



ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ - ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ανάλυση του έργου : «Αυγή» για ορχήστρα

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΣΥΝΘΕΣΗΣ

της φοιτήτριας
Μαρίας Παπαδοπούλου
ΑΕΜ: 2065

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Χρήστος Σαμαράς,
Καθηγητής Σύνθεσης

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΙΟΥΝΙΟΣ 2023

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ:

Θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου για τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κ. Χρήστο Σαμαρά, για την καθοδήγηση κατά τη διάρκεια των σπουδών μου, αλλά και για τον δρόμο που άνοιξε μπροστά μου, στον κόσμο της Σύνθεσης.

Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω το διδακτικό προσωπικό του Τμήματος Μουσικών Σπουδών, για τις γνώσεις και τα εφόδια που μας παρείχαν, παρά τις δυσκολίες που αντιμετωπίσαμε στην πορεία αυτών των χρόνων.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένειά μου, αλλά και τους φίλους, που με στηρίζουν σε κάθε μου βήμα και μου δίνουν δύναμη να πάω ακόμη παραπέρα.

Με εκτίμηση,
Μαρία Παπαδοπούλου

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	4
1. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ	5
1.1 ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ.....	6
1.2 ΙΤΑΛΙΚΟΣ ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΜΟΣ	16
1.3 ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ-ΗΧΟΧΡΩΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ	19
2. ΣΥΝΘΕΤΕΣ ΤΟΥ 20 ^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ	20
2.1 Τ. ΤΑΚΕΜΙΤΣΟΥ.....	21
2.2 Γ. ΛΙΓΕΤΙ	23
2.3 ΜΕΛΕΤΗ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗΣ : “REQUIEM: KYRIE” – G. ΛΙΓΕΤΙ	25
3. ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ «ΑΥΓΗ».....	26
4. ΑΝΑΛΥΣΗ	29
4.1 ΜΑΚΡΟΔΟΜΗ.....	29
4.1.1. ΜΕΡΟΣ Α.....	29
4.1.2. ΜΕΡΟΣ Β.....	29
4.1.3. ΜΕΡΟΣ Γ	30
4.1.4. ΜΕΡΟΣ Α΄ (CODA)	30
4.2 ΜΙΚΡΟΔΟΜΗ	31
4.2.1. ΜΕΡΟΣ Α (Μ. 1-50)	31
4.2.2. ΜΕΡΟΣ Β (Μ. 51-80)	38
4.2.3. ΜΕΡΟΣ Γ (Μ.81-105).....	40
4.2.4. ΜΕΡΟΣ Α΄ (CODA) (Μ.106-138)	42
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	43
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	44

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το έργο «Αυγή» ολοκληρώθηκε το Μάρτιο του 2023. Μέσα από τη διαδικασία της σύνθεσης αυτού του έργου, ανακάλυψα νέες πτυχές, από τη μια όσον αφορά τον τρόπο διαχείρισης του συνόλου της ορχήστρας, και από την άλλη, της συνθετικής μου σκέψης.

Το περιεχόμενο της παρούσης εργασίας χωρίζεται σε δυο μέρη. Στο πρώτο μέρος, θα παρουσιαστούν τα θεωρητικά ζητήματα, τα οποία αποτέλεσαν κινητήρια ερεθίσματα για την συγκεκριμένη εργασία. Οι επιρροές από τις άλλες τέχνες και η προσέγγιση των προθέσεων της μουσικής μου γλώσσας υπήρξαν πολλαπλές και διαφορετικές. Με βασικό στόχο το ενορχηστρωτικό αποτέλεσμα να γίνει όσο πιο καθαρό μέσα στην υποκειμενικότητά του. Ο τίτλος «Αυγή» βασίζεται στην προσέγγιση του φυσικού φαινομένου, αλλά αλλοιωμένου, μέσα από μία θολή, αφαιρετική προσέγγιση του περιεχομένου σε μια συμπαγή μουσική γλώσσα. Αυτός υπήρξε εσωτερικά κι ο στόχος μιας προσέγγισης με πολλαπλά ερεθίσματα από άλλες τέχνες ως γενεσιουργές αιτίες της οργάνωσης όλου του έργου.

Στην εργασία, αρχικά θα γίνει μια σύντομη ιστορική αναδρομή της κινηματογραφικής μουσικής, έπειτα μια αναφορά στο κίνημα του Συμβολισμού, καθώς και παρουσίαση του κινήματος του Ιταλικού Νεορεαλισμού στον κινηματογράφο. Επίσης, ένας στόχος της εργασίας, είναι η διερεύνηση της μουσικής ποικιλομορφίας που παρατηρείται κατά τον 20^ο αιώνα στον κινηματογράφο. Πιο συγκεκριμένα, θα γίνει μια εστίαση στο μουσικό ύφος που χαρακτηρίζει έργα από τους Συνθέτες σύγχρονης μουσικής: Toru Takemitsu και György Sándor Ligeti. Θα ακολουθήσει μια συνοπτική μελέτη περίπτωσης του έργου “Requiem” του G. Ligeti, το οποίο χρησιμοποιείται στην ταινία “2001: a Space Odyssey”, με σκηνοθέτη τον Stanley Kubrick. Σκοπός είναι η κατανόηση του τρόπου με τον οποίο, έργα με σύγχρονες τεχνικές και ιδιαίτερες ηχοχρωματικές μάζες, μπορούν να ενταχθούν στο πλαίσιο της ηχητικής κάλυψης μιας ταινίας.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας, θα γίνει παρουσίαση και ανάλυση του πρωτότυπου έργου «Αυγή» (2023), για ορχήστρα. Θα αναφερθούν στοιχεία όπως η ιδέα, τα ερεθίσματα, θα επεξηγηθούν συμβολισμοί του, αλλά και θα γίνει παρουσίαση της δομής του.

1. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Η μουσική/ ηχητική κάλυψη των πρώτων ταινιών, στη βιομηχανία του κινηματογράφου, ξεκινάει ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και εξελίσσεται σταδιακά κατά τον 20^ο, αλλά και 21^ο αιώνα. Την δεκαετία του 1930, ο βωβός κινηματογράφος κάνει την εμφάνισή του, σε μικρές – αρχικά- αίθουσες, κι αργότερα σε πιο μεγάλους χώρους, όπως θέατρα. Η μουσική, χρησιμοποιείται κατά τα χρόνια αυτά, με καθαρά συνοδευτικό ρόλο. Συνήθως πιανίστες, συνόδευαν τις ταινίες του βωβού κινηματογράφου, μέσω ζωντανής εκτέλεσης, παράλληλα με το βίντεο. Η ευχέρεια στον αυτοσχεδιασμό, ήταν βασικό γνώρισμα των μουσικών αυτών, καθώς σκοπός ήταν να προσαρμόσουν τον χαρακτήρα του παιξίματός τους, στο οπτικό περιεχόμενο της ταινίας. Τα χρόνια που ακολούθησαν, χρησιμοποιήθηκαν και μεγαλύτερα μουσικά σύνολα, μέχρι και ορχήστρες.

Η πρώτη φορά που χρησιμοποιείται πρωτότυπη σύνθεση μουσικής, με σκοπό την αφηγηματική υποστήριξη ενός έργου του κινηματογράφου, εμφανίστηκε το 1915, με την ταινία “The birth of a nation”, του David Wark Griffith και μουσική από τον Joseph Carl Breil¹.

Ο τομέας του κινηματογράφου γνώρισε μεγάλη ανάπτυξη από τη δεκαετία του 1930 κι έπειτα. Συνθέτες από την Ευρώπη, πήγαν στο Hollywood και βοήθησαν στην ανάπτυξη της κινηματογραφικής μουσικής, δίνοντάς της την δεξιοτεχνία και την επεξεργασία της συμφωνικής αλλά και οπερατικής μουσικής.

Αργότερα, κατά τη δεκαετία του 50’, η τζαζ μουσική αρχίζει να γίνεται αποδεκτή από το ευρύ κοινό, με αποτέλεσμα να εντάσσεται στο πλαίσιο της ηχητικής κάλυψης ταινιών του κινηματογράφου. Επίσης, η σύγχρονη μουσική κάνει την εμφάνισή της στις ταινίες, με στοιχεία ατονικότητας και οι ιδιαίτερες τεχνικές. Ακόμη, άλλα είδη μουσικής, όπως η ποπ, η ροκ, αλλά και η ηλεκτρονική μουσική, αρχίζουν να χρησιμοποιούνται στις ταινίες². Απώτερος σκοπός των σκηνοθετών, ήταν να προσεγγίσουν το κοινό, βασιζόμενοι στα δημοφιλή ακούσματα της εποχής.

Η Συμφωνική μουσική επανεμφανίζεται στις μεγάλες οθόνες από το 1975 κι έπειτα, με χαρακτηριστικές τις ταινίες : «Τα σαγόνια του καρχαρία» και «Ο πόλεμος των άστρων», με συνθέτη τον John Williams.

Μέχρι και τον 21^ο αιώνα γίνεται μια ευρεία χρήση, τόσο συμφωνικού – πρωτότυπου και μη- ρεπερτορίου, συνδυαστικά με άλλα δημοφιλή είδη μουσικής. Η εξέλιξη των τεχνολογικών μέσων, έχει συμβάλει θετικά στον απώτερο σκοπό της κινηματογραφικής μουσικής, δηλαδή της όσο το δυνατόν πιο λειτουργικής,- αλλά και δημιουργικής- χρήσης της μουσικής, σε συνδυασμό με τα θεάματα στις μεγάλες οθόνες.

¹ Veronika Davies, “Leitmotifs in Film Music- Dissertation,” *Academia* (2014/2015): 16, https://www.academia.edu/12429158/Leitmotifs_in_Film_Music_Dissertation.

² Αλέξανδρος Μούζας, “A century of Film Music”/ “Ένας αιώνας Κινηματογραφικής Μουσικής,” *SEVEN DAYS-Kathimerini*, *FILM MUSIC* (November 7, 2004) :2.

Η χρήση της μουσικής στον κινηματογράφο, ανοίγει έναν νέο κόσμο για τους συνθέτες. Προϋπόθεση αυτής της διαδικασίας, είναι ο συνδυασμός διαφορετικών ειδών τέχνης, αλλά και μέσων τεχνολογίας, προκειμένου να προκύψει το επιθυμητό οπτικο-ακουστικό αποτέλεσμα.

1.1 ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ

Ο Συμβολισμός, πρόκειται για ένα κίνημα καλλιτεχνικού χαρακτήρα, το οποίο εμφανίστηκε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Αποτελεί την πρώτη εμφανή μορφή του Μοντερνισμού. Εμφανίστηκε αρχικά στη Γαλλία και στο Βέλγιο. Ο όρος συμβολισμός προέρχεται από την λέξη «Σύμβολο» και είναι ένα ρεύμα το οποίο αρχικά *άνθισε* στην ποίηση, αλλά και στις εικαστικές τέχνες. Χαρακτηριστικό των συμβολιστών, ήταν η απόρριψη των κινήματων του Ρεαλισμού και του Νατουραλισμού, αλλά και ο συνδυασμός του *πραγματικού*, με το *φαντασικό*. Ο δημιουργός παρουσιάζει το έργο τέχνης ως μια μορφή με συγκεκριμένες εσωτερικές δομές, οι οποίες συνδέονται άμεσα ή έμμεσα με το συναίσθημα. Με αυτόν τον τρόπο αντικειμενικοποιείται η προσωπική εμπειρία που βιώνει ο κάθε θεατής/ακροατής, αντικρίζοντας ένα έργο τέχνης. Γίνεται έτσι μια σύνδεση της τέχνης με την πραγματικότητα³.

Συμβολισμός στις τέχνες:

- Ποίηση: Στην ποίηση γίνεται εκτενής χρήση συμβόλων-λέξεων, που έχουν ως σκοπό τη δημιουργία μιας *εντύπωσης*, μιας συμβολικής μορφής. Τα συναισθήματα που αποτυπώνονται σε ένα ποίημα, αποτελούν το νόημα αυτών των συμβόλων-λέξεων. Ο Συμβολισμός στην ποίηση, ενθαρρύνει την εμβάθυνση στο υποσυνείδητο του ανθρώπου και αγγίζει ψυχικές καταστάσεις όπως το άγχος, η αγωνία, ο τρόμος, ο φόβος για τον θάνατο, αλλά και αυτές της αγάπης, της γαλήνης και της ευημερίας.

Το 1886, ο γάλλος ποιητής René Ghil (1862-1925) δημοσίευσε μια συλλογή από μικρές ιστορίες με ονομασία: "*The Treaty of the Verb*", στην οποία χρησιμοποιούσε ένα τρόπο ποιητικής γραφής, καθαρά επηρεασμένο από το πρωτοεμφανιζόμενο κίνημα του Συμβολισμού. Ο ίδιος, υπήρξε μαθητευόμενος του Γάλλου ποιητή Stéphane Mallarmé, ο οποίος και έγραψε έναν πρόλογο στο παραπάνω έργο⁴.

³ Morris Weitz, "Symbolism and Art," *The Review of Metaphysics* 7, no. 3 (Mar. 1954): 472, <https://www.jstor.org/stable/20123390>.

⁴ Elena Gagiū Pedersen, "Symbolism, the beginning of modern poetry," Romania: *Elsevier Ltd* (7th - 9th November 2014): 2, https://www.researchgate.net/publication/277934909_Symbolism_the_Beginning_of_Modern_Poetry.

Την ίδια χρονιά δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα του Παρισιού Le Figaro, το έργο « *Το Μανιφέστο του Συμβολισμού*» - “*The Manifesto of Symbolism*”- από τον Jean Moréas⁵. Τα προαναφερθέντα ονόματα είναι άξια αναφοράς στο κίνημα του Συμβολισμού στην ποίηση⁶.

Αξιοσημείωτη είναι επίσης η παρουσίαση μιας συλλογής από ποιήματα , το 1857, από τον Γάλλο συγγραφέα/ποιητή Charles Baudelaire, με τίτλο : « *Άνθη του Κακού*» - “*The flowers of evil*”. Αποτελεί σημαντικό έργο συμβολισμού στον τομέα της λογοτεχνίας-ποίησης, καθώς αποτέλεσε σημείο αναφοράς για την μετέπειτα δημιουργία έργων, με στοιχεία συμβολισμού. Ο Baudelaire διαμόρφωσε το σύστημα των συμβολικών εννοιών, με το οποίο γινόταν η διασύνδεση του πνευματικού, με τον υλικό κόσμο⁷. Άξιοι αναφοράς, στο πλαίσιο του κινήματος, είναι επίσης οι: Artur Rimbaud (1854-1891), Paul Verlaine (1844-1896)⁸.

- “*Paul Verlaine gave importance to music in poetry, considering that just like music, lyricism tends to the imprecision of the suggestion*”.⁹

- “*To name an object is to take away three quarters of the charm of the poem, which is so constructed as to reveal itself little by little; to suggest it, here is the dream*” (Mallarmé, 1970: 869)¹⁰.

⁵ Η ονομασία αυτή αποτελεί ψευδώνυμο του Ιωάννη Παπαδιαμαντόπουλου.

⁶ Elena Gagliu Pedersen, “Symbolism, the beginning of modern poetry,” Romania: *Elsevier Ltd* (7th - 9th November 2014): 2, https://www.researchgate.net/publication/277934909_Symbolism_the_Beginning_of_Modern_Poetry.

⁷ Elena Gagliu Pedersen, “Symbolism, the beginning of modern poetry,” Romania: *Elsevier Ltd* (7th - 9th November 2014): 2, https://www.researchgate.net/publication/277934909_Symbolism_the_Beginning_of_Modern_Poetry.

⁸ Elena Gagliu Pedersen, “Symbolism, the beginning of modern poetry,” Romania: *Elsevier Ltd* (7th - 9th November 2014): 2, https://www.researchgate.net/publication/277934909_Symbolism_the_Beginning_of_Modern_Poetry.

⁹ Elena Gagliu Pedersen, “Symbolism, the beginning of modern poetry,” Romania: *Elsevier Ltd* (7th - 9th November 2014): 3, https://www.researchgate.net/publication/277934909_Symbolism_the_Beginning_of_Modern_Poetry .

¹⁰ Elena Gagliu Pedersen, “Symbolism, the beginning of modern poetry,” Romania: *Elsevier Ltd* (7th - 9th November 2014): 2, https://www.researchgate.net/publication/277934909_Symbolism_the_Beginning_of_Modern_Poetry.

- Εικαστικές Τέχνες: Ζωγραφική: Όπως στην ποίηση, έτσι και στην ζωγραφική, ο Συμβολισμός αποτέλεσε ένα κίνημα, το οποίο ασπάστηκαν πολλοί καλλιτέχνες στα έργα τους. Θα γίνει μια διερεύνηση των χαρακτηριστικών του Συμβολισμού στη ζωγραφική, μέσα από πίνακες ζωγραφικής και καλλιτέχνες.

Αξιοσημείωτος είναι ο Γάλλος ζωγράφος Paul Gauguin (1848-1903), ο οποίος θεωρείται εκπρόσωπος του καλλιτεχνικού ρεύματος του μεταϊμπρεσιονισμού και άσκησε μεγάλη επιρροή στα μετέπειτα ρεύματα της μοντέρνας τέχνης. Πέρασε μεγάλο μέρος της ζωής του στο Παρίσι, τον τόπο γέννησής του, κι αργότερα για ένα μικρό διάστημα έζησε με την οικογένειά του στην Δανία (Κοπεγχάγη). Το 1885 επέστρεψε στο Παρίσι, χωρίς την οικογένειά του, έχοντας ως στόχο να ακολουθήσει καριέρα στην ζωγραφική. Είχε στενή φιλία με τον ζωγράφο Vincent Willem van Gogh, με τον οποίο συγκατοικούσαν για ένα μικρό διάστημα. Τα τελευταία χρόνια της ζωής του τα πέρασε στην Πολυνησία, - αρχικά για ένα διάστημα στην Ταϊτή και έπειτα στις νήσους Μαρκέζας-¹¹. Τα έργα τέχνης αυτής της περιόδου, αποτελούν και τα πιο ιδιαίτερα που άφησε πίσω. Διακρίνονται για τον έντονα συμβολικό, αλλά και μερικές φορές θρησκευτικό χαρακτήρα. Επιπρόσθετα, τα έργα αυτά εμφανίζουν στοιχεία της κουλτούρας της Πολυνησίας¹². Ένα από αυτά τα έργα είναι το ονομαζόμενο: “*Whence do we come? What are we? Where are we going?*” (1897-1898)¹³. Αποτελούσε ένα σημαντικό έργο για τον ίδιο, καθώς τον δημιούργησε σε μια κρίσιμη περίοδο για την υγεία του. Είχε την επιθυμία να αφήσει πίσω του ένα διαφορετικό έργο, το οποίο θα συμβόλιζε τα αναπάντητα ερωτήματα που αναφέρονται στον τίτλο. Ξεκινώντας από δεξιά προς τα αριστερά (Εικ. 1), βλέπουμε το σύμβολο της γέννησης, δηλαδή το μωρό με τις τρεις γυναικείες φιγούρες γύρω του. Στο βάθος του πίνακα, διακρίνονται δυο ακόμη φιγούρες, οι οποίες συνομιλούν. Μια τρίτη φιγούρα, με σηκωμένο το χέρι, στρέφει το βλέμμα της προς τις δυο προηγούμενες. Σύμφωνα με το Gauguin, εκφράζει την έκπληξή της, για το γεγονός ότι οι δυο μορφές τολμούν να οραματιστούν το πεπρωμένο τους¹⁴. Περίπου στη μέση του πίνακα επίσης, διακρίνουμε μια μορφή η οποία κρατάει ένα φρούτο. Πιο αριστερά, μια μπλέ φιγούρα, διαφορετική από τις άλλες, συμβολίζει τον άλλο κόσμο, την *μεταθανάτια ζωή*. Στο αριστερό άκρο του πίνακα βλέπουμε μια ηλικιωμένη γυναίκα, η οποία πλησιάζει τον *θάνατο* και φαίνεται να χάνεται στις σκέψεις της. Τέλος, στα πόδια της γυναίκας υπάρχει ένα λευκό πουλί,

¹¹ Allison Perelman, “Paul Gauguin,” *Oxford Bibliographies*, last modified February 12, 2023, <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199920105/obo-9780199920105-0175.xml>.

¹² Πριμιτιβισμός : Μορφή της δυτικής τέχνης, κατά την οποία ο καλλιτέχνης δανείζεται οπτικά στοιχεία από κουλτούρες μη δυτικές, ή ακόμη και λαούς της Προϊστορίας.

¹³ Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art* (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1968), 70-71.

¹⁴ Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art* (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1968), 72.

το οποίο κρατάει μια μικρή σαύρα και σύμφωνα με τον Paul Gauguin, αποτελεί σύμβολο για την *ματαιότητα των λέξεων*¹⁵.



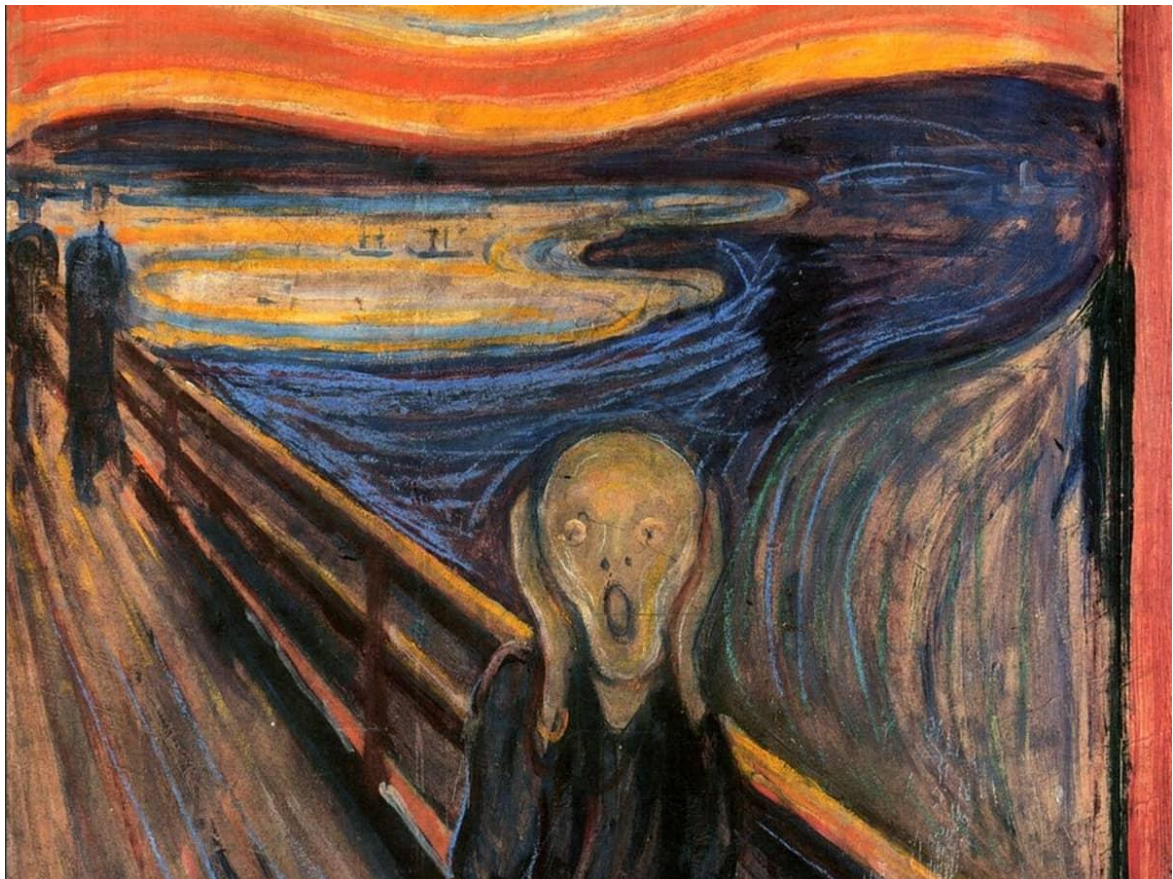
Εικόνα 1: Paul Gauguin (1848-1903), *Whence do we come? What are we? Where are we going?* (1897-1898)

Το έργο του Gauguin απέκτησε μεγαλύτερη φήμη, κυρίως μετά τον θάνατό του. Ακόμη, επηρέασε το μετέπειτα καλλιτεχνικό κίνημα του φωβισμού (1905-1908), το οποίο χαρακτηρίζεται από τα έντονα χρώματα, με βασικό το κόκκινο, τις σκούρες αποχρώσεις, αλλά και τις απλές γραμμές. Αποτελεί ένα κίνημα που πρωτοεμφανίστηκε στο Παρίσι, είχε μικρή διάρκεια και μονάχα 3 εκθέσεις έγιναν με έργα ζωγράφων της ομάδας του φωβισμού. Την ομάδα αυτή αποτελούσαν μαθητές του Γκυστάβ Μορώ¹⁶, μεταξύ των οποίων διακρίνονται ο Αντρέ Ντεραίν, ο Ζωρζ Μπράκ,- ο οποίος αργότερα υπήρξε πρωτοπόρος στο κίνημα του κυβισμού-, αλλά και ο Ανρί Ματίς, ο οποίος θεωρείται βασική φυσιογνωμία στο κίνημα αυτό.

¹⁵ Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art* (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press ,1968), 71-72.

¹⁶ Επίσης σημαντικός Συμβολιστής Ζωγράφος

Ο Edvard Munch (1863-1944), είναι ένας ακόμη ζωγράφος ο οποίος διακρίθηκε για τα συμβολικά, αλλά και εξπρεσιονιστικά στοιχεία στην τέχνη του. Σε μικρή ηλικία, έχασε τη μητέρα και την αδερφή του. Λόγω αυτού, ο πατέρας του υπέφερε ψυχικά, με έντονες κρίσεις πανικού, καθιστώντας το περιβάλλον στο οποίο μεγάλωσε ο Munch, ασταθές. Αυτά τα γεγονότα είχαν ως αποτέλεσμα, την απεικόνιση αυτών των «ψυχικών κρίσεων» στους πίνακές του.¹⁷ Ο ευρέως γνωστός του πίνακας *The Scream* (1893), αποτελεί ένα συμβολικό έργο, με την εμφάνιση εξπρεσιονιστικών στοιχείων. Το άγχος αλλά και ο φόβος είναι οι έντονες ψυχικές καταστάσεις που συμβολίζει¹⁸.



Εικόνα 2: Edvard Munch (1863-1944), *The Scream* (1893)

¹⁷ Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art* , (Berkeley, Los Angeles and London : University of California Press, 1968): 55.

¹⁸ Peter Schwenger, “ Phenomenology of the Scream,” *Critical Inquiry* 40, no.2 (Winter 2014): 390-392, <https://doi.org/10.1086/674119> .

Ο Marc Chagall (1887-1985), ένας Ρώσος καλλιτέχνης, Εβραϊκής καταγωγής, κινήθηκε σε διάφορα ρεύματα της Μοντέρνας Τέχνης¹⁹. Χαρακτηριστικά της τέχνης του είναι η σχετική απλοϊκότητα, οι λεπτές γραμμές και η επικράτηση της φαντασιακής αλλά και ποιητικής πινελιάς. Στους πίνακές του φαίνονται στοιχεία από την εβραϊκή αλλά και ρωσική παράδοση, καθώς και θέματα από την Αρχαία Ελλάδα²⁰. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο πίνακας: « Η πτώση του Ίκαρου»- “The Fall of Icarus” (1975). Το φαντασιακό στοιχείο επικρατεί στον πίνακα, καθώς φέρνει στον θεατή συναισθήματα σχετικά με την αιώρηση, την κίνηση, την σύνδεσή τους με τα όνειρα, αλλά και στοιχεία όπως ο φόβος και ο θάνατος²¹.



Εικόνα 3: Marc Chagall (1887-1985), *The Fall of Icarus* (1975)

¹⁹ “Marc Chagall Biography,” *Chagall Paintings*, (2021), <https://www.chagallpaintings.com/biography/>.

²⁰ Πριμιτιβισμός : Μορφή της δυτικής τέχνης, κατά την οποία ο καλλιτέχνης δανείζεται οπτικά στοιχεία από κουλτούρες μη δυτικές, ή ακόμη και λαούς της Προϊστορίας.

²¹ “The Fall of Icarus,” *Chagall Paintings*, (2021), <https://www.chagallpaintings.com/fall-of-icarus/>.

“Chagall explains a story of ambition and the desire for freedom that Icarus had. For one to fly so close to the sun, one must be completely self-powered.”²²

“According to Chagall, Icarus puts self-love before love for others and this lead to him dying by drowning as opposed to soaring majestically through the clouds, like Daedalus.”²³

Τέλος, ένας ακόμη Γάλλος συμβολιστής ζωγράφος, είναι ο Alphonse Osbert (1857-1939). Όπως κι άλλοι ζωγράφοι οι οποίοι ασπάστηκαν τον Συμβολισμό, απέκλεισε τα νατουραλιστικά στοιχεία, που είχε στην αρχή της καριέρας του και στράφηκε στην τεχνική του πουαντιγισμού. Αργότερα, άρχισε να δημιουργεί έργα που εμφανίζουν έντονη χρήση του μπλε χρώματος, σε συνδυασμό με την απεικόνιση ουράνιων σωμάτων (ήλιου-σελήνης), καθώς και ανθρώπινων μορφών- Μουσών²⁴. Η Αρχαία Ελλάδα και η Μυθολογία αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης γι’ αυτόν. Οι πίνακές του έχουν ποιητικό και φαντασιακό χαρακτήρα, όμοιο με αυτόν ενός ονείρου, όπου εκφράζονται συναισθήματα μελαγχολίας, μυστηρίου αλλά και η αίσθηση της ψυχικής ηρεμίας²⁵. Ένα παράδειγμα είναι το έργο: “*The Muse at Sunrise*” (1918), στο οποίο φαίνονται τα στοιχεία που προαναφέρθηκαν. Ο συγκεκριμένος πίνακας δημιουργήθηκε κατά το τέλος του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Επίσης αποτελεί πηγή έμπνευσης για τη σύνθεση του πρωτότυπου έργου «Αυγή», το οποίο θα αναλυθεί σε επόμενο κεφάλαιο.



Εικόνα 4: Alphonse Osbert (1857–1939), *The Muse at Sunrise* (1918)

²² “The Fall of Icarus,” *Chagall Paintings*, (2021), <https://www.chagallpaintings.com/fall-of-icarus/>.

²³ “The Fall of Icarus,” *Chagall Paintings*, (2021), <https://www.chagallpaintings.com/fall-of-icarus/>.

²⁴ “Biography of Alphonse Osbert (1857-1939),” *Ary Jan Art Gallery*, <https://www.galeriearyjan.com/en/osbert-alphonse.htm> .

²⁵ Hoakley, “Profound Tranquility: the paintings of Alphonse Osbert,” *The Eclectic Light Company*, (January 23, 2020), <https://eclecticlight.co/2020/01/23/profound-tranquility-the-paintings-of-alphonse-osbert/> .

Συμβολισμός στη μουσική:

Η μουσική αποτελεί τον πιο άμεσο αναπαραστατικό συμβολισμό. Υπάρχει μια βαθιά σύνδεση μεταξύ συναισθημάτων και μουσικής. Στον συναισθηματικό κόσμο του ανθρώπου, δημιουργούνται ορισμένα μοτίβα, τα οποία μπορούν να αναπαρασταθούν μέσω της μουσικής. Δημιουργούνται δηλαδή, ανάλογα μοτίβα, μέσω του ήχου, αλλά και του μη ήχου²⁶.

Τα συμβολικά στοιχεία στη μουσική μπορούν να είναι τόσο ακουστικά όσο και οπτικά. Από τη μια, τα χαρακτηριστικά μελωδικά στοιχεία, τα ρυθμικά μοτίβα, οι δυναμικές και το ηχόχρωμα, μπορούν να αποτελέσουν ακουστικούς συμβολισμούς σε ένα έργο. Από την άλλη, η φόρμα και η δομική οργάνωση ενός έργου, όπως και η σημειογραφία του, αποτελούν οπτικά σύμβολα στη μουσική δημιουργία²⁷.

Η μουσική του J.S. Bach επίσης χαρακτηρίζεται από συμβολικά στοιχεία. Συγκεκριμένα παρατηρούνται δυο είδη συμβολισμού: από τη μια είναι τα σύμβολα που σχετίζονται με την Αγία Τριάδα (“Trinitarian Symbolism” – Father the God, Jesus the Son and Holy Spirit²⁸) και από την άλλη η απεικόνιση μέσω λέξεων-φράσεων (“ word painting”)²⁹. Με το τελευταίο, εννοείται η χρήση μουσικών διαστημάτων ή και φράσεων για την αναπαράσταση μιας εξωμουσικής ιδέας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι ανιούσες και κατιούσες μελωδικές κινήσεις, όπως φαίνονται παρακάτω, οι οποίες συμβολίζουν την πτήση των αγγέλων³⁰.

Vom Himmel Hoch:



Εικόνα 5

²⁶ Morris Weitz, “Symbolism and Art,” *The Review of Metaphysics* 7, no. 3 (Mar. 1954): 4, <https://www.jstor.org/stable/20123390> .

²⁷ Kai Wai (Zoe) Lei, “The Symbolism in Bach’s Music,” *Academia*: 1, https://www.academia.edu/44556209/Symbolism_in_Bachs_music.

²⁸ Kai Wai (Zoe) Lei, “The Symbolism in Bach’s Music,” *Academia* : 2, https://www.academia.edu/44556209/Symbolism_in_Bachs_music .

²⁹ Irving Godt, “ An Essay on Word Painting,” *College Music Symposium* 24, no. 2 (Fall, 1984) : 119, <https://www.jstor.org/stable/40373748> .

³⁰ Kai Wai (Zoe) Lei, “The Symbolism in Bach’s Music,” *Academia* : 15, https://www.academia.edu/44556209/Symbolism_in_Bachs_music .

Ακόμη, όσον αφορά την χορωδιακή γραφή, το λεκτικό περιεχόμενο των στίχων μπορεί να εκφραστεί με μουσικά στοιχεία. Για παράδειγμα, η λέξη «παράδεισος» μπορεί να εκφραστεί με όργανα ή φωνές σε ψηλό ρετζίστρο, ενώ αντίθετα η λέξη «κόλαση» , συνηθίζεται να μεταφράζεται μουσικά σε χαμηλό ρετζίστρο.

Όπως προαναφέρθηκε, συμβολικά στοιχεία μπορούν να παρατηρηθούν στον ρυθμό ενός μουσικού έργου. Συνθέτες επηρεάστηκαν κατά την σύνθεση των έργων τους, από εξωτερικούς ηχητικούς παράγοντες. Τα έντονα ρυθμικά στοιχεία στην μουσική του Paul Hindemith, ενδεχομένως να προέκυψαν από τους ήχους των τρένων με τα οποία ο ίδιος ταξίδευε αρκετά συχνά στην Ευρώπη. Από την άλλη, ο χτύπος του ρολογιού, οδήγησε στο ρυθμικό μοτίβο της συνοδείας στο Andante της Συμφωνίας σε Ρε μείζονα του Haydn³¹.

Ένας ακόμη συνθέτης ο οποίος εμφανίζει έντονα στοιχεία συμβολισμού στη μουσική του είναι ο Richard Wagner (1813-1883), ιδίως στις όπερές του³². Μπορούν να εντοπιστούν από τον ακροατή, τα λεγόμενα λάϊτ-μοτίφ (leitmotif), δηλαδή συγκεκριμένα μουσικά θέματα τα οποία εμφανίζονται συχνά κατά τη διάρκεια του έργου και το καθένα από αυτά συμβολίζει έναν ξεχωριστό χαρακτήρα, ένα συναίσθημα, ένα τόπο ή μια ιδέα του έργου³³. Παρ' όλα αυτά, ο ίδιος ο Wagner, δεν αναφερόταν σε αυτά τα μοτίβα με τον παραπάνω όρο.

Συμβολισμός στη μουσική του κινηματογράφου:

Στην κινηματογραφική μουσική, ενώ ισχύουν στοιχεία που προαναφέρθηκαν στην προηγούμενη ενότητα, υπάρχουν κάποιες επιπλέον παράμετροι που οφείλουμε να έχουμε υπόψη. Ο συνδυασμός της μουσικής με το οπτικό υλικό, προϋποθέτει την ομαλή συνύπαρξή τους. Η χρήση των λάϊτ-μοτίφ (leitmotif), είναι ευρέως διαδεδομένη στον κόσμο του κινηματογράφου. Χαρακτήρες της ταινίας, τόποι, αλλά και καταστάσεις, μπορούν να συμβολιστούν με μουσικά θέματα, τα οποία επανέρχονται κάθε φορά που εμφανίζεται το εκάστοτε οπτικό στοιχείο στην οθόνη. Βέβαια, ο

³¹ Henry Prunieres, Theodore Baker, "Musical Symbolism," *The Musical Quarterly* 19, no. 1 (Jan., 1933): 20, <https://www.jstor.org/stable/738820> .

³² Barry Millington, John Deathridge, Carl Dahlhaus and Robert Bailey, "Wagner(Wilhelm) Richard," *Grove Music Online* (updated May 2009) : 22-24, 34-37, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278269> .

³³ Αλέξανδρος Μούζας, "A century of Film Music"/ "Ένας αιώνας Κινηματογραφικής Μουσικής, *SEVEN DAYS-Kathimerini* , *FILM MUSIC* (November 7, 2004), 4.

συνθέτης μπορεί να προσεγγίζει το μουσικό θέμα με παραλλαγές και τροποποιήσεις στην ενορχήστρωση.

Ο όρος leitmotif, επηρεάστηκε αρχικά από την Ρομαντική περίοδο και κυρίως από την κυκλική μορφή. Ουσιαστικά, η μουσική αφήγηση γίνεται παράλληλα με την εξέλιξη της αφήγησης του κινηματογραφικού έργου και με αυτόν τον τρόπο, ο θεατής μπορεί πιο εύκολα να συνδέσει ακουστικά και οπτικά στοιχεία στην πορεία της ταινίας. Ο πρώτος συνθέτης που χρησιμοποίησε σε ταινία την επανεμφάνιση χαρακτηριστικών μουσικών μοτιβών, είναι ο Bernhard Hermann. Ένα παράδειγμα είναι η ταινία *Psycho* (1960), του Alfred Hitchcock. Κατά τη διάρκεια της ταινίας, ακούγεται το μουσικό μοτίβο του φόνου αρχικά στην σκηνή με την ντουζιέρα (shower scene), κι αργότερα σε αρκετές ακόμη σκηνές που παραπέμπουν στον φόνο ή μια κατάσταση που προκαλεί φόβο³⁴.

Ακόμη, μεγάλοι συνθέτες της κινηματογραφικής μουσικής όπως ο John Williams αλλά και ο Howard Shore, κατά τη σύνθεση των γνωστών έργων τους για τις ταινίες *Star Wars* και *Lord of the Rings* αντίστοιχα, επηρεάστηκαν από τη μουσική στις όπερες του Richard Wagner (συγκεκριμένα τις: *Der Ring des Nibelungen* και *Parsifal*).³⁵

Η δημιουργία μοτιβικού υλικού για τους βασικούς ήρωες αλλά και τις έννοιες του καλού και του κακού, στην εκάστοτε ταινία, παρουσιάζει ομοιότητες με την επανεμφάνιση υλικού στις όπερες του Wagner.

Ένα ευρέως διαδεδομένο σύμβολο στη μουσική του κινηματογράφου, είναι ο ύμνος “Dies Irae”. Χρονολογείται γύρω στον 13^ο αιώνα μ.Χ. Η μετάφρασή του είναι «Η μέρα της οργής» και ήταν ένας ύμνος που ακουγόταν στις κηδείες. Γι αυτό άλλωστε, αποτελεί ακόμη και στις μέρες μας, ένα σύμβολο του θανάτου.³⁶ Η χαρακτηριστική μελωδία, με το διάστημα δευτέρας μικρό, κι έπειτα τρίτης μικρό, έχει υιοθετηθεί από συνθέτες σε ταινίες, αλλά και σειρές, μέχρι και σήμερα. Μερικές από τις ταινίες είναι: *It’s a wonderful life* (1946), *Star Wars*, *Lord of the Rings*, *The Nightmare before Christmas*, *The Shining*, *Avengers*, *Doctor Sleep*, *Frozen*. Επίσης και οι σειρές: *Game of Thrones*, *Stranger Things*, *Squid Game* (2021).

Χρησιμοποιείται τόσο σε ταινίες ή σειρές τρόμου, μυστηρίου, δράσης, αλλά και σε κινούμενα σχέδια, για να εκφράσει στοιχεία μελαγχολίας, δραματικότητας και φόβου.

Μπορούμε να συμπεράνουμε λοιπόν, ότι ο Συμβολισμός ως κίνημα, ενδιέφερε τον άνθρωπο, γι αυτό και βλέπουμε ότι ακόμη ενσωματώνεται στην δημιουργική διαδικασία και αποτελεί ένα αναπόσπαστο κομμάτι της καλλιτεχνικής έκφρασης.

³⁴ Veronika Davies, “Leitmotifs in Film Music- Dissertation,” *Academia* (2014/2015): 18, https://www.academia.edu/12429158/Leitmotifs_in_Film_Music_Dissertation.

³⁵ Veronika Davies, “Leitmotifs in Film Music- Dissertation,” *Academia* (2014/2015): 2-3, 22,27, https://www.academia.edu/12429158/Leitmotifs_in_Film_Music_Dissertation.

³⁶ Ed. Mervyn Cooke, Fiona Ford, *The Cambridge Companion to Film Music* (Cambridge, United Kingdom : Cambridge University Press, 2016): 202

1.2 ΙΤΑΛΙΚΟΣ ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΜΟΣ

"(Ο ιταλικός νεορεαλισμός) για μένα είναι, πάνω απ' όλα, μια ηθική θέση από την οποία κοιτάζει κανείς τον κόσμο -στη συνέχεια μετατρέπεται σε αισθητική θέση, το ξεκίνημα είναι όμως ηθικό."³⁷

-Ρομπέρτο Ροσελίνι

Ο ιταλικός Νεορεαλισμός, αποτελεί ένα λογοτεχνικό, καλλιτεχνικό και κινηματογραφικό κίνημα εθνικού χαρακτήρα, το οποίο έκανε την εμφάνισή του στην Ιταλία, προς το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου (1943-1952). Ο όρος «νεορεαλισμός» πρωτοεμφανίστηκε το 1930 σε γραπτά του Arnaldo Bocelli³⁸, περί λογοτεχνίας³⁹. Στην ενότητα αυτή, θα αναφερθώ στον τομέα του κινηματογράφου. Επίκεντρο αυτού του κινήματος, είναι η παρουσίαση του ανθρώπου, σε συνάρτηση με τον κοινωνικό περίγυρο, αλλά και με αντικειμενικούς ψυχολογικούς παράγοντες. Πρόκειται δηλαδή για μια ανθρωποκεντρική προσέγγιση, η οποία «απομυθοποιεί» την ανθρώπινη ζωή, σε αντίθεση με τις μεγαλοπρεπείς παραγωγές του Hollywood. Βασικό χαρακτηριστικό του κινήματος αυτού, είναι η εστίαση στη ζωή της εργατικής τάξης. Δηλαδή, οι ταινίες που παράγονται, εστιάζουν στην παρουσίαση της απλής καθημερινής ζωής των ανθρώπων. Ακόμη, ένα άλλο στοιχείο, είναι ο χαρακτήρας Ντοκιμαντέρ. Αυτό έρχεται ως αποτέλεσμα των κινηματογραφικών τεχνικών μέσων που χρησιμοποιούνται, καθώς και η συμμετοχή και μη επαγγελματιών ηθοποιών σε ορισμένους ρόλους, κάτι το οποίο εντείνει το στοιχείο του ρεαλισμού^{40 41}.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό του κινήματος του Ιταλικού νεορεαλισμού, είναι ο συμπονετικός ανθρωπισμός/ ουμανισμός⁴². Ο κάθε χαρακτήρας, δηλαδή, στην ταινία, αντιμετωπίζεται σαν « απλός άνθρωπος», χωρίς να χρησιμοποιούνται ταμπέλες. Δίνεται βάση στην ρεαλιστική αξία του κάθε ανθρώπου, άσχετα από τον ρόλο που παίζει στην ταινία,- εάν είναι, δηλαδή, καλός ή κακός-.

³⁷ Δημήτρης Μπάμπας, “ Νεορεαλισμός: Η εικόνα και η ηθική του πραγματικού,” *Σινεφιλία*, <http://www.cinephilia.gr/index.php/keimena/apopsi/327-neorealismos> .

³⁸ Ο Arnaldo Bocelli ήταν Ιταλός δημοσιογράφος, και κριτικός στον τομέα της λογοτεχνίας.

³⁹ Ben Lawton, “Italian Neorealism: A Mirror Construction of Reality,” *Film Criticism* 3, no. 2 (Winter, 1979): 9, <https://www.jstor.org/stable/44018624> .

⁴⁰ Ben Lawton, “Italian Neorealism: A Mirror Construction of Reality,” *Film Criticism* 3, no. 2 (Winter, 1979): 11,

⁴¹ Masterclass, “ Italian Neorealism : 10 Influential Italian Neorealist Films,” *Masterclass: Articles* (Sep. 10, 2021), <https://www.masterclass.com/articles/italian-neorealism> .

⁴² Masterclass, “ Italian Neorealism : 10 Influential Italian Neorealist Films,” *Masterclass: Articles* (Sep. 10, 2021), <https://www.masterclass.com/articles/italian-neorealism> .

Ο Ιταλικός νεορεαλισμός στο σύνολό του, παρουσιάζεται ως σημάδι κοινωνικής προόδου καθώς εκφράζονται νέες ιδέες έπειτα από την πτώση της κυβέρνησης του Μπενίτο Μουσολίνι.

Μερικοί αξιοσημείωτοι σκηνοθέτες του Ιταλικού κινηματογράφου είναι οι Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Pietro Germi, Federico Fellini, αλλά και οι αδερφοί Taviani.

Κατά τα χρόνια έπειτα από το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, πολλές από τις ταινίες του νέου αυτού κινήματος είχαν έντονα πολιτικό περιεχόμενο. Οι Αδερφοί Ταβιάνι, έχουν συμβάλει στο έργο του Ιταλικού κινηματογράφου, καθώς η εξέλιξη τους στον τομέα της σκηνοθεσίας, παρουσιάζει μεγάλη ευελιξία και δημιουργικότητα. Επηρεάστηκαν από το κίνημα του Ιταλικού Νεορεαλισμού και αργότερα άφησαν μεγάλο έργο για τον Ιταλικό κινηματογράφο. Αυτό που αξίζει να σημειωθεί, είναι ότι παρά το γεγονός ότι είχαν πολύ συγκεκριμένες πολιτικές ιδεολογίες, δεν περνούσαν τις πεποιθήσεις τους στις ταινίες που δημιουργούσαν. Επίκεντρο ήταν ο άνθρωπος, η ανάδειξη του συναισθήματος και όπως αναφέρεται από τον συγγραφέα Γουδέλη Τάσο, μια «ποιητική προσέγγιση της ιστορίας»⁴³. Ακόμη, η μουσική αποτέλεσε έναν τομέα με τον οποίο οι δυο σκηνοθέτες ήταν στενά συνδεδεμένοι, καθώς ασχολούνταν από την νεαρή τους ηλικία. Γι αυτούς, ο ρόλος της μουσικής στις ταινίες τους, ήταν απαραίτητο στοιχείο, καθώς συνόδευε την διήγηση του έργου και εμπλούτιζε την εικονική αναπαράσταση με μελωδικά μοτίβα. Τα μοτίβα αυτά είχαν τόσο εννοιολογικό ρόλο-δηλαδή αφορούσαν την γλωσσολογία/γνωσιολογία- όσο και θεματικό ρόλο-στηρίζοντας δηλαδή την εξέλιξη/ροή της ιστορίας.

Συνδύαζαν ιστορικά με φαντασιακά στοιχεία, έδιναν κατανοητή δομή στα έργα τους και τέλος έδιναν έμφαση και στα συμβολικά στοιχεία, έτσι ώστε να περάσουν στο θεατή μηνύματα για το περιεχόμενο των έργων τους.

«Οι μουσικές φράσεις εξυπηρετούν εσωτερικά την ανάπτυξη και αναλαμβάνουν να διεκπεραιώσουν το θέμα στην τραγική λύση. (θάνατο του ήρωα)»⁴⁴

«Οι Ταβιάνι έχουν μιλήσει για τη μουσική δομή της ταινίας *Ο Σαν Μικέλε είχε ένα κόκορα*, παρομοιάζοντάς την με τον τρόπο σύνθεσης ενός κουαρτέτου, που επιβάλλει τους όρους του στο υλικό.»⁴⁵

⁴³ Τάσος Γουδέλης, *Πάολο και Βιτόριο Ταβιάνι: Ουτοπία και χάος* (Αθήνα: Αιγόκερως, 1986), 76-77.

⁴⁴ Τάσος Γουδέλης, *Πάολο και Βιτόριο Ταβιάνι: Ουτοπία και χάος*, (Αθήνα: Αιγόκερως, 1986), 55-56.

⁴⁵ Τάσος Γουδέλης, *Πάολο και Βιτόριο Ταβιάνι: Ουτοπία και χάος*, (Αθήνα: Αιγόκερως, 1986), 55.

Χαρακτηριστικές ταινίες του Ιταλικού Νεορεαλισμού:

1. Obsession (1943) – Luchino Visconti
2. Rome, Open City (1945) – Roberto Rossellini
3. Paisan (1946)- Roberto Rossellini
4. Germany, Year Zero (1948) – Roberto Rossellini
5. The Earth Trembles (1948) – Luchino Visconti
6. In the name of the Law (1948) – Pietro Germi
7. Bicycle Thieves (1948) – Vittorio De Sica
8. Bitter Rice (1949) – Giuseppe De Santis
9. Miracle in Milan (1950) – Vittorio De Sica, Cesare Zavattini
10. Umberto D. (1952) – Vittorio De Sica
11. The Layabouts (1953) – Federico Fellini
12. The Road (1954) – Federico Fellini

Η ταινία *Bicycle Thieves* (1948) του Vittorio De Sica σε συνεργασία με τον σεναριογράφο και μοντέρ Cesare Zavattini⁴⁶, είναι μια από τις πιο αξιοσημείωτες ταινίες, καθώς επίσης δεν είναι πολιτικού περιεχομένου, ξεχωρίζοντας από άλλες του κινήματος του Ιταλικού Νεορεαλισμού. Κι εδώ εμφανίζεται η έννοια της *ποιητικής παρουσίας* της πραγματικότητας. Η συγκεκριμένη ταινία ξεχώρισε για την εξαιρετη προετοιμασία των σκηνών, του σεναρίου, της μουσικής, αλλά και του περιεχομένου. Τέλος, θα αναφερθώ σε μια ακόμη ταινία, την “*Padre Padrone*” του 1977 από τους αδερφούς Ταβιάνι. Πρόκειται για αληθινή ιστορία και εκφράζει έντονα την σχέση αγάπης/μίσους μεταξύ πατέρα και γιού. Αν και δεν δημιουργήθηκε κατά την περίοδο του Νεορεαλισμού, αποτελεί ένα αξιόλογο έργο το οποίο διερευνά την σχέση μεταξύ του προαναφερθέντος κινήματος και του σύγχρονου ιταλικού κινηματογράφου⁴⁷.

“The experience of the war was a determining one for all of us. Everyone felt a mad desire to throw into the air all the old stories of the Italian cinema, to plant the camera in the middle of real life, in the middle of everything which struck our astonished gaze.”
– De Sica⁴⁸

⁴⁶ Giuliana Minghelli, “For a Cinema of the Blind and Visionarie,” *Academia* (Summer, 2022): 1, https://www.academia.edu/84238072/For_a_Cinema_of_the_Blind_and_Visionaries_The_Forgotten_Lessons_of_Cesare_Zavattini.

⁴⁷ Ben Lawton, “Italian Neorealism: A Mirror Construction of Reality,” *Film Criticism* 3, no. 2 (Winter, 1979): 20,

⁴⁸ John C. Stubbs, “Bicycle Thieves,” *The Journal of Aesthetic Education* 9, no. 2 (Apr., 1975): 50, <https://www.jstor.org/stable/3331734>.

1.3 ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ-ΗΧΟΧΡΩΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Η κινηματογραφική βιομηχανία, συνεχώς εξελίσσεται, τόσο όσον αφορά την εικόνα, αλλά και την ηχητική κάλυψη μιας ταινίας. Όπως προαναφέρθηκε, κατά τον 20^ο αιώνα, γινόταν τόσο η χρήση συμφωνικής μουσικής, αλλά και ο συνδυασμός άλλων δημοφιλών μουσικών ειδών. Συνθέτες στον τομέα του κινηματογράφου, άρχισαν να χρησιμοποιούν τεχνικές, οι οποίες είχαν ήδη εμφανιστεί από τον 18^ο-19^ο αιώνα σε μουσικά δράματα. Σύγχρονες τεχνικές οργάνων, αλλά και ιδιαίτερες ενορχηστρωτικές μέθοδοι, άνοιξαν ένα νέο κεφάλαιο στην μουσική του κινηματογράφου, βοηθώντας τους συνθέτες να διευρύνουν την μουσική υφή και ποικιλομορφία, κατά την ηχητική κάλυψη μιας ταινίας.

Τέτοιες τεχνικές ήταν τα tremoli στα έγχορδα, η διαδοχή πυκνών αρμονικά συγχορδιών, αλλά και η έντονη εμφάνιση χρωματικότητας. Επίσης, η «λεπτή» διαχείριση του ηχοχρώματος και των δυναμικών, είχαν- και έχουν μέχρι και σήμερα- μεγάλη επίδραση στην διαμόρφωση της κατάλληλης ατμόσφαιρας σε μια κινηματογραφική σκηνή.

Οι ταινίες τρόμου, αποτελούν ένα παράδειγμα χρήσης αυτών των τεχνικών. Η ανάγκη για το αίσθημα του *αιφνιδιασμού* αλλά και του *τρόμου*, οδήγησε τους συνθέτες στην υιοθέτηση μιας πιο *περιγραφικής* και ρευστής χρήσης της μουσικής. Σύμφωνα με τους Theodor Adorno και Hanns Eisler, «*εφόσον υπήρξε ανάπτυξη αυτού του είδους του κινηματογράφου, επακόλουθο ήταν να εξελιχθεί και η μουσική που το συνοδεύει*»⁴⁹.

Η χρήση έντονων, ακόμη και ασύμμετρων ρυθμικών μοτίβων, η χρήση του Σειραϊσμού, αλλά και στοιχεία ηλεκτρονικής μουσικής, συγκροτούσαν αυτό το νέο μοντέλο μουσικής γραφής.

Ένα παράδειγμα είναι η μουσική του John Williams για το Jaws (1975) και συγκεκριμένα το θέμα του καρχαρία, το οποίο εμφανίζει πανομοιότυπα ρυθμικά μοτίβα και δημιουργεί μια εσωτερική ένταση, όπως η Ιεροτελεστία της Άνοιξης (1913) του Stravinsky⁵⁰.

⁴⁹ Ed. Mervyn Cooke, Fiona Ford, *The Cambridge Companion to Film Music*, (Cambridge, United Kingdom : Cambridge University Press, 2016), 202.

⁵⁰ Ed. Mervyn Cooke, Fiona Ford, *The Cambridge Companion to Film Music*, (Cambridge, United Kingdom : Cambridge University Press, 2016), 202.

2. ΣΥΝΘΕΤΕΣ ΤΟΥ 20^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Όπως προαναφέρθηκε στην προηγούμενη ενότητα, συνθέτες του κινηματογράφου επηρεάστηκαν από τη μουσική πρωτοπορία του 19^{ου}-20^{ου} αιώνα και αξιοποίησαν τις νέες τεχνικές στη δουλειά τους. Από την άλλη, υπήρχαν και σύγχρονοι συνθέτες οι οποίοι ήταν στον τομέα την *ακαδημαϊκής και απόλυτης* μουσικής (concert music), που όμως το έργο τους εμφανίστηκε και στον κινηματογράφο. Θα διερευνήσουμε το συγκεκριμένο θέμα μέσα από παραδείγματα. Ο Krzysztof Penderecki έγραψε το έργο «Θρήνος για τα θύματα της Χιροσίμα» - (“Threnody to the Victims of Hiroshima”). Το έργο αυτό είναι γραμμένο για 52 εκτελεστές εγχόρδων και εμφανίζει μια μεγάλη ποικιλομορφία σύγχρονων τεχνικών και ιδιαίτερων ηχοχρωμάτων⁵¹. Στην παρακάτω εικόνα, φαίνεται ένα μέρος από την παρτιτούρα του έργου. Μερικά αποσπάσματα του έργου αυτού χρησιμοποιήθηκαν σε ταινίες/ σειρές, μεταξύ των οποίων : *Journey to the far side of the sun* (1969), *Children of Men* (2006), *Twin Peaks* (2017).

Krzysztof Penderecki: *Threnody for the Victims of Hiroshima* (1960)
Detail from Score

Εικόνα 6

Άλλοι δυο συνθέτες, το έργο των οποίων θα μελετηθεί αναλυτικότερα παρακάτω, είναι ο Toru Takemitsu και ο György Ligeti.

⁵¹ Danuta Mirka, “The sonoristic structuralism of Krzysztof Penderecki,” *University of Southampton Institutional Repository* (1997): 209, <https://eprints.soton.ac.uk/71829/>.

2.1 T. TAKEMITSU

Ο Toru Takemitsu (1930-1996) ήταν Ιάπωνας συνθέτης, αλλά και συγγραφέας θεμάτων περί μουσικής θεωρίας και αισθητικής. Στη διάρκεια της καριέρας του, συνέθεσε πλήθος έργων, μεταξύ των οποίων και πάνω από εκατό έργα για ταινίες του κινηματογράφου, ντοκιμαντέρ αλλά και τηλεοπτικές εκπομπές⁵². Η μουσική του χαρακτηρίζεται από την μεγάλη ποικιλομορφία στοιχείων που δανείζεται από διαφορετικά μουσικά στυλ. Ήδη από τα παιδικά του χρόνια είχε ακούσματα τζαζ μουσικής, τα οποία μετέφερε και στις δικές του συνθέσεις. Επίσης, ενσωματώνει στη μουσική του γραφή, υστερορομαντικά στοιχεία, μοτίβα της *avant – garde* του 20^{ου} αιώνα, αλλά επηρεάζεται και από την παραδοσιακή Ιαπωνική μουσική⁵³.

Ένα άλλο κομμάτι της αισθητικής, αλλά και της φιλοσοφίας του για τη ζωή, ήταν για τον Takemitsu η φύση. Προσπάθησε να ερευνήσει τη σχέση μεταξύ μουσικής, σύνθεσης ήχου και του φυσικού κόσμου γύρω μας.

*“Rather than on the ideology of self-expression, music should be based on a profound relationship to nature- sometimes gentle, sometimes harsh. When sounds are possessed by ideas instead of having their own identity, music suffers.”*⁵⁴ – Toru Takemitsu

Σε αυτή την ενότητα, θα γίνει αναφορά σε ιδιαιτερότητες που εμφανίζονται στη μουσική του, αλλά και σε μερικά έργα του που χρησιμοποιήθηκαν στον κινηματογράφο.

“Only silence is eternal” – Pierre Reverdy⁵⁵

Η παραπάνω φράση αναφέρεται σε γραπτά του Takemitsu. Είχε μια κλήση στην έννοια του χώρου και του ρόλου των ήχων σε αυτόν. Σε έργα του, παρατηρείται η ευδιάκριτη χρήση των παύσεων. Η έννοια της σιωπής, είναι εξίσου καθηλωτική, όσο και αυτή του ήχου. Γι αυτό στα έργα του, είναι χαρακτηριστική η σημασία που δίνει στις παύσεις.

⁵² Christopher I. Lehrich, “Hearing Transcendence: Distorted Iconism in Tōru Takemitsu’s Film Music,” *Signs and Society* 2, no. S1 (Supplement 2014): 215, <https://doi.org/10.1086/674697>.

⁵³ Peter Burt, *The Music of Toru Takemitsu*, (USA, New York: Cambridge University Press, 2001): 21-26.

⁵⁴ Ed. David Rothenberg, Marta Ulvaeus, *The book of music and nature*, (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2001), 184.

⁵⁵ Ed. David Rothenberg, Marta Ulvaeus, *The book of music and nature*, (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2001), 186.

Όσον αφορά τη μουσική του Takemitsu για ταινίες, μπορούμε να διακρίνουμε κάποιες κατηγορίες. Από τη μια, έχουμε την Ακουστική Μουσική, η οποία χρησιμοποιείται κυρίως σε δράματα, σε ντοκιμαντέρ, ρομαντικές ταινίες αλλά και ταινίες πολέμου. Χαρακτηριστικά αυτού του είδους, είναι η χρήση παραδοσιακών οργάνων, σε συνδυασμό με την συμφωνική γραφή της Δυτικής Κουλτούρας⁵⁶. Βέβαια, όπως προαναφέρθηκε, μπορεί να προσθέσει κι άλλα στοιχεία, όπως τζαζ μελωδίες και πιο ατμοσφαιρικές ηχοχρωματικές μάζες.

Σε αυτήν την κατηγορία, διακρίνονται οι ταινίες:

Empire of Passion (1978), *Ran* (1985) αλλά και τα ντοκιμαντέρ *Jose Torres I* και *II*, *Tokyo Trial* (1983). Αξίζει να αναφερθεί ότι στην πολεμική ταινία *Ran* (1985), η μουσική χαρακτηρίζεται από ένα είδος συμφωνικής γραφής τύπου Mahler. Αντιθετικά, το ντοκιμαντέρ *Jose Torres I*, έχει στοιχεία τζαζ μουσικής και το *Jose Torres II* σύγχρονης μουσικής⁵⁷.

Από την άλλη, υπάρχει η κατηγορία της Ηλεκτρονικής μουσικής, όπου ο Takemitsu επεξεργάζεται με ηλεκτρονικά μέσα ηχογραφημένους ήχους του περιβάλλοντος, αλλά και φυσικών οργάνων. Μερικές ταινίες αυτής της κατηγορίας είναι : *Kwaidan* (1965), στην οποία ο Takemitsu εμφανίζει στοιχεία *avant garde* μουσικής. Το συγκεκριμένο soundtrack θεωρείται ένα από τα πιο πειραματικά στον τομέα της κινηματογραφικής μουσικής⁵⁸. Ακόμη, το ντοκιμαντέρ *Antonio Gaudi* (1984), χρησιμοποιεί τη μουσική του Takemitsu στον ρόλο του αφηγητή. Ένα ιδιαίτερο γνώρισμα της μουσικής επένδυσης, είναι η ατμοσφαιρική μουσική με επεξεργασμένους ήχους των κυμάτων και του αέρα, σε συνδυασμό με ακούσματα μελωδιών από παραδοσιακά μουσικά όργανα, αλλά και πιο σπάνια όργανα, όπως το υδροκρυσταλλόφωνο (*glass harmonica*)⁵⁹.

⁵⁶ Peter Burt, *The Music of Toru Takemitsu*, (USA, New York: Cambridge University Press, 2001): 24.

⁵⁷ Lena Pek Hung Lie, "Toru Takemitsu's Film Music and its Corresponding Film Genres," *Academia*: 3-6, https://www.academia.edu/1339369/Toru_Takemitsus_Film_Music_and_Its_Corresponding_Film_Genres.

⁵⁸ Lena Pek Hung Lie, "Toru Takemitsu's Film Music and its Corresponding Film Genres," *Academia*: 7, https://www.academia.edu/1339369/Toru_Takemitsus_Film_Music_and_Its_Corresponding_Film_Genres.

⁵⁹ Lena Pek Hung Lie, "Toru Takemitsu's Film Music and its Corresponding Film Genres," *Academia*: 6-8, https://www.academia.edu/1339369/Toru_Takemitsus_Film_Music_and_Its_Corresponding_Film_Genres.

Τέλος, σε μερικές ταινίες ο Takemitsu συνδυάζει ηλεκτροακουστικά μουσικά στοιχεία, όπως στην ταινία *The Face of Another* (1966), όπου ακούγεται μοτιβικό υλικό σε στυλ βαλς, συνδυαστικά με ηλεκτρονικά σχεδιασμένους ήχους. Επίσης, η μουσική για την ταινία *Rising Sun* (1993) - η οποία αποτελεί και την μοναδική παραγωγή του Hollywood στην οποία συμμετείχε ο Takemitsu-, περιλαμβάνει εξωτικά μουσικά όργανα, όπως yunluo και waterphone, τα οποία δημιουργούν μια ατμοσφαιρική ηχητική μάζα, σε συνδυασμό με ήχους από synthesizer⁶⁰.

Έπειτα από την παρουσίαση των παραπάνω παραδειγμάτων, μπορούμε να καταλήξουμε στο συμπέρασμα, ότι ο Toru Takemitsu, διακρίθηκε για την μουσική και στιλιστική ευελιξία του, τόσο στην απόλυτη μουσική, όσο και στην μουσική του κινηματογράφου.

2.2 G. LIGETI

Ο György Sándor Ligeti (1923-2006), ήταν συνθέτης από την Ουγγαρία και το έργο του περιλαμβάνει πλήθος οργανικών, χορωδιακών και οπερατικών συνθέσεων.

Ο Ligeti, είχε προβληματισμούς για την τεχνική του Σειραϊσμού. Σαν τεχνική, είχε την τάση να γίνεται πολλές φορές επίπεδη και χωρίς μεγάλο εύρος αντιθέσεων. Αυτό ήταν ένα πρόβλημα της τεχνικής του Σειραϊσμού, το οποίο αντιμετώπιζαν και άλλοι συνθέτες της εποχής. Ο Ligeti, έδωσε τη δική του πινελιά κατά τη χρήση της τεχνικής αυτής, επιλέγοντας τη μη τήρηση όλων των προϋποθέσεων της. Επιπρόσθετα, γνώρισμα της μουσικής του πορείας, αποτελεί ο πειραματισμός με την ηλεκτρονική ταινία (electronic tape) σε αργότερες συνθέσεις του.

Το 1958-1959 έγραψε το έργο *Apparitions* για ορχήστρα, στο οποίο εμφάνισε για πρώτη φορά στη γραφή του, ορχηστρικά cluster. Την ίδια περίοδο, συνθέτες όπως ο Ξενάκης, ο Πεντερέσκι, αλλά και ο Στοκχάουζεν, επίσης χρησιμοποιούσαν ανάλογες τεχνικές στις συνθέσεις τους. Λίγο αργότερα, το 1961 έγραψε το έργο *Atmosphères*. Χαρακτηριστικό του έργου είναι η ιδιαίτερα στατική ατμόσφαιρα, η οποία δημιουργείται λόγω της *μικροπολυφωνίας*. Πρόκειται για ένα είδος πολυφωνικής μουσικής υφής, με πολλές ταυτόχρονες γραμμές σε μορφή κανόνα, με διαφορετική όμως ταχύτητα. Αυτό έχει ως

⁶⁰ Lena Pek Hung Lie, "Toru Takemitsu's Film Music and its Corresponding Film Genres," *Academia*: 9-10, https://www.academia.edu/1339369/Toru_Takemitsus_Film_Music_and_Its_Corresponding_Film_Genres.

αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας πυκνής ηχητικής μάζας, σαν ένα ηχητικό σύννεφο⁶¹.

Σε αντίθεση με τον Takemitsu, ο Ligeti δεν έγραφε μουσική για τον κινηματογράφο. Όμως, ο σκηνοθέτης Stanley Kubrick, θέλησε να χρησιμοποιήσει μουσική του Ligeti, για την ταινία του: “2001: A Space Odyssey”. Ενέκρινε την χρήση ενός αποσπάσματος του έργου Requiem και συγκεκριμένα το *Kyrie*. Παρ’όλα αυτά, χρησιμοποίησαν κι άλλα έργα του στην ταινία, χωρίς την άδειά του⁶². Παρά αυτό το διαδικαστικό σκάνδαλο, η ταινία είχε μεγάλη επιτυχία και επιπρόσθετα, η μουσική του Ligeti, έκανε ιδιαίτερη εντύπωση στο κοινό, με αποτέλεσμα να επωφεληθεί τον Συνθέτη στην πορεία της καριέρας του.

Στην ταινία, χρησιμοποιούνται Τα εξής έργα του Ligeti: *Kyrie* (2ο μέρος Requiem), *Atmosphères*, *Lux Aeterna* και *Aventures*. Το έργο *Atmosphères* (1961), έχει τον ρόλο της ουβερτούρας. Οι ηχοχρωματικές μάζες από το οργανικό αυτό κομμάτι, δημιουργούν άμεσα την κατάλληλη ατμόσφαιρα για την ταινία. Το έργο επανεμφανίζεται και σε άλλα σημεία, σαν αντιθετικό στοιχείο, μιας και άλλα έργα του Ligeti που χρησιμοποιήθηκαν ήταν κυρίως χορωδιακά.

*“..the absence of voices in Atmospheres negates the notion of "self," reinforcing the film's opening frame of reference as one that predates both consciousness and being.”*⁶³

Παρακάτω θα γίνει μια συνοπτική μελέτη περίπτωσης του μέρους *Kyrie* από το έργο *Requiem*.

⁶¹ Paul Griffiths, “György Ligeti,” *Grove Music Online* (2011): 2, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16642> .

⁶² David W. Patterson , “Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick's "2001: A Space Odyssey,” *American Music* 22, no. 3 (Autumn, 2004): 4-6, <https://www.jstor.org/stable/3592986> .

⁶³ David W. Patterson , “Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick's "2001: A Space Odyssey,” *American Music* 22, no. 3 (Autumn, 2004): 7-8, <https://www.jstor.org/stable/3592986> .

2.3 ΜΕΛΕΤΗ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗΣ : “REQUIEM: KYRIE” – G. LIGETI

Το έργο “Requiem” είναι γραμμένο για σόλο φωνές Σοπράνο και Μετζοσοπράνο, δυο μικτές χορωδίες και ορχήστρα. Αποτελείται από τέσσερα μέρη: Introitus , Kyrie, De die judicii sequential και Lacrimosa.

Το δεύτερο μέρος, *Kyrie*, ξεκινάει με πολλούς παράλληλους κανόνες στις φωνές, οι οποίοι κάνουν την εμφάνισή τους σταδιακά. Σε ορισμένα σημεία στην παρτιτούρα, αναγράφεται έντονο βιμπράτο, κάτι το οποίο δημιουργεί ένα θολό ηχοχρωματικό τοπίο.

Όσον αφορά την αρμονική υφή, αποτελείται από στενές διαστηματικές σχέσεις, διάφωνες συγχορδίες και μεγάλη πυκνότητα υλικού. Αργότερα έχουμε την είσοδο των οργάνων, όπου παρατηρούνται τονισμοί στα χάλκινα, μέσα από έντονες εισόδους. Ακόμη, δημιουργείται μια μπασογραμμή και διευρύνεται η έκταση των οργάνων-φωνών, τόσο χαμηλά όσο και ψηλά. Στην συνέχεια, έχουμε μια σταδιακή αποκλιμάκωση, καταλήγοντας μόνο στους μπάσους της χορωδίας και συγκεκριμένα στη νότα σι αναίρεση.

Το ιδιαίτερο ηχόχρωμα αυτού του μέρους, θυμίζει τη δομή και διάσταση της φασματικής μουσικής.

Η χρήση αυτού του έργου στον κινηματογράφο, εκφράζει συναισθήματα αγωνίας και φόβου. Στην ταινία του Kubrick, το έργο αυτό ταιριάζει ιδιαίτερα, καθώς έχει τον χαρακτήρα της *διαστημικής μουσικής* (space music).

Αξιοσημείωτο είναι επίσης, το γεγονός ότι το δεύτερο μέρος *Kyrie* από το Requiem του Ligeti, χρησιμοποιήθηκε στην ταινία *Godzilla* (2014), του σκηνοθέτη Gareth Edwards.

3. ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ «ΑΥΓΗ»

Στην ενότητα αυτή, θα αναφερθώ στα ερεθίσματα που με ώθησαν στο να συνθέσω το πρωτότυπο έργο «Αυγή», για ορχήστρα.

Η σύνθεση μουσικής, μπορεί να συνδεθεί άμεσα με την έκφραση συναισθημάτων. Τα συναισθήματα αυτά, μπορεί να πηγάζουν από μια κατάσταση, μια ιδέα, ή και μια εικόνα. Κατά την περίοδο προτού ξεκινήσω τη σύνθεση του έργου «Αυγή», αποφάσισα να χρησιμοποιήσω μια εικόνα, συγκεκριμένα αυτή της *αυγής*, ως πρωταρχικό ερέθισμα. Το έργο επομένως, αποτελεί ένα *προγραμματικό* έργο. Με τον όρο *προγραμματική μουσική*, - τον οποίο ανέφερε για πρώτη φορά ο Franz Listz-, εννοούμε ένα μουσικό κείμενο, το οποίο συνδέεται με κάποιο εξωμουσικό στοιχείο. Αυτό μπορεί να είναι ένας πίνακας ζωγραφικής, ένα ποίημα, μια εικόνα, αλλά και η αναπαράσταση ενός χαρακτήρα ή φαινομένου⁶⁴. Το πρώτο φως της ημέρας, μπορεί να φέρει ένα πλήθος συναισθημάτων στο άνθρωπο. Επίσης, παρατηρούνται και συμβολικά στοιχεία σε αυτό, καθώς αποτελεί μέρος της καθημερινότητας στη ζωή μας. Η προβολή αυτών των συμβολισμών, από τον φυσικό μας κόσμο, αποτέλεσε έναν από τους στόχους μου κατά τη σύνθεση του έργου.

Επιπρόσθετα, επιδίωξα να συμπεριλάβω και άλλους τομείς, στο πλαίσιο της σύνθεσης του έργου. Ένας από αυτούς τους τομείς, είναι η μουσική του κινηματογράφου και συγκεκριμένα, η λυρική και η παραστατικότητα που έχει ως είδος μουσικής. Για να το πετύχω αυτό, χρησιμοποίησα ενορχηστρωτικές τεχνικές, όπως τη μεταφορά μελωδικών γραμμών, από τη μια ομάδα οργάνων στην άλλη, έντονα στοιχεία λυρικότητας, αλλά και επεξεργασίες του υλικού (αντιστροφή, μεταφορά θεμάτων). Ακόμη, η μετάβαση από το ένα μέρος του έργου στο άλλο, γίνεται με τέτοιο τρόπο, που δίνει την αίσθηση αλλαγής σκηνής. Αυτό επιτυγχάνεται, με τις αντιθέσεις στο ηχόχρωμα των μερών, αλλά και της αισθητικής. Στο δεύτερο μέρος, γίνεται χρήση ηχοχρωματικών μαζών, μέσα από μιμήσεις και κανόνες, όμοια με τις τεχνικές του Ligeti.

Ακόμη, ένα εξωμουσικό ερέθισμα, αποτέλεσε ο πίνακας του Alphonse Osbert (1857–1939): *The Muse at Sunrise* (1918)

⁶⁴ Roger Scruton, “Programme music”, *Grove Music Online* (20 Jan. 2001): 1-2, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22394> .



Εικόνα 7: Alphonse Osbert (1857–1939), *The Muse at Sunrise* (1918)

Στον πίνακα αυτό, μπορούμε να διακρίνουμε μια γυναικεία μορφή. Ο Osbert συνήθιζε να εμφανίζει μορφές (είτε γυναικείες είτε ανδρικές) και ορισμένες φορές τις χαρακτήριζε ως *Μούσες*. Η μορφή αυτή, έχει βασικό ρόλο, καθώς δίνει έναν ονειρικό τόνο στον πίνακα. Η χρήση του μπλέ χρώματος, αποτελεί ένα σύμβολο για τον ίδιο. Συγκεκριμένα, συμβολίζει τη μελαγχολία⁶⁵. Επίσης, ο ήλιος, συμβολίζει την απλότητα που διακρίνει την γενική αισθητική του ζωγράφου αυτού, καθώς περιορίζει πολλά έργα του, σε απλές εικόνες- τοπία, με την εμφάνιση ουράνιων σωμάτων και ανάλογων μορφών. Στην ενότητα της ανάλυσης θα γίνει αναφορά σε συμβολικά στοιχεία του πίνακα, τα οποία εκφράζονται στο μουσικό κείμενο. Ο ήλιος, σαν σύμβολο, απεικονίζει συναισθήματα ελπίδας, αλλά και μιας καινούριας αρχής. Επίσης, η κυκλικότητα είναι ένα ακόμη στοιχείο, το οποίο χαρακτηρίζει το έργο « *Αυγή*», καθώς ξεκινάει με το λυρικό Α μέρος και στο τέλος ξανακαταλήγει σε αυτό.

Ένα ακόμη εξωμουσικό ερέθισμα, αποτέλεσε το ποίημα “*Dawning Another Day*”,- το οποίο αναφέρεται και ως “ *Today*”-, του Thomas Carlyle. Ήταν φιλόσοφος, συγγραφέας, δάσκαλος, αλλά και ιστορικός, από τη Σκωτία. Ο Carlyle, άφησε μεγάλο έργο πίσω του κατά τη Βικτωριανή Περίοδο⁶⁶.

⁶⁵ Hoakley, “Profound Tranquility: the paintings of Alphonse Osbert,” *The Eclectic Light Company*, (January 23, 2020), <https://eclecticlight.co/2020/01/23/profound-tranquility-the-paintings-of-alphonse-osbert/> .

⁶⁶ Poetry Foundation, “Thomas Carlyle,” <https://www.poetryfoundation.org/poets/thomas-carlyle> .

Το ποίημα αποτελείται από τέσσερις στροφές, από τις οποίες, η πρώτη και η τελευταία, είναι όμοιες. Η μόνη διαφορά είναι, ότι ενώ στην αρχή, υπάρχει μια σταθερή δήλωση, -“*Oh, mayst thou not let it slip useless away!*”-, στην τελευταία και καταληκτική στροφή, υπάρχει ένα ερωτηματικό. Αντλώντας έμπνευση από το ποίημα αυτό, έγινε και ο διαχωρισμός τεσσάρων μερών του έργου «Αυγή». Το Α και Α' αντιστοιχούνται στην πρώτη και τελευταία στροφή, ενώ τα αντιθετικά Β και Γ, στην 2^η και 3^η στροφή αντίστοιχα. Ως βασικά συμβολικά στοιχεία του ποιήματος, θεώρησα αυτό της κυκλικότητας, της νέας αρχής και της ελπίδας, όπως αντίστοιχα και από τον πίνακα του Osbert.

Dawning Another Day

Poet: Carlyle

So here hath been dawning another blue day!

Oh, mayst thou not let it slip useless away!

Out of Eternity this new day was born;

Into Eternity at night will return.

Behold it aforesaid no eye ever did

So soon it forever from all eyes is hid.

Here hath been dawning another blue day;

Think, wilt thou let it slip useless away?⁶⁷

Τέλος, το κίνημα του Ιταλικού Νεορεαλισμού, αποτέλεσε επίσης ένα ερέθισμα για τη δημιουργία του έργου μου. Από τη μια, είναι τα κινηματογραφικά στοιχεία που προαναφέρθηκαν, τα οποία εμφάνισα στην αλλαγή των μερών, αλλά και των τεχνικών στη διαχείριση της ορχήστρας. Από την άλλη, η απλοϊκότητα και η εστίαση σε δυσκολίες απλών, καθημερινών στιγμών της ζωής, είναι το στοιχείο που με ενέπνευσε στη δημιουργία του έργου. Αυτή η ύπαρξη της μελαγχολίας, της ψυχικής έντασης, εμφανίζεται στο δεύτερο μέρος του έργου, όπου επικρατεί ένας μεγάλος αρμονικός

⁶⁷ Poetry Foundation, “Today: by Thomas Carlyle,”
<https://www.poetryfoundation.org/poems/43891/today-56d222c50bc78> .

πλούτος, λόγω αντίθεσης μεταξύ υψηλού και χαμηλού ρετζίστρου, καθώς επίσης, αλλοιώνεται η έννοια του χρόνου. Οι ηχητικές μάζες που δημιουργούνται, καταργούν την αίσθηση του παλμού. Η εναλλαγή των μουσικών διαστημάτων που επαναλαμβάνονται, αποκτά μια σταθερή ροή, η οποία δημιουργεί ένα αίσθημα «ομίχλης».

Με την επιρροή των παραπάνω ερεθισμάτων, ολοκλήρωσα την πρώτη προσπάθειά μου για τη σύνθεση ενός ορχηστρικού έργου.

4. ΑΝΑΛΥΣΗ

Στη συγκεκριμένη ενότητα θα γίνει η ανάλυση του πρωτότυπου έργου «Αυγή», ξεκινώντας από τη Μακροδομή, και καταλήγοντας στη Μικροδομή, όπου θα γίνει αναφορά στις επιμέρους ενότητες των μερών, το φθογγικό υλικό, καθώς και στις ηχοχρωματικές και ενορχηστρωτικές τεχνικές.

4.1 ΜΑΚΡΟΔΟΜΗ

Το έργο «Αυγή», έχει διάρκεια περίπου 9 λεπτά. Αποτελείται από τα εξής μέρη: Α, Β, Γ, Α' (Coda).

4.1.1. ΜΕΡΟΣ Α

Αρχικός στόχος του έργου, είναι να γίνει παρουσίαση των βασικών δομικών στοιχείων, που οδηγούν και στην εδραίωση αυτού του Μέρους. Στοιχεία όπως το φθογγικό υλικό, αλλά και οι ηχοχρωματικές μάζες, σταδιακά πυκνώνουν και οδηγούν στην πρώτη κορύφωση του έργου. Το μέρος αυτό, έχει αρκετά λυρικό χαρακτήρα, παραπέμποντας σε ένα νέο ξεκίνημα, όπως συμβολίζει και ο τίτλος «Αυγή». Βασικό χαρακτηριστικό του μέρους είναι η *εναλλαγή των χρωμάτων*, που εμφανίζονται αρχικά στα έγχορδα, στην άρπα, το βιμπράφωνο, αργότερα στην τσελέστα, αλλά και η πυκνώση στην ενότητα της κορύφωσης. Ο ήλιος, όπως φαίνεται στον πίνακα *The Muse at Sunrise*, είναι το στοιχείο που συμβολίζει το συγκεκριμένο μέρος.

4.1.2. ΜΕΡΟΣ Β

Το δεύτερο μέρος, έχει ως βασικό χαρακτηριστικό, το στοιχείο της Αντίθεσης. Αποτελείται από κανόνες και μιμήσεις, από τη μια στην ψηλή περιοχή με τα ξύλινα και από την άλλη σε πολύ χαμηλό ρετζίστρο στα έγχορδα. Σε αυτό το μέρος, μπορεί να σκιαγραφηθεί νοερά η έννοια του *φανταστικού ρεαλισμού*⁶⁸. Η αλλοίωση του ρυθμού,

⁶⁸ Felicity Clair Gee, "The critical roots of cinematic magic realism: Franz Roh, Alejo Carpentier, Fredric Jameson," (Thesis, University of London, 2013), 13.

η μεγάλη αντίθεση στο τονικό ύψος των δυο οργανικών ομάδων, αλλά και η επανάληψη συγκεκριμένων φθόγγων, δημιουργούν ένα ιδιαίτερο περιβάλλον. Η πυκνή μάζα των εγχόρδων στην χαμηλή περιοχή, λειτουργεί ως μια βάση, όπου οι κανόνες των ξυλίνων έρχονται ως ένα «μαγικό» στοιχείο. Γίνεται έτσι ένας φαντασιακός παραλληλισμός, σε αντίθεση με το λυρικό Α μέρος. Σε σχέση με τον πίνακα του Osbert, το μέρος αυτό μπορεί να συμβολίσει την ομίχλη που φαίνεται στη μέση του πίνακα, μαζί με τον αντικατοπτρισμό του τοπίου στο νερό.

4.1.3. ΜΕΡΟΣ Γ

Στο τρίτο μέρος του έργου, εμφανίζεται σόλο στο αγγλικό κόρνο, παράλληλα με τη συνοδεία της άρπας, που δίνει έναν πιο ονειρικό χαρακτήρα. Οι Γεωμετρικές σχέσεις και το *ενορχηστρωτικό glissando* που εμφανίζεται, είναι χαρακτηριστικά αυτού του μέρους. Ακόμη, γίνεται συνδυασμός της λυρικότητας από τη μια και των κανόνων/μιμήσεων από την άλλη, στοιχείων δηλαδή που εμφανίστηκαν στα προηγούμενα δυο μέρη. Το μέρος αυτό συμβολίζει την Μούσα που φαίνεται στη δεξιά μεριά του πίνακα που αναφέρθηκε.

4.1.4. ΜΕΡΟΣ Α' (CODA)

Το καταληκτικό μέρος του έργου, πρόκειται για μια επανεμφάνιση στοιχείων των ενοτήτων της Αρχής. Τα τελευταία μέτρα του έργου, είναι ίδια με αυτά της τελευταίας ενότητας του Α μέρους. Υπάρχει δηλαδή κυκλικότητα στο έργο. Και σε αυτό το μέρος, το συμβολικό στοιχείο είναι ο ήλιος.

Παρακάτω, φαίνονται στον Πίνακα, τα μέρη του έργου «Αυγή» και οι επιμέρους ενότητές τους.

Μέρη Έργου	Μέρος Α (μ.1-50)	Μέρος Β (μ. 51-80)	Μέρος Γ (μ. 81- 105)	Μέρος Α'(Coda) (μ. 106-138)
Ενότητες	Ενότητα α (μ. 1-19)	Ενότητα α (μ. 51-60)	Ενότητα α (μ. 81-91)	Ενότητα α (μ. 106-117)
	Ενότητα β (μ.20-29)	Γέφυρα (μ. 61-64)	Μικρή κορύφωση	Γέφυρα (μ. 118-119)
	Ενότητα γ (μ.30-50) Κορύφωση	Ενότητα β (μ. 65-74)	Ενότητα β (μ. 92-105)	Ενότητα β (μ. 120-138) κορύφωση και κλείσιμο
		Καταληκτικά μέτρα (μ. 75-80)		

4.2 ΜΙΚΡΟΔΟΜΗ

Σε αυτή την ενότητα, θα γίνει αναφορά στα επιμέρους μικροδομικά στοιχεία των μερών του έργου και θα επεξηγηθούν οι ιδιαίτερες ενορχηστρωτικές τεχνικές.

4.2.1. ΜΕΡΟΣ Α (Μ. 1-50)

Στόχος του πρώτου μέρους, είναι η εμφάνιση του αρχικού υλικού και η σταδιακή του ροπή προς μια πρώτη κορύφωση. Αποτελείται από τρεις ενότητες.

4.2.1.1. Ενότητα α (μ.1-19)

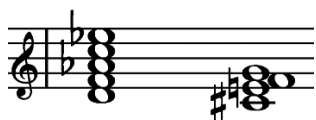
Στην πρώτη ενότητα του έργου, έχουμε κάποια βασικά στοιχεία, ξεκινώντας από την αρχική συγχορδία. Πρόκειται για μια ντο μείζονα με προσθήκη έκτης (Εικ.8), η οποία σηματοδοτεί την αρχή, το νέο ξεκίνημα. Ο Συμβολισμός, είναι βασικός παράγοντας για τη σύνθεση αυτού του έργου. Γι' αυτό, ο τίτλος «Αυγή», εκφράζεται μουσικά, ήδη από την πρώτη συγχορδία. Μέχρι το μέτρο 8, εμφανίζεται στα έγχορδα μια ηχοχρωματική υφή (I), ένα «μουσικό χαλί», αποτελούμενο από εναλλασσόμενους φθόγγους σε τρίχη ογδών, τα οποία εμφανίζουν την αρχική συγχορδία, σε ευθεία κατάσταση. Η χρήση σορντίνας, εντείνει τον ρόλο του «μουσικού χαλιού» (Εικ.9).

The image displays a musical score for four violin parts (Violin I 1, Violin I 2, Violin II 1, and Violin II 2). Each part is written in 4/4 time and features a dense texture of triplets, marked with 'con sord.' and 'pp'. The notes are grouped by brackets with the number '3' underneath. To the left of the main score, there is a small inset showing a treble clef with a single note on the G line (G3).

Εικόνα 9: Υφή I (χρώμα)

Εικόνα 8: Φθογγικό Υλικό I

Από το δεύτερο μέτρο, εμφανίζεται μια ακόμη υφή (II), στα δυο κλαρινέτα. Αποτελείται από την εναλλαγή μεταξύ δυο συγχορδιών, με γρήγορες κινήσεις (Εικ. 11). Το φθογγικό υλικό φαίνεται παρακάτω:



Εικόνα 10: Φθογγικό Υλικό 2 και 3 αντίστοιχα

Εικόνα 11: Υφή II

Στα μέτρα 5-8 γίνεται η είσοδος της μελωδίας στο όμποε I, στο φαγκότο I και τις βιόλες (Εικ.12). Η ίδια μελωδία επανεμφανίζεται σε αντιστροφή, στα μέτρα 13-16 στο αγγλικό κόρνο, το μπάσο κλαρινέτο, το βιμπράφωνο, τις βιόλες και τα βιολοντσέλα. Στα ενδιάμεσα μέτρα 9-12, εμφανίζεται ένα νέο ρυθμικομελωδικό μοτίβο (Εικ. 13: μοτίβο1) στα έγχορδα, το οποίο επεκτείνεται στα μέτρα 13-15 μόνο στα βιολιά, έχοντας συνοδευτικό ρόλο.

Εικόνα 12: Μελωδία όμποε- φαγκότο-βιόλες

Εικόνα 13: Μοτίβο 1 (pizz στα έγχορδα)

Ακόμη, στα μέτρα 9-15 διακρίνονται μελωδικές κινήσεις στα ξύλινα, οι οποίες ενισχύονται από τα αρπίσματα και τα glissandi στην άρπα. Συμβολίζεται μέσω αυτής της τεχνικής, η αίσθηση της ροής και του κυματισμού. Στα συγκεκριμένα μέτρα, κυριαρχεί το συγχορδιακό μοντέλο του φθογγικού υλικού 2 (Εικ. 10).

Εικόνα 14: Μελωδικές κινήσεις ξύλινων

Στα μέτρα 13-15 πιο συγκεκριμένα, πυκνώνει η ενορχήστρωση και εμφανίζονται τα παρακάτω στοιχεία:

- Οι μελωδικές κινήσεις στα φλάουτα και τα κλαρινέτα, ως ανάπτυξη των προηγούμενων μέτρων,
- Το χρώμα στα όμποε, το οποίο πρόκειται για το υλικό των βιολιών, στα πρώτα μέτρα του έργου,
- Η μελωδία σε αντιστροφή

Picture 15 shows a musical score for a symphony orchestra. The instruments listed are Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. in Bb), Clarinet in C (Cl. in C), Bassoon (Fag.), Horn in E-flat (Corno in Eb), Horn in F (Corno in F), Trumpet in C (Tromba in C), and Trombone (Tromboni). The score is marked 'a tempo'. Several melodic lines are highlighted: the Flute and Clarinet in B-flat parts in the first two measures are enclosed in orange boxes, while the Horn in E-flat, Horn in F, and Trombone parts in the last two measures are enclosed in blue boxes.

Εικόνα 15: Μελωδία σε αντιστροφή/ μελωδικές κινήσεις

Σε αυτά τα μέτρα, εμφανίζεται ολοκληρωμένος και ο τρόπος του Α μέρους, που είναι ο εξής:

Picture 16 shows a single melodic line in treble clef. The notes are: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6. The line is marked with a dynamic of *pp*.

Εικόνα 16: Τρόπος Α μέρους

Στα μέτρα 16-19, γίνεται επαναφορά της Υφής Ι στα έγχορδα και ακούγεται η αρχική συγχορδία από τα ξύλινα και τα χάλκινα. Με αυτόν τον τρόπο κλείνει κυκλικά αυτή η πρώτη ενότητα και οδηγούμαστε στη δεύτερη, μέσω του μέτρου 19, στο οποίο ακούγεται ο απόηχος της άρπας, αλλά και τα μπάσα έγχορδα με κρατημένες νότες, σε συνδυασμό με τα κρουστά.

4.2.1.2. Ενότητα β (μ. 20-29)

Η ενότητα αυτή, πρόκειται για μια αντιθετική ενότητα, με κύριο χαρακτηριστικό τη δραματικότητα. Τα βασικά στοιχεία είναι τα εξής:

- Το «σάλπισμα» από τις τρομπέτες, το οποίο επαναλαμβάνεται δυο φορές, έτσι ώστε να δοθεί έμφαση (Μοτίβο 2).

Picture 17 shows two trumpet parts in C major. The first part is labeled 'Tpt 1 in C' and the second 'Tpt 2,3 in C'. Both parts start with a dynamic of *p*. The first part has a melodic line with a dynamic of *sf* and a final note with a dynamic of *pp*. The second part has a similar melodic line with a dynamic of *sf* and a final note with a dynamic of *pp*.

Εικόνα 17: Μοτίβο 2 στις τρομπέτες

- Το «μουσικό χαλί» που ακούμε από την τσελέστα. Πρόκειται για αρπές με το φθογγικό υλικό 2
- Οι συγχορδίες των εγχόρδων, σε χαμηλή περιοχή. Πρόκειται για εναλλαγή των συγχορδιακών μοντέλων 2 και 3 (Εικ. 10).

The image shows a musical score for the piece 'Musical Carpet'. It features a celesta part at the top, which is marked 'pp' and 'rit.'. Below it are the string parts for Violins I & II, Violas, Cellos, and Double Basses. The strings are marked 'pp' and 'sf'. The score is written in a common time signature and shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Εικόνα 18: «Μουσικό χαλί» από τσελέστα και συγχορδίες στα έγχορδα

- Τα ξύλινα σε αυτή την ενότητα, συμπληρώνουν την αρμονία, εμφανίζοντας εναλλάξ με τα έγχορδα το φθογγικό υλικό 3 και έπειτα 2.

Ακόμη, στα μέτρα 23-25 εμφανίζεται η ουρά από τη μελωδία στην α ενότητα, με διαφορά ότι εδώ κάνει κατιούσα χρωματική κίνηση. Λειτουργεί ως *θυμητικό στοιχείο*.

Η συγκεκριμένη ενότητα, χωρίζεται σε δυο πεντάμετρες φράσεις (μ. 20-24 και μ. 25-29). Στη δεύτερη φράση, τα βιολιά μιμούνται το ρυθμικό μοτίβο των τρομπετών στα μέτρα 20-23 (Εικ. 17).

Η ενότητα αυτή κλείνει με μια κρατημένη συγχορδία και την επανεμφάνιση της ουράς, αυτή τη φορά από την αντιστροφή της μελωδίας της πρώτης ενότητας.

4.2.1.3. Ενότητα γ (μ. 30-50)

Η ενότητα αυτή, περιλαμβάνει και την πρώτη μεγάλη κορύφωση του έργου. Βασικά στοιχεία της είναι οι ηχητικές μάζες που δημιουργούνται σταδιακά στα ξύλινα και τα έγχορδα.

Ο τρόπος που χρησιμοποιείται, είναι ο παρακάτω:



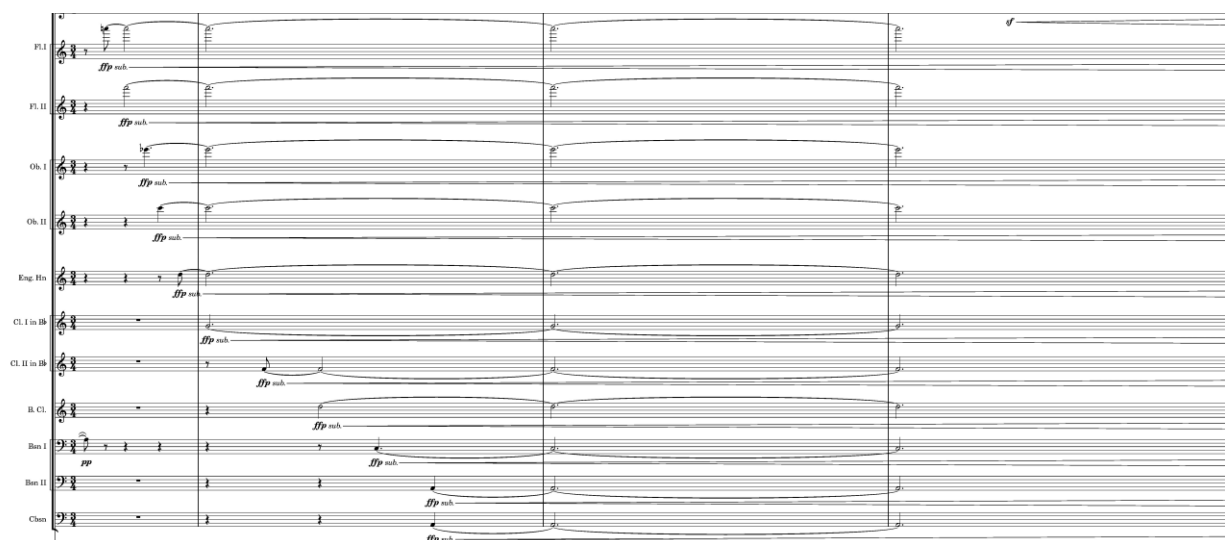
Εικόνα 19: Τρόπος Α.γ.

Το φθογγικό υλικό των μέτρων 30-33, είναι το φθογγικό υλικό 4, ενώ στα επόμενα μέτρα (μ. 34-41) το φθογγικό υλικό 5:



Εικόνα 20: Φθογγικό Υλικό 4 και 5

Επίσης, σε αυτά τα μέτρα παρουσιάζεται το Μοτίβο 1 (Εικ. 13), με αλλαγή διαστημάτων.



Εικόνα 21: Ηχητική μάζα πνευστά

Εικόνα 22: Ηχητική μάζα με τρίλια στα έγχορδα

Ο ρόλος της τρίλιας, είναι να αλλοιώσει την αίσθηση του ξεκάθολου τονικού ύψους και να εντείνει την αρμονική πύκνωση.

Υπάρχει μια σταδιακή πύκνωση, οδηγώντας στην κορύφωση του μέτρου 38, στο οποίο εμφανίζεται μια μελωδία, ανάπτυξη της μελωδίας από την Εικόνα 12. Η ενορχήστρωση είναι πυκνή, με την βασική μελωδία να ακούγεται από το πίκολο, τα φλάουτα, τα όμποε, το βιμπράφωνο, τα βιολιά και τις βιόλες. Επίσης, μια μελωδία από το αγγλικό κόρνο, το μπάσο κλαρινέτο και τα φαγκότα, έρχεται για να συμπληρώσει αντιστικτικά τη βασική μελωδία. Ακόμη, ένα ακόμη ρυθμικομελωδικό μοτίβο, εμφανίζεται στα κλαρινέτα και τα Τομ. Τέλος, υπάρχει ένα ρυθμικό ισοκράτημα από τα κοντραμπάσα, το κοντραφαγκότο και τα τύμπανα.

Εικόνα 23: Climax

Έπειτα από την κορύφωση, γίνεται μια εναλλαγή μεταξύ των συγχορδιακών μοντέλων 4 και 5, αλλά και η επανεμφάνιση του μοτίβου 2 μέχρι και τα τελευταία μέτρα αυτού του μέρους.

4.2.2. ΜΕΡΟΣ Β (Μ. 51-80)

Στο μέρος αυτό, είναι βασικό το στοιχείο της Αντίθεσης. Η αισθητική του μέρους, είναι όμοια με αυτή των έργων του Ligeti, που προαναφέρθηκαν σε προηγούμενη ενότητα.

4.2.2.1. Ενότητα α (μ. 51-60) + γέφυρα (μ. 61-64)

Στα πρώτα μέτρα της ενότητας, εμφανίζεται ένας κανόνας στα δυο φλάουτα και δυο κλαρινέτα. Το φθογγικό τους υλικό φαίνεται παρακάτω:



Εικόνα 24: Υλικό κανόνα ζύλινα

Ως αντιθετικό στοιχείο, δημιουργήσα μια ηχητική μάζα στα έγχορδα, η οποία αποτελείται από τρεις ομάδες, καθεμιά από τις οποίες επαναλαμβάνει συγκεκριμένα ρυθμικομελωδικά μοτίβα. Ουσιαστικά, πρόκειται για οριζόντιες γραμμές, ανεξάρτητες μεταξύ τους, σε χαμηλό ρετζίστρο, δημιουργώντας έτσι ένα πλούσιο αρμονικό περιβάλλον. Ακόμη, λόγω της εναλλαγής τους με μιμητικό τρόπο, χάνεται η αίσθηση του ισχυρού. Ο Ligeti, χρησιμοποιούσε ανάλογες τεχνικές στα έργα του.

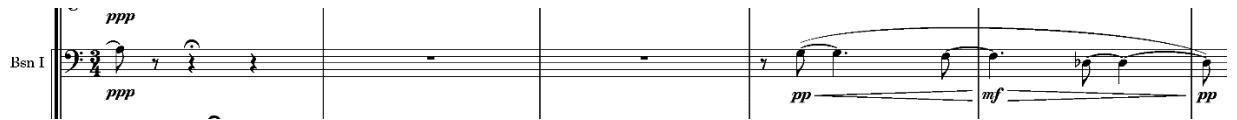
Παρακάτω φαίνεται ένας πίνακας με το φθογγικό υλικό της ηχητικής αυτής μάζας.

Πρώτη Ομάδα	G- Ab
Δεύτερη Ομάδα	G- Db
Τρίτη Ομάδα	G- C

Τα ισοκρατήματα στα κόρνα, τα τρομπόνια, καθώς και το επαναλαμβανόμενο κατιόν μελωδικό μοτίβο που πρωτοεμφανίζεται στο φαγκότο, συμπληρώνουν το φθογγικό περιεχόμενο του μέρους.



Εικόνα 25: Τρόπος Β Μέρους



Εικόνα 26: Μελωδία Φαγκότο

Στα μέτρα 61-64 υπάρχει μια γέφυρα, με κίνηση στην άρπα και tremolo στα έγχορδα, με σκοπό την δημιουργία εσωτερικής έντασης, έτσι ώστε να γίνει η μετάβαση στην επόμενη ενότητα.



Εικόνα 27: Υλικό άρπας μ. 62-65

4.2.2.2 Ενότητα β (μ. 65-74) + καταληκτικά μέτρα (μ.75-80)

Γίνεται αλλαγή ρόλων, αλλά και ρετζίστρου σε αυτή την ενότητα. Ο κανόνας εμφανίζεται στα χάλκινα, σε χαμηλή περιοχή, ενώ η ηχητική μάζα των εγχόρδων έχει ανέβει σε ψηλότερο ρετζίστρο.

Η μελωδία που προαναφέρθηκε, εμφανίζεται στο Glockenspiel (μ. 68-80), αλλά έχοντας χρονική μετατόπιση με καθυστέρηση ενός ογδού, κάθε φορά που εμφανίζεται. Έτσι υπάρχει μια αλλοίωση στην έννοια του μέτρου.

Στα μέτρα 73-75, το πίκολο επαναφέρει την ουρά από την αντιστροφή της μελωδίας (Εικ. 12), με αλλαγή διαστημάτων. Αυτό λειτουργεί ως *θυμητικό στοιχείο* από το πρώτο Μέρος.

4.2.3. ΜΕΡΟΣ Γ (Μ.81-105)

Στο μέρος αυτό, επαναφέρεται το μελωδικό στοιχείο αλλά και η έννοια του μέτρου, η οποία είχε αλλοιωθεί στο προηγούμενο μέρος. Πρόκειται για ένα μεταβατικό μέρος, το οποίο μας οδηγεί και στην Coda του έργου.

4.2.3.1. Ενότητα α (μ. 81-91)

Στην ενότητα αυτή, το αγγλικό κόρνο έχει μια μελωδία, με συνοδεία από την άρπα, αλλά και γεμίσματα από ξύλινα, χάλκινα. Στα έγχορδα δημιουργούνται γεωμετρικές σχέσεις, με μιμήσεις. Υπάρχουν δυο μιμητικά μοντέλα (3ηχο-5ηχο). Στην ανιούσα κίνηση, το μιμητικό μοντέλο 1 ακολουθεί αντίθετη κίνηση, ενώ το μοντέλο 2, παρουσιάζει αντίστροφο ποίκιλμα.



Εικόνα 28: Φθογγικό Υλικό Γ μέρους

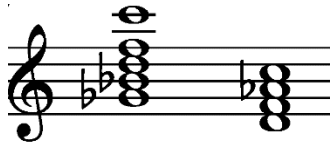


Εικόνα 29: Έγχορδα



Εικόνα 30: Συγχορδιακά Μοντέλα : Φθογγικό Υλικό Βιολιά και Άρπα

Στα μέτρα 86-91, δημιουργείται σταδιακά ένα ορχηστρικό crescendo και στο μετρο 90 έρχεται μια μικρή κορύφωση, η οποία αποκλιμακώνεται απευθείας στο επόμενο μέτρο, οδηγώντας σε επαναφορά του αρχικού υλικού και μετάβαση στην επόμενη ενότητα.

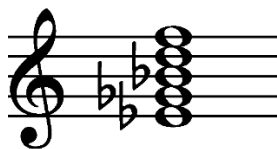


Εικόνα 31: Υλικό μέτρων 88-90 (climax)

Εικόνα 32: Μίμηση σχήματος εγχόρδων

4.2.3.2. Ενότητα β (μ. 92-105)

Σε αυτή την ενότητα, ξαναεμφανίζεται η μελωδία της ενότητας α, με επεξεργασία, από το αγγλικό κόρνο, αλλά και το φλάουτο. Γίνεται μια επανέκθεση του υλικού, μέχρι τα καταληκτικά μέτρα (μ. 100-105), όπου επανεμφανίζεται η επεξεργασμένη μελωδία, σε αντιστροφή.



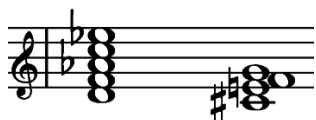
Εικόνα 33: Φθογικό Υλικό τελικής συγχορδίας

4.2.4. ΜΕΡΟΣ Α' (CODA) (M.106-138)

Τα τελευταία μέτρα του έργου, αποτελούν μια επανέκθεση υλικού του πρώτου μέρους, με αλλαγές στην ενορχήστρωση. Σκοπός αυτού, είναι να δοθεί έμφαση στο στοιχείο της κυκλικότητας.

4.2.4.1. Ενότητα α (μ. 106-117) + γέφυρα (μ. 118-119)

Σε αυτά τα μέτρα, το χρώμα της Υφής I στα έγχορδα, εμφανίζεται με παραλλαγή στα φλάουτα και τα όμποε. Επίσης, υπάρχουν ισοκρατήματα στα έγχορδα. Στην άρπα, εμφανίζεται η Υφή II, αλλά μόνο με το φθογγικό υλικό 2.



Εικόνα 34: Φθογγικό Υλικό 2 και 3 αντίστοιχα

Εικόνα 35: Χρώμα ζύλινα

Στα μέτρα 118-119, εμφανίζεται μια μικρή γέφυρα, η οποία οδηγεί στην ενότητα β του μέρους αυτού.

4.2.4.2. Ενότητα β (μ. 120-138)

Στην ενότητα αυτή, γίνεται μια επανέκθεση των μέτρων της κορύφωσης. Ακούγονται για μια τελευταία φορά τα μελωδικά στοιχεία του έργου, μέχρι τα καταληκτικά μέτρα, όπου φτάνουμε σε μια κρατημένη συγχορδία, η οποία σταδιακά σβήνει και χάνεται.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Το έργο «Αυγή» με οδήγησε σε μια διαδικασία εμπάθυνσης, τόσο σε συνθετικό αλλά και σε προσωπικό επίπεδο. Η σύνθεση ενός ορχηστρικού έργου, συμβάλει στην απόκτηση νέων εμπειριών για ένα συνθέτη. Αποτελεί μια διαδικασία που διαφέρει από τη σύνθεση ενός έργου για σύνολο μουσικής δωματίου. Ο όγκος του ορχηστρικού συνόλου, η αρμονία, ο ρυθμός, η διαχείριση του ηχοχρώματος μέσω μιας πληθώρας ενορχηστρωτικών τεχνικών, αποτελούν μερικά από τα εργαλεία, με τα οποία ο συνθέτης σμιλεύει τη μουσική του ιδέα και διαμορφώνει το προσωπικό του ύφος.

Η διαδικασία της έρευνας, πάνω σε τομείς μη μουσικού περιεχομένου, είναι ένα αναπόσπαστο κομμάτι της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Μέσω μιας πολυδιάστατης προσέγγισης, ανακάλυψα νέες πτυχές του προσωπικού μου συνθετικού ύφους. Η έμπνευση από άλλα έργα τέχνης, από κινήματα, ιδέες, βοηθά τον συνθέτη στην εξωτερίκευση των συναισθημάτων του, αλλά ενδεχομένως και τον ακροατή, στην ταύτισή του με αυτά.

Η μουσική είναι ένας κόσμος, ο οποίος απευθύνεται στις αισθήσεις του ανθρώπου. Αντλώντας έμπνευση από το περιβάλλον γύρω μας, από τους ανθρώπους μας, από άλλα έργα τέχνης, ή και μη καλλιτεχνικά φαινόμενα, μπορούμε να συνεχίσουμε να δημιουργούμε και να εξελισσόμαστε, μέσω της πολυδιάστατης διαδικασίας της μουσικής Σύνθεσης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αγγλόφωνη Βιβλιογραφία:

Ary Jan Art Gallery. “Biography of Alphonse Osbert (1857-1939).”

<https://www.galeriearyjan.com/en/osbert-alphonse.htm> .

Burt, Peter. *The Music of Toru Takemitsu*. USA, New York: Cambridge University Press, 2001.

Chagall Paintings. “Mark Chagall Biography.” (2021).

<https://www.chagallpaintings.com/biography/>.

Chagall Paintings. “The Fall of Icarus.” (2021).

<https://www.chagallpaintings.com/fall-of-icarus/>.

Chipp, Herschel B. *Theories of Modern Art* . Berkeley, Los Angeles and London : University of California Press, 1968: 48-77.

Cooke, Mervyn, Fiona Ford , ed. *The Cambridge Companion to Film Music*. Cambridge, United Kingdom : Cambridge University Press, 2016.

Davies, Veronika. “Leitmotifs in Film Music- Dissertation.” *Academia*. (2014/2015).
https://www.academia.edu/12429158/Leitmotifs_in_Film_Music_Dissertation

Gee, Felicity Clair. “The critical roots of cinematic magic realism: Franz Roh, Alejo Carpentier, Fredric Jameson.” Thesis, University of London, 2013.

Godt, Irving. “ An Essay on Word Painting.” *College Music Symposium* 24, no. 2 (Fall, 1984) : 118-129.
<https://www.jstor.org/stable/40373748> .

Griffiths, Paul. “György Ligeti.” *Grove Music Online*, (2011).
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16642>.

Hoakley. “Profound Tranquility: the paintings of Alphonse Osbert.” *The Eclectic Light Company*, (January 23, 2020).
<https://eclecticlight.co/2020/01/23/profound-tranquility-the-paintings-of-alphonse-osbert/>

Lawton, Ben. "Italian Neorealism: A Mirror Construction of Reality." *Film Criticism* 3, no. 2, Italian Neorealism ,(Winter, 1979): 8-23.

<https://www.jstor.org/stable/44018624>.

Lei, Kai Wai (Zoe). "The Symbolism in Bach's Music." *Academia*.
https://www.academia.edu/44556209/Symbolism_in_Bachs_music.

Lehrich I. Christopher. "Hearing Transcendence: Distorted Iconism in Tōru Takemitsu's Film Music." *Signs and Society* 2, no. SI (Supplement 2014): 215-245.

<https://doi.org/10.1086/674697> .

Lie, Lena Pek Hung. "Toru Takemitsu's Film Music and its Corresponding Film Genres." *Academia*.

https://www.academia.edu/1339369/Toru_Takemitsus_Film_Music_and_Its_Corresponding_Film_Genres.

Masterclass. "Italian Neorealism : 10 Influential Italian Neorealist Films." *Masterclass: Articles* (Sep. 10, 2021).

<https://www.masterclass.com/articles/italian-neorealism> .

Millington, Barry, John Deathridge, Carl Dahlhaus and Robert Bailey. "Wagner(Wilhelm) Richard." *Grove Music Online*. (updated May 2009) : 22-24, 34-37.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278269>.

Minghelli, Giuliana. "For a Cinema of the Blind and Visionaries. The Forgotten Lessons of Cesare Zavattini." *Academia* (Summer, 2022).

https://www.academia.edu/84238072/For_a_Cinema_of_the_Blind_and_Visionaries_The_Forgotten_Lessons_of_Cesare_Zavattini.

Mirka, Danuta. "The sonoristic structuralism of Krzysztof Penderecki." *University of Southampton Institutional Repository* (1997): 209.

<https://eprints.soton.ac.uk/71829/> .

Patterson W. David. "Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick's "2001: A Space Odyssey." *American Music* 22, no. 3 (Autumn, 2004): 444-474

<https://doi.org/10.2307/3592986>.

Pedersen, Elena Gagi. "Symbolism, the beginning of modern poetry." Romania: *Elsevier Ltd.* (7th - 9th November 2014): 1-7.

https://www.researchgate.net/publication/277934909_Symbolism_the_Beginning_of_Modern_Poetry.

Perelman, Allison. "Paul Gauguin." *Oxford Bibliographies*. Last modified February 12, 2023.

<https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199920105/obo-9780199920105-0175.xml> .

Poetry Foundation. "Thomas Carlyle."

<https://www.poetryfoundation.org/poets/thomas-carlyle> .

Poetry Foundation. "Today: by Thomas Carlyle."

<https://www.poetryfoundation.org/poems/43891/today-56d222c50bc78> .

Prunières, Henry. trans. Theodore Baker. "Musical Symbolism." *The Musical Quarterly* 19, no. 1 (Jan., 1933): 18-28.

<https://www.jstor.org/stable/738820>.

Rothenberg David, Marta Ulvaeus, ed. *The book of music and nature*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2001.

Schwenger, Peter. "Phenomenology of the Scream." *Critical Inquiry* 40, no.2 (Winter 2014): 390-392.

<https://doi.org/10.1086/674119> .

Scruton, Roger. "Programme music." *Grove Music Online* (20 Jan. 2001): 1-2.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22394> .

Stubbs, John C. "Bicycle Thieves." *The Journal of Aesthetic Education* 9, no. 2, Special Issue: Film IV: Eight Study Guides, (Apr., 1975): 50-61.
<https://doi.org/10.2307/3331734>.

Weitz, Morris. "Symbolism and Art." *The Review of Metaphysics* 7, no. 3 (Mar. 1954): 1-17 .
<https://www.jstor.org/stable/20123390> .

Ελληνόφωνη Βιβλιογραφία:

Γουδέλης, Τάσος. *Πάολο και Βιτόριο Ταβιάνι: Ουτοπία και χάος*. Αθήνα: Αιγόκερως, 1986.

Μούζας, Αλέξανδρος. "A century of Film Music"/ "Ένας αιώνας Κινηματογραφικής Μουσικής." *SEVEN DAYS-Kathimerini*, FILM MUSIC- November 7, 2004.

Μπάμπας, Δημήτρης. "Νεορεαλισμός: Η εικόνα και η ηθική του πραγματικού." *Σινεφίλια*.
<http://www.cinephilia.gr/index.php/keimena/apopsi/327-neorealismos> .