



Διπλωματική εργασία του Αντωνιάδη Γεώργιου 2022

Καθηγητής: κ. Βλαγκόπουλος Παναγιώτης

Θέμα:

Ανάλυση του μουσικού έργου: Scriabin no.45 op.2 (Poème fantasque)

Κέρκυρα

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΝΟΤΗΤΑ 1: ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΚΑΙ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ ΓΙΑ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ SCRIABIN.

1.1: ΒΑΣΙΚΕΣ ΓΝΩΣΕΙΣ ΚΑΙ ΟΡΟΛΟΓΙΑ.

ΕΝΟΤΗΤΑ 2: ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ.

2.1 Ανάλυση του πρώτου μέρους του έργου.

2.2 Ανάλυση του δεύτερου μέρους του έργου.

ΕΝΟΤΗΤΑ 3: Η ΒΑΣΙΚΗ ΙΔΕΑ ΠΙΣΩ ΑΠΟ ΤΟ ΚΟΜΜΑΤΙ.

ΕΝΟΤΗΤΑ 4: ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

ΕΝΟΤΗΤΑ 1

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΚΑΙ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ ΓΙΑ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ SCRIABIN.

Ο Alexander Nikolayevich Scriabin γεννήθηκε στις 6 Ιανουαρίου 1872 και απεβίωσε στις 27 Απριλίου 1915. Ήταν Ρώσος συνθέτης και πιανίστας και υπήρξε ένας από τους πιο καινοτόμους και αμφιλεγόμενους πρώιμους μοντέρνους συνθέτες. Η καριέρα του Scriabin ξεκίνησε αρκετά συμβατικά με τη σύνθεση μικρών μουσικών κομματιών (μινιατούρων) για πιάνο, στις ίδιες γενικές κατηγορίες με τα μικρότερα έργα του Σοπέν. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ο Scriabin επηρεάστηκε από διαφορετικές αισθητικές, φιλοσοφίες και μυστικιστικά δόγματα, που τον ώθησαν προς ένα καλλιτεχνικό όραμα πρωτοφανούς μεγαλοπρέπειας. Επιπροσθέτως, στην προσπάθειά του να συνθέσει εκστατικές συμφωνίες και σονάτες, ο Scriabin συνέχισε να γράφει μικρά κομμάτια (μινιατούρες), που στέκονται ακόμη και σήμερα σε μια ιδιαίτερη θέση σε σχέση με τα μεγαλύτερα έργα του. Οι μινιατούρες του Scriabin είναι ιδανικές για την κατανόηση της εξέλιξής του, γιατί παρουσιάζουν έντονα συγκεντρωμένους ιδιοματισμούς και δομικές διαδικασίες [Sukhina, 2008]. Σε αυτή την κατηγορία ανήκει και το κομμάτι που θα αναλυθεί στην συνέχεια.

1.1: ΒΑΣΙΚΕΣ ΓΝΩΣΕΙΣ ΚΑΙ ΟΡΟΛΟΓΙΑ.

Πρίν ξεκινήσουμε την ανάλυση του μουσικού έργου, θα πρέπει να αναφερθούν κάποιες έννοιες οι οποίες θα βοηθήσουν στην περιγραφή μουσικών «φαινομένων». Μερικές από αυτές είναι: **α) Αριθμητική σημειογραφία:** c, c#, d, d#, e ... b = 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11. (Τα δύο τελευταία διψήφια τονικά ύψη, δηλ., το 10 και το 11, συνήθως αντικαθίστανται από τα γράμματα t [ten] και e [eleven]), **β) Ολοτονικές κλίμακες:** Ολοτονικές ή εξατονικές είναι οι κλίμακες που αποτελούνται μόνο από διαστήματα τόνου (2ας μεγάλα) και ένα διάστημα 3ης ελαττωμένο. Δυνατές είναι μόνο δύο ολοτονικές κλίμακες, η WH-0 και η WH-1 (ή αλλιώς: η μονή και η ζυγή), δηλ., WH-0 = (0, 2, 4, 6, 8, t)· WH-1 = (1, 3, 5, 7, 9, e) [Kostka, 2018] και **γ) Pitch Class Set Analysis:** ΑΣΤΤΥ = Ανάλυση/ Συνόλων/ Τάξεων/ Τονικών Υψών (Pitch class set analysis). Αυτός ο όρος είναι το εργαλείο περιγραφής και ερμηνείας της ατονικής μουσικής για την περίπτωση που στη θέση συγχορδιών έχουμε ‘συνηχήσεις’. Χρησιμοποιώντας την αριθμητική σημειογραφία μπορούμε να περιγράψουμε ως σύνολο και μια κλασική συγχορδία, π.χ., της C = (0,4,7), συνήθως

όμως μια κλασική συγχορδία την περιγράφουμε ως «Ντο μείζονα», κάτι που καλύπτει τις ανάγκες μας περιγραφής. Αντιθέτως, μια συνήχηση που αποτελείται από τις νότες (c, c#, f, g) δεν υπάρχει άλλος τρόπος να την περιγράψουμε, παρά με αυτόν της ΑΣΤΤΥ. Με την αριθμητική σημειογραφία, δηλ., ως (0,1,5,7).

ΕΝΟΤΗΤΑ 2

ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ.

2.1 Ανάλυση του πρώτου μέρους του έργου.

Το κομμάτι του Scriabin no. 45 op. 2 (Αλλόκοτο ποίημα) μπορεί να χωριστεί σε τρεις βασικές ενότητες καθώς ακολουθεί μια κυκλική διμερή μορφή, δηλαδή A-B-A'. **Το πρώτο μέρος** ξεκινάει από την αρχή του έργου και ολοκληρώνεται στο μέτρο 6. Σε αυτό το μέρος παρατηρείται μια αλυσίδα με πρότυπο τα μέτρα 0 (ελλιπές) – μέτρο 3 μέχρι τον 2^ο χρόνο (3/2) και ο κρίκος εμφανίζεται μια τέταρτη χαμηλότερα στα μέτρα 3 από τον 3^ο χρόνο (3/3) – μέτρο 6. Η ανάλυση του πρότυπου ισχύει και για τον πρώτο κρίκο καθώς είναι αλυσίδα. **Το δεύτερο μέρος** ξεκινάει από το μέτρο 7 και ολοκληρώνεται στο δεύτερο χρόνο του μέτρου 12. Τέλος, **το τρίτο μέρος** του κομματιού με το οποίο και τελειώνει, είναι μια σύντομη αναφορά της αρχής, από τον τρίτο χρόνο του μέτρου 12 (12/3) μέχρι και το μέτρο 16.

Ξεκινώντας την ανάλυση του **πρώτου μέρους**, στο ελλιπές μέτρο η πρώτη συγχορδία είναι ταυτόχρονα 1η αναστροφή της Δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης με οξυμένη 5^η στην C και μέρος της ολοτονικής WT-1 και εμφανίζονται οι 4 από τις 6 νότες: c#!, d#, f, g, a!, b. Επιπροσθέτως, το φθογγικό υλικό της άρσης και του μέτρου 1 είναι ταυτόχρονα ολοτονικό της WT1 (1,3,6,8,10,11), καθώς συναντάται και μια Δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης με οξυμένη 5η της C (G, B, D#, F).



Σε αυτό το σημείο πρέπει να σημειωθεί, ότι οι ολοτονικές συγχορδίες (ή καλύτερα συνηχήσεις) είναι μη λειτουργικές, όμως η συγκεκριμένη χρήση του Scriabin τους προσδίδει και το λειτουργικό άκουσμα της Δεσπόζουσας. Ο Roy Guenther μιλάει για το ευρύτερο «βασίλειο» της δεσπόζουσας στην αρμονική ανάλυση του αείμνηστου

Scriabin. Η προσέγγιση των μελετητών, που χρησιμοποιούν την δεσπόζουσα συγχορδία για τις μοναδικές συγχορδίες του Scriabin, παρατήρησαν, ότι από τα πρώτα έργα και μετά σταδιακά τις άλλαξε και πρόσθεσε περισσότερες νότες στις παραδοσιακά χρησιμοποιούμενες συγχορδίες του. Τελικά, ο Scriabin αφαίρεσε την τονικότητα από τη μουσική και ο όρος της δεσπόζουσας δήλωνε συγχορδίες, που είχαν εμφανιστεί ως πραγματικά λειτουργικές σε προηγούμενα πλαίσια, οι οποίες διατηρούν τον προηγούμενο δομικό, αλλά όχι λειτουργικό χαρακτήρα τους. Δηλαδή, η λέξη «δεσπόζουσα» χρησιμοποιήθηκε για να δηλώσει μια δομική ιδιαιτερότητα αλλά και μια σύνδεση με το παρελθόν [Ewell, 2002]. Στην συνέχεια, στον πρώτο χρόνο του μέτρου 2 (2/1) συναντάται μία δεσπόζουσα με 5#, η οποία οδηγείται στην τονική C στην αρχή του μέτρου 3. Όμως, δεν γίνεται λόγος για μια τρίφωνη συγχορδία, αλλά για μια εμπλουτισμένη μορφή και με πολλές άλυτες αποτζιατούρες π.χ. **d-d#, f-a & a-f**. Στο μέτρο 3, αντί για την τρίφωνη συγχορδία C, που προετοιμάζεται από αποτζιατούρες στο μέτρο 2, εμφανίζεται μια νέα συγχορδία C, η οποία είναι εμπλουτισμένη με άλλες αποτζιατούρες π.χ. το **f# & τα δύο a^b**.



Μέτρα 2 και 3.

Όσον αφορά όμως την Α.Σ.Τ.Τ.Υ, χρησιμοποιώντας ένα pitch class calculator (https://www.mta.ca/pc-set/calculator/pc_calculate.html#) διαπιστώνεται, ότι η πρώτη συγχορδία του έργου (b-f-g-d#) αποτελείται από ένα 4μελές μέρος της ολοτονικής WT-1 και η συγχορδία στην αρχή του μέτρου 3 (e-f#-c-a^b), που ταυτόχρονα είναι κομμάτι της WT-0 και C⁶ (με άλυτες επερείσεις στο g), είναι και οι δυο συνηχήσεις με την ίδια διαστηματική μορφή. Συνεπώς, φέρουν το ίδιο όνομα Forte, δηλαδή το 4-24, παρόλο που η μια, όπως ήδη είπαμε, χρησιμοποιείται από τον Scriabin ως δεσπόζουσα και η άλλη ως τονική. Ιδού όμως, η διπλή διαμεσολάβηση: από τη μια ως λειτουργικής συγχορδίας και μη λειτουργικής συνήχησης, αλλά και ως δεσπόζουσας και τονικής με κοινό συντελεστή την ολοτονική συγχορδία/συνήχηση. Ειδικότερα, η κυριαρχία του 4-24 στο μουσικό κείμενο του Scriabin συναντάται στα σημεία: (0/3), (1/1 & 1/3), (3/1 & 3/3), (4/3), (6/2), (8/1 & 8/2), (10/1), (11/3), (12/1 & 12/3) και (14/1). Όπου π.χ. (3/1): τρίτο μέτρο, πρώτος χρόνος.

Στις γενικές παρατηρήσεις του **πρώτου μέρους** (μέτρα 0-6), πρέπει να συμπεριληφθεί η έννοια της διαμεσολάβησης μεταξύ της δεσπόζουσας και της τονικής, καθώς δίνει μια ενδιαφέρουσα απόχρωση, στην κατά τα άλλα, σωστή παρατήρηση των αναλυτών του Scriabin, σχετικά με την πολύτροπη κυριαρχία της λειτουργίας της δεσπόζουσας στη μουσική του Scriabin. Με βάση όσα έχουν ειπωθεί μέχρι στιγμής, ο Scriabin επιτυγχάνει συνολικά να: α) διευρύνει την τονικότητα, ώστε να συμπεριλάβει την ολοτονική κλίμακα, β) περνά από μια (4φωνη) δεσπόζουσα σε μια (4φωνη![εμπλουτισμένη]) τονική δίχως να αλλάζει τύπο συνήχησης (**4-24**) και γ) να ολοκληρώνει την ολοτονικότητα της πρώτης φράσης (WT-1) με το συμπλήρωμά της (WT-0) στην επόμενη φράση, μέσα από τη λογική της αρμονικής αλυσίδας (μέτρα 0-3, μέτρα 3-6), ενώ παράλληλα στο τονικό και λειτουργικό επίπεδο τα μέτρα 3-6 πραγματώνουν την κίνηση: Δ/Δ , δηλαδή D (μ.3, 2^ο μισό) που λύνεται στην Δ/T , δηλαδή G (αρχή του μ.6). Ταυτόχρονα, όλες αυτές οι συγχορδίες-συνηχήσεις ανήκουν στη μορφή **4-24**.

2.2 Ανάλυση του δεύτερου μέρους του έργου.

Στην ανάλυση του **δεύτερου μέρους**, στο μέτρο 7 η WT-1 συνεχίζει να υπάρχει με την εξαίρεση φυσικά του b^b ($c^\sharp$, $d^\sharp$, $f^\sharp$, g , a , $b^\flat$). Στα μέτρα 8 και 9 η αρμονία οδηγείται, ήδη από το προηγούμενο μέτρο, σε μια WT-0. Επιπλέον, στον πρώτο χρόνο του μέτρου 8, παρατηρείται μια συγχορδία αυξημένη μεθ' εβδόμης, η οποία είναι δεσπόζουσα δεσποζούσης με αυξημένη 5η, δηλαδή D-F $\sharp$ -A $\sharp$ -C ή όπως εμφανίζεται στο μουσικό κείμενο D-G b -B b -C. Τέλος, από το μέτρο 10 και μέχρι το τέλος κυριαρχεί η WT-1 και παράλληλα η σχέση **Δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης με αυξημένη 5η** προς την **τονική** (στην C). Όπως είναι γνωστό



Μέτρο 7



Μέτρα 8&9



Μέτρο 10

και από την κλασσική αρμονία, το δεύτερο μέρος μια σύνθεσης έχει παραδοσιακά πιο ασταθή και ευμετάβλητο χαρακτήρα. Το ίδιο ισχύει και στο συγκεκριμένο κομμάτι και εκδηλώνεται: α) με την εναλλαγή των ολοτονικών κλιμάκων (WT-0 & WT-1), β)

με την αρμονική αστάθεια και γ) την εμφάνιση άλλων διαστηματικών τετραμελών σχηματισμών (άλλων δηλαδή εκτός του 4-24). Ειδικότερα, η **εναλλαγή ολοτονικών κλιμάκων** συναντάται στο μέτρο 7 με την WT-1 (χωρίς την Bb), στα μέτρα 8 & 9 με τη WT-0, και τέλος στο μέτρο 10 παρατηρείται μουσικό υλικό από την WT-1. Όσον αφορά την **αρμονική αστάθεια** από την αρχή του έργου μέχρι και το μέτρο 7 παρατηρείται, ότι η χρήση των δεσποζουσών είναι συνεχείς, δηλαδή από το ελλιπές μέτρο υπάρχει η κίνηση σε 5^{ες}, που σημαίνει ότι ξεκινάει από την G, περνάει από την C στο μέτρο 2 και τέλος από την D στον τρίτο χρόνο του μέτρου 3, έως ότου να ξαναγυρίσει στην G στο μέτρο 6. Επιπροσθέτως, ίδιες κινήσεις υπάρχουν και στα μέτρα 8 & 9 (Δ/Δ) καθώς στα μέτρα 10-13, όπου αλλάζει και πηγαίνει από δεσπόζουσα σε τονική και στα μέτρα 14-16 κινείται προς την Τονική, για να κάνει ξεκάθαρη αυτή την φορά, την κατάληξη στην C. Εκτός από **τους τετραμελείς σχηματισμούς** του 4-24 υπάρχουν και

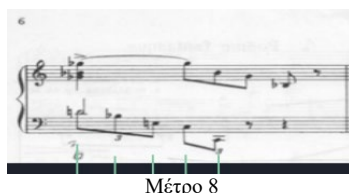


άλλοι σχηματισμοί, επίσης ολοτονικοί, όπως 4-25, 4-27 και 4-12. α) Ο 4-25 συναντάται στα: 7/1 (Db-A-G-Eb), 11/1 (B-F-G-Db), 12/1 (B-F-A-D) και 12/4 (εφόσον ανήκουν σε αλυσίδα). β) Ο 4-27 συναντάται στα: 7/2 και 9/2 (C-D-Gb-A) με το α να λείπει αλλά ανήκει στην συγχορδία της D. Επίσης, γ) Ο 4-12 συναντάται στο: 11/3 (G-F-B-Ab).

Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να αναφερθεί και να τονιστεί η έννοια της **διαμεσολάβησης** στο έργο. Με τον όρο αυτό, εννοείται η «σχέση» μεταξύ της **μη λειτουργικότητας**, δηλαδή τη χρήση των ολοτονικών κλιμάκων, και της **λειτουργικότητας**, δηλαδή τη χρήση των δεσποζουσών και τονικών συγχορδιών. Η έννοια της διαμεσολάβησης είναι, ότι δύο διακριτά πράγματα υποβάλλονται σε ένα χειρισμό, που έχει ως αποτέλεσμα, την εξαφάνιση των ορίων μεταξύ τους, χρησιμοποιώντας ένα τρίτο κοινό στοιχείο ή μέσο όρο, που μετέχει και των δύο, π.χ. η **τονική** και η **δεσπόζουσα**. Με μέσο όρο την ολοτονικότητα, το αποτέλεσμα στο συγκεκριμένο μουσικό κείμενο είναι μια ολοτονική τετραμελής συνήχηση, που άλλοτε λειτουργεί ως **δεσπόζουσα** (στη μορφή Δ⁷ 5[#]) και άλλοτε ως **τονική** (με την παρουσία άλλων επερίσεων). Σύμφωνα με τον James Voss, ο Scriabin κινήθηκε προς τη μικρογραφία. Μερικά από τα κομμάτια του για πιάνο έχουν διάρκεια

δευτερολέπτων. Ο απότερος σκοπός του ήταν το μέγιστο της έκφρασης, με όσο το δυνατόν πιο συνοπτικό τρόπο. Έτσι, είδε με μια ματιά τον μικρόκοσμο, που περιέχεται μέσα στον μακρόκοσμο και αντίστροφα. Συμπερασματικά, βρίσκουμε πολύ σύντομες συνθέσεις του Scriabin (μινιατούρες), και από την άλλη, τεράστιες και μεγαλειώδεις συνθέσεις, όπως για παράδειγμα συμφωνικά έργα. Αυτή η προδιάθεση προς τα άκρα χαρακτηρίζει τον ύστερο δέκατο ένατο αιώνα, όπου η μεγαλοπρέπεια των συμφωνικών έργων αντιστάθμισαν την τέχνη [Voss, 1988].

Μέχρι στιγμής, η ανάλυση που γίνεται στο κομμάτι βασίζεται σε συνηχίσεις. Αντίθετα, αν βασιστεί σε τετραμελή σύνολα δημιουργούνται ολοτονικοί σχηματισμοί, με τους οποίους μπορούν να δημιουργηθούν συγχορδίες με λειτουργίες δεσπόζουσας ή τονικής. Αν για παράδειγμα, επιλεγθεί μια αυξημένη συγχορδία και προστεθεί ένας τόνος μετά την τελευταία της νότα, η συγχορδία αυτή ανήκει στο 4-24. Επειδή η αυξημένη είναι συμμετρική μπορούμε να φτιάξουμε τρεις εκδοχές του 4-24 από κάθε τύπο αυξημένης - memo: οι τέσσερις δυνατοί διαφορετικοί τύποι είναι: **1^{ος}**) 0,4,8, **2^{ος}**) 1,5,9, **3^{ος}**) 2,6,t, και **4^{ος}**) 3,7,e. Με βάση λοιπόν αυτούς τους τύπους προκύπτουν τα εξής 4-24: **1^{ος} τύπος:** α) c,e,g#,a# ή β) e,g#,b#,d ή γ) g#,b#,d^x,f#, **2^{ος} τύπος:** α) db,f,a,b ή β) f,a,c#,d# ή γ) a,c#,e#,g, **3^{ος} τύπος:** α) d,f#,a#,c ή β) f#,a#,c^x,e ή γ) b^b,d,f#,g#, **4^{ος} τύπος:** α) e^b,g,b,c# ή β) g,b,d#,f ή γ) b,d#,f^x,a. Μερικοί από τους παραπάνω τύπους χρησιμοποιούνται από τον Scriabin μέσα στο έργο του. Αν δοθεί η κατάλληλη προσοχή στο κείμενο διακρίνονται οι εξής τύποι: το β) και α) του 4^{ου} τύπου και τους προσδίδεται από τον Scriabin οι λειτουργικοί ρόλοι δεσπόζουσας (της C) και τονικής (G) (και οι δυο με θεμέλιο το g), το γ) του 1^{ου} τύπου και τους προσδίδει το λειτουργικό ρόλο Τονική C όλου του κομματιού και τέλος το γ), το β) και το α) του 3^{ου} τύπου για την Τονική D στο μέτρο 8 το συναντάμε διαδοχικά. Σε αυτό το σημείο, πρέπει να δοθεί ιδιαίτερη βαρύτητα,



γιατί η αλυσίδα έχει σπάσει και λόγω του ότι η τονική αυτή στη **D** δεν έχει την ίδια βαρύτητα στον κύκλο των πεμπτών του κομματιού με την **C**, ούτε με την **G**, η δεσπόζουσα, που εισάγεται στο μέτρο 7, δεν είναι **4-24**, αλλά μια διαδοχή από **4-25** και **4-27**. Στην αρχή του μ.8, η συγχορδία ακούγεται σαν η τονική **D**, αμέσως όμως αποκαλύπτεται ως δεσπόζουσα με δύο διαδοχικές εκδοχές: β) και α). Περιληπτικά

λοιπόν, όσον αφορά τους τύπους και τη χρήση τους στο έργο, στο πρώτο μέρος οι τύποι που «κυριαρχούν» στο μουσικό κείμενο είναι: α) στην πρώτη φράση του έργου (Α' μέρος) συναντάμε στο ελλιπές μέτρο το β του τέταρτου τύπου προς το γ του πρώτου τύπου στο 3/1 . Στο 3/3 παρατηρούμε, ότι η συγχορδία-συνήχηση ανήκει στο α του τρίτου τύπου και κινείται προς το α του τέταρτου τύπου στο 6/2. Αυτό φυσικά αντιστοιχεί με την λειτουργική πορεία δεσπόζουσας προς τονικής. Συνεπώς, στην αλυσίδα, που υπάρχει στο πρώτο μέρος του έργου (**πρότυπο:** μμ. ελλιπές-πρώτο χρόνο 3ου μέτρου, **κρίκος:** μμ. τρίτο χρόνο 3ου μέτρου-δεύτερο χρόνο 6ου μέτρου) η αρμονική κίνηση είναι από Δ/Δ (D) προς την Δ/Τ (G), εφόσον το τονικό κέντρο του έργου είναι C.

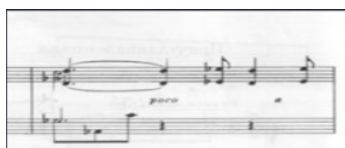
Οι τέσσερις τύποι με τις 3 εκδοχές του **4-24** ο καθένας, έχουν τα εξής χαρακτηριστικά, ως προς την αναστροφή τους: ο T4 αναστρέφεται σε T2, ενώ οι T1 και T3 είναι συμμετρικοί, καθότι αναστρεφόμενοι αναπαράγουν τον εαυτό τους. Εδώ ανήκει και η T/C (T1). Για παράδειγμα, T4 σε T2 (αν ξεκινήσουμε από την νότα α, τελευταία νότα του T4γ, τότε προκύπτει α-c#-e#-g το οποίο ανήκει στο T2γ και T1 σε T3 (αν ξεκινήσουμε από την νότα f# του T1γ, τελευταία νότα, τότε προκύπτει f#-a#-c#-e το οποίο ανήκει στο T3β).

Εδώ, πρέπει να κάνουμε αναφορά σε κάποια σημεία του έργου, καθώς έχουν μεγάλη σημασία, τόσο η επιλογή τους όσο και η χρήση τους. Η ταλάντευση μεταξύ **d#** και **d** (μ.2 και 13), στον λειτουργικό κόσμο ο αρμονικός φθόγγος (το **d#** στο μ.2), αποτελεί ξένο φθόγγο (ας πούμε, επέρειση στο **e**). Στον ολοτονικό κόσμο όμως, (ανήκει στο WH-1 της φράσης), το **d** πάλι αποτελεί ξένο φθόγγο και για τους δύο κόσμους. Με αυτό τον τρόπο η παραδοσιακή εναλλαγή «ξένου φθόγγου, αρμονικού φθόγγου» αποδίδεται ως «ξένος και αρμονικός φθόγγος, διπλά ξένος φθόγγος», διαμεσολαβώντας έτσι, την αντίθεση «αρμονικού φθόγγου/ξένου φθόγγου» και χρησιμοποιείται από τον Scriabin για να μειώσει την αντίθεση στη μετάβαση από το ένα στο άλλο. Αντίστοιχα, τέτοιους φθόγγους συναντάμε και στα μέτρα: μ.5 μεταξύ **a#** και **a**, μ.7 μεταξύ **a** και **b^b**, μ.9 μεταξύ **d** και **e^b** και μ.11 μεταξύ **a^b** και **g**. Επιπροσθέτως, στα μέτρα 7, 9 και 11, η κάθε νότα που αναφέρθηκε παραπάνω, ερμηνεύεται και με διαφορετικό τρόπο πέρα από «ξένοι φθόγγοι». Στο μ.7 το **a**, όταν το συναντάμε, δηλώνει την γαλλική συγχορδία (ii 6# 4 3 με νότες **c#**, **e^b**, **f**, **a**), ενώ όταν εμφανίζεται το **b^b** μετασχηματίζεται σε γερμανική συγχορδία (iv 6# 5 με νότες **e^b**, **g**, **b^b**, **c#**), για να καταλήξει στην D στο μέτρο 8. Στο μέτρο 9 εναλλάσσονται 2 συγχορδίες. Στο **g^b** συναντάμε μια **δεσπόζουσα με αυξημένη πέμπτη (Δ7 5#** με τις

νότες: g^b , b^b , d , f), ενώ με την εμφάνιση του a^b συναντάμε πάλι μια **Δεσπόζουσα** με αυξημένη πέμπτη, αλλά αυτή τη φορά είναι και με βαρυμένη 9η ($\Delta 9^b 7 5^\sharp$) με τις νότες: g^b , b^b , d , f , a^b). Στο μέτρο 11 εναλλάσσονται 2 συγχορδίες. Στους πρώτους 2 χρόνους του μέτρου μπορούμε να παρατηρήσουμε την **Δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της C** ($\Delta 7$ με νότες: g , b , d , f) και στον τρίτο χρόνο εμφανίζεται η VII ελαττωμένη της C (vii^{o7} με νότες b , d , f , a^b). Τέλος, για τα μ.2 και 4, στο λειτουργικό επίπεδο, κάθε φορά που εισάγεται η **Τονική**, εισάγεται μαζί με επερίσεις σε νότες της, οι οποίες οδηγούν σε νέες επερίσεις σε νότες της **Τονικής**. Τα μέτρα, 3 και 6, διαμεσολαβούν τους δυο κόσμους, είναι ταυτόχρονα **τονική** (με τις άλυτες επερίσεις), αλλά και ολόκληρο μέρος της συμπληρωματικής ολοτονικής συλλογής (WH-0 και WH-1).



Μέτρο 7



Μέτρο 9



Μέτρο 11

ΕΝΟΤΗΤΑ 3

Η ΒΑΣΙΚΗ ΙΔΕΑ ΠΙΣΩ ΑΠΟ ΤΟ ΚΟΜΜΑΤΙ.

Η βασική ιδέα του έργου του Scriabin op. 45 no. 2 είναι η **διαμεσολάβηση μεταξύ**: α) της λειτουργικής συγχορδίας (δηλ., δεσπόζουσα ή τονική) με τη μη λειτουργική συνήχηση, με κοινό συντελεστή την ολοτονική συνήχηση ή και τη συγχορδία, β) η λειτουργία της δεσπόζουσας και αυτή της τονικής, με κοινό συντελεστή αυτόν της ολοτονικής συγχορδίας και γ) στο πλαίσιο αυτό, διαμεσολαβούνται επίσης οι έννοιες «φθόγγος της συγχορδίας» και «ξένος φθόγγος», με κοινό παράγοντα την κοινή ένταξη, είτε σε λειτουργική βαθμίδα είτε σε μια εκ των δύο ολοτονικών (μη λειτουργικών) συλλογών (WH-0 ή WH-1). Η διαμεσολάβηση μεταξύ της τονικής και δεσπόζουσας, καθώς και η διαμεσολάβηση της λειτουργικής συγχορδίας με τη μη λειτουργική συνήχηση, έχουν ως αποτέλεσμα την διάσωση της τονικής λειτουργίας, ενώ συγχρόνως ωθείται προς την κατεύθυνση της αυτοκατάργησής της (δηλ. την ατονικότητα). Ο Scriabin δεν οδηγεί τους πειραματισμούς του σε αυτή την ακραία συνέπεια. Στο «Αλλόκοτο ποίημα» οι τονικές λειτουργίες τελικά διασώζονται, έστω και υπαινικτικά, υπό το στρώμα των άλυτων επερίσεων. Μια ματιά στον τρόπο που το κομμάτι τελειώνει, αρκεί για να

γίνει κατανοητό, ότι η τελευταία συγχορδία ακυρώνει κάθε πορεία προς την ατονικότητα μιας και τοποθετεί οριστικά το κομμάτι στο τονικό κέντρο της C και ταυτόχρονα αποκαλύπτει αναδρομικά την αληθή φύση συγχορδιών, όπως αυτές των μ. 3, 6, και 10. Στο μ.3: το **f#** και το **a^b** δεν είναι παρά επερείσεις (ανιούσα και κατιούσα) στο **g**. Ο Voss (1988), μας παρουσιάζει τον Scriabin ως παιδί του δέκατου ένατου αιώνα και πρωτοπόρο στον μοντερνισμό του εικοστού αιώνα. Η μουσική του ξεκινά από τη χρωματική μελωδική παράδοση του Σοπέν και καταλήγει στο χείλος της ατονικότητας. Από την άλλη, στην περίπτωση των μ.2., 5, 14, όπως και αυτή του μ.12, η ταυτότητα των επερίσεων είναι ξεκάθαρη. Πρέπει να δοθεί προσοχή **στην έννοια της «συγχορδίας»** καθώς **πρέπει να συμπεριληφθεί** όχι μόνο η απλή περίπτωση του ορισμού, δηλ., η κατά τρίτες διαστρωμάτωση μιας κάθετης διαστηματικής δομής, αλλά και **άλυτες επερείσεις** (ή ενδεχομένως, άλλους ξένους φθόγγους). Η θεώρησή τους ως φθόγγος της συγχορδίας ή ως «αυτός» ή «ο άλλος ξένος φθόγγος» αποτελεί πάντοτε ζήτημα συμφραζομένων.

ΕΝΟΤΗΤΑ 4

ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.

Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Voss (1988), ο Scriabin ήταν ουσιαστικά ένας μουσικός συμβολιστής. Σε όλη του τη ζωή έριχνε στα έργα του κρυπτικά γράμματα και το μόνο σημείο διαφοράς από τους Συμβολιστές ήταν η πίστη του στη ζωή και όχι η επιμονή τους για το «θάνατο και το σκοτάδι». Μερικές από τις καινοτομίες του Scriabin, όπως η συμπύκνωση των μορφών, η απόρριψη της τονικότητας, η χρήση μυστικιστικών μουσικών συμβόλων και η ιδέα της ενότητας στην πολλαπλότητα (η ταυτότητα της αρμονίας και μελωδία), μπορεί να σχετίζεται με την εξπρεσιονιστική μουσική. Η εκλεπτυσμένη και παρακμιακή αισθητική του, ωστόσο, δεν μας επιτρέπει να τον τοποθετήσουμε ανάμεσα στους εξπρεσιονιστές. Το στυλ του Scriabin αρνείται να χωρέσει μόνο σε μια κατηγορία. Επηρεασμένος από ορισμένες παραδόσεις, τελικά ωρίμασε και απέκτησε τη δική του και μοναδική φωνή. Ο προσδιορισμός της υφολογικής υπαγωγής του Scriabin θέτει ένα πρόβλημα παρόμοιο με αυτό της ταξινόμησης των μεταφυσικών ιδεών του. Μερικοί κριτικοί πίστευαν ότι ήταν «ένας μυστικιστής ιμπρεσιονιστής με τις ρίζες του στον ρομαντισμό», ενώ άλλοι ότι τα έργα του «παρουσίαζαν πολλές ομοιότητες με τον εξπρεσιονισμό». Ζώντας στην «άκρη» μεταξύ δύο αιώνων ο Scriabin ήταν σίγουρα συνδεδεμένος με τα μουσικά ιδιώματα του δέκατου ένατου αιώνα. Ωστόσο, έκανε την εμφάνισή του ακριβώς τη στιγμή, που

ο ρομαντισμός είχε φτάσει να θεωρείται παρωχημένος. Η μουσική ήταν ακριβώς αντίθετη από την αισθητική πίστη του Scriabin. Από την άλλη όμως, αν δεχτούμε τον όρο «ρομαντικός» με μια πολύ ευρύτερη έννοια, αναφερόμενος σε μια σταθερά δημιουργική δραστηριότητα και όχι απλώς σε ένα ιστορικό φαινόμενο, είναι απολύτως λογικό να θεωρήσουμε τον Scriabin ρομαντικό. Στην περίπτωση αυτή, όχι το θέμα, αλλά ο τρόπος παρουσίασης είναι αυτό που έχει σημασία. Ο κύριος σκοπός του Scriabin ως ρομαντικός, ήταν να μετατρέψει ένα έργο τέχνης σε μέσο δράσης, όχι μόνο σε αισθητικό επίπεδο, αλλά και στο επίπεδο της πραγματικότητας [Sukhina, 2008]. Η μουσική του αντικατοπτρίζει αρκετά έντονα την περίοδο στη Ρωσία λίγο πριν την επανάσταση. Όταν ήρθε η επανάσταση και ο πόλεμος αγκάλιασε τις αλλαγές ολόψυχα, θεωρήθηκε δυτικός ή κοσμοπολίτης από τους συγχρόνους του και η αρμονική του τόλμη οδήγησε στη συχνή απόρριψη της μουσικής του. Ο Scriabin, ήταν ίσως, ο πρώτος Ρώσος συνθέτης-μουσικός, που συνέθεσε σε ένα πραγματικά καθολικό στυλ και άνοιξε το δρόμο για την σύνθεση του εικοστού αιώνα, η οποία σηματοδότησε μια απομάκρυνση από τις μεμονωμένες εθνικιστικές παραδόσεις [Voss, 1988].

Τέλος, με τον όρο «αλλόκοτο» ο Scriabin, ίσως, θέλει να δηλώσει την ξαφνική εμφάνιση ενός άλλου κόσμου μέσα στον καθημερινό μας κόσμο, αλλά σε σημείο που καταργούνται τα όριά τους. Για παράδειγμα, ενός μεταφυσικού κόσμου μέσα στον κόσμο της καθημερινότητας. Ο μεταφυσικός κόσμος αντιπροσωπεύεται από την ολοτονικότητα (μη λειτουργικότητα) και ο καθημερινός κόσμος αντίστοιχα από την λειτουργική τονικότητα (λειτουργικότητα). Συμπερασματικά, μπορούμε να φανταστούμε τον κόσμο των φαντασμάτων, που κάνει την εμφάνισή του εντός του κόσμου της καθημερινής ζωής στις περίφημες πνευματιστικές φωτογραφίες του 19^{ου} αιώνα. Το αντίστοιχο ως δραστηριότητα και ως αντικείμενο, είναι για τον Scriabin η σύνθεση αυτού του μικρού και πολύ πλούσιου μουσικού έργου.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Baker, J. M. (1980). Scriabin's Implicit Tonality. *Music Theory Spectrum*, 2, 1–18.
<https://doi.org/10.2307/746177>
- Ewell, P. (2002). Scriabin's Seventh Piano Sonata: Three Analytical Approaches. *Indiana Theory Review*, 23, 23–67. <http://www.jstor.org/stable/24046537>,
- Sukhina, N. (2008). *ALEXANDER SCRIBIN (1871-1915): PIANO MINIATURE AS CHRONICLE OF HIS CREATIVE EVOLUTION; COMPLEXITY OF INTERPRETIVE APPROACH AND ITS IMPLICATIONS*. [Doctoral dissertation, UNIVERSITY OF NORTH TEXAS]. University Libraries UNT Digital Library. <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc6048/>
- Hollow, M. L. (2017). *Scriabin's gradual journey to post-tonal writing: Pushing boundaries through harmonic exploration and synthesis*. [Master's thesis, California State University, Long Beach].
<https://www.proquest.com/docview/2009347720?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true>
- Voss, J. (1988). *Scriabin in context*. [Master's thesis, University of Tasmania].
https://eprints.utas.edu.au/21890/1/whole_VossJames1989_thesis.pdf
- Kostka, S., & Santa, M. (2018). *Materials and Techniques of Post-Tonal Music* (5th ed.).
<https://doi.org/10.4324/9781315229485>