

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΕΡΚΥΡΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΣΥΝΘΕΣΗΣ ΓΙΑ ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΟ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ 1

ΜΑΥΡΗ ΤΡΥΠΑ

για ορχήστρα

Ανάλυση του έργου για συμφωνική ορχήστρα του Μαζιώτη Βασιλείου Αγαμέμνονα.

Επιβλέπων καθηγητής : Βασίλης Κίτσος

ΚΕΡΚΥΡΑ 2019-2020

Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή.....	
1.1 Βασικές έννοιες σύστασης του έργου	
1.2. Ηχητική επιφάνεια.....	
2. Μακροδομή.....	
2.1. Α Μέρος.....	
2.2. Β Μέρος.....	
2.3. Γ Μέρος.....	
3. Μικροδομή.....	
3.1. Α Μέρος.....	
3.2. Β Μέρος.....	
3.3. Γ Μέρος.....	
4. Επίλογος.....	
5. Βιβλιογραφία.....	

1. Εισαγωγή

Η μουσική σύνθεση “Μαύρη Τρύπα”, ολοκληρώθηκε τον Φεβρουάριο του 2019 στην Κέρκυρα. Αποτελεί την τελευταία σύνθεσή μου, η οποία πραγματοποιήθηκε στα πλαίσια των σπουδών μου, στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο. Ο τίτλος “Μαύρη Τρύπα” έχει επιλεχθεί διότι την περίοδο όπου δημιουργήθηκε το έργο, ήθελα να εκφράσω μια νοητική και συναισθηματική κατάσταση. Στην συνέχεια θα παρουσιαστούν οι βασικές έννοιες που με απασχόλησαν (φόρμα, ρυθμός, κ.α), θα εξεταστεί ο τρόπος με τον οποίον αυτές εμφανίστηκαν σε προγενέστερες συνθέσεις και θα αναφερθούν οι γενικότερες σκέψεις μου σε σχέση με τη σύνθεση.

1.1 Βασικές έννοιες σύστασης του έργου.

Είμαστε αρκετά τυχεροί που έχουμε στην διάθεσή μας ένα τέτοιο μέσο, τη μουσική, και μπορούμε να εξωτερικεύουμε άυλες, εσωτερικές καταστάσεις (συναισθήματα, σκέψεις, το υποσυνείδητο), διαμέσου της δημιουργίας ήχων. Προσωπικά θεωρώ ότι δεν έχει σημασία το ποιά συναισθηματική και νοητική κατάσταση αντικατοπτρίζει ο τίτλος “Μαύρη Τρύπα”, διότι δεν είναι το ζητούμενο το κατά πόσο “δικαιώνεται”, “δικαιολογείται” ή “επιτυγχάνεται” η “μεταφορά” της, από τον κόσμο των αισθήσεων, στον κόσμο της μουσικής. Το παραπάνω μάλιστα αποτελεί ένα αρκετά ευρύ πεδίο προβληματισμού και σκέψης στον 20ο αιώνα, όπου παρατηρούμε ότι στο πλαίσιο των διαφόρων μουσικών ρευμάτων (δωδεκαφθογγισμός, σειραϊσμός, αλεατορική μουσική, ηλεκτροακουστική μουσική), αλλά και των προσωπικών ιδιωμάτων (John Cage, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen κ.α) οι συνθέτες είτε χρησιμοποιούν εξωμουσικές φιλοσοφικές ιδέες, πάνω στις οποίες βασίζεται - εξ ολοκλήρου ή μερικώς- η διαδικασία της παραγωγής/δημιουργίας της μουσικής, είτε διαχειρίζονται τις μουσικές παραμέτρους, με έναν τέτοιο τρόπο όπου η ορθολογιστική σκέψη και η μαθηματική προσέγγιση έχουν δεσπόζοντα ρόλο. Αυτό κάποιες φορές έχει ως συνέπεια “η διαδικασία παραγωγής να εμφανίζει μεγαλύτερο ενδιαφέρον από τα ίδια τα έργα-ουσιαστικά να είναι τα ίδια τα έργα”¹.

Ο τίτλος της σύνθεσης αναφέρεται και αναλύεται, διότι ο βαθμός κατανόησης ενός έργου, έχει άμεση αντιστοιχία με τον βαθμό κατανόησης των προθέσεων του υποκειμένου, που παράγει το έργο. Υπό αυτό το πρίσμα, σκοπός μου ήταν να δημιουργήσω μια σύνθεση η οποία ως προς το περιεχόμενο, θα είχε όλα τα ακατέργαστα στοιχεία του χαρακτήρα μου (εμμονές, αισθητικές προτιμήσεις, στοιχεία του υποσυνείδητου², αβίαστη και ελεύθερη έκφραση). Ως προς την μορφή,

¹ Γιώργος Ζερβός, Schoenberg, Berg, Webern : Η κρίση της Μουσικής Δια Μέσου της Κρίσης του Θέματος και των Μορφών, (Αθήνα : Εκδόσεις Παπαρηγορίου- Νάκας, 2001), σ. 210

² Λεξικό Τριανταφυλλίδη, “υποσυνείδητο”: το σύνολο των ψυχικών στοιχείων τα οποία υπάρχουν στην περιφέρεια της συνειδήσεως και είναι αμυδρότατα και μόλις αντιληπτά· το σκοτεινό βάθος της συνειδήσεως, στο οποίο λανθάνουν επιθυμίες, παραστάσεις ή γνώσεις που η συνείδηση έχει απωθήσει ή απορρίψει. Στον ιστότοπο http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/search.html?lq=%CF%85%CF%80%CE%BF%CF%83%CF%85%CE%BD%CE%B5%CE%AF%CE%B4%CE%B7%CF%84%CE%BF&sin=all , ημερομηνία

το έργο χρησιμοποιεί μεθόδους, τεχνικές και διάφορους τρόπους διαχείρισης των μουσικών παραμέτρων, οι οποίες μελετήθηκαν και προσεγγίστηκαν κατά τη διάρκεια της φοίτησης στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών. Ένα από τα στοιχεία τα οποία ακολουθήθηκαν, ήταν η διαδικασία της προ συνθετικής οργάνωσης του μουσικού υλικού.

Η διαδικασία της προ οργάνωση του μουσικού υλικού χρησιμοποιείται διότι, η “εξίσωση” της διαδικασίας της μουσικής σύνθεσης, περιλαμβάνει την “μεταβλητή” του χρόνου. Η έννοια του χρόνου έχει πρωτεύοντα ρόλο κατά τη διάρκεια της παραγωγής και της ακρόασης ενός μουσικού έργου.

Παρατηρούμε ότι διαφέρει ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζεται ένας αυτοσχεδιασμός στην τζαζ μουσική (το οποίο αποτελεί εξίσου μια μουσική σύνθεση) σε σχέση με το πώς εξελίσσεται μία μουσική σύνθεση για συμφωνική ορχήστρα για παράδειγμα. Αυτό συμβαίνει διότι στην πρώτη περίπτωση συνθέτουμε και ερμηνεύουμε ταυτόχρονα ενώ στην δεύτερη περίπτωση πρώτα συνθέτουμε και ύστερα ακολουθεί η ερμηνεία του έργου. Όταν, λοιπόν, έχουμε να αντιμετωπίσουμε μια μουσική σύνθεση, η οποία απαιτεί “παραπάνω από μια στιγμή για να δημιουργηθεί”, κινδυνεύουμε στο να ενδώσουμε στις παροτρύνσεις και στις εξάψεις “των στιγμών” όπου θα υπάρξουν κατά τη διαδικασία της δημιουργίας μιας σύνθεσης. Με πιο απλά λόγια: Μια σύνθεση απαιτεί μέρες, μήνες ή χρόνια για να δημιουργηθεί. Οι άνθρωποι διακατεχόμαστε από συναισθηματικές μεταβολές, οι οποίες επηρεάζουν και διαμορφώνουν την αντίληψή μας. Η πιθανότητα του να αλλάζει το μουσικό μας υλικό και η μουσική μας κατεύθυνση και πρόθεση, με βάση αυτές τις διακυμάνσεις, είναι αρκετά μεγάλη. Η προ συνθετική οργάνωση του μουσικού υλικού και η δημιουργία θεωρητικής κατεύθυνσης (Μικροδομή / Μακροδομή) για την εξέλιξη του έργου, μπορούν να προσδώσουν συνέπεια ως προς τις προθέσεις μας και ομοιογένεια ως προς το υλικό μας. Το παραπάνω δεν αποτελεί κάποιον απaráβατο κανόνα. Αν θέλουμε να γίνουμε και λίγο εριστικοί : δεν υπάρχουν κανόνες, αλλά μια προσέγγιση η οποία εντοπίζεται σε προγενέστερες συνθέσεις και ένας τρόπος να βρίσκουμε νόημα στο γιατί επιλέξαμε “αυτό”, δηλαδή στο γιατί απορρίψαμε “όλα τα άλλα”³. Η προ συνθετική οργάνωση του υλικού (όχι σε απόλυτο βαθμό) και η δημιουργία κατεύθυνσης της εξέλιξης του έργου (όχι αυστηρή) αποτελούν δύο από τις μεθόδους που χρησιμοποίησα ευθύς εξαρχής.

Επιπλέον πάρθηκε η απόφαση να εξαντλήσω τους τρόπους με τους οποίους θα μπορούσα να εμφανίσω και να διαχειριστώ το υλικό (“μήτρα”), στο οποίο θα κατέληγα. Έχει μεγάλο ενδιαφέρον να μελετάμε την εφευρετικότητα των συνθετών των προηγούμενων ετών και φυσικά να παρατηρούμε το πότε εμφανίζεται εκείνο το σημείο, στο οποίο θεωρούμε πως έχει επέλθει κορεσμός κάποιας ή κάποιων εκ των μουσικών παραμέτρων που χαρακτηρίζουν το έργο.

Ιστορικά παρατηρείται ότι σε έναν μεγάλο αριθμό έργων η έννοια του μοτίβου, ως “ένα μικρό αρμονικό μελωδικό απόσπασμα ή σχήμα, από το οποίο αναπτύσσεται το θέμα, η μελωδία ή ολόκληρη η σύνθεση”⁴, αποτελεί τη “μήτρα”, από την οποία ξεδιπλώνεται όλη η σύνθεση.

προσπέλασης : 13-2-2019

³ David Cope, *Techniques of the contemporary composer*, (Cengage Learning; 1 edition, 1997), 1ο κεφ.

⁴ Charles W. Walton, *Βασικές Μουσικές Φόρμες*, (Αθήνα, edition orpheus, 1990), σελ 1.

Κάποιες από τις μεθόδους με τις οποίες αυτό επιτυγχάνεται είναι : η μίμηση, η ρυθμική σμίκρυνση ή μεγέθυνση, η αναστροφή, η παλίνδρομη ανάγνωση, η αναστροφή της παλίνδρομης ανάγνωσης, η τονική μετάθεση, η δωδεκαφθογγική διαχείριση, οι παραλλαγές και φυσικά ο συνδυασμός των παραπάνω στοιχείων και ό,τι άλλο μπορεί να προκύψει. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι “το μοτίβο”, δεν εντοπίζεται με την παραδοσιακή του έννοια, τόσο έντονα στον 20ο αιώνα. Παρά ταύτα η ανάγκη για “μήτρες” παραμένει διαχρονική. Οι δυνατότητες διαχείρισης διευρύνονται όταν στην παλέτα μας εντάσσουμε και την έννοια του ηχοχρώματος όπου μας προσφέρει είτε ένα μικρό σύνολο είτε, ακόμα περισσότερο, μια ολόκληρη ορχήστρα.

Η “Μαύρη Τρύπα” είναι ένα έργο για ορχήστρα. Η βασική μου “μήτρα”, το βασικό μου σχήμα, πάνω στο οποίο αναπτύσσεται ολόκληρη η σύνθεση, είναι ένα κλάστερ (cluster) : “a combination of three or more pitches too close to each other to form a chord in the traditional sense”⁵. Διαμέσου των δυνατοτήτων που προσφέρει η ορχήστρα, επιδιώκεται ποικιλία ηχοχρωματικών συνδυασμών και δημιουργία ηχοχρωματικών σκιών.

Η δημιουργία των clusters επιτυγχάνεται είτε με μεγάλες κρατημένες νότες, είτε με διάσπαρτα, πυκνά, ρυθμικά σχήματα. Στον 20ο αιώνα, εντοπίζονται συνθετικές τεχνικές οι οποίες ορίζουν με απόλυτη ακρίβεια το τι θα παίξει ο κάθε ερμηνευτής αλλά δημιουργούν ένα φαινομενικά ακαθόριστο ηχητικό γεγονός. Η ανάγκη για την δημιουργία τέτοιας μουσικής δημιουργεί νέους τρόπους μουσικής σημειογραφίας (γραφική σημειογραφία) καθώς και νέες συνθετικές προσεγγίσεις (φασματική μουσική). Έτσι δημιουργούνται ηχητικοί όγκοι και επιφάνειες, όπου με τα διάσπαρτα και πυκνά ρυθμομελωδικά σχήματα επιδιώκω να δημιουργήσω ένα “οργανωμένο χάος”.

Είχε μεγάλο ενδιαφέρον να ανακαλύψω με ποιους τρόπους θα μπορούσα να δημιουργήσω κατεύθυνση και εξέλιξη στην μουσική χρησιμοποιώντας ηχητικές επιφάνειες.

Τα ορχηστρικά crescendi, τα οποία εντάχθηκαν στα πλαίσια των clusters, έδωσαν λύσεις τόσο σε επίπεδο δραματουργίας όσο και σε επίπεδο φόρμας. Επιπλέον αποφάσισα να διαχειριστώ, σε μεγάλο μέρος του έργου, το κάθε όργανο, των υποομάδων της ορχήστρας (κυρίως στα έγχορδα), ξεχωριστά. Με αυτόν τον τρόπο ανοίγει ένα τεράστιο πεδίο δυνατοτήτων καθώς τα 16 πρώτα βιολιά, για παράδειγμα, παίζουν το καθένα κάτι διαφορετικό (με ευφάνταστο τρόπο και με τεράστια επιτυχία ο Alfred Schnittke χρησιμοποιεί αυτόνομα την μονάδα της κάθε ομάδας στο έργο του Concerto Grosso no.1). Η παραπάνω επιλογή μου ενίσχυσε την λογική των ορχηστρικών crescendi και φυσικά των decrescendi (στο μέτρο 49 παίζει μόνο ένα Double Bass).

Ο ρυθμός στη μουσική διακατέχει μείζονα θέση. Αυτό συμβαίνει διότι δημιουργεί το χρονικό επίπεδο, πάνω στο οποίο μπορούμε να αντιληφθούμε τα μουσικά γεγονότα. Όπως έχουμε διαπιστώσει πολλάκις η αντίληψή μας, σε σχέση με το πόσο γρήγορα ή αργά περνάει ο χρόνος, μεταβάλλεται. Αυτό είναι ένα βασικό στοιχείο, το οποίο πρέπει να αντιμετωπιστεί με μεγάλη προσοχή κατά την διάρκεια της σύνθεσης. Το κάθε έργο διακατέχεται από τον δικό του εσωτερικό ρυθμό, ο οποίος καθορίζει και διαμορφώνει τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνουμε τον ήχο.

Η δικιά μου πρόθεση ήταν να δημιουργήσω φράσεις (με την χρήση των ορχηστρικών crescendi), στις οποίες δεν θα ήταν έντονο το στοιχείο της περιοδικότητας. Πάρα ταύτα θα ήθελα να δημιουργήσουν το αίσθημα της συμμετρίας. Για παράδειγμα μπορούμε να δημιουργούμε φράσεις

⁵ Kurt Stone, Music Notation in the Twentieth Century (New York- London, W.W. NORTON & COMPANY)

ανά 8μετρα οι οποίες όμως θα δημιουργούνται, από μικρότερες ομάδες οι οποίες κάθε φορά θα έχουν διαφορετική χρονική διάρκεια (4+3+1, 2+1+5, 3+2+2+1, κ.α.).

Επίσης η χρήση των ηχητικών επιφανειών δημιούργησε χώρο για πολυρυθμίες. Έχοντας δηλαδή έναν ισοκράτη (π.χ. από ένα cluster στα πνευστά), εμφανίζονται ρυθμικά σχήματα και κάθε είδους πολύηχα τα οποία δίνουν έναν διαφορετικό παλμό (μέτρο 50 έως 52). Αυτό μάλλον αποτελεί και μία από τις λύσεις στην “στατική φύση” των ηχητικών επιφανειών, καθώς με αυτό τον τρόπο αναζωπυρώνεται το ενδιαφέρον.

Η φόρμα, όπως προανέφερα, προκαθορίστηκε σε επίπεδο ενοτήτων. Μακροδομική κατεύθυνση οριζόταν από το ίδιο το υλικό. Το πόσο δηλαδή είχα εξαντλήσει όλες τις πιθανές μεταπλάσεις του υλικού μου, σε επίπεδο “τονικής” μεταφοράς του αρχικού cluster, σε επίπεδο δραματουργίας, σε επίπεδο κορύφωσης, διαμέσου των ενορχηστρωτικών crescendi και της παραμέτρου του όγκου του ήχου (πύκνωση, αραιώση αριθμού οργάνων σε επίπεδο ενορχήστρωσης) και του ηχοχρώματος, μέχρι να επέλθει το σημείο του κορεσμού. Όταν αισθανόμουν ότι το βασικό υλικό μου και οι πιθανοί τρόποι μετάλλαξης οδηγούνταν σε ένα τέλμα προκαθόριζα νέα στοιχεία τα οποία αποτελούσαν την γέφυρα πάνω στην οποία θα συνέχιζε να εξελίσσεται το έργο. Αυτά τα νέα στοιχεία πολλές φορές υποδείκνυαν την φόρμα ή, με άλλα λόγια, η ανάγκη της φόρμας και της εξέλιξης της μουσικής, δημιουργούσε αυτά τα νέα στοιχεία.

1.2 Ηχητική επιφάνεια.

Σε αυτήν την υποενότητα θα εξεταστεί η έννοια της ηχητικής επιφάνειας - ηχητικής μάζας ως μέθοδος σύνθεσης. Αυτό συμβαίνει διότι η εμφάνιση της με διάφορους τρόπους την καθιστά πρωτεύων στοιχείο στην δημιουργία του έργου “Μαύρη τρύπα”.

“Ως ηχητική μάζα ορίζεται ένα μπλοκ ήχου όπου η σημασία των εσωτερικών (μικροδομικών) στοιχείων ελαχιστοποιείται, συμβάλλοντας στην ανάδειξη του εξωτερικού (μακροδομικό) γενικού αποτελέσματος.”⁶ Φυσικά δεν θα μπορούσαμε να αναφέρουμε τον όρο “ηχητική μάζα” και “ηχητική επιφάνεια” χωρίς να έχουμε παρουσιάσει την έννοια του “ηχητικού όγκου”. Δηλαδή τις δυνατότητες που έχει ένας συνθέτης να μεταπλάθει τον ηχητικό όγκο με διάφορες τεχνικές όπως η πύκνωση ή αραιώση του αριθμού των οργάνων, την διαχείριση των παραμέτρων της δυναμικής, του τονικού εύρους και του ηχοχρώματος. Εξυπακούεται ότι όσο πιο μεγάλο το μουσικό μας σύνολο τόσο πιο πολλές οι δυνατότητες διαμόρφωσης του “ηχητικού όγκου”. Αυτό σημαίνει ότι η ορχήστρα προσφέρεται για τέτοιου είδους διαχείριση.

Παρατηρούμε ότι η έννοια του “ηχητικού όγκου” εντοπίζεται ήδη τον 19ο αιώνα. Ένας από τους λόγους για το οποίο συμβαίνει αυτό, αποτελεί το γεγονός του ότι ο αριθμός των οργάνων της ορχήστρας αυξάνεται. Αυτή η νέα παράμετρος δίνει τη δυνατότητα σε συνθέτες όπως ο Gustav

⁶ Εκμετσόγλου Εμμανουήλ, ΗΧΗΤΙΚΗ ΜΑΖΑ: ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΤΟΥ ΗΧΟΥ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ: “FINALLY IN THE CONSTRUCTION YARD”, ΓΙΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑ, σελ. 1 (ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2013, ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ, ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ - ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ)

Mahler, ο Richard Wagner και ο Richard Strauss, να εξερευνήσουν τις προοπτικές της ορχήστρας της ρομαντικής περιόδου.⁷

Ένα άλλο στοιχείο το οποίο πρέπει να λαμβάνεται υπόψιν όταν αναφερόμαστε στην έννοια του “ηχητικού όγκου” είναι το ηχώχρωμα. Διότι, αφού αποφασίσουμε το πόσο πυκνή ή αραιή θα είναι η υφή μας, θα πρέπει να επιλέξουμε το ποια όργανα θα συμμετάσχουν στην “κατασκευή” του “ηχητικού όγκου”. Έχοντας στην διάθεση μας λοιπόν μια ορχήστρα, γίνεται αντιληπτό ότι οι ηχοχρωματικοί συνδυασμοί που μπορούν να προκύψουν, δημιουργούν τεράστιο ενδιαφέρον και ποικιλία.

Σε αυτό το σημείο πρέπει να σημειωθεί ότι οι ηχητικές μάζες εντοπίζονται ως αυτόνομο στοιχείο σύνθεσης στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα και όχι νωρίτερα. Οι αναφορά μας σε συνθέτες του 19ου αιώνα γίνεται διότι τότε πρωτοεμφανίζεται η έννοια του “ηχητικού όγκου”, όχι σαν συνειδητή επιλογή διαχείρισης υλικού αλλά ως απόρροια του τότε νέου τρόπου ενορχήστρωσης.⁸

Για αυτόν τον λόγο σε αυτό το σημείο θα πρέπει να αναφερθούμε σε συνθέτες όπως ο Gyorgy Ligeti⁹, Witold Lutoslawski¹⁰, Krzysztof Penderecki¹¹ και Γιάννης Ξενάκης¹² ώστε να εξετάσουμε την έννοια της ηχητικής επιφάνειας ως συνειδητή μέθοδο σύνθεσης¹³. Θα ήταν χρήσιμο να αναφέρουμε κάποιες από τις τεχνικές – εργαλεία που υιοθετήθηκαν και εφαρμόστηκαν από τους προαναφερόμενους συνθέτες και επιπροσθέτως χρησιμοποιήθηκαν στο έργο “Μαύρη Τρύπα”.

- Aleatoric Method (ελεγχόμενη τυχαιότητα)
- Clusters
- Sonorism (υπό το πρίσμα της χρήσης εκτεταμένων τεχνικών)¹⁴
- Χρήση συγκεκριμένου φθογγικού υλικού

Με την Αλεατορική μέθοδο μπορούμε να δημιουργήσουμε μια “ηχητική επιφάνεια” της οποίας το άκουσμα θα ποικίλει. Αυτό συμβαίνει διότι αν και ορίζουμε κάποιες παραμέτρους (μοτίβο, ρυθμός, φθογγικό υλικό, αριθμός οργάνων, κ.α.) με τον τρόπο γραφής μας, δίνουμε την δυνατότητα στους

⁷ ο.π. σελ. 3

⁸ ο.π. σελ. 3

⁹ Luk Vaes, *Extended Piano Techniques In Theory, History and Performance Practice*, (doctoral degree program DocArtes of the Orpheus Institute and Leiden University , 2009) , σελ. 60

¹⁰ Maja Trochimczyk, *Witold Lutosławski and musique concrète: The Technique of Sound Planes and Its Sources*, (research gate.net, May 2014) <https://www.researchgate.net/publication/333309050>, 21-9-2020, σελ.2

¹¹ Danuta Mirka, To Cut the Gordian Knot : The timbre System of Krzysztof Penderecki, *Journal of Music Theory Vol. 45 No. 2*, (Autumn, 2001), pp. 435-456 (22 pages)

¹² Βάργκα Μπάλιντ Αντράς, *ΣΥΝΟΜΙΛΙΕΣ ΜΕ ΤΟΝ ΙΑΝΝΗ ΞΕΝΑΚΗ*, (εκδόσεις ΠΟΤΑΜΟΣ, 2004), σελ. 105

¹³ ΜΑΚΗΣ ΣΟΛΩΜΟΣ, *ΙΑΝΝΗΣ ΞΕΝΑΚΗΣ ΤΟ ΣΥΜΠΑΝ ΕΝΟΣ ΙΔΙΟΤΥΠΟΥ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥ*, (εκδόσεις Αλεξάνδρεια, ΑΘΗΝΑ 2008), σελ. 142

¹⁴ Εκμετσόγλου Εμμανουήλ, ΗΧΗΤΙΚΗ ΜΑΖΑ: ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΤΟΥ ΗΧΟΥ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ: “FINALLY IN THE CONSTRUCTION YARD”, ΓΙΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑ, σελ. 14 (ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2013, ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ, ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ - ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ)

εκτελεστές να αυτοσχεδιάσουν ελεγχόμενα (τεχνική Ad Libitum¹⁵). Υπάρχουν πολλοί τρόποι να προσεγγίσουμε την Αλεατορική μέθοδο. Χρήση γραφής χωρίς διαστολές, ταυτόχρονα διαφορετικά tempi, κατά βούληση του εκτελεστή έναρξη και/ή λήξη της μουσικής φράσης, κ.α.¹⁶

Στο έργο “Μαύρη Τρύπα” επέλεξα να ορίσω συγκεκριμένα ρυθμικά μοτίβα και να δώσω την οδηγία στους εκτελεστές να τα επαναλαμβάνουν με όποια σειρά θέλουν. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται μια ηχητική επιφάνεια η οποία διαρθρώνεται και εξελίσσεται κατά την κρίση των ερμηνευτών χρησιμοποιώντας όμως τα ρυθμικά σχήματα, το φθογγικό υλικό και τη χρήση εκτεταμένων τεχνικών που εγώ όρισα(μέτρο 7).

Στα επόμενα κεφάλαια αναλύονται λεπτομερώς οι τρόποι με τους οποίους διαμόρφωσα τις ηχητικές μου επιφάνειες.

2. Μακροδομή

Το έργο Μαύρη τρύπα αποτελείται από 3 μέρη (Α, Β, Γ) τα οποία διαρθρώνονται ως εξής:

Μέρος Α (μ. 1-36)

Υποενότητες: εμφάνιση βασικού πυρήνα (“μήτρα”), Μέτρα (1-6)

ανάπτυξη α, Μ. (7-12)

ανάπτυξη α’, Μ. (13-21)

ανάπτυξη α’’, Μ. (22-27)

καταληκτική ενότητα Μ. (28–36)

Μέρος Β (μ. 37- 68)

Υποενότητες : β, Μέτρα: (37– 46)

γέφυρα, Μ.(47-55)

γ, Μ. (56-68)

Μέρος Γ (μ. 69-78)

καταληκτική ενότητα

¹⁵ ο.π. σελ. 8

¹⁶ <https://youtu.be/v0H3HC12VG0>, Witold Lutosławski: Aleatoric Method, Philharmonia Orchestra (London, UK), ημερομηνία προσπέλασης : 13-4-2020

2.1 Α Μέρος.

Όπως έχω αναφέρει και στην εισαγωγή, ένας από τους στόχους μου είναι να καταφέρω να διαχειριστώ μια βασική ιδέα, για όσο το δυνατόν μεγαλύτερο χρονικό διάστημα χωρίς να χάνεται το ενδιαφέρον, ενώ παράλληλα επιδιώκω να δημιουργείται στόχευση, κατεύθυνση και εξέλιξη του μουσικού ειρμού. Ακολουθώντας την παραπάνω αρχή μπορούμε να πούμε ότι στο Α Μέρος παρουσιάζεται ευθύς εξαρχής ο πυρήνας της σκέψης μου (το cluster στο πιάνο), ο οποίος εμφανίζεται σταδιακά σε όλη την ορχήστρα και μια διαδικασία η οποία ολοκληρώνεται στο μέτρο 36, όπου θεωρώ πως έχει επέλθει κορεσμός στην χρήση του στοιχείου.

Το Α μέρος βασίζεται σε 3 στοιχεία. Όπως ήδη έχω αναφέρει υπάρχει το cluster στο πιάνο, οι ηχητικές επιφάνειες στα πνευστά και το “οργανωμένο χάος” στα έγχορδα. Όλα τα παραπάνω θα αναλυθούν λεπτομερώς παρακάτω. Η ύπαρξη μουσικών επιφανειών, οι οποίες δημιουργούνται από τη συνήχηση κρατημένων νοτών, δημιουργεί τον κίνδυνο της στασιμότητας. Για να αποφύγω αυτήν την πιθανότητα/βεβαιότητα χρησιμοποιώ ενορχηστρωτικά *crescendi* και *decrescendi* επιχειρώντας να δημιουργήσω κίνηση και ροή. Οι “κυματισμοί” και οι αλλεπάλληλες “ώσεις” που δημιουργούνται από τα ενορχηστρωτικά *crescendi*, η πυκνωση της υφής δηλαδή, είναι ένα από τα στοιχεία που διαπερνούν όλο το έργο. Καταλήγοντας λοιπόν, μπορούμε να πούμε ότι το Α μέρος, μακροδομικά, χωρίζεται σε 2 “κυματισμούς” (μ.1- 27) και (μ.28 – 36). Το χρονικό διάστημα που διαρκεί κάθε “ώση” γίνεται όλο και πιο μικρό, συμβάλλοντας στην διαχείριση της φόρμας με τρόπο ώστε να μην προκληθεί τυχόν απώλεια του ενδιαφέροντος από το γεγονός ότι τα βασικά μουσικά “γεγονότα” παραμένουν τα ίδια.

2.2 Β Μέρος.

Η μετάβαση στο Β μέρος πραγματοποιείται με το τέχνασμα της ηχοχρωματικής σκιάς. Η ηχητική επιφάνεια που εμφανίζεται στα ξύλινα πνευστά στο μέτρο 33, υποβόσκει καθ' όλη τη διάρκεια της κορύφωσης. Η κορύφωση/εκτόνωση επέρχεται στο μέτρο 36, όπου η συγκεκριμένη ηχητική επιφάνεια (ηχοχρωματική σκιά) αποκαλύπτεται.

Το στοιχείο του “οργανωμένου χάους” , όπου εμφανίζεται στα έγχορδα στο Α μέρος δεν υπάρχει. Πλέον τα έγχορδα ενισχύουν την ηχητική επιφάνεια των πνευστών. Η “πλοκή” εξελίσσεται από τις ατάκες του πιάνου και των κρουστών (μ.37 - 46).

Σε αυτό το σημείο αισθάνθηκα την ανάγκη να δημιουργήσω αραίωση στην υφή μου. Θεωρώ πως με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται προσδοκία για αυτό που θα ακολουθήσει. Για αυτόν το λόγο επέλεγα να δημιουργήσω μια γέφυρα, η οποία ηχοχρωματικά συνδυάζει τα κόντρα μπάσα με τα κρουστά και σταδιακά αφαιρώ όλα τα όργανα μέχρι που να μείνει ένα κοντραμπάσο (μ. 49).

Στα υπόλοιπα μέτρα του Β μέρους (μ.56 – 68) αναπτύσσεται μια μελωδική γραμμή στα έγχορδα. Σε αυτό το τμήμα λειτουργώ ελεύθερα χρησιμοποιώντας στοιχεία που έχω παρουσιάσει πρωθύστερα, αφήνοντας τη μουσική να εξελιχθεί.

2.3 Γ Μέρος.

Στο Γ μέρος, το οποίο αποτελεί και την καταληκτική ενότητα του έργου, επιλέγω να χρησιμοποιήσω στοιχεία της έναρξης. Τα μουσικά στοιχεία του Γ μέρους είναι όμοια με αυτά του Α μέρους, αλλά η συνθετική προσέγγιση και η μουσική κατεύθυνση είναι εντελώς διαφορετική. Αυτό καθιστά το Γ μέρος αυτόνομη ενότητα και όχι επανεμφάνιση του Α μέρους ως Α'. Το πιάνο αναλαμβάνει καθοδηγητικό ρόλο και διαμέσου των ηχητικών επιφανειών που δημιουργούν τα έγχορδα και τα πνευστά οδηγείται στις καταληκτικές συγχορδίες (μ.76 – 78). Στα τρία τελευταία μέτρα το πιάνο ηχεί μόνο του, όπως και στην αρχή, ενώ για πρώτη φορά εμφανίζεται ξεκάθαρα μια συγχορδία η οποία βασίζεται στην υπέρθεση τριτών. Σκοπός της είναι να λειτουργήσει ως λύση μολονότι το τονικό ύψος στο οποίο βρίσκεται της αποδίδει ένα πιο τραχύ άκουσμα.

3. Μικροδομή

Σε αυτό το κεφάλαιο θα εξεταστούν και θα αιτιολογηθούν, όλα τα στοιχεία τα οποία εμφανίζονται στην σύνθεση Μαύρη Τρύπα.

3.1 Α Μέρος

Το έργο ξεκινάει με το παρακάτω cluster (βασική μήτρα):

Piano

f

sempre pedal

Η οκτάβα στην οποία βρίσκεται, σε συνδυασμό με το κρατημένο πεντάλ και τη δυναμική δημιουργία μια εισαγωγή όπου έχει ως στόχο να κεντρίσει το ενδιαφέρον του ακροατή. Από την παραπάνω “μήτρα” προκύπτουν τα τρία βασικά στοιχεία, τα οποία απαρτίζουν την πρώτη ηχητική επιφάνεια.

α) Στο πιάνο η ατάκα του ήχου που κατευθύνει :

Piano

f *ff* *fff* *f*

sempre pedal

β) Στα πνευστά, με το ίδιο cluster, η πρώτη επιφάνεια:

Fl.

pp

Ob.

pp

C. A.

pp

Cl.

pp

B. Cl.

pp

Bsn.

pp

γ) Στα πρώτα βιολιά το στοιχείο του “οργανωμένου χάους” , στο οποίο χρησιμοποιώ διαφορετικό cluster:

The musical score for Violin 1 (vln1) spans measures 1 to 21. It is written in 4/4 time and features a cluster of notes across eight staves. The score includes various rhythmic patterns and dynamics, with a focus on the cluster technique. The notation includes triplets, quintuplets, and sixteenth notes, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) at the beginning of each staff. The cluster is composed of notes in the lower register of the violin, creating a dense, textured sound.

Τα τρία παραπάνω στοιχεία απαρτίζουν τη βάση της ηχητικής μου επιφάνειας. Αυτά τα τρία στοιχεία λοιπόν, διαμέσου ηχοχρωματικών παραλλαγών και με όλο και μεγαλύτερη χρήση, όλου του όγκου της ορχήστρας, δημιουργούν το Α μέρος. Επομένως τα μέτρα 7-12, όπως ανέφερα και στο κεφάλαιο 2, αποτελούν την ανάπτυξη α καθώς αποτελούν προϊόν της βασικής μου “μήτρας”.

Τα μέτρα 13 – 21 αποτελούν την ανάπτυξη α’ διότι χρησιμοποιούν τα ίδια στοιχεία με κάποιες μικρές τροποποιήσεις. Οι τροποποιήσεις είναι οι ακόλουθες:

Το “οργανωμένο χάος” εμφανίζεται από τα δεύτερα βιολιά μια οκτάβα ψηλότερα με pizz. αντί για col legno:

The musical score for Violins II consists of eight measures, each divided into two staves. The notation is as follows:

- Measure 1:** Treble clef, key signature of one flat. The first staff has a forte (*ff*) dynamic and a triplet of eighth notes. The second staff has a *pizz.* marking and a triplet of eighth notes.
- Measure 2:** The first staff has a quintuplet of eighth notes. The second staff has a triplet of eighth notes.
- Measure 3:** The first staff has a triplet of eighth notes. The second staff has a triplet of eighth notes.
- Measure 4:** The first staff has a quintuplet of eighth notes. The second staff has a triplet of eighth notes.
- Measure 5:** The first staff has a *pizz.* marking and a quintuplet of eighth notes. The second staff has a triplet of eighth notes.
- Measure 6:** The first staff has a *pizz.* marking and a triplet of eighth notes. The second staff has a triplet of eighth notes.
- Measure 7:** The first staff has a *pizz.* marking and a triplet of eighth notes. The second staff has a triplet of eighth notes.
- Measure 8:** The first staff has a *pizz.* marking and a triplet of eighth notes. The second staff has a triplet of eighth notes.

Τα πρώτα βιολιά από το “οργανωμένο χάος” σταδιακά δημιουργούν μια ηχητική επιφάνεια με κρατημένες νότες:

The musical score consists of eight staves, each representing a violin part. The notation includes various articulations such as *ff* (fortissimo), *pizz.* (pizzicato), and *ff* (fortissimo). The notes are often grouped with slurs and marked with numbers 3, 5, or 8, indicating triplets or other rhythmic patterns. The staves are arranged in a single system, with each staff containing a series of notes and rests, some of which are sustained across measures.

Το cluster του πιάνου αλλάζει τόσο σε τονικό ύψος όσο και σε φθογγικό υλικό. Η αλλαγή του φθογγικού υλικού του cluster σηματοδοτεί και την αλλαγή του φθογγικού υλικού των επόμενων ηχητικών επιφανειών:

The musical score consists of two staves, each representing a piano part. The notation includes a cluster of notes, marked with a dynamic of *pp* (pianissimo). The notes are grouped with slurs and marked with numbers 3, 5, or 8, indicating triplets or other rhythmic patterns. The staves are arranged in a single system, with each staff containing a series of notes and rests, some of which are sustained across measures.

Ακολουθώντας τη λογική του ενορχηστρωτικού crescendo δημιουργείται η υποενότητα που ονομάσαμε ανάπτυξη α'. Τα μέτρα 22 – 27, τα οποία αποτελούν την ανάπτυξη α'', χρησιμοποιώντας όλα τα στοιχεία που έχουμε ήδη παρουσιάσει, αποτελούν το τρίτο “κύματισμό” και σηματοδοτούν το τέλος του πρώτου μισού του Α μέρους.

Το δεύτερο μισό του Α μέρους (μ. 28-36) αποτελεί μία σύνοψη όλων των προηγούμενων μέτρων. Πιο αναλυτικά:

α) Το φθογγικό μας υλικό έχει προσαρμοστεί στο παραπάνω cluster:

β) Χρησιμοποιείται η gran cassa για να ανανεώσει το ηχητικό πλαίσιο και να δημιουργηθεί η αίσθηση κατευθυντικότητας :

γ) Εμφανίζεται το στοιχείο του “οργανωμένου χάους

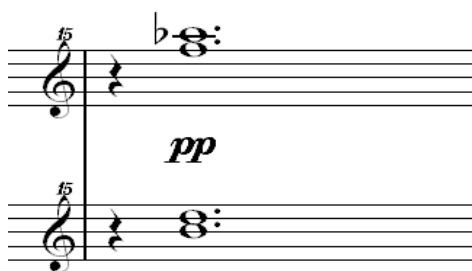
Eight staves of musical notation. Each staff begins with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The notation includes various rhythmic figures, primarily triplets (marked with a '3') and quintuplets (marked with a '5'). The patterns are complex and non-repeating, characteristic of 'organized chaos'. The staves are arranged vertically, with the first staff at the top and the eighth at the bottom.

δ) Με μικρά crescendi δημιουργούμε κατεύθυνση ώστε να επέλθει η τελική κορύφωση, από την οποία θα ξεπροβάλει η ηχοχρωματική σκιά, που θα μας οδηγήσει στο Β μέρος.

Two staves of musical notation. Each staff contains five measures. The first four measures show a crescendo from *p* (piano) to *f* (forte), indicated by a wedge-shaped line. The fifth measure shows a final crescendo from *f* to *ff* (fortissimo). The melodic lines are simple, consisting of quarter and half notes. The staves are arranged vertically, with the first staff at the top and the second at the bottom.

3.2. Β μέρος

Το Β μέρος χωρίζεται σε τρεις υποενότητες: β / γέφυρα / γ. Στα τρία πρώτα μέτρα του Β μέρους (37 – 39) τα πρώτα και δεύτερα βιολιά χρησιμοποιούν το φθογγικό υλικό από το cluster που είχε εμφανιστεί στο πιάνο στο μέτρο 16:



Το πιάνο συνδυάζεται με την gran cassa, επιχειρώντας να προσδώσουν ηχοχρωματικό ενδιαφέρον:

Όλα τα παραπάνω οδηγούν σε κορύφωση στο μέτρο 40. Σε σχέση με το Α μέρος, έχουμε πλέον ένα πιο ξεκάθαρο έλασσον περιβάλλον:

Με αυτόν τον τρόπο οδηγούμαστε στο μέτρο 46 όπου εμφανίζεται το Tam tam, το οποίο σηματοδοτεί την έξοδο από το β και την είσοδο στην γέφυρα.

Η γέφυρα (μ. 47-55) θα μας οδηγήσει από το β στο γ. Για ηχοχρωματικούς λόγους επιλέγω στην γέφυρα να συμμετέχουν τα κοντραμπάσα και τα κρουστά. Θεωρώ ενδιαφέρον το να υπάρξει σε αυτό το σημείο ηχητική αραίωση. Για αυτόν τον λόγο ενώ ξεκινάει όλη η ομάδα των κοντραμπάσων καταλήγει σε έναν μόνο εκτελεστή:

Db : 1

2

3

4

5

6

p

Τα κρουστά συμπληρώνοντας τον ισοκράτη των κοντραμπάσων προετοιμάζουν στην είσοδο στο γ.

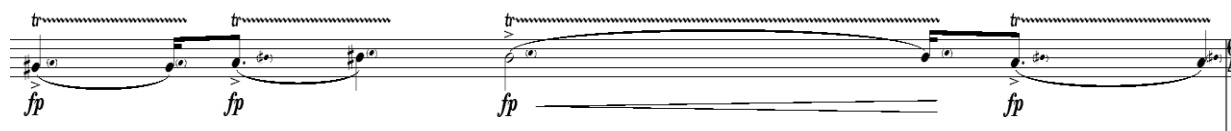
Το γ βασίζεται στις μελωδικές γραμμές που εξελίσσονται στις βιόλες, στα βιολοντσέλα και στα πρώτα και δεύτερα βιολιά. Το κοντραμπάσο κρατάει έναν ισοκράτη ενώ τα πνευστά πλαισιώνουν τη μελωδία με 2 συγχορδίες:

Three staves of music. Each staff begins with a long, horizontal oval note spanning the width of the staff. Below each staff, a dynamic marking *pp* is followed by a horizontal line that ends with a dynamic marking *f*. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves have a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The fourth staff is empty.

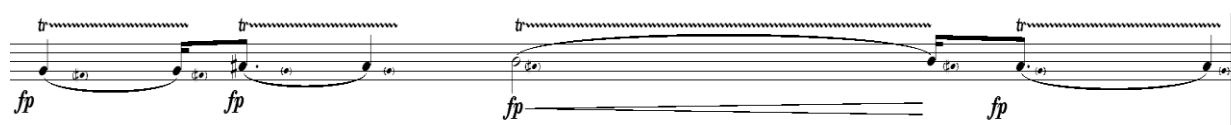
Five staves of music. The first staff begins with a long, horizontal oval note spanning the width of the staff. Below it, a dynamic marking *pp* is followed by a horizontal line that ends with a dynamic marking *f*. The second staff is empty. The third staff begins with a long, horizontal oval note spanning the width of the staff. Below it, a dynamic marking *pp* is followed by a horizontal line that ends with a dynamic marking *f*. The fourth staff is empty. The fifth staff begins with a long, horizontal oval note spanning the width of the staff. Below it, a dynamic marking *pp* is followed by a horizontal line that ends with a dynamic marking *f*.

Μελωδικές γραμμές.

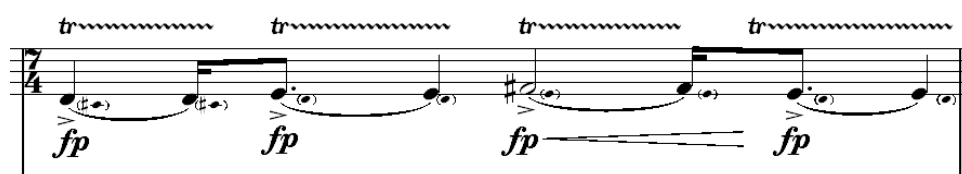
Vla:



Vlc:



Vln2:



Vln1 :



Οι υποομάδες των εγχόρδων, έχουν χωριστεί με τρόπο ώστε να δίνεται έμφαση στην μελωδική γραμμή. Τα κρουστά όπως και το πιάνο, επιδιώκουν να δημιουργήσουν παλμό. Με την ίδια λογική

το κοντραμπάσο ξεφεύγει από την κρατημένη νότα και δημιουργεί δικό του ρυθμικό μοτίβο. Αφενός για να δοθεί ακόμη μεγαλύτερη ρυθμική ποικιλία, αφετέρου διότι φθάνουμε στο τέλος του Β μέρους. Όλα τα παραπάνω στοιχεία στοχεύουν στην κορύφωση στο μέτρο 69. Χρησιμοποιώντας με οικονομία το Tam- tam, σηματοδοτεί για ακόμη μια φορά το τέλος της μίας ενότητας και την αρχή της επόμενης. Στον απόηχό του λοιπόν, ξεκινά η τελευταία ενότητα.

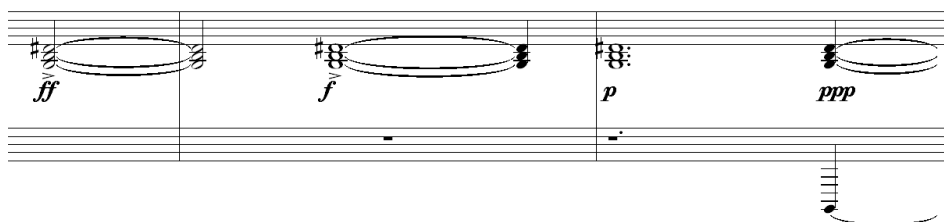
3.3 Γ μέρος.

Στο Γ και τελευταίο μέρος, επιλέγω να δώσω έμφαση σε υλικό το οποίο έχει εμφανιστεί στην αρχή του έργου. Αυτή η απόφαση πάρθηκε, διότι θεωρώ ότι η επανεμφάνιση μουσικού υλικού κατά την διάρκεια ενός έργου, αφενός μας προκαλεί δημιουργικά καθώς καλούμαστε να βρούμε ευφάνταστους τρόπους “αναδημιουργίας”, αφετέρου λειτουργεί ενισχυτικά ως προς τον βαθμό πρόσληψης της ροή του έργου από την πλευρά του ακροατή. Με αυτό το σκεπτικό το Γ μέρος διαμορφώθηκε από,

Το cluster του πιάνου (το στοιχείο που εμφανίζεται και στην αρχή του έργου) :



και μία ηχητική επιφάνεια που περιλαμβάνει αμφότερα πνευστά και έγχορδα. Η ηχητική επιφάνεια, η οποία αρθρώνεται από ετεροχρονισμένες εισόδους, πλαισιώνει τη ροή του πιάνου μέχρι το μέτρο 76. Εκεί, μετά από μια τελευταία κορύφωση, χρησιμοποιείται το Tam- tam, το οποίο μας εισάγει στα τελευταία μέτρα. Το πιάνο χωρίς συνοδεία, μέσα από ένα decrescendo μας οδηγεί στο τέλος :



4. Επίλογος

Το έργο ΜΑΥΡΗ ΤΡΥΠΑ αποτελεί μια μουσική σύνθεση για συμφωνική ορχήστρα. Το γεγονός αυτό με έφερε αντιμέτωπο με αρκετές προκλήσεις και εμπόδια τα οποία έπρεπε να ξεπεράσω. Ένα από τα ζητήματα τα οποία έπρεπε να υπερβώ κατά την δημιουργία της μουσικής σύνθεσης ΜΑΥΡΗ ΤΡΥΠΑ, ήταν να επιδείξω την κατάλληλη σχολαστικότητα και επιμονή ώστε το αποτέλεσμα να αποτελεί μια ειλικρινή και συνειδητή δημιουργία. Ίσως μπορούμε να πούμε ότι ο παραπάνω προβληματισμός διακατέχετε από ένα πιο φιλοσοφικό πνεύμα σε σχέση με τον συνθέτη και την σύνθεση του. Παρ' όλα αυτά αποτελεί ένα ζητούμενο που απασχολεί διαχρονικά την τέχνη.

Η προ συνθετική οργάνωση του μουσικού υλικού, η δημιουργία μακροδομής, η επιλογή συγκεκριμένου φθογγικού υλικού και η γραφική απεικόνιση της έναρξης του έργου είναι κάποια από τα στοιχεία και τις μεθόδους που ακολουθήθηκαν. Θεωρώ πολύ σημαντικό το να έχουμε κατασταλάξει σε κάποιες βασικές κατευθύνσεις και παραμέτρους προτού γράψουμε την “πρώτη νότα”.

Παράλληλα με την προ συνθετική οργάνωση του μουσικού υλικού, μελετούσα και άκουγα έργα συνθετών του δεύτερου μισού του 20ου αιώνα. John Cage, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Gyorgy Ligeti, Witold Lutoslawski, Krzysztof Penderecki, Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina, Peteris Vasks, Gerard Grisey, Yannis Kyriakides κ.α, είναι κάποιοι από τους συνθέτες από τους οποίους επηρεάστηκα. Δεν μελετήθηκαν ούτε και προσεγγίστηκαν με την ίδια βαρύτητα όλοι οι συνθέτες. Μέθοδοι σύνθεσης, αισθητικές προτιμήσεις, σύγχρονες τεχνικές εκτέλεσης, νέοι τρόποι σημειογραφίας, νέες προσεγγίσεις ως προς την φόρμα και άλλα στοιχεία εντοπίστηκαν στα έργα διάφορων συνθετών. Απομόνωσα τα στοιχεία που με ενδιέφεραν περισσότερο (ηχητική επιφάνεια, συγχρονές τεχνικές εκτέλεσης, ηχοχρωματικές καινοτομίες κ.α) και τα εναρμόνισα με το προ συνθετικό μουσικό υλικό που είχα οργανώσει (φθογγικό υλικό, μακροδομή κ.α).

Εν κατακλείδι η σύνθεση ΜΑΥΡΗ ΤΡΥΠΑ είναι ένα έργο όπου για να το πραγματοποιήσω έπρεπε να ανακαλύψω και να μελετήσω μια πληθώρα γνώσης. Ταυτόχρονα όμως, όσο πιο πολλά μαθαίνεις, τόσο πιο πολύ καταλαβαίνεις ότι υπάρχουν ακόμα περισσότερα να γνωρίσεις. Μόνο ενθουσιασμό και αγωνία δημιουργεί η παραπάνω πρόταση για το μεγαλείο της μουσικής και πώς μέσα από αυτό δύναμαι να εκφράσω τον εαυτό μου.

5. Βιβλιογραφία

Γιώργος Ζερβός, Schoenberg, Berg, Webern : *Η κρίση της Μουσικής Δια Μέσου της Κρίσης του Θέματος και των Μορφών*, (Αθήνα : Εκδόσεις Παπαρηγορίου- Νακας, 2001),

David Cope, *Techniques of the contemporary composer*, (Cengage Learning; 1 edition, 1997) Charles W. Walton, *Βασικές Μουσικές Φόρμες*, (Αθήνα, edition orpheus, 1990)

Kurt Stone, *Music Notation in the Twentieth Century*(New York- London, W.W. NORTON & COMPANY)

Εκμετσόγλου Εμμανουήλ, *ΗΧΗΤΙΚΗ ΜΑΖΑ: ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΤΟΥ ΗΧΟΥ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ: "FINALLY IN THE CONSTRUCTION YARD"*, ΓΙΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑ,(Θεσσαλονίκη Σεπτέμβριος 2013, Διπλωματική Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης - Σχολή Καλών Τεχνών - Τμήμα Μουσικών Σπουδών)

Varga Balint Andras, *ΣΥΝΟΜΙΛΙΕΣ ΜΕ ΤΟΝ ΙΑΝΝΗ ΞΕΝΑΚΗ*, (ΑΘΗΝΑ, εκδόσεις ΠΟΤΑΜΟΣ, 2004)

Μάκης Σολωμός, *ΙΑΝΝΗΣ ΞΕΝΑΚΗΣ ΤΟ ΣΥΜΠΑΝ ΕΝΟΣ ΙΔΙΟΤΥΠΟΥ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥ*, (ΑΘΗΝΑ, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2008)

Luk Vaes, *Extended Piano Techniques In Theory, History and Performance Practice*, (Doctoral Degree program of DocArtes of the Orpheus Institute and Leiden University, 2009)

Cindy Bylander, *Krzysztof Penderecki : A Bio-Bibliography* , (PRAEGER, WEST CONNECTICUT LONDON, 2004)

Danuta Mirka, *To Cut the Gordian Knot : The timbre System of Krzysztof Penderecki*, *Journal of Music Theory* Vol. 45 No. 2, (Autumn, 2001), pp. 435-456 (22 pages)

Maja Trochimczyk, *Witold Lutosławski and musique concrète: The Technique of Sound Planes and Its Sources*, (research gate.net, May 2014) <https://www.researchgate.net/publication/333309050>, 21-9-2020,

