



ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΙΟΝΙΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ

INFERNO

ΓΙΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ Ι

ΤΟΥ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ- ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΚΟΥΤΡΟΥΛΗ

ΓΝΩΣΤΙΚΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ: ΚΛΑΣΙΚΗ ΣΥΝΘΕΣΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΚΙΤΣΟΣ

ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

“INFERNO”

ΓΙΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	4
ΜΕΡΟΣ Α΄	
Εισαγωγή.....	5
1. Η προέλευση της έννοιας των επτά θανάσιμων αμαρτημάτων.....	8
2. Η Θεία Κωμωδία (The Divine Comedy).....	9
2.1 Η δομή και η ιστορία	9-10
2.2 Inferno.....	10
i) Purgatorio.....	10-11
ii) Paradiso.....	11
3. Dante Symphony του Franz Liszt	
i) Inferno.....	12
ii) Purgatorio.....	12
iii) The Earthly Paradise.....	13
4. Τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα στην τέχνη	
i) The Faerie Queene του Edmund Spencer.....	14
ii) The Seven Deadly Sins του Kurt Weill.....	14-15
iii) The Canterbury Tales του Geoffrey Chaucer.....	16
iv) Piers Plowman του William Langland.....	16-17
v) Απεικονίσεις των Επτά Θανάσιμων Αμαρτημάτων από τον Pieter Bruegel τον γηραιότερο	17-18
vi) The Seven Deadly Sins του Paul Cadmus.....	19

ΜΕΡΟΣ Β΄

Ανάλυση του έργου “INFERNO” για ορχήστρα

I. Συσχετισμοί εξωμουσικών αναφορών και μουσικού περιεχομένου.....	20-25
II. Μακροδομή.....	26-28
III. Μικροδομή.....	28-35
Βιβλιογραφία.....	36-38

Πρόλογος

Η παρούσα εργασία χωρίζεται σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος αποτελεί έρευνα που πραγματοποιήθηκε κατά τη σύνθεση του έργου για ορχήστρα “INFERNO”, ενώ το δεύτερο μέρος περιλαμβάνει την ανάλυση του συνθετικού σκεπτικού πίσω από το έργο. Η έρευνα έχει να κάνει με την κατανόηση των εννοιών των επτά θανάσιμων αμαρτημάτων και με το τι αντιπροσωπεύει το κάθε ένα, μέσα από το έργο Θεία Κωμωδία του Dante Alighieri. Η αναζήτηση της κατάλληλης μουσικής “απεικόνισης”- μεταφοράς της κάθε διαφορετικής έννοιας και του συνόλου των επτά θανάσιμων αμαρτημάτων σε ήχο, καθόρισε σε αυτήν την περίπτωση την δομή, τη διάρθρωση και το μουσικό υλικό που χρησιμοποιήθηκε.

Όλα τα συνθετικά στοιχεία του έργου, πηγάζουν από την συγκεκριμένη ιδέα και την υπηρετούν καθ’ όλη την διάρκεια του έργου. Στόχος, η απεικόνιση του κάθε αμαρτήματος μέσα από την ποικιλομορφία της ορχηστρικής υφής. Επιχειρείται δηλαδή η μεταφορά σε ήχο, των γεγονότων των οποίων συνέβησαν όταν ο Dante ξεκίνησε την κατάβασή του στα πατώματα της κόλασης. Ποια θα μπορούσαν να είναι τα συναισθήματα που τον κατέκλυζαν εκείνη την στιγμή και πώς θα μπορούσαν να μετατραπούν σε μουσική;

Το έργο εκτός από την μουσική αναπαράσταση, συνδέεται αλληλένδετα με τον χριστιανισμό. Έχει σκοπό να περιγράψει τη μέθοδο που χρησιμοποιούσε η Καθολική Εκκλησία, με εργαλείο τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα που χρίζουν αποφυγής, έτσι ώστε να βοηθήσει τους ανθρώπους να περιορίσουν τις κακές τους κλίσεις πριν μετατραπούν σε πλήρη αμαρτία. Τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα, μαζί με τις αμαρτίες ενάντια στο Άγιο Πνεύμα διδάσκονται ειδικά στις δυτικές χριστιανικές παραδόσεις ως σκέψεις και πράξεις που πρέπει να αποδοκιμάζονται.¹

Επομένως, ο συνθέτης λαμβάνοντας υπόψιν όλες τις συναισθηματικές παραμέτρους, επιχειρεί να αποδώσει μουσικά όλα τα θανάσιμα αμαρτήματα και τα συναισθήματα του Dante στην Θεία Κωμωδία και στα πατώματα της κόλασης, υπό το πρίσμα της δικιάς του κατανόησης και ερμηνείας των προαναφερθέντων.

¹ Gaume, Jean (1883). The Catechism of Perseverance; Or, An Historical, Dogmatical, Moral, Liturgical, Apologetical, Philosophical, and Social Exposition of Religion. M.G. Gill & Son. σελ. 871.

Εισαγωγή

Η σχέση που υπάρχει μεταξύ της μουσικής και του συναισθήματος καθώς και η ψυχολογική σχέση της ανθρώπινης επιρροής της μουσικής, χρειάζεται να κατανοηθεί μέσω έρευνας. Η μουσική ψυχολογία είναι ένα ευρύ πεδίο που καλύπτει διάφορους τομείς μελέτης όπως της φύσης των συναισθηματικών αντιδράσεων στη μουσική, τις αντιδράσεις που προκαλούνται από ορισμένα στοιχεία μιας παράστασης ή μουσικής σύνθεσης, τα συναισθήματα που γίνονται αισθητά με βάση τα χαρακτηριστικά του ακροατή, και ποια στοιχεία μιας μουσικής σύνθεσης ή παράστασης μπορούν να προκαλέσουν ορισμένες αντιδράσεις.²

Δύο από τους πιο σημαντικούς φιλοσόφους στην αισθητική της μουσικής είναι ο Stephen Davies και ο Jerrold Levinson.³ Ο Davies υποστηρίζει ότι η μουσική εκφράζει το συναίσθημα χωρίς να το αισθάνεται και αποκαλεί αυτή την άποψη του ως «συναισθηματισμό εμφάνισης» (appearance emotionalism). Τα αντικείμενα μπορούν να μεταφέρουν συναισθήματα επειδή οι δομές τους μπορούν να περιέχουν ορισμένα χαρακτηριστικά που μοιάζουν με συναισθηματική έκφραση. Οι συσχετίσεις μεταξύ μουσικών χαρακτηριστικών και συναισθημάτων διαφέρουν μεταξύ ατόμων. Ο συναισθηματισμός της εμφάνισης υποστηρίζει ότι οι συνδέσεις που δημιουργούν οι ακροατές αποτελούν την εκφραστικότητα της μουσικής. Ποια μουσικά χαρακτηριστικά συνδέονται πιο συχνά με ποια συναισθήματα είναι μέρος της ψυχολογίας. Ο Davies ισχυρίζεται ότι η εκφραστικότητα είναι μια αντικειμενική ιδιότητα της μουσικής και όχι υποκειμενική υπό την έννοια ότι προβάλλεται στην μουσική από τον ακροατή. Ο ακροατής θα πρέπει να καθορίσει το ποσοστό εκφραστικότητας της μουσικής μέσω της δικιάς του κρίσης. Σύμφωνα με τον Davies, η εκφραστικότητα της μουσικής είναι αντικειμενική, διότι στην αντίθετη περίπτωση δεν θα μπορούσε να προβλεφθεί καμία έκφραση ως αντίδραση στη μουσική. Και αυτό υποστηρίζει ότι αποδεικνύεται και από την άποψη κάποιων έμπειρων ακροατών που αποδίδουν παρόμοια συναισθήματα σε ένα συγκεκριμένο κομμάτι μουσικής.

Στην περιγραφή της για τα «συναισθήματα ως διαδικασία και την μουσική θεωρία ως διαδικασία (ή «θεωρία διαδικασίας») η φιλόσοφος Jenefer Robinson⁴ υποθέτει ότι υπάρχει αλληλεξάρτηση μεταξύ της γνώσης και της διέγερσης. Σύμφωνα με την Robinson η διαδικασία της συναισθηματικής διέγερσης ξεκινά με μια «αυτόματη, άμεση ανταπόκριση που προκαλεί κινητική και αυτόνομη δραστηριότητα και μας προετοιμάζει για κάποια πιθανή δράση» προκαλώντας μια διαδικασία γνώσης που μπορεί να επιτρέψει στους ακροατές να 'ονομάσουν' το συναίσθημα. Αυτή η σειρά εκδηλώσεων ανταλλάσσεται συνεχώς με νέες, εισερχόμενες πληροφορίες. Η Robinson υποστηρίζει ότι τα συναισθήματα μπορεί να μεταμορφωθούν το ένα στο άλλο, προκαλώντας συγκρούσεις και αμφισημίες που εμποδίζουν την περιγραφή με μια λέξη της συναισθηματικής κατάστασης που βιώνει κανείς σε κάθε δεδομένη στιγμή. Αντιθέτως, τα εσωτερικά συναισθήματα θεωρούνται καλύτερα ως προϊόντα πολλαπλών συναισθηματικών 'ρευμάτων'. Η Robinson υποστηρίζει ότι η μουσική είναι μία σειρά ταυτόχρονων διαδικασιών και ότι, ως εκ τούτου, είναι ένα ιδανικό μέσο για να αντικατοπτρίζει τόσο πιο 'γνωστικές' πτυχές του συναισθήματος, όπως την ανάγκη για κατάληξη ενός μουσικού θέματος.

Οι εμπειρικές μελέτες έχουν εξετάσει τον αριθμό των συναισθημάτων που μπορούν να εκφραστούν και τους δομικούς παράγοντες που συμβάλουν στην συναισθηματική έκφραση που αντιλαμβανόμαστε. Υπάρχουν δύο σχολές σκέψης για το πώς ερμηνεύουμε το συναίσθημα στην μουσική. Εκείνοι που υποστηρίζουν την θεωρία του συναισθηματισμού (emotivists) θεωρούν ότι η μουσική προκαλεί πραγματικές συναισθηματικές αντιδράσεις στον ακροατή, ενώ όσοι υποστηρίζουν τον γνωστικισμό (cognitivists) θεωρούν πως στην μουσική εμφανίζεται απλώς ένα συναίσθημα, χωρίς να επιτρέπει στον ακροατή την προσωπική

² Huron David, Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation, Ohio State University 2006

³ <http://plato.stanford.edu/entries/music/>

⁴ Robinson Jenefer, Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art, Oxford: Oxford University Press, 2005. σελ.310-313

εμπειρία του συναισθήματός του.^{5 6} Έχει υποστηριχθεί ότι τα συναισθήματα που προκαλούνται από ένα κομμάτι μουσικής είναι μια συνάρτηση δομικών χαρακτηριστικών, χαρακτηριστικών των ακροατών, λειτουργιών απόδοσης και χαρακτηριστικών με βάση τα συμφραζόμενα και των εξωμουσικών χαρακτηριστικών του κομματιού.⁷

Τα δομικά χαρακτηριστικά χωρίζονται σε δύο μέρη, τα τμηματικά χαρακτηριστικά και τα υπερφραστικά χαρακτηριστικά. Τα τμηματικά χαρακτηριστικά αποτελούνται από τους μεμονωμένους ήχους ή τους ήχους που απαρτίζουν τη μουσική. Αυτό περιλαμβάνει τις ακουστικές δομές όπως την διάρκεια, το εύρος και το τονικό ύψος. Ως υπερφραστικά χαρακτηριστικά, θεωρούνται οι θεμελιώδεις δομές ενός κομματιού, όπως ο ρυθμός, το tempo, ή την μελωδία.⁸ Υπάρχουν ορισμένα μουσικά χαρακτηριστικά που σχετίζονται ιδιαίτερα με συγκεκριμένα συναισθήματα.⁹ «Από τους παράγοντες που επηρεάζουν τη συναισθηματική έκφραση στη μουσική, ο πιο σημαντικός από όλους θεωρείται ο ρυθμός, ενώ ένα σύνολο και από άλλους παράγοντες, όπως η μελωδία, η ένταση και οι κλίμακες μπορούν επίσης να επηρεάσουν το συναισθηματικό σθένος ενός κομματιού».¹⁰

Επίσης υπάρχουν κάποιοι παράγοντες που επηρεάζουν το κάθε συναίσθημα που εκφράζεται σε διαφορετικά μεγέθη και τα αποτελέσματά τους συνδυάζονται μεταξύ τους. Επομένως το συναίσθημα που εκφράζεται γίνεται περισσότερο αισθητό όσο υπάρχουν πιο πολλοί παράγοντες.

Οι λειτουργίες απόδοσης αναφέρονται στον τρόπο με τον οποίο ένα κομμάτι μουσικής εκτελείται από τον ή τους ερμηνευτές. Αυτά χωρίζονται σε δύο κατηγορίες: Τις δεξιότητες των εκτελεστών και την κατάσταση του ερμηνευτή. Οι δεξιότητες του ερμηνευτή είναι η σύνθετη ικανότητα και εμφάνιση του ερμηνευτή, συμπεριλαμβανομένης της φυσικής εμφάνισης, της φήμης και των τεχνικών δεξιοτήτων. Η κατάσταση του ερμηνευτή είναι η ερμηνεία, το κίνητρο και η σκηνική παρουσία του ερμηνευτή.¹¹

Τα χαρακτηριστικά του ακροατή αναφέρονται στην ατομική και κοινωνική ταυτότητα των ακροατών. Αυτό περιλαμβάνει την προσωπικότητά τους, την ηλικία, τη γνώση της μουσικής και το κίνητρο να ακούσουν την μουσική.¹²

Τα χαρακτηριστικά με βάση τα συμφραζόμενα είναι οι πτυχές της παράστασης, όπως η τοποθεσία και η ιδιαίτερη περίσταση για την παράσταση (κηδεία, γάμος, χορός).

Τα εξω-μουσικά χαρακτηριστικά αναφέρονται σε εξωμουσικές πληροφορίες που αποσυνδέονται από ακουστικά μουσικά σήματα, όπως το είδος ή το στυλ μουσικής.

Σύμφωνα με τον Deryck Cooke υπάρχει ένας πίνακας που ορίζει την αντιστοίχιση μεταξύ των συναισθημάτων και των μουσικών διαστημάτων. Αυτός ο πίνακας έχει δημιουργηθεί σύμφωνα με την χρησιμοποίηση των συγκεκριμένων διαστημάτων από τους μεγάλους συνθέτες ανά εποχή.¹³ Εκεί βασίστηκε και ο Cooke. Ο αναφερόμενος πίνακας είναι ο εξής

⁵ Scherer, K. R. Zentner, M. R. (2001). "Emotional effects of music: production rules". Music and Emotion. Theory and Research. σελ.361-387

⁶ Radford, C. (1989). "Emotions and music: A reply to the cognitivists". The Journal of Aesthetics and Art Criticism. p. 69-76.

⁷ Scherer, K. R. Zentner, M. R. (όπ.προηγ.)

⁸ Scherer, K. R. Zentner, M. R. (2001). "Emotional effects of music: production rules". Music and Emotion. Theory and Research. σελ 361-387

⁹ Gabrielsson, A. & Lindström, E. (2001). "The influence of musical structure on emotional expression". Music and Emotion: Theory and Research. σελ 223-243

¹⁰ Βλέπε προηγούμενη πηγή

¹¹ Scherer, K. R. Zentner, M. R. (όπ.προηγ.)

¹² Scherer, K. R. Zentner, M. R. (όπ.προηγ.)

¹³ Deryck Cooke, "The language of music", 1959

Τα μουσικά διαστήματα

αντίστοιχα βασικά συναισθήματα

2 ^η μικρή	πόνος, απογοήτευση, απώλεια, άγχος, απελπισία
2 ^η μεγάλη	ουδέτερο, επιθυμία για ευχαρίστηση
3 ^η μικρή	πόνος, κατάθλιψη, στωική αποδοχή, τραγωδία
3 ^η μεγάλη	αρμονία, χαρά, ευχαρίστηση, ευτυχία
4 ^η καθαρή	ουδέτερη, αλλά το 4-3 προκαλεί συγκίνηση
4 ^η αυξ. – 5 ^η ελατ.	εχθρότητα, διαβολικότητα, καταστρέφει αίσθηση τονικότητας
5 ^η καθαρή	ουδέτερο, ενδιάμεσο
6 ^η μικρή	άγχος, θλίψη, πόνος
6 ^η μεγάλη	αισιοδοξία, σφοδρή επιθυμία για ευχαρίστηση
7 ^η μικρή (πάνω από 3 ^η M)	μέτρια θλίψη
7 ^η μικρή (πάνω από 3 ^η μ)	μελαγχολία, θλίψη, πένθος, πόνος
7 ^η μεγάλη	νοσταλγία, αισιοδοξία, επιθυμία για ευχαρίστηση
Δανεικές από ελάσ. σε μείζ.	συγκίνηση, πάθος
Καθυστερήσεις 4-3 και 8-7	συγκίνηση, πάθος

Παράλληλα δημιουργείται και ένας πίνακας με τις 16 βασικότερες ακολουθίες φθόγγων της κλίμακας που αντιστοιχίζονται με την συναισθηματική διάθεση της καθεμιάς.

α. Σε μείζονα τρόπο

1-(2)-3-(4)-5	βεβαίωση χαράς ή εμπιστοσύνης, λανθάνων θρίαμβος, ευεξία, φιλοδοξία
5-1-(2)-3	χαρά και ευτυχία, θρίαμβος, ευεξία, φιλοδοξία
5-(4)-3-(2 ή 7)-1	χαρά επιστροφής “στο σπίτι” (home), ανακούφιση, παρηγοριά, ικανοποίηση
(5)-6-5	επιβεβαίωση χαράς, γαλήνη, ηρεμία, λαχτάρα για ευχαρίστηση
1-(2)-3-(4)-5-6-5	αθωότητα, καθαρότητα αγγέλων και παιδιών, μέγιστη χαρά, απόλυτη ευτυχία
8-7-6-5 (σχεδόν συνώνυμο του 5-4-3-2-1)	χαρά, ανακούφιση, παρηγοριά, ικανοποίηση, εμπιστοσύνη ότι τα προβλήματα πέρασαν

β. Σε ελάσσονα τρόπο

1-(2)-3-(4)-5	πόνος, λύπη, παράπονο, διαμαρτυρία για ατυχία
5-1-(2)-3	κουράγιο σε δυστυχία ηρωισμός
5-(4)-3-(2 ή 7)-1	παθητική αποδοχή θλίψης, αποθάρρυνση, κατάθλιψη, απόγνωση
1-(2)-3-(2)-1	κακοκεφιά, εμμονή σε θλιβερά συναισθήματα, αναπόφευκτη καταδίκη
(5)-6-5	ξέσπασμα άγχους, θλίψη
1-2-3-2 (ή 6-5 στην δεσπόζουσα)	θλίψη, άγχος, στεναχώρια

1-(2)-3-(4)-5-6-5	βασική δυστυχία, διαμαρτυρία για το άγχος
8-7(μ)-6(μ)-5	πόνος, αποδοχή θλίψης, απόγνωση
(ιδίως αν ακολουθείται από το πτωτικό 5-4-3-2-1)	

γ. κατιούσα χρωματική αυξημένη απόγνωση-πόνος

Η θεωρία του Deryck Cooke έχει επηρεάσει αρκετούς συνθέτες, οι οποίοι χρησιμοποίησαν την μεθοδολογία του στη σύνθεση έργων τους. Ενδεικτικά αναφέρεται το έργο *Despair* του Βασίλη Μπακόπουλου.¹⁴

1. Η προέλευση της έννοιας των επτά θανάσιμων αμαρτημάτων

Η έννοια της αμαρτίας, όπως την σκεφτόμαστε θα μπορούσε να έχει πολλές ερμηνείες, και κανείς δεν μπορεί να εξηγήσει με σαφήνεια τι ακριβώς περιλαμβάνει. Ένας αριθμός αμαρτιών όμως, οι επτά θανάσιμες αμαρτίες, έχει αποτυπωθεί στην συλλογική συνείδηση ανεξάρτητα από το αν πιστεύουμε σε κάτι ή όχι. Η προέλευση των επτά θανάσιμων αμαρτημάτων είναι αβέβαιη και πιθανότατα χρονολογείται από την Ελληνιστική Ελλάδα.

Οι επτά θανάσιμες αμαρτίες, όπως απεικονίζονται στο Dante's Inferno και στο Canterbury Tales του Chaucer, περιλαμβάνουν την υπερηφάνεια, την απληστία, την λαγνεία, τον φθόνο, την λαιμαργία, την οργή και την οκνηρία/νωθρότητα. Αν και αυτή η λίστα έχει εμφανιστεί με διαφορετικές μορφές στη χριστιανική λειτουργία, τα θεμέλιά της είναι το υπόδειγμα που ακολουθεί η θρησκευτική ιστορία. Άλλωστε, δεν υπάρχει κάποια αναφορά των επτά θανάσιμων αμαρτημάτων στην Βίβλο.

Σύμφωνα με κάποιες θεωρίες, ορισμένοι Αιγύπτιοι Χριστιανοί ασκητές του τετάρτου αιώνα ή παλαιότερα αναφέρεται ότι έλαβαν από αιρετικές και ειδωλολατρικές θρησκείες μια λίστα με επτά ή οκτώ αμαρτίες που θεωρήθηκαν οι κύριες αμαρτίες. Αυτές οι αμαρτίες ήταν συνδεδεμένες με τους επτά πλανήτες και τους εναέριους δαίμονες που τους κατοικούν. Πολλές ελληνιστικές αιρέσεις, πίστευαν ότι η ψυχή, έπειτα από τον θάνατο, έπρεπε να ταξιδέψει μέσα από τις επτά ζώνες του ουρανού,¹⁵ ενώ τα εναέρια πνεύματα, που μερικές φορές ήταν επτά ενώ άλλες όχι, προσπαθούσαν να εμποδίσουν το πέρασμα της.¹⁶ Στην Παλαιά Διαθήκη, αναφέρονται επτά πνεύματα πλάνης, συμπεριλαμβανομένων της πορνείας, της λαιμαργίας, της μάχης, της ματαιοδοξίας, της υπερηφάνειας, του ψέματος και της αδικίας. Αυτή η λίστα πιθανότατα επηρέασε τον Evagrius Ponticus να γράψει για τις ακόλουθες οκτώ κατηγορίες κακών σκέψεων: λαιμαργία, λαγνεία, απληστία, θλίψη, οργή, υπερηφάνεια, ματαιοδοξία και νωθρότητα. Κατά τον έκτο αιώνα, ο Πάπας Γρηγόριος ο Α' επηρεασμένος από τα γραπτά του Evagrius Ponticus θέλησε να βρει μια δική του λίστα, που αργότερα προστέθηκε από τον Άγιο Thomas Aquinas, με αποτέλεσμα την σύγχρονη εκδοχή των επτά θανατηφόρων αμαρτιών. Συγκεκριμένα, ο λόγος για τον οποίο αυτές οι αμαρτίες ονομάζονται θανατηφόρες προέρχεται από τον Χριστιανισμό και σχετίζεται με τη δύναμη που έχουν να εξοβελίζουν το θεϊκό πνεύμα που ενυπάρχει σε όλους.¹⁷

¹⁴ Μπακόπουλος, Βασίλης, "Despair, Serenity, Worry and Hope", 2009.

¹⁵ G. Murray, Five Stages of Greek Religion, Oxford, 1925. σελ 179-180

¹⁶ F. Cumont, After Life in Roman Paganism, New Haven, 1922. σελ 144

¹⁷ Newhauser Richard G.

2. Η Θεία Κωμωδία (The Divine Comedy)

Η Θεία Κωμωδία αποτελεί ένα ιταλικό αφηγηματικό ποίημα του Dante Alighieri, που ξεκίνησε το 1308 και ολοκληρώθηκε το 1320, ένα χρόνο πριν από τον θάνατό του, το 1321. Λογίζεται ευρέως ως το σημαντικότερο έργο της ιταλικής λογοτεχνίας¹⁸ και ένα από τα μεγαλύτερα έργα της παγκόσμιας λογοτεχνίας.¹⁹ Τα γεγονότα του ποιήματος, καθώς και τα οράματα για την μετά θάνατον ζωή είναι αντιπροσωπευτικά της κοσμοθεωρίας του Μεσαίωνα, όπως είχε αναπτυχθεί στην Δυτική Εκκλησία κατά τον 14^ο αιώνα. Βοήθησε στην καθιέρωση της γλώσσας της Τοσκάνης, στην οποία είναι γραμμένη, ως τυποποιημένη ιταλική γλώσσα.²⁰ Χωρίζεται σε τρία μέρη: Το Inferno, το Purgatorio και το Paradiso.

Η αφήγηση αντιμετωπίζει κυριολεκτικά την κατάσταση της ψυχής μετά τον θάνατο, παρουσιάζοντας μια εικόνα της θείκης δικαιοσύνης που θεωρείται ως δέουσα τιμωρία ή ανταμοιβή.²¹ Περιγράφει τα ταξίδια του Dante μέσω της κόλασης (Inferno), του καθαρτηρίου (Purgatory) και του παραδείσου (Paradiso). Αλληγορικά το ποίημα αντιπροσωπεύει το ταξίδι της ψυχής προς τον Θεό, ξεκινώντας από την αναγνώριση και την απόρριψη της αμαρτίας, ακολουθούμενη από τη μετανοημένη χριστιανική ζωή, που στην συνέχεια ακολουθεί η ανάβαση της ψυχής προς τον Θεό. Ο χαρακτήρας του Dante βασίζεται κυρίως στη μεσαιωνική Ρωμαιοκαθολική θεολογία²² και κυρίως στη φιλοσοφία που προέρχεται από τη Summa Theologica του Thomas Aquinas.²³ Στο έργο του Dante, ο προσκυνητής Dante συνοδεύεται από τρεις οδηγούς: τον Virgil (που εκπροσωπεί τον ανθρώπινο λόγο), την Beatrice (που εκπροσωπεί την θείκη αποκάλυψη, την θεολογία και την πίστη) και τον Άγιο Bernard of Clairvaux (που αντιπροσωπεύει το στοχαστικό μυστικισμό και την αφοσίωση στη Μητέρα Μαρία).

2.1 Η Δομή και η ιστορία της Θείας Κωμωδίας

Η Θείκη Κωμωδία αποτελείται από 14.233 γραμμές που χωρίζονται σε τρία μέρη το Inferno (Κόλαση), το Purgatorio (Καθαρτήριο) και Paradiso (Παράδεισος). Γραμμένο στο πρώτο πρόσωπο, την άνοιξη του 1300, το ποίημα αφηγείται το ταξίδι του Dante στα τρία βασίλεια των νεκρών, και διαρκεί από τη νύχτα πριν από την Μεγάλη Παρασκευή μέχρι και την Τετάρτη του Πάσχα. Ο Ρωμαίος ποιητής Virgil τον καθοδηγεί στην Κόλαση και στο Καθαρτήριο. Η Beatrice, η ιδανική γυναίκα του Dante, τον καθοδηγεί στον Παράδεισο. Η δομή των τριών βασιλείων ακολουθεί ένα κοινό αριθμητικό μοτίβο 9+1, για 10 συνολικά: 9 κύκλους του Inferno, ακολουθούμενος από τον Lucifer που περιορίζεται στο κάτω μέρος του βασιλείου του.. Εννιά δαχτυλίδια του Mount Purgatory ακολουθούμενα από τον Κήπο της Εδέμ που στεφάνωνε την κορυφή και τα 9 ουράνια σώματα του Παραδείσου, ακολουθούμενα από τον Empyrean που περιέχει την ίδια την ουσία του Θεού. Σε κάθε ομάδα των εννιά, επτά στοιχεία αντιστοιχούν σε ένα συγκεκριμένο ηθικό σχήμα, υποδιαιρούμενο σε τρεις υποκατηγορίες, ενώ δύο άλλα με μεγαλύτερη ειδικότητα προστίθενται στο σύνολο εννέα. Για παράδειγμα, τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα της Καθολικής Εκκλησίας που εκκαθαρίζονται στο Καθαρτήριο, ενώνονται για τον εκλιπόντα μετανοούμενο και τον αφορισμό του από την εκκλησία. Οι

¹⁸ Για παράδειγμα, Encyclopedia Americana, 2006, Vol. 30. σελ. 605: "the greatest single work of Italian literature;"

¹⁹ Bloom, Harold (1994). The Western Canon

²⁰ Lepschy, Laura; Lepschy, Giulio (1977). The Italian Language Today.

²¹ Lansing, Richard. The Dante Encyclopedia. σελ 181.

²² Lansing, Richard. The Dante Encyclopedia. σελ 214,273

²³ Dinsmore Charles Allen, The Teaching of Dante (Ayer, 1970). σελ. 38

βασικές επτά αμαρτίες εντός του Καθαρτηρίου αντιστοιχούν σε ένα ηθικό σχήμα αγάπης, χωρισμένο σε τρεις ομάδες που αντιστοιχούν σε υπερβολική αγάπη (Lust, Gluttony, Greed), ελλιπή αγάπη (Sloth) και κακόβουλη αγάπη (Wrath, Envy, Pride).²⁴

2.2 Inferno

Το ποίημα ξεκινά την νύχτα πριν από την Μεγάλη Παρασκευή το 1300. Ο Dante είναι τριάντα πέντε χρονών, το ήμισυ της βιβλικής διάρκειας των 70, και βρίσκεται χαμένος σε ένα σκοτεινό δάσος δεχόμενος επιθέσεις από θηρία (ένα λιοντάρι, μια λεοπάρδαλη και ένα λύκο) μη μπορώντας να τα αποφύγει και να βρει σωστό δρόμο. Έχοντας επίγνωση ότι καταστρέφει τον εαυτό του και ότι πέφτει σε ένα “χαμηλό μέρος”, όπου ο ήλιος είναι σιωπηλός, ο Dante διασώζεται επιτέλους από τον Virgil και οι δύο ξεκινούν το ταξίδι τους προς τον Κάτω Κόσμο. Η τιμωρία κάθε αμαρτίας στο Inferno είναι ένα *contrapasso* (το να υποστείς το αντίθετο), ένα συμβολικό παράδειγμα ποιητικής δικαιοσύνης. Για παράδειγμα, στην στροφή 20 (Canto XX), οι μάντισσες και οι μάντες πρέπει να περπατούν με το κεφάλι τους προς τα πίσω, ανίκανοι να δουν τι είναι μπροστά, γιατί αυτό προσπαθούσαν να κάνουν στην ζωή.²⁵ Αλληγορικά, το Inferno αντιπροσωπεύει τη χριστιανική ψυχή βλέποντας την αμαρτία για αυτό που είναι πραγματικά, και τα τρία θηρία αντιπροσωπεύουν τρεις τύπους αμαρτίας: τον μαλθακό, τον βίαιο και τον κακόβουλο.²⁶ Αυτοί οι τρεις τύποι αμαρτίας παρέχουν επίσης τις τρεις κύριες διαιρέσεις της κόλασης του Dante: την Άνω Κόλαση, έξω από την πόλη του Dis, για τις τέσσερις αμαρτίες της ικανοποίησης (λαγνεία, λαιμαργία, φόβος, θυμός), τον έβδομο κύκλο για τις αμαρτίες της βίας και τον όγδοο και ένατο κύκλο για τις αμαρτίες της απάτης και της προδοσίας. Προστέθηκαν σε αυτές και δύο αντίθετες κατηγορίες που είναι ειδικά πνευματικές: το Limbo, στον πρώτο κύκλο, περιέχει τους ενάρετους ειδωλολάτρες που δεν ήταν αμαρτωλοί αλλά αγνοούσαν τον Χριστό και ο έκτος κύκλος που περιέχει τους αιρετικούς που αντιφάσκουν στο δόγμα και μπερδεύουν το πνεύμα του Χριστού.²⁷

i) Purgatorio

Έχοντας επιβιώσει τα βάθη της Κόλασης, ο Dante και ο Virgil ανέβηκαν στο κατώφλι στο βουνό του Καθαρτηρίου, στην άκρη του κόσμου. Το βουνό βρίσκεται σε ένα νησί, την μόνη γη στο Νότιο Ημισφαίριο, η οποία δημιουργήθηκε από την μετατόπιση του βράχου που προέκυψε όταν η πτώση του Σατανά δημιούργησε την Κόλαση²⁸ (που ο Dante απεικονίζει ως υπάρχουσα κάτω από την Ιερουσαλήμ).²⁹ Το βουνό έχει επτά βεράντες, που αντιστοιχούν στα επτά θανάσιμα αμαρτήματα ή “επτά ρίζες της αμαρτίας”.³⁰ Η ταξινόμηση της αμαρτίας εδώ είναι πιο ψυχολογική από εκείνη του Inferno, που βασίζεται σε κίνητρα και όχι σε πράξεις. Προέρχεται, επίσης, από την χριστιανική θεολογία κυρίως και όχι τόσο από τις κλασικές πηγές.³¹ Ωστόσο, τα ενδεικτικά παραδείγματα αμαρτίας και αρετής του Dante βασίζονται σε κλασικές πηγές, καθώς και στην Βίβλο και σε σύγχρονα γεγονότα. Η αγάπη, ένα θέμα σε όλη την Θεία Κωμωδία, είναι ιδιαίτερα σημαντική για την διαμόρφωση της αμαρτίας στο βουνό του Καθαρτηρίου. Ενώ η αγάπη που ρέει από τον Θεό είναι αγνή, μπορεί να γίνει αμαρτωλή καθώς ρέει μέσα στην ανθρωπότητα. Οι άνθρωποι μπορούν να αμαρτήσουν χρησιμοποιώντας την αγάπη προς ακατάλληλους ή κακόβουλους σκοπούς (Wrath, Envy, Pride) ή χρησιμοποιώντας την σε κατάλληλους σκοπούς, αλλά με αγάπη που δεν είναι αρκετά ισχυρή (Sloth) ή αγάπη που είναι πολύ δυνατή (Lust, Gluttony, Greed).

²⁴ Eiss, Harry (2017). Seeking God in the Works of T.S. Eliot and Michelangelo. New Castle upon Tyne: Cambridge Scholars. σελ 8.

²⁵ Inferno, Canto XX, lines 13-15 and 38-39, Mandelbaum translation

²⁶ Sayers Dorothy L, Purgatory, σελ 75.

²⁷ Wicksteed Carlyle-Okey, Divine Comedy, “Notes to Dante’s Inferno”

²⁸ Inferno, Canto 34, lines 121-126.

²⁹ Lansing Richard και Barolini Teodolinda, The Dante Encyclopedia, Garland Publishing, 2000 σελ 475

³⁰ Sayers Dorothy L., Purgatory, Introduction, (Penguin, 1955). σελ 65-67 (

³¹ KirkPatrick Robin, Purgatorio, Introduction, p. xiv (Penguin, 2007).

Κάτω από τις επτά εκκαθαρίσεις της ψυχής βρίσκεται το Αντι-Καθαρτήριο (Ante-Purgatory), που περιέχει τους εξαιρούμενους από την εκκλησία και τον Ύστερο μετανοούμενο που πέθαινε, συχνά βίαια, πριν λάβει ιεροτελεστίες. Έτσι, το σύνολο ανέρχεται σε εννέα, με την προσθήκη του Κήπου της Εδέμ στη σύνοδο κορυφής, που ισούται με δέκα.³² Αλληγορικά, το Purgatorio αντιπροσωπεύει την χριστιανική ζωή. Οι ψυχές των χριστιανών φτάνουν συνοδευόμενες από έναν άγγελο, τραγουδώντας το *In exitu Israel de Aegypto* (το Ισραήλ εξήλθε της Αιγύπτου). Στην επιστολή του προς τον Cangrande, ο Dante εξηγεί ότι αυτή η αναφορά στο Ισραήλ που εγκαταλείπει την Αίγυπτο αναφέρεται τόσο στην λύτρωση του Χριστού όσο και στη “μετατροπή της αμαρτίας σε κατάσταση χάριτος”. Κατά συνέπεια, επομένως, είναι η Κυριακή του Πάσχα όταν φτάνουν οι Dante και ο Virgil. Το Purgatorio είναι αξιοσημείωτο για την επίδειξη της μεσαιωνικής γνώσης μιας σφαιρικής Γης. Κατά την διάρκεια του ποιήματος, ο Dante συζητά τα διάφορα αστέρια που είναι ορατά στο νότιο ημισφαίριο, την αλλοιωμένη θέση του ήλιου και τις διάφορες ζώνες ώρας της Γης. Σε αυτό το στάδιο είναι, λέει ο Dante, ηλιοβασίλεμα στην Ιερουσαλήμ, μεσάνυχτα στον ποταμό Γάγγη και ανατολή του ηλίου στο Καθαρτήριο.

ii) Paradiso

Έπειτα από μία αρχική ανάβαση, η Beatrice καθοδηγεί τον Dante μέσω των εννέα ουράνιων σφαιρών του Ουρανού. Αυτά είναι ομόκεντρα και σφαιρικά, όπως στην κοσμολογία του Αριστοτέλη και του Πτολεμαίου. Ενώ η δομή του Inferno και του Purgatorio βασίστηκαν σε διαφορετικές ταξινομήσεις της αμαρτίας, η δομή του Paradiso βασίζεται στις τέσσερις βασικές αρετές και στις τρεις θεολογικές αρετές. Οι επτά χαμηλότερες σφαίρες του Ουρανού ασχολούνται αποκλειστικά με τις θεμελιώδεις αρετές της σύνεσης, του σθένους, της δικαιοσύνης και της ιδιοσυγκρασίας. Οι τρεις πρώτες σφαίρες περιλαμβάνουν μια ανεπάρκεια μιας από τις βασικές αρετές, τη Σελήνη, που περιέχει το ασυνεπές, του οποίου οι όρκοι προς τον Θεό εξαφανίστηκαν ως το φεγγάρι και έτσι στερούνται έντασης. Ο Ερμής που περιέχει τους φιλόδοξους, οι οποίοι ήταν ενάρετοι για δόξα και, επομένως, δεν είχαν δικαιοσύνη και την Αφροδίτη, που περιείχε τους εραστές, των οποίων η αγάπη κατευθυνόταν προς έναν άλλο εκτός από τον Θεό και έτσι στερούνταν της εγκράτειας. Οι τέσσερις τελευταίοι παρεμπιπτόντως είναι θετικά παραδείγματα των βασικών αρετών, όλα υπό την ηγεσία του Ήλιου, που περιείχαν το συνετό, του οποίου η σοφία άνοιξε τον δρόμο για τις άλλες αρετές, στις οποίες δεσμεύονται οι άλλοι (που αποτελούν μια κατηγορία από μόνη τους). Ο Άρης περιέχει τους άντρες με θάρρος που πέθαναν στην αιτία του Χριστιανισμού. Ο Δίας περιέχει τους βασιλιάδες της δικαιοσύνης και ο Κρόνος περιέχει τους εύκρατους μοναχούς που τήρησαν τον στοχαστικό τρόπο ζωής. Οι επτά υποδιαιρούμενοι σε τρεις αναβαθμίζονται περαιτέρω από δύο ακόμη κατηγορίες: την όγδοη σφαίρα των σταθερών αστεριών που περιέχουν εκείνους που πέτυχαν τις θεολογικές αρετές της πίστης, της ελπίδας και της αγάπης και αντιπροσωπεύουν την Εκκλησία Θριάμβου- την συνολική τελειότητα της ανθρωπότητας, καθαρισμένη από όλες τις αμαρτίες και μεταφέρουν όλες τις αρετές του ουρανού· και τον ένατο κύκλο, ή αλλιώς *Primum Mobile* (που αντιστοιχεί στον Γεωκεντρισμό της μεσαιωνικής αστρονομίας), ο οποίος περιέχει τους αγγέλους, πλάσματα που δεν δηλητηριάστηκαν ποτέ από την αρχική αμαρτία. Κορυφαίος όλων είναι ο Empyrean, ο οποίος περιέχει την ουσία του Θεού, ολοκληρώνοντας το 9πλάσιο τμήμα σε 10. Ο Dante συναντά και συνομιλεί με πολλούς μεγάλους αγίους της Εκκλησίας, συμπεριλαμβανομένων των Thomas Aquinas, Bonaventure, Άγιο Πέτρο και Άγιο Ιωάννη. Το Paradiso είναι επομένως πιο θεολογικής φύσης από το Inferno και το Purgatorio. Ωστόσο, ο Dante παραδέχεται ότι το όραμα του ουρανού που λαμβάνει είναι απλώς αυτό που τα ανθρώπινα μάτια του επιτρέπουν να δει, και έτσι το όραμα του ουρανού είναι το προσωπικό όραμα του Dante. Η Θεία Κωμωδία τελειώνει με τον Dante να βλέπει τον Τρισυπόστατο Θεό. Σε μια λάμψη κατανόησης που δεν μπορεί να εκφράσει, ο Dante καταλαβαίνει τελικά το μυστήριο της θεότητας και της ανθρωπότητας του Χριστού και η ψυχή του ευθυγραμμίζεται με την αγάπη του Θεού.³³

³² Wickstead Carlyle-Oakey, *Divine Comedy*, “Notes on Dante’s Purgatory”.

³³ Sayers Dorothy L., *Paradise*, notes on Canto XXXIII

3. Dante Symphony του Franz Liszt

Όντας το μεγαλύτερο μουσικό έργο που συνδέεται με τη συγκεκριμένη θεματολογία (της Θείας Κωμωδίας), η *Dante Symphony* του Franz Liszt δεν θα μπορούσε να απουσιάζει από τις αναφορές μου. Από τα πρώτα βήματα της έρευνάς μου, πριν την σύνθεση του δικού μου έργου, αυτή η συμφωνία αποτέλεσε πηγή έμπνευσης, καθώς συνδεόταν άμεσα και με τη θεματική του δικού μου έργου. Ενδιαφέρον αποτέλεσε για εμένα η χρήση διαφορετικών ομάδων οργάνων για να περιγράψει κάποια γεγονότα, καθώς και κάποιες χρήσεις ιδιαίτερων διαστημάτων που αποσκοπούν στην περιγραφή συγκεκριμένων συναισθημάτων. Ορισμένες τεχνικές χρησιμοποιήθηκαν και στο δικό μου έργο, όπως θα αναφερθώ περαιτέρω και στο κεφάλαιο της μακροδομής.

Η Συμφωνία S.109 για την Θεία Κωμωδία του Dante, ή αλλιώς η “Dante Symphony”, είναι μια συμφωνία που συνέθεσε ο Franz Liszt. Είναι βασισμένη στο ταξίδι του Dante Alighieri μέσω της Κόλασης (Hell) και του Καθαρτηρίου (Purgatory), όπως απεικονίζεται στην Θεία Κωμωδία και το ύφος γραφής ανήκει στην ρομαντική περίοδο.

Σύμφωνα με κάποιους κριτικούς η *Dante Symphony* δεν είναι τόσο μια Συμφωνία με την κλασική έννοια, όσο δύο περιγραφικά συμφωνικά ποιήματα.³⁴ Ανεξαρτήτως από αυτό, η συμφωνία αποτελείται από δύο κινήσεις, δομημένες εξίσου σε μια χαλαρή τριμερή μορφή με μικρή χρήση θεματικού μετασχηματισμού.

i) Inferno

Στο Inferno, που είναι και η πρώτη κίνηση του έργου, βλέπουμε την αναφορά στο πέρασμα του Dante και του Virgil, καθώς περνάνε μέσα από τους εννέα κύκλους της κόλασης. Η δομή είναι ουσιαστικά σε μορφή σονάτας,³⁵ αλλά με χαρακτηριστική εμβόλιμη προσθήκη διαφόρων επεισοδίων, τα οποία αντιπροσωπεύουν κάποια σημαντικά περιστατικά του Inferno. Το εκτενέστερο και πιο περίπλοκο από αυτά – το επεισόδιο Francesca da Rimini από το Canto 5- προσδίδει σε αυτή την κίνηση κάτι από την δομή ενός τριπτύχου.³⁶

Σε αυτή την κίνηση, που ουσιαστικά επικρατεί η ρε ελάσσονα, υπάρχει η συχνή εμφάνιση ενός σολ# που την αναιρεί. Γενικότερα υπάρχουν πολύ λίγα χαρακτηριστικά, όπως αυθεντικές πτώσεις, που μας βοηθούν στο να προσδιορίσουμε το τονικό πλαίσιο του μέρους. Παράλληλα σε αυτό το τμήμα υπάρχουν πολλές φράσεις που καταλήγουν σε τρίτονο, διάστημα που είναι συνδεδεμένο με τον Διάβολο (στον μεσαίωνα θεωρούνταν ως ο διάβολος στην μουσική, *diabolus in musica*). Σε αρμονικό επίπεδο, υπάρχει μια σειρά από συγχορδίες έβδομης ελαττωμένης, οι οποίες δεν οδηγούνται σε κάποια λύση.

ii) Purgatorio

Στο Purgatorio, που είναι και η δεύτερη κίνηση του έργου, αναπαριστάται η ανάβαση του όρους Purgatory από τον Dante και τον Virgil και αποτελείται από τρεις ενότητες. Ο χαρακτήρας της πρώτης ενότητας είναι πιο ήρεμος και η ενότητα είναι χωρισμένη σε δύο μέρη. Στην δεύτερη ενότητα, στην οποία υπάρχει περισσότερη ένταση και δημιουργούνται συναισθήματα θλίψης, αναπτύσσεται μια φούγκα που φτάνει στο αποκορύφωμά της. Στην τελευταία ενότητα, υπάρχει μια επιστροφή στην υφή της εισαγωγής με την ανακεφαλαίωση των κύριων θεμάτων. Αυτή η τριμερής δομή αντικατοπτρίζει την αρχιτεκτονική του όρους Purgatory, η οποία μπορεί επίσης να χωριστεί σε τρία μέρη: τα δύο υψώματα του Ante-

³⁴ Ewen, David, *The Complete Book on Classical Music* (Englewood Cliffs, New Jersey Prentice-Hall, Inc, 1965).

³⁵ Barracelli Jean-Pierre (1982). *Liszt's Journey Through Dante's Hereafter*. Bucknell Review, 26: Literature, Arts and Religion. Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press. σελ 149-166

³⁶ M.D. Calvocoressi, *The Musical Times*, Volume 66, No. 988 (1 June 1925). σελ 505-507

Purgatory, όπου ο όψιμος μετανοούμενος εξαλείφει τις αμαρτίες του, οι επτά εξοχές του Mount Purgatory, όπου εκτείνονται τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα και τον Γήινο Παράδεισο στην κορυφή, από τον οποίο η ψυχή, τώρα καθαρισμένη από την αμαρτία, ανεβαίνει στον Παράδεισο.³⁷

iii) The Earthly Paradise

Σε αυτή την ενότητα, επανεμφανίζεται το χορωδιακό τμήμα της αρχικής ενότητας, αυτή την φορά με μεγαλύτερη ένταση και συνοδευόμενο από τα έγχορδα που χρησιμοποιούν την τεχνική *pizzicato*. Επίσης, διακρίνουμε την επανεμφάνιση του θέματος της αρχικής ενότητας και εν συνεχεία την εναλλαγή μεταξύ αυτών των δύο θεμάτων.

Η συμφωνία οδηγείται στο τέλος της με μία σύντομη επανεμφάνιση της χορωδίας μικρών αγοριών ή γυναικών τραγουδώντας τις δύο πρώτες γραμμές του *Magnificat* (ύμνος για την Ωδή της Θεοτόκου, που όμως δεν αναφέρεται πουθενά στην Θεία Κωμωδία) με αποκορύφωμα μια σειρά από *Hossanas* και *Hallelujahs*.

Στην παρτιτούρα, υπάρχουν οδηγίες από τον Liszt έτσι ώστε η χορωδία να παραμένει κρυφή από το κοινό:

“Η χορωδία γυναικών η αγοριών δεν πρέπει να τοποθετηθεί μπροστά από την ορχήστρα, αλλά πρέπει να παραμείνει αόρατη μαζί με το αρμόνιο, ή στην περίπτωση αμφιθεατρικής διάταξης της ορχήστρας, πρέπει να τοποθετηθεί ακριβώς στην κορυφή. Εάν υπάρχει γκαλερί πάνω από την ορχήστρα, θα ήταν σκόπιμο να τοποθετηθεί εκεί η χορωδία και το αρμόνιο. Σε κάθε περίπτωση, το αρμόνιο πρέπει να παραμείνει κοντά στην χορωδία”.

Στην emphatic coda, η χωρισμένη χορωδία τραγουδά τα *Hossana* και *Hallelujah* σε μια σειρά προσεκτικά επεξεργασμένων διαμορφώσεων, οι οποίες αντανάκλουν την ανάβαση του Dante σφαίρα προς σφαίρα προς τον *Empyrean*. Αυτό έρχεται σε έντονη αντίθεση με την πρώτη κίνηση, όπου οι βασικές αλλαγές ήταν ξαφνικές και διαχωρισμένες.³⁸ Ο Liszt ήταν περήφανος για την καινοτόμο χρήση της ολοτονικής κλίμακας στο έργο του, όπως αναφέρει άλλωστε σε μια επιστολή του προς τον Julius Schäffer, διευθυντή μουσικής της ορχήστρας Schwerin.³⁹

Η ορχήστρα καταλήγει σε μία πλάγια πτώση στην σι μείζονα καλλιεργώντας ένα κλίμα ηρεμίας. Το δεύτερο καταληκτικό τμήμα που ακολουθεί, χαρακτηρίζεται από την χρήση τρομπετών και τρομπονιών, συνοδευόμενα με ανιούσες κλίμακες στα έγχορδα και στα ξύλινα, θέτοντας το σκηνικό για την επανεμφάνιση της γυναικείας χορωδίας. Τρεις επαναλήψεις μιας λέξης, *Hallelujah*, οδηγούν το έργο στην κατάληξή του με μία ακόμη πλάγια πτώση στην σι μείζονα.

³⁷ Barricelli Jean-Pierre (1982). σελ.159, υπαινίσσεται ότι η κίνηση *Purgatorio* δεν κάνει καμία προσπάθεια να απεικονίσει το ταξίδι του Dante με αυστηρή χρονολογική σειρά, παρουσιάζοντας αντίθετα τις πτυχές των ελπίδων και των δεινών αυτών που μετανοούν.

³⁸ Barricelli Jean-Pierre (1982). σελ. 155 και 164.

³⁹ Walker Alan (1989), Franz Liszt. 2. London: Faber & Faber. σελ 324

4. Τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα στην τέχνη

Σε αυτή την παράγραφο θα αναφερθώ συνοπτικά, σε κάποια από τα πιο σημαντικά έργα τέχνης που σχετίζονται με τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα, αναλύοντας το περιεχόμενό τους και εξηγώντας μερικές φορές τον λόγο για τον οποίο επιλέχτηκε από τους ίδιους τους καλλιτέχνες η συγκεκριμένη θεματολογία. Επιπροσθέτως, σε αυτό το κεφάλαιο αναφέρεται και το έργο *The Seven Deadly Sins* του Kurt Weill, έχω αντλήσει συστατικά στοιχεία ως προς τον τρόπο που χρησιμοποιεί ή παρουσιάζει τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα στο έργο του, καθώς και την δική του τμηματοποίηση όσον αφορά το συνθετικό υλικό.

i) The Faerie Queene του Edmund Spenser

Το *The Faerie Queene* είναι ένα αγγλικό ποίημα του Edmund Spenser και αποτελεί ένα από τα εκτενέστερα ποιήματα στην αγγλική γλώσσα. Το περιεχόμενο του ποιήματος αφορά στην ιστορία κάποιων ιπποτών και τους χρησιμοποιεί ως μέσο για να εξετάσει διαφορετικές αρετές. Επίσης, παρόλο που το κείμενο είναι κυρίως ένα αλληγορικό έργο, μπορεί να διαβαστεί σε διάφορα επίπεδα αλληγορίας, όπως ως έπαινος (ή αργότερα κριτική) της Βασίλισσας Ελισάβετ Ι. Ο Spenser, στην «Επιστολή των Συγγραφέων», δηλώνει ότι “σε ολόκληρο το επικό ποίημα επικρατεί αλληγορία” και ότι ο στόχος της δημοσίευσής του *The Faerie Queene* ήταν να “διαμορφώσει έναν κύριο ή ευγενή άνθρωπο με ενάρτη και ευγενή πειθαρχία”.⁴⁰ Ο Spenser παρουσίασε τα πρώτα τρία βιβλία του *The Faerie Queene* στην Ελισάβετ Ι το 1589. Η βασιλική υποστήριξη ανέβασε το ποίημα σε ένα επίπεδο επιτυχίας που το έκανε το καθοριστικό έργο του Spenser.⁴¹ Το *The Faerie Queene* που προοριζόταν να εκπαιδεύσει τους νέους να αγκαλιάσουν την αρετή και να αποφύγουν την κακία, περιλαμβάνει μια απεικόνιση του Οίκου της Περηφάνειας (House of Pride). Η Lucifera, η κυρία του σπιτιού, συνοδεύεται από συμβούλους που πιθανότατα εκπροσωπούν τα άλλα επτά θανάσιμα αμαρτήματα.

ii) The Seven Deadly Sins του Kurt Weill

Το *Επτά θανάσιμα αμαρτήματα* είναι ένα σατιρικό μπαλέτο σε επτά σκηνές (εννέα κινήσεις, συμπεριλαμβανομένου Προλόγου και Επιλόγου), που συνέθεσε ο Kurt Weill με βάση ένα libretto του Bertolt Brecht το 1933, κατόπιν παραγγελίας από τον Boris Kochno και τον Edward James.

Με την ναζιστική κατάληψη της εξουσίας μετά τη φωτιά του Reichstag της 27^{ης} Φεβρουαρίου 1933, ο Brecht και ο Weill, ειδικά ο Weill ως Εβραίος, αντιλήφθηκαν ότι το Βερολίνο δεν μπορούσε πλέον να χρησιμεύσει ως καλλιτεχνικό σπίτι τους. Ο Brecht έφυγε από το Βερολίνο και ταξίδεψε στο Παρίσι, έμεινε για λίγο στην Πράγα και μετά στην Βιέννη. Λιγότερο από ένα μήνα αργότερα βρισκόταν στην Ζυρίχη και μετά μετακόμισε σε λιγότερο ακριβά καταλύματα στο Λουγκάνο της Ελβετίας. Εκεί ένας προστάτης του πρόσφερε διαμονή στο καλοκαιρινό σπίτι του στην Καρόνα, έξω από το Λουγκάνο..... Ο Weill πέρασε χρόνο στο Παρίσι τον Δεκέμβριο του 1932, όπου έλαβε την ανάθεση για τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα.⁴² Επικοινωνήσε με τον Brecht στην Καρόνα και ο Brecht τον βρήκε αμέσως στο Παρίσι. Το σενάριο του libretto αντικατοπτρίζει τα αλλεπάλληλα ταξίδια του ίδιου του Brecht, που επεκτείνονταν σε παραμονές ενός έτους σε καθεμία από τις επτά πόλεις.

Το *Επτά θανάσιμα αμαρτήματα* αφηγείται την ιστορία δύο αδελφών, της Άννας Ι και της Άννας ΙΙ. Η Άννα Ι, η τραγουδίστρια, είναι ο κύριος φωνητικός ρόλος. Η Άννα ΙΙ, η χορεύτρια,

⁴⁰ Spenser, Edmund (1984), “A Letter of the Authors Expounding His Whole Intention in the Course of the Worke: Which for That it Giveth Great Light to the Reader, for the Better Understanding is Hereunto Annexed”, in Roche, Thomas P., Jr (ed.), *The Faerie Queene*, New York: Penguin, σελ 15-18

⁴¹ Roche, Thomas P. Jr (1984), “Editorial Apparatus”, *The Faerie Queene*, by Spenser, Edmund, Penguin Books

⁴² Shull, Ronald K. (1986). “The Genesis of Die sieben Todsünden”. In Kim H. Kowalke (ed.) *A New Orpheus-Essays on Kurt Weill*. New Haven: Yale University.

ακούγεται σπάνια και το κείμενο υπαινίσσεται την πιθανότητα ότι οι δύο αδελφές είναι το ίδιο πρόσωπο: «Για να μεταδώσει την αμφιθυμία που ενυπάρχει στον 'αμαρτωλό', ο Brecht χωρίζει την προσωπικότητα της Άννας στην Άννα Ι, την κυνική με πρακτική αίσθηση και συνείδηση και την Άννα ΙΙ, την συναισθηματική, παρορμητική, καλλιτεχνική ομορφιά, το πωλημένο προϊόν με μια πολύ ανθρώπινη καρδιά.»⁴³ Η "οικογένεια", ένα αρσενικό κουαρτέτο γεμίζει το ρόλο μιας ελληνικής χορωδίας. Αναφέρουν την Άννα ως ανύπαντρη κόρη της οικογένειας, κάνοντας ένα λεκτικό υπαινιγμό για τη διχασμένη φύση της: "Η Άννα μας θα συνέλθει ποτέ;" Οι αδελφές ξεκίνησαν από τις όχθες του ποταμού Μισισσιπή στη Λουιζιάνα για να βρουν την μοίρα τους στις μεγάλες πόλεις, σκοπεύοντας να στείλουν αρκετά χρήματα στην οικογένειά τους για να χτίσουν ένα μικρό σπίτι στον ποταμό.

Όπως αναφέρθηκε στην εισαγωγή του κεφαλαίου, Ο Weill επέλεξε μια τμηματοποιημένη δομή. Μετά τον πρόλογο, στον οποίο παρουσιάζονται οι δύο αδελφές και τα σχέδιά τους, καθεμία από τις επτά σκηνές αφιερώνεται σε ένα από τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα, συνδυάζοντας τα αλληγορικά με διαφορετική κάθε φορά πόλη, κατ'αντιστοιχία της προσωπικής διαδρομής του συνθέτη.

Στο πρώτο θανάσιμο αμάρτημα, την σκηνή, ο Weill κάνει παρωδία τον χορό, καθώς η οικογένεια της Άννας καλεί τον Κύριο να την προσέχει και της υπενθυμίζει να μην είναι τεμπέλα. Το κουαρτέτο χρησιμοποιεί τενόρο για τον πατέρα, τενόρο και βαρύτονο για τα δύο αδέρφια της Άννας και μπάσο για τη μητέρα.

Για το δεύτερο αμάρτημα, την υπερηφάνεια, ο Weill χρησιμοποιεί ένα βαλς. Η Άννα ΙΙ έχει γίνει χορεύτρια σε ένα τόπλες καμπαρέ στο Μέμφις και δεν είναι αρκετά πλούσια για να είναι περήφανη. Θα πρέπει να γδύνεται για χρήματα.

Στην Οργή/Θυμός, και οι δύο κοπέλες έχουν μετακομίσει στο Λος Άντζελες και βρήκαν δουλειά σε ένα κινηματογραφικό στούντιο. Ο θυμός της Άννας ΙΙ, βλέποντας μια επιπλέον κακομεταχείριση, σχεδόν τις κάνει να απολυθούν. Ο Weill χρησιμοποιεί ένα fox-trot για την σκηνή του στούντιο.

Για την Λαιμαργία, ο Weill αναπτύσσει την οικογένεια ως κουαρτέτο κουρέιου (μια ομάδα τεσσάρων τραγουδιστών που τραγουδούν μουσική σε στυλ κουρέιου, που χαρακτηρίζεται από αρμονία τεσσάρων τμημάτων χωρίς ορχηστρική συνοδεία, ή αλλιώς, a cappella). Η οικογένεια προειδοποιεί την Άννα να μην τρώει υπερβολικά (έχει υπογράψει συμβόλαιο που έχει ρήτρα βάρους). Η γραφή για το κουαρτέτο είναι εξαιρετικά δύσκολη, καθώς είναι σχεδόν εξ ολοκλήρου a cappella.

Η Λαγνεία, είναι μια περίτεχνη χορευτική σκηνή για την Άννα ΙΙ, συνοδευόμενη φωνητικά από την Άννα Ι και την οικογένεια. Η Άννα ΙΙ είναι η κρατημένη γυναίκα ενός πλούσιου άνδρα που ονομάζεται Edward και η Άννα Ι ερωτεύεται έναν φτωχό άντρα με το όνομα Φερνάντο. Τα κορίτσια χρειάζονται χρήματα, οπότε η Άννα Ι φεύγει από τον Φερνάντο για να μην χρειάζεται να τον στηρίξει με τον πλούτο που παίρνει η Άννα ΙΙ από τον Edward.

Στην Απληστία, ο Weill γράφει για τον ρόλο του πατέρα μια άρια παρωδία σε στυλ ηρωικής όπερας. Η οικογένεια ανησυχεί για φήμες ότι η Άννα αφήνει τους άντρες να καταστραφούν οικονομικά και να πάρει κακό όνομα για την απληστία της.

Ο Φθόνος, είναι μια θριαμβευτική πορεία στην επιφάνεια, με μια επώδυνη μουσική μεταμόρφωση που συμβαίνει σε ένα παράλληλο επίπεδο, την στιγμή που η Άννα ΙΙ συνειδητοποιεί ότι δεν θα είναι ποτέ τόσο ευτυχισμένη όσο οι άλλοι μέχρι να μάθει να λέει όχι στις χαρές αυτού του κόσμου. Κατά την διάρκεια του επιλόγου, τα δύο κορίτσια επιστρέφουν στην Λουιζιάνα και στο νέο σπίτι που έχουν χτίσει.⁴⁴

⁴³ Scher Steven Paul Bernhart , Walter, Werner Wolf: Essays on Literature and Music (1967-2004), Rodopi, 2004.

⁴⁴ Mangum John, The Seven Deadly Sins, <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/4182/the-seven-deadly-sins>

iii) The Canterbury Tales του Geoffrey Chaucer

Το Canterbury Tales είναι μία συλλογή από 24 ιστορίες που ξεπερνούν τις 17.000 γραμμές, οι οποίες γράφτηκαν από τον Geoffrey Chaucer μεταξύ του 1387 και 1400.⁴⁵ Οι ιστορίες παρουσιάζονται ως μέρος ενός διαγωνισμού αφήγησης ιστοριών από μια ομάδα προσκυνητών, καθώς ταξιδεύουν μαζί από το Λονδίνο στο Canterbury για να επισκεφθούν το ιερό του Αγίου Thomas Becket στον Καθεδρικό Ναό του Canterbury. Το βραβείο για αυτόν τον διαγωνισμό είναι ένα δωρεάν γεύμα στο πανδοχείο Tabard στο Southwark κατά την επιστροφή τους. Οι ιστορίες και οι περιγραφές των χαρακτήρων της ιστορίας, χρησιμοποιούνται από τον Chaucer έτσι ώστε να δημιουργήσουν ένα ειρωνικό και κριτικό πορτρέτο της αγγλικής κοινωνίας εκείνη την εποχή, και ιδιαίτερα της Εκκλησίας. Η χρήση από τον Chaucer ενός τόσο ευρέως φάσματος τάξεων και τύπων ανθρώπων δεν είχε προηγούμενο στην αγγλική φιλολογία. Αν και οι χαρακτήρες είναι φανταστικοί, εξακολουθούν να προσφέρουν μια ποικιλία πληροφοριών για τα έθιμα και τις πρακτικές της εποχής.

Το Parson's Tale, που από τα στοιχεία του προλόγου της φαίνεται πως προορίζεται ως η τελευταία ιστορία του ποιητικού τίτλου του Chaucer, είναι η μεγαλύτερη από όλες τις συνεισφορές από τους προσκυνητές του, αλλά στην πραγματικότητα δεν είναι ούτε μία ιστορία ούτε ένα ποίημα, αλλά μια μακρά πεζογραφία για την μετάνοια.⁴⁶

Το θέμα του Parson's Tale, είναι η μετάνοια. Μπορεί επομένως να θεωρηθεί ότι περιέχει συμπερασματική κριτική για τη συμπεριφορά και τον χαρακτήρα της ανθρωπότητας που ανιχνεύεται σε όλους τους άλλους προσκυνητές. Ο ίδιος ο Chaucer ισχυρίζεται ότι επηρεάζεται από την έκκληση για μετάνοια, αφού ακολουθεί την ιστορία του του Parson με μία ανάκληση στην οποία ζητά προσωπικά συγχώρεση για τυχόν αδικήματα που μπορεί να προκάλεσε.

Ο Parson διαιρεί τη μετάνοια σε τρία μέρη: Συστολή της καρδιάς, εξομολόγηση του στόματος και ικανοποίηση. Το δεύτερο μέρος για την εξομολόγηση απεικονίζεται με αναφορά στα επτά θανάσιμα αμαρτήματα και προσφέροντας διορθωτικά μέτρα εναντίον τους. Τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα θεραπεύονται από τις αρετές της ταπεινότητας, της ικανοποίησης, της υπομονής, του ψυχικού σθένους, του ελέους, της μετριοπάθειας και της αγνότητας.

iv) Piers Plowman του William Langland

Το ποίημα, είναι ένα μείγμα θεολογικής αλληγορίας και κοινωνικής σάτιρας και αφορά την αναζήτηση του αφηγητή για την αληθινή χριστιανική ζωή στο πλαίσιο του μεσαιωνικού Καθολικισμού.

Ο ομιλητής του ποιήματος, Will, βιώνει μια σειρά από οράματα ονείρου, στην προσπάθειά του να μάθει πώς να ζει μια καλή χριστιανική ζωή. Στα όνειρά του, συναντά αλληγορικούς χαρακτήρες που αντιπροσωπεύουν τόσο τον εξωτερικό όσο και τον εσωτερικό κόσμο: τις θεμελιώδεις διδασκαλίες, τους πρωταγωνιστές και ανταγωνιστές της χριστιανικής κοσμολογίας, τις κοινωνικές τάξεις και τις οικονομικές σχέσεις της μεσαιωνικής Αγγλίας, καθώς και τις δικές του ικανότητες και φυσικές ανάγκες. Αυτοί οι αλληγορικοί χαρακτήρες μάχονται μεταξύ τους για τον Θεό, την Εκκλησία, τα χρήματα και τον τρόπο ζωής. Ένας από τους αλληγορικούς χαρακτήρες ο Piers, ένας ταπεινός οργωτής μερικές φορές γίνεται και ο Ιησούς Χριστός και ο Πέτρος.

Κατά την διάρκεια του ποιήματος, έχουμε και την εμφάνιση των επτά θανάσιμων αμαρτημάτων, προσωποποιημένων, να δίνουν ομολογία στην προσωποποίηση της

⁴⁵ Encyclopedia Britannica

⁴⁶ "Though spoken by a parish priest to a group of listeners, the Parson's Tale is formally not a sermon or a homily but a handbook on penance. "See Benson, Larry Dean, ed. (1988). "Explanatory Notes". The Riverside Chaucer (third ed.). Oxford University Press. σελ. 956.

Μετάνοιας. Μόνο η υπερηφάνεια εκπροσωπείται από μια γυναίκα, ενώ οι άλλες αντιπροσωπεύονται από άνδρες.

ν) Απεικονίσεις των Επτά Θανάσιμων Αμαρτημάτων από τον Pieter Bruegel τον γηραιότερο.

Ο Ολλανδός καλλιτέχνης Pieter Bruegel δημιούργησε μια σειρά χαρακτηριστικών που δείχνουν κάθε ένα από τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα. Κάθε χαρακτηριστικό διαθέτει μια κεντρική, εικόνα που αντιπροσωπεύει την αμαρτία. Γύρω από το σχήμα υπάρχουν εικόνες που δείχνουν τις παραμορφώσεις, τους εκφυλισμούς και τις καταστροφές που προκαλούνται από την συγκεκριμένη αμαρτία.⁴⁷



(Anger) (Ira)



(Avarice) (Avaritia)



(Envy) (Invidia)



(Gluttony) (Gula)

⁴⁷ Orenstein, Nadine M., ed. (1 September 2001). Pieter Bruegel the Elder: Prints and Drawings: New York: Metropolitan Museum of Art.



(Lust) (Luxuria)



(Pride) (Superbia)



(Sloth) (Desidia)

vi) The Seven Deadly Sins του Paul Cadmus

Μεταξύ 1945 και 1949, ο Αμερικανός ζωγράφος Paul Cadmus δημιούργησε μια σειρά από ζωηρούς, ισχυρούς και φρικαλέους πίνακες για καθεμία από τις επτά θανάσιμες αμαρτίες.

Σε αντίθεση με τα υπόλοιπα έργα που έχουν ως βασικό θέμα τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα, το συγκεκριμένο διέπεται από έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα εξπρεσιονισμού με ιδιαίτερο χαρακτηριστικό την ένταση των χρωματικών αντιθέσεων. Παρόμοιες αντιθέσεις προσπάθησα και εγώ να αποδώσω στο έργο μου μέσω διάφορων αλλαγών του tempo, των μουσικών φράσεων και περαιτέρω, όπως θα αναφερθώ εκτενώς στο κεφάλαιο της μακροδομής.



Ανάλυση του έργου Inferno

I. Συσχετισμοί εξωμουσικών αναφορών και μουσικού περιεχομένου

A' ΜΕΡΟΣ (μέτρα 1-29)

Το πρώτο μέρος έχει να κάνει με την αντίληψη της υπερηφάνειας. Επιχειρεί να αποτυπώσει μουσικά όλα εκείνα τα στοιχεία που συμβάλουν στην διαμόρφωση ενός χαρακτήρα με αυτό το συγκεκριμένο ελάττωμα. Η υπερηφάνεια μερικές φορές αντιμετωπίζεται ως κάτι που είναι διεφθαρμένο ή κακό, ενώ άλλες φορές αντιμετωπίζεται και ως αρετή. Με μια θετική χροιά, η υπερηφάνεια αναφέρεται σε μια ικανοποιητική αίσθηση προσκόλλησης στις επιλογές και τις ενέργειες ενός ατόμου και είναι άξια επαίνου. Με μια αρνητική χροιά όμως, που είναι και η πλευρά που αποδίδω σε αυτήν την ενότητα, η υπερηφάνεια αναφέρεται σε μια παράλογα διεφθαρμένη αίσθηση της προσωπικής αξίας, της κατάστασης ή των επιτευγμάτων κάποιου⁴⁸, που χρησιμοποιείται συνώνυμα με την ύβρη. Σύμφωνα με τον μεσαιωνικό θεολόγο Thomas Aquinas " Η υπερβολική αγάπη για τον εαυτό σου είναι η αιτία-απαρχή κάθε αμαρτίας". Καθώς η υπερηφάνεια έχει χαρακτηριστεί ο πατέρας όλων των αμαρτιών, έχει χαρακτηριστεί ως το πιο χαρακτηριστικό γνώρισμα του διαβόλου. Ο CS Lewis γράφει, στο Mere Christianity, ότι η υπερηφάνεια είναι ένα γνώρισμα κατά του Θεού, η θέση στην οποία το εγώ και ο εαυτός αντιτίθενται στον Θεό: "Η αγνότητα (unchastity), ο θυμός και η απληστία είναι συγκρινόμενα απλώς ψύλλοι: μέσω της υπερηφάνειας ο διάβολος έγινε διάβολος: Η υπερηφάνεια οδηγεί σε κάθε άλλη κακία".⁴⁹ Η υπερηφάνεια θεωρείται ότι αποκόπτει το πνεύμα από τον Θεό, καθώς και από την Παρουσία του που δίνει ζωή και χάρη.⁵⁰ Κάποιος μπορεί να είναι περήφανος για διαφορετικούς λόγους. Ο συγγραφέας Ichabod Spencer δηλώνει ότι «η πνευματική υπερηφάνεια είναι το χειρότερο είδος υπερηφάνειας, αν όχι η χειρότερη παγίδα του διαβόλου. Η καρδιά είναι ιδιαίτερα απατηλή για αυτό το πράγμα».⁵¹ Ο Jonathan Edwards είπε «θυμηθείτε ότι η υπερηφάνεια είναι η χειρότερη οχιά που είναι στην καρδιά, η μεγαλύτερη ενόχληση της ειρήνης της ψυχής και της γλυκιάς κοινωνίας με τον Χριστό· ήταν η πρώτη αμαρτία που υπήρξε ποτέ, και βρίσκεται χαμηλότερα στα θεμέλια ολόκληρου του κτηρίου του Σατανά, και είναι το πιο βαθιά ριζωμένο και πιο κρυμμένο, μυστικό και απατηλό όλων των επιθυμιών, και συχνά σέρνεται, παράλογα, στη μέση της θρησκείας και μερικές φορές υπό τη μεταμφίεση της ταπεινότητας»⁵².

Έχοντας λάβει υπ'όψιν όλες τις αισθητικές παραμέτρους, επέλεξα στο πρώτο μέρος να δημιουργήσω κάποια μουσικά και ρυθμικά μοτίβα που θα μπορέσουν να εξελιχθούν κατά τη διάρκεια του έργου εκτενώς. Και αυτό διότι όπως είπαμε παραπάνω η υπερηφάνεια θεωρείται η απαρχή των αμαρτιών. Σε κάθε όργανο υπάρχει αυτονομία, κρατώντας τις μελωδικές τους γραμμές σταθερές, μη επηρεαζόμενες από άλλες αντίστοιχων οργάνων για να αποδοθεί η έννοια της υπερηφάνειας- αλαζονείας.

⁴⁸ Steinworth, Ulrich (2016). *Pride and Authenticity*. Cham: Palgrave Macmillan. σελ. 10.

⁴⁹ Mere Christianity, C.S. Lewis

⁵⁰ Manning, Henry Edward. *Sin and its consequences*

⁵¹ Dictionary of Burning Words of Brilliant Writers. 1895. σελ. 485.

⁵² Claghorn, George. To Deborah Hatheway, Letters and Personal Writings (Works of Jonathan Edwards Online Vol. 16).

Β΄ ΜΕΡΟΣ (μέτρα 30-53)

Το Δεύτερο μέρος έχει να κάνει με την αντίληψη της απληστίας. Η απληστία (ή αλλιώς φιλαργυρία) είναι μια ανεξέλεγκτη λαχτάρα για αύξηση της απόκτησης ή της χρήσης υλικού κέρδους (είτε πρόκειται για φαγητό, χρήματα, γη είτε για κινούμενα ή άψυχα αγαθά) ή κοινωνικής αξίας, όπως της κοινωνικής θέσης ή δύναμης. Η απληστία έχει αναγνωριστεί ως ανεπιθύμητη σε όλη την ιστορία του ανθρώπινου είδους, επειδή δημιουργεί σύγκρουση συμπεριφοράς μεταξύ των προσωπικών και κοινωνικών στόχων. Τον πέμπτο αιώνα, στην μεσαιωνική Ευρώπη, ο άγιος Augustine of Hippo έγραψε: “Η απληστία δεν είναι απλώς ελάττωμα λόγω της επιθυμίας για χρυσό από τον άνθρωπο που τον αγαπά διεστραμμένα, αλλά έκπτωση από το πνεύμα της δικαιοσύνης, που θα έπρεπε να εκτιμά ως ασύγκριτα ανώτερη από τον χρυσό.”⁵³

Σύμφωνα με τον Thomas Aquinas “ Η απληστία είναι αμαρτία εναντίον του Θεού, όπως και όλες οι θνητές αμαρτίες, όπως και ο άνθρωπος καταδικάζει πράγματα αιώνια για χάρη των χρονικών πραγμάτων”⁵⁴. Επίσης έγραψε ότι “ η απληστία μπορεί να είναι αμαρτία έναντι στον γείτονα κάποιου, αφού ένας άντρας δεν μπορεί να αφθονεί υπερβολικά σε εξωτερικό πλούτο, χωρίς να τους λείπει κάποιος άλλος, γιατί τα κοσμικά αγαθά δεν μπορούν να κατέχονται από πολλούς ταυτόχρονα”.

Στην τραγωδία *Faust* του Johann Wolfgang von Goethe, ο Μεφιστοφελής υποδουμένος έναν πεινασμένο άντρα απαγγέλει μια προειδοποιητική ιστορία του να ζεις με φιλαργυρία αναφέροντας “ Ο χρυσός με βοηθεί ακόμα περισσότερο, για αυτό το αρσενικό είναι τώρα το φύλο μου, είμαι ο Ananias (φιλάργυρος, φιλαργυρία)”⁵⁵. Κοντά στο τέλος του έργου ο Faust ομολογεί στον Μεφιστοφελή : “Αυτό μπορεί να φέρει τα χειρότερα δεινά, Όντας πλούσιοι, να αισθανόμαστε ότι μας λείπει κάτι”⁵⁶.

Όσον αφορά στην σύνθεση αυτού του μέρους, επέλεξα να αποδώσω την έννοια της απληστίας-φιλαργυρίας κυρίως μέσα από τις κινήσεις που αναπτύσσονται μέσα στα “χρυσά” όργανα όπως κόρνα, τρομπόνια, και τούμπα. Έδωσα σε αυτά τα όργανα λοιπόν και την έννοια του χρυσού, παρομοιάζοντας τα με το χρώμα και την υφή του αληθινού χρυσαφιού. Έπειτα επέλεξα να δημιουργήσω κάποια μελωδικά μοτίβα που θα εμφανίζονται με τη σειρά τους σε όλες τις ομάδες οργάνων μέχρι να ξαναφτάσουν στα “χρυσά” όργανα και πίσω έτσι ώστε να ολοκληρωθεί ο κύκλος. Με αυτή την κίνηση ήθελα να αντικατοπτρίσω την συνεχή ανάγκη τού να έχει κάποιος υλικά αγαθά ή χρήματα μέσω της συνεχούς έλξης προς τα “χρυσά” όργανα, που όμως ποτέ δεν επιτυγχάνεται εξ ολοκλήρου (παραδείγματα και περαιτέρω αναφορές υπάρχουν στο κεφάλαιο της μικροδομής).

⁵³ <https://www.goodreads.com/quotes/870546-greed-is-not-a-defect-in-the-gold-that-is>

⁵⁴ Aquinas Thomas. “The Summa Theologica II-II. Q118 (The vices opposed to liberality, and the first place, of covetousness) (1920, Second and Revised ed.) New Advent

⁵⁵ Johann Wolfgang von Goethe. *Faust*, Part II, Section 4. Translated by George Madison Priest. Goethe (Re)Collected

⁵⁶ Goethe. *Faust*, Part II, Act V, Scene III. Translated by A. S. Kline. Goethe (Re)Collected

Γ΄ ΜΕΡΟΣ (μέτρα 53-81)

Το Τρίτο μέρος έχει να κάνει με την αντίληψη της λαγνείας. Η λαγνεία είναι μια ψυχολογική δύναμη που παράγει έντονη επιθυμία για ένα αντικείμενο, ή μία περίπτωση ενώ έχει ήδη ένα σημαντικό άλλο ή ποσό του επιθυμητού αντικειμένου.⁵⁷ Η λαγνεία μπορεί να πάρει οποιαδήποτε μορφή όπως η επιθυμία για σεξουαλικότητα, αγάπη, χρήματα ή δύναμη. Μπορεί να πάρει τόσο απλές μορφές όπως η λαχτάρα για φαγητό (gluttony) όπως και την ανάγκη για το φαγητό. Είναι παρόμοια, αλλά διακρίνεται από το πάθος, επειδή το πάθος ωθεί τα άτομα να επιτύχουν καλοπροαίρετους στόχους, ενώ η επιθυμία δεν το κάνει. Ωστόσο, η λαγνεία θα μπορούσε επίσης να σημαίνει άλλες μορφές ανεξέλεγκτης επιθυμίας, όπως για χρήματα ή δύναμη. Ο Henry Edward Manning λέει ότι η ακαθαρσία της λαγνείας μεταμορφώνει το άτομο σε “σκλάβο του διαβόλου”.⁵⁸ Ο Dante (Δάντης) όρισε τη λαγνεία ως την άτακτη αγάπη για άτομα.⁵⁹ Θεωρείται γενικά η λιγότερο σοβαρή κεφαλαιακή αμαρτία^{60 61}, καθώς είναι κατάχρηση μιας ικανότητας που οι άνθρωποι μοιράζονται με ζώα και οι αμαρτίες της σάρκας είναι λιγότερο οδυνηρές από τις πνευματικές αμαρτίες.⁶² Στο καθαρτήριο του Dante, ο μετανοημένος περπατά μέσα στις φλόγες για να απαλλαγεί από λάγνες σκέψεις και συναισθήματα. Στο Inferno (κόλαση) του Dante, οι ασυγχώρητες ψυχές που είναι ένοχες για τη λαγνεία εκρήγνυνται αιώνια σε ανήσυχους ανέμους σαν τυφώνες, που συμβολίζουν την έλλειψη αυτοέλεγχου των λαγνικών παθών τους στη γήινη ζωή.⁶³

Συνθετικά, στο τρίτο μέρος ήθελα να δημιουργήσω ένα ρυθμικό και μουσικό επαναλαμβανόμενο μοτίβο, σχεδόν εμμονικό (περαιτέρω θα επεκταθώ στο κομμάτι της μικροδομής) που να αντιπροσωπεύει το αντικείμενο που χρήζει της λαγνείας. Επίσης δεν ήθελα να είναι κάτι έντονο ως προς την δυναμική και τον όγκο της ενορχήστρωσης, καθώς όπως ανέφερα παραπάνω, η λαγνεία δεν θεωρείται τόσο σοβαρό αμάρτημα σε σχέση με τα υπόλοιπα. Επομένως, το μοτίβο αυτό μοιράστηκε στο *snare drum* και στα βιολιά με τεχνική *pizzicato* αρχικώς και αργότερα με δοξάρι, ενώ στην συνέχεια εμφανίζεται και στα υπόλοιπα όργανα της ορχήστρας σε διαρκή ανάπτυξη. Με αυτό ήθελα να αντιπροσωπεύσω την κατάσταση του καθενός, που ανεξάρτητα με τα πιστεύω του πάντα θα έχει λαγνικές σκέψεις, είτε είναι για υλικά αγαθά, είτε όχι. Αυτό συνεχίζεται μέχρι το τέλος του μέρους, όπου κάποιες ομάδες οργάνων έχουν αφομοιωθεί πλήρως στο αρχικό εμμονικό μοτίβο, και κάποια που παραλλάχτηκαν βάσει αυτού, αλλά κατάφεραν να κρατήσουν την διαφορετικότητά τους (όσων αφορά τα ρυθμικά και μελωδικά μοτίβα. Περισσότερα στην μικροδομή)

⁵⁷ Richard Lazarus with Bernice N. Lazarus, *Passion and Reason: Making Sense of Our Emotions*. New York: Oxford University Press, 1994.

⁵⁸ Manning, Henry Edward. *Sin and its consequences*.

⁵⁹ Dante, *Hell* (1975) p. 101; Dante, *Purgatory* (1971) σελ. 67 και σελ. 202

⁶⁰ Sayers Dorothy L., *Purgatory*, Introduction, (Penguin, 1995). σελ. 65-67

⁶¹ Pyle, Eric (31 December 2014). *William Blake's Illustrations for Dante's Divine Comedy: A Study of the Engravings, Pencil Sketches and Watercolors*. McFarland.

⁶² Aquinas, St Thomas (1 January 2013). *Summa Theologica*, Volume 4 (Part III, First Section). Cosimo

⁶³ Dorothy L. Sayers, *Hell*, notes on Canto V, σελ 101-102

Δ' ΜΕΡΟΣ (μέτρα 82-113)

Το τέταρτο μέρος έχει να κάνει με την αντίληψη της ζηλοφθονίας/φθόνου. Ο φθόνος είναι ένα συναίσθημα που εμφανίζεται όταν ένα άτομο στερείται κάποιου επιτεύγματος ή κατοχής ενός και είτε το επιθυμεί είτε επιθυμεί να μην το είχε ο άλλος. Ο Αριστοτέλης χαρακτήρισε τον φθόνο ως πόνον όταν βλέπει κανείς την καλή τύχη ενός άλλου, που προκαλείται από “εκείνους που έχουν αυτό που πρέπει να έχουμε”.⁶⁴ Ο Dante χαρακτήρισε τον φθόνο ως “επιθυμία να στερήσει από άλλους τους δικούς τους”. Στο Dante’s Purgatory, η τιμωρία για τους ζηλόφθονες είναι να κλείσουν τα μάτια τους με σύρμα επειδή κέρδισαν αμαρτωλή ευχαρίστηση από το να βλέπουν τους άλλους να πέφτουν χαμηλά. Σύμφωνα με τον Thomas Aquinas, ο αγώνας που προκαλεί ο φθόνος έχει τρία στάδια: κατά τη διάρκεια του πρώτου σταδίου, ο ζηλιάρης προσπαθεί να μειώσει τη φήμη του άλλου. Στο μεσαίο στάδιο, ο ζηλιάρης παίρνει είτε “χαρά για την ατυχία του άλλου” (εάν καταφέρει να δυσφημίσει το άλλο άτομο) είτε “θλίψη για την ευημερία κάποιου άλλου” (εάν αποτύχει). Το τρίτο στάδιο είναι το μίσος επειδή “η θλίψη προκαλεί μίσος”.⁶⁵ Ο Bertrand Russell είπε ότι ο φθόνος ήταν μία από τις πιο ισχυρές αιτίες δυστυχίας.⁶⁶ Όχι μόνο το ζηλότυπο άτομο καθίσταται δυστυχισμένο από το φθόνο τους, υποστήριξε ο Russell, αλλά αυτό το άτομο μπορεί επίσης να θέλει να προκαλέσει ατυχία σε άλλους για να μειώσει την κατάστασή του. Σύμφωνα με τις πιο ευρέως αποδεκτές απόψεις, μόνο η υπερηφάνεια ζυγίζει την ψυχή περισσότερο από τον φθόνο μεταξύ των κεφαλαιακών αμαρτιών. Ο φθόνος έχει συσχετιστεί άμεσα με τον διάβολο, γιατί το Wisdom 2:24 δηλώνει: “ο φθόνος του διαβόλου έφερε θάνατο στον κόσμο”⁶⁷

Σε όλα τα παραπάνω στηρίχτηκα για την σύνθεση του τέταρτου μέρους. Αρχικά εγκαθιδρύω μια επιφάνεια από white noise στα περισσότερα πνευστά. Έπειτα αρχίζω να προσθέτω μελωδίες μέσα στην επιφάνεια, διακόπτοντας την συνέχειά της, θέλοντας να αντικατοπτρίσω την προσπάθεια μείωσης της φήμης του άλλου (που όπως είπα παραπάνω είναι το πρώτο στάδιο από αυτά που ορίζει ο Thomas Aquinas). Στη συνέχεια υπάρχει επανάληψη ρυθμικού και μελωδικού μοτίβου με κάποιους αντιχρονισμούς, δείχνοντας τη ζήλεια που υπάρχει σε αυτό που έχουν οι άλλοι και προσπαθούμε να το κάνουμε δικό μας. Τέλος υπάρχει ένα tutti ερχόμενο από accelerando, δείχνοντας πως με τη ζήλεια γρήγορα θα έρθει και η θλίψη ή το μίσος που είναι και το μοναδικό αποτέλεσμα κατά τον Thomas Aquinas.

⁶⁴ Parrott, W. G.; Smith, R. H. (1993). “Distinguishing the experiences of envy and jealousy”. Journal of Personality and Social Psychology.

⁶⁵ Summa Theologica: Treatise on The Theological Virtues (QQ[1] – 46): Question. 36 – Of Envy (four articles)

⁶⁶ Russell, Bertrand (1930). The Conquest of Happiness. New York: H. Livewright

⁶⁷ Aquinas, St Thomas (1 January 2013). Summa Theologica, Volume 3 (Part II, Second Section).

Ε΄ ΜΕΡΟΣ (μέτρα 114-133)

Το πέμπτο μέρος διαπραγματεύεται την αντίληψη της λαιμαργίας (gluttony). Στον χριστιανισμό, θεωρείται αμαρτία εάν η υπερβολική επιθυμία για φαγητό γίνει η αιτία στο να παρακρατηθεί από τους άπορους.⁶⁸ Ο St. Thomas Aquinas διατύπωσε τον κατάλογο των πέντε τρόπων για να διαπράττει κάποιος το αμάρτημα της λαιμαργίας στα εξής στάδια.⁶⁹

- *Laute* – το να τρως φαγητό που είναι πολυτελές, εξωτικό ή δαπανηρό
- *Studiose* – το να τρως φαγητό με υπερβολική ποιότητα
- *Nimis* – το να τρως φαγητό που είναι υπερβολικό σε ποσότητα
- *Praepropere* – το να τρως βιαστικά
- *Ardenter* – το να τρως λαίμαργα

Ο Aquinas καταλήγει στο συμπέρασμα ότι “η λαιμαργία υποδηλώνει υπερβολική συναίνεση στο φαγητό”. Οι τρεις πρώτοι τρόποι σχετίζονται με τον τρόπο φαγητού. Λέει ότι η αποχή από φαγητό και ποτό ξεπερνά την αμαρτία της λαιμαργίας.⁷⁰ Από αυτά το *Ardenter* θεωρείται συχνά το πιο σοβαρό, δεδομένου ότι είναι ένα πάθος για μια απλή επίγεια ευχαρίστηση, η οποία μπορεί να σε κάνει να τρως παρορμητικά, ή ακόμη να μειώσει τους στόχους της ζωής σε απλώς φαγητό και ποτό.

Σύμφωνα με τα παραπάνω και στηριζόμενος κυρίως στο *Ardenter*, αποφάσισα σε αυτό το μέρος να υπάρχει μια συνεχόμενη ροή από μελωδίες ανά κάθε όργανο, συσχετίζοντας το με τη λαιμαργία. Όπως στη λαιμαργία υπάρχει μια συνεχής ροή από επιθυμίες έτσι και εδώ υπάρχει μία συνεχής ροή πληροφοριών από νότες.

ΣΤ΄ ΜΕΡΟΣ (μέτρα 134-170)

Το έκτο μέρος επικεντρώνεται στην αντίληψη της οργής.

Η οργή είναι μία έντονη συναισθηματική κατάσταση που περιλαμβάνει μια ισχυρά δυσάρεστη απόκριση σε μια αντιληπτή πρόκληση, κακό ή απειλή.⁷¹

Η οργή συχνά αποκαλύπτεται στην επιθυμία της εκδίκησης.⁷² Τα συναισθήματα οργής μπορούν να εκδηλωθούν με διαφορετικούς τρόπους, όπως ανυπομονησία, μίσος, μισανθρωπία, εκδίκηση και αυτοκαταστροφική συμπεριφορά. Σύμφωνα με τον Κατηχισμό (Catechism) της Καθολικής Εκκλησίας, η ουδέτερη πράξη θυμού γίνεται το αμάρτημα της οργής όταν στρέφεται εναντίον ενός αθώου ατόμου, όταν είναι υπερβολικά ισχυρή ή μακράς διάρκειας, ή όταν επιθυμεί υπερβολική τιμωρία. Στην

⁶⁸ Okhold, Dennis. “Rx for Gluttony”. Christianity Today, Vol. 44, No. 10, September 11, 2000, σελ. 62

⁶⁹ St. Thomas Aquinas. “The Summa Theologica II-II. Q148.A4” (1920, Second and Revised ed.). New Advent.

⁷⁰ St. Thomas Aquinas, “Question 146. Abstinence”, The Summa Theologica II-II, A2 (1920, Second and Revised ed), New Advent

⁷¹ Videbeck, Sheila L. (2006). Psychiatric Mental Health Nursing (3d ed.). Lippincott Williams & Wilkins.

⁷² Landau, Ronnie (30 October 2010). The Seven deadly Sins: A companion.

εισαγωγή της στο Purgatory η Dorothy L. Sayers περιγράφει την οργή ως “αγάπη για τη δικαιοσύνη που μετατρέπεται σε εκδίκηση και παράνομη”.⁷³

Συνθετικά, αυτό το μέρος αποφάσισα να το χωρίσω σε δύο ενότητες.

Στην πρώτη έχουμε μια σταδιακή κατάσταση με χαμηλές δυναμικές και αραιή ενορχήστρωση, θέλοντας να αντικατοπτρίσω όλα εκείνα τα συναισθήματα μίσους και οργής που λαμβάνουν μέρος πριν εκδηλωθούν σε πράξεις και πάρουν την μορφή θανάσιμου αμαρτήματος. Στην δεύτερη ενότητα, ξεκινάει ένα tutti, που σε αντίθεση με την πρώτη περιλαμβάνει τμήματα με υψηλές δυναμικές, πυκνά ρυθμικά μοτίβα όπως και πυκνή ενορχήστρωση με “σκληρές” αρμονίες, δείχνοντας πια την οργή που έχει πάρει σάρκα και οστά, και συνεχίζει σχεδόν μέχρι το τέλος της ενότητας.

Ζ΄ ΜΕΡΟΣ (171-228)

Το έβδομο και τελευταίο μέρος διαπραγματεύεται την αντίληψη της οκνηρίας/νωθρότητας.

Η οκνηρία, αναφέρεται σε μια περίεργη σύμπτωση εννοιών, που χρονολογείται από την αρχαιότητα και περιλαμβάνει ψυχικές, πνευματικές, παθολογικές και φυσικές καταστάσεις.⁷⁴ Πνευματικά, η οκνηρία αναφέρθηκε αρχικά σε μια ταλαιπωρία που αφορούσε θρησκευτικά πρόσωπα, ειδικά μοναχούς, όπου γινόντουσαν αδιάφοροι για τα καθήκοντα και τις υποχρεώσεις τους προς τον Θεό. Ψυχικά, η οκνηρία έχει μια σειρά από διακριτικά συστατικά από τα οποία το πιο σημαντικό είναι η αδράνεια, η έλλειψη οποιουδήποτε συναισθήματος για τον εαυτό ή τον άλλον, μια νοητική κατάσταση που προκαλεί πλήξη, οργή, απάθεια και μια παθητική αδράνη ή αργή νοοτροπία. Στο *Summa Theologica*, ο St. Thomas Aquinas χαρακτήρισε την νωθρότητα ως “θλίψη για το πνευματικό καλό”. Σε αντίθεση με τις άλλες κεφαλαιακές αμαρτίες, που είναι αμαρτίες διάπραξης ανηθικότητας, η νωθρότητα είναι αμαρτία παράλειψης ευθυνών. Μπορεί να προκύψει από οποιαδήποτε από τις άλλες κεφαλαιακές κακίες. Ενώ η κατάσταση και η συνήθεια της νωθρότητας είναι θνητή αμαρτία, η συνήθεια της ψυχής να τείνει προς της τελευταία θνητή κατάσταση της νωθρότητας δεν είναι θνητή από μόνη της εκτός από ορισμένες συνθήκες.⁷⁵

Συνθετικά, σε αυτό το μέρος υπάρχει μια σχετική νωθρότητα όσον αφορά στις αρμονίες και την εξέλιξη των μελωδικών μοτίβων κατά την έναρξη του μέρους, καθώς υπάρχει μια μεγάλη εισαγωγή με αραιό αρμονικό ρυθμό, που οδηγούν σταδιακά στην κατάληξη του έργου. Προς το τέλος εμφανίζεται ένα μοτίβο το οποίο υπάρχει ανά τακτά διαστήματα κατά τη διάρκεια ολόκληρου του έργου, μόνο που τώρα αναπτύσσεται. Σε όλο το τελευταίο μέρος, υπάρχει επίσης μια συνεχής βηματική κίνηση, που αντιπροσωπεύει την κάθοδο στα τελευταία επίπεδα της κόλασης και επομένως στην κατάληξη του έργου.

⁷³ Landau, Ronnie (30 October 2010). The Seven deadly Sins: A companion.

⁷⁴ Lyman, Standford (1989). The Seven Deadly Sins: Society and Evil. σελ. 5.

⁷⁵ Manning, Henry Edward. Sin and its consequences.

II. Μακροδομή

Εισαγωγή

Όπως προδίδουν και τα ονόματα των υποενοτήτων καθώς και η ονομασία του έργου, επιχειρώ να αντικατοπτρίσω τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα στο έργο μου. Το έργο χωρίζεται σε επτά ενότητες, μία για κάθε θανάσιμο αμάρτημα. Κατά το προσυνθετικό στάδιο δημιουργίας του έργου δόθηκε ιδιαίτερη έμφαση στον τομέα της αισθητικής προσέγγισης ως προς την αντιστοίχιση αμαρτημάτων και συνθετικών διεργασιών σε κάθε μέρος. Στόχος ήταν η προσωπική μου προσέγγιση σε σχέση με τα συναισθήματα που οφείλει να προκαλέσει η κάθε υποενοότητα, να υποστηριχθεί στο μέγιστο βαθμό αντιληπτικής ικανότητας ως προς το επίπεδο μουσικής πρόσληψης του έργου.

Α΄ ΜΕΡΟΣ

Σημαντική έμφαση δίνεται και σε αυτό το μέρος αλλά και σε όλο το υπόλοιπο έργο στο πιάνο, καθώς χρησιμοποιείται για την εναλλαγή ενοτήτων, δημιουργώντας μια ομαλή μετάβαση από το ένα μέρος στο άλλο χρησιμοποιώντας φθογγικό υλικό και ρυθμικές ιδέες από το μέρος στο οποίο βρισκόμασταν και από αυτό που σκοπεύουμε να πάμε. Ενδεικτικά, φαίνεται στην παρακάτω εικόνα της αρχής της ενότητας ότι το πιάνο είναι αυτό που καθορίζει ως επί το πλείστον τις βασικές εναρμονίσεις και τα ρυθμικά μοτίβα που θα ακολουθήσουν, αλλιώς γενικότερα είναι αυτό που καθορίζει το ύφος που διέπει την συγκεκριμένη ενότητα.

The musical score shows the beginning of the first movement. The Piano part starts with a melody in the right hand and a bass line in the left hand, marked *mp* and *mf*. The Violin I and Violin II parts are marked *pppp* and *pp*, with a *Unison* instruction. The Viola part is marked *pppp* and *pp*, with a *Unison* instruction. The Cello part is marked *pppp* and *pp*, with a *Unison* instruction. The Contrabass part is marked *pizz.* and *arco*, with a *mp* instruction. The score includes dynamics like *mp*, *mf*, *pppp*, *pp*, *arco*, and *pizz.*

(αρχή ενότητας)

Είναι δηλαδή ο οδηγός μας που μας συνοδεύει στα επτά πατώματα της κόλασης.

Β΄ ΜΕΡΟΣ (μέτρα 30-53)

Στο δεύτερο μέρος, επικρατεί αρχικώς η δημιουργία μοτίβων από τα “χρυσά”, χάλκινα όργανα και έπειτα η επανάληψη τους διαδοχικά από τις υπόλοιπες ομάδες οργάνων δημιουργώντας έναν “κυματισμό”(περισσότερες λεπτομέρειες θα δοθούν στο κεφάλαιο της μικροδομής). Η δομή είναι ουσιαστικά ΑΒΑ΄ και είναι πιο “στιβαρό” σε αρμονικό επίπεδο, καθώς επικρατούν κυρίως κάποια βασικοί διπλασιασμοί μεταξύ των οργάνων, δίνοντας παραπάνω σημασία στα ήδη υπάρχοντα μοτίβα από τα χάλκινα.

Γ΄ ΜΕΡΟΣ (μέτρα 53-81)

Στο τρίτο μέρος, υπάρχει η ολοένα και μεγαλύτερη αυξητική τάση ως προς τον όγκο της ενορχήστρωσης. Έχοντας δημιουργήσει μια διακριτική επιφάνεια με *pizzicati* από τα έγχορδα και αντίστοιχα μοτίβα στο *snare drum*, υπάρχει συνεχώς η προσθήκη επιπλέον οργάνων στην επιφάνεια έως ότου καταλήξουμε σε *tutti* όπου και έχουμε την ολοκλήρωση αυτής της ενότητας. Οι δυναμικές αντίστοιχα, ξεκινούν χαμηλά και έχουμε την σταδιακή αύξησή τους.

Δ΄ ΜΕΡΟΣ (μέτρα 82-113)

Όπως έχει αναφερθεί και στο επίπεδο του συσχετισμού, αυτή η ενότητα αναφέρεται στη ζήλια και το σίγουρο αποτέλεσμά της που είναι το μίσος σύμφωνα με τον Thomas Aquinas. Η δομή αυτής της ενότητας είναι ΑΒΓ, με το Γ να είναι ο πρόλογος της επόμενης ενότητας από το πιάνο. Στο Α΄ μέρος έχουμε την δημιουργία μιας ηχοχρωματικής επιφάνειας χρησιμοποιώντας *white noise* από τα πνευστά και τα έγχορδα όπως καθώς και τον ήχο από κάποια γυάλινα βάζα για να δοθεί μια “εναέρια” αίσθηση. Πιο αναλυτικά θα αναφερθώ στο κεφάλαιο της μικροδομής. Το Β΄ μέρος απαρτίζεται από ένα *tutti* με υψηλές δυναμικές.

Ε΄ ΜΕΡΟΣ (μέτρα 114-133)

Σε αυτό το μέρος έχουμε από την αρχή υψηλές δυναμικές, με μελωδικά μοτίβα που περνάνε ανάμεσα από ομάδες οργάνων σχηματίζοντας κάποιες βασικές μελωδίες. Πιο αναλυτικά θα αναφερθώ στο κεφάλαιο της μικροδομής. Το μέρος ολοκληρώνεται όπως και προηγουμένως με το πιάνο να αναλαμβάνει τον πρόλογο του επόμενου μέρους.

ΣΤ΄ ΜΕΡΟΣ (μέτρα 134-170)

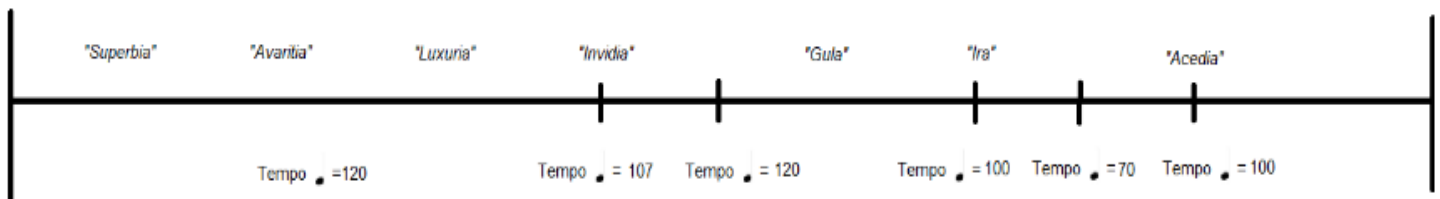
Αυτό το μέρος είναι χωρισμένο σε δύο ενότητες. Στην πρώτη έχουμε μια βηματική κατάσταση όσων αφορά τον ρυθμό, με χαμηλές δυναμικές και αραιή ενορχήστρωση. Στην δεύτερη ενότητα, ξεκινάει ένα *tutti*, που σε αντίθεση με την πρώτη περιλαμβάνει τμήματα με υψηλές δυναμικές, πυκνά ρυθμικά μοτίβα όπως και πυκνή ενορχήστρωση με “σκληρές” αρμονίες.

Ζ΄ ΜΕΡΟΣ (171-228)

Σε αυτό το μέρος υπάρχει μια μεγάλη εισαγωγή με αραιή ενορχήστρωση που οδηγείται σταδιακά σε ένα tutti που είναι και η κορύφωση του έργου.

III. Μικροδομή

Κατά την ανάλυση της μικροδομής των επτά ενοτήτων του έργου "INFERNO", θα γίνει λεπτομερής αναφορά στο φθογγικό υλικό, το tempo, την ενορχήστρωση καθώς και τις διάφορες μουσικές υφές που εμφανίζονται. Παρακάτω υπάρχουν δύο ενδεικτικοί πίνακες αναφορικά με τα στοιχεία κάθε μέρους.



Μέρη	I	II	III	IV	V	VI	VII
Εύρος Δυναμικών	pppp-mf	pp-mf	mp-mf	p-f	mp-mf	mp-f	p-ff
Δομή	ABA'	ABA	ABΓ	ABΓ	ABAΓ	ABΓ	ABΓΑΔ
Αμάρτημα	Υπερηφάνεια	Απληστία	Λαγνεία	Ζηλοφθονία	Λαιμαργία	Οργή	Οκνηρία

Η αρχική πρόθεσή μου ήταν να μπορεί να λειτουργεί αυτόνομα η κάθε ενότητα ως προς το βαθμό που μπορεί να γίνει αντιληπτός ο συσχετισμός από τον ακροατή, κάτι που εμφανές έπεται από μία αρχική ανάγνωση των πινάκων. Η κάθε ενότητα απαρτίζεται από τής αυξομειώσεις της σε επίπεδο δυναμικών και γενικότερα υπάρχει μια αίσθηση κατάληξης. Ο συνδυαστικός κρίκος που υπάρχει μεταξύ των ενοτήτων είναι ορισμένα ρυθμικά μοτίβα και μελωδίες, όπως και θα αναφερθούμε στην συνέχεια του κεφαλαίου.

Α΄ ΜΕΡΟΣ

Στα πρώτα επτά μέτρα έχουμε από τα έγχορδα την δημιουργία μιας επιφάνειας χρησιμοποιώντας φθογγικό υλικό με κυρίαρχο φθόγγο την C με κάποιες επιπλέον χρωματικές νότες με ιδιαίτερη σημασία όπως η F# (εδώ χρησιμοποιείται ως ξένος φθόγγος με προσμονή για λύση στην G που δεν έρχεται ποτέ. Το F# δεν είναι τυχαίο, καθώς σε συνδυασμό με την C δημιουργείται ένα διάστημα 4^{ης} αυξημένης, που θεωρούνταν απαγορευμένο διάστημα του διαβόλου την μεσαιωνική εποχή. Επομένως δείχνω από την αρχή τις ιδέες που διέπουν το έργο.) Παράλληλα στα πρώτα αυτά μέτρα το πιάνο χρησιμοποιείται έτσι ώστε να αναδεικνύει το εισαγωγικό τμήμα της ενότητας (όπως λειτουργεί και για όλες τις υπόλοιπες έξι ενότητες) έχοντας μεγάλες διαστηματικές αποστάσεις, έως και αρκετών οκτάβων, δείχνοντας την διαφορά που υπάρχει από την κατάσταση που θα βρισκόμασταν πριν ξεκινήσουμε την κατάβασή μας στα πατώματα της κόλασης. Στα μέτρα 8-12 της εισαγωγής, εμφανίζονται τμήματα του εισαγωγικού τμήματος του πιάνου στα πνευστά, ενώ διατηρούνται οι επιφάνειες στα έγχορδα. Έπειτα από το μέτρο 13 μέχρι και το μέτρο 21 η εισαγωγή οδηγείται σε ένα tutti μέσω ολόκληρης της ορχήστρας. Τέλος στα μέτρα 22-29 το πιάνο χρησιμοποιώντας το ίδιο φθογγικό υλικό χρησιμοποιείται για τον επίλογο του Α΄ μέρους.

Β΄ ΜΕΡΟΣ

Τα μέτρα 30-32 χρησιμοποιούνται κυρίως ως εισαγωγή του δεύτερου μέρους. Γι' αυτή τη μετάβαση από το ένα στο άλλο μέρος, έχει δημιουργηθεί ένα μοτίβο που έχει κατά βάση του το διάστημα της 4^{ης} αυξημένης (F-B) και περνάει από κάποιες ομάδες των πνευστών μέχρι να φτάσουμε στην κατάληξη της εισαγωγής του δεύτερου τμήματος (μέτρο 33).

The musical score shows the transition from the first to the second part, measures 30-32. It is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Cello/Double Bass). The score is divided into two systems. The first system contains measures 30 and 31, and the second system contains measures 32 and 33. Each instrument has two first endings (1. and 2.) and a final measure (33). The dynamics are marked 'p' (piano). The first ending of each instrument leads to the second ending, which then leads to the final measure (33). The first ending of each instrument leads to the second ending, which then leads to the final measure (33).

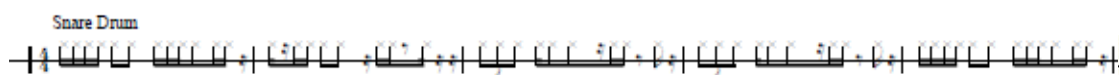
Έπειτα, έχει δημιουργηθεί ένα μοτίβο (όπως έχει ειπωθεί και στη μακροδομή) από τα κόρνα (χρυσά όργανα), που μεταβαίνει σταδιακά από όλες τις άλλες ομάδες

οργάνων, συμβολίζοντας την απληστία/φιλαργυρία, που όλοι προσπαθούν να αποκτήσουν αυτό που έχει ο άλλος (σε αυτή την περίπτωση το μοτίβο των χρυσών οργάνων). Αυτό συνεχίζεται μέχρι το μέτρο 46 που υπάρχει η κορύφωση αυτής της μελωδικής γραμμής και έπειτα ξεκινάει η αποφόρτιση του μέρους αυτού μέχρι το μέτρο 53.

The image displays a musical score for measures 30 through 46. The score is written for a full orchestra, including woodwinds, brass, strings, and harp. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score is divided into systems, with measures 30-31, 32-33, 34-35, 36-37, 38-39, 40-41, 42-43, 44-45, and 46. The instruments are listed on the left: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), B. Cl. (Bass Clarinet), Bsn. (Bassoon), Ins. 1,2 (Violins I & II), Ins. 3,4 (Violins III & IV), Tbn. (Trumpet), Tuba, Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *sf* (sforzando). There are also some handwritten annotations, such as a large bracket under the Viola and Vc. staves in measures 40-43, and a circled 'a2' in the Tbn. staff in measure 36. The score ends with a double bar line in measure 46.

Γ' ΜΕΡΟΣ

Από το μέτρο 54, ξεκινάει ένα ρυθμικό και μελωδικό μοτίβο από τη ντραμς χρησιμοποιώντας το snare και με μοτίβα με τεχνική Pizzicati στα βιολιά. Θέλοντας να δημιουργήσω την εμμονή, το αρχικό τρίμετρο μοτίβο από τα βιολιά που αποτελεί τη βάση αυτής της ενότητας μοιράζεται σταδιακά και στα επόμενα έγχορδα (βιολιά και βιόλες) είτε με διαφορά μέτρου είτε κάποιων τετάρτων. Παράλληλα στα celli και στα contrabassi έχει δημιουργηθεί μια επιφάνεια, με σκοπό τη δημιουργία ενός φυσικού delay.



(μοτίβο snare)



(μοτίβα εγχόρδων)

Έπειτα από το μέτρο 57 μπαίνουν τα κόρνα, με τη δημιουργία μιας ακόμα επιφάνειας που θα αποτελέσει τη βάση ώστε τα υπόλοιπα όργανα να μπορέσουν να εκτελέσουν με την σειρά τους τα αρχικά μοτίβα. Στο μέτρο 61 μπαίνουν με τη σειρά τους τα φλάουτα και τα όμποε. Τα όμποε παίζουν τα αρχικά μοτίβα των βιολιών και τα φλάουτα αναλαμβάνουν μελωδίες που προσεγγίζουν τις αντίστοιχες των κόρνων με την τεχνική flutter tongue, έτσι ώστε να δημιουργηθεί μια διαστρεβλωμένη χροιά, που αποδίδεται στις αντίστοιχες λαγνικές σκέψεις που αντιπροσωπεύουν το συγκεκριμένο μέρος. Στο μέτρο 65 έχουμε την είσοδο και των κλαρινέτων στο αρχικό μοτίβο. Έπειτα από το μέτρο 69 έχουμε και την είσοδο των υπολοίπων χάλκινων μαζί με τα τυμπάνια, και θα διατηρηθεί αυτός ο εμμονικός χαρακτήρας μέχρι και το μέτρο 80 που είναι και το τέλος αυτού του μέρους.

Δ' ΜΕΡΟΣ

Από το μέτρο 80 ξεκινάει η εισαγωγή αυτού του τμήματος με το πιάνο. Από το αμέσως επόμενο μέτρο και παράλληλα με το πιάνο δημιουργείται μια επιφάνεια από white noise χρησιμοποιώντας όλα τα πνευστά όργανα τα βιολιά και τα τσέλα που διαρκεί μέχρι το μέτρο 98. Για την δημιουργία white noise στα έγχορδα υπάρχουν ρυθμικά ακαθόριστες κοφτές δοξαριές παιγμένες στη γέφυρα του οργάνου, καθώς το αριστερό χέρι σταματάει όλες τις χορδές (mute) χαμηλά. Σε αυτή την επιφάνεια έχει προστεθεί επίσης το ηχόχρωμα από μακριά γυάλινα βάζα, που χρησιμοποιούνται σαν κρουστά με ρυθμικά μοτίβα με μπαγκέτες. Αυτό έχει ως σκοπό την δημιουργία μιας πιο εναέριας ατμόσφαιρας, που αντιστοιχεί σε μία ήρεμη κατάσταση ενός ατόμου. Έπειτα, κατά τη διάρκεια της επιφάνειας εμφανίζονται σταδιακά κάποιες νύξεις ιδιαίτερου ηχοχρωματικού χαρακτήρα (μελωδικά κύτταρα που διακόπτουν τη συνέχεια και παίζονται με την τεχνική *au talon*) από τα έγχορδα και από κάποια πνευστά χρησιμοποιώντας *key clicks* που αποτελούν μελωδικό υλικό από το επόμενο τμήμα αυτού του μέρους. Αυτό έχει ως σκοπό τον αντικατοπτρισμό της ζήλειας μέσω αυτής της ατμόσφαιρας, καθώς ενώ έχει δημιουργηθεί κάτι συνεχόμενο, διαρκώς υπάρχει η ανάγκη από κάποια όργανα να εισέλθουν και αυτά με τη σειρά τους στην ίδια ατμόσφαιρα. Έπειτα, μέχρι το μέτρο 98 πραγματοποιείται μια ενορχηστρωτική πύκνωση με στόχο τη δημιουργία μιας γέφυρας προς το επόμενο τμήμα αυτού του μέρους. Από το μέτρο 100, έχουμε ένα *tutti* που αποτελείται εξ ολοκλήρου από μελωδικό υλικό των προηγούμενων μελωδικών ενοχλήσεων κάτι που συνεχίζεται μέχρι το μέτρο 109, θέλοντας να παραλληλίσω αυτό το τμήμα με το αποκορύφωμα της ζήλειας, που τελικά έχει γίνει κυρίαρχο. Έπειτα στα μέτρα 110-113 το πιάνο αναλαμβάνει άλλη μια φορά τον επίλογο που αποτελεί και πρόλογο του επόμενου μέρους καθώς χρησιμοποιεί μελωδικό υλικό από αυτό.

Div.

(μελωδία που προέρχεται από το αμέσως επόμενο tutti)

Div.

Div. au talon

Div. au talon

Div. au talon

(μερικές από τις "ενοχλήσεις των εγχόρδων")

Ε΄ ΜΕΡΟΣ

Στόχος αυτού του τμήματος ήταν η παραλληλία της λαιμαργίας με μια συνεχόμενη ροή από μελωδίες ανάμεσα στα όργανα. Αυτό βλέπουμε ότι συμβαίνει ακριβώς από την αρχή αυτού του μέρους στο μέτρο 114. Σε αυτό το τμήμα υπάρχουν κυρίως 3 διαφορετικές μελωδίες μοιρασμένες στην ορχήστρα. Η βασική μελωδία παρατηρείται στα πρώτα και δεύτερα βιολιά, η συνοδευτική περνάει διαδοχικά από τα ξύλινα πνευστά με μια ροή από όγδοα, ενώ η εναρμόνισή τους υπάρχει κυρίως από τα χάλκινα και τα κοντραμπάσα. Εκτός από την κυρίως μελωδία, οι άλλες φαίνονται πιο ξεκάθαρα από τα δύο πεντάγραμμα της μαρίμπας.



(η δεύτερη μελωδία και η βασική ενορχήστρωση αντίστοιχα στο δεξι και αριστερό χέρι της μαρίμπας)



(Η κύρια μελωδία στα πρώτα και δεύτερα βιολιά)

Αυτό συνεχίζεται μέχρι το μέτρο 117, όπου υπάρχει μια μικρή αποφόρτιση μέχρι το μέτρο 121 με μελωδίες μόνο από τα ξύλινα. Έπειτα από το μέτρο 122 έχουμε την επανεμφάνιση του αρχικού θέματος με τις μελωδίες/εναρμονίσεις του, μόνο που αυτή την φορά οι μελωδίες μοιράζονται μεταξύ περισσότερων οργάνων. Τέλος, από το μέτρο 131 μέχρι το μέτρο 134 υπάρχει μια ολική αποφόρτιση αυτού του μέρους, που εξυπηρετεί τη μετάβαση στο επόμενο μέρος του έργου που είναι η οργή.

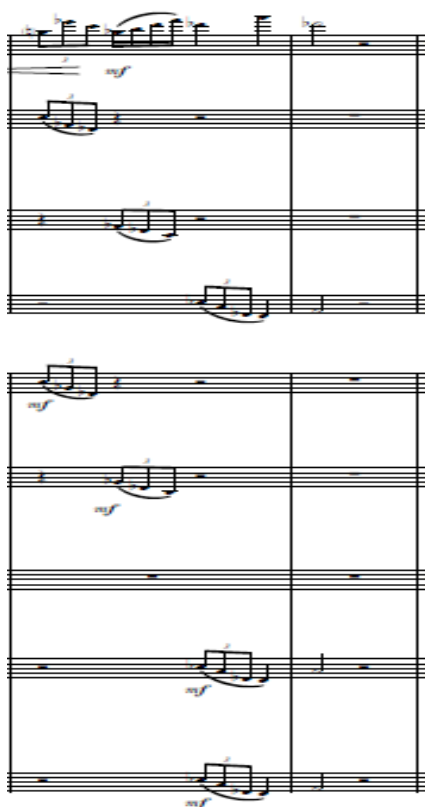
ΣΤ΄ ΜΕΡΟΣ

Το έκτο μέρος είναι χωρισμένο σε δύο τμήματα. Στο πρώτο τμήμα αντιστοιχούν τα συναισθήματα της οργής ενώ στο δεύτερο όταν αυτά έχουν γίνει πράξεις μέσω της οργής. Από το μέτρο 135 ξεκινάει μια σταδιακή κατάσταση με την έλευση του έκτου μέρους, που αποσκοπεί στα συναισθήματα της οργής που ολοένα και μεγαλώνουν. Βλέπουμε στα έγχορδα να δημιουργούνται συγχορδίες έπειτα από glissandi (εικόνα 1) και μαζί με τα χάλκινα εκτός από τα κόρνα, δημιουργούν μια επιφάνεια όσο τα ξύλινα μαζί με τα κόρνα παίρνουν τις βασικές μελωδίες. Αυτό συνεχίζεται μέχρι το μέτρο 140, όπου ξεκινάνε να εμφανίζονται οι πρώτες ιδέες του τμήματος που θα ακολουθήσει των πράξεων της οργής (χρησιμοποίηση ρυθμικών και μελωδικών

μοτίβων που χρησιμοποιούνται στο επόμενο τμήμα) (εικόνα 2). Έπειτα από το μέτρο 143 έχουμε την επανεμφάνιση της σταδιακής κατάστασης, αυτήν την φορά και με την είσοδο του πιάνου, πληθαίνοντας σταδιακά τον όγκο της ορχήστρας με την είσοδο όλο και περισσότερων οργάνων, μέχρι να φτάσουμε στο σημείο καμπής που είναι το μέτρο 158. Από εδώ ξεκινάει μια σειρά γρήγορων μελωδιών που μοιράζονται κατά μήκος της ορχήστρας με σκοπό την δημιουργία διαδοχικών clusters (εικόνα 3). Χρησιμοποιείται κυρίως μελωδικό υλικό από το προηγούμενο τμήμα απλώς σε άλλη μορφή. Έπειτα στο μέτρο 163 έχουμε μια μικρή παύση της συνεχής ροής του tutti, και μοιράζονται στα ξύλινα αρμονίες με τον ίδιο τρόπο που είχαν χρησιμοποιηθεί και στο προηγούμενο τμήμα, θέλοντας να δείξω την αμφιβολία ίσως, στις πράξεις της στιγμής, που όμως δεν κρατάνε για πολύ. Από το μέτρο 164 έχουμε την επιστροφή του tutti και των γρήγορων μελωδιών κάτι που συνεχίζεται μέχρι το μέτρο 168. Τα επόμενα δύο μέτρα ανήκουν στον επίλογο του πιάνου, καθώς οδηγούμαστε στο τελευταίο μέρος του έργου ή αλλιώς στο κατώτερο πάτωμα της κόλασης.



Εικόνα 1 (Οι βηματικές συγχορδίες των εγχόρδων)



Εικόνα 2 (ρυθμικομελωδικό υλικό του επόμενου τμήματος)



Εικόνα 3 (δημιουργία clusters με βάση τα τέταρτα των κόρνων)

Ζ' ΜΕΡΟΣ

Το έβδομο και τελευταίο μέρος του έργου, που αποσκοπεί στην ταυτοποίησή του με το αμάρτημα της νωθρότητας, είναι χωρισμένο σε τρία τμήματα. Το πρώτο τμήμα βρίσκεται στα μέτρα 171-185. Σε αυτό το τμήμα έχουμε μια πιο “αραιή” ενορχήστρωση, κρατώντας μόνο κάποιες βασικές μελωδίες και αρμονίες που χρειάζομαι για αυτό το τμήμα. Τα πνευστά έχουν πάρει κάποιες συνοδευτικές γραμμές, ενώ στα έγχορδα έχει δοθεί η βασική μελωδία. Επίσης, στα πρώτα βιολιά και στη μαρίμπα έχει δημιουργηθεί ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο με 16^α, που

σκοπό έχει να παρατείνει την αγωνία που υπάρχει σε αυτό το τμήμα, καθώς έχουμε φτάσει στο κατώτατο πιάτωμα της κόλασης. (Εικόνα 1)

(Εικόνα 1)

Έπειτα έχουμε ένα μικρό επίλογο του τμήματος με το πιάνο, που μας οδηγεί στο δεύτερο τμήμα.

Από το μέτρο 186, όπου ξεκινάει και το δεύτερο τμήμα επικρατεί μια πιο εναέρια κατάσταση, θέλοντας να αντικατοπτρίσουμε την νωθρότητα που επικρατεί. Η ορχήστρα χρησιμοποιείται κυρίως για την συνοδεία για το πιάνο όπου χρειάζεται και αποφεύγεται η χρήση των χάλκινων για την δημιουργία μιας πιο “χαρούμενης” αίσθησης. Αυτό γίνεται με την σκέψη ότι αφού θα έχει φτάσει στο κατώτατο πιάτωμα θα υπάρχουν ανάμεικτα συναισθήματα. Θα υπάρχουν χαρούμενα συναισθήματα καθώς το μαρτύριο σου θεωρητικά θα φτάνει προς το τέλος του, αλλά και συναισθήματα λύπης για όλα αυτά που προκάλεσαν αυτά τα γεγονότα και για αυτά που θα έρθουν. Στα μέτρα 186-190 λοιπόν υπάρχει μια ενορχήστρωση χρησιμοποιώντας ματζόρε αρμονίες που μετατρέπονται σε μινόρε με την χρησιμοποίηση κάποιων clusters στα επόμενα μέτρα μέχρι και το μέτρο 194. Τέλος στα μέτρα 195-200 έχουμε την ακριβή επανεμφάνιση του θέματος του πρώτου τμήματος, καθώς επικρατεί εκ νέου η αγωνία για το τι μέλει να συμβεί, κάτι που οδηγεί στο τρίτο και τελευταίο τμήμα αυτού του μέρους. Από το μέτρο 201 υπάρχει η είσοδος μιας συνεχής κατάστασης από τρίηχα (που εμφανίζεται τακτά καθ’ όλη την διάρκεια του έργου) (Εικόνα 2) που έχει ως βασική της αρμονία την 5^η Ελαττωμένη (Θεωρητικά ίδιο διάστημα με την 4^η αυξημένη που είχε χρησιμοποιήσει στην αρχή του έργου και κατά την διάρκεια αυτού και εκφράζει τα απαγορευμένα διαστήματα). Αυτό το μοτίβο εμφανίζεται διαδοχικά από όλα τα μέρη της ορχήστρας. Αρχικά από τε έγχορδα με την τεχνική pizzicati έπειτα από τα ξύλινα πνευστά με staccato και τέλος στα χάλκινα. Αυτό θα αναπτυχθεί μέχρι το μέτρο 224, όπου οδηγούμαστε σε tutti με crescendo μέχρι και το μέτρο 227, δημιουργώντας έτσι τον επίλογο του έργου.

(Εικόνα 2)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Μπακόπουλος, Βασίλης, “Despair, Serenity, Worry and Hope”, 2009.

Aquinas Thomas. “The Summa Theologica II-II. Q118 (The vices opposed to liberality, and the first place, of covetousness) (1920, Second and Revised ed.) New Advent

Aquinas, Thomas (1 January 2013). Summa Theologica, Volume 3 (Part II, Second Section).

Aquinas, Thomas. “The Summa Theologica II-II. Q148.A4” (1920, Second and Revised ed.). New Advent.

St. Thomas Aquinas, “Question 146. Abstinence”, The Summa Theologica II-II, A2 (1920, Second and Revised ed), New Advent

Aquinas, Thomas (1 January 2013). Summa Theologica, Volume 4 (Part III, First Section). Cosimo

Barracelli, Jean-Pierre (1982). Liszt’s Journey Through Dante’s Hereafter. Bucknell Review, 26: Literature, Arts and Religion. Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press. σελ. 149-166

Bertrand, Russell. (1930). The Conquest of Happiness. New York: H. Livewright

Britannica, T.Editors of Encyclopedia. : “the greatest single work of Italian literature;” 2006, Vol. 30. σελ. 605

Bloom, Harold (1994). The Western Canon

Claghorn, George. To Deborah Hatheway, Letters and Personal Writings (Works of Jonathan Edwards Online Vol. 16).

Cumon,t Franz, After Life in Roman Paganism, New Haven, 1922, σελ.144

Dante, Hell (1975) p. 101; Dante, Purgatory (1971) σελ. 67 και σελ. 202

Dinsmore, Charles Allen, The Teaching of Dante (Ayer, 1970), σελ.38

Eiss, Harry (2017). Seeking God in the Works of T.S. Eliot and Michelangelo. New Castle upon Tyne: Cambridge Scholars. σελ8.

Ewen, David, The Complete Book on Classical Music (Englewood Cliffs, New Jersey Prentice-Hall, Inc, 1965).

Gabrielsson, A. & Lindström, E. (2001). “The influence of musical structure on emotional expression”. Music and Emotion: Theory and Research: σελ.223-243

Gaume, Jean. The Catechism of Perseverance; Or, An Historical, Dogmatical, Moral, Liturgical, Apologetical, Philosophical, and Social Exposition of Religion. M.G. Gill & Son. (1883) σελ. 871.

Goethe. Faust, Part II, Act V, Scene III. Translated by A. S. Kline. Goethe (Re)Collected

Hotchkiss, Gilbert, Josiah. Dictionary of Burning Words of Brilliant Writers. 1895. σελ.485.

Huron, David, Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation, Ohio State University 2006

KirkPatrick, Robin, Purgatorio, Introduction, p. xiv (Penguin, 2007).

Landau, Ronnie. (30 October 2010). The Seven deadly Sins: A companion.

Lansing, Richard and Barolini Teodolinda, The Dante Encyclopedia, Garland Publishing, 2000, σελ. 475

Lansing, Richard. The Dante Encyclopedia. σελ.181.

Lazarus Richard with Lazarus Bernice N. Passion and Reason: Making Sense of Our Emotions. New York: Oxford University Press, 1994.

Lewis, C.S. 1960. Mere Christianity. New York: Macmillan

Lepschy, Laura; Lepschy, Giulio (1977). The Italian Language Today.

Manning, Henry Edward(January 1, 1986). Sin and its consequences, TAN Books, Revised edition).

M.D. Calvocoressi, The Musical Times, Volume 66, No. 988 (1 June 1925), σελ. 505-507

Murray, Gilbert, Five Stages of Greek Religion, Oxford, 1925, σελ. 179-180

Okhold, Dennis. “Rx for Gluttony”. Christianity Today, Vol. 44, No. 10, September 11, 2000, σελ. 62

<https://www.christianitytoday.com/ct/2000/september4/3.62.html>. Τελευταία πρόσβαση 5/6/2021

Parrott, W. G.; Smith, R. H. (1993). “Distinguishing the experiences of envy and jealousy”. Journal of Personality and Social Psychology.

<http://plato.stanford.edu/entries/music/> . Τελευταία πρόσβαση 5/6/2021

Pyle, Eric (31 December 2014). William Blake’s Illustrations for Dante’s Divine Comedy: A Study of the Engravings, Pencil Sketches and Watercolors.

Radford, Colin. "Emotions and music: A Reply to the Cognitivists". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47, no. 1(1989): 69-76. Τελευταία πρόσβαση June 2, 2021
doi:10.2307/431994

Robinson, Jenefer, *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford: Oxford University Press, 2005. σελ. 310-313

Roche, Thomas P. Jr (1984), "Editorial Apparatus", *The Faerie Queene*, by Spenser, Edmund, Penguin Books

Sayers, Dorothy L., *Purgatory*, London : Penguin books, 1955 σελ. 75.

Scherer, K. R. Zentner, M. R. (2001). "Emotional effects of music: production rules". *Music and Emotion. Theory and Research*, σελ. 361-387

Shull, Ronald K. (1986). "The Genesis of Die sieben Todsünden". In Kim H. Kowalke (ed.) *A New Orpheus-Essays on Kurt Weill*. New Haven: Yale University.

Spenser, Edmund (1984), "A Letter of the Authors Expounding His Whole Intention in the Course of the Worke: Which for That it Giveth Great Light to the Reader, for the Better Understanding is Hereunto Annexed", in Roche, Thomas P., Jr (ed.), *The Fairie Queene* , New York: Penguin, σελ. 15-18

Standford, Lyman. (1989). *The Seven Deadly Sins: Society and Evil*. σελ 5.

Steinvorth, Ulrich (2016). *Pride and Authenticity*. Cham: Palgrave Macmillan. σελ. 10.

Steven Paul Scher, Walter Bernhart, Werner Wolf: *Essays on Literature and Music (1967-2004)*, Rodopi, 2004.

Summa Theologica: Treatise on The Theological Virtues (QQ[1] – 46): Question. 36 – Of Envy (four articles)

Videbeck, Sheila L. (2006). *Psychiatric Mental Health Nursing (3d ed.)*. Lippincott Williams & Wilkins.

Walker, Alan (1989), *Franz Liszt. 2*. London: Faber& Faber. σελ.324

Wicksteed, Carlyle-Okey, *Divine Comedy*, "Notes to Dante's Inferno"

Wolfgang Johann von Goethe. *Faust, Part II, Section 4*. Translated by George Madison Priest. Goethe (Re)Collected

Inferno, Canto XX, lines 13-15 and 38-39, Mandelbaum translation



ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΙΟΝΙΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ

INFERNO

ΓΙΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ Ι

ΤΟΥ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ- ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΚΟΥΤΡΟΥΛΗ

ΓΝΩΣΤΙΚΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ: ΚΛΑΣΙΚΗ ΣΥΝΘΕΣΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΚΙΤΣΟΣ

ΚΕΡΚΥΡΑ 2021

INSTRUMENTATION

3 Flutes
2 Oboes
2 Clarinets in Bb
2 Bassoons
4 Horns in F
2 Trumpets
2 Trombones
1 Tuba

Timpani

Percussion I Glass Vase, Snare Drum

Percussion II Marimba

14 Violins I
12 Violins II
10 Violas
8 Violoncellos
6 Contrabasses

Duration: approx. 9'

Woodwinds, Brass:

⊕ = white noise

X = Key Clicks

j.w = Jet Whistle

flz. = Flutter-Tongue

Percussion:

V



= Scratch the vase with the bow alongside its surface, at its most middle part until the corresponding harmonic is produced.



= Hit the vase in the middle with the backside of the bow.

With let ring, the performer follows the previous two techniques one after the other in order to avoid the harmonics to stop.

For the preparation, before performing, we need a high glass vase with the produced harmonic of F.

Strings:

White noise: The bow rests always at the bridge, while doing the least amount of movements possible with rhythmical patterns chosen by the performer. The goal is to create a continuous sense of friction, while avoiding altogether an harmonic result.

NOTE: When the white noise sign appears on the sheet, the performers are split Divisi. The first half follow the melodic line while the other half are generating the white noise until another sign cancels it.

Inferno

Score in C

Kostas Koutroulis

13

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hns. 1,2

Hns. 3,4

C Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Mrb.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

rit.

a tempo

a2

1.

2.

mp

mf

p

rit.

a tempo

2+2+3 3+3 2+2+3

II. Avaritia

♩=120

1. 2.

Fl. 27 *p* *mf* *p*

Ob. 1. 2. *p* *mf* *p*

B♭ Cl. 1. 2. 1. *p* *mf* *p*

Bsn. *p* *mf* *p*

Hns. 1,2 27 1. 2. *p* *mf* *p*

Hns. 3,4 *p* *mf* *p*

C Tpt. 1. 2. *p* *mf* *p*

Tbn. *mf* *p*

Tuba *p* *mf* *p*

Timp. 27 *mf*

Pno. 27

Unison

Vln. I 27 *p* *mf* *p*

Vln. II *p* *mf* *p*

Vla. Unison *p* *mf* *p*

Vc. Unison *p* *mf* *p*

Cb. *p* *mf* *p*

38

Fl. *p* *p cresc.* *mf* *pp*

Ob. *p* *p cresc.* *mf* *pp*

B♭ Cl. *p* *p cresc.* *mf* *pp*

Bsn. *p* *cresc.* *mf*

Hns. 1,2 *p* *cresc.* *mf*

Hns. 3,4 *p* *mf* *pp*

Tbn. *a2*

Tuba *p cresc.* *mf*

Vln. I *p* Div. *cresc.* *mf* *pp*

Vln. II *p* *cresc.* *mf* *pp*

Vla. *p* *cresc.* *mf* *pp*

Vc. *p* *cresc.* *mf* *pp*

Cb. *p* *cresc.* *mf* *pp*

a2

III. Luxuria

[illegible]

flz.
1.

Fl. *mp*

Ob.

B♭ Cl.

Hns. 1,2

Hns. 3,4

C Tpt.

Tbn.

Tuba

mp

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

69 *mf*

Fl.

Ob.

mf

B♭ Cl.

mf

Bsn.

mf

Div.

Hns. 1,2

mf

a2

Hns. 3,4

Div.

mf

a2

C Tpt.

mf

Div.

Tbn.

mf

Tuba

mf

69 *mf*

Div. arco

Timp.

Vln. I

mf

arco

Vln. II

mf

arco

Vla.

mf

Vc.

mf

Cb.

mf

x= Key clicks

IV. Invidia

♩=107 a2

77

Fl. *mp* *mf* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Ob. *mp* *mf* *p* a2

B♭ Cl. *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Bsn. *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Div.

Hns. 1,2 *mp* *mf* a2 *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Hns. 3,4 *mp* *mf* a2 *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

C Tpt. *mp* *mf*

Tbn. *mp* *mf* a2 *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Tuba *mp* *mf* *p*

77

Temp. *f* Harmonic (pre fixed)

Perc. *mf* slowly let ring

Pno. *mp* *mf*

Unison

77

Vln. I *mp* *mf* au talon Div.

Vln. II *mp* *mf* Div. Unison

Vla. *mp* *mf* Divisi parts split with melody and white noise

Vc. arco *mp* *mf*

Cb. arco *mp* *mf*

let ring

j.w
Div.

V. Gula

1.

Fl. *mf*

Ob. *mf*

B♭ Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Hns. 1,2

Hns. 3,4

C Tpt. a2

Tbn. 1.

Tuba

Timp. *pp* *mf*

Mrb. *mf*

Pno. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb.

flz.

a2

115

Fl. *f* *mf* *f* *mp* *mf*

Ob. *mp* *mf*

B♭ Cl. *mp* *mf*

Bsn. 1. *mp* *mf* a2

Hns. 1,2

Hns. 3,4

C Tpt.

Tbn. 1.

Tuba

115

Timp. *pp* *mf*

Mrb. 115

Vln. I *f* *mf* *mp*

Vln. II *f* *mf* *mp*

Vla. Unison

Vc. Unison

Cb.

This page of the musical score covers measures 124 to 132. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Horns 1 & 2 (Hns. 1,2), Horns 3 & 4 (Hns. 3,4), Trumpet in C (C Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Maracas (Mrb.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Cb.).

The score is written in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The music features a variety of dynamics including *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *dim.* (diminuendo), *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte). There are also articulations such as *a2* (second attack) and *Unison* markings.

The Flute part begins with a triplet of eighth notes in measure 124, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Oboe part has a similar melodic line. The Bassoon part has a more rhythmic, eighth-note pattern. The Horns and Trumpets provide harmonic support with sustained notes and occasional melodic fragments. The Trombone and Tuba parts have a more active, eighth-note pattern. The Timpani part has a steady eighth-note pulse. The Maracas part has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Piano part has a simple harmonic accompaniment. The Violin I and II parts have a melodic line with various dynamics. The Viola part has a more rhythmic, eighth-note pattern. The Cello part has a simple harmonic accompaniment.

VI. Ira

133 $\text{♩} = 100$

Fl. *mp* *mf*

Ob. *mp*

B♭ Cl. *mp*

Bsn. *mp* *mf*

Hns. 1,2 *mp* *mf*

Hns. 3,4 *mp* *mf*

C Tpt. *mf*

Tbn. *mf* *f* *mf*

Tuba *mf* *f* *mf*

Timp. *p* *f*

Pno.

Unison $\text{♩} = 100$

Vln. I *mp* *f* *mp* *mf*³

Vln. II *mp* *f* *mp* *mf*

Vla. *mp* *f*

Vc. *mp* *f* *mf*

Cb. *mp* *f* *mf*³

144

Fl. *mp*

Ob. *mp*

B♭ Cl. *mp*

Bsn. *mf*

Hns. 1,2

Hns. 3,4

C Tpt. *a2*

Tbn.

Tuba

Timp. *144*

Mrb. *mp*

Pno.

Vln. I *144*

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

[illegible]

1. Div.

Fl. *f* *mf* a2 *f* Div. a2 Div.

Ob. *mp* *f* Div. a2 Div.

B♭ Cl. *mp* *f*

Bsn. a2 *f* a2 *f*

Hns. 1,2

Hns. 3,4

C Tpt. a2

Tbn. a2

Tuba

Timp. 162

Pno. 162 *f*

Vln. I Div. Unison Div.

Vln. II

Vla. *f*

Vc.

Cb.

VII. Acedia

Fl.

168

$\text{♩} = 100$

mp

Ob.

a2

mp

B♭ Cl.

mp

Bsn.

mp

Hns. 1, 2

p $\blacktriangleleft$ *mp*

Hns. 3, 4

p $\blacktriangleleft$ *mp*

C Tpt.

a2

mp

Tbn.

a2

p $\blacktriangleleft$ *mp*

Tuba

p $\blacktriangleleft$ *mp*

Timp.

168

Mrb.

168

mf *f* *ff*

Pno.

168

f *mf*

Unison

p $\blacktriangleleft$ *mp*

Vln. I

168

$\text{♩} = 100$

mp *mf* *f* *ff*

Vln. II

mp *f* *ff*

Vla.

mp

Vc.

Unison

p $\blacktriangleleft$ *mp*

Div.

mf

Cb.

p $\blacktriangleleft$ *mp*

[illegible]

♩=120

[illegible]

208

Fl. *mp* *mf* *mp* *a2* *mp*

Ob. *mf* *f* *mp* *a2* *mp*

B♭ Cl. *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *a2* *mp*

Bsn. *mp* *mf* *f* *mp*

Hns. 1,2 *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mf* *f*

Hns. 3,4 *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

C Tpt. *mp* *a2* *mp*

Tbn. *mp* *a2* *mp*

Tuba *mp* *mf*

Timp. *ppp* *ff* *mf* *f* *mp*

Pno.

Vln. I *mp* *mf* *Div.* *Unison* *Div.* *Unison pizz.* *mp*

Vln. II *mp* *mp* *pizz.* *mp*

Vla. *mp* *Div.* *Unison pizz.* *mp*

Vc. *mp* *Unison* *mf* *pizz.* *mp*

Cb. *mp* *mf* *pizz.* *mp*

[illegible]

Inferno

Kostas Koutroulis

I. Superbia
♩=120
p *mf*

II. Avaritia
rit. *a tempo* ♩=120
mf *p*

III. Luxuria
♩=120 *flz.*
p cresc. *mf* *pp* *mp*

IV. Invidia
♩=107
mp *mf* *p* *f* *p* *f*

V. Gula
♩=120
accel. *J.w.* *mf*

VI. Iva
♩=100
mf *mp* *mf* *dim.* *p*

$\text{♩}=70$

Fl. 1

157

mf *f* *mf*

Fl. 1

164

f

VII. Acedia

 $\text{♩}=100$

Fl. 1

168

mp *mf* *p* *mp*

Fl. 1

188

mf *mf* *mp*

$\text{♩}=120$

Fl. 1

205

mp *mf*

Fl. 1

219

mp *f* *fff*

Inferno

Kostas Koutroulis

I. Superbia

Horn in F 1

$\text{♩} = 120$

mf

rit.

a tempo

II. Avaritia

Hn. 1

$\text{♩} = 120$

p

p

p

III. Luxuria

Hn. 1

$\text{♩} = 120$

cresc.

mf

mp

Hn. 1

mf

IV. Invidia

Hn. 1

$\text{♩} = 107$

mp *mf*

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Hn. 1

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

V. Gula

Hn. 1

$\text{♩} = 120$

accel.

p *f* *p* *f* *p* *f* *mf*

6

VI. Ira

Hn. 1

$\text{♩} = 100$

dim. p *f*

mp

Hn. 1

mf

3

2

Hn. 1

$\text{♩} = 70$

mp

3

VII. Acedia

Hn. 1

$\text{♩} = 100$

p *mp*

2

180

15

mf

9

♩=120

211

mp < *mf* *mp* < *mf* *mp* < *mf* *mf* < *f* *f* *fff*

Inferno

I. Superbia II. Avaritia

♩=120 ♩=120

Percussion

29 3 6 7 6 2 7 6 16

4/4

mp

III. Luxuria

♩=120

Kostas Koutroulis

Snare Drum

58

Perc.

IV. Invidia

♩=107 Glass Vase

67

Perc.

12

mf

let ring

V. Gula

89

Perc.

4

accel.

♩=120

14

3/4

115

Perc.

3/4 4/4 2/4 4/4 3/4 4/4 3 3/4 4/4 2/4 4/4 3 3/4 2 4/4

VI. Ira

♩=100

131

Perc.

4 4 5/4 4/4 5/4 4/4 5/4 4/4 3 5/4 4/4 5/4 4/4 5/4 4/4 5/4 4/4

♩=70

149

Perc.

3 5/4 4/4 5/4 4/4 2 5/4 2/4 4/4 5 5/4 4/4 5/4

VII. Acedia

♩=100

♩=120

166

Perc.

5/4 4/4 5/4 4/4 2 3 2/4 4/4 26 27

Inferno

Kostas Koutroulis

I. Superbia

Timpani in C

120

6

pp *mp* *mf*

II. Avaritia

III. Luxuria

18 *rit.* *mp* *mf* *a tempo* ♩=120 8 2 *mf* 2 16 15

69

Timp.

mf

IV. Invidia

V. Gula

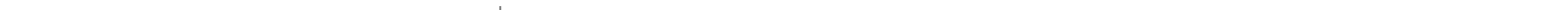
78 

118

Temp.

pp mf

VI. Ira

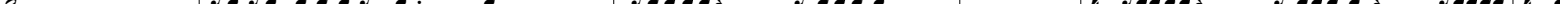
Temp.  128 $\text{♩} = 100$ *p* *f*

146

Temp.

♩=70

160

Temp. 

VII. Acedia

166

Timp. 

177

Timp.

15

201 $\text{♩} = 120$

Temp. ♩

7

ppp *ff* *mf* *f* *mp*

3 3 3 3 3 3 3 4

The first staff of the musical score is for the Timpani (Temp.). It begins with a tempo marking of 120 beats per minute (♩ = 120) and a dynamic of *ppp* (pianissimo). The music features a series of eighth notes, with a 7-measure rest indicated by a bracket. The dynamics change to *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano) throughout the piece. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

225

Timp.

ff

Inferno

I. Superbia

Kostas Koutroulis

Violins I

$\text{♩} = 120$

Unison

pppp *pp* *mf*

II. Avaritia

Vlins. I

$\text{♩} = 120$

Unison

p *mf* *p*

III. Luxuria

Vlins. I

$\text{♩} = 120$

pizz.

p *cresc.* *pp* *mp*

Vlins. I

Measures 56-64. The piece continues in 6/8 time with a series of eighth and sixteenth notes. Measure 64 ends with a fermata.

Div.

arco

Vlins. I

mf

IV. Invidia

$\text{♩} = 107$

Vlins. I

Unison

mp *mf*

Divisi parts split with white noise and melody until next Unison
au talon

Div.

Vlins. I

Measures 84-93. The piece continues in 4/4 time with a divided (div.) section. Measure 93 ends with a fermata.

$\text{♩} = 120$

accel. Unison

Vlins. I

White Noise stops pizz.

arco

mf

V. Gula

$\text{♩} = 120$

Vlins. I

mf *f* *mf* *mp*

Vlins. I

mf *f* *dim.* *p* *f*

VI. Ira

Unison $\text{♩} = 100$

Vlins. I

mp *f* *mp* *mf*

Vlins. I

146

♩=70

Vlins. I

158

mf

Vlins. I

164

Div.

Unison

Div.

Vlins. I

168

Unison

VII. Acedia

♩=100

mp

mf

f

ff

Vlins. I

178

Div.

Unison

fff

ffff

p

mp

fff

mf

Vlins. I

197

f

ff

fff

ffff

mp

♩=120

pizz.

arco

mp

Vlins. I

212

Div.

Unison

Div.

Unison

pizz.

arco

mf

mp

f

Vlins. I

225

fff