



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΥΛΙΚΟ και ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

SYCOPHANTS
για ορχήστρα

Διπλωματική Εργασία Ι
Αλέξανδρος Κουμπλής

Γνωστικό Αντικείμενο: Κλασική Σύνθεση
Επιβλέπων: Βασίλειος Κίτσος

Κέρκυρα, 2021

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	3
---------------	---

ΜΕΡΟΣ Α΄

Προγραμματική μουσική, συμβολισμοί, κρυπτογραφία, τεχνικές σύνθεσης στο έργο του Bela Bartok και τρόποι ενοποίησής τους στο έργο *SYCOPHANTS*.....4

1. Εισαγωγή.....	4
2. Προγραμματική μουσική και συμβολισμοί στο επίπεδο της αφηγηματικότητας του μουσικού κειμένου.....	5
3. Κρυπτογραφία στη μουσική.....	7
4. Συνθετικά χαρακτηριστικά στο έργο του Bela Bartok.....	9
4.1 Τονικές αρχές και σύστημα αξόνων.....	11
4.2 Χρυσή τομή και ακολουθία Fibonacci ως δομικές αρχές του έργου.....	13

ΜΕΡΟΣ Β΄

Ανάλυση έργου *SYCOPHANTS* για ορχήστρα

1. Προσχεδιασμός ειδικού λεξιλογίου και κωδικοποιημένων μηνυμάτων.....	17
2. Μακροδομική ανάλυση έργου.....	19
3. Μικροδομική ανάλυση έργου.....	23

ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	37
---------------	----

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	38
-------------------	----

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα εργασία έχει σκοπό να αναφέρει και να αναλύσει τα στοιχεία που ερευνήθηκαν για να πραγματοποιηθεί η μουσική σύνθεση για ορχήστρα, με τίτλο *Sycophants*, αλλά και τα στοιχεία που εφαρμόστηκαν εντός του έργου. Το ερευνητικό ενδιαφέρον έχει επικεντρωθεί κυρίως στην προγραμματική μουσική και στη μέθοδο ενοποίησης των θεωρητικών αρχών που χρησιμοποιούσε ο Bela Bartok στα έργα του σε συνδυασμό με την *αριθμητική ακολουθία Fibonacci*.¹ Εν συνεχεία, το ερευνητικό υλικό θα επεκταθεί στη χρήση κρυπτογραφίας εντός μουσικών συνθέσεων και στον τρόπο κατασκευής ειδικών λεξιλογίων για τους σκοπούς της κωδικοποιημένης μεταφοράς μηνυμάτων. Στο δεύτερο τμήμα της εργασίας θα πραγματοποιηθεί ανάλυση των συνθετικών και θεωρητικών στοιχείων που εφαρμόστηκαν στο έργο *Sycophants*, με βάση τα ερευνητικά αποτελέσματα του πρώτου μέρους.

Η συνθετική μέθοδος που έχει εφαρμοστεί δίνει τη δυνατότητα να δημιουργούνται τα κατάλληλα συναισθηματικά περιβάλλοντα που ζητά το κάθε ένα από τα έξι αποσπάσματα του έργου. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη μεταφορά των συναισθημάτων της πρωταγωνίστριας σε ήχο. Η βασική πηγή έμπνευσης είναι η ιστορία της Ελένης Καρυώτη από το Κωσταλέξι, που συντάραξε τα ελληνικά δεδομένα όταν ήρθε στο φως το 1978.² Αυτή η τραγική ιστορία εξελίχθηκε σε πηγή άφθονων χρημάτων για τον Τύπο των ημερών με αποτέλεσμα -όπως εκ των υστέρων αποδείχθηκε- να διαστρεβλωθούν τα γεγονότα και να κατασκευαστούν ψευδείς πληροφορίες. Εξ ου και ο τίτλος του έργου.

Μέσα από το έργο γίνεται προσπάθεια να παρουσιαστούν τα πιθανά συναισθηματικά και νοητικά επίπεδα της πρωταγωνίστριας με βασικό μουσικό άξονα τις θεωρητικές μεθόδους σύνθεσης του Bela Bartok. Ερευνώντας αυτές τις μεθόδους, και κατ' επέκταση τα λεγόμενα του συνθέτη, υπήρξε μια φράση του ίδιου, η οποία αποτέλεσε το θεμέλιο για τη δημιουργία του έργου *Sycophants*. Η φράση είναι η εξής:

“Every art has the right to strike its roots in the art of a previous age; it not only
has the right to but it must stem from it”³

Ο συνθέτης του έργου ακολουθεί τους άξονες που έχουν προαναφερθεί, αν και τους παρακάμπτει όπου κρίνει ότι είναι αναγκαίο, ώστε να εξυπηρετηθεί η λειτουργικότητα της μουσικής σύνθεσης στη διασύνδεση με το παράλληλο επίπεδο της κωδικοποιημένης αφήγησης, στο έργο του *Sycophants*.

¹ Βλέπε *Bela Bartok, An Analysis of his Music*. Erno Lendvai, 1971.

² Βλέπε «Υπόθεση Κωσταλέξυ», *Μηχανή του Χρόνου*.

³ Βλέπε *Bela Bartok, An Analysis of his Music*. Erno Lendvai, 1971.

ΜΕΡΟΣ Α΄

Προγραμματική μουσική, συμβολισμοί, κρυπτογραφία, τεχνικές σύνθεσης στο έργο του Bela Bartok και τρόποι ενοποίησής τους στο έργο SYCOPHANTS

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η προγραμματική οργανική μουσική είναι φορέας κάποιας επιπλέον μουσικής έννοιας/σημασίας, κάποιου «προγράμματος» λογοτεχνικής ιδέας, θρύλου, γραφικής περιγραφής ή προσωπικού δράματος, αντίθετα με τη λεγόμενη *απόλυτη* ή *αφηρημένη μουσική*, στην οποία το καλλιτεχνικό ενδιαφέρον εστιάζεται κυρίως σε αφηρημένες κατασκευές βασιζόμενες στον *ήχο*. Έχει δηλωθεί ότι η έννοια της προγραμματικής μουσικής δεν αντιπροσωπεύει ένα είδος από μόνη της, αλλά υπάρχει σε διαφορετικούς βαθμούς και σε διαφορετικά έργα μουσικής.⁴ Σε αντίθεση με την *περιγραφική μουσική*, η οποία προϋπήρχε, η *προγραμματική οργανική μουσική* έγινε πολύ δημοφιλής κατά την περίοδο του Ρομαντισμού τον 19ο αιώνα, όταν η μουσική άρχισε να αναπτύσσει στενούς δεσμούς με τη λογοτεχνία και τη ζωγραφική. Μερικές φορές ο τίτλος του έργου πρόδιδε το προγραμματικό χαρακτήρα που είχε ακολουθήσει ο συνθέτης. Παραδείγματος χάρη, ο τίτλος των συμφωνιών του Mendelssohn *Scottish* και *Italian* παρέχει την πηγή έμπνευσης και όχι την αφηγηματική πορεία του έργου. Άλλοι συνθέτες ξεκινούσαν το προγραμματισμό του έργου τους με μεγάλη λεπτομέρεια, όπως ο Berlioz στο *Symphonie Fantastique*.

Θα μπορούσε κανείς να διαχωρίσει την προγραμματική οργανική μουσική με βάση το προγραμματικό περιεχόμενο του κάθε έργου. Η πρώτη έκφανση της προγραμματικής μουσικής είναι το *συμφωνικό ποίημα* (symphonic poem), το οποίο πρόκειται για ένα μονό-αποσπασματικό έργο για ορχήστρα. Τα συμφωνικά ποιήματα χρησιμοποιούν συχνά μια μεγάλη ορχήστρα και είναι αρκετά ελεύθερα στη δομή τους.⁵ Πολλοί συνθέτες όπως ο Liszt, ο Strauss, ο Smetana κ.α. έγραψαν αρκετά συμφωνικά ποιήματα τα οποία έθεσαν τα θεμέλια αυτού του όρου. Στη συνέχεια, υπάρχει η *ουβερτούρα* (overture), η οποία συνήθως χαρακτηρίζει ένα ορχηστρικό κομμάτι που αναπαράγεται στην αρχή μιας όπερας. Κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα, οι συνθέτες άρχισαν να γράφουν *συναυλιακές ουβερτούρες* (concert overtures), το οποία ήταν κομμάτια ορχηστρικής μουσικής με μια ενότητα. Το περιεχόμενο των συναυλιακών ουβερτούρων ήταν αυτοτελές και δεν σχετίζονταν με το περιεχόμενο κάποιας όπερας. Μια γνωστή συναυλιακή ουβερτούρα είναι το *1812 Overture* του Tchaikovsky. Τέλος, η τρίτη έκφανση της προγραμματικής οργανικής μουσικής είναι η *προγραμματική συμφωνία* (programme symphonies), η οποία περιέχει πολλές ενότητες, ακολουθώντας περίπου το ίδιο «σχέδιο» με μια συμφωνία και αντλώντας έμπνευση από ένα επιπλέον μουσικό στοιχείο, τον προγραμματικό χαρακτήρα του έργου. Ένα γνωστό παράδειγμα είναι το έργο *Symphonie Fantastique* του Berlioz, το οποίο ενισχύεται με την χαρακτηριστικά επίμονη επανεμφάνιση μιας μικρής μελωδικής ιδέας, επονομαζόμενη από τον συνθέτη σαν *idée fixe*. Ορισμένοι ερευνητές θεωρούν πως υπάρχει και μια ακόμα έκφανση της προγραμματικής οργανικής μουσικής, αυτή της μουσικής για θεατρικό έργο.⁶

⁴ Βλέπε «Program music», *Encyclopaedia Britannica*. 2014.

⁵ Βλέπε «The Symphonic Poem since Liszt», Herbert Antcliffe. 1911.

⁶ Βλέπε *The Enjoyment of Music*, 11^η έκδοση. Kristine Forney και Joseph Machlis, 2011.

Από τον Beethoven έως τον Richard Strauss, η σύζευξη μουσικού κειμένου και εξωμουσικής αναφοράς είναι μια ιδέα που μπόρεσε να εφαρμοστεί μουσικά, αλλά ακόμη και εκεί αφήνει το στίγμα της σε αρκετά έργα που συνήθως θεωρούνται «καθαρά» ή «απόλυτα». Κατά μία έννοια, είναι αδύνατο να μιλάμε για *καθαρά αφηρημένη μουσική*. Το έργο τέχνης συνήθως περιλαμβάνει κάποιο «περιεχόμενο», μερικές σειρές εικόνων, καταστάσεις νου ή διαθέσεις που ο καλλιτέχνης προσπαθεί να προβάλει ή να επικοινωνήσει.⁷ Η μουσική λειτουργεί σε συμβολικό και υποβλητικό αλλά όχι άμεσα και σε περιγραφικό επίπεδο. Έτσι, ο Beethoven θεωρούσε την 6^η Συμφωνία του (Ποιμαντική) «περισσότερο μια έκφραση συναισθήματος παρά μια έκφραση ζωγραφικής».⁸ Αρκετά έργα συχνά ενοποιούνται με χρήση ενός βασικού θέματος/μοτίβου σε κυκλική μορφή, αλλά συχνά παρουσιάζουν και μια ελεύθερη μορφή/δομή που έρχεται σε έντονη αντίθεση με τη δομική αυστηρότητα της μουσικής των J.S. Bach, Joseph Haydn και Wolfgang Amadeus Mozart. -Θα μπορούσε αυτή η δομική συνέχεια των παραπάνω συνθετών να θεωρηθεί ένα είδος πρώιμης προγραμματικής μουσικής;-

Για τους Scriabin, Mahler και τους συγχρόνους τους, η προγραμματική οργανική μουσική ήταν στα πρόθυρα να απομακρυνθεί από την μουσική έκφραση της απεικόνισης, η οποία εκείνη τη περίοδο είχε παραμεριστεί.⁹ Στο βαθμό που ο προγραμματικός τρόπος γραφής συνέχισε να υπάρχει, ήταν μια πηγή λογοτεχνικών προτεραιοτήτων και όχι γνήσιων μουσικών ιδεών.¹⁰ Δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι οι συνθέτες σύντομα άρχισαν να απομακρύνονται από αυτό το είδος σύνθεσης, προσπαθώντας να βρουν έναν νέο τρόπο έκφρασης με πιο αφηρημένα μουσικά μέσα. Τέλος, στο δεύτερο μισό του 20^{ού} αιώνα εμφανίστηκαν ορισμένα έργα από τους Maxwell Davies, Leeuw, Norby και Schafer, που προσπάθησαν να αναβιώσουν έναν προγραμματικό ή ημι-προγραμματικό τρόπο σύνθεσης.

2. Προγραμματική μουσική και συμβολισμοί στο επίπεδο της αφηγηματικότητας του μουσικού κειμένου

Η ανάπτυξη της προγραμματικής μουσικής έφτασε σε ωριμότητα με τα έργα των Carl Maria von Weber, *Konzertstück* (1821), και Hector Berlioz, *Symphonie Fantastique* (1830). Οι δύο συνθέτες διένεμαν σε συναυλίες τους μια έντυπη σύνοψη των σχεδιασμών των έργων τους.¹¹ Ο Schumann, αντίθετα, άφησε αδικαιολόγητη τη σχέση μεταξύ των κινήσεων του έργου του *Kreisleriana*, ωστόσο η μουσική του διαφέρει από αυτή του Weber και αυτό δεν οφείλεται στην έλλειψη προγραμματικής μουσικής πρόθεσης όσο στην έλλειψη γραπτού προγράμματος. Την εποχή μετά τον Liszt υπήρξε μια γρήγορη κατάρρευση της προγραμματικής μουσικής, παρόλο που υπάρχουν σημαντικές εξαιρέσεις. Όπως για παράδειγμα τα προγραμματικά έργα του Richard Strauss. Η απομίμηση των αιμορραγικών προβάτων από τον Strauss στο *Don Quixote* (1897) είναι ένα διάσημο παράδειγμα, διότι είναι ένα επεισόδιο που δημιουργήθηκε με βάση την ιστορία του κειμένου, του οποίου το νόημα μπορεί να γίνει αντιληπτό εις βάθος όταν παρέχεται μια περίληψη της πλοκής.¹² Αρκετοί μελετητές, συμπεριλαμβανομένου του λημματογράφου της Encyclopedia Britannica, θεωρούν πως δεν μπορεί να υποστηριχθεί κάτι ανάλογο

⁷ Για παράδειγμα, μια *siciliana* (μουσική σύνθεση που χρησιμοποιεί ιταλικό ρυθμό χορού) μπορεί να φέρει σε πολλούς ακροατές την αίσθηση της ηρεμίας.

⁸ Βλέπε «Symphony guide: Beethoven's Sixth ('Pastoral')», *The Guardian*. Tom Service, 2014.

⁹ Βλέπε «Programme music», *Grove Music Online*. Roger Scruton, 2011.

¹⁰ ο.π.

¹¹ Βλέπε «Program music», *Encyclopaedia Britannica*. 2014.

¹² Βλέπε «DON QUIXOTE», *Indianapolis Symphony Orchestra*. Marianne Williams Tobias, 2016.

και για τα πρωτόστερα προγραμματικά έργα του συνθέτη (συμπεριλαμβανομένων των *Don Juan* και *Till Eulenspiegel*), στα οποία η μουσική είναι από μόνη της αρκετή για έναν ακροατή, που μπορεί να μην γνωρίζει τον προγραμματικό χαρακτήρα του έργου, ώστε να την κατανοήσει εσωτερικά.¹³ Άλλοι συνθέτες της εποχής άρχισαν να έχουν αμφιβολίες για την αξία της προγραμματικής σύνθεσης. Ο Anton Bruckner και ο Gustav Mahler, για παράδειγμα, απέσυραν τις δικές τους δημοσιευμένες περιγραφές των συμφωνιών τους.

Φυσικά, υπάρχουν πολλοί ακόμα συνθέτες που εμπλούτισαν με το δικό τους προσωπικό ύφος το πλαίσιο της προγραμματικής οργανικής μουσικής και για πολλούς η χρήση συμβολισμών βοήθησε σε μεγάλο βαθμό για να δημιουργήσουν τα έργα τους. Ένα παράδειγμα είναι αυτό του Alban Berg, ο οποίος έκανε μεγάλη χρήση συμβολισμών στην προγραμματική οργανική μουσική του. Ο Κ. Φλώρος αναφέρει για τον Berg πως «φαίνεται σαν να μην μπορούσε καθόλου να συνθέσει χωρίς 'πρόγραμμα'. Είχε ανάγκη από ερέθισμα που προερχόταν από κάτι το εξωμουσικό».¹⁴ Ένα ακόμα αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό της μουσικής του Berg είναι η «επιτυχής», κατά τον συνθέτη, ένταξη και απόκρυψη της δωδεκαφθογγικής μεθόδου, ώστε να μην αλλοιωθεί το μουσικό ύφος του. Αυτό τον βοήθησε αρκετά στο να ενισχύσει σε σημαντικό βαθμό τον συμβολικό χαρακτήρα που ήθελε να εμπεριέχουν τα έργα του, ο οποίος με τη σειρά του επιδρούσε σε αρκετά σημεία στην εντονότερη αφηγηματικότητα του μουσικού κειμένου στον συνδυασμό με το εξωμουσικό προγραμματικό στοιχείο. Σε όλα τα έργα του Berg βλέπουμε μια εσωτερική του ανάγκη να εντάξει ορισμένες αυτοβιογραφικές καταστάσεις στη μουσική του, επιλέγοντας ανά περίπτωση το αν θα παραμείνουν κρυφές ή όχι. Αυτό το είδος «εξομολόγησης» του συνθέτη φαίνεται πως όχι απλά ενυπήρχε στο έργο, επειδή του παρείχε μια πηγή έμπνευσης, αλλά όριζε σε μεγάλο βαθμό έναν μακροδομικό σκελετό και αρκετές παραμέτρους της μικροδομής σε όλο το έργο.¹⁵ Όπως αναφέρει ο Β. Κίτσος για το έργο του Berg «αντιλαμβάνεται κανείς αρκετά εύκολα τόσο το αυταπόδεικτο της μη τυχαιότητας στην εμφάνιση όλων αυτών των συμβολικών στοιχείων στην μουσική του, όσο και την ξεχωριστή τους ιδιαιτερότητα στο σύνολο των περιπτώσεων μουσικού συμβολισμού στην ιστορία της σύνθεσης».¹⁶

Όπως είδαμε και προηγουμένως η χρήση συμβολισμών μέσα σε ένα έργο πολλές φορές προσχεδιάζει και προγραμματίζει εξολοκλήρου το ίδιο το έργο. Για να πραγματοποιηθεί όμως ο εκάστοτε συμβολισμός πολλοί συνθέτες επιστρατεύουν τη χρήση των γραμμάτων και των αριθμών, οι οποίοι είναι κρυπτογραφημένοι καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, δημιουργώντας έτσι ένα προκαθορισμένο κρυφό επίπεδο νοήματος, το οποίο συχνά παραμένει άγνωστο για τον ακροατή. Αυτή η χρήση συμβολισμών κατέχει ιδιαίτερη θέση στη μουσική των Josquin des Prez, J.S. Bach, R. Schumann, J. Brahms, A. Berg, M. Ravel, O. Messiaen, P. Boulez, D. Shostakovich, A. Schnittke, και πολλών άλλων ακόμα συνθετών. Αυτή η συνθετική τεχνική έγινε η βάση ενός μεγάλου ρεύματος στη μουσική, το οποίο ονομάζεται υπό όρους «κρυπτογραφία ήχου» ή «κρυπτοφωνία».¹⁷ Φυσικά υπήρχαν και συνθέτες, όπως ο Ρώσος E. Denisov, που δεν θεωρήθηκε λάτρης αυτού του συγκεκριμένου ρεύματος, παρόλο που ορισμένα από τα έργα του δείχνουν σε μεγάλο βαθμό ένα είδος συμβολισμού. Σίγουρα δεν είναι μόνο ενδιαφέρον αλλά και χρήσιμο για τη κατανόηση της διαδικασίας μιας τέτοιας συνθετικής τεχνικής να εντοπίσει κανείς το πώς αυτά τα σύμβολα εισάγονται, αναπτύσσονται κατά τη διάρκεια ενός έργου και φτάνουν στο σημείο να

¹³ Βλέπε «Program music», *Encyclopaedia Britannica*. 2014.

¹⁴ Βλέπε *Μουσικολογία 3*. Κ. Φλώρος, σελ:62.

¹⁵ Βλέπε *Alban Berg. Wozzeck*. Douglas Jarman, 1989. σελ:67.

¹⁶ Βλέπε «Η κρυπτογραφία και οι διαφόρων ειδών συμβολισμοί ως βασικά στοιχεία της συνθετικής διαδικασίας στο έργο του Alban Berg», *Μουσική Θεωρία και Ανάλυση-Μεθοδολογία και Πράξη*. Β. Κίτσος, 2006.

¹⁷ Βλέπε *Symbolism in the Flute Concerto by Edison Denisov*. D. Smirnov, 2007.

μετατρέπονται σε χαρακτήρες, οι οποίοι ζουν και αλληλοεπιδρούν μέσα στον οπτικοακουστικό χώρο που περιγράφεται από την παρτιτούρα. Ωστόσο, το να εντοπίσει κανείς τους συμβολισμούς και τον προγραμματικό χαρακτήρα ενός έργου δεν είναι πάντα απλό καθήκον καθώς δεν μπορεί να αντικαταστήσει τη διαδικασία της ακρόασης. Όπως αναφέρει και ο E. Denisov «ένα 'πρόγραμμα' που δημιουργήθηκε από έναν συνθέτη, με τη βοήθεια μουσικών αλλά και άλλων συμβόλων, είναι συνήθως ένα επιφανειακό στρώμα της σύνθεσης σε μια πολυστρωματική χωροχρονική μουσική δομή ενός έργου».¹⁸

Μια μορφή επέκτασης αυτής της συνθετικής μεθοδολογίας επιχειρείται στο έργο μου *Sycophants*, εισάγοντας ένα επιπλέον εργαλείο, αυτό της ενσωμάτωσης κωδικοποιημένων μηνυμάτων μέσα από ένα μουσικό λεξιλόγιο κατασκευασμένο με βάση τις ανάγκες της συνθετικής γραφής του έργου. Θα μπορούσε αυτό να ενισχύσει τα μουσικά μοτίβα που θα εμφανίζονται εντός του έργου στα σημεία που οφείλουν να εμφανιστούν με βάση την δομή των τονικών και χρονικών απαιτήσεων; Το κρυπτογραφημένο μουσικό κείμενο ίσως να ενδυναμώνει το ηχητικό περιεχόμενο ή να δημιουργεί κάποιες «αναταραχές» σε αυτό. Είναι κάτι που ενδείκνυται για περαιτέρω έρευνα.

3. Κρυπτογραφία στη μουσική

Μία μουσική κρυπτογραφία συνήθως ορίζεται από χαρακτηριστικές ακολουθίες μουσικών συμβόλων, που αναφέρονται σε ένα εξωμουσικό κείμενο με κάποια λογική συσχέτιση.¹⁹ Τα πιο κοινά και πιο γνωστά παραδείγματα που προκύπτουν είναι από συνθέτες που χρησιμοποιούν κρυπτογραφημένες μορφοποιήσεις των ονομάτων τους ή των ονομάτων των φίλων τους ως θέματα ή μοτίβα στις συνθέσεις τους. Μία ακόμη εμφάνιση της μουσικής κρυπτογραφίας είναι η χρήση μουσικής σημειογραφίας για την κωδικοποίηση μηνυμάτων για λόγους κατασκοπείας ή προσωπικής ασφάλειας, η οποία ονομάζεται *στεγανογραφία*.²⁰ Αυτή η τεχνική φαίνεται να χρησιμοποιήθηκε ελάχιστα μέχρι τη ρομαντική περίοδο.²¹ Από τα μέσα του 19ου αιώνα έγινε πιο σύνηθες φαινόμενο από πολλούς συνθέτες να εμπλουτίζουν το έργο τους με κάποιο κωδικοποιημένο μήνυμα. Οι σποραδικές προηγούμενες κρυπτογραφίες χρησιμοποίησαν συλλαβιστικές μεθόδους μουσικής κρυπτογράφησης.²²

	<i>ut</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>mi</i>	<i>re</i>
<i>ut</i>	Q	R	S	T	U
<i>sol</i>	W	X	Y	Z	-
<i>fa</i>	A	B	C	D	E
<i>mi</i>	L	M	N	O	P
<i>re</i>	F	G	H	I	K

Τα μετέπειτα χρόνια δημιουργήθηκε ένα σύστημα με το οποίο η κάθε νότα θα αντιπροσώπευε ένα γράμμα και όχι μια συλλαβή. Αυτή η νέα μέθοδος κρυπτογραφίας διαχωρίστηκε σε *Γερμανικό* και *Γαλλικό σύστημα*.²³ Το πιο γνωστό παράδειγμα μουσικής κρυπτογραφίας, βασισμένο στο *Γερμανικό*

¹⁸ Βλέπε *Symbolism in the Flute Concerto by Edison Denisov*, D. Smirnov, 2007.

¹⁹ Βλέπε "Cryptography, musical", *Grove Music Online*. Eris Sams, 2001.

²⁰ Βλέπε "steganography", *Merriam-Webster.com Dictionary*. Merriam-Webster.

²¹ Βλέπε "Notation III, 1 (vi)", *Grove Music Online*. David Hiley, 1980, σελ: 348-349.

²² Η συλλαβιστική μέθοδος είναι ένα σύστημα απόδοσης μιας ξεχωριστής συλλαβής σε κάθε νότα μιας μουσικής κλίμακας και γίνεται ενδεικτική αναφορά σε αυτό.

²³ Βλέπε "Musical cryptogram", *Wikipedia The Free Encyclopedia*. 2021.

σύστημα, είναι αυτό του Johann Sebastian Bach. Ο J.S. Bach στα έργα του συχνά παρουσίαζε ένα μελωδικό μοτίβο με τις νότες B – A – C – H



Φυσικά, το πρόβλημα με το *Γερμανικό σύστημα* ήταν πως υπήρχε περιορισμός των γραμμάτων που μπορούσαν να κρυπτογραφηθούν οι συνθέτες στα έργα τους. Έτσι, άλλοι συνθέτες όπως ο R. Schumann για να εντάξει το όνομά του στο έργο του με αυτή τη μορφή χρησιμοποιούσε το *μελωδικό μοτίβο* S – C – H – A.²⁴ Άλλοι συνθέτες, όπως ο J. Brahms, άλλαζαν ή έβγαζαν ορισμένα γράμματα, έτσι ώστε να σχηματιστεί ένα κοντινό *μελωδικό μοτίβο* με το όνομα τους, B – A – H – S.²⁵ Αντίθετα, το *Γαλλικό σύστημα κρυπτογραφίας* προέκυψε στα τέλη του 19ου αιώνα και ήταν αρκετά παρόμοιο με την κανονική κρυπτογράφιση κειμένου. Η πιο δημοφιλής έκδοση περιελάμβανε τη σύνταξη των γραμμάτων H – N, O – U και V – Z σε γραμμές κάτω από τις αρχικές διατονικές νότες A – G.

A	B	C	D	E	F	G
H	I	J	K	L	M	N
O	P	Q	R	S	T	U
V	W	X	Y	Z		

Αρκετοί συνθέτες, ανάμεσα τους ο Michael Haydn και ο C. Saint-Saëns, χρησιμοποιούσαν ως βάση αυτό το σύστημα εμπλουτίζοντάς το με τις προσωπικές τους επιλογές, έτσι ώστε να υπάρξει ένα καλύτερο σύστημα μουσικής κρυπτογράφησης.²⁶ Στον 20^ο αιώνα άξιο αναφοράς είναι το κρυπτογραφικό σύστημα που δημιούργησε ο O. Messiaen, το οποίο στηριζόταν στο τονικό ύψος και τη διάρκεια της κάθε νότας για να κρυπτογραφηθεί το μήνυμα εντός της μουσικής.²⁷



Ιδιαίτέρως στον 20^ο αιώνα υπήρξαν συνθέτες που χρησιμοποίησαν το *Γερμανικό σύστημα κρυπτογράφησης* στα έργα τους. Ένας από αυτούς ήταν ο D. Shostakovich, ο οποίος κατασκεύασε το

²⁴ Οι νότες του μοτίβου είναι αντίστοιχα Eb – C – B – A. Βλέπε “Musical cryptogram”, *Wikipedia The Free Encyclopedia*. 2021.

²⁵ Οι νότες του μοτίβου είναι αντίστοιχα Bb – A – B – Eb. Βλέπε ο.π.

²⁶ Βλέπε “Cryptography, musical”, *Grove Music Online*. Eris Sams, 2001.

²⁷ ο.π.

μελωδικό μοτίβο με τα αρχικά του ονόματος του, D – Es – C – H, τα οποία αντιπροσωπεύουν τα γράμματα D.SCH.²⁸ Η μεγάλη επιρροή του στη νεότερη γενιά συνθετών της πρώην Σοβιετικής Ένωσης, προκάλεσε την εφαρμογή αυτού του τύπου μουσικής κρυπτογραφίας και σε έργα των Denison, Smirnov κ.α. ως ένα είδος κοινής αναφοράς και ταυτότητας. Ένα ακόμα γνωστό έργο για τον κρυπτογραφικό του χαρακτήρα είναι και το *Enigma Variations* του E. Elgar.²⁹

Αυτά τα δύο διαφορετικά στοιχεία, η μουσική και η κρυπτογραφία, είναι συνήθως αρκετά ξεχωριστά όμως υπάρχουν και φορές που συγκλίνουν και μπορούν να δημιουργήσουν ιδιαίτερα και διαφορετικά αποτελέσματα. Η συνδυαστική ώθηση ήρθε και από τις δύο πλευρές. Οι «κρυπτογράφοι» προσπαθούσαν πάντα να κάνουν τη μουσική τους κρυπτογράφηση όσο το δυνατόν να μοιάζει με «πραγματική» μουσική, προκειμένου να βελτιώσουν την αποτελεσματικότητά της, ως κρυπτογράφηση.³⁰ Ορισμένοι συνθέτες, αντίθετα, πίστευαν ότι η μουσική τους εμπλουτίστηκε από ένα συνετό μείγμα κρυπτογραφικών στοιχείων.³¹ Η χρήση των κρυπτογραφημένων μουσικών θεμάτων φαίνεται να ξεκίνησε με τον J.C. Faber και συνέχισε με τους M. Haydn, R. Schumann και E. Elgar. Σε αντίθεση με τη μη συγκαλυμμένη χρήση της κρυπτογραφίας, η οποία συνεχίστηκε στη Γαλλία με τους M. Ravel, F. Poulenc, A. Honegger και άλλους, και κορυφώθηκε με τον O. Messiaen.³²

Τη σύγχρονη εποχή η διαρκώς αυξανόμενη γνώση και πληροφόρηση δίνει τη δυνατότητα στους συνθέτες να εφαρμόσουν ιδιαίτερες μορφές κρυπτογράφησης κάθε είδους στα έργα τους, πειραματιζόμενοι με την αλληλεπίδραση των μορφών αυτών με το μουσικό υλικό, επιλέγοντας τη γνωστοποίηση ή μη των τεχνικών κρυπτογράφησης που περιλαμβάνουν οι μουσικές συνθέσεις τους.³³

4. Συνθετικά χαρακτηριστικά στο έργο του Bela Bartok

Πηγή ενδιαφέροντος για τον συνθέτη του έργου *Sycophants* αποτέλεσε η συνθετική μέθοδος που είχε αναπτύξει ο Bela Bartok, η οποία μέθοδος ενοποιούσε όλα τα μουσικά στοιχεία. Όπως για παράδειγμα, κλίμακες και συγχορδιακές δομές με μελωδικά μοτίβα κατάλληλα δομημένα ως προς αυτές, σε συνδυασμό με τη μακροδομική και μικροδομική κατάτμηση του έργου βασιζόμενη στις αναλογίες της *χρυσής τομής*. Το ερευνητικό υλικό επικεντρώθηκε σε αυτήν τη διαδικασία σύνθεσης, ώστε να γίνει κατανοητή και να χρησιμοποιηθεί στη σύνθεση του έργου *Sycophants*.

Κάποιες από αυτές τις μαθηματικές διαδικασίες είχαν παρουσιαστεί και στο παρελθόν³⁴ αλλά σε μια μορφή διανοητικής συνθετικής δομής, η οποία έμοιαζε παράξενη για τους περισσότερους

²⁸ Οι νότες του μοτίβου είναι αντίστοιχα D – Eb – C – B. Βλέπε “Musical cryptogram”, *Wikipedia The Free Encyclopedia*. 2021.

²⁹ Βλέπε “The Allegretto on GEDGE (1885) is based, Schumann-like, on the musical letters of Elgar's pupils, the Gedge sisters”, *Elgar the Music Maker*. Diana M. McVeagh, 2007.

³⁰ Βλέπε “Cryptography, musical”, *Grove Music Online*. Eris Sams, 2001.

³¹ ο.π.

³² ο.π.

³³ Για περεταίρω έρευνα στο πεδίο των γνωστών κρυπτογραφημένων μουσικών μοτίβων σημαντική βιβλιογραφική αναφορά είναι το κεφάλαιο “Summary of signature motifs” στο “Musical cryptogram”, *Wikipedia The Free Encyclopedia*. 2021.

³⁴ Οι Χαλδαίοι το 3000 π.Χ. είχαν παρουσιάσει μια μαθηματική διαδικασία αλλά σαν αισθητική αρχή, την οποία ανέπτυξαν οι αρχαίοι Έλληνες και επανεμφάνισαν δημιουργοί της Αναγέννησης χωρίς, βέβαια, να εφαρμόζεται συστηματικά αυτή η μαθηματική διαδικασία στην μουσική.

δημιουργούς.³⁵ Ο Lendvai ισχυρίζεται πως ο Bartok ανακάλυψε έναν τρόπο να ενοποιήσει τα δύο θεμέλια αυτής της συνθετικής διαδικασίας. Κατάφερε να αντλήσει τα βασικά διαστήματα της πεντατονικής κλίμακας, καθώς και την πρώτη αναστροφή της μείζονας συγχορδίας: E, G, C, εφαρμόζοντας την ακολουθία *Fibonacci* ως προς τη διαστηματική σχέση των φθόγγων και τον αριθμό ημιτονίων που αναλογούν σε κάθε περίπτωση. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία των δύο βασικών κλιμάκων.³⁶ Με αυτό το σκεπτικό ο Bartok εφάρμοσε τη θεωρία του, σχετικά με τους *τονικούς άξονες*. Συνοψίζοντας, η συνθετική μέθοδος του Bartok είναι αρκετά σημαντική και ενδιαφέρουσα, έτσι ώστε να μελετηθεί από τους εν δυνάμει συνθέτες της προγραμματικής μουσικής βασιζόμενης σε αριθμητικές ακολουθίες. Ίσως αυτό να οδηγήσει σε μια περαιτέρω επέκταση αυτής της θεωρίας, κάτι που εφαρμόζεται σε ένα βαθμό στο έργο *Sycophants*, πάντα βέβαια με σεβασμό στις ιδέες και τις μεθοδολογίες των προγενέστερων. Κατά τη διαδικασία δημιουργίας προσωπικού ύφους και ήχου, το σύστημα του Bartok αποτέλεσε ανεξάντλητη πηγή έμπνευσης σε προσωπικό επίπεδο, με τα αποτελέσματα της εφαρμογής και προσαρμογής του να δημιουργούν μια αίσθηση δικαίωσης των προσδοκιών μου.

Ο Bela Bartok, καθώς μελετούσε την ουγγρική λαογραφία, φαίνεται να αποδεσμεύτηκε από τους περιορισμούς του δυτικού προτύπου μειζόνων και ελασσόνων τονικοτήτων εξαιτίας των φολκλορικών μελωδιών, οι οποίες ήταν βασισμένες σε παλιά μελωδικά σχήματα και πεντατονικές κλίμακες. Οι χαρακτηριστικές του μελωδίες φαινόταν να περιστρέφονται γύρω από μια κεντρική νότα και να κινούνται σε ένα στενό εύρος γύρω από αυτήν.³⁷ Ένα ακόμα χαρακτηριστικό του συνθέτη είναι η επανάληψη μελωδικών θραυσμάτων σε διαφορετικά παλμικά σημεία του μέτρου, δημιουργώντας έτσι μια ιδιαίτερη αίσθηση πολυρυθμίας, σαν η μελωδία να τριγυρίζει γύρω από τον εαυτό της. Άξιο αναφοράς είναι και ο πειραματισμός του Bartok με τα στοιχεία της πολυμορφικότητας στα έργα του. Αποτέλεσμα αυτού του πειραματισμού ήταν η προτίμηση που έδειχνε για την ταυτόχρονη χρήση μειζόνων και ελασσόνων διαστημάτων. Από τους λαϊκούς χορούς της νοτιοανατολικής Ευρώπης, ο Bartok ενσωμάτωσε πολλούς *ασύμμετρους σχηματισμούς*. Φαίνεται να είχε πάθος για τη χρήση *επαναλαμβανόμενων φθόγγων* και για τα αποσπάσματα που είχαν τη βάση τους σε *εναλλασσόμενα μοτίβα*.³⁸ Ο Bela Bartok μαζί με τον Igor Stravinsky έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην αναζωογόνηση του λεγόμενου δυτικού ρυθμού. Η ενορχήστρωσή του αποτελεί παράδειγμα της τότε σύγχρονης τάσης για μια έντονη χρωματική χρήση, η οποία θα εξυπηρετούσε την προβολή των ιδεών του εκάστοτε έργου. Ο Bartok ασχολήθηκε με τα χαρακτηριστικά της ενότητας και της συνοχής μέσα στο έργο, τα οποία και πέτυχε μέσω της αθροιστικής ανάπτυξης και της συνεχούς παραλλαγής θεμάτων και μοτίβων. Οι συνθέσεις του στα τέλη της δεκαετίας του 1920 και 1930 ενσωματώνουν πληθώρα διαφορετικών κλιμάκων, συμπεριλαμβανομένων διατονικών, ολοτονικών, οκτατονικών και χρωματικών ακουσμάτων, δημιουργώντας ένα εξαιρετικά ευέλικτο νέο-στιλιστικό συνθετικό πρότυπο.³⁹

4.1 Τονικές αρχές και σύστημα αξόνων

Το τονικό σύστημα που κατασκεύασε ο Bela Bartok φανερώνει μια αδιάλειπτη γραμμή εξέλιξης που μπορεί κανείς να την εντοπίσει στο ξεκίνημα των λειτουργικών εννοιών ενός έργου μέσω των αρμονιών

³⁵ Αυτό γίνεται αντιληπτό στο κουαρτέτο εγχόρδων του Haydn (Op. 76, No. 3), το οποίο είναι γραμμένο σε διάρκεια με βάση τη χρυσή τομή αλλά χωρίς να συμπληρώνει τα τονικά ζητούμενα της μεθόδου που συζητάμε.

³⁶ Αυτές οι κλίμακες περιγράφονται από τον Erno Lendvai ως *διατονική* και *χρωματική* κλίμακα, που περιέχουν αντιστοίχως επτά και οκτώ νότες εντός της οκτάβας τους. *Bela Bartok, An Analysis of his Music*. Erno Lendvai, 1971.

³⁷ Βλέπε «Béla Bartók's Musical Style», *Music History*. LCS Productions.

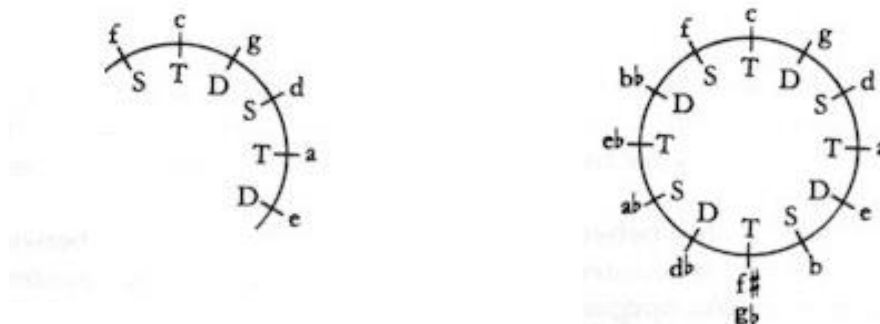
³⁸ Βλέπε «Bela Bartok», *Encyclopaedia Britannica*. H. Stevens, 2021.

³⁹ ο.π.

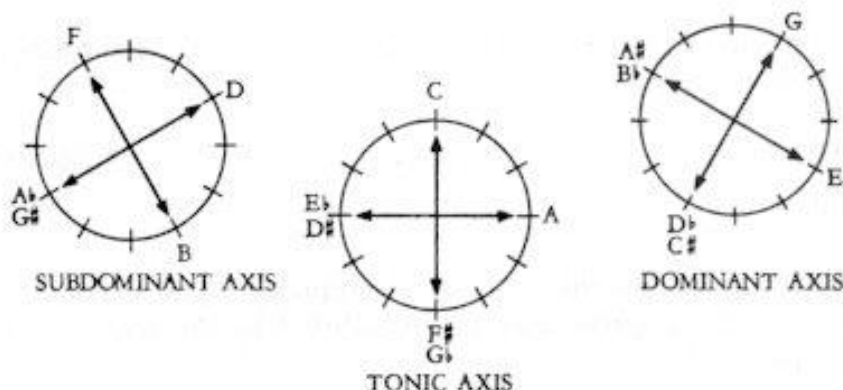
του βιεννέζικου κλασικισμού και του τονικού περιβάλλοντος του ρομαντισμού. Αυτό το σύστημα αξόνων μπορεί κατά βάση να αποδείξει ότι διαθέτει τις βασικές ιδιότητες της *κλασικής αρμονίας*.⁴⁰

- τις λειτουργικές συγγένειες της τέταρτης και πέμπτης βαθμίδας.
- τη σχέση των σχετικών κλιμάκων του μείζονα και ελάσσονα τρόπου.
- τις σχέσεις των αρμονικών.
- τη σημαντικότητα των κύριων νοτών.
- την αντιθετική *ένταση* της δεσπόζουσας και της υποδεσπόζουσας.
- τη δυαδικότητα των τονικών αρχών και των αρχών της απόστασης/έκτασης.

Για να κατανοήσουμε το συνθετικό τονικό σύστημα του Bela Bartok θα πρέπει αρχικά να το τοποθετήσουμε εντός του *κύκλου των πεμπτών*. Εάν ορίσουμε ως *τονική* τη νότα C (Tonic), κατ' επέκταση ως *υποδεσπόζουσα* ορίζεται η τέταρτη νότα F (Subdominant) και ως *δεσπόζουσα* ορίζεται η πέμπτη νότα G (Dominant). Έπειτα, η έκτη νότα, A, και σχετική της C θα λειτουργήσει και αυτή σαν μια ακόμα *τονική* (T), με *υποδεσπόζουσα* την δεύτερη νότα D (S) και *δεσπόζουσα* την τρίτη νότα E (D). Έτσι, με βάση τον *κύκλο των πεμπτών*, E-A-D-G-C-F, δημιουργείται μια αντιστοιχία από *τονικές*, *υποδεσπόζουσες* και *δεσπόζουσες* του τύπου D-T-S-D-T-S, η οποία επαναλαμβάνεται μέχρι να ολοκληρωθεί ο κύκλος.

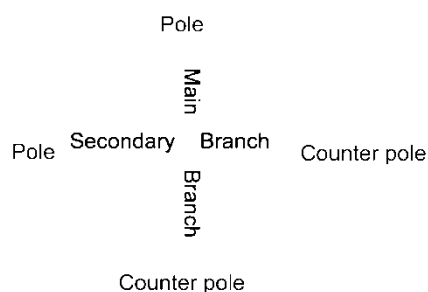


Μετά από την ολοκλήρωση των παραπάνω κύκλων δημιουργείται μια ξεκάθαρη εικόνα σχετικά με τους τρεις *λειτουργικούς πυλώνες* του συστήματος του Bela Bartok, οι οποίοι διαχωρίζονται σε άξονες *τονικής*, *υποδεσπόζουσας* και *δεσπόζουσας*.

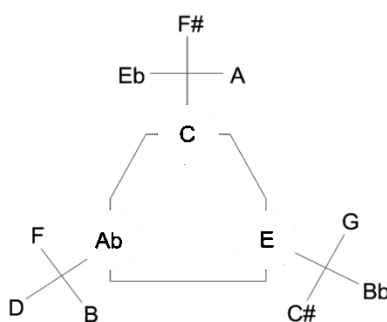


⁴⁰ Βλέπε Bela Bartok, *An Analysis of his Music*. Erno Lendvai, 1971, σελ:1.

Είναι σημαντικό σε αυτό το σημείο να σημειωθεί πως οι άξονες αυτοί δεν θα πρέπει να θεωρούνται ως ελαττωμένες συγχορδίες μεθ' εβδόμης, αλλά ως λειτουργικές σχέσεις τεσσάρων διαφορετικών τονικοτήτων, οι οποίες μπορούν να συσχετιστούν με τις σχέσεις των μειζόνων/ελασσόνων κλιμάκων της μουσικής.⁴¹ Ένα ακόμα σημαντικό στοιχείο της συνθετικής γραφής του Bartok, που καθορίζει την *μακροδομή* αλλά και την *μικροδομή* στα έργα του, είναι οι σχέσεις των *τονικών έλξεων* και *τονικών αντιπαραθέσεων* (pole-counterpole).⁴² Με αυτό το σκεπτικό και με βάση τους παραπάνω άξονες, οι τονικότητες που βρίσκονται η μια *αντίθετα* από την άλλη έχουν μια ιδιαίτερη σχέση και τριβή στη διάρκεια των έργων του συνθέτη.⁴³ Κατ' επέκταση, μέσα σε κάθε άξονα δημιουργούνται ορισμένοι συνθετικοί *προσανατολισμοί*, οι οποίοι έχουν προκαθοριστεί από τον Bela Bartok με βάση τη συνθετική πορεία που επέλεξε. Αυτοί οι *προσανατολισμοί* χαρακτηρίζονται ως ένα είδος διπλής συγγένειας, η οποία είτε θα μεταφερθεί από την *αρχική τονικότητα* (pole - main branch) στην *αντίθετη τονικότητα* (counterpole - main branch), είτε θα μεταφερθεί ο *κεντρικός τονικός κορμός* (pole - main branch) στην *δευτερεύουσα διακλάδωση* (pole/counterpole – secondary branch).⁴⁴



Η συνέχεια της παραπάνω σκέψης είναι να τοποθετήσουμε όλους τους άξονες στις *κεντρικές* και *δευτερεύουσες διακλαδώσεις*, με σκοπό να εντοπίσουμε ευκολότερα τις επιλογές που μπορούμε να κάνουμε σε ένα τέτοιο συνθετικό σύστημα. Για να πραγματοποιηθεί αυτό ο Bela Bartok διαχώρισε τον *κύκλο των πεμπτών* σε *τρία ισομερή τμήματα*, ώστε να δημιουργηθούν ορισμένα ισοδύναμα σημεία ακόμη και με την αντικατάσταση των *βασικών τονικοτήτων* με τις *αντίθετες τονικότητες* (pole/main branch – counterpole/main branch).⁴⁵



⁴¹ Βλέπε Bela Bartok, *An Analysis of his Music*. Erno Lendvai, 1971, σελ: 3.

⁴² ο.π. σελ: 4.

⁴³ π.χ. στο έργο του Bela Bartok *Bluebeard's Castle* βλέπουμε μια έντονη κίνηση των απέναντι τονικοτήτων. Το έργο ξεκινάει με ένα σκοτεινό ύφος στην τονικότητα F#, εν συνεχεία, για να παρουσιάσει τα φωτεινά σημεία του έργου μετατοπίζεται στην απέναντι τονικότητα C και τέλος, επιστρέφει σε σκοτεινό χαρακτήρα σε F#.

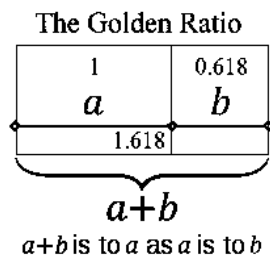
⁴⁴ Βλέπε Bela Bartok, *An Analysis of his Music*. Erno Lendvai, 1971, σελ: 5.

⁴⁵ ο.π. σελ: 15.

Δεν θα επεκταθώ περαιτέρω σε αυτό το θέμα καθώς στο επόμενο βήμα εμπλέκεται η προσωπική αισθητική του καθενός σχετικά με το ποια διακλάδωση θα επιλέξει να χρησιμοποιήσει μιας και δεν υπάρχει από τον Bela Bartok μια σταθερή συνθετική κατεύθυνση. Φυσικά, υπάρχουν πολλές αναλύσεις με έργα του συνθέτη όπου μπορούμε με ευκολία να κατανοήσουμε τη χρήση των συνθετικών επιλογών που χρησιμοποιεί σε κάθε έργο του.

4.2 Χρυσή τομή και ακολουθία Fibonacci ως δομικές αρχές του έργου

Η *χρυσή τομή* έχει μεγάλη σημασία στα έργα του Bela Bartok, καθώς καθορίζει και διαχωρίζει τη μακροδομή αλλά και τη μικροδομή του έργου. Στα μαθηματικά και την τέχνη, δύο ποσότητες έχουν αναλογία χρυσής τομής αν ο λόγος του αθροίσματός τους προς τη μεγαλύτερη ποσότητα είναι ίσος με τον λόγο της μεγαλύτερης ποσότητας προς τη μικρότερη. Το γράμμα ϕ -που προτάθηκε από τον Mark Barr στον 20^ο αιώνα για τον συμβολισμό της χρυσής τομής προς τιμήν του γλύπτη της αρχαιότητας Φειδία- αντιπροσωπεύει την χρυσή τομή και η τιμή του είναι 1,618. Συχνά χρησιμοποιείται το κεφαλαίο Φ για την περιγραφή του αντίστροφου του λόγου του μήκους (μικρότερο προς μεγαλύτερο τμήμα) με τιμή 0,618.



Η *χρυσή τομή* σε συσχετισμό με τη *σειρά Fibonacci* έχει χρησιμοποιηθεί ως καλλιτεχνική έκφραση και δόμηση στις καλές τέχνες, έχουμε λίγα στοιχεία για τη χρήση τους στην μουσική.⁴⁶ Το χαρακτηριστικό της *σειράς Fibonacci* είναι ότι το κάθε νούμερο είναι ίσο με το άθροισμα των 2 προηγούμενων αριθμών.⁴⁷

The Fibonacci Sequence

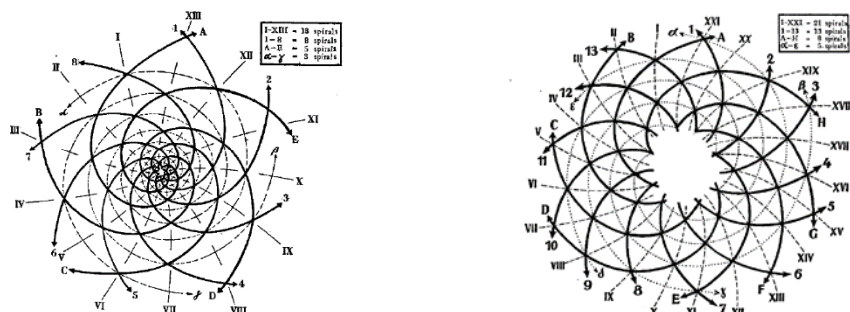
1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377...

1+1=2	13+21=34
1+2=3	21+34=55
2+3=5	34+55=89
3+5=8	55+89=144
5+8=13	89+144=233
8+13=21	144+233=377

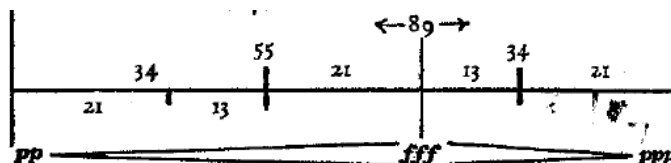
⁴⁶ Βλέπε "An Analysis of Béla Bartók's Music through Fibonacci Numbers and the Golden Mean", *The Musical Quarterly*. T. Bachmann και P. J. Bachmann, 1979, σελ:73.

⁴⁷ Βλέπε *Bela Bartok, An Analysis of his Music*. Erno Lendvai, 1971, σελ:27.

Η εμφάνιση των *αριθμών Fibonacci* και η *χρυσή τομή* διαπιστώνεται τόσο στη φύση, όσο και σε στοιχεία της ανθρώπινης φυσιολογίας.⁴⁸ Για παράδειγμα, ο ηλιάνθος έχει 21 δεξιόστροφα και 34 αριστερόστροφα σχήματα σε σπирάλ μορφή στο κέντρο του. Ανάλογη διαπίστωση μπορεί να παρατηρηθεί και σε άλλα φυτά, στο άτομο υδρογόνου, στην κυψέλη μελισσών και σε πολλές ακόμη εκφάνσεις της φύσης, όπου ενυπάρχει μια μορφή της ακολουθίας των *Fibonacci αριθμών*.⁴⁹ Ο Bela Bartok γοητευόταν πολύ από τα παράγωγα της φύσης που ακολουθούσαν αυτήν τη *σειρά αριθμών*. Ωστόσο, δεν εξήγησε ποτέ την προσπάθειά του να εκφράσει αυτή τη γοητεία μέσω της μουσικής του.⁵⁰ Μια καλλιτεχνική δημιουργία, η οποία ακολουθεί τους κανόνες της φύσης. Αυτή η πτυχή της τέχνης του Bartok ήταν ανεξερεύνητη μέχρι τη στιγμή όπου ο Ούγγρος μουσικολόγος Erno Lendvai⁵¹ επέστησε την προσοχή του στη χρήση των *αριθμών Fibonacci* στη μουσική του Bartok ως τη βάση για την κατασκευή της συνθετικής σκέψης και διαδικασίας, που ακολουθούσε ο συνθέτης.



Κατ' επέκταση, εφαρμόζοντας τη *χρυσή τομή* στην *ακολουθία Fibonacci* βλέπουμε πως υπάρχει μια τέλεια ταύτιση.⁵² Τα πρώτα νούμερα της *ακολουθίας Fibonacci* φαίνεται να λειτουργούν στα έργα του Bela Bartok όχι μόνο ως δομικά στοιχεία της αρμονίας αλλά και ως στοιχεία της ρυθμικής ζωτικότητας.⁵³



Το παραπάνω παράδειγμα είναι παρμένο από το έργο το Bela Bartok *Music for Strings, Percussion and Celesta*.

Ο Bartok πιθανότατα γνώριζε τη δομική χρήση των αριθμών για τη *χρυσή τομή* και την *ακολουθία Fibonacci* όταν συνέθετε μουσική. Θα ήταν πολύ απίθανο ένας συνθέτης, που δεν είναι φυσικός ή μαθηματικός, να θέσει και να διατηρήσει αυτούς τους νόμους κατά τη σύνθεσή.⁵⁴ Όμως, είναι πολύ πιθανό ο Bela Bartok να συνειδητοποίησε πως η μουσική του είναι συνέπεια φυσικών και μαθηματικών

⁴⁸ Βλέπε *The Divine Proportion: A Study in Mathematical Beauty* by H. E. Huntley. Michael Challinor, 1972.

⁴⁹ Βλέπε "An Analysis of Béla Bartók's Music through Fibonacci Numbers and the Golden Mean", *The Musical Quarterly*. T. Bachmann και P. J. Bachmann, 1979, σελ:73.

⁵⁰ ο.π. σελ:73.

⁵¹ Βλέπε *Bartok Dramaturgiaja*. Erno Lendvai, 1964.

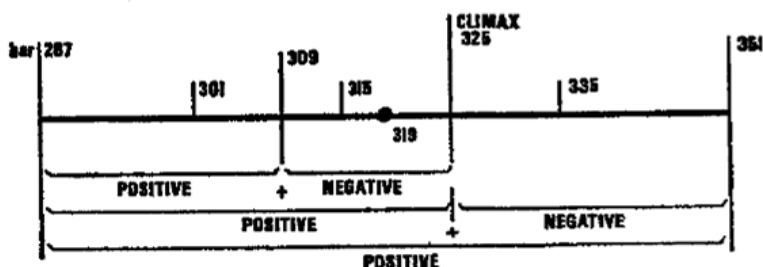
⁵² π.χ. η *χρυσή τομή* του αριθμού 21 είναι το νούμερο 13 όπως και η *χρυσή τομή* του αριθμού 55 είναι το νούμερο 34.

⁵³ Βλέπε "An Analysis of Béla Bartók's Music through Fibonacci Numbers and the Golden Mean", *The Musical Quarterly*. T. Bachmann και P. J. Bachmann, 1979, σελ:74-76.

⁵⁴ ο.π. σελ: 81.

νόμων. Μία λογική εξήγηση θα μπορούσε να είναι ότι όσο ο Bartok συνέχισε να συνθέτει, η μουσική διαίσθηση που είχε τον έκανε να γνωρίζει τις σχέσεις μεταξύ των φυσικών και μαθηματικών νόμων με αυτές των μουσικών ιδεών του. Προφανώς, κάποιος που ακούει τη μουσική του Bartok δεν μπορεί να αναγνωρίσει την αριθμητική εξέλιξη και συσχέτιση, αλλά πιθανότατα μπορεί να αισθανθεί μια ισορροπία στη μουσική.⁵⁵

Η συνθετική μέθοδος του Bela Bartok στο προγραμματικό μέρος της δόμησης των έργων του είναι απόλυτα συνδεδεμένη με την *χρυσή τομή*. Ένα σημαντικό στοιχείο εδώ είναι ο αισθητικός διαχωρισμός των τμημάτων του έργου τα οποία έπαιρναν έναν *θετικό* (positive) ή *αρνητικό* (negative) χαρακτήρα. Το *θετικό* τμήμα έπρεπε να είναι το κομμάτι *α* του παραπάνω σχεδιαγράμματος, το οποίο θα ακολουθούσαν από το κομμάτι *β* του σχεδιαγράμματος. Έτσι, το *αρνητικό* τμήμα έπρεπε να είναι το κομμάτι *β* του παραπάνω σχεδιαγράμματος. Με αυτό το σκεπτικό το *θετικό* και το *αρνητικό* τμήμα θα διαδέχεται το ένα το άλλο. Αν απομακρυνθεί κανείς από το έργο μπορεί με ευκολία να εντοπίσει τη *συμμετρική μακροδομή*, η οποία χαρακτηρίζεται και αυτή από το *θετικό* πρώτο μέρος και το *αρνητικό* δεύτερο μέρος. Ενδιαμέσως σε αυτά τα τμήματα ο Bela Bartok έχει τοποθετήσει την *κορύφωση* του έργου (climax).⁵⁶ Αυτό το σημείο το χαρακτηρίζει η χρήση της *αντίθετης τονικότητας του βασικού κορμού* (counterpole/main branch).⁵⁷ Το σημείο της *κορύφωσης* (climax) διαχωρίζεται από μόνο του σε 6 + 6 μέτρα και αρχίζει να ενσωματώνει το *αρνητικό τμήμα* του έργου που πρόκειται να ακολουθήσει.⁵⁸



Το παραπάνω παράδειγμα είναι παρμένο από το έργο του Bela Bartok *Sonata for Two Pianos and Percussion*.

Όσο εμβαθύνουμε στη μικροδομή του έργου μπορούμε να εντοπίσουμε τμήματα τα οποία δεν χαρακτηρίζονται ως θετικά ή αρνητικά αλλά στατικά. Αυτό το τμήμα δεν διαταράσσει τη συνέχεια της λογικής των προηγούμενων τμημάτων αλλά την ενισχύει καθώς σε εκείνο το σημείο επιστρέφει η αρχική τονικότητα του έργου και γίνεται μια επανεμφάνιση του αρχικού θέματος. Κατ' επέκταση, δίνεται μια μεγαλύτερη έμφαση από τα προηγούμενα τμήματα ως προς την προετοιμασία αυτού του στατικού σημείου, το οποίο μπορεί να χαρακτηριστεί και σαν *coda* του έργου. Αυτό το στατικό σημείο χωρίζει ισομετρικά την ενότητα προετοιμάζοντας το καταληκτικό τμήμα της σύνθεσης.⁵⁹

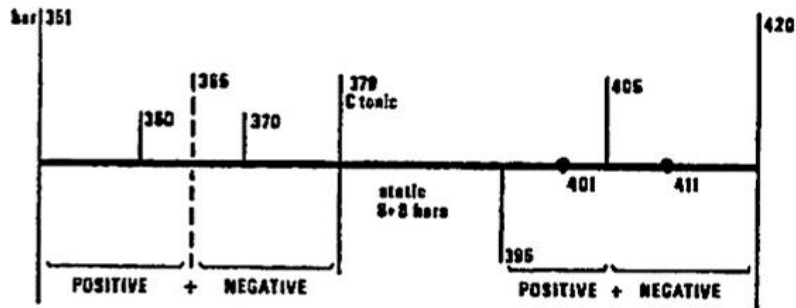
⁵⁵ ο.π. σελ: 82.

⁵⁶ Βλέπε Bela Bartok, *An Analysis of his Music*. Erno Lendvai, 1971, σελ:23-25.

⁵⁷ π.χ. αν πάρουμε σαν τονική τη νότα C, η *απέναντι τονικότητα του βασικού κορμού* θα είναι η F#.

⁵⁸ Αυτόν τον *μετρικό διαχωρισμό* θα τον εντοπίσουμε ξανά προς το τέλος του έργου και φαίνεται να έχει τον ρόλο της *μετρικής αντιπαράθεσης* έναντι του μακροδομικού διαχωρισμού με βάση τη *χρυσή τομή*.

⁵⁹ Βλέπε Bela Bartok, *An Analysis of his Music*. Erno Lendvai, 1971, σελ:25.



Το παραπάνω παράδειγμα είναι παρμένο από το έργο του Bela Bartok *Sonata for Two Pianos and Percussion*.

Πρέπει να διευκρινιστεί πως τα πρώτα μέτρα του δεύτερου τμήματος της *μακροδομής* (*αρνητικό τμήμα*) χαρακτηρίζονται και αυτά σαν μια πρώτη *coda*, διότι και αυτά διαχωρίζονται ισόποσα.⁶⁰ Στη συνέχεια, υπάρχει το *στατικό τμήμα*, το οποίο διαχωρίζεται σε 8+8 μέτρα και τέλος, επανέρχεται ο διαχωρισμός των μέτρων με βάση τη *χρυσή τομή*, ολοκληρώνοντας έτσι το έργο. Άξια αναφοράς είναι η χρήση των συνθετικών και αισθητικών προτύπων για την προετοιμασία του τέλους χωρίς να αποδυναμώνεται ο μικροδομικός αλλά και μακροδομικός διαχωρισμός του έργου με βάση τη *χρυσή τομή*.

⁶⁰ Αυτά τα μέτρα διαχωρίζονται ως 9+5 (μικροδομικά αντίστοιχα ως *θετικό* και *αρνητικό τμήμα*) και 5+9 (μικροδομικά αντίστοιχα ως *θετικό* και *αρνητικό τμήμα*).

ΜΕΡΟΣ Β΄

Ανάλυση έργου SYCOPHANTS

1. Προσχεδιασμός ειδικού λεξιλογίου και κωδικοποιημένων μηνυμάτων

Η *κρυπτογραφία* περιλαμβάνει οποιαδήποτε μέθοδο κάλυψης ενός μηνύματος. Μερικές φορές η ίδια η πράξη της επικοινωνίας κρύβεται, για παράδειγμα με τη χρήση αόρατου μελανιού. Συνηθέστερα, ένα εμφανές μήνυμα μεταμφιέζεται με κάποιο είδος κωδικοποίησης ή κρυπτογράφησης. Στον κώδικα μια αυθαίρετη συγκέντρωση γραμμάτων ή αριθμών έχει κάποιες συγκεκριμένες έννοιες, ή μια συνηθισμένη λέξη ή μια φράση, που μπορεί να μεταφραστεί με αρκετές διαφορετικές σημασίες. Στην *κρυπτογράφιση*, τα γράμματα ενός μηνύματος μετατρέπονται συστηματικά, είτε αλλάζοντας τη σειρά τους είτε αντικαθιστώντας τα με άλλα γράμματα ή σύμβολα.⁶¹ Έτσι, για το έργο *Sycophants* κατασκευάστηκε ένα *ειδικό λεξιλόγιο* με σκοπό να συμπεριληφθούν τα κρυπτογραφημένα μηνύματα. Ο συγκεκριμένος κώδικας έχει αρκετά κοινά στοιχεία με το *Γαλλικό σύστημα* κρυπτογράφησης⁶² αλλά παράλληλα έχει και αρκετές διαφοροποιήσεις για να εξυπηρετήσει καλύτερα την λειτουργικότητα του έργου. Το *κρυπτογραφικό υλικό* που έπρεπε να καλυφθεί για τις ανάγκες του έργου ήταν όχι μόνο η μεταγραφή νοτών σε γράμματα αλλά και σε νούμερα. Για παράδειγμα η νότα A μεταφράζεται στο γράμμα 'α' αλλά και στον αριθμό '0'. Με αυτό το σκεπτικό συνεχίζουν και τα υπόλοιπα γράμματα και νούμερα με μοναδική διαφορά ότι η κάθε νότα με βάση το τονικό ύψος της αντιπροσωπεύει ένα νούμερο, ενώ το κάθε γράμμα αντιπροσωπεύεται από μια νότα με βάση την ονομασία και την αλλοίωσή της. Για καλύτερη κατανόηση παρατίθεται ο παρακάτω πίνακας.

Νότες	Αριθμοί	Γράμματα
A	0	α
A#	1	θ
Bb	1	ι
B	2	β
C	3	γ
C#	4	κ
Db	4	λ
D	5	δ
D#	6	μ
Eb	6	ν
E	7	ε
F	8	ζ
F#	9	ξ
Gb	9	ο
G	10	η
G#	11	π
Ab	11	ρ

⁶¹ Βλέπε "Cryptography, musical", *Grove Music Online*. Eris Sams, 2001.

⁶² Βλέπε σελ: 7-8.

Με τον παραπάνω πίνακα εμφανίζεται ένας περιορισμός στη χρήση γραμμάτων για την κρυπτογράφηση του μηνύματος. Για αυτό το λόγο εντάσσονται και άλλα μουσικά σύμβολα στον κώδικα, όπως οι παύσεις και το τρήχο. Για καλύτερη κατανόηση παρατίθεται ο παρακάτω πίνακας.

Μουσ. Σύμβολα	Αριθμοί	Γράμματα
	12	σ
	13	τ
	14	υ
	15	φ
	16	χ
	17	ψ
	18	ω

Με βάση τα παραπάνω ο κώδικας έχει δημιουργηθεί για τις ανάγκες των κρυπτογραφημένων μηνυμάτων εντός του έργου *Sycophants*. Τα μηνύματα έχουν τοποθετηθεί στα σημεία της μικροδομής και μακροδομής, σχετιζόμενα με τη χρυσή τομή (golden section points) των μέτρων του συνολικού έργου αλλά και του κάθε μέρους, συμπεριλαμβάνοντας και τα αντίθετα σημεία αυτών (counter golden section points).⁶³ Ένα παράδειγμα κρυπτογραφημένων μηνυμάτων που μπορούμε να πάρουμε μέσα από το έργο είναι αυτό του πρώτου μέρους, *Fear*. Στο μέτρο 13, το οποίο είναι το αντίθετο σημείο της χρυσής τομής (counter golden section point), μπορεί κανείς να εντοπίσει το πρώτο μήνυμα. Πρόκειται για δύο ημερομηνίες, οι οποίες έχουν πολύ σημαντικό ρόλο στην αφήγηση των γεγονότων⁶⁴ καθώς τότε ήταν όπου η πρωταγωνίστρια ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με βίαιες εικόνες του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Για καλύτερη κατανόηση παρατίθεται ο παρακάτω πίνακας με το κρυπτογραφημένο μήνυμα και την αποκρυπτογράφηση αυτού.

Ημερομηνίες								
1	9	4	0	-	1	9	4	4
Νότες								
A# ή Bb	F# ή Gb	C# ή Db	A	-	A# ή Bb	F# ή Gb	C# ή Db	C# ή Db

Ο εντοπισμός του κρυπτογραφημένου μηνύματος εντός της παρτιτούρας είναι εμφανής σε αυτό το σημείο καθώς στο μέτρο 13 εμφανίζεται μια μελωδία για πρώτη φορά και εκτελείται μόνο από το solo violin.



Προχωρώντας στα επόμενα μέτρα είναι εύκολο να εντοπίσει κανείς το δεύτερο κρυπτογραφημένο μήνυμα εντός του έργου, το οποίο βρίσκεται στο μέτρο 21, στο σημείο της χρυσής τομής του πρώτου μέρους (golden section point). Αυτό το μήνυμα τοποθετήθηκε σε αυτό το σημείο, έτσι ώστε να παρουσιάσει τη ψυχολογική κατάσταση της πρωταγωνίστριας, η οποία πιθανότατα έπασχε από

⁶³ Για τα σημεία τοποθέτησης των κρυπτογραφημένων μηνυμάτων γίνεται εκτενέστερη αναφορά στο κεφάλαιο II και III του Β μέρους.

⁶⁴ Να σημειωθεί εδώ πως όλα τα αντίθετα σημεία της χρυσής τομής (counter golden section points) περιλαμβάνουν μόνο αριθμούς, σε αντίθεση με τα σημεία της χρυσής τομής (golden section points) που περιλαμβάνουν μόνο γράμματα.

ηβηφρενική σχιζοφρένεια.⁶⁵ Αυτή τη φορά το κρυπτογραφημένο μήνυμα εκτελείται από τα μισά όργανα της ορχήστρας, ενώ τα άλλα μισά απαντούν σε αυτό το μοτίβο του μηνύματος. Για καλύτερη κατανόηση παρατίθεται ο παρακάτω πίνακας με το κρυπτογραφημένο μήνυμα και την αποκρυπτογράφησή του.

Κρυπτογραφημένο μήνυμα																																		
Φ	ο	β	α	μ	α	ι		τ	ο		φ	ω	ς		Φ	ο	β	α	μ	α	ι		μ	η	ν		τ	ο	ν		χ	α	σ	ω
Νότες										3										3														
γ	G	B	A	D	A	B		-	G		γ	A	A		γ	G	B	A	D	A	B		D	G	E		-	G	E		γ	A	A	A
	b			#		b			b			#	#			b			#		b		#		b			b	b			#	#	
												F	B																			B	F	

Το ενδιαφέρον εδώ είναι η χρήση των τριήχων, που περιέχουν δύο νότες ταυτόχρονα. Αυτό συμβαίνει προς χάρη καλύτερης κρυπτογραφικής δυνατότητας καθώς, για παράδειγμα, με τη λέξη 'φως' έχουμε το γράμμα 'φ' που μεταφράζεται από την παύση ογδόου. Το γράμμα 'ω' που μεταφράζεται από το τρίηχο, το οποίο ομαδοποιεί τις νότες ή τα σύμβολα που υπάρχουν στην ίδια λέξη με αυτό. Επίσης, καθώς το τρίηχο μεταφράζεται και από το νούμερο '18', αναλύεται το νούμερο με τις νότες που του αντιστοιχούν, δηλαδή το '1' σε A# και το '8' σε F. Εν συνεχεία, το γράμμα 'ς' ή 'σ' μεταφράζεται από την παύση ολοκλήρου και αφού δεν χωράει μέσα στο τρίηχο, θα αντιστοιχηθεί από τον αριθμό που του έχει δοθεί, δηλαδή το '12'. Όπως και με το '18', έτσι και με το '12' θα ακολουθηθεί η ίδια διαδικασία αντιστοιχίας αριθμού με νότα, δηλαδή το '1' με το A# και το '2' με το B.



Η ίδια διαδικασία θα ακολουθηθεί και για τα υπόλοιπα κρυπτογραφημένα μηνύματα του έργου, είτε μακροδομικά είτε μικροδομικά, το οποία είναι τοποθετημένα σε όλη τη διάρκεια του έργου στα σημεία της χρυσής τομής (golden section point) αλλά και στα αντίθετά της (counter golden section points). Δεν θα παρατεθούν άλλα παραδείγματα για τη προσωπική χαρά της αποκρυπτογράφησης.

2. Μακροδομική ανάλυση έργου

Η μακροδομική μορφή του έργου είχε προκαθοριστεί πριν το ξεκίνημα της μουσικής σύνθεσης. Αυτός ο προγραμματικός χαρακτήρας έθεσε τα θεμέλια για την ακουστική δόμηση του έργου. Αρχικά, το έργο χωρίστηκε σε επτά μέρη⁶⁶. Το κάθε μέρος αντιπροσωπεύει ένα συναίσθημα ή μια ψυχολογική κατάσταση, προς χάρη της αφηγηματικότητας του έργου. Το πρώτο μέρος χαρακτηρίζει το συναίσθημα του φόβου, *Fear*, και αποτελείται από 34 μέτρα. Η επιλογή των 34 μέτρων για το πρώτο μέρος του έργου, καθώς και για άλλα μέρη, έγινε με το σκεπτικό πως εφαρμόζοντας τη χρυσή τομή των 34 μέτρων

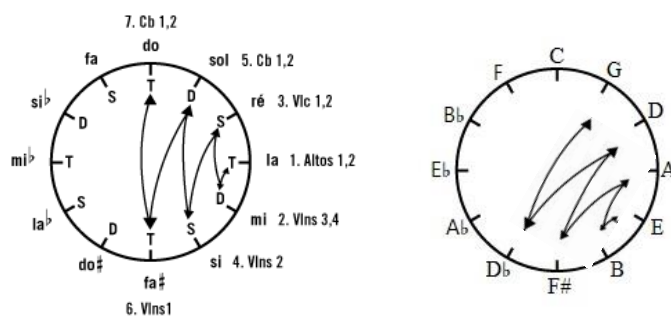
⁶⁵ Βλέπε «Υπόθεση Κωσταλέξι», Μηχανή του Χρόνου, αλλά και "Catatonic schizophrenia", *Encyclopedia Britannica*. Britannica, The Editors of Encyclopaedia, 2019.

⁶⁶ Να σημειωθεί εδώ πως το έβδομο μέρος είναι ο απόηχος της μουσικής σύνθεσης αλλά και της αφήγησης. Μπορεί να γίνει κατανοητός μόνο από αυτούς που θα καταφέρουν να αποκρυπτογραφήσουν όλα τα κρυμμένα μηνύματα του έργου, ώστε να ανακαλύψουν την πραγματική ιστορία της πρωταγωνίστριας.

δημιουργούνται δύο τμήματα, το ένα με 21 μέτρα και το άλλο με 13 μέτρα. Αλλάζοντας τη σειρά των αριθμών από τα νούμερα 21 και 13 έχουμε τα πρώτα νούμερα της *σειράς Fibonacci*, 1 – 1 – 2 – 3. Άλλα μέρη του έργου έχουν 55 μέτρα, όπως για παράδειγμα το δεύτερο μέρος, που χαρακτηρίζει το συναίσθημα της *αγάπης*, *Love*. Αυτό το μέρος, όπως και το επόμενο που χαρακτηρίζει τη ψυχική κατάσταση της *τρέλας*, *Madness*, έχουν περισσότερα μέτρα, διότι αντιστοιχούν στα πιο σημαντικά σημεία της αφήγησης για τη κατάσταση της πρωταγωνίστριας. Για καλύτερη κατανόηση παρατίθεται ο ακόλουθος πίνακας με τα μέρη του έργου που έχουν διαχωριστεί και το τι αντιπροσωπεύουν.

Μέρη	I	II	III	IV	V	VI
Σύνολο μέτρων	34	55	55	34	34	34
Χρυσή Τομή Golden Section	μέτρο 21	μ. 34	μ. 34	μ. 21	μ. 21	μ. 21
Αντίθετο Χ. Τ. Counter G.S.	μ. 13	μ. 21	μ. 21	μ. 13	μ. 13	μ. 13
Συναίσθημα	Fear	Love	Madness	Isolation	Memories	Loss

Ο συνολικός αριθμός των μέτρων και των έξι μερών του έργου είναι 246. Εφαρμόζοντας τη *χρυσή τομή* αυτών των μέτρων έχουμε δύο τμήματα, το ένα με 152 μέτρα (αρχή τέταρτου μέρους, μέτρο 8) και το άλλο με 94 (αρχή τρίτου μέρους, μέτρο 5). Σε αυτά τα σημεία έχουν τοποθετηθεί τα κρυπτογραφημένα μηνύματα της μακροδομής. Όπως και σε κάθε μέρος έτσι και στην μακροδομή έχει τοποθετηθεί ένα κρυπτογραφημένο μήνυμα στο *αντίθετο σημείο της χρυσής τομής* (counter golden section point), το οποίο περιέχει αποκλειστικά αριθμούς, και ένα στο *σημείο της χρυσής τομής* (golden section point), το οποίο περιέχει αποκλειστικά γράμματα. Ένας ακόμα σημαντικός προγραμματισμός του έργου είναι η *τονική κατεύθυνση* του κάθε μέρους. Για να πραγματοποιηθεί μια *τονική κατεύθυνση* στον μακροδομικό σκελετό του έργου δόθηκε μια *εναρκτήριο τονικό κέντρο* για το κάθε μέρος βασιζόμενο στον διαχωρισμό των τονικοτήτων που έπαιρνε το κάθε όργανο στα έργα του Bela Bartok, πάντα πάνω στον *κύκλο των πεμπτών*. Για καλύτερη κατανόηση παρατίθεται το παρακάτω σχεδιάγραμμα με το διαχωρισμό των οργάνων σε *τονικότητες* και εν συνεχεία, η μετατόπιση του σχήματος για την εξυπηρέτηση του έργου *Sycophants*.



Με βάση τον παραπάνω σχέδιο το πρώτο μέρος του έργου θα ξεκινά με *τονικό κέντρο* το G, το δεύτερο μέρος με τονικό κέντρο το D $\flat$ και ούτω καθεξής. Το ενδιαφέρον βρίσκεται στη κατάληξη αυτού του σχεδιαγράμματος όπου το έβδομο μέρος του έργου, όπως έχει προαναφερθεί παραπάνω, είναι ο απόηχος της αφήγησης της πραγματικής ιστορίας και δεν υπάρχουν νότες παρά μόνη η αποτύπωση του άγνωστου. Έτσι, και το τελευταίο *τονικό κέντρο*, το E, εξυπηρετεί μία ακόμη *κρυπτογράφηση* για το έργο. Η νότα E αποκρυπτογραφείται στο γράμμα 'ε', το οποίο είναι το αρχικό γράμμα του ονόματος της

πρωταγωνίστριας, και στον αριθμό '7', ο οποίος αντιπροσωπεύει το ίδιο το τελευταίο μέρος του έργου κάνοντας αναφορά στο άγνωστο για άλλη μια φορά.

Ένα ακόμη στοιχείο της *μακροδομής*, το οποίο δεν αναπτύχθηκε αρκετά, είναι αυτό του *συναισθήματος* που αντιπροσωπεύει το κάθε μέρος και η σειρά που εμφανίζονται στο έργο. Όπως βλέπουμε στο πίνακα της προηγούμενης σελίδας η σειρά των συναισθημάτων είναι *Fear – Love – Madness – Isolation – Memories – Loss* με το δεύτερο και τρίτο μέρος να είναι τα μεγαλύτερα σε έκταση στο έργο. Αυτό συμβαίνει, διότι τα *συναισθήματα* και οι *ψυχικές καταστάσεις* παρουσιάζονται με τη σειρά που τα αντιμετώπισε η πρωταγωνίστρια του έργου, δίνοντας μεγαλύτερη βαρύτητα σε αυτά που είχαν πολύ σημαντικό ρόλο στη ζωή της.

Το πρώτο μέρος του έργου, *Fear*, παρουσιάζει τον *φόβο* της πρωταγωνίστριας τη περίοδο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, δίνοντας κάποια *μουσικά στοιχεία* και *μοτίβα*, τα οποία μας προϊδεάζουν για το τρίτο μέρος του έργου.⁶⁷ Ένα ακόμα στοιχείο που ενισχύει τη *χρονολογική τοποθέτηση* του κάθε μέρους είναι και τα *κρυπτογραφημένα μηνύματα*. Όπως προαναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο το πρώτο *κρυπτογραφημένο μήνυμα* του έργου είναι δύο ημερομηνίες.⁶⁸ Αυτές οι ημερομηνίες δείχνουν ξεκάθαρα τη περίοδο του Β' Παγκόσμιου Πολέμου, έτσι μπορεί κανείς να φανταστεί τον *φόβο* που επικρατούσε στο κόσμο εκείνη τη περίοδο και πόσο μάλλον σε ένα μικρό κορίτσι όπως η πρωταγωνίστρια του έργου.

Το δεύτερο μέρος, *Love*, παρουσιάζει την *αγάπη* που εισέπραξε αυτή η κοπέλα από την οικογένειά της αλλά και το ενδιαφέρον όλου του χωριού. Αυτό το μέρος είναι αρκετά σημαντικό για τη διαμόρφωση των γεγονότων της αφήγησης, καθώς η φροντίδα της οικογένειας της πρωταγωνίστριας ήταν σε τέτοιο βαθμό που τη κράτησε ζωντανή όταν δεν υπήρχε καμία κρατική βοήθεια και περίθαλψη για τη *ψυχική ασθένεια* της κοπέλας.

Έπειτα, το τρίτο μέρος του έργου, *Madness*, παρουσιάζει ένα πολύ βασικό γεγονός στην ιστορία, αυτό της *ηβηφρενικής σχιζοφρένειας*. Η ασθένεια αυτή δεν θα μπορούσε να καταπολεμηθεί εκείνη τη περίοδο, έτσι επηρέασε πολύ τη καθημερινότητα της οικογένειας σε μεγάλο βαθμό. Παρά τις προσπάθειες των γονέων της πρωταγωνίστριας για να βοηθήσουν τη κόρη τους, οι συνθήκες δεν ήταν οι καλύτερες και έτσι αποφάσισαν να φροντίσουν τη κόρη τους με όποιο τρόπο θεωρούσαν σωστό. Βέβαια, αυτό διάνθισε τη *ψυχική ασθένεια* σε *ανίατο σημείο*.

Το τέταρτο μέρος, *Isolation*, παρουσιάζει την *απομόνωση* που υπέστη η πρωταγωνίστρια τα μετέπειτα χρόνια, καθώς πλέον η κατάστασή της ήταν επικίνδυνη και η συμπεριφορά της ήταν βίαιη απέναντι ακόμη και στην ίδια της την οικογένεια.

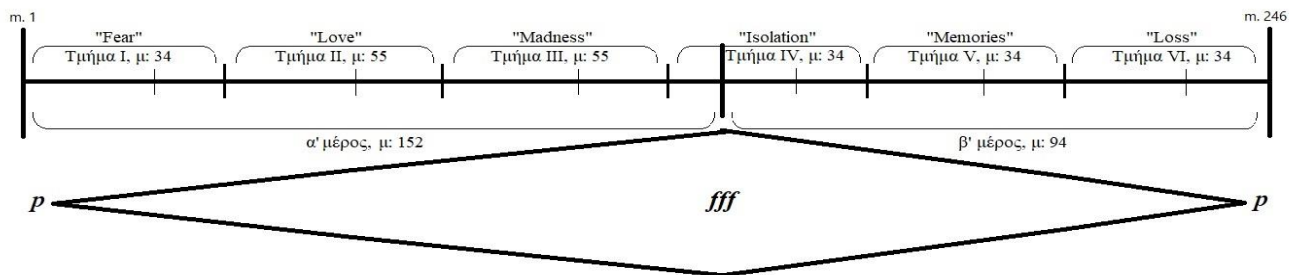
Το πέμπτο μέρος, *Memories*, παρουσιάζει μια *ανασκόπηση των αναμνήσεων* της πρωταγωνίστριας, καθώς υπήρχαν στιγμές όπου το μυαλό της μπέρδευε πραγματικά περιστατικά με φανταστικά γεγονότα. Αυτό έδινε ελπίδες στην οικογένειά της, όμως δεν ήταν τίποτα παραπάνω από ένα ακόμα σύμπτωμα της *ηβηφρενικής σχιζοφρένειας*.

Το έκτο και τελευταίο μουσικό μέρος, *Loss*, παρουσιάζει τη στιγμή της απώλειας επαφής της πρωταγωνίστριας με το περιβάλλον αλλά και τη μυστηριώδη εξαφάνιση της ίδιας. Έτσι, περνώντας από το έκτο μέρος στο έβδομο ο συνδετικός κρίκος για την ενίσχυση του απόηχου της ιστορίας είναι η άγνωστη εξέλιξη των γεγονότων γύρω από τη πρωταγωνίστρια μετά την εξαφάνισή της. Με βάση τα προηγούμενα παρουσιάζεται ο παρακάτω πίνακας που αποτυπώνει τη *πυκνότητα* του έργου σε *συναισθηματικό* παράγοντα αλλά και σε επίπεδο *δυναμικών εντάσεων* της ορχήστρας.⁶⁹

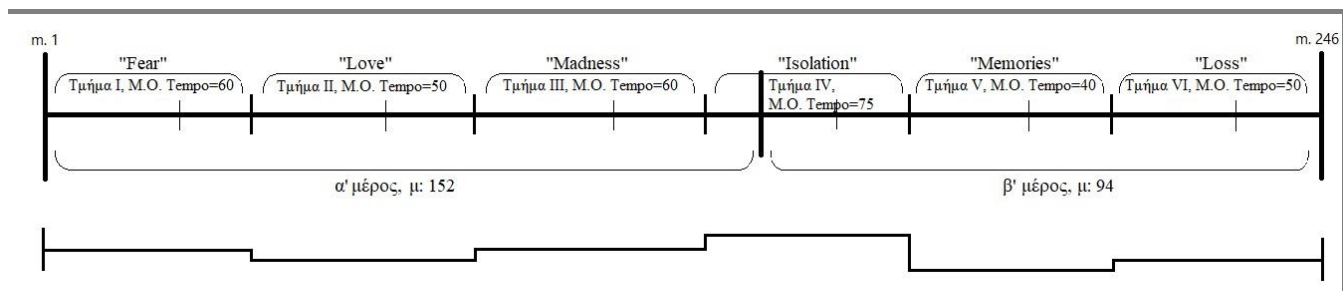
⁶⁷ Για αυτά τα μουσικά στοιχεία γίνεται αναφορά στο επόμενο κεφάλαιο με την ανάλυση της μικροδομής.

⁶⁸ Βλέπε σελ: 18.

⁶⁹ Το κάθε τμήμα εμπεριέχει τις δικές του κορυφώσεις στα σημεία της *χρυσής τομής*. Θα γίνει εκτενέστερη αναφορά στο επόμενο κεφάλαιο με την ανάλυση της μικροδομής.



Ένα εξίσου σημαντικό στοιχείο είναι η *ταχύτητα του ρυθμικού παλμού* στο έργο (tempo). Η *ταχύτητα* δεν παραμένει ίδια σε όλη τη διάρκεια του έργου αλλά ούτε και για ορισμένα μέρη. Αυτό το γεγονός ίσως να παρεμβαίνει της επαναλαμβανόμενης *αίσθησης* που αφήνει αυτή η συνθετική διαδικασία με τη χρήση της *ακολουθίας Fibonacci* και της *χρυσής τομής*, όμως προς χάρη αισθητικών κριτηρίων και προσωπικών αναζητήσεων πάνω σε αυτή τη *μορφή συνθετικής γραφής*, γίνεται συνειδήτα η *διαφοροποίηση* από άλλους συνθέτες παρόμοιας *προγραμματικής οργανικής μουσικής*. Για καλύτερη κατανόηση των παραπάνω παρατίθεται ένα *γράφημα των μετρονομικών ενδείξεων* του έργου (tempo track).



Τα *tempi* του έργου, όπως προαναφέρθηκε, εμφανίζουν αποκλίσεις ανά μέρος. Πραγματοποιήθηκε η διαμόρφωσή τους με βάση την *ακολουθία Fibonacci* σε *μακροδομικό επίπεδο*. Παίρνοντας τον *μέσο όρο ταχύτητας* («M.O.» όπως εμφανίζεται στην παραπάνω εικόνα) του κάθε μέρους δημιουργήθηκε το παραπάνω *γράφημα μετρονομικών ενδείξεων* του έργου (tempo track). Για να βρούμε τον μέσο όρο του κάθε μέρους, προστέθηκαν τα *tempi* του κάθε μέρους και διαιρέθηκαν με τον αριθμό μετρονομικών αλλαγών που έχει το εκάστοτε μέρος.⁷⁰ Αυτή η διαδικασία θα πραγματοποιηθεί μόνο για τα αποσπάσματα που έχουν *μετρονομικές αλλαγές*, καθώς ορισμένα διατηρούν το αρχικό τους tempo. Αφού πραγματοποιηθεί η διαδικασία εύρεσης των *μέσων όρων ταχύτητας* του κάθε μέρους, στη συνέχεια, *προσθέτουμε* τα νούμερα αυτά και τα *διαιρούμε* με τον αριθμό αποσπασμάτων που περιέχουν μουσική, έτσι ώστε να βρούμε τον *μέσο όρο ταχύτητας του έργου*.

$$\left. \begin{array}{l} \text{Τμήμα I, M.O.}=60 \\ \text{Τμήμα II, M.O.}=50 \\ \text{Τμήμα III, M.O.}=60 \\ \text{Τμήμα IV, M.O.}=75 \\ \text{Τμήμα V, M.O.}=40 \\ \text{Τμήμα VI, M.O.}=50 \end{array} \right\} = 335, 335/6=55$$

⁷⁰ Π.χ. στο πρώτο μέρος, *Fear*, έχουμε 4 αλλαγές στο tempo, οι οποίες είναι $J=50$, $J=40$, $J=90$ και $J=60$. Προσθέτοντας αυτά τα νούμερα παίρνουμε το αποτέλεσμα 240, το οποίο το διαιρούμε με τον αριθμό μετρονομικών αλλαγών του μέρους, δηλαδή με το 4, και έτσι βρίσκουμε ότι το πρώτο μέρος έχει *μέσο όρο ταχύτητας* $J=60$.

Ο μέσος όρος ταχύτητας του έργου είναι τα 55 bpm.⁷¹ Το νούμερο 55 είναι ο ενδέκατος αριθμός της ακολουθίας Fibonacci αλλά και ο μέγιστος αριθμός μέτρων των μερών II και III. Ένα ακόμα σημαντικό στοιχείο είναι η κορύφωση της ταχύτητας που συμβαδίζει με τη κορύφωση της δυναμικής του έργου στο σημείο της χρυσής τομής αυτού.⁷²

3. Μικροδομική ανάλυση έργου

Για το κάθε μέρος του έργου είναι σημαντικό να αναφερθεί εξ αρχής πως η συνθετική διαδικασία γραφής είχε ως σκοπό τη διατήρηση ορισμένων ρυθμομελωδικών μοτίβων. Αυτό συνέβη με σκοπό την ανεξαρτητοποίηση σε ένα βαθμό του κάθε μέρους από τα υπόλοιπα αλλά και ταυτόχρονα την ενοποίηση αυτών με τις επανεμφανίσεις ορισμένων μοτίβων. Στη συνέχεια, δόθηκε μεγάλο βάρος στην αισθητική προσομοίωση της μη σταθερής ψυχικής κατάστασης της πρωταγωνίστριας του έργου. Κατ' επέκταση, τα μοτίβα που επανεμφανίζονται έχουν τον ρόλο των σκέψεων της πρωταγωνίστριας και προσαρμόζονται τονικά, ίσως όπως θα έκαναν οι ακαθόριστες σκέψεις ενός ψυχικά ασθενή ανθρώπου, οι οποίες αλλάζουν ανάλογα τις περιστάσεις. Με βάση το σχεδιάγραμμα των τονικοτήτων της σελίδας 20, το πρώτο μέρος ξεκινά με τονικό κέντρο το G. Ένα ενδιαφέρον σημείο είναι πως η ακολουθία Fibonacci έχει προσαρμοστεί στο τονικό σύστημα και διαμορφώνει τα τονικά κέντρα του κάθε μέρους με βάση και το μετρικό σημείο που βρίσκεται στο έργο. Έτσι, θεωρώντας το κάθε ημιτόνιο ένα νούμερο, εφαρμόζουμε την αριθμητική ακολουθία Fibonacci και έτσι προκύπτουν τα τονικά κέντρα που θα χρησιμοποιηθούν στο κάθε μέρος του έργου. Για προσωπικούς αισθητικούς λόγους γίνεται μια μετατροπή σε αυτό το σχήμα μόνο για το πρώτο και το έβδομο αριθμό της σειράς, το οποίο μετατρέπεται σε τόνο, αντί ημιτονίου.⁷³

Εμβαθύνοντας, το σύστημα αυτό ξεκινά από το τονικό κέντρο του G και προσθέτει τα νούμερα της ακολουθίας Fibonacci, τα οποία έχουν μεταφερθεί σε ημιτόνια. Η διαφοροποίηση βρίσκεται στο σημείο όπου ο αριθμός '1' τη πρώτη φορά που συναντάται αντί να μεταφερθεί ως ημιτόνιο, μεταφέρεται ως τόνος προς χάρη προσωπικής αισθητικής προτίμησης. Έτσι, ξεκινώντας από το τονικό κέντρο του G, προσθέτουμε 1 τόνο και πηγαίνουμε στο επόμενο τονικό κέντρο του A. Από εκεί προσθέτουμε τον αριθμό '1', που πλέον αντιπροσωπεύει ένα ημιτόνιο, και βρισκόμαστε στο τονικό κέντρο του Bb. Έπειτα, προσθέτουμε τον αριθμό '2', κατ' επέκταση δύο ημιτόνια, και πηγαίνουμε στο τονικό κέντρο του C. Από εκεί, προσθέτοντας 3 ημιτόνια πηγαίνουμε στο επόμενο τονικό κέντρο του Eb και ούτω καθεξής μέχρι να φτάσουμε στο έβδομο τονικό κέντρο. Σε εκείνο το σημείο θα επεκτείνουμε κατά ένα ημιτόνιο και θα βρεθούμε στο τονικό κέντρο του F#. Αυτό συμβαίνει πάλι προς χάρη προσωπικής αισθητικής προτίμησης έπειτα από πειραματισμούς και μετατροπές του συστήματος. Για καλύτερη κατανόηση παρατίθενται οι παρακάτω πίνακες.

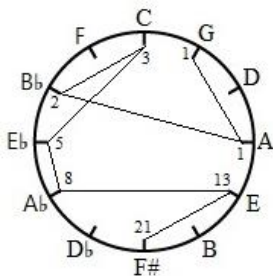
G	G#/Ab	A	A#/Bb	B	C	C#/Db	D	D#/Eb	E	F	F#/Gb
1		1	2		3			5			
	8								13		
											21

⁷¹ bpm = beats per minute.

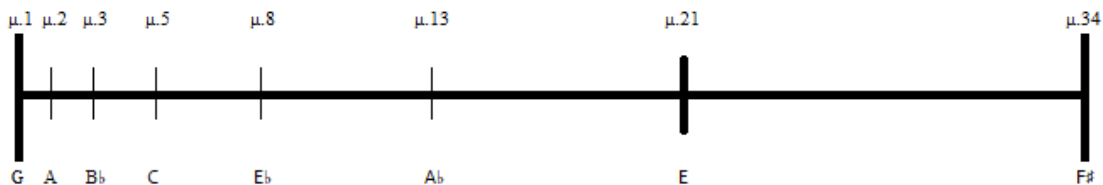
⁷² Βλέπε σελ: 22, γράφημα μετρονομικής ένδειξης έργου (tempo track).

⁷³ Το πρώτο νούμερο της σειράς, το οποίο απαντά σε ημιτόνιο, χαμηλώνει τονικά, από G# γίνεται G, και το έβδομο νούμερο της σειράς, το οποίο είναι πάλι σε ημιτονιακή απόσταση από την προηγούμενη τονικότητα, ανεβαίνει ένα ημιτόνιο, δηλαδή από F γίνεται F#.

όπως προαναφέρθηκε στην *μακροδομή*.⁷⁴



πρώτου μέρους, *Fear*.



τις τρεις επιφάνειες στο ξεκίνημα του έργου.



⁷⁵ Βλέπε σελ: 18-19.

Οι άλλες επιφάνειες του έργου σε αυτό το σημείο είναι τα pizzicati από τα έγχορδα, τα οποία αντιπροσωπεύει τη συγχυσμένη σκέψη της πρωταγωνίστριας καθώς είναι ρυθμικά ακαθόριστο και μεταλλάσσεται υιοθετώντας τα άλλα μοτίβα εκείνου του σημείου. Η τρίτη επιφάνεια είναι ένα εξίσου σημαντικό ρυθμομελωδικό μοτίβο, το οποίο θα αναπαραχθεί και θα μεταλλαχθεί αρκετά σε όλη τη διάρκεια του έργου από όλες τις ομάδες των οργάνων. Αυτό το μοτίβο έχει ένα πιο σκοτεινό χαρακτήρα και αντιπροσωπεύει την *ψυχική διαταραχή* της πρωταγωνίστριας.



Σε αντίθεση με τα προηγούμενα έρχεται η τέταρτη επιφάνεια, η οποία αντιπροσωπεύει την αθωότητα της πρωταγωνίστριας και μας προϋδεάζει για το δεύτερο μέρος του έργου. Αυτή η επιφάνεια έχει ένα ρομαντικό χαρακτήρα και αναπαράγεται από το piano και το vibraphone. Η επιφάνεια αυτή είναι η πρώτη που ακούει ο ακροατής πριν εμφανιστούν και οι υπόλοιπες επιφάνειες και χαθεί μέσα στο άθροισμα της έντασης των άλλων οργάνων. Μέχρι το μέτρο 12 γίνεται ένα είδος *ρυθμομελωδικής πύκνωσης*, το οποίο σταματά απότομα με μία παύση, έτσι ώστε να εισαχθεί μόνο από το solo violin το κρυπτογραφημένο μήνυμα στο μέτρο 13 και να γίνει αντιληπτή η σημασία αυτού του σημείου. Τα όργανα που συνοδεύουν το solo violin ακολουθούν το *τονικό κέντρο* που είχε προγραμματιστεί και διαμορφώνουν μια ήρεμη και γαλήνια επιφάνεια. Το ενδιαφέρον εδώ, αλλά και σε όλα τα κρυπτογραφημένα μηνύματα, είναι πως υπάρχουν σημεία με *έντονη διασηματική τριβή* και *αντίθεση* με το περιβάλλον που τα συνοδεύει αλλά και σημεία όπου φαίνεται το κρυπτογραφημένο μήνυμα να μη μοιάζει παράταιρο από το έργο στο σημείο που βρίσκεται. Αφού ακουστεί το κρυπτογραφημένο μήνυμα⁷⁶ το περιβάλλον αλλάζει πάλι σε έναν πιο απότομο χαρακτήρα, το οποίο προετοιμάζει τη κορύφωση του μέρους και την εμφάνιση του δεύτερου κρυπτογραφημένου μηνύματος. Στο μέτρο 21 υπάρχουν δύο κυρίαρχες ρυθμομελωδικές γραμμές από την ορχήστρα. Η μία είναι το κρυπτογραφημένο μήνυμα και η άλλη είναι ένα είδος απάντησης σε αυτό, δημιουργώντας την πρώτη εμφάνιση μιας διαταραγμένης συνολικής επιφάνειας που αντιπροσωπεύει τα πρώτα δείγματα της *ψυχικής διαταραχής* της πρωταγωνίστριας του έργου.⁷⁷ Αφού πραγματοποιηθεί η *κορύφωση* του πρώτου μέρους έρχεται ο απόηχος αυτού όπου με δύο επιφάνειες από τα πνευστά και τα έγχορδα μας προετοιμάζει για τα επόμενα μέρη. Πιο συγκεκριμένα τα όργανα με υψηλότερο τονικό άκουσμα αναπαράγουν την αρχική μελωδία του piano, καθώς τα όργανα με χαμηλότερο τονικό άκουσμα αναπαράγουν το «σκοτεινό» μοτίβο του αποσπάσματος μέχρι η ένταση να εκτονωθεί.

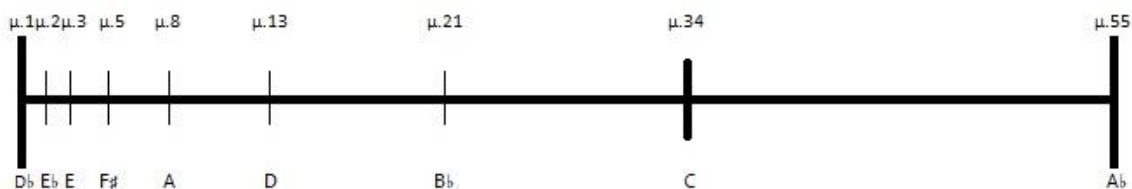
⁷⁶ Η αναφορά των κρυπτογραφημένων μηνυμάτων του πρώτου μέρους γίνεται στη σελίδα 18-19.

⁷⁷ Το κρυπτογραφημένο μήνυμα αναπαράγεται συνήθως από τα όργανα με το υψηλότερο τονικό ύψος.

Στο δεύτερο μέρος, *Love*, δημιουργείται ένας διαφορετικός χαρακτήρας στο έργο, ο οποίος αντιπροσωπεύει την *αγάπη* και τη *φροντίδα* που εισέπραξε η πρωταγωνίστρια από την οικογένειά της με τα μέσα που διέθεταν. Εδώ το εναρκτήριο *τονικό κέντρο* είναι το $D\flat$ και η *τονικοποιημένη ακολουθία Fibonacci* μεταφέρεται, έτσι ώστε να ταιριάζει στην *αρχική τονικότητα* του δεύτερου μέρους.

G	$G\sharp/A\flat$	A	$A\sharp/B\flat$	B	C	$C\sharp/D\flat$	D	$D\sharp/E\flat$	E	F	$F\sharp/G\flat$
						1		1	2		3
		5					8				
			13								
					21						
	34										

Όπως και στο πρώτο μέρος έτσι και στο δεύτερο οι *τονικότητες* αλλάζουν στα *μετρικά σημεία* βασισμένα στην *ακολουθία Fibonacci*. Η βασική διαφορά εδώ είναι το μέγεθος του αποσπάσματος το οποίο έχει μια ακόμα *τονικότητα* και κατ' *επέκταση* περισσότερα μέτρα.



Σε αυτό το μέρος η *χρυσή τομή* και η κορύφωσή του βρίσκεται στο μέτρο 34 από τα 55 μέτρα. Αυτό το μέρος μαζί με το επόμενο, όπως έχει αναφερθεί και στη *μακροδομή*, είναι μεγαλύτερα σε έκταση καθώς τα συναισθήματα και οι ψυχικές καταστάσεις που αντιπροσωπεύουν είναι και αυτά που διαμόρφωσαν σε μεγάλο βαθμό την ιστορία της πρωταγωνίστριας του έργου.⁷⁸ Τα σημαντικά μοτίβα που διατρέχουν το δεύτερο μέρος εμφανίζονται για πρώτη φορά στο έργο με τη πραγματική τους μορφή και όχι παραλλαγμένα όπως σε άλλα αποσπάσματα έχοντας έναν αντιστικτικό χαρακτήρα. Αυτό συμβαίνει για να υποδειχθεί το μέγεθος της αληθινής αγάπης της οικογένειας της πρωταγωνίστριας. Όλο το δεύτερο μέρος έχει σχετικά αργή ταχύτητα ($J=50$) και το ύφος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως νοσταλγικό/ρομαντικό. Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά μοτίβα του μέρους είναι το παρακάτω.



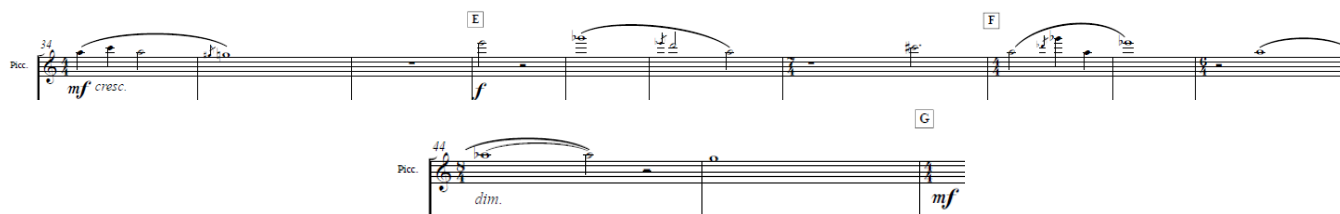
Αυτό το μοτίβο εμφανίζεται πρώτο και αναπτύσσεται μέχρι να εισαχθούν τα υπόλοιπα πνευστά όργανα τις ορχήστρας και να δημιουργηθεί μια μικρή *κορύφωση* στο μέτρο 21, ώστε να εμφανιστεί το *κρυπτογραφημένο μήνυμα* από το piccolo και τα violins I. Το ενδιαφέρον με αυτό το μοτίβο είναι πως οι νότες που αναπαράγονται είναι βασισμένες στην *ακολουθία Fibonacci*, έτσι δίνει ταυτόχρονα το *τονικό κέντρο* με βάση τις *μετρικές αλλαγές* που αναφέρθηκαν προηγουμένως αλλά και τον μελωδικό χαρακτήρα που χρειάζεται αυτό το δεύτερο μέρος. Συνεχίζοντας στα επόμενα μέτρα βλέπουμε ένα ανάλαφρο περιβάλλον, κατά κύριο λόγο, από τα ξύλινα πνευστά μέχρι τη *δυναμική* και *πυκνωτική κορύφωση* του

⁷⁸ Βλέπε σελ: 20-21.

μέρους στο μέτρο 34. Εκεί εμφανίζονται τα έγχορδα αναπαράγοντας ένα μοτίβο, το οποίο δίνει μια *κινητικότητα* και θα το συναντήσουμε παραλλαγμένο σε επόμενα μέρη του έργου.



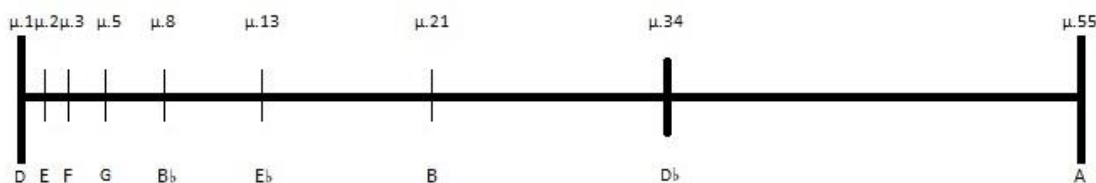
Το μοτίβο αυτό δίνει την αίσθηση της κίνησης και αντιπροσωπεύει την ανάπτυξη του χαρακτήρα της πρωταγωνίστριας αλλά και των συναισθημάτων της. Εδώ το κρυπτογραφημένο μήνυμα αναπαράγεται από το piccolo και το vibraphone. Μετά την εμφάνιση του μηνύματος τα ξύλινα πνευστά και τα έγχορδα επανεμφανίζουν τα ίδια μελωδικά ακούσματα που υπήρχαν στην έναρξη του δεύτερου μέρους.



Προχωρώντας στο τρίτο μέρος του έργου, *Madness*, δημιουργούνται επιφάνειες που αντιπροσωπεύουν τον ίδιο τον τίτλο αυτού του μέρους. Αυτό το σημείο του έργου θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν συνδετικός κρίκος με τα υπόλοιπα μέρη, καθώς εμφανίζονται σχεδόν όλα τα μοτίβα του έργου παραλλαγμένα ή όχι. Σε αυτό το μέρος το πρώτο *τονικό κέντρο* που συναντάμε είναι αυτό του D, και σύμφωνα με αυτό γίνονται οι απαραίτητες *τονικές μετατοπίσεις* όπως και στα προηγούμενα μέρη.

G	G $\sharp$ /A $\flat$	A	A $\sharp$ /B $\flat$	B	C	C $\sharp$ /D $\flat$	D	D $\sharp$ /E $\flat$	E	F	F $\sharp$ /G $\flat$
							1		1	2	
3			5					8			
				13							
						21					
		34									

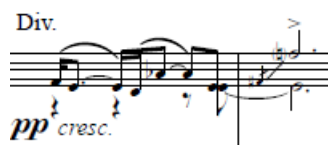
Όπως και στο δεύτερο μέρος έτσι και στο τρίτο τα μέτρα είναι περισσότερα και έχουν προσαρμοστεί στην *ακολουθία Fibonacci*. Σε αυτό το μέρος η *χρυσή τομή* και η *δυναμική* και *πυκνωτική κορύφωσή* του βρίσκεται στο μέτρο 34 από τα 55 μέτρα.



Το μεγάλο ενδιαφέρον σε αυτό το μέρος είναι η χρήση των μοτίβων και το πώς αυτά αλληλοεπιδρούν. Στα πρώτα μέτρα κιάλας επανεμφανίζεται το βασικό μοτίβο του δεύτερου μέρους αλλά παραλλαγμένο ρυθμικά σε σμίκρυνση και πάλι από τα ξύλινα πνευστά.



Ταυτόχρονα τα έγχορδα αναπαράγουν το «σκοτεινό» μοτίβο του πρώτου μέρους, το οποίο και παραλλάσσεται σε ένα καινούργιο μοτίβο του έργου.



Το καινούργιο μοτίβο που δημιουργείται θα έχει σημαντικό ρόλο για το τρίτο μέρος αλλά και για τα επόμενα, καθώς αντιπροσωπεύει τη ψυχική ασθένεια της πρωταγωνίστριας, η οποία πλέον είναι σε προχωρημένο στάδιο και δεν μπορεί να βοηθηθεί από τις ιατρικές παροχές εκείνης της εποχής. Κρατώντας μια νότα και τοποθετώντας σε διαφορετικά μετρικά σημεία τρίλιες, αναδύεται στην επιφάνεια το ακαθόριστο περιβάλλον που χρειάζεται να δημιουργηθεί.



Ένα καινούργιο μοτίβο προκύπτει στα πρώτα μέτρα αυτού του τρίτου μέρους, το οποίο θα αναπαραχθεί αρκετά και σε αυτό αλλά και σε άλλα μέρη. Αυτό το μοτίβο αντιπροσωπεύει την αλλαγή των σκέψεων και των συναισθημάτων της πρωταγωνίστριας εξαιτίας των εικόνων πολέμου που αντίκριζε καθημερινά. Αυτό το μοτίβο εμφανίζεται από τα horns I.



Στα επόμενα μέτρα, και καθώς πλησιάζουμε στο μέτρο 13 για το πρώτο κρυπτογραφημένο μήνυμα του τρίτου μέρους, το παραπάνω μοτίβο επανεμφανίζεται παραλλαγμένο σε ένα είδος κανόνα από τα flutes και τα oboes.



Ταυτόχρονα, τα έγχορδα προετοιμάζουν την κορύφωση δημιουργώντας ένα ιδιαίτερο άκουσμα με pizzicati από τα violins I σε μια μορφή κανόνα, ο οποίος με κάθε του επανάληψη αφαιρεί νότες του θέματος, καταλήγοντας σε μια εμμονικά επαναλαμβανόμενη φράση, ενώ τα υπόλοιπα έγχορδα δημιουργούν μια χαοτική επιφάνεια παίζοντας δοξαριές πίσω από τη γέφυρα (bridge).

Violins I: pizz. *p*, *mp*

Violins II: *pp cresc.*, *f*

Viola: *pp cresc.*, *f*

Violoncello: *pp cresc.*, *f*

Bowing behind the bridge.

Δημιουργώντας αυτή τη φράση και τοποθετώντας δυναμική αύξηση (crescendo) στα όργανα που ακούγονται εκείνη την στιγμή έρχεται στο μέτρο 14 μια απότομη παύση από όλη την ορχήστρα, εκτός της εμμονικής φράσης στα violins I. Στη συνέχεια, θα περίμενε κανείς μια εκτόνωση των προηγούμενων μέτρων. Εκείνη τη στιγμή εμφανίζονται τα ξύλινα πνευστά αναπαράγοντας το «σκοτεινό» μοτίβο το οποίο μεταβαίνει στο μοτίβο με τις τρίλιες, που είχε αναπαραχθεί προηγουμένως από τα έγχορδα. Φτάνοντας στο μέτρο 21 και στην εμφάνιση του πρώτου κρυπτογραφημένου μηνύματος αυτού του τρίτου μέρους εισάγεται στα έγχορδα με μια σμίκρυνση και παραλλαγή του «κινητικού» μοτίβου, από το δεύτερο μέρος, σε έντονη δυναμική (*f*) το κρυπτογραφημένο μήνυμα.

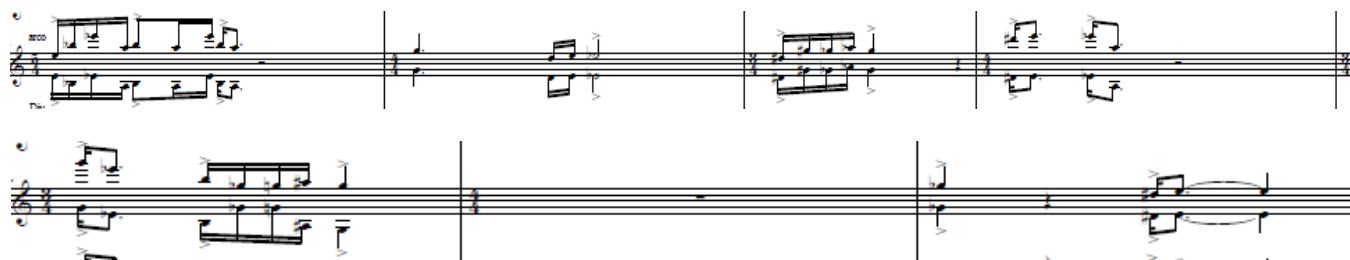
mf, *f*

Στη συνέχεια αφού αναπαραχθεί το μήνυμα εμφανίζονται διάσπαρτα διάφορα θραύσματα του «σκοτεινού» μοτίβου σε διαρκεί μεγέθυνση.

mp, *dim.*, *ppp*

Ταυτόχρονα κάνει την εμφάνισή της μια καινούργια μελωδία στο piano και στο vibraphone, η οποία με τον αινιγματικό χαρακτήρα που έχει, προετοιμάζει την κορύφωση του τρίτου μέρους στο σημείο της χρυσής τομής, μέτρο 21. Στα επόμενα μέτρα υπάρχει η επανεμφάνιση του μοτίβου από τα έγχορδα με τα pizzicati και τις δοξαριές πίσω από την γέφυρα, όπου αυτή τη φορά θα οδηγήσουν στο αναμενόμενο ξέσπασμα της μουσικής. Πριν συμβεί αυτό βλέπουμε την επανεμφάνιση των μελωδιών που ακούγονταν μαζί με τα pizzicato των εγχόρδων. Με αυτή την επανάληψη δημιουργείται μια έντονη και κατανοητή κυκλικότητα της μουσικής, η οποία αντιπροσωπεύει τις επαναλαμβανόμενες, σε μανιακό επίπεδο, σκέψεις της πρωταγωνίστριας.

Στο σημείο της χρυσής τομής του τρίτου μέρους μόνο τα έγχορδα αναπαράγουν το κρυπτογραφημένο μήνυμα και κατά κύριο λόγο τα violins I.



Ταυτόχρονα, τα ξύλινα πνευστά αναπαράγουν το μοτίβο «βεντάλια» δημιουργώντας μια ασαφή επιφάνεια.



Ενώ τα χάλκινα πνευστά αναπαράγουν το «σκοτεινό» μοτίβο του πρώτου μέρους.



Σε εκείνο το σημείο τα trombones αναπαράγουν το βασικό μοτίβο του δεύτερου μέρους σε μια παραλλαγμένη μορφή.



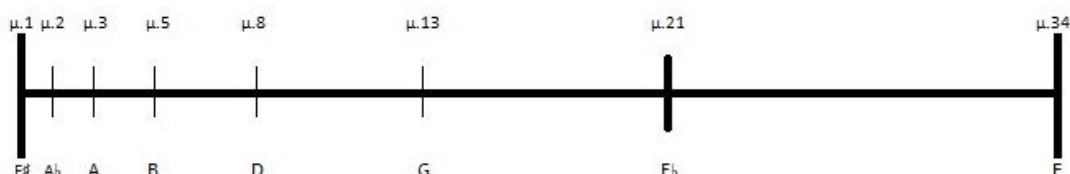
Εδώ φαίνεται καθαρά ο λόγος όπου το τρίτο μέρος, *Madness*, μπορεί να θεωρηθεί ως συνδεδετικός κρίκος μεταξύ των μερών του έργου. Ο απόηχος του κρυπτογραφημένου μηνύματος έρχεται από τα χάλκινα πνευστά τα οποία αναπαράγουν το «σκοτεινό» μοτίβο του έργου περνώντας στο μοτίβο με τις «τρίλιες». Αφού εξασθενήσει ο ήχος των προηγούμενων μέτρων, εμφανίζονται τα έγχορδα για να επαναφέρουν το καινούργιο μοτίβο του τρίτου μέρους με την μορφή κανόνα. Έπειτα, εμφανίζονται τα ξύλινα πνευστά επαναλαμβάνοντας τα μέτρα 20-28 των εγχόρδων και δημιουργώντας άλλη μια κυκλική αίσθηση σε αυτό το μέρος μέχρι να εξασθενήσει ο ήχος τους και να περάσουν στο τέταρτο μέρος. Λίγο πριν το τέλος του τρίτου μέρους ακούμε το piano και το vibraphone να αναπαράγουν ξανά το «αινιγματικό» μοτίβο όπως και νωρίτερα στο έργο.



Κρατώντας τον απόηχο αυτού του μοτίβου από αυτά τα όργανα ξεκινά το τέταρτο μέρος του έργου, *Isolation*. Αυτό το μέρος όπως και τα επόμενα δύο επανέρχονται στην έκταση του πρώτου μέρους. Ξεκινώντας από το *τονικό κέντρο* του F# προσαρμόζονται και οι επόμενες τονικότητες.

G	G#/Ab	A	A#/Bb	B	C	C#/Db	D	D#/Eb	E	F	F#/Gb
											1
	1	2		3			5				
8								13			
										21	

Αντίστοιχα και σε αυτό το μέρος τα *τονικά κέντρα* έχουν τοποθετηθεί σε συγκεκριμένα σημεία βασισμένα στην *ακολουθία Fibonacci*.



Από τα πρώτα μέτρα του τέταρτου μέρους υπάρχουν θραύσματα μοτίβων από τα προηγούμενα μέρη όπου συνδυάζονται μεταξύ τους και αναπαράγονται ταυτόχρονα. Αυτό που ξεχωρίζει σε αυτά τα μέτρα είναι ότι στο μέτρο 8 αυτού του μέρους βρίσκεται η *χρυσή τομή* όλου του έργου *μακροδομικά*. Τα μοτίβα που αναλαμβάνουν το ρόλο να δημιουργήσουν τη προσδοκία αυτού του σημείου είναι αυτά που εμφανίζονται, αρχικά, στα έγχορδα το «ρυθμικό» μοτίβο που αναπαράχθηκε στο πρώτο μέρος στα μέτρα 8-11.

Έπειτα, στα ξύλινα πνευστά το μοτίβο «βεντάλια».

Τέλος, στα χάλκινα πνευστά το «σκοτεινό» μοτίβο του πρώτου μέρους.

Στο μέτρο 8 εμφανίζεται ένα στοιχείο για πρώτη φορά στο έργο, το στοιχείο του *tutti* της ορχήστρας και η έντονη δυναμική (*fff*), έτσι ώστε να τονιστεί το σημείο της χρυσής τομής του έργου αλλά και το κρυπτογραφημένο μήνυμα που βρίσκεται εκεί.

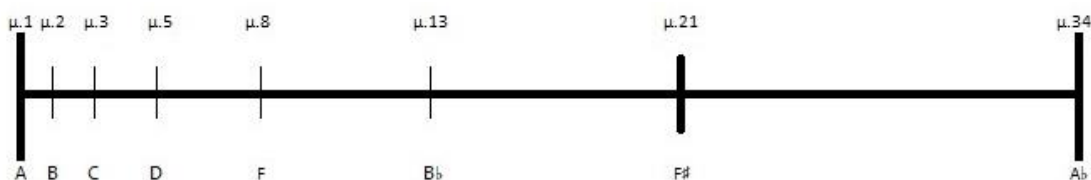
Ο απόηχος του *tutti* είναι ένα καινούργιο μοτίβο που εισάγεται στο έργο από τα flutes και το χαρακτηρίζει το ύφος της ερώτησης-απάντησης που το διακατέχει. Αυτό το μοτίβο θα αναπαραχθεί και θα αναπτυχθεί αρκετά στη συνέχεια του τέταρτου μέρους, αντιπροσωπεύοντας τη μοναξιά της πρωταγωνίστριας. Στη συνέχεια τα έγχορδα αναπαράγουν το μικρό κρυπτογραφημένο μήνυμα όπως και στα προηγούμενα μέρη ταυτόχρονα με ορισμένα θραύσματα από το «σκοτεινό» μοτίβο. Αφού ακουστεί αυτό το σημείο και εξασθενήσει ο ήχος, τα ξύλινα πνευστά αναπαράγουν και αναπτύσσουν το καινούργιο μοτίβο του αποσπάσματος όπως προαναφέρθηκε. Ταυτόχρονα, αναπαράγεται το κύριο κρυπτογραφημένο μήνυμα του τέταρτου μέρους από το solo violin.



Αφού ακουστεί το κρυπτογραφημένο μήνυμα με διαφορετική δυναμική, σε σχέση με τα προηγούμενα μέρη, ο ήχος εξασθενεί και ξεκινά το επόμενο μέρος του έργου. Βλέποντας το πέμπτο μέρος, *Memories*, αντιλαμβάνεται κανείς πως θα υπάρχουν αρκετές αναφορές στα προηγούμενα μοτίβα μιας και ο τίτλος προδιαθέτει για κάτι τέτοιο. Αυτό το μέρος ξεκινά από το *τονικό κέντρο* του Α. Αντίστοιχα και εδώ θα ακολουθηθούν οι μεταφορές των *τονικών κέντρων* όπως και στα προηγούμενα μέρη.

G	G [♯] /A ^b	A	A [♯] /B ^b	B	C	C [♯] /D ^b	D	D [♯] /E ^b	E	F	F [♯] /G ^b
		1		1	2		3			5	
			8								13
	21										

Κατ' επέκταση, τα παραπάνω *τονικά κέντρα* θα τοποθετηθούν και αυτά με τη σειρά τους σε συγκεκριμένα μετρικά σημεία του μέρους με βάση την *ακολουθία Fibonacci*.



Στα πρώτα μέτρα θα περίμενε κανείς να συναντήσει κάποιο γνώριμο μοτίβο από τα προηγούμενα. Αντίθετα, εισάγεται μια καινούργια μελωδική γραμμή, η οποία ακούγεται στην αρχή και στο τέλος του πέμπτου μέρους, αντιπροσωπεύοντας μια παρένθεση στο έργο με σκοπό την αναδρομή στο παρελθόν.



Το μοτίβο αυτό έχει ένα *νοσταλγικό χαρακτήρα* και αναπαράγεται από το piano και το vibraphone. Με σκοπό να εισάγει τη ζητούμενη συνθήκη που προαναφέρθηκε. Το ενδιαφέρον με αυτό το μοτίβο είναι η *τριμερής φόρμα* της μελωδικής γραμμής, η οποία προσαρμόζεται στις ανάγκες των εκάστοτε απαιτούμενων *τονικών κέντρων*. Με μια διάφανη συνοδεία από τα violins I και violins II σε συνδυασμό με το *ritenuto*, στο μέτρο 8, η μουσική δημιουργεί μια μικρή *κορύφωση*, έτσι ώστε να αλλάξει ο

χαρακτήρας του πέμπτου μέρους από τα χάλκινα πνευστά και να προσπαθήσει να μας επαναφέρει στην σκληρή πραγματικότητα της πρωταγωνίστριας. Αναπαράγοντας το «σκοτεινό» μοτίβο, σε μεγέθυνση, εμφανίζεται παράλληλα και το πρώτο κρυπτογραφημένο μήνυμα αυτού του μέρους από το solo violin, στο μέτρο 13.



Αφού εξασθενήσει ο ήχος των προηγούμενων, εμφανίζονται θραύσματα του «αινιγματικού» μοτίβου για να αμφισβητήσει τη πραγματικότητα των αναμνήσεων της πρωταγωνίστριας. Παράλληλα, τα έγχορδα αναπαράγουν το «σκοτεινό» μοτίβο, το οποίο μετατρέπεται στο μοτίβο με τις τρίλιες. Με αυτό το τρόπο προετοιμάζεται η *κορύφωση* για το σημείο της *χρυσής τομής* του πέμπτου μέρους. Τα violins I, violas και τα trombones αναπαράγουν το κρυπτογραφημένο μήνυμα σε αντίθεση με τα υπόλοιπα έγχορδα και χάλκινα πνευστά, τα οποία απαντούν μουσικά σε αυτό το μήνυμα.

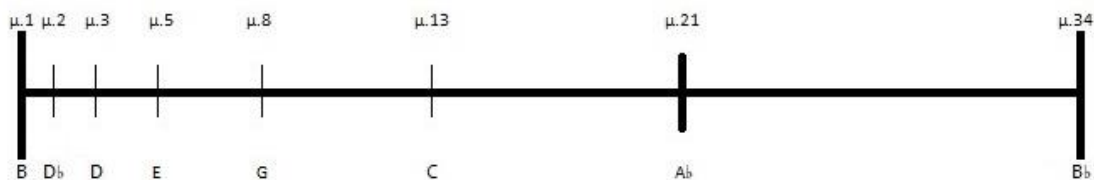


Ο απόηχος των παραπάνω είναι το εισαγωγικό μοτίβο του έκτου μέρους ταυτόχρονα με μια παραλλαγή του βασικού μοτίβου του δεύτερου μέρους μέχρι να εξασθενήσει ο ήχος της ορχήστρας και να ακουστεί η συγχορδία Abm7 σαν το τελευταίο στοιχείο ανάμνησης από αυτό το μέρος.

Περνώντας στο έκτο και τελευταίο απόσπασμα, *Loss*, του μουσικού έργου *Sycophants* ο χαρακτήρας της μουσικής γίνεται πιο μυστηριώδης, καθώς πρέπει να τονιστεί το άγνωστο κομμάτι της ιστορίας της πρωταγωνίστριας. Το έκτο μέρος ξεκινά από το *τονικό κέντρο* του B και αντίστοιχα προσαρμόζονται και τα υπόλοιπα *τονικά κέντρα* όπως προηγουμένως.

G	G#/Ab	A	A#/Bb	B	C	C#/Db	D	D#/Eb	E	F	F#/Gb
				1		1	2		3		
5					8						
	13										
			21								

Κατ' επέκταση, αυτά τα *τονικά κέντρα* τοποθετούνται μετρικά με βάση τις ανάγκες του *προγραμματικού χαρακτήρα* του έργου όπως και στα προηγούμενα μέρη.



Στα πρώτα μέτρα τον *αινιγματικό χαρακτήρα* να ενισχύεται από το αντίστοιχο *μοτίβο*, το οποίο αναπαράγεται, κυρίως, από τα *χάλκινα πνευστά* με ελάχιστες παραλλαγές. Ταυτόχρονα τα *έγχορδα* αναπαράγουν το *μοτίβο* με τα *pizzicati*, δημιουργώντας έτσι το *αβέβαιο περιβάλλον* ακολουθούμενο από μια *μικρή κορύφωση*. Αμέσως μετά, εμφανίζονται τα *ξύλινα πνευστά*, τα οποία αναπαράγουν το «σκοτεινό» *μοτίβο* με ορισμένα *θραύσματα* από του *μοτίβου «βεντάλια»*.

Περνώντας τα ίδια *μοτίβα* στα *χάλκινα πνευστά* το *άκουσμα* της *ορχήστρας* γίνεται πιο *τραχύ* και *σκοτεινό*. Έπειτα, δημιουργείται μια *επιφάνεια* σχετικά *ήρεμη* και *διάφανη* από τα *έγχορδα*, ώστε να *αναπαραχθεί* το πρώτο *κρυπτογραφημένο μήνυμα* του *έκτου μέρους* από το *solo violin*.

Αφού *εξασθενήσει* ο *ήχος* του *κρυπτογραφημένου μηνύματος* τα *έγχορδα* *αλλάζουν χαρακτήρα* *προετοιμάζοντας* την *κορύφωση* αυτού του *μέρους*, στο *μέτρο 21*, *αναπαράγοντας* το *μοτίβο* της «*ερώτηση-απάντησης*» από το *τέταρτο μέρος* σε *συνδυασμό* με το *παραλλαγμένο «κινητικό» μοτίβο* του *δεύτερου μέρους*.

Div. arco

mp

p

mp Div. arco

cresc.

pp

pp

pp

mf *cresc.*

mf *cresc.*

mf *cresc.*

Φτάνοντας στο σημείο της *χρυσής τομής* του έκτου μέρους τα ξύλινα πνευστά αναπαράγουν το μοτίβο «βεντάλια» δημιουργώντας μια αβέβαιη επιφάνεια, ενώ τα έγχορδα αναπαράγουν το δεύτερο κρυπτογραφημένο μήνυμα με έντονους ρυθμικούς αντιχρονισμούς.

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a full orchestra and includes a vocal line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems. The first system contains the vocal line and the first five staves of the orchestra (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses). The second system contains the next five staves of the orchestra (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses). The third system contains the final five staves of the orchestra (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses). The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The orchestral parts are written in staves with various clefs (treble, alto, and bass) and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Αμέσως μετά το κρυπτογραφημένο μήνυμα τα χάλκινα πνευστά αναπαράγουν σε μια σταδιακή μεγέθυνση το «σκοτεινό» μοτίβο του έργου, ενώ ταυτόχρονα από το piano και το vibraphone ακούμε το «αινιγματικό» μοτίβο. Έπειτα, τα ξύλινα πνευστά αναπαράγουν το μοτίβο που βασίζεται στη συνθετική τεχνική του κανόνα, ενώ τα πιο χαμηλά τονικά ξύλινα πνευστά αναπαράγουν παραλλαγμένο το «σκοτεινό» μοτίβο, δημιουργώντας με αυτό το τρόπο ένα περιβάλλον σύγχυσης και αποπροσανατολισμού. Σε εκείνο το σημείο και μέχρι το τέλος τα έγχορδα αναπαράγουν το μοτίβο των pizzicati, φτάνοντας στο τελευταίο μέτρο όπου ακούγονται μόνο τα violins I να αναπαράγουν το «εμμονικό» μοτίβο στο απαιτούμενο *τονικό κέντρο* μέχρι το τρίτο παλμό του μέτρου, όπου η μουσική σταματά απότομα, αντιπροσωπεύοντας την εξαφάνιση της πρωταγωνίστριας του έργου.

Div. pizz.

p

Bowing behind the bridge.

Unis.

pp cresc.

mp

f

p

mp

p

pp

f

Μη έχοντας κάποιο είδος πτώσης προς το τέλος, η μουσική αντανακλά πλήρως τα πραγματικά γεγονότα της ιστορίας αφήνοντας ερωτηματικά για τη κατάληξη της πρωταγωνίστριας του έργου.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Φθάνοντας στο έβδομο μέρος θα δει κανείς την έλλειψη της μουσικής. Αυτό συμβαίνει διότι η αφήγηση αυτής της ιστορίας θα μπορούσε να έχει πολλές και διαφορετικές καταλήξεις. Για αυτό το λόγο το έβδομο μέρος θα γίνει γνωστό μόνο σε αυτούς που θα αναζητήσουν την αλήθεια για τη ζωή της πρωταγωνίστριας, ξεκινώντας από τα κρυπτογραφημένα μηνύματα του έργου *Sycophants*.

Ακόμα και διαβάζοντας το ερευνητικό υλικό αλλά και την ανάλυση του έργου δεν θα μπορούσε να αντικατασταθεί το άκουσμα των μελωδιών που κατασκευάστηκαν με ή για αυτή τη συνθετική μέθοδο. Παρόλα αυτά, η βελτιστοποίηση (υποκειμενικά ή αντικειμενικά μιλώντας) και ο πειραματισμός σε ένα τέτοιο σύστημα γραφής είναι ατελείωτος και χρήζει περαιτέρω έρευνας. Σε αυτή την εργασία παρατίθεται το ερευνητικό υλικό που συγκεντρώθηκε και η ανάλυση του έργου *Sycophants* με σκοπό την γνωστοποίηση της κατασκευής μιας συνθετικής μεθόδου βασιζόμενη στην *ακολουθία Fibonacci*, στη *χρυσή τομή*, στις *συνθετικές μεθόδους* του Bela Bartok και στην *κωδικοποίηση* και την *εμφάνιση κρυπτογραφημένων μηνυμάτων* με σκοπό την *αφήγηση* της τραγικής ιστορίας της Ελένης από το Κωσταλέξι.

Με βάση όλα τα παραπάνω είναι μια προσωπική ευχαρίστηση η κατασκευή, η υλοποίηση και ο πειραματισμός με μια τέτοια συνθετική μέθοδο, καθώς ορμώμενος από τα λόγια του Bela Bartok και εμπνευσμένος από το έργο του εμβάθυνα σε αυτόν τον τρόπο γραφής.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Κίτσος, Βασίλειος. (2006). «Η κρυπτογραφία και οι διαφόρων ειδών συμβολισμοί ως βασικά στοιχεία της συνθετικής διαδικασίας στο έργο του Alban Berg», *Μουσική Θεωρία και Ανάλυση-Μεθοδολογία και Πράξη*. Τμήμα Μουσικών Σπουδών Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.
2. «Υπόθεση Κωσταλέξι», *Μηχανή του Χρόνου*. [online]. <https://www.mixanitouxronou.gr/i-eleni-apo-to-kostalexi-ke-o-apagorevmenos-erotas-sta-chronia-tou-emfiliou-me-ton-aristero-daskalo-tou-choriou-o-mithos-gia-tin-gineka-pou-ezise-egkliti-30-chronia-sto-ipogio-tou-spitiou-vinte/>. Τελευταία Επίσκεψη: 3/6/2021.
3. Φλώρος, Κωνσταντίνος. (1985). «Το ‘Ρέκβιεμ’ του Άλμπαν Μπέργκ. Το αποσιωπημένο πρόγραμμα του Κοντσέρτου για violiní». *Μουσικολογία* 3. Μετάφραση από: Όλυ Φράγκου-Ψυχοπαίδη. Αθήνα.
4. Φλώρος, Κωνσταντίνος. (2003). *Ο άνθρωπος, ο έρωτας και η μουσική*. Αθήνα: Νεφέλη.
5. Anbari, A. (2000). «Between Folk Music and Wagner: Sources of Inspiration in Bartók's First String Quartet». *International Journal of Musicology*, 9, 177-196. [online]. <http://www.jstor.org/stable/43858007>. Τελευτ. Επίσκ.: 3/6/2021.
6. Antcliffe, H. (1911). «The Symphonic Poem since Liszt». *The Musical Times*, 52(822), 520-521. [online]. [doi:10.2307/907913](https://doi.org/10.2307/907913). Τελευτ. Επίσκ.: 3/6/2021.
7. Bachmann, T., & Bachmann, P. (1979). «An Analysis of Béla Bartók's Music through Fibonacci Numbers and the Golden Mean». *The Musical Quarterly*, 65(1), 72-82. [online]. <http://www.jstor.org/stable/741381>. Τελευτ. Επίσκ.: 3/6/2021.
8. «Béla Bartók's Musical Style». *LCS Productions*, Κεφάλαιο: “Music History”.
9. Bent, I., Hughes, D., Provine, R., Rastall, R., Kilmer, A., Hiley, D., Szendrei, J., Payne, T., Bent, M., και Chew, G. (2001). «Notation». *Grove Music Online*. [online]. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20114>. Τελευτ. Επίσκ.: 3/6/2021.
10. Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. (2014). «Program music». *Encyclopedia Britannica*. [online]. <https://www.britannica.com/art/program-music>. Τελευτ. Επίσκ.: 3/6/2021.
11. Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. (2020). «Schizophrenia». *Encyclopedia Britannica*, Κεφάλαιο: “Schizophrenia subtypes”. [online]. <https://www.britannica.com/science/schizophrenia>. Τελευτ. Επίσκ.: 3/6/2021.
12. Casler, Lawrence. (2001). *Symphonic Program Music and Its Literary Sources / Lawrence Casler*. Νέα Υόρκη: Edwin Mellen Press.
13. Challinor, Michael. (1972). «The Divine Proportion: A Study in Mathematical Beauty by H.E.Huntley». *Leonardo*, 5(1), 79-80. Μεγάλη Βρετανία: The MIT Press.

14. Forney, K. και Machlis, J. (2011). *The Enjoyment of Music*, 11^η έκδοση. Νέα Υόρκη: W.W. Norton & Company.
15. Jarman, Douglas. (1989). *Alban Berg. Wozzeck*. Cambridge University Press.
16. Kárpáti, J. (2006). «Alternative Bar Structures in Bartók's Music». *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 47(2), 127-140. [online]. <http://www.jstor.org/stable/25598247>. Τελευτ. Επίσκ.: 3/6/2021.
17. Kelley, A. (1937). «Literary Theories about Program Music». *PMLA*, 52(2), 581-595. [online]. [doi:10.2307/458609](https://doi.org/10.2307/458609). Τελευτ. Επίσκ.: 3/6/2021.
18. KOSLOVSKY, J. (2012). «Tonal Prolongations in Bartók's Hungarian Folktunes for Violin and Piano: A Case Study». *Theory and Practice*, 37/38, 139-183. [online]. <http://www.jstor.org/stable/43864909>. Τελευτ. Επίσκ.: 3/6/2021.
19. Kregor, Jonathan. (2015). *Program Music, Cambridge Introductions to Music*. Ηνωμένο Βασίλειο: Cambridge University Press.
20. Lendvai, Erno. (1971). *Bela Bartok, An Analysis of his Music*. Λονδίνο: Kahn & Averill.
21. McVeagh, Diana. (2007). *Elgar the Music Maker*. The Boydell Press.
22. Merriam-Webster. «Steganography». *Merriam-Webster.com dictionary*. [online]. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/steganography>. Τελευτ. Επίσκ.: 3/6/2021.
23. «Musical cryptogram». *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. [online]. https://en.wikipedia.org/wiki/Musical_cryptogram. Τελευτ. Επίσκ.: 3/6/2021.
24. Newman, Ernest. (2018). «Musical Studies». *The Project Gutenberg Ebook of Musical Studies*. [online]. https://www.gutenberg.org/files/56615/56615-h/56615-h.htm#Page_103. Τελευτ. Επίσκ.: 3/6/2021.
25. Niecks, Frederick. (1969). *Programme Music in The Last Four Centuries*. Νέα Υόρκη: Haskell House Publishers LTD.
26. Niecks, P. (1904). «Programme Music». *The Musical Times*, 45(733), 163-165. [online]. [doi:10.2307/903615](https://doi.org/10.2307/903615). Τελευτ. Επίσκ.: 3/6/2021.
27. Polzonetti, P. (2014). «Tartini and the Tongue of Saint Anthony». *Journal of the American Musicological Society*, 67(2), 429-486. [online]. [doi:10.1525/jams.2014.67.2.429](https://doi.org/10.1525/jams.2014.67.2.429). Τελευτ. Επίσκ.: 3/6/2021.
28. RUSS, M. (2012). «Bartók, Beethoven and the Sonata for Two Pianos and Percussion». *Journal of the Royal Musical Association*, 137(2), 307-349. [online]. <http://www.jstor.org/stable/23321888>. Τελευτ. Επίσκ.: 3/6/2021.

29. Sams, E. (2001). «Cryptography, musical». *Grove Music Online*. [online].
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06915>. Τέλευτ. Επίσκ.: 3/6/2021.
30. Scruton, R. (2011). «Programme music». *Grove Music Online*. Oxford University Press. [online].
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22394>. Τέλευτ. Επίσκ.: 3/6/2021.
31. Scruton, R. (2011). «Absolute music». *Grove Music Online*. Oxford University Press. [online].
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00069>. Τέλευτ. Επίσκ.: 3/6/2021.
32. Service, Tom. (2014). «Symphony guide: Beethoven's Sixth ('Pastoral')». *The Guardian*. [online].
<https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2014/jul/22/symphony-guide-beethovens-sixth-pastoral-tom-service#comments>. Τέλευτ. Επίσκ.: 3/6/2021.
33. Smirnov, D. (2007). *Symbolism in the Flute Concerto by Edison Denisov*. Wikilivres.ru. [online].
https://wikilivres.ru/Symbolism_in_the_Flute_Concerto_by_Edison_Denisov. Τέλευτ. Επίσκ.: 3/6/2021.
34. Somfai, L. (2006). «Perfect Notation in Historical Context: The Case of Bartók's String Quartets». *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 47(3/4), 293-309. [online].
<http://www.jstor.org/stable/25598262>. Τέλευτ. Επίσκ.: 3/6/2021.
35. Stevens, H. (2021). «Béla Bartók». *Encyclopedia Britannica*. [online].
<https://www.britannica.com/biography/Bela-Bartok>. Τέλευτ. Επίσκ.: 3/6/2021.
36. Tari, L. (2006). «Bartók's Collection of Hungarian Instrumental Folk Music and Its System». *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 47(2), 141-166. [online].
<http://www.jstor.org/stable/25598248>. Τέλευτ. Επίσκ.: 3/6/2021.
37. Temperley, N. (1971). «The "Symphonie fantastique" and Its Program». *The Musical Quarterly*, 57(4), 593-608. [online]. <http://www.jstor.org/stable/741260>. Τέλευτ. Επίσκ.: 3/6/2021.
38. Williams Tobias, Marianne. (2016). «DON QUIXOTE», *Indianapolis Symphony Orchestra*. [online]
<https://www.indianapolissymphony.org/backstage/program-notes/strauss-don-quixote/>. Τέλευτ. Επίσκ.: 3/6/2021.

SYCOPHANTS

for orchestra

Alexander Koumplis

Corfu, 2021

INSTRUMENTATION

Piccolo

2 Flutes

2 Oboes

English Horn

2 Clarinets in Bb

Bass Clarinet in Bb

2 Bassoons

Contrabassoon

4 Horns in F

3 Trumpets in Bb

3 Trombones

Tuba

4 Timpani in G, D, F#, C#

Percussions

I: Snare Drum (snare drum sticks), Hung Bell or Small Church Bell (tubular bell mallet)

II: Crash Cymbal (suspended, soft or medium beaters), Bar Chimes (Tuned in Eb4, F4, Gb4, A4, Bb4, C5, D5, Eb5, F5, Gb5, A5, Bb5, C6)

III: Vibraphone (vibraphone mallets)

Piano

14 Violins I

12 Violins II

10 Violas

8 Cellos

6 Double Basses

SYCOPHANTS

by

Alexander Koumplis

Composer's Notes



= Play like a fast trill a semitone higher from the note you see. Example: see



play



= Gradually accelerate from an 8th note duration to a 32nd note duration inside the time of a quarter note duration.

Grace notes must be played before the beat.

All the splits between the instruments should be done by *left* and *right* and not by *front* and *back*, especially for the strings *divisi*.

All strings are always divided in two groups when they see *divisi* sign.

SYCOPHANTS

Score in C

I. Fear

Alexander Koumplis

This page of the musical score is for measures 1 through 4. It features a variety of instruments, each with its own staff. The Piccolo, Flutes, Oboes, English Horn, Clarinets in Bb, Bass Clarinet, Bassoons, and Contrabassoon are in the upper woodwind section. The Horns in F 1 and 2, Trumpets in Bb, Trombones, and Tuba form the brass section. The Timpani (G, D, F#, C#) and Percussion (Hung Bell, Bar Chimes) are in the lower woodwind and percussion section. The Vibraphone, Piano, Solo Violin, Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses are in the string section. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, and *mp*, and performance instructions like "pizz." and "let ring".

Fl. *mp* a2

Ob. *mp* a2

E. Hn. *mp*

B♭ Cl. *mp* a2

B. Cl. *mp*

Bsn. *mp*

C. Bn. *mp*

Hn. 1 *mf* a2

Hn. 2 *mf*

B♭ Tpt. *mf* a3

Tbn. *mf*

Tuba *mf*

Timp. *mf*

Pc. 1 *mp* let ring

Pc. 2 *p* change to Crash Cymbal

Vln. I *mf* arco

Vln. II *mf* arco

Vla. *mf* arco

Vc. *mf* Div. arco

D.B. *mf* arco

A

Picc. *mf*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

E. Hn. *mf*

B♭ Cl. *mf*

B. Cl. *mf*

Bsn. *mf*

C. Bn. *mf*

Hn. 1 ⁸

Hn. 2

B♭ Tpt. *f*

Tbn.

Tuba

Timp. ⁸

Pc. 1 *p*

Pc. 2 *mp*
change to Bar Chimes
let ring

Vib. *mf*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. Unis.

D.B.

©Alexander Koumplis

SYCOPHANTS

[illegible]

©Alexander Koumplis

7

©Alexander Koumplis

©Alexander Koumplis

II. Love

$\text{♩} = 100$

Fl. *p* *mp*

Ob. *p* *mp*

B♭ Cl. *p* *mp*

B. Cl. *p* *mp*

Pno. *p*

Reo.

A

B

Picc. *mp*

Fl. *mp*

Ob. *mp*

E. Hn.

B♭ Cl. *a2.*

B. Cl. *a2.*

Bsn. *a2.* *mp*

Pc. 2 *p* change to Bar Chimes let ring change to Crash Cymbal

Vib. *mp*

Pno. *mp*

Solo Vln. *mp*

Vln. I *mp* Div. pizz.

25 **C** **D**

Fl. *cresc.*

Ob. *cresc.*

B♭ Cl. *cresc.*

B. Cl. *cresc.*

Bsn. *cresc.*

Hn. I 1 2 *pp cresc.*

Pno. *let ring*

34 **E** **F**

Picc. *mf cresc.*

Fl. a2. *mf cresc.*

Ob. a2. *mf cresc.*

B♭ Cl. *mf cresc.*

B. Cl. *mf cresc.*

Bsn. *mf cresc.*

C. Bn. *mp cresc.*

Hn. I *mp cresc.*

Pc. 2 *mp cresc.*

Vib. *mf cresc.*

Vln. I Unis. arco *mp cresc.*

Vln. II Div. *mp cresc.*

Vla. *mp cresc.*

Vc. Div. *mp cresc.*

D.B. *mp cresc.*

let ring

let ring

mf *mf* *mp* *mp*

f

Unis.

©Alexander Koumplis

III. Madness

♩=60

This musical score is for a section titled "III. Madness". It is written for a large orchestra and includes a variety of instruments. The tempo is marked as ♩=60. The score is divided into measures, with dynamic markings and performance instructions throughout.

Woodwinds:

- Fl.** (Flute): Starts with *pp cresc.*, then *mf*, and ends with *p*.
- Ob.** (Oboe): Starts with *pp cresc.*, then *mf*, and ends with *p*.
- B. Cl.** (Bass Clarinet): Starts with *pp cresc.*, then *f*, and ends with *p*.
- Bsn.** (Bassoon): Starts with *p cresc.*, then *f*, and ends with *p*.
- C. Bn.** (Contrabassoon): Starts with *pp cresc.*, then *f*, and ends with *p*.

Brass:

- Hn. 1** (Horn 1): Starts with *p cresc.*, then *mf*, and ends with *f*.
- Hn. 2** (Horn 2): Starts with *p cresc.*, then *mf*, and ends with *f*.
- B♭ Tpt.** (Bass Trombone): Starts with *p*, then *mf*, and ends with *f*.
- Tbn.** (Trombone): Starts with *p*, then *mf*, and ends with *f*.
- Tuba**: Starts with *p cresc.*, then *mf*, and ends with *f*.

Percussion:

- Timp.** (Timpani): Starts with *mp*, then *f*, and ends with *ff*. Includes the instruction "let ring".
- Pc. 1** (Percussion 1): Starts with *p*, then *f*, and ends with *f*. Includes the instruction "let ring".
- Pc. 2** (Percussion 2): Starts with *pp*, then *mp*, and ends with *mp*.

Strings:

- Vln. I** (Violin I): Starts with *ppp*, then *pp cresc.*, then *mf*, then *mp*, then *dim.*, then *pp*.
- Vln. II** (Violin II): Starts with *ppp*, then *pp cresc.*, then *mf*, then *mp*, then *dim.*, then *pp*.
- Vla.** (Viola): Starts with *ppp*, then *pp cresc.*, then *f*, then *mp*, then *dim.*, then *pp*.
- Vc.** (Violoncello): Starts with *ppp*, then *pp cresc.*, then *f*, then *mp*, then *dim.*, then *pp*.
- D.B.** (Double Bass): Starts with *ppp*, then *pp cresc.*, then *f*, then *mp*, then *dim.*, then *pp*.

Score for SYCOPHANTS, featuring woodwinds, strings, and percussion.

Section A (Measures 1-4) and **Section B** (Measures 5-8) are marked.

Woodwinds:

- Fl.** (Flute): *pp* (measures 1-2), *p* (measures 3-4), *mp* (measures 5-6), *p* (measures 7-8), *pp* (measures 9-10), *f* (measures 11-12).
- Ob.** (Oboe): *mp* (measures 5-6), *p* (measures 7-8), *pp* (measures 9-10), *f* (measures 11-12).
- E. Hn.** (English Horn): *p* (measures 9-10), *f* (measures 11-12).
- B♭ Cl.** (B-flat Clarinet): *p* (measures 3-4), *f* (measures 11-12), *ppp* (measures 13-14).
- B. Cl.** (Bass Clarinet): *p* (measures 3-4), *pp* (measures 9-10), *f* (measures 11-12).
- Bsn.** (Bassoon): *pp* (measures 1-2), *p* (measures 3-4), *mp* (measures 5-6), *p* (measures 7-8), *pp* (measures 9-10), *f* (measures 11-12).
- C. Bn.** (Contrabassoon): *pp* (measures 1-2), *p* (measures 3-4), *mp* (measures 5-6), *p* (measures 7-8), *pp* (measures 9-10), *f* (measures 11-12).

Strings:

- Vln. I** (Violin I): *pizz.* (pizzicato) (measures 1-2), *p* (measures 3-4), *mp* (measures 5-6), *f* (measures 11-12).
- Vln. II** (Violin II): *Bowing behind the bridge.* (measures 1-2), *pp cresc.* (measures 3-4), *f* (measures 11-12).
- Vla.** (Viola): *Bowing behind the bridge.* (measures 1-2), *pp cresc.* (measures 3-4), *f* (measures 11-12).
- Ve.** (Violoncello): *pp* (measures 1-2), *pp cresc.* (measures 3-4), *f* (measures 11-12).
- D.B.** (Double Bass): *pp* (measures 1-2), *pp cresc.* (measures 3-4), *f* (measures 11-12).

Percussion:

- (8th)** (Percussion): *pp* (measures 1-2), *pp cresc.* (measures 3-4), *f* (measures 11-12).

15

Fl. 1 2 *pp cresc.* *mf* *mp* *dim.* *pp*

Ob. 1 2 *pp cresc.* *mf* *mp* *dim.* *pp*

E. Hn. *pp cresc.* *f* *dim.*

B. Cl. *pp cresc.* *f* *mp* *dim.* *pp*

B. Cl. *pp cresc.* *f* *dim.*

Bsn. *pp cresc.* 2 *a2.* *f* *dim.*

C. Bn. *pp cresc.* *f* *dim.*

Vln. I *mf* *f* arco 3

Vln. II *mf* *f* Div. arco 3

Vla. *mf* *f* Div. arco 3

Vc. *mf* *f* Div. arco 3

D.B. *f*

C

D

[illegible]

29 E

Fl. *p* *mp* *f*

Ob. *mp* *f*

E. Hn. *mf* *f*

B♭ Cl. *p* *mf* *f*

B. Cl. *p* *f*

Bsn. *p* *mp* *f*

C. Bn. *p* *mp* *f*

Hn. 1 *p* *mf* *f*

Hn. 2 *p* *mf* *f*

B♭ Tpt. *p* *mf* *f*

Tbn. *p* *f*

Tuba *p* *f*

Timp. *mp* *mf* *f* *mp*

Pc. 1 change to Snare Drum. *ppp* *p*

Pc. 2 change to Crash Cymbal. *ppp* *mp*

Vln. I *pizz.* *p* *mp* *f*

Vln. II *Bowing behind the bridge.* *pp cresc.* *f*

Vla. *Bowing behind the bridge.* *pp cresc.* *f*

Vc. *Bowing behind the bridge.* *pp cresc.* *f*

©Alexander Koumplis

©Alexander Koumplis

Picc. *pp*

Fl. *pp*

E. Hn. *pp*

B♭ Cl. *pp*

Hn. 1 *mf* *mp* *dim.* *pp*

Hn. 2 *mf* *mp* *dim.* *pp*

B♭ Tpt. *mp* *dim.* *pp*

Tbn. *mf* *mp* *dim.*

Tuba *mf* *mp* *dim.* *pp*

Vln. I *pp* *p*

Vln. II *pp*

Vla. *pp* *p*

Vc. *pp* *pp* *p*

D.B. *pp* *pp* *Unis.* *p*

SYCOPHANTS

9

[illegible]

IV. Isolation

$\text{♩} = 70$

Picc. *mf* *p cresc.*

Fl. 1 *mf* *f* *p* *cresc.*

Ob. *a2* *p* *mp* *mf* *f* *p cresc.*

E. Hn. *p* *mp* *mf* *f* *pp* *p cresc.*

B♭ Cl. 1 *mf* *f* *pp*

B♭ Cl. 2 *mf* *f* *pp cresc.*

B. Cl. *mf* *f* *pp*

Bsn. *p* *mp* *mf* *f* *pp*

C. Bn. *mf* *pp*

Hn. I *p cresc.*

B♭ Tpt. *p*

Timp. *pp*

Pc. 2 change to Bar Chimes. *mp* let ring change to Crash Cymbal. *pp*

Solo Vln. *mf* *pp*

Vln. I *p cresc.*

Vln. II Unis. *mf* *f* *p cresc.*

Vla. Unis. *p* *mp* *mf* *f* *p cresc.*

Vc. Unis. *p* *mp* *mf* *f* *p cresc.*

D.B. *p cresc.*

B

Picc. *sf*

Fl. *sf*

Ob. *sf*

E. Hn. *sf*

B♭ Cl. *sf*

B. Cl. *f cresc.* *sf*

Bsn. *f cresc.* *sf*

C. Bn. *f cresc.* *sf*

Hn. 1 *a2*

Hn. 2 *mp cresc.* *a2* *sf*

B♭ Tpt. *cresc.* *a3* *sf*

Tbn. *mp cresc.* *a3* *sf*

Tuba *f cresc.* *sf*

Timp. *mf cresc.* *sf*

Pc. 1 change to Hung Bell. *sf*

Pc. 2 change to Bar Chimes. *mf cresc.* *sf* let ring

Pno. *sf*

Solo Vln. *sf*

Vln. I *Div.* *sf*

Vln. II *Div.* *sf*

Vla. *Div.* *sf*

Vc. *Div.* *sf*

D.B. *Div.* *sf*

©Alexander Koumplis

©Alexander Koumplis

V. Memories

40

Vib. *p*

Pno. *mp*

Vln. I Div. *p* *pp* *p* *pp* *mp* *pp* *p* *mp* *pp*

Vln. II Div. *p* *pp* *p* *pp* *p* *mp* *pp* *p* *mp* *pp*

7

Tbn. *rit.* **A** *a tempo* *p*

Tuba *p*

Timp. *p*

Pc. 1 change to Snare Drum. *pp*

Pc. 2 change to Bar Chimes. *p* let ring

Vib. let ring

Pno. let ring

Vln. I *p* *mf*

Vln. II *p* *mf*

Vla. Div. *p* *mf*

Vc. Div. *p* *mf* Div.

D.B. *p* *mf*

B

13

Picc. *mf* *p*

Fl. *mp* *p*

B. Cl. *f* *p*

B♭ Tpt. *mf* *p*

Tbn. *mp* *p* *pp*

Tuba *mp* *p* *pp*

13

Timp. *p* *mp* *p*

13

Pc. 1

13

Pc. 2 change to Crash Cymbal. *pp*

13

Solo Vln. *mp* *pp*

Vln. I Div. *p* *cresc.*

Vln. II Div. *p* *cresc.*

Vla. Div. *p* *cresc.*

Vc. *mp* *p* *pp* *p* *cresc.*

D.B. *mp* *p* *pp* *p* *cresc.*

C

19

Hn. 1

p

Hn. 2

p

B♭ Tpt.

p

Tbn.

p

Tuba

f

19

Timp.

mp *f*

Vln. I

f

Vln. II

f

Vla.

f

Vc.

f

D.B.

f

©Alexander Koumplis

30 *mp* *rit.* *a tempo* **Attacca** *pp*

Ob. 1 *mp* *pp*

B♭ Cl. 1 *mp* *pp*

B. Cl. *mp* *pp*

Pc. 2 *p* let ring

Vib. let ring

Pno. let ring

Vln. I *p* *mp* *pp* *p* *pp*

Vln. II *p* *mp* *pp* *p* *pp*

Vla. *p* *pp*

Vc. *p* *pp*

D.B. *p* *pp*

A

©Alexander Koumplis

©Alexander Koumplis

SYCOPHANTS

;

D

[illegible]

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble of instruments, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The instruments listed on the left are: Picc. (Piccolo), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), E. Hn. (English Horn), B♭ CL. (Bass Clarinet), B. CL. (Bassoon), Bsn. (Bassoon), C. Bn. (Contrabassoon), Timp. (Timpani), Pc. 1 (Percussion 1), Pc. 2 (Percussion 2), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and D.B. (Double Bass). The score is written in 4/4 time and features various dynamic markings, including *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). There are also performance instructions such as "let ring" for the timpani. The notation includes a variety of note values, rests, and articulation marks. The page is numbered 21 in the bottom left corner.

Leo.

30 *p* *mp* *p* *pp* *f*

Ob. 1 *mp* 2 *p* *pp* *f*

E. Hn. *p* *f*

B♭ Cl. 2 *p* *f*

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

Bsn. 2 *p* *mp* *p* *pp* *f*

C. Bn. *p* *mp* *p* *pp* *f*

Tbn. *ppp*

Tuba *ppp*

Vib. 30 *ppp* let ring

Pno. 30 let ring

Vln. I Div. pizz. *p* *mp*

Vln. II Bowing behind the bridge. *pp cresc.* *f*

Vla. Bowing behind the bridge. *pp cresc.* *f*

Vc. Bowing behind the bridge. *pp cresc.* *f*

D.B. *p* *mp* *p* *pp* *f*

SYCOPHANTS

Flute I Part

Alexander Koumplis

I. Fear

♩=60

Flute I Part for "I. Fear". The score is written for Flute 1 (Fl. 1) in 4/4 time. It begins with a tempo marking of ♩=60. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages, often with grace notes, and features dynamic markings of *pp*, *p*, *mp*, and *mf*. The piece is divided into sections labeled A, B, C, D, and E. Section B includes a tempo change to ♩=40 and a 3/4 time signature. Section C has a tempo of ♩=90. Section D is in 5/4 time, and Section E is in 3/4 time. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

II. Love

♩=60

♩=100

Flute I Part for "II. Love". The score is written for Flute 1 (Fl. 1) in 4/4 time. It begins with a tempo marking of ♩=60. The music is characterized by slower, more melodic lines, often with slurs and ties. It features dynamic markings of *mp*, *p*, and *mf*. The piece is divided into sections labeled A, B, C, and D. Section A includes a tempo change to ♩=100. Section B is in 6/4 time. Section C is in 8/4 time. Section D is in 4/4 time. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Fl. 1

68

E

F

mf cresc. *f* *dim.*

Fl. 1

G

mf *dim.* *rit.* *ppp*

III. Madness

Fl. 1

90

pp cresc. *mf* *p* *pp* *p* *mp*

A

Fl. 1

101

p *pp* *f* *pp cresc.* *mf* *mp* *dim.* *pp*

B

Fl. 1

C **D** **E**

pp *p* *mp* *f*

Fl. 1

123

Fl. 1

125

F

Fl. 1

128

dim.

Fl. 1

130

G **H**

pp *mp*

IV. Isolation

Fl. 1

139

dim. *pp* *mf* *f*

Fl. 1

A

p

Fl. 1

B

C

D

fff *mp* *p* *mp* *p*

Fl. 1

E

V. Memories

pp

Fl. 1

A

B

C

D

mp *mp* *mf* *mp* *pp*

Fl. 1

A

B

VI. Loss

mp *mf* *p*

Fl. 1

C

D

E

mf

Fl. 1

Fl. 1

F

G

pp *p* *mp* *p* *pp* *f*

Horn 1 Part

I. Fear

$\bullet = 60$

p

$$mf$$

A

B

$\text{♩} = 40$

C

D

ppp

 $\mathbf{nf}$
$$f$$

E

 mf

— *mp*

II. Love

$\text{♩} = 100$

F

A

B

pp

C

D

E

pp cresc.

mp cresc.

$$mf$$
F

G

 $dim.$ $p =$

pp

III. Madness

♩=60

A

B

C

D

p cresc.

$$mf \leq f$$

E

F

Hn. 1

129

dim. *mf* *mp* *dim.*

G

Hn. 1

135

pp *p cresc.*

H

IV. Isolation

9 4

A

Hn. 1

152

fff *p* *pp*

B

C

80 5

Hn. 1

162

mp *pp*

D

V. Memories

E

7 8 8 6 4

A

B

Hn. 1

198

p *f*

C

Hn. 1

202

pp *p*

D

VI. Loss

50 9

Hn. 1

216

mp *p* *pp* *f* *pp* *mp* *mf* *f*

A

B

C

3 3

Hn. 1

D

E

F

G

5 4 2 6

mp *pp*

SYCOPHANTS

Percussion 1 Part

Alexander Koumplis

I. Fear

Percussion 1

Hung Bell
 $\text{change to Snare Drum}$

let ring

A

B

C

D

E

F

II. Love

A

B

C

D

E

F

G

III. Madness

Percussion 1

A

B

C

D

E

F

G

IV. Isolation

Percussion 1

$\text{change to Hung Bell}$

A

B

C

D

E

V. Memories

The image displays three staves of musical notation for Percussion 1 (Pc. 1).
 The first staff begins with a tempo marking of 180 and a note value of 40, with a dynamic of *pp*. It features a sequence of eighth notes with accents, transitioning from a Snare Drum to a Hung Bell. The notation includes various rhythmic patterns and dynamic markings like *pp* and *f*.
 The second staff starts with a tempo marking of 50 and a note value of 50, with a dynamic of *f*. It includes a section labeled 'VI. Loss' and a 'change to Hung Bell'. The notation shows a sequence of notes with various rhythmic values and dynamic markings.
 The third staff continues the sequence with notes and rests, including a 'let ring' instruction. It features a variety of rhythmic patterns and dynamic markings, ending with a final note and a double bar line.

SYCOPHANTS

Timpani Part

Alexander Koumplis

I. Fear

♩=60

Timpani (G, D, F#, C#)

Timpani staff 1: Measures 1-8. Includes dynamics *pp* and *mf*. Measure 8 has a boxed label **A**.

Timpani staff 2: Measures 9-17. Includes dynamics *fz*, *ppp*, and *mp*. Measure 10 has a boxed label **B**. Measure 17 has a boxed label **C** and tempo marking ♩=90.

Timpani staff 3: Measures 18-24. Includes dynamics *mf* and *ff*. Measure 24 has a boxed label **D**.

Timpani staff 4: Measures 25-32. Section II. Love begins at measure 25 with tempo marking ♩=100. Includes boxed labels **E**, **F**, **A**, and **B**.

Timpani staff 5: Measures 33-40. Includes boxed labels **C** and **D**.

Timpani staff 6: Measures 41-48. Section III. Madness begins at measure 41 with tempo marking ♩=60. Includes boxed labels **E**, **F**, **G**, and **A**.

Timpani staff 7: Measures 49-56. Includes dynamics *mp*, *f*, *ff*, *mp*, *mf*, *f*, and *mp*. Includes boxed labels **A**, **B**, **C**, and **D**. Measure 50 has the instruction "let ring".

Timpani staff 8: Measures 57-64. Includes dynamics *f*. Includes boxed labels **E** and **F**.

Timpani staff 9: Measures 65-72. Section IV. Isolation begins at measure 65 with tempo marking ♩=70. Includes boxed labels **G**, **H**, and **A**. Dynamics *pp* and *mf cresc.* are present.

Timpani staff 10: Measures 73-80. Includes dynamics *fff* and "let ring". Includes boxed labels **B**, **C**, **D**, and **E**. Measure 73 has tempo marking ♩=80.

V. Memories

179 $\text{♩}=40$ **A** **B**

Timp. 8

p *p* *mp* *p*

194 **C**

Timp. 4

mp *f*

VI. Loss

202 **D**

Timp. 9 5

A **B** **C** **D**

Timp. let ring let ring let ring 2 4

pp *mp* *pp* *mf* *pp* *f* *mp*

E **F** **G**

Timp. let ring 3 6

f

Vln. I

92

mf $\rightrightarrows$ *mp* *dim.* *pp* *p*

A

pizz.

Vln. I

100

mp

B

Vln. I

104

arco 5

mf $\rightrightarrows$ *f* *mf* $\rightrightarrows$ *mp* *dim.* *ppp*

C

D

Vln. I

117

pizz.

p *mp*

Vln. I

121

E

arco

Vln. I

125

F

G

Vln. I

135

H

IV. Isolation

pp *p* $\rightrightarrows$ *mp* *pp*

6 $\text{♩}=70$ 4

A

Vln. I

p *cresc.*

B

Div.

fff

C

Vln. I

154

$\text{♩}=80$ 3

Div.

p $\rightrightarrows$ *pp*

D

4

7

E

8

V. Memories

$\text{♩}=40$ Div.

Vln. I

180

p $\rightrightarrows$ *pp* *p* $\rightrightarrows$ *pp* *p* $\rightrightarrows$ *mp* $\rightrightarrows$ *pp* *p* $\rightrightarrows$ *mp* $\rightrightarrows$ *pp* *p* $\rightrightarrows$ *mf*

A

rit.

a tempo

6

Vln. I

B *Div.* *p* *cresc.* **C** *f*

Vln. I 202 *subito p* *pp* *p* *pp* *p* *mp* *pp*

Vln. I 209 *p* *mp* *pp* *p* *pp* *p* *VI. Loss* *Div. pizz.* *p*

Vln. I 216 *mp*

Vln. I **A** **B** **C** **D** *Div. arco* *mp* *p* *mp*

Vln. I 232 *cresc.* *f* **E**

Vln. I **F** **G** *Div. pizz.* *p*

Vln. I 245 *mp*