



ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Διπλωματική Εργασία
Κατεύθυνση της Σύνθεσης

Ανάλυση του έργου «Echoes of Afterlife» για ορχήστρα

του φοιτητή
Κοτίνη Περικλή
ΑΕΜ: 2091

Επιβλέπων καθηγητής: Χρήστος Σαμαράς,
Καθηγητής σύνθεσης

Θεσσαλονίκη, Ιούνιος 2023

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Χρήστο Σαμαρά για τη συνεχή καθοδήγηση και την επικοινωνιακή συνεργασία που κατέστησαν δυνατή την διεκπεραίωση της διπλωματικής μου εργασίας, καθώς και για τις χρήσιμες συζητήσεις και παρατηρήσεις του κατά την διάρκεια των σπουδών μου. Υπήρξε κάθε στιγμή διαθέσιμος να μου μεταδώσει τη γνώση του φροντίζοντας πάντα το καλύτερο για εμένα.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω το διδακτικό προσωπικό του Τμηματος Μουσικών Σπουδών, αλλά και άλλων τμημάτων του ΑΠΘ, με τους οποίους είχα την τύχη και τη χαρά να συνεργαστώ, και οι οποίοι με βοήθησαν να θέσω τα θεμέλια και να εξελιχθώ ως μουσικός.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένειά μου για την πολύτιμη βοήθεια και στήριξη που μου προσέφεραν όλα αυτά τα χρόνια των σπουδών μου.

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες	2
Πρόλογος	4
1. Προσέγγιση της έννοιας της μετά θάνατον ζωής.....	5
1.1 Η έννοια της μετά θάνατον ζωής στην ιστορία και τη φιλοσοφία	5
1.2 Η έννοια της μετά θάνατον ζωής στην τέχνη/μουσική	7
1.3 Η έννοια της μετά θάνατον ζωής στο έργο «Echoes of Afterlife».....	11
2. Κύρια στοιχεία έμπνευσης και σύστασης του έργου «Echoes of Afterlife».....	12
2.1 Bitonality, Polytonality και Polymodality	12
2.2 Soundscape Composition	17
2.3 Φθογγικό υλικό	19
2.4 Ενορχήστρωση και ορχηστρικές υφές.....	19
2.5 Ρυθμός	20
3. Ανάλυση του έργου «Echoes of Afterlife»	21
3.1 Δομή του έργου	21
3.2 Μέρος Α-Εισαγωγή (μ.1-22).....	22
3.3 Μέρος Β (μ. 23-48).....	25
3.4 Μέρος Γ (μ. 49-69)	31
3.5 Γέφυρα (μ. 70-73) και Μέρος Δ (μ. 74-99).....	32
3.6 Καταληκτικό τμήμα-Coda (μ. 100-112).....	34
Επίλογος.....	36
Προέλευση Εικόνων	37
Αναφορές.....	38

Πρόλογος

Το έργο «Echoes of Afterlife» ολοκληρώθηκε τον Απρίλιο του 2023. Μέσα από το έργο αυτό έγινε μία προσπάθεια οργάνωσης και προβολής της συνθετικής μου σκέψης, όπως αυτή εξελίχθηκε τα προηγούμενα έτη των ακαδημαϊκών σπουδών μου. Με την ολοκλήρωση της διπλωματικής μου εργασίας, ανοίγει ένα νέος κύκλος εξερεύνησης και αναζήτησης γνώσεων και εμπειριών έχοντας ως βάση όλα τα στοιχεία τα οποία αποκόμισα, με στόχο την αναζήτηση και τον πειραματισμό του προσωπικού μου ήχου.

Η μελέτη ορισμένων συνθετών, όπως ο Toru Takemitsu, η Kaija Saariaho, ο Isang Yun, ο Alfred Schnittke και πολλοί άλλοι, με βοήθησε να αναζητήσω νέους συνθετικούς δρόμους υιοθετώντας και εντάσσοντας ορισμένα στοιχεία και χαρακτηριστικά τους τα οποία συνάδουν, τόσο με την προσωπική μου αντίληψη όσο και αισθητική, και ταυτόχρονα οδήγησαν στην εξελικτική πορεία του καλλιτεχνικού μου ύφους.

Η παρούσα εργασία αποτελείται από τρία μέρη. Στο πρώτο μέρος, γίνεται αναφορά στα εξωμουσικά στοιχεία τα οποία αποτέλεσαν αφορμή και έμπνευση για τη σύνθεση του έργου και συγκεκριμένα η έννοια της μετά θάνατον ζωής μέσα από την ιστορία και την τέχνη. Στην δεύτερη ενότητα παρουσιάζονται τα βασικά στοιχεία σύστασης του έργου καθώς και οι τεχνικές σύνθεσης οι οποίες χρησιμοποιήθηκαν. Τέλος, στην τρίτη ενότητα, γίνεται η ανάλυση του έργου τόσο μικροδομικά όσο και μακροδομικά, με έμφαση στην ενορχήστρωση και το φθογγικό υλικό.

1. Προσέγγιση της έννοιας της μετά θάνατον ζωής

Το ορχηστρικό μου έργο φέρει τον τίτλο «Echoes of Afterlife». Στην αρχή της παρούσας εργασίας, θα γίνει μία προσπάθεια σύντομης περιγραφής της έννοιας της μετά θάνατον ζωής, όπως αυτή παρουσιάζεται στην ιστορία, την φιλοσοφία και την τέχνη.

1.1 Η έννοια της μετά θάνατον ζωής στην ιστορία και τη φιλοσοφία

Η έννοια της μετά θάνατον ζωής έχει απασχολήσει την ανθρωπότητα καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας της. Από τις αρχαίες πολιτισμικές παραδόσεις μέχρι τις σύγχρονες θρησκείες και φιλοσοφικές αντιλήψεις, οι ανθρώπινες προσεγγίσεις για την μετά θάνατον ζωή έχουν διαμορφωθεί με βάση τις πεποιθήσεις, τις ανάγκες και τις ελπίδες των ανθρώπων. Για παράδειγμα, οι αρχαίοι Αιγύπτιοι πίστευαν ότι η ψυχή επιζεί μετά τον θάνατο και ενώνεται ξανά με το σώμα σε μια νέα μορφή ζωής. Αυτό εξηγεί και τη σημασία που είχε η διατήρηση του σώματος, με τη διαδικασία της μουμιοποίησης να εμφανίζεται ήδη από το 3.500 π.Χ. Επίσης, προετοίμαζαν τους νεκρούς για το ταξίδι τους στον άλλο κόσμο, τοποθετώντας τους σε τάφους με τα απαραίτητα είδη για την επόμενη ζωή.¹

Αντίστοιχες πεποιθήσεις υπήρχαν και σε άλλες αρχαίες πολιτισμικές παραδόσεις. Οι αρχαίοι Έλληνες πίστευαν επίσης στην συνέχεια της ύπαρξης μετά τον θάνατο, αλλά οι απόψεις τους για τη φύση αυτής της ζωής διέφεραν. Πιο συγκεκριμένα, ο Πλάτωνας υποστηρίζει την ύπαρξη τόσο της μεταθανάτιας ζωής όσο και της ζωής πριν την γέννηση. Στο έργο του ίδιου, «Φαίδων», ο Σωκράτης παρουσιάζει ορισμένους λόγους για τους οποίους ένας φιλόσοφος «θα πρέπει να καλωσορίσει τον θάνατο όταν έρθει η στιγμή» και αναφέρει τρία επιχειρήματα για την αθανασία της ψυχής, το «Κυκλικό επιχείρημα», το «Επιχείρημα των αναμνήσεων», και το «Επιχείρημα της συμπάθειας».² Επίσης, σύμφωνα με τον Πλάτωνα, ο Σωκράτης θεωρεί ότι οι πράξεις των ανθρώπων έχουν αντίκτυπο στη «μετέπειτα ζωή» της ψυχής τους, μία ιδέα η οποία παρατηρείται και σε πολλούς άλλους πολιτισμούς στο πέρασμα των αιώνων.³

¹ Joshua J. Mark, 'Ancient Egyptian Burial', *World History Encyclopedia*, 19 Ιανουάριος 2013, https://www.worldhistory.org/Egyptian_Burial/.

² William Hasker και Charles Taliaferro, 'Afterlife', στο *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Spring 2023, <https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/afterlife/>; Tim Connolly, 'Plato: Phaedo', *Internet Encyclopedia of Philosophy*, χ.χ., <https://iep.utm.edu/phaedo/#SH3b>.

³ Hasker και Taliaferro, 'Afterlife'; Mark, 'Ancient Egyptian Burial'.

Κατά τη διάρκεια της μεσαιωνικής περιόδου, η θρησκεία είχε έναν καθοριστικό ρόλο στον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι εκείνης της εποχής αντιλαμβάνονταν τη μετά θάνατον ζωή. Σύμφωνα με τη Χριστιανική πίστη, η ψυχή συνεχίζει να υπάρχει μετά τον θάνατο και η κατάσταση της ζωής μετά από αυτόν εξαρτάται από τις πράξεις και την ίδια την πίστη του ατόμου κατά τη διάρκεια της ζωής του.⁴ Οι αντιλήψεις αυτές επηρεάστηκαν βαθιά από τις ιδέες του Πλάτωνα και των αρχαίων Ελλήνων φιλοσόφων, αλλά και από ύστερους φιλοσόφους όπως τον Θωμά Ακινάτη, τον Boethius και τον Αυγουστίνο.⁵

Ο ορισμός που δίνει Boethius για την αιωνιότητα, ότι δηλαδή «είναι η ταυτόχρονη συνολική και τέλεια κατοχή της ατέρμονης ζωής»⁶, εμφανίζεται και στο έργο του Αυγουστίνου «Confessions» περιλαμβάνοντας δύο κύριες ιδέες.⁷ Η πρώτη, σύμφωνα με τον Boethius στο έργο του *De Trinitate*⁸, είναι η διαρκής παραμονή και επέκταση του παρόντος, χωρίς τη μεταβολή από το παρελθόν στο παρόν και στο μέλλον. Η δεύτερη, είναι μία άπειρη σειρά καταστάσεων και διαδικασιών οι οποίες μπορεί να συνεχίζονται και να εναλλάσσονται, όπως και στην καθημερινή ζωή μας.⁹

Την εποχή του διαφωτισμού οι απόψεις για τη μετά θάνατον ζωή άρχισαν να αμφισβητούνται με την ανάπτυξη της επιστήμης και της φιλοσοφίας. Φιλόσοφοι όπως ο I. Kant, ο D. Hume και ο A. Schopenhauer διατύπωσαν επιχειρήματα κατά της ύπαρξης μιας μετά θάνατον ζωής, εστιάζοντας στη σημασία της εδώ και τώρα ζωής. Αυτή η κριτική προσέγγιση συνέβαλε στην ανάπτυξη ενός επιστημονικού και φιλοσοφικού πλαισίου που απορρίπτει την έννοια της μετά θάνατον ζωής ως μη επιβεβαιωμένη απόδειξη.¹⁰ Πιο συγκεκριμένα ο I. Kant υποστηρίζει πως ενώ είναι καλό και σημαντικό ένας άνθρωπος να

⁴ Simon Roffey, 'The Medieval Afterlife', επιμέλ. Christopher Gerrard και Alejandra Gutiérrez, *The Oxford Handbook of Later Medieval Archaeology in Britain*, 5 Φεβρουάριος 2018, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780198744719.013.36>.

⁵ D. P. Walker, D. P., 'Eternity and the Afterlife', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1964, 27, 241–50, <https://doi.org/10.2307/750519>.

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

⁷ Walker, D. P., 'Eternity and the Afterlife'.

⁸ Boethius, & Boethius, *De trinitate*, iv έκδ., χ.χ.

⁹ Walker, D. P., 'Eternity and the Afterlife'.

¹⁰ C. M. Lorkowski, 'David Hume: Religion', *Internet Encyclopedia of Philosophy*, χ.χ., <https://iep.utm.edu/hume-rel/>.

δέχεται τις θρησκευτικές αντιλήψεις και πεποιθήσεις, αυτές θα πρέπει να μένουν στο πλαίσιο της πίστης και να μην συγχέονται με την αποδεδειγμένη επιστημονική γνώση.¹¹

Τέλος, η φιλοσοφική προσέγγιση της μεταθανάτιας ζωής συγκεντρώνεται πλέον σε δύο κύριους τύπους αντιλήψεων. Ο πρώτος, είναι η συνέχεια της ζωής ως ενέργεια η οποία διοχετεύεται στο σύμπαν ώστε να δημιουργηθούν νέα αντικείμενα. Ο δεύτερος και πιο συνηθισμένος, είναι η ζωή μέσω της ψυχής η οποία μπορεί είτε να επιστρέψει ξανά στον υλικό κόσμο με τη μορφή ενός νέου σώματος, ανθρώπινου ή ακόμη και ζώου, ή να παραμείνει σε ένα πνευματικό κόσμο, όπως για παράδειγμα ο παράδεισος ή η κόλαση.¹²

1.2 Η έννοια της μετά θάνατον ζωής στην τέχνη/μουσική

Η έννοια της μετά θάνατον ζωής έχει αποτελέσει πηγή έμπνευσης για τους καλλιτέχνες σε παγκόσμιο επίπεδο και ανεξάρτητα από την καταγωγή, τον πολιτισμό και τη χρονική περίοδο κατά την οποία έζησαν και έδρασαν, τους ώθησε να δημιουργήσουν έργα που εξερευνούν το θέμα της ψυχής, της αθανασίας και της μετεμψύχωσης.

Σε πολλές παραδόσεις και θρησκείες, η μετά θάνατον ζωή αποτελεί ένα θέμα κεντρικής σημασίας. Οι θρησκευτικές πεποιθήσεις και οι μύθοι συχνά απεικονίζονται μέσα από την τέχνη, αναδεικνύοντας τον κόσμο των νεκρών και τη σχέση του με τον κόσμο των ζωντανών. Έργα τέχνης όπως αγιογραφίες, τοιχογραφίες και γλυπτά σε ναούς και τάφους απεικονίζουν συχνά τον παράδεισο, την κόλαση και άλλα μετά θάνατον τοπία, προσφέροντας μια εικόνα της επόμενης ζωής και της απονομής της δικαιοσύνης. Για παράδειγμα, οι αρχαίοι Αιγύπτιοι, αλλά και άλλοι αρχαίοι πολιτισμοί, αποτύπωναν την πίστη τους στην αθανασία με τον τρόπο που εκτελούσαν τις ταφές των νεκρών τους προσώπων και τα αντικείμενα τα οποία τους «συνόδευαν» στην επόμενη ζωή τους και τοποθετούνταν μέσα στους τάφους. Οι φημισμένοι αιγυπτιακοί τάφοι, οι πυραμίδες, διέθεταν τοιχογραφίες και επιγραφές που απεικόνιζαν τον νεκρό φαραώ μεταφερόμενο στον μεταθανάτιο κόσμο και τις προετοιμασίες του για την καινούργια ζωή.¹³

Ο θρήνος για τους νεκρούς και η ανάμνηση των αγαπημένων προσώπων αποτελούν επίσης κοινά θέματα στην τέχνη που συνδέονται με τη μετά θάνατον ζωή. Ποίηση,

¹¹ E. A. Beach, 'The Postulate of Immortality in Kant: To What Extent Is It Culturally Conditioned?', *Philosophy East and West* 58, τχ. 4 (2008): 492–523.

¹² K. Mitch Hodge, 'Afterlife', *PhilPapers: Online research in philosophy*, χ.χ., <https://philpapers.org/browse/afterlife>.

¹³ Mark, 'Ancient Egyptian Burial'.

ζωγραφική, μουσική και άλλες μορφές τέχνης συχνά αποτυπώνουν τον πόνο και τη νοσταλγία για τους αποβιώσαντες, εκφράζοντας την ελπίδα για μια επανένωση ή μια συνέχεια της ύπαρξής τους.

Στη σύγχρονη εποχή, οι καλλιτέχνες εξερευνούν την έννοια της μετά θάνατον ζωής με ποικίλους τρόπους. Μέσα από την τέχνη, αναδεικνύονται θέματα όπως η υπόσχεση της αθανασίας, η παρουσία των πνευμάτων, οι μεταθανάτιες εμπειρίες και γενικότερα εμφανίζεται μία πολυποικίλη πολιτιστική προσέγγιση στη θεματολογία του θανάτου και της ζωής μετά από αυτόν. Ο W. Kandinsky αναφέρει χαρακτηριστικά για την σημασία που έχει ο κάθε καλλιτέχνης να φέρει στο προσκήνιο την πνευματική ουσία της τέχνης:

«Εάν η συναισθηματική δύναμη του δημιουργού μπορεί να υπερνικήσει το “πως” και μπορεί να δώσει μία ελεύθερη ματιά στα εσωτερικά του συναισθήματα, τότε η τέχνη είναι στον σωστό δρόμο, ώστε να μην αποτύχει αργότερα στο να βρει το “τι” το οποίο έχει χάσει, αυτό το “τι” το οποίο θα δείξει στη συνέχεια τον δρόμο για την πνευματική τροφή της αναγεννημένης πνευματικής ζωής. Αυτό το “τι” δεν θα είναι πλέον το υλιστικό, αντικείμενο “τι” της προηγούμενης περιόδου, αλλά της εσωτερικής αλήθειας της τέχνης, της ψυχής χωρίς την οποία το σώμα, δηλαδή το “πως”, δεν μπορεί να είναι υγιές είτε ατομικά, είτε στο σύνολο των ανθρώπων.

Αυτό το “τι” είναι η εσωτερική αλήθεια την οποία μόνο η τέχνη μπορεί να τελειοποιήσει και να εκφράσει με τρόπους οι οποίοι είναι αποκλειστικά δικό της.»¹⁴

Ο W. Kandinsky ήταν γνωστός για την πεποίθησή του ότι η τέχνη μπορεί να αναδείξει την πνευματική και αισθητική διάσταση της ανθρώπινης ύπαρξης. Στα έργα του, αναζητούσε μια απελευθέρωση από τα περιοριστικά πλαίσια της φυσικής και υλικής πραγματικότητας, αναδεικνύοντας έτσι την ιδέα της ψυχικής και πνευματικής ελευθερίας. Αντιμετώπιζε την τέχνη ως ένα μέσο για να αποκαλύψει το πνεύμα και την αιωνιότητα. Για τον Kandinsky, η τέχνη ήταν μια γέφυρα που μπορούσε να συνδέσει την ανθρώπινη ψυχή με μια υψηλότερη πνευματική πραγματικότητα. Οι αφηρημένες μορφές και οι απελευθερωμένες γραμμές στα έργα του αναπαριστούν ένα είδος γλώσσας της ψυχής, μια γλώσσα που μπορεί να επικοινωνήσει την πνευματική εμπειρία και την ουσία της ανθρώπινης ύπαρξης. Σημαντικό είναι το γεγονός πως πολλοί από τους πίνακές του τους οποίους χαρακτήρισε ως ιδιαίτερα σημαντικούς για τον ίδιο διαπραγματεύονται έντονα ζητήματα και εικόνες κοσμικής

¹⁴ Wasily Kandinsky, *On the Spiritual in Art* (Solomon R. Guggenheim Foundation, χ.χ.), https://www.wasilykandinsky.net/book-concerning_the_spiritual_in_art.html.

καταστροφής, αναγέννησης, ανάστασης και ουτοπικών μελλοντικών κοινωνιών. Παραδείγματα έργων του με τη συγκεκριμένη θεματολογία αποτελούν οι πίνακες «Last Judgment», «Riders of the Apocalypse», «Deluge» και «All Saint's Day» (Εικόνα 1).¹⁵



Εικόνα 1: W. Kandinsky, All Saints I, 1911

Ο Kandinsky τον Ιανουάριο του 1911 επικοινωνήσε για πρώτη φορά με τον A. Schoenberg, έργα του οποίου είχε ακούσει και θεωρούσε ότι έχουν πολλές ομοιότητες με τους πίνακές του και τον τρόπο αντίληψης της τέχνης. Στην απάντησή του ο Schoenberg αφού επιβεβαίωσε ότι και ο ίδιος αναγνωρίζει την ομοιότητα, αναφέρει:

«Αυτό που αποκαλείς “παράλογο” εγώ το αποκαλώ “εξάλειψη της συνειδητής θέλησης στην τέχνη”... Αλλά η τέχνη ανήκει στο ασυνείδητο! Ο καθένας πρέπει να εκφράζει τον εαυτό του! Να τον εκφράζει άμεσα! Δεν χρειάζεται να είναι κάποιος πρωτοπόρος ώστε να δημιουργήσει με αυτόν τον τρόπο, αρκεί να παίρνει τον εαυτό του στα σοβαρά και, ως επακόλουθο και τον αληθινό σκοπό της ανθρωπότητας σε κάθε διανοητικό και καλλιτεχνικό πεδίο: να αναγνωρίζει και να εκφράζει όσα έχει αναγνωρίσει.»¹⁶

Όσον αφορά τη τέχνη της μουσικής, ο O. Messiaen αναφέρει για το έργο του «Κουαρτέτο για το τέλος του κόσμου» ότι έχει έναν αποκαλυπτικό χαρακτήρα και επιδιώκει

¹⁵ Reinhold Heller, 'Kandinsky and Traditions Apocalyptic', *Art Journal* 43, τχ. 1 (Spring 1983): 19–26.

¹⁶ Sohee Kim, 'THE STUDY OF THE RELATIONSHIP BETWEEN ARNOLD SCHOENBERG AND WASSILY KANDINSKY DURING SCHOENBERG'S EXPRESSIONIST PERIOD' (The Ohio State University, 2010), https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1269203770&disposition=inline; Hahl-Koch, επιμ., 'Arnold Schoenberg Wassily Kandinsky, Letters, Pictures, and Documents', μετάφρ. John Crawford (London: Faber and Farber, 1984).

να καταργήσει τον ίδιο τον χρόνο.¹⁷ Επίσης, ο G. Mahler με την Συμφωνία Ν.2 διαπραγματεύεται το θέμα της αναστασης της ανθρώπινης ψυχής, καθώς και της αιώνιας ζωής μέσα από την υπόθεση της ύπαρξης της ψυχής.¹⁸

Μία ακόμη συνθέτρια την οποία απασχόλησε το θέμα της μετά θάνατον ζωής είναι η S. Gubaidulina, η οποία έχει αφήσει ένα σημαντικό αποτύπωμα στον μουσικό κόσμο με την πλούσια και πολυδιάστατη μουσική της. Οι εικόνες της αποκάλυψης και της τελικής κρίσης αντικατοπτρίζονται στη μουσική της μέσα από διάφορες τεχνικές και συμβολισμούς που δημιουργούν έναν παράξενο, μυστηριακό και μεταφυσικό κόσμο¹⁹. Στα έργα της, η Gubaidulina ερευνά τα όρια της ανθρώπινης ύπαρξης και αναζητά νέες διαστάσεις του χρόνου και του χώρου. Οι συνθέσεις της εκφράζουν μια αίσθηση αιωνιότητας και παρουσιάζουν έναν κόσμο όπου η ζωή και ο θάνατος συνυπάρχουν.

Σημαντικό στοιχείο των συμβολισμών που χρησιμοποιεί, είναι ο τρόπος χρήσης των κρουστών οργάνων. Η ίδια σε μία συνέντευξή της αναφέρει σχετικά:

«Τα κρουστά όργανα αποτελούν ένα μεγάλο μυστήριο...Και οι εκτελεστές κρύβουν αυτό το μυστήριο καλύπτοντας και σταματώντας τον ήχο. Ανοίγουν τον ήχο και αμέσως τον σταματούν. Αλλά τα κρουστά έχουν ένα ακουστικό σύννεφο γύρω τους, ένα σύννεφο το οποίο δεν μπορεί να αναλυθεί. Αυτά τα όργανα είναι στο σύνορο μεταξύ της χειροπιαστής πραγματικότητας και από το ασυνείδητο, επειδή έχουν αυτήν την ακουστική...Το ασυνείδητο περιέχει πληροφορίες πέρα από την λογική, ίσως μέσα στην ψυχή. Είναι ο χώρος της ψυχής.

[...],πιστεύω ότι βλέπουμε μέσα στην ιστορία την εξέλιξη των λογικών διαδικασιών έναντι των διαδικασιών του ασυνείδητου. Για αυτόν τον λόγο παλαιά όργανα, τα οποία δεν έχουν γίνει μέρος της σύγχρονης ορχήστρας, έχουν επίσης αυτό το σύννεφο.»²⁰

¹⁷ William Wallace, 'The scope of Programme Music. Proceedings of the Musical Association' 25 (1898): 139–56, <https://doi.org/10.1093/jrma/25.1.139>.

¹⁸ Bettie Jo Basinger, 'Mahler Listening Guide: Symphony no. 2 in C Minor ("Resurrection")', *UTAH SYMPHONY*, 6 Νοέμβριος 2014, <https://utahsymphony.org/explore/2014/11/mahler-2-listening-guide/>.

¹⁹ Vera Lukomsky και Sofia Gubaidulina, 'Sofia Gubaidulina: 'My Desire Is Always to Rebel, to Swim against the Stream!', *Perspectives of New Music* 36, τχ. 1 (Winter 1998): 5–41.

²⁰ Ivan Moody και Sofia Gubaidulina, 'THE SPACE OF THE SOUL': AN INTERVIEW WITH SOFIA GUBAIDULINA.', *Tempo* 66, τχ. 259 (Ιανουάριος 2012): 31–35.

1.3 Η έννοια της μετά θάνατον ζωής στο έργο «Echoes of Afterlife»

Οι πίνακες του W. Kandinsky «Rider of the Apocalypse I» (Εικόνα 2) και «Rider of the Apocalypse II» (Εικόνα 3) αποτέλεσαν προσωπική πηγή έμπνευσης κατά τη διάρκεια της σύνθεσης του έργου μου «Echoes of Afterlife».



Εικόνα 2: W. Kandinsky, *Rider of the Apocalypse*, 1911



Εικόνα 3: W. Kandinsky, *Riders of the Apocalypse II*, 1914

Ο Kandinsky διερευνά το θέμα των Καβαλάρηδων της Αποκάλυψης, οι οποίοι αναφέρονται στο Βιβλίο της Αποκάλυψης του Αγίου Ιωάννη. Οι Καβαλάρηδες αντιπροσωπεύουν την καταστροφή, τον πόλεμο, την ασθένεια και τον θάνατο, και ο Kandinsky προσπαθεί να αποδώσει την ανεξέλεγκτη δύναμη και την επιρροή τους μέσω της τέχνης του. Με την εκρηκτική του παλέτα χρωμάτων, την αισθητική των αφηρημένων σχημάτων και τον δυναμισμό των γραμμών, δημιουργεί έναν κόσμο που παραμένει μαγνητικός και αποκαλυπτικός για τον θεατή. Οι πίνακες "Rider of the Apocalypse I και II" αναδεικνύουν την εντυπωσιακή ικανότητα του Kandinsky να εκφράσει τα εσωτερικά συναισθήματα και τις ανθρώπινες αναταραχές μέσω της τέχνης.

Το έργο «Echoes of Afterlife» δεν αποτελεί προγραμματική μουσική και δεν υπάρχει κάποια θεολογική ή τελεολογική προσέγγιση, αλλά έχει επηρεαστεί από την εξωμουσική ιδέα της μετά θάνατον ζωής και το έργο του Kandinsky. Σύμφωνα με τον ίδιο:

«Οι υπόλοιπες τέχνες βρίσκουν στη μουσική τον καλύτερο δάσκαλο. Εκτός από ορισμένες εξαιρέσεις η μουσική αποτελεί, εδώ και πολλούς αιώνες, την τέχνη η οποία έχει

αφοσιωθεί όχι στην αναπαραγωγή των φυσικών φαινομένων, αλλά στην έκφραση της ψυχής του καλλιτέχνη, μέσω των μουσικών ήχων.»²¹

2. Κύρια στοιχεία έμπνευσης και σύστασης του έργου «Echoes of Afterlife»

2.1 Bitonality, Polytonality και Polymodality

Οι όροι Bitonality και Polymodality σύμφωνα με τον Arnold Whittall είναι «η ταυτόχρονη και επάλληλη» παρουσία δύο ή και περισσότερων, αντίστοιχα, διαφορετικών τονικοτήτων²². Η τεχνική αυτή, αν και χρησιμοποιείται ελεύθερα από τους συνθέτες των αρχών του 20^{ου} αιώνα, εμφανίζεται ήδη σε συνθέσεις αρκετά νωρίτερα στα πλαίσια, όμως, των τεχνικών της αντίστιξης ή της προγραμματικής μουσικής. Παραδείγματα αποτελούν το Duetto II από το Clavier-Übung III του J. S. Bach και το «A Musical Joke» του W. A. Mozart.

Από τους πρώτους συνθέτες οι οποίοι εξερεύνησαν τις δυνατότητες της υπέρθεσης δύο τονικοτήτων ήταν ο C. Ives. Στο Psalm 67, τον οποίο εναρμόνισε πιθανώς την εποχή την οποία ήταν οργανίστας στον ναό του St. Thomas στο New Haven, από το 1893, ο Ives χρησιμοποιεί την παραδοσιακή μορφή των ψαλμών της Αγγλικανικής εκκλησίας, δηλαδή μία μελωδία πάνω από μία απλή διαδοχή συγχορδιών, με την κάθε στροφή του κειμένου να χωρίζεται σε δύο μουσικές φράσεις. Αν και το έργο έχει τονικό χαρακτήρα, όπως και τα υπόλοιπα έργα εκείνης της εποχής, στις στροφές 3 (τρία) έως 5 (πέντε) εμφανίζονται συνηγήσεις συγχορδιών οι οποίες υπερβαίνουν τα όρια της τονικότητας και δημιουργούν ένα αμφιλεγόμενο περιβάλλον πριν την επιστροφή στο αρχικό τονικό κέντρο και την κατάληξη του έργου²³.

Από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, όταν και πλέον ο όρος polytonality αρχίζει να χρησιμοποιείται ευρέως, πολλοί συνθέτες και έργα τους εμφανίζονται ως «πολυτονικοί» ή «πολυτονικά», αντίστοιχα, από αναλυτές και μουσικολόγους της εποχής, χωρίς αυτό όμως να συμφωνεί πάντα με τους ίδιους τους συνθέτες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο B. Bartok, όπου στο “The New Hungarian Art Music”, ο ίδιος αναφέρει για την πολυτονική

²¹ Kandinsky, *On the Spiritual in Art*.

²² Arnold Whittall, ‘Bitonality’, *Grove Music Online*, 20 Ιανουάριος 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03161>.

²³ J. Peter Burkholder, ‘The Critique of Tonality in the Early Experimental Music of Charles Ives’, *Music Theory Spectrum* 12, τχ. 2 (Autumn 1990): 203–23.

μουσική ότι η παρτιτούρα δεν συμβαδίζει με το άκουσμα της μουσικής, καθώς οι άνθρωποι συνδιάζουν τις τονικότητες και τις ακούν ως μία ενιαία συνήχηση²⁴. Επίσης, το 1945 στο “Forward” του “Bella Bartok: Masterpieces for the Piano”, κάνει αναφορά σε έργα του τα οποία είχαν χαρακτηριστεί «λανθασμένα» σύμφωνα με αυτόν ως πολυτονικά και παραθέτει παραδείγματα και τις τονικότητες από τις Bagatelles. Για τον ίδιο, ο όρος polymodality είναι εκείνος που χαρακτηρίζει καλύτερα τα έργα του.²⁵

Το 1920 ο κριτικός μουσικής Henri Collet με δύο άρθρα τα οποία δημοσίευσε το 1920 ξεκίνησε έναν μακροχρόνιο διάλογο σχετικά με την έννοια της πολυτονικότητας και τον ρόλο της ως μέσο προβολής συγκεκριμένων αισθητικών, πολιτικών και εθνικιστικών θέσεων και απόψεων. Ο Collet συγκρίνει τους Les Six της Γαλλίας με την Ομάδα των Πέντε στη Ρωσία θεωρώντας πως και οι δύο έχουν εθνικιστικά κίνητρα. Συγκεκριμένα, αναφέρει πως η «Ομάδα των Έξι» χρησιμοποιώντας την πολυτονικότητα επιχειρεί να επιστρέψει από την πολυπλοκότητα στην απλότητα και το οποίο θεωρεί χαρακτηριστικό του γαλλικού πολιτισμού.²⁶

Τα επόμενα χρόνια κυριάρχησε μία σύγκριση όσον αφορά τους όρους ατονικότητα και πολυτονικότητα, με αυτούς να χρησιμοποιούνται πολλές φορές ως συνώνυμα. Ο D. Milhaud ως κύριος εκφραστής της ιδέας της πολυτονικότητας στο άρθρο του, “Polytonalité et Atonalité” το 1923 επισημαίνει ότι η διαφορά τους είναι «τόσο μεγάλη όσο και η διαφορά της διατονικότητας με την χρωματικότητα». Στο ίδιο άρθρο του ακόμη αναφέρει τα βασικά στοιχεία για την αναγνώριση των υφών οι οποίες δημιουργούνται με τη χρήση της υπέρθεση των συγχορδιών, polytonality, ή των μελωδιών, polymodality.²⁷

Επιπλέον παραδείγματα έργων που χρησιμοποιείται η συγκεκριμένη τεχνική αποτελούν το “Saudades do Brasil” 1920, του D. Milhaud, το “Petrushka” 1910, του I. Stravinsky και το “Sarcasms” 1914, του S. Prokofiev.

Ακολουθούν ορισμένα παραδείγματα του έργου μου “Echoes of Afterlife” στα οποία είναι εμφανής η επιρροή μου από την τεχνική της διτονικότητας (Εικόνες 4-7).

²⁴ John Vinton, ‘Bartók on His Own Music’, *Journal of the American Musicological Society* 19, τχ. 2 (Summer 1966): 232–43, <https://doi.org/10.2307/830583>.

²⁵ Vinton.

²⁶ François de Médicis, ‘Darius Milhaud and the Debate on Polytonality in the French Press of the 1920s’, *Music & Letters* 86, τχ. 4 (Νοέμβριος 2005): 573–91.

²⁷ Darius Milhaud, ‘Polytonalité et Atonalité’, *Revue musicale* 4 (2023): 29–44.

Andante misterioso 2=60

This musical score shows the first climax for woodwinds. It includes parts for Flute 1, Flute 2, Flute 3, Oboe 1, Oboe 2, Clarinet in A, Clarinet in Bb 1, Clarinet in Bb 2, Bass Clarinet, Bassoon 1, Bassoon 2, and Contrabassoon. The tempo is marked 'Andante misterioso' with a metronome marking of 2=60. The score features various dynamics such as *pp*, *ppp*, *p*, and *ppp*, along with articulation marks like accents and slurs. The woodwinds play a complex, layered texture with many notes and rests.

Εικόνα 4: Η παρουσίαση της πρώτης κλίμακας στα ξύλινα πνευστά

This musical score shows the second climax for woodwinds. It includes parts for Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, Ob. 1, Ob. 2, C. A., CL. in Bb 1, CL. in Bb 2, B. CL., Bass 1, Bass 2, and Oboe. The score features various dynamics such as *ppp*, *pp*, *p*, and *pp*, along with articulation marks like accents and slurs. The woodwinds play a complex, layered texture with many notes and rests.

Εικόνα 5: Η παρουσίαση της δεύτερης κλίμακας στα ξύλινα πνευστά

The image displays a page of a musical score, specifically the beginning of the union of two scales. The score is arranged in a system of staves, with each staff representing a different instrument. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, Cl. 1, Cl. 2, Bsn. 1, Bsn. 2, Cbass., Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vcl., and Tuba. The score is divided into four measures, with dynamic markings such as p, pp, and mf. The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and slurs, indicating the beginning of the union of two scales.

Εικόνα 6: Η αρχή της ένωσης των δύο κλιμάκων

The image displays a page from a musical score, specifically focusing on the simultaneous climaxes of the Sol major and Fa major scales. The score is arranged in a multi-staff format, with each staff representing a different instrument or section. The instruments listed on the left side of the page include: Flutes (Fl. 1, 2, 3), Oboes (Ob. 1, 2), Clarinets (Cl. in Bb, Cl. in Bb, Cl. in C), Bassoons (Bsn. 1, 2), Contrabassoon (Cb.), French Horns (F. Hrn. in F 1, 2), Trumpets (Tpt. in Bb 1, 2), Trombones (Tbn. 1, 2, 3), Timpani (Timp.), Snare Drum (Tm.), Cymbals (Cl. Cym.), Tuba (Tub. Bbn.), Violins (Vln. I, II), Violas (Vla.), Cellos (Vcl.), and Double Basses (Cb.). The score is written in a complex, multi-measure format, with various dynamics and articulations. The page is numbered 16 in the top right corner.

Εικόνα 7: Ταυτόχρονη συνήχηση της Σολ μείζονας και της Φα μείζονας κλίμακας στην κορύφωση του έργου

2.2 Soundscape Composition

Το έργο “Echoes of Afterlife” δεν περιλαμβάνει συγκεκριμένα στοιχεία σύνθεσης από το soundscape composition καθώς αποτελεί έργο για ορχήστρα, χωρίς προσθήκη ηχογραφημένων ή ηλεκτρονικών ήχων. Παρόλα αυτά, κατά τη σύνθεση του υπήρξε από πλευράς μου έντονη επιρροή από τον τρόπο με τον οποίο συνθέτες όπως οι R. Murray Schafer, Barry Truax και Hildegard Westerkamp αντικατοπτρίζουν τον ήχο και την ατμόσφαιρα ενός συγκεκριμένου μέρους ή μίας συγκεκριμένης εμπειρίας.

Ως soundscape composition μπορεί να θεωρηθεί η μουσική η οποία αποτελείται από ηχογραφήσεις αυτούσιων ήχων της φύσης ή ενός ηχητικού περιβάλλοντος και η οποία μπορεί να έχει ή και όχι, υποστεί επεξεργασία. Ιδιαίτερα σημαντικό είναι το World Soundscape Project (WSP) το οποίο δημιουργήθηκε στο Simon Fraser University (SFU) στα τέλη της δεκαετίας του 1960 από τον R. Murray Schafer. Τα επόμενα χρόνια με τη συμβολή του ίδιου αλλά και άλλων συνθετών όπως ο Barry Truax αυτό το νέο στυλ μουσικής εξελίχθηκε και απέκτησε υπόσταση μέσα από στον χώρο της ηλεκτροακουστικής μουσικής. Σύμφωνα με τον Truax:

«Στο soundscape composition... είναι ακριβώς το πλαίσιο του ίδιου του περιβάλλοντος το οποίο διατηρείται, ενισχύεται και αξιοποιείται από τον συνθέτη.»²⁸

Οι εμπειρίες των ακροατών έχουν εξίσου έναν πολύ σημαντικό ρόλο στην αντίληψη των έργων. Ο συνθέτης μαζί με τον ακροατή προσπαθούν μέσα από την κοινή ακρόαση να κατανοήσουν το ηχητικό περιβάλλον αλλά και την ίδια τη σύνθεση.

Η οργανική μουσική αποτελείται από την προγραμματική και την απόλυτη μουσική. Στην πρώτη, στόχος του συνθέτη είναι να μιμηθεί και να περιγράψει ένα συγκεκριμένο πλαίσιο. Στην απόλυτη μουσική, όμως, τα έργα συχνά αποκόπτονται από το φυσικό περιβάλλον καθώς προορίζονται συνήθως για συναυλίες σε εσωτερικούς χώρους. Για τον λόγο αυτό οι συνθέτες δημιουργούν ιδεατά soundscapes. Ως παράδειγμα μπορούν να αναφερθούν συνθέτες όπως ο Haydn και ο Handel. Η μουσική τους παρά τις εμφανείς διαφορές, παρουσιάζει πολλές ομοιότητες σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται την μουσική. Η ενορχήστρωση και ο τρόπος χρήσης των οργάνων στα έργα

²⁸ Truax Barry, ‘Acoustic Communication’, *Norwood*, 1984, 207.

τους αντανακλά τον ήσυχο τρόπο ζωής των ανθρώπων εκείνης της εποχής, με τον Handel όμως να παρουσιάζει ορισμένα στοιχεία αστικοποίησης.²⁹

Καθ' όλη την διάρκεια της κλασικής περιόδου, αλλά και μετά από αυτήν, στοιχεία της φύσης όπως ο ήχος των πουλιών, του νερού ή ο ήχος της μάχης και του κυνηγιού αποτελούσαν μέρος των έργων της εποχής. Οι συνθέτες χρησιμοποιώντας διάφορα ενορχηστρωτικά τεχνάσματα κατόρθωναν να τα απεικονίσουν στη μουσική τους. Την εποχή του ρομαντισμού και ιδιαίτερα στους κύκλους τραγουδιών του Schubert και του Schumann παρουσιάζεται η αντιπαράθεση μεταξύ του περιβάλλοντος και της συναισθηματικής κατάστασης του συνθέτη. Ο Schubert στο τραγούδι "Der Lindenbaum" από το Die Winterreise σχηματίζει ένα «Landscape» το οποίο διατηρεί τα καλοκαιρινά του «χρώματα» παρά τις συναισθηματικές αλλαγές του ήρωα, οι οποίες χτίζονται πάνω σε αυτό και υποδηλώνονται με τη σειρά τους από τις εναλλαγές των κλιμάκων.³⁰

Ιδιαίτερη σημασία παρουσιάζει ο ρόλος του κόρνου. Συμβολίζει την ελευθερία και την εξοχή με τον ήχο του να χρησιμοποιείται ως έμβλημα ηρωισμού και δύναμης. Στην 1^η Συμφωνία του ο G. Mahler παρουσιάζει το μοτίβο του κυνηγιού πρώτα στα κλαρινέτα, έπειτα στις τρομπέτες και τέλος, με αργές διαδικασίες, στα κόρνα τα οποία και ολοκληρώνουν το «Landscape» του κυνηγιού.

Από τον 19^ο αιώνα, ταυτόχρονα με την βιομηχανική επανάσταση, πραγματοποιήθηκε και αλλαγή τόσο στην σύσταση όσο και τον ρόλο της ορχήστρας. Τα όργανα τροποποιήθηκαν ώστε να παράγουν δυνατότερο ήχο και το μπάσο απελευθερώθηκε ώστε να δημιουργηθεί μεγαλύτερος όγκος. Επίσης, διαμορφώθηκαν και εξελίχθηκαν παλιότερες φόρμες, όπως η φόρμα σονάτας, ιδιαίτερα στο πλαίσιο του πρώτου μέρους της Συμφωνίας. Τις επόμενες δεκαετίες η ορχήστρα συνέχισε να εμπλουτίζεται φτάνοντας στο απώγειο με τους Wagner και Berlioz. Νέα όργανα ενσωματώθηκαν στην ορχήστρα, κυρίως κρουστά, και από τον 20^ο αιώνα παρουσιάστηκαν φαινόμενα αντικατάστασης των παραδοσιακών οργάνων από μηχανές θορύβων, όπως στο έργο του Antheil "Ballet Mechanique" το 1926. Η ορχήστρα πλέον ακολουθούσε την πορεία του ανθρώπου από την εξοχή και την φύση στην βιομηχανοποιημένη πόλη, αντικατοπτρίζοντας την μεταβολή στον τρόπο ζωής τους.

²⁹ R. Murray Schafer, *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world* (Destiny Books, 1977), https://monoskop.org/images/d/d4/Schafer_R_Murray_The_Soundscape_Our_Sonic_Environment_and_the_Tuning_of_the_World_1994.pdf.

³⁰ Schafer.

Κατά αυτόν τον τρόπο, στο έργο που παρουσιάζεται στην παρούσα διπλωματική εργασία γίνεται μία προσπάθεια να αποτυπωθούν με έναν σύγχρονο τρόπο τα εξωμουσικά στοιχεία τα οποία αναφέρθηκαν στην πρώτη ενότητα.

2.3 Φθογγικό υλικό

Το παρόν ορχηστρικό έργο ξεκινάει με τη χρήση δύο τρόπων, οι οποίοι εμφανίζονται σε πρώτη φάση ξεχωριστά. Στη συνέχεια, οι δύο τρόποι εμπλέκονται μεταξύ τους με διάφορες διαδικασίες τόσο σε αρμονικό όσο και σε μελωδικό επίπεδο. Το γεγονός αυτό οδηγεί σε μια πιο ελεύθερη χρωματικότητα η οποία κυριαρχεί στο μέσο του έργου και δημιουργεί δομές, πλοκή και μουσικές χειρονομίες χωρίς την αξιοποίηση συγκεκριμένου φθογγικού υλικού. Στην κατάληξη του έργου, οι δύο τρόποι επιστρέφουν στο προσκήνιο αν και διατηρούν έναν πιο χρωματικό χαρακτήρα.

Τα διαστήματα τα οποία κυριαρχούν στο μεγαλύτερο μέρος του έργου είναι η 2^η μικρή και μεγάλη και η 3^η μικρή. Το φθογγικό υλικό το οποίο χρησιμοποιείται σε ολόκληρο το πλαίσιο του έργου είναι το σύνολο της χρωματικής κλίμακας, παρόλα αυτά η οργάνωσή του έγινε με βάση ορισμένους δομικούς φθόγγους.

2.4 Ενορχήστρωση και ορχηστρικές υφές

Ένα ιδιαίτερα σημαντικό στοιχείο του έργου αποτελεί η εξέλιξη των υφών οι οποίες εξυπηρετούν την πλοκή της κάθε ενότητας. Η εξωμουσική ιδέα της μετά θάνατον ζωής αποτέλεσε σημαντική παράμετρο για την επιλογή της ενορχήστρωσης καθώς και των ενορχηστρωτικών δομών οι οποίες δημιουργούνται και εξελίσσονται κατά την διάρκεια του έργου. Οι αντιπαραθέσεις και οι αντιθέσεις οι οποίες προκύπτουν από αυτές στοχεύουν στην δημιουργία των σημείων έντασης και αποφόρτισης και την δημιουργία ηχητικών εντυπώσεων. Επίσης, με την χρήση συγκεκριμένων οργάνων και τις ενορχηστρωτικές υφές με τις οποίες συνδυάζονται κάθε φορά, γίνεται μία προσπάθεια δημιουργίας ενός «Landscape» με τις καμπάνες, το κλαρινέτο και την τρομπέτα να αποκτούν πρωταγωνιστικό ρόλο.

2.5 Ρυθμός

Ο ρυθμός αποτελούσε πολύ σημαντικό μέρος των έργων του Ο. Messiaen. Σύμφωνα με τον ίδιο ο ρυθμός:

«αποτελεί το πρωταρχικό και το βασικό στοιχείο της μουσικής και πιθανώς υπήρχε πριν από την ίδια την μελωδία και την αρμονία»³¹

Στο έργο «Echoes of Afterlife» ο ρυθμός αποτελεί ένα στοιχείο σταθερότητας. Σε αντίθεση με το φθογγικό υλικό το μέτρο δεν αλλάζει υποδηλώνοντας με τον τρόπο αυτό την έννοια της αιωνιότητας στο πλαίσιο της μετά θάνατον ζωής.

Αν και το μέτρο παραμένει σταθερό, το tempo έχει καθοριστικό ρόλο για την μακροδομική εξέλιξη του έργου. Συγκεκριμένα, το έργο ξεκινάει με την μετρονομική ένδειξη $\text{♩}=60$. Στο μέτρο 23 συμβαίνει μία απότομη αλλαγή και ο ρυθμός ανεβαίνει στο $\text{♩}=80$ ώστε να γίνει η πρώτη μεγάλη κορύφωση του έργου. Στη συνέχεια το tempo κατεβαίνει στο $\text{♩}=50$ ώστε να δημιουργηθεί ένα πιο ατμοσφαιρικό τμήμα έως και το μέτρο 70. Από το σημείο εκείνο και έπειτα, ο ρυθμός από το $\text{♩}=63-67$ αρχίζει να ανεβαίνει και με ένα *accelerando* οδηγείται στο μ. 88 με στόχο να δημιουργήσει την ένταση για την τελική κορύφωση του έργου. Στο τέλος, το tempo επανέρχεται στο αρχικό του σημείο, $\text{♩}=60$, ώστε να γίνει η κατάληξη.

³¹ Julian L. Hook, 'Rhythm in the Music of Messiaen: An Algebraic Study and an Application in the "Turangalila Symphony"', *Music Theory Spectrum* 20, τχ. 1 (Spring 1998): 97–120, <https://doi.org/10.2307/746158>.

3. Ανάλυση του έργου «Echoes of Afterlife»

3.1 Δομή του έργου

Το έργο αποτελείται από τέσσερα (4) μέρη και το καταληκτικό τμήμα (coda) (Πίνακας 1). Ο διαχωρισμός τους βασίζεται κυρίως στις αλλαγές στην ενορχήστρωση, τη διαφοροποίηση και τον μετασχηματισμό των υφών, καθώς και τον στόχο του κάθε μέρους στην εξέλιξη του «δράματος». Όλα τα μέρη περιέχουν μελωδικά, αρμονικά ή ενορχηστρωτικά στοιχεία από τα υπόλοιπα μέρη, τα οποία συνδέουν μουσικά τα τμήματα μεταξύ τους και βοηθούν στην ομοιογένεια του έργου. Ακολούθως παρουσιάζεται αναλυτικά η δομή του έργου «Echoes of Afterlife».

Πίνακας 1: Αναλυτική δομή του έργου «Echoes of Afterlife»:

Μέρος A Εισαγωγή (μ. 1-22)	Μέρος Β (μ. 23-48)	Μέρος Γ (μ. 49-69)	Γέφυρα (μ. 70-73)	Μέρος Δ (μ. 74-99)	Καταληκτικό τμήμα (μ. 100-112)
Ενότητα α1 μ. 1-10	Ενότητα β1 μ. 23-31	Ενότητα γ1 μ. 49-63		Ενότητα δ1 μ. 74-87	
Ενότητα α2 μ. 11-18	Ενότητα β2 μ. 32-39	Ενότητα γ2 μ. 64-69		Ενότητα δ2 μ. 88-99	
Ενότητα α3 μ. 19-22	Ενότητα β3 μ. 40-48				

3.2 Μέρος Α-Εισαγωγή (μ.1-22)

Στο πρώτο μέρος του έργου παρουσιάζονται ορισμένα κύρια χαρακτηριστικά από τα οποία διαμορφώνονται τα υπόλοιπα τμήματα. Τα χαρακτηριστικά αυτά αποτελούν κάποιες βασικές ενορχηστρωτικές υφές οι οποίες στη συνέχεια του έργου εξελίσσονται και μετασχηματίζονται. Επίσης, παρουσιάζονται οι δύο κλίμακες-τρόποι από τις οποίες σχηματίζεται το μελωδικό και αρμονικό περιβάλλον των δύο πρώτων μερών. Επιπλέον χαρακτηριστικό του πρώτου μέρους αποτελεί ο σταδιακός σχηματισμός της ηχητικής επιφάνειας, ο οποίος σε συνδυασμό με μία μικρή πύκνωση της ορχηστρικής γραφής οδηγεί στην πρώτη κορύφωση του έργου.

Φθογγικό υλικό

Στην ενότητα α1 παρουσιάζονται οι δύο βασικές κλίμακες του έργου στα μ. 1-5 και μ. 6-10 αντίστοιχα (Εικόνα 8).



Εικόνα 8:Οι δύο Κλίμακες του έργου

Στις επόμενες ενότητες του Α μέρους οι κλίμακες αυτές συνδυάζονται ή και εναλλάσσονται μεταξύ της κάθε ομάδας οργάνων, δημιουργώντας ένα περισσότερο χρωματικό περιβάλλον, προοικονομώντας με αυτόν τον τρόπο την αρμονική πορεία και εξέλιξη του έργου. Αν και δεν χρησιμοποιείται λειτουργική αρμονία, ως τονικό κέντρο, κυρίως στα πρώτα δύο μέρη του έργου, μπορεί να θεωρηθεί η νότα Φα

Τα διαστήματα που κυριαρχούν σε ολόκληρη τη διάρκεια του έργου είναι τα διαστήματα 2^{ας} μικρό και μεγάλο, 3^{ης} μικρό και 4^{ης} καθαρής. Τα συγκεκριμένα εντοπίζονται ήδη από την αρχή στην πρώτη συγχορδία οι οποία χτίζεται πάνω σε αυτά τα διαστήματα (Εικόνα 9).

Andante misterioso $\text{♩} = 60$

The image shows a page of a musical score for woodwinds. At the top, it is marked 'Andante misterioso' with a tempo of quarter note = 60. The score is for a full woodwind section, including Flute 1, 2, and 3; Oboe 1 and 2; Cor Anglais; Clarinet in Bb 1 and 2; Bass Clarinet; Bassoon 1 and 2; and Contrabassoon. The music is in 3/4 time. The woodwinds play a melodic line, with dynamic markings such as 'p' (piano) and 'ff' (fortissimo). The score is written on a grand staff with multiple staves for each instrument.

Εικόνα 9: Τα ξύλινα πνευστά στην εισαγωγή του έργου

Στη συνέχεια, τα διαστήματα μοιράζονται στα έγχορδα και τα πνευστά με τα πρώτα να σχηματίζουν μία τρίφωνη συγχορδία με διαστήματα 4^{ης} και τα δεύτερα διαστήματα 2^{ας} και 3^{ης} αντίστοιχα, τα οποία αξιοποιούνται τόσο σε οριζόντια όσο και σε κάθετη θέση.

Ενορχήστρωση/Υφές

Η έναρξη του έργου σηματοδοτείται από μία γρήγορη ανιούσα κίνηση σχεδόν από όλα τα μέλη της ορχήστρας. Στη συνέχεια, εμφανίζεται μία αντίθεση μεταξύ χαμηλού τονικού ύψους από τα έγχορδα, παίζοντας Bartok pizzicato, και το vibraphone, και υψηλού τονικού ύψους από τα ξύλινα πνευστά. Με τον τρόπο αυτό, δημιουργείται μία αρχική ηχητική επιφάνεια, 1^η υφή, πάνω στην οποία εμφανίζεται μία μελωδική γραμμή στο αγγλικό κόρνο (Εικόνα 10). Τόσο η ηχητική επιφάνεια, όσο και η μελωδία αποτελούν βασικά στοιχεία του έργου.

The image displays a page of a musical score for a symphony, specifically the first movement (1st Movement). The score is written for a full orchestra and includes the following instruments: Flute 1, Flute 2, Flute 3, Oboe 1, Oboe 2, Cor Anglais, Clarinet in Bb 1, Clarinet in Bb 2, Bass Clarinet, Bassoon 1, Bassoon 2, and Contrabassoon. The tempo is marked 'And'. The first staff (Flute 1) has a dynamic marking of 'p'. The rest of the orchestra has dynamic markings of 'pp' and 'p'. The score shows the first few measures of the movement, with various instruments playing in unison or in harmony.

Εικόνα 10: 1^η Υφή

Η ενότητα α2 εισάγεται με τα χάλκινα πνευστά παρουσιάζοντας χαρακτηριστικά της προηγούμενης ενότητας. Από το μ. 16 ξεκινάει πύκνωση της ορχήστρας με τα πνευστά να παρουσιάζουν ταυτόχρονα τις δύο κλίμακες και τα έγχορδα να ενισχύουν αλλά και να δίνουν ένα διαφορετικό ηχόχρωμα στην αρχική υφή που δημιούργησαν τα ξύλινα πνευστά, οδηγώντας στην πρώτη κορύφωση του έργου.

Η εισαγωγή κλείνει με ένα μεταβατικό τμήμα, ενότητα α3, στο οποίο επαναλαμβάνονται τα πρώτα μέτρα του έργου με τα έγχορδα παρουσιάζουν ένα πρώιμο στάδιο μιας νέας υφής, 2^η υφή, η οποία πρόκειται να αναπτυχθεί αργότερα (Εικόνα 11).

The image shows a musical score for the 2nd movement. It consists of five staves: Violins I, Violins II, Violas I, Violas II, and Cello. The score is written in a common time signature. The first two staves (Violins I and II) have a treble clef, while the last three (Violas I, Violas II, and Cello) have a bass clef. The score includes dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano), and performance instructions like 'arco' (arco). The music is characterized by a slow, mysterious tempo.

Εικόνα 11: 2^η Υφή

Ρυθμός

Στην εισαγωγή, η ρυθμική ένδειξη είναι “Andante misterioso $\text{♩}=60$ ”. Οι φωνές εισάγονται σε ασθενή μέρη του μέτρου, το οποίο σε συνδυασμό με την αρμονία και τα ηχοχρώματα δίνουν την αίσθηση του μυστηρίου. Παρόλα αυτά, ο ρυθμός παραμένει σταθερός και ξεκάθαρος με τις κινήσεις των οργάνων σχεδόν πάντα να οδηγούνται προς τα ισχυρά μέρη του μέτρου, κάτι το οποίο αποτελεί και χαρακτηριστικό ολόκληρου του έργου. Το γεγονός αυτό έρχεται σε αντίθεση με την πορεία της αρμονίας, η οποία σταδιακά αλλοιώνεται.

3.3 Μέρος Β (μ. 23-48)

Το δεύτερο μέρος του έργου είναι γρήγορο και παρουσιάζει αρκετά νέα στοιχεία. Η αντίθεση με την προηγούμενη ενότητα είναι άμεση και απότομη. Με τη πύκνωση μοτίβων του πρώτου μέρους αλλά και τη χρήση καινούργιων ρυθμικών μοτίβων επιτυγχάνεται η ένταση και η δραματικότητα, καθώς το μέρος οδηγείται στην πρώτη μεγάλη κορύφωση στο τέλος του μέρους. Επίσης, χαρακτηριστικό του μέρους αποτελεί και το στοιχείο της ερώτησης-απάντησης που δημιουργείται μεταξύ των ομάδων των οργάνων.

Φθογγικό υλικό

Το μοτίβο με το οποίο εισάγονται τα έγχορδα στο δεύτερο μέρος χρησιμοποιεί τα κύρια διαστήματα του έργου που αναφέρθηκαν νωρίτερα, δηλαδή 2^{ας}, 3^{ης} και 4^{ης}, με το κάθε όργανο να εισάγεται με το αντίστοιχο διάστημα από το προηγούμενο (Εικόνα 12). Με αυτόν

τον τρόπο δημιουργούνται διαστήματα με τους πρώτους αριθμούς της κλίμακας Fibonacci 2, 3, 5 και 8.

The image shows a musical score for strings, specifically measures 23 and 24. The score is for Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Cello (Cb.), and Double Bass (Ve.). The music is in 2/4 time and features a 'con sord.' (con sordina) marking. The first violin part starts with a triplet of eighth notes, followed by a series of triplets of eighth notes. The second violin part also features triplets of eighth notes. The viola part has a triplet of eighth notes. The cello and double bass parts have a triplet of eighth notes. The dynamic marking is 'p' (piano).

Εικόνα 12: Η είσοδος των εγχόρδων στο μ. 23

Οι δύο αρχικές κλίμακες συνεχίζουν να αποτελούν το φθογγικό υλικό του Β μέρους με ελάχιστες διαφοροποιήσεις. Το glissando εμφανίζεται στα έγχορδα στην αρχή με διαστήματα 2^{ας}, αλλά στη συνέχεια τα διαστήματα μεγαλώνουν υπονοώντας την απελευθέρωση της αρμονίας η οποία θα έρθει στη συνέχεια (Εικόνα 13).

Εικόνα 13: Το glissando στο μ.31

Ενορχήστρωση/Υφές

Η ενότητα β1 αρχίζει, όπως προαναφέρθηκε, με ένα ρυθμικό μοτίβο στα έγχορδα που εισάγεται με γραμμικές διαδικασίες, 3^η υφή (Εικόνα 14).

Εικόνα 14: 3^η Υφή

Ταυτόχρονα, τα ξύλινα και τα χάλκινα πνευστά δημιουργούν διαδικασίες ερώτησης-απάντησης. Τα ξύλινα αρχίζουν να αναπτύσσουν την 1^η υφή με διάφορες διαδικασίες και τα χάλκινα υποστηρίζουν δημιουργώντας ένταση με μικρά μοτίβα (Εικόνα 15).

The image displays a page of a musical score, specifically the first woodwind part. The score is titled "Poco Allegro 4=4". It features multiple staves for various instruments: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Flute 3 (Fl. 3), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet in A (C.A.), Bassoon 1 (B. 1), Bassoon 2 (B. 2), Clarinet in Bb (Cl. Bb), Bassoon 3 (B. 3), Trumpet 1 (Tr. 1), Trumpet 2 (Tr. 2), Trumpet 3 (Tr. 3), Trumpet 4 (Tr. 4), Trumpet 5 (Tr. 5), Trumpet 6 (Tr. 6), Trumpet 7 (Tr. 7), Trumpet 8 (Tr. 8), Trumpet 9 (Tr. 9), Trumpet 10 (Tr. 10), Trumpet 11 (Tr. 11), Trumpet 12 (Tr. 12), Trumpet 13 (Tr. 13), Trumpet 14 (Tr. 14), Trumpet 15 (Tr. 15), Trumpet 16 (Tr. 16), Trumpet 17 (Tr. 17), Trumpet 18 (Tr. 18), Trumpet 19 (Tr. 19), Trumpet 20 (Tr. 20). The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, *mp*, and *sf*. The woodwinds play a melodic line, while the trumpets provide harmonic support with rhythmic patterns.

Εικόνα 15: Παραλλαγή της 1^η Υφής

Μετά το τέλος της ενότητας β1 ακολουθούν τρία μέτρα με τη μορφή μιας μικρής γέφυρας, στα οποία εμφανίζεται πρώτη φορά το glissando με την κίνηση των εγχόρδων να υποστηρίζεται και από την άρπα. Την ίδια στιγμή, τα πνευστά παρουσιάζουν ένα συνδυασμό των υφών που έχουν προηγηθεί, 4^η υφή, και τα χάλκινα, εισάγοντας μία μελωδία με την μορφή κανόνα, αναλαμβάνουν τον ρόλο της μετάβασης στο επόμενο τμήμα (Εικόνα 16).

Εικόνα 16: 4η Υφή

Στην ενότητα β2 εμφανίζεται μία νέα υφή στα ξύλινα πνευστά, 5^η υφή, ως απάντηση της αρχής του Β μέρους στα έγχορδα και στο μ. 37 το τρίτο φλάουτο παρουσιάζει μία σύντομη παραλλαγή του πρώτου θέματος του αγγλικού κόρνου (Εικόνα 17). Τα χάλκινα πνευστά και το vibraphone αναλαμβάνουν ρόλο συνοδείας.

Εικόνα 17: 5η Υφή

Στα επόμενα μέτρα μέχρι και την πρώτη μεγάλη κορύφωση του έργου στο τέλος του μέρους, ξεκινάει και σταδιακά εντείνεται μία πυκνωση όσον αφορά τη εμφάνιση των υφών. Τα έγχορδα εμφανίζουν ξανά την 3^η υφή, στο μ. 40, και έπειτα σχηματίζουν ολοκληρωμένη την υφή 2 εμπλουτισμένη με το glissando (Εικόνα 18).

Εικόνα 18: 2η Υφή

Τα ξύλινα και τα χάλκινα πνευστά ενισχύουν την πύκνωση αυτή παρουσιάζοντας συνεπτυγμένα ορισμένα μελωδικά και ηχοχρωματικά στοιχεία τα οποία έχουν προηγηθεί μέχρι την κατάληξη του τμήματος στο μ. 48.

3.4 Μέρος Γ (μ. 49-69)

Το τρίτο μέρος του έργου είναι αργό, ήρεμο και πιο μελωδικό. Τα ηχοχρώματα που δημιουργούνται σχηματίζουν ένα μετέωρο ηχητικό περιβάλλον. Πάνω σε αυτό διαμορφώνεται η τελική κύρια μελωδική ιδέα του έργου, έπειτα από τις εμφανίσεις της στο αγγλικό κόρνο στην εισαγωγή και το φλάουτο στο Α μέρος. Οι καμπάνες αποτελούν έναν ιδιαίτερο στοιχείο του μέρους και μαζί με τα όργανα τα οποία έχουν τη μελωδία, δημιουργούν εσωτερικούς διαλόγους με εύθραυστο χαρακτήρα.

Φθογγικό υλικό

Ήδη από την αρχή της ενότητας γ1 ο αρμονικός περιορισμός που επέβαλλαν οι δύο αρχικές κλίμακες αρχίζει να σπάει. Οι αρμονικές συνηχήσεις είναι πιο ελεύθερες, παρόλα αυτά διατηρείται ακόμη ένας διατονικός χαρακτήρας, ενώ τα βασικά διαστήματα του πρώτου μέρους συνεχίζουν να καθορίζουν τις διαστηματικές σχέσεις μεταξύ των οργάνων. Επιπλέον, το τονικό κέντρο έχει μετατοπιστεί στη νότα Σολ.

Ενορχήστρωση/Υφές

Σημαντικό χαρακτηριστικό της ενότητας είναι η υφή την οποία σχηματίζουν τα έγχορδα με τη χρήση των αρμονικών και τις εσωτερικές κινήσεις στις βιόλες, 6^η υφή (Εικόνα 19). Οι δυναμικές είναι κυρίως πολύ χαμηλές και πάνω από το ηχητικό περιβάλλον που δημιουργείται αναδύεται η μελωδία, καθώς και ο εσωτερικός διάλογος μεταξύ των καμπανών και του συνδυασμού άρπας και vibraphone.

The image shows a page of a musical score for the 6th movement. It consists of multiple staves, likely for different instruments or voices. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *pp* (pianissimo). There are also slurs and accents indicating phrasing and emphasis. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a common time signature.

Εικόνα 19: 6^η Υφή

Εμφανίζονται στοιχεία της 3^{ης} υφής, αυτή τη φορά σε μορφή *pizzicato*. Τέλος, η ρευστότητα η οποία έχει δημιουργηθεί παραμένει μέχρι το τέλος του μέρους όπου και καταρρέει, ώστε με την γέφυρα στα μ.70-73 να επανέλθει η ισορροπία.

3.5 Γέφυρα (μ. 70-73) και Μέρος Δ (μ. 74-99)

Με τη γέφυρα το έργο αποκτά ξανά παλμό και ρυθμό με τα χάλκινα πνευστά να δημιουργούν αντίθεση αλλά και να οδηγούν ομαλά στην επόμενη ενότητα. Το τέταρτο μέρος είναι γρήγορο και καθοριστικό για την εξέλιξη του έργου, καθώς με τη ρυθμική πύκνωση και την αύξηση του ηχητικού όγκου επιτυγχάνεται η τελευταία και πιο μεγάλη κορύφωση του έργου στο μ. 96.

Φθογγικό υλικό

Το αρμονικό υλικό στο συγκεκριμένο μέρος είναι πλέον ελεύθερο. Χρωματικές και διατονικές κινήσεις συνυπάρχουν και τα διαστήματα τα οποία κυριαρχούν είναι η 2^η και η 3^η. Προς το τέλος της ενότητας δ2 η ελευθερία αυτή στις αρμονικές συνηχήσεις διαρκώς αυξάνεται μέχρι και την κορύφωση, η οποία καταλήγει στη συνήχηση των συγχορδιών της Φα μείζονας και της Σολ μείζονας (μ. 96), δηλαδή των δύο τονικών κέντρων Φα και Σολ που κυριάρχησαν στα προηγούμενα μέρη.

Ενορχήστρωση/Υφές

Όλες οι ιδέες και υφές που αναφέρθηκαν νωρίτερα, εμφανίζονται σε αυτό το τελευταίο μέρος του έργου επεξεργασμένες και αναπτυγμένες με σκοπό την επίτευξη της κορύφωσης του έργου. Η ενότητα δ1 ξεκινάει με μια παραλλαγή της 5^{ης} υφής στα ξύλινα πνευστά και της 4^{ης} υφής στα έγχορδα (Εικόνα 20).

Εικόνα 20: Παραλλαγή της 5^{ης} Υφής

Στη συνέχεια η 5^η υφή περνάει στα έγχορδα, με τις τρομπέτες να εμφανίζουν και πάλι τη μελωδία. Στην ενότητα δ2 επανέρχεται η 3^η υφή στα έγχορδα, αυτή τη φορά σε 32^ο αυξάνοντας την ταχύτητα και βοηθώντας στην πύκνωση για τον ερχομό της κορύφωσης.

Εικόνα 21: Η 3^η Υφή με μεγαλύτερη πυκνότητα

Ταυτόχρονα, τα πνευστά δημιουργούν ένταση και πύκνωση με μικρές γρήγορες κινήσεις (όπως και στο Β μέρος), οι οποίες εναλλάσσονται μεταξύ των ψηλών και χαμηλών

ξύλινων και των χάλκινων πνευστών. Οι κινήσεις αυτές μπορούν να θεωρηθούν ως η τελική εξέλιξη της 2^{ης} υφής. Με αυτόν τον τρόπο οδηγούμαστε τελικά στην κορύφωση του έργου. Τέλος, ως αποκλιμάκωση χρησιμοποιείται η 2^η υφή στα έγχορδα από την οποία τελικά απομένει μόνο το glissando (Εικόνα 22).

The image shows a musical score for strings, measures 96-99. It consists of eight staves, labeled from top to bottom as Vla I, Vla II, Vla, Vcl I, Vcl II, and Cs. The score features a complex arrangement of notes and rests, with a prominent glissando effect indicated by a double slash (//) and a downward-pointing arrow in the lower staves. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

Εικόνα 22: Η αποκλιμάκωση στα μ. 96-99

Ρυθμός

Η Γέφυρα και το Δ μέρος έχουν τη μετρονομική ένδειξη “♩=63-67”. Η πορεία από το Γ μέρος, μέσω της γέφυρας, γίνεται σταδιακά και διατηρείται σε αυτό το τέμπο μέχρι και το μέτρο 85, στο οποίο αναγράφεται η ένδειξη *accelerando*. Με αυτόν τον τρόπο στο μ. 88 επανέρχεται η ταχύτητα του Β μέρους και προστίθεται ένταση ώστε να γίνει η κορύφωση.

3.6 Καταληκτικό τμήμα-Coda (μ. 100-112)

Στο καταληκτικό τμήμα επανεμφανίζονται οι αρχικές ιδέες των μοτίβων σε μία πιο πρώιμη μορφή με σκοπό την «επανεκθεση» και την υπενθύμιση των όσων προηγήθηκαν. Οι υφές που εμφανίστηκαν στην εισαγωγή τώρα πλέκονται μεταξύ τους δημιουργώντας ένα φανταστικό ηχητικό περιβάλλον.

Φθογγικό υλικό

Γίνεται σταδιακή επαναφορά στην αρχική αρμονική «ηρεμία», με τις δύο αρχικές κλίμακες να κυριαρχούν και πάλι. Το έργο ολοκληρώνεται με τη συγχορδία της Φα μείζονας μεθ' εβδομης.

Ενορχήστρωση/Υφές

Οι 1^η και η 2^η υφή εμφανίζονται στα μ. 100-107 στα ξύλινα πνευστά και τα έγχορδα. Χαρακτηριστικό σημείο στην κατάληξη είναι το θέμα του Γ μέρους στις βιόλες στο μ. 105-106, καθώς και οι καμπάνες, με το μοτίβο των οποίων κλείνει και το έργο.

Επίλογος

Το «Echoes of Afterlife» αποτέλεσε την πρώτη μου προσπάθεια γραφής έργου για ορχήστρα. Αντιμετωπίστηκαν ιδιαίτεροι προβληματισμοί όσον αφορά τη χρήση και τη διαχείριση του όγκου της ορχήστρας, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο μπορούσαν να αποτυπωθούν στην παρτιτούρα οι ιδέες και οι σκέψεις μου. Συγκεκριμένα, πως το κάθε όργανο μέσα στο πανδαιμόνιο της ορχήστρας μπορεί να συμβάλει στην ηχητική αποτύπωση τους, με σεβασμό πάντα στις δυνατότητες και τον θεσμό της ορχήστρας.

Όπως αναφέρθηκε και στην πρώτη ενότητα, το έργο δεν αποτελεί προγραμματική μουσική. Παρόλα αυτά, κατά τη σύνθεση του έγινε προσπάθεια δημιουργίας ενός κόσμου, ενός «Landscape», ο οποίος αν και έχει ως πρωταρχικό σημείο εκκίνησης και κίνητρο την έννοια της μετά θάνατον ζωής, μπορεί να λειτουργήσει και χωρίς αυτήν. Εξ' άλλου σύμφωνα με τον L. N. Higgins:

«Η λειτουργία της τέχνης, όπως πιστεύω, είναι να προσπαθήσει να αναπαραστήσει την πραγματικότητα, με έναν τρόπο που η πραγματικότητα να είναι υπέροχη. Αυτή είναι η διαφορά του του με τον ρεαλισμό, ο οποίος αναπαριστά την πραγματικότητα όπως ένας άνθρωπος χωρίς φαντασία και όραμα. Η τέχνη παρουσιάζει τα πράγματα, τις ιδέες και τα συναισθήματα με την αληθινή τους ουσία-ομορφιά.»³²

³² L. N. Higgins, 'Absolute and Programme Music', *The Musical Times* 65, τχ. 981 (Νοέμβριος 1924): 987–88, <https://doi.org/10.2307/911575>.

Προέλευση Εικόνων

- Kandinsky, Wassily, 'All Saints I', 1911, In wassilykandinsky.net.
<https://www.wassilykandinsky.net/work-178.php>

- Kandinsky, Wassily, 'Rider of the Apocalypse I', 1911, In wassilykandinsky.net.
<https://www.wassilykandinsky.net/work-183.php>

- Kandinsky, Wassily, 'Rider of the Apocalypse II', 1914, Μεταφορτώθηκε στις 16 Μαΐου 2020. <https://pixels.com/featured/apocalypse-riders-by-kandinsky-wassily-kandinsky.html>

Αναφορές

- Barry, Truax. 'Acoustic Communication'. *Norwood*, 1984, 207.
- Basinger, Bettie Jo. 'Mahler Listening Guide: Symphony no. 2 in C Minor ("Resurrection")'. *UTAH SYMPHONY*, 6 Νοέμβριος 2014.
<https://utahsymphony.org/explore/2014/11/mahler-2-listening-guide/>.
- Beach, E. A. 'The Postulate of Immortality in Kant: To What Extent Is It Culturally Conditioned?' *Philosophy East and West* 58, τχ. 4 (2008): 492–523.
- Boethius, & Boethius. *Boethius: The theological tractates*. Harvard University Press, 1973.
- ———. *De trinitate*. iv έκδ., χ.χ.
- Burkholder, J. Peter. 'The Critique of Tonality in the Early Experimental Music of Charles Ives'. *Music Theory Spectrum* 12, τχ. 2 (Autumn 1990): 203–23.
- Connolly, Tim. 'Plato: Phaedo'. *Internet Encyclopedia of Philosophy*, χ.χ.
<https://iep.utm.edu/phaedo/#SH3b>.
- Hahl-Koch, επιμ. 'Arnold Schoenberg Wassily Kandinsky, Letters, Pictures, and Documents'. Μετάφραση John Crawford. London: Faber and Farber, 1984.
- Hasker, William, και Charles Taliaferro. 'Afterlife'. Στο *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Spring 2023.
<https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/afterlife/>.
- Heller, Reinhold. 'Kandinsky and Traditions Apocalyptic'. *Art Journal* 43, τχ. 1 (Spring 1983): 19–26.
- Higgins, L. N. 'Absolute and Programme Music'. *The Musical Times* 65, τχ. 981 (Νοέμβριος 1924): 987–88. <https://doi.org/10.2307/911575>.
- Hodge, K. Mitch. 'Afterlife'. *PhilPapers: Online research in philosophy*, χ.χ.
<https://philpapers.org/browse/afterlife>.
- Hook, Julian L. 'Rhythm in the Music of Messiaen: An Algebraic Study and an Application in the 'Turangalila Symphony''. *Music Theory Spectrum* 20, τχ. 1 (Spring 1998): 97–120. <https://doi.org/10.2307/746158>.
- Kandinsky, Wasily. *On the Spiritual in Art*. Solomon R. Guggenheim Foundation, χ.χ.
https://www.wassilykandinsky.net/book-concerning_the_spiritual_in_art.html.
- Kim, Sohee. 'THE STUDY OF THE RELATIONSHIP BETWEEN ARNOLD SCHOENBERG AND WASSILY KANDINSKY DURING SCHOENBERG'S EXPRESSIONIST PERIOD'. The Ohio State University, 2010.
https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1269203770&disposition=inline.

- Lorkowski, C. M. 'David Hume: Religion'. *Internet Encyclopedia of Philosophy*, χ.χ. <https://iep.utm.edu/hume-rel/>.
- Lukomsky, Vera, και Sofia Gubaidulina. 'Sofia Gubaidulina: 'My Desire Is Always to Rebel, to Swim against the Stream!'' *Perspectives of New Music* 36, τχ. 1 (Winter 1998): 5–41.
- Mark, Joshua J. 'Ancient Egyptian Burial'. *World History Encyclopedia*, 19 Ιανουάριος 2013. https://www.worldhistory.org/Egyptian_Burial/.
- Médicis, François de. 'Darius Milhaud and the Debate on Polytonality in the French Press of the 1920s'. *Music & Letters* 86, τχ. 4 (Νοέμβριος 2005): 573–91.
- Milhaud, Darius. 'Polytonalité et Atonalité'. *Revue musicale* 4 (2023): 29–44.
- Moody, Ivan, και Sofia Gubaidulina. 'THE SPACE OF THE SOUL': AN INTERVIEW WITH SOFIA GUBAIDULINA.' *Tempo* 66, τχ. 259 (Ιανουάριος 2012): 31–35.
- Roffey, Simon. 'The Medieval Afterlife'. Επιμέλεια Christopher Gerrard και Alejandra Gutiérrez. *The Oxford Handbook of Later Medieval Archaeology in Britain*, 5 Φεβρουάριος 2018. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780198744719.013.36>.
- Schafer, R. Murray. *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Destiny Books, 1977. https://monoskop.org/images/d/d4/Schafer_R_Murray_The_Soundscape_Our_Sonic_Environment_and_the_Tuning_of_the_World_1994.pdf.
- Vinton, John. 'Bartók on His Own Music'. *Journal of the American Musicological Society* 19, τχ. 2 (Summer 1966): 232–43. <https://doi.org/10.2307/830583>.
- Walker, D. P., D. P. 'Eternity and the Afterlife'. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1964, 27, 241–50. <https://doi.org/10.2307/750519>.
- Wallace, William. 'The scope of Programme Music. Proceedings of the Musical Association' 25 (1898): 139–56. <https://doi.org/10.1093/jrma/25.1.139>.
- Whittall, Arnold. 'Bitonality'. *Grove Music Online*, 20 Ιανουάριος 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03161>.