

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**ΣΥΝΘΕΣΗ ΥΒΡΙΔΙΚΩΝ ΗΧΗΤΙΚΩΝ ΜΑΖΩΝ
ΜΕ ΕΝΣΩΜΑΤΩΣΗ ΤΟΝΙΚΩΝ ΑΝΑΦΟΡΩΝ:
ΣΤΡΑΤΗΓΙΚΕΣ ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΣΥΝΘΕΣΗΣ

του φοιτητή

Ιωάννη Μπογιατζή

ΑΕΜ: 2190

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Δημήτρης Παπαγεωργίου, Καθηγητής Σύνθεσης

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 2025

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Δημήτρη Παπαγεωργίου, επιβλέποντα της παρούσας εργασίας, για την αμέριστη υποστήριξή του καθ' όλη τη διάρκεια της συγγραφής της και τον Νίκο Σολομωνίδη, ο οποίος βοήθησε με την μετάφραση της ρωσικής και ουκρανικής βιβλιογραφίας αλλά και ήταν εκείνος που με έφερε σε επαφή με το συνθετικό έργο του Avet Terterian.

Περίληψη

Οι χρήση ηχητικών μαζών είναι μία από τις βασικές συνθετικές τεχνικές που αναπτύχθηκαν κατά τη διάρκεια του εικοστού αιώνα με πρωτεργάτες κυρίως τους G. Ligeti, K. Penderecki και W. Lutosławski. Η παρούσα εργασία υπό τον τίτλο “Σύνθεση Υβριδικών Ηχητικών Μαζών με Ενσωμάτωση Τονικών Αναφορών: Στρατηγικές Μορφολογικής Ανάπτυξης” επικεντρώνεται στις δυνατότητες συνδυασμού της παραπάνω τεχνικής με τονικά και άλλα μουσικά στοιχεία.

Αφετηρία της έρευνας αποτελεί το έργο του Αρμένιου συνθέτη Avet Terterian και συγκεκριμένα η Τέταρτη Συμφωνία του, κατά την οποία χρησιμοποιούνται τονικά κέντρα, συγκεκριμένες μελωδίες και χαρακτηριστικά διαστήματα ταυτόχρονα με ηχητικές μάζες διαφόρων ειδών. Με γνώμονα τα συμπεράσματα που αντλήθηκαν από την ανάλυση της παραπάνω συμφωνίας συντέθηκε το έργο “Sorrow and Passion”, το οποίο επιχειρεί να επεκτείνει τη συγκεκριμένη συνδυαστική τεχνική τόσο με τη διεύρυνση του φάσματος των τονικών αναφορών που χρησιμοποιούνται, όσο και με την αύξηση της της αλληλεπίδρασής τους με τις ηχητικές μάζες.

Το αποτέλεσμα είναι ένα έργο όπου θεματικό υλικό, τονικά κέντρα, αρμονία, μικροπολυφωνία και ηχητικές μάζες συνυπάρχουν αρμονικά ή/και συγκρούονται διαρκώς μεταξύ τους με στόχο την από κοινού εξύφανση της φόρμας του έργου, χωρίς κάποιο από τα επιμέρους στοιχεία να υπερτερεί έναντι των υπολοίπων.

Abstract

The use of sound masses is one of the basic compositional techniques developed during the twentieth century by pioneers such as G. Ligeti, K. Penderecki and W. Lutosławski. This essay, with the title “Composition of Hybrid Sound Masses with Incorporation of Tonal References: Strategies of Morphological Development”, focuses on the potential of combining this particular technique with tonal and other musical elements.

This research begins with the work of the Armenian composer Avet Terterian and particularly his Fourth Symphony, in which tonal centers, specific melodies and characteristic intervals are used simultaneously with sound masses of various kinds. The work “Sorrow and Passion” was composed based on the conclusions drawn from the analysis of this Symphony and attempts to expand this particular combinational technique both by broadening the range of tonal references used, and by increasing their interaction with the sound masses.

The result is a work where thematic material, tonal centers, harmony, micropolyphony and sound masses coexist harmoniously and/or constantly clash with each other with the aim of creating together the form of the work, without any of the elements involved prevailing over the rest.

Πίνακας περιεχομένων

Εισαγωγή	6
1. Ορισμοί: Ηχητική μάζα, Cluster, Μικροπολυφωνία.....	8
2. Avet Terterian: Η Τέταρτη Συμφωνία	10
2.1. Βιογραφικά Στοιχεία για τον Avet Terterian.....	10
2.2. Ιστορικό Υπόβαθρο της Τέταρτης Συμφωνίας.....	12
2.3. Εκδόσεις της Τέταρτης Συμφωνίας.....	12
2.4. Μεθοδολογία Ανάλυσης.....	14
2.5. Ανάλυση Τέταρτης Συμφωνίας	15
2.6. Συμπεράσματα – Συνολική Μορφολογική Δομή της Τέταρτης Συμφωνίας.....	33
3. Μεθοδολογία Σύνθεσης στο Έργο “Sorrow and Passion”	35
4. “Sorrow and Passion”: Ανάλυση του Έργου – Σύνθεση Υβριδικών Ηχητικών Μαζών με Ενσωμάτωση Τονικών Αναφορών	35
4.1. Εισαγωγή (μ. 1-16)	36
4.2. Πρώτο Μέρος (μ. 17-35)	39
4.3. Δεύτερο Μέρος (μ. 36-78)	43
4.4. Τρίτο Μέρος (μ. 79-128).....	50
4.5. Coda (μ. 129-151).....	59
5. Συμπεράσματα	62
Βιβλιογραφία	65

Εισαγωγή

Κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα εμφανίστηκαν πολλά καινούργια μουσικά ρεύματα ακολουθώντας τις γενικότερες τάσεις μοντερνισμού που παρουσιάστηκαν σε όλα τα είδη τέχνης. Τα νέα αυτά ρεύματα υποστηρίχθηκαν και από νέες τεχνικές σύνθεσης, οι οποίες έδωσαν στους συνθέτες νέα εργαλεία για την έκφρασή τους αλλά και νέες δυνατότητες εξερεύνησης του ήχου. Μια από αυτές τις τεχνικές είναι και η θεωρία των ηχητικών μαζών, η οποία άρχισε να χρησιμοποιείται από τους συνθέτες György Ligeti, Krzysztof Penderecki και Witold Lutosławski κατά τη δεκαετία του 1960-1970. Ενώ αρχικά οι ηχητικές μάζες χρησιμοποιούνταν ως μεμονωμένη τεχνική για τη σύνθεση μουσικών έργων, σταδιακά άρχισαν να συνδυάζονται και με άλλα μουσικά στοιχεία και τεχνικές σύνθεσης, κίνηση στην οποία πρωτοστάτησε ο Avet Rubeni Terterian (1929-1994). Η παρούσα εργασία μελετάει αυτόν ακριβώς τον συνδυασμό, όπως αυτός υλοποιείται στην Τέταρτη Συμφωνία του Avet Terterian, ενώ στη συνέχεια αναλύεται το πρωτότυπο έργο “*Sorrow and Passion*”, το οποίο επιχειρεί να επεκτείνει τη χρήση της συνδυαστικής τεχνικής του Terterian.

Πιο συγκεκριμένα, στην Τέταρτη Συμφωνία, ο Terterian κάνει παράλληλη χρήση μεγάλων ηχητικών μαζών και τονικών στοιχείων. Η μουσική βασίζεται κυρίως στις μάζες - εκτεταμένα *clusters*, τμήματα μικροπολυφωνίας και θόρυβος στα κρουστά-, ενώ τα τονικά στοιχεία περιορίζονται σε απλές μελωδίες, χαρακτηριστικά διαστήματα, ισοκράτες που τονίζουν τονικά κέντρα ή και περιορισμένα τμήματα αρμονίας, η οποία όμως εν πολλοίς παραμένει ανεπηρέαστη από τις ηχητικές μάζες. Σε πολλές περιπτώσεις, τα τονικά αυτά στοιχεία καθορίζουν τη δομική διάρθρωση του έργου ή/και αποτελούν υλικό για τη δημιουργία μαζών, όμως το μεγαλύτερο βάρος και έκταση του έργου, την επωμίζονται οι ίδιες οι ηχητικές μάζες.

Από την άλλη πλευρά, στο έργο “*Sorrow and Passion*” ηχητικές μάζες και τονικά στοιχεία χρησιμοποιούνται ισότιμα, ενώ επιχειρείται και η πολύ μεγαλύτερη μεταξύ τους

αλληλεπίδραση. Ως ηχητικές μάζες χρησιμοποιούνται τόσο στατικά φθογγικά *clusters*, όσο και εκτεταμένα τμήματα μικροπολυφωνίας, ενώ συχνή είναι και η σταδιακή μετάβαση από τα *clusters* σε μικροπολυφωνία και αντίστροφα. Τα τονικά στοιχεία που χρησιμοποιούνται αποτελούν χαρακτηριστικές αρμονικές συνδέσεις, ισοκράτες που τονίζουν τονικά κέντρα, χαρακτηριστικά ρυθμικά μοτίβα και φυσικά τα τρία βασικά θέματα του έργου, από τα οποία προκύπτει το σύνολο σχεδόν του μουσικού του υλικού. Θεματικό υλικό, αρμονία και ηχητικές μάζες είναι αλληλένδετα, ενώ σε αρκετά σημεία του έργου χρησιμοποιούνται και ταυτόχρονα. Στόχος της παρούσας έρευνας, δηλαδή, είναι η συνδυαστική χρήση ηχητικών μαζών και τονικών αναφορών και η σύνθεση μουσικής, της οποίας η μορφολογική δομή θα προκύπτει από κοινού από τους δύο αυτούς παράγοντες και την μεταξύ τους αλληλεπίδραση.

Όσον αφορά τη δομή της παρούσας εργασίας, αρχικά παρουσιάζονται βασικοί ορισμοί και έννοιες της θεωρίας των ηχητικών μαζών (πρώτο κεφάλαιο). Στη συνέχεια, μελετάται η περίπτωση του Avet Terterian και ο τρόπος με τον οποίο συνδυάζει τονικά στοιχεία με την παραπάνω θεωρία στην Τέταρτη Συμφωνία του (δεύτερο κεφάλαιο). Αφού δοθούν κάποια στοιχεία για τη ζωή του και δοθεί μια γενική εικόνα για το ιστορικό υπόβαθρο, στο οποίο συντέθηκε η παραπάνω Συμφωνία, ακολουθεί σύγκριση των δύο εκδόσεών της και η εκτεταμένη ανάλυσή της βασισμένη στην δεύτερη αναθεωρημένη έκδοση: πρώτα εκτίθεται η μεθοδολογία που χρησιμοποιήθηκε για την ανάλυση της Τέταρτης Συμφωνίας και μετά ακολουθεί η αναλυτική περιγραφή του έργου και τα συμπεράσματα που προκύπτουν από αυτό.

Στη συνέχεια, αναφέρεται η μεθοδολογία που χρησιμοποιήθηκε για τη σύνθεση του έργου “Sorrow and Passion” και η οργανική σύσταση της ορχήστρας, για την οποία είναι γραμμένο. Αναφέρονται, ακόμη, τα βασικά μουσικά υλικά που χρησιμοποιούνται και η μορφολογική μακροδομή του έργου, ενώ ακολουθεί η αναλυτική περιγραφή του κάθε μέρους του έργου ξεχωριστά. Την ανάλυση διαδέχεται η σύνοψη της φόρμας του έργου, η σύγκρισή

του με την Τέταρτη Συμφωνία του Avet Terterian και τα συμπεράσματα που εξήχθησαν από την παρούσα έρευνα.

1. Ορισμοί: Ηχητική μάζα, *Cluster*, Μικροπολυφωνία

Η ηχητική μάζα είναι μια τεχνική σύνθεσης που εμφανίστηκε κατά τον εικοστό αιώνα με κύριο εκφραστή της τον György Ligeti. Η τεχνική των ηχητικών μαζών προέκυψε, όταν ο Ligeti πήρε την ιδέα των συνεχόμενων και πολυεπίπεδων φθογγικών ακολουθιών του ολοκληρωτικού σειραϊσμού και της τυχειότητας¹ και προσπάθησε να τις οργανώσει με έναν πολύ διαφορετικό τρόπο. Η ηχητική μάζα σαν έννοια θα μπορούσε να οριστεί ως μία μάζα ήχου τόσο μεγάλης πυκνότητας και πολυπλοκότητας, ώστε τα επιμέρους στοιχεία που την απαρτίζουν να χάνουν το νόημά τους ως μεμονωμένα στοιχεία και απλώς να συνεισφέρουν στο συνολικό ακουστικό αποτέλεσμα². Σε αυτήν την πολυπλοκότητα συνήθως συνεισφέρουν μία ή και περισσότερες παράμετροι του ήχου όπως η οργάνωση του τονικού ύψους, η ρυθμική αγωγή ή ακόμη και το αρμονικό περιεχόμενο³. Η ηχητική μάζα μπορεί να είναι είτε στατική, είτε να εξελίσσεται στον χρόνο, όταν τα επιμέρους επίπεδα που την αποτελούν συνεχώς αλλάζουν⁴.

Μια ηχητική μάζα μπορεί να αποτελείται είτε από *clusters* φθόγγων είτε από μικροπολυφωνία. Φθογγικό *cluster* ορίζεται ως ένα σύνολο συνεχόμενων φθόγγων συνήθως με απόσταση δεύτερη μικρή ή δεύτερη μεγάλη μεταξύ τους, οι οποίοι ακούγονται ταυτόχρονα⁵. Ακόμη, ένα *cluster* μπορεί να περιέχει μόνο συνεχόμενους φθόγγους, είτε

¹ Mary Jane Hoogewind, "Compositional Techniques of Sound Mass in Selected Works of György Ligeti" (PhD. diss., California State University, 2000), 32, ProQuest.

² Hoogewind, "Techniques," 34.

³ Chelsea Douglas, Jason Noble and Stephen McAdams, "Auditory Scene Analysis and the Perception of Sound Mass in Ligeti's Continuum," *Music Perception: an interdisciplinary journal* (2016): 287.

⁴ Hoogewind, "Techniques," 34.

⁵ Hoogewind, "Techniques," 35.

κάποιοι φθόγγοι του να παραλείπονται, με αποτέλεσμα να σχηματίζονται κενά ανάμεσα στο *cluster*⁶. Η έννοια του φθογγικού *cluster* υπάρχει ήδη από το 1912, όταν ο Henry Cowell χρησιμοποίησε για πρώτη φορά στο έργο για πιάνο “The Tides of Manaunaun” γροθιές και παλάμες για το ταυτόχρονο άκουσμα πολλών συνεχόμενων φθόγγων⁷, αλλά στην ορχήστρα τα *clusters* χρησιμοποιούνται για πρώτη φορά αρκετά αργότερα από τον Ligeti με το έργο του “Apparitions” για ορχήστρα (1958-1959)⁸. Στην ορχηστρική γραφή, τα *clusters* αποκτούν ακόμη μεγαλύτερο ενδιαφέρον, καθώς η προσθήκη ή η αφαίρεση ενός οργάνου, μπορεί να αλλάξει το συνολικό ηχόχρωμα και τη δυναμική του *cluster*, ακόμη και αν τα τονικά ύψη των φθόγγων που το συναποτελούν παραμείνουν τα ίδια⁹.

Σε αντίθεση με την στατικότητα των *clusters*, η μικροπολυφωνία είναι μια μουσική υφή αποτελούμενη από κινούμενες ανεξάρτητες φωνές, ο πολύ μεγάλος αριθμός των οποίων δεν επιτρέπει το ξεχωριστό άκουσμά τους, αλλά το άκουσμά τους ως ενιαίας ηχητικής μάζας¹⁰. Κύριος εκφραστής της μικροπολυφωνίας είναι και πάλι ο Ligeti, ο οποίος σε πολλά από τα έργα του μάλιστα, αναπτύσσει με αυτήν την τεχνική ένα είδος κανόνα, μέσω της πυκνότητας και του τονικού εύρους του οποίου ελέγχει τις ηχητικές μάζες που δημιουργούνται¹¹. Το ακουστικό αποτέλεσμα της χρήσης αυτής της τεχνικής είναι, όπως έχει δηλώσει και ο ίδιος ο Ligeti, η εμφάνιση μιας νέας αρμονίας υπό τη μορφή μάζας, η οποία δεν έχει σχέση με την αρμονία των μεμονωμένων μελωδικών γραμμών που την απαρτίζουν¹².

⁶ Hoogewind, "Techniques," 35.

⁷ Hoogewind, "Techniques," 38.

⁸ Paul Griffiths, "Ligeti, György (Sándor)," *Grove Music Online*, (2011), 2, accessed January 4, 2025, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16642>.

⁹ Hoogewind, "Techniques," 36.

¹⁰ Mehmet Okonşar. "Micropolyphony: Motivations and Justifications Behind a Concept Introduced by G. Ligeti." (PhD diss., Center of Advanced Studies in Music, İstanbul Technical University, 2011), 14.

¹¹ Amy Bauer, "'Composing the Sound Itself': Secondary Parameters and Structure in the Music of Ligeti," *Indiana Theory Review* (2001): 47.

¹² György Ligeti, "György Ligeti interviews himself," In *Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself*, (Eulenburg, 1983), 125.

Ο Avet Terterian διαφοροποιείται από τους αρχικούς εκφραστές της θεωρίας των ηχητικών μαζών, καθώς επιχειρεί να γράψει έργα, στα οποία συνδυάζει ηχητικές μάζες με άλλα μουσικά στοιχεία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Τέταρτη Συμφωνία, στην οποία, ταυτόχρονα με τις ηχητικές μάζες, γίνεται χρήση τονικών κέντρων, χαρακτηριστικών διαστημάτων, ρυθμών και μελωδιών, ακόμη και ενός τετράφωνου χορικού. Έτσι, ενώ η δομή του έργου συνεχίζει να βασίζεται ως επί το πλείστον στις ηχητικές μάζες, τα υπόλοιπα μουσικά στοιχεία έχουν και αυτά τον ρόλο τους, σηματοδοτώντας τομές στη μορφολογική δομή του έργου, παρέχοντας μουσικό υλικό για τη δημιουργία των ηχητικών μαζών και εμπλουτίζοντας τη μουσική υφή.

2. Avet Terterian: Η Τέταρτη Συμφωνία

2.1. Βιογραφικά Στοιχεία για τον Avet Terterian

Ο Avet Roubenovich Terterian γεννήθηκε στις 29 Ιουλίου 1929, στο Μπακού του σημερινού Αζερμπαϊτζάν¹³ (τότε ανήκε στη Σοβιετική Ένωση), αλλά καταγόταν από την Αρμενία. Οι γονείς του, αν και δεν ήταν επαγγελματίες μουσικοί, είχαν κάποια σχέση με τον χώρο. Ο πατέρας του Rouben Terterian -γιατρός στο επάγγελμα- είχε συμμετάσχει σε συναυλίες ως τραγουδιστής όπερας και η μητέρα του είχε κάνει επίσης εμφανίσεις σε συναυλίες, ενώ και ο αδερφός του Avet, Herman, ήταν αρκετά γνωστός διευθυντής ορχήστρας σε όπερες¹⁴.

¹³ Irina Tigranova-Terterian, "A short biography of Avet Terterian," Avet Terterian - a website, dedicated to the great armenian composer, accessed January 4, 2025, <https://www.terterian.org/en/terterian-org/avet-terterian-2>.

¹⁴ "A short biography of Avet Terterian"

Ο Terterian σπούδασε αρχικά στο Μουσικό Κολλέγιο του Μπακού και στη συνέχεια στο Μουσικό Κολλέγιο Μελικιάν στο Γιερεβάν της Αρμενίας¹⁵. Έπειτα σπούδασε σύνθεση στο Κρατικό Ωδείο “Komitas” του Γιερεβάν υπό τον καθηγητή E. Mirzoyan¹⁶. Από το 1956 έγινε μέλος της Ένωσης Συνθετών της Αρμενίας, στην οποία αργότερα διετέλεσε γραμματέας διεύθυνσης και τελικά πρόεδρος από το 1963 έως το 1965¹⁷. Ο Terterian ασχολήθηκε επαγγελματικά τόσο με τη διδασκαλία, όσο και με θέσεις δημόσιας διοίκησης.¹⁸ Εργάστηκε στο Αρμενικό Υπουργείο Πολιτισμού, δουλεύοντας παράλληλα ως μουσικός εκδότης¹⁹, ενώ το 1985 πήρε θέση καθηγητή στο Ωδείο του Γιερεβάν²⁰. Ακόμη, δίδαξε εξειδικευμένα σεμινάρια στο Ωδείο των Ουραλίων στο Γεκατερίνμπουργκ από το 1993 έως το 1994²¹ και το 1994, έχοντας κερδίσει υποτροφία για έναν χρόνο, εργάστηκε για έξι μήνες στο Wierpersdorf της Γερμανίας²².

Ο Terterian έγραψε τα περισσότερα έργα του στο “Dilijan”, ένα σπίτι για συνθέτες δίπλα στη λίμνη Σεβάν²³. Μέσα από το έργο του κέρδισε πολλά βραβεία, ανάμεσα σε αυτά το Κρατικό Βραβείο της Αρμενίας, το οποίο έλαβε για τη σύνθεση της Τρίτης Συμφωνίας (1977), το Βραβείο Χατσατουριάν (1993) και τον τίτλο του Καλλιτέχνη του Λαού της Σοβιετικής Ένωσης (1991)²⁴. Ο Avet Terterian πέθανε στις 11 Δεκεμβρίου 1994 στο Γεκατερίνμπουργκ της Ρωσίας και η σωρός του κήκε στις 19 Δεκεμβρίου στο Πάνθεον στο Γιερεβάν της Αρμενίας²⁵.

¹⁵ Svetlana Sarkisyan, "Terterian, Avet Rubeni," *Grove Music Online* (2001), 1, accessed January 4, 2025, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27712>.

¹⁶ "A short biography of Avet Terterian"

¹⁷ "Terterian, Avet Rubeni," 1.

¹⁸ "A short biography of Avet Terterian"

¹⁹ "A short biography of Avet Terterian"

²⁰ "Terterian, Avet Rubeni," 1.

²¹ "A short biography of Avet Terterian"

²² "A short biography of Avet Terterian"

²³ "Terterian, Avet Rubeni," 1.

²⁴ "Terterian, Avet Rubeni," 1.

²⁵ "A short biography of Avet Terterian"

2.2. Ιστορικό Υπόβαθρο της Τέταρτης Συμφωνίας

Η τέταρτη συμφωνία που συντέθηκε το 1976 σηματοδοτεί ένα σημείο καμπής στη συνθετική πορεία του Avet Terterian²⁶. Το έργο αυτό αποτέλεσε ένα νέο μοντέλο, το οποίο θα μπορούσε να απεικονίσει τις φιλοσοφικές αναζητήσεις του συνθέτη και τη στροφή του προς την αυτογνωσία και τον διαλογισμό²⁷. Γι' αυτό εγκαινιάζεται η χρήση μιας μονομερούς μορφολογικά κατασκευής, η οποία προσδίδει στο έργο μια συνεχή πορεία και την αίσθηση ενός διαρκούς διαλογισμού²⁸, όπως επίσης αποφεύγεται και η χρήση παραδοσιακών και τοπικών οργάνων, ώστε να καταδειχθεί ο παγκόσμιος χαρακτήρας του διαλογισμού. Το νέο αυτό συνθετικό στυλ απαιτούσε από τον ακροατή της συμφωνίας σημαντική πνευματική συμμετοχή και γι' αυτό έτυχε αρχικά ανάμεικτων κριτικών²⁹. Παρ' όλα αυτά, σήμερα η τέταρτη συμφωνία είναι κοινώς αποδεκτή από μουσικούς και επιστημονικούς κύκλους ως το κορυφαίο παράδειγμα συμφωνικής δημιουργίας του συνθέτη³⁰.

2.3. Εκδόσεις της Τέταρτης Συμφωνίας

Υπάρχουν δύο εκδόσεις για την Τέταρτη Συμφωνία του Avet Terterian: η πρώτη έκδοση του 1976, αυτή με την οποία δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά το έργο, και η επανέκδοση του 1984, στην παρτιτούρα της οποίας ο Terterian προέβη σε ορισμένες διαφοροποιήσεις σε σχέση με την προηγούμενη έκδοση. Αρχικά, στην πρώτη έκδοση, ο συνθέτης είχε ηχογραφήσει δύο φωνές, οι οποίες θα απήγγειλαν αποσπάσματα από μεσαιωνική αρμενική ποίηση³¹, τα οποία ακούγονταν ταυτόχρονα με την ορχήστρα στα

²⁶ Mariam Serhijibna Verdijan, "Symfoniji Aveta Terterjana: Kompozycijno-Dramaturhični Aspekty" [The Symphony of Avet Terterian: Compositional-Dramaturgical Aspects], (PhD diss., 2022), 126.

²⁷ Verdijan, "The Symphony of Avet Terterian," 126.

²⁸ Verdijan, "The Symphony of Avet Terterian," 126-127.

²⁹ Verdijan, "The Symphony of Avet Terterian," 126.

³⁰ Verdijan, "The Symphony of Avet Terterian," 126.

³¹ Verdijan, "The Symphony of Avet Terterian," 127.

πρώτα λεπτά του έργου. Η μία φωνή θα ακουγόταν από το βάθος και θα απήγγειλε μονότονα κείμενο, του οποίου το νόημα δεν θα ήταν αντιληπτό από τον ακροατή, ενώ η δεύτερη φωνή θα βρισκόταν στο προσκήνιο και θα εμπλεκόταν ανάμεσα στην υπόλοιπη μουσική διαδικασία³². Αντίθετα, στη δεύτερη έκδοση, οι φωνές έχουν παραλειφθεί τελείως και έχουν αντικατασταθεί από το τσέμπαλο σε μία προσπάθεια να απαλλαγεί το έργο από οποιονδήποτε συγκεκριμένο κώδικα επικοινωνίας που θα μπορούσε να αποσπάσει τον ακροατή από το ιδεολογικό μήνυμα της συμφωνίας³³. Μάλιστα το τσέμπαλο αναφέρεται ότι συμβολίζει για τον συνθέτη κάτι το απόλυτο, αρχαίο και καθαρό³⁴.

Μια ακόμη διαφορά μεταξύ των δύο εκδόσεων είναι η μετρική δόμηση της παρτιτούρας. Στη μεν πρώτη έκδοση, ο Terterian δεν υποδεικνύει κάποιο ξεκάθαρο μέτρο, ενώ στη δεύτερη έχει υποδείξει το μέτρο για κάθε μέρος του έργου³⁵, όπως επίσης και το που ακριβώς συμπίπτει το τσέμπαλο της εισαγωγής με την υπόλοιπη μουσική. Ακόμη, πολλά σημεία της παρτιτούρας που στην πρώτη έκδοση ήταν γραμμένα με τυχαία σημειογραφία, στη δεύτερη έκδοση ο συνθέτης σημειογραφεί τους ακριβείς φθόγγους που θέλει να ακούσει. Έτσι, ενώ στην πρώτη έκδοση παρέχεται μεγαλύτερη ελευθερία και πρωτοβουλία στον μαέστρο κατά την εκτέλεση του έργου, στη δεύτερη ο Terterian διατηρεί περισσότερα στοιχεία υπό τον έλεγχό του σε μια προσπάθεια να διατηρήσει την εκτέλεση του έργου του όσο το δυνατόν πιο κοντά στην καλλιτεχνική του ιδέα³⁶.

Για την ανάλυση της συμφωνίας έχει προτιμηθεί η δεύτερη εκδοχή (επανέκδοση του 1984), τόσο επειδή η παρτιτούρα της είναι προσδιορισμένη με πολύ μεγαλύτερη σαφήνεια, διευκολύνοντας με αυτόν τον τρόπο τη διαδικασία της ανάλυσης, όσο και επειδή αυτή είναι η οριστική μορφή του έργου, στην οποία τελικά κατέληξε ο συνθέτης.

³² Verdijan, “The Symphony of Avet Terterian,” 127-128.

³³ Verdijan, “The Symphony of Avet Terterian,” 128.

³⁴ Verdijan, “The Symphony of Avet Terterian,” 128.

³⁵ Verdijan, “The Symphony of Avet Terterian,” 128.

³⁶ Verdijan, “The Symphony of Avet Terterian,” 128.

2.4. Μεθοδολογία Ανάλυσης

Η ανάλυση της Τέταρτης Συμφωνίας και η δομή που προκύπτει βασίζονται στην ακουστική εμπειρία του ακροατή, ακούγοντας το έργο. Αρχικά, διαχωρίζονται οι ηχητικές μάζες (*Textures*) από τα τονικά/μελωδικά στοιχεία (*Elements*) του έργου και αναλύονται τόσο ξεχωριστά, όσο και η μεταξύ τους αλληλεπίδραση. Πιο συγκεκριμένα, στις ηχητικές μάζες εξετάζεται η ενορχήστρωσή τους, το φθογγικό τους περιεχόμενο και το είδος της μουσικής υφής τους. Ως προς τα τονικά/μελωδικά στοιχεία, αυτά εξετάζονται με βάση το είδος τους, την μορφολογική/δομική λειτουργία που έχουν στο έργο, και τον βαθμό επεξεργασίας του υφίστανται.

Η ανάλυση παρουσιάζεται γραμμικά, δηλαδή τα τμήματα (οι ηχητικές μάζες και τα τονικά/μελωδικά στοιχεία) περιγράφονται και αναλύονται με τη σειρά με την οποία εμφανίζονται. Για την αναφορά της έναρξης και της λήξης του κάθε τμήματος δεν χρησιμοποιείται ο αριθμός των μέτρων αλλά τα *rehearsal numbers* της παρτιτούρας, ενώ όπου είναι αναγκαία η υπόδειξη κάποιου σημείου της παρτιτούρας ανάμεσα σε δύο *rehearsal numbers*, τότε χρησιμοποιείται αρίθμηση που βασίζεται στο πόσα μέτρα παρήλθαν από το τελευταίο *rehearsal number*. Ο λόγος που επιλέχθηκε αυτός ο τρόπος αρίθμησης είναι επειδή θεωρήθηκε πιο απλός, καθώς η παρτιτούρα έχει σε αρκετά σημεία πολλά μέτρα στα οποία προεκτείνονται οι ηχητικές μάζες των προηγούμενων τους και αυτό θα καθιστούσε πιο δύσκολη την ακριβή αρίθμηση και ανάγνωσή τους.

Μετά τη γραμμική περιγραφή της ανάλυσης του έργου, περιγράφεται η συνολική φόρμα του. Τέλος, τα συμπεράσματα που προκύπτουν αφορούν τη συνολική δομή του έργου, τον ρόλο που έχουν σε αυτή τα μεμονωμένα τμήματα και τη μεταξύ τους ή μη αλληλεπίδραση.

2.5. Ανάλυση Τέταρτης Συμφωνίας

Η Τέταρτη Συμφωνία του Avet Terterian είναι μονομερής³⁷, δηλαδή όλο το έργο δεν χωρίζεται με ξεκάθαρο τρόπο σε υποενότητες. Παρ' όλα αυτά, όπως θα αποδειχθεί στη συνέχεια, τα επιμέρους τμήματα που την συναποτελούν μπορούν να ομαδοποιηθούν σε ενότητες με βάση το θεματικό υλικό σε συνδυασμό με την ακουστική εμπειρία του ακροατή.

Αρχικά, το κομμάτι ξεκινάει με μια καμπάνα (EL0-RNum1), η οποία χτυπάει σε πολύ χαμηλές δυναμικές, χωρίς την υποστήριξη κάποιου άλλου οργάνου. Η καμπάνα αυτή ουσιαστικά σηματοδοτεί την έναρξη του έργου. Μετά από 12 μέτρα, ηχεί το χαρακτηριστικό χορικό στο τσέμπαλο (EL1-RNum1). Ο Terterian επιλέγει τον ήχο του τσέμπαλου, καθώς αυτό συμβόλιζε στο μυαλό του κάτι το αρχαίο και το απόλυτο³⁸. Το χορικό βρίσκεται στην τονικότητα της Φα ελάσσονας και, παρά τον έντονα στυλιστικό του χαρακτήρα, το έχει γράψει ο ίδιος ο Terterian. Το χορικό αυτό, ενώ μοιάζει με αρκετά χορικά του Handel, δεν είναι ίδιο με κανένα, οπότε είναι πιθανό να είναι αποτέλεσμα προσπάθειας μίμησης από τον Terterian του στυλ του Handel και όχι απλή ευθεία αντιγραφή κάποιου ήδη υπάρχοντος αποσπάσματος³⁹.

Αφού ηχήσει για λίγα μέτρα το τσέμπαλο μόνο του, εισάγεται η πρώτη ηχητική μάζα (TX1-RNum2), επίσης σε χαμηλή δυναμική, η οποία συνιστά ένα χρωματικό *cluster* που περιλαμβάνει και τους 12 φθόγγους της χρωματικής κλίμακας. Το *cluster* αυτό ηχεί στην ομάδα των πρώτων βιολιών, αποτελούμενη από 14 όργανα, οπότε δύο από τους φθόγγους

³⁷ Verdijan, "The Symphony of Avet Terterian," 129.

³⁸ Verdijan, "The Symphony of Avet Terterian," 128.

³⁹ Verdijan, "The Symphony of Avet Terterian," 129.

♩ = 52

Α. ΤΕΡΤΕΡΪΗ

Απόσπασμα 1: Η αρχική καμπάνα (EL0) και η αρχή του χορικού στο τσέμπαλο (EL1)

του (σι και σιb) ακούγονται διπλασιασμένοι. Μετά από 10 μέτρα (RNum3) και ενώ συνεχίζει να ηχεί το χορικό στο τσέμπαλο, το τρίτο και το τέταρτο βιολί ξεκινούν να παίζουν μια αργή γραμμένη τρίλια (σαν τεχνητό βιμπράτο) μεταξύ της νότας που έπαιζαν πριν και ενός ημιτονίου κάτω (TX1a), ενώ στα υπόλοιπα βιολιά συνεχίζουν να ηχούν οι ίδιες κρατημένες νότες (TX1). Πιο συγκεκριμένα, το τρίτο βιολί εκτελεί την τρίλια με πεντάχηα ογδόων και το τέταρτο με όγδοα. Μετά από 9 μέτρα, η τρίλια σταματάει και επιστρέφουν οι κρατημένες νότες και σε αυτά τα όργανα. Ακολουθούν 5 μέτρα με κρατημένες νότες (TX1) και μετά πάλι η τρίλια ημιτονίου αλλά στο ενδέκατο και δωδέκατο βιολί της ομάδας αυτή τη φορά και με επτάχηα και εξάχηα αντίστοιχα αντί για πεντάχηα και όγδοα (TX1a-RNum4). Το έργο συνεχίζει για αρκετά μέτρα με τον ίδιο τρόπο αλλάζοντας κάθε φορά το ζευγάρι των βιολιών που παίρνουν την τρίλια και τη ρυθμική υποδιαίρεση, με την οποία αυτή εκτελείται. Κατά τη διάρκεια της τρίτης τρίλιας (RNum5), το χορικό στο τσέμπαλο (EL1) σταματάει.

Απόσπασμα 2: Η πρώτη ηχητική μάζα στα πρώτα βιολιά (TX1)

Από εκεί και μετά η υφή αρχίζει και πυκνώνει τόσο ρυθμικά, όσο και ηχοχρωματικά. Έτσι, την τέταρτη φορά που εμφανίζεται η τρίλια (RNum6), αυτό συμβαίνει ταυτόχρονα σε τέσσερα όργανα και με μικρότερες αξίες -δέκατα έκτα και εννιάηχα δεκάτων έκτων (TX1b). Μετά από 4 μέτρα (RNum7), προστίθεται και η τρίλια με αξίες μεγαλύτερες του δεκάτου έκτου σε άλλα τέσσερα όργανα -όγδοα, πεντάηχα, εξάηχα, επτάηχα- (TX1a). Στη συνέχεια ακολουθεί η αντίστροφη διαδικασία, αφού 11 μέτρα μετά το RNum7, τα τέσσερα όργανα που έπαιζαν το TX1b επιστρέφουν στις κρατημένες νότες και έπειτα από άλλα 5 μέτρα, αυτό συμβαίνει και για τα τέσσερα όργανα που έπαιζαν το TX1a. Μετά από μια τελευταία τρίλια μόνο με δέκατα έκτα αυτή τη φορά στο πέμπτο και έκτο βιολί (TX1b-RNum8), ολόκληρη η ομάδα των πρώτων βιολιών παίζει και πάλι το αρχικό *cluster* (TX1) (10 μέτρα μετά το RNum8).

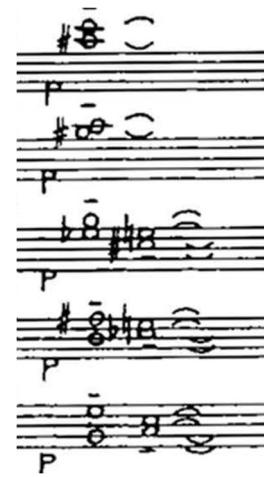


Απόσπασμα 3: Η πρώτη αργή τρίλια σε δύο από τα πρώτα βιολιά (TX1a)

The image shows a musical score excerpt with three staves, PULT 1, PULT 2, and PULT 3. The first measure of PULT 1 contains a very dense triplet of sixteenth notes, marked with a '3' and a circled '1)'. The notes are beamed together and have a slur above them. The rest of the score shows rhythmic patterns on all three staves.

Απόσπασμα 4: Η πρώτη εμφάνιση της πιο πυκνής τρίλιας σε μέρος των πρώτων βιολιών (TX1b)

Το έργο μετά ξεκινάει μια πολύ σταδιακή κλιμάκωση η οποία επιτυγχάνεται τόσο με την αύξηση της δυναμικής των οργάνων όσο και με τη σταδιακή προσθήκη επιπλέον στρωμάτων οργάνων (προσθετική ενορχήστρωση). Αρχικά, η προηγούμενη μάζα των πρώτων βιολιών (TX1) αυξάνεται σε δυναμική για 7 μέτρα (RNum9) και ακολουθεί η είσοδος από τις βιόλες σε χαμηλή δυναμική, οι οποίες παίζουν άλλη μια ηχητική μάζα/*cluster* κρατημένων φθόγγων (TX2), ενώ η είσοδός τους ενισχύεται και από ένα *cluster* απροσδιόριστων από τον συνθέτη φθόγγων στο δεύτερο τσέμπαλο (RNum10). Το *cluster* που ηχεί στις βιόλες (TX2) απαρτίζεται από 16 φθόγγους (φθόγγοι της χρωματικής κλίμακας χωρίς το φα# και με διπλασιασμένους τους ντο, ντο#, φα, σολ# και λα) μοιρασμένους σε 10 όργανα (τα 6 όργανα παίζουν διπλές νότες). Μετά από 9 μέτρα (RNum11) εισάγονται και τα δεύτερα βιολιά, τα οποία παίζουν με αρμονικούς ένα *cluster* και των 12 φθόγγων της χρωματικής κλίμακας μοιρασμένο στα 12 όργανα της ομάδας (TX3). Ταυτόχρονα ηχεί μια μελωδική ανοδική χειρονομία στο μεταλλόφωνο (EL2), η οποία ξεχωρίζει έντονα μέσα στη μάζα των εγχόρδων. Η χειρονομία αυτή σηματοδοτεί τη σταδιακή μετάβαση από την εισαγωγική κλιμάκωση στο κύριο μέρος του έργου.



Απόσπασμα 5: Η ηχητική μάζα στις βιόλες (TX2)

Για τα επόμενα μέτρα (RNum11, RNum12 και RNum13) συνεχίζουν να ηχούν οι μάζες των πρώτων (TX1) και δευτέρων βιολιών (TX3), ενώ οι βιόλες ξεκινάνε και σταματάνε να παίζουν το δικό τους *cluster* (TX2) κάθε 2 έως 4 μέτρα. Την τρίτη φορά που θα γίνει αυτό (RNum13), οι βιόλες δεν ξανασβήνουν, ενώ μετά από άλλα 7 μέτρα, εισάγεται και η ομάδα των βιολοντσέλων και των κοντραμπάσων (RNum14). Στην ομάδα αυτή, αποτελούμενη από 10 βιολοντσέλα και 8 κοντραμπάσα, ηχεί ένα πιο διατονικό *cluster* (TX4): από τους 12 φθόγγους της χρωματικής κλίμακας απουσιάζουν οι φα#, σολ# και λα#,

οι ντο, ρε, μι, λα και σι εμφανίζονται διπλασιασμένοι, ενώ οι φα και σολ τριπλασιασμένοι. Ακόμη, η είσοδος των βιολοντσέλων και των κοντραμπάσων τονίζεται και από ένα χτύπημα στα τύμπανα, την γκρανκάσα και το ταμ-ταμ. (RNum14). Μετά από 3 μέτρα αρχίζει μια σταδιακή αύξηση της δυναμικής σε ολόκληρη την ομάδα εγχόρδων της ορχήστρας (RNum15), η οποία καταλήγει σε ένα *forte fortissimo* έπειτα από άλλα 11 μέτρα (RNum16), ενώ το φθογγικό υλικό παραμένει το ίδιο (TX1, TX2, TX3, TX4).

The image shows a musical score for the Violini II section and Campanelli. The top staff is labeled 'CAMPANELLI' and contains a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. Below it are six staves for Violini II, labeled 'V-NTI' and 'VIOLINI II'. Each staff is labeled 'PULT 1' through 'PULT 6'. The notation includes various dynamics such as *p* and *div.* (divisi), and features like slurs and accents. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a common time signature.

Απόσπασμα 6: Η ηχητική μάζα των δεύτερων βιολιών (TX3) και η ανοδική μελωδία του μεταλλόφωνου (EL2)

Σε αυτό το σημείο (RNum16) ξεκινάει το κύριο μέρος του έργου, το οποίο μπορεί να χωριστεί σε τρεις υποενότητες με βάση τις διαφορετικές υφές και ηχοχρώματα που εντοπίζονται. Η πρώτη υποενότητα ξεκινάει με τη σταδιακή είσοδο πνευστών (2 φλάουτα, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα, σοπράνο κλαρινέτο και 2 τρομπέτες), τα οποία παίζουν όλα τον φθόγγο σιβ (TX5) (RNum16), ενώ η δυναμική όλων των οργάνων συνεχίζει να αυξάνεται για 10 μέτρα. Ακολουθεί η εμφάνιση του κύριου θεματικού υλικού που δομεί την πρώτη υποενότητα του κυρίου μέρους του έργου (RNum17). Το υλικό αυτό έχει τη μορφή κατιούσας χρωματικής χειρονομίας (EL3) εμφανιζόμενη στην τρίτη και τέταρτη τρομπέτα και στα τέσσερα κόρνα της ορχήστρας. Παρ' όλα αυτά, λόγω της χρήσης του υλικού ταυτόχρονα σε πολλά όργανα με μικρές χρονικές αποκλίσεις, αυτό καταλήγει να ακούγεται σαν ηχητική μάζα αποτελούμενη από μικροπολυφωνία (TX6). Δύο μέτρα αργότερα (RNum18) προστίθεται και η γκρανκάσα παίζοντας ρούλο σε χαμηλή δυναμική (TX7). Για τα επόμενα 11 μέτρα, η μουσική εξελίσσεται με τη συνεχιζόμενη μικροπολυφωνία μεταξύ τρομπετών και κόρνων (TX6), την ολοένα και αυξανόμενη δυναμική των εγχόρδων (TX1, TX2, TX3, TX4), την ενίσχυση του ρούλου της γκρανκάσας (TX7) τόσο ως προς τη δυναμική, όσο και ως προς την ενορχήστρωση (σταδιακή προσθήκη πιάτων, ταμ-ταμ, τυμπάνων και ταμπούρου) αλλά και το σταδιακό σβήσιμο του ισοκράτη σιβ στην ομάδα των πνευστών (TX5).

Μόλις ολοκληρωθεί αυτή η διαδικασία, η μικροπολυφωνία του αρχικού υλικού εξαπλώνεται ξαφνικά σε όλα τα ξύλινα πνευστά και στις άλλες δύο τρομπέτες (TX6) (RNum19). Ταυτόχρονα, τα έγχορδα (TX1, TX2, TX3, TX4) και τα κρουστά (TX7) συνεχίζουν με τη μέγιστη δυναμική, ενώ παράλληλα εισάγονται τα τρομπόνια και η τούμπα

The image shows a musical score snippet for the string section, divided into CELLI (Violins) and BASSI (Violas). There are five parts labeled PULT 1 through PULT 5. Each part starts with a dynamic marking 'P' (piano) and a 'div.' (divisi) marking. The notes are mostly whole notes and half notes, with some rests. The score is written on a grand staff with five staves.

Απόσπασμα 7: Η ηχητική μάζα στα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα (TX4)

παίζοντας σε μεγάλη δυναμική τη συγχορδία φα# ρε φα σολ# (TX8). Μετά από 7 μέτρα (RNum20) τα τρομπόνια και η τούμπα (TX8) σταματάνε, ενώ σβήνουν σταδιακά και τα κρουστά (TX7) και μένει μόνο η γκρανκάσα. Ακολουθεί μια αργή αποκλιμάκωση (RNum20) τόσο σε δυναμική όσο και σε αριθμό οργάνων. Η γκρανκάσα (TX7) σταματάει και μετά ένα-ένα σβήνουν και τα χάλκινα πνευστά (TX6) μέχρι να μείνουν μόνο δύο νότες που παίζουν κρατημένες νότες (ρε και μι) και το τρίτο κόρνο που συνεχίζει την μικροπολυφωνία μαζί με τα ξύλινα πνευστά (TX6).

The image shows a musical score for Trombones (TR-BE I-II) and Clarinet (CL). The top staff is for the Clarinet (CL) and the bottom staff is for the Trombones (TR-BE I-II). Both parts are marked with a forte (f) dynamic. The music consists of sustained notes with some melodic movement. The Clarinet part has a more complex rhythmic pattern with slurs and accents, while the Trombone part is more straightforward with sustained notes.

Απόσπασμα 8: Η εμφάνιση του ισοκράτη σε μέρος των ξύλινων πνευστών και τις τρομπέτες (TX5)

The image shows a musical score for Horns (CORN), Trombones (TR-BE I-II, TR-BE III-IV), and CASSA. The top staff is for the Horns (CORN), the middle staff is for the Trombones (TR-BE I-II), and the bottom staff is for the CASSA. The Horns part is marked with a forte (f) dynamic and features a complex melodic line with slurs and accents. The Trombone parts are marked with a forte (f) dynamic and consist of sustained notes. The CASSA part is marked with a forte (f) dynamic and consists of sustained notes.

Απόσπασμα 9: Η κατιούσα χρωματική χειρονομία (EL3) που σταδιακά εξελίσσεται σε μικροπολυφωνία (TX6)

Απόσπασμα 10: Η κορύφωση της 1ης υποενότητας με την μικροπολυφωνία σε εξέλιξη (TX6), την πλήρη ηχητική μάζα των εγχόρδων (TX1/2/3/4), τους ρούλους στα κρουστά (TX7) και την τετράφωνη συγχορδία σε τρομπόνα και τούμπα (TX8)

Δώδεκα μέτρα μετά την αρχή της αποκλιμάκωσης ξεκινάει ένα μεταβατικό τμήμα που συνδέει την πρώτη και τη δεύτερη υποενότητα του κυρίου μέρους, κατά το οποίο θεματικό υλικό των δύο υποενότητων συνυπάρχει (RNum21). Το νέο στοιχείο που θα αποτελέσει βάση για την δεύτερη υποενότητα είναι η τυχαιότητα που εμφανίζεται με γρήγορες διαδοχές φθόγγων σε πιάνο, τσέμπαλο, και τσελέστα (TX9). Εντωμεταξύ, τα πνευστά που φέρουν ακόμη το υλικό της πρώτης ενότητας (TX6) αρχίζουν και μειώνονται μέχρι που 10 μέτρα αργότερα έχουν απομείνει μόνο τα δύο φλάουτα παίζοντας το αρχικό θεματικό υλικό όπως είχε παρουσιαστεί πριν αναπτυχθεί σε μικροπολυφωνία (EL3). Ταυτόχρονα, οι ομάδες των εγχόρδων (TX1, TX2, TX3, TX4) αρχίζουν και σβήνουν και αυτές με τα κοντραμπάσα να σταματάνε τελευταία 12 μέτρα αργότερα. Τα πληκτροφόρα (TX9) και τα φλάουτα (EL3) συνεχίζουν μόνα τους για 3 μέτρα μετά το σβήσιμο των

εγχόρδων και έπειτα επανέρχεται ο ρούλος στα κρουστά (πιάτα και γκρανκάσα) με κάποια ενδιάμεσα χτυπήματα των πιάτων αυτή τη φορά (TX7a) (RNum22). Μετά από άλλα 3 μέτρα επανέρχονται και τα έγχορδα, τα οποία τώρα παίζουν με τυχαιότητα, όπως τα πληκτροφόρα (TX10), ενώ μετά από άλλα 12 μέτρα σταματάνε τα φλάουτα με το θεματικό υλικό της πρώτης υποενότητας (EL3).

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The staves are arranged vertically and include the following instruments: FL. (Flute), OB. (Oboe), CL. (Clarinet), FAG. (Bassoon), TR-BE I-II (Trumpets and Trombones I and II), CELESTA I-158 (Celesta), CEMB. II (Cymbals II), PIANO (Piano), and ARCHI (Strings). The score is written in a complex, multi-measure rest system, indicating a transition or a specific performance instruction. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Απόσπασμα 11: Τμήμα του μεταβατικού τμήματος όπου συνυπάρχει μικροπολυφωνία στα πνευστά από την 1η (TX6) και τυχαιότητα στα πληκτροφόρα από την 2η υποενότητα (TX9)

FL.

PIATTI ORD.

P-TTO

CASSA

II >

Απόσπασμα 12: Η μικροπολυφωνία των πνευστών (TX6) έχει επιστρέψει στην αρχική κατιούσα χρωματική κίνηση (EL3), ενώ έχουν εμφανιστεί ρόλοι με ταυτόχρονα χτυπήματα στα κρουστά (TX7a)

V-Ni I div. in 4

V-Ni II div. in 4

V-LE div. in 4

CEL. div. in 4

C.B. div. in 4

1) Играть левой рукой в гаммообразном движении вверх и вниз в указанном диапазоне, постукивая пальцами по грифу. Добиться зву-

Απόσπασμα 13: Η εμφάνιση τυχαιότητας στα έγχορδα (TX10)

Έτσι, σε αυτό το σημείο (RNum23), ξεκινάει η δεύτερη υποενότητα βασιζόμενη κυρίως στο στοιχείο της τυχειότητας, που πλέον βρίσκεται σε πλήρη εξέλιξη. Μετά από μια ακόμη παρεμβολή των κρουστών (ρούλοι και χτυπήματα) (TX7a), η τσελέστα αντικαθίσταται από ένα ακόμη τσέμπαλο, το οποίο συνεχίζει με τυχειότητα (TX9) (RNum24). Ακολουθεί μια σταδιακή μείωση των οργάνων μέχρι που μένει μόνο του το πρώτο τσέμπαλο (10 μέτρα μετά το RNum24).



Απόσπασμα 14: Το χαρακτηριστικό μοτίβο με διαστήματα 5ης και οκτάβας (EL4)

Η τρίτη υποενότητα του κυρίου μέρους του έργου ξεκινάει όταν εμφανιστεί το χαρακτηριστικό μοτίβο με διαστήματα 5^{ης} και οκτάβας (EL4), το οποίο αποτελεί και το κύριο στοιχείο της (RNum25). Το εν λόγω στοιχείο (EL4) εμφανίζεται πρώτα στο πρώτο κόρνο (RNum25), ενώ το τσέμπαλο που έχει μείνει από πριν συνεχίζει να συνοδεύει με τυχειότητα (TX9). Μετά από 6 μέτρα (RNum26) επανεμφανίζεται η 5^η στο κόρνο, ενώ ακολουθεί μια προσπάθεια μίμησης της οκτάβας από όμποε και αγγλικό κόρνο, η οποία εκφράζεται με μια 8^η ελαττωμένη (EL4). Ολόκληρη η φράση με την 5^η και την μίμηση με την 8^η ελαττωμένη επαναλαμβάνεται στα ίδια όργανα (RNum27). Στο τέλος αυτής της επανάληψης εμφανίζεται και ένα ρεβ στο πρώτο βιολί σε σόλο, ως προέκταση του ρεβ, στο οποίο είχε καταλήξει το όμποε. Τώρα όλα τα υπόλοιπα όργανα πλην του βιολιού σταματάνε αλλά το ρεβ προεκτείνεται για άλλα 3 μέτρα σαν γέφυρα που θα προετοιμάσει την αμέσως επόμενη είσοδο της πλήρους ομάδας των εγχόρδων (RNum28).

Σε αυτό το σημείο ολοκληρώνεται το κύριο μέρος του έργου και ακολουθεί η αντίστροφη πορεία από αυτήν στην αρχή του: πρώτα εισάγεται το σύνολο των εγχόρδων σαν *cluster* κρατημένων φθόγγων (TX1', TX2', TX3', TX4'), έπειτα ακολουθεί μια αποκλιμάκωση με μείωση των οργάνων και τέλος επανεμφανίζεται το τονικό χορικό στο τσέμπαλο (EL1). Κάποιοι από τους φθόγγους της μάζας των εγχόρδων είναι ελαφρώς διαφοροποιημένοι, ενώ κάποιοι βρίσκονται σε άλλες θέσεις σε σχέση με τη μάζα κατά τη διάρκεια της κλιμάκωσης στην αρχή του έργου. Πιο συγκεκριμένα: στα πρώτα βιολιά ηχούν 14 φθόγγοι (φθόγγοι χρωματικής κλίμακας χωρίς τους μι και φα # και διπλασιασμένους τους σολ, σολ#, λα# και σι) (TX1'), στα δεύτερα βιολιά ηχούν με αρμονικούς και οι 12 φθόγγοι της χρωματικής κλίμακας απλά σε διαφορετικές θέσεις από αυτές στην αρχή του έργου (TX3'), στις βιόλες ηχούν 14 φθόγγοι (φθόγγοι χρωματικής κλίμακας χωρίς τους ντο και λα#, διπλασιασμένους τους σολ# και λα και τριπλασιασμένο το σι) (TX2') και στην ομάδα των βιολοντσέλων και των κοντραμπάσων ηχούν 17 φθόγγοι (φθόγγοι χρωματικής κλίμακας χωρίς τους σολ# και λα#, διπλασιασμένους τους ρε, ρε#, μι, σολ και λα και τριπλασιασμένο το φα) (TX4'). Την ομάδα των εγχόρδων ενισχύει ένα χτύπημα στο ταμ-ταμ (RNum28).

Δέκα μέτρα μετά την είσοδο της μάζας των εγχόρδων αρχίζουν κάποιες αυξομειώσεις δυναμικής μεταξύ των οργάνων που τη συναποτελούν (RNum29). Ακολουθεί η εμφάνιση πρώτα ολόκληρης της φράσης με την 5^η και τη οκτάβα (EL4) της τρίτης υποενότητας του κυρίου μέρους διαμοιρασμένη σε κόρνο, όμποε και αγγλικό κόρνο (RNum30), μετά μόνο η 5^η στο κόρνο (RNum31) και τέλος ξανά για μια τελευταία φορά ολόκληρη η φράση στα ίδια όργανα (RNum32). Συγχρόνως η ομάδα των εγχόρδων συνεχίζει να συνοδεύει με αυξομειώσεις δυναμικής.

~~TAM-TAM~~

VIOLINI I
PULT 1 div. *pp*
PULT 2-3 div. in 4 *pppb*
PULT 4-5 div. in 4 *ppp*
PULT 6-7 div. in 4 *ppp*

VIOLINI II
PULT 1 *ppp* div.
PULT 2 div. *ppp*
PULT 3 div. *ppp*
PULT 4 div. *ppp*
PULT 5 div. *ppp*
PULT 6 div. *ppp*

VIOLE
PULT 1 *ppp* div.
PULT 2-3 div. in 4 *ppp*
PULT 4 div. in 2 *ppp*
PULT 5 div. in 2 *ppp*

CELLI
PULT 1 *ppp* div. in 4
PULT 2-3 div. in 4 *ppp*
PULT 4-5 div. in 4 *ppp*

C.B.
PULT 1 *ppp*
PULT 2 div. *ppp*
PULT 3 div. *ppp*
PULT 4 div. *ppp*

ppp

Απόσπασμα 15: Η ηχητική μάζα των εγχόρδων με την καινούργια διάταξη (TX1'2'3'4')

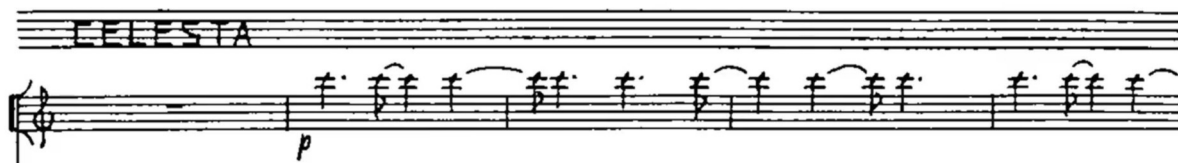
Τρία μέτρα μετά την τελευταία εμφάνιση της φράσης 5^{ης}/οκτάβας (EL4), τα περισσότερα έγχορδα σταματάνε και αυτά που μένουν υπογραμμίζουν μια ντο μείζονα κλίμακα, ενώ ακολουθεί η επανεμφάνιση του αρχικού χορικού στο τσέμπαλο (EL1) (RNum33), από το οποίο, όμως, λείπει το πρώτο μέτρο σε σχέση με την

The image shows a musical score for two sections: Cymbale I and Archi. The Cymbale I part is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of notes with a ppp dynamic marking. The Archi part consists of five staves, each with a different instrument part. The first staff is for Violin I (V1), the second for Violin II (V2), the third for Viola (V3), the fourth for Violoncello (V4), and the fifth for Double Bass (V5). Each staff has a PULT 1 marking and a dynamic marking (P. 2-3, P. 2-6, P. 2-5, P. 2-5, P. 2-4). The Archi part shows a series of notes with a ppp dynamic marking.

Απόσπασμα 16: Η επαναφορά του αρχικού χορικού στο τσέμπαλο (EL1) πάνω από την συγχορδία της Ντο μείζονας στα έγχορδα (TX1'2'3'4')

πρώτη του εμφάνιση στην αρχή του έργου. Η συγχορδία της ντο μείζονας επιλέγεται ως σύμβολο γνώσης, ανώτερης νόησης και απόλυτης εσωτερικής αρμονίας⁴⁰. Πέντε μέτρα αργότερα τα έγχορδα που έπαιζαν φθόγγους της ντο μείζονας σταματάνε και απομένουν μόνο 10 από τα δεύτερα βιολιά (TX3'). Το χορικό (EL1) συνεχίζει για κάποια μέτρα με τη συνοδεία των δεύτερων βιολιών, μέχρι που ο τονικός χώρος της ντο υπογραμμίζεται ξανά με την εμφάνιση ενός ισοκράτη ντο στην τσελέστα και στην πρώτη βιόλα σε σόλο με αρμονικό (EL5) (RNum34). Σταδιακά σταματάνε και τα υπόλοιπα δεύτερα βιολιά (TX3') εκτός από ένα που εξακολουθεί να παίζει σι.

⁴⁰ Verdijan, "The Symphony of Avet Terterian," 132.



Απόσπασμα 17: Ο ισοκράτης Ντο στην τσελέστα (EL5)

Τρία μέτρα αφού ολοκληρωθεί η -πιο συνεπτυγμένη σε σχέση με την αρχή του έργου- επανέκθεση του χορικού (EL1), εισάγεται η γκρανκάσα (EL6) παίζοντας έναν σταθερό ρυθμό 4/4, αποτελώντας γέφυρα για την *Coda* που θα ακολουθήσει (RNum35). Τρία μέτρα αργότερα σταματάει το κρατημένο σι στα δεύτερα βιολιά (TX3') και μετά από ένα ακόμη μέτρο σταματάει και ο ισοκράτης ντο στην τσελέστα (EL5). Ο ρυθμός των 4/4 στην γκρανκάσα (EL6) και ο ισοκράτης ντο στην βιόλα (EL5) συνεχίζουν να ηχούν για άλλα 9 μέτρα (γέφυρα) μέχρι την ξαφνική είσοδο της *Coda* (RNum36).

Απόσπασμα 18: Ο ρυθμός 4/4 στην γκρανκάσα (EL6) με τον ισοκράτη Ντο στην πρώτη βιόλα (EL5)

Η *Coda* εμφανίζεται με ένα εκρηκτικό *tutti* σε ολόκληρη την ορχήστρα σε πολύ μεγάλη δυναμική (RNum36). Πιο συγκεκριμένα, τα κρουστά παίζουν τον ρυθμό 4/4 της γκρανκάσας (TX11), τα πνευστά παίζουν ένα μεγάλο *cluster* (όλοι οι φθόγγοι της χρωματικής κλίμακας με διπλασιασμένους τους ντο, ρε, φα, φα# και λα και τριπλασιασμένους τους ντο# και σι) διαμοιρασμένο στα όργανα της ομάδας (TX12) και

The image shows a page of a musical score for a tutti section of a Coda. The score is arranged in systems of staves. The instruments and parts are as follows:

- FL.** (Flute): Two staves, both marked *fff* and *mf*.
- OB.** (Oboe): One staff, marked *fff*.
- C.ING.** (Clarinet in G): One staff, marked *fff*.
- CL.ES.** (Clarinet in E-flat): One staff, marked *fff*.
- CL.** (Clarinet in B-flat): One staff, marked *fff*.
- CL.B.** (Clarinet in B): One staff, marked *fff*.
- COR.** (Cor Anglais): One staff, marked *fff*.
- TR-BE.** (Trumpet in B-flat): One staff, marked *fff*.
- TR-NI.** (Trumpet in D): One staff, marked *fff*.
- TR-NE & TUBA.** (Trumpet in E-flat and Tuba): One staff, marked *fff*.
- AN.** (Anvil): One staff, marked *fff*.
- SURO.** (Snare Drum): One staff, marked *fff*.
- TOM.** (Tom-tom): One staff, marked *fff*.
- T. TAM.** (Tamtam): One staff, marked *fff*.
- V-NI. I.** (Violin I): One staff, marked *fff*.
- V-NI. II.** (Violin II): One staff, marked *fff*.
- CELLI.** (Cello): One staff, marked *fff*.
- C.B.** (Double Bass): One staff, marked *fff*.

The score includes various musical notations such as dynamics (*fff*, *mf*), articulation (accents), and phrasing (slurs). The percussion parts (AN, SURO, TOM, T. TAM) feature rhythmic patterns with accents. The string parts (V-NI. I, V-NI. II, CELLI, C.B.) play sustained notes with accents.

Απόσπασμα 19: Το tutti της Coda με τον ρυθμό 4/4 στα κρουστά (TX11), ηχητική μάζα στα πνευστά (TX12) και unisono Mib στα έγχορδα (TX13)

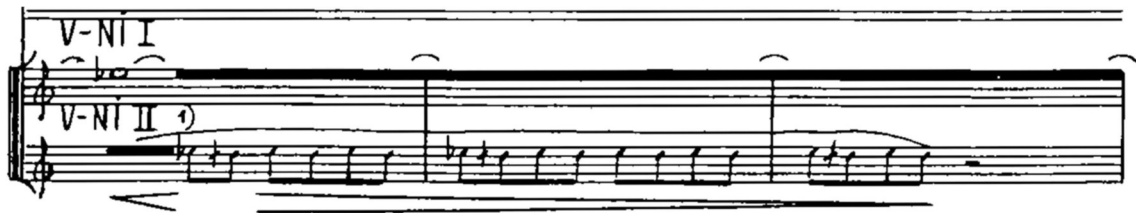
ολόκληρη η ομάδα των εγχόρδων (εκτός από τις βιόλες που προστίθενται τρία μέτρα αργότερα) παίζει μιb σε *unisoso* (TX13). Επτά μέτρα μετά την είσοδο της *Coda*, σταματάει το σοπράνο κλαρινέτο, αλλά τρία μέτρα μετά (RNum37) προστίθενται τα φαγκότα στο *cluster* των πνευστών (TX12) διπλασιάζοντας τους φθόγγους σολ# και λα#, ενώ παράλληλα η δυναμική αρχίζει σταδιακά και μειώνεται. Στο επόμενο μέτρο σταματάνε τα χάλκινα πνευστά εκτός από τα κόρνα και έπειτα από άλλα δύο μέτρα εισάγεται σε χαμηλή δυναμική το εκκλησιαστικό όργανο (TX14), στο οποίο ηχεί το *cluster* των φθόγγων ρε, φα, σολb και ρεb.



Απόσπασμα 20: Η συγχορδία στο εκκλησιαστικό όργανο (TX14)

Η αποκλιμάκωση της *Coda* συνεχίζεται πρώτα με τη μείωση της δυναμικής των οργάνων και στη συνέχεια και με τη σταδιακή μείωση του αριθμού τους: πρώτα το ταμπούρο (1 μέτρο πριν το RNum38), μετά τα τύμπανα (5 μέτρα μετά το RNum38) και τα όμποε, 2 από τα φλάουτα, το αγγλικό κόρνο και 2 από τα κόρνα (RNum39). Δύο μέτρα αργότερα σταματάνε επίσης το τελευταίο φλάουτο, τα κλαρινέτα και το μπάσο κλαρινέτο, ενώ ο ρυθμός των 4/4 (TX11) περιορίζεται στην γκρανκάσα (EL6). Στα επόμενα 4 μέτρα σταματάνε και τα τελευταία πνευστά (φαγκότα και τα άλλα 2 κόρνα) (TX12). Μετά από 5 μέτρα -και ενώ συνεχίζεται η μείωση της δυναμικής- αρχίζει η μείωση των εγχόρδων (TX13). Πρώτα τα βιολοντσέλα με τα κοντραμπάσα αρχίζουν να «τρεμοπαίζουν» με κινήσεις τετάρτων του τόνου μεταξύ μιb και ρε μισή # (RNum40). Τρία μέτρα αργότερα σταματάνε τελείως και κινήσεις τετάρτων του τόνου αρχίζουν στις βιόλες (RNum41). Ακολουθώντας το ίδιο μοτίβο, στα επόμενα μέτρα σταματάνε οι βιόλες, ξεκινάνε οι μικροτονικές κινήσεις στα δεύτερα βιολιά (RNum42), μετά σταματάνε και αυτά τελείως και τέλος οι μικροτονικές

κινήσεις εμφανίζονται στα μισά πρώτα βιολιά με μικρότερες όμως αξίες, ενώ τα άλλα μισά συνεχίζουν να παίζουν *mb* (RNum43). Τέσσερα μέτρα αργότερα σταματάνε τελείως και τα πρώτα βιολιά και απομένει μόνο ο ρυθμός των 4/4 στην γκρανκάσα (EL6) και το *cluster* στο εκκλησιαστικό όργανο (TX14), τα οποία συνέχιζαν ακόμη να συνοδεύουν τα έγχορδα.



Απόσπασμα 21: Το "τρεμόπαιγμα των βιολιών πριν σταματήσουν" (TX13)

Μετά από 6 μέτρα σταματάει το εκκλησιαστικό όργανο (TX14) και ξεκινάει η δεύτερη και τελευταία ενότητα της *Coda* (RNum44). Αυτή στηρίζεται στο διάστημα της 4^{ης} αυξημένης (EL7), το οποίο εμφανίζεται τόσο μελωδικά (διασπασμένο μεταξύ μπάσου κλαρινέτου και κοντραφαγκότου), όσο και αρμονικά (στα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα). Η αρμονική εκδοχή της 4^{ης} αυξημένης διαρκεί καθ' όλη τη διάρκεια της ενότητας, ενώ η μελωδική της εκδοχή εμφανίζεται 3 διαδοχικές φορές (στα RNum44, RNum45 και RNum46) με 2 έως 4 μέτρα παύση μεταξύ των εμφανίσεων. Τρία μέτρα μετά την τελευταία εμφάνισή της, σταματάει και η αρμονική της εκδοχή, ενώ ένα μπάσο ντο στο κοντραφαγκότο και σε ένα σόλο κοντραμπάσο κλείνει την *Coda* (RNum47).



Απόσπασμα 22: Το χαρακτηριστικό διάστημα 4ης αυξημένης σε μπάσο κλαρινέτο και κοντραφαγκότο (EL7)

Η μέχρι τώρα σταθερή ροή των 4/4 στην γκρανκάσα (EL6) αρχίζει και διακόπτεται από παύσεις όλο και μεγαλύτερης διάρκειας. Κατά τη διάρκεια μιας παύσης ένας χτύπος ακούγεται στην καμπάνα (EL0) (RNum48). Το διαδέχεται ο ρυθμός της γκρανκάσας για μια τελευταία φορά (EL6) και άλλοι τρεις χτύποι της καμπάνας (EL0) και έτσι το έργο τελειώνει με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που άρχισε.

Απόσπασμα 23: Τα τελευταία χτυπήματα της γκρανκάσας (EL6) και της καμπάνας (EL0) πριν το τέλος του έργου

2.6. Συμπεράσματα – Συνολική Μορφολογική Δομή της Τέταρτης

Συμφωνίας

Από την ανάλυση που εκτέθηκε παραπάνω προκύπτει ότι, ενώ το έργο είναι μονομερές στη δομή του, μπορούν να ανιχνευτούν σε αυτό δύο άξονες συμμετρίας, βάσει των οποίων χωρίζεται σε μικρότερα τμήματα. Ο πρώτος (εξωτερικός) άξονας συμμετρίας διαπερνά το σύνολο του έργου και συνίσταται στην έναρξη και λήξη του με τον χτύπο της καμπάνας, κάτι το οποίο προσδίδει και μια αίσθηση κυκλικότητας. Ο δεύτερος (εσωτερικός) άξονας συνίσταται στην εμφάνιση του χορικού στο τσέμπαλο και την αμέσως επόμενη σταδιακή κλιμάκωση μέσω της μάζας των εγχόρδων (RNum1-Rnum15), εξέλιξη η οποία αντιστρέφεται μετά τα 2/3 περίπου του έργου, όπου μια σταδιακή αποκλιμάκωση της μάζας

των εγχόρδων προηγείται της επανεμφάνισης του αρχικού χορικού στο τσέμπαλο (RNum28-35). Ακόμη, μπορεί να θεωρηθεί ότι το τμήμα ανάμεσα σε αυτήν την κλιμάκωση και αποκλιμάκωση των εγχόρδων αποτελεί το κύριο μέρος του έργου (RNum16-RNum27), το οποίο επίσης τμηματοποιείται σε τρία μέρη με διαφορετική υφή το καθένα (μικροπολυφωνία στο πρώτο, τυχαιότητα στο δεύτερο, χαρακτηριστικά διαστήματα στο τρίτο), τα οποία, όμως, αλληλεπικαλύπτονται ως ένα βαθμό μεταξύ τους.

Έτσι, υπό ένα γραμμικό πρίσμα, προκύπτει η εξής ακολουθία τμημάτων του έργου: πρώτα ακούγονται οι εναρκτήριοι χτύποι της καμπάνας (RNum1) και ακολουθεί η πρώτη εμφάνιση του χορικού στο τσέμπαλο (RNum1-RNum5) και η κλιμάκωση της μάζας των εγχόρδων (RNum6-RNum15). Έπειτα, ηχούν διαδοχικά τα τρία τμήματα του κυρίου μέρους του έργου (RNum16-RNum22, RNum21-RNum24 και RNum25-RNum27) και μετά έρχεται η αποκλιμάκωση στη μάζα των εγχόρδων (RNum28-RNum32) και η επανεμφάνιση του αρχικού χορικού (RNum33-RNum35), κλείνοντας με αυτόν τον τρόπο τον εσωτερικό άξονα συμμετρίας. Ακολουθεί μία εκτενής *Coda* (RNum36-RNum47), η οποία χωρίζεται σε δύο υποτμήματα (RNum36-RNum43 και RNum44-RNum47) και το έργο τελειώνει πάλι με χτυπήματα της καμπάνας (RNum48) κλείνοντας έτσι και τον εξωτερικό άξονα συμμετρίας.

Συνοψίζοντας, ο Avet Terterian πετυχαίνει στην Τέταρτη Συμφωνία του να συνδυάσει την θεωρία των ηχητικών μαζών με διάφορα τονικά στοιχεία. Παρ' όλα αυτά, ο ρόλος των στοιχείων αυτών παραμένει σχετικά περιορισμένος σε σχέση με τον ρόλο των ηχητικών μαζών, ενώ μικρή παραμένει -πλην κάποιων εξαιρέσεων- και η αλληλεπίδραση των τονικών στοιχείων με τις ηχητικές μάζες. Το έργο "Sorrow and Passion" έρχεται να επεκτείνει τη συνδυαστική τεχνική του Terterian, με τονικά στοιχεία που παρέχουν το μουσικό υλικό, στο οποίο στηρίζονται οι ηχητικές μάζες, συνδιαμορφώνουν από κοινού με αυτές τη δομή του έργου και συμμετέχουν πολύ πιο ενεργά στη μουσική υφή.

3. Μεθοδολογία Σύνθεσης στο Έργο “Sorrow and Passion”

Στο έργο για μεγάλη συμφωνική ορχήστρα “Sorrow and Passion” επιχειρείται η παράλληλη χρήση και ο συνδυασμός ηχητικών μαζών με τονικά στοιχεία και αναφορές. Ως ηχητικές μάζες χρησιμοποιούνται αποσπάσματα μικροπολυφωνίας, στατικά δωδεκάφθογγα *clusters* και *clusters* που διαφοροποιούνται μέσα στον χρόνο. Οι τονικές αναφορές που χρησιμοποιούνται είναι μελωδικά θέματα, τονικά κέντρα και χαρακτηριστικές διαδοχές συγχορδίων. Για την ανάπτυξη του μουσικού υλικού χρησιμοποιούνται διάφορες τεχνικές, όπως μιμήσεις με μεγέθυνση/σμίκρυνση, προσθετική τεχνική ως προς τις χρονικές αξίες, ηχοχρωματικές μετατροπίες και μεταβάσεις από δωδεκάφθογγες μάζες σε σύμφωνες συγχορδίες και αντίστροφα. Χαρακτηριστική είναι επίσης η αλληλεπίδραση των ηχητικών μαζών με τα τονικά στοιχεία. Σε πολλές περιπτώσεις οι μάζες στηρίζονται στο τονικό θεματικό υλικό αλλά και αντιστρόφως πολλές φορές οι τονικές αναφορές προοικονομούνται ή προκύπτουν από ηχητικές μάζες που προηγήθηκαν. Τέλος, σε ένα μεγάλο μέρος του έργου επιχειρείται το ταυτόχρονο άκουσμα των μαζών με τα τονικά στοιχεία με έμφαση ανά περίπτωση είτε στις πρώτες, είτε στα δεύτερα, ανάλογα με τις απαιτήσεις της φόρμας.

4. “Sorrow and Passion”: Ανάλυση του Έργου – Σύνθεση Υβριδικών Ηχητικών Μαζών με Ενσωμάτωση Τονικών Αναφορών

Το έργο “Sorrow and Passion” είναι γραμμένο για μεγάλη συμφωνική ορχήστρα. Το οργανολόγιο περιλαμβάνει τετραπλή σύσταση ξύλινων πνευστών με την προσθήκη

σαξοφώνου, ενισχυμένη ομάδα χάλκινων πνευστών (8 κόρνα εκ των οποίων τα 4 αλλάζουν και σε *Wagner Tubas*, 4 τρομπέτες 4 τρομπόνια εκ των οποίων το 1 μπάσο, τούμπα και κοντραμπάσα τούμπα) και μεγάλη ομάδα εγχόρδων. Την ορχηστρική σύσταση συμπληρώνει η ομάδα κρουστών αποτελούμενη από τύμπανα, πιάτα, ταμπούρο, γκρανκάσα και καμπάνες.

Ο τίτλος του έργου –“Sorrow and Passion”- επιλέχθηκε, καθώς τα κύρια θέματά του αλληλεπιδρούν διαρκώς μεταξύ τους και εμφανίζονται ξανά και ξανά υπό διαφορετικές συνθήκες κάθε φορά, ως άτομα που οι διαπροσωπικές τους σχέσεις διαρκώς αλλάζουν, ανάλογα με τα ευτυχή ή δυσμενή συμβάντα που τους επιφυλάσσει η ζωή.

Το έργο αποτελείται από εισαγωγή, τρία μέρη και *Coda*. Το μεγαλύτερο μέρος του έργου στηρίζεται σε τρία βασικά θέματα, τα οποία εμφανίζονται στην ολοκληρωμένη τους μορφή από ένα σε κάθε μέρος του έργου. Παρ’ όλα αυτά μοτίβα, στοιχεία ή θραυσματοποιημένες μορφές από το καθένα εμφανίζονται σε όλα τα μέρη του έργου.

4.1. Εισαγωγή (μ. 1-16)

Η εισαγωγή ξεκινάει σε χαμηλή δυναμική με την εμφάνιση του πρώτου βασικού θέματος (Theme A) του έργου στο πρώτο κόρνο, το οποίο περιστρέφεται γύρω από τον τονικό χώρο της Ντο ελάσσονας (μ. 1-8). Τα βιολοντσέλα χωρισμένα σε *divisi* και τα κοντραμπάσα συνοδεύουν υπογραμμίζοντας τον παραπάνω τονικό χώρο, ενώ οι καμπάνες τονίζουν κάποιους συγχορδιακούς φθόγγους. Τέλος, τα τύμπανα λειτουργούν σαν ουρά μετά το τέλος της κάθε φράσης του θέματος υπογραμμίζοντας επίσης τον τονικό χώρο της Ντο ελάσσονας (μ. 3-4 και 8-9).



Απόσπασμα 24: Το πρώτο βασικό θέμα (Theme A)

Από το μέτρο 9 αρχίζει και χτίζεται σταδιακά στην ομάδα των ξύλινων πνευστών ένα δωδεκάφθογγο *cluster*. Ταυτόχρονα, οι πρώτες νότες του *cluster* αποτελούν και το βασικό μοτίβο του δεύτερου βασικού θέματος (Theme B), ουσιαστικά προοικονομώντας το, το οποίο θα εμφανιστεί κανονικά σε επόμενο μέρος του έργου. Οι φθόγγοι του δωδεκάφθογγου *cluster* σταδιακά απλώνονται σε κλαρινέτα, όμποε, φλάουτα, αγγλικό κόρνο, σαξόφωνο, σοπράνο κλαρινέτο και πίκολο φλάουτο, ενώ παράλληλα αυξάνεται και η δυναμική. Στο ίδιο χρονικό διάστημα (μ. 9-16), τα βιολοντσέλα σε *divisi* και τα κοντραμπάσα επαναλαμβάνουν τη χαρακτηριστική διαδοχή συγχορδιών c: i-I-VII⁶₄-VI⁶-i⁷_{5b}-V² (Διαδοχή 1). Καθώς αυξάνεται η δυναμική, η διαδοχή προστίθεται αρχικά και στις βιόλες -πρώτα οι μισές, μετά ολόκληρη η ομάδα- μία οκτάβα ψηλότερα από τα βιολοντσέλα (μ. 10) και μετά και στα δεύτερα βιολιά -πρώτα τα μισά, μετά ολόκληρη η ομάδα- δύο οκτάβες ψηλότερα (μ. 14). Στα τελευταία μέτρα της κλιμάκωσης της Εισαγωγής (μ. 12-16) προστίθενται και τα φαγκότα ενισχύοντας και αυτά την Διαδοχή 1, ενώ το μπάσο κλαρινέτο και το κοντραφαγκότο ενισχύουν αντίστοιχα τη γραμμή του μπάσου.

The image shows a musical score excerpt for measures 9-16. It features ten staves representing different woodwind instruments: Clarinet (top), Oboe, Flute, English Horn, Saxophone, Soprano Clarinet, Piccolo Flute, Bassoon, and Bass Clarinet (bottom). The score illustrates the gradual formation of a 12-note cluster. Dynamics are marked as *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). The cluster is built up by adding instruments and notes over time, with some notes being sustained across measures.

Απόσπασμα 25: Ο σχηματισμός του δωδεκάφθογγου *cluster* στην ομάδα των ξύλινων πνευστών (μ. 9-16)

The image shows a musical score for strings, specifically a quartet. It consists of 16 measures. The first five measures show a chromatic sequence in the first violin, second violin, first viola, and second viola parts. The last six measures show the sequence in the first and second violas, first and second violins, and the double bass. Dynamics range from p to mf.

Απόσπασμα 26: Η χαρακτηριστική συγχωρδιακή διαδοχή στην ομάδα των εγχόρδων που επαναλαμβάνεται κάθε φορά με περισσότερα όργανα (μ. 9-16)

Συνοπτικά, στόχος της εισαγωγής είναι η έκθεση του πρώτου βασικού θέματος (Theme A) και της χαρακτηριστικής συγχωρδιακής διαδοχής (Διαδοχή 1) και η αμυδρή εμφάνιση του δεύτερου βασικού θέματος (Theme B) ως προοικονομία. Το πρώτο βασικό θέμα παρουσιάζει από την πρώτη στιγμή έναν ξεκάθαρο και δυναμικό χαρακτήρα που προς το τέλος του έργου θα εξελιχθεί σε ολοκληρωτικό θρίαμβο. Από την άλλη πλευρά το δεύτερο βασικό θέμα εμφανίζεται πιο διακριτικά, καθώς η πλήρης δυναμική του θα ξεδιπλωθεί αργότερα κατά τη διάρκεια του έργου.

4.2. Πρώτο Μέρος (μ. 17-35)

Η αρχή του πρώτου μέρους (μ. 17) συμπίπτει με την πρώτη -σχετικά περιορισμένη ως προς τις επόμενες- κορύφωση του έργου. Έτσι, η κλιμάκωση στο τέλος της εισαγωγής εδώ λύνεται σε μια Ντο μείζονα συγχορδία σε *forte* δυναμική στην ομάδα των εγχόρδων (πλην των πρώτων βιολιών), ενώ στα ξύλινα πνευστά ηχεί το ολοκληρωμένο πλέον δωδεκάφθογγο *cluster* επίσης σε δυναμική *forte*. Τα τύμπανα υπογραμμίζουν τον τονικό χώρο της Ντο με ένα χαρακτηριστικό μοτίβο τριών χτύπων, το οποίο ηχεί δύο φορές (μ. 17-20).

Αμέσως μετά την κορύφωση στην αρχή του πρώτου μέρους (μ. 17), τόσο η Ντο μείζονα συγχορδία στα έγχορδα, όσο και το δωδεκάφθογγο *cluster* στα ξύλινα πνευστά αρχίζουν και αποσυντίθενται με σταδιακές χρωματικές κινήσεις προς τα κάτω. Οι χρωματικές κατιούσες κινήσεις τόσο στην ομάδα των εγχόρδων, όσο και σε αυτή των ξύλινων πνευστών, ξεκινάνε πρώτα από τους ψηλούς φθόγγους και κατεβαίνουν χρωματικά με τέταρτα παρεστιγμένα. Κάθε φορά που μια ψηλότερη κατιούσα φωνή συναντάει τον κρατημένο φθόγγο που ηχεί στην αμέσως χαμηλότερη από αυτήν φωνή, τότε αυτή σταματάει και η χρωματική κατιούσα συνεχίζεται από την φωνή που μέχρι τότε είχε τον συγκεκριμένο κρατημένο φθόγγο. Έτσι επιτυγχάνεται τόσο η σταδιακή κάθοδος του τονικού ύψους, όσο και η ολοένα και αραιότερη ενορχήστρωση. Μέσω αυτού του στοιχείου και ταυτόχρονα με την σταδιακή μείωση της δυναμικής επιτυγχάνεται η ομαλή αποκλιμάκωση από την κορύφωση στην αρχή του πρώτου μέρους του έργου. Για την πιο γρήγορη μείωση του τονικού ύψους και της ενορχήστρωσης, από το μέτρο 20 ξεκινάει τόσο στα έγχορδα, όσο και στα ξύλινα πνευστά μία δεύτερη κατιούσα χρωματική κίνηση με αξίες τετάρτου αυτή τη φορά και φθόγγο χαμηλότερου τονικού ύψους ως αφετηρία. Η χρήση διαφορετικών αξιών ανάμεσα στις δύο κατιούσες κινήσεις επιλέχθηκε για να προσφέρει ποικιλία στον ρυθμό του αποσπάσματος.

Από ένα σημείο και μετά -και πριν ολοκληρωθούν οι κατιούσες κινήσεις των εγχόρδων- αρχίζουν και εμφανίζονται στα έγχορδα οι φθόγγοι του δωδεκάφθογγου *cluster* με *tremolo* (μ. 21). Οι φθόγγοι αυτοί ηχούν στις βιόλες, τα πρώτα και τα δεύτερα βιολιά και εμφανίζονται με την ίδια σειρά εισόδου και αξίες που είχαν εμφανιστεί και στην εισαγωγή. Το μόνο που αλλάζει ελαφρώς είναι το σε ποιο όργανο εμφανίζεται ο κάθε φθόγγος. Αυτό συμβαίνει για να προλάβουν να ολοκληρωθούν οι κατιούσες κινήσεις που ακόμη ηχούν σε κάποια από τα έγχορδα. Οι τελευταίες εναπομείνουσες κατιούσες κινήσεις σβήνουν σε δυναμική *piano pianissimo*, ενώ το δωδεκάφθογγο *cluster* χτίζεται σε δυναμική *piano*.

Από το μέτρο 23 ξεκινάει μια ανάπτυξη του πρώτου θέματος (Theme A) στα χάλκινα πνευστά, η οποία χρησιμοποιεί την πρώτη φράση του. Στην ανάπτυξη συμμετέχουν δύο τρομπέτες και δύο τρομπόνια. Αρχικά, το πρώτο θέμα εμφανίζεται στα τέσσερα αυτά όργανα σε διαφορετικές κλίμακες μεγέθυνσης/σμίκρυνσης των αρχικών αξιών: στην πρώτη τρομπέτα τον θέμα εμφανίζεται με τις κανονικές αξίες, στην τρίτη τρομπέτα με αξίες μισής διάρκειας σε σχέση με τις αρχικές, στο πρώτο τρομπόνι με αξίες μιάμιση φορά μεγαλύτερες και στο δεύτερο τρομπόνι αξίες δύο φορές μεγαλύτερες σε σχέση με τις αρχικές. Ως εναρκτήριο φθόγγος για την πρώτη τρομπέτα επιλέγεται η σολ, στον τονικό χώρο της οποίας θα καταλήξει το πρώτο μέρος. Τα υπόλοιπα όργανα ακολουθούν με εισόδους από ρε, σολ και ρε εν

The image displays a musical score for strings and woodwinds. The top section shows the string parts (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses) with a dense cluster of notes in the lower register, marked with a tremolo effect. The bottom section shows the woodwind parts (Trumpets and Trombones) with the beginning of Theme A, featuring various rhythmic values and dynamics.

Απόσπασμα 27: Τμήμα της αποκλιμάκωσης στην αρχή του 1ου μέρους με κινήσεις ημιτονίου προς τα κάτω (μ. 17-21)

είδει φουγκικής εισόδου. Από εκεί και μετά, οι εμφανίσεις του θέματος επαναλαμβάνονται σε κάθε όργανο, κάθε φορά κατά ένα ημιτόνιο ψηλότερα σε σχέση με τις αρχικές και με τη χρήση της προσθετικής τεχνικής για τις χρονικές αξίες. Πιο συγκεκριμένα, σε κάθε επανάληψη του θέματος στην πρώτη τρομπέτα προστίθεται από ένα δέκατο έκτο στην κάθε αξία του, από ένα τριακοστό δεύτερο στις αξίες των επαναλήψεων της τρίτης τρομπέτας και από ένα όγδοο στις αξίες των επαναλήψεων των τρομπονιών.

The image displays a musical score for brass instruments, specifically trumpets and trombones. The score is organized into two systems of staves. The first system consists of five staves, and the second system consists of three staves. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The score illustrates the development of a theme, with the first system showing the initial presentation and the second system showing the theme's evolution through different instruments and rhythmic modifications. The use of dynamic markings like 'p' (piano) is also visible.

Απόσπασμα 28: Τμήμα της ανάπτυξης του πρώτου θέματος στα χάλκινα και του τρίτου θέματος στα ξύλινα πνευστά (μ. 25-29)

Ταυτόχρονα με την ανάπτυξη του πρώτου θέματος στα χάλκινα, στα ξύλινα πνευστά γίνεται μια προοικονομία του τρίτου θέματος (Theme C), το οποίο δεν θα εμφανιστεί στην ολοκληρωμένη του μορφή παρά μόνον στο τρίτο μέρος του έργου. Κλαρινέτα, όμποε και φλάουτα συμμετέχουν στη συγκεκριμένη υφή: σε κάθε όργανο εμφανίζονται οι πέντε πρώτοι φθόγγοι του τρίτου θέματος -τέσσερεις με δέκατα έκτα και ένας ως κρατημένη νότα-, ενώ μετά το ίδιο σχήμα επαναλαμβάνεται. Οι εναρκτήριοι φθόγγοι για το κάθε όργανο έχουν επιλεγεί έτσι ώστε οι κρατημένες νότες των σχημάτων να αποτελούν επίσης τους οκτώ πρώτους φθόγγους του δωδεκάφθογγου *cluster* της εισαγωγής. Ακόμη, κάθε όργανο εισάγεται τρεις χρόνους μετά την εμφάνιση του προηγούμενου με αποτέλεσμα, αφού εισαχθούν όλα τα όργανα, να ηχεί μια συνεχόμενη ροή δέκατων έκτων.

Κατά τη διάρκεια της ανάπτυξης του πρώτου θέματος στα χάλκινα και των στοιχείων του τρίτου θέματος στα ξύλινα πνευστά (μ. 23-33), η δυναμική ολοένα και αυξάνεται, ενώ παράλληλα οι φθόγγοι του δωδεκάφθογγου *cluster* στα έγχορδα -που έχει σχηματιστεί εξ ολοκλήρου πλέον- αρχίζουν ένας κάθε τρεις χρόνους να αλλάζουν έτσι ώστε στο τέλος να σχηματιστεί μια Σολ μείζονα συγχορδία. Ο πλήρης σχηματισμός της Σολ μείζονας συγχορδίας συμπίπτει με την πτώση στη συγκεκριμένη τονικότητα (μ. 34), με την οποία κλείνει και το πρώτο μέρος του έργου. Τα χάλκινα πνευστά επίσης καταλήγουν σε φθόγγους της Σολ μείζονας συγχορδίας -στα τελευταία μέτρα ο τονικός αυτός χώρος υπογραμμίζεται και από το μπάσο τρομπόνι και την τούμπα- σε αντίθεση με τα ξύλινα πνευστά που διατηρούν ακόμη και στην πτώση τους φθόγγους του δωδεκάφθογγου *cluster*. Μετά την πτώση, η δυναμική μειώνεται απότομα και όλα τα όργανα σβήνουν εκτός από ένα κλαρινέτο, στο οποίο ένας κρατημένος φθόγγος σολ προσφέρει σύνδεση με το επόμενο μέρος του έργου (μ. 35).

Το πρώτο μέρος χαρακτηρίζεται από την πρώτη δυναμική ανάπτυξη του πρώτου βασικού θέματος (Theme A), ενώ εμφανίζονται και θραύσματα από το τρίτο βασικό θέμα

(Theme C). Γενικά, ενώ τα δύο πρώτα θέματα είναι γραμμένα έτσι ώστε να ταιριάζουν μεταξύ τους και να έχουν πιο ξεκάθαρους χαρακτήρες, ο ρόλος του τρίτου βασικού θέματος είναι να “μπλέκεται” ανάμεσα στα άλλα δύο και να “θολώνει” με αυτόν τον τρόπο τη μουσική. Γι’ αυτό και αποτελείται από λιγότερο χαρακτηριστικά διαστήματα αλλά και δεν εμφανίζεται στην ολοκληρωμένη του μορφή παρά μόνο προς το τέλος του έργου.

4.3. Δεύτερο Μέρος (μ. 36-78)



Απόσπασμα 29: Το δεύτερο βασικό θέμα (Theme B)

Το δεύτερο μέρος ξεκινάει με την εμφάνιση του δεύτερου βασικού θέματος του έργου στην ολοκληρωμένη του μορφή (Theme B) στον τονικό χώρο της Σολ μείζονας (μ. 36-41). Το θέμα αυτό εμφανίζεται με *tremolo* και σε χαμηλή δυναμική σε σόλο σε ένα από τα δεύτερα βιολιά. Δύο μέτρα αργότερα εμφανίζεται και η πρώτη φράση του πρώτου βασικού θέματος (Theme A) επίσης στη Σολ μείζονα τονικότητα (μ. 38-40), λειτουργώντας συμπληρωματικά ως προς το δεύτερο θέμα, καθώς τα δύο αυτά θέματα έχουν γραφεί έτσι ώστε να ταιριάζουν, όταν ακούγονται ταυτόχρονα. Παράλληλα ένας ισοκράτης Σολ στο κλαρινέτο υπογραμμίζει τον συγκεκριμένο τονικό χώρο (μ. 36-42).

Ένας απόηχος του πρώτου θέματος (Theme A) στο αγγλικό κόρνο με αρμονική υποστήριξη από τα φαγκότα στρέφουν απότομα τη μουσική στην τονικότητα της Ντο ελάσσονας (μ. 40-42), πριν αυτή ξαναγυρίσει στη Σολ μείζονα στα ακριβώς επόμενα μέτρα (μ. 43-44). Η επιστροφή στην Σολ τονίζεται από την απότομη αύξηση της δυναμικής, έναν ρούλο στο ταμπούρο αλλά και ένα χτύπημα σε Σολ του τυμπάνου ενισχυμένο από τα κοντραμπάσα με *pizzicato*.

Με το χτύπημα στη Σολ (μ. 44) όλα τα όργανα σταματάνε, η δυναμική χαμηλώνει απότομα και επανεμφανίζεται το δεύτερο βασικό θέμα του έργου (Theme B) σε σόλο στα πρώτα βιολιά, αυτή τη φορά χωρίς *tremolo* και μία οκτάβα ψηλότερα σε σχέση με την αρχική του εμφάνιση (μ. 44-48). Τον ρόλο του ισοκράτη σε σολ εδώ έχει αναλάβει το ένα όμποε. Το πρώτο βασικό θέμα (Theme A) εμφανίζεται πάλι σαν απάντηση στο πρώτο κόρνο (μ. 46-48), ενώ προστίθεται και ένα μοτίβο από την δεύτερη φράση του θέματος (μ. 49).

Με την επανεμφάνιση των δύο βασικών θεμάτων ξεκινάει σχεδόν αμέσως ένα εκτεταμένο τμήμα ανάπτυξης (μ. 47-70). Για την ανάπτυξη αυτή χρησιμοποιείται μουσικό υλικό από το δεύτερο θέμα (Theme B) στην ομάδα των εγχόρδων αλλά και στοιχεία του πρώτου (Theme A) και τρίτου θέματος (Theme C) στα κόρνα και στα ξύλινα πνευστά αντίστοιχα.

Για την ομάδα των εγχόρδων χρησιμοποιείται παρόμοια τεχνική με αυτή της ανάπτυξης του πρώτου θέματος στο πρώτο μέρος. Στα πρώτα βιολιά το δεύτερο θέμα ηχεί με τις κανονικές του αξίες (μισά), στα δεύτερα βιολιά με αξίες μισής διάρκειας (τέταρτα) και στις βιόλες με αξίες $\frac{1}{4}$ της διάρκειας μικρότερες (όγδοα) ως προς τις αρχικές. Πρώτα εισάγεται η ομάδα των πρώτων μετά των δευτέρων βιολιών και τέλος οι βιόλες, ενώ κάθε ομάδα έχει ως εναρκτήριοις φθόγγους τους φθόγγους του δεύτερου θέματος στην αρχική του μορφή (Theme B). Τα όργανα κάθε ομάδας εισάγονται επίσης διαδοχικά χωρισμένα σε τέσσερις υποομάδες. Κάθε υποομάδα εισάγεται τη στιγμή που ακούγεται η τελευταία νότα του θέματος στην προηγούμενη υποομάδα, ενώ το θέμα σε αυτή ηχεί ένα ημιτόνιο χαμηλότερα σε σχέση με την προηγούμενη υποομάδα. Τέλος, αφού εισαχθεί το θέμα σε μια φωνή αρχίζει και επαναλαμβάνεται πάλι με τη χρήση της προσθετικής τεχνικής για τις χρονικές αξίες: στις φωνές των πρώτων βιολιών προστίθεται από ένα όγδοο σε κάθε καινούργια επανάληψη, στις φωνές των δευτέρων βιολιών από ένα δέκατο έκτο και στις

44 *solo*
 Vln. I 1-4 *p*
 Vln. I 5-8
 Vln. I 9-12
 Vln. I 13-16
 Vln. II 1-4
 Vln. II 5-8
 Vln. II 9-12
 Vln. II 13-16
 Vla. 1-3
 Vla. 4-6
 Vla. 7-9
 Vla. 10-12
 Vcl. 1-4
 Vcl. 5-8
 Cb. *pizz.*

55
 Vln. I 1-4 *ff*
 Vln. I 5-8 *ff*
 Vln. I 9-12 *ff*
 Vln. I 13-16 *ff*
 Vln. II 1-4 *ff*
 Vln. II 5-8 *ff*
 Vln. II 9-12 *ff*
 Vln. II 13-16 *ff*
 Vla. 1-3 *ff*
 Vla. 4-6 *ff*
 Vla. 7-9 *ff*
 Vla. 10-12 *ff*
 Vcl. 1-4 *ff*
 Vcl. 5-8 *ff*
 Cb. *arco* *ff*

Απόσπασμα 30: Η κλιμάκωση στην ομάδα των εγχόρδων με ανάπτυξη του δεύτερου βασικού θέματος (μ. 44-59)

44

Picc.

Fl. I, II

Fl. III

Ob. I, II

Ob. III

Cor. Ing.

Bs. S. Cl.

Bs. Cl. I, II

Bs. Cl. B.

A. Sax.

Fg. I, II, III

Celg.

F. Cor. I, II

F. Cor. III, IV

54

Picc.

Fl. I, II

Fl. III

Ob. I, II

Ob. III

Cor. Ing.

Bs. S. Cl.

Bs. Cl. I, II

Bs. Cl. B.

A. Sax.

Fg. I, II, III

Celg.

F. Cor. I, II

F. Cor. III, IV

Απόσπασμα 31: Ανάπτυξη πρώτου βασικού θέματος στα κόρνα και στοιχεία του τρίτου βασικού θέματος στα ξύλινα πνευστά (μ. 44-59)

φωνές από τις βιόλες από ένα τριακοστό δεύτερο. Αυτό οδηγεί ουσιαστικά στη δημιουργία μικροπολυφωνίας μεταξύ των εγχόρδων και ένα ολοένα και πιο πολύπλοκο άκουσμα. Μετά από κάποια μέτρα το δεύτερο θέμα (Theme B) ηχεί με ακόμη μικρότερες αξίες -δέκατα έκτα- στα βιολοντσέλα (μ. 54-57) και τέλος σε μεγέθυνση -ολόκληρα- στα κοντραμπάσα (μ. 56-59).

Παράλληλα, στην ομάδα των ξύλινων πνευστών σχηματίζεται σταδιακά μια Σολ μειζονοελάσσονα συγχορδία (σολ, σι, σιβ, ρε). Εισάγεται ένα ξύλινο πνευστό για κάθε υποομάδα εγχόρδων που εμφανίζεται. Οι φθόγγοι αυτοί αρχικά εμφανίζονται κρατημένοι, όμως, δώδεκα χρόνους μετά την εμφάνιση του καθενός, αρχίζουν και διανθίζονται με το αρχικό μοτίβο του τρίτου βασικού θέματος (Theme C). Πιο συγκεκριμένα, πρώτα εμφανίζεται το αρχικό μοτίβο του τρίτου θέματος με δέκατα έκτα, μετά με πεντάηχο δέκατων έκτων, μετά με εξάηχο δέκατων έκτων (το αρχικό μοτίβο δύο φορές) και μια τελευταία φορά με τρίηχο δέκατων έκτων για να επανέλθει ο κρατημένος φθόγγος της κάθε φωνής για άλλους δώδεκα χρόνους, έπειτα από τους οποίους συμβαίνει ξανά η ίδια διαδικασία.

Ταυτόχρονα, στην ομάδα των χάλκινων πνευστών, ηχεί στα τέσσερα πρώτα κόρνα το πρώτο βασικό θέμα (Theme A) διαδοχικά σε κάθε όργανο της ομάδας. Οι αρχικοί φθόγγοι του κάθε οργάνου έχουν επιλεγεί έτσι ώστε ο τελευταίος φθόγγος του θέματος σε κάθε όργανο, ο οποίος και κρατιέται, να αποτελεί μέρος της Σολ μειζονοελάσσονας συγχορδίας.

Κατά τη διάρκεια της ανάπτυξης η δυναμική ολοένα και αυξάνεται, έως το μέτρο 59, όπου, αφού ολοκληρωθεί η έκθεση του δεύτερου θέματος (Theme B) στα κοντραμπάσα, σημειώνεται και η κορύφωση του δεύτερου μέρους του έργου με μεγάλη δυναμική *-forte fortissimo-* με μια κατά τρόπον τινά πτώση στη Σολ μειζονοελάσσονα συγχορδία. Στα τελευταία μέτρα πριν την κορύφωση έχουν προστεθεί επίσης το μπάσο κλαρινέτο και το κοντραφαγκότο, ενισχύοντας τη γραμμή του κοντραμπάσου, τα φαγκότα που συμμετέχουν

στη Σολ μειζονοελάσσονα συγχορδία και τα κρουστά που με ρούλους και χτυπήματα κλιμακώνουν ακόμη περισσότερο και προετοιμάζουν την πτώση στο μέτρο 59.

Από την κορύφωση (μ. 59) και μετά, στα έγχορδα συνεχίζεται η ανάπτυξη με τον ίδιο τρόπο με πριν, στα ξύλινα πνευστά ενισχυμένα από τις τρομπέτες και τα τρομπόνια ηχεί η Σολ μειζονοελάσσονα συγχορδία, ενώ στα κόρνα, τις τέσσερεις *Wagner tubas* που προστίθενται, τις τούμπες, τα βιολοντσέλα, τα κοντραμπάσα, το κοντραφαγκότο και το μπάσο κλαρινέτο επανέρχεται η χαρακτηριστική συγχορδιακή διαδοχή της εισαγωγής (Διαδοχή 1), στον τονικό χώρο της Σολ αυτή τη φορά, ενισχυμένη από χτυπήματα των τυμπάνων και της γκρανκάσας. Από εκεί και έπειτα αρχίζει μια σταδιακή αποκλιμάκωση (μ. 59-71), τόσο ως προς τη δυναμική που μειώνεται, όσο και ως προς την ενορχήστρωση: οι φωνές από όλες τις ομάδες οργάνων αρχίζουν μία-μία να σβήνουν. Η συγχορδιακή διαδοχή (Διαδοχή 1) επαναλαμβάνεται ξανά και ξανά με όλο και λιγότερα όργανα σαν απόηχος της μεγάλης κορύφωσης που προηγήθηκε. Στο τέλος μένει μόνη της και ακούγεται για μια τελευταία φορά στις *Wagner tubas* και την μπάσα τούμπα πριν καταλήξει σε μια Σολ ελάσσονα συγχορδία (μ.71-75). Χτυπήματα στα τύμπανα την γκρανκάσα και καμπάνες ενισχύουν την αίσθηση της πτώσης (μ. 71-75). Το δεύτερο θέμα (Theme B) ακούγεται μια τελευταία φορά στα τύμπανα πάνω από τους χτύπους της γκρανκάσας (μ. 76-78), για να ολοκληρωθεί με αυτόν τον τρόπο το δεύτερο μέρος του έργου.

Το δεύτερο μέρος είναι αυτό στο οποίο ξεδιπλώνονται όλες οι πτυχές του δεύτερου βασικού θέματος (Theme B). Αφού παρουσιαστεί στην αρχή του δεύτερου μέρους στην αρχική του μορφή, με μεγάλη λυρική και μελωδικότητα και “σε διάλογο” με το πρώτο βασικό θέμα (Theme A), συνεχίζει με μια τεταμένη ανάπτυξη που οδηγεί σε μια εκρηκτική ατμόσφαιρα. Άρα, το δεύτερο βασικό θέμα εμπεριέχει αυτόν τον διπλό χαρακτήρα και οι δύο “προσωπικότητές” του εξερευνώνται διεξοδικά στο συγκεκριμένο μέρος του έργου.

59

Fl. I, II
 Fl. III
 Ob. I, II
 Cor Ang.
 Cl. in Bb
 Cl. in A
 Bsn. in Bb
 Bsn. in A
 A. Sax.
 Trp. I, II, III
 Cb.
 F. Cor. I, II
 Cor. III, IV
 Cor. V, VI
 W. Tr. I, II
 VII, VIII
 Trn. III, IV
 B. Trn. I, II
 Tbn. III, IV
 Tbn. I, II
 I & II Trn. B.
 Tr.
 Bb. Cb. Tr.
 Timp.
 Cym.
 Pn.
 Trn.
 Gr. C.
 Vln. I 1-4
 Vln. II 1-4
 Vln. I 9-12
 Vln. I 13-16
 Vln. II 1-4
 Vln. II 5-8
 Vln. II 9-12
 Vln. II 13-16
 Vln. I 1-4
 Vln. II 1-4
 Vln. III 1-4
 Vln. III 5-8
 Vln. III 9-12
 Vln. III 13-16
 Vcl. I, II
 Cb.

Απόσπασμα 32: Η κορύφωση του δεύτερου μέρους και η αποκλιμάκωση που ακολουθεί (μ. 59-71)

4.4. Τρίτο Μέρος (μ. 79-128)

Το τρίτο μέρος σηματοδοτεί ένας χτύπος από την καμπάνα (μ.79), ενώ κεντρική θέση αποκτά ο φθόγγος σι, πάνω στον οποίο ξεκινάει ένας ισοκράτης από το πρώτο κλαρινέτο σε πολύ χαμηλή δυναμική. Ο φθόγγος σι σταδιακά εμφανίζεται και στα υπόλοιπα ξύλινα πνευστά -πλην φαγκότων, κοντραφαγκότου και κλαρινέτου μπάσου- με διάστημα ενάμιση χρόνου μεταξύ κάθε εμφάνισης (μ.79-83). Ταυτόχρονα, η γκρανκάσα συνοδεύει με έναν χτύπο στην αρχή κάθε μέτρου.

Αφού εμφανιστεί ο φθόγγος σι σε όλα τα ξύλινα όργανα, αρχίζει να αντικαθίσταται σε κάθε όργανο από έναν φθόγγο του δωδεκάφθογγου *cluster* της εισαγωγής (μ. 83-87). Ταυτόχρονα, κάθε φθόγγος σι που αφαιρείται από τα ξύλινα πνευστά εμφανίζεται στην ομάδα των εγχόρδων -πρώτα, δεύτερα βιολιά και βιόλες-, ενώ ένα χτύπημα στο ταμπούρο κάθε ενάμιση χρόνο τονίζει τις εισόδους των φθόγων του δωδεκάφθογγου *cluster* αλλά και δημιουργεί πολυρυθμία σε σχέση με την γκρανκάσα, η οποία συνεχίζει να παίζει από έναν χτύπο στην αρχή κάθε μέτρου.

The image shows a musical score for woodwinds, specifically focusing on the transition from a sustained 'si' (C) sound to a 12-note cluster. The score consists of eight staves. The first four staves represent the woodwinds (flutes, oboes, clarinets, and bassoons), and the last four represent the strings. The woodwinds start with a sustained 'si' sound, marked with *pp* (pianissimo). As the score progresses, the 'si' sound is gradually replaced by notes from a 12-note cluster, also marked with *pp*. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, with a dynamic marking of *p* (piano). The overall texture is characterized by a gradual change in timbre and dynamics.

Απόσπασμα 33: Η σταδιακή αντικατάσταση του ισοκράτη σι από τις νότες του δωδεκάφθογγου *cluster* στην ομάδα των ξύλινων πνευστών (μ. 79-87)

Ακολουθεί ένα τμήμα ανάπτυξης (μ. 88-97), το οποίο αποτελεί ταυτόχρονα και την κλιμάκωση που θα οδηγήσει και στην μεγαλύτερη κορύφωση του τρίτου μέρους και ολόκληρου του έργου. Το μουσικό υλικό αυτής της ανάπτυξης στηρίζεται στα αρχικά μοτίβα του δεύτερου (Theme B) και του τρίτου βασικού θέματος (Theme C). Αρχικά, ηχεί διαδοχικά στα ξύλινα πνευστά το αρχικό μοτίβο του δεύτερου βασικού θέματος (Theme B) με τρίχα δέκατων έκτων. Κάθε είσοδος του γίνεται ένα χρόνο μετά την εμφάνισή του στο προηγούμενο όργανο. Τα όργανα παίρνουν αυτό το μοτίβο με την ίδια σειρά που είχαν εμφανιστεί στο δωδεκάφθογγο *cluster* της εισαγωγής, ενώ σαν εναρκτήριοι φθόγγοι χρησιμοποιούνται εκείνοι που ήταν κρατημένοι στο κάθε όργανο έως τώρα (οι ίδιοι φθόγγοι από το δωδεκάφθογγο *cluster* της εισαγωγής). Το μοτίβο αυτό επαναλαμβάνεται άλλες τέσσερις φορές -μετά την αρχική εμφάνιση- σε κάθε όργανο αλλά κάθε φορά ένα ημιτόνιο ψηλότερα, με όλο και μικρότερες παύσεις ανάμεσα στις επαναλήψεις και με ολοένα αυξανόμενη δυναμική, με αποτέλεσμα να δημιουργείται μικροπολυφωνία μεταξύ των φωνών. Παράλληλα, στην ομάδα των εγχόρδων μία-μία υποομάδα οργάνων αφήνουν τον φθόγγο σι και αναλαμβάνουν από μία νότα του δωδεκάφθογγου *cluster* της εισαγωγής. Οι φθόγγοι του *cluster* εμφανίζονται με την ίδια σειρά και αξίες με την εισαγωγή. Ταυτόχρονα, η γκρανκάσα και το ταμπούρο συνεχίζουν να παίζουν έναν χτύπο και ενάμιση χρόνο ανά μέτρο αντίστοιχα όπως πριν.

Στην επόμενη φάση της ανάπτυξης (μ. 92-97), τα ξύλινα πνευστά, αφού ολοκληρώσουν τις επαναλήψεις του μοτίβου του δεύτερου θέματος (Theme B), καταλήγουν διαδοχικά πάλι στους ίδιους φθόγγους -του δωδεκάφθογγου *cluster*- αλλά αυτή τη φορά μια οκτάβα ψηλότερα. Παράλληλα, η ίδια ανάπτυξη του δεύτερου βασικού θέματος (Theme B) που είχε γίνει στα ξύλινα τώρα μεταφέρεται στην ομάδα των εγχόρδων και εξελίσσεται με τον ίδιο τρόπο. Εδώ, όμως, η πύκνωση το μουσικού υλικού γίνεται όλο και πιο έντονη: τα έγχορδα επαναλαμβάνουν επίμονα το αρχικό μοτίβο του δεύτερου θέματος (Theme B)

Picc.
 Fl. I, II
 Fl. III
 Ob. I, II
 Ob. III
 Cor. Ing.
 B♭ S. Cl.
 B♭ Cl. I, II
 B♭ Cl. B.
 A. Sax.
 Tpt. I, II, III
 Tpt. III, IV
 F. Cor. I, II
 F. Cor. III, IV

93
 Picc.
 Fl. I, II
 Fl. III
 Ob. I, II
 Ob. III
 Cor. Ing.
 B♭ S. Cl.
 B♭ Cl. I, II
 B♭ Cl. B.
 A. Sax.
 Tpt. I, II, III
 Tpt. III, IV
 F. Cor. I, II
 F. Cor. III, IV

Απόσπασμα 34: Τμήμα από την κλιμάκωση στα ξύλινα πνευστά πρώτα με ανάπτυξη του δεύτερου και έπειτα του βασικού θέματος (μ. 89-95)

92

Vln. I 1-4

Vln. I 5-8

Vln. I 9-12

Vln. II 1-4

Vln. II 5-8

Vln. II 9-12

Vln. III 1-3

Vcl. 4-6

Vcl. 7-9

Vcl. 10-12

Vcl. 1-4

Vcl. 5-8

Cb.

96

Vln. I 1-4

Vln. I 5-8

Vln. I 9-12

Vln. II 1-4

Vln. II 5-8

Vln. II 9-12

Vln. III 1-3

Vcl. 4-6

Vcl. 7-9

Vcl. 10-12

Vcl. 1-4

Vcl. 5-8

Cb.

Απόσπασμα 35: Η κλιμάκωση στα έγχορδα με ανάπτυξη στοιχείων του δεύτερου βασικού θέματος (μ. 92-97)

ανεβαίνοντας συνέχεια με ημιτόνια προς τα πάνω, ενώ σταδιακά οι υποομάδες, στις οποίες ήταν χωρισμένα τα πρώτα, τα δεύτερα βιολιά και οι βιόλες, αρχίζουν και συγχωνεύονται. Όσο εξελίσσεται το δεύτερο θέμα (Theme B) στα έγχορδα, στα ξύλινα πνευστά τους κρατημένους φθόγγους τους διαδέχεται μια ανάπτυξη του τρίτου θέματος (Theme C): με εναρκτήριους φθόγγους αυτούς του δωδεκάφθογγου *cluster* της εισαγωγής, σε κάθε όργανο και με έναν χρόνο διαφορά μεταξύ τους, εμφανίζεται το πρώτο τμήμα του τρίτου βασικού θέματος (Theme C), το οποίο επαναλαμβάνεται με όλο και μικρότερες αξίες -αρχικά δέκατα έκτα, έπειτα πεντάηχα, εξάηχα και επτάηχα δέκατων έκτων και τέλος τριακοστά δεύτερα. Στα δύο τελευταία μέτρα πριν την κορύφωση, τα ξύλινα πνευστά επαναλαμβάνουν επίμονα τους φθόγγους του δωδεκάφθογγου *cluster* της εισαγωγής, ενώ κοντραμπάσα, κοντραφαγκότο και μπάσο κλαρινέτο προετοιμάζουν την πτώση που θα ακολουθήσει με το αρχικό μοτίβο του δεύτερου θέματος (Theme B) σε αναστροφή. Καθ' όλη τη διάρκεια της δεύτερης φάσης της ανάπτυξης (μ. 92-97) η δυναμική αυξάνεται συνεχώς, ενώ οι χτύποι των κρουστών γίνονται όλο και συχνότεροι.

Ακολουθεί η κορύφωση του έργου με ολόκληρη την ορχήστρα να καταλήγει στην Ντο ελάσσονα τονικότητα σε πολύ μεγάλη δυναμική, ενώ το πρώτο βασικό θέμα (Theme A) επανέρχεται με θριαμβευτικό τρόπο στο σύνολο των 8 κόρνων, τα βιολοντσέλα και τις δύο πρώτες τρομπέτες (μ. 98-104). Τα κρουστά συνοδεύουν με ένα ρυθμικό μαρς, ενώ ξύλινα πνευστά, οι δύο τρομπέτες, τρομπόνια, τούμπες, κοντραμπάσα και καμπάνες αναλαμβάνουν την αρμονική υποστήριξη με τη συγχορδιακή διαδοχή $c: i-III-i-v^2-IV^7-VII-VI-iv-v-V-VII-v^6-v-V^7$ (Διαδοχή 2), στο τέλος της οποίας (μ. 104) γίνεται διατονική μετατροπία και η Σολ ελάσσονα γίνεται η νέα τονική. Σε όλο αυτό το διάστημα (μ. 98-104) τα έγχορδα θολώνουν την αρμονία με μια ιδιότυπη συνοδεία, η οποία από τη μία πλευρά συνδυάζει στοιχεία της ανάπτυξης των εγχόρδων στο ακριβώς προηγούμενο τμήμα (μ. 92-97) και από την άλλη προσπαθεί να πλησιάσει την αρμονία του καινούργιου τμήματος (μ. 98-104): τα πρώτα

98

Picc.
 Fl. I, II
 Fl. III
 Ob. I, II
 Ob. III
 Cor. Ing.
 B♭ S. Cl.
 B♭ Cl. I, II
 B♭ Cl. B.
 A. Sax.
 Fag. I, II, III
 Cbg.
 F Cor. I, II
 F Cor. III, IV
 F Cor. V, VII
 W. Tr. I, II
 F Cor. VIII, VIII
 W. Tr. III, IV
 B♭ Trb. I, II
 B♭ Trb. III, IV
 Tho. I, II
 Tho. III & Tho. B.
 Tb.
 B♭ Eb. Tb.
 Temp.
 Cmp.
 Tr.
 Tm.
 Gr. C.
 Vla. I 1-4
 Vla. I 5-8
 Vla. I 9-12
 Vla. I 13-16
 Vla. II 1-4
 Vla. II 5-8
 Vla. II 9-12
 Vla. II 13-16
 Vla. I-3
 Vla. 4-6
 Vla. 7-9
 Vla. 10-12
 Vcl. I, 4
 Vcl. 5-8
 Cb.

Απόσπασμα 36: Τα πρώτα μέτρα από την κορύφωση του έργου (μ. 98 κ.ε.)

βιολιά και οι βιόλες αλληλοσυμπληρώνονται με τα δεύτερα βιολιά όπως στην ανάπτυξη, με τα πρώτα βιολιά και τις βιόλες να επαναλαμβάνουν το ρυθμικό σχήμα τρίηχο δέκατων έκτων και όγδοο, ενώ τα δεύτερα βιολιά το σχήμα όγδοο και τρίηχο δέκατων έκτων. Κάθε τρίηχο δέκατων έκτων αποτελεί ένα κατιόν ποίκιλμα ημιτονίου, ενώ κάθε επανάληψη του ρυθμικού σχήματος ηχεί ένα ημιτόνιο χαμηλότερα. Έτσι, και τα πρώτα βιολιά με τις βιόλες και τα δεύτερα βιολιά κατεβαίνουν ουσιαστικά με ημιτόνια προς τα κάτω, ενώ οι δύο αυτές ομάδες απέχουν μεταξύ τους μια τρίτη μεγάλη. Μετά από τρία μέτρα (μ. 101-104), η συνοδεία των εγχόρδων διαφοροποιείται ελαφρά: Τα τρίηχα δέκατων έκτων είναι πλέον επαναλήψεις του ίδιου φθόγγου και όχι κατιόντα ποικίλματα, η κάθοδος ανά ημιτόνιο γίνεται ανά δύο χρόνους, ενώ κάθε ασθενής χρόνος κατεβαίνει διάστημα τετάρτης καθαρής σε σχέση με τον προηγούμενο ασθενή. Σε ορισμένες περιπτώσεις, η κατιούσα πορεία των εγχόρδων διακόπτεται από πηδήματα προς τα πάνω σε μια προσπάθεια να ταιριάζουν τα έγχορδα με την υπόλοιπη αρμονία. Μετά από κάθε πηδήμα, όμως, συνεχίζεται η κάθοδος ανά ημιτόνιο με τον ίδιο ακριβώς τρόπο.

Μετά την πλήρη έκθεση του πρώτου βασικού θέματος (Thema A), ακολουθεί μια σταδιακή αποκλιμάκωση (μ. 105-110), κατά την οποία ακούγεται τρεις φορές ο απόηχος του πρώτου βασικού θέματος με ολοένα και λιγότερα όργανα και χαμηλότερη δυναμική. Κατά τον πρώτο απόηχο (μ. 105-106) σταματάνε το πίκολο, οι τρομπέτες και οι καμπάνες, κατά τον δεύτερο (μ. 107-108) σβήνουν τα φλάουτα, τα τέσσερα από τα κόρνα, τα τρομπόνια, οι τούμπες και τα υπόλοιπα κρουστά και στον τρίτο (μ. 109-110) σταματάνε τα όμποε, το αγγλικό κόρνο, το σαξόφωνο, ακόμη δύο κόρνα και τα βιολοντσέλα. Μετά τον τρίτο απόηχο (μ. 111) σβήνει και η ομάδα των κλαρινέτων, τα φαγκότα, το κοντραφαγκότο και τα δύο τελευταία κόρνα. Κατά τη διάρκεια της αποκλιμάκωσης, τα όργανα διατηρούν τους ρόλους που είχαν πριν: μελωδία στα κόρνα και τα βιολοντσέλα, αρμονία στα υπόλοιπα χάλκινα και ξύλινα πνευστά και στα κοντραμπάσα και η ιδιότυπη συνοδεία στην υπόλοιπη ομάδα των

105

Perc.

Fl. I, II

Fl. III

Ob. I, II

Cor. Ing.

Bs. S. Cl.

Bs. Cl. I, II

Bs. Cl. B.

A. Sax.

Pg. I, II, III

Cel.

F. Cor. I, II

F. Cor. III, IV

F. Cor. V, VI
W. Tr. I, II

F. Cor. VII, VIII
W. Tr. III, IV

Bs. Trb. I, II

Bs. Trb. III, IV

Tbn. I, II

Tbn. III & Tbn. B.

Tb.

Bs. Ch. Trb.

Timp.

Cmp.

P.

Tr.

Gr. C.

Vln. I 1-4

Vln. I 5-8

Vln. I 9-12

Vln. I 13-16

Vln. II 1-4

Vln. II 5-8

Vln. II 9-12

Vln. II 13-16

Vln. I 3

Vln. I 4

Vln. I 5

Vln. I 6

Vln. I 7

Vln. I 8

Vln. I 9

Vln. I 10

Vln. I 11

Vln. I 12

Vln. I 13

Vln. I 14

Vln. I 15

Vln. I 16

Vcl. 1-4

Vcl. 5-8

Ch.

Απόσπασμα 37: Οι τρεις απόηχοι του πρώτου βασικού θέματος και η σταδιακή αποκλιμάκωση μετά την κορύφωση (μ. 105-110)

εγχόρδων. Από το μέτρο 107, στα πρώτα, δεύτερα βιολιά και στις βιόλες, μία-μία υποομάδα οργάνων αναλαμβάνει από μία νότα του δωδεκάφθογγου *cluster* της εισαγωγής. Οι φθόγγοι του *cluster* εμφανίζονται με την ίδια σειρά και αξίες με την εισαγωγή και με *tremolo*.

Η δυναμική πλέον είναι πολύ χαμηλή (μ. 111) και τα κοντραμπάσα και χτυπήματα στα τύμπανα υπογραμμίζουν τον τονικό χώρο της Σολ. Ένα διάστημα πέμπτης καθαρής στις καμπάνες προοικονομεί την είσοδο του τρίτου βασικού θέματος (μ. 113-114), ενώ τα κοντραμπάσα σταματάνε. Έπειτα, εισάγεται σε πολύ χαμηλή δυναμική το τρίτο βασικό θέμα του έργου (Theme C) για πρώτη φορά στην ολοκληρωμένη του εκδοχή (μ. 114-127), εφόσον μέχρι αυτό το σημείο εμφανίζονταν μόνο τμήματα ή θραύσματά του. Το τρίτο βασικό θέμα (Theme C) αποτελεί μια τρίφωνη μελωδία στα όμποε σε Ρε ελάσσονα, στην οποία προστίθεται ένας ισοκράτης ρε στο αγγλικό κόρνο μετά από κάποια μέτρα (μ. 119-125). Κατά τη διάρκεια της έκθεσης του τρίτου βασικού θέματος (Theme C), στα πρώτα και δεύτερα βιολιά και τις βιόλες συνεχίζει να ακούγεται το δωδεκάφθογγο *cluster* της εισαγωγής με *tremolo*, ενώ την εμφάνισή του κάνει και το πρώτο βασικό θέμα (Theme A) σε διάφορα ξύλινα πνευστά σε σόλο, από διαφορετικό εναρκτήριο φθόγγο κάθε φορά: πρώτα στο πρώτο φλάουτο από σολ (μ. 117-120), μετά στο σοπράνο κλαρινέτο από ντο# (μ. 119-122), στο πρώτο φαγκότο από φα (μ. 121-124) και τέλος στο δεύτερο φλάουτο από λα (μ. 123-128). Το πρώτο βασικό θέμα (Theme A) παρουσιάζεται με αξίες μιάμιση φορά μεγαλύτερες σε σχέση με αυτής της αρχικής του εμφάνισης, ενώ οι εμφανίσεις του εν μέρει επικαλύπτονται.

Από το μέτρο 124 οι φθόγγοι του δωδεκάφθογγου *cluster* στα έγχορδα αρχίζουν και σβήνουν ένας-ένας κάθε ενάμιση χρόνο. Στο τέλος παραμένει μόνο ο φθόγγος σολ, στον οποίο έχει ήδη καταλήξει και το τρίτο βασικό θέμα (Theme C). Ένα *pizzicato* στα κοντραμπάσα υπογραμμίζει τον συγκεκριμένο τονικό χώρο (μ. 128), στον οποίο θα εισέλθει το δεύτερο βασικό θέμα (Theme B) στην αρχή της *Coda*.

Επομένως, στο τρίτο μέρος του έργου, μια ακόμη εκρηκτική ανάπτυξη του δεύτερου βασικού θέματος (Theme B) -συνδυασμένη με θραύσματα του τρίτου βασικού θέματος (Theme C) αυτή τη φορά-, οδηγεί σε μια θριαμβευτική είσοδο του πρώτου βασικού θέματος (Theme A), μαζί με την οποία συνυπάρχουν και στοιχεία του δεύτερου θέματος. Έτσι, εξερευνάται μια διαφορετική “συνύπαρξη” των δύο θεμάτων κάτω από τελείως διαφορετικές συνθήκες. Προς το τέλος του τρίτου μέρους και αφού έχει επανέλθει η ηρεμία, παρουσιάζεται για πρώτη φορά ολοκληρωμένο το τρίτο βασικό θέμα (Theme C), μια μελαγχολική μελωδία που αποκαλύπτεται, ως “ανάμνηση” κάποιου γεγονότος του παρελθόντους.

4.5. Coda (μ. 129-151)

Η Coda αποτελεί κατά τρόπον τινά μια σύνοψη του έργου, καθώς σε αυτήν επανεμφανίζονται τα κυριότερα στοιχεία του έργου: το πρώτο (Theme A) και το δεύτερο βασικό θέμα (Theme B), το δωδεκάφθογγο *cluster* και η χαρακτηριστική συγχορδιακή διαδοχή της εισαγωγής (Διαδοχή 1).

Αρχικά, εμφανίζεται το δεύτερο βασικό θέμα (Theme B) με σόλο βιολί σε χαμηλή δυναμική στην τονικότητα της Σολ μείζονας, η οποία υπογραμμίζεται και από τον ισοκράτη σολ με *tremolo* σε κάποιες από τις βιόλες, ο οποίος κρατιέται ακόμη από το προηγούμενο μέρος (μ. 129-133). Δύο μέτρα αργότερα εισάγεται και το πρώτο βασικό θέμα σε σόλο κόρνο στον ίδιο τονικό χώρο, ως απάντηση στο δεύτερο θέμα (μ. 131-133). Κατά αναλογία με το δεύτερο μέρος του έργου, ακολουθεί ο απόηχος του πρώτου βασικού θέματος (μ. 133-135) αλλά στο δεύτερο κλαρινέτο αυτή τη φορά, ενώ την αρμονική υποστήριξη για τη στροφή στην Ντο ελάσσονα αναλαμβάνουν τα βιολοντσέλα.

Όμως, τώρα δεν γίνεται ξανά στροφή προς την Σολ μείζονα, καθώς ο τονικός χώρος της Ντο παραμένει μέχρι το τέλος του έργου. Μόλις γίνει η στροφή στην Ντο ελάσσονα,

εμφανίζεται στα βιολοντσέλα και το κοντραμπάσο η γνωστή συγχορδιακή διαδοχή της εισαγωγής (Διαδοχή 1), ενώ παράλληλα εμφανίζεται σταδιακά και στα ξύλινα πνευστά το δωδεκάφθογγο *cluster*, του οποίου ο πρώτος φθόγγος είναι η κρατημένη από τον απόηχο νότα του δεύτερου κλαρινέτου (μ. 136). Η διαφορά σε σχέση με την εισαγωγή είναι ότι σε αυτό το σημείο εμφανίζονται και τα δύο βασικά θέματα: το δεύτερο (Theme B) στα πρώτα βιολιά -αρχικά σε σόλο- και το πρώτο (Theme A) στο κόρνο -επίσης σε σόλο στην αρχή- ως απάντηση στο δεύτερο.

Ακολουθεί η σταδιακή κλιμάκωση (μ. 136-147) μέχρι την τελική πτώση του έργου. Η δυναμική αυξάνεται, οι φθόγγοι του δωδεκάφθογγου *cluster* συμπληρώνονται και τα δύο βασικά θέματα και η συγχορδιακή διαδοχή (Διαδοχή 1) επαναλαμβάνονται σε όλο και ψηλότερες οκτάβες με ολοένα και μεγαλύτερη ενορχήστρωση: στο πρώτο βασικό θέμα (Theme A) προστίθενται σταδιακά και τα τέσσερα κόρνα και οι *Wagner tubas*, στο δεύτερο βασικό θέμα (Theme B) οι ψηλότερες οκτάβες των πρώτων βιολιών και οι τρομπέτες και στη συγχορδιακή διαδοχή (Διαδοχή 1) ολόκληρη η ομάδα των εγχόρδων -πλην των πρώτων βιολιών-, τα τρομπόνια, οι τούμπες, τα φαγκότα, το κοντραφαγκότο και το μπάσο κλαρινέτο. Τα κρουστά δίνουν έμφαση με ρούλους και χτυπήματα στα δύο τελευταία μέτρα πριν την τελική πτώση (μ. 146-147).

Η πτώση γίνεται με πολύ μεγάλη δυναμική -*forte fortissimo*- σε μια Ντο μείζονοελάσσονα συγχορδία (μ. 148). Στα τελευταία τέσσερα μέτρα -προέκταση της πτώσης- η Ντο μείζονοελάσσονα συγχορδία ηχεί σε ολόκληρη την ορχήστρα. Παράλληλα, στη γκρανκάσα και τα τύμπανα εμφανίζονται άλλες δύο φορές τα τρία χαρακτηριστικά χτυπήματα της συγχορδιακής διαδοχής (Διαδοχή 1), ενώ στις καμπάνες ηχεί πρώτα το άρπισμα της Ντο ελάσσονας και έπειτα το άρπισμα της Ντο μείζονας συγχορδίας. Η επιστροφή και τελική πτώση στον τονικό χώρο της Ντο και η κλιμάκωση της *Coda*, με

136

Picc.
 Fl. I, II
 Fl. III
 Ob. I, II
 Ob. III
 Cor. Ing.
 Es. Sax.
 Bb Cl. I, II
 Bb Cl. I, II
 A. Sax.
 Fg. I, II, III
 Cb.
 F. Cor. I, II
 F. Cor. III, IV
 F. Cor. V, VI
 W. Tr. I, II
 F. Cor. VII, VIII
 W. Tr. III, IV
 Bb Trb. I, II
 Bb Trb. III, IV
 Tbn. I, II
 Tbn. III & Tbn. R.
 Tbn.
 Bb Cb. Trb.
 Timp.
 Comp.
 Pd.
 Tbn.
 Gr. C.
 Vln. I 1-4
 Vln. I 5-8
 Vln. II 1-4
 Vln. II 5-8
 Vln. II 9-12
 Vln. II 13-16
 Vla. 1-4
 Vla. 4-8
 Vla. 9-12
 Vcl. 1-4
 Vcl. 5-8
 Cb.

Απόσπασμα 38: Το μεγαλοπρεπές τελείωμα του έργου με το πρώτο και δεύτερο βασικό θέμα να κυριαρχούν (μ. 136-151)

τρόπο παρόμοιο με την κλιμάκωση της εισαγωγής προσφέρει μια αίσθηση κυκλικότητας αλλά και ένα μεγαλοπρεπές κλείσιμο για το έργο.

Στην *Coda* πραγματοποιείται το τελικό “σμίξιμο” του πρώτου (Theme A) και δεύτερου βασικού θέματος (Theme B), με τα δύο θέματα να ηχούν αρμονικά ταυτόχρονα και στην ολοκληρωμένη τους μορφή. Το έργο φτάνει με αυτόν τον τρόπο στην ολοκλήρωσή του, έχοντας επιτύχει την συνένωση των δύο θεμάτων υπό τους λαμπρούς ήχους της χαρακτηριστικής συγχορδιακής διαδοχής της εισαγωγής (Διαδοχή 1).

5. Συμπεράσματα

Η τεχνική των ηχητικών μαζών μπορεί να χρησιμοποιηθεί με ποικίλους τρόπους και να συνδυαστεί με άλλες συνθετικές τεχνικές και στυλ. Στην Τέταρτη Συμφωνία του Avet Terterian καθίσταται σαφές, ότι τονικά στοιχεία και αναφορές μπορούν τόσο να ταιριάζουν με ηχητικές μάζες από *clusters*, όσο και να αποτελέσουν υλικό για την ανάπτυξη μικροπολυφωνίας.

Βέβαια, εκτός από το χορικό του τσέμπαλου στην αρχή του έργου που επανεμφανίζεται και προς το τέλος της συμφωνίας, ο Terterian παραμένει σε απλές μελωδίες, χαρακτηριστικά διαστήματα και ρυθμικά σχήματα και ισοκράτες που υπογραμμίζουν τονικά κέντρα, διστάζοντας να χρησιμοποιήσει πιο ολοκληρωμένες θεματικές δομές ή τετράφωνη αρμονία ταυτόχρονα με τις ηχητικές μάζες. Ακόμη και το χορικό του τσέμπαλου παρουσιάζεται σε σημεία του έργου που ακούγονται λίγα ή και καθόλου άλλα μουσικά στοιχεία, ελαχιστοποιώντας έτσι την αλληλεπίδραση των τονικών στοιχείων με τις ηχητικές μάζες. Ακόμη και σαν υλικό, τα τονικά στοιχεία χρησιμοποιούνται μόνο σε μία περίπτωση για την ανάπτυξη ηχητικής μάζας μέσω μικροπολυφωνίας. Έτσι, ενώ τα τονικά στοιχεία

εμφανίζονται σε καίρια σημεία του έργου σηματοδοτώντας κάποιες τομές στη μορφολογική δομή της συμφωνίας, το μεγαλύτερο βάρος της δομής, της ανάπτυξης και της αρμονίας του έργου, εναπόκειται σχεδόν ολοκληρωτικά στις ηχητικές μάζες.

Από την άλλη πλευρά, το έργο “Sorrow and Passion”, έχει επιτύχει την επέκταση της συνδυαστικής τεχνικής του Terterian με μια πιο ευρεία χρήση τονικών στοιχείων, τόσο ως προς την έκταση όσο και ως προς την ποικιλία, αλλά και μια μεγαλύτερη αλληλεξάρτηση των στοιχείων αυτών με τις ηχητικές μάζες, μέσα από την οποία εξάγεται ολόκληρη η μορφολογική δομή του έργου. Κομβικό ρόλο σε αυτό έχουν τρία ολοκληρωμένα θέματα, τα οποία παρουσιάζονται σε πολλές διαφορετικές μορφές, είτε ολοκληρωμένα είτε και θραυσματοποιημένα, υφίστανται εκτεταμένη επεξεργασία κατά τη διάρκεια του έργου αλλά και παρέχουν το μεγαλύτερο μέρος του μουσικού του υλικού, το οποίο χρησιμοποιείται τόσο για τη δημιουργία των ηχητικών μαζών, όσο και για τη σύνθεση των πιο τονικών τμημάτων.

Επιπλέον, παρουσιάζονται συγχορδιακές διαδοχές, είτε τετράφωνης, είτε πιο διευρυμένης αρμονίας, οι οποίες σε αρκετές περιπτώσεις ηχούν ταυτόχρονα με ηχητικές μάζες για εκτεταμένα τμήματα του έργου. Χρησιμοποιούνται ακόμη και σταδιακές μεταβάσεις από ηχητικές μάζες σε τετράφωνη αρμονία και το αντίστροφο, ανάλογα με τις εκφραστικές ανάγκες του έργου. Εμφανής είναι, τέλος, ο τονισμός συγκεκριμένων τονικών κέντρων με τη χρήση ισοκρατών και αρμονίας, η μετάβαση από το ένα τονικό κέντρο στο άλλο με την ταυτόχρονη συνύπαρξη ηχητικών μαζών εν είδει μετατροπίας αλλά και η χρήση τους για την δομική διαίρεση του κομματιού.

Το αποτέλεσμα που προκύπτει είναι η ισότιμη μεταχείριση όλων των μουσικών στοιχείων -ηχητικών μαζών, θεμάτων, τονικών χώρων και αρμονικών διαδοχών-, η συνδυαστική χρήση τους και η εξαγωγή της συνολικής μορφολογικής φόρμας του έργου από αυτήν την διαδικασία. Συνοψίζοντας, οι ηχητικές μάζες, προσφέρουν ευρύ πεδίο για

πειραματισμούς με συνδυασμούς ποικίλων συνθετικών τεχνικών, τόσο σύγχρονων, όσο και πιο παραδοσιακών και δίνουν τη δυνατότητα δημιουργίας νέων ηχοχρωμάτων, αρμονιών, μορφολογικών δομών και νέων ήχων εξαιρετικού ενδιαφέροντος και πολυπλοκότητας.

Βιβλιογραφία

- Bauer, Amy. "'Composing the Sound Itself': Secondary Parameters and Structure in the Music of Ligeti." *Indiana Theory Review*, 2001: 37-64.
- Douglas, Chelsea, Jason Noble and Stephen McAdams. "Auditory Scene Analysis and the Perception of Sound Mass in Ligeti's Continuum." *Music Perception: an interdisciplinary journal*, February 1, 2016: 287-305.
- Griffiths, Paul. "Ligeti, György (Sándor)." *Grove Music Online*. October 26, 2011. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16642> (accessed January 4, 2025).
- Hoogewind, Mary Jane. *Compositional Techniques of Sound Mass in Selected Works of György Ligeti*. PhD diss., California State University: ProQuest, 2000.
- Ligeti, György. "György Ligeti interviews himself." In *Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself*, 124-137. London: Eulenburg, 1983.
- Okonşar, Mehmet. "Micropolyphony: Motivations and Justifications Behind a Concept Introduced by G. Ligeti." Center of Advanced Studies in Music, İstanbul Technical University, İstanbul, 2011.
- Sarkisyan, Svetlana. "Terterian, Avet Rubeni." *Grove Music Online*. January 20, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27712> (accessed January 4, 2025).
- Tigranova-Terterian, Irina. "A short biography of Avet Terterian." *Avet Terterian - a website, dedicated to the great armenian composer*. n.d. <https://www.terterian.org/en/terterian-org/avet-terterian-2> (accessed January 4, 2025).
- Verdijan, Mariam Serhijibna. "Symfoniji Aveta Terterjana: Kompozycijno-Dramaturhični Aspekty [The Symphony of Avet Terterian: Compositional-Dramaturgical Aspects]." PhD Diss., Kyiv, 2022.