



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ Ι
ΣΥΝΘΕΣΗ ΕΝΟΡΓΑΝΗΣ ΚΑΙ ΦΩΝΗΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΥΠΟΣΤΗΡΙΚΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Πλειάδες

για ορχήστρα

Ονοματεπώνυμο Φοιτητή: Μιχάλης Ζουμπουλάκης

Υπεύθυνος Καθηγητής: Βασίλης Κίτσος

Αριθμός Μητρώου: M2015015

Ημερομηνία: 24/9/2021

Ακαδημαϊκό Έτος 2020-2021

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	2
Μέρος Α΄	
1. Εισαγωγή.....	4
2. Ορισμοί	
2.1 Ηχητικές Μάζες.....	5
2.2 Μεταμόρφωση ηχητικού υλικού.....	7
3. Το αφηγηματικό στοιχείο	
3.1 Μουσική αφηγηματικότητα (Musical narrative).....	8
3.2 Πλειάδες.....	10
4. Μουσικές επιρροές	
4.1 György Ligeti.....	11
4.2 Ιάnnης Ξενάκης.....	16
4.3 Alfred Schnittke.....	20
Μέρος Β΄	
5. Ανάλυση του έργου «Πλειάδες» για ορχήστρα	
5.1 Στοιχεία μουσικής αφηγηματικότητας έργου.....	23
5.2 Μακροδομική ανάλυση	24
5.3 Μικροδομική ανάλυση	
5.3.1 Φθογγικό υλικό	27
5.3.2 Tempo και ρυθμός.....	29
5.3.3 Ύφή και ενορχήστρωση.....	32
Επίλογος.....	34
Βιβλιογραφία.....	35

Πρόλογος

Το έργο *Πλειάδες* δημιουργήθηκε το καλοκαίρι του 2021, για τις ανάγκες της διπλωματικής εργασίας «Σύνθεση Ενόργανης και Φωνητικής Μουσικής». Τον κεντρικό θεματικό άξονα του εν λόγω έργου αποτελεί η έννοια της μεταμόρφωσης σε μουσικό και αφηγηματικό επίπεδο ταυτόχρονα. Ο μύθος των Πλειάδων αποτελεί το βασικό μέρος του αφηγηματικού επιπέδου, καθώς η ιστορία των χαρακτήρων αυτών συνδέεται άρρηκτα με την μεταμόρφωση.

Η παρούσα εργασία χωρίζεται σε δύο μέρη. Το μέρος Α΄ επικεντρώνεται στην επεξήγηση μουσικών τεχνικών οι οποίες αποτελούν τη μουσική βάση του έργου, στην έννοια του αφηγηματικού στοιχείου και στην παρουσίαση του έργου των τριών εμβληματικών συνθετών, καθώς οι δημιουργίες τους με επηρέασαν βαθύτατα στην συνθετική διαδικασία του έργου. Στο μέρος Β΄ επιχειρείται η παρουσίαση και ανάλυση – σε μικροδομικό και μακροδομικό επίπεδο - του έργου. Ειδικότερα, στο πρώτο μέρος παρουσιάζονται αρχικώς οι μουσικές έννοιες της ηχητικής μάζας και της μεταμόρφωσης του ηχητικού υλικού. Στη συνέχεια, γίνεται λόγος για το αφηγηματικό στοιχείο και τη σύνδεσή του με τη μουσική και τη βασική ιδέα του έργου, καθώς και μια παρουσίαση του μύθου των Πλειάδων. Οι προαναφερθείσες τεχνικές (ηχητική μάζα, μεταμόρφωση ηχητικού υλικού) αναδεικνύονται μέσα από το έργο των συνθετών György Ligeti, Ιάννη Ξενάκη και του Alfred Schnittke. Σε μακροδομικό επίπεδο γίνεται παρουσίαση των μουσικών χαρακτήρων και των ηχητικών μαζών του έργου. Επιπλέον, πραγματοποιείται και μια ανάλυση της φόρμας του έργου σε σχέση με τον αφηγηματικό άξονα. Το μικροδομικό επίπεδο επισημαίνει και παρουσιάζει χαρακτηριστικά σημεία του έργου ως προς τη διαχείριση των μουσικών παραμέτρων.

Γενικότερα, η έννοια της μεταμόρφωσης και η σύνδεση του αφηγηματικού στοιχείου με τη μουσική αποτελούν τα βασικά αντικείμενα της εργασίας. Συγκεκριμένα:

Το κεφάλαιο 1, αποτελεί την εισαγωγή της εργασίας, όπου γίνεται λόγος για την έννοια της μεταμόρφωσης σε μουσικό επίπεδο, επιπλέον, παρουσιάζονται ιστορικά παραδείγματα ηχητικής μεταμόρφωσης. Επίσης, γίνεται αναφορά σε κάποιους συνθετών, που ασχολήθηκαν με την έννοια της ηχητικής μάζας και παρουσιάζεται ο γενικός αφηγηματικός άξονας του έργου.

Στο κεφάλαιο 2, επιχειρείται η επεξήγηση των δυο βασικών ορισμών, με βάση τους οποίους δημιουργήθηκε το έργο. Πέραν της επεξήγησης του εκάστοτε ορισμού, σε κάθε υποκεφάλαιο πραγματοποιείται και μια μικρή παρουσίαση ιστορικών στοιχείων.

Το κεφάλαιο 3, πραγματεύεται τον όρο της μουσικής αφηγηματικότητας (musical narrative) και εξετάζει τη σύνδεση του αφηγηματικού στοιχείου με τη μουσική. Έπειτα, δίνονται πληροφορίες για τους μυθολογικούς χαρακτήρες των Πλειάδων και γίνεται αναφορά στην επιλογή των εν λόγω χαρακτήρων στη δημιουργία του έργου.

Στο κεφάλαιο 4, παρουσιάζονται τα κύρια συνθετικά εργαλεία του έργου μέσα από τις δημιουργίες τριών συνθετών (György Ligeti, Ιάννης Ξενάκης, Alfred Schnittke). Η παρουσίαση των στοιχείων πραγματοποιείται ανά συνθέτη. Επιπλέον, μαζί με την ανάλυση κάθε συνθετικού εργαλείου παρατίθενται μουσικά παραδείγματα από έργα του εκάστοτε συνθέτη.

Τέλος, το κεφάλαιο 5 αποτελεί την μακροδομική και μικροδομική ανάλυση του έργου *Πλειάδες* για ορχήστρα.

Μέρος Α΄

1. Εισαγωγή

Η έννοια της μεταμόρφωσης, χρησιμοποιείται ευρέως στον χώρο των τεχνών και των επιστημών (βιολογία, γεωλογία, λογοτεχνία, κτλ.), όπως επίσης και στη μουσική. Η σημασία του όρου διαφοροποιείται ανά κλάδο σε επίπεδο λεπτομερειών, πλων όμως η γενική επεξήγηση παραμένει ίδια. Η μεταμόρφωση ορίζεται πρωτίστως ετυμολογικά - αλλά κυρίως στον τομέα της βιολογίας - ως «η εντυπωσιακή αλλαγή της μορφής ή της δομής ενός ατόμου [...]».¹ Σε μουσικό επίπεδο, η τεχνική της μεταμόρφωσης ή μεταμόρφωσης θέματος (thematic transformation)², επιτελούνταν με σκοπό την εξέλιξη και ανάπτυξη του έργου.³ Έτσι, το έργο αποκτούσε τα επιθυμητά επίπεδα οικονομίας και η ομοιογένειας αρμονικού υλικού, αποφεύγοντας παράλληλα τον κορεσμό. Στην παρούσα εργασία, γίνεται μια προσπάθεια διεύρυνσης του όρου της μουσικής μεταμόρφωσης σε μεταμόρφωση ηχητικού υλικού. Η εν λόγω τεχνική, προσεγγίζεται από την πλευρά του ήχου προσθέτοντας έτσι και τις παραμέτρους του ήχου στον εν λόγω ορισμό. Περαιτέρω αναφορές και ανάλυση ακολουθούν στο κεφάλαιο 2.

Επόμενη αναφορά, πρέπει να γίνει και στην τεχνική των ηχητικών μαζών, καθώς η εν λόγω τεχνική αποτελεί βασική παράμετρο της δημιουργίας του έργου. Οι ορισμοί, παρουσιάζονται και επεξηγούνται στο επόμενο κεφάλαιο, ωστόσο, σε αυτό το σημείο θα να γίνει αναφορά στις ηχητικές μάζες ορισμένων συνθετών. Αρχικά, πρέπει να γίνει αναφορά στις μάζες του Charles Ives (1874 – 1954), καθώς και σε ορισμένα παραδείγματα της προπολεμικής εποχής. Ο Ives αποτελεί έναν από τους πρώτους συνθέτες πειραματικής μουσικής που ασχολήθηκε συστηματικά με συνθετικές τεχνικές όπως η πολυτονικότητα, η πολυρυθμία, τα τονικά clusters, τα αλεατορικά στοιχεία και τους μικροτόνους.⁴ Σύμφωνα με τα προηγούμενα, ο Ives δημιουργεί τις μάζες του βάσει τεχνικών κολάζ και πολυτονικότητας. Βασική τεχνική του, αποτελεί η αντίθεση μουσικών υφών, όπως για παράδειγμα, έκθεση ενός ατονικού μουσικού μέρους σε

¹ The Editors of Encyclopedia Britannica, «Metamorphosis», <https://www.britannica.com/science/metamorphosis> ημερομηνία προσπέλασης: 8/9/2021

² Ο θεματικός μετασχηματισμός (γνωστός και ως θεματική μεταμόρφωση ή θεματική ανάπτυξη) είναι μια μουσική τεχνική κατά την οποία ένα leitmotif, ή ένα θέμα, αναπτύσσεται με την αλλαγή του θέματος χρησιμοποιώντας τη μετάθεση (μεταφορά, αντιστροφή και ανάδρομη), μεγέθυνση, σμίκρυνση και θρυμματισμό (fragmentation).

³ Καθώς η σύνθεση των εν λόγω έργων γινόταν γύρω από το κεντρικό θέμα.

⁴ Peter J. Burkholder, *All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*, α' εκδ. (USA: Yale University Press, 1995)

ευθεία σύγκρουση με ολόκληρα τμήματα τονικής μουσικής, πολλές φορές ακόμα και σε διαφορετικές ταχύτητες.⁵ Αυτό, είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία πολλαπλών ρυθμικών και αρμονικών επιπέδων. Όταν αναφερόμαστε σε ηχητικές μάζες, είναι αναπόφευκτη η αναφορά στην τεχνική των τονικών clusters. Ο Henry Cowell (1897 – 1965), ήταν αυτός που καθιέρωσε την τεχνική του τονικού cluster με τα έργα του *The Tides of Manaunaum* (1912) και *The Hero Sun* (1922).⁶ Ενδιαφέρουσα είναι και η προσέγγιση των τονικών clusters από τον Carl Ruggles (1876 – 1971), ο οποίος χρησιμοποιεί την κατά τον Seeger «διάφωνη αντίστιξη»,⁷ μια τεχνική η οποία θυμίζει πολύ την τεχνική του σειραϊσμού, καθώς κύριο χαρακτηριστικό της τεχνικής αυτής αποτελεί η χρήση του κανόνα μη επανεμφάνισης του ίδιου τονικού ύψους.

Στο έργο που πλαισιώνει την παρούσα εργασία, γίνεται μια προσπάθεια σύνδεσης του μουσικού και του αφηγηματικού επίπεδου. Η αναφορά του μύθου των Πλειάδων στη μεταμόρφωση των χαρακτήρων από θεότητες σε άστρα, αποκτά μια αντιστοίχιση σε μουσικό επίπεδο μέσω των συνεχών ηχητικών μεταμορφώσεων των συστατικών στοιχείων του έργου και των διαφόρων μουσικών παραμέτρων, ως μια προσπάθεια σύνδεσης των δύο επιπέδων.

2. Ορισμοί

2.1 Ηχητική Μάζα

Ως ηχητική μάζα ορίζεται η «ακουστική ομαδοποίηση που διατηρεί την εντύπωση της πολλαπλότητας ακόμη και όταν αυτή εκλαμβάνεται σαν μονάδα».⁸ Η ηχητική μάζα προέρχεται από έναν συνδυασμό τεχνικών μουσικής σύνθεσης και ενορχήστρωσης – δημιουργώντας έτσι ένα ηχητικό μπλόκ, μέσα στο οποίο η σημασία των μεμονωμένων φθόγγων ελαχιστοποιείται με σκοπό την ανάδειξη της υφής, της χροιάς και της δυναμικής ενός ευρύτερου ηχητικού συνόλου.⁹ Μερικά παραδείγματα ηχητικών μαζών αποτελούν: οι «άγριες συγχορδίες στην αρχή του

⁵ Χαρακτηριστικό παράδειγμα των αναφερθέντων τεχνικών αποτελεί το έργο *Putnam's Camp* (δεύτερη κίνηση του έργου *Three Places in New England*, 1953).

⁶ Mary Jane Hoogewind, *Compositional techniques of sound mass in selected works of György Ligeti*, Ph. D., California State University, 2000)

⁷ Charles Seeger, «On Dissonant Counterpoint», *Modern Music* 7, (1930), 25-26

⁸ Chelsea Douglas, Jason Noble και Stephen McAdams, «Auditory Scene Analysis and the Perception of Sound Mass in Ligeti's Continuum», *Music Perception* 33 (2016), 287 - 305

⁹ Michele J. Edwards, «North America since 1920» στο Karin Pendle (επιμ.) *Women & Music: A History* (USA: Indiana University Press, 2001) 326 - 327

‘Χορού των Εφήβων’ στην *Ιεροτελεστία της Άνοιξης* του Stravinsky (1913)» και «στην κορύφωση του *Αστερισμού* του Takemitsu (1968)». ¹⁰ Η ηχητική μάζα λοιπόν, υπάρχει όταν οι ξεχωριστές ταυτότητες πολλών ταυτόχρονων ηχητικών γεγονότων εξασθενούν και εντάσσονται σε ένα σύνολο, το οποίο ωστόσο διατηρεί την εντύπωση της πολλαπλότητας. ¹¹ Ο György Ligeti αναφέρει: «*Συνέθεσα ηχητικά μπλόκ τέτοιας πυκνότητας όπου τα εσωτερικά διαστήματα χάσανε την ιδιωτική τους υπόσταση, διαμορφώνοντας μαζικές διαστηματικές σχέσεις.[...] η σειρά δεν είχε υπόσταση ως αυτόνομη οντότητα και αντικαταστάθηκε από τις εσωτερικές κινήσεις και από ένα πολύπλοκο πλέγμα τμημάτων ήχου.*» ¹²

Σύμφωνα με τον Erickson, γενέτειρα της ηχητική μάζας αποτελεί η μουσική του Debussy και του Edgard Varèse. Η χρήση των συγχορδίων ως υφής μέσω της δεξιοτεχνικής τοποθέτησης των οργάνων στην ορχήστρα έχει μεν ως αποτέλεσμα την απώλεια του μεμονωμένου τονικού ύψους κάθε οργάνου, αλλά έχει και ως αποτέλεσμα τη διάπλαση μιας συλλογικής χροιάς. ¹³ Στην αρμονία του Debussy παρατηρούμε συγχορδίες που κατασκευάζονται με σκοπό την επίτευξη ενός καινούριου ηχοχρώματος χωρίς βέβαια την χρήση εκτεταμένων τεχνικών στα όργανα (sul ponticello, sul tasto, κτλ) κάτι το οποίο βρίσκουμε πολύ εύκολα στη μουσική του Varèse.

Παρ’ότι η τεχνική της ηχητικής μάζας συναντάται από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα και μετά, η πρώτη εμφάνισή της – αν και όχι ακριβώς με την μορφή που έχει σήμερα – φαίνεται να λαμβάνει χώρα στην εποχή του Μπαρόκ, και συγκεκριμένα στη μουσική του Γάλλου συνθέτη Jean-Féry Rebel (1666-1747). Στο τελευταίο του έργο, το μπαλέτο *Les Eléments* (1737-38), το καινοτόμο αυτό στοιχείο για την εποχή εμφανίζεται στην εισαγωγή του έργου (*Le cahos*), με όλους τους φθόγγους της ρε ελάσσονας να ηχούν ταυτόχρονα, ως επεξηγητικό στοιχείο του χάους. ¹⁴ Το συγκεκριμένο κομμάτι βεβαίως, αν και προοιωνίζει νέους ηχητικούς κόσμους, δεν αποτέλεσε παράδειγμα προς μίμηση, καθώς αντίκειτο στους καθιερωμένους κανόνες σύνθεσης της εποχής του Μπαρόκ, κάτι το οποίο μπορούμε εύκολα να καταλάβουμε από την απουσία της τεχνικής των ηχητικών μαζών στη μουσική μέχρι την επανεμφάνισή τους στα μέσα του 20^{ου} αιώνα. Κάποιοι μελετητές παρατηρούν ότι η ηχητική μάζα αποτελεί ένα όριο ανάμεσα στον ήχο

¹⁰ Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, γ’ εκδ. (USA: Pearson Education Inc., 2006)

¹¹ Chelsea Douglas, Jason Noble και Stephen McAdams [...], ό.π

¹² György Ligeti, «interview with himself», στο William Glock (επιμ.) *Ligeti in Conversation* (London: Ernst Eulenburg, 1983) 126

¹³ Robert Erickson, *Sound Structure in Music*, α’ εκδ. (USA: California University Press, 1975)

¹⁴ Herbert Henck, *Klaviercluster: Geschichte, Theorie und Praxis einer Klanggestalt* (Germany: LIT Verlag, 2004)

και τον θόρυβο.¹⁵ Σύμφωνα με τα λόγια του Ξενάκη η τεχνική της ηχητικής μάζας ήταν και το εργαλείο του ενάντια στη «γραμμική πολυφωνία» του σειραϊσμού: *«Η γραμμική πολυφωνία αυτοκαταστρέφεται με τη σημερινή της πολυπλοκότητα. Το άκουσμά της, στην πραγματικότητα, είναι ένας σωρός φθόγγων σε ποικίλες τονικές εκτάσεις. Η τεράστια πολυπλοκότητα εμποδίζει την ακρόαση να παρακολουθήσει τη γεμάτη σύγχυση διαπλοκή των γραμμών και έχει ως μακροσκοπικό αποτέλεσμα έναν άλογο και τυχαίο διασκορπισμό των ήχων σε όλη την έκταση του ηχητικού φάσματος. Συνεπώς, υπάρχει αντίφαση μεταξύ του γραμμικού πολυφωνικού συστήματος και του ακούσματος, το οποίο είναι επιφάνεια, μάζα.»*¹⁶

Οι ηχητικές μάζες που σχηματίζονται στο ορχηστρικό έργο *Πλειάδες*, χαρακτηρίζονται από διαφορετικές μίξεις των μουσικών γεγονότων που αντιστοιχούν σε αφηγηματικό επίπεδο στην κάθε Πλειάδα, στοχεύοντας με τον τρόπο αυτό στην ενότητα των χαρακτήρων.

2.2 Μεταμόρφωση ηχητικού υλικού

Σύμφωνα με τον ορισμό του Parry, ως μεταμόρφωση μουσικού υλικού (ή θεματική μεταμόρφωση) ορίζεται, «η τροποποίηση μιας μουσικής φράσης ή ιδέας, με σκοπό την προσέγγισή της υπό ένα νέο φως ή την προσαρμογή της σε μεταβαλλόμενες συνθήκες.»¹⁷ Η μεταμόρφωση ηχητικού υλικού ωστόσο, διαφέρει από τον παραπάνω ορισμό, καθώς τροποποιεί τις μουσικές παραμέτρους σε ηχητικές.¹⁸ Πιο συγκεκριμένα, ο ορισμός για τη μεταμόρφωση ηχητικού υλικού, δεν αποτελεί απλώς μια εναλλακτική ονομασία για τη θεματική μεταμόρφωση, καθώς προσεγγίζεται από την πλευρά του ήχου και όχι την πλευρά του μουσικού θέματος.

Μερικά παραδείγματα ηχητικής μεταμόρφωσης αποτελούν: η εφεύρεση του προετοιμασμένου πιάνο από τον John Cage (τοποθέτηση αντικειμένων ανάμεσα και πάνω στις χορδές ενός συμβατικού πιάνο)¹⁹, η τεχνική του *Sprechstimme*²⁰ που χρησιμοποιήθηκε από διάφορους

¹⁵ Michele J. Edwards, «North America since 1920», [...] ό.π

¹⁶ Μάκης Σολωμός, *Ιάννης Ξενάκης, το σύμπαν ενός ιδιότυπου δημιουργού*, α' εκδ. (Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2008)

¹⁷ Hubert Parry, «Metamorphosis», *A Dictionary of Music and Musicians* (USA: Grove, 2001), 4 τόμοι, 717-718

¹⁸ Ιστορικά, υπάρχουν έξι πειραματικοί ξεχωριστοί τρόποι με τους οποίους αναλύονται τα ηχητικά κύματα και είναι οι εξής: τονικό ύψος, διάρκεια, ένταση, ποιότητα του τόνου, ηχητική υφή και τοποθεσία. (Βλ. Russel Burton, «The elements of music: What are they, and who cares? » στο Jennifer Rosevear και Susan Harding (επιμ.) *Music: Educating for life. ASME XXth National Conference Proceedings* (Australia: Australian Society for Music Education, 2015) 22-28

¹⁹ Curtis Roads, *Composing Electronic Music: A New Aesthetic*, α' εκδ. (England: Oxford University Press, 2015)

τραγουδιστές καθώς και οι εκτεταμένες τεχνικές (extended techniques)²¹ που χρησιμοποιούνται από εκτελεστές εγχόρδων.

Σύμφωνα με τον Roads, οι τύποι ηχητικής μεταμόρφωσης είναι δύο. Συγκεκριμένα, αναφέρει: «Μερικές ηχητικές μεταμορφώσεις φαίνεται να είναι διακοσμητικές (δηλαδή αλλάζουν τον ήχο με έναν τρόπο που δεν έχει σημαντικές δομικές επιπτώσεις). Άλλες μεταμορφώσεις φαίνεται να είναι περισσότερο δομικές (δηλαδή αλλάζουν την οργάνωση της σύνθεσης).»²² Οι ηχητικές μεταμορφώσεις που δημιουργούνται στο έργο *Πλειάδες*, είναι το σύνολο των προαναφερθέντων χαρακτηριστικών.

3. Το αφηγηματικό στοιχείο

3.1 Μουσική αφηγηματικότητα (Musical narrative)

Ο όρος μουσική αφηγηματικότητα (musical narrative), όταν παρουσιάζεται μόνος του -και όχι πλαισιωμένος από κάποια ιδέα- φαίνεται ασαφής. Μέσα από αυτή την ασάφεια, προκύπτουν ερωτήματα όπως το προφανές, Τι είναι η μουσική αφηγηματικότητα; Είναι δυνατή η μετάδοση νοήματος με τη χρήση της μουσικής αφηγηματικότητας; Στο κεφάλαιο αυτό, επιχειρείται η απάντηση των παραπάνω ερωτημάτων.

Τι είναι λοιπόν η μουσική αφηγηματικότητα; Αν ακολουθήσουμε τη θεωρία του Almén είναι μια «ολοκληρωμένη προσπάθεια χαρτογράφησης των παραμέτρων μιας αφηγηματικής αναλυτικής μεθόδου, και απεικόνισης μιας τέτοιας μεθόδου σε όλες τις παραμέτρους της.»²³ Λίγα χρόνια νωρίτερα και συγκεκριμένα το 1990, ο Jean-Jacques Nattiez υποστηρίζει πως η μουσική αφήγηση μπορεί να υπάρξει μόνο υπό το πρίσμα της γραμμικότητας των δύο τεχνών.

²⁰ Η διασταύρωση μεταξύ ομιλίας και τραγουδιού κατά την οποία η τονική ποιότητα του λόγου αυξάνεται και μειώνεται σε τονικό ύψος κατά μήκος μελωδικών περιγραμμάτων που υποδεικνύονται στη μουσική σημειογραφία. (Βλ. The Editors of Encyclopedia Britannica, «Sprechstimme», <https://www.britannica.com/art/Sprechstimme> ημ/νία προσπέλασης: 8/9/2021)

²¹ Ένα παράδειγμα εκτεταμένης τεχνικής για έγχορδα είναι η χρήση του οργάνου ως κρουστό (χτύπημα στο σώμα).

²² Roads, *Composing* [...], ό.π

²³ Almén Byron, «Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis», *Journal of Music Theory* 47/1 (2003), 2

Συγκεκριμένα αναφέρει: «Η μουσική δεν είναι αφήγηση²⁴ και οποιαδήποτε περιγραφή των επίσημων δομών ως προς την αφήγηση δεν είναι παρά μια περιττή μεταφορά. Αλλά αν κάποιος μπει στον πειρασμό να το κάνει, είναι επειδή η μουσική και η λογοτεχνική αφήγηση μοιράζονται το γεγονός ότι, μέσα τους, τα αντικείμενα διαδέχονται το ένα το άλλο: αυτή η γραμμικότητα είναι επομένως μια ώθηση σε ένα αφηγηματικό νήμα που δίνει στη μουσική την ιδιότητα της αφήγησης.»²⁵ Ωστόσο, αυτό δεν αποτελεί επιχείρημα κατά της μουσικής αφηγηματικότητας καθώς, ούτε στη μουσική ούτε στην αφήγηση η παρουσία της αφηγηματικότητας βασίζεται απαραίτητα στη γραμμικότητα του χρόνου.²⁶

Στη συνέχεια, εξετάζεται το δεύτερο ερώτημα. Είναι δυνατή η μετάδοση νοήματος με τη χρήση της μουσικής αφηγηματικότητας; Το εν λόγω ερώτημα, απασχολεί τους μελετητές μέχρι και σήμερα. Ωστόσο, οι απόψεις δίστανται σχετικά με το αν μπορεί κανείς πραγματικά να μιλήσει για αφηγηματικότητα στη μουσική. Σύμφωνα με τον Patel, υπάρχει ένα ευρύ φάσμα τρόπων με τους οποίους οι άνθρωποι προσεγγίζουν το θέμα του νοήματος στη μουσική.²⁷ Συγκεκριμένα αναφέρει πως, υπάρχει μια πλευρά που υποστηρίζει πως η μουσική δεν μπορεί να στερείται νοήματος μα ούτε και να έχει, καθώς το *νόημα*, ορίζεται από τους μελετητές ως η συμβολική σύνδεση μιας ιδέας ή έννοιας που αντιπροσωπεύεται από έναν ήχο ή μια συλλογή ήχων. Η απέναντι πλευρά πραγματεύεται έναν πιο περιεκτικό ορισμό για το *νόημα*, δηλώνοντας ότι το νόημα είναι η στιγμή που ένα αντικείμενο ή ένα γεγονός φέρνουν κάτι στο μυαλό εκτός από το αντικείμενο ή το γεγονός. Αυτό σημαίνει ότι το *νόημα* είναι «εγγενώς μια δυναμική, σχεσιακή διαδικασία.», το *νόημα* αλλάζει σύμφωνα με την ιδέα και την ερμηνεία. Επίσης, υπονοείται ότι το νόημα δεν είναι κάτι που εμπεριέχεται στο αντικείμενο ή στο γεγονός, μα είναι κάτι που δημιουργείται από τον παρατηρητή.²⁸

Το θέμα περί μουσικής αφηγηματικότητας, φαίνεται αρκετά περίπλοκο καθώς είναι δύσκολη η ακριβής χαρτογράφηση της σημασίας του ορισμού. Υπάρχουν αρκετές σημασίες για τον όρο της

²⁴ Το «narrative» μεταφράζεται ως «αφήγηση» καθώς δεν υπάρχει ακριβής μετάφραση του όρου που να τον καλύπτει σε νοηματικό επίπεδο.

²⁵ Jean-Jacques Nattiez, «Can One Speak of Narrativity in Music? », *Journal of the Royal Musical Association*, 115/2 (1990), 240 - 257

²⁶ Karen K. Ching, «Narrativity in Postmodern Music: A Study of Selected Works of Alfred Schnittke», Ph.D., (Canada: The University of Western Ontario, 2012)

²⁷ Aniruddh D. Patel, *Music, Language, and the Brain*, α' εκδ. (England: Oxford University Press, 2008)

²⁸ Jordan Schroeder, «A Review of Musical Narrative», <https://rhythmcoglab.coursepress.yale.edu/2014/10/27/a-review-of-musical-narrative/>, ημ/νία προσπέλασης: 20/9/2021

μουσικής αφηγηματικότητας. Καθώς υπάρχουν πολλές πλευρές που συζητούν το θέμα αυτό, η σημασία του όρου φαίνεται να είναι διαφορετική για την κάθε πλευρά. Η παρούσα εργασία, αφενός συμφωνεί με την ύπαρξη της μουσικής αφηγηματικότητας και αφετέρου με την μετάδοση νοήματος μέσω της μουσικής αφηγηματικότητας.

3.2 Πλειάδες

Οι Πλειάδες στη μυθολογία ήταν οι επτά κόρες του Άτλαντα και της νύμφης Πλειόνης.²⁹ Ο μύθος αναφέρει πως μετά την καταδίκη του Άτλαντα, ο Ωρίων κυνήγησε τις Πλειάδες. Έτσι, ο Δίας, προς παρηγοριά του Άτλαντα μεταμόρφωσε τις κόρες του πρώτα σε περιστέρια και έπειτα σε αστέρια. Κοιτώντας τον νυχτερινό ουρανό, παρατηρείται ότι μόνο έξι από τα επτά αστέρια είναι ορατά. Αυτό συμβαίνει, - όπως μαθαίνουμε από τον μύθο - διότι η μία εκ των επτά αδερφών ήταν η σύντροφος του θνητού Σίσυφου, σε αντίθεση με τις υπόλοιπες Πλειάδες, οι οποίες παρέμειναν εκτός της σύνδεσης με τους θνητούς.³⁰ Ο Ησίοδος, στο έργο του *Έργα και Ημέρες* αναφέρει αρκετές φορές τις Πλειάδες.

«Αν τώρα σε πιάσει πόθος για την τρικυμιώδη ναυτιλία·

Όταν οι Πλειάδες, τον ισχυρό και δυνατό Ωρίωνα για να ξεφύγουν,

Στο νεφελώδη πόντο πέφτουν,

Τότεμανιάζουνε πνοές ανέμων κάθε είδους.» (618 – 621)

Τον αφηγηματικό άξονα του έργου αποτελεί η ιστορία της μεταμόρφωσης των Πλειάδων σε αστέρια, δηλαδή, ο καταστερισμός τους. Σε αυτό το σημείο ο μύθος των Πλειάδων μιλά για τη μεταμόρφωσή τους, εκεί βρίσκεται και η σύνδεση ανάμεσα στον μύθο και στον αφηγηματικό άξονα του έργου.

Στο αφηγηματικό επίπεδο, οι χαρακτήρες, μπορούν να δημιουργηθούν μέσα από αφηγηματικές εικόνες και αναφορές σε προσωπικά χαρακτηριστικά τους. Το ίδιο δεν ισχύει και για τη

²⁹ Το όνομα των πλειάδων, φαινομενικά προκύπτει από το όνομα της μητέρας τους, Πλειόνη, έχοντας τη σημασία κόρες της Πλειόνης. Ωστόσο, το όνομα του αστερισμού φαίνεται να προηγείται και για την εξήγησή του εφευρέθηκε η Πλειόνη. (Βλ. Robin Hard, *The Routledge Handbook of Greek Mythology: Based on H.J. Rosen's "Handbook of Greek Mythology"*, (England: Psychology Press, 2004)

³⁰ Theony Condos, «The Katasterismoi (Part 2)», *Astronomical Society of the Pacific Leaflets* 497 (1970), 370 - 371

μουσική. Η αφηγηματική έκφραση ενός χαρακτήρα σε ένα μουσικό έργο αποδείχθηκε μια από τις πιο απαιτητικές διαδικασίες κατά τη διάρκεια της σύνθεσης του έργου. Τη λύση για τον προβληματισμό αυτό, έδωσε η τεχνική της ηχητικής μάζας. Η δημιουργία των μαζών, είχε ως βάση τους χαρακτήρες των Πλειάδων.³¹ Έτσι, δημιούργησα επτά μουσικές χειρονομίες ή/και υφές, βασιζόμενος στα χαρακτηριστικά της κάθε μιας εξ αυτών.³² Για παράδειγμα, η χαρακτηριστική λέξη της Μαίας είναι η επανάληψη, η μουσική χειρονομία της οποίας αποτελείται από ένα ρυθμομελωδικό ostinato. Η ίδια λογική ακολουθείται για κάθε χαρακτήρα³³ και κατά την εισαγωγή του έργου η κάθε μουσική χειρονομία εμφανίζεται με σκοπό τη δημιουργία των χαρακτήρων. Κατά τη διάρκεια του έργου οι χαρακτήρες αλληλεπιδρούν με τον ηχητικό κόσμο που δημιουργείται ταυτόχρονα με τις μουσικές χειρονομίες, προκαλώντας έτσι τη δημιουργία των ηχητικών μεταμορφώσεων.

4. Μουσικές επιρροές

Σε αυτό το κεφάλαιο θα αναφερθούν οι βασικές μουσικές επιρροές, οι οποίες αποτέλεσαν στοιχείο έμπνευσης ως προς κάποιες παραμέτρους του έργου, προσφέροντας παράλληλα τη γνώση συνθετικών τεχνικών που αποτέλεσαν τα εργαλεία κατά τη διαδικασία της σύνθεσης. Οι συνθέτες των οποίων τα έργα ή η συνθετική αντίληψη επηρέασαν τον γράφοντα, ήταν οι G.Ligeti, Ιάν.Ξενάκης, Al.Schnittke. Μέσω της αναφοράς σε συγκεκριμένα παραδείγματα από έργα τους θα επιχειρηθεί μια παρουσίαση των συνθετικών εργαλείων στα οποία αναφερθήκαμε.

4.1 György Ligeti

Οι τεχνικές και τα εργαλεία που χρησιμοποιεί ο Ligeti για τη δημιουργία των μαζών του, είναι αποτέλεσμα της επίδρασης που είχε η παράδοση στο έργο του.³⁴ Από τον Ligeti, άντλησα

³¹ Για την χαρτογράφηση των χαρακτήρων, επέλεξα μια χαρακτηριστική λέξη που αποτυπώνει την ουσία του χαρακτήρα.

³² Για τα χαρακτηριστικά των Πλειάδων βασίστηκα κυρίως στη σημασία των ονομάτων τους και όπου αυτό δεν ήταν αρκετό, άντλησα έμπνευση από τους συμβολισμούς της κάθε θεότητας και από τους μυθολογικούς προγόνους και απογόνους.

³³ Βλ. Κεφάλαιο 5, Πίνακας 1

³⁴ Μετά την αποφοίτησή του το 1949 από τη Μουσική Ακαδημία της Βουδαπέστης, ακολουθώντας τα βήματα του Bartók και του Kodály, ξεκίνησε να ερευνά παραδοσιακή μουσική. (Βλ. Constatin Floros, *György Ligeti : beyond avant-garde and postmodernism*, α' εκδ. (Switzerland: Peter Lang, 2014)

εργαλεία και τεχνικές κυρίως για τη δημιουργία των ηχητικών μαζών (clusters, κανόνας³⁵, μικροπολυφωνία). Στα έργα του, ο Ligeti δημιουργεί μάζες οι οποίες υπόκεινται σε συνεχείς μεταμορφώσεις. Τα συνθετικά εργαλεία που χρησιμοποιεί αποσκοπούν στις μικροδομικές τροποποιήσεις των εσωτερικών στοιχείων της μάζας και κατ' επέκταση στο γενικότερο ακουστικό αποτέλεσμα.

Τονικά Clusters

Ξεκινώντας την ανάλυση στα έργα του Ligeti παρατηρείται ένα μέγιστης σημασίας εργαλείο για το σχηματισμό της ηχητικής μάζας, τα τονικά clusters. Τα τονικά τους ύψη μπορεί να διαδέχονται το ένα το άλλο (μέσω glissando), να είναι στατικά (συγκεκριμένα τονικά ύψη), ενώ υπάρχουν και clusters όπου παρατηρείται μίξη των δύο παραπάνω μορφών. Όσον αφορά στη φθογγική τους διάταξη, διακρίνονται σε διατονικά, χρωματικά και μικροτονικά, ενώ όσον αφορά στην εσωτερική διαστηματική τους διάταξη, διακρίνονται σε συμπαγή και μη συμπαγή. Τα συμπαγή, αποτελούνται από όλα τα ύψη της διατονικής, χρωματικής, ή, της εκάστοτε μικροτονικής κλίμακας ενώ, τα δεύτερα, αποτελούνται από μερικά τονικά ύψη της κλίμακας (διατονικής, χρωματικής, μικροτονικής) είτε απουσιάζουν, είτε βρίσκονται σε άλλη οκτάβα.³⁶

Ενδεικτικά, αναφέρονται τα έργα *Apparitions* για ορχήστρα (1958-1959) και *Ατμόσφαιρες* για 56 έγχορδα (1961) ως έργα τα οποία δομούνται μέσω χρωματικών clusters σε κλειστή θέση. Εμφάνιση όλων των προαναφερθέντων clusters (εκτός από τα μικροτονικά) γίνεται στο έργο *Volumina*, για εκκλησιαστικό όργανο (1961-1962). Στο συγκεκριμένο έργο, ο Ligeti χρησιμοποιεί και πεντατονικά clusters.³⁷

³⁵ Στην περίπτωση του *Πλειάδες* η τεχνική του κανόνα αποτέλεσε εργαλείο έμπνευσης, καθώς η χρήση του εργαλείου δεν πραγματοποιείται με την παραδοσιακή του μορφή αλλά, χρησιμοποιείται μόνο ως εργαλείο εισόδου των φωνών.

³⁶ Hoogewind, *Compositional techniques* [...], ό.π

³⁷ Hoogewind, *Compositional techniques* [...], ό.π

Χρησιμοποιώντας την τεχνική του κανόνα, ο Ligeti κατασκευάζει ηχητικές μάζες με ρυθμική ασυμμετρία μέσω πολυρυθμικών σχημάτων, ενίσχυση φωνών μέσω διπλασιασμών και φθογγικών ομοιοτήτων και ηχοχρωματικές ομοιότητες μέσω ηχοχρωματικών τεχνικών όπως: αρμονικοί (κυρίως στα έγχορδα), εφαρμογή σορντίνας στα χάλκινα πνευστά και κοντινή περιοχή τονικού ύψους στα ξύλινα. Αποτέλεσμα αυτού, η επισκίαση των μεμονωμένων στοιχείων και η ανάδειξη της ηχητικής μάζας.

Έργα στα οποία ο Ligeti αναδεικνύει τον κανόνα: *Atmospheres* (1961), *Lux aeterna* (1966), *Requiem* (1963 – 1965).

Μικροπολυφωνία

Η μικροπολυφωνία, αποτελεί ένα από τα πλέον διαδεδομένα συνθετικά εργαλεία του Ligeti. Επίσης, μελετώντας τις μικροπολυφωνικές δομές του Ligeti παρατηρείται πως η δημιουργία τους συνδυάζει τα παραπάνω συνθετικά εργαλεία (τονικά clusters, κανόνας). Σύμφωνα με τον Cope, «η μικροπολυφωνία θυμίζει τα clusters, αλλά διαφέρει ως προς τη χρήση κινούμενων και όχι στατικών γραμμών»· είναι «μια ταυτόχρονη μίξη διαφορετικών γραμμών, ρυθμών και χροιών.»³⁸ Μελετώντας τις μικροπολυφωνικές δομές του Ligeti, παρατηρείται η χρήση του κανόνα, μα όχι στις μορφές με τις οποίες εμφανίστηκε σε έργα του παρελθόντος. Αρχικώς, παρατηρείται πως για την κατασκευή μιας μικροπολυφωνικής δομής, χρησιμοποιείται στον κανόνα μια μελωδική/διαστηματική γραμμή που υπογραμμίζει την αντιθετική υφή των φωνών και σε αντίθεση με τη μουσική του παρελθόντος, η μορφή του κανόνα που χρησιμοποιεί ο Ligeti, εισάγει ταυτόχρονα τις φωνές αντί να τις εισάγει διαδοχικά. Επιπλέον, οι ρυθμικές σχέσεις που διέπουν την αρχική μελωδική γραμμή δεν παραμένουν ίδιες και τροποποιούνται ριζικά, κάτι το οποίο εμποδίζει την αντίληψη του ακροατή να αναγνωρίσει την μορφή του κανόνα. Τέλος, ενώ η παραδοσιακή μορφή του κανόνα συνίσταται στη χρήση τριών και τεσσάρων φωνών, ο Ligeti εγκαινιάζει τη χρήση ενός τεράστιου αριθμού φωνών. Συγκεκριμένα, οι μικροπολυφωνία που δημιουργείται από ένα τόσο μεγάλο αριθμό οργάνων δημιουργεί ολόκληρα μπλόκ ή καλύτερα πυκνούς συνδυασμούς φωνών που ακολουθούν την τεχνική του κανόνα.³⁹

³⁸ David Cope, *Techniques of the Contemporary Composer*, (USA: Schirmer Books, 1997)

³⁹ Floros, György Ligeti [...], ό.π

Την πρώτη εμφάνιση μικροπολυφωνίας στα έργα του Ligeti αποτελεί η δεύτερη κίνηση (μμ 25-37) του ορχηστρικού έργου *Apparitions*.⁴⁰ Η εν λόγω τεχνική, εφαρμόζεται με μεγαλύτερη ευκολία σε πολυμελή μουσικά σύνολα ή σε πολυφωνικά όργανα, αν και το *Poème symphonique* (1962) για εκατό μετρονόμους φαίνεται να δημιουργεί «μικροπολυφωνία ασύγκριτης πολυπλοκότητας».⁴¹

4.2 Ιάννης Ξενάκης

Η περίπτωση του Ιάννη Ξενάκη έχει κριθεί ως ιδιαιτέρως μοναδική. Η σκέψη του συνθέτη και οι πηγές έμπνευσης των έργων του, όπως διατυπώθηκαν σε πολλές περιπτώσεις από τον ίδιο τον συνθέτη, βασίζονται σε μια πληθώρα παρατηρήσεων, αφορμών, ιδιαίτερης θέασης και ενδελεχούς γνώσης που καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα επιστημονικών πεδίων και ερευνητικών τομέων όπως οι νόμοι της φυσικής και των μαθηματικών, η γεωμετρία, η αρχιτεκτονική, η αρχαία ελληνική φιλοσοφία, η στοχαστική θεωρία κ.α. Η γνώση αυτή τον οδήγησε στην κατασκευή εργαλείων και μεθόδων κατά το προσυνθετικό στάδιο δημιουργίας των έργων, όπως οι μαθηματικοί αλγόριθμοι, οι νόμοι των πιθανοτήτων, πολύπλοκοι υπολογισμοί κ.α., που αποτέλεσαν μεταξύ άλλων την προσωπική του ταυτότητα. Με τη βοήθεια αυτών, κατασκευάζει μουσικές παραμέτρους, όπως φθογγικά σύνολα, άρθρωση, αρμονικό υλικό, ουσιαστικά, μικροδομικά επίπεδα βάσει των οποίων συνθέτει τα έργα του.

Ξεκινώντας τη σύνθεση ο Ξενάκης αναφέρει: «Δεν έχω κάποιο βασικό υλικό. Σε κάθε περίπτωση ξεκινώ από το τίποτα. Κατά τη γνώμη μου αυτό είναι το σωστό διότι ξεφεύγω από το παρελθόν. [...] Με ενδιαφέρει πάντα η φόρμα, στην οργάνωση των ήχων.»⁴² Με τον τρόπο αυτό ο συνθέτης προσδίδει στις δημιουργίες του το στοιχείο της καινοτομίας, χωρίς ωστόσο να απαρνείται το παρελθόν. Όπως σχολιάζει και ο ίδιος: «Δεν τάσσομαι ενάντια στην παράδοση. Οι στόχοι που έχω είναι διαφορετικοί αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι θέλω να καταστρέψω την παράδοση, υπό την προϋπόθεση ότι η παράδοση δεν θα καταστρέψει τους στόχους μου. Αλλά ακόμα και τότε δεν θα

⁴⁰ Richard Steinitz, *György Ligeti: Music of the Imagination*, (England: Faber and Faber, 2003)

⁴¹ Paul Griffiths, «Ligeti, György (Sándor)», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (England: Macmillan Publishers, 2001), τόμος 14 ("Kufferath" to "Litton")

⁴² Bálint András Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, α' εκδ. (England: Faber and Faber, 1996)

δρούσα ενάντιά της. Θα την άφηνα να ζήσει!». ⁴³ Με βάση τις παραπάνω δηλώσεις του, φαίνεται πως ο Ξενάκης -σε αντίθεση με συνθέτες προηγούμενων εποχών- δεν βασίζει τις μουσικές του παραμέτρους (το φθογγικό υλικό, την αρμονία, το ρυθμικό στοιχείο) στα μουσικά συστατικά του παρελθόντος, ⁴⁴ αλλά τα εντάσσει σε ένα καλά οργανωμένο σχέδιο. Επομένως, η ανάλυση του έργου του, δεν θα πρέπει να κινηθεί στα πλαίσια της μονόπλευρης μελέτης στοιχείων της μουσικής, όπως οι διαστηματικές σχέσεις και η αρμονία, αλλά είναι πάντα προτιμότερο να προσεγγίζεται με ένα σφαιρικό πνεύμα το οποίο να αφορά στη χρήση του παραπάνω αυτόνομου υλικού, καθώς και τα αποτελέσματα που δημιουργεί. Στη συνέχεια, παρατίθενται τα εργαλεία που χρησιμοποιούνται από τον συνθέτη.

Μίμηση φωνών

Ένα παράδειγμα μίμησης, αποτελεί το παρακάτω παράδειγμα (Α.3) του έργου *Όρος για ορχήστρα* (1986) (μ.97-102). Στο σημείο αυτό, παρουσιάζονται 33 γραμμές ασύγχρονων κινήσεων και αντίθετων κατευθύνσεων. Σε συνδυασμό με την έντονη αύξηση της έντασης, τις ψηλές τονικές περιοχές και τις ηχητικές διαφωνίες, ο συνθέτης καταφέρνει να αυξήσει την συναισθηματική ένταση ⁴⁵ στο επίπεδο της μουσικής πρόσληψης του ακροατή, καθώς η συναισθηματική ένταση αποτελεί ένα σημαντικό εργαλείο του Ξενάκη. Στα λόγια του ιδίου: «*Η συναισθηματική ένταση είναι σημαντική για τα μελωδικά μοτίβα, τις συγχορδίες και για τη ροή τής ίδιας της μουσικής.*» ⁴⁶

⁴³ András Varga, *Conversations* [...], ό.π

⁴⁴ Οι παλαιότεροι συνθέτες καθόριζαν αυτά τα συστατικά μέσω της τονικής κλίμακας, του προγραμματικού στοιχείου και τους ρυθμούς της εκάστοτε παραδοσιακής μουσικής.

⁴⁵ David Huron, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, α' εκδ. (USA, England: The MIT Press, 2006)

⁴⁶ András Varga, *Conversations* [...], ό.π

1 = 48 mm

97

Fl

Hr

Cl

Fg

C

TP

TB

VI

VII

VA

VC

CB

Tutti: *pp* — *p* — *f* — *ff* — *fff*

(1 = 48 MM)

100

Fl

Hb

Cl

Fg

C

TP

TB

VI

VII

VA

VC

CB

Παράδειγμα Α.3: Ιάννης Ξενάκης, *Όρος*, (μμ. 97 – 104)

Στην ίδια κατηγορία βρίσκεται και το φαινόμενο της ηχητικής ετεροφωνίας. Πρόκειται για πολλές φωνές που τραγουδούν σχεδόν την ίδια μελωδία, δίχως όμως να τραγουδούν πολυφωνικά μα ούτε και ομοφωνικά. Αυτό, έχει ως αποτέλεσμα, να δημιουργείται η εντύπωση ενός ακουστικού νέφους - ενός είδους ηχητικής αντανάκλασης - στον ακροατή,⁴⁷ όπως στο ακόλουθο παράδειγμα του έργου *Νέκνια*, για μικτή χορωδία και ορχήστρα (1981):

Παράδειγμα Α.3: Ιάννης Ξενάκης, *Νέκνια*, (μμ. 42 - 43)

Ενδεικτικά, αναφέρονται μερικά έργα στα οποία χρησιμοποιείται η ηχητική ετεροφωνία: *Πλειάδες* (1978), *Παλίμψηστο* (1979), *Jonchaies* (1977).

4.3 Alfred Schnittke

Polystylism & Quotation

Βασικό δομικό εργαλείο για τον ηχητικό κόσμο του Schnittke – καθώς και για το *Πλειάδες* - αποτελεί η μίξη και η διάδραση των στυλιστικών στοιχείων (polystylism). Κατά τη διάρκεια του 1968, ο Schnittke ξεκινά τη συνεργασία του με τον Andrei Khrzhanovsky, σκηνοθέτη ταινιών κινουμένων σχεδίων (cartoon). Με το *Glass Harmonica*⁴⁸, η πολυστυλιστική μέθοδος εισάγεται

⁴⁷ Σολωμός, *Ιάννης Ξενάκης* [...], ό.π

⁴⁸ Μουσική από το *Glass Harmonica* χρησιμοποιείται στα *Violin Sonata No. 2* και το *Serenade* για ορχήστρα δωματίου. (Βλ. Alfred Schnittke στο Alexander Ivashkin (επιμ.), *A Schnittke Reader*, α' εκδ. (USA: Indiana University Press, 2002))

στο έργο του συνθέτη. Ο συνθέτης αναφέρει: «Το γεγονός ότι άρχισα να χρησιμοποιώ μια πολυστυλιστική μέθοδο προήλθε, πρώτον, από όλα όσα είχαν κάνει αυτοί οι συνθέτες πριν από εμένα, τα οποία φυσικά δεν μπορούσα να αγνοήσω. Υπήρχε όμως και ένα προσωπικό στοιχείο. Η πολυστυλιστική μέθοδος, η χρήση αλληλεπιδρόντων στυλ, μου έδωσε μια διέξοδο από τη δύσκολη κατάσταση στην οποία είχα βρεθεί καθώς αναγκάστηκα να συνδυάσω, για μεγάλο χρονικό διάστημα, τη δουλειά για τον κινηματογράφο με τη δουλειά «στο γραφείο».»⁴⁹

Το *Concerto Grosso No.1* (1976 – 1977) αποτελεί μια από τις πιο γνωστές πολυστυλιστικές συνθέσεις του Schnittke. Σε ενορχηστρωτικό επίπεδο χρησιμοποιεί μια ορχήστρα εγχόρδων, ένα τσέμπαλο και ένα προετοιμασμένο πιάνο.⁵⁰ Οι ενορχηστρωτικές επιλογές σε συνδυασμό με το γεγονός ότι το έργο είναι βασισμένο στον έντονο διάλογο ανάμεσα στην ορχήστρα και στους σολίστ, μια ιδέα που εμφανίζεται αρκετά συχνά στη μουσική του Μπαρόκ, μας δίνει τα πρώτα στοιχεία για την μίξη των διαφορετικών στυλ.⁵¹ Όπως φαίνεται από το παράδειγμα Α.4, το έργο είναι αντιπροσωπευτικό της πολυστυλιστικής μεθόδου που ο Schnittke χρησιμοποίησε εκείνη την περίοδο.

Οι παραπομπές (quotations), βρίσκονται σε πολλά σημεία στα έργα του Schnittke. Για παράδειγμα, η *Symphony No. 1* είναι η επιτομή της μουσικής παραπομπής στο έργο του συνθέτη καθώς, το έργο περιέχει ευθείες αναφορές στον Beethoven και στον Mahler, στο *Dies Irae* καθώς και σε αυτοσχεδιαστικά τμήματα με τζαζ χαρακτήρα.⁵²

Άλλα έργα που αξίζει να αναφερθούν για τη χρήση της πολυστυλιστικής μεθόδου, είναι, η *Symphony No. 1* (1969-1972), το *Moz-Art a la Haydn* (1977) και το *Violin Concerto No. 3* (1978).

⁴⁹ Schnittke και Ivashkin (επιμ.), *A Schnittke* [...], ό.π

⁵⁰ Το πιάνο προετοιμάζεται με την εισαγωγή νομισμάτων ανάμεσα στις χορδές της ψηλής περιοχής, επίσης υπάρχει και ηλεκτρική ενίσχυση δημιουργώντας έτσι έναν ήχο από καμπάνα εκκλησίας. (Βλ. Schnittke και Ivashkin (επιμ.), *A Schnittke* [...], ό.π

⁵¹ Jean-Benoît Tremblay, *Polystylism and Narrative Potential in the Music of Alfred Schnittke*, Ph. D. (England: University of British Columbia, 2007)

⁵² Tremblay, *Polystylism* [...], ό.π

Μέρος Β΄

5. Ανάλυση του έργου *Πλειάδες* για ορχήστρα.

5.1 Στοιχεία της μουσικής αφηγηματικότητας του έργου

Το «*Πλειάδες*», αποτελεί μια σύνθεση που βασίζεται κατά κύριο λόγο στις μεταμορφώσεις ηχητικού υλικού. Το έργο στο σύνολό του, χωρίζεται σε πέντε μέρη. Το κάθε τμήμα, διαχωρίζεται είτε με ορχηστρική παύση (grand pause), είτε με αλλαγή tempo.

Η συνθετική διαδικασία ξεκινά, συσχετίζοντας τους μυθολογικούς χαρακτήρες πρώτα με τις χαρακτηριστικές λέξεις και έπειτα με τα μουσικά γεγονότα (βλ. Πίνακα 1). Ο συσχετισμός αυτός, αποτελεί ένα από τα βασικότερα συστατικά της δημιουργίας του έργου καθώς, οι μεταμορφώσεις στις οποίες υπόκεινται οι μυθολογικοί χαρακτήρες, νοηματοδοτούν και την επιλογή αντίστοιχων ηχητικών.

<u>Πλειάδες</u>	<u>Χαρακτηριστική λέξη</u>	<u>Μουσική χειρονομία</u>
Αλκούνη	Βροχή	Πουαντισμός
Ηλέκτρα	Κύματα	Glissando
Κελαινώ	Εσμός	Είσοδοι με διαφορά φάσης
Μαία	Επανάληψη	Ρυθμομελωδικό ostinato
Μερόπη	Πολλαπλότητα	Πολυρυθμικά μοτίβα
Στερόπη	Σφοδρότητα	Scratch notes
Ταϋγέτη	Απόκοσμο	Ghost tones

Πίνακας 1

Η αρχική εμφάνιση της κάθε χειρονομίας επιδιώχθηκε να γίνει με τρόπο ώστε να γίνεται αντιληπτή και διακριτή σε επίπεδο μουσικής πρόσληψης από τον ακροατή. Αυτό επιτεύχθηκε μέσω της κατάλληλης και συγκριτικά διαφοροποιημένης χρήσης των μουσικών παραμέτρων, ιδιαιτέρως της υφής, της ενορχήστρωσης, του ρυθμικού στοιχείου, της μετρονομικής ένδειξης. Σε επίπεδο πρώτης παρουσίασης του μουσικού γεγονότος, άλλοτε πραγματοποιούνταν σε ένα χαρακτηριστικό όργανο (βλ. μμ 1 – Tubular bells) και άλλοτε σε ομάδα οργάνων. Η περίπτωση της ταυτόχρονης εμφάνισης των χαρακτήρων αυτών (βλ. μμ 125 – 128), σηματοδοτεί μία από τις μορφές ηχητικής μεταμόρφωσης που υπάρχουν στο έργο. Οι υπόλοιπες μεταμορφώσεις

σηματοδοτούνται από τις αλλαγές των ηχητικών χαρακτηριστικών, όπως το τονικό ύψος, η διάρκεια, η ένταση, η ποιότητα του τόνου (timbre) και η ηχητική υφή.

5.2 Μακροδομική ανάλυση

Το έργο αποτελείται από πέντε τμήματα. Όπως φαίνεται και στον παρακάτω πίνακα (Πίνακας 2), το κάθε τμήμα εμπεριέχει μια υποενότητα, η οποία είναι υπεύθυνη για την εξέλιξη του έργου παράλληλα με τον αφηγηματικό άξονα.

Τμήματα έργου	Αριθμοί μέτρων	Υποενότητα
Εισαγωγή	1 – 17	Παρουσίαση χειρονομιών
A	18 – 31	Κατασκευή πρώτης ηχητικής μάζας
B	32 – 64	Συνδυασμός υφών
C	65 -75	Γέφυρα
D	76 - 91	Κατασκευή δεύτερης ηχητικής μάζας
E	92 – 136	Μίξη κύριων στοιχείων έργου

Πίνακας 2

Η εισαγωγή είναι το μέρος που παρουσιάζονται όλοι οι χαρακτήρες μέσω των μουσικών χειρονομιών που αναφέρθηκαν παραπάνω. Οι είσοδοι των χαρακτήρων πραγματοποιούνται σε συσχετισμό με ένα όργανο ή συνδυασμό οργάνων πέραν των λοιπών διακριτών μουσικών παραμέτρων⁵³:

- Αλκυόνη, μμ. 3-4, Άρπα
- Ηλέκτρα, μμ.13-14, Άρπα, 1^ο Βιολί
- Κελαίνω, μμ. 1-16, Ξύλινα και χάλκινα πνευστά, Έγχορδα
- Μαία, μμ. 1, Καμπάνες
- Μερόπη, μμ. 7-16, Άρπα
- Στερόπη, μμ.10, Κύμβαλο
- Ταϋγέτη, μμ. 1-16, Ξύλινα και χάλκινα πνευστά, Έγχορδα

⁵³ Στην παράθεση των χαρακτήρων, ακολουθείται η αλφαβητική σειρά.

Το τέλος του εισαγωγικού μέρους σημειώνει ένα *grand pause*, το οποίο υπάρχει για τη δημιουργία αποφόρτισης από την προηγούμενη ένταση και καλλιέργειας μιας μορφής αντιληπτικής πρόσληψης από τον ακροατή.

Το πρώτο τμήμα του έργου (18-31), δημιουργεί την πρώτη ηχητική μάζα. Κύριο χαρακτηριστικό της μάζας αποτελούν τα ορχηστρικά *clusters*, και μέσα σε αυτά οι κινήσεις με *glissandi* των εγχόρδων. Επιπλέον, τα έγχορδα, μεταβάλλουν συνεχώς την ηχοχρωματική παράμετρο μέσω της συχνής αλλαγής ηχοχρώματος με βάση το σημείο παραγωγής του ήχου (*original position*, (*molto*) *sul ponticello*, (*molto*) *sul tasto*) και θέσης του δοξαριού (*normal bowing*, *col legno tratto* (αναφέρεται ως *col legno*) και *col legno battuto* (αναφέρεται ως *battuto*)). Από την αρχή έως τη μέση του πρώτου τμήματος (μμ. 17-21), οι κινήσεις των φωνών είναι αργές και αραιές και οι δυναμικές των οργάνων δεν αυξάνουν πολύ την ένταση. Η εν λόγω χρήση των δυναμικών, στοχεύει στην ένταση δίχως κορύφωση της δυναμικής. Το σχετικά μικρό εύρος (*mp* → *mf*) των δυναμικών και η άμεση μείωση της δυνατότερης έντασης (*fp*) σε συνδυασμό με τις έντονες διαφωνίες, οικοδομούν μια συναισθηματική φόρτιση, χωρίς όμως η ένταση αυτή να φτάνει ποτέ στο σημείο της κορύφωσης. Από τη μέση μέχρι και το τέλος του τμήματος (μμ. 22-31), οι δυναμικές ξεφεύγουν από τις μικρές αυξομειώσεις και αυξάνοντας δραματικά την ένταση. Ταυτόχρονα, παρουσιάζονται νότες ψηλής περιοχής (1^α βιολιά, πίκολο), με κατεύθυνση την υψηλότερη περιοχή του οργάνου. Αντίστοιχα, τα χαμηλότερης συχνотικής περιοχής έγχορδα, πραγματοποιούν και αυτά ένα δραματικό *crescendo*. Η διαφορά τους σε σχέση με τα υψηλότερα όργανα είναι πως ο στόχος τους δεν αποσκοπεί στην ανάδειξη της έκτασης του οργάνου, μα στην σταδιακή τροποποίηση του ηχοχρώματος (*scratch notes*).

Αμέσως μετά την κορύφωση του πρώτου τμήματος, ξεκινά το τμήμα Β. Το τμήμα αυτό διαφέρει ριζικά από το προηγούμενο. Αρχικά, το δεύτερο τμήμα, εκτελείται σε υπερδιπλάσια ταχύτητα και το ρυθμικό και φθογγικό υλικό του είναι εμπλουτισμένα σε σχέση με το προηγούμενο. Επίσης, το επίπεδο της υφής είναι τελείως διαφορετικό, καθώς η υφή του δεύτερου μέρους δεν στήνει μια ηχητική μάζα, αλλά φέρνει στο προσκήνιο μόνο τα κρουστά όργανα. Το γρήγορο τέμπο, οι μικρές ρυθμικές αξίες και οι ανιούσες και κατιούσες μελωδικές κατευθύνσεις προσδίδουν μια κυματώδη υφή, έναντι της πυκνής και αργής υφής του μέρους Α. Τα πολυρυθμικά μοτίβα, εμφανίζονται περισσότερο εδώ, καθώς αποτελούν τον αρμονικό και μελωδικό οδηγό αυτής της ενότητας. Τα μοτίβα, εμφανίζονται σε θραύσματα (*fragments*) με τη

λογική της αντιστικτικής τεχνικής, στη συνέχεια τα θραύσματα αυτά, οδηγούν σε ξαφνικές και σύντομες αναπτύξεις συγχορδιών (βλ. μμ. 42 και 47-50). Μια τροποποίηση των πολυρυθμικών θραυσμάτων, αποτελεί το μοτίβο των τριακοστών-δευτέρων που εισάγεται στο μέτρο 46. Το καινούριο ρυθμικό μοτίβο, λειτουργεί αντιθετικά με τις συγχορδιακές δομές που δημιουργούν πρώτα ένα μέρος των χάλκινων και έπειτα ένα μέρος των εγχόρδων. Με αυτή την αντιθετική δομή, ολοκληρώνεται το μέρος Β.

Η ξαφνική εμφάνιση της -μεταμορφωμένης πια- Μαίας στο μέτρο 65 σημαίνει την έναρξη του τμήματος C, της γέφυρας. Η ενότητα αυτή, δρα σαν εξισορροπητικός παράγοντας ανάμεσα στα δύο αντίθετα –σε επίπεδο ταχύτητας και υφής- τμήματα. Η γρήγορες κινήσεις του μέρους Β αντικαθίστανται από μια σταδιακά αναπτυσσόμενη συγχορδία στα έγχορδα και τα ξύλινα πνευστά, έτσι ώστε οι αραιές κινήσεις των φωνών του μέρους D, να εδραιωθούν στο μυαλό του ακροατή.

Το μέρος D, αποτελεί μια μετάσταση του μέρους Α. Παρόμοια με το πρώτο τμήμα, δημιουργούνται πυκνές συγχορδιακές δομές, αυτή τη φορά όμως με τη χρήση του θραυματισμού (fragmentation) καθώς τα όργανα σταματούν μετά την είσοδο του επόμενου θραύσματος. Στην αρχή του τμήματος, η συγχορδία ξεκινά πρώτα στα έγχορδα, ακολουθείται από τα χάλκινα και έπειτα από τα ξύλινα πνευστά. Στο σημείο αυτό, η συγχορδία που δημιουργείται από τα ξύλινα, αποτελεί ευθεία παραπομπή στο έργο *Kisetsu* (1999) του Somei Satoh.

Τέλος, το μέρος E, παρουσιάζει ξανά και τις επτά μουσικές χειρονομίες, μεταμορφωμένες, τόσο μουσικά όσο και ηχητικά. Η είσοδος των ghost tones δεν εκτελείται με όλα τα όργανα της ορχήστρας, αλλά πραγματοποιείται διαδοχικά από όλες τις ομάδες οργάνων. Ταυτόχρονα, το ρυθμομελωδικό ostinato εμφανίζεται τροποποιημένο σε ρυθμικό επίπεδο. Στο μέτρο 111, ξεκινά η δημιουργία της τελευταίας μάζας με την είσοδο των χάλκινων πνευστών. Ακολουθούν, τα ξύλινα, μέρος των οποίων εισάγει την τεχνική της μικροπολυφωνίας, την οποία ακολουθούν διαδοχικά και μερίδες οργάνων από τις υπόλοιπες ομάδες. Απο την έναρξη του σημείου αυτού (μμ. 111), οι δυναμικές βρίσκονται ακόμα σε χαμηλό επίπεδο (*mp*). Έτσι, ξεκινά ένα τεράστιο crescendo σε όλα τα όργανα μέχρι το μέτρο 126, όπου οι δυναμικές πετυχαίνουν στεντόρειες εντάσεις (*fff*). Η υφή στο σημείο αυτό είναι πυκνή και σκληρή, καθώς το σημείο αυτό αποτελεί και την κλιμάκωση του έργου. Η εν λόγω ηχητική μάζα, σταματά να υπάρχει στο μέτρο 129, έπειτα από το οποίο ακολουθεί μια coda, με σκοπό την αποφόρτιση του ακροατή. Η υφή αλλάζει

ξαφνικά και μετατρέπεται σε μια λεία επιφάνεια μεσαίων και υψηλών συχνοτήτων έως το τελευταίο μέτρο παύσης με το οποίο ολοκληρώνεται το έργο.

5.3 Μικροδομική ανάλυση

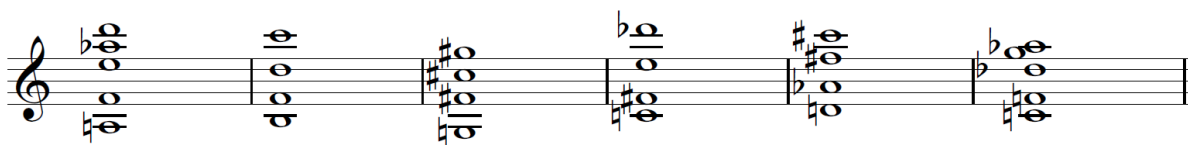
Η μικροδομική ανάλυση του έργου θα πραγματοποιηθεί σύμφωνα με τις εξής παραμέτρους:

- Φθογγικό υλικό και αρμονία
- Tempo και ρυθμός
- Υφή και ενορχήστρωση

5.3.1. Φθογγικό υλικό

Η οργάνωση του φθογγικού υλικού, προκύπτει από τις νότες της χρωματικής κλίμακας.⁵⁴ Η επιλογή των δώδεκα φθόγγων αφενός πραγματοποιήθηκε με σκοπό την πλήρη πρόσβαση στο ηχητικό υλικό, αφετέρου, η απουσία του μικροτονικού υλικού είναι εσκεμμένη καθώς το μη συγκερασμένο ηχητικό υλικό δεν επιτυγχάνει το επιθυμητό ακουστικό αποτέλεσμα. Μπορεί το φθογγικό υλικό του έργου να μην χρησιμοποιεί μικροτονικές τεχνικές, ωστόσο, με τη χρήση συνεχών ηχοχρωματικών τροποποιήσεων στο επίπεδο της υφής και της τεχνικής εκτέλεσης των οργάνων, επιχειρείται η δημιουργία μιας αίσθησης διεύρυνσης του φθογγικού υλικού.

Όπως φαίνεται από το παρακάτω παράδειγμα, δεν είναι όλα τα τμήματα δομημένα μόνο με τη χρήση της χρωματικής κλίμακας. Για παράδειγμα, το μέρος B δομείται σε 6 συγχορδίες που αναλύονται κατά τη διάρκεια του τμήματος.



Παράδειγμα B.1: Οι 6 βασικές συγχορδίες του τμήματος B.

Αναφορά στο τονικό cluster του Jean-Féry Rebel, αποτελεί και η συγχορδία που αναπτύσσεται στο μέρος C. Παρόμοια με τον Rebel, ο οποίος στοιχίζει κάθετα όλες τις νότες της ρε

⁵⁴ Χωρίς αυτό να σημαίνει, ότι το έργο χρησιμοποιεί τη δωδεκαφθογγική μέθοδο ή την απαραίτητη εμφάνιση και των δώδεκα φθόγγων.

ελάσσονας, η συγχορδία του μέρους C, απαρτίζεται σχεδόν από όλους τους φθόγγους της ρε μείζονας, δημιουργώντας έτσι ένα τονικό cluster. Ενδεικτικά, η συγχορδία στο παράδειγμα B.2.

The musical score is written for piano in 6/4 time. It consists of ten staves. The first two staves show the right hand playing a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, and E5, with dynamics *mp* and *p* indicated. The third staff shows the left hand playing sustained octaves of D4, F#4, and A4. The remaining seven staves show the left hand playing sustained octaves of D4, F#4, and A4, with the right hand playing sustained octaves of D5, F#5, and A5. The score is divided into two systems by a vertical line.

Παράδειγμα Β.2: Τονικό cluster ρε μείζονας.

Το μέρος D, αποτελεί ενότητα που εμπεριέχει τη δημιουργία ηχητικής μάζας με πυκνή υφή. Έτσι, το φθογγικό υλικό του τμήματος D –παρόμοια με το πρώτο τμήμα- προέρχεται από την χρωματική κλίμακα. Επιπλέον, το τέταρτο τμήμα αποτελεί μέρος αρμονικής προετοιμασίας του μέρους E.

Στο τελευταίο μέρος, παρατηρείται όλο το φάσμα της χρωματικής κλίμακας, με την τελευταία συγχορδία του έργου. Η ένταση που προκαλεί αυτό το διάφωνο cluster, οδηγεί στην υποενότητα της Coda, που λειτουργεί ως παράγοντας αποφόρτισης της προηγούμενης έντασης. Στο παράδειγμα B.3, παρουσιάζεται η ακριβής έκταση του ορχηστρικού cluster, όπως παρουσιάζεται στα μέτρα 123-129



Παράδειγμα B.3: Συγχορδία μέτρων 123-129.

5.3.2. Tempo και ρυθμός

Οι μετρονομικές ενδείξεις (tempi) στις οποίες κινείται το έργο είναι τρεις ($\text{♩} = 45$, $\text{♩} = 60$, $\text{♩} = 105$). Η επιλογές των συγκεκριμένων tempi, πραγματοποιήθηκαν για τη δημιουργία ενός αργού, ενός μεσαίου και ενός γρήγορου επιπέδου ταχύτητας. Όπως εμφανίζεται και στον παρακάτω

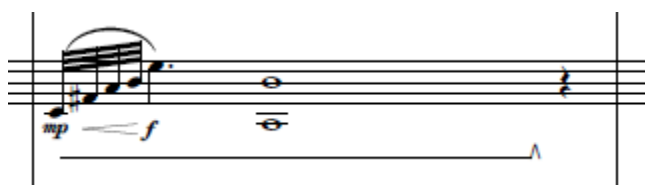
πίνακα (Πίνακας 3), οι τρεις ενδείξεις, εμφανίζονται από δύο φορές έκαστη (αργή: στα τμήματα A και D, μεσαία: στο εισαγωγικό μέρος και στο τμήμα E, γρήγορη: στα τμήματα B και C). Οι μετρονομικές ενδείξεις ωστόσο, δεν περιορίζουν τα όργανα σε αργές, μεσαίες ή γρήγορες κινήσεις καθώς και στα τρία επίπεδα πραγματοποιούνται ρυθμικές κινήσεις όλων των ειδών. Στο παράδειγμα B.4, παρουσιάζονται μερικές από τις -σε ταχύτητα αντιθετικές με τη μετρονομική ένδειξη του τμήματος-κινήσεις αυτές.

Μετρονομικές ενδείξεις (Tempo)	Τμήματα έργου
$\text{♩} = 45$	A, D
$\text{♩} = 60$	Εισαγωγή, E
$\text{♩} = 105$	B,C

Πίνακας 3



Εισαγωγή, $\text{♩} = 60$: μμ. 15-16, Άρπα



Τμήμα A, $\text{♩} = 45$: μμ. 25, Βιμπράφωνο



Τμήμα B, $\text{♩} = 105$: μμ. 42-43, Κοντραμπάσα (3-4)



Τμήμα C, $\text{♩} = 105$: μμ. 73-75, Κοντραμπάσα (1-2)

Παράδειγμα B.4: Αντιθετικές ταχύτητες.

Η σύνθεση της εισαγωγής, ξεκινά από το μεσαίο επίπεδο ταχύτητας ($\text{♩} = 60$) και παρουσιάζει ρυθμικά μοτίβα συγκοπής (κυρίως κατά τη διάρκεια των *ghost tones*), πολυρυθμικά μοτίβα των οποίων η ομαδοποίηση (*grouping*) αποσκοπεί στην ασύμμετρη έκθεση μελωδικών φράσεων και τέλος, ομοιογένεια των πολυρυθμικών μοτίβων.

Πέρα από τη χρήση της αποφόρτισης, το μέτρο 17 δημιουργήθηκε για να δώσει χρόνο προετοιμασίας στους εκτελεστές για την αλλαγή ταχύτητας στο Α τμήμα ($\text{♩} = 45$). Οι ρυθμικές σχέσεις σε αυτό το τμήμα αραιώνουν και η χρήση των πολυρυθμικών μοτίβων δεν είναι τόσο εμφανής όσο στο εισαγωγικό μέρος. Ανάμεσα στις μεγάλες διάρκειες κρατημένων φθόγγων, τα όργανα πραγματοποιούν μελωδικά σχόλια, με σκοπό την αποφυγή του ρυθμικού κορεσμού. Στα μέτρα 30-31 παρατηρείται ρυθμική πύκνωση σε ομαδοποίηση δεκάτων έκτων στα πρώτα βιολιά.

Το τμήμα Β, αποτελεί το μέρος του έργου στο οποίο δίνεται η περισσότερη βάση στο ρυθμικό στοιχείο. Το tempo αυξάνεται σε υπερδιπλάσια ταχύτητα και οι ρυθμικές σχέσεις πυκνώνουν. Αρχικά, παρατηρείται μια συνεχής ροή δεκάτων έκτων, η οποία στη συνέχεια τροποποιείται σε συνεχή ροή εξάηχων δεκάτου έκτου. Οι ρυθμικές αξίες σταματούν τη συνεχή ροή τους στο μέτρο 47, για να δώσουν τη θέση τους στα θραύσματα τριακοστών δευτέρων, τα οποία και αποτελούν τη ρυθμική βάση του υπόλοιπου μέρους.

Η γέφυρα (τμήμα C), λειτουργεί σαν εργαλείο εξομάλυνσης της ταχύτητας καθώς βρίσκεται ακόμα στην ίδια ταχύτητα με το Β, αλλά, τροποποιεί τη διαχείριση του ρυθμικού υλικού καθώς οι ρυθμικές σχέσεις αραιώνουν, δίνοντας χώρο στην αρμονική ανάπτυξη. Η χρήση του εργαλείου εξομάλυνσης της ταχύτητας, όπως αναφέρεται παραπάνω, είναι αναγκαία καθώς το τμήμα που ακολουθεί (τμήμα D), η ταχύτητα μειώνεται δραματικά ($\text{♩} = 105 \rightarrow \text{♩} = 45$).

Το τμήμα D, επαναφέρει την ταχύτητα και τις ρυθμικές σχέσεις του A, αλλά εισάγει και ρυθμικά στοιχεία από το τελευταίο τμήμα (E), καθώς το D αποτελεί την εισαγωγική ενότητα του E. Οι ρυθμικές σχέσεις των συγχορδιακών δομών, διαρκούν για ένα σύντομο χρονικό διάστημα καθώς παύουν μετά από την είσοδο της επόμενης δομής.

Το τμήμα E, ξεκινά με τα μοτίβα συγκοπής του εισαγωγικού μέρους, τα οποία εισάγονται διαδοχικά (μμ. 92-95 ξύλινα, 96-99 χάλκινα, 99-105, 108-111 έγχορδα). Ταυτόχρονα, επανέρχεται το ρυθμομελωδικό *ostinato* της εισαγωγής με τη μορφή ρυθμικών παραλλαγών, το οποίο στηρίζεται στην βάση που δημιουργεί το Tam-tam (μμ. 92-112). Η άρπα σχολιάζει με ένα ρυθμομελωδικό σχήμα το οποίο χρησιμοποιείται ως στοιχείο ενθύμησης της αρχής του έργου και στη συνέχεια, στο ρυθμικό επίπεδο ξεκινά ο κανόνας της μικροπολυφωνίας (μμ. 111-122). Στο τέλος του τμήματος, δημιουργείται ρυθμική ομοιογένεια με τη χρήση του ολοκλήρου (♩), με μικρά μελωδικά σχόλια από τα ξύλινα και τις τρομπέτες στη μορφή τριακοστών δευτέρων.

5.3.3 Υφή και ενορχήστρωση

Η έναρξη του έργου πραγματοποιείται με μια αέρινη υφή στα έγχορδα, στα ξύλινα και στα χάλκινα πνευστά.⁵⁵ Στην ίδια υφή συμβάλλει και το Tam-tam, καθώς το τρέμολο σε χαμηλή δυναμική και σε συνδυασμό με το υπάρχον ηχοτοπίο παράγει το επιθυμητό εφέ. Φορείς του μελωδικού στοιχείου είναι οι καμπάνες (μμ. 1, 5, 10, 12, 15) και η άρπα (μμ. 3-4, 6-9, 11-16). Η υφή που κατασκευάζει αρχικά η άρπα, έχει την αισθητική του πουαντισμού (καθώς αυτό αποτελεί και τη μουσική χειρονομία του χαρακτήρα), ενώ παρακάτω εκτελεί γρηγορότερες κινήσεις που δημιουργούν μια ιδιαίτερη αλλαγή (της προσδίδουν ροή) στη μελωδική υφή. Ταυτόχρονα τα μεσαία και χαμηλά έγχορδα (βιόλα, τσέλο, κοντραμπάσο), εισάγουν ένα ρυθμικό μοτίβο με την τεχνική του *battuto*, προσφέροντας έτσι μια πιο σκληρή υφή σε αντίθεση με την αέρινη υφή των πνευστών.

Στο A τμήμα η ενορχήστρωση συνεχίζει όπως και στην εισαγωγή με το πλήρες σχήμα της ορχήστρας, με μόνη διαφορά την αλλαγή των καμπάνων σε βιμπράφωνο. Εδώ, η υφή γίνεται πιο πυκνή με την χρήση των αρμονικών στα έγχορδα σε κοντινούς φθόγγους, παρομοίως με την διάταξη των φθόγγων στα ξύλινα και χάλκινα πνευστά και τέλος με τον μεγάλο αριθμό

⁵⁵ Η τεχνική με την οποία επιτυγχάνεται η εν λόγω υφή, στα program notes αναφέρεται ως *ghost tones*.

ταυτόχρονων φωνών. Στο τέλος του πρώτου μέρους και συγκεκριμένα στα μέτρα 29-30 τα έγχορδα αυξάνουν την πίεση του δοξαριού με αποτέλεσμα την δημιουργία των scratch notes. Η υφή με τη χρήση των scratch notes σε συνδυασμό με την αύξηση της έντασης και του ύψους της τονικής περιοχής, γίνεται πιο σκληρή και άγρια διατηρώντας φυσικά την πυκνότητα που είχε από την έναρξη του τμήματος.

Στο τμήμα Β η ταχύτητα αυξάνεται και στο προσκήνιο έρχονται τα μελωδικά κρουστά (Crotales, Βιμπράφωνο, Μεταλλόφωνο, Μαρίμπα) και η άρπα. Ο συνδυασμός του γρήγορου tempo και των συνεχών δεκάτων έκτων –και στη συνέχεια εξάηχων δεκάτων έκτων- δημιουργούν μια συνεχόμενη κυματιστή ροή που στην κατεύθυνσή της συναντά αναπτυσσόμενες ορχηστρικές συγχορδίες (μμ. 42, 47-50) δίχως αυτό να τη σταματά. Στη συνέχεια, παρουσιάζονται τροποποιημένα θραύσματα της εν λόγω ροής, ως ρυθμικές νύξεις στα ξύλινα πνευστά και στα έγχορδα. Οι νύξεις αυτές αποτελούν την αρμονική βάση για τον σχηματισμό της τελευταίας συγχορδίας του τμήματος.

Το τμήμα C, εισάγει το στοιχείο της ομοιογενούς υφής τουλάχιστον σε ρυθμικό επίπεδο. Τα όργανα διαχωρίζονται σε ομάδες (Κοντραμπάσα και τσέλο, Βιόλες, 2^α Βιολιά) και λειτουργούν σύμφωνα με μια ρυθμική ιδέα για το σχηματισμό του τονικού cluster. Στα τελευταία μέτρα της γέφυρας (μμ. 73-75), πραγματοποιείται είσοδος από τα ξύλινα, υποστηρίζοντας αρμονικά το cluster.

Στο τμήμα D, παρατηρείται μια πιο αντιστικτική υφή καθώς το τέταρτο τμήμα επαναφέρει την πυκνή υφή του δεύτερου με την χρήση ολόκληρου του συνόλου της ορχήστρας, με την διαφορά της διάλυσης της πυκνότητας κάθε ομάδας οργάνων, καθώς οι συγχορδιακές δομές της κάθε μιας σταματούν μετά την είσοδο της επόμενης ομάδας οργάνων.

Στο τελευταίο τμήμα (E), παρατηρείται ο συνδυασμός όλων των παραπάνω υφών. Από το εισαγωγικό μέρος επανέρχεται η αέρινη υφή των *ghost tones* και από το τμήμα A και D, η πυκνή υφή από το σχηματισμό της ηχητικής μάζας. Στα σχήματα μικροπολυφωνίας (μμ. 112-122) επαναφέρεται η υφή της κυματιστής ροής από το δεύτερο τμήμα, ενώ στο πίκολο και τα φλάουτα, τα τέσσερα κόρνα και τα πρώτα και δεύτερα βιολιά επανέρχεται η ομοιογενής ρυθμική υφή του μέρους C.

Επίλογος

Η παρούσα εργασία αποτελεί μια συνοπτική μελέτη των μουσικών εννοιών της ηχητικής μάζας, της μεταμόρφωσης ηχητικού υλικού και της μουσικής αφηγηματικότητας. Οι τρεις αυτές τεχνικές, είναι τα κύρια εργαλεία δημιουργίας του έργου *Πλειάδες*. Η εργασία καλύπτει, την επεξήγηση των ορισμών της ηχητικής μάζας και της μεταμόρφωσης του ηχητικού υλικού. Ακολουθεί, μια παρουσίαση στοιχείων και απόψεων περί μουσικής αφηγηματικότητας και γίνεται αναφορά στον μύθο των Πλειάδων ο οποίος και αποτελεί τον αφηγηματικό άξονα του έργου. Επιπλέον, πραγματοποιήθηκε έρευνα στο έργο τριών συνθετών (G.Ligeti, Ιαν.Ξενάκης, Al.Schnittke), με σκοπό την εκμάθηση των τεχνικών που είναι υπεύθυνες για τη δημιουργία των ηχητικών μαζών και τις ηχητικής μεταμόρφωσης.

Η εργασία ολοκληρώνεται με την ανάλυση του έργου *Πλειάδες*, η οποία πραγματοποιείται σε μακροδομικό και μικροδομικό επίπεδο. Έμφαση δίνεται στα στοιχεία της μουσικής αφηγηματικότητας του έργου. Ωστόσο, η ανάλυση που πραγματοποιείται δεν αποτελεί μια εκτενή παρουσίαση. Αποτελεί περισσότερο μια αναφορά στις συνθετικές παραμέτρους του έργου, η οποία υπάρχει προς βοήθεια του αναγνώστη στον προσανατολισμό επί της παρτιτούρας. Επίσης, οι αναφορές που πραγματοποιούνται στα κεφάλαια της εργασίας φανερώνουν και το σκεπτικό της συνθετικής διαδικασίας του έργου.

Βιβλιογραφία

- Alfred Schnittke στο Alexander Ivashkin (επιμ.), *A Schnittke Reader*, α' εκδ. (USA: Indiana University Press, 2002)
- Almén Byron, *A Theory of Musical Narrative*, α' εκδ. (USA: Indiana University Press, 2008)
- Aniruddh D. Patel, *Music, Language, and the Brain*, α' εκδ. (England: Oxford University Press, 2008)
- Bálint András Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, α' εκδ. (England: Faber and Faber, 1996)
- Chelsea Douglas, Jason Noble και Stephen McAdams, «Auditory Scene Analysis and the Perception of Sound Mass in Ligeti's *Continuum*», *Music Perception* 33 (2016), 287 -305
- Constantin Floros, *György Ligeti: Beyond Avant-garde and Postmodernism*, α' εκδ. (Switzerland: Peter Lang, 2014)
- Curtis Roads, *Composing Electronic Music: A New Aesthetic*, α' εκδ. (England: Oxford University Press, 2015)
- David Cope, *Techniques of the Contemporary Composer*, α' εκδ. (USA: Schirmer Books, 1997)
- David Huron, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, α' εκδ. (USA, England: The MIT Press, 2006)
- György Ligeti, «interview with himself», στο William Glock (επιμ.) *Ligeti in Conversation* (London: Ernst Eulenburg, 1983), 126
- Herbert Henck, *Klaviercluster: Geschichte, Theorie und Praxis einer Klanggestalt* (Germany: LIT Verlag, 2004)
- Hubert Parry, «Metamorphosis», *A Dictionary of Music and Musicians* (USA: Grove, 2001), 4 τόμοι, 717-718
- Jean-Benoît Tremblay, *Polystylism and Narrative Potential in the Music of Alfred Schnittke*, Ph. D. (England: University of British Columbia, 2007)
- Jean-Jacques Nattiez, «Can One Speak of Narrativity in Music?», *Journal of the Royal Musical Association* 115/2 (1990), 240-257

- Karen K. Ching, «Narrativity in Postmodern Music: A Study of Selected Works of Alfred Schnittke», Ph.D., (Canada: The University of Western Ontario, 2012)
- Mary Jane Hoogewind, «Compositional techniques of sound mass in selected works of György Ligeti», Ph. D., (USA: California State University, 2000)
- Michele J. Edwards, «North America since 1920» στο Karin Pendle (επιμ.) *Women & Music: A History* (USA: Indiana University Press, 2001)
- Peter J. Burkholder, *All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*, α' εκδ. (USA: Yale University Press, 1995)
- Richard Steinitz, *György Ligeti: Music of the Imagination*, (England: Faber and Faber, 2003)
- Robert Erickson, *Sound Structure in Music*, α' εκδ. (USA: California University Press, 1975)
- Robin Hard, *The Routledge Handbook of Greek Mythology: Based on H.J. Roses's "Handbook of Greek Mythology"*, (England: Psychology Press, 2004)
- Russel Burton, «The elements of music: What are they, and who cares? » στο Jennifer Rosevear και Susan Harding (επιμ.) *Music: Educating for life. ASME XXth National Conference Proceedings* (Australia: Australian Society for Music Education, 2015) 22-28
- Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, γ' εκδ. (USA: Pearson Education Inc., 2006)
- The Editors of Encyclopedia Britannica, «Metamorphosis», <https://www.britannica.com/science/metamorphosis> ημερομηνία προσπέλασης: 8/9/2021
- The Editors of Encyclopedia Britannica, «Sprechstimme», <https://www.britannica.com/art/Sprechstimme> ημ/νία προπέλασης: 8/9/2021
- Μάκης Σολωμός, *Ιάννης Ξενάκης, το σύμπαν ενός ιδιότυπου δημιουργού*, α' εκδ. (Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2008)