

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης  
Σχολή Καλών Τεχνών  
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

**Η έννοια του παραθέματος στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού:  
Ανάλυση του Κουαρτέτου Εγχόρδων αρ. 3 του Alfred Schnittke**

**The concept of quotation within the framework of postmodernism:  
Analysis of Alfred Schnittke's String Quartet nr. 3**



διπλωματική εργασία του

**Γιάννη Σακελλάρη**

A.E.M. 1601

Επιβλέπων: Κώστας Τσούγκρας, αναπληρωτής καθηγητής

Θεσσαλονίκη, Σεπτέμβριος 2018



## Περιεχόμενα

<b>Εισαγωγή</b> .....	1
<b>1. Ιστορικό/θεωρητικό υπόβαθρο και ερευνητικό ερώτημα</b> .....	3
1.1. Τι είναι μεταμοντέρνο;.....	3
1.2. Η μουσική στη φιλοσοφία των τεχνών και στο μεταμοντέρνο.....	8
1.3. Alfred Schnittke: α) Βιογραφικά – εργογραφικά στοιχεία.....	17
β) Στυλιστικά χαρακτηριστικά.....	22
1.4. Αντικείμενο ανάλυσης και μεθοδολογία.....	24
1.4.1. Εννοιολογικές αμφισημίες: <i>πολυστυλισμός</i> και αναλυτικές προσεγγίσεις.....	25
1.4.2. Μεθοδολογία ανάλυσης.....	29
1.4.3. Υπόμνημα.....	31
<b>2. Ανάλυση <i>Κουαρτέτου αρ. 3</i> του Alfred Schnittke</b> .....	32
2.1. I. Andante.....	32
2.2. II. Agitato.....	58
2.3. III. Peasante.....	81
<b>3. Συμπεράσματα της ανάλυσης</b> .....	98
3.1. Χρήση παραθεμάτων.....	98
3.2. Μορφολογική δομή.....	103
<b>4. Το παράθεμα: θεωρητική εμπλαισίωση</b> .....	108
4.1. Το παράθεμα στη μουσική.....	112
4.2. Το παράθεμα σε υλιστικές και οπτικοκεντρικές τέχνες: Αρχιτεκτονική και Εικαστικά.....	120
<b>5. Βιβλιογραφία</b> .....	137



# Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία ενέχει μία σημαντική ιδιαιτερότητα: Η βασική πρόθεση είναι να παρουσιαστεί, στο πλαίσιο της έρευνας που πραγματοποιείται, μία σύνδεση μεταξύ ενός διαχρονικού διακαλλιτεχνικού φαινομένου (η ύπαρξη αναφορών στη δημιουργία έργων τέχνης) και μίας πολυδιάστατης αναλυτικής πρακτικής: Με άξονα την ανάλυση του *Κουαρτέτου Εγχόρδων αρ. 3* του Alfred Schnittke, επιχειρείται να δοθεί μία ερμηνεία στην έννοια του *παραθέματος* (*quotation*), ως προς τη λειτουργικότητα που εξυπηρετεί, εξετάζοντας τη δυναμική και το ενδεχόμενο της “λειτουργικοποίησής” του. Έτσι, η ιδιαιτερότητα της εργασίας υπάρχει ακριβώς στη βασική της πρόθεση και κυμαίνεται μεταξύ της μουσικής ανάλυσης<sup>1</sup> και μίας επέκτασής της. Η έννοια του παραθέματος προσεγγίζεται γενικότερα, μέσω μίας θεωρητικής εμπλαίσίωσης και μίας παρουσίασης των φιλοσοφικών παραλληλισμών και αναφορών, όπως αποτυπώνονται στη μουσική και σε άλλες τέχνες, ενσωματωμένες στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού.

Η θεωρητική ερμηνεία της μουσικής, και εν γένει των τεχνών, μίας συγκεκριμένης τάσης (π.χ. του μεταμοντερνισμού) δεν είναι και δεν μπορεί να είναι μία –καθώς η ίδια η ενότητα του μεταμοντέρνου κινήματος είναι δημιούργημα των ερμηνευτών του. Δηλαδή, οι διαφορετικές ερμηνείες ταυτόσημων γεγονότων οφείλονται στη διαφορετική θεωρητική θέση των ίδιων των ερμηνευτών, αλλά και στη διαφορετική χρονική στιγμή της εκάστοτε ερμηνείας. Με τον τρόπο αυτό, ο ρόλος της ανάλυσης αποδεικνύεται καθοριστικός -αν και συνήθως αθέατος- για όλες τις πλευρές της απόδοσης των έργων σε ένα αφηγηματικό επεξηγηματικό πλαίσιο.

Το έργο που αναλύεται αποτελεί ένα πολύ γνωστό δείγμα μεταμοντέρνας δημιουργίας στη μουσική, λόγω της χρήσης παραθεμάτων και του *πολυστυλιστικού* συνθετικού του ύφους. Αρχικά αναφέρεται επισκοπικά το πλαίσιο και η εποχή στα οποία αντιστοιχεί το έργο, και ύστερα, ακολουθεί η λεπτομερής ανάλυσή του. Παρόλο που το έργο έχει εν πολλοίς μελετηθεί από διάφορους αναλυτές που προτείνουν μία συγκεκριμένη ερμηνευτική απόδοση, η διεξοδική του ανάλυση δεν έχει ακόμα πραγματοποιηθεί. Στη συγκεκριμένη εργασία, αντί να παραβλέπονται οι απαντήσεις στις καταφανείς στυλιστικές αντιπαραθέσεις του Schnittke, αντιθέτως, εξετάζεται και αναδεικνύεται ο μεγάλος πλουραλισμός των συνθετικών τεχνικών που διαχειρίζεται ο συνθέτης και των αναφορών που αναπαράγει, με προσωπικό ύφος και δημιουργικές επεξεργασίες.

---

i. Με τον όρο μουσική ανάλυση εννοείται “η διερεύνηση της δομής ενός μουσικού έργου, ο διαχωρισμός της σε συνιστώσες και ο καθορισμός των λειτουργιών που επιτελούν αυτές οι συνιστώσες μέσα στη μουσική δομή” [Ian Bent & William Drabkin, *Analysis* (Macmillan Press, 1987), 1].

Επιχειρείται, έτσι, αρχικά να αποσαφηνιστούν τα προσφυή κριτήρια του *μεταμοντέρνου*, με μία αρχική, ευρύτερη προσπάθεια ορισμού του: Ύστερα από μία ιστορική επισκόπηση, όπου θίγονται το θεωρητικό υπόβαθρο και οι φιλοσοφικές βάσεις και τάσεις του μεταμοντερνισμού, εισάγεται το περιβάλλον κάτω από τα οποία συντέθηκε το Κουαρτέτο. Έπειτα, παρουσιάζεται το προς ανάλυση έργο και η μεθοδολογία της ανάλυσης: εδώ διερευνώνται αμιγώς τα μουσικά χαρακτηριστικά και οι αμφιλογίες που συνοδεύουν προηγούμενους εννοιολογικούς προσδιορισμούς –καρπός της ρευστότητας που τίθεται μέσα στο περιβάλλον του μεταμοντερνισμού. Ακολουθεί η ανάλυση του Κουαρτέτου και στη συνέχεια εξετάζονται οι θεωρητικές επεκτάσεις του.

Τέλος, εξετάζεται η έννοια του *παραθέματος* εν γένει, ως στοιχείο της μεταμοντέρνας τάσης: Διερευνώνται οι προϋποθέσεις κατηγοριοποίησης έργων στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού, μέσω της αποπλαισίωσης και ομογενοποίησης ετερόκλητων στοιχείων, αντιπαραβάλλοντας πρόσφατα αντιπροσωπευτικά παραδείγματα - έργα από τη μουσική και άλλες τέχνες, τα οποία χαρακτηρίζονται από μία λογική διάχυτου παραθεματισμού. Δεδομένης της μη παρθενογένεσης στη δημιουργία<sup>ii</sup>, πραγματεύονται κριτικά οι συνθήκες του, εσκεμμένου ή μη, υβριδισμού. Ταυτόχρονα, αναπτύσσεται μία συλλογιστική για το κατά πόσο αποτελεί ικανή συνθήκη *μεταμοντέρνας* αντιστοιχίας η ανάμειξη ανομοιογενών στοιχείων, ερμηνεύοντας τη λειτουργικότητά τους και επιχειρώντας να εξεταστεί κριτικά το ερώτημα, αν αποτελεί το *παραθέμα* (*quote*) τη γέφυρα στη μεταμοντέρνα σύζευξη.

---

ii. Το βιβλίο του Ernst Gombrich, *Το Χρονικό της Τέχνης* (1950), ακολουθεί αυτό το νήμα σκέψης –ανιχνεύοντας την προέλευση των σχηματικών προτύπων και τη μεταλαμπάδευσή τους, φωτίζοντας την αντίληψη ότι η τέχνη “διδάσκεται” από την τέχνη, ότι δεν υπάρχει παρθενογένεση, όπως επίσης ότι δεν υπάρχει η ίδια δυνατότητα έκφρασης μέσω σχημάτων σε κάθε εποχή. Με άλλα λόγια, τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα δεν είναι αποκομμένα από την ευρύτερη πραγματικότητα, αλλά διαμορφώνονται πάντοτε σε σχέση με τις συνθήκες που τους επιτρέπουν άλλοτε να υφίσταται και άλλοτε όχι, από μία συνεχή αλληλεπίδραση, από την ώσμωση ειδικών και γενικών αναφορών.

# 1. Ιστορικό / Θεωρητικό υπόβαθρο και ερευνητικό ερώτημα

## 1.1. Τι είναι το μεταμοντέρνο;

“Όλοι ξεκινούν την πραγμάτευση του μεταμοντέρνου  
ρωτώντας τι θα μπορούσε ενδεχομένως να σημαίνει η λέξη”<sup>1</sup>

Την προσπάθεια προσδιορισμού για το *μεταμοντέρνο* συνεπάγονται συχνά μεθοδολογικές δυσχέρειες και ένα πλήθος αφορισμών, παρερμηνειών και αντεγκλήσεων. Η παρούσα εισαγωγή επιχειρεί έναν αποσαφηνισμό στη ρευστότητα που συνοδεύει τον όρο, με μία ιστορική επισκόπηση των βασικών του προσεγγίσεων και αφομοιώσεων.

Για την ορθότερη ενατένιση της τάσης του *μεταμοντερνισμού*, κρίνεται απαραίτητη μία αναφορά στις βασικές αρχές του *μοντερνισμού*: Ως *μοντερνισμός* / *νεωτερικότητα*<sup>2</sup> χαρακτηρίζεται μανιφεστικά “η μοναδική μορφή κοινωνικής ζωής που χαρακτηρίζει τις σύγχρονες κοινωνίες”<sup>3</sup>. Ως προς τη χρονολογική αντιστοιχία του όρου, δύο είναι οι επικρατέστερες απόψεις<sup>4</sup>: Αυτή που έχει ως βάση τον οικονομικό παράγοντα, δηλαδή τη σταδιακή ανάπτυξη του καπιταλισμού, που εκκινείται γύρω στον 15ο αιώνα, και αυτή που θέλει ως γενέθλιο συμβάν να θεωρείται ο Διαφωτισμός (18ος αιώνας) –προσέγγιση που εκλαμβάνει περισσότερο το πολιτικό και πολιτισμικό στοιχείο υπόψιν. Στη δεύτερη περίπτωση αναπτύσσεται και μπορεί να θεαθεί ως ριζοσπαστικότητα που αντιτίθεται στην αποκαλυπτική αρνητικότητα των σύγχρονων κοινωνιών - μια απαίτηση για ορθολογική συμφιλίωση χωρίς συμβιβασμό<sup>5</sup>.

Στο μοντερνισμό ενσωματώνονται τα αιτήματα του Διαφωτισμού (ορθολογισμός, δικαιώματα, ισότητα) και τα πολιτικά και πολιτισμικά τους επακόλουθα: Δημιουργία κοσμικού κράτους, εγκαθίδρυση θεσμών, εμφάνιση νέων κοινωνικών διαιρέσεων.

Ο Andrew Bowie, σχετικά με τον προσδιορισμό του μοντερνισμού, αναφέρει:

“Ο μοντερνισμός εγκαινιάζεται με την ιδέα ότι οι άνθρωποι, ως έλλογα υποκείμενα, είναι τα θεμέλια του να λογοδοτούν πιστά - μια ιδέα που βασίζεται, μεταξύ άλλων, στην αναπτυσσόμενη επιτυχία της επιστημονικής δραστηριότητας στο να προσεγγίσει πιο βάσιμες περιγραφές του κόσμου”<sup>6</sup>.

1. John McGowan, *Postmodernism and its critics* (Cornell University, 1991), preface, 1.

2. Η διάκριση μεταξύ *μοντερνισμού* και *νεωτερικότητας* (και αντίστοιχα, μεταξύ *μεταμοντερνισμού* και *μετανεωτερικότητας* έγκειται στο ότι στην πρώτη λέξη αναφέρεται η αντίληψη, ενώ στη δεύτερη η ιστορική περίοδος.

3. Stuart Hall, David Held, and Anthony McGrew, *Η νεωτερικότητα σήμερα – οικονομία, κοινωνία, πολιτική, πολιτισμός* (Σαββάλας, 2003), 16.

4. Ιορδάνης Κουμασίδης, “Αισθητικό και πολιτικό στη μετανεωτερικότητα” (Διδακτορική διατριβή, 2014), 9.

5. Rochlitz Rainer, “Language for One, Language for All: Adorno and Modernism”, *Perspectives on Musical Aesthetics*, edited by John Rahn (W. W. Norton & Company, 1994), 22.

6. Andrew Bowie, *Music, Philosophy and Modernity* (Cambridge University Press, 2007), 33, σε ελεύθερη μετάφραση.

Στο αισθητικό πεδίο και τις τέχνες, εντοπίζεται μία χρονική αναντιστοιχία του όρου *μοντερνισμός*, καθώς τα ρεύματα και οι αισθητικές τεχνοτροπίες, που θεωρούνται *μοντέρνα*, εμφανίζονται συγκροτημένα και μαζί μόλις στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού<sup>7</sup>. Η αισθητική αποτελεί ένα θεμελιακό λόγο σχετικά με το μοντερνισμό<sup>8</sup> –επιβεβαιώνοντας πως καμιά ιδέα / έννοια δεν υπήρξε πιο στενά συνδεδεμένη μαζί της. Στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα προέκυψαν μεταβολές ως προς τη θεώρηση του μοντερνισμού, με αφορμή την παγκοσμιοποιημένη πραγματικότητα και τη ραγδαία εξέλιξη της τεχνολογίας και της πληροφορίας. Ο Fredric Jameson, εκπρόσωπος αυτής της αναθεώρησης και επανεξέτασης του μοντερνισμού, συγκεφαλαιώνει τέσσερις αφορισμούς της νεωτερικότητας<sup>9</sup>:

1) Δεν μπορούμε να μην περιοδολογούμε.

2) Η νεωτερικότητα δεν είναι έννοια, φιλοσοφική ή άλλη, αλλά αφηγηματική κατηγορία.

[εδώ εντοπίζεται το ευάλωτο σημείο για να αναπτυχθεί η μεταμοντέρνα παν-κειμενοποίηση<sup>10</sup>]

3) Η αφήγηση της νεωτερικότητας δεν μπορεί να οργανωθεί με άξονα οποιοσδήποτε κατηγορίες υποκειμενικότητας. [αφορισμός που έρχεται σε αντιπαράθεση με την αναπαραστατικότητα]

4) Καμιά θεωρία της νεωτερικότητας δεν έχει νόημα σήμερα, αν δεν αντιμετωπίζει την υπόθεση μιας μετανεωτερικής ρήξης με το νεωτερικό.

Δεδομένης της ετεροχρονισμένης εμφάνισης του όρου στα διαφορετικά πεδία, ο μοντερνισμός διαμόρφωσε, στη φιλοσοφία και την πολιτική, αξιώσεις αντικειμενικότητας και καθολικότητας, με έμφαση την *πρόοδο* και έναν *ορθολογικό* άξονα για τη βελτίωση της κοινωνίας. Στις τέχνες, ωστόσο, αποτελεί (ύστερα) μία μομφή στις αξίες της διαφωτιστικής σκέψης και στη βεβαιότητα της αντικειμενικής ερμηνείας.

Για τη σύνδεση του μοντερνισμού με το μεταμοντερνισμό οι πηγές εμφανίζουν εξίσου υπολογίσιμο πλήθος απαντήσεων με τις αντίστοιχες προσπάθειες απόδοσης του μεταμοντερνισμού. Αυτό συντελείται καθώς υπόκεινται διάφορες αναγωγές ρευμάτων στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού, οι οποίες αλληλοκαλύπτονται. Επίσης, δύσκολα ο μεταμοντερνισμός μπορεί να εννοηθεί ως ενιαίο ρεύμα, καθώς απορρίπτει τις κατηγοριοποιήσεις. Ο Neil Levy παραθέτει μια πετυχημένη παρωδία των αυτοαναιρετικών συλλογισμών που πραγματοποιούνται:

*"Ο μοντερνισμός αντιπροσωπεύει μια διαρκή ρήξη με το παρελθόν· ο μεταμοντερνισμός αποτελεί μια ρήξη με τη νεωτερικότητα· επομένως ο μεταμοντερνισμός είναι μοντερνισμός. Ή, ο μεταμοντερνισμός είναι μια συνέχεια του μοντερνισμού· επομένως ο μεταμοντερνισμός δεν αποτελεί συνέχεια του μοντερνισμού."*<sup>11</sup>

7. Ιορδάνης Κουμασίδης, *ό.π.*, 10.

8. Marc Redfield, *The politics of aesthetics - Nationalism, gender, romanticism* (Stanford University Press, 2003), 10.

9. Fredric Jameson, *Μια μοναδική νεωτερικότητα* (Αλεξάνδρεια, 2007), 25-107.

10. Κουμασίδης, *ό.π.*, 9.

11. Neil Levy, *Being Up-to-date: Foucault, Sartre and Postmodernity* (Peter Lang, 2002), 159, σε ελεύθερη μετάφραση.



Εντούτοις, ακολουθεί μία ιστορική επισκόπηση για την ανάδειξη των θεμελιωδέστερων αρχών του μεταμοντερνισμού. Δεδομένου πως οι ιδέες του εμφανίζονται και στην τρέχουσα εποχή, ο προσδιορισμός του επαφίεται στο φιλοσοφικό πλαίσιο των ερμηνευτών του.

Η πρωταρχική εμφάνιση του όρου *μεταμοντέρνο*, ως προς τον προσδιορισμό του στις φιλοσοφικές τάσεις και στα καλλιτεχνικά ρεύματα, ποικίλλει. Ο Arnold Toynbee (ο οποίος ήδη από το 1939 διακήρυττε το τέλος του μοντερνισμού<sup>12</sup>), το 1946 φαίνεται να είναι ο πρώτος που χρησιμοποιεί τη λέξη σε οτιδήποτε έχει να κάνει με τη σημερινή της έννοια<sup>13</sup>: Έτσι ονόμασε την εποχή από τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, όταν οι σπουδαίες μοντέρνες συνθέσεις και προσεγγίσεις ξεκίνησαν να καταρρέουν, και περιγράφει ένα εικαστικό κίνημα ενάντια στην αφαίρεση. Την ίδια χρονολογική αντιστοιχία αναφέρει και ο Wolfgang Welsch, σύμφωνα με τον οποίο ο όρος *μεταμοντέρνος* εμφανίζεται ήδη από το 1870, ενώ ο όρος *μεταμοντερνισμός* το 1926, με συνεχείς επανεμφανίσεις μέχρι τη δεκαετία του 1940<sup>14</sup>. Ο Hans Bertens, ωστόσο, επισημαίνει πως αυτές οι χρήσεις της έννοιας του μεταμοντερνισμού δε σχετίζονται ιδιαίτερα με τη συζήτηση που ξεκινά, σε διάφορους τομείς, τη δεκαετία του '60, σχετικά με τον προσδιορισμό του όρου<sup>15</sup>. Ήδη από την προηγούμενη δεκαετία, ο όρος χρησιμοποιούνταν από ποιητές (και συγκεκριμένα από τον Charles Olson, ο οποίος χρησιμοποιεί τον όρο για να διακρίνει ένα αντιμοντερνιστικό είδος στη σύγχρονη ποίηση<sup>16</sup>, αλλά και από τον Randall Jarrell<sup>17</sup>) ενώ στη συνέχεια επεκτάθηκε στη λογοτεχνία και την αρχιτεκτονική. Ο όρος αρχίζει να χρησιμοποιείται από τους φιλοσόφους όταν η χρήση της λέξης στον καλλιτεχνικό κόσμο αρχίζει να φθίνει – αναφορές για τον “επικείμενο θάνατο” του μεταμοντερνισμού ξεκίνησαν το 1979 και συνεχίστηκαν από τότε<sup>18</sup>.

Κατά τον Olivier Revault D' allones η λέξη *μεταμοντέρνο* γεννήθηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες στα μέσα της δεκαετίας του '70, με ορόσημα κάποια περιοδικά αρχιτεκτονικού ενδιαφέροντος με κύριο εκφραστή τον Robert Venturi<sup>19</sup>. Η πρώτη σημασία που αποκτά ο όρος εκείνο το διάστημα, είναι αυτή της εναντίωσης και της θέασης των αισθητικών αντιλήψεων του μοντερνισμού ως περιοριστικές, κανονιστικές και υπερβάσιμες.

---

12. Για τη χρήση από μεριάς του Toynbee, βλ. Rose Margaret, *The post-modern and the post-industrial: A critical analysis* (Cambridge University Press, 1991), 9-11, Perry Anderson, *The origins of postmodernity* (Verso, 1998), 5 κ.έ.

13. David Kolb, *Postmodern Sophistications* (The University of Chicago Press, 1990), 4.

14. Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne* (Acta Humaniora, 1987), 4-7.

15. Hans Bertens, *The idea of the postmodern – history* (Routledge, 1996), 20.

16. Hans Bertens, *ό.π.*, 20.

17. David Kolb, *ό.π.*, 4.

18. Kolb, *ό.π.*, 5.

19. Ένα από τα σπουδαιότερα ορόσημα στον ορισμό του *μεταμοντέρνου*, προέρχεται στα κείμενα του Venturi και συγκεκριμένα στο “*Complexity and Contradiction in Architecture*”, που συντέλεσαν μία ρήξη με τις αρχές της “πουριτανικής γλώσσας της ορθόδοξης μοντέρνας αρχιτεκτονικής”, όπως αναφέρει. Αναλυτικότερα επ' αυτού, στο *The idea of postmodern – a history*, 53-66.

Σπουδαία συμβολή στον ορισμό του μεταμοντέρνου δίνεται από τον Habermas, ο οποίος ορίζει τη νιτσεϊκή συλλογιστική ως την εναρκτήρια του μεταμοντερνισμού<sup>20</sup>, η οποία καταφέρεται στην “αλήθεια” του Λόγου<sup>21</sup> που εγκαθιδρύεται με το Διαφωτισμό (κυρίαρχη φιλοσοφία του Νίτσε).

Η κριτική στο Διαφωτισμό πραγματοποιείται, χρονολογικά μεταξύ του Νίτσε και της εμφάνισης του μεταμοντερνισμού, και από τον Theodor Adorno, ως ένα σύστημα δυνητικής παραγωγής ολοκληρωτισμών<sup>22</sup>. Οι ιδέες του βοήθησαν την εξέλιξη της μεταμοντέρνας προοπτικής, όπως εμφανίστηκε στις τέχνες και έπειτα στις κοινωνικές επιστήμες<sup>23</sup>, αποδίδοντας συχνά σχηματικές αντιστοιχίες κατά την προσέγγιση διάφορων θεματολογιών της μουσικής θεωρίας και πρακτικής, που επεκτείνονται σε όλο το εύρος της.

Η πρώτη εμπειριστατωμένη, μεταγενέστερη του Νίτσε, προσπάθεια άρθρωσης ενός φιλοσοφικού λόγου που μπορεί να προσδιοριστεί συστηματικά<sup>24</sup> πραγματοποιείται από τον Λυοτάρ (Jean - Francois Lyotard) στο βιβλίο του *Μεταμοντέρνα κατάσταση*, το 1979. Σε αυτό αναφέρει πως η φύση της γνώσης μετασχηματίζεται, προσαρμοσμένη κατά βάση σε μία μορφή πληροφορίας (που υπερσχύει σταδιακά με την κυριαρχία των media και διευκολύνει την εμπορευματοποίησή της), και πως η γνώση, με την παραδοσιακή της έννοια είναι κυρίως αφηγηματική. Το βιβλίο ξεσήκωσε μεγάλη συζήτηση και ο Λυοτάρ επανήλθε αργότερα στο βασικό ερώτημα “τι είναι μεταμοντέρνο;”<sup>25</sup>. Η συνοπτική απάντησή του είναι η εξής:

*“Το μεταμοντέρνο, θα ήταν εκείνο που θα υπαινισσόταν κάτι το μη-αναπαραστάσιμο μέσα στο νεωτερικό στοιχείο της ίδιας της αναπαραστάσης· εκείνο που απαρνείται την παραμυθία των καλών μορφών, τη συναίνεση ενός γούστου, που καθιστά δυνατό να αισθανόμαστε και να συμεριζόμαστε από κοινού τη νοσταλγία για το αδύνατο· εκείνο που αρχίζει να αναζητά καινούργιες παραστάσεις, όχι όμως για να αναλωθεί στην απόλαυση τους μα για να οξύνει το συναίσθημα ότι υπάρχει κάτι μη-αναπαραστάσιμο. Ένας μεταμοντέρνος συγγραφέας ή καλλιτέχνης βρίσκεται στην ίδια κατάσταση μ’ ένα φιλόσοφο. Το κείμενο το οποίο γράφει, το έργο το οποίο συναρμολογεί, δεν κατευθύνονται κατά βάση από ήδη σταθερούς κανόνες και δεν μπορούν να κριθούν κατά το μέτρο μιας κανονιστικής κρίσης, δηλαδή με την εφαρμογή γνωστών κατηγοριών σ’ ένα κείμενο ή ένα έργο. Αυτοί οι κανόνες και οι κατηγορίες είναι κατά πολύ εκείνο το οποίο το κείμενο και το έργο αναζητούν. Καλλιτέχνες και συγγραφείς εργάζονται έτσι χωρίς κανόνες· εργάζονται με στόχο να παράγουν τους κανόνες αυτού που πρόκειται να γίνει. Απ’ αυτό προκύπτει ότι το έργο και το κείμενο έχουν το χαρακτήρα ενός συμβάντος.”*<sup>26</sup>

20. Jürgen Habermas, *Ο φιλοσοφικός λόγος της νεωτερικότητας* (Αλεξάνδρεια, 1993), 17 - Ο Χάμπερμας αναφέρει πως η ρίζα της μεταμοντέρνας αντίληψης ανάγεται στον Nietzsche και ειδικότερα στο σκεπτικισμό του έναντι του σύγχρονου ευρωπαϊκού πολιτισμού, που περιέχει τα θεμέλιά του στο Διαφωτισμό και είναι χριστιανικός.

21. “Ο Νίτσε αρνήθηκε να αποδεχτεί τη ‘θεωρία αντιστοίχισης της αλήθειας, που θέλει τα διανοητικά μας σχέδια να ‘ταιριάζουν’ κατά κάποιο τρόπο με τον κόσμο, καθώς η πρόσβασή μας στην ‘πραγματικότητα’ του είναι άμεση πότε μέσω των αισθήσεων και πότε μέσω του Λόγου” (Dave Robinson, *Νίτσε και μεταμοντερνισμός* (Futura, 2002), 21).

22. Βλ.: Τεοντόρ Β. Αντόρνο, και Μαξ Χορκμπίερ, *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* (Νήσος, 1996).

23. Mary Jo Hatch, *Organization Theory – Modern, Symbolic and Postmodern Perspectives*, (Oxford University Press, 1997 - 4<sup>th</sup> edition, 2018), 47.

24. Κουμασίδης, ό.π., 21.

25. Jean-François Lyotard, “Απάντηση στο ερώτημα: Τι είναι μεταμοντέρνο”, μτφρ.: Φώτης Βασινιώτης περιοδικό *Λεβιάθαν*, τ. 2 (1998) [πρωτοδημοσιεύτηκε στο ιταλικό περιοδικό *Alfabeta* και κατόπιν μεταφράστηκε απο τη γερμανική έκδοση του κειμένου].

26. Jean-François Lyotard, ό.π., μτφρ.: Φώτης Βασινιώτης, 12-13.

Το μεταμοντέρνο είναι πολλά πράγματα σε ένα και η απομάκρυνση από την αφήγηση, την αναπαράσταση και η κίνηση προς μία αισθητική αυτονομία, έναν καθαρό φορμαλισμό, μια αυτο-ανακλαστικότητα<sup>27</sup>. Απορρίπτει την ιδέα που βασίζεται στον εμπειρισμό, πως η γλώσσα μπορεί να αναπαραστήσει την πραγματικότητα, καθώς ουσιωδώς δομεί μία νέα, προσφέροντας μία στρεβλωμένη γνώση σχετικά με τον κόσμο<sup>28</sup>.

Συμπερασματικά, το μεταμοντέρνο ως έννοια διακρίνεται από μία διττότητα, έναν διυποκειμενισμό. Βασίζεται σε μία διαλεκτική σχέση με το μοντερνισμό, με το μη επακριβές προσδιορισμό των ορίων ν' αποτελεί μία από τις θεμελιωδέστερες διακηρύξεις του μεταμοντέρνου. Μία βασική ένσταση του μεταμοντέρνου ως προς το μοντερνισμό αφορά τα νέα συμπαγή επεξηγηματικά σχήματα που χρησιμοποιούνταν, αντικαθιστώντας τα, κάπως αδιευκρίνιστα, με το Λόγο.

Η μεταμοντέρνα θεωρία φαίνεται να αποκηρύσσει την ιδεολογικοποίηση, στα πλαίσια της καταφοράς των μεγάλων αφηγήσεων. Ο μεταμοντερνισμός είναι μία φυγή από τη φιλοσοφία αναφέρει ο Daniel Bell<sup>29</sup>, άποψη που βασίζεται στη στάση διαφόρων φιλοσόφων (όπως του Foucault και του Derrida), η ρητορική των οποίων παραπέμπει σε μία άρνηση, αν όχι ανατροπή, των οικουμενικών και υπερβατικών αξιών.

Εάν λοιπόν ο μοντερνισμός αποτέλεσε τη συγκρότηση του κόσμου σε μορφή, ο μεταμοντερνισμός συνοδεύεται από διφορούμενες θέσεις, έτσι ώστε να μην μπορεί να θεωρηθεί σαν μία συμπαγής θεώρηση. Με όρους αισθητικής, οι οποίες αποτελούν τον άξονα της ενατένισης του μεταμοντερνισμού στην παρούσα εργασία, μπορεί να θεωρηθεί ότι καταφέρεται στις τελολογικές διακρίσεις με πιο εμφανείς τους διαχωρισμούς μεταξύ μορφής - περιεχομένου, υποκειμένου - αντικειμένου και μορφής - ερμηνείας.

Αποτιμώντας, επομένως, ο μεταμοντερνισμός προωθεί τον υβριδισμό, τη συγχώνευση των ανομοιών, τη σύμπλεξη και τον κατακερματισμό της ετερογένειας.

*“Ο μεταμοντερνισμός είναι ένα στυλ Πολιτισμού που αντικατοπτρίζει κάτι από αυτή την εποχή της αλλαγής, σε μια ατέλειωτη, αποκεντρωμένη, απεριόριστη, αυτο-αντανακλαστική, παιχνιδιάρικη, παράγωγη, εκλεκτική, πλουραλιστική τέχνη, που θολώνει τα όρια μεταξύ της «υψηλής» και της «λαϊκής» κουλτούρας μεταξύ της τέχνης και της καθημερινής εμπειρίας.”*<sup>30</sup>

---

27. Hans Bertens, *The idea of postmodern – a history*, ό.π., 3-5.

28. Bertens, ό.π. 6.

29. Ντάνιελ Μπελ, *Ο πολιτισμός της μεταβιομηχανικής Δύσης* (Νεφέλη, 1999), 344.

30. Terry Eagleton, *The illusions of postmodernism* (Blackwell, 1996), vii.

## 1.2. Η μουσική στη φιλοσοφία των τεχνών και στο μεταμοντέρνο

Τα παραπάνω χαρακτηριστικά, στη σύνδεση του μεταμοντερνισμού με τις τέχνες, αποτελούν το αντικείμενο πολλών θεωρητικών συσχετισμών και φιλοσοφικών αναζητήσεων. Η διαφοροποίηση της μουσικής με τις άλλες τέχνες, λόγω του μη απτού της χαρακτήρα, θίγεται εμμέσως από την εποχή του Διαφωτισμού.

Το 1784 ο Immanuel Kant στο άρθρο του “Απόκριση στο ερώτημα: τι είναι Διαφωτισμός”, άνοιξε ένα κεφάλαιο χωρίς τέλος στη συλλογιστική της νεότερης κοινωνικής θεωρίας και πράξης<sup>31</sup>. Για το ίδιο ακριβώς κείμενο, ο Michel Foucault, που επίσης (πέρα από τον Adorno) καταφέρεται του Διαφωτισμού, υποστηρίζει ότι “σημασιοδοτεί μια διακριτική είσοδο στην ιστορία της σκέψης πάνω σε ένα ερώτημα, στο οποίο η σύγχρονη φιλοσοφία δεν μπόρεσε να απαντήσει, αλλά και από το οποίο δεν μπόρεσε να απαγκιστρωθεί”<sup>32</sup>.

Ο Καντ πραγματεύεται τον Λόγο ως μία αυτόφωτη δύναμη: Σαν τον ήλιο, που, όπως έδειξε ο Κοπέρνικος, μένει ακίνητος και η γη περιστρέφεται γύρω του, έτσι και ο Καντ έθεσε το Λόγο ως ακίνητο και τον κόσμο των πραγμάτων να περιστρέφεται και να φωτίζεται γύρω από εκείνον<sup>33</sup>. Στο βιβλίο του *Κριτική του καθαρού Λόγου* (1781), ο Καντ θίγει ακριβώς αυτή τη σχέση: Για τον Καντ, το να αναφερόμαστε σε αντικείμενα ανεξάρτητα από τη σχέση τους με το νοούν υποκείμενο οδηγεί σε δυσκολίες και αντιφάσεις<sup>34</sup>.

Έτσι, μέσω της προσδιορισμένης απόδοσης και της διακριτής οριοθέτησης του πεδίου ορατότητας, τίθεται ως προϋπόθεση μία σχέση απόστασης μεταξύ υποκειμένου – αντικειμένου, για την αισθητική πρόσληψη του ατόμου, που αποτελεί μία σύνθεση *εμπειρισμού* και *ορθολογισμού*: Η αισθητικότητα δίχως το νου είναι τυφλή, ο νους δίχως την αισθητικότητα είναι κενός<sup>35</sup>. Σε αυτή την προσπάθεια εξορθολογισμού, η αποστασιοποίηση του ανθρώπου από το αντικείμενο, για μία *ολότητα ενατένισης* (για να έχει, δηλαδή, “πλήρη εικόνα”), κρίνεται ως δέουσα για το χαρακτηρισμό του *ωραίου*.

Σαν αποτέλεσμα, η οπτικοκεντρική βάση αυτής της συλλογιστικής, αναδεικνύει τις *καλές τέχνες* - τη ζωγραφική, και θέτει τη μουσική σε υστέρηση, λόγω του μη απτού της χαρακτήρα. Ο Καντ δεν ξεχωρίζει αναφορικά τη μουσική, καθώς δεν τη θεωρούσε τόσο σημαντική και οι παρατηρήσεις του περιορίζονταν στο μουσικό (*musical* και όχι *music*) φορμαλισμό.<sup>36</sup>

31. Αλέξανδρος Χρύσης, “Μεταμοντέρνα κατάσταση και απελευθερωτική προοπτική - Στιγμές μιας φιλοσοφικής περιπλάνησης στην Ιστορία”, στο περιοδικό *Ουτοπία*, τ. 22 (1996), 87.

32. Michel Foucault, *Τι είναι Διαφωτισμός?* (Ερασμος, 1988), 7.

33. Νίκος Αυγελής, “Καντ και νεοκαντιανοί”, στην εφημερίδα *Το Βήμα* (ημερομηνία κυκλοφορίας: 19/11/2000).

34. Νίκος Αυγελής, ό. π.

35. Αυγελής, ό.π.

36. Andrew Bowie, *Music, Philosophy and Modernity*, 84.

Ο Hegel, περίπου έναν αιώνα μετά τον Καντ, βάζει το θεμέλιο της ρομαντικής συγκρότησης της αισθητικής, κάνοντας μία προσαρμογή της συνθήκης του “ωραίου” ως *γίνεσθαι*: Το ωραίο της τέχνης, για τον Χέγκελ, προπορεύεται από το ωραίο στη φύση<sup>37</sup> - το ωραίο αυτό, ονομάζεται και “Ιδέα του ωραίου”, από την άποψη πως πρέπει να εκληφθεί ως ιδεώδες<sup>38</sup>. Ο Viazulin επισημαίνει:

*“Ο Χέγκελ επιχειρεί να υπερβεί την καντιανή απόσπαση της μορφής από το περιεχόμενο της νόησης, των κενών λογικών κατηγοριών από τα δεδομένα της εμπειρίας και των τελευταίων από το πράγμα καθεαυτό, παραμένοντας σε θέσεις, εκ των πραγμάτων, απόσπασης της νόησης από το είναι, από την ύλη, γι’ αυτό και η υπέρβαση αυτή αποβαίνει στην πραγματικότητα πλασματική.”<sup>39</sup>*

Η προσέγγιση της Ιστορίας ως μια αλληλουχία εξελικτικών συνειδησιακών σταδίων που αναπαριστά την τελολογική πορεία της ανθρώπινης σκέψης από το ειδικό στο καθολικό αποτελεί εγγεληνική κληρονομιά<sup>40</sup>. Είναι η λογική στην οποία εγκαθιδρύεται η έννοια του “έργου τέχνης” ως η γέφυρα ανάμεσα στο παρόν και το μέλλον, ανάμεσα στην ατομική και την καθολική εμπειρία.

Οι μεταγενέστεροι στοχαστές δε θεωρούν το ρόλο της φιλοσοφίας ότι περικλείει πρωτίστως την εγκαθίδρυση από αυξανόμενη αντιληπτική αποφασιστικότητα (παρόλο που δεν αντιτίθενται σε έναν τέτοιο στόχο) και εγκαθιδρύουν μία διαφορετική αντίληψη για τη μουσική και τη φιλοσοφία –το οποίο αντικατοπτρίζεται κυρίως στον Wittgenstein, τον Heidegger και τον Adorno.<sup>41</sup>

Οι φιλόσοφοι του 20ού αιώνα που καταπιάστηκαν με τη μουσική και τις τέχνες, κυμάνθηκαν φιλτράροντας τις ιστοριογραφικές καταγραφές και εξετάζοντάς τις κριτικά και βιωματικά. Ο Adorno έγραψε για τη σύνδεση μεταξύ μουσικής και φιλοσοφίας πιθανώς περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο γνωστό μοντέρνο στοχαστή<sup>42</sup>. Στην αισθητική εμπειρία της μουσικής ακρόασης, πραγματεύεται μεταξύ άλλων, με μία μεταεγγεληνική κριτική, την έννοια της αμεσότητας –η οποία δεν αποτελεί “αμεσότητα” με τη στενή έννοια, καθώς φαίνεται να απαιτεί ένα σύμπλεγμα από διαφορετικά πλαίσια και ικανότητες για να (επι)κοινωνήσει τη λειτουργία της. Συγκεκριμένα, αναφέρει:

*“Η διορατικότητα του Hegel είναι σίγουρα αποδοτική για τη μουσική, όπου όλη η “αμεσότητα” αποτελεί ένα μεσολαβητή, εξαρτώμενο από αντίθετες έννοιες - αλλά η αντίληψη ότι κάτι άμεσο, σαν κάτι ήδη διαμορφωμένο, ξεπροβάλλει, δεν εξαφανίζεται απλά στη μεσολάβηση. Ωστόσο, αυτή η αμεσότητα, η οποία συνδέεται με μία στιγμή, δε θα αποτελούσε μία νότα, αλλά τη μοναδική μορφή (figure), η οποία μπορεί να συλληφθεί διακριτά –κάτι που είναι διαφορετικό από την αντίθεση και την πρόοδο.”<sup>43</sup>*

37. Χέγκελ, *Εισαγωγή στην Αισθητική* (Πόλις, 2007), 45.

38. Χέγκελ, *Αισθητική* (Νομική Βιβλιοθήκη, 2010), 96.

39. Δημήτρης Πατέλης, “Ο Χέγκελ και το γίνεσθαι της επιστημονικής σκέψης”, στο *Ελληνική φιλοσοφική επιθεώρηση*, τ. 26 (Σεπτέμβριος 2009), 294-317.

40. Κουμασίδης, 181.

41. Bowie, *ό.π.*, 106.

42. Bowie, *ό.π.*, 309.

43. Bowie, *ό.π.*, 111, σε ελεύθερη μετάφραση.

Επίσης, ο Adorno συμμαρτίζεταη τη διαίσθηση του Kant, όηι, παρόλο που το έργο τέχνης αποτελεί ένα είδος “ολότητας”, δεν είναι κάτι που μπορεί να προσεγγιστεί από τη σύλληψη και την ακολουθία μίας συγκεκριμένης εννοιολογικής πεπατημένης.<sup>44</sup>

Ο Terry Eagleton αναφέρει αντίστοιχες συλλογιστικές φιλοσόφων του 20ού αιώνα: Ο Heidegger (ο οποίος μολονότι δεν έγραψε κάποιο κείμενο για τη μουσική, παρόλο που πίστευε όηι ήταν σημαντική<sup>45</sup>), φαίνεται να αποδέχεται την καντιανή αισθητική ανιδιοτέλεια. Αυτή είναι ισοδύναμη με την έννοια του *είναι* (*Dasein*) του Heidegger<sup>46</sup>, όπου η καντιανή “ομορφιά” σημαίνει την ανάδυση του αντικειμένου με όλη την οντολογική του αγνότητα.<sup>47</sup>

Έτσι, οι ιδέες του Kant συνεχίστηκαν κατά κάποιο πολύπλοκο ασυνεχή τρόπο και μετά το θάνατό του: Η εξέλιξη του γερμανικού ιδεαλισμού τελειώνει υποτυπωδώς περίπου με το θάνατο του Friedrich Wilhelm Joseph Schelling το 1854 (αρχικά φίλος και μετέπειτα αντίπαλος των ιδεών του Hegel). Στη συνέχεια επανέρχονται οι ιδέες του Kant με το σύνθημα “επιστροφή στον Kant” (“*zurück zu Kant*”), με τους φιλοσόφους της Σχολής του Μαρβούργου (H. Cohen, P. Natorp, E. Cassirer) και της Σχολής της Βάδης (W. Windelband, H. Rickert), οι επιχειρούν να εναντιωθούν στη διόγκωση του ψυχολογισμού, που σημειώνεται κατά τη μετάβαση από τον 19ο στον 20ό αιώνα.<sup>48</sup>

Η Σχολή της Βάδης επικέντρωσε το ενδιαφέρον της περισσότερο στη μελέτη της *αξιολογίας*, ενώ οι νεοκαντιανοί φιλόσοφοι του Μαρβούργου εστίασαν στη “διυποκειμενική σύσταση της συνείδησης” και στην “αναφορική συγκρότηση του νοήματος”. Οι σχέσεις υποκειμένου - αντικειμένου επαναξιολογούνται και διακηρύττονται: “Η πράξη σήμανσης είναι κατάφορτη με προθεσιακά περιεχόμενα, που στοχεύουν το ίδιο το αντικείμενο της αναφοράς, κι εκείνο δίνεται ως αδιαχώριστο από τα προθεσιακά περιεχόμενα μέσα στα οποία συγκροτείται ως τέτοιο”<sup>49</sup> αναφέρει ο Φώτης Τερζάκης.

Ο ίδιος, πέρα από τη νεοκαντιανή φιλοσοφία, αναφέρει πως η *καλαισθησία* ορίζεται βάσει κοινωνικής θέσης, σε αντίθεση με ό,τι θα πρέσβευε μία ορθόδοξη ερμηνεία της καντιανής καλαισθησίας<sup>50</sup>. Αυτή είναι εν γένει η τάση των φιλοσόφων του 20ού αιώνα, που δείχνει να επαναπροσδιορίζει τη σχέση της απόστασης μεταξύ υποκειμένου - αντικειμένου, με μία διαρκή

44. Terry Eagleton, *Η ιδεολογία του αισθητικού* (Πολύτροπον, 2006), 434.

45. Bowie, ό.π., 261.

46. Η έννοια του *Dasein* (γερμ.: *da + sein* μετάφραση “εδώ να είναι” / “εδώ υπάρχουν”, παρόλο που ο ίδιος ο Heidegger δεν αποδέχονταν τη μετάφραση) δημιουργήθηκε για την αποφυγή ασαφειών και δισημιών. Το *Dasein* έρχεται αντιμέτωπο με τη γνώση πως η ζωή είναι περιορισμένη με μόνη τη βεβαιότητα του θανάτου, καθώς επίσης και με τη ροή της ζωής, με καταστάσεις που διαρκώς αλλάζουν και απαιτούν απόφαση και επιλογή [Nigel Rodgers, Mel Thompson, *Αχ, αυτοί οι φιλόσοφοι* (Μεταίχμιο, 2010), 213].

Αναλυτικότερα, στο Martin Heidegger, *Είναι και Χρόνος*, μτφρ: Γ. Τζαβάρας (Δωδώνη, 1998) –βιβλίο στο οποίο θεμελιώνεται η απαρχή της υπαρξιακής σκέψης στον 20ό αιώνα.

47. Terry Eagleton, ό.π., 365.

48. Αυγελής, ό.π.

49. Φώτης Τερζάκης, *Τροχιές του Αισθητικού* (Futura, 2012), 380.

50. Φώτης Τερζάκης, ό.π., 193.

αντιπαράθεση, με την οποία φαίνεται να ανοίγει το εύρος των υποκειμενικών κρίσεων<sup>51</sup>.

*“Μια φιλοσοφική ανάλυση των ακραίων μορφών της νέας μουσικής, η οποία παίρνει υπόψη της τόσο την ιστορική της κατάσταση όσο και τη χημεία της, ως προς την πρόθεση διαφέρει ριζικά τόσο από τον κοινωνιολογικό καταλογισμό όσο και από μια αισθητική που εισάγεται ελεύθερα απέξω, από προκαθορισμένα φιλοσοφικά συγκείμενα.”<sup>52</sup>*

Βέβαια, η τάση έκλειψης της απόστασης μπορεί να θεωρηθεί σα μία βλέψη της μοντέρνας τέχνης, υπό τον όρο ότι δεν αποσιωπείται το εκ διαμέτρου αντίστροφο αποτέλεσμα της, ο ερμητικός, “διανοουμενίστικος”, “αδιάλλακτος” χαρακτήρα της, όπως λέει ο Adorno<sup>53</sup>.

Στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού, ο Lyotard βασίζει την έννοια της “κρίσης” σε ένα είδος καντιανής παραγωγικής φαντασίας, σε μια προσανατολισμένη στο μέλλον μεγιστοποίηση των δυνατοτήτων, που έχει το πλησιέστερο ανάλογό της στο καλλιτεχνικό πείραμα της *avant-garde*<sup>54</sup>. Πολιτικοκοινωνικά, όμως, ο ίδιος ο Lyotard φαίνεται να είναι επιφυλακτικός σε μία αντιστοιχία της τέχνης ως “εκπροσώπου της κοινωνίας”, όπως ισχυριζόταν ο Adorno<sup>55</sup>.

Αντίθετα, δυσπιστεί απέναντι στη θέληση της πλειοψηφίας και δεν μπορεί να προχωρήσει πέρα από αυτό τον τόσο παραδοσιακό φιλελεύθερο πλουραλισμό<sup>56</sup>.

Η θέση της μουσικής μέσα σε αυτή την κατάσταση της φιλοσοφικής συζήτησης, χαρακτηρίζεται από δευτερεύουσες αναφορές. Στα τέλη του αιώνα ο Peter Kivy αποφαίνεται πως “η μουσική, από όλες τις τέχνες, είναι η πιο ανεξερεύνητη φιλοσοφικά και η πιο φιλοσοφικά παρεξηγημένη, ενώ θα έπρεπε να είναι η πιο εξερευνημένη από όλες”<sup>57</sup>. Ακόμα και σε προγενέστερους φιλοσόφους του Adorno, που πραγματεύτηκαν με τη μουσική, όπως ο Wittgenstein, τη χρησιμοποίησε σα μέσο για τη διατύπωση ερωτήσεων για τη φιλοσοφία.<sup>58</sup>

Για τον Wittgenstein η έννοια για τη μουσική αναπτύσσεται ως κάτι το οποίο γίνεται κατανοητό χωρίς να αρθρωθεί λεκτικά, κάτι που επιτυγχάνεται με τις “λογικές φόρμες”. Όταν αναφέρει “*ό,τι μπορεί να θεαθεί, δεν μπορεί να ειπωθεί*”, τίθεται εμφανώς η σχέση της έκθεσης (*showing*) στη

51. Είναι γνωστή η αντιπαράθεση των Cassirer και Heidegger το 1929 στο Davos: Εκεί, ο Cassirer διακηρύττει ότι μέσω της *Κριτικής του καθαρού Λόγου*, ο Kant προσπάθησε να τοποθετήσει την ανθρώπινη γνώση σε μία ευρύτερη αντίληψη της ανθρωπότητας. Αμφισβητεί το σχετικισμό του Heidegger, προβάλλοντας την “παγκόσμια εγκυρότητα των αληθειών που ανακαλύφθηκαν από τις ακριβείς και ηθικές επιστήμες”. Επίσης, για τους νεοκαντιανούς του Μαρβούργου, ο υποκειμενισμός δεν υφίσταται ως φόβος λόγω του ότι ξεπερνιέται μέσα από την έννοια του “υπερβατολογικού”, στη βάση του οποίου συγκροτείται ο αντικειμενικός κόσμος (Αυγελής, ό.π.). Σε μια μεταμοντέρνα προσέγγιση, το ρόλο του υπερβατολογικού, που ο Kant αποδίδει σαφώς στο υποκείμενο, αναλαμβάνει το αισθητικό, ως μορφή επεξεργασίας της γνώσης, επιβεβαίωσης της ύπαρξης και συνάμα υπέρβασης αυτού που θεωρείται δεδομένο. (Κουμασίδης, ό.π., 265).

52. Τεοντόρ Αντόρνο, *Η φιλοσοφία της Νέας Μουσικής* (Νήσος, 2012), 59.

53. Ζιλ Λυοταρνέ, *Η εποχή του κενού - Δοκίμια για το σύγχρονο ατομικισμό* (Νησίδες, 1983), 84.

54. Eagleton, ό.π. 480.

55. Τεοντόρ Αντόρνο, ό.π., 58. Για περισσότερα για την κριτική του Adorno ως θεωρητικού της φιλοσοφίας στη μουσική, βλ.: Andrew Bowie, *Music, Philosophy and Modernism*, 309-375.

56. Eagleton, ό.π., 481.

57. Peter Kivy, *The Fine Art of Repetition* (Cambridge University Press, 1993), 139.

58. Bowie, ό.π., 261.

μουσική και στη γλώσσα –παραδείγματα υφίστανται στο τρίτο μέρος του *Tristan und Isolde* του Wagner, στις Συμφωνίες και τα Κουαρτέτα του Shostakovich<sup>59</sup>. Τα λεκτικά σχήματα δεν μπορούν να αντικαταστήσουν την εμπειρία της μουσικής ακρόασης, παρόλο που μπορούν να την επηρεάσουν, όπως και η μουσική μπορεί να επηρεάσει την πρόσληψη των λεκτικών φράσεων.

Μέσα σε όλο αυτό το κλίμα φιλοσοφικής πραγμάτευσης των τεχνών, η αισθητική και οι τέχνες, όσο και αν μέσα στο κλίμα του μεταμοντερνισμού φαινομενικά τείνουν να απαγκιστρωθούν από την *ιδεολογία*, ενέχονται ιδεολογικές τάσεις, καθώς επηρεάζονται τα σημεία ορατότητας των αισθητικών αντικειμένων. Ήδη αναφέρθηκε η συνεισφορά των ποιητών στο σχηματισμό του μεταμοντερνισμού, αντιτιθέμενοι στις πάγιες αξιώσεις του μοντερνισμού (σελ. 5). Το κλίμα αυτό, όμως, διαμόρφωσε νέες αξιώσεις σταδιακά. Ο Gilles Lipovetsky αναφέρει επ' αυτού:

*“Άλλο είναι το διακύβευμα: ο μετα-μοντερνισμός δεν επιδιώκει την καταστροφή των μοντέρνων μορφών, ούτε την ανάσταση του παρελθόντος, αλλά την ειρηνική συνύπαρξη των στυλ, την εκτόνωση της αντίθεσης παράδοση - νεωτερικότητα, το ξέσφισμα της αντινομίας τοπικό - διεθνές, την αποσταθεροποίηση των άκαμπτων δεσμεύσεων για την απεικόνιση ή την αφαίρεση, κοντολογίς τη χαλάρωση του καλλιτεχνικού χώρου παράλληλα με μία κοινωνία στην οποία οι σκληρές ιδεολογίες δεν πιάνουν πια (...)”*<sup>60</sup>

ενώ, σε άλλο σημείο, αντιπαραθέτει τις κοινωνικές διαφοροποιήσεις, μέσω της απήχησης και ενασχόλησης που συνεπάγεται ο ανοικτός χαρακτήρας του μεταμοντέρνου:

*“Όλοι έχουν λίγο πολύ την επιθυμία να εκφραστούν καλλιτεχνικά, μπαίνουμε αληθινά στην προσωποποιημένη τάξη πραγμάτων της κουλτούρας. Ο μοντερνισμός ήταν μία φάση επαναστατικής δημιουργίας ρηξικέλευθων καλλιτεχνών, ο μετα-μοντερνισμός είναι μία φάση ελεύθερης έκφρασης ανοιχτή σε όλους. Η στιγμή κατά την οποία το ζήτημα ήταν να δοθεί στις μάζες πρόσβαση στην κατανάλωση μεγάλων πολιτισμικών έργων, έχει ξεπεραστεί από έναν αυθόρμητο και πραγματικό εκδημοκρατισμό των καλλιτεχνικών πρακτικών που συμβαδίζει με τη ναρκισσιστική προσωπικότητα που είναι άπληστη να εκφραστεί, να δημιουργήσει, έστω και με τρόπο cool, καθώς τα γούστα ταλαντεύονται, ανάλογα με τις εποχές (...)”*<sup>61</sup>

Στο χώρο της αρχιτεκτονικής<sup>62</sup>, τα πράγματα, λόγω της κειμενοποίησης που υφίσταται η ιδιότυπη σύστασή του, ως αντικείμενο πολυδιάστατης πρακτικής (πέρα από τον απτό χαρακτήρα του ως “τέχνη”, υπάγεται και σε μία χρηστική λειτουργία), είναι πιο συγκεκριμένα ως προς τη μετατόπιση της έμφασης και τις διαφοροποιήσεις, που υπόκειται στα διάφορα ρεύματα - Αναφέρθηκε, επίσης η άποψη του Olivier Revault D' allones, σύμφωνα με την οποία η αρχιτεκτονική είναι η μήτρα της γέννησης του μεταμοντερνισμού, όπως εμφανίζεται στα κείμενα του Venturi.

---

59. Bowie, ό.π., 271.

60. Ζιλ Λιποβετσκί, ό.π., 104.

61. Λιποβετσκί, 107-108.

62. Ο Bertens ισχυρίζεται ευρύτερα ότι μέχρι τις αρχές της δεκαετίας το ογδόντα ο μεταμοντερνισμός παρέμεινε περιορισμένος στην αρχιτεκτονική και στις τέχνες (*The idea of postmodern – a history*, 111.)



Η μοντέρνα αρχιτεκτονική θεμελιώθηκε στην προτεραιότητα της λειτουργίας έναντι της μορφής<sup>63</sup>. Έπειτα, σε μία τυπολογική προσέγγιση που επήλθε στο μεταμοντερνισμό, η σχέση αυτή αντιστράφηκε, με τη λειτουργία να ακολουθεί τη μορφή<sup>64</sup>. Επίσης, τίθεται, μέσω της σχέσης ανάπτυξης μεταξύ του αστικού ιστού και της αρχιτεκτονικής, η σχέση υποκειμένου - αντικειμένου: Στο βιβλίο του Aldo Rossi *Η αρχιτεκτονική της πόλης* (1966), η πόλη συνιστά το κατεξοχήν ανθρώπινο αντικείμενο: Είναι ένα σύνολο στοιχείων που συνθέτουν την εικόνα μιας χωροχρονικής κατασκευής. Ο χρόνος, για τον Rossi, δίνει στην πόλη που “μεγαλώνει πάνω στον εαυτό της” τη δυνατότητα να συγκεκριμενοποιεί και να μεταβάλλει τα στοιχεία της αρχικής κατασκευής της<sup>65</sup>:

*“Η μορφή της πόλης είναι πάντα η μορφή μιας εποχής και στη μορφή μιας πόλης συνυπάρχουν πολλές εποχές. Ακόμα και στη διάρκεια της ζωής ενός ανθρώπου η πόλη γύρω του αλλάζει όψη και οι αναφορές σ' αυτήν δεν είναι πάντα ίδιες.”*<sup>66</sup>

Στη μεταμοντέρνα κατάσταση στην αρχιτεκτονική, κάθε μία από τις διαφορετικές της κατευθύνσεις και υποεκφάνσεις, στις οποίες εμφανίζεται<sup>67</sup>, έχει τη δύναμη της αυτόνομης διατύπωσης θέσεων στο επίπεδο της θεωρίας.

Στη συλλογιστική των διαφορετικών κατευθύνσεων, υπάρχει μια γενική στροφή προς τη θεωρητικοποίηση της αρχιτεκτονικής έκφρασης, αναπτύσσοντας το εύρος των παραγόντων που συνάπτουν το περιεχόμενο και το αντικείμενο που την καλύπτει, σε κοινωνικές προεκτάσεις. Μετατοπίστηκε, έτσι, η έμφαση από την αρχιτεκτονική πρακτική προς μία γενικευμένη προσπάθεια προσδιορισμού της με τα υπόλοιπα πεδία, πάνω σε μία σχετικιστική βάση. Χαρακτηριστικά αναφέρει ο Ch. Jencks: “Τα πιο αντιπροσωπευτικά κτίρια του μεταμοντερνισμού μαρτυρούν πράγματι μία πολύ καθαρή δυικότητα, μία εσκεμμένη σχιζοφρένεια”<sup>68</sup>.

Στο χώρο της μουσικής, το μεταμοντέρνο υπόκειται στις ρευστές μεθοδεύσεις της ερμηνευτικής του διακύμανσης. Ωστόσο, η έννοια του μεταμοντερνισμού, όπως περάστηκε αργότερα και στο χώρο της μουσικολογίας, έχει μία δυναμική εξήγηση για όλα τα σχετιζόμενα μουσικά πλαίσια<sup>69</sup>.

63. Παναγιώτης Τουρνικιώτης, *Ιστορία και Θεωρία της Αρχιτεκτονικής 6* –Σημειώσεις, Σχολή Αρχιτεκτόνων Ε.Μ.Π., 21.

64. Παναγιώτης Τουρνικιώτης, *ό.π.*, 51.

65. Παναγιώτης Πάγκαλος, “Aldo Rossi: η τεχνολογία της επανάληψης”, *Ιστορία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής τεχνολογίας* (Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015) [ηλεκτρ. Βιβλ.], 205.

66. Aldo Rossi, *Η αρχιτεκτονική της πόλης* (University Studio Press, 1991) – μτφρ: Β. Πετρίδου, 67.

67. Ο Π. Τουρνικιώτης, χωρίζει τέσσερεις κυρίαρχες προσεγγίσεις του μεταμοντερνισμού στην αρχιτεκτονική:

1) Η γλωσσολογική (η πρώτη που αμφισβήτησε τη στείρα ορθοδοξία του μοντερνισμού και απέβλεπε σε ένα ριζοσπαστικό εκλεκτισμό - Robert Venturi), 2) η τυπολογική (διαφοροποίηση έμφασης από τη λειτουργία στη μορφή), 3) η τοπικιστική (αρχιτεκτονική που ήθελε να είναι τοπικές εκφράσεις της ανώνυμης οικοδομικής δραστηριότητας, όπως εκφράστηκε από τον Kenneth Frampton χρησιμοποιώντας τον όρο *κριτικός τοπικισμός*) και 4) ένα σύστημα τεχνικών και μορφών (απέβλεπε στην υπέρβαση της αντιπαράθεσης μοντέρνου / μεταμοντέρνου –έχοντας ως υπόβαθρο τη φιλοσοφία της αποδόμησης (*deconstruction*) του Jacques Derrida).

68. Λιποβετσκί, *ό.π.*, 104.

69. David Beard, and Gloag Kenneth, *Musicology - the Key Concepts* (Routledge, 2005), Introduction.

Η νέα μουσικολογία, συχνά αποδίδεται ως αντανάκλαση ενός ευρύτερου “μεταμοντερνισμού”

-αλληλεπίδραση που αναφέρει πιο έντονα ο L. Kramer:

*“Η εμφάνιση των μεταμοντερνιστικών μουσικολογιών θα εξαρτηθεί από την προθυμία και την ικανότητά μας να διαβάζουμε με προσήλωση μέσα στα άμεσα αποτελέσματα της ίδιας της μουσικής, το είδος δομών διαμεσολάβησης, που συνήθως τοποθετούνται έξω από τη μουσική κάτω από την επικεφαλίδα και τον προσδιορισμό του πλαισίου (context)”<sup>70</sup>*

Ο μηχανισμός όμως αυτής της “μεταμοντερνιστικής μουσικολογίας” αποσκοπεί σε μία πρόσληψη της μεταμοντέρνας μουσικής:

*“Η μεταμοντερνιστική (postmodernist) μουσικολογία, για την οποία γράφω σ' αυτόν τον τόμο, είναι τελικά μια προσπάθεια μεταφοράς της πειθαρχικής αξίας από τη λογική της ετερότητας σε μια επιτελεστική ακρόαση. Όχι ότι η λογική αυτή θα σταματήσει να λειτουργεί: αλλά θα λειτουργήσει σε ένα τρόπο αναγνωρισμένης φαντασίας, ικανό ανά πάσα στιγμή να ανοιχτεί στην πιο ευέλικτη, πιο πλουραλιστική και πιο ενδεδεχθή λογική της μεταμοντέρνης μουσικής εμπειρίας”<sup>71</sup>*

Το κατασκεύασμα της μεταμοντερνιστικής μουσικολογίας, αποδομεί την οριοθέτηση μεταξύ των εσωτερικών και εξωτερικών χαρακτηριστικών και υποστάσεων της μουσικής<sup>72</sup>. Έτσι, τίθεται και ο αποδομητικός χαρακτήρας της μουσικής. Καθώς η συζήτηση κυμαίνεται σε ένα ιδιαίτερα θεωρητικό πλαίσιο, φαίνεται να υπάρχει μία απόλυτη σύμπτωση και με τις υπόλοιπες τέχνες: Το context (το *συγκείμενο*, θα μπορούσαμε να αποδώσουμε, πέρα από το *πλαίσιο*, δηλαδή ο περιβάλλον χώρος του κειμένου), είναι κατά τον επινοητή της αποδόμησης, Jacques Derrida, ο χώρος στον οποίο διαμορφώνεται η ερμηνεία ενός κειμένου<sup>73</sup>.

Παρόλο που η αποδόμηση ίσως σχετίζεται περισσότερο με τέχνες λόγου, με το πως γράφουμε ή μιλάμε, όσον αφορά τη μουσική, από τη στιγμή που τα κείμενα της μουσικολογίας μπορούν να αποδομηθούν τόσο όσο κάθε άλλο κείμενο, υπάρχουν πρόσφατες προπάθειες να συνδεθεί άμεσα η μουσική πρακτική μέσω της αποδόμησης.<sup>74</sup>

---

70. Lawrence Kramer, *Classical Music and Postmodern Knowledge* (University of California Press, 1995), 18, σε ελεύθερη μετάφραση.

71. Lawrence Kramer, ό.π., 65, σε ελεύθερη μετάφραση.

72. David Beard and Gloag Kenneth, ό.π., 108.

73. Αναλυτικότερα επ' αυτού: Ζακ Ντερριντά, *Περί γραμματολογίας* (Γνώση, 1990) – Στο βιβλίο αυτό, ο Derrida επιδιώκει να αντιστοιχίσει την επιστήμη της γραφής πάνω σε νέες φιλοσοφικές βάσεις, επεκτείνοντας την κειμενική διάσταση του μεταμοντερνισμού. Επίσης, ο Αριστείδης Μπαλτάς αναφέρει σχετικά: «Αυτός ο ισχυρισμός περί ανυπαρξίας μιας εξωκειμενικής αναφοράς δεν επιδιώκει απλώς να μας προφυλάξει από τον αφελή υλισμό μιας αναγωγής του κειμένου στην εξωκειμενική “πραγματικότητα”. Ο ισχυρισμός διατείνεται κάτι πολύ ισχυρότερο, ότι δηλαδή η σχέση μας με την πραγματικότητα ήδη λειτουργεί ως κείμενο» - Αριστείδης Μπαλτάς, *Φιλοξενώντας τον Ζακ Ντερριντά...* - Στο *περιθώριο επιστήμης και πολιτικής* (Εκκρεμές, 1999), 31.

74. David Beard and Gloag Kenneth, ό.π., 40.

Η μεταμοντέρνα μουσική, τέλος, προσδιορίζεται από τον Jonathan Kramer συνοψίζοντας κάποια βασικά της χαρακτηριστικά<sup>75</sup>:

- 1) Δεν είναι απλώς μια αποκήρυξη του μοντερνισμού ή συνέχισή του, αλλά έχει πτυχές και από τα δύο.
- 2) Είναι, σε κάποιο επίπεδο και κατά κάποιο τρόπο, ειρωνική.
- 3) Δε σέβεται τα όρια μεταξύ ηχητικών και διαδικασιών του παρελθόντος και το παρόντος.
- 4) Επιδιώκει να καταργήσει τα εμπόδια μεταξύ "υψηλών" και "χαμηλών" στυλ.
- 5) Δείχνει περιφρόνηση για την συχνά μη αμφισβητούμενη αξία της δομικής ενότητας.
- 6) Αρνείται να αποδεχθεί τη διάκριση μεταξύ ελιτιστικών και λαϊκιστικών αξιών.
- 7) Αποφεύγει την ομαλοποίηση μορφών (π.χ., δεν επιτρέπει ένα ολόκληρο έργο να είναι σε προκαθορισμένη τυπική φόρμα).
- 8) Περιλαμβάνει παραπομπές ή αναφορές σε μουσική πολλών παραδόσεων και πολιτισμών.
- 9) Περιλαμβάνει αντιφάσεις.
- 10) Δυσπιστεί απέναντι σε διττές αντιθέσεις.
- 11) Περιλαμβάνει κατακερματισμούς και ασυνέχειες.
- 12) Περιλαμβάνει τον πλουραλισμό και τον εκλεκτικισμό.
- 13) Παρουσιάζει πολλαπλές έννοιες και πολλαπλές χρονικές στιγμές.
- 14) Εστιάζει το νόημα ακόμα και τη δομή της μουσικής σε ακροατές, περισσότερο από ότι σε παρτιτούρες, παραστάσεις ή συνθέτες.

Στη συνέχεια του άρθρου, συνοψίζονται όλες εκείνες οι θέσεις που θίχτηκαν παραπάνω, στις οποίες φαίνεται να εξετάζεται η θέση των παραθεμάτων, ως χαρακτηριστικό δείγμα<sup>76</sup>.

*“Η πρόσφατη μεταμοντέρνα μουσική είναι συνήθως διακειμενική. Έχει την τάση να περιλαμβάνει είτε αναφορές σε άλλους τύπους μουσικής, είτε παραθέματα (κυριολεκτικά ή αλλοιωμένα) συγκεκριμένων άλλων τεμαχίων ή και τα δύο. Δεδομένου ότι τα πρόσφατα μεταμοντέρνα κομμάτια συχνά αναφέρονται στην τονικότητα, ακόμα και όταν δεν είναι πραγματικά “τονικά”, η εμφάνιση της τονικότητας μέσα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο που περιλαμβάνει επίσης ατονικότητα, ή πολυτονικότητα, ή παραμορφωμένη τονικότητα, αποτελεί μία διακειμενική αναφορά στις διαδικασίες, αν όχι σε συγκεκριμένες συνθέσεις, της τονικής περιόδου. Η τονικότητα φέρει ιστορικούς συνειρμούς, οι οποίοι -ιδίως εάν μεταφέρθηκαν σε μεταμοντέρνα παράθεση με τη μοντερνιστική μουσική- παράγει συρροή μιας συσχέτισης, μιας αφήγησης, που αντισταθμίζει τις διάφορες κατευθυνόμενες κινήσεις -είτε τονικές είτε όχι- μέσα στη μουσική.”<sup>77</sup>*

75. Jonathan D. Kramer, “Postmodern Concepts of Musical Time”, *Indiana Theory Review* 17, no. 2 (1995).

76. Εδώ εξετάζεται η έννοια του παραθέματος και η μεταμοντέρνα δυναμική του στον Charles Ives (1874-1954) -- γνωστός Αμερικάνος συνθέτης, που θεωρείται μοντέρνος: “Ο Ives ανέπτυξε ένα πιο μοντέρνο και προσωπικό ιδίωμα προσέγγισης σε αμερικανικά μελωδικά και ρυθμικά χαρακτηριστικά, όπως το ραγκτάιμ” (Peter J. Burkholder et. al, “Ives, Charles”, *Grove Music Online*, πρόσβαση: 19 Ιουνίου 2018, <http://www.oxfordmusiconline.com>, σε ελεύθερη μετάφραση). Ωστόσο, ο Ives είναι γνωστός για την ευρεία χρήση παραθεμάτων στη μουσική του (όπως στο φημισμένο *Putnam's Camp*), πολυρυθμίες, στοιχεία αλεατορικά και αρκετά άλλα στοιχεία καινοτομίας του πρώιμου 20ού αιώνα. Εντοπίζονται, εντούτοις, ιδιαίτερες ομοιότητες με το μεταμοντερνισμό, στοιχείο που αναδεικνύει την ιδιαίτερη σχέση με το μοντερνισμό –πολλές πλευρές του μοντέρνου έγιναν αποδεκτές ως αφετηρίες για επανεπεξεργασία και αναθεώρηση ή επαναδιατύπωση.

77. Jonathan D. Kramer, ό.π., 48, σε ελεύθερη μετάφραση.

Το παραπάνω απόσπασμα, θα μπορούσε να αποτελεί χωρίο εισαγωγής για το κομμάτι που αναλύεται στη συνέχεια, το *Κουαρτέτο Εγχόρδων αρ. 3* του Alfred Schnittke.

Παρατηρείται, πως η συζήτηση και οι βιβλιογραφικές αναφορές σχετικά με το μεταμοντερνισμό, ιδίως στο πλαίσιο της φιλοσοφίας, τα τελευταία χρόνια, έχει ατονίσει.<sup>78</sup> Ωστόσο, αφενός ως μεταμοντέρνο χαρακτηρίζεται κάτι “μη περιγραφικό” ή “μη κατηγοριοποιήσιμο”, αφετέρου συχνά η συζήτηση γύρω από τον προσδιορισμό του *μεταμοντέρνου* παρωθείται σε ολοποιητικά πεδία και γενικεύσεις<sup>79</sup>. Η προσπάθεια που υπήρξε σχετικά με τον εκτενέστερο ορισμό, οδηγεί σε μία σταχυολόγηση κυρίαρχων χαρακτηριστικών, που κατά βάση ετεροπροσδιορίζονται. Πιθανώς αυτή η ετεροπροσδιοριζόμενη εξήγηση του να προέρχεται από την επιτηδευμένη ρήξη του με τη νεωτερικότητα και το μοντερνισμό –μία ενδεχομένως βιαστική έως άστοχη διακήρυξη.

---

78. Κουμασίδης, ό.π., 334.

79. ό.π.

### 1.3. Alfred Schnittke

#### α) Βιογραφικά – εργογραφικά στοιχεία

Ο Alfred Garrievich Schnittke (ρωσικά: Альфрéd Гáρριевич Шнítке, 24 Νοεμβρίου 1934 - 3 Αυγούστου 1998), γεννήθηκε στο Engels (Boronsk), πρωτεύουσα της Αυτόνομης Σοβιετικής Δημοκρατίας των Γερμανών του Βόλγα<sup>80</sup>, που ιδρύθηκε από τον Λένιν, μετά την Επανάσταση του 1917. Ο πατέρας του (Harry Viktorovich Schnittke, 1914 - 1975), γερμανόφωνος Εβραίος, γεννήθηκε στη Φρανκφούρτη και μετακόμισε στη Σοβιετική Ένωση το 1927, όπου εργάστηκε ως δημοσιογράφος και μεταφραστής ρωσικών στα γερμανικά. Η μητέρα του (Maria Iosifovna Schnittke, 1910 - 1972), ήταν Γερμανίδα του Βόλγα, δασκάλα στο επάγγελμα.

Τα πρώτα χρόνια του Schnittke χαρακτηρίστηκαν από την έκφραση της κλίσης του στη μουσική αλλά και τις συνέπειες του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου. Την άνοιξη του 1941 ο Schnittke στέλνεται στη Μόσχα για να συμμετέχει σε ακρόαση (audition) στην Κεντρική Σχολή Μουσικής για παιδιά, ένα παρακλάδι του κονσερβατορίου της Μόσχας<sup>81</sup>. Η Γερμανία εισβάλλει στη Σοβιετική Ένωση τον Ιούνιο της ίδιας χρονιάς και ένα μήνα μετά ο Στάλιν διατάζει τη διάλυση της Αυτόνομης Σοβιετικής Δημοκρατίας των Γερμανών του Βόλγα, με τους Γερμανούς κατοίκους τους να εξορίζονται. Ο Harry Schnittke, όμως, καταφέρνει να αποδείξει την εβραϊκή του ταυτότητα, και, ως εκ τούτου, η οικογένεια αδειοδοτήθηκε να παραμείνει στο Engels.

Το 1946 η οικογένεια μετακομίζει στη Βιέννη, καθώς χρειάστηκε να δουλέψει εκεί ο πατέρας του συνθέτη ως δημοσιογράφος<sup>82</sup>. Τότε ξεκινάει εμπειριστατωμένα και η μουσική εκπαίδευση για τον Schnittke, ο οποίος παίρνει τα πρώτα μαθήματα μουσικής θεωρίας και πιάνου (1946 - 1948). Επίσης, ξεκινάει να παίζει ένα ακορντεόν του πατέρα του, που υπήρχε στο σπίτι του, και γράφει την πρώτη του μελωδία<sup>83</sup> - η οποία επαναχρησιμοποιήθηκε σε ταινίες κινουμένων σχεδίων, για τις οποίες έγραψε μουσική στο μέλλον. Ο ενθουσιασμός του για το ακορντεόν εντυπώνεται στην πρώτη σύνθεση μεγάλης έκτασης του Schnittke, στο *Κοντσέρτο για ακορντεόν και ορχήστρα*

80. Πρόκειται για γερμανόφωνους, εγκατεστημένους στην περιοχή του Βόλγα ήδη από το 1763, μετά την πρόσκληση της Μεγάλης Αικατερίνης (της Β'), Αυτοκράτειρας της Ρωσίας, για να επιβλέπουν αμυντικά και να ανακτήσουν εκείνα τα εδάφη. Αναλυτικότερα για τους Γερμανούς στο Βόλγα στο Koch C. Fred, *The Volga Germans*, (Penn State University Press, 1999) και <https://web.archive.org/web/20100407090448/http://www.lhm.org/LID/lidhist.htm> (πρόσβαση: 2 Ιουλίου 2018).

81. Alfred Schnittke, *A Schnittke Reader*, edited by Alexander Ivashkin (Indiana University Press, 2002), xvii. [η χρονολογικές αναφορές έχουν καταγραφεί από το βιογράφο του συνθέτη, Alexander Ivashkin].

82. David Fanning, "Alfred Schnittke Biography", *BBC Music*, ηλεκτρονική πρόσβαση: 2 Ιουλίου 2018 (<https://www.bbc.co.uk/music/artists/2382cbc9-dd4e-4fc8-a92e-5391f70bd3b2>)

83. Για εκείνα τα χρόνια αναφέρει ο ίδιος ο Alfred Schnittke: "Στον πάνω όροφο από το σπίτι μας έμενε η δασκάλα που είχα, Charlotta Ruber, με την οποία έκανα μαθήματα για δύο χρόνια. Εκείνη την περίοδο έμαθα να διαβάζω μουσική και αμέσως έγραψα κάτι που είχα συνθέσει κάποια στιγμή. Πριν αρχίσω τα μαθήματα μαζί της, εμφανίστηκε ένα ακορντεόν στο σπίτι μας. Ήταν ένα βραβείο που είχε κερδίσει ο πατέρας μου, ένα κακό όργανο με μικρή έκταση - με αυτό το ακορντεόν άρχισαν όλα." Σε: Ντοκουμαντέρ αγγλικής παραγωγής για τη ζωή και το έργο του Alfred Schnittke, που προβλήθηκε το 1990 από το BBC: "The Unreal World of Alfred Schnittke".

(1948-1949, έργο το οποίο γράφτηκε κατά την επιστροφή του στη Ρωσία και είναι χαμένο).

Οι εμπειρίες που απέκτησε από τα μαθήματα και τη ζωή στη Βιέννη είναι αποφασιστικές για το συνθετικό του έργο: Παρακολούθησε ένας πλήθος συναυλιών (με έργα κυρίως των Beethoven, Schubert και Bruckner) και όπερες (των Mozart, Wagner κ.ά)<sup>84</sup> - η Βιέννη έγινε έτσι η πρώτη πολιτισμική πατρίδα του Schnittke. Οι επαφές που απέκτησε από την αυστρογερμανική μουσική παράδοση τον επηρέασε θεμελιωδώς στη διαμόρφωση της συνθετικής του ταυτότητας και στην προσέγγιση της φόρμας που χειρίστηκε στις συνθέσεις του.

Το 1948 η οικογένεια επιστρέφει στη Ρωσία, και πιο συγκεκριμένα διαμένει στο χωριό Valentinovka, δίπλα στη Μόσχα. Είναι η ίδια χρονιά, όπου από το σοβιετικό καθεστώς κατηγορείται ο Prokofiev και ο Shostakovich για “φορμαλισμό”<sup>85</sup>. Ένα χρόνο αργότερα, ο Schnittke σπούδασε στο Μουσικό Κολλέγιο της Οκτωβριανής Επανάστασης, στο τμήμα Διεύθυνσης χορωδίας (1949 - 1953)<sup>86</sup>, όπου αποτελούσε τη μοναδική επιλογή του να σπουδάσει μουσική<sup>87</sup>. Την ίδια περίοδο συμμετέχει ως πιανίστας σε διάφορες συναυλίες, όπου παίζει έργα των Haydn, Mozart, Chopin και Grieg.

Το 1953 γίνεται δεκτός στην τάξη σύνθεσης στο Κονσερβατόριο της Μόσχας, όπου σπουδάζει σύνθεση με τον Evgeni (ή Yevgeny) Golubev και ενορχήστρωση με τον Nikolai Rakov. Ο Stalin και ο Prokofiev πεθαίνουν και οι δύο στις 5 Μαρτίου του ίδιου έτους. Λόγω της πιο φιλελεύθερης αντίληψης που ακολούθησε την πολιτική του Stalin, κατά την περίοδο της διακυβέρνησης του Khrushchev (1953 – 1964), ο Schnittke και άλλοι νέοι σοβιετικοί συνθέτες ήρθαν σε επαφή με τις (προηγουμένως απαγορευμένες) παρτιτούρες έργων της δυτικής μουσικής παράδοσης. Έτσι, μπόρεσε να αναλύσει όχι μόνο τα έργα των Stravinsky, Schoenberg, Webern, Berg, Hindemith<sup>88</sup> αλλά και των Stockhausen, Nono και Ligeti<sup>89</sup>. Επίσης, επηρεάζεται πολύ από την ακρόαση του *Κοντσέρτου για βιολί αρ. 1* του Shostakovich που παίζεται το 1956, ενώ συνθέτει την πρώτη του Συμφωνία (*αρ. 0*), που ενέχει επιρροές από τη μουσική του Stravinsky. Την ίδια χρονιά παντρεύεται τη Galina Koltsina (μουσικολόγος και συμφοιτητής του στο Κονσερβατόριο –γάμος που θα διαρκέσει 3 χρόνια).

Στον απόηχο του Κοντσέρτου για βιολί του Shostakovich, τον επόμενο χρόνο (1957) ο Schnittke συνθέτει το δικό του Κοντσέρτο για βιολί, το οποίο αναθεωρεί δύο φορές, μέχρι την τελική του μορφή το 1963.

---

84. Alfred Schnittke, ό.π., xviii.

85. Schnittke, ό.π., xviii.

86. Alexander Ivashkin, and Ivan Moody, “Schnittke [Schnitke] Alfred”, *Grove Music Online*, πρόσβαση: 2 Ιουλίου 2018, <http://www.oxfordmusiconline.com>

87. Schnittke, ό.π., xviii.

88. Schnittke, ό.π., xix.

89. Alexander Ivashkin, and Ivan Moody, “Schnittke [Schnitke] Alfred”, ό.π., <http://www.oxfordmusiconline.com>.

Από το Κονσερβατόριο αποφοιτεί το 1958, όπου το έργο της αποφοίτησής του (ένα ορατόριο ονόματι *Nagasaki*), κατηγορείται για *μοντερνισμό*. Ο Shostakovich γράφει κριτική υπέρ του έργου, το οποίο ηχογραφείται στο εξωτερικό<sup>90</sup>. Συνεχίζει τις μεταπτυχιακές του σπουδές στη σύνθεση, με τους ίδιους καθηγητές, μέχρι το 1961. Το 1961 είναι μία χρονιά με έντονη επικαιρότητα: Χτίζεται το τείχος του Βερολίνου για να εμποδιστεί η διέλευση πολιτών μεταξύ Δύσης και Ανατολής, και συνθέτει για ηλεκτρονικά όργανα το *Ποίημα για το διάστημα* (εμπνευσμένο από την πτήση στο διάστημα του Yuri Gagarin), μπαίνοντας ο ίδιος στην Ένωση Συνθετών της Σοβιετικής Ένωσης. Στις 4 Αυγούστου της ίδιας χρονιάς παντρεύεται την Irina Katayeva, πρώην μαθητριά του.

Από το 1962 μέχρι το 1972 διδάσκει στο Κονσερβατόριο ενορχήστρωση. Στο ίδιο διάστημα ξεκινάει να γράφει μουσική για τον κινηματογράφο συμπληρώνοντας το εισόδημά του: Μεταξύ του 1962 και 1984 έγραψε μουσική για συνολικά 66 ταινίες για την Mosfilm και για άλλες εταιρίες σοβιετικού κινηματογράφου. Υπολογίσιμο υλικό των συνθέσεων αυτών χρησιμοποιείται και στα υπόλοιπα έργα του<sup>91</sup>.

Το 1963 συναντάται με τον Luigi Nono, που επισκέπτεται τη Ρωσία, ως μέλος του ιταλικού κομμουνιστικού κόμματος, και συνεχίζει έτσι την επαφή του και την αναζήτησή του για την πρόσφατη δυτική μουσική εκείνης της περιόδου. Είναι η αρχή της “σειραϊκής” περιόδου του συνθέτη: Το *Music for Piano and Chamber Orchestra* συντίθεται το 1964 και το Σεπτέμβρη του επόμενου έτους, το έργο παίζεται στο διεθνές φεστιβάλ της Βαρσοβίας, πραγματοποιώντας την πρώτη εκτέλεση έργου του στο εξωτερικό (με το *Music for Chamber Orchestra* να ακολουθεί, παιγμένο στη Λειψία το Νοέμβρη).

Η σχέση του με το σοβιετικό καθεστώς, ήταν αναπόφευκτα περίπλοκη, λόγω των εξωτερικών αναφορών του, αλλά και της φήμης του, η οποία αναπτυσσόταν με την πάροδο των χρόνων (και ξεκίνησε με την επίκριση του έργου του *Nagasaki* το 1958)<sup>92</sup>.

Το 1966 ήρθε η πρώτη πρόσκληση για γραφή έργου από το εξωτερικό, με το *Κοντσέρτο για βιολί αρ. 2* που παρουσιάστηκε στο φεστιβάλ της Jyväskylä στη Φινλανδία, τον Ιούλιο. Ήταν η αρχή από μία σειρά εμφανίσεων έργων του Schnittke σε μεγάλα φεστιβάλ του εξωτερικού: Το 1967, ταξίδεψε στη Βαρσοβία για να ακούσει το έργο του *Dialogue* από το Borodin Quartet.

Την επόμενη χρονιά (1968), η μουσική του Schnittke για μία ταινία κινουμένων σχεδίων, το *Glass Harmonica*, χαρακτηρίζει το ξεκίνημα της “πολυστυλιστικής” του περιόδου. Αποσπάσματα από τη

---

90. Schnittke, ό.π., xix.

91. Schnittke, ό.π., xx.

92. Στη συνέχεια ο ίδιος είχε ευνοϊκή μεταχείριση από το καθεστώς –η υποστήριξη αυτή έλαβε τέλος από όταν του ζητήθηκε να ακολουθήσει λιγότερο πειραματικό ύφος, ύστερα από την ολοκλήρωση της δεύτερης του όπερας, *African Ballad*, που είχε ως θέμα τον αγώνα των έγχρωμων ανθρώπων για ελευθερία. (Alexander Ivashkin, and Ivan Moody, “Schnittke [Schnitke] Alfred”, ό.π., <http://www.oxfordmusiconline.com>.)

μουσική αυτή χρησιμοποιούνται στα έργα *Quasi una Sonata* (Σονάτα για βιολί αρ. 2) και τη *Serenade* για μουσική δωματίου. Το 1969 ξεκινάει να δουλεύει τη *Συμφωνία αρ. 1*<sup>93</sup>, έργο το οποίο ο ίδιος χαρακτηρίζει με διάφορες αμφισημίες και μία διαλεκτική ανάπτυξη. Ο ίδιος αναφέρει:

“Σε αυτή τη συμφωνία μου φαίνεται ότι υπάρχουν τόσες συναισθηματικές αντιθέσεις, όπου μία κατάσταση ή μία λέξη δεν είναι αρκετά. Δε θα μου άρεσε να πω ότι είναι μία τραγική σύνθεση ή παράδοση –είναι μία ταυτόχρονη συνύπαρξη των δύο. Είναι η αλληλεπίδραση του ύψους και του βάθους, του σοβαρού και του μη σοβαρού, καθώς τόσο συχνά συμβαίνει στις πιο έντονες στιγμές της ζωής: Είναι η συνεχής αλληλεπίδραση του πιο σοβαρού με την απόλυτη κενότητα”<sup>94</sup>

Το 1974 πραγματοποιείται η πρεμιέρα της Πρώτης Συμφωνίας του στην πόλη Gorky (Nizhny Novgorod), καθώς του απαγορεύεται να την παρουσιάσει στη Μόσχα από την Ένωση Σοβιετικών Συνθετών, υπό τον Khrennikov<sup>95</sup>. Ένα χρόνο μετά πεθαίνει ο Shostakovich και ο Schnittke συνθέτει το *Πρελούδιο στη μνήμη του D. Shostakovich*, το οποίο παρουσιάστηκε στη Μόσχα το Δεκέμβρη.

Στο μεταξύ, από το 1971 ξεκινάει να γράφει αναλυτικά κείμενα για τη μουσική των Bartók, Webern, Ligeti, Berio, Stockhausen, and Nono, οι οποίες δε δημοσιεύτηκαν ποτέ στη Ρωσία. Παρουσιάστηκε, όμως το ίδιο έτος το άρθρο του “Πολυστυλιστικές τάσεις στη μοντέρνα μουσική” σε ένα διεθνές συνέδριο μουσικής στη Μόσχα. Ένα χρόνο μετά πεθαίνει ξαφνικά η μητέρα του, και ξεκινάει το έργο του *Requiem*, με ένα πιο απλό στυλ να επικρατεί στις συνθέσεις του<sup>96</sup>.

Το 1977, κατόπιν ανάθεσης του Gidon Kremer, συνθέτει το *Concerto Grosso αρ. 1*. Επίσης, στα πλαίσια της στοχοποίησής του, του επιτρέπεται να συμμετέχει στην προγραμματισμένη περιοδεία σε Γερμανία και Αυστρία, με τη Λιθουανική ορχήστρα μουσικής δωματίου, μόνο ως πιανίστας και όχι ως συνθέτης. Την επόμενη χρονιά συνθέτει το *Κοντσέρτο για βιολί αρ. 3* και τη *Σονάτα για τσέλο αρ. 1*. Έχοντας το βλέμμα του μόνιμα σε εξωτερικά ερεθίσματα, το 1979 ασχολείται με τη yoga, δίνει μία σειρά διαλέξεων στη Μουσική Ακαδημία της Βιέννης το 1980 και το 1982 βαπτίζεται στη Βιέννη καθολικός, παρόλο που εξομολογείται ορθόδοξα<sup>97</sup>. Τα επόμενα χρόνια η φήμη του εκτινάσσεται, οι αίθουσες συναυλιών που παίζονται έργα του γεμίζουν, με τη σύνθεση του *Κουαρτέτου Εγχόρδων αρ. 3* και τη *Συμφωνία αρ. 4* –έργα που συνθέτει το 1984.

Το 1985 είναι μία χρονιά με έντονη επικαιρότητα και παραγωγικότητα για το συνθέτη: Το μπαλέτο *Sketches* παρουσιάζεται από το θέατρο Bolshoi τον Ιανουάριο, το *Concerto Grosso αρ. 3* τον Απρί-

93. Με αυτό το έργο αρχίζει η μείζονα έκφραση του πολυστυλισμού του Schnittke, το οποίο περιέχει παραθέματα από τους Haydn, Beethoven, Chopin, Tchaikovsky, Grieg, καθώς και jazz ιδιώματα: Paul Griffiths, *Modern Music and after* (Oxford University Press, 2010), 184.

94. Απόσπασμα του ντοκουμαντέρ για τη ζωή και το έργο του Alfred Schnittke, “The Unreal World of Alfred Schnittke” ό.π., όπου ο ίδιος ο συνθέτης αναφέρεται στη *Συμφωνία αρ. 1* που συνέθεσε.

95. Tikhon Nikolayevich Khrennikov (1913 – 2007): Πρόεδρος της Ένωσης των Σοβιετικών Συνθετών από την εποχή του Stalin μέχρι τον Gorbachev.

96. Χαρακτηριστικά το αναφέρει και ο πιανίστας Vladimir Feltsman, στο ντοκουμαντέρ “The Unreal World of Alfred Schnittke”, ό.π., λέγοντας πως παραγκώνισε τις 12φθογγες τεχνικές και μία πιο avant-garde συνθετική προσέγγιση.

97. Schnittke, ό.π., xxiii.



λη, το Trio εγχόρδων τον Ιούνιο και το (*Kein Sommernachtstraum* τον Αύγουστο, ενώ συνθέτει μεταξύ άλλων και το *Κοντσέρτο για βιόλα*. Στις 19 Ιουλίου παθαίνει εγκεφαλικό επεισόδιο -το πρώτο από μία σειρά εγκεφαλικών που έπαθε τα επόμενα χρόνια-, στο θέρετρο στην Pitsunda της Μαύρης Θάλασσας. Ανακοινώθηκε ο κλινικός του θάνατος τρεις φορές, αλλά επανήλθε –μάλιστα επέστρεψε στη σύνθεση το ίδιο έτος, με τη δουλειά του πάνω στο *Κοντσέρτο για τσέλο αρ. 1*, και το 1986 συνθέτει το μπαλέτο *Peer Gynt*, όπου είναι η πρώτη χρονιά της *Perestroika* του Mikhail Gorbachev<sup>98</sup> Είναι μία περίοδος ευρείας διεθνούς αναγνώρισης του συνθέτη, ο οποίος έχει ήδη κατοχυρωθεί με πολλές παρουσιάσεις των έργων του σε διάφορες χώρες, με τον ίδιο το συνθέτη να πυκνώνει τις εμφανίσεις του στη Γερμανία. Το 1988 και το 1989 επισκέπτεται τις Η.Π.Α. για ένα φεστιβάλ σοβιετικής μουσικής στη Βοστώνη και για την παρουσίαση της *Σονάτας για πιάνο αρ. 1* στη Νέα Υόρκη αντίστοιχα. Είναι, το 1989, η χρονιά της πτώσης του τείχους του Βερολίνου.

Το 1990 εγκατέλειψε τη Ρωσία και εγκαταστάθηκε στο Αμβούργο, όπου του προσφέρθηκε θέση στην τάξη σύνθεσης στη Μουσική Ακαδημία της πόλης.

Το 1991 αρνήθηκε να βραβευτεί με το βραβείο Lenin για πολιτικούς και ιδεολογικούς λόγους, ενώ παθαίνει την ίδια χρονιά το δεύτερο εγκεφαλικό του επεισόδιο και στις 26 Δεκέμβρη του ίδιου έτους διαλύεται η Σοβιετική Ένωση. Μεταξύ 1991 και 1994 συνθέτει 26 έργα<sup>99</sup>. Το 1994 παθαίνει δύο συναπτά εγκεφαλικά επεισόδια, με απόσταση ημερών το ένα από το άλλο, και το 1995 πραγματοποιεί το τελευταίο του ταξίδι στη Μόσχα, όπου διαμένει στο νοσοκομείο μέχρι το Σεπτέμβρη. Η πρεμιέρα της όπεράς του *Gesualdo*, λαμβάνει χώρα το Μάιο του ίδιου έτους στη Βιέννη, και η τελευταία του όπερα *Ιστορία του D. Johann Faust [Historia von D. Johann Fausten]*, αντίστοιχα, τον Ιούνιο, στο Αμβούργο. Τα δύο τελευταία χρόνια της ζωής του συνθέτει με πολύ αργούς ρυθμούς μόνο με το αριστερό του χέρι. Μεταξύ 1996 - 1998 γράφει, μεταξύ άλλων, τη *Συμφωνία αρ. 9* το 1996, το *Κομμάτι για βιόλα και ορχήστρα*. Στις 4 Ιουλίου παθαίνει το τελευταίο του εγκεφαλικό, και πεθαίνει στο νοσοκομείο του Αμβούργου, στις 3 Αυγούστου. Κηδεύεται στη Μόσχα στις 10 Αυγούστου, όπου χιλιάδες κόσμου παρευρίσκονται στην κηδεία του.

---

98. Ως *Perestroika* προσδιορίζεται ο μετασχηματισμός του Κομμουνιστικού Κόμματος της Σοβιετικής Ένωσης, από το γενικό γραμματέα του, Μιχαήλ Γκορμπατζόφ, που συνδέθηκε με το *glasnost* που συνδέεται με μία διεύρυνση και ανοικτότητα των κομμουνιστικών αρχών. “Ο στόχος της, ήταν να μετατρέψει το σοσιαλισμό πιο αποδοτικό, για να ανταπεξέλθει στις ανάγκες των πολιτών της Ένωσης” - όπως παρατέθηκε στο Mark Kishansky, στο βιβλίο: Mikhail Gorbachev, *Perestroika*, (Longman, 2001), 322. Επίσης, στο ντοκουμαντέρ “The Unreal World of Alfred Schnittke”, σε συζήτηση της Ένωσης Συνθετών της Σοβιετικής Ένωσης, αναφέρεται: “Ένας συνθέτης που έζησε και έγραψε πριν την *perestroika* πως γίνεται να συγκρίνεται εις στο σήμερα; Η κατάσταση σε σχέση με τότε είναι πολύ διαφορετική. Θυμάμαι μια συναυλία με μουσική Schnittke, όπου είχε πάρα πολύ κόσμο: Τα έργα Schnittke δεν ήταν μόνο πολιτισμικό γεγονός, αλλά ένα κοινωνικοπολιτικό δρώμενο.” [σε ελεύθερη μετάφραση].

99. Μεταξύ άλλων 3 όπερες, 3 Συμφωνίες, 8 περαιτέρω συνθέσεις για ορχήστρα, μουσική δωματίου, έργα για χορωδία, τραγούδια και πιανιστικά κομμάτια (Schnittke, ό.π., xxiv).

## β) Στυλιστικά χαρακτηριστικά

Η συνθετική ταυτότητα του Schnittke χαρακτηρίζεται από ξεκάθαρους άξονες αναφοράς αλλά και μία διαρκή εξέλιξη του ύφους του. Ο Dmitri Shostakovich αποτελεί ένα εξόφθαλμο τέτοιο μοντέλο, αλλά αφομοιώθηκαν κι άλλες επιρροές: Η ρητορική και το περιεχόμενο της ρωσικής παράδοσης του 19ου αιώνα<sup>100</sup>, οι τεχνικές και οι τάσεις της κεντρικής Ευρώπης, όπως ο δωδεκαφθογγισμός και πολλά άλλα.

Όσον αφορά τον Shostakovich, ο ίδιος ο Schnittke αναφερόμενος στη μουσική του εφιστά την προσοχή σε “ό,τι συμβαίνει μεταξύ των νοτών”<sup>101</sup>. Ο Schnittke δε φαίνεται να μιμείται τον Shostakovich, αλλά φαίνεται να έχει συλλέξει από το έργο του κάποιο είδος εσωτερικής ενέργειας, η οποία εκφράζεται τις δεκαετίες του '70 και του '80, όταν πολλές κριτικές άρχισαν να τον αντιμετωπίζουν ως μέρος της κληρονομιάς του Shostakovich.<sup>102</sup> Ο Schnittke, επίσης, παραδέχτηκε πως όλα τα Κοντσέρτα του για βιολί είχαν γραφτεί κάτω από την επορροή του Κοντσέρτου για βιολί αρ. 1 του Shostakovich και εν γένει η αντίληψη του Shostakovich για τα Κοντσέρτα ήταν για τον Schnittke ένα πολύ σημαντικό στοιχείο στη μουσική του<sup>103</sup>.

Όλες οι υπόλοιπες επιρροές που χαρακτηρίζουν τη μουσική του Schnittke, τον θέτουν ως ένα γνήσιο εκπρόσωπο του υβριδισμού και της ομογενοποίησης υλικών, που το επιτυγχάνει όμως με προσωπική διαχείριση και ύφος. Για αυτό και συχνά αποκαλείται “ο άνθρωπος στο «ανάμεσα»”<sup>104</sup>.

Ο χαρακτηρισμός αυτός φαίνεται να περιλαμβάνει όλο το εύρος της ζωής του, το οποίο να είναι το υπόβαθρο στο πολυδιάστατο εκφραστικό εύρος που κυμάνθηκαν οι μετέπειτα συνθέσεις του, κιόλας από την καταγωγή του: Οι παππούδες του πατέρα του ήταν επαναστάτες, οι οποίοι το 1910, έτσι ώστε να αποφύγουν τη σύλληψη, πήγαν από τη Ρωσία στη Γερμανία<sup>105</sup>. Όταν κλήθηκε να απαντήσει για το πόσο κοντά του νιώθει τη ρωσική παράδοση, απάντησε:

*“Βρίσκομαι σε μία κατάσταση στην οποία δεν έχω απάντηση. Έχω ξοδέψει τη ζωή μου κυρίως στη Ρωσία, και διάφορες εμπειρίες της ζωής μου, πέρα από τις μουσικές εντυπώσεις, προαποφάσισαν το ότι ανήκω σε αυτή τη ζωή, εδώ, και στα προβλήματα που φέρει.”*<sup>106</sup>

100. Alexander Ivashkin, and Ivan Moody, “Schnittke [Schnitke] Alfred”, ό.π., <http://www.oxfordmusiconline.com>.

101. Malcom Hamrick Brown, *A Shostakovich Casebook*, (Indiana University Press, 2004), 289.

102. Αναλυτικότερα για τη ζωή του Alfred Schnittke και τη σύνδεση του με τον Shostakovich: Alexander Ivashkin, *Schnittke* (Phaidon Press Limited, 1996), και Alexander Ivashkin, “Shostakovich and Schnittke: the erosion of symphonic syntax”, Cambridge University Press (1995): 254-270.

103. Solomon Volkov, “The ABCs of Alfred Schnittke”, *Tempo* 3, no. 206 (September 1998): p. 6 .

104. Schnittke, ό.π., *Introduction*, xiii.

105. Άρθρο “Alfred Schnittke” στο περιοδικό *The Economist* (έντυπη μορφή: 13/8/1998). ηλεκτρονική μορφή: <http://www.economist.com/node/171833>. Πρόσβαση: 4 Ιουλίου 2018.

106. Schnittke, ό.π., 20, σε ελεύθερη μετάφραση.

Οι μετακινήσεις του κατά την παιδική του ηλικία, η βιωματική του επαφή με την κουλτούρα της Βιέννης, η επαφή του με τα έργα συνθετών της κεντρικής Ευρώπης και διάφορων τεχνοτροπιών, συνάπτουν ένα διαλεκτικό ύφος σύνθεσης, το οποίο διαμορφώνεται από την αρμονική εγκόλπωση και συνύπαρξη πολλών στυλ.

Ο Vladimir Jurowski φαίνεται να συμπυκνώνει τις βασικές αρχές του συνθέτη:

*“Ο Alfred Schnittke είναι ένας από τους μεγαλύτερους Ρώσους συνθέτες του 20ού αιώνα. Πάντα σκεφτόμουν ότι ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την εποχιακή σύνδεση των κόσμων της κλασικής Ευρώπης: Από τους Bach, Haydn και Beethoven, μέχρι τους Mahler<sup>107</sup>, Berg, τον Schoenberg και με τη ρωσική παράδοση, ξεκινώντας με μεσαιωνική και εκκλησιαστική μουσική και με ερεθίσματα τον Stravinsky, τον Prokofiev και τον Shostakovich. (...) Η μουσική του Schnittke αφομοίωσε σχεδόν όλες από τις τεχνικές και τα στυλ του 20ού αιώνα, πάντα διατηρώντας το προσωπικό του ύφος.”<sup>108</sup>*

Η αντιστοιχία του ως “μεταμοντέρνος” συνθέτης, υπάρχει περισσότερο για χαρακτηρισμό συγκεκριμένων έργων του<sup>109</sup>, παρά για τη στυλιστική του ταυτότητα συλλήβδην. Η τεχνική του πολυστυλισμού (όπως ήδη αναφέρθηκε, με τις αρχές του υβριδισμού) ανάγεται σε ένα τυπικό στυλιστικό γνώρισμα του μεταμοντερνισμού, αλλά υπάρχουν και άλλα χαρακτηριστικά.

Το παραπάνω παράθεμα από τον Jurowski φαίνεται να αποτελεί μία ουσιαστική εισαγωγή για το Κουαρτέτο Εγχόρδων αρ. 3, όπου φαίνεται να ενσωματώνει όλα τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της ιστορίας της δυτικής μουσικής.

---

107. Για την επιρροή του Schnittke από τον Mahler, αναφέρεται σχετικά: “Ως πνευματικός απόγονος του Gustav Mahler, ο Schnittke δεν προσπάθησε να αναπαράγει την πολυτέλεια και μεγαλοπρέπεια του Ρομαντισμού” - Ross Alex, “Connoisseur of Chaos: Schnittke”, *The Rest is Noise - The New Republic* (Σεπτέμβριος 1992), 1. [Ηλεκτρονική μορφή: <https://www.scribd.com/document/311355434/Connoisseur-of-Chaos-Schnittke>, πρόσβαση: 4 Ιουλίου 2018.]

108. Εισαγωγικό σημείωμα του διευθυντή ορχήστρας Vladimir Jurowski (και καλλιτεχνικού διευθυντή του φεστιβάλ) από το βιβλιαράκι του φεστιβάλ “Between two Worlds”, προς τιμήν της ζωής και του έργου του Alfred Schnittke, που έλαβε χώρα στο Southbank Centre and Royal College of Music, 15-28 Νοέμβρη 2009.

109. Για παράδειγμα, στο έργο του *A Paganini*, για σόλο βιολί, εκφέρεται εμμέσως ένας διυποκειμενισμός: Ο Paganini από απόλυτο μέγεθος, γίνεται κάτι σχετικό: ένας Paganini. Στις νότες που κρατούνται, για παράδειγμα (ισοκράτης) φαίνεται να παρεισφρύουν άλλες διάφωνες, διαταράσσοντας τους συσχετισμούς “ορίων” και “δεδομένων”, αλλά συνυπάρχοντας σε ένα μεστό μουσικό αποτέλεσμα. Αντίστοιχους διαλεκτικούς χειρισμούς πραγματεύτηκε σε πολλά άλλα έργα του, όπως το *Moz-art* για δύο βιολιά.

## 1.4. Αντικείμενο ανάλυσης και μεθοδολογία

Το *Κουαρτέτο Εγχόρδων αρ. 3* του Alfred Schnittke συντέθηκε το 1983, κατόπιν ανάθεσης από το Σύλλογο για τη Νέα Μουσική του Mannheim (*Gesellschaft für Neue Musik Mannheim*), και για πρώτη φορά παρουσιάστηκε το 1984 από το Éder Quartet. Το έργο θεωρείται αντιπροσωπευτικό δείγμα *πολυστυλιστικής* σύνθεσης. Ξεκινά με τρία παραθέματα, τα οποία επισημαίνονται και καταγράφονται μέσω σχετικών σημάνσεων με άγκιστρο πάνω στην παρτιτούρα, κάτω από τις νότες στις οποίες αντιστοιχούν, και αποδίδονται στον Orlando di Lasso (1532 ή 1536 - 1594), στον Ludwig van Beethoven (1770 - 1827) και στον Dmitri Shostakovich (1906 - 1975).

Το έργο εμφανίζει πολύ έντονα ετερογενές θεματικό υλικό και φαίνεται να αποτελεί ένα τυπικό *μεταμοντέρνο* έργο: Αφενός είναι το αποτέλεσμα παραλλαγών που αναπτύσσονται με βάση τα τρία παραθέματα<sup>110</sup> (και εν γένει το υλικό της πρώτης σελίδας της παρτιτούρας), αφετέρου εκτυλίσσεται ένα σύμπλεγμα συσχετισμών, οι οποίοι εκτείνονται στα επικρατέστερα εποχιακά ορόσημα στην ιστορία της δυτικής μουσικής. Φαίνεται, δηλαδή, να συμπυκνώνεται στο έργο η μακρά ιστορία της δυτικής μουσικής από το 16ο αιώνα μέχρι τα τέλη του 20ού, μέσω μίας διάχυτης αναφορικότητας σε διαφορετικά έργα και συνθέτες, πέραν των καταγεγραμμένων παραθεμάτων. Οι αναφορές αυτές χαρακτηρίζονται από τη συνύπαρξη διαφορετικών τεχνικών και από συνειρμικές αντιστοιχίες με διαφορετικούς συνθέτες και έργα. Έτσι καταδεικνύεται η ευρηματικότητα του Schnittke, ο οποίος χειρίζεται πολυδιάστατα και δημιουργικά τα τρία παραθέματα και γενικότερα το υλικό που αντλεί.

Ως εκ τούτου, η παρούσα εργασία πραγματεύεται μία πιο ενδοσκοπική αναλυτική προσέγγιση στο Κουαρτέτο, εξετάζοντάς το πολυσχιδώς ως προς τις αναφορές του και εστιάζοντας στην πρώτη σελίδα της παρτιτούρας του. Εκεί τίθεται ο άξονας του υλικού που επαναχρησιμοποιείται στη συνέχεια: Όπως έχει δείξει ο Harmut Schick, υφίστανται στο έργο, επιπλέον, τα φθογγικά κρυπτογραφημένα μονογράμματα<sup>111</sup> του Di Lasso και του Beethoven, ακολουθώντας μία προσωπική μονογραμματική δόμηση, η οποία υπάρχει σε αρκετά από τα έργα του Schnittke<sup>112</sup>.

110. Harmut Schick, "Musikalische Konstruktion als musikhistorische Reflexion in der Postmoderne. Zum 3. Streichquartett von Alfred Schnittke", *Archiv für Musikwissenschaft*, 59. Jahrg., H. 4. (2002), 243.

111. ό.π. - Μονόγραμμα (monogram) αποτελεί ένα σύμπλεγμα μίας συγκεκριμένης διαδοχής φθόγγων, οι οποίοι αποδίδονται σε ένα σύστημα σημειογραφίας με γράμματα: Τα γράμματα αυτά είναι συνήθως τα αρχικά ενός ορισμένου ονοματεπωνύμου, ή ένα μέρος του: Η τεχνική αυτή είναι γνωστή στην ιστορία της μουσικής, ήδη από το Μπαρόκ: π.χ. *si b -λα-ντο-σι* ως μονόγραμμα του J. S. Bach - στη γερμανική σημειογραφία αντιστοιχούν στους *b-a-c-h*.

112. Christopher Segall, "Klingende Buchstaben: Principles of Alfred Schnittke's Monogram Technique", *Journal of Musicology* 30, no. 2 (2013): 252-286.

### 1.4.1. Εννοιολογικές αμφισημίες: πολυστυλισμός και αναλυτικές προσεγγίσεις

Η νέα οπτική που δόθηκε τα τελευταία χρόνια, διεύρυνε το πεδίο των αναλυτικών προσεγγίσεων και ερμηνειών ως προς το Κουαρτέτο. Η πληθώρα αυτών των αποδόσεων, συνεπάγεται και μία εννοιολογική σύγχυση σχετικά με τη σημειολογία που χαρακτηρίζει τη μετατόπιση του πρίσματος από την προσκόλληση στα παραθέματα σε μια πιο διευρυμένη ερμηνεία μέσω του εντοπισμού και άλλων τεχνικών: Έτσι, επιδιώκεται να αποσαφηνιστεί η διαφορούμενη πτυχή της έννοιας του *πολυστυλισμού*, καθώς και άλλων αντίστοιχων χαρακτηρισμών, και να εξεταστεί η χρήση τους σε διαφορετικά αναλυτικά πεδία, όπου κραταιοί προσδιορισμοί τίθενται υπό αμφισβήτηση.

Ο πολυστυλισμός (*polystylism*) αποτελεί τη χρήση πολλαπλών στυλ και τεχνικών της μουσικής και είναι ένα χαρακτηριστικό δείγμα του μεταμοντερνισμού<sup>113</sup>. Επίσης, τα πολυστυλιστικά έργα συχνά παρουσιάζουν μία απλή παράθεση των μουσικών στυλ που δεν μπορούν να εξηγηθούν με απλές μουσικές θεωρήσεις.<sup>114</sup>

Παρόλο που ο ίδιος ο Schnittke δεν ορίζει σαφώς τον “πολυστυλισμό”, τα κείμενα του εμπεριέχουν χαρακτηριστικά που τον διαφοροποιούν από άλλες τεχνικές. Οι χαρακτηρισμοί του για τη συνθετική γραφή του Berio στο τρίτο μέρος της *Sinfonia* (1969) ως *πολυστυλιστικό* και ως “super-collage συμφωνία”<sup>115</sup>, αναδεικνύει ότι κινείται πέρα από κομφορμιστικές τεχνικές κολάζ, μέσω της διακριτικής του ευχέρειας να χρησιμοποιεί στοιχεία από διαφορετικά στυλ.

Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Schnittke:

“[Ο πολυστυλισμός] μεγαλώνει το εύρος των εκφραστικών δυνατοτήτων. Επιτρέπει τη σύζευξη από “χαμηλά” (*banal*) και “υψηλά” (*recherché*) στυλ –δημιουργεί ένα ευρύτερο μουσικό κόσμο και ένα γενικό εκδημοκρατισμό των στυλ. Σε αυτό βρίσκουμε την αντικειμενικότητα της μουσικής πραγματικότητας, που παρουσιάζεται όχι σαν κάτι που αντανακλάται ατομικά, αλλά σαν ένα αληθινό παράθεμα. Και, τελικά, δημιουργεί νέες προοπτικές για τη μουσική δραματοουργία των “αέναων” ερωτήσεων –του πολέμου και της ειρήνης, της ζωής και του θανάτου. (...) Είναι αμφισβητήσιμο εάν ένας θα μπορούσε να βρει μία άλλη μουσική προσέγγιση που εκφράζει τόσο πειστικά όσο η πολυστυλιστική μέθοδος τη φιλοσοφική ιδέα της ‘σύνδεσης μεταξύ των εποχών’.”<sup>116</sup>

113. Jean Tzu Chang, “The Role of Alfred Schnittke's Viola Concerto in the Development of the Twentieth Century Viola Concerto”, PhD Thesis, 37.

114. Tremblay, Jean-Benoît, “Polystylism and narrative potential in the music of Alfred Schnittke”, PhD Thesis, ii.

115. Schnittke, “The Third Movement of Berio's *Sinfonia*,” 216· επίσης, αναλυτικότερα και στο “Polystylistic Tendencies in modern music” 89, *A Schnittke Reader*, ό.π.: Στο δεύτερο άρθρο, ο Schnittke επίσης αναφέρεται στο *Hymns* σαν ένα “super-collage μωσαϊκό του σύγχρονου κόσμου”, 87.

116. Schnittke Alfred, ό.π., 90 –το άρθρο τιτλοφορείται “Polystylistic Tendencies in Modern Music” (87-90) και γράφτηκε το 1971. Σε αυτό ο Schnittke πραγματεύεται το ρόλο της στυλιστικής αλληλεπίδρασης στη μουσική των προκατόχων και των συγχρόνων του.

Σύμφωνα με την αρχική διατύπωση του Schnittke, στο ίδιο άρθρο [“Polystylistic Tendencies in Modern Music”], ο πολυστυλισμός περιλαμβάνει τις αρχές του "παραθέματος" (*quotation*) και του "υπαινιγμού" (*allusion*).

Με τα “παραθέματα”, ωστόσο, ο ίδιος ξεφεύγει από το στενό προσδιορισμό του περιεχομένου και αναφέρεται στο δανεισμό όχι τόσο των μουσικών αποσπασμάτων, αλλά των μουσικών στυλ, τα οποία και συχνά επεξεργάζεται. Αυτό διαφέρει από τη συνηθισμένη χρήση του όρου “παραθέμα” - όπως περιλαμβάνεται ακόμα και στη συγκεκριμένη εργασία.

Ο Christopher Segall, εμβαθύνοντας στη θεωρητική επεξηγηματική κατηγοριοποίηση του Schnittke, αναφέρει:

*“Μια πιο χρήσιμη διάκριση μπορεί να γίνει ανάμεσα στο παράθεμα (quotation) και το στυλιζάρισμα (stylization). Το στυλιζάρισμα, που συνδέεται με τον πολυστυλισμό, περιλαμβάνει αναφορές σε προηγούμενα στυλ. Ο παραθεματισμός, από την άλλη, που σχετίζεται με το κολάζ, περιλαμβάνει αυτούσια χρήση αποσπασμάτων από προηγούμενα έργα. Είναι εντυπωσιακό το γεγονός, ότι παρόλο που ο Schnittke αποστασιοποιήθηκε από το κολάζ, το άνοιγμα του Κουαρτέτου αποδεικνύει την ευχέρεια που είχε στο χειρισμό τεχνικών κολάζ, όπως αυτές αναπτύχθηκαν τη δεκαετία του 1960. Όμως, καθώς το Κουαρτέτο αρ. 3 διαφεύγει σε μεγάλο βαθμό από το στυλιζάρισμα, δεν μπορεί να θεωρηθεί πολυστυλιστικό.”<sup>117</sup>*

Ο Schnittke, αναφερόμενος στον πολυστυλισμό, δεν έθιγε μία πολυεπίπεδη θεωρητική πάγια κατάσταση, αλλά ερμήνευε την παράθεση των στυλιστικών εναλλαγών. Ωστόσο, ακολουθείται μία συνεπής οργανωτική βάση, που όμως πραγματεύεται ένα μεγάλο εποχιακό εύρος: Ο Schnittke, όπως δείχνεται και κατά την ανάλυση, διαφεύγει από το *στυλιζάρισμα*<sup>118</sup> και ο τρόπος διαχείρισης των παραθεμάτων, ο περαιτέρω παραθεματισμός και οι συμμετρικές οργανώσεις του φθογγικού υλικού, θέτουν ένα μοτίβο, στο οποίο ενσωματώνεται η συνύπαρξη ετερόκλητων στοιχείων.

---

117. Christopher Segall, “Alfred Schnittke’s String Quartet No. 3 and the Uses of Quotation” από το *9<sup>th</sup> European music analysis conference -Euromac 9*, Strasbourg, 2017 [Abstract] (ηλεκτρονική πρόσβαση, 6 Ιουλίου 2018, <http://euromac2017.unistra.fr/en/conference/alfred-schnittkes-string-quartet-no-3-and-the-uses-of-quotation-2/>.)

118. Με τον όρο *στυλιζάρισμα* εννοείται η αναγωγή μίας μορφής στα ουσιαστικά χαρακτηριστικά της, η αδρομερής απεικόνιση με διακοσμητικό τρόπο, η επεξεργασία με ορισμένη τεχνοτροπία. Ο Alexander Ogden πραγματεύεται τον ορισμό του στυλιζαρίσματος (*stylization*), όπως εμφανίζεται στα ρωσικά (*stilizatsiia*), επισημαίνοντας πως διαφοροποιείται από τις εμφανίσεις στις υπόλοιπες γλώσσες: Και οι δύο ορισμοί σημαίνουν την επιβολή σε ένα συγκεκριμένο στυλ, ωστόσο στα ρωσικά διαφοροποιείται από την έκφραση σε μία αφηρημένη ή συμβατική φόρμα, με περιορισμό στα απαραίτητα και βασικά της χαρακτηριστικά, χωρίς διεύρυνση αναφορών στις λεπτομέρειες (συσχετισμός που έχει τη ρίζα της απόδοσής του στο αγγλικό ρήμα *stylize*). Alexander J. Ogden, “The Impossible Peasant Voice in Russian Culture: Stylization and Mimicry”, *Slavic Review* 64, no. 3 (2005): 519-521.

Επίσης, ο ίδιος ο Schnittke, σε διάλογο που είχε με το βιογράφο του Alexander Ivashkin, απαντάει σε ερώτηση για την αντανάκλαση της μουσικής του δημιουργίας: “Κάθε προσπάθεια που κάνω να εξηγήσω τη μουσική μου είναι καταδικασμένη αναπόφευκτα να αποτύχει, επειδή όταν όλοι οι άνθρωποι καλούνται να μιλήσουν για κάτι, βρίσκονται αλυσοδεμένοι (...). Ποτέ δεν είχα την πρόθεση του να αναπαραστήσω μία καταιγίδα στη θάλασσα, ένα σεισμό, ένα γέλιο ή κλάμα. Ωστόσο, όταν χρησιμοποίησα πραγματικό κείμενο, όταν έγραφα τη *Faust Cantata*, για παράδειγμα, κάποια πράγματα ήρθαν κοντά σε αυτό. Αλλά ήρθαν στη μουσική ως συμβατική φόρμα συναυλίας, στη φόρμα της μουσικής του παρελθόντος. Και στη μουσική δεν προσπάθησα να μεταφέρω τον ήχο που ενσαρκώνει το θρήνο, αλλά ένα στυλιστικό (*stylized*) τρόπο.” (Schnittke, ό.π., 11-12, σε ελεύθερη μετάφραση).

Τέλος, χαρακτηρίζει την τεχνική προσέγγιση στη *Pulcinella* του Stravinsky, ως *ψευδο-στυλιζαρισμένη* (*pseudo-stylization*), αναφέροντας πως περιέχει στοιχεία κλασικού στυλιζαρίσματος και χαρακτηριστικά όψιμου νεοκλασικισμού (Schnittke, ό.π., 158).

Αντίθετα με την προσέγγιση του Segall, υπάρχουν απόψεις που αντιστοιχούν το κομμάτι ως πολυστυλιστικό:

“Σε αντίθεση με την επικρατούσα άποψη, λοιπόν, ότι τα έργα του Schnittke είναι συχνά αυθαίρετα, ακόμα και επιτηδευμένη μίμηση, το Κουαρτέτο Εγχόρδων αρ. 3 του Schnittke είναι πιθανώς το πιο θρασώς “πολυστυλιστικό” έργο του Schnittke”<sup>119</sup>

Ο Segall, ωστόσο, τεκμηριώνει αναλυτικά τη θέση του, καταφεύγοντας σε μία αναλυτική προσέγγιση του έργου με χρήση των προσδιορισμών *poietic* - *esthesis*. Οι όροι αυτοί προέρχονται από τη μουσική σημειωτική<sup>120</sup>:

- Με το *poietic* (ετυμ.: ποιείν), εννοείται από τον Étienne Gilson, ο οποίος χρησιμοποίησε πρώτος τον όρο, οι συνθήκες που κάνουν εφικτό ένα έργο, που συνδράμουν στη δημιουργία και έχουν να κάνουν με την παραγωγή και διαμόρφωση ενός έργου<sup>121</sup>.
- Το *esthesis* (ετυμ.: αΐσθησις), αποτελεί ένα νεολογισμό από τον Paul Valéry, ο οποίος προτιμά το συγκεκριμένο όρο από το *aesthetic* για να περιγράψει τις προσλαμβάνουσες και τις συνθήκες αντίληψης ενός μουσικού ερεθίσματος<sup>122</sup>.

Οι δύο παραπάνω έννοιες σχετίζονται με το ουδέτερο στοιχείο, το σημάδι (*trace*) και τις κατευθύνσεις που λαμβάνει χώρα, σε μία συνειδητή ή ασυνείδητη δημιουργία, η πρόσληψη μίας περιστασης, ενός ερεθίσματος.

Προηγούμενες *poietic* προσεγγίσεις ανάλυσης του 3ου Κουαρτέτου Εγχόρδων του Schnittke, έχουν ερμηνεύσει το έργο μέσα από το πρίσμα της ιστορικής αφήγησης, ξεκινώντας με την αναφορά των εισαγωγικών παραθεμάτων, όπως εμφανίζονται στην παρτιτούρα<sup>123</sup>. Ωστόσο, ο Segall εφιστά την προσοχή στην *esthesis* προσέγγιση, η οποία και παρουσιάζεται σε αυτή την εργασία: Έτσι συμπληρώνονται οι υπάρχουσες ερμηνείες περί πολυστυλισμού, μέσω μιας εναλλακτικής ανάλυσης, που βασίζεται στις σχέσεις των αποσπασμάτων του Κουαρτέτου όπως εμφανίζονται, χωρίς πάγια αντιμετώπιση και μία μονομερή μεθοδολογία ανάλυσης (μέρος του έχει συντεθεί με μονογράμματα - αναφορές σε άλλα έργα - χρήση δωδεκάφθογγων σειρών κλπ.).

---

119. Gregory Brown, “Fractured Relics and Forged Reproductions: Schnittke's String Quartet No. 3” (Abstract – παρουσίαση) στο *12<sup>th</sup> Annual Conference Music Theory Midwest* – College-Conservatory of Music, University of Cincinnati (20-21 April 2001) [ηλεκτρονικά: [http://www.wmich.edu/mus-theo/mtmw/mtmw01/01\\_abs.html](http://www.wmich.edu/mus-theo/mtmw/mtmw01/01_abs.html) πρόσβαση 7 Ιουλίου 2018].

120. Σημειωτική ή σημειολογία, είναι η επιστήμη που μελετά φαινόμενα σημασίας - τη συγκρότηση και τη λειτουργία συστημάτων που πραγματεύονται σύμβολα και ενδείξεις. Πρόκειται για επιστημονικές ενασχολήσεις που εγκαινίασε ο Ch. S. Pierce. Περισσότερα στο Solomon Marcus, *Σημεία για τα Σημεία – μια εισαγωγή στη Σημειωτική* (Πνευματικός, 2010). Ο Jean-Jacques Nattiez, ανέπτυξε τον κλάδο της μουσικής σημειωτικής, επεκτείνοντάς τον έπειτα στο πεδίο της μουσικής πρόσληψης και σε πιο ευρείες εφαρμογές και χρήσεις.

121. Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse - Toward a Semiology of Music* (Princeton University Press, 1990), 12-13.

122. Jean-Jacques Nattiez, ό.π., 12.

123. Christopher Segall, “Alfred Schnittke’s String Quartet No. 3 and the Uses of Quotation”, ό.π.

Οι απόψεις ως προς τον προσδιορισμό του πολυστυλισμού ή μη του συνθέτη φαίνονται να ποικίλλουν, ωστόσο, με την πάροδο των χρόνων υπάρχει μία τάση απαγκίστρωσης του συνθέτη από το στενό προσδιορισμό του ως χειριστή διευρυμένων άκριτων τεχνικών.

Άλλωστε, η σχετικότητα της πολυστυλιστικής πρόσληψης διευρύνεται σε ένα πολυεπίπεδο φάσμα δημιουργικής έκφρασης και αντιληπτικής αφομοίωσης, που επαφίεται στην κρίση του ακροατή και αναλυτή. Ο ίδιος ο Schnittke αναφέρεται στην επιτήδευση που συνοδεύει τη χρήση της τεχνικής του πολυστυλισμού:

*“Τα στοιχεία ενός ξένου στυλ συνήθως χρησιμοποιούνται ως ένας τροποποιημένος χώρος, ένα είδος διακριτής οριοθέτησης, το οποίο αποσαφηνίζει το στυλ του εκάστοτε συνθέτη. Ωστόσο, υπάρχουν και άλλες περιπλοκές: Η υιοθέτηση μίας πολυστυλιστικής μεθόδου ενδέχεται να περιορίσει την απόλυτη πρωτότυπη αξία ενός έργου (που δεν προκαλεί συσχετισμούς ή παραπομπές σε άλλα έργα), ενέχοντας τον κίνδυνο συνειδητής πρόκλησης εντυπώσεων. Υπάρχουν, επίσης, μεγαλύτερες απαιτήσεις, όπως οι γενικές πολιτισμικές καταβολές του ακροατή, ο οποίος πρέπει να είναι ικανός να αναγνωρίζει την αλληλεπίδραση των στυλ σαν κάτι εσκεμμένο.”<sup>124</sup>*

---

124. Schnittke, “Polystylistic Tendencies in Music”, ό.π., 89-90, σε ελεύθερη μετάφραση.



## 1.4.2. Μεθοδολογία ανάλυσης

Οι άξονες της ανάλυσης του έργου είναι δύο: Ο πρώτος είναι η βιβλιογραφική έρευνα, όπου μελετώνται οι πηγές που αναφέρουν το έργο. Κυρίως, αυτή η μουσικολογική έρευνα που πραγματοποιείται, στοχεύει στην ανάδειξη των μουσικών αναφορών και των εκφραστικών επιρροών του Schnittke, όπως σημειώνονται μέσα στο κομμάτι ως παραθέματα (*quotation*) ή ως υπαινιγμοί (*allusion*). Ο δεύτερος, είναι η προσεκτική παρατήρηση και μελέτη της παρτιτούρας, σε συνδυασμό με την ακρόαση. Παρατηρείται, έτσι, η βασική ιδέα που ακολουθεί ο συνθέτης (η κυτταρική οργάνωση) και η πορεία ανέλιξης της κατά την εξέλιξη του έργου.

Δεδομένης της ύπαρξης των παραθεμάτων στο έργο, η ανάλυση επικεντρώνεται στον εντοπισμό τους, όπως εμφανίζονται στην παρτιτούρα, αλλά και σε όλες τις παραλλαγμένες (μεταφερμένες) μορφές στις οποίες επαναλαμβάνονται. Η ανάλυση του έργου εστιάζει σε μια, μέχρι πρόσφατα, μη αναγνωρισμένη χρήση των παραθεμάτων: τη δυνατότητα και τη δυναμική τους να αποτελούν τα βασικά δομικά συστατικά ενός έργου. Έτσι, ο τρόπος ανάλυσης του Κουαρτέτου καταγράφει το σημαντικό δομικό τους ρόλο.

Τα παραθέματα αυτά εξετάζονται συγκριτικά μεταξύ τους, αναζητώντας τη συνάφεια του περιεχομένου τους, αλλά και ανεξάρτητα: τα παραθέματα, όπως αποτυπώνονται στην αρχή του έργου, συχνά θραυσματοποιούνται ως προς το περιεχόμενό τους. Ως εκ τούτου, εντοπίζονται υποπαραθέματα και έτσι καταλήγει η κυρίαρχη λογική της οργάνωσης του φθογγικού υλικού σε μία κυτταρική οργάνωση. Στα κυρίαρχα αυτά *παραθέματα*, όπως ήδη αναφέρθηκε, προστίθενται και τα μη υποδηλωμένα μονογράμματα των Orlando di Lasso και Ludwig van Beethoven, τα οποία επίσης ενσωματώνονται στη θεματική παράθεση, όπως εμφανίζεται στην πρώτη σελίδα της παρτιτούρας. Αναφέρονται, δηλαδή, ως βασικά στοιχεία δόμησης φράσεων και οργάνωσης του φθογγικού υλικού.

Η διερεύνηση του περιεχομένου των παραθεμάτων, για την ανάδειξη των διαστηματικών τους συσχετισμών, πραγματοποιείται με χρήση της πιο γνωστής μεθόδου σύγχρονης μουσικής, αυτής του Allen Forte<sup>125</sup>. Έτσι, αναδεικνύονται τα παραθέματα ως προς τη δημιουργική τους επεξεργασία και διαφοροποίηση, καθώς και τις σχέσεις που παρουσιάζουν μεταξύ τους.

Σε συνδυασμό των δύο παραπάνω αξόνων ανάλυσης, επισημαίνονται επιπλέον κρυμμένες αναφορές που υπάρχουν σε διάφορα σημεία του Κουαρτέτου, σε άλλα έργα και συνθέτες, όχι με μονογράμματα, αλλά με έναν ιδιότυπο παραθεματισμό. Τα παραθέματα, ως μέρη του Κουαρτέτου, ενσωματώνονται στη σύνθεση με προσωπική διαχείριση από τον Schnittke, είτε ως

---

125. "Set Theory Analysis", βλ.: Allen Forte, *The Structure of Atonal Music* (Yale University Press, 1973).

κύρια, είτε ως μεταβατικά τμήματα. Ο παραθεματισμός αυτός είναι συνειρμικός, και υπαινίσσεται μέσω των ρυθμομελωδικών κινήσεων συγκεκριμένων αποσπασμάτων, αμιγώς προγενέστερα Κουαρτέτα. Κάποιοι από τους υπαινιγμούς, που εμφανίζει ο συνθέτης, σε αυτά τα Κουαρτέτα, έχουν εντοπιστεί βιβλιογραφικά και κάποια προκύπτουν μέσω της ακρόασης και της συνειρμικής αντιστοιχίας. Έτσι, φαίνεται η πολυδιάστατα αποτυπωμένη αναφορικότητα που χαρακτηρίζει το έργο, που όμως πραγματοποιείται μέσω δημιουργικών τροποποιήσεων.

Άλλωστε, η ερμηνεία του ίδιου του Schnittke για τα παραθέματα, άφηνε ανοικτή μία προοπτική τροποποίησής τους, και ο παραθεματισμός που πραγματώνει στο Κουαρτέτο φαίνεται να είναι πολυδιάστατος, με ένα πλουραλισμό (επαν)εμφανίσεων:

*“Η θεμελιώδης αρχή του παραθέματος εκδηλώνεται σε μία ολόκληρη σειρά μηχανισμών, που κυμαίνονται από την παράθεση/αναφορά στερεοτυπικών μικρο-στοιχείων ενός ξένου στυλ, που υπάγεται σε μία διαφορετική εποχή ή σε μία διαφορετική εθνική παράδοση (χαρακτηριστικοί μελωδικοί τόνοι, αρμονικές διαδοχές, μορφές πτώσεων), έως ακριβή ή τροποποιημένα παραθέματα ή ψευδο-παραθέματα.”*<sup>126</sup>

Ο Schnittke έχει ξαναχρησιμοποιήσει παραθέματα μέχρι και τη δημιουργία του *Κουαρτέτου αρ. 3*, όπως με το *Moz-art* για δύο βιολιά (1977), όπου τα χρησιμοποιούσε άλλοτε χιουμοριστικά και άλλοτε σοβαρά<sup>127</sup>. Το *quotation* βιβλιογραφικά συναντάται γενικότερα ως μια αναφορά επιρροής του παρελθόντος<sup>128</sup>. Ο Bicknell, όμως, ως προς το Κουαρτέτο, πραγματεύεται την αναφορικότητα των παραθεμάτων, υποστηρίζοντας πως δεν είναι αναγνωρίσιμα μόνο μέσω της ακρόασης<sup>129</sup>.

Ταυτόχρονα, με βάση την οργάνωση του φθογγικού υλικού, επισημαίνονται και άλλα σημαντικά μουσικά χαρακτηριστικά, όπως η χρήση της τεχνικής του 12φθογγισμού, είτε ιδιότυπα συμμετρικές οργανώσεις των διαστημάτων σε οριζόντιο και κάθετο επίπεδο, όπως αποτυπώνονται σε κανονική διάταξη του φθογγικού υλικού.

Όλα τα παραπάνω αποτελούν σε πολλά διαφορετικά στοιχεία τα οποία όμως ομογενοποιούνται, καθώς φιλτράρονται και ισχύουν ενιαίες αρχές οργάνωσης του υλικού σε όλο το Κουαρτέτο. Το υλικό του αντλείται από την πρόσφατη αλλά και την παλαιότερη μουσική ιστορία, ακόμα και με πραγματικά αποσπάσματα - κάτι που συναντάται σπάνια στα έργα του Schnittke –αναφερόμενος σε ένα ευρύ φάσμα της ιστορίας της μουσικής, προφανώς με εκείνη την «*μεταμοντέρνη αυθαιρεσία*»<sup>130</sup>.

126. Schnittke, ό.π., 87.

127. Stefan Kostka, *Materials and Techniques of 20<sup>th</sup> Century Music*, (Upper Saddle River: Pearson Education Inc, 2006), 164.

128. Stefan Kostka, ό.π., 157. Αναλυτικότερα για το *quotation* βλ.: Paul Griffiths, *Modern Music and after*, (Oxford University Press, 2010), 177-183.

129. Υποστηρίζεται ότι το παράθεμα του Di Lasso είναι ουσιαδώς μία διπλασιασμένη καντέντσα και τα παραθέματα των Beethoven και Shostakovich είναι επεξεργασμένα: Jeanette Bicknell, “The Problem of Reference in Musical Quotation: A Phenomenological Approach”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59, no. 2 (2001): 185-191.

130. Schick, ό.π., 245.

### 1.4.3. Υπόμνημα

Κατά την ανάλυση που ακολουθεί, για τους φθόγγους και των συγχορδίες ορίζεται ένας ενιαίος τρόπος περιγραφής.

Τα σύμβολα που χρησιμοποιούνται είναι τα εξής:

- Οι φθόγγοι καταγράφονται με ελληνικές συλλαβές σολφέζ (για παράδειγμα *ντο, ρε* κλπ.).
- Οι συγχορδίες συμβολίζονται με λατινικά γράμματα, τα οποία καταγράφονται ως μικρά για τις ελάσσονες συγχορδίες και κεφαλαία για τις μείζονες (για παράδειγμα *D* για τη ρε μείζονα / *d* για τη ρε ελάσσονα).

Ο παραπάνω τρόπος περιγραφής δεν υφίσταται μόνο για τη μονογραμματική αναφορά που χρησιμοποιεί ο Schnittke. Καθώς τα μοτίβα - μελωδίες των μονογραμμάτων αντιστοιχούν σε ένα σύστημα συγκεκριμένης σημειογραφίας, αναδεικνύοντας την αναφορά τους, χρησιμοποιούνται μικρά λατινικά γράμματα. Έτσι, για παράδειγμα, η μονογραμματική αναφορά του Dmitri Shostakovich αναγράφεται ως *d-s-c-h* στην παρτιτούρα, δηλαδή με τη γερμανική μουσική σημειογραφία, όπου η νότα *σι* γράφεται ως *h* και όχι ως *b*. Τοιουτοτρόπως, με τον τρόπο με τον οποίο αντιστοιχεί στα μονογράμματα (τη γερμανική μουσική σημειογραφία, που χρησιμοποιεί ο Schnittke) αναγράφονται και τα υπόλοιπα μονογράμματα που εμφανίζονται στο Κουαρτέτο.

## 2. Ανάλυση

### 2.1. I. Andante

Τα πρώτα τέσσερα μέτρα του έργου αντιστοιχούν (όπως φαίνεται στην παρτιτούρα) στο πρώτο παράθεμα, που αποτελεί το *Stabat Mater* του Orlando di Lasso, μία σύνθεση που δημοσιεύτηκε στο Μόναχο το 1585, για δύο τετράφωνες χορωδίες<sup>131</sup>.

Ακολουθεί, στα μέτρα 5-7, το θέμα από τη *Große Fuge*, op. 133 του Ludwig van Beethoven, το φημισμένο Κουαρτέτο Εγχόρδων, που γράφτηκε το 1825. Το παράθεμα δεν αντιστοιχεί στην αρχή του έργου του Beethoven, αλλά σε μία μετέπειτα επανεμφάνιση του θέματος στο πρωτότυπο έργο, και πιο συγκεκριμένα εκεί όπου επανεμφανίζεται το *Allegro* και αμέσως πριν τη *Fuga*, όπου το θέμα ξεκινάει από τη *σιβ*. Το παράθεμα τροποποιείται ελαφρώς από την πρωτότυπη μορφή της, με πιο διευρυμένες διάρκειες.

Εικόνα 1: *Große Fuge* (μέτρα 26-30).

Το τρίτο και τελευταίο παράθεμα, όπως εμφανίζεται στην παρτιτούρα στα μέτρα 7-8, σχηματίζεται από τους φθόγγους *ρε - μι<sup>b</sup> - ντο - σι*, οι οποίοι αποτελούν το μονόγραμμα του Dmitri Shostakovich, καθώς στη γερμανική μουσική σημειογραφία αντιστοιχεί: *d - es - c - h*, όπου το *es* παραφράζεται σε *(e)s* → *s*.

Η συγκεκριμένη αλληλουχία νοτών χρησιμοποιήθηκε συχνά και από τον ίδιο τον Shostakovich σε αρκετά από τα έργα του, ως μονογραμματική αυτοαναφορά.

131. Η έκδοση η οποία έπεσε στα χέρια του Schnittke είναι από τις εκδόσεις Eulenburg: "Stabat Mater für Doppelchor in acht Stimmen", Βουδαπέστη και Ζυρίχη, 1974 - μεταγραμμένο από τον István Homolya -όπου οι αξίες των νοτών στην παρτιτούρα της συγκεκριμένης έκδοσης έχουν περιοριστεί στο μισό. (Schick Harmut, "Musikalische Konstruktion als musikhistorische Reflexion in der Postmoderne. Zum 3. Streichquartett von Alfred Schnittke", ό.π. 248).

Το quote του Di Lasso εμφανίζει ενδιαφέρον σε σχέση με τα άλλα δύο παραθέματα όπως φαίνονται στην παρτιτούρα: Δεν αποτελεί κάποιο θέμα που εμφανίζει μοτιβική διαχείριση, ή κάποιο *soggetto*<sup>132</sup>, αλλά μία διαφοροποιημένη έννοια του ίδιου του παραθέματος, καθώς διαφοροποιείται ως προς την πιστότητα στο πρωτότυπο έργο. Έτσι, δίνεται το στίγμα της προσωπικής διαχείρισης των παραθεμάτων από τον Schnittke από την αρχή του έργου, με το άκουσμα μίας τυπικής μορφής καντέντσας (*cadenza*) του 16ου αιώνα, η οποία διπλασιάζεται (στα δύο πρώτα μέτρα παίζονται οι συγχορδίες D<sub>4-3</sub> - C και ακολουθούν οι A<sub>4-3</sub> - d).

Αντίθετα, λοιπόν, με τη σήμανση που υπάρχει στην παρτιτούρα, τα μέτρα 3 και 4 δεν προέρχονται από το *Stabat Mater* του Orlando di Lasso, καθώς δεν εμφανίζονται, με αυτό τον τρόπο, πουθενά στην παρτιτούρα του πρωτότυπου έργου. Μόνο τα δύο πρώτα μέτρα αποτελούν ουσιαστικά πιστό και ακριβές παράθεμα από το *Stabat mater*.

Όπως φαίνεται στην παρακάτω εικόνα, το αυτούσιο υλικό που έχει μεταφέρει ο Schnittke από το *Stabat Mater*, εμφανίζεται στα μέτρα 22–23, στο τέλος της λέξης “*dolentem*”. Ο διπλασιασμός της καντέντσας - πτώσης, εξυπηρετεί λόγους συνάφειας και σύνδεσης με τη συνέχεια του έργου και τα παραθέματα που ακολουθούν, όπως δείχνεται στη συνέχεια. Παρατηρείται πως, μόνο για το μέτρο 4 του Κουαρτέτου του Schnittke, διαφοροποιείται ο ρυθμός από 4/4 σε 5/4, με δύο παύσεις τετάρτου μετά την κατάληξη στη ρε ελάσσονα, ώστε να υπάρξει “αναπνοή” - ένα διάστημα παύσης μέχρι τη μετάβαση στο επόμενο παράθεμα. [ο συνθέτης εμφανίζει αργότερα στο έργο (μ. 46 – 48) πιστή αναφορά σε διαφορετικό σημείο του *Stabat Mater*].

The image shows a musical score for the Stabat Mater by Orlando Di Lasso, measures 20-24. It consists of four staves. The lyrics are: 'tem et do - len - tem, per - trans - i - vit, tri - stan - tem et do - len - tem, per - trans - i - vit gla - di - us, et do - len - tem, per - trans - i - vit gla - di - us.' The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

**Εικόνα 2:** Stabat Mater - Orlando Di Lasso (μ. 20-24).

132. Όπως ορίζεται στο *Le istituzioni harmoniche* (1558) του Gioseffo Zalino (1517-1590, Ιταλός θεωρητικός της αναγεννησιακής μουσικής, ο οποίος είναι από τους πρώτους που εφάρμοσε την έννοια “θέμα” στη μουσική), το *soggetto* αποτελούσε ένα οποιοδήποτε φθογγικό υλικό, στο οποίο βασιζόταν ένα μουσικό έργο. Ο Giovanni Battista Martini (1706-1784) στο δεύτερο μέρος του *Esemplare, ossia Saggio fondamentale pratico di contrappunto* (1775), ορίζει το *soggetto* ως το θέμα μίας φούγκας.

(<http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.26099>, πρόσβαση: 28 Ιουνίου 2018.)

Στη συνέχεια ακούγεται το θέμα της *Große Fuge*, op. 133, όπου τα δύο πρώτα βιολιά το παίζουν σε ταυτοφωνία, το πρώτο κανονικά (*arco* - με δοξάρι) και το δεύτερο *pizzicato*, με τη βιόλα και το τσέλο να παίζουν επίσης τις νότες του θέματος, αλλά με κρατημένες τις νότες, έχοντας ένα πιο συνοδευτικό ρόλο. Στο μονόγραμμα του Shostakovich που ακολουθεί (*d-s-c-h*), το πρώτο βιολί αναλαμβάνει το ρόλο της μελωδίας, ενώ οι κρατημένες νότες περνούν στα υπόλοιπα έγχορδα.

Η αντιπαραβολή των δύο τελευταίων (παρα)θεμάτων παρουσιάζει συνέπεια, ως προς τις μεταξύ τους συνδέσεις και αντιστοιχίες: Τα θέματα του Beethoven και του Shostakovich αντιπροσωπεύουν κυτταρικά μοτίβα και προέρχονται από μία εντελώς διαφορετική λογική σε σχέση με την αναφορά στο *Stabat mater* που προηγήθηκε.

Τα δύο παραθέματα εμφανίζουν μία αντιστοιχία ως προς το διαστηματικό τους συσχετισμό, και θα μπορούσαν να οργανωθούν σαν 3 τετράφθογγες φράσεις, χωρίζοντας στη μέση το παράθεμα της *Große Fuge*, σε δύο τετράφθογγες φράσεις. Έτσι, το δεύτερο τετράφθογγο (σι – ντο – λα – σι<sup>b</sup>, μ. 6-7) μπορεί να ληφθεί σαν τη μιμητική αλυσίδα του πρώτου, και το μονόγραμμα του Shostakovich σαν μία εκ νέου αλυσιδωτή επεξεργασία του δεύτερου τετραφθόγγου.

Σημαντικό είναι όμως, σε αυτό το σημείο, να εξεταστεί η αντιστοιχία που υπάρχει μεταξύ των παραθεμάτων του Shostakovich και του Beethoven: Ο Shostakovich φαίνεται βαθύτατα επηρεασμένος από τον Beethoven. Με αφορμή την παραπάνω μοτιβική αντιστοιχία η οποία γίνεται αντιληπτή και κατά την ακρόαση, υπάρχουν περαιτέρω συνθετικές ομοιότητες που ισχυροποιούν την εμφάνιση των συγκεκριμένων παραθεμάτων από το Schnittke, αναδεικνύοντας τη μελετημένη συνθετική επεξεργασία που επιτυγχάνει στα παραθέματα.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, το μονόγραμμα του Shostakovich (*d-s-c-h*) χρησιμοποιήθηκε από τον ίδιο σε πολλά από τα έργα του. Η πιο διάσημη χρήση του *d-s-c-h* μοτίβου εμφανίζεται στο *Κουαρτέτο Εγχόρδων αρ. 8 op. 110*, κατά την έναρξή του, το οποίο συντέθηκε το 1960 στη Δρέσδη και αποτελεί την πιο γνωστή μονογραμματική (αυτο)αναφορά του Shostakovich. Το έργο παρουσιάζει έντονα αυτοβιογραφικά χαρακτηριστικά και είναι αφιερωμένο στη μνήμη των θυμάτων του ναζισμού και του πολέμου<sup>133</sup>.

133. Το Κουαρτέτο περιλαμβάνει παραθέματα από την 1η και την 5η Συμφωνία του συνθέτη (που παρουσιάστηκαν το 1926 και 1937 αντίστοιχα) και από την όπερά του *Lady Macbeth of the Mtsensk District*. Η 1η Συμφωνία, συντέθηκε επτά χρόνια πριν την άνοδο του Hitler στην εξουσία, ενώ η 5η, τέσσερα χρόνια πριν την *επιχείρηση Barbarossa* (το σχέδιο των δυνάμεων του Άξονα για την εισβολή στη Σοβιετική Ένωση). Επίσης, περιλαμβάνονται και το δεύτερο θέμα από το πρώτο μέρος της 6ης Συμφωνίας του Tchaikovsky και το "Fate" μοτίβο από το *Das Ring des Nibelungen* του Wagner. Όπως συμβαίνει με τη Συμφωνία του Tchaikovsky, έτσι και το *Κουαρτέτο Εγχόρδων αρ. 8* του Shostakovich, γράφτηκε σε μία περίοδο δύσκολη για τους συνθέτες, όπου είχαν κατάθλιψη και σκέψεις αυτοκτονίας (ο Tchaikovsky, μάλιστα, αυτοκτόνησε). Ο Shostakovich έγραψε στις 19 Ιουλίου 1960 στο φίλο του Isaak Davidovich Glikman πως "αφιερώνω το έργο αφιερωμένο στη μνήμη μου, καθώς αμφιβάλλω, όταν πεθάνω, πως κάποιος θα το κάνει". Οι λόγοι για την κατάθλιψη του Shostakovich αποτυπώνονται στο θάνατο της γυναίκας του το 1954 και στον αποτυχημένο γάμο του με την επόμενη γυναίκα του που τελείωσε το 1959. Επίσης, υπό την πίεση του Khrushchev γράφτηκε στο Κομμουνιστικό Κόμμα της Σοβιετικής Ένωσης, νιώθοντας ο ίδιος πως προδίδει τις αρχές του, και ξεκίνησαν τα προβλήματα υγείας του, καθώς είχε προβλήματα κίνησης του δεξιού του χεριού, γεγονός που συνέβαλε

Παρόλη την ύπαρξη των αυτοβιογραφικών στοιχείων, αυτά αποτυπώνονται όχι με τον ίδιο προσωπικό χαρακτήρα, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, στη 10η Συμφωνία του, στην οποία το προσωπικό συνθετικό του ύφος είναι πολύ πιο έντονο<sup>134</sup>.

Το εν λόγω Κουαρτέτο, επομένως, δεν αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα της σύνθεσης του Shostakovich, αλλά παραπέμπει πιο πολύ σε γερμανοαυστριακού στυλ Κουαρτέτα Εγχόρδων<sup>135</sup>.



**Εικόνα 3:** Τα 11 πρώτα μέτρα από το Κουαρτέτο Εγχόρδων αρ. 8 του Dmitri Shostakovich.

Πιο συγκεκριμένα, υπάρχει έντονη ομοιότητα και μεταξύ του 8ου Κουαρτέτου Εγχόρδων του Shostakovich με το Κουαρτέτο Εγχόρδων αρ. 15, op. 132, του Beethoven:

**String Quartet No15 Op 132**  
L van Beethoven

*Assai sostenuto*

**Εικόνα 4:** Κουαρτέτο Εγχόρδων αρ. 15, op 132 – L. v. Beethoven.

στη δυσχέρεια της πιανιστικής του δεξιότητας (δυσκολία που επεκτάθηκε στα άκρα του, και κατέληξε με διάγνωση πολυομελίτιδας το 1969). Αναλυτικότερα για το Κουαρτέτο στο: Yury Keldysh, "An Autobiographical Quartet", *The Musical Times* 102, (1961): 226-228.

134. Dmitri & Ludmilla Sollertinsky, *Pages from the Life of Dmitri Shostakovich*, (New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1980), 151.

135. Schick, ό.π., 249.

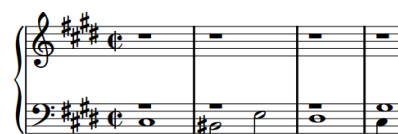
Σε αυτό το Κουαρτέτο του Beethoven (αρ. 15), όπως φαίνεται, οι νότες του θέματος εμφανίζουν παρεμφερείς κινήσεις με τις αντίστοιχες του θέματος της *Große Fuge*, op. 133. Μάλιστα, με τον τρόπο που αντιπαραθέτει ο Schnittke το παράθεμα του Beethoven στο Κουαρτέτο, φαίνεται να ταιριάζει περισσότερο με το αρ. 15, σε σχέση με την *Große Fuge*, ως προς την υφή και το ρυθμό (το θέμα του Beethoven στο αρ. 15 αρχίζει με την ένδειξη για το tempo *Assai sostenuto*). Πέρα από την καταφανή ομοιότητα του θεματικού υλικού που χρησιμοποιεί ο Beethoven στα δύο του αυτά Κουαρτέτα (το αρ. 15, op. 132 και τη *Große Fuge*, op. 133), υπάρχει μία γενικευμένη ομοιότητα των θεμάτων του, όπως καταγράφεται γενικότερα στα Κουαρτέτα εγχόρδων op. 130-op. 133. Σε αυτά τα τέσσερα Κουαρτέτα, τα θέματα βασίζονται κυρίως σε διάταξη διαβατικών φθόγγων, οι οποίες μέσω τοποθέτησής τους σε διαφορετικά τονικά ύψη (οκτάβες), αμβλύνονται διαστηματικά, κρατώντας τον ίδιο σκελετό: τη χρήση τετραχόρδων (τετράφθογγων φράσεων).

Επίσης, αναφέρεται η αντιστοίχιση και ομοιότητα του συγκεκριμένου θέματος με τη *Fuga αρ. 4 σε ντο# ελάσσονα (BWV 849)* του J. S. Bach από τον πρώτο τόμο του καλοσυγκερασμένου κλειδοκύμβαλου (*Das Wohltemperierte Klavier*)<sup>136</sup>.

Οι παραπάνω συσχετισμοί αναδεικνύουν πως ο Schnittke αφενός δεν έχει πάρει αυτούσια τα παραθέματα τα οποία χρησιμοποιεί, αφετέρου τα επεξεργάστηκε με το δικό του προσωπικό συνθετικό ύφος. Αυτή η επεξεργασία της σύνθεσής του, προέρχεται από μία παρουσίαση της εξελικτικής πορείας των Κουαρτέτων Εγχόρδων: Αναδεικνύεται η συνάφεια που χαρακτηρίζει τα Κουαρτέτα Εγχόρδων του Beethoven και του Shostakovich παρόλο που οι δύο συνθέτες απέχουν ένα και πλέον αιώνα<sup>137</sup>. Το υλικό γίνεται διαχειρίσιμο, με τρόπο που δημιουργεί μία συνεκτική σχέση μεταξύ του υλικού που αντλεί ο Schnittke.

Μετά το άκουσμα των τριών παραθεμάτων υπάρχει παύση, ύστερα από την οποία ακούγεται μετασχηματισμένη η αρχική πτώση του Di Lasso (μέτρα 9-10). Το άκουσμά εμφανίζει ενδιαφέρον - οι πληροφορίες της νέας εκδοχής της καντέντσας αυξάνονται, καθώς περιπλέκονται όλες οι φωνές με πυκνότερη υφή, έτσι ώστε να προκύπτουν για κάθε νότα του πρώτου βιολιού, πλέον, αντίστοιχες συγχορδίες. Πρώτα ακούγεται η νότα σολ στη βιόλα, προετοιμάζοντας τον ακροατή πως αποτελεί έναν ξένο φθόγγο που πρόκειται να λυθεί, όπως συμβαίνει παραδοσιακά στις καντέντσες (και όπως συνέβη στις δύο προηγούμενες που ακούστηκαν στα μέτρα 1-4).

136. Schick, ό.π., 249. Πράγματι, το θέμα της *Fuga* του *BWV 849* (που απεικονίζεται στα δεξιά), εμφανίζει τις ίδιες διαστηματικές κινήσεις με το θέμα της *Große Fuge*, όπως φαίνεται και στην παρτιτούρα:



137. “Έχουν περάσει 50 χρόνια που η μουσική βρίσκεται από την επιρροή του Shostakovich. Τα Κουαρτέτα αρ. 8 και αρ. 14 και η 15η Συμφωνία του, είναι αυθεντικά ορόσημα της εποχής, όπου το παρελθόν παρεισφρύει στις σχέσεις του με το παρόν”. (Alexander Ivashkin, “Shostakovich and Schnittke: the erosion of symphonic syntax”, Cambridge University Press, (1995): 254-270 [Abstract], 29 Ιουνίου 2018: <https://www.cambridge.org/core/books/shostakovich-studies/shostakovich-and-schnittke-the-erosion-of-symphonic-syntax/C7415EE48A199D5E92CA6D0FBEADF0F0>.)



Οι προκύπτουσες συγχορδίες είναι οι  $D\# - f\# - B - c$ . Όπως φαίνεται από τις νότες που παίζει το δεύτερο βιολί (λα# - λα - σι - ντο) υφίσταται κι εδώ η διαστηματική οργάνωση τεσσάρων νοτών που οργανώνονται σε ένα πλαίσιο δύο + δύο φθόγγων που απέχουν ως προς την οργάνωσή τους σε δυάδες τους λιγότερο (ημιτόνιο), και μεταξύ τους χωρίζονται με ένα μεγαλύτερο διάστημα (τόνος). Ωστόσο, το σημείο αυτό ερμηνεύεται μέσω της *Neo-Riemannian θεωρίας*<sup>138</sup>.

Οι προσεγγίσεις που ανάγονται σε αυτή τη θεωρία, πρωτοεμφανίστηκαν στη δεκαετία του 1980, από το έργο των David Lewin και Brian Hyer, οι οποίοι χειρίστηκαν συγκεκριμένες λειτουργικές σχέσεις τονικών τριάδων (*triads*) στη θεωρία Riemann<sup>139</sup> σαν μαθηματικές μετατροπές εφαρμοσμένες πάνω σε αυτές τις *triads*<sup>140</sup>. Οι *triads* αυτές αποτελούνται μεταξύ τους από διαστήματα 3ης μεγάλα και μικρά και μετασχηματίζονται σε τρεις σχετικές αναστροφές<sup>141</sup>.

Η *Neo-Riemannian θεωρία* αποτελείται από τρεις βασικούς μετασχηματισμούς: παράλληλη (*parallel – P*), σχετική (*relative – R*) και αλλαγή βασικού φθόγγου (*leading-tone exchange – L*, επίσης αποκαλείται στα γερμανικά *Leittonwechsel*)<sup>142</sup>.

Για την οπτικοποίηση και απεικόνιση των σχηματισμών αυτών, έχει δημιουργηθεί ένα γράφημα δύο διαστάσεων (το οποίο ονομάζεται *Tonnetz*), το οποίο αναπαριστά τα διαστήματα μίας τρίφωνης συγχορδίας. Επειδή όλοι οι προκύπτοντες μετασχηματισμοί είναι ιδιαίτερα πολύπλοκοι, η *Tonnetz* παρουσιάζει μόνο μείζονες και ελάσσονες τριάδες – ελλατωμένες και αυξημένες δεν έχουν συμπεριληφθεί<sup>143</sup>.

138. “Η *Neo-Riemannian θεωρία (NRT)* υποδηλώνει μια σειρά από θεωρητικές και αναλυτικές μελέτες που σχετίζονται με τη σχέση της μαθηματικών δομήσεων των τόνου (π.χ. αρμονικές τριάδες, διατονικές κλίμακες κλπ.) με τις ιδιότητες και τις λειτουργίες αυτών σε μουσικά συστήματα και σε μεμονωμένα μουσικά έργα. Η ονομασία προέρχεται από το θεωρητικό της μουσικής Hugo Riemann, του οποίου οι αρμονικές θεωρίες ενέπνευσαν το σύγχρονο έργο. Η NRT προέκυψε ως επέκταση της αποτυχίας των παραδοσιακών θεωριών για να περιγράψουν επαρκώς ως «συνεκτικά» ορισμένα χρωματικά ρεπερτόρια του τέλους του δέκατου ένατου αιώνα.” (σε ελεύθερη μετάφραση από <https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/520.aspx>, πρόσβαση: 23/5/2018).

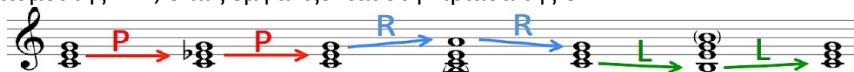
139. “Η *Λειτουργική Αρμονία (Functional Theory)* είναι μία ολοκληρωμένη θεωρία της τονικής αρμονίας και διαφέρει από τη θεωρία των συγχορδιακών βαθμίδων στο ότι προχωρά πέρα από την περιγραφή των συγχορδιών σύμφωνα με τη θέση τους μέσα στην κλίμακα σε μια συστηματική εκλογίκευση των συγχορδιακών σχέσεων γύρω από ένα τονικό κέντρο. Τη θεωρία εισήγαγε ο Γερμανός μουσικολόγος Hugo Riemann (1849-1919), έχοντας ως αξιωματική αφηρητή ότι η θεμελιώδης συγχορδία (*Klang*), δηλαδή η αρμονική οντότητα που προέρχεται – είτε ακουστικά είτε ψυχολογικά – από την αντήχηση ενός θεμελιώδους ήχου, παράγει τόσο τη μείζονα όσο και την ελάσσονα συγχορδία” (Κώστας Τσούγκρας, “Λειτουργική Αρμονία – Εισαγωγή στο θεωρητικό υπόβαθρο και στη σημειογραφία της”, *Σχολική Μουσική Εκπαίδευση: Ζητήματα σχεδιασμού, μεθοδολογίας και εφαρμογών*, 1.)

140. Edward Gollin, and Alexander Rehding, *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, (New York: Oxford University Press, 2011), ix-xi.

Ο όρος *triad* (τριάδα) σημαίνει τρίφωνη συγχορδία –εδώ μελετώνται οι συσχετισμοί μεταξύ των τριάδων–.

141. Richard Cohn, “Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective.” *Journal of Music Theory*, 42, no. 2, Neo-Riemannian Theory (Φθινόπωρο, 1998), 171.

142. Οι μετασχηματισμοί της NRT, όπως εμφανίζονται στην τριάδα της C:



Laura Felicity Mason, “Essential Neo-Riemannian Theory for Today’s Musician.” *Trace: Tennessee Research and Creative Exchange*, Masters Thesis, 2013), 7.

143. Richard Cohn, “Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions.” *Music Analysis* 15, no. 1 (1996), 13. Αναλυτικότερα επ’ αυτού και στο “Neo-Riemannian Operations,

Τα ατονικά έργα του Schnittke που γράφτηκαν μεταξύ 1974 – 1985, προσφέρουν μία ερμηνευτική απόδοση με βάση τρεις αντίστοιχες σχέσεις<sup>144</sup> τριάδων: *P* (parallel), *S* (slide) και *M* (minor third). Οι πρώτες δύο είναι ήδη γνωστές από τη *Neo-Riemannian* θεωρία: Το *P* συνδέει τρίφωνες συγχορδίες διαφορετικού τύπου που έχουν κοινή θεμέλιο (όπως η *C* με την *c*) ενώ το *S* (slide) συνδέει τριάδες διαφορετικού τύπου, που όμως μοιράζονται μία κοινή τρίτη νότα (π.χ. η *C* με την *c#*). Η τρίτη σχέση, το *M*, συνδέει μία μείζονα με μία ελάσσονα, με θεμέλιο τρία ημιτόνια ψηλότερα (π.χ. η *C* και η *e<sup>b</sup>*).

Με βάση τα παραπάνω, τα μέτρα 9-10 του Κουαρτέτου εμφανίζουν την εξής σχέση:

The image shows a musical score for measures 9 and 10. Above the staff, there are two boxes labeled 'M' and 'S'. The 'M' box contains a circle with 'D#' and another with 'F#'. The 'S' box contains a circle with 'B' and another with 'C'. The score itself consists of four staves (treble and bass clefs). In measure 9, the notes are D#, F#, and B. In measure 10, the notes are B, C, and E. The notes are connected by lines, indicating a transition between the two triads.

**Εικόνα 5**<sup>145</sup>: Οι σχέσεις που εμφανίζουν οι προκύπτουσες συγχορδίες στα μ. 9-10 του Κουαρτέτου.

Ο συσχετισμός που εμφανίζεται στις παραπάνω συγχορδίες παρουσιάζει ενδιαφέρον, καθώς γίνεται μία ξεκάθαρη διαφοροποίηση μεταξύ του αυθεντικού παραθέματος της πτώσης (καντέντσας) και της προσθήκης μίας ακόμα με διατήρηση της στυλιστικής ιδιαιτερότητας του πρωτοτύπου, με τον τρόπο επανεπεξεργάζεται και ιδιοποιείται από τον Schnittke. Το *P-S-M*, ως πλαίσιο, αποτελεί το μέσο επεξεργασίας και “παραμόρφωσης” του αυθεντικού παραθέματος<sup>146</sup>.

Επίσης, το μοτίβο *d-s-c-h* δεν αποτελεί τη μοναδική μονογραμματική αναφορά του έργου, καθώς στα μέτρα 11-12 εμφανίζεται η αλληλουχία των φθόγγων *λα - ρε - ρε - λα - μι<sup>b</sup> - λα<sup>b</sup>*, οι οποίοι όταν αποδίδονται στη σύστημα της γερμανικής σημειογραφίας είναι οι *a - d - d - a - (e)s - (a)s*. Οι φθόγγοι αυτοί σχηματίζουν το όνομα του orlando di lasso και το σημείο αυτό είναι το μονόγραμμα του<sup>147</sup>. Η συγκεκριμένη φράση προκύπτει μεταξύ των βιολιών, ενώ η βιόλα και το τσέλο κρατούν παύση.

Parsimonious trichords, and their Tonnetz representations”, *Journal of Music Theory* 41, no. 1 (1997): 1-67.

144. Η εικόνα βρίσκεται στο: Christopher Segall, “Alfred Schnittke’s Triadic Practice”, *Journal of Music Theory* 61, no. 2, Yale University (October, 2017), 243.

145. Christopher Segall, “Alfred Schnittke’s Triadic Practice”, ό.π., 264.

146. Christopher Segall, “Alfred Schnittke’s Triadic Practice”, ό.π., 263-264.

147. Schick, ό.π., 250.

Το εξάχορδο μονόγραμμα του Di Lasso αποτελείται από μόνο 4 νότες, οι οποίες εμφανίζουν αντίστοιχη ροή και πορεία με το μονόγραμμα του Shostakovich: μία ανιούσα πορεία διάφωνων διαστημάτων. Επιπλέον, σε αυτό το σημείο, παρουσιάζεται ενδιαφέρον μέσω της προσέγγισης με την αναλυτική θεωρία συνόλων (*Set Theory Analysis*) του Allen Forte<sup>148</sup>.

Οι τέσσερις νότες από τις οποίες σχηματίζεται ουσιαστικά το μονόγραμμα του Di Lasso (λα, ρε, μι<sup>b</sup>, λα<sup>b</sup>) σχηματίζουν το σύνολο που αντιστοιχεί στο 4-9, το οποίο αποτελείται από το σύνολο που εμφανίζει την κανονική διάταξη [0,1,6,7]. Το συγκεκριμένο σύνολο εμφανίζει την ιδιαιτερότητα πως έχει συμμετρία αναστροφής και μεταφοράς, λόγω της ύπαρξης του διαστήματος της 4ης αυξημένης (6 ημιτόνια, όπως υποδηλώνει και το φθογγικό σύνολο). Πέραν, δηλαδή, του ότι το [0,1,6,7] είναι η κανονική διάταξη (*normal order*) αλλά και η πρωταρχική μορφή (*prime form*) του, εμφανίζει αυτό το σημαντικό στοιχείο της συμμετρίας: Τη συμμετρική διχοτόμηση μεταξύ δύο ημιτονίων που επαναλαμβάνονται μία 4η αυξημένη ψηλότερα (αν τα ημιτόνια διαταχθούν ως ανιόν διάστημα, ή χαμηλότερα αν τα διαστήματα διαταχθούν ως κατιόν): Όποια ομάδα ημιτονίων και να γραφτεί πρώτη, η κανονική διάταξη του συνόλου που θα προκύπτει θα είναι η ίδια, λόγω της σχέσης τριτόνου που παρουσιάζεται.

Η ενορχηστρωτική κατανομή των φθόγγων σε αυτά τα δύο μέτρα, αναδεικνύει αυτή τη συμμετρική διχοτόμηση, καθώς είναι χωρισμένα σε ομάδες ημιτονίων: Το πρώτο βιολί παίζει τις νότες λα και λα<sup>b</sup> και το δεύτερο τις ρε και μι<sup>b</sup>.

Μάλιστα, παρατηρείται πως και στα μέτρα που ακολουθούν (13-14), η εμφάνιση του συνόλου 4-9 εξακολουθεί να υφίσταται στα βιολιά (καθώς οι νότες που σχηματίζουν το μονόγραμμα του Di Lasso κρατούνται), αλλά και ξεχωριστά στη βιόλα και το τσέλο: Το ίδιο σύνολο προκύπτει καθώς παίζεται το μονόγραμμα του Di Lasso αναστραμμένο, με τις νότες φα, ντο, σι, φα#.

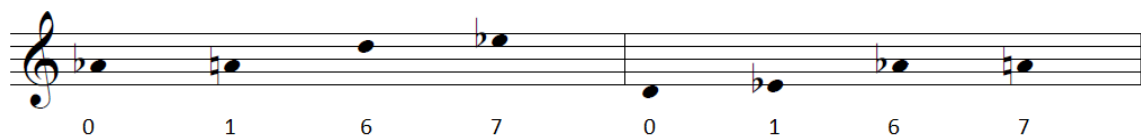
---

148. "Πέρα από κάθε είδους μοτιβική, μορφολογική, ή αρμονική ανάλυση υπάρχει μια αναλυτική μεθοδολογία που βασίζεται στους ακεραίους αριθμούς, και πιο συγκεκριμένα στη **θεωρία των συνόλων**. (...) Αναπτύχθηκε στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, αρχικά ως αναλυτικό εργαλείο για την δωδεκάφθογγη μουσική, αλλά αργότερα, με την πλήρη διατύπωσή της ως εφαρμόσιμη θεωρία, επεκτάθηκε η χρήση της και σε μη δωδεκάφθογγη ατονική μουσική (...) Ο Forte επέκτεινε τη θεωρία των φθογγικών συνόλων, δημιουργώντας έναν τρόπο οργάνωσης του φθογγικού υλικού ανάλογο με αυτόν του τονικού συστήματος (...) Το φθογγικό σύνολο είναι ένα μη διατεταγμένο σύνολο φθόγγων, οι οποίοι αντιπροσωπεύονται ανεξάρτητα από την οκτάβα στην οποία ανήκουν οι εναρμόνιες εκφορές του:— κανονική διάταξη (*normal order*) λέγεται η περισσότερο συνεπτυγμένη μορφή του, δηλαδή αυτή που καταλαμβάνει το μικρότερο δυνατό συνολικό διάστημα κατά τη διάταξη των μελών που με αύξουσα απόσταση μεταξύ τους από τα αριστερά προς τα δεξιά." (Κώστας Τσούγκρας, "Θεωρία φθογγικών συνόλων" - Σημειώσεις για το μάθημα "Μεθοδολογία της Μουσικής Ανάλυσης II: Σύγχρονη Μουσική").

"Όταν στραφούμε στην ατονική μουσική, συναντάμε μια πληθώρα συγχορδιακών σχηματισμών... Η αναλυτική θεωρία των συνόλων παρουσιάζεται με κείμενο και αναλυμένα μουσικά παραδείγματα. Αργότερα ο Forte επινόησε μία διαγραμματική σημειογραφία: Απομονώνει σύνολα υψών (*pitch*), διατηρώντας τη διάταξη." (Κώστας Σιέμπης, "Οι τεχνικές ανάλυσης ως εργαλείο ανάδειξης της αισθητικής αξίας και πιστοποίησης της ταυτότητας στα σύγχρονα μουσικά έργα", *Ζητήματα αισθητικής και ταυτότητας στη σύγχρονη μουσική δημιουργία – Πρακτικά Συμποσίου Σύγχρονης μουσικής*, 222).

Με βάση αυτή τη θεωρία αναλύονται και επεξηγούνται πολλά σημεία στο υπό μελέτη Κουαρτέτο, αναδεικνύοντας αρκετούς "κρυμμένους" παραλληλισμούς και αντιστοιχίες. Αναλυτικότερα για τη θεωρία συνόλων: Forte Allen, *The structure of Atonal Music*, 1973 και Rahn John, *Basic Atonal Theory*, 1980.

Επίσης, φαίνεται πως η μελωδία που προκύπτει από τα δύο βιολιά (μ. 11-12) εμφανίζει ομοιότητα με την αντίστοιχη μελωδική φράση του μονογράμματος του Shostakovich<sup>149</sup>, το *d-s-c-h*, καθώς εμφανίζεται η ίδια ανιούσα πορεία (λα - ρε - μι<sup>b</sup> - λα<sup>b</sup>). Επίσης, κατά το κλείσιμο της φράσης στο μέτρο 14, παρατηρείται η ίδια κλιμάκωση της δυναμικής από *mf* σε *f* και ακολουθεί αναπνοή πριν τη μετάβαση στη συνέχεια.



**Εικόνα 6:** Το σύνολο 4-9 [0,1,6,7] παρουσιάζει συμμετρία και αποτελεί δομικό στοιχείο του Κουαρτέτου, με επανεμφανίσεις που συμπεριλαμβάνουν διαφορετικό φθογγικό υλικό.

The image shows a musical score for two violins and two violas. The first violin part has a melodic line starting at measure 11. Red circles highlight specific notes: G4 in measure 11, A4 in measure 12, Bb4 in measure 13, and C5 in measure 14. A red line labeled '4-9' spans measures 11-12 and 13-14. Dynamics range from *mf* to *f*. The second violin part has a similar melodic line. The viola parts provide harmonic support.

**Εικόνα 7:** Εμφάνιση του συνόλου 4-9, στα μ. 11-12 (μονόγραμμα Orlando di Lasso [*a-d-d-a-s-s*]) και 13-14.

Ακολουθούν στα μέτρα 15 και 16 το μονόγραμμα του ονόματος του Ludwig van Beethoven, με τους φθόγγους ρε, σολ, λα σι<sup>b</sup>, μι, σι (*d-g-a-b-e-h*). Η συγκεκριμένη φράση εκτελείται με τον ίδιο τρόπο, με τον οποίο παίζεται και στο μέτρο 5 το παράθεμα της *Große Fuge*: Τα τέσσερα όργανα παίζουν ενιαία (*unisono*), με ένα από τα δύο βιολιά να παίζει *pizzicato*, το άλλο *arco* σε ταυτοφωνία και το τσέλο να κρατάει κατά βάση ισοκράτη. Με κάθε προστιθέμενη νότα που ακολουθεί, η μελωδία μετατρέπεται σταδιακά σε αυτό το διάφωνο εξάχορδο. Έτσι, το παράθεμα και το μονόγραμμα του Beethoven εμφανίζουν αντιστοιχίες ως προς την εκτέλεση και την υφή.

Μάλιστα, όπως έχει παρατηρηθεί<sup>150</sup>, η τελευταία νότα του μονογράμματος του Di Lasso, το λα<sup>b</sup>, που αποτελεί τη γέφυρα μεταξύ των δύο μονογραμμάτων (μέτρα 13-14), συμβολίζεται ως *as* στο

149. Schick, ό.π., 252.

150. Joshua S. Walden, *Musical Portraits: The Composition of Identity in Contemporary and Experimental Music*, (Oxford University Press, 2018), 84.

σύστημα της γερμανικής μουσικής σημειογραφίας, το οποίο ερμηνεύεται ως αυτοαναφορά του Schnittke: Αποτελεί τα αρχικά γράμματα του ονόματος (Alfred) και του επιθέτου του (Schnittke), και μία συμβολική γέφυρα διασύνδεσης της απόστασης μεταξύ των Di Lasso και Beethoven.

Χαρακτηριστικός είναι επίσης ο διαστηματικός διανθισμός και η διατήρηση συγκεκριμένων σταθερών διαστημάτων όπως αναπτύσσονται στα μέτρα 11-16. Ο συνθέτης παρουσιάζει μία συνέπεια ως προς τη χρήση συγκεκριμένων διαστημάτων, όπως είναι η 4η αυξημένη και η 2η μικρή. Αυτό προκύπτει και από την ανεστραμμένη μορφή με την οποία αντιπαραβάλλεται το μονόγραμμα του Di Lasso, αφότου αυτό ακουστεί την πρώτη φορά (μ. 13–14), αλλά και στο μονόγραμμα του Beethoven (μ. 15–16) που ακολουθεί.

Έτσι, εμφανίζονται διαστηματικές ομοιότητες μεταξύ των θεμάτων. Τα διαστήματα που προκύπτουν, παρουσιάζονται ως προς τη σειραϊκή αλληλουχία των φθόγγων των μονογραμμάτων του Di Lasso και του Beethoven, κατ' αντιστοιχία: Το διάστημα 4ης καθαρό που είναι το πρώτο διάστημα του μονογράμματος του Di Lasso (λα – ρε), εμφανίζεται με διαφορετικούς φθόγγους (ρε – σολ) στο μονόγραμμα του Beethoven. Αντίστοιχα, μετά τον τέταρτο κατά σειρά φθόγγο των μονογραμμάτων, ακούγεται το διάστημα της 4ης αυξημένης ως μεταβατικό [λα - μι<sup>b</sup> (Di Lasso) / σι<sup>b</sup> - μι (Beethoven)] πριν καταλήξει στην τελευταία νότα της εκάστοτε φράσης - μονογράμματος με ανιόν μη βηματικό διάστημα. Επίσης, η έκταση που καλύπτει το μονόγραμμα του Beethoven ταυτίζεται με την αντίστοιχη έκταση του μονογράμματος του Shostakovich (ρε – σι).

Ένα από τα μονογράμματα που προκύπτουν, επίσης, χωρίς να υποδεικνύεται στην παρτιτούρα, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του *d-s-c-h* μοτίβου, είναι το γνωστό μονόγραμμα του Johann Sebastian Bach, που αντιστοιχεί στις νότες σι<sup>b</sup>, λα, ντο, σι (*b – a – c – h*). Το εν λόγω μονόγραμμα ενυπάρχει ήδη μέσα στη *Große Fuge* και εμφανίζεται καρκινικά (*retrograded*) στο μέτρο 6. Φαίνεται, επομένως, πως η αλλαγή στην τονικότητα του πρωτότυπου έργου έγινε εσκεμμένα για την προκύπτουσα αναφορά στον Bach, ενσωματωμένη στην άμεση και δηλωμένη αναφορά του παραθέματος του Beethoven – ουσιαστικά αποτελείται από το δεύτερο μισό (το δεύτερο τετράχορδο) της παραπομπής που γίνεται στην *Große Fuge*. Το συγκεκριμένο μονόγραμμα, ως μία ανεξάρτητη αναφορική μνεία στον J. S. Bach, αποτελεί ένα μοτίβο που έχει χρησιμοποιηθεί συχνά, υπό διαφορετική διαχείριση, από τον Schnittke: Πρωτοχρησιμοποιήθηκε από τον ίδιο στη δεύτερη σονάτα για βιολί που συνέθεσε το 1968, και χαρακτηρίστηκε το πρώτο *πολυτυλιστικό* έργο του συνθέτη<sup>151</sup>. Επίσης, το σημείο στο οποίο χρησιμοποιείται, είναι ακριβώς πριν και από το μονόγραμμα στο Shostakovich, το οποίο επίσης έχει χρησιμοποιήσει ξανά ο Schnittke<sup>152</sup>.

151. Schick, ό.π., 263

152. Τα δύο μονογράμματα (*b-a-c-h* και *d-s-c-h*) τα χρησιμοποιεί ο Schnittke συνδυαστικά στο *Präludium in memoriam Dmitri Shostakovich*, για δύο βιολιά, που γράφτηκε μετά το θάνατο του Shostakovich το 1975.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, το δεύτερο μισό της καντέντσας (μ. 3–4) δεν αποτελεί πρωτότυπο μέρος του *Stabat Mater* του Di Lasso, παρ' όλη την ένδειξη στην παρτιτούρα. Ο Schnittke, επομένως, προσέθεσε έναν ακόμα τύπο πτώσης, που δεν υπάρχει στο αυθεντικό έργο. Στη δεύτερη πτώση, στα μέτρα 3-4, αποτελούν μια γέφυρα που συνδέει τη μελωδία των πρώτων δύο μέτρων με αυτά που ακολουθούν: Όπως στο θέμα της *Große Fuge* (και στο μοτίβο *b-a-c-h*), στο μονόγραμμα *d-s-c-h* και στο μονόγραμμα του Di Lasso, κάθε δύο διαστήματα ημιτονίου συνδέονται με ένα μεγαλύτερο μη βηματικό διάστημα.

Μία τέτοια ανάλογη κατάσταση δύο αντιστοιχώς μετατοπισμένων ημιτονίων υφίσταται και στη μελωδία των αρχικών μέτρων. Το συμπλήρωμα του Schnittke, η προσθήκη, δηλαδή μίας επιπλέον πτώσης, που αντιστοιχεί στα μέτρα 3 – 4, αποτελεί ουσιαστικά μία προσθήκη σε μία λογική συνεκτικών και όμοιων διαστηματικών συσχετισμών, παρόλο που ποικίλλεται η εξέλιξη με μία δραματουργία και με μία εξελισσόμενη ροή, σε διαφορετικές διάρκειες και υφές. Σε αυτά τα μέτρα, φαίνεται πως αν ακολουθηθεί η μελωδία σαν ενιαία γραμμή στο το πρώτο βιολί στα πρώτα τέσσερα μέτρα και γίνει αναγωγή στις θεμελιωδέστερες νότες, η μελωδία αντιστοιχεί στις νότες *φα# - σολ – μι - φα* [ή αν ληφθεί υπόψιν η πιστή ρυθμική αντιστοιχία και γίνει αναγωγή, η μελωδία, μέσω της μεταφοράς της στο δεύτερο βιολί στα μέτρα 3-4, διαμορφώνεται ως *φα# - σολ – ντο# - ρε*]. Σε κάθε περίπτωση, είτε ληφθεί το *μι-φα* είτε το *ντο#-ρε* ως η κατάληξη του πρώτου τετραχόρδου της μελωδίας, πάλι αναδεικνύεται η συνεκτική σχέση της διαστηματικής οργάνωσης με το θέμα του Beethoven που ακολουθεί (*σι - σι<sup>b</sup> - λα<sup>b</sup> - σολ*).

Επιπλέον, η μελωδία που σχηματίζεται από τις αρχικές νότες του πρώτου μέρους (στα τέσσερα πρώτα μέτρα, όπως ακούγονται στο πρώτο βιολί), αποτελείται από τέσσερις χρωματικά παρακείμενους φθόγγους (*μι, φα, φα#, σολ*), που συμπληρώνουν ένα διάστημα 3ης μικρό (σύμφωνα με τη θεωρία συνόλων αντιστοιχεί στην κανονική διάταξη [0,1,2,3]). Ακριβώς έτσι συμβαίνει και με το μονόγραμμα του Bach, το οποίο επίσης αποτελείται από τέσσερις χρωματικά παρακείμενους φθόγγους. Η συγκεκριμένη σκέψη τελικά φαίνεται να είναι η ρίζα και ο άξονας της οργάνωσης όλων των στοιχείων που παρουσιάζει η πρώτη σελίδα του έργου, όσον αφορά το μοτιβικό σχεδιασμό, με επεξεργασία των επιμέρους μικροδιαστηματικών συσχετισμών του τετραχόρδου. Όμοια αντιστοιχία εμφανίζουν το μονόγραμμα του Shostakovich και το πρώτο μισό (οι τέσσερις πρώτες νότες) της *Große Fuge*. Και τα δύο μοτίβα, όταν διαταχθούν σε σειρά με βάση την κανονική τους διάταξη (Forte), προκύπτει το ίδιο σύνολο το οποίο αντιστοιχεί στο [0,1,3,4]. Ουσιωδώς, το φθογγικό υλικό του μονογράμματος του Shostakovich είναι μεταφερόμενο κατά ένα διάστημα 3ης μεγάλο πάνω από το πρώτο μισό της *Große Fuge*.

μέτρα 1-4

μέτρα 5-6

μέτρα 6-7 (b-a-c-h)

μέτρα 7-8 (d-s-c-h)

**Εικόνα 8:** Οι κινήσεις που κάνει το πρώτο βιολί στα πρώτα μέτρα του έργου, που αντιστοιχούν στα παραθέματα. Σε οριζόντια σχέση φαίνεται η εξέλιξη της μελωδίας, ενώ σε κάθετο επίπεδο διακρίνονται οι κοινές διαστηματικές σχέσεις (σύνολα) σε κανονική διάταξη.

Έτσι, λόγω του έντονου δομικού χαρακτήρα των παραπάνω φθογγικών συνόλων κανονικής διάταξης στο κομμάτι, και των επανεμφανίσεών τους, ορίζεται η συμβολική ονοματολογία τους, όπως φαίνεται στην παρακάτω εικόνα:

**Εικόνα 9:** Ως **1** συμβολίζεται το παράθεμα της πτώσης του Di Lasso. Το θέμα του Beethoven χωρίζεται σε **2a** και **2b** και ως **3** το μονόγραμμα του Shostakovich. Τα τρία τελευταία, ως προς το περιεχόμενό τους, διακρίνονται στα σύνολα που γράφονται σε κανονική διάταξη.

[Επίσης, ως **4** συμβολίζεται το μονόγραμμα *d-g-a-b-e-h*, το οποίο επίσης χωρίζεται στο πρώτο του μισό (3 ή 4 πρώτες νότες → **4a**) και στο δεύτερο (2 ή 3 τελευταίες → **4b**).]

= 2a

(b-a-c-h)

= 2b

(d-s-c-h)

= 3

Ο διπλασιασμός της καντέντσας, στα μέτρα 3-4, επίσης, φαίνεται πως πέρα από όλα τα προαναφερθέντα στοιχεία αναφορικότητας που συνεπάγεται, ενσωματώνει και μία έμμεση αυτοαναφορικότητα για τον Alfred Schnittke: Παρατηρείται ότι η αρχή του Κουαρτέτου εγχόρδων εμφανίζει ομοιότητες με την αρχή του *Κουιντέτου για πιάνο (Klavierquintett)*<sup>153</sup> που ολοκλήρωσε ο Alfred Schnittke το 1976: Εκεί υπάρχει κανονικά διπλασιασμένη καντέντσα, 11 χρόνια πριν γραφτεί το 3ο Κουαρτέτο εγχόρδων.

153. Schick, ό.π., 253-254



**Εικόνα 10**<sup>154</sup>: Τα 4 πρώτα μέτρα του Κουιντέτου για πιάνο - Παρόλο που αντλεί υλικό το οποίο συντέθηκε 4 αιώνες πριν, από τον Orlando di Lasso, η αρχή του έργου μπορεί να ερμηνευτεί και σα μία παραφρασμένη αποτύπωση του Κουιντέτου του συνθέτη.

Η βασική και θεμελιώδης τονικότητα στην οποία είναι γραμμένο το κομμάτι είναι η σολ. Με αυτή αρχίζει το πρώτο και το δεύτερο μέρος ενώ ενδιαφέρον παρουσιάζει και η ποικιλομορφία και η αστάθεια της τρίτης νότας της σολ (σι<sup>b</sup> και σι), όπως εμφανίζεται στην ελάσωνα και στη μείζονα μορφή της. Τόσο το παράθεμα της *Große Fuge* όσο και το μονόγραμμα του Beethoven (μέτρα 15-16), εμφανίζονται στη φράση και οι δύο νότες.

Η πρώτη σελίδα του Κουαρτέτου είναι πολύ πυκνή σε αναφορικότητα, με πάρα πολλές αναφορές που επαφίενται στην αναλυτική ερμηνεία και πάρα πολλές περαιτέρω αναφορές. Ενδιαφέρον και για το υπόλοιπο μέρος της ανάλυσης του έργου, υπάρχει και στην τεχνική του 12φθογγισμού, την οποία ο συνθέτης χρησιμοποιεί με προσωπικό ύφος ή στην καθιερωμένη σειραϊκή της μορφή.

Είναι γνωστό πως ο συνθέτης ήρθε σε έμμεση σχέση με τη “Δεύτερη σχολή της Βιέννης” στις αρχές της δεκαετίας του 1960, καθώς τότε ο Schnittke μαθήτευσε δίπλα στο μαθητή του Anton Webern και του Alban Berg, τον Filip Herschkowitz<sup>155</sup>. Ο Schnittke, έτσι, γνώρισε την τεχνική της 12φθογγης σύνθεσης και μέχρι το 1969 συνέθεσε έργα τα οποία είχαν επιρροή από την εν λόγω τεχνική – περισσότερο ή λιγότερο συνεπή στο στενό πλαίσιο της κλασικής και παραδοσιακής 12φθογγης οργάνωσης.

Όπως γίνεται αντιληπτό από την ακρόαση και τη θέαση της παρτιτούρας, οι τρεις τετράφθογγες φράσεις που σχηματίζονται συνολικά στα μέτρα 5 – 8, δηλαδή το παράθεμα της *Große Fuge* και το μονόγραμμα *d-s-c-h*, σχηματίζουν μία φράση 12 φθόγγων. Η αίσθηση αυτή ισχυροποιείται και από το γεγονός του ότι ήδη έχει ξεχωριστεί το δεύτερο τετράφθογγο (δεύτερο μισό της *Große Fuge*) ως το μονόγραμμα του Bach, που παρατίθεται καρκινικά.

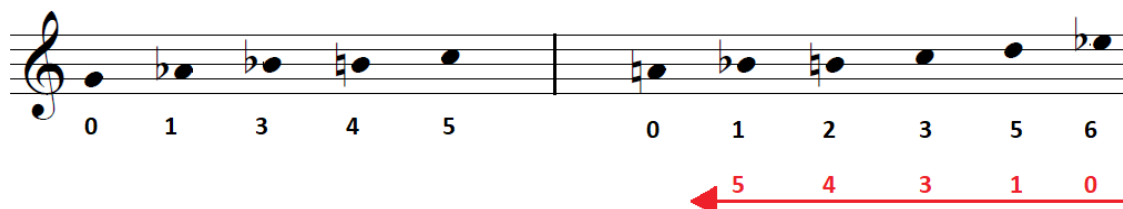
154. Schick, ό.π., 254.

155. Philip Herschkowitz (1906-1989), ρουμανικής καταγωγής μουσικολόγος, που ήταν μόνιμος κάτοικος Μόσχας και φαίνεται να έφερε σε επαφή όχι μόνο με το σειραϊσμό, αλλά και με το έργο του Beethoven, για το οποίο ο Herschkowitz έκανε εκτενείς αναφορές. (Dixon Gavin Thomas, “Polystylism as dialogue”, PhD Thesis (2007), 136-137. και: Thomas Beau Jarvis, “Dialectical parallels in Alfred Schnittke's *Seid nuchtern und Wachtet* and Thomas Mann's *Doctor Faustus*”, Master's Thesis, (December, 2012), 14-16).



Στο εν λόγω απόσπασμα γίνεται αντιληπτό πως οι 12 αυτές νότες δεν αποτελούν σειρά με την κλασική έννοια του όρου, καθώς μερικές νότες επαναλαμβάνονται (απουσιάζουν συγκεκριμένα οι νότες ντο#, μι, φα και φα# για να συμπληρωθεί η σειρά πλήρως). Επομένως, η σειρά αυτή δεν αποτελεί την παραδοσιακή δωδεκάφθογγη. Ωστόσο, ο Schnittke διαχειρίζεται το υπάρχον υλικό με διανθισμό σε διαφορετικά τονικά ύψη και οκτάβες, έτσι ώστε μόνο η νότα σι ακούγεται στην ίδια θέση, στο παράθεμα του Beethoven (μέτρο 5 και 6). Ωστόσο, παρατηρείται ότι και οι τρεις φράσεις εμφανίζουν διαστηματικές ομοιότητες, καθώς αποτελούνται από διαστήματα 2ας μικρά<sup>156</sup>, 6η μεγάλη και 6η μικρή, τα οποία παρατίθενται με συμμετρικό καταμερισμό, καθώς τα διαστήματα 6ης εμφανίζονται μεταξύ του δευτέρου και τρίτου φθόγγου του κάθε τετράφθογγου μοτίβου, χωρίζοντας την κάθε υποφράση τεσσάρων νοτών στη μέση.

Η δωδεκάφθογγη μελωδία των μ. 5-8 αποτελείται συνολικά από τρεις τετράχορδες φράσεις (όπως ήδη έχουν χωριστεί και διακριθεί), έχοντας στη μέση (δεύτερο τετράφθογγο), καρκινικά, το μονόγραμμα *b-a-c-h*. Εκτός όμως από αυτή την οργάνωση σε τρεις τετράφθογγες φράσεις, η μελωδική φράση του παραθέματος της *Große Fuge* και του μονογράμματος *d-s-c-h*, παρουσιάζει οργανωτική συνάφεια και κατά τη διχοτόμησή της στη μέση, σε δύο εξάφθογγες φράσεις: Το δεύτερο μισό της φράσης αυτής, που ξεκινάει με τη νότα λα (μέτρο 6), μέχρι και τη νότα σι, αποτελεί την αντιστροφή του καρκίνου του πρώτου μισού.



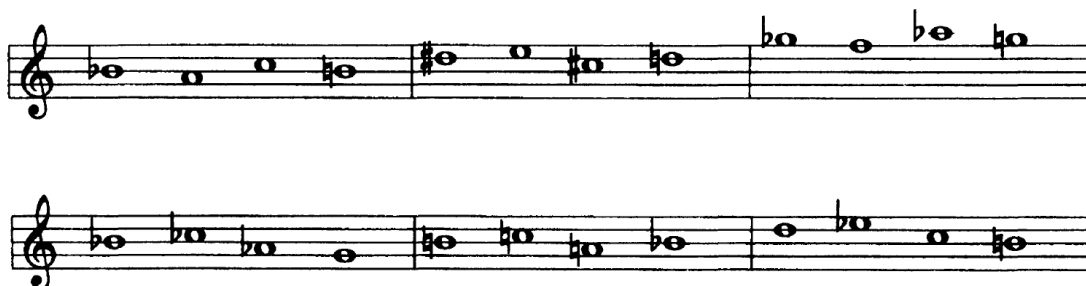
**Εικόνα 11:** Το φθογγικό υλικό που προκύπτει χωρίζοντας τις 12 νότες, που ακούγονται στα μ. 5-8 στη μέση, σε διατεταγμένα φθογγικά σύνολα: Το δεύτερο μισό είναι η αντιστροφή του καρκίνου (και υπάρχει προσθήκη της νότας λα, που σχηματίζει το μονόγραμμα του Bach).

Όπως φαίνεται στην τελευταία συγχορδία που σχηματίζεται στο μέτρο 8, οι ψηλές νότες της βιόλας και του τσέλου είναι αντίστοιχα οι νότες σι $\flat$  και λα. Κρατείται, επίσης, και ο φθόγγος ντο στη βιόλα και παρατηρείται πως οι νότες είναι διαμοιρασμένες στα έγχορδα ανά ζεύγη: Τα βιολιά κρατάνε νότες που σχηματίζουν 2ας μικρά (το πρώτο βιολί σι-ντο, το δεύτερο ρε-μι $\flat$ ), ενώ 2ας μεγάλα σχηματίζουν η βιόλα (ντο-σι $\flat$ ) και το τσέλο (σι-λα). Επομένως, αυτή η οργάνωση διαβατικών διαστημάτων (2ας μικρά ή μεγάλα) που παρατηρείται στο τέλος της συγχορδίας (μέτρο 8), εμφανίζεται και ως καθετοποιημένη συνήχηση του φαινομένου που υφίσταται σε οριζόντιο επίπεδο από το μέτρο 5, με την οργάνωση διαστημάτων 2ας.

156. Τα διαστήματα αναφέρονται με τη διατεταγμένη τους μορφή, σε κανονική διάταξη (*normal order*), συνεπώς το τελευταίο διάστημα του μονογράμματος *d-s-c-h*, από 7η μεγάλη, μετασχηματίζεται σε διάστημα 2ας μικρό.

Παρατηρείται επίσης, πως η συγχορδία που προκύπτει στο μ. 8 αποτελείται συνολικά από τις νότες των μονογραμμάτων *d-s-c-h* αλλά και *b-a-c-h*.

Παρόμοιο τρόπο δωδεκάφθογγης οργάνωσης εμφανίζει το *Κουαρτέτο Εγχόρδων op. 28* του Anton Webern. Το συγκεκριμένο Κουαρτέτο, γραμμένο στα τέλη της δεκαετίας του 1930, αποτελεί το τελευταίο κομμάτι μουσικής δωματίου που συνέθεσε ο Webern<sup>157</sup> και βασίζεται σε μία οργάνωση δωδεκάφθογγης σειράς, η οποία επίσης αναπτύσσεται, έχοντας ως άξονα της διάταξης της το μονόγραμμα *b-a-c-h*.



**Εικόνα 12:** Εδώ φαίνονται οι ομοιότητες στην οργάνωση μεταξύ των δύο Κουαρτέτων: Στο πάνω πεντάγραμμο είναι η σειρά του Webern στο *Κουαρτέτο εγχόρδων op. 28* και κάτω η “σειρά” στο *Κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 3* του Schnittke. Η οργάνωση φαίνεται ίδια ως προς το χωρισμό τους σε επιμέρους τετράφθογγες φράσεις που χαρακτηρίζονται από συνάφεια.

Οι τέσσερις αυτές νότες παρατίθενται ως οι αρχικές του δωδεκάφθογγου και στη συνέχεια ο Webern παραθέτει την ανάστροφη (*inverted*) εκδοχή του τετράφθογγου *b-a-c-h*, πριν εμφανίσει εκ νέου στην τρίτη και τελευταία τετράφθογγη φράση την καρκινική ανάστροφη μορφή του πρώτου τετραχόρδου της σειράς (*retrograde inverted*), δηλαδή του *b-a-c-h*. Έτσι, προκύπτουν διαστηματικοί συσχετισμοί οι οποίοι είναι απόλυτα συναφείς με την προσωπική διαχείριση με την οποία ο Schnittke διαχειρίζεται αυτή την ιδιόμορφη δωδεκάφθογγη φράση.

Όπως φαίνεται, στο Κουαρτέτο του Webern το μονόγραμμα *b-a-c-h*<sup>158</sup> τίθεται μέσω αλληλεπικάλυψης των φθόγγων που το αποτελούν ενώ εκτείνεται σε ένα μεγάλο εύρος του τονικού ύψους. Όμως και τα δύο Κουαρτέτα ξεκινούν με τις ίδιες δύο νότες (*σολ – φα#*) και υπάρχει ένα ξεκάθαρο τονικό κέντρο, το *σολ*.

157. Schick, ό.π., 256.

158. “Η φράση των μέτρων 5-8 επίσης, με την πολυδιάστατη κρυμμένη και φανερή αναφορικότητα (το θέμα του Beethoven, το μονόγραμμα του Sostakovich και τη σειρά του Webern) έχουν και τα τρία ως βασικό τους συστατικό την αναφορά στον Bach. Ο Schnittke φαίνεται να μην αναφέρει τους συγκεκριμένους συνθέτες μόνο ως αξιομνημόνευτους δημιουργούς κουαρτέτων εγχόρδων, αλλά και ως συνθέτες που νιώθουν επηρεασμένοι και “υποχρεωμένοι” απέναντι στο έργο του Johann Sebastian Bach.” (Schick, ό.π., 257, σε ελεύθερη μετάφραση). Επίσης, ο ίδιος ο Schnittke αναφέρεται στην επιρροή που υπέστη κατά τα χρόνια που μαθήτευσε δίπλα στον Philip Herschkowitz, σχετικά με τη σχέση Webern - Beethoven ως προς τη φόρμα και τη διαχείριση των συνθέσεων: “[Ο Herschkowitz] μετέδιδε στους μαθητές του ότι του είχε αφηγηθεί ο Webern κάποτε για τις σονάτες του Beethoven”. [Η ζωή, το έργο και οι επιρροές του Herschkowitz παρουσιάζονται με περισσότερη λεπτομέρεια στο: Dimitrij Smirnov, *A Geometer of Sound Crystals: a Book on Philip Herschkowitz* (Verlag Ernst Kuhn, 2003).]

Επίσης, παράταξη και των 12 φθόγγων εμφανίζεται με την παραδοσιακή της διάταξη (12φθογγη σειρά) στα μέτρα 11-16, εκεί δηλαδή όπου εμφανίζονται τα μονογράμματα του Di Lasso και του Beethoven. Όπως παρατηρείται, από την προτελευταία νότα του μονογράμματος του Di Lasso (μι<sup>b</sup>) η ανεστραμμένη μορφή του μονογράμματος που ακολουθεί (μ. 13-14) και το εξάχορδο – μονόγραμμα του Beethoven (μ. 15-16) διαμορφώνουν μία κανονική 12φθογγη σειρά:

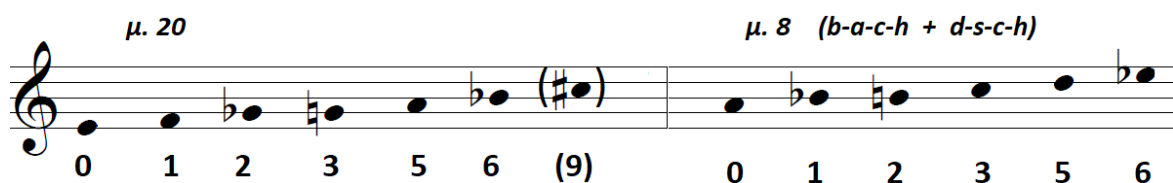
**Εικόνα 13:** Σχηματισμός 12φθογγης σειράς (μ. 12-16).

Τα τρία παραθέματα που χρησιμοποιεί ο Schnittke στην πρώτη σελίδα της παρτιτούρας του, λειτουργούν ως εναρκτήρια παραπομή ενός περίπλοκου συστήματος οργάνωσης, πάνω στο οποίο εκτυλίσσεται σε όλο το έργο, εμφανίζοντας υπόλοιπα στοιχεία και τεχνικές, όπως η δωδεκάφθογγη σειρά. Δίνεται, έτσι, ο χαρακτήρας της πολυεπίπεδης οργάνωσης και μία αίσθηση του τι έπεται στο έργο, ως προς τον πλουραλισμό της αναφορικότητας που έχει το έργο.

Στα μέτρα 17-18 ο ρυθμός αλλάζει σε 3/4 και ακούγονται οι συγχορδίες *c* (ντο ελάσσονα) και *c7* (ντο ελάσσονα με σι<sup>b</sup>). Στο μέτρο 19, το μέτρο επανέρχεται στα 4/4 και πραγματοποιείται μέσω αντίθετης κίνησης και διαπεραστικών *glissandi* (τα βιολιά σε κατιούσα πορεία, η βιόλα και το τσέλο σε ανιούσα) ένα χρωματικό μελωδικό σχήμα, όπου το κάθε όργανο παίζει διπλές συγχορδίες κρατώντας απόλυτα σταθερά διαστήματα: Τα βιολιά και η βιόλα κρατάνε 6ης μικρά (ντο#-λα το πρώτο, ρε-σι<sup>b</sup> το δεύτερο και μι-ντο η βιόλα) και το βιολοντσέλο 4ης αυξημένο (φα-σι). Στο συγκεκριμένο μέτρο λαμβάνουν χώρα πολυδιάστατες αντιστοιχίες:

Όπως ήδη αναφέρθηκε, τα βιολιά διακρίνονται σε σχέση με τα άλλα δύο όργανα, καθώς παίζουν κατιόν σχήμα ενώ τα άλλα δύο όργανα ανιόν. Με βάση το συγκεκριμένο χωρισμό, προκύπτουν σύνολα συνεπή με τη μέχρι τώρα διαστηματική οργάνωση του φθογγικού υλικού: Παρατηρείται

ότι στο μέτρο 19, στην πρώτη προκύπτουσα συγχορδία, η βιόλα και το τσέλο σχηματίζουν με τις νότες *σι-ντο-μι-φα*, το διατεταγμένο σύνολο [0,1,5,6] ενώ οι νότες των βιολιών είναι οι *λα-σι<sup>b</sup>-ντο<sup>#</sup>-ρε*, που σχηματίζουν το σύνολο [0,1,3,4], το οποίο ταυτίζεται με το πρώτο μισό του παραθέματος του Beethoven (2<sup>α</sup>). Επομένως, συνεχίζεται η λογική της τετράφθογγης οργάνωσης του φθογγικού υλικού σε γειτονικά ζεύγη, που απέχουν μεταξύ τους ένα μεγαλύτερο διάστημα. Μία άλλη αντιστοιχία έχει να κάνει με τη ρυθμική οργάνωση: Οι ακραίες φωνές (το βιολί και το τσέλο) είναι πιο πυκνές ρυθμικά σε σχέση με τις ενδιάμεσες. Όταν το πρώτο βιολί παίζει δύο νότες στο πρώτο τέταρτο του μέτρου (όγδοα), το τσέλο παίζει τρεις (τρίηχα). Αντίστοιχα, στο δεύτερο τέταρτο του μέτρου το βιολί παίζει τρίηχα (τρεις νότες) και το τσέλο δέκατα έκτα (τέσσερις νότες) και για το τρίτο χρόνο παίζει το βιολί δέκατα έκτα (τέσσερις νότες) και το τσέλο πεντάηχα (πέντες νότες). Επιτυγχάνεται, έτσι, μία κλιμάκωση μέσω σταδιακής πύκνωσης της υφής, που συντελείται με προσθήκη σε κάθε χρόνο, με μία λογική αριθμητικής προόδου, μέχρι να καταλήξει στο τελευταίο τέταρτο του μέτρου, και με υπερβατικό σχήμα με *glissando* καταλήξουν οι φωνές στη συγχορδία του μέτρου 20. Αντίστοιχα πιο πυκνή ρυθμικά είναι η φωνή της βιόλας σε σχέση με το δεύτερο βιολί, που οργανώνεται ρυθμικά με βάση μία ανακλαστική συμμετρία. Μετά από αυτή τη σταδιακή πύκνωση της υφής, τα τέσσερα όργανα καταλήγουν στη συγχορδία που αποτελείται από τις νότες: *σι<sup>b</sup> - ντο<sup>#</sup> - σολ<sup>b</sup> - σολ - λα - μι - φα*. Η συγκεκριμένη συγχορδία, όταν παραταχθεί σε κανονική διάταξη προκύπτουν οι νότες *μι - φα - σολ<sup>b</sup> - σολ - λα - σι<sup>b</sup> - ντο<sup>#</sup>*, που αντιστοιχεί στο σύνολο [0,1,2,3,5,6,9] το οποίο χωρίς τη νότα *ντο<sup>#</sup>* που είναι η χαμηλότερη νότα που παίζει το τσέλο μετατρέπεται στο [0,1,2,3,5,6]. Το σύνολο αυτό, είναι το ίδιο που ακούγεται στο μέτρο 8, από το συνηχητικό block των μονογραμμάτων *b-a-c-h* και *d-s-c-h*. Τα δύο σύνολα, άρα, είναι συγγενικά.



**Εικόνα 14:** Οι συγχορδίες που εμφανίζονται στα μ. 8 και 20, σε διατεταγμένα σύνολα.

Η ροή και ο διάφωνος χαρακτήρας της συγχορδίας συνεχίζεται με επιλεγμένες κρατημένες νότες της συγχορδίας (*ντο<sup>#</sup>-μι-φα-σολ<sup>b</sup>*), ενώ μέσα στο ομιχλώδες ηχοτοπίο παρεισφρύουν νέα *glissandi* κατά τη μετάβαση προς το μέτρο 23, όπου όλα τα όργανα καταλήγουν να παίζουν σε ταυτοφωνία τη νότα *ρε*. Στο μέτρο 24 με νέο *glissando* κινούνται τα υπόλοιπα όργανα εκτός του πρώτου βιολιού σε γειτονικούς φθόγγους σχηματίζοντας πάλι την κανονική διάταξη (και πρωταρχική μορφή) [0,1,3,4] με τις νότες *σι - ντο - ρε - ρε<sup>b</sup>*, που αντιστοιχεί στο σύνολο του

πρώτου τετραφθόγγου του παραθέματος του Beethoven (μέτρο 5).

Με αφετηρία τις προαναφερθείσες νότες, το κάθε όργανο κάνει μεμονωμένες ρυθμικές διαποικίσεις στην πτώση (παραθέμα) του Di Lasso (1'), με το βιολί και το τσέλο να καταλήγουν στις ίδιες νότες (ρε και σι αντίστοιχα), τη βιόλα και το βιολί να σχηματίζουν διάφωνες διαστηματικές σχέσεις μεταξύ τους, πριν όλες οι φωνές μεταφερθούν εκ νέου σε ταυτοφωνία στο νότα ρε.

**Εικόνα 15:** Διανθισμός της καντέντσας (παραθέματος) του Di Lasso, με φθόγγους αφετηρίας που σχηματίζουν το 2α'.

Στο μέτρο 27 εισέρχεται ένα διατονικό *soggetto* σε σολ μιζολύδιο, το οποίο παραπέμπει στο συνθετικό ύφος του 16ου αιώνα. Η νότα ρε από το προηγούμενο μέτρο συνεχίζεται από τη βιόλα σε ισοκράτημα (ελεύθερη η δεύτερη χορδή της). Έτσι, η νότα ρε που προηγείται, δίνει μία αίσθηση δεσπόζουσας, μαζί με τις παύσεις στα υπόλοιπα όργανα, αλλά εγκαθιδρύει και την τροπικότητα της σολ. Η φράση αυτή σχηματίζει έναν απλό κανόνα, με τις ακόλουθες φωνές να εκτελούνται στο ίδιο τονικό ύψος του οδηγού, με διαφορά φάσης δύο τετάρτων και με την ένδειξη *sul tasto, non vibrato* – πιστό στις εκτελεστικές συνήθειες της εποχής που αναπαριστά. Όταν ολοκληρώνεται η πρώτη φράση, στο μέτρο 4 η διαφορά φάσης μειώνεται στο ένα τέταρτο χρονικά, το οποίο επιτυγχάνεται με συρρίκνωση του χρόνου διάρκειας στον οποίο ακούγεται η νότα σολ (στο πρώτο βιολί η διάρκεια του σολ μαζί με την παύση ισούται με 4 τέταρτα, στο δεύτερο βιολί 3 τέταρτα, στη βιόλα 2 τέταρτα και στο τσέλο 1). Ο κανόνας συνεχίζεται με αυτή τη διαφορά φάσης, ενώ ακούγεται η πτώση του Di Lasso (1'), στα μέτρα 31 – 32, στη ρε στο πρώτο βιολί αρχικά, μέχρι να επαναληφθεί στο μέτρο 35 στη σολ. Στο μέτρο 35, επίσης, ο μετρικός σπλισμός αλλάζει σε 3/2. Σε όλο αυτό το διάστημα κρατείται ισοκράτης στη βιόλα η νότα ρε, που είναι η πέμπτη της σολ – χαρακτηριστικό άκουσμα και αντιστικτική τεχνική της εποχής του 16ου αιώνα.

Στο μέτρο 36 ο κανόνας επαναλαμβάνεται με μερικές διαφοροποιήσεις. Αυτή τη φορά οι εναρκτήριες νότες των φωνών που έπονται του οδηγού, με το μέτρο πλέον επανέρχεται στα 4/4: Η αρχική φράση παρουσιάζεται επεξεργασμένη πάλι στη σολ, ωστόσο και κάθε φωνή που προστίθεται απέχει από το αρχικό σολ μία 4η καθαρή κάτω: Το δεύτερο βιολί αρχίζει τον κανόνα από ρε, η βιόλα από λα και το τσέλο από μι. Επίσης κρατιούνται σε αυτό το σημείο, κατά τις εισόδους, ισοκράτες. Στο δεύτερο βιολί η νότα ρε, ενώ στη βιόλα η νότα ντο<sup>159</sup> και στο τσέλο πάλι η νότα σολ. Ό,τι ίσχυε με τις εισόδους του πρώτου μέρους που ήταν σε *sul tasto*, ισχύει και σε αυτή τη διαφοροποιημένη επανάληψη όπου παίζεται σε *roco vibrato*: Η διαφορά φάσης είναι αρχικά 2 τέταρτα μέχρι να περιοριστεί στο ένα μετά τα τρία πρώτα μέτρα του οδηγού του κανόνα (μέτρα 38-39). Στο μ. 39, όπου αλλάζει και η διαφορά φάσης μεταξύ του οδηγού και των φωνών που ακολουθούν, αλλάζει και η διαστηματική τους σχέση: Πλέον, αντί για μία 4η οι νότες απέχουν διάστημα 5ης καθαρό, καθώς τα δέκατα έκτα (μέτρο 39) αρχίζουν από ρε, σολ, ντο και φα. Στα μ. 40-41 ακούγεται το παράθεμα του Di Lasso (στο αντίστοιχο σημείο στο οποίο ακούστηκε και στο πρώτο άκουσμα του κανόνα). Στο σημείο αυτό εμφανίζονται περισσότερα στοιχεία χρωματικότητας, όπως η αλλοίωση ντο# στη βιόλα, στο μέτρο 41, που αντιστοιχεί στην αναπαραγωγή του παραθέματος του Di Lasso και καταλήγει σε ντο.

Ύστερα από αυτό το σημείο επανέρχεται η απόσταση διαστημάτων 4ης που απέχουν μεταξύ τους οι φωνές (μ. 42-43), ενώ υπάρχει και η ένδειξη *vibrato*: Το βιολί παίζει φα, και ακολουθούν ντο, σολ και ρε χαμηλότερα. Ο κανόνας συνεχίζεται κανονικά και στο τέλος του μέτρου 45, υπό την ένδειξη *sforzando*, τα έγχορδα του κουαρτέτου παίζουν στις ελεύθερες χορδές τους μία φευγαλέα συγχορδία συντονισμένα που σηματοδοτεί το πέρασμα στα επόμενα μεταβατικά μέτρα: Σε αυτά (45-46) παίζεται ακόμα μία φορά η πτώση του Di Lasso, χωρίς να λυθεί όμως, και στη συνέχεια στα μμ 47-48, με κρατημένες τις μη λυμένες νότες των πτώσεων, προκύπτει ολοκληρωμένο άκουσμα του παραθέματος του Di Lasso. Σε αυτό το σημείο, μάλιστα, προκύπτει πιστός παραθεματισμός από το *Stabat Mater* του Di Lasso: Όπως φαίνεται στην εικόνα που ακολουθεί, το παράθεμα ταυτίζεται με το μέτρο και την κατάληξη της λέξης *dolorosa* (μ. 5-6).

---

159. Ανεξάρτητα από το τονικό ύψος στο οποίο βρίσκονται, ο Schnittke χρησιμοποιεί γενικά έννοιες συμπληρωματικότητας ως προς σύνολα και διαστήματα: Το ντο και το ρε, αποτελούν ως προς το σολ διαστήματα 5ης –το κατιόν και το ανιόν αντίστοιχα και όπως δείχνεται και στη συνέχεια, δίνει απλά το πρώτο στίγμα από μία έννοια συμμετρίας και συμπληρωματικότητας η οποία διευρύνεται. Πιο συγκεκριμένα, καθώς οι ακραίες φωνές παίζουν τη νότα σολ, οι μεσαίες φωνές παίζουν μία τέταρτη κάτω (δεύτερο βιολί) και μία τέταρτη πάνω (βιόλα).

The image shows the beginning of the Stabat Mater by Orlando Di Lasso. It consists of four staves of music in a common time signature (C). The lyrics are: "Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa jux", "Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa", "Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa, do - lo - ro - sa", and "Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa". The music is written in a style characteristic of the Renaissance, with a focus on the vocal line.

**Εικόνα 16:** Η αρχή του Stabat Mater (Orlando Di Lasso) - στα μ. 5-6 ταυτίζεται η καντέντσα (πτώση) με τα μ. 47-48 του Κουαρτέτου.

Ο κανόνας καταλήγει, λοιπόν, στο μέτρο 47 με το αρχικό παράθεμα του Di Lasso, ενώ χωρίς κάποια παύση, αλλά με αναπνοή, οδηγείται άμεσα με το σολ στο θέμα της *Große Fuge* του Beethoven, όπου τηρείται η ίδια υφή που υπήρξε και κατά το άκουσμα του *sogetto* στο μέτρο 27. Και εδώ συνεχίζεται να υπάρχει κανόνας με πιο αραιή υφή, με τις νότες εισόδου να είναι όλες σολ στο ίδιο τονικό ύψος και με διαφορά φάσης - εισόδου των φωνών πάλι να είναι 2 τέταρτα. Στη συνέχεια ακολουθεί πάλι το θέμα του Beethoven επεξεργασμένο, μία τρίτη επάνω (από σι), καθώς η τρίτη νότα του παραθέματος (σι<sub>b</sub>) απέχει διάστημα 7ης μεγάλο από το ντο που προηγείται και στο δεύτερο μισό του παρατηρείται ότι συνεχίζει από ντο#. Επίσης, όπως και στις προηγούμενες περιπτώσεις του κανόνα, μετά την πρώτη θεματική αναφορά περιορίζεται η διαφορά φάσης μεταξύ των φωνών (μ. 50), πριν οδηγηθούμε στο τέλος της επανεμφάνισης του θέματος του Beethoven σε *forte*, με όλες τις φωνές να παίζουν σε ταυτοφωνία τη νότα ντο. Το ντο παραμένει κρατημένο με κλιμάκωση της δυναμικής στο μέτρο 53 (καταλήγει σε *ff*) και στο μέτρο 54 παρεισφρύουν διάφωνα, αρχικά από το τσέλο, και στη συνέχεια στη βιόλα και στο δεύτερο βιολί διαστήματα 4ης αυξημένα. Έτσι, αλλάζει η υφή, παρόλο που συνεχίζει να υφίσταται ο κανόνας, με εμφανίσεις *cluster*<sup>160</sup>, που παρουσιάζεται στα μέτρα 54-56 σταδιακά στο τσέλο, στη βιόλα και στο δεύτερο βιολί.

160. "Ο Henry Cowell επινόησε τον όρο *tone cluster* για να υποδηλώσει το παίξιμο του πιάνου με όλη την παλάμη, ή ακόμα και ολόκληρο τον πήχη, χτυπώντας όλες τις χρωματικές νότες μέσα σε μια συγκεκριμένη περιοχή" (Ton De Leeuw, *Music of the Twentieth Century*, Amsterdam University Press, 2005, 111).

Επίσης, σαν αποτέλεσμα, με τον ίδιο όρο προσδιορίζεται όχι μόνο η υφή αλλά και το περιεχόμενο των συγχορδιών: "Συχνά οι νότες μιας συγχορδίας τοποθετούνται και συνηθούν παρακείμενες μεταξύ τους – μια οργάνωση που αναφέρεται με τους όρους "*cluster*" ή "*tone cluster*:" (Stefan Kostka, *Materials and Techniques of 20<sup>th</sup> century music*, Pearson Prentice Hall, 2006, 59).

Συνολικά μπορεί όλη αυτή η φράση να θεωρηθεί σαν ένα πέρασμα και σαν μία στυλιστική αναφορά που καλύπτει ένα μεγάλο εποχιακό εύρος της ιστορία της μουσικής: "η πρώτη φράση μπορεί να γίνει κατανοητή σαν μία σπουδή πάνω στο αυστηρό αντιστικτικό ύφος και την παράδοσή του, από τη διατονική πολυφωνία του 15ου και 16ου αιώνα περνώντας στην μπαρόκ τεχνική της Φούγκας και από εκεί στη χρωματική *Großer Fuge* για κουαρτέτο εγχόρδων, η οποία με τη σειρά της οδηγείται στην "αυλαία" του 19ου αιώνα και στον 20ό: Στην απελευθέρωση της ατονικότητας και σε μία αίσθηση 12φθογγισμού" (Schick, ό.π., 255).

Ο συνθέτης σε αυτό το σημείο επαναφέρει το σύνολο 4-9, δηλαδή το [0,1,6,7], το οποίο έκανε την εμφάνισή του στα μέτρα 11-14, και το οποίο εκφράζεται πολυδιάστατα μέσω των *cluster*. Όπως φαίνεται στην παρακάτω εικόνα, ο συνθέτης παρουσιάζει μία διάχυτη και πυκνή αναφορικότητα στα προηγούμενα θέματα του Κουαρτέτου, όπως παρουσιάστηκαν στην πρώτη σελίδα της παρτιτούρας: Με άξονα το συγκεκριμένο συνηχητικό σύνολο (4-9) στα μέτρα 54-57, εμφανίζονται άλλα ενδιαφέροντα ανακυκλώσιμα στοιχεία: Στα μέτρα 56-57 παραφράζει στο πρώτο βιολί μία σειρά από 6 χρωματικά παρακείμενους φθόγγους, οι οποίοι σχηματίζουν την κανονική διάταξη [0,1,2,3,4,5] (αντιστοιχώντας στο σύνολο 6-1) και που αποτελούν τους φθόγγους του θέματος της *Große Fuge*. Μάλιστα, το σύνολο [0,1,2,3], που αποτελεί το δεύτερο μισό του θέματος (το μονόγραμμα *b-a-c-h*, και αντιστοιχεί στο σύνολο 4-1), τίθεται στο πρώτο βιολί στο μέτρο 56 αλλά και στο μέτρο 57 στο δεύτερο βιολί όπου παίζεται συγκοπτόμενα συμπληρωματική μελωδία, ενώ τσέλο και βιόλα σχηματίζουν εκ νέου το σύνολο 4-9.

Επίσης, οι έξι νότες που εμφανίζονται κάθετα στα μ. 55 και 56, σχηματίζουν την κανονική διάταξη [0,1,2,6,7,8] που αντιστοιχεί στο σύνολο 6-7. Το σύνολο αυτό εμφανίζει μία οφθαλμοφανή συγγένεια με το 4-9, όπως φαίνεται στην κανονική του διάταξη, καθώς ουσιωδώς αποτελεί το σύνολο 4-9 με προσθήκη ενός ακόμα ανιόντος ημιτονίου. Υφίσταται έτσι η συμμετρική οργάνωση και πάλι, αλλά αντί για δύο ομάδες δύο χρωματικά παρακείμενων ημιτονίων, που χωρίζονται από μία 4η αυξημένη, πλέον τίθενται δύο ομάδες τριών χρωματικά παρακείμενων ημιτονίων. Ενδιαφέρον παρουσιάζει, πως στα μέτρα αυτά (55-56) η προσθήκη των δύο νοτών για το σχηματισμό της κανονικής διάταξης [0,1,2,6,7,8], γίνεται από δύο δίφωνες συγχορδίες στο δεύτερο βιολί, που συνδιαμορφώνουν μεταξύ τους εκ νέου το σύνολο 4-9, όπως φαίνεται στην εικόνα παρακάτω.

Εικόνα 17: Επανεμφάνιση συνόλων



Στο επόμενο μέτρο (58), όπου αλλάζει η ένδειξη του ρυθμού σε 3/2, το βιολί συνεχίζει να παίζει τη μελωδία, ενώ σε κάθετο επίπεδο τα υπόλοιπα όργανα σχηματίζουν την αρμονία και η αναφορά στον Beethoven, συνεχίζεται εμμέσως. Η πρώτη συγχορδία του μέτρου 58, παιγμένη σε *p* και *subito*, αποτελείται από τις νότες ντο - μι - σολ# - σι - ρε - φα. Η νότα φα παρόλο που στο πρώτο βιολί δίνει την αίσθηση ότι λύνεται, κρατιέται στη βιόλα και στη συνέχεια εμφανίζεται ένα ακόμα διάφωνο συγχορδιακό σύνολο (στο δεύτερο μισό του ίδιου μέτρου), το οποίο φαίνεται να αποτελείται από τις νότες λα, ντο, μι<sup>b</sup>, λα<sup>b</sup> και σι<sup>b</sup>. Λόγω της εναρμόνιας εκφοράς του φθόγγου σολ# (λα<sup>b</sup>), ο συνθέτης εδώ διανθίζει αρμονικά τη μελωδία, η οποία αποτελεί ουσιαστικά το θέμα της *Große Fuge* με διαστηματικές και ρυθμικές τροποποιήσεις.

Έτσι, εξακολουθούν να σημειώνονται στα πρώτα βιολιά μελωδίες που έχουν ως βασική ιδέα το διαστηματικό διαμοιρασμό τους με βάση τη λογική της 12φθογγης σειράς, όπως αναλύθηκε με βάση τους διαστηματικούς της συσχετισμούς και τις κινήσεις της και όχι με βάση το περιεχόμενο, δηλαδή τις νότες της. Παρατηρείται, δηλαδή, πως, ήδη από το μέτρο 58, το πρώτο βιολί εκτελεί επεξεργασμένο το θέμα της *Große Fuge*, όχι παραθέτοντάς το (quotation) όπως ακούστηκε στην αρχή, αλλά με έναν υπαινιγμό (allusion), καθώς διαφοροποιείται: Σε αυτό το σημείο, τα διαστήματα 2ας που πραγματοποιούνται είναι κατιόντα και όχι ανιόντα όπως γινόταν στο παράθεμα στο μέτρο 5. Από το μέτρο 59 το μέτρο επιστρέφει σε 4/4 και, όπως φαίνεται, πραγματοποιείται μία σταδιακή άνοδος των δυναμικών. Στη βιόλα ξεκινάει ήδη από τα τέλη του μέτρου 58 το θέμα της *Große Fuge* μετατοπισμένο τονικά (2'), ενώ στο τσέλο, στα μέτρα 59-61 οι νότες που παίζονται με *τριλιες* είναι οι ντο#-ρε-μι-φα που σχηματίζουν το σύνολο [0,1,3,4] που αντιστοιχεί στο 2a' (στο πρώτο μισό, δηλαδή, της *Große Fuge*).

Με μία πιο ενδελεχή ανάλυση του περιεχομένου των συγκεκριμένων μέτρων, βλέπουμε πως οι διαστηματικές σχέσεις, όταν αποδοθούν με τη θεωρία συνόλων, δίνουν πιο ξεκάθαρες αναφορές για το θέμα του Beethoven:

Στο δεύτερο βιολί, εξετάζοντας τις δύο πρώτες ομάδες τετράφθογγων συνόλων, προκύπτουν οι κανονικές διατάξεις [0,1,3,4] και [0,1,2,3] που αντιστοιχούν στα 2a και 2b'<sup>161</sup>. Στο ίδιο σημείο, σε πιο διευρυμένες διάρκειες, συμβαίνει το ίδιο στη μελωδία του πρώτου βιολιού. Η συγκεκριμένη μελωδία, παρόλο που χωρίζεται με βάση τον ξεκάθαρο ακουστικό συνειρμό - υπαινιγμό της *Große Fuge* (και γενικότερα, το πρώτο 8μετρο του Κουαρτέτου) ως προς τη διαστηματική του οργάνωση, φαίνεται πως αποδίδεται σε μία διττή ερμηνεία ομαδοποίησης, με βάση τη λειτουργία του: Ο ένας τρόπος, είναι με βάση το συνειρμό του παραθέματος της *Große Fuge*,

161. Τα υποπαραθέματα της *Große Fuge* σημειώνονται έτσι, καθώς στο 2a παρατηρείται ότι είναι αυτούσιες οι νότες από το αρχικό θέμα της *Große Fuge* (σολ-λα<sup>b</sup>-σι<sup>b</sup>-ντο<sup>b</sup> = σι) ενώ το επόμενο που ακολουθεί και αντιστοιχεί με την κανονική διάταξη του 2b, όχι (μι<sup>b</sup>-φα<sup>b</sup>-φα-σολ<sup>b</sup>).

όπου οι δύο πρώτες (βηματικές) νότες του κάθε τετραφθόγγου είναι σε μεγαλύτερο τονικό ύψος από τις δύο επόμενες. Ο άλλος, είναι αυτός που με βάση την τμηματοποίησή του δίνει ταυτόσημους διαστηματικούς συσχετισμούς με το θέμα της *Große Fuge* (2a' και 2b') ως προς το φθογγικό σύνολο (που ακούγονται με διαφορετικές νότες στο 2ο βιολί).

**Εικόνα 18:** Οριζοντιοποιημένος σχηματισμός συνόλων, με βάση τη διαστηματική οργάνωση, όπως εμφανίστηκε στα παραθέματα.

Επίσης, στην παραπάνω εικόνα, οι τρεις τελευταίοι φθόγγοι του μ. 60 στο δεύτερο βιολί (ντο, φα, σι) χαρακτηρίζονται από τη συνύπαρξη καθαρού διαστήματος, αλλά και της 4ης αυξημένης και αναγράφεται σε κανονική διάταξη ως [0,1,6]. Η ίδια κανονική διάταξη των διαστημάτων εμφανίζεται στις 3 τελευταίες νότες του μονογράμματος του Beethoven, *d-g-a-b-e-h*, στις οποίες βασίζεται η εν λόγω αλληλουχία (γι' αυτό και στην παραπάνω εικόνα αναγράφεται ως 4b'). Η κίνηση αυτή πραγματοποιείται με μη βηματικά διαστήματα, πριν οδηγηθεί εκ νέου στο 2b' (μ. 61) και ακολουθήσει έπειτα, εκ νέου, ένα αντίστοιχο ανιόν μελωδικό σχήμα. Έτσι, υπάρχει μία συνέπεια στις βασικές ιδέες συμμετρικής οργάνωσης σε οριζόντιο επίπεδο, με βάση το θεματικό υλικό που παρουσιάστηκε στην πρώτη σελίδα, και με διανθισμό της διαστηματικής οργάνωσης του φθογγικού υλικού, με έντονη την αίσθηση *υπαινιγμού* στα κύτταρα που συνδιαμορφώνουν τα αρχικά παραθέματα: Στο πρώτο βιολί η λογική των γειτονικών διαστημάτων σε διάταξη συνεχίζεται, και στα μέσα του μέτρου 61 εντοπίζονται οι νότες από το μονόγραμμα *d-s-c-h* χωρίς να είναι στην κανονική τους διάταξη.

Στο ίδιο σημείο, στη βιόλα, μετά το άκουσμα της επεξεργασμένης μορφής της *Große Fuge* (2') στο μέτρο 60, ξεκινάει μία αλληλουχία 12 φθόγγων οι οποίοι όμως δεν είναι διαφορετικοί όλοι μεταξύ τους - ως εκ τούτου δε δημιουργούν σειρά. Μέχρι το μέτρο 62, αυτοί είναι η χρωματική ακολουθία από το λα μέχρι το σολ<sup>b</sup>, που αποδίδονται παραταγμένοι σε κανονική διάταξη ως

[0,1,2,3,4,5,6,7,8,9]<sup>162</sup>. Το τσέλο, στο μέτρο 62, παίζει εκ νέου το ίδιο σύνολο διαστηματικά που έπαιξε στα μ. 59-61 (2a') με τις νότες φα#, σολ, λα, σι<sup>b</sup>. Σε αυτό το σημείο εξακολουθεί να υφίσταται μία κλιμάκωση της έντασης και ήδη στο μ. 62, σταδιακά και τα τέσσερα όργανα καταλήγουν να παίζουν σε *ff*. Στο τέλος του μέτρου 62 ο συνθέτης επαναφέρει και πάλι το σύνολο 4-9: Στο βιολοντσέλο ακούγεται με τις νότες ντο, φα, φα# σι και επαναλαμβάνεται με πύκνωση της υφής, σε δέκατα έκτα. Στο πρώτο βιολί, μάλιστα, το σύνολο 4-9 εκτελείται με τις ίδιες ακριβώς νότες που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο έργο: τις νότες του μονογράμματος του Di Lasso (λα, ρε, μι<sup>b</sup>, λα<sup>b</sup>). Το ίδιο σύνολο ακούγεται σε όλα τα όργανα στο μέτρο 63: Στο δεύτερο βιολί ξεκινάει από σι<sup>b</sup> και στη βιόλα από ντο, όπως φαίνεται στην παρακάτω εικόνα.

Όλο αυτό το σημείο αποτελεί προετοιμασία για την αναφορά στο Di Lasso, όπου έρχεται σαν κορύφωση της προηγούμενης φράσης. Αρχικά εμφανίζεται το παράθεμα του, στο πρώτο βιολί (1'), και ύστερα το μονόγραμμά του, σε κάθετο επίπεδο, στο μέτρο 64: Σε αυτό το μέτρο αλλάζει ο μετρικός σπλισμός σε 3/2 και η τελική συγχορδία που ακούγεται σε *ffff* αποτελείται από τις νότες που σχηματίζουν το μονόγραμμά του (λα, ρε, μι<sup>b</sup>, λα<sup>b</sup>) στα μέτρα 11-12.

**Εικόνα 19:** Οριζοντιοποιημένη και καθετοποιημένη επανεμφάνιση του συνόλου 4-9 που καταλήγει στην αρχική του εμφάνιση: Στις νότες που σχηματίζουν το μονόγραμμά του Di Lasso.

162. Το ίδιο σύνολο προκύπτει και στις νότες του πρώτου βιολιού στα μέτρα 58-61. Η ακολουθία των νωτών, μεταφερμένη σε κανονικά διατεταγμένα σύνολα, φαίνεται για το πρώτο βιολί (αριστερά) και τη βιόλα (δεξιά):

Ύστερα από αυτή την ενότητα εμφανίζεται η συγχορδία με τις νότες *φα#-σολ-λα-ντο-ρε-μι<sup>b</sup>*, η οποία παίζεται *a tempo* και επίσης χαρακτηρίζεται από συμμετρία: Το δεύτερο μισό της συγχορδίας, όπως κατανέμεται στα δύο βιολιά (*ντο-ρε-μι<sup>b</sup>*) αποτελεί σα σύνολο την αναστροφή του καρκίνου του πρώτου μισού (*φα#-σολ-λα*)<sup>163</sup>. Το *μι<sup>b</sup>* φαίνεται ότι λύνεται στη συνέχεια στη νότα *ρε*, δίνοντας έτσι μία αίσθηση *D* (*ρε* μείζονας), ως δεσπόζουσα για το μονόγραμμα του Beethoven (*d-g-a-b-e-h*) που ακούγεται αυτούσιο ακολούθως, στα μέτρα 66-67. Στα μέτρα αυτά (65-67) παρατηρείται η σταδιακή αποκλιμάκωση της δυναμικής, από *ff* σε *p*.

Όσο ακούγεται το μονόγραμμα, οι νότες που παίζονται από κάτω, στα υπόλοιπα έγχορδα, είναι οι *φα#-σολ-σι<sup>b</sup>-ντο#-ρε*, οι οποίες επίσης εμφανίζουν συμμετρική σχέση: Αντιστοιχούν στην κανονική διάταξη [0,1,4,7,8], δηλαδή σχηματίζονται από δύο ημιτόνια, που απέχουν 5η καθαρή μεταξύ τους και στη μέση υπάρχει η νότα *σι<sup>b</sup>* που τα χωρίζει στη μέση. Στο μ. 68 το μέτρο επανέρχεται στα 3/4 και το πρώτο βιολί παίζει τις νότες *σι, ντο, ρε, μι<sup>b</sup>* που αντιστοιχούν στο 2α' του θέματος της *Große Fuge* του Beethoven. Στο επόμενο μέτρο οι νότες που παίζουν το δεύτερο βιολί και το τσέλο (*λα<sup>b</sup>-μι<sup>b</sup>, σολ-ρε*) σχηματίζουν εκ νέου το σύνολο 4-9, ενώ η βιόλα και το πρώτο βιολί ανεβαίνουν με μεγάλα πηδήματα, χωρίς να καταλήγουν με τον ίδιο τρόπο στο μέτρο 70: Εκεί παρατηρείται μία αντίστοιχη κατάσταση με τα μέτρα 55-56, καθώς το πρώτο βιολί παίζει (με πιο πυκνή υφή αυτή τη φορά) τη μελωδία, ενώ τα τρία υπόλοιπα όργανα αναλαμβάνουν με πλατιά *cluster* τη δημιουργία αρμονίας.

Επίσης, οι συγχορδίες αυτές, εξετάζονται πάλι με τον ίδιο τρόπο όπως στα μέτρα 55-56: Οι νότες του δεύτερου βιολιού και της βιόλας (*ντο#-ρε, σολ-σολ#*) σχηματίζουν το σύνολο 4-9, ενώ με την προσθήκη και των νοτών του τσέλου (*μι<sup>b</sup>-λα*) προκύπτει πάλι το σύνολο 6-7 - συνολικά δηλαδή η κανονική διάταξη [0,1,2,6,7,8]. Οι νότες αυτές διατηρούνται κρατημένες στο μέτρο 71, όπου αλλάζει το μέτρο σε 3/4 και υπάρχει σήμανση του *rallentando*, ενώ η μελωδία του πρώτου βιολιού καταλήγει και αυτή στο σύνολο 4-9 (*μι-φα-σι<sup>b</sup>-σι*).

Στη συνέχεια επανέρχεται το μέτρο στα 4/4, όπου το τσέλο και η βιόλα σχηματίζουν κάθετα, για κάθε δύο χρόνους, αντίστοιχα σύνολα 4-9 (στους πρώτους δύο χρόνους με τις νότες *σι-ντο-φα-φα#* και στους επόμενους με τις *σολ#-λα-ρε-μι<sup>b</sup>*). Το δεύτερο βιολί κρατάει ισοκράτημα τη νότα *ρε*, ενώ το πρώτο παίζει μία εισαγωγική μελωδία σε *ritenuto*, πριν αρχίσει ο κανόνας - *soggetto* στο μ. 73 (που πρωτοακούστηκε στο μέτρο 27) με την ένδειξη *non vibrato*.

---

163. Συνολικά αποδίδεται στο σύνολο [0,1,3,6,8,9], αλλά μπορεί να χωριστεί στη μέση ως διατεταγμένο σύνολο, δίνοντας τις κανονικές διατάξεις [0,1,3] και [0,2,3].

**Εικόνα 20:** Συνέχεια συνόλων 4-9 - η οριζόντια υφή προκύπτει από διαστηματική οργάνωση παρεμφερή με την αντίστοιχη των παραθεμάτων.

Ο οδηγός του κανόνα εδώ είναι πάλι το πρώτο βιολί, αλλά το δεύτερο βιολί που ακολουθεί, είναι αυτό που κρατάει την μελωδία στην ίδια τονικότητα με την αρχική στην οποία ήταν ο κανόνας: Το δεύτερο βιολί παίζει από σολ, το πρώτο παίζει από ρε<sup>b</sup> (μία 4η αυξημένη πάνω) ενώ από ρε (μία 4η καθαρή κάτω από το δεύτερο βιολί) παίζει η βιόλα που ακολουθεί το δεύτερο βιολί. Η διαφορά φάσης είναι από την αρχή ένα τέταρτο, αλλά παρουσιάζεται τονική διαφοροποίηση μετά τα τρία πρώτα μέτρα. Τα τρία όργανα, συνεχίζουν το σχήμα των δεκάτων έκτων, όπως ακουγόταν και στην αρχική μορφή του κανόνα, αυτή τη φορά μία οκτάβα πάνω από την προηγούμενη νότα τους, και όχι μία πέμπτη πάνω, όπως έκανε ο οδηγός (μ. 30). Σε όλο αυτό το διάστημα (μ. 73-82), το τσέλο κρατάει ισοκράτημα τις νότες σολ και ρε σε πέμπτες, πριν παίζει σε *pizzicato* το μονόγραμμα του Beethoven, την ίδια στιγμή που οι άλλες νότες κρατούν σε οκτάβες κρατημένες τις τελευταίες τους νότες και με αυτό να κλείσει το πρώτο μέρος.

Ο χαρακτήρας του κανόνα είναι διάφωνος, λόγω της διαστηματικής του ιδιαιτερότητας που χαρακτηρίζει την απόσταση των φωνών. Ωστόσο αποτελεί ένα φυσιολογικό βήμα στην εξέλιξη του κομματιού, επειδή ήδη οι διαστηματικές επεξεργασίες συμμετρίας και συμπληρωματικότητας, (η ρε<sup>b</sup> τροπικότητα τίθεται λόγω της απόστασής της κατά ένα διάστημα 4ης αυξημένο από το βασικό σολ στο οποίο είναι κατά βάση γραμμένο το κομμάτι) αποτελούν τη βασική ιδέα όλου του κομματιού.

## 2.2. II. Agitato

Το δεύτερο και μεσαίο μέρος του Κουαρτέτου, το μοναδικό σε γρήγορο tempo, φαίνεται να καταπιάνεται επίσης με μία επισκοπική αναφορά στο σύνολο της ιστορίας της μουσικής.

Η κεντρική μελωδία του βιολιού, παραπέμπει σε θέμα κουαρτέτου του πρώιμου 19ου αιώνα<sup>164</sup>. Αποτελείται, μάλιστα, από τις 4 πρώτες νότες από το μονόγραμμα του Beethoven (4a), όπως εμφανίστηκε αρχικά στο μέτρο 16 του πρώτου μέρους [*d - g - a - b - (e - h)*]. Η τονικότητα με την οποία αρχίζει το μέρος αυτό είναι η *g*, η οποία ισχυροποιείται χωρίς την ύπαρξη διάφωνων διαστημάτων και ξένων φθόγγων (όπως αποτελούσαν οι δύο τελευταίες νότες του πλήρους μονογράμματος). Το μπάσο σχηματίζει με τις νότες *σολ* και *ρε* ένα *ostinato* συνοδευτικό σχήμα, όπως και το ισοκράτημα στη νότα *ρε* που παίζει το δεύτερο βιολί.

Οι αναφορές στον Beethoven, που χρησιμοποιεί ο Schnittke, φαίνονται να κυριαρχούν στην αρχή του δευτέρου μέρους του Κουαρτέτου, μέσω ενός υπαινιγμού στα βασικά χαρακτηριστικά του συνθετικού ύφους του Beethoven. Πιο συγκεκριμένα, τα πρώτα μέτρα του δεύτερου μέρους, παραπέμπουν στο πέμπτο και τελευταίο μέρος (*Allegro appassionato*) του *Κουαρτέτου Εγχόρδων αρ. 15 σε a minor, op. 132* του Beethoven<sup>165</sup>, που συνετέθη το 1825.

**Εικόνα 21:** Τα πρώτα μέτρα από το πέμπτο μέρος του *Κουαρτέτου Εγχόρδων αρ. 15, op. 132* του Ludwig van Beethoven.

164. Schick, ό.π., 258.

165. ό.π.

Παρόλο που η θεματική μελωδία των δύο κουαρτέτων είναι διαφορετική, εμφανίζονται στοιχεία αντιστοιχίας και σύγκλισης: Η δομή και ο ενορχηστρωτικός καταμερισμός των εγχόρδων σε συνοδευτικό και σολιστικό ρόλο είναι παρόμοια, καθώς και το μέτρο (3/4) και η σημασία που παίζουν συγκεκριμένα διαστήματα (κυρίως η τρίτη), εγκαθιδρύοντας την τονικότητα.

Κυρίως, η ομοιότητα εντοπίζεται στα *ostinato* σχήματα και στην κινητική υφή που παρουσιάζει μία πλούσια ροή –με εξαίρεση την τεχνική του κανόνα που εμφανίζει εδώ και πάλι ο Schnittke: Το πρώτο βιολί είναι σε ρόλο οδηγού, τη μελωδία αναπαράγει μία οκτάβα κάτω η βιόλα, ενώ το δεύτερο βιολί και το μπάσο έχουν συνοδευτικό - επαναληπτικό ρόλο.

Το συγκεκριμένο απόσπασμα, όπως εξελίσσεται, είναι ιδιαίτερα σημαντικό, καθώς αναδεικνύονται και τα *μεταμοντέρνα* χαρακτηριστικά του, μέσω μίας απότομης στυλιστικής εναλλαγής, σπάζοντας τη ροή και την αφήγηση που ο ίδιος ο συνθέτης εγκαθίδρυσε στη *g*.

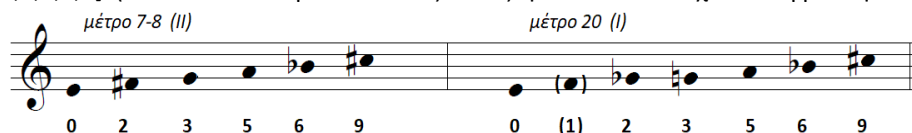
Το κομμάτι στα μέτρα 7 και 8 κάνει μία σημαντική τομή, με την εμφάνιση 12φθογγης σειράς στο πρώτο βιολί και μιας πολύ πυκνής υφής και αναφορικότητας. Η μετάβαση αυτή, όμως, εμφανίζεται στο μέτρο 6: Το δεύτερο βιολί από τον ισοκράτη *ρε*, που κρατούσε, παίζει *ντο#* στο ίδιο ρυθμικό σχήμα με πριν, ενώ μαζί με το πρώτο βιολί σχηματίζουν τη συγχορδία *f#* με 11η και μεγάλη 7η<sup>166</sup>. Οι νότες της συγκεκριμένης συγχορδίας, όταν παραταχθούν σε κανονική διάταξη, σχηματίζουν το φθογγικό σύνολο [0,2,3,5,6,9].

Επίσης, η βιόλα συνεχίζει, χωρίς παύση, μία χρωματική μελωδία που οδηγεί στο μέτρο 7 και στο *ostinato* σχήμα του μπάσου υπάρχει η θεμέλιος *φα#* της συγχορδίας που σχηματίζουν τα βιολιά.

Στο μέτρο 7, επομένως, η υφή του κομματιού αλλάζει, αλλά αυτό επιτυγχάνεται με κοινή συνισταμένη την αναφορικότητα στον Beethoven και σε ήδη ακουσμένα στοιχεία από το πρώτο μέρος. Το μονόγραμμα του Beethoven (*d-g-a-b-e-h*), το οποίο παίζεται αυτούσιο (μ. 7-8), φαίνεται να είναι ο άξονας του στησίματος των συγκεκριμένων μέτρων, καθώς από την επεξεργασία του ίδιου περιεχομένου προκύπτουν οι νότες στα υπόλοιπα έγχορδα.

166. Οι συγχορδίες που σχηματίζει ο Schnittke, όπως αναφέρθηκε, παρουσιάζουν ενδιαφέρον ως προς τις αποστάσεις μεταξύ των φθόγγων τους διαστηματικά, με συμμετρική οργάνωση. Εξετάζοντας τις προκύπτουσες συγχορδίες με τη θεωρία συνόλων, εμφανίζονται συσχετισμοί και αντιστοιχίες με συνηχητικά συμπλέγματα που έχουν ήδη ακουστεί: Εν προκειμένω, οι νότες της συγκεκριμένης συγχορδίας (*μι-φα#-σολ-λα-σι<sup>b</sup>-ντο#*), όταν παραταχθούν σε κανονική διάταξη (*normal order*), σχηματίζουν το φθογγικό σύνολο [0,2,3,5,6,9]. Το δεύτερο μισό του συνόλου αυτού [5,6,9], όταν αναχθεί ως ανεξάρτητη κανονική διάταξη, μετατρέπεται στο [0,1,3], που αποτελεί την αντιστροφή του καρκίνου του πρώτου μισού [0,2,3]. Παρατηρείται, επομένως, πως η κυρίαρχη λογική συμμετρική διαστηματική οργάνωσης υφίσταται, με οργάνωση που γίνεται διαχειρίσιμη με διάφορους τρόπους.

Επίσης, η ίδια διάταξη [0,2,3,5,6,9] είναι συγγενική με την αντίστοιχη που εμφανίστηκε στο μ. 20 του πρώτου μέρους (I. Andante), το οποίο είναι το [0,1,2,3,5,6,9] (εκεί όπου οι προκύπτουσες νότες φαίνονται να έχουν συγγενική σχέση με το σύνολο που προκύπτει υπό επεξεργασία από τις νότες των μονογραμμάτων *b-a-c-h* και *d-s-c-h*, βλ. σελ. 48).



Στο πρώτο βιολί, οι ίδιες νότες ακούγονται σε τρίηχα, με μια υποτυπώδη καρκινική μετατροπή, παραλλάσσοντας τις δύο τελευταίες (πρώτες) νότες του μονογράμματος, όπως αυτό ακούστηκε για πρώτη φορά στα μ. 15-16. Ύστερα από αυτό το εξάχορδο, το οποίο, όπως έχει αναφερθεί, βρίσκεται στη *g* (που διαχέεται με τις δύο τελευταίες νότες του, *μι* και *σι*), ακολουθεί το εξάχορδο του μονογράμματος του Beethoven, μεταφερμένο στη *D<sup>b</sup>*, [*λα<sup>b</sup> - ρε<sup>b</sup> - μι<sup>b</sup> - φα - ντο - φα<sup>#</sup>*], μία 4η αυξημένη πάνω. Οι συγκεκριμένες έξι νότες είναι συμπληρωματικές στις νότες του μονογράμματος και κατ' αυτόν τον τρόπο σχηματίζεται ένα δωδεκάφθογγο, με όλες τις νότες παραταγμένες σε 12φθογγη σειρά<sup>167</sup>.

Οι τέσσερις τελευταίες νότες του τροποποιημένου μονογράμματος, σε καρκινική διάταξη αποτελούν τις νότες που παίζει το βιολοντσέλο στα ίδια μέτρα. Αντίστοιχα και στη βιόλα, σε καρκινική διάταξη εμφανίζονται όλες οι έξι νότες του μετα(ρ)οπισμένου μονογράμματος του Beethoven, από τη δεύτερη νότα του μέτρου 7 (*φα<sup>#</sup>*) μέχρι το *λα<sup>b</sup>*, που είναι η πρώτη νότα στο μέτρο 8, ενώ η φράση αυτή κλείνει με τους φθόγγους *ρε* και *σολ* που είναι οι πρώτοι δύο στο αυθεντικό μονόγραμμα στη *g* (και ξεκινάει με τη νότα *σι*, που παίζεται και στο πρώτο βιολί και το τσέλο, ως η τελευταία του μονογράμματος στη *g*).

The image shows a musical score for measures 6-10, featuring a 12-note chromatic scale (12φθογγο) across four staves. The score is annotated with various musical notations and labels. A red bracket at the top indicates the 12-note scale. Annotations include '4' - καρκ.' (4' - karck.), '4b', '4a (Db)', and '4' (Db) - καρκ.' (4' (Db) - karck.). The score also includes dynamic markings such as *sf*, *ff*, *f*, and *p* (2<sup>a</sup> volta *f*). A blue box highlights a sequence of notes [0,2,3,5,6,9] in the first staff. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major/D minor).

**Εικόνα 22:** μ. 6-10: Οργάνωση σε κάθετο και οριζόντιο επίπεδο, με βάση το μονόγραμμα *d-g-a-b-e-h*. Στο τσέλο, παραθέτονται καρκινικά τις 4 τελευταίες νότες, πραγματοποιώντας έτσι μία προέκταση του **4b'**<sup>168</sup>.

167. Παρατηρείται πως υπάρχει μία σύμπτωση στη λογική του στησίματος των δύο μονογραμμάτων, όπως παρουσιάστηκαν στα μ. 11-16, καθώς το διάστημα 4ης αυξημένο, που χαρακτηρίζει το περιεχόμενο - άκουσμα του μονογράμματος του Di Lasso, αποτελεί την απόσταση που διαχωρίζει την επανεμφάνιση του μονογράμματος του Beethoven. Επιτυγχάνεται 12φθογγη οργάνωση, μέσω της μεταφοράς του πρώτου 6φθογγου κατά ένα τρίτονο, όπως συμβαίνει στη *Λυρική Σουίτα* του Alban Berg ή στη *Συμφωνία op.21* του Webern (Schick, ό.π., 260).

168. Με άξονα οργάνωσης το μονόγραμμα του Beethoven (*d-g-a-b-e-h* → **4**), ο Schnittke οργανώνει συχνά το



Ύστερα από τα πρώτα 8 μέτρα, ακολουθεί στο μέτρο 9 το ίδιο θεματικό υλικό, αλλά αυτή τη φορά μεταφερόμενο στη  $D_b$ , στην οποία ήδη υπήρξε μετάβαση κατά τα δύο προηγούμενα μέτρα. Η μελωδία παίζεται με τον ίδιο τρόπο, σε κανόνα, με το βιολί να έχει πάλι το ρόλο του οδηγού, ενώ την απάντηση αναλαμβάνει αυτή τη φορά το δεύτερο βιολί, με τις ίδιες νότες μία οκτάβα κάτω. Η βιόλα και το τσέλο παίζουν τα ίδια ostinato συνοδευτικά σχήματα, με αυτά που προηγήθηκαν, και στο μέτρο 14 η βιόλα και τα βιολιά σχηματίζουν μία ελαττωμένη συγχορδία με ελαττωμένη 7η ( $\mu\flat - \varphi\alpha\# - \lambda\alpha - \nu\tau\omicron$ ) - *diminuita*, και στο επόμενο μέτρο παίζεται μία  $D$  και ακολουθούν παύσεις. Η  $D$  προετοιμάζει το παράθεμα του Di Lasso, το οποίο παίζεται στη συνέχεια στην ίδια τονικότητα, αρχίζοντας από *σολ* (και τελειώνοντας στην ίδια νότα), όμως στο μέτρο 18 υπάρχει διαφοροποίηση από την αρχική εμφάνιση του παραθέματος ως προς την αρμονία ( $D - C$ , μ. 1-2 του πρώτου μέρους), καθώς καταλήγει όχι στη μείζονα αλλά στην ( $\nu\tau\omicron$ ) ελάσσονα. Η νότα *σολ* κρατιέται, και όπως φαίνεται, σχηματίζει στη συνέχεια το θέμα της *Große Fuge* (μ. 19-22). Την ίδια στιγμή η βιόλα παίζει το μοτίβο όπως ακούστηκε στην αρχή του δεύτερου μέρους στη  $c$  (*σολ-ντο-ρε-μι $\flat$* ). Έτσι, μετά το παράθεμα του Di Lasso, όπως φαίνεται στο μέρος 3 της παρτιτούρας (μέτρο 18), που σηματοδοτεί μετάβαση σε νέο μέρος μετά το θέμα ( $4a$ ) που ακούστηκε στη  $g$  και τη  $D_b$ , με το θέμα αυτή τη φορά να παίζεται στη  $c$  ( $\nu\tau\omicron$  ελάσσονα) στη βιόλα, το οποίο συνεχίζεται μέσω μίας αλυσίδας να παίζεται και σε άλλες τονικότητες. Στα μέτρα 18-22, επομένως, ακούγεται ταυτόχρονα και το θέμα της *Große Fuge* του Beethoven και το (αρχικό από το) μονόγραμμά του.

**Εικόνα 23:** Ταυτόχρονη συνύπαρξη του θέματος ( $2a' + 2b'$ ) και της αρχής του μονογράμματος του Beethoven ( $4a'$ ), το οποίο, ως μοτίβο, εισάγεται σε διάφορες τονικότητες.

φθογγικό υλικό, με βάση την αλληλουχία των φθόγγων του. Λόγω του ότι δε χρησιμοποιεί απόλυτο αριθμό φθόγγων που υπάγονται στο συμβολισμό, αλλά έχει ως κυρίαρχη λογική την επαναχρησιμοποίηση των παραθεμάτων της πρώτης σελίδας του έργου [που διακρίθηκαν με αριθμητικό συμβολισμό ήδη από το πρώτο μέρος ( $1 / 2 / 3 / 4$ )], υπάρχει μία σχετικότητα στο συμβολισμό - ονοματολογία: Εν προκειμένω, το  $4b$  αναφέρεται ως σύμπλεγμα των τελευταίων 2, 3 ή 4 φθόγγων του μονογράμματος –σε κάθε περίπτωση, ανάλογα με την οργάνωση που πραγματοποιείται.

Από το μέτρο 22, στο πρώτο βιολί, ξεκινάει μία βαθμιαία πύκνωση της υφής η οποία συντελείται ρυθμικά με έναν τρόπο οργάνωσης, σύμφωνα με τον οποίο αυξάνονται οι αξίες που αντιστοιχούν σε κάθε μέτρο με αριθμητική πρόοδο (με απόλυτη μονάδα προσθήκης = +1): Μετά τους δύο χρόνους που αντιστοιχούν σε κάθε νότα, όπως φαίνεται στο πρώτο βιολί στην παραπάνω εικόνα (2*b'*), ακολουθούν τέταρτα παρεστιγμένα (2 αξίες σε κάθε μέτρο), τέταρτα (3 αξίες σε κάθε μέτρο) κ.ο.κ., μέχρι το μέτρο 31 όπου παίζονται 9 νότες στο μέτρο (τρία τρίηχα).

Η πύκνωση της υφής επιτυγχάνεται και με μία κλιμάκωση της έντασης, μέσω της ανοδικής πορείας που εμφανίζει η μελωδία του θέματος του Beethoven: Όπως ήδη έχει διχοτομηθεί το θέμα της *Große Fuge*, το πρώτο μισό της εμφανίζει κατιόν διάστημα 2ας μικρό (2*a*), ενώ το δεύτερο μισό της ανιόν 2ας μεγάλο (2*b*). Από το μέτρο 25 και έπειτα, την πύκνωση της υφής συνοδεύει η εμφάνιση από συνεχή 2*b*, στο πρώτο βιολί, με αλυσίδες, από εναρκτήριες νότες που σχηματίζουν μία ολοτονική: Μετά το *σολ#* που φαίνεται ως η πρώτη νότα του 2*b'* (μ. 22), στην παραπάνω εικόνα, ακολουθούν οι *λα#* (μ.25), *ντο* (μ.27), *ρε* (μ.28), *μι* (μ.29) και *φα#* (μ.30), ως οι αρχικές νότες του τετράφθογγου ανιόντος μελωδικού μοτίβου (2*b'*).

Το τσέλο κρατάει ισοκράτημα τη νότα *ντο*, και όταν παιχτούν οι δύο πρώτες νότες του 2*b'* (το δεύτερο μισό του δεύτερου μισού θέματος της *Große Fuge*, μ. 24 –παραπάνω εικόνα), παίζεται *ντο#*, ξεκινώντας ένα συνεχές διαβατικό χρωματικό ανιόν σχήμα μέχρι τη νότα *ντο* στο μέτρο 30. Η χρωματικότητα του τσέλου, όμως, που παιζόταν με ανιούσα μελωδική κίνηση, διακόπτεται στο μ. 28, καθώς απουσιάζει το *σολ* - ως εκ τούτου η μελωδία αυτή δεν είναι 12φθογγη<sup>169</sup>. Η βιόλα στο ίδιο διάστημα συνεχίζει να παίζει στο ίδιο μοτίβο (4*a*), από το μέτρο 28 όμως ξεφεύγει, παίζοντας διαβατικά συνοδευτική μελωδία, όπως και το δεύτερο βιολί.

Καθώς το 4*a* σχηματίζεται από αντίστοιχα ανιόντα διαστήματα, όπως και το 2*b*, ο Schnittke, μέσω της υφής που πυκνώνεται, συμπυκνώνει και επεξεργάζεται αυτή την αντιστοιχία μεταξύ του πρώτου μισού του μονογράμματος του Beethoven, και του δεύτερου μισού του παραθέματος της *Große Fuge*: Η κλιμακούμενη αυτή μελωδία του πρώτου βιολιού (σε τονικό ύψος και ένταση), με τα αλληπάλληλα 2*b* μοτίβα, καταλήγει σε *ff* (μ. 31) και συνεχίζει με μεγάλο πήδημα ως τη νότα *σολ*, (όπως στην αρχή του δεύτερου μέρους, στα μέτρα 1-2, με τις νότες *σι<sup>b</sup>* -*λα*-*σολ*-*σολ*). Από αυτό το *σολ*, στη συνέχεια παίζεται το παράθεμα του Di Lasso (1'), καταλήγοντας στη νότα *φα#*, χωρίς να λυθεί εκ νέου στο *σολ*. Η αρμονία διαφοροποιείται με το αρχικό άκουσμα του παραθέματος, ενώ η βιόλα παίζει επίσης το μοτίβο 4*a* (μ. 32) στη *g*, όπως άρχισε το μέρος.

169. Ωστόσο, μπορεί η ανιούσα φράση αυτή (μ. 24-30) να χωριστεί στα επιμέρους χρωματικά υποδιαστήματα *ντο#*-*φα#* (μ. 24-28) και *σολ#*-*ντο* (μ. 28-30). Έτσι προκύπτει μία συμμετρικά διχοτομημένη φράση που αντιστοιχεί στα επιμέρους φθογγικά σύνολα που σε κανονική διάταξη είναι τα [0,1,2,3,4,5]. Η κανονική διάταξη αυτή, είναι η ίδια που προκύπτει από τη διατεταγμένη παράταξη των νοτών του (παρα)θέματος 2 (*Große Fuge*).

Στο μ. 34 παίζεται στο τσέλο το μονόγραμμα του Beethoven ολοκληρωμένο (*d-g-a-b-e-h - 4*) στην αρχική του μορφή (*g*) και ακολουθεί η νότα *φα#* - μετά το άκουσμα της 4ης καθαρής (*μι-σι*) του μονογράμματος, δηλαδή, ακολουθεί άλλο ένα ίδιο διάστημα (*σι-φα#*). Η νότα *φα#* κρατιέται, και το δεύτερο βιολί και η βιόλα παίζουν τις τρεις τελευταίες νότες του μονογράμματος (*σι, σι<sup>b</sup>, μι*). Οι τέσσερις αυτές νότες που συνηχούν συνολικά, στο δεύτερο βιολί, τη βιόλα και το τσέλο, σχηματίζουν σε κανονική διάταξη τα διαστήματα [0,1,6,8] –συγγενικό στο [0,1,6,7] που αντιστοιχεί στο 4-9. Το σύνολο 4-9, όμως, έρχεται στο επόμενο μέτρο (έτσι, το [0,1,6,8], με τη νότα *φα#*, φάνηκε να λειτουργεί σαν προετοιμασία), πριν ακουστεί εκ νέου το μονόγραμμα μετα(ρ)οπισμένο στη *D<sup>b</sup>* και παιχτεί πάλι το 4-9 στα ακόλουθα μέτρα.

**Εικόνα 24:** μ. 34-39: Με άξονα το μονόγραμμα του Beethoven σχηματίζονται στο κάθετο επίπεδο οι τρεις τελευταίες νότες του, στις οποίες με προσθήκη μίας νότας δημιουργείται το σύνολο 4-9.

Στη συνέχεια, παρατίθενται οι νότες του μονογράμματος του Beethoven αρχικά στη *D<sup>b</sup>* (μ. 40) και έπειτα στην αρχική της τονικότητα, *g* (μ. 41), έχοντας αντίστοιχη διαστηματική διάταξη, που είναι ένας ιδιότυπος σχηματισμός του καρκίνου<sup>170</sup>. Η αντιπαραβολή των δύο συμπληρωματικών εξάφθογγων (απέχουν, όπως αναφέρθηκε, 4η αυξημένη), δείχνουν την έντονη χρωματική τους συμπληρωματικότητα σχηματίζοντας μαζί μία 12φθογγη σειρά. Η βιόλα και το τσέλο εκτελούν την ίδια μελωδία, όπως διαμορφώνεται από το πρώτο βιολί, σε κανόνα, με διαφορά φάσης 1 τέταρτο το καθένα και αντίστοιχα ένα ημιτόνιο ψηλότερα (ουσιωδώς μία 7η μεγάλη η βιόλα<sup>171</sup> από το βιολί, και μία 7η μεγάλη κάτω το τσέλο από τη βιόλα), η οποία δεν ολοκληρώνεται καθώς

170. Η οργάνωση του εξάφθογγου μονογράμματος του Beethoven γίνεται με μία ομαδοποίηση 4 + 2 φθόγγων, παρατίθοντας καρκινικά τις τέσσερις πρώτες ή τις δύο τελευταίες νότες του, με βάση τη συγκεκριμένη οργάνωση. Ο ίδιος τρόπος οργάνωσης υπήρξε αρχικά στο μ. 7 του δεύτερου μέρους, στο πρώτο βιολί, εκεί όπου το μονόγραμμα *d-g-a-b-e-h* παρατάχθηκε καρκινικά, αλλά με διαφοροποίηση των δύο τελευταίων φθόγγων *ρε* και *σολ*.

171. Η μελωδία αυτή διαφοροποιείται υποτυπωδώς στη βιόλα μόνο στην πέμπτη νότα της όπως ακούγεται, παρατυπώντας από την απόλυτη διαστηματική αντιστοιχία με τον “οδηγό” στα μ. 40-41, όπου παίζεται ντο αντί για ντο#.

παραλλάσσεται στα δύο αυτά όργανα στο μ. 42. Το δεύτερο βιολί, στο ίδιο σημείο, παίζει σε *pizzicato* ελεύθερα τις τέσσερις χορδές του (σολ, ρε, λα, μι) και στη συνέχεια παίζει *arco* μία μελωδία που συνοδεύει τις ανιούσες κινήσεις του πρώτου βιολιού και της βιόλας, που πραγματοποιούνται με μεγάλα πηδήματα.

Στο μέτρο 43, τα τέσσερα όργανα καταλήγουν σε μία τετράφωνη συγχορδία σε *f*, η οποία ταυτίζεται με τις νότες του 2b σε κάθετο άξονα, σχηματίζοντας και το μονόγραμμα *b-a-c-h*, συνεχίζοντας όμως σε χρωματικό κατιόν μελωδικό σχήμα μέχρι και το μ. 44, όπου αλλάζει το μέτρο σε 4/4. Τα υπόλοιπα τρία έγχορδα παίζουν πάλι σε κανόνα παρόμοια χρωματικά σχήματα με τόνους και ημιτόνια, με διαφορά φάσης ένα τέταρτο, μετατοπισμένη πάλι μία 7η μεγάλη κάτω, δίνοντας έτσι πάλι το σύνολο (σε κανονική διάταξη) του 2b, όμως με τις νότες σολ#, λα, λα#, σι.

**Εικόνα 25:** μ. 40-44: αναφορά στον Beethoven, τόσο με το μονόγραμμά του, όσο και με τις νότες του δεύτερου μισού του παραθέματός του (2b) σε κάθετο επίπεδο.

Ακολουθεί η επαναφορά του μετρικού οπλισμού στα 3/4 στο μ. 44, που κυριαρχεί στη συνέχεια του δεύτερου μέρους. Η βιόλα παίζει ένα ανιόν μελωδικό μοτίβο, το οποίο είναι παρεμφερές με το μονόγραμμα του Beethoven, ωστόσο διαφοροποιείται διαστηματικά: Οι νότες είναι κατά σειρά ντο# - φα# - σολ# - λα# - μι# - σι<sup>172</sup>, και ακολουθεί η ίδια ακριβώς διαστηματική αλληλουχία στο επόμενο μέτρο, παιγμένη στο τσέλο, με αρχική νότα ρε, ένα ημιτόνιο πάνω δηλαδή σε κανονική διάταξη [αλλά ουσιωδώς μία 7η μεγάλη κάτω]. Η ίδια αλληλουχία παίζεται από μιb, έπειτα, στο πρώτο βιολί, ένα ακόμα ημιτόνιο δηλαδή πάνω από το προηγούμενο άκουσμα. Στα μέτρα 46-47 η βιόλα και το τσέλο ενισχύουν την αρμονία μέσω νοτών με μεγάλα πηδήματα: Στο τσέλο, αφού

172. Οι νότες αυτές όταν παραταχθούν σε κανονική διάταξη (με τη νότα μι# αρχικά) προκύπτει το σύνολο [0,1,3,5,6,8] –το οποίο αποτελεί ουσιαστικά δύο φορές την αλληλουχία [0,1,3] (+ [0,1,3]). Ο συμμετρικός καταμερισμός των συνόλων - διαστηματικών τμημάτων αποτελεί μία σταθερά της μελωδικής οργάνωσης.

παιχτεί η νότα φα (μ. 47), ακούγονται 3 νότες (σε όγδοα) που απέχουν 4ες αυξημένες μεταξύ τους:  $σι\flat - μι - λα\flat$ . Οι δύο τελευταίες νότες, σε συνδυασμό με τις αντίστοιχες που ακούγονται στο ίδιο και στο προηγούμενο μέτρο στη βιόλα ( $μι - λα - μι\flat$ ), σχηματίζουν το σύνολο 4-9.

Ύστερα από το μονόγραμμα αυτό (όπως συνέβη και στην αρχή του κομματιού στο πρώτο μέρος –μ. 11-16) παίζεται στο πρώτο βιολί τρίφωνα η συγχορδία D (ρε μείζονα) σε ανοικτή θέση, στο δεύτερο η B (σι μείζονα) και η βιόλα σχηματίζει σε άμεση συνήχηση το σύνολο 4-9, με τις νότες  $σι-ντο-φα-φα\sharp$ . Στο ίδιο σημείο, στο τσέλο παίζεται το μονόγραμμα του Beethoven, αλλά μετατοπισμένο μία 5η κάτω (με πρώτη νότα τη σολ - στη c δηλαδή). Με διαφορά φάσης ένα τέταρτο η φράση αυτή παίζεται στα υπόλοιπα όργανα του Κουαρτέτου, μεταφερμένη κάθε φορά μία οκτάβα πάνω, μέχρι να καταλήξουν όλα τα έγχορδα στη νότα μι που ακούγεται σε τέσσερις διαφορετικές οκτάβες.

**Εικόνα 26:** μ. 45-50: Μοτιβικός χειρισμός της μελωδικής πορείας του μονογράμματος του Beethoven –ύστερα από παρεμβολή του συνόλου 4-9, που εμφανίζεται αρχικά σε αλληλουχία (μ. 47) και έπειτα ως συνάθροισμα στη βιόλα (μ. 48), παίζεται το 4 στη c.

Μετά από το μι στο μ. 49, παίζεται σταδιακά σε όλα τα όργανα, αρχής γενομένης από το τσέλο, ένα κατιόν χρωματικό μελωδικό σχήμα, το οποίο χαρακτηρίζεται από μία ενδιαφέρουσα συνέπεια ως προς τη ρυθμομελωδική του οργάνωση: Η συγχορδία που σχηματίζεται κάθετα στα όργανα του Κουαρτέτου (μ. 51) είναι τέσσερις χρωματικά παρακείμενοι φθόγγοι ( $ντο\sharp, ρε, μι\flat, μι$ ) σχηματίζουν δηλαδή την κανονική διάταξη  $[0,1,2,3]$ , που είναι το  $2b'$ <sup>173</sup>. Με αφετηρία αυτές τις νότες σχηματίζεται και σε οριζόντιο επίπεδο ο ίδιος σχηματισμός τεσσάρων διαδοχικών ημιτονίων, όταν παρατεθούν οι νότες σε κανονική διάταξη, και σε συνέχεια αυτής της

173 Οι νότες αυτές οργανώνονται ρυθμικά με μία λογική “κανόνα” - με μία αριθμητική πρόοδο ως προς το πόσο διαρκούν: Στο βιολί το μι κρατιέται για 1 χρόνο (τέταρτο), στο δεύτερο βιολί το  $μι\flat$  κρατιέται για 1,5, το ρε στη βιόλα για 2 και στο τσέλο το  $ντο\sharp$  για 2,5.

χρωματικότητα, με απόλυτες και επαναλαμβανόμενες διαστηματικές κινήσεις [κατιόν-κατιόν-ανιόν διάστημα 2ας], συμπληρώνεται σε όλα τα όργανα μία 12φθογγη σειρά.

Οι διαβατικές νότες που χρησιμοποιήθηκαν στο μ. 50, στο τσέλο και στη βιόλα, φαίνονται να εξυπηρετούν, επομένως, αυτή τη λειτουργία του 12φθογγισμού (οριζόντια) και το σχηματισμό χρωματικών φθόγγων (κάθετα).

Η ίδια κάθετη και οριζόντια οργάνωση των φθόγγων υφίσταται και στη συνέχεια, στο μ. 54: Τα όργανα, με αρχή από το ντο# του τσέλου, παίζουν μετατοπισμένο το μονόγραμμα του Beethoven, και ακολουθούν τα υπόλοιπα όργανα, με διαφορά φάσης ένα όγδοο. Οι εναρκτήριες νότες των μεταφερμένων τονικά μονογραμμάτων (ντο#, ρε, σι, σι<sup>b</sup>) σχηματίζουν, σε κανονική διάταξη [0,1,3,4], το 2<sup>a</sup>. Η πρώτη νότα, όμως, της διάταξης, εν αντιθέσει με το ίδιο σύνολο που παρουσιάστηκε 3 μέτρα πριν είναι αυτή τη φορά στο πρώτο βιολί (σι<sup>b</sup>). Έτσι, τα όργανα απέχουν μεταξύ τους, στις εισόδους τους, μία οκτάβα και ένα ημιτόνιο. Σε οριζόντιο επίπεδο, προκύπτει το σύνολο [0,1,6,7], δηλαδή το 4-9. Η αλληλουχία αυτή συνεχίζεται μέχρι το μέτρο 58.

The image shows a musical score for measures 50-57. The score is divided into two sections: measures 50-53 (marked 'rall.') and measures 54-57 (marked 'a tempo'). The first four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) show a 12-tone chromatic sequence starting from D# in measure 50. Red boxes and lines highlight this sequence, with the label '12φθογγο' (12-tone chromatic) written in red. The last four staves (Violoncello, Double Bass, and two other instruments) show a sequence of notes that form the interval 4-9. Blue boxes and lines highlight this sequence, with the label '4-9' written in blue. The score also includes dynamic markings like 'f' and 'ff', and articulation marks like '2b' (octave) and '4'' (quarter note).

**Εικόνα 27:** μέτρα 50-57: Σχηματισμός 12φθογγων σειρών / συνδυασμός του συνόλου 4-9 και του θέματος 2<sup>b</sup> σε οριζόντιο και κάθετο επίπεδο αντίστοιχα.

Ύστερα από μία πάυση και αποφόρτιση της έντασης και της υφής στο μ. 59, εμφανίζεται στο μ. 60 ένα απόσπασμα 7 μέτρων, που έχει καθετοποιημένη υφή, και στο οποίο υπάρχει η ένδειξη *sul tasto / non vibrato* [η ίδια που υπήρξε στην εμφάνιση του *soggeto* - κανόνα (στο πρώτο μέρος του Κουαρτέτου, μ. 27-35)]. Οι μελωδικές γραμμές, που παραπέμπουν σε μπαρόκ ύφος, με τις τέσσερις διευρυμένης διάρκειας φωνές που θυμίζουν *Choral*, εισάγουν ένα τμήμα, στο οποίο προκύπτουν σχηματισμοί 12φθογγων έμμεσων σειρών, μέσω αλληλοσυμπληρώσεων. Το δεύτερο βιολί παίζει τη μελωδία, το τσέλο συνοδεύει αρχικά με μία 3η (10η) κάτω, συνεχίζοντας ένα κατιόν διαβατικό σχήμα, ενώ το πρώτο βιολί και η βιόλα αναλαμβάνουν το ρόλο του ισοκράτη.

Η μελωδία αυτή παρατηρείται πως αποτελείται από τις νότες του μονογράμματος του Beethoven, μεταφερόμενες στη  $D\flat$ , όπως έχει ήδη ακουστεί [4' ( $D\flat$ ), μ. 7-8 και 37]. Η παράταξη των νοτών εδώ γίνεται μέσω μιας ιδιότυπης καρκινικής διάταξης στις τέσσερις από τις έξι νότες, οργάνωση του μονογράμματος (4+2 νότες) που επίσης έχει εμφανιστεί στο δεύτερο μέρος, ενώ μέσω της εναρμόνιας εκφοράς του  $φα\sharp$  (γράφεται  $σολ\flat$  στο μ. 65), καταλήγει στο  $φα$  και στη  $D\flat$ .

Το μέρος αυτό, το οποίο αποτελεί μία νέα εμφάνιση στην εξέλιξη του έργου, παρουσιάζει ιδιαίτερες ομοιότητες με το τρίτο μέρος του *Κουαρτέτου Εγχόρδων αρ. 15, op. 132* του Beethoven, (III. *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der Lydischen Tonart. Molto Adagio—Andante*)<sup>174</sup>. Αυτό που τα διαφοροποιεί, ωστόσο, είναι το ότι τα ενδιάμεσα τμήματα, που παρεισφύουν μεταξύ των πομπωδών και αργών καθετοποιημένων συνηρήσεων, αντλούνται από τα υπόλοιπα παραθέματα του έργου.

Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart.  
Molto Adagio

The image shows a musical score for the third movement of the String Quartet Op. 15, No. 132 by Beethoven. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. It is in 3/4 time and marked 'Molto Adagio'. The music features a melodic line in Violin I with dynamics like 'sotto voce' and 'cresc.'.

**Εικόνα 28:** Αρχή από το τρίτο μέρος του *Κουαρτέτου Εγχόρδων αρ. 15, op. 132* (Beethoven). Συγκεκριμένα, στο μ. 66, το ισοκράτημα του βιολιού σταματάει και από το  $ρε\flat$  ξεκινάει το θέμα της *Große Fuge* που είναι μοιρασμένο στο πρώτο βιολί και τη βιόλα, ενώ τσέλο και δεύτερο βιολί σχηματίζουν σε ισοκράτημα τη  $D\flat$ . Επίσης, στα μ. 70-71 υπάρχει μια επανεμφάνιση της διάταξης του  $2a$  [0,1,2,3], με τις νότες που διολισθαίνουν από τα ισοκρατήματα στο πρώτο βιολί και τη βιόλα ( $μι$ ,  $ρε$ ,  $μι\flat$ ,  $φα\sharp$ ) - όπως ακριβώς συνέβη και με το άκουσμα του μονογράμματος  $d-s-c-h$ , που ακολούθησε το παράθεμα της *Große Fuge* στα μ. 7-8 του πρώτου μέρους. Το άκουσμα του θέματος εδώ, παίζεται σε διαφορετικές οκτάβες και ουσιαστικά οδηγεί στη συγχορδία του μ. 72<sup>175</sup>.

174. Schick, ό.π. 261.

175. Η συγχορδία αυτή, όπως φαίνεται και στην εικόνα, σε κανονική διάταξη δίνει 6 χρωματικά παρακείμενες νότες,

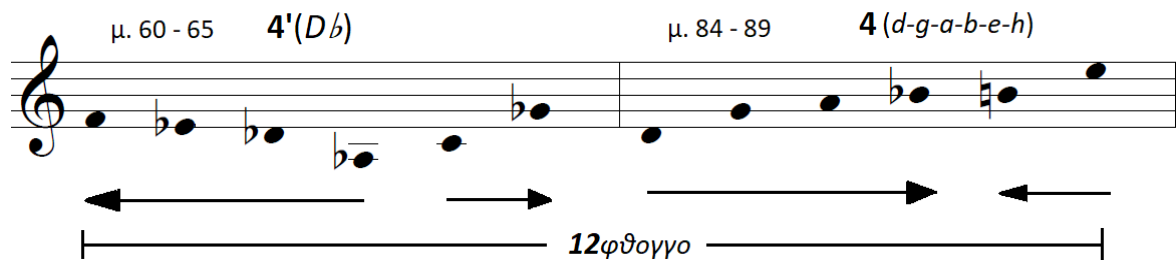
**Εικόνα 29:** μ. 66-72: Εμφάνιση του θέματος της *Große Fuge*, που παρεμβάλεται μεταξύ των μονογραμμάτων του Beethoven στη  $D^b$  (μ. 60-66) και στη  $d$  (μ. 74-80).

Στη συνέχεια, επανέρχεται το μελωδικό σχήμα μπαρόκ ύφους, όπως εμφανίστηκε στα μ. 60-66, μεταφερμένο στη  $d$  (μ. 74-80). Οι νότες της μελωδίας σχηματίζουν εκ νέου το μονόγραμμα του Beethoven στη  $d$ , με την ίδια ημικαρκινική διάταξη όπως παρουσιάστηκε στα μ. 60-66. Ωστόσο, αντί για τη νότα *σι* που θα έπρεπε να υπάρχει, για την απόλυτη διαστηματική ταύτιση με το πρωτότυπο μονόγραμμα  $d-g-a-b-e-h$ , τίθεται η νότα  $\nu\sigma\#$  (μ.78). Αυτό συμβαίνει για ισχυροποίηση της τονικότητας  $d$ , και για μία αίσθηση δεσπόζουσας, πριν καταλήξει στο μ. 80 στην ομώνυμη μείζονα συγχορδία (στη  $D$ ). Πάλι η ενορχηστρωτική κατανομή είναι ίδια με το άκουσμα των μ. 60-66 (δεύτερο βιολί και τσέλο παίζουν μελωδικά / πρώτο βιολί και βιόλα κρατάνε ισοκράτη). Από τη  $D$ , στην οποία καταλήγει η μελωδία, ακούγεται στη βιόλα το μονόγραμμα του Shostakovich  $d-s-c-h$  ( $\rho\epsilon, \mu\flat$  στη βιόλα /  $\nu\sigma, \sigma\iota$  στο πρώτο βιολί –μ. 80-81).

Μετά (μ. 84), με την ένδειξη *roco vibrato*, [η ίδια που εμφανίστηκε στη δεύτερη βόλτα του κανόνα - *soggeto* στο πρώτο μέρος (μ. 36)] παίζεται στο πρώτο βιολί το μονόγραμμα του Beethoven στα μ. 84-89, με αλλαγμένες τις δύο τελευταίες νότες του ( $\rho\epsilon - \sigma\sigma\lambda - \lambda\alpha - \sigma\iota\flat - \sigma\iota\sharp - \mu\iota$ ), καταλήγοντας η φράση με το *σι* στη  $b$  (*σι* ελάσσονα). Οι νότες αυτές, πέρα από το ότι συμπληρώνουν με τις αντίστοιχες νότες των μ. 60-65, που παίχτηκαν στο δεύτερο βιολί, μία δωδεκάφθογγη σειρά, παρουσιάζουν και παρόμοια λογική οργάνωσης: Εδώ, ο Schnittke παραθέτει τις δύο τελευταίες νότες καρκινικά, και κανονικά τις τέσσερις πρώτες, ενώ αντίστροφη πορεία κάνουν οι νότες του μονογράμματος στη  $D^b$  (μ. 60-65), όπου, όπως ήδη αναφέρθηκε, καρκινικά παρατίθενται οι 4 πρώτες νότες, ενώ σε κανονική διάταξη οι 2 τελευταίες.

που αντιστοιχούν, δηλαδή, στην κανονική διάταξη [0,1,2,3,4,5], όπως συμβαίνει και με τους αντίστοιχους φθόγγους που σχηματίζουν τη *Große Fuge* [εικόνα] συν το  $\rho\epsilon\flat$  του τσέλου, που συνεχίζει ως ισοκράτης.





**Εικόνα 30:** Η σχέση συμπληρωματικότητας μεταξύ του μονογράμματος  $d-g-a-b-e-h$  ( $g$ ) και της εμφάνισής του στη  $D\flat$ . Τα δύο εξάχορδα παρατίθενται διαφορετικά, με χωρισμό τους σε 4+2 νότες: Στη  $g$  παίζονται καρκινικά οι πρώτες 4 και κανονικά οι 2 τελευταίες, ενώ στη  $D\flat$  παίζονται κανονικά οι 4 πρώτες και καρκινικά οι 2 τελευταίες.

Στο σημείο αυτό, στο τσέλο παίζονται, όπως το πρώτο βιολί, οι νότες του μονογράμματος του Beethoven με διπλές συγχορδίες (συμπληρώνοντας με τη νότα  $ρε$  στα μ. 84-88 και τη  $μι$  στο μ. 89) και το δεύτερο βιολί παίζει μία σύμφωνη συμπληρωματική μελωδία, κυρίως με 3ς και 6ες. Η βιόλα παίζει επίσης τις νότες του μονογράμματος αρχικά, αλλά στη συνέχεια διαφοροποιείται, παίζοντας στα μ. 88 και 89 το  $φα\#$ , που είναι δεσπόζουσα για τη  $b$  που ακολουθεί (μ. 90).

Στο μ. 91 παίζεται στο δεύτερο βιολί το παράθεμα του Di Lasso (1), ενώ τα υπόλοιπα έγχορδα κρατάνε διπλές συγχορδίες στη  $b$ . Το παράθεμα 1 συνεχίζει κανονικά, όπως συνέβη στις πτώσεις που εμφανίστηκαν στην αρχή του έργου, με τις συγχορδίες  $C - A - d$ . Η συγχορδία  $d$  κρατάει δύο μέτρα (98-99) και στο μ. 100 εκ νέου η καθετοποιημένη υφή, με τη μελωδία που προέρχεται από το μονόγραμμα του Beethoven, αλλά αυτή τη φορά στη  $g\#$ . Σε αυτό το άκουσμα, η βιόλα παίζει μία 10η κάτω και το δεύτερο βιολί και το τσέλο κρατάνε σε ισοκράτημα διπλές συγχορδίες.

Όπως παρατηρείται, η τονικότητα της  $g\#$  εμφανίζει σε σχέση με τη  $D$  την ίδια σχέση συμπληρωματικότητας που εμφανίζουν η  $g$  με τη  $D\flat$ , καθώς είναι κατά ένα ημιτόνιο προς τα πάνω μεταφερμένες. Ως εκ τούτου, η ίδια σχέση συμπληρωματικότητας που εντοπίστηκε στα μέτρα 60-65 και 84-89, υφίσταται και μεταξύ των μέτρων 74-80 και 100-106: Λόγω της κατάληξης της μελωδίας στη  $D$  στο μ.80, οι νότες που παίζονται σε αυτά τα μέτρα στο δεύτερο βιολί σχηματίζουν με τις αντίστοιχες νότες των μ. 100-106 μία δωδεκάφθογγο σειρά (με το  $ντο\#$  να επαναλαμβάνεται, αλλά η σειρά να κλείνει με το  $φα\#$  του μ. 80).



**Εικόνα 31:** Σχέση συμπληρωματικότητας των τονικοτήτων  $d$  και  $g\#$  στις οποίες εμφανίζεται μετατοπισμένο το μονόγραμμα του Beethoven (4'). Κατά το κλείσιμο των φράσεων, η μελωδία καταλήγει στην ομώνυμη μείζονα.

Καθώς αποτελούν και οι δύο μελωδίες πιστή μεταφορά της πρωταρχικής μελωδίας (στη  $D^b$  - μέτρα 60-66), ισχύει για την παράταξη των φθόγγων, σχετικά με την καρκινική τους διάταξη, ό,τι ίσχυε και σε εκείνα τα μέτρα.

Στο μ. 106 ακούγεται η  $G\#$  (όπου το  $σι\#$  γράφεται ως  $ντο$ ) μαζί με τις νότες  $λα$  και  $σι$  και στο μ. 107 προστίθενται ακόμα οι νότες  $ντο$  και  $ρε$ <sup>176</sup> στο πρώτο βιολί. Με μία σταθερή πύκνωση της υφής, που επιτυγχάνεται από τη σταδιακή προσθήκη διαφορετικών φθόγγων ( $σολ$ ,  $ντο\#$  στο μ. 109 /  $φα\#$  στο μ. 111), οδηγείται η μελωδία σταδιακά στο 12φθογγο συνάθροισμα<sup>177</sup> που εμφανίζεται στο μ. 114, όπου τα τέσσερα έγχορδα παίζουν τρίφωνες συγχορδίες με διαφορετικές μεταξύ τους νότες. Το δωδεκάφθογγο αυτό συνάθροισμα συνεχίζεται με διαφορετικές εισόδους για κάθε όργανο, συντελώντας σε μία κλιμάκωση της έντασης που οδηγείται στις ρυθμικά διευρυμένες συγχορδίες του μ. 118, όπου τα έγχορδα παίζουν κάθετα, συγχορδίες που διαρκούν δύο τέταρτα. Αυτό το σημείο, παραπέμπει έντονα στα πρώτα μέτρα του πέμπτου και τελευταίου μέρους (*V. Allegro molto*) του *Κουαρτέτου Εγγόρδων αρ. 4* του Βέλα Βαρτόκ (1881-1945), που γράφτηκε το 1928, με την καθετοποιημένη υφή και τις συγχορδίες να παίζονται σε *ff*. Το δωδεκάφθογγο συνεχίζεται και στη δεύτερη συγχορδία του μ. 118, που κρατάει μέχρι και την αρχή του μ. 119: Οι ακριανές νότες του τσέλου και του πρώτου βιολιού βιολιού αλλάζουν, και καταγραφόμενες στην παρτιτούρα με την εναρμόνια εκφορά τους (το  $σι^b$  ως  $λα\#$  στο τσέλο και το  $σολ\#$  ως  $λα^b$  στο βιολί) υποδηλώνεται η αντίθετη κίνηση που κάνουν οι ακραίες φωνές των συγχορδιών στα μ. 118-121. Το δωδεκάφθογγο διακόπτεται στο μ. 119, αλλά οι κάθετες συνηγήσεις συνεχίζουν να υφίστανται μέχρι τις μελωδίες που παίζονται αψιδωτά, ως προς τις κινήσεις των τονικών τους υψών, με διαφορετική ρυθμομελωδική κατανομή στα όργανα.

Παρατηρείται ότι υφίσταται μία ρυθμική κάθετη οργάνωση που συνοδεύει το πρώτο βιολί, μέσω αφαίρεσης ρυθμικών αξιών που πραγματοποιείται στον κάθετο άξονα με αριθμητική πρόοδο: Στο μ. 122 παίζονται στο πρώτο βιολί 6 αξίες (εξάηχα), στο δεύτερο 5 (πεντάηχα), στη βιόλα 4 (τετράηχα) και στο τσέλο 3 (τρίηχα). Αντίστοιχα, στο μ. 123 παίζονται στο πρώτο βιολί 7 (εφτάηχα), στο δεύτερο 6 (εξάηχα), στη βιόλα 5 (πεντάηχα) και στο τσέλο 4 (τετράηχα).

---

176. Όλες οι νότες αυτού του μέτρου ( $σολ\#,λα,σι,ντο,ρε,ρε\#$ ), παραταγμένες σε κανονική διάταξη είναι οι [0,1,3,4,6,7]. Έτσι, υπάρχει μία εμφανής αντιστοιχία της διάταξης αυτής με το [0,1,6,7] (4-9), στην οποία οι προστιθέμενες νότες σε αυτή τη διάταξη (3,4) επίσης απέχουν ένα ημιτόνιο. Έτσι, υφίσταται η συμμετρική λογική της φθογγικής οργάνωσης από τον Schnittke, με δύο γειτονικά διαστήματα τα οποία απέχουν μεταξύ τους περισσότερο, όπως συμβαίνει και σε αυτή την κανονική διάταξη ([0,1],[3,4],[6,7]), με τρεις δυάδες διαδοχικών ημιτονίων, που απέχουν μεταξύ τους ένα τόνο. Αποτελεί, έτσι, μία επέκταση της δόμησης του *2a* [0,1,3,4] σε συνδυασμό με το 4-9 [0,1,6,7].

177. Συνάθροισμα (*aggregate*) είναι η συμπυκνωμένη μορφή ενός συνόλου: “Δομικό κέντρο της δωδεκάφθογγης μεθόδου είναι η σειρά (*series, row*), δηλαδή μια συγκεκριμένη διάταξη και των 12 χρωματικών φθογγικών τάξεων έτσι ώστε η κάθε μία να εμφανίζεται μόνο μία φορά. Η διαφορά της σειράς (*row*) από το συνάθροισμα (*aggregate*) είναι ότι η πρώτη είναι διατεταγμένο σύνολο ενώ το δεύτερο μη διατεταγμένο.” (Τσουνγκρας Κώστας, “Εισαγωγή στην Ανάλυση 12φθογγικής μουσικής –Σημειώσεις για το μάθημα «Μεθοδολογία της Μουσικής Ανάλυσης II»”, 1.).

Έτσι, τελειώνει αυτή η κλιμάκωση της υφής και της έντασης με αυτή την πολύ πυκνή μελωδική φράση. Το φθογγικό υλικό αυτών των δύο μέτρων ανακυκλώνεται με έναν περίτεχνο καταμερισμό στα όργανα, με άξονα τη μοτιβικές κινήσεις του μονογράμματος του Beethoven και εν γένει των εξάφθογγων συνόλων.

Άξονα της οργάνωσης φαίνεται να αποτελεί η 12φθογγη σειρά που σχηματίζεται στα μ. 122-123 και με θραυσματοποίηση των δομικών της στοιχείων, οργανώνεται το περιεχόμενο και η υφή σε κάθετο επίπεδο, αλλά και σε οριζόντιο. Εδώ φαίνεται να υπάρχει μία γενικευμένη και συμπυκνωμένη παράθεση των στοιχείων της 12φθογγης σειράς, με έναν καταμερισμό κολλάζ, που όμως αντλείται από τους προσωπικούς σχεδιασμούς και τις επεξεργασίες του συνθέτη, πάνω στα παραθέματα και στις τεχνικές που χρησιμοποιεί.

Πιο συγκεκριμένα, η οργάνωση και η θραυσματοποίηση φαίνεται στην εικόνα που ακολουθεί:

**Εικόνα 32:** μ. 122-125: Με άξονα τη 12φθογγη σειρά που εμφανίζεται στο πρώτο βιολί (μ. 122-123), πραγματοποιείται μία θραυσματοποίηση των επιμέρους νοτών, οι οποίες παρατίθενται στα υπόλοιπα όργανα, καρκινικά ή σε κανονική διάταξη. Ακολουθούν οι 4 πρώτες νότες του μονογράμματος του Beethoven στη *c#* στο πρώτο βιολί (πριν επαναληφθεί στη βιόλα), ενώ κάθετα, το δεύτερο βιολί και το τσέλο παίζουν το σύνολο που ταυτίζεται με τις 3 τελευταίες νότες του μονογράμματος.

Όπως φαίνεται, οι τέσσερις τελευταίες νότες του εξάφθογγου συνόλου του μ. 122 σχηματίζουν το 4-9, το οποίο αποτελεί τις πρώτες νότες του δεύτερου βιολιού στο ίδιο μέτρο. Μέσω της καρκινικής διάταξης των φθόγγων, παρουσιάζεται έτσι η φθογγική αλληλουχία και οργάνωση και των υπολοίπων οργάνων.

Το επόμενο μέτρο ξεκινάει με το θέμα από το μονόγραμμα του Beethoven μεταφερμένο στην *c#*, που παίζεται στο πρώτο βιολί και η απάντηση να βρίσκεται στη βιόλα, με διαφορά φάσης

ακριβώς όπως στο ξεκίνημα του δεύτερου μέρους. Το δεύτερο βιολί και το τσέλο παίζουν τις νότες ντο# και σολ, σολ#<sup>178</sup>. Το θέμα συνεχίζει να παίζεται μέχρι το μέτρο 129 όπου ακούγεται πλήρως το μονόγραμμα του Beethoven, μεταφερμένο μία 4η αυξημένη πάνω (από c#), και ακολουθεί στο επόμενο μέτρο το εξάφθογο του μονογράμματος, μεταφερμένο στη G καρκινικά, σχηματίζοντας έτσι μία 12φθογγη σειρά που αποτυπώνεται ως μία αψιδωτή μελωδία. Τα υπόλοιπα μέτρα κρατάνε ισοκράτη μία συγκεκριμένη νότα σε *ostinato* σχήμα, και μετά το μ. 131 όπου το πρώτο βιολί παίζει μία καντέντσα στη c#, καταλήγει στο επόμενο μέτρο με μία διάφωνη συγχορδία στη c# (που αποτελείται από τις νότες ντο, ντο#, ρε, μι, σολ και σολ#).

\*\*\*\*\*

Μετά την επανάληψη, το κομμάτι περνάει σε μία νέα μορφολογική ενότητα, με χρήση της τεχνικής *sul ponticello* στο τσέλο, το οποίο κρατάει τις δύο νότες (ντο#, σολ), που έπαιζε στην προαναφερθείσα συγχορδία (μ. 132-135), με τα άλλα έγχορδα σε παύση.

Το *sul ponticello* έχει ήδη χρησιμοποιηθεί πολύ στο πέρασμα του 20ού αιώνα, αλλά η διάφωνη χρήση του και η υφολογική του προσέγγιση, θυμίζει ένα ακόμα σημείο από το *Κουαρτέτο Εγχόρδων αρ. 4* του Bartók, του οποίου ήδη υπήρξε μία αναφορική αντιστοιχία παραπάνω (μ. 118-121). Συγκεκριμένα, η αντιστοιχία που διαφαίνεται, με τις δίφωνες συγχορδίες σε *sul ponticello*, φαίνεται στο μ. 41 του III. *Non troppo lento*, του Κουαρτέτου του Bartók:

**Εικόνα 33:** Απόσπασμα από το 3ο μέρος του *Κουαρτέτου Εγχόρδων αρ. 4* (μ. 41-43) – Bartók.

Με κρατημένη την ελεύθερη χορδή ρε σε ισοκράτημα, παίζεται από τη βιόλα η πτώση του Di Lasso (μ. 140), με μικροτονικό διανθισμό πολύ κοντά στη νότα ρε, και όταν η καντέντσα καταλήξει στο ρε, συνεχίζει να κρατιέται ως ισοκράτημα. Μετά από τη *glissando* ανάβαση του τσέλου κατά ένα ημιτόνιο (μ. 144), σχηματίζοντας μαζί με την προηγούμενη διπλή συγχορδία (μ. 143) το

178. Παρόμοιο φαινόμενο, με χρήση ίδιων διαστημάτων, παρουσιάστηκε ξανά στο τέλος του πρώτου μέρους στον κανόνα (μ. 73), όπου το θέμα παιζόταν θεμελιωδώς από τη σολ και οι άλλες εισοδοί ήταν από ρε και ρε<sup>b</sup> - προέρχεται από τις τρεις τελευταίες νότες του μονογράμματος d-g-a-b-e-h, γι αυτό και αναγράφεται στην εικόνα ως 4b'.

σύνολο 4-9 (ντο#-σολ, ρε-λα<sup>b</sup>), παίζεται η πτώση του Di Lasso στο δεύτερο βιολί (μ. 145): Με ισοκράτημα της ελεύθερης χορδής λα, παίζεται στην παραπάνω χορδή του βιολιού η πτώση, με την ίδια μικροδιαστηματική διαφωνία. Έτσι, ακούγεται το παράθεμα - καντέντσα του Di Lasso μία 5η καθαρή υψηλότερα και παρομοίως, η νότα λα στην οποία καταλήγει κρατιέται ως ισοκράτημα. Ακολουθεί, αντίστοιχα, η ίδια μετάβαση στο τσέλο [οι δίφωνες συγχορδίες των μ. 149 (μι-λα<sup>b</sup>) και 150 (ρε#-λα) σχηματίζουν πάλι το σύνολο 4-9] και στο πρώτο βιολί, όπου με ελεύθερη τη νότα μι παίζεται η καντέντσα (μ. 151), μία 5η καθαρή ψηλότερα από το προηγούμενο άκουσμά της στο δεύτερο βιολί, η οποία και συνεχίζει κρατημένη μέχρι το μ. 156.

Στα επόμενα δύο μέτρα (στο ξεκίνημα της ενότητας 14) σχηματίζεται πάλι στο τσέλο το φθογγικό σύνολο 4-9, μέσω των κατιουσών κινήσεων των δίφωνων συγχορδιών (λα<sup>b</sup>-ρε / σολ-ντο#), και στα μ. 159-164 παίζεται η πτώση, που καταλήγει στη νότα φα η οποία και κρατιέται μέχρι το μ. 171. Το δεύτερο βιολί και η βιόλα κρατάνε επίσης αντίστοιχα τις νότες σι<sup>b</sup> και ντο (σε οκτάβα), οι οποίες μετά το άκουσμα της καντέντσας (μ. 165) παίζουν αντίστοιχα λα<sup>b</sup> και φα, ντο.

Το τσέλο συνεχίζει σε *sul ponticello* να μετακινείται μέσω δίφωνων αυξημένων συγχορδιών σε βηματικές κινήσεις, σχηματίζοντας συνεχώς κατά τις μεταβάσεις του τα σύνολα 4-9: Στα μέτρα 162-163 (φα-σι, μι-σι<sup>b</sup>), στα 164-165 (ρε-λα<sup>b</sup>, ρε#-λα), στα 166-167 (μι#-σι, φα#-ντο) και στις δύο επόμενες συγχορδίες των οποίων η μετάβαση λαμβάνει χώρα στο μ. 169 (μι-σι<sup>b</sup>, φα#-λα).

**Εικόνα 34:** Αντίστοιχοι σχηματισμοί, στους οποίους το σύνολο 4-9 είναι πολύ βασικό στοιχείο της δόμησης και της οργάνωσης των συνηρήσεων, συμβαίνουν και στα επόμενα μέτρα, με κάποιες διαβατικές συγχορδίες ελαττωμένης 7ης (*dim.*). Το *sul ponticello* επεκτείνεται και στη βιόλα, η οποία παίζει επίσης αυξημένα διαστήματα με βηματικές κινήσεις, ενισχύοντας το ομιγλώδες ηχοτόπιο, με τα βιολιά να έχουν πιο δευτερεύοντα ρόλο.

172 15

162 16

169 1' 16

Legend:

- Red box → 4-9
- Green box → dim.
- Blue box → 0,2,6,8 (γαλλική)

Όπως φαίνεται, προκύπτουν αρκετές διαβατικές συγχορδίες (όπως η *γαλλική*), οι οποίες εξυπηρετούν τη σύνδεση μεταξύ των αυξημένων συγχορδιών που κυριαρχούν σε όλο αυτό το μέρος, με το σύνολο 4-9 να αποτελεί τον οργανωτικό άξονα ως προς την καθετοποιημένη συνηχητική τους σχέση αλλά και ως προς τη μεταξύ τους σύνδεση.

Το τελευταίο σύνολο 4-9, που εμφανίζεται στην παραπάνω εικόνα (μ. 189: *φα - σι, λα# - μι*), συνεχίζει να κρατιέται μέχρι το μ. 204. Σε αυτό το σημείο στο πρώτο βιολί παίζει επεξεργασμένη στα μ. 190-193 την πτώση του Di Lasso, που καταλήγει στο *λα<sup>b</sup>*, το οποίο εξακολουθεί να παίζεται μαζί με τη νότα *λα* (ελεύθερη δεύτερη χορδή). Η βιόλα παίζει, επίσης σε ισοκράτη, τη νότα *σολ* (ελεύθερη τέταρτη χορδή) καταλήγοντας στο *φα#* (μ. 195). Έτσι, στο μέτρο αυτό προκύπτει στα βιολιά συγχορδία με το σύνολο [0,1,2,3] (*2b' - φα#-σολ-λα<sup>b</sup> -λα*) και δύο μέτρα αργότερα (197), καθώς το βιολί παίζει *σι<sup>b</sup>*, προκύπτει το σύνολο [0,1,3,4] (*2a' - φα#-σολ-λα-σι<sup>b</sup>*). Στα μέτρα που ακολουθούν, αρχικά το δεύτερο και μετά το πρώτο βιολί παίζουν ως ισοκράτημα τη νότα *ρε* και μέσω αντίθετων κινήσεων (ανιούσα το δεύτερο / κατιούσα το πρώτο), καταλήγει το πρώτο να κρατάει τις νότες *ντο* και *ρε* συνηχητικά και το δεύτερο να παίζει, με μικροτονική διαποίκιση - διανθισμό, τις *ντο#-ρε-μι<sup>b</sup>-ρε* (πολύ κοντά στο *ρε*). Σε αυτό το σημείο, κρατάει ισοκράτημα την τρίτη χορδή ελεύθερη (*ρε*).

Από το μ. 204 ξεκινάει μία πύκνωση του ρυθμού, καθώς η παραπάνω φράση τεσσάρων φθόγγων επαναλαμβάνεται περιοδικά, ως προς το περιεχόμενο της, αλλά με σταθερή προσθήκη αξιών σε κάθε μέτρο<sup>179</sup>. Επίσης συνεχίζουν να παίζονται και άλλα σύνολα ίδιας διάταξης (4-9) στη βιόλα και το τσέλο, συνεχίζοντας σε *sul ponticello*, και σχηματίζοντας μία αψιδωτή μελωδική πορεία (ανιούσα και έπειτα κατιούσα) μέχρι το μ. 209 - και μετά σταθερά ανοδική. Στο προηγούμενο μέτρο, στο πρώτο βιολί, παίζεται σε *ff* το *4a'* - οι τέσσερις πρώτες νότες του μονογράμματος του Beethoven, σε *pizzicato* και μεταφερμένο στη *b<sup>b</sup>* (*φα-σι<sup>b</sup> -ντο-ρε<sup>b</sup>*), που συνεχίζεται παιγμένο κατά τον ίδιο τρόπο μέχρι το μ. 220, προσθέτοντας πριν το άκουσμα της τετράφθογγης φράσης και η νότα *ρε* (ελεύθερη τρίτη χορδή).

Σε συνδυασμό με την ανιούσα πορεία των συνόλων 4-9, που συνεχίζουν σταθερά και από το μ. 209 και έπειτα, και με την ένδειξη *crescendo sempre* διαμορφώνεται μία κλιμακούμενη ένταση. Μάλιστα, από το μέτρο 213 οι οριζόντιες κινήσεις των συνόλων 4-9, που σχηματίζονται από τη συνήχηση των δίφωνων συγχορδιών της βιόλας και του τσέλου, είναι ανιούσες χρωματικές, με κάποια σημεία μόνο να ξεφεύγουν από την απόλυτη χρωματικότητα: Συγκεκριμένα, οι νότες που ακούγονται στο τσέλο, είναι στα μ. 213-215 οι *λα-σι-σι<sup>b</sup>-ντο* και στα μ. 217-218 οι *μι<sup>b</sup>-φα-μι-φα#*.

179. Πάλι η πύκνωση οργανώνεται με αριθμητική πρόοδο (+1), αλλά στο οριζόντιο επίπεδο -στη φωνή του δεύτερου βιολιού: Στο μ. 204 παίζονται 3 αξίες, στο 205 παίζονται 4, στο 206 παίζονται 5 κ.ο.κ., μέχρι το μ. 208 που παίζονται 7ηχα και μετά συνεχίζουν 9 αξίες (τρία 3ηχα).

Παρατηρείται ότι σε αυτό το σημείο υπάρχει συμμετρία στην οργάνωση του φθογγικού υλικού σε οριζόντιο επίπεδο. Η συγχορδία του μ. 213 (λα-ρε#-ρε-σολ#) είναι η πρώτη των χρωματικών κινήσεων που ακολουθούν, με συμπυκνωμένη υφή (διάρκειας 2 τετάρτων). Ωστόσο, ύστερα από έξι συγχορδίες (μ. 217), πραγματοποιούνται οι ίδιες διαστηματικές κινήσεις οριζόντια, που ξεφεύγουν από την απόλυτη χρωματική ανάβαση των φθόγγων, με ακόμα πιο συμπυκνωμένη υφή (διάρκεια ενός τετάρτου). Έτσι οργανώνεται 12φθογγη σειρά στα μ. 213-219 (νότες λα-σολ# στο τσέλο), με τρία ακόμα σύνολα 4-9 να ακολουθούν, που ανεβαίνουν χρωματικά, με το τελευταίο να είναι στο μ. 221 (σι, φα, μι, λα#), με ανιόντα *glissandi* και την ένδειξη *sfff*.

Το 4α' που παίζει το βιολί εκτελείται στην τελευταία του φορά κανονικά, με δοξάρι (*arco*), πριν συνεχίσει με τις ίδιες νότες σε κατιόν σχήμα (καρκινικά) σχηματίζοντας στα μ. 221-222 μία 12φθογγη σειρά. Με διαφορά φάσης 1 τέταρτο, και με ένα τόνο να είναι το διάστημα που απέχουν τα έγχορδα (μία 9η μεγάλη ουσιωδώς: ρε<sup>b</sup> / σι / λα / σολ αντίστοιχα), πραγματοποιούνται στη συνέχεια οι είσοδοι στα υπόλοιπα έγχορδα, όπως φαίνεται στην εικόνα:

**Εικόνα 35:** μ. 220-223: Συνεχίζοντας η βιόλα και το τσέλο να παίζουν ανιόντα αλληπάλληλα σύνολα 4-9, στο πρώτο βιολί το θέμα 4α στη *b<sup>b</sup>* οδηγεί σε 12φθογγη σειρά που επαναλαμβάνεται μία 9η μεγάλη, έπειτα, στα υπόλοιπα έγχορδα.

Στη συνέχεια του παραπάνω αποσπάσματος, αφαιρούνται σταδιακά νότες, και σχηματίζονται χρωματικές συνηγήσεις στο κάθετο επίπεδο, καθώς καταλήγουν τα έγχορδα να παίζουν χρωματικά διατεταγμένα συναθροίσματα (τσέλο: ντο-ρε<sup>b</sup> / βιόλα: ρε-μι<sup>b</sup> / 2ο βιολί: μι-φα / 1ο: φα#-σολ). Αυτή η πορεία των αλληπάλληλων ογδών διαφοροποιείται στο μ. 227, όπου το δεύτερο βιολί και η βιόλα παίζουν τις τέσσερις νότες, που μαζί με τις οκτώ παραπάνω συμπληρώνουν ένα 12φθογγο συνάθροισμα, αφετέρου σχηματίζουν τέσσερις χρωματικά παρακείμενους φθόγγους [0,1,2,3] → 2<sup>b</sup>. Το σχήμα αυτό εξακολουθεί να παίζεται σε περιοδικά, σε *ostinato* συνοδευτικό ρόλο, και ακολουθεί το θέμα 4α' στο τσέλο στη *c* και στο πρώτο βιολί στη *e*.

**Εικόνα 36:** μ. 224-229: Με σταδιακή αφαίρεση του φθογγικού υλικού, σχηματίζονται δύο κάθετα τετράφθογα συναθροίσματα (μ. 226), τα οποία μαζί με το 2b' που εμφανίζεται στο δεύτερο βιολί και τη βιόλα, με τις δίφωνες συγχορδίες, συνδιαμορφώνουν μία 12φθογγη σειρά.

Στο μ. 233 το μεταφερμένο μονόγραμμα του Beethoven στη *e* παίζεται ολοκληρωμένα, μαζί με τις δύο τελευταίες νότες του, συμπληρώνοντας ένα ανιόν 6φθογγο. Στη συνέχεια με ένα κατιόν σχήμα 4ων καθαρών και της νότας *ρε* στο τέλος του μ. 234, σχηματίζεται μια 12φθογγη σειρά, που δεν είναι σε απόλυτη οριζόντια διάταξη: Για το σχηματισμό του 12φθογγου υπολείπεται η νότα *λα*, η οποία παίζεται όμως με *ff* στο πρώτο βιολί, το οποίο παίζει στην πρώτη του χορδή το μελωδικό σχήμα, και τις τρεις υπόλοιπες χορδές, στο ισχυρό μέρος του μέτρου, ελεύθερες –έτσι ακούγεται και το *λα*, το οποίο ακούγεται και από το δεύτερο βιολί, ως η υψηλότερη νότα που παίζει στο *ostinato* σχήμα με τη δίφωνη συγχορδία.

**Εικόνα 37:** μ. 233-237: Εμφάνιση 12φθογγης σειράς στο πρώτο βιολί, και ακολούθως στο τσέλο, με αντίθετες αψιδωτές κινήσεις και εμφάνιση των παραθεμάτων 2 (διαφοροποιημένα) και 3.



Στα επόμενα δύο μέτρα (235-236) ακούγεται μία κανονικά διατεταγμένη 12φθογγη σειρά, σε αψιδωτή κίνηση, αντίθετη με την αντίστοιχη που υπήρξε στο πρώτο βιολί στα δύο προηγούμενα μέτρα –πρώτα κατιούσα και ακολουθεί με ανοδική πορεία. Το δεύτερο βιολί και η βιόλα παίζουν πάλι το ίδιο σύνολο (2b'), αλλά με διαφορετικό φθογγικό υλικό, καθώς οι νότες είναι οι ρε, ντο (βιόλα) και οι (ρε), μι<sup>b</sup>, ρε<sup>b</sup>. Το μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζεται στο ίδιο σημείο, όμως, στο πρώτο βιολί, όπου παίζεται η αλληλουχία των παραθεμάτων της *Große Fuge* και του μονογράμματος *d-s-c-h*. Οι πρώτες νότες του μονογράμματος παραλλάσσονται σε αυτό το σημείο, σε σχέση με την πρωτοεμφανιζόμενη μορφή του στο Κουαρτέτο (I. Andante – μ. 5), όπου, αντί για σι<sup>b</sup>-ντο παίζονται οι λα-σι<sup>b</sup>. Εδώ φαίνεται πως εξυπηρετείται μία νοητή ανιούσα χρωματική κίνηση, με αφετηρία τη νότα λα, που και με την προσθήκη της νότας ντο#, η οποία παρεμβάλλεται μεταξύ των παραθεμάτων, καταλήγει στο ρε του *d-s-c-h*.

Όλο αυτό το σημείο (μ. 233-235) φαίνεται να είναι ένα μεταβατικό μέρος για το άκουσμα των θεμάτων 4a που ακολουθούν: Ύστερα, παίζεται το 4a' στο πρώτο βιολί (f#) και στο τσέλο (e), όσο η βιόλα και το δεύτερο βιολί παίζουν το ίδιο *ostinato* συγχορδιακό μοτίβο.

Η παράταξη των δύο 4a' συνεχίζεται περιοδικά, με την ίδια διαφορά φάσης (2 τέταρτα) στο πρώτο βιολί και το τσέλο, ώσπου στο μ. 242 παίζονται κάθετα συγχορδίες ελαττωμένης εβδομης (*dim.*), που σχηματίζουν 12φθογγο συνάθροισμα (1ο, 2ο βιολί και τσέλο). Στο μ. 243 το πρώτο βιολί, το δεύτερο και η βιόλα, παίζουν τετράφθογγες *dim.* συγχορδίες, ενώ το τσέλο παίζει τις ίδιες νότες με το δεύτερο βιολί, που γράφονται με διαφορετική διάταξη και εναρμόνια εκφορά. Αυτές οι 3 τετράφθογγες συγχορδίες σχηματίζουν εκ νέου 12 διαφορετικούς φθόγγους.

Στη συνέχεια παίζεται το παράθεμα του Di Lasso αρχικά στο πρώτο βιολί και έπειτα στα υπόλοιπα έγχορδα με διαφορά φάσης ένα μέτρο (τρία τέταρτα). Το πρώτο βιολί καταλήγει στο σι, το δεύτερο στο ντο, η βιόλα στο ντο# και το τσέλο στο ρε - όλες οι νότες απέχουν μία 8η μικρή κάτω από την προηγούμενη κατάληξη της πτώσης. Έπειτα, η πτώση παίζεται πάλι από νέα τονικότητα (μ. 247 η πρώτη είσοδος), με τη διαφορά που παρεμβάλλεται μεταξύ των εισόδων των υπολοίπων φωνών να συμπύσσεται στα δύο τέταρτα (και το παράθεμα του Di Lasso να καταλήγει στις νότες ρε, μι<sup>b</sup>, μι, φα, εμφανίζοντας διαστηματική αντιστοιχία με τις προηγούμενες καταλήξεις). Η πτώση παίζεται και μία ακόμα φορά (μ. 251), με νέα σύμπτυξη των εισόδων των φωνών στο ένα τέταρτο, με τις μελωδίες της καντέντσας να καταλήγουν αντίστοιχα στις νότες σολ, σολ#, λα, λα#. Παρατηρείται, έτσι, πως οι καταληκτικές νότες των πτώσεων –παραθεμάτων του Di Lasso είναι τέσσερις χρωματικά παρακείμενες, σχηματίζοντας δηλαδή το 2b'. Επίσης, αποτελούν 11 χρωματικούς φθόγγους, καθώς επαναλαμβάνεται η νότα ρε στο τσέλο την πρώτη φορά (μ. 248) και στο πρώτο βιολί (μ. 249) - έτσι λείπει από τη 12φθογγη σειρά η νότα φα#.

The image shows a musical score for measures 243-253. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score is marked with a 12-tone scale (12φθογγο) and includes various dynamics such as *mf*, *cresc.*, *f*, and *ff*. There are also performance markings like *tr* (trills) and *ostinato*. The score is divided into measures 244, 251, and 253. A box labeled '20' is present at the top left. The score is annotated with numbers 1 through 11, indicating specific chromatic passages.

**Εικόνα 38:** μ. 243-253: Μετά το σχηματισμό 12φθογγου συναθροίσματος, με τις συγχορδίες ελαττωμένης 7ης (μ. 243) ακολουθούν οι πτώσεις - παραθέματα του Di Lasso, οι καταλήξεις των οποίων σχηματίζουν 11 χρωματικά παρακείμενους φθόγγους.

Μετά την κατάληξη των πτώσεων, στο μ. 253 παίζεται το 4α μεταφερμένο στη C, το οποίο αναλύεται στη συνέχεια με τον ίδιο ρυθμικό - μοτιβικό τετράφθογγο σχεδιασμό (ανιούσα μελωδία), αλλά στις νότες της C. Με αρχική είσοδο στο πρώτο βιολί, η ίδια μελωδία επαναλαμβάνεται με διαφορά φάσης ένα τέταρτο στο δεύτερο βιολί (μία οκτάβα κάτω) και στο τσέλο (μία ακόμα οκτάβα κάτω), ενώ η βιόλα παίζει *ostinato* σε τρίηχα, διπλές συγχορδίες που ενισχύουν την αρμονία στην τονικότητα. Τόσο οι σταδιακοί είσοδοι των φωνών, όσο και ο τρόπος της έντονης εγκαθίδρυσης της τονικότητας με την *ostinato* συνοδεία, παραπέμπουν σε κλασικό ύφος. Ωστόσο, υπάρχει και μία έμμεση αναφορικότητα στα Κουαρτέτα Εγχόρδων του Bartók και πάλι, καθώς όλες οι φωνές παίζουν σε *sul ponticello*<sup>180</sup>.

Μέχρι το μ. 259 συνεχίζεται το άκουσμα στη C, και ύστερα από μία κατιούσα ανάλυση στην τονικότητα, παίζεται η A<sup>b</sup> (γερμανική στη C και δεσπόζουσα στη D<sup>b</sup>) και ακολούθως η D<sup>b</sup> (μ. 260), η οποία υπερτονίζεται με συνέχεια των τριήχων στη νέα τονικότητα, στη βιόλα. Στο επόμενο μέτρο παίζεται το θέμα-μελωδία που παιζόταν στη C προηγουμένως (4α'), με τον ίδιο τρόπο, αλλά με το δεύτερο βιολί να αναλαμβάνει την πρώτη είσοδο. Στα μ. 267-268 συντελείται κατά τον ίδιο τρόπο η μετάβαση στη D (παίζοντας προηγουμένως τη δεσπόζουσά της), με το πρώτο βιολί να αναλαμβάνει πάλι την πρώτη είσοδο του θέματος, και η ρυθμική συνοδεία σε τρίηχα να μεταφέρεται από τη βιόλα στο τσέλο, χωρίς να παρεμβληθεί κάποιο διάστημα τονισμού της νέας τονικότητας, αλλά με άμεση εκτέλεση του θέματος-μελωδίας.

180. Συγκεκριμένα, στο μ. 35 από το δεύτερο μέρος (Allegro) του Κουαρτέτου Εγχόρδων αρ. 3 του Bartók, εντοπίζεται η αντιστοιχία αυτού του σημείου, όπου με την ίδια διαφορά φάσης, αλλά με πολύ πιο πυκνή υφή παίζονται, σε *sul ponticello*, πυκνές μελωδίες σε δέκατα έκτα. Επίσης, επιρροή φαίνεται να υπάρχει και από τον Hindemith ως προς την ενορχηστρωτική κατανομή του *sul ponticello*, με το Κουαρτέτο Εγχόρδων αρ. 1, ορ. 10, που συνέθεσε το 1918. Σε αυτό το σημείο, και συγκεκριμένα στα μ. 122-129 του δεύτερου μέρους, παίζεται συνοδεία στη βιόλα, με την ένδειξη *schnelles tremolo am steg* (όπου "am steg" είναι η γερμανική απόδοση του *sul ponticello*).

Τοιουτοτρόπως, με μία άνοδο της δυναμικής - έντασης και των τονικών υψών, πραγματοποιείται μία χρωματική άνοδος στις τονικότητες που παίζουν το θέμα-μελωδία. Η έκταση της μελωδίας που αρχικά εισήχθη στη *C*, η οποία αποτέλεσε ουσιαστικά μία ανάλυση στις νότες τις τονικότητας, ολοένα και συρρικνώνεται. Καθώς προχωράει το συγκεκριμένο τμήμα, με το άκουσμα της μελωδίας σε κανόνα, στις διάφορες τονικότητες, παίζεται σταδιακά μόνο η κατιούσα μελωδική κίνηση που υπήρχε πριν τη μετάβαση στις επόμενες τονικότητες, η οποία επίσης περιορίζεται στις αρχικές της νότες. Έτσι, πέρα από το άκουσμα στη *C* (μ. 253), τη μετάβαση στη *D<sup>b</sup>* (μ. 260) και στη *D* (μ. 268), ακολουθεί η *E<sup>b</sup>* (μ. 272), και έπειτα παίζοντας μόνο κατιούσα μελωδία η *E* (μ. 276). Έπειτα, η κατιούσα μελωδία περιορίζεται σε τρίφωνη, και η διαφορά φάσης του πρώτου βιολιού με τις υπόλοιπες εισόδους σε ένα όγδοο –με τις *F* (μ. 278), *G<sup>b</sup>* (μ. 279) και *G* (μ. 280) να ακολουθούν, και χωρίς το άκουσμα της δεσπόζουσας μεταβαίνει στις *A<sup>b</sup>* (μ. 280) και στη *A* (μ. 281).

Ύστερα, στα μ. 282-288 παίζεται στο πρώτο βιολί, σε δέκατα έκτα, η μελωδία μπαρόκ ύφους, που εμφανίστηκε αρχικά στα μ. 60-66 (και, όπως ήδη αναφέρθηκε, προέρχεται από το μονόγραμμα του Beethoven) στη *F*, με κορύφωση της έντασης σε *fff*, και με τη νότα *λα* παίζεται σε ισοκράτημα (ελεύθερη δεύτερη χορδή). Το *ostinato* σχήμα του τσέλου με τις διπλές συγχορδίες, σε αυτό το σημείο πυκνώνει σε δέκατα έκτα. Ρυθμικά, επίσης, το δεύτερο βιολί παίζει σε τρίηχα και η βιόλα σε όγδοα, συγχορδίες που αντιστοιχούν στα δέκατα έκτα του πρώτου βιολιού. Έτσι, η ρυθμική οργάνωση, κάθετα, για κάθε τέταρτο, πάλι τελείται με βάση την αριθμητική πρόοδο [δέκατα έκτα (4) / τρίηχα (3) / όγδοα (2)] στα μ. 282-287. Οι συγχορδίες στα μέτρα αυτά είναι όλες *F* με την ύπαρξη κάποιων ξένων φθόγγων<sup>181</sup>, που είναι συνοδευτικοί στη μελωδία του πρώτου βιολιού. Στην κατάληξη της φράσης στο *σι* (μ. 288)<sup>182</sup>, σε κάθετο άξονα πάλι οργανώνεται ο ρυθμός με την ίδια λογική: Σε 5ηχα (πρώτο βιολί), δέκατα έκτα (δεύτερο) και τρίηχα (βιόλα), ενώ το τσέλο κρατάει σε *fff* τη νότα *ντο*.

Το *ντο* συνεχίζει να κρατείται στο μ. 289, όπου κυριαρχεί μια παύση στα υπόλοιπα έγχορδα. Από το μ. 290, η υφή γίνεται στικτή, με πιο διάφωνο χαρακτήρα, και με άξονα οργάνωσης την επαναχρησιμοποίηση υλικών από τα παραθέματα. Η πρώτη συγχορδία στο μ. 290 στο πρώτο βιολί (*ρε-λα-σολ#*) σε κανονική διάταξη σχηματίζει το σύνολο [0,1,6], που αντιστοιχεί στις τελευταίες νότες του μονογράμματος *d-g-a-b-e-h*, δηλαδή στο *4b'*. Μετά από δύο μέτρα παύσης, παίζει δύο τρίφωνες συγχορδίες (*φα#-φα-μι* και *σολ-φα#-φα*) που αθροιστικά σχηματίζουν την κανονική διάταξη [0,1,2,3], δηλαδή το *2b'*.

181. Αντίστοιχα, για κάθε μέτρο, από το 283-287 είναι οι: *μι / ρε / μι, σι<sup>b</sup> / σολ / μι, σι<sup>b</sup>*.

182. Οι νότες που ακούγονται σε αυτό το μέτρο συνηχητικά (*λα, σι, φα#, ντο, σι, λα<sup>b</sup>, φα*) όταν παραταχθούν σε κανονική διάταξη, δίνεται η σειρά [0,1,3,4,6,7]. Όπως φαίνεται, αποτελεί το 4-9 [0,1,6,7] με την προσθήκη ενός ενδιάμεσου ημιτονίου. Αποτελείται δηλαδή, από δύο διαδοχικά ημιτόνια, που απέχουν μεταξύ τους ένα τόνο, οργάνωση που υπάρχει σε οριζόντιο άξονα από τα πρώτα κιάλας μέτρα του έργου, όπως έχει αναφερθεί.

Στο διάστημα μεταξύ αυτών των συγχορδιών, το τσέλο εκτελεί, σε συνέχεια του κρατημένου ντο, βηματικές κινήσεις μέχρι το ρε του μ. 293, που σχηματίζουν πάλι τέσσερις χρωματικά παρακαείμενους φθόγγους [2b']. Η βιόλα ξεκινάει ένα ανιόν σχήμα, που οδηγεί στο μ. 291 στο μονόγραμμα του Beethoven [4'] μεταφερμένο στη c, καταλήγοντας στο επόμενο μέτρο σε διάφωνες συγχορδίες που παίζονται στα δύο ενδιάμεσα έγχορδα κάθετα.

Στο τέλος του μ. 293 ξεκινάει πάλι από τη βιόλα ένα ανιόν διάφωνο σχήμα μη βηματικών κινήσεων (4η αυξ. - 4η αυξ. - 4η καθ.) που καταλήγει στο δεύτερο βιολί. Ακολουθεί η διάφωνη συγχορδία του μ. 295 (λα<sup>b</sup> -μι- μι<sup>b</sup> -λα-ρε#), που σχηματίζει σε κανονική διάταξη το [0,1,6,7,8] -παρεμφερές με το [0,1,6,7] (4-9). Επίσης, μετά από το λα<sup>b</sup> στο τσέλο (μ. 294), παίζονται πάλι βηματικές κινήσεις, που καταλήγουν με μεγάλα πηδήματα στο μ. 297, σχηματίζοντας συνολικά 11 διαφορετικούς (χρωματικούς) φθόγγους (12φθογγη σειρά εκτός από το λα).

**Εικόνα 39:** μ. 290-298: Σχηματισμός 11 χρωματικά παρακαείμενων φθόγγων στο τσέλο -στην ανιούσα μελωδική πορεία του δεύτερου βιολιού (μονόγραμμα Beethoven στη c) παρεισφρύνουν κάθετες συνηχήσεις. Ακολουθούν συγχορδίες στα βιολιά, που δημιουργούν συνολικά, δύο αντίστοιχα 12φθογγα συναθροίσματα.

Στα μ. 296-298 οι έξι δίφωνες συγχορδίες, που παίζει το πρώτο βιολί, σχηματίζονται από 11 διαφορετικές νότες (επαναλαμβάνεται η νότα μι), και σχηματίζουν 12φθογγη με το ρε# που ακούγεται στη δίφωνη συγχορδία του προηγούμενου μέτρου. Επίσης από 12 νότες αποτελούνται και οι συγχορδίες που παίζονται στο δεύτερο βιολί στα μ. 298-299 και η συγχορδία που σχηματίζει το τσέλο ανάγονται στο φθογγικό σύνολο κανονικής διάταξης [0,1,5,6] (συγγενικό με το [0,1,6,7]), δηλαδή το 4-9). Οι κάθετες συνηχήσεις συνεχίζουν να παίζονται κατα βάση και στο τμήμα 27 (μ. 300), όπου παίζεται η συγχορδία E<sup>b</sup> σε *fff*, που οδηγείται στη D, η οποία με τη σειρά της καταλήγει σε μία εναρμόνιση του ντο#<sup>183</sup>. Και οι δύο μεταβάσεις των τριών συγχορδιών, γίνονται

183. Η συγχορδία που σχηματίζεται στο βιολί είναι η C#, με το σολ να παίζεται στην ελεύθερη τέταρτη χορδή του (κατά τον ίδιο τρόπο παίχτηκαν και οι E<sup>b</sup> και D που προηγήθηκαν, σχηματίζοντας στο πρώτο βιολί μία κατιούσα

με παράλληλες κατιούσες κινήσεις. Στο τσέλο παρεμβάλλεται (μ. 300), σε οριζόντια διάταξη, το 2b' (σι, ντο, ντο#, ρε), και στα μ. 302-303 παίζεται το θέμα 4a' στη *f* στο δεύτερο βιολί. Πριν ακουστεί το θέμα, στο μ. 301 το τσέλο και η βιόλα παίζουν μεταξύ τρίφωνες συγχορδίες, και το τσέλο καταλήγει με μονόφωνη βηματική (εκτός από το μ. 303) ανιούσα μελωδική πορεία.

Στη συνέχεια, ξεκινάει από τη βιόλα να παίζεται το μονόγραμμα του Beethoven στη *f*, και ακολούθως, στο δεύτερο βιολί (*e*) και στο πρώτο (*b*) - πραγματοποιείται έτσι ένας ακόμα μικρός κανόνας. Οι φράσεις αυτές συνεχίζουν τη μελωδική τους πορεία, με έξι ακόμα νότες, που παίζονται με μη βηματικά διαστήματα. Οι διάρκειες των νοτών αυτών διευρύνονται (σε μισά) και τελικά παίζονται τρία όγδοα που απέχουν μεταξύ τους 4η καθαρή<sup>184</sup>, όπως φαίνεται στην παρακάτω εικόνα.

Οι 12 διαδοχικές νότες που προκύπτουν από τα μεταφερμένα μονογράμματα και τις έξι νότες που ακολουθούν, σχηματίζουν τρεις αντίστοιχες δωδεκάφθογγες σειρές. Στο διάστημα που μεσολαβεί μέχρι να ολοκληρωθεί η τρίτη παρουσίαση του κανόνα, η βιόλα παίζει το θέμα 4a μεταφερμένο στη *b*. Έπειτα, τα άλλα έγχορδα είναι σε παύση και το δεύτερο βιολί παίζει κάθετα εναλλαγή δίφωνων και τρίφωνων συγχορδιών μέχρι να καταλήξει με *glissando* στο ντο (μ. 311).

The image shows a musical score for measures 305-310. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. A red bracket at the top spans measures 305-310, labeled '12φθόγγο'. The 4a' theme is presented in four different registers: 4a' (f) in Violin I, 4a' (e) in Violin II, 4a' (b) in Viola, and 4a' (b) in Cello/Double Bass. Dynamics range from *mp* to *fff*. The Cello/Double Bass part ends with a *glissando* to the note 'do' (ντο) in measure 311.

**Εικόνα 40:** μ. 305-310: Στα μετατ(ρ)οπισμένα μονόγραμμα του Beethoven, ακολουθούν έξι ακόμα φθόγγοι, συμπληρώνοντας στη βιόλα και τα βιολιά 12φθογγες σειρές.

Η στικτή υφή συνεχίζεται με ακατάπαυστη ροή και στις τελευταίες ενότητες του μέρους. Ο Schnittke εμφανίζει και πάλι την ίδια τεχνική των διαδοχικών εισόδων εμφανίζοντας την πτώση του Di Lasso, η οποία σε κάθε είσοδο εμφανίζεται ανεβασμένη κατά ένα ημιτόνιο. Επίσης, ακούγονται συγχορδίες και φθογγικά σύνολα που οργανώνονται με βάση τη συνέπεια στο

συγχορδιακή φράση). Στο μ. 304, οι πέντε νότες που παίζονται αθροιστικά, σε κάθετο επίπεδο, στο πρώτο και το δεύτερο βιολί (σολ#, ρε, σολ, μι#, ντο#), σχηματίζουν σε κανονική διάταξη το σύνολο [0,1,4,6,7] –που είναι το 4-9 με την προσθήκη ενός φθόγγου (μι#).

184. Η συγκεκριμένη αλληλουχία διαστημάτων, των δύο διαδοχικών 4ων καθαρών, παρατηρείται πως σχηματίζεται από τις τρεις πρώτες νότες του μονογράμματος του Beethoven (*d-g-a-b-e-h*), σε φθογγικό σύνολο, ανεξάρτητα από την τονικότητά του.

διαστηματικό τους σχεδιασμό, και προκύπτουν δωδεκάφθογγες σειρές που δημιουργούνται από ένα συνυπολογισμό του κάθετου με τον οριζόντιο άξονα.

Το κομμάτι κλείνει με κλιμάκωση της έντασης (μ. 320-326: από *p subito* καταλήγει σε *fff*), όπου παίζεται αυτούσιο το μονόγραμμα *d-g-a-b-e-h* που επαναλαμβάνεται, με παρεμβολή μιας παύσης ογδού μεταξύ της κάθε επανάληψης και με κλείσιμο με *glissando* στο τσέλο και στο βιολί.

The image displays a musical score for the final measures of the second part, spanning measures 312 to 326. The score is presented in three systems, each containing three staves (treble, alto, and bass clefs).  
 - **System 1 (Measures 312-316):** Labeled '12φθογγο' at the bottom. It begins with measure 312, marked with a box containing '28'. The first measure has a dynamic of *fff* and a green box around the notes with the label '2b' (0,1,2,3). Subsequent measures feature first fingerings (1') and dynamics of *fff*. A red bracket labeled '1'' spans across measures 314 and 315. The system ends with a dynamic of *fff* and a red bracket labeled '4a' (f#) above the notes.  
 - **System 2 (Measures 317-321):** Labeled '12φθογγο' at the bottom. It starts with measure 317, marked with a box containing '29'. Dynamics include *fff*, *p sub.*, and *mp*. Fingerings are indicated as 0,2,3; 4b' (0,1,6); (g); 0,1,5; and 0,1,5. A red bracket labeled '4' is above the notes in measure 319. The system concludes with a dynamic of *p sub.* and the instruction 'cresc. sempre'.  
 - **System 3 (Measures 322-326):** Labeled '12φθογγο' at the bottom. It begins with measure 322, marked with a box containing '30'. Dynamics range from *mf* to *fff*. Fingerings are marked as 4, 4a' (bb), and 2b'. The system ends with a dynamic of *fff* and the instruction 'attaca'.

**Εικόνα 41:** Τα τελευταία μέτρα του δεύτερου μέρους.

## 2.3. III. Pesante

Το τρίτο μέρος ξεκινάει με καθετοποιημένη υφή –το κάθε έγχορδο παίζει δίφωνες συγχορδίες στη *c*, όπου η αρμονία ενισχύεται με τη νότα *σολ* να παίζεται στα βιολιά, και τις *ντο* και *μι<sup>b</sup>* στο τσέλο. Το ίδιο κατιόν σχήμα στη *c* ακούστηκε κατά τον ίδιο τρόπο στο μ. 17-19 του πρώτου μέρους με μερικές φθογγικές διαφοροποιήσεις σε σχέση με τη συγκεκριμένη επανεμφάνισή του: Εκεί, στην τρίτη κατά σειρά συγχορδία, το κατιόν συγχορδιακό σχήμα προσαρμοζόταν σε μία πύκνωση της υφής, ενώ σε αυτό το σημείο η συγχορδία παραμένει, διαρκώντας τρία τέταρτα. Επίσης, διαφορετικός είναι και ο μετρικός οπλισμός, καθώς το τρίτο μέρος ξεκινάει με 4/4, ενώ στα μ. 17-18 άλλαξε σε 3/4. Η κατιούσα κίνηση εγκαθιδρύεται από τα βιολιά, ενώ το τσέλο και η βιόλα αναλαμβάνουν το ρόλο του ισοκράτη. Όλα τα όργανα παίζουν διαστήματα 6ης ενώ το τσέλο κρατάει σταθερά τις νότες *ντο-σολ* (5η καθαρή).

Μετά από το άκουσμα της κατιούσας μελωδίας στο πρώτο βιολί (*ντο - σι<sup>b</sup> - λα*), εισάγεται ένα μοτίβο, στο οποίο το δεύτερο βιολί παίζει μία 6η κάτω από τις νότες του πρώτου, η βιόλα αντίστοιχα δύο οκτάβες κάτω από το πρώτο βιολί. Στο ίδιο σημείο, το τσέλο συνεχίζει να ενισχύει την αρμονία στη *c*, παίζοντας τις ίδιες νότες, και διανθίζοντας με παίξιμο δίφωνης συγχορδίας στις δύο ψηλότερες χορδές, έτσι ώστε να προκύπτει ένα νέο κατιόν σχήμα, ανεπαίσθητης δυναμικής και διάρκειας, σαν αποτζιατούρα. Το μοτίβο που προκύπτει, παραπέμπει στο πέμπτο μέρος του *Κουαρτέτου Εγγόρδων αρ. 15* του Dmitri Shostakovich, το *Funeral March*<sup>185</sup>.

## V. Траурный марш

57 Adagio molto  $\text{♩} = 60$

*f* *espress.*

(senza sord.) *f* *espress.*

(senza sord.) *f* *espress.*

*f* *espress.*

Εικόνα 42: Τα πρώτα μέτρα από το πέμπτο μέρος (*Funeral March*), του *Κουαρτέτου Εγγόρδων αρ. 15*, *ορ. 144* του Dmitri Shostakovich.

185. Το Κουαρτέτο Εγγόρδων αρ. 15 συντέθηκε στο Repino, κοντά στην Αγία Πετρούπολη το 1974. Αποτελείται από έξι αργά μέρη, χωρίς κάποιο διάλειμμα, όλα στη *E<sup>b</sup>*. (Sollertinsky, ό.π., 223).

Μετά το άκουσμα του μοτίβου, το μέτρο αλλάζει σε 3/4 μόνο για το μ. 4, με τη μελωδία να καταλήγει στο  $σι^b$  (την 7η της  $c$ ). Με το τσέλο να συνεχίζει να κρατάει ισοκράτη στο μ. 5, εισάγεται ένα νέο μοτίβο στα υπόλοιπα όργανα, το οποίο σχηματίζει την κανονική διάταξη [0,1,2,3], δηλαδή το  $2b'$ . Φθόγγοι αφητηρίας για τη διάταξη του εν λόγω συνόλου (τεσσάρων χρωματικά παρακείμενων φθόγγων), είναι για το πρώτο και το δεύτερο βιολί, αντίστοιχα, οι φθόγγοι  $φα$  και  $λα^b$ , με τη βιόλα να συνεχίζει να παίζει δύο οκτάβες κάτω από το βιολί τις ίδιες νότες, μέχρι και το μ. 7. Συνεχίζεται, επομένως, η ίδια διαστηματική αντιστοιχία, με το πρώτο και δεύτερο βιολί να απέχουν μία  $6η$ , και το πρώτο με τη βιόλα δύο οκτάβες. Στο μ. 6 ξεκινάει ένα ανιόν σχήμα στο τσέλο, στο οποίο η κάθε νότα παίζεται δύο φορές και τονίζεται, με τα υπόλοιπα τρία έγχορδα του Κουαρτέτου να σχηματίζουν αυτή τη φορά το σύνολο [0,1,3,4], δηλαδή το  $2a'$ . Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο βιολί (και στη βιόλα) εμφανίζονται σε τέταρτα, διατεταγμένα, οι νότες  $ρε$ ,  $μι^b$ ,  $φα$ ,  $φα\#$  και στο δεύτερο οι  $φα$ ,  $σολ^b$ ,  $λα^b$ ,  $λα$ .

Στο δεύτερο μισό του μ. 7, η συμμετρική και σύμφωνη οργάνωση σε κάθετο επίπεδο σταματάει να υφίσταται: στην αρχή του μέτρου ισχύει η ίδια αντιστοιχία μεταξύ της διαστηματικής απόστασης της βιόλας και των βιολιών (απέχουν 2 οκτάβες), με το τσέλο να συνεχίζει την ανιούσα μελωδική του πορεία. Όμως οι δύο τελευταίες νότες των βιολιών και της βιόλας παραλλάσσονται, λόγω της διαφοροποίησης του μη βηματικού διαστήματος, που χωρίζει τις δύο πρώτες νότες, οι οποίες απέχουν ένα ημιτόνιο μεταξύ τους, με τις δύο επόμενες.

Έτσι, στο πρώτο βιολί προκύπτει το σύνολο [0,1,4,5] -  $2a'$ , με τις νότες  $σολ\#$ ,  $λα$ ,  $σι\#$ ,  $ντο\#$ , στο δεύτερο το [0,1,2,3] -  $2b'$  με τις  $ρε\#$ ,  $μι$ ,  $μι\#$ ,  $φα\#$  και στη βιόλα το [0,1,4,5] με τις  $σι\#$ ,  $ντο\#$ ,  $μι$ ,  $φα$ . Συμπερασματικά, εμφανίζεται η γνωστή διαστηματική οργάνωση, με δομικό κύτταρο δύο ομάδες δύο νοτών (ένα 4φθογγο συνολικά), που απέχουν μεταξύ τους ένα ημιτόνιο, αλλά το διάστημα απόστασης των δύο ημιτονίων εμφανίζεται με πλήδημα, ως μη βηματικό διάστημα.

Με το τσέλο να εξακολουθεί να παίζει μία ανιούσα μελωδία, η βιόλα και τα βιολιά καταλήγουν στο μ. 8 στις νότες  $φα$ ,  $φα\#$  και  $λα$ . Στο δεύτερο μισό του ίδιου μέτρου ξεκινάει κατιούσα κίνηση στο τσέλο, αρχικά, η οποία στο επόμενο μέτρο περνάει στα υπόλοιπα όργανα. Έτσι, οι πρώτες νότες των οργάνων του Κουαρτέτου στο μ. 9 είναι σε διατεταγμένο σύνολο οι  $φα$  (βιόλα),  $σολ^b$  (δεύτερο βιολί),  $σολ$  (τσέλο) και  $λα^b$  (πρώτο βιολί) σχηματίζοντας τέσσερις χρωματικά παρακείμενους φθόγγους δηλαδή το  $2b'$  [0,1,2,3]. Το τσέλο με τη βιόλα απέχουν ένα διάστημα 2ης, με ταυτόσημη ρυθμική οργάνωση για τα δύο επόμενα μέτρα: Η ίδια ρυθμική ταυτοσημία υφίσταται και μεταξύ του πρώτου και δεύτερου βιολιού στα ίδια μέτρα, που απέχουν ένα διάστημα 9ης. Το ίδιο διάστημα διαχωρίζει και τις νότες της βιόλας και του δεύτερου βιολιού, οι οποίοι όμως διαφοροποιούνται ως προς το ρυθμό τους.



Ο Schnittke σε αυτό το σημείο εμφανίζει μία χρωματική κλίμακα με κατιούσες κινήσεις, οι οποίες ξεφεύγουν από την απόλυτη χρωματικότητα τους, καθώς εμφανίζονται σπασμωδικά ανιόντα διαστήματα, στο πρώτο βιολί, στη βιόλα και στο τσέλο. Η βιόλα ξεφεύγει από τη χρωματική κατιούσα κίνηση και στο μ. 11 μειώνεται η διαστηματική τους απόκλιση, καθώς από διάστημα 9ης (1 τόνο, αν δε ληφθεί υπόψιν το τονικό τους ύψος), μεταβαίνει σε διάστημα 6ης μεγάλο και στο επόμενο μέτρο σε 4η καθαρή. Στο ίδιο μέτρο (12), στο πρώτο βιολί εμφανίζεται το μοτίβο που πρωτοεμφανίστηκε στο μ. 5, ενώ στη βιόλα το μοτίβο του *Funeral March*. Η φράση αυτή κλείνει με αντίθετες κινήσεις (κατιούσα στα βιολιά και ανιούσα στο τσέλο και τη βιόλα), όπου οι ακραίες φωνές παίζουν μία ολοτονική κλίμακα. Οι ενδιάμεσες (δεύτερο βιολί και βιόλα), σχηματίζονται από τέσσερις διαφορετικούς χρωματικά παρακείμενους φθόγγους, που συνολικά συνδιαμορφώνουν οκτώ χρωματικά παρακείμενους φθόγγους (μι<sup>b</sup>, μι, φα, φα#, σολ, λα<sup>b</sup>, λα, σι<sup>b</sup>). Επίσης, οι νότες της βιόλας, εμφανίζονται ίδιες στα μ. 12 και 13, καταγεγραμμένες όμως στην παρτιτούρα με διαφορετική εναρμόνια εκφορά. Οι 12φθογγες σειρές και η οργάνωση του φθογγικού υλικού φαίνεται στην παρακάτω εικόνα, με τη σταδιακή αποκλιμάκωση της δυναμικής (από *fff* σε *mp*).

The image shows a musical score for measures 8-13, illustrating the organization of horizontal timbre. The score is written for Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass. Key annotations include:

- 12φθογγο** (12-note series) in red, indicating chromatic scales in both directions.
- ολοτονική** (diatonic scale) in black, pointing to the final notes of the measures.
- 2b'** in green, marking specific notes in the Violin I and II staves.
- Dynamics: *fff*, *ff*, *f*, *mf*, and *mp*.
- Interval changes: *-1 τόνο*, *-6η Μ.*, and *-4η Κ.*

**Εικόνα 43:** μέτρα 8-13 - Οργάνωση οριζόντιας υφής.

Στο μ. 14 το τσέλο και η βιόλα παίζουν ένα ημιτόνιο με τρίλιες (φα#-σολ) σε *p*, το οποίο μεταβαίνει σε *ppp*, καταλήγοντας τη φράση που φαίνεται στην παραπάνω εικόνα. Η συγκεκριμένη διφωνία εξακολουθεί να παίζεται ακατάπαυστα για τα επόμενα μέτρα, μέχρι και το μ. 19, εισάγοντας το επόμενο μέρος (την ενότητα - φράση 4, στο μ. 20).

Στο τέλος του μ. 14, στο πρώτο βιολί, το σολ εισάγει το παράθεμα των διπλών πτώσεων του Di Lasso, παίζοντας την πρώτη με αρμονική αλληλουχία τις συγχορδίες  $D - C$ , και έπειτα, με τη μελωδία να μεταβαίνει στο μ. 16 το δεύτερο βιολί, καταλήγει με τις  $A - d$ . Υφίσταται, δηλαδή, ακριβώς η ίδια αρμονία των δύο πτώσεων, όπως στην αρχή του έργου (I. Andante, μ. 1-4). Σε αυτό το σημείο, παρατηρείται μία σταδιακή κλιμάκωση της δυναμικής (από  $pp$  σε  $mf$ ).

Στο μέτρο που ακολουθεί (18), κι ενώ το ισοκράτημα στη βιόλα και το τσέλο συνεχίζουν να παίζονται, ακούγεται στα βιολιά το παράθεμα της *Große Fuge* (παίζοντας εναλλάξ το πρώτο και το δεύτερο, σε διάλογο, τις νότες που το σχηματίζουν) και ακολούθως κατά τον ίδιο τρόπο ακούγεται το μονόγραμμα του Shostakovich *d-s-c-h*, με το *σι* στο οποίο καταλήγει, να κατεβαίνει στη συνέχεια μία οκτάβα και να κρατιέται. Έτσι, ακούγεται η αλληλουχία των τριών παραθεμάτων, ακριβώς όπως στην αρχή του Κουαρτέτου. Καθώς το *σι* κρατιέται στο πρώτο βιολί, στα υπόλοιπα τρία όργανα επανεμφανίζεται το κατιόν συγχορδιακό σχήμα στη *c*, όπως παρουσιάστηκε στην αρχή του τρίτου μέρους. Το μονόγραμμα *d-s-c-h* ξαναπαίζεται στο πρώτο βιολί με πύκνωση της υφής, (και μετάβαση της δυναμικής από  $fff$  σε  $pp$ ). Στα υπόλοιπα τρία όργανα παίζεται το μοτίβο του *Funeral March*, συνεχίζοντας την πορεία της μελωδίας όπως εμφανίστηκε στο ξεκίνημα του συγκεκριμένου μέρους, στην ίδια τονικότητα. Ύστερα από μία παρεμβολή ενός κατιόντος μελωδικού σχήματος, με μεγάλα πηδήματα, στο πρώτο βιολί, η μελωδία συνεχίζεται στο μ. 24, όπως ακούστηκε στην αρχή εμφανίζοντας το μοτίβο του μ. 5, με τις νότες *φα, φα#, σολ, λαβ*, σχηματίζοντας το  $2b' [0,1,2,3]$ . Το ίδιο σύνολο εμφανίζεται στη βιόλα, με τις τέσσερις νότες που παίζονται (*σι, ντο, ντο#, ρε*), σε τέταρτα.

The image shows a musical score for measures 18-23. It features two staves: the top staff is for the first violin and the bottom staff is for the viola. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Annotations include red boxes labeled '2a' and '2b', blue boxes labeled '3', and a circled section labeled '3' with a trill symbol. Dynamics range from  $mf$  to  $fff$ . The text "Funeral March" and "όπως μ. 1-4" are present.

**Εικόνα 44:** μέτρα 18-23: Ύστερα από την εμφάνιση του παραθέματος 1 (καντέντσες του Di Lasso), συνεχίζεται το άκουσμα των παραθεμάτων και ακολουθεί επανεμφάνιση του μελωδικού υλικού όπως εμφανίστηκε στην αρχή του τρίτου μέρους (μ. 1-4).

Από το μ. 25 και έπειτα εμφανίζονται με διαφορετική κατανομή στοιχεία που πρωτοεμφανίστηκαν το μ. 6: Οι διπλές νότες που παίζονταν στο τσέλο, παίζονται αυτή τη φορά στο δεύτερο βιολί κατά τον ίδιο τρόπο, με διπλασιασμό των νοτών, χωρίς ωστόσο να ακολουθούν ανιούσα πορεία, αλλά μη βηματικά διαστήματα αψιδωτής μορφής. Το τετράφθογγο μοτίβο που πρωτοακούστηκε στο μ. 5, παίζεται στο μ. 25 στο πρώτο βιολί, με τις νότες λα, σι<sup>b</sup>, σι, ντο, σχηματίζοντας πάλι το σύνολο 2b' [0,1,2,3]. Στο ίδιο σημείο, στη βιόλα, παίζονται τέσσερα τέταρτα οργανωμένα σε δύο ζεύγη νοτών (λα#, σολ# / σολ, φα#), τα οποία μεταξύ τους χωρίζονται από ένα μεγάλο πήδημα –όπως στο αρχικό θέμα της *Große Fuge*. Η συγκεκριμένη οργάνωση, τετράφθογγων φράσεων για κάθε μέτρο, πραγματοποιείται στη βιόλα μέχρι και το μ. 27, με υποτυπώδη ρυθμική διαφοροποίηση στο μ. 26. Στα μ. 25-26, μη βηματικά διαστήματα εκτελούνται σε όλες τις φωνές, εκτός από το τσέλο, το οποίο κρατάει σε ισοκράτημα τη δίφωνη συγχορδία ντο, σολ και στο μ. 26 παίζει τετράφωνα το σύνολο 4-9. Οι κινήσεις αυτές, με τα μεγάλα πηδήματα, σχηματίζουν σε κάθετο συνηχητικό επίπεδο, στο ίδιο μέτρο (26) ένα δωδεκάφθογγο συνάθροισμα.

**Εικόνα 45:** μέτρα 24-27: Διαστηματική οργάνωση των φθόγγων με ομάδες διαστημάτων 2ας. Στο μέτρο 26, κάθετα, σχηματίζεται 12φθογγο συνάθροισμα, όπως φαίνεται στην αρίθμηση των φθόγγων, με αφητηρία τη νότα σι<sup>b</sup> (=1).

Το πρώτο βιολί, στο μ. 28, καταλήγει με τις νότες λα, σι<sup>b</sup>, λα<sup>b</sup>, σολ, σχηματίζοντας το σύνολο [0,1,2,3], και από το σολ παίζεται η πτώση του Di Lasso στις D και C, με την ίδια, δηλαδή, συγχορδιακή αλληλουχία, όπως στην αρχή του έργου. Στο ίδιο σημείο επιτυγχάνεται μία αποκλιμάκωση της δυναμικής, ενώ το δεύτερο βιολί με τη βιόλα κάνουν αντίθετες μελωδικές κινήσεις (το δεύτερο ανιούσα και η βιόλα κατιούσα) και το τσέλο παίζει τις νότες λα, σολ, ρε και καταλήγει έπειτα στη νότα ντο.

Μετά το άκουσμα της πτώσης παίζεται στο μ. 30 μία συγχορδία ελαττωμένης 7ης (diminuita), με τις νότες ντο#, σι<sup>b</sup>, μι, σολ. Το σι<sup>b</sup> οδηγείται στη νότα λα, που ακούγεται ως προήγηση για τη συγχορδία που παίζεται στο μέτρο 31, με τις νότες ντο#, ρε, φα, σολ#, λα<sup>186</sup>.

Στο τέλος του μέτρου 31, στο πρώτο βιολί, παίζει το παράθεμα-πτώση του Di Lasso (1'), η οποία με τη μορφή του κανόνα (και διαφορά φάσης ένα όγδοο), εμφανίζεται στη συνέχεια στα υπόλοιπα όργανα, σε πιο χαμηλή περιοχή. Οι τέσσερις νότες που αποτελούν τις διαφορετικές εισόδους των πτώσεων σχηματίζουν το σύνολο 4-9. Οι καντέντσες καταλήγουν όχι στο φθόγγο με τον οποίο ξεκίνησαν, όπως πραγματοποιούνταν μέχρι τώρα, αλλά ένα ημιτόνιο ψηλότερα: Το πρώτο βιολί, από τη νότα σολ, καταλήγει το άκουσμα της πτώσης στη νότα σολ#. Ύστερα παίζεται το λα και κατόπιν η μελωδία ανεβαίνει στο σι<sup>b</sup> (7η μεγάλη), όπου συνεχίζει χρωματικά ανιούσα πορεία 5 φθόγγων, μέχρι το ρε (μ. 34), με το μετρικό οπλισμό να αλλάζει σε 3/4. Εκτός από την κορύφωση του τονικού ύψους, σε αυτό το σημείο υπάρχει και κορύφωση της δυναμικής (*fff*).

Μαζί με το φα, που παίζεται στο μ. 31, πριν την εκτέλεση της πτώσης, ακούγονται 11 χρωματικά παρακείμενοι φθόγγοι, με το ρε<sup>b</sup> να είναι η μόνη που λείπει ώστε να σχηματιστεί συνάθροισμα, η οποία όμως αποτελεί την είσοδο της πτώσης στο μ. 32, στο δεύτερο βιολί. Επίσης, από το ρε του πρώτου βιολιού, στο μ. 34 και έπειτα, παίζεται μία κανονική 12φθογγη σειρά. Στο ίδιο μέτρο, στα υπόλοιπα τρία έγχορδα (δεύτερο βιολί, βιόλα και τσέλο), σχηματίζονται κάθετα 6 χρωματικά παρακείμενοι φθόγγοι (σολ, λα<sup>b</sup>, λα, σι<sup>b</sup>, σι, ντο), που παίζονται με δίφωνες συνηχήσεις από μεγάλες 7ες –νότες που ταυτίζονται με το παράθεμα της *Große Fuge* (2).

The image shows a musical score for measures 31-37. A red bracket at the top spans from measure 31 to 37, labeled "12φθογγο". The score is in 3/4 time and features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Annotations include:
 

- Orange boxes highlighting specific notes in measures 31-34, labeled "4-9".
- Black brackets labeled "1'" indicating first endings.
- A blue box in measure 34 labeled "2b'" highlighting a note.
- A green box in measure 34 labeled "2b'" highlighting another note.
- A red asterisk in measure 32 highlighting a note.
- Dynamic markings: *f*, *ff*, *fff*, *mf*, *mp*.
- Tempo marking: *rall.* in measure 37.

**Εικόνα 46:** μέτρα 31-37: Σχηματισμός 12φθογγης σειράς, με εμφάνιση των συνόλων 4-9 [0,1,6,7] και 2b' [0,1,2,3]. Η νότα ρε<sup>b</sup> που απουσιάζει για το σχηματισμό 12φθογγης σειράς στα μ. 31-34, είναι η νότα εισόδου της καντέντσας στη δεύτερο βιολί (σήμανση με αστερίσκο).

186. Οι φθόγγοι αυτοί, με τη σειρά με την οποία καταγράφονται σχηματίζουν τη διάταξη [0,1,4,7,8]. Η διάταξη αυτή παρουσιάζει συμμετρία: Αποτελεί στα άκρα της δύο ημιτόνια ([0,1] και [7,8]) και στη μέση χωρίζεται συμμετρικά, διχοτομώντας εξίσου τις δύο ομάδες ημιτονίων (4-1=3 και 7-4=3 → απέχουν, δηλαδή, 3 ημιτόνια τα δύο ημιτόνια).

Επίσης, η κάθετη οργάνωση σε αυτό το μέτρο εμφανίζει πολυεπίπεδη οργάνωση: Μεταξύ πρώτου και δεύτερου βιολιού σχηματίζεται το σύνολο 4-9, και μεταξύ βιόλας και τσέλου το 2b' (δηλαδή το σύνολο [0,1,2,3]). Το ίδιο σύνολο δημιουργείται στο μ. 33 και σε οριζόντιο επίπεδο, μεταξύ βιόλας και τσέλου, με τους φθόγγους φα, φα#, σολ, λα<sup>b</sup>. Οι νότες αφαιρούνται σταδιακά μέχρι το μ. 37.

Στη συνέχεια εισάγεται το θέμα της *Große Fuge*, παιγμένο με τρίλιες, σε pp, με αλλαγή του μετρικού οπλισμού σε 4/4 και με την ένδειξη *a tempo*. Το θέμα παίζεται από το μι<sup>b</sup>, με τις νότες να κρατιούνται σε κάθε όργανο και με σταδιακές εισόδους των επόμενων νοτών του θέματος στα υπόλοιπα όργανα. Με το παίξιμο του μι<sup>b</sup> στο πρώτο βιολί (μ. 40) ολοκληρώνεται το άκουσμα του θέματος της *Große Fuge*. Στο ίδιο σημείο, στη βιόλα και στο τσέλο παίζονται συνολικά 5 χρωματικά παρακείμενοι φθόγγοι (μι, φα, φα#, σολ, σολ#), σχηματίζοντας το σύνολο που αντιστοιχεί στο 2 (*Große Fuge*). Η ανιούσα πορεία που σχηματίζεται από το θέμα, οδηγεί στη συγχορδία του μ. 41, με τις νότες φα, σολ<sup>b</sup>, σολ, λα<sup>b</sup>, σχηματίζοντας το 2b' [0,1,2,3].

Οι νότες που παίζονται στα βιολιά συνεχίζουν να κρατιούνται και το τσέλο είναι σε παύση, τη στιγμή που η βιόλα εισάγει τις τέσσερις πρώτες νότες του μονογράμματος του Beethoven στη c (4a'), δηλαδή τις σολ-ντο-ρε-μι<sup>b</sup>. Το θέμα 4a', όμως, πριν ολοκληρωθεί στο μ. 42, διανθίζεται στη βιόλα με δίφωνες συγχορδίες στη C (καθώς στο μ. 41 παίζεται μι). Όταν, όμως, το θέμα στο μ. 42 καταλήξει στο μι<sup>b</sup>, το τσέλο παίζει με κάθετη υφή τετράφωνα την C (ντο, σολ, μι, ντο) σε *pizzicato*, συνηχώντας έτσι ταυτόχρονα η c και η C. Ο Schnittke, έτσι, μέσω του ακούσματος της ομώνυμης μείζονας και ελάσσονας συγχορδίας δημιουργεί συσχετισμούς P (*parallel*) της Neo-Riemannian θεωρίας, όπως ήδη αναφέρθηκε, (I. Andante, μ. 9-10 –βλ. σελ 38). Όταν ακουστούν οι συγχορδίες στη c και στη C, σε βιόλα και τσέλο αντίστοιχα, τα βιολιά παίζουν τις ίδιες νότες που διαμόρφωναν το σύνολο 2b [0,1,2,3], στο μ. 42, πάνω στο μοτίβο του *Funeral March*, που πρωτοακούστηκε στα μ. 2-3 του τρίτου μέρους. Οι νότες κρατιούνται εκ νέου στα βιολιά, και σε παρεμφερές μοτίβο απαντάει η βιόλα, με κατιόν μελωδικό σχήμα, όπως παρουσιάστηκε στην αρχή του δεύτερου μέρους του Κουαρτέτου. Το σχήμα διανθίζεται με δίφωνες συγχορδίες, οδηγώντας στο μ. 43: Εκεί η βιόλα παίζει τη C δίφωνα, και στο τσέλο παίζεται η c#<sup>187</sup> πάλι τετράφωνα. Έτσι, με βάση τη Neo-Riemannian θεωρία, διαμορφώνονται συνηχητικοί συσχετισμοί S (*slide*) (βλ. σελ. 38).

---

187. Σε ένα διάλογο που είχε ο Schnittke με το βιογράφο του Alexander Ivashkin, αναφέρει αυτή τη σχέση των συγχορ-διών ως αρμονικό φαινόμενο των “κοινών ενδιάμεσων” (*common mediants*), -έναν όρο που αναγνώρισε, όπως αναφέρει, στα τέλη της δεκαετίας του 1950, ο Lev Mazel-. Αυτή τη σχέση που παρουσιάζουν για παράδειγμα οι B και η c, όπως αναφέρει ο Schnittke, δηλαδή μία μείζονα συγχορδία και μία ελάσσονα ένα ημιτόνιο ψηλότερα: Μοιράζονται έτσι την ίδια τρίτη νότα, με διαφορετική εναρμόνια εκφορά –έτσι εμφανίζεται και μεταξύ C και c. Ο Schnittke αναφέρει πως πολλοί συνθέτες, συμπεριλαμβανομένου και του ίδιου, χρησιμοποίησαν αυτή την αρμονική σχέση. Υφίσταται, μάλιστα, σε αναλύσεις που έκανε ο Lev Mazel σε έργα του Beethoven και του Liszt (όπως στο *Valses Oubliées*, όπου υπάρχουν οι F# και g.) [Alfred Schnittke, “From Schnittke’s Conversations with Alexander Ivashkin (1985-1994)”, *A Schnittke Reader*, ό.π., 16.]

Το ίδιο μοτίβο των μ. 41-42 επαναλαμβάνεται τροποποιημένο στα μ. 43-44 στη βιόλα: Στο μ. 43 επανέρχεται το ανιόν μελωδικό σχήμα 4a' στη c, ωστόσο στο μ. 44, πριν παιχτεί το ντο-μι<sup>b</sup>, προηγείται η αποτζιατούρα ρε<sup>b</sup>-φα και στη συνέχεια οδηγείται με το ίδιο κατιόν σχήμα δίφωνων συγχορδιών, όπως στο μ. 42 στη C (μι-ντο). Στο ίδιο μέτρο το τσέλο παίζει με δοξάρι (*arco*) τις νότες φα# και ντο#.

The image shows a musical score for measures 38-45 of the Große Fuge. It features four staves: two for the violin (top two) and two for the viola (bottom two). The score is annotated with various musical notations and labels. A blue bracket labeled '2'' spans measures 38-40. A green bracket labeled '2b'' spans measures 41-44. A blue bracket labeled '2a'' spans measures 43-44. A black bracket labeled '4a'(c)' appears twice, once over measures 41-42 and once over measures 43-44. The score includes dynamic markings such as *pp*, *sf*, *p*, *mp*, *mf*, and *ff*. Performance instructions like *arco* and *pizz.* are also present. Chord symbols for C minor and C major are indicated below the viola staves. The tempo is marked 'a tempo' at measure 38.

**Εικόνα 47:** μέτρα 38-45: Ύστερα από το άκουσμα της *Große Fuge* (από μι<sup>b</sup>), τα βιολιά παίζουν το 2b' [0,1,2,3]. Η τετράφωνη συγχορδία παίζεται στο μοτίβο του Funeral March, όσο η βιόλα παίζει τις τέσσερις πρώτες νότες του μονογράμματος του Beethoven στη c.

Τα βιολιά, στο μ. 45, οδηγούνται στο σύνολο 2a' [0,1,3,4] με τις νότες φα, φα#, λα<sup>b</sup>, λα, ύστερα από αλλαγή των ακραίων φωνών των βιολιών, με το σολ του δεύτερου βιολιού να περνάει στο πρώτο, με διαβατική μετάβαση (φα# → σολ<sup>h</sup> → λα<sup>b</sup>) και το σολ<sup>b</sup> του πρώτου, να περνάει χαμηλά στο δεύτερο, γραμμένο με την εναρμόνια εκφορά του φα#.

Το ίδιο σύνολο ακούγεται στο πρώτο βιολί, στην εισαγωγή της ενότητας 9 (μ. 46) με τις νότες λα#, σι, ντο#, ρε, όπου συντελείται, σταδιακά, αύξηση της δυναμικής (*ff*) και του τονικού ύψους. Στο δεύτερο μισό του ίδιου μέτρου, παίζεται πάλι στη βιόλα το θέμα 4a', αυτή τη φορά στη d (λα, ρε, μι, φα), και στο επόμενο μέτρο παίζεται με τρίτες ένα ανιόν μελωδικό σχήμα, μέχρι το επόμενο μέτρο. Το πρώτο βιολί παίζει μελωδία αψιδωτής μορφής, και το δεύτερο με το τσέλο σχηματίζουν το σύνολο [0,1,5,6]: Η οργάνωση τόσο στη μελωδία του βιολιού, όσο και στην τετράφωνη συγχορδία που σχηματίζουν κάθετα το δεύτερο βιολί με το τσέλο, επιτυγχάνεται και πάλι με ομαδοποίηση δύο φθόγγων (που απέχουν μεταξύ τους ένα γειτονικό διάστημα) αλλά ως σύνολο δίφθογγων χωρίζονται με ένα μεγαλύτερο διάστημα.

Με την ένδειξη *a tempo* και με το μετρικό οπλισμό να αλλάζει σε 5/4, στα μ. 49-50 παίζονται στο πρώτο βιολί οι νότες ντο, φα, φα#, με αποκλιμάκωση της δυναμικής, σχηματίζοντας το 4b' [0,1,6], το σύνολο, δηλαδή, που αντιστοιχεί στις τρεις τελευταίες νότες του μονογράμματος του Beethoven. Τα τρία υπόλοιπα όργανα του Κουαρτέτου σχηματίζουν συμμετρικές συνηχητικές

σχέσεις, παίζοντας το καθένα δίφωνες συγχορδίες: Στο πρώτο μισό του μ. 49 παίζονται διατεταγμένα οι φθόγγοι σολ, λα, σι<sup>b</sup>, ντο, ντο#, ρε, μι<sup>b</sup>, μι ενώ στο δεύτερο μισό παίζονται οι λα<sup>b</sup>, λα, σι, ρε, μι, φα<sup>188</sup>. Επίσης, οι δύο συγχορδίες που ακούγονται στο μ. 49, που παίζονται από τις δίφωνες συγχορδίες του δεύτερου βιολιού, της βιόλας και του τσέλου, προκύπτουν από 11 διαφορετικούς φθόγγους, εκ των οποίων λείπει μόνο το φα# για να συμπληρωθεί μία 12φθογγη σειρά –το οποίο όμως παίζεται στο πρώτο βιολί.

Στο επόμενο μέτρο (50), σχηματίζεται στο πρώτο βιολί το σύνολο 4-9 [0,1,6,7] και στα υπόλοιπα όργανα το συγγενές σε αυτό σύνολο 6-7 [0,1,2,6,7,8], το οποίο παρουσιάστηκε ξανά στο πρώτο μέρος του έργου, και αποτελεί, όπως αναφέρθηκε, ουσιαδώς, το 4-9 με προσθήκη δύο ημιτονίων: Έτσι, από δύο δυάδες διαδοχικών ημιτονίων που απέχουν μία 4η αυξημένη, μετασχηματίζεται το σύνολο σε δύο τριάδες διατεταγμένων ημιτονίων, που απέχουν το ίδιο.

Το 4-9, που σχηματίζεται ως τετράφθογγη μελωδία στο πρώτο βιολί, έχει μεταβατική λειτουργία, καθώς ακολουθούν στη συνέχεια οι φθόγγοι ντο#, ντο, ντο#, ρε, που παίζονται με μεγάλα πηδήματα (7ες μεγάλες). Η νότα ρε, στην οποία καταλήγει αυτή η φράση του πρώτου βιολιού, παίζεται διπλή (παιγμένη στην ελεύθερη τρίτη χορδή, και στην τέταρτη). Αυτό συμβαίνει στο μ. 51, όπου ο μετρικός σπλισμός αλλάζει σε 3/4, μέχρι να επανέλθει στο μ. 52 στα 4/4, με τη νότα ρε να συνεχίζει να παίζεται διπλή, στο ίδιο τονικό ύψος, ως ισοκράτημα.

**Εικόνα 48:** μέτρα 49-52.

Κάτω από το ισοκράτημα, το δεύτερο βιολί, η βιόλα και το τσέλο, επανεμφανίζουν το θέμα των κατιουσών συγχορδιών που εμφανίστηκαν στην αρχή του μέρους, ένα τόνο κάτω, δηλαδή στη *d*.

188. Όπως έχουν γραφτεί, σε κανονική διάταξη, οι νότες της δεύτερης συγχορδίας που εμφανίζονται στο μ. 49, προκύπτει το σύνολο [0,1,3,6,8,9]. Παρατηρείται πως υφίσταται συμμετρική σχέση, οργανωμένη με βάση το πρώτο μισό των συνόλων: Το δεύτερο μισό των διατεταγμένων συνόλων αποτελεί την καρκινική παράθεση του πρώτου μισού: Οι νότες λα<sup>b</sup>, λα, σι, που αντιστοιχούν στο [6,8,9] της συγχορδίας αποτελεί τον καρκίνο του [0,1,3].

Η φράση αυτή παίζεται σε *ppp* και *pizzicato*, με τέταρτα και μία παύση τετάρτου να παρεμβάλλεται μεταξύ των συνηρήσεων. Το τσέλο παίζει τις τετράφωνες συγχορδίες από την πιο ψηλή χορδή στην πιο μπάσα, με τις νότες *ρε* και *λα* να κρατιούνται σταθερές, και οι δύο πάνω χορδές να παίζουν νότες που κατεβαίνουν βηματικά, με διαστήματα βης. Έτσι, δημιουργείται ένας αρμονικός υβριδισμός: παρόλο που το τονικό κέντρο είναι ξεκάθαρα η *d*, προκαλούνται συνειρμικά τα ακούσματα των *C* και *B*.

Το κομμάτι συνεχίζει, όπως στην αρχή, με εμφάνιση του θέματος του *Funeral March* του Shostakovich, και όταν το θέμα αυτό τελειώνει, από το μ. 55, στο πρώτο βιολί σταματάει το άκουσμα του ισοκρατήματος, εισάγοντας μία φράση διπλών νοτών, με *tenuto*.

Ακολουθεί, όπως στην αρχή του τρίτου μέρους, το θέμα που εμφανίστηκε αρχικά στο μ. 5, το οποίο παίζεται αρχικά στο δεύτερο βιολί (μ. 56) μετά στο πρώτο (μ. 57) και έπειτα στη βιόλα (μ. 58)<sup>189</sup>, σχηματίζοντας μία υπόνοια κανόνα, με διαφορετικό διανθισμό και μετέπειτα διαχείριση.

Στο ίδιο σημείο, το τσέλο παίζει από το μ. 56, σε τέταρτα, νότες με τη διαστηματική οργάνωση που παραπέμπει στο θέμα της *Große Fuge*, και η βιόλα μέχρι να παίζει το προαναφερθέν θέμα παίζει δίφωνες συγχορδίες ενισχύοντας την αρμονία. Το δεύτερο βιολί (μ. 57) και το πρώτο (μ. 58-59) παίζουν μελωδία με υπερβατικά διαστήματα, οι νότες της οποίας τονίζονται με οριζόντια επανάληψη, όπως εμφανίστηκε πρώτη φορά στη γραμμή του τσέλου, στο μ. 6 του τρίτου μέρους. Στα μέτρα 58-59 το δεύτερο βιολί διανθίζει τη μελωδία του πρώτου, επίσης με μεγάλα πηδήματα, σχηματίζοντας μια μελωδία έξι χρωματικά παρακειμένων φθόγγων (2'). Οι συγκεκριμένοι φθόγγοι είναι γραμμένοι στην παρτιτούρα με τη διάταξη *ντο<sup>b</sup>, σι<sup>b</sup>, λα, λα<sup>b</sup>, σολ, φα#* - υφίσταται, δηλαδή, η διαστηματική οργάνωση του Schnittke με τις ομαδοποιήσεις σε δυάδες ημιτονίων.

Σε όλο αυτό το μέρος (μ. 52-61) συντελείται μία πύκνωση της δυναμικής, που καταλήγει στο μ. 61 στο άκουσμα της πτώσης του Di Lasso με τη νότα *λα*. Σε αυτό το άκουσμα οδηγείται η μελωδία του πρώτου βιολιού, ύστερα από παράθεση του θέματος *2b'* με τις νότες *σι, ντο, σι<sup>b</sup>, λα*, στο μ. 60, οι οποίες παίζονται σε συγκοπτόμενο διάλογο με την κατιούσα μελωδική πορεία τριών διαδοχικών τόνων που διαγράφει το τσέλο (*ρε#, ντο#, σι, λα*). Η εναρμόνιση της πτώσης, στο σημείο αυτό, καταλήγει με το τσέλο και τη βιόλα να παίζουν ύστερα από τις νότες *μι* και *σι* (σχηματίζοντας την *E*), τις νότες *ρε#* και *λα#*, με το δεύτερο βιολί να κρατάει σταθερά τη νότα *μι*.

Όπως και στην αρχή του έργου, στο πρώτο μέρος, το άκουσμα της καντέντσας ακολουθεί το παράθεμα της *Große Fuge*, το οποίο όμως εμφανίζεται πολυδιάστατα και διαφοροποιημένο: Στο

---

189. Οι νότες κάθε μέτρου που αντιστοιχούν και στο κάθε όργανο του Κουαρτέτου, στο άκουσμα του συγκεκριμένου θέματος, αλλάζουν: Στο μ. 56 εμφανίζονται οι νότες *σολ, λα<sup>b</sup>, λα#, σι*, στο μ. 57 οι *ρε<sup>b</sup>, ρε, μι<sup>b</sup>, μι* και στο μ. 58 οι *ρε<sup>b</sup>, ρε, μι, φα*. Παρατηρείται πως, κατ' αντιστοιχία με τα προηγούμενα τετράφθογγα, τα σύνολα τους σε κανονική διάταξη είναι τα [0,1,3,4], [0,1,2,3] και [0,1,3,4], ακριβώς όπως συνέβη και με την αλληλουχία των αντίστοιχων 4φθογγων του θέματος της *Große Fuge* (2a και 2b) και το 4φθογγο μονόγραμμα του Shostakovich *d-s-c-h* (3).



πρώτο βιολί τροποποιείται, έτσι ώστε οι 12 νότες που παίζονται συνολικά στα μ. 62-64 να σχηματίζουν μία 12φθογγη σειρά. Η μελωδία παίζεται με την ένδειξη *pizzicato secco*. Οι νότες του παραθέματος διπλασιάζονται στα υπόλοιπα όργανα του Κουαρτέτου, παιγμένες σε διάλογο μεταξύ των υπολοίπων τριών εγχόρδων, με τρίλιες και κρατημένες νότες, όπως έχει παρουσιαστεί στην εμφάνιση του παραθέματος της *Große Fuge* στο συγκεκριμένο μέρος.

**Εικόνα 49:** μέτρα 62-64: Παραλλαγή των μ. 5-8 του πρώτου μέρους, με σχηματισμό κανονικής 12φθογγης σειράς.

Η φράση αυτή φαίνεται να αποτελεί την εισαγωγή για το τμήμα των μ. 65-72 που ακολουθεί:

Τα βιολιά παίζουν τις νότες *σολ*, *λα*, *σι<sup>b</sup>*, που αποτελούν τη δεύτερη, τρίτη και τέταρτη νότα από το μονόγραμμα του Beethoven (*d-g-a-b-e-h*) αντίστοιχα. Επίσης, πραγματοποιείται μία πολυδιάστατη εξέλιξη της δυναμικής<sup>190</sup>, μεταξύ των βιολιών από τη μία πλευρά (κρατώντας τις ίδιες νότες) και της βιόλας και του τσέλου από την άλλη (παίζοντας τρίφωνες συγχορδίες με ανακυκλώσιμο φθογγικό υλικό): Οι δύο πάνω φωνές (βιολιά) αναπτύσσουν μία αυξομείωση της δυναμικής, ενώ οι δύο κάτω (βιόλα, τσέλο) έχουν μία σταδιακή και σταθερή αύξηση της δυναμικής τους. Η φράση αυτή καταλήγει στο μ. 71 με τετράφωνες συγχορδίες στη βιόλα και στο τσέλο. Συνεχίζει με *fff* και στα τέσσερα όργανα του Κουαρτέτου, όπου το τσέλο και η βιόλα παίζουν διαδοχικά τις νότες *σολ*, *σολ<sup>#</sup>*, *λα*, *σι<sup>b</sup>*, σχηματίζοντας το σύνολο *2b'* στο μ. 72 και εν συνεχεία παίζονται στα βιολιά οι νότες *σι* και *ντο* στο μ. 73.

190. Ο Lawrence Kramer αναφέρει σε αυτό το σημείο τη διαλεκτική εξέλιξη, όπως πραγματοποιείται κατά το κλείσιμο του Κουαρτέτου, σε σχέση με τα προαναφερθέντα στοιχεία του: “Σε σχέση με τα διαπεραστικά *glissandi* στην αρχή, κοντά στο ξεκίνημα του έργου (μέρος I, μ. 19-26), στο σημείο αυτό αναπτύσσεται μία παρωδία της διπλής αντίστιξης: Η αλληλεπικάλυψη δύο διαφορετικών *crescendo*, ένα στις διακεκομμένες *pizzicato* συγχορδίες των πιο μπάσων εγχόρδων (βιόλα και τσέλο) και η άλλη σε ένα πυκνό διάφωνο σχήμα, με διόγκωση και αποκλιμάκωση της δυναμικής στα βιολιά. Η εξάπλωση αυτής της μηδενιστικής μετάλλαξης συμπίπτει με τη σταδιακή κατακρήμνιση και ακύρωση των ορίων του Lassus μαζί με τα απομεινάρια της κοσμοθεωρίας που ενσωματώνουν. Με την πάροδο του χρόνου (η συγχώνευση σε μια εικόνα της ιστορίας σε κακή κατάσταση), η αρχαία λυρική πολυφωνία αυξάνεται όλο και περισσότερο υπό παραμόρφωση.” [Lawrence Kramer, *Interpreting Music*, (University of California Press, 2011), 238.]

Οι τέσσερις αυτές νότες παίζονται με δοξάρι (*arco*), όπου οι τρεις πρώτες απέχουν διάστημα 9ης και το λα,σι<sup>b</sup> στη βιόλα παίζεται ως 2ας μικρό –συνολικά οι έξι φθόγγοι (σολ, σολ#, λα, σι<sup>b</sup>, σι, ντο) που συνηχούν στο μ. 73 σχηματίζουν 6 χρωματικά παρακείμενους φθόγγους, δηλαδή την κανονική διάταξη [0,1,2,3,4,5], που είναι η ίδια με το παράθεμα της *Große Fuge* (2). Με περαιτέρω αύξηση της δυναμικής, σε *ffff* παίζεται η καντέντσα του Di Lasso που καταλήγει στο ντο με *a<sub>7</sub>*.

**Εικόνα 50:** μέτρα 65 - 72 : Τρεις διαφορετικές τρίφωνες συγχορδίες σε pizzicato συνοδεύουν την αυξομείωση δυναμικών που παίζεται στα βιολιά.

Στα μ. 76-81 ο μετρικός οπλισμός αλλάζει σε 6/4 και παίζονται σε κάθε έγχορδο δίφωνες συγχορδίες, ενώ αναπτύσσεται μία κλιμάκωση της δυναμικής, από *pp* σε *ff*. Το πρώτο βιολί και το τσέλο κάνουν αντίθετες συμμετρικές κινήσεις παίζοντας 3ες: Από τις 12 συγχορδίες που ακούγονται συνολικά σε αυτά τα μέτρα, οι έξι πρώτες (μ. 76-78) εξελίσσονται με απόσταση ημιτονίου (το πρώτο βιολί παίζει ανιόντα και το τσέλο κατιόντα). Ακολουθεί απόσταση τόνου στο μ. 79, ενώ μετά από τρεις ακόμα συγχορδίες παίζονται πάλι 3ες με διαφορά τόνου για δύο ακόμα συγχορδίες –διαφορά ενός τόνου χωρίζει τα διαστήματα και στο μ. 81<sup>191</sup>.

Στις μεσαιές φωνές παίζονται πάλι συγχορδίες με 3ες στις έξι πρώτες συγχορδίες (μ. 76-78 –παρόλη τη διαφορετική εναρμόνια εκφορά του ντο#-φα → ντο#-μι#), και μετά, στις επόμενες έξι, παίζονται αντίστοιχα διαστήματα 2ας, 3ης, 4ης και τρεις φορές διαστήματα 5ης.

191. Δημιουργείται, έτσι, μία διαστηματική οργάνωση, από τις 12 συγχορδίες, που οι πρώτες 6 παίζονται με διαδοχικά ημιτόνια, ακολουθεί τόνος και παίζονται άλλες 3, άλλες 2 και στο τέλος μία.

Στο μ. 82 συνεχίζεται η αύξηση της δυναμικής (που αυξάνεται σταθερά από το μ. 76) παίζοντας σε *fff* τις νότες (σε κανονική διάταξη) *σολ*, *λα*, *σι<sup>b</sup>*, *ντο#*, *ρε*, *μι*<sup>192</sup>. Με το μετρικό οπλισμό να επανέρχεται στο σημείο αυτό σε 4/4, οι νότες αυτές κρατιούνται για 3 μέτρα, και έπειτα, υπό την ένδειξη *rallentando* το *σι<sup>b</sup>* του τσέλου λύνεται στο *λα*, το οποίο τονίζεται.

Από το μ. 86 μέχρι το τέλος του έργου, το κομμάτι επανεμφανίζει όλα τα δομικά του χαρακτηριστικά, σαν μία σύνοψη των παραθεμάτων και των δομικών τεχνικών:

Με ένα ελεγειακό ύφος να αποκλιμακώνει την ένταση που προηγήθηκε, και με όλα τα όργανα σε *pp*, το τσέλο κρατάει τις νότες *ντο#* και *σολ#* σε όλο αυτό το διάστημα –νότες οι οποίες επανεμφανίζονται σε διαφορετικά σημεία, και το δεύτερο βιολί, στα μ. 86-87 κρατάει τις νότες *φα* και *λα*. Η βιόλα στο μ. 86, σε *pizzicato*, παίζει το μονόγραμμα του Shostakovich (*d-s-c-h*) και σε *pizzicato* επίσης παίζονται οι πρώτες νότες του μονογράμματος του Beethoven (*d-g-a-b-e-h*) –ακριβώς όπως συνέβη στο ξεκίνημα του δεύτερου μέρους-, με την ένδειξη *a tempo*, αλλά αντί για τη *g*, στη *d* (*λα*, *ρε*, *μι*, *φα*). Στο επόμενο μέτρο, στη βιόλα εμφανίζονται οι φθόγγοι του μονογράμματος του Di Lasso, η πρώτη μορφή του συνόλου 4-9, σε κανονική διάταξη το [0,1,6,7] (*λα*, *ρε*, *μι<sup>b</sup>*, *λα<sup>b</sup>* → *a-d-s-s*), παρουσιάζοντας, έτσι, νότες από όλα τα μονογράμματα που εμφανίστηκαν στην πρώτη σελίδα της παρτιτούρας του έργου.

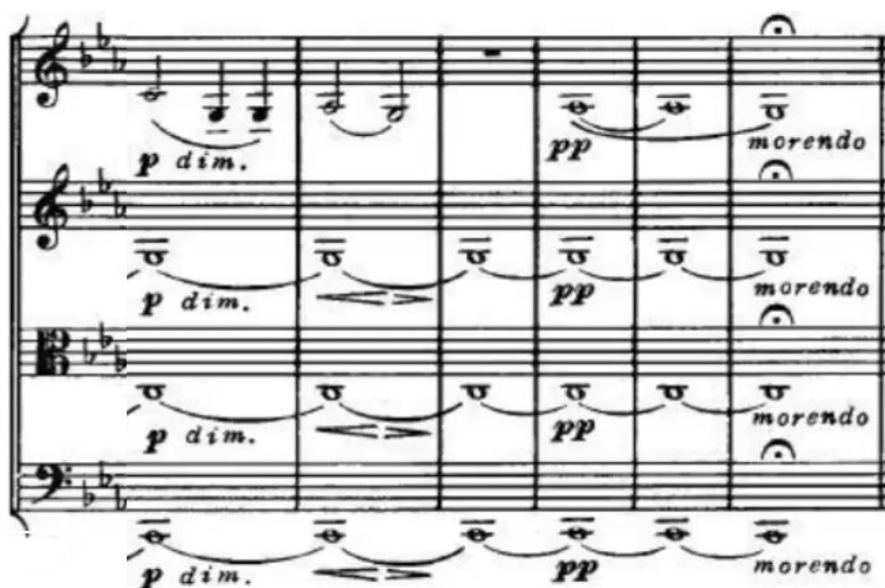
Η τονικότητα *d* εγκαθιδρύεται στα μ. 88-89, όπου η βιόλα αναλαμβάνει το κράτημα των νοτών *ρε-φα* και το τσέλο να παρεισφρύει σε αυτό, συνεχίζοντας μία λειτουργία ενός διάφωνου ισοκρατήματος *c#*. Τα μονογράμματα του Shostakovich και του Di Lasso παίζονται στο δεύτερο βιολί, ενώ το πρώτο συνεχίζει να παίζει το *4a'* στη *d*. Τα μ. 90-91 είναι ταυτόσημα με τα μ. 86-87, από άποψη περιεχομένου στο δεύτερο βιολί, στη βιόλα και το τσέλο, με διαφοροποίηση, ωστόσο στο πρώτο βιολί: Κατά την επιστροφή της μελωδίας του θέματος, παρουσιάζεται μία 12φθογγη σειρά στο ίδιο σημείο.

Η αύξηση της δυναμικής του συγκεκριμένου τμήματος φτάνει σε κορύφωση (*f*) στο μ. 92, όπου παίζεται η συγχορδία με τους φθόγγους *ντο#*, *ρε*, *μι*, *φα*, *σολ#*, *λα*. Οι νότες αυτές, που σχηματίζονται ουσιαστικά από τη *c#* (*ντο#-μι-σολ#*) και *d* (*ρε-φα-λα*), κρατιούνται και στα επόμενα μέτρα, συνοδεύοντας το μονόγραμμα του Beethoven (*d-g-a-b-e-h*) στο πρώτο βιολί. Η εξάφωνη συγχορδία ακούγεται πάλι στις τρεις χαμηλότερες φωνές, καθώς στο πρώτο βιολί μετά το άκουσμα του μονογράμματος υπάρχει παύση για το δεύτερο μισό του μ. 94 και παίζουν την αρμονία για το επόμενο μέτρο, όπου παίζονται οι φθόγγοι του μονογράμματος του Di Lasso (*λα*, *ρε*, *μι<sup>b</sup>*) στο πρώτο βιολί παιγμένο *arco* στα μ. 95-96.

192. Οι συγκεκριμένοι φθόγγοι είναι αυτοί που σχηματίζουν το μονόγραμμα του Beethoven (*d-g-a-b-e-h*), με το *ντο#* να είναι αντί του *σι*. Επίσης, η διάταξη των νοτών όπως γράφονται, δίνουν την κανονική διάταξη [0,2,3,6,7,9]: Και εδώ παρατηρείται πως το κύτταρο [0,2,3] επαναλαμβάνεται καρκινικά τρία ημιτόνια πιο πάνω, δηλαδή το σύνολο [6,7,9] αποτελεί την καρκινική εκφορά του [0,2,3].

Ύστερα από νέα παύση στο βιολί, παίζεται σε *pizzicato* στο βιολί το θέμα του Di Lasso –η καντέντσα, από τη νότα σολ, διανθισμένη με συγχορδίες στο πρώτο βιολί: Το κομμάτι τελειώνει όπως ξεκίνησε, ως προς το περιεχόμενό του, αλλά με διαχείριση. Οι νότες που προκύπτουν από το πρώτο βιολί, σχηματίζουν μία 12φθογγη σειρά με τις ντο# και σολ#, οι οποίες κρατιούνται στο τσέλο σε όλο αυτό το απόσπασμα του κλεισίματος.

Το κλείσιμο του Κουαρτέτου, παραπέμπει, επίσης, στα κλεισίματα και άλλων έργων - κουαρτέτων που εξετάστηκαν. Φαίνεται να υπάρχουν αντιστοιχίες με το Κουαρτέτο Εγχόρδων αρ. 8 του Shostakovich, με τις ενδείξεις *pianissimo* και *morendo*.



**Εικόνα 51:** Τα έξι τελευταία μέτρα από το Κουαρτέτο Εγχόρδων αρ. 8 του Dmitri Shostakovich.

Επίσης, το Κουαρτέτο Εγχόρδων αρ. 6, που συνέθεσε ο Bartok το 1939 εμφανίζει αντιστοιχίες στο κλείσιμό του, με αντιστροφή των ρόλων των πάνω και κάτω φωνών: Το τσέλο παίζει σε *pizzicato* συγχορδίες, ενώ τα βιολιά κρατάνε σταθερά ισοκράτημα τις νότες ρε-λα.



**Εικόνα 52:** Τα δύο τελευταία μέτρα του Κουαρτέτου Εγχόρδων αρ. 6 του Bartók.

Το Κουαρτέτο, επομένως, κλείνει με μία διευρυμένη αίσθηση των παραθεμάτων, με παράθεση σε προαναφερθείσες αναφορές και άξονες της σκέψης του συνθέτη, που, ωστόσο, παρατίθενται με διαφορετική διαχείριση, μεγαλώνοντας το εύρος της διαχείρισης των αναφορών.

The image displays three systems of a musical score for a quartet. The first system (measures 84-90) features a green box around measure 84, labeled (4'). It includes annotations such as 'rall. --- a tempo', 'pizz.', '4a (d)', and 'pp sub.'. A blue box highlights a triplet in measure 88, and an orange box highlights a sequence of notes labeled '4-9' and 'μονόγραμμα Di Lasso'. The second system (measures 90-96) shows 'accel.' and '12 φθογγο' in red, with a yellow box around a note labeled 'c# + d'. The third system (measures 96-100) includes 'pizz.', '1', and 'morendo' markings. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) with various dynamics and articulations.

**Εικόνα 53:** Τα τελευταία μέτρα του Κουαρτέτου (τελευταία σελίδα της παρτιτούρας) - επανεμφάνιση του υλικού που εμφανίστηκε στην πρώτη σελίδα της παρτιτούρας.

### 3. Συμπεράσματα

#### 3.1. Χρήση παραθεμάτων

Ο Schnittke, μέσω αντιπαραθέσεων του διαφορετικού υλικού που χρησιμοποιεί, έχει την πρόθεση να ενσωματώσει παρελθόντα στυλ μέσα στη μουσική του παρόντος. Όπως φάνηκε από την ανάλυση, ο συνθέτης διαχειρίζεται προσωπικά το υλικό που αντλεί, με λογικές επεξηγήσεις συσχετισμών και αντιστοιχιών του φθογγικού υλικού των παραθεμάτων –με την πρώτη σελίδα της παρτιτούρας να περιέχει όλα τα στοιχεία, των τεχνικών και της οργάνωσης του φθογγικού υλικού, που χρησιμοποιεί στη συνέχεια. Μόλις εντοπιστούν αυτά τα τρία βασικά (παρα)θέματα (μαζί και με τα μη αναφερόμενα μονογράμματα του Di Lasso και του Beethoven), η συνολική δομή εξηγείται σε περιγραφικό επίπεδο: Ο Schnittke συσχετίζει όλα τα μέρη του Κουαρτέτου με κοινό υλικό, που προέρχεται από τα στοιχεία οργάνωσης της πρώτης σελίδας. Ο πλουραλισμός της υφής, από διαφορετικά διαχειρίσιμες επανεμφανίσεις αυτών των στοιχείων, καθιστά το *Κουαρτέτο Εγχόρδων αρ. 3* πρότυπο για αυτό το είδος δημιουργίας.

Η οργάνωση των παραθεμάτων σε τετράφθογγες (υπο)φράσεις, δίνει ακριβώς το στίγμα των σχέσεων που διέπει το φθογγικό υλικό όλου του έργου: Το τετράφθογγο μονόγραμμα του Shostakovich, *d-s-c-h*, αποτελεί μία μετατόπιση του πρώτου τετραφθόγγου του θέματος της *Große Fuge* του Beethoven, ενώ το δεύτερο μισό του θέματος της *Große Fuge* αποτελεί καρκινικά το μονόγραμμα του Bach. Κατά τον ίδιο τρόπο δικαιολογείται ο διπλασιασμός της καντέντσας - πτώσης του Di Lasso (μ. 3-4): για να σχηματιστούν τέσσερις φθόγγοι που θα αντιστοιχούν στο παράθεμά του –εμφανίζοντας μία αντίστοιχη σχέση μετατοπισμένου τετραφθόγγου με το δεύτερο μισό του παραθέματος της *Große Fuge*. Επίσης, με αυτή τη λογική οργανώνεται και το μονόγραμμα του *a-d-d-a-s-s*, που αποτελείται πάλι από τέσσερις φθόγγους που σχηματίζουν το σύνολο 4-9. Όλες οι τετράφθογγες φράσεις (μαζί και το σύνολο 4-9), οργανώνονται από το χωρισμό τους σε δυάδες (στη μέση), όπου το δίφθογγο απέχει ένα βηματικό διάστημα, και μεταξύ τους, τα δύο μισά (δίφθογγα) χωρίζονται με μεγαλύτερο πήδημα. Για το λόγο αυτό, η ανάλυση μέσω συνόλων (Forte) χρησιμοποιήθηκε για την ανάδειξη αυτών των διαστηματικών συσχετισμών - κυττάρων που δομούν ολόκληρο το κομμάτι, μέσω υποπαραθεματισμών (συχνή διχοτόμηση των θεμάτων, όπως συνέβη με το μονόγραμμα του Beethoven). Επίσης, στην πρώτη σελίδα, εμφανίζεται και η 12φθογγη σειρά –τεχνική που επαναλαμβάνεται κατά την εξέλιξη του Κουαρτέτου, είτε ως σειρά, είτε ως συνάθροισμα.

Μέσα στο Κουαρτέτο υπάρχουν αναφορές - υπαινιγμοί σε διάφορες ιστορικές μουσικές, από απομίμηση της τεχνικής του κανόνα στο πρώτο μέρος, μέχρι και του *Waltz-Scherzo* του δεύτερου μέρους<sup>193</sup>, που εμφανίστηκε το 19ο αιώνα, και αναφορές σε διαφορετικά κουαρτέτα συνθετών (Webern, Beethoven, Shostakovich, Bartók) μέσω διευρυμένων τεχνικών. Έτσι, ο Schnittke φαίνεται να κάνει χρήση και των δύο κύριων χαρακτηριστικών που εντοπίζει στην πολυστυλιστική σύνθεση, των *παραθεμάτων* (quotation) και των *υπαινιγμών* (allusion) -βλ. σελ. 24-. Ταυτόχρονα, το αρχικό παράθεμα των πτώσεων του Di Lasso, επανεμφανίζεται σε σημαντικές διασταυρώσεις σε όλο το κομμάτι, όπως ένα σημείο στίξης που συνδιαμορφώνει τη συνολική ποικιλία των στυλ. Όσον αφορά την αντιστοιχία του έργου ως *πολυστυλιστικό*, μπορεί, εκ πρώτης όψης, η αντιπαραβολή των στυλιστικών αντιπαραθέσεων να το κατατάσσει ως πολυστυλιστικό, αλλά οι επεξεργασίες του Schnittke, το διαφοροποιούν. Σε αυτό το συμπέρασμα, οδηγείται κανείς από τα ίδια τα κείμενα του Schnittke (πέραν των εισαγωγικών περί πολυστυλισμού). Σε ένα άρθρο που γράφτηκε το 1970, παρατηρούνται από το συνθέτη, στη *Sinfonia* του Berio, κρυμμένες μοτιβικές συνδέσεις μεταξύ επιλεγμένων αναφορών<sup>194</sup>. Το *Κουαρτέτο Εγχόρδων αρ. 3* του Schnittke, παρομοίως, αντιπαραβάλλει τα παραθέματά του, έτσι ώστε να υποδηλώνονται κρυφές συνδέσεις μεταξύ τους. Τα θέματα που αποδίδονται στους Orlando di Lasso, Beethoven και Shostakovich, μοιάζουν με τις αυθεντικές πηγές τους, στις οποίες αποδίδονται, μόνο επιφανειακά<sup>195</sup>. Ο Schnittke κατασκευάζει μονογράμματα στα ονόματα των συνθετών και τους ενσωματώνει σε 12φθογγες σειρές. Τα αποσπάσματα, που εμφανίζονται σπασμωδικά σε ολόκληρο το κουαρτέτο, χρησιμεύουν ως πρόσχημα για τα μονογράμματα που αναπαράγονται στο Κουαρτέτο<sup>196</sup>.

---

193. Σημείωση συναυλιακού προγράμματος από τον Nicholas Williams, από την εκδήλωση "Schnittke: A Celebration" (Wigmore Hall / Barbican Hall, Λονδίνο, 17/2 – 8/3 1990) (ηλεκτρονική - διαδικτυακή πρόσβαση 22 Ιουλίου 2018 <https://alfredschnittke.wordpress.com/2011/05/31/string-quartet-no-3-1983/>.)

194. Η θέση της παρούσας εργασίας εμφανίζει μία σύμπτωση με την αντίστοιχη του αναλυτή Christopher Segall (βλ. σελ. 24). Ο Segall σε παρουσίαση του σε συνέδριο (βλ. παρακάτω), που τιτλοφορείται "Alfred Schnittke's Third String Quartet as a Response to Berio's Sinfonia", αμφισβητεί την αντιστοιχία του Κουαρτέτου ως πολυστυλιστική σύνθεση: Στη βάση του, το Κουαρτέτο μπορεί να θεωρείται πολυστυλιστικό, χρησιμοποιώντας τον όρο που περιέγραψε ο ίδιος ο Schnittke για την παράθεση παρελθοντικών στυλ. Ο Segall, όμως, αναφέρει πως ο ρόλος των παραθεμάτων έχει παρερμηνευτεί, και μέσω του κειμένου που έχει γράψει ο ίδιος ο Schnittke για το τρίτο μέρος της *Sinfonia* του Berio, βρίσκει αντιστοιχίες που ξεφεύγουν από την απλή παράθεση των στυλ. Πιο συγκεκριμένα, εντοπίζει, μεταξύ άλλων, εκφραστικά συνειρμικές συνδέσεις που σχετίζουν τα περάσματα που αφορούν τα άμεσα παραθέματα.

Ο ίδιος ο Schnittke αναφέρει στο συγκεκριμένο κείμενο: "Το τρίτο μέρος της *Sinfonia* του Luciano Berio κατασκευάζεται εξ' ολοκλήρου από παραθέματα της μουσικής του 19ου και του 20ού αιώνα. Κάθε παράθεμα υπηρετεί μία θεματική λειτουργία. Η προσέγγιση που ακολουθεί, παρουσιάζει ένα νέο, πιο γενικό τύπο θεματισμού, στον οποίο η σημασιολογική του ενότητα δεν περιορίζεται σε έναν τονισμό (*intonation*), με τη συμβατική εκφραστική του ευθύνη, αλλά μάλλον σε ένα πλήρες αυτοτελές μπλοκ (το παράθεμα), ένα επιτονικό συναπισμό (*intonational coalition*) με ένα τεράστιο εύρος συναισθηματικών, στυλιστικών και ιστορικών συσχετισμών" (Alfred Schnittke, "The third movement of Berio's Sinfonia", *A Schnittke Reader*, 1970, ό.π., 216, ελεύθ. μτφρ.). Περισσότερα επ' αυτού στο Christopher Segall, "Alfred Schnittke's Third String Quartet as a Response to Berio's Sinfonia" (παρουσίαση στο 24ο συνέδριο *Music Theory Midwest*, 26-27/4 2013 [Abstract] <https://www.mtmw.org/index.php/conferences/abstracts?id=108>, πρόσβαση 22/7/2018), Alfred Schnittke, "The third movement of Berio's Sinfonia", *A Schnittke Reader*, 216-224.

195. Christopher Segall, "Alfred Schnittke's Third String Quartet as a Response to Berio's Sinfonia" [Abstract], ό.π.

196. Segall, ό.π.

Ο τρόπος που ιδιοποιείται ο συνθέτης τα παραθέματα και η ύπαρξη όλων των παραπάνω συνθετικών τεχνικών και στοιχείων που διαμορφώνουν μία ενιαία, κυρίαρχη οργανωτική σκέψη, θέτουν την πολυστυλιστική ιδιότητα του έργου υπό αμφισβήτηση.

Άλλωστε, για τον εντοπισμό των πολυστυλιστικών ή μη πολυστυλιστικών στοιχείων του κομματιού, το νήμα της σκέψης που ακολουθείται είναι ενσωματωμένο στην ανάλυση της μεταμοντερνιστικής μουσικολογίας (βλ. σελ. 14). Αυτό που εξετάστηκε, μετά την επίδραση της μεταμοντερνιστικής σκέψης στη μουσικολογία, είναι το αναλυτικό μοντέλο μιας σειράς διαλεκτικών σχημάτων, μεταξύ *μοτίβου* και *ανάπτυξης*, μεταξύ του *μέρους* και του *όλου*, μεταξύ *συνεκτικότητας* και *ασυνάφειας*<sup>197</sup>.

Ο Schnittke, που στο έργο συνθέτει διάσπαρτες αναφορές του παρελθόντος, κάνει χρήση του 12φθογγισμού, πολυδιάστατα [οργάνωση των θεμάτων του Beethoven και του Shostakovich παρεμφερή με τη 12φθογγη οργάνωση του Webern (σελ. 46),] όπως εκφράστηκε από τη Δεύτερη Σχολή της Βιέννης. Για τον Webern και τον Bartók (στα κουαρτέτα του οποίου υπάρχουν υπαινιγμοί) η μουσική δημιουργήθηκε κάτω από τη σκιά του παρελθόντος<sup>198</sup>. Επίσης, η έντονη χρωματικότητα που χρησιμοποιεί κατά σημεία, είναι χαρακτηριστικό της Σχολής της Βιέννης, όπου δίνεται έμφαση στη δόμηση και στο διανθισμό των τονικών υψών: Για τους συνθέτες της Βιέννης (Schönberg, Webern και Berg), ο χρωματισμός ήταν αρχικά ένα ζήτημα έκφρασης, ο οποίος διαμορφώθηκε χάρη στον εξπρεσιονισμό<sup>199</sup>. Έτσι, ακολουθείται ένα εκφραστικό νήμα κοινών καταβολών, το οποίο στηρίζεται πάνω στα θεμέλια του παρελθόντος, της παράδοσης, παρόλη τη στυλιστική του διαφοροποίηση.

Ως προς το ρυθμό, το κομμάτι φαίνεται να παραλλάσσει το μετρικό οπλισμό του σε κάποια σημεία, εξυπηρετώντας το σχηματισμό πολλαπλών ρυθμομελωδικών φράσεων και σπάζοντας την απόλυτη περιοδικότητα. Σε κάθετο επίπεδο, συχνά οργανώνει τη φρασεολογία ρυθμικά με την εμφάνιση *κανόνων* πέρα από την τυπική τους μορφή στην οποία εμφανίζεται πρώτη φορά (I. Andante – μ. 27), ή όπως στην αρχή του δεύτερου μέρους, αλλά και με πυκνή εμφάνιση των διαφορετικών εισόδων (π.χ. II. Agitato – μ. 54). Επίσης, ο ρυθμικός διανθισμός αξιών στην ίδια μετρική μονάδα, με απόλυτη προσθήκη αριθμητικής προόδου, και ταυτόχρονη εμφάνιση πολλαπλών ρυθμικών αξιών σε ένα χρόνο, είναι χαρακτηριστικός τόσο σε οριζόντια όσο και σε κάθετη οργάνωση, όπως φαίνεται στην εικόνα που ακολουθεί.

---

197. David Beard & Kenneth Gloag, "Analysis", *Musicology – The key concepts*, ό.π., 11.

198. Joseph N. Straus, *Remaking the Past Remaking the Past – Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition* (Harvard University Press, 1990), 8-9.

199. Ton de Leeuw, *Music of the Twentieth Century* (Amsterdam University Press, 2005), 135.



**Εικόνα 54** (I. Andante – μ. 17-19) και **Εικόνα 55** (II. Agitato – μ. 287-288): Την αντίθετη κίνηση στις μελωδικές πορείες του πρώτου βιολιού και του τσέλου (στην εικόνα αριστερά), χαρακτηρίζει η προσθήκη μίας σταθερά χρονικής αξίας, που προστίθεται σε κάθε χρόνο στο οριζόντιο επίπεδο, τηρώντας αντίστοιχη αναλογία και στο κάθετο επίπεδο, μεταξύ των δύο φωνών. Παρόμοια λογική επικρατεί στον κάθετο άξονα, στο απόσπασμα στην εικόνα δεξιά.

Στο συγκεκριμένο Κουαρτέτο, ενέχονται όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που το θέτουν ένα μεταμοντέρνο έργο. Ωστόσο, ο Glenn Watkins αναφέρει πως η απομίμηση, η αντιγραφή και η στυλιστική επαναχρησιμοποίηση αποτελούσε τεχνική τόσο των μοντερνιστών, αλλά και δυνητική τεχνική του μεταμοντερνισμού (όπως ισχυρίζεται ο Fredric Jameson)<sup>200</sup>. Έτσι, συνοδεία της ρευστότητας που συνοδεύει τη σχέση του μεταμοντερνισμού με το μοντερνισμό, υφίστανται και ψήγματα μοντερνιστικής διαχείρισης.

Οι θεωρητικές αντιστοιχίες του έργου με φιλοσοφικές προεκτάσεις, με βάση τις αναφορές που χρησιμοποιούνται, όπως φάνηκε στην ανάλυση, έχουν τεθεί από αναλυτές (Schick 2002, Lawrence Kramer 2011: 232-240). Καθώς το κομμάτι έχει τη διάχυτη αναφορικότητα στον Beethoven, με διάσπαση και συχνή χρήση του μονογράμματός του (στο δεύτερο μέρος, κυρίως), αλλά και με ειδική και λεπτομερή επεξεργασία του παραθέματος της *Große Fuge*, ο Lawrence Kramer αναφέρει πως ο Beethoven, σε αυτή, την όψιμη περίοδό του, στέκεται ως διαθήκη σε αυτό που ο Derrida αποκαλεί *η δυνατότητα του αδύνατου*<sup>201</sup>: Η *Große Fuge* είναι ένα αδύνατο (impossible) έργο στο περιεχόμενό του· υπό το φως αυτό, ο Schnittke επικαλείται τη *Fuge* και την παραθέτει με τον Di Lasso και τον Shostakovich. Επίσης, αναφέρεται πως η *Große Fuge* συνοδεύεται από τον υπότιτλο *tantôt libre, tantôt recherchée* (= μερικώς ελεύθερα, μερικώς μελετημένα), και με άξονα αυτή τη σήμανση, ο Schnittke δεν πραγματοποιεί στο Κουαρτέτο κανένα τυπικό περιορισμό.

200. Eduardo de La Fuente, *Twentieth Century Music and the Question of Modernity* (Routledge, 2011), 27.

201. Lawrence Kramer, *Interpreting Music*, ό.π., 235.

*“Η σχεδιάσή του [Κουαρτέτου] συντελείται με επεισόδια και τα επεισόδια μπερδεύονται μαζί με ελάχιστη ή καθόλου συνέπεια, είτε μέσα στο κάθε μέρος, είτε μεταξύ των μερών. Δεν υπάρχει, τίποτα κοινό εκτός από τις παραπεμπτικές ρίζες που αναγράφονται και της τάσης που υπάρχει προς τη βία, την παραμόρφωση και το θρήνο. Η “φόρμα” του έργου είναι αυτό που ο Deleuze και ο Guattari ίσως να περιέγραφαν ως “ριζωματική” (rhizomatic), μία συνεχή διάδοση χωρίς εμφανή κατεύθυνση ή οργάνωση.”<sup>202</sup>*

Το κομμάτι κλείνει, με το συγκεφαλαιωτικό απόσπασμα της τελευταίας σελίδας της παρτιτούρας, με χρήση του περιεχομένου και των τεχνικών, όπως τέθηκαν στην πρώτη σελίδα, με το οποίο η ενέργεια έρχεται να ενεργήσει σαν μία από τις αλήθειες που, σύμφωνα με τον Martin Heidegger, “έχουν οριστεί να δουλέψουν στο έργο”<sup>203</sup>. Είναι, δηλαδή, καταφανές, το πως ο Schnittke συνθέτει με βάση μία οργάνωση που ο ίδιος δημιουργεί, ενσωματώνοντας εκεί τα παραθέματα που χρησιμοποιεί, ως στοιχεία που δεν του υπαγορεύουν λειτουργία ή χρήση. Αντ' αυτού, ο ίδιος δείχνει να τα μεταχειρίζεται συνυπολογίζοντας την ιστορική τους σημασία: Με τροποποίηση του χαρακτήρα τους, για να ενσωματωθούν στη σύνθεση που πραγματοποιεί, αλλά χωρίς αλλοίωση του χαρακτήρα και του περιεχομένου τους.

---

202. Lawrence Kramer, *Interpreting Music*, ό.π., 238 –Ένα “ρίζωμα” (όρος που έχει βοτανολογική προέλευση), αντίθετα όπως συμβαίνει με τα δέντρα ή τις ρίζες τους, συνδέει ένα σημείο με ένα άλλο και τα χαρακτηριστικά του δε συνδέονται απαραίτητα με τα στοιχεία της ίδιας φύσης. Ριζωματική (rhizomatic) είναι η φιλοσοφική αντίληψη που αναπτύχθηκε από τον Gilles Deleuze και τον Félix Guattari, που χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει πολλαπλά, μη ιεραρχικά σημεία εισόδου και εξόδου στην αναπαράσταση και ερμηνεία δεδομένων. “Το ρίζωμα δίνει τη θεωρητική δυνατότητα των γραμμών διαφυγής καθώς αποτυπώνει την εικόνα του διαρκούς μετασχηματισμού που μπορεί να έχει η πολλαπλότητα –καθόλου τυχαίος δεν είναι ο παραλληλισμός που γίνεται ανάμεσα στο ρίζωμα και γίνεσθαι” (Σωτήρης Παναγιώτης, “Ο νομαδικός εμπειρισμός του Ζιλ Ντελέζ”, *Θέσεις*, τεύχος 82, (2003). Αναλυτικότερα επ' αυτού στο Gilles Deleuze, και Pierre-Félix Guattari, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια – ο αντι-οιδίπους*, μτφρ.: Καίτη Χατζηδήμου, Ιουλιέτα Ράλλη, (Ράππα, 1981).

203. Lawrence Kramer, ό.π., 240.

## 3.2. Μορφολογική δομή

Μακροδομικά, η τριμερής μορφή του Κουαρτέτου, φαίνεται να επιτελεί έναν άτυπο χαρακτήρα μίας μορφής σονάτας *A-B-A'*, όπου το πρώτο μέρος αντιστοιχεί στην *έκθεση*, το δεύτερο στην *ανάπτυξη* και το τρίτο στην *επανάκτηση* (I. *Andante* = A / II. *Agitato* = B / III. *Peasante* = A'), η οποία επεξεργάζεται με το προσωπικό ύφος του Schnittke. Το έργο, έτσι, οργανώνεται με μία ανακύκλωση παρελθοντικών στοιχείων και ως προς τη μακροσκοπική δόμηση της φόρμας του.

Στο πρώτο μέρος (*Andante*) εντοπίζονται τα κύρια θέματα, και με την εμφάνιση του *κανόνα* εγκαθιδρύεται ένα αργό tempo. Παρομοίως, το τρίτο και τελευταίο μέρος (*Peasante*) επιστρέφει σε αργό, θρηνητικό ύφος και αναπτύσσει τα ετερόκλητα παραθέματα του πρώτου: Η αρχή του παραπέμπει στα μ. 17-19 του πρώτου μέρους, σημείο το οποίο στην υπάρχουσα μορφή του δεν επαναλαμβάνεται με την ίδια αρμονική διαδοχή κάπου αλλού<sup>204</sup>.

Στο δεύτερο μέρος (*Agitato*) παρουσιάζεται, σε γρήγορο tempo, μία εκφραστική συμπύκνωση που σπασμωδικά συμμαζεύεται, αν και, συχνά, ο πλουραλισμός με τον οποίο παρουσιάζεται το υλικό δίνει μία αίσθηση ανεξέλεγκτης ροής - στοιχεία που εμφανίζονται και στις ύστερες συνθέσεις του Beethoven. Σε αυτό το μέρος, σχεδόν κάθε μοτίβο προέρχεται από τα βασικά μοτίβα - θραύσματα της πρώτης σελίδας του Κουαρτέτου.

Το συγκεκριμένο μέρος φαίνεται να αντικατοπτρίζει την τριμερή μορφή *A-B-A'* στην οποία εμφανίζεται όλο το Κουαρτέτο με τα τρία μέρη του: Μετά την παρουσίαση της γρήγορης ροής, στην οποία αρχικό δομικό ρόλο παίζουν τα θραύσματα του μονογράμματος του Beethoven, (πέρα από το σχηματισμό 12φθογγων σειρών και τις συμμετρικές διαστηματικές οργανώσεις του φθογγικού υλικού), εμφανίζεται στο μ. 60 ένα πιο αργό μέρος. Όπως αναφέρθηκε στην ανάλυση, το συγκεκριμένο μέρος προκύπτει από το μονόγραμμα του Beethoven, το οποίο μέχρι και τη σταδιακή του πύκνωση (μ. 106) εμφανίζεται σε διάφορες τροποποιήσεις, με άξονα, όμως, το ίδιο το μονόγραμμα. Ως εκ τούτου, ως αρχή της *ανάπτυξης* της τριμερούς μορφής του δεύτερου μέρους, θεωρείται το μ. 139, στο οποίο κυριαρχούν οι κάθετες συνηγήσεις σε *sul ponticello* και τίθεται μια ουσιαστική διαφοροποίηση της αναφορικότητας: Με την εμφάνιση των πτώσεων του Di Lasso, αλλά και το σχηματισμό των συνόλων 4-9 που προκύπτουν από το μονόγραμμα του, μετατοπίζεται ο άξονας αναφοράς από τον Beethoven στον Di Lasso. Αυτό υφίσταται μέχρι το μ.

---

204. Ομοιότητα υπάρχει με στα μ. 300-304, με τις συγχորδικές κατιούσες κινήσεις που σχηματίζονται στο πρώτο βιολί (*E<sup>b</sup>-D-C#*), με παρεμφερή τρόπο, αλλά διαφορετική διαχείριση και εναρμόνιση στα υπόλοιπα έγχορδα. Υποτυπώδης ομοιότητα μοιάζει να υπάρχει με τα μ. 118-119, που όμως δεν υπάρχει ενιαία τονικότητα και αναπαριστάται μόνο με τη μορφή της κατιούσας μελωδικής κίνησης του πρώτου βιολιού –το σημείο αυτό, παραλληλίστηκε ως μία υπαινικτική αναφορά στον Bartók.

208, όπου εμφανίζεται πάλι το τετράφθογγο θραύσμα του μονογράμματος του Beethoven (4a'), με το σύνολο 4-9 να συνεχίζει να συνηχεί ανοδικά: Έτσι, το δεύτερο μέρος επιστρέφει στο αρχικό του μοτίβο.

Παρόλο που τα όρια είναι δυσδιάκριτα για την οριοθέτηση της επανέκθεσης, το εναρκτήριο θέμα του δεύτερου μέρους εμφανίζεται στη συνέχεια αρκετές φορές, αρχής γενομένης από το μ. 208: Ακούγεται στο μ. 228 σε κανόνα (στη *c* και στη *e*), χωρίς φαινομενικά να αποτελεί κάποια μετάβαση ενότητας ή σημείο έντονης διαφοροποίησης της υφής. Επίσης, το θέμα αποτελεί τον πυρήνα για το πέρασμα και την ανάλυσή του από διάφορες τονικότητες στο μ. 253. Τέλος, παίζεται κατά τη μετάβαση στην τελική ενότητα του δεύτερου μέρους, στο μ. 290, απ' όπου, έπειτα, παίζεται ολοκληρωμένο το μονόγραμμα του Beethoven (εξάφθογγο), σε διάφορες τονικότητες στη βιόλα και στα βιολιά, μέχρι το τέλος του μέρους.

Επομένως, υπάρχουν τέσσερις μεταβάσεις, στις οποίες πραγματοποιούνται υπολογίσιμες αλλά σταδιακές εισχωρήσεις των διαφοροποιήσεων που συντελούνται (μ. 208, μ. 229, μ. 253 και μ. 290). Η πρώτη, στο μ. 208, είναι η πιο έμμεση, καθώς συνεχίζουν να παίζονται στοιχεία της προηγούμενης ενότητας (καθετοποιημένη υφή στις κάτω φωνές, με σχηματισμό των 4-9 συνόλων που επανεμφανίζονται διαδοχικά με ανιούσα πορεία). Η μετάβαση που εγκαθιδρύει τη διαφοροποίηση της υφής και της επαναφοράς του μοτιβικού υλικού, είναι στο μ. 227 (ενότητα 18), με τα μεταφερμένα 4a σύνολα να παίζονται ακολούθως στα μ. 228-229, όπως στην αρχή του δεύτερου μέρους: με ένα διάλογο κανόνα μεταξύ τσέλου (οδηγός) και πρώτου βιολιού (απάντηση) –και θεωρείται σχηματικά η έναρξη της επανέκθεσης (A'). Το μέρος τελειώνει, καθώς τα έγχορδα κινούνται στα τελευταία μέτρα σχεδόν ξεχωριστά, σα να αυτοσχεδιάζουν και φτάνοντας σε μια κραυγή που αποδίδεται με ανιόντα *glissandi*.

Η προσωπική διαχείριση του Schnittke παραπέμπει σε μορφή σονάτας, επομένως, που όμως διαφεύγει από την παραδοσιακή οργάνωση της φόρμας, καθώς ξεκάθαρος θεματικός σχεδιασμός δεν υφίσταται. Αντ' αυτού, τα θέματα στο επίπεδο της αρμονίας και της μελωδίας αντικαθίσταται από τα παραθέματα (και τα μονογράμματα) και τη θραυσματοποίηση τους, που χρησιμοποιούνται ως κυτταρικά οργανωτικά στοιχεία δόμησης για όλο το Κουαρτέτο.

Για τους θεωρητικούς του 19ου αιώνα, η ουσία της φόρμας σονάτας βρισκόταν στα θέματά της (μικρές μελωδικές φράσεις) –η φόρμα καθοριζόταν από τη θεματική της αντιπαραβολή και επανάληψη.<sup>205</sup> Η παράθεση θεμάτων, η οποία λειτουργούσε αρχικά ως ενίσχυση της υποκείμενης αρμονικής πολικότητας (harmonic polarity)<sup>206</sup>, επέζησε ακόμα κι όταν η πολικότητα αυτή

205. Joseph N. Straus, *Remaking the Past*, ό.π., 97.

206. Με τον όρο αυτό εννοείται ο συσχετισμός που υφίσταται μεταξύ διαφορετικών συγχορδιών (triads) και οι “πολώσεις” των συγχορδιών που αντιστοιχούν στις μελωδίες στις οποίες τίθενται. Ο όρος δυϊσμός (dualism) αναφέρεται στη σχέση αναστροφής που υπάρχει μεταξύ των μειζόνων και ελασσόνων συγχορδιών. Τη σχέση αυτή

σταμάτησε να εμφανίζεται στις σονάτες. Σαν αποτέλεσμα, η θεματική αντιπαραβολή έγινε κατά το 19ο αιώνα ο μοναδικός καθοριστικός παράγοντας της μορφής σονάτας. Ωστόσο, για τους θεωρητικούς του 18ου αιώνα, η *φόρμα σονάτας* (η οποία δεν είχε πάρει ακόμα αυτό το όνομα), ήταν μία διμερής δόμηση, που σχηματίζονταν αντιπαραβάλλοντας μία εξέλιξη σε διαφορετικές αρμονικές περιοχές<sup>207</sup>.

Οι συνθέτες του 20ου αιώνα, λοιπόν, μπορούσαν να βασιστούν σε δύο ξεχωριστές αναλυτικές και συνθετικές παραδόσεις και ο Schnittke, αποτυπώνοντας ένα μεγάλο φάσμα της παράδοσης της δυτικής μουσικής, φαίνεται να συνυπολογίζει τη διμερή πτυχή, στο πως αναπτύσσει το δεύτερο μέρος του Κουαρτέτου: Παρόλο που η παραπάνω τεκμηρίωση αποτελεί μία λογική απόδοση για το σημείο που χαρακτηρίζει το χωρισμό της *ανάπτυξης* με την *επανεκθεση*, τίθεται από την ίδια τη φύση της παραδοσιακής μορφής της φόρμας σονάτας μία διμερής σχέση, μέσω της επανάληψης της *έκθεσης* (A) που υπάρχει και στο συγκεκριμένο Κουαρτέτο.

Το δεύτερο μέρος, επομένως, σχηματίζεται από μία τριμερή μορφή, έχοντας όμως και εμφανή ψήγματα διμερούς χωρισμού. Όσον αφορά τα υπόλοιπα μέρη του Κουαρτέτου, ως προς τη μακροσκοπική δόμηση και ομαδοποίηση των φράσεων τους, υπάρχει χωρισμός σε φράσεις οι οποίες αριθμούνται κατ' αντιστοιχία, όπως φαίνεται στην παρτιτούρα.

Στο πρώτο μέρος (I. Andante), η ύπαρξη του *κανόνα* - *soggetto* [ενότητες 3 και 4 (μ. 27-47)] διαμορφώνει εκφραστικά και μορφολογικά το έργο, καθώς επανέρχεται τροποποιημένος κατά το κλείσιμο του [ενότητα 8 (μ. 73-82)]. Έτσι, αποτυπώνοντας το διαγραμματικά, ύστερα από το άκουσμα της πρώτης σελίδας, όπου ακούγονται τα (παρα)θέματα, και αποτελεί μία αυτοτελή θεματική ενότητα, ακολουθείται η μορφή  $A-A_1-B-A_2$ <sup>208</sup>. Σε αυτό το σχηματικό μορφολογικό χαρακτήρα, το A αποτελεί το μεταβατικό τμήμα προς τον κανόνα [ενότητα 2 (μ. 17-26)], τα  $A_1$  και  $A_2$  αναφέρονται αντίστοιχα ως η πρώτη εμφάνιση του κανόνα (μ. 27-47) και η μετέπειτα

---

περιέγραψαν ήδη θεωρητικοί της μουσικής του 19ου αιώνα, μεταξύ άλλων και ο Hugo Riemann. Περισσότερα επ' αυτού: Henry Klumpenhouwer, "Some Remarks on the Use of Riemann Transformations", *Music Theory Online* 0.9. (1994) και "Harmonic Polarity: Introduction", *Earlham College Music*, (ηλεκτρονική πρόσβαση: 19 Ιουλίου 2018 [http://legacy.earlham.edu/~tobeyfo/musictheory/Book1/FFH1\\_CH3/3B\\_Intro\\_to\\_Polarity.html](http://legacy.earlham.edu/~tobeyfo/musictheory/Book1/FFH1_CH3/3B_Intro_to_Polarity.html))

207. Straus Joseph, ό.π., 96. - Ο Straus συμπληρώνει πως "*φυσικά, η παράθεση και αντιπαραβολή θεμάτων δεν είναι τόσο ιδιαίτερο στοιχείο στη μουσική δομή όσο η αρμονική πολικότητα. Ως εκ τούτου, η σονάτα ως μουσικό στυλ στο 19ο αιώνα δεν είχε την ίδια θέση με αυτήν του 18ου αιώνα*" (Straus, ό.π., 97).

208. Στο εισαγωγικό κείμενο της έκδοσης της παρτιτούρας του Κουαρτέτου, στην οποία στηρίχτηκε η ανάλυση ("Alfred Schnittke 3. Streichquartett", Philharmonia No. 522 – Philharmonia Partituren in der Universal Edition, Wien, London), αναφέρεται αυτή η μορφολογική οργάνωση του πρώτου μέρους: Στη συγκεκριμένη απόδοση του συγκεκριμένου μορφολογικού σχεδιασμού, το A δεν είναι μόνο ο σχηματισμός των παραθεμάτων. Αντίθετα, συμπεριλαμβάνεται όλη η πρώτη σελίδα, με προσθήκη και της ενότητας 1 (μ. 9-16), καθώς, συνυπολογίζονται στα παραθέματα και τα μονογράμματα, στα οποία δεν υπάρχει σχετική σήμανση στην παρτιτούρα. Το  $A_1$  προτείνεται ως μία παραλλαγή του A, λόγω της ύπαρξης των πτώσεων - παραθεμάτων του Di Lasso, τόσο στο μεταβατικό μέρος (μ. 24) όσο και στα αποσπάσματα των κανόνων (μ. 32, 35 κλπ.) και ενοποιητικά στοιχεία που παραπέμπουν στον Di Lasso. Επίσης, επειδή ο κανόνας αντιπαραβάλλεται ίδιος ως προς τη μελωδική του γραμμή, αλλά διαφοροποιείται ως προς την τονικότητα και την αρμονία, και καθώς λαμβάνεται υπόψιν όχι μόνο το περιεχόμενο του φθογγικού υλικού, αλλά και η υφή, η επανεμφάνιση καταγράφεται ως  $A_2$ .

τροποποιημένη μορφή του κατά το κλείσιμο (μ. 73-82), ενώ Β αποτελούν οι ενδιάμεσες ενότητες 5, 6, 7 (μ. 48-72). Παρατηρείται ότι το Α χαρακτηρίζεται από την αναφορικότητα στον Di Lasso και το Β από αναφορικότητα στον Beethoven, τόσο με την εμφάνιση του θέματός του (μ. 48-52), όσο και με τις μελωδικές κινήσεις και με την εμφάνιση του μονογράμματός του (μ. 66-67).

Μία παρόμοια παραδοσιακή μορφολογική αντιστοιχία δεν παρατηρείται στο τρίτο μέρος, παρόλο που υπάρχει αντιστοιχισή και επαναληψιμότητα δομικών στοιχείων: Οι μικρές συμπυκνωμένες φράσεις των, φαινομενικά, πρωτοεμφανιζόμενων μοτίβων (ο υπαινιγμός στο *Funeral march* στα μ. 2-4 και το μοτίβο που ακολουθεί στο μ. 5), που επαναλαμβάνονται στη συνέχεια του μέρους, χαρακτηρίζονται από ανακυκλώσιμο περιεχόμενο ως προς τη διαστηματική οργάνωση του φθογγικού τους υλικού: Οι φθόγγοι που τα αποτελούν, παρατασσόμενοι σε κανονικές διατάξεις, σχηματίζουν ταυτόσημη διαστηματική οργάνωση των φθογγικών υλικών των (παρα)θεμάτων και μοτίβων της πρώτης σελίδας του έργου. Επίσης, το μοτίβο της αρχής του έργου, με τις κατιούσες συγχορδίες και τα δύο προαναφερθέντα μοτίβα να ακολουθούν, υπάρχει στο τρίτο μέρος, τροποποιημένο, σε δύο ακόμα επανεμφανίσεις (μ. 20-24 και μ. 52-56). Ωστόσο, κάθε στοιχείο που μεσολαβεί μεταξύ αυτών των μοτίβων, και ακολουθεί στη συνέχεια, χαρακτηρίζεται από μία διαλεκτική σύζευξη μεταξύ νέων ρυθμομελωδικών δομήσεων αλλά και επαναχρησιμοποιημένης φθογγικής οργάνωσης, με εμφανίσεις όλων των στοιχείων και τεχνικών που χρησιμοποιήθηκαν, έτσι ώστε κάθε αριθμημένη φράση (ενότητα) να χαρακτηρίζεται από μία εκφραστική αυτοτέλεια, όπως αναφέρθηκε στην ανάλυση της μικροδομής.

Η τελευταία σελίδα του Κουαρτέτου, συνοψίζει τα βασικά στοιχεία των τεχνικών και του περιεχομένου του έργου, ακριβώς όπως συνέβη και στην πρώτη σελίδα –μία συγκεφαλαίωση του υλικού που σχημάτισε μέσω συνειρμικών υπαινιγμών και ευφάνταστων επεξεργασιών αυτό τον πλουραλισμό της δομής, με ανάλογη εξελικτική τάση, όπως και στην ιστορία της μουσικής: Ένας συνδυασμός γραμμικής, κυκλικής και σπειροειδούς αποτύπωσης της ιστορίας, με άξονα οργάνωσης τις δημιουργικά επεξεργασμένες αναφορές και μία αυτόνομη και σύγχρονη δημιουργία, ενσωματωμένη στην παράδοση.



## 4. Το παράθεμα: θεωρητική εμπλαίσωση

Το συγκεκριμένο, τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας, εστιάζει στη φύση του παραθέματος γενικότερα, εξετάζοντας κριτικά<sup>209</sup> τη λειτουργικότητά του. Επιδιώκεται να εξεταστούν οι ερμηνείες της χρήσης του και τα ενδεχόμενα για τη δυναμική του ιδιότητα να αποτελεί τη μέθοδο σύζευξης μεταξύ ετερόκλητων στοιχείων, παραθέτοντας πρόσφατα δείγματα από το χώρο της μουσικής και άλλων τεχνών.

Η δυναμική της αφομοίωσης ενός παραθέματος εμφανίζεται σε δύο επίπεδα: Αφενός, υφίσταται η αφομοίωση του ίδιου του παραθέματος ως προς το ευρύ κομμάτι στο οποίο ενσωματώνεται (η υπόσταση και δυναμική του ως ένα ακόμα στοιχείο σύνθεσης). Αφετέρου, το αποφαντικό μέσο για αυτό, φαίνεται να είναι οι προσλαμβάνουσες και τα κριτήρια του ακροατή ή αναλυτή –κατά πόσο θέτουν το παράθεμα ως ένα διασπαστικό ή ανεξαρτητοποιημένο στοιχείο του όλου, ασχέτως από τη λειτουργία που επιτελεί μέσα σε αυτό.

Μέσα στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού, ταξινομήσεις τέτοιου τύπου ως προς το υποκείμενο, λόγω της διαλεκτικής του ρευστότητας, θίγονται σε μία σχετικιστική βάση. Ωστόσο, φαίνεται να αναβιώνει μία γνωστική σχέση του ανθρώπου με τον κόσμο, στην οποία ενσωματώνεται η πρόσληψη της αισθητικής. Άλλωστε, όπως αναφέρει ο Λυοτάρ<sup>210</sup>:

*“Η γνώση δε βρίσκει την εγκυρότητα μέσα στον εαυτό της, δηλαδή μέσα σ' ένα υποκείμενο που αναπτύσσεται ενεργοποιώντας τις γνωστικές του δυνατότητες, αλλά σε ένα πρακτικό υποκείμενο που είναι η ανθρωπότητα. Η αρχή της κίνησης που εμψυχώνει τον λαό δεν είναι η γνώση στην αυτονομιοποίησή της, αλλά η ελευθερία στην αυτοθεμελίωσή της, ή, αν προτιμάτε, στην αυτοδιαχείρισή της.”*

Ο Jean Baudrillard, επιχειρώντας κριτικά να αντιπαρατεθεί στον Hans Magnus Enzensberger<sup>211</sup>, πραγματεύεται τη σχέση της διαλεκτικής, εστιάζοντας σε ζητήματα που ξεφεύγουν πέρα από μια “διαλεκτική” πομπού και δέκτη: Εκεί εντοπίζεται μια διαδικασία άμεσης επικοινωνίας, μη φιλτραρισμένης από τα γραφειοκρατικά μοντέλα, –μια αυθεντική μορφή ανταλλαγής, καθώς δεν υφίστανται πια διχοτομήσεις σε πομπούς και σε δέκτες, αλλά υπάρχουν απλώς άνθρωποι που

---

209. “Η σκέψη που θα περιγράψαμε ως “κριτική” διακρίνεται από ένα βασικό χαρακτηριστικό: δεν δίνει τόση σημασία στην απάντηση μιας ερώτησης, στη λύση ενός προβλήματος, στην επιβεβαίωση μιας υπόθεσης. Αντίθετα, η προτεραιότητα μετατοπίζεται στην ενεργό, δυναμική διαδικασία του διερωτώμαι, προβληματίζομαι, υποθέτω.” (Δανάη Στεφάνου, “Εισαγωγή στην φιλοσοφική και κριτική θεώρηση της μουσικής”, 1 - σημειώσεις μαθήματος “Αισθητική της μουσικής”.)

210. Jean-François Lyotard, *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*, μτφρ.: Κωστής Παπαγιώργης, (Γνώση, 1988), 94.

211. Η αντιπαράθεση αυτή στηρίζεται στη θέση του Enzensberger, πως ο ίδιος μηχανισμός που συντέλεσε σε μία ανατροπή και έναν επαναπροσδιορισμό των θετικών επιστημών και της σχέσης υποκειμένου / αντικειμένου της γνώσης, δύναται να επέμβει στο επίπεδο των μέσων, που έχουν εμπλακεί σε μία “διαλεκτική” αλληλεπίδραση (Ζαν Μποντριγιάρ, *Ρέκβιεμ για τα Μέσα Επικοινωνίας*, μτφρ: Άρης Μαραγκόπουλος, (Ελεύθερος Τύπος, 1980), 36.)



ανταποκρίνονται: το πρόβλημα του αυθόρμητου και της οργάνωσης δεν ξεπερνιέται εδώ διαλεκτικά, αλλά υπερφαλαγγίζεται μέσα στους όρους του<sup>212</sup>. Ο Baudrillard, αναλύοντας τη λειτουργία των επικοινωνιακών μέσων, επομένως, έρχεται να αμφισβητήσει τις δυναμικές της ελευθερίας και του περιεχομένου στο πλαίσιο της εργαλειοποίησης του μηνύματος:

*“Στη συμβολική σχέση ανταλλαγής, υπάρχει ταυτόχρονη απόκριση, δεν υπάρχει ούτε πομπός ούτε δέκτης σε καμιά πλευρά του μηνύματος και δεν υπάρχει ούτε και “μήνυμα”, δηλαδή ένα κόρπους πληροφορίας προς αποκρυπτογράφηση με μονοφωνικό τρόπο, υπό την αιγίδα ενός κώδικα. Το συμβολικό συνίσταται ακριβώς στο σπάσιμο αυτής ακριβώς της μονοφωνίας του “μηνύματος”, στην αποκατάσταση της αμφισημίας της έννοιας και στην ταυτόχρονη καταστροφή της σύστασης του κώδικα. (...) Συνοπτικά είναι άχρηστο να αλλάξουμε τα περιεχόμενα του μηνύματος, πρέπει να τροποποιήσουμε τους κώδικες ανάγνωσης, να επιβάλλουμε άλλους κώδικες ανάγνωσης. Ο δέκτης (που στην πραγματικότητα δεν είναι πια ένας) παρεμβαίνει εδώ ουσιαστικά, αντιπαραθέτει το δικό του κώδικα σε εκείνον του πομπού· επινοεί μια πραγματική απόκριση, ξεφεύγοντας από την παγίδα της κατευθυνόμενης επικοινωνίας.”<sup>213</sup>*

Επομένως, το ίδιο το παράθεμα λειτουργεί στο δέκτη συνδιαμορφωτικά με τα προθετικά χαρακτηριστικά με τα οποία ενσωματώνεται στην εκάστοτε δημιουργία. Από κοντά με την έννοια της συνδιαμόρφωσης, υπάρχει η έννοια του ριζώματος, όπως εμφανίστηκε από τον Ντελέζ, ως έκφραση πολυδιάστατων ετερογενών καταστάσεων, ανοικτών σε ποικίλες αποκωδικοποιήσεις.

Ο ίδιος ο Ντελέζ, για το χαρακτήρα της τέχνης, πραγματεύοντας τη σχέση της με την πολιτική, αναφέρει την ιδιότητά της να δημιουργεί *“αλυσίδες αποκωδικοποίησης και απεδαφικοποίησης, που εγκαθιδρύουν και κινητοποιούν επιθυμητικές μηχανές”<sup>214</sup>*.

Έτσι, η παράθεση των αποσπασμάτων που ακολουθεί (η οποία τηρήθηκε και κατά την ανάλυση του Κουαρτέτου), στοχεύει στο συνυπολογισμό των πλαίσιακών προσεγγίσεων: Η φορμαλιστική<sup>215</sup> οριοθέτηση συνεπάγεται συχνά έναν περιορισμό στο να λαμβάνονται υπόψιν εξωτερικά στοιχεία. Στην αντίπερα όχθη, η σχετικιστική βάση, τρέφει συχνά την εμπλαίσωση ως πανάκεια για την πρόσληψη. Ο Gilles Lipovetsky, σημειώνοντας την εξάντληση της πρωτοπορίας μέσα στο μεταμοντερνισμό, αναφέρει ως παράδειγμα επουσιώδεις παραλληλισμούς που τελούνται υπό τον υβριδικό προσδιοριστικό παράγοντα του μεταμοντερνισμού: Ο Άντυ Γουόρχολ είχε κινηματογραφήσει έναν άνδρα που κοιμόταν επί εξήμιση ώρες και το Empire State Building επί οχτώ ώρες (καθώς η διάρκεια της ταινίας ήταν ίδια με του πραγματικού χρόνου), χαρακτηρίζοντάς το *“κινηματογραφικό ready-made”*. Ο Λιποβετσκί αναφέρει πως τίθεται, φυσικά, η διαφορά ότι η χειρονομία του Ντυσάν είχε ένα μείζον διακύβευμα, ανέτρεπε τις έννοιες έργο, επάγγελμα και

212. Μποντριγιάρ, ό.π., 39.

213. ό.π., 40.

214. Gilles Deleuze & Pierre-Félix Guattari, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια – ο αντι-οιδίπους* (Ράππα, 1981), 425.

215. *“Οι πλαισιακές, κριτικές προσεγγίσεις που χρησιμοποιούν την παραπάνω αφετηρία τοποθετούνται στον αντίποδα των “φορμαλιστικών” (formalist). Οι τελευταίες μελετούν τις μουσικές έννοιες ως αυτόνομα αντικείμενα, αντλώντας από μια παράδοση που ξεκινά από τον 18ο αιώνα αλλά εδραιώνεται με αρκετά προβληματικό τρόπο κατά τον 19ο αιώνα, μέσω της αισθητικής θεωρίας του Eduard Hanslick”* (Δανάη Στεφάνου, ό.π., 4).

καλλιτεχνική συγκίνηση<sup>216</sup>.

Το παράθεμα, λοιπόν, ως στοιχείο του υβριδισμού, είναι η ενσάρκωση της ανακύκλωσης; Ο Λιποβετσκί αποφαίνεται πως καλλιτεχνική εκδήλωση του μεταμοντερνισμού είναι η εξάντληση της πρωτοπορίας, η καρκινοβασία της επανάληψης και η αντικατάσταση της επινόησης με τον υπερθεματισμό<sup>217</sup>. Γι' αυτό και ο συνυπολογισμός των εκάστοτε στοιχείων δημιουργίας, των πλαισιακών αναφορών κρίνεται απαραίτητος και θίγεται στα παραδείγματα που ακολουθούν.

Το ζήτημα, σε κάθε περίπτωση, δεν είναι ο κατ' ανάγκη απομονωτισμός του εκάστοτε παραθέματος, αλλά η εγκόλπωση του γενικότερου ερεθίσματος, ακόμα και αν το παράθεμα εργαλειοποιείται<sup>218</sup> μέσα σε αυτό, ή παίζει έναν ανεξάρτητο ρόλο.

Με την εξάπλωση της τεχνολογίας τα μέσα αναπαραγωγής πολλαπλασιάστηκαν, εστιάζοντας το πρίσμα της δημιουργίας και του περιεχομένου σε ζητήματα παραγωγής. Μέσα σε αυτό το κλίμα, φαίνεται να υπάρχει ένα αχανές υλικό, το οποίο συνεχώς εμπλουτίζεται, συνάπτοντας ένα πλέγμα κοινών καταβολών, που επαφίεται όμως στη δημιουργική αντίληψη του πομπού και του δέκτη. Συνάπτονται, έτσι συνισταμένες που χαρακτηρίζονται με την παραδοσιακή -ντεριντιανή- έννοια του αρχείου. Σύμφωνα με τον Derrida:

*“...Γιατί το αρχείο, αν αυτή η λέξη ή αυτό το σχήμα σταθεροποιούνται σε κάποια σημασία, δεν θα είναι ποτέ η μνήμη ούτε η ανάμνηση στην αυθόρμητη εμπειρία τους, τη ζωντανή και εσωτερική εμπειρία. Απεναντίας μάλιστα: το αρχείο λαμβάνει χώρα στον τόπο της πρωταρχικής και δομικής διάλειψης της επονομαζόμενης μνήμης. (...) Δεν πρέπει ποτέ να ξεχνάμε την ελληνική διάκριση ανάμεσα στη μνήμη ή την ανάμνηση αφ' ενός και το υπόμνημα αφετέρου. Το αρχείο είναι υπομνηματικό.”<sup>219</sup>*

Έτσι, λοιπόν, το πρίσμα μετατοπίζεται, συνάπτοντας νέες ισορροπίες στις προσλαμβάνουσες και τα κριτήρα των δεκτών, αλλά και στα συνθετικά στοιχεία των δημιουργιών. Τα μέσα (media) τείνουν συχνά να μετατρέψουν ένα παράθεμα σε τσιτάτο –σε μία απομόνωση του μέρους έναντι του όλου. Ωστόσο, η δυναμική ανάδειξης της προσωπικής ταυτότητας και των δημιουργικών επεξεργασιών υφίσταται σε μία φαινομενική μικροκλίμακα, αλλά το εύρος της δημιουργίας συντίθεται αφενός με την αυξανόμενη παραγωγή που τυποποιείται, αφετέρου με ένα ατέρμονο δίκτυο μεθόδων για αναπαραγωγή.

*“...αυτά τα μοντέρνα συστήματα επικοινωνίας ακολούθησαν επίσης την βιομηχανική λογική, όταν παρουσιαζόταν ένα νέο “μοντέλο” (ένα φιλμ, μια φωτογραφία ή μια ηχογράφηση), πλήθος πανομοιότυπων αντιγράφων θα παραγόταν από το αυθεντικό. Τα νέα μέσα ακολουθούν, ή καλύτερα προπορεύονται σε μια αρκετά διαφορετική λογική της μεταβιομηχανικής κοινωνίας-αυτή της προσωπικής εξατομίκευσης, αντί της μαζικής τυποποίησης.”<sup>220</sup>*

216. Ζιλ Λιποβετσκί, ό.π., 103.

217. Λιποβετσκί, ό.π., 102.

218. Εργαλειοποίηση (*instrumentalisation* αγγλ.): φιλοσοφικός όρος, που αναφέρεται στην αντιμετώπιση μιας ιδέας ως εργαλείου που λειτουργεί ως οδηγός για μία πράξη.

219. Jacques Derrida, *Η Έννοια Του Αρχείου* (1995), μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης (Εκρρεμές, 1996), 29.

220. Lev Manovich, *The Language Of New Media* (The MIT Press, 2001), 30.

Ίσως η αναπαραγωγή διαφορετικών πρότυπων - κυτταρικών δομών να αποτελεί το τέλμα στην παραγωγή. Ο παραθεματισμός, ωστόσο, μπορεί να αντιμετωπιστεί ως το σημείο τομής των δύο παραπάνω, καθώς μπορεί ένα ξένο στοιχείο να ιδιοποιηθεί με δημιουργικές επεξεργασίες, τόσο ώστε η αναφορά του να μην είναι πλέον ορατή. Αυτό το πρίσμα συχνά αντιπαρατάθηκε ως μία ανάγνωση με έντονες κοινωνικές αποχρώσεις, όπως θίγει ο Γκυ Ντεμπόρ:

*“Ο διαχωρισμός είναι κι αυτός μέρος της ενότητας του κόσμου, της καθολικής κοινωνικής Πράξης η οποία χωρίστηκε σε εικόνα και πραγματικότητα. Η κοινωνική πρακτική, ενώπιον της οποίας τίθεται το αυτόνομο θέαμα, είναι επίσης η πραγματική ολότητα που εμπεριέχει το θέαμα. Όμως το σχίσμα μέσα σ' αυτήν την ολότητα την ακρωτηριάζει σε τέτοιο βαθμό, ώστε το θέαμα να φαίνεται σαν σκοπός της. Η γλώσσα του θεάματος συνίσταται από σημεία της άρχουσας παραγωγής που αποτελούν ταυτόχρονα τον έσχατο σκοπό αυτής της παραγωγής.”<sup>221</sup>*

---

221. Γκυ Ντεμπόρ, *Η κοινωνία του θεάματος*, μτφρ.: Πάνος Τσαχαγέας, Νίκος Αλεξίου (Ελεύθερος Τύπος, 1986), 25-26.

## 4.1. Το παράθεμα στη μουσική

Εξετάζοντας το παράθεμα ως μέρος της μουσικής αφήγησης, παρουσιάζεται το ζήτημα της αντιληπτικής πρόσληψης του ίδιου του παραθέματος από τους ακροατές, συνάπτοντας μία ετεροπροσδιοριζόμενη σχέση, κατά την οποία αναδύονται διάφορα προβλήματα: Αυτό το πρόβλημα έχει να κάνει με το αν ένα παρατιθέμενο απόσπασμα μπορεί να διακριθεί ακουστικά από ένα άλλο απόσπασμα, το οποίο απλά εμπεριέχεται σε ένα ευρύτερο κομμάτι ή έργο, χωρίς να είναι αντικείμενο παράθεσης<sup>222</sup>. Η πραγμάτευση των μουσικών παραθεμάτων συνδέεται αναπόσπαστα με δύο προβληματικά ζητήματα: δηλώσεις *πρόθεσης* και *ταυτότητας* για άλλη μουσική<sup>223</sup>. Αυτό υποδηλώνει ότι, αν και αντίθετες ως προς φιλοσοφική ανάλυση, αυτές οι προβληματικές έννοιες δεν πρέπει να αποφεύγονται.

Το παράθεμα, επομένως, υποθάλλεται εγγενώς σε μία κρίση μουσικής ταυτότητας. Αυτόματα υποδηλώνεται η προέλευσή του, η οποία παραπέμπει σε κάτι παρελθοντικό, αλλά και η παροντική του ιδιότητα, ως ένα μέρος ενσωματωμένο στη νέα μουσική δημιουργία. Αυτή η γεφύρωση παρελθόντος - παρόντος δημιουργεί κάποια ερωτήματα σχετικά με το τι μπορεί να θεωρηθεί παράθεμα, πέρα από την αυστηρά τεχνική του χρήση μέσα σε ένα μουσικό έργο. Βάζοντας στην άκρη τις προθέσεις και τους λόγους χρήσης ενός παραθέματος από ένα δημιουργό, μπορεί κάποιος να εστιάσει στη λειτουργία που εξυπηρετεί η αναφορά, μέσω των παραθεμάτων, και στα ζητήματα που προκύπτουν από τις ενδόμυχες σχέσεις παραθέματος, συνθέτη και ακροατή.

Ο Philip Kessler συγκεντρώνει δύο κοινά χαρακτηριστικά των παραθεμάτων, ακολουθώντας το νήμα της συλλογιστικής, κάτω από την οποία ενσωματώθηκαν<sup>224</sup>: α) Τη μεταφορά ενός κρυμμένου σχολίου και β) Την εξάρτηση από την πρόγνωση της παρατιθέμενης πηγής από τον ακροατή, χωρίς την οποία η πλήρης επίδραση του παρατιθέμενου αποσπάσματος χάνεται. Η γεφύρωση στυλ, επομένως, εύλογα εναποθέτει ένα μεγάλο βάρος στην αντιληπτική και ακουστική ικανότητα αλλά και στις γνώσεις του ακροατή. Το παράθεμα που τοποθετείται εσκεμμένα με, όσο το δυνατόν, λιγότερες αλλαγές από το πρωτότυπο, με σκοπό να δημιουργήσει τη σύνδεση, προϋποθέτει ένα μυημένο ακροατή ικανό να το αναγνωρίσει. Έτσι, το εύρος της λειτουργικότητάς του αυτομάτως (περι)ορίζεται από το γνωστικό εύρος του δέκτη. Από την άλλη, ένα παράθεμα, που υπόκειται έντονη επεξεργασία, μεταθέτει το πρίσμα στον τεχνικό χειρισμό, ο

---

222. Jeanette Bicknell, "The Problem of Reference in Musical Quotation: A Phenomenological Approach", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59, no. 2 (Ανοιξη 2001), 185.

223. Jeanette Bicknell, *ό.π.*, 191.

224. Philip Kessler Jr., "Some Comments on Musical Quotation", *The Musical Quarterly* 42, no. 4 (October 1956), 473.

οποίος κατά βούληση επιλέγει ποια στοιχεία είναι εκείνα που θα αναδείξει και τι νέο υλικό θα παράξει αναπλάθοντας το δοσμένο θέμα. Με αυτό τον τρόπο, λοιπόν, στα χέρια του συνθέτη βρίσκεται όχι μόνο το μήνυμα του δικού του οράματος, αλλά και η δυναμική της ξεχωριστής λειτουργικότητας του παραθέματος, όπως αυτό συναντάται στην εμφάνισή του στο πρωτότυπο.

Μελετώντας τη βιβλιογραφία τις τελευταίες δεκαετίες, μπορεί κανείς να βρει μια σειρά από επιχειρήματα ενάντια στην ύπαρξη αφηγηματικότητας στη μουσική: ως άξονας αυτής της θεώρησης, τίθεται η θεμελιώδης συγγένεια μεταξύ της μουσικής αφήγησης και του λογοτεχνικού της αντίστοιχου<sup>225</sup>. Αυτή η συγγένεια, η κειμενική αναπαράσταση και επεξήγηση, αν και σίγουρα απαραίτητη σε κάποιο επίπεδο, είναι αρκετά προβληματική<sup>226</sup>.

Η διαλεκτική, που χαρακτηρίζει την ανάλυση και την κειμενική υποστήριξη ενός έργου, όπως αναπτύχθηκε στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού, φαίνεται να συγκλίνει με το στάδιο της πρακτικής και να επηρεάζεται από τις διαφορετικές προλαμβάνουσες που υπάρχουν σε κάθε δέκτη. Το θέμα της *Große Fuge*, που χρησιμοποιεί ο Schnittke στο Κουαρτέτο που αναλύθηκε, θίγεται από τον Stephen Davies σε σχέση με την παράσταση και απόδοσή του<sup>227</sup>: Εκεί αναφέρονται περιγραφικές ερμηνείες, που παρουσιάστηκαν σε διαφορετικά χρονολογικά πλαίσια, και αναδεικνύεται η ποικιλομορφία και η διαφορετικότητά τους.

*“Θα έπρεπε οι τεχνικές αναλύσεις να διαφοροποιούνται από τις περιγραφικές ερμηνείες; Πιστεύω πως όχι. Αφενός απευθύνονται σε ένα μνημένο κοινό, αφετέρου οι τεχνικές αναλύσεις θεωρούνται ένα υποσύνολο μέσα στο ευρύτερο πεδίο των περιγραφικών ερμηνειών (...) Ερμηνείες που περιορίζονται σε τεχνικές λεπτομέρειες είναι συνήθως ατελείς, επειδή υπάρχει κάτι παραπάνω στα περισσότερα κομμάτια από ό,τι ανακαλύπτεται με έναν υπολογισμό των μουσικών στοιχείων που ερμηνεύονται στενά. Η περισσότερη μουσική έχει έναν εκφραστικό χαρακτήρα και ο χειρισμός αυτού συνήθως δεν είναι λιγότερο σημαντικός σε ένα έργο απ’ ότι είναι η έμφαση στη δομή.”*<sup>228</sup>

Σε αυτή τη λογική, στα παραδείγματα που ακολουθούν, εξετάζονται οι συνθήκες παραγωγής και δημιουργίας τους, χωρίς καμία αναφορά μέσω αναλυτικής ορολογίας. Αρχικά τίθεται το ιστορικό πλαίσιο, στο οποίο οποίο αναδεικνύεται η διευρυμένη έννοια και χρήση του παραθέματος στη μουσική, βλέποντας τη δυναμική αφήγησης που έχει ως τέχνη.

---

225. Byron Almén, “Narrative Archetypes”: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis”, *Journal of Music Theory* 47, no. 1 (2003), 2.

226. Byron Almén, ό.π.

227. Stephen Davies, *Themes in the Philosophy of Music* (Oxford University Press, 2003), 255-263.

228. Stephen Davies, ό.π., 261, σε ελεύθερη μετάφραση.

Από την αρχαιότητα και τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, η αντίληψη, ότι η μουσική ήταν μιμητική τέχνη, ήταν γενικευμένη – μια αντίληψη που επιβίωσε μέχρι και στη μουσική της εποχής του μπαρόκ, στην οποία πίστευαν ότι κύριος ρόλος της μουσικής ήταν να αναπαριστά τα ανθρώπινα πάθη και να μιμείται τη φύση<sup>229</sup>. Η πεποίθηση αυτή κλονίζεται το 19ο αιώνα, όπου με την εμφάνιση της *απόλυτης μουσικής*, με την απεξάρτηση, δηλαδή, της ορχηστρικής μουσικής από το κείμενο ή όποια άλλη δράση, όπου ασκείται κριτική από τον Eduard Hanslick στη θεωρία της μουσικής μίμησης, υποστηρίζοντας ότι η μουσική δεν εκφράζει τίποτε άλλο πέρα από τον ίδιο της τον εαυτό<sup>230</sup>.

Η θεώρηση αυτή αντιστρέφεται στον 20ό αιώνα, όπου τίθεται μία γενικότερη συλλογιστική γύρω από την αφηγηματικότητα της μουσικής. Ο Adorno σημειώνει πως η μουσική μοιάζει με γλώσσα, κατά την έννοια ότι είναι μια χρονική ακολουθία αρθρωμένων ήχων<sup>231</sup>, διαφοροποιείται όμως από την προθετική γλώσσα<sup>232</sup>, εμφανίζοντας μία σειρά διαλεκτικών σχημάτων.

Έτσι, εμφανίζεται ως προθετικό στοιχείο το ίδιο το παράθεμα, το οποίο παρεισφρύει στο περιεχόμενο της δημιουργίας: Το παράθεμα στη μουσική μπορεί να πάρει πολλές μορφές, οι οποίες με τη σειρά τους εγείρουν ξεχωριστά ερωτήματα για τη φύση του και τις ιδιότητές του. Ένα παράθεμα μπορεί να εμφανιστεί σχεδόν μέσα σε όλα τα στοιχεία που αποτελούν ένα έργο, πέρα από το περιεχόμενό του: Μια μελωδία, ένα ρυθμικό σχήμα, ακόμη και αναφορά σε ένα μουσικό στυλ ή και όλα τα παραπάνω σε συνδυασμό μπορούν να λειτουργήσουν παραθεματικά.

Πριν την εξέλιξη της τεχνολογίας και την προοπτική των χρήσεων των παραθεμάτων που προέκυψε στη μουσική, η χρήση παραθεμάτων εννοούνταν ως η άμεση αναφορά του ξένου υλικού. Μέχρι περίπου τα μέσα του 20ου αιώνα η μέθοδος χρήσης ενός παραθέματος από τη σκοπιά του συνθέτη δε διέφερε ιδιαίτερα από την υπόλοιπη συνθετική διεργασία: Το παράθεμα καταγραφόταν σε νότες και αναπαραγόταν στη ζωντανή εκτέλεση ως μέρος του νέου έργου στο οποίο άνηκε πλέον. Έτσι, στο παρελθόν, το παράθεμα παρουσιαζόταν αυτούσιο σε μια νέα μουσική σύνθεση, υπό την έννοια ότι το μέρος το οποίο αντλούταν δεν υποβαλλόταν σε περαιτέρω επεξεργασία ή τροποποίηση. Τέτοιο δείγμα αποτελεί, για παράδειγμα, η χρήση του εθνικού ύμνου των Η.Π.Α. στο *Madame Butterfly* του Puccini ή η χρήση εμβατηρίων στο γνωστό *Putnam's Camp* του Charles Ives. Το *Putnam's Camp*, ωστόσο, αναφέρεται ως έργο το οποίο γίνεται κατανοητό ως μεταμοντέρνο, στο κλίμα του σήμερα<sup>233</sup> και προβλέπει μια τέτοια

---

229. Παύλος Καϊμάκης, *Φιλοσοφία και μουσική – η Μουσική στους Πυθαγόρειους, τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη και τον Πλωτίνιο*, (Μεταίχμιο, 2005), 136.

230. Παύλος Καϊμάκης, *Φιλοσοφία και μουσική*, ό.π., 143.

231. Theodor Adorno, *Η κοινωνιολογία της μουσικής*, (Νεφέλη 1997), 13.

232. Theodor Adorno, ό.π., 15.

233. Jonathan Kramer, "Postmodern Concepts of Musical Time", ό.π., 22.

μεταμοντερνιστική χρονική πολλαπλότητα<sup>234</sup>: Υπάρχουν δίκτυα σύνδεσης, όπου γνωστοί ήχοι και γνωστές τονικές χειρονομίες και εξέλιξεις δημιουργούν αφηγήσεις - οι οποίες μπορεί να είναι διαφορετικές από άτομο σε άτομο, ανάλογα με τις διάφορες αναμνήσεις (αν υπάρχουν) που προκαλούνται από το άκουσμα των αμερικάνικων πατριωτικών παραδοσιακών αποσπασμάτων<sup>235</sup>.

Ωστόσο, με την εξέλιξη της τεχνολογίας και των τεχνικών ηχογράφησης και επεξεργασίας ηχογραφημένου υλικού, αναπτύχθηκε μία νέα μέθοδος: η αυτούσια μεταφορά παρελθοντικά ηχογραφημένου υλικού και επανατοποθέτηση του υλικού αυτού ως μέρος μιας νέας σύνθεσης, μια τεχνική ευρέως διαδεδομένη με το όνομα *sampling* (*music sample* = μουσικό δείγμα).

Η ιδέα του *sampling* πρωτοεμφανίστηκε στις αρχές του 1940 με τους πειραματισμούς των Pierre Schaeffer και Pierre Henry, που γέννησαν τη σχολή της *musique concrete*<sup>236</sup>, μουσική κατασκευασμένη από τη χρήση προηχογραφημένων ήχων και την επανακατάταξή τους. Μπορεί η ιδέα του παραθέματος να εντοπιστεί κάπως πιο γενικά, θεωρώντας ότι τα *quotes* είναι άπειρα, καθώς πλέον ο ήχος ενός κλαδιού επαναπροσδιοριζόταν ως ένα κρουστό όργανο και ενδεχομένως ως ένα βασικό μουσικό στοιχείο. Αυτή η γενική εμπλαίσωση, όμως, φέρνει μια πολύ ειδική ιδιότητα στον τρόπο με τον οποίο μπορεί να χρησιμοποιηθεί πλέον μια παραθεματική τεχνική, που επιτυγχάνεται από την εκ νέου προσέγγιση της σύνθεσης, γενικότερα, και τη νέα γλώσσα που δημιουργείται μέσω της χρήσης της τεχνολογίας. Ο Pierre Schaeffer σημειώνει:

“Όταν πρότεινα την ορολογία ‘*musique concrete*’, πρόθεσή μου ήταν (...) να καταδείξω μία αντίθεση στον τρόπο με τον οποίο η συνθετική διεργασία λειτουργεί. Αντί να σημειώνει κανείς μουσικές ιδέες στο χαρτί χρησιμοποιώντας τα σύμβολα του σολφέζ αναθέτοντας τη μετέπειτα ρευστοποίηση/πραγματοποίησή τους στα μουσικά όργανα, το ερώτημα ήταν το τι θα συμβεί με το να συλλεχθούν συμπαγείς προϋπάρχοντες ήχοι (η προέλευση δεν έχει σημασία) και να τους αφαιρεθεί η μουσική αξία την οποία πιθανώς εμπεριέχουν.”<sup>237</sup>

234. Jonathan Kramer, ό.π., 48.

235. ό.π.

236. *Musique concrète* (= συγκεκριμένη μουσική) αναφέρεται ως ένα βασικό διακριτό πεδίο της ηλεκτρονικής μουσικής: Η μουσική στη *musique concrète* παράγεται με επεξεργασία και διαμόρφωση αποσπασμάτων φυσικών και τεχνητών ήχων, χρησιμοποιώντας ηχογραφημένες ακουστικές πηγές και καθημερινούς περιβαλλοντικούς ήχους. Στα τέλη της δεκαετίας του '40, ο Pierre Schaeffer άρχισε να ακούει τους κοινούς ήχους -τα τρένα, τα κουδούνια, τις μεταλλικές σθούρες- και να πειραματίζεται με αυτούς (...). Σύντομα άρχισε να συνεργάζεται με τον Pierre Henry, και μαζί άρχισαν να αναπτύσσουν μια περιέργως αναχρονιστική τεχνική και αισθητική, καθώς δεν είχαν μάλλον τη δυνατότητα -ή την επιθυμία- να ανακαλύψουν μια μέθοδο που θα ήταν “φιλόξενη” για τους νέους αυτούς ήχους όπως έκανε ο Cage τη δεκαετία του '30. Έτσι, συναντάμε φούγκες, *inventions* και βαλς ως μεθόδους οργάνωσης των ήχων, οι οποίοι κατά κανόνα δεν χρησιμοποιούνται ως αυτό που είναι, αλλά λόγω του δραματικού, συμπτωματικού ή συνειρμικού περιεχομένου τους. Δεν είναι αμελητέο ότι το πρώτο “κλασικό” κομμάτι *musique concrete*, η “*Symphonie pour un homme seul*”, περιγράφηκε από τους δημιουργούς του, τους Schaeffer και Henry, ως ‘μια όπερα για τους τυφλούς.’” [Michael Nyman, *Πειραματική μουσική* (1999), μτφρ. Δανάη Στεφάνου (Οκτώ, 2011), 88].

237. Jean de Reydellet, “Pierre Schaeffer, 1910-1995: The Founder of ‘Musique Concrete’”, *Computer Music Journal* 20, no. 2 (Summer 1996): 10–11.

Η ιδέα της χρήσης προηχογραφημένων ήχων για την κατασκευή νέας μουσικής σταδιακά εξελίχθηκε με την εμφάνιση της ιδέας της χρήσης προηχογραφημένης μουσικής και την επεξεργασία - επανατοποθέτησή της για τη δημιουργία μουσικών έργων. Το γεγονός αυτό οδήγησε στη δημιουργία νέων μουσικών ειδών, που με την πάροδο του χρόνου θα συγκαταλέγονταν ως υπο-είδη υπό την ευρύτερη ομπρέλα της μουσικής που δομείται με βάση τα *samples*. Αντιπροσωπευτικό δείγμα πρώιμης χρήσης αυτής της τεχνικής αποτελεί το *Collage #1* του Αμερικανού συνθέτη James Tenney, ο οποίος επεξεργάστηκε ηχητικά το γνωστό τραγούδι της εποχής “*Blue Suede Shoes*” του Elvis Presley, αλλάζοντας τη σειρά των στίχων, πειραματιζόμενος με τη δομή του κομματιού. Ο Tenney, επεξεργάζοντας συνδυαστικά με τις αλλαγές του tempo, που επιτυγχάνονταν με την επιβράδυνση ή επιτάχυνση της μαγνητοταινίας, δημιούργησε ένα καινούργιο έργο χρησιμοποιώντας ως υλικό αποκλειστικά μία ηχογράφιση ενός κομματιού άλλου καλλιτέχνη. Το έργο αποτέλεσε μία διεύρυνση στην ιδέα του μουσικού κολάζ.

Η συνεχής τεχνολογική πρόοδος και η εξοικείωση του κόσμου με την τεχνική του *sampling* μέσω της όλο και πιο διαδομένης χρήσης της μέσα σε όλα τα μουσικά είδη, έχει ως αποτέλεσμα σήμερα να υπάρχει μουσική που είναι εξ ολοκλήρου κατασκευασμένη από παραθέματα, των οποίων η πηγή είναι η μουσική εκτέλεση του έργου καθαυτή. Με το παράθεμα σαν έννοια να έχει κανονικοποιηθεί σε βαθμό κορεσμού μέσω του *sampling*, έχει ενδιαφέρον το να προσπαθήσει κανείς να προσεγγίσει τη φύση του, το χαρακτήρα του, τις σημασίες που μπορεί να πάρει η λειτουργικότητά του, αλλά και τις τυχόν ιδιότητες που διατηρεί ανεξαρτήτως της μεθόδου παραγωγής του (είτε πρόκειται για *notated* παράθεμα, δηλαδή που υποδεικνύεται μέσω μουσικής σημειογραφίας είτε για *sampled*, δηλαδή ηχογραφημένου παραθέματος).

Ο υβριδισμός και τα υπόλοιπα στοιχεία του μεταμοντερνισμού φαίνονται να παρεισφρύουν στη μουσική παραγωγή, ακόμα και με μπάντες όπως οι Talking Heads να αναφέρονται ως πρότυπα στο χειρισμό της μεταμοντέρνας κατάστασης<sup>238</sup>, ανοίγοντας τη συζήτηση για την ύπαρξη μεταμοντέρνας ροκ μουσικής.

---

238. Σε μία ανάλυση που βασίζεται στον Lacan, ο Fred Pfeil αναφέρει πως οι νέοι άνθρωποι του μεταμοντερνισμού είναι προϊόντα μίας επιμελούς περιποίησης, που έχει οδηγήσει στην αυτοκαταστροφή. Αντίστοιχα πραγματεύεται ο Adorno τα της δημοφιλούς μουσικής: Αναφέρει πως η “δημοφιλής” μουσική αντιτίθεται ως χαρακτηρισμός από τη “σοβαρή” και πως η τυποποίηση είναι γενικευμένη. Στα “χιτ” τονίζονται τα πρωτόγονα αρμονικά γεγονότα κατά κανόνα και η συνολική δομή ενός προϊόντος της δημοφιλούς μουσικής είναι τυποποιημένη, με μία έμφαση στο μέρος έναντι του όλου. Επίσης, ο απομονωτισμός και η διχοτόμηση στην έκφραση αποτυπώνεται σε μία ατομοκεντρική βάση, στον απόηχο που αφήνει η επίδραση της δημοφιλούς μουσικής: Συμπύσσοντας τον όρο *ψευδοεξατομίκευση*, συμπυκνώνει την αυταπάτη της ατομικής επίτευξης, ως ένα αναγκαίο σύστοιχο της τυποποίησης. Έτσι, παραθεματίζεται ολόκληρη η μουσική ακρόαση, μέσω της κοινωνικής συγκολλητικής ουσίας, η οποία είναι *sui generis* (εκ φύσεως) ένας αποδέκτης καταστατημένων επιθυμιών, κάτω από την ομπρέλα των οποίων συντίθεται η θεωρία του ακροατή: Αυτή που θέλει τη μουσική για αναψυχή, για χαλάρωση και όχι για συγκέντρωση. Αναλυτικότερα επ' αυτού στο Theodor W. Adorno, *Η κοινωνιολογία της μουσικής* (Νεφέλη 1997), 165-191.



Ένα ενδιαφέρον παράδειγμα παραθεματικής λογικής εντοπίζεται στο δίσκο του James Kirby *The Caretaker: An Empty Bliss Beyond This World* (Haft Records, 2011)<sup>239</sup>. Ο δίσκος, που παραπέμπει σε *ambient* μουσική, είναι κατασκευασμένος αποκλειστικά από *samples* της *Ballroom Jazz* της δεκαετίας του 1920 και του 1930, τα οποία ο Kirby απέκτησε αγοράζοντας μία μουσική συλλογή σε ένα παλιό δισκοπωλείο στο Brooklyn της Νέας Υόρκης. Αφορμή για το άλμπουμ αποτέλεσε μία μελέτη του Boston University Medical Centre σχετικά με την ικανότητα ασθενών της νόσου Alzheimer να μπορούν να συγκρατούν στη μνήμη τους προφορικές πληροφορίες όταν αυτές τους παρουσιάζονται σε μουσικό πλαίσιο<sup>240</sup>. Οι επιδόσεις των ασθενών στον συγκεκριμένο τομέα, μάλιστα, αποδείχτηκαν καλύτερες από εκείνες συνομηλίκων που δεν έπασχαν από τη νόσο, παρουσιάζοντας έτσι νέα ευρήματα τόσο για τον τρόπο με τον οποίο το Alzheimer επιδρά στην επεξεργασία της πληροφορίας όσο και για το κατά πόσο η μουσική μπορεί να αποτελέσει μια αποτελεσματική δίοδο για απόπειρες αντιμετώπισης της νόσου στις ηλικίες στις οποίες εμφανίζεται.

Η ιδιαιτερότητα που αποκτά ο παραθεματικός χαρακτήρας του δίσκου φαίνεται στον τρόπο με τον οποίο το υλικό οργανώνεται και επεξεργάζεται. Θεωρώντας το δίσκο ως ένα εγχείρημα απόδοσης των συνδέσμων της μουσικής με τη μνήμη, το βάρος μετατοπίζεται από το *quote* στην ικανότητα του ακροατή να το αντιληφθεί, αλλά και να το συγκρατήσει ως τέτοιο. Η σειρά που ακολουθείται στην επεξεργασία των παραθεμάτων προκαλεί τον ακροατή να ξεχάσει το δοσμένο παράθεμα του κάθε κομματιού ως ένα ευκρινές σύνολο, ως μία ευανάγνωστη πρόταση. Η ιδέα της μνήμης που αποσυντίθεται και επανασυντίθεται παίζει κεντρικό ρόλο στην παρουσίαση των κομματιών του δίσκου. Έτσι το πρώτο κομμάτι εκτελείται κανονικά (με κάποιους θορύβους πικάπ, πιθανώς αποτέλεσμα της κατάστασης του δίσκου που χρησιμοποίησε ο Kirby, λόγω παλαιότητας), έχοντας έτσι τη χρήση ενός παραθέματος μεταφερμένου αυτούσια από μία παρελθοντική ηχογράφηση.

Ωστόσο, στη συνέχεια του δίσκου, τα επόμενα κομμάτια παρατίθενται όλο και λιγότερο με τη μορφή σύστασης, και περισσότερο με τη μορφή υπόνοιας. Σταδιακά, τα παραθέματα παρουσιάζονται αυτούσια μέχρι ενός σημείου μόνο, μέχρι που ξεκινά η επεξεργασία επάνω τους, με τη χρήση διαφόρων τεχνικών: προσθήκη θορύβων, δομικές αλλαγές στο παράθεμα (αποκοπή ή εσκεμμένη επανάληψη μέρους), ηχητική παρουσίαση (κατάργηση ήχου στο ένα ακουστικό, ενίσχυση έντασης σε συγκεκριμένα σημεία ενός παραθέματος) και επιπλέον εφέ (*delay*, *reverb* κ.α.). Όσο εξελίσσεται η πορεία του δίσκου τα νέα κομμάτια συστήνονται στον ακροατή όλο και

239. Mike Powell, "The Caretaker: An Empty Bliss Beyond This World – Review", *Pitchfork*, June 2011.

(<https://pitchfork.com/reviews/albums/15518-an-empty-bliss-beyond-this-world/> πρόσβαση 6 Αυγούστου 2018)

240. Rory Gibb, "Madness, Memory & Mindfulness: An Interview With Leyland Kirby", *The Quiets*, October 2011.

(<http://thequietus.com/articles/07139-leyland-kirby-caretaker-interview> πρόσβαση 6 Αυγούστου 2018)

πιο επεξεργασμένα, μέχρι που το παράθεμα χάνεται, ως αυτούσια μεταφορά της πρωτότυπης του μορφής, και παρουσιάζεται αποκλειστικά το επακόλουθο μιας έντονης επεξεργασίας, προκαλώντας τον ακροατή (έχοντας δημιουργήσει μέσω των αρχικών κομματιών την προσδοκία της παρουσίας του αυτούσιου παραθέματος), να θυμηθεί την ανεπεξέργαστη μορφή ενός παραθέματος που στην ουσία δεν άκουσε ποτέ. Η αντιπαράθεση έρχεται με δύο τρόπους που φέρουν διαφορετικά αποτελέσματα ο καθένας: η εμφάνιση κομματιών με τον ίδιο τίτλο και περιεχόμενο, αλλά με διαφορετική επεξεργασία (απομόνωση μουσικών στιγμών, αλλαγή διάρκειας, ενίσχυση εφφέ), δημιουργώντας στον ακροατή μια αίσθηση μουσικού *deja-vu*, και η αποσαφήνιση του ομιχλώδους ηχητικού τοπίου προς το τέλος του δίσκου, με την εμφάνιση όλο και πιο ευκρινών παραθεμάτων που ανακαλούν τον αυτούσιο χαρακτήρα του *quote* της αρχής του δίσκου, παρουσιάζοντας έτσι τον κύκλο του εγκεφάλου στην προσπάθεια να θυμηθεί πληροφορίες μέσα σε ένα μουσικό πλαίσιο.

Η ενίσχυση της ιδέας της χρήσης του παραθέματος επιτυγχάνεται εμμέσως και με τη στυλιστική ομοιομορφία των παραθεμάτων, τα οποία ανήκουν όλα στο είδος της jazz, και το αρχείο από το οποίο αποκόπηκαν, αυτό της συλλογής προπολεμικής ballroom jazz. Έτσι τα κομμάτια στην αυθεντική τους μορφή μοιράζονται εξαρχής μεταξύ τους ομοιότητες στο tempo, τις αρμονικές διαδοχές, την ενορχήστρωση αλλά και τη δομή. Αυτά τα στοιχεία βοηθούν την εξέταση του παραθέματος από τον ακροατή, είτε την αποτυχία της εξέτασης από τον ακροατή, καθώς το πλαίσιο στο οποίο παρουσιάζονται τα παραθέματα, μέσω της επεξεργασίας, είναι πολλές φορές παραπλανητικό: Η έμφαση του Kirby σε μια αρμονική διαδοχή καθιερωμένη στυλιστικά στο είδος της jazz της εποχής, μπορεί να δημιουργήσει μια ακουστική οικειότητα στον ακροατή σε βαθμό που να θεωρεί ότι έχει ξανακούσει το ίδιο κομμάτι, “ξεχνώντας” ότι η ίδια διαδοχή έχει υπάρξει σε προηγούμενο, αλλά διαφορετικό κομμάτι. Έτσι γίνεται άθελα μία ταύτιση του *quote* ως συγκεκριμένο μουσικό περιεχόμενο με κάτι που παραπέμπει περισσότερο προς το στυλιζάρισμα που επιτυγχάνεται συνειρμικά απλά και μόνο με τη χρήση μουσικής παρμένης από το ίδιο είδος ως κατηγορία.

Ο συνειρμικός συσχετισμός ενέχεται στο χαρακτήρα και τη λειτουργικότητα ενός παραθέματος, ωστόσο είναι σημαντικό να διερωτηθεί κανείς αν από μόνος του αυτός ο συσχετισμός μπορεί να καθιστά κάτι ως παράθεμα:

Ένα ενδιαφέρον παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση των Radiohead, γνωστού ποπ συγκροτήματος από την Οξφόρδη, όπου συνειρμικά εντοπίζεται ομοιότητα της αρχής του κομματιού τους *Pyramid Song* από το άλμπουμ “Amnesiac” (Parlophone, 2001) με το μέτρο 20 της *Μπαλάντας αρ. 2* του Liszt, για πιάνο, σε σι ελάσσονα. Παρόλο που το *Pyramid Song* έχει επηρεαστεί από ένα

άλλο τραγούδι, το *Freedom* του Charles Mingus<sup>241</sup>, η αναφορά σε αυτό δε φαίνεται να υπάρχει. Ωστόσο, η σχέση των αποσπασμάτων του Pyramid Song με τη Μπαλάντα του Liszt, ηχητικά, είναι αρκετά κοντινή, καθώς η σειρά των συγχορδιών που κινούνται ανοδικά με ισοκράτημα στις πάνω φωνές, με ίσες ρυθμικές αξίες και ελαφρώς ελεύθερη κίνηση, μπορεί κάλλιστα να εντάξει το τραγούδι των Radiohead ως ένα σαφή υπαινιγμό στο κομμάτι του Liszt. Ωστόσο, στο έργο του Liszt, ο πιθανός υπαινιγμός εμφανίζεται μεμονωμένα και λειτουργεί μεταβατικά –στο τραγούδι των Radiohead χρησιμοποιείται κατ’ επανάληψιν και λειτουργεί δομικά, καθορίζοντας παράλληλα τον αρμονικό και ρυθμικό χαρακτήρα του τραγουδιού, δημιουργώντας εν τέλει κάτι εντελώς διαφορετικό. Ενώ, λοιπόν, μπορεί ενδεχομένως να δημιουργείται ένας ακουστικός συνειρμός, λειτουργικά δεν επιτυγχάνεται κάποια ταυτοσημία –δεν μπορεί, όμως, η γεφύρωση σε επίπεδο πιστού παραθεματισμού να θεωρηθεί αδύνατη.



**Εικόνα 56:** *Ballade no. 2* (Liszt) - μέτρα 20-23. Η συνειρμική αντιστοιχία με το τραγούδι των Radiohead τίθεται όχι μόνο ως προς τις κινήσεις του πιάνου, αλλά και στην ίδια την τονικότητα (b).

Ο ίδιος ο προσδιορισμός του πλαισίου, όπως φάνηκε και από το παράδειγμα του Kirby, μπορεί να φέρει διαφορετικά αποτελέσματα στον τρόπο με τον οποίο κάτι ορίζεται και εν συνεχεία αντιμετωπίζεται ως παράθεμα. Η γεφύρωση (ή μη) εντοπίζεται ανά περίπτωση και εξετάζοντας όχι μόνο μεμονωμένα, αλλά και συνολικά, λαμβάνοντας υπόψιν και εξωτερικά στοιχεία όπως αυτό του δυνητικού συνειρμικού συσχετισμού. Το παράδειγμα των Liszt και Radiohead δείχνει πως ακόμη και μέσω συμπτωματικής ασυνείδητης αντιστοιχίας ή υπόθεσης για επιτηδευμένη χρήση (οι Radiohead δεν έχουν επαληθεύσει μέχρι στιγμής κάποιου είδους αναφορά στον Liszt μέσω του τραγουδιού τους), τα κριτήρια αξιολόγησης των παραθεματικών ιδιοτήτων, όσο συγκεκριμένα κι αν είναι, τόσο πιο εύπλαστα μπορούν να γίνουν υπό το διαφορετικό πρίσμα που προβάλλει το εκάστοτε αναλυτικό πλαίσιο.

241. Nick Kent, "Happy now?", *MOJO – The Music Magazine*, June 2001. Άρθρο και συνέντευξη από τον Thom Yorke, των Radiohead.

(<https://web.archive.org/web/20120206154836/https://www.followmearound.com/presscuttings.php?year=2001&cutting=121>, πρόσβαση 7 Ιουλίου 2018)

## 4.2. Το παράθεμα σε υλιστικές και οπτικοκεντρικές τέχνες: Αρχιτεκτονική και Εικαστικά

Σε αυτό το σημείο, παρουσιάζονται παραθεματικές αναφορές που συναντώνται σε έργα άλλων τεχνών, πέραν της μουσικής, μέσα στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού. Στα έργα αυτά εξετάζεται η δυναμική της αφηγηματικότητας μέσω παραθεμάτων που έχουν χρησιμοποιηθεί στο χώρο της αρχιτεκτονικής και των εικαστικών.

Για την ανάδειξη του παραθεματισμού της μουσικής, η ανάλυση που προηγήθηκε πέρασε από μία οπτικοποίηση, αντιπαραβάλλοντας την παρτιτούρα του έργου και εντοπίζοντας οπτικά δομές και συσχετισμούς, που περνάν μέσω της ακρόασης, συχνά, απαρατήρητοι. Η ρευστότητα που συνοδεύεται, κατά τη διασύνδεση του τρόπου ενσωμάτωσης ενός παραθέματος με την πρότυπη μορφή του, αυλακώνεται και ερμηνεύεται, επομένως, μέσω μίας οπτικής αποκωδικοποίησης ενός ακουστικού ερεθίσματος. Όσον αφορά την εμφάνιση παραθεμάτων στις λεκτικές τέχνες, η διακειμενικότητα αποτελούσε ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα, ως σύνδεση μεταξύ λογοτεχνικών κειμένων<sup>242</sup>. Ωστόσο, κάποιοι μεταμοντέρνοι συγγραφείς θέτουν νέες προοπτικές, που ουσιαστικά καταργούν τα σύνορα γύρω από τον παραθεματισμό και εγκαταλείπουν την ιδέα της αυτούσιας παράθεσης (*quotation*)<sup>243</sup>.

Η έννοια του παραθέματος στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού, επομένως, φαίνεται ήδη να εξαντλείται με την οριοθετική της έννοια, με όρους περιεχομένου. Ο διαφορετικός αισθητηριακός χαρακτήρας των τεχνών, συνεπάγεται ωστόσο ζητήματα δομικής πρόσληψης. Στα παραδείγματα που ακολουθούν, επισημαίνονται οι διαφορετικοί χειρισμοί του παραθέματος: Αρχιτεκτονική και εικαστικά αποστασιοποιούνται, λόγω της υλικής υπόστασης και της οπτικοκεντρικής βάσης που τις χαρακτηρίζει ως τέχνες, εστιάζοντας σε πρόσφατες δημιουργίες παραθεματικής λογικής.

Με την πάροδο των χρόνων, φαίνεται να ανοίγει το εύρος της χρήσης των παραθεμάτων και η δημιουργία να στρέφεται σε μία διάχυση απεύθυνσης, που προσφέρουν οι τεχνολογικές κατακτήσεις, αφήνοντας πιο πολλές εκδοχές ερμηνείας ανοικτές. Η θεώρηση του παραθέματος επαφίεται στις εκάστοτε αντιληπτικές προσλαμβάνουσες του καθενός, και κατ' αυτόν τον τρόπο, επιχειρείται μία ανάδειξη του μεγάλου εύρους διαχείρισης των παραθεμάτων, που χρησιμοποιείται ανάλογα με τις εκάστοτε επιδιώξεις και δημιουργικές προσεγγίσεις: Είτε εργαλειοποιείται, αφήνοντας στοιχεία ελευθερίας και συνύπαρξης με άλλα ιδιώματα, είτε, ακόμη, διολισθαίνει σε αυτοσκοπό. Στις περιπτώσεις που ακολουθούν, υπάρχει φαινομενικά υλικό κοινών καταβολών και γλώσσας, αλλά διαφορετικά αποτυπωμένο και διαχειρίσιμο.

242. Ruth Finnegan, *Why Do We Quote? - The Culture and History of Quotation*, (OpenBook, 2011), 199-200.

243. Ruth Finnegan, *ό.π.*, 200.

## Κριτικός τοπικισμός

Αρχικά, για μία γενικότερη ενατένιση, εξετάζεται η τάση που αναφέρεται ως *κριτικός τοπικισμός* –όρος που διατυπώθηκε και χρησιμοποιήθηκε από τον Kenneth Frampton<sup>244</sup>.

Η θέληση να σχεδιαστεί μια έντεχνη αρχιτεκτονική, που ν' αναφέρεται ή να στηρίζεται σε τοπικές εκφράσεις της ανώνυμης οικοδομικής δραστηριότητας, έχει διάφορες ιδεολογικές υποδομές και χρονολογικές εκφράσεις. Από τα τέλη του 18ου αιώνα, με την πρόοδο του πολιτισμού, τη βιομηχανική επανάσταση και την αστικοποίηση, ο διχασμός πόλης / υπαίθρου συντέλεσε σε μία έντονη νοσταλγία της φύσης και του αγροτικού βίου. Ταυτόχρονα, φιλόσοφοι του Διαφωτισμού, με πρωτεργάτη τον Jean-Jacques Rousseau<sup>245</sup>, ζητούσαν την επιστροφή στις ρίζες του άφθαρτου από τη γνώση του ανθρώπου, ενώ και οι βασιλιάδες παρήγγελλαν αγροτικές κατοικίες<sup>246</sup>.

Στον 20ό αιώνα, η προσφυγή στο τοπικό και το ανώνυμο συντελέστηκε με μία αμφισημία μεταξύ τοπικού και διεθνούς στοιχείου, λόγω του διεθνισμού και της πίστης στην τεχνολογία, που εξέφρασε τα έργα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Στο πλαίσιο των τελευταίων ετών, ωστόσο, προέκυψε ένα αποτέλεσμα ενός διαλόγου θεωρίας και πρακτικής, καρπός των αρχιτεκτόνων που δούλευαν στο χώρο της θεωρίας, έχοντας άμεση πρόσβαση στο έργο φιλοσόφων (του Martin Heidegger<sup>247</sup> και πολλών άλλων), όπως ο Kenneth Frampton.

Υπό τη θεώρηση του κριτικού τοπικισμού τα αρχιτεκτονικά έργα δεν ήθελαν να φαίνονται τοπικά, αλλά να είναι τοπικά. Έτσι, ο τρόπος και η έκφραση της αναφορικότητας αποσκοπούσε σε μία εστίαση όχι μόνο στην όψη, αλλά και στην υλικότητα των κτιρίων. Με τον τρόπο αυτό, αναμενόταν αφενός η εξουδετέρωση της πλανητικής διασποράς εικόνων και αφετέρου η καλλιέργεια της ιδιαίτερης ταυτότητας των πραγμάτων.

Ωστόσο, η διαλεκτική σχέση της αρχιτεκτονικής με το πνεύμα του τόπου, προσαρμοσμένο στους όρους της σύγχρονης ζωής, έκρυβε πίσω της ένα ιδεολογικό διχασμό: την αντιφατική θέση της ταυτόχρονης διατήρησης και αποκοπής των δεσμών με τις ρίζες<sup>248</sup>. Ωστόσο, αυτός ο διχασμός αποτυπώθηκε με διαφορετικούς τρόπους και προσλαμβάνουσες. Καθώς ενεχόταν η δυναμική μετατροπής της τοπικής απεικονίσιμης έκφρασης σε ένα προσωπικό ιδίωμα, τα έργα του *κριτικού τοπικισμού* διαχέονταν ως εικόνα, ξεπερνώντας τα σύνορα της τοπικότητας και δημιουργώντας

---

244. Αναλυτικότερα επ' αυτού: Kenneth Frampton, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική – Ιστορία και Κριτική*, μτφρ.: Θόδωρος Ανδρουλάκης, Μαρία Πάγκαλου, (Θεμέλιο, 2009).

245. Τουρνικιώτης, *Ιστορία και Θεωρία 6*, ό.π., 62.

246. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το κτίριο *Hameau de Trianon*, που χτίστηκε στις Βερσαλλίες, για τη Μαρία Αντουανέτα, το 1783. Το κτίριο αυτό αποτελεί ένα χαρακτηριστικό ρουστίκ (*rustic*) δείγμα –υιοθετεί, δηλαδή, ένα διακοσμητικό ύφος που μιμείται τα πρότυπα του παραδοσιακού αγροτικού πολιτισμού.

247. Τουρνικιώτης, ό.π., 63.

248. Τουρνικιώτης, ό.π., 69.

έναν ιδιόμορφο διεθνισμό. Έτσι, προέκυψε η μεγάλη διεθνής αναγνώριση αρχιτεκτόνων όπως ο Γιαπωνέζος Tadao Ando, ο οποίος στόχευε σε μία αυτόνομη αρχιτεκτονική, αυστηρά λογική και συγχρόνως εναρμονισμένη με τον τοπικό της χαρακτήρα.

Η τοπικιστική προσέγγιση της αρχιτεκτονικής, παρόλο που εκπορευόταν στο επίπεδο της θεωρίας, επομένως, ανέπτυξε και το πεδίο και πρακτικής άσκησης, η οποία χαρακτηρίζεται από μία σύμπνοια με το γενικότερο περιβάλλον, όπως αποτυπώθηκε ειδικά στις χώρες της περιφέρειας. Υπό αυτή την έννοια, η τοπικιστική αυτή προσέγγιση ήταν η κατεύθυνση του μεταμοντερνισμού που γνώρισε τη λιγότερο δύσπιστη υποδοχή στην Ελλάδα<sup>249</sup>.



**Εικόνα 57:** Οικισμός Διστόμου, των Δημήτρη και Σουζάνα Αντωνακάκη. Έντονη εμφάνιση τοπικιστικών υλικών στοιχείων, με μία συνύπαρξη παραδοσιακής όψης, αλλά ενσωματωμένο στο πλαίσιο του μεταμοντέρνου υβριδικού σχεδιασμού.

---

249. Τουρνικιώτης, ό.π., 69.

## ***The Brutalist Playground (2015) - Assemble***

Το *Brutalist Playground* είναι μια εγκατάσταση των Assemble<sup>250</sup> σε συνεργασία με τον καλλιτέχνη Simon Terrill για την έκθεση του Βρετανικού Ινστιτούτου Αρχιτεκτονικής (RIBA).



***Εικόνα 58: Brutalist Playground.***

Η εγκατάσταση αποτελείται από τμήματα γνωστών οικιστικών συγκροτημάτων του Λονδίνου ανακατασκευασμένα σε πραγματικό μέγεθος από ανακυκλωμένο αφρολέξ. Στα πλαίσια μιας ευρύτερης συζήτησης γύρω από την *μπρουταλιστική αρχιτεκτονική*<sup>251</sup>, οι Assemble επιλέγουν αποσπάσματα γνωστών κτιρίων του Λονδίνου (*Churchill Gardens* στο Pimlico, *Brownfield Estate* στο Poplar και *Brunel Estate* στο Paddington), τα οποία σχεδιάστηκαν ως αφηρημένες μπετονένιες φόρμες, προορισμένες να φιλοξενήσουν το παιχνίδι.

Τμήματα μιας αρχιτεκτονικής του δεύτερου μισού του περασμένου αιώνα, η οποία άρχισε να χάνει έδαφος μαζί με το πρόταγμα της δημόσιας μαζικής στέγασης, τα αρχιτεκτονικά μέλη που ανακατασκευάζονται εδώ δεν υπάρχουν πλέον: η ανάκτηση των μορφών τους γίνεται από

250. <https://assemblestudio.co.uk/projects/the-brutalist-playground> (ημερομηνία πρόσβασης 12 Αυγούστου 2018).

251. *Μπρουταλιστική αρχιτεκτονική (brutalist architecture)*, αναφέρεται εκείνη η αρχιτεκτονική, η οποία άνθισε μεταξύ 1950-1975, αντιτιθέμενη στη μοντερνιστική αρχιτεκτονική που προηγήθηκε. Χαρακτηρίζεται από επαναλαμβανόμενα μοτίβα που συνάπτουν αθροιστικά μεγάλους επιβλητικούς όγκους.

φωτογραφίες της πρώιμης ζωής τους. Τα κτίρια από τα οποία τα μέλη αυτά ανασύρρονται στέκουν σήμερα κακοσυντηρημένα και υποβαθμισμένα για να συμπυκνώσουν μια γενική εικόνα αποστροφής για τη μαζική κατοίκηση.



*Εικόνα 59: Το Brutalist Playground στις μέρες μας.*

Η εγκατάσταση των Assemble επιχειρεί να απομονώσει αυτές τις μορφές από την υλικότητα και το περιβάλλον τους αναδεικνύοντας τη μορφολογική τους αξία. Μέσα στο χώρο της έκθεσης οι μπρουταλιστικές φόρμες του περασμένου αιώνα επαναανακαλύπτονται από το χρήστη όχι πλέον ως τμήματα των κτιρίων που συνηθίσαμε να μισούμε αλλά ως μια ενιαία αυτούσια σύνθεση έτοιμη να την επεξεργαστούμε παίζοντας.

Στις αφηρημένες παιδικές χαρές του μπρουταλισμού οι Assemble βλέπουν μια αναδιατύπωση του παιδότοπου η οποία διαφεύγει τα όρια των τυποποιημένων παιχνιδιών για να επιτρέψει την εξερεύνηση και το ρίσκο που η έννοια του παιχνιδιού σχεδόν καταστατικά ενέχει. Το παιχνίδι όχι ως οριοθετημένη εκτόνωση αλλά ως μια πλήρης έκθεση στην οποία ο κίνδυνος να γλιστρήσουμε ή να πέσουμε συνοδεύεται από τη χαρά της ανακάλυψης.



Τα αρχιτεκτονικά στελέχη της εγκατάστασης είναι εμφανώς παραθέματα της μπρουταλιστικής αρχιτεκτονικής. Αυτό που όμως έχει ενδιαφέρον εδώ είναι ότι η νομιμοποιητική λειτουργία του παραθέματος φαίνεται να εκτυλίσσεται αντίστροφα. Μέσα από την εγκατάσταση αυτό που επιτυγχάνεται είναι σε πρώτο επίπεδο η ανάδειξη μιας παιχνιδιάρικης και χαρούμενης πτυχής των κατά τα άλλα αυστηρών μπρουταλιστικών κτιρίων. Αυτό που φαίνεται να επιχειρείται εδώ δεν είναι η νομιμοποίηση της εγκατάστασης μέσω της αναφοράς στον μπρουταλισμό αλλά μια απενοχοποίηση της πηγής από την οποία τα παραθέματα αυτά ανακτώνται.

Πέρα όμως από την πρωτογενή διάρρηξη του αυστηρού χαρακτήρα του μπρουταλισμού αυτό που επιχειρείται σε δεύτερο επίπεδο είναι η ανάδειξη μιας αρχιτεκτονικής που προσπάθησε να επιλύσει το πρόβλημα της μαζικής στέγασης χωρίς να αρκείται στην ελάχιστη παροχή αλλά φιλοδοξώντας να φιλοξενήσει τη ζωή στο σύνολό της δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στη δημόσια έκφασή της.

Αν στα κτίρια του μπρουταλισμού βλέπουμε σήμερα την κατάπτωση της πρόνοιας και την υποβίβαση της εργατικής τάξης αυτό που πρέπει να τους αναγνωρίσουμε είναι τουλάχιστον η προνοιακή τους διάσταση και ένα όραμα κάλυψης των αναγκών που ξεπερνά την ελάχιστη ικανοποίησή τους.

Τελικά, στην περίπτωση του *brutalist playground*<sup>252</sup>, η λειτουργία του παραθέματος όχι μόνο δεν επιδιώκει μια βιαστική νομιμοποίηση, αλλά μάλλον καλεί για μια ενδοσκόπηση που δεν εξαντλείται στα μπρουταλιστικά φαντάσματα του παρελθόντος. Έτσι, μας φέρνει αντιμέτωπους με τη στενότητα και τη μονοσήμαντη φύση των χώρων στους οποίους καλούμαστε σήμερα να χωρέσουμε τις ζωές και τις επιθυμίες μας.

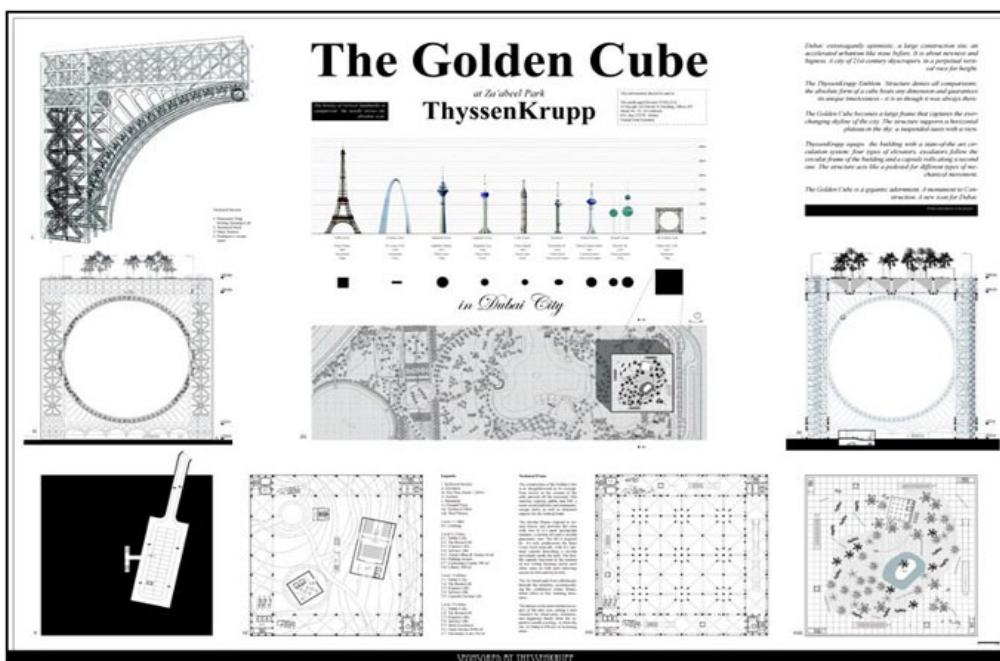
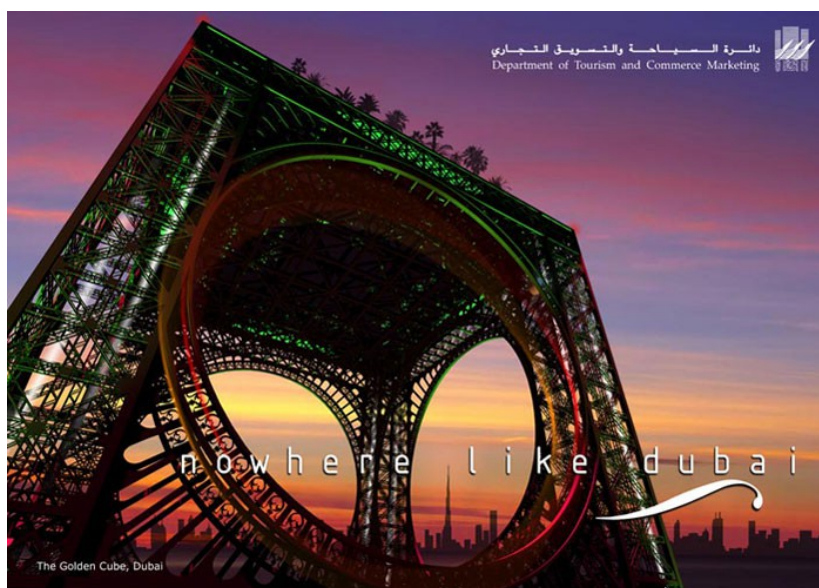
---

252. Περισσότερα επ' αυτού: Oliver Wainwright, "Bruta"Brutalist playgrounds: 1960s concrete jungle gyms remade in pastel foam", (9 June, 2015) *The Guardian*, Πρόσβ.: 20 Αυγούστου, 2018. <https://www.theguardian.com/artanddesign/architecture-design-blog/2015/jun/09/brutalist-playgrounds-concrete-foam-riba-assemble> και Holly Giermann, "Assemble to Construct a Brutalist Playground at Riba", (21 May 2015), πρόσβαση 20 Αυγούστου 2018. <https://www.archdaily.com/633677/assemble-to-construct-a-brutalist-playground-at-riba>.

## Golden Cube (2009) - Point Supreme

Το 2009 οι Point Supreme προτείνουν σε διαγωνισμό που διοργανώνει η εταιρεία ανελκυστήρων Thyssen Krupp ένα τοπόσημο για το Dubai το οποίο συντείνεται ως μετασχηματισμός του πύργου του Eiffel. Όπως αναφέρουν οι ίδιοι οι Point Supreme:

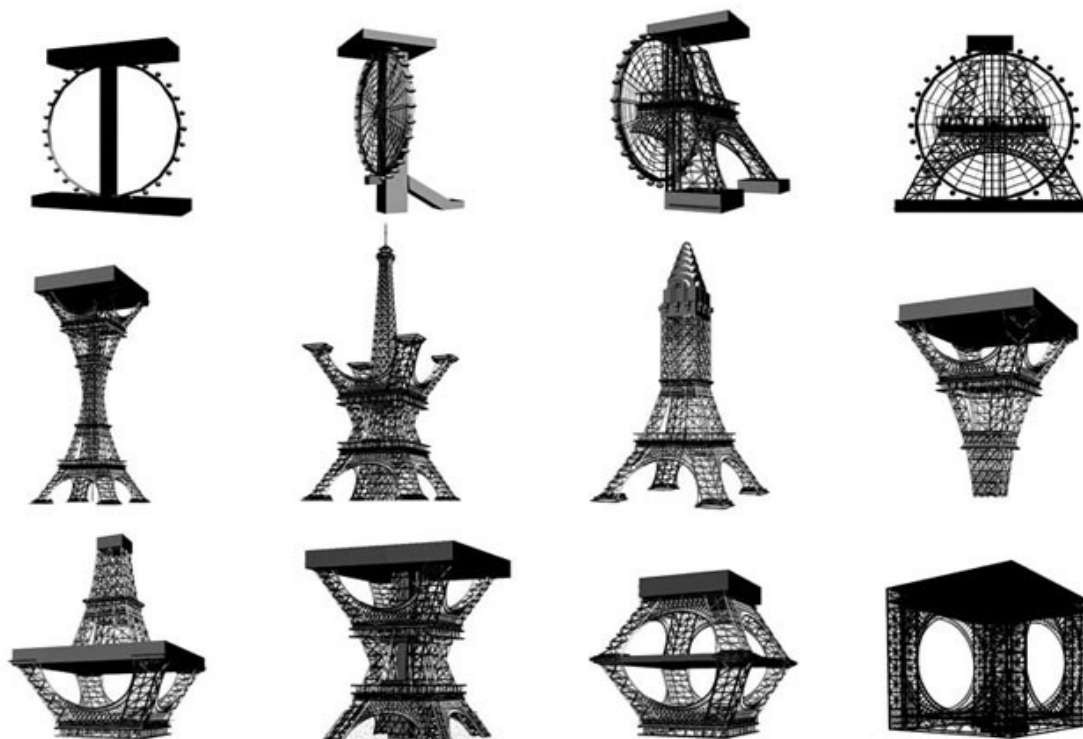
*“Το Golden Cube αποφεύγει όλες τις συγκρίσεις. Η απόλυτη μορφή του καταλαμβάνει αβίαστα οποιαδήποτε διάσταση εγγυώντας τη μοναδική του διαχρονικότητα. Η κατασκευή μοιάζει σαν να ήταν πάντα εκεί. Ο χρυσός κύβος γίνεται ένα γιγαντιαίο παράθυρο που πλαισιώνει τον συνεχώς μεταβαλλόμενο ορίζοντα της πόλης. Η κατασκευή διατηρεί μια οριζόντια επιφάνεια στον ουρανό, μια αναρτημένη όαση με θέα. [...] Ένα μνημείο για την Κατασκευή. Ένα νέο τοπόσημο για το Ντουμπάι.”*<sup>253</sup>



**Εικόνες 60 και 61:** Από την παρουσίαση των Point Supreme για το *The Golden Cube*.

253. <http://www.pointsupreme.com/content/public/golden-cube.html> (10 Αυγούστου 2018), σε ελεύθερη μετάφραση.

Λαμβάνοντας υπόψιν τις εικόνες<sup>254</sup>, το κείμενο των αρχιτεκτόνων είναι καταφανώς ειρωνικό. Ο πύργος του Eiffel είναι μια προφανής αναφορά με τη μορφή του να ανασύρεται αυτούσια ως παράθεμα και στη συνέχεια να μετασχηματίζεται για οδηγήσει στην τελική πρόταση.



**Εικόνα 62:** Από την παρουσίαση των Point Supreme για το *The Golden Cube*.

Στην περίπτωση αυτή οι Point Supreme παίζουν με την ίδια τη φύση του παραθέματος. Το παράθεμα φαίνεται πλήρως λειτουργικοποιημένο, ενώ οι συγκρίσεις που προτείνονται στα διαγράμματα είναι εμφανώς αφελείς και χοντροκομμένες με το *Golden Cube* να υπερτερεί συνεχώς. Παράλληλα, όμως, αυτό που επιτυγχάνεται, μέσα από αυτόν τον παροξυσμό των αναφορών και των συγκρίσεων, είναι ο υπερθεματισμός της ίδιας της νομιμοποιητικής λειτουργίας του παραθέματος: ένας υπερθεματισμός που δε σκοπεύει να την ενισχύσει, αλλά να την εκθέσει σε όλη της τη χοντροκοπιά.

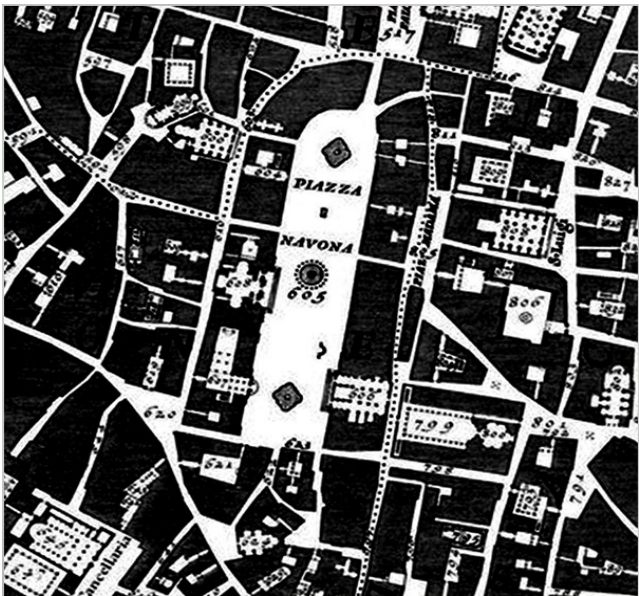
Εκθέτοντας την αφέλεια και τον πρωτογενή χαρακτήρα των αναφορών τους οι Point Supreme σκηνοθετούν μια κριτική στο ίδιο το ζητούμενο του διαγωνισμού. Μια κριτική η οποία ξεδιπλώνεται εν είδη απάντησης και θέτει στο στόχαστρό της όχι το ζητούμενο τοπόσημο αλλά το ίδιο το Dubai, μια πόλη φτιαγμένη από παραθέματα δυτικών ονειρώξεων που προσφέρεται σε μια πρωτόγνωρη ανατολίτικη εμπειρία.

254. Οι εικόνες παρατίθενται από τους ίδιους τους Point Supreme, ό.π.

## **The Ballroom Project (2016) - Λεωνίδας Παπαλαμπρόπουλος, Γεωργία Συριοπούλου**

Το *Ballroom Project* αφορά στην πρόταση των Παπαλαμπρόπουλου - Συριοπούλου για την παράμβαση ανασύστασης του δημοσίου χώρου, στο πάρκο του πρώην κοιμητηρίου της Νίκαιας. Η πρόταση εστιάζει στη λειτουργία του γεγονότος στο δημόσιο χώρο. Όπως διαβάζουμε και στο κείμενο των αρχιτεκτόνων<sup>255</sup>, αυτό που επιδιώκεται εδώ είναι η ανάδυση του απρόβλεπτου γεγονότος του δημοσίου χώρου της πόλης. Η πρόταση στήνεται ξεκάθαρα ως μια ανασύνθεση της Piazza Navona.

*“Ο G. Nolli (1701-1756) διατύπωσε έναν νέο τρόπο αντίληψης της δομής της πόλης μέσω της αναλογίας κενού και πλήρους, δημόσιου και ιδιωτικού, εισάγοντας έτσι μια στρατηγική εκμετάλλευσης κενών χώρων στον αστικό σχεδιασμό.[...] Η πρόταση επιχειρεί να αναδιατυπώσει την αρχή σχεδιασμού του Nolli “παρερμηνεύοντας” τη σχέση δημοσίου ιδιωτικού, με τη χρήση της βλάστησης, ώστε να διαμορφώσει χωριστές χωρικές ταυτότητες πλήρους και κενού. Στην περίπτωση μας, ο πυρήνας του πάρκου σχηματίζεται ως ένας κενός χώρος πιθανών γεγονότων που καθορίζεται από την πυκνή φύτευση γύρω του.”*



**Εικόνες 63 (αριστερά) και 64 (δεξιά):** Οι αρχιτέκτονες παραθέτουν το χάρτη του Nolli (αριστερά) και τον προβάλουν στο πάρκο της Νίκαιας (δεξιά), ξαναφτιάχνοντας στο εσωτερικό του την *Piazza Navona* με τη θέση των γύρω κτιρίων να καταλαμβάνεται τώρα από τις πυκνές συστάδες των δέντρων.

Χρησιμοποιώντας τα δέντρα ως μάζα, επιτυγχάνεται και η γεφύρωση της κλιμακας της πόλης με αυτή του πάρκου. Η κλίμακα των οικοδομικών τετραγώνων συνεχίζει να υλοποιείται σαν το πλήρες ενός πυκνού δάσους ενώ το εκτεταμένο κενό στο κέντρο εμφανίζεται τελικά γεμάτο ζωή θυμίζοντας περισσότερο αστική πλατεία παρά δασικό ξέφωτο.

255. <https://www.leon-p-arch.net/former-cemetery-of-nikaia>



**Εικόνες 63** (πάνω) και **64** (κάτω): Η παραθεματική λογική της πλατείας, ενσωματώνεται στον περίγυρο: Η πλατεία μεταφερμένη στο κοιμητήριο της Νίκαιας, φαίνεται να συνδιαμορφώνεται από το περιβάλλον που την περικλείει.

Η λειτουργία του παραθέματος φαίνεται στην περίπτωση αυτή να είναι επικλητική. Επιχειρώντας να αποφύγουν μια γραφική-φυσιοκεντρική διαχείριση του πάρκου και με σκοπό να σχεδιάσουν ένα χώρο τόσο δημόσιο όσο μια αστική πλατεία, οι αρχιτέκτονες επικαλούνται μια πλατεία-υπόδειγμα και έναν χάρτη που αποτελεί μια πρώτη νύξη για αυτό που σήμερα ονομάζουμε δημόσιο αστικό χώρο.

## ***Gazing Ball (2015) - Jeff Koons***

Το 2015 ο Jeff Koons παρουσιάζει, στην γκαλερί Gagosian, μια συλλογή έργων υπό τον τίτλο *Gazing Balls*<sup>256</sup> (= ατενίζοντας μπάλες). Όπως φανερώνει ο τίτλος, στη συλλογή πρωταγωνιστούν μια σειρά από γυάλινες ανακλαστικές σφαίρες μπλε χρώματος. Οι σφαίρες εναποτίθενται πάνω σε ακριβή αντίγραφα από γνωστά ζωγραφικά έργα με διαστάσεις διαφορετικές από τα πρωτότυπα.

Η σφαίρα αντανακλά το περιβάλλον της μαζί με το θεατή, τοποθετώντας το είδωλό του σε σκηνές γνωστές από την εικαστική ιστορία –ζωγραφισμένες από τον Courbet, τον Rembrandt, το Manet ή τον Van Gogh.



**Εικόνα 65:** Η μπλε μπάλα (gazing ball), τοποθετημένη πάνω σε πίνακα.

Οι γυάλινες μπάλες ενέχουν για τον Koons ένα διπλό συμβολισμό: από τη μία, μια αναπαράσταση, μέσω του αρχετύπου της σφαίρας, ολόκληρου του σύμπαντος και από την άλλη μια αναπαραγωγή μέσω της αντανάκλασης ενός στιγμιαίου εδώ και τώρα.

Τοποθετημένες μέσα στις εκλάμψεις του πολιτισμού μας αυτό που η σφαίρες αυτές διεκδικούν είναι μια σύζευξη του καθολικού με το στιγμιαίο. Μια προσπάθεια για ταυτόχρονη ενατένιση ενός τυχαίου απόλυτου παρόντος και της αχρονικής αξίας των αριστουργημάτων της ιστορίας της τέχνης. Ο ίδιος ο Koons αποκαλεί τις ατενίζουσες σφαίρες του συσκευές σύνδεσης.

256. <http://www.jeffkoons.com/artwork/gazing-ball-paintings/gazing-ball-courbet-dead-fox-in-the-snow>



**Εικόνα 66:** Gazing ball, τοποθετημένη πίνακα.

Η παραθεματική λειτουργία των έργων είναι σαφής: Τα αντίγραφα δεν αναπαριστούν τους πίνακες, όπως τονίζει και ο ίδιος αυτό που παρίσταται στα έργα αυτά είναι η “ιδέα” του ίδιου του πίνακα παρά ο πίνακας καθ’ αυτός. Αν και ζωγραφισμένα στο χέρι τα αντίγραφα αυτά δεν επιδιώκουν να αντιγράψουν αλλά να επικληθούν τα πρωτότυπα.

Στο σημείο αυτό αξίζει να σταθούμε για λίγο στην έννοια της *επίκλησης*, όπως αυτή στοιχειοθετείται από τον Neil Leach στο βιβλίο του *Camouflage*<sup>257</sup>. Για τον Leach, η επικλητική αναπαράσταση δεν είναι μια απλή μίμηση αλλά μια προσπάθεια να ενεργήσουμε στο ίδιο το πρωτότυπο, η οποία προσιδιάζει τις τελετές με τα ομοιώματα βουντού. Μέσα από την προσθήκη της σφαίρας στο αντίγραφο, ο Koons δεν επιδιώκει ένα φορμαλιστικό κολάζ, αλλά επιχειρεί να δράσει στο ίδιο το έργο, τοποθετώντας το θεατή στο εσωτερικό του και φέρνοντάς το αντιμέτωπο με το απόλυτο παρών της έκθεσης. Με αυτόν τον τρόπο, ο Koons επιχειρεί να απελευθερώσει μια λανθάνουσα δύναμη των ίδιων των έργων, η οποία κρύβεται στη δραστικότητα της θέασης που προσφέρει η σφαίρα. Μια θέαση που τελείται από έξω -από το θεατή- προς το έργο, αλλά και από το ίδιο το έργο προς το χώρο της έκθεσης με τη σφαίρα σε ρόλο ματιού.

257. Neil Leach, *Camouflage* (The MIT Press, 2006).

Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Koons<sup>258</sup>:

*“Αυτοί οι πίνακες είναι πιο δυνατοί για να είναι μαζί με την gazing ball - αν έχετε αφαιρέσει τη σφαίρα, δεν έχουν την ίδια δύναμη, δεν έχουν την ίδια φαινομενολογία. Στην εποχή τους ήταν μερικά από τα σπουδαιότερα αριστουργήματα της ιστορίας της δυτικής τέχνης, αλλά αυτή τη στιγμή, αυτή τη στιγμή, είναι τα πιο ισχυρά καθώς βρίσκονται σε αυτή την κατάσταση της ενατένισης.”*

Ενταγμένη στα πλαίσια του μεταμοντερνισμού, η τακτική του Koons θα μπορούσε σε πλήρη συμφωνία με τον εκδημοκρατισμό της τέχνης, την οποία ο μεταμοντερνισμός επιττάσσει, να προσληφθεί ως μια ασεβής απομυθοποίηση. Στόχος όμως εδώ δεν είναι μια απομυθοποίηση της ιστορίας εν είδει κρίσης εγωισμού, αλλά μια προσπάθεια να αναδυθεί από τα ίδια τα έργα μια εμπειρία, η οποία κάνει τη λειτουργία τους πιο δραστική από ποτέ. Η εμπειρία που κρύβεται στη συμμετοχή στην ανθρώπινη ιστορία. Μια εμπειρία την οποία διεκδικεί και ο ίδιος όπως εξομολογείται σε μια στιγμή αυτοσυνειδησίας:

*“Θέλω να συμμετάσχω, πάντα ήθελα απλώς να συμμετέχω σε ένα διάλογο με την πρωτοπορία. Αυτή είναι η οικογένειά μου, αυτοί είναι οι καλλιτέχνες που ενδιαφέρομαι, η χαρά που έχει εμπλουτίσει τη ζωή μου.”*<sup>259</sup>



**Εικόνα 67:** Ο Jeff Koons μπροστά από τη *Mona Lisa* με την *Gazing Ball*.

258. Alex Needham, “Jeff Koons on his Gazing Ball Paintings: It's not about copying”, (9 November 2015), *The Guardian*, (πρόσβαση 20 Αυγούστου 2018 <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/09/jeff-koons-gazing-ball-paintings-its-not-about-copying>)

259. ό.π.



**Σπουδές πάνω στην προσωπογραφία του Πάπα Ιννοκέντιου Γ' από το Velasquez (τέλη '40 αρχές '60) - Francis Bacon**

Τα έργα αυτά του Bacon, ζωγραφισμένα στην πιο παραγωγική του περίοδο, αποτελούν παραλλαγές του ίδιου θέματος, όπως το ζωγράφησε ο Velasquez το 1650. Η προσωπογραφία του Velasquez είναι ένα από τα πιο σημαντικά έργα της ιστορίας της τέχνης και απεικονίζει τον Πάπα ρεαλιστικά σαν έναν ήρεμο γερασμένο άνδρα με βλοσυρό ύφος.



**Εικόνες 68 και 69:** Ο πρωτότυπος πίνακας του Velasquez (αριστερά) και ο πίνακας του Bacon (δεξιά).

Στους πίνακες του Bacon η φιγούρα του Πάπα κραυγάζει ενώ τα χαρακτηριστικά του θολώνουν σαν να τον κατακλύζει ο χώρος που τον περιβάλλει. Οι φιγούρες του Bacon είναι τοποθετημένες σε θαλάμους απομόνωσης, ενώ η θόλωση των χαρακτηριστικών τους τις κάνει να προβάλλουν σε μια απόσταση που μένει αγεφύρωτη. Ενταγμένα στο ψυχροπολεμικό κλίμα της εποχής του και σύγχρονα με τις εξίσου θολωμένες και μακρινές φιγούρες του Τζιακομέτι τα έργα αυτά αποπνέουν μian αλύτρωτη απελπισία. Ο Bacon φαίνεται να δοκιμάζει πάνω στο δοσμένο από τον Velasquez θέμα τη ζωγραφική του επιχειρώντας μια σειρά από πορτρέτα που συνθέτουν το ζωγραφικό του ιδίωμα.

Αρχικά ο πίνακας συσχετίστηκε με την ομοφυλοφυλία, και τη γενικά νιτσεϊκή-αθεϊστική στάση του Bacon, για να ερμηνευθεί ως ανάδυση ενός θανάτου του θεού, μέσω του εκπροσώπου του αλλά και ως μια εκδίκηση της πατρικής φιγούρας τόσο προς τον ίδιο τον πατέρα όσο και προς τον σύντροφό του. Ωστόσο, η εμμονή του Bacon με την προσωπογραφία του Πάπα από το Velasquez, εξηγείται από τον ίδιο ως μια προσπάθεια ανταγωνισμού που δε στοχεύει στον Πάπα αλλά στον ίδιο το Velasquez: “Όπως ο Velasquez ηρέμησε τον Τιτσιάνο έτσι κι εγώ προσπάθησα να ηρεμήσω τον Velasquez”, εξομολογείται στον Armin Zweite<sup>260</sup>. Χαρακτηριστικό αυτής της εμμονής με το έργο του Velasquez είναι το ότι είχε εσκεμμένα μόνο έμμεση επαφή με τον πίνακα από φωτογραφίες και περιγραφές, ενώ τον είδε από κοντά καιρό μετά την ολοκλήρωση των συνθέσεών του<sup>261</sup>.



**Εικόνα 70:** Οι πίνακες του Bacon, βασισμένοι πάνω στην προσωπογραφία του Πάπα Ιννοκέντιου Γ' από το Velasquez.

Η παραθεματική λειτουργία του πορτρέτου είναι σαφής. Εδώ δε μιλάμε για ένωση ή για μια απλή άσκηση σε δοσμένο θέμα. Με το θέμα της προσωπογραφίας κληρικών να είναι προσφιλές από την μπαρόκ ζωγραφική, ο Bacon επιχειρεί να αναμετρηθεί σε κοινό πεδίο με τους επιφανείς προκατόχους του. Αν και ο Bacon φαίνεται να κινείται σε μια παράδοση προσωπογραφιών, αυτό που κάνει την αναφορά στο Velasquez παραθεματική είναι ότι δεν υπάρχει μια συνέχεια στην ιστορία της τέχνης, η οποία να δικαιολογεί την ενασχόλησή του με το συγκεκριμένο θέμα. Αντίθετα, η ενασχόληση αυτή προκύπτει ως συνειδητή προθετική επιλογή, η οποία επιστρατεύει το παράθεμα για να οργανώσει το πεδίο της αναμέτρησης την οποία ο ίδιος ο Bacon επιδιώκει.

260. Armin Zweite et al., *Francis Bacon: The Violence of the Real*, (Thames and Hudson, 2006).

261. Αναλυτικότερα επ' αυτού: Hal Foster et al., *Η τέχνη από το 1900*, μτφρ.: Ιουλία Τσολακίδου (Επίκεντρο, 2013).

## **One and Three Chairs (1965) - Joseph Kosuth**

Το έργο αποτελείται από μια καρέκλα, μια φωτογραφία της και ένα λήμμα στο λεξικό της λέξης “καρέκλα”<sup>262</sup>. Ξεκινώντας από τα διδάγματα του Duchamp, ο Kosuth επεκτείνει την τεχνική του ready-made διασπώντας την καρέκλα σε ένα τριμερές σύνολο σχέσεων: αντικείμενο - γλωσσολογικό σημείο - φωτογραφική αναπαραγωγή.



**Εικόνα 71:** *One and Three Chairs*

Η καρέκλα ανασυντίθεται εδώ από τις προβολές της στη γλώσσα στην εικόνα και στην υλική της υπόσταση ως αντικείμενο. Ο τίτλος “μια και τρεις καρέκλες” δεν είναι μια εξυπνακίστικη κυριολεκτική περιγραφή αλλά μια διερώτηση γύρω από το τι είναι η καρέκλα. Οι προβολές του αντικειμένου στη γλώσσα ή στο φωτογραφικό χαρτί παρατίθενται πλάι στο φυσικό αντικείμενο ανταγωνίζοντας την ίδια την ύπαρξή του.

262. [https://www.moma.org/collection/works/81435?locale=en&page=1&with\\_images=true](https://www.moma.org/collection/works/81435?locale=en&page=1&with_images=true)

Στο δοκίμιό του *Η Τέχνη Μετά τη Φιλοσοφία* (1968), ο Kosuth επιδιώκει να αναπτύξει μια θεωρία εννοιακής τέχνης, η οποία ξεκινώντας από το έργο του Duchamp που για τον ίδιο τον Kosuth προκάλεσε μια ριζική αλλαγή στη φύση της τέχνης μετατρέποντάς την από “εμφάνιση” σε “σύλληψη”. Παράλληλα εντοπίζει τη μεταβολή που τελείται από τη δυτική υπερβατική φιλοσοφία σε μια πρωτοκαθεδρία της ανάλυσης της γλώσσας. Τελικά αυτό που ο Kosuth προτείνει είναι μια διαφυγή από τη μοντερνιστική παράδοση του συγκεκριμένου εικαστικού μέσου για να αναπτυχθεί η ιδέα του εικαστικού αντικειμένου ως ιδέα ή αισθητικός ορισμός.

Ο Kosuth δεν ενδιαφέρεται για την άσκηση κάποιου συγκεκριμένου μέσου και την ανάπτυξη δεξιοτήτων. Αυτό που πρωτίστως τον ενδιαφέρει είναι μια προσέγγιση αυστηρά αναλυτική η οποία διερωτάται μέσω έργων-σχολίων για την ίδια τη φύση της τέχνης προσεγγίζοντας την καλλιτεχνική δημιουργία σε μια εφαρμογή της φιλοσοφίας.

Στην περίπτωση αυτή, το παράθεμα δεν αποτελεί εργαλείο της σύνθεσης ή σημείο αναφοράς αλλά συνθέτει τη σύνθεση καθ’ αυτή. Η καρέκλα του Kosuth είναι μια σύνθεση τριών παραθεμάτων της καρέκλας ή όπως επιτάσσει ο τίτλος είναι τρεις καρέκλες οι οποίες συντίθενται ξεχωριστά σαν παραθέματα της έννοιας η καλύτερα της “ιδέας” της καρέκλας. Το έργο φαίνεται να εξετάζει την ίδια τη φύση του αντικειμένου μέσα από τη διερεύνηση της επικλητικής δύναμης του παραθέματος. Πράγματι κοιτώντας το έργο δυσκολευόμαστε να κάνουμε τη διάκριση μεταξύ επικαλώντος και επικαλούμενου καθώς κινούμαστε από το γενικό λεξιλογικό ορισμό της καρέκλας στη φωτογραφία μιας οποιασδήποτε καρέκλας και τέλος σε μια απολύτως συγκεκριμένη καρέκλα που στέκεται μπροστά μας. Ο θεατής υποβάλλεται σε μια άσκηση σημειολογίας η οποία καταλήγει σε μια μάλλον αναστοχαστική στάση γύρω από την ιδέα του ίδιου του αντικειμένου, γύρω από το τι είναι και το τι προβάλλει ή επικαλείται το είναι.

Εντοπισμένο στη δραστική επικλητική δύναμη του παραθέματος ο Kosuth δημιουργεί ένα πλέγμα λημμάτων γύρω από το αντικείμενο τόσο πλήρες και συνεκτικό που θολώνει την ίδια την ύπαρξή του. Το έργο του Kosuth θα μπορούσε, αναγνωσμένο στις μέρες μας να αποτελεί μια πρώτη νύξη για τη θέση των αντικειμένων στην κυβερνητική εποχή. Η καρέκλα του Kosuth μας είναι γνώριμη σήμερα γιατί θυμίζει κατά πολύ την καρέκλα που μας προτείνει η διαδικτυακή μηχανή αναζήτησής μας. Μια καρέκλα εντοπισμένη σε ένα σταυροδρόμι πυκνών νημάτων πληροφορίας ικανών να ανταγωνιστούν την ίδια τη φυσική της υπόσταση.

## 5. Βιβλιογραφία

### Βιβλία

- Adorno, Theodor W.. *Η φιλοσοφία της Νέας Μουσικής*. Μετάφραση: Τούλα Σιέτη, Όλη Κοσμά Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Αθήνα: Νήσος, 2012.
- Adorno, Theodor W., και Horkheimer, Max. *Η διαλεκτική του Διαφωτισμού*. Μετάφραση: Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα: Νήσος, 1996.
- Adorno, Theodor W.. *Η κοινωνιολογία της μουσικής*. Μετάφραση: Θοδωρής Λουπασάκης, Γιώργος Σαγκριώτης, Φώτης Τερζάκης, Αθήνα: Νεφέλη, 1997.
- Almén, Byron and Pearsall, Edward. *Approaches to Meaning in Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006.
- Anderson, Perry. *The Origins of Postmodernity*. London: Verso, 2014.
- Beard, David and Gloag, Kenneth. *Musicology – The Key Concepts*. London & New York: Routledge, 2005.
- Beautrillard, Jean. *Ρέκβιεμ για τα Μέσα Επικοινωνίας*. Μετάφραση: Άρης Μαραγκόπουλος, Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος, 1980.
- Bell, Daniel. *Ο πολιτισμός της μεταβιομηχανικής Δύσης*. Μετάφραση: Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Αθήνα: Νεφέλη, 1999.
- Bent, Ian and Drabkin, William. *Analysis*. London: Macmillan Press, 1987.
- Bertens, Hans. *The idea of the postmodern – a history*. London and New York: Routledge, 1995.
- Bois, Yve-Alain, Buchloh, Benjamin H.D., Krauss, Rosalind, and Foster, Hal. *Η Τέχνη από το 1900*. Μετάφραση: Ιουλία Τσολακίδου, Αθήνα: Επίκεντρο, 2013.
- Bowie, Andrew. *Music, Philosophy and Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Brown, Malcom Hamrick. *A Shostakovich Casebook*. Indianapolis: Indiana University Press, 2004.
- Bürger, Peter, Maria Müller, and Armin Zweite. *Francis Bacon: The Violence of the Real*. London: Thames and Hudson, 2006.
- Cook, Nicholas and Pople, Anthony. *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- De La Fuente, Eduardo. *Twentieth-Century Music and the Question of Modernity*. New York and London: Routledge, 2011.
- Debord, Guy. *Η κοινωνία του θεάματος*. Μετάφραση: Πάνος Τσαχαγέας - Νίκος Β. Αλεξίου, Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος, 1979.
- Deleuze, Gilles, και Guattari, Pierre-Félix. *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια – ο αντι-οιδίπους*. Μετάφραση: Καίτη Χατζηδήμου, Ιουλιέτα Ράλλη, Αθήνα: Ράππα, 1981.
- Derrida, Jacques. *Η έννοια του Αρχείου (1995)*. Μετάφραση: Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα: Εκκρεμές, 1996.
- Eagleton, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell Publishing, 1996.
- Eagleton, Terry. *Η ιδεολογία του αισθητικού*. Μετάφραση: Πέπη Ρηγοπούλου, Αθήνα: Πολύτροπον, 2007.
- Finnegan, Ruth. *Why Do We Quote? - The Culture and History of Quotation*. UK: Cambridge OpenBook Publishers, 2011.
- Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. Yale: Yale University Press, 1973.
- Foucault, Michel. *Η Τάξη του Λόγου (1971)*. Μετάφραση: Μηνάς Χριστίδης, Αθήνα: Ηριδανός, 1990.
- Foucault, Michel. *Τι είναι Διαφωτισμός*. Μετάφραση: Στέφανος Ροζάνης, Αθήνα: Έρασμος, 2003.
- Frampton, Kenneth. *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική - Ιστορία και Κριτική*. Μετάφραση: Θόδωρος Ανδρουλάκης, Μαρία Πάγκαλου, Αθήνα: Θεμέλιο, 2009.

- Gollin, Edward, and Alexander Rehding. *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*. New York: Oxford University Press, 2014.
- Gombrich, Ernst H.. *Το χρονικό της Τέχνης* (1950). Μετάφραση: Λίνα Κάσδαγλη, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2011.
- Griffiths, Paul. *Modern Music and After*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2010.
- Habermas, Jürgen. *Ο φιλοσοφικός Λόγος της νεωτερικότητας*. Μετάφραση: Λευτέρης Αναγνώστου, Αναστασία Καραστάθη, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1993.
- Hatch, Mary Jo. *Organization Theory: Modern, Symbolic, and Postmodern Perspectives*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Hatten, Robert S.. *Musical Meaning in Beethoven : Markedness, Correlation, and Interpretation Advances in Semiotics*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Αισθητική*. Μετάφραση: Σταμάτης Γιακουμής, Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη, 2009.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Εισαγωγή στην Αισθητική*. Μετάφραση: Γιώργος Βελούδης, Αθήνα: Πόλις, 2007.
- Heidegger, Martin. *Είναι και Χρόνος*. Μετάφραση: Γ. Τζαβάρας, Αθήνα: Δωδώνη, 1998.
- Jameson, Fredric. *Μια μοναδική νεωτερικότητα – Δοκίμιο για την οντολογία του παρόντος*. Μετάφραση: Σπύρος Μαρκέτος, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2007.
- Marcus, Solomon. *Σημεία για τα σημεία – Μια εισαγωγή στη Σημειωτική* (1981). Μετάφραση: Ν. Κοσμάς, Αθήνα: Πνευματικός, 2010.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse – Toward a Semiology of Music*. Translated by Carolyn Abbate, Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Nehring, Neil. *Popular Music, Gender, and Postmodernism – Anger Is an Energy*. Thousands Oaks & London & New Delhi: Sage Publications, 1997.
- Kaplan, Ann E., *Rocking Around the Clock – music television, postmodernism, and consumer culture*. New York and London: Routledge, 1987.
- Kivy, Peter. *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Kolb, David. *Postmodern Sophistications – Philosophy, Architecture, and Tradition*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1990.
- Kostka, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2006.
- Kosuth, Joseph. *Art After Philosophy*. S1: 1969.
- Kramer, Jonathan D.. *The Time of Music*. New York: Schirmer Books, 1988.
- Kramer, Lawrence. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkley & Los Angeles & London: University of California Press, 1995.
- Kramer, Lawrence. *Interpreting Music*. Berkley and Los Angeles and London: University of California Press, 2011.
- Leach, Neil. *Camouflage*. Massachusetts: The MIT Press, 2006.
- Lester, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York & London: W. W. Norton & Company, 1989.
- Leeuw, Ton de. *Music of the Twentieth Century – A Study of Its Elements and Structure*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- Levy, Neil. *Being Up-to-date: Foucault, Sartre, and Postmodernity*. New York: Peter Lang, 2001.
- Lipovetsky, Gilles. *Η εποχή του κενού – Δοκίμια για τον σύγχρονο ατομικισμό* (1983). Μετάφραση: Βασίλης Τομανάς, Θεσσαλονίκη: Νησίδες, 2003.
- Liotard, Jean-François. *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*. Μετάφραση: Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα: Γνώση, 1988.
- Manovich, Lev. *The Language Of New Media*. Massachusetts: The MIT Press, 2001.

- McCalla, James. *Twentieth-Century Chamber Music*. New York and London: Routledge, 2003.
- McGowan, John. *Postmodernism and its critics*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1991.
- Nyman, Michael. *Πειραματική μουσική* (1999). Μετάφραση: Δανάη Στεφάνου, Αθήνα: Οκτώ, 2011.
- Rahn, John, *Perspectives on Musical Aesthetics*. Edited by John Rahn, New York and London: W. W. Norton & Company, 1991.
- Redfield, Marc. *The politics of aesthetics – Nationalism, gender, romanticism*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- Reich, Steve. *Writings on Music, 1965-2000*. New York: Oxford University Press, 2002.
- Robinson, Dave. *Νίτσε και μεταμοντερνισμός*. Μετάφραση: Μανώλης Ανδριωτάκης, Αθήνα: Futura, 2002.
- Rodgers, Nigel, και Thompson, Mel. *Αχ, αυτοί οι φιλόσοφοι*. Μετάφραση: Δέσπω Παπαρηγοράκη, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2010.
- Rose, Margaret A. *The Post-modern and the Post-industrial: A Critical Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Rossi, Aldo. *Η αρχιτεκτονική της πόλης*. Μετάφραση: Βασιλική Πετρίδου, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1991.
- Schnittke, Alfred. *A Schnittke Reader*. Edited by Alexander Ivaskhin, Translated by John Goodliffe, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2002.
- Smirnov, Dmitrij N.. *A Geometer of Sound Crystals: A Book on Philip Herschkowitz*. Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 2003.
- Sollertinsky, Dmitri and Sollertinsky, Ludmilla. *Pages from the Life of Dmitri Shostakovich*. Translated by Graham Hobbs and Charles Midgley. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.
- Straus, Joseph N.. *Introduction to Post-Tonal Theory*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2005.
- Straus, Joseph N.. *Remaking the Past*. Cambridge & Massachusetts & London: Harvard University Press, 1990.
- Taruskin, Richard. *Music in the Early Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Walden, Joshua S.. *Musical Portraits. The Composition of Identity in Contemporary and Experimental Music*. Kettering: Oxford University Press, 2018.
- Welsch, Wolfgang. *Unsere postmoderne Moderne*. Acta Humaniora, 1987.
- Williams, Kent J.. *Theories and Analyses of Twentieth-Century Music*. Greensboro: Harcourt Brace College Publishers, 1997.
- Καϊμάκης, Πάυλος. *Φιλοσοφία και μουσική – η Μουσική στους Πυθαγόρειους, τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη και τον Πλωτίνο*. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2005.
- Μπαλτάς, Αριστείδης. *Φιλοξενώντας τον Ζακ Ντεριντά... - Στο περιθώριο επιστήμης και πολιτικής*. Αθήνα: Εκκρεμές, 1999.
- Τερζάκης, Φώτης. *Τροχιές του Αισθητικού*. Αθήνα: Futura, 2012.
- Τουρνικιώτης, Παναγιώτης. *Ιστορία και Θεωρία 6 – η σύγχρονη εποχή*. Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο – Σχολή Αρχιτεκτόνων, Αθήνα, 2007.

## Άρθρα

- Almén, Byron. "Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis". *Journal Music Theory* 47, no. 1 (Spring, 2003), 1-39.
- Bicknell, Jeanette. "The Problem of Reference in Musical Quotation: A Phenomenological Approach". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59, no. 2 (Spring, 2001): 185-191.

- Brown, Malcom Hamrick. "The Soviet Russian Concepts of 'Intonazia' and 'Musical Imagery'". *The Musical Quarterly* 60, no. 4 (October, 1974): 557-567.
- Burkholder, Peter J.. "The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field". *Notes*, Second Series 50, no. 3 (March, 1994): 851-870.
- Cohn, Richard. "Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective". *Journal of Music Theory* 42, no. 2 (Autumn, 1998): 167-180.
- Cohn, Richard. "Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions". *Music Analysis* 15, no. 1 (March, 1996): 9-40.
- Cohn, Richard. "Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and Their 'Tonnetz' Representations", *Journal of Music Theory* 41, no. 1 (Spring, 1997): 1-66.
- De Reydellet, Jean. "Pierre Schaeffer, 1910-1995: The Founder of 'Musique Concrète'". *Computer Music Journal* 20, no. 2 (Summer, 1996), 10-11.
- Hassan, Ihab. "Pluralism in Postmodern Perspective". *Critical Inquiry* 12, no. 3 (Spring, 1986): 503-520.
- Hentschel, Frank. "Wie neu war die 'Neue Einfachheit'?" *Acta Musicologica* 78, (2006): 111-131.
- Ivashkin, Alexander. "Shostakovich and Schnittke: The Erosion of Symphonic Syntax." *Shostakovich Studies*: 254-270. doi:10.1017/cbo9780511551406.011.
- Keldysh, Yury. "An Autobiographical Quartet." *The Musical Times* 102, no. 1418 (1961): 226-228. doi:10.2307/949042.
- Keppler, Philip Jr.. "Some Comments on Musical Quotation". *The Musical Quarterly* 42, no. 4 (October, 1956): 473-485.
- Klumpenhouwer, Henry. "Some Remarks on the Use of Riemann Transformations", *Music Theory Online* 0.9 (July, 1994): 1-8.
- Kramer, Jonathan D.. "Postmodern Concepts of Musical Time". *Indiana Theory Review* 17, no. 2 (Fall, 1996): 21-62.
- Kramer, Lawrence. "Musical Narratology: A Theoretical Outline". *Indiana Theory Review* 12, no. 12 (1991): 141-162.
- Lyotard, Jean-François. "Απάντηση στο ερώτημα: Τι είναι μεταμοντέρνο". Μετάφραση: Φώτης Βασιλιώτης, *Λεβιάθαν*, τ. 2 (1998): 1-13.
- Moody, Ivan. "The Music of Alfred Schnittke". *Tempo*, New Series, no. 168, 50th Anniversary 1939-1989 (March, 1989): 4-11.
- Ogden, Alexander J., "The Impossible Peasant Voice in Russian Culture: Stylization and Mimicry". *Slavic Review* 64, no. 3 (Autumn, 2005): 517-537.
- Rice, Hugh Collins. "Further Thoughts on Schnittke". *Tempo*, New Series, no. 168, 50th Anniversary 1939-1989 (March, 1989): 12-14.
- Schick, Harmut. "Musikalische Konstruktion als musikhistorische Reflexion in der Postmoderne. Zum 3.Streichquartett von Alfred Schnittke". *Archiv für Musikwissenschaft* 59, no. 4 (2002): 245-266.
- Segall, Christopher. "Klingende Buchstaben Principles of Alfred Schnittke's Monogram Technique". *The Journal of Musicology* 30, no. 2 (Spring 2013), 252-286.
- Segall, Christopher. "Alfred Schnittke's Triadic Practice". *Journal of Music Theory* 61, no. 2 (October 2017): 243-287.
- Smirnov, Dmitri and Stockton, Guy. "Marginalia quasi una Fantasia: On the Second Violin Sonata by Alfred Schnittke". *Tempo*, New Series, no. 220 (April, 2002): 2-10.
- Sullivan, Tim. "Structural Layers in Alfred Schnittke's Concerto Grosso No. 3". *Perspectives of New Music* 48, no. 2 (Summer, 2010): 21-46.
- Thomas, Gavin. "Musica E Musica...". *The Musical Times* 137, no. 1835 (January, 1996): 12-16.
- Volkov, Solomon. "The ABCs of Alfred Schnittke (1934–1998)." *Tempo* 3, no. 206 (1998): 3-6. doi:10.1017/s0040298200006719.



- Webb, John. "Schnittke in Context". *Tempo*, New Series, no. 182, Russian Issue (September, 1992): 19-22.
- Whittal, Arnold. "Problems of Reference: Celebrating 2004". *The Musical Times* 145, no. 1888 (Autumn, 2004): 25-39.
- Πάγκαλος, Παναγιώτης. "Aldo Rossi: η τεχνολογία της επανάληψης". *Ιστορία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής τεχνολογίας* (2015): 201-234. <http://hdl.handle.net/1419/5762>
- Πατέλης, Δημήτρης. "Ο Χέγκελ και το γίνεσθαι της επιστημονικής σκέψης". *Ελληνική φιλοσοφική επιθεώρηση*, τ. 26 (Σεπτέμβριος 2009): 294-317.
- Στεφάνου, Δανάη. "Εισαγωγή στην φιλοσοφική και κριτική θεώρηση της μουσικής". Σημειώσεις μαθήματος «Αισθητική της μουσικής».
- Τσούγκρας, Κώστας. "Λειτουργική Αρμονία – Εισαγωγή στο θεωρητικό υπόβαθρο και στη σημειογραφία της", *Σχολική Μουσική Εκπαίδευση: Ζητήματα σχεδιασμού, μεθοδολογίας και εφαρμογών*
- Τσούγκρας, Κώστας. "Εισαγωγή στην Ανάλυση 12φθογγικής μουσικής –Σημειώσεις για το μάθημα «Μεθοδολογία της Μουσικής Ανάλυσης II: Σύγχρονη Μουσική»
- Χρύσης, Αλέξανδρος. "Μεταμοντέρνα κατάσταση και απελευθερωτική προοπτική – Στιγμές μιας φιλοσοφικής περιπλάνησης στην Ιστορία". *Ουτοπία*, νο. 22 (Οκτώβριος, 1996): 87-99.

## Μεταπτυχιακές εργασίες – Διδακτορικές διατριβές

- Chang, Jean Tzu. "The Role of Alfred Schnittke's Viola Concerto in the Development of the Twentieth-Century Viola Concerto". PhD Thesis, University of Arizona, 2007.
- Ching, Karen K.. "Narrativity in Postmodern Music: A Study of Selected Works of Alfred Schnittke". PhD Thesis, University of Western Ontario, 2012.
- Dixon, Gavin Thomas. "Polystylism as Dialogue: A Bakhtinian Interpretation of Schnittke's Symphonies 3, 4, and his Concerto Grosso No. 4/ Symphony No. 5". PhD Thesis, Goldsmiths College, 2007.
- Durrani, Aaminah. "Chorale and Canon in Alfred Schnittke's Fourth String Quartet". PhD Thesis, Louisiana State University, 2005.
- Faynberg, Anton. "The Symbiosis of Music and Poetry in Alfred Schnittke's *Five Aphorisms* for piano". PhD Thesis, University of Arizona, 2016.
- Fenton-Miller, Solomon. "Compositional strategies in Alfred Schnittke's early polystylism". Master's Thesis, University of Iowa, 2016.
- Fitzpatrick, Luke. "Apparitions in Alfred Schnittke's *Sonata No. 2 (quasi una Sonata)*". PhD Thesis, University of Washington, 2016.
- Jarvis, Beau Thomas. "Dialectical Parallels in Alfred Schnittke's *Seid Nuchtern und Wachet* and Thomas Mann's *Doctor Faustus*". Master's Thesis, Friends University, 2012.
- Mason, Laura Felicity. "Essential Neo-Riemannian Theory for Today's Musician". Master's Thesis, University of Tennessee, 2013.
- Mayzus, Ilya. "Issues of Rhythm, Symmetry, and Style in Alfred Schnittke's Concerto for Piano and Strings". PhD Thesis, City University of New York, 2016.
- Tremblay, Jean-Benoît. "Polystylism and Narrative Potential in the Music of Alfred Schnittke". PhD Thesis, University of British Columbia, 2007.
- Κουμασίδης Ιορδάνης. "Αισθητικό και πολιτικό στη μετανεωτερικότητα". Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2014.

## Συνηεντεύξεις – Διαδικτυακά περιοδικά / εφημερίδες

- Αυγελής, Νίκος. “Καντ και νεοκαντιανοί”. *Το Βήμα*, 19/11/2000. Πρόσβαση: 24 Ιουνίου 2018 (<http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=128086>)
- Yorke, Thom. interview by Nick Kent, *MOJO – The Music Magazine*, June 2001. (<https://web.archive.org/web/20120206154836/https://www.followmearound.com/presscuttings.php?year=2001&cutting=121> )
- Powell, Mike. “The Caretaker: An Empty Bliss Beyond This World – Review”, *Pitchfork*, June 2011. (<https://pitchfork.com/reviews/albums/15518-an-empty-bliss-beyond-this-world/> )
- Gibb, Rory. “Madness, Memory & Mindfulness: An Interview With Leyland Kirby”, *The Quiets*, October 2011. (<http://thequietus.com/articles/07139-leyland-kirby-caretaker-interview>)
- Needham, Alex. “Jeff Koons on his Gazing Ball Paintings: 'It's not about copying'”. (9 November 2015), *The Guardian*, πρόσβαση: 20 Αυγούστου 2015. (<https://www.theguardian.com>)

## Διαδικτυακές πηγές

- Burkholder, Peter J., Sinclair, James B., and Sherwood, Gayle. “Ives, Charles”. *Grove Music Online*, πρόσβαση 19 Ιουνίου 2018, <http://www.oxfordmusiconline.com>.
- Ivashkin, Alexander, and Moody, Ivan. “Schnittke [Schnitke], Alfred”. *Grove Music Online*, πρόσβαση 2 Ιουλίου 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com>.
- “The Volga Germans”. Polybius at The Click to Network. Πρόσβαση 2 Ιουλίου 2018. <https://web.archive.org/web/20100407090448/http://www.lhm.org/LID/lidhist.htm>.
- Fanning, David. “Alfred Schnittke - Concerts, Biography & News - BBC Music.” *BBC*. Πρόσβαση 2 Ιουλίου, 2018. <https://www.bbc.co.uk/music/artists/2382cbc9-dd4e-4fc8-a92e-5391f70bd3b2>.
- “Alfred Schnittke”. *The Economist*. Πρόσβαση 4 Ιουλίου, 2018. <http://www.economist.com/node/171833>.
- “Harmonic Polarity: Introduction”. *Earlham College Music*. Πρόσβαση 4 Ιουλίου 2018. [http://legacy.earlham.edu/~tobeyfo/musictheory/Book1/FFH1\\_CH3/3B\\_Intro\\_to\\_Polarity.html](http://legacy.earlham.edu/~tobeyfo/musictheory/Book1/FFH1_CH3/3B_Intro_to_Polarity.html)
- Ross, Alex. "Connoisseur of Chaos: Schnittke." Scribd. Πρόσβαση 4 Ιουλίου 2018. <https://www.scribd.com/document/311355434/Connoisseur-of-Chaos-Schnittke>. <https://assemblestudio.co.uk/projects/the-brutalist-playground>. Πρόσβαση 12 Αυγούστου 2018.
- Wainwright, Oliver. “Brutalist playgrounds: 1960s concrete jungle gyms remade in pastel foam” (9 June, 2015), *The Guardian*, πρόσβαση 20 Αυγούστου 2018. <https://www.theguardian.com>
- Giermann, Holly. “Assemble to Construct a Brutalist Playground at Riba” (21 May 2015), *Arch daily*, πρόσβαση 20 Αυγούστου 2018. <https://www.archdaily.com>

## Ντοκυμαντέρ

- “The Unreal World of Alfred Schnittke”, BBC video documentary, directed by Donald Sturrock, 1990.