

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Hannah

on the train to Eternity

a film by
Konstantinos Chaliasas

ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΓΙΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑ
ΥΠΟΜΝΗΜΑ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ
ΓΝΩΣΤΙΚΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ: ΣΥΝΘΕΣΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ
ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Δ. ΜΑΡΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ
ΚΕΡΚΥΡΑ ΑΠΡΙΛΙΟΣ 2018

Κωνσταντίνος Χαλιάσας
Α.Μ. ΜΑ2017018



Περιεχόμενα

1. Πρόλογος.....	3
2. Ανάλυση.....	6
2.1 Μακροδομική ανάλυση.....	6
2.1.1 Γενικά χαρακτηριστικά των ενοτήτων.....	6
2.1.2 Ενότητα Α.....	8
2.1.3 Ενότητα Β.....	8
2.1.4 Ενότητα Γ.....	9
2.1.5 Ενότητα Δ.....	9
2.1.6 Ενότητα Ε.....	10
2.2 Μικροδομική ανάλυση.....	10
2.2.1 Ενότητα Α.....	10
2.2.2 Υποενότητα α1.....	11
2.2.3 Υποενότητα α2.....	12
2.2.4 Ενότητα Β.....	13
2.2.5 Υποενότητα β1.....	13
2.2.6 Υποενότητα β2.....	15
2.2.8 Ενότητα Γ.....	16
2.2.9 Υποενότητα γ1.....	17
2.2.10 Υποενότητα γ2.....	17
2.2.11 Υποενότητα γ3.....	17
2.2.12 Ενότητα Δ.....	18
2.2.13 Υποενότητα δ1.....	18
2.2.14 Υποενότητα δ2.....	18
2.2.15 Ενότητα Ε.....	19
2.2.16 Υποενότητα ε1.....	20
2.2.17 Υποενότητα ε2.....	20
2.2.18 Υποενότητα ε3.....	21
3. Επίλογος.....	22
4. Βιβλιογραφία.....	23
4.1 Ελληνική βιβλιογραφία.....	23
4.2 Ηλεκτρονική βιβλιογραφία.....	23
4.3 Ξενόγλωσση βιβλιογραφία.....	24

1. Πρόλογος

Αρχικά θα ήθελα να αναφέρω μερικά στοιχεία για το έργο “*Hannah, on the train to eternity*” στο οποίο αποφάσισα να χρησιμοποιήσω και τη δεύτερη ιδιότητα μου, αυτή του σκηνοθέτη και να δημιουργήσω μία ταινία μικρού μήκους πάνω σε αυτό το έργο για ορχήστρα. Αποφάσισα να δημιουργήσω μία πειραματική ταινία, πάνω στο θέμα που είχα επιλέξει, με μοντάζ και τεχνικές πειραματικές που χρησιμοποιήθηκαν στα μέσα του 20 αι. Βασιζόμενος σε τεχνικές του Sergei Eisenstein αλλά χωρίς να έχω τη δυνατότητα να εκτυπώσω σε φιλμ, προσπάθησα να προσεγγίσω μία αισθητική των 16mm και 35mm. Σε κάθε πλάνο υπάρχει μόνο ένας ηθοποιός, σε ένα λιτό και έρημο περιβάλλον, μοντάροντας και οδηγώντας το υλικό μου από τα παράλληλα layers, σε μόνο ένα και το αντίστροφο, κάτι που συχνά κάνω στις συνθέσεις μου, όταν από μία νότα δημιουργώ εξελικτικά ένα σύνολο φθόγγων. Η ταινία μου “*Hannah, on the train to Eternity*” και το ορχηστρικό έργο που έγραψα για αυτήν, παρουσιάστηκαν από την Συμφωνική Ορχήστρα Δ. Θεσσαλονίκης σε συναυλία, τον Δεκέμβρη του 2018, στη Θεσσαλονίκη. Συνεχίζοντας, θα ήθελα να αναφερθώ σε κάποιους συνθέτες οι οποίοι με επηρέασαν, σε αυτό το έργο μου για ορχήστρα και να αναφερθώ στα χαρακτηριστικά που δανείστηκα από τον καθένα, με σκοπό την ανακάλυψη των στοιχείων που με εκφράζουν και την προσπάθεια διαμόρφωσης ενός προσωπικού στυλ, παρά το γεγονός ότι κανένας τους δεν έχει γράψει μουσική για τον κινηματογράφο¹. Μια συνοπτική- επιλεκτική λίστα, θα ήταν η εξής: Gustav Mahler (1860 -1911), Claude Debussy (1862 – 1918), Alban Berg (1885-1935), Arnold Schoenberg (1874 -1951), Béla Bartók (1881- 1945), Igor Stravinsky (1882- 1971), Olivier Messiaen (1908- 1992) και Györgi Ligeti (1923-2008).

Στοιχεία που με επηρέασαν από τον Gustav Mahler (ενδεικτικά έργα: Symphony no.8 (1910), Symphony no. 2 (Resurrection) (1894)) είναι ο όγκος των οργάνων που επιλέγει να έχει στα ορχηστρικά του έργα, με σκοπό να επιτυγχάνει γιγαντιαία κρεσέντο, ρητορικές εκρήξεις και μεγαλοπρεπείς καταλήξεις, επιβάλλοντας με αυτό τον τρόπο, τη μουσική μορφή με δυναμικό τρόπο. Δύο ακόμη στοιχεία επιρροής, είναι το μεταφυσικό,

¹ Πολλοί σκηνοθέτες έχουν χρησιμοποιήσει αυτούσια έργα των συνθετών που παραθέτω, στα έργα τους, δίχως απευθείας ανάθεση για την μουσική επένδυση των ταινιών τους. Ενδεικτικά αναφέρω το “2001: A Space Odyssey” του Stanley Kubrick, ο οποίος χρησιμοποίησε έργα του Györgi Ligeti.

που συχνά έβαζε στις συνθέσεις του ο Μάλερ και η συνεχής προσπάθεια εξερεύνησης του συναισθηματικού του κόσμου, με κάθε ειλικρίνεια, ακόμη και αν διακατεχόταν από βαθείς και άσχημες ιδέες για το φθαρτό της ανθρώπινης ύπαρξης,²

Επόμενος σημαντικός συνθέτης που με επηρέασε αρκετά είναι ο Claude Debussy (ενδεικτικά έργα: Prelude a l'après-midi d'un faune (1884), La mer(1903-1905), Arabesque No1 (1888-1891)). Ο συσχετισμός των έργων του με τα όνειρα και γενικότερα με τους αυτόματους συνειρμούς των σκέψεων είναι στοιχεία που με επηρέασαν. *“Ως ερέθισμα δεν λειτουργεί το αρχικό φυσικό φαινόμενο, η “εντύπωση” αλλά το δευτερογενές νοητικό παράγωγο, η “ανάμνηση”*³. Μια έκφραση που αποτέλεσε αφορμή για πολλά σημεία στο έργο μου για ορχήστρα. Επίσης, διάφορα στοιχεία που έχω χρησιμοποιήσει είναι οι πεντατονικές κλίμακες, οι κλίμακες με τόνους (ολοτονική) και η ασάφεια των τονικών κέντρων⁴ Ενώ ενορχηστρωτικά, οι επιρροές του Debussy όσον αφορά στο χρωματισμό είναι αρκετές, η χρήση πχ. του φλάουτου, στο οποίο επέλεξα να δώσω ξεχωριστό ρόλο, προσπαθώντας να εξερευνήσω τα ιδιαίτερα ποιοτικά χαρακτηριστικά του.

Στη συνέχεια, από τον Alban Berg (ενδεικτικά έργα: Violin Concerto (1935), Lulu (1935), Lyric Suite (1926)) προσέγγισα τον σειραισμό, ενώ βρήκα ενδιαφέρουσες τεχνικές όπως η κρυπτογράφηση γραμμάτων στις συνθέσεις του, (κάτι που χρησιμοποιούσε επίσης ο Olivier Messiaen και ο Bela Bartók) τεχνική που κατά κόρον ακολουθώ σε αρκετές μου συνθέσεις.

Από τον Arnold Schoenberg (ενδεικτικά έργα: Piano concerto, op 42 (1942) Violin concerto op 36, (1936), String quartet No.3 (1927) Chamber symphony No.2) χρησιμοποιήθηκε η τεχνική του δωδεκαφθογγισμού⁵, με ολοκληρωμένα μόνο ασκήσεις ύφους, ενώ η χρήση της τεχνικής έγινε σε μικρότερη έκταση, στα πρώτα μου έργα-ασκήσεις.

²Βλ. σελ. 38 Πολ Γκρίφιθς, Μοντέρνα μουσική(1978)- Ελλ. Μετάφραση Μ. Κώστιου, έκδ. Σ.Ι.Ζαχαροπούλου, (1993)

³Βλ. σελ. 28, Γκρίφιθς, Π.(1978), *Μοντέρνα μουσική, Μετάφραση Μ. Κώστιου*, Αθήνα: Σ. Ι Ζαχαροπούλου

⁴Βλ. σελ 6, Τσούγκρας, Κ (Μάιος 2010) *σημειώσεις για το μάθημα: Εισαγωγή στη μουσική του 20 ου αιώνα.*

⁵Παπαγεωργίου, Δ. (Χειμ. Εξάμηνο 2012) *σημειώσεις από το μάθημα Στοιχεία σύνθεσης: Τεχνικές σύνθεσης του 20 αι- Μάθημα 7*

Σημαντικός συνθέτης επίσης έχει υπάρξει ο Béla Bartók (ενδεικτικά έργα: Music for Strings, Percussion and Celesta (1936), Strings quartets No.1,2,3,4,5) από τον οποίο χρησιμοποιώ την ιδέα της χρυσής τομής, για μορφολογικά κυρίως ζητήματα . Ενώ οι αριθμοί Fibonacci, τυγχάνουν ευρείας χρήσεως στο έργο μου για ορχήστρα.⁶

Από τους προαναφερθέντες συνθέτες, καθοριστικό ρόλο στην διαμόρφωση της συνθετικής μου γλώσσας αποτέλεσε ο Igor Stravinsky. (ενδεικτικά έργα: The firebird (1910), Petrushka (1910-1911), The rite of spring (1913)) Οι επιρροές αυτές έχουν να κάνουν με θέματα που αφορούσαν στο ρυθμό, την εκφορά του, αλλά και προβληματισμούς πάνω στην υφή και δομή ενός έργου.

Επόμενος συνθέτης που θα αναφέρω είναι ο Olivier Messiaen (ενδεικτικά έργα: Quarter for the end for time (1941), Turangalila symphony (1946-1948)) χρησιμοποιήσα την τεχνική της πρόσθεσης ρυθμικών αξιών, τη σμίκρυνση, και μεγέθυνση και την μη ακριβή σμίκρυνση και μεγέθυνση⁷

Ο τελευταίος συνθέτης που θα αναφέρω είναι ο Györgi Ligeti (ενδεικτικά έργα: Bagatelles For Wind Quintet (1953) Lontano (1967), String Quartet No.2 (1968),) από τον οποίο χρησιμοποιήθηκαν τρόποι προσέγγισης της αρμονίας, του ρυθμού και της στατικότητας. Επίσης, μαζί με τον Bela Bartok συνετέλεσαν, επί του πρακτέου, σε ζητήματα της μουσικής μου ορθογραφίας και εκφοράς.

⁶Θα υπάρξει εκτενής αναφορά στην ανάλυση των ενοτήτων έργου.

⁷Βλ. σελ.2-6 Παπαγεωργίου, Δ. (Εαρ. Εξάμηνο 2013) *σημειώσεις από το μάθημα: Στοιχεία σύνθεσης: Τεχνικές σύνθεσης του 20 αι- Μάθημα 7*

2. Ανάλυση

2.1 Μακροδομική ανάλυση.

Ξεκινώντας την ανάλυση θα γίνει αναφορά στη μακροδομική οργάνωση του έργου. Το έργο αποτελείται από πέντε ενότητες. Όπως παρατηρούμε⁸ όλες οι ενότητες αποτελούνται από δύο υποενότητες, η Ε όμως ενότητα έχει τρεις υποενότητες, διότι σε αυτή βρίσκεται το μέτρο 89, που αποτελεί και τη χρυσή τομή του κομματιού, σύμφωνα με τους αριθμούς Fibonacci.⁹

Πίνακας 1.

Ενότητα Α (μέτρα 1-16)	Ενότητα Β (μέτρα 16-41)	Ενότητα Γ (μέτρα 41-54)	Ενότητα Δ μέτρα 55-62)	Ενότητα Ε (μέτρα 62-96)
<u>Υποεν.α1</u> = μέτρα 1-4	<u>Υποεν.β1</u> = μέτρα 16-28	<u>Υποεν.γ1</u> = μέτρα 41-52	<u>Υποεν.δ1</u> = μέτρα 55-59	<u>Υποεν.ε1</u> = μέτρα 62-72
<u>Υποεν.α2</u> = μέτρα 5-16	<u>Υποεν.β2</u> = μέτρα 29-41	<u>Υποεν.γ2</u> = μέτρα 52-54	<u>Υποεν.δ2</u> = μέτρα 60-62	<u>Υποεν.ε2</u> = μέτρα 72-81
				Υποεν.ε3= μέτρα 82-96

2.1.1 Γενικά χαρακτηριστικά των ενότητων.

Όπως βλέπουμε παραπάνω, το έργο αποτελείται από πέντε ενότητες. Η κάθε ενότητα έχει τη δική της υφή, τα δικά της ρυθμολεμωδικά μοντέλα και τα δικά της φθογγικά σύνολα. Επίσης, τα επιλεγμένα φθογγικά σύνολα προκύπτουν από την μουσική κρυπτογράφηση λέξεων και ονομάτων¹⁰, κάτι που δεν οδήγησε στον περιορισμό της εκφραστικότητάς μου, παρά αποτέλεσε θα έλεγα, ουσιώδες στοιχείο της. Κάθε υποενότητα έχει τουλάχιστον τρεις λέξεις. Η ανάλυση των γραμμάτων που

⁸βλ. Πίνακα 1

⁹Ακόμα και ο συνολικός αριθμός ενότητων (5) και των υποενότητων (2 και 3) βασίζονται στους αριθμούς Fibonacci.

¹⁰Κάτι που χρησιμοποιούσαν συχνά ο Messiaen, Berg και Bartok, στις συνθέσεις τους.

συγκροτούν τα σύνολα αυτά, αποτελούν προσωπικό ζήτημα και δε θα ήθελα να επεκταθώ. Τα φθογγικά σύνολα αυτά, χρησιμοποιούνται αυτούσια, σε κάθετη ή οριζόντια εκφορά, ενώ οι επιπλέον νότες που χρησιμοποιώ είναι καθαρά για λόγους διαφωνίας και προσπάθεια αλλοιώσεις των ευάκουστων μειζόνων και ελασσόνων συγχορδιών που προέκυψαν.

Στην παρτιτούρα, επέλεξα να εισάγω ξεχωριστά συστήματα για κάθε όργανο και να τα χωρίσω ισάριθμα. Αυτό το έκανα στο τσέλο, στη βιόλα, στα δεύτερα και στα πρώτα βιολιά, διότι ήθελα να δημιουργήσω πυκνά και διαφορετικά μοντέλα ρυθμικομελωδικά και να διαφοροποιήσω τα όργανα αυτά, δίνοντάς του έτσι μία αυτόνομη εκδοχή μουσικής γραφής.

Όλες οι ενότητες διέπονται από ομοιομορφία, επαναλαμβανόμενα μοτιβικά στοιχεία, που περνούν από ενότητα σε ενότητα, αντιστικτικές τεχνικές, δημιουργία διαλόγων μεταξύ των ομάδων (αλλά και εσωτερικά, μέσα σε μια ομάδα) και αρμονική ασάφεια.

Στα μέτρα¹¹ που βασίζονται στους αριθμούς Fibonacci, πάντα κάτι αξιοπρόσεκτο συμβαίνει, τονίζοντας έτσι αυτή την αριθμητική αλληλουχία. Επιπρόσθετα, το πλήθος των συγχορδιών που χρησιμοποιώ σε κάθε ενότητα, είναι πάντοτε είτε πέντε είτε οχτώ.¹²

Η κάθε ενότητα έχει έναν συγκεκριμένο ρόλο όσον αφορά τη μακροδομική οργάνωση του έργου. Η πρώτη ενότητα εισάγει κυρίως την ένταση και την δραματικότητα μέσω των πολύ υψηλών δυναμικών που έχει. Η δεύτερη ενότητα αποτελεί ένα διάλογο των πνευστών της ορχήστρας, προετοιμάζοντας την εδραίωση του χαρακτήρα των εγχόρδων στην επόμενη ενότητα. Η τρίτη ενότητα έχει μεγάλη δραματικότητα, δημιουργεί μεγάλη εσωτερική ένταση στην ορχήστρα, προετοιμάζοντας την επομένη ενότητα, σε γρηγορότερο τέμπο. Ο χαρακτήρας των εγχόρδων εδώ εδραιώνεται, με τις μικρές ημιτονιακές τους διαφορές, οι οποίες προετοιμάζουν τον ερχομό των clusters μετέπειτα. Η τέταρτη ενότητα, εξελίσσεται με διαφορετική υφή, με μεγάλη και γρήγορη εναλλαγή τριών νοτών με κοντινή σχέση συνεχίζοντας έτσι τον έντονο χαρακτήρα της προηγούμενης ενότητας, προετοιμάζοντας την επόμενη ενότητα και συγκεκριμένα το μέτρο 89 της χρυσής τομής. Η πέμπτη και τελευταία ενότητά, δομείται με έναν λίγο πιο ελεύθερο και αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα στα έγχορδα, με μόνο ρυθμικό συμπλήρωμα των πνευστών οργάνων, δρώντας ως ένας αφηγητής δίχως σταματημό, σε μία αέναη προσπάθεια άρθρωσης του μουσικού του

¹¹Τα μέτρα αυτά είναι τα: 1,2,3,5,8,13,21,34,55,89,

¹²Το 5 και το 8 ανήκουν και αυτά στους αριθμούς Fibonacci

λόγου. Προσπάθησα να μην εντάξω μια κυκλική μορφή στο μουσικό έργο, ούτε στο κινηματογραφικό. Θέλησα όμως να δώσω μία ηχητική κυκλική μορφή, μόνο με τη χρήση του sound design, χρησιμοποιώντας ήχο κυμάτων, παρόμοιο με εκείνο της αρχής της ταινίας. Οι δυναμικές στα τελευταία μέτρα είναι πολύ χαμηλές (ppp-mp) και η τελευταία νότα, πολύ ψηλή νότα που δημιουργείται στα έγχορδα, μοιάζει να αφήνει το έργο μετέωρο, σαν να μην έχει ολοκληρωθεί ο μουσικός λόγος, κάτι που βασίζεται στο όλο σκεπτικό του έργου με τίτλο “ Hannah, on the train to Eternity”.

2.1.2 Ενότητα Α (1-16)

Η πρώτη ενότητα σχεδιάστηκε με σκοπό να εισάγει στο έργο το στοιχείο της έντασης και για να επιτευχθεί αυτό χρησιμοποίησα έντονες δυναμικές, γρήγορες χρωματικές κινήσεις με έντονα glissandi, με ασάφεια στον αρμονικό ιστό¹³, δημιουργώντας έντονες διαφωνίες ακόμη και μικρά clusters. Κύριο ρόλο έχει το κλαρινέτο και έπειτα το όμποε, ενώ η ομάδα των εγχόρδων λειτουργεί υποστηρικτικά. Τα πνευστά, επιπροσθέτως, έχουν ρυθμομελωδικά μοντέλα τα οποία τα χρησιμοποιούν εναλλάξ. Η είσοδος και η αποχώρηση της ενότητας, όπως και κάθε ενότητας του έργου, γίνεται με τεράστια διαφορά στη δυναμική, από fff σε ppp.

2.1.3 Ενότητα Β (16-41)

Η δεύτερη ενότητα είναι, σε μέτρα, σχεδόν όσο και Ε ενότητα, η οποία εμπεριέχει το σημείο της χρυσής τομής. Στην ενότητα αυτή το κλαρινέτο καθοδηγεί αλλά και συνδιαλέγεται με τα υπόλοιπα πνευστά της ορχήστρας. Οι ομάδες των εγχόρδων δίνουν συνεχώς το παρόν, διαφοροποιώντας τι εισόδους τους σε υφή και δυναμική.

¹³ Προτιμώ να μη χρησιμοποιώ τη βάση της συγχορδίας στα μπάσα όργανα, αλλά την δεύτερη ή τρίτη νότα της συγχορδίας

2.1.4 Ενότητα Γ (41-54)

Η τρίτη ενότητα αρχίζει να δημιουργεί μεγάλη ένταση και δραματικότητα, με υψηλές δυναμικές στα πνευστά, με έντονες μελωδικές γραμμές στα χάλκινα και ξύλινα πνευστά, με τρέμολο στα τύμπανα, έντονους εσωτερικούς διαλόγους μεταξύ των εγχόρδων. Όλη αυτή η ένταση στα έγχορδα, αυξάνεται προοδευτικά, με στόχο το tutti στο μέτρο 52. Το οποίο πλαισιώνεται ηχητικά από τις υπόλοιπες ομάδες των οργάνων ούτως ώστε να περάσουμε δυναμικά στην ενότητα Δ, όπου και αλλάζει το τέμπο.

2.1.5 Ενότητα Δ (55-62).

Η τέταρτη ενότητα παραμένει στον εμφατικό χαρακτήρα της προηγούμενης ενότητας, ενώ προσπαθώντας να διαφοροποιήσω την υφή της, δημιουργώ τρίλιες και κανόνα στα έγχορδα προετοιμάζοντας το Tutti στο 62.

2.1.6 Ενότητα Ε (62-96)

Η πέμπτη ενότητα είναι η τελευταία και προσπαθώ σε αυτή να δημιουργήσω ένα ηχητικό χάος, (το οποίο όμως θα έχει ως τονικό κέντρο τη νότα λα). Για το λόγο αυτόν χρησιμοποιώ φθογγικά σύνολα, στα οποία εμπεριέχεται σχεδόν μία ολόκληρη χρωματική κλίμακα. Επιπλέον, η ενότητα αυτή, δε θέλησα να λειτουργεί σαν επανέκθεση, έτσι διαφοροποίησα το αρχικό μουσικό κείμενο, της Α ενότητας, προσδίδοντας του πιο ελεύθερο χαρακτήρα. Κινηματογραφικά, θέλησα εδώ να αποκαλύψω την εντύπωση μιας ανάμνησης¹⁴, η οποία διέπει ολόκληρο το έργο και η οποία εδώ, αποκτά εύθραυστο και μετέωρο χαρακτήρα χρησιμοποιώντας το glissando προς μια ασαφή πολύ υψηλή περιοχή.

¹⁴Βλ. τεχνική του Debussy, σελ 4 της παρούσης εργασίας.

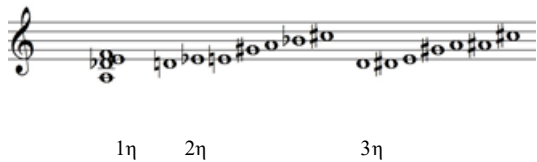
2.2 Μικροδομική ανάλυση.

Έπεται λεπτομερής ανάλυση η οποία έχει ως στόχο να παρουσιάσει λεπτομερώς όλες τις πτυχές του έργου και να επεξηγήσει όλα τα αρμονικά, μοτιβικά, ηχοχρωματικά και υφολογικά φαινόμενα που παρατηρούνται στις ενότητες και στις υποενότητες τους.

2.2.1 Ενότητα Α (μ 1-16).

Η ενότητα Α χωρίζεται σε τρεις υποενότητες. Εισάγει ρυθμομελωδικά φαινόμενα και μοτιβικά στοιχεία τα οποία εμφανίζονται στο έργο αρκετά συχνά. Η ενότητα ξεκινά με tutti σε fff και κλείνει με ppp¹⁵. Με αυτόν τον τρόπο εσωτερικά η ένταση μειώνεται και επιστρέφει σε κατάσταση σχετικής ηρεμίας. Τα φθογγικά σύνολα που θα ακουστούν στις υποενότητες είναι τα εξής:

Εικόνα 1



2.2.2 Υποενότητα α1 (μ.1-4).

Η Υποενότητα α1 σχεδιάστηκε με σκοπό να εισάγει στο έργο το στοιχείο της έντασης και για να επιτευχθεί αυτό χρησιμοποιήσα έντονες δυναμικές, glissandi σε οκτάβες και τρύλιες σε f και fff. Κύριο ρόλο έχουν τα πνευστά, παίζοντας ρυθμομελωδικά μοντέλα, τα οποία και χρησιμοποιούν εναλλάξ.

¹⁵ Για τις συγχχορδίες που θα χρησιμοποιηθούν στην Α ενότητα, βλ. Εικόνα 1 παρούσας σελίδας

Εικόνα 2

Score in C

♩ = 60

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Bassoon

Horn in F

Trumpet in C

Trombone

Η είσοδος της τετράφωνης συγχορδίας λα-σιβ-μι-φα γίνεται σε δυναμική ff. Τσέλο και Κοντραμπάσο παίζουν τη βάση της συγχορδίας, τονίζοντας την με αυτό τον τρόπο, ενώ τα φλάουτα εισάγουν τη συγχορδία αυτή σε τρίχη και στην ψηλή τους περιοχή. Τα έγχορδα με μεγάλα glissandi και τρίλιες προσπαθούν να δημιουργήσουν ένα ασαφές ηχητικό περιβάλλον, ενώ για να αντισταθμιστεί αυτό, οι ομάδες των χάλκινων και των ξύλινων πνευστών παίζουν διαδοχικά τις νότες της συγχορδίας σε τρίχη ενώ στα κρουστά έχουμε τρεμολο και ευδιάκριτες f δυναμικές, προσδίδοντας μια αίσθηση ροής και κάνοντάς τις ευδιάκριτες.

Εικόνα 3

Violin I (1-4)

Violin I (5-8)

Violin II (1-4)

Violin II (5-8)

Viola (1-3)

Viola (4-6)

Cello (1-2)

Cello (3-4)

Double Bass

Εικόνα 4



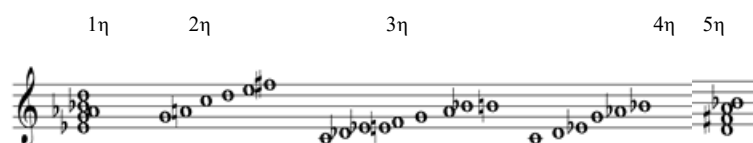
2.2.3 Υποενότητα α2 (μ. 5-16)

Στην υποενότητα α2 κύριο ρόλο έχει το κλαρινέτο, όπου μας παρουσιάζει το θέμα το οποίο μετέπειτα πηγαίνει στο όμποε. Τα έγχορδα κρατούν έναν ισοκράτη σε νότες τις συγχορδίας με μικρές χρονικές διαφοροποιήσεις, σε πολύ χαμηλή δυναμική μέχρι ppp. Στο μέτρο 5, η viola II παίζει ένα ρυθμομελωδικό μοντέλο για πρώτη φορά που θα μας απασχολήσει και αργότερα, σε άλλες υποενότητες. Από το μέτρο 7 και έπειτα, τα έγχορδα συνεχίζουν τον ισοκράτη με αυξομειώσεις στη δυναμική.

2.2.4 Ενότητα B (16-41)

Στην ενότητα αυτή τα πνευστά καθοδηγούν αλλά και συνδιαλέγονται με την ορχήστρα. Οι ομάδες των οργάνων δίνουν συνεχώς το παρόν, μπλέκοντας τις εισόδους τους (συνήθως επιλέγω να τις χρησιμοποιώ κατά δύο). Το φθογγικό υλικό των υποενότητων που χρησιμοποίησα είναι το εξής:

Εικόνα 5



22.5. Υποενότητα β1 (16-28)

Η υποενότητα β1 γίνεται με τη συγχορδία ρε-φα#-λα-σιb-ρε¹⁶ σε διαδοχικές εισόδους στα πνευστά. Με τη χρήση του ρε να δεσπόζει στα βιολιά. Οι δυναμικές είναι σε χαμηλά επίπεδα. Η οριζόντια μελωδική εκφορά της δεύτερης συγχορδίας γίνεται σταδιακά από το φλάουτο στα επόμενα τρία μέτρα, ενώ όλη η ομάδα των ξύλινων πνευστών σε *p* δυναμική, προετοιμάζει την εμφάνιση της τρίτης συγχορδίας, παίζοντας τέσσερις νότες από την τρίτη συγχορδία, δημιουργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο ένα ηχητικό περιβάλλον υποστηρικτικό προς το νέο αρμονικό υπόβαθρο της υποενότητας. κόρνο και τρομπέτα κάνουν την εμφάνισή τους, τονίζοντας στον αρμονικό χώρο, τη νότα ρε και λα. Η κορύφωση της ενότητας γίνεται με σταδιακή αύξηση της έντασης και με τα έγχορδα να βρίσκονται σε *ff*.



2.2.6 Υποενότητα β2 (29-41)

Εικόνα 6



Εικόνα 7



Απο το μέτρο 36 η είσοδος της επόμενης συγχορδίας γίνεται πρώτα από την ομάδα των ξύλινων και έπειτα των χάλκινων, σε μιμήσεις.

Η ομάδα των εγχόρδων, λειτουργεί ως συμπληρωτικό ηχοχρωματικό στοιχείο, σε μεγάλες ρυθμικές αξίες, σε ημιτονιακή σχέση. Στο 38 έχουμε την είσοδο του

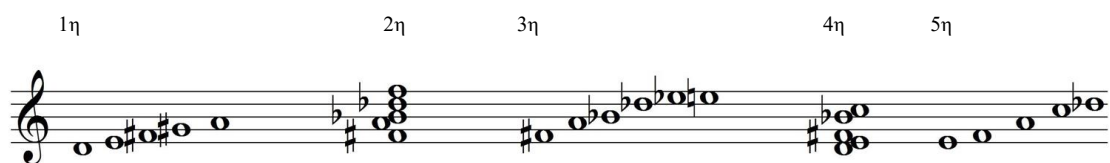
¹⁶ βλ. Εικόνα 5, παρούσας σελίδας

βιμπραφώνου, στο οποίο η τεχνική παιξίματος (με δοξάρι) προσδίδει ένα εύθραυστο ηχώχρωμα. Στο μ40 η ορχήστρα βρίσκεται σε ff δυναμική, με την απουσία των ξύλινων πνευστών, τα οποία ετοιμάζονται για το επόμενο σολιστικό τους χαρακτήρα, της ενότητας Γ.

2.2.7 Ενότητα Γ (41-54)

Η τρίτη ενότητα δημιουργεί μεγάλη ένταση και δραματικότητα, Όλη αυτή η ένταση αυξάνεται προοδευτικά, με στόχο τις υψηλές δυναμικές της ορχήστρας στο 52 (ff). Το φθογγικό υλικό που χρησιμοποιώ είναι το εξής:

Εικόνα 10



2.2.8. Υποενότητα γ1 (41-52)

Η υποενότητα γ1 εισάγει μια μελωδική εκφορά στα πνευστά, λίγο διαφοροποιημένη με αυτή της προηγούμενης ενότητας. Σε πιο πυκνή υφή και σε χαμηλή δυναμική pp-p, όλες οι ομάδες των οργάνων λειτουργούν υποστηρικτικά ως προς πνευστά, κάτι που σταδιακά αλλάζει, με την είσοδο των εγχόρδων στη νέα μελωδική τους γραμμή πάνω, στη νέα συγχορδία.

Εικόνα 11

The musical score for measures 45-52 features a dense orchestration. The woodwind section, including Flute, Oboe, Bass Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, and Trombone, plays a complex, rhythmic pattern with various dynamics (pp, p, mp, f). The string section, including Violins I & II, Violas, Cellos, and Double Basses, provides a steady, low-frequency accompaniment. The percussion section, including Timpani, Tuba, and Vibraphone, adds a steady, low-frequency accompaniment. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Στα μέτρα 45-52 τα έγχορδα εισάγουν αντιστικτικά ένα μοτίβο της υποενότητας α2.

2.2.9 Υποενότητα γ2 (52-54)

Στην υποενότητα γ2, τα ξύλινα πνευστά παίζουν μέρος του φθογγικού υλικού της προηγούμενης υποενότητας, έχοντας τα χάλκινα πνευστά ως υποστηρικτικό στοιχείο. Η ομάδα των εγχόρδων παίζει νότες της νέας συγχορδίας σε μεγάλες διάρκειες, σαν ισοκράτης αλλά με τρίλια στις νότες τους. Η είσοδος των οργάνων γίνεται με διαφορά ενός ογδόου, με γραμμική αναπτυξιακή εκδοχή¹⁷, κάτι που είναι εμφανές και σε ολόκληρο το έργο.

Εικόνα 14

10 11

The image displays a musical score for two staves, labeled 10 and 11. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (p, mp, ff). The score is written for woodwind and brass instruments, with the woodwinds playing the main melodic line and the brass providing harmonic support. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff), indicating a crescendo in volume.

¹⁷Βλ. Εικόνα 12, παρούσας σελίδας

2.2.10 Ενότητα Δ (55-62)

Στην ενότητα αυτήν προσπαθώ να χτίσω την ένταση της ενότητας Ε.

2.2.11 Υποενότητα δ1 (53-59)

Εδώ σε μία ημητονιακή σχέση, τα έγχορδα έχουν πρωτεύοντα ρόλο, μπαίνοντας με διαδοχική είσοδο διαφοράς ενός τετάρτου, δημιουργούν έναν κανόνα, που σε συνδυασμό με τα glissandi τους και τον δυναμικό χαρακτήρα των timpani, μας οδηγούν στο χαοτικό άκουσμα της επόμενης ενότητας.

Εικόνα 15

The image displays a musical score for a section of a symphony, identified as Figure 15. The score is written for a full orchestra, including Timpani (Timp.), Tuba (T.T.), Vibraphone (Vib.), Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Violas (Vla.), Cellos (Vc.), and Double Basses (D.B.). The notation is in 4/4 time and features a variety of dynamic markings such as *f* (forte), *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). The score includes complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and glissandi (slurs) across the strings. The overall texture is dense and dynamic, reflecting the 'chaotic' sound mentioned in the text.

2.2.12 Υποενότητα δ2 (μ60-62)

Η υποενότητα δ2 εισάγει ένα tutti πολύ δυναμικό σε ψηλές περιοχές των οργάνων, το οποίο με τη σειρά του οδηγεί στην χαοτική σε ηχόχρωμα, επόμενη ενότητα.

Εικόνα 16

The image displays a musical score for a tutti section, measures 60-62. The score is written for a large orchestra, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The notation is complex, featuring many dynamic markings (pp, p, f, ff) and articulation marks (accents, staccato, pizzicato). The woodwinds (Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet, Trumpet, Trombone) and brass (Tuba, Euphonium, Trombone) parts are prominent, with many notes and rests. The percussion (Tympani, Triangle, Cymbals) and string (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass) parts also have significant parts. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The measures are numbered 60, 61, and 62. The dynamic markings range from pianissimo (pp) to fortissimo (ff). The articulation marks include accents, staccato, and pizzicato. The woodwinds and brass parts are written in a way that suggests a powerful, chaotic sound. The percussion and string parts provide a rhythmic and harmonic foundation. The overall effect is one of intense musical energy and complexity.

2.2.13 Ενότητα E (62-96)

Η πέμπτη ενότητα είναι η τελευταία και προσπαθώ σε αυτή να δημιουργήσω ένα ηχητικό χάος, (το οποίο όμως θα έχει ως τονικό κέντρο τη νότα λα). Για το λόγο αυτόν χρησιμοποιώ φθογγικά σύνολα, στα οποία εμπεριέχεται σχεδόν μία ολόκληρη χρωματική κλίμακα.

2.2.14 Υποενότητα ε1 (62-72)

Στην υποενότητα ε1, τα έγχορδα σε glissandi και σε ff, κυριαρχούν. Οι κατιούσες και ανιούσες μορφές του φθογγικού υλικού ενισχύονται με την είσοδο αρχικά όλων των πνευστών και μετέπειτά, μόνο από τα χάλκινα, σε μοτίβα που εν μέρει, έχουμε δει προηγουμένως, σε sforzando. Το δραματικό στοιχείο είναι εμφανές, καθώς σε αυτά μέτρα ολόκληρη η ορχήστρα παίζει φθογγικά στοιχεία με κοντινές αρμονικές σχέσεις, δημιουργώντας μικρά clusters τα οποία έχουν σκοπό να δημιουργήσουν σκληρές διαφωνίες.

Εικόνα 17

The musical score for Figure 17 is a full orchestral score for the section 'Υποενότητα ε1 (62-72)'. It features the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), C Trumpet (C Trpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Tuba (T.T.), and Vibraphone (Vib.). The score is written in 4/4 time and spans 10 measures. The dynamics are marked with *p* (piano), *sf* (sforzando), and *ff* (fortissimo). The music is characterized by glissandi and clusters, creating a dramatic and chaotic sound. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 62-72 and the second system containing measures 73-82. The first system shows the instruments playing a complex, dense texture, with the woodwinds and brasses playing a series of notes that form a cluster. The strings play a glissando, and the timpani and tuba play a series of notes that form a cluster. The second system shows the instruments playing a similar texture, with the woodwinds and brasses playing a series of notes that form a cluster. The strings play a glissando, and the timpani and tuba play a series of notes that form a cluster.

Στο φλάουτο, επιπρόσθετα, τοποθετώ την τεχνική *flutterzunge* στην ψηλή του περιοχή, δίνοντας ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό στην υφή του tutti, Τα *timpani* ακολουθούν με το ένα δυναμικό και ρυθμικό μοτίβο τρήγων και δεκάτων έκτων,

Εικόνα 18

Figure 18 shows a musical score for measures 67-72. The score includes parts for Horns (Hn), C Trumpets (C Tpt), Trombones (Tbn), Timpani (Timp), and Timpani/Tom (T.T.). The dynamics range from *p* (piano) to *ff* (fortissimo). The Timpani part features a complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings.

Τα κοντραμπάσα έχουν το χαρακτηριστικό *glissando*, το οποίο σε συνδυασμό με το *glissando* των βιολιών σε ψηλή περιοχή και με τη χρήση υψηλών δυναμικών, δημιουργούν έναν δραματικό χαρακτήρα στην κορύφωση του μέτρου 72.

2.2.15 Υποενότητα ε2 (72-81)

Στα μέτρα 72-81 η ομάδα των εγχόρδων συνεχίζει με τρήχα και δέκατα έκτα σε *staccato*, δίνοντας χώρο στις ομάδες των εγχόρδων και ξύλινων πνευστών να αποχωρήσουν από την ενότητα Ε. Αξιοπρόσεκτη είναι η χρήση του βιμπραφώνου, αφού για πρώτη φορά του δίνω τόσα τόσο σημαντικό ρόλο, πυκνώνοντας τις διάρκειές του και με μελωδικά μοτίβο των τριών πρώτων ενοτήτων, καταλήγει στο μέτρο 81, έχοντας προσδώσει ένα εύθραυστο αρμονικό άκουσμα.

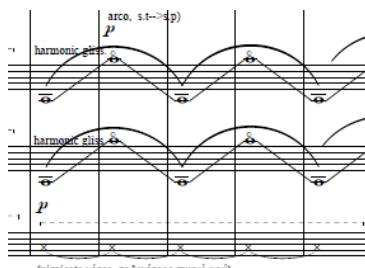
Εικόνα 19

Figure 19 shows a musical score for measures 77-81. The score includes parts for Timpani (Timp.), Timpani/Tom (T.T.), and Vibraphone (Vib.). The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). The Vibraphone part features a melodic line with dynamic markings and a note indicating "play using two bows".

2.2.16 Υποενότητα ε3 (82-96)

Το τσέλο εισάγει σταδιακά στην τελευταία είσοδο του έργου, glissandi αρμονικών, ενώ όλες οι υπόλοιπες ομάδες οργάνων έχουν αποχωρήσει. Timpani και tamtam συνεχίζουν να ενισχύουν τις χαμηλές τους συχνότητες, ενώ με την ολοκλήρωση των glissandi, tutti τα έγχορδα οδεύουν προς την υψηλότερη νότα του οργάνου τους και σε *pp*, αποχωρούν και εκείνα, ολοκληρώνοντας το έργο.

Εικόνα 20



Εικόνα 21

Musical score for strings. The parts are labeled: Vln. I (1-4), Vln. I (5-8), Vln. II (1-4), Vln. II (5-8), Vla. (1-3), Vla. (4-6), Vc. (1-2), and Vc. (3-4). Each part shows a glissando (slide) from a lower note to a higher note, indicated by a wavy line and an arrow. The Vc. parts are marked 'ppp'.

3.Επίλογος

Στο έργο “*Hannah, on the train to Eternity*” οι προβληματισμοί που προέκυψαν ήταν η διαχείριση του όγκου, οι τρόποι εκφοράς ηχοχρωματικών μοντέλων, ρυθμομελωδικών μοντέλων καθώς και αντιστικτικών τεχνικών. Ως εκ τούτου, όλα τα παραπάνω συνετέλεσαν στη δόμηση του έργου τόσο μακροδομικά όσο και μικροδομικά. Μέσα από την ανάλυση προσπάθησα να δημιουργήσω μια πλήρη εικόνα για τον τρόπο σκέψης που επιλέχθηκε σε κάθε ενότητα και υποενότητα, εκφέροντας λεπτομερώς όλες τις διαδικασίες που χρησιμοποιήθηκαν. Όσο εμβάθυνε η ανάλυση προέκυψαν κάποιοι συσχετισμοί με παλαιότερά μου έργα, οι οποίοι δημιουργήθηκαν ασυναίσθητα, κάνοντάς με να κατανοώ την εξελικτική μου πορεία σε σχέση με την τότε εκφορά του μουσικού μου λόγου. Η απόπειρα για σύνθεσης και ηχογράφησης ενός έργου για ορχήστρα, επενδύθηκε με εικόνες, σε μία ταινία μικρού μήκους που δημιούργησα, η οποία αποτελεί μία από τις πρώτες μου προσπάθειες εξερεύνησης μιας θεματικής, χρησιμοποιώντας μια πειραματική και ελλειπτική αφήγηση.

*The Boys Who Wouldn't Grow Up,
Sheena Blackhall*

*Welcome,
we have a camp orchestra, a playground and showers.
Here, children learn to share and enjoy adventures
Quite beyond what you could contemplate.
We do not encourage laziness,
We aim to instill the work ethos
Whenever they cross the gates.*

*The games on offer are endless:
They go on scavenger hunts
Play sardines in the dorms
Winky winky murderer
Raises screams of anticipation.*

*Hide and seek is discouraged
Solitaire isn't an option
Freeze frame's only played at sudden roll calls
Sharks and Minnows is our most-played game.*

*At nights our little campers dream of food
As circus horses dream of an open prairie.*

*They are the Lost Boys
Stranded in a nightmare, the gas-tide rising.*

*No boat comes to sail them safely home
They'll take no shadow with them
On to Neverland.*

4. Βιβλιογραφία

4.1. Ελληνική βιβλιογραφία:

Γκρίφιθς, Π. (1978), *Μοντέρνα Μουσική*, Μετάφραση Μ. Κώστιου, Αθήνα: Σ. Ι. Ζαχαροπούλου

Chion, M. (2010 {1985}), *Ο ήχος στον Κινηματογράφο*, Μετάφραση Μ. Κουτάλου, Αθήνα: Πατάκη

Michels, U. (1994{1977}), *Ατλας της μουσικής τόμος Ι*, Μετάφραση Ινστιτούτο έρευνας μουσικής και ακουστικής, Αθήνα: Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας,

Παπαγεωργίου, Δ. (2012/2013), σημειώσεις από το μάθημα: *Στοιχεία σύνθεσης: Τεχνικές σύνθεσης του 20ου αιώνα Ι και ΙΙ*

Τσούγκρας, Κ. (2010), σημειώσεις από το μάθημα: *Εισαγωγή στη μουσική του 20 ου αιώνα.*

4.2. Ηλεκτρονική βιβλιογραφία:

<http://www.oxfordmusiconline.com> (ημερομηνία προσπέλασης: 10/12/2018)

4.3. Ξενόγλωσση βιβλιογραφία:

Forte, A. (1973), *The Structure of Atonal Music*, New Haven and London Yale University Press

Dunne, J.A (2004), *The Montage Principle- Eisenstein in New Cultural and Critical*

Contexts, New York: Rodopi B.V

Lendvai, E. (1971), *Béla Bartók: An Analysis of His Music*, London UK:
Kahn and Averill

Neumeyer, D. (2014), *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, Oxford N.Y: Oxford
University Press

Messiaen, O. (1966), *Technique de mon Langage Musical*, Paris: Alphonse Leduc

Shchuster, S. (1996), *Larousse's French-English Dictionary*, Paris : Larousse