

mimesis

for Orchestra

Manthos Damigos

2021

Orchestra

2 Flutes

2 Oboes

2 Clarinets in Bb

2 Fagottos

4 Horns in F

2 Trumpets in Bb

2 Trombones

1 Tuba

Percussion (2 performers): Vibraphone, Crotales, Marimba, Bass Drum

12 Violins 1

12 Violins 2

10 Violas

8 Violoncellos

6 Contrabasses

duration ca. 9 min.

mimesis

I.

Manthos Damigos

♩ = 70

Flute 1

p

p *mf* *pp*

Flute 2

p

p *mf* *pp*

Oboe 1

p

p *mf* *pp*

Oboe 2

p

p *mf* *pp*

B♭ Clarinet 1

p

p *mf* *pp* *p*

B♭ Clarinet 2

p

p *mf* *pp* *p*

Bassoon 1

pp

p *mf*

Bassoon 2

pp

p *mf*

F Horn 1 & 3

a2 *pp*

F Horn 2 & 4

a2 *pp*

B♭ Trumpet 1

B♭ Trumpet 2

Trombone 1

Trombone 2

Tuba

Vibraphone

15

Crotales

15

Violins 1

Violins 2

Violas

Violoncellos

pizz.

p

Contrabasses

pizz.

p

12

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

F Hn. 1 & 3

F Hn. 2 & 4

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlas.

Vcs.

Cbs.

A

p *f* *pp*

div. *s.p.* *pp* *f* *pp*

div. *s.p.* *pp*

div. *s.p.* *p* *f* *pp*

div. arco *p* *f* *pp*

arco *p* *f* *pizz.* *pp*

24

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

F Hn. 1 3

F Hn. 2 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlas.

Vcs.

Cbs.

p

f

pp

arco

unis.

B

33

C

Fl. 1

pp

mf

Fl. 2

pp

mf

Ob. 1

pp

mf

Ob. 2

pp

mf

B♭ Cl. 1

pp

mf

B♭ Cl. 2

pp

mf

Bsn. 1

pp

mf

Bsn. 2

pp

mf

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlas.

Vcs.

48

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

F Hn. 1 & 3

F Hn. 2 & 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tba.

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlas.

Vcs.

pp

♩ = 100

II.

E

[illegible]

[illegible]

[illegible]

110

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

F Hn. 1 3

F Hn. 2 4

Vibr.

Mrm.

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlas.

Vcs.

Cbs.

pizz.

f

p

arco

gliss.

mf

div.

unis.

[illegible]

148

Fl. 1 *pp* *mf*

Fl. 2 *pp* *mf*

Ob. 1 *pp* *mf*

Ob. 2 *pp* *mf*

B♭ Cl. 1 *pp* *mf*

B♭ Cl. 2 *pp* *mf*

Bsn. 1 *pp* *mf*

Bsn. 2 *pp* *mf*

F Hn. 1 & 3 *pp* *mf*

F Hn. 2 & 4 *pp* *mf*

B♭ Tpt. 1 *pp* *mf*

B♭ Tpt. 2 *pp* *mf*

Tbn. 1 *pp* *mf*

Tbn. 2 *pp* *mf*

Tba. *pp* *mf*

Vlins. 1 *mf* *p*

Vlins. 2 *mf* *p*

Vlas. *mf* *p*

Vcs. *mf* *p*

Cbs. *mf* *p*

$$\mathfrak{f}_4 = \mathfrak{d} + \mathfrak{d}$$

III.

19

[illegible]

195

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

F Hn. 1 3

F Hn. 2 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tba.

Vlms. 1

Vlms. 2

Vlas.

Vcs.

Cbs.

J

div.

gliss.

pp

s.p.

gliss.

pp

s.p.

gliss.

pp

s.p.

gliss.

pp

div.

gliss.

pp

div.

gliss.

pp



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΑ ΜΟΥΣΙΚΟΡΗΤΟΡΙΚΑ ΣΥΜΒΟΛΑ ΚΑΙ
ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΟΥ ΚΑΝΟΝΑ

και

ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

MIMESIS
για ορχήστρα

Διπλωματική Εργασία Ι
Μάτθαίος-Μιχαήλ Δαμίγος
M2015042

Γνωστικό Αντικείμενο: Κλασσική Σύνθεση
Επιβλέπων: Βασίλειος Κίτσος

Κέρκυρα, 2021

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	4
Μέρος Α΄ - Ερευνητική προσέγγιση στα μουσικορητορικά σχήματα και στην τεχνική του κανόνα	5
1. Τα figurae και η σχέση ρητορικής και μουσικής	5
1.1 Απ' τον Μεσαίωνα στην Αναγέννηση	5
1.2 Η περίοδος του Μπαρόκ	7
1.2.1 Μουσικά ρητορικά σχήματα	9
1.3 Κλασσική, ρομαντική περίοδος και 20ός αιώνας	11
2. Η τεχνική του κανόνα στον 20ό αιώνα	16
2.1 Ορισμοί και ιστορία	16
2.2 Αρχές του 20ού αιώνα	18
2.3 Καινοτόμες εφαρμογές της τεχνικής του κανόνα κατά τον 20ό αιώνα	20
2.3.1 Tempo canons	21
2.3.2 Phase Shifting	23
2.3.3 Μικροπολυφωνία	27
Μέρος Β΄ - Ανάλυση του έργου Mimesis	32
1. Μικροδομή	32
1.1 Μουσικά κύτταρα	32
1.2 Αρμονικό υλικό	36

1.3 Θεμελιώδεις συνθετικές διεργασίες	37
1.3.1 Μετατοπίσεις (κάθετες και οριζόντιες)	37
1.3.2 Συνυπάρξεις Διαφορετικών Ταχυτήτων	39
2. Μακροδομή	42
2.1 Μέρος I	42
2.2 Μέρος II	46
2.3 Μέρος III	51
Επίλογος	55
Βιβλιογραφία	57

Πρόλογος

Το παρόν συνοδευτικό κείμενο στο έργο *Mimesis* χωρίζεται σε δύο μέρη.

Στο πρώτο μέρος, παρουσιάζονται τα δύο αντικείμενα που διερευνήθηκαν και απ' όπου αντλήθηκε υλικό για την σύνθεση του έργου: τα *Figurae* (Μουσικορητορικά Σχήματα), και οι τεχνικές του κανόνα. Στο κάθε αντικείμενο γίνεται μια σύνοψη της ιστορίας του μέχρι τον 20ο αιώνα, και μια παρουσίαση του κάθε φαινομένου πιο αναλυτικά για το 20ο.

Στο δεύτερο μέρος παρουσιάζεται μια ανάλυση του έργου *Mimesis* σε επίπεδο μικροδομής και μακροδομής. Παρουσιάζεται το συνθετικό σκεπτικό, τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν και ο τρόπος διαχείρισης τους, καθώς και οι συνδέσεις του έργου με τα ερευνητικά αντικείμενα που παρουσιάστηκαν στο πρώτο μέρος.

Α΄ Μέρος

Ερευνητική προσέγγιση στα μουσικορητορικά σχήματα και στην τεχνική του κανόνα

1. Τα Figurae, και η Σχέση Ρητορικής και Μουσικής

Η μουσική και ο λόγος ήταν δυο χώροι πάντα στενά συνδεδεμένοι στην δυτική μουσική παράδοση. Σε αυτό το μέρος της εργασίας θα επιχειρήσω να διερευνήσω ένα μέρος της σχέσης αυτής, εκείνο της μουσικής και της ρητορικής. Απώτερος σκοπός μου είναι να εστιάσω στα figurae, τα μουσικά ρητορικά σχήματα που προέκυψαν και θεμελιώθηκαν στο Μπαρόκ. Σχήματα που, όπως παρατηρεί και ο Φλώρος (2012), είχαν τόσο μεγάλη ζωή που έφτασαν μέχρι και σε έργα του Bruckner, και ερευνητές όπως η Niemirowska (2021) τα συναντά στις συμφωνίες του Schnittke.

1.1 Απ' τον Μεσαίωνα στην Αναγέννηση

Για να μιλήσω για τα figurae στην εποχή του Μπαρόκ, θεωρώ σημαντικό να κάνω μια σύντομη ανασκόπηση της σχέσης μουσικής και λόγου/ρητορικής απ' τον Μεσαίωνα μέχρι την Αναγέννηση.

Το ενδιαφέρον της Δυτικής μουσικής παράδοσης για τον λόγο - και αργότερα για την ρητορική - είναι συνδεδεμένο με την μελέτη του αρχαίου ελληνικού και ρωμαϊκού πολιτισμού. Μορφές όπως ο Αριστοτέλης και ο Κικερόνας, τα έργα τους περί ρητορικής, τα ποιητικά ρυθμικών μέτρα - όλα αυτά ήταν γνωστά στους συνθέτες και τους θεωρητικούς του Μεσαίωνα, και επηρρέαζαν την μουσική τους σκέψη και γραφή. Για παράδειγμα τα ρυθμικά σχήματα που προέκυψαν απ' τα ποιητικά μέτρα (ιάμβος, ανάπαιστος, κλπ) τα συναντάμε στον Γρηγοριανό Ψαλμό μέχρι και τον 10ο αιώνα (White, 1998).

Η γενικευμένη χρήση τους όμως δεν σημαίνει πως υπήρχε ένα κοινώς αποδεκτό και διαδεδομένο θεωρητικό πλαίσιο. Όπως αναφέρει ο White μιλώντας για την εποχή της Hildegard von Bingen, συχνά η χρήση των αρχαιοελληνικών ποιητικών σχημάτων συντηρούνταν διαμέσου της προφορική παράδοσης. Υπάρχουν λοιπόν διαφορές από

σχολή σε σχολή, αλλά και “αλλοιώσεις” στις επιμέρους πρακτικές όσο τα χρόνια περνούν. Σταδιακά, και μέχρι τον 12ο αιώνα, τα σχήματα αυτά άρχισαν να χρησιμοποιούνται όλο και λιγότερο. Ο λόγος αυτής της σταδιακής εξαφάνισης ήταν τόσο οι “ατημέλητες” μεταγραφές¹ των ψαλμών, που αλλοίωσαν την χρήση των σχημάτων, όσο η αναδυόμενη πρακτική του organum, που εξίσωνε και απλοποιούσε τις αξίες μιας μελωδικής φράσης για να κάνει πιο εύκολο τον συντονισμό των ψαλτών.

Στα πλαίσια του ύστερου μεσαίωνα, η ρητορική και η μουσική είναι μέρος των Επτά Θεωρητικών Επιστημών (κατά τον θεωρητικό Μαρτιανό), με την πρώτη να ανήκει στο Trivium, και την δεύτερη στο Quadrivium. Και οι δύο τέχνες διερευνώνται σε βάθος απ’ τα πανεπιστήμια της εποχής. Συνδέσεις μεταξύ των δύο αναγνωρίζονται και καταγράφονται από σημαντικές προσωπικότητες. Για παράδειγμα, τόσο ο ακαδημαϊκός², ποιητής, και συνθέτης Molinet (1435-1507) όσο και ο Eustache Deschamps (1346-1407), μεγάλος ρήτορας της εποχής και ανιψιός του Guillaume de Machaut (McClintock, 1959), την αναφέρουν στα έργα τους. Σημαντική είναι μια γραμμή που βρίσκεται στο βιβλίο του Molinet με τίτλο Art de Rhetorique, όπου περιγράφει την ρητορική ως “ένα είδος ρυθμικής μουσικής”³. Πέραν όμως από τα σημαίνοντα πρόσωπα, ο McClintock αναφέρει πως τα ρητορικά σχήματα που χρησιμοποίησε ο Molinet στην ποίηση του ήταν πολύ γνωστά στους ακροατές και τους αναγνώστες του - μπορούμε να συμπεράνουμε λοιπόν πως το κομμάτι της ρητορικής δεν ήταν απλά μια θεωρητική γνώση, αλλά κατά κάποιον τρόπο κι ένα “ακουστικό φαινόμενο” αναγνωρίσιμο απ’ το κοινό της εποχής.

Στην Αναγέννηση η σύνδεση μουσικής και λόγου εξερευνάται ακόμα περισσότερο. Αυτό την διαχωρίζει από προηγούμενες είναι μια νατουραλιστική στάση ως προς την επένδυση του κειμένου⁴. Εμφανίζονται πρακτικές όπως οι μαδριγαλισμοί και η ζωγραφική των λέξεων (word-painting), που αξιοποιούν με πιο ευθύ τρόπο την σχέση

¹ “[...] slovenly copying of manuscripts” (White 1998: 12)

² Κατείχε τον τίτλο του Maître des Arts στο πανεπιστήμιο του Παρισιού, και ήταν επίσης θεωρητικός του λόγου (McClintock, 2021)

³ “Une espece de musique richmique” (McClintock, 1959)

⁴ Τα παραπάνω αποτελούν μια γενίκευση δηλωτική ενός πνεύματος που διέπει την εποχή - παρ’ όλα αυτά υπάρχουν και αντιπαραδείγματα, όπως και ερευνητές που διαβάζουν την μουσική της εποχής διαφορετικά. Για παράδειγμα, ο Kirkendale (1984), εστιάζοντας στο σχήμα του κύκλου στα έργα του Josquin de Prez, δεν θεωρεί αυτή την χρήση ως απλό word-painting, αλλά μια έκφραση μουσικών ρητορικών σχημάτων - ακόμα κι αν συμβαίνουν σε μια εποχή που δεν έχουν αποκτήσει διαδεδομένο θεωρητικό υπόβαθρο, όπως αργότερα στο Μπαρόκ.

μουσικής-λόγου απ' ότι σε προηγούμενες εποχές. Στόχος είναι η πιστή αναπαράσταση του συναισθηματικού περιεχομένου των λέξεων, και η ρητορική αξιοποιείται γι' αυτόν ακριβώς το λόγο - σε αντίθεση με την λογική του Μπαρόκ που έχει ως προτεραιότητα την συγκίνηση του ακροατή, όπως θα φανεί παρακάτω. Η τάση αυτή αξιοποιεί σε μεγάλο βαθμό τα βιβλία των μεγάλων ρήτορων της Αρχαίας Ελλάδας και του Ρωμαϊκού Πολιτισμού, που η Αναγέννηση τα ανακαλύπτει και τα ενσωματώνει εκ νέου στις τέχνες της (Burkholder et al., 2014). Συχνά οι θεωρητικοί του Μπαρόκ ανέφεραν ονόματα και έργα συνθετών της Αναγέννησης στην προσπάθεια τους να δώσουν μια ιστορική συνέχεια στις πρακτικές και τις θεωρητικές προσεγγίσεις που πρότειναν (Μαλλιάρης, 2009), και πολλές απ' τις εξελίξεις στην σκέψη και στην μεταγενέστερη συστηματοποίηση πηγάζουν απ' την εποχή αυτή.

1.2 Η περίοδος του Μπαρόκ

Όπως φαίνεται, απ' τον Μεσαίωνα μέχρι την Αναγέννηση υπάρχουν διάφορες πρακτικές που πηγάζουν απ' την σχέση μουσικής-λόγου, και μουσικής-ρητορικής. Ποτέ όμως αυτή η σχέση δεν διερευνήθηκε όσο εστιασμένα όσο στο Μπαρόκ⁵, όπου για πρώτη φορά προκύπτει μια πιο συστηματοποιημένη προσέγγιση, καθώς και έργα που αξιοποιούν συνειδητά τα αποτελέσματα αυτής της προσπάθειας.

Το Μπαρόκ διέπεται από μια τάση που ξεκίνησε απ' την Αναγέννηση: την σύνδεση της μουσικής με εξωμουσικούς χώρους, όπως η φιλοσοφία, τα μαθηματικά, οι επιστήμες, και η ρητορική. Όπως αναφέρει και ο Συκιάς (2003), η χρήση των εξωμουσικών στοιχείων γινόταν για πολλούς λόγους: για την οργάνωση και την δόμηση του μουσικού υλικού, για την διάνθιση του, όπως για τον συμβολισμό ενός νοήματος μέσω του ήχου - μεταξύ άλλων.

Επίσης, εξίσου σημαντική είναι θεώρηση που επικρατούσε στο Μπαρόκ όσον αφορά τα συναισθήματα (affections) και την διακίνηση τους. Οι απόψεις των αρχαίων

⁵ Η σχέση μουσικής και λόγου δεν είναι μόνο γνωστή στους συνθέτες και μουσικούς της εποχής. Ο Butler (1980), χαρτογραφώντας την σχέση αυτή στην αγγλία του 17ου αιώνα, παρατηρεί πως γι' αυτήν μίλησαν σημαντικά άτομα εκτός του μουσικού χώρου, όπως ο ποιητής και συγγραφέας Henry Peacham, αλλά και ο Άγγλος φιλόσοφος Francis Bacon - μορφές που έχουν παράγει σημαντικό έργο πάνω στην τέχνη της ρητορικής, και που εντός του έργου αυτού σχολιάζεται (άλλοτε περισσότερο, άλλοτε λιγότερο) η σχέση μουσική και ρητορικής, και η δύναμη της να συγκινήσει.

Ελλήνων⁶ για τους χυμούς, τα πάθη και τις ανθρώπινες διαθέσεις, φαίνεται να ήταν η επικρατούσα θεώρηση όσον αφορά την ανθρώπινη ψυχολογία (και μια φυσιολογία που κρύβεται πίσω απ' αυτήν). Η ρητορική και η μουσική έχουν άμεσο αντίκτυπο στο ανθρώπινο συναίσθημα, άρα (με βάση την παραπάνω θεώρηση) είχαν αντίκτυπο και στην φυσιολογία του. Έτσι, στην εποχή του Μπαρόκ παρατηρούμε πως πια ο στόχος δεν είναι να εκφραστεί το κείμενο (όπως στην Αναγέννηση), αλλά να διακινηθεί συναισθηματικά ο ακροατής⁷.

Μέσα από όλα τα παραπάνω, οι συνθέτες και οι θεωρητικοί της εποχής διέκριναν έναν ευθύ παραλληλισμό μεταξύ ρητορικής και μουσικής. Έτσι, ξεκίνησε η διερεύνηση της σχέσης αυτής, που έλαβε τον όρο *Musica Poetica* απ' τον θεωρητικό Burmeister⁸, και κατά τον Μαλλιάρια (2009) έγινε μια προσπάθεια μέσα στην διάρκεια ενάμιση αιώνα να προσαρμοστούν κανόνες και σχήματα της ρητορικής στην μουσική, να εξηγηθεί η συγκινησιακή λειτουργία των μουσικών αυτών σχημάτων, και να κωδικοποιηθεί η διαδικασία της σύνθεσης μέσα απ' το πρίσμα της θεωρίας αυτής. Αξίζει δε να αναφερθεί πως οι μουσικοί και οι θεωρητικοί της εποχής απέδιδαν αυτήν την τάση σε προγενέστερους αναγεννησιακούς συνθέτες, όπως ο Orlando di Lasso (Μαλλιάριας, 2009), προσπαθώντας ίσως έτσι να δημιουργήσουν μια σύνδεση με το παρελθόν.

Μέσα από αυτήν την θεωρητική προσπάθεια προέκυψε ένα τεράστιο λεξιλόγιο από διαστήματα, μοτίβα, φράσεις, αρμονικές σχέσεις, καθώς και εγχειρίδια όπου ο κάθε θεωρητικός (Kircher, Burmeister, Berhard, μεταξύ άλλων) πρότεινε ένα δικό του σύστημα από σχήματα και λογικές σύνθεσης⁹ - και οι συνθέτες με την σειρά τους αξιοποίησαν τα παραπάνω υλικά σε μεγάλο βαθμό. Όπως παρατηρεί ο Συκιάς για την εποχή του Μπαρόκ "μια μελωδική γραμμή που εκ πρώτης όψεως φαίνεται συνεχής,

⁶ Το 1649 δημοσιεύεται το *Les Passions de l' ame* του Descarte, μια πρώτη προσπάθεια να παρουσιαστεί ένα ολοκληρωμένο θεωρητικό σύστημα των συναισθημάτων, που όμως να τα περιγράφει και ως φαινόμενα της φυσιολογίας του ανθρώπου. Βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στο σύστημα των χυμών.

⁷ Θέσεις που εκφράζονται με μεγαλύτερη λεπτομέρεια τόσο από τον Συκιά (2003), όσο και απ' τους Yearsley & Bartel (1998).

⁸ Ο ίδιος εκδίδει τις απόψεις του στο βιβλίο *Musica Poetica* το 1606, που αναγνωρίζεται ως μια απ' της παλαιότερες προσπάθειες να συστηματοποιηθεί η σχέση μουσικής-ρητορικής, να παρουσιαστεί μια συλλογή από μουσικά ρητορικά σχήματα, να περιγραφεί μια διαδικασία σύνθεσης με βάση αυτά, και να επεξηγηθεί η συγκινησιακή τους λειτουργία (Συκιάς, 2003)

⁹ Να σημειωθεί πως δεν φαίνεται πουθενά στην βιβλιογραφία να υπάρχει ένα ενοποιημένο σύστημα που ακολουθήθηκε από όλους τους συνθέτες της εποχής, κάτι που παρατηρεί και ο Μαλλιάριας (2009). Οι διάφοροι θεωρητικοί - κυρίως γερμανοί - καλλιέργησαν το σύστημα του Burmeister, ο καθένας με μια δική του προσέγγιση.

μπορεί να είναι κατασκευασμένη από σύζευξη ή ακόμη και επικάλυψη τέτοιων σχημάτων" (2003: 17).

Η μουσικορητορική προσέγγιση του Μπαρόκ χρησιμοποιούνταν ως πρακτική σύνθεσης μέχρι και τις αρχές του 18ου αιώνα, όμως σταδιακά η χρήση της ελαττώθηκε. Άρχισε να διαλύεται κάτω από λογικές που ενθάρρυναν την χρήση μιας πιο προσωπικής γλώσσας, απορρίπτοντας συστήματα και προκαθορισμένες μορφές δόμησης της μουσικής - ένα χαρακτηριστικό που εναρμονίζεται με το πνεύμα της προσωπικής έκφρασης του Διαφωτισμού (Yearsley & Bartel, 1998: 85-87). Έτσι, σταδιακά και μέχρι το τέλος του 18ου αιώνα η *musica poetica* γίνεται απλά μian αναφορά σε εγχειρίδια μουσικής (Συκιάς, 2003).

1.2.1 Μουσικά Ρητορικά Σχήματα

Τα μουσικά ρητορικά σχήματα βρίσκονται στο επίκεντρο της *Musica Poetica*. Οι θεωρητικοί της εποχής, άρχισαν να τα παρατηρούν σε έργα προηγούμενων εποχών, να τα συλλέγουν, να τα ονομάζουν, και σε μεταγενέστερο στάδιο να δημιουργούν νέα σχήματα - πάντα συνδέοντας τα με την ρητορική και τις έννοιες της. Στα σχήματα αυτά δίνονταν ήδη υπάρχοντες ρητορικοί όροι, ή φτιάχνονταν νέοι με λατινικό ή αρχαιοελληνικό άκουσμα. Μετά τον Burmeister, μπορούμε να μετρήσουμε 17 συγγραφείς που παρήγαγαν 27 έργα με τέτοιους όρους, και συχνά διαφορετικές προσεγγίσεις μεταξύ των όρων αυτών (Yearsley & Bartel, 1998).

Η θεώρηση και το κίνητρο πίσω από την χρήση τους δεν ήταν ομοιόμορφη σε όλη την χρονική περίοδο της εποχής. Στην αρχή του Μπαρόκ, η χρήση των σχημάτων αυτών σχετίζεται με μια μελισματική λογική (*ornatus*), που για λόγους ποικιλίας, ενδιαφέροντος και χρώματος στολίζει μια αρχική μελωδία - όπως ένας ρήτορας θα στόλιζε τον λόγο του στην πορεία μιας ομιλίας. Όσο προχωράμε προς το όψιμο Μπαρόκ, τα ρητορικά σχήματα θεωρούνται πια ως ένα μέσον διακίνησης των συναισθημάτων, με βάση την λογική των συναισθημάτων που περιγράφηκε πιο πάνω - και αυτό αντανakλάται και στα θεωρητικά εγχειρίδια. Η εξέλιξη αυτή βαδίζει παράλληλα με την εξέλιξη της ρητορικής, όπου κινήθηκε με τον ίδιο ακριβώς τρόπο: στην αρχή του Μπαρόκ η χρήση της ρητορικής είναι περισσότερο νατουραλιστική

και περιγραφική, εκφράζοντας ένα Αναγεννησιακό πνεύμα, και στην πορεία του μπαρόκ εξελίσσεται σε μια πρακτική που στόχο έχει να διεγείρει συναισθηματικά τον ακροατή (Yearsley & Bartel, 1998: 83).

Anabasis/Katabasis

Μπορούμε να οργανώσουμε τα σχήματα σε δύο ευρείες κατηγορίες. Στην πρώτη ανήκουν όσα έχουν άμεση σχέση με την ρητορική παράδοση. Μπορεί το όνομα να αλλάζει ανάλογα με τον θεωρητικό, να αξιοποιείται μια αρχαιοελληνική ή λατινική ορολογία, αλλά ο όρος προϋπήρχε στην ρητορική παράδοση και προσαρμόστηκε στην μουσική. Στην δεύτερη κατηγορία ανήκουν όσα σχήματα δεν έχουν ανάλογο τους στην ρητορική παράδοση, αλλά δημιουργήθηκαν και εντάχθηκαν από τους θεωρητικούς στις μουσικορητορικές φιγούρες - εξακολουθώντας πάντα να έχουν έναν όρο αρχαιοελληνικό ή λατινικό.

Δύο από αυτά, το anabasis/ascendit και το catabasis/descendit, ξεχωρίζουν, μιας και επιβίωσαν και σε μεταγενέστερες εποχές και έφτασαν μέχρι τον 20ο αιώνα - όταν πολλά απ' τα σχήματα της μουσικορητορικής παράδοσης έπαψαν να χρησιμοποιούνται πια. Αρχικά παρατηρούνται και απ' τον θεωρητικό Kirscher. Ο ορισμός που δίνουν οι Yearsley & Bartel (1998: 178, 214) είναι πως αποτελούν μέρη της μουσικής (όχι απαραίτητα βηματικές κινήσεις σε μια μελωδία, αλλά και μια ευρύτερη ανοδική/καθοδική τάση ενός μέρους) που εκφράζουν εικόνες ή συναισθήματα ανάβασης ή κατάβασης. Συσχετίζονται τόσο με λέξεις ή νοήματα που περιγράφουν κίνηση ή χώρο (ένα πήδημα, ένα βουνό), αλλά και με ψυχικές καταστάσεις, θρησκευτικά συναισθήματα και μυθολογικά συμβάντα και τόπους (όπως η ανάληψη, η θεία χάρη, η κατάβαση στην κόλαση, η άβυσσος, ο ουρανός και ο παράδεισος - μεταξύ άλλων). Χρησιμοποιείται συχνά με λέξεις που σχετίζονται με αυτές τις έννοιες, αλλά δεν αποτελεί απλή περιγραφή - έχει ως στόχο να συγκινήσει, και αποτελεί τόσο εικόνα όσο και πηγή του συναισθήματος. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η ανοδική κίνηση στην Λειτουργία σε Σι Ελάσσονα του J.S. Bach, στο μέρος Et Ressurexit.



Τμήμα απ' το μέρος Et Resurrexit της Λειτουργίας σε Σι Ελάσσονα του J.S. Bach.

Όπως βλέπουμε στις διαδοχικές εισόδους των φωνών, το σχήμα της μελωδικής κίνησης είναι ανοδικό, και στόχο έχει να περιγράψει τόσο το κομμάτι της ανάστασης, αλλά και να προκαλέσει το αντίστοιχο λυτρωτικό και χαρμόσυνο συναίσθημα στους ακροατές.

1.3 Κλασική, ρομαντική περίοδος και 20ός αιώνας

Όπως προαναφέρθηκε, η musica poetica μέχρι τα τέλη του 18ου αιώνα είχε πάψει να χρησιμοποιείται ενεργά από συνθέτες, οι οποίοι σταδιακά κινήθηκαν προς μια κατεύθυνση που εστίαζε στην προσωπική έκφραση, αποδεσμευμένη από κάποιου είδους σύστημα. Ο Φλώρος (2012) αναφέρει πως συνθέτες σαν τον Mozart και τον Haendel χρησιμοποιούσαν στα έργα τους σχήματα αυτής της παράδοσης, όπως το Passus Duriusculus, για να εκφράσουν διάφορα συναισθήματα και να δημιουργήσουν συνδέσεις μεταξύ κειμένου και μουσικής. Σε μεταγενέστερες εποχές συνθέτες όπως ο Bruckner χρησιμοποιούν τα anabasis/katabasis στις λειτουργίες τους, προσαρμοσμένα όμως στην δική τους μουσική γλώσσα.

The image displays a musical score for the Credo of the Liturgy in F major by Anton Bruckner. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a Chorus. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal parts with lyrics 're - - - xi'te' and the Chorus with 'Et re - sur -' and 'fresc.'. The second system shows the vocal parts with lyrics 're - - - xi'te' and the Chorus with 'Et re - sur -' and 'ff'.

Τμήμα απ' το μέρος Credo της Λειτουργίας σε Ρε Ελάσσονα του Α. Bruckner

Στον 20ό αιώνα μπορούμε να συναντήσουμε σχήματα όπως του anabasis/catabasis σε κάποιες περιπτώσεις. Όπως και στο παράδειγμα του Bruckner, αυτή η χρήση γίνεται πάντα στα πλαίσια της προσωπικής γλώσσας του κάθε συνθέτη¹⁰. Μια περίπτωση είναι 6η Συμφωνία του Schnittke, όπου η Niewmirowska (2019) παρατηρεί τις λογικές του anabasis/katabasis να χρησιμοποιούνται σε όλη την έκταση του έργου: ανιούσες κινήσεις μελωδιών, μέρη που συσχετίζονται με το κείμενο με καθολικές καθοδικές ή ανοδικές κινήσεις, κλπ.

¹⁰ Ούτως η άλλως, τα σχήματα anabasis/catabasis δεν δεσμεύουν τον συνθέτη σε κάποια συγκεκριμένη χρήση φθόγγων, παρά μόνο στην κατεύθυνση, σε αντίθεση με άλλα σχήματα της ρητορικής παράδοσης - κάτι που τα κάνει ιδιαίτερα εύπλαστα και προσαρμόσιμα στις ανάγκες του εκάστοτε χρήστη.

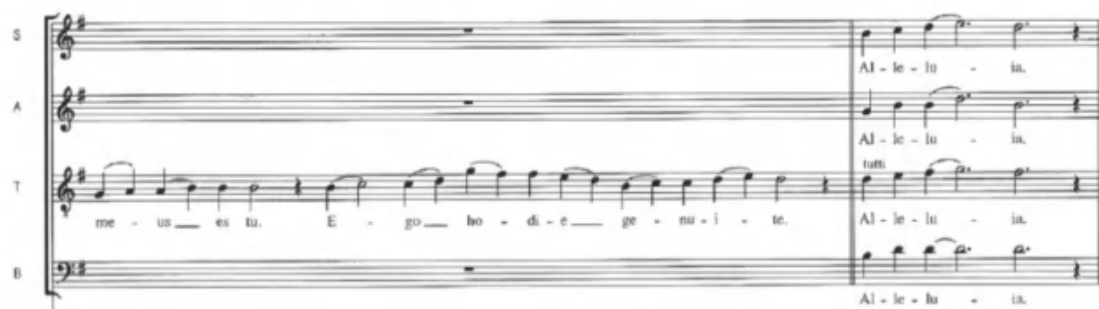
sinfonie nr. 6 · symphony no. 6
alfred schnittke
1992 (*1934)

Allegro moderato

Η αρχή του πρώτου μέρους της Συμφωνίας no. 6 (1992) του A. Schnittke.

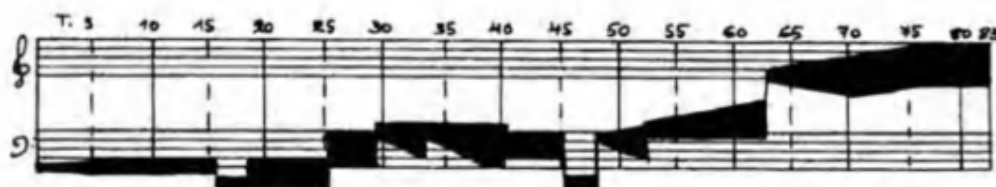
Κάτι τέτοιο δεν περιορίζεται μόνο σε αυτό το έργο, μιας και η ερευνήτρια τα διακρίνει και στις επόμενες δύο συμφωνίες του. Σε τι βαθμό ο ίδιος ο συνθέτης ήταν γνώστης της συγκεκριμένης πτυχής της μουσικής ιστορίας δεν είναι γνωστό. Παρ' όλα αυτά, η αναπαραστατική πρόθεση είναι εκεί, όπως και η συσχέτιση της με τις αντίστοιχες του έννοιες - όπως π.χ. το catabasis με την έννοια της κατάβαση με την έννοια της Αβύσσου (2019: 03).

Μια άλλη περίπτωση εμφανίζεται στο έργο *Berlinen Messe* (1990) του A. Part, όπου παρατηρούμε ομοιότητες με την περίπτωση του J.S. Bach - μια ανοδική έννοια όπως το Alleluia, 'αποτυπωμένη' με μια ανοδική κίνηση των φωνών.



Berlinen Messe (1990), Arvo Part

Τέλος, μια τρίτη διαφορετική περίπτωση είναι τα έργα του Ligeti. Ο Φλώρος (2014) παρατηρεί πως σε πολλά απ' τα έργα του συνθέτη είναι ισχυρές οι έννοιες του χώρου και της κίνησης - σε πολλές περιπτώσεις αξιοποιεί μια καθολική ανοδική πορεία όλης της μουσικής, όπως στο μέρος Introitus του έργου Requiem (1963). Την αντίθετη δε περίπτωση έχουμε στο μέρος Dies Irae του ίδιου έργου, ή έβδομο μέρος απ' το έργο Atmospheres (1961), όπου από ένα cluster σε πολύ υψηλές περιοχές, καταλήγουμε σε μια δραματική πτώση στα κοντραμπάσα. Σε αυτές τις περιπτώσεις θα μπορούσαμε να πούμε πως εκφράζουν τα σχήματα του anabasis/katabasis σε μια πιο μακροδομική μορφή απ' ότι οι προηγούμενες δύο, καθώς τα σχήματα αυτά αξιοποιούνται ως μια οργανωτική αρχή του μουσικού υλικού.



Γραφική αναπαράσταση των τονικών περιοχών απ' το μέρος Introitus του Requiem (1963) του G. Ligeti.

Τα παραπάνω είναι τρεις περιπτώσεις που αντηχούν την musica poetica σε καλλιτεχνικό επίπεδο στον 20ο αιώνα - όμως η συνεισφορά της πρακτικής αυτής ήταν μεγάλη και στον τομέα της μουσικής σκέψης και της ανάλυσης. Αυτό που χαρακτήριζε τον Burmeister και τους συνεχιστές του ήταν μια ημι-επιστημονική και συστηματοποιημένη προσέγγιση της σύνθεσης και της ανάλυσης, καθώς και μια προσπάθεια να συσχετιστεί τεκμηριωμένα το μουσικό με το εξωμουσικό - π.χ. μέσω της θεωρίας των χυμών και της συναισθηματικής διακίνησης. Παρ' όλο που οι επιστημονικές αυτές θεωρήσεις δεν είναι έγκυρες με σημερινά δεδομένα, η πρόθεση

και η οργανωμένη, εμπεριστατωμένη και συστηματική προσέγγιση είναι στον πυρήνα τους - και, κατά τον Συκιά (2003), αυτή η τάση του Μπαρόκ βρίσκει ως συνεχιστές της διάφορους θεωρητικούς όπως ο Ξενάκης και ο Schenker.

Επίλογος

Όπως φάνηκε, η σχέση μουσικής και ρητορικής ξεκινάει με έναν τρόπο από πολύ νωρίς στην δυτική μουσική παράδοση, αρχίζει να διερευνάται περισσότερο στην Αναγέννηση, και κωδικοποιείται ως η πρακτική της *musica poetica* στο Μπαρόκ. Η πρακτική αυτή μεσουρανάει στον 17ο αιώνα, και φθίνει ήδη από τις αρχές του 18ου. Τα σχήματα και οι λογικές που προέκυψαν χρησιμοποιήθηκαν από συνθέτες μέχρι και τον 20ο αιώνα - προσαρμοσμένα όμως στην γλώσσα και στις ανάγκες του εκάστοτε συνθέτη. Τέλος, η συμβολή της *musica poetica* δεν είναι μόνο σε επίπεδο έργων που αξιοποιούν την πρακτική αυτή ή τα σχήματα της, αλλά και σε επίπεδο μουσικής σκέψης και αναλυτικής φιλοσοφίας, καθώς άνοιξε τον δρόμο σε μια πιο επιστημονική προσέγγιση της σχέσης της μουσικής με εξωμουσικούς χώρους.

2. Η τεχνική του κανόνα στον 20ό Αιώνα

Το μέρος αυτό εστιάζει στον κανόνα ως τεχνική στον 20ό αιώνα. Ερευνά τις καινούργιες μορφές που πήρε σε αυτήν την περίοδο, και εστιάζει σε τρεις καλλιτέχνες που την αξιοποίησαν με καινοτόμο τρόπο την περίοδο αυτήν: τον Conlon Nancarrow, τον Steve Reich και τον Gyorgy Ligeti.

2.1 Ορισμοί και Ιστορία

Ο όρος κανόνας αρχικά εξέφραζε ένα σύνολο οδηγιών που έπρεπε να εφαρμοστεί από έναν εκτελεστή, έτσι ώστε να ‘δημιουργηθεί’ ένα ή περισσότερα μουσικά μέρη από ένα δοσμένο μουσικό υλικό (Mann et. Al, 2001). Στις μέρες μας χρησιμοποιείται με διάφορους τρόπους. Μπορούμε να ομαδοποιήσουμε τους τρόπους αυτούς σε δύο ευρείες κατηγορίες.

Στην πρώτη, ο όρος χρησιμοποιείται για να περιγράψει έργα ή φόρμες που βασίζονται αποκλειστικά στην αντιστικτική μίμηση ενός θεματικού υλικού. Είναι έργα ως επί το πλείστον φωνητικά, και είτε φέρουν ξεκάθαρα τον τίτλο canon ή κάποιον αντίστοιχο (rounds, rota, caccia, κλπ), είτε είναι γνωστά ως κανόνες στην λαϊκή παράδοση (όπως π.χ. το Row Your Boat, ή το Freres Jacques). Ο όρος μπορεί να περιγράψει έναν δυτικό κανόνα λόγιας ή λαϊκής μουσικής, αλλά κι και έναν κανόνα από μια διαφορετική μουσική παράδοση - π.χ. έναν βαλκανικό ή έναν αφρικάνικο (Brittanica, 1998). Μια περίπτωση που ανήκει σε αυτήν την κατηγορία είναι η χρήση του για να περιγραφεί ενός *μέρος* ενός μουσικού έργου, που πληροί τις παραπάνω προϋποθέσεις. Έτσι, όταν ο Griffiths (2010) μιλάει για το Τρίτο Κουαρτέτο του Schnittke, ή ο Auner (2013) για το πρώτο μέρος της Συμφωνίας op. 21 του Webern, αναγνωρίζουν πως εντός του έργου, σε συγκεκριμένα μέρη, συναντάμε κανόνες. Κοινό χαρακτηριστικό όλων αυτών των περιπτώσεων είναι το μουσικό περιεχόμενο, δηλαδή οι διαδοχικές και ετεροχρονισμένες μιμήσεις.

Στην δεύτερη περίπτωση, ο όρος χρησιμοποιείται για να περιγράψει μια τεχνική και μια οικογένεια τεχνικών που βασίζονται στην μίμηση, στα πλαίσια της δυτικής παράδοσης. Σε αυτές τις περιπτώσεις, πάντα υπάρχει μια πρώτη φωνή/υλικό (dux,

guida), και μια ή περισσότερες ακόλουθες (comes, consequenza) οι οποίες την μιμούνται με χρονική απόσταση. Αυτές οι μιμήσεις μπορούν να είναι στο ίδιο ή σε διαφορετικό διάστημα (διατηρώντας ή όχι τις αλλοιώσεις της νέας μεταφοράς), να τροποποιούν το αρχικό μελωδικό υλικό ή όχι (κι έτσι ο κανόνας μπορεί να είναι αυστηρός ή ελεύθερος), να είναι σε κάποιο χρονικό πολλαπλάσιο της αρχικής μελωδίας (μισή αξία, διπλάσια αξία, κλπ), ή να είναι σε αναστροφή ή αντιστροφή του αρχικού υλικού. Θα μπορούσαμε να πούμε πως, γενικά μιλώντας, αυτό που χαρακτηρίζει τις τεχνικές του κανόνα είναι οι ετεροχρονισμένες και διαδοχικές μιμήσεις ενός υλικού, παραλλαγμένου ή πανομοιότυπου, από διαφορετικές φωνές.

Στα πλαίσια της δυτικής μουσικής εργογραφίας, ο κανόνας είναι απ' τις πιο παλιές τεχνοτροπίες που έχουν εμφανιστεί. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το Sumer is Icumen που χρονολογείται μεταξύ 13-14ου αιώνα, και είναι ένα από τα παλαιότερα γνωστά δείγματα εξάφωνης πολυφωνίας με μιμήσεις. Από τότε, ο κανόνας είτε ως οικογένεια τεχνικών είτε ως 'φόρμα' δεν παύει να χρησιμοποιείται: στην Αναγέννηση αξιοποιείται σε τεράστιο βαθμό στις λειτουργίες συνθετών όπως ο Palestrina και ο Johannes Ockeghem, στου οποίου το έργο Missa prolationum το κάθε ένα απ' τα τέσσερα μέρη εξερευνά διαφορετικούς τρόπους αξιοποίησης του κανόνα (Kennedy, 2018). Όπως θα φανεί αργότερα, συνθέτες όπως ο Ligeti ήταν γνώστες του έργου των αναγεννησιακών συνθετών, και εμπνεύστηκαν σε μεγάλο βαθμό απ' αυτούς όσον αφορά τον τρόπο που διαχειρίστηκαν τον κανόνα.

Gloria in excelsis Deo
Perfectum in subdiatessaron

The image shows a musical score for a four-part setting of the Gloria in excelsis Deo. The title is 'Gloria in excelsis Deo' and the subtitle is 'Perfectum in subdiatessaron'. The score is written for four voices: Superius, Contratenor, Tenor, and Bassus. The music is in a complex rhythmic structure, with various time signatures and rests, illustrating the canon technique. The lyrics are 'Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-tatis'.

Μέρος απ' το έργο Missa prolationum του J. Ockeghem, για 4 φωνές. Ολόκληρο το έργο βασίζεται σε μιμήσεις του κανόνα που κινούνται σε διαφορετικές ταχύτητες.

Είναι γνωστή η εξέλιξη όλων των τεχνοτροπιών αυτών στο Μπαρόκ, και η χρήση τους από συνθέτες όπως ο Bach, αλλά και μεταγενέστερες εποχές της μουσικής ιστορίας οι τεχνικές του κανόνα δεν παύουν να χρησιμοποιούνται, είτε τμηματικά είτε σε ολόκληρα έργα - όπως για παράδειγμα οι 7 φωνητικοί κανόνες (KV553-561) ή ο κανόνας για 2 ή 3 φωνές (KV508a) του Mozart, ή οι διάφοροι κανόνες του Beethoven (για παράδειγμα ο κανόνας για 3 φωνές ‘Kurz ist der Schmerz, und ewig der Freude’, WoO 163).



Τμήμα απ' τον κανόνα για 2 ή 3 φωνές του W.A. Mozart, KV508a

2.2 Αρχές του 20^{ου} Αιώνα

Είναι γνωστό πως ο 20ός αιώνας ήταν περίοδος μεγάλων αλλαγών, καινοτομιών και ανατροπών στην μουσική δημιουργία, ιδιαίτερα στο κομμάτι της τονικότητας. Ίσως ο κανόνας να είχε μια ‘αόρατη’ συμβολή σε αυτές τις εξελίξεις. Ο Searle (1954), μιλώντας για την πολυτονικότητα στο βιβλίο του *Twentieth Century Counterpoint*, αναφέρει τα λόγια του Edwin Evans: "[...] κατ' ουσία κάθε κανονική μίμηση σε διάστημα άλλο απ' την οκτάβα [...] έχει μια τάση προς την διτονικότητα". Στην περίπτωση του κανόνα λοιπόν μοιάζει να υπάρχει μια φυσική ροπή της ίδιας της τεχνικής προς την ελεύθερη συνύπαρξη των φωνών, αποδεδειγμένη από τα πλαίσια της τονικότητας. Το σχόλιο του Evans μοιάζει να προτείνει πως οι εξελίξεις του 20ού αιώνα όσον αφορά στην αρμονία και την μουσική αντίληψη με κάποιον τρόπο ενυπήρχαν στην προγενέστερη μουσική ιστορία, τουλάχιστον όσον αφορά στον κανόνα.

Ίσως αυτό να εξηγεί και το πόσο δημοφιλής ήταν ως τεχνική για τους δημιουργούς της Νέας Βιεννέζικης σχολής. Ούτως ή άλλως, ήταν μια απ' τις τεχνικές εκείνες που αξιοποίησαν προσπαθώντας να ενσωματώσουν την 12-φθογγική προσέγγιση στην αυστρογερμανική μουσική παράδοση, και να την κάνουν πιο κατανοητή στο ευρύτερο κοινό (Auner, 2013). Δεν θα μπορούσε όμως να είχε αξιοποιηθεί τόσο αν η ίδια η τεχνική δεν ήταν αρκετά εύπλαστη για να προσαρμοστεί στο νέο ιδίωμα.

Η αρχή του πρώτου μέρους της Συμφωνίας op. 21 (1928) του A. Webern, 4ο Μέρος. Κατά τον Auner (2013), το πρώτο μέρος αποτελεί έναν διπλό κανόνα σε αντίθετη κίνηση, σε συνδυασμό με φόρμα σονάτα.

Ακόμα, πέραν της λειτουργικής ή πρακτικής σημασίας του, ο κανόνας ενέπνευσε ή ταίριαξε με τις ποιητικές βλέψεις διαφόρων συνθετών. Για παράδειγμα ο Webern χρησιμοποίησε τον κανόνα ως αναλογία μέσα στα έργα του για να δείξει την βαθιά οργανική ενότητα που παρατηρούσε στην φύση (Auner, 2013), και ο Boulez -τυπικός στην πιο "καταλυτική" προσέγγισή του- αξιοποίησε τις τεχνικές του κανόνα για να χτίσει ένα οικοδόμημα έτσι ώστε σε σύντομο χρονικό διάστημα να το καταστρέψει (Griffiths, 2010).



Τμήμα απ' την 2η Σονάτα για Πιάνο (1947-48) του P. Boulez, 4ο Μέρος. Ο Griffiths (2010: 12) μεταφέρει τα λόγια του συνθέτη: "[...] στο τέταρτο μέρος (προσπάθησα) να καταστρέψω την φόρμα της φούγκας και του κανόνα".

2.3 Καινοτόμες εφαρμογές της τεχνικής του κανόνα κατά τον 20ό αιώνα

Έως τώρα παρουσιάστηκε η χρήση της τεχνικής του κανόνα μέχρι και τις αρχές του 20ού αιώνα. Σε όλες τις περιπτώσεις μπορούμε να παρατηρήσουμε πως, ακόμα και στο πνεύμα τής καινοτομίας του 20ού, η χρήση των τεχνικών αυτών ήταν σχετικά κοντά στην παράδοση. Δεν διέφεραν πολύ από περιπτώσεις και τεχνικές που παρουσιάστηκαν στο πρώτο μέρος, όσο καινοτόμο κι αν ήταν το άκουσμα ή το πλαίσιο στο οποίο χρησιμοποιήθηκαν.

Σε αυτό το μέρος θα παρουσιαστεί μια σειρά πιο 'καινοτόμων' περιπτώσεων. Οι περιπτώσεις αυτές μοιράζονται τα χαρακτηριστικά των τεχνικών του κανόνα που αναφέρθηκαν στην αρχή του κεφαλαίου -δηλαδή αποτελούνται από ετεροχρονισμένες και διαδοχικές μιμήσεις ενός υλικού, παραλλαγμένου ή πανομοιότυπου, από διαφορετικές φωνές. Οι περιπτώσεις αυτές είναι τα Tempo Canons (Conlon Nancarrow), τις τεχνικές του Phase Shifting (Steve Reich), και την Μικροπολυφωνία (Gyorgy Ligeti).

2.3.1 Tempo Canons

Στις παραδοσιακές τεχνικές του κανόνα οι εν δυνάμει ταχύτητες που μια μίμηση μπορεί να εξελίσσεται είναι σε ακέραια πολλαπλάσια ή υποδιαιρέσεις της διάρκειας της αρχικής. Αν μια φράση διαρκεί δύο μουσικά μέτρα και αποτελείται από τέταρτα, δύο πιθανές περιπτώσεις είναι: (α) ο διπλασιασμός της, δηλαδή να διαρκεί τέσσερα μέτρα και να αποτελείται από μισά, και (β) ο υποδιπλασιασμός της, να διαρκεί ένα μέτρο και να αποτελείται από όγδοα. Στα tempo canons οι εν δυνάμει ταχύτητες μπορεί να είναι σε οποιαδήποτε πολλαπλάσια ή υποδιαιρέσεις του ίδιου του παλμού κομματιού - όπως για παράδειγμα 2:1 (που θα ήταν ο διπλασιασμός που αναφέρθηκε πιο πάνω), αλλά και 5:4, 60: 61, *e:π*, κλπ - γι' αυτόν τον λόγο δίνεται ξεχωριστό tempo στο κάθε σύστημα.



Η αρχή απ' την Σπουδή no. 15 του C. Nancarrow, όπου φαίνεται πως τα δύο συστήματα έχουν διαφορετικό tempo. Φαίνεται επίσης η μίμηση της μιας φωνής απ' την άλλη.

Ο κατεξοχήν συνθέτης του 20ού αιώνα που πειραματίστηκε με αυτήν την τεχνική είναι ο Conlon Nancarrow. Στην περίοδο μεταξύ 1940-1950 συνέθεσε 51 σπουδές για μηχανικό πιάνο που εξερεύνησαν αυτήν την τεχνοτροπία (Thomas, 2000a). Στόχος του ήταν να εξερευνήσει το φαινόμενο που ονόμασε “χρονική διαφωνία” (temporal dissonance), δηλαδή τις “συγκρούσεις” που προκύπτουν απ' την συνύπαρξη δύο διαφορετικών tempi, και οι τεχνικές του κανόνα χρησιμοποιήθηκαν προς την επίτευξη αυτού του σκοπού (Thomas, 2000b).

Σημαντικό ρόλο στην κατεύθυνση που πήρε το έργο του ήταν το βιβλίο *New Musical Resources* του Henry Cowell. Κατά τους ερευνητές άσκησε τεράστια επιρροή στον Nancarrow, αν αναλογιστεί κανείς πως συγκριτικά με άλλους συνθέτες ο Nancarrow δεν είχε εκτενής σπουδές πάνω στην σύνθεση¹¹. Στο βιβλίο του ο Cowell παρουσιάζει πολλές τεχνικές που μπορούν να οδηγήσουν σε νέες μουσικές σχέσεις μεταξύ ρυθμικών συστημάτων, προτείνει μοντέλα για τον συμβολισμό τους στην παρτιτούρα, αλλά καταλήγει λέγοντας πως, λόγω της δυσκολίας τους: ‘είναι πολύ πιθανόν πως πολλοί απ’ τους ρυθμούς που παρουσιάστηκαν σε αυτή την εξερεύνηση δεν θα μπορούσαν να παιχτούν από ανθρώπους’. Συμπληρώνει προτείνοντας πως κάτι τέτοιο θα ήταν εφικτό στο μηχανικό πιάνο (Cowell, 1996: 65) - και ίσως αυτό να ώθησε τον Nancarrow να εστιάσει το συνθετικό του έργο σε αυτό το μέσον¹².

Περιπτώσεις απ’ το έργο του είναι η σπουδή No.37, στην οποία συνυπάρχουν 12-φωνές σε κανονική μίμηση που κινούνται σε λόγους που εκφράζουν την χρωματική κλίμακα σε φυσικό κούρδισμα (1:15/14:9/8:6/5:5/4:4/3:7/5:3/2:8/5:5/3:7/4:15/8), ή η σπουδή No. 5 με τις τεράστιες συγχορδιακές συνηγήσεις και τα *glissandi*, που είναι άψογα συγχρονισμένα λόγω της φύσης του μηχανικού πιάνο (Griffiths, 2010: 70-72).

¹¹ Σπούδασε αντίστιξη με τον Roger Sessions και σύνθεση με τον Walter Piston και τον Nicolas Slonimsky μεταξύ του 1934-1935. (Thomas, 2000).

¹² Πέραν απ’ την πρακτικότητα του μηχανικού πιάνο, τον Nancarrow τον απασχόλησε πολύ το κομμάτι της “αντικατάστασης” του ανθρώπου ως performer απ’ την μηχανή. Οι διερευνήσεις, οι λύσεις, και ο τρόπος που μεταβλήθηκε η αισθητική του σε σχέση με το ζήτημα αυτό εξερευνώνται στο άρθρο “Conlon Nancarrow and the Technological Sublime” του Eric Drott (*American Music*, Winter, 2004, Vol. 22, No. 4).



Τμήμα απ' την Σπουδή no. 5 του C. Nancarrow, 4ο Μέρος.

Κατά τον Thomas (2000b) ο Nancarrow εξερεύνησε τόσο τις περιπτώσεις εκείνες όπου η συνύπαρξη διαφορετικών *tempi* δίνουν ένα διακριτό αποτέλεσμα, (που είναι χαρακτηριστικά των αρχικών σπουδών του), αλλά και τις περιπτώσεις αυτές που ο βαθμός της πολυπλοκότητας δημιουργεί ηχητικές μάζες. Σε όλα τα παραπάνω, οι τεχνικές του κανόνα είναι περισσότερο ένα μέσον για να επιτευχθεί ένας σκοπός και να οργανωθεί “κρυφά” ένα υλικό, παρά ο κύριος πρωταγωνιστής του έργου - το τελευταίο κατά τον ερευνητή συμβαίνει σε μεγάλο βαθμό στα όψιμα έργα του.

Η ρυθμική πολυπλοκότητα του Nancarrow, κατά τον Auner (2013) επηρέασε τόσο τον Ligeti και άλλους συνθέτες, αλλά προανήγγειλε και την ρυθμική πολυπλοκότητα που εμφανίστηκε πολύ πιο μετά σε συγκροτήματα μαθηματικής rock/metal όπως οι Meshuggah, αλλά και στην ηλεκτρονική μουσική IDM των Aphex Twin και Squarepusher.

2.3.2 Phase Shifting

Μια ακόμα περίπτωση καινοτόμων τεχνικών είναι αυτές του phase shifting. Αποτελούν μια οικογένεια τεχνικών που περιστρέφονται γύρω απ' την συνύπαρξη ενός μοτίβου με μια μίμηση του η οποία είτε έχει (α) μετατοπιστεί το σημείο αφετηρίας της, ή/και (β) έχει μεταβληθεί ελαφρώς η διάρκεια της¹³. Η μετατόπιση μπορεί να είναι σχετική με την μουσική αξία του μέτρου του αρχικού μοτίβου ή όχι, όπως θα φανεί παρακάτω, και η μεταβολή της διάρκειας μπορεί να γίνει με μηχανικά μέσα, ή να εκτελεστεί από τον ίδιο τον μουσικό.

Ως τεχνική εμφανίζεται τόσο στην ακουστική όσο και στην ηλεκτροακουστική μουσική, και ως ακουστικό φαινόμενο έχει ποικίλες μορφές: απ' τους διαρκείς συνδυασμούς των δύο ή περισσότερων μοτίβων που γεννούν με την σειρά τους νέα μοτίβα, μέχρι ηχητικά εφέ filtering, phasing, chorusing, ηχώ (echoes) και αντήχησης (reverbation) που, ενώ αφορούν κυρίως τον μικρόκοσμο του ήχου, μοιράζονται τις ίδιες αρχές με τις τεχνικές του κανόνα - απλά σε πολύ μικρότερη χρονική κλίμακα¹⁴.

Η πιο σημαντική μορφή που αξιοποίησε τις τεχνικές αυτές ήταν ο Steve Reich. Όπως και στο παράδειγμα του Nancarrow, που αξιοποίησε τις τεχνικές του κανόνα προς έναν στόχο (την εξερεύνηση της χρονικής διαφωνίας), έτσι κι ο Reich είχε δικές του επιδιώξεις τις οποίες ο κανόνας εξυπηρετούσε. Το 1968 έγραψε ένα κείμενο με τίτλο "Music as A Gradual Process"¹⁵, και εντός του οποίου παρουσίασε τις απόψεις του σε σχέση με την μουσική ως διεργασία (process). Οι τεχνικές του κανόνα αξιοποιήθηκαν απ' τον Reich για να δημιουργήσει έργα στα οποία η διαδικασία θα

¹³ Στα πλαίσια της βιβλιογραφίας που διερευνήθηκε δεν δίνεται ποτέ ένας σαφής ορισμός, κι ο κάθε ερευνητής όταν παρουσιάζει το φαινόμενο εστιάζει σε διαφορετικές πτυχές. Για παράδειγμα, οι Auner (2013), Saltini (1993) και Roeder (2003) φαίνεται να εννοούν ως phase shifting την συνύπαρξη ενός μοτίβου με μια μίμηση όπου η μετατόπιση γίνεται ως προς κάποια αξία του αρχικού μοτίβου και τίποτα περισσότερο. Οι Horlacher (2000) και Duker (2013) εντάσσουν στον ορισμό των προηγούμενων και τις "επιταχύνσεις" που συχνά ο Reich χρησιμοποιεί στα έργα του για να καταλήξει σε αυτές τις μετατοπίσεις, όπως στο Piano Phase (1967) - ενώ άλλοι όπως ο Fox (1990) απλά αναφέρονται στις μαγνητοταινίες και τις διαρκείς μικρομεταβολές που το μέσον δημιουργεί στην ταχύτητα, που κατ' επέκταση δημιουργούν φαινόμενα phase shifting. Θεώρησα πως όλα εκφράζουν σωστά μια πτυχή του φαινομένου, οπότε προσπάθησα να δημιουργήσω έναν συνδυαστικό ορισμό που να είναι εφαρμόσιμος σε κάθε περίπτωση.

¹⁴ Roads, 1996: 432, 433 για μία λίστα και την θεωρία πίσω από τα παραπάνω φαινόμενα, και 2015: 185 για την χρονική κλίμακα αντίληψης των φαινομένων του ήχου.

¹⁵ Κατά τον Hillier (Reich and Hillier, 2004) το κείμενο δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1969 στον κατάλογο της έκθεσης "Anti-Illusion: Procedures/Materials, Marcia Tucker and James Monte", στο Whitney Museum of American Art της Νέας Υόρκης. Αποτέλεσε μια προσπάθεια του Reich να ξεκαθαρίσει για τον εαυτό του τι προσπαθούσε να κάνει μέσω της τέχνης του.

ήταν ακουστή - ή, όπως ίσως θα ήθελε να ειπωθεί, το ίδιο το έργο θα ήταν μια διαδικασία. Και μια από αυτές τις τεχνικές ήταν ο κανόνας, με την μορφή του phase shifting.

Ίσως το πιο γνωστό παράδειγμα της τεχνικής αυτής είναι το *Piano Phase* (1967). Στο έργο αυτό μια μουσική φράση αποτελούμενη από δώδεκα νότες σε δέκατα έκτα επαναλαμβάνεται από δύο πιάνο. Το ένα από αυτά πρέπει σταδιακά να επιταχύνει, έως ότου καταλήξει να παίζει την ίδια φράση σε διαφορά φάσης ενός δέκατου έκτου με την αρχική, που ακούγεται πάντα ίδια από το πρώτο πιάνο. Η διαδικασία επαναλαμβάνεται έως ότου προκύψουν όλοι οι δυνατοί συνδυασμοί. Το αποτέλεσμα είναι μια διαρκής ηχητική μεταμόρφωση, με διαφορετικούς συνδυασμούς να προκύπτουν σε κάθε αλλαγή φάσης (Epstein, 1986), ενώ ταυτόχρονα είναι ακουστή και η διαδικασία που οδηγεί απ' την μια κατάσταση στην άλλη, δηλαδή η επιτάχυνση.

Εδώ είναι παρούσες και οι δύο μορφές phase shifting που παρουσιάστηκαν στην αρχή του κεφαλαίου: το μοτίβο συνυπάρχει με τον εαυτό του με διαφορές φάσης σχετικές με τις αξίες του (δηλαδή δέκατα έκτα), αλλά και για σύντομα χρονικά διαστήματα συνυπάρχει και με μια εκδοχή του ελαφρώς διαφορετική ως προς την ταχύτητα, έως ότου μεταβεί στην επόμενη "θέση" (Saltini, 1993). Αυτό το μεταβατικό μέρος δημιουργεί ακουστικά φαινόμενα διπλασιασμού - γνώριμο φαινόμενο του phase shifting σε μικρή χρονική κλίμακα - καθώς και μια ρυθμική και μετρική αβεβαιότητα έως ότου καταλήξει στην σταθερότητα του νέου δέκατου έκτου¹⁶ (Horlacher, 2000).

¹⁶ Αξίζει ίσως να παρατηρήσουμε ομοιότητες με την έννοια της χρονικής διαφωνίας του Nancarrow και τα φαινόμενα μετρικής "σύγχυσης" που παρατηρή ο Horlacher πως δημιουργούν οι μεταβάσεις στην μουσική του Reich. Και τα δύο εξερευνούν με κάποιον τρόπο τι γίνεται όταν η μουσική ξεφεύγει από ένα καθορισμένο πλέγμα, και πως γίνεται αυτή αντιληπτή από τους ακροατές.

piano phase

for two pianos
or two marimbas*

steve reich

♩ = ca. 72
Repeat each bar approximately number of times written. / Jeder Takt soll approximativ wiederholt werden
entsprechend der angegebenen Anzahl. / Répétez chaque mesure à peu près le nombre de fois indiqué.

Η αρχή απ' το Piano Phase (1967) του S. Reich.

Αυτό είναι ένα απ' τα παραδείγματα του phase shifting στον ακουστικό χώρο, αλλά η τεχνική αυτή αξιοποιήθηκε από τον Reich και σε ηλεκτροακουστικά έργα, όπως στο *Come Out* (1966). Στο έργο αυτό, δύο loops μιας ηχογραφημένης φωνής παίζουν μαζί σε δύο μαγνητόφωνα, και σταδιακά βγαίνουν εκτός φάσης (λόγω της φύσης της μαγνητοταινίας). Αρχικά δημιουργούνται εφέ διπλασιασμού και αντήχησης, και με την εισαγωγή νέων φωνών, το έργο καταλήγει σε οκτάφωνους κανόνες (McNamee et al. , 2013: 551), που περισσότερο γίνονται αντιληπτοί σαν μια ηχητική μάζα, παρά σαν κανόνες. Εδώ ίσως μπορούμε να διακρίνουμε μια άλλη πτυχή της τεχνικής του phase shifting, που έχει να κάνει με την δημιουργία μια ηχητικής μάζας μέσα από την χρήση ενός αρχικού μοτίβου - ακουστό τόσο στο *Come Out*, όσο και στο *It's Gonna Rain* (1965) που χρησιμοποιεί κι αυτό μαγνητοταινία.

Πολλές απ' τις πλευρές του phase shifting αξιοποιήθηκαν από τον Reich στην εργογραφία του, είτε σε ακουστική είτε σε ηλεκτρονική μορφή - αλλά κι από άλλους συνθέτες του 20ου αιώνα, όπως ο John Adams (Schwartz, 1990). Αξίζει να σημειωθεί πως οι τεχνικές του Reich έχουν βρει γόνιμο έδαφος στις μέρες μας κι εκτός του χώρου της "σοβαρής" μουσικής, κυρίως στον χώρο της ηλεκτρονικής μουσικής που αξιοποιεί τα συστήματα eurorack/modular (Roads, 2015) και στα συνοδευτικά βίντεο

(tutorial) που συναντώνται στο διαδίκτυο και που διδάσκουν δημιουργικές τεχνικές¹⁷ σε σχέση με αυτά.

2.3.3 Μικροπολυφωνία

Η τρίτη περίπτωση είναι αυτή της μικροπολυφωνίας, μιας τεχνικής που εισήγαγε και αξιοποίησε στα έργα του ο Gyorgy Ligeti. Ορίζεται ως η χρήση πυκνών μιμήσεων ενός υλικού με στόχο την δημιουργία ενός ηχητικού πλέγματος¹⁸. Ο Φλώρος αναφέρει τα τρία χαρακτηριστικά που διαφοροποιούν την τεχνική αυτή από τις παραδοσιακές περιπτώσεις του κανόνα, και ταυτόχρονα την ορίζουν με μεγαλύτερη λεπτομέρεια (2014: 90).

1. Η βάση της μικροπολυφωνίας είναι η δημιουργία της ηχητικής υφής μέσα απ' την κανονική μίμηση μιας μελωδικής γραμμής. Σε αντίθεση με τον παραδοσιακό κανόνα όπου οι εισαγωγές των φωνών γίνονται σταδιακά, στα έργα του Ligeti ως επί το πλείστον εισάγονται όλες οι φωνές την ίδια στιγμή¹⁹.

2. Στον παραδοσιακό κανόνα οι ρυθμικές αναλογίες μεταξύ των φθόγγων παραμένουν ίδιες. Στην μικροπολυφωνία οι σχέσεις αυτές παραλλάσσονται δραματικά, έτσι ώστε στο τελικό αποτέλεσμα να μην είναι αναγνωρίσιμες εύκολα ως μιμήσεις.

3. Στον παραδοσιακό κανόνα προτιμώνται δύο, τρεις ή τέσσερις φωνές. Στην μικροπολυφωνία ο αριθμός είναι τεράστιος, τόσο που μπορούμε να πούμε πως δεν έχουμε πια φωνές, αλλά πυκνά cluster αποτελούμενα από μιμήσεις.

Η πρακτική αυτή δεν ήταν πάντα στο επίκεντρο του έργου του συνθέτη. Προκύπτει σταδιακά μέσα απ' τις εξερευνήσεις του μετά την δεκαετία του 1950, όπου για πολιτικούς λόγους φεύγει απ' την Ουγγαρία (Floros, 2014), και κατά τον Kerekfy (2008) φαίνεται να μην είναι ευχαριστημένος με την καλλιτεχνική του προσέγγιση.

¹⁷ Ενδεικτικά: "Piano Phase by Steve Reich - for Modular Synth" (<https://www.youtube.com/watch?v=FDJroo15CI4>), "Steve Reich/William Basinski style phase shifting loops" (<https://www.youtube.com/watch?v=bFMP8MbmnL4>)

¹⁸ Ο ορισμός που παρουσιάζω προκύπτει από τους Auner (2013: 263) και McNamee et al. (2013: 548). Κατά τον Φλώρο (2014), ο Ligeti αναφέρει διαρκώς στα γραπτά του τον όρο μικροπολυφωνία, αλλά δεν τον αναλύει ποτέ - επιχείρησα να τον συγκεκριμενοποιήσω αντλώντας στοιχεία μέσα απ' την σχετική βιβλιογραφία που μελετήθηκε.

¹⁹ Κάτι τέτοιο συναντάται και στα mensuration canons του 15ου αιώνα (Kennedy, 2018).

Έτσι ξεκινάει μια προσπάθεια να δομήσει την δική του, προσωπική γλώσσα. Μεγάλο ρόλο έπαιξε το ενδιαφέρον που είχε ήδη ο Ligeti για τις αντιστικτικές τεχνικές, το οποίο μεγάλωσε και εμπλουτίστηκε όσο δίδασκε σύνθεση και αντίστιξη σε διάφορα ακαδημαϊκά ιδρύματα αυτήν την περίοδο. Ο Kerekyfy συνεχίζει λέγοντας πως μέσα απ' αυτήν την φάση μελέτης και αναζήτησης προέκυψε η έλξη του Ligeti για την τεχνική της δημιουργίας ηχητικών μαζών μέσω πυκνής αντιστικτικής γραφής - κάτι που ο συνθέτης το έβλεπε να υπάρχει στο έργο του Αναγεννησιακού συνθέτη Ockeghem, καθώς και του Frescobaldi, στον οποίο αφιερώνει και ένα απ' τα μέρη της *Musica Ricercata* που γράφεται την περίοδο αυτή.

Κάτι άλλο που φαίνεται να έπαιξε μεγάλο ρόλο στην γέννηση της μικροπολυφωνίας είναι η επαφή του συνθέτη με την ηλεκτρονική μουσική. Ο Bauer (2001) αναφέρει πως το άκουσμα της πολυφωνίας μοιάζει με το φάσμα και την παλμικότητα που συναντά κανείς σε ηλεκτρονικά όργανα, και συνδέει την παρατήρηση του αυτή με τον καιρό που πέρασε ο Ligeti στο στούντιο ηλεκτρονικής μουσικής του δυτικού γερμανικού ραδιοφωνικού σταθμού στην Κολωνία - που, κατά τα λόγια του ίδιου του συνθέτη, ο ήχος της τεχνικής αυτής: 'έρχεται απ' την εμπειρία μου στο στούντιο ηλεκτρονικής μουσικής' (2001: 55).

Μια σημαντική πτυχή της μικροπολυφωνίας είναι πως ο μηχανισμός που την δημιουργεί είναι κρυφός στ' αυτιά του ακροατή (Bernhard, 1994). Κατά τα λόγια του συνθέτη, όσον αφορά το έργο *Lontano*: 'polyphony is written, but harmony is heard' (Roig-Francoli, 1995). Μπορούμε να πούμε πως ο στόχος του Ligeti είναι να αποκρύψει την διεργασία που γεννά το ηχητικό αποτέλεσμα της μικροπολυφωνίας²⁰ - το ακριβώς αντίθετο απ' αυτό που στόχευε ο Reich, όπου επιθυμούσε η διαδικασία να γίνεται αντιληπτή. Όμως, τόσο ο Reich, όσο και ο Nancarrow, μέσα απ' τα έργα τους κατέληξαν με κάποιον τρόπο στην δημιουργία ηχητικών μαζών - αυτό που διαφοροποιεί τον Ligeti είναι πως αυτός ήταν εξ αρχής ο σκοπός του, ενώ στους δύο άλλους συνθέτες το φαινόμενο της ηχητικής μάζας φαίνεται να προέκυψε στην πορεία.

²⁰ Το ζήτημα διερευνάται με πολύ ενδιαφέρον τρόπο στο άρθρο του Bernard (1987) "Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem, and His Solution".

Ο τρόπος που ο συνθέτης χρησιμοποιεί την τεχνική μεταβάλλεται όσο περνούν τα χρόνια. Πότε είναι η κυρίαρχη οργανωτική και δημιουργική ‘αρχή’ πίσω από κάποια έργα, και το αποτέλεσμα είναι μια πυκνή και αδιαπέραστη υφή - όπως στο *Lux Aeterna* (1966) και στο *Lontano* (1967) - ενώ, όσο περνούν τα χρόνια, κατά τον Φλώρο (2014) χρησιμοποιείται με έναν πιο ήπιο τρόπο, με τις φωνές συχνά να είναι διακριτές, και με την πολυφωνία να γίνεται πιο διάφανη.

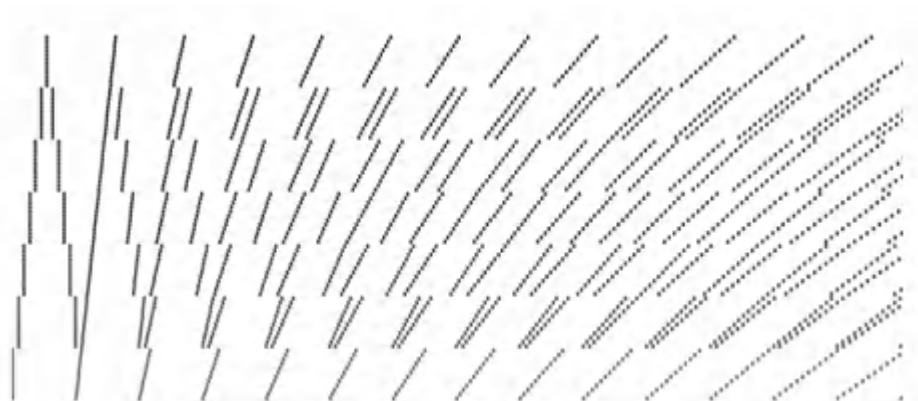
Τμήμα απ' το Lux Aeterna (1947-48) του G. Ligeti.

29

Επίλογος

Οι τρεις παραπάνω περιπτώσεις άφησαν μια διευρυμένη παλέτα από τεχνικές που βασίζονται στον κανόνα. Ο κανόνας ως έργο ή οικογένεια τεχνικών δεν παύει μέχρι και σήμερα να χρησιμοποιείται, και μάλιστα η συμβολή των περιπτώσεων που παρουσιάστηκαν είναι αισθητή. Κλείνοντας, θα παρουσιάσω συνοπτικά δύο παραδείγματα έργων του 21ου αιώνα που αξιοποιούν αυτές τις τεχνικές.

Το πρώτο παράδειγμα είναι οι *8 Σπουδές για Μηχανικό Πιάνο* (2010) του Seth Horvitz. Το μουσικό έργο, καθώς και η συνοδευτική μεταπτυχιακή εργασία, αποτελεί μια προσπάθεια να διερευνηθούν τα όρια της ανθρώπινης αντίληψης και της μηχανικής ακρίβειας (Horvitz, 2010) - θέσεις που αντηχούν τις ερευνητικές προθέσεις του Nancarrow.



Σχηματική απεικόνιση της σπουδής No. 1 του S. Horvitz (2010).

Το δεύτερο παράδειγμα είναι το έργο *Schnee* (2006-2008) του H. Abrahamsen. Όλα τα μέρη του έργου είναι κανόνες για εννέα όργανα - δύο αντικριστά πιάνο τρίο κι ένα σέτ από κρουστά - που σταδιακά μικραίνουν σε διάρκεια. Κατά τον ίδιο τον συνθέτη, στις αρχές του '90 τον απορρόφησε τελείως η ενορχήστρωση 7 κανόνων του Bach, και η εκπόνηση του έργου αυτού είχε ως αποτέλεσμα να του ανοιχτεί ένας 'νέος κόσμος κυκλικού χρόνου'. Όταν, χρόνια μετά, του δόθηκε η ευκαιρία να συνθέσει για το Ensemble Recherche and Wittener Tage, θέλησε να εξερευνήσει όλα τα

ερωτήματα που του προέκυψαν μέσα απ' αυτή του την επαφή, κι έτσι προέκυψε το *Schnee*²².

Hans Abrahamsen
Schnee (2006-08)
Canons for nine instruments

Canon 1a

(three strings and piano)

9 $\frac{4+5}{8}$ (1. Part)
8 *Ruhig aber beweglich* (♩ = 108, ♪ = 36)

The musical score is for 'Canon 1a' by Hans Abrahamsen, part of the 'Canons for nine instruments' series. It is for three strings (Violino, Viola, Violoncello) and piano (Pianoforte I). The time signature is $\frac{4+5}{8}$. The tempo is marked 'Ruhig aber beweglich' with a quarter note equal to 108 and a half note equal to 36. The score includes various musical notations such as 'pp', 'sfz', 'dolcissimo', and 'pochiss. dim.'. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the piano provides a harmonic accompaniment.

Η αρχή απ' το Schnee (2006-2008) του H. Abrahamsen.

²² Σημείωμα του συνθέτη στην εκδοτική σελίδα Wise Music Classical:
<https://www.wisemusicclassical.com/work/34990/Schnee--Hans-Abrahamsen/> (προσπ. 23/4/2021)

Β' Μέρος - Ανάλυση του έργου Mimesis

1. Μικροδομή

Η πρόθεση πίσω απ' το έργο Mimesis ήταν η εκτενής επεξεργασία δύο μουσικών κυττάρων μέσω της χρήσης τεχνικών του κανόνα, με σκοπό την δημιουργία επιφανειών και χειρονομιών. Παρακάτω θα παρουσιαστούν τα κύτταρα αυτά, καθώς και οι τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν για την διαχείριση τους. Τέλος, θα σχολιαστεί η σχέση τους με το πρώτο μέρος της εργασίας.

1.1 Μουσικά κύτταρα

Το έργο βασίζεται στην διαχείριση των εξής δύο μουσικών κυττάρων:



Παράδειγμα 01 - Κύτταρο 01 (αριστερά), Κύτταρο 02 (δεξιά)

Οι φθόγγοι και οι αξίες στο παραπάνω παράδειγμα είναι ενδεικτικές. Το έργο βασίζεται στην αξιοποίηση της ανοδικής ή καθοδικής κίνησης τους. Ο μόνος φθογγικός περιορισμός είναι η διατονική κλίμακα, που θα σχολιαστεί παρακάτω. Στην ουσία, το Κύτταρο 01 είναι μια κατιούσα βηματική κίνηση, και το Κύτταρο 02 μια ανοδική κίνηση με επαναλαμβανόμενους και σύντομους φθόγγους.

Η επιλογή των παραπάνω σχημάτων ήταν απόρροια των ερευνητικών αντικειμένων που παρουσιάστηκαν στο πρώτο μέρος της εργασίας. Απ' την μια θεώρησα πως, για να εξερευνήσω τις τεχνικές του κανόνα ως διεργασίες (αντηχώντας τις έννοιες του "music as a process" του Steve Reich), έπρεπε να επιλέξω λιτά και απλά υλικά, εξ' ού και το Κύτταρο 01, δηλαδή μια βηματική κίνηση. Απ' την άλλη, η βηματική

κίνηση (ανιούσα ή κατιούσα), είναι η πιο λιτή μορφή των σχημάτων anabasis/catabasis σε επίπεδο οριζόντιας κίνησης.

Το Κύτταρο 01 λοιπόν εκφράζει το σχήμα του catabasis, και αποτελεί ένα απλό σχήμα που τροφοδοτεί τις διεργασίες του κανόνα. Το Κύτταρο 02 επιλέχθηκε στρατηγικά ως μια αντίθεση του Κυττάρου 01, εκφράζοντας ταυτόχρονα το σχήμα του anabasis, και παρέχοντάς μια πιο ανοιχτή και διευρυμένη κίνηση για να αξιοποιήσω στην πορεία της δόμησης του έργου.

Παραδείγματα

Τα παραπάνω υλικά εμφανίζονται με πολλούς τρόπους μέσα στο έργο. Ακολουθούν μερικά παραδείγματα.

Στα μέτρα 01-04, το Κύτταρο 01 μοιράζεται μεταξύ φλάουτων και όμποε, δημιουργώντας έτσι ένα αρμονικό διάστημα δευτέρας (μεγάλης ή μικρής κατά την εξέλιξη της ενότητας), εκφράζοντας το Κύτταρο 01 στον κάθετο άξονα.

The musical score is for measures 01-04, featuring four staves: Flute 1, Flute 2, Oboe 1, and Oboe 2. The time signature is 4/4. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into two systems of two measures each. In the first system (measures 01-02), Flute 1 and Flute 2 play a descending half-note scale (G4, F4, E4, D4), while Oboe 1 and Oboe 2 play a descending half-note scale (B3, A3, G3, F3). In the second system (measures 03-04), Flute 1 and Flute 2 play an ascending half-note scale (D4, E4, F4, G4), while Oboe 1 and Oboe 2 play an ascending half-note scale (F3, G3, A3, B3). The dynamics are marked 'p' (piano) in all parts.

Παράδειγμα 02 - Μέτρα 01-04

Η σχέση αυτή (και η ανάστροφή της) αποτέλεσε την πρώτη επιλογή όσον αφορά στα *divisi* της ορχήστρας, όταν θεωρούσα πως χρειαζόταν μια τέτοια διαχείριση για

λόγους πύκνωσης κι ενέργειας. Ως παράδειγμα παραθέτω το ακόλουθο απόσπασμα, όπου απ' την μια το διάστημα αυτό εμφανίζεται στα έγχορδα ως *divisi*, ενώ ταυτόχρονα ακολουθεί την οριζόντια βηματική κίνηση (*catabasis*) του Κυττάρου 01.

8

pp
sul pont.

pp
sul pont.

pp
sul pont.

pp
sul pont.

Παράδειγμα 03 - Βιολιά I-II, Βιόλες και Τσέλα, μέτρα 17-23

Το 01 εμφανίζεται επίσης σε μια διαφορετική μορφή στο μέτρο 31, και μέσω μιμήσεων και μετατοπίσεων ενορχηστρώνεται στα έγχορδα δημιουργώντας ένα απ' τα συστατικά της τελικής επιφάνειας του Μέρους I.

unis.

pp
sul pont.

unis.

pp
sul pont.

Παράδειγμα 04 - Βιολιά I-II, μέτρο 31

Το Κύτταρο 02 εμφανίζεται στα ξύλινα και στα χάλκινα όργανα της ορχήστρας στα μέτρα 22-29, και μέσω μετατοπίσεων στον κάθετο και στον οριζόντιο άξονα (βλ. αντίστοιχο υποκεφάλαιο), δημιουργούν μια επιφάνεια που συνυπάρχει με την επιφάνεια του παραδείγματος 03.

Παράδειγμα 05 - Ξύλινα, μέτρα 22-23

Ένα τελευταίο παράδειγμα του Κυττάρου 02, βρίσκεται στα χάλκινα πνευστά στα μέτρα 181-182, όπου χρησιμοποιείται ως αντίθεση στο Κύτταρο 01 στα έγχορδα του Μέρους III του έργου.



Παράδειγμα 06 - Χάλκινα, μέτρα 181-182

1.2 Αρμονικό υλικό

Όλο το έργο κινείται σε ένα περιβάλλον διατονικό, παρ' όλα αυτά δεν γίνεται καμία προσπάθεια να εγκαθιδρυθεί ένα τονικό κέντρο. Η επιλογή του παρόντος αρμονικού υλικού βασίζεται εν μέρει σε μια δική μου προτίμηση σε αυτόν τον ήχο, αλλά ισχυροποιήθηκε απ' την έρευνά μου πάνω στις τεχνικές του κανόνα: έργα όπως το *Τρίτο Κουαρτέτο* (1983) του Alfred Schnittke, το *Schnee* (2008) του Hans Abrahamsen, το *White on White* (1995) του Gyorgy Ligeti και ο *Μικρόκοσμος* (1926-1939) του Bela Bartok συχνά περιορίζουν τις φθογγικές επιλογές τους στα 'άσπρα πλήκτρα', δομώντας κανόνες μόνο από αυτά τα υλικά - είτε τμηματικά, είτε σε ολόκληρο το έργο²³.

²³ Οι αναφορές των παραπάνω έργων βρίσκονται στις εξής πηγές: *Τρίτο Κουαρτέτο* (Griffiths, 2010: 290), *Schnee* (Griffiths, 2010:441), *White on White* (Griffiths, 2010: 368), *Μικρόκοσμοι* (McNamee et al. , 2013: 498)

Αυτή η λογική παρουσιάζεται απ' τους McNamee et al. (2013: 498) με τον όρο πανδιατονισμός, η ελεύθερη δηλαδή χρήση των φθόγγων της διατονικής κλίμακας, και η απουσία λειτουργικών αρμονικών σχέσεων. Το σχόλιο των ερευνητών είναι πως, ο πανδιατονισμός ως λογική ευνοείται απ' την χρήση τεχνικών του κανόνα, καθώς μέσα απ' τις μιμήσεις και την ανεξαρτησία των φωνών προκύπτουν συγκρούσεις και κινήσεις που δεν υπόκεινται σε κανόνες της τονικής αρμονίας - κάτι που ανακάλυψα κι εγώ όσο προχωρούσε η σύνθεση του έργου.

Η επιλογή λοιπόν του αρμονικού υλικού ήταν ένας συνδυασμός των προσωπικών μου προτιμήσεων, αλλά και των πληροφοριών και των έργων που συνάντησα στην πορεία της έρευνάς μου.

1.3 Θεμελιώδεις συνθετικές διεργασίες

Σε αυτό το υποκεφάλαιο εστιάζω στις δύο θεμελιακές διεργασίες που αξιοποιήθηκαν στην πορεία του έργου, την *μετατόπιση* και τις *συνυπάρχεις διαφορετικών ταχυτήτων*. Οι διεργασίες αυτές προέκυψαν μέσα απ' την μελέτη των διαφόρων μορφών και τεχνικών του κανόνα, που παρουσιάστηκαν στο πρώτο μέρος της εργασίας.

1.3.1 Μετατοπίσεις (κάθετες και οριζόντιες)

Μια απ' τις πιο σημαντικές τεχνικές τού έργου είναι η μετατόπιση²⁴ ενός υλικού. Η μετατόπιση αυτή μπορεί να γίνει στον οριζόντιο άξονα, οπότε συνδυαστικά με άλλα όργανα δημιουργούνται μιμήσεις και διαδοχικές εμφανίσεις ενός υλικού (συνδέεται με τις τεχνικές του phasing, στο αντίστοιχο υποκεφάλαιο του πρώτου μέρους). Μπορεί όμως να γίνει στον κάθετο, οπότε ένα Κύτταρο μεταφέρεται σε μια διαφορετική τονική περιοχή και -αν συνδυαστεί με την αρχική του μορφή- προκύπτουν κάθετες συνηχήσεις, όπως παρουσιάστηκε παραπάνω στο Παράδειγμα 03.

²⁴ Επέλεξα τον συγκεκριμένο όρο θεωρώντας πως συνοψίζει εύστοχα την συνθετική μου σκέψη. Έχω επίγνωση όμως πως ως αναλυτικό όρος μπορεί να παρεξηγηθεί, μιας και έχει πολλές δυνατές ερμηνείες.

Ακολουθεί μια σειρά παραδειγμάτων που παρουσιάζουν μερικούς τρόπους που αξιοποίησα την μετατόπιση ως τεχνική. Στην επόμενη σελίδα φαίνεται μια οριζόντια ρυθμική μετατόπιση μιας μορφής του Κυττάρου 02, στα φλάουτα και τα κλαρινέτα. Αποτελεί μια απ' τις πιο απλές περιπτώσεις.



Παράδειγμα 06 - Φλάουτα και Κλαρινέτα, μέτρα 22-23

Στο Παράδειγμα 07 φαίνεται μια πιο σύνθετη χρήση των μετατοπίσεων. Η βασική γραμμή που βρίσκεται στα φλάουτα αποτελείται από το Κύτταρο 01 στο πρώτο μέτρο, το οποίο στην λογική της κατάβασης εμφανίζεται μετατοπισμένο κατά ένα κατιόν διάστημα δευτέρας στο δεύτερο μέτρο (ντο-σι / σι-λα). Αυτή η γραμμή εμφανίζεται μετατοπισμένη *οριζόντια* στα ξύλινα κατά ένα δέκατο έκτο την φορά, σε διαδοχικές εισόδους. Ανά ζεύγη οργάνων, εμφανίζεται μετατοπισμένο *κάθετα* σε μεταφορά ενός διαστήματος δευτέρας κατιόν - μιμούμενο την λογική του Παραδείγματος 02.

Όλο το οικοδόμημα μετά παρουσιάζεται μετατοπισμένο κατά ένα ήμισυ στα χάλκινα (με προσαρμογές στις οκτάβες). Με αντίστοιχο τρόπο δομείται και η τελική επιφάνεια-χειρονομία που ακολουθεί, στα μέτρα 47-65.

Παράδειγμα 07 - Ξύλινα και Χάλκινα, μέτρα 41-45

1.3.2 Συνυπάρξεις Διαφορετικών Ταχυτήτων

Η δεύτερη διεργασία που αξιοποιήθηκε είναι συνύπαρξη ενός υλικού με τον εαυτό του σε διαφορετικό πολλαπλάσιο της αρχικής ταχύτητας. Η τεχνική αυτή προέκυψε απ' τις μελέτες των Tempo Canons και των αναγεννησιακών κανόνων του Ockeghem (όπως παρουσιάστηκαν στο πρώτο μέρος).

Σχεδόν όλο το Μέρος II του έργου αξιοποιεί αυτήν την διεργασία, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την τελική επιφάνεια που δημιουργείται από τέσσερις διαφορετικές ταχύτητες του αντεστραμμένου Κυττάρου 01, στα μέτρα 132-164 (μέρος της επιφάνειας αυτής στο παρακάτω παράδειγμα).

Παράδειγμα 08 - Ξύλινα, μέτρα 132-143

Ενώ το παραπάνω παράδειγμα παρουσιάζει ένα μέρος εξ ολοκλήρου δομημένο από αυτή την λογική, σε διάφορα μέρη αξιοποίησα τον υποδιπλασιασμό ή τον διπλασιασμό της ταχύτητας ενός υλικού, διαδοχικά μοιρασμένο στα όργανα, έτσι ώστε να δώσω την αίσθηση της επιβράδυνσης ή της επιτάχυνσης της εξέλιξης ενός μέρους ή μιας χειρονομίας. Ένα παράδειγμα της χρήσης αυτής βρίσκεται στα έγχορδα, στα μέτρα 216-222.

The musical score consists of five staves. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat). The score includes various rhythmic values, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The dynamic marking 'ppp' (pianissimo) is indicated in the first two staves. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Παράδειγμα 09 - Ξύλινα, μέτρα 218-222

2. Μακροδομή

Στο προηγούμενο υποκεφάλαιο παρουσίασα τα Κύτταρα και τις διεργασίες που χρησιμοποιούνται στο έργο. Στο υποκεφάλαιο αυτό θα παρουσιάσω τον τρόπο με τον οποίο τα παραπάνω υλικά οργανώθηκαν εντός του έργου.

Το έργο χωρίζεται σε τρία μέρη. Κάθε μέρος συνδυάζει με διαφορετικό τρόπο τα υλικά και τις διεργασίες που παρουσιάστηκαν στην προαναφερθείσα ενότητα.

Και τα τρία μέρη έχουν μια κοινή μακροδομική λογική. Ξεκινούν με μια αρχική εμφάνιση των υλικών και των δομών που θα εξερευνηθούν, συνεχίζουν με μια δημιουργική διαχείριση του διασκορπισμένη στις διάφορες ομάδες τις ορχήστρας, και καταλήγουν στην δημιουργία μιας επιφάνειας σχετικής με τα υλικά που εμφανίστηκαν, αυτή την φορά όμως με την συμμετοχή όλων των οργάνων.

Στόχος μου ήταν τα τρία μέρη να είναι διαφορετικά ως προς την αίσθησή τους. Το πρώτο μέρος εστιάζει στις διαδοχικές εισόδους και την δημιουργία ενορχηστρωτικών κυματισμών, το δεύτερο έχει μια λογική στίξης, κάθετων δομών και πολυρυθμίας (μέσω της ταυτόχρονης συνύπαρξης ενός υλικού με πολλαπλάσια της αρχική του ταχύτητας), και το τρίτο αποτελεί την κορύφωση και την ενεργειακή έκρηξη του έργου, και μια προσπάθεια να συνδυαστούν λογικές και υλικά που παρουσιάστηκαν στα πρώτα δύο μέρη.

Ακολουθεί μια σύντομη ανάλυση του κάθε μέρους. Στόχος μου να περιγράψω την λογική πίσω απ' την δόμησή τους, να δείξω πώς γίνεται η διαχείριση των υλικών της μικροδομής, και να τονίσω τυχόν σημαντικά σημεία.

Μέρος I

Το πρώτο μέρος ξεκινά με μια εμφάνιση του Κυττάρου 01 στα ξύλινα πνευστά. Όντας το μέρος με τις πιο πλατιές επιφάνειες, θεώρησα σωστό να αξιοποιήσω το κατιόν διάστημα του Κυττάρου 01, δημιουργώντας μια πρώτη μικρή επιφάνεια με ένα απαλό και πυκνό άκουσμα - εξ' ου και η επιλογή των ξύλινων. Το Κύτταρο 01

εμφανίζεται σε διάφορες μετατοπίσεις σε αυτά τα πρώτα μέτρα, παραμένοντας πάντα στα ξύλινα. Ως συνοδευτικό υλικό εμφανίζεται ένα σχήμα *pizzicato* στα χαμηλά έγχορδα της ορχήστρας, που αποτελεί μια προοικονομία του Μέρους II.

Παράδειγμα 10 - Η εναρκτήρια επιφάνεια στα ξύλινα, μέτρα 01-09

Αυτή η ενότητα κλείνει με την είσοδο των εγχόρδων και με ένα πρώτο ενορχηστρωτικό *crescendo*. Το μέρος που ακολουθεί, με την σήμανση A, εμφανίζει Κύτταρο 02 στα ξύλινα, και χρησιμοποιώντας τις τεχνικές τής μετατόπισης που παρουσιάστηκαν παραπάνω, δημιουργούνται επιφάνειες με την συνοδεία των εγχόρδων σε *tremolo* σε χαμηλή δυναμική. Οι συνηχήσεις που εμφανίζονται στα έγχορδα αποτελούν μετατοπίσεις του Κυττάρου 01 στον κάθετο άξονα, όπως επεξηγήθηκε παραπάνω στο Παράδειγμα 03.

Η δεύτερη ενότητα κλείνει όμοια με την πρώτη, με ένα *crescendo* σε όλη την ορχήστρα. Η ενότητα με την σήμανση B φέρνει μια μεταμόρφωση του Κυττάρου 01 στα έγχορδα, τα οποία ξεκινούν τον χαρακτηριστικό κυματισμό που αναφέρθηκε παραπάνω: το υλικό περνάει απ' τα πρώτα βιολιά και βυθίζεται μέχρι τα τσέλα (κάνοντας μια ενορχηστρωτική νύξη στο σχήμα του *catabasis*). Σε αυτό το φασματικό κενό που δημιουργείται εισάγεται μια επιφάνεια στα ξύλινα, αποτελούμενη από μετατοπίσεις του Κυττάρου 01. Όσο η δεύτερη επιφάνεια επιφάνεια αυξάνει τις δυναμικές της, τόσο ανεβαίνει το Κύτταρο 01 στα ψηλότερα έγχορδα της ορχήστρας - κλείνοντας έτσι τον κυματισμό.



Παράδειγμα 10 - Εισαγωγή επιφάνειας ξύλινων στην βύθιση της επιφάνειας των εγχόρδων, μέτρα 32-36

Το παραπάνω σχήμα κυματισμού επαναλαμβάνεται μια δεύτερη φορά, στην σήμανση C, αυτή την φορά εμπεριέχοντας και τα χάλκινα.

Την τρίτη και τελευταία φορά που τα έγχορδα εμφανίζουν το Κύτταρο 01 στις ψηλές περιοχές, ξεκινάει η τελική επιφάνεια του Μέρους I, στην σήμανση D.

Η επιφάνεια αυτή αποτελείται από δύο συστήματα: το πρώτο είναι στα έγχορδα, που συνεχίζουν την χρήση του προηγούμενου υλικού, απλά αυτή την φορά αξιοποιώντας όλα τα όργανα και σε μια διευρυμένη φασματική περιοχή, και όλα τα πνευστά, όπου αξιοποιούν το Κύτταρο 02 σε διαδοχικές μετατοπίσεις (με τον οκτάφωνο κανόνα που εμφανίζεται στα ξύλινα να εμφανίζεται με καθυστέρηση ενός τετάρτου και σε μεταφορά στα χάλκινα).

Παράδειγμα 11 - Τα δύο συστήματα που συνθέτουν την τελική επιφάνεια του Μέρους Ι, μέτρα 47-52

Η λογική του κυματισμού παραμένει, αυτή την φορά όμως μόνο σε επίπεδο δυναμικών: όταν το ένα σύστημα χαμηλώνει σε δυναμικές, το άλλο δυναμώνει. Στο μέτρο 54 το Κύτταρο 02 διπλασιάζεται σε ταχύτητα, και τα δύο συστήματα οδηγούνται σε ένα τελικό crescendo.

Το Μέρος I κλείνει με την εμφάνιση του Κυττάρου 01 στην μορφή που πήρε στα πρώτα μέτρα, αλλά στις πιο ψηλές περιοχές του φλάουτου, σε συνδυασμό με χρήση αρμονικών στα Βιολιά και με μια μίμηση του στις κροτάλες. Η πρόθεση ήταν να δοθεί μια τελική αίσθηση του σχήματος *anabasis*, μέσω μιας σταδιακής κορύφωσης κατά την οποία η τελική ηχητική επιφάνεια μεταφέρεται σε όλο και ψηλότερες φασματικές περιοχές.

Μέρος II

Στο Μέρος II θέλησα να δημιουργήσω ένα περιβάλλον που θα λειτουργούσε περισσότερο κρουστικά, και θα ήταν οργανωμένο στον κάθετο άξονα, σε αντίθεση με το Μέρος I. Ταυτόχρονα, είχα ως απώτερο στόχο την δημιουργία της δεύτερης μεγάλης επιφάνειας του έργου (που αυτή την φορά θα αποτελούνταν από το Κύτταρο 01 σε διαφορετικές ταχύτητες, όπως περιγράφηκε παραπάνω).

Αποφάσισα λοιπόν να δημιουργήσω δύο δομές, οι οποίες θα εναλλάσσονταν και θα συνδυάζονταν στο πρώτο μισό του Μέρους II. Η μία είναι το Κύτταρο 01 σε διαφορετικές ταχύτητες, και η άλλη ένα σχήμα εναγκαλισμού (δηλαδή δύο συμμετρικές συνηχήσεις στα άκρα, και ένα υλικό στο κέντρο).



Παραδείγματα 12 & 13 - Το Κύτταρο 01 σε πολλαπλές ταχύτητες (φλάουτα και όμποε, αριστερά), και η λογική του εναγκαλισμού (έγχορδα, δεξιά)

Τα επιμέρους ‘υλικά’ των δομών αυτών δημιουργήθηκαν είτε αξιοποιώντας τις λογικές που αναφέρθηκαν στο μέρος της μικροδομής, είτε χρησιμοποιώντας ενθυμήσεις του Μέρους Ι. Βασική διαφορά είναι πως πλέον το Κύτταρο 01 αξιοποιείται κυρίως ανεστραμμένο, δηλαδή ως ανοδική κίνηση, όπως φαίνεται στο Παράδειγμα 12 της προηγούμενης σελίδας, αλλά και στο κέντρο της δομής του εναγκαλισμού, στο Παράδειγμα 13 (όπου βρίσκεται και στις δύο του μορφές). Η χρήση του glissando ήταν εν μέρει συμβολική (μιας και εκφράζει πάλι τις έννοιες του anabasis/catabasis), αλλά και στρατηγική (μιας και το Μέρος ΙΙΙ κάνει εκτενή χρήση του glissando, όπως θα αναλυθεί παρακάτω) λειτουργώντας με τον τρόπο αυτό ως προοικονομία.

Όλο το πρώτο μισό του Μέρους ΙΙ είναι μια δημιουργική διαχείριση αυτών των δύο δομών-υλικών, αρχικά με απλές διαδοχικές εμφανίσεις και σταδιακά με μια διαχείριση όλο και πιο σύνθετη, με την μια δομή-υλικό να εισχωρεί μέσα στην άλλη. Η πιο σύνθετη ηχητική κατασκευή που προέκυψε από αυτήν την διαδικασία εμφανίζεται στα μέτρα 99-110 (Παράδειγμα 14 στην επόμενη σελίδα).

Στο κέντρο βρίσκεται το tremolo των κρουστών σε συνδυασμό με τα glissandi των εγχόρδων. Το πρώτο επίπεδο εναγκαλισμού είναι αυτό των ξύλινων, το δεύτερο είναι οι τέσσερις διαδοχικοί εναγκαλισμοί των εγχόρδων και το τρίτο είναι η δομή των πολλαπλών ταχυτήτων στα άκρα. Όσον αφορά στο περιεχόμενο των δομών αυτών, ο “πυρήνας” των κρουστών με τα tremoli είναι μια νύξη στα tremoli του Μέρους 01, και οι δομές των ξύλινων είναι μια νύξη στην κάθετη συνήχηση του Κυττάρου 01 του Μέρους I, που αντίστοιχα είχε εμφανιστεί αρχικώς στα ξύλινα.

Παράδειγμα 14 (επόμενη σελίδα) - μέτρα 99-110

Το δεύτερο μισό του Μέρους II είναι μια ηχητική μάζα δομημένη από συννυάρξεις τού Κυττάρου 01 σε τέσσερις διαφορετικές ταχύτητες, ξεκινώντας από τα ξύλινα, περνώντας σε διαδοχικές εισόδους στα χάλκινα, και τέλος στα έγχορδα. Η λογική των “κυματισμών” επανέρχεται απ’ το πρώτο μέρος, μιας και οι ομάδες των πνευστών και των εγχόρδων εναλλάσσονται σε διακυμάνσεις εντάσεων - όταν η μια αυξάνει την ένταση, η άλλη χαμηλώνει.

Η τελική επιφάνεια εξαφανίζεται με ένα καθολικό decrescendo. Ένα μέρος του υλικού εμφανίζεται στα ξύλινα σε πολύ χαμηλές δυναμικές, ενώ ένα glissando με τεχνητούς αρμονικούς διάρκειας τεσσάρων μέτρων στα έγχορδα κλείνει το Μέρος II, εκφράζοντας το σχήμα του catabasis σε μια διευρυμένη του μορφή, και ταυτόχρονα προοικονομώντας το Μέρος III που, ως υλικό, το glissando είναι σημαντικό συστατικό. Στο παράδειγμα 15 βρίσκονται τα τελευταία μέτρα του Μέρους II, και τα πρώτα μέτρα του Μέρους III.

The image shows a musical score for five staves, measures 160-165. The score is written in 5/4 time. Measures 160-164 are marked 'ppp' and 'unis.' with a 'gliss.' line. Measure 165 is marked 'ff' and 'arco' with a 'gliss.' line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Παράδειγμα 15 - Έγχορδα, μέτρα 160-165

Μέρος III

Τα δύο βασικά υλικά του τρίτου μέρους είναι μια φράση αποτελούμενη από το Κύτταρο 01 σε γρήγορη διαδοχή, με glissando και accent - όπως φάνηκε στο Παράδειγμα 15 - και μια δομή αποτελούμενη από το Κύτταρο 02 (Παράδειγμα 16).

Παράδειγμα 16 - Χάλκινα, μέτρα 167-168

Το μέρος αρχίζει με μια εναλλαγή αυτών των δύο υλικών στις διάφορες ομάδες των οργάνων. Ένας τρίτος, κρυφός πρωταγωνιστής, είναι η δομή του εναγκαλισμού του Μέρους II, με τα κρουστά να αποτελούν τα άκρα της δομής, και τα δύο παραπάνω υλικά το κέντρο της (παράδειγμα 17, επόμενη σελίδα).

Ένα άλλο χαρακτηριστικό υλικό του έργου που εμφανίζεται ξανά είναι η μάζα από tremolo στα έγχορδα, που χρησιμοποιήθηκε στο Μέρος I του έργου - σε συνδυασμό

αυτή την φορά με ένα ανοδικό glissando, ως αντίθεση στο καθοδικό glissando που είναι το κυρίαρχο άκουσμα του Μέρους III.

The image displays a musical score for measures 177 and 178. The top part of the score, highlighted in blue, features the Violin (L.v.) and Viola (L.v.) parts. The Violin part begins with a forte (f) dynamic and a glissando. The Viola part also starts with a forte (f) dynamic and a glissando. The bottom part of the score, highlighted in orange, shows the string ensemble (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses) playing a tremolo pattern with a forte (ff) dynamic and a glissando. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Παράδειγμα 17 - Κρουστά και Έγχορδα, Μέτρα 177-178

Τα δύο υλικά του μέρους εναλλάσσονται κι εμφανίζονται σε διαφορετικές ομάδες οργάνων μέχρι την σήμανση I, όπου το υλικό των διαδοχικών glissandi εμφανίζεται στα ξύλινα, και έπειτα στα χάλκινα, σε συνδυασμό με τα έγχορδα. Η εκτόνωση αυτή οδηγεί στην επανεμφάνιση της μάζας των tremoli, σε συνδυασμό με μια πιο αργή

μορφή των καθοδικών glissando, κι έπειτα σε μια ενθύμηση της εναρκτήριας χειρονομίας με τις μετατοπίσεις στα ξύλινα (παράδειγμα 18, επόμενη σελίδα).



Παράδειγμα 17 - Κλαρινέτα και Φαγκότα, μέτρα 205-206

Έπειτα από αυτή την τελική χειρονομία, ακολουθεί η τελική επιφάνεια του έργου. Η επιφάνεια αυτή αποτελείται από το υλικό με τα καθοδικά διαδοχικά glissandi, θρυμματισμένο στις διάφορες οικογένειες των οργάνων, εισαγόμενο διαδοχικά. Στόχος μου ήταν, ως αντίθεση με τις προηγούμενες δύο πλατιές και συνεχείς επιφάνειες, να δημιουργήσω μια διάστικτη υφή, που θα κινούνταν σε χαμηλές δυναμικές καθ' όλη την διάρκεια, αλλά θα διατηρούσε την ένταση που είναι χαρακτηριστική του Μέρους III.

Η επιφάνεια αυτή σταδιακά αποδομείται και σβήνει μέσω επιβράδυνσης των χρονικών αξιών. Στόχος μου ήταν να παρουσιάσω την επιφάνεια, κι έπειτα να κλείσω το έργο με το χαρακτηριστικό σχήμα με τα καθοδικά glissandi σε όλη την ορχήστρα, αξιοποιώντας όλο το φάσμα. Το πέρασμα απ' την επιφάνεια σε αυτή την τελική χειρονομία καθοδηγούν τα χαμηλά έγχορδα, όπου με τα διαδοχικά pizzicato σε crescendo, οδηγούν σε μια παύση, και έτσι εμφανίζεται το σχήμα πρώτα μόνο στα έγχορδα, και έπειτα σε όλη την ορχήστρα, κλείνοντας έτσι το έργο.

Παράδειγμα 18 - Η συνδυαστική χειρονομία σε τσέλα και κοντραμπάσα, μέτρα 228-233

Επίλογος

Το έργο *Mimesis* προέκυψε μέσα απ' την προσπάθειά μου να εφαρμόσω τις δύο πρακτικές που μελέτησα στο πρώτο μέρος της εργασίας. Αποτέλεσε μια συνθετική σπουδή πάνω στο πως μπορώ να εφαρμόσω τα όσα διερεύνησα, και να τα προσαρμόσω στην δική μου (αναπτυσσόμενη) δημιουργική ταυτότητα. Το θεωρώ εν μέρη τον επίλογο της εργασίας αυτής, ως καρπό της έρευνας μου. Συμπληρωματικά, θα ήθελα να παρουσιάσω μερικές σκέψεις μου πάνω στο τι άντλησα γενικότερα απ' τις παραπάνω μελέτες.

Όπως φάνηκε στο Α' Μέρος, τα *figurae* αποτελούν ένα μεγάλο κομμάτι της Μπαρόκ παράδοσης, και κατ' επέκταση είναι στενά συνδεδεμένα με ένα συγκεκριμένο μουσικό ιδίωμα. Δεν θεωρώ τυχαίο το γεγονός πως, απ' όλα αυτά τα σχήματα, αυτά που χρησιμοποιήθηκαν απ' τους σύγχρονους συνθέτες είναι τα *anabasis/catabasis*. Είναι απ' τα πιο ευέλικτα σχήματα της παράδοσης αυτής, και μπορούν να λειτουργήσουν εξ' ίσου καλά σε μια σύγχρονη σύνθεση, γιατί δεν είναι συνδεδεμένα με το ιδίωμα του Μπαρόκ. Σε αυτό μοιάζουν με τον κανόνα και τις τεχνικές του, που θεωρώ πως αντίστοιχα επιβίωσαν και συνεχίζουν να χρησιμοποιούνται μέχρι και σήμερα για τους ίδιους λόγους.

Η γνώση των *figurae* και της παράδοσης αυτής μου παρείχε έναν σύνδεσμο με το παρελθόν. Γνωρίζοντας πως σε μιαν εποχή της μουσικής ιστορίας μια συνθετική πρόθεση ήταν κωδικοποιημένη με κάποιες συγκεκριμένες έννοιες, τώρα που έχω μια βασική γνώση των εννοιών μπορώ να δω πως οι συνθέτες της εποχής υλοποίησαν τις προθέσεις αυτές - και, εφ' όσον έχω παρόμοιες προθέσεις κι εγώ, να αντλήσω γνώση κι έμπνευση στο μέλλον.

Οι διάφορες τεχνικές του κανόνα ήταν το πιο πρακτικό σύνολο συνθετικών εργαλείων που αποκόμισα από αυτή την σπουδή. Πέραν όμως απ' τις συγκεκριμένες πρακτικές, μου έκανε εντύπωση το πόσο θεμελιακή είναι η έννοια του κανόνα και της μίμησης στην δυτική μουσική παράδοση. Τόσο που, με κάποιον τρόπο πάντα επανέρχεται και χρησιμοποιείται με διαφορετικούς τρόπους ανά εποχή (ορατούς και

αόρατους), και γίνεται ένα δοχείο για τον μουσικό χαρακτήρα της κάθε εποχής ή του κάθε συνθέτη.

Κλείνοντας, θεωρώ πως με έναν τρόπο και οι δύο τομείς που διερεύνησα θα μου σταθούν χρήσιμοι στα μελλοντικά μου έργα, είτε ως πρακτικά εργαλεία, είτε ως νοητικά. Η χρήση τους στο έργο *Mimesis* ήταν ένας τρόπος να εστιάσω και να εμβαθύνω στην εφαρμογή τους - πλέον όμως αισθάνομαι πιο σίγουρος να εντάξω τα όσα αποκόμισα σε διαφορετικά πλαίσια.

Βιβλιογραφία

- Μαλιάρας, Ν. (2009). *Μουσική Ανάλυση*. Σημειώσεις για του Φοιτητές του Πανεπιστημίου Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών.
- Συκιάς, Δ. (2003). *Σχήμα και Πάθος Στην Μπαρόκ Μουσική*. Πρόσβαση στο site του συγγραφέα (<https://sites.google.com/site/3euk114/>).
- Auner, J. (2013). *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries*. W. W. Norton & Company.
- Bauer, A. (2001). 'Composing the Sound Itself': Secondary Parameters and Structure in the Music of Ligeti. *Indiana Theory Review*, Vol. 22 (No. 1).
- Bernard, J. W. (1987). *Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem, and His Solution*. *Music Analysis*, Vol. 6 (No. 3).
- Bernard, J. W. (1994). *Voice Leading as a Spatial Function in the Music of Ligeti*. *Music Analysis*, Vol. 13 (No. 2/3).
- Bernard, J. W. (1999). *Ligeti's Restoration of Interval and Its Significance for His Later Works*. *Music Theory Spectrum*, Vol. 21 (No. 1).
- Britannica, E. of E. (1998). *Canon*. *Encyclopedia Britannica*. (πρόσβαση: <https://www.britannica.com/art/canon-music>)
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2014). *A History of Western Music (Ninth edition)*. W. W. Norton & Company.
- Butler, G. G. (1980). *Music and Rhetoric in Early Seventeenth-Century English Sources*. *The Musical Quarterly*, LXVI (No. 1).
- Cowell, H., Nichols D. (1996). *New musical resources*. Cambridge University Press.
- de Leeuw, T. (2005). *Music of the Twentieth Century*. Amsterdam University Press.
- Duker, P. (2013). *Resulting patterns, palimpsests, and 'Pointing Out' the role of the listener in Reich's Drumming*. *Perspectives of New Music*, Vol. 51 (No. 2).
- Epstein, P. (1986). *Pattern Structure and Process in Steve Reich's 'Piano Phase'*. *The Musical Quarterly*, Vol. 72 (No. 4).
- Floros, C. (2012). *Humanism, Love and Music*. Peter Lang (publ).
- Floros, C. (2014). *György Ligeti: Beyond avant-garde and postmodernism*. PL Academic Research.
- Fox, C. (1990). *Steve Reich's 'Different Trains'*. *Tempo*, No. 172.
- Griffiths, P. (2010). *Modern Music and After (3rd ed)*. Oxford University Press.

- Horlacher, G. (2000). *Multiple Meters and Metrical Processes in the Music of Steve Reich*. *Intégral*, Vol. 14/15.
- Kennedy, S. (Επιμ.). (2018). *The Classical Music Book*. DK Publishing.
- Kerekfy, M. (2008). 'A 'New Music' from Nothing': György Ligeti's *Musica ricercata*. *Studia Musicologica*, Vol. 49 (No. 3/4).
- Kirkendale, W. (1984). 'Circulatio'- Tradition, 'Maria Lactans', and Josquin as *Musical Orator*. *Acta Musicologica*, Vol. 56 (Fasc. 1). <https://doi.org/10.2307/932617>
- Kostka, S. M. (2012). *Materials and techniques of post-tonal music (4th ed)*. Pearson.
- MacClintock, C. (1959). *Molinet, Music, and Medieval Rhetoric*. *Musica Disciplina*, Vol. 13.
- Mann, A., Wilson, J. K., & Urquhart, P. (2001). *Canon*. Grove Music Online. (πρόσβ.: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-00000004741>)
- McNamee, A. K., Kostka, S., & Payne, D. (2013). *Tonal Harmony, with an Introduction to Twentieth-Century Music (7th ed)*. McGraw Hill.
- Niemirowska, I. (2019). *Conflicting Morphologicali Symphonism in Chnittke's Later Compositions*. Ιστότοπος demusica.edu.pl (http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/niemirowskaja1_muzykalia_9_12.pdf), Vol. IX.
- Reich, S., & Hillier, P. (2004). *Writings on Music 1965–2000*. Oxford University Press.
- Roads, C. (2015). *Composing Electronic Music: A New Aesthetic*. Oxford University Press.
- Roeder, M. (2003). *Beat-Class Modulation in Steve Reich's Music*. *Music Theory Spectrum*, Vol. 25 (No. 2).
- Roig-Francoli, M. A. (1995). Harmonic and Formal Processes in Ligeti's Net-Structure Compositions. *Music Theory Spectrum*, Vol. 17 (No. 2).
- Rollin, R. (1979). *The Genesis of the Technique of Canonic Sound Mass in Ligeti's 'Lontano'*. *Indiana Theory Review*, Vol. 2 (No. 2).
- Saltini, R. A. (1993). *Structural Levels and Choice of Beat-Class Sets in Steve Reich's Phase-Shifting Music*. *Intégral*, Vol. 7.
- Samson, J. (2001). *Canon (as repertoire)*. Grove Music Online. (πρόσβ.: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-00000040598>)
- Schwarz, K. R. (1981). *Steve Reich: Music as a Gradual Process Part II*. *Perspectives of New Music*. (Autumn, 1981 - Summer, 1982)

- Schwarz, K. R. (1990). *Process vs. Intuition in the Recent Works of Steve Reich and John Adams*. *American Music*, Vol. 8 (No. 3).
- Searle, H. (1954). *Twentieth Century Counterpoint*. John de Graff Inc.
- Stacy, L., & Henderson, L. (Επιμ.). (1999). *Encyclopedia of music in the 20th century*. Routledge.
- Stainer, J., & Barret, W. (Επιμ.). (2009). *A Dictionary of Musical Terms*. Cambridge University Press.
- Thomas, M. E. (2000a). *Nancarrow's Canons: Projections of Temporal and Formal Structures*. *Perspectives of New Music*, Vol. 38 (No. 2).
- Thomas, M. E. (2000b). *Nancarrow's 'Temporal Dissonance': Issues of Tempo Proportions, Metric Synchrony, and Rhythmic Strategies*. *Intégral*, Vol. 14/15.
- Vickers, B. (1984). *Figures of rhetoric/Figures of music?* *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, Vol. 2 (No. 1). <https://doi.org/10.1525/rh.1984.2.1.1>
- White, J. D. (1998). *The Musical World of Hildegard of Bingen*. *College Music Symposium*, Vol. 38.
- Yearsley, D., & Bartel, D. (1998). *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. University of Nebraska Press.