



ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«Η Θυσία» για υψίφωνο, τενόρο, μικτή χορωδία και ορχήστρα
Ανάλυση της μουσικής μου γλώσσας στο έργο «Η Θυσία»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΣΥΝΘΕΣΗΣ

Του φοιτητή
Πολυχρόνη Κουτσομπίδη
ΑΕΜ: 2219

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Δημήτρης Παπαγεωργίου
Καθηγητής Σύνθεσης
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2026

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες	i
Περίληψη.....	ii
Abstract	iii
Εισαγωγή.....	iv
Κεφάλαιο 1ο	1
Ιστορικό & Θεωρητικό Πλαίσιο	1
1.1 Πολυστυλιστικότητα – εννοιολογικές ρίζες	1
1.2 Alfred Schnittke.....	4
1.3 Νεορομαντισμός και σύγχρονο μετα-ρομαντικό ρεύμα	9
1.4 Πολιτική διάσταση στη μουσική - Η καντάτα ως πολιτικό μέσο έκφρασης.....	11
Κεφάλαιο 2ο	14
Προσωπική Συνθετική Γλώσσα	14
2.1 Επιρροές και αισθητικά πρότυπα	14
2.2 Τεχνικές	15
Κεφάλαιο 3 ^ο	19
3.1 Ιδεολογικό & δραματουργικό πλαίσιο του έργου	19
3.2 Δομή & μορφολογία κατά σκηνή	21
3.3 Θεματικός/αρμονικός/ρυθμικός/ορχητρικός ιστός.....	25
3.4 Πολυστυλιστικά εργαλεία (παρωδία, παράθεση, κολάζ)	29
3.5 Λειτουργία της χορωδίας και των αφηγητών	32
Κεφάλαιο 4 ^ο	33
4.1 Συνθετικές προκλήσεις & λύσεις	33
4.2 Δεοντολογικά – πολιτικά ζητήματα	34
Βιβλιογραφία.....	37

Πίνακας εικόνων

Εικόνα 1-Requiem, A. Schnittke.....	6
Εικόνα 2-Requiem, A. Schnittke.....	6
Εικόνα 3-Requiem, A. Schnittke.....	7
Εικόνα 4-Requiem, A. Schnittke.....	7
Εικόνα 5-Requiem, A. Schnittke.....	7
Εικόνα 6-Requiem, A. Schnittke.....	8
Εικόνα 7-Requiem, A. Schnittke.....	8
Εικόνα 8-Requiem, A. Schnittke.....	8
Εικόνα 9-Η θυσία, III, VIII.....	10
Εικόνα 10-Suite for a Narcissist IX-X.....	15
Εικόνα 11-Utopia.....	16
Εικόνα 12-Sonata for solo guitar III mov.....	17
Εικόνα 13-Η θυσία, V.....	25
Εικόνα 14-Η θυσία, V.....	26
Εικόνα 15-Η θυσία, II.....	26
Εικόνα 16-Η θυσία, III.....	27
Εικόνα 17-Η θυσία, I-Εισαγωγή.....	27
Εικόνα 18-Η θυσία, I.....	28
Εικόνα 19-Η θυσία, III.....	29
Εικόνα 20-Η θυσία, VIII.....	29
Εικόνα 21-Η θυσία, II.....	30

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον καθηγητή μου στη σύνθεση, Δημήτρη Παπαγεωργίου, καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, ο οποίος από την πρώτη μας προσωπική συνομιλία, τον Απρίλιο του 2020, με έπεισε με τον λακωνικό, ουσιώδη και γεμάτο σιγουριά τρόπο ομιλίας του, ότι μπορώ να γράψω μουσική.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τη φιλόλογο και συνάδελφό μου, στο Μουσικό Σχολείο Λευκάδας, Αγγελική Κόγκα, για την πολύτιμη καθοδήγηση και τις ζεστές συζητήσεις μας, αναφορικά με το λιμπρέτο του έργου, της παρακάτω εργασίας.

Περίληψη

Η παρακάτω διπλωματική εργασία αποτελείται από τέσσερα κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζεται η θεωρητική προσέγγιση των μουσικών γλωσσών, οι οποίες αποτέλεσαν κύρια πηγή της έμπνευσής μου. Στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύεται η προσωπική μου μουσική γλώσσα και πώς έχει επηρεαστεί μέχρι σήμερα, μέσα από αναφορές μουσικών ρευμάτων και συνθετών, κυρίως της πολυστυλιστικότητας και του νεορομαντισμού. Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζεται μια ανάλυση του έργου μου «Η Θυσία», μιας καντάτας για μεγάλη συμφωνική ορχήστρα, τετράφωνη χορωδία, σολίστ (σοπράνο, τενόρο) και δύο αφηγητές. Στο τέταρτο κεφάλαιο γίνεται μια πολιτική προσέγγιση του έργου, ενώ παρουσιάζεται και η προοπτική μελλοντικής χρήσης της εργασίας.

Σκοπός αυτής της εργασίας είναι να αποτυπωθεί και να αναλυθεί η μουσική μου γλώσσα, ώστε, αφού γίνει κατανοητή, να συγκριθεί με τη μουσική γλώσσα και τα εργαλεία της πολυστυλιστικότητας (κυρίως μέσω της σύγκρισης με τη μουσική γλώσσα του A. Schnittke), αλλά και τη μουσική γλώσσα των συνθετών του νεορομαντισμού. Η επίτευξη αυτού του σκοπού θα γίνει μέσω των μεθόδων της μουσικολογικής και μορφολογικής ανάλυσης του έργου μου και των έργων άλλων συνθετών, καθώς και μέσω της παρουσίασης, επεξεργασίας και ανάλυσης θεωρητικών πηγών.

Abstract

This paper consists of four chapters. In the first chapter, the theoretical approach to musical languages is presented, the musical languages that served as my primary source of inspiration. The second chapter presents my personal musical style and language and how it has been influenced to date, through references of different composers and musical movements, mainly polystylism and neo-romanticism. The third chapter presents an analysis of my work “Η Θυσία”, (I Thisia, “The sacrifice”) a cantata involving a large symphony orchestra, a four-part choir, soloists (soprano, tenor) and two narrators. The fourth chapter presents the political approach of this composition, as well as the use of the whole research in the future.

The purpose of this paper is to present and analyze my musical language, so that, once it has been understood, it can be compared with the musical language and tools of polystylism (mainly through comparison with the musical language of A. Schnittke), as well as with the musical language of the composers of neo-romanticism. The achievement of this goal will be pursued through the methods of musicological and morphological analysis of my work and the works of other composers, as well as through the presentation, elaboration, and analysis of theoretical sources.

Εισαγωγή

Ασχολούμαι με τη μουσική από μικρός σε ηλικία. Θυμάμαι, η πρώτη μου επαφή να σχετίζεται με τον αυτοσχεδιασμό (όπως ίσως είναι σύνηθες στις νηπιακές ηλικίες). Επιχείρησα να συνθέσω μουσική επίσης από μικρή ηλικία, παρ'όλα αυτά απέφευγα να τεκμηριώσω τη σκέψη μου και τις τεχνικές που χρησιμοποιώ. Κύριο άξονα της γραφής μου αποτελούσε η αισθητική μου. Στόχος αυτής της εργασίας όπως και της φοίτησής μου στα προηγούμενα εξάμηνα ήταν να αναλύσω ή καλύτερα να κατανοήσω τον τρόπο με τον οποίο αποφασίζω να συνθέσω ένα έργο. Προσπάθησα λοιπόν με το έργο αυτό, να φέρω στη σφαίρα της συνειδητότητας, το υποσυνείδητό μου. Πιο συγκεκριμένα να εξηγήσω πρώτα στον ίδιο μου τον εαυτό και σε δεύτερο χρόνο, στον ακροατή, τους τρόπους, τις τεχνικές και γενικότερα τη σκέψη μου στο πώς κατευθύνομαι να συνθέσω ένα κομμάτι.

Η παρούσα διπλωματική εργασία αποτελείται από τέσσερα κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζονται, με θεωρητικό τρόπο, οι μουσικές γλώσσες που με επηρέασαν και ενέπνευσαν στη δική μου γραφή. Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζεται η προσωπική μου μουσική γλώσσα και πώς αυτή είναι ως τώρα επηρεασμένη, μέσα από αναφορές μουσικών ρευμάτων και συνθετών, κυρίως της πολυστυλιστικότητας και του νεορομαντισμού. Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζεται μια ανάλυση του έργου μου «Η Θυσία», μιας καντάτας για μεγάλη συμφωνική ορχήστρα, τετράφωνη χορωδία, σολίστ (σοπράνο, τενόρο) και δύο αφηγητές. Στο τέταρτο κεφάλαιο γίνεται μια πολιτική προσέγγιση του έργου, ενώ παρουσιάζεται και η προοπτική μελλοντικής χρήσης της εργασίας.

Αν και η φύση της εργασίας αυτής είναι να εστιάσει στο μουσικό κομμάτι, θα ήθελα να κάνω γνωστό, πως το κύριο νόημα του έργου αυτού είναι ο πολιτικός του χαρακτήρας. Συγκεκριμένα προσεγγίζει την έννοια της δικαιοσύνης μέσα από το πρίσμα των εκ διαμέτρου αντίθετων ιδεολογιών, αυτής του Χριστιανισμού και της αθηναϊκής δημοκρατίας του 5^{ου} αιώνα π.Χ. υπό την οπτική γωνία του φιλοσόφου Σωκράτη.

Κεφάλαιο 1ο

Ιστορικό & Θεωρητικό Πλαίσιο

1.1 Πολυστυλιστικότητα – εννοιολογικές ρίζες

Η πολυστυλιστικότητα δεν αποτελεί αυστηρά καθορισμένο «ρεύμα» με την έννοια μιας ομοιογενούς σχολής, αλλά μάλλον μια αισθητική στάση ή συνθετική τεχνική που εκφράζει τον μεταμοντέρνο χαρακτήρα της σύγχρονης εποχής: την αποδοχή της πολλαπλότητας, της ασυνέχειας και του συγκερασμού (Carrizo, 2018). Δεν απαιτεί ενιαία αισθητική συνοχή· αντίθετα, συχνά προβάλλει τις αντιθέσεις ανάμεσα στα στυλ, δημιουργώντας αισθητική ένταση και διάλογο. Ο στόχος είναι είτε η σύγκρουση είτε η δημιουργική συνύπαρξη ετερόκλητων μουσικών φωνών. Για παράδειγμα, σε ένα κοντσέρτο που μιμείται το ύφος του Μότσαρτ, αλλά εισάγει ξαφνικά στοιχεία από *free jazz* ή *rock*, ο ακροατής καλείται να αναγνωρίσει την ειρωνική πρόθεση και να συμμετάσχει σε μια διαδικασία κριτικής αναστοχαστικής ακρόασης (Carrizo, 2018). Βασίζεται συχνά σε παραπομπές σε ήδη υπάρχοντα έργα ή στυλ. Αυτή η τεχνική συνδέεται με την έννοια της διακειμενικότητας, δηλαδή της δημιουργίας νοήματος μέσα από τη σχέση ενός έργου με άλλα έργα. Η μουσική γίνεται έτσι συνομιλία με το παρελθόν, όχι απλή αναπαραγωγή του. (Marsh, 2017)

Οι παραπομπές μπορεί να είναι:

- **Άμεσες** (π.χ. εισαγωγή μιας μελωδίας από άλλο έργο)
- **Έμμεσες** (π.χ. μίμηση ύφους ή τεχνοτροπίας χωρίς κυριολεκτική αντιγραφή)

Αναφέρομαι στα εργαλεία της παρωδίας, της παράθεσης και της ειρωνίας, για τα οποία γίνεται εκτενής αναφορά στο κεφάλαιο 3.4. (Elisabeth Cook, 1992). Αυτό καθιστά την πολυστυλιστικότητα πολιτισμικά φορτισμένη, καθώς η αναγνώριση των αναφορών απαιτεί από τον ακροατή μουσική παιδεία και πολιτισμική επίγνωση.

Σε αντίθεση με τη «συνεκτική αφήγηση» της παραδοσιακής μουσικής μορφής, η πολυστυλιστικότητα συχνά κατακερματίζει τη ροή του έργου. Η διαδοχή ετερόκλητων μουσικών τμημάτων οδηγεί σε μια αισθητική της ασυνέχειας και του κολάζ. Η τεχνική αυτή, δανεισμένη και από τα εικαστικά (ιδιαίτερα από το νταντά και

το σουρεαλισμό), ενισχύει την εντύπωση ενός «παζλ» μουσικών σημασιών. Η ασυνέχεια λειτουργεί είτε ως αισθητική επιλογή είτε ως μέσο κριτικής αποδόμησης των καθιερωμένων μουσικών δομών (π.χ. σονάτα, φούγκα), υπονοώντας ότι καμία μορφή δεν είναι πλέον ικανή να "περιγράψει" απόλυτα την εμπειρία της σύγχρονης ζωής (Schmelz, 2013, σσ.234-236).

Η πολυστυλιστικότητα συχνά αξιοποιεί και τις τεχνολογικές δυνατότητες της εποχής, όπως τη χρήση μαγνητοταινίας, της ηλεκτρονικής μουσικής, του *sampling*, του *sequencing*, και τη μίξη ήχων από διάφορες πηγές. Η ηχητική εμπειρία γίνεται πολυεπίπεδη και υβριδική, με χρήση τόσο φυσικών όσο και τεχνητών ήχων. Η τεχνολογία επιτρέπει την κυριολεκτική συγκατοίκηση ηχοχρωμάτων που σε προηγούμενες εποχές δεν ήταν τεχνικά εφικτή, προσφέροντας στους συνθέτες μεγαλύτερη ελευθερία στην υλοποίηση πολυστυλιστικών προσεγγίσεων (Schmelz, 2013). Ενσωματώνει το παρελθόν, ακόμη και ειρωνικά, απορρίπτοντας την ιδέα της «προόδου» ως γραμμική εξέλιξη. Αυτό την καθιστά μεταμοντέρνα στάση, σύμφωνα με την οποία όλα τα στυλ είναι ισότιμα και μπορούν να συνυπάρξουν χωρίς ιεραρχίες. Η πολυστυλιστικότητα δεν αναζητά «την αλήθεια» ή την «καθαρότητα» της έκφρασης, αλλά απολαμβάνει το παιχνίδι της πολλαπλότητας και της πολυσημίας (Schmelz, 2013, σσ.236-237). Δεν είναι πάντα εύκολα προσβάσιμη στο κοινό. Η ασυνεχής αφήγηση, οι συχνές αλλαγές στυλ, οι ειρωνικές αναφορές και τα πολιτισμικά συμφραζόμενα απαιτούν ενεργητική και συνειδητή ακρόαση. Ο ακροατής καλείται να είναι ερμηνευτής και αποκωδικοποιητής, όχι απλώς αποδέκτης. Αυτό προσδίδει στο πολυστυλιστικό έργο πολυεπίπεδη σημασία και ενθαρρύνει τη διαλογική προσέγγιση της μουσικής: δεν υπάρχει μία και μόνη «σωστή» ανάγνωση. (Carrizo, 2018, σσ.133-135)

Η πολυστυλιστικότητα εμφανίζεται κυρίως στον 20ό αιώνα, αν και προγενέστερα παραδείγματα υφολογικής ποικιλίας υπήρξαν και στο παρελθόν. Στις απαρχές της:

- Αρχές 20ού αιώνα: Συνθέτες όπως ο Charles Ives στις ΗΠΑ εισήγαγαν τη χρήση πολλαπλών στρωμάτων με διαφορετικά στυλ ταυτόχρονα (παραδοσιακή ύμνωση, μπάντα, φολκ κ.ά.).
- Μεταπολεμική περίοδος: Ο Luciano Berio στο έργο *Sinfonia* (1968) ενσωματώνει αποσπάσματα από Mahler, Bach, Boulez, καθώς και αφηγηματικό λόγο.

- Αργότερα: Ο Alfred Schnittke, Ρώσος συνθέτης, θεωρείται από τους βασικότερους εκφραστές του όρου *polystylism*, που καθιέρωσε ο ίδιος. Το έργο του συνδυάζει γοθτικές αρμονίες, μπαρόκ φούγκες και σύγχρονα θραύσματα.

Ο τελευταίος θα λέγαμε πως είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τον ορισμό του ρεύματος και είναι ο συνθέτης που με έχει επηρεάσει περισσότερο από όλους. Παρακάτω, παραθέτω μία αναφορά στο πρόσωπο του και το έργο του.

1.2 Alfred Schnittke

Ο Άλφρεντ Σνίτκε (1934–1998) ήταν Ρωσο-Γερμανός συνθέτης με βαθιές ρίζες σε δύο πολιτισμικούς κόσμους. Γεννήθηκε στο Ένγκελς της Σοβιετικής Ένωσης, σε μια οικογένεια Γερμανοεβραίων με μητέρα γερμανικής καταγωγής. Ο γλωσσικός και πολιτισμικός δυϊσμός της ανατροφής του (γερμανικά και ρωσικά) διαμόρφωσε βαθιά την αισθητική του, δημιουργώντας έναν συνθέτη που ένιωθε εξίσου συνδεδεμένος με τη γερμανική κλασική παράδοση και τη ρωσική μουσική κληρονομιά.

Η εκπαίδευσή του ξεκίνησε καθυστερημένα – έμαθε ακορντεόν και αργότερα πιάνο στην ηλικία των 12 ετών. Αυτό το γεγονός τον έκανε να επιδιώκει την απλότητα στη μουσική και επηρέασε καθοριστικά το μελλοντικό του στυλ. Όταν η οικογένειά του μετακόμισε προσωρινά στην Αυστρία λόγω της εργασίας του πατέρα του, ο Σνίτκε γοητεύτηκε από τη βιεννέζικη κλασική παράδοση (Μότσαρτ, Σούμπερτ). Η επίδραση αυτής της περιόδου παραμένει εμφανής σε όλο του το έργο. Με την επιστροφή του στη Μόσχα το 1948, ξεκίνησε σπουδές στο Μουσικό Ωδείο της Μόσχας, όπου επηρεάστηκε από τον μετα-ρομαντισμό και τη Δεύτερη Σχολή της Βιέννης (Βέμπερν, Μπεργκ), αλλά κυρίως από τον Ντιμίτρι Σοστακόβιτς.

Η πορεία του ως συνθέτη επηρεάστηκε έντονα από πολιτικούς και κοινωνικούς περιορισμούς, αφού ζούσε και δημιουργούσε υπό το καθεστώς της Σοβιετικής Ένωσης. Ενώ το "σοβαρό" έργο του λογοκρινόταν ή απορριπτόταν ως «φορμαλιστικό» ή «δυτικοευρωπαϊκό», η ενασχόλησή του με τη μουσική κινηματογράφου του προσέφερε πρωτόγνωρη ελευθερία. Μέσω της συνεργασίας του με σημαντικούς σκηνοθέτες (όπως ο Ταρκόφσκι και ο Παραντζάνοφ), ανέπτυξε την αισθητική του και άρχισε να διαμορφώνει το προσωπικό του ύφος. (Fu, 2018)

Παρακάτω παρατίθενται επιγραμματικά τα βασικά χαρακτηριστικά της μουσικής του γλώσσας:

- **Πολυστυλιστικότητα:** Συνδυάζει στυλ από διαφορετικές εποχές και αισθητικές (Μπαρόκ, Κλασικισμό, Ρομαντισμό, Δωδεκαφωνισμό, *Jazz*, *Rock*). Συχνά, μέσα στο ίδιο έργο συνυπάρχουν ετερόκλητα μουσικά στοιχεία, δημιουργώντας ειρωνία, αντίστιξη ή δραματική ένταση (π.χ. το *Concerto Grosso No.1* περιέχει *baroque pastiche* με έντονα μοντέρνα στοιχεία).

- **Συναισθηματικές Αντιθέσεις:** Η μουσική του συνδυάζει συχνά το τραγικό με το ειρωνικό, το ιερό με το βλάσφημο, το γκροτέσκο με το λυρικό. Αυτός ο διττός χαρακτήρας δημιουργεί ένα ιδιαίτερο συναισθηματικό βάθος.
- **Διακειμενικότητα:** Χρησιμοποιεί συνειδητά «παραπομπές» ή «παραφράσεις» άλλων συνθετών (Μπαχ, Μότσαρτ, Μάλερ, Σοστακόβιτς). Συχνά εντάσσει παρωδίες ή εικονικά αποσπάσματα μέσα σε νέο συμφραζόμενο.
- **Παράθεση:** Η συνειδητή συνύπαρξη διακριτών στυλιστικών επιπέδων, χωρίς απαραίτητα σύνθεση ή ενοποίηση, με διατήρηση της ετερογένειας.
- **Ειρωνία:** Η ειρωνεία προκύπτει όταν η συνύπαρξη ετερογενών υλικών δημιουργεί συνειδητή ιστορική απόσταση και κριτικό σχολιασμό της ίδιας της παράδοσης. Πρόκειται για μετα-μουσική στάση, όπου το ύφος λειτουργεί όχι μόνο ως υλικό αλλά και ως αντικείμενο αναστοχασμού. (Taruskin, 1997)
- **Αρμονική Γλώσσα:** Ενώ δεν ήταν καθαρά σειραϊκός, χρησιμοποίησε ελεύθερη ατονικότητα και σειραϊκές τεχνικές, δημιουργώντας ατμόσφαιρες έντασης, αλλοτρίωσης ή πνευματικής σύγκρουσης.
- **Σύγχρονες Τεχνικές και Ηχοχρώματα:** Κάνει χρήση *cluster*, *glissandi* και *aleatoric* τεχνικών, δημιουργώντας πλούσιες υφές με μεγάλη φαντασία, συχνά με αίσθηση «αποδόμησης».
- **Πνευματικότητα:** Ιδιαίτερα στα όψιμα έργα του (π.χ. *Requiem*, *Psalms of Repentance*), η μουσική του αποκτά πνευματικό, σχεδόν μυστικιστικό χαρακτήρα. Υπάρχει μια έντονη αναζήτηση για το «ιερό», παρά την κοσμικότητα πολλών έργων του.
- **Κινηματογραφική Επιρροή:** Έγραψε πάνω από 60 *soundtracks* για ταινίες. Αυτή η εμπειρία επηρέασε τη μουσική του με έντονα δραματικά στοιχεία, αλλαγές ύφους, κολάζ και αντιθέσεις

Το έργο που με επηρέασε σε μεγάλο βαθμό στη σύνθεση της καντάτας, ήταν το *Requiem* του. (Schnittke, *Requiem*, 1974/1975). Γραμμένο το 1975, είναι ένα από τα πιο ιδιαίτερα και συμβολικά έργα του. Παρόλο που πρόκειται για λειτουργία νεκρών (*Requiem*), η οποία προέρχεται από την καθολική λειτουργική παράδοση, ο ίδιος ο Schnittke ήταν ρωμαιοκαθολικός μόνο τυπικά και πνευματικά συνδεδεμένος και με

την ορθόδοξη παράδοση. Το έργο εντάσσεται στην κοσμική του παραγωγή αλλά με έντονα θρησκευτικά, υπαρξιακά και κοινωνικά μηνύματα.

Η ενορχήστρωσή του αποτελείται από μικρή ορχήστρα: τρομπέτα σε σι ύφεση, τρομπόνι, εκκλησιαστικό όργανο, πιάνο, τσελέστα, μαρίμπα, βιμπράφωνο, γκλόκενσπιλ, καμπάνες, τύμπανα, ηλεκτρική κιθάρα, ηλεκτρικό μπάσο, φλέζατον, γκραν κάσα, ταμ-ταμ, ντραμς. Τετράφωνη χορωδία. Σολίστες: σοπράνο, άλτο, τενόρος.

Αποτελείται από 14 μέρη: *Requiem, Kyrie, Dies irae, Tuba mirum, Rex tremendae, Recordare, Lacrimosa, Domine Jesu, Hostias, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, Credo, Requiem.*

Θα αναφέρω κάποια χαρακτηριστικά της μουσικής γλώσσας του έργου, τα οποία συναντώνται και στη δική μου καντάτα, ή ακόμη, διάσπαρτα και σε άλλα μου έργα.

1. Ισοκράτης: η εισαγωγή του Requiem ξεκινά με έναν ισοκράτη στη μαρίμπα και στις καμπάνες. Τον ισοκράτη τον χρησιμοποιώ συχνά στην καντάτα θέλοντας να δώσω μία σύνδεση με τη βυζαντινή μουσική.

Εικόνα 1-Requiem, A. Schnittke

2. Στοιχεία τροπικής μουσικής: το πρώτο μέρος ξεκινά με το βασικό θέμα να εμφανίζεται πρώτη φορά στη σοπράνο II και να είναι ο αιολικός τρόπος σε μεταφορά από μι (μι, φα#, σολ, λα, σι, ντο, ρε, μι). Η τροπική μουσική και η χρήση των τρόπων, είναι ένα μουσικό χαρακτηριστικό που χρησιμοποιώ στα έργα μου και στην καντάτα επίσης. Αυτό οφείλεται στην αγάπη μου για την αρχαία ελληνική μουσική, χρησιμοποιώ δηλαδή στοιχεία που παραπέμπουν σε αυτή. Ο Schnittke στο πρώτο αυτό μέρος του Requiem, κάνει εναλλαγή του αιολικού τρόπου από μι, σε μι μείζονα κλίμακα, επιστρέφει στον αιολικό, αλλά σε ύψος ενός ημιτονίου υψηλότερα και επιστρέφει στο ίδιο ύψος για να αποκλιμακώσει.

1. Requiem

Alfred Schnittke

Moderato

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore

Basso

ORO

1.3 Νεορομαντισμός και σύγχρονο μετα-ρομαντικό ρεύμα

Ο νεορομαντισμός στη μουσική εμφανίζεται από τα τέλη του 19ου αιώνα και ιδιαίτερα κατά τον 20ό αιώνα, ως αντίδραση στην ατονικότητα, τον σειραϊσμό, την αφηρημένη μουσική και τη μοντερνιστική αποδόμηση. Σε μια εποχή όπου η μουσική γινόταν ολοένα και πιο εγκεφαλική και αφηρημένη, ο νεορομαντισμός επέστρεψε στην αρμονική γλώσσα, στη μελωδική ευκρίνεια και στο εκφραστικό συναίσθημα. (Pasler, 2001) (Dahlhaus, 1979).

Βασικά χαρακτηριστικά της νεορομαντικής μουσικής αποτελούν η επιστροφή στον τονικό ή τροπικό αρμονικό κόσμο, η ανάδειξη του λυρισμού και της μελωδικότητας, η χρήση παραδοσιακών μορφών με νέο περιεχόμενο και η συχνά προγραμματική μουσική, με εξωμουσικό υπόβαθρο. (Bass, 1988)

Αναφέρω σημαντικούς συνθέτες που με ενέπνευσαν:

- Sergei Rachmaninoff
- Samuel Barber
- Olivier Messiaen
- Dmitri Shostakovich
- Sergei Prokofiev

Στον νεορομαντισμό παρατηρείται η πνευματική νοσταλγία για το παρελθόν, αλλά μέσα από μοντέρνα εργαλεία. Δεν πρόκειται για απλή μίμηση, αλλά για επαναπλαισίωση του ρομαντικού ιδεώδους στον μεταπολεμικό κόσμο.

Το μετα-ρομαντικό ρεύμα στη σύγχρονη μουσική δεν είναι ένα σαφώς ορισμένο κίνημα, αλλά μια τάση που ενσωματώνει ρομαντικά στοιχεία με μεταμοντέρνα και υβριδικά χαρακτηριστικά. Σε αντίθεση με τον κλασικό νεορομαντισμό, ο μετα-ρομαντισμός είναι αυτοσυνείδητος, συχνά ειρωνικός, διακειμενικός, ή προσωπικός με τρόπο θραυσματικό (Dahlhaus, 1979).

Κύρια χαρακτηριστικά του μετα-ρομαντικού ρεύματος είναι:

- Η χρήση ρομαντικών στοιχείων (αρμονία, συναίσθημα, λυρισμός), αλλά μέσα από μια μεταμοντέρνα αισθητική.

- Η συγχώνευση ειδών (λόγια μουσική, κινηματογραφική μουσική, *ambient*, *pop*).
- Η έμφαση στο ηχητικό περιβάλλον και τη διάθεση (*mood-centric music*).
- Η συχνά υβριδική γραφή, όπως ορχηστρικά έργα με ηλεκτρονικά στοιχεία ή λούπες (*loops*).

Εκφράσεις του μετα-ρομαντισμού στη σύγχρονη μουσική:

1. Κινηματογραφική μουσική

Συνθέτες όπως ο John Williams, ο Hans Zimmer, ο Ludovico Einaudi, ο Max Richter ή η Hildur Guðnadóttir χρησιμοποιούν ρομαντικές τεχνικές με σύγχρονη εννομοίωση. Η μουσική τους λειτουργεί συναισθηματικά, με δραματικές κορυφώσεις, συχνά με λιτές, επαναλαμβανόμενες μελωδίες που θυμίζουν ρομαντικό λυρισμό (Lehman, 2013).

2. Μινιμαλισμός με ρομαντική χροιά

Συνθέτες όπως οι Philip Glass, Arvo Pärt ή Michael Nyman ενσωματώνουν στοιχεία απλότητας και μελωδίας σε επαναληπτικές δομές, δημιουργώντας μια υπερβατική ρομαντική ατμόσφαιρα (Hillman, 2010). Ιδιαίτερα ο μινιμαλισμός και η απλότητα που συναντάται στην κινηματογραφική μουσική αποτελεί μεγάλη επιρροή στις συνθέσεις μου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της καντάτας αποτελούν τα μέρη III και VIII.

The image displays two musical score excerpts. The left excerpt is titled 'III Εν τῇ τοῦ θανάτου μοι παρῆς' and the right one is titled 'VIII Φιλία καὶ Ἀθανασία'. Both are complex orchestral scores with multiple staves, showing various musical notations and dynamics.

Εικόνα 9-Η θυσία, III, VIII

3. Νεορομαντισμός στην ποπ και *ambient* μουσική

Καλλιτέχνες όπως ο Sigur Rós, ο Sufjan Stevens, ή η Agnes Obel φέρνουν έναν «ρομαντικό μυστικισμό» στη σύγχρονη μουσική σκηνή, ενσωματώνοντας στοιχεία φύσης, μυσταγωγίας και συναισθηματικής ευθραυστότητας.

1.4 Πολιτική διάσταση στη μουσική - Η καντάτα ως πολιτικό μέσο έκφρασης

Η καντάτα είναι ένα μουσικό έργο οργανικής ή συμφωνικής μουσικής και φωνητικής μουσικής (χορωδία, σολίστ, απαγγελία). Εμφανίζεται το 17^ο αιώνα, με τον J.S. Bach να κορυφώνει το μουσικό αυτό είδος. Το περιεχόμενο της μπορεί να είναι θρησκευτικό αλλά όχι απαραίτητα μόνο. Ειδικά τον 19^ο αιώνα τείνει να αποκλίνει σημαντικά από το θρησκευτικό κείμενο. Για την μπαρόκ εποχή, αποτελούσε στην ουσία και ένα μικρό ορατόριο. Θα λέγαμε πως το Χριστουγεννιάτικο ορατόριο, αποτελεί το σύνολο από έξι μικρότερες καντάτες. Για τον 20^ο αιώνα, η σημαντικότερη καντάτα θεωρείται το έργο «*Carmina Burana*» του K. Orff. (Tyrrell, 2001)

Το έργο «Η Θυσία», εμπεριέχει μεν θρησκευτικό κείμενο, καθώς μεγάλο μέρος του λιμπρέτου είναι παρμένο από τα ευαγγέλια αλλά και από το βιβλίο η «Η Μεγάλη Εβδομάς», όμως το νόημα του έργου είναι καθαρά πολιτικό. Στόχος είναι να τεθούν ερωτήματα, όπως αν η τύχη των ανθρώπων είναι τελολογικά στα χέρια μιας ανώτερης δύναμης (Θεός), ή αν ο άνθρωπος είναι ο ίδιος υπεύθυνος για τη μοίρα και τις πράξεις του. Τίθενται ερωτήματα για τη δικαιοσύνη και σε ποιο βαθμό μπορεί και έχει νόημα να μάχεται ο άνθρωπος για αυτή. Το έργο έχει στόχο, να προβληματιστεί ο ακροατής και να μην του δοθεί κάποια έτοιμη απάντηση. Θα αναφερθώ σε καντάτες οι οποίες, είχαν σημαντικό ρόλο στη μουσική σκηνή και αποτέλεσαν μέρος πολιτικής δράσης.

Σύμφωνα με το άρθρο «The Cantata for the Twentieth Anniversary of October, or How the Specter of Communism Haunted Prokofiev» των Simon Morrison και Nelly Kravetz κατά τη δεκαετία του 1930, η Σοβιετική Ένωση είχε πλέον εγκαθιδρύσει ένα σκληρό ολοκληρωτικό καθεστώς υπό τον Στάλιν, με πλήρη έλεγχο στις τέχνες και την ιδεολογία. Η κυβέρνηση είχε ανάγκη από «επώνυμους καλλιτέχνες» για να ενισχύσει το κύρος της και ο Σεργκίι Προκόφιεφ, διεθνώς διάσημος, αποτελούσε ιδανικό υποψήφιο. Παρά το ότι ζούσε στο Παρίσι, ο ίδιος επιδίωκε να επαναπατριστεί για να αναγνωριστεί ως ο κορυφαίος Σοβιετικός συνθέτης.

Ήδη από το 1932, τέσσερα χρόνια πριν επιστρέψει στη Μόσχα, ο Προκόφιεφ είχε την ιδέα της καντάτας – μια σύνθεση με κείμενα των Μαρξ, Λένιν και Στάλιν. Το

έργο αυτό δεν ήταν απλώς μουσικό: ήταν ένα πολιτικό στοίχημα. Ήθελε να δείξει την πίστη του στο σοβιετικό ιδεώδες και να ενταχθεί στην ελίτ του καθεστώτος. Όμως αυτή η επιλογή αποδείχθηκε επικίνδυνη. Ο Προκόφιεφ αρνήθηκε να χρησιμοποιήσει κείμενα εγκεκριμένων ποιητών και αντ' αυτού προτίμησε πρωτότυπες φράσεις από λόγους των Λένιν και Στάλιν, θεωρώντας ότι είχαν ρητορική δύναμη. Αυτό όμως προκάλεσε δυσπιστία από κρατικούς αξιωματούχους, όπως ο Πλάτον Κερζέντσεφ (επικεφαλής της Επιτροπής Καλλιτεχνικών Υποθέσεων), ο οποίος του ζήτησε να ξαναγράψει το λιμπρέτο με πιο κατάλληλο (και λογοκριμένο) υλικό.

Ο Προκόφιεφ αρνήθηκε, και παραπονέθηκε απευθείας στον στρατάρχη Τουχατσέφσκι, που όμως βρισκόταν και ο ίδιος υπό διωγμό από τον Στάλιν. Τελικά, η υπόθεση έφτασε στον Μολότοφ (δεξί χέρι του Στάλιν), ο οποίος διέταξε τον Κερζέντσεφ να σταματήσει την κριτική στο έργο του Προκόφιεφ. Παρότι κέρδισε τη «μάχη», ο Προκόφιεφ έχασε τον πόλεμο: το έργο του δεν εγκρίθηκε ποτέ για δημόσια εκτέλεση, και δεν παρουσιάστηκε εν ζωή. Είχε επενδύσει χρόνο, πολιτικό κεφάλαιο και καλλιτεχνικό κύρος σε ένα έργο που δεν βρήκε ανταπόκριση.

Η επιλογή του Προκόφιεφ να ενσωματώσει αυθεντικό πολιτικό λόγο στη μουσική, χωρίς φιλτράρισμα, ήταν ενάντια στη λογική της σταλινικής προπαγάνδας, η οποία προτιμούσε εξιδανικευμένα και "λαϊκά" κείμενα. Το άρθρο επισημαίνει ότι ενώ άλλοι συνθέτες έγραψαν καντάτες με τίτλους όπως «*Η Άνοιξη*», «*Η Χαρά της Πατρίδας*», «*Λένιν – Στάλιν*», όλες ήταν γεμάτες επινοημένο φολκλόρ και λογοκριμένη ποίηση. Μόνο ο Προκόφιεφ τόλμησε να χρησιμοποιήσει «ορθόδοξα» κείμενα, κάτι που τον απομόνωσε πολιτικά. (Kravetz, 2006)

Ανφορικά με ένα άλλο άρθρο με τίτλο «*The Prokofiev-Eisenstein Collaboration: "Nevsky" and "Ivan" Revisited*» του Douglas W. Gallez, επισημαίνεται, ότι οι ταινίες *Alexander Nevsky* και *Ivan the Terrible* εντάσσονται στο σοβιετικό ιδεολογικό πλαίσιο της εποχής του Στάλιν. Αν και δεν το αναλύει διεξοδικά, υπάρχουν σαφείς αναφορές. Υποστηρίζει εθνικιστικά και πατριωτικά θέματα, ιδιαίτερα στα χορωδιακά μέρη όπως το "Arise, Ye Russian People". Ενισχύει τη ρητορική της αυτοθυσίας και της ηρωικής βίας – στοιχεία χρήσιμα για τη σοβιετική προπαγάνδα πριν και κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

Στο *Ivan the Terrible*, η μουσική πλαισιώνει ιδεολογικά την ιερότητα της εξουσίας του Τσάρου, τη θεϊκή του αποστολή, αλλά και τη βία των Οπριτσνίκι (ομάδα εσωτερικής καταστολής του Ιβάν). Ο *Alexander Nevsky* παρουσιάζει έναν εθνικό ήρωα που ενώνει τον ρωσικό λαό ενάντια στους Δυτικούς (Γεύτονες Ιππότες), κάτι που παραλληλίζεται με την επικείμενη ναζιστική απειλή τη δεκαετία του 1930. Ο *Ivan the Terrible* λειτουργεί ως αλληγορία για την ισχυρή, αυταρχική εξουσία, με τον Ιβάν να παρουσιάζεται ως προάγγελος της πολιτικής ενοποίησης της Ρωσίας.

Ο Προκόφιεφ παραπονείται στον Αϊζενστάιν, σε επιστολή του, ότι στον σοβιετικό κινηματογράφο η μουσική αντιμετωπίζεται ως "παράρτημα", όχι ως ισότιμο δημιουργικό στοιχείο. Αυτό δείχνει την ένταση μεταξύ ατομικής καλλιτεχνικής έκφρασης και κρατικού ελέγχου της τέχνης. Ο Gallez αναφέρει ότι ο Προκόφιεφ προτιμούσε να γράφει μουσική για όπερες, όπου η μουσική έχει εγγυημένη καλλιτεχνική θέση, παρά να υπηρετεί το κινηματογραφικό «εργοστάσιο». Η σκηνή του όρκου των Οπριτσνίκι, με τον φανατικό, σχεδόν θρησκευτικό τόνο, προκαλεί ανατριχιαστικούς παραλληλισμούς με τον σταλινισμό ενώ η χρήση χορωδιών και εμβατηριακής μουσικής δίνει στο "πολιτικό σώμα" (λαό + ηγεσία) ένα ιεραρχικό, σχεδόν θεοκρατικό πλαίσιο. (Gallez, 1978)

Κεφάλαιο 2ο

Προσωπική Συνθετική Γλώσσα

2.1 Επιρροές και αισθητικά πρότυπα

Η μουσική μου γλώσσα είναι επηρεασμένη κυρίως από δύο ρεύματα, αυτό του νεορομαντισμού και αυτό της πολυστυλιστικότητας. Δεν μου κάνει εντύπωση άλλωστε, καθώς στους αγαπημένους μου συνθέτες συγκαταλέγονται ο D. Shostakovich αλλά και ο A. Schnittke που «γνώρισα» σε πιο προχωρημένη ηλικία και με γοήτευσε ιδιαίτερα. Άλλες επιρροές θεωρώ πως ήταν η κινηματογραφική μουσική, η έννοια της αρχαιοελληνικής μουσικής, όπως τη συγκροτώ φαντασιακά μέσα από προσωπικές πολιτισμικές αναφορές και όχι ως ιστορικά τεκμηριωμένη ανακατασκευή αρχαιοελληνικής μουσικής πρακτικής, αλλά και συνθέτες που έγραψαν κιθαριστικό ρεπερτόριο, καθώς οι πρώτες μου σπουδές για πολλά χρόνια, ήταν στο όργανο της κιθάρας. Κύριος συνθέτης που με επηρέασε θα έλεγα πως ήταν ο L. Brouwer.

«Έπρεπε να μάθω πώς να αναιρώ τη συνείδηση αυτού που είχε προηγηθεί ώστε να παράζω κάτι νέο, το οποίο θα μου έδινε την ελευθερία να κάνω οτιδήποτε.» (Tudor, 1972)

Όπως αναφέρω και στην εισαγωγή της εργασίας, η κυριότερος οδηγός μου που χρησιμοποιώ για να συνθέσω ένα νέο έργο, αποτελεί το ένστικτό μου ή αλλιώς, το αισθητικό, αισθητηριακό και συναισθηματικό μου επίπεδο της κάθε περιόδου που γράφω μουσική. Με άλλα λόγια, πρόκειται για ένα τρόπο γραφής που πηγάζει από το υποσυνείδητο. Δεν μου είναι παράξενος αυτός ο τρόπος προσέγγισης, καθώς ενδεχομένως, ανέκαθεν να δυσκολευόμουν με την έκφραση του λόγου άρα και μιας πιο επιστημονικής μουσικής προσέγγισης. Αυτό που έκανα όμως, κάθε φορά που ολοκλήρωνα ένα έργο, ήταν να το αναλύσω, ώστε να καταφέρω να αποτυπώσω στο συνειδητό τελικά, όλα αυτά τα στοιχεία που με οδηγούσαν υποσυνείδητα στη σύνθεση του εκάστοτε έργου. Έπειτα, ακολουθούσε το επόμενο στάδιο της συνθετικής μου προσέγγισης. Όταν το έργο τοποθετούνταν στη σφαίρα του συνειδητού και της κατανόησης, τότε επέλεγα σημεία, στα οποία εσκεμμένα και με συγκεκριμένες τεχνικές, προσπαθούσα να πάρω κατεύθυνση αντίθετη με τις αρχικές ιδέες, όπως αυτές καθορίζονταν από το υποσυνείδητο, στο αρχικό επίπεδο της

σύνθεσης των έργων. Όπως ήταν αναμενόμενο, σε κάθε έργο παρουσιάζονταν κοινά χαρακτηριστικά ως προς τη μουσική μου γλώσσα.

2.2 Τεχνικές

Τα χαρακτηριστικά που διέκρινα, λοιπόν, ήταν τα εξής: ελευθερίες στην αρμονία και στην κατασκευή συγχορδιών, ελευθερίες στον ρυθμό, χρήση ασύμμετρων μέτρων (π.χ. 7/8), έντονες εναλλαγές στο ύφος και στη διάθεση που προσδίδουν δραματικότητα, εμμονές σε φθόγγους, τόνους, τονικότητες και ρυθμούς (*ostinati*), καθώς και —σε κάποια έργα— πυκνή ενορχήστρωση.

Θα ξεκινήσω από τις έντονες αλλαγές στο ύφος και τη διάθεση, ένα στοιχείο αναμενόμενο, καθώς καθρεφτίζει τον χαρακτήρα μου και τις συναισθηματικές μου διακυμάνσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Σονάτα για βιολί και κιθάρα, έργο που έγραψα στο 2ο εξάμηνο των σπουδών μου: στην εισαγωγή παρατηρούνται έντονα ρυθμικά χαρακτηριστικά με ταυτόχρονους τονισμούς και από τα δύο όργανα, ενώ σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα ακολουθεί αραίωση της υφής και της ενορχήστρωσης. Ένα άλλο έργο με αυτό το χαρακτηριστικό είναι το *A child's lament* για συμφωνική ορχήστρα. Ωστόσο, το πλέον αντιπροσωπευτικό έργο αυτών των αντιθέσεων είναι η *Suite for a narcissist* για σόλο πιάνο. Παραθέτω ως παράδειγμα τη σύνδεση μεταξύ του IX και X μέρους, που αποτελούν και το φινάλε του έργου.

The image displays two pages of a musical score for piano. The left page shows measures 167 to 176, featuring a tempo marking of $\text{♩} = 144$ and a dynamic marking of *ff*. The right page shows measures 177 to 187, with a tempo marking of *molto rall.* and a dynamic marking of *pp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Εικόνα 10-Suite for a Narcissist IX-X

Ελευθερίες στον ρυθμό παρατήρησα κυρίως στα έργα μου για σόλο όργανο, όπως για παράδειγμα τα «3 Χάικου για σόλο φλάουτο», τα «3 Χάικου για σόλο άλτο

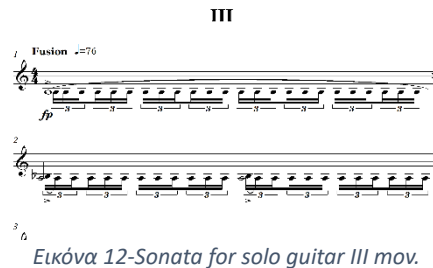
σαζόφωνο» και τα «3 Χάικου για βιολοντσέλο και πιάνο». Άλλωστε, και τα τρία αυτά έργα είναι εμπνευσμένα από τα χάικου του ποιητή Γιώργου Σεφέρη, και ένα έργο που βασίζεται στην ποίηση δύσκολα θα μπορούσε να μην έχει ρυθμικές ελευθερίες, ώστε να αποδώσει τη δημιουργική ασάφεια και «θολότητα» που συνήθως αυτή αναδίδει.

Αναφορικά με τη χρήση ρυθμικών αγωγών με περιττό αριθμό στον αριθμητή (όπως τα μέτρα 7/8), διαπιστώνω ότι αυτές οι επιλογές είναι απόρροια των επιρροών μου από την ελληνική παράδοση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο *Utopia* για βιολί, φλάουτο και πιάνο. Το έργο αυτό, αν και ξεκινά και τελειώνει με μια ελεύθερη ρυθμική αγωγή, στο κύριο μέρος του παραπέμπει σε ελληνικούς χορούς — χωρίς όμως αυτό να γίνεται με απόλυτα προφανή τρόπο. Μοιάζει, ως ένα βαθμό, με τους *Ελληνικούς Χορούς* του Νίκου Σκαλκώτα, οι οποίοι αποτελούν ένα υβριδίο νεορομαντικών στοιχείων και ατονικής μουσικής, τοποθετημένα σε ένα πλαίσιο με κύριο άξονα την ελληνική παραδοσιακή μουσική (Thornley, 2001). Είναι χαρακτηριστικό ότι, όταν συνέθετα το *Utopia*, η κύρια εικόνα που είχα στο μυαλό μου ήταν ανθρώπους να χορεύουν καλοκαίρι, σε ένα ελληνικό νησί. Τέτοιες ρυθμικές αγωγές συναντώνται επίσης στη Σονάτα για βιολί και κιθάρα, στο έργο *A child's lament* κ.ά..

Εικόνα 11-Utopia

Ένα ακόμη από τα αγαπημένα μου μουσικά στοιχεία είναι οι εμμονές σε φθόγγους, τονικά κέντρα και ρυθμικά *ostinati*, κάτι που πιθανότατα αντικατοπτρίζει ένα ακόμη στοιχείο της ιδιοσυγκρασίας μου. Ο ισοκράτης, για παράδειγμα, απαντάται σε πολλά από τα έργα μου. Χαρακτηριστικό έργο είναι η καντάτα «Η Θυσία», αν και στη συγκεκριμένη περίπτωση ο ισοκράτης εξυπηρετεί κυρίως στο να δώσει μια θρησκευτική χροιά, βαθιά επηρεασμένη από τη βυζαντινή μουσική. Στο *Utopia* θα συναντήσουμε επίσης μία εμμονή σε έναν φθόγγο στο αριστερό χέρι του πιάνου (βλ.

Εικόνα 11), η οποία συνοδεύεται από μια ταυτόχρονη ρυθμική εμμονή. Το χαρακτηριστικότερο ίσως παράδειγμα αυτής της τεχνικής εντοπίζεται στη Σονάτα για σόλο κιθάρα, όπου ολόκληρο το τρίτο μέρος βασίζεται σε ένα τρέμολο πάνω στη νότα Λα.



Πυκνή ενορχήστρωση παρατήρησα κυρίως στα δύο συμφωνικά έργα, το “A child’s lament” και το παρόν έργο της εργασίας, τη Θυσία.

Αφήνω για το τέλος την αρμονική γλώσσα που χρησιμοποιώ. Οι συγχορδίες στα έργα μου προέρχονταν συχνά από δοκιμές που έκανα με εμπειρικό τρόπο (απλά «με το αυτί»), λειτουργώντας δηλαδή σε ένα καθαρά αισθητικό πλαίσιο. Παρατήρησα πως το αγαπημένο μου κάθετο διάστημα είναι η 2η (μικρή ή μεγάλη). Σχημάτιζα συγχορδίες αποτελούμενες κυρίως από διαστήματα 2ης. Μου άρεσε ιδιαίτερα να χρησιμοποιώ τον ίδιο φθόγγο ταυτόχρονα με διαφορετική αλλοίωση (για παράδειγμα, ένα Ρε μαζί με ένα Ρε ύφεση κ.ο.κ.). Είναι γνωστό πως τα κάθετα διαστήματα 2ης, τα οποία στην κλασική αρμονία χαρακτηρίζονται ως σύμφωνα, όταν χρησιμοποιούνται με αυτόν τον τρόπο προσδίδουν τη δραματικότητα που προανέφερα. Μάλιστα, όταν αυτές οι διαφωνίες αργούν να λυθούν ή —τις περισσότερες φορές— δεν λύνονται ποτέ, δημιουργούν μια ακόμη πιο έντονη μουσική γλώσσα, πάντα σε συνδυασμό με τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά. Μετά την ανάλυση που έκανα στο *Requiem* του A. Schnittke, διαπίστωσα ότι ο συνθέτης χρησιμοποιούσε ακριβώς τέτοιου είδους συγχορδίες (βλ. Εικόνα 5).

Σε δεύτερο χρόνο, τα αμέσως επόμενα αγαπημένα μου διαστήματα για την κατασκευή συγχορδιών ήταν αυτά της 4ης καθαρής και της 5ης καθαρής. Πρόκειται για διαστήματα που παραπέμπουν σε μια τροπικότητα, η οποία υποπτεύομαι ότι προκύπτει από την αγάπη μου για την Αρχαία Ελλάδα, και συγκεκριμένα για τη δημοκρατία της πόλης-κράτους των Αθηνών του 5ου αιώνα π.Χ. Άλλωστε, η αμεσοδημοκρατική Αθήνα είναι ένας από τους δύο κύριους θεματικούς άξονες της καντάτας, επομένως επηρεάζει και τη μουσική της, όπως τη συγκροτώ φαντασιακά

μέσα από προσωπικές πολιτισμικές αναφορές με βάση τα αρχαία μουσικά σπαράγματα που έχουν διασωθεί (όπως ο *Επιτάφιος του Σείκιλου*, το διασωθέν απόσπασμα από το πρώτο στάσιμο του *Ορέστη* του Ευριπίδη ή ο *Πρώτος Δελφικός Ύμνος στον Απόλλωνα*). Ο θαυμασμός μου για το πολίτευμα και την κουλτούρα εκείνης της εποχής επηρέασε έμμεσα και τον τρόπο της μουσικής μου γραφής. Χαρακτηριστικά παραδείγματα έργων με τέτοιου είδους συγχορδίες αποτελούν η Σονάτα μου για σόλο κιθάρα, καθώς και η Σονάτα για βιολί και κιθάρα.

Κεφάλαιο 3^ο

3.1 Ιδεολογικό & δραματουργικό πλαίσιο του έργου

Το έργο «Η Θυσία» είναι ένα έργο θρησκευτικού, αλλά κυρίως πολιτικού, περιεχομένου. Πραγματεύεται δύο ιδεολογικά αντίθετες προσεγγίσεις —οι οποίες ωστόσο παρουσιάζουν πολλά κοινά χαρακτηριστικά—: αυτήν του Χριστιανισμού, με κύριο πρόσωπο ασφαλώς τον Ιησού, και εκείνη της αρχαίας αθηναϊκής δημοκρατίας, με κύριο πρόσωπο τον φιλόσοφο Σωκράτη. Κεντρικός θεματικός άξονας είναι η έννοια της Δικαιοσύνης. Έχουμε δύο πρόσωπα τα οποία θυσιάζονται για το κοινό καλό και τη δικαιοσύνη, κινούμενα όμως σε δύο εκ διαμέτρου αντίθετους ιδεολογικούς άξονες. Από τη μία, λοιπόν, έχουμε την απόλυτη αλήθεια του Θεού στον Χριστιανισμό και, από την άλλη, την έννοια της ατομικής και συλλογικής ευθύνης, που αποτελούν τους κεντρικούς άξονες της αθηναϊκής δημοκρατίας.

Η αρχαία Αθήνα, όπως την αναλύει ο Κορνήλιος Καστοριάδης στο βιβλίο «Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας» (Καστοριάδης, 1975), χαρακτηρίζεται από την ανάληψη της συλλογικής ευθύνης για τη θέσμιση και διατήρηση των πολιτικών θεσμών. Οι πολίτες, μέσω της Εκκλησίας του Δήμου, των δικαστηρίων, της βουλής και άλλων θεσμών, συμμετέχουν άμεσα στη λήψη των αποφάσεων. Δεν εκχωρούν την εξουσία, αλλά την ασκούν οι ίδιοι. Αυτή η συλλογική δράση δεν είναι απλώς πρακτική, αλλά θεμελιωμένη σε μια βαθιά συνείδηση ευθύνης: το πολίτευμα, οι νόμοι και η πόλη υπάρχουν επειδή εμείς, οι πολίτες, τα θεσπίσαμε και τα διατηρούμε. Η ευθύνη, τόσο συλλογική όσο και ατομική, είναι το θεμέλιο της αυτονομίας, έννοια κεντρική στον στοχασμό του Καστοριάδη. Η αθηναϊκή δημοκρατία είναι η πρώτη κοινωνία που γνωρίζει ότι νομοθετεί η ίδια τους θεσμούς της και όχι κάποια υπερβατική δύναμη. Αυτή η αυτοσυνείδηση γεννά μια μοναδική μορφή ελευθερίας, που δεν είναι απλώς η ελευθερία από κάτι, αλλά η ελευθερία να συμμετέχεις στη δημιουργία του συλλογικού σου κόσμου. Για τον Καστοριάδη, η αρχαία αθηναϊκή δημοκρατία είναι το πρότυπο της κοινωνίας που ενσαρκώνει την ατομική και συλλογική ευθύνη ως βασικές προϋποθέσεις της ελευθερίας και της αυτονομίας. Οι πολίτες δεν περιμένουν να σωθούν από θεούς ή εξουσίες· είναι οι ίδιοι υπεύθυνοι για τον εαυτό τους και την πόλη τους.

Πάνω σε αυτόν τον ιδεολογικό άξονα, λέει ο Σωκράτης στο μέρος VII της καντάτας: «*ἐγὼ δὲ τούτῳ ἂν δίκαιον λόγον ἀντεῖποιμι, ὅτι 'οὐ καλῶς λέγεις, ὦ ἄνθρωπε, εἰ οἶει δεῖν κίνδυνον ὑπολογίζεσθαι τοῦ ζῆν ἢ τεθνάναι ἄνδρα ὅτου τι καὶ σμικρὸν ὄφελός ἐστιν, ἀλλ' οὐκ ἐκεῖνο μόνον σκοπεῖν ὅταν πράττη, πότερον δίκαια ἢ ἄδिका πράττει, καὶ ἄνδρὸς ἀγαθοῦ ἔργα ἢ κακοῦ (Πλάτων).* Ενώ τελικά στο μέρος IX, αποδέχεται την ποινή του δικαστηρίου, με τα λόγια: «*καὶ νῦν ἐγὼ μὲν ἄπειμι ὑφ' ὑμῶν θανάτου δίκην ὀφλῶν, οὗτοι δ' ὑπὸ τῆς ἀληθείας ὀφληκότες μοχθηρίαν καὶ ἀδικίαν. καὶ ἐγὼ τε τῷ τιμήματι ἐμμένω καὶ οὗτοι.*» (Πλάτων).

Από την άλλη πλευρά, δεν υπάρχει χαρακτηριστικότερη φράση από αυτή που αναγράφεται στο Ευαγγέλιο του Ιωάννη: «*Εγὼ εἰμὶ ἡ οδός, καὶ ἡ ἀλήθεια, καὶ ἡ ζωὴ*» (Ιωάννης). Η φράση αυτή περικλείει ὅλη την ιδεολογία, κατά τη γνώμη μου, περί απόλυτης ἀλήθειας στον Χριστιανισμό. Η χριστιανική ιδεολογία δεν αναζητεῖ απλῶς το ἀληθές· διακηρύσσει ὅτι ἡ Ἀλήθεια εἶναι ὁ Ἴδιος ὁ Θεός, ὁ ὁποῖος δεν ὑπόκειται σε σχετικισμούς ἢ ἀνθρώπινες ἀπόψεις. Αὐτή ἡ ἀλήθεια δεν εἶναι μια ἀφηρημένη ἰδέα, ἀλλὰ μια ζωντανή σχέση, ἡ ἐμπειρία τῆς παρουσίας τοῦ Θεοῦ στον ἄνθρωπο μέσω τῆς χάριτος..

Ὁ Ἅγιος Ιουστίνος Πόποβιτς ἐξηγεῖ ἐπιγραμματικά στο βιβλίο του «*Ἄνθρωπος καὶ Θεᾶνθρωπος*» (Πόποβιτς, 2001) ὅτι ὁ Χριστός εἶναι ὅλη ἡ ἀλήθεια γιατί μόνο σ' Αὐτόν συναντάται ὁ ἄνθρωπος με τὸν Θεό, τὸ πεπερασμένο με τὸ Ἄπειρο. Για τὸν Χριστιανισμό δεν ὑπάρχουν πολλές ἀλήθειες· ὑπάρχει *μία* ἀλήθεια, ἀπόλυτη, ἀπὸ καταβολῆς κόσμου, καὶ αὐτή εἶναι ὁ Χριστός. Γι' αὐτό, ἡ χριστιανική ζωὴ εἶναι μια διαρκῆς κίνηση πρὸς τὴ θέωση, ὅπου ὁ ἄνθρωπος, καθαριζόμενος καὶ φωτιζόμενος, μετέχει τῆς Ἀλήθειας, ὄχι θεωρητικά ἀλλὰ ἐμπειρικά. Ὅχι μόνο με λόγια, ἀλλὰ με ὅλο τὸ εἶναι. Χαρακτηριστικὴ φράση που ὑπάρχει στο λιμπρέτο, στο I μέρος, εἶναι ἡ ἐξῆς: «*Ἐγὼ εἰς τοῦτο γεγέννημαι καὶ εἰς τοῦτο ἐλήλυθα εἰς τὸν κόσμον ἵνα μαρτυρήσω τῇ ἀληθείᾳ· πᾶς ὁ ὢν ἐκ τῆς ἀληθείας ἀκούει μου τῆς φωνῆς*». Ενώ τελικά, ὁ Ἰησοῦς δέχεται νὰ ἀποδοθεῖ δικαιοσύνη θυσιάζοντας τὸν εαυτό του, θέλοντας νὰ γίνῃ τὸ θέλημα τοῦ Θεοῦ, λέγοντας στο IX μέρος τὴ φράση: «*Πάτερ, εἰς χεῖράς σου παρατίθεμαι τὸ πνεῦμά μου*».

3.2 Δομή & μορφολογία κατά σκηνή

Το έργο «Η Θυσία» είναι μία καντάτα για μεγάλη συμφωνική ορχήστρα (πίκολο, 2 φλάουτα, 2 όμποε, αγγλικό κόρνο, 2 κλαρινέτα σε σι ύφεση, μπάσο κλαρινέτο, 2 φαγκότα, κόντρα φαγκότο, 4 γαλλικά κόρνα σε φα, πίκολο τρομπέτα σε σι ύφεση, 2 τρομπέτες σε σι ύφεση, 2 τενόρα τρομπόνια, μπάσο τρομπόνι, τούμπα, τύμπανα, τρίγωνο, κύμβαλα, καμπάνες, γκλόκενσπιλ, μαρίμπα, άρπα, πιάνο, πρώτα βιολιά, δεύτερα βιολιά, βιόλες, βιολοντσέλα, κοντραμπάσα), τετράφωνη χορωδία (σοπράνο, άλτο, τενόρο, μπάσο), δύο σολίστ (σοπράνο, τενόρο) και δύο αφηγητές. Αποτελείται απο εννέα μέρη:

I.	<i>Εισαγωγή</i>	(3'50")
II.	<i>Στο όρος των Ελαιών</i>	(3'15")
III.	<i>Εν τη του δικαίου μοι πορεία</i>	(4'10")
IV.	<i>Ορχηστρικό</i>	(2'32")
V.	<i>Σήμερον κρεμάται επί ζύλου</i>	(3'38")
VI.	<i>Ψαλμός</i>	(2'50")
VII.	<i>Μακαρισμοί</i>	(2'53")
VIII.	<i>Φυλακή και Αθανασία</i>	(0'57")
IX.	<i>Ηλί, Ηλί, λαμά σαβαχθανί</i>	(4'35")

Η συνολική διάρκεια του έργου είναι 28 λεπτά και 40 δευτερόλεπτα.

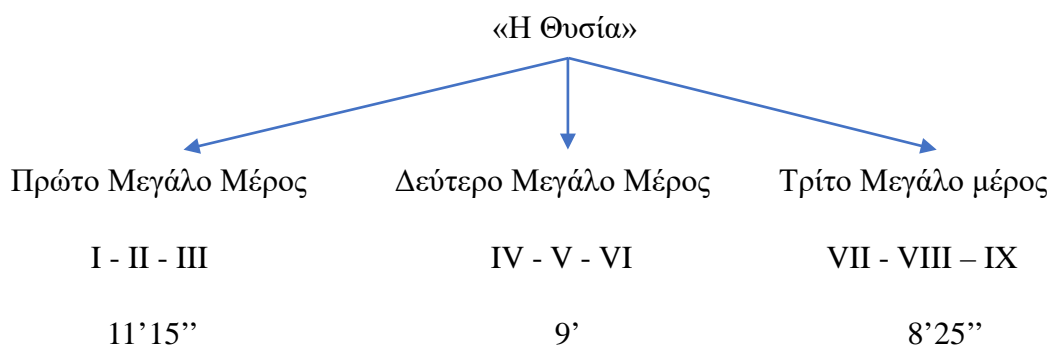
Αν και φαινομενικά πρόκειται για εννέα αυτοτελή μέρη, στην πραγματικότητα το έργο είναι χωρισμένο σε τρία μεγάλα μέρη, το καθένα εκ των οποίων περιλαμβάνει τρία μικρότερα, τα οποία μάλιστα έχουν περίπου ισομετρική συνολική διάρκεια. Πιο συγκεκριμένα, τα μέρη I, II και III, αποτελούν **το πρώτο μεγάλο μέρος** του έργου και συνδέονται μεταξύ τους με τις ενδείξεις *attacca to second movement* και *attacca to third movement*. Η διάρκεια αυτού του πρώτου μεγάλου μέρους αποτελεί περίπου το 1/3 του συνολικού έργου (11'15"). Το I μέρος («Εισαγωγή») ξεκινά δυναμικά ως προς την ενορχήστρωση με τον λόγο του Αφηγητή I (Σωκράτη), για να αποκλιμακωθεί στη συνέχεια και να συνεχίσει πιο μελωδικά, εισάγοντας τον λόγο του Αφηγητή II (Ιησού), δημιουργώντας έτσι ένα είδος διαλόγου μεταξύ των δύο αφηγητών. Συνεπώς, είναι χωρισμένο σε μορφή A-B και με μία «απροσδόκητη» πτώση και την ένδειξη *attacca to second movement*, οδηγείται στο II μέρος («Στο

όρος των Ελαιών»). Αυτή τη μετάβαση (*attacca*) υποστηρίζει και ο Αφηγητής-Σωκράτης, ο οποίος «παρουσιάζει» τον Ιησού-Χορωδία. Το II μέρος χαρακτηρίζεται από τον έντονα δυναμικό του χαρακτήρα, τόσο σε επίπεδο ενορχήστρωσης όσο και δυναμικών (εντάσεων), αλλά και από το επίμονο ρυθμικό *ostinato* του. Η εξέλιξη βασίζεται σε μια συνεχή κλιμάκωση, η οποία κατά διαστήματα αποκλιμακώνεται για να οδηγηθεί εκ νέου σε ακόμη μεγαλύτερη κορύφωση, φτάνοντας τελικά στο τέλος. Το μέρος αυτό θα μπορούσε να αναλυθεί σε μορφή A-B-A', μια δομή που καθίσταται ευδιάκριτη κυρίως μέσω της ενορχήστρωσης: Συγκεκριμένα, στο A μέρος συμμετέχει η χορωδία, στο B μέρος υπάρχει παύση της χορωδίας και ακούγεται μόνο η ορχήστρα, ενώ στο A' μέρος επιστρέφει η χορωδία για την τελική κορύφωση. Και πάλι με την ένδειξη *attacca to third movement*, και μέσα από μια απότομη ρήξη της δυναμικής και της ενορχηστρωτικής πυκνότητας, οδηγούμαστε στο III μέρος («Έν τη του δικαίου μοι πορεία»). Πρόκειται για μία άρια με πρωταγωνιστή τον Τενόρο-Σωκράτη, η οποία λειτουργεί ως απάντηση στο προηγούμενο μέρος. Είναι ένα μέρος ήπιων τόνων και δυναμικών, σε πλήρη αντίθεση με το προηγούμενο. Με αυτόν τον τρόπο κλείνει το πρώτο μεγάλο μέρος της καντάτας.

Το **δεύτερο μεγάλο μέρος** του έργου συγκροτούν τα μέρη IV, V και VI. Το IV μέρος («Ορχηστρικό») θα μπορούσε να θεωρηθεί είτε ως ένα ιντερμέδιο (ένα μουσικό διάλειμμα) είτε ως η εισαγωγή του δεύτερου μεγάλου μέρους. Είναι το μοναδικό τμήμα του έργου που δεν περιέχει λόγο (ούτε χορωδία, ούτε σολίστ, ούτε αφηγητή), παρά μόνο ορχήστρα. Θα το χαρακτήριζα ως ένα καθαρά αυτοτελές προελούδιο. Ακολουθεί το εξίσου δυναμικό V μέρος («Σήμερον κρεμάται επί ξύλου»), στο οποίο πρωταγωνιστικό ρόλο έχει η χορωδία. Πρόκειται για μορφή A-B-A, όπου το B μέρος αποτελεί μια εντελώς διαφορετική μουσική ιδέα από το A, η οποία εισάγεται χωρίς καμία προετοιμασία. Στο B μέρος γίνεται μια αναφορά από τη χορωδία περί δικαιοσύνης, για να επιστρέψει στο A, όπου η χορωδία ψέλνει το ομώνυμο τροπάριο του τίτλου. Με την ένδειξη *attacca to sixth movement* και με μία απότομη αποκλιμάκωση στη δυναμική και την ενορχηστρωτική πυκνότητα, οδηγούμαστε στο VI μέρος. Όπως συνέβη και με το III μέρος, έτσι και το VI μέρος («Ψαλμός») είναι μια άρια, με πρωταγωνίστρια αυτή τη φορά τη Σολίστ-Σοπράνο, η οποία έρχεται για να κλείσει με ήρεμο και ομαλό τρόπο το δεύτερο μεγάλο μέρος του έργου (περίπου στα 2/3 της συνολικής διάρκειας, 20'15"). Η διαφορά εδώ είναι ότι η πτώση στο τέλος προμηνύει και προετοιμάζει το τρίτο μεγάλο μέρος.

Το **τρίτο μεγάλο μέρος** του έργου αποτελείται από τα μέρη VII, VIII και IX. Το VII μέρος («Μακαρισμοί») ξεκινά δυναμικά με την ορχήστρα σχεδόν σε πλήρη έκθεση. Πρωταγωνιστές αυτή τη φορά είναι οι δύο αφηγητές, οι οποίοι, όπως και στο πρώτο μέρος, εναλλάσσονται δημιουργώντας ένα είδος διαλόγου. Η κλιμάκωση του μέρους συντελείται στο τέλος με την είσοδο της χορωδίας, η οποία έρχεται να ενισχύσει το νόημα του διαλόγου. Με την ένδειξη *attacca to eighth movement*, ακολουθεί το μινιμαλιστικό, διακριτικό και σύντομο σε διάρκεια VIII μέρος («Φυλακή και Αθανασία»), το οποίο —μέσα από μια σύντομη αναφορά του Αφηγητή I-Σωκράτη— λειτουργεί ως προπομπός του IX μέρους, που αποτελεί και το φινάλε του έργου. Τέλος, με την ένδειξη *attacca to ninth movement* εισάγεται το πιο δυναμικό, κατά την άποψή μου, μέρος («Ηλί, Ηλί, λαμά σαβαχθανί»), με την ορχήστρα σχεδόν *tutti* σε *fortissimo* (*ff*) δυναμική και τη χορωδία αρχικά σε δίφωνη και αμέσως μετά σε τετράφωνη έκθεση, επίσης σε *ff*. Η δομή αυτού του μέρους παραπέμπει σε φόρμα ροντό (rondo): A-B-A-Γ-A-Coda. Το A μέρος είναι δυναμικό (όπως περιγράφηκε παραπάνω), ενώ τα ενδιάμεσα μέρη είναι πιο ήρεμα, ώστε να αποκλιμακώνεται η ένταση. Η Coda βασίζεται ουσιαστικά στο κύριο θέμα του IV μέρους («Ορχηστρικό») και οδηγεί στην τελική κατάληξη του έργου. Το τρίτο μεγάλο μέρος αποτελεί το τελευταίο τρίτο του έργου, με διάρκεια (8'25'') περίπου ίση με τα άλλα δύο.

Στο παρακάτω σχεδιάγραμμα παρουσιάζεται συνοπτικά η αρχιτεκτονική δομή του έργου



Κλείνοντας, θα ήθελα να κάνω μία σύντομη αναφορά στους αριθμούς 3 (τρία μεγάλα μέρη) και 9 (εννέα συνολικά μέρη). Πρόκειται για δύο αριθμούς οι οποίοι φέρουν τεράστια συμβολική σημασία, τόσο στην ιστορία του Χριστιανισμού όσο και της αρχαίας Ελλάδας. Δεν γνωρίζω αν έχει νόημα να αναλυθεί περαιτέρω αυτό το στοιχείο, καθώς η επιλογή δεν έγινε εσκεμμένα· ανήκει πιθανότατα στη σφαίρα του

υποσυνείδητου, μια συνθετική διαδικασία στην οποία αναφέρθηκα εκτενώς στο 2ο Κεφάλαιο, αναλύοντας την προσωπική μου μουσική γλώσσα.

3.3 Θεματικός/αρμονικός/ρυθμικός/ορχητρικός ιστός

Η υφή της μουσικής γλώσσας του έργου είναι κατασκευασμένη πάνω σε δύο αντικρουόμενες ιδέες. Ο λόγος είναι ότι επιδίωξα να αναδείξω τη μεγάλη ιδεολογική διαφορά των δύο πρωταγωνιστών, του Ιησού και του Σωκράτη. Από τη μία, η μουσική γλώσσα που χρησιμοποιώ βασίζεται σε τονικότητες (με αρκετή δόση ασάφειας) ή τονικά κέντρα, ενώ από την άλλη εμφανίζεται εσκεμμένα μια εντελώς διαφορετική ιδέα —είτε μεταξύ των μερών είτε ακόμη και μέσα στο ίδιο μέρος— η οποία δεν φαίνεται να συνδέεται με την προηγούμενη (εισάγεται, δηλαδή, χωρίς καμία συνθετική προετοιμασία).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το V μέρος («Σήμερον κρεμάται επί ξύλου»), το οποίο ξεκινά με τη χορωδία να τραγουδάει τον ομώνυμο ψαλμό του τίτλου σε Ρε ελάσσονα, με τη διαδοχή των συγχορδιών **d - Eb - d - A - c - a - D - g**.

Εικόνα 13-Η θυσία, V

Το μισό μέρος βασίζεται σε αυτή την ιδέα και το άλλο μισό σε μία διαφορετική ιδέα, η οποία παρουσιάζεται στο μέτρο 25. Μάλιστα, η δεύτερη αυτή ιδέα εισάγεται χωρίς καμία προετοιμασία. Στη δεύτερη ιδέα, της οποίας το κύριο χαρακτηριστικό είναι τα ρυθμικά στοιχεία, η χορωδία σταματάει τον ψαλμό και κάνει μία δυναμική αναφορά στη δικαιοσύνη. Η απότομη αυτή αλλαγή του συνθετικού ύφους γίνεται εσκεμμένα, προκειμένου να αναδειχθεί ακόμη πιο έντονα το βάρος της έννοιας της δικαιοσύνης, που έρχεται σε αντιδιαστολή με την άδικη θυσία του Ιησού στον σταυρό. Το χρησιμοποιώ ως τεχνική προκειμένου να τονίσω, μεταξύ άλλων, τη σημαντικότητα

του κειμένου, για να επιστρέψει σύντομα, στο μέτρο 39, η επεξεργασία της πρώτης ιδέας.

Εικόνα 14-Η Θυσία, V

Το ίδιο φαινόμενο θα αναδείξω στο επόμενο παράδειγμα, όμως αυτή τη φορά σε εκτενέστερη διάρκεια. Πρόκειται για τη μετάβαση από το II στο III μέρος.

Συγκεκριμένα, παρουσιάζεται το II μέρος («Στο όρος των Ελαιών») με αρκετά πυκνή ενορχήστρωση, σκοτεινές συγχορδίες και πολυρυθμία στα κρουστά — ό,τι ακριβώς χρειάζεται για να δημιουργηθεί ένα έντονο, δραματικό ύφος. Διακρίνεται ένα επίμονο ρυθμικό *ostinato*, αρχικά στα έγχορδα (κυρίως στις χαμηλές συχνότητες) και έπειτα στα πνευστά και στα κρουστά. Η χορωδία τραγουδάει σε ελεύθερο κανόνα, θυμίζοντας την Αναγέννηση ή την εποχή του Μπαρόκ, ενώ η μελωδία χαρακτηρίζεται από έντονη χρωματικότητα. Στο τέλος, για να ενταθεί η δραματουργία, η υφή παίρνει τη μορφή στρέτο (*stretto*). Η ενορχήστρωση πυκνώνει και όλα αυτά οδηγούν στην κλιμάκωση αυτού του ηρωικού μέρους, με τη βοήθεια μιας τελικής πτώσης.

Εικόνα 15-Η Θυσία, II

Με μια σύντομη μετάβαση όμως, και με τον όρο *attaca*, μπαίνει το III μέρος (Εν τη του δικαίου μη πορεία). Πρόκειται για ένα ήρεμο, από θέμα έντασης της δυναμικής, μέρος και με τελείως διαφορετική ενορχηστρωτική αλλά και αρμονική υφή. Εδώ το

ostinato γίνεται ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο από την άρπα και ο πρωταγωνιστής δεν είναι η πολυφωνική χορωδία, αλλά ο σολίστ τενόρος-Σωκράτης, ο οποίος τραγουδά μια μελωδία η οποία χαρακτηρίζεται και από χρωματικότητα, αλλά το κύριο χαρακτηριστικό της είναι τα μόρια, δηλαδή διαστήματα $\frac{1}{4}$ του ημιτονίου.

Τόσο η επιλογή της άρπας, όσο και η αρμονική υφή, στην οποία καταλυτικό ρόλο παίζουν τα μόρια, δίνεται το αίσθημα ότι έχουμε μεταφερθεί σε ένα άλλο μουσικό ύφος που θυμίζει ίσως την αρχαιοελληνική μουσική. Στην αρχαιοελληνική μουσική, το κύριο χαρακτηριστικό ήταν το μονοφωνικό τραγούδι με τη συνοδεία ενός οργάνου, ενώ η έννοια της αρμονίας, όπως γνωρίζουμε, είχε άλλη σημασία.

Και όλη αυτή η αλλαγή φυσικά γίνεται για να τονιστεί και πάλι ο εκ διαμέτρου αντίθετος ιδεολογικός άξονας των δύο πρωταγωνιστικών προσώπων.

Εικόνα 16-Η Θυσία, III

Άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα της αντίθεσης δύο διαφορετικών μουσικών ιδεών, συναντάται στο I μέρος (Εισαγωγή). Το μέρος ξεκινά με γεμάτες συγχορδίες-κλάστερς, χαρακτηριστικό παράδειγμα της μουσικής γραφής του A. Schittke. Μία περίοδο 16 μέτρων, η οποία τελειώνει με πτώση στη Ρε ελάσσονα.

Εισαγωγή

Εικόνα 17-Η Θυσία, I-Εισαγωγή

Αυτή η μουσική ιδέα εισάγει τον Αφηγητή I-Σωκράτη, για να τον διαδεχθεί η δεύτερη μουσική ιδέα στο μέτρο 16. Το κύριο χαρακτηριστικό της δεύτερης ιδέας είναι η τροπικότητα που συναντάται στη μελωδία, η οποία, σε συνδυασμό με την αποφόρτιση της προηγουμένως πυκνής ενορχήστρωσης, ηρεμεί το άκουσμα,

θέλοντας έτσι να αναδείξει το κύριο χαρακτηριστικό του Αφηγητή ΙΙ-Ιησού. Η μελωδία και οι αρμονίες που χρησιμοποιούνται βασίζονται στον αιολικό τρόπο από Σι. Η τροπικότητα είναι χαρακτηριστικό τόσο του Α. Schnittke (όπως προαναφέρεται στο κεφάλαιο όπου αναλύεται το *Requiem*), όσο και της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Παρ' όλα αυτά, υπάρχει ξεκάθαρη αρμονία που μετατρέπει την αίσθηση της τροπικότητας σε τονική μουσική, ιδιαίτερα με τη χρήση της δεσπόζουσας. Παρακάτω, παραθέτω την αρμονική ανάλυση του δεύτερου μέρους της εισαγωγής.

Nar. II
 «Εγώ εις τούτο γεγονός και εις τούτο έληλυθα εις τον κόσμον ίνα μαρτυρήσω τη άληθει-
 ας εις ον εις τη στήθας ακουει μου της φωνής.»

Nar. I-II

bars 16-40 bars 41-42 bars 43-44 bars 45-46 bars 47-48 bars 49-50 bars 51-52 bars 53-54 bars 55...

Εικόνα 18-Η θυσία, I

3.4 Πολυστυλιστικά εργαλεία (παρωδία, παράθεση, κολάζ)

Παρωδία

Ως παρωδία ορίζεται η χρήση ενός παλαιότερου μουσικού στυλ, είτε μέσω μιας μελωδίας ή ενός μοτίβου, είτε ακόμη και μέσω του ενορχηστρωτικού ιστού ή της συγκεκριμένης χρήσης οργάνων. Η τεχνική της παρωδίας χρησιμοποιήθηκε αρχικά στην όπερα, για να της προσδώσει ένα πιο σατιρικό ή χιουμοριστικό ύφος. Τον 20ό όμως αιώνα, η τεχνική αυτή λειτούργησε ως ο πυρήνας της πολυστυλιστικότητας, με σκοπό την αναβίωση κάποιου μουσικού ύφους από το παρελθόν (Elisabeth Cook, 1992)

Χαρακτηριστικό παράδειγμα χρήσης αυτού του εργαλείου στην καντάτα εντοπίζεται στο III και στο VIII μέρος της, όπου η άρπα αποτελεί το κυριότερο συνοδευτικό όργανο (συνοδεύει τον Τενόρο-Σωκράτη στο III μέρος και τον Αφηγητή-Σωκράτη στο VIII μέρος). Είναι προφανές ότι μέσω αυτής της επιλογής προσδοκώ να αποδώσω ένα ηχητικό περιβάλλον που να παραπέμπει στην αρχαία Ελλάδα. Γνωρίζουμε πως η μουσική τότε ήταν μονοφωνική και η χρήση εγχόρδων, όπως η άρπα ή η κιθάρα, είχε συνοδευτικό χαρακτήρα — κάτι απολύτως αντίστοιχο με τα προαναφερθέντα μέρη της καντάτας.

Ένα επιπλέον κύριο χαρακτηριστικό του III μέρους είναι η χρήση μικροτόνων (δηλαδή διαστημάτων μικρότερων του ημιτονίου). Το στοιχείο αυτό, το οποίο αποτελεί θεμελιώδες γνώρισμα της αρχαίας ελληνικής μουσικής, συναντάται στο συγκεκριμένο μέρος κυρίως στη γραμμή του σολίστ-τενόρου, αλλά και έμμεσα, ως ηχητικό εφέ στα έγχορδα, μέσω της χρήσης του *glissando*.

The image shows a musical score for the third part of the cantata. It features four staves: Soprano (Soprano), Tenor (Tenor), Harp (Harp), and Cello/Double Bass (Cello/Bass). The Soprano and Tenor parts have Greek lyrics underneath. The Harp part is the most prominent, with various ornaments and glissando markings. The Cello/Bass part is mostly silent, with some markings at the end. The score is in a key with one flat and a 4/4 time signature.

Εικόνα 19-Η Θυσία, III

V III
Φούσκι και Αθωνισιά

Εικόνα 21-Η θυσία, VIII

Παράθεση

Η παράθεση είναι η άμεση ή έμμεση ενσωμάτωση προϋπάρχουσας μουσικής (θέματος, μελωδίας, μοτίβου ή ακόμη και ύφους) μέσα σε ένα νέο έργο. Ο συνθέτης δεν μεταβάλλει απαραίτητα το πρωτότυπο, αλλά το ενσωματώνει αυτούσιο ή ελαφρώς μετασχηματισμένο για να δημιουργήσει αναφορά, συνειρμό ή αντιπαράθεση, με σκοπό να «συνομιλήσει» με το παρελθόν ή να ανακαλέσει μνήμες στο ακροατήριο.

ΜΕΡΟΣ ΤΟ ΙΙ ΜΕΡΟΣ

Εικόνα 21-Η θυσία, II

Ολόκληρο το II μέρος της καντάτας αποτελεί ένα ηχηρό παράδειγμα του στοιχείου της παράθεσης στην πολυστυλιστικότητα. Η τετράφωνη χορωδία αναπτύσσεται με στοιχεία και συνθετικούς κανόνες που πηγάζουν από την εποχή της Αναγέννησης. Κύριο χαρακτηριστικό αποτελεί η μορφή κανόνα, αλλά και το στρέτο (*stretto*) στη χορωδία, με το οποίο κλείνει το μέρος αυτό. Μέσω αυτής της τεχνικής, επιδιώκω να

φτάσω στην κορύφωση της δραματοποίησης του πρώτου μεγάλου μέρους (I-II-III), όπως έχω ήδη αναλύσει στο υποκεφάλαιο 3.2. Δεν πρόκειται για κάποιο αυτούσιο θέμα ή μελωδία ενός άλλου, υπαρκτού μουσικού έργου, όμως το συνθετικό ύφος προσεγγίζει απόλυτα την εποχή που προαναφέρθηκε.

Κολάζ

Σύμφωνα με τον Alfred Schnittke, *«Δεν μπορούμε πια να συνθέτουμε σε ένα και μόνο ύφος, γιατί ζούμε στην εποχή μιας “στυλιστικής Βαβέλ”*. Κάθε ύφος καθρεφτίζει το άλλο· αλληλοφωτίζονται και αλληλοκριτικάζονται» (Schnittke, *Polystylistic Tendencies in Modern Music*, 1971)

Στο πλαίσιο της πολυστυλιστικότητας, με τον όρο «κολάζ» ορίζουμε τη συνύπαρξη διαφόρων μουσικών υφών μέσα στο ίδιο έργο. Είναι προφανές ότι ολόκληρη η καντάτα είναι δομημένη πάνω σε δύο διαφορετικά μουσικά ύφη: αυτό που παραπέμπει στην πολυφωνία της Αναγέννησης και εκπροσωπεί το πρόσωπο του Ιησού, και αυτό που παραπέμπει στην αρχαία ελληνική μουσική (μέσω της μονοφωνίας ή ενορχηστρωτικών εργαλείων που προανέφερα) και εκπροσωπεί το πρόσωπο του Σωκράτη. Και τα δύο αυτά ύφη είναι, φυσικά, «τυλιγμένα» σε έναν πιο σύγχρονο τρόπο μουσικής γραφής — ή, ακόμη καλύτερα, στην προσωπική μου μουσική γλώσσα.

Η σύγκρουση της πολυφωνίας με τη μονοφωνία —όπως, για παράδειγμα, συμβαίνει κατά τη μετάβαση από το II στο III μέρος— έχει ως πρωταρχικό στόχο να τονίσει τις εκ διαμέτρου αντίθετες ιδεολογίες των δύο πρωταγωνιστικών προσώπων. Αυτή ακριβώς η συνειδητή μουσική αντιπαράθεση επιτυγχάνεται μέσω της τεχνικής κολάζ.

3.5 Λειτουργία της χορωδίας και των αφηγητών

Η μουσική του έργου θα έλεγα ότι έρχεται σε δεύτερη μοίρα ή, ακόμη καλύτερα, λειτουργεί υποστηρικτικά προς το λιμπρέτο, το οποίο κατέχει και τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Αυτό αναδεικνύεται κυρίως μέσω των δύο αφηγητών, οι οποίοι εκπροσωπούν τα πρόσωπα του Σωκράτη και του Ιησού, μέσω των σολίστ (ο τενόρος ως Σωκράτης και η σοπράνο ερμηνεύοντας τον 139ο Ψαλμό από το *Ψαλτήριον*), και τέλος, μέσω της χορωδίας. Η χορωδία αναλαμβάνει διττό ρόλο: λειτουργεί είτε ως πρόσωπο (ενσαρκώνοντας τον Ιησού) είτε ως «Χορός», ακριβώς όπως συνέβαινε στην αρχαία ελληνική τραγωδία.

Κεφάλαιο 4^ο

4.1 Συνθετικές προκλήσεις & λύσεις

Η σύνθεση της καντάτας «Η Θυσία» αποτέλεσε για μένα μια διαδικασία συνεχούς αναμέτρησης με αισθητικά, τεχνικά αλλά και ιδεολογικά ζητήματα. Η πρώτη και σημαντικότερη πρόκληση αφορούσε τη σύζευξη δύο εκ διαμέτρου αντίθετων ιδεολογικών κόσμων —του Χριστιανισμού και της αρχαίας αθηναϊκής δημοκρατίας— σε ένα ενιαίο μουσικό πλαίσιο. Η δραματουργική ισορροπία ανάμεσα στον Σωκράτη και τον Ιησού, χωρίς να ευνοείται καμία πλευρά, απαιτούσε μια συνθετική ουδετερότητα, η οποία επιτεύχθηκε μέσω της εναλλαγής ύφους και της χρήσης πολυστυλιστικών εργαλείων.

Επιδίωξα την οργάνωση του μεγάλου συμφωνικού συνόλου και της χορωδίας με τρόπο που να υπηρετεί τον λόγο και τη δραματουργία, χωρίς να υπερφορτώνει την ακουστική αντίληψη του ακροατή. Η κύρια έγνοια μου ήταν να δώσω τον ίδιο χρόνο στα δύο πρόσωπα που πρωταγωνιστούν, είτε άμεσα με το λιμπρέτο (αφήγηση, σολίστ, χορωδία), είτε έμμεσα με τα ορχηστρικά μέρη που απέδιδαν το μουσικό ύφος που παρέπεμπε στο εκάστοτε πρόσωπο. Η προσφυγή μου στην πολυστυλιστικότητα ήταν η καλύτερη λύση προκειμένου να παρουσιάσω, σε 30 λεπτά μουσικής, δύο τόσο διαφορετικούς κόσμους. Στο έργο «Η Θυσία» δεν επιδιώκει απλώς την αισθητική ποικιλία. Στόχος είναι η ανάδειξη των ιστορικών στρωμάτων της μουσικής μνήμης ως ζωντανών και συγκρουσιακών επιπέδων, τα οποία συνυπάρχουν χωρίς να συγχωνεύονται πλήρως.

4.2 Δεοντολογικά – πολιτικά ζητήματα

Το κεντρικό νόημα της καντάτας «Η Θυσία» είναι βαθιά ριζωμένο σε ένα πολιτικό και δεοντολογικό δίλημμα, το οποίο αποτελεί τον φιλοσοφικό πυρήνα του έργου. Η σύνθεση δεν είναι απλώς μια μουσική αφήγηση, αλλά μια αντιπαράθεση δύο κοσμοθεωριών που συγκρούονται αναφορικά με τη Δικαιοσύνη, την Αλήθεια και την ανθρώπινη ελευθερία. Το δίλημμα τίθεται μέσα από την παράλληλη εξέταση της θυσίας του Ιησού Χριστού και του Σωκράτη.

Ο Ιησούς εκπροσωπεί την τελολογική αντίληψη, αυτήν της θείας βούλησης και της απόλυτης αλήθειας. Η αποδοχή του μαρτυρίου του είναι μια πράξη πίστης και υπακοής. Η τύχη του, και κατ' επέκταση η τύχη της ανθρωπότητας, βρίσκεται στα χέρια μιας ανώτερης, υπερβατικής δύναμης. Ο ίδιος παραδίδεται στο θέλημα του Πατρός, επιβεβαιώνοντας μια ιεραρχία στην οποία η αλήθεια και η δικαιοσύνη πηγάζουν από τον Θεό και όχι από τον άνθρωπο. Στο πλαίσιο αυτό, η θυσία του αποτελεί μια πράξη λύτρωσης που ξεπερνά τα ανθρώπινα νομικά και πολιτικά συστήματα.

Αντίθετα, ο Σωκράτης συμβολίζει την ανθρωποκεντρική και αυτοδύναμη αντίληψη της κλασικής αθηναϊκής δημοκρατίας. Η δική του θυσία είναι μια βαθιά πολιτική πράξη ατομικής και συλλογικής ευθύνης. Ο Σωκράτης δεν υποτάσσεται σε κάποια θεϊκή εντολή, αλλά επιλέγει ελεύθερα να πει το κώνειο, σεβόμενος τους νόμους της πόλης που ο ίδιος αποδέχθηκε και υπηρέτησε. Γι' αυτόν, ο ενάρετος πολίτης είναι εκείνος που εξετάζει διαρκώς αν οι πράξεις του είναι δίκαιες ή άδικες, αναλαμβάνοντας πλήρως την ευθύνη των συνεπειών τους. Η Δικαιοσύνη, κατά τον Σωκράτη, είναι ένα ανθρώπινο επίτευγμα που πρέπει να διατηρηθεί μέσω της ενεργού συμμετοχής και της ηθικής στάσης του πολίτη.

Η καντάτα, μέσα από αυτή την παράθεση, δεν επιδιώκει να δώσει μια απάντηση. Αντιθέτως, θέτει στον ακροατή το κεντρικό ερώτημα που απασχολεί τη φιλοσοφία και την πολιτική σκέψη ανά τους αιώνες: Πού εδράζεται η τελική εξουσία και ηθική αρχή; Είναι η τύχη μας γραμμένη από έναν υπέρτατο νόμο, ή είμαστε εμείς, οι άνθρωποι, οι αποκλειστικοί δημιουργοί και υπεύθυνοι των κοινωνικών και πολιτικών μας καταστάσεων; Με αυτόν τον τρόπο, το έργο γίνεται μια οδή στον ανθρώπινο

αγώνα για δικαιοσύνη, προτρέποντας το κοινό να αναστοχαστεί πάνω στο νόημα και τον βαθμό της προσωπικής μάχης για την εγκαθίδρυση ενός δίκαιου πολιτεύματος.

Συμπέρασμα

Η παρούσα διπλωματική εργασία αποτέλεσε για μένα μια εξαιρετική ευκαιρία να αναλύσω τη μουσική μου γλώσσα και τις τεχνικές που χρησιμοποιώ στη σύνθεση. Η εφαρμογή μεθόδων μορφολογικής και μουσικής (αρμονικής, στυλιστικής, μελωδικής) ανάλυσης σε επιλεγμένα έργα μου —και πρωτίστως στο έργο που πραγματεύεται η παρούσα εργασία—, καθώς και η θεωρητική μελέτη άλλων έργων, μου επέτρεψαν να κατανοήσω τον εαυτό μου ως δημιουργό. Κατάφερα, έτσι, να μεταφέρω το συνθετικό μου έργο από τη σφαίρα του υποσυνείδητου στο συνειδητό. Το υποσυνείδητο είναι αναπόφευκτα παρόν και, αν αφηθεί ανεξέλεγκτο, μπορεί να λειτουργήσει ως τροχοπέδη στη συνθετική εξέλιξη, εγκλωβίζοντας τον δημιουργό στην απλή αναπαραγωγή ιδεών του παρελθόντος. Αντίθετα, αν επιτευχθεί η κατανόησή του, μετατρέπεται σε μια πολύτιμη δεξαμενή ιδεών για νέες, πρωτότυπες δημιουργίες.

Είναι προφανές ότι η φιλοσοφία της αρχαίας Ελλάδας, και ειδικότερα της δημοκρατικής Αθήνας του 5ου αιώνα π.Χ., άσκησε βαθιά επιρροή πάνω μου, συμπαρασύροντας φυσικά και το ενδιαφέρον μου για την αρχαιοελληνική μουσική. Εξίσου φανερό είναι η επίδραση της αγάπης μου για το στυλ του νεορομαντισμού, ίσως και μέσα από την πιο προσιτή του μορφή στην κινηματογραφική μουσική. Η σημαντικότερη επιρροή, ωστόσο, κατά τη διάρκεια των σπουδών μου στη σύνθεση υπήρξε η γνωριμία μου με τον συνθέτη A. Schnittke και, κυρίως, με το έργο του *Requiem*.

Μέσα από τη σύγκριση με άλλες μουσικές περιόδους, στυλ και συνθέτες, συνειδητοποίησα τις ποικίλες επιρροές που έχω δεχθεί όλα αυτά τα χρόνια κατά τα οποία ασχολούμαι με τη μουσική ακρόαση, ερμηνεία και σύνθεση. Η επίγνωση πλέον του τρόπου με τον οποίο σκέφτομαι συνθετικά αποτελεί ένα πρώτης τάξεως εργαλείο, το οποίο θα με βοηθήσει να ξεπεράσω τα σημερινά μου στεγανά και να πειραματιστώ στο μέλλον με καινούργιες ιδέες και στυλ, εξελισσόμενος διαρκώς ως συνθέτης και ως μουσικός.

Βιβλιογραφία

- Bass, R. (1988). Prokofiev's Technique of Chromatic Displacement. *Music Analysis*, 18.
- Carrizo, A. (2018). "Don't knock the hybrids": Musical Polystylism in Celso Garrido-Lecca's Duo Concertante. *Perspectives of New Music*, 34.
- Dahlhaus, C. (1979). Neo-Romanticism. *19th-Century Music*, 8.
- Elisabeth Cook, S. S. (1992, Δεκέμβριος 01). *Parody (iii)*. Ανάκτηση από Grove Musik Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O007203>
- Fu, L. (2018). "*Alfred Schnittke: Master of Polystylism*".
- Gallez, D. W. (1978). The Prokofiev-Eisenstein Collaboration: "Nevsky" and "Ivan" Revisited. *University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media*, σ. 24.
- Gloag, D. B. (2005). *Musicology: The Key Concepts*.
- Hillman, D. C. (2010). Chiming the Hours: A Philip Glass Soundtrack. *Music and the Moving Image*, 9.
- Kramer, J. (1988). *The Time of Music*. Schirmer Books.
- Kramer, J. D. (2016). *Postmodern Music, Postmodern Listening*.
- Kravetz, S. M. (2006). The Cantata for the Twentieth Anniversary of October, or How the Specter of. *UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS*, σ. 37.
- KRAVETZ, S. M. (2006). The Cantata for the Twentieth Anniversary of October, or How the Specter of. *UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS*, σ. 37.
- Lehman, F. (2013). Transformational Analysis and the Representation of Genius in Film Music. *Music Theory Spectrum*, 22.
- Marsh, G. E. (2017). Schnittke's polystylistic schemata. Στο *Schnittke Studies*. Routledge Taylor & Francis.
- Pasler, J. (2001, January 20). Neo-romantic. *Grove Music Online*.
- Schmelz, P. (2013). The Full Illusion of Reality: Repentance, Polystylism, and the Late Soviet Soundscape. Στο *Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema*. Indiana University Press.
- Schnittke, A. (1971). *Polystylistic Tendencies in Modern Music*.
- Schnittke, A. (1974/1975). *Requiem*. Leipzig: Edition Peters Nr.5790a.
- Taruskin, R. (1997). Defining Russia Musically.
- Thornley, J. (2001, January 20). Skalkottas, Nikos. *Grove Music*, σ. 13.
- Tudor, D. (1972). Music and Musicians. 24-26.
- Tyrrell, S. S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers.

- Δημήτρης., Π. (2021). *Η σύγχρονη μουσική σκηνή και η μελωδία ως αφήγηση*. Εκδ. Μετρονόμος.
- Ιωάννης, Ε. (χ.χ.). *Κατά Ιωάννην Ευαγγέλιον*.
- Καστοριάδης, Κ. (1975). *Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*. Κέδρος, 2010.
- Παπαδημητρίου, Δ. (2021). *Η σύγχρονη μουσική σκηνή και η μελωδία ως αφήγηση*. Εκδ. Μετρονόμος.
- Πλάτων. (χ.χ.). *Σωκράτους Απολογία*. Αθήναι 2019, έκδοσις Β΄.
- Πόποβιτς, Ι. (2001). *Άνθρωπος και Θεάνθρωπος*. Αθήνα: «Αστήρ» Αλ. & Ε. Παπαδημητρίου.
- Το ψαλτήριον*. (χ.χ.).