



ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

« **Secreto** »

ΥΠΟΜΝΗΜΑ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΤΗΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ

ΔΑΜΑΛΗΣ ΜΙΧΑΗΛ
ΑΕΜ: 1657

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 2022

**«Η μουσική είναι ένας ηθικός κανόνας.
Δίνει ψυχή στο σύμπαν, φτερά στη σκέψη,
απογειώνει τη φαντασία,
χαρίζει χαρά στη λύπη και ζωή στα πάντα»**

- Πλάτων -

Περιεχόμενα

| | |
|--|-----------|
| ΠΡΟΛΟΓΟΣ | 4 |
| 1. Εισαγωγή | 6 |
| 1.1 Επιρροές ρομαντισμού και 20 ^{ος} αιώνας | 6 |
| 1.2 Ηχητική Μάζα | 11 |
| 1.3 Cluster | 13 |
| 1.4 Η ιεροτελεστία της άνοιξης | 16 |
| 2. Γενικά χαρακτηριστικά | 18 |
| 2.1 Μορφολογική δομή | 18 |
| 2.2 Φθογγικό υλικό | 19 |
| 2.2.1 Επιλογή φθογγικού υλικού Α μέρους | 19 |
| 2.2.2 επιλογή φθογγικού υλικού Β μέρους..... | 20 |
| 2.3 Επιλογή φθογγικού υλικού Γ μέρους | 20 |
| 2.4 Ενορχήστρωση..... | 21 |
| 2.5 Δυναμική | 22 |
| 3. ΑΝΑΛΥΣΗ | 23 |
| 3.1 Ανάλυση Α μέρους..... | 23 |
| 3.1.1 Ανάλυση α ενότητας | 23 |
| 3.1.2 Ανάλυση β ενότητας..... | 25 |
| 3.1.3 Ανάλυση γ ενότητας..... | 30 |
| 3.2 Ανάλυση Β μέρους | 32 |
| 3.2.1 Ανάλυση α ενότητας | 32 |
| 3.2.2 Ανάλυση β ενότητας..... | 33 |
| 3.2.3 Ανάλυση γ ενότητας..... | 35 |
| 3.2.4 Γέφυρα | 36 |
| 3.3 Ανάλυση Γ μέρους..... | 37 |
| 3.3.1 Ανάλυση α ενότητας | 37 |
| 3.3.2 Ανάλυση β ενότητας..... | 38 |
| 3.3.3 Ανάλυση γ ενότητας..... | 39 |
| 3.3.4 Ανάλυση δ ενότητας..... | 41 |
| 3.3.5 Ανάλυση ε ενότητας..... | 42 |
| Επίλογος | 43 |
| ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ | 44 |

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η μουσική, κατ' εξοχήν άυλη τέχνη, γεννιέται από την προϋπάρχουσα σχέση του δημιουργού με το μουσικό του όργανο. Η σχέση του ανθρώπου με το όργανο έρχεται να ορίσει ηχοχρώματα, μελωδικές γραμμές και ατμόσφαιρες. Μια λέξη, μια διαδοχή συγχορδιών ή ένα ρυθμικό σχήμα είναι αυτό που αποτελεί συνήθως τη λεγόμενη βάση της έμπνευσης.

Η σύνθεση ως διαδικασία αποτελεί την ανάγκη που έχει ο καλλιτέχνης να φέρει στην επιφάνεια τα εσωτερικευμένα συναισθήματά του, καθώς και την πνευματική αντίληψη που έχει για τη μουσική. Το κάθε έργο ξεχωριστά παρουσιάζει τον ψυχικό κόσμο του καλλιτέχνη, την ολότητα των σκέψεων και των ιδεών του και ίσως, πολλές φορές, τις ανεκπλήρωτες επιθυμίες του. Η σύνθεση ενός έργου απαιτεί μεθοδική προσπάθεια, ορθή δόμηση των σκέψεων και εναρμόνιση του ύφους και των συναισθημάτων του καλλιτέχνη με τη μουσική τεχνική.

Το έργο "SECRETO" δημιουργήθηκε το Δεκέμβριο του 2021. Πηγή έμπνευσης αποτέλεσαν τα μουσικά κομμάτια για ορχήστρα, «Λυρική Σουίτα» και «Κονσέρτο για Βιολί» του συνθέτη Alban Berg, καθώς και τα μουσικά ρεύματα του κινήματος του ρομαντισμού. Τα συγκεκριμένα έργα είναι ένας συνδυασμός του ύφους του συνθέτη, που αν και άρρηκτα αφομοιωμένος στην παράδοση και γαλουχημένος από τον δάσκαλο του Arnold Schönberg πάνω στη δωδεκαφθογγική τεχνική, εντούτοις παρουσιάζουν μια ρομαντική αρμονία. Η μουσική διαμορφώνεται μέσα από μία διαδικασία συσσώρευσης, με αντικατάσταση της κατευθυντικής κίνησης της τονικότητας με ένα απλουστευμένο είδος κατευθυντήριας δύναμης που βασίζεται στη συσσώρευση έντασης και υφής. Το τονικό και ατονικό στοιχείο που εξ' ορισμού είναι δύο αντίθετες έννοιες, συνδυάζονται με τέτοιο τρόπο ώστε να μην κυριαρχεί κανένα εκ των δύο, και η καθαρή ατονικότητα να ακολουθείται από αρμονικά περάσματα που παραπέμπουν σε τονικές αρμονίες. Κάποια από τα χαρακτηριστικά της ρομαντικής μουσικής είναι η διευρυμένη και πιο πολύπλοκη αρμονία, η εμφάνιση ελεύθερης ατονικότητας και οι πειραματισμοί με ηχοχρωματικούς συνδυασμούς και νέους ήχους. Ο ρομαντισμός εκφράζεται μέσω της μουσικής από έντονες αναφορές σχετικά με την ελευθερία του ανθρώπου και την τάση του για απελευθέρωση των συναισθημάτων του, κάτι που διαφαίνεται έντονα στη «Λυρική Σουίτα» όπου ο έρωτας του συνθέτη

αποτυπώνεται στους τίτλους των μερών του έργου και ισχυροποιεί την ένδειξη ότι το συναίσθημα είναι ένα θεμελιώδες στοιχείο του έργου.

1. Εισαγωγή

1.1 Επιρροές ρομαντισμού και 20^{ος} αιώνας

Ο πρωτοπόρος του ιμπρεσιονισμού τον 20^ο αιώνα ήταν ο Claude Debussy (Byrnside, 1980), ο οποίος από τα τέλη του προηγούμενου αιώνα είχε ξεκινήσει να εντάσσει επιτυχώς ένα άλλο σύνολο αξιών, ένα είδος μουσικής σκέψης, βασισμένο σε μοντέλα και δομές συμμετρικές, με μια πολύ ασθενή ευθεία κίνηση, και έτσι, μιας πολύ ασαφούς αίσθηση της τονικής οργάνωσης, με αποτέλεσμα τα έργα του να αποτελούν μία «γέφυρα» προς την μουσική του 20^{ου} αιώνα, με τον ίδιο τρόπο που τα έργα του Beethoven αποτελούν «γέφυρα» μεταξύ της κλασικής και της ρομαντικής περιόδου (Duffel, 1974). Όσον αφορά την αρμονική δομή των συνθέσεων του ο Debussy ήταν από την αρχή ένας εφευρέτης, αρμονικών σχέσεων και συνδέσεων, παρόλο που ο ίδιος δεν αρνήθηκε την τονικότητα όπως π.χ ο Schoenberg. Ήχοι και ηχητικά μοντέλα συνδέονται μεταξύ τους πρωτίστως με μάλλον αυθαίρετα και ακουστικά κριτήρια, παρά με τους παραδοσιακούς κανόνες κίνησης και λύσης που διέπονται από τη γραμμική τονική λογική. Οι αρμονίες επιλέγονται για το ιδιαίτερο “χρώμα” τους και το ηχητικό τους εφέ και όχι για τη λειτουργικότητά τους στο πλαίσιο εκτενέστερων αρμονικών διαδοχών.<<Επειδή αν πνίξουμε την τονικότητα μπορούμε ανά πάσα στιγμή, χωρίς παράδρομους να φτάσουμε όπου θέλουμε να μπαίνουμε και να βγαίνουμε από όποια πόρτα θελήσουμε>>, (Dictionar De Mari Muzicieni,2006) έλεγε ο ίδιος ο Debussy στον Guiraud όταν ήταν ακόμα στην ακαδημία. Έργα του που περιλαμβάνουν αυτή την τεχνική ήταν το *Prélude à l'après-midi d'un faune* που γράφτηκε το 1894 και το *La Mer* που γράφτηκε το 1905.

Σταδιακά όλο και περισσότεροι συνθέτες χρησιμοποιούσαν στα έργα τους ηχοχρώματα τα οποία προσομοιάζουν με τους ήχους της φύσης (όπως για παράδειγμα το φύσημα του αέρα), τα οποία προέρχονταν κατά κύριο λόγο από έγχορδα όργανα , όπως το βιολί, η βιόλα, το τσέλο κλπ. Ένα πολύ απτό παράδειγμα είναι η σύνθεση του Igor Stravinsky με το έργο του «Ιεροτελεστία της Άνοιξης», το οποίο συντέθηκε το 1913. Ωστόσο θα αναφερθούμε στην «Ιεροτελεστία της Άνοιξης» σε επόμενο υπό κεφάλαιο.

Παράλληλα, το κύμα του ρομαντισμού κατά τον 20^ο αιώνα στην διάρκεια του μεσοπολέμου ξεκίνησε να κυριαρχείται από δύο διαφορετικές τάσεις. Η μία εξ' αυτών, η οποία εκφράστηκε μέσω του Arnold Schoenberg, εφαπτόταν ηχητικά κυρίως στον

ρομαντισμό και περιείχε στοιχεία εσωτερικής ενδοσκόπησης με σκοτεινά, πυκνά και έντονα ηχητικά μοτίβα, ενώ οι νεοκλασικοί εφάπτονταν περισσότερο στην κλασική μουσική, την οποία χρησιμοποίησαν σαν βάση για τη δημιουργία σχετικά αφηρημένων μουσικών συνθέσεων, μια δομή που συναντιόταν συχνά και σε πιο μοντέρνα μουσική, σαν αυτή που παιζόταν σε νυχτερινά κέντρα και καμπαρέ της εποχής. Εμείς θα επικεντρωθούμε στους Ρομαντικούς που εν τέλει κατονομάστηκαν ως Εξπρεσιονιστές, με σημαντικότερους εκφραστές τους Αυστριακούς συνθέτες Schoenberg και τον Berg (Baron, 2010).

Πιο συγκεκριμένα, ο Εξπρεσιονισμός αποτέλεσε μια εναλλακτική πρόταση απέναντι στις συνθέσεις που ήταν βασισμένες στους κανόνες της αρμονίας και χρησιμοποιούσαν συγκεκριμένες τονικότητες, τεχνική την οποία ακολούθησε και η ρομαντική σχολή. Οι εξπρεσιονιστές απομακρύνθηκαν από τις μέχρι τότε παγιωμένες μουσικές αντιλήψεις και φόρμες σύνθεσης (Σάλτσμαν, 1983). Μια εξπρεσιονιστική σύνθεση επιμένει στην ύπαρξη μη παραδοσιακών, μέχρι τότε, τονικών σχέσεων, σε σχέση με μια Ρομαντική ή Κλασική σύνθεση (Antokoletz, 2014), με αποτέλεσμα την ύπαρξη αρμονίας βάσει μη παραδοσιακών μεθόδων, πράγμα που επιτυγχάνεται με την απλοποίηση των μουσικών σχημάτων και εν τέλει την απελευθέρωση των τονικών σχέσεων από τις νόρμες του παρελθόντος.

Αυτές οι συνεχόμενες τονικές εναλλαγές οδηγούσαν συχνά και ξαφνικά στην αλλαγή του ακουστικού ύφους των συνθέσεων. Επιπλέον, το κύμα του Εξπρεσιονισμού στη μουσική έχει χαρακτηριστεί ως ατονικό, καθώς, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, δεν έχει ένα συγκεκριμένο τονικό/αρμονικό κέντρο. Ωστόσο, σύμφωνα με τον πρωτοπόρο του Εξπρεσιονισμού, τον Schoenberg, ο όρος ατονικός δεν είναι ακριβής καθώς δεν περιγράφει ορθά το γεγονός ότι όλες οι τονικότητες έχουν την ίδια βαρύτητα και για αυτόν τον λόγο χρησιμοποιεί τον όρο ελεύθερη ατονικότητα.. (The Music of Alban Berg)

Αναφορικά με τα χαρακτηριστικά της μουσικής των εξπρεσιονιστών αξίζει να αναφερθούμε χωριστά σε κάθε στοιχείο. Αρχικά, η τονικότητα στις εξπρεσιονιστικές συνθέσεις δεν είναι μεμονωμένη και δεν υπάρχει συγκεκριμένη αρμονία. Επιπλέον, είναι αρκετά δύσκολο να απομονωθούν συγκεκριμένες εκφράσεις ή ρυθμοί. Ωστόσο, ενίοτε παρατηρείται ότι κάποια τονικότητα μπορεί να έχει μεγαλύτερη σημασία από τις υπόλοιπες, παρόλο που θεωρητικά έχουν την ίδια αξία στην σύνθεση. Σχετικά με τους μουσικούς φθόγγους που χρησιμοποιούνται, δεν υπάρχει κατά κύριο λόγο διαχωρισμός ανάμεσα στους όρους μελωδία, αρμονία και αντίστιξη όσο αφορά τον ακροατή. Επιπλέον, η δομή των μελωδιών αποτελείται από μικρής διάρκειας μοτίβα. Τα ρυθμικά στοιχεία δεν

έχουν άμεση σχέση με την αρμονία και χρησιμοποιούνται ώστε να δημιουργήσουν συγκεκριμένα ρυθμικά μοτίβα. Αντίθετα, η δωδεκάφθογγο τεχνική καλύπτει και τις δώδεκα φθογγικές τάξεις που εν τέλει δημιουργούν την μελωδία, όπως αναφέρθηκε παραπάνω.

Για να δημιουργηθεί μια εξπρεσιονιστική σύνθεση πρέπει να ληφθούν υπ'όψιν όλα τα παραπάνω στοιχεία. Ο αποκαλούμενος δωδεκαφθογγισμός, για την ακρίβεια η «μέθοδος σύνθεσης με δώδεκα συσχετισμένους φθόγγους» (Baron, 2010) οργανώνει την ατονικότητα μέσω μίας επιλεγμένης διαδοχής των δώδεκα φθόγγων του συγκεκριμένου μουσικού συστήματος. Η εκάστοτε διαδοχή των φθόγγων που επιλέγεται από τον συνθέτη ονομάζεται «δωδεκάφθογγο σειρά» ή απλώς «σειρά». Η επιλογή, επεξεργασία και χρήση της σειράς έχει ως στόχο την κατάργηση των ιεραρχικών φθογγικών σχέσεων της τονικής μουσικής. Δεδομένου ότι οι εξπρεσιονιστές αλλάζουν συνεχόμενα την τονικότητα καθώς και το ρυθμό, αυτές οι εναλλαγές αποτελούν τα κυρίαρχα στοιχεία των συνθέσεων τους. Για παράδειγμα, στο έργο του Schoenberg «χρώματα», το οποίο αποτελεί μέρος του μεγαλύτερου έργου «πέντε κομμάτια για πιάνο op. 23», γίνεται μια προσπάθεια εκ μέρους του συνθέτη να συστηματοποιήσει και να οργανώσει τους φθόγγους μέσα από τη χρωματική κλίμακα (Baron, 2010).

Όλα αυτά που αναφέρθηκαν παραπάνω συνοψίζονται σε μεγάλο βαθμό στον δωδεκαφθογγικό τρόπο σύνθεσης. Πιο συγκεκριμένα, ο πρωτοπόρος αυτού του είδους της μουσικής, ο Schoenberg, μαζί με τον Josef Matthias Hauer, χρησιμοποίησε εκτενώς και τις δώδεκα φθογγικές τάξεις, οι οποίες χρησιμοποιούνταν με την ίδια συχνότητα, ενώ είχαν σχέση μόνο μεταξύ τους. Με αυτόν τον τρόπο ξεπέρασε τον παραδοσιακό τρόπο σύνθεσης. Κατά τον Schoenberg αυτός ήταν ο τρόπος, ώστε να υπάρξει μία δομή η οποία θα αντικαθιστούσε σταδιακά την παλαιότερη βάση της τονικότητας και θα επέτρεπε την πιο ελεύθερη έκφραση στα ζητήματα αρμονίας.

Το συγκεκριμένο σύστημα του Schoenberg έχει χαρακτηριστεί ως άμουσο και ότι βασίζεται σε κάποια μαθηματική παραφροσύνη. Ωστόσο, αρκετοί συνθέτες που επιλέγουν αυτό το σύστημα επιλέγουν και την ταυτόχρονη χρήση στοιχείων της κλασικής αρμονικής μουσικής, μεταξύ αυτών και ο ίδιος ο Schoenberg. Παρόλα αυτά, σε γενικές γραμμές, πέρα από τα βασικά χαρακτηριστικά του δωδεκαφθογγικού συστήματος όπως έχουν ήδη αναλυθεί, δεν υπάρχουν πιο σαφείς οδηγίες, ώστε να εξηγηθεί ακριβώς το πως οδηγείται η σύνθεση σε αυτό το σημείο.

Ένας από τους σημαντικότερους εκφραστές του ρομαντισμού του 20^{ου} αιώνα καθώς και της δωδεκάφθογγης τεχνικής είναι ο Alban Berg, ο οποίος γεννήθηκε και έζησε στη Βιέννη της Αυστρίας από το 1885 μέχρι το 1935. Η μουσική του, παρόλο που δεν περιλαμβάνει πολλά έργα, έχει μείνει στην ιστορία λόγω της μεγάλης εκφραστικότητας της. Το 1904 έγινε μαθητής του Arnold Schoenberg, οπότε έλαβε βασικές γνώσεις σχετικά με τη μουσική θεωρία και αρμονία καθώς και την αντίστιξη. Ο Schoenberg, ως πρωτοπόρος του εξπρεσιονισμού, δίδαξε στον Berg να χρησιμοποιεί τα βασικά στοιχεία της δωδεκάφθογγης τεχνικής, η οποία αποτελεί το εφαλτήριο για την περαιτέρω ανάπτυξη των στοιχείων της σύνθεσης (Baron, 2010). Τα σημαντικότερα έργα του ήταν οι όπερες *Wozzeck* και *Lulu*, η σύνθεση δωματίου «Λυρική Σουίτα», καθώς και το ορχηστρικό Κονσέρτο για Βιολί. Το γενικότερο ύφος του Berg είναι πιο συναισθηματικό από αυτό του δασκάλου του και βρίσκεται πιο κοντά σε πιο κλασικές μελωδίες, πράγμα που τον έκανε αρκετά δημοφιλή σε αντίθεση με τον Schoenberg.

Αρχικά, η «Λυρική Σουίτα» κατατάσσεται στα έργα μουσικής δωματίου και είναι γραμμένη για ένα κουαρτέτο εγχόρδων, ενώ γράφτηκε ανάμεσα στο 1925 και το 1926. Αποτελείται από έξι κινήσεις και μετά από μελέτες έχει αποδειχθεί ότι τελικά είναι αφιερωμένη μυστικά σε άλλο πρόσωπο από αυτό που είχε αρχικά δημοσιοποιηθεί ότι ήταν αφιερωμένη (Headlam, 1996). Κατά κύριο λόγο είναι γραμμένη με την δωδεκάφθογγη τεχνική, η οποία παρατηρείται τόσο στην πρωταρχική σειρά όσο και στα υπόλοιπα μέτρα τα οποία έχουν υποστεί κάποια ελεύθερη επεξεργασία. Η Λυρική Σουίτα παρουσιάζει κατά τον HF Redlich αταξία στα διαστήματα, ωστόσο το πρώτο μέτρο και οι νότες που περιλαμβάνει παρουσιάζουν όλο το ηχόχρωμα, το οποίο θα περιλαμβάνεται σταδιακά στη σουίτα, και ταυτόχρονα χτίζει το έδαφος για να μεγαλώσει και να αναπτύξει όλες τις πιθανές τονικές παραλλαγές (Brand et al., 1991). Στο συγκεκριμένο έργο, ο Berg έχει καταφέρει την συνύπαρξη της ελεύθερης σύνθεσης με την δωδεκάφθογγη τεχνική.

Επιπλέον, στο συγκεκριμένο έργο παρατηρείται η έντονη σημασιολογική διάσταση (Brand et al., 1991) που έχουν τα εξπρεσιονιστικά και δωδεκαφθογγικά έργα, καθώς ο Berg χρησιμοποιεί το μοτίβο A-B-H-F, το οποίο ήταν μουσική αφιέρωση στην ερωμένη του Hanna Fuchs Robettin, και μεταφράζεται στα γερμανικά ως εξής: Σι = Σι_b ενώ ΣΙ = Σι_h, συνδυάζοντας έτσι τα αρχικά τους, ενώ τα αρχικά A και B αντιστοιχούν στο όνομα και επίθετο του ίδιου του συνθέτη.

Το «Κονσέρτο για Βιολί» του Berg γράφτηκε το 1935 και αποτελεί ένα από τα γνωστότερα ορχηστικά του κομμάτια, καθώς και το τελευταίο που συνέθεσε πριν από το θάνατό του. Είναι ένα ορχηστρικό κομμάτι που παίζεται με 2 φλάουτα, 2 όμποε, 1 Άλτο σαξόφωνο, 2 κλαρινέτα, μπάσο κλαρινέτο, 2 φαγκότα, κοντραμπάσο, 4 κόρνα, 2 τρομπόνια, τούμπα, τιμπάνι, κρουστά, άρπα και έγχορδα. Το συνέθεσε ύστερα από παραγγελία του Louis Krasner για τον θάνατο της 18χρονης Manon Gropius από πολιομυελίτιδα, και για αυτόν το λόγο είναι αφιερωμένο στην «μνήμη ενός αγγέλου». Εξαιτίας του συγκεκριμένου κομματιού η όπερα του Berg, Lulu, παρέμεινε ημιτελής, καθώς πέθανε πριν γίνει καν η επίσημη πρεμιέρα του κομματιού (Brand et al., 1991).

Το συγκεκριμένο έργο είναι αποκλειστικά δωδεκαφθογγικό (όπως τα έργα: Το κρασί και η Λούλου) αποδεικνύοντας ότι ο Berg συνέθετε με βάση το συναίσθημα και χρησιμοποιώντας συνδυαστικά τον σειραϊσμό και την τονικότητα, τα οποία αποδεικνύουν καλύτερα τον ορθολογικό χαρακτήρα των έργων του, το οποίο είναι χωρισμένο σε δύο κινήσεις και σε δύο τμήματα. Αναλυτικότερα, στην πρώτη κίνηση ανήκουν τα Andante (Prelude) και Allegretto (Scherzo), ενώ στην δεύτερη κίνηση ανήκει το Allegro (Cadenza) και το Adagio (Chorale Variations). Το Allegro είναι ιδιαίτερος ρυθμικό κομμάτι με δύσκολα περάσματα, ενώ το Adagio είναι δομημένο πιο ήρεμα (Brand et al., 1991). Η πρώτη κίνηση αντιπροσωπεύει τη ζωή, ενώ στη δεύτερη κίνηση το Allegro ταυτίζεται με τον θάνατο, ενώ το Adagio ταυτίζεται με την ανάληψη στην αιωνιότητα. Σε γενικές γραμμές, ο συνδυασμός της δωδεκαφθογγικής τεχνικής και του διατονικού συστήματος, το οποίο παρέχει περισσότερη τονικότητα στο έργο, το καθιστούν ένα αριστούργημα του είδους του.

1.2 Ηχητική Μάζα

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω ο εξπρεσιονισμός στην μουσική επιτρέπει τις άπειρες και άτακτες ερμηνείες κατ' αντιστοιχία με τις άπειρες και άτακτες επιλογές φθόγγων και εκφραστικών στυλ που διαθέτει ο εκάστοτε συνθέτης (Noble, Thoret, Henry & McAdams, 2020). Ωστόσο είναι πολύ σημαντικό να οριστεί τι αντιπροσωπεύει αυτό το κίνημα και πώς εξηγείται με βάση φιλοσοφικούς, κοινωνικούς και ανθρωποκεντρικούς στοχασμούς. Αυτό το τόσο μεγάλο εύρος επιλογών στην επεξήγηση και με βάση το γεγονός ότι η μουσική έτσι κι αλλιώς διατίθεται για υποκειμενική ερμηνεία, δημιουργεί ένα πρόβλημα πλουραλισμού. Σύμφωνα με τον συνθέτη Lutosławski η επιφανειακή ερμηνεία της μουσικής οδηγεί στη δημιουργία σχέσεων χωρίς συνοχή, επισημαίνοντας ακόμα και εκ διαμέτρου αντίθετες ερμηνείες. Ο πλουραλισμός στην ερμηνεία από τη μία οδηγεί κάποιους στο να θεωρήσουν ότι η μουσική δεν έχει κάποια περαιτέρω σημασιολογία ή να αγνοήσουν το τι σημαίνει μουσική εμπειρία. Ωστόσο, ανάμεσα στους ακαδημαϊκούς, σε συνθέτες και ανθρώπους που ασχολούνται με τις τέχνες, η μουσική αντιπροσωπεύει όχι μόνο το μέσο για τη δημιουργία εικόνων και σκέψεων στον ακροατή, αλλά αποτελεί επακριβώς τον σύνδεσμό του με τον έξω κόσμο.

Η έννοια της ηχητικής μάζας προσπαθεί να επιλύσει αυτό το ζήτημα σχετικά με τις πολλές ερμηνείες γύρω από την μουσική, καθώς αποτελεί η ίδια μια πολύ συγκεκριμένη ηχητική εικόνα, η οποία δημιουργεί μια εμπειρία γεμάτη αντιθέσεις στην αντίληψη του πως ο ακροατής λαμβάνει κάποιο μουσικό έργο. Αυτό συμβαίνει καθώς αυτή βασίζεται περισσότερο στη χροιά και την εκφραστικότητα οποιαδήποτε έργου, σε αντίθεση με την τονικότητα και το ρυθμό που αποτελούσαν στοιχεία ανάλυσης και ερμηνείας προγενέστερα. Η έννοια της ηχητικής μάζας βασίζεται στην απλότητα, παρόλο που μπορεί στον ακροατή να φαίνεται περισσότερο σύνθετη (Noble, Thoret, Henry & McAdams, 2020). Για την ακρίβεια, προωθεί την ομοιογένεια στο ηχόχρωμα της, ενώ ταυτόχρονα ενσωματώνει πολλαπλά και διαφορετικά στοιχεία. Επιπλέον, μπορεί να έχει διαφορά σχετικά με το πόσο πολύπλοκη, ομοιογενής και πυκνή είναι, ενώ στα έτερα χαρακτηριστικά της περιλαμβάνονται στοιχεία όπως ατμοσφαιρική, στατική, άμορφη, καλειδοσκόπιο, ογκώδης κλπ., δίνοντας την ελευθερία σε κάθε συνθέτη να εκφραστεί και να δημιουργήσει όσο ηχητικό χώρο θέλει και τον εκφράζει.

Αρκετοί συνθέτες όπως ο Ξενάκης, και ο Ligeti μιλούν για το πώς η πολυφωνικότητα που επέλεξαν για τις μουσικές τους αντιπροσωπεύει και δίνει νέα χαρακτηριστικά, κατά αντιστοιχία με τους γαλαξίες και το καλειδοσκόπιο, θεμελιώνοντας ταυτόχρονα έναν ήχο ονειρικό, ο οποίος όμως σηματοδοτεί και ένα αληθινό συναίσθημα των ακροατών και των μελετητών τους (Noble, Thoret, Henry & McAdams, 2020).

1.3 Cluster

Το cluster είναι μία ηχητική έκφραση η οποία απαρτίζεται από την προσθήκη τουλάχιστον τριών νοτών (οριζοντίων ή καθέτων) τόνων ή ημιτονίων, που αποτελούν μία συγχορδία. Επιπλέον, υπάρχουν κι άλλες παραλλαγές κατά τις οποίες οι συγχορδίες βασίζονται σε διατονικές και πεντατονικές (Lampert, et. al, 1984). Για την εκτέλεση των συγχορδιών στο πιάνο, για παράδειγμα, αρκεί η πίεση γειτονικών πλήκτρων, ή ο συνδυασμός λευκών και μαύρων, επίσης γειτονικών.

Το Cluster μπορεί να γραφεί με όλη την ηχητική μάζα των νοτών, αλλά συνήθως για λόγους απλότητας γράφονται μόνο τα εξωτερικά όρια των διαστημάτων από τα οποία αποτελείται η συγχορδία.<< Ο Ligeti είναι από τους χαρακτηριστικότερους συνθέτες που διαμορφώνει την χρήση του cluster με μία προσωπική τεχνική. Δεν αρκείται στην απλή πρόσληψη κάποιων γεγονότων, αλλά προχωρά βαθύτερα δίνοντας ένα βαθμό αυτοτέλειας σε κάθε μία από τις ηχητικές πηγές του έργου του, η οποίες συνωθούνε σε ένα συνήθως μεγάλο και εντυπωσιακό πλέγμα που χαρακτηρίζεται από τη συνεχή ροή και εναλλαγή συνηχητικών καταστάσεων όσον αφορά τα άκρα, την πυκνότητα, την ηχοχρωματική διάσταση, το είδος των μικροκινήσεων και τη δυναμική.>> (Παπαδάτος Ιωσήφ, 2005)

Λόγο της δημοφιλής χρήσης του στην σύγχρονη μουσική η σημειογραφία του έχει εμπλουτιστεί μέσα στο πέρασμα των χρόνων, όπως αποδεικνύεται στα παρακάτω παραδείγματα:

1)



Η αλλοίωση πάνω από το cluster αλλάζει όλες τις νότες της συγχορδίας, εκτός αν μία καινούργια αλλοίωση αναιρεί αυτήν.

2)



Παίζονται όλα τα ημιτόνια μεταξύ των δύο νοτών.

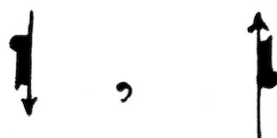
3)



Cluster με υφέσεις
Cluster με φυσικές νότες
Cluster με ημιτόνια



4)



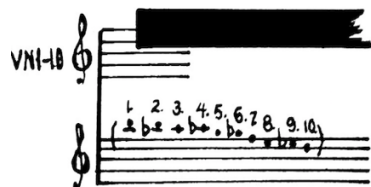
Cluster ημιτονίων χωρίς την κάτω βάση οριστικοποιημένη
Cluster ημιτονίων χωρίς την πάνω βάση οριστικοποιημένη

5)



Χρωματικό Cluster
Διατονικό Cluster

6)



Ορχηστρικό cluster το οποίο υποδεικνύει την έκταση. Το κάτω πεντάγραμμο δείχνει ποιος ήχος ανήκει σε πιο όργανο. (violin I=1, violin II=2 κ.τ.λ.)

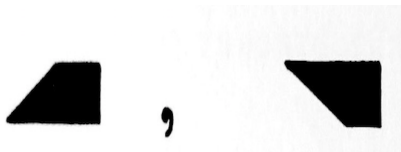
7)



***(6 highest pitches)**
τελικό ύψος.

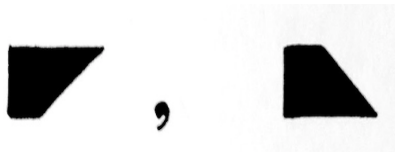
Cluster για τις πιο ψηλές νότες, οι εκτελεστές αποφασίζουν το

8)



*Cluster που αρχίζει με τις χαμηλότερες νότες
Cluster που αρχίζει με τις ψηλότερες νότες*

9)



*Cluster όπου η κάτω νότες τελειώνουν πρώτες
Cluster όπου η πάνω νότες τελειώνουν πρώτες*

1.4 Η ιεροτελεστία της άνοιξης

Ο Igor Stravinsky γεννήθηκε το 1882 στο χωριό Oranienbaum και αποτέλεσε έναν από του σημαντικότερους συνθέτες του 20^{ου} αιώνα, καθώς οι επαναστατικές συνθέσεις του άλλαξαν τον τρόπο σκέψης της μουσικής για πάντα. Συνήθως το έργο του Stravinsky χωρίζεται σε τρεις περιόδους: Ρώσικη, Νεοκλασική και Σειραϊκή. Η έλξη του σε διάφωνα διαστήματα, σε τριημιτόνιο ως αρμονικό κέντρο, <<χηητικούς (Ιερούς) κυβισμούς>> (Dictionar De Mari Muzicieni, 2006) τον καθοδηγούν σε μία νίκη της πολυτονικότητας που ανάγεται πριν του Milhaud.

Προερχόμενος από οικογένεια με μεγάλη σχέση με την μουσική, καθώς ο πατέρας του ήταν πολύ σημαντικός Ρώσος αοιδός όπερας, ήταν πάντα σε κοντινή επαφή με την μουσική κάνοντας μαθήματα πιάνου και θεωρίας, ωστόσο διερεύνησε την κλίση του σε σχετικά μεγάλη ηλικία και κυρίως υπό την αιγίδα του Rimsky-Korsakov, ο οποίος του δίδαξε την ορχηστρική μουσική και εν τέλει διέγνωσε την μεγάλη προοπτική που είχε ως συνθέτης (Lampert, et. al, 1984). Το 1910 έγραψε το μπαλέτο Firebird, το οποίο έκανε πρεμιέρα στην όπερα του Παρισιού. Στη συνέχεια συνέθεσε ένα ακόμα μπαλέτο, ενώ ταυτόχρονα δούλευε, έστω και νοητικά, στη σύνθεση μιας συμφωνίας σχετικά με παγανιστικές ιεροτελεστίες, το οποίο θα ονομαζόταν «Μεγάλες Θυσίες».

Αυτή η ιδέα μετασηματίστηκε εν τέλει στο έργο «Η ιεροτελεστία της άνοιξης», το οποίο γράφτηκε ανάμεσα στο 1911 και το 1913 (Tarnopolski, 2017). Ο ίδιος ο συνθέτης το παρουσιάζει ως ένα μουσικό – χορογραφικό έργο, το οποίο αναφέρεται στην παγανιστική Ρωσία και το πώς η θρησκεία ομογενοποιείται κάτω από την μαγευτική και ηδονική δύναμη της άνοιξης. Η πρεμιέρα του στο Θέατρο των Ηλυσίων Πεδίων το 1913 δημιούργησε αναταραχή στο κοινό, το οποίο επευφημούσε, διαδήλωνε αλλά και διαφωνούσε κατά την διάρκεια της παράστασης με τόση ένταση, ώστε οι χορευτές δεν άκουγαν την ορχήστρα. Τα συναισθήματα που δημιούργησε «Η ιεροτελεστία της άνοιξης» στο κοινό ήταν ενδεικτικά για το ύφος του έργου το οποίο απαρτιζόταν από θρασύτατους και επαναστατικούς ρυθμούς, με άτακτη δομή, όπως ακριβώς θα έπρεπε να είναι ένα ορόσημο του μοντερνισμού και του ύστερου ρομαντισμού του 20^{ου} αιώνα.

Πιο συγκεκριμένα, χρησιμοποίησε χροιές οι οποίες είχαν Ρωσικές επιρροές καθώς και εναλλαγές μέτρων και συγκοπές, εναλλαγές ανάμεσα στα βασικά σετ με λιγότερο ισχυρές φράσεις, τοποθετώντας για παράδειγμα αξίες, δέκατα έκτα ή τριακοστά δεύτερα, οι οποίες δεν ανταποκρινόταν στον αρχικό ρυθμό. Με αυτόν τον τρόπο συμπεριέλαβε σε ένα άψογα ενορχηστρωμένο έργο όλα τα στοιχεία του 20^{ου} αιώνα, δηλαδή τις γρήγορες εναλλαγές ρυθμών, τις ανισορροπίες στα μέτρα και την συμπερίληψη δυσαρμονιών. Σχετικά με τις επιρροές από την Ρωσία και κατά συνέπεια από τον δάσκαλο του Rimsky-Korsakov, αυτές του έδωσαν τον δυναμισμό στις συνθέσεις του, πράγμα που παρατηρούνταν ιδιαιτέρως στις αρχές του 20^{ου} αιώνα (Tarnopolski, 2017). Για την ακρίβεια, η τόσο δυναμική έκφραση πήγαζε από την εθνική μουσική της Ρωσίας και τον Modest Mussorgsky, καθώς ο Stravinsky έλαβε τα στοιχεία που χρειαζόταν και τα εξέλιξε ώστε να ταιριάζουν στο έργο του. Δηλαδή χρησιμοποίησε διπλές και τριπλές επαναλήψεις σε έναν έντονο ακανόνιστο ρυθμό, χρησιμοποιώντας συγκεκριμένα στοιχεία από ρωσικά εμβατήρια, αφού πρώτα τα απέκοψε από τον αρχικό τους χαρακτήρα και τα προσάρμοσε στις ανάγκες του έργου του. Παρομοίως έπραξε και με τις ρομαντικές επιρροές που είχε από τον Claude Debussy, καθώς κατάφερε να ανταποκριθεί πλήρως στον αισθησιασμό που αναζητούσε στη μουσική του, δημιουργώντας συνθέσεις που ήταν γοητευτικές αλλά όχι ακριβώς ωραίες σύμφωνα με τα κλασικά δεδομένα.

Το ταλέντο του Stravinsky έγκειται στο εξής πολύ σημαντικό χαρακτηριστικό, που μπορεί να εντοπιστεί σε ολόκληρη την καριέρα του. Παρόλο που δημιουργεί αρκετά έντονους και βαρβαρικούς ήχους, η σύνθεση όλου του έργου συνολικά οδηγεί σε μια ρυθμική ισορροπία. Χρησιμοποιώντας πολλές δικές του γνώσεις και εμπειρίες στην «Ιεροτελεστία της Άνοιξης» πειραματίστηκε με πολλούς συνδυασμούς χορδών και φθόγγων, διαφορετικές παύσεις και ασύμμετρα ρυθμικά μοτίβα σε σχέση με τις κλασικές του καταβολές, δημιουργώντας εν τέλει μία «διαστρεβλωμένη» έννοια της αρμονίας, η οποία επηρέασε και τον τρόπο αντίληψης μελλοντικών συνθετών.

2. Γενικά χαρακτηριστικά

2.1 Μορφολογική δομή

Το έργο αποτελείται από τρία μέρη: Α-Β-Γ. Στο πρώτο και μεγαλύτερο μέρος του, παρατηρούμε τρεις ενότητες α-β-γ όπου χαρακτηριστικά η δεύτερη ενότητα του οδηγεί και στην πρώτη κορύφωση του έργου. Το Β μέρος αποτελεί μια <<ηχητική εικόνα>> που δεν υπήρχε πιο πριν. Το μέρος αυτό έχει ως στόχο την άμεση αποκλιμάκωση του τεράστιου ηχητικού όγκου και για αυτόν το λόγο συμμετέχουν πολύ λιγότερα όργανα. Η συνολική σχεδίαση του μέρους έχει ως στόχο να αφήσει στον ακροατή την αίσθηση ενός ακροάματος μουσικής δωματίου, για να δημιουργηθεί έτσι και αντίθεση με το προηγούμενο μέρος και τον τεράστιο ηχητικό όγκο του. Βασίζεται στον μουσικό διάλογο βιμπράφωνο, άρπα, τσελέστας, ξυλόφωνου και πιάνου. Ηχοχρωματική συνοδεία από τα έγχορδα, νέο ηχόχρωμα από χάλκινα και αρμονικές 4^{ης} των εγχόρδων.

Το τρίτο και τελευταίο μέρος του έργου έρχεται αντιθετικά με τα προηγούμενα δύο και βασίζεται στον ρυθμό που κατευθύνει τη μουσική για τη δημιουργία χρονικής ασάφειας, ώστε να φτάσουμε στην τελική κορύφωση του έργου με tutti από όλη την ορχήστρα.

| ΜΕΡΟΣ Α μ. 1-50 | ΜΕΡΟΣ Β μ. 51-80 | ΜΕΡΟΣ Γ μ. 85-120 |
|---|---|---|
| <ul style="list-style-type: none">• μ. 1-13 α• μ. 14-41 β• μ. 42-50 γ | <ul style="list-style-type: none">μ. 51-62 αμ. 63-68 βμ. 69-80 άμ. 81-84(Γέφυρα) | <ul style="list-style-type: none">μ. 85-92 αμ. 93-100 βμ. 101-108 γμ. 109-116 δμ. 117-120 ε |

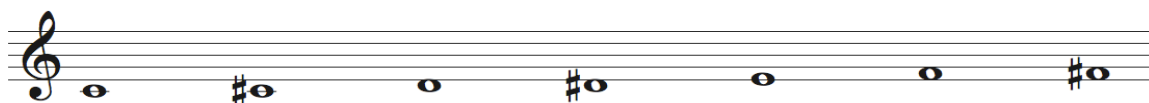
Πίνακας 1

2.2 Φθογγικό υλικό

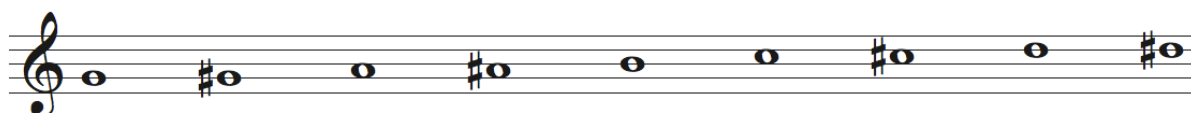
2.2.1 Επιλογή φθογγικού υλικού Α μέρους

Η επιλογή του φθογγικού υλικού του Α μέρους έγινε μέσα από την ιδέα του **cluster**, για την δημιουργία ηχητικής μάζας. Αρχικά, από την πρώτη κιάλας ενότητα η ηχητική μάζα χτίζεται μέσω μιας υφής από κρατημένους φθόγγους, οι οποίοι δημιουργούν ένα στατικό αρμονικό πλέγμα, το οποίο φυσικά συνεχώς θα εξελίσσεται. Στη μουσική του 20^{ου} αιώνα, το φαινόμενο της ηχητικής μάζας απασχόλησε πολλούς συνθέτες, με χαρακτηριστικά παραδείγματα τη μουσική των Gyorgy Ligeti, Krzysztof Penderecki, Ιωάννη Ξενάκη κ.α. Η ηχητική μάζα αφορά περισσότερο την υφή, το ηχόχρωμα και την δυναμική, τα οποία ως στοιχεία περιγράφουν τον χαρακτήρα της.

Συνεπώς το φθογγικό υλικό που προκύπτει από τις δύο χρωματικές κλίμακες ως **cluster** είναι:

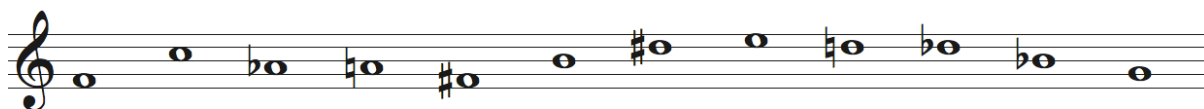


Εικόνα 1



Εικόνα 2

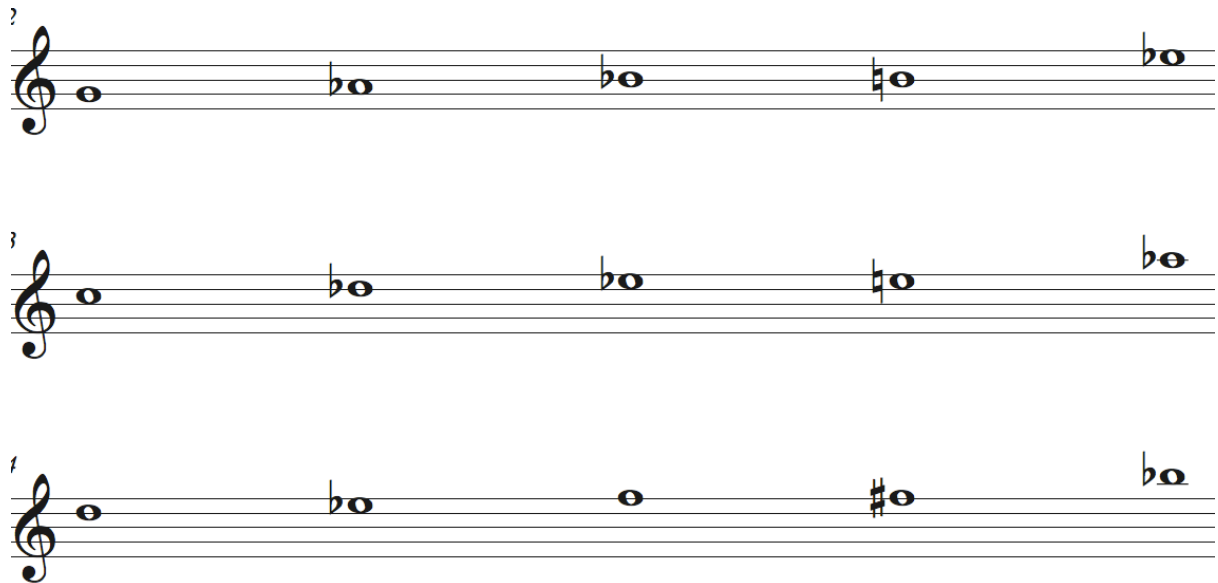
Στην συνέχεια χρησιμοποιώ μία << δωδεκάφθογγη κλίμακα >>, όπου πάνω σε αυτή βασίζονται οι μελωδίες του Α μέρους. Ωστόσο, δεν χρησιμοποιείται με τον παραδοσιακό τρόπο του δωδεκατονικού συστήματος και αποτελείται κυρίως από σύμφωνα διαστήματα.



Εικόνα 3

2.2.2 επιλογή φθογγικού υλικού Β μέρους

Το φθογγικό υλικό που χρησιμοποιείται στο μέρος αυτό είναι ένας 5φθογγος τρόπος και δύο μεταφορές του, μία 4^η και μια 5^η ψηλότερα.



Εικόνα 4

2.3 Επιλογή φθογγικού υλικού Γ μέρους

Στο Γ μέρος το συνθετικό ενδιαφέρον μετατοπίζεται στο ρυθμό. Έτσι, δεν υπήρξε δημιουργία συγκεκριμένου φθογγικού υλικού κατά την προ-συνθετική διαδικασία. Αντ' αυτού το φθογγικό υλικό προκύπτει από τις ανοιχτές χορδές των εγχόρδων και την καθετοποίηση διάφωνων διαστημάτων, που στόχο έχουν την δημιουργία ορχηστρικού όγκου(2μ/Μ, 4 αυξημένης κτλ.)

2.4 Ενορχήστρωση

Το έργο 'Secreto' συντέθηκε για μεγάλη συμφωνική ορχήστρα. Για τη γραφή του έργου, ζήτημα αποτέλεσε η χρήση του ηχοχρώματος στη συμφωνική ορχήστρα, ενώ η οργάνωση του υλικού έγινε με τέτοιο τρόπο, ώστε κάθε φορά να εξυπηρετεί την δομή αλλά και το εκάστοτε επιθυμητό αποτέλεσμα. Στο παρόν έργο αξίζει να σημειωθεί πως η χρήση της ορχήστρας γίνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε να μπορεί να χρησιμοποιηθεί κάθε δυνατό μέσο ενορχήστρωσης. Αυτό σημαίνει πως ενίοτε η ορχήστρα χρησιμοποιείται ως ενιαίο όργανο και άλλοτε μέσα από τις ομάδες δημιουργεί ηχοχρωματικές αντιθέσεις. Αυτό βοήθησε στη δομή και στην συνοχή του έργου καθώς και στην ανάπτυξη των μερών του.

Η ενορχήστρωση του έργου περιλαμβάνεται στον πίνακα που ακολουθεί.

| Ομάδα ξύλινων πνευστών | Ομάδα χάλκινων πνευστών | Ομάδα κρουστών | | | Πληκτροφόρα | Έγχορδα νυκτά | Ομάδα εγχόρδων |
|------------------------|-------------------------|---------------------|------------|--------------|-------------|---------------|------------------|
| | | <i>Percussion 1</i> | | | | | |
| | | <i>Percussion 2</i> | | | | | |
| 1 Piccolo | 4 Horns in F | 4 Timpani | Tam/tam | Snare Drum | Πιάνο | Άρπα | Violins I (1-2) |
| 2 Flutes | 3 Trumpets in C | | Bass Drum | 2 Woodblocks | | Celesta | Violins II (1-2) |
| 2 Oboes | 2 Trombones | | Cymbals | Xylophone | | | Violas (1-2) |
| 2 clarinets in Bb | 1 Bass Trombone | | Vibraphone | 4 tom-toms | | | Cellos (1-2) |
| 1 Bass clarinet in Bb | 1 Tuba | | | | | | Double Basses |
| 2 Bassoons | | | | | | | |
| 1 Contra bassoon | | | | | | | |

Πίνακας 2

2.5 Δυναμική

Η δυναμική κινείται σε ένα ρεαλιστικό πλαίσιο παρουσιάζοντας ενδιαφέρον τόσο ως προς την γραμμική εξέλιξή της προς την κορύφωση, όσο και με τις τεράστιες αντιθέσεις μεταξύ των μερών. Ενώ το πρώτο μέρος του έργου μεταβαίνει από την απόλυτη ηρεμία με σταδιακή ανάπτυξη του όγκου της ορχήστρας μέχρι την πρώτη κορύφωση της, το δεύτερο μέρος λειτουργεί ακριβώς αντίθετα. Όπως έχει ήδη προαναφερθεί, το μέρος αυτό έχει ως στόχο την άμεση αποκλιμάκωση του τεράστιου ηχητικού όγκου και για αυτόν το λόγο συμμετέχουν πολύ λιγότερα όργανα. Η συνολική σχεδίαση του μέρους έχει ως στόχο να αφήσει στον ακροατή την αίσθηση ενός ακροάματος μουσικής δωματίου, για να δημιουργηθεί έτσι και αντίθεση με το προηγούμενο μέρος και τον τεράστιο ηχητικό όγκο του. Το τρίτο και τελευταίο μέρος του έργου έρχεται σε αντίθεση με τα προηγούμενα δύο και βασίζεται στον ρυθμό που κατευθύνει την μουσική για τη δημιουργία χρονικής ασάφειας καταλήγοντας στην απόλυτη κορύφωση ως προς την δυναμική.

3. ΑΝΑΛΥΣΗ

3.1 Ανάλυση Α μέρους

Το πρώτο μέρος του έργου αποτελεί το μεγαλύτερο τμήμα του έργου και χωρίζεται σε τρεις ενότητες α, β και γ.

3.1.1 Ανάλυση α ενότητας

Μέτρα (1-13)

Στην ενότητα α μ.(1-13) παρατηρείται η χρήση του φθογγικού υλικού από δύο χρωματικές κλίμακες (ΝΤΟ - ΦΑ#) και (ΣΟΛ - ΡΕ#) ως **cluster**. Η ηχητική αυτή μάζα **cluster** ξεκινάει στα χάλκινα (εικόνα 5)

Horn in F 1
Horn in F 2
Horn in F 3
Horn in F 4

Εικόνα 5

Μεταφέρεται στα έγχορδα στο μ.6. (εικόνα 6)

ppp p ppp p ppp p

Εικόνα 6

Ταυτόχρονα έχουμε μία σταδιακή ανάπτυξη του όγκου της ορχήστρας, ενώ στο 13^ο μέτρο υπάρχει μία μικρή εσωτερική κορύφωση από την ομάδα των εγχόρδων και χάλκινων πνευστών (Εικόνα 7).

The image shows a musical score for measures 12 and 13. It consists of ten staves, grouped into four parts: strings (n. 1-4), woodwinds (rt. 1-3), and basses (n. 1-2). The notation includes dynamic markings such as *sfz*, *p*, and *ppp*, as well as performance instructions like *Con sord.* and a breath mark *13*. The score illustrates a crescendo in volume across the measures.

Εικόνα 7

Η χρήση της άρπας γίνεται ώστε να τονιστούν οι είσοδοι των δύο χρωματικών κλιμάκων **cluster** που προανέφερα (εικόνα 8). Παρόμοιο ρόλο έχουν και τα κρουστά, τα οποία συνοδεύουν και δίνουν βάθος μέσω του ηχοχρώματος.



Εικόνα 8

Τέλος, το ρυθμικό μοτίβο που κυριαρχεί στην ενότητα α είναι το σχήμα της (εικόνας 9).

Musical score for Figure 9. It shows three staves for Horns in F: Horn in F 2, Horn in F 3, and Horn in F 4. All staves are in 4/4 time. Horn in F 2 has a rest in the first measure and a triplet of eighth notes in the second measure. Horn in F 3 has a rest in the first measure and a triplet of eighth notes in the second measure. Horn in F 4 has a rest in the first measure and a triplet of eighth notes in the second measure. Fortissimo dynamic markings (*fff*) are placed under the second measure of each staff. A vertical line is drawn between the second and third measures.

Εικόνα 9

3.1.2 Ανάλυση β ενότητας

Μέτρα (14-41)

Στην β ενότητα βασικό φθογγικό υλικό αποτελεί μία δωδεκάφθογγη κλίμακα, η οποία δεν χρησιμοποιείται με τον παραδοσιακό τρόπο και αποτελείται κυρίως από σύμφωνα διαστήματα. Πρώτη εμφάνισή της, ως μελωδία, γίνεται στα έγχορδα (εικόνα 10).

The image shows two staves of music, likely for Flute 1 and Oboe 1. Each staff begins with a triplet of eighth notes. The first staff has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and the second staff has *mf*. Both staves then transition to a dynamic of *f* (forte) and finally to *p* (piano). The music features slurs and a triplet of eighth notes in the middle section.

Εικόνα 10

Τα ξύλινα πνευστά συνοδεύουν παίζοντας το προηγούμενο υλικό (με τη μορφή χρωματικών πασάζ) που ακούγαμε πριν ως **cluster** (εικόνα 11).

The image shows a woodwind section score with staves for Flute 1, Flute 2, Oboe 1, Oboe 2, Oboe 3, B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, 3 Bass Clarinets, Bassoon 1, and Bassoon 2. The score features a cluster of notes in the upper register of the woodwinds, with dynamic markings of *p* (piano), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano). The cluster is indicated by a dashed line and a bracket. The bassoon parts have a dynamic marking of *p* and then *f*.

Εικόνα 11

Με αυτό τον τρόπο δημιουργείται ένα μουσικό χαλί για τα μελωδίματα της δωδεκάφθογγης κλίμακας που θα ακολουθήσουν. Καθώς προχωράει η β ενότητα μοιράζονται οι μελωδίες από την συγκεκριμένη κλίμακα σε διαφορετικές ομάδες οργάνων. Αρχικά στα έγχορδα (εικόνα 12).

The image shows a musical score for strings, consisting of two staves. The music is in 7/8 time and features a melodic line with a triplet of eighth notes. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *p* (piano). The melodic line is marked with a slur and a triplet bracket. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

Εικόνα 12

Έπειτα στις τρομπέτες (εικόνα 13).

The image shows a musical score for three trumpets (pt. 1, pt. 2, pt. 3). The music is in 7/8 time and features a melodic line with a triplet of eighth notes. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *p* (piano). The melodic line is marked with a slur and a triplet bracket. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first two parts (pt. 1 and pt. 2) are marked with "(Senza sord.)".

Εικόνα 13

Τέλος σε όλα τα χάλκινα (εικόνα 14).

A musical score for brass instruments, consisting of ten staves. The top four staves are for trumpets (labeled 1.1, 1.2, 1.3, 1.4) and the bottom six are for trombones (labeled 1.1, 1.2, 1.3, 1.1, 1.2, bn.). The score shows a dynamic progression from *fp* (fortissimo piano) to *ff* (fortissimo). The first two measures show a sustained note with a dynamic marking of *fp*. The third measure shows a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *f*. The final measure shows a sustained note with a dynamic marking of *ff*. The score is divided into two systems by a vertical bar line.

Εικόνα 14

Παράλληλα παρατηρούμε στα ξύλινα κρατημένες νότες με τρίλιες, των οποίων η λειτουργία είναι η δημιουργία αίσθησης κίνησης (εικόνα 15).

A diagram illustrating the concept of motion in music through triplets. It shows three staves. The top staff has a dashed line above it, with a *b* on the left and an *o* on the right, and a thick black bar in the middle. The middle staff has a dynamic marking of *f* on the left and *mp* on the right, with a dashed line above it, a *b* on the left and an *o* on the right, and a thick black bar in the middle. The bottom staff has a dynamic marking of *f* on the left and *mp* on the right, with a dashed line above it and a thick black bar in the middle.

Εικόνα 15

Ταυτόχρονα, γίνεται σταδιακή αύξηση δυναμικής, ώστε να δημιουργηθεί ένταση. Στο (μ.32) στα ξύλινα πνευστά ξεκινάει η ανάπτυξη του **cluster** μελωδικά (εικόνα 16).

The image displays a musical score for woodwinds, specifically focusing on the development of a cluster. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Clarinet 1 (Cl. 1), and Clarinet 2 (Cl. 2). The second system includes parts for Clarinet 1 (Cl. 1) and Clarinet 2 (Cl. 2). The notation shows a series of notes that form a cluster, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a crescendo hairpin indicating an increase in volume. The notes are grouped with slurs and ties, and there are various accidentals (sharps and flats) throughout the passage.

Εικόνα 16

Σκοπός αυτής της μελωδικής ανάπτυξης του **cluster** είναι η δημιουργία ακόμη μεγαλύτερης εσωτερικής έντασης και κίνησης καθώς οδεύουμε προς την κορύφωση του Α μέρους στο (μ.41) από όλη την ορχήστρα (εικόνα 17). Επιπλέον, οι κινήσεις αυτές ενισχύουν ενορχηστρωτικά τις κρατημένες νότες των εγχόρδων.

The image shows a musical score for a string ensemble, measures 42-50. The instruments listed are Violin I 1, Violin I 2, Violin II 1, Violin II 2, Viola 1, Viola 2, Violoncello 1, Violoncello 2, and Double Bass (D.B.). The score features a glissando in the violin and viola parts, and chromatic passages in the cello and double bass parts. A blue vertical line is drawn at the end of measure 50.

Εικόνα 17

3.1.3 Ανάλυση γ ενότητας

Μέτρα (42-50)

Στη γ ενότητα του Α μέρους (μ. 42-50), αποφορτίζεται η ένταση της κορύφωσης που προηγήθηκε, με σταδιακή μείωση δυναμικής, καθώς και με ένα ενορχηστρωτικό συνδυασμό **glissando** στα έγχορδα, με καθοδικά χρωματικά περάσματα στα ξύλινα (εικόνα 18 και 19).

Figure 18 is a musical score consisting of six systems of staves. Each system contains two staves, with a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning of each system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs, indicating a complex melodic and harmonic structure.

Εικόνα 18

Figure 19 is a musical score consisting of six systems of staves. The staves are labeled on the left as 1.2, b.1, b.2, b.3, 1.1, and 1.2. Each system contains two staves, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) at the beginning of each system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs, indicating a complex melodic and harmonic structure.

Εικόνα 19

Στα μ.(47-50) παρατηρούμε τη θραυσματοποίηση του φθογγικού υλικού που χρησιμοποιήθηκε προηγουμένως με **pizz** στα έγχορδα που ενορχηστρώνονται με την άρπα (εικόνα 20).

The image shows a musical score for measures 47-50. The score is arranged in a system with ten staves. The top two staves are for Violin I 1 and Violin I 2, both playing a triplet of eighth notes with a dynamic of *mp*. The next two staves are for Violin II 1 and Violin II 2, both playing a triplet of eighth notes with a dynamic of *mp*. The next two staves are for Viola 1 and Viola 2, both playing a triplet of eighth notes with a dynamic of *p*. The bottom four staves are for Violoncello 1, Violoncello 2, and Double Bass, all playing a triplet of eighth notes with a dynamic of *p*. The score also includes woodwind parts for Violin II 1 and Violin II 2, both playing a melodic line with a dynamic of *mp*. The woodwinds are marked *arco* and *fp*. The score is marked with a *pizz.* instruction for the strings and a *pizz.* instruction for the woodwinds. The score is marked with a *pizz.* instruction for the strings and a *pizz.* instruction for the woodwinds. The score is marked with a *pizz.* instruction for the strings and a *pizz.* instruction for the woodwinds.

Εικόνα 20

3.2 Ανάλυση Β μέρους

Το Β μέρος είναι σχετικά ένα ήρεμο μέρος που βασίζεται στο μελωδικό διάλογο βιμπράφωνου, άρπας, τσελέστας, ξυλόφωνου και πιάνου. Σκοπός του μέρους αυτού είναι η αποφόρτιση της πρώτης κορύφωσης του έργου που προηγήθηκε. Η λογική της σύνθεσης αυτού του μέρους είναι βασισμένη περισσότερο στη γραφή μουσικής δωματίου, σε αντίθεση με τη λογική του Α μέρους.

3.2.1 Ανάλυση α ενότητας

Μέτρα (51-62)

Στην α ενότητα του Β μέρους, το φθογγικό υλικό που χρησιμοποιείται είναι ένας 5φθογγος τρόπος (σολ, λαβ, σιβ, σι, μιβ) και δύο μεταφορές του, μία 4^η και μια 5^η ψηλότερα. Ταυτόχρονα με το μελωδικό διάλογο των οργάνων που προαναφέρθηκε, παρατηρείται μία αέναη ηχοχρωματική συνοδεία από τα έγχορδα, αυτήν τη φορά στα ψηλά **register**, με την χρήση αρμονικών 4^{ης} (εικόνας 21).

The image shows a musical score for four staves, likely strings. The top staff is marked 'arco' and has a *pp* dynamic. The second staff is also marked 'arco' and has a *pp* dynamic. The third and fourth staves have *pp* dynamics. The score consists of four staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Εικόνα 21

3.2.2 Ανάλυση β ενότητας

Μέτρα (63-68)

Η ενότητα αυτή εμπλουτίζεται με νέα ηχοχρώματα στα χάλκινα πνευστά (τρομπόνια και τρομπέτες) με sord (εικόνα 22 & 23).

The image shows a musical score for two parts, labeled 'pt. 1' and 'pt. 2'. The score is written in treble clef. Part 1 starts with a *mf* dynamic and a 'Con sord.' marking. Part 2 starts with a *p* dynamic and a 'Con sord.' marking. Both parts feature a triplet of notes. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Εικόνα 22

Con sord.
 ppp
 Con sord.
 ppp
 Con sord.
 ppp

Εικόνα 23

Τα φλάουτα με *flz*, (εικόνα 24) και τα κórνα με muted νότες (εικόνα 25).

Flz.
 Flz. fp
 Flz. fp
 fp

Εικόνα 24

mp
 ppp
 mp
 ppp

Εικόνα 25

3.2.3 Ανάλυση γ ενότητας

Μέτρα (69-80)

Στην τελευταία ενότητα του Β μέρους υπάρχει μία μίξη των δύο παραπάνω ηχοχρωματικών καταστάσεων. Οι αρμονικές 4^{ης} των εγχόρδων ενορχηστρώνονται με **flz** στο *riccolo* και τα flutes (εικόνα 26)

The image shows a musical score for three flutes (Flz.) in measures 69-80. The score is written on three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves have a bass clef. The music consists of several measures with various dynamics and articulations. The dynamics include *fp* (fortissimo piano) and *f* (forte). The articulations include slurs and accents. The score is labeled with 'Flz.' above the staves.

Εικόνα 26

και με τρίλιες στο βιμπράφωνο, στο ξυλόφωνο και στην τσελέστα (εικόνα 27 & 28).

The image shows a musical score for Xylophone and Vibraphone in measures 27 and 28. The score is written on two staves. The top staff is labeled '(Vibraphone)' and the bottom staff is labeled '(Xylophone)'. The music consists of several measures with various dynamics and articulations. The dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The articulations include slurs and accents. The score is labeled with '(Vibraphone)' and '(Xylophone)' above the staves.

Εικόνα 27

Εικόνα 28

3.2.4 Γέφυρα

Μέτρα (81-84)

Στόχος της γέφυρας των μέτρων 81-84 είναι η απότομη εναλλαγή του ήρεμου χαρακτήρα του Β μέρους με την αύξηση δυναμικής και με την χρήση τριήχων στα έγχορδα, αλλά και η προετοιμασία της αλλαγής ρυθμού στα 6/8 που έπεται στο Γ μέρος (εικόνα 29).

Εικόνα 29

3.3 Ανάλυση Γ μέρους

Στο Γ μέρος το συνθετικό ενδιαφέρον μετατοπίζεται στο ρυθμό. Δημιουργείται χρονική ασάφεια αποφεύγοντας τον τονισμό του ισχυρού χρόνου, δίνοντας έτσι μια ροπή κίνησης, η οποία σταδιακά θα μας οδηγήσει στην μεγαλύτερη κορύφωση του έργου από όλο τον όγκο της ορχήστρας. Δεν υπάρχει δημιουργία συγκεκριμένου φθογγικού υλικού κατά την προσυνθετική διαδικασία. Αντί αυτού, το φθογγικό υλικό προκύπτει από τις ανοιχτές χορδές των εγχόρδων (λα, σολ, ρε, ντο,) και την καθετοποίηση διάφωνων διαστημάτων που έχουν ως στόχο τη δημιουργία ορχηστρικού όγκου.

Οι πέντε υποενότητες του Γ μέρους χωρίζονται με βάση την είσοδο των ομάδων. Αρχικά, από την χαμηλή περιοχή των βαθύφωνων εγχόρδων σε όλα τα έγχορδα, χαμηλά ξύλινα με όλα τα έγχορδα μαζί, και στην συνέχεια όλα τα ξύλινα. Μετέπειτα στα χάλκινα χωρίς τα κόρνα, στην πορεία με τα κόρνα και στο τέλος tutti με όλο τον όγκο της ορχήστρας.

3.3.1 Ανάλυση α ενότητας

Μέτρα (85-92)

Σε αυτά τα μέτρα υπάρχει ένας ρυθμικός διάλογος από τα κρουστά και τα έγχορδα, μετατοπίζοντας διαρκώς τη θέση του ισχυρού χρόνου μ.(85-87)(εικόνα 30).

The image shows a musical score for three staves, measures 85-92. The score is written in 4/4 time and features a rhythmic dialogue between percussion and strings. The first staff is marked with a forte (ff) dynamic. The second and third staves also feature a forte (ff) dynamic. The music consists of eighth and sixteenth notes, with a prominent eighth-note pattern in the first two staves and a more complex rhythmic pattern in the third staff. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

Εικόνα 30

Στο μέτρο 88 παρατηρούμε μικρές μελωδικές εκφάνσεις από τα βιολιά (εικόνα 31).

Εικόνα 31

3.3.2 Ανάλυση β ενότητας

Μέτρα (93-100)

Στα μέτρα αυτά η κάθετη ρυθμική υφή διακόπτεται από τα σολιστικά μέρη των κρουστών (perc 2 μ.95)(εικόνα 32)

Εικόνα 32

Όπως επίσης και κάποια γρήγορα περάσματα στα ξύλινα πνευστά μ.(96-100)(εικόνα 33)



Εικόνα 33

3.3.3 Ανάλυση γ ενότητας

Μέτρα (101-108)

Στα μέτρα αυτά ο όγκος της ορχήστρας σταδιακά αυξάνεται με τη χρήση της ομάδας των εγχόρδων και των ξύλινων μαζί μ.105(εικόνα 34-35).

A musical score for orchestra, measures 101-108. It consists of ten staves. The top six staves are for woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons) and the bottom four are for strings (violins, violas, cellos, double basses). The woodwinds have a green 'sf' dynamic marking and 'Flz.' above them. The strings have a green 'sf' dynamic marking. The score shows a gradual increase in volume and complexity of the music.

Εικόνα 34

105

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. II 1
Vln. II 2
Vla. 1
Vla. 2
Vc. 1
Vc. 2
D.B.

The image shows a page of a musical score for strings, starting at measure 105. The score is arranged in nine staves, labeled on the left as Vln. I 1, Vln. I 2, Vln. II 1, Vln. II 2, Vla. 1, Vla. 2, Vc. 1, Vc. 2, and D.B. Each staff contains three measures of music. The first measure of each staff begins with a whole note chord. The second measure features a slur over two eighth notes, and the third measure returns to a whole note chord. The notation is consistent across all staves, indicating a homophonic texture. The key signature has one flat, and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time based on the note values.

Εικόνα 35

3.3.4 Ανάλυση δ ενότητας

Μέτρα (109-116)

Στα μέτρα αυτά παρατηρούμε ρυθμικά **οστινάτι** ,αρχικά από τις τρομπέτες και έπειτα στα τρομπόνια μ.(109-112)(εικόνα 36).

The musical score for measures 109-112 shows the following parts and dynamics:

- C Tpt. 1:** *Senza sord.* *sfzp* (measures 109-112), *sfz* (measure 113)
- C Tpt. 2:** *Senza sord.* *sfzp* (measures 109-112), *sfz* (measure 113)
- C Tpt. 3:** *Senza sord.* *sfzp* (measures 109-112), *sfz* (measure 113)
- Tbn. 1:** *Senza sord.* *ff* (measures 109-112), *sfz* (measure 113)
- Tbn. 2:** *Senza sord.* *ff* (measures 109-112), *sfz* (measure 113)
- B. Tbn.:** *Senza sord.* *ff* (measures 109-112), *sfz* (measure 113)
- Tuba:** *ff* (measures 109-112), *sfz* (measure 113)

Εικόνα 36

Και στη συνέχεια στα κórνα στο μ.113(εικόνα 37).

The musical score for measures 113-116 shows the following parts and dynamics:

- Hn. 1:** *sfzp* (measures 113-116), *sfz* (measure 117)
- Hn. 2:** *sfzp* (measures 113-116), *sfz* (measure 117)
- Hn. 3:** *sfzp* (measures 113-116), *sfz* (measure 117)
- Hn. 4:** *sfzp* (measures 113-116), *sfz* (measure 117)

Εικόνα 37

3.3.5 Ανάλυση ενότητας

Μέτρα (117-120)

Το σταδιακό χτίσιμο των ομάδων της ορχήστρας που προαναφέρθηκε οδηγεί στη μεγαλύτερη κορύφωση του έργου με tutti από όλη την ορχήστρα (εικόνα 38).

The image displays a musical score for an orchestra, covering measures 117 to 120. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The top staves represent the woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons) and the middle staves represent the strings (violins, violas, cellos, double basses). The bottom staves represent the percussion and harp. The score shows a gradual increase in dynamics, indicated by a large crescendo hairpin that spans across the measures. The marking 'tutti' is prominently displayed in green at the beginning of measure 120, signaling the start of the full orchestral tutti. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Εικόνα 38

Επίλογος

Συμπερασματικά, κατά την ανωτέρω ανάλυση του μουσικού έργου «Secreto», γίνεται σαφής η προσπάθειά να κατευθυνθεί ο ακροατής, ώστε να κατανοήσει πλήρως το σκεπτικό και τις τεχνικές βάσει των οποίων δημιουργήθηκε η συγκεκριμένη σύνθεση. Αξίζει να σημειωθεί πως πρόκειται για την παρθενική ουσιαστική προσπάθεια, με θέματα που άπτονται της σύνθεσης ενός ολοκληρωμένου ορχηστρικού έργου, αξιοποιώντας όμως αυτήν με ιδέες και τεχνικές που αναπτύχθηκαν επανειλημμένως σε συνθέσεις μικρότερων συνόλων στο παρελθόν. Στόχος, ειδικότερα, είναι να επιτευχθεί η επιθυμητή ολότητα που διέπει το ηχητικό αποτέλεσμα μιας ορχήστρας μουσικών οργάνων, συμπεριλαμβανομένου του όγκου, της ενορχήστρωσης, του ηχοχρώματος, της αρμονίας. Κλείνοντας αυτήν την ανάλυση, η χρηστική της αξία βρίσκεται στην κατανόηση των σκέψεων, των προθέσεων και γενικότερα της φιλοσοφίας στην μουσική.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Alban Berg (1885–1935). Mahler Foundation. 6 January 2015.

Antokoletz, E. (2014). A history of twentieth-century music in a theoretic-analytical context.

<https://doi.org/10.4324/9780203770689>

Baron, John H. (2010). Chamber Music: A Research and Information Guide. Routledge. pp. 301ff. ISBN 978-1-135-84828-6.

Brand et al. (eds.), *The Berg-Schoenberg Correspondence*, p. 466. quoted in [Pople 1991](#), p. 47

Headlam, Dave. *The Music of Alban Berg*. New Haven: Yale University Press, 1996.

Lampert, Vera, Somfai László, Eric Walter White, Jeremy Noble, and Ian Kemp. *The New Grove Modern Masters: Bartók, Stravinsky, Hindemith*. New York: W.W. Norton, 1984.

Noble, J., Thoret, E., Henry, M., & McAdams, S. (2020). Semantic dimensions of sound mass music. *Music Perception*, 38(2), 214–242. <https://doi.org/10.1525/mp.2020.38.2.214>

Norwich, John Julius (1985–1993). Oxford Illustrated Encyclopedia. Judge, Harry George., Toyne, Anthony. Oxford [England]: Oxford University Press. p. 44. ISBN 978-0-19-869129-7. OCLC 11814265.

Tarnopolski, Vladimir, et al. *The Rite of Spring at 100*. Bloomington: Indiana University Press, 2017. muse.jhu.edu/book/51706.