



ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ανάλυση του ορχηστρικού έργου «To eternity» για ορχήστρα

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΣΥΝΘΕΣΗΣ

της φοιτήτριας
Γλυκερίας Κουτούλα
ΑΕΜ: 1791

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : Χρήστος Σαμαράς,
καθηγητής σύνθεσης

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2023

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να εκφράσω την ιδιαίτερη εκτίμησή μου και να ευχαριστήσω τον επιβλέποντά καθηγητή μου, Χρήστο Σαμαρά, για την καθοδήγηση και την ανατροφοδότηση τόσο στη διπλωματική μου εργασία όσο και κατά τη διάρκεια των σπουδών μου στην κατεύθυνση σύνθεσης.

Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω το υπόλοιπο διδακτικό προσωπικό του Τμήματος Μουσικών Σπουδών που μου έδωσαν την ευκαιρία να εξελιχθώ ως μουσικός μέσα από τα μαθήματα και τις συζητήσεις μαζί τους όπως και τους φίλους και δασκάλους εκτός πανεπιστημιακού κύκλου για τις συμβουλές και την ενθάρρυνσή τους.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένειά μου για την αμέριστη υποστήριξη και συμπαράσταση τους όλο αυτό το διάστημα. Η συνεχής ενθάρρυνση και η βοήθειά σε πρακτικά θέματα, των γονέων και των γονέων του συζύγου μου ήταν μεγάλη στήριξη για μένα. Ευχαριστώ το σύζυγό μου, Άγγελο, και τις δύο μικρές μου κόρες, Υρώ και Όλγα που πάντα με εμπύχωναν και με ενθάρρυναν σε όλη αυτή την εμπειρία.

Με εκτίμηση,
Γλυκερία Κουτούλα

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	4
1. Προσέγγιση της έννοια της αιωνιότητας.....	5
1.1. Η έννοια του αιώνιου στη φιλοσοφία.....	5
1.2. Η έννοια του αιώνιου στην τέχνη/μουσική.....	7
1.3. Η έννοια του αιώνιου στο έργο «To eternity»- Τίτλος/ιδέα.....	9
2. Βασικά χαρακτηριστικά σύστασης του έργου «To eternity».....	11
2.1. Sonorism.....	12
2.2. Αλεατορικά στοιχεία.....	15
2.3. Σχήματα ανάβασης/κατάβασης.....	16
2.4. Ρυθμός.....	17
2.5. Ενορχηστρωτικές υφές.....	18
2.6. Φθογγικό υλικό.....	19
3. Ανάλυση του έργου «To eternity».....	19
3.1. Δομή του έργου.....	19
3.2. Μέρος Α (μ.1-37).....	20
3.2.1. Μακροδομή.....	20
3.2.2. Μικροδομή.....	21
3.3. Γέφυρα (μ.38-39)- Μέρος Β (μ.40-63).....	29
3.3.1. Μακροδομή.....	29
3.3.2. Μικροδομή.....	29
3.4. Μέρος Γ.....	32
3.4.1. Μακροδομή.....	32
3.4.2. Μικροδομή.....	32
3.5. Μέρος Δ.....	34
3.5.1. Μακροδομή.....	34
3.5.2. Μικροδομή.....	34
3.6. Μέρος Ε.....	38
3.6.1. Μακροδομή.....	38
3.6.2. Μικροδομή.....	38
3.7. Μέρος ΣΤ.....	40
3.7.1. Μακροδομή.....	40
3.7.2. Μικροδομή.....	41
3.8. Coda.....	44
Επίλογος.....	46
Παράρτημα.....	47
Βιβλιογραφία.....	50

Πρόλογος

Το έργο «Το eternity» ολοκληρώθηκε το Νοέμβριο του 2022. Μέσα από αυτό το έργο έγινε η προσπάθεια προβολής της συνθετικής μου σκέψης, όπως αυτή εξελίχθηκε στο πέρασ των ακαδημαϊκών σπουδών μου. Μέσα από τη συνθετική πορεία μου τα τελευταία χρόνια, διαφαίνεται η διαρκής προσπάθεια εξέλιξης και πειραματισμού του προσωπικού μου ήχου. Ολοκληρώνοντας τη διπλωματική μου εργασία, έκλεισε και ένας κύκλος νέων εμπειριών και συναισθημάτων.

Μελέτησα και επηρεάστηκα από πληθώρα μουσικών ρευμάτων και συνθετών όπως: Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina, Krzysztof Penderecki, Gyorgi Ligeti, Toru Takemitsu, Kaija Saariaho και πολλούς άλλους, υιοθετώντας και εντάσσοντας πολλά από τα χαρακτηριστικά τους στο δικό μου ύφος. Η μελέτη αυτή με οδήγησε σε νέους συνθετικούς και εκφραστικούς δρόμους παράλληλα με μια προσωπική ενδοσκόπηση ως προς τον «εσωτερικό μου ήχο» και τις αντιθετικές του εκφάνσεις

Στο παρόν υπόμνημα ακολουθεί η αναλυτική παρουσίαση του ορχηστρικού έργου «Το eternity». Στο 1^ο κεφάλαιο της εισαγωγής θα παρουσιαστεί η βασική επιρροή και ιδέα για το παρόν έργο μέσα από διάφορες προσεγγίσεις της έννοιας της αιωνιότητας. Στο 2^ο κεφάλαιο θα παρουσιαστούν τα βασικά χαρακτηριστικά σύστασης του έργου ενώ στο 3^ο θα γίνει η μακροδομική και μικροδομική ανάλυσή του με έμφαση στην ενορχηστρωτική υφή, το φθογγικό υλικό και το ρυθμό του κάθε μέρους.

1. Προσέγγιση της έννοια της αιωνιότητας

Ο τίτλος του ορχηστρικού μου έργου είναι «Το Eternity». Ξεκινώντας λοιπόν, θα γίνει μία σύντομη αναφορά της έννοιας της αιωνιότητας στη φιλοσοφία, την τέχνη και τη μουσική.

1.1. Η έννοια του αιώνιου στη φιλοσοφία

Η έννοια της αιωνιότητας προέκυψε πολύ νωρίς στην ιστορία της φιλοσοφίας ως η έννοια ενός τρόπου ύπαρξης που δεν ήταν μόνο απαρχής και ατελείωτος αλλά και ουσιαστικά διαφορετικός από τον χρόνο. Εισήχθη στην πρώιμη ελληνική φιλοσοφία ως ο τρόπος ύπαρξης που απαιτείται για τη θεμελιώδη πραγματικότητα (ον), σε αντίθεση με τη συνηθισμένη εμφάνιση (γίνεσθαι). Αλλά η έννοια δόθηκε στην κλασική της διατύπωση από τον Boethius, ο οποίος σκέφτηκε την αιωνιότητα ως τον τρόπο ύπαρξης του Θεού και όρισε την αιωνιότητα του Θεού ως «την πλήρη κατοχή απεριόριστης ζωής ταυτόχρονα». Όπως ορίστηκε από τον Boethius, η έννοια ήταν σημαντική στη μεσαιωνική φιλοσοφία. Τα στοιχεία αυτού του ορισμού είναι η ζωή, η απεραντοσύνη (και επομένως η διάρκεια) και η απουσία διαδοχής (ή διαχρονικότητα).¹ Η αιωνιότητα, όπως την ορίζει ο Boethius, «είναι το σύνολο της τέλει και ταυτόχρονης κατοχής της ατελείωτης ζωής» και όπως αποδεικνύει ο Πλωτίνος στη βαθιά πραγματεία του για την αιωνιότητα και τον χρόνο, είναι η άπειρη ζωή ή διάρκεια που, χωρίς να έχει αρχή και τέλος, παραμένει εντελώς ενωμένη και ενιαία και κατά συνέπεια είναι τόσο σταθερή.²

Η φιλοσοφία αντιμετωπίζει το άπειρο με μυριάδες τρόπους, είτε άμεσα είτε έμμεσα, στα περισσότερα από τα υποπεδία της. Σύμφωνα με τον φιλόσοφο του Cambridge, McTaggart, η αιωνιότητα έχει τουλάχιστον τρεις ερμηνείες:

¹ Boethius, & Boethius. (1973). *Boethius: The theological tractates*. Harvard University Press. 525-6

² Boethius, & Boethius. (1973). *Boethius: The theological tractates*. Harvard University Press. 521-2

α) Ένα ατελείωτο χρονικό διάστημα.

β) Αυτό που είναι εντελώς διαχρονικό.

γ) Αυτό που περιλαμβάνει τον χρόνο αλλά κατά κάποιον τρόπο τον υπερβαίνει.³

Ο φιλόσοφος Αναξίμανδρος (που άκμασε τον 6ο αιώνα π.Χ.), προσδιόρισε την αρχή και την προέλευση των υφιστάμενων πραγμάτων ως «άπειρον». Στον Αναξίμανδρο, η αρχή έχει και οντολογική και ηθική σημασία. Οι Πυθαγόρειοι (6ος αιώνας π.Χ.) έβλεπαν την αιωνιότητα αρνητικά και τόνισαν την έλλειψη οριστικότητας που σχετίζεται με αυτή. Πράγματι, τον 5ο αιώνα π.Χ. ο Πυθαγόρειος Αρχύτας του Ταρέντου⁴ έδωσε το ακόλουθο επιχείρημα για το χωρικό άπειρο του σύμπαντος με βάση την αντίφαση που φαίνεται να συνεπάγεται η διατύπωση ενός ορίου σε αυτόν: «Εάν ο Κόσμος είναι περιορισμένος, τότε θα μπορούσε κανείς να απλώσει το χέρι του ή ένα ραβδί πέρα από τα όριά του για να βρει είτε κενό χώρο είτε ύλη. Και αυτό θα ήταν μέρος του κόσμου, που έτσι δεν μπορεί να περιοριστεί στον πόνο της αντίφασης. Άρα ο κόσμος είναι απεριόριστος». Ο Καντ εντόπισε ομοίως το άπειρο στην κοσμολογική του αντινομία.⁵

Μέχρι τη στιγμή που ο Αριστοτέλης (4ος αιώνας π.Χ.) ανέπτυξε τη συζήτησή του για το άπειρο, αυτή η έννοια είχε κάνει αισθητή την παρουσία της στη φιλοσοφία, τα μαθηματικά και τη φυσική. Διατύπωσε κάποιες ουσιαστικές εννοιολογικές διακρίσεις που επρόκειτο να επηρεάσουν όλες τις επόμενες συζητήσεις. Πίστευε ότι ο χρόνος ήταν πεπερασμένος με την έννοια ότι στο σύμπαν του όλα είναι πεπερασμένα. Ο Κόσμος είναι πεπερασμένος, τα σώματα είναι πεπερασμένα, τα γεωμετρικά τμήματα είναι πεπερασμένα, ο κάθε αριθμός είναι πεπερασμένος. Ωστόσο, υπάρχουν διαδικασίες που μπορούν να επαναληφθούν επ' αόριστον, προκαλώντας αυτό που

³ McTaggart, John Ellis(1909). II.—the relation of Time and eternity. *Mind*, XVIII(1), 343–362.
10/12/2022 <http://www.jstor.org/stable/2248089>

⁴ Huffman, Carl (2005). *Archytas of Tarentum: Pythagorean, Philosopher and Mathematician King*. Cambridge University Press. 82-84

⁵ Bennett, J., (1966), *Kant's Dialectic*, Cambridge: Cambridge University Press. (2005).

ονόμασε «δυνητικό άπειρο». Υποστήριξε στην πραγματικότητα ότι «κατά μία έννοια [το άπειρο] είναι και κατά μία έννοια δεν είναι». ⁶

1.2. Η έννοια του αιώνιου στην τέχνη/μουσική

Η σύλληψη της ιδέας της αιωνιότητας είναι αναπόσπαστο κομμάτι κάθε μορφής τέχνης, πηγή δημιουργικής έμπνευσης κάθε καλλιτέχνη. Κινήματα όπως η Αφηρημένη Τέχνη, ο Σουρεαλισμός και ο Κυβισμός δημιουργήθηκαν ως αποτέλεσμα της ανάγκης των σπουδαίων καλλιτεχνικών μυαλών στο τέλος του προηγούμενου αιώνα, για απομάκρυνση από τη ρεαλιστική αναπαράσταση και την ανάγκη εξερεύνησης της φαντασίας. Μέσα από αυτά τα κινήματα οι καλλιτέχνες είχαν τη δυνατότητα να εκφράσουν με περισσότερη ελευθερία ουσιώδη ζητήματα της ζωής που ίσως ήταν ανεξερεύνητα μέχρι τότε.

Η αιωνιότητα και το υπερφυσικό προβλημάτισε ιδιαίτερα έναν από του διασημότερους καλλιτέχνες του Σουρρεαλισμού, τον Salvador Dali στο έργο του “Visions of eternity”. Από τα «Οράματα της αιωνιότητας» του Dali μεταφερόμαστε στην απεικόνιση του άπειρου μέσα από τους πίνακες του Mark Rothko.⁷ Από τη Γιαπωνέζα καλλιτέχνη Yayoï Kusama με τα “Infinity Mirror Rooms” με τους καθλωτικούς, συμμετοχικούς χώρους και τη δημιουργία μιας ψευδαίσθησης της αέναης ύπαρξης⁸ μεταφερόμαστε στην καλλιτεχνική ομάδα TeamLab σκοπός της οποίας είναι η υπέρβαση των ορίων αντίληψης του κόσμου μέσω της τέχνης και η αναζήτηση του αιώνιου⁹ (βλ. Παράρτημα).

⁶ Boyer, C. B. (1950). Aristotle's Physics. *Scientific American*, 182(5), 48–51. <https://doi.org/10.1038/scientificamerican0550-48>

⁷ Stoker, W. (2008). The Rothko Chapel Paintings and the “Urgency of the Transcendent Experience.” *International Journal for Philosophy of Religion*, 64(2), 89–102. <http://www.jstor.org/stable/40270217>

⁸ Dell’Aria, A., & Yoshitake, M. (2017). [Review of Yayoï Kusama: Infinity Mirrors]. *Woman’s Art Journal*, 38(2), 54–55. <https://www.jstor.org/stable/26430769>

⁹ TeamLab. teamLab. (n.d.). Retrieved January 23, 2023, from <https://www.teamlab.art/>

Παρατηρούμε λοιπόν, πως το ζήτημα του άπειρου και της αιωνιότητας προβληματίσε πολλούς καλλιτέχνες οι οποίοι τόλμησαν, όχι μόνο να αντικατοπτρίσουν την παρούσα στιγμή, αλλά και να ορίσουν τον υπερβατικό χώρο και χρόνο.

Όσον αφορά τη μουσική, πολλοί συνθέτες όπως η Sofia Gubaidulina και ο Oliver Messiaen εξερεύνησαν την έννοια της αιωνιότητας μέσα από τα έργα τους. Στο Φεστιβάλ Σύγχρονης Μουσικής του Huddersfield, η Gubaidulina εξέφρασε την επιρροή της από τον T.S. Eliot όταν διάβασε το βιβλίο του «Τέσσερα Κουαρτέτα»:

«Η σκέψη του για το χρόνο -το ότι το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον συμπεριλαμβάνουν το ένα το άλλο- επηρέασε ιδιαίτερα τις σκέψεις μου για την αιωνιότητα».

Την οδήγησε στο έργο «Hommage a TS Eliot (1987) για οκτέτο και σοπράνο» στο οποίο χρησιμοποίησε κάποιους στίχους του Eliot.¹⁰

Επίσης, στο εισαγωγικό σημείωμα του έργου “In Tempus praesens” αναφέρεται στη σχέση του «απλού χρόνου» και του «διαρκή χρόνου του παρόντος» ως μία εμπειρία αιώνιας πραγματικότητας.

*«Στην καθημερινή ζωή μας δεν αισθανόμαστε ποτέ τον χρόνο στο παρόν, μόνο τη μετάβαση του χρόνου από το παρελθόν στο μέλλον. Μόνο στον ύπνο, στις θρησκευτικές εμπειρίες και στην τέχνη έχουμε τη δυνατότητα να αισθανθούμε τον διαρκή χρόνο του παρόντος. Νομίζω ότι η μουσική φόρμα λειτουργεί ως προς αυτή την κατεύθυνση μέσα από τα διάφορα γεγονότα που συμβαίνουν εκεί. Δημιουργούν ένα σχήμα, για παράδειγμα σχήμα πυραμίδας. Η ολική εμπειρία αυτής της μορφής μέσα από ένα έργο παράγει τον «διαρκή χρόνο του παρόντος».*¹¹

¹⁰ Guardian News and Media. (2013, October 31). Sofia Gubaidulina: Unchained Melodies. The Guardian. Retrieved January 23, 2023. <https://www.theguardian.com/music/2013/oct/31/sofia-gubaidulina-unchained-melodies>

¹¹ http://www.schirmer.com/default.aspx?tabId=2420&State_2874=2&workId_2874=36157

Ο Messiaen, επίσης, επηρεάστηκε ιδιαίτερα από τις έννοιες της αιωνιότητας, του φανταστικού και του ποιητικού¹² λέγοντας:

«Όσον αφορά τον αποκαλυπτικό χαρακτήρα του «Κουαρτέτου για το Τέλος του Χρόνου» η αρχική μου σκέψη ήταν η κατάργηση του ίδιου του χρόνου, κάτι το άπειρο, μυστηριώδες και ακατανόητο για τους περισσότερους από τους φιλοσόφους του χρόνου, από τον Πλάτωνα στον Μπεργκσόν ..»¹³

1.3. Η έννοια του αιώνιου στο έργο «To eternity»- Τίτλος/ιδέα

Ο πίνακας «Visions of eternity» ” (βλ. **Εικ.1**) του Salvador Dalí και η έννοια της αιωνιότητας αποτέλεσε τη δική μου προσωπική προσέγγιση, τη νοητή παραπομπή μου συνθέτοντας το έργο «To Eternity».

Εικόνα 1:



Όπως περιγράφεται στη μόνιμη συλλογή του Ινστιτούτου Τέχνης του Σικάγο:

¹² Pople, A. (2003). *Messiaen, Quatuor pour la fin du temps*. Cambridge University Press. 13

¹³ Wallace, W. (1898). *The scope of Programme Music*. *Proceedings of the Musical Association*, 25, 139–156. <https://doi.org/10.1093/jrma/25.1.139>

«Ένα έρημο ονειρικό τοπίο που διακρίνεται από μια παράξενη στοά και μια αποσυντιθεμένη φιγούρα δίνουν στο έργο του Dalí μια συντριπτική αίσθηση της αιωνιότητας. Οι δύο ευδιάκριτες μορφές σε σχήμα φασολιού στο προσκήνιο δείχνουν τη συνεχή εστίαση του καλλιτέχνη σε όλα τα μικρά πράγματα μέσα από τα οποία η σιλουέτα ψάχνει να βρει το δρόμο της στη ζωή όσο καλύτερα μπορεί...η ερημιά του σχεδόν χωρίς στοιχεία τοπίου δίνει στη σύνθεση μια συνταρακτική αίσθηση της αιωνιότητας».¹⁴

Δεν υπάρχει κάποια θεολογική ή τελεολογική προσέγγιση στο έργο «Το eternity» απλά το έργο του Dalí και κάποια στοιχεία του αποτέλεσαν το έναυσμα για τη σύνθεση αυτού του ορχηστρικού έργου. Το έργο αυτό δεν αποτελεί προγραμματική μουσική αλλά επηρεάστηκε βαθιά από την εξωμουσική ιδέα της αιωνιότητας λειτουργώντας με το συνειδητό αλλά και με το ασυνείδητο.

Εξάλλου, όπως ο L. N. Higgins αναφέρει:

«Η μουσική πάντα πρέπει να εκφράζει κάτι, και τίποτα δεν μπορεί να εκφραστεί χωρίς μορφή. Οι μόνες διακρίσεις βρίσκονται από τη μία πλευρά μεταξύ της μουσικής και του ρεαλισμού, και από την άλλη μεταξύ της μουσικής και μιας σειράς σημειώσεων χωρίς νόημα. Και αυτές οι δύο φαινομενικά αντίθετες ακρότητες του ρεαλισμού και μια άνευ νοήματος σειρά σημειώσεων είναι το ίδιο πράγμα στο ότι και οι δύο ακούγονται χωρίς μουσική μορφή. Και πάλι, τα φαινομενικά αντίθετα άκρα μέσα στη μουσική—το συμφωνικό ποίημα ή το τραγούδι, και η συμφωνία ή η φασαρία—είναι στην πραγματικότητα τα ίδια, με την έννοια ότι είναι πνεύμα ενσωματωμένο σε μουσική μορφή, και τυχόν διακρίσεις και επικεφαλίδες μπορούν να τοποθετηθούν οπουδήποτε κάποιος επιλέξει να τα τοποθετήσει: Γι' αυτό το λόγο δεν αξίζει να διαφωνούμε για την διαχωριστική γραμμή, ούτε τα ονόματα που χρησιμοποιούμε».¹⁵

¹⁴ Dalí, S. (1970, January 1). *Untitled (dream of venus) formerly visions of eternity*. The Art Institute of Chicago. January 23, 2023, <https://www.artic.edu/artworks/70374/untitled-dream-of-venus-formerly-visions-of-eternity>

¹⁵ L. N. Higgins. (1924). *Absolute and Programme Music*. *The Musical Times*, 65(981), 987–988. <https://doi.org/10.2307/911575>

2. Βασικά χαρακτηριστικά σύστασης του έργου “To eternity”.

2.1. Sonorism

Ο όρος “sonorism” είναι μια προσέγγιση της μουσικής σύνθεσης που σχετίζεται με μια σειρά από αξιόλογους Πολωνούς συνθέτες. Ως κίνημα, προέκυψε στην Πολωνία στα μέσα της δεκαετίας του 1950 και άκμασε μέχρι τη δεκαετία του 1960.

Ο εφευρέτης αυτού του όρου και ένας από τους πιο επιφανείς Πολωνούς μουσικολόγους της πρώιμης μεταπολεμικής περιόδου, Josef Chominski, το έθεσε πολύ ξεκάθαρα στον ορισμό του σαν μια τεχνική η έννοια της οποίας είναι: «η εξερεύνηση του αγνών ηχητικών αξιών του μουσικού σου υλικού».¹⁶ Μια τέτοια εξερεύνηση οδήγησε στην ανακάλυψη ενός πλούτου νέων ηχητικών αξιών. Αυτό σημαίνει ότι στον sonorism κυριαρχεί το ηχόχρωμα και οι υφές ενώ τα ζητήματα του ξεκάθਾਰου φθογγικού υλικού ωθούνται στο περιθώριο. Συγκεκριμένα, περιλαμβάνονται glissandi, clusters, νέες τεχνικές οργάνων, μη παραδοσιακές προσεγγίσεις του χρόνου και του ρυθμού, ηχητικές μάζες και μικροπολυφωνία δημιουργώντας μια πιο ελεύθερη φόρμα.

Στη μουσική σύνθεση, μια ηχητική μάζα είναι το αποτέλεσμα τεχνικών σύνθεσης, στις οποίες ελαχιστοποιείται η σημασία των μεμονωμένων φθόγγων δημιουργώντας ένα συμπαγή ήχο-θόρυβο με έμφαση στην υφή, τη χροιά, και τη δυναμική, δηλαδή, το ηχητικό αποτέλεσμα στην ολότητά του¹⁷. Σύμφωνα με τον David Cope, η μικροπολυφωνία είναι η ο συγχρονισμός διαφορετικών γραμμών, ρυθμών και υφών σε μία πυκνή πολυφωνία συνήθως σε μορφή κανόνα ώστε όλες οι γραμμές να είναι ισάξιες μεταξύ τους.¹⁸

¹⁶ Mirka, D. (1997). *The sonoristic structuralism ! of Krzysztof Penderecki*. Music Academy. 7

¹⁷ Erickson, R. (1975). *Sound structure in music*. University of California Press. 18-21

¹⁸ Bernard, J. W. (1994). *Voice leading as a spatial function in the music of Ligeti*. *Music Analysis*, 13(2/3), 227. <https://doi.org/10.2307/854260>

Συνεπώς, στη θέση της μελωδίας, της αρμονίας, του μέτρου και του ρυθμού, η ηχητική αξία έγινε η κύρια τεκτονική παράμετρος και κυριάρχησε ή ακόμα και έδωξε άλλες μουσικές παραμέτρους.

Στον sonorism η έννοια της υφής αποτέλεσε άλλη μία παράμετρο που καθορίζει την εσωτερική δομή των ηχητικών μαζών, όπως η πυκνότητα, η κινητικότητα, η ομοιογένεια και η ποικιλομορφία της χροιάς.¹⁹ Η έννοια της χροιάς, αν και στην πραγματικότητα μια πολύ περίπλοκη παράμετρος, έγινε αντιληπτή με τη σειρά της ως συνάρτηση της ορχηστρικής πινελιάς και της ενορχήστρωσης μέσω νέων τεχνικών παιξίματος. Εκτός από τις συνήθεις τεχνικές, χρησιμοποιούνται αρκετοί τύποι αργών και γρήγορων vibrati, μαζί με τεχνικές όπως το legno battuto και το col legno. Όπως έγραψε ο Chominski, "τα παραδοσιακά όργανα χρησιμοποιούνται με έναν νέο τρόπο. Οι τρόποι παραγωγής ήχου εμπλουτίζονται μέσω διαφόρων εφέ που μέχρι τώρα δεν χρησιμοποιήθηκαν ούτε καν είχαν προβλεφθεί."²⁰

Το ενδιαφέρον μου για ηχοχρωματικές αναζητήσεις ορίζει το sonorism ως ένα από τα βασικότερα εργαλεία μου. Η οργάνωση των ηχοχρωμάτων αποτέλεσε δομικό παράγοντα στο έργο έχοντας συχνά ίση ή μεγαλύτερη σημασία από τη ρυθμική οργάνωση και την οργάνωση του φθογγικού υλικού. Ακολουθούν μερικά παραδείγματα όπου φαίνεται η επιρροή του sonorism στο έργο μου (βλέπε **Εικ. 2-6**).

Εικόνα 2:

The image shows a musical score for a string quartet, specifically for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score is written in a standard musical notation with various dynamic markings and performance instructions. The Violin I part has a dynamic marking of *pp* and a performance instruction: "press and play a glissando along the strings D and E with friction mallets". The Violin II part has a dynamic marking of *mf* and a performance instruction: "Ed.Lt.". The Viola part has a dynamic marking of *mf* and a performance instruction: "Ed.Lt.". The Cello/Double Bass part has a dynamic marking of *pp* and a performance instruction: "Ed.Lt.". The score also includes a section with a dynamic marking of *f* and a performance instruction: "pp".

¹⁹ Mirka, D. (1997). *The sonoristic structuralism ! of Krzysztof Penderecki*. Music Academy. 8

²⁰ Mirka, D. (1997). *The sonoristic structuralism ! of Krzysztof Penderecki*. Music Academy. 8

Εικόνα 3:

86
Vln. I
Tutti
s.p.
ppp
7
7
3
Vln. II
Tutti
s.p.
ppp
7
7
7
Vla.
Tutti
s.p.
ppp
Vc.
Tutti
s.p.
ppp
7
7
Tutti
s.p.
ppp
7

Εικόνα 4:

88
Picc.
Fl. 1
p
timbral
p
Ob. 1
p
timbral
Ob. 2
p
B. Cl. 1
timbral
B. Cl. 2
p
timbral
p
timbral
p
timbral
p
Hn.
p

Εικόνα 5:

Vln. I
 divisi 2
 Vln. II
 divisi 3
 Vla.
 divisi 2
 Vc.
 divisi 2
 Db.
 divisi 2

122
 123
 124
 con legato tratto
 p
 f

Εικόνα 6:

4-4 **Tempo molto tranquillo**
 senza misura
 play independently **20'**

B♭-CL 1
 B♭-CL 2
 C. Ba.
 Vln. I
 divisi 4
 Vln. II
 Vla. 4
 Vla.
 divisi 3
 Vc.
 divisi 3
 Cb. 4

803
 804
 805
 p
 s.f.

2.2. Αλεατορικά στοιχεία.²¹

Σε μεγάλο μέρος του έργου «Το Eternity» αξιοποιούνται στοιχεία απροσδιοριστίας σε διαφορετικό βαθμό: από την απροσδιοριστία που προκύπτει από ηχοχρωματικές τεχνικές και αφορά μόνο τη μουσική επιφάνεια, έως τη ηχοχρωματική εξερεύνηση ως εκφραστικός και δομικός συνθετικός παράγοντας ως αποτέλεσμα της αυθεντικής ανάγκης ικανοποίησης συνθετικών προβληματισμών μου. Αλεατορικά λοιπόν στοιχεία ενσωματώνονται στο έργο και εξυπηρετούν τα μουσικά νοήματα του. Έτσι εντοπίζονται στο έργο στοιχεία αλεατορισμού στην ενορχήστρωση (επιλογή οργάνου και ηχοχρωμάτων), στο ρυθμό, στις διάρκειες και στο τονικό ύψος παραγόμενων με ιδιαίτερες τεχνικές ήχων.²²

Ενδεικτικό τέτοιο μέρος αποτελεί η coda του έργου (βλ. **Εικ.7**).

Εικόνα 7:

44 **Tempo molto tranquillo**
senza misura
play independently **20^u**

The image shows a musical score for the coda of the work 'Eternity'. It features five staves: B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, Contrabassoon, Vibraphone, and Violin I (divided into 4 parts). The score is marked 'Tempo molto tranquillo', 'senza misura', and 'play independently'. The music begins at measure 65. The B♭ Clarinet parts play a sustained note with a *pp* dynamic. The Contrabassoon part has a *pp* dynamic. The Vibraphone part has a *pp* dynamic. The Violin I part has a *pp* dynamic and includes a section marked *s.f.* (sforzando) starting at measure 65. The score is numbered 20^u in the top right corner.

²¹ Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth – Century Music* (New Jersey: Pearson, 2006), 284-297

²² Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth – Century Music* (New Jersey: Pearson, 2006), 284-297

2.3. Σχήματα Ανάβασης/Κατάβασης

Σε πολλά έργα του Ligeti η έννοια της κίνησης και του χώρου κυριαρχεί όπως επισημαίνει ο Φλώρος²³. Συγκεκριμένα, τα μουσικορητορικά σχήματα ανάβασης/κατάβασης χρησιμοποιούνται ως πρωταρχικό υλικό ως προς τη μακροδομή διαφόρων έργων του όπως στο μέρος Introitus του έργου Requiem (1963) ως μία άνοδος όλου του έργου (βλ. Εικ.8) .

Εικόνα 8:



Γραφική αναπαράσταση των τονικών περιοχών απ' το μέρος Introitus του Requiem (1963) του G. Ligeti.

Στο μέρος Dies Irae του έργου Requiem (1963) και στο έβδομο μέρος του έργου Atmospheres (1961) συναντάμε το ακριβώς αντίθετο. Συγκεκριμένα υπάρχει καθολική κάθοδος ενός cluster από την ψηλή περιοχή στην πολύ χαμηλή.

Κάτι αντίστοιχο συναντάται σε πολλά έργα του Schnittke. Μια τέτοια περίπτωση είναι η Συμφωνία No.6 όπου παρατηρείται η λογική της ανάβασης/κατάβασης σε όλη την έκταση του έργου με ανιούσα κίνηση μελωδιών και ενότητες με απόλυτα ανοδική ή καθοδική κίνηση κλπ. ²⁴

Στο έργο «To Eternity» τα σχήματα ανάβασης/κατάβασης έχουν πρωταγωνιστικό ρόλο στην οργάνωση της μακροδομής. Οι 2 βασικές κορυφώσεις του έργου μου είναι στα μ.60-63 και 161-164 όπου έχουμε την πλήρη κατάβαση αφού πρώτα έχει γίνει σταδιακή ανάβαση. Ενώ η ανάβαση γίνεται και στις 2 περιπτώσεις πολύ σταδιακά, η

²³ Floros, C. (2014, September 28). György Ligeti. *beyond avant-garde and postmodernism*, translated by Ernest Bernhardt-Kabisch (Peter Lang Verlag, 2014). *Academia.edu*. January 25, 2023, https://www.academia.edu/8533168/Gy%C3%B6rgy_Ligeti_Beyond_Avant_garde_and_Postmodernism_translated_by_Ernest_Bernhardt_Kabisch_Peter_Lang_Verlag_2014_

κατάβαση γίνεται πολύ πιο γρήγορα, σε μόλις τέσσερα μέτρα, θέλοντας να υπηρετήσει τη δραματουργία του έργου.

2.4. Ρυθμός

Το ζήτημα του ρυθμού έχει απασχολήσει ιδιαίτερα τη Sofia Gubaidulina. Το ενδιαφέρον της αυτό δεν αφορά ρυθμικά ζητήματα της μουσικής επιφάνειας αλλά το «*ρυθμό της φόρμας*», δηλαδή την έννοια και τη λειτουργία του ρυθμού σε μακροδομικό επίπεδο. Σχετικά με τη ρυθμική οργάνωση στα έργα της η ίδια σημειώνει:

*«προσωπικά εγώ δεν ασχολούμαι με τον ρυθμό με τη στενή του έννοια, αλλά με τον ρυθμό μέσα στη φόρμα, με τον ρυθμό των αναλογιών και της αρχιτεκτονικής».*²⁵

Η σκέψη μου όσον αφορά το ρυθμό στο παρόν ορχηστρικό έργο, βασίστηκε πάνω στο μετασχηματισμό του μοτίβου μου σε μακροδομικό επίπεδο. Συνεπώς, η μικροδομική ανάλυση όσον αφορά το ρυθμό του έργου θα βασιστεί κυρίως στο πως μέσα από το παλμικό στοιχείο οργανώθηκε ο ρυθμός αυτός.

Το παλμικό-ρυθμικό στοιχείο (βλ.**Εικ.9**):

Εικόνα 9:



που πρωτοεμφανίζεται στα temple blocks, λειτούργησε για μένα ως το βασικό στοιχείο πάνω στο οποίο οργανώθηκε η φόρμα και η αρχιτεκτονική του έργου. Η έννοια του ρυθμικού στοιχείου μετεξελίσσεται συνέχεια.

²⁵ Schmelz, P. J. (2009). *Such freedom, if only musical: Unofficial Soviet music during the Thaw*. Oxford Univ. Press, 261-269

Επίσης, αναζητώ τη συνδιαλλαγή ρευστού και σταθερού ρυθμού, το οποίο συνδέεται με τις μουσικές υφές και στον σταδιακό μετασχηματισμό τους μέσα από ασυμμετρίες ή με την εισαγωγή μιας φράσης σε οποιοδήποτε υποδιαίρεση του μέτρου, προσπαθώντας να δημιουργήσω διαφορετικές αναλογίες στο χρόνο ώστε να χαθεί η αίσθηση του ισχυρού και του ασθενούς.

Πρέπει να τονίσω ότι το tempo έπαιξε βασικό ρόλο στη μακροδομή του έργου.

Συγκεκριμένα, το έργο ξεκινά με tempo $\bullet = 52$ το οποίο και παραμένει μέχρι το μέτρο 94 με μόνη εξαίρεση τα μέτρα 60-63 όπου έχουμε $\bullet = 96$ λόγω της κορύφωσης της Β ενότητας. Στη Δ1 ενότητα ανεβαίνει στο 60 ενώ από το μέτρο 104 έως το μέτρο 136 η μετρονομική ένδειξη ανεβαίνει στο $\bullet = 72$. Όσο προχωράμε προς την κορύφωση το tempo ανεβαίνει και άλλο. Έτσι, στα μέτρα 137-164 ανεβαίνει στο 112. Η αύξηση του tempo στοχεύει στην ένταση που θα οδηγήσει στη μεγαλύτερη κορύφωση του έργου για να φτάσει στην coda του έργου όπου έρχεται η πλήρη αποσυμφόρηση και «ρευστότητα» του tempo αφού έχουμε την ένδειξη: Tempo molto tranquillo, senza misura, play independently.

2.5. Ενορχηστρωτικές υφές

Βασικό χαρακτηριστικό του έργου αποτελεί η εξέλιξη των υφών ανάλογα με τους σκοπούς που υπηρετεί κάθε ενότητα. Με την αλλαγή και τροποποίηση τους συνδυαστικά με τον εσωτερικό ρυθμό του έργου, υπάρχει η επιδίωξη της δημιουργίας άλλοτε μιας «ρευστής» κατάστασης και άλλοτε μιας πιο «σταθερής». Στο «To eternity», η υφή αποτέλεσε σημαντική παράμετρο ως προς τη δομή καθώς είναι ένα από τα βασικά συστατικά που καθορίζουν τη δημιουργία τάσης και την αποκλιμάκωσή της. Οι αντιθέσεις μεταξύ των υφών στοχεύουν στην πρόκληση ηχητικών εντυπώσεων που θα είναι σημαντικές ως προς τα σημεία φόρτισης ή αποφόρτισης του έργου. Στην ανάλυση της μικροδομής της κάθε ενότητας θα γίνει μια πιο ενδοσκοπική μελέτη των υφών του έργου. Εξωμουσικές αναφορές όπως ο «φανταστικός ρεαλισμός»²⁶

²⁶ Roh, F. (1995). *Magic realism. Magical Realism*, 15–31. January 7 2023, <https://doi.org/10.1215/9780822397212-002>

αποτελέσαν επίσης αναφορά για τη δημιουργία συγκεκριμένων ενορχηστρωτικών τακτικών.

2.6. Φθογγικό υλικό

Οι έννοιες της διατονικότητας και της χρωματικότητας αποτελούν τη βάση του φθογγικού μου υλικού σε όλο το έργο. Το διάστημα 2ας μικρής χαρακτηρίζει το έργο ως προς τη μακροδομή αλλά και τη μικροδομή του δημιουργώντας συνεχή χρωματικότητα ενώ η διατονικότητα εμφανίζεται σε ένα κομβικό σημείο του έργου και παρουσιάζεται με το σόλο του βιολιού.

Στο παρόν έργο εξερευνώ τις δυνατότητες που μου δίνει η χρωματική κίνηση δημιουργώντας δομές, κορυφώσεις, πλοκή και μουσικές χειρονομίες απελευθερωμένη πολλές φορές από την αξιοποίηση κάποιου φθογγικού υλικού. Έτσι, το βασικό σύμπλεγμα ήχων που χρησιμοποιώ είναι το σύνολο της χρωματικής κλίμακας και η οργάνωση του φθογγικού υλικού του έργου έγινε με βάση κάποιους δομικούς φθόγγους αυτής της κλίμακας.

3. Ανάλυση του έργου «To eternity»

3.1. Δομή του έργου

Το έργο αποτελείται από 6 μέρη και το καταληκτικό μέρος (coda). Το κάθε μέρος διαιρείται σε επιμέρους ενότητες όπως εμφανίζεται στον **Πίνακα 1**. Ο διαχωρισμός του έργου στα αντίστοιχα μέρη σχετίζεται κυρίως με το μετασχηματισμό των υφών, με τη διαφοροποίηση ενορχήστρωσης ή την εξυπηρέτηση διαφορετικού σκοπού. Κάθε μέρος. Κάθε μέρος εμπεριέχει χαρακτηριστικά στοιχεία των υπολοίπων, δημιουργώντας μουσική σύνδεση μεταξύ τους και έχοντας συγκεκριμένο ρόλο ως προς τη μακροδομική οργάνωση του έργου.

Αναλυτικά, η δομή του έργου χωρίζεται ως εξής (βλ. **Πίνακας 1**):

Πίνακας 1.

Μέρος Α (μ.1-37)	Γέφυρα (μ. 38-39)	Μέρος Β (μ.40-63)	Μέρος Γ (μ.64- 94)	Μέρος Δ (μ.95-127)	Μέρος Ε (μ.128-137)	Μέρος ΣΤ (μ.138-173)	Καταληκτικό μέρος- Coda (μ.165-169)
Ενότη. Α1 (μέτρα 1-20)		Ενότη.Β1 (μ.40-48)	Ενότη. Γ1 (μ.64-78)	Ενότη. Δ1 (μ.95-103)	Ενότη.. Ε1 (μ.128-133)	Ενότη. ΣΤ1 (μ.138-150)	
Ενότη.Α2 (μ.21-28)		Ενότη. Β2 (μ.49-63)	Ενότη. Γ2 (μ.79-88)	Ενότη. Δ2 (μ.104-113)	Ενότη. Ε2 (μ.134-137)	Ενότη. ΣΤ2 (μ.151-164)	
Ενότη. Α3 (μ.29-37)		Ενότη. Β3 (μ.60-63)	Ενότη. Γ3 (μ.89-94)	Ενότη. Δ3 (μ.114-127)			

Ακολουθεί η αναλυτική περιγραφή της μακροδομής και της μικροδομής, όπου παρουσιάζονται τα χαρακτηριστικά των μερών και ενοτήτων.

3.2. Μέρος Α (μ.1-37)

3.2.1 Μακροδομή

Βασικό χαρακτηριστικό του Α μέρους αποτελεί η σταδιακά σχηματιζόμενη ηχητική επιφάνεια, το ενορχηστρωτικό crescendo μέσω της χρωματικής ανοδικής κίνησης και η σταδιακή πύκνωση της υφής της ορχήστρας, μέσω γραμμικών διαδικασιών,

φτάνοντας στην πρώτη κορύφωση του έργου. Χαρακτηριστικό σημείο σε αυτό το μέρος αποτελεί η εισαγωγή του ρυθμικού-παλμικού στοιχείου που θα κυριαρχήσει σε όλο το έργο στην αρχή με τη μορφή νύξεων και σταδιακά παίρνοντας συγκεκριμένη μορφή. Επίσης, υπάρχει η αρχική εμφάνιση των βασικών ενορχηστρωτικών υφών του έργου οι οποίες θα μετασχηματίζονται σταδιακά κατά την πορεία του έργου. Εμφανίζονται επίσης οι έννοιες της διατονικότητας και της χρωματικότητας που θα αποτελούν τη βάση του φθογγικού μουσικού σε όλο το έργο.

3.2.2 Μικροδομή

Φθογγικό υλικό

Στο μέρος Α υπάρχει η εισαγωγή των 2 στοιχείων του έργου: της χρωματικότητας και της διατονικότητας. Εντοπίζεται η συνύπαρξη και η διαλεκτική σχέση μεταξύ τους, που θα αποτελέσει προοικονομία των ενοτήτων όπου η κάθε μία θα κυριαρχήσει.

Η είσοδος της κάθε φωνής έχει σχέση 5ης καθαρής με την επόμενη είσοδο κάτι που παραπέμπει στη διατονικότητα με την ευρεία έννοια του όρου και στη χρήση των μοντέλων κανόνων υπερκείμενης ή υποκείμενης 5ης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα εισαγωγής των φωνών με σχέση 5^{ης} αποτελεί το έργο του Bela Bartok “Music for strings, percussion and celesta” (Sz.106) (βλ. **Εικ.10**).

Εικόνα 10:

Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta (in 4 Sätzen)
Musique pour instruments à cordes, percussion et célesta (en 4 parties)
BÉLA BARTÓK

I.

Andante tranquillo, *♩* ca 116-112

The image shows the beginning of the first movement of Bartok's 'Music for Strings, Percussion and Celesta'. It features two staves: Violin 1.2 (top) and Violin 3.4 (bottom). The top staff starts with a circled interval of a fifth (G4 to D5) and a 'pp' dynamic marking. The bottom staff starts with a circled interval of a fifth (G3 to D4) and a boxed '5' above it, indicating the fifth interval. The tempo is 'Andante tranquillo' and the time signature is 4/4. The key signature has one sharp (F#).

Το έργο «Το eternity» ξεκινάει με σταδιακή εισαγωγή των εγχόρδων στην πολύ χαμηλή περιοχή σε μια μορφή ψευδοκανόνα (βλ.**Εικ.11**).

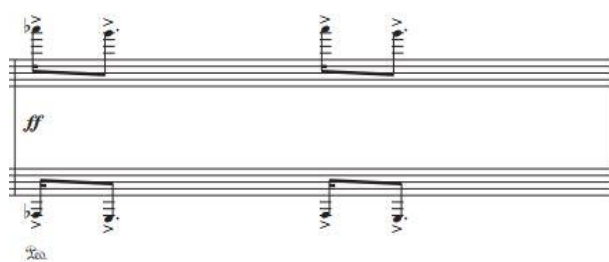
Εικόνα 11:



Αντίθετα, η διαστηματική δομή των μικροκινήσεων των φωνών βασίζεται κυρίως στη σχέση 2άς μικρής παραπέμποντας στη χρωματικότητα.

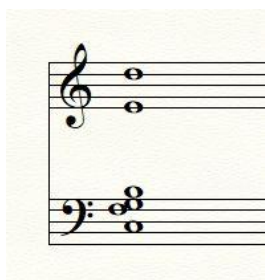
Η 2^α μικρή αποτελεί επίσης το διάστημα πάνω στο οποίο θα βασιστεί το βασικό ρυθμικό-παλμικό μοτίβο του έργου (βλ.**Εικ.12**).

Εικόνα 12:



Στο μέτρο 19 εμφανίζεται στα έγχορδα το διατονικό υλικό πάνω στο οποίο συνεχίζει η ροή των χρωματικών κινήσεων (βλ.**Εικ.13**).

Εικόνα 13:



Η ομάδα οργάνων: vibraphone, glockenspiel και celesta βασίζεται πάνω στο ακόλουθο φθογγικό σύνολο (βλ.Εικ.14) και στη σχέση 2ας μικρής ανάμεσά τους και το οποίο αξιοποιείται και σε οριζόντια και σε κάθετη θέση.

Εικόνα 14:



Ενορχηστρωτική υφή

Ξεκινώντας, στην ενότητα A1 εξαπλώνεται η αρχική ηχητική επιφάνεια με γραμμικές διαδικασίες (βλ.Εικ.15).

Εικόνα 15:

A complex musical score for Figure 15, featuring multiple staves for various instruments. The staves are labeled on the left as follows: Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. I (Viola I), Vla. II (Viola II), Vcl. (Violoncello), and Kb. (Kontrabaß). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The music is written in a multi-measure rest format for the first few measures, followed by active musical passages.

Στο μέτρο 21 αφού παρουσιάστηκε η αρχική ηχητική μας επιφάνεια, η διαδικασία φτάνει στην ολοκλήρωση της. Με την ολοκλήρωση της έχουμε την εισαγωγή των ξύλινων με την ίδια μιμητική διαδικασία με την οποία έγινε η εισαγωγή των οργάνων και η οποία παίρνει τη μορφή των μικροκινήσεων δημιουργώντας μικροπολυφωνία άλλοτε λίγων φωνών και άλλοτε περισσοτέρων την οποία θα ονομάσω υφή1 (βλ. **Εικ.16**).

Εικόνα 16:

Υφή 1



Η εισαγωγή των ξύλινων επίσης σηματοδοτεί την έναρξη της ενότητας A2 και η πολυσυγχορδία που δημιουργείται στα έγχορδα οδηγεί σε μία νέα υφή κρατημένων φθόγγων (βλ.**Εικ.17**).

Εικόνα 17:

Υφή 2



Στο μέτρο 22 κάνει την πρωτοεμφάνισή του στα temple blocks η μουσική χειρονομία του μοτίβου το οποίο είναι και θα εξελιχτεί σε στοιχείο δομικό του έργου (υφή3-βλ.Εικ.18).

Εικόνα 18:

Υφή 3



Θραύσματα της μικροπολυφωνίας των ξύλινων αποτελούν τις νύξεις στα έγχορδα που στην αρχή εμφανίζονται σαν μεμονωμένα γεγονότα αλλά θα εξελιχθούν σε μία νέα υφή αργότερα (βλ. Εικ.19).

Εικόνα 19:

Από το μέτρο 29 όπου ολοκληρώνεται η συνθετική στόχευση της ενότητας Α2, τα θραύσματα ολοένα και πολλαπλασιάζονται και φτάνουν σε ένα σημείο όπου ομαδοποιούνται ενορχηστρωτικά δημιουργώντας μία νέα υφή (υφή4-βλ. Εικ.20).

Εικόνα 20:

Υφή 4

The image shows a musical score for 'Υφή 4' consisting of eight staves. The notation includes various dynamic markings such as *f*, *mf*, and *sf* (sforzando), along with accents and slurs. The score is divided into two systems of four staves each, with a vertical line separating the two systems.

Στα μέτρα 7 κάνει την εμφάνισή της η υφή5 στην ομάδα celesta, glockenspiel, vibraphone η οποία αποτελεί μία συγχορδιακή υφή βασισμένη στη σχέση 2ας μικρής και προσπαθεί να εισάγει ένα «φαντασικό» περιβάλλον σε πιο ψηλό ρετζίστρο δημιουργώντας ένα αντιθετικό κλίμα ως προς τις χαμηλές οκτάβες που κυριαρχούν, ως προοικονομία επόμενης ενότητας όπου θα έχουν δομικό ρόλο (βλ.Εικ.21).

Εικόνα 21:

Υφή 5

The image shows a musical score for 'Υφή 5' with three staves. The top staff is labeled 'Vib. (Motor on)' and contains a melodic line with a *p* dynamic marking. The middle staff is labeled 'Glk.' and contains a melodic line with *p* and *mf* dynamic markings. The bottom staff is labeled 'Cel. (5 octaves)' and contains a melodic line with *mp*, *pp*, and *mf* dynamic markings. The score is divided into two systems of two staves each, with a vertical line separating the two systems.

Εξωμουσική αναφορά αυτής της ενορχήστρωσης αποτελεί ο «μαγικός ρεαλισμός» ο οποίος σε οποιαδήποτε μορφή τέχνης, αφορά στην αποτύπωση του πραγματικού κόσμου αλλά με φανταστικές και μαγικές πινελιές, ενώ πολλές φορές δεν είναι εύκολο να διαχωριστούν τα όρια μεταξύ πραγματικού και φανταστικού.²⁷

Στο μέτρο 29 οι μικροκινήσεις (υφή 1) έχουν πάρει τη μορφή μιας διαρκούς ροής (υφή 1α) η οποία λειτουργεί αντιθετικά και συμπληρωματικά ως προς την σχεδόν ομοφωνική υφή των νύξεων, συμπαρασύρουν την συγχορδιακή υφή⁴ και με πύκνωση οδηγούν στην ολοκλήρωση της πρώτης ενότητας (βλ. **Εικ.22**).

Εικόνα 22:

The image shows a page of a musical score for strings and woodwinds. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses, Flutes, Clarinets, and Bassoons. The second system includes staves for Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses, and a section for Woodwinds (Flutes, Clarinets, Bassoons). Two specific textures are highlighted with red boxes. The first box, labeled 'Υφή 1α' in blue, encompasses the string parts (Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses) in the first system. The second box, labeled 'Υφή 4' in blue, encompasses the woodwind parts (Flutes, Clarinets, Bassoons) in the second system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

²⁷ Felicity Clair Gee, «The critical roots of cinematic magic realism: Franz Roh, Alejo Carpentier, Fredric Jameson». Thesis, University of London, 2013, 13-14

Ρυθμός

Στο εισαγωγικό μέρος, η ρυθμική ένδειξη είναι $\bullet = 52$ (Lento misterioso) και υπάρχει μία επιδίωξη ρευστοποίησης του παλμικού στοιχείου ώστε να λειτουργήσει αντιθετικά ως προς την επερχόμενη μουσική χειρονομία του μοτίβου, δηλωτική ενός παλμού η οποία πρωτοεμφανίζεται σαν να μην ανήκει σε κάποιο μέτρο αλλά στην εξέλιξη του έργου θα γίνει πολύ έντονη ρυθμικά (βλ.**Εικ.23**).

Εικόνα 23:

The image displays a musical score with seven staves. The notation includes various rhythmic patterns, such as sixteenth and thirty-second notes, often grouped with slurs and dynamic markings like *mp*, *p*, and *pp*. A red rectangular box highlights a specific rhythmic element on the fifth staff, labeled in blue as "παλμικό στοιχείο". The score concludes with a double bar line and a *p* dynamic marking.

Η είσοδος της κάθε φωνής σε ασθενή μέρη του μέτρου αποσκοπεί επίσης σε αυτή τη ρευστοποίηση του παλμού όπως και η χρήση ασύμμετρων συνόλων αξιών (5ηχων, 6ηχων, 10ηχων, 11ηχων κτλ) διεσπαρμένα στα πνευστά τη στιγμή της πύκνωσης του υλικού.

Σταδιακά δημιουργούνται νύξεις ξεκάθαρα παλμού παράλληλα με άλλες ρευστές επιφάνειες μέχρι το τέλος του μέρους (βλ.**Εικ.24**).

Εικόνα 24:

The image shows a page of a musical score with ten staves. From top to bottom, the staves are labeled: Ctr., Fl. 1, Ob. 1, B. Cl. 1, Bsn. 1, Hrn., B. Dr., Tmp., and Pcs. The Pcs. staff has a red rectangular box around a specific section of music. Above this box, the text 'εκαθάρος παλμός' is written in blue. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'mf'.

3.3. Γέφυρα (μ.38-39) - Μέρος Β (μ.40-63)

3.3.1. Μακροδομή

Στη γέφυρα και στο Β μέρος το πρώτο βασικό στοιχείο, το μοτιβικό στοιχείο, παίρνει συγκεκριμένη μορφή και διατρέχει εμμονικά όλο το μέρος εισάγοντας την ένταση και τη δραματικότητα μέσω της ομοφωνίας σε 5 οκτάβες στα χάλινα και τα πνευστά. Το Β μέρος αποτελεί επίσης φορέα ενός δεύτερου στοιχείου, του στοιχείου του glissando το οποίο θα υπερισχύει σε όλη την ενότητα παρουσιάζοντας τις μουσικορητορικές έννοιες ανάβασης/κατάβασης και φτάνοντας στην πρώτη κορύφωση του έργου.

3.3.2 Μικροδομή

Φθογγικό υλικό

Το ομοφωνικό σολ σε 5 οκτάβες σηματοδοτεί το τέλος του Α μέρους. Το καινούργιο μέρος βασίζεται στη χρωματική σχέση της 2ας μικρής (βλ. **Εικ.25**).

Εικόνα 25:



Τα glissandi στα έγχορδα υπογραμμίζουν της έννοια της χρωματικότητας που είναι δομική σε όλο το έργο ενώ το πιάνο προοικονομεί τη σχέση 3^{ης} μικρής που θα έρθει ξεκάθαρα σε επόμενη ενότητα με τις νύξεις σιβ-λα-σολ. Στο τέλος του Β μέρους χρησιμοποιώ φθογγικά σύνολα που εμπεριέχουν σχεδόν μία ολόκληρη χρωματική κλίμακα για να οδηγηθώ από το ηχητικό χάος στην πλήρη αποφόρτιση του μέρους Γ.

Ενορχηστρωτική υφή

Ολοκληρώνοντας το Α μέρος φτάνουμε στη γέφυρα που συνδέει το μέρος Α με το Β όπου υπάρχει έντονη αλλαγή υφής και αλλάζουν οι σχέσεις μεταξύ των στοιχείων. Δηλαδή, στην ενότητα Β1 γίνεται κυρίαρχο το ρυθμικό μοτίβο (υφή 3) και στη θέση των ροών που υπήρχαν πριν και των νύξεων εμφανίζεται μία καινούργια υφή glissando (υφή 6 – βλ. **Εικ.26**).

Εικόνα 26:

Προχωρώντας στην ενότητα B2, η υφή1 επανέρχεται στα πνευστά και αργότερα στο πιάνο, τα έγχορδα επιμένουν με έντονα glissandi (υφή6), ενώ η αρχική υφή των κρατημένων νοτών (υφή2) μετασχηματίζεται σε υφή τρίλιας στα έγχορδα (υφή2α – βλ.Εικ.27),

Εικόνα 27:

Υφή 2α



The image shows a musical score for three string instruments: Violin I, Violin II, and Viola. The instruments are marked 'Tutti' and 'mf'. The score is in 3/4 time and features a tremolo pattern in the strings, indicated by a wavy line above the notes. The notes are G4, A4, and B4. The score is written in treble clef for Violin I and II, and bass clef for Viola.

κάτι το οποίο είναι μια μορφή διαρκούς κίνησης που αντιστοιχεί στη διαρκή ροή των temple blocks και το οποίο οδηγεί στη λήξη της ενότητας. Τα τελευταία 4 μέτρα του μέρους είναι μία μίξη της υφής 1 και της υφής 6 σε πλήρη κατάβαση και αποτελούν την πρώτη κορύφωση του έργου. Μέσα από τη μεγάλη ένταση(fff) η οποία μέσα σε τέσσερα μόνο μέτρα φτάνει στο pp, τα έντονα καθοδικά glissandi και τα tremoli των εγχόρδων προσπαθώ να οδηγηθώ από το ηχητικό χάος στο Γ μέρος όπου θα έρθει η απόλυτη αποφόρτιση.

Ρυθμός

Στο Β μέρος υπάρχει η αντιπαράθεση του ρυθμικού-μοτιβικού στοιχείου που αποτελεί το στοιχείο της «σταθερότητας» με τα πιο «ρευστά» glissandi. Το μέρος Γ διατρέχεται από το ρυθμικό στοιχείο του μοτίβου επεξεργασμένο ρυθμικά (είτε με σμίκρυνση είτε με μεγέθυνση) επιχειρώντας να κάνει ξεκάθαρη την αίσθηση του ρυθμικού-στοιχείου που κυριαρχεί κατά τη διάρκεια όλου του έργου. Η ρυθμική «ρευστότητα» συνδιαλέγεται με τη «σταθερότητα» οδηγώντας στην πρώτη κορύφωση του έργου με

♩ = 96 για να φέρει την πολύ γρήγορη «καταβαράθρωση» όλων των φωνών στη χαμηλή τους περιοχή και την ενορχηστρωτική αραίωση στο τέλος του μέρους.

3.4. Μέρος Γ (μ.64- 94)

3.4.1. Μακροδομή

Το μέρος Γ είναι ένα ήρεμο μέρος βασισμένο στη χρωματικότητα σε χαμηλές περιοχές και στην τάση του sonorism δημιουργώντας ηχοχρώματα και υφές μέσω μίας γραφής που περισσότερο θυμίζει μουσική δωματίου παρά ορχήστρα. Τα όργανα συνδιαλέγονται μεταξύ τους μέσα σε ένα μετέωρο περιβάλλον δημιουργώντας εσωτερικούς διαλόγους με εύθραυστο χαρακτήρα. Όσον αφορά το ηχοχρώμα, σε αυτή την ενότητα, πέραν του «παραδοσιακού» ήχου του κάθε οργάνου, χρησιμοποιούνται και ήχοι προερχόμενοι από τη χρήση διευρυμένων τεχνικών. Οι εμφανείς γραμμικότητες προς το τέλος της ενότητας, συνδέουν το Γ μέρος με το Δ μέρος.

3.4.2. Μικροδομή

Φθογγικό υλικό

Το Γ μέρος βασίζεται στους 3 παρακάτω δομικούς φθόγγους οι οποίοι εμφανίζονται με μορφή κρατημένων νοτών και διανθίζονται με ημιτονιακές κυρίως κινήσεις άλλων οργάνων. Συγκεκριμένα, γύρω από τους δομικούς φθόγγους ΝΤΟ, ΡΕ, ΛΑ εμφανίζονται μικροί στροβιλισμοί με οριζόντιες κυρίως ημιτονιακές κινήσεις (βλ. **Εικ.28**).

Εικόνα 28:



Τα glissandi στο εσωτερικό του πιάνου υπογραμμίζουν επίσης τη χρωματικότητα που κυριαρχεί στην ενότητα.

Ενορχηστρωτική υφή

Οι δυναμικές είναι κατά βάση πολύ χαμηλές (pp, p, mp). Κυριαρχεί η υφή1 (χρωματικές κινήσεις) ως μικροί στροβιλισμοί γύρω από τους δομικούς φθόγγους και οι νύξεις της υφής3 (μοτίβο) μέσα σε ένα πολύ διαφορετικό πλαίσιο, σε ένα φανταστικό περιβάλλον ηχοχρωματικής αναζήτησης της ρευστότητας και της εκφραστικότητας. Χρησιμοποιούνται κάποιες μη-παραδοσιακές τεχνικές οργάνων όπως: Thunder effect στην άρπα, harmonic glissando και timbral trills στα πνευστά, glissando στο εσωτερικό του πιάνου με μπαγκέτες κ.ά. (βλ. **Εικ.29**).

Εικόνα 29:

The musical score for Figure 29 consists of seven staves: Ctr., B. Dr., Timp., Hr., Pn., D.b. Tuba, and Tuba. The Ctr. staff has a dynamic marking of *f* followed by *pp*. The B. Dr. staff has a dynamic marking of *pp*. The Timp. staff has dynamic markings of *pp*, *f*, *pp*, and *sf*. A red circle highlights a note in the Timp. staff. The Hr. staff has a dynamic marking of *f* and is labeled "Thunder effect". The Pn. staff has dynamic markings of *pp*, *pp*, and *pp*. The D.b. Tuba staff has a dynamic marking of *pp* and a red circle highlights a note. The Tuba staff has a dynamic marking of *sf* and a red circle highlights a note.

Επίσης στην άρπα έχουμε κάποιες νύξεις της συγχορδιακής υφής5 η οποία και θα κυριαρχήσει στο Δ μέρος (βλ.**Εικ.30**).

Εικόνα 30:

The musical score for Figure 30 consists of seven staves: Ctr., B. Dr., Timp., Hr., Pn., Vc., and D.b. Tuba. The Ctr. staff has a dynamic marking of *pp*. The B. Dr. staff has dynamic markings of *pp* and *pp*. The Timp. staff has a dynamic marking of *pp*. The Hr. staff has dynamic markings of *sf* and *sf*, and is labeled "P.d.l.t.". The Pn. staff has dynamic markings of *pp*, *pp*, and *pp*. The Vc. staff has a dynamic marking of *f*. The D.b. Tuba staff has a dynamic marking of *f* and *pp*. There is a red circle on the Pn. staff. A text box on the Pn. staff contains the following text: "piano and piano a glissando along the strings: D and Eb with flutes and clarinet".

Ρυθμός

Στο Γ μέρος η μετρονομική ένδειξη επέστρεψε στο $\downarrow = 52$ φέρνοντας την πλήρη ρυθμική αποφόρτιση και δημιουργώντας ένα πλήρως «ρευστό» ρυθμικό περιβάλλον. Το περιβάλλον αυτό δημιουργείται μέσα από την απουσία σταθερού παλμού, τα ασύμμετρα σύνολα αξιών και την απουσία μετρικού τονισμού. Ο αραιός ρυθμός αποτελεί βασικό συστατικό, ενώ προοδευτικά με γραμμικές κινήσεις ο ρυθμός πυκνώνει και οδηγεί στο μέρος Δ.

3.5. Μέρος Δ (μ.95-127)

3.5.1. Μακροδομή

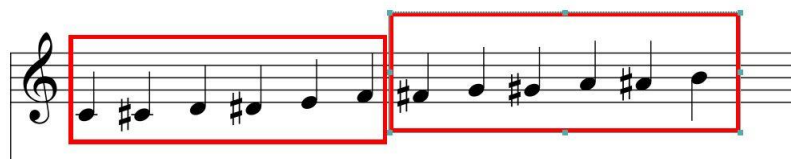
Η ενότητα Δ1 ουσιαστικά αποτελεί ένα ενδιάμεσο μέρος για να μας οδηγήσει στην ενότητα Δ2 που είναι για εμένα κομβικής σημασίας και είναι η εισαγωγή της διατονικής σόλο μελωδίας στο βιολί. Εξωμουσική αναφορά σε αυτή την ενότητα αποτελεί ο «μαγικός ρεαλισμός» επίσης. Η ενότητα είναι επίσης φορέας της ηχητική μάζας στα έγχορδα. Η ηχητική μάζα συνδιαλέγεται με διάφορες υφές που θα αναλυθούν διεξοδικά παρακάτω και προοδευτικά με γραμμικές, πυκνωτικές διαδικασίες ολοκληρώνει την ενότητα.

3.5.2. Μικροδομή

Φθογγικό υλικό

Στο Δ μέρος η χρωματικότητα συνδιαλέγεται με τη διατονικότητα. Συγκεκριμένα, οι χρωματικές και διατονικές σχέσεις εμφανίζονται έμμεσα μέσω της τρίλιας στα πνευστά ενώ προοδευτικά δημιουργείται το ημιτονιακό cluster στην ομάδα vibraphone, piano, celesta που έρχεται μέσω συγχορδιών αρχικά και μετά με οριζόντια διάταξη. Συγκεκριμένα, από το παρακάτω φθογγικό υλικό αντλούνται οι φθόγγοι του cluster (βλ. **Εικ.31**).

Εικόνα 31:



Η διατονικότητα αρχίζει με κινήσεις στα έγχορδα για να καταλήξει στο μέτρο 104 να έρθει ως διατονική μελωδία στο βιολί με τις νότες ρε, μι, φα (βλ. **Εικ.32**),

Εικόνα 32:

Musical score for Figure 32. It shows two staves. The top staff is for the Cello (Cel.) and the bottom staff is for the Violin I (Vln. I) solo. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 104 shows the start of the melodic line in the violin with a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 105 continues the melody with a piano (p) dynamic. The word 'arco' is written above the violin staff in measure 105.

και αργότερα να περάσει στα πνευστά και στα υπόλοιπα έγχορδα. Από το μέτρο 107 στα πνευστά υπάρχουν οι τέσσερις βασικοί δομικοί φθόγγοι ΝΤΟ-ΡΕ-ΜΙ-ΦΑ και γύρω εμφανίζονται διατονικοί στροβιλισμοί ως ανάμνηση αντίστοιχων κινήσεων στο μέρος Γ (βλ. **Εικ.33**).

Εικόνα 33:

Musical score for Figure 33. It shows five staves for woodwind instruments: Flute 1 (Fl. 1), Oboe 1 (Ob. 1), Bass Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), Bassoon 1 (Bsn. 1), and Horn (Hn.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 107 is highlighted. In this measure, the Flute 1 part has a circled note (G4), the Oboe 1 part has a circled note (F#4), the Bass Clarinet 1 part has a circled note (F#4), the Bassoon 1 part has a circled note (F#4), and the Horn part has a circled note (F#4). The dynamic marking is mezzo-piano (mp).

Ενορχηστρωτική υφή

Με εμφανή γραμμικότητα της υφής¹ στα έγχορδα και στο πιάνο στο τέλος του Γ μέρους, οδηγούμαστε στο μέρος Δ όπου κάνει την εμφάνιση της η συγχορδιακή υφή στο βιμπράφωνο (υφή5/**Εικ. 34**),

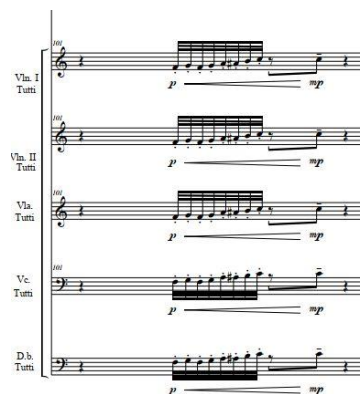
Εικόνα 34:



η οποία συμπράττει με την υφή κρατημένης νότας (υφή2) και την υφή της timbral τρίλιας (υφή 2α). Τα πρώτα τρία μέτρα αυτής της ενότητας έχουν ένα φανταστικό χαρακτήρα λόγω της υφής τους, η οποία ποικίλλεται από ρυθμικά accents του βιμπράφωνου μέχρι να καταλήξουμε στο σόλο του βιολιού. Παράλληλα, η υφή 1 μετεξελίσσεται σε χρωματική/διατονική υφή 1β με pizzicato στα έγχορδα (βλ. **Εικ.35**),

Εικόνα 35:

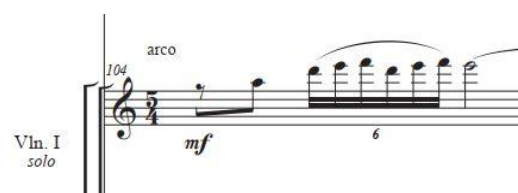
Υφή 1α



πυκνώνει και σταδιακά μετεξελίσσεται σε διατονική σόλο μελωδία στο βιολί (υφή1γ/βλ. **Εικ.36**).

Εικόνα 36:

Υφή 1γ



Επίσης, η υφή2 (κρατημένες νότες) μετεξελίσσεται σε υφή κρατημένων αρμονικών στα έγχορδα (βλ. **Εικ.37**).

Εικόνα 37:

Υφή 2β

Φορείς της μελωδίας γίνονται στο μ.107 τα πρώτα και δεύτερα βιολιά όπως και η βιόλα ενώ η ομάδα πιάνο, άρπα, τσελέστα, βιμπράφωνο συμπράττουν με την υφή5 (συγχορδίες). Η υφή 1γ μετεξελίσσεται σε ηχητική μάζα των εγχόρδων η οποία χτίζεται μέσα από κανόνες. Δημιουργείται μία πολυπλοκότητα με δεξιοτεχνικές κινήσεις οι οποίες λειτουργούν μιμητικά η μία πάνω στην άλλη(υφή 1δ/βλ. **Εικ.38**) και είναι αυτή που θα μας οδηγήσει στο μέρος Ε.

Εικόνα 38:

Υφή 1δ

Ρυθμός

Αξίζει να σημειωθεί ότι το Δ μέρος είναι το μόνο μέρος στο οποίο δεν εμφανίζεται καθόλου το μοτιβικό-ρυθμικό στοιχείο του έργου έως τώρα. Αυτό αποτελεί κομβικό σημείο του έργου ώστε όταν κάνει την εμφάνισή του στο επόμενο μέρος να κυριαρχήσει και να φέρει τον ξεκάθαρο παλμό. Στην αρχή της ενότητας υπάρχει ρυθμική «ρευστότητα» μέσω της υφής τρίλιας και των κρατημένων νοτών, ο παλμός προοδευτικά γίνεται πιο «σταθερός» μέσω των συγχορδιακών κινήσεων των πληκτροφόρων και αργότερα μέσω της μελωδίας που εμφανίζεται πρώτα στο βιολί και μετά στα υπόλοιπα έγχορδα και στα πνευστά, πυκνώνει και οδηγεί στο μέρος E.

3.6. Μέρος E (μ.128-137)

3.6.1. Μακροδομή

Το μέρος E αποτελεί φορέα των σχημάτων ανάβασης και κατάβασης με σχέσεις που θυμίζουν κανόνες και γενικότερα γραμμικές και μιμητικές διαδικασίες. Το παλμικό-μοτιβικό στοιχείο του έργου προσπαθεί να κυριαρχήσει αλλά δεν τα καταφέρνει σε αυτή την ενότητα, γιατί κυριαρχεί η συνεχόμενη ροή κινήσεων που όλο και πυκνώνουν επιδιώκοντας να δημιουργήσουν ένα χαοτικό περιβάλλον, τόσο ρυθμικά όσο και φθογγικά επιμένοντας στα σχήματα κατάβασης και προοικονομώντας την τελική κορύφωση στο μέρος ΣΤ.

3.6.2. Μικροδομή

Φθογγικό υλικό

Το κεντρικό μοτίβο του έργου βασίζεται στο διάστημα 3^{ης} μικρής (σιβ-σολ) , το οποίο είχε εμφανιστεί σε προηγούμενη ενότητα ως προοικονομία με τη μορφή σιβ-λα-σολ στο πιάνο. Δομικός φθόγγος του ΣΤ μέρους αποτελεί ο φθόγγος σιβ με τον οποίο γίνονται οι αρχικοί είσοδοι των φωνών με τη μορφή κανόνα αρχικά με ανάβαση και στο μέτρο 134 με κατάβαση (βλ. **Εικ.39**).

Εικόνα 39:

♩ = 68

FL. 1

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

Bsn. 1

C. Bn.

The image shows a musical score for woodwinds. It includes staves for Flute 1, Oboe 1, Oboe 2, Bass Clarinet 1, Bassoon 1, and Contrabass. The tempo is marked as ♩ = 68. Dynamics include *pp* and *mf*. Articulation markings like accents and slurs are present. Red circles highlight specific notes in the Flute 1, Oboe 1, Bass Clarinet 1, Bassoon 1, and Contrabass staves.

Ο δομικός φθόγγος ανήκει στο φθογγικό σύνολο: μιb-ρε, σολ-σιb τα οποία είτε οριζόντια είτε κάθετα αποτελούν το βασικό συστατικό αυτής της ενότητας. Αυτοί οι φθόγγοι παρουσιάζουν το μοτιβικό στοιχείο, είναι η αρχή των εισόδων στις αναβάσεις-καταβάσεις και παρουσιάζονται ξεκάθαρα στο μέτρο 134 με την συγχορδιακή μορφή τους (βλ.Εικ.40).

Εικόνα 40:

B. Cl.

C. Bn.

T. Tbn. 1

Tuba

Glk.

134

The image shows a musical score for brass instruments. It includes staves for Bass Clarinet, Contrabass, Trombone 1, Tuba, and Glockenspiel. The measure number 134 is indicated. Dynamics include *ff*. A red vertical line and a red horizontal line highlight the chordal structure in measure 134 across the Bass Clarinet, Contrabass, Trombone 1, and Tuba staves. The Glockenspiel part is also visible below.

Οι σχέσεις 2^{ας} μικρής και 3^{ης} μικρής που εμπεριέχουν χρησιμοποιούνται για τις υπόλοιπες κινήσεις των φωνών στην ενότητα.

Ενορχηστρωτική υφή

Στο μέρος Ε ξεκινά με την υφή του βασικού ρυθμικού μοτίβου του έργου (υφή3) ως προοικονομία της απόλυτης κυριαρχίας του στο μέρος ΣΤ. Σε αυτό το μέρος υπάρχει μία μίξη υφών που προηγήθηκαν. Συγκεκριμένα, η υφή 2^α (κρατημένη νότα/τρίλια) με την υφή 1^α (διαρκής ροή), η υφή 1δ (υφή ηχητικής μάζας) που εμφανίζεται μόνο μέχρι το μέτρο 133 και η υφή2 (κρατημένες νότες). Αρχικά, υπάρχει εναλλαγή ενορχηστρωτικής πυκνώσης και αραιώσης. Όσο οι καταβάσεις γίνονται περισσότερες, το υλικό πυκνώνει δημιουργώντας ενορχηστρωτικές «ρευστότητες» που θα οδηγήσουν στην πλήρη αντίθεση του μέρους ΣΤ.

Ρυθμός

Το παλμικό στοιχείο επανεμφανίζεται στο πιάνο στο μέρος Ε ως προοικονομία για αυτό που έπεται στην επόμενη ενότητα. Όσον αφορά το ρυθμικό υπόβαθρο στα υπόλοιπα όργανα, το μέρος Ε χαρακτηρίζεται από απουσία σταθερού παλμού και ασύμμετρα σύνολα κατάβασης με ένα γραμμένο *accelerando* που ολοένα και πυκνώνει επιδιώκοντας να δημιουργήσουν την προσδοκία παλμικού στοιχείου. Με γραμμικές κινήσεις ο ρυθμός πυκνώνει και οδηγεί στο μέρος ΣΤ.

3.7. Ενότητα ΣΤ(μ.138-173)

3.7.1. Μακροδομή

Το συγκεκριμένο μέρος είναι καθοριστικό ως προς την εξέλιξη του έργου αφού αποτελεί ουσιαστικά το τελικό στάδιο που οδηγεί στην αναμενόμενη κορύφωση. Στο τελικό ΣΤ μέρος έχουμε την πλήρη αντίθεση με το προηγούμενο ηχητικό περιβάλλον. Το μέρος αυτό αποτελεί φορέα της ομοφωνίας. Η κυριαρχία του μοτιβικού- ρυθμικού στοιχείου μέσα σε ένα ομοφωνικό περιβάλλον και τα εμμονικά στοιχεία κατάβασης των μέτρων 151-160 οδηγούν στην τελική κορύφωση. Με τη χειρονομία κατάβασης των μ.161-164 ολοκληρώνεται η διαδικασία της γενικότερης έντασης που δημιούργησε

η ρυθμική πύκνωση, η αύξηση του ηχητικού όγκου και η συνεχής στην έννοια της κατάβασης των προηγούμενων μέτρων.

3.7.2. Μικροδομή

Φθογγικό υλικό

Το φθογγικό σύνολο πάνω στο οποίο βασίζεται αυτό το μέρος είναι το φα#- σολ-λα-σιβ το οποίο εμφανίστηκε ως προοικονομία σε προηγούμενα μέρη και τώρα κυριαρχεί. Η 2^α μικρή επιμένει εμμονικά, όπως επίσης και η 3^η μικρή του ρυθμικού-παλμικού στοιχείου μέσα στο ομοφωνικό περιβάλλον μέχρι το μέτρο 150. Από το μέτρο 151 έχουμε διατονικό και χρωματικό περιβάλλον αφού οι είσοδοι των κόρνων έρχονται με τις νότες σολ-φα-μι-ρε, σε αντίθεση με το υπόλοιπο χρωματικό περιβάλλον που κυριαρχεί (βλ.Εικ.41).

Εικόνα 41:

The image shows a musical score for an orchestra, specifically measures 150 and 151. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Horns (Hn. 1, 2, 3, 4), Trumpets (Trpt. 1), Trombones (Tbn. 1, 2, 3), and Tubas. The second system includes parts for Piano (Pn.), Violins I and II (Vln. I, II), Violas (Vla.), Cellos (Vc.), and Double Basses (D.b.). A red box highlights the piano part at measure 151, and a red vertical line is drawn through the strings. Red circles mark specific notes in the horn parts.

Από το μέτρο 153 το φθογγικό υλικό επεκτείνεται σε ένα cluster σε τυχαίους φθόγγους της χρωματικής κλίμακας στο πιάνο ενισχύοντας τη χρωματικότητα και οδηγώντας το έργο στην κορύφωσή του με ένα σχήμα κατάβασης και έντονη δραματικότητα στην coda.

Ενορχηστρωτική υφή

Η μετεξέλιξη της υφής 3 (παλμικό μοτίβο) είναι εμφανής και κυρίαρχη στο μέρος ΣΤ (υφή 3α), δημιουργώντας ομοφωνικό χαρακτήρα μέσω του σχεδόν μοτοριστικού στοιχείου του μοτίβου (βλ. **Εικ.42**).

Εικόνα 42:

Υφή 3α

The image displays a musical score for the section 'Υφή 3α'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Ob. 1, Ob. 2, B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl., Ban. 1, Hn. 1, Hn. 2, Hn., Hn. 4, Tpt. 1, Tpt. 2, Tbn. 1, Tbn. 2, B. Tbn., and Tuba. The score begins at measure 142. The notation includes various rhythmic patterns, including a prominent pulsating motif in the lower brass and woodwind sections, and dynamic markings such as accents and hairpins. The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of the 'pulsating motif' mentioned in the text.

Στο μέτρο 151, η υφή των κρατημένων νοτών (υφή2) μετεξελίσσεται σε επαναλαμβανόμενες νότες με συνεχόμενη ροή και *accelerando* η *ritartando* (υφή 2γ).

Εικόνα 43:

Υφή 2γ

The image shows a musical score for 'Υφή 2γ' consisting of five staves. The first staff begins with a dynamic marking of *ff*. The second and third staves contain dense, rhythmic patterns. The fourth staff starts with a dynamic marking of *ff*. The fifth staff continues the rhythmic patterns and ends with a dynamic marking of *ff*.

οδηγώντας στην τελική κορύφωση των μέτρων 161-164. Τα clusters του πιάνου (υφή6α) που ξεκινούν στο μέτρο 154 αποτελούν την μετεξέλιξη της υφής του glissando (υφή6). Τα glissandi των μέτρων 161-164 ενισχύουν τη μουσική χειρονομία της κατάδυσης, το tremolo αξιοποιείται ηχοχρωματικά και η μικροπολυφωνία διανθίζεται ηχοχρωματικά. Έχουμε γρήγορη αποκλιμάκωση της έντασης από *fff* σε *ppp* και μέσα σε 3 μέτρα η ορχήστρα διανύει το εύρος των δυναμικών της, από την (ακραία) υψηλή στην πιο χαμηλή περιοχή φτάνοντας στη γενική παύση.

Ρυθμός

Στο ΣΤ μέρος, το ρυθμικό-παλμικό στοιχείο κυριαρχεί. Το tempo έχει ανέβει στο ♩ = 112 κάτι που βοηθά στην ένταση. Οι ρυθμικές ασυμμετρίες εξαφανίζονται και δημιουργείται έντονη η έννοια του παλμού σε αντίθεση με ό,τι προηγήθηκε. Τα accents δημιουργούν έντονο ρυθμικό παλμό που ενισχύει την έννοια της σταθερότητας που διέπει αυτή την ενότητα. Η πύκνωση του ρυθμού και η σμίκρυνση του μοτίβου οδηγεί στην κορύφωση.

3.8.Καταληκτικό τμήμα- Coda (μ.165-169)

Το καταληκτικό μέρος (coda) του έργου αποτελεί το ηχητικό τοπίο ως «αντανάκλαση» όσων προηγήθηκαν. Έχει το ρόλο της «επανεκθέσης» και «επαναφοράς» κάποιων πολύ χαρακτηριστικών σημείων του έργου που προηγήθηκαν. Τα θυμητικά αυτά στοιχεία που είχαν δομικό χαρακτήρα σε προηγούμενες ενότητες εμφανίζονται τώρα σε μια πολύ διαφορετική μορφή και σε ένα σονοριστικό περιβάλλον το οποίο έχει την ένδειξη *Tempo molto tranquillo, senza misura, play independently*. Η διατονικότητα συμπράττει με τη χρωματικότητα σε οριζόντιο επίπεδο δημιουργώντας ένα χρωματικό ακουστικό αποτέλεσμα που τελικά κυριαρχεί. Η βιόλα ολοκληρώνει το έργο με ένα σόλο ως ανάμνηση του σόλο βιολιού στη Δ ενότητα. Η έννοια της αιωνιότητας αποτελεί το εξωμουσικό στοιχείο ως προς τα επαναλαμβανόμενα patterns μέσα στα δοσμένα δευτερόλεπτα που κάποια στιγμή τελειώνουν αλλά θα μπορούσαν να συνεχίζουν έως το άπειρο χωρίς μετρικό παλμό (*play independently - senza misura*).

Ενορχηστρωτική υφή

Η υφή των κρατημένων νοτών (υφή2) αποτελεί την έναρξη της coda. Μέσα από αυτή την υφή ξεπροβάλλει η μετεξέλιξη της υφής1, με τα έγχορδα να παίζουν *pp*, *tremolo*, *sul tasto* ρυθμικά ανεξάρτητα το ένα από το άλλο με μόνη στόχευση τη δημιουργία ηχοχρώματος (υφή 1 ε/βλ. **Εικ.44**).

Εικόνα 44:

Υφή 1 ε

The image shows a musical score for four staves. Each staff begins with the marking 's.l.' (sustained). The notation consists of notes and rests, with some notes marked with a flat symbol 'b'. The staves are connected by a red bracket on the right side, indicating they are part of a single musical texture. The overall appearance is that of a sustained, tremolo-like texture.

Φθογγικό υλικό

Το συνολικό ακουστικό αποτέλεσμα είναι χρωματικό αλλά στην είσοδο κάθε οργάνου και στα επαναλαμβανόμενα patterns τους υπάρχουν και διατονικές και χρωματικές μελωδίες (ρε-μι-φα), (σι-ντο-ντο#), (ρε#-μι-φα), (ντο-ρε-ρε#-μι-ρε) κτλ. Το έργο ολοκληρώνεται με το φθόγγο MI στη βιόλα η οποία ήταν και η νότα με την οποία ξεκίνησε το έργο.

Ρυθμός

Η απουσία μετρονομικής ένδειξης, η απουσία του παλμικού-στοιχείου, το σονοριστικό *senza misura* περιβάλλον της coda, η ένδειξη *tempo tranquillo, play independently* είναι όλα τα στοιχεία τα οποία δημιουργούν τη ρυθμική αποσυμφόρηση, τη ρυθμική αστάθεια και την απόλυτη ηρεμία της coda. Οι 2 έννοιες της «ρευστότητας» και της «σταθερότητας» και ο διαρκής μετασχηματισμός τους που είχαν συνδιαλλαγεί κατά τη διάρκεια των προηγούμενων ενοτήτων οδηγούνται στην απόλυτη ρευστότητα.

4.Επίλογος

Το έργο “To eternity” αποτέλεσε μία από τις πρώτες προσπάθειες γραφής για το σύνολο της ορχήστρας. Ως εκ τούτου, ήρθα σε επαφή με διάφορους προβληματισμούς όσον αφορά στη διαχείριση του όγκου της ορχήστρας, της φόρμας και της ενορχήστρωσης. Επιδίωξα, επίσης, να αναπτύξω ιδέες που με είχαν απασχολήσει και στο παρελθόν, σε έργα μικρότερης φόρμας. Μέσα από το παρόν υπόμνημα, προσπάθησα να δώσω έμφαση σε κάποια γενικά χαρακτηριστικά που συγκρότησαν το έργο και καθόρισαν την εξέλιξή του μακροδομικά και μικροδομικά.

Θα μπορούσε κάποιος να πει ότι ο τρόπος που ξεκινώ και τελειώνω λειτουργεί ως σύμβολο σε σχέση με την έννοια της αιωνιότητας αλλά θα μπορούσε επίσης να μην πει τίποτε γιατί όλα τα έργα που έχουν ως αφορμή μία εξωμουσική ιδέα που πρέπει να λειτουργούν και ως απόλυτη μουσική. Το έργο δεν γράφτηκε προσπαθώντας να υποστηρίξει ένα κρυφό πρόγραμμα περιγραφής του αιώνιου αλλά για να λειτουργεί και χωρίς αυτό. Σύμφωνα με τον Calvocoressi, οι τίτλοι, τα προγράμματα και άλλες μορφές υποδείξεων δεν έχουν τόση σημασία αλλά αφορούν μονάχα το σημείο εκκίνησης του συνθέτη, ή ίσως την πρόθεσή του. Το σημείο εκκίνησης όμως ή η πρόθεση, ήταν απλώς κίνητρα.²⁸

Η προσπάθεια να είμαι ο εαυτός μου και να προβάλλω κάποια στοιχεία της προσωπικότητάς μου μέσα από αυτό το έργο αποτέλεσαν για μένα σημαντικές παραμέτρους σύνθεσης του παρόντος έργου. Ανατρέχοντας στα λόγια της Sofia Gubaidulina, αναφερόμενη στο Dmitri Shostakovich και τον Anton Webern είχε πει ότι παρότι οι επιρροές τους δεν άφησαν προφανή ίχνη στη μουσική της, είναι αυτοί που της δίδαξαν το σημαντικότερο: να είναι ο εαυτός της.²⁹

²⁸ M. D. Calvocoressi, “What’s in a Name?,” *The Musical Times* 64, no. 964 (1923): 393–95, <https://doi.org/10.2307/914094>.

²⁹ Regovich, K. (1970, January 1). *To be totally free: Galina Ustvolskaya, Sofia Gubaidulina, and the pursuit of spiritual freedom i...* Wellesley College Digital, *Repository*. January 30, 2023, <https://repository.wellesley.edu/object/ir674>

Παράρτημα

Εικόνα 45:



Χωρίς τίτλο, 1967, Mark Rothko. Φωτογραφία του Lynton Gardiner. ©2020 Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης/ Πηγή τέχνης/ Scala, Φλωρεντία. © 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko, 2020, ProLitteris, Ζυρίχη.

Εικόνα 46:



"Visions of Eternity" oil on Canvas, location: Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois, USA.

Εικόνα 47:

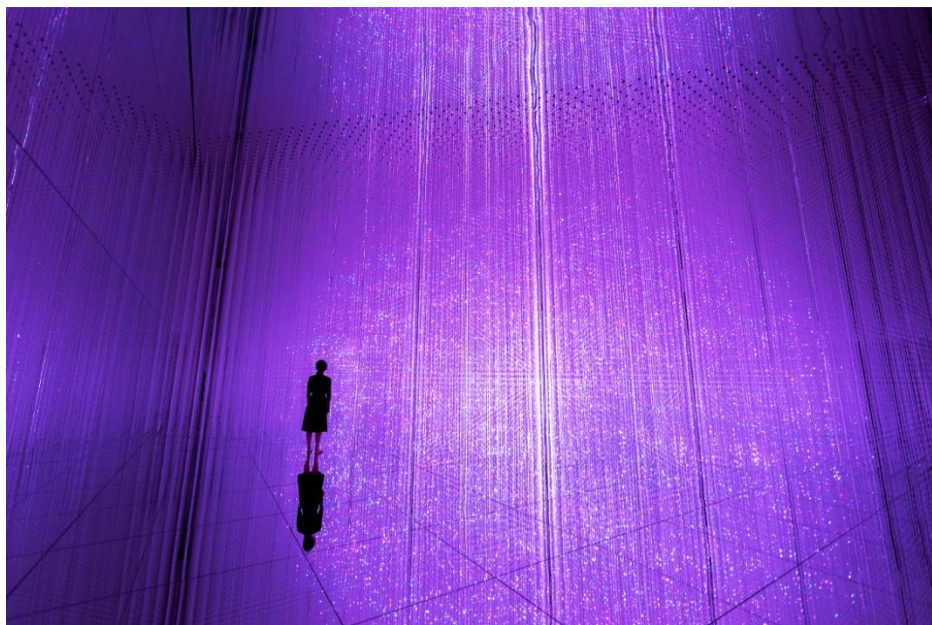


Yayoi Kusama, *Infinity Mirrored Room - Filled with the Brilliance of Life* 2011/2017 Tate Presented by the artist, Ota Fine Arts and Victoria Miro 2015, accessioned 2019 © YAYOI KUSAMA

Το *Infinity Mirrored Room – Filled with the Brilliance of Life* είναι μια από τις μεγαλύτερες εγκαταστάσεις της Kusama μέχρι σήμερα και δημιουργήθηκε για την έκθεση του 2012 στην Tate Modern. Εμφανίζεται δίπλα στο *Chandelier of Grief*, ένα δωμάτιο που δημιουργεί την ψευδαίσθηση ενός απεριόριστου σύμπαντος περιστρεφόμενων κρυστάλλινων πολυελαίων. Αυτές οι καθηλωτικές εγκαταστάσεις μας μεταφέρουν στο μοναδικό όραμα των ατελείωτων αντανάκλασεων της Kusama.³⁰

³⁰ Tate. (n.d.). *Yayoi Kusama: Infinity Mirror Rooms: Tate modern*. Tate. February 6, 2023, f <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/yayoi-kusama-infinity-mirror-rooms>

Εικόνα 48:



teamLab, The Infinite Crystal Universe, 2018, Διαδραστική εγκατάσταση γλυπτού φωτός, LED, Ατέρμονο, Ήχος; teamLab © teamLab, με την άδεια της Pace Gallery

Εδώ, τα φωτεινά σημεία χρησιμοποιούνται για τη δημιουργία τρισδιάστατων αντικειμένων. Το γλυπτό του φωτός εκτείνεται άπειρα προς όλες τις κατευθύνσεις. Οι άνθρωποι χρησιμοποιούν τα smartphone τους για να επιλέξουν στοιχεία που θα ρίξουν στο The Infinite Crystal Universe. Αυτά τα στοιχεία ξαναγεννιούνται σε τρεις διαστάσεις, δημιουργώντας το έργο τέχνης. Η παρουσία των ανθρώπων και η θέση τους μέσα στο έργο επηρεάζουν αυτά τα τρισδιάστατα στοιχεία, τα οποία με τη σειρά τους επηρεάζουν και επηρεάζονται από άλλα στοιχεία του χώρου. Αυτό το έργο τέχνης εξελίσσεται για πάντα, αλλάζει από στιγμή σε στιγμή λόγω των ανθρώπων στο χώρο.³¹

³¹ *The infinite crystal universe*. teamLab. (n.d.). February 7, 2023, https://www.teamlab.art/w/infinite_crystaluniverse/

Βιβλιογραφία

- **Bennett, J.**, (1966), *Kant's Dialectic*, Cambridge: Cambridge University Press. (2005).
- **Bernard, J. W.** (1994). Voice leading as a spatial function in the music of Ligeti. *Music Analysis*, 13(2/3). <https://doi.org/10.2307/854260>
- **Boethius, & Boethius.** (1973). *Boethius: The theological tractates*. Harvard University Press.
- **Boyer, C. B.** (1950). Aristotle's Physics. *Scientific American*, 182(5), <https://doi.org/10.1038/scientificamerican0550-48>
- **Calvocoressi M. D.**, “What’s in a Name?,” *The Musical Times* 64, no. 964 (1923): December 13 2022. <https://doi.org/10.2307/914094>
- **Dalí, S.** (1970, January 1). *Untitled (dream of venus) formerly visions of eternity*. The Art Institute of Chicago. January 23, 2023, <https://www.artic.edu/artworks/70374/untitled-dream-of-venus-formerly-visions-of-eternity>
- **Dell’Aria, A., & Yoshitake, M.** (2017). [Review of Yayoi Kusama: Infinity Mirrors]. *Woman’s Art Journal*, 38(2). <https://www.jstor.org/stable/26430769>
- **Felicity Clair Gee**, «The critical roots of cinematic magic realism: Franz Roh, Alejo Carpentier, Fredric Jameson». Thesis, University of London, 2013.
- **Floros, C.** (2014, September 28). *György Ligeti. beyond avant-garde and postmodernism*, translated by Ernest Bernhardt-Kabisch (Peter Lang Verlag, 2014). Academia.edu. January 25, 2023, https://www.academia.edu/8533168/Gy%C3%B6rgy_Ligeti_Beyond_Avant_garde_and_Postmodernism_translated_by_Ernest_Bernhardt_Kabisch_Peter_Lang_Verlag_2014_
- **Guardian News and Media.** (2013, October 31). Sofia Gubaidulina: Unchained Melodies. *The Guardian*. January 23, 2023. <https://www.theguardian.com/music/2013/oct/31/sofia-gubaidulina-unchained-melodies>

- **Home. Wise Music Classical.** (n.d.). February 6, 2023, http://www.schirmer.com/default.aspx?tabId=2420&State_2874=2&workId_2874=36
- **Erickson, R.** (1975). *Sound structure in music*. University of California Press.
- **Huffman, Carl** (2005). *Archytas of Tarentum: Pythagorean, Philosopher and Mathematician King*. Cambridge University Press.
- **L. N. Higgins.** (1924). *Absolute and Programme Music*. *The Musical Times*, 65(981), <https://doi.org/10.2307/911575>
- **McTaggart, John Ellis** (1909). II.—the relation of Time and eternity. *Mind*, XVIII(1), 343–362. 10/12/2022 , <http://www.jstor.org/stable/2248089>
- **Mirka, D.** (1997). *The sonoristic structuralism ! of Krzysztof Penderecki*. Music Academy.
- **Pople, A.** (2003). *Messiaen, Quatuor pour la fin du temps*. Cambridge University Press.
- **Regovich, K.** (1970, January 1). *To be totally free: Galina Ustvolskaya, Sofia Gubaidulina, and the pursuit of spiritual freedom i...* Wellesley College Digital, Repository. January 30, 2023. <https://repository.wellesley.edu/object/ir674>
- **Roh, F.** (1995). *Magic realism*. *Magical Realism*, 15–31. January 7 20223. <https://doi.org/10.1215/9780822397212-002>
- **Schmelz, P. J.** (2009). *Such freedom, if only musical: Unofficial Soviet music during the Thaw*. Oxford Univ. Press.
- **Stefan Kostka**, *Materials and Techniques of Twentieth – Century Music* (New Jersey: Pearson, 2006).
- **Stoker, W.** (2008). *The Rothko Chapel Paintings and the “Urgency of the Transcendent Experience.”* *International Journal for Philosophy of Religion*. <http://www.jstor.org/stable/40270217>
- **Tate. (n.d).** *Yayoi Kusama: Infinity Mirror Rooms: Tate modern*. Tate. Retrieved February 6, 2023, from <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/yayoi-kusama-infinity-mirror-rooms>
- **The infinite crystal universe. teamLab.** (n.d.). February 7, 2023, https://www.teamlab.art/w/infinite_crystaluniverse/
- **Wallace, W.** (1898). *The scope of Programme Music*. *Proceedings of the Musical Association*. <https://doi.org/10.1093/jrma/25.1.139>

