

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Σονατίνα αρ. 3 για βιολί και πιάνο (1935) του Νίκου Σκαλκώτα:
Ανάλυση με άξονα την αλληλεπίδραση της παραδοσιακής
μορφής/υφής με τον δωδεκαφθογγισμό

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΙΣΤΟΡΙΚΗ / ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

Της φοιτήτριας
Νάντιας Μοχάμετ
ΑΕΜ: 1525

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Κώστας Τσούγκρας, επίκουρος καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2016

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	1
ΜΕΡΟΣ Α: Ιστορικό/θεωρητικό υπόβαθρο	5
Κεφάλαιο 1. Ο Νίκος Σκαλκώτας και η <i>Σονατίνα αρ. 3</i>	6
Κεφάλαιο 2. Αναλυτική μεθοδολογία	10
Κεφάλαιο 3. Ερευνητικός στόχος, ορολογία, επεξηγήσεις	11
ΜΕΡΟΣ Β: Ανάλυση και συμπεράσματα	22
Κεφάλαιο 4. Οι σειρές: κοινά στοιχεία, αναδιατάξεις και τονικά στοιχεία	23
Κεφάλαιο 5. Ανάλυση της <i>Σονατίνας αρ. 3</i> του Ν. Σκαλκώτα	29
Κεφάλαιο 6. Συμπεράσματα-συζήτηση	52
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	61
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	64

Εισαγωγή

Ακούγοντας και μελετώντας κανείς τη μουσική του Νίκου Σκαλκώτα αντιλαμβάνεται μια αδιαμφισβήτητη συνοχή στο συνολικό μουσικό αποτέλεσμα με τρόπο *παραδοσιακά κλασικό*. Κεντρικό άξονα της μελέτης που ακολουθεί αποτελεί το ερώτημα εάν μπορούν να υφίστανται *παραδοσιακά* στοιχεία σε μια αμιγώς *δωδεκαφθογγικής τεχνικής* σύνθεσης. Εάν ναι, πως αλληλεπιδρούν και εκφράζονται σε μια σύγχρονη γλώσσα σύνθεσης;

Το ζήτημα του *κλασικού*, ως παλαιού και αυθεντικού στυλ, απασχόλησε τους συνθέτες του 20^{ου} αιώνα.¹ Σε μία περίοδο μοντερνιστικών-νεωτερικιστικών τάσεων στις τέχνες, η αναζήτηση ταυτότητας στη μουσική, καθώς και η επιθυμία απομάκρυνσης από την υπερβολή του *ρομαντισμού*, οδήγησαν σε μεθόδους *αναχρονισμού*. Η Hyde (1996), σε μία προσπάθεια διατύπωσης ενός ορισμού του *νεοκλασικισμού*, αναφέρει πως «η μουσική, σχεδόν μόνη της, πάσχιζε να είναι τόσο μοντέρνα όσο παλιά – να είναι *νεοκλασική*».² Ο Bartók, σε σημειώσεις του, αναφέρει τα εξής:

Εκτός από τον Schoenberg και τους υποστηρικτές του, οι παρούσες προοδευτικές συνθέσεις έχουν δυο κοινά χαρακτηριστικά: την απόρριψη της χθεσινής μουσικής (ρομαντισμού) και την εξάρτηση με τη μουσική του πιο μακρινού παρελθόντος.[...] εάν η αναβίωση παλαιών μουσικών στοιχείων, φορμών και τρόπων έκφρασης, πραγματοποιείται με τέτοιο τρόπο τότε νέα μουσική, διαφορετική από οποιοδήποτε πρότερο μουσικό στυλ, δημιουργείται.³

¹ Ο Joseph N. Straus (1991), αναφέρει, σε ερευνά του, την έντονη ενασχόληση με το παρελθόν, στις αρχές του 20^{ου} αι. Ακόμη, ισχυρίζεται ότι αποτελεί απόρροια κοινωνικο-πολιτικών συνθηκών.

² Hyde (1996, 201): “music is almost alone in striving to be modern as well as ancient – to be neoclassical”.

³ Bonis (1983): “Apart from the works of Schoenberg and his followers, present progressive compositions have two characteristics in common: the rejection of yesterday's music (romanticism) and reliance upon the music of the more remote past. This latter course is pursued in different ways: either by the composer's reliance upon ancient folk music or peasant music, as e.g. in Stravinsky's first, so-called Russian period, in de Falla's works or in those of Hungarians; or else as the adherents of so-called Neoclassicism do (among others also Strav. in his latest works), by being inspired by art music of the 18th, 17th centuries or even earlier times. That is to say, a movement like the Renaissance can be observed practically all over the world. In my opinion this movement is only justified - as, indeed, is borne out by the compositions of its chief standard-bearers - if the revival of old musical elements, forms and ways of expression is realized in such a way that novel music, different from any earlier musical style is created. [. . .]”

Περί το 1920, το κίνημα του νεοκλασικισμού εμφανίστηκε ως αντίδραση στον ανεξέλεγκτο συναισθηματισμό και την έλλειψη φόρμας του υστερορομαντισμού, αλλά και του ιμπρεσιονισμού και του εξπρεσιονισμού, που εμφανίστηκαν στις αρχές του αιώνα (Whittall, λήμμα "Neoclassicism", GMO). Ο όρος «νεοκλασικό» επίσημα χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά για να χαρακτηρίσει το μπαλέτο *Pulcinella*, του Stravinsky, το 1923, καθώς και την τάση που κυριαρχούσε στην μεταπολεμική μουσική σύνθεση, σε μία κριτική το Φεβρουάριο του 1923 από τον Boris de Schloezer. Στη συνέχεια ακολούθησαν παρόμοιοι χαρακτηρισμοί για το έργο του ίδιου συνθέτη *Οκτέτο για πνευστά* και μετέπειτα συνθέσεις του. Αρχικά, είχε αρνητική σημασία, αναφερόταν στις τάσεις πριν από τον Α' Παγκόσμιο πόλεμο (μια έκρηξη νεωτερισμών). Μεταπολεμικά, όμως, με τον όρο «νεοκλασικό» χαρακτηριζόταν το έργο που συνδύαζε το καινοτόμο μέσω μιας «αναθεωρημένης» παράδοσης. Τα χρονικά πλαίσια του ρεύματος ορίζονται περί το 1920 μέχρι το 1950 (Messing 1991).

Βασικά δομικά στοιχεία της παραδοσιακής τονικής δυτικής μουσικής (περ.1600 κι εφεξής) αποτελούν ο ρυθμός, η μελωδία, η αρμονία, η υφή, η χροιά, η μορφή και οι δυναμικές. Σε κάθε περίοδο τα στοιχεία καλλιεργούνταν κι εξελίσσονταν, διαμορφώνοντας το στυλ και την αισθητική της περιόδου. Κύρια αιτιολόγηση της επικράτησης των στοιχείων αυτών σε βάθος χρόνου, αποτελεί η δυνατότητα συνοχής που προσφέρουν ανεξαρτήτως του φθογγικού υλικού που χρησιμοποιείται, είτε τονικό είτε ατονικό. Ως ακόλουθο, οι συνθέτες του 20^{ου} αιώνα, έχοντας ως θεμέλιο τα δομικά στοιχεία, εξέλιξαν τη μουσική γλώσσα, κι έτσι από την χρήση έντονης χρωματικότητας έφτασαν στην ατονικότητα, τον σειραϊσμό και τέλος στην παντελή έλλειψη τονικού κέντρου-αίσθησης. Επιπλέον, η μουσική του 20^{ου} αι. παρουσιάζει την ακόλουθη ιδιαιτερότητα: αν και πρόκειται για μια περίοδο μεγάλων αλλαγών στο στυλ και στη δομή, υπάρχουν πολλές συνδέσεις με το παρελθόν, και μια μίξη παραδοσιακών στοιχείων με τις μετατονικές μουσικές γλώσσες.

Ο Straus (2005, 130-173) δηλώνει ως χαρακτηριστικά της τονικής μουσικής, οριοθετώντας την περίοδο από τον Bach έως τον Brahms, τα εξής: η τονικότητα, οι σχέσεις τονικοτήτων, οι διατονικές σκάλες, το διάστημα της 3^{ης} (παραπέμπει στην συγχορδία), η λειτουργική αρμονία και η φωνοδήγηση (voice leading). Στην μετατονική μουσική, αναφέρει ακόμη, παρόλη την πειραματική διάθεση χρησιμοποιούνται κάποια από τα χαρακτηριστικά με έναν όχι και τόσο παραδοσιακό τρόπο. Αυτά είναι:

- το *τονικό κέντρο*⁴, η συχνή χρήση συγκεκριμένης νότας, μεγάλης σε διάρκεια, σε ακραίο ρετζίστρο, με έντονη δυναμική και ρυθμικό ή μετρικό τονισμό.
- οι σχέσεις τονικών κέντρων, μέσω αξόνων συμμετρίας (αναστροφής)
- η χρήση συνόλων φθόγγων με δομικές και αρμονικές ιδιότητες, συνηθέστερα: διατονική, οκτατονική, ολοτονική, εξατονική.
- Το διάστημα της 3^{ης}, από το οποίο δομούνται οι συγχορδίες και έχουν σημαντικό δομικό χαρακτήρα, όχι όμως αρμονικό (μοτίβο, μετασχηματισμός).

Η παρούσα εργασία εξετάζει την ύπαρξη και το ρόλο των παραδοσιακών δομικών στοιχείων της μουσικής μέσω της μεθόδου του σειραϊσμού και ειδικότερα της δωδεκαφθογγικής τεχνικής σύνθεσης. Η Σονατίνα αρ.3 του Νίκου Σκαλκώτα είναι ένα αμιγώς δωδεκαφθογγικό έργο, δομημένο όμως σε κλασικές φόρμες και αρχές, όπως η μίμηση των φωνών, η μορφή σονάτας, η κυκλικότητα στην χρήση του φθογγικού υλικού. Ακόμη, ο Νίκος Σκαλκώτας υπήρξε μαθητής του Schoenberg και από τους πρώτους Έλληνες συνθέτες που εφάρμοσε τη μέθοδο, προσαρμόζοντάς την στο προσωπικό του ύφος και πλάθοντας ένα χαρακτηριστικό μουσικό ιδίωμα. Αυτό οφείλεται στην έντονη αλληλεπίδραση της γνώσης της παράδοσης με την επιθυμία για πειραματισμό σε μια σύγχρονη γλώσσα, αυτής του δωδεκαφθογγισμού. Ο Γ. Χατζηνίκος (2006) αναφέρει για τον Νίκο Σκαλκώτα:

[...]οδηγούμενος τελικά από το ελληνικό του ένστικτο ανέταξε σε όλα αυτά [νεωτερικιστικές τάσεις] τη βάση του κλασικού πνεύματος. Ούτε ευθυγράμμιση, ούτε ισοπέδωση, ούτε μονομερείς επιδιώξεις! Ρευστοποιώντας τα διάφορα δεδομένα, προχώρησε σε μιαν εναρμόνιση των αντιθέσεων οδηγώντας ταυτόχρονα την καθεμιά τους σε περαιτέρω αυτοτελή ανάπτυξη (2006, 93).

Μια σύντομη ανάλυση της *Σονατίνας αρ.3* παρουσιάζεται από την Mantzourani (2011) στο βιβλίο με τίτλο *The life and twelve-note music of Nikos Skalkottas (Η ζωή και η δωδεκαφθογγική μουσική του Νίκου Σκαλκώτα)*, και βασίζεται κυρίως στην αναγνώριση των σειρών που χρησιμοποιούνται και στην δομή των μερών, κυρίως μακροδομικά. Η παρούσα έρευνα στοχεύει στην ανάλυση σε βάθος των στοιχείων της δομής που αλληλεπιδρούν με την παράδοση, εστιάζοντας στην μοτιβική και την υφολογική ανάλυση. Στόχος είναι η κατανόηση του σκαλκωτικού ιδιώματος, καθώς το συγκεκριμένο έργο αποτελεί αξιόλογο δείγμα.

⁴ Με τον όρο *τονικό κέντρο* η Milstein (1992, 5) ορίζει την κεντρικότητα μέσω ενός δοσμένου περιεχομένου, χωρίς αυτό να έχει ενδείξεις του τονικού συστήματος.

Στο πρώτο μέρος της εργασίας (κεφάλαια 1-3) παρουσιάζεται εν συντομία το ιστορικό/θεωρητικό υπόβαθρο σχετικά με τον συνθέτη και το έργο. Ακόμη, παρατίθεται η μεθοδολογία που εφαρμόστηκε στην ανάλυση του έργου. Τέλος, γίνεται αναφορά σε όρους και τη σημασία τους, με εκτενή παρουσίαση της παραμέτρου της *υφής*, καθώς παρατηρήθηκε σημαντική έλλειψη στην ελληνική βιβλιογραφία και αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα της μουσικής του Ν. Σκαλκώτα. Επιπλέον, παρατίθενται διασαφηνίσεις για την ορολογία και την σημειογραφία που χρησιμοποιείται με στόχο την αποτελεσματικότερη κατανόηση του κειμένου. Στο δεύτερο μέρος της εργασίας (κεφάλαια 4-6) παρουσιάζεται η ανάλυση του έργου και τα συμπεράσματα σχετικά με το αρχικό ερευνητικό ερώτημα της αλληλεπίδρασης παραδοσιακών στοιχείων με τον δωδεκαφθογγισμό.

ΜΕΡΟΣ Α

Ιστορικό/θεωρητικό υπόβαθρο

Κεφάλαιο 1

Ο Νίκος Σκαλκώτας και η Σονατίνα αρ.3.

Ο Νίκος Σκαλκώτας ανήκει στις περιπτώσεις Ελλήνων μουσικών, οι οποίοι, με στόχο την απόκτηση καλύτερης μουσικής παιδείας, κατευθύνθηκαν προς τα μεγάλα πνευματικά κέντρα της Ευρώπης. Η ενασχόληση του με την μουσική ξεκίνησε από μικρή ηλικία με μαθήματα βιολιού από τον θείο του, Κώστα Σκαλκώτα, και στη συνέχεια στο Ωδείο Αθηνών στην τάξη του Tony Schultze, όπου και αποφοίτησε με άριστα. Ακολούθησαν σπουδές στο Βερολίνο στο βιολί με τον Willy Hess και στα ανώτερα θεωρητικά και σύνθεση με τους Kurt Weill, Paul Jarnach, Arnold Schoenberg.⁵ Λόγω των πολιτικών εξελίξεων γύρισε στην Ελλάδα. Δυσκολευόμενος να αποδεχτεί την επιστροφή του και μετά από μια περίοδο συναισθηματικής κατάπτωσης, επιδόθηκε σε μια περίοδο έντονης συνθετικής δραστηριότητας. Την περίοδο αυτή, εργάστηκε ως μουσικός σε ορχήστρες της Αθήνας, παρέδιδε μαθήματα βιολιού και μουσικής δωματίου, ενώ παράλληλα έκανε και περιστασιακές δουλειές, όπως στο Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, σε θέατρα κ.α.⁶

Την ίδια περίπου ιστορία συναντάει κανείς σε αρκετούς Έλληνες συνθέτες του 20^{ου} αιώνα. Η διαφοροποίηση, όμως, του Νίκου Σκαλκώτα έγκειται στην ιδιαιτερότητα του συνθετικού του στυλ, το οποίο τον ανάγει στον κανόνα των σημαντικών δυτικών συνθετών. Ο χειρισμός των στοιχείων της δυτικής μουσικής, γίνεται με τρόπο *παραδοσιακά κλασικό*. Συνέθετε ταυτόχρονα έργα τόσο σε τονικό, όσο σε ατονικό και σε δωδεκαφθογγικό ιδίωμα. Η έκταση των έργων ποικίλλει (από πολύ μικρά κομμάτια έως δαιδαλώδη σε έκταση), καθώς επίσης και ο συνδυασμός των οργάνων που χρησιμοποίησε (κλασικός συνδυασμός βιολί-πιάνο, αλλά και κουαρτέτο πνευστών με πιάνο, έργο για ορχήστρα πνευστών, καθώς και τραγούδια για φωνή, κ.α.).

Η περιοδολόγηση της συνθετικής δραστηριότητας του Ν.Σ. έχει προσδιοριστεί ανά διαστήματα από τους μελετητές του έργου του, με πρώτο και κυριότερο διασώστη και

⁵ Βλ. Mantzourani (2011, 18), στην υποσημείωση 6 αποσαφηνίζεται η σύγχυση σχετικά με το εάν ο Ν.Σ. μαθήτευσε με τον Robert Kahn.

⁶ Για περαιτέρω στοιχεία σχετικά με την βιογραφία του Νίκου Σκαλκώτα, βλ. Mantzourani (2011, 9-77), Thornley (2016), Γ.Γ. Παπαϊωάννου (1997).

ένθερμο υποστηρικτή του, τον Γ.Γ. Παπαϊωάννου (1997), η οποία βασίζεται κατά κύριο λόγο στο ρόλο του ως μαθητής του Schoenberg. Με αυτόν τον τρόπο χώρισε σε τέσσερις περιόδους: τα χρόνια πριν τον Schoenberg (1925-1927), η πρώτη περίοδος (1928-1938), η δεύτερη περίοδος (1938-1945) και η τελευταία περίοδος (1946-1949).⁷ Στην περιοδολόγηση του Γ.Γ. Παπαϊωάννου βασίστηκαν και επόμενοι μελετητές, όπως οι J. Thornley και Κ. Δεμερτζής.

Η Μαντζουράνη (Mantzourani 2011, 5) διαιρεί τη συνθετική δραστηριότητα του Ν.Σ. σε δυο επιμέρους περιόδους, με γνώμονα όπως αναφέρει η ίδια, «τις προσωπικές [ψυχολογικές] συνθήκες και τις επικρατούσες κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της εποχής»⁸. Βάσει αυτών προκύπτουν η *περίοδος του Βερολίνου* (1921-1933) και η *ελληνική περίοδος* (1933- 1949). Κάθε περίοδος υποδιαιρείται με τον ακόλουθο τρόπο:

- *Περίοδος του Βερολίνου* (1921-1933): πρώτα μαθητικά χρόνια (1921-24), τα μεσαία, αναπροσανατολισμού, χρόνια (1924-1927), τα χρόνια του Schoenberg (1927-1931), και τα τελευταία χρόνια του Βερολίνου (1931-1933).
- *Ελληνική περίοδος* (1933- 1949): τα πρώτα αθηναϊκά χρόνια (1933-1939), τα μεσαία αθηναϊκά χρόνια (1940-1945), και τα τελευταία αθηναϊκά χρόνια (1946-1949).

Επιπλέον, σύμφωνα με τη Μαντζουράνη (Mantzourani 2011, 4), τα έργα του Ν.Σ. κατηγοριοποιούνται και βάσει της συνθετικής τεχνικής που χρησιμοποιεί ως εξής⁹:

1. τα αμιγώς 12φθογγικά έργα, σε αυστηρή τεχνική με τη χρήση πολλών προκαθορισμένων σειρών
2. τα ελεύθερα 12φθογγικά έργα, με χρήση ακαθόριστου αριθμού σειρών και σε πιο ελεύθερη τεχνική
3. τα 12φθογγικά έργα που βασίζονται ή ενσωματώνουν φολκλορικά στοιχεία
4. τα ατονικά που περιέχουν 12φθογγικά στοιχεία
5. τα τονικά έργα που βασίζονται στην φολκλορική [ελληνική] μουσική
6. τα τονικά έργα ποικίλων ειδών, μη φολκλορικά.

⁷ Mantzourani (2011, 2).

⁸ “My criteria for such classification include not only the development of Skalkottas’s compositional style but also his personal circumstances and the prevailing social and political conditions of the time.”

⁹ Σχετική κατηγοριοποίηση αναφέρει ο Ζερβός (2008, 61-67).

Βάσει των παραπάνω, η Σονατίνα αρ.3, η οποία συνετέθη το 1935, τοποθετείται χρονολογικά στην *ελληνική περίοδο*, συγκεκριμένα στην εποχή των *αθηναϊκών χρόνων* (1933-1939). Ακόμη, ως ένα αυστηρά 12φθογγικό έργο, εντάσσεται στην πρώτη κατηγορία βάσει των χαρακτηριστικών των συνθετικών τεχνικών.

Η εποχή σύνθεσης της Σονατίνας αρ.3 χαρακτηρίζεται από έντονες κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις σε Ευρώπη και Ελλάδα. Ο συνθέτης εγκατέλειψε το Βερολίνο το Μάρτιο του 1933, ύστερα από αναγκαστικό αίτημα των εξελίξεων και της δεινής οικονομικής του κατάστασης. Η επιστροφή του στην Ελλάδα επιδείνωσε την *άσχημη*, έως τότε, ψυχολογική του κατάσταση, προκαλώντας μια μικρή διακοπή στη συνθετική του πορεία (πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, όπως οι *Ελληνικοί Χοροί*, οι μεταγραφές για το Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών). Αν και η εσωστρέφειά του και η απομόνωσή του επιδεινώθηκαν κατά την παραμονή του στην Αθήνα, παρ' όλα αυτά, η εσωτερική του ενέργεια εκφράστηκε μέσω της έντονης συνθετικής του δράσης τα επόμενα χρόνια. Η περίοδος 1935-1945 αποτέλεσε τα πιο παραγωγικά χρόνια της συνθετικής του δράσης.

Την περίοδο αυτή ο Ν.Σ. διαμόρφωσε το προσωπικό του δωδεκαφθογγικό ιδίωμα, συνθέτοντας στην πλειοψηφία σειραϊκά έργα. Συγχρόνως όμως, συνέθεσε έργα σε ελεύθερη ατονική γλώσσα, καθώς κι έργα με τονικά και φολκλορικά στοιχεία. Σε άρθρο της η Μαντζουράνη (2011α), αναφέρει για τα έργα μουσικής δωματίου της περιόδου 1931-36 το γνώρισμα των προκαθορισμένων αριθμών σειρών οι οποίες θα χρησιμοποιηθούν. Συμπληρώνει πως οι σειρές χρησιμοποιούνται ανά ομάδες στα τμήματα των μερών μιας σύνθεσης, και μέσω της κυκλικότητας των συγκεκριμένων ομάδων, ή ακόμη και *τμημάτων*, σχηματίζονται προκαθορισμένες δομές. Η Σονατίνα αρ.3 είναι ένα από τα πρώτα έργα που συνέθεσε μετά την επιστροφή του από το Βερολίνο, σε αυστηρή 12φθογγική τεχνική, για βιολί και πιάνο (έναν συνηθισμένο συνδυασμό του συνθέτη). Η κυκλικότητα των σειρών αποτελεί άμεσα αναγνωρίσιμο χαρακτηριστικό της, καθώς αποτελεί βασική κατασκευαστική παράμετρο.

Η παρτιτούρα της Σονατίνας ν.3 έχει τυπωθεί από την εκδοτική εταιρία Margun υπό την επιμέλεια του G. Schuller. Ακόμη, εκδόθηκαν δυο ηχογραφήσεις του έργου, σε συλλογές με έργα για βιολί και πιάνο ή με μουσική για έγχορδα. Η πρώτη έγινε το 1980 από την EMI σε δίσκο βινυλίου, με τις Νίνα Πατρικίδου και Ντιάνα Βρανούση.

Η δεύτερη έκδοση έγινε το 1999 από την BIS σε μορφή CD, με τους Γιώργο Δεμερτζή και Μαρία Αστεριάδου.

Κεφάλαιο 2

Αναλυτική μεθοδολογία

Η ανάλυση της Σονατίνας αρ.3 ολοκληρώθηκε σε τρία στάδια, καθένα από τα οποία προϋπέθετε την ολοκλήρωση του προηγούμενου. Ο διαχωρισμός των σταδίων προέκυψε από τους τρεις συνθετικούς άξονες: το φθογγικό υλικό, τη μορφή, το συνολικό μουσικό αποτέλεσμα.

Πρώτο Στάδιο

Σε αυτό εντοπίστηκαν και αναγνωρίστηκαν οι τέσσερις σειρές που χρησιμοποιούνται. Ονομάστηκε η μορφή τους και αριθμήθηκε η φθογγική τους διάταξη σε ολόκληρο το έργο. Με τον εντοπισμό των σειρών παρατηρήθηκαν και σημειώθηκαν τα συνθετικά και προσυνθετικά χαρακτηριστικά τους. Ακόμη, μέσα από την διαδικασία αυτή ανακαλύφθηκαν οι τεχνικές χειρισμού των σειρών που χρησιμοποίησε ο συνθέτης, όπως η *κατάτμηση* και η *καθετοποίηση* της σειράς.

Δεύτερο Στάδιο

Σε δεύτερο στάδιο το έργο αναλύθηκε μορφολογικά. Αρχικά σημειώθηκε η μορφή των έργων βάσει των ζευγών των σειρών, εντοπίστηκαν φραστικές δομές και τμήματα. Στη συνέχεια, εφαρμόστηκε μοτιβική ανάλυση, κατά την οποία εντοπίστηκαν θέματα και μοτίβα σε άμεση συσχέτιση με τα χαρακτηριστικά των σειρών. Επιπλέον, στο στάδιο αυτό η ανάλυση κατευθύνθηκε σε ανάλυση των παραμέτρων των ρυθμικών μοτίβων και της υφής, καθώς αποτελούν βασικά κατασκευαστικά εργαλεία της σκαλκωτικής σύνθεσης.¹⁰

Τρίτο στάδιο

Σε αυτό το στάδιο, έγινε προσπάθεια συσχέτισης των παραμέτρων που ερευνήθηκαν στα δυο προηγούμενα στάδια, με σκοπό την εμβάθυνση και ανακάλυψη του συνθετικού στόχου.

¹⁰ Διαπίστωση η οποία προέκυψε μέσα από την έρευνα και μελέτη αναλύσεων σχετικά με το έργο του Σκαλκώτα. Για περαιτέρω μελέτη βλ. Mantzourani (2011), Τσούγκρας (2011 και 2014), Ζερβός (2008).

Κεφάλαιο 3^ο

Εμβάθυνση ερευνητικού στόχου. Ορολογία και επεξηγήσεις.

Η περίοδος διαμονής του Σκαλκώτα στο Βερολίνο, συμπίπτει με την αναβίωση του κλασικού στυλ (με την προσαρμογή του βέβαια στις τεχνικές της εποχής), τον λεγόμενο *νεοκλασικισμό*. Ο όρος *νεοκλασικό*, σύμφωνα με την Hyde (1996), ορίζει το στυλ που προκύπτει από τον δανεισμό συνηθειών και εργαλείων, χαρακτηριστικά του ευρέως αποδεκτού *κλασικού στυλ*. Προσθέτει ακόμη, πως *κλασικό* ονομάζεται αυτό που διαλέγεται ως μοντέλο για κάποιο είδος αναχρονισμού, δηλ. κάποιο τρόπο να ενώσει την απόσταση που χωρίζει το νέο έργο από το μοντέλο του. Αναφέρει πως ο *νεοκλασικισμός* αποτελεί την αναβίωση και επαναφορά ενός πρότερου στυλ, πιο αυθεντικού και άρα *κλασικού*, απορρίπτοντας το υπάρχον στυλ.

Ο Γ. Σακαλλιέρος (2012) αναφέρει σε άρθρο του πως οι περιπτώσεις του Μητρόπουλου και του Σκαλκώτα αποτελούν τα πρώτα δείγματα ελλήνων συνθετών, οι οποίοι υιοθέτησαν τον *μοντερνισμό*, απελευθερωμένοι από τα απαιτούμενα της Εθνικής Σχολής. Ακόμη, σχολιάζει την σύνδεση του Σκαλκώτα με το *κλασικό παρελθόν*.

Η μουσική του δεν αποτελείται αποκλειστικά από στοιχεία της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης, αλλά επίσης φέρει δημιουργικές επιρροές από τη μουσική του Bartok, Hindemith και Stravinsky. Ο Σκαλκώτας υιοθέτησε είδη από την μουσική του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα (σουίτα, σονάτα, σονατίνα, κοντσέρτο) και τα κατασκευαστικά μοντέλα που της αντιστοιχούν (διμερής ή τριμερής μορφή σονάτας, παραλλαγές, ροντό), ακόμη αναδιαμόρφωσε πτυχές του *μοντερνισμού* στο περιεχόμενο, με δομικά στοιχεία του *νεοκλασικισμού* του 1920, με στόχο να επιτύχει μια υψηλού επιπέδου καλλιτεχνία στα πλαίσια της απόλυτης μουσικής.¹¹

¹¹ Σακαλλιέρος (2012): «His music does not exclusively include elements from the Second Viennese School, but also bears creative influences from the music of Bartók, Hindemith and Stravinsky. Skalkottas re-adopted genres from 17th and 18th century music (suite, sonata, sonatina, concerto) and the structural models that corresponded to them (two and three-part sonata forms, variations, rondo forms), thus refashioning aspects of modernism in texture with structural elements of the neoclassicism of the 1920s, in order to achieve a high level of artistry in forms of absolute music».

Ο Γ. Ζερβός (Zervos 2008) αναφέρει ότι γνώρισμα του νεοκλασικισμού στις αρχές του 20^{ου} αιώνα αποτελεί η συνύπαρξη ταυτόχρονα πολλών αισθητικών και συνθετικών ιδιωμάτων. Αποτυπώνεται δε από την ρυθμικο-μοτιβική διάσπαση και την ταυτόχρονη χρήση πολλών αισθητικών, αντίθετων μεταξύ τους. Η ποικιλομορφία αυτή αναγνωρίζεται και στα πολλαπλά συνθετικά ιδιώματα που χρησιμοποιεί ο Σκαλκώτας. Η πλειονότητα των δωδεκαφθογγικών, ατονικών και κάποιων τελευταίων τονικών συνθέσεών του ακολουθούν τα πρότυπα του νεοκλασικισμού, «από την άποψη μορφολογικής, ειδολογικής, και ρυθμικής διάρθρωσης των έργων» σε είδη κυρίως του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα.

Η Hyde (1996) παραθέτει δυο μεθόδους επιστροφής στο κλασικό:

- τον *φιλολογικό ή αρχαιολογικό (antiquarian)*: πραγματεύεται το τι σημαίνει το κλασικό για τον δημιουργό του και τους αναγνώστες του, κι ακόμη τι σημαίνει για τους ειδήμονες σχετικά με αυτό
- την *προσαρμογή (accommodation)*: πραγματεύεται την σύνδεση διαφορετικών αταίριαστων εποχών ή περιόδων, μέσω του *αναχρονισμού*

Οι μέθοδοι της *προσαρμογής* είναι η *αλληγορία (allegory)* και ο *μεταμορφωτικός αναχρονισμός (metamorphic anachronism)*. Η πρώτη μέθοδος εφαρμόζεται σε συνθετικές τεχνικές μέσω της χρήσης συμβόλων. Η δεύτερη μέθοδος, εκμεταλλεύεται και χρησιμοποιεί την αντιπαράθεση διαφορετικών στυλ, με σκοπό να εντείνει την σύνδεση του παρελθόντος με το παρόν. Ο όρος *αναχρονισμός*, γενικά, αναφέρεται στην αντίθεση ή σύγκρουση των στυλ των περιόδων ή των ιστορικών αισθητικών.

Ο *μεταμορφωτικός αναχρονισμός* πραγματοποιείται μέσω της μίμησης, έτσι, τα είδη μίμησης που χρησιμοποιεί είναι: *ευλαβική (reverential)*, *εκλεκτική (eclectic)*, *ευρετική (heuristic)* και *διαλεκτική (dialectical)*.

Στο έργο Σονατίνα αρ.3, ο συνθέτης χρησιμοποιεί την μέθοδο του αναχρονισμού, με σκοπό την σύνδεση με το παρελθόν, χωρίς όμως να υποβαθμίζει το παρόν. Από τις μεθόδους, φαίνεται να εφαρμόζεται η *προσαρμογή* μέσω του *μεταμορφωτικού αναχρονισμού*, και ειδικότερα η *εκλεκτική* μίμηση. Περαιτέρω συζήτηση αναπτύσσεται στο κεφάλαιο 6, στα συμπεράσματα.

Στο παρόν κεφάλαιο επεξηγούνται αναλυτικά τα στοιχεία της μουσικής σύνθεσης, τα οποία αναλύονται στο επόμενο μέρος (B), με σκοπό τη σαφέστερη και σε βάθος

κατανόηση του ερευνητικού στόχου-σκοπού της παρούσας μελέτης. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρονται γενικές έννοιες της *12φθογγικής* μεθόδου σύνθεσης και γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στο σκαλωτικό ιδίωμα. Ακόμη, αναλύεται ο όρος *μουσική υφή*, για τη ορθή κατανόηση των όρων που χρησιμοποιούνται στην ανάλυση, καθώς παρατηρείται έλλειψη στην ελληνική βιβλιογραφία, και η έννοια της *μορφής* στον 20^ο αιώνα. Τέλος, παρατίθενται διευκρινίσεις για σαφέστερη κατανόηση της ορολογίας και της σημειογραφίας που χρησιμοποιείται στην παρούσα ανάλυση.

3.1 Δωδεκαφθογγισμός- σειραϊσμός- βασικές έννοιες¹²

Η μέθοδος αυτή έγινε ευρέως γνωστή από τον Arnold Schoenberg και υιοθετήθηκε στις αρχές του 20^{ου} αι. από πολλούς συνθέτες, καθώς τους επέτρεπε, έχοντας μερική ανεξαρτησία στο φθογγικό υλικό, να διαμορφώνουν και εξερευνούν τα υπόλοιπα στοιχεία της μουσικής δομής με ελευθερία και χωρίς περιορισμούς.

Οι όροι *σειραϊκή μουσική* και *δωδεκαφθογγική μουσική* διαφοροποιούνται και σύμφωνα με τον Lester (1989) ορίζονται ως εξής:

Σειραϊκή μουσική (serial music) είναι η μουσική που χαρακτηρίζεται από οργανωμένες σειρές- διατάξεις των φθόγγων (των στοιχείων) που χρησιμοποιεί.

Δωδεκαφθογγική μουσική (twelve-tone music) είναι η *σειραϊκή* μουσική, η οποία χρησιμοποιεί μια διάταξη και των 12 φθογγικών τάξεων.

Η μέθοδος διέπεται από κάποιους κανόνες, με βασικότερο την απαγόρευση της επανάληψης οποιασδήποτε φθογγικής τάξης πριν την ολοκλήρωση της σειράς.

Η δωδεκαφθογγική σειρά μπορεί να εμφανιστεί ως/σε μία μελωδία, σε μία ή και περισσότερες φωνές, σε οριζόντια ή και σε κάθετη διάταξη (συγχορδίες). Μπορεί να έχει τις εξής μορφές: αρχική (prime form-P), καρκινική (retrograde-R), ανάστροφη (inversion-I) και καρκινική ανάστροφη (retrograde inversion-RI). Ακόμη, μπορεί να έχει μεταφορές, όσες και οι φθογγικές τάξεις.

¹²Βλ. Lester (1989, κεφάλαια 10-15). Για περαιτέρω συζήτηση βλ. Straus (2005, κεφ. 5-6), Kostka (2006, κεφ. 10), Griffiths (2011).

Βασική ιδιότητα που προκύπτει, βάσει συνθετικής και προσυνθετικής διαδικασίας, είναι τα *κοινά στοιχεία* (*common elements*), όπως η σειρά των φθόγγων, τα διαστήματα και τα υποσύνολα που μπορεί να είναι κοινά σε δυο ή και περισσότερες σειρές. Μέσω των *κοινών στοιχείων* δίνεται έμφαση στα ενωτικά αυτά σημεία και δημιουργούνται συνδέσεις μεταξύ φράσεων και μεγαλύτερων τμημάτων. Με αυτόν τον τρόπο διευκολύνεται η συνθετική διαδικασία και κάποιες φορές η ακρόαση των έργων αυτών.

Μια ακόμη προσυνθετική ιδιότητα αποτελεί η *συνδυαστικότητα των εξαχόρδων* (*hexachordal combinatoriality*), η οποία αναφέρεται όταν ένα εξάχορδο συνδυάζεται σε *συνάθροισμα* (*aggregate*) με ένα εξάχορδο μιας άλλης μορφής της ίδιας σειράς.

Επεκτάσεις των ιδιοτήτων αυτών αποτελούν οι *προκύπτουσες σειρές* και οι *πολλαπλές διατάξεις των σειρών* με αντιμεταθέσεις φθόγγων και τμημάτων, με σκοπό τη μοτιβική κατασκευή/ανάπτυξη.

3.2 Σκαλκωτική διαμόρφωση¹³.

Η Ε. Μαντζουράνη, στο βιβλίο της για τον Νίκο Σκαλκώτα, αναφέρει:

Πολλές από τις συνθετικές του διαδικασίες είναι ιδιωματικές και αποκλίνουν από τις αποδεκτές συμφωνίες του *σειραϊσμού*. Ο Σκαλκώτας ποτέ δεν εγκατέλειψε τις αρχές οργάνωσης της τονικότητας και την ενσωμάτωση των τονικών στοιχείων στα δωδεκαφθογγικά έργα του· η αρμονική γλώσσα του είναι περιεκτική, ενσωματώνοντας τονικά, μετα-τονικά (ατονικά) και δωδεκαφθογγικά στοιχεία, ενώ η συγχώνευση *τονικότητας* και *σειραϊσμού* είναι μία σημαντική πτυχή του συνθετικού του στυλ (2011, 82).

Ο Σκαλκώτας σε δημοσίευση του άρθρου του στο περιοδικό *Μουσική Ζωή*¹⁴ το 1931, πρότεινε μια εννοιολογική αναλογία μεταξύ του δωδεκάφθογγου και των τονικών συστημάτων, στην οποία θεωρούνται ισάξια τα σύνολα-σειρές με τις [τονικές] κλίμακες.

Σε μεγάλο αριθμό δωδεκαφθογγικών έργων του, χρησιμοποιούνται ταυτόχρονα πολλές ανεξάρτητες σειρές, αλλά στενά συνδεδεμένες μεταξύ τους, ποικίλων τύπων. Οι τύποι των σειρών είναι:

1. Σύνολα διατεταγμένα γραμμικά
2. Συγχορδιακά σύνολα

¹³Βλ. Mantzourani (2011), μέρος 2^ο, κεφ. 4-9.

¹⁴ Σκαλκώτας, Ν., "Μουσική κίνησις στο Βερολίνο", *Μουσική Ζωή* 6, Μάρτιος 1931/33: 138, Αθήνα.

3. Υπερσύνολα
4. Τονικά σύνολα
5. Σύνολα που καθορίζονται από τα υποσύνολα τους
6. Ατελή και ακανόνιστα σύνολα

Το θέμα στον Σκαλκώτα είναι ένα σύνθετο βασικό σχήμα, το οποίο περικλείει ολόκληρη την υφή και αποτελείται από διαφορετικές ανεξάρτητες σειρές από τους παραπάνω τύπους. Καμία από αυτές τις σειρές, όμως, δεν θεωρείται ως η βασική σειρά.

Μεταξύ των σειρών υπάρχουν κοινά στοιχεία-τμήματα (segments). Συνήθως οι σειρές τοποθετούνται ταυτόχρονα σε γραμμική γραφή, και υπερτίθενται, ως ανεξάρτητες γραμμές, σε μια παραδοσιακή αντιστικτική υφή. Αρμονίες μορφοποιούνται είτε μέσω της καθετοποίησης του τμήματος μιας σειράς, είτε από την ταυτόχρονη [γραφή] διαφορετικών σειρών.

Σχετικά με το χειρισμό των σειρών, η Μαντζουράνη αναφέρει:

Η δωδεκαφθογγική τεχνική σύνθεσης του Σκαλκώτα, χαρακτηρίζεται και εκδηλώνεται από την αντιμεταθετική αρχή, [αντίθετα με] την αρχή της σταθερής διάταξης [των φθόγγων] του Schoenberg, αντανakλά την επιρροή του δασκάλου του όσον αφορά τη μοτιβική επεξεργασία και ανάπτυξη μέσω της τμηματοποίησης των σειρών σε *τμήματα (segments)* και συχνά αλλάζοντας τη σειρά των φθόγγων, τονίζοντας επιπλέον την μεταχείριση τους ως μοτίβα με την παραδοσιακή αίσθηση. Η κατάτμηση και η αναδιάταξη των τριχόρδων, τετραχόρδων και λιγότερο συχνά των εξαχόρδων, είναι [βασικό] χαρακτηριστικό του συνθετικού του στυλ, είναι μέρος της τεχνικής μοτιβικής ανάπτυξης του, όμοια με την *αναπτυσσόμενη παραλλαγή (developing variation)*¹⁵ του Schoenberg (2011, 99).

Ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί τις σειρές κυρίως στην αρχική μορφή (prime form). Η αυθεντική διάταξη των σειρών αποκτά θεματική σημασία. Οι τεχνικές διαφοροποίησης της σειράς του Σκαλκώτα, είναι μία επέκταση της ελεύθερης μεταχείρισης του δωδεκάφθογγου και περιλαμβάνει:

1. Διπλασιασμό των φθογγικών τάξεων και επανάληψη τους και/ή *τμημάτων* από μια μόνο μορφή σειράς.
2. Αντιμετάθεση της διάταξης εσωτερικών φθογγικών τάξεων καθορισμένων τμημάτων.

¹⁵ Ο όρος *αναπτυσσόμενη παραλλαγή (developing variation)*, προέρχεται από τον όρο *παραλλαγή (variation)*, ο οποίος αναφέρεται στη μορφή η οποία στηρίζεται στην επανάληψη, ως επακόλουθο των λειτουργικών μουσικών και ρητορικών αρχών, με τι οποίες ένα χαρακτηριστικό θέμα επαναλαμβάνεται πολλές φορές με ποικίλες διαφοροποιήσεις-τροποποιήσεις. Σύμφωνα με τον Schoenberg, είναι ο ατελείωτος ανασχηματισμός ενός βασικού σχήματος μέσω της θεματικής ανάπλασης (συνεχής αλλαγή των διαστηματικών και ρυθμικών στοιχείων). Elaine Sisman. "Variations." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, accessed August 4, 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29050>.

3. Τμηματική περιστροφή, αναδιάταξη *τμημάτων* και φθογγικών τάξεων
4. Παρεμβολή *τμημάτων* διαφορετικών σειρών
5. Ελεύθερος χειρισμός του φθογγικού υλικού των σειρών ως:
 - Τμηματοποίηση της σειράς και κατανομή των φθόγγων στο μουσικό κείμενο
 - Ταυτόχρονη παρουσίαση *τμημάτων*, δημιουργία νέων aggregates
 - Η χρήση των *τμημάτων* ανεξάρτητα, ως ανεξάρτητα υποσύνολα
6. Παραγωγή νέων συνόλων (*προκυπτουσών*) από τους ποικίλους χειρισμούς της πηγής σειράς

Προκύπτουσα σειρά (derived set) ορίζεται ως η δωδεκάφθογγη σειρά, η οποία συντίθεται από διάφορες μορφές (μεταφορές, αναστροφές, καρκινικές αναστροφές) ενός μόνο τριχόρδου ή τετραχόρδου (Lester 1989, 219). Στη δωδεκαφθογγική μέθοδο δεν αποτελούν καινούργιες σειρές στο έργο, αλλά αποτέλεσμα της (αντι)μετάθεσης *τμημάτων* της αρχικής μορφής της σειράς (Babbitt 1955, 59).

Οι τεχνικές που χρησιμοποιεί ο Σκαλκώτας για να παράξει μια σειρά από μία άλλη είναι:

1. Παραγωγή νέων σειρών από τρίχορδα ή τετράχορδα της αρχικής μορφής.
2. Ακανόνιστη παρουσία των φθόγγων εξαχόρδων, μέσω της μεταφοράς καρκινικών αναστροφών της σειράς.
3. Συνδυασμός φθόγγων και παρεμβολή *τμημάτων* διαφορετικών σειρών
4. Ανταλλαγή φθόγγων στα εξάχορδα
5. Κυκλική περιστροφή φθόγγων μέσα στη σειρά

Επηρεασμένος από τη θεωρία της *μορφής* του Schoenberg¹⁶, ο Σκαλκώτας διαμόρφωσε την προσωπική του αντίληψη για την κατασκευή της δομής. Στα έργα του, η συνεχής επανάληψη μοτιβικών τμημάτων και αρμονικών σχημάτων εξασφάλισαν την ακουστική αντίληψη και την απομνημόνευση. Τα παραδοσιακά πρότυπα μορφής και τα τονικά στοιχεία, τα οποία χρησιμοποίησε στα

¹⁶ Στη θεωρία της *μορφής*, ο Schoenberg (1970/1990, 1) διατύπωσε πως προϋποθέσεις για τη κατανόηση της μορφής είναι η λογική και η συνοχή. Στη μουσική, η ακουστική αντίληψη αναφέρεται στις συνθήκες που επιτρέπουν τον ακροατή να πιάσει το νόημα. Αυτή, εξαρτάται από τη συνοχή, η οποία δένει ανεξάρτητα φαινόμενα σε μία φόρμα. Η συνοχή βασίζεται στη επανάληψη. Για τον Schoenberg, η σύνθεση *σειραϊκής* μουσικής, πρέπει να έχει ως αποτέλεσμα την ακουστική αντίληψη.

δωδεκαφθογγικά έργα του, παρείχαν προκαθορισμένα κατασκευαστικά όρια. Ακόμη, παραδοσιακά είδη υφής και έννοιες μουσικής συνέχειας, τα οποία χρησιμοποίησε συστηματικά, εξασφάλισαν μια πιο εύκολη κατανόηση της μουσικής του.

Πιο συγκεκριμένα, οι μηχανισμοί που εξασφάλισαν την συνοχή των *σειραϊκών* έργων του παρουσιάζονται στη συνέχεια:

- **Καθορισμός της φόρμας μικρής κλίμακας, μέσω της περιοδικότητας των δωδεκάφθογγων σειρών**

Η περιοδικότητα των σειρών συχνά συμπίπτει με τα θεματικά σχήματα και οριοθετούν τις φράσεις. Η επανάληψη τμημάτων του συνόλου, του θέματος αλλά και αρμονικών ακολουθιών και συγχορδιών, ενισχύουν την οριοθέτηση των φράσεων, βοηθούν στη απομνημόνευση, και ενισχύουν τις σχέσεις και τη συνοχή.

- **Τονικά κέντρα**

Ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί συνήθως τα τονικά κέντρα στις εξωτερικές φωνές, όπως στη τονική παράδοση. Ακόμη, σε θέσεις όπως: ακραία ρετζίστρα, στα άκρα φθογγικών ομάδων, σε επαναλαμβανόμενους φθόγγους, ή φθόγγους μεγάλης διάρκειας, ή δυνατής δυναμικής, και χρήση ιδιαίτερης χροιάς.

- **Αρμονική αλλαγή και επανάληψη συγκεκριμένων αρμονικών σχημάτων, για τη διαμόρφωση φραστικής κατασκευής**

- **Καθιέρωση αρμονικών περιοχών μέσω της περιστροφής τμημάτων**

Οι αρμονικές διαφοροποιήσεις, μέσω της καθιέρωσης και εναλλαγής των αρμονικών περιοχών, μπορεί να συμβούν από την κατάτμηση, τη μετάθεση και την παρεμβολή τμημάτων των συνόλων. Ο χειρισμός αυτός του πρωταρχικού υλικού, μπορεί να παράγει σχετικές μοτιβικές και αρμονικές δομές, προσφέροντας ενότητα, όχι μόνο σε ένα μέρος, αλλά σε ολόκληρο το έργο.

Στη Σονατίνα αρ.3 παρατηρούνται αρκετά χαρακτηριστικά, από τα προαναφερθέντα τα οποία θα μελετηθούν στην ανάλυση που ακολουθεί.

3.3 Υφή – το στοιχείο της μουσικής δομής που διαμορφώνει το περιεχόμενο.

Στην ανάλυση που ακολουθεί εξετάζεται ο δομικός ρόλος της υφής, καθώς, όπως διαπιστώθηκε στην ανάλυση, εξυπηρετεί στην εξέλιξη της δομής των φράσεων, και ως αποτέλεσμα αυτού της φόρμας γενικότερα. Ο Berry (1987, 293-294) σημειώνει πως η υφή είναι το πρώτο γνώρισμα που γίνεται αντιληπτό από την πρώτη ακρόαση και το οποίο δίνει την αίσθηση της μουσικής διαδικασίας.

Σύμφωνα με τον Lester (1989, 33) «η υφή αναφέρεται στην αλληλεπίδραση ξεχωριστών φωνητικών ή ενόργανων μερών, τα οποία ηχούν μαζί το ένα με το άλλο»¹⁷. Την κατηγοριοποιεί, ακόμη, σε :

- *Μονοφωνική (monophonic)*: ένα μόνο ηχητικό μέρος
- *Πολυφωνική (polyphonic)*: πολλά μέρη, ίσης σχετικά αξίας, ηχούν μαζί
- *Ομοφωνική (homophonic)*: ένα προεξέχον μέρος με συνοδεία

Επιπλέον, σημειώνει, πως η κατηγοριοποίηση αυτή εξαρτάται κι από άλλους παράγοντες, καθώς κι από τον τρόπο που ακούμε. Οι παράγοντες αυτοί είναι: το διάστημα (*spacing*), που απέχουν οι φωνές, το ρετζίστρο (*register*), εάν είναι πολύ ψηλά ή χαμηλά στο φάσμα, ο ρυθμός και η χροιά (*timbre*) ή το ηχόχρωμα (*tone color*).

Ο Kostka (2006, 222) αναφέρει για την υφή, τα εξής:

Η υφή είναι λίγο δύσκολο να οριστεί, αν και οι περισσότεροι από εμάς έχουμε μια αρκετά καλή ιδέα για τη σημασία της. Μπορούμε να πούμε ότι η υφή αναφέρεται στη σχέση μεταξύ των μερών (ή φωνών) κάθε στιγμή σε μία σύνθεση· ιδιαίτερα αφορά τις σχέσεις μεταξύ ρυθμών και περιγράμματος, ακόμη όμως ασχολείται με παραμέτρους όπως το διάστημα και οι δυναμικές.¹⁸

Ο ίδιος αναφέρει τις εξής κατηγορίες υφής:

1. *Μονοφωνική (monophonic)*: μία γραμμή, ίσως διπλασιασμένη με οκτάβα

¹⁷ “Texture refers to the interaction of separate vocal or instrumental parts that sound along with one another.”

¹⁸ “Texture is a little harder to define, although most of us have a pretty good idea of its meaning. We could say that texture refers to the relationships between the parts (or voices) at any moment in a composition; it especially concerns the relationships between rhythms and contours, but it is also concerned with aspects such as spacing and dynamics.”

2. *Ομοφωνική (homophonic)*, που σημαίνει είτε:
 - μελωδία με συνοδεία, ή
 - συγχορδιακή υφή
3. *Αντιστικτική (contrapuntal)*: σχετικά ανεξάρτητες γραμμές, είτε
 - σε μίμηση, ή
 - ελεύθερες

Μια αναλυτική και πιο ακριβής αναφορά, κάνει ο Berry (1987) στο έργο του *Structural Functions in Music*, αφιερώνοντας ένα κεφάλαιο στην παράμετρο της υφής.

Ορίζει την *υφή* ως «το στοιχείο της μουσικής δομής που καθορίζεται από τη φωνή ή τον αριθμό φωνών και άλλα συστατικά, που προβάλλουν το μουσικό υλικό ως ηχητικό μέσο, και από τη συσχέτιση και την αλληλεπίδραση αυτών»¹⁹ (1987, 191).

Χαρακτηριστικά της *υφής* είναι η *πυκνότητα (density)* και η *αλληλεξάρτηση και ανεξαρτησία των συστατικών*. Ως *πυκνότητα* ορίζεται «η παράμετρος της *υφής*, ποσοτική και μετρήσιμη, η οποία ρυθμίζεται από τον αριθμό των ταυτόχρονων συστατικών και από την έκταση των κάθετων διαστημάτων, και περιλαμβάνει τον *αριθμό πυκνότητας (density number)*²⁰ και τον *αριθμό σύμπτυξης (density compression)*^{21, 22} (Berry 1987, 191). Η *αλληλεξάρτηση και ανεξαρτησία των συστατικών* αποτελεί σημαντικό ποιοτικό κριτήριο της υφής, και σχετίζεται με τη διαφωνία, τη μίμηση, το χρώμα, τη διαστηματική απόσταση και σύμπτυξη, τη δυναμική. Βάσει των παραπάνω η *ανεξαρτησία* μπορεί να αμβλυνθεί ή να μικρύνει (Berry 1987, 213).

Στη συνέχεια παρατίθενται τα *είδη μουσικής υφής*, όπως τα αναφέρει ο Berry (1987, 192). Οι παράγοντες που καθορίζουν το είδος της υφής είναι ο ρυθμός, το μοτιβικό υλικό, το διαστηματικό περιεχόμενο, η κατεύθυνση, η διαφωνία και τα κάθετα συμβάντα.

¹⁹ “Texture is conceived as that element of musical structure shaped by the voice or number of voices and other components projecting the musical materials in the sounding medium, and by the interrelations and interactions among them.”

²⁰ *Αριθμός πυκνότητας* είναι ο αριθμός των συστατικών που ακούγονται.

²¹ *Αριθμός Σύμπτυξης* είναι η αναλογία του *αριθμού πυκνότητας* προς το δοσμένο συνολικό διάστημα.

²² “Density is defined as that textural parameter, quantitative and measurable, conditioned by the number of simultaneous or concurrent components and by the extent of vertical space encompassing them: *density-number* and *density-compression*.”

Είδη υφής: όροι-ορισμοί²³

1. *Πολυφωνική (polyphonic)*: πολλές φωνές σημαντικής διαγραμματικής ανεξαρτησίας, συχνά μιμητικές
2. *Ομοφωνική (homophonic)*: μια εξέχουσα φωνή με συνοδεία από υφιστάμενη ύφανση που αλληλεπιδρούν μεταξύ τους
3. *Συγχορδιακή (chordal)*: κυρίως συγχορδίες και συχνά ομορυθμικές
4. *Διπλές συνηγήσεις (doubling)*: διπλές συνηγήσεις σε ανεξαρτησία με στόχο την επίτευξη ενίσχυσης μιας μονοφωνικής γραμμής
5. *Καθρέπτης (mirror association)*: ομορυθμική, ομοδιαστηματική, με αντίθετη κατεύθυνση, σχέση δυο φωνών
6. *Ετεροφωνία (heterophonic)*: δύο ή περισσότερες φωνές σε ομοιογένεια, ομοκατευθυντική αλλά ετεροδιαστηματική, με μικρές διαφορές στο διαστηματικό περιεχόμενο
7. *Ετερορυθμική (heterorhythmic)* (κυριολεκτική σημασία της λέξης): διαφορετικά ρυθμικά σχήματα
8. *Ηχητική υφή (sonority)*: δυο ή περισσότερες φωνές διαμορφώνουν συνολικό ηχητικό χαρακτήρα, καθορίζοντας την υφή αλλά και το ηχόχρωμα (συμπεριλαμβανομένης της διάρθρωσης και της έντασης της δυναμικής)
9. *Αντιστικτική (contrapuntal)*: μια συνθήκη μεταξύ των φωνών με συγκεκριμένο διαστηματικό περιεχόμενο, κατεύθυνση, ρυθμό και άλλα χαρακτηριστικά
10. *Μονοφωνική (monophonic)*: μια φωνή, η οποία μπορεί να προκύπτει από μία ή και περισσότερες γραμμές

²³ Berry W. (1987, 192).

3.4 Σημειογραφία-συμβάσεις στο κείμενο της ανάλυσης

Στην ανάλυση που ακολουθεί χρησιμοποιούνται οι εξής συμβολισμοί:

- Κεφαλαία γράμματα με έντονη γραφή, για την ονομασία των σειρών που χρησιμοποιούνται (βλ. **PA**).
- Αρίθμηση των φθογγικών τάξεων από το 0 έως το 11.
- Η ονομασία των θεμάτων (1^ο μέρος) με κεφαλαία ελληνικά γράμματα: κύριο **K**, δευτερεύον **Δ**.
- Ο όρος *τμήματα (segments)* εμφανίζεται με πλάγια γραμματοσειρά, για να υπάρξει διαχωρισμός από τα τμήματα των μερών του έργου.

ΜΕΡΟΣ Β

Ανάλυση και συμπεράσματα

Κεφάλαιο 4

Οι σειρές: κοινά στοιχεία, αναδιατάξεις και τονικά στοιχεία

Στη Σονατίνα αρ.3 ο συνθέτης χρησιμοποιεί εξ ολοκλήρου τη δωδεκαφθογγική μέθοδο σύνθεσης. Το φθογγικό και μοτιβικό υλικό αντλείται από τέσσερις ξεχωριστές σειρές (Mantzourani 2011, 356), οι οποίες έχουν σε μεγάλο βαθμό συνάφεια (περιγράφεται αναλυτικά στη συνέχεια).

Στο έργο αυτό ο συνθέτης χρησιμοποιεί τις σειρές κυρίως (με εξαίρεση το 3^ο μέρος) στην αρχική τους μορφή (prime form) και χωρίς καμία μεταφορά. Στο 2^ο και 3^ο μέρος αναδιαμορφώνει τη διάταξη των φθογγικών τάξεων των σειρών, χωρίς όμως να αλλοιώνει το περιεχόμενο και το χαρακτήρα τους. Ο Lester (1989, 237) αναφέρει σχετικά με την αναδιάταξη των φθογγικών τάξεων των σειρών (στη μέθοδο του Schoenberg), και ιδιαίτερα των εξαχόρδων, ότι μέσα από μία μόνο σειρά το φθογγικό υλικό που μπορεί να κατασκευαστεί και να χρησιμοποιηθεί είναι ποικίλο, χωρίς όμως άλλο περιεχόμενο. Την δυνατότητα αυτή για ποικιλομορφία φαίνεται να χρησιμοποιεί ο Σκαλκώτας στο έργο του Σονατίνα αρ.3.

Η επιλογή των σειρών αποτελεί προσυνθετική διαδικασία, καθώς υπάρχουν *κοινά στοιχεία* που εξυπηρετούν στη διαμόρφωση της δομής και της μορφολογίας του έργου (Lester 1989, 189-208). Οι σειρές εμφανίζονται σε ζεύγη (**PA-PB**, **PG-PΔ**) οριοθετώντας φράσεις και τμήματα των μερών του έργου. Ακόμη, την δομική ιδιότητα των σειρών ενισχύει ο χαρακτήρας-φύση τους. Η **PA**, **PG** είναι χτισμένες από επαναλαμβανόμενα διαστήματα, σχηματίζοντας χαρακτηριστικά μελωδικά μοτίβα. Οι **PB**, **PΔ** αποτελούνται από τονικά στοιχεία (συνηχήσεις 3^{ov}, ολοτονικές), συνεπώς αποκτούν το χαρακτήρα συνοδείας.

Ένας ακόμη παράγοντας που συμβάλλει στο δομικό ρόλο των σειρών είναι ο τρόπος με τον οποίον δημιουργούνται τα επίπεδα της μουσικής υφής μέσω της εμφάνισης και κατάτμησης των σειρών. Κατά τη διάρκεια του έργου ο συνθέτης αλλάζει την δομή των σειρών, υποδηλώνοντας φράσεις και τμήματα. Έτσι οι σειρές εμφανίζονται είτε γραμμικά, σε ένα ή περισσότερα στρώματα, είτε κάθετα, σχηματοποιώντας *συναθροίσματα (aggregates)*¹ με διάφορους τρόπους κατάτμησής τους (συγχορδίες, συνηχήσεις και *τμήματα (segments)*). Ακόμη, μπορεί να εμφανιστούν ταυτόχρονα δυο έως τρεις σειρές (μορφές των σειρών), αλλά και κάθε μια μόνη

¹ Με τον όρο *συναθροίσματα (aggregates)* εννοείται η εμφάνιση των 12 χρωματικών φθογγικών τάξεων, όχι όμως με τη διάταξη συγκεκριμένης σειράς (Lester 1989, 178).

της. Συνεπώς, η δομική λειτουργία των σειρών καθορίζεται και ενισχύεται από το είδος της υφής με το οποίο εμφανίζεται στο εκάστοτε έργο.

Τέλος, οι τέσσερις σειρές περιέχουν τονικά στοιχεία, τα οποία λειτουργούν ως τονικά κέντρα σε καίρια σημεία του έργου (τα στοιχεία αυτά παρουσιάζονται στο κεφάλαιο 4.3). Στη συνέχεια παρατίθενται οι σειρές (εικ. 4.1).

Εικόνα 4.1 Οι σειρές που χρησιμοποιούνται στο έργο.

4.1 Κοινά στοιχεία (common elements)

Ο Lester (1989) ως *κοινά στοιχεία (common elements)* ορίζει τους φθόγγους που παραμένουν γειτονικοί, τα διαστήματα και τα υποσύνολα που είναι κοινά, σε δυο ή και περισσότερες σειρές ή μορφές μιας σειράς. Ως *τμηματική διασύνδεση (segmental association)*, ορίζονται τα τμήματα εκείνα που είναι κοινά σε δυο ή και περισσότερες μορφές σειρών (Mantzourani 2011, 84-85). Η συνθετική ιδιότητα αυτών των *κοινών στοιχείων* αναφέρεται στην σύνδεση φράσεων και τμημάτων των έργων, μέσω της συσχέτισης των σειρών. Ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί την

ιδιότητα αυτή των σειρών με σκοπό να εξασφαλίσει συνοχή και δομή στα έργα του (Mantzourani 2011, 84-85).

Στο έργο Σονατίνα αρ.3, ο Σκαλκώτας χρησιμοποίησε τέσσερις σειρές, οι οποίες συνδέονται με κοινά στοιχεία και τμηματική διασύνδεση, βάσει των οποίων δημιουργείται λογική συνέχεια στο έργο, στη σύνδεση τόσο των φράσεων όσο και των τμημάτων των μερών μεταξύ τους, σε ένα ιδίωμα ατονικό.

Πιο συγκεκριμένα, τα κοινά στοιχεία εντοπίζονται:

◆ Μεταξύ των σειρών PA-PB

- Οι πρώτες δυο νότες της PA(Bb, A) βρίσκονται στο τελευταίο τετράχορδο της PB, δημιουργώντας συνδετικό κρίκο μεταξύ της κατάληξης της μίας και στις αρχής της άλλης (Εικ. 4.1, Παρ. 4.2)
- Οι φθόγγοι G# και B είναι κοινοί στα τελευταία τετράχορδα των σειρών, με αυτόν τον τρόπο αλληλοσυμπληρώνουν η μια την άλλη (Εικ.4.1).

Εικ. 4.2 Κοινά διαστήματα, 1^ο Μέρος, μ.7-8

◆ Μεταξύ των σειρών PA-PΓ

- Οι σειρές αυτές έχουν μεγάλο βαθμό ομοιότητας. Η PΓ σειρά προκύπτει από την αντιμετάθεση κάποιων φθογγικών τάξεων² (Εικ.4.2).

² Στα κεφάλαια 5 και 6 η Mantzourani (2011, 120) επισημαίνει τις τεχνικές διαφοροποίησης και παραγωγής των σειρών που χρησιμοποιεί ο Σκαλκώτας. Στο έργο αυτό αναγνωρίζονται οι τεχνικές αντιμετάθεσης-ανταλλαγής φθόγγων σε προκαθορισμένα τμήματα ή εξάχορδα.

Εικ.4.3 Ομοιότητες σειρών PA,PG

◆ Μεταξύ των σειρών PG-PΔ:

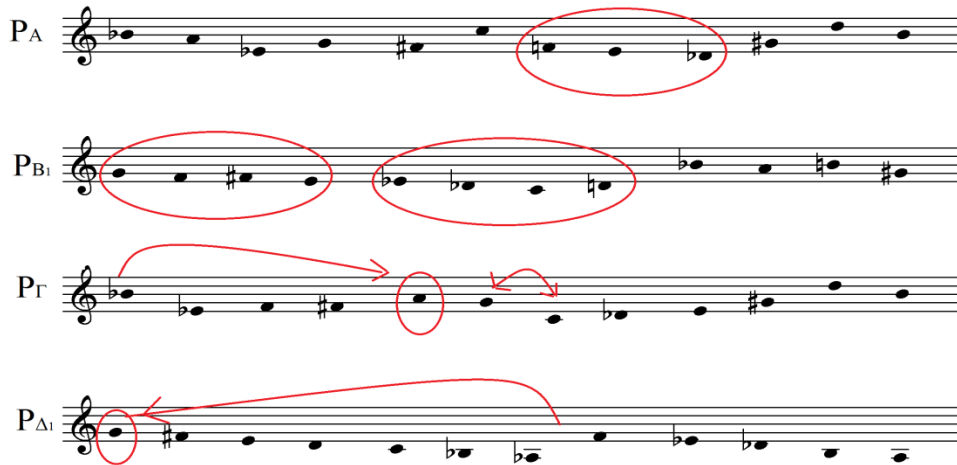
- η τελευταία νότα της PΔ (A) είναι πρώτη στην PG. Σε πολλά σημεία του έργου οι δυο σειρές συνδέονται από τη νότα A (παρ. 4.2).
- η νότα G είναι στη θέση 6 της διάταξης της PG, ενώ στην PΔ είναι είτε στην θέση 6, είτε στην θέση 0 (βλ. διατάξεις στο 4.2). Με αυτόν τον τρόπο εναλλάσσονται τα εξάχορδα των σειρών. Ακόμη, στα τμήματα που χρησιμοποιείται αυτό το ζεύγος σειρών, η νότα G χρησιμοποιείται ως σταθερό βάσιμο (παρ.4.3).

Εικ. 4.4 Κοινός Φθόγγος, 2^ο Μέρος μ.27-32

- ◆ Τέλος, στο τελευταίο δίχορδο των σειρών της Σονατίνας αρ.3 υπάρχει ο κοινός φθόγγος B. Συνεπώς οι σειρές συνδέονται μεταξύ τους, διότι στην κάθετη συνήχηση τους δημιουργούν φθογγικά κέντρα (αναλύεται στο 4.3 υποκεφάλαιο).

4.2 Διαφορετικές διατάξεις των Σειρών

Στο 2^ο μέρος ο συνθέτης διαφοροποιεί τη διάταξη των φθόγγων των σειρών³, χωρίς όμως αυτό να υποδηλώνει την εμφάνιση νέων σειρών, καθώς το περιεχόμενο των *τμημάτων* (*segments*) (τρίχορδα, τετράχορδα, εξάχορδα) μένει το ίδιο, απλώς κάποιες νότες αλλάζουν θέση χάριν της συνθετικής διαδικασίας.⁴



Εικ. 4.5 Οι αντιμεταθέσεις και οι διαφοροποιήσεις των σειρών P_{B_1} και P_{A_1} ως νέες διατάξεις.

Στις σειρές PA , PG παρατηρούνται κάποιες αντιμεταθέσεις φθόγγων, χωρίς όμως να χρησιμοποιούν συνεπή διάταξη και γι' αυτό δεν θεωρούνται καινούργιες διατάξεις. Παρατηρείται εναλλαγή της καινούργιας διάταξης με την αρχική.⁵ Εν αντιθέσει, οι σειρές PB, PD χρησιμοποιούνται επανειλημμένα στο 2^ο μέρος (και σε σημεία του τρίτου) με τη νέα διάταξη. Οι σειρές που προκύπτουν είναι συγγενείς με τις αρχικές και θεωρούνται P_{B_1} και P_{D_1} (εικ.4.3, σε σύγκριση με εικ.4.1). Παρά την αναδιάρθρωση της διάταξης της, η P_{B_1} (στα πρώτα δυο τετράχορδα) διατηρεί συμμετρία στο διαστηματικό περιεχόμενο. Αναλυτικότερα, από το 4-2-4, το διαστηματικό περιεχόμενο γίνεται 2-1-2, και στα δυο τετράχορδα. Στην P_{D_1} , η μοναδική διαφοροποίηση έγκειται στην αντιμετάθεση της κεντρικής διαστηματικής τάξης (G), ως αρχική, διατηρώντας τον συνδετικό της ρόλο.

Στο τρίτο μέρος οι σειρές εμφανίζονται στην αρχική τους διάταξη με εξαίρεση την PD , η οποία διατηρεί τη νέα διάταξή της. Ωστόσο, σε αυτό το μέρος ο συνθέτης χρησιμοποιεί εκτενώς την καρκινική μορφή των αρχικών σειρών, $RA-RB$ (ή *τμημάτων* των σειρών), με επεξεργασία του φθογγικού υλικού, δημιουργώντας ένα τμήμα ανάπτυξης που βοηθά την εξέλιξη του έργου, σε

³ Βλ. Mantzourani (2011, 356)

⁴ Βλ. Lester (1989, 237)

⁵ Στο κεφ.6 η Μαντζουράνη (2011) ισχυρίζεται την εμφάνιση νέων σειρών που προκύπτουν από τις αρχικές.

επίπεδο δομής (βλ. κυκλική δομή, συνδετικά κοινά στοιχεία, 3^ο μέρος του έργου, μ.77-98). Ο συνθέτης εκμεταλλεύεται όχι μόνο τα κοινά στοιχεία των καρκινικών μορφών με τις αρχικές μορφές, αλλά και την ιδιότητα της συνδυαστικότητας⁶ των εξαχόρδων. Στα μ.108-110 χρησιμοποιούνται κάποια τμήματα τις **PB** σε καρκινική μορφή (βλ. παράρτημα).

4.3 Τονικά στοιχεία στις σειρές

Στο σχηματισμό των σειρών παρατηρούνται στοιχεία που παραπέμπουν στην τονική παράδοση.

PA σειρά: Στην **PA** το πρώτο εξάχορδο αποτελείται από την επανάληψη των διαστηματικών τάξεων 1-6 (B \flat -A-E \flat , G-F \sharp -C). Η έντονη χρήση της διαστηματικής τάξης 1 προσδίδει συνοχή και σταθερότητα στη σειρά, δίνοντας την αίσθηση και τη συνοχή μελωδίας. Ακόμη, το τελευταίο τετράχορδο σχηματίζει μια E⁷ ή G \sharp ^{dim7} συγχορδία. Τέλος, η ταυτόχρονη συνήχηση των **PA-PB** σχηματίζει στην αρχή τους μια Eb συγχορδία (εικ. 4.1). Ο σχηματισμός των συγχορδιών αυτών δημιουργεί τονικά κέντρα σε διάφορα σημεία του έργου (βλ. παράρτημα τα επισημασμένα σημεία).

PB σειρά: Η **PB** αποτελείται από τέσσερα συνεχόμενα διαστήματα 3M, τα οποία εμφανίζονται ως επί το πλείστον σαν συνηγήσεις με ρόλο συνοδείας. Καθώς το διάστημα της 3^{ης} αποτελεί δομικό χαρακτηριστικό της κατασκευής των συγχορδιών στην τονική μουσική (Straus 2005), η κάθετη χρήση των 3^{ων} τις **PB** σειράς δημιουργεί την αίσθηση σχηματισμού συγχορδιών (ακόμη και στην ακρόαση) (εικ.4.1).

PG σειρά: Εμφανίζει μεγάλη ομοιότητα με την **PA**, καθώς αποτελεί προκύπτουσα σειρά από αυτήν, συνεπώς το τελευταίο τετράχορδο της σχηματίζει μια E⁷ ή G \sharp ^{dim7} συγχορδία (εικ.4.1). Ακόμη, περιέχει έντονα τη διαστηματική τάξη 1, δίνοντας την αίσθηση και τη συνοχή μελωδίας.

PD σειρά: αποτελείται από τις δυο ολοτονικές κλίμακες, οι οποίες είναι φθογγικά σύνολα με ιδιότυπες δομικές και αρμονικές ιδιότητες (Straus 2005) (εικ.4.1). Οι ολοτονικές, οκτατονικές, και άλλες κλίμακες που δημιουργήθηκαν με το κίνημα της νεοτονικότητας, αποτελούν χαρακτηριστικό του μοντερνισμού.

⁶ Για την συνδυαστικότητα βλ. κεφ. 3.1. Δεν είναι γνωστό εάν ο Σκαλκώτας ήταν γνώστης της ιδιότητας των συνδυαστικών εξαχόρδων, στο συγκεκριμένο έργο όμως διαφαίνεται ένας πρώιμος πειραματισμός.


Κεφάλαιο 5

Ανάλυση της Σονατίνας αρ.3 του Νίκου Σκαλκώτα, για βιολί και πιάνο

Η ανάλυση που ακολουθεί, εκτός από την αναγνώριση των σειρών και τον εντοπισμό τους σε ολόκληρο το έργο, στοχεύει σε μια ολιστική ανάλυση των παραμέτρων της φόρμας, της υφής, του ρυθμού και της θεματικής συσχέτισης μέσα από τον τρόπο που εφαρμόζονται στη *σειραϊκή* μέθοδο. Η ανάλυση ακολουθεί τη χρονική ροή του έργου, όπως αυτή παρουσιάζεται στην παρτιτούρα.

5.1. Μέρος 1^ο

Το πρώτο μέρος της Σονατίνας αρ.3 είναι δομημένο σε μορφή σονάτας. Τα ζεύγη των σειρών (**PA-PB**, **PG-PΔ**) λειτουργούν ως τονικοί χώροι (βλ. *μορφή σονάτας* στην τονική μουσική), εισάγοντας χαρακτηριστικά θέματα, αναπτύσσοντάς και επανεκθέτοντάς τα εν συντομία στο τέλος του μέρους.

Πιο συγκεκριμένα, στα μ.1-12 παρουσιάζεται το κύριο θέμα **K** στην **PA** σειρά ως μελωδία στο βιολί (δύο φορές, μ.1-5, 6-12). Στο μέρος του πιάνου εισάγεται η **PB** με χαρακτήρα συνοδείας σε υφή διπλών συνηγήσεων 3^{ov}. Στην εικ. 5.1 παρουσιάζεται το κύριο θέμα. Βασικό (και χαρακτηριστικό) δομικό κύτταρο του θέματος αποτελεί το ρυθμικό σχήμα . Η συνολικότερη υφή που σχηματίζεται είναι ομοφωνική. Στα μ.8-12, η **PA** εμφανίζεται στο δεξί χέρι του πιάνου, ενώ ταυτόχρονα η **PB** ξεδιπλώνεται στο αριστερό χέρι του πιάνου, δημιουργώντας μια αντιστικτική υφή. Σε συνολικότερο επίπεδο η υφή από ομοφωνική, μετατρέπεται σε αντιστικτική με τρεις διαφορετικές φωνές (βιολί, αριστερό και δεξί χέρι πιάνου) (εικ. 5.1).

Εικ. 5.1 Έκθεση του κύριου θέματος Κ, μέρος 1^ο μ.1-12

Παρατηρείται μια δομικής σημασίας, για την φόρμα σονάτα, λειτουργία της υφής. Η έκθεση του Κ θέματος συμπίπτει και με την παρουσίαση των σειρών, μέσα από την σαφή και στοχευόμενη χρήση των σειρών, αρχικά ως μελωδία- συνοδεία (ομοφωνική υφή), και στη συνέχεια για την ανάπτυξη του θέματος, ως αντίστιξη.

Τα μ.13-18 αποτελούν συνέχεια της έκθεσης του θέματος και του φθογγικού υλικού. Στο μ.17, ο συνθέτης εισάγει μία νέα ιδέα για να υποδηλώσει το μεταβατικό τμήμα (μέρος πιάνου, μ.18-27), την τεχνική της *κατάτμησης (segmentation)*⁷. Τμηματοποιεί τη σειρά PA σε τρίχορδα, συγγέει τη σειρά των *τμημάτων* και επαναλαμβάνει τα τρίχορδα. Παρατηρείται η έντονη χρήση του χαρακτηριστικού ρυθμικού κυττάρου του κύριου θέματος στο αριστερό χέρι του πιάνου, κι επιπλέον η δομική λειτουργία της υφής. Η πολυφωνική υφή (μ.13-18) συνεχίζει, με τη διαφορά ότι έρχεται να προστεθεί το γνώρισμα της ετερορυθμίας, το οποίο υπερिशύει. Με αυτό τον τρόπο ο συνθέτης υποδηλώνει, προκαλώντας ένταση (σε *f*), την μετάβαση – μεταφορά σε κάτι διαφορετικό.

⁷ Βλ. κεφ. 3.1

Στα μ.24-25 η διάταξη των φθόγγων της **PA** ρευστοποιείται εντελώς, και η αναγνώριση της σειράς προκύπτει μόνο ως συνάθροισμα (aggregate) στα δυο χέρια του πιάνου. Στα μ. 26- 27 η **PB** ανασυγκροτείται, τόσο σε επίπεδο υφής (αρχική, διπλές συνηγήσεις), όσο και σε ρυθμικό επίπεδο (διατήρηση των 3ηχων προετοιμάζοντας την μελωδία που ακολουθεί) (εικ. 5.2).

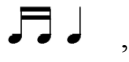
Εικ. 5.2 Μεταβατικό τμήμα, τμηματοποίηση της σειράς, μέρος 1^ο, μ.17-27

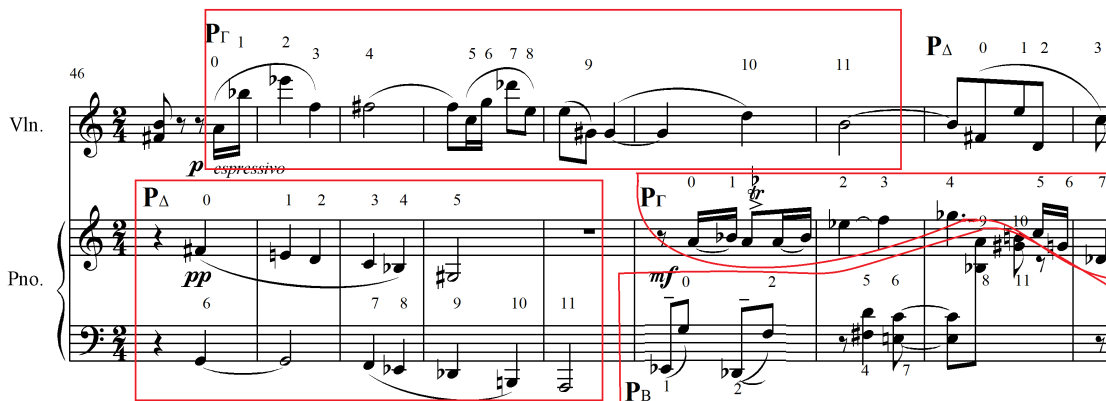
Στα μ.28-35 ο συνθέτης εναλλάσσει τους ρόλους των σειρών παρουσιάζοντας την **PB** ως μελωδία στο βιολί και την **PA** ως συνοδεία στο πιάνο. Η μελωδία όμως αυτή δεν θεωρείται **K₂** γιατί δεν έχει καμία μοτιβική-ρυθμική συνάφεια με το **K** θέμα.⁸ Εν αντιθέσει, το χαρακτηριστικό ρυθμικό μοτίβο εμφανίζεται στο αριστερό χέρι του πιάνου. Ακόμη, η υφή της φράσης αυτής είναι πολυφωνική, με τρεις γραμμές (βιολί, δεξί και αριστερό χέρι), γεγονός που αποτρέπει την θεώρηση **K₂** θέματος, αφού ο συνθέτης χρησιμοποίησε την υφή με σαφή τρόπο στην έκθεση του **K** θέματος.

Στο μ.37 εισάγεται β' μεταβατικό τμήμα (μ.37-45), στο οποίο χρησιμοποιείται η τεχνική κατάτμησης της σειράς με τον ίδιο τρόπο και περίπου τις ίδιες ρυθμικές αξίες, όπως στα μ.18-27. Εδώ τη θέση του χαρακτηριστικού παρεστιγμένου ρυθμικού μοτίβου, πήραν οι αντιχρονισμοί με

⁸ Η Mantzourani (2011, 233-234) χαρακτηρίζει τα μ. 28-35, ως **K₂** θέμα.

τονισμούς (accents). Στο μ.41 ο συνθέτης επαναφέρει τις σειρές στον αρχικό τους ρόλο, με τη χρήση του παρεστιγμένου ρυθμού στην **PA** και της υφής ως διπλή συνήχηση στην **PB**, ολοκληρώνοντας την έκθεση του κύριου θέματος, με την μετάβαση στο δευτερεύον.

Στο μ.46 εισάγεται χαρακτηριστικό δευτερεύον θέμα Δ_1 σε καινούργια σειρά **PG**, σε διαφορετικό ύφος (*espressivo*, δυναμική *p*.) και το χαρακτηριστικό ρυθμικό μοτίβο γ , στη γραμμή του βιολιού. Στο πιάνο εμφανίζεται σε αντιστικτική υφή η **PD** σειρά, ως συνοδεία (μ.46-54) (εικ. 5.3). Η συνολική υφή των μ.46-54 που προκύπτει είναι αντιστικτική. Τα πρώτα πέντε μέτρα όμως του Δ_1 θέματος εισάγονται σε ομοφωνική υφή, με το μέρος του πιάνου σε αντιστικτική γραφή (με έντονη χρήση του διαστήματος 4K).



Εικ. 5.3 Έκθεση του δευτερεύοντος θέματος Δ_1 , μέρος 1^ο, μ.46-54

Τα μ.54-61 αποτελούν συνέχεια της έκθεσης του Δ_1 και πέρασμα για την έκθεση του Δ_2 , στα μ.62-72. Παρατηρούνται στοιχεία που μπορούν να το χαρακτηρίσουν ως μεταβατικό τμήμα, όπως η εμφάνιση του παρεστιγμένου ρυθμικού μοτίβου του **K** θέματος και οι αντιχρονισμοί από το β' μεταβατικό τμήμα. Επιπλέον, στα μ. 46-61 παρατηρείται η χρήση της **PB** σειράς, αφενός ως υπόλειμμα από το πρότερο τμήμα, αφετέρου ως συνδετικός κρίκος του φθογγικού υλικού, καθώς οι διπλές συνηγήσεις 3^{ov} που παρέχει βοηθούν στην εξέλιξη της συνθετικής διαδικασίας. Η υφή της φράσης αυτής, είναι πολυφωνική σε τρία επίπεδα.

Το Δ_2 θέμα (μ.62-72) θυμίζει σε μεγάλο βαθμό το Δ_1 στο ρυθμικό του σχήμα, το μέρος του πιάνου όμως διαφέρει, διαμορφώνοντας κατά συνέπεια την υφή του θέματος. Παρόλα αυτά, θεωρείται θέμα λόγω της μεγάλης μοτιβικής συγγένειας. Η υφή του Δ_2 είναι πολυφωνική σε τρία επίπεδα και στα μ.70-72 μετασχηματίζεται σε ομοφωνική, οδηγώντας στην ανάπτυξη (μ.72) (εικ. 5.4).

Στο σημείο αυτό παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον ο τρόπος χειρισμού των σειρών που κάνει ο συνθέτης. Αρχικά εμφανίζει το Δ₂ θέμα στην ΡΔ σειρά με μελωδία στο βιολί. Η συνέχεια του θέματος όμως γίνεται στην ΡΓ (εμφανίζεται ολόκληρη). Στο μ.67 ξεκινά η αποδόμηση τόσο στην υφή (πολυφωνία- ομοφωνία), όσο και στο φθογγικό υλικό. Εδώ ο συνθέτης κατατέμνει τις σειρές και εμφανίζει τα τμήματα των σειρών ΡΓ, ΡΔ, και τέλος ΡΒ, αναμειγμένα μεταξύ τους, καταλήγοντας σταδιακά σε ρυθμική ομοφωνία (όγδοα) με υφή διπλών συνηχήσεων. Με αυτόν τον τρόπο οδηγείται στην ανάπτυξη και συνδέει το δευτερεύον θέμα με στοιχεία από το κύριο.

Εικ. 5.4 Έκθεση του δευτερεύοντος θέματος Δ₂, μέρος 1^ο, μ.62-72

Τα μ.72-100 αποτελούν την ανάπτυξη της μορφής σονάτας του 1^{ου} μέρους του έργου. Στα μ.72-92 χρησιμοποιούνται οι σειρές ΡΑ-ΡΒ, ενώ στα μ.93-100 οι σειρές ΡΓ-ΡΔ. Στο τμήμα αυτό της ανάπτυξης, ο συνθέτης επεξεργάζεται το φθογγικό υλικό ρυθμικά και υφολογικά, επαναφέροντας και αναπτύσσοντας τα ρυθμικά μοτίβα των Κ και Δ₁ θεμάτων. Πιο συγκεκριμένα, η ανάπτυξη εισάγεται με την ΡΑ σειρά (μ.72) και στο ρυθμικό ύφος των μεταβατικών τμημάτων (βλ. μ.17-19). Ακολουθεί στη συνέχεια η εμφάνιση της ΡΒ σειράς στη συνήθη υφή της διπλής συνηχήσης στο μέρος του πιάνου, με εμφανίσεις θραυσμάτων των θεμάτων Κ και Δ στο μέρος του βιολιού στην ΡΑ σειρά. Μέχρι το μ.93 ο συνθέτης εμφανίζει χαρακτηριστικά στοιχεία από το πρώτο τμήμα της έκθεσης, όπως το πέρασμα των μ. 77-78, το pizzicato στο βιολί, η συσχέτιση των μ.79-84 με τα μ.28-31. Ενδιαφέρον παρουσιάζει στα μ. 86-89, η χρήση του συνδυαστικού καρκινικού εξαχόρδου της ΡΑ, το ΡΑ₁. Στα μ. 93-100 της ανάπτυξης ο συνθέτης χρησιμοποιεί τις σειρές ΡΓ, ΡΔ, εισάγοντας μια κατιούσα σκάλα συνοδευόμενη από συγχορδίες. Στο μ.96

εμφανίζεται απόσπασμα του Δ₁ θέματος στο δεξί χέρι του πιάνου, με ρυθμική συνοδεία στο αριστερό χέρι, οδηγώντας στην επανέκθεση (μ.101) (εικ. Παράρτημα). Η υφή στο σύνολο εμφανίζεται ως εξής: μ.72-74 αντιστικτική, μ.75-77 ομοφωνική, μ.78-84 πολυφωνική, μ.85-89 διπλές συνηγήσεις, μ.90-92 συγχορδιακή, μ.93-100 ομοφωνική. Παρατηρείται, λοιπόν, έντονη εναλλαγή των ειδών της υφής σε σχετικά μικρή έκταση, η οποία λειτουργεί ως τέχνασμα για την επεξεργασία του υλικού, χωρίς να χρειαστεί αποσύνθεση του φθογγικού υλικού (όπως συμβαίνει στα μεταβατικά τμήματα). Αυτό αποτελεί γνώρισμα του σκαλκωτικού ιδιώματος.

Στην αρχή της επανέκθεσης, επιστρέφουν οι σειρές PA-PB και εμφανίζεται το K θέμα πανομοιότυπο με αυτό της έκθεσης, μία οκτάβα όμως ψηλότερα (μ.101-111). Η συνοδεία, στο πιάνο, είναι στην PB, σε διπλή συνήχηση και εμπλουτισμένη με μια αντιστικτική φωνή στην PA. Μοναδική διαφορά εμφανίζεται στην ολοκλήρωση του θέματος στο αριστερό χέρι του πιάνου και δυο οκτάβες χαμηλότερα (μ. 106-111) (εικ. 5.5). Η συνολική υφή είναι ομοφωνική.

Εικ. 5.5 Επανέκθεση του θέματος K, μέρος 1^ο, μ.101-108

Στο μ.112 εμφανίζονται οι **ΡΓ-ΡΔ** σε μεταβατικό τμήμα. Τα ρυθμικά μοτίβα είναι όμως παρμένα από το α' μεταβατικό τμήμα του πρώτου τμήματος της έκθεσης. Συνεπώς, σχηματίζεται μια υβριδική κατάσταση στην οποία ενυπάρχουν στοιχεία διαφορετικής προέλευσης. Η υφή είναι ομοφωνική.

Στα μ.116-123, εμφανίζεται αυτούσιο το Δ_1 θέμα με διαφοροποίηση στο μέρος του πιάνου (οκτάβα ψηλότερα το δεξί χέρι, οκτάβα χαμηλότερα το αριστερό) (εικ. 5.6).

Στα μ.124-130, γίνεται μία ανακεφαλαίωση του φθογγικού υλικού, καθώς εμφανίζονται σε σύντομο διάστημα (έξι μέτρα) οι τέσσερις σειρές κάθετα σε συγχορδιακή υφή. Τέλος, τα μ.131-141 αποτελούν μια *Coda*. Χρησιμοποιούνται οι **ΡΑ-ΡΒ** με καταληκτικό χαρακτήρα, σε χαμηλά ρετζίστρα, με κατιούσα κίνηση και πτωτικά σχήματα. Η κατάληξη αυτή παραπέμπει σε ανάλογες του τονικού ιδιώματος, καθώς περιέχει και τονικά κέντρα, τα οποία αναλύονται στο κεφ.6 (εικ. 4.9).

The image displays a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) across four systems of measures. Red boxes highlight specific passages in both instruments. Labels P Γ , P Δ , P A , and P B are placed above or below notes to indicate thematic material. Performance markings include *pizz.*, *arco*, *f*, *sf*, and accents (>).

- System 1 (Measures 116-121):** Vln. starts at measure 116 with *pizz.* and *arco* markings. A red box highlights a passage from measure 116 to 121, labeled P Γ . Pno. has a red box from measure 116 to 121, labeled P Δ .
- System 2 (Measures 122-127):** Vln. has red boxes at measures 122-123 (labeled P A), 124-125 (labeled P B), and 127 (labeled P Γ). Pno. has red boxes at measures 122-123 (labeled P B) and 124-125 (labeled P A).
- System 3 (Measures 128-134):** Vln. has red boxes at measures 128-130 and 133-134 (labeled P A). Pno. has red boxes at measures 128-130 (labeled P Δ) and 131-134 (labeled P B with *sf* marking).
- System 4 (Measures 135-141):** Vln. has a red box at measures 135-141. Pno. has a red box at measures 135-141, labeled P A .

Εικ. 5.6 Επανάθεση του θέματος Δ₁, ανακεφαλαίωση και Coda, μέρος 1^ο, μ.116-141

Ο πίνακας που ακολουθεί συνοψίζει τις φράσεις και την υφή των τμημάτων του 1^{ου} Μέρους, σε επίπεδο φράσεων και συνολικό.

Τμήματα		Φράσεις	Σειρές	Περιγραφή	Υφή
Έκθεση (A)	α	μ.1-12	PA-PB	κύριο θέμα K	Ομοφωνική, Αντιστικτική Πολυφωνική
		μ.13-18	PA-PB	συνέχεια θέματος	Πολυφωνική
		μ.18-27	PA-PB	α' μεταβατικό τμήμα	Πολυφωνική+ ετερορυθμική
		μ.28-35(-36)	PA-PB	Μελωδία στην PB	Πολυφωνική
		μ.37-45	PA-PB	β' μεταβατικό τμήμα	Ετερορυθμική + πολυφωνική
	β	μ.46-54	PG-PΔ	Δευτερεύον θέμα Δ ₁	Ομοφωνική, Αντιστικτική
	μ.54-61	PG-PΔ	Συνέχεια θέματος	Πολυφωνική	
	μ.62-72	PG-PΔ	Δευτερεύον θέμα Δ ₂	Πολυφωνική Ομοφωνική	
Ανάπτυξη (B)		μ.72-92	PA-PB	Επεξεργασία στοιχείων α	Ομοφωνική ⁹
		μ.93-100	PG-PΔ	Παράθεση Δ ₁ θέματος	Ομοφωνική
Επανάθεση (A')	α'	μ.101-111	PA-PB	Θέμα K	Ομοφωνική
		μ.112-116	PA-PB	γ' μεταβατικό τμήμα	Ομοφωνική
	β'	μ.116-123	PG-PΔ	Θέμα Δ ₁	Ομοφωνική
Γέφυρα		μ.124-130	PA-PB, PG-PΔ	«Ανακεφαλαίωση»	συγχορδιακή
Coda		μ.131-141	PA-PB	Coda	Ομοφωνική

Πίνακας 1. Σύνοψη στοιχείων 1ου μέρους

⁹ Σε συνολικό επίπεδο στο τμήμα της ανάπτυξης, παρατηρείται η κατά περίπτωση υπερίσχυση κάποιας γραμμής έναντι των υπολοίπων (λόγω των στοιχείων και μοτίβων που επικρατούν), γι αυτό η συνολική υφή χαρακτηρίζεται ως ομοφωνική (βλ. ορισμό κεφ. 3.3).

2.2.2.Μέρος 2^ο

Το δεύτερο μέρος είναι μια τριμερής μορφή ΑΒΓ. Ο διαχωρισμός των τμημάτων συμπίπτει με την εναλλαγή των ζευγών των σειρών. Οι σειρές σε αυτό το μέρος είναι διαφοροποιημένες, καθώς και ο ρόλος τους, ενώ το περιεχόμενο παραμένει το ίδιο.

Στην αρχή του μέρους, εμφανίζονται οι σειρές **PA-PB**, όμως με ανεστραμμένο ρόλο. Πιο συγκεκριμένα, εμφανίζεται η μελωδία (στο δεξί χέρι στο πιάνο) στην **PB**, ενώ η συνοδεία (βιολί και αριστερό χέρι) στην **PA** Σειρά. Η πρώτη φράση (μ.1-5) λειτουργεί ως εισαγωγική και σε αντιστικτική υφή (εικ.5.7).


Εικ. 5.7 1^η φράση του Α τμήματος 2^ο μέρους, αλλαγή ρόλων των σειρών, μ.1-5

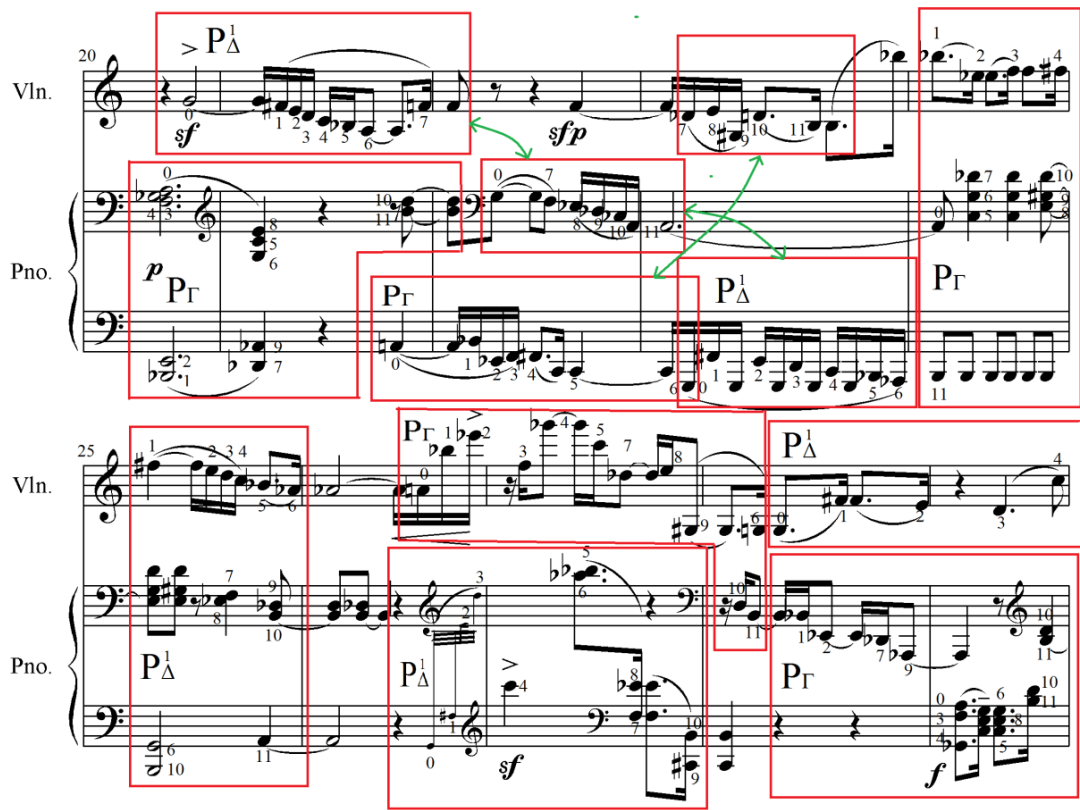
Στα μ.6-12 εισάγεται φράση στο μέρος του βιολιού στην **PB** σειρά μέχρι το μ.11, όπου η μελωδία συνεχίζει στην **PA**. Η υφή της δεύτερης φράσης είναι ομοφωνική, στη συνοδεία όμως οι δυο γραμμές σχηματίζουν μεταξύ τους ετερορυθμική υφή. Στο μ.9 εισάγεται μελωδία (στην **PB**) στο δεξί χέρι και η υφή γίνεται πολυφωνική μέχρι το μ.13, η ετερορυθμία όμως συνεχίζει να υπάρχει. Στη συνέχεια της φράσης, μ.13-14, υπάρχει αλλαγή στην υφή, σε συγχορδιακή, καθώς και στο ύφος, το οποίο μαλακώνει με την εισαγωγή των *apreggios* στο μέρος του πιάνου (βλ. Παράρτημα).

Ήδη διαφαίνεται στις πρώτες δυο φράσεις του 2^{ου} μέρους η λειτουργία της υφής. Με μία αντίστιξη σε αραιή γραφή, παραπέμποντας σε στυλ του παρελθόντος, προετοίμασε ο συνθέτης την εισαγωγική φράση του επόμενου μέρους, ενώ ταυτόχρονα εισήγαγε τριμερές μέτρο και την αλλαγή των σειρών. Στην συνέχεια, η πρώτη φράση εισάγεται με τον απλό τρόπο της μελωδίας – συνοδείας (γνωστός από το 1^ο μέρος), επιβεβαιώνοντας την νέα διάταξη της σειράς **PB** και το

νέο ρόλο της. Ακόμη, με την εξέλιξη της φράσης εξελίσσεται και η υφή, διαμορφώνοντας την πλοκή στην γραφή.

Τα μ.16-19 αποτελούν μεταβατικό τμήμα-γέφυρα και οδηγούν στο Β τμήμα. Η υφή είναι ομοφωνική, με εξέχουσα γραμμή το αριστερό χέρι, στο οποίο εμφανίζεται το χαρακτηριστικό παρεστιγμένο κύτταρο του 1^{ου} μέρους, το οποίο προοικονομεί το Β τμήμα.

Στο Β τμήμα χρησιμοποιούνται οι σειρές **ΠΓ-ΠΔ** και αποτελείται από δυο υποτμήματα. Το πρώτο υποτμήμα είναι μια φράση, μ.20-32, που χωρίζεται σε 2 υποφράσεις (μ.20-28, 28-32). Όμοια με το Α τμήμα, στο Β τμήμα οι ρόλοι των σειρών έχουν αναστραφεί, με την **ΠΔ** ως μελωδία (βιολί) και την **ΠΓ** ως συνοδεία (πίانو). Το ρυθμικό μοτίβο (κατιούσα σκάλα) στο βιολί ακολουθεί μίμηση στο πιάνο και στη συνέχεια πάλι στο βιολί, δίνοντας την αίσθηση της συνεχόμενης μελωδίας. Στη συνέχεια εμφανίζεται στο βιολί το χαρακτηριστικό ρυθμικό κύτταρο του 1^{ου} μέρους , το οποίο χρησιμοποιείται συστηματικά σε αυτό το τμήμα. Η υφή της φράσης είναι κυρίως αντιστικτική (μ.20-23), στη συνέχεια ομοφωνική (μ.24-27), και τέλος πολυφωνική (εικ. 5.8).



Εικ. 5.8 Τμήμα Β 2^ο μέρος, μ.20-32

Στο μ.33 ξεκινάει το α' μεταβατικό τμήμα, με το παρεστιγμένο ρυθμικό μοτίβο στο αριστερό χέρι. Στο μ.34 οι σειρές κατατέμνονται και ρευστοποιούνται, και μικρές μελωδίες υπάρχουν στο μέρος του βιολιού.¹⁰ Στο μ.39 αλλάζει το ύφος στο βιολί (tremolo σε *pp*) και η υφή μετατρέπεται σε συγχορδιακή. Η υφή του μεταβατικού αυτού τμήματος στα μ.33-35 θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ετεροφωνία στο αριστερό χέρι, δεδομένου ότι οι μικρές αξίες λειτουργούν ως διάνθιση στην βάση αυτών των συνηγήσεων. Τα μ.33-43 είναι σε συγχορδιακή υφή. Ακόμη, υπάρχει η ένδειξη *con sordino*, που σηματοδοτεί διαφοροποίηση στη χροιά (εικ. 5.9).

Εικ. 5.9 Μεταβατικό τμήμα β', ρευστοποίηση σειρών, 2^ο μέρος. μ.33-43.

Στο μ.43 εισάγεται το Γ τμήμα, με την επανεμφάνιση των PA-PB σειρών. Στα μ.45-48 εισάγεται στο βιολί φράση-μελωδία, η οποία είναι αυτούσιο το θέμα K του 1^{ου} μέρους, σε τρίσημο όμως μέτρο. Η PA επανέρχεται ως μελωδία ξανά, στον αρχικό της ρόλο. Η PB έχει το ρόλο συνοδείας ξανά, σε υφή διπλής συνήχησης, με τη διαφορά ότι έχει πιο πυκνό ρυθμό (δέκατα έκτα). Τα μ.49-53 αποτελούν συνέχεια της φράσης στην PB σειρά (βιολί). Το μέρος του πιάνου αποκτά ρόλο συνοδείας (στην PB), με συγχορδιακή υφή στο σύνολο και το αριστερό χέρι σε ετεροφωνία. Η συνολική υφή της φράσης είναι ομοφωνική (βλ. παράρτημα). Παρατηρείται, λοιπόν και σε αυτήν την φράση, πως ο συνθέτης εκθέτει μια μελωδία-ιδέα με ομοφωνική υφή.

Τα μ.53-61 ορίζουν, λόγω υφής και ύφους, γ' μεταβατικό-καταληκτικό τμήμα. Στα μ.53-59 υπάρχει φράση στο πιάνο σε μονοφωνική υφή και σε δυναμική p, με κάποιες «υπενθυμίσεις» του χαρακτηριστικού παρεστιγμένου ρυθμικού κυττάρου στο βιολί. Ακόμη, χρησιμοποιείται η τεχνική κατάτμησης της σειράς, όπως συμβαίνει σε κάθε μεταβατικό τμήμα της σύνθεσης αυτής. Στο μ.59 εμφανίζεται ο ίδιος χαρακτήρας του β' μεταβατικού τμήματος (μ.39-43, tremolo στο βιολί) και η υφή μετατρέπεται σε συγχορδιακή (βλ. παράρτημα).

Τα μ.62-66 αποτελούν μια γέφυρα για το 3^ο μέρος. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω της υφής. Στο μ.62 παρουσιάζονται κατιούσες διπλές συνηγήσεις. Στο μ.63 αυτό αλλάζει, με την πάνω φωνή να ξεκινάει ανιούσα κίνηση, όπου στο τελευταίο όγδοο του μέτρου προστίθενται δυο ακόμα φωνές (πύκνωση, συγχορδιακή υφή). Η ανιούσα κίνηση συνεχίζεται από το βιολί και οδηγεί στο επόμενο και τελευταίο μέρος του έργου. Στα μ.64-66 η επιμέρους υφή των τριών γραμμών (βιολί, δεξί και αριστερό χέρι) είναι ετεροφωνία (εικ. 5.10).

Εικ. 5.10 Γέφυρα προς το 3^ο μέρος, μέρος 2^ο, μ.62-66.

Η δομή του 2^{ου} μέρους φαίνεται συγκεντρωτικά στον Πίνακα που ακολουθεί.

Τμήματα	Φράσεις	Σειρές	Περιγραφή	Υφή
A	μ.1-5	PA-PB		Αντιστικτική
	μ.6-12	PA-PB		Ομοφωνική
	μ.13-15	PA-PB		Ετερορυθμική
	μ.16-19	PA-PB	α' μεταβατικό τμήμα	Πολυφωνική
B	μ.20-28	PG-PΔ		Αντιστικτική
	μ.29-32	PG-PΔ		Ομοφωνική
	μ.33-43	PG-PΔ	β' μεταβατικό τμήμα	Πολυφωνική
Γ	μ.43-53	PA-PB		Ομοφωνική
	μ.53-61	PA-PB	γ' μεταβατικό τμήμα	Μονοφωνική
	μ.62-66	PA-PB	γέφυρα	Συγχορδιακή Διπλές συνηχήσεις Συγχορδιακή

Πίνακας 2. Σύνοψη Στοιχείων 2^{ου} μέρους

Το 2^ο μέρος λειτουργεί, σε μακροδομικό επίπεδο, ως ανάπτυξη του φθογγικού υλικού και γέφυρα από το 1^ο στο 3^ο μέρος. Το τρίτο τμήμα ονομάζεται **Γ** τμήμα, βάσει των ρόλων των σειρών, που σηματοδοτεί η επιστροφή στις **PA-PB** και στην αρχική τους διάταξη (1^ο μέρος), καθώς επίσης και από την εμφάνιση του **K** θέματος (1^ο μέρος). Θα μπορούσε να θεωρηθεί **A** ή **B'**, εξαιτίας της ρυθμικής ομοιότητας με το **B** τμήμα, όμως αυτό δεν επαρκεί. Σε γενικό επίπεδο παρατηρείται μια απλοϊκότητα στο συνθετικό ύφος σε σύγκριση με το 1^ο μέρος. Η μορφή είναι μια απλή τριμερής, δομημένη πάνω σε τρεις σαφείς φράσεις στο μέρος του βιολιού. Η υφή

χρησιμοποιείται με τέτοιο τρόπο ώστε να υποβοηθάει και να υπονοεί τη συνέχεια της ροής του έργου, από ένα επίπεδο σε τρία και σε μπλοκ συγχορδιών. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε αυτό το μέρος, όμως, παρουσιάζει στα μ.33- 43, δηλ. στο β' μεταβατικό τμήμα, ο χειρισμός των σειρών από το συνθέτη. Ο συνθέτης σταδιακά ξεκινάει μια αποδόμηση των σειρών στο μ.33, η οποία συνεχίζει ως *ρευστοποίηση (liquidation)*¹¹ τους, κάνοντας αδύνατη την αναγνώριση της διάταξης των φθογγικών τάξεων των σειρών. Οι φθογγικές τάξεις εμφανίζονται διασκορπισμένες στις τρεις γραμμές (βιολί, δεξί και αριστερό χέρι πιάνου) διατηρώντας ή όχι την διάταξή τους.

2.2.3 Μέρος 3^ο

Το 3^ο μέρος της Σονατίνα αρ.3 παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς η μορφολογική δομή του μπορεί να προκύψει τόσο από το φθογγικό υλικό που χρησιμοποιείται (ζεύγη σειρών, όπως στα δυο προηγούμενα μέρη) όσο και από το χωρισμό σε τμήματα βάσει των ρυθμικών μοτίβων που χρησιμοποιούνται συστηματικά στο μέρος αυτό. Συνεπώς, προκύπτουν δυο διαφορετικές εκδοχές της δομής του 3^{ου} μέρους. Στη συνέχεια παρουσιάζονται και οι δυο.

1. Δομή-Φόρμα βάσει του φθογγικού υλικού¹²

Στο μέρος αυτό οι διατάξεις των σειρών παρουσιάζονται στην αρχική τους μορφή και οι σειρές χρησιμοποιούνται με τον αρχικό τους ρόλο (**PA**-μελωδία, **PB**-συνοδεία). Ακόμη, εμφανίζεται για πρώτη φορά άλλη μορφή των σειρών, η καρκινική **RA-RB** (βλ. 4.1.2). Ωστόσο, παρατηρείται σημαντική διαφοροποίηση και επεξεργασία των υπόλοιπων παραμέτρων του έργου. Χρησιμοποιείται σύνθετο μέτρο 6/8 και εντείνεται η ποικιλομορφία της υφής. Στον Πίνακα 3 παρουσιάζονται οι φράσεις και τα τμήματα που προκύπτουν από τη χρήση των ζευγών των σειρών. Παρατηρείται ότι προκύπτει δομή *Rondo* τύπου **A B A' B'A''**.

¹¹Ο Cook (1994, 259) αναφέρει πως η τεχνική αυτή χρησιμοποιήθηκε από τον Schoenberg, με σκοπό η σειρά να χάσει την προσωπική της ταυτότητα, (καθώς θρυμματίζεται μέχρι να μην γίνεται αναγνωρίσιμη).

¹²Mantzourani (2011, 237)

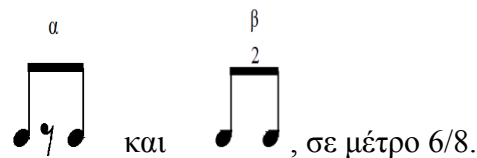
Τμήματα	Φράσεις	Σειρές
Εισαγωγή	μ.1-12 μ.12-17	PA-PB PA-PB
A	μ.18-22 μ.23-29 μ.30-36 μ.36-44	PA-PB PA-PB PA-PB PA-PB
B	μ.45-53 μ.53-65 μ.65-77	PG-PΔ PG-PΔ PG-PΔ
A'	μ.77-84 μ.85-93 μ.93-107 μ.108-114	PA-PB, RA-RB PA-PB PA-PB PA-PB
B'	μ.115-125 μ.125-134 μ.135-141	PA-PB PG-PΔ PG-PΔ
A''	μ.142-154	PA-PB

Πίνακας 3. Σύνοψη φράσεων –σειρών, 3ο μέρος

2. Μοτιβική Ανάλυση


Τα μ. 1-17 (Maestoso) είναι μια εισαγωγή, στην οποία παρουσιάζονται οι σειρές **PA-PB**, στην αρχική τους διάταξη και τον αρχικό τους ρόλο, σε αντιστικτική υφή και σε μέτρο 4/4. Οι φράσεις προκύπτουν βάσει των αναπνοών τόσο στο βιολί όσο και στο πιάνο. Ενίοτε, συμπίπτουν με την εναλλαγή των σειρών. Στην εισαγωγή, λοιπόν, προκύπτουν φράσεις ως εξής: μ.1-8, 8-12, 12-17 (βλ. παράρτημα). Η υφή των φράσεων είναι αντιστικτική, ομοφωνική και πάλι αντιστικτική αντίστοιχα, με τις επιμέρους γραμμές να σχηματίζουν διπλές συνηχήσεις και συγχορδίες. Η αραιή υφή της εισαγωγής λειτουργεί, όπως η εισαγωγή του 2^{ου} μέρους, ως εισαγωγικό τμήμα για το φθογγικό υλικό που χρησιμοποιείται, κι επιπλέον εξυπηρετεί το πέρασμα από το ένα μέτρο στο άλλο. Τέλος, στο μ.18, η ένδειξη *Vivace*, η αλλαγή μέτρου, καθώς και η αλλαγή δυναμικής (*p*), υποδηλώνουν τη διαφορετικότητα του τμήματος που ακολουθεί.

Για τη σαφέστερη κατανόηση της ανάλυσης που ακολουθεί, δίνονται κάποιες επεξηγήσεις εκ των προτέρων και εν συντομία. Στο 3^ο μέρος ο συνθέτης χρησιμοποιεί, μεθοδικά και με σαφήνεια, τα ρυθμικά μοτίβα:



Στις φράσεις υπερισχύει άλλοτε το ένα κι άλλοτε το άλλο, και μερικές φορές συνυπάρχουν δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο μια πολυρυθμία. Η μοτιβική τμηματοποίηση των φράσεων και της δομής που ακολουθεί βασίζεται στην εμφάνιση αυτών των ρυθμικών μοτίβων. Η χρήση των σειρών ενισχύει την εμφάνιση του κάθε μοτίβου.

Αναλυτικότερα, στα μ.18-22 εμφανίζεται μελωδία στο βιολί στην **PA**, με το ρυθμικό μοτίβο


α,  ¹³ (εικ. 5.11). Στα μ.23-29 συνεχίζει το βιολί να έχει μελωδία στην **PA**. Η υφή των μέτρων 18-29 είναι ομοφωνική, με το μέρος του πιάνου να είναι σε διπλές συνηγήσεις. Η λειτουργία αυτή της υφής εμφανίζεται κι εδώ, όπως στα προηγούμενα μέρη.

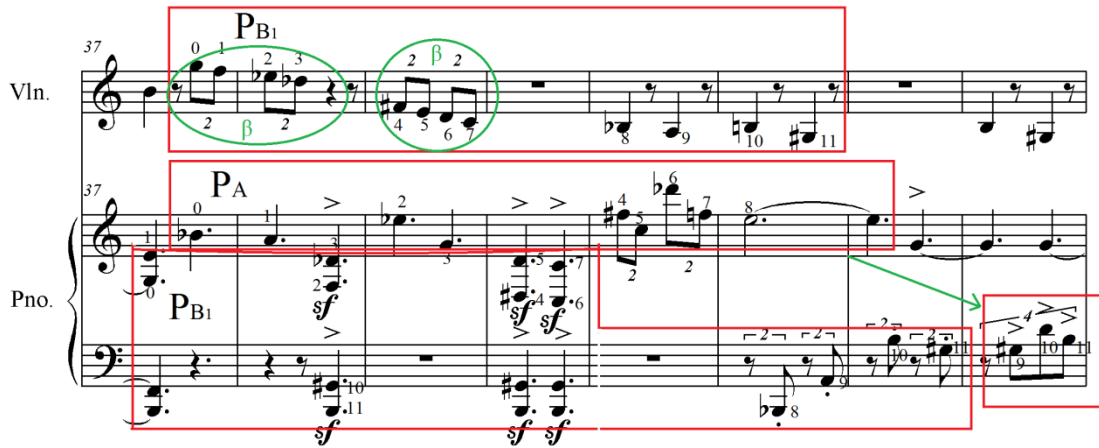
Εικ. 5.11 Εισαγωγή μελωδίας με ρυθμικό μοτίβο **α**, μ.18-22

Στο μ.30 εισάγεται μεταβατικό τμήμα στο πιάνο σε συγχορδιακή υφή και με την τεχνική της κατάτμησης, όπου στο μ.32 ξεδιπλώνεται στο αριστερό χέρι μελωδία στην **PA** με το ρυθμικό μοτίβο **α** και σε ομοφωνική υφή, με το δεξί χέρι, στην **PB** (εικ. Παράρτημα).


Στα μ.37-44 εισάγεται νέα φράση στο βιολί (*pizzicato*) στην **PB₁** και με το ρυθμικό μοτίβο

¹³ Τα δίγηχα των μ.20-21, θεωρούνται στοιχεία που προοικονομούν τη συνέχεια του έργου.

β , . Το πιάνο έχει συνοδεία στις **PA-PB** και η συνολική υφή της φράσης είναι ομοφωνική. Ο συνθέτης στο μέρος αυτό συγχέει τις δυο διαφορετικές διατάξεις των προηγούμενων μερών.(εικ.4.15)






Εικ. 4.15 Μελωδία με το ρυθμικό μοτίβο β , μ.37-44

Στα μ.45-65 ο συνθέτης χρησιμοποιεί ταυτόχρονα δίσημο και τρίσημο ρυθμό, δημιουργώντας έτσι ένα κράμα ρυθμικών μοτίβων, το οποίο χαρακτηρίζει το 3^ο μέρος. Οι σειρές **PG-PA** χρησιμοποιούνται σε τρεις διαφορετικές ανεξάρτητες φωνές (μ.50, 4 φωνές) και σε πολυφωνική υφή. Στο μ. 45 ο φθόγγος G στο δεξί χέρι, λειτουργεί ως ισοκράτης. Στο μ.51 εμφανίζεται το χαρακτηριστικό ρυθμικό μοτίβο του 1^{ου} μέρους (), υπό τη μορφή δίηχου. Η φράση χωρίζεται σε δυο υποφράσεις (μ.45-54, 54-65) (βλ. παράρτημα). Στην 2^η υποφράση η υφή μετατρέπεται σε ομοφωνική, με τη συνοδεία, στο μέρος του πιάνου, να έχει ετερορυθμική υφή.

Στη φράση αυτή, δίσημοι και τρίσημοι ρυθμοί εναλλάσσονται μεταξύ των φωνών. Η υφή εναλλάσσεται στις επιμέρους γραμμές, άλλοτε είναι αντιστικτική, άλλοτε ετερορυθμική και συγχορδιακή. Ακόμη, στα μ. 54-65, ο συνθέτης χρησιμοποίησε την **PD₁** διάταξη, στο μέρος του πιάνου. Το αξιοσημείωτο σε αυτό το σημείο, είναι η εμφάνιση της σειράς σε δυο επίπεδα, χωρίς να συμπίπτει η ίδια φθογγική τάξη. Με τον τρόπο αυτό διαμορφώνεται ένα ύφος επεξεργασίας σε επίπεδο ρυθμικό, φθογγικό, υφολογικό.

Τα μ.65-77 αποτελούν α' μεταβατικό τμήμα σε πολυφωνική υφή, με τρεις ξεχωριστές φωνές σε πολυρυθμία. Στο μ.71, η υφή γίνεται συγχορδιακή και οι σειρές κατατέμνονται (ύφος μεταβατικού τμήματος), οδηγώντας στην επόμενη φράση (μ.77). Στα μ.77-83 εισάγεται νέα φράση και εμφανίζεται για πρώτη φορά η καρκινική μορφή των σειρών **RA-RB**. Ο συνθέτης

εισάγει το εμπλουτισμένο ρυθμικό μοτίβο του  , ως  σε μίμηση, βιολί - πιάνο. Η υφή της φράσης είναι αντιστικτική, με συγχορδίες στο δεξί χέρι.

Στη συνέχεια στα μ.84-93 η μίμηση συνεχίζεται με το μοτίβο  . Η υφή συνεχίζει να είναι αντιστικτική (εικ. 5.12). Στη φράση αυτή ο τρίσημος ρυθμός εγκαθιδρύεται από την αρχή της, με εξαίρεση τα μ.89-91, η υφή των οποίων είναι συγχορδιακή και ετερορυθμική. Επιπλέον, ο συνθέτης στο τμήμα αυτό εμφάνισε το μέγιστο δυνατό του φθογγικού υλικού, με την υφή να λειτουργεί ως αναπτυξιακό μέσο, και ταυτόχρονα ενοποιητικό για τη σύνδεση των διαφορετικών μορφών των σειρών.

Τα μ.93-97 αποτελούν επέκταση της φράσης και με το εφέ του *subito ff*, στη συνέχεια παύση και τέλος *subito pp*, οδηγούν στο β' μεταβατικό τμήμα. Η υφή των μέτρων αυτών είναι συγχορδιακή (βλ. παράρτημα).

Στο μ.98 εισάγεται β' μεταβατικό τμήμα στο πιάνο σε *pp* δυναμική και σε μονοφωνική υφή, με τη χρήση του ρυθμικού μοτίβου **a**, στην **PB** σειρά. Στο μ.104 εμφανίζεται μελωδία με το μοτίβο **a** στο αριστερό χέρι, η οποία συνοδεύεται από συγχορδίες στο δεξί χέρι. Η υφή της φράσης των μ.104-107 είναι ομοφωνική.

Στο μ.108 επανεμφανίζεται μελωδία στο βιολί με το ρυθμικό μοτίβο **a**, στο βιολί. Η φράση μ.108-115 είναι σε ομοφωνική υφή. Ωστόσο, ο ρόλος των σειρών έχει αναστραφεί, η **RB-PB** χρησιμοποιείται στη μελωδία και η **PA** στη συνοδεία, σε υφή συγχορδιακή. Ο συνθέτης σε αυτή την φράση συγχέει *τιμήματα* της αρχικής και της καρκινικής μορφής της **PB** σειράς, χάριν της συνθετικής διαδικασίας (ανιούσα κίνηση, όπως μ.18-20) (εικ. 5.13).

The image displays a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) across three systems of measures (77-81, 82-86, and 87-93). The score is annotated with red boxes and labels identifying specific musical motifs: RA, RB, PA, and PB. Some motifs are further circled in green.

- System 1 (Measures 77-81):**
 - Vln.:** Motif RA α' (measures 77-78, circled in green), Motif RB (measures 79-80), Motif PA (measures 81-82).
 - Pno.:** Motif PA (measures 77-78), Motif PB (measures 79-80), Motif RA (measures 81-82).
- System 2 (Measures 82-86):**
 - Vln.:** Motif PB (measures 82-83), Motif PA (measures 84-85), Motif α' (measures 86-87, circled in green).
 - Pno.:** Motif RB (measures 82-83), Motif PA α' (measures 84-85, circled in green), Motif RA (measures 86-87), Motif RB (measures 88-89).
- System 3 (Measures 87-93):**
 - Vln.:** Motif PA (measures 87-93).
 - Pno.:** Motif PA (measures 87-88), Motif RA (measures 89-90, circled in green), Motif RB (measures 91-92), Motif PA (measures 93-94).

Εικ. 5.12 Εμφάνιση καρκινικής μορφής, 3^ο μέρος, μ77-93.

Εικ. 5.13 Χρήση τμημάτων της RB και PB, 3^ο μέρος, μ.108-115

Τα μ.115-125 αποτελούν φράση με τρίσημη ρυθμική υποδιαίρεση, στην οποία εμφανίζεται σποραδικά το ρυθμικό μοτίβο **β**. Θυμίζει τα μ.36-44, ως απλουστευμένη εκδοχή, με αντιμετάθεση των ρυθμικών αξιών. Ακόμη, το βιολί παίζει *pizzicato* και το πιάνο παίρνει το ρόλο της συνοδείας, με συγχορδιακή υφή. Η συνολική υφή θεωρείται πολυφωνική.

Τα μ.125-135 λειτουργούν ως μια γέφυρα, όπου επανεμφανίζονται οι σειρές **ΡΓ-ΡΔ** με στοιχεία από το ρυθμικό μοτίβο **α** (στο αριστερό χέρι, υβριδική κατάσταση), σε πολυφωνική υφή, και οδηγεί στο μ.135, όπου εισάγεται μελωδία στο βιολί στην **ΡΔ**. Η νέα φράση που εισάγεται, μ.135-141, είναι σε ομοφωνική υφή και με τη χρήση του ρυθμικού μοτίβο **α**, θυμίζοντας την αρχική φράση (μ.18-20), με κατιούσα όμως κίνηση (βλ. Παράρτημα).

Τα μ.142-154 λειτουργούν ως καταληκτικό τμήμα (*Cadenza*). Οι σειρές **ΡΑ-ΡΒ** επαναφέρονται: αρχικά η **ΡΒ** σε διπλές συνηχήσεις και κατόπιν η **ΡΑ** σε συγχορδιακή υφή και σε δυναμική *ff*. Οι ρυθμικές αξίες μεγεθύνονται, δίνοντας την αίσθηση της επιβράδυνσης και η κατιούσα κίνηση θυμίζει κατάληξη τονικού έργου, σε συνδυασμό με τις συνηχήσεις σε 3^{ες} στο μέρος του πιάνου. Στο μ.153 εμφανίζεται για τελευταία φορά το μοτίβο **α**, με το οποίο και κλείνει το έργο (στο αριστερό χέρι του πιάνου). Η υφή για τελευταία φορά αποκτά δομική λειτουργία, και με αραιή και απλή μορφή οδηγεί στο τέλος του έργου, με διπλές συνηχήσεις, θυμίζοντας την αρχή.

Η δομή των φράσεων και της υφής συνοψίζεται στον Πίνακα 4

	Σειρές	Περιγραφή	Ρυθμικό μοτίβο	Υφή
μ.1-17 υποφράσεις μ.1-8, 8-12, 12-17	PA-PB	Μελωδία στο βιολί στην PA		Αντιστικτική Ομοφωνική Αντιστικτική
μ.18-22	PA-PB	Μελωδία στο βιολί στην PA	α	Ομοφωνική
μ.23-29	PA-PB	Μελωδία στο βιολί στην PA	α	Ομοφωνική
μ.30-36	PA-PB	Μεταβατικό τμήμα (πίانو σόλο)	α	Ομοφωνική
μ.37-44	PA-PB	Μελωδία στο βιολί στην PB	β	Ομοφωνική
μ.45-65 υποφράσεις μ.45-54,54-65	PG-PΔ	Τρεις γραμμές μελωδίας PG,PΔ	α + β	Πολυφωνική Ομοφωνική+ετερορυθμική
μ.65-77	PG-PΔ	Μεταβατικό τμήμα (πίانو)	α + β	Πολυφωνική-συγχορδιακή
μ.77-93 υποφράσεις μ.77-84,84-93	PA-PB, RA-RB	Μίμηση βιολί- πίانو σε RA,RB,PA,PB	(α) ή γ, δ	Αντιστικτική
μ.93-97	PA-PB	Επέκταση φράσης		Συγχορδιακή
μ.98-107	PA-PB	Μεταβατικό τμήμα	α	Μονοφωνική,ομοφωνική
μ.108-115	PA-PB	Μελωδία βιολί σε RB	α	Ομοφωνική
μ.115-125	PA-PB	Μελωδία στο βιολί στην PB	β	Πολυφωνική
μ.125-135	PG-PΔ	Γέφυρα	α	Πολυφωνική
μ.135-141	PG-PΔ	Μελωδία στο βιολί στην PΔ	α	Ομοφωνική
μ.142-154	PA-PB	Βιολί- πιάνο	α	Συγχορδιακή Διπλή συνήχηση

Πίνακας 4. Σύνοψη στοιχείων μοτιβικής ανάλυσης

Σύμφωνα με την παραπάνω μοτιβική ανάλυση των φράσεων, προκύπτει δομή **A(αβγ) B A'(α'β'α'')**, η οποία καθορίζεται από την εμφάνιση των ρυθμικών μοτίβων **α, β**, και παρουσιάζεται στον Πίνακα 5.

Φράσεις	Υπομήματα	Τμήματα
μ.1-17	Εισαγωγή	
μ.18-36	α	A
μ.37-44	β	
μ.45-65	γ	
μ.65-77	Μεταβατικό τμήμα	
μ.77-93	Ανάπτυξη (των μοτίβων)	B
μ.93-97		
μ.98-107		
μ.108-115	α'	A'
μ.115-125	β'	
μ.125-135	Γέφυρα	
μ.135-141	α''	
μ.142-154		Cadenza

Πίνακας 5. Η δομή του 3^{ου} μέρους βάσει μοτιβικής συσχέτισης

Κεφάλαιο 6

Συμπεράσματα-συζήτηση

Στο προηγούμενο κεφάλαιο παρουσιάστηκε σε ένα πρώτο επίπεδο η ανάλυση των στοιχείων του μουσικού κειμένου του έργου (ρυθμός, φόρμα, υφή, θεματική συσχέτιση) και η συσχέτιση με τη σειραϊκή μέθοδο. Σε ένα δεύτερο επίπεδο προκύπτουν ειδικότερα συμπεράσματα, τα οποία επιχειρούν να απαντήσουν στο αρχικό ερευνητικό ερώτημα, δηλαδή στο ποια είναι η αλληλεπίδραση της σειραϊκής τεχνικής σύνθεσης με τα κλασικά/παραδοσιακά στοιχεία της μορφής/υφής στο συγκεκριμένο έργο.

Η ονομασία του έργου, *Σονατίνα αρ.3*, παραπέμπει σε μία μορφή της κλασικής περιόδου. Αναφέρεται ως μια μικρής έκτασης *σονάτα*¹, κυρίως ως προς το τμήμα της ανάπτυξης του πρώτου μέρους, με όλα τα χαρακτηριστικά αυτής και με μικρότερο βαθμό δυσκολίας. Τον 20^ο αιώνα υπήρξε μία αναγέννηση αυτής, αν και οι τεχνικές-εκτελεστικές απαιτήσεις ήταν αυξημένες (γεγονός το οποίο διαπιστώνεται και στη *Σονατίνα αρ.3*).

Η *Σονατίνα αρ. 3* αποτελείται από τρία μέρη, καθένα από τα οποία έχει κλασική μορφή, τα οποία διερευνήθηκαν και διαπιστώθηκαν στην ανάλυση που προηγήθηκε.

1. *Allegro giusto* - μορφή *σονάτας*
2. *Andante* - τριμερής ABΓ
3. *Maestoso, Vivace* - ABA'B'A'' ή ABA'

Το 1^ο μέρος είναι στα κλασικά πρότυπα της *μορφής σονάτας*². Αποτελείται από τρία τμήματα, την έκθεση (A), την ανάπτυξη (B), και την επανέκθεση (A') (βλ.Πίνακα 1). Στην έκθεση παρουσιάζονται δύο αντιθετικά θέματα, τα οποία επανεμφανίζονται στο τμήμα της επανέκθεσης. Ακόμη, τον ρόλο των τονικοτήτων αναλαμβάνουν τα ζεύγη σειρών. Έτσι, κάθε θέμα έχει και το δικό του ζεύγος σειρών. Τέλος, στο τμήμα της ανάπτυξης χρησιμοποιούνται και οι τέσσερις σειρές, και από το μεταβατικό τμήμα του β' μέρους της έκθεσης, σε ΡΓ-ΡΔ, καταλήγει στην επανέκθεση του Κ σε ΡΑ-ΡΒ.

¹ Sandra Mangsen. "Sonata", "Sonatina". *Grove Music Online*.

² James Webster. "Sonata form." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, Ανάκτηση 5/9/2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26197>.

Στη μουσική του 20^{ου} αιώνα και ως στοιχείο του κλασικού παρελθόντος η *μορφή σονάτας* αναβίωσε όχι μόνο στο τονικό ιδίωμα, αλλά και στο ατονικό και δωδεκαφθογγικό, όπως στο έργο αυτό. Η έλλειψη των τονικοτήτων, ως το βασικό γνώρισμα της δομής αυτής, προκαλεί σύγχυση, η οποία υπερνικάται σε πολλές περιπτώσεις με την έμφαση στην εξέλιξη της φραστικής δομής, βάσει των υπόλοιπων παραμέτρων του μουσικού κειμένου. Στο έργο του Σκαλκώτα διαφαίνεται ξεκάθαρα. Ταυτόχρονα με την έκθεση του θέματος, εκτίθενται και όλες οι βασικές ιδέες του έργου:

- Το ρυθμικό κύτταρο στο οποίο δομείται το θέμα της μορφής σονάτας, και κατ' επέκταση όλα τα τμήματα του έργου, συνεπώς ολόκληρο το έργο.
- Το πρώτο άκουσμα είναι μια μείζονα συγχορδία: με τον τρόπο αυτό υποδηλώνεται ο τονικός χώρος του **K** θέματος, καθώς και με τη συνεπή χρήση των σειρών ανά ζεύγη.
- Τα μεταβατικά τμήματα μορφοποιούνται μέσω της εναλλαγής των ειδών της υφής, με συγκεκριμένο χειρισμό κάθε φορά.
- Η αντίθεση στο ύφος των θεμάτων γίνεται με τον παραδοσιακό τρόπο μέσω της υφής.



Στο 3^ο μέρος παρουσιάστηκαν δύο εκδοχές, με την καθεμία να αποτελεί χαρακτηριστική μορφή της τονικής μουσικής. Η πρώτη περίπτωση είναι το *rondo* (Cole 2016). Το κλασικό πρότυπο αναφέρεται στη δομή που σχηματίζεται από ένα refrain και την εναλλαγή του με επεισόδια. Στο συγκεκριμένο έργο το μορφολογικό μοντέλο εκδηλώνεται μόνο ως προς την εναλλαγή των ζευγών των σειρών. Ο τμηματικός διαχωρισμός γίνεται δηλαδή από την εναλλαγή των τυποποιημένων δομών που προκύπτουν από τα ζεύγη των σειρών.

Η δεύτερη περίπτωση είναι αυτή της κυκλικής δομής ABA'³, ίσως η πιο θεμελιώδης μουσική μορφή της τονικής μουσικής. Βασικό γνώρισμα αποτελεί το έντονα αντιθετικό στυλ του B τμήματος και η επιστροφή στο A', το οποίο καταλήγει στην τονική. Στην *Σονατίνα* παρατηρείται αυτού του είδους η δομή, ως προς το ρυθμικό μοτίβο, με κάποια ελαστικότητα στο A' τμήμα (βλ. Πίνακα 3). Το παρεστιγμένο ρυθμικό μοτίβο μεταμορφώνεται με την αλλαγή του μέτρου σε ένα τρίσημο ρυθμικό μοτίβο ογδών. Ο συνθέτης έξυπνα εναλλάσσει δίσημο και τρίσημο ρυθμό με αποτέλεσμα την διαρκή εναλλαγή των δυο αυτών μοτίβων. Φαίνεται λοιπόν η συνθετική ιδέα να πηγάζει από αυτό το σχήμα. Παρουσιάστηκε ως θέμα σε μορφή σονάτας, εμφανίστηκε σε σημεία αλλά και ως ολόκληρη φράση στο 2^ο μέρος, και εξελίχθηκε ο χαρακτήρας του στο τρίτο μέρος.

³ W. Dean Sutcliffe and Michael Tilmouth. "Ternary form." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, Ανάκτηση 5/9/2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27700>.

Μέσα από την εξελικτική πορεία του ρυθμικού αυτού κυττάρου, παρατηρείται μια μακροδομική σύνδεση των τριών μερών. Το πρώτο μέρος λειτουργεί ως έκθεση (της ιδέας), το δεύτερο ως ανάπτυξη-σύνδεση, και το τρίτο ως η διατύπωση μιας εξελιγμένης ιδέας. Αυτά βέβαια σε ένα πιο γενικό και θεωρητικό επίπεδο. Η Mantzourani (2011) παρουσιάζει στην ανάλυση της, βάσει τονικών δομών που έχει ανακαλύψει, την μακροδομική δομή της *Σονατίνας* ως μορφή σονάτας. Ένας τέτοιος χαρακτηρισμός, στηριζόμενος στο ρυθμικό και υφολογικό περιεχόμενο, θα ήταν ανακριβής κι επιπόλαιος.

Ως συμπέρασμα των παραπάνω, προκύπτει το ερώτημα: ποιες είναι λοιπόν οι υπόλοιπες παράμετροι που καθορίζουν την παραδοσιακή αυτή μορφή;

Πρώτον, και ίσως το πιο αισθητό, αποτελεί η χρήση ενός ρυθμικού μοτίβου ως κεντρική συνθετική ιδέα. Στη *Σονατίνα αρ. 3* προβάλλεται ως βασικό δομικό χαρακτηριστικό ένα ρυθμικό στοιχείο. Στα τρία μέρη του έργου, χτίζονται μελωδίες και τμήματα πάνω σε ένα **βασικό σχήμα** (*Grundgestalt*)⁴, το ρυθμικό κύτταρο . Στο 1^ο μέρος το κύριο θέμα **K** είναι δομημένο σε αυτό το ρυθμικό κύτταρο, και όλο το μέρος σε μορφή σονάτας. Στο 2^ο μέρος ο συνθέτης επεξεργάζεται το φθογγικό υλικό, εμφανίζοντας νέες διατάξεις των σειρών. Η συνοχή του μέρους επιτυγχάνεται με την τοποθέτηση του ρυθμικού κυττάρου σε σημεία δομικής σημασίας, παραπέμποντας στο 1^ο μέρος και λειτουργώντας ως συνδετικός κρίκος ανάμεσά τους. Στο 3^ο μέρος το μέτρο γίνεται τρίσημο και το ρυθμικό μοτίβο μεταμορφώνεται διατηρώντας όμως τον παρεστιγμένο χαρακτήρα του (.

Δεύτερον, παρατηρήθηκε στην ανάλυση που προηγήθηκε η δομική λειτουργία της υφής στην φραστική δομή. Στη μουσική του 20ου αιώνα σημαντικό γνώρισμα αποτελεί η υφή, καθώς ο ρόλος της έγινε πιο σημαντικός.⁵ Η συνοχή και η σταθερότητα του ακουστικού αποτελέσματος μπορεί να καθοριστούν από το χειρισμό της υφής. Στη *Σονατίνα αρ.3*, η μεταβολή της υφής συνεισφέρει στον φραστικό και τμηματικό διαχωρισμό του έργου. Από τους πίνακες 1, 2, 3 προκύπτουν τα εξής:

- Ο συνθέτης χρησιμοποιεί την *ομοφωνική* υφή όταν εισάγει μια καινούργια ιδέα ή ένα θέμα. Με αυτό το είδος υφής αυτό η μελωδία έχει πρωταρχικό ρόλο. Για παράδειγμα, το θέμα **K** του 1^{ου} μέρους αποκτά σημαίνοντα ρόλο, παρά την απουσία τονικοτήτων.

⁴ Όρος που χρησιμοποιούσε ο Schoenberg για «το μουσικό σχήμα το οποίο είναι η βάση ενός έργου και η “πρώτη δημιουργική σκέψη”». Ο ίδιος ο Schoenberg δεν έχει δώσει ακριβή ορισμό, όμως η προσπάθεια διατύπωσης ενός ορισμού έγινε από αναφορές κάποιων μαθητών του.

⁵ "Texture." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Ανάκτηση 5/9/2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27758>.

- Η *πολυφωνική* υφή, εμφανίζεται συνήθως στις φράσεις οι οποίες αποτελούν ανάπτυξη μιας ιδέας ή επανάληψη της, όπως η συνέχεια του **K** θέματος και τα μεταβατικά τμήματα. Στα μεταβατικά τμήματα ο Σκαλκώτας συνδυάζει την τεχνική της κατάτμησης με την πολυφωνία, και ενίοτε την ετερορυθμία. Με τον τρόπο αυτό αντικαθίσταται ο ρόλος της μετατροπίας στα τμήματα αυτά.
- Η *αντιστικτική* υφή χρησιμοποιείται σε συνδεδετικά τμήματα, όπως οι εισαγωγικές φράσεις του 2^{ου} και του 3^{ου} μέρους (αραιή γραφή), καθώς επίσης και στα τμήματα μοτιβικής ανάπτυξης, όπως το **B** τμήμα του 3^{ου} μέρους (πυκνή γραφή και μίμηση).
- Τέλος, τα είδη της *συγχορδιακής υφής* και των *διπλών συνηγήσεων* έχουν κυρίως ρόλο συνοδείας και γίνονται αντιληπτά ως στοιχεία ενός δευτερεύοντος επιπέδου, αλλά συναντώνται και σε καταληκτικά τμήματα. Τα δυο αυτά είδη έχουν την δυνατότητα σχηματισμού συγχορδιών (όχι πάντα), επομένως και την σποραδική εμφάνιση τονικών περιοχών.

Με μικρότερη συχνότητα και σε δεύτερο επίπεδο, χρησιμοποιούνται η *μονοφωνική* υφή και η *ετερορυθμία*, με σκοπό να επιτευχθεί απλότητα ή πολυπλοκότητα, τόσο στη γραφή όσο στο ακουστικό αποτέλεσμα.

Τρίτον, σημαντική παράμετρος της σκαλκωτικής σύνθεσης είναι ο υπαινιγμός τονικών περιοχών. Στη Σονατίνα του Νίκου Σκαλκώτα υπονοούνται τονικοί χώροι, σε ακραία σημεία των φράσεων και κατ' επέκταση των τμημάτων⁶, πολλές φορές υποδηλώνοντας την διαίρεση αυτών.

Ο Σκαλκώτας στο έργο αυτό, καθώς και σε άλλα (Mantzourani 2011a), εφαρμόζει τη μέθοδο της κυκλικότητας συγκεκριμένων προκαθορισμένων ομάδων σειρών. Οι σειρές, είτε σε γραμμική διάταξη είτε ανακατεμένες μεταξύ τους, έχουν προκαθορισμένο περιεχόμενο, σε κάποια σημεία με τονικές νύξεις. Μέσω της κυκλικότητας, διαμορφώνονται φράσεις και τμήματα, τα οποία σηματοδοτούνται από τα τονικά χαρακτηριστικά των σειρών. Οι τονικές περιοχές δομούνται μέσω της καθετοποίησης των φθόγγων των σειρών και της δημιουργίας συγχορδιακών συνηγήσεων, οι οποίες παραπέμπουν σε αρμονικές συνδέσεις της παραδοσιακής τονικής μουσικής. Επιπροσθέτως, ο συνθέτης χρησιμοποιεί έντονα το διάστημα της 3^{ης}, το οποίο παραπέμπει στο βασικό δομικό χαρακτηριστικό της αρμονίας της τονικής μουσικής, την συγχορδία. Επιπλέον, η κυκλικότητα των σειρών και συγχρόνως η χρήση τεχνικών όπως η

⁶ Στο κεφ. 3.1 αναφέρεται το τονικό περιεχόμενο των σειρών. Σχηματίζονται τονικές περιοχές στην αρχή και στο τέλος των δυο ζευγών.

επανάληψη φθόγγων, τα ακραία ρετζίστρα, και οι μεγάλες διάρκειες φθόγγων, υποδηλώνουν τονικά κέντρα.

Οι βασικές τονικές περιοχές οι οποίες υποδηλώνονται είναι η E^b μείζονα και η E μείζονα, ενώ σε δευτερεύον επίπεδο, για την ισχυροποίηση των προηγούμενων, εμφανίζονται οι εξής τονικές συγχορδίες: η E^b μείζονα, η E⁷ μείζονα, η G^{#dim}, η G μείζονα, η C μείζονα/ελάσσονα.⁷ Οι τονικοί χώροι που υποδηλώνονται έχουν μεταξύ τους σχέση 3^{ns}. Τα τονικά κέντρα που παρατηρούνται είναι ως επί το πλείστον η θεμέλιος των παραπάνω συγχορδιών, ή η 5ⁿ της συγχορδίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η νότα B^b, η οποία έχει ταυτόχρονα διπλό ρόλο, αφενός είναι η πρώτη φθογγική τάξη της PA σειράς, αφετέρου είναι η 5ⁿ της συγχορδίας E^b. Ακόμη, η συγχορδία G^{#dim} είναι η VII βαθμίδα του υπονοούμενου E^b τονικού χώρου. Η συχνή χρήση της και η επανάληψη του φθόγγου D, ισχυροποιεί τα προαναφερθέντα. Με την εμφάνιση των σειρών ΡΓ-ΡΔ παρατηρείται κεντρικότητα ως προς τη φθογγική τάξη A, η οποία είναι η πρώτη φθογγική τάξη της μίας σειράς και η τελευταία της άλλης. Τέλος, η εναλλαγή των σειρών δημιουργεί την εναλλαγή των τονικών αυτών περιοχών, κι έτσι προκύπτουν συμμετρικά σχήματα.

Στην εισαγωγή του κεφ.3 διατυπώνεται το αρχικό ερώτημα, καθώς επίσης επεκτείνεται και πλαισιώνεται το υπόβαθρό του. Όπως αναφέρθηκε ήδη, η Hyde (1996) παρουσιάζει στο άρθρο της τα τέσσερα βασικά είδη μίμησης της παράδοσης, τα οποία αναλυτικότερα είναι:

- Η *ευλαβική*: ο συνθέτης ακολουθεί πιστά τα κλασικά πρότυπα.
- Η *εκλεκτική*: παντρεύει διαφορετικά παλιά και νέα στοιχεία, με σκοπό να μιμηθεί συγκεκριμένες κλασικές φόρμες και δομές.
- Η *ευρετική*: τονίζει την σύνδεση με το παρελθόν, καθώς χρησιμοποιεί *λαϊκά (folk)* στοιχεία, με καινούργιες, όμως, ευρηματικές τεχνικές.
- Η *διαλεκτική*: μιμείται κάποιο συγκεκριμένο κομμάτι μέσω της αντιπαράθεσης και με απώτερο σκοπό την συνέχειά του.

Από τα παραπάνω είδη μίμησης του *μεταμορφωτικού αναχρονισμού*, στο έργο *Σονατίνα αρ.3* του Σκαλκώτα, και σε άμεση συσχέτιση με τις παραπάνω παρατηρήσεις, συμπεραίνεται η χρήση της *εκλεκτικής* μίμησης, με κάποια στοιχεία ίσως από την *ευλαβική* (πιστή διαμόρφωση της μορφής σονάτας), καθώς και από την *διαλεκτική* (σε θεωρητικό επίπεδο, εξέλιξη των φραστικών και

⁷Αναφορά στα τονικά κέντρα του έργου αυτού κάνει και η Mantzourani (2011, 233-238).

δομικών μορφών με σύγχρονες τεχνικές. Ο συνθέτης ενώνει στοιχεία μοντερνιστικά, όπως η ιδιωματική δωδεκαφθογγική γλώσσα του ιδίου, με στοιχεία του κλασικού παρελθόντος. Στο συνολικό συνθετικό του έργο, ο Σκαλκώτας φαίνεται να ακολουθεί και τα τέσσερα προαναφερθέντα είδη μίμησης.

Τα στοιχεία του παρελθόντος που πραγματεύεται το συγκεκριμένο έργο συνοψίζονται στις εξής παραμέτρους:

- Η μορφή του έργου ως σύνολο (σονατίνα), σε επίπεδο μερών (μορφή σονάτα, τριμερής μορφή, μορφή ρόντο), καθώς επίσης και σε επίπεδο φραστικής δομής (φράσεις, θέματα, ρυθμικά μοτίβα, καταλήξεις), φαίνεται να ακολουθεί τις κατασκευαστικές αρχές πρότερων περιόδων.
- Η εμφάνιση τονικών περιοχών, οι οποίες εξυπηρετούν την δομή της μορφής του εκάστοτε μέρους, όμοια με την λειτουργία της τονικότητας.
- Η υφή με τα παραδοσιακά είδη, ως παράγοντας καθοριστικός στη φραστική κατασκευή, συνεπώς και της δομής όλου του έργου.
- Η χρήση ρυθμικού μοτίβου, ως η βασική ενωτική ιδέα, που διέπει το έργο από την αρχή έως το τέλος του, προσδίδοντας συνάφεια στην μουσική επιφάνεια.

Συζήτηση

Η Σονατίνα αρ.3, όπως έχει ήδη αναφερθεί, μελετήθηκε και αναλύθηκε σε πρωταρχικό επίπεδο από την Ε. Μαντζουράνη. Στην παρούσα εργασία παρουσιάζεται μια διαφοροποίηση των αναλυτικών συμπερασμάτων, κυρίως ως προς την μορφολογική ανάλυση. Τα αμφιλεγόμενα σημεία που προκύπτουν είναι τα εξής:

- Μια βασική διαφοροποίηση μεταξύ των δυο ερευνητριών αποτελεί η αναγνώριση της διάταξης των φθογγικών τάξεων στην **PB** σειρά, καθώς η διπλή συνήχηση στην αρχή προκαλεί σύγχυση. Στην παρούσα εργασία προτείνεται η καθοδικής πορείας διάταξη. Αν και στην αρχή του έργου εμφανίζεται με ανιούσες τρίτες, στην πλειονότητα του έργου εμφανίζεται με κατιόντα διαστήματα.
- Στο 1^ο μέρος, τα μ.28-35 θεωρούνται από την Μαντζουράνη ως **K₂** θέμα. Δεδομένης της απουσίας κάποιας μοτιβικής συσχέτισης με το **K**, είτε διαστηματικά είτε ρυθμικά, αποφεύγεται ο χαρακτηρισμός αυτός. Γενικό συμπέρασμα της παρούσας εργασίας όμως, αποτελεί η ύπαρξη της συνθετικής ιδέας του βασικού ρυθμικού μοτιβικού σχήματος στο σύνολο του έργου, το οποίο στο τρίτο μέρος μεταμορφώνεται σε τρίσημη υποδιαίρεση. Ισχυριζόμενος κανείς το γενικό αυτό συμπέρασμα θα μπορούσε να το ονομάσει **K₂** θέμα.
- Μια ακόμη αιτιολόγηση υπέρ της ύπαρξης **K₂** θέματος, φαίνεται να είναι η παρουσία της κεφαλής του θέματος, σε καρκινική μορφή, στο τμήμα της ανάπτυξης, μ.78-84.
- Στο 2^ο μέρος, υπάρχει μία διχογνωμία στην ονομασία των σειρών. Η Μαντζουράνη δηλώνει νέα διάταξη για όλες τις σειρές. Με εξαίρεση την πρώτη φράση και κάποιες αντιμεταθέσεις φθόγγων, προς χάριν της συνθετικής διαδικασίας, οι σειρές **PA** και **PG** θεωρούνται πως παραμένουν στην αρχική τους διάταξη.
- Στο 3^ο μέρος, περισσότερο ως επιπρόσθετο συμπέρασμα και λιγότερο ως διχογνωμία, προτείνεται η κυκλική μορφή βάσει του ρυθμικού μοτίβου, καθώς ο φραστικός διαχωρισμός ταυτίζεται.

Στην έρευνα για την υφολογική ανάλυση ενός νεωτεριστικού έργου, κι όχι μόνο, παρατηρήθηκε έλλειψη βιβλιογραφίας στην ελληνική γλώσσα, και αρκετά φειδωλή αναφορά της παραμέτρου στην ξενόγλωσση βιβλιογραφία. Ως εκ τούτου, κρίνεται αναγκαία η εμβάθυνση σε ζητήματα που αφορούν την παράμετρο της υφής, καθώς αποτελεί το στοιχείο εκείνο που λειτουργεί ως

αναγνωριστικό σημείο όσον αφορά το συνθετικό στυλ των εποχών, αλλά και των συνθετών μεταξύ τους.

Ένα σημαντικό ακόμη εμπόδιο υπήρξε η μελέτη της παρτιτούρας, καθώς εντοπίστηκε μεγάλος αριθμός λαθών, τα οποία εντοπίστηκαν μέσα από την αναγνώριση των σειρών.

Ένας σημαντικός τομέας έρευνας και εμβάθυνσης είναι η ερμηνεία των έργων του Σκαλκώτα, υποβοηθούμενη από την μουσική ανάλυση. Η παρούσα εργασία παρουσιάζει τα βασικά χαρακτηριστικά στα οποία βασιζόμενοι οι εκτελεστές πιθανόν να οδηγηθούν σε ένα διαφορετικό ακουστικό, καθώς και μουσικό αποτέλεσμα. Η μελλοντική έρευνα σε αυτόν τον τομέα κρίνεται απαραίτητη, και βέβαια όχι μόνο για τη μουσική του Νίκου Σκαλκώτα.

Επίλογος

Θέλοντας να περιγράψει την κλασικότητα του *Κοντσέρτου για Βιολί* του Νίκου Σκαλκώτα, ο Χάρης Βρόντος (1999) με πληθωρικό λόγο αναφέρει:

Ακόμα αυτή η έννοια του *μέτρου* [...] οικονομία και σύνεση [...] αυτή ακριβώς η έννοια του μέτρου, ... υποδηλώνει την ύπαρξη *ισορροπίας*. Με την ευρύτερη διάσταση της λέξης, αυτή η ισορροπία χαρακτηρίζει εκείνα τα πνευματικά έργα που, αδιάφορο μέσ' από ποιες συνθήκες, κατορθώνουν τη χαλιναγώγηση των παρορμήσεων, τη σφυρηλάτηση των διάπυρων εσώτατων σπειρών, τη μετουσίωση, τέλος, εκτυφλωτικότετων χρωμάτων σε αυστηρότητα ύφους και ήθους!

Η λέξη ισορροπία θα μπορούσε να περιγράψει τη σκαλκωτική μαεστρία στη σύνθεση. Ισορροπία η οποία διακατέχει όλο το έργο: μεταξύ των στοιχείων, των γραμμών, των εντάσεων, του παρελθόντος με το παρόν, του συνθέτη με το έργο και του έργου με τον ακροατή.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Babbit, Milton. 1955. "Some Aspects of Twelve-Tone Composition." *The Score and IMA Magazine* 12: 53–61.
- Berry, Wallace. 1987. *Structural Functions in Music*. Reprint. New York: Dover.
- Bónis, Ferenc. 1983. "Zoltán Kodály , a Hungarian Master of Neoclassicism." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 1 (4): 73–91. <http://www.jstor.org/stable/901962>.
- Cole, Malcolm S. 2016. "Rondo." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Ανάκτηση 5/9/2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23787>.
- Griffiths, Paul. 2011. "Serialism." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Ανάκτηση 26/8/2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25459>.
- Hyde, Martha. 2011. "Neoclassic Music in the Twentieth-Century." *Music Theory Spectrum* 18 (2): 200-235. <http://www.jstor.org/stable/746024>.
- Kostka, Stefan. 2006. *Materials and Techniques of 20th Century Music*. 3rd ed. New Jersey: Prentice Hall.
- Lester, Joel. 1989. *Analytical Approaches to 20th Century Music*. New York: W. W. Norton & Company.
- Mangsen, Sandra et al. 2014. "Sonata." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Ανάκτηση 5/9/2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26191>
- Mantzourani, Eva. 2006. "In the Greater Scheme of Things: Musical Form in the Twelve-Note Works of Nikos Skalkottas." In *Nikos Skalkottas (1904-1949) Zum 100.Geburtstag*, 71–101. Vienna: Der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- . 2011. *The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas*. Farnham: Ashgate.
- . 2011a. "A Reappraisal of Nikos Skalkottas's Dodecaphonic Compositional Techniques." In *Crossroads: Greece as an Intercultural Pole of Musical Thought and Creativity*, 553–68. Thessaloniki: Aristotle University of Thessaloniki, School of Music Studies.
- Messing, Scott. 1991. "Polemic as History: The Case of Neoclassicism." *The Journal of Musicology* 9 (4): 481–97. doi:10.2307/763872.
- Milstein, Silvina. 1992. *Arnold Schoenberg: Notes, Sets, Forms*. Cambridge: Cambridge University Press

- Sakallieros, Giorgos. 2012. "Diverging from an Established Greek Musical Nationalism: Aspects of Modernism in the Works of Dimitri Mitropoulos, Nikos Skalkottas, Dimitrios Levidis and Harilaos Perpepassas, during the 1920s and 30s." *Muzikologija* 72 (12): 183–206. doi:10.2298/MUZ111211009S.
- Schoenberg, Arnold. 1967. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber and Faber.
- Sisman, Elaine. 2016. "Variations." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Ανάκτηση 25/8/2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29050>.
- Straus, Joseph N. 1991. "The 'Anxiety of Influence' in Twentieth-Century Music." *The Journal of Musicology* 9 (4): 430–47. <http://www.jstor.org/stable/763870>.
- . 2005. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 3rd ed. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall.
- Sutcliffe, W. Dean & Tilmouth, Michael. 2016. "Ternary form." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Ανάκτηση 5/9/2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27700>.
- Thornley, John. 2016. "Nikos Skalkottas." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Ανάκτηση 2/9/2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25925>.
- Webster, James. "Sonata form." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Ανάκτηση 5/9/2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26197>.
- Whittall, Arnold. "Neo-classicism." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Ανάκτηση 8/9/2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19723>.
- Zervos, George. 2008. "Musical Idioms and Aesthetic Directions in Skalkottas's Work." In *Nikos Skalkottas: A Greek European*, edited by Haris Vrontos, 50–85. Athens: Benaki Museum.
- Βρόντος, Χάρης. 1999. *Για Τον Νίκο Σκαλκώτα*. Αθήνα: Νεφέλη.
- , ed. 2009. *Νίκος Σκαλκώτας, Ένας Έλληνας Ευρωπαίος/ Nikos Skalkottas, a Greek European*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Παπαϊωάννου, Γιάννης Γ. 1997. *Νίκος Σκαλκώτας*. Αθήνα: Παπαγρηγορίου Κ.-Νάκας Χ.
- Tsougras, Costas. 2014. "Nikos Skalkottas' Thema con Variazioni (Thème Grec Populaire) from Suite for Piano No. 3 -An Analytical and Compositional Approach." In *The National Element in Music (18-20 January 2013)*, edited by

Nikos Maliaras, 267–87. Athens: University of Athens, Friends of Music Society.

Τσούγκρας, Κώστας. 2011. “Η Passacaglia για σόλο πιάνο του Νίκου Σκαλκώτα: Παράδοση και καινοτομία σε ισορροπία.” *Πολυφωνία* 18: 7–28.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Παρτιτούρα της Σονατίνας αρ. 3 για βιολί και πιάνο του Νίκου Σκαλκώτα με αναλυτικές σημειώσεις (επεξεργασία της παρτιτούρας σε υπολογιστή από την συγγραφέα της εργασίας)¹

I. Allegro giusto

The image shows a musical score for Violin and Piano, titled "I. Allegro giusto". The score is annotated with various markings and boxes. A green circle highlights the first measure of the Violin part, labeled "ρυθμικό κύτταρο". Red boxes enclose specific sections of the score, with labels "P_A" and "P_B" indicating different parts or techniques. Yellow circles highlight specific notes or chords, with labels "E^b" and "G^{#dim}". The score is divided into measures 0-11 and 13-11. The Violin part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

¹ Στην παρτιτούρα με πράσινο επισημαίνεται το χαρακτηριστικό μοτίβο κάθε μέρους. Με πορτοκαλί επισημαίνονται οι τονικές περιοχές. Σε κίτρινο κύκλο είναι οι περιοχές που δεν αναγνωρίστηκαν οι σειρές με την διάταξη τους.

36

Vln. P_A

Pno. P_B

ff

sfp

f

40

Vln. P_B pizz.

Pno. P_A

$G\#dim$

46

Vln. p *espressivo* P_Γ

Pno. pp P_Δ

mf P_Γ

P_B

This musical score is for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). It consists of three systems of music, each with a Violin staff and a Piano grand staff (treble and bass clefs).

System 1 (Measures 53-57):

- Violin:** Starts at measure 53 with a P_{Δ} annotation. The staff contains a melodic line with various fingerings and a fermata over measure 57.
- Piano:** The grand staff contains accompaniment. A red box highlights a chord in measure 53. A blue box highlights a passage from measure 54 to 57. Another red box highlights a chord in measure 57.

System 2 (Measures 58-61):

- Violin:** Starts at measure 58 with a P_{Γ} annotation. The staff contains a melodic line with a fermata over measure 61.
- Piano:** The grand staff contains accompaniment. A red box highlights a chord in measure 58. A blue box highlights a passage from measure 59 to 61. A mf dynamic marking is present in measure 59. A P_{Δ} annotation is present in measure 60.

System 3 (Measures 62-65):

- Violin:** Starts at measure 62 with a P_{Δ} annotation. The staff contains a melodic line with a fermata over measure 65.
- Piano:** The grand staff contains accompaniment. A blue box highlights a passage from measure 62 to 65. A P_{Γ} annotation is present in measure 62. A P_{Δ} annotation is present in measure 64.

The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4.

82

Vln. P_B

Pno. P_A P_A P_B P_A P_B R_{A1}

87 arco

Vln. P_B

Pno. P_B

93

Vln. P_Γ P_Δ P_Γ

Pno. P_Γ P_Δ

p *mf*

This musical score page features two systems of music for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The first system covers measures 98 to 102, and the second system covers measures 103 to 111. The score includes various performance markings such as dynamics (*f*, *sf*, *f*), articulation (>), and phrasing slurs. Red and blue boxes highlight specific passages, and letters P_A, P_B, P_Δ, and P_Γ are used to label these sections. A green arrow points from a red box in the piano part of measure 108 to a red box in the violin part of measure 109.

System 1 (Measures 98-102):
 - **Measure 98:** Violin part has a red box labeled P_A containing notes with fingerings 0, 1, 2, 3, 4, 5. Piano part has a blue box labeled P_Γ and a red box labeled P_A in the right hand and P_B in the left hand.
 - **Measure 103:** Violin part has a red box labeled P_A. Piano part has a red box labeled P_A in the right hand and P_B in the left hand. Dynamics *sf* and *f* are present.

System 2 (Measures 108-111):
 - **Measure 108:** Violin part has a red box labeled P_B and a blue box labeled P_Δ. Piano part has a red box labeled P_A in the right hand and P_B in the left hand. Dynamics > and *f* are present.
 - **Measure 109:** Violin part has a red box labeled P_B. Piano part has a red box labeled P_B in the left hand and P_Γ in the right hand. Dynamics > and *f* are present. A green arrow points from the piano part to the violin part.

113 *pizz.* **P_Γ** arco *f*

Vln.

113 **P_Δ** **P_Δ**

Pno.

119 **P_A** **P_B**

Vln.

119 **P_Δ** **P_B** **P_A**

Pno.

127 **P_Γ** **P_A**

Vln.

127 **P_A** **P_Δ** *sf* **P_B**

Pno.

Detailed description of the musical score: The score is divided into three systems. The first system (measures 113-118) features a Violin part with a pizzicato instruction and a dynamic marking of **P_Γ** arco *f*. The Piano part has a **P_Δ** dynamic marking. The second system (measures 119-126) shows the Violin part with dynamics **P_A** and **P_B**, and the Piano part with **P_Δ**, **P_B**, and **P_A**. The third system (measures 127-132) features the Violin part with **P_Γ** and **P_A**, and the Piano part with **P_A**, **P_Δ**, and *sf* **P_B**. Fingerings are indicated by numbers 1-5 on the violin staff and 0-11 on the piano staff. Performance markings include accents (>) and dynamic changes.

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The Violin part is in treble clef, and the Piano part consists of two staves in bass clef. The score is marked with measure numbers 135, 136, 137, and 138. The Violin part is labeled **P_A** and the Piano part is labeled **P_B** and **P_A**. Annotations include yellow circles around specific notes and red boxes around sections of the score. The first yellow circle highlights a note in measure 136 of the Violin part. The second yellow circle highlights a note in measure 137 of the Piano part. The third yellow circle highlights a note in measure 138 of the Piano part. The red boxes enclose the Violin part and the first two staves of the Piano part, and the Violin part and the last two staves of the Piano part.

Vln. ¹³⁵ **P_A**

Pno. ¹³⁵ **P_B** **E_b**

P_A **E**

Vln. P_{Δ}^1 30 4 5 6 7 8 9 10

Pno. P_{Γ} $8va$

Vln. 33 $8va$ 9 5 8 6 7 11 10 *pizz.* *arco* P_{Δ}^1

Pno. P_{Γ} P_{Δ}^1 P_{Γ} P_{Δ}^1 P_{Γ}

Vln. 36 P_{Δ}^1 4 5 6

Pno. P_{Γ} P_{Δ}^1 P_{Γ} *mf* *p*

39 *con sordino* P_{Δ}^1 P_A P_{B1} *gloss* *pizz.*

pp

7 P_{B1} P_A 8^{va-1} P_A

45 *arco* P_{B1} P_A P_{B1}

50 P_A p P_A

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) with various performance markings. The score is divided into three systems. The first system (measures 39-44) features a violin part with markings P_{Δ}^1 , P_A , P_{B1} , *gloss*, and *pizz.*, and a piano part with P_{B1} and P_A . The second system (measures 45-49) includes *arco* and P_{B1} for the violin, and P_{B1} and P_A for the piano. The third system (measures 50-54) shows P_A and p for the piano, and P_A for the violin. Red boxes highlight specific musical phrases and markings throughout the score.

55

Vln. **P_{B1}**

Pno. **P_A** *pp* **P_{B1}**

59

Vln. **P_A**

Pno. **P_{B1}** **P_{B1}**

63

Vln. **P_A**

Pno. **P_A**

III. Maestoso-Vivace

The image displays a musical score for Violin and Piano, marked "III. Maestoso-Vivace". The score is annotated with red boxes and labels. The Violin part (Vln.) and Piano part (Pno.) are shown in two systems. The first system covers measures 1-11, and the second system covers measures 12-11. The annotations include:

- Violin (Vln.):**
 - Measure 1: P_A (Piano, Accented), fingerings 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.
 - Measure 10: P_B (Piano, Breve), fingerings 0, 2, 4, 6, 8, 10.
 - Measure 11: P_A (Piano, Accented), fingerings 0, 1, 2.
 - Measure 12: P_B (Piano, Breve), fingerings 0, 2, 1, 3, 4, 6, 5, 7, 8, 9, 10, 11.
- Piano (Pno.):**
 - Measure 1: f (forte), fingerings 1, 3, 5, 7, 9, 11.
 - Measure 10: P_A (Piano, Accented), fingerings 5, 6, 10, 11.
 - Measure 12: P_A (Piano, Accented), fingerings 3, 4, 5, 9, 10, 11.

Additional annotations include *espressivo* in the piano part and *p* (piano) in the violin part at the end of the system.

This musical score consists of six systems, each featuring a Violin (Vln.) and Piano (Pno.) part. The score is annotated with red boxes and green circles highlighting specific passages.

- System 1 (Measures 18-22):** The Violin part is marked *Vivace* and *p*. It contains a green circle around measures 18-20, labeled **PA** with a subscript α . The Piano part is marked *pp* and contains a green circle around measures 20-21, labeled **B**.
- System 2 (Measures 23-27):** The Piano part is marked *f* and contains a red box around measures 23-27, labeled **P_{B0}**.
- System 3 (Measures 28-31):** The Violin part contains a red box around measures 28-30.
- System 4 (Measures 32-35):** The Piano part contains a red box around measures 32-34, labeled **PA**, and another red box around measures 34-35, labeled **P_B**.
- System 5 (Measures 36-39):** The Piano part contains a red box around measures 36-38, labeled **PA**, and another red box around measures 38-39, labeled **PA**.

33

Vln.

Pno.

33 P_B

P_A

37 P_{B1}

P_A

P_{B1}

45

Vln.

P_Γ

Pno.

P_Δ

P_Δ

P_Γ

This musical score consists of three systems, each with a Violin (Vln.) part on a single staff and a Piano (Pno.) part on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 50-54):** The Violin part begins with a melodic line starting on G4. The Piano part features a complex texture with triplets and slurs. A red oval highlights a triplet in the right hand of measure 50, and a red rectangle highlights a chordal passage in the left hand of measures 50-51.
- System 2 (Measures 55-60):** The Violin part continues with a melodic line. The Piano part includes a red rectangle in the right hand of measure 55 and another red rectangle in the right hand of measure 60, highlighting specific melodic phrases.
- System 3 (Measures 61-64):** The Violin part concludes with a melodic line. The Piano part continues with a complex texture, including a red rectangle in the right hand of measure 61.

65

Vln.

Pno.

P_{Γ} P_{Δ} P_{Γ}

72

Vln.

Pno.

P_{Δ} P_{Γ}

77

Vln.

Pno.

$R_A \alpha'$ R_B P_A P_A P_B R_A P_B R_A

82

Vln. P_A P_B α' P_A

Pno. R_B P_A R_A R_B

87

Vln. P_A

Pno. P_A R_A R_B

94

Vln.

Pno. P_A R_A ff pp

99

Vln.

Pno.

α

P_B

R_A

104

Vln.

Pno.

P_B

P_A

α

f

108

Vln.

Pno.

R_B

mf

α

P_B

P_A

P_A

pp

99

Vln.

Pno.

RA

a

P_B

104

Vln.

Pno.

P_B

P_A

P_A *a*

f

108

Vln.

Pno.

R_B

mf

a

R_B

P_B

P_A

P_A

pp

The image displays a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) with performance annotations. The score is divided into three systems, each starting at a specific measure number: 124, 128, and 132.

- System 1 (Measures 124-127):**
 - Vln.:** Measure 124 features a P_{Γ} dynamic marking and a V (Vibrato) marking. A red box highlights the notes from measure 124 to 127.
 - Pno.:** Measure 124 has a red box around the first two chords. Measure 125 has a P_{Δ} dynamic marking. Measure 126 has a red box around the first two notes, and a green oval highlights a phrase in measure 127 with an a (accents) marking below it.
- System 2 (Measures 128-131):**
 - Vln.:** Measure 128 has a red box around the first two notes. A green arrow points from this box to the first two notes of measure 130 in the Piano part.
 - Pno.:** Measure 128 has a P_{Δ} dynamic marking. Measure 129 has a red box around the first two notes. Measure 130 has a P_{Γ} dynamic marking and a red box around the first two notes. Measure 131 has a red box around the first two notes.
- System 3 (Measures 132-135):**
 - Vln.:** Measure 132 has a red box around the first two notes. Measure 133 has a red box around the first two notes. Measure 134 has a red box around the first two notes, and a green oval highlights a phrase with an a (accents) marking below it. A green arrow points from this oval to the first two notes of measure 132 in the Piano part.
 - Pno.:** Measure 132 has a P_{Γ} dynamic marking and a red box around the first two notes. Measure 133 has a red box around the first two notes. Measure 134 has a red box around the first two notes. Measure 135 has a red box around the first two notes.

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.).

Violin (Vln.) Staff:
- Measure 150: *P_A* (Piano) dynamic. A red box highlights the first two notes.
- A green arrow points from the end of the first red box to the start of the second red box.
- Measure 151: A red box highlights the notes. A fermata is placed over the final note.

Piano (Pno.) Staff:
- Measure 150: *P_B* (Piano) dynamic. A red box highlights the first two notes.
- Measure 151: A red box highlights the notes. A fermata is placed over the final note.
- Measure 152: A green circle highlights the notes, with an *u* (accrescendo) marking below.
- Measure 153: A green circle highlights the notes, with an *u* (accrescendo) marking below.