



DESCENT TO HADES

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ Ι ΣΤΗ ΣΥΝΘΕΣΗ ΕΝΟΡΓΑΝΗΣ ΚΑΙ ΦΩΝΗΤΙΚΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Ερευνητικό Ερώτημα:

Πώς εκδηλώνονται αρχαιοελληνικές φιλοσοφικές έννοιες για την παλιγγενεσία της
ψυχής μέσω μιας μουσικής σύνθεσης του 21^{ου} αιώνα;

Φοιτητής: Ιωάννης Κοκκίνης (Α.Μ. Μ2018066)

Επιβλέπων Καθηγητής: Ιωσήφ Παπαδάτος

Εξεταστική Εαρινού Εξαμήνου

Έτος: 2024

Πίνακας περιεχομένων

Εισαγωγή	3
1 ^η Ενότητα: Αρχαιοελληνική Μουσική και Φιλοσοφία	3
Ιστορικό Πλαίσιο	3
Αρχαίοι Τρόποι	5
Κούρδισμα.....	6
Φιλοσοφικές Σκέψεις	7
Παλιγγενεσία.....	7
Μνημοσύνη & Λήθη	8
2 ^η Ενότητα: Επιρροές από Συνθέτες του 20 ^{ου} αιώνα	9
Harry Partch.....	9
Καινοτομίες ως προς το κούρδισμα και τα όργανα	9
Μελωδίες και συνηχήσεις.....	11
Επιρροές από έργα.....	11
Harry Partch: Two Studies on Ancient Greek Scales	11
Harry Partch: Ulysses at the Edge	12
Arnold Schoenberg: Farben.....	13
Goerge Crumb: Black Angels	13
John Adams: Harmonielehre	14
György Ligeti: Lontano.....	14
Olivier Messiaen: Quatuor pour la fin du temps.....	15
3 ^η Ενότητα: Ιδεολογικός και Συνθετικός Συσχετισμός του Έργου	16
Φόρμα	16
Ηχοχρώματα	17
Οργανική Υφή.....	18
Αντίστιξη.....	20
Αρμονία	21
Ρυθμός.....	22
Μοτιβικό Υλικό	22
Συμπέρασμα.....	23
Βιβλιογραφία	24
Ελληνόγλωσση:	24
Ξενόγλωσση:	24
Δισκογραφία.....	28

Εισαγωγή

Στο εν λόγω κείμενο, θα γίνει μια ενδελεχής μελέτη και προσπάθεια, για τη διασταύρωση της αρχαιοελληνικής φιλοσοφίας και μουσικής με μια οπτική ενός συνθέτη του 21^{ου} αιώνα. Στην αρχή θα παρουσιαστούν κάποια ιστορικά και μυθολογικά στοιχεία για να γίνει κατανοητή η σχέση της ιδέας του έργου από την αρχαία πτυχή. Να αναδειχθούν κάποιες φιλοσοφικές σκέψεις των αρχαίων που έπαιξαν ρόλο στη σύνθεση του κομματιού, από την πλευρά της προγραμματικής δημιουργίας της μουσικής.

Συνεχίζοντας, θα γίνει μια μελέτη πάνω στον Harry Partch, του οποίου το έργο επηρεασμένο από τις αρχαίες μουσικές παραδόσεις, επιζητούσε μια επιστροφή στο φυσικό κούρδισμα των φθόγγων πάνω στους αρμονικούς. Αυτό τον έφερε στη θέση να δημιουργήσει τα δικά του μουσικά όργανα, κατασκευάζοντας το ιδιαίτερο μουσικό του σύστημα θεωρίας και κουρδίσματος. Κατ' επέκταση θα γίνουν και πολύ περιεκτικές αναφορές σε έργα άλλων συνθετών του 20^{ου} αιώνα. Αυτό αποσκοπεί στο να αναφέρει τις επιρροές που υπήρξαν, πριν γίνει η σύνθεση του Descent to Hades.

Επόμενη, φυσικά είναι η ίδια η ανάλυση του έργου, η οποία μετά από τη μελέτη των στοιχείων που θα έχουν αναλυθεί στα προηγούμενα δύο κεφάλαια, έχει σκοπό να αναδείξει το τελικό αποτέλεσμα της παραγωγής του κομματιού. Θα γίνει μια λεπτομερής αναφορά στη φόρμα της σύνθεσης και τους λόγους που επιλέχθηκε. Θα γίνει αναφορά στο ηχόχρωμα και την οργανική υφή, αναφέροντας τα όργανα που χρησιμοποιήθηκαν, για ποιους λόγους και πώς. Εν συνεχεία, αντίστιξη, αρμονία και ρυθμός θα φέρουν στο φως το πώς λειτούργησε το οριζόντιο και κάθετο στοιχείο των φθογγικών συνόλων. Τελειώνοντας, θα γίνει αναφορά στο μοτιβικό υλικό που διέτρεχε σε σημεία το έργο, άλλοτε σε μεγαλύτερο βαθμό και άλλοτε πιο μεμονωμένα.

1^η Ενότητα: Αρχαιοελληνική Μουσική και Φιλοσοφία

Ιστορικό Πλαίσιο

Από τον 8^ο έως τον 4^ο αιώνα π.Χ., ο κλασικός ελληνικός πολιτισμός άκμασε και έγινε κέντρο δημιουργικών και πνευματικών επιτευγμάτων, παρέχοντας τη βάση για τη δυτικοευρωπαϊκή φιλοσοφία και πολιτισμό. Ο ελλαδικός χώρος, ο οποίος βρίσκεται κυρίως στο σημείο συνάντησης τριών ηπείρων, είναι λογικότατο να γινόταν και ένα ακμάζον κέντρο εμπορίου, ανταλλαγών ιδεών και διαπολιτισμικών αλληλεπιδράσεων, δημιουργώντας ένα ιδιαίτερο δίκτυο συγκρητισμού θρησκευτικών πεποιθήσεων και απόψεων. Φυσικά αυτή η ανάπτυξη ιδίως της φιλοσοφίας συνέχισε και μεταγενέστερα στους ελληνιστικούς χρόνους που λειτούργησε και ως καταπολέμηση των υπερβολικών δεισιδαιμονιών της εποχής. Αξιοσημείωτο είναι ότι ακόμα και την περίοδο της ρωμαϊκής δημοκρατίας και αργότερα της αυτοκρατορίας,

επηρέασε σε μεγάλο βαθμό ενεργά και πνευματικά, τουλάχιστον μέχρι τα τέλη του 6^{ου} αιώνα μ.Χ.^{1 2 3}

Αλλαγή μεγάλης πνευματικής σημασίας στην ευρωπαϊκή ιστορία ήταν η ανάπτυξη της φιλοσοφίας στην αρχαία Ελλάδα, καθώς οι διανοούμενοι προσπάθησαν να αντιμετωπίσουν βασικά ζητήματα όπως τη φύση της ύπαρξης, τη γνώση, την ηθική και το σύμπαν. Η ελληνική φιλοσοφία έθεσε τα θεμέλια για τον δυτικό πολιτισμό, από τους προσωκρατικούς φιλοσόφους που εξέτασαν τη φύση της πραγματικότητας και τα στοιχεία της, μέχρι τους γνωστούς φιλοσόφους Ηράκλειτο, Πυθαγόρα και Πλάτωνα. Αυτοί διερεύνησαν τα πεδία της πολιτικής, της ηθικής και της μεταφυσικής.^{4 5 6}

Οι Έλληνες φιλόσοφοι εξέτασαν τους δεσμούς μεταξύ φιλοσοφίας και μουσικής συνειδητοποιώντας ότι η μουσική είναι ένα ισχυρό μέσο για να ερευνήσουν και να εκφραστούν φιλοσοφικά. Ασχολήθηκαν με τις φιλοσοφικές επιπτώσεις του ήχου, του ρυθμού και της αρμονίας. Η μουσική έπαιξε σημαντικό ρόλο τόσο στη δημόσια όσο και στην ιδιωτική ζωή της αρχαιοελληνικής κοινωνίας, επηρεάζοντας κομμάτι της εκπαίδευσης, της θρησκείας και του πολιτισμού. Θεωρούνταν πνευματική έκφραση, ικανή να προκαλεί συναισθήματα, να διαμορφώνει την ηθικότητα του χαρακτήρα και να δημιουργεί ενότητα με τον κόσμο.^{7 8 9}

Ένας από τους γνωστότερους μαθηματικούς, ο Πυθαγόρας ο Σάμιος, άφησε σημαντική επίδραση τόσο στη φιλοσοφία όσο και στη μουσική. Ο Πυθαγόρας έθεσε τα θεμέλια για την ιδέα των αρμονικών αναλογιών όταν ανακάλυψε τους μαθηματικούς συσχετισμούς που κρύβουν τα μουσικά διαστήματα. Ο ίδιος πίστευε ότι το σύμπαν βρισκόταν σε τέλεια αρμονία στο σύνολό του και ότι ο ίδιος ο κόσμος ήταν μια συμφωνία μαθηματικών σχέσεων. Αυτή η ιδέα εκφράζεται καλύτερα με τη γνωστή φιλοσοφική έννοια «αρμονία των σφαιρών». Αυτή η θεωρία εκφράζει ότι μια ουράνια μελωδία, μπορεί να μην ακούγεται στα ανθρώπινα αφτιά, αλλά παράγεται από τα ουράνια σώματα, καθένα από τα οποία κινείται σύμφωνα με μαθηματικούς

¹ Walter Burkert, *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995).

² David Sansone, *Ancient Greek Civilization, 3rd Edition* (Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons, 2016).

³ John Boardman, Jasper Griffin, and Oswyn Murray, *The Oxford History of Greece and the Hellenistic World* (Oxford University Press, 2001).

⁴ Heraclitus, *The Art and Thought of Heraclitus: An Edition of the Fragments with Translation and Commentary*, trans. Charles H. Kahn (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

⁵ Carl A. Huffman, *A History of Pythagoreanism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017).

⁶ Mauro Bonazzi, *Platonism a Concise History from the Early Academy to Late Antiquity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2023).

⁷ Martin L. West, *Ancient Greek Music* (Oxford: Clarendon Press, 1992).

⁸ Mary B. Schoen-Nazzaro, "Plato and Aristotle on the Ends of Music," *Laval Théologique et Philosophique* 34, no. 3 (1978): 261–73, <https://doi.org/10.7202/705684ar>.

⁹ Πέτρος Γράβιγγερ, *Ο Πυθαγόρας και η Μυστική Διδασκαλία του Πυθαγορισμού* (Αθήνα: Ιδιοθέατρον, 1998).

νόμους.^{10 11} Πολύ αργότερα τον 17^ο αιώνα ο Γιοχάνες Κέπλερ θεώρησε ότι αυτές οι συχνότητες μπορούν να παρατηρηθούν από το φωτισμένο πνεύμα.^{12 13}

Στους φιλοσοφικούς του διαλόγους, ο Πλάτωνας χρησιμοποίησε τη μουσική αλληγορικά, βασιζόμενος στα γραπτά που παρουσίασε ο Πυθαγόρας. Σε μέρη των έργων του όπως στο «Πολιτεία» και στο «Φαίδων», ο Πλάτωνας χρησιμοποίησε τη μουσική για να εξηγήσει βαθύτερες αλήθειες σχετικά με τη φύση της ύπαρξης και τον ανθρώπινο χαρακτήρα. Χρησιμοποιώντας την παρομοίωση της «τετμημένης γραμμής», θα μπορούσε κάποιος να συγκρίνει την αρμονική τάξη του σύμπαντος με τη λογική δομή της ψυχής αντιπαραβάλλοντας τους τομείς της αισθητής αντίληψης του ορατού και της διανοητικής κατανόησης του κόσμου των ιδεών. Η γνωστή αλληγορία του σπηλαίου του Πλάτωνα έδωσε πρόσθετη εικόνα για τις μεταμορφωτικές δυνατότητες της μουσικής απεικονίζοντάς την ως καταλύτη για ηθική και πνευματική φώτιση, ικανή να ανυψώσει το πνεύμα από το σκοτάδι της άγνοιας στο φως της αλήθειας.^{14 15 16}

Αρχαίοι Τρόποι

Ως γνωστόν, οι τρόποι κατασκευάζονται με μια συγκεκριμένη σειρά διαδοχικών τόνων και ημιτονίων. Οι ιδιαίτερες δομές οργάνωσης αυτών σε τρόπους χρησίμευσαν ως βάση για την παραγωγή οποιασδήποτε μελωδίας εδώ και χιλιάδες χρόνια πριν την τονική μουσική. Οι τρόποι ήταν και είναι θεμελιώδεις για τη μουσική δημιουργία. Παρά την τεχνική κατασκευή τους, οι τρόποι και τα κουρδίσματα είχαν μεγάλη φιλοσοφική σημασία για τους Έλληνες, συμβολίζοντας εν μέρει την υπαρξιακή αρμονία και κοσμική τάξη αλλά και πτυχές της καθημερινής τους ζωής.^{17 18}

Η ιδέα ότι κάθε τρόπος έχει μεγάλη και διαφορετική επίδραση στην ψυχή, διαμορφώνοντας τα πάθη, τις επιθυμίες και τις ηθικές της κλίσεις, ήταν κεντρική στις φιλοσοφικές ιδέες του Πλάτωνα για τη μουσική. Σύμφωνα με τον ίδιο, οι μουσικοί ρυθμοί και τρόποι, ειδικά αυτοί που χαρακτηρίζονται από υπερβολή, διχόνοια ή ατασθαλία, μπορούν να διαταράξουν την ισορροπία της ψυχής και να προκαλέσουν

¹⁰ Otto Kinkeldey, "The Music of the Spheres," *Bulletin of the American Musicological Society*, no. 11/12/13 (September 1948): 30–32, <https://doi.org/10.2307/829272>.

¹¹ Lee Blackstone, "Remixing the Music of the Spheres: Listening to the Relevance of an Ancient Doctrine for the Sociology of Music," *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 42, no. 1 (2011): 3–31, <http://www.jstor.org/stable/41228640>.

¹² D. P. Walker, "Kepler's Celestial Music," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30, no. 1 (January 1, 1967): 228–250, <https://doi.org/10.2307/750744>.

¹³ Kinkeldey, "The Music of the Spheres."

¹⁴ Frédérique Woerther, "Music and the Education of the Soul in Plato and Aristotle: Homoeopathy and the Formation of Character," *The Classical Quarterly* 58, no. 1 (2008): 89–103, <http://www.jstor.org/stable/27564125>.

¹⁵ Eva Augusta Vescelius, "Music and Health," *The Musical Quarterly* 4, no. 3 (1918): 376–401, <http://www.jstor.org/stable/738221>.

¹⁶ Gene Fendt, "How to Play the Platonic Flute: Mimēsis and Truth in Republic X," In *The Many Faces of Mimesis: Selected Essays from the 2017 Symposium on the Hellenic Heritage of Western Greece*, edited by Heather L. Reid and Jeremy C. DeLong, 3:37–48, Parnassos Press – Fonte Aretusa, 2018. <https://doi.org/10.2307/j.ctvbj7g5b.6>.

¹⁷ Woerther, "Music and the Education of the Soul."

¹⁸ J. F. Mountford, "The Musical Scales of Plato's Republic," *The Classical Quarterly* 17, no. 3/4 (1923): 125–36, <http://www.jstor.org/stable/635635>.

ηθική φθορά και κοινωνική διαταραχή.^{19 20} Βέβαια, πρέπει να σημειωθεί ότι κάτι τέτοιο είναι υποκειμενικό, αλλά πάραυτα μπορεί να επηρεάσει μια κοινωνία ή ένα άτομο που συνειδητά ή και ασυνείδητα κατανοεί τη μουσική με τέτοιο τρόπο.

Στην ιδανική κοινωνία του Πλάτωνα, η εκπαίδευση είναι απαραίτητη για την ανατροφή ηθικών ανθρώπων για να είναι σε αρμονία με τις αξίες της εγκράτειας, της σοφίας και της δικαιοσύνης. Ως θεμελιώδες μέρος της εκπαίδευσης, η μουσική υποτίθεται ότι προάγει την κοινωνική συνοχή και τις ηθικές αξίες. Ο Πλάτωνας υποστήριξε ότι η μουσική πρέπει να διδάσκεται στα σχολεία των «φυλάκων», της άρχουσας τάξης της ιδανικής πολιτείας του, αφού πίστευε ότι η ακρόαση ειρηνικής, ηθικά ανυψωτικής μουσικής θα βοηθούσε τους ανθρώπους να γίνουν ηθικά πιο ορθοί άνθρωποι. Μάλιστα ο ίδιος αναφέρει τον Δώριο τρόπο ως τον πιο «ελληνικό» και τον ιδανικότερο για να διαμορφώσει ηθικά σωστούς χαρακτήρες. Σημαντικό είναι να σημειωθεί ότι ο αρχαίος διατονικός Δώριος τρόπος είναι ουσιαστικά ο αντίστοιχος εκκλησιαστικός Φρύγιος.^{21 22 23 24} Ενδιαφέρον είναι ότι ο συγκεκριμένος τρόπος, συνήθως σε σύγχρονα μουσικά πλαίσια, ταυτίζεται με γεωγραφικές περιοχές κυρίως της μέσης Ανατολής και προβάλλεται ως τρόπος «εξωτικός» που προβάλλει πάθος και έντονα συναισθήματα.^{25 26}

Κούρδισμα

Ένα από τα σημαντικότερα συστήματα κουρδίσματος στην αρχαία Ελλάδα ήταν το πυθαγόρειο. Ο Πυθαγόρας αναφέρεται ότι εντόπισε τις μαθηματικές σχέσεις που κρύβουν τα μουσικά διαστήματα και συνειδητοποίησε ότι η αρμονία της μουσικής κλίμακας καθορίζεται από απλές αριθμητικές σχέσεις. Η Πυθαγόρεια θεωρία αναφέρει ότι η τέλεια τέταρτη αντιστοιχούσε σε αναλογία 4:3, η τέλεια πέμπτη σε αναλογία 3:2 και η οκτάβα σε αναλογία 2:1.^{27 28 29} Αυτές οι αναλογίες παρουσιάζονται εξάλλου και στο ιερό σύμβολο των Πυθαγορείων που αποκαλείται

¹⁹ West, *Ancient Greek Music*.

²⁰ Edward A Lippman, "The Sources and Development of the Ethical View of Music in Ancient Greece," *The Musical Quarterly* 49, no. 2 (1963): 188–209, <http://www.jstor.org/stable/740645>.

²¹ West, *Ancient Greek Music*.

²² Mountford, "The Musical Scales of Plato's Republic."

²³ Lippman, "Music in Ancient Greece."

²⁴ Katharine E. Eggar, "Emotion and Morals in Greek Music," *Music & Letters* 11, no. 2 (1930): 124–27, <http://www.jstor.org/stable/726341>.

²⁵ A. J. Hipkins, "Dorian and Phrygian," *Sammelbände Der Internationalen Musikgesellschaft* 4, no. 3 (1903): 371–81, <http://www.jstor.org/stable/929209>.

²⁶ Peter Manuel, "Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish Syncretic Musics," *Yearbook for Traditional Music* 21 (1989): 70–94, <https://doi.org/10.2307/767769>.

²⁷ West, *Ancient Greek Music*.

²⁸ Richard L. Crocker, "Pythagorean Mathematics and Music," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 22, no. 3 (1964): 325–335, <https://doi.org/10.2307/427236>.

²⁹ Jan Herlinger, "Fractional Divisions of the Whole Tone," *Music Theory Spectrum* 3 (1981): 74–83, <https://doi.org/10.2307/746135>.

τετρακτύς.^{30 31 32} Φυσικά, αυτό το κούρδισμα τον 21^ο αιώνα σπάνια χρησιμοποιείται, έχοντας αντικατασταθεί από το συγκερασμένο σύστημα για μερικά εκατοντάδες χρόνια. Αυτό καθιστά σχεδόν αδύνατον να παιχτεί ένα συμφωνικό έργο με συμβατικά μουσικά όργανα με το πυθαγόρειο κούρδισμα.^{33 34}

Φιλοσοφικές Σκέψεις

Παλιγγενεσία

Μέσω της Παλιγγενεσίας παρατηρείται ένας ισχυρός συμβολισμός της αναζωογόνησης και της ανανέωσης. Η Παλιγγενεσία, που ως όρος έχει τις ρίζες της στην ελληνική μυθολογία και φιλοσοφία, αντιπροσωπεύει την κυκλική επιθυμία για υπέρβαση και μεταμόρφωση σε κάτι ανώτερο, καθώς και τη διαρκή ανάγκη για υπαρξιακή ανανέωση και τον ατελείωτο κύκλο του θανάτου και της αναγέννησης. Η παλιγγενεσία ενθαρρύνει να γίνει αντιληπτή η κυκλική φύση της ύπαρξης, η ατελείωτη φυσική επανάληψη της ζωής και η δυνατότητα της πνευματικής αφύπνισης και φώτισης μέσω της μυθολογικής και φιλοσοφικής απήχσής της.^{35 36}

Η έννοια της Παλιγγενεσίας, εκφράστηκε σε διάφορους μύθους, κυρίως που σχετίζονται με θνήσκοντες και ανασταινόμενους θεούς^{37 38} όπως τον Διόνυσο και τον Άδωνι, αλλά και με άλλους μύθους όπως αυτούς που σχετίζονται με την Περσεφόνη και τον Ορφέα. Ο ετήσιος κύκλος της βλάστησης, που αντιπροσωπεύει τον θάνατο και την αναγέννηση του φυσικού κόσμου, αντιπροσωπεύεται από τον Διόνυσο, ο οποίος συχνά παραβλέπεται ότι σχετίζεται και με τις χθόνιες θεότητες ως αναγεννητής της γης. Η βασίλισσα του κάτω κόσμου, η Περσεφόνη, ενσάρκωσε το κυκλικό μοτίβο του θανάτου και της αναγέννησης μέσω των εποχών, καθώς κατέβαινε στον Άδη για τρεις ή έξι μήνες, αναλόγως με την εκάστοτε παράδοση και έφευγε, ανανεωμένη την άνοιξη. Ο μυθικός μουσικός και ποιητής Ορφέας, αντιπροσωπεύοντας την ανθρώπινη λαχτάρα για υπέρβαση και πνευματική ελευθερία, πήγε στον κάτω κόσμο αναζητώντας τη σύζυγό του Ευρυδίκη.^{39 40}

³⁰ André Barbera, "The Consonant Eleventh and the Expansion of the Musical Tetractys: A Study of Ancient Pythagoreanism," *Journal of Music Theory* 28, no. 2 (1984): 191–223, <https://doi.org/10.2307/843532>.

³¹ F. M. Cornford, "Mysticism and Science in the Pythagorean Tradition (Continued)," *The Classical Quarterly* 17, no. 1 (1923): 1–12, <http://www.jstor.org/stable/635621>.

³² Γράβιγγερ, *Ο Πυθαγόρας και η Μυστική Διδασκαλία του Πυθαγορισμού*.

³³ Arthur Mendel, "Pitch in Western Music since 1500. A Re-Examination," *Acta Musicologica* 50, no. 1/2 (1978): 1–328, <https://doi.org/10.2307/932288>.

³⁴ Dirk de Klerk, "Equal Temperament," *Acta Musicologica* 51, no. 1 (1979): 140–150, <https://doi.org/10.2307/932181>.

³⁵ Walter Burkert, *Greek Religion* (Cambridge: Harvard University Press, 1985).

³⁶ R. W. Sharples, "On Fire in Heraclitus and in Zeno of Citium," *The Classical Quarterly* 34, no. 1 (1984): 231–33, <http://www.jstor.org/stable/638353>.

³⁷ Tryggve N.D. Mettinger, *The Riddle of Resurrection: "Dying and Rising Gods" in the Ancient Near East* (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 2001).

³⁸ Dag Øistein Endsjø, *Greek Resurrection Beliefs and the Success of Christianity* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009).

³⁹ Burkert, *Greek Religion*.

⁴⁰ Walter Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual* (Berkeley: University of California Press, 1982).

Η Παλιγγενεσία εκφράζεται μέσω της μουσικής, όταν η μελωδία, ο ρυθμός και η αρμονία έχουν τη μεταμορφωτική δυνατότητα να προκαλέσουν συναισθήματα διαφώτισης προς αυτόν τον κύκλο της ζωής. Η μουσική έχει συνδεθεί από καιρό με τελετουργίες μύησης, κάθαρσης και πνευματικής υπέρβασης, προσφέροντας στους ακροατές μια ματιά στα μυστήρια της ύπαρξης και τη δυνατότητα βαθιάς μεταμόρφωσης, ενός συνειδητού αποδέκτη. Η μουσική μπορεί να προκαλέσει ανάμνηση, αναλαμπή ή ακόμα και διαφώτιση μέσα στο σκότος. Έτσι η απελπισία μπορεί να γίνει μια ελπιδοφόρα επανεκκίνηση της ψυχής σε έναν νέο πιο φωτισμένο κύκλο ή ίσως επιφέρει τη διακοπή του.^{41 42 43}

Μνημοσύνη & Λήθη

Η μνήμη και η λησμονιά, είναι δύο έννοιες, οι οποίες αποκτούν βαθύτερα νοήματα μέσω των μύθων τους από τις αντίστοιχες θεότητες της Μνημοσύνης και Λήθης. Προφανώς αυτές οι δύο βασικές έννοιες αφορούν η πρώτη τη θεά της μνήμης και η δεύτερη τον ποταμό του Άδη, που αντιπροσωπεύονται στην ελληνική μυθολογία αντιστοίχως. Μαζί, παρέχουν μεγάλο ενδιαφέρον στη μορφή φιλοσοφικών ερωτημάτων σχετικά με τη φύση της ύπαρξης, την ταυτότητα και την ανθρώπινη συνείδηση. Αξιοσημείωτο είναι ότι στην παράδοση του Ορφισμού, η Μνημοσύνη εμφανίζεται και ως ποταμός αντίθετος της Λήθης. Αυτές οι δύο έννοιες, ενθαρρύνουν να γίνει αντιληπτή η σχέση μεταξύ μνήμης και λήθης, του παρελθόντος και του παρόντος και της ατέρμονης αναζήτησης ενός αιωνίου νοήματος.^{44 45}

Η Μνημοσύνη, λατρευόταν, φυσικά, ως προσωποποιημένη μνήμη και ενθύμηση. Μητέρα των εννέα Μουσών, επέβλεπε τις τέχνες και τις επιστήμες, ουσιαστικά υπαίτια για οποιονδήποτε ανθρώπινο πολιτισμό. Ενθαρρύνοντας φιλοσόφους, τραγουδιστές και ποιητές να αναδείξουν τις ικανότητές τους διά της μνήμης ως πηγή έμπνευσης. Η ίδια μέσω της γνώσης και των ικανοτήτων της, γεφυρώνει τα κενά σε χρόνο και χώρο, διατηρώντας το παρελθόν και δίνοντας στο παρόν βάθος και απήχηση στην αιωνιότητα. Μάλιστα στην ορφική παράδοση όποιος μνημένος έπινε από το ποτάμι της Μνημοσύνης διατηρούσε τη μνήμη του και για αυτόν τον λόγο διακοπτόταν η επαναγέννησή του.^{46 47 48}

Η Λήθη, ως ποταμός που τα νερά του προκαλούν τη λησμονιά, έρχεται σε αντιπαράθεση με τη Μνημοσύνη. Σύμφωνα με ελληνικές φιλοσοφικές παραδόσεις όπως του νεοπλατωνισμού, πριν αναγεννηθούν, τα πνεύματα των νεκρών, έπρεπε να

⁴¹ Γράβιγκερ, *Ο Πυθαγόρας και η Μυστική Διδασκαλία του Πυθαγορισμού*.

⁴² Walter, *Near Eastern Influence on Greek Culture*.

⁴³ Burkert, *Greek Religion*.

⁴⁴ Mircea Eliade, "Mythologies of Memory and Forgetting," *History of Religions* 2, no. 2 (1963): 329–344, <http://www.jstor.org/stable/1062070>.

⁴⁵ Sarah Iles Johnston and Bradley N. Rice, "Many (Un) Happy Returns: Ancient Greek Concepts of a Return from Death and Their Later Counterparts," In *Coming Back to Life: The Permeability of Past and Present, Mortality and Immortality, Death and Life in the Ancient Mediterranean*, edited by Frederick S. Tappenden and Carly Daniel-Hughes, 2nd ed., 17–36. McGill University Library, 2017, <https://doi.org/10.2307/j.ctvmx3k11.8>.

⁴⁶ Eliade, "Mythologies of Memory and Forgetting."

⁴⁷ Burkert, *Greek Religion*.

⁴⁸ Stephen P. Ahearne-Kroll, "Mnemosyne at the Asklepieia," *Classical Philology* 109, no. 2 (April 2014): 99–118, <https://doi.org/10.1086/675272>.

πιουν από τα νερά της Λήθης, εγκαταλείποντας όλες τις αναμνήσεις και τις εμπειρίες από την προηγούμενη ζωή τους για να ξεκινήσουν μια νέα. Η Λήθη παρουσιάζει την κυκλικότητα της ζωής, την ατελείωτη ροή της γέννησης και του θανάτου και την ως επί το πλείστον αναπόφευκτη αναγκαιότητα της λησμονιάς προκειμένου να βιώσει κάποιος ασυνείδητα την ανανέωση του κύκλου του.^{49 50 51}

2^η Ενότητα: Επιρροές από Συνθέτες του 20^{ου} αιώνα

Harry Partch

Ο Harry Partch ήταν ένας καινοτόμος συνθέτης, καθηγητής μουσικής θεωρίας και κατασκευαστής πολλών ιδιαίτερων μουσικών οργάνων.^{52 53} Επηρέασε σε μεγάλο βαθμό τη σύνθεση αυτού του έργου με τις προσωπικές του ιδέες και θέσεις όσον αφορά την πορεία της μουσικής. Είναι γνωστός για τη δημιουργία καινοτόμων νέων οργάνων, των οποίων οι φθόγγοι, παράγουν συχνότητες βασισμένες στο φυσικό κούρδισμα έναντι του συγκερασμένου. Αυτό το φυσικό κούρδισμα βασίστηκε στους μουσικούς φθόγγους οι οποίοι παράγονται από την φυσική αρμονική στήλη.^{54 55}

Καινοτομίες ως προς το κούρδισμα και τα όργανα

Ο ίδιος θεωρούσε, ότι η συμβατική δυτικοευρωπαϊκή μουσική περικλείεται γύρω από το συγκερασμένο μουσικό σύστημα κουρδίσματος, με τους συνθέτες ούτε να θεωρούν ως δυνατότητα μια πιθανή αποδέσμευση από αυτό. Φυσικά υπήρχαν σημαντικοί λόγοι που καθιερώθηκε αυτό το κούρδισμα, κυρίως για να μπορεί να επιτευχθεί μία εύκολη μετάβαση στις πλέον δεδομένες κλίμακες της τονικής μουσικής, δίχως να χρειάζεται να κατασκευαστεί κάποιο ειδικό όργανο για κάθε ξεχωριστή μείζονα ή ελάσσονα κλίμακα σε κάθε ξεχωριστό φθόγγο. Αυτό φυσικά θα προκαλούσε και ανομοιότητες στις συνηχήσεις των φθόγγων, καθώς οι ποιότητες δεν θα ήταν ίδιες σε ένα φυσικό κούρδισμα.^{56 57}

Πάραυτα, ο Partch θεωρούσε ότι αυτή η ευκολία του συγκερασμένου κουρδίσματος, τρόπον τινά ισοπέδωσε τη διαφορετικότητα και ιδιαιτερότητα κάθε μουσικού τρόπου και συνέβαλε στη δημιουργία μιας κοινότυπης μουσικής πρακτικής. Επηρεασμένος ο ίδιος από την αρχαιοελληνική μουσική θεωρία, ήθελε να βρει έναν τρόπο για να επαναφέρει τα φυσικά κουρδίσματα των προηγούμενων εποχών.

⁴⁹ Eliade, "Mythologies of Memory and Forgetting."

⁵⁰ Burkert, *Greek Religion*.

⁵¹ Sarah Iles Johnston and Bradley N. Rice, "Ancient Greek Concepts of a Return from Death and Their Later Counterparts," <https://doi.org/10.2307/j.ctvmx3k11.8>.

⁵² Janae Jean, "Musical Innovations – Harry Partch Instruments," *Perennial Music and Arts*, May 4, 2021, <https://www.perennialmusicandarts.com/post/harry-partch-instruments>.

⁵³ Maggie Molloy, "Meet the Instruments of the Harry Partch Instrumentarium," *Second Inversion*, April 24, 2018, <https://www.secondinversion.org/2016/04/21/concert-preview-meet-the-instruments-the-harry-partch-instrumentarium/>.

⁵⁴ J. Murray Barbour, "Just Intonation," *Bulletin of the American Musicological Society* 2 (June 1937): 11–12, <https://doi.org/10.2307/829173>.

⁵⁵ H. G. Spackman and J. Swinburne, "Just Intonation," *The Musical Times* 77, no. 1115 (January 1936): 57, <https://doi.org/10.2307/919129>.

⁵⁶ Spackman, and Swinburne, "Just Intonation," 57.

⁵⁷ Harry Partch, *Genesis of a Music* (New York: Da Capo Press, 1949).

Παρομοίως, όπως είχε δοκιμάσει ο Max Friedrich Meyer,⁵⁸ ο Partch δημιούργησε τη δική του κλίμακα, η οποία αποτελούταν από 43 φθόγγους μέσα σε μια οκτάβα. Ο λόγος ήταν ότι παρόλο που είχε επηρεαστεί από το πυθαγόρειο κούρδισμα και άλλων μη ευρωπαϊκών μουσικών παραδόσεων, πάλι υπάρχουν κάποια ελαττώματα και σε αυτά τα συστήματα κούρδισματος. Οι αποστάσεις των διαστημάτων μπορεί να μην είναι απολύτως ίσες καθιστώντας τους φθόγγους ιδιαίτερους τον έναν από τον άλλον, αλλά σε κάποια διαστήματα αυτή η διαφορά κατά αυτόν ήταν υπερβολικά μεγάλη. Το αποτέλεσμα λοιπόν ήταν να κατασκευάσει κλίμακες βασισμένες σε δικούς του υπολογισμούς, η γνωστότερη είναι επονομαζόμενη ως Genesis Scale χωρισμένη σε μια οκτάβα αποτελούμενη από 43 φθόγγους που εμπεριέχει και τα φυσικά κούρδισματα αλλά και κάποια τονικά ύψη επιλεγμένα από τον ίδιο.⁵⁹

Οι δυνατότητες της Genesis Scale είναι πάρα πολλές, αλλά με τόσα πολλά μόρια σε μια κλίμακα έπρεπε να γίνουν κάποιοι συμβιβασμοί. Τόσα πολλά τονικά ύψη μπορούν να γίνουν διακριτά αν και με κάποια δυσκολία. Έτσι θεωρούνται περισσότερο ένας σκελετός για την κατασκευή ενός μουσικού κομματιού και πολλά από τα όργανα του Partch δεν εμπεριέχουν όλους τους φθόγγους της κλίμακάς του, αλλά μόνο συγκεκριμένους από αυτό το θεωρητικό σχεδιάγραμμα. Επέλεξε τη χρήση μέχρι και του 11^{ου} φθόγγου της αρμονικής στήλης γιατί θεώρησε ότι όπως και ο 7^{ος} δεν υπάρχουν ακριβώς στη σύγχρονη δυτικοευρωπαϊκή μουσική. Ο 7^{ος} αρμονικός κατ' ουσίαν είναι ένας ελάχιστα διακριτά βεβαρυμένος φθόγγος όπως εμφανίζεται στα σύνολα γνωστά ως «barbershop quartets». Ο 11^{ος} από την άλλη, θεωρεί ο Partch ότι δεν εμφανίζεται καθόλου στη σύγχρονη δυτικοευρωπαϊκή μουσική. Οι θεωρητικοί Schoenberg και Hindemith όμως προτείνουν ότι στην ακουστική κλίμακα γίνεται εμφάνιση του 11^{ου} φθόγγου της αρμονικής στήλης ως ο 4^{ος} φθόγγος της κλίμακας (δηλαδή ως φα# σε μια ακουστική κλίμακα με εναρκτήριο φθόγγο τον ντο). Ο Partch διαφωνεί κάθετα με αυτό το πόρισμα, θεωρώντας ότι η διαφορά στην ποιότητα αυτών των φθόγγων του 11^{ου} αρμονικού με τον 4^ο της κλίμακας, είναι υπερβολικά μεγάλη για να θεωρηθεί ως ο ίδιος.^{60 61 62 63}

Ο Partch βρισκόταν πλέον σε μονόδρομο εάν ήταν να χρησιμοποιήσει αυτή την κλίμακα. Ο μόνος τρόπος για να τη χρησιμοποιήσει στα έργα του, ήταν εάν είχε ο ίδιος κατασκευάσει όργανα που ήταν κούρδισμένα στη δική του μουσική κλίμακα. Αυτό φυσικά δεν τον σταμάτησε, καθώς κατασκεύασε πολλά έγχορδα, τονικά κρουστά και πληκτροφόρα. Τα πιο γνωστά είναι τα Chromelodeon και Diamond Marimba, τα οποία είναι ικανά να παίζουν ολόκληρη τη κλίμακα των 43^{ων} φθόγγων

⁵⁸ Cris Forster, “Meyer’s Diamond,” The Chrysalis Foundation, accessed June 1, 2024, <https://www.chrysalis-foundation.org/musical-mathematics-pages/meyer-diamond/>.

⁵⁹ Partch, *Genesis of a Music*.

⁶⁰ David E. Kullman, “What’s Harmonic about the Harmonic Series?,” *The College Mathematics Journal* 32, no. 3 (May 2001): 201–203, <https://doi.org/10.2307/2687471>.

⁶¹ Partch, *Genesis of a Music*.

⁶² Vincent Persichetti, *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice* (New York: W.W. Norton, 1961), 44.

⁶³ Stefan Kostka and Matthew Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 5th ed. (New York: Routledge, 2018), 24–25.

του. Εκτός αυτών κατασκεύασε και κιθάρες, βιόλες, κανονάκια, πολλά εκ των οποίων έχουν ελληνικές αλλά και ασιατικές επιρροές.^{64 65}

Μελωδίες και συνηχήσεις

Έχοντας πλέον μια αρκετά διαφορετική μουσική γλώσσα από αυτή της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης, ο Patch έδωσε μεγάλη έμφαση στις μελωδικές γραμμές του. Βάσισε τη μουσική του στα χαρακτηριστικά που έχει η ομιλία και επέλεξε να αναδείξει τις ιδιότητες των κλιμάκων του μέσα από μελωδικές γραμμές. Έδωσε μεγάλη σημασία στις ποιότητες των κλιμάκων του και ιδιαίτερα στα μόρια τα οποία είναι άγνωστα ή τουλάχιστον ασυνήθιστα για το δυτικό αφτί της εποχής του.

Όσον αφορά την αρμονία, δεν έπαιξε τόσο μεγάλο ρόλο στις συνθέσεις του. Σκοπός του ήταν περισσότερο να παρουσιάσει τα φθόγγικά του σύνολα ως μελωδικές γραμμές παρά ως αρμονικές συνηχήσεις. Ένας σημαντικός λόγος που συνέβη αυτό ήταν επειδή οι κλίμακες του, είχαν σχεδιαστεί με συγκεκριμένες ποιότητες και τονικά ύψη. Αυτές οι ιδιαίτερες ποιότητες τις καθιστούσαν πολύπλοκες και δύσκολες στον χειρισμό για να παράγουν θεμιτές συνηχήσεις. Φυσικά αν και σπάνια, υπάρχουν περιπτώσεις που τις χρησιμοποίησε. Όταν το έκανε αυτό ήταν για να τονίσει τη σημασία ενός μέρους του έργου του, προκαλώντας συναισθηματική φόρτιση αλλά και για να αναδείξει την αντίφαση με το υπόλοιπο, υπό μία έννοια, μονοφωνικό έργο. Εκτός αυτών αναδεικνύει και τη σημαντική διαφορετική υφή και ποιότητα των συγχορδιών, που είχαν στη δική του κλίμακα τελείως διαφορετικά τονικά ύψη.⁶⁶

Επιρροές από έργα

Στη συνέχεια θα γίνουν κάποιες περιεκτικές σημειώσεις πάνω σε σημεία ή στοιχεία έργων, τα οποία θεωρήθηκαν ότι επηρέασαν το παρουσιαζόμενο κομμάτι και αντλήθηκαν για τη δημιουργία του Descent to Hades.

Harry Partch: Two Studies on Ancient Greek Scales

Όπως έχει ήδη αναλυθεί ο Partch χρησιμοποιούσε το φυσικό κούρδισμα για τις συνθέσεις του και παρομοίως συμβαίνει και με αυτό το έργο του.⁶⁷ Ιδιαίτερα επηρέασε το 2^ο και 3^ο μέρος του Descent to Hades.

Πρωτίστως, το έργο έχει παιχτεί σε πολλές εκτελέσεις με διαφορετικά όργανα. Αρχικώς είχε παιχτεί με το harmonic canon ένα όργανο του Harry Partch, το οποίο έχει κατασκευαστεί να περιέχει και τους 43 φθόγγους της Genesis Scale. Στη συνέχεια εκτός από αυτό, προστέθηκε και ένα ακόμα όργανο κατασκευασμένο από τον ίδιο με βάσει τη μαρίμπα, αποκαλούμενο bass marimba. Διάφορες άλλες εκτελέσεις υπάρχουν και με συμβατικά έγχορδα άταστα όργανα, κυρίως από το Kronos Quartet,⁶⁸ προφανώς για να υπάρξει η δυνατότητα παραγωγής όλων των αναγκαίων τονικών υψών.

⁶⁴ Jean, "Musical Innovations – Harry Partch Instruments."

⁶⁵ Molloy, "Meet the Instruments of the Harry Partch Instrumentarium."

⁶⁶ Partch, *Genesis of a Music*.

⁶⁷ Partch, *Genesis of a Music*.

⁶⁸ "Two Studies on Ancient Greek Scales: 1) Olympos' Pentatonic 2) Archytas' Enharmonic," Spotify, track 6 on Kronos Quartet, *Early Music*, Nonesuch Records, 1997.

Το κομμάτι αποτελείται ουσιαστικά από δύο μέρη, τα οποία είναι δύο αρχαίες κλίμακες. Η πρώτη αναφέρεται ως «Olympus' pentatonic» και είναι ουσιαστικά μια ημιτονική πεντατονική κλίμακα. Είναι αρκετά συνηθισμένη στην ιαπωνική μουσική παράδοση, γνωστή ως μια μορφή της κλίμακας In ή αποκαλούμενη και ως Miyako-Bushi,^{69 70} αν και στην προκειμένη περίπτωση πιθανώς προέρχεται από τον αρχαίο Δώριο τρόπο.⁷¹ Η δεύτερη κλίμακα προέρχεται από τη μελέτη της εναρμόνιας κλίμακας του Αρχύτα, ουσιαστικά είναι ίδια με την Olympus' pentatonic αλλά ανάμεσα στα ημιτόνια υπάρχουν φθόγγοι $\frac{1}{4}$ του τόνου.^{72 73 74 75}

Harry Partch: Ulysses at the Edge

Αυτό είναι ένα έργο του Partch, το οποίο εμπνεύστηκε από τη ζωή του ως άστεγος και από την περιπλάνησή του σε όλη την Αμερική. Με αρχικό τίτλο «Ulysses Departs from the Edge of the World»⁷⁶ ο Partch ήθελε να δείξει ότι έχει βιώσει ένα παρόμοιο ταξίδι με τον γνωστό Οδυσσέα. Όπως και το προηγούμενο έργο κι αυτό επηρέασε περισσότερο το 2^ο και 3^ο μέρος του Descent to Hades.

Η ρυθμικότητα του έργου είναι το χαρακτηριστικό του στοιχείο, με συνεχή ρυθμικά σχήματα να οδηγούν όλο το έργο και να εντοπίζονται κάτω από την κύρια μελωδία, η οποία αποτελείται από επαναλαμβανόμενα ρυθμικά μοτίβα εξολοκλήρου.

Ουσιαστικά η κατάληξη του έργου σηματοδοτείται όταν ο ρυθμός εγκαταλείπεται και αντικαθίσταται από αρμονικές συνηχήσεις μέχρι το σβήσιμό τους.^{77 78}

⁶⁹ Kenneth J. Pasciak, *A Transformational Approach to Japanese Traditional Music of the Edo Period* (Amherst, Massachusetts: University of Massachusetts Amherst, 2017), 11.

⁷⁰ Η πεντατονική κλίμακα Miyako-Bushi από μι:



⁷¹ West, *Ancient Greek Music*.

⁷² Ο αρχαίος Δώριος εναρμόνιος τρόπος του Αρχύτα από μι:



(Οι διπλές υφέσεις επιλέχθηκαν με το σκεπτικό της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής σημειογραφίας, που προτιμάται σε μια κλίμακα η διάκριση των φθόγγων, ως διαφορετικές νότες έναντι της σημειογραφίας της ίδιας νότας πολλαπλές φορές με διαφορετικές αλλοιώσεις).

⁷³ Το ακριβές τονικό ύψος φυσικά θα διαφέρει σε κάθε φθόγγο ανάλογα με το κούρδισμα και οι αποστάσεις δεν θα είναι ακριβώς ίδιες στο φυσικό κούρδισμα όπως έχει ήδη ειπωθεί.

⁷⁴ Joseph Stevenson, "Studies (2) on Ancient Greek Scales, for Harmonic Canon & Bass Marimba (from 'Eleven Intrusions')," AllMusic, accessed June 1, 2024, <https://www.allmusic.com/composition/studies-2-on-ancient-greek-scales-for-harmonic-canon-bass-marimba-from-eleven-intrusions-mc0002387165>.

⁷⁵ West, *Ancient Greek Music*.

⁷⁶ "Ulysses at the Edge," Spotify, track 26 on Gate 5 Ensemble, *The Harry Partch Collection, Volume 1*, Anthology of Recorded Music, Inc., 2004.

⁷⁷ Να σημειωθεί ότι είναι ένα από τα λίγα έργα του Partch που γράφτηκε για το συγκεκριμένο σύστημα, αλλά και αυτό στη συνέχεια το προσάρμοσε για όργανα της φυσικής κλίμακάς του.

⁷⁸ Joseph Stevenson, "Ulysses at the Edge, for Voice & Partch Instruments," AllMusic, accessed June 1, 2024, <https://www.allmusic.com/composition/ulysses-at-the-edge-for-voice-partch-instruments-mc0002407207>.

Arnold Schoenberg: Farben

Το Farben⁷⁹ του Schoenberg έπαιξε ιδιαίτερο ρόλο στην επιλογή ηχοχρωμάτων και οργανικών υφών για τη δημιουργία του Descent to Hades. Το έργο προκαλεί μια αιθέρια ατμόσφαιρα διακριτικής εναλλαγής «χρωμάτων» ίσως αυθαίρετα μπορεί να αποκαλεστεί και «ιμπρεσιονιστική» παρόλο που ο ίδιος ο Schoenberg θεωρείται συνήθως περισσότερο ως «εξπρεσιονιστής». Το όλο κομμάτι εκτυλίσσεται γύρω από μια συγχορδία των νοτών: «C-G#-B-E-A» η οποία δεσπόζει στο κομμάτι. Η λεπτεπίλεπτη εναλλαγή των οργάνων και των συνηχήσεων, σχεδόν απαρατήρητα δίνει την αίσθηση πως κάτι παραμένει ίδιο αλλά και πάραυτα έχει αλλάξει.^{80 81 82}

George Crumb: Black Angels

Περισσότερο συμβολικές και φιλοσοφικές παρά συνθετικές ήταν οι επιρροές από το Black Angels του George Crumb.^{83 84} Ο ίδιος αναφέρεται στο έργο του για ένα ταξίδι της ψυχής σε τρία στάδια: αναχώρηση, απουσία και επιστροφή. Στο στάδιο της αναχώρησης θεωρεί ότι η ψυχή έχει εκπέσει, στην απουσία ότι έχει υποστεί πνευματικό αφανισμό και εν τέλει στην επιστροφή της, λύτρωση.⁸⁵

Ο Crumb δίνει μεγάλη σημασία στους αριθμούς 7 και 13, που συσχετίζονται από πολύ παλιά με τη μοίρα και το πεπρωμένο και κατασκευάζει μια ιδιαίτερη συμμετρία. Ιδίως ο αριθμός 13 υποδηλώνει την υπερβατικότητα, που φυσικά προσπαθεί να επιτευχθεί η ψυχή, αλλά είναι γνωστό ότι θεωρείται κάπως δεισιδαιμονικά, ως ένας αρκετά κακότυχος ή διαβολικός αριθμός σε διάφορες θρησκείες και πολιτισμούς του κόσμου. Ο αριθμός 7 από την άλλη χρησιμοποιήθηκε ως μέση του έργου, συνδυάστηκε ή και επαναλήφθηκε με τον αριθμό 13 λειτουργώντας έτσι σε πολλαπλά επίπεδα.^{86 87}

Ο Δυϊσμός ανάμεσα στο καλό και το κακό,⁸⁸ είναι αρκετά ξεκάθαρος όταν το 4^ο μέρος αναφέρεται ως Devil-music και το 10^ο ως God-music, μάλιστα συμβολικά ο αριθμός 4 πιθανώς στην προκειμένη περίπτωση να αναφέρεται στους τέσσερις

⁷⁹ Daniel Barenboim, "5 Orchestral Pieces, Op. 16: No. 3 Farben (Colours)," YouTube, February 21, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=d4cpMepVZyc>.

⁸⁰ Είναι σφάλμα να ειπωθεί ότι αυτή η μία συγχορδία παραμένει απολύτως απaráλλαχτη, τουναντίον παραλλάσσεται απλά αρκετά διακριτικά.

⁸¹ Charles Burkhardt, "Schoenberg's Farben: An Analysis of Op. 16, No. 3," *Perspectives of New Music* 12, no. 1/2 (1973): 141–172, <https://doi.org/10.2307/832275>.

⁸² Alfred Cramer, "Schoenberg's Klangfarbenmelodie: A Principle of Early Atonal Harmony," *Music Theory Spectrum* 24, no. 1 (April 2002): 1–34, <https://doi.org/10.1525/mts.2002.24.1.1>.

⁸³ Ensemble Intercontemporain, "George Crumb, Black Angels - Ensemble Intercontemporain," YouTube, January 20, 2012, https://www.youtube.com/watch?v=11o8nHk-l_o&t=920s.

⁸⁴ Richard Steinitz, "George Crumb," *The Musical Times* 119, no. 1628 (October 1978): 844–845, <https://doi.org/10.2307/957785>.

⁸⁵ Ben Arnold. "War Music and the American Composer during the Vietnam Era," *The Musical Quarterly* 75, no. 3 (1991): 316–335. <http://www.jstor.org/stable/742053>.

⁸⁶ Tanya Landau, "George Crumb's Black Angels: Music for Our Time," Guarneri Hall, March 21, 2024, <https://guarnerihall.org/george-crumb-black-angels-music-for-our-time/>.

⁸⁷ Blair Johnston, "Between Romanticism and Modernism and Postmodernism: George Crumb's Black Angels," *Music Theory Online*, June 1, 2012, <https://mtosmt.org/issues/mto.12.18.2/mto.12.18.2.johnston.html>.

⁸⁸ Paul Siwek, "The Problem of Evil in the Theory of Dualism," *Laval Théologique et Philosophique* 11, no. 1 (1955): 67–80, <https://doi.org/10.7202/1019914ar>.

καβαλάρηδες της αποκάλυψης και ο αριθμός 10 να συμβολίζει την τελειότητα όπως αναφέρεται από τους πυθαγόρειους ή ίσως και συμβολικά να αναφέρεται στις δέκα εντολές.^{89 90 91 92}

John Adams: *Harmonielehre*

Όσον αφορά το *Harmonielehre* του John Adams⁹³ επηρέασε τη σύνθεση του 1^{ου} αλλά περισσότερο του 4^{ου} μέρους του *Descent to Hades*. Ιδίως τα επίμονα πολυεπίπεδα ρυθμικά σχήματα που παραδόξως βρίσκονται μέσα σε ένα μινιμαλιστικό πλαίσιο, ακριβώς γι' αυτό δίνουν ένα σχεδόν μετέωρο αίσθημα. Δίνουν την εντύπωση μιας αιθέριας ατμόσφαιρας και προκαλείται έτσι μια ιδιαίτερη διαστρωμάτωση.^{94 95}

Αποτελούμενο τόσο από ρομαντική ενορχήστρωση αλλά και μινιμαλιστικά στοιχεία όσον αφορά τις συνθετικές τεχνικές, αναδεικνύει τον ιστορικό πλούτο μιας παλαιότερης μουσικής της δυτικοευρωπαϊκής παράδοσης σε ένα περιβάλλον που πλέον όδευε για τις απαρχές του 21^{ου} αιώνα. Αντλώντας επιρροή από ρομαντικούς συνθέτες, ιμπρεσιονιστές, αλλά και εξπρεσιονιστές θέλησε να δημιουργήσει ένα μωσαϊκό που διατηρούσε το πνεύμα του μεταμοντερνισμού, δίχως να ειρωνευτεί κανένα προηγούμενο ή σύγχρονό του κίνημα.^{96 97}

György Ligeti: *Lontano*

Αυτό το κομμάτι του Ligeti,⁹⁸ συνετέλεσε συνθετικά στην ανάπτυξη του παρουσιαζόμενου έργου σε αρκετό βαθμό. Ειδικά η χρήση της μικροπολυφωνίας,⁹⁹ με των διάφορων και φαινομενικά αδιάκριτων πολλαπλών ανεξάρτητων μελωδικών φωνών, που συνηχούν από πληθώρα διάφωνων διαστημάτων, βοήθησαν στην πολυφωνική δομή του *Descent to Hades*.¹⁰⁰

Το *Lontano* προκαλεί στον ακροατή μια θολή και αφηρημένη αίσθηση, ιδίως στην αρχή του έργου, όσον αφορά το μουσικό πλαίσιο. Σε όλο το έργο ο ακροατής κατέχεται από ένα άβολο συναίσθημα και μια ένταση η οποία υπάρχει κατ'

⁸⁹ Ian Stewart, "Number Symbolism," *Encyclopedia Britannica*, February 15, 2024, <https://www.britannica.com/topic/number-symbolism>.

⁹⁰ Marcel Cobussen, "Music and Spirituality: 13 Meditations around George Crumb's Black Angels," *Academia.edu*, April 23, 2014, https://www.academia.edu/3116467/Music_and_Spirituality_13_Meditations_around_George_Crumb's_Black_Angels.

⁹¹ Johnston, "Between Romanticism and Modernism and Postmodernism: George Crumb's Black Angels."

⁹² Γράβιγγερ, *Ο Πυθαγόρας και η Μυστική Διδασκαλία του Πυθαγορισμού*.

⁹³ John Adams. *Adams: Harmonielehre*, San Francisco Symphony, cond. Edo de Waart, recorded 1985, Nonesuch 79115-1, 1990, CD.

⁹⁴ John Adams, "John Adams on Harmonielehre," *Earbox*, April 6, 2022, <https://www.earbox.com/harmonielehre/>.

⁹⁵ Mark Swed, "John Adams," *The Musical Times* 130, no. 1761 (November 1989): 662–664, <https://doi.org/10.2307/1193777>.

⁹⁶ Adams, "John Adams on Harmonielehre."

⁹⁷ Swed, "John Adams," 662–664.

⁹⁸ 1. Vienna Philharmonic, "Ligeti: Lontano (1967)," YouTube, December 18, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=eX7jxO3begc>.

⁹⁹ Eric Drott, "Lines, Masses, Micropolyphony: Ligeti's Kyrie and the 'Crisis of the Figure,'" *Perspectives of New Music* 49, no. 1 (2011): 4–46, <https://doi.org/10.7757/persnewmusi.49.1.0004>.

¹⁰⁰ Richard Steinitz, *Gyorgy Ligeti: Music of the Imagination* (London: Faber and Faber, 2003).

εξακολουθήση και αυξάνεται πριν την κατάληξη του κομματιού. Το αρμονικό υπόβαθρο, το τέμπο, ο ρυθμός και το μοτιβικό υλικό υπενθυμίζονται συχνά με διαφορετικό τρόπο μέχρι να γίνουν αδιάκριτα μέσα από τις συνεχόμενες εξελισσόμενες υφές του έργου, κατ' ουσίαν σε έναν αιώνιο κύκλο.^{101 102}

Olivier Messiaen: *Quatuor pour la fin du temps*

Τελευταίο κομμάτι μεγάλης επιρροής για τη συγγραφή του *Descent to Hades* είναι το «Κουαρτέτο για το Τέλος του Χρόνου»¹⁰³ του Ολιβιέ Μεσιάν. Χρησιμοποιούνται εκτενώς τα σύνθετα μέτρα και ρυθμικά σχήματα, αποτελούμενα με πρώτους αριθμούς, κυρίως αυτοί του 5, 7, 11 και 13. Η ενορχήστρωση του έργου βασίζεται σε τέσσερα όργανα, τα οποία είναι: κλαρινέτο, βιολί τσέλο και πιάνο. Δίνεται ιδιαίτερος χαρακτήρας και σημασία σε καθένα από αυτά τα όργανα του κομματιού και γι' αυτόν τον λόγο σπανίως παίζουν όλα μαζί.¹⁰⁴

Η χρήση των περίφημων περιορισμένων τρόπων μεταφοράς του Μεσιάν γίνεται εκτενώς, όπως και η χρήση σύνθετων ρυθμικών σχημάτων, δημιουργώντας μια αντίθεση με τη γνωστή στο δυτικό αφτί έννοια της ευθείας γραμμικότητας του χρόνου. Επίσης όντας ορνιθολόγος και με απόλυτο αφτί, ο Μεσιάν χρησιμοποίησε τα ηχοχρώματα των οργάνων που είχε στη διάθεσή του και σαν προγραμματική μουσική, μιμούμενος τα τραγούδια των πτηνών αρκετά πιστά.^{105 106}

Φιλοσοφικά, το όλο έργο του Μεσιάν είναι εμπνευσμένο από το βιβλίο της Καινής Διαθήκης, την Αποκάλυψη του Ιωάννη¹⁰⁷ και το συνέγραψε τον καιρό που βρισκόταν αιχμάλωτος τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Όντας βαθιά θρησκευόμενος και καθολικός, ο Μεσιάν συνέθεσε αυτό το κομμάτι σαν ένα τελεσίγραφο προς τον κόσμο του ανθρώπου και την επικείμενη καταστροφή, σίγουρα συμβολίζοντας τα γεγονότα που βίωσε ο ίδιος εκείνη την περίοδο και συνέβησαν σε όλον τον κόσμο. Όλοι οι τίτλοι των μερών του έργου προέρχονται από την Αποκάλυψη του Ιωάννη, που αναφέρονται σε αυτό το τέλος του χρόνου.^{108 109}

¹⁰¹ Alex Burns, "György Ligeti 'Lontano': In the Distance," *Classicalexburns*, May 23, 2022, <https://classicalexburns.com/2022/05/23/gyorgy-ligeti-lontano-in-the-distance/>.

¹⁰² Bruce Reiprich, "Transformation of Coloration and Density in György Ligeti's *Lontano*," *Perspectives of New Music* 16, no. 2 (1978): 167–180, <https://doi.org/10.2307/832681>.

¹⁰³ Hochrhein Musikfestival Productions, "Messiaen: *Quatuor Pour La Fin Du Temps* / Weithaas, Gabetta, Meyer, Chamayou," YouTube, June 18, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=QAQmZvxVffY>.

¹⁰⁴ Betsy Schwarm, "Quartet for the End of Time," *Encyclopedia Britannica*, November 24, 2016, <https://www.britannica.com/topic/Quartet-for-the-End-of-Time>.

¹⁰⁵ Cheong Wai-Ling, "Neumes and Greek Rhythms: The Breakthrough in Messiaen's *Birdsong*," *Acta Musicologica* 80, no. 1 (2008): 1–32.

¹⁰⁶ Robert Fallon, "Birds, Beasts, and Bombs in Messiaen's Cold War Mass," *Journal of Musicology* 26, no. 2 (2009): 175–204, <https://doi.org/10.1525/jm.2009.26.2.175>.

¹⁰⁷ 1. Jessie Rothwell, "Quartet for the End of Time, Olivier Messiaen," LA Phil, accessed June 1, 2024, <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/3007/quartet-for-the-end-of-time>.

¹⁰⁸ Mawr Gorshin, "Analysis of 'Quartet for the End of Time,'" *Infinite Ocean*, April 4, 2021, <https://mawrgorshin.com/2021/04/04/analysis-of-quartet-for-the-end-of-time/>.

¹⁰⁹ Leslie A. Sprout, "Messiaen, Jolivet, and the Soldier -- Composers of Wartime France," *The Musical Quarterly* 87, no. 2 (2004): 259–304.

3^η Ενότητα: Ιδεολογικός και Συνθετικός Συσχετισμός του Έργου

Φόρμα

Ξεκινώντας με την ανάλυση της φόρμας του Descent to Hades, θα πρέπει να ειπωθεί ότι η μορφή του, γίνεται αντιληπτή πρώτα από το ύφος και στη συνέχεια από το μοτιβικό υλικό. Το έργο χωρίζεται σε μια δομή A B B' A'. Η επιλογή αυτής της φόρμας είχε σκοπό να συμβολίσει έναν καθρέφτη. Ουσιαστικά Το A και B μέρος είναι ο αντικατοπτρισμός του B' και A'. Φυσικά κάποιος θα μπορούσε να πει ότι συμβαίνει και το ανάποδο, που είναι σαφέστατα αποδεκτό και θεμιτό. Σκοπός είναι να μην είναι ξεκάθαρο ποια μέρη είναι η προσωποποίηση της πραγματικότητας και ποια ο κόσμος των ιδεών, που αντλήθηκε από τη φιλοσοφία του Πλάτωνα. Μάλιστα τα μέρη A, A' και τα μέρη B, B' αντιστοίχως, έχουν αρκετά παρόμοιο ύφος για να αναδείξουν ότι συγγενεύουν, αλλά ακόμη κι έτσι υπάρχουν νύξεις του κατ' ουσίαν «αντίθετου» μέρους τους. Με αυτόν τον τρόπο τονώνεται ότι όλα συγγενεύουν μεταξύ τους, κάνοντάς τα ακόμα δυσκολότερα να διακριθούν ως ξεχωριστές απομονωμένες οντότητες και περισσότερο ως κάτι που εμπεριέχεται στο όλον, δηλαδή και σκότος και φως χωρίς να είναι παιδαριωδώς μονόπλευρα καλό ή κακό.

Ο δεύτερος και κυριότερος λόγος που επιλέχθηκε αυτού του είδους η φόρμα, ήταν λόγω της έντονης σχέσης της παλιγγενεσίας της ψυχής με την αιώνια ανακύκλωση των όντων. Όπως το κομμάτι αναφέρεται στην κάθοδο στον Άδη, η ψυχή πρέπει να υποστεί, ανάλογα τις πράξεις της, επεξεργασία για να ξανά ελευθερωθεί υπό την επήρεια της Λήθης στον πραγματικό κόσμο και να ζήσει ώστε να επαναληφθεί ο κύκλος αιωνίως ή έως να καταφέρει επιτυχημένα να διατηρήσει τη Μνημοσύνη της.¹¹⁰

Για τους παραπάνω λόγους, το A μέρος του έργου καταβάλλεται από ένα αργό στυγερό τέμπο με λιγότερες εντάσεις και κορυφώσεις και περισσότερο αφήνεται σε ένα πιο ιμπρεσιονιστικό ύφος. Η μουσική γλώσσα φέρει περισσότερο σε ένα αδιευκρίνιστο έλασσον περιβάλλον, αλλά δίχως να παρασύρεται από μια παλαιά τύπου στιλιστική γραφή.

Το B μέρος προβάλλει ως μια αντίθεση στο A μέρος αποκτώντας έναν πιο γρήγορο ταραχώδη ρυθμό, εμφανίζοντας νέα μοτίβα εμπνευσμένα από το χρωματικό γένος των αρχαιοελληνικών τρόπων, σημειώνοντας αρκετές κορυφώσεις και περισσότερες μελωδικές γραμμές.

Το τρίτο μέρος, δηλαδή το B', συνεχίζει σε παρόμοιο ύφος. Εμφανίζει τώρα πλέον και το εναρμόνιο γένος των αρχαιοελληνικών τρόπων που παρουσιάζουν μόρια στα τονικά τους ύψη.

Το A' επιστρέφει σε ένα κάπως οικείο περιβάλλον του A μέρους, αλλά δίνοντας την αίσθηση κάποιας αλλαγής. Σκοπός είναι να μεταδοθεί το αίσθημα, ότι κάτι νέο ξεκινάει αλλά ταυτόχρονα ότι δεν έχει δημιουργηθεί από παρθενογένεση. Να εμφανίσει την άγνοια αλλά ταυτόχρονα και γνώση του αιωνίου κύκλου, δίνοντας κάποια ενθύμηση του υλικού από όλο το κομμάτι χωρίς αυτή απαραίτητα να προκαλεί την ανάμνηση του ακροατή και να είναι στο επίκεντρο. Μάλιστα αυτός ο

¹¹⁰ Εάν φυσικά κάτι τέτοιο είναι δυνατόν.

καθρέφτης των τεσσάρων μερών, μπορεί να ερμηνευτεί και ως αέναος κύκλος σαν τον ουροβόρο όφι που τρώει την ουρά του. Έτσι το τελευταίο με το πρώτο μέρος, μπορούν λόγω του παρομοίου ύφους τους, να θεωρηθούν ως ένα μέρος και το Β με Β' ως ένα άλλο. Πάλι έτσι κατ' ουσίαν, δημιουργείται κάτι πιο αντιθετικό, που από τη μια πλευρά να βρίσκεται το αιθέριο και από την άλλη το χθόνιο.

Ηχοχρώματα

Όσον αφορά τα ηχοχρώματα έγιναν επιλογές με βάση τις δυνατότητες των οργάνων, αλλά και τον συμβολισμό τους. Ειδικότερα το Α μέρος ξεκινάει με την εισαγωγή του πιάνου και των καμπανών. Πάνω σε αυτά τα δύο χτίζεται και η υπόλοιπη ορχήστρα με τα έγχορδα να τονώνουν ρυθμικά τις νότες του πιάνου, όπως κάνουν και τα ξύλινα πνευστά στη συνέχεια. Να σημειωθεί ότι το κοντραφαγκότο με το μπάσο κλαρινέτο εμπλουτίζουν τις χαμηλές περιοχές για να αναδείξουν αυτό το στυγερό ύφος του μέρους.

Μάλιστα στη συνέχεια εμφανίζεται η άρπα, η οποία στην προκειμένη περίπτωση χρησιμοποιείται, κάπως αυθαίρετα, για να λειτουργήσει λόγω της ιστορικής της διαδρομής, ηχοχρωματικά σαν μια αρχαία λύρα. Φυσικά το πρόβλημα με αυτό είναι, ότι η άρπα της συμφωνικής ορχήστρας δεν παράγει το ίδιο ηχόχρωμα με μια αρχαιοελληνική λύρα. Η πρώτη παράγει ένα πιο αιθέριο, ουράνιο ηχόχρωμα ενώ η δεύτερη κάπως πιο «γήινο», «χθόνιο». Στη συγκεκριμένη σύνθεση έγινε η επιλογή της άρπας, διότι ήταν θεμιτό να προκαλέσει αυτό το αιθέριο συναίσθημα και γι' αυτό και αναδεικνύεται σε παρόμοιο ρόλο στη συνέχεια και η τσελέστα.

Επί της ουσίας η τσελέστα εμφανίζεται εσκεμμένα σχεδόν αποκλειστικά, μόνο στο τελευταίο μέρος του έργου και αντικαθιστά τον ρόλο του πιάνου. Αυτό λειτουργεί υπέρ του σκεπτικού ότι το Α με το Α' μέρος είναι παρόμοια αλλά όχι ίδια, πλέον αυτό το αργό τέμπο αντί για στυγερό είναι πιο ουράνιο και γαλήνιο παρά χθόνιο με αυτό το πληκτροφόρο όργανο.

Τα τοξωτά έγχορδα όργανα, όντας ευέλικτα με πληθώρα δυνατοτήτων, λειτούργησαν ως μελωδικά όργανα, ως αρμονική υποστήριξη αλλά και για παραγωγή κρουστικών ρυθμικών σχημάτων. Οι επιλογές ανάμεσα σε τεχνικές όπως *col legno battuto* έδωσαν τη δυνατότητα αυτής της κρουστικής υφής, το *sul ponticello* βοήθησε στην αλλαγή του ηχοχρώματος από «ζεστό» σε πιο μεταλλικό ήχο για να τονώσει αυτή την πιο προσγειωμένη γήινη υφή ενώ τουναντίον το *sul tasto* προσέφερε το μετέωρο συναίσθημα.

Στις μελωδικές τους πτυχές, κυρίως τα έγχορδα δωρίζουν τα σχήματά τους και στο βιμπράφωνο. Αυτή η επιλογή και επιρροή προήλθε από τα έργα του Harry Partch, που πολύ συχνά χρησιμοποιούσε στις συνθέσεις του βιμπράφωνο.

Τα ξύλινα όπως ειπώθηκε, στις χαμηλές τους περιοχές χρησιμοποιήθηκαν για να δώσουν μια άβολη χθόνια ένταση και άλλες φορές για να υποδηλώσουν το ασταθές αιθέριο μουσικό περιβάλλον. Στις μεσαίες περιοχές χρησιμοποιήθηκαν περισσότερο ως ενίσχυση των συνηγήσεων μιας μετέωρης κατάστασης και στις υψηλότερες για να αναδείξουν κάποια φθογικά σύνολα.

Τα κρουστά ακαθόριστου τονικού ύψους έπαιξαν κυρίως υποστηρικτικό ρόλο για να εντείνουν την αγωνία και να αναδείξουν συγκεκριμένα σημεία του κομματιού.

Ειδικότερα, τα πιατίνια εμφανίζονται μόνο στην κατάληξη του τελευταίου μέρους του έργου, κάπως σαν ένα ισχυρότερο είδος καμπάνας παρομοιάζοντας τα πρώτα μέτρα της αρχής του έργου με ένα ισχυρότερο ηχόχρωμα.

Αναφορικά με τα χάλκινα, το ηχόχρωμα των τρομπετών με τα τρομπόνια και την τούμπα είχαν περισσότερο έντονη, δυναμική εμφάνιση στο Β και Β' μέρος. Οι τρομπέτες αναδείχθηκαν με τον λαμπερό και διαπεραστικό τους ήχο, τόσο για να ερμηνεύσουν τα μελωδικά σχήματα του έργου όσο και για τα ρυθμικά. Τα τρομπόνια, με τη δυναμικότητά τους, έδωσαν βάθος στα συναισθηματικά φορτισμένα σημεία του έργου, όπως ακριβώς λειτούργησε και η τούμπα. Σε αντιδιαστολή, στο Α και Α' μέρος αν και είχαν δυναμικές αναφορές αυτά τα όργανα, περισσότερο ανέδειξαν το ζεστό και οικείο συναίσθημα με τον απαλό τους ήχο.

Συντομεύοντας με τα ηχοχρώματα, πρέπει να γίνει και μια ιδιαίτερη αναφορά στα γαλλικά κόρνα για τον λόγο που επιλέχθηκαν οκτώ για το κομμάτι. Πρωτίστως, διαθέτουν μια αρκετά μεγάλη έκταση όσον αφορά το παίξιμό τους.¹¹¹ Το ηχόχρωμά τους σε τέτοια ποσότητα ατόμων μπορεί να προκαλέσει σε όλο το δυναμικό εύρος από υποβλητικά συναισθήματα, δέος έως και ηχηρές κορυφώσεις. Συνδυάζονται εξαιρετικά και με τα ξύλινα και με τα έγχορδα, ώστε να γίνει η επιλογή να χρησιμοποιηθούν στο έργο σε μεγάλη κλίμακα. Η ενορχήστρωση του κομματιού αποτελείται από οκτώ κόρνα. Η επιλογή τους ήταν τόσο φιλοσοφική όσο και καλλιτεχνική. Το ηχόχρωμα αυτού του οργάνου, δίνει τις δυνατότητες να συνδυαστεί με όλη την ορχήστρα, παράγοντας ένα πλούσιο αποτέλεσμα που μπορεί να γίνει ακόμα δυνατότερο σε ένα πολυεπίπεδο. Δηλαδή εκτός από το ότι λειτουργούν με άλλες ομάδες οργάνων, τα κόρνα μπορούν να αναμειχθούν και μεταξύ τους διευρύνοντας το πλούσιο ηχόχρωμά τους ακόμα παραπάνω. Συμβολικά, αυτός ο ζεστός ήχος τους, εκτός του ότι δίνει μια οικειότητα, δίνει μια πνευματική αίσθηση σοβαρότητας.

Οργανική Υφή

Αναλύοντας την οργανική υφή, θα παρουσιαστεί η χρήση των οργάνων, όσον αφορά τη λειτουργία μεταξύ τους σε μονοφωνικά, πολυφωνικά και ομοφωνικά μέρη. Θα εξεταστούν οι λόγοι που επιλέχθηκαν συγκεκριμένες ομάδες σε συγκεκριμένα σημεία τόσο συμβολικά όσο και συνθετικά.

Το πρώτο μέρος του έργου γίνεται αντιληπτό ως κάτι αρκετά στάσιμο με κυρίως κάθετη μορφή να προχωράει στο αργό του τέμπο, σχεδόν ομοφωνικά. Αυτή η ομοφωνία, παραδόξως εισέρχεται σταδιακά σε κάθε όργανο αντί να ξεκινούν όλα μαζί. Βρίσκεται κυρίως στα έγχορδα και τα ξύλινα, τα οποία κινούνται με τις ίδιες ρυθμικές αξίες, στην αρχή περισσότερο ως κρουστικοί ήχοι¹¹² και στη συνέχεια περισσότερο ως μεγάλες ατμοσφαιρικές μάζες σε ένα κυρίως αρμονικό πλαίσιο στα μέτρα 15-26.¹¹³ Στη συνέχεια γίνεται μια διαφοροποίηση για λίγο, με ένα πιο

¹¹¹ 1. Samuel Adler, *The Study of Orchestration*, 3rd ed. (New York: W.W. Norton and Company, 2002).

¹¹² Ξεκινάνε από τα τσέλα και βιόλες στο μέτρο 5 και μετά εισέρχονται στα βιολιά και τα κλαρινέτα στο μέτρο 7.

¹¹³ Γίνεται μια μικρή νύξη στα κλαρινέτα και φαγκότα στα μέτρα 10-12. Στη συνέχεια εμφανίζονται όλα τα ξύλινα και έγχορδα για να φέρουν στο σύνολό της αυτή την ατμοσφαιρική και αιθέρια μάζα, ιδίως από το μέτρο 22 που πλέον συνηχούν όλα μαζί.

πολυφωνικό μέρος, που πρωταγωνιστούν το πρώτο φαγκότο, η άρπα, το βιμπράφωνο και για λίγο το φλάουτο, ώστε να ξαναεπιστρέψουμε στις αρμονικές μάζες με τα έγχορδα να τονίζουν το μέρος σε *sul ponticello tremolo* στα μέτρα 36-40 μαζί με το τιμπάνι. Όλο αυτό το πρώτο μέρος συμβολίζει την εναρκτήρια είσοδο της ψυχής στον Άδη ξεκινώντας με μια θολή ανάμνηση της ταυτότητας του ατόμου και πλέον να εισάγεται σε κάτι διαφορετικό, με μικρές νύξεις να το κάνουν αντιληπτό.

Συνεχίζοντας στο δεύτερο μέρος, γίνεται μια πρώτη παρουσίαση, μονοφωνικά στο αγγλικό κόρνο, μια νέα ιδέα.¹¹⁴ Το έργο μετατρέπεται σε ένα μέρος που οδηγείται ξεκάθαρα από τον ρυθμό. Σταδιακά από την πλήρη σιωπή γίνεται ένα κρεσέντο, συμβολίζοντας ότι κάτι αναπόφευκτο είναι επικείμενο. Τα ρυθμικά στοιχεία μπορούν να αναλυθούν ως δύο ομοφωνικές ομάδες. Αυτές χωρίζονται σε κοντραμπάσο, τιμπάνι που αργότερα προσχωρεί και το 8^ο κόρνο¹¹⁵ και τα υπόλοιπα σχεδόν όργανα. Σκοπός τους είναι να αναδείξουν τη ρυθμική αγωγή του μέρους αυτού, αλλά ταυτόχρονα να μην είναι εύκολα διακριτή. Γι' αυτόν τον λόγο το ισχυρό του μέτρου εναλλάσσεται συχνά με το ασθενές από ομάδα σε ομάδα. Επίσης εκτός από αυτά τα δύο επίπεδα, εμφανίζεται και ένα τρίτο. Στην αρχή εμφανίζεται στα όμπες, μετά στα φλάουτα, πίκολο, αγγλικό και γαλλικό κόρνο, ακόμα αρχίζει και γίνεται αντιληπτό μέσα στις άλλες δύο ομοφωνικές ομάδες, μέσα στα έγχορδα.¹¹⁶ Αυτό το στοιχείο λειτουργεί ως *ostinato* με τον επίμονο χαρακτήρα του. Στο μέτρο 66 παύουν τα έντονα ρυθμικά στοιχεία, ώστε να δοθεί χώρος σε αυτό το *ostinato* για μικρό χρονικό διάστημα και να δοθεί μια ψευδή αίσθηση ηρεμίας, αλλά απότομα επιστρέφουν και τα τρία επίπεδα πιο έντονα στο μέτρο 69. Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και στη συνέχεια, αλλά όχι ακριβώς το ίδιο. Στο μέτρο 76 αρχίζουν σταδιακά σε στρέτο να αναπτύσσουν το αρχικό *leitmotiv* γαλλικά κόρνα, τσέλο, κλαρινέτο σε *Mib* και πίκολο που εξελίσσεται δυναμικά μαζί με την υπόλοιπη ορχήστρα να παίζει πλέον ρυθμικά σχήματα τα οποία κάνουν ξεκάθαρη τη ρυθμική αγωγή. Συμβολικά, λειτουργεί ως οι πολλαπλές φύσεις των ψυχών που αναμειγνύονται και διαχωρίζονται, περνώντας τα στάδια ανακύκλωσής τους για να επανέλθουν στον φυσικό κόσμο.

Το τρίτο μέρος είναι και το πιο πολύπλοκο. Ξεκινάει σταδιακά με την εισαγωγή του βιμπραφώνου μονοφωνικά και τα κόρνα παρουσιάζονται σε μια σοβαρή και έντονη ομοφωνία.¹¹⁷ Πλέον ξύλινα έγχορδα και άρπα συνομιλούν μεταξύ τους πολυφωνικά, για να τους διακόψουν οι σταδιακές εισοδοί των χάλκινων και ξύλινων, μέχρι να εμφανιστούν ξανά πλέον σε όλα τα κόρνα, το ομοφωνικό τους μέρος, ενισχυόμενα από τα υπόλοιπα όργανα.¹¹⁸ Στη συνέχεια η πολυφωνική συνομιλία συνεχίζεται με περισσότερα όργανα έως ότου να καταλήξουν δυναμικά οι τρομπέτες στο μέτρο 118. Στο επόμενο μέτρο, γίνεται εμφάνιση μορίων στα βιολιά, που θα αναλυθεί στη συνέχεια, ποιος είναι ο ρόλος τους. Μετά από αυτή την ξαφνική αλλαγή των ποιοτήτων στα διαστήματα, έχουμε μια τριών επιπέδων υφή στα μέτρα 123-127. Τα

¹¹⁴ Μέτρα 41-44.

¹¹⁵ Στο μέτρο 53

¹¹⁶ Η πρώτη είσοδος αν και έχει μια μεγάλη εισαγωγή, γίνεται κατ' ουσίαν στο μέτρο 48 στο 1^ο όμπες και σταδιακά υιοθετείται από άλλα όργανα.

¹¹⁷ Μέτρα 104-106

¹¹⁸ Μέτρα 110-114

φαγκότα, κοντραφαγκότο και κόρνα διατηρούν μια σχεδόν ομοφωνική υφή εσκεμμένα για να βαρύνουν την ατμόσφαιρα. Τα φλάουτα, όμποε, βιμπράφωνο και άρπα χωρίζονται σε δύο διαφορετικές μελωδικές ομάδες, που λειτουργούν όχι μόνο σε αντιδιαστολή με την αρμονική δομή, αλλά και μεταξύ τους έχοντας σε διαφορετικά σημεία του μέτρου και διαφορετικό τονικό ύψος, το φθογγικό τους σύνολο. Στα μέτρα 127-133 εμφανίζεται πάλι σταδιακά, μια μάζα από ήχους, παρομοιάζοντας το 1^ο μέρος του έργου, για να διακοπεί από τη μονοφωνία του αγγλικού κόρνου και στη συνέχεια του φαγκότου. Πλέον εδώ βρίσκεται το σημαντικότερο σημείο του μέρους αυτού, το οποίο σε κάποια μελλοντική στιγμή θα μπορούσε να αναπτυχθεί και σε ένα εξολοκλήρου δικό του έργο. Στο μέτρο 137 εμφανίζονται σε στρέτο, τα έγχορδα με τα ξύλινα τα οποία φτάνουν σε μια ρυθμική κορύφωση στο τέλος. Εδώ πέρα ουσιαστικά γίνεται μια υπενθύμιση αυτής της ανάμειξης και διαχώρισης της πνευματικής ουσίας, ώστε να ανανεωθεί σε κάτι καινούργιο.

Το 4^ο μέρος ξεκινάει με τη τσελέστα σαν παραλληλισμός παρόμοιας λειτουργίας που είχε το πιάνο στο 1^ο μέρος. Πλέον συνδυάζονται όλες οι υφές και τα φθογγικά σύνολα που εμφανίστηκαν στα προηγούμενα δύο μέρη. Η αιθέρια ατμόσφαιρα των αρμονικών μαζών, διαπερνιέται από μελωδικές γραμμές στα κόρνα και στη συνέχεια από ρυθμικά στα ξύλινα, που υπενθυμίζουν τα πρώτα μέτρα του Α μέρους.¹¹⁹ Ξαναεμφανίζονται ομοφωνικά ρυθμικά σχήματα και leitmotiv για να οδηγήσουν το κομμάτι σε ένα πιο «ιμπρεσιονιστικό» περιβάλλον τώρα πιο έντονα από ό,τι ήταν στο 1^ο μέρος. Όλο αυτό για να καταλήξει το έργο στην τσελέστα, που παίζει ομοφωνικά το χαρακτηριστικό μοτίβο¹²⁰ δίνοντας την αίσθηση μιας ανάμνησης αν και αμυδρή.

Αντίστιξη

Η αντιστικτική δομή του έργου γίνεται αισθητή στο Β αλλά κυρίως στο Β' μέρος του έργου. Στα μέτρα 76-82 έχουμε ένα ξεκάθαρα πολυφωνικό μέρος με στρέτο. Εδώ αναπτύσσεται το κυρίως θέμα, που πρωτοεμφανίστηκε στο αγγλικό κόρνο στην αρχή του μέρους σταδιακά, στο 3^ο κόρνο και τσέλο, στο 1^ο κόρνο με το κλαρινέτο σε *Mib* και στο πίκολο.¹²¹ Άξια αναφοράς είναι και η συνέχεια, όπου αυτό το φθογγικό σύνολο εμφανίζεται σε μεγέθυνση και οδεύει με τη συνοδεία δύο ρυθμικών σχημάτων, που πάλι εισέρχονται διαδοχικά οι φωνές, αλλά τώρα για να ενισχύσουν περισσότερο την αρμονία παρά τη μελωδία.

Το 3^ο μέρος εκτυλίσσεται γύρω από όλες αυτές τις αντιστικτικές τεχνικές, έχοντας συνέχεια μελωδίες που συνομιλούν πολυφωνικά, διαδοχική εισαγωγή φωνών και ομοφωνικά μέρη. Το ιδιαίτερο μέρος όλου του έργου είναι στα μέτρα 137-143 που γίνεται πάλι ένα στρέτο εμπνευσμένο από το εναρμόνιο γένος της αρχαιοελληνικής μουσικής. Δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στη διαδοχική σειρά των φωνών παρά στο τονικό ύψος που θα έπαιζε ο εκάστοτε οργανοπαίκτης. Δηλαδή παρόλο που το 1^ο κλαρινέτο κανονικά θα έπαιζε σε υψηλότερες συχνότητες από το 2^ο, εδώ επιλέχθηκε να γίνει το ανάποδο, λόγω του ότι το πρώτο φθογγικό σύνολο εμφανίζεται νωρίτερα από αυτό που θα παίξει ο 2^{ος} εκτελεστής.¹²²

¹¹⁹ Τα μέτρα 154-155 με τα μέτρα 7-9.

¹²⁰ Μέτρα 174-178.

¹²¹ Μέτρα 41-44.

¹²² Μέτρο 139.

Αρμονία

Σε ένα ιδανικό περιβάλλον, το Descent to Hades, θα κινούνταν στις ίδιες γραμμές με τις υποδείξεις του Partch, δηλαδή σε κλίμακες βασισμένες στο φυσικό κούρδισμα με όργανα σχεδιασμένα για αυτές. Φυσικά πρακτικά αυτό είναι σχεδόν αδύνατον, οπότε έγινε ένας εύλογος συμβιβασμός. Ουσιαστικά το έργο είναι σχεδιασμένο για να παιχτεί από συμβατικά μουσικά όργανα της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης. Μάλιστα ως επί το πλείστον το έργο βασίζεται σε διατονικά και χρωματικά περάσματα τα οποία προφανώς είναι κουρδισμένα στο συγκεκριμένο μουσικό σύστημα. Η σημαντική διαφορά είναι όμως, ότι στο 3^ο μέρος του έργου εμφανίζεται αυτό που αποκαλείται εναρμόνιο γένος στην αρχαιοελληνική μουσική θεωρία. Εδώ θα πρέπει να γίνει ένας μικρός συσχετισμός της αρμονίας με το εναρμόνιο γένος. Αυτό το γένος εμφανίζεται στο 3^ο μέρος του έργου συμβολικά διότι, θεωρούμενο το 3 ως τέλειος αριθμός από τους πυθαγορείους,¹²³ εναρμονίζει τη ψυχή με το σύμπαν, εξού και εναρμόνιο γένος.¹²⁴

Να σημειωθεί, ότι υπάρχουν μελωδικά σχήματα που πολύ συχνά εμφανίζονται και ως συνηχήσεις μετά την ανάπτυξή τους.¹²⁵ Μεγάλη σημασία παίζει στο έργο η συνηχήση του τριτόνου. Υπάρχει ένα πολύ χαρακτηριστικό αρμονικό σχήμα χτισμένο πάνω σε δύο τέταρτες καθαρές οι οποίες απέχουν απόσταση 2^α μικρή μεταξύ τους.¹²⁶ Αυτό το σχήμα εκλαμβάνεται και ως μια πέμπτη ελαττωμένη, η οποία εμπεριέχει δύο φθόγγους απόστασης ημιτονίου, που συμβολικά προσπαθούν να της αντιταχθούν.¹²⁷

Σε συγκεκριμένα σημεία του έργου επιλέγεται μια έντονη συγχωρδιακή ρυθμική κορύφωση, όπως στα μέτρα 94-98 και στα 144-147.¹²⁹ Το κομμάτι εμπνευσμένο από τις μουσικές συνθέσεις του Harry Partch, δίνει μεγαλύτερη έμφαση στη μελωδική ροή παρά στην αρμονία. Αυτό είναι και λογικό από την άποψη ότι και η αρχαιοελληνική μουσική ήταν μονοφωνική ή ίσως και ετεροφωνική.¹³⁰ Όταν επιλέγεται η χρήση αυτών των ρυθμικών συνηχήσεων, γίνεται ξεκάθαρα για να δηλώσει αντίθεση και να ανακοινώσει τη λήξη μιας φράσης.

¹²³ Γράβιγκερ, *Ο Πυθαγόρας και η Μυστική Διδασκαλία του Πυθαγορισμού*.

¹²⁴ West, *Ancient Greek Music*.

¹²⁵ Το φθογγικό σύνολο στα μέτρα 101-103 στο βιμπράφωνο διαμορφώνεται ως ομοφωνική συγχωρδιακή δομή στα 104-106.

¹²⁶ Ένα αρκετά καλό παράδειγμα βρίσκεται στα μέτρα 69-76.

¹²⁷ Παράδειγμα της εν λόγω συγχωρδίας:



¹²⁸ Επίσης εμφανίζεται και το ανάποδο, όπως στο μέτρο 10 του έργου στο πιάνο. Δηλαδή το διάστημα 4^{ης} καθαρής να συγκρούεται με εξωτερικά ημιτόνια.

¹²⁹ Μάλιστα το συγκεκριμένο σημείο, αποτρέπει φόρο τιμής στους πλανήτες του Gustav Holst, καθώς οι Θεοί συμβολίζονται ως ουράνια σώματα.

¹³⁰ West, *Ancient Greek Music*.

Ρυθμός

Η ρυθμικότητα του έργου διαχωρίζεται με την ίδια μορφή που αναλύθηκε στην αρχή. Το Α με Α' τόνο έχουν μια παρόμοια ρυθμική αγωγή ενώ το Β με Β' μια δική τους ανάλογη. Τα 5/4 και 7/4 του 1^{ου} και 4^{ου} μέρους είναι πιο αργά, θολά δίχως να γίνεται τόσο εύκολα αντιληπτή η ρυθμική αγωγή τους.

Ειδικότερα το 1^ο μέρος γράφεται απλά ως 5/4 χωρίς να διασπαστεί η αγωγή σε μικρότερες αξίες, διότι είναι θεμιτό να μη γίνει ευκρινές το ισχυρό και ασθενές μέρος του μέτρου. Το 4^ο μέρος παρόλο που συνεχίζει σε παρόμοιο μονοπάτι δεν είναι ακριβώς το ίδιο. Πλέον γίνεται πιο εύκολα αντιληπτή η ρυθμική αγωγή των 7/4 σε 2+3+2 χωρίς όμως να είναι ποτέ απόλυτα ξεκάθαρη, για να διατηρήσει αυτό το ουράνιο στοιχείο.

Από την άλλη πλευρά το 2^ο μέρος εμφανίζει κάτι αξιοσημείωτο. Η ρυθμική αγωγή εναλλάσσεται συνεχώς ανά μέτρο μεταξύ 7/8 και 9/8. Σκοπός αυτού, είναι η συνεχής ανησυχία του ακροατή για το τι πρόκειται να συμβεί. Η έντονη χρήση των ρυθμικών, έχουν σκοπό να τεκμηριώσουν αυτές τις ρυθμικές αγωγές. Το 3^ο μέρος αποτελείται από 12/8, που προκαλούν το συναίσθημα μιας συνεχούς ροής στο έργο. Πάνω σε αυτή τη ροή στόχος είναι τα φθογγικά σχήματα να διαπεράσουν τον ακροατή σαν ένα ρυάκι, προκαλώντας τρόπον τινά μια λύτρωση.

Η επιλογή του τέμπε είναι πάντα αριθμητικά συγγενής με τον αριθμό 9. Παρομοίως και οι ρυθμικές αγωγές ξεκινάνε με 5/4 καθώς πέντε είναι τα ποτάμια του κάτω κόσμου, 7/8 και 7/4 διότι αποτελούνται από το 4 συμβολίζουν το φυσικό και με το 3 το πνευματικό. 9/8 σαν φόρο τιμής στις εννέα Μούσες και φυσικά 12/8 προς αναφορά στους Ολυμπίους, το οποίο 12 αποτελείται από 4 τριάδες.

Μοτιβικό Υλικό

Στη συνέχεια, θα γίνει μια όσο πιο περιεκτική ανάλυση σημαντικών μοτιβικών υλικών που χρησιμοποιήθηκαν στο έργο.

Από τα πρώτα μέτρα εμφανίζεται στο πιάνο ένα μοτιβικό υλικό δημιουργώντας μια μι ελάσσονα με προστιθέμενη δεύτερη. Συμπληρώνεται σταδιακά με την καμπάνα τα έγχορδα και τα ξύλινα ώστε να αποτελέσουν την αρχή αυτής της στυγεράς ατμόσφαιρας. Παρόμοιο ξεκίνημα έχει και το 4^ο μέρος όμως με μεγαλύτερη αίσθηση αιθέριας ατμόσφαιρας και λιγότερο σκοτεινής.

Στα μέτρα 12-13 υπάρχει ένα ρυθμικό σχήμα με τρίηχα το οποίο γίνεται αντιληπτό σε όλο το έργο, αλλά προς το παρόν έχει μια πολύ πρώιμη μορφή. Εμφανίζεται λίγο αργότερα πιο διαμορφωμένο στα μέτρα 30-35. Υπάρχουν μεγεθύνσεις του, όπως στα μέτρα 133-136 και δυναμικές αναδείξεις και αναπτύξεις του, όπως στα μέτρα 158-159.

Από την αρχή του Β μέρους εμφανίζεται ένα νέο μοτίβο το οποίο είναι επηρεασμένο από το αρχαιοελληνικό χρωματικό γένος.^{131 132} Με αυτή τη χρωματικότητα, σκοπός ήταν να αναδειχθεί μια πιο έντονη και συνεχώς εναλλασσόμενη υφή του έργου. Όλο το μέρος είναι εμπνευσμένο από αυτό το γένος και τα έντονα ρυθμικά του, έχουν σκοπό την ανάδειξη της αρχαιοελληνικής μουσικής παράδοσης με τη δυτικοευρωπαϊκή. Γίνεται πιο δυνατή και αυτή η τάση, όταν το χαρακτηριστικό *ostinato* στα μέτρα 61-64 ντουπλάρεται μια 2^α μικρή κάτω.

Στα μέτρα 83-90 πρέπει να ειπωθεί ο λόγος που κάποια ρυθμικά σχήματα αποτελούνται εξολοκλήρου από διέσεις και κάποια από υφέσεις, κάτι που συνεχίζεται και στα επόμενα μέτρα στις τρομπέτες.¹³³ Είναι διακριτό ότι γίνεται εναλλαγή του μοτιβικού υλικού μεταξύ των οργάνων και ο λόγος της εμφάνισης και διέσεων και υφέσεων είναι για να δημιουργήσει συμβολικά μια αντίθεση. Η μία μορφή προσπαθεί να αντιταχθεί την άλλη, αλλά καμία δεν υπερτερεί, παραμένοντας έτσι σε μια αιώνια συνύπαρξη.

Το 3^ο μέρος, όπως ειπώθηκε ήδη, διακατέχεται από ένα αίσθημα ροής. Τα μοτιβικά του σχήματα αποσκοπούν σε μια ενεργειακή αίσθηση ότι κάτι διαπερνά τη ψυχή και το όλον. Παρόμοια αλλά όχι ακριβώς ίδια λειτουργία, έχει το σχήμα στα μέτρα 123-127 στο βιμπράφωνο και την άρπα, με το σχήμα στα 83-90 στο βιμπράφωνο και το πιάνο. Αυτή τη φορά δεν συνηχούν ακριβώς μαζί και οι αποστάσεις τους απέχουν μια 2^α μεγάλη. Με αυτόν τον τρόπο, σκοπός ήταν να αναδειχθεί, ότι παρόλο που κάτι είναι πολύ κοντά, πάντα θα έχει κάποιες μικροδιαφορές.

Το μοτιβικό υλικό που δημιουργήθηκε από τον χρωματικό Υποδώριο τρόπο, τώρα παίρνει μια νέα μορφή.¹³⁴ Εμπνευσμένο από το εναρμόνιο γένος, δηλώνει την ένωση της ψυχής σε διαδοχικές φωνές σε στρέτο για να συμβολίσει τη νέα κατάστασή της μορφής.

Πλέον το 4^ο μέρος είναι η αρχή μιας νέας κατάστασης, δίχως όμως να υπονομεύει το παρελθόν. Γίνεται η εμφάνιση όλου του φθογγικού υλικού που αναλύθηκε για να καταλήξει το έργο στην ηχώ από την τσελέστα

Συμπέρασμα

Το έργο αυτό σίγουρα εμπεριείχε τις δυσκολίες του. Ειδικά, από τη στιγμή που έγινε η μελέτη των αρχαίων κουρδισμάτων και των μεταγενέστερων προσπαθειών του Partch για ένα νέο φυσικό κούρδισμα. Φαινόταν αρκετά αμφίβολο, να παιχτεί ένα έργο με βάση αυτά τα τονικά ύψη, γι' αυτόν τον λόγο αποφασίστηκε να γίνει ένας συμβιβασμός. Το έργο σχεδιάστηκε με τη λογική, ότι θα είναι δυνατόν να παιχτεί με το συγκεκριμένο σύστημα, παίζοντας τα μόρια, όπου υπάρχουν, κατά προσέγγιση. Φυσικά, αυτό δεν αναιρεί το γεγονός ότι το έργο μπορεί και να παιχτεί με το φυσικό κούρδισμα, εάν υπάρχει η

¹³¹ West, *Ancient Greek Music*.

¹³² Ο εν λόγω τρόπος είναι ο Υποδώριος χρωματικός από λα:



¹³³ Μέτρα 94-95.

¹³⁴ Μέτρα 138-143.

δυνατότητα. Εξάλλου όπως ειπώθηκε γι' αυτό χρησιμοποιήθηκαν περισσότερο μελωδικές γραμμές παρά αρμονική δομή, μιμούμενος την αρχαιότερη μονοφωνική μουσική αλλά και έτσι επιυεόντας τον «εκσυγχρονισμό» της, ενδυναμώνοντάς την με πολυφωνικές πρακτικές.

Η δεύτερη πτυχή του έργου που αφορούσε τις φιλοσοφικές έννοιες του αρχαιοελληνικού πολιτισμού ήταν άκρως ενδιαφέρουσες. Τόσο τα σύμβολα, όσο και η μυθολογική αποτύπωση μιας σκέψης σε προγραμματική μουσική. Ήταν τουλάχιστον μια πολύ εποικοδομητική εμπειρία εάν όχι μια επιτυχία για τη διεύρυνση των οριζόντων. Η ανακάλυψη τόσο μεγάλου μουσικού πλούτου τόσο εθνομουσικολογικά όσο και φιλοσοφικά, δίχως να γίνεται αναφορά μόνο στον ελληνικό πολιτισμό, ήταν σίγουρα ένα μεγάλο κέρδος. Μάλιστα, σε μια μελλοντική σύνθεση, θα ληφθεί υπόψιν η χρήση πιο πλούσιας αρμονίας και θα γίνει η ανάπτυξη ανεξάρτητου έργου, αντλώντας από τα στρέτι του Descent to Hades.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωση:

Γράβιγγερ, Πέτρος. *Ο Πυθαγόρας και η Μυστική Διδασκαλία του Πυθαγορισμού*. Αθήνα: Ιδεοθέατρον, 1998.

Ξενόγλωση:

Adams, John. "John Adams on Harmonielehre." Earbox, April 6, 2022.

<https://www.earbox.com/harmonielehre/>.

Adler, Samuel. *The study of Orchestration*. 3rd ed. New York: W.W. Norton and Company, 2002.

Ahearne-Kroll, Stephen P. "Mnemosyne at the Asklepieia." *Classical Philology* 109, no. 2 (April 2014): 99–118. <https://doi.org/10.1086/675272>.

Arnold, Ben. "War Music and the American Composer during the Vietnam Era." *The Musical Quarterly* 75, no. 3 (1991): 316–335. <http://www.jstor.org/stable/742053>.

Barbera, André. "The Consonant Eleventh and the Expansion of the Musical Tetractys: A Study of Ancient Pythagoreanism." *Journal of Music Theory* 28, no. 2 (1984): 191–223. <https://doi.org/10.2307/843532>.

Barbour, J. Murray. "Just Intonation." *Bulletin of the American Musicological Society*, no. 2 (June 1937): 11–12. <https://doi.org/10.2307/829173>.

Blackstone, Lee. "Remixing the Music of the Spheres: Listening to the Relevance of an Ancient Doctrine for the Sociology of Music." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 42, no. 1 (2011): 3–31. <http://www.jstor.org/stable/41228640>.

Boardman, John, Jasper Griffin, and Oswyn Murray. *The Oxford History of Greece and the Hellenistic World*. Oxford University Press, 2001.

Bonazzi, Mauro. *Platonism a Concise History from the Early Academy to Late Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.

Burkert, Walter. *Greek Religion*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.

Burkert, Walter. *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*. Berkeley: University of California Press, 1982.

Burkert, Walter. *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.

Burkhart, Charles. "Schoenberg's Farben: An Analysis of Op. 16, No. 3." *Perspectives of New Music* 12, no. 1/2 (1973): 141–172.
<https://doi.org/10.2307/832275>.

Burns, Alex. "György Ligeti 'Lontano': In the Distance." *Classicalexburns*, May 23, 2022. <https://classicalexburns.com/2022/05/23/gyorgy-ligeti-lontano-in-the-distance/>.

Cobussen, Marcel. "Music and Spirituality: 13 Meditations around George Crumb's Black Angels." *Academia.edu*, April 23, 2014.
https://www.academia.edu/3116467/Music_and_Spirituality_13_Meditations_around_George_Crumb's_Black_Angels.

Cornford, F. M. "Mysticism and Science in the Pythagorean Tradition (Continued)." *The Classical Quarterly* 17, no. 1 (1923): 1–12. <http://www.jstor.org/stable/635621>.

Cramer, Alfred. "Schoenberg's Klangfarbenmelodie: A Principle of Early Atonal Harmony." *Music Theory Spectrum* 24, no. 1 (April 2002): 1–34.
<https://doi.org/10.1525/mts.2002.24.1.1>.

Crocker, Richard L. "Pythagorean Mathematics and Music." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 22, no. 3 (1964): 325–335.
<https://doi.org/10.2307/427236>.

De Klerk, Dirk. "Equal Temperament." *Acta Musicologica* 51, no. 1 (January 1, 1979): 140. <https://doi.org/10.2307/932181>.

Drott, Eric. "Lines, Masses, Micropolyphony: Ligeti's Kyrie and the 'Crisis of the Figure.'" *Perspectives of New Music* 49, no. 1 (2011): 4–46.
<https://doi.org/10.7757/persnewmusi.49.1.0004>.

Eggar, Katharine E. "Emotion and Morals in Greek Music." *Music & Letters* 11, no. 2 (1930): 124–127. <http://www.jstor.org/stable/726341>.

Eliade, Mircea. "Mythologies of Memory and Forgetting." *History of Religions* 2, no. 2 (1963): 329–344. <http://www.jstor.org/stable/1062070>.

Endsjø, Dag Øistein. *Greek Resurrection Beliefs and the Success of Christianity*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

Fallon, Robert. "Birds, Beasts, and Bombs in Messiaen's Cold War Mass." *Journal of Musicology* 26, no. 2 (2009): 175–204. <https://doi.org/10.1525/jm.2009.26.2.175>.

Fendt, Gene. "How to Play the Platonic Flute: Mimēsis and Truth in Republic X." In *The Many Faces of Mimesis: Selected Essays from the 2017 Symposium on the*

Hellenic Heritage of Western Greece, edited by Heather L. Reid and Jeremy C. DeLong, 3:37–48. Parnassos Press – Fonte Aretusa, 2018.
<https://doi.org/10.2307/j.ctvbj7g5b.6>.

Forster, Cris. “Meyer’s Diamond.” The Chrysalis Foundation. Accessed June 1, 2024.
<https://www.chrysalis-foundation.org/musical-mathematics-pages/meyer-diamond/>.

Gorshin, Mawr. “Analysis of ‘Quartet for the End of Time.’” *Infinite Ocean*, April 4, 2021. <https://mawrgorshin.com/2021/04/04/analysis-of-quartet-for-the-end-of-time/>.

Heraclitus. *The Art and Thought of Heraclitus: An Edition of the Fragments with Translation and Commentary*. Translated by Charles H. Kahn. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Herlinger, Jan. “Fractional Divisions of the Whole Tone.” *Music Theory Spectrum* 3 (1981): 74–83. <https://doi.org/10.2307/746135>.

Hipkins, A. J. “Dorian and Phrygian.” *Sammelbände Der Internationalen Musikgesellschaft* 4, no. 3 (1903): 371–381. <http://www.jstor.org/stable/929209>.

Huffman, Carl A. *A History of Pythagoreanism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

Jean, Janae. “Musical Innovations – Harry Partch Instruments.” *Perennial Music and Arts*, May 4, 2021. <https://www.perennialmusicandarts.com/post/harry-partch-instruments>.

Johnston, Blair. “Between Romanticism and Modernism and Postmodernism: George Crumb’s Black Angels.” *Music Theory Online*, June 1, 2012.
<https://mtosmt.org/issues/mto.12.18.2/mto.12.18.2.johnston.html>.

Johnston, Sarah Iles, and Bradley N. Rice. “Many (Un) Happy Returns: Ancient Greek Concepts of a Return from Death and Their Later Counterparts.” In *Coming Back to Life: The Permeability of Past and Present, Mortality and Immortality, Death and Life in the Ancient Mediterranean*, edited by Frederick S. Tappenden and Carly Daniel-Hughes, 2nd ed., 17–36. McGill University Library, 2017.
<https://doi.org/10.2307/j.ctvmx3k11.8>.

Kinkeldey, Otto. “The Music of the Spheres.” *Bulletin of the American Musicological Society*, no. 11/12/13 (September 1948): 30–32. <https://doi.org/10.2307/829272>.
Kostka, Stefan, and Matthew Santa. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. 5th ed. New York: Routledge, 2018.

Kullman, David E. “What’s Harmonic about the Harmonic Series?” *The College Mathematics Journal* 32, no. 3 (May 2001): 201–203.
<https://doi.org/10.2307/2687471>.

Landau, Tanya. “George Crumb’s Black Angels: Music for Our Time.” *Guarneri Hall*, March 21, 2024. <https://guarnerihall.org/george-crumbs-black-angels-music-for-our-time/>.

Lippman, Edward A. "The Sources and Development of the Ethical View of Music in Ancient Greece." *The Musical Quarterly* 49, no. 2 (1963): 188–209.
<http://www.jstor.org/stable/740645>.

Manuel, Peter. "Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish Syncretic Musics." *Yearbook for Traditional Music* 21 (1989): 70–94.
<https://doi.org/10.2307/767769>.

Mendel, Arthur. "Pitch in Western Music since 1500. A Re-Examination." *Acta Musicologica* 50, no. 1/2 (1978): 1–328. <https://doi.org/10.2307/932288>.

Mettinger, Tryggve N.D. *The Riddle of Resurrection: "Dying and rising gods" in the Ancient Near East*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 2001.

Molloy, Maggie. "Meet the Instruments of the Harry Partch Instrumentarium." Second Inversion, April 24, 2018.

<https://www.secondinversion.org/2016/04/21/concert-preview-meet-the-instruments-the-harry-partch-instrumentarium/>.

Mountford, J. F. "The Musical Scales of Plato's Republic." *The Classical Quarterly* 17, no. 3/4 (1923): 125–136. <http://www.jstor.org/stable/635635>.

Partch, Harry. *Genesis of a Music*. New York: Da Capo Press, 1949.

Pasciak, Kenneth J. *A Transformational Approach to Japanese Traditional Music of the Edo Period*. Amherst, Massachusetts: University of Massachusetts Amherst, 2017.

Persichetti, Vincent. *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York: W.W. Norton, 1961.

Reiprich, Bruce. "Transformation of Coloration and Density in György Ligeti's Lontano." *Perspectives of New Music* 16, no. 2 (1978): 167–180.
<https://doi.org/10.2307/832681>.

Rothwell, Jessie. "Quartet for the End of Time, Olivier Messiaen." LA Phil. Accessed June 1, 2024. <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/3007/quartet-for-the-end-of-time>.

Sansone, David. *Ancient Greek Civilization, 3rd edition*. Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons, 2016.

Schoen-Nazzaro, Mary B. "Plato and Aristotle on the Ends of Music." *Laval Théologique et Philosophique* 34, no. 3 (1978): 261–273.
<https://doi.org/10.7202/705684ar>.

Schwarm, Betsy. "Quartet for the End of Time." *Encyclopedia Britannica*, November 24, 2016. <https://www.britannica.com/topic/Quartet-for-the-End-of-Time>.

Sharples, R. W. "On Fire in Heraclitus and in Zeno of Citium." *The Classical Quarterly* 34, no. 1 (1984): 231–33. <http://www.jstor.org/stable/638353>.

Siwek, Paul. "The Problem of Evil in the Theory of Dualism." *Laval Théologique et Philosophique* 11, no. 1 (1955): 67–80. <https://doi.org/10.7202/1019914ar>.

- Spackman, H. G., and J. Swinburne. "Just Intonation." *The Musical Times* 77, no. 1115 (January 1936): 57–57. <https://doi.org/10.2307/919129>.
- Sprout, Leslie A. "Messiaen, Jolivet, and the Soldier -- Composers of Wartime France." *The Musical Quarterly* 87, no. 2 (2004): 259–304.
- Steinitz, Richard. "George Crumb." *The Musical Times* 119, no. 1628 (October 1978): 844–845. <https://doi.org/10.2307/957785>.
- Steinitz, Richard. *Gyorgy Ligeti: Music of the Imagination*. London: Faber and Faber, 2003.
- Stevenson, Joseph. "Studies (2) on Ancient Greek Scales, for Harmonic Canon & Bass Marimba (from 'Eleven Intrusions')." AllMusic. Accessed June 1, 2024. <https://www.allmusic.com/composition/studies-2-on-ancient-greek-scales-for-harmonic-canon-bass-marimba-from-eleven-intrusions-mc0002387165>.
- Stevenson, Joseph. "Ulysses at the Edge, for Voice & Partch Instruments." AllMusic. Accessed June 1, 2024. <https://www.allmusic.com/composition/ulysses-at-the-edge-for-voice-partch-instruments-mc0002407207>.
- Stewart, Ian. "Number Symbolism." *Encyclopedia Britannica*, February 15, 2024. <https://www.britannica.com/topic/number-symbolism>.
- Swed, Mark. "John Adams." *The Musical Times* 130, no. 1761 (November 1989): 662–664. <https://doi.org/10.2307/1193777>.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. "Dualism." *Encyclopedia Britannica*, February 9, 2024. <https://www.britannica.com/topic/dualism-philosophy>.
- Vescelius, Eva Augusta. "Music and Health." *The Musical Quarterly* 4, no. 3 (1918): 376–401. <http://www.jstor.org/stable/738221>.
- Wai-Ling, Cheong. "Neumes and Greek Rhythms: The Breakthrough in Messiaen's Birdsong." *Acta Musicologica* 80, no. 1 (2008): 1–32.
- Walker, D. P. "Kepler's Celestial Music." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30, no. 1 (January 1, 1967): 228–50. <https://doi.org/10.2307/750744>.
- West, Martin L. *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Woerther, Frédérique. "Music and the Education of the Soul in Plato and Aristotle: Homoeopathy and the Formation of Character." *The Classical Quarterly* 58, no. 1 (2008): 89–103. <http://www.jstor.org/stable/27564125>.
- Δισκογραφία
- Adams, John. *Adams: Harmonielehre*. San Francisco Symphony, Edo de Waart, conductor. Recorded 1985. Nonesuch 79115-1, 1990, CD.
- Barenboim, Daniel. "5 Orchestral Pieces, Op. 16: No. 3 Farben (Colours)." YouTube, February 21, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=d4cpMepVZyc>.

Descent to Hades

Ensemble Intercontemporain. "George Crumb, Black Angels - Ensemble Intercontemporain." YouTube, January 20, 2012.

https://www.youtube.com/watch?v=11o8nHk-l_o&t=920s.

Gate 5 Ensemble. "Ulysses at the Edge." Track 26 on *The Harry Partch Collection, Volume 1*. Anthology of Recorded Music, Inc., 2004, Spotify audio.

Hochrhein Musikfestival Productions. "Messiaen: Quatuor Pour La Fin Du Temps / Weithaas, Gabetta, Meyer, Chamayou." YouTube, June 18, 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=QAQmZvxVffY>.

Kronos Quartet. "Two Studies on Ancient Greek Scales: 1) Olympos' Pentatonic 2) Archytas' Enharmonic." Track 6 on *Early Music*. Nonesuch Records, 1997, Spotify audio.

Vienna Philharmonic. "Ligeti: Lontano (1967)." YouTube, December 18, 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=eX7jxO3begc>.

Γιάννης Κοκκίνης

Descent to Hades

2024

Full Score in C

Performance Notes

This piece of music, in an ideal environment, would be played with instruments tuned to the just intonation or at the very least attempt to reach approximately the intervals of this tuning. This would mean that all notes would be tuned according to a specific pitch's harmonics, in this case by the note E. In any other case, the equal temperament would suffice for it to be played in an acceptable manner.



= This symbol should not be taken, literally, as lowering the pitch exactly to $\frac{3}{4}$ of a tone. It is more of an approximation to this specific pitch. This is because it is not only used in fretless strings which can produce all pitches, but it is also used in wind instruments which can only reach quarter tones in proximity. Hence, this should be taken into consideration when playing these “quarter” tones, so that the sound remains homogeneous among all instruments.

Instrumentation

2 Flutes	8 Horns in F	4 Timpani	Harp	16 1st Violins
Piccolo	4 Trumpets in Bb	Cymbals	Piano	14 2nd Violins
2 Oboes	3 Trombones	Vibraphone	Celesta	12 Violas
English Horn	Tuba	Tubular Bells		10 Celli
Clarinet in Eb				8 Contrabassi
2 Clarinets in Bb				
Bass Clarinet				
2 Bassoons				
Contrabassoon				

Score in C

Descend to Hades

Γιάννης Κοκκίνης

(♩ = 81)
♩ = c. 40 with a gloomy feeling

Clarinet in E♭

Clarinet in B♭ 1

Clarinet in B♭ 2

Bass Clarinet

Bassoon 1

Bassoon 2

Contrabassoon

Timpani

Vibraphone

Tubular Bells

Piano

(♩ = 81)
♩ = c. 40 with a gloomy feeling

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

col legno battuto

divisi

col legno battuto

divisi

pizz.

pizz.

pizz.

3

The image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Ob. 1, Ob. 2, E. Hn., B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl., Bsn. 1, Bsn. 2, C. Bn., Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tuba, Timp., Vib., Hp., Ccl., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc.

The score is divided into two systems. The first system covers measures 29 to 32, and the second system covers measures 33 to 36. The music is in 4/4 time and features a variety of dynamic markings, including *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). There are also markings for *ppp* (pianississimo) and *pppp* (pianissimissimo).

Key features of the score include:

- Woodwinds:** Flute 1 has a melodic line starting in measure 29. Oboe 1 and 2 have sustained notes. English Horn has a melodic line starting in measure 33. Bass Clarinet 1 and 2 have sustained notes. Bass Clarinet has a melodic line starting in measure 33. Bassoon 1 and 2 have sustained notes. Contrabassoon has a melodic line starting in measure 33.
- Brass:** Trombone 1, 2, and 3 have sustained notes. Tuba has a melodic line starting in measure 33. Timpani has a melodic line starting in measure 33. Vibraphone has a melodic line starting in measure 33. Harp has a melodic line starting in measure 33. Cello has a melodic line starting in measure 33.
- Strings:** Violin I and II have melodic lines starting in measure 33. Viola has a melodic line starting in measure 33. Violoncello has a melodic line starting in measure 33.

The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The page number 29 is visible in the top left corner.

Descend to Hades

This musical score, titled "Descend to Hades", is for a large orchestra and string ensemble. The score is written for 12 staves, each representing a different instrument or section. The instruments are: Fl. 1, Fl. 2, Picc., Ob. 1, Ob. 2, E. Hn., B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, Bsn. 1, Bsn. 2, Hn. 1, Hn. 3, Hn. 2, Hn. 4, Hn. 5, Hn. 7, Hn. 6, Hn. 8, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 3, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 4, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tuba, Temp., Pmo., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb.

The score is written in 4/4 time. The key signature is one flat (B♭). The tempo is marked "Allegro". The score is divided into measures by vertical bar lines. The first measure is marked with a "4" in the top left corner. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings are: *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *ff* (fortissimo). The score also includes some performance instructions, such as "sounding a perfect 5th below" for the Horns 7 and 6.

The score is written for a large orchestra and string ensemble. The instruments are: Fl. 1, Fl. 2, Picc., Ob. 1, Ob. 2, E. Hn., B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, Bsn. 1, Bsn. 2, Hn. 1, Hn. 3, Hn. 2, Hn. 4, Hn. 5, Hn. 7, Hn. 6, Hn. 8, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 3, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 4, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tuba, Temp., Pmo., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb.

Descend to Hades

69

Fl. 1

Picc.

Ob. 2

E♭-CL

B♭-CL 1

B♭-CL 2

B. CL

Bsn. 1

Bsn. 2

C. Bsn.

Hrn. 1

Hrn. 3

Hrn. 2

Hrn. 4

Hrn. 5

Hrn. 7

Hrn. 6

Hrn. 8

B♭-Tpt. 1

B♭-Tpt. 3

B♭-Tpt. 2

B♭-Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Temp.

Pno.

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Descend to Hades

This musical score, titled "Descend to Hades", is for a large orchestra. It features a variety of instruments including woodwinds, brass, strings, and percussion. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked with a metronome symbol and the number 112. The score is divided into measures, with some measures containing dynamic markings such as *f* (forte), *ff* (fortissimo), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo). The score is written for a large ensemble, with multiple parts for many instruments. The woodwind section includes Flutes 1 and 2, Piccolo, Oboes 1 and 2, English Horn, Euphonium, Baritone, Bassoon 1, Bassoon 2, and Contrabassoon. The brass section includes Horns 1, 3, 5, 7, 6, and 8, Trumpets 1, 3, and 4, Trombones 1, 2, and 3, and Tuba. The percussion section includes Vibraphone, Tom-toms, and Piano. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked with a metronome symbol and the number 112. The score is divided into measures, with some measures containing dynamic markings such as *f* (forte), *ff* (fortissimo), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo). The score is written for a large ensemble, with multiple parts for many instruments. The woodwind section includes Flutes 1 and 2, Piccolo, Oboes 1 and 2, English Horn, Euphonium, Baritone, Bassoon 1, Bassoon 2, and Contrabassoon. The brass section includes Horns 1, 3, 5, 7, 6, and 8, Trumpets 1, 3, and 4, Trombones 1, 2, and 3, and Tuba. The percussion section includes Vibraphone, Tom-toms, and Piano. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass.

Fl. 1

Fl. 2

Picc.

Ob. 1

Ob. 2

E. Hn.

Euph.

B♭ CL 1

B♭ CL 2

B. CL

Bsn. 1

Bsn. 2

C. Bn.

Hn. 1

Hn. 3

Hn. 5

Hn. 7

Hn. 6

Hn. 8

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 3

B♭ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tuba

Vib.

T.B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

f

ff

pp

ppp

hard mallets

7

[illegible]

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony or concert band. The score is written for a large ensemble of instruments, including woodwinds, brass, strings, and harp. The instruments listed on the left side of the page are: Fl. 1, Fl. 2, Picc., Ob. 1, Ob. 2, E. Hrn., Eb Cl., Bb Cl. 1, Bb Cl. 2, B. Cl., Bsn. 1, Bsn. 2, C. Bn., Hrn. 1, Hrn. 3, Hrn. 2, Hrn. 4, Hrn. 5, Hrn. 7, Hrn. 6, Hrn. 8, Bb Tpt. 1, Bb Tpt. 3, Bb Tpt. 2, Bb Tpt. 4, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tuba, T.B., Hrp., Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., and Cb. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The music is divided into measures, and various dynamic markings (p, mf, f, cresc.) are used throughout. The page is numbered 119 in the top left corner.

120

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob. 1 *mf*

Ob. 2 *mf*

E♭ Cl. *f*

B♭ Cl. 1 *p*

B♭ Cl. 2 *ond.* *p*

B. Cl. *mf*

Bsn. 1 *mf*

Bsn. 2 *mf*

C. Bn. *mf*

Hr. 2 *mf*

Hr. 4 *mf*

Hr. 6 *mf*

Hr. 8 *mf*

B♭ Tpt. 1 *f*

B♭ Tpt. 3 *f*

B♭ Tpt. 2 *f*

Tbn. 1 *f*

Tbn. 2 *f*

Tbn. 3 *f*

Vib. *hard mallets* *mf*

T.B. *mf*

Hp. *mf*

Vln. I *pizz.* *p*

Vln. II *pizz.* *p*

Vla. *ond.* *p*

Vc. *ond.* *p*

Cb. *ond.* *p*

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

arco sul ponticello *p*

arco sul ponticello *p*

arco sul ponticello *p*

arco sul ponticello

arco sul ponticello

This musical score, titled "Descend to Hades", is arranged for a large orchestra. The score is divided into three systems of staves. The first system includes Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, English Horn, Euphonium and Baritone, Bassoons 1 and 2, Horns 2, 4, 7, 6, and 8, B♭ Trumpets, Trombones 1, 2, and 3, Tuba, and Timpani. The second system includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score begins with a key signature of one flat (B♭) and a common time signature (C). It features a variety of musical notations, including whole, half, quarter, eighth, and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The orchestration is dense, with many instruments playing sustained notes or moving lines. The score is written for a conductor, with the first system starting at measure 10 and the second system starting at measure 29.

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
E. Hn.
Euph.
B♭ CL 1
B♭ CL 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 2
Hn. 4
Hn. 7
Hn. 6
Hn. 8
B♭ Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
T.B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

$(\text{♩} = 81)$
♩ = c. 40 with an ignorant reminiscence

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Ob. 1 *f*

Ob. 2 *f*

B♭-Cl. 1 *f*

B♭-Cl. 2 *f*

Bsn. 1 *f*

Bsn. 2 *f*

Hr. 1 *f*

Hr. 3 *f*

Hr. 2 *f*

Hr. 4 *f*

Hr. 5 *f*

Hr. 7 *f*

Hr. 6 *f*

Hr. 8 *f*

B♭-Tpt. 1 *f*

B♭-Tpt. 3 *f*

B♭-Tpt. 2 *f*

B♭-Tpt. 4 *f*

Tbn. 1 *f*

Tbn. 2 *f*

Tbn. 3 *f*

Tuba *f*

Cel. *pp*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

$(\text{♩} = 81)$
♩ = c. 40 with an ignorant reminiscence

Fl. 1 *p* *mf* *p* *f* *Br.*

Fl. 2 *p*

Picc. *p* *f* *Br.*

Ob. 1 *p* *f* *Br.*

Ob. 2 *p*

E. Hrn. *mf*

E♭ Cl. *p*

B♭ Cl. 1 *p*

B♭ Cl. 2 *p*

B. Cl. *p*

Bsn. 1 *p* *f* *Br.*

Bsn. 2 *p* *f* *Br.*

C. Bsn. *p*

Hr. 1 *p* *f*

Hr. 5 *p* *f*

B♭ Tpt. 1 *p* *mf* *p* *mf*

B♭ Tpt. 3 *mf* *p* *mf*

B♭ Tpt. 2 *mf* *p* *mf*

B♭ Tpt. 4 *mf* *p* *mf*

Tbn. 1 *p* *mf* *p* *mf*

Tbn. 2 *mf* *p* *mf*

Tbn. 3 *mf* *p* *mf*

Tuba *mf* *p* *mf*

Cym. *mf*

Vib. *mf* *soft mallets* *p* *mf*

T.B. *pp* *p* *mf* *p*

Hrp. *mf* *p* *mf*

Cel. *p* *mf*

Vln. I *sul tasto* *p* *mf* *mf*

Vln. II *sul tasto* *p* *mf* *mf*

Vla. *sul tasto* *p* *mf* *mf*

Vcl. *sul tasto* *p* *mf* *mf*

Ch. *sul tasto* *p* *mf* *mf*

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Picc. *f*

Ob. 1 *f*

Ob. 2 *f*

E. Hn.

E. Cl. *f*

B♭ Cl. 1 *p*

B♭ Cl. 2 *p*

B. Cl. *p*

Bsn. 1 *p*

Bsn. 2 *p*

C. Bn. *p*

Hn. 1 *f*

Hn. 3 *p*

Hn. 2 *p*

Hn. 4 *p*

Hn. 5 *f*

Hn. 7 *p*

Hn. 6 *p*

Hn. 8 *p*

B♭ Tpt. 1 *p*

B♭ Tpt. 3 *p*

B♭ Tpt. 2 *p*

B♭ Tpt. 4 *p*

Tbn. 1 *p*

Tbn. 2 *p*

Tbn. 3 *p*

Tuba *p*

Temp. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *p*

al ponticello

al ponticello

al ponticello

al ponticello

al ponticello

al ponticello

171

Picc. *n*

E. Fla. *n*

B. Cl. *ff*

Bsn. I *n*

C. Bsn. *ff*

B♭ Tpt. I *n*

B♭ Tpt. 3 *n*

Tuba *ff*

171

Timpani *ff*

171

Cym. *ff*

171

Cel. *p*

171

Vln. I *col legno battuto* *ff* *col legno tratto*

Vln. II *col legno battuto* *ff* *col legno tratto*

Vla. *col legno battuto* *ff* *col legno tratto*

Ch. *ff* *col legno tratto*