

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ανάλυση του έργου “TELOS” για ορχήστρα



ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
στη ΣΥΝΘΕΣΗ
του φοιτητή
ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ ΓΙΑΝΝΗ
ΑΕΜ: 2041

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : ΛΑΠΙΔΑΚΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ

Θεσσαλονίκη, Ιούνιος 2022

Πίνακας περιεχομένων

Εισαγωγή.....	4
1. Ηλεκτρικά όργανα.....	6
1.1 Κατασκευαστικά.....	6
1.2 Ιστορική επισκόπηση.....	9
1.3 Συνθέτες & έργα.....	11
2. Μηχανιστική επανάληψη.....	15
2.1 Μινιμαλισμός.....	15
2.2 Feldman.....	17
2.3 Lang.....	17
2.4 Ηλεκτρονική μουσική κ.α.....	17
3. Περί του έργου.....	19
4. Ανάλυση.....	21
4.1 Μακροδομική ανάλυση.....	21
4.1.1 Γενική δομή.....	21
4.1.2 Καταστάσεις.....	22
4.1.2.1 «Κατάσταση 1»	22
4.1.2.2 «Κατάσταση 2»	22
4.1.2.3 «Κατάσταση 3»	23
4.2 Μικροδομική ανάλυση.....	24
4.2.1 Ανάλυση «Κατάσταση 1»	24
4.2.1.1 Φθογγικό υλικό.....	24
4.2.1.2 Ρυθμική διάρθρωση.....	25
4.2.1.3 Λούπες.....	25
4.2.1.4 Δομή.....	32
4.2.2 Ανάλυση «Κατάσταση 2»	35
4.2.2.1 Φθογγικό υλικό.....	35
4.2.2.2 Ρυθμική διάρθρωση.....	35
4.2.2.3 Δομή.....	36
4.2.3 Ανάλυση «Κατάσταση 3»	40
4.2.3.1 Φθογγικό υλικό.....	40
4.2.3.2 Ρυθμική διάρθρωση.....	40
4.2.3.3 Δομή.....	41
Επίλογος.....	42
Βιβλιογραφία.....	43

Εισαγωγή

“In Zen they say: If something is boring after two minutes, try it for four. If still boring, try it for eight, sixteen, thirty-two, and so on. Eventually one discovers that it's not boring at all but very interesting.”

John Cage, Silence: lectures and writings

Η αρχή στην οποία ο John Cage αναφέρεται στην παραπάνω φράση, ορμώμενος από τη φιλοσοφία του Zen, παρμένη από το βιβλίο *Silence: lectures and writings*¹, ρίχνει φως σε ένα ζήτημα που με απασχόλησε και συνεχίζει να με απασχολεί βαθιά. Πολλά χρόνια μετά, κουβαλώντας άπειρες επιρροές και ερχόμενος από διαφορετικούς δρόμους, η έννοια της επανάληψης και, γενικότερα, της διάρκειας αποτελεί για το τελικό μου έργο – όπως και για πολλά έργα πριν από αυτό – το έναυσμα και, εν τέλει, το βασικό στοιχείο πίσω από τη σύνθεση.

Δεν είναι, ωστόσο, το μόνο. Δύο είναι τα κύρια στοιχεία που λειτουργούν ως βάση, προκύπτουν από, και δημιουργούν, εν τέλει, το έργο για ορχήστρα “TELOS”: η έννοια της επανάληψης – κατά βάση της *μηχανιστικής επανάληψης* (loop) – και η χρήση του ηλεκτρικού ensemble (ηλ. κιθάρα, ηλ. μπάσο και drum kit) στο πλαίσιο της σύγχρονης ορχηστρικής μουσικής. Δύο στοιχεία και δύο έννοιες που στην συλλογική συνείδηση παραπέμπουν τυπικά στην δημοφιλή (pop) μουσική, βαρύνονται, ωστόσο, από μια εκτεταμένη ιστορία και ανοιχτή φιλοσοφική και στιλιστική συζήτηση και στον χώρο της σύγχρονης μουσικής.

Η εργασία θα δομηθεί σε τέσσερα μεγάλα μέρη. Στο πρώτο μέρος, θα αναφερθούν κάποια ιστορικά στοιχεία και δεδομένα σχετικά με τη χρήση των ηλεκτρικών οργάνων. Στο μέρος αυτό θα γίνει μια ιστορική επισκόπηση της εξέλιξης των οργάνων κατασκευαστικά και της χρήσης τους στην δημοφιλή μουσική, στη συνέχεια θα ερευνηθεί η χρήση και η θέση τους στην σύγχρονη μουσική σύνθεση μέσα στον 20^ο και τον 21^ο αιώνα, και, καταλήγοντας, θα γίνουν συγκεκριμένες αναφορές σε συνθέτες και έργα που τα χρησιμοποιούν.

Στο δεύτερο μέρος η προσοχή θα μετατοπιστεί στην έννοια της μηχανιστικής επανάληψης, της «λούπας»². Θα αναφερθούν κάποια βασικά παραδείγματα της χρήσης της αρχής αυτής από τον 20^ο αιώνα κι έπειτα, στιλιστικά και φιλοσοφικά ζητήματα γύρω από αυτήν, καθώς και συνθέτες που τη χρησιμοποιούν και η προσέγγιση τους.

Στο τρίτο μέρος θα παρουσιαστεί η συνθετική σκέψη και, κυρίως, η σχέση του έργου “TELOS” με τα παραπάνω. Είναι μια σύντομη αναφορά του γιατί όσα συζητούνται παραπάνω με αφορούν, ποιος είναι ο ρόλος που τα δύο αυτά σημεία έχουν στο έργο που παρουσιάζεται, με ποιόν τρόπο έχει το καθένα από αυτά

¹ Βλ. Cage, John. *Silence; lectures and writings*. Wesleyan University Press, 1973. (p. 93)

² Η λέξη «λούπα» αναφέρεται συνώνυμα με την αυτούσια μηχανιστική επανάληψη ενός ή περισσότερων μουσικών στοιχείων.

ερμηνευθεί, εσωτερικευθεί και χρησιμοποιηθεί, εν τέλει, από εμένα κατά τη σύνθεση, τόσο του παρόντος έργου, όσο και γενικά.

Τέλος, πριν τον επίλογο, θα ακολουθήσει το τέταρτο μέρος της εργασίας, στο οποίο θα γίνει η ανάλυση του έργου “TELOS” κυρίως σε μακροδομικό, αλλά και, επιλεγμένα, σε μικροδομικό πλαίσιο.

1. Ηλεκτρικά όργανα

1.1 Κατασκευαστικά

Η ηλεκτρική κιθάρα και το ηλεκτρικό μπάσο κατασκευάζονται και λειτουργούν με τον ίδιο, ουσιαστικά, τρόπο, οπότε η αναφορά σε αυτά στο συγκεκριμένο κεφάλαιο θα γίνει παράλληλα³.

Αντίθετα με άλλα όργανα (μη ηλεκτρικά όργανα), δύο είναι τα βασικά σώματα που απαιτούνται για την παραγωγή ήχου στην ηλ. κιθάρα και το ηλ. μπάσο: το όργανο και ο ενισχυτής. Ο εκτελεστής προκαλεί ταλάντωση στις χορδές με τη χρήση πέννας ή των δακτύλων, την ενέργεια των οποίων καλούνται να λάβουν και να μεταφράσουν σε ηλεκτρική, οι μαγνήτες (ή ο μαγνήτης) που βρίσκεται στο σώμα του οργάνου. Στη συνέχεια, μέσω του καλωδίου, η ηλεκτρική ενέργεια μεταφέρεται στον ενισχυτή όπου ενισχύεται και, με τη βοήθεια των ηχείων, τα οποία είτε συμπεριλαμβάνονται στην ίδια μονάδα με τον ενισχυτή (combo ενισχυτές), είτε βρίσκονται σε ξεχωριστή (stack), παράγεται το ηχητικό αποτέλεσμα.

Ξεκινώντας από το τέλος, οι βασικές τεχνολογίες ενισχυτών στην αγορά είναι δύο: λυχνίες (valves) και transistor. Τυπικά, οι λυχνίες παράγουν πιο «βρόμικο», συχνά – όταν είναι το ζητούμενο του εκτελεστή – παραμορφωμένο (overdriven) ήχο, ενώ τα transistor πιο «καθαρό». Μπορούν να γίνουν διάφοροι συνδυασμοί σε έναν combo ενισχυτή ή ένα stack, έχοντας, παραδείγματος χάριν, λυχνίες στην προενίσχυση και transistor στον τελικό ενισχυτή ή (αν και σπανιότερα) το αντίθετο. Οι εκτελεστές, γενικά, προτιμούν (συνήθως) τις λυχνίες, καθώς είναι πιο πραγματική και άμεση η αλληλεπίδραση του τρόπου παιξίματος, του χτυπήματος της χορδής, με τον παραγόμενο ήχο και οι δυναμικές δυνατότητες στο χέρι του εκτελεστή πιο εκτεταμένες. Θα έλεγε κανείς πως προσομοιάζουν, σε κάποιο βαθμό, τη σχέση που ένας εκτελεστής συναντά με τα ακουστικά όργανα, των οποίων η δυναμική, το ηχόχρωμα, η ατάκα, είναι, κατά το μέγιστο βαθμό, στο χέρι του ιδίου και όχι σε κάποιο εξωτερικό ηλεκτρικό κύκλωμα.

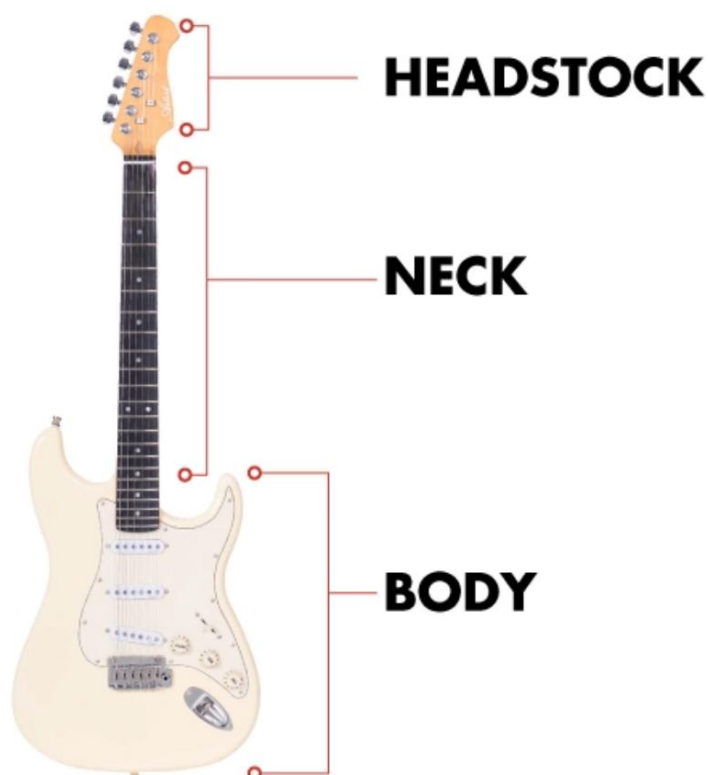
Η πρώτη επαφή, όμως, της ενέργειας της χορδής με το σύστημα παραγωγής ήχου και η δημιουργία του ηλεκτρικού σήματος γίνεται από τους μαγνήτες. Οι μαγνήτες μπορούν, κατά βάση, να είναι είτε ηλεκτρομαγνητικοί είτε πιεζοηλεκτρικοί. Δεν θα αναλύσω σε βάθος τα τεχνικά χαρακτηριστικά του καθενός από τα δύο αυτά είδη, είναι, ωστόσο, σύνηθες πλέον, στα ηλεκτρικά όργανα να χρησιμοποιείται, κυρίως, η ηλεκτρομαγνητική τεχνολογία. Επιγραμματικά αναφέρεται πως οι μαγνήτες αυτοί μπορούν να είναι είτε single coil (μια μοναδική μπάρα με έξι, συνήθως, μαγνητικά φορτισμένα polepieces) είτε humbuckers (δύο single coil μαγνήτες, με αντίθετο μαγνητικό φορτίο).

Πέραν των δύο αυτών βασικών σημείων, το σήμα, συχνά, περνά και από ένα τρίτο στάδιο επεξεργασίας: τα πετάλια (pedals) ή οι πεταλιέρες (pedal-boards), που

³ Βλ. Bacon, Tony. "Electric guitar." *Grove Music Online*, 31 Jan. 2014, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2256412>.

αποτελούν, στην ουσία, συνδυασμούς πολλών διαφορετικών πεταλιών. Τα κυκλώματα αυτά, τα οποία μπαίνουν συνήθως ανάμεσα στους μαγνήτες και τον ενισχυτή, χρησιμεύουν στην προσθήκη διαφόρων εφέ, παραμορφώσεων, χρωματισμών στον ήχο. Κάποια παραδείγματα είναι τα πετάλια distortion, overdrive και fuzz, τα οποία παραμορφώνουν το σήμα, το reverb, το οποίο προσθέτει «βάθος» ψηφιακά ή με τη χρήση ελατηρίου (spring-reverb) και το delay, το οποίο προσθέτει ηχώ, επανάληψη του παιγμένου μέρους, με τις παραμέτρους αυτής να είναι, συνήθως, ρυθμίσιμες από τον εκτελεστή.

Κατά τα άλλα, η κατασκευή της ηλ. κιθάρας και του ηλ. μπάσου προσομοιάζει στις αρχές αυτή της κλασσικής κιθάρας. Τα βασικά της μέρη είναι, από πάνω προς τα κάτω, τα κλειδιά ή κεφαλή (headstock), ο λαιμός ή μπράτσο (neck) και το σώμα (body).



Εικόνα 1. Τα βασικά μέρη της κιθάρας.

Είτε μιλάμε για όργανα με συμπαγές σώμα (solid-bodied), είτε για όργανα με κουφωτό (hollow-bodied), η ηλεκτρική κιθάρα έχει συνήθως έξι χορδές, όπως και η κλασσική, και κουρδίζεται ομοίως, ως E – A – d – g – b – e', ενώ το ηλεκτρικό μπάσο έχει συνήθως τέσσερις χορδές και κουρδίζεται ως E' – A' – D – G.

Πολλές ηλ. κιθάρες διαθέτουν και τρέμολο (tremolo bar), μία μπάρα στην κάτω γέφυρα του οργάνου, εκεί που «δένονται» οι χορδές, της οποίας η κίνηση τεντώνει ή χαλαρώνει τις χορδές σε πραγματικό χρόνο, χωρίς να χαλά το σταθερό κούρδισμα του οργάνου, δημιουργώντας ένα εφέ τύπου slide στο τονικό ύψος.

Το drum set⁴ κατασκευαστικά αποτελείται από κρουστά όργανα, τα οποία συναντά κανείς και στις συμφωνικές ορχήστρες. Τα βασικά μέρη ενός drum set είναι μεμβρανόφωνα (όπως το bass drum ή μπότα, το snare drum ή ταμπούρο και τα tom-toms) και ιδιόφωνα (διάφορα πιάτα όπως το ride και το crash, και, προαιρετικά, άλλα μικρότερα όργανα όπως οι κουδούνες) και παίζονται από έναν εκτελεστή με τη χρήση διαφορετικών ειδών drumsticks (μπαγκέτες) ή mallets (κόπανοι).



Εικόνα 2. Τα βασικά μέρη του drum set.

⁴ Βλ. Kernan, Thomas J. "Drum set." *Grove Music Online*, 25 July 2013, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2240738>.

1.2 Ιστορική επισκόπηση

Παρότι οι πειραματισμοί είχαν ξεκινήσει ήδη από τις αρχές του 1900, η χρήση μαγνητών και εξωτερικής ενίσχυσης σε ακουστικά όργανα εμφανίστηκε, ουσιαστικά, από τα μέσα της δεκαετίας 1920⁵. Πιο γενικευμένη χρήση, τόσο της ηλεκτρομαγνητικής τεχνολογίας, όσο και της πιεζοηλεκτρικής, ήρθε από τις αρχές της δεκαετίας του 1930 σε ακουστικά όργανα της Gibson, Inc. ή της Vivi-Tone Co., και τις πρώτες ηλεκτρικές κιθάρες, του τύπου lap-steel (κιθάρες που παίζονται ακουμπισμένες με τις χορδές προς τα πάνω στα πόδια του εκτελεστή και τη χρήση slide στο αριστερό χέρι) από την Ro – Pat – In Company των G. Beauchamp, P. Barth και A. Rickenbacker.

Η πρώτη σημαντική hollow-bodied ηλεκτρική κιθάρα όπως τη γνωρίζουμε σήμερα, κατασκευάστηκε και βγήκε στην αγορά από την Gibson, Inc. το 1936 και ήταν η ES-150.



Εικόνα 3. Gibson ES-150.

Μετά από αυτό ακολούθησαν πολλοί πειραματισμοί και εξελίξεις, ως προς την τεχνολογία των μαγνητών, τις δυναμικές δυνατότητες του οργάνου, τις ηχοχρωματικές δυνατότητες του οργάνου και περί τα τέλη της δεκαετίας του 1940 κατασκευάζεται και το 1950 κυκλοφορεί η πρώτη εμπορικά επιτυχημένη solid-bodied ηλ. κιθάρα από τον Leo Fender, με την ονομασία Fender Broadcaster, μοντέλο το οποίο ένα χρόνο αργότερα, το 1951, μετονομάστηκε σε Fender Telecaster. Η Telecaster είχε δύο single coil ηλεκτρομαγνητικούς μαγνήτες (έναν χαμηλά στη γέφυρα και έναν κοντά στο μπράτσο) τους οποίους ο παίχτης μπορούσε να χρησιμοποιεί μαζί, τον καθένα ξεχωριστά ή ταυτόχρονα αλλά με ρυθμιζόμενη ένταση από τον καθένα μέσω ενός ποτενσιόμετρου με την ένδειξη «tone». Η μουσική που συμπεριέλαβε το όργανο αυτό στην αρχή ήταν η country και η folk μουσική του αμερικάνικου νότου.



Εικόνα 4. Fender Broadcaster (αργότερα Telecaster).

⁵ Βλ. Bacon, Tony. "Electric guitar." *Grove Music Online*, 31 Jan. 2014, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2256412>.

Η επόμενη σημαντική στιγμή στην ιστορία της ηλ. κιθάρας δεν άργησε πολύ. Το 1952, σε συνεργασία με την Gibson, Inc. ο Les Paul, σημαντικός jazz και country κιθαρίστας, κυκλοφορεί το, επίσης solid-bodied, ομώνυμο του μοντέλο, το οποίο ακολούθησε τις βασικές αρχές που είχαν ήδη καθιερωθεί για την κατασκευή των ηλ. οργάνων. Βασική διαφορά ανάμεσα στην προαναφερθείσα Telecaster και την Les Paul αποτέλεσε η χρήση, εκ μέρους της Gibson, Inc. μαγνητών τύπου humbucker, αντί των single coil που χρησιμοποιούσε η Fender.

Έπειτα, το 1954, η Fender θα κυκλοφορήσει το μοντέλο της Stratocaster, πρώτη φορά με tremolo bar, και έτσι, από τα μέσα της δεκαετίας του 1950, τα τρία αυτά μοντέλα θα θέσουν τα standard του τι είναι η ηλεκτρική κιθάρα, θα κατακλείσουν τις αντίστοιχες αγορές παγκοσμίως και θα κάνουν το όργανο αυτό ίσως το βασικότερο στοιχείο της country, jazz, folk και γενικότερα της pop μουσικής.

Η Fender ήταν αυτή που κατασκεύασε και καθιέρωσε πρώτη και το ηλ. μπάσο, το 1951, με το μοντέλο της Precision Bass ή P-Bass, βασισμένο σε μεγάλο βαθμό στην προϋπάρχουσα Broadcaster ή Telecaster. Η κυριαρχία του στην αγορά ήταν απόλυτη και αδιαμφισβήτητη και, ακόμα κι αφού οι άλλες εταιρίες ξεκίνησαν να παράγουν ηλ. μπάσα, συχνά το όργανο αναφερόταν ως “Fender Bass”, ανεξαρτήτως κατασκευαστή ή του ονόματος του μοντέλου⁶.



Εικόνα 5. Fender Precision Bass (ή P-Bass)

Όσον αφορά, τώρα, το drum set, η αρχή του ενός εκτελεστή (drummer) που παίζει πολλά διαφορετικά κρουστά όργανα του συγκεκριμένου τύπου (που κυρίως απαντώνται σε μπάντες του στρατού) φαίνεται να καθιερώνεται ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Η εικόνα του καθισμένου drummer που έχουμε υπόψη σήμερα, προέκυψε από την ανάγκη να έχει τη δυνατότητα αυτή της εκτέλεσης πολλαπλών οργάνων ο εκτελεστής, ακουμπώντας κάποια από τα όργανα σε καρέκλες δίπλα ή μπροστά του.

Η δυνατότητα για τα πρώτα drum set έρχεται στις αρχές του 20^{ου} αιώνα και συγκεκριμένα το 1909 με την ανακάλυψη και πατέντα από τον W. E. Ludwig και της Ludwig & Ludwig Drum Company του πεταλιού για το bass drum, η βασική, όμως, δομή του drum set ήρθε περί τα μέσα του 1930 από την jazz και συμπεριλάμβανε bass drum (μπότα), snare drum (ταμπούρο) και ένα σετ από δύο tom-toms, ένα μικρό (αρχικά κινέζικου τύπου) πάνω από τη μπότα και ένα πιο μεγάλο όρθιο στο πάτωμα, στο πλάι του εκτελεστή. Πολλοί χρησιμοποιούσαν, ήδη από νωρίτερα, και διάφορα πιάτα, είτε τύπου ride (από τα τέλη του 1920) είτε μικρότερα.

⁶ Βλ. Bacon, Tony, and Arian Sheets. "Electric bass guitar." *Grove Music Online*, 29 Oct. 2020, <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.3000000234>.

Από το 1970 στο βασικό set προστέθηκε και ένα τρίτο tom-tom πάνω στην μπότα. Έπειτα από αυτό, οι συνδυασμοί, οι παραλλαγές και οι ανακατατάξεις είναι συχνές και έχουν να κάνουν κατά βάση με τον ίδιο τον εκτελεστή. Καθώς το drum set έχει γίνει το βασικό ρυθμικό όργανο σε όλα, σχεδόν, τα είδη της pop μουσικής, η αναζήτηση και νέων ήχων οδηγεί στη συνεχή εξέλιξη και διεύρυνση του τι μπορεί να αποτελεί ένα drum set⁷.



Εικόνα 6. Ludwig & Ludwig drum set c. 1951

1.3 Συνθέτες & έργα

Παρακάτω θα αναφερθώ σε κάποιους συνθέτες, έργα των οποίων έπαιξαν ρόλο στο να ανοίξει η δυνατότητα στο μυαλό μου της χρήσης των προαναφερθέντων οργάνων σε ένα πλαίσιο σύγχρονης μουσικής. Είναι έργα τα οποία αποτελούν, ουσιαστικά, βασικές μου επιρροές, αν όχι άμεσα και με ένα προς ένα εφαρμογή στο έργο “TELOS”, σίγουρα στον τρόπο που σκέφτομαι τα όργανα αυτά και τη σύγχρονη μουσική. Η αναφορά θα γίνει με χρονολογική σειρά των έργων.

1.3.1 Frank Zappa⁸ – Lumpy Gravy (1968)

Ο Frank Zappa γεννήθηκε το 1949 στη Βαλτιμόρη του Maryland των ΗΠΑ. Ασχολήθηκε με τη μουσική από νωρίς, τόσο σε γκρουπ όσο και σε μουσικά ιδρύματα και κολέγια, χωρίς ωστόσο να παρακολουθεί σε κάποιο συστηματικά. Γνώρισε και παρακολούθησε με ενδιαφέρον την avant-guard αυτής της εποχής και συγκεκριμένα τη μουσική του Edgard Varèse. Το 1965 ιδρύει, μαζί με τον Ray Collins (φωνή), τον Roy Estrada (μπάσο) και τον Jimmy Carl Black (drums) το γκρουπ “The Mothers” και αργότερα “The Mothers of Invention” με το οποίο θα γνωρίσει σημαντικότερη εμπορική επιτυχία. Μετά από δύο album με το γκρουπ, το Freak Out! (1966) και το

⁷ Βλ. Kernan, Thomas J. "Drum set." *Grove Music Online*, 25 July 2013, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2240738>.

⁸ Βλ. Ruhlmann, William. "Frank Zappa Biography." *AllMusic*, <http://www.allmusic.com/artist/frank-zappa-mn000138699/biography>.

Absolutely Free (1967), ο Zappa, μαζί με επιλεγμένους από τον ίδιο session μουσικούς τους οποίους ονόμασε Abnuceals Emuukha Electric Symphony Orchestra θα ηχογραφήσει το πρώτο του solo album με τίτλο Lumpy Gravy που θα κυκλοφορήσει το 1968.

Το album αυτό ανοίγει, κατ' εμέ, το δρόμο σε μεγάλο βαθμό για τη συζήτηση γύρω από το τι είναι pop μουσική και τι «κλασική» ή «λόγια» μουσική, που ξεκινά το ένα και που τελειώνει το άλλο. Δείχνει έναν καλλιτέχνη ο οποίος δεν κολλά σε τέτοιου είδους ερωτήσεις και ηχογραφεί από rock και jazz και blues μέχρι avant-guard και progressive, χωρίς να αναζητά τη θέση του κλειστά σε κάποιον από αυτούς τους χώρους. Για μένα το album αυτό είναι η τομή και, όντας το πρώτο solo album του Zappa, η αρχή αυτής της πορείας.

Η χρήση των ηλεκτρικών οργάνων είναι σαφώς αυτή κάποιου που γνωρίζει τα όργανα, καθώς ήδη τα χρησιμοποιεί στο πλαίσιο της ροκ και ο συνδυασμός τους με τα όργανα της ορχήστρας γίνεται με τρόπο πολύ εμπρόθετο, δείχνοντας, έτσι, την ειλικρινή αγάπη και εμπλοκή του Zappa με αυτή την πλευρά της μουσικής αυτής, της οποίας τότε, για πρώτη φορά, έδειχνε πόσο σημαντικό μέρος επρόκειτο να αποτελέσει.

1.3.2 Francis Thorne⁹ – Liebesrock (1969)

Ο Francis Thorne γεννήθηκε το 1922 στη Νέα Υόρκη. Σπούδασε κάποια χρόνια στο Yale υπό τον Paul Hindermith και τον Richard Donovan και υπήρξε αρκετά χρόνια πρόεδρος και γενικός διευθυντής της American Composers Orchestra, καθώς και διοικητικό μέλος αρκετών άλλων οργανισμών σχετικών με τη μουσική. Έπαιζε, επίσης, jazz πιάνο. Το έργο του Liebesrock γράφτηκε το 1969 και κυκλοφόρησε ηχογραφημένο το 1970 από τη Royal Philharmonic Orchestra υπό τη διεύθυνση του James Dixon.

Στο έργο αυτό η χρήση της ηλεκτρικής κιθάρας (τριών ηλ. κιθαρών) απέναντι από τη συμφωνική ορχήστρα, φαίνεται να έρχεται για να τονίσει ακριβώς αυτή πολιτιστική διαφορά ανάμεσα στην ορχήστρα και την σκληρότητα του ήχου των ηλ. κιθαρών. Ο ίδιος ο συνθέτης πλάθει, περιγράφοντας το κομμάτι, την εικόνα ενός χορευτή, ο οποίος ξεκινά να χορεύει μόνος του ανάμεσα σε καθρέφτες και, αφού σιγά σιγά μαγεύεται με την ίδια του την εικόνα, μέσω της αυταρέσκειας και του αυτοθαυμασμού, υπνωτίζεται και οδηγεί τον εαυτό του στην, δια του αέναου χορού, καταστροφή. Συνεχίζει αναφέροντας:

“The allegory, of course, is the U.S.A. in 1968 wallowing in the arrogance of power, self-satisfaction (officially speaking) and complacency-dancing to its potential destruction to the sounds of hard rock music.”¹⁰

⁹ Βλ. Calabrese, Rosalie. "Francis Thorne." Wayback Machine, <https://web.archive.org/web/20071014225129/http://www.sai-national.org/phil/composers/ftthorne.html>.

¹⁰ Βλ. Francis Thorne / T.J. Anderson / Michael Brozen - Royal Philharmonic Orchestra, James Dixon – Liebesrock / Chamber Symphony / In Memoriam. Composers Recordings Inc. (CRI), 1970. Vinyl, LP.

1.3.3 Harrison Birtwistle¹¹ – Panic (1995)

Ο Sir Harrison Birtwistle γεννήθηκε στο Accrington της Αγγλίας το 1934. Σπούδασε κλαρινέτο και σύνθεση στο Royal Manchester College of Music. Ξεκίνησε να ασχολείται πιο σοβαρά και αποκλειστικά με τη σύνθεση από το 1965, οπότε και πούλησε τα κλαρινέτα του και μεταφέρθηκε στο Princeton με την υποτροφία Harkness Fellowship. Το 1995, μετά από παραγγελία του John Drummond για το BBC και τα Henry Wood Promenade Concerts Presented by the BBC έγραψε το κομμάτι Panic¹², για solo σαξόφωνο, solo drummer, ξύλινα πνευστά, χάλκινα πνευστά και κρουστά.

Για άλλη μια φορά εδώ ο συνθέτης φαίνεται να βλέπει, να αναγνωρίζει τη σημασία και τους συνειρμούς που ένα drum set και ένα σαξόφωνο φέρνουν στο κοινό και τα χρησιμοποιεί «εναντίον» του. Φέρνει, ίσως, το καθωσπρέπει κοινό της κλασικής μουσικής αντιμέτωπο με μια κουλτούρα που δείχνουν να αποφεύγουν, αυτή που συμπεριλαμβάνει το επιθετικό σαξόφωνο και το drum set. Τα δύο όργανα καλούνται να αποδιοργανώσουν και να παρέμβουν επιθετικά στους ήχους της υπόλοιπης ορχήστρας. Αναφέρεται χαρακτηριστικά πως το κοινό εξεπλάγη από τη βίαιη φύση του κομματιού και τη συμπερίληψη του σε μια βραδιά, κατά τ' άλλα, εύπεπτης μουσικής και υπήρξαν παράπονα στο BBC¹³. Η πρόθεση του συνθέτη δείχνει να επιτυγχάνεται, καθώς ο ίδιος αναφέρει πως ο σολίστ μπαίνει σε αυτό το κομμάτι στη θέση του θεού Πάνα και έχει σαν στόχο να σπείρει το χάος και την καταστροφή.

1.3.4 Fausto Romitelli¹⁴ – Professor Bad Trip (1998-2000)

Ο Fausto Romitelli γεννήθηκε στην Gorizia της Ιταλίας το 1963. Σπούδασε μουσική στην Accademia Chigiana στη Siena υπό τον Franco Donatoni. Από το 1990 έως το 1995 βρισκόταν στο Παρίσι και το IRCAM, όπου ήρθε σε επαφή με σημαντικούς συνθέτες της φασματικής μουσικής, τους Dufourt, Grisey, Lévitas και Murail και συμμετείχε στο μάθημα του IRCAM για σύνθεση και computer music "Cursus". Το 1998 ο Romitelli ξεκινά να γράφει μια σειρά από έργα με τον τίτλο Professor Bad Trip¹⁵. Το Lesson I, μέρος πρώτο, γράφεται το 1998, το Lesson II μεταξύ 1998 και 1999 και το Lesson III, τρίτο και τελευταίο μέρος του έργου ολοκληρώνεται το 2000.

Το έργο έχει βασιστεί στα βιβλία του Henri Michaux *Miserable Miracle* και *The Major Ordeals of the Mind and the Countless Minor Ones* και αναζητά παράλληλες ανάμεσα στη συνθετική τεχνική του Romitelli και την παραμορφωμένη γραφή και σκέψη του Michaux, ο οποίος γράφει τα έργα αυτά υπό την επήρεια ναρκωτικών.

¹¹ Βλ. "Harrison Birtwistle: Biography." *Boosey & Hawkes: The Classical Music Specialists*, http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main?composerid=2729&langid=1&type=BIography&title=Biography.

¹² Βλ. "Harrison Birtwistle - Panic." *Boosey & Hawkes: The Classical Music Specialists*, <https://www.boosey.com/cr/music/Harrison-Birtwistle-Panic/3339>.

¹³ Βλ. "BBC Music - Our Classical Century, Harrison Birtwistle: Panic." *BBC*, <http://www.bbc.co.uk/programmes/p07fc5sc>.

¹⁴ Βλ. "Fausto Romitelli." *Ressources.iRCAM*, 4 Feb. 2019, brahms.ircam.fr/en/composers/composer/2755.

¹⁵ Βλ. Plouvier, Jean-Luc. "Professor Bad Trip." *Ictus.be*, 3 Oct. 2000, <http://www.ictus.be/badtrip>.

Ίσως από τα αγαπημένα μου προσωπικά έργα, το Professor Bad Trip φαίνεται να πετυχαίνει να είναι η επιτομή αυτού που ο Zappa, ερχόμενος από εντελώς άλλη κατεύθυνση, είχε ξεκινήσει να αντιλαμβάνεται και να αναρωτιέται. Φυσικά αναγνωρίζεται από το συνθέτη η φύση των (κατά κανόνα) pop και, συγκεκριμένα, rock οργάνων και χρησιμοποιείται αριστοτεχνικά, καθώς το ενδιαφέρον και η ουσία του τι κάνει τη μουσική αυτή, να ξεπερνά και να τραβά στην εποχή της, τόσο τη σύγχρονη μουσική, όσο και το rock, δεν χάνεται αλλά εμπλουτίζεται με ηχοχρώματα που ο Romitelli δε φοβάται, μα αγκαλιάζει και δημιουργεί ένα, τρόπον τινά, βίαιο και συγκλονιστικό ηχητικό μανιφέστο.



Εικόνα 7. Εξώφυλλο και δίσκος βινυλίου του άλμπουμ *Lumpy Gravy* από Frank Zappa (1968).

2. Μηχανιστική επανάληψη

Παρακάτω θα αναφερθώ σε κάποια βασικά σημεία και τρόπους σκέψης γύρω από το ζήτημα της μηχανιστικής επανάληψης. Το ζήτημα δεν εξαντλείται σε καμία περίπτωση, γίνεται, ωστόσο, μια προσπάθεια παρουσίασης αυτών που παίζουν και έχουν παίξει ρόλο στο πως σκέφτομαι προσωπικά και πως αντιμετωπίζω την ιδέα της επανάληψης και της λούπας, τόσο στο έργο “TELOS”, όσο και σε προηγούμενα.

2.1 Μινιμαλισμός¹⁶

Όταν κάποιος μιλά για επανάληψη και, μάλιστα, μηχανιστική, σε ένα μοντέρνο μουσικό πλαίσιο, εκτός από την αναπόφευκτη και άμεση σύνδεση με την ηλεκτρονική μουσική, η οποία θα ερευνηθεί παρακάτω, το μυαλό πάει, αρχικά, προς το μινιμαλισμό. Σημαντικότερη έννοια στη μουσική των πρωτεργατών του, La Monte Young, Terry Riley, Philip Glass και Steve Reich, η επανάληψη δείχνει να σημαίνει κάτι ελαφρώς διαφορετικό για τον καθένα. Παρούσα στον υπερθετικό βαθμό στα μετά-Fluxus έργα του La Monte Young, ο ίδιος φαίνεται να την αντιμετωπίζει ως *ένδειξη ελέγχου*¹⁷ και η συνθετική τεχνική φαίνεται να έχει σαν τελικό στόχο την εδραίωση, στο αυτί του ακροατή, ενός drone.

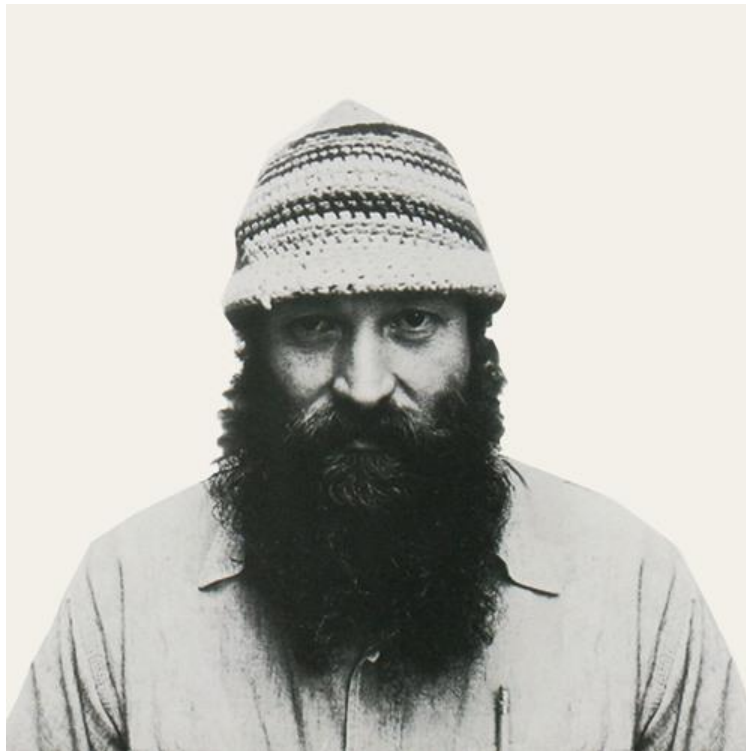
Η προσέγγιση του Riley είναι κάπως διαφορετική. Στη μουσική του η μηχανιστική επανάληψη και η δημιουργία μια σειράς από, συχνά άνισες, λούπες αποσκοπεί, σε πολλές περιπτώσεις, στη παραγωγή πολύπλοκων ηχητικά μουσικών πλεγμάτων, μέσω των οποίων, όμως, προκύπτει μια εσωτερική αίσθηση του παλμού. Τα ξεχωριστά σχήματα, διάρκειες ή τέμπο του κάθε σολίστ, για παράδειγμα σε ένα έργο όπως το *In C*, δεν γίνονται αντιληπτά ως ξεχωριστά στοιχεία, μα ως μέρη ενός «όλον» που λειτουργεί και κινείται συνολικά. Μεγάλο μέρος της μουσικής του Riley αφήνεται στην ευχέρεια του εκτελεστή και του δίνονται, στο πλαίσιο αυτής, σημαντικές ελευθερίες. Ο Riley δεν έχει το ρόλο του συνθέτη-θεού που ορίζει κάθε στοιχείο της μουσικής του με ακρίβεια. Αντίθετα, δίνει το έναυσμα, το απόσταγμα της μουσικής ιδέας στον εκτελεστή και η διαδικασία της εκτέλεσης είναι αυτή του συντονισμού, της εύρεσης του κοινού παλμού μεταξύ όλων των ξεχωριστών μελών του συνόλου. Η μουσική του είναι στατική και η προσθετική διαδικασία που λαμβάνει χώρα όσο προχωρά ο χρόνος συμβαίνει κάθετα, στην ενορχήστρωση και το πλήθος το φωνών, όχι οριζόντια, παρεμβαίνοντας στο μουσικό υλικό.

Με τον τρόπο αυτό, αντίθετα, φαίνεται να λειτουργεί ο Philip Glass, ο οποίος, αφού εδραιώσει στην αρχή του εκάστοτε κομματιού του το βασικό του υλικό, «παίζει» με αυτό, προσθαφαιρώντας στοιχεία του, κρατώντας, όμως κι αυτός την αρχή της επανάληψης, τόσο στη φύση του υλικού του όσο και στην απόλυτη και δογματική σταθερότητα του παλμού. Η μουσική του χαρακτηρίζεται, όπως και του Riley, από μια σειρά από ελευθερίες που αφήνονται στους εκτελεστές.

¹⁶ Βλ. Potter, Keith. "Minimalism (USA)." *Grove Music Online*, 30 Dec. 2019, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257002>.

¹⁷ Βλ. Nyman, Michael. *Πειραματική Μουσική*. Translated by Δανάη Στεφάνου, Εκδόσεις Οκτώ, 2011. (p. 207)

Για τον Reich από την άλλη, η επανάληψη έρχεται συναπτόμενη με μια άλλη έννοια: τη διαδικασία. Η προσέγγιση του χαρακτηρίζεται από τις αποφάσεις που λαμβάνει ο ίδιος ο συνθέτης και αυτές είναι, συνήθως, δύο: η διαδικασία και το υλικό. Εφόσον τα δύο αυτά στοιχεία ξεκαθαριστούν, η παραγωγή του έργου έρχεται μέσα από τη διαδικασία και είναι, πρακτικά, αναπόφευκτη. Για τον Reich, ο έλεγχος του συνθέτη με τον τρόπο αυτό, ταυτόχρονα ελαχιστοποιείται και μεγιστοποιείται. Το αποτέλεσμα κάθε διαδικασίας είναι, συνήθως, προκαθορισμένο, αλλά η εμπλοκή του συνθέτη παραμένει ελάχιστη, καθώς περιορίζεται στην έναρξη της διαδικασίας και δεν επεμβαίνει στην πορεία και τα επιμέρους στάδια του έργου¹⁸.



Εικόνα 8. Terry Riley

¹⁸ Βλ. Nyman, Michael. *Πειραματική Μουσική*. Translated by Δανάη Στεφάνου, Εκδόσεις Οκτώ, 2011. (p. 215)

2.2 Feldman¹⁹

Προχωρώντας από τους μινιμαλιστές, η επανάληψη βρίσκει τη θέση της και σε άλλους τρόπους αντιμετώπισης της μουσικής. Οι μεγάλες διάρκειες και η «Μπεκετιανή», ίσως, αίσθηση του χρόνου στα έργα του Feldman, είναι ένα ακόμα ηχηρό παράδειγμα. Η στατικότητα που συχνά προκύπτει μέσα από τις τεράστιες σιωπές, την μετακίνηση της προσοχής εντός και εκτός του «ηχητικού καμβά» βρίσκεται σε μια επικοινωνία με τους μινιμαλιστές, μα η επανάληψη, για τον Feldman δεν είναι αρκετή. Στη μουσική αυτή, η στατικότητα δεν προέρχεται από την αυτούσια επανάληψη, μα από την ψευδαίσθηση της εμπρόσθιας κίνησης της μουσικής, τόσο με τη χρήση της σιωπής και της διαγραφής, με αυτό τον τρόπο, στο μυαλό του ακροατή, των προηγούμενων συμβάντων, όσο και με την διάσπαση της προσοχής σε άλλα στοιχεία (π.χ. τονικό ύψος ή διάρκεια), ενώ το υλικό μένει, λίγο ή πολύ, σταθερό. Επαναλαμβάνεται.

2.3 Lang²⁰

Σημαντική, επίσης, θα ήταν η αναφορά στον Bernhard Lang, ο οποίος, αφομοιώνοντας συχνά και κάποιες αρχές της ηλεκτρονικής ή/και της pop μουσικής (όπως είναι αυτή του sampling), και κουβαλώντας έναν μεγάλο όγκο φιλοσοφίας (ενδεικτικά αναφέρεται ο Gilles Deleuze ή ο Gottfried Wilhelm Leibniz) πίσω από την προσέγγιση του στην ιδέα της επανάληψης, χρησιμοποιεί τη «λούπα» χωρίζοντας την σε επί μέρους στοιχεία. Το sample, είτε είναι δανεισμένο, είτε είναι επινοημένο από το συνθέτη, είναι, για τον Lang, το αρχικό και βασικό υλικό που αποτελεί τη λούπα, το οποίο στην πορεία του εκάστοτε έργου χωρίζεται σε μικρότερα κομμάτια τα οποία είναι αυτά που επεξεργάζονται και δημιουργούν, τελικά, την αίσθηση της συνέχειας και της μηχανιστικής επανάληψης. Ο Lang αναγνωρίζει διάφορους τρόπους επεξεργασίας της λούπας και το έργο του δέχεται επιρροές από καλλιτέχνες/εκπροσώπους και άλλων τεχνών, όπως ο ποιητής Christian Loidl, ο κινηματογραφιστής Martin Arnold και οι κινηματογραφικές του λούπες, ο συγγραφέας William S. Burroughs και η χρήση της τεχνικής cut up/fold in ή ο James Joyce και η τεχνική του «stream of conciouness»²¹.

2.4 Ηλεκτρονική μουσική κ.α.

Δεν θα μπορούσε κανείς να κλείσει το κεφάλαιο αυτό – που είναι, κατά τ' άλλα, βέβαια, σημαντικά περιληπτικό – δίχως να γίνει αναφορά στην ηλεκτρονική μουσική. Η χρήση των διαφόρων ψηφιακών συστημάτων και του υπολογιστή έχει δώσει στους συνθέτες και στη μουσική τη δυνατότητα της πραγματικά μηχανιστικής επανάληψης κάθε μουσικού στοιχείου. Βλέποντας στη σύγχρονη μουσική την εξέλιξη της χρήσης των ηλεκτρονικών μέσων, του προγραμματισμού και του αυτοματισμού με τη χρήση

¹⁹ Βλ. McGrath, John. *Samuel Beckett, Repetition and Modern Music*. Routledge, 2018.

²⁰ Βλ. Günther, Bernhard. "Lang, Bernhard." *Grove Music Online*, 26 May 2010, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46781>.

²¹ Βλ. Lang, Bernhard. *Loop aesthetics*. Darmstadt, 2002.

AI ή στην pop μουσική, μέσα από τα samples της hip-hop, την εμμονική επαναληπτικότητα της techno, της house και των άλλων καθαρά ηλεκτρονικών ειδών, είναι δύσκολο να μην αναγνωρίσει κάποιος την επικοινωνία με το sampling του Steve Reich ή την, συχνά, εμμονική επαναληπτικότητα της μουσικής του Terry Riley και τα drones του La Monte Young.

Πέραν της εφαρμογής της στα παραπάνω, στα οποία βρίσκεται στην αποθέωση της, η επανάληψη παίζει σημαντικό ρόλο στη μουσική σχεδόν σε κάθε της εποχή. Είτε μιλάμε για την επανάληψη των θεμάτων, της αρμονίας και του υλικού στην μπαρόκ, την κλασική και τη ρομαντική μουσική, για τα leitmotif της όπερας, για την ενεργή αποφυγή της επανάληψης, μα, εν τέλει, την εμφάνιση της σαν βασική αρχή στα έργα των σειραϊστών ή τη χρήση της μαγνητοταινίας της musique concrete, ακόμα και κυρίως, ίσως, στην pop μουσική, από το μπλουζ με τα επαναλαμβανόμενα δωδεκάμετρα και την εξέλιξη αυτού στο rock 'n' roll και όλα του τα παρακλάδια, μέχρι την disco και τα περίπλοκα, μεν, επαναλαμβανόμενα, δε, drums της metal. Η επανάληψη δείχνει να υπάρχει και να παρουσιάζεται ή να υπονοείται με τον έναν ή με τον άλλον τρόπο σε όλα, σχεδόν, τα είδη της μουσικής.

3. Περί του έργου

Γιατί, λοιπόν, βασίστηκε, εν τέλει, το κομμάτι πάνω στα δύο αυτά ζητήματα, αυτό της χρήσης των οργάνων της pop μουσικής και αυτό της μηχανιστικής επανάληψης; Ποια είναι η σχέση η δική μου, ως συνθέτης, με τις έννοιες αυτές και γιατί με αφορούν αρκετά ώστε να αποτελούν τη βάση της διπλωματικής μου; Παρακάτω, πριν προχωρήσει η εργασία στην ανάλυση του έργου “TELOS” για ορχήστρα, θα συζητήσω λίγο τους όρους υπό τους οποίους επέλεξα να λειτουργήσω κατά τη διάρκεια της σύνθεσης, σε συνάρτηση και με τα παραπάνω.

Ερχόμενος από ένα pop μουσικό background και παίζοντας χρόνια ηλ. κιθάρα και ηλ. μπάσο σε διάφορα blues και rock γκρουπ, θα ήταν σχεδόν αδύνατο να σβήσω, με το που ξεκίνησα να ασχολούμαι με τη σύνθεση σύγχρονης μουσικής, το ενδιαφέρον μου για τα όργανα και τις μουσικές αυτές. Όπως αναφέρεται παραπάνω, φυσικά, η αναγνώριση των ηχοχρωματικών δυνατοτήτων των ηλεκτρικών οργάνων και η χρήση τους στην «λόγια» μουσική προηγείται κατά πολύ την έναρξη της ενασχόλησης μου, μα η περαιτέρω εντριβή με το ζήτημα και η αναζήτηση τρόπων, με τους οποίους κάτι τέτοιο θα γινόταν παραγωγικά για εμένα και την εξέλιξη μου σαν συνθέτης, φάνηκε να είναι το ζητούμενο από νωρίς.

Όντας, επίσης, ο ίδιος παίχτης, βατά βάση, νυκτών οργάνων (κιθάρα, μπάσο και μαντολίνο) είμαι σε μεγάλο βαθμό εξοικειωμένος με τις δυνατότητες των οργάνων, την κατασκευή τους και την ηχοχρωματική γκάμα που προσφέρουν, πριν καν ακόμα συνδεθούν στον ενισχυτή.

Από την ενασχόληση μου με την pop και, μάλλον, συγκεκριμένα με την blues μουσική, καθώς και από την αγάπη μου για την hip-hop και την ηλεκτρονική, πηγάζει και το ενδιαφέρον μου για την έννοια της εμμονικής μηχανιστικής επανάληψης ή τη λούπα. Η προσέγγιση μου δεν προσομοιάζει, στο ζήτημα αυτό, καμία από αυτές που αναφέρονται παραπάνω. Παρά το γεγονός πως χρησιμοποιούνται παρόμοιες τεχνικές και λογική με αυτή των Young και Riley, το ηχητικό αποτέλεσμα και η λειτουργία μέσα στο κομμάτι της επανάληψης βρίσκονται αρκετά μακριά.

Όπως στο Young και στον Riley βασικό στόχο αποτελεί η εδραίωση ενός παλμού και ενός βόμβου (drone), μέσα από διαφορετικές διαδικασίες εκτέλεσης και μέσα από τη δημιουργία περίπλοκων μουσικών πλεγμάτων, στο έργο “TELOS”, ωστόσο, ο στόχος βρίσκεται ένα βήμα μετά από αυτό: στην κατάρρευση. Η εδραίωση του παλμού, του drone, που προκύπτει αδιαμφισβήτητα μέσα από τις άνισες και ασύμμετρες λούπες των οργάνων της ορχήστρας, δεν λειτουργεί ως αυτοσκοπός μα ως μέσο. Χρησιμοποιείται για να εδραιώσει τη σχέση με τον ακροατή την οποία η συνέχεια του έργου θα έρθει, απόλυτα και καταλυτικά, να προδώσει.

Για εμένα, εκεί βρίσκεται το ενδιαφέρον με την επανάληψη. Στη σχέση με τον ακροατή. Ενώ ο Feldman προσπαθούσε να αποφύγει το να γίνουν αντιληπτές οι διαρκείς επαναλήψεις του υλικού μέσα στο κομμάτι του και να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση της κίνησης, εδώ ο στόχος είναι το ακριβώς αντίθετο. Η μηχανιστική επανάληψη του υλικού και η στατικότητα του πλέγματος που οι ξεχωριστές λούπες δημιουργούν πρέπει να γίνει αντιληπτή από τον ακροατή,

όχι μόνο υποσυνείδητα αλλά και συνειδητά, και να τον κάνει να αισθανθεί άνετα στον χώρο που δημιουργείται.

Κάθε φορά που εδραιώνεται, στο κομμάτι “TELOS”, μια γενική ηχητική κατάσταση που αποτελείται (είτε εμφανώς είτε όχι) από λούπες, τότε είναι και η στιγμή που χάνεται με κάποια επιθετική παρέμβαση, αφαιρώντας, έτσι, από τον ακροατή την αίσθηση της ασφάλειας και κάνοντας, από εκεί και στο εξής, κάθε στιγμή, ουσιαστικά, του κομματιού απρόβλεπτη και ανοιχτή στις πιθανότητες – το αν αυτές οι πιθανότητες θα πραγματοποιθούν είναι ζήτημα δευτερεύον.

Η αρχή, όμως, αυτή στο κομμάτι, δημιουργεί και μία επιπλέον σχέση με τον ακροατή: εφόσον η εμπιστοσύνη σπάσει και έχει γίνει ξεκάθαρο πως οι χώροι που δημιουργούνται από τις λούπες κάποια στιγμή καταρρέουν, η προσδοκία μεταφέρεται σε αυτήν ακριβώς την κατάρρευση. Ο ακροατής, τώρα, δεν επαναπαύεται ποτέ, πιάνει το μοτίβο – την επανάληψη – και περιμένει την αναπόφευκτη αλλαγή της ηχητικής κατάστασης.

Μα το κομμάτι πρέπει κάποια στιγμή να τελειώσει. Το «παιχνίδι» αυτό με τις προσδοκίες του ακροατή μπορεί να συνεχίσει αέναα, μα εδώ έρχεται η μεγαλύτερη και σημαντικότερη συμβολή του συνθέτη, σε μία απόφαση.

Που θα είναι το “TELOS”.

4. Ανάλυση

4.1 Μακροδομική ανάλυση

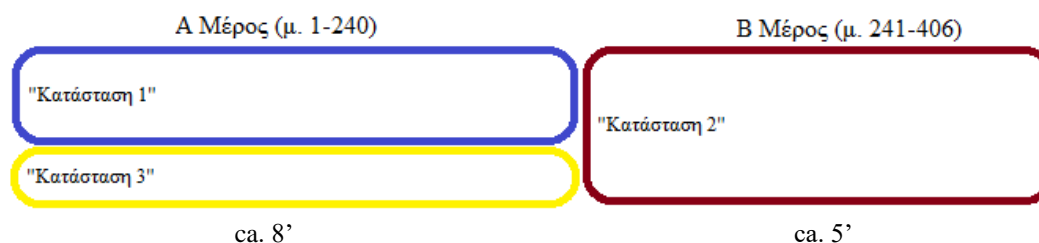
Η μακροδομική ανάλυση και θεώρηση του έργου θα γίνει σε δύο μέρη: πρώτα θα γίνει μία γενική παρουσίαση της δομής και στη συνέχεια θα παρουσιαστούν τα επιμέρους στοιχεία της, οι «Καταστάσεις» που την αποτελούν.

4.1.1 Γενική δομή

Αντιλαμβάνομαι το κομμάτι “TELOS” για ορχήστρα ως μία απλή φόρμα A B της οποίας, ωστόσο, τα μέρη «ανταγωνίζονται» και παλεύουν να σπάσουν τα όρια που τους έχουν οριστεί και να περάσουν βίαια εκτός αυτών. Αν ήταν κάποιος, λοιπόν, να το περιγράψει σαν μια φόρμα A B, το A θα ήταν τα μέτρα 1-240 και το B τα μέτρα 241-406.

Όμως η δομή του κομματιού είναι λίγο πιο περίπλοκη από αυτό. Στην πραγματικότητα, το A μέρος σπάει (στην κάθετη διάσταση) σε δύο ηχητικές καταστάσεις, η μία εκ των οποίων (βλ. παρακάτω «Κατάσταση 3») διατηρεί και στα 240 μέτρα την ομοιογένεια του μέρους αυτού, ενώ η άλλη (βλ. παρακάτω «Κατάσταση 1») αφήνει, σταδιακά, όλο και περισσότερο χώρο σε μια τρίτη ηχητική κατάσταση (βλ. παρακάτω «Κατάσταση 2») η οποία, στην πραγματικότητα, αποτελεί το 100% του μέρους B.

Άρα μπορεί να πει κανείς ότι η φόρμα είναι όντως A B; Κατ’ εμέ, σε γενικές γραμμές και για τις ανάγκες της μακροδομικής αυτής θεώρησης του κομματιού, ναι. Η τομή στο μέτρο 241 είναι σαφέστατα πολύ έντονη και γίνεται αντιληπτή ως ουσιαστική έναρξη ενός δευτέρου μέρους, παρά τις παρεμβολές που, εκ των υστέρων, δείχνει το μέρος αυτό να κάνει στο προηγούμενο του.



Σχήμα 1. Γενική δομή.

4.1.2 Καταστάσεις

Το έργο “TELOS” για ορχήστρα, πέραν από τις βασικές αρχές που αναφέρθηκαν παραπάνω, βασίζεται στην εναλλαγή και συνύπαρξη (;) τριών ηχητικών καταστάσεων (situations). Είναι, λοιπόν, τμηματικό, μα η τμηματοποίηση του αυτή δεν είναι αυστηρά στην οριζόντια διάσταση (το A B που προαναφέρθηκε), μα και, κυρίως, στην κάθετη. Οι καταστάσεις αυτές λειτουργούν παράλληλα, διακόπτουν η μία την άλλη ή διαδέχονται η μία την άλλη, δημιουργώντας, έτσι, και λειτουργώντας σύμφωνα με, τις αρχές που αναφέρθηκαν στα παραπάνω κεφάλαια, της επανάληψης και της κατάρριψης των προσδοκιών του ακροατή.

4.1.2.1 «Κατάσταση 1»

Η πρώτη ηχητική κατάσταση «Κατάσταση 1» (μ. 1-108, 142-165, 198-207, 219-220, 223-224, 227-229, 232-234 και 237-240) έχει σαν βάση το Drum Set και την αλληλεπίδραση αυτού με την ορχήστρα. Χαρακτηρίζεται από έντονη ρυθμικότητα, αποτελείται από λούπες που επαναλαμβάνονται μηχανιστικά από τα όργανα που συμμετέχουν σε αυτήν και, στην πορεία του κομματιού, επεκτείνεται κάθετα, καθώς όλο και περισσότερα όργανα προστίθενται στην ενορχήστρωση. Παραμένει, για όσο διαρκεί, ωστόσο, στις χαμηλές και τις μεσαίες συχνότητες και δεν καταφέρνει να μεταφερθεί πιο ψηλά.

Όσον αφορά την υφή στην «Κατάσταση 1», είναι, κατά βάση, αντιστικτική, και αποτελείται από πολλά διαφορετικά ρυθμικά σχήματα και λούπες τα οποία, ωστόσο, στην πορεία της, γίνεται όλο και πιο δύσκολο για γίνουν αντιληπτά ως ξεχωριστά στοιχεία, παρά μόνον ως μέρη του συνόλου. Όταν έχει φτάσει, πια, η κατάσταση στην τελική της μορφή, η ορχήστρα χρησιμοποιείται στο σύνολο της, χωρίς ωστόσο να περιλαμβάνει την ηλ. κιθάρα και το ηλ. μπάσο, αλλά ούτε και το Drum Set, το οποίο ξεκίνησε σαν βάση της.

4.1.2.2 «Κατάσταση 2»

Η δεύτερη ηχητική κατάσταση «Κατάσταση 2» (μ. 109-141, 166-197, 208-218, 221-222, 225-226, 230-231, 235-236 και 242-406) είναι πιο τμηματοποιημένη μέσα στο κομμάτι, μα είναι πιο ξεκάθαρη ηχοχρωματικά και τονικά. Χαρακτηρίζεται από πολύ ψηλές συχνότητες από τα βιολιά ή/και τα ψηλά ξύλινα πνευστά, σε συνδυασμό πάντα με συγκεκριμένους ήχους από τα όργανα του ηλεκτρικού ensemble (ηλ. κιθάρα, ηλ. μπάσο και Drum Set) και από κάποια πολύ χαμηλά όργανα της ορχήστρας. Είναι η πιο «βίαιη» από τις τρεις καταστάσεις και χρησιμοποιείται με τον τρόπο αυτό.

Χαρακτηριστικό είναι πως, στην «Κατάσταση» αυτή, τα έγχορδα και, συγκεκριμένα, τα βιολιά παίζουν διαρκώς *divisi*. Παρότι στην «Κατάσταση 1» τα Βιολιά Ia και τα Βιολιά IIa (όταν εμφανίζονται) παίζουν ομαδικά, στην «Κατάσταση 2» αυτό σπάει και η αντιμετώπιση απέναντι στους παίχτες και τα αναλόγια (*desks*) των Βιολιών Ia & Ib και IIa & IIb είναι πιο εξατομικευμένη.

Η υφή της «Κατάστασης 2» γίνεται ξεκάθαρη πολύ γρήγορα, ήδη από την πρώτη της εμφάνιση στο μέτρο 109, και στην πορεία, ακόμα κι αν στιγμιαία φαίνεται να

αλλάζει, στην τελευταία της εμφάνιση και σαν μοναδική κατάσταση του μέρους Β, γίνεται ξεκάθαρο πως μόνον εμπλουτίζεται. Χρησιμοποιεί τμήματα της ορχήστρας και τονίζει συγκεκριμένες περιοχές, ενώ τα ηλεκτρικά όργανα περιορίζονται μόνον εντός των ορίων της.

Το Drum Set εδώ λειτουργεί με τρόπο εκ διαμέτρου διαφορετικό απ' ότι στην «Κατάσταση 1», δίνοντας την αίσθηση πως, πραγματικά, εδώ είναι η πρώτη και η μόνη (μαζί με το υπόλοιπο ηλεκτρικό ensemble) εμφάνιση του στο κομμάτι.

Σε αντίθεση με την «Κατάσταση 1», η «Κατάσταση 2» ακολουθεί συνθετικά έναν διαφορετικό δρόμο και αφήνεται, σε μεγάλο βαθμό, στα χέρια των εκτελεστών του ηλεκτρικού ensemble. Ενώ στην «Κατάσταση 1» η παρουσία και ο έλεγχος του συνθέτη, σε κάθε στοιχείο της μουσικής, είναι απόλυτα, στην «Κατάσταση 2» ο ρόλος του συνθέτη για το ηλεκτρικό ensemble είναι ο προσδιορισμός του χρόνου, του υλικού και της διαδικασίας, είναι, όμως, η ίδια η διαδικασία η οποία θα παράγει το τελικό αποτέλεσμα και όχι οι κλειστές επιλογές του συνθέτη.

4.1.2.3 «Κατάσταση 3»

Η τρίτη ηχητική κατάσταση «Κατάσταση 3» (μ. 1-240) είναι παρούσα για μεγάλο χρονικό διάστημα στο κομμάτι, αν και γίνεται οριακά αντιληπτή. Το τρίτο αναλόγιο του πρώτου βιολιού και το τρίτο αναλόγιο του δευτέρου βιολιού αναλαμβάνουν τον ρόλο της μαγιάς στο μέρος Α και με μία σειρά από glissandi στις μεσαίες περιοχές, δεν επιτρέπουν στα υπόλοιπα συμβάντα να σπάσουν την ομοιογένεια που η διαρκώς παρούσα αυτή υφή δημιουργεί, ούσα αντιληπτή ή όχι, στα αυτιά του ακροατή.

Βασικός ρόλος της υφής αυτής με τα glissandi είναι, για όλο το μέρος Α, η αποφυγή οποιασδήποτε σιωπής. Η υφή αυτή ακούγεται διαρκώς και παίρνει, τρόπον τινά, εκείνη τον ρόλο της «νέας σιωπής», του υποβάθρου του μέρους αυτού, πάνω στο οποίο υπάρχουν και εμφανίζονται όλοι οι υπόλοιποι ήχοι και όλες οι υπόλοιπες ηχητικές καταστάσεις.

Και εδώ, τα Βιολιά Ic και IIc παίζουν divisi και τα αναλόγια (desks) λειτουργούν ξεχωριστά.

4.2 Μικροδομική ανάλυση

Η μικροδομική ανάλυση του έργου, είναι, κατ' εμέ, πιο χρήσιμο να γίνει με βάση τις «Καταστάσεις», οπότε θα διαρθρωθεί σε τρία μέρη, αντίστοιχα με κάθε «Κατάσταση» και όχι σε δύο, ανταποκρινόμενα στα Α και Β που αναφέρθηκαν παραπάνω. Θα γίνει μια γενική αναφορά στο φθογγικό υλικό κάθε «Κατάστασης» και στη ρυθμική διάρθρωσή της (όπου χρειάζεται) και στη συνέχεια μια περιγραφή των επί μέρους συγκεκριμένων μουσικών στοιχείων που την αποτελούν (π.χ. λούπες, τμήματα, ηχοχρώματα κτλ).

4.2.1 Ανάλυση «Κατάσταση 1»

4.2.1.1 Φθογγικό υλικό

Το φθογγικό υλικό της «Κατάστασης 1» ξεκινά βασισμένο σε ένα μικροτονικό cluster μιας 5^{ης} καθαρής και, σταδιακά, επεκτείνεται σε μία 7^η ελαττωμένη. Το πρώτο στάδιο εμφανίζεται με την είσοδο του Cb. στο μέτρο 14 και είναι βασισμένο σε ένα μικροτονικό cluster από το ρε έως το λα. Η πρώτη φορά που η 5^ηΚ αυτή σπάει και αμφισβητείται, αφού το υλικό αρχίζει να κινείται εκτός αυτής, είναι από την είσοδο του B. Cl. στο μέτρο 55-56, καθώς εκεί, για πρώτη φορά, εμφανίζεται και το ντο#, επεκτείνοντας, έτσι, το cluster κατά ένα ημιτόνιο προς τα κάτω.

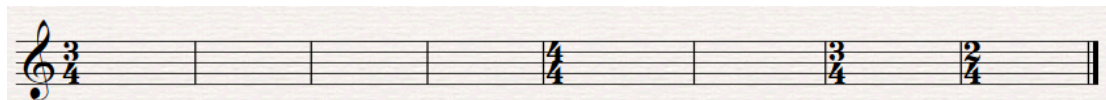
Η επόμενη επέκταση του υλικού έρχεται στο μέτρο 72 από το Ηη. I, δύο μέτρα μετά την είσοδο του, στο μέτρο 70. Αυτή τη φορά η επέκταση γίνεται κατά ένα ημιτόνιο προς τα πάνω με την είσοδο του σιb και, μέχρι το τέλος της, η «Κατάσταση 1» παραμένει φθογγικά περιορισμένη μεταξύ του ντο# και του σιb.



Σχήμα 2. Τα cluster που αποτελούν το φθογγικό υλικό της «Κατάστασης 1»

4.2.1.2 Ρυθμική διάρθρωση

Ολόκληρη η «Κατάσταση 1» ρυθμικά αποτελείται από την διαρκή επανάληψη οκτώ μέτρων: τέσσερα μέτρα των 3/4, δύο μέτρα των 4/4, ένα μέτρο των 3/4, και ένα μέτρο των 2/4. Η μόνη στιγμή κατά την οποία αυτό καταστρατηγείται είναι η αρχή του κομματιού, όπου, αντί για τέσσερα μέτρα των 3/4, παίζονται εννέα.

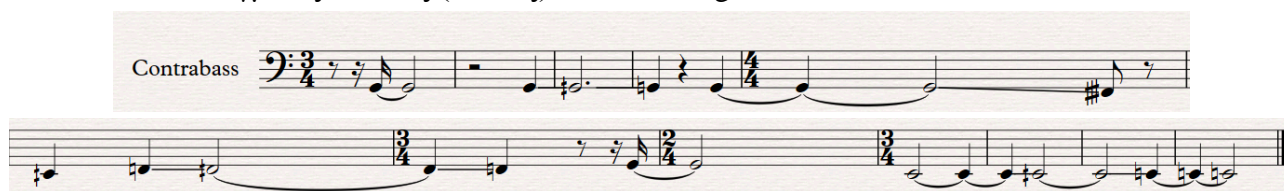


Σχήμα 3. Η ρυθμική διάρθρωση της «Κατάστασης 1»

4.2.1.3 Λούπες

Το ρυθμικό και μελωδικό υλικό όλων των οργάνων που συμμετέχουν στην «Κατάσταση 1» βασίζεται στην αυτούσια και εμμονική μηχανιστική επανάληψη ενός μουσικού αποσπάσματος, μιας λούπας, για το κάθε όργανο. Από τη στιγμή που τίθεται μία λούπα σε κίνηση, το εκάστοτε όργανο δεν παρεκκλίνει, κατά τη διάρκεια της «Κατάστασης» αυτής, από το υλικό που έχει οριστεί από την λούπα. Παρακάτω γίνεται μια λεπτομερής περιγραφή της κάθε μίας από τις λούπες που αποτελούν την «Κατάσταση 1», κατά σειρά εμφάνισης στο κομμάτι.

- Cb. : Η λούπα του Κοντραμπάσο έχει διάρκεια 11 μέτρα. Ξεκινά με μία παύση ογδού και μία παύση δεκάτου έκτου και ακολουθείται από ένα σολ φυσικό, διάρκειας 1 μισού και 1 δεκάτου έκτου. Η μελωδική έκταση της λούπας είναι από το μι έως το σολ \sharp . Χαρακτηρίζεται από κρατημένες νότες, επιλεγμένες παύσεις (σιωπές) και κοντινά glissandi.



Απόσπασμα 1. Λούπα Κοντραμπάσου

- Cbsn. : Η λούπα του Κόντρα Φαγκότου έχει διάρκεια 7 μέτρα. Ξεκινά με ένα μι φυσικό «με αέρα», το οποίο γίνεται ord. μέσα στη διάρκεια του των τριών τετάρτων. Η μελωδική έκταση της λούπας είναι από το ντο \sharp έως το μι \sharp . Έχει παρόμοιο χαρακτήρα με το Cb. καθώς κι αυτό αποτελείται, βασικά, από κρατημένες νότες και κάποια μικρής έκτασης glissandi.



Απόσπασμα 2. Λούπα Κόντρα Φαγκότου

- Tbn. : Η λούπα στα Τρομπόνια είναι, και στα τρία, η ίδια. Έχει διάρκεια 13 μέτρα και, παρότι ίδια, πάντα ακούγεται με διαφορά φάσης μεταξύ των τριών τρομπονιών. Ξεκινά με ένα φα \sharp διάρκειας 1 μισού και 1 ογδού. Η μελωδική έκταση της λούπας είναι από φα έως φα \sharp . Χαρακτηρίζεται από συνεχή glissandi μεταξύ κρατημένων νοτών διάρκειας 2 τετάρτων.

Trombone I

Απόσπασμα 3. Λούπα Τρομπόνια

- Bsn. : Η λούπα στο Φαγκότο έχει διάρκεια 12 μέτρα. Ξεκινά με μια παύση ογδού την οποία ακολουθεί ένα φα \sharp διάρκειας 1 μισού κι ενός ογδού. Η μελωδική έκταση της λούπας είναι από το ρε έως το φα \sharp . Χαρακτηρίζεται από μεγάλες διάρκειες με τρίλιες (trills) απόστασης ημιτονίου και κάποια μικρής έκτασης glissandi.

Bassoon

Απόσπασμα 4. Λούπα Φαγκότου

- B. Cl.: Η λούπα στο Μπάσο Κλαρινέτο έχει διάρκεια 4-5 μέτρα. Ξεκινά με ένα τρίηχο ογδών σε ρε. Η μελωδική έκταση της λούπας είναι από το ντο \sharp έως το φα \sharp . Χαρακτηρίζεται από την χρωματική μελωδική της κίνηση και τα πεντάηχα, με ενδιάμεσες παύσεις.

Bass Clarinet in Bb

Απόσπασμα 5. Λούπα Μπάσο Κλαρινέτο

- Cl.: Η λούπα του Κλαρινέτου έχει διάρκεια 13 μέτρα. Ξεκινά με μια παύση δεκάτου έκτου που ακολουθείται από τρία όγδοα σε μι. Η μελωδική έκταση της λούπας είναι από το ρε μέχρι το φα. Χαρακτηρίζεται από τις στακάτο ομάδες (ή μονάδες) ογδών με ενδιάμεσες παύσεις.

Clarinet in Bb

Απόσπασμα 6. Λούπα Κλαρινέτου

- Hrns.: Η λούπες στα Κόρνα έχουν διάρκεια 10 μέτρα. Ξεκινούν με ένα τέταρτο στακάτο το οποίο ακολουθεί ένα τονισμένο μισό. Η μελωδική έκταση στο κόρνο I είναι από το σολ# μέχρι το σιb, στο κόρνο II από το μι μέχρι το φα, στο κόρνο III από το σολ# μέχρι το σιb, ενώ το κόρνο IV περιορίζεται σε ένα ρε. Χαρακτηρίζεται από τις τονισμένες μεγάλες διάρκειες και τα στακάτο όγδοα και τέταρτα που προηγούνται. Κατά την πρώτη φάση της «Κατάστασης 1» (έως το μέτρο 108) οι λούπες μεταξύ κόρνων I & III και II & IV εμφανίζονται με διαφορά φάσης, ενώ στη συνέχεια (στο μέτρο 142) συγχρονίζονται.

Απόσπασμα 7. Λούπες Κόρνων

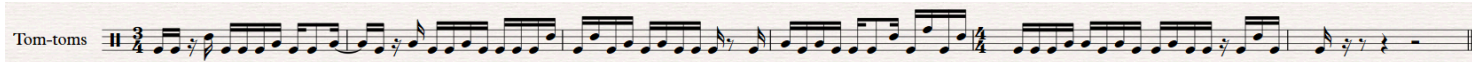
- Vib.: Η λούπα του Βιμπραφώνου έχει διάρκεια 6 μέτρα. Ξεκινά με ένα μισό μίας συγχορδίας φα#-ρε#-μι, η οποία αποτελεί και το μοναδικό φθογγικό υλικό του βιμπραφώνου στην «Κατάσταση 1». Η λούπα αυτή χαρακτηρίζεται από τις σχετικά μεγάλες διάρκειες και την επανάληψη αυτής της συγχορδίας.

Απόσπασμα 8. Λούπα Βιμπραφώνου

- Timpr.: Η λούπα των Timpani έχει διάρκεια 8 μέτρα. Αποτελείται από δύο φθόγγους: ένα μι διάρκειας μισού παρεστιγμένου και ένα ρε# διάρκειας ενός τετάρτου. Σηματοδοτεί την έναρξη και τη λήξη κάθε επανάληψης των οκτώ μέτρων που αποτελούν την «Κατάσταση 1».

Απόσπασμα 9. Λούπα Timpani

- Tom-t.: Η λούπα των Tom-toms έχει διάρκεια 6 μέτρα. Ξεκινά με δύο δέκατα έκτα και μετά παύση δεκάτου έκτου. Χαρακτηρίζεται από μια διαρκή κίνηση δεκάτων έκτων, η οποία διακόπτεται στιγμιαία από παύσεις ογδού ή όγδοα. Η λούπα αυτή είναι, ουσιαστικά, το μόνο πραγματικά καινούριο υλικό που εμφανίζεται στο μέτρο 142 (βλ. παρακάτω).



Απόσπασμα 10. Λούπα Tom-toms

- Fl.I: Η λούπα στο Φλάουτο I έχει διάρκεια 10 μέτρα. Ξεκινά με μία παύση ογδού και μία παύση δεκάτου έκτου και ακολουθείται από ένα σολ φυσικό, διάρκειας 1 μισού και 1 δεκάτου έκτου. Η μελωδική έκταση της λούπας είναι από το μι έως το σολ \sharp . Αντλεί (όπως και το Φλάουτο II και το Όμποε) μέρος του ρυθμικού και μελωδικού υλικό της από τη λούπα του Cb. Χαρακτηρίζεται από κρατημένες νότες, glissandi και επιλεγμένες παύσεις.



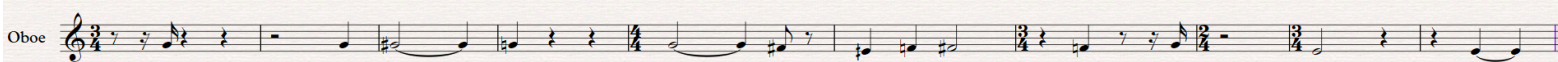
Απόσπασμα 11. Λούπα Φλάουτο I

- Fl.II: Η λούπα στο Φλάουτο II έχει διάρκεια 12 μέτρα. Ξεκινά με μία παύση ογδού και μία παύση δεκάτου έκτου και ακολουθείται από ένα σολ φυσικό, διάρκειας 1 μισού. Η μελωδική έκταση της λούπας είναι από το ρε έως το σολ \sharp . Αντλεί (όπως και το Φλάουτο I και το Όμποε) μέρος του ρυθμικού και μελωδικού υλικό της από τη λούπα του Cb. Χαρακτηρίζεται από κρατημένες νότες, glissandi και επιλεγμένες παύσεις.



Απόσπασμα 12. Λούπα Φλάουτο II

- Ob.: Η λούπα στο Όμποε έχει διάρκεια 10 μέτρα. Ξεκινά με μία παύση ογδού και μία παύση δεκάτου έκτου και ακολουθείται από ένα σολ φυσικό, διάρκειας 1 δεκάτου έκτου. Η μελωδική έκταση της λούπας είναι από το μι έως το σολ \sharp . Αντλεί (όπως και τα Φλάουτα) μέρος του ρυθμικού και μελωδικού υλικό της από τη λούπα του Cb.



Απόσπασμα 12. Λούπα Όμποε

- Vln. Ia: Η λούπα στη Βιολιά Ia έχει διάρκεια 6 μέτρα. Ξεκινά με ένα φα# κρατημένο με τρίλια (trill) διάρκειας 4 τετάρτων. Η μελωδική έκταση της λούπας είναι από ρε έως φα#. Χαρακτηρίζεται από μεγάλες διάρκειες με τρίλιες (trills) απόστασης ημιτονίου.

Απόσπασμα 14. Λούπα Βιόλας

- Vln. Ia: Η λούπα στα Βιολιά Ia έχει διάρκεια 6 μέτρα. Ξεκινά με μία παύση τετάρτου και ακολουθείται από ένα μι διάρκειας 1 μισού. Η μελωδική έκταση της λούπας είναι από ντο# έως μι# Αντλεί μέρος του ρυθμικού και μελωδικού υλικό της από τη λούπα του Cbsn. Χαρακτηρίζεται από μεγάλες αξίες και κρατημένες νότες.

Απόσπασμα 15. Λούπα Βιολιών Ia

- Vln. IIa: Η λούπα στα Βιολιά IIa έχει διάρκεια 7 μέτρα. Ξεκινά με μία παύση τετάρτου και ακολουθείται από ένα μι διάρκειας 1 μισού παρεστιγμένου. Η μελωδική έκταση της λούπας είναι από ντο# έως μι#. Αντλεί (όπως και το Βιολί Ia) μέρος του ρυθμικού και μελωδικού υλικό της από τη λούπα του Cbsn. Χαρακτηρίζεται από κρατημένες νότες, glissandi και επιλεγμένες παύσεις.

Απόσπασμα 16. Λούπα Βιολιών IIa

Τα υπόλοιπα όργανα (C.A., Trpt. I & II, Tba, B.D., T.-t., W.B., Tub.B., Pn., Hr., Vc.) από την είσοδο τους έως και το τέλος της «Κατάστασης I» δεν έχουν άλλον ρόλο πέραν της «ενίσχυσης» του ήδη υπάρχοντος υλικού, λειτουργούν, έτσι, παράλληλα με κάποιο άλλο όργανο. Το Αγγλικό Κόρνο με το Κλαρινέτο, οι Τρομπέτες με τα Κόρνα, η Τούμπα με τα Timpani, το Bass Drum, το Piano και η Άρπα με το Βιμπράφωνο, τα Wood Blocks με τα Tom-toms, το Βιολοντσέλο με το Κοντραμπάσο, ενώ το Tam-tam και τα Tubular Bells αλληλεπιδρούν απευθείας με το Drum Set.

Η λούπα του Drum Set είναι η μόνη που εξελίσσεται κατά τη διάρκεια της «Κατάστασης Ι» και αυτή της η εξέλιξη βρίσκεται πίσω από όλη τη δομή της «Κατάστασης». Ξεκινάει μόνο με μπότα (Bass Drum) και σταδιακά προστίθενται όλοι οι ήχοι του σετ που φαίνεται παρακάτω²²:

Drum Set

Crash Crash (hit side) Ride Ride (hit side) Ride (bell) Closed Hi-Hat Open Hi-Hat Tom 1 Tom 1 (rim click)

Dr.

Tom 2 (rim click) Snare (rim click) Snare (roll) Tom 3 (rim click) Tom 3 (roll) Tom 3 (roll) Kick Hi-Hat Pedal (close)

Σχήμα 3. Drum key

Η διάρκεια της λούπας του Drum Set είναι ακριβώς τα 8 μέτρα που επαναλαμβάνονται και αποτελούν τη ρυθμική δομή όλης της «Κατάστασης Ι». Σε κάθε επανάληψη του οκτάμετρου προστίθεται ένας νέος ήχος του σετ στη λούπα. Κάθε νέος ήχος που προστίθεται στη λούπα του Drum Set, «ενεργοποιεί» και μία από τις λούπες των οργάνων που αναφέρονται παραπάνω. Η διαδικασία αυτή ξεκινά στο μέτρο 6 και φτάνει στην τελική της μορφή στο μέτρο 101-108. Ακολουθεί απόσπασμα με την τελική δομή της λούπας του Drum Set και ένας πίνακας με το ακριβές μέτρο που εμφανίζεται κάθε νέος ήχος και το όργανο που «ενεργοποιεί»:

Dr.

Dr.

Dr.

Απόσπασμα 17. Λούπα Drum Set

²² Schlueter, Brad. "Drum Key." *DRUM Magazine*, June 2007, p. 20.

DRUM SOUNDS	MEASURE	INSTR. LOOP
Kick (bass) Drum	m. 1	Cb.
Tom 3 (floor)	m. 21	Cbsn.
Tom 3 (floor) rim	m. 29	Tbn. I
Tom 2	m. 42	Bsn.
Tom 2 rim	m. 49	Tbn. II
Tom 1	m. 55	B. Cl.
Tom 1 rim	m. 55	Tbn. III
Hi-Hat pedal	m. 61	Cl.
Snare Drum	m. 70	Hrn. I & III
Snare Drum rim	m. 82	Hrn. II & IV
Hi-Hat	m. 89	Vib.
Ride	m. 98	Tub. B.
Crash	m. 101	Timp.

Πίνακας 1. Είσοδοι οργάνων και αντιστοιχία με ήχους του Drum Set

4.2.1.4 Δομή

Η «Κατάσταση 1» χωρίζεται, ουσιαστικά, σε τρία μεγάλα τμήματα (μ. 1-108, 142-165, 198-240). Το πρώτο τμήμα (μ. 1-108) είναι παντελώς αφιερωμένο στη διαδικασία του χτισίματος της λούπας του Drum Set και την ενεργοποίηση για τις λούπες των πρώτων οργάνων της ορχήστρας (Cb., Cbs, Tbn., Bsn., B. Cl., Cl., Hns., Tub. B., Vib. & Timp.) και δεν διακόπτεται πουθενά.

The image displays a musical score for the first section of 'Κατάσταση 1', starting at measure 89. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and their parts are as follows:

- Cl.** (Clarinet): Melodic line in the upper register.
- B. Cl.** (Bass Clarinet): Bass line with triplets and slurs.
- Bsn.** (Bassoon): Bass line with long notes and slurs.
- Cbsn.** (Contrabassoon): Bass line with long notes and slurs.
- Hn. I & III** (Horn I & III): Horns playing sustained chords.
- Hn. II & IV** (Horn II & IV): Horns playing sustained chords.
- Tbn. I, II, III** (Trumpets I, II, III): Trumpets playing sustained chords.
- Tub. B.** (Tuba): Tuba playing a sustained chord.
- Vib.** (Vibraphone): Vibraphone playing a rhythmic pattern with the instruction *mp cresc. sempre*.
- Dr.** (Drum Set): Drum set playing a complex rhythmic pattern with triplets and slurs.
- Vln. I & II** (Violins I & II): Violins playing sustained chords.
- Cb.** (Cello): Cello playing a sustained chord.

Απόσπασμα 18. Ενδεικτικό απόσπασμα το πρώτου τμήματος

Το δεύτερο τμήμα (μ. 142-165) παρουσιάζει τα όργανα (C.A., Tba., T-t., B.D., Pn., Hr., Vc.) που ενισχύουν με διπλασιασμούς και ομοφωνίες τα ήδη προϋπάρχοντα, εμφανίζει νέο ρυθμικό υλικό μέσα από τα Tom-toms και λειτουργεί δίνοντας μία σημαντική απευθείας αλλά και σταδιακή αύξηση δυναμικής στην «Κατάσταση Ι».

Απόσπασμα 19. Ενδεικτικό απόσπασμα δευτέρου τμήματος

Το τρίτο τμήμα (μ. 198-240) εμφανίζει ακόμα κάποια όργανα που ενισχύουν και μεταφέρουν σε υψηλότερα ρετζίστρα (registers) ήδη υπάρχουσες λούπες (Trpt., W.B.), ενώ παρουσιάζει και νέο υλικό, πάντα σε υψηλότερο ρετζίστρα (registers), με την προσθήκη νέων οργάνων (Fl., Ob., Vln. Ia & IIa). Το τρίτο μέρος είναι το μόνο που διακόπτεται με εμβόλιμα μέρη από την «Κατάσταση 2».

Απόσπασμα 20. Ενδεικτικό απόσπασμα τρίτου τμήματος

Και τα τρία τμήματα της «Κατάστασης 1» ξεκινούν με τις λούπες από την αρχή και όχι από το σημείο που σταμάτησαν πριν την εκάστοτε παρεμβολή – κάτι που δεν τηρείται στα επιμέρους κομμάτια του τρίτου τμήματος (μ. 198-207, 219-220, 223-224, 227-229, 232-234 και 237-240), στα οποία οι λούπες συνεχίζουν μετά τις παρεμβολές, δεν ξαναξεκινούν.

4.2.2 Ανάλυση «Κατάσταση 2»

4.2.2.1 Φθογγικό υλικό

Το φθογγικό υλικό της «Κατάστασης 2» βασίζεται σε και, πρακτικά, είναι – καθ' όλη της, σχεδόν, τη διάρκεια – ένα μικροτονικό cluster μιας 4^{ης} καθαρής, από το ρε έως το σολ. Εμφανίζεται πρώτη φορά στα μέτρα 109-141 πολύ ψηλά στα έγχορδα, ξαναεμφανίζεται στα μέτρα 208-218 στα ψηλά ξύλινα πνευστά κι έπειτα στα μέτρα 242-406 και στις δύο περιοχές, όπως και στο ηλ. μπάσο και κάποια χαμηλά όργανα της ορχήστρας.



Σχήμα 4. Το cluster που αποτελεί το φθογγικό υλικό της «Κατάσταση 2»

Πέραν του «φθογγικού», το υλικό της «Κατάστασης 2» χαρακτηρίζεται έντονα από τη χρήση του feedback²³, εδώ ως υλικό, από την ηλ. κιθάρα, και τους ήχους στα πιάτα από το Drum Set.

4.2.2.2 Ρυθμική διάρθρωση

Ολόκληρη η «Κατάσταση 2» ρυθμικά αποτελείται αποκλειστικά από μέτρα των 3/4, εκτός από τις παρεμβολές που κάνει στα ενδιάμεσα της «Κατάστασης 1» μεταξύ των μέτρων 221-236, όπου συνεχίζει με το ήδη υπάρχον μέτρο.

²³ Το feedback αναφέρεται στο ηχητικό αποτέλεσμα της επιστροφής που δημιουργείται μεταξύ των μαγνητών και το ηχείο του ενισχυτή. Χαρακτηρίζεται από έναν υψηλής (συνήθως) συχνότητας ήχο, του οποίου το τονικό ύψος εξαρτάται από τη φύση του οργάνου, των μαγνητών, του ενισχυτή κτλ. Η χρήση του συνηθίζεται σε είδη μουσικής όπως η punk, η rock, η metal και άλλα παρόμοια. Για να δημιουργήσει feedback ο κιθαρίστας γυρνά την κιθάρα προς τον ενισχυτή, φέρνοντας τους μαγνήτες ακριβώς απέναντι από το ηχείο.

4.2.2.3 Δομή

Η «Κατάσταση 2» χωρίζεται, ουσιαστικά, σε πέντε τμήματα (μ. 109-141, 166-197, 208-218, 221-236 και 242-406), τα τέσσερα πρώτα εκ των οποίων αποτελούν παρεμβολές σε ένα μέρος που κυριαρχεί η «Κατάσταση 1». Το πρώτο τμήμα (μ. 109-141) αποτελείται από τους πολύ ψηλούς ήχους του cluster των βιολιών σε συνδυασμό με έναν αυτοσχεδιασμό με το feedback της ηλ. κιθάρας.

The image shows a musical score for measures 117 to 141. The score is arranged in a system with ten staves. The top staff is for the Electric Guitar (E. Gr.), marked with a forte (ff) dynamic. The remaining nine staves are for Violins, labeled Vln. Ia, Vln. Ib, Vln. Ic, Vln. IIa, Vln. IIb, Vln. IIc, Vln. Ib, Vln. IIa, and Vln. IIc. The Violin parts feature complex, high-frequency clusters with various articulations and dynamics. The Electric Guitar part consists of a sustained, high-frequency feedback sound.

Απόσπασμα 21. Ενδεικτικό απόσπασμα πρώτου τμήματος «Κατάστασης 2»

Το δεύτερο τμήμα (μ. 166-197) είναι ένα solo μέρος του Drum Set, με τον περιορισμό της κίνησης μεταξύ μόνον συγκεκριμένων ήχων στα πιάτα.

Improvise using ONLY rolls on the cymbals (ride, crash & hi-hat) up to m. 197
Use medium hard mallets.
Follow given dynamics.

p *cresc.*

Απόσπασμα 22. Ενδεικτικό απόσπασμα δευτέρου τμήματος «Κατάστασης 2»

Το τρίτο τμήμα (μ. 208-218) χαρακτηρίζεται από το feedback που έχει ακουστεί και στο πρώτο, μα αυτή τη φορά συνοδευόμενο, όχι από τα έγχορδα, μα από ένα cluster στα ψηλά ξύλινα πνευστά.

208

Fl. I
Fl. II
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Chon.

Hn. I & III
Hn. II & IV
Tpt. I
Tpt. II
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III

B. D.
Tom-t.
W.B.
Tub. B.
Vib.

E. Gtr.

Turn the guitar against the amplifier to create feedback.
Use the motion of the guitar, while in front of the amp, to improvise with the feedback, up to m. 218.
Follow given dynamics.

f *cresc.*

Απόσπασμα 23. Ενδεικτικό απόσπασμα τρίτου τμήματος «Κατάστασης 2»

Το τέταρτο τμήμα (μ. 221-236) είναι σπονδυλωτό και δεν έχει ουσιαστική λειτουργία ξεχωριστά, πέραν από τη διακοπή και την παρεμβολή σε αυτό που ακούγεται από την «Κατάσταση Ι». Ηχητικά αποτελείται κυρίως από κάποιες συγχορδίες στο ηλ. μπάσο.

The image shows a page of a musical score, specifically measures 221 to 236. The score is written for a full orchestra. The instruments listed on the left side of the score are: Fl. I, Fl. II, Ob., C.A., Cl., B.Cl., Bas., Obs., Hrn. I & III, Hrn. II & IV, Trp. I, Trp. II, Tbn. I, Tbn. II, Tbn. III, Tbn., Timp., B.D., T.C., Tam-c., W.D., Tbn. B., Vln., Bass, Pn., Hp., Vln. I, Vln. II, Vla. I, Vla. II, Vi., and Cs. The score is written in a standard musical notation with various notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with measure numbers 221, 222, 223, and 224 visible at the top of the first few staves.

Απόσπασμα 24. Ενδεικτικό απόσπασμα
τετάρτου τμήματος «Κατάστασης 2»

Τέλος, το πέμπτο τμήμα (μ. 242 έως 406), αυτό που καταλήγει και το κομμάτι, αποτελείται από όλους τους ήχους που έχουν παρουσιαστεί στα προηγούμενα τμήματα της «Κατάστασης 2». Τα πολύ ψηλά cluster στα ξύλινα πνευστά και στα βιολιά, οι συγχορδίες από το ηλ. μπάσο, το feedback της ηλ. κιθάρας και τα πιάτα του Drum Set. Το μόνο νέο στοιχείο είναι η προσθήκη κάποιων χαμηλών οργάνων της ορχήστρας (Cbsn., Tba.), σε συνάρτηση, κυρίως, με το ηλ. μπάσο.

The musical score for the fifth section (measures 242-406) is presented in a multi-staff format. The instruments and their specific instructions are as follows:

- Fl. I & II:** Standard notation with complex rhythmic patterns.
- Ob.:** Standard notation with complex rhythmic patterns.
- Cl.:** Standard notation with complex rhythmic patterns.
- Cbsn.:** Improvise using ONLY the pitches from the given chord, sporadically, up to the end of the piece (m. 406). Improvise dynamics.
- Tba.:** Improvise using ONLY the pitches from the given chord, sporadically, up to the end of the piece (m. 406). Improvise dynamics.
- Dr.:** Improvise using ONLY rolls on the cymbals (ride, crash & hi-hat) up to the end of the piece (m. 406). Use medium hard mallets. Improvise dynamics.
- E. Gu.:** Turn the guitar against the amplifier to create feedback. Use the motion of the guitar, while in front of the amp, to improvise with the feedback, up to the end of the piece (m. 406). Improvise dynamics.
- Bass:** Improvise using ONLY given chord up to the end of the piece (m. 406). Improvise dynamics.
- Vln. I & II:** Standard notation with complex rhythmic patterns, marked with a forte (f) dynamic.
- Vla. I & II:** Standard notation with complex rhythmic patterns, marked with a forte (f) dynamic.
- Vcl. I & II:** Standard notation with complex rhythmic patterns, marked with a forte (f) dynamic.

Απόσπασμα 25. Ενδεικτικό απόσπασμα πέμπτου τμήματος «Κατάστασης 2»

4.2.3 Ανάλυση «Κατάσταση 3»

4.2.3.1 Φθογγικό υλικό

Το φθογγικό υλικό της «Κατάστασης 3» βασίζεται σε μια διαδοχή από 9 συγχορδίες/cluster, μοιρασμένες σε divisi στο Βιολί Ιc και στο Βιολί Ιc. Σε όλη την διάρκεια της «Κατάστασης 3» οι συγχορδίες αυτές επαναλαμβάνονται αυτούσιες, με μόνη αλλαγή στα ρετζίστρα (registers) τα οποία προχωρούν εναλλάξ, όπως φαίνεται και στην εικόνα παρακάτω.

The image shows a musical score for two violins. The top staff is Violin I and the bottom staff is Violin II. There are nine clusters of notes, numbered 1 to 9. Cluster 8 is marked with a 'K.O.K.' symbol. The clusters consist of various intervals of octaves and fifths.

Σχήμα 5. Οι συγχορδίες που αποτελούν το φθογγικό υλικό της «Κατάστασης 3»

Στην πραγματικότητα, οι συγχορδίες δεν ακούγονται σταθερά, ουσιαστικά, ποτέ, καθώς σε όλη τους τη διάρκεια οι εκτελεστές καλούνται να παίζουν ένα συνεχές glissando.

4.2.3.2 Ρυθμική διάρθρωση

Οι διάρκειες των συγχορδιών παραμένουν σταθερές καθ' όλη τη διάρκεια της «Κατάστασης 3». Παρακάτω φαίνεται ένας πίνακας με την αντιστοιχία κάθε συγχορδίας με κάποια διάρκεια. Όλος ο χρόνος που διαρκεί μια συγχορδία γεμίζει με glissando. Η κίνηση δεν σταματά σε κανένα σημείο στα μέτρα 1-240, όσο, δηλαδή, διαρκεί και η «Κατάσταση 3».

ΣΥΓΧΟΡΔΙΑ	ΔΙΑΡΚΕΙΑ
1	Διάρκεια 30 τετάρτων
2	Διάρκεια 20 τετάρτων
3	Διάρκεια 30 τετάρτων
4	Διάρκεια 20 τετάρτων
5	Διάρκεια 30 τετάρτων
6	Διάρκεια 20 τετάρτων
7	Διάρκεια 20 τετάρτων
8	Διάρκεια 20 τετάρτων
9	Διάρκεια 30 τετάρτων

Πίνακας 2. Διάρκεια συγχορδιών «Κατάστασης 3»

4.2.3.3 Δομή

Η «Κατάσταση 3» δεν έχει επί μέρους τμήματα. Υπάρχει δίχως διακοπή από το μέτρο 1 που ξεκινά έως και το μέτρο 240 που σταματά και δεν ξαναεμφανίζεται. Το βασικό της στοιχείο είναι τα διαρκή glissandi που, στην κατάσταση αυτή, χρησιμοποιούνται αποκλειστικά και χαρακτηρίζουν τον ήχο της.

The image displays three systems of musical notation for Violin I (Vln. Ic) and Violin II (Vln. Iic). Each system consists of two staves. The first system shows a single note on each staff with a long horizontal line above it, indicating a glissando. The second system shows a series of notes on each staff, with a long horizontal line above the notes, indicating a glissando. The third system shows a series of notes on each staff, with a long horizontal line above the notes, indicating a glissando.

Απόσπασμα 26. Ενδεικτικά αποσπάσματα «Κατάστασης 3»

Επίλογος

Είναι, φυσικά, πρακτικά αδύνατο να καλύψει κανείς επαρκώς και σε βάθος, στο πλαίσιο μιας διπλωματικής εργασίας, τα ζητήματα που επέλεξα να ασχοληθώ στα κεφάλαια 1 και 2. Πόσο μάλλον να εξηγήσει, να παρουσιάσει και να αναλύσει, στο βαθμό που αρμόζει, ένα έργο που γράφτηκε σε ένα εξάμηνο και περιέχει το απόσταγμα της προσπάθειας 4 χρόνων. Είναι, ωστόσο, μια ενδιαφέρουσα διαδικασία για έναν συνθέτη και ανοίγει τρόπους σκέψης και αντιμετώπισης ενός έργου με τους οποίους δεν είχα έρθει σε ουσιαστική επαφή ως τώρα.

Είναι σαφές πως, όταν μιλάμε για ένα μουσικό έργο, ένα καλλιτεχνικό προϊόν, μία συστηματική ανάλυση δεν μπορεί να καλύψει στο 100% την ουσία του, που πηγάζει σε ένα βαθμό και από την διαισθητική χρήση του εκάστοτε υλικού και το ένστικτο του συνθέτη.

Παρόλα αυτά, για εμένα, η διαδικασία της σύνθεσης συνειδητά βασιζόμενος σε ιδέες που ήδη έπαιζαν το ρόλο τους στη μουσική μου, μα κλήθηκα, αυτή τη φορά, να αποκωδικοποιήσω και να χρησιμοποιήσω, και, ειδικά, αυτές τις ιδέες, της μηχανιστικής επανάληψης από τη μία, της χρήσης των ηλεκτρικών οργάνων από την άλλη και, ευρύτερα, της σύνδεσης της σύγχρονης μουσικής με τα στοιχεία αυτά που συνήθως συναντώνται στην pop, ίσως ξεκίνησε εδώ, αλλά δεν σταματά.

Η ενασχόληση με τα παραπάνω υπήρξε, κατά τη συγγραφή της παρούσας εργασίας και, κυρίως, κατά τη σύνθεση του έργου, διαφωτιστική και εμπλουτιστική. Το θέμα ήταν σχεδόν αδιαμφισβήτητο από την αρχή της ενασχόλησης μου, αλλά το βάθος και η έκταση που έφερε η ειλικρινής επαφή με όλο αυτό το υλικό στην σκέψη και την εντριβή μου με αυτά τα θέματα, με αφήνουν σημαντικά πιο εφοδιασμένο και έτοιμο να συνεχίσω να τα ανακαλύπτω, είτε μέσα από την περαιτέρω έρευνα, είτε μέσα από την ίδια τη σύνθεση.

Βιβλιογραφία

Βιβλία:

- Nyman, Michael. *Πειραματική Μουσική*. Translated by Δανάη Στεφάνου, Εκδόσεις Οκτώ, 2011.
- McGrath, John. *Samuel Beckett, Repetition and Modern Music*. Routledge, 2018.
- Cage, John. *Silence; lectures and writings*. Wesleyan University Press, 1973.

Άρθρα/Ιστοσελίδες:

- Bacon, Tony. "Electric guitar." *Grove Music Online*, 31 Jan. 2014, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2256412>. Accessed 9 June 2022.
- Bacon, Tony, and Arian Sheets. "Electric bass guitar." *Grove Music Online*, 29 Oct. 2020, <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.3000000234>. Accessed 9 June 2022.
- Kernan, Thomas J. "Drum set." *Grove Music Online*, 25 July 2013, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2240738>. Accessed 9 June 2022.
- Ruhlmann, William. "Frank Zappa Biography." *AllMusic*, <http://www.allmusic.com/artist/frank-zappa-mn0000138699/biography>. Accessed 9 June 2022.
- Calabrese, Rosalie. "Francis Thorne." *Wayback Machine*, <https://web.archive.org/web/20071014225129/http://www.sai-national.org/phil/composers/fthorne.html>. Accessed 9 June 2022.
- "Harrison Birtwistle: Biography." *Boosey & Hawkes: The Classical Music Specialists*, http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main?composerid=2729&langid=1&type=BIOGRAPHY&title=Biography. Accessed 9 June 2022.
- "Harrison Birtwistle - Panic." *Boosey & Hawkes: The Classical Music Specialists*, <https://www.boosey.com/cr/music/Harrison-Birtwistle-Panic/3339>. Accessed 9 June 2022.
- "BBC Music - Our Classical Century, Harrison Birtwistle: Panic." *BBC*, <http://www.bbc.co.uk/programmes/p07fc5sc>. Accessed 9 June 2022.
- "Fausto Romitelli." *Ressources.iRCAM*, 4 Feb. 2019, brahms.ircam.fr/en/composers/composer/2755.
- Plouvier, Jean-Luc. "Professor Bad Trip." *Ictus.be*, 3 Oct. 2000, <http://www.ictus.be/badtrip>.
- Potter, Keith. "Minimalism (USA)." *Grove Music Online*, 30 Dec. 2019, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257002>. Accessed 9 June 2022.
- Günther, Bernhard. "Lang, Bernhard." *Grove Music Online*, 26 May 2010, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46781>. Accessed 9 June 2022.

Άλλα:

- *Francis Thorne / T.J. Anderson / Michael Brozen - Royal Philharmonic Orchestra, James Dixon – Liebesrock / Chamber Symphony / In Memoriam*. Composers Recordings Inc. (CRI), 1970. Vinyl, LP.
- Lang, Bernhard. *Loop aesthetics*. Darmstadt, 2002.
- Schlueter, Brad. "Drum Key." *DRUM Magazine*, June 2007.