 : soft mallets.

 : wood mallets.

Study for a triptych

Francis Bacon

Score in C

Score in C

Tempo: ♩ = 42

Flute 1-2: *div.* *pp* *non legato* *p* *f*

Oboe 1-2: *div.* *pp* *non legato* *mp* *mp*

Clarinet in B 1-2: *div.* *pp* *non legato* *f* *p*

Bass Clarinet: *div.* *pp* *non legato* *f* *p*

Bassoon 1-2: *div.* *pp* *non legato* *mp* *mp*

Contrabassoon: *div.* *pp* *non legato* *p* *f*

Horn in F 1-2: *pp* *div.* *s* *pp* *non div.* *simile*

Horn in F 3-4: *pp* *div.* *s* *pp* *non div.* *simile*

Trumpet in C 1-2: *pp* *pp* *pp*

Trombone 1-2: *pp*

Tuba: *pp*

Timpani: *pp* *pp*

2 Gongs: *pp*

Snare Drum: *pp* *pp* *W.b.* *p*

Bass Drum: *pp* *f* *f* *pp*

Piano: *in palm* *pp*

Violin I: *pp*

Violin II: *pp*

Viola: *pp*

Cello: *div.* *p* *Sul E* *Ord.* *pp*

Contrabass: *div.* *S.T.* *pp* *mf* *p*

Study for a triptych

2

Fl. *div.* *f* *non div. non legato* *p* *f*

Ob. *div.* *f* *non div. non legato* *mp* *mp*

B. Cl. *div.* *f* *non div. non legato* *f* *p*

B. Cl. *non legato* *f* *p*

Bsn. *div.* *f* *non div. non legato* *mp* *mp*

C. Bn. *non legato* *p* *f*

Hn. *div.* *pp* *non div. simile*

Hn. *div.* *pp* *non div. simile*

C Tpt. *div.* *pp* *non div. simile*

Tbn. *div.* *pp* *non div. simile*

Tuba *div.* *pp* *non div. simile*

Timp. *f* *ped. gliss. low - mid*

Gngs. *7/16* *5/4* *4/4* *3/4* *7/8* *4/4*

S.D. *7/16* *5/4* *4/4* *3/4* *7/8* *4/4*

BD. *7/16* *5/4* *4/4* *3/4* *7/8* *4/4*

Pno. *in nails* *f*

Vln. I *non div.* *pp sempre* *fp* *f*

Vln. II *non div.* *pp sempre* *fp* *f*

Vla. *non div.* *pp sempre* *fp* *f*

Vc. *non div.* *p*

Cb. *div.* *mf*

accelerando poco a poco.....

The musical score is for a large orchestra and includes parts for the following instruments:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- B♭ Cl. (B-flat Clarinet)
- B. Cl. (Bass Clarinet)
- Bsn. (Bassoon)
- C. Bn. (Contrabass)
- Hn. (Horn)
- C Tpt. (C Trumpet)
- Tbn. (Trombone)
- Tuba
- Timp. (Timpani)
- Gngs. (Gong)
- S.D. (Snare Drum)
- BD (Bass Drum)
- Pno. (Piano)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabass)

The score is in 4/4 time and features various dynamics, articulations, and performance instructions. Key markings include:

- Fl.:** *f*, *div.*, *p*
- Ob.:** *f*, *div.*, *mp*
- B♭ Cl.:** *f*, *f*, *p*
- B. Cl.:** *f*, *fp*, *fp*
- Bsn.:** *f*, *fp*, *fp*
- C. Bn.:** *f*, *fp*, *fp*
- Hn.:** *fp*, *5*
- C Tpt.:** *fp*, *5*
- Tbn.:** *fp*, *5*
- Tuba:** *fp*, *5*
- Timp.:** *p*, *p*
- Gngs.:** *pp*, *p*
- S.D.:** *f*
- BD:** *f*
- Pno.:** *f*
- Vln. I:** *div. a 6*, *p*, *non div.*
- Vln. II:** *div. a 6*, *p*, *non div.*
- Vla.:** *div. a 5*, *p*, *non div.*, *mf*, *sub. p*
- Vc.:** *p*
- Cb.:** *non div.*, *mf*, *f*, *p*

Study for a triptych

4

(acc.).....

This musical score is for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, strings, and piano. The score is divided into four measures, each with a unique time signature: 4/4, 3/4, 5/8, and 7/8. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *fp* (fortissimo), and *sub p* (sub-piano). It also features articulation marks like accents (*acc.*) and slurs, as well as performance instructions like *tr* (trills) and *s* (sustained). The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), B♭ Cl. (B-flat Clarinet), B. Cl. (Bass Clarinet), Bsn. (Bassoon), C. Bn. (Contrabassoon), Hn. (Horn), C. Tpt. (Cornet), Tbn. (Tenor Trombone), Tuba, Timp. (Timpani), Gngs. (Gongs), S.D. (Snare Drum), BD (Bass Drum), Pno. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The score is written for a full orchestra with a variety of instruments, including woodwinds, brass, percussion, strings, and piano.

Fl. *2/* *a tempo* *div.* *pp*

Ob. *div.* *fp*

B♭ Cl. *div.* *pp*

B. Cl. *fp*

Bsn. *div.* *pp*

C. Bn. *fp*

Hn. *2/* *p* *f* *pp*

Hn. *p* *f* *fp*

C Tpt. *f* *fp*

Tbn. *f* *fp*

Tuba *f* *pp*

Timp. *2/*

Gngs. *2/*

S.D. *2/*

BD. *2/*

Pno. *2/* *8*

Vln. I *2/* *a tempo*

Vln. II *col legno* *p* *f* *ord.*

Vla. *col legno* *p* *f* *ord.*

Vc. *tr* *col legno* *p* *f* *ord.*

Cb. *div.*

6

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony orchestra. The score is written for multiple instruments, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (C. Bn.), Horn (Hn.), Violin (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The music is in 7/16 time, with a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into measures, with some measures containing rests and others containing notes. Dynamic markings such as 'fp' (fortissimo piano) and 'f' (fortissimo) are used throughout. The score also includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks. The page is numbered '24' in the top left corner.

Study for a triptych

7

Fl. *div.* *f* *sempre*

Ob. *f* *sempre*

B♭ Cl. *f* *sempre*

B. Cl. *f* *sempre*

Bsn. *f* *sempre*

C. Bn. *f* *sempre*

Hn. *f* *sempre*

Hn. *f* *sempre*

Pno. *ff*

Vln. I *f* *sempre*

Vln. I *f* *sempre*

Vln. I *f* *sempre*

Vln. II *pp* *f*

Vln. II *pp* *f*

Vln. II *pp* *f*

Vla. *pp* *f*

Vla. *pp* *f*

Vla. *pp* *f*

Study for a triptych

8

$\text{♩} = 65$

This page of the musical score contains the following instruments and parts:

- Fl. (Flute):** Measures 33-36, featuring eighth notes and triplets.
- Ob. (Oboe):** Measures 33-36, featuring eighth notes and triplets.
- B♭ Cl. (B-flat Clarinet):** Measures 33-36, featuring eighth notes and triplets.
- B. Cl. (Bass Clarinet):** Measures 33-36, featuring eighth notes and triplets.
- Bsn. (Bassoon):** Measures 33-36, featuring eighth notes and triplets.
- C. Bn. (Contrabassoon):** Measures 33-36, featuring eighth notes and triplets.
- Hn. (Horn):** Measures 33-36, featuring eighth notes and triplets. Includes the instruction "non div." (non-divisi).
- C Tpt. (C Trumpet):** Measures 33-36, featuring eighth notes and triplets.
- Tbn. (Trombone):** Measures 33-36, featuring eighth notes and triplets.
- Tuba:** Measures 33-36, featuring eighth notes and triplets.
- Timp. (Timpani):** Measures 33-36, featuring eighth notes and triplets.
- Gngs. (Gongs):** Measures 33-36, featuring eighth notes and triplets.
- S.D. (Snare Drum):** Measures 33-36, featuring eighth notes and triplets.
- BD. (Bass Drum):** Measures 33-36, featuring eighth notes and triplets.
- Pno. (Piano):** Measures 33-36, featuring eighth notes and triplets. Includes the instruction "ff" (fortissimo).
- Vln. I (Violin I):** Measures 33-36, featuring eighth notes and triplets.
- Vln. II (Violin II):** Measures 33-36, featuring eighth notes and triplets. Includes the instruction "p" (piano).
- Vln. II (Violin II):** Measures 33-36, featuring eighth notes and triplets.
- Vln. II (Violin II):** Measures 33-36, featuring eighth notes and triplets.
- Vla. (Viola):** Measures 33-36, featuring eighth notes and triplets.
- Vc. (Cello):** Measures 33-36, featuring eighth notes and triplets. Includes the instruction "p" (piano).
- Cb. (Double Bass):** Measures 33-36, featuring eighth notes and triplets. Includes the instruction "p" (piano).

Study for a triptych

This page of the musical score is for a symphony, featuring a variety of instruments. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), B♭ Cl. (B-flat Clarinet), B. Cl. (Bass Clarinet), Bsn. (Bassoon), C. Bn. (Contrabassoon), Hn. (Horn), Hn. (Horn), C Tpt. (C Trumpet), Tbn. (Trombone), Tuba, Timp. (Timpani), Gngs. (Gong), S.D. (Snare Drum), BD (Bass Drum), Pno. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Double Bass). The score is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *non div.* (non diviso). The page number 37 is visible in the top left corner.

Study for a triptych

10

in muted situation

fp

p

f *sub. p*

Ob.

in muted situation

fp

p

f *sub. p*

B♭ Cl.

in muted situation

fp

p

f *sub. p*

B. Cl.

in muted situation

p *f* *sub. p*

f *sub. p*

Bsn.

in muted situation

p *f* *sub. p*

f *sub. p*

C. Bn.

in muted situation

p *f* *sub. p*

f *sub. p*

Hn.

in muted situation

fp

p

f *sub. p*

Hn.

in muted situation

fp

p

f *sub. p*

C Tpt.

in muted situation

p *f* *sub. p*

f *sub. p*

Tbn.

in muted situation

p *f* *sub. p*

f *sub. p*

Tuba

p *f* *sub. p*

f *sub. p*

Timp.

p

f *sub. p*

Gngs.

f *p*

S.D.

f *p* *ff*

BD

f *p* *ff*

Pno.

ff

ff

in muted situation

fp

p

f *sub. p*

Vln. I

in muted situation

fp

p

f *sub. p*

Vln. II

in muted situation

fp

p

f *sub. p*

Vla.

in muted situation

fp

p

f *sub. p*

Vc.

in muted situation

fp

p

f *sub. p*

Cb.

in muted situation

fp

p

f *sub. p*

Study for a triptych

11

Fl. *f* *sub p* *f* *sub p* *f* *p* *sub f*

Ob. *p* *f* *sub p* *f* *f* *p* *sub f*

B♭ Cl. *f* *sub p* *f* *sub p* *f* *p* *sub f*

B. Cl. *f* *sub p* *f* *sub p* *f* *p* *f* *sub p*

Bsn. *f* *sub p* *f* *sub p* *f* *p* *f* *sub p*

C. Bn. *f* *sub p* *f* *sub p* *f* *p* *f* *sub p*

Hn. *f* *sub p* *f* *sub p* *f* *p* *sub f*

Hn. *f* *sub p* *f* *sub p* *f* *p* *sub f*

C Tpt. *f* *sub p* *f* *sub p* *f* *p* *sub f*

Tbn. *f* *sub p* *f* *sub p* *f* *p* *f* *sub p*

Tuba *f* *sub p* *f* *sub p* *f* *p* *f* *sub p*

Timp. *p* *f*

Gngs. *p*

S.D. *f*

BD *p*

Pno. *f* *sf*

Vln. I *f* *sub p* *f* *sub p* *f* *f* *p* *f*

Vln. II *f* *sub p* *f* *sub p* *f* *f* *p* *f*

Vla. *p* *f* *sub p* *f* *f* *p* *f*

Vc. *f* *sub p* *f* *sub p* *f* *f* *p* *f*

Cb. *f* *sub p* *f* *sub p* *f* *f* *p* *f*

Study for a triptych

12

Fl. *p f* *f* *p* Ord.

Ob. *p f* *p* Ord.

B♭ Cl. *p f* *f* *p* Ord.

B. Cl. *f sub. p* *f sub. p* *f sub. p* *f* Ord.

Bsn. *f sub. p* *f sub. p* *f sub. p* *f* Ord.

C. Bn. *f sub. p* *f sub. p* *f sub. p* *f* Ord.

Hn. *p f* *f* *p*

Hn. *p f* *p*

C Tpt. *p f* *f* *p*

Tbn. *f sub. p* *f sub. p* *f sub. p* *f*

Tuba *f sub. p* *f sub. p* *f sub. p* *f*

Timp.

Gngs.

S.D.

BD

Pno. *p* 3 6 6

Vln. I *p f* *p f* *p*

Vln. II *p f* *p*

Vla. *p f* *p f* *p*

Vc. *p f* *p*

Cb. *p f* *f* *p*

Study for a triptych

[illegible]

Study for a triptych

14

[illegible]

15

99

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

B. Cl.

Bsn.

C. Bn.

Hn.

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Tuba

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

div.

p

f

dim.

Study for a triptych

16

rallentando

66

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

B. Cl.

Bsn.

C. Bn.

Hr.

p

Hr.

p

C Tpt.

Tbn.

p

Tuba

p

rallentando

66

Vln. I

f

dim.

Vln. II

f

dim.

Vla.

dim.

Vc.

dim.

p

Cb.

dim.

Study for a triptych

18

[illegible]

Study for a triptych

19

$\text{♩} = \text{Freely}$ 60"

improv. 10" in muted situation

Fl. *ff*

Ob. *ff*

B. Cl. *ff*

B. Cl. *ff*

Bsn. *ff*

C. Bn. *ff*

Hn. *ff*

Hn. *ff*

C. Tpt. *ff*

Tbn. *ff*

Tuba *ff*

Timp. *pp*

Gngs. *ff*

S.D. *p* 5 *f*

BD *f*

$\text{♩} = \text{Freely}$

Vln. I *pp* div. a 6 *f*

Vln. II *pp* div. a 5 *f*

Vla. div. a 4 *f*

Vc. div. a 3 *f*

Study for a triptych

20

73 $\text{♩} = 42$

Fl. *div.* *pp* *non div. non legato* *p*

Ob. *div.* *pp* *non div. non legato* *mp*

B♭ Cl. *div.* *pp* *non div. non legato*

B. Cl. *pp* *non legato*

Bsn. *div.* *pp* *non div. non legato*

C. Bn. *pp* *non legato* *p*

Hn. *pizz.* *f* *p* *f*

Hn. *f* *p* *f*

C Tpt. *f* *p* *f*

Tbn. *f* *p* *f*

Tuba *f* *p* *f*

Timp. *f* *f*

Gngs. *pp*

S.D. *pp*

BD. *pp*

Pno. *in palm* *pp*

Vln. I *pizz.* *f* *ord.* *I* *II* *pp*

Vln. II *f* *ord.* *I* *II* *pp*

Vla. *ord.* *I* *II* *pp*

Vc. *div.* *p* *mf*

Cb. *div.* *S.T.* *Sul E* *Ord.* *mf*

Study for a triptych

21

Fl. *f* *mp* *f* *p* *f*

Ob. *mp* *f* *p* *f*

B♭ Cl. *f* *p* *f* *p* *f*

B. Cl. *f* *p* *f* *p* *f*

Bsn. *mp* *mp* *f* *f*

C. Bn. *f* *f*

Hn. *pp* *pp sempre* *div.* *non div.* *simile*

Hn. *pp* *pp sempre* *div.* *non div.* *simile*

C Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Gngs.

S.D.

BD *f*

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Study for a triptych

22

79

Fl. *non legato* *p*

Ob. *non legato* *mp*

B♭ Cl. *non legato*

B. Cl. *non legato*

Bsn. *non legato*

C. Bn. *non legato* *p*

Hn. *div.* *s* *non div.* *simile* *pp*

Hn. *div.* *s* *non div.* *simile* *pp*

C Tpt. *div.* *s* *non div.* *simile* *pp*

Tbn. *div.* *s* *non div.* *simile* *pp*

Tuba *div.* *s* *non div.* *simile* *pp*

Timp. *ped. gliss. low - mid*

Gngs.

S.D.

BD

79 8

Pno.

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

Vc. *p* *f*

Cb. *f*

Study for a triptych

23

82 16 7 4

Fl. *f* *p*

Ob. *mp* *p* *f*

B♭ Cl. *f* *p* *p* *f*

B. Cl. *f* *p* *p* *f*

Bsn. *mp* *mp* *f*

C. Bn. *f* *f*

Hn. *p* *f* *p* *f*

Hn. *p* *f* *p* *f*

C Tpt. *p* *f* *p* *f*

Tbn. *p* *f* *p* *f*

Tuba *f* *f*

Timp. *f*

Gnsgs.

S.D.

BD

Pno. *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Study for a triptych

24

85

Fl. *f* *p*

Ob. *p*

B♭ Cl. *p*

B. Cl.

Bsn.

C. Bn.

85

Hn. *f*

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Tuba

Vln. I *f* *p*

Vln. I *f* *p*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vla. *f* *p*

Study for a triptych

25

87

Fl. *f* *pp* *div.*

Ob. *f* *fp* *pp* *div.*

B♭ Cl. *f* *pp* *div.*

B. Cl. *fp*

Bsn. *pp* *div.*

C. Bn. *fp*

Hn. *pp*

Hn. *fp*

C Tpt. *fp*

Tbn. *fp*

Tuba *pp*

Timp. *pp*

Gngs.

S.D.

BD

Pno. *f*

Vln. I *pp* *I* *II*

Vln. II *pp* *I* *II*

Vla. *pp* *I* *II*

Vc. *pp* *I*

Cb. *pp* *I*



Study for a triptych

Parts

Διπλωματική Εργασία Ι
Αλέξανδρος Χατζητιμοθέου

Υπεύθυνος καθηγητής: Ιωσήφ Παπαδάτος

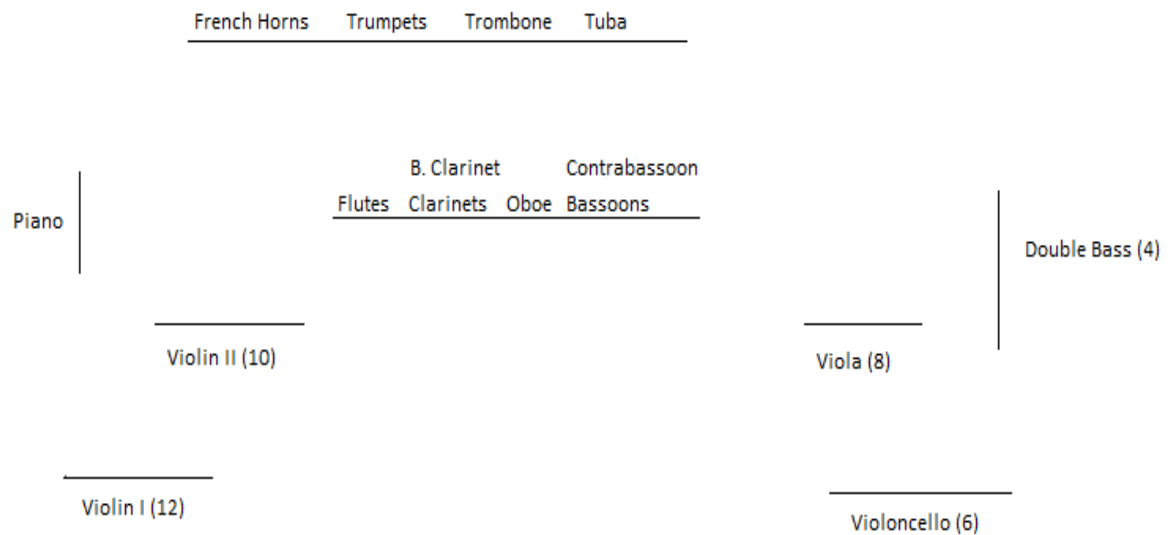
A.M. : M2015008

Κέρκυρα 2022

General:

Percussion L

Percussion R



Instrumentation:

Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, Double bass. (12, 10, 8, 6, 4)

Flute, Oboe, Clarinet Bb, Bass Clarinet, Bassoon, Contrabassoon. (2, 2, 2, 1, 2, 1)

Horn F, Trumpet C, Trombone, Tuba. (4, 2, 2, 1)

Percussion Left. (2)

Percussion Right. (2)

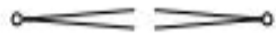
Grand Piano. (1)

Duration:

ca. 7 min. (pauses may be varied regardless the room acoustics)

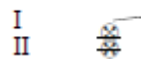
Explanation of sighs:

General:

 : From nothing to nothing.

In muted situation: No sound.

Strings:

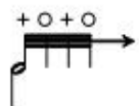
 : behind the bridge in the given string. (smooth bow).

 : extremely near the bridge.

 : glissando.

 : the highest note that you can play.

Brass Section:

 : Regular rhythmic open/close trill with wawa mute.

Piano:

 : inside the piano

 : let ring.

Percussion L:

Timpani and Bass Drum.

Percussion R:

2 Large gongs, 1 snare drum and Wood blocks.

High
Middle
Low

 : Use this to identify the correct pitch for the Woodblocks.

 : heavy beater.

 : soft mallets.

 : wood mallets.

Study for a triptych

FLUTES

Alexandros Hadjitimotheou

♩=42

div. *pp*

non legato non div. *p*

5 *f* *f* *div.*

8 *non legato non div.* *p*

11 *f* *f* *div.* *accelerando poco a poco.....* *div.* *p*

16 *f* *p* *p* *f* *f*

20 *f* *div.*

Study for a triptych

2

a tempo

23 *pp* *fp* *fp* *f*_{sempre} *accelerando*

31 *p* *f* $\text{♩} = 65$

37 *f* *p* *f* *fp* *In muted situation*

42 *p* *f* *sub. p* *f* *sub. p* *f* *sub. p*

46 *f* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

50 *p* *Ord.* *p* *f* $\text{♩} = 50$ *mf*

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It consists of six systems of music, each with a measure number at the beginning. The notation includes various time signatures (7/4, 2/4, 3/4, 4/4, 3/4), dynamic markings (pp, fp, f, p, mf, sub. p, Ord.), and articulation (accents, slurs, ties). The score is divided into sections by time signature changes and includes tempo markings like 'a tempo' and 'accelerando'. There are also performance instructions like 'In muted situation' and 'Ord.' (Ordinary). The piece ends with a final measure in 3/4 time.

55

mf 3 6 6

59

div. *p*

64

rallentando 5

♩ = Freely 60"

72

improv 10" in muted situation *ff*

73

div. *pp* *p* *f*

non legato non div.

78

div. *f* *p* *f* *non legato p*

Study for a triptych

4

82

f *p* *f* *p* *f*

88 div.

pp

Study for a triptych

OBOES

Alexandros Hadjitimotheou

♩=42

div.



6 div.

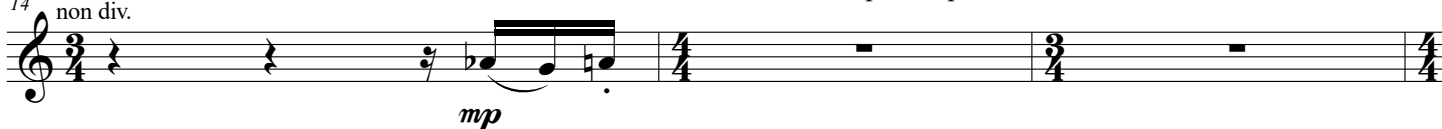


10



14 non div.

accelerando poco a poco.....



17



20



Study for a triptych

2

a tempo *accelerando*

23 *fp* *fp* *fp* *f*_{sempre}

31 $\text{♩} = 65$ *p* *f*

37 *f* *p* *f*

42 *In muted situation* *fp* *p* *f* *sub. p*

46 *f* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

50 $\text{♩} = 50$ Ord. *mf*

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It consists of six systems of music. The first system (measures 23-30) starts with a 7/4 time signature, followed by a 16-measure rest, then a 2/4 time signature and continues. It features a half note with a fermata, a dotted half note with a fermata, and several eighth and quarter notes. Dynamics include *fp* and *f*_{sempre}. The second system (measures 31-36) begins with a tempo marking of 65 beats per minute (quarter note). It contains eighth and quarter notes, some beamed together, and triplets. Dynamics range from *p* to *f*. The third system (measures 37-41) is in 3/4 time, featuring triplet eighth notes and quarter notes. Dynamics include *f*, *p*, and *f*. The fourth system (measures 42-45) starts with the instruction 'In muted situation' and is in 3/8 time. It contains eighth and quarter notes with various dynamics like *fp*, *p*, *f*, and *sub. p*. The fifth system (measures 46-49) is in 3/4 time, featuring eighth and quarter notes with dynamics *f*, *p*, and *f*. The sixth system (measures 50-53) starts with a tempo marking of 50 beats per minute (quarter note) and includes the instruction 'Ord.' (Ordinary). It contains eighth and quarter notes, some beamed together, and triplets. Dynamics include *mf*.

55 *div.*

mf 3 3 3 6 6

60"

59 *p* *rallentando* 6

p *rallentando* 6

72 *improv* 15" *in muted situation*

ff

73 *div.* $\text{♩} = 42$ *non div.* *non legato* *mp* *mp*

pp *mp* *mp*

78 *div.* *non div.* *non div.* *non legato* *f* *p* *f* *mp*

f *p* *f* *mp*

82 *mp* *p* *f*

mp *p* *f*

85 *p* *f* *div.* *fp*

p *f* *fp*

Study for a triptych

CLARINETS Bb

Alexandros Hadjitimotheou

1. Allegretto

$\text{♩} = 42$

div. *pp* *f* *p* *non div. non legato*

6 div. *f* *non div. non legato*

10 *f* *p* *div.* *f*

13 *accelerando poco a poco.....* *div.* *f* *p*

17 *f*

20 *f* *div.*

Study for a triptych

2

a tempo

23 σ *pp*

non div. *fp* div. *fp* *fp* *accelerando*

$\bullet = 65$

31 *f* *sempre*

37 *f* *p* *f* In muted situation 3

42 *fp* *p* *f* *sub. p* *f* *sub. p*

46 *f* *f* *p* *f* *p* *f* *f*

$\bullet = 50$

50 *p* Ord. *mf* 3 3

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins at measure 23 with a whole note rest, marked 'a tempo' and 'pp'. The time signature changes to 7/16. At measure 31, the tempo is 'sempre' and the dynamics are 'f'. The time signature changes to 3/4. At measure 37, there are triplets of eighth notes, with dynamics 'f', 'p', and 'f'. The time signature changes to 2/4. At measure 42, there are sixteenth-note passages with dynamics 'fp', 'p', 'f', 'sub. p', and 'f'. The time signature changes to 3/8. At measure 46, there are further sixteenth-note passages with dynamics 'f', 'f', 'p', 'f', 'p', 'f', and 'f'. The time signature changes to 2/4. At measure 50, there is a triplet of eighth notes marked 'mf', with a tempo marking of 50. The time signature changes to 3/4. The score includes various dynamic markings (pp, fp, f, p, mf, sub. p) and articulation (accents, slurs, triplets). The tempo markings are 'a tempo', 'sempre', and 'accelerando'. The time signatures are 7/16, 3/4, 3/8, 2/4, and 3/4.

55

mf

59

div.

p

rallentando

5

4

3

4

Freely

72

improv

60"

22"

in muted situation

ff

73

div. $\text{♩} = 42$

pp

non div. non legato

f

p

16

78

div.

non div.

f

p

f

non legato

16

4

3

8

82

f

p

p

f

16

4

85

p

f

div.

pp

16

7

16

Study for a triptych

CLARINETS Bb

Alexandros Hadjitimotheou

$\text{♩} = 42$

div. *pp* non div. non legato *f* *p*

6 div. *f* non div. non legato

10 *f* *p* div. *f*

accelerando poco a poco.....

13 div. *f* *p*

17 *f* *f*

20 *f* div.

Study for a triptych

2

a tempo

23 σ *pp*

non div. *fp* div. *fp* *fp* *accelerando*

$\bullet = 65$

31 *f* *sempre*

37 *f* *p* *f* In muted situation 3

42 *fp* *p* *f* *sub. p* *f* *sub. p*

46 *f* *f* *p* *f* *p* *f* *f*

$\bullet = 50$

50 *p* Ord. *mf* 3 3

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins at measure 23 with a whole note rest, marked 'a tempo' and 'pp'. The key signature has one sharp (F#). The time signature changes from 7/4 to 16/4 at measure 24, then to 2/4 at measure 25. Measures 25-27 are marked 'non div.' and 'fp'. Measures 28-30 are marked 'div.' and 'fp'. The tempo changes to 'accelerando' at measure 31. Measure 31 is marked 'f' and 'sempre'. The tempo marking '♩ = 65' appears above measure 31. The time signature changes to 3/4 at measure 31. Measures 37-41 are marked 'f', 'p', 'f', 'p', 'f' respectively, with triplets indicated by a '3' over the notes. A bracket above measures 37-41 is labeled 'In muted situation 3'. Measure 42 is marked 'fp'. Measures 43-45 are marked 'p', 'f', 'sub. p' respectively. Measure 46 is marked 'f'. Measures 47-50 are marked 'p', 'f', 'p', 'f' respectively. The tempo changes to '♩ = 50' at measure 50. Measure 50 is marked 'p'. Measure 51 is marked 'mf' and 'Ord.'. Measures 52-54 are marked 'mf' and '3' (triplet). The time signature changes to 4/4 at measure 52, then to 3/4 at measure 53, and back to 4/4 at measure 54.

55

mf

59

p

rallentando

72

ff

60"

22"

in muted situation

73

pp

f

p

non div. non legato

78

f

p

f

non div.

82

f

p

f

85

p

f

pp

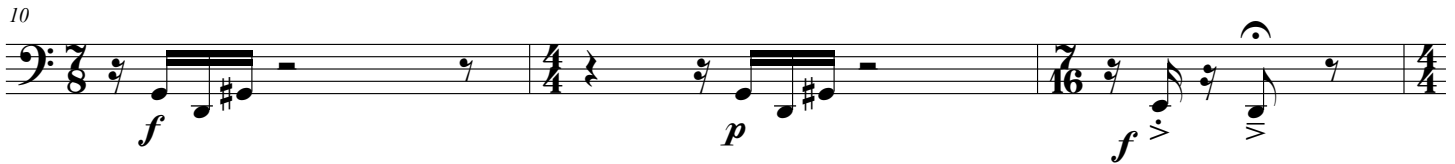
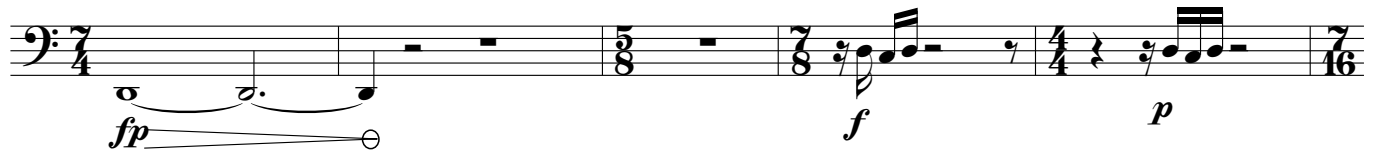
div.

Study for a triptych

BASS CLARINET

Alexandros Hadjitimotheou

♩=42



accelerando poco a poco.....



Study for a triptych

2

23 *a tempo* *accelerando*

fp *fp* *fp* *fp*

31 $\text{♩} = 65$

f sempre

37 *In muted situation*

f *p* *f*

42

p *f* *sub. p* *f* *sub. p* *f* *sub. p*

46

f *p* *f* *sub. p* *f* *sub. p* *f* *sub. p*

50 $\text{♩} = 50$

f *sub. p* *f* *Ord.* *p* *f*

55

mf

59

mf

rallentando

♩ = Freely

60"

72

improv

33"

in muted situation

ff

♩ = 42

73

pp

f

p

78

f

p

f

82

f

p

84

p

f

fp

Study for a triptych

BASSOONS

Alexandros Hadjitimotheou

$\text{♩} = 42$

div. *pp* non div. *non legato* *mp* *mp*

6 div. *f* non div. *non legato*

10 *mp* *mp* div. *f*

accelerando poco a poco.....

13 *fp* *fp*

17 *fp* *fp* *f*

20 *f* div.

The musical score is written for two bassoon parts. It begins with a tempo marking of quarter note = 42. The first system (measures 1-5) starts with a whole note rest in 7/4 time, marked *pp* and *div.*, followed by eighth notes in 8/8 time marked *non div. non legato* and *mp*, and then sixteenth notes in 4/4 time marked *mp*. The second system (measures 6-10) features sixteenth notes in 7/16 time marked *f* and *div.*, followed by rests in 2/4, 4/4, and 3/4 times, and a final eighth note in 7/8 time marked *non div. non legato*. The third system (measures 11-15) continues with sixteenth notes in 7/8 time marked *mp*, eighth notes in 4/4 time marked *mp*, and sixteenth notes in 7/16 time marked *div.* and *f*. A section marked 'accelerando poco a poco' follows. The fourth system (measures 16-19) contains half notes in 4/4 time marked *fp*, and half notes in 3/4, 4/4, and 3/4 times, also marked *fp*. The fifth system (measures 20-23) starts with eighth notes in 4/4 time marked *fp*, followed by a half note in 3/4 time, eighth notes in 3/8 time marked *fp*, and a quarter note in 7/8 time marked *f*. The final system (measures 24-26) begins with eighth notes in 7/8 time marked *f*, followed by a half note in 3/8 time, eighth notes in 2/4 time, and a final eighth note in 7/4 time marked *div.*

Study for a triptych

2

a tempo

23 *pp* *fp* *fp* *fp* *accelerando*

31 *f* *sempre* $\text{♩} = 65$

37 *f* *p* *f* *In muted situation* *3*

42 *p* *f* *sub. p* *f* *sub. p* *f* *sub. p* *f* *sub. p* *f*

47 *p* *f* *sub. p* *f* *sub. p* *f* *sub. p* *f* *sub. p* *f*

52 $\text{♩} = 50$ *Ord.* *mf* *3* *3* *3* *3*

56 *3* *3* *3* *6* *div.*

The musical score is written for a single melodic line on a bass staff. It consists of several systems of music, each with specific tempo, dynamics, and articulation markings. The score includes various time signatures (7/4, 16/16, 2/4, 3/4, 5/8, 4/4) and complex rhythmic patterns, including triplets and sextuplets. The dynamics range from pianissimo (pp) to fortissimo (ff), with many passages marked with crescendos and decrescendos. The score is divided into sections by measure numbers (23, 31, 37, 42, 47, 52, 56) and includes performance instructions such as 'a tempo', 'accelerando', 'non div.', 'div.', 'In muted situation', and 'Ord.'. The final section ends with a 'div.' marking, indicating a divisi or multiple endings.

59

p

64

rallentando

5

4

3

♩ = Freely

60"

45"

in muted situation

72

improv

ff

73

♩ = 42

div.

non div.
non legato

pp

mp

4

77

div.

non div.

mp

f

f

4

7

16

4

4

3

81

non legato

mp

mp

4

7

4

16

88



pp

Study for a triptych

CONTRABASSOON

Alexandros Hadjitimotheou

♩=42

[illegible]

6

10

10

The first system of the musical score for 'The Little Boat' is written in bass clef. It begins with a 7/8 time signature, followed by a 4/4 time signature, then a 7/16 time signature, and ends with a 4/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest. In the 4/4 section, there is a half rest. The 7/16 section begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The final 4/4 section starts with a quarter note D4, followed by a quarter note C4, a quarter note B3, and a half note A3. The piece concludes with a final whole note A3.

accelerando poco a poco.....

13

19

[illegible]

2

accelerando

The first system of the musical score is written in bass clef with a 7/4 time signature. It begins with a half note G2, followed by a dotted half note G2. A fermata is placed over the first G2, and a *fp* (fortissimo piano) dynamic marking is positioned below it. The time signature changes to 7/16, followed by a whole rest. The time signature then changes to 2/4. The melody continues with a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter rest, a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter rest, a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter rest, a quarter note G2, and finally a whole rest. The *fp* dynamic marking is repeated below the first, third, and fifth measures of the 2/4 section.

[illegible][illegible]

50

sub. *p* *f*

And.

4/4

3 3

p *f*

55 *mf*

59 *mf* rallentando

♩ = Freely

72 *improv* 60" *ff*

73 *pp* *p* *f*

78 *f* *f* *p*

82 *f* *f*

85 *fp*

Study for a triptych

HORNS 3-4

Alexandros Hadjitimotheou

$\text{♩} = 42$

Measures 1-16: Horn 3-4 part. Includes dynamics *pp*, *ppsempre*, and *f*. Performance instructions include *div.*, *non div.*, and *simile*. Fingering number 5 is indicated. The piece concludes with *accelerando poco a poco*.

Measures 17-24: Horn 3-4 part. Includes dynamics *f* and *p*. Performance instructions include *div.*, *non div.*, and *simile*. Fingering number 5 is indicated. The piece concludes with *accelerando poco a poco*.

22 *a tempo* *accelerando*

f *pp* *fp* *fp* *f* *sempre*

31 $\text{♩} = 65$ *non div.*

f *f* *f* *f* *f* *f*

37 *In muted situation*

f *p* *f* *f* *fp*

42

p *f* *sub. p* *f* *sub. p*

46

f *f* *p* *f* *p* *f*

50 $\text{♩} = 50$

Ord. 7

p *p* sempre

62

3 3 3 6 6

66 rallentando

p

$\text{♩} = \text{Freely}$

60"

72 improv 15" in muted situation

ff

73 $\text{♩} = 42$ pizz.

f *f* *p* *f*

87

16

4

pp

4

16

Study for a triptych

HORNS 3-4

Alexandros Hadjitimotheou

$\text{♩} = 42$

5
+ ° + ° +
pp
ppsempre
div. non div. simile

6
5
+ ° + ° +
pp
div. non div. simile

10

accelerando poco a poco.....

13
5
fp

19
5
fp *fp* *p* *f*

Study for a triptych

2

23 *a tempo* *fp* *div.* *fp* *fp* *f sempre* *accelerando*

$\text{♩} = 65$

31

37 *f* *p* *f* **In muted situation** **3**

42 *fp* *p* *f* *sub. p* *f* *sub. p*

46 *f* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

50

♩ = 50

Ord.

7

60

p

64

rallentando

p

68

♩ = Freely

60"

72

improv

15"

in muted situation

ff

73 $\text{♩} = 42$

f *f* *p* *f*

76 5 *pp* *sempre* *div.* *non div.* *simile*

78 5 *pp* *div.* *non div.*

81 *simile* *p* *f* *p* *f*

85 *fp*

Study for a triptych

TRUMPETS C

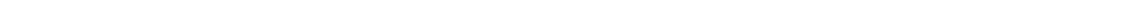
Alexandros Hadjitimotheou

♩=42

10

accelerando poco a poco.....

10



Example 10: A single staff with a treble clef and a series of rests. The time signatures are 7/8, 4/4, 7/16, 4/4, 3/4, 4/4, and 3/4.

20

p *f*

a tempo

37

f *p* *f*

In muted situation

3

52

$\text{♩} = 50$

p

f

7

63

rallentando

4

sub. *p*

♩ = Freely

60"

72

improv

22"

in muted situation

ff

♩ = 42

73

f

f

p

f

76

80

5

div.

non div.

simile

pp

p

f

84

p

f

fp

Study for a triptych

TROMBONES

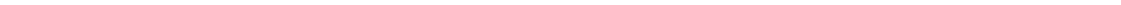
Alexandros Hadjitimotheou

♩=42

The first system of the musical score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 7/4. The notation includes a whole rest, followed by a half note G2, a dotted half note G2, and a quarter note G2. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat) for the next measure, which contains a quarter note G2 and a quarter rest. The time signature changes to 4/4 for the next measure, which contains a whole rest. The final measure of the system is in 7/16 time and contains a whole rest. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is placed below the first measure, with a hairpin indicating a crescendo over the first two measures.

acelerando poco a poco.....

II

[illegible]

19

fp

p

f

Study for a triptych

2

♩ = 65

a tempo

23

fp

10

f

37

f

p

f

In muted situation

3

42

p

f

sub. p

f

sub. p

f

sub. p

f

47

p

f

sub. p

f

sub. p

f

sub. p

f

Ord.

52

p

f

♩ = 50

7

60 *p* *sempre*



64 *p* *rallentando*



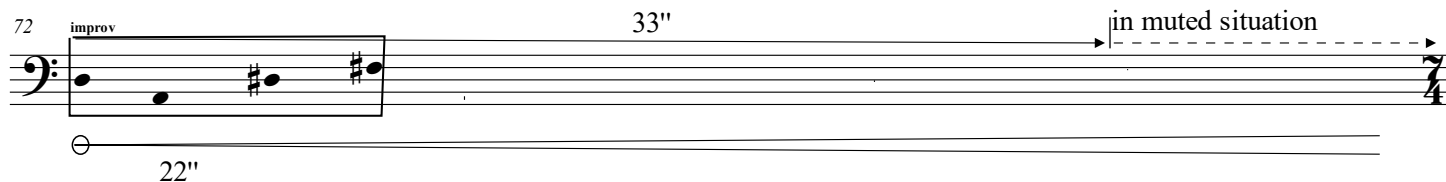
67



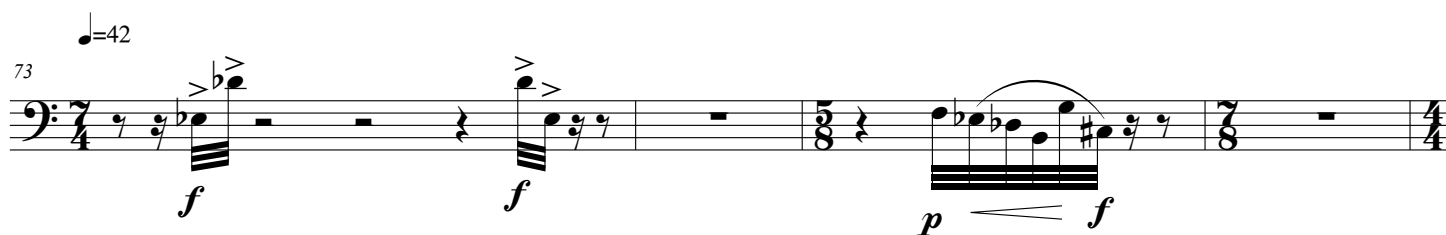
♩ = Freely

60"

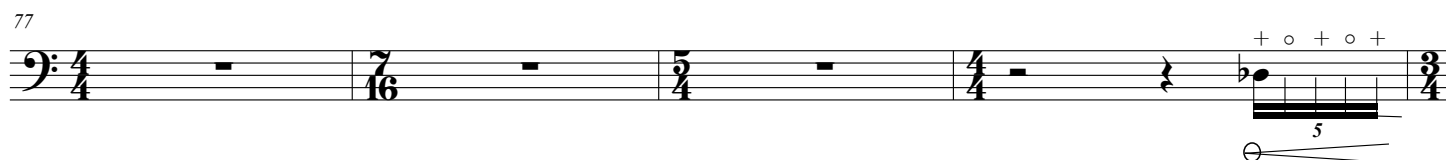
72 *improv* 33" *in muted situation* *ff*



73 *f* *f* *p* *f*



77



Study for a triptych

4

81 div. $\flat$ non div. simile

pp *p* *f*

84

p *f*

87

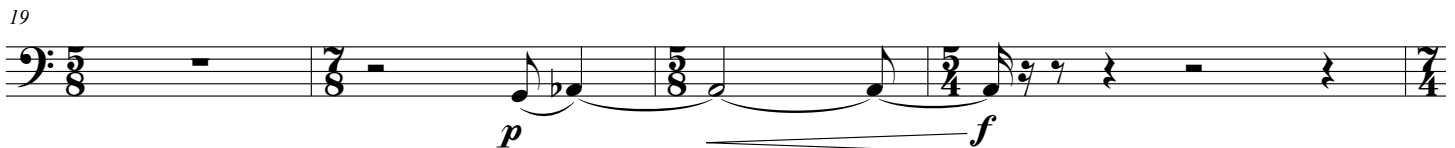
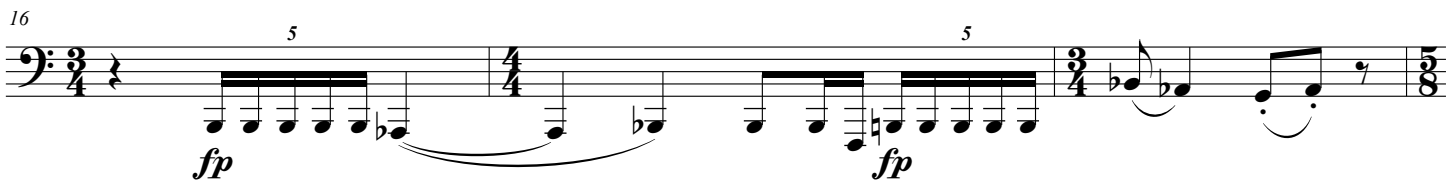
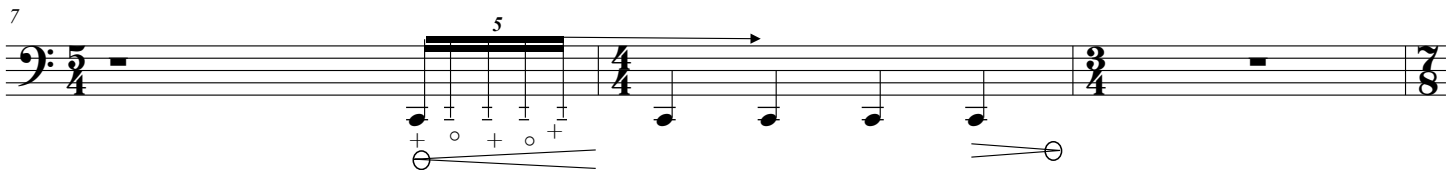
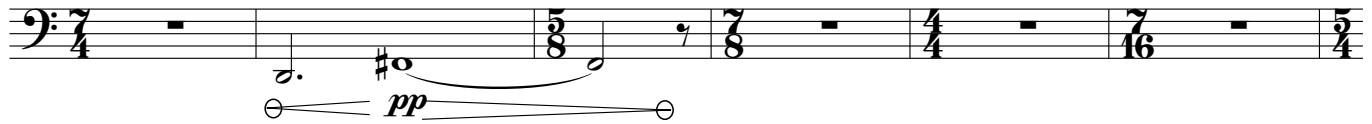
fp

Study for a triptych

TUBA

Alexandros Hadjitimotheou

♩=42



Study for a triptych

2

♩ = 65

a tempo

23

pp

10

3

3

f

37

3

3

3

3

f

p

f

f

In muted situation

3

42

p

f

sub. p

f

sub. p

f

sub. p

f

sub. p

f

47

p

f

sub. p

f

sub. p

f

sub. p

f

sub. p

f

Ord.

52

3

3

p

f

7

♩ = 50

60

3

3

3

3

p

62

3 3 3 6 6

66 *rallentando*

p

70

4 3/4

♩ = Freely

72 *improv* 60"

ff

73 ♩ = 42

f

76

7/8 4/4 7/16 2/4

Study for a triptych

4

79

83

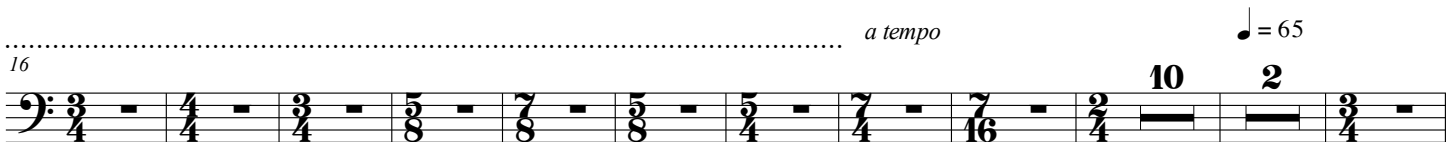
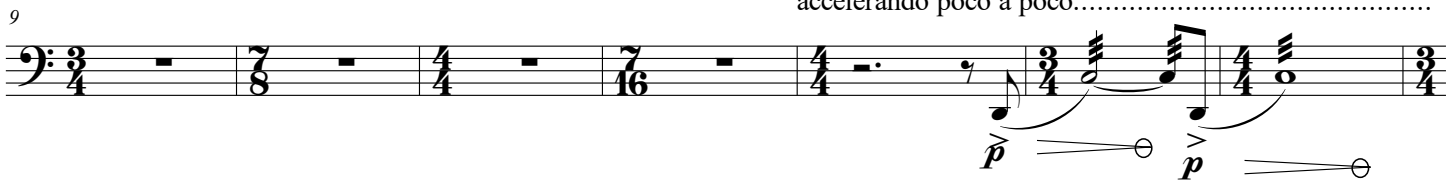
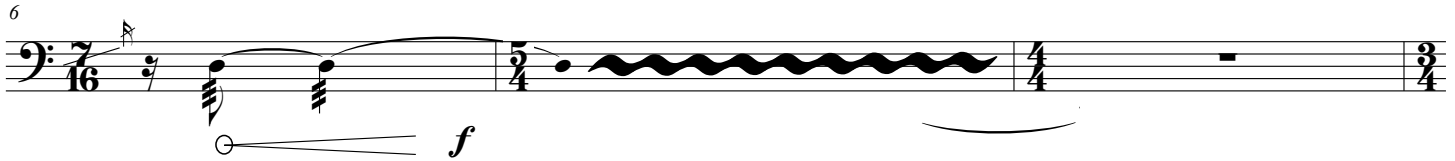
86

Study for a triptych

TIMPANI

Alexandros Hadjitimotheou

♩=42



Study for a triptych

2

47

♩ = 50

5 17

♩ = Freely

72

improv

25"

pp

73

♩ = 42

f

79

p

85

Study for a triptych

2 GONGS

Alexandros Hadjitimotheou

5

$$\sharp \frac{4}{4} - \frac{7}{16} - \frac{5}{4} - \frac{4}{4} - \frac{3}{4} - \frac{7}{8} - \frac{4}{4} - \frac{7}{16}$$

accelerando poco a poco.....

12

7/16

4/4

3/4

4/4

3/4

4/4

pp

p

17

$\sharp \frac{4}{4}$ $-$ $\frac{3}{4}$ $-$ $\frac{2}{8}$ $-$ $\frac{7}{8}$ $-$ $\frac{2}{8}$ $-$ $\frac{5}{4}$ $-$ $\frac{7}{4}$

♩ = 65

a tempo

23

[illegible]

39

Study for a triptych

2

43

$\bullet = 50$

3 **5** **17**

p

$\bullet = \text{Freely}$

72 loop this item > 25"

ff

7
4

$\bullet = 42$

73

pp

7
4

5
8

75

5
8

7
8

4
4

7
16

5
4

79

5
4

4
4

3
4

7
8

4
4

83

4
4

7
16

4
4

3
4

7
16

7
4

7
16

Study for a triptych

SNARE DRUM

Alexandros Hadjitimotheou

♩ = 42

pp *pp* *p* W.B.

6

7/16 5/4 4/4 3/4 7/8 4/4 7/16 4/4

accelerando poco a poco.....

13

f *f* *f* *f*

..... *a tempo*

19

5/8 7/8 5/8 5/4 7/4 7/16 2/4 10

♩ = 65

35

p *f* *p* *ff* 3

♩ = 50

45

f 3

Study for a triptych

2
♩ = Freely

72 loop this item 25"

p *f*

♩ = 42

73

pp

78

7/16 5/4 4/4 3/4 7/8 4/4 7/16

84

7/16 4/4 3/4 7/16 7/4 7/16

Study for a triptych

BASS DRUM

Alexandros Hadjitimotheou

$\text{♩} = 42$

pp *f* *f* *pp*

6 *accelerando poco a poco.....*

f

14

a tempo

20 $\text{♩} = 65$

p *f* *p* *ff*

37

p *f* *p* *ff*

Study for a triptych

2

46

$\text{♩} = 50$

5

17

4

3

p

$\text{♩} = \text{Freely}$

72

25"

7

f

$\text{♩} = 42$

73

7

5

7

7

4

pp

f

77

4

7

5

4

3

7

82

7

4

7

4

3

86

3

7

7

7

Study for a triptych

PIANO

Alexandros Hadjitimotheou

♩=42

Piano

in palm *pp*

pp

Pno.

in nails

accelerando poco a poco.....

f

Pno.

a tempo

Pno.

ff

Study for a triptych

2

Pno.

33 8

$\text{♩} = 65$

fff

2

2

Red.

Pno.

39 8

p

fff

Red.

Pno.

43 8

f

fff

Red.

Pno.

51 8

p

♩ = 50

53 8

fff

rallentando

16

16

8

Rev.

♩ = Freely

60"

72 8

Pno.

♩ = 42

73 8

in palm

pp

8

Rev.

76 8

Pno.

Study for a triptych

4

Pno.

Measures 83-88 of the piano score. The piece is in 4/4 time. Measure 83 has a treble clef and a key signature of one flat. The bass clef has an 8va marking. Measures 84-85 contain eighth-note figures in both hands, with a crescendo hairpin and a forte (f) dynamic marking. Measure 86 features a 7/16 time signature change and a fermata over a half-note chord in the treble. Measures 87-88 are in 3/4 time and contain whole rests.

Pno.

Measures 86-91 of the piano score. The piece is in 3/4 time. Measures 86-88 contain whole rests in both hands. Measure 89 has a forte (f) dynamic marking and features eighth-note figures in both hands. Measure 90 has a 7/16 time signature change and a fermata over a half-note chord in the treble. Measure 91 is the final measure, ending with a double bar line.

Study for a triptych

VIOLINS I

Alexandros Hadjitimotheou

♩=42

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written in treble clef. It begins with a 7/4 time signature, followed by a double bar line. Above the first measure is a '2' indicating a second ending. The notation consists of six measures with the following time signatures: 7/4, 8/8, 7/8, 4/4, 7/16, and 5/4. The final measure is marked 'non div.' (nono dividendo).

12

div. a 6

p

accelerando poco a poco.....

3/4

4/4

15

The musical score for Example 15 is written on a single staff in treble clef. It begins with a 4/4 time signature, followed by a 3/4 time signature, then a 4/4 time signature, then a 3/4 time signature, then a 5/8 time signature, and finally a 7/8 time signature. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) under the first 4/4 measure, *sub. p* (subito piano) under the second 4/4 measure, and *f* (forte) under the final 7/8 measure. The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, and a crescendo/decrescendo hairpin.

20 *a tempo*

3/8 3/8 5/4 7/4 7/16



28

f *p* *fp* *f* *fp*

accelerando

f *p* *fp* *f* *fp*

f *p* *fp* *f* *fp*

5 5 5

tr tr tr tr tr tr

2 2

3/4 3/4 3/4

♩ = 65

37 non div. in muted situation

p *fp*

42

42 43 44

p *f* *sub. p* *f* *sub. p*

Staff 42-44: Treble clef, 3/4 time. Measures 42-44 contain eighth-note patterns with dynamic markings *p*, *f*, *sub. p*, *f*, and *sub. p* respectively. Slurs connect measures 42-43 and 43-44.

45

45 46 47 48

f *sub. p* *f* *f* *p* *p*

Staff 45-48: Treble clef, 3/4 time. Measures 45-48 contain eighth-note patterns with dynamic markings *f*, *sub. p*, *f*, *f*, *p*, and *p* respectively. Slurs connect measures 45-46, 46-47, and 47-48.

49

49 50 51 52

p *f* *p* Ord.

Staff 49-52: Treble clef, 3/4 time. Measures 49-52 contain eighth-note patterns with dynamic markings *p*, *f*, *p*, and an *Ord.* (Ordinary) section starting at measure 52. Slurs connect measures 49-50 and 50-51.

53

53 54 55 56 57 58

p *cresc.* *f* *p* *dim.*

Staff 53-58: Treble clef, 3/4 time. Measures 53-58 contain eighth-note patterns with dynamic markings *p*, *cresc.*, *f*, *p*, and *dim.* respectively. Slurs connect measures 53-54, 54-55, 55-56, 56-57, and 57-58.

59

59 60 61 62 63

f *dim.* *p*

Staff 59-63: Treble clef, 3/4 time. Measures 59-63 contain eighth-note patterns with dynamic markings *f*, *dim.*, and *p* respectively. Slurs connect measures 59-60, 60-61, 61-62, and 62-63.

64

64 65 66 67 68

f *dim.* *p* *cresc.* *f*

Staff 64-68: Treble clef, 3/4 time. Measures 64-68 contain eighth-note patterns with dynamic markings *f*, *dim.*, *p*, *cresc.*, and *f* respectively. Slurs connect measures 64-65, 65-66, 66-67, and 67-68.

Study for a triptych

4

67

67-70: Treble clef, 4/4 time. Measures 67-70 contain eighth-note triplets with slurs. Dynamics: *dim.*

60"

70

70-71: Treble clef, 4/4 time. Measures 70-71 contain eighth-note triplets with slurs. Measure 71 changes to 3/4 time. Dynamics: *p*, *dim.*

♩ = Freely

72

72-73: Treble clef. Measure 72 has a triplet of eighth notes, *pp*. Measure 73 has a box containing a cluster of notes, labeled "div. a 6". A 22" measurement is shown between the triplet and the cluster. Dynamics: *pp*, *f*.

♩ = 42

73

73-75: Treble clef, 7/4 time. Measure 73 has a pizzicato (pizz.) marking and accents (>). Measure 74 has a forte (*f*) dynamic. Measure 75 has a piano (*pp*) dynamic and a first ending (I) and second ending (II) marking. Dynamics: *f*, *pp*.

76

76-80: Treble clef, 7/4 time. Measures 76-80 are rests. Dynamics: *f*.

81

81-85: Treble clef, 7/4 time. Measures 81-85 contain eighth-note triplets with slurs. Dynamics: *p*, *f*.

85

f

Measures 85-88 are written on three staves in 4/4 time. Each staff begins with a double bar line and a repeat sign. The music consists of eighth and sixteenth notes, many beamed together, with various accidentals (sharps, flats, naturals). Slurs are placed over groups of notes. The dynamic marking ***f*** is at the start of each staff. The system ends with a 3/4 time signature.

86

p

Measures 86-88 are written on three staves in 3/4 time. The music continues with eighth and sixteenth notes and slurs. The dynamic marking ***p*** is at the start of each staff. The system ends with a 7/16 time signature.

87

pp

Measures 87-88 are written on a single staff in 7/16 time. The music features long, sustained notes with slurs. The dynamic marking ***pp*** is at the start. The system ends with a 7/16 time signature and a final double bar line.

Study for a triptych

VIOLINS II

Alexandros Hadjitimotheou

♩=42

7 *pp* *sempre* *fp* *fp*

acelerando poco a poco.....

[illegible]

- *a tempo*

Study for a triptych

2

25

pp *f* *pp* *f* *pp* *f*

div.

accelerando

30

pp *f* *pp* *f* *pp* *f*

div.

$\text{♩} = 65$

36

p

non div. *3*

3

3

3

2

in muted situation

42

fp *p* *f* *sub. p* *f* *sub. p* *f* *f*

47 *f* *p* *f* *p* Ord. $\frac{3}{4}$

$\text{♩} = 50$

53 *p* *cresc.* *f* *p* *dim.*

57 *f*

60 *dim.* *p* *f* *dim.*

64 *p* *cresc.* *f* *dim.* rallentando

68 *p* *dim.*

$\text{♩} = \text{Freely}$

60"

72 *pp* 17" *div. a 5* *f*

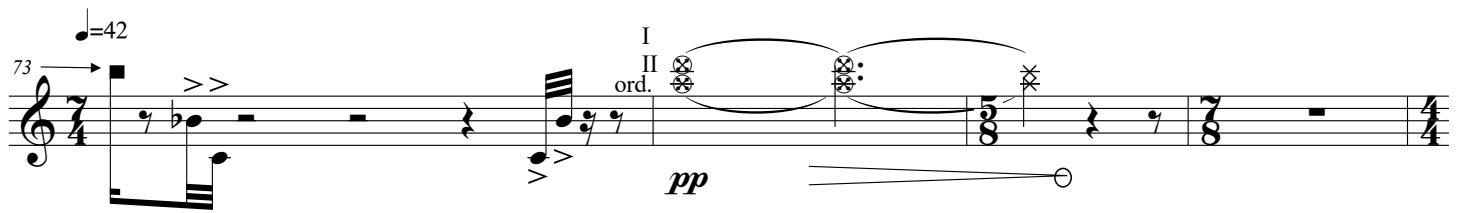
Study for a triptych

4

73 $\text{♩} = 42$

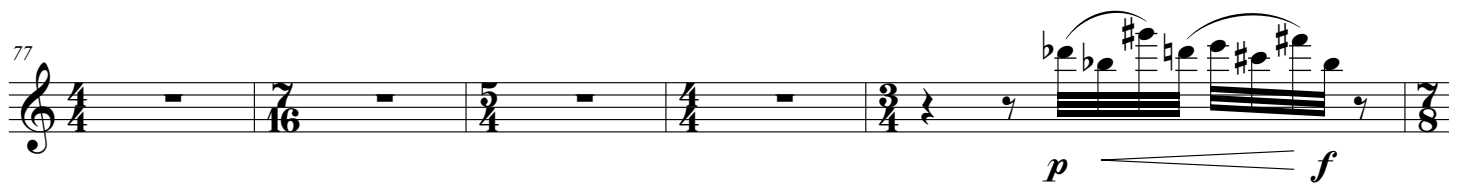
pp

I
II
ord.



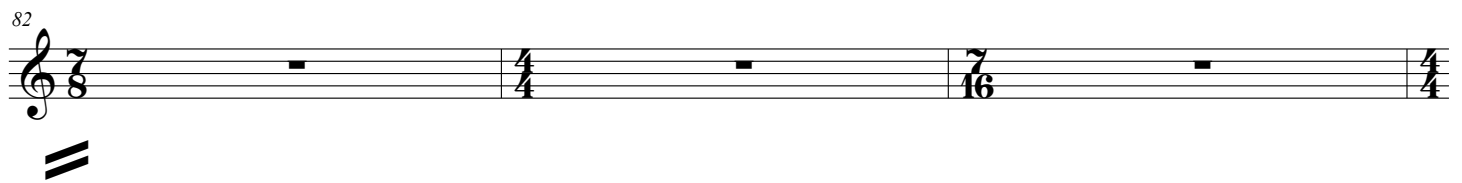
77

p $\longrightarrow$ *f*



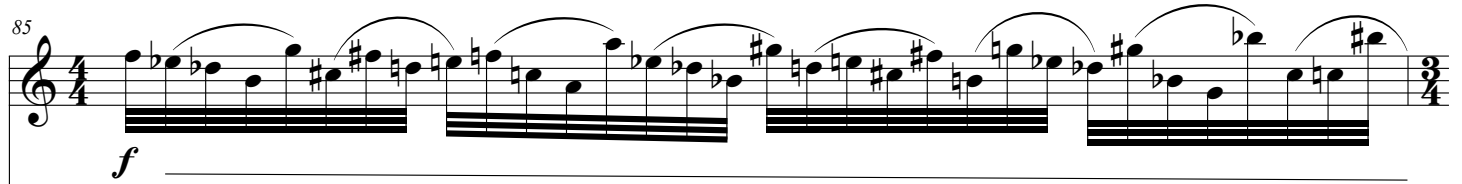
82

=

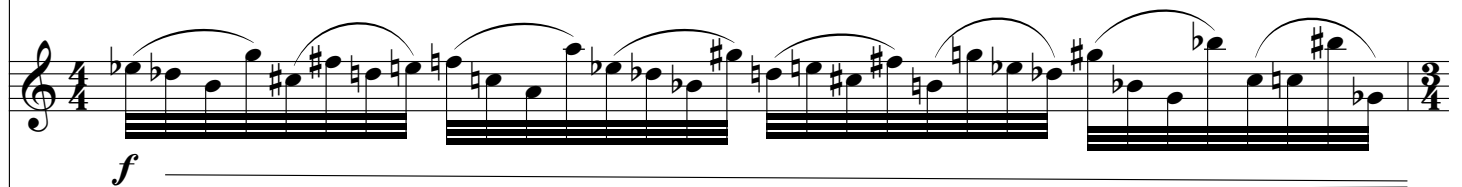


85

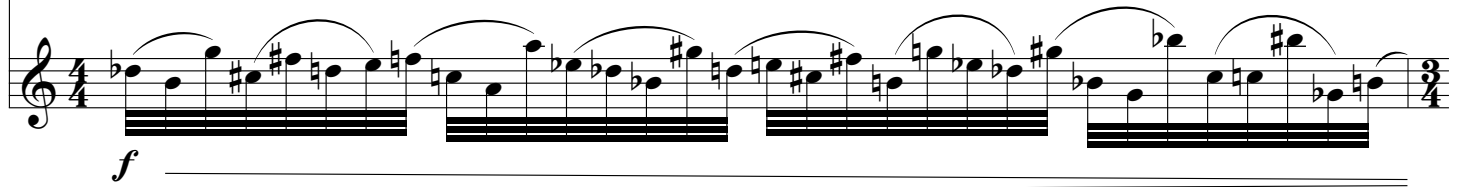
f



f



f



86

The musical score consists of three staves for measures 86 and 87. Measure 86 is in 3/4 time and features three staves of music. Each staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is written in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb). The notes are: F#4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The first two staves have a piano (*p*) dynamic marking. The third staff has a piano (*p*) dynamic marking. Measure 87 is in 7/16 time and features a single staff. It begins with a treble clef and a 7/16 time signature. The notes are: F#4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The first two staves have a piano (*p*) dynamic marking. The third staff has a piano (*p*) dynamic marking. The score ends with a double bar line.

87

pp

Study for a triptych

VIOLAS

Alexandros Hadjitimotheou

♩=42

2 non div.

7 *pp* *sempre*

10 *fp* 5 *fp*

12 *p* div. a 5 non div.

15 *mf* *sub. p* *f* *fp* *fp* *fp* *fp*

20 *f* *p* *f* *a tempo*

col legno

2

28

p

p

p

accelerando

30

$\text{♩} = 65$

5 2 3 3 3 3 2

p

42

42

fp *p* *f* *sub. p* *f* *f* *p* *f*

rallentando

Detailed description: This musical staff contains measures 42 through 47. It begins with a whole rest in measure 42. The melody starts in measure 43 with a half note, followed by eighth and sixteenth notes. There are several slurs and dynamic markings: *fp* (fortissimo piano) at the start, *p* (piano) at measure 44, *f* (forte) at measure 45, *sub. p* (subito piano) at measure 46, and *f* (forte) at measure 47. The tempo marking 'rallentando' is placed below the staff.

48

48

p *f* *p* *f*

10"

Detailed description: This musical staff contains measures 48 and 49. It features a continuous melodic line with slurs. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte) at measures 48 and 49. A horizontal line with a double bar indicates a 10-second duration.

50

50

p *p* *cresc.* *f*

$\text{♩} = 50$

Detailed description: This musical staff contains measures 50 through 55. It starts with a half note in measure 50, followed by eighth notes. There are triplets in measures 53, 54, and 55. Dynamic markings include *p* (piano) at measure 50, *p* (piano) at measure 53, *cresc.* (crescendo) at measure 54, and *f* (forte) at measure 55. A tempo marking of $\text{♩} = 50$ is present.

56

56

p *dim.* *f* *dim.*

60"

Detailed description: This musical staff contains measures 56 through 60. It features a continuous melodic line with slurs and triplets. Dynamic markings include *p* (piano) at measure 56, *dim.* (diminuendo) at measure 57, *f* (forte) at measure 59, and *dim.* (diminuendo) at measure 60. A horizontal line with a double bar indicates a 60-second duration.

60

60

p *f* *dim.*

Detailed description: This musical staff contains measures 60 through 65. It features a continuous melodic line with slurs and triplets. Dynamic markings include *p* (piano) at measure 60, *f* (forte) at measure 64, and *dim.* (diminuendo) at measure 65.

Study for a triptych

4

64

64-71: Treble clef, 7/4 time signature. Measures 64-71 contain eighth-note triplets. Dynamics: *p* (measures 64-67), *cresc.* (measures 68-70), *f* (measure 71), *dim.* (measure 72). A dashed line spans measures 64-71.

68

68-71: Treble clef, 7/4 time signature. Measures 68-71 contain eighth-note triplets. Dynamics: *p* (measures 68-71). A dashed line spans measures 68-71.

♩ = Freely

72

72-75: Treble clef, 7/4 time signature. Measure 72 contains a box labeled "div. a 4" with a 15" duration. Measure 73 contains a 60" duration. Dynamics: *f* (measures 72-75). A dashed line spans measures 72-75.

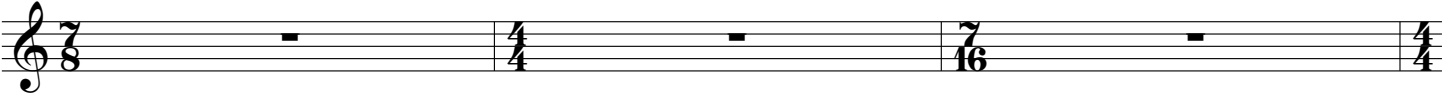
73

73-75: Treble clef, 7/4 time signature. Measure 73 contains a 42" duration. Measure 74 contains a 42" duration. Measure 75 contains a 42" duration. Dynamics: *pp* (measures 73-75). A dashed line spans measures 73-75.

76

76-83: Treble clef, 7/4 time signature. Measures 76-83 contain eighth-note triplets. Dynamics: *p* (measures 76-79), *f* (measures 80-83). A dashed line spans measures 76-83.

82



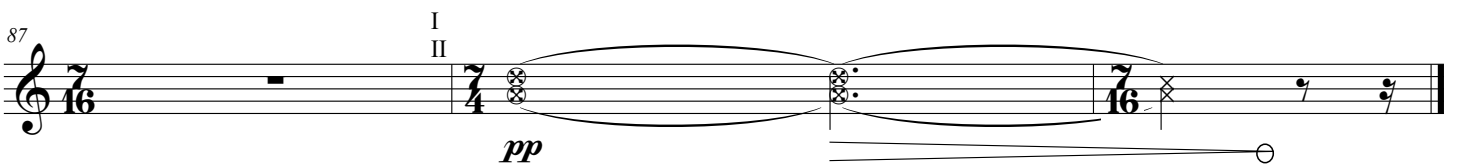
85



86



87



Study for a triptych

CELLI

Alexandros Hadjitimotheou

7

non div.

p

7/16

4/4

accelerando poco a poco.....

13

p *fp* *fp* *fp*

..... *a tempo*

20

fp *f* *p* *f*

col legno

16

[illegible]

41 In muted situation

41 *fp* *p* *f sub. p* *f sub. p*

46 *f* *f* *p* *f* *p*

51 *Ord.* *p* *cresc.* *f* *p* *dim.* *Ord.*

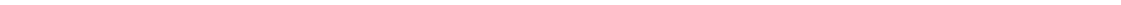
$\text{quarter note} = 50$

57 *f* *dim.* *p* *f* *p*

62 *f* *dim.* *p* *cresc.* *f*

66 

60''

73 

The first system of the musical score for 'The Swan' from 'The Swan Lake Suite' by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The score is in bass clef, 3/8 time, and features a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *p*.

The musical notation for the bass line of 'The Rose Tree' is shown on a single staff. The key signature is one flat (B-flat). The time signature changes throughout the piece: 7/16, 5/4, 4/4, 3/4, 7/8, 4/4, and 7/16. The melody is written in a single line, with a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning and *f* (forte) at the end. The notation includes various note values, rests, and a final double bar line.

The bass line is written in a single staff with a key signature of one flat (B-flat). The time signature changes throughout the piece: 7/16, 4/4, 3/4, 7/16, 7/4, and 16/16. The melody consists of a series of whole notes and half notes, with some measures containing rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is placed below the staff, followed by a fermata symbol.

Study for a triptych

VIOLINS II

Alexandros Hadjitimotheou

$\text{♩} = 42$

div. S.T. $\xrightarrow{\text{Sul E}}$ Ord.

mf p

6

div. 3 non div.

mf

accelerando poco a poco.....

13

mf f p

..... *a tempo*

21

div. 10 non div.

f p

$\text{♩} = 65$

37

in muted situation

fp *p*

43

f sub. p *f sub. p* *f sub. p* *f* *f* *p*

48

Ord.

p *f* *f* *p*

53

$\text{♩} = 50$

p *f* *p* *dim.*

cresc.

58

f *dim.* *p*

63

f *dim.* *p* *cresc.* *f* *dim.*

rallentando

68

p

72

♩ = Freely 60"

div. 73 S.T. Sul E Ord.

♩ = 42

mf

78

f

82

pp