

**Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης,
Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών**

**Πτυχιακή εργασία κατεύθυνσης Σύνθεσης
του φοιτητή Μωραΐτη – Τσιρίδη Νικόλαου
(Α.Ε.Μ: 1635)**

(Επιβλέπων καθηγητής: Λαπιδάκης Μιχάλης)

**Μουσικολογική ανάλυση του έργου
“To be human” για συμφωνική ορχήστρα**

Περιεχόμενα:

Κεφάλαιο 1: Εισαγωγή

- 1.1: Σύντομη (εξω) – μουσική περιγραφή..... (σελ. 3)
- 1.2: Βασικές συνθετικές έννοιες – τεχνικές: το “κύτταρο” (σελ. 4)

Κεφάλαιο 2: Ανάλυση του έργου “To be human” για ορχήστρα

- 2.1: Σύντομη περιγραφή στοιχείων υφής και αρμονίας και ο καθορισμός της δομής..... (σελ. 6)
- 2.2 Αποτύπωση της μακροδομής και σύντομη περιγραφή των μερών..... (σελ. 7)
- 2.3 Γενική ανάλυση στοιχείων μορφολογίας, αρμονίας, ρυθμού και υφής (σελ. 8)

Κεφάλαιο 3: Θεωρητική εμπλαίστωση: Το κύτταρο ως εργαλείο σύνθεσης

- 3.1. Μουσικολογική εμπλαίστωση: Η κυτταρική σκέψη στη σύγχρονη σύνθεση..... (σελ. 33)
- 3.2. (Εξω)μουσική θεώρηση - επίλογος: Το «κύτταρο» ως φορέας ζωής στη σύνθεση..... (σελ. 34)

Κεφάλαιο 4: Βιβλιογραφία (σελ. 35)

Κεφάλαιο 1: Εισαγωγή

Στην διπλωματική εργασία που ακολουθεί, αναλύεται το έργο “To be human” για συμφωνική ορχήστρα. Στην εισαγωγή αυτή, γίνεται πρώτα μια γενική περιγραφή του έργου, όπου επισημαίνονται οι βασικές μουσικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται στο έργο, ενώ παράλληλα γίνεται σύντομη αναφορά σε εξωμουσικά ερεθίσματα και προβληματισμούς που συνόδευσαν τη διαδικασία της σύλληψης του έργου. Εξηγούνται, επίσης, περαιτέρω οι μέθοδοι με τις οποίες θα κινηθεί η ανάλυση.

1.1: Σύντομη (εξω) – μουσική περιγραφή

Η αρχική σύλληψη του έργου είναι ταυτόχρονα μουσική και εξωμουσική. Σε μουσικό επίπεδο, η πρώτη σύλληψη είναι μια **βασική τονική αρμονική διαδοχή**, μια αλληλουχία συνηχήσεων / συγχορδιών, δηλαδή, η οποία κυρίως χρησιμοποιείται πάνω σε μια διαρκή, απλωμένη υφή. Η αρμονική αυτή αλληλουχία (η οποία θα αναφέρεται στο εξής με κάποιον απ’ τους παραπάνω όρους) διέπει το έργο, σημαίνοντας την αρχή του, επανεμφανιζόμενη σε διάφορα σημεία ενδιάμεσως και κλείνοντας η ίδια το κομμάτι.

Αυτή η αλληλουχία συγχορδιών / συνηχήσεων είναι τονική, με αρμονικά χαρακτηριστικά και ύφος που εντοπίζονται ήδη στον ρομαντισμό.

Ταυτόχρονα με τη γέννηση αυτής της διαδοχής προέκυψαν μερικοί εξωμουσικοί αναστοχασμοί και παραλληλισμοί. Η φύση της αρμονίας που δημιουργεί, σε συνδυασμό με την “ήσυχη”, στατική υφή από κρατημένες νότες με την οποία εμφανίζεται συνήθως, συνδέθηκε εξωμουσικά με μια συναισθηματική κατάσταση ηρεμίας, γαλήνης και διαφόρων άλλων λεπτών αποχρώσεων θετικών συναισθημάτων.

Ταυτόχρονα προέκυψε κι ένας αναστοχαστικός αντίλογος που έφερε στην επιφάνεια και αντίθετες καταστάσεις της ψυχής, σκέψεις για τα όρια και την ευθραυστότητα των συναισθημάτων και, γενικότερα, για τις αντιθέσεις που εμπερικλείει η εμπειρία της ανθρώπινης ύπαρξης. Οι σκέψεις αυτές γέννησαν δομικά μουσικά στοιχεία αντιθετικά με την κατάσταση ηρεμίας που περιγράφηκε παραπάνω.

Η συνύπαρξη της οργάνωσης και του χάους, του αναμενόμενου και του τυχαίου και η πάλη μεταξύ ηρεμίας και ταραχής είναι μερικές απ’ τις πτυχές που κυρίως καθοδήγησαν ως δίπολα αυτές τις αναζητήσεις και συνόδευαν και τη σύνθεση. Το έργο δεν είναι προγραμματικό: εφορμάται μεν από μερικούς εξωμουσικούς προβληματισμούς, δε στοχεύει ωστόσο σε μια “κυριολεκτική” αποτύπωση συγκεκριμένων γεγονότων, εσωτερικών ή εξωτερικών, παρά στο να αποτελέσει μια αφηρημένη ή ποιητική απεικόνιση της ψυχής και διάφορων συναισθηματικών σταδίων που διανύει. Στάδια απελπισίας, μιζέριας, έλλειψης διαύγειας και αίσθησης πως κάποιος είναι χαμένος, προσπάθεια για επανάκτηση του ελέγχου, ελπίδα, απόλαυση, ηρεμία, καμιά φορά συνύπαρξη όλων αυτών ταυτόχρονα. Άλλοτε ύπαρξη αρνητικών συναισθημάτων με την επίγνωση πως μπορούν να τελειώσουν και αντίστροφα, ύπαρξη θετικών συναισθημάτων με μια ταπεινή βίωσή τους, με επίγνωση πως κι αυτά δεν διαρκούν για πάντα.

Με δεδομένη την άρρηκτη αυτή σύνδεση και κυκλική σχέση μεταξύ των μουσικών και των “εξωμουσικών” στοιχείων, η εργασία αυτή προσπαθεί να συμπεριλάβει στην ανάλυση και τις δύο αυτές πτυχές της σύλληψης, διατηρώντας, ωστόσο, την έμφαση στη

μουσικολογική ανάλυση.

1.2 Βασικές συνθετικές έννοιες – τεχνικές: το “κύτταρο”

Ένα συνεκτικό μουσικό στοιχείο που χρησιμοποιήθηκε ως βασικό εργαλείο δόμησης του έργου είναι το **κύτταρο** (cell), δηλαδή μια συμπαγής μονάδα μουσικού υλικού, η οποία, όπως και ένα μουσικό θέμα / μοτίβο, μπορεί να επεκταθεί, να αναπτυχθεί ή να επαναληφθεί, αλλά είναι πιο στοιχειώδης και συχνά πιο αφηρημένη στη δομή και την εφαρμογή της.¹

“Ένα μοτίβο είναι η μικρότερη αναγνωρίσιμη μουσική ιδέα. Ωστόσο, σε ορισμένα αναλυτικά πλαίσια, ο όρος ‘κύτταρο’ χρησιμοποιείται για να δηλώσει μια ακόμη μικρότερη μονάδα, που ορίζεται συχνά ρυθμικά ή διαστηματικά, και από την οποία μπορεί να αναπτυχθούν μοτίβα και φράσεις.”²

Στο έργο αυτό εξερευνάται η έννοια του κυττάρου, ως ενός μουσικού οργανισμού ζωντανού και δυναμικού, που αναπτύσσει ανοιχτές σχέσεις εντός και εκτός των επιπέδων στα οποία εξαπλώνεται. Το κύτταρο εργαλειοποιείται σε επίπεδο μελωδίας / φρασεολογίας, αρμονίας και ρυθμού, σχετικοποιείται και επιτρέπει την ανάπτυξη σχέσεων μεταξύ των γεγονότων που δημιουργεί σε όλα αυτά τα επίπεδα.

Σε επίπεδο **ρυθμού** δημιουργούνται μικρές ρυθμικές φράσεις, αποτελούμενες από λίγους φθόγγους οπότε περιορισμένες αρμονικά – μελωδικά, οι οποίες λειτουργούν ως κύτταρο, ή ως ένα “καλούπι”, ένα πρότυπο / μοντέλο με βάσει το οποίο ξεδιπλώνονται τα γρήγορα και πυκνά σε ρυθμό μέρη του έργου (Β και Γ μέρος). Τα ρυθμικά κύτταρα άλλοτε επαναλαμβάνονται αυτούσια, στη λογική της λούπας, δημιουργώντας περιοδικές ή μη πολυρυθμίες μεταξύ τους αντλούσες απ’ το ίδιο υλικό, άλλοτε μεταβάλλονται με ποικίλους τρόπους, ρευστοποιούνται και αλλοιώνονται στα όρια της αναγνωρισιμότητας. Το ρυθμικό κύτταρο εδώ είναι “ανοιχτό”, και εξελίσσεται οριζόντια, επικοινωνώντας διαρκώς με το κάθετο επίπεδο μέσω συνδιαλλαγών, ξεκινώντας συχνά από μια φωνή και πολλαπλασιαζόμενο οργανικά στις υπόλοιπες, δημιουργώντας πυκνούς ρυθμικούς ιστούς / πλέγματα.

Σε επίπεδο **αρμονίας**, η *κεντρική αρμονική διαδοχή* που αναφέρθηκε παραπάνω λειτουργεί ως ένα αυτοτελές, κλειστό κύτταρο που επηρεάζει κάθετα την αρμονία. Κάθε επανάληψή της είναι αναλλοίωτη, με μόνες εξαιρέσεις κάποιες προσαρμογές που υφίσταται στη διάρκεια (πολλές φορές διακόπτεται πριν ολοκληρωθεί) και τις μεταφορές της σε άλλες τονικότητες. Εμφανίζεται κυρίως να αρθρώνεται πάνω σε μια απλωμένη, στατική υφή με κρατημένες νότες στα ήσυχα μέρη του έργου (Α μέρος και τα συγγενή του) και λειτουργεί σαν σταθερό σημείο αυτοαναφοράς.

Στο Γ μέρος εξερευνάται παράλληλα η χρήση της **μελωδίας** ως κύτταρο, καθώς ολόκληρο το μέρος στηρίζεται σε μια κεντρική μελωδία, μέσα απ’ την οποία προκύπτουν σταδιακά και διάφορες άλλες. Εδώ το κύτταρο μετατρέπεται σε ένα διακριτό θέμα και εργαλειοποιείται ως τέτοιο, υποκείμενο σε μεθόδους ανάπτυξης και μετασχηματισμού, αποτελώντας τον πυρήνα απ’ τον οποίο γεννιούνται πολλά απ’ τα βασικά στοιχεία του μέρους. Εκτός απ’ το μέρος αυτό, η χρήση μικρών μελωδικών κυττάρων είναι μια τεχνική που συναντάται διάσπαρτη και σε άλλα μέρη του έργου.

1 Arnold Whittall – *Musical Composition in the Twentieth Century*

2 Kostka & Payne – *Tonal Harmony*, κεφ. 1

Η έννοια του κυττάρου είναι κάτι που έχει, βεβαίως, ήδη εξερευνηθεί στη μουσική σύνθεση, ακόμα και σε άλλες τέχνες και στη φιλοσοφία. Μια καταγραφή μερικών παραδειγμάτων της χρήσης και εξερεύνησης της έννοιας του κυττάρου, στη σύγχρονη μουσική θα ακολουθήσει στο 3ο κεφάλαιο της εργασίας.

Αξίζει, ωστόσο, να γίνει μια σύντομη αναφορά σε μουσικολογικούς προβληματισμούς που προέκυψαν κατά τη σύνθεση του έργου και την γενικότερη περισυλλογή γύρω από αυτές τις ιδέες και τους ορισμούς με τους οποίους αναφέρονται. Η εξέταση και η εμβάθυνση σε μια έννοια τόσο δομική για τη μουσική δημιουργία όσο το κύτταρο, που αποτελεί γενεσιουργό στοιχείο ολόκληρης της πλοκής, μπορεί να αναχθεί στο ερώτημα του τι μπορεί να αποτελέσει τον πυρήνα της σύνθεσης, ποια μπορούν να είναι τα μουσικά στοιχεία που αποτελούν τον άξονα δόμησης ενός μουσικού έργου, ερωτήματα που έχουν, βέβαια, απασχολήσει τους συνθέτες και τους θεωρητικούς του παρελθόντος.

Ενδεικτικά, ήδη για τους θεωρητικούς του 19ου αιώνα, η ουσία της φόρμας σονάτας βρισκόταν στα θέματά της (μικρές μελωδικές φράσεις) – η φόρμα καθορίζονταν από τη θεματική της αντιπαραβολή και επανάληψη³, κάτι που μπορεί να αντιστοιχηθεί σε ένα πρώιμο στάδιο κυτταρικής πρόσληψης των θεματικών εννοτήτων. Η παράθεση θεμάτων, η οποία λειτουργούσε αρχικά ως ενίσχυση της υποκείμενης αρμονικής πολικότητας (harmonic polarity)⁴, επέζησε ακόμα κι όταν η πολικότητα αυτή σταμάτησε να εμφανίζεται στις σονάτες. Σαν αποτέλεσμα, η θεματική αντιπαραβολή έγινε κατά το 19ο αιώνα ο μοναδικός καθοριστικός παράγοντας της μορφής σονάτας. Ωστόσο, για τους θεωρητικούς του 18ου αιώνα, η φόρμα σονάτας (η οποία δεν είχε πάρει ακόμα αυτό το όνομα), ήταν μία διμερής δόμηση, που σχηματίζονταν αντιπαραβάλλοντας μία εξέλιξη σε διαφορετικές αρμονικές περιοχές.

Η κεντρική αρμονική διαδοχή του κομματιού και οι αρμονικές της μετατοπίσεις, επομένως, καθώς και η καθετοποιημένη διαχείρισή της (Α μέρος), μπορεί να θεωρηθεί πως επίσης αποτελεί έναν προληπτικό μηχανισμό ενός κυτταρικού κορμού. Στο Β και Γ μέρος, υπάρχει αντιθέτως μία οριζοντιοποιημένη κοκκοειδής διαχείριση της κυτταρικής / θεματικής δομής, που απλώνεται οριζόντια, σε σχέση με την καθετοποιημένη διαχείριση του Α.

Καμία από τις τεχνικές που εντοπίζονται σε αυτό το έργο δεν είναι, προφανώς, καινούριες, η κυτταρική, όμως, αντιμετώπιση των ιδεών αυτών έδωσε δρόμο στη σύνθεση ενός έργου του οποίου τα στοιχεία είναι ενδογενή και προκύπτουν το ένα μέσα απ' το άλλο, μέσα από θραύσματα του εαυτού τους δομούνται σε οντότητες ικανές να παρασύρουν μαζί τους και άλλες.

Η ανάλυση που ακολουθεί τηρεί μια γραμμική πορεία, εξετάζοντας το έργο απ' την αρχή ως το τέλος του, ενώ παράλληλα εστιάζει και επισημαίνει / αναλύει τα βασικά μουσικά στοιχεία και τεχνικές του έργου. Ταυτόχρονα, ωστόσο, κρίθηκε σκόπιμη και πρακτικότερη η απόκλιση, ανά σημεία, από τη γραμμικότητα της μουσικής ανάλυσης, είτε για να γίνει περαιτέρω εμβάθυνση σε μια τεχνική και για να αντιπαραβληθεί με άλλα σημεία όπου εμφανίστηκε είτε για να εμπλακισωθεί θεωρητικά ή και, σε μερικές περιπτώσεις εξωμουσικά. Η μέθοδος, λοιπόν, που ακολουθήθηκε αποτελεί ανά σημεία ένα κράμα

3. Joseph N. Straus, *Remaking the Past Remaking the Past – Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition* (Harvard University Press, 1990), 97.

4 Με τον όρο αυτό εννοείται ο συσχετισμός που υφίσταται μεταξύ διαφορετικών συγχορδιών (triads) και οι “πολώσεις” των συγχορδιών που αντιστοιχούν στις μελωδίες στις οποίες τίθενται. Ο όρος δυϊσμός (dualism) αναφέρεται στη σχέση αναστροφής που υπάρχει μεταξύ των μειζόνων και ελασσόνων συγχορδιών. Τη σχέση αυτή περιέγραψαν ήδη θεωρητικοί της μουσικής του 19ου αιώνα, μεταξύ άλλων και ο Hugo Riemann. Περισσότερα επ' αυτού: Henry Klumpenhouwer, “Some Remarks on the Use of Riemann Transformations”, *Music Theory Online* (1994).

Σε ο,τι αφορά τη δομή, αυτή κατευθύνεται από την υφή, την αρμονία και την ενορχήστρωση. Το έργο, λοιπόν, δομείται επάνω σε 5 μέρη, πολλά απ' τα οποία εκτυλίσσονται μέσα από πολλαπλά “επεισόδια”, που διαφοροποιούνται ή ομοιάζουν μεταξύ τους με βάση όλα τα προαναφερθέντα διακριτικά χαρακτηριστικά. Ωστόσο, η υφή και οι βασικές αντιθέσεις της είναι αυτές που πρωτίστως υποδεικνύουν την ομαδοποίηση αυτών των επεισοδίων σε μεγαλύτερες ενότητες, καθορίζοντας την μακροδομή του κομματιού.

2.2 Αποτύπωση της μακροδομής και σύντομη περιγραφή των μερών

Μακροδομικά, το κομμάτι χωρίζεται σε 5 μεγαλύτερες ενότητες, οι οποίες περιέχουν μικρότερα επεισόδια εντός τους. Οι ενότητες αυτές, όπως προαναφέρθηκε, διακρίνονται κυρίως με βάση την δομική αντίθεση στην υφή τους, δημιουργώντας ένα μακροδομικό σχήμα

A – B – A' – Γ – A'', όπου:

A (μ. 1 - 52): Διαρκής απλωμένη υφή με πολλές κρατημένες νότες. Πάνω σε αυτήν ξεδιπλώνεται και η κεντρική αρμονική διαδοχή του κομματιού, εμπλουτίζεται, ωστόσο, και από άλλα αρμονικά στοιχεία. Με το πέρας αυτού του μέρους έχουν εκτεθεί τα περισσότερα και βασικότερα στοιχεία του έργου συνολικά.

B (μ. 50 - 148): Στικτική υφή, με χρήση κυτταρικών ρυθμικών φιγούρων. Στο μέρος αυτό διανύεται μια πορεία από την πρώτη εμφάνιση αυτών των στοιχείων, ακόμα υπό τη μορφή “θραυσμάτων”, μέχρι την οργάνωσή τους σε διάφορα μικρά επεισόδια, στα οποία λειτουργούν είτε πιο “ασυνάρτητα” ή “τυχαία” είτε οργανωμένα σε ρυθμικά πλέγματα. Στο μέρος αυτό ο ρυθμός πυκνώνει και διατηρείται μια συνεχής γρήγορη ροή με διάφορες διάσπαρτες κορυφώσεις. Στο τέλος του μέρους αποφορτίζεται σταδιακά ο ρυθμός και προετοιμάζεται η μετάβαση στο επόμενο μέρος. Τα τελευταία του μέτρα μπορούν να ληφθούν και ως συνδεδεκά, με τα όρια της μετάβασης στο επόμενο μέρος να είναι σχετικά θολά, η υφή και η αρμονία, ωστόσο, υποδεικνύουν και την παρούσα τμηματοποίηση, όπως θα αναλυθεί.

A' (μ. 149 - 175): το μέρος αυτό εισάγεται σταδιακά και επαναφέρει την αρχική, πιο ήρεμη υφή με τενούτες, ενώ εγκαθιδρύει ξανά και την κεντρική αρμονική διαδοχή του κομματιού.

Γ (μ. 176 - 211): και σε αυτό το μέρος η υφή γίνεται και πάλι πιο στικτική και ο ρυθμός πυκνότερος. Είναι γραμμένο στα 11/8 (με κάποια εμβόλιμα μέτρα σε 5 και 7/8) και απαρτίζεται από προηγούμενα ρυθμικά και μελωδικά στοιχεία του κομματιού, παραλλαγές τους και κάποια καινούρια στοιχεία. Στο τέλος του μέρους αυτού εμφανίζεται η κεντρική αρμονική διαδοχή, για πρώτη φορά πάνω σε μια διαφορετική υφή, πιο στικτική και διακοπτόμενη από την αρχική της, προετοιμάζοντας την επανεμφάνισή της στο τελευταίο μέρος.

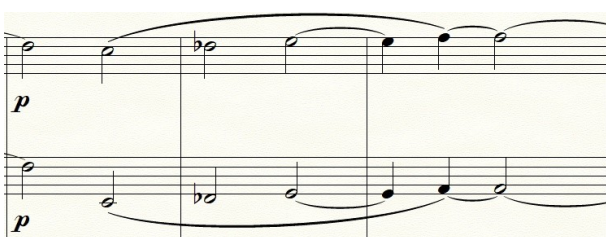
A'' (μ. 211 – 283): Επαναφορά των τενούτων και της κεντρικής αρμονικής διαδοχής. Εδώ γίνονται διαδοχικές εμφανίσεις της κεντρικής αλληλουχίας συγχορδίων, αρχικά σε μεταφορές της, που οδηγούν σε μια ψευδαίσθηση κατάληξης, πριν επιστρέψει στην αρχική της μορφή \ τονικότητα, επάνω σε μια κορύφωση με την οποία τελειώνει και το κομμάτι.

2.3 Γενική ανάλυση στοιχείων μορφολογίας, αρμονίας, ρυθμού και υφής

Α Μέρος (μ. 1 – 52)

Εισαγωγή (μ. 1 – 30):

Το κομμάτι ξεκινάει με την παραπάνω βασική αρμονική διαδοχή να εκτίθεται σταδιακά στα έγχορδα, μέχρι ένα σημείο της. Πάνω σε αυτή την αρμονία εισάγονται σταδιακά κάποιες λιτές φράσεις στα πνευστά, μέχρι να οδηγηθούμε σε μια πρώτη μικρή κορύφωση, στην οποία ακούγεται μια μεγαλύτερη, πιο διακριτή μελωδία (μ. 25, στα α' βιολιά και τα κόρνα) και μια απάντηση σε αυτή (μ. 27 στις τρομπέτες και κάποια ξύλινα).



(μ. 25, μελωδία στα κόρνα)



(μ. 27, απάντηση σε κλαρινέτα και όμποε)

Εκεί διακόπτεται και η βασική αρμονική διαδοχή (μ. 30) και περνάμε σε ένα επόμενο επεισόδιο του πρώτου μέρους.

Επεισόδιο 1 (μ. 31 – 51):

Στο μ. 31 γίνεται χρήση μιας πιο διάφωνης, σε σχέση με τις προηγούμενες, συνήχησης και από το σημείο αυτό το φθογγικό υλικό που χρησιμοποιείται δεν ανήκει πλέον στην κεντρική αρμονική διαδοχή.

Αναφορικά με τον ρυθμό, εισάγονται για πρώτη φορά 3ηχα ογδόων (μ. 34, έγχορδα) και 16α (μ. 35 φλάουτα, μ. 36 χάλκινα), που προιδεάζουν για μια ρυθμική πύκνωση και μια αλλαγή στην υφή. Οι φιγούρες στα μ. 34 και 36 είναι κάθετες συνηχήσεις που τονίζουν ασθενή, κυρίως, μέρη του μέτρου. Η φράση του μ. 35 αποτελεί έναν μικρό σχολιασμό που θυμίζει ψίθυρο ή ένα θραύσμα, από 3 φωνές που εισέρχονται η μία “μέσα” απ’ την άλλη.



(μ. 34)



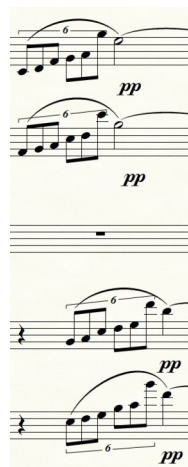
(μ. 35)



(μ. 36)

Οι ρυθμικές αυτές φιγούρες θα αποτελέσουν βασικό υλικό για το υπόλοιπο του μέρους αυτού αλλά και για επόμενα σημεία του έργου, όπου θα επισημαίνονται και αναλύονται.

Στη συνέχεια του μέρους αυτού συνυπάρχουν, από άποψη υφής, η νέα αυτή στικτική υφή (με χρήση των παραπάνω ρυθμικών φιγουρών αλλά και συγγενικών εκδοχών τους) και οι απλωμένες τενούτες του προηγούμενου μέρους. Αρμονικά δεν υπάρχει πλέον ξεκάθαρο τονικό κέντρο. Το μέρος τελειώνει με μια φράση με δηχα στα κλαρινέτα και φαγκότι που, όπως θα αναλυθεί κατόπιν, θα αποκτήσει το ρόλο κατάληξης, σημαίνοντας την μετάβαση σε κάτι άλλο.



(μ. 47, μοτίβο δηχων σε κλαρινέτα και φαγκότι)

B Μέρος (μ. 50 – 139)

Επεισόδιο 1 (μ. 50 – 68):

Στο μ. 50 αλλάζει το tempo και στο μ. 49 – 52 ακούγονται οι τελευταίες κρατημένες νότες, προτού περάσουμε στο B μέρος, στο οποίο κυριαρχεί μια στικτική υφή, για πρώτη φορά αποκλειστικά. Μαζί με αυτές τις τελευταίες τενούτες ακούγεται και πάλι μια ρυθμική φιγούρα 16ων, συγγενική με αυτές που εμφανίστηκαν προηγουμένως στα χάλκινα και έγχορδα, η οποία παίρνει εδώ την εξής μορφή:



(μ. 50, κόρνα)

Το σχήμα αυτό θα εδραιωθεί ως το **βασικό κύτταρο** με κέντρο το οποίο θα ξεδιπλωθεί σταδιακά το μέρος αυτό (αλλά και επόμενα μέρη στο έργο). Χρησιμοποιούνται παραλλαγές και τμηματοποιήσεις αυτής της σύντομης φράσης 16ων, με μια ενστικτώδη οργάνωση που στοχεύει σε μια αίσθηση ρυθμικής “αστάθειας” και μιας απρόβλεπτης ρυθμικής εξέλιξης. Πιο συγκεκριμένα, παρατηρείται στην παραπάνω φράση πως τα πρώτα 16α ακούγονται διαδοχικά, ενώ μεταξύ των υπολοίπων μεσολαβούν παύσεις, δημιουργώντας τονισμούς στα ασθενή μέρη του μέτρου. Ο συσχετισμός αυτός εξερευνάται σταδιακά στο μέρος αυτό και οργανώνεται σε διάφορες συγγενικές ρυθμικές φιγούρες, αντλώντας απ’ τα στοιχεία αυτά:

τα λίγα συνεχόμενα 16α και τις μεσολαβούσες παύσεις που δημιουργούν αντιχρονισμούς, που δρουν ως “τυχαία” χτυπήματα στο μέτρο. Σε πολλές περιπτώσεις, οι αντιχρονισμοί αυτοί του δεύτερου μισού της φράσης θα χρησιμοποιηθούν απομονωμένοι, οργανωμένοι σε ομάδες οργάνων ή και συνολικά tutti.

Στο μ. 55 εισέρχεται το κόντρα φαγκότο, συνοδεύοντας τα φαγκότι σε μια ρυθμική φιγούρα συγγενική με το παραπάνω “κυτταρικό” σχήμα. Το κ. φαγκότο συνεχίζει με πυκνότερες εμφανίσεις παραλλαγών αυτής της φράσης, μικροί σχολιασμοί, οι οποίοι συναπαρτίζουν κάτι σαν ένα μικρό “σόλο” πάνω από τις πιο σποδαδικές, διακοπτόμενες ρυθμικές φράσεις των υπόλοιπων οργάνων.

Συντελείται έτσι μια σχετική ρυθμική πύκνωση, που οδηγεί, στα μ. 64 – 68 σε μια μικρή κορύφωση.

Ιδιαίτερα, παρατηρείται ότι στα χάλκινα (μ. 66, 67, 69) εμφανίζεται ένα ρυθμικό μοτίβο με συνεχόμενα 16α, χωρίς παύσεις, ως απάντηση στις τενούτες των ξύλινων και το υπόλοιπο ρυθμικό πλέγμα. Το μοτίβο αυτό θα λειτουργήσει και σε άλλα σημεία του έργου σαν μια ρυθμική απάντηση στην βασική κυτταρική φράση και τις διάφορες εκδοχές της που, κατά το μεγαλύτερο μέρος, απαρτίζουν το ρυθμό σε πολλά σημεία του έργου.

(μ.66, μοτίβο στα κόρνα)

Καθ' όλο το διάστημα αυτό, πάνω σε αυτή την στικτική υφή, κάνουν σποραδικές εμφανίσεις μικρές φράσεις με τενούτες στα έγχορδα (μ. 58 – 60, 62 – 64) και στα ξύλινα (μ. 55 – 56, 64 – 68) που αρθρώνουν μια αρμονία η οποία στοχεύει, σε συνδυασμό με τα υπόλοιπα στοιχεία, να συντελέσει σε συναισθήματα απόγνωσης και αποδιοργάνωσης που προκύπτουν καθ' όλο αυτό το επεισόδιο. Η κάθετη, “απλωμένη” αρμονία στα έγχορδα και πνευστά δημιουργεί μια αίσθηση στατικότητας εμβόλιμης στην παλμική, συνεχή ροή των ρυθμικών φράσεων με staccati και των “τυχαίων” χτύπων με tutti.

Εξωμουσικά, η συνθήκη αυτή μπορεί κανείς να πει πως υπαινίσσεται αφηρημένα ότι δεν γίνεται να υπάρξει διαφυγή από ένα αρνητικό συναίσθημα αν δεν υπάρξει προσπάθεια για δόμηση της σκέψης, για τακτοποίηση ενός αποδιοργανωμένου νου. Οι όποιες προσπάθειες για κίνηση καταλήγουν σε τυχαίους, ενστικτώδεις κύκλους, μέχρι να ξεκινήσει μια απόπειρα αναδιοργάνωσης στο επόμενο επεισόδιο.

Επεισόδιο 2 (μ. 69 – 82):

Στο μ. 69 μένουν για λίγο μόνα τους τα κλαρινέτα και πάλι παίζοντας ρυθμικές φιγούρες που συγγενεύουν με την κυτταρική φράση που επισημάνθηκε προηγουμένως. Σταδιακά εισέρχονται κι άλλα όργανα, επίσης παίζοντας παραλλαγές της ίδιας φράσης και όλα μαζί πλέκονται σε μια κάπως πιο περιοδική, δομημένη, για πρώτη φορά στο έργο, πολυρυθμία.

Το φθογγικό υλικό περιορίζεται, με τα περισσότερα όργανα να κινούνται φθογγικά γύρω από δύο νότες, το ντο και το σιβ, που είναι και οι 2 πρώτες νότες του κομματιού και της κεντρικής αρμονικής διαδοχής, που επισημάνθηκε προηγουμένως. Επέρχεται, έτσι, μια αποσαφήνιση του τονικού κέντρου κατά την οποία, από τις 2 αυτές νότες επικρατεί η τονικότητα της σιβ ελάσσονας, που επιβεβαιώνεται, κυρίως από νότες σε χαμηλές περιοχές σε μπάσο κλαρινέτο και κόντρα φαγκότο (μ. 71 και εφεξής). Η εστίαση σε αυτές τις 2 νότες θα αποτελέσει εργαλείο και για επόμενα επεισόδια του έργου. Ο περιορισμός του φθογγικού υλικού σε συνδυασμό με την στικτική υφή, ενισχύουν κι εδώ την αίσθηση πως τα πνευστά λειτουργούν περίπου ως κρουστά. Μια μικρή κορύφωση συντελείται στα μ. 73-74, με ένα κρεσέντο σε ξύλινα, κόρνα και τιμπάνια.

(μ. 69 – 75)

The image shows a musical score for measures 69-75. The score is written for a large ensemble, including Clarinets (B♭, C), Bassoons, Horns (F, E♭), and Trumpets (C). The key signature is two flats (B♭, E♭) and the time signature is 4/4. The score is divided into measures 69 through 75. Dynamics include *mf*, *f*, *ppp*, and *mp*. There are also markings for *Con sord.* (Con sordano) for the trumpets. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, creating a dense, percussive texture.

Η συνέχεια του επεισοδίου είναι ανάλογη, η υφή παραμένει στικτική, το φθογγικό υλικό περιορισμένο σε λίγες νότες και εξακολουθεί να δίνεται, μέσω της ενστικτώδους πολυρυθμίας που δημιουργείται, μια αίσθηση αέναης αλλά απρόβλεπτης ρυθμικής ροής.

Το απρόβλεπτο στοιχείο στο ρυθμό ενισχύεται από ένα *tutti* στο μ. 76, που λειτουργεί σαν ένας τυχαίος χτύπος που διακόπτει την συνεχή στικτική ροή και ενισχύει την αίσθηση ρυθμικής αστάθειας. Αυτή η αντίθεση μεταξύ των δύο αυτών βασικών χειρισμών του ρυθμού, δηλαδή μιας συνεχούς, πολυρυθμικής στικτικής υφής και “τυχαίων” χτύπων με *tutti*, είτε συνολικά όπως στο μ. 76 είτε σε ομάδες οργάνων, συνεχίζει να αποτελεί κεντρική

ιδέα, που διέπει όλο αυτό το μέρος, όπως αναφέρθηκε παραπάνω.

The image shows a musical score for measures 76-83. The instruments listed are: Ob. 1, B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl., Bsn. 1, Bsn. 2, C. Bn., Hrn. 1, 2, Hrn. 3, 4, and C Tpt. 1. The score is in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *f* (forte) and *sfz* (sforzando). There are also markings for accents and slurs. The score is presented on a yellow background.

(μ. 76)

Αμέσως μετά μένουν για λίγο μόνα τους το μπάσο κλαρινέτο και το ταμπούρο με rim shots, προτού εισέλθουν κι άλλα όργανα και οδηγηθούμε σε μια σε μια λίγο μεγαλύτερη κορύφωση, στα μ. 79 – 83, σε παρόμοια λογική, αυτή τη φορά με μια μεγαλύτερη φράση αποτελούμενη από χτυπήματα – tutti, διακόπτοντας περισσότερο την στικτική ροή.

Επεισόδιο 3 (μ. 83 – 94):

Μετά την παραπάνω κορύφωση, στο επεισόδιο αυτό παίρνουν πιο πρωταγωνιστικό ρόλο στην ενορχήστρωση τα φαγκότι, τα οποία συνεχίζουν στην ίδια λογική χρήσης των πνευστών, ενώ το φθογγικό υλικό παραμένει περιορισμένο, με το ντο και το σιβ να συνεχίζουν να αποτελούν τις δύο κεντρικές νότες.

Δίνεται αρχικά λίγος χώρος στα φαγκότι, τα οποία, ρυθμικά, συνεχίζουν να παραλλάσσουν την δομική φράση 16ων, ενώ σταδιακά άλλα όργανα επιδίδονται σε “σχολιασμούς” με αντίστοιχη, στικτή υφή.

The image shows a musical score for measures 84-87. It features several staves with rhythmic notation. The top two staves show a rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic and a 'smile' marking. The bottom two staves show a similar pattern with a piano (*pp*) dynamic and 'Con sord.' markings. The notation includes various rhythmic values and rests, illustrating the 'cutting' rhythmic pattern mentioned in the text.

(μ. 84 – 87, παραλλαγές “κυτταρικού” ρυθμικού σχήματος στα φαγκότι και αντίστοιχοι σχολιασμοί από τρομπέτες και μπ. κλαρινέτο)

Παράλληλα, συνεχίζουν να εμφανίζονται σποραδικά κάποιες τενούτες (βλ. μ. 86 – 87 ξύλινα, μ. 89 – 91 χάλκινα και έγχορδα), που δημιουργούν κάθετες αρμονίες στον χώρο της σιβ ελάσσονας και θυμίζουν την απλωμένη, στατική κατάσταση της υφής του προηγούμενου μέρους.

Με την λήξη των κρατημένων νοτών στα χάλκινα στο μ. 91 μένουν μόνα τους το μπάσο κλαρινέτο και το μπάσο φαγκότο, προτού οδηγηθούμε στα καταληκτικά μέτρα του επεισοδίου, μέσω άλλης μιας μικρής κορύφωσης με *tutti* στα περισσότερα ξύλινα πνευστά, που εμπλουτίζεται ρυθμικά από *pizzicati* στα έγχορδα (βλ. μ. 93 – 94) και καταλήγει σε ένα *crescendo* στα ξύλινα (βλ. μ. 95).

Επεισόδιο 4 (μ. 95 – 102):

Μέσα από την κορύφωση με τις κρατημένες νότες στο μ. 95, προβάλλουν μερικές κάπως πυκνότερες ρυθμικά φράσεις στις τρομπέτες, συγγενεύουσες σε λογική με το βασικό κυτταρικό σχήμα (αναφορικά με τις σχέσεις 16ων και παύσεων, συγκοπών) αλλά πλέον στα όρια της παραλλαγής, διατηρώντας, ωστόσο, την ίδια στικτική ροή σε υφή και ρυθμό. Το ντο και το σιβ συνεχίζουν να αποτελούν τις 2 βασικές νότες του φθογγικού υλικού και σε αυτές τις φράσεις, ενώ παράλληλα, προστίθενται τώρα το ρεβ και το μιβ. Γρήγορα, οι φράσεις αυτές “μπολιάζουν” και υπόλοιπα όργανα, προτού οι τρομπέτες, μαζί με τα τρομπόνια, περάσουν σε έναν “διάλογο” με τα υπόλοιπα όργανα, αρθρώνοντας κάποια ρυθμικά *tutti* (βλ. μ. 98 – 102) πάνω στον διάσπαρτο στικτικό ρυθμό που συνεχίζουν να δημιουργούν τα υπόλοιπα όργανα, μέσω των επαναλαμβανόμενων ρυθμικών φράσεων που έχουν αναλάβει.

(μ. 95 – 103, οι φράσεις που παίζονται στις τρομπέτες και κατόπιν συνεχίζουν σε άλλα πνευστά και οι παραλλαγές τους)

Η ιδέα αυτή με τις 3 αλληλοσυμπληρούμενες φράσεις που εισέρχονται διαδοχικά ανά ομάδες οργάνων, επαναλαμβάνονται και μπλέκονται ρυθμικά μεταξύ τους μπορεί να αποδοθεί ως έμπνευση στην Φούγκα, φυσικά εδώ σε μια πολύ πιο αφηρημένη εφαρμογή και για ένα σύντομο χρονικό διάστημα. Ωστόσο, η λογική αυτή επαναλαμβανόμενων φράσεων που δημιουργούν έναν πυκνό ρυθμό μας προϊδεάζει για μια περαιτέρω οργάνωση της περιοδικότητας στο επόμενο επεισόδιο. Ταυτόχρονα, η τεχνική αυτή σταδιακών εισόδων των διάφορων φωνών / φράσεων συναντάται και σε άλλα σημεία του έργου.

Οι συνηχήσεις των χάλκινων στα μέτρα 98 – 100 (όπου εγκαταλείπουν τη φρασεολογία που επισημάνθηκε παραπάνω) παρουσιάζουν συνάφεια με την κεντρική κυτταρική φράση, καθώς επίσης και η ρυθμική απάντηση των κόνων σε αυτά τα tutti (επισημασμένη με μπλε στο παραπάνω διάγραμμα, ακολουθεί χωριστά παρακάτω) είναι η φράση που χρησιμοποιήθηκε και επισημάνθηκε στο 1ο επεισόδιο του Β μέρους (βλ. μ. 66, κόρνα), ιδιαίτερα όπως εμφανίζεται ολόκληρη στο μ. 100.

(μ. 98 – 99, κόρνα, τρομπέτες)

(μ.100, κόρνα, τρομπέτες)

Στο μ. 99 προστίθενται σε αυτές τις συνηγήσεις και τα έγχορδα και μέχρι το μ. 101 συντελείται μια σταδιακή κάθοδος του τονικού ύψους κατά έναν τόνο την φορά, στα όργανα που συμμετέχουν σε αυτά τα tutti. Μέσω αυτών των χτύπων και των μετατονίσεων οδηγούμαστε στο επόμενο επεισόδιο του μέρους.

Επεισόδιο 5 (μ. 102 – 123):

Σε ολόκληρο αυτό το επεισόδιο διατηρείται από τα πνευστά ένας ζωηρός ρυθμός, με πολλές μικρές φράσεις στον παλμό των 16ων, συγγενικές της κυτταρικής, να οργανώνονται ενστικτωδώς ανά τα όργανα, δημιουργώντας μια, όχι ακριβώς καθορισμένη, περιοδικότητα, η οποία θα διαρκέσει περισσότερο απ' ό,τι ως τώρα συνήθιζε στο έργο. Το περιορισμένο για λίγο (μ. 102 - 104) φθογγικό υλικό κυρίως γύρω από τις νότες *ρεβ* και *μιβ* δίνει την αίσθηση πως αρμονικά βρισκόμαστε σε μια κλίμακα *μιβ*, η οποία εδραιώνεται στο μ. 105 σε μείζονα, στα χάλκινα πνευστά. Η ξεκάθαρη τονική κυριαρχία μιας μείζονας κλίμακας και η περιοδικότητα του επεισοδίου, μαζί με κάποιες επαναλαμβανόμενες μελωδίες που ακολουθούν, δίνουν μια “εύπεπτη” ή και pop αίσθηση στο επεισόδιο αυτό. Γίνεται πλέον πιο εύκολο να ακολουθήσει κανείς τον ρυθμό κατανοώντας τον και να προλάβει να “χωνέψει” μια μελωδία.

Τα φαγκότι έχουν τον πρωταγωνιστικό ρόλο στην διατήρηση αυτού του συνεχούς ρυθμού σε αυτό το επεισόδιο, παίζοντας καθ' όλη τη διάρκεια φράσεις που επαναλαμβάνονται στη λογική μιας “λούπας”*, στην οποία όμως, καθώς παίζει, “πειράζονται” πράγματα.

Ήδη απ' το μ. 100 παύουν σταδιακά τα πνευστά που κρατούσαν τον πυκνό ρυθμό, με τα φλάουτα και το τίκολο και το α' όμποε, να αρθρώνουν κάποια τελευταία “απομεινάρια” σπό τις φράσεις που έπαιζαν, σε μια διαδικασία σταδιακής αφαίρεσης των στοιχείων που απαρτίζουν τις επαναλαμβανόμενες αυτές φράσεις (βλ. μ. 100 - 104)

Στο μ. 102, λοιπόν, εισέρχονται τα φαγκότι και το κ. φαγκότο, συνεχίζοντας τις ίδιες φράσεις – λούπες που επισημάνθηκαν ακριβώς παραπάνω, με κάποιες μικρές αλλαγές, όπως φαίνεται στην παρακάτω εικόνα.

(μ. 102 – 104, φαγκότι και κ. φαγκότο. Κάνουν εκ νέου είσοδο οι προηγουμένως παιγμένες φράσεις, στο 1ο φαγκότο χρησιμοποιείται αρχικά το β' μισό της φράσης, προτού αυτή αρθρωθεί αυτούσια, ενώ η φράση που πήρε το κ. φαγκότο παραλλάσσεται ρυθμικά και αφαιρούνται κάποιες νότες.)

Στο μέρος αυτό, χρησιμοποιούνται σαν ρυθμική ραχοκοκκαλιά αυτές οι φράσεις ή και διάφορα επιλεγμένα στοιχεία τους. Οι φράσεις αυτές, άλλοτε χρησιμοποιούνται αυτούσιες, άλλοτε χωρισμένες σε τμήματα, άλλοτε μετατοπίζονται χρονικά επάνω στο μέτρο, άλλοτε αφαιρούνται μερικές νότες τους και άλλοτε παραλλάσσονται κάποιες. Έτσι, ενδεικτικά, ενώ κατά την είσοδο των φαγκότι όπως φαίνεται παραπάνω, αρθρώνονται δύο από αυτές τις φράσεις αυτούσιες, στα επόμενα μέτρα (105 – 107) αφαιρούνται ήδη αρκετές νότες μέσω παύσεων. Έπειτα στα μ. 108 – 109 οι φράσεις περιορίζονται σε διάρκεια στο ένα μέτρο, ενώ στο μ. 110 στο 1ο φαγκότο απομονώνει το τελευταίο μέρος της φράσης, προτού ξαναπάρει τη φράση απ' την αρχή

(μ. 108 – 109, οι δομικές φράσεις – λούπες στα φαγκότι και κ. φαγκότο, περιορισμένες σε διάρκεια ενός μέτρου)

(μ. 100 – 109, ολόκληρο το διάγραμμα της μετάβασης απ’ το ένα επεισόδιο στο άλλο, με τη συνέχεια της κατανομής των φράσεων και των παραλλαγών τους στα διάφορα όργανα. Παρατηρείται στην αρχή του διαγράμματος με μπλε το ρυθμομελωδικό σχήμα στα κόρνα, που επισημάνθηκε νωρίτερα)

Παράλληλα, στα μ. 105 – 108, κάνει την εμφάνισή της μια μελωδία στα κόρνα, με τετράφωνη εναρμόνιση που, όπως προαναφέρθηκε, εδραιώνει και την *mi*β μείζονα ως τονικότητα. Κάποιες στατικές τενούτες στις ψηλές περιοχές στα ξύλινα λειτουργούν ως υποστήριξη στην λήξη αυτής της μελωδίας (βλ. μ. 107 – 110), ενώ κατόπιν έρχεται μια μελωδία - απάντηση σε φλάουτα και πίκολο (μ. 110 - 113)

(μ. 105 – 108, μελωδία στα κόρνα)

Musical score for measures 110-113. It consists of three staves. The top staff has a melodic line starting with a half note, followed by a quarter note, and then a quarter note with a slur. The middle staff has a similar melodic line. The bottom staff has a melodic line starting with a quarter note, followed by a quarter note, and then a quarter note with a slur. Dynamics markings include *mf* in all three staves.

(μ. 110 – 113, μελωδία – απάντηση στα φλάουτα)

Συνοδευτικό στοιχείο στην πρώτη μελωδία αποτελούν μερικές συνηγήσεις με staccato στα υπόλοιπα χάλκινα και τα έγχορδα, που κινούνται ρυθμικά μαζί με τη μελωδία, τονίζοντας μερικά σημεία της και λειτουργούν στην λογική των “τυχαίων” χτύπων που έχει αναφερθεί παραπάνω. Ιδιαίτερα τα έγχορδα θα επαναλάβουν αυτούς τους τονισμούς ως ρυθμική υποστήριξη στο υπόλοιπο υλικό και κατά τις επαναλήψεις των μελωδιών στη συνέχεια του επεισοδίου.

Musical score for measures 105-107. It shows multiple staves for brass and strings. The brass section includes Horns 1 & 2, Horns 3 & 4, Trumpets 1 & 3, Trumpets 2, Trombones, and Percussion 2. The string section includes Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features staccato markings and dynamics like *p* and *mp*.

(μ. 105 – 107, συνηγήσεις σε χάλκινα και έγχορδα κάτω απ'τη μελωδία των κόνων)

Καθ' όλα αυτά τα μέτρα, καθώς και για το υπόλοιπο του επεισοδίου ο ρυθμός συνεχίζει να αναπτύσσεται στην ίδια λογική, με διαρκείς παραλλαγές των τριών δομικών φράσεων του επεισοδίου, ενώ οι παραπάνω μελωδίες επαναλαμβάνονται ακόμη μια φορά εκατέρωθεν. Παρατίθεται ενδεικτικά και για χάριν ευκολίας ένα ακόμα διάγραμμα με την μοτιβική εξέλιξη των φράσεων – κυττάρων και των παραλλαγών τους.

(μ. 110 – 113, η συνέχεια του χειρισμού των παραλλαγμένων φράσεων στα πνευστά)

Παρατηρείται, επίσης, στο μπάσο κλαρινέτο, εδώ πιο συγκεντρωμένα απ' ό,τι νωρίτερα, μια τάση πυκνού σχολιασμού, με μοτίβα περισσότερων συνεχόμενων 16ων και αλλαγές οκτάβας. Η αλλαγή οκτάβας σε καταστάσεις “εμμονής” σε μία ή δύο νότες είναι συχνό φαινόμενο στο έργο. Αναφέρεται, ωστόσο, χωριστά σε αυτό το πλαίσιο χρήσης στο μπάσο κλαρινέτο, καθώς αυτός ο συνδυασμός σχολιασμών με συνεχόμενα 16α (που διαφοροποιούνται ή προσθέτουν στο κυτταρικό ρυθμικό σχήμα) και της αλλαγής οκτάβας, ή των μεγάλων διαστηματικών πηδημάτων γενικότερα, θα συνεχίσει να χρησιμοποιείται ανά πολλά σημεία κατά τη διάρκεια του έργου, ιδιαίτερα στα μπάσα όργανα.

Τελευταίο δομικό στοιχείο του μέρους αποτελούν τα 3ηχα που εισέρχονται στα έγχορδα στο μ. 112, επανεμφανιζόμενα σε αυτό το σημείο μετά από αρκετή ώρα στο κομμάτι. Εδώ λειτουργούν ως ένα στοιχείο που συνδέει μεταξύ τους τις 2 μελωδίες σε κόρνα και φλάουτα, καθώς επίσης (όπως συνέβη και προηγουμένως στο έργο με μια μελωδική φιγούρα σε 6ηχα) θα συνδράμουν σταδιακά στη σηματοδότηση της λήξης του επεισοδίου και την μετάβαση στο επόμενο μέρος.

M. 123 – 130: Συνδετικά μέτρα:

Στο μ. 123 ολοκληρώνεται η δεύτερη επανάληψη της μελωδίας στα φλάουτα, ενώ στο τέλος του μ. 122 εμφανίζεται ξανά στα έγχορδα, σε στατική υφή με τενούτες, η αρχή της κεντρικής αρμονικής διαδοχής του κομματιού. Η διαδοχή, ωστόσο, θα διακοπεί στο μ. 130, καθώς, πριν την ολοκλήρωσή της, παρεμβάλλεται το τελευταίο επεισόδιο του Β' μέρους.

Οι ήσυχες τενούτες με τρέμολο στα έγχορδα προϊδεάζουν ήδη για μια αλλαγή στον παγιωμένο, πυκνό ρυθμό των προηγούμενων επεισοδίων. Τα υπόλοιπα όργανα συνεχίζουν να τον διατηρούν με τις φράσεις που αναπαρήγαγαν και παράλλασαν ως τώρα, μέχρι να περάσουν και πάλι σε μια διαδικασία σταδιακής αφαίρεσης του υλικού τους, όπως συναντήθηκε και παραπάνω (βλ. Επεισόδιο 5, μ. 100 – 104)

Στο μ. 125 το μοτίβο των Ζηχων που έπαιζαν προηγουμένως τα έγχορδα περνάει στα φλάουτα, αυτή τη φορά εναρμονισμένο από την κεντρική αρμονική διαδοχή που παίζει παράλληλα στα έγχορδα.

Εντέλει, τα φαγκότι και τα χάλκινα υιοθετούν επίσης τις φράσεις με τα Ζηχα/βηχα στα μ. 128 – 129, οδηγώντας στο επόμενο, καταληκτικό επεισόδιο, όπου πλέον κυριαρχεί ο παλμός του Ζηχου.

Επεισόδιο 6 (μ. 131 – 148):

Το επεισόδιο ξεκινάει με το μοτίβο των Ζηχων στο φαγκότο, ενώ τα χάλκινα και ορισμένα άλλα ξύλινα πνευστά επενδύουν με μια αρμονία, στην οποία έχουν καταλήξει από την προηγούμενη τους φράση και η οποία, όπως αναφέρθηκε, διακόπτει ή επεκτείνει λίγο την κεντρική αρμονική διαδοχή που μόλις είχε ξεκινήσει. Με την ολοκλήρωση 2 μέτρων του μοτίβου των Ζηχων, έρχεται μια απάντηση στα φλάουτα (βλ μ. 133 – 134), με ένα δίφωνο, συγγενικό μοτίβο, σε παλμό ογδών, ενώ συνεχίζει παράλληλα και ο παλμός των Ζηχων από το α' κλαρινέτο. Η διαδικασία επαναλαμβάνεται, τη δεύτερη φορά, όμως, η απάντηση στα φλάουτα συνοδεύεται από τα έγχορδα (βλ μ. 137 – 138). Οι βιόλες, τα τσέλα και τα κοντραμπάσα παίζουν μια νέα, ρυθμική απάντηση, που ξεκινάει σε παλμό τρίηχων και καταλήγει σε τέταρτα, και με την κοφτή άρθρωση που συναντήθηκε και νωρίτερα, δημιουργώντας ξανά τονισμούς – απρόσμενους “χτύπους” σε διάφορα σημεία του μέτρου. Παράλληλα, τα βιολιά δίνουν χρώμα στις ψηλές περιοχές με ένα μοτίβο με αρμονικούς, συγγενεύον με αυτό των φλάουτων, επίσης σε παλμό ογδών, το οποίο, όντας μεν σύντομο, παρουσιάζει ξανά εσώκλειστη την ιδέα μιας σύντομης λούπας που μετατοπίζεται επάνω στο μέτρο. Αυτοί οι “ψίθυροι” με τους αρμονικούς στα βιολιά είναι και η τελευταία μορφή “κίνησης” που παραμένει για λίγο (βλ. μ. 139 – 140), προτού τελειώσει σταδιακά το Β' μέρος και περάσουμε σε ένα πιο “ήρεμο” ηχητικό περιβάλλον του επόμενου μέρους.

Στο τέλος του μ. 138 επανεμφανίζεται η κεντρική αρμονική διαδοχή που είχε διακοπεί προηγουμένως, με τις 4 τελευταίες συγχορδίες της. Η τελευταία συγχορδία έρχεται στο μ. 143 και, όσο συνεχίζει να ηχεί, εμφανίζεται εκ νέου το μοτίβο βηχων, που είχε εμφανιστεί νωρίτερα στο έργο, σηματοδοτώντας την λήξη του Α μέρους (βλ. μ. 47), διατελώντας κι εδώ τον ίδιο ρόλο, σημαίνοντας την λήξη και του Β' μέρους. Το μοτίβο υιοθετείται και από άλλα όργανα (φλάουτα και όμποε, μ. 145 – 146 και βιολιά, μ. 146 – 147) και, μέσω φθογγικών προσαρμογών που υπόκειται, συνεισφέρει στη δημιουργία μιας τελευταίας επέκτασης στην αρμονία της κεντρικής διαδοχής, προτού αυτή επανεμφανιστεί στην αρχή του επόμενου μέρους.



(μ. 144, καταληκτικό μοτίβο 6ηων σε κλαρινέτα και φαγκότα)

Α' μέρος (μ. 149 – 175):

Στο μ. 149 ξεκινάει ξανά η κεντρική αρμονική διαδοχή, αυτή τη φορά πρόκειται για μια ελαφρώς παραλλαγμένη εκδοχή, σε νέα κλίμακα, με κάποιους νέους φθόγγους και, κατ' επέκταση, μικρές διαφορές στις διαστηματικές σχέσεις που αναπτύσσονται.

Πιο συγκεκριμένα, στο μ. 149 τα τσέλα εκκινούν την χαμηλή φωνή της διαδοχής μεταφερμένη μια 3η μικρή πάνω (από λαβ σε σι φυσικό) και παίζουν αυτούσια τη μελωδική γραμμή της φωνής τους (έως το μ. 156). Οι βιόλες, ωστόσο, παίζουν κρατημένες για αυτά τα μέτρα τις νότες σολb και σιb, οι οποίες δεν ανήκουν τονικά στην μεταφορά αυτή της διαδοχής. Ταυτόχρονα, τα βιολιά κρατάνε την κατάληξη της προηγούμενης φράσης τους με τα 6ηα, δηλαδή μια συνήχηση των νοτών σι και μιb. Συνδυάζοντας τις κρατημένες νότες που παίζουν, λοιπόν, τα βιολιά και οι βιόλες, διατηρείται για αυτά τα μέτρα μια συνήχηση που δημιουργεί μια σι μείζονα συγχορδία με μεγάλη έβδομη, κάτω απ' την οποία, όπως είπαμε, κινείται αμετάβλητη (πέραν της τονικής της μεταφοράς) η μπάσα φωνή στα τσέλα. Έχοντας λάβει ως θεμέλιο την μπάσα φωνή, διαπιστώνεται πως σε αυτή την μεταφορά - παραλλαγή της κεντρικής αρμονικής διαδοχής διατηρούνται σταθερές η χαμηλότερη αλλά και η ψηλότερη φωνή (μιb στα βιολιά, το οποίο οποίο απέχει διαστηματικά μια τρίτη μεγάλη από την πρώτη νότα της μπάσας φωνής και παραμένει σταθερό, όπως και στην πρωταρχική εκδοχή της αλληλουχίας)

(μ. 149 – 156, εκ νέου είσοδος της κεντρικής αρμονικής διαδοχής στα έγχορδα, με ελαφρώς

Στα μ. 152 – 154 τα πνευστά διπλασιάζουν τους φθόγγους των εγχόρδων (με εξαίρεση το β' όμποε που προσθέτει ένα φα).

Ενόσω αποχωρούν τα έγχορδα, χωρίς να έχουν ολοκληρώσει την κεντρική αρμονική διαδοχή, στα μ. 156 – 158, τα όμποε και τα κλαρινέτα προσθέτουν μια συγχορδία (σι μείζονα που εμπεριέχει και την φυσική της πέμπτη αλλά και την αμβλυμένη), εμβόλιμη στην αρμονική διαδοχή, επεκτείνοντάς την για λίγο με ένα νέο στοιχείο, που παράλληλα, όμως ανήκει και στο τονικό περιβάλλον που έχει εδραιωθεί. Αυτή η συγχορδία συνοδεύεται από ένα κρεσέντο στα πιατίνια (μ. 157 – 158), μέσα απ' το οποίο “ξεπροβάλλουν” τα χάλκινα, τα οποία επαναφέρουν την κεντρική αρμονική διαδοχή από εκεί όπου είχε συντόμως διακοπεί.

Παράλληλα, για πρώτη φορά μετά από κάποιο διάστημα στο οποίο έχει εδραιωθεί και πάλι η απλωμένη, στατική υφή με κρατημένες νότες, κάνουν την εμφάνισή τους κάποιες φράσεις με 16α στο αγγλικό κόρνο και τα φαγκότι, που είναι συγγενικές με τις φράσεις – θραύσματα/ψιθύρους που επισημάναμε στο Α μέρος (βλ. μ. 35). Όπως και στην πρώτη τους εμφάνιση έτσι κι εδώ οι φράσεις αυτές εισέρχονται η μία μέσα απ' την άλλη, ξεκινώντας με διαφορά κάποιων 16ων, κάτι που συναντήθηκε και στο Β' μέρος ως ρυθμική τεχνική.

Στα επόμενα μέτρα οι φράσεις αυτές περνούν και σε άλλα όργανα, δημιουργώντας αποσπασματικές πυκνώσεις στο κατά τα άλλα ελλιπές από διακριτό ρυθμό ή έντονη κίνηση περιβάλλον. Στο διάστημα αυτό, η κεντρική αρμονική διαδοχή συνεχίζει την πορεία της στα χάλκινα με μικρές αυξομειώσεις στην δυναμική, ενώ τα ξύλινα πνευστά μοιράζονται μεταξύ της άρθρωσης των σχολιασμών – θραυσμάτων και της συμμετοχής στην κεντρική αρμονία που αρθρώνουν τα χάλκινα. Από ένα σημείο και μετά επιστρέφουν και τα έγχορδα με κρατημένες νότες, στον ίδιο ρόλο με τα πνευστά (βλ. μ. 162, 166 – 174).

The image shows a page of a musical score for measures 160 to 164. The instruments listed are Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, English Horn, Clarinets in Bb (1 and 2), Bass Clarinet, Bassoons 1 and 2, Contrabassoon, Horns 1 and 2, and Horns 3 and 4. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, mp, pp), articulation (accents, slurs), and phrasing. The woodwinds and brass parts are active, with many notes and rests, while the strings (not fully visible) provide a harmonic background.

(μ. 160 – 164, ενδεικτικά, η κεντρική αρμονική διαδοχή συνεχίζεται στα κόρνα, με παράλληλους θραυσματικούς σχολιασμούς που πυκνώνουν αποσπασματικά την υφή)

Εκτός από τα πνευστά, στον “διάλογο” μεταξύ των δύο αυτών καταστάσεων στην υφή συμμετέχουν και τα κρουστά. Ήδη αναφέραμε ένα κρεσέντο στο crash cymbal στα μ. 157 – 158, που συνοδεύει τις κρατημένες νότες των οργάνων που συνεχίζουν την αρμονία και το οποίο θα επαναληφθεί και στα μ. 163 – 164. Στο ίδιο μέτρο ακολουθεί μια σύντομη ρυθμική φράση με rim shots στο ταμπούρο, που συνάδει σε ρόλο με τις ρυθμικές φράσεις των πνευστών, και συναντήθηκε σε αντίστοιχο ρόλο και στο Β μέρος (βλ. μ. 77 – 81). Παράλληλα, τα τιμπάνια τονίζουν συγκεκριμένα σημεία της αρμονικής διαδοχής με κάποια *crescendi* με τρέμολο (βλ μ. 160, 162, 175)

Ολόκληρη η συνέχεια αυτού του μέρους είναι και η συνέχιση αυτών των καταστάσεων στην υφή, καθώς εξελίσσεται και ολοκληρώνεται η πορεία της κεντρικής αρμονικής διαδοχής. Περίπου όπως και το Α μέρος, μέσα από ένα αρχικά ήρεμο, σχετικά στατικό περιβάλλον όπως το περιγράψαμε στην αρχή του μέρους, εισέρχονται σταδιακά μικροκινήσεις μέσα από τις διάσπαρτες φράσεις – σχολιασμούς, που κινούνται μαζί με την αρμονία. Οι αυξομειώσεις στις δυναμικές των κρατημένων νοτών με τα *crescendi* και *diminuendi* δίνουν την εντύπωση αναπνοών παράλληλων με την ανάπτυξη της αρμονίας και

των οργανωμένων σε ομάδες θραυσμάτων.

Σταδιακά, η κεντρική αρμονική διαδοχή ολοκληρώνεται στο μ. 172. Ήδη από το μ. 171 εισέρχεται και πάλι η ίδια συγχορδία που επέκτεινε την αλληλουχία και προηγουμένως, αυτή τη φορά θα καταλήξει όμως σε μια πιο διάφωνα, σε κόρνα και τρομπέτες (βλ. μ. 174 – 175), που συνδυάζεται από ένα ακόμα τρέμολο στα τιμπάνια, προετοιμάζοντας το επόμενο μέρος. Η ύπαρξη αυτών των δύο συγχορδιών εκτός της κεντρικής συγχορδιακής αλληλουχίας καθιστά τα μέτρα 171 – 174 συνδεδετικά μεταξύ των 2 μερών.

Γ μέρος (μ. 176 – 211):

Επεισόδιο 1 (μ. 176 – 186):

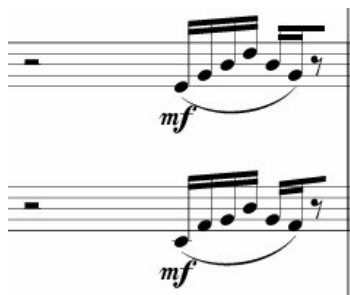
Το μέρος αυτό στηρίζεται κυρίως σε μια μελωδία η οποία και πάλι λειτουργεί, με έναν σχετικά αφηρημένα εφαρμοσμένο τρόπο, ως κύτταρο, αυτή τη φορά, αντί για ρυθμικό, μελωδικό. Η μελωδία, όπως και συνολικά το μεγαλύτερο τμήμα του μέρους αυτού, είναι γραμμένη σε 11/8 (2 + 3 + 2 + 2 + 2), με νότες σε κάθε ένα από αυτά, χωρίς παύσεις. Ωστόσο, στο μέρος αυτό σπάνια αρθρώνεται ολόκληρη από ένα όργανο, μα περισσότερο μοιράζεται, με διάφορες τηματοποιήσεις, σε ποικίλα όργανα.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for the Oboe 1 (Ob. 1) and the bottom staff is for the Bass Clarinet (B. Cl.). Both staves are in the key of B-flat major (two flats) and 11/8 time. The time signature is indicated as 11/8 with a bracket above it showing the measure structure: 2+3+2+2+2. The melodic line starts with a quarter rest, followed by a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, and a quarter note. The dynamics are marked *mp* (mezzo-piano).

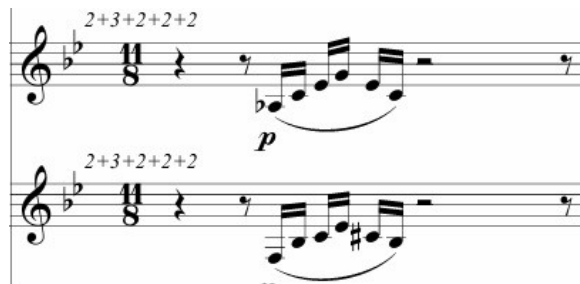
Εξετάζοντας την μελωδία αυτή προκύπτει μια σχετική διαστηματική συνάφεια με την μελωδία με τρίχη που κυριαρχούσε στο τελευταίο επεισόδιο του Β μέρους.

The image shows a single staff of musical notation in the key of B-flat major. It features a melodic line with a long slur over it. The line consists of a quarter note, followed by three groups of eighth notes, each marked with a '3' and a wavy line underneath, indicating triplets. The final note is a quarter note. The time signature is 11/8.

Παράλληλα, ως συνοδεία εμφανίζονται φράσεις 16ων που αποτελούν επιταχυμένες εκδοχές του δεύτερου μισού της ίδιας μελωδίας (για την ακρίβεια των 5 τελευταίων ογδών της). Ταυτόχρονα οι φράσεις αυτές συνεχίζουν τον ρόλο που επιτελούσαν στο προηγούμενο μέρος οι σύντομες φράσεις – θραύσματα και, σε βαθύτερη ακόμα ανάλυση, προκύπτει πως συγγενεύουν και διαστηματικά με τις προηγούμενες αντίστοιχες αυτές φράσεις.



(μ. 162, κλαρινέτα)



(μ. 176, κλαρινέτα)

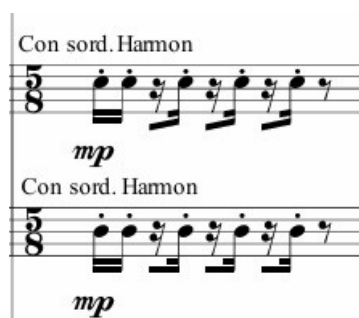
Παρατηρείται, επίσης, πως αυτές οι φράσεις και πάλι εισέρχονται χρονικά η μία μέσα στην άλλη, εδώ δημιουργώντας ένα πιο σταθερά πυκνό ρυθμικό πλέγμα, σε μια διαδικασία οργάνωσης αυτού που προηγουμένως ήταν πιο σποραδικά θραύσματα.

Τα έγχορδα παίζουν με *pizzicato* κυρίως στις θέσεις (ισχυρά μέρη) και λίγα άλλα σημεία του μέτρου, θυμίζοντας, ίσως υπό ένα πρίσμα συνάφειας διά της αντίθεσης, τους προηγουμένως “τυχαίους” χτύπους/αντιχρονισμούς που συναντήθηκαν στο έργο, που εδώ όμως αντικαθίστανται με τονισμούς ισχυρών, κυρίως, μερών του μέτρου και με μια πιο διακριτική άρθρωση.

Το πρώτο αυτό επεισόδιο εξελίσσεται με την επανάληψη αυτής της “κρυμμένης”, μοιρασμένης στην παρτιτούρα μελωδίας, που, κατ’ αυτόν τον τρόπο, επαναλαμβάνεται σε κάθε μέτρο των 11/8, ενώ παράλληλα συνεχίζουν να τη συνοδεύουν οι φιγούρες 16ων. Ενδιάμεσα παρεμβάλλονται μέτρα σε 5/8 (βλ. μ. 178, 181) που επαναλάβουν τα τελευταία 5 όγδοα της μελωδίας ή τις συνοδευτικές φιγούρες 16ων που αναφέραμε.

Στο μ. 182 γίνεται μια μικρή φθογγική προσαρμογή στην κεντρική μελωδία του μέρους και εδραιώνεται συνολικά μια ντο ελάχισσωνα κλίμακα, μέχρι το μ. 184, δημιουργώντας ένα νέο αρμονικό περιβάλλον πάνω στο οποίο συνεχίζει, για αυτά τα 3 μέτρα, να επαναλαμβάνεται η ελαφρώς προσαρμοσμένη μελωδία.

Στο μ. 185, ενώ διάφορα πνευστά και έγχορδα δημιουργούν μια διάφωνα συνήχηση, εισέρχεται στις τρομπέτες η κεντρική φράση που αποτέλεσε το μοτιβικό κύτταρο του Β μέρους. Μάλιστα, φθογγικά περιορίζεται και πάλι στις νότες ντο και σι^b (όπως για πολλά διαστήματα έκανε και στο Β μέρος), οι οποίες είναι και οι πρώτες νότες του έργου και της κεντρικής αρμονικής διαδοχής.



(μ. 185, τρομπέτες με την κεντρική ρυθμική φράση)

Επαναλαμβάνεται για ένα ακόμα μέτρο σε 5/8 και, μέσα από ένα *crescendo* της διάφωνης συνήχησης που αρθρώνουν πνευστά και βιολιά, περνάμε στο επόμενο επεισόδιο, στην αρχή του οποίου προβάλλουν για λίγο μόνες τους οι τρομπέτες με αυτή τη φράση.

Επεισόδιο 2 (μ. 187 – 199):

Το μέτρο ξαναγίνεται 11/8 και η κυτταρική φράση των τρομπετών προσαρμόζεται ρυθμικά, ουσιαστικά διπλασιάζοντας τον εαυτό της για να γεμίσει το κάθε μέτρο 2 φορές, σύμφωνα με την ομαδοποίηση των ογδών: 2 + 3 + 2 + 2 + 2, οπότε η φράση ηχεί μια φορά στα πρώτα 5 όγδοα και μια στα επόμενα 6, χωρισμένη με μια παύση ογδού (στο 5ο όγδοο)

Η νέα μορφή αυτή της φράσης αποτελεί τη ρυθμική ραχοκοκκαλιά πάνω στην οποία κινείται αυτό το επεισόδιο και επαναλαμβάνεται συνεχώς, στην ίδια λογική της λούπας που συναντήθηκε και πριν, αυτή τη φορά χωρίς να υφίσταται ρυθμικές αλλαγές, δημιουργώντας ένα σταθερό περιβάλλον ρυθμικής περιοδικότητας.

Ταυτόχρονα, στο μ. 187 εισέρχεται στα έγχορδα ένα είδος προσαρμοσμένου “κανόνα”, με 2 μελωδικές γραμμές με *pizzicati*, που επαναλαμβάνονται και κατανέμονται στις 4 ομάδες εγχόρδων (α', β' βιολιά, βιόλες και τσέλα). Αναλυτικότερα:

The image shows a musical score for four string staves (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses) for measures 187-190. The time signature is 11/8. Each staff begins with the instruction 'Div. pizz.' and the dynamic marking 'pp'. The notation consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with rests, creating a complex, layered texture. The first staff (Violins I) has a pattern of eighth notes. The second staff (Violins II) has a pattern of eighth notes with some sixteenth notes. The third staff (Violas) has a pattern of eighth notes. The fourth staff (Cellos/Double Basses) has a pattern of eighth notes with some sixteenth notes. The score is set against a light yellow background.

(μ. 187 – 190, είσοδος του “κανόνα” στα έγχορδα)

Η **α' φράση**, στα α' βιολιά, σταδιακά μετατοπίζεται χρονικά πάνω στο μέτρο, πραγματοποιώντας την κάθε της είσοδο δύο όγδοα νωρίτερα από την προηγούμενη, δηλαδή: η 1η είσοδος γίνεται στο 7ο όγδοο του μέτρου, η 2η στο 5ο, η 3η στο 3ο, η 4η στο 1ο, η 5η στο 10ο κ.ο.κ., έως ότου, στην 12η εμφάνιση επιστρέψει στο 7ο όγδοο του μέτρου και ολοκληρωθεί ένας κύκλος.

Η **β' φράση**, στα β' βιολιά μετατοπίζεται κι αυτή χρονικά, σε σχέση όμως με την α' φράση και πραγματοποιεί την κάθε της είσοδο ένα όγδοο νωρίτερα από αυτό στο οποίο την πραγματοποίησε αμέσως νωρίτερα, δηλαδή: η 1η είσοδος γίνεται στο 4ο όγδοο της α' φράσης, η 2η στο 3ο, η 3η στο 2ο, η 4η στο 1ο, η 5η στο 6ο (τελευταίο όγδοο της α' φράσης) και η 6η στο 5ο.

Οι βιόλες παίζουν επίσης την **α' φράση**, διατηρώντας σταθερή χρονική σχέση με τα α' βιολιά, εισερχόμενες σταθερά στο 3ο όγδοο της φράσης των βιολιών και μετακινούμενες μαζί τους.

Τα τσέλα παίζουν την **β' φράση** και διατηρούν με τις βιόλες την χρονική σχέση που διατηρούν τα β' βιολιά με τα α', εισάγοντας τη φράση τους κάθε φορά κατά ένα όγδοο

νωρίτερα, σε σχέση με τις νότες της α' φράσης (δηλαδή η 1η εμφάνιση της φράσης τους γίνεται στο 4ο όγδοο της φράσης των βιολών, η 2η στο 3ο κ.ο.κ.)

(μ. 191 – 195, η συνέχεια του κανόνα)

Είναι, επίσης, χρήσιμο να σημειωθεί πως η α' φράση του “κανόνα” αντλεί το φθογγικό της υλικό από τις 6 πρώτες συνηχήσεις της κεντρικής αρμονικής αλληλουχίας, χρησιμοποιώντας τες σε μια δίφωνη, επιταχυμένη και τμηματοποιημένη εκδοχή.

Το συγκοπτόμενο ρυθμικό σχήμα 16ων στις τρομπέτες και ο επίσης πυκνός ρυθμός που προσθέτει ο κανόνας δημιουργούν και πάλι ένα πολυρυθμικό περιβάλλον. Πάνω σε αυτό παίζονται από τα πνευστά διάφορες παραλλαγές των βασικών στοιχείων του προηγούμενου επεισοδίου: της βασικής μελωδίας και των συνοδευτικών ρυθμικών φιγούρων, όπως επίσης και κάποιοι σποραδικοί διπλασιασμοί τμημάτων του ρυθμικού μοτίβου των τρομπετών (βλ μ. 190 – 191).

Στο μ. 192 οι τρομπέτες σταματούν να παίζουν τη ρυθμική τους φράση και για αυτό το μέτρο ηχεί μόνο ο “κανόνας” που συνεχίζει στα έγχορδα, μέχρι να εισέλθουν ξανά οι τρομπέτες στο επόμενο μέτρο με τη φράση τους, μεταφερμένη τώρα έναν τόνο κάτω. Στα επόμενα μέτρα συνεχίζεται η ίδια κατάσταση. Προστίθενται, μόνο, ως νέα στοιχεία κάποιες τρίλιες στα ξύλινα (βλ. μ. 193) και, μέχρι να έρθει η ολοκλήρωση του κανόνα στο μ. 196. Εκεί, όπως αναφέραμε, είναι που η α' φράση στα α' βιολιά ολοκληρώνει έναν κύκλο μετατοπισμού επάνω στο μέτρο και ξεκινάει ξανά στο 7ο όγδοο του μέτρου, όπως και κατά την πρώτη της είσοδο. Τα υπόλοιπα έγχορδα έχουν ήδη εγκαταλείψει τη φράση τους από λίγο νωρίτερα και υιοθετούν και αυτά την τελευταία αυτή άρθρωση της α' φράσης σε ένα *tutti* (εκτός των β' βιολιών που συμμετέχουν ρυθμικά, αλλά χρησιμοποιώντας νότες από την β' φράση, το ίδιο και για όσα ξύλινα συμμετέχουν, που επίσης διαφέρουν στις νότες). Δημιουργείται, συνεπώς, σε αυτό το σημείο ένας κάθετος ρυθμός που διακόπτει απότομα το ρυθμικό πλέγμα που εξελισσόταν ως τώρα με τις πυκνές ρυθμικές φράσεις που συνυπήρχαν, προϊδεάζοντας για μετάβαση σε μια άλλη κατάσταση.

Με την ολοκλήρωση των κάθετων συνηγήσεων, στο μ. 197 μένουν μόνα τους τα φαγκότα και το κόντρα φαγκότο, με πυκνά, συγγενικά ρυθμικά σχήματα, που περιέχουν μεγάλα διαστηματικά πηδήματα, όπως συναντήθηκε και αναφέρθηκε νωρίτερα (βλ. Β μέρος, επεισόδιο 5). Αναπτύσσουν έναν τελευταίο “διάλογο” με τις τρομπέτες, που συνεχίζουν για λίγο τη φράση τους, προτού αποχωρήσουν αμφότερες οι ομάδες και περάσουμε στο επόμενο επεισόδιο.

Επεισόδιο 3 (μ. 199 – 211):

Το επεισόδιο αυτό δομείται επάνω σε μια μελωδία αντλούμενη από την κεντρική μελωδία αυτού του Γ μέρους, η οποία αποτελείται από 2 μέρη και επαναλαμβάνεται δύο φορές, με ενδιάμεσα συμπληρωματικά μέτρα να τη χωρίζουν.

Το πρώτο μισό της μελωδίας είναι μια εκδοχή της κεντρικής μελωδίας του Γ μέρους (βλ. επεισόδιο 1) ελαφρώς προσαρμοσμένη φθογγικά ώστε να ταιριάζει σε μια νέα εναρμόνιση, (η οποία θα αναλυθεί αμέσως μετά). Εισέρχεται στα τσέλα, στη χαμηλή περιοχή με *pizzicato*, σηματοδοτώντας και τη λήξη της πυκνής ρυθμικά υφής, καθώς μαζί του σταματούν και οι τρομπέτες τη φράση τους. Ολοκληρώνεται στα κόρνα στο υπόλοιπο του ίδιου μέτρου.



(μ. 199, 1ο τμήμα του πρώτου μισού της κεντρικής μελωδίας στα τσέλα)



(μ. 199 συνέχεια του πρώτου μισού της μελωδίας στα κόρνα)

Το δεύτερο μισό της μελωδίας έρχεται ως απάντηση στο πρώτο και μοιράζεται αρχικά στοιχεία μαζί του, καθώς τα πρώτα 5 όγδοα είναι επίσης συγγενικά με την αρχή της κεντρικής μελωδίας του Γ μέρους, ενώ συνεχίζει με μια κατάληξη / επέκταση, που τη χαρακτηρίζουν διαδοχικές συγκοπές. Συνοδεύεται από μια χρωματική κατάβαση αντιστικτικού χαρακτήρα, επίσης με *pizzicato*, στα βιολιά, κάτι που θα επαναληφθεί και κατά την επανάληψη αυτού του 2ου μισού της μελωδίας στη συνέχεια του επεισοδίου.

(μ. 201 – 203, το δεύτερο μισό της μελωδίας σε τσέλα και κοντραμπάσα, χωρισμένο με ένα εμβόλιμο μέτρο)

Αυτή, λοιπόν, η μελωδία και οι επαναλήψεις της, όπως αναφέρθηκε, καταλαμβάνουν ολόκληρο το επεισόδιο, με διάφορα εμβόλιμα μέτρα. Παράλληλα, σε αρμονικό επίπεδο, η μελωδία λαμβάνει μια γνώριμη εναρμόνιση. Αναφέρθηκε στο προηγούμενο επεισόδιο πως η πρώτη απ' τις δύο φράσεις του “κανόνα” στα έγχορδα με *rizzicati* ήταν οι 4 πρώτες συνηχήσεις της κεντρικής αρμονικής διαδοχής. Σε αυτό το 3ο επεισόδιο, η παραπάνω μελωδία εναρμονίζεται με τις υπόλοιπες συγχορδίες της κεντρικής αρμονικής διαδοχής (δηλ. από την 5η συγχορδία και μετά, εκεί που σταματούσε α' φράση του κανόνα, βλ. επεισόδιο 2)

Σε αυτή την πρώτη εμφάνιση της μελωδίας (μ. 199, 201, 203) η κεντρική αρμονική διαδοχή ηχεί στα κόρνα.

Όπως αναφέρθηκε, μεταξύ αυτών των μέτρων όπου εκτίθεται η μελωδία, μεσολαβούν εμβόλιμα μέτρα, σε 5 και 7/8, δηλαδή συντομότερα του βασικού μέτρου των 11/8. Σε αυτά τα μέτρα αρθρώνονται μικρές απαντήσεις στη βασική μελωδία, είτε μελωδικής φύσης (βλ. μ. 200, 202) είτε πιο ρυθμικής (βλ. 204), που χρησιμοποιούν και πάλι συναφές με τη βασική μελωδία υλικό.

Στο μ. 206 έρχεται η πρώτη επανάληψη της μελωδίας σε φαγκότα και κλαρινέτα, ενώ οι τρομπέτες παίζουν την αρμονία. Το μ. 207 είναι εμβόλιμο στη μελωδία και περιέχει κάποιες απαντήσεις σε φλάουτα, βιόλες και τσέλα, στηριγμένες στο β' τμήμα αυτού του πρώτου μισού. Στο μ. 208 έρχεται το δεύτερο μισό της μελωδίας στα β' βιολιά, ελαφρώς εκτεταμένο, καθώς, αφού ολοκληρωθεί το πρώτο τμήμα του, συμμετέχει για λίγο στην συνοδευτική χρωματική κίνηση που πάλι συντελείται, από τα α' βιολιά. Αμέσως μετά, στο μ. 209 επανέρχεται το β' τμήμα στα β' βιολιά και στις βιόλες και, κατόπιν, στα τσέλα, διακόπτεται, ωστόσο και πάλι στο μ. 210 και εντέλει αρθρώνεται μόνο το καταληκτικό του όγδοο στο μ. 211, συντελώντας σε μια σταδιακή εξάλειψη της κινητικότητας στην υφή και τη μετάβαση στο επόμενο μέρος.

Παράλληλα, όπως και πριν έτσι και σε αυτά τα μέτρα, εναρμονίζει τη μελωδία η κεντρική αρμονική αλληλουχία, παιγμένη από τα χάλκινα με κρατημένες νότες που επίσης αποτελούν σύνδεσμο στην υφή και την αρμονία για το επόμενο, καταληκτικό μέρος, στο οποίο βρίσκεται εξολοκλήρου στο επίκεντρο η κεντρική αρμονική διαδοχή.

A'' μέρος (μ. 211 – 283):

Στο μ. 211 παύει η κινητικότητα στο ρυθμό και απομένουν μόνο κρατημένες νότες. Ταυτόχρονα εισέρχονται ξανά στα βιολιά, και πάλι με tremolo, οι πρώτες δύο νότες της κεντρικής αρμονικής διαδοχής μεταφερμένης μια τρίτη μικρή πάνω (οπότε *ρεβ* και *μιβ*, έως το μ. 217). Η βασική αλληλουχία θα διαγράψει μια πορεία μετατονίσεων μέχρι το τέλος του έργου, η οποία αναλύεται παρακάτω.

Μια φράση από απλωμένες νότες στα πνευστά στα μ. 212 – 217 λειτουργεί ως σύνδεσμος με την κατάληξη του τελευταίου επεισοδίου του προηγούμενου μέρους ή ακόμα και ως μικρή coda του προηγούμενου μέρους. Η μορφή της και ο ρόλος που επιτελεί θυμίζει την πρώτη διακριτή μελωδία που αρθρώθηκε στην αρχή του έργου (βλ. Α μέρος, μ. 25 – 33).

Στο μ. 218, με την κατάληξη της παραπάνω φράσης, συμπληρώνεται στις βιόλες και η τρίτη νότα της αρμονικής αλληλουχίας σε αυτή τη νέα τονικότητα και από κει και έπειτα αυτή συνεχίζει να πορεύεται, μέχρι να μεταφερθεί πίσω στην αρχική της τονικότητα, στο μ. 233.

Η υφή παραμένει, όπως και στο μεγαλύτερο κομμάτι αυτού του μέρους, “στατική” και “απλωμένη”, με κρατημένες νότες που προωθούν την εξέλιξη της αρμονίας.

Στο μ. 233 επανέρχεται η αρχική τονικότητα της αρμονικής διαδοχής, επαναλαμβάνοντας τις 3 τελευταίες συνηγήσεις που αρθρώθηκαν στην προηγούμενη τονικότητα. Η ενορχήστρωση πυκνώνει και στα μ. 236 – 239 εμφανίζεται στα ξύλινα πνευστά μια παραλλαγή της μελωδίας που συναντήθηκε στο 5ο επεισόδιο του Β μέρους (βλ. μ. 105 – 108, κόρνα).

Κάποιες κινήσεις στις τρομπέτες και κάποιες τρίλιες (βλ μ. 241) βοηθούν στο να έρθει μια μικρή κλιμάκωση, προτού ολοκληρωθεί ο κύκλος της αρμονίας στο μ. 250, όπου ηχεί και πάλι το καταληκτικό μοτίβο βηχων που συναντήθηκε νωρίτερα (βλ. Α μέρος μ. 47, Β μέρος μ. 144), σε αντίστοιχο ρόλο.

The image shows a musical score for measures 250 to 255. It consists of four staves. The top two staves are for Clarinet (κλαρινέτα) and Bassoon (φαγκότα). The bottom two staves are for Clarinet (κλαρινέτα) and Bassoon (φαγκότα). The music features a melodic line with a sixteenth-note triplet (marked with a '6') and a dynamic marking of *pp* (pianissimo) for the first two staves and *p* (piano) for the last two. The notation includes various note values, rests, and slurs.

(μ. 250 – 255, καταληκτικό μοτίβο βηχων σε κλαρινέτα και φαγκότα)

Στο μ. 251 κι ενώ ακόμα ηχεί η συνηγήση που δημιουργούν οι κρατημένες νότες του παραπάνω σχήματος, επανεισέρχεται στα έγχορδα η κεντρική αρμονική διαδοχή, αυτή τη φορά μεταφερμένη έναν τόνο πάνω. Η διαδοχή πορεύεται για λίγο σε αυτή τη νέα τονικότητα αποκλειστικά στα έγχορδα, σε πολύ χαμηλές δυναμικές, με το χαρακτηριστικό

τρέμολο να αποτελεί το μόνο στοιχείο κίνησης στην υφή.

Στο μ. 262 τα βιολιά χωρίζονται με *divisi* και δημιουργούν μια συνήχηση που εκτείνεται από τις χαμηλές έως τις ψηλές περιοχές τους, ενώ ξεκινάει ένα *crescendo*. Αμέσως εισέρχονται επίσης τα φλάουτα με τρίλιες στις ψηλές περιοχές τους και ένα τρέμολο στα τιμπάνια, συμμετέχοντας και αυτά στο *crescendo* που συντελείται.

Οδηγούμαστε σε μια “ψευδοκορύφωση” στο μ. 266, όπου παύει για λίγο να ηχεί και η αρμονία, που ως τώρα διατηρούταν από τις συνεχόμενες κρατημένες νότες, ενώ ξεκινά άλλο ένα μικρό *crescendo* στα κρουστά.

Στο μ. 267 επανέρχεται η αρχική τονικότητα της κεντρικής αρμονικής διαδοχής (σε έγχορδα και χάλκινα), επαναλαμβάνοντας την τελευταία συγχορδία που ήχησε στην προηγούμενη τονικότητα, μεταφέροντάς την, δηλαδή, έναν τόνο κάτω.

Παράλληλα, πραγματοποιούνται σταδιακές “είσοδοι” των ξύλινων πνευστών ανά ομάδες, με τρίλιες που δημιουργούν διάφορους τονισμούς. Τα έγχορδα και τα χάλκινα επιδίδονται σε ένα *crescendo* με την προσφάτως ανειλημμένη συγχορδία τους και συντελείται άλλη μια ψευδοκορύφωση, με τις διάφορες τρίλιες των ξύλινων ακόμα να ξεπροβάλλουν και, σταδιακά, να σβήνουν (βλ. μ. 267 - 269)

Αμέσως μετά, στο μ. 270 εισέρχονται κάποια αντιθετικά μα γνώριμα στοιχεία. Στα κόρνα και τις τρομπέτες εμφανίζεται το κεντρικό κυτταρικό ρυθμικό σχήμα που εμφανίστηκε στο Β και το Γ μέρος. Ταυτόχρονα, στα φαγκότα και κ. φαγκότο εισέρχεται το ρυθμικό σχήμα που εμφανίστηκε στα μ. 197 – 199 του Γ μέρους, που χαρακτηρίζεται από συνεχόμενα 16α και μεγάλα πηδήματα στα διαστήματα μεταξύ των λίγων νοτών που επαναλαμβάνει. Για την ακρίβεια, ο ίδιος συνδυασμός στοιχείων, του κεντρικού κυτταρικού ρυθμικού σχήματος και αυτού του πυκνού μοτίβου με πηδήματα στα φαγκότα, συναντήθηκε επίσης στα μ. 197 – 199 του Γ μέρους.

The image shows a musical score snippet with eight staves. The first three staves are marked with *mp cresc.*. The fourth and fifth staves are marked with *p cresc.*. The sixth and seventh staves are marked with *mp cresc.* and *Con sord.*. The eighth staff is marked with *mp cresc.*. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings.

(μ. 270, η είσοδος αρχικά του κυτταρικού ρυθμικού σχήματος στα χάλκινα και του πυκνότερου σχήματος με εναλλαγές περιοχών στα φαγκότα)

Στα επόμενα δύο μέτρα τα δύο αυτά στοιχεία περνούν στα υπόλοιπα όργανα, σε μια διαδικασία, που συναντήθηκε και νωρίτερα, διαδοχικών εισόδων που καταλήγουν σε μια ρυθμική πύκνωση, εδώ πολύ απότομη.

Παράλληλα με αυτή τη διαδικασία συντελούνται διαδοχικά και αυξανόμενα σε ένταση *crescendi* με *tremolo* στα τιμπάνια, που διατηρούν την αίσθηση της ψευδοκορύφωσης που χτίζεται όλη αυτή την ώρα και καταλήγουν, στο μ. 272 σε τονισμούς που δημιουργούν μια ρυθμική επιβράδυνση, πριν περάσουν σε ένα τελευταίο κρεσέντο μαζί με τα πιατίνια στο μ. 273, όπου μένουν μόνα τους και οδηγούν σε μια πραγματική αυτή τη φορά, πλην μερικώς απροσδόκητη, κορύφωση στο μ. 274.

Η κορύφωση έρχεται με τη συνέχεια της κεντρικής αρμονικής διαδοχής από εκεί που είχε προσφάτως διακοπεί για να δώσει τη θέση της στην παραπάνω, εμβόλιμη διαδικασία ρυθμικής πύκνωσης. Η συγχορδία με την οποία εισέρχεται (η 5η στην αλληλουχία) είναι μια μείζονα συγχορδία με μικρή έβδομη και ένατη και συντελεί σε ένα μερικό αλλά όχι απόλυτο αίσθημα κατάληξης, καθώς στη μπάσα φωνή βρίσκεται η 7η, γεγονός που δεν επιτρέπει στη συγχορδία να εδραιωθεί με απόλυτη αρμονική σταθερότητα.

Η συγχορδία παρατείνεται μέχρι το μ. 277 και ενισχύεται από διπλασιασμούς στα χάλκινα. Στο μ. 278 έρχεται η επόμενη συγχορδία, που έχει σχέσεις ημιτονίου με την προηγούμενη και φέρει μια λειτουργία δεσπόζουσας, δημιουργώντας και πάλι μια αρμονική ένταση η οποία θα βρει λύση στην επόμενη και τελευταία συγχορδία.

Αυτή έρχεται στο μ. 281, αρχικά με μια απότομη πτώση στη δυναμική που γρήγορα όμως δίνει τη θέση της στο τελικό *crescendo*, που ξεκινά απ' τα έγχορδα και τα τιμπάνια. Για άλλη μια φορά εισέρχονται σταδιακά όλα τα όργανα και ενσωματώνονται στο *crescendo*, τα περισσότερα με τρίλιες, όλα φέροντας νότες της τελικής αυτής συγχορδίας, η οποία είναι η 7η της διαδοχής, μια σολ ελάχισσωνα με 7η και 11η.

Το έργο, λοιπόν κορυφώνεται και τελειώνει με αυτή τη συγχορδία, και πάλι χωρίς να ολοκληρωθεί, εδώ για τελευταία φορά, η κεντρική αρμονική διαδοχή. Ωστόσο, λειτουργικά αυτή η συγχορδία εντός του πλαισίου της διαδοχής φέρνει μια αίσθηση κατάληξης, μέσω των ημιτονιακών σχέσεων που αναφέραμε παραπάνω αλλά και της ευθείας κατάστασης στην οποία βρίσκεται (σολ στη μπάσα φωνή). Παράλληλα, φέρει κι ένα ακόμα χαρακτηριστικό: είναι η τελευταία συγχορδία της διαδοχής που κρατάει κοινές με τις προηγούμενες συγχορδίες τις νότες ντο και σιb, που είναι οι πρώτες νότες της αλληλουχίας και κατέχουν εξέχουσα θέση μέσα στο έργο. Λόγω των παραπάνω, η συνέχεια της συγχορδιακής διαδοχής μπορεί να ληφθεί ως επεκτατικό τμήμα της διαδοχής και, κατ' επέκταση, παραλείπεται και στο φινάλε. Ωστόσο, το ακουστικό κριτήριο και η αίσθηση αρμονικής κατάληξης που φέρει η συγκεκριμένη συγχορδία είναι τα χαρακτηριστικά που κατέχουν τη μεγαλύτερη βαρύτητα στην επιλογή της.

Κεφάλαιο 3: Θεωρητική εμπλαίσωση: Το κύτταρο ως εργαλείο σύνθεσης

3.1. Μουσικολογική εμπλαίσωση: Η κυτταρική σκέψη στη σύγχρονη σύνθεση

Η ιδέα του μουσικού «κυττάρου» έχει λειτουργήσει ως πυρήνας συνθετικής σκέψης από τις αρχές του 20ού αιώνα, σηματοδοτώντας μια μετάβαση από τις μεγάλες μορφές του ρομαντισμού σε πιο μοριακές, αυτο-οργανωμένες δομές. Το κύτταρο —μια μικροδομική μονάδα που φέρει ρυθμικά, μελωδικά ή αρμονικά χαρακτηριστικά— δεν αποτελεί απλώς την ελάχιστη συνθετική μονάδα, αλλά συχνά εμπεριέχει τη δυναμική της μορφογένεσης του συνόλου του έργου. Η σύνθεση που παρουσιάζεται σε αυτή τη διπλωματική εργασία αξιοποιεί τη μορφολογική κυτταρικότητα ως βασική αρχή άρθρωσης: εμφανίζοντας αρχικά (A) μία αρμονική συγχορδιακή αλληλουχία, που παραπέμπει σε ηχοτοπία του Ρομαντισμού, ακολουθεί μία στικτική (pointilistic) διαχείριση (B, Γ), που εγκαθιδρύει την κυτταρική διαχείριση του ρυθμομελωδικού υλικού.

Η μορφολογική τμηματοποίηση του έργου σε A–B–A'–Γ–A" αποτελεί όχι μόνο μια τυπική στροφορμή αλλά και ένα πλαίσιο εντός του οποίου κύτταρα εισάγονται, μετασχηματίζονται και ανακτούνται υπό διαφορετικές υφές, πυκνότητες και χρονικές σχέσεις.

Ο György Ligeti είναι ένας από τους πιο εμβληματικούς συνθέτες που αναπτύσσουν τη λογική των μικροκυττάρων ως δομικών στοιχείων σε έργα όπως το *Artikulation* (1958) ή το *Chamber Concerto* (1970). Η έννοια της μικροπολυφωνίας, που βασίζεται στην εσωτερική κίνηση ανεξάρτητων κυτταρικών γραμμών, δημιουργεί ηχητικές μάζες που μεταβάλλονται οργανικά. Η λειτουργία του κυττάρου εδώ δεν είναι απλώς μοτίβο, αλλά κινητήρια δύναμη ρυθμικής και υφολογικής διαφοροποίησης (Steinitz, 2003).

Αντίστοιχα, στον Olivier Messiaen, το κύτταρο αναλαμβάνει μεταφυσικό και χρωματικό χαρακτήρα. Οι μη αναστρέψιμες ρυθμικές ακολουθίες (non-retrogradable rhythms), καθώς και η χρήση αρμονικών τρόπων με περιορισμένες δυνατότητες μετατροπής, καθιστούν το κύτταρο ένα αυτοτελές κοσμοείδωλο — μια αισθητηριακή και πνευματική ενότητα. Στο *Chronochromie* (1960), για παράδειγμα, η χρήση 32 διαφορετικών ρυθμικών μοτίβων λειτουργεί ως κυτταρικό δίκτυο, το οποίο ενορχηστρώνεται σταδιακά σε μία ραγδαία, σχεδόν βιολογική ανάπτυξη (Hill & Simeone, 2005).

Φυσικά προηγήθηκε η προσέγγιση του Igor Stravinsky στο *Le Sacre du Printemps* (1913), που ανοίγει τον δρόμο για τη ρυθμική κυτταρική σύνθεση. Ο συνθέτης συνδυάζει μικρά μοτίβα μέσω μετατοπίσεων, επαναλήψεων και προσθαφαιρέσεων, δημιουργώντας ρυθμικά πεδία με πολυμετρικό χαρακτήρα. Η δυναμική σχέση μεταξύ κυττάρου και χρονικού πλαισίου είναι έκδηλη και οργανώνει δραματουργικά τις κορυφώσεις. Εδώ, το κύτταρο λειτουργεί ως γεννήτρια ενέργειας και ταυτότητας, παρέχοντας ταυτόχρονα τοπική συνοχή και προωθητική δύναμη (Walsh, 1988).

Στη σύγχρονη μεταμοντέρνα γραφή, η κυτταρικότητα αποκτά νέα χαρακτηριστικά. Στην περίπτωση του Thomas Adès, η χρήση ασύμμετρων μέτρων και ρυθμικών πολυεπιπέδων, όπως στο *Asyla* (1997), οδηγεί σε μορφές μη ευκλείδειες, με το κάθε επεισόδιο να αποτελεί ανασύνθεση ενός δυναμικού κυτταρικού πυρήνα. Ο Gérard Grisey και το φασματικό του ιδίωμα (π.χ. *Partiels*, 1975) αναδεικνύουν το κύτταρο ως φασματική συνιστώσα, συνδεδεμένη άμεσα με την υλικότητα του ήχου.

Η παρουσία πολυρρυθμιών στα μέρη Β και Γ της σύνθεσης φέρει έντονες συγγένειες με αυτές τις πρακτικές. Η χρήση μελωδικών κυττάρων που λειτουργούν ως μονάδες

μετατροπής –είτε μέσα από στρωματοποίηση είτε μέσω αλλαγών στον τονισμό και τον χρονισμό– εντάσσει το έργο σε μια γραμμή που εξερευνεί περαιτέρω το έργο των Grisey, Xenakis, Adès, αλλά και πιο πρόσφατων συνθετών όπως η Unsuk Chin, στο έργο της Graffiti.

Η σταδιακή επάνοδος του A (σε A' και A"), τέλος, λειτουργεί ως δραματουργική ενδυνάμωση μιας μη-γραμμικής αφήγησης, πιο κοντά στη λογική των επιστροφών ως "συμβάντων" (event structures), όπως τις διατυπώνει ο Salvatore Sciarrino. Το έργο έτσι δεν κορυφώνεται αλλά επανατοποθετείται, κάθε φορά μέσω μιας διαφορετικής ηχητικής οπτικής γωνίας του αρχικού κυττάρου που αποσυμπιέζει την υφή και την ένταση.

3.2. (Εξω)μουσική θεώρηση - επίλογος: Το «κύτταρο» ως φορέας ζωής στη σύνθεση

Μέσα από ένα πρίσμα περιέργειας και θαυμασμού για την εμπειρία της ύπαρξης, προέκυψε ένα έργο του οποίου η σύλληψη και η σύνθεση συνοδεύτηκε θεματικά από την εστίαση στις αντιθέσεις της ίδιας αυτής εμπειρίας. Η κεντρική αρμονική διαδοχή του κομματιού επιχειρεί να εξερευνήσει μια τρυφερή, εύθραυστη πλευρά της ανθρώπινης φύσης, υπονοεί, όμως και μια εσωτερική ένταση, διαγράφει μια πορεία δημιουργίας και επίλυσης εσωτερικών προβλημάτων και το κάθε σημείο της καμπής που κανείς επιλέγει να εξετάσει αφηγείται κάτι διαφορετικό. Διαμορφώνεται, εντέλει, ως μια αυτοτελής οντότητα, που επανέρχεται σταθερά, για να φέρει μια εύθραυστη μεν, υπαρκτή δε αισιοδοξία.

Παράλληλα, προέκυψε η ιδέα του κυττάρου, ενός συστατικού στοιχείου της ίδιας της ζωής, ως γενεσιουργού δύναμης αλλαγής, κίνησης και αντίθεσης στην εισαγωγική αρμονία. Η σταδιακή του πορεία από τα διαφορετικά περιβάλλοντα που συνιστά το κάθε επεισόδιο εσωκλείει, επίσης, αντιθέσεις, θυμίζοντας, μικρές “περιπέτειες” της ψυχής ή της ζωής, η κάθε μια εκ των οποίων περιέχει τα δικά της συμβάντα, τα οποία γεννιούνται απ’το ίδιο δυναμικό, αεικίνητο κύτταρο.

Ο Adorno αντιμετωπίζει την εσωτερική ανάπτυξη του υλικού ως αναγκαία προϋπόθεση αυθεντικής μορφής. Στην Φιλοσοφία της Νέας Μουσικής (1949), τονίζει ότι η μουσική μορφή πρέπει να αναδύεται οργανικά από τις εσωτερικές εντάσεις του υλικού, και όχι να επιβάλλεται εξωτερικά. Το κύτταρο αποκαλύπτει εδώ τον εαυτό του ως φορέα διαλεκτικής: ταυτόχρονα απλό και σύνθετο, αυτοτελές και αναφορικό, επιτελεί τον ρόλο του αντιπροσώπου της ιστορίας μέσα στη στιγμή. Η σταδιακή ανάδυση και αποδόμησή του μπορεί να διαβαστεί ως μια μορφή χρονικής αυτοστοχαστικότητας: η μουσική αναδιπλώνεται πάνω στον ίδιο της τον εαυτό, εξετάζει τις εσωτερικές της σχέσεις, επιτρέπει τοπικά ρήγματα και μετατοπίσεις, χωρίς ποτέ να συγκροτεί μια απόλυτα συνεκτική ταυτότητα.

Κεφάλαιο 4: Βιβλιογραφία

- Adorno, Theodor W.. (2012). *Η φιλοσοφία της Νέας Μουσικής*. Μετάφραση: Τούλα Σιέτη, Όλη Κοσμά Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Αθήνα: Νήσος.
- Adorno, Theodor W. (1997). *Η κοινωνιολογία της μουσικής*. Μετάφραση: Θεωρήσ Λουπασάκης, Γιώργος Σαγκριώτης, Φώτης Τερζάκης, Αθήνα: Νεφέλη.
- Adorno, Theodor W., και Horkheimer, Max. (1996). *Η διαλεκτική του Διαφωτισμού*. Μετάφραση: Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα: Νήσος.
- Adorno, T. W. (1949). *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen: Mohr.
- Davies, St. (2003). *Themes in the Philosophy of Music*. Oxford University Press.
- Grisey, G. (2008). *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*. Paris: MF.
- Hill, P., & Simeone, N. (2005). *Messiaen*. Yale University Press.
- Klumpenhouwer, Henry. (1994) "Some Remarks on the Use of Riemann Transformations", *Music Theory Online* 0.9: 1-8.
- Kostka & Payne – *Tonal Harmony*, κεφ. 1
- Steinitz, R. (2003). *György Ligeti: Music of the Imagination*. Boston: Northeastern University Press.
- Straus, Joseph N. (2005). *Introduction to Post-Tonal Theory*. New Jersey: Pearson Prentice Hall.
- Straus, Joseph N. (1990). *Remaking the Past*. Cambridge & Massachusetts & London: Harvard University Press.
- Walsh, S. (1988). *The Music of Stravinsky*. Oxford: Clarendon Press.
- Whittall, Arnold – *Musical Composition in the Twentieth Century*
- Xenakis, I. (1992). *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*. Pendragon Press.

