

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



Σκηνή II (2023) για ορχήστρα: Ανάλυση

Scene II (2023) for orchestra: Analysis

Διπλωματική Εργασία

(Σύνθεση)

Αθανάσιος Παπαδημητρίου

(ΑΕΜ: 2075)

A handwritten signature in blue ink, which appears to read 'Αθανάσιος Παπαδημητρίου'.

Επιβλέπων: Χρήστος Σαμαράς, καθηγητής

Θεσσαλονίκη, Ιούνιος 2023

Περιεχόμενα

Πρώτο μέρος

- Πρόλογος σ.3
- Τα μουσικά ερεθίσματα σ.3
- Περί εξωμουσικών ερεθισμάτων σ.6
- Η πηγή της «αισθήσεως» σ.7
- Περί μουσικής ιδέας σ.19

Δεύτερο μέρος

- Φθογγικό υλικό σ.22
- Η οργάνωση του φθογγικού υλικού και η δομή του έργου σ.24

Τρίτο μέρος

- Αντί επιλόγου σ.44
- Βιβλιογραφία σ.46

Πρώτο μέρος

Πρόλογος

Ο τίτλος της παρούσας διπλωματικής εργασίας, επιτηδευμένα γενικός και λιτός, ίσως δώσει την εντύπωση μίας σε βάθος ανάλυσης του έργου *Σκηνή II* μόνο από καθαρά συνθετικής απόψεως. Κάτι τέτοιο από μόνο του, όμως, θα «εξηγούσε» το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα με δευτερεύουσες «δικαιολογίες» και θα το αποστείρωνε, παρουσιάζοντάς το ουσιαστικά ως «παζλ» ή κάποιου είδους «σταυρόλεξο», με τις διάφορες συνθετικές τεχνικές να συνιστούν τις λύσεις και όχι τα μέσα οργάνωσης και επέκτασης μίας μουσικής ιδέας. Επιπλέον, θα υπονομευόταν η ίδια η μουσική ιδέα – όχι όπως την ορίζει ο Arnold Schoenberg στο κείμενό του *New Music, Outmoded Music, Style and Idea* του 1946 – και το έναυσμα της δημιουργίας της.

Επομένως, πέρα από την παρουσίαση των διαφόρων δομικών στοιχείων και των κατασκευαστικών υλικών του έργου, θα διατυπωθούν παρακάτω οι σκέψεις που οδήγησαν στη δημιουργία του έργου αυτού – πολλές φορές μέσα από μία ιστορική οπτική ή κάποια προσωπική αναθεώρηση διαφόρων απόψεων – καθώς και οι ποικίλες αντιλήψεις σχετικά με τη σύνδεση της καθαρά «απόλυτης» μουσικής με τις άλλες τέχνες. Θα γίνει προσπάθεια, επίσης, να επιτευχθεί ένα ικανοποιητικό επίπεδο επεξήγησης των πιο αφηρημένων νοητικών συνδέσεων μεταξύ του καλλιτεχνικού αποτελέσματος και αρχών – αντιλήψεων που δεν έχουν άμεση συσχέτιση με αυτό. Τέλος, πέρα από την εκτενή αναφορά σε τεχνικές «δανεισμένες» από τον 20^ο αιώνα – με τον όρο «δάνειο» υποβόσκει, ίσως, η νεοκλασική αντίληψη της «στροφής» προς το παρελθόν, με το τελευταίο βέβαια να έχει μετακινηθεί (!) – θα διατυπωθεί όσο το δυνατόν πιο αντικειμενικά τεκμηριωμένη η προσωπική προτίμηση της «απόλυτης» μουσικής σε αντίθεση με την «προγραμματική», με την έννοια πως το όποιο «πρόγραμμα» υποβόσκει έχει δευτερεύουσα σημασία, δεν καθίσταται απαραίτητα συγκεκριμένο και «ορατό» ενώ, ωστόσο, ταυτοχρόνως υπάρχει ως «αίσθηση» αλλά όχι «εντύπωση».

Τα μουσικά ερεθίσματα

Σίγουρα καθίσταται αδύνατη η συγκεκριμενοποίηση της πηγής της κάθε έμπνευσης – ιδέας. Η όλη σύλληψη είναι πολυδιάστατη και αφηρημένη σε τέτοιον βαθμό που η όποια προσπάθεια εξήγησής της με επιχειρήματα μπορεί να καταλήξει από ανεπιτυχής έως ολοκληρωτικά αποπροσανατολιστική. Εξάλλου, ο ίδιος ο ήχος ως φυσικό φαινόμενο ουκ ολίγες φορές διατυπώθηκε συμβολικά, ακόμη και μυστικιστικά. Ίσως να αποτελεί από μόνη της πηγή έμπνευσης η διατύπωση πως το φάσμα του ήχου εκτείνεται μεταξύ δύο άκρων – του μη-ήχου και στις δύο περιπτώσεις – και σηματοδοτεί την είσοδο στον κόσμο του φανερωμένου¹. Εντούτοις, για την παρούσα εργασία μία εκτενή αναφορά σε φιλοσοφικές και μυστικιστικές απόψεις θα κατέληγε πιθανώς σε πιο αφηρημένα συμπεράσματα από την ίδια την αφηρημένη «δικαιολόγηση» των ερεθισμάτων. Συνεπώς, η όποια «δικαιολόγηση»

¹ Μαρία Παπαπαύλου, *Μουσική, Ήχος και Μυστικισμός στις μονοθεϊστικές παραδόσεις της Μεσογείου* (Αθήνα: νήσος, 2022), 184.

θα περιοριστεί αρχικώς σε «εσωμουσικά» θα λέγαμε στοιχεία και μετέπειτα στα εξωμουσικά – προγραμματικά.

Το σύνολο, λοιπόν, των μουσικών έργων που επηρέασαν συνθετικά τόσο γενικώς όσο και ειδικώς το έργο *Σκηνή II* δεν είναι εύκολο να καταλογοποιηθεί. Παρά το γεγονός αυτό, βέβαια, καθίσταται πλήρως εφαρμόσιμη η αναφορά σε μερικά από αυτά τα έργα, συγκεκριμένα στοιχεία των οποίων είτε πάρθηκαν – χρησιμοποιήθηκαν εμφανώς είτε αποτέλεσαν τη βάση κάποιας συνθετικής αποφάσεως. Ξεκινώντας με τα πιο έκδηλα στοιχεία, οφείλει να αναφερθεί η επιρροή που άσκησε στο έργο *Σκηνή II* το φωνητικό κομμάτι *Io pur respiro in cosi gran dolore* του Carlo Gesualdo από το *Il Sesto libro di Madrigali* (1611). Η είσοδος των φωνών με κατιούσα σειρά δεν αποτελεί κάποια «εφεύρεση» του Ιταλού συνθέτη, όμως η καθαρότητα αυτής της γραμμικότητας – ακόμη και από καθαρά οπτικής απόψεως – μεταφέρθηκε στο έργο *Σκηνή II* ως τον κύριο τρόπο διατύπωσης του συνοδευτικού προτύπου το πρώτου τμήματός του.

5

Παρόμοια διαδικασία εισόδου των φωνών πραγματοποιείται στο έργο *Lux Aeterna* (1966) του György Ligeti. Η συνεχής επανεμφάνιση δε της διαδικασίας αυτής, με τη σχεδόν εμμονική επανάληψή της, οδήγησε στην υιοθέτηση αυτής της γραμμικότητας στο έργο *Σκηνή II* με έναν εξίσου εμμονικό τρόπο. Βέβαια, το ηχητικό αποτέλεσμα καθίσταται εντελώς διαφορετικό, όσο διαφορετικός ήταν και ο συνθετικός στόχος της προαναφερθείσας γραμμικότητας.

Έντονη επιρροή άσκησε, επιπροσθέτως, το έργο *Asyla* (1997) του Βρετανού συνθέτη Thomas Adès. Ο ηχητικός «καμβάς» που δημιουργείται στο δεύτερο μέρος του έργου από την άρπα, τα πιάνο, την τσελέστα και τα προσεκτικά επιλεγμένα κρουστά αποπνέει μία αίσθηση (στη συνέχεια της εργασίας η λέξη «αίσθηση» θα αποκτήσει εννοιολογική υπόσταση) παγώματος του χρόνου, ως λογικό αποτέλεσμα αλλά και αναγκαιότητα που προέκυψε από τα μουσικά φαινόμενα και την πυκνή πλοκή του προηγούμενου μέρους. Παρόμοια διαδικασία εμφανίζεται στο δεύτερο μέρος του έργου *Σκηνή II*, με ένα παρόμοιου τύπου ηχητικό συνονθύλευμα να κατασκευάζεται από την τσελέστα, την άρπα, τα ψηλά έγχορδα με αρμονικούς και τα κόρνα.

Περνώντας στις πιο αφηρημένες τοποθετήσεις, ιδιαίτερης σημασίας κατά τη διαδικασία κατασκευής του έργου *Σκηνή II* κατέστη το έργο *A Flock Descends into the Pentagonal Garden* (1977) του Toru Takemitsu. Μόνο από αυτό το τελευταίο στοιχείο είναι έκδηλη η συγγένεια του τίτλου με τον αντίστοιχο του έργου που αναλύεται στη συγκεκριμένη εργασία, καθώς πραγματεύονται μία «σκηνή», ένα στιγμιότυπο αλλιώς, το περιεχόμενου του οποίου απλώς δεν αναφέρεται στο έργο *Σκηνή II*. Επιπλέον, η όλη σύλληψη της προγραμματικής – ίσως καλύτερα απλώς εξωμουσικής – ιδέας του Toru Takemitsu φαίνεται να έχει αρκετά κοινά χαρακτηριστικά με την έννοια της «αίσθησης» ως πηγή δημιουργίας, όπως θα αναφερθεί στη συνέχεια της παρούσας εργασίας. Το στιγμιότυπο του έργου *A Flock Descends into the Pentagonal Garden* προήλθε από όνειρο του συνθέτη, για το οποίο ο ίδιος δήλωσε πως είναι πιθανό να του δημιουργήθηκε μετά από τη θέαση μίας φωτογραφίας του Γάλλου καλλιτέχνη Marcel Duchamp που έβγαλε ο Αμερικανός φωτογράφος Man Ray.²

Κλείνοντας, έντονη επιρροή στο καθαρά τεχνικό σκέλος του έργου και κυρίως στη χρήση της ορχήστρας άσκησε το έργο *Chamber Symphony No. 1* του Isang Yun. Η διαχείριση των διαφόρων ομάδων της ορχήστρας με μαζικότητα και έκδηλο μουσικό στόχο σε συνδυασμό με την ανταλλαγή – δανεισμό μουσικών φαινομένων από τη μία ομάδα σε κάποια άλλη (ακόμη και εάν το αποτέλεσμα είναι η οπτική ομοιογένεια και όχι η ακουστική

² Sarah Miyamoto, “Transcultural Environmental Aesthetics in the Music of Toru Takemitsu” (PhD diss., McGill University, 2022), 89.

συσχέτιση αυτού του μουσικού φαινομένου) αποτέλεσαν βασική συνθετική αρχή στην πορεία δημιουργίας του έργου *Σκηνή II*, όπως θα φανεί και στα διάφορα μουσικά αποσπάσματα που παρατίθενται παρακάτω.

Περί εξωμουσικών ερεθισμάτων

Η *Σκηνή II* αποτελεί ένα έργο για ορχήστρα διάρκειας περίπου δέκα (10) λεπτών με τετραμερή δομική οργάνωση που αντιδιαστέλεται με την τριμερή διάτμηση της συνθετικής σκέψης. Μία τρίπτυχη, ουσιαστικά, διαδικασία επικέντρωσης στα επιμέρους γεγονότα ενός συμβάντος, ως μία προσπάθεια κεφαλαιοποίησης του ενιαίου γεγονότος – αναλογικού περιεχομένου του ερεθίσματος, η οποία συνοδεύεται από ένα – και όχι τρία – συμπληρωματικό μήνυμα. Αυτό το μήνυμα, το οποίο καθρεπτίζει τη μεταχείριση του προαναφερθέντος αναλογικού περιεχομένου στην ολότητα του έργου ενώ ταυτοχρόνως τη σχολιάζει, θα μπορούσε να αποκαλεστεί ως «ύφος της αναπαραγωγής».³ Η παραπάνω δυαδικότητα του καταδηλούμενου και συμπαραδηλούμενου μηνύματος καθίσταται έκδηλη στις αναπαραγωγές αυτές που δεν αποτελούν κάποιου είδους φωτογραφική απεικόνιση. Εξάλλου, «δεν υπάρχει κινηματογραφημένη σκηνή, της οποίας η αντικειμενικότητα να μη διαβάζεται [...] ως το ίδιο το σημείο της αντικειμενικότητας».⁴ Ακριβώς αυτή η φράση που παρατέθηκε αυτούσια συνιστά τον βασικό λόγο ονομασίας του έργου ως «*Σκηνή*».

Το παραπάνω, όμως, δε σημαίνει πως υπονομεύθηκε οποιοδήποτε άλλο εξωμουσικό στοιχείο μπροστά στο θαυμασμό της κατανόησης της προαναφερθείσας δυαδικότητας. Το στοιχείο αυτό, απλώς, απέκτησε δευτερεύουσα σημασία ως «πρόγραμμα», καθώς είτε συνδυάστηκε με άλλα – δημιουργώντας μία αφηρημένη και γενικευμένη «αίσθηση» - είτε αποτέλεσε την αφορμή της δημιουργίας του μη περιγραφικού περιεχομένου. Μία τέτοια δήλωση, βέβαια, είναι χρήσιμο να διαφοροποιηθεί από μία πιθανή διατύπωση σκέψης και προβληματισμού πάνω στη δευτερεύουσα σημασία του «προγράμματος» σε ένα μουσικό αποτέλεσμα. Κάτι τέτοιο θα συσχετιζόταν με την άποψη του Hector Berlioz σχετικά με τη θέση της «απόλυτης» μουσικής – όχι «απόλυτη» με την έννοια της μουσικής που δημιουργήθηκε χωρίς έκδηλο εξωμουσικό ερέθισμα αλλά ακόμη και αυτής που αποτελεί τη μουσική απεικόνιση μίας εξωμουσικής καταστάσεως – ψηλότερα από το «πρόγραμμα». Η παράλειψη του τελευταίου, σύμφωνα με τον Γάλλο συνθέτη, είναι πλήρως εφικτή καθώς το έργο «θα μπορούσε να παρουσιάζει αυτό καθ' αυτό μουσικό ενδιαφέρον ανεξάρτητα από όλες τις δραματουργικές προθέσεις».⁵

Σύμφωνα με τα παραπάνω, ωστόσο, ελλοχεύει ο κίνδυνος να υποβιβαστεί το «πρόγραμμα» ενός έργου και να αποτελέσει μία απλή προωθητική «διαφήμιση» του καλλιτεχνικού αποτελέσματος. Αυτή, εξάλλου, ήταν η τοποθέτηση του ιστορικού Jacques Barzun στο προαναφερθέν μουσικό ζήτημα, μία τοποθέτηση που ουσιαστικά φαίνεται να διαφωνεί με την υπονόμηση του εξωμουσικού επηρεασμού.⁶ Από την άλλη, ο Καναδός

³ Roland Barthes, *Image – Music – Text*, μετ. Γιώργος Σπανός (Αθήνα: Πλέθρον, 1988), 27.

⁴ Barthes, *Image – Music – Text*, 27.

⁵ Michels Ulrich, *Atlas de La Musica*, μετ. Katrin Zenz, Σπύρος Φάρος, Μιρέλλα Σιμωτά - Φιδετζή (Αθήνα: Παπαρηγορίου – Νάκας, 1995), 497.

⁶ Stephen Rodgers, *Form, Program, and Metaphor in the Music of Berlioz* (New York: Cambridge University Press, 2009), 39.

ποιητής Hugh MacDonald γράφει σχετικά με την «προγραμματική» *Φανταστική Συμφωνία* του Hector Berlioz πως μας ωθεί να τη θεωρήσουμε ως «απόλυτη» μουσική μία «μοντέρνα αναλυτική τρέλα». ⁷ Όλες η προαναφερθείσες απόψεις γεννούν ερωτήματα, τα οποία με τη σειρά τους, φυσικά, προκαλούν απαντήσεις – λύσεις ιδιαιτέρως υποκειμενικές.

Συμπληρωματικά, η συνειδητή αποφυγή της έννοιας της «εντύπωσης» και η χρήση της λέξης «αίσθηση» αποσκοπεί, κυρίως, στην απομάκρυνση από οποιαδήποτε Ιμπρεσιονιστική αντίληψη. Πράγματι, ο Ludwig van Beethoven είχε τοποθετηθεί σχετικώς και είχε περιγράψει τη μουσική ως μία διαδικασία μετουσίωσης των εξωτερικών εντυπώσεων σε εσωτερική έκφραση. ⁸ Παρά το γεγονός αυτό, όμως, τα καθαρά και αυστηρώς κατασκευασμένα περιγράμματα της μουσικής διατύπωσης του έργου *Σκηνή II* και η ξεκάθαρη «διαγράμμιση» της δομής οδήγησαν στην επιλογή της λέξης «αίσθηση», σε άμεση συσχέτιση με τη χρήση της στον στίχο του Κωνσταντίνου Καβάφη «αγαπημένη αίσθησις επέστρεφε συχνά και παίρνε με...» ως μία ανάμνηση, δηλαδή, μίας αίσθησης, ανεξαρτήτως από την «καθαρότητα» της μνήμης. Η δε «αίσθηση», επιπλέον, είναι χρήσιμο να αναφερθεί πως στο συγκεκριμένο ποίημα έχει έντονο ερωτικό περιεχόμενο, καθώς ο ποιητής την καλεί την στιγμή που μία «μνήμη κάποιας περίπτουξης σπινθηρίζει». ⁹

Η πηγή της «αισθήσεως»

Παρά τον «δανεισμό» του όρου – και ταυτοχρόνως του πλαισίου του – από τον προαναφερθέντα στίχο του Κωνσταντίνου Καβάφη, η «αίσθησις» προέκυψε από το εξίσου βαθιά ερωτικό και ρομαντικό *Μονόγραμμα* του Οδυσσέα Ελύτη. Ιδιαιτέρως γνωστό και διαδεδομένο, διατυπώνει την ιστορία δύο ερωτευμένων των οποίων ο έρωτάς τους δέχεται την κριτική τρίτων, για επιτηδευμένα ασαφείς λόγους. Η κοινωνική κατακραυγή οδηγεί τη γυναίκα στην αυτοκτονία, με τον πρόωρο θάνατό της να επηρεάζει το ποιητικό υποκείμενο, το οποίο με τη σειρά του περνάει από τη φάση της άρνησης σε αυτήν του θρήνου. Ένας θρήνος για την ιδανική αγάπη που εκφράζεται ως μία εξομολόγηση, η οποία πλέον δε μπορεί να βρει την παραμικρή απόκριση. Με άλλα λόγια, το ποίημα αυτό μπορεί να θεωρηθεί ως μία «παρακλαυσίθυρη ελεγεία στο διάκενο ζωής και παραδείσου». ¹⁰

Η όλη δόμηση του καλλιτεχνικού έργου του Οδυσσέα Ελύτη δεν πάρηκε υπόψιν. Ωστόσο, θα συνιστούσε απόκρυψη της αλήθειας η αποφυγή της αναφοράς των διαφόρων στίχων που ουσιαστικά «γέννησαν» τα μουσικά γεγονότα που εμφανίζονται στο έργο *Σκηνή II*. Γεγονότα που, ενώ δεν έχουν άμεση συσχέτιση με τους στίχους αυτούς, συμβολικά και μη συνδέονται με την «αίσθηση» που προκαλούν. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα θα μπορούσε να συνιστάται το τέλος του έργου *Σκηνή II*, με την απότομη βύθιση της ορχήστρας

⁷ Stephen Rodgers, *Form, Program, and Metaphor in the Music of Berlioz* (New York: Cambridge University Press, 2009), 39.

⁸ Michels Ulrich, *Atlas de La Musica*, μετ. Katrin Zenz, Σπύρος Φάρος, Μιρέλλα Σιμωτά - Φιδετζή (Αθήνα: Παπαρηγορίου – Νάκας, 1995), 515.

⁹ Κωνσταντίνα Χατζηλιάδου, «Αξιοποίηση της γλωσσικής ποικιλίας στο έργο το Κ.Π. Καβάφη» (Masters diss., Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, 2019), 26.

¹⁰ Καλλιόπη Ζιάκα, «Ο ανεκπλήρωτος έρωτας στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη και του Γιάννη Ρίτσου: Μια μελέτη για τα έργα *Μονόγραμμα* και *Φαίδρα*» (Masters diss., Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, 2021), 23.

στο χαμηλό ρετζίστρο να συμβολίζει την βύθιση του κεφαλιού ενός ανθρώπου μέσα στα χέρια του κατά τη διάρκεια της εξωτερίκευσης του πένθους, δηλαδή του κλάματος, και την αιώρηση των ξύλινων πνευστών στην υψηλή περιοχή να «απεικονίζει» αφηρημένα τον Παράδεισο που αναφέρει ο Οδυσσέας Ελύτης στην πρώτη στροφή του *Μονογράμματος*. Παρατίθεται το απόσπασμα από το ποίημα και το αντίστοιχο σημείο του ορχηστρικού έργου (π.1, μ.108 με τέλος):

Θα πενθώ πάντα - μ' ακούς; - για σένα,

Μόνος, στον Παράδεισο.

106 Q

The image displays a page of an orchestral score, numbered 106 at the top left. The score is arranged in a standard format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left include Piccolo, Flutes (Fl. 1, Fl. 2), Oboes (Ob. 1, Ob. 2), English Horn, Bassoons (B. 1, B. 2), Clarinet, French Horns (F. Hrn. 1,2 and 3,4), Trumpets (Tr. 1,2 and 3,4), Trombones (Tbn. 1,2 and 3,4), Timpani, Cymbals and Triangles, Tuba, Snare Drum, Horns (Hrn. 1,2 and 3,4), Violins (Vln. 1,2 and 3,4), Violas, Cellos, and Double Basses. The score shows a complex orchestration with various dynamics and articulations. A rehearsal mark 'Q' is placed at the top right of the page. The music is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 108.

109 *molto rit.*

Η όλη διαδικασία βύθισης και ανάδυσης στον «Παράδεισο» χρησιμοποιείται ως συμβολισμός του θρήνου καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, με βασικό σημείο το τρίτο τμήμα του. Εκεί, καθοριστικής σημασίας για τη μουσική πλοκή καθίστανται οι παρακάτω στίχοι:

Έτσι μιλώ για σένα και για μένα

[...]

Ακουστά σε έχουν τα κύματα

Πώς χαϊδεύεις, πώς φιλάς

Τα λόγια του ποιητικού υποκειμένου σε Ενεστώτα χρόνο (!) προσδίδουν μία ερωτική διάθεση, όμως ταυτοχρόνως, η πιθανή συνειδητοποίηση της λανθασμένης χρήσης χρόνου λόγω του θανάτου του ερωτικού συντρόφου επιφέρει ένα κλίμα αδειανό και κρύο, το οποίο συμβολίζεται με την παράλληλη κίνηση διαστημάτων i5 και i7 της μελωδικής γραμμής. Την ίδια στιγμή, οι κυματισμοί που αναφέρονται στον παραπάνω στίχο ουσιαστικά επικαλύπτουν τον θρήνο που είναι διάχυτος σε όλο το έργο και μουσικά εκφράζονται από τις κινήσεις που πραγματοποιούν στην πρώτη τους εμφάνιση τα χαμηλά ξύλινα και στη δεύτερη τα έγχορδα. Παρατίθεται απόσπασμα (π.2) από το προαναφερθέν τμήμα του έργου *Σκηνή II*:

85

The image displays a page of a musical score, page 85, for a section titled 'Σκηνή II'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the page are: Piccolo (Pic.), Flutes 1 and 2 (Fl. 1, Fl. 2), Oboes 1 and 2 (Ob. 1, Ob. 2), English Horn (E. Ho.), Clarinets in B-flat 1, 2, and 3 (Cl. 1, Cl. 2, Cl. 3), Bassoons 1 and 2 (Bas. 1, Bas. 2), Contrabassoon (Con.), French Horns 1, 2, and 3 (F. Ho. 1, 2, 3), Trumpets 1 and 2 (Tr. 1, Tr. 2), Trombones 1, 2, and 3 (Tbn. 1, 2, 3), Timpani (Timp.), Cymbals and Snare Drum (Cym. & Sn.), Triangle (T.T.), Bass Drum (B. Dr.), Omelette and Gong (Ome. & Gong), Harp (Hrp.), Celesta (Cel.), Violins 1 and 2 (Vln. 1, Vln. 2), Viola 1 and 2 (Vla. 1, Vla. 2), Violoncello 1 and 2 (Vcl. 1, Vcl. 2), and Double Basses 1 and 2 (Cb. 1, Cb. 2). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'f'. The page number '85' is prominently displayed at the top left of the score area.

Το σημείο που ακολουθεί στα επόμενα μέτρα, το οποίο αποτελεί και τη δομική κορύφωση του έργου, διατυπώνει μουσικά την «αίσθηση» του τέταρτου μέρους του *Μονογράμματος*, το οποίο εδώ παρατίθεται ολόκληρο. Σημειώνεται, επίσης, πως το σχεδόν απολογητικό «μ' ακούς» σχετίζεται άμεσα με τον υπότιτλο του έργου *Σκηνή II* που καθίσταται η παράδοση «αφιέρωση» ...για μία ανείπωτη τύψη... που φέρει μία δόση ειρωνείας, αφού η τύψη διατυπώθηκε χωρίς, όμως, να το γνωρίζει η νεκρή γυναίκα:

*Είναι νωρίς ακόμη μες στον κόσμο αυτόν, μ' ακούς
Δεν έχουν εξημερωθεί τα τέρατα, μ' ακούς
Το χαμένο μου αίμα και το μυτερό, μ' ακούς
Μαχαίρι*

*Σαν κριάρι που τρέχει μες στους ουραμούς
Και των άστρων τους κλώνους τσακίζει, μ' ακούς
Είμ' εγώ, μ' ακούς
Σ' αγαπώ, μ' ακούς
Σε κρατώ και σε πάω και σου φορώ
Το λευκό νυφικό της Οφηλίας, μ' ακούς
Που μ' αφήνεις, που πας και ποιος, μ' ακούς*

Σου κρατεί το χέρι πάνω απ' τους κατακλισμούς

*Οι πελώριες λιάνες και των ηφαιστειών οι λάβες
Θα 'ρθει μέρα, μ' ακούς
Να μας θάψουν, κι οι χιλιάδες ύστερα χρόνοι
Λαμπερά θα μας κάνουν πετρώματα, μ' ακούς
Να γυαλίσει επάνω τους η απονιά, μ' ακούς
Των ανθρώπων
Και χιλιάδες κομμάτια να μας ρίξει*

*Στα νερά ένα ένα, μ' ακούς
Τα πικρά μου βότσαλα μετρώ, μ' ακούς
Κι είναι ο χρόνος μια μεγάλη εκκλησία, μ' ακούς
Όπου κάποτε οι φιγούρες
Των Αγίων
Βγάζουν δάκρυ αληθινό, μ' ακούς
Οι καμπάνες ανοίγουν αψηλά, μ' ακούς
Ένα πέρασμα βαθύ να περάσω
Περιμένουν οι άγγελοι με κεριά και νεκρώσιμους ψαλμούς
Πουθενά δεν πάω, μ' ακούς
Ή κανείς ή κι οι δύο μαζί, μ' ακούς*

*Το λουλούδι αυτό της καταιγίδας και, μ' ακούς
Της αγάπης
Μια για πάντα το κόψαμε
Και δε γίνεται ν' ανθίσει αλλιώς, μ' ακούς
Σ' άλλη γη, σ' άλλο αστέρι, μ' ακούς
Δεν υπάρχει το χώμα, δεν υπάρχει ο αέρας
Που αγγίξαμε, ο ίδιος, μ' ακούς*

Και κανείς κηπουρός δεν ευτύχησε σ' άλλους καιρούς

Από τόσον χειμώννα κι από τόσους βοριάδες, μ' ακούς
Να τινάξει λουλούδι, μόνο εμείς, μ' ακούς
Μες στη μέση της θάλασσας

Από μόνο το θέλημα της αγάπης, μ' ακούς
Ανεβάσαμε ολόκληρο νησί, μ' ακούς
Με σπηλιές και με κάβους κι ανθισμένους γκρεμούς
Άκου, άκου

Ποιος μιλεί στα νερά και ποιος κλαίει -ακούς;
Ποιος γυρεύει τον άλλο, ποιος φωνάζει -ακούς;
Είμ' εγώ που φωνάζω κι είμ' εγώ που κλαίω, μ' ακούς
Σ' αγαπώ, σ' αγαπώ, μ' ακούς.

Το παραπάνω απόσπασμα φαίνεται να υποστηρίζει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τη δήλωση του ίδιου του Οδυσσέα Ελύτη πως «η ποίηση [...] αρχίζει από εκεί που την τελευταία λέξη δεν την έχει ο Θάνατος».¹¹ Η επανάληψη της φράσης «μ' ακούς», γεμάτη απελπισία, προσπαθεί να αφυπνίσει τον νεκρό συνομιλητή και να του εφιστήσει την προσοχή με έναν τρόπο σπαραχτικό και συγκλονιστικό. Δεν είναι τυχαίο, φυσικά, πως αυτό το έντονα φορτισμένο απόσπασμα καταλαμβάνει το τέταρτο από τα συνολικά επτά (7) τμήματα του Μονογράμματος, κορυφώνοντας έτσι το ποιητικό αριστούργημα στη «χρυσή τομή» του. Η τελευταία καθίσταται, ουσιαστικά, ο διαχωρισμός μίας γραμμής με τέτοιον τρόπο ώστε η αναλογία του μικρότερου προς το μεγαλύτερο τμήμα της να αντιστοιχεί με την αναλογία του μεγαλύτερου τμήματος προς όλη τη γραμμή, συνολικά.¹² Μαθηματικά εκφράζεται με τον αριθμό 1:1,618 και περιγράφεται ως η «διαίρεση σε ακραία και μέση αναλογία».¹³

Επιπροσθέτως, μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η «άφιξη» του ποιητικού κειμένου στην κορύφωσή του, καθώς ο Οδυσσέας Ελύτης αυξάνει αρμονικά τον αριθμό των στίχων κάθε τμήματος του έργου μέχρι το τέταρτο μέρος του και, στη συνέχεια, τους μειώνει αντιστοίχως μέχρι την ολοκλήρωσή του.¹⁴ Η αριθμητική φόρμουλα για τη συγκεκριμένη διαδικασία καθίσταται η $a_n = a_1 + (n-1)w$, η οποία εδώ παρουσιάζεται για καθαρά εγκυκλοπαιδικούς λόγους και δεν εφαρμόζεται συνειδητά σε κάποιο σημείο του έργου *Σκηνή II*. Εξάλλου, στο μουσικό αυτό έργο η «χρυσή τομή» βρίσκεται σε σημείο «αντικορύφωσης» θα λέγαμε – σε αντιδιαστολή, ίσως, με την έννοια του «αντιήρωα», της λογοτεχνικής φιγούρας δηλαδή, της οποίας τα διάφορα χαρακτηριστικά της «αντιβαίνουν στο παραδοσιακό ηρωικό πρότυπο»¹⁵ – στην ολοκλήρωση του δεύτερου μέρους (μ.77 και εξής) που χαρακτηρίζεται από έντονη αποκλιμάκωση και χαλάρωση της ρυθμικής αγωγής, με τις διάφορες κορώνες και την αλλαγή του τέμπο να υποβοηθούν στην όλη διαδικασία της αποκορύφωσης, ενώ ταυτοχρόνως καταφέρνουν να «αποσυγκεντρώσουν» την οργανωμένη

¹¹ Καλλιόπη Ζιάκα, “Ο ανεκπλήρωτος έρωτας στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη και του Γιάννη Ρίτσου: Μια μελέτη για τα έργα *Μονόγραμμα* και *Φαίδρα*” (Masters diss., Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, 2021), 24.

¹² Ruth Tatlow, “Golden number,” *Grove Music Online*, January 20, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49579>

¹³ Tatlow, “Golden number.”

¹⁴ Alexandra D. Christakidou, “The Language of Emotions in Elytis’ Poetry and the Affect of Culture: A Cognitive Linguistic Analysis of Elytis’ *The Monogram*” (Masters diss., Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2012), 19.

¹⁵ Ειρήνη Γιαβάση, “Σημασιολογήσεις του Αντιήρωα στη λογοτεχνία: οι εφαρμογές τους στην περίπτωση του Γιάννη Σκαρίμπα” (Masters diss., Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2019), ν.

μέχρι τώρα μουσική έκφραση. Όσον αφορά στην κορύφωση του πάθους στο έργο του Οδυσσέας Ελύτη, τη μουσική απεικόνιση της προαναφερθείσας αναγκάιας – λόγω εσωτερικής «θύελλας» – εμμονής του ποιητικού υποκειμένου στην φράση «μ' ακούς» την αναλαμβάνουν τα χάλκινα όργανα σε όλη τη διάρκεια των αντίστοιχων πέντε μέτρων που ακολουθούν (π.3, μ.99 έως μ.103):

The image shows a page of a musical score, page 97, measures 99 to 103. The score is for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The brass section, consisting of Trumpets (Trp. 1-4), Trombones (Tbn. 1-3), and Tuba (Tbn. 3 Tba.), is the primary focus in these measures. The woodwinds include Piccolo (Pic.), Flutes (Fl. 1-2), Oboes (Ob. 1-2), English Horn (E. Hn.), Bassoons (B♭ Cl. 1-2, B♭ Cl. 3), and Clarinets (Cl. 1-2). The strings include Violins (Vln. 1-2), Violas (Vla. 1-2), Cellos (Cel.), and Double Basses (Cb.). The percussion includes Cymbals and Triangle (Cym. & Trgl.), Tom-toms (T.T.), Bass Drum (B. Dr.), and Snare and Gong (Cym. & Gong). The score is written in a complex, rhythmic style with many dynamics markings such as *pp*, *f*, and *ff*. A circled 'G' is visible in the top right corner of the page.

100

The image shows a page of a musical score, numbered 100. It is a complex orchestral score with multiple staves. The instruments listed on the left include Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, English Horn, Bassoon 1 and 2, Clarinet, Fiddle 1 and 2, Viola 1 and 2, Cello 1 and 2, Double Bass, and various percussion instruments like Timpani, Snare, and Cymbals. The music is written in a complex, multi-measure format with various dynamics and articulations.

Οι καμπάνα που διακόπτει την όλη διαδικασία έχει άμεση – και αυτονόητη – συσχέτιση με τις «καμπάνες» που «ανοίγουν αφηλά» αλλά, επιπλέον, απεικονίζει αφηρημένα το λουλούδι «της αγάπης» που «για πάντα» κόπηκε. Επιπροσθέτως, οι σχολιασμοί που ακολουθούν από τα πνευστά σε ζευγάρια των δύο, σε συνδυασμό με τη δευτερεύουσα σημασία των υπολοίπων διαδικασιών που γίνονται σε αυτά τα μέτρα, με τους αρμονικούς στα έγχορδα και τις διακριτικές πινελιές της τσελέστα και του κυμβάλου, προέκυψαν από τον στίχο «Η κανείς ή κι οι δύο μαζί, μ’ ακούς» και φέρουν ενθυμητικά μουσικά στοιχεία, ακριβώς όπως το «μαζί» αποτελεί ουσιαστικά ανάμνηση μίας πληθώρας γεγονότων, τα οποία, πλέον, είναι αδύνατον να επαναληφθούν. Παρατίθενται απόσπασμα του συγκεκριμένου σημείου (π.4):

103 *poco rit.* **A tempo** ♩ = c' 58

Η τελευταία συσχέτιση της «αίσθησης» που προκάλεσε η ανάγνωση του *Μονογράμματος* με το καλλιτεχνικό προϊόν βρίσκεται στην έναρξη του πρώτου τμήματος του έργου, ακριβώς μετά την ολοκλήρωση της εισαγωγής. Το αντίστοιχο τμήμα του ποιήματος καθίσταται το εξής:

*Θα γυρίσει αλλού τις χαρακιές
 Της παλάμης, η Μοίρα, σαν κλειδούχος
 Μια στιγμή θα συγκατατεθεί ο Καιρός
 Πώς αλλιώς, αφού αγαπιούνται οι άνθρωποι*

Θα παραστήσει ο ουρανός τα σωθικά μας
Και θα χτυπήσει τον κόσμο η αθωότητα
Με το δριμύ του μαύρου του θανάτου

Οι «χαρακίες» που αναφέρονται στο ποίημα έχουν ήδη εμφανιστεί απεικονισμένες ηχητικά καθ' όλη τη διάρκεια της εισαγωγής, είτε ως tutti συγχορδίες μακροδομικά είτε ως κατιούσες κινήσεις col legno battuto των εγχόρδων. Παρατίθεται απόσπασμα (π.5):

The image displays a page of a musical score, specifically focusing on the string and woodwind sections. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The instruments listed on the left include Flutes (Fl. 1, Fl. 2), Oboes (Ob. 1, Ob. 2), English Horn (E. Hn.), Bassoons (B. 1, B. 2), Clarinets (Cl. 1, Cl. 2), Trumpets (Tr. 1, Tr. 2), Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3), Timpani (Timp.), Cymbals and Tom-toms (Cym. & Tom), Triangle (T.T.), Snare Drum (B. Dr.), Congas and Bongos (Cng. & Bng.), Harp (Hrp.), Cello (Cel.), and Violins (Vln. 1, Vln. 2) and Violas (Vla. 1, Vla. 2). The string parts are marked with 'col legno battuto' and 'f' (forte) dynamics, indicating a percussive playing technique. The woodwind parts also feature complex rhythmic patterns and dynamics. The score is divided into measures, with a large number '7' at the beginning of the first measure.

Η ολοκλήρωση των οκτώ (8) εμφανίσεων των συγχορδίων σε tutti – σε μία αριθμητική συσχέτιση με τα οκτώ (8) γράμματα της λέξης «χαρακιές» - και των πέντε (5) κινήσεων με *col legno battuto* – επίσης σε συσχέτιση με τη λέξη «αλλού» - προκαλεί την έναρξη του πρώτου αυτού τμήματος. Η συνοδεία που κατασκευάζουν τα έγχορδα, με τις «αυστηρές» κατιούσες (και μετέπειτα ανιούσες) κινήσεις, απεικονίζουν με αφηρημένο τρόπο το «χτύπημα» της αθωότητας με το «δριμύ του μαύρου του θανάτου» ενώ η ηχητική υποστήριξη της τσελέστα στην υψηλή περιοχή συμβολίζει τον «ουρανό» που αναφέρεται στο ποίημα. Η έννοια της «αγάπης» που εμφανίζεται στο παραπάνω απόσπασμα του ποιήματος σε συνδυασμό με τον μετέπειτα στίχο «τραγουδώ τ' άλλα που πέρασαν» οδήγησαν στην εμφάνιση της βασικής μελωδίας – μουσικής ιδέας αυτού του τμήματος του παρόντος ορχηστρικού έργου (π.6):

16

Τέλος – και σε συνδυασμό με τη σε βάθος αναφορά στο αναλυτικό τμήμα της παρούσας εργασίας, το οποίο ακολουθεί – είναι χρήσιμο να αναφερθεί η αλλαγή του αρμονικού περιβάλλοντος από την κλίμακα K1 (όλο το κατασκευαστικό – φθογγικό υλικό του έργου παρατίθεται στο επόμενο μέρος της εργασίας) στην κλίμακα K2. Η παραπάνω συνειδητή συνθετική απόφαση προσβλέπει στην αντιδιαστολή αυτής της μουσικής επιλογής με τη λέξη «γυρίσει», καθώς – από καθαρά μουσικού πρίσματος – στο σημείο αυτό «γυρνάει» η προσοχή του ακροατή στους φθόγγους που αποτελούν το χρωματικό συνάθροισμα αυτών που έχουν ακουστεί στα μέτρα της εισαγωγής.

Για την ολοκλήρωση, όμως, του παρόντος τμήματος της εργασίας κρίνεται απαραίτητη η αναφορά στην ιδέα της «ποιητικής μουσικής», όπως την εξέφρασε ο Ludwig Tieck, κυρίως στο *Phantasien über die Kunst* του 1799, ως μία περαιτέρω επεξήγηση της έννοιας της «αίσθησης» μέσω συσχέτισής της με την άποψη του προαναφερθέντα συγγραφέα του Ρομαντισμού. Σύμφωνα με τον ίδιο, δημιουργείται το παρακάτω παράδοξο συμπέρασμα, το οποίο παρουσιάζει τεράστιο ενδιαφέρον. Η μουσική, λοιπόν, «με την αποδέσμευσή της από την ποίηση, γίνεται ποίηση η ίδια». Ο όρος ποίηση, βέβαια, για τη μουσική αφορά ουσιαστικά στην άρνησή της τελευταίας να ακολουθεί την «αρχή της μίμησης». Η όποια μίμηση συναισθήματος, φύσης ή η οποιαδήποτε προσπάθεια ηχητικής απεικόνισης μπορεί να εγκαταλειφθεί καθώς η «απόλυτη» μουσική δε δεσμεύεται από αυτήν και, πιο συγκεκριμένα, «δε θυσιάζει την υπόστασή της ως τέχνη».¹⁶ Οφείλει, σε αυτό το σημείο, να αναφερθεί πως η λέξη «μίμηση» που χρησιμοποίησε ο παραπάνω συγγραφέας φαίνεται να προέρχεται ή, έστω, να αντιδιαστέλεται με τη λέξη «μυμείσθαι» που παρουσιάζεται στο τέταρτο κεφάλαιο του έργου *Περί Ποιητικής* του Αριστοτέλη. Το «μυμείσθαι», επιπροσθέτως, σύμφωνα με τον μεγάλο αρχαίο Έλληνα φιλόσοφο είναι έμφυτο στον άνθρωπο, όπως και οι έννοιες της αρμονίας (μελωδίας) και του ρυθμού.¹⁷

Μπορεί στην εποχή που ζούμε η παραπάνω άποψη του Ludwig Tieck να θεωρείται πλήρως αυτονόητη, ή ακόμη, και τετριμμένη, όμως η αναφορά σε αυτήν – στο τέλος δε ενός τμήματος που αφιερώθηκε στην επεξήγηση των εξωμουσικών αναφορών και των συσχετίσεων του μουσικού έργου με ένα ποιητικό κείμενο – στοχεύει απλώς στην υπενθύμιση της δευτερεύουσας σημασίας των προαναφερθέντων εξωμουσικών στοιχείων. Στη συνέχεια, λοιπόν, της παρούσας εργασίας θα δοθεί έμφαση στην «απόλυτη» μουσική, η ανάλυση της οποίας θα πραγματοποιηθεί μετά από μία διατύπωση σκέψεων σχετικά με την έννοια της μουσικής ιδέας σε ένα κομμάτι και – την απαραίτητη για την κατανόηση της δομής και της οργάνωσης του έργου – παράθεση του φθογγικού υλικού της *Σκηνή II*.

Περί μουσικής ιδέας

Βρισκόμενοι στον 21^ο αιώνα, η αναγκαιότητα γνώσης και κατανόησης των μουσικών – κι όχι μόνο – δρώμενων και απόψεων των προηγούμενων αιώνων είναι μεγάλη. Ίσως καθίσταται αυτονόητο, αλλά η «λάμψη» της μουσικής πρωτοπορίας και πρωτοτυπίας που περιέγραφαν το μεγαλύτερο μέρος της καλλιτεχνικής δράσης του 20^{ου} αιώνα εγκυμονεί τον κίνδυνο της υπονόμησης των γεγονότων που οδήγησαν σε αυτήν. Η γνώση υπάρχει, όμως δεν αντανακλά πάντοτε την ως έναν βαθμό προσωπική απάντηση του κάθε καλλιτέχνη στο λεγόμενο «ιστορικό πρόβλημα», δηλαδή το ποια καθίστανται τα ουσιαστικά χαρακτηριστικά που ξεχωρίζουν μία εποχή ή τάση από μία άλλη¹⁸, ή πιο ορθώς, πώς κάποιο χαρακτηριστικό επεκτάθηκε, τροποποιήθηκε ή «εγκαταλείφθηκε» οδηγώντας σε κάποιο άλλο, συναφές ή μη.

Σίγουρα, η εμφάνιση της «μοντέρνας μουσικής» γίνεται βαθύτερα κατανοητή στο παραπάνω πλαίσιο. Η «μοντέρνα μουσική» ως όρος, βέβαια, αναφέρεται εδώ κατά κύριο

¹⁶ Αναστασία Α. Σιώψη, *Η μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα* (Αθήνα: τυπωθήτω – ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΑΡΔΑΝΟΣ, 2005), 54.

¹⁷ Aiki Dermati, "Aristotle on Theater and Dance: Connections to Present Time," *Conatus - Journal of Philosophy*, 2(1) (June 2018): 22, <https://doi.org/10.12681/conatus.1603922>

¹⁸ Σιώψη, *Η μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα*, 21.

λόγο στη συνθετική αντίληψη και στις κατασκευαστικές μεθόδους και όχι τόσο στη χρονολογική τοποθέτησή της.¹⁹ Όμως, στην παρούσα εργασία δε θα γίνει κάποια προσπάθεια «δικαιολόγησης» της αισθητικής με υποκειμενικά κριτήρια. Δε θα είχε νόημα εξάλλου να επικεντρωθεί η ανάλυση σε προσωπικές απόψεις τη στιγμή που η ίδια η ιστορία «παρέχει ανεπαρκή μοντέλα εξήγησης για τα διαπλεκόμενα “νήματα” της ιστορίας».²⁰ Για αυτό, δε θα γίνει καμία απόπειρα κατηγοριοποίησης του έργου *Σκηνή II* σε κάποιο στυλ ή κίνημα, ούτε θα αναλυθεί σε βάθος η συσχέτιση της συνθετικής σκέψης με κάποια ιδεολογία μίας συγκεκριμένης εποχής.

Παρά το γεγονός αυτό, εντούτοις, οφείλει αρχικώς να αναφερθεί – πέρα από τις συνθετικές τεχνικές και τους κατασκευαστικούς επηρεασμούς, με την ενδελεχή αναφορά σε αυτά να ακολουθεί στο επόμενο μέρος της παρούσας εργασίας – η σχετική απομάκρυνση από την άποψη του Arnold Schoenberg σχετικά με την έννοια της μουσικής ιδέας ενός έργου, ο οποίος φαίνεται να καταργεί τη σύνδεση αυτής με έννοιες όπως το θέμα, τη μελωδία και το μοτίβο. Σύμφωνα με το κείμενό του *New Music, Outmoded Music, Style and Idea* του 1946, θεωρεί ως ιδέα «το σύνολο ενός κομματιού... Η μέθοδος με την οποία αποκαθίσταται η ισορροπία φαίνεται σε μένα, ότι είναι η πραγματική ιδέα μίας σύνθεσης».²¹ Οι μουσικές ιδέες του έργου *Σκηνή II* έχουν ήδη αναφερθεί ως έναν βαθμό και θα συνεχίσουν σε όλη την έκταση της εργασίας να αναφέρονται ως έναυσμα δημιουργίας ή αλλιώς μίας διαδικασίας που θα αναδείξει την αναγκαιότητα αποκατάστασης της ισορροπίας με διάφορους τρόπους σε κάθε σημείο του έργου ξεχωριστά αλλά και στην ολότητά του.

Σε αντιδιαστολή με την προαναφερθείσα άποψη του Arnold Schoenberg, η έννοια της «οργανικής ανάπτυξης», μία έννοια που διατυπώθηκε στο δοκίμιο του Johann Gottfried Herder *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit (Ιδέες για τη φιλοσοφία της ιστορίας την ανθρωπότητας, 1784 - 1785)* και αργότερα εμφανίστηκε στο δοκίμιο του Georg Wilhelm Friedrich Hegel *Phänomenologie des Geistes (Φαινομενολογία του Πνεύματος, 1807)* συνυφασμένη με την έννοια της «ανάμνησης»,²² φαίνεται κοντινότερη στη συνθετική σκέψη και τη διαδικασία δημιουργίας του παρόντος έργου. Βέβαια, η συγκεκριμένη έννοια και η αντίληψη που τη συνοδεύει δεν καθίστανται το αντίθετο άκρο της άποψης του Arnold Schoenberg. Απλώς, ο ορισμός της έννοιας του «οργανισμού» από τους Friedrich και August Wilhelm Schlegel, οι οποίοι αναφέρουν την άμεση συσχέτισή του με το αδιαίρετο «όλον» και την «υποταγή» των μερών σε μία ενότητα, συνοδεύεται από την αναφορά στη «φυσική» ανάπτυξη της φόρμας «από μέσα προς τα έξω που αντιστοιχεί στην ανάπτυξη ενός κυττάρου».²³ Η αναφορά – συσχέτιση αυτή δίνει την απαραίτητη βαρύτητα στο μουσικό κύτταρο ώστε να θεωρηθεί άξιο σύγκρισης με το οργανικό κύτταρο. Μπορεί, δηλαδή, αυτό το μουσικό κύτταρο, μοτίβο, θέμα (χωρίς να γίνεται χρήση αυτού του όρου μέσα στην παρούσα εργασία) ή αλλιώς, η – τόσο σημαντική – μουσική ιδέα να αποτελέσει το έναυσμα ανάπτυξης μίας μουσικής «δήλωσης».

¹⁹ Paul Griffiths, *A concise History of Modern Music from Debussy to Boulez*, μετ. Μαρία Κωστίου (Αθήνα: Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, 1993), 21.

²⁰ Αναστασία Α. Σιώψη, *Η μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα* (Αθήνα: τυπωθήτω – ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΑΡΔΑΝΟΣ, 2005), 21.

²¹ Arnold Schoenberg, “New Music, Outmoded Music, Style and Idea,” στο *Style and Idea, selected writings of Arnold Schoenberg*, επιμ. Leonard Stein (Νέα Υόρκη: St. Martin’s Press, 1975), 122.

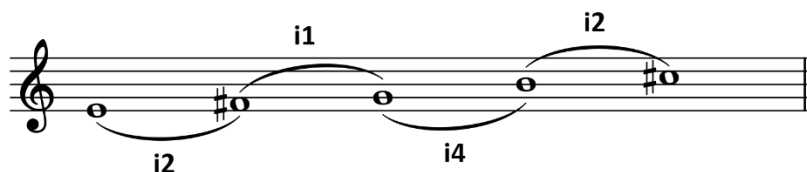
²² Σιώψη, *Η μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα*, 56.

²³ Σιώψη, *Η μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα*, 57.

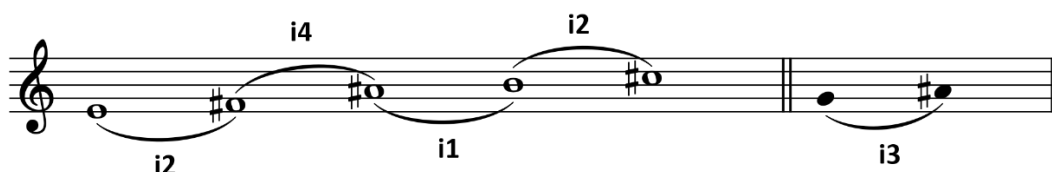
Δεύτερο μέρος

Φθογγικό υλικό

Το αρχικό, λοιπόν, έναυσμα της οργάνωσης του φθογγικού υλικού του έργου καθίσταται η παρακάτω παράταξη φθόγγων (Π1), αποτελούμενη από διαστήματα i_1 , i_2 και i_4 . Η καθετοποίηση όλων των φθόγγων της πραγματοποιείται σταδιακά στα πρώτα μέτρα της Σκηνής II.



Το καθρέπτισμα της παραπάνω διαδοχής ή αλλιώς η αναστροφή της με αρχικό φθόγγο τον τελευταίο της αρχικής της μορφής δημιουργεί μία δεύτερη παράταξη φθόγγων (Π2), της οποίας η διαφορά με την πρώτη έγκειται στη μετακίνηση της τρίτης νότας ένα ανιόν διάστημα i_3 .



Η σύμπραξη των δύο αυτών παρατάξεων δημιουργεί μία κλίμακα αποτελούμενη από έξι φθόγγους, στην οποία προστίθεται η ουδέτερη και - αυστηρά - μόνο μελωδικά χρησιμοποιούμενη νότα ΡΕ. Η συνολική κλίμακα που δημιουργήθηκε (Κ1) είναι η πρώτη από τις συνολικά τρεις που εμφανίζονται στο έργο.



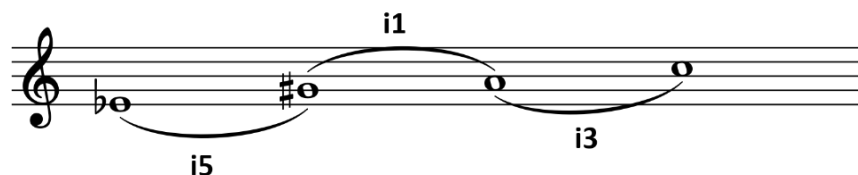
Παρατίθενται, επίσης, οι προαναφερθείσες παρατάξεις ως φθογγικά σύνολα, με την Π1 να έχει το $\Sigma I = 0$ και την Π2 να έχει το $\Lambda A\# = 0$.



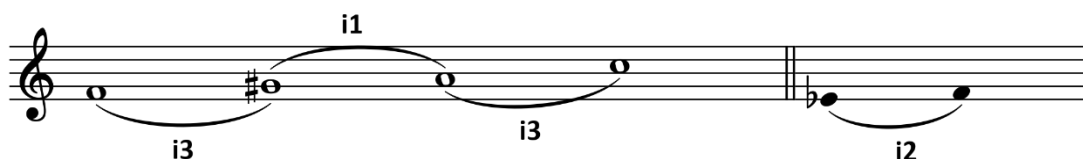
Η κατασκευή της δεύτερης κλίμακας του έργου προκύπτει τελεολογικά από την ύπαρξη της πρώτης, καθώς ουσιαστικά αποτελεί το χρωματικό της συνάθροισμα. Σημειώνεται πως, καθώς η νότα ΡΕ δε χρησιμοποιείται συνηχητικά αλλά μόνο μελωδικά αποτελεί τον μόνο κοινό φθόγγο των δύο αυτών κλιμάκων.



Από την παραπάνω δεύτερη κλίμακα του έργου (K2) δημιουργούνται οι εξής δύο συνηγήσεις ή αλλιώς φθογγικές παρατάξεις. Η μία παράταξη (Π3) αποτελείται από διαστήματα i1, i3 και i5.



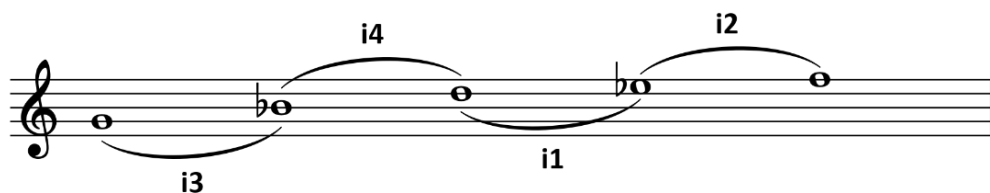
Η δεύτερη παράταξη που προκύπτει από την κλίμακα K2 είναι η παράταξη Π4, η οποία αποτελείται από διαστήματα i1 και i3. Είναι η μόνη συμμετρική ως προς την κατασκευή της παράταξη φθόγγων. Σημειώνεται, επίσης, πως η μόνη διαφορά της από την Π3 καθίσταται η μετακίνηση της πρώτης νότας ένα ανιόν διάστημα i2.



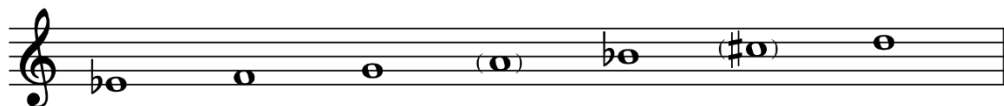
Ακολουθούν οι παρατάξεις που αναφέρθηκαν ως φθογγικά σύνολα, με την Π3 να έχει το ΣΟΛ# = 0 και την Π4 να έχει το ΦΑ = 0.



Οι εσωτερικές μετακινήσεις των φθόγγων μεταξύ των παρατάξεων Π1 – Π2 και Π3 – Π4 σε συνδυασμό με την ουδέτερη νότα ΡΕ αποτέλεσαν τα κατασκευαστικά υλικά της τελευταίας παράταξης (Π5), στην οποία είναι η μόνη φορά που ο φθόγγος ΡΕ χρησιμοποιείται συνηχητικά. Η παράταξη Π5 αποτελείται από διαστήματα i1, i2, i3 και i4.



Η κλίμακα που συνοδεύει την παράταξη Π5, δηλαδή η Κ3, δανείζεται δύο φθόγγους, το ΝΤΟ# από την κλίμακα Κ1 και το ΛΑ από την κλίμακα Κ2, τους οποίους εκμεταλλεύεται μόνο μελωδικά και όχι συνηχητικά, σε πλήρη αντιδιαστολή, δηλαδή, με την χρήση που είχε νότα ΡΕ στις προαναφερθείσες κλίμακες Κ1 και Κ2.



Τέλος, παρατίθεται η παράταξη Π5 ως φθογγικό σύνολο, με το ΡΕ = 0. Σημειώνεται η έντονη συγγένεια που έχει η συγκεκριμένη παράταξη με την Π2, με το φθογγικό σύνολο της τελευταίας να είναι το [0 1 3 6 8].



[0 1 3 5 8]

Συμπερασματικά, το αυστηρά οργανωμένο υλικό του έργου αποτελείται από πέντε (5) παρατάξεις και τρεις (3) κλίμακες, καθώς και τρεις (3) ουδέτερους φθόγγους που χρησιμοποιούνται μελωδικά αλλά όχι συνηχητικά στο πλαίσιο χρήσης των προαναφερθέντων κλιμάκων. Η μετάβαση, λοιπόν, από μία εκφραστικά εκλογικευμένη και ρεαλιστική διατύπωση της σκέψης σε μία έκφραση έντονα φορτισμένη και δύσκολα διαχειρίσιμη από συναισθηματικής απόψεως μπορεί να εκφραστεί μουσικά με διάφορους τρόπους. Ο βασικός, όμως, είναι ακριβώς αυτός: η απομάκρυνση της μουσικής επιφάνειας από το μουσικό της υλικό, σε ένα πλαίσιο αυτοσυντήρησής του και ταυτόχρονης αμφισβήτησης της οργανωμένης σκέψης που καθιερώθηκε κατά τη διάρκεια του έργου. Έτσι, η μουσική επιφάνεια μπορεί να παραμείνει ως έναν βαθμό ανεπηρέαστη από τις συναισθηματικές προσκλήσεις, ως μία αντιδιαστολή της ανθρώπινης συμπεριφοράς που προσαρμόζεται όταν εκτίθεται. Μία πιο λεπτομερής προσέγγιση θα πραγματοποιηθεί παρακάτω κατά την ανάλυση του τρίτου τμήματος του έργου.

Η οργάνωση του φθογγικού υλικού και η δομή του έργου

Μετά από την διεκπεραίωση της παρουσίασης του φθογγικού υλικού του έργου, η όποια ανάλυση θα μπορεί να επεξηγεί τόσο τη μουσική επιφάνεια ως τέτοια, όσο και την ίδια σε συσχέτιση με το υλικό που την κατασκευάζει. Έτσι, και ως πρώτη απόπειρα υποστήριξης της προαναφερθείσας τοποθέτησης, η εισαγωγή του έργου – έκτασης δεκατριών (13) μέτρων – πέρα από τις όποιες εξωμουσικές «δικαιολογήσεις» της, εκμεταλλεύεται το υλικό των παρατάξεων Π1 και Π2 με τέτοιον τρόπο, ώστε να εμφανιστεί καθετοποιημένη μία ελάχισσωνα συγχορδία. Η ανάδειξη αυτής με τις tutti συγχορδίες της ορχήστρας στα μ.1 και μ.4 δεν επαναλαμβάνεται στη διάρκεια του έργου, ενώ, ήδη στα μέτρα που ακολουθούν, η προσθήκη των υπολοίπων φθόγγων των παρατάξεων Π1 και Π2 διαφοροποιούν το ηχητικό αποτέλεσμα.

Η μουσική πλοκή των πρώτων μέτρων της *Σκηνης II* μπορεί να θεωρηθεί ως παράφραση των πρώτων μέτρων του πρώτου μέρους της *Έβδομης Συμφωνίας* του Ludwig van Beethoven σε Λα μείζονα. Η διαδικασία της εμφάνισης ενός οργανωμένου και μη ρεαλιστικού αποήχου μετά το ηχητικό συμβάν που προκάλεσε σύσσωμη η ορχήστρα παρέμεινε αυτούσια, με τις μόνες αλλαγές να βρίσκονται στην προσθήκη του «πριν» του ηχητικού συμβάντος (στη ανιούσα φιγούρα της τσελέστα δηλαδή), στην πυκνότητά του (και συνεπώς στην ηχητική περιπλοκότητα του φαινομένου) και στην επέκταση του αποήχου τόσο χρονικά όσο και ηχητικά, καθώς στη *Σκηνή II* ο τελευταίος καταλαμβάνει περισσότερα μέτρα αλλά και ηχητική έκταση. Παρατίθεται η πρώτη σελίδα της *Έβδομης Συμφωνίας* (π.7):

Symphony No. 7
I
Ludwig van Beethoven, Op. 92
1770-1827
Poco sostenuto (♩ : 69)

Το ίδιο το υλικό παραλλάσσεται και ανταλλάσσεται σε όλη τη διάρκεια της εισαγωγής του έργου *Σκηνή II*, ενώ ταυτόχρονα παρουσιάζεται το φθογγικό υλικό των παρατάξεων Π1 και Π2 – και συνεπώς – η κλίμακα Κ1. Πιο συγκεκριμένα ως προς τη μουσική επιφάνεια, οι φιγούρες που εμφανίζονται ως απόηχος στα πρώτα μέτρα απλώς παραλλάσσονται ρυθμικά και μετατρέπονται σε μουσική υφή από το μ.6 και εξής, η ανιούσα κίνηση της τσελέστα περνάει στο μ.12 της εισαγωγής στα πνευστά και την άρπα ενώ, επιπλέον, οι κινήσεις col

legno battuto που φέρουν τα έγχορδα περνάνε στα χάλκινα πνευστά ως κινήσεις ώθησης της μουσικής ροής. Ακολουθεί η πρώτη σελίδα του έργου *Σκηνή II* (π.8):

Σκηνή II (2023)

...για μία ανεπίωτη τύψη...

Αθανάσιος Παπαδημητρίου (2000 -)

Andante maestoso ♩ = c' 58

Andante maestoso ♩ = c' 58

Οι κινήσεις col legno battuto που εμφανίστηκαν στο μ.4, οι οποίες – όπως αναφέρθηκε ήδη στην προηγούμενη παράγραφο – περνάνε στα χάλκινα όργανα στο μ.12, δεν έχουν κάποια άμεση συσχέτιση με την πρώτη σελίδα της *Έβδομης συμφωνίας* του Ludwig van Beethoven. Όμως, η ίδια η μεταφορά του υλικού αυτού από τα έγχορδα στα πνευστά – υλικό το οποίο έχει μάλιστα και ιδιαίτερη μοτιβική σημασία – αποτελεί και πάλι παράφραση

του ίδιου φαινομένου που πραγματοποιείται στην προαναφερθείσα συμφωνία. Παρατίθεται απόσπασμα από το έργο *Σκηνή II* (π.9) για υποστήριξη τόσο αυτής όσο και της παραπάνω δήλωσης περί μεταφοράς της φιγούρας της τσελέστα στα ξύλινα πνευστά.

The image shows a page of a musical score, numbered 10 at the top left. The score is for a symphony and includes parts for various instruments. The instruments listed on the left side of the page are: Pcc., Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, E. Clarinet, B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, B♭ Clarinet 3, Bassoon 1, Bassoon 2, Contrabassoon, F Horn 1 & 2, F Horn 3 & 4, B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Trombone 1 & 2, Trombone 3 & Tuba, Timpani, Cymbals, Snare Drum, Triangles, Congas, Maracas, Harp, and Cello/Double Bass. The score is written in a complex, multi-measure format with various dynamics and articulations. The music is in a key with one flat and a 2/4 time signature. The page number 10 is prominently displayed at the top left.

Το αντίστοιχο σημείο της *Έβδομης συμφωνίας* το οποίο οδήγησε, ουσιαστικά, στη συνθετική απόφαση της μεταφοράς του υλικού από τα έγχορδα στα πνευστά παρατίθεται αμέσως μετά το τέλος της συγκεκριμένης παραγράφου (π.10). Οφείλει, όμως, να αναφερθεί η απουσία της ψευδαίσθησης πως η όλη διαδικασία μεταφοράς υλικού στις διάφορες ομάδες της ορχήστρας αποτελεί ένα ξεχωριστό τέχνασμα, παράδειγμα για το οποίο δεν βρίσκεται

εύκολα στην ανθολογία της μουσικής των προηγούμενων χρόνων – δηλαδή του 20^{ου} αιώνα. Πρέπει να καταρριφθεί, επιπλέον, η όποια υπόνοια περί «βερμπαλισμού» της μουσικής ανάλυσης. Η αναφορά σε άλλο έργο και στην παράφραση μουσικών φαινομένων ή κινήσεων δε θα επαναληφθεί σε άλλο σημείο της εργασίας πέρα από το παρόν. Οι μόνοι λόγοι που αυτή η αναφορά πραγματοποιήθηκε είναι η καθαρότητα με την οποία επιτεύχθηκε έκδηλα η όποια παράφραση από το αρχικό μουσικό κείμενο καθώς και η συνειδητή καθοδήγηση της συνθετικής σκέψης.

The image displays a page of a musical score for a symphony. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor (A), Trumpet (T.T. (D)), and Timpani (Timp.). The second system includes staves for Violin I (Vl.), Violin II (Vla.), and Viola (Ve. Cb.). The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The score features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamics markings such as 'cresc.' and 'p cresc.' are present throughout the piece. The woodwinds and strings play a prominent role in the texture, with the strings providing a rhythmic foundation and the woodwinds adding melodic and harmonic color.

Η έναρξη του πρώτου τμήματος που ακολουθεί την εισαγωγή συνοδεύεται από αλλαγή του αρμονικού περιβάλλοντος. Το φθογγικό συνάθροισμα της κλίμακας Κ1, δηλαδή η κλίμακα Κ2, εμφανίζεται για πρώτη φορά στο έργο και κυριαρχεί σε όλη τη διάρκεια του πρώτου μέρους. Τα μ.14 έως μ.18 εμφανίζουν το χαρακτηριστικό συνοδευτικό πρότυπο του τμήματος αυτού, στο οποίο η γραμμικότητα του υποβάθρου που κατασκευάζουν τα έγχορδα διακοσμείται από την τσελέστα. Το μελωδικό στοιχείο που εμφανίζεται στη χαμηλή περιοχή στα προαναφερθέντα μέτρα επαναλαμβάνεται στα αμέσως επόμενα – δηλαδή τα μ.19 έως μ.24 – προσαρμοσμένο στη μικρή αλλά αισθητή αλλαγή του αρμονικού περιβάλλοντος. Ουσιαστικά, τα μ.14 έως μ.18 χρησιμοποιούν την παράταξη Π3 ενώ τα μ.19 έως μ.24 εμφανίζουν την παράταξη Π4, οι οποίες βέβαια προκύπτουν – και ταυτοχρόνως υποστηρίζονται – από την κλίμακα Κ2. Ακολουθεί το αντίστοιχο απόσπασμα (π.11):

13

The image shows a page of a musical score for orchestra, starting at measure 13. The score includes staves for woodwinds (Piccolo, Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, English Horn, Bassoons 1 & 2, Clarinet), strings (Violins 1 & 2, Violas, Cellos, Double Basses), percussion (Toms 1 & 2, Snare, Cymbals, Triangle, Bells, Gong), and harp. The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics such as *f*, *ff*, and *sfz*. A section marked 'A' begins at measure 13.

Τα μέτρα που ακολουθούν (π.12) εκ πρώτης όψεως φαίνονται να καταργούν συνολικώς την δήλωση που διατυπώθηκε στην παρούσα εργασία σχετικά με την υιοθέτηση της λογικής της «οργανικής ανάπτυξης». Η απότομη αλλαγή του συνοδευτικού προτύπου και η απομάκρυνση από κάθε ολοκληρωμένη εμφάνιση μίας μουσικής ιδέας – διαρθρωμένη, δηλαδή, σε μία μελωδική φράση όπως στα προηγούμενα μέτρα – δίνουν περισσότερο την εντύπωση κάποιας παρατακτικής διατύπωσης των μουσικών ιδεών στο πρότυπο, ίσως, της παρατακτικής δόμησης των έργων του Olivier Messiaen. Πράγματι, οι παρατακτικές και

ροντοειδείς μορφές που χρησιμοποίησε ο Γάλλος συνθέτης αποτέλεσαν ένα βασικό μουσικό ερέθισμα. Όμως, η λογική χρήση αυτών στο συγκεκριμένο έργο συμφωνεί περισσότερο με αυτήν της γαλλικής μουσικής παράδοσης. Σύμφωνα με αυτήν την παράδοση, στις παρατακτικές μορφές, τα όποια αντιτιθέμενα μουσικά στοιχεία «είναι αποτέλεσμα (παρατάξης) σχετικά απλών από μελωδικο-ρυθμικο-αρμονική άποψη θεμάτων, των οποίων οι επιμέρους συνιστώσες [...] επικοινωνούν μεταξύ τους μ' έναν αμφιμονοσήμαντο τρόπο».²⁴

22

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
E. Ho.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbn.
F. Ho. 1, 2
F. Ho. 3, 4
B♭ Trp. 1
B♭ Trp. 2
Tbn. 1, 2
Tbn. 3 Tba.
Timp.
Cym.
& Trp.
T.T.
B. Dr.
& Wdr.
Hrp.
Cel.
Vln. 1, 1
Vln. 1, 2
Vln. 2, 1
Vln. 2, 2
Vcl. 1
Vcl. 2
Vcs. 1
Vcs. 2
Cb. 1
Cb. 2

²⁴ Γιώργος Ζερβός, *Από την αρχική έμπνευση στην τελική μορφοποίηση* (Αθήνα: Παπαρηγορίου – Νάκας, 2016), 110.

Ακριβώς αυτή η δυσκολία ανεξαρτητοποίησης των διαφόρων παραμέτρων των «θεμάτων», μία δυσκολία που συναντάται στην προαναφερθείσα γαλλική μουσική παράδοση μέχρι και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, αποτελεί το βασικό στοιχείο διαφοροποίησής της από τη μουσική του Olivier Messiaen. Στην τελευταία, οι μουσικές παράμετροι μεταξύ των παρατακτικών «θεμάτων» ανεξαρτητοποιούνται. Η ρυθμική δε συνιστώσα φαίνεται να λαμβάνει κεντρικό ρόλο ως τη βασική απόδειξη απομάκρυνσης του Olivier Messiaen από τη μουσική παράδοση της χώρας του, καθώς όπως αναφέρει ο ίδιος για τη μουσική του «μία πολύ σημαντική ιδιαιτερότητα [...] είναι ότι [...] ο ρυθμός αποσυνδέεται από την αρμονία και τη μελωδία».²⁵ Στο συγκεκριμένο, όμως, σημείο του έργου *Σκηνή II* ακόμη και η εμφάνιση θραυσμάτων στις τρομπέτες αποτελεί ουσιαστικά κατάτμηση της μουσικής ιδέας – μελωδίας που εμφανίστηκε στα προηγούμενα μέτρα. Απλώς, το θραύσμα αυτό πάρηκε από την «ουρά» της προαναφερθείσας μελωδικής φράσης, ενώ ταυτόχρονα, παραλλάχθηκε για να προσαρμοστεί στο αρμονικό περιβάλλον της παράταξης Π5 και, ως φυσικό ακόλουθο της αυστηρά οργανωμένης συνθετικής σκέψης, της κλίμακας Κ3.

Η γενική δόμηση των παραπάνω μέτρων και η χρήση των διαφόρων κλιμάκων και παρατάξεων συνηχητικά ακολουθείται και στα επόμενα μέτρα. Βέβαια, για τη γενικότερη δόμηση του πρώτου τμήματος οι κλίμακες εμφανίζονται μεταφερμένες. Η κλίμακα Κ1 παρουσιάζεται ένα διάστημα i4 πάνω στα μ.28 έως μ.32 ενώ η κλίμακα Κ2 ένα διάστημα i4 κάτω στα μ.39 έως μ.44. Πέρα, βέβαια, από τις όποιες εσωτερικές διαφορές και αλλαγές στην ενορχήστρωση, όπως για παράδειγμα η εμφάνιση του συνοδευτικού προτύπου επεκτεταμένο με ανιούσα φορά στα έγχορδα, η βασικότερη αλλαγή αφορά στη δομική επέκταση της επαναλαμβανόμενης μουσικής περιόδου και καθίσταται η προσθήκη των μ.33 έως μ.38. Αυτά τα μέτρα αποτελούν την κορύφωση του πρώτου τμήματος και χρησιμοποιούν – με σειρά εμφάνισης – τις κλίμακες Κ3 και Κ1 και, όσον αφορά στις παρατάξεις, την Π5 και την Π2. Πιο συγκεκριμένα, στα μ.33 έως μ.34 εμφανίζεται η παράταξη Π5 με την αντίστοιχη της κλίμακα Κ3 ένα διάστημα i1 κάτω και στο μ.35 εμφανίζεται η παράταξη Π2 με την αντίστοιχη της κλίμακα Κ1 στην αρχική της τονική τοποθέτηση. Η όλη εναλλαγή των παρατάξεων και των κλιμάκων επαναλαμβάνεται στα επόμενα μέτρα, δηλαδή στα μ.36 έως μ.38, ένα διάστημα i3 πάνω.

Αξίζει να σημειωθεί πως οι μεταφορές δεν είναι τυχαίες. Όπως φαίνεται παραπάνω, σε συνδυασμό, μάλιστα, με την αναλυτική αναφορά στο φθογγικό υλικό του έργου που ολοκληρώθηκε σε προηγούμενο σημείο της παρούσας εργασίας, τα διαστήματα που επιλέχθηκαν για μεταφορά ενυπάρχουν στην κατασκευαστική λογική των παρατάξεων Π1 και Π2, οι οποίες κυριαρχούν στο πρώτο αυτό τμήμα. Με την ολοκλήρωση του τμήματος αυτού ακολουθεί χωρίς διακοπή το δεύτερο τμήμα, το οποίο φέρει διαφορετικά στοιχεία υφής και εκ διαμέτρου αντίθετη συνθετική προσέγγιση. Πέρα αυτού, εμφανίζονται και διαφορετικές προσεγγίσεις στη χρήση των τεχνικών δυνατοτήτων των οργάνων, κάτι το οποίο σε συνδυασμό με την αφαίρεση της πυκνής μουσικής διατύπωσης – γεγονός που δίνει στο τμήμα αυτό ακόμη και μεταβατικό ή ιντερμεδιακό χαρακτήρα – δημιουργεί έντονη τομή στο έργο. Προτού, βέβαια, αναλυθεί το δεύτερο αυτό μέρος είναι χρήσιμο να παραταθεί ένα απόσπασμα από την κορύφωση του πρώτου τμήματος ώστε να υποστηριχθούν τα μέχρι τώρα λεγόμενα από το μουσικό – καλλιτεχνικό αποτέλεσμα (π.13):

²⁵ Γιώργος Ζερβός, *Από την αρχική έμπνευση στην τελική μορφοποίηση* (Αθήνα: Παπαρηγορίου – Νάκας, 2016), 110.

34

Η έναρξη του δεύτερου τμήματος του έργου *Σκηνή II*, πέρα από την επιστροφή στην αρχική τονική τοποθέτηση της κλίμακας K1, εμφανίζει για πρώτη φορά τον φθόγγο PE ως «μέλος» του ηχητικού υποβάθρου στο πλαίσιο της εμφάνισης των αρχικών τοποθετήσεων των παρατάξεων Π1 και Π2. Οι αρμονικοί στα έγχορδα σε συνδυασμό με τις φιγούρες της τσελέστα και τα γκλισάντι της άρπας «χτίζουν» το έδαφος πάνω στο οποίο τα ξύλινα πνευστά παρουσιάζουν – με χαρακτήρα προοικονομίας – θραύσματα των μελωδικών φράσεων που θα εμφανιστούν στην ολότητά τους μετέπειτα. Τα κόρνα, με την επαναλαμβανόμενη νότα που φέρουν, προσπαθούν να υπενθυμίσουν πως η ηρεμία του τμήματος αυτού είναι

ιδιαίτερως εύθραυστη, ακριβώς όπως και η ενορχήστρωσή του. Ακολουθεί παράδειγμα (π.14):

46

46

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

E. Hn.

Cl. C. 1

Cl. C. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Con.

F. Hn. 1 & 2

F. Hn. 3 & 4

Trpt. 1

Trpt. 2

Tbn. 1 & 2

Tbn. 3 Tba.

Timp.

Cym. & Trgl.

T. T.

B. Dr.

Cim. & Gong

Harp.

Cel.

Vln. I. 1

Vln. I. 2

Vln. II. 1

Vln. II. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vcl. 1

Vcl. 2

Cb. 1

Cb. 2

Τα μ.51 έως μ.54 (π.15) εκ πρώτης όψεως μπορούν να θεωρηθούν και πάλι ως μία παρατακτικού τύπου εμφάνιση ενός μουσικού φαινομένου, όμως δεν αποτελούν ουσιαστικά τίποτα περισσότερο από παραλλαγή των προηγούμενων μέτρων. Οι τρίλιες στα ξύλινα πνευστά σε συνδυασμό με το ελαφρύ ρούλο στο κύμβαλο αντικαθιστούν τους αρμονικούς που είχαν τα έγχορδα, ενώ η μελωδική φράση που διατυπώνεται ολοκληρωμένα από το αγγλικό κόρνο έχει ήδη εμφανιστεί θραυσματοποιημένη, όπως άλλωστε έχει ήδη αναφερθεί.

Το ελαφρύ δε χτύπημα των χαμηλών εγχόρδων από τους εκτελεστές τους αναλαμβάνει τον ρόλο που είχαν πριν τα κόρνα, τη συγκράτηση, δηλαδή, της υποβόσκουσας εντάσεως και την αφύπνιση της ακρόασης. Όσον αφορά στο φθογγικό υλικό, αυτό παραμένει το ίδιο:

52

The musical score for page 52 is a complex orchestral arrangement. It features a variety of instruments, including Piccolo, Flutes (Fl. 1, Fl. 2), Oboes (Ob. 1, Ob. 2), Clarinets (Cl. 1, Cl. 2), Bassoons (Bsn. 1, Bsn. 2), Saxophones (Sax. 1, Sax. 2), Trumpets (Trp. 1, Trp. 2, Trp. 3), Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3), Percussion (Cym., Sn. Dr., T. T., S. Dr.), and Strings (Vln. 1, Vln. 2, Vla. 1, Vla. 2, Cbs. 1, Cbs. 2). The score is written in a multi-measure rest format, indicating that the instruments are silent for most of the page. The only active parts are for the Piccolo, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Saxophones, and the lower strings (Violins 1 and 2, Violas 1 and 2, and Cellos/Double Basses). The Piccolo part is marked with a dynamic of *pp*. The Flutes and Oboes parts are marked with a dynamic of *p*. The Clarinets and Bassoons parts are marked with a dynamic of *pp*. The Saxophones parts are marked with a dynamic of *p*. The lower strings parts are marked with a dynamic of *pp* and include a performance instruction: "tapping on the body of the instrument with the right hand".

Στη συνέχεια, η όλη διαδικασία επαναλαμβάνεται για σκοπούς εγκαθίδρυσης των φαινομένων χωρίς κάποια μεταφορά του φθογγικού υλικού. Ωστόσο, οι διαφοροποιήσεις στο ρετζίστρο και η εμφάνιση των μελωδικών θραυσμάτων που αναφέρθηκαν προηγουμένως στα ένρινα ξύλινα πνευστά αλλάζουν αισθητά το ηχητικό αποτέλεσμα. Επιπλέον, τα μ.60 έως

μ.65 επεκτείνουν – με τη βοήθεια των μιμήσεων μεταξύ του αγγλικού κόρνου και του πρώτου φαγκότου – τα προαναφερθέντα μ.51 έως μ.54. Παρατίθεται απόσπασμα (π.16):

The image shows a page of a musical score, numbered 58 at the top left. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left side of the page are: Picc., Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, E. Ho., B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, B♭ B. Cl., Bsn. 1, Bsn. 2, Obsn., F.Hr. 1, 2, F.Hr. 3, 4, B♭ Trpt. 1, B♭ Trpt. 2, Tbn. 1, 2, Tbn. 3, Tbn., Temp., Cim. & Trpt., T.T., B. Dr., Cmn. & Strp., Harp, Git., Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., Vcl. 1, Vcl. 2, Ch. 1, and Ch. 2. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (pp, p, mf, f, sf, ppp), and articulation marks. A first ending bracket is visible at the top right of the score, starting at measure 65. The page is a page from a larger score, as indicated by the page number 58 and the reference to page 16 in the text above.

Οι αρμονικοί, οι οποίοι φυσικά «εγκαταλείφθηκαν» κατά την εμφάνιση του συνοδευτικού προτύπου του δεύτερου τμήματος στη χαμηλή περιοχή – ρετζίστρο, δεν επιστρέφουν ούτε στην επανεμφάνιση αυτού στην υψηλή περιοχή (δηλαδή στα μ.65 και εξής). Η επανεμφάνιση αυτών θα πραγματοποιηθεί στο τελευταίο τμήμα του έργου ως ενθυμητικό στοιχείο. Από το μ.65, λοιπόν, και μέχρι το μ.80 οι διάφορες παρατάξεις και

κλίμακες μεταφέρονται ενώ ταυτοχρόνως διατυπώνονται νέες μουσικές ιδέες σε ταυτόχρονο χρόνο. Τα προϋπάρχοντα μουσικά φαινόμενα δεν εγκαταλείπονται αλλά θραυσματοποιούνται, όπως ακριβώς είχε θραυσματοποιηθεί η βασική μουσική ιδέα – μελωδία. Άξιο αναφοράς καθίσταται το σχήμα – μουσικό αλλά και οπτικό – που δημιουργείται από τα έγχορδα με πιτσικάτι στα μ.68 έως μ.69 και μ.71 έως μ.72 (π.17). Αυτό στη συνέχεια επεκτείνεται και μαζικοποιείται, «περνώντας» στο σύνολο των εγχόρδων από το μ.72 και εξής. Εγκαταλείπεται, με τη σειρά του, στο μ.77.

70

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

E. Ho.

B. 1

B. 2

B. 3

B. 4

B. 5

B. 6

B. 7

B. 8

B. 9

B. 10

B. 11

B. 12

B. 13

B. 14

B. 15

B. 16

B. 17

B. 18

B. 19

B. 20

B. 21

B. 22

B. 23

B. 24

B. 25

B. 26

B. 27

B. 28

B. 29

B. 30

B. 31

B. 32

B. 33

B. 34

B. 35

B. 36

B. 37

B. 38

B. 39

B. 40

B. 41

B. 42

B. 43

B. 44

B. 45

B. 46

B. 47

B. 48

B. 49

B. 50

B. 51

B. 52

B. 53

B. 54

B. 55

B. 56

B. 57

B. 58

B. 59

B. 60

B. 61

B. 62

B. 63

B. 64

B. 65

B. 66

B. 67

B. 68

B. 69

B. 70

B. 71

B. 72

B. 73

B. 74

B. 75

B. 76

B. 77

B. 78

B. 79

B. 80

B. 81

B. 82

B. 83

B. 84

B. 85

B. 86

B. 87

B. 88

B. 89

B. 90

B. 91

B. 92

B. 93

B. 94

B. 95

B. 96

B. 97

B. 98

B. 99

B. 100

Η όποια λογική μεταφοράς των παρατάξεων και των κλιμάκων παραμένει η ίδια με πριν, για αυτό και δεν γίνεται αναλυτική αναφορά σε αυτήν. Αντιθέτως, ιδιαίτερη αναφορά θα γίνει στα μ.77 έως μ.80 (π.18). Η – ίσως απαραίτητη – κυριαρχία της ομοφωνίας προοικονομείται στα μ.74 έως μ.75. Ταυτοχρόνως, όμως, η ίδια η ομοφωνική αυτή γραφή προοικονομεί τον τρόπο μουσικής διατύπωσης της μουσικής ιδέας – μελωδίας του επόμενου τμήματος του έργου. Η χρήση, επιπροσθέτως, της καμπάνας στα τελευταία μέτρα του δεύτερου τμήματος προοικονομεί, για μία ακόμη φορά, μακροδομικά την επανεμφάνισή της στο τέλος του τρίτου τμήματος.

79 *molto rit.* *Largo assai* ♩ = c' 32 **A tempo - Poco meno mosso con disperazione** ♩ = c' 52

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

E. Hrn.

Cl. B. 1

Cl. B. 2

Cl. B. 3

Cl. B. 4

Bsn. 1

Bsn. 2

Chbn.

Fhn. 1, 2

Fhn. 3, 4

B. 1 Trt. 1

B. 1 Trt. 2

Tbn. 1, 2

Tbn. 3 Tbn.

Trpt.

Cym. & Trgl.

T. Tr.

B. Dr.

Chm. & Gng.

Hrp.

Gcl.

Vln. 1.1

Vln. 1.2

Vln. 2.1

Vln. 2.2

Vcl. 1

Vcl. 2

Vcl. 1

Vcl. 2

Ch. 1

Ch. 2

Με την έναρξη του τρίτου τμήματος του έργου *Σκηνή II* επανεμφανίζονται πολλά ενθυμητικά στοιχεία τόσο σε μοτιβικό – μελωδικό επίπεδο όσο και σε επίπεδο υφής και συνοδευτικών προτύπων. Για παράδειγμα, η γραμμικότητα της συνοδείας που αναλαμβάνουν τα χαμηλά ξύλινα πνευστά σε συνδυασμό με τη σκίαση των κινήσεών τους από τα έγχορδα, μία διαδικασία που στα παρακάτω μέτρα του συγκεκριμένου τμήματος επαναλαμβάνεται με αντιστροφή των ρόλων των προαναφερθέντων ομάδων, ουσιαστικά κάνει αναφορά στο πρώτο τμήμα του έργου. Όμως, σε καμία περίπτωση δε δίνεται η εντύπωση κάποιας διαδικασίας επανέκθεσης υλικού ή και ολόκληρου τμήματος, καθώς – όπως έχει δηλώσει και ο Olivier Messiaen – παρά το γεγονός πως «όλες οι ενόργανες μορφές προέρχονται λίγο πολύ από τα τέσσερα μέρη της σονάτας» με τη φόρμα, ή αλλιώς, τη μορφή σονάτας του πρώτου μέρους να αποτελεί «τη ραχοκοκαλιά του είδους» – αυτή (η επανέκθεση δηλαδή) έχει πλέον «γεράσει».²⁶

Το τρίτο τμήμα, λοιπόν, πέρα από τα παραπάνω χαρακτηριστικά και τη δομική του λειτουργία, επαναφέρει την αρχική κλίμακα K1 στην αρχική της τονική τοποθέτηση ενώ, ταυτοχρόνως, συγχωνεύει τις παρατάξεις Π1 και Π2 σε ένα ενιαίο ηχητικό αποτέλεσμα, με την όποια απόπειρα οριοθέτησης της μίας ή της άλλης παρατάξεως να καθίσταται από αδύνατη μέχρι και ανούσια. Σημαντική, όμως, είναι η αναφορά στη βασική μουσική ιδέα – μελωδία του τμήματος αυτού σε συσχέτιση με τις εκφραστικές οδηγίες που βρίσκονται στην αρχή του τρίτου αυτού τμήματος. Η οδηγία για εκτέλεση του τμήματος αυτού *con disperazione* – δηλαδή με απελπισία – δε μεταφράζεται ηχητικά μόνο στη μουσική επιφάνεια, με τη χρήση, για παράδειγμα, κάποιας καθοδικής χρωματικής κίνησης που συμβολίζει την θλίψη, τη λύπη και τον πόνο ήδη από την εποχή της Αναγέννησης.²⁷ Σίγουρα, οι διάφορες μουσικές χειρονομίες – όπως για παράδειγμα αυτή του αναστεναγμού – μπορούν να υποστηρίξουν την προαναφερθείσα οδηγία. Παρά το γεγονός αυτό, όμως, η «απελπισία» μετουσιώνεται στην απομάκρυνση από την αρχική συνθετική ιδέα της αυστηρής φθογγικής αξιοποίησης.

Πιο συγκεκριμένα, στο μ.89 εμφανίζεται ο φθόγγος ΛΑ, ξένος ως προς το φθογγικό περιβάλλον που έχει οριστεί και τηρηθεί μέχρι το παρόν σημείο. Έτσι, η μικρή αυτή «ατασθαλία» όχι μόνο δεν υποβόσκει αλλά, αντιθέτως, φωτίζεται, καθώς αυτός ο φθόγγος αποτελεί και την υψηλότερη νότα της μελωδικής φράσης. Ταυτόχρονα, η παράλληλη κίνηση με διαστήματα i5 και i6 υποβοηθάει στην περαιτέρω έμφαση του φθόγγου λόγω της καθαρότητας αυτής της συνηχήσεως. Η παραπάνω «κατασκευή» υποστηρίζεται από την αυστηρά επαναλαμβανόμενη – σχεδόν απόμακρη – διακόσμηση των μουσικών φαινομένων από τα κρουστά όργανα, η οποία δίνει μία αίσθηση αποστασιοποίησης από τα υπόλοιπα γεγονότα του τμήματος αυτού. Η διαδικασία αυτή διακόπτεται ξαφνικά στο μ.91 και, κατόπιν, επαναλαμβάνεται μεταφερμένη ένα διάστημα i2 πάνω. Η επέκταση αυτής της επανάληψης οδηγεί και στην κορύφωση του έργου, με τη γρήγορη διακοπή αυτής να ακολουθείται από το τέταρτο και καταληκτικό μέρος της *Σκηνης II*. Παρατίθεται απόσπασμα από το τρίτο τμήμα (π.19):

²⁶ Γιώργος Ζερβός, *Από την αρχική έμπνευση στην τελική μορφοποίηση* (Αθήνα: Παπαρηγορίου – Νάκας, 2016), 109.

²⁷ Ειρήνη Σόφτση, “John Dowland, *Lachrimae*” (Master diss., Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2013), 46.

85

Προτού γίνει αναφορά στο τελευταίο μέρος του έργου, είναι χρήσιμο να αναφερθούν δύο δευτερεύοντα στοιχεία του τρίτου τμήματος. Το πρώτο είναι η επανάληψη των μ.81 έως μ.90 με μείωση της έκτασής τους στα μ.93 έως μ.98, με διαφορετική, μάλιστα, ενορχήστρωση, βασικό χαρακτηριστικό της οποίας είναι η χρήση της ομάδας των χάλκινων πνευστών στο σύνολό της. Έτσι, το ηχητικό αποτέλεσμα καθίσταται εκ διαμέτρου αντίθετο από την αρχική μουσική διατύπωση ενώ, συγχρόνως, αλλάζει το ύφος, με την όποια υποκειμενική τοποθέτηση περί αυτού να μη συνιστά απαραίτητη προσθήκη στην παρούσα εργασία. Το δεύτερο στοιχείο αφορά στη χρήση της κλίμακας K2 και της παρατάξεως P3 στα μ.91 έως μ.92 (π.20). Τα μέτρα αυτά επεκτείνονται και μαζικοποιούνται ορχηστρικά, ολοκληρώνοντας έτσι το τρίτο τμήμα στο μ.104:

M **91** **N**

Καθώς η αναφορά στην προετοιμασία της τελικής συνηχήσεως έγινε σε προηγούμενο σημείο της εργασίας – με ιδιαίτερη αναφορά στα ενθυμητικά στοιχεία της – θα τονιστούν μόνο η χρήση των αρμονικών σε ομοφωνική διατύπωση, συνδυασμένη με τη μουσική χειρονομία του αναστεναγμού που διακόπτει το κάθε επίπεδο της μάζας που δημιουργούν τα έγχορδα στο μ.105 (π.21), καθώς και η χρήση της παράταξης Π5 με την αντίστοιχη κλίμακα Κ3 σε μεταφορά ένα διάστημα i1 κάτω και, μετέπειτα, στην αρχική της τοποθέτηση. Το τελευταίο συνιστά, ουσιαστικά, «καθρέπτισμα» της κατιούσας κίνησης που συμβολίζει τον

αναστεναγμό, διατυπωμένο, απλώς, ως στοιχείο φθογγικής – δομικής οργάνωσης και όχι μουσικής επιφάνειας.

103 *poco rit.* **P** A tempo ♩ = c' 58

Rec.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
E. Ho.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cln.
F. Hrn. 1, 2
F. Hrn. 3, 4
B♭ Trpt. 1
B♭ Trpt. 2
Tbn. 1, 2
Tbn. 3 Tba.
Timp.
Cym. & Trpt.
T. T.
S. Dr.
Cin. & Strp.
Hrp.
Gn.
Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. II 1
Vln. II 2
Vln. 1
Vln. 2
Vcl. 1
Vcl. 2
Cb. 1
Cb. 2

Ολοκληρώνοντας, η τελευταία συνήχηση αποτελεί τη μόνη πολυ-συγχορδία που εμφανίζεται στο έργο. Τα έγχορδα, τα χάλκινα και τα χαμηλά ξύλινα πνευστά αναλαμβάνουν την ανάδειξη της παράταξης Π1, ενώ τα υψηλά ξύλινα πνευστά, η άρπα και η τσελέστα εμφανίζουν την παράταξη Π3. Η βαθμιαία εγκατάλειψη της χαμηλής περιοχής συνοδεύεται από εγκατάλειψη της παράταξης Π1, γεγονός που οδηγεί στην παραμονή της παράταξης Π3,

η οποία, επιπλέον, αναδεικνύεται από την τελική φιγούρα του μεταλλόφωνου στο τελευταίο μέτρο του έργου. Παρατίθενται τα τελευταία μέτρα του έργου Σκηνή II (π.22):

109 *molto rit.*

The musical score for page 109, Act II, consists of multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, E. Hrn., Cl. 1, Cl. 2, B. Cl., Bsn. 1, Bsn. 2, Csan., F. Hrn. 1, 2, B. Trp. 1, 2, Tbn. 1, 2, 3, Tbn., Tym., Cym. & Trg., T.T., B. Dr., Cnc. & Strp., Hrp., Cel., Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl. 1, Vcl. 2, Cbs. 1, and Cbs. 2. The score is divided into measures, with dynamic markings such as *ff*, *f*, and *pp* throughout. The final measures are marked *molto rit.* and feature a prominent figure in the double bass part.

Τρίτο μέρος

Αντί επιλόγου

Ολοκληρώνοντας την ανάλυση του έργου *Σκηνή II* τόσο από καθαρά συνθετικής – κατασκευαστικής οπτικής όσο και από ένα εξωμουσικό – αφηρημένο πρίσμα αρχίζει να διαφαίνεται ένα δίπτυχο ίσως ανομοιογενές. Το δίπτυχο αυτό αποτελείται από ένα κάδρο αυστηρό, κατασκευασμένο σχεδόν περιοριστικά ώστε να περιορίζει με τη σειρά του το δεύτερο σκέλος του δίπτυχου, αυτό δηλαδή της ελευθερίας και της στιγμιαίας επιλογής. Δε καθίσταται δυνατή η οποιαδήποτε ελευθερία αποφάσεων ή κινήσεων χωρίς κάποιον ειρυνικά αρχικώς ελεύθερο σχεδιασμό, ο οποίος περιορίζοντας αυτές καταφέρνει να τις αναδείξει. Είναι ακριβώς αυτό που ο Ιταλός συνθέτης της Αναγέννησης Gioseffo Zarlino αποκάλεσε «θεσμό» στο βιβλίο του *Instituzioni harmoniche*. Σύμφωνα με τον Revault d'Allonnes στο κείμενό του *Το τέλος του τονικού συστήματος*; ο Gioseffo Zarlino χρησιμοποιεί το προαναφερθέντα όρο «στοχαζόμενος πως οποιοδήποτε καθεστώς έχει χρησιμοποιήσει κανόνες αρμονικούς».²⁸ Άλλωστε, έτσι, το τονικό σύστημα μπορεί να «ελέγξει [...] τη δημιουργική έκφραση των συνθετών και των ελεύθερων πνευμάτων εν γένει».²⁹

Βέβαια, η όλη προσέγγιση του τέλους της αρμονίας τόσο από τον Revault d'Allonnes όσο και από τον Theodor W. Adorno, με τις όποιες επιμέρους διαφορές τους, αποτελεί μία τοποθέτηση πάνω στη διάλυση του τονικού συστήματος, όπως διαμορφώθηκε στη λόγια – και όχι μόνο – δυτική Ευρώπη τους τελευταίους αιώνες. Παρά το γεγονός, όμως, πως στην παρούσα εργασία δεν έγινε καμία αναφορά σε οποιοδήποτε τονικό σύστημα – ακριβώς επειδή αυτό δεν υπάρχει με την έννοια που ο όρος αυτός έχει κατοχυρωθεί – τόσο οι κοινωνικές προεκτάσεις που έδωσε ο Theodor W. Adorno όσο και η επιμονή του Revault d'Allonnes στο πρωταρχικό μουσικό υλικό καθίστανται χρήσιμες για την όποια σύγχρονη δημιουργική ενασχόληση, είτε υπάρχει σύμπνοια με το τελικό συμπέρασμα της προαναφερθείσας οπτικής είτε όχι. Εξάλλου, η δήλωση του Theodor W. Adorno πως στη δωδεκάφθογγη πολυφωνία «οι ίδιες οι αρμονικές αρχές καταστρέφονται στην ίδια τους τη βάση»³⁰ δε θα μπορούσε να ισχύσει στη σημερινή ημέρα χωρίς την οποιαδήποτε παραλλαγή ή εν μέρει κατάργηση ή αντικατάσταση κάποιας συναπτικής διεργασίας της σκέψης, καθώς αυτή η πολυφωνία έχει εν πολλοίς εγκαταλειφθεί στον αιώνα που διανύουμε.

Στα παραπάνω έρχεται να προστεθεί, επιπλέον, ο συνεχής αναπροσδιορισμός του ρόλου και της θέσης της νεοελληνικής μουσικής δημιουργίας, η οποία αναζητά «καλλιτεχνική ταυτότητα, ιδεολογική θεμελίωση, ένταξη στον πνευματικό ιστό της νεοελληνικής διανόησης και του πολιτισμού»³¹ αλλά ταυτοχρόνως και κάτι εξίσου σημαντικό. Κοινωνική θέση και αποδοχή, η οποία, σίγουρα, επιτυγχάνεται με τη συμβολή πολλών παραγόντων. Όμως, ο καλλιτέχνης οφείλει να γνωρίζει πρώτος την αναγκαιότητα εγκαθίδρυσης των προαναφερθέντων αναζητήσεων της νεοελληνικής μουσικής και να προσαρμόσει τη δράση του έτσι ώστε να συγκλίνουν, εν τέλει, τα προσωπικά του κριτήρια με τις εκάστοτε κοινωνικές

²⁸ Βασίλης Σταμάτης, “Το μοντέρνο μουσικό υλικό και το τέλος της αρμονίας,” στο *Προς τη νέα ανθρωπολογία, κριτική της τέχνης, κριτική της παγκοσμιοποίησης*, επιμ. Βασίλης Φιοραβάντες (Αθήνα: αρμός, 2012), 97.

²⁹ Σταμάτης, “Το μοντέρνο μουσικό υλικό και το τέλος της αρμονίας,” 97.

³⁰ Σταμάτης, “Το μοντέρνο μουσικό υλικό και το τέλος της αρμονίας,” 98.

³¹ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20^ο αιώνα. Πρόσωπα, ρεύματα, έργα, θεσμοί*, προπτυχιακό εγχειρίδιο (Αθήνα: Κάλλιπος, 2023), 28.
<http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-178>

επιταγές. Μόνο έτσι θα επιτευχθεί η απαραίτητη ανανέωση της καλλιτεχνικής δράσης και των διαφόρων πτυχών της, τόσο από την πλευρά του καλλιτέχνη όσο και από την πλευρά των θεσμών. Από την πλευρά δε του κοινού, η ύπαρξη ενός βαθύτερου νοήματος της μουσικής γλώσσας το οποίο θα μπορεί να μεταδοθεί μέσω μίας μη αποστειρωμένης ερμηνείας (σε αυτήν ο ανθρώπινος παράγοντας καθίσταται άραγε απαραίτητος;) θα διακόψει την όλη διαδικασία τυπικής επαφής αυτού με ηθικές επιταγές και πνευματικές αξίες, δηλαδή μία επαφή χωρίς κάποιο αντίκρισμα.³² Έτσι, η παραγόμενη στην εποχή μας «ποίηση», όπως την ορίζει στο περίφημο έργο του *Περί Ποιητικής* ο Αριστοτέλης, δηλαδή ως μία έννοια που περιλαμβάνει όλες τις μιμητικές τέχνες όπως το θέατρο, τον χορό και τη μουσική³³, θα βρει τη θέση της στη σύγχρονη εποχή.

³² Γιώργος Χατζηνίκος, *Νίκος Σκαλκώτας: Μία ανανέωση στην προσέγγιση της μουσικής σκέψης και ερμηνείας* (Αθήνα: Νεφέλη, 2006), 175.

³³ Δήμητρα Αντωνακούδη, “Μέλος και μέτρο στην αρχαία ελληνική τραγωδία” (Master diss., Πανεπιστήμιο Αιγαίου, 2022), 8.

Βιβλιογραφία

- Barthes, Roland. *Image – Music – Text*. Μεταφρασμένο από Γιώργο Σπανό. Αθήνα: Πλέθρον, 1988.
- Christakidou, Alexandra D. “The Language of Emotions in Elytis’ Poetry and the Affect of Culture: A Cognitive Linguistic Analysis of Elytis’ *The Monogram*.” Masters diss., Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2012.
- Dermati, Alik. “Aristotle on Theater and Dance: Connections to Present Time.” *Conatus - Journal of Philosophy*, 2(1) (June 2018): 21-34.
<https://doi.org/10.12681/conatus.1603922>
- Griffiths, Paul. *A concise History of Modern Music from Debussy to Boulez*. Μεταφρασμένο από Μαρία Κωστίου. Αθήνα: Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, 1993.
- Miyamoto, Sarah. “Transcultural Environmental Aesthetics in the Music of Toru Takemitsu.” PhD diss., McGill University, 2022.
- Rodgers, Stephen. *Form, Program, and Metaphor in the Music of Berlioz*. New York: Cambridge University Press, 2009.
- Schoenberg, Arnold. “New Music, Outmoded Music, Style and Idea.” Στο *Style and Idea, selected writings of Arnold Schoenberg*, επιμελημένο από Leonard Stein, 113-123. Νέα Υόρκη: St. Martin’s Press, 1975.
- Tatlow, Ruth. “Golden number.” *Grove Music Online*, January 20, 2001.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49579>
- Ulrich, Michels. *Atlas de La Musica*. Μεταφρασμένο από Katrin Zenz, Σπύρο Φάρο, Μιρέλλα Σιμωντά – Φιδετζή. Αθήνα: Παπαρηγορίου – Νάκας, 1995.
- Αντωνακούδη, Δήμητρα. “Μέλος και μέτρο στην αρχαία ελληνική τραγωδία.” Master diss., Πανεπιστήμιο Αιγαίου, 2022.
- Γιαβάση, Ειρήνη. “Σημασιολογήσεις του Αντιήρωα στη λογοτεχνία: οι εφαρμογές τους στην περίπτωση του Γιάννη Σκαρίμπα.” Masters diss., Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2019.
- Ζερβός, Γιώργος. *Από την αρχική έμπνευση στην τελική μορφοποίηση*. Αθήνα: Παπαρηγορίου – Νάκας, 2016.
- Ζιάκα, Καλλιόπη. “Ο ανεκπλήρωτος έρωτας στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη και του Γιάννη Ρίτσου: Μια μελέτη για τα έργα *Μονόγραμμα* και *Φαίδρα*.” Masters diss., Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, 2021.
- Παπαπούλου, Μαρία. *Μουσική, Ήχος και Μυστικισμός στις μονοθεϊστικές παραδόσεις της Μεσογείου*. Αθήνα: νήσος, 2022.
- Σακαλλιέρος, Γιώργος. *Ώψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20^ο αιώνα. Πρόσωπα, ρεύματα, έργα, θεσμοί*. Προπτυχιακό εγχειρίδιο, Αθήνα: Κάλλιπος, 2023.
<http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-178>

- Σιώψη, Α. Αναστασία. *Η μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα*. Αθήνα: τυπωθήτω – ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΑΡΔΑΝΟΣ, 2005.
- Σόφτση, Ειρήνη. “John Dowland, Lachrimae.” Master diss., Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2013.
- Σταμάτης, Βασίλης. “Το μοντέρνο μουσικό υλικό και το τέλος της αρμονίας.” Στο *Προς τη νέα ανθρωπολογία, κριτική της τέχνης, κριτική της παγκοσμιοποίησης*, επιμελημένο από Βασίλη Φιοραβάντες, 97-102. Αθήνα: αρμός, 2012.
- Χατζηλιάδου, Κωνσταντίνα. “Αξιοποίηση της γλωσσικής ποικιλίας στο έργο το Κ.Π. Καβάφη.” Masters diss., Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, 2019.
- Χατζηνίκος, Γιώργος. *Νίκος Σκαλκώτας: Μία ανανέωση στην προσέγγιση της μουσικής σκέψης και ερμηνείας*. Αθήνα: Νεφέλη, 2006.