

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«Η πολυστιλιστικότητα στο έργο «4^ο επίπεδο» για υψίφωνο, τρεις άρπες και ορχήστρα. Επιρροές και προσωπικές προσεγγίσεις»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΣΥΝΘΕΣΗ

Της φοιτήτριας

Παναγιώτας Μυσερλή

ΑΕΜ:2211

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Δημήτρης Παπαγεωργίου, αναπλ. Καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2024

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διπλωματική εργασία, με τίτλο «Η πολυστυλιστικότητα στο έργο "4ο επίπεδο" για υψίφωνο, τρεις άρπες και ορχήστρα: Επιρροές και προσωπικές προσεγγίσεις», επικεντρώνεται στην έννοια της πολυστυλιστικότητας στη σύγχρονη μουσική και ειδικότερα στη σύνθεση του έργου "4ο επίπεδο". Βασικό σημείο της έρευνας είναι η διερεύνηση της επιρροής του όρου από τον Alfred Schnittke, ο οποίος θεμελίωσε την πολυστυλιστικότητα, συνδυάζοντας στοιχεία από διάφορα μουσικά στιλ και περιόδους.

Η εργασία χωρίζεται σε δύο κύρια μέρη. Στο πρώτο, εξετάζονται τα θεωρητικά και ιστορικά θεμέλια της πολυστυλιστικότητας, με ανάλυση των τεχνικών που εισήγαγε ο Schnittke. Παρουσιάζεται η βασική έννοια της πολυστυλιστικότητας, η οποία περιλαμβάνει την παράθεση και τη νύξη διαφορετικών μουσικών στιλ, με παράδειγμα το έργο του Schnittke, «*Hommage à Stravinsky, Prokofiev et Shostakovich*».

Στο δεύτερο μέρος, αναλύεται λεπτομερώς η σύνθεση του "4ου επιπέδου", ενός πρωτότυπου έργου για υψίφωνο, τρεις άρπες και ορχήστρα. Η σύνθεση αυτή εξερευνά την έννοια της πολυστυλιστικότητας με προσεγγίσεις, όπως η πολυτονικότητα, η πολυτροπικότητα και η κινηματογραφική αισθητική. Το έργο δομείται σε δύο βασικά μέρη, τα οποία αντιπαραθέτουν την πολυτροπικότητα με την τονικότητα, ενώ αναδύονται αναφορές από την ιστορία της μουσικής και απόψεις για την αέναη πορεία της τέχνης της μουσικής. Στην ανάλυση παρουσιάζονται οι βασικές τεχνικές σύνθεσης, όπως η χρήση των clusters και των διατονικών κλιμάκων, καθώς και η αντιπαράθεση ανάμεσα στην κινητικότητα και τη στατικότητα, που αποτελούν τον δραματουργικό πυρήνα του έργου.

Τα κύρια συμπεράσματα της εργασίας αναδεικνύουν την πολυστυλιστικότητα ως ένα εργαλείο που επιτρέπει τη διαρκή ανανέωση της μουσικής δημιουργίας, καθώς και την καλλιτεχνική ελευθερία να ενσωματώνονται διαφορετικά στιλ και επιρροές σε σύγχρονες συνθέσεις. Το έργο "4ο επίπεδο" λειτουργεί ως παράδειγμα αυτής της τάσης, ενώ ταυτόχρονα προσφέρει μια προσωπική και καλλιτεχνική προσέγγιση στη μουσική.

Λέξεις – κλειδιά: πολυστυλιστικότητα, Schnittke, πολυτονικότητα, παράθεση, νύξη, υπαινιγμός, άρπα, υψίφωνος, ορχήστρα, μουσική ανάλυση, πολυτροπικότητα

ABSTRACT

The present thesis, titled "Polystilism in the composition '*4th Level*' for soprano, three harps, and orchestra: Influences and Personal Approaches," focuses on the concept of polystilism in contemporary music, specifically in the composition of the piece "*4th Level*". A key point of the research is the investigation of the term's influence by Alfred Schnittke, who pioneered polystilism by combining elements from various musical styles and periods.

The thesis is divided into two main parts. The first part examines the theoretical and historical foundations of polystilism, with an analysis of the techniques introduced by Schnittke. It presents the core concept of polystilism, which involves the quotation and allusion to different musical styles, using Schnittke's composition "*Hommage à Stravinsky, Prokofiev et Shostakovich*" as an example.

The second part provides a detailed analysis of the composition "*4th Level*", an original work for soprano, three harps, and orchestra. This composition explores the concept of polystilism with approaches, such as polytonality, polymodality, and a cinematic aesthetic. The work is structured into two main sections, contrasting polymodality with tonality, while references from the history of music and reflections on the perpetual evolution of the art of music emerge. The analysis highlights the main compositional techniques, such as the use of clusters and diatonic scales, as well as the contrast between movement and stasis, which form the dramatic core of the work.

The key conclusions of the thesis highlight polystilism as a tool that enables the continuous renewal of musical creation, as well as the artistic freedom to incorporate different styles and influences into contemporary compositions. The piece "*4th Level*" serves as an example of this trend, while also offering a personal and artistic approach to music.

Keywords: polystilism, Schnittke, polytonality, quotation, allusion, harp, soprano, orchestra, music analysis, polymodality

Περιεχόμενα

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	2
ABSTRACT	3
ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	5
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	6
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ	8
1.1 Εισήγηση του όρου «Πολυστυλιστικότητα» από τον Alfred Schnittke και ιστορικά στοιχεία	8
1.2 Οι άνθρωποι που επηρέασαν τον A. Schnittke και το ενδιαφέρον προς την πολυστυλιστική μέθοδο	10
1.3 Τα χαρακτηριστικά της πολυστυλιστικότητας με βάση τον συνθέτη	11
1.4 Η πολυστυλιστικότητα πριν τον A. Schnittke: εμπλουτισμός του όρου και απόψεις μουσικολόγων	12
1.5 Βασικές τεχνικές στα έργα του A. Schnittke	13
1.6 Δομή και τεχνικές στο “ <i>Hommage a Stravinsky, Prokofiev et Shostakovich</i> ” του A. Schnittke	14
1.7 Ανάλυση του έργου “ <i>Hommage a Stravinsky, Prokofiev et Shostakovich</i> ”	15
1.8 Σκέψεις για την προσωπικότητα του A. Schnittke και την πολυστυλιστικότητα	18
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ	20
2.1 Το έργο «4 ^ο επίπεδο»	20
2.2 Η μακροδομή	20
2.3 Η μικροδομή και ανάλυση Α μέρους	21
2.4 Ανάλυση Β μέρους	26
2.5 Στυλιστική ανάλυση του έργου και επιρροές	28
2.6 Οι τεχνικές των αρπών και ο ρόλος της υψιφώνου	29
Συμπεράσματα	31
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	32
ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ	33
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	34

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η ολοκλήρωση της παρούσας διπλωματικής εργασίας δεν θα ήταν δυνατή χωρίς την πολύτιμη στήριξη και καθοδήγηση κάποιων σημαντικών ανθρώπων, στους οποίους θα ήθελα να εκφράσω την ειλικρινή μου ευγνωμοσύνη.

Πρώτα απ' όλα, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον καθηγητή μου, κ. Δημήτρη Παπαγεωργίου, για την αμέριστη υποστήριξή του καθ' όλη τη διάρκεια της συγγραφής αυτής της εργασίας. Η καθοδήγησή του, οι πολύτιμες παρατηρήσεις του και οι συμβουλές του υπήρξαν καθοριστικές για την ολοκλήρωση του έργου αυτού, ενώ η υπομονή και η κατανόησή του με ενέπνευσαν να συνεχίσω να επιδιώκω την ακαδημαϊκή μου εξέλιξη.

Επιπλέον, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους συμφοιτητές και τις συμφοιτήτριές μου, με τους οποίους μοιράστηκα όχι μόνο τη μαθησιακή πορεία, αλλά και τη δημιουργική μας πορεία στον χώρο της μουσικής. Οι κοινές μας εμπειρίες, η συνεργασία μας και η ανταλλαγή ιδεών και γνώσεων αποτέλεσαν σημαντικό κομμάτι της συνολικής μου εμπειρίας, και θα παραμείνουν πάντα πολύτιμες αναμνήσεις για μένα.

Τέλος, νιώθω την ανάγκη να εκφράσω την πιο βαθιά μου ευγνωμοσύνη προς την οικογένειά μου, η οποία υπήρξε το στήριγμά μου σε κάθε βήμα. Η αγάπη, η υπομονή και η αμέριστη υποστήριξή τους ήταν για μένα πηγή δύναμης και έμπνευσης καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου.

Σε όλους αυτούς τους ανθρώπους οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ, καθώς η συμβολή τους ήταν ανεκτίμητη για την ολοκλήρωση αυτής της διαδρομής.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο όρος πολυστυλιστικότητα στην μουσική αναφέρεται στη χρήση και τον συνδυασμό διαφορετικών μουσικών στιλ ή ειδών μέσα σε ένα μουσικό έργο ή σε ένα ρεπερτόριο (Cutler, 2000). Αυτό μπορεί να περιλαμβάνει τη μίξη στοιχείων από διάφορα είδη όπως η κλασική μουσική, η τζαζ, η ροκ, η παραδοσιακή μουσική, η ηλεκτρονική μουσική και άλλες μορφές. Η πολυστυλιστικότητα μπορεί να εμφανιστεί με διάφορους τρόπους. Αρχικά, ένα μουσικό κομμάτι μπορεί να συνδυάζει διάφορα στιλ, είτε εναλλάσσοντάς τα σε διαφορετικά μέρη του κομματιού, είτε ενσωματώνοντάς τα σε ένα αρμονικό σύνολο. Δεύτερον, η πολυστυλιστικότητα μπορεί να εμφανίζεται στο έργο ενός συνθέτη ο οποίος χρησιμοποιεί διαφορετικά στιλ σε διαφορετικά έργα ή ακόμα και μέσα στο ίδιο έργο, παρουσιάζοντας μια μεγάλη ποικιλία επιρροών και τεχνικών (στο ίδιο ό.π.). Τέλος, μπορούμε να εντοπίσουμε τον εν λόγω μουσικό όρο σε ένα μουσικό σύνολο. Επί παραδείγματι, ένα μουσικό σύνολο μπορεί να είναι γνωστό για την ικανότητά του να παίζει και να δημιουργεί μουσική από διάφορα στιλ, είτε σε διαφορετικά κομμάτια είτε μέσα στο ίδιο κομμάτι.

Η πολυστυλιστικότητα συχνά αντικατοπτρίζει την παγκοσμιοποίηση και τον συγκερασμό των πολιτισμών στη σύγχρονη εποχή, καθώς και την καλλιτεχνική ελευθερία που επιτρέπει στους δημιουργούς να εξερευνούν και να ενσωματώνουν ποικιλία μουσικών παραδόσεων και καινοτομιών. (Burkholder, 1995). Στη θεωρία, η πολυστυλιστικότητα ερμηνεύεται ως μία μορφή μουσικής έκφρασης που βασίζεται στη συνύπαρξη ή στην ενσωμάτωση διαφορετικών στιλ μέσα στο ίδιο το έργο. Μπορεί να θεωρηθεί ως αντίδραση στην αυστηρή κατηγοριοποίηση της μουσικής ανά είδος και ως μια πρόταση για την καλλιτεχνική απελευθέρωση από τις δομές της παραδοσιακής τυποποίησης(στο ίδιο ό.π.).

Ένα σημαντικό χαρακτηριστικό της πολυστυλιστικότητας είναι ότι ενσωματώνει μουσικά στιλ και απόψεις από διαφορετικές χρονικές περιόδους και γεωγραφικά πλαίσια. Συνθέτες και μουσικοί, μέσω της χρήσης ποικιλίας στιλ, εξερευνούν την έννοια της ταυτότητας, της καινοτομίας και της πολιτισμικής διαπολιτισμικότητας (Carter, 2002). Ιστορικά, η πολυστυλιστικότητα μπορεί να εντοπιστεί από τις πρώιμες συνθέσεις της Αναγέννησης και του Μπαρόκ, όπου υπήρχε μια ευρύτερη χρήση διαφορετικών εθνικών στιλ, όπως στην περίπτωση των φρόττολα και μαδριγάλιο, που συνδύαζαν λαϊκά και αριστοκρατικά μουσικά στοιχεία (Atlas, 1998). Κατά την κλασική περίοδο, ωστόσο, η αυστηρότερη τυποποίηση των μορφών περιόρισε την ανάμειξη διαφορετικών στιλ. Παρά ταύτα, οι συνθέτες, όπως ο W. A. Mozart και ο J. Haydn, ενσωμάτωσαν κάποια στοιχεία από λαϊκές παραδόσεις στις συνθέσεις τους, παρότι ο συνδυασμός αυτών των στοιχείων δεν έφτασε στο επίπεδο της πλήρους πολυστυλιστικότητας (Rosen, 1997 · Hertz, 2003). Στη Ρομαντική εποχή, η έντονη

συναισθηματική έκφραση των συνθετών οδήγησε σε πειραματισμούς με διαφορετικά στιλ και επιρροές. Ο F. Liszt θεωρείται ένας από τους πρώτους συνθέτες που ενσωμάτωσε πολυστιλιστικά στοιχεία στα έργα του (Saffle, 2004). Ο Liszt δημιούργησε έργα όπου συγχωνεύονταν στοιχεία από την ουγγρική λαϊκή μουσική και τη ρομαντική παράδοση.

Η πολυστιλιστικότητα έγινε ιδιαίτερα έντονη τον 20ο αιώνα, ιδιαίτερα με την άνοδο του μοντερνισμού και του εξπρεσιονισμού. Ένας από τους κυριότερους συνθέτες που ενσωμάτωσε πολυστιλιστικά στοιχεία είναι ο Ch. Ives, ο οποίος συνέθεσε έργα που ενσωμάτωναν αμερικανικά εθνικά στιλ, παραδοσιακές μελωδίες και ύμνους (Burkholder, 1985). Επίσης, ο I. Stravinsky χρησιμοποίησε την πολυστιλιστικότητα σε έργα όπως την «*Pulcinella*», που αντλεί στοιχεία από τη νεοκλασική και τη μπαρόκ μουσική (Walsh, 2006).

Στην παρούσα εργασία θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε την πολυστιλιστικότητα μέσα από τον θεμελιωτή του συγκεκριμένου όρου, τον Alfred Schnittke. Αρχικά, θα αναλύσουμε κάποια ιστορικά στοιχεία και βασικές τεχνικές του συνθέτη. Εν συνεχεία, θα εξετάσουμε τον τρόπο που εφαρμόζονται στο έργο του «*Hommage à Stravinsky, Prokofiev & Shostakovich*» οι τεχνικές της πολυστιλιστικότητας και τέλος θα παρουσιάσουμε μια λεπτομερή ανάλυση του έργου «4^ο επίπεδο» που συνθέσαμε έχοντας ως βασικό άξονα την πολυστιλιστικότητα και κάποιες άλλες προσωπικές προσεγγίσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

1.1 Εισήγηση του όρου «Πολυστιλιστικότητα» από τον Alfred Schnittke και ιστορικά στοιχεία

Ο Alfred Schnittke γεννήθηκε στις 24 Νοεμβρίου του 1934 και απεβίωσε στις 3 Αυγούστου του 1998. Ήταν γιος Εβραίο - Γερμανού πατέρα και Βόλγα - Γερμανίδας μητέρας και η μία από τις δύο μητρικές του γλώσσες ήταν τα γερμανικά. Μεγαλωμένος στην Σοβιετική Ένωση, τα ακούσματά του ήταν κυρίως ρώσικης λαϊκής μουσικής, καθώς και μουσικής των Tchaikovsky, Rimsky - Korsakov και Rachmaninov. Η ενασχόλησή του με τη μουσική ξεκίνησε, συνειδητοποιημένα, μετά τα 12 του χρόνια με πρώτο όργανο το ακορντεόν και έπειτα το πιάνο. Ωστόσο, είχε βασικές ελλείψεις στις μουσικές του γνώσεις, γεγονός που τον «στοίχειωσε» σημαντικά στην ενηλικίωση και πιθανότατα να προκάλεσε την αγάπη του ως προς την κλασική απλότητα και τελικά στη γέννηση της πολυστιλιστικότητας.

Το 1953 αρχίζει να σπουδάζει στο Ωδείο της Μόσχας. Η ενασχόλησή του με την μουσική του κινηματογράφου οφείλεται στο ότι βρισκόταν σε δύσκολη οικονομική κατάσταση και έτσι στράφηκε προς αυτήν την κατεύθυνση, στην οποία όμως αξίζει να σημειωθεί ότι ένιωθε ελεύθερος σε αντίθεση με τη «σοβαρή» μουσική και τα κλασικά του έργα, τα οποία έπρεπε να εγκριθούν από την Ένωση Συνθετών της Σοβιετικής Ένωσης. Επηρεασμένος από τα κομμάτια και τις γρήγορες εναλλαγές των εικόνων στον κινηματογράφο ο Schnittke πρωτοεμφάνισε την έννοια της πολυστιλιστικότητας (Fu, 2016).

Θεωρείται θεμελιωτής του όρου τον οποίο παρουσίασε μέσα από το δοκίμιό του «Πολυστιλιστικές Τάσεις στην Σύγχρονη Μουσική» (“Polystylistic Tendencies in Modern Music”) το 1971 (Marsh, 2017, σ.103). Ο Schnittke εξηγεί πως ο στόχος του ήταν ο ορισμός, η ανάλυση της κύριας νέας τάσης του χρόνου, δηλαδή η στροφή προς τον εκλεκτικισμό και η φιλοδοξία να ξεπεραστεί η ιδέα της στυλιστικής καθαρότητας (Medic, 2017, σ.16). Με άλλα λόγια η πολυστιλιστικότητα αποτελεί για τον Schnittke το γεφύρωμα με τη μουσική του παρελθόντος, λόγω της ανάγκης του να εδραιώσει μια αίσθηση ταυτότητας και μέσω αυτής να συμβάλλει στη σύνδεση της αναζήτησης των ριζών (Jaunslaviete, 2018).

Όντας συνθέτης, όχι μόνο της «σοβαρής» μουσικής, όπως ο ίδιος αναφέρει αλλά, και της κινηματογραφικής μουσικής, τα πρώτα στάδια της πολυστιλιστικής μεθόδου προήλθαν από την δημιουργία έργων που συνδυάζουν διαφορετικά στιλ μέσα σε μία κινηματογραφικά εμπνευσμένη δομή κολάζ. Αυτή ήταν η πρώτη προσέγγιση μέχρι να οδηγηθούμε στο 1968 με το πρώτο του πολυστιλιστικό έργο και εντέλει στο 1971 με την δημοσίευση του ορισμού στο δοκίμιό του

(Ivashkin, 2002 in Marsh, 2017 σ. 104). Ένα ενδιαφέρον στοιχείο που μας είναι γνωστό είναι ότι στις παρτιτούρες του όταν οι ερμηνευτές αδυνατούσαν να ακολουθήσουν τις οδηγίες του, τότε τους ζητούσε να αυτοσχεδιάσουν και έτσι υπήρχε και το αλεατορικό και τυχαίο στοιχείο στα έργα του (Fu, 2016).

Ως συνθέτης ο Schnittke παρουσίασε τέσσερις κύριες υφολογικές περιόδους σύνθεσης: Α) Η πρώτη περίοδος (που είναι περίπου ως τα μέσα της δεκαετίας του 1960) εμφανίζει μια νεορομαντική σύνταξη με επιρροές από τον Dimitri Shostakovich. Β) Η δεύτερη περίοδος είναι πιο σύντομη και διαρκεί περίπου από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 έως τα τέλη της. Η αρχή αυτής της περιόδου χαρακτηρίζεται με το έργο του «Μουσική για πιάνο και ορχήστρα δωματίου» (1964) όπου διεισδύει στον κόσμο του σειραϊσμού. Γ) Η τρίτη περίοδος, που διαρκεί από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 έως τα τέλη της δεκαετίας του 1970, θεωρείται ως η «λύση», η δημιουργία ενός νέου στιλ με μουσικές αντιπαραθέσεις (από το παρελθόν στο παρόν) δημιουργώντας ένα ενιαίο έργο. Δ) Η πολυστυλιστική περίοδος, που αποτέλεσε την τέταρτη και τελευταία περίοδο, ήταν μακράν η μεγαλύτερή του που διήρκησε αρκετά στα μέσα της δεκαετίας του 1980 έως το τέλος της καριέρας του (Herndon, 2018, σ.4-5).

Αφετηρία των πρώτων του εξορμήσεων στην πολυστυλιστικότητα ήταν οι τεχνικές κολάζ που ανέπτυξε στην μουσική του κινηματογράφου το 1968, τεχνικές που ανέφερε ως στυλιστική διαμόρφωση και υφολογική πολυφωνία. Παρατηρούμε ότι έγινε χρήση πολυστυλιστικών στοιχείων σε έργα του για την ταινία κινουμένων σχεδίων “Glass Harmonica” του Khrzhanovsky και στο ντοκιμαντέρ “The World Today”. Αυτά τα έργα που ενσωματώνουν το αντίστοιχο κολάζ, αποτέλεσαν την πηγή της δημιουργίας της πολυστυλιστικότητας.

Σχετικά με το Σοβιετικό καθεστώς, η πρόσβαση στις βιβλιοθήκες των ωδείων δεν ήταν προσιτή και χρειαζόταν ειδική άδεια. Επίσης, εκτός από αυτόν τον περιορισμό, οι νέοι συνθέτες δεν μπορούσαν να έρθουν σε επαφή με άλλους συνθέτες (Medic, 2017). Ο μόνος που έλαβε επίσημη πρόσκληση από την Ένωση Συνθετών το 1963 ήταν ο Luigi Nono. Ο Nono και ο Schnittke κατάφεραν να συναντηθούν και μάλιστα ο Schnittke εντυπωσιάστηκε από την «παρορμητικότητα» και τη μεγάλη ευαισθησία του πρώτου avant - garde συνθέτη που γνώριζε. Ο Nono συμβούλεψε τον Schnittke να μελετήσει τους δυτικούς συνθέτες, και ειδικότερα τον Webern, ωστόσο ο Schnittke δεν το έκανε. Επιπλέον, κάτι που σημειώνεται στην Σοβιετική εποχή ήταν η μεγάλη γοητεία και το ενδιαφέρον ως προς τους θρησκευτικούς και μυστικιστικούς τόπους και κατ' επέκταση η πνευματική αναζήτηση και καλλιτεχνική ανησυχία των συνθετών σε αυτόν τον τομέα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το “Credo” του Alfred Schnittke και του Arvo Part, το οποίο εκφράζει την προσωπική δήλωση πίστης του συνθέτη προς τον Θεό (Medic, 2010).

Πιθανολογείται ότι το πρώτο πολυστυλιστικό έργο του Schnittke είναι η όπερα που συνέθεσε το 1962 *“The Eleventh Commandment”* αλλά τελικά το πρώτο του πολυστυλιστικό έργο είναι η «Σονάτα No.2 για Βιολί και Πιάνο» (1968), όπου τότε ξαναφέρει στην επιφάνεια την πολυστυλιστικότητα, στην οποία δημιούργησε μια αλληλεπίδραση των στιλ όπως και η «Πρώτη Συμφωνία» που έγραψε το 1972. Έτσι λοιπόν, η «Σονάτα No.2 για Βιολί και Πιάνο» και η «Πρώτη Συμφωνία» συγκαταλέγονται στα πρώτα του πολυστυλιστικά έργα. Και οι δύο αυτές συνθέσεις συνδέονται με κινηματογραφικά έργα και παίζουν με την ιδέα του κινηματογραφικού κολάζ. Σχεδόν όλα τα έργα του Schnittke, ανάμεσα στα 1968 και 1983, εμφανίζουν κάποια πολυστυλιστικά χαρακτηριστικά, συχνά αποτέλεσμα αυτοδανεισμών από παρτιτούρες ταινιών. Ακόμα, τα έργα *“Moz-art”* και *“Concerto Grosso No.1”*, και τα δύο συνθέσεις γύρω στα μέσα του 1970, παρουσιάζουν μια χρυσή εποχή στην εξέλιξη της πολυστυλιστικότητας. Από το 1985 και έπειτα, η πολυστυλιστικότητα σχεδόν χάνεται ολοκληρωτικά. Λόγω των πολλαπλών εγκεφαλικών επεισοδίων που υπέστη, η πράξη της σύνθεσης ήταν πολύ πιο δύσκολη πλέον για τον Schnittke. Αφού εγκατέλειψε την πολυστυλιστικότητα, υποστήριξε την ιδέα ότι η μουσική έπρεπε να είναι ταυτόχρονα μυστικιστική και αφηγηματική (Fu, 2016, σ. 5).

1.2 Οι άνθρωποι που επηρέασαν τον A. Schnittke και το ενδιαφέρον προς την πολυστυλιστική μέθοδο

Η πρώτη και σημαντικότερη ώθηση που έκανε τον Schnittke να στραφεί προς την πολυστυλιστική μέθοδο ήταν ο κινηματογράφος και το θέατρο. Πίστευε ότι έπρεπε να γεφυρωθεί το κενό μεταξύ ελαφράς μουσικής με την σοβαρή μουσική. Αποτέλεσε μια μακροχρόνια πρόκληση η αναζήτηση μιας «καθολικής» μουσικής γλώσσας, η δημιουργία μιας νέας σύνθεσης με την ένωση αυτών των δύο ειδών. Η δεύτερη σημαντική επιρροή είναι των «Μοντερνιστών» του Λένιγκραντ από τη δεκαετία του 1920. Εκτός από την συνάντησή του με τον Luigi Nono, κατά τη διάρκεια των σπουδών του στο Ωδείο της Μόσχας, και της σημαντικής επιρροής του στην προσωπικότητα του Schnittke, άλλοι συνθέτες που συνέβαλαν σε αυτό ήταν ο Mahler, ο Shostakovich και ο Berg. Τη μεγαλύτερη, ωστόσο, επιρροή την άσκησε ο Mahler από τον οποίο υιοθέτησε και κάποιες μουσικές υφές. Εν ολίγοις, ο συνδυασμός των διαφορετικών στιλ που έμαθε είναι η καθοριστική ιδέα πίσω από την πολυστυλιστικότητα.

Στο δοκίμιό του «Πολυστυλιστικές Τάσεις στην Σύγχρονη Μουσική» ο Schnittke κάνει αναφορά στον Stravinsky καθώς υπήρχε ένα πνευματικό δέσιμο μεταξύ των δύο αυτών συνθετών και συγκεκριμένα ο Stravinsky αποτέλεσε ένα σημαντικό μοντέλο για τις προσπάθειες του Schnittke ώστε να διατηρήσει τη σύνδεση με τις πολιτιστικές του ρίζες μέσω της σύνθεσης έργων με αναφορές

στη μουσική του παρελθόντος. Επίσης, η χρήση των μπαρόκ και των κλασικών ιδιωμάτων που κάνει στα έργα του ο Schnittke είναι παρόμοια με αυτή του Stravinsky. Επιπλέον, όσο σπούδαζε στο Ωδείο της Μόσχας επηρεάστηκε σημαντικά και από τον μελετητή Webern Philipp Hershkovich καθώς και από τη δεύτερη σχολή της Βιέννης. Αξίζει να αναφερθεί και η σύνδεση του Schnittke με τον Part μιας και οι δύο αυτοί συνθέτες είχαν παρόμοια επαγγελματική διαδρομή ξεκινώντας τα φοιτητικά τους χρόνια από τον νεοκλασικισμό έως τον συνδυασμό διαφόρων στιλ και τεχνικών. Η διαφορά τους είναι ότι ο Part πέρασε αυτές τις φάσεις πιο γρήγορα, εγκατέλειψε κάθε τι avant-garde και ανέπτυξε ένα νέο μινιμαλιστικό στιλ σε αντίθεση με τον Schnittke, ο οποίος παρέμεινε στην πολυστυλιστικότητα (Medic, 2010, σ. 98).

1.3 Τα χαρακτηριστικά της πολυστυλιστικότητας με βάση τον συνθέτη

Τα βασικά χαρακτηριστικά της πολυστυλιστικότητας είναι δύο: Η «παράθεση» (“quotation”) και η «νύξη» ή «υπαινιγμός» (“allusion”). Σχετικά με την παράθεση εννοούμε την προσθήκη αποσπασμάτων άλλων συνθετών, μουσικών δανείων αλλά και την τεχνική της διασκευής. Όπως, ο ίδιος ο Schnittke, αναφέρει «η αναδιήγηση ενός ξένου μουσικού κειμένου στη δική του μουσική γλώσσα [ανάλογα με τις σύγχρονες λογοτεχνικές προσαρμογές αρχαίων θεμάτων] ή μια ελεύθερη ανάπτυξη ξένου υλικού με το δικό του στιλ» καθώς και «η παράθεση όχι μουσικών αποσπασμάτων αλλά της τεχνικής ενός ξένου στιλ» (Schnittke [1971] 2002:88). Πιο συγκεκριμένα, η χρήση μουσικών τεχνικών και γλωσσικών στοιχείων που υπήρχαν στην προκλασική μουσική και κατά τον κλασικισμό. Από την άλλη μεριά, ως προς το δεύτερο χαρακτηριστικό της νύξης ή υπαινιγμού αναφέρει «η χρήση από ανεπαίσθητες υποδείξεις και ανεκπλήρωτες υποσχέσεις που αιωρούνται στο χείλος της προσφοράς αλλά στην πραγματικότητα δεν το διασχίζουν» (Schnittke [1971] 2002:88). Στην ουσία, η χρήση μουσικών και γλωσσικών χαρακτηριστικών που θυμίζουν στιλ άλλων συνθετών και οδηγεί στην δημιουργία ενός συγκεκριμένου στιλ (Jaunslaviete, 2018, σ. 456-457).

Εισάγει ,επίσης, τον όρο «πολυστυλιστικά υβρίδια» για την αναφορά έργων που περιέχουν στοιχεία τριών, τεσσάρων ή περισσότερων στιλ. Ωστόσο, ο ίδιος ο όρος «πολυ-στυλιστικότητα» υποδηλώνει ότι διακυβεύονται πολλά στιλ και έτσι ο όρος «πολυστυλιστικά υβρίδια» είναι πλεονασμός (Medic, 2017, σ. 24). Στο δοκίμιό του «Πολυστυλιστικές Τάσεις στην Σύγχρονη Μουσική» ο Schnittke επισημαίνει ότι «μερικές φορές η αλληλοδιείσδυση στοιχείων ενός μεμονωμένου συνθέτη και ενός ξένου ύφους μπορεί να είναι τόσο οργανική ... που ξεπερνά τα όρια μεταξύ παράθεσης και υπαινιγμού» (Marsh, 2017, σ. 109). Επίσης, η πολυστυλιστικότητα έχει αισθητικά χαρακτηριστικά του μεταμοντερνισμού και ένα ακόμα σημαντικό στοιχείο στη μουσική

του Schnittke είναι η χρήση αντιθέσεων και αντιφάσεων όπως: το μίσος ενάντια στην αγάπη, η ζωή ενάντια στον θάνατο, το κακό ενάντια στο καλό.

Εκτός από τον Schnittke, υπάρχουν και άλλοι συνθέτες που θεωρούνται αντιπροσωπευτικοί του είδους της πολυστυλιστικότητας, οι οποίοι χρησιμοποίησαν ιδιαίτερα την τεχνική του κολάζ, όπως οι Ives, Berio, Zimmermann, Rochberg και άλλοι. Όμως, το κολάζ θεωρείται μόνο ένα μέρος της πολυστυλιστικότητας, διότι περιλαμβάνει μόνο στυλιστικές αντιπαραθέσεις και δεν αντικατοπτρίζει άλλες μορφές στυλιστικής αλληλεπίδρασης. Οπότε, η χρήση του κολάζ δεν εγγυάται ότι ένα έργο είναι πολυστυλιστικό. Με άλλα λόγια, ο Schnittke διαχωρίζει την πολυστυλιστικότητα από το κολάζ και γενικότερα η πολυστυλιστικότητα έχει πολλές πτυχές στο έργο του (Jaunslaviete, 2018, σ. 457-458). Πρόκειται για την άμεση αντίθεση στοιχείων με έντονη αντίθεση σε πιο λεπτούς υπαινιγμούς (allusions). Η μουσική του βασίζεται στον δικό του αγώνα για προσωπική ταυτότητα. Οι πτυχές της παλαιάς μουσικής που εμφανίζονται στα έργα του λειτουργούν ως μεταβατικές, ως εξωτερικά στοιχεία που, ωστόσο, είναι απαραίτητα για την κατασκευή της ταυτότητας.

1.4 Η πολυστυλιστικότητα πριν τον A. Schnittke: εμπλουτισμός του όρου και απόψεις μουσικολόγων

Η ιδέα της πολυστυλιστικότητας είχε ήδη εκπροσωπηθεί από τους Rodion Schederin, Boris Chaikovskii, Sofia Gubaidulina, Edison Denisov και ειδικά από τον Arvo Part (Medic, 2017, σ. 22). Όσον αφορά τον όρο «πολυστυλιστικότητα» υπήρξε αποδοχή από Σοβιετικούς μουσικολόγους αλλά παράλληλα και κριτική. Ο Yevgeny Nazaikinsky αποδέχεται τον όρο και επιπλέον προσθέτει τους όρους «πολυτονικότητα» και «πολυρρυθμία». Το 1975 οι μουσικολόγοι Andrej Kudrjashov και Evgenija Chigareva προσθέτουν επίσης τους όρους «πολυστυλιστικότητα που μοιάζει με κολάζ» και την «συμβιωτική» ή «διάχυτη» πολυστυλιστικότητα (Jaunslaviete, 2018, σ. 458-459). Επιπλέον, έχουμε άλλους δύο όρους από τον Kudrjashov:

- A) Την «επιλεκτική» πολυστυλιστικότητα
- B) Την «πλουραλιστική» πολυστυλιστικότητα

Επίσης, υπάρχει η αναφορά για την έννοια του κολάζ ότι είναι κοινή στην πολυστυλιστικότητα και στον δανεισμό αλλά παραμένει διαφορετική ως ένα βαθμό. Εκτός από αυτούς τους επιπρόσθετους ορισμούς για τον εμπλουτισμό του βασικού όρου, έχουμε και τον διαχωρισμό των δύο τύπων κολάζ με τους τελευταίους ορισμούς του Kudrjashov, δηλαδή του επιλεκτικού κολάζ και του πλουραλιστικού κολάζ (στο ίδιο, ό.π.).

Αντίθετα, ο Alastair Williams θεωρεί ότι ο εκλεκτικισμός του Schnittke στερείται «υποκειμενικότητας» (Marsh, 2017, σ. 106). Πιο συγκεκριμένα, υποστηρίζει ότι ο συνθέτης που δανείζεται από το παρελθόν είναι δέσμιος του παρελθόντος, των κλισέ και των τύπων του. Η δανεική μουσική δεν μπορεί να παράγει ένα νόημα, διότι η υποκειμενικότητα έχει απομακρυνθεί από το αναφερόμενο υλικό(στο ίδιο, ό.π.).

Ο Alastair Williams ήταν επικριτικός απέναντι στην πολυστυλιστικότητα του Schnittke, υποστηρίζοντας ότι, ενώ η τεχνική αυτή στοχεύει στη σύνθεση διαφορετικών μουσικών στυλ, συχνά οδηγεί σε αποσπασματικότητα. Υποστηρίζει ότι η αντιπαράθεση αντιθετικών στυλ μπορεί να προκαλέσει αποσύνδεση και έλλειψη συνεκτικότητας στο έργο, υπονομεύοντας τη συνολική δομή των συνθέσεων. (Williams, 1997, σ. 128-132 in Marsh, 2017, σ. 106) .

1.5 Βασικές τεχνικές στα έργα του A. Schnittke

Αξίζει να τονιστούν μερικές βασικές τεχνικές σε κάποια σημαντικά έργα του Schnittke που ο ίδιος έχει αναφέρει σε αναλύσεις του. Αρχικά, ένα πολύ σημαντικό έργο για τον Schnittke είναι η “*Sinfonia*” του Luciano Berio , διότι αποτέλεσε το μοντέλο για την δική του «*Συμφωνία No.1*». Το τρίτο μέρος είναι ένα κολάζ, του οποίου χρησιμοποιεί το Scherzo από την «*Συμφωνία No.2*» του Mahler που παρατίθεται εξ ολοκλήρου, ως την υποκείμενη υφή του. Επίσης, έχει επιλέξει μουσική από Berlioz, Debussy, Ravel, Strauss, Stravinsky, Bach, Beethoven, Brahms, Shoenberg, Berg, Webern. Στην ανάλυσή του για αυτό το έργο ο Schnittke αναφέρεται στον Berio ως «πολυστυλιστικό» συνθέτη και πιστεύει ότι το πιο ενδιαφέρον χαρακτηριστικό στη “*Sinfonia*” είναι ότι «κάθε παράθεση εξυπηρετεί μια θεματική λειτουργία» (Medic, 2017, σ. 38).

Ακόμα ένα έργο εξαιρετικής σημασίας στην κληρονομιά που μας άφησε ο Schnittke είναι το “*Concerto Grosso No.3*” το οποίο συνέθεσε το 1985 και αποτελείται κυρίως από παραθέσεις και υπαινιγμούς. Ο ίδιος αναφέρει κάποια σημαντικά πράγματα στην ανάλυση του έργου αυτού με σημαντικότερα την αναφορά της φράσης “five musical masters”, εννοώντας πέντε σημαντικούς συνθέτες που υπήρξαν σε διαφορετικές χρονικές περιόδους (Heinrich Schutz, Johann Sebastian Bach, George Frederick Handel, Domenico Scarlatti, Alban Berg), και τη διάκριση μεταξύ τονικών και ατονικών υλικών. Ως προς το τονικό υλικό ο Schnittke χαρακτηρίζει την αρχή ως νεοκλασική. Οι βασικές του κλίμακες είναι η Σολ- και η Ρε+. Επίσης, πολλή σημαντική είναι η αναφορά της έκφρασης “fragments of the past” που δείχνει υπαινιγμό στον J.S.Bach και ευθεία παράθεση: B-A-C-H (Sullivan, 2010, σ. 22). Όσον αφορά το ατονικό υλικό χρησιμοποιεί και τα άλλα μονογράμματα των υπολοίπων συνθετών. Επιπλέον, υπάρχει και ένα αμφίσημο υλικό το οποίο είναι δέκα «μελωδικές» σειρές και πέντε «αρμονικές» σειρές όπου αποτελούν επεκτάσεις των σειρών των

μονογραμμάτων. Αυτές οι σειρές είναι σημαντικές για την αλληλεπίδραση των τονικών και ατονικών υλικών. Εκτός από τα παραπάνω χαρακτηριστικά, στην συγκεκριμένη σύνθεση είναι εμφανή και στοιχεία πολυτονικότητας (Sullivan, 2010, σ. 25 & 28).

1.6 Δομή και τεχνικές στο “*Hommage a Stravinsky, Prokofiev et Shostakovich*” του A. Schnittke

Το έργο “*Hommage a Stravinsky, Prokofiev et Shostakovich*” του Alfred Schnittke αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικά παραδείγματα της πολυστυλιστικής μεθόδου του. Για τον Schnittke είχε μεγάλη σημασία η παράδοση, η αναζήτηση των ριζών και το γεφύρωμα της μουσικής του παρελθόντος με το παρόν. Αυτά τα στοιχεία πλαισιώνουν την δημιουργία της πολυστυλιστικής προσέγγισής του και είναι εμφανή στη συγκεκριμένη σύνθεση.

Ο Schnittke συνέθεσε το έργο το 1979 για πιάνο και έξι χέρια και αποτελεί έναν φόρο τιμής στους τρεις μεγάλους Ρώσους συνθέτες Stravinsky, Prokofiev και Shostakovich, από τους οποίους και επηρεάστηκε. Το κάθε μέρος είναι αφιερωμένο σε έναν από αυτούς και φέρει χαρακτηριστικά που θυμίζουν το ύφος και τη μουσική γλώσσα τους, χωρίς όμως να χάνεται και το προσωπικό στοιχείο του Schnittke. Η πρώτη παρουσίαση του έργου έγινε στις 28 Δεκεμβρίου του 1979 στο Central Artist’s Club της Μόσχας από τους Victoria Postnikova, Gennadi Rozhdestvensky και Alexander Bakhchiyev.

Το έργο είναι χωρισμένο σε τρία μέρη, αντιπροσωπεύοντας κάθε έναν από τους τρεις συνθέτες. Το πρώτο μέρος είναι από την αρχή μέχρι το νούμερο 14, το δεύτερο από το 14 μέχρι το 25 και το τρίτο από το 25 έως το τέλος. Ο φόρος τιμής στους τρεις αυτούς συνθέτες γίνεται με δύο διαφορετικές μεθόδους. Η πρώτη μέθοδος είναι η μέθοδος της υιοθέτησης των τεχνικών που χρησιμοποιούσαν οι συγκεκριμένοι συνθέτες και ο δεύτερος τρόπος είναι η ευθεία παράθεση θεμάτων από έργα αυτών των συνθετών.

Οι τεχνικές που υιοθετεί ο Schnittke στο έργο του για να αποτίσει φόρο τιμής είναι οι ακόλουθες: Η χρήση της δωδεκάφθογγης τεχνικής με έναν ελαστικό και πιο ελεύθερο τρόπο από αυτόν των σειριακών συνθετών. Έτσι για παράδειγμα, χρησιμοποιεί τις 12 νότες δημιουργώντας υποσύνολα και μοιράζοντάς τα ανάμεσα στα δύο χέρια του κάθε ερμηνευτή. Αυτό σημαίνει ότι αυτά τα υποσύνολα νοηματοδοτούνται διαφορετικά ανάλογα με τις επιλογές των φθόγγων που κάνει για να μοιράσει ανάμεσα στα δύο χέρια. Παρατηρούνται, για παράδειγμα πεντατονικές σκάλες ή άλλες διατονικές κλίμακες ως υποσύνολα των δώδεκα φθόγγων.



Εικόνα 1 : Υποσύνολα δωδεκάφθογγης σειράς

Αυτός είναι ένας σαφής τρόπος να ενώσει την δωδεκάφθογγη τεχνική με μουσικά στιλ προερχόμενα από την μουσική παράδοση. Αυτό το τελευταίο επιτυγχάνεται και στο επίπεδο του στιλ μέσα από τα επιφανειακά χαρακτηριστικά της υφής και της ρυθμικής οργάνωσης. Έτσι για παράδειγμα, σε όλη τη διάρκεια του έργου παρατηρείται η συνεχής και επαναλαμβανόμενη χρήση γνώριμων και κοινότυπων μοντέλων. Τέτοια μοντέλα αποτελούν οι μουσικές σκάλες, οι πεντατονικές κλίμακες και τα μοντέλα του «Αλμπέρτι» μπάσο. Νεοκλασικά ρυθμικά μοτίβα που χαρακτηρίζονται από την ισορρυθμία και τον τετραγωνισμό τους, δηλαδή ρυθμικά στοιχεία που παραπέμπουν άμεσα στο μπαρόκ και τον κλασικισμό. Επίσης, τρίφωνες μείζονες και ελάσσονες συγχορδίες το άθροισμα των φθόγγων των οποίων μας δίδουν και πάλι την δωδεκάφθογγη σειρά.

Πανταχού παρούσα, ωστόσο, είναι η τεχνική των clusters η οποία εμφανίζεται σε κρίσιμα σημεία του έργου και μοιάζει να οριοθετεί την φόρμα. Επιπλέον, η επανάληψη συγκεκριμένων μοτίβων του ίδιου του Schnittke σε καίρια σημεία εντός του έργου αποτελεί ακόμη έναν φόρο τιμής στη φόρμα του ritornello με τις συνεχείς περιοδικές επαναλήψεις ενός κύριου θέματος ανάμεσα σε επεισόδια. Περαιτέρω βρίσκονται εντός του έργου η χρήση τεχνικών αντίστιξης όπως η μίμηση σε κανόνα, η αναστροφή, η μεγέθυνση και η σμίκρυνση.

Το χαρακτηριστικό στοιχείο όλων αυτών των μοντέλων είναι η συνεχής επαναληπτικότητα τους από τη στιγμή που εισάγονται μέχρι την επόμενη εμφάνιση μιας τομής με τη μορφή cluster. Με τις προαναφερθείσες τεχνικές οι οποίες έχουν ως βάση το 12φθογγο που διαμοιράζεται στα δύο χέρια με διάφορους τρόπους, από αυτήν την άποψη διακρίνεται μία ομοιότητα με την μινιμαλιστική τεχνική.

1.7 Ανάλυση του έργου “*Hommage a Stravinsky, Prokofiev et Shostakovich*”

Τα υποσύνολα του έργου εντός της δωδεκάφθογγης σειράς είναι τα εξής:

Πίνακας 1: Υποσύνολα 12φθόγγης σειράς από το 0 έως το 5

ΝΟΥΜΕΡΑ	ΑΡΙΣΤΕΡΟ ΧΕΡΙ	ΔΕΞΙ ΧΕΡΙ	ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ
0	Eb, E, G, B, F, C	F#, G#, A, Bb, C#, D	-
1	F#, G#, A#, C#	G, F, E, D, Eb, C, B, A	-
2 (Πιάνο II)	Eb, Eg, C, B, F	F#, G#, A, Bb, C, D	Υφή: Οι άλλοι δύο φθόγγοι στο πιάνο II και III Alberti bass και κρατημένοι φθόγγοι.
3 (Πιάνο I)	Bb, Db, F, Ab	E, Eb, C, B, A	
4 (Πιάνο II)	Bb, E, G, C, B, F	G, F, E, D, Eb, C, B, A	-
	Πιάνο III	Πιάνο II	
5 (12φθογγο cluster από όλους) – τομή			

Χαρακτηριστικό στο νούμερο έξι, είναι ότι οι πιανίστες μπαίνουν κατά σειρά ένας-ένας. Επίσης, στο νούμερο έξι, *allegretto ma poco pesante*, εισάγεται ένα στοιχείο όπου παρόλα αυτά εξασφαλίζεται η ενότητα με ότι προηγήθηκε μέσα από το μπάσο Αλμπέρτι του τρίτου πιάνου. Το νέο στοιχείο είναι στο δεξί χέρι του τρίτου πιάνου η εμφανιζόμενη κλίμακα F#, G#, A, Bb, C#, D η οποία μέσα από το τριημιτόνιο Bb-C# θυμίζει τη ρώσικη μουσική παράδοση. Αυτές οι νότες που εμφανίζονται σε επαναλαμβανόμενες ανοδικές και καθοδικές κλίμακες συμπληρώνουν τους 12 φθόγγους μαζί με το μπάσο Αλμπέρτι.

Πίνακας 2: Υποσύνολα 12φθογγής σειράς από το 7 έως το 12

ΝΟΥΜΕΡΟ	ΑΡΙΣΤΕΡΟ ΧΕΡΙ	ΔΕΞΙ ΧΕΡΙ	ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ
7 (Πιάνο II)	F#, G#, A#, C#	-	Η συγκεκριμένη μελωδία προέρχεται από το Νούμερο 1
8 (Πιάνο I)	Db, F, F#, G, Ab	D, E, Eb, C, B, A	-
9 τομή (cluster)			
10 (Πιάνο III)	A, B, Gb, D, Ab, C#	B, C, D#, E, F, G	Το αριστερό χέρι σε μπάσο Αλμπέρτι
11 (Πιάνο II)	G, F, E, D, Eb	F#, G#, A#, C#, D#	Στο δεξί χέρι είναι πεντατονική σκάλα από το F#
12 (Πιάνο I)	A, B, C, D, D#, E	F, Ab, G, F#	Χαρακτηριστικό είναι ότι χρησιμοποιεί το ίδιο ρυθμικό μοτίβο όπως πριν σε όλους τους πιανίστες, όπου

			τα μοντέλα είναι το μπάσο Αλμπέρτι, οι ανιούσες-κατιούσες κλίμακες και τα τεχνικά μοτίβα με πηδύμα τρίτης
--	--	--	---

Η επόμενη τομή βρίσκεται στο νούμερο 13 που διαρκεί μέχρι το νούμερο 14 όπου και πάλι δεσπόζουν τα clusters. Συνεχίζοντας στο νούμερο 14, το νέο στοιχείο που εισάγεται ως οργανικό υλικό είναι το ίδιο το cluster το οποίο ενδεχομένως παραπέμπει στον δεύτερο συνθέτη, τον Prokofiev. Έτσι, το νούμερο 14 χαρακτηρίζεται από τα ακόλουθα στοιχεία: το δεύτερο πιάνο παίζει δώδεκα αυθεντικά cluster τα οποία αποτελούν συνοδεία καθώς παίζονται ρυθμικά σε δέκατα έκτα, το πρώτο πιάνο έχει την χαρακτηριστική ρυθμική μελωδία και στα δύο πεντάγραμμα τα οποία είναι άρρυθμα με τα υποσύνολα του δεξιού χεριού να είναι D, E, Eb, C, B, A, G# και του αριστερού χεριού να είναι Ab, F, F# , G, Db, ενώ το τρίτο πιάνο έχει κοφτές νότες και στα δύο πεντάγραμμα και τα υποσύνολα είναι στο δεξί χέρι C, G#, E, F και το αριστερό B, F#, D#, G, A, C#.

Το νέο στοιχείο που εμφανίζεται στο νούμερο 15 είναι οι τρίλιες στο δεύτερο πιάνο με τις νότες G, F, E, D, Eb, C, B, A, ένα οκτάφθογγο υποσύνολο, δηλαδή, που αποτελεί πιθανή παράθεση. Φτάνοντας στο νούμερο 16 εισάγεται ξανά το πρώτο πιάνο με χαρακτηριστικές ρυθμικές φιγούρες, ενώ στο νούμερο 17 σαν κύριο δομικό χαρακτηριστικό εμφανίζονται οι τρίφωνες συγχορδίες μείζονες και ελάσσονες. Αυτή είναι πιθανώς μία συνθετική τεχνική του Prokofiev, δηλαδή η χρήση του 12φθογγου σε υποσύνολα των τριών φθόγγων ανά συγχορδία. Έτσι για παράδειγμα, στο πρώτο μέτρο μετά το νούμερο 17 εμφανίζονται στο πρώτο πιάνο οι συγχορδίες σε μείζονα (Λα μείζονα, Μι ύφεση μείζονα & Μι μείζονα), οι οποίες απαρτίζουν το 12φθογγο με κάποιες πιθανές επαναλήψεις φθόγγων. Η ίδια τεχνική της πανδιατονικότητας, δηλαδή η ελεύθερη χρήση διατονικού υλικού όπως μείζονες και ελάσσονες συγχορδίες σε ελεύθερους συνδυασμούς χωρίς κανέναν αρμονικό κανόνα, εμφανίζεται και στα άλλα δύο πιάνο. Κατά συνέπεια, η συγκεκριμένη τεχνική είναι το κύριο χαρακτηριστικό σε αυτό το νούμερο.

Εν συνεχεία, στο νούμερο 19 το τρίτο πιάνο έχει τα γνώριμα μπάσο Αλμπέρτι και στο νούμερο 20 το πρώτο πιάνο εισάγει μία πεντατονική μελωδία στο δεξί και στο αριστερό χέρι σε παράλληλη κίνηση, δηλαδή στο δεξί B, C#, D#, F#G# και στο αριστερό E, F#, G#, B, C#. Το δεύτερο πιάνο εισάγει παράλληλα με άλλο θεσμικό τρόπο μία πεντατονική μελωδία πάνω στην νότα F#, δηλαδή F#, G#, A#, C#, D#. Το κύριο χαρακτηριστικό εδώ δεν είναι πλέον ο 12φθογγισμός αλλά η χρήση παράλληλων διαστημάτων, δηλαδή διαστημάτων σε παράλληλη κίνηση ή αλλιώς η πολυτονικότητα όπου μία μελωδία ακούγεται μαζί με το αντίγραφο της σε ένα άλλο τονικό κέντρο.

Καθώς προχωρούμε από το νούμερο 21 ως το νούμερο 22 παρατηρούμε τη χρήση αντιστικτικών τεχνικών όπως η σμίκρυνση, η μεγέθυνση και η μίμηση σε κανόνα. Στο νούμερο 23 υπάρχει μία πιθανή παράθεση όπου φαίνεται η τεχνική της πολυτονικότητας, δηλαδή μία μελωδία ακούγεται ταυτόχρονα από διαφορετικά τονικά κέντρα. Στη λογική των υποσυνόλων της δωδεκαφθογγικής σειράς επιστρέφουμε και πάλι μετά το νούμερο 24 και στο νούμερο 29 έρχεται η επόμενη τομή.

Από την τομή στο νούμερο 31 επιστρέφουμε στην πανδιατονικότητα ακόμη μία φορά, δηλαδή στην χρήση τρίφωνων μειζόνων και ελασσόνων συγχορδιών σε ελεύθερους συνδυασμούς. Στο νούμερο 33 το πρώτο πιάνο κάνει χρήση cluster ενώ το τρίτο πιάνο τη χρήση υποσυνόλων που αποτελούνται από δέκατα έκτα, τα οποία συμπληρώνουν την δωδεκάφθογγη σειρά και μάλιστα αποτελούν και αναστροφή της άλλης. Αυτά τα σύνολα είναι στο δεύτερο πιάνο A, B, C, D#, E, F, G σε cluster. Στο τρίτο πιάνο το δεξί χέρι είναι F#, G#, A, Bb, C#, D και στο αριστερό G, F, E, Eb, C το οποίο κινείται σε αντίθετη κίνηση με το δεξί χέρι, δηλαδή το δεξί χέρι σε ανιούσα και το αριστερό χέρι σε κατιούσα. Η συγκεκριμένη τεχνική περιλαμβάνεται στο πρώτο πιάνο στο νούμερο 35. Στη συνέχεια, η τομή στο νούμερο 36 μας φέρνει την ίδια πεντατονική μελωδία πάνω στο F#, στο δεύτερο πιάνο, το τρίτο πιάνο παίζει με υλικό από το μπάσο Αλμπέρτι, ενώ το δεξί χέρι πρέπει να αποτελεί παράθεση από τον Shostakovich. Η επιστροφή του μοτίβου τύπου ritornello γίνεται στο νούμερο 37 από το τρίτο πιάνο με την ένδειξη χωρίς μέτρο. Το μόνο που μένει στη συνέχεια είναι η χρήση του συνδετικού κρίκου που ενώνει όλα τα προηγούμενα υλικά και είναι το ίδιο το δωδεκαφθογγικό cluster. Όμως σε μία κίνηση που αποτελεί σεβασμό προς την παράδοση, ο Schnittke αφήνει στο τελευταίο μέτρο του έργου να ακουστούν μόνο τρίφωνες συγχορδίες.

1.8 Σκέψεις για την προσωπικότητα του A. Schnittke και την πολυστυλιστικότητα

Ο Schnittke ομολόγησε ότι συχνά ένιωθε διχασμένη προσωπικότητα καθώς αναγκάστηκε, όπως πολλοί από τους συγχρόνους του, να ασχοληθεί με την σύνθεση ενός είδους μουσικής για να βγάλει τα προς το ζην και με την σύνθεση ενός άλλου είδους για να ικανοποιήσει τον διανοούμενο εαυτό του και τις δημιουργικές του ορμές. Αναφορικά με την πολυστυλιστικότητα έθεσε ένα ρητορικό ερώτημα, το οποίο ο ίδιος απάντησε: «Μα πρέπει να χρησιμοποιούμε τον όρο πολυστυλιστικότητα(...); Η πολυστυλιστική τάση υπήρχε πάντα σε κρυφή μορφή στη μουσική, και συνεχίζει να υπάρχει, γιατί η μουσική που είναι στυλιστικά στείρα θα ήταν νεκρή. Αξίζει λοιπόν να συζητάμε αυτό το θέμα;» (Jaunslaviete, 2018, σ. 456).

Αν και η μουσική του ερμηνεύεται ως εκδήλωση νοσταλγίας για το παρελθόν, ο ίδιος σε συνεντεύξεις του υποστηρίζει ότι η μουσική του δεν συντέθηκε με αυτήν την πρόθεση και οι

τεχνικές της παράθεσης και της νύξης ή του υπαινιγμού δεν αποτελούν απόδειξη μιας μελαγχολικής επιστροφής στα μονοπάτια της ιστορίας. Με άλλα λόγια, η πολυστιλιστικότητα δεν αποτελεί μια «βιτρίνα» αρχαίων εκθεμάτων, αλλά αντίθετα συγκροτεί ένα νέο στιλ, μια νέα προσέγγιση που είναι συνειδητοποιημένη και γεμάτη νόημα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

2.1 Το έργο «4^ο επίπεδο»

Το «4^ο επίπεδο» είναι μια σύνθεση για υψίφωνο, τρεις άρπες και ορχήστρα που βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στην πολυστιλιστικότητα, αλλά εμπεριέχει και χαρακτηριστικά όπως η πολυτονικότητα-πολυτροπικότητα, κινηματογραφική αισθητική και στοιχεία performance. Στόχος του έργου είναι η προσπάθεια σύνδεσης όλων αυτών των στοιχείων όχι μόνο σε μουσικό επίπεδο αλλά και σε επίπεδο προσμίξεων άλλων παραστατικών τεχνών. Ο τίτλος αναφέρεται στα τέσσερα επίπεδα ή αλλιώς στα τέσσερα μουσικά υλικά που συνθέτουν το έργο.

Μέσα από τη δραματουργία του έργου, αποτυπώνεται στο χώρο και στο χρόνο μία κυκλική πορεία της μουσικής που ξεκινάει από ένα πρωτογενές υλικό, εξελίσσεται μέσα στο έργο και τελικά στο τέλος καταλήγει εκεί από όπου ξεκίνησε. Πιο συγκεκριμένα, ξεκινώντας από ένα συγκεκριμένο τονικό κέντρο και καταλήγοντας σε αυτό, όπως επίσης ξεκινώντας από ένα cluster και καταλήγοντας σε ένα cluster. Ο ρόλος της υψιφώνου, ως πορθμέα μεταξύ των δύο κύριων μερών του έργου, προσθέτει το στοιχείο της θεατρικότητας. Η κινηματογραφική αισθητική ενισχύεται περαιτέρω από το γεγονός ότι καθένα από τα δύο μέρη του έργου αποτελεί μια παραμορφωμένη αντανάκλαση του άλλου ή αλλιώς το κάθε μέρος είναι το «αρνητικό αντίγραφο» του άλλου.

2.2 Η μακροδομή

Μακροδομικά το έργο χωρίζεται σε δύο βασικά μέρη Α και Β. Το Α ξεκινάει από το μ. 1 έως το μ. 264 και το Β ξεκινάει από το μ. 265 έως το τέλος, δηλαδή στο μ. 354. Αυτός ο διαχωρισμός σηματοδοτεί την ύπαρξη των δύο βασικών στοιχείων του κομματιού, δηλαδή το κατά βάση πολυτονικό μέρος και το τονικό μέρος. Αν και το Α είναι το πολυτονικό-πολυτροπικό και το Β είναι το τονικό, πρέπει να σημειωθεί ότι υπάρχουν στοιχεία τονικότητας και πολυτονικότητας-πολυτροπικότητας και στα δύο μέρη. Επίσης, τα δύο βασικά τονικά κέντρα που υπάρχουν στα δύο αυτά μέρη είναι το τονικό κέντρο Ντο, αφετηρία και κατάληξη, και το τονικό κέντρο Μι το οποίο αποτελεί και έναν συνδετικό κρίκο ανάμεσα στα δύο μέρη.

Όσον αφορά το Α, οι μεμονωμένες μελωδικές γραμμές στην κάθε ομάδα οργάνων είναι πλήρως τροπικές, όταν όμως αρχίζουν και μπλέκονται με τις υπόλοιπες τονικές-μελωδικές γραμμές τότε δημιουργείται αυτό το πολυτονικό-πολυτροπικό αποτέλεσμα. Αντίθετα, στο Β έχουμε περάσει στο τονικό μέρος αν και ακούγονται αποσπασματικά στοιχεία και αναμνήσεις από το Α μέρος. Η σύνδεση των δύο αυτών μερών γίνεται με την μελωδική γραμμή της υψιφώνου που εμφανίζεται στο μεταβατικό τμήμα-γέφυρα του Α μέρους για να οδηγηθούμε στο Β μέρος.

2.3 Η μικροδομή και ανάλυση Α μέρους

Εκτός από τον βασικό μακροδομικό διαχωρισμό σε Α και Β, το κομμάτι σε μικροδομικό επίπεδο χωρίζεται σε 6 μικρότερα τμήματα. Ειδικότερα, τα τμήματα αυτά είναι:

- α) Τα μέτρα 1 έως 101
- β) Τα μέτρα 102 έως 231
- γ) Τα μέτρα 232 έως 264
- δ) Τα μέτρα 265 έως 288
- ε) Τα μέτρα 289 έως 316
- στ) Τα μέτρα 317 έως 354

Ολόκληρο το πρώτο τμήμα του έργου είναι χτισμένο από πρωτογενή υλικά της τονικής/τροπικής μουσικής, και πιο συγκεκριμένα από την φυσική διατονική σκάλα και τους παραγόμενους από αυτήν μουσικούς τρόπους.

Οι άρπες είναι οι φορείς του μουσικού γίνεσθαι ενώ τα υπόλοιπα όργανα της ορχήστρας απλά σχολιάζουν ή υιοθετούν τον τρόπο που οι άρπες έχουν παρουσιάσει την μουσική πορεία του έργου. Τα κύρια υλικά από τα οποία αποτελείται το έργο είναι τα εξής: Α) Τα cluster, τα οποία παρουσιάζονται κατά κύριο λόγο στις τρεις άρπες. Β) Το δεύτερο βασικό υλικό είναι η διατονική κλίμακα, η οποία κατά μία έννοια γεννιέται μέσα από το cluster. Επίσης, έχουμε και μικρότερα clusters τα οποία κινούνται με κάθετη-παράλληλη κίνηση. Γ) Το τρίτο υλικό είναι οι κρατημένοι φθόγγοι. Δ) Υπάρχει και ένα τέταρτο υλικό το οποίο είναι η μελωδία σε φρύγιο τρόπο.

Σε ρυθμικό επίπεδο το κεντρικό θέμα του όλου έργου και κυρίως του πρώτου μέρους είναι η αντιπαράθεση ανάμεσα σε κινητικότητα και στατικότητα (κλίμακες σε 16^α- clusters και μεμονωμένοι φθόγγοι). Η μέθοδος της ανάπτυξης του υλικού ή αλλιώς η δραματουργία του έργου, στην πραγματικότητα βασίζεται σε κάποιες τεχνικές όπως είναι γνωστές από τον μινιμαλισμό αλλά και από το έργο του Schnittke και άλλων συνθετών και έχει να κάνει με την επαναληψιμότητα, και το σταδιακό χτίσιμο μέσω της επανάληψης πρωτογενών στοιχείων η οποία οδηγεί σε μία κλιμάκωση, σε ένα δραματουργικό crescendo. Αυτό φαίνεται, για παράδειγμα, στα μ. 25 με 28 όπου οι άρπες επαναλαμβάνουν ακριβώς τις ίδιες κλίμακες όπως στα μ. 3 με 6. Ένα παράδειγμα που φαίνεται το σταδιακό χτίσιμο είναι το μ. 21 όπου η κλίμακα-τρόπος έχει προστεθεί κατά μία νότα (πχ. άρπα Ι).

Στο (α') πρώτο τμήμα του πρώτου μέρους, μακροδομικά και μέσα από τα κάθετα-παράλληλα clusters των αρπών έχουμε τους πρώτους βασικούς τρόπους που δημιουργούνται.

Πίνακας 3 Οι παραγόμενοι τρόποι

ΜΕΤΡΑ	ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ
1	Ιωνικός (Ντο)
3	Μιξολυδικός (Σολ)
7	Δωρικός (Ρε)

Η δομική διαδικασία αφορά κυρίως στο χτίσιμο με βάση τις αλληπάλληλες 5ες καθαρές και ουσιαστικά δημιουργείται ένας μικρός κύκλος των 5^{ων}.

Ξεκινώντας, στο μ. 1, μιλώντας για τις καθαρές νότες, αρχίζουμε από το μ. 1 όπου ο τρόπος είναι σε ντο (Ιωνικός) στο μ. 3 όπου είναι σε σολ (μιξολυδικός), στο μ. 7 είναι σε ρε (δωρικός) και στο μ. 9 είναι σε λα (αιολικός).

Πίνακας 4: Δομική διαδικασία Α μέρους (μ.1-75)

ΜΕΤΡΑ	ΒΑΣΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΤΡΟΠΩΝ	ΟΡΓΑΝΑ
1	ΝΤΟ/С	Άρπες
3	ΣΟΛ/С	Άρπες
7	ΡΕ/С	Άρπες
9	ΛΑ/Α	Άρπες
13	ΝΤΟ/С	Άρπες
19	ΝΤΟ/С	Έγχορδα
21	ΜΙ/Ε	Άρπες
25	ΣΙ/В	Άρπες
26	ΣΟΛ/С	Άρπες
28	ΣΟΛ/С	Άρπες
30	ΝΤΟ/С	Άρπες
32	ΜΙ/Ε	Έγχορδα
34	ΜΙ/Ε	Άρπες
35	ΣΙ/В	Άρπες
36	ΣΟΛ/С	Άρπες
40	Φρύγια Μελωδία	
44	ΦΑ/С	Άρπες
45	ΜΙ/Ε	Έγχορδα
47...	ΦΑ/С	Άρπες

στοιχεία που παρουσιάστηκαν υφίστανται μία περίοδο επεξεργασίας στα ακόλουθα μέτρα μέχρι το 72.

Η διαδικασία τελειώνει στο μέτρο 72 που είναι ένα κρίσιμο σημείο στο οποίο για μία εμφανική φορά εμφανίζεται το θέμα του φρύγιου και στις τρεις άρπες μαζί. Επί της ουσίας, αποτελεί το κλείσιμο μιας διαδικασίας και με την επιστροφή στο τονικό κέντρο Ντο. Στο επίπεδο της υφής και της μουσικής επιφάνειας, δημιουργείται μία δραματουργική κλιμάκωση καθώς οι άρπες ανεβαίνουν διαρκώς οκτάβα και οδηγούνται προς την ψηλότερη περιοχή τους.

Το πρώτο τμήμα του Α μέρους ολοκληρώνεται με μία κλιμάκωση η οποία βρίσκεται σε όλα τα επίπεδα, από άποψη ενορχήστρωσης και οκτάβας καθώς οι άρπες, που φέρουν το μουσικό γίνεσθαι, φτάνουν στο υψηλότερο σημείο της οκτάβας τους και σταθεροποιούνται γύρω από το Μι (μ. 93) ενώ τα υπόλοιπα όργανα φτάνουν και αυτά σε ένα cluster στο μέτρο 101. Το Μι αποτελεί σημαντικό πόλο έλξης ενώ ταυτόχρονα όμως ακούγεται και η πέμπτη καθαρή, δύο βασικά στοιχεία όλης της δόμησης. Ουσιαστικά, σε όλο αυτό το πρώτο τμήμα τον πρωταρχικό ρόλο τον είχαν οι άρπες, διότι από αυτές δομήθηκε ο μουσικός άξονας του έργου.

Όσον αφορά το β' τμήμα, η εμφάνιση της Ντο μείζονας συγχορδίας (σε χαμηλή δυναμική κι ελαφριά ενορχήστρωση) στο μ. 102 επισφραγίζει την επιστροφή, δηλαδή εκεί από όπου ξεκίνησαν όλα. Το δεύτερο τμήμα του Α έχει το ρόλο μίας διεξοδικότερης επεξεργασίας της φρύγιας μελωδίας που δουλεύεται είτε αυτούσια είτε σε θραύσματα είτε με παραλλαγές από διάφορα όργανα και σε αντίστιξη με όλα τα στοιχεία που προέκυψαν από τη διαδικασία του α' (cluster, τροπικές σκάλες, μεμονωμένοι φθόγγοι και διαστήματα). Για παράδειγμα η φρύγια μελωδία εμφανίζεται στο μ. 143 στο πρώτο όμποε, στο πρώτο κόρνο και στα δεύτερα βιολιά. Οι άρπες σε όλο αυτό το τμήμα διακόπτουν τη ροή της ορχήστρας σε συγκεκριμένα σημεία με τα clusters τα οποία θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως κινηματογραφικά "cuts". Ο λόγος που το κάνουν αυτό είναι για να δώσουν ώθηση στην ορχήστρα και να προετοιμάσουν την κορύφωση που θα έρθει από το μ. 191. Στο μ. 151 η τσελέστα, ως φορέας του μουσικού γίνεσθαι σε αυτό το μέρος, εισάγει το δομικό στοιχείο του διαστήματος της τρίτης, εισάγοντας έτσι και την τεχνική της πανδιατονικότητας στο έργο. Η κλιμάκωση, που ακολουθεί, ολοκληρώνει το Α (μ. 192-231) όπου χρησιμοποιούνται όλα τα υλικά που προηγήθηκαν, όπως κλίμακες και κρατημένοι φθόγγοι με επιμονή στα βιολιά στο φρύγιο τρίχορδο με βάση το Μι ύφεση. Αυτός ήταν και ο στόχος όλου του δεύτερου τμήματος, δηλαδή η κορύφωση του κομματιού μέσα από ένα crescendo που γίνεται μέσω της πρόσθεσης ενός οργάνου κάθε φορά.

Σε αυτήν την κορύφωση ενυπάρχει η κίνηση, η ακινησία και η επαναληπτικότητα σε μία στατική κατάσταση και επί της ουσίας η κίνηση εσωκλύεται στην ακινησία. Με άλλα λόγια η κίνηση βρίσκεται στις άρπες, στην τσελέστα, στα κλαρινέτα, στα φαγκότα και στις τρομπέτες μέσω των

δεκάτων έκτων ενώ η ακινησία βρίσκεται στους κρατημένους φθόγγους που υπάρχουν στα κόρνα, στα βαθιά χάλκινα και στα έγχορδα (βιόλες, τσέλα και κοντραμπάσα).

The image shows a musical score for two horn parts: Hn. in F 1,2 and Hn. in F 3,4. Both parts play sustained notes with accents (>) and a mezzo-piano (mp) dynamic marking. The notes are held across four measures.

Εικόνα 3 η "ακινησία"

The image shows a musical score for three harp parts: Hrp. 1, Hrp. 2, and Hrp. 3. Hrp. 1 and Hrp. 2 play rhythmic patterns with a mezzo-forte (mf) dynamic marking. Hrp. 3 is silent for the first three measures and then plays a rhythmic pattern in the fourth measure with a mezzo-forte (mf) dynamic marking.

Εικόνα 4 η "κίνηση"

Μετά από αυτήν την κορύφωση, ακολουθεί ένα μεταβατικό τμήμα-γέφυρα (γ') όπου σκοπό έχει να προετοιμάσει την είσοδο στο Β μέρος. Είναι μια κατάσταση ηρεμίας όπου για αυτόν τον λόγο δίνεται και μια εκφραστική ελευθερία στις άρπες, οι οποίες παίζουν clusters σε τυχαίο χρόνο και θα εμφανιστεί για πρώτη φορά πάνω στην σκηνή η υψίφωνος. Το δομικά κέντρα είναι το τονικό κέντρο Μι που υπάρχει στο μέρος της τσελέστας και το τρίτονο, όπου φαίνεται στα μ. 235 έως 237 από το Ντο στο Φα δίεση που είναι τα τονικά κέντρα. Η έμφαση στο τρίτονο φαίνεται και στα μ. 241 με 246 στα κόρνα, όπου τα άκρα τους σχηματίζουν το συγκεκριμένο διάστημα. Η υψίφωνος είναι η ίδια η γέφυρα μεταξύ των δύο μερών και η μελωδία της που βρίσκεται σε φρύγιο φα έχει στόχο να δώσει έμφαση στη συνέχεια του Β μέρους, όπου ο φρύγιος τρόπος έχει κεντρικό ρόλο κυρίως στο α' τμήμα αυτού του δεύτερου μέρους.

Κάποια χαρακτηριστικά από άποψη υφής που διακρίνονται στο έργο είναι η εναλλαγή, όπως για παράδειγμα στα μ.178 με 182 όπου το φλάουτο με το όμποε εναλλάσσουν το τρίχορδο του

φρύγιου τρόπου και η μίμηση ανάμεσα στα διάφορα όργανα, όπως στο μ. 60 όπου το φλάουτο κάνει μια ελεύθερη μίμηση της μελωδίας από το όμποε στο μ. 59.

2.4 Ανάλυση Β μέρους

Το δεύτερο μεγάλο μέρος, που αποτελεί το τονικό μέρος του έργου, ξεκινάει από το μ.265 και κατ' αναλογία με το πρώτο μέρος, χωρίζεται σε τρία διαφορετικά τμήματα τα οποία έχουν και έναν συσχετισμό με τα τμήματα του Α μέρους.

Τα κύρια χαρακτηριστικά του Β μέρους σε σχέση με το Α μέρος δηλαδή είναι η σημασία της νότας Μι, το οποίο παραμένει τονικό κέντρο σχεδόν καθ' όλη τη διάρκεια και ουσιαστικά πάνω του χτίζεται το Β μέρος (κυρίως ως Μι ύφεση), ο φρύγιος τρόπος και στο αρμονικό επίπεδο οι συγχορδίες με υπερκείμενες τρίτες. Έχουμε λοιπόν ομοφωνική υφή, σε αντίθεση με το Α μέρος, μελωδία με τροπικά χαρακτηριστικά φρύγιου και τονικές αρμονίες. Τα στοιχεία λοιπόν εκείνα που από το Α μέρος περνάνε πλέον στο Β μέρος και παρουσιάζονται ως ένας αντικατοπτρισμός ή αλλιώς ωςάν το ένα τμήμα να είναι το «αρνητικό» του άλλου. Εν ολίγοις, από την πολυτονικότητα περνάμε στην τονική μουσική.

Το πρώτο τμήμα του Β μέρους φτάνει μέχρι το 288 όπου εκεί πέρα βρίσκεται η τομή του. Το κύριο χαρακτηριστικό της πρώτης διαδικασίας του Β μέρους είναι το γεγονός ότι από μακροδομικής απόψεως χτίζεται πάνω στον πυλώνα της νότας Μι για ακόμα μια φορά. Το Μι υπάρχει, όπως εμφανίστηκε στο Α μέρος, σε μια τριπλή υπόσταση ως μι ύφεση, μι και μι δίεση (το οποίο είναι επίσης παράλληλα φα). Οι άρπες έρχονται ξανά στην επιφάνεια σε αντιστοιχία με το α' τμήμα του Α μέρους, αλλά αυτή τη φορά παίζοντας ξεχωριστά η καθεμία με αρπισμούς σε κατιόντα δέκατα έκτα και αυτό έχει ως στόχο να είναι ευδιάκριτη η καθαρότητα του μουσικού υλικού τους. Έχουν δηλαδή στοιχεία που θυμίζουν την παραδοσιακή μορφή των τεχνικών της άρπας όπως την έχουμε δει μέσα από αξιοσημείωτα έργα του ορχηστρικού και σολιστικού ρεπερτορίου, όπως για παράδειγμα μέσα από την *cadenza* του «*Καρνοθραύστη*» του Tchaikovsky ή την *etude de concert* του Albert Zabel “*La Source*”.

Πίνακας 6: Ανάλυση Β μέρους (μ.265-288)

ΜΕΤΡΑ	ΤΟΝΙΚΑ ΚΕΝΤΡΑ
265-272	E _b
273-280	E
281-288	F

Το δεύτερο τμήμα αυτού του Β μέρους είναι από το 289 μέχρι το 316. Εδώ υπεισέρχονται και κάποια στοιχεία από το Α μέρος του έργου. Επιστρέφει το τονικό κέντρο του ντο το οποίο ουσιαστικά είναι η βάση από την οποία ξεκίνησε ολόκληρη η διαδικασία του έργου, ένα είδος δομικής επανέκθεσης. Τα στοιχεία αυτά τα οποία προέρχονται από το Α μέρος και εμπλουτίζουν με αποσπασματικές διαδικασίες, είναι μια ανάμνηση του Α μέρους, αλλά σε ένα νέο πλαίσιο από τη στιγμή που το στοιχείο της τονικής σύνθεσης έχει επικρατήσει. Ξανά σε αντιστοιχία με το β' τμήμα του Α μέρους, η ορχήστρα έχει τον πρωταρχικό ρόλο η οποία αυτή τη φορά η κορύφωση που θα κάνει θα είναι σε ένα tutti ,το οποίο είναι ένα cluster στην πραγματικότητα, που θα έρθει στα μ. 313 με 316. Αυτός είναι και ο λόγος που έχει τον κύριο ρόλο σε αυτό το δεύτερο τμήμα του Β μέρους. Το cluster που θα εμφανιστεί σε αυτό το tutti σημείο θυμίζει το cluster των αρπών του Α μέρους, και αποκτά μία νέα διάσταση ενορχηστρωτικά αφού διευρύνεται σε ολόκληρο το ορχηστρικό σύνολο πλην των αρπών όμως, άρα λοιπόν είναι μία μίμηση, ουσιαστικά μια αναστροφή της κατάστασης που υπήρχε στο Α μέρος.

Τέλος, από το 317 μέχρι και το τέλος του έργου είναι μια τελική διαδικασία η οποία για άλλη μια φορά αποτελεί ένα είδος αντικατοπτρισμού ή της αναστροφής των διαδικασιών από την άποψη ότι σαν πρότυπο εδώ λαμβάνεται το τμήμα γέφυρα του μ. 233 στο οποίο η τσελέστα αποτελούσε φορέα των διαδικασιών. Η τσελέστα παρουσιάζει τα ίδια τονικά κέντρα όπως και στο τμήμα γέφυρα. Οι διαδικασίες αυτές έχουν να κάνουν με την διαδοχή των τονικών κέντρων Μι, Ντο και Φα δίεση (τρίτονο και διάστημα τρίτης). Έτσι, οδηγούμαστε στην επιστροφή του τονικού κέντρου ντο το οποίο είναι το κέντρο από όπου ξεκίνησε όλη η δραματουργία του έργου, μια επιστροφή δηλαδή εκεί όπου ξεκίνησαν όλα. Χαρακτηριστικά στα μπάσα , πέμπτη καθαρή ντο-σολ στο μ. 331 το οποίο παραμένει ως τονικό κέντρο μέχρι και το τέλος του έργου(ντο ελάσσονα- η υψίφωνος την μεταμορφώνει σε μείζονα) με τη μελωδία που βρίσκεται στις βιόλες, στα τσέλα, στα δεύτερα βιολιά και στα φλάουτα (μ. 332 με 345) να έχει και πάλι έναν πιο ελεύθερο και αυτοσχεδιαστικό κινηματογραφικό χαρακτήρα. Ο ρόλος δηλαδή της υψιφώνου είναι και πάλι η εγκαθίδρυση ενός τονικού κέντρου και το «πέραςμα». Σε όλο αυτό το τελευταίο τμήμα του έργου δίνεται ξανά μια εκφραστική ελευθερία στις άρπες όπου αυτή τη φορά παίζουν glissandi σε τυχαίο χρόνο αλλά έχουν την οδηγία να ακούγεται ένα glissando κάθε φορά από μία άρπα και αυτό διότι δεν πρέπει να χαθεί η καθαρότητα του μουσικού υλικού που δεσπόζει σε όλο το Β μέρος. Το έργο τελειώνει από κει που ξεκίνησε, δηλαδή ξανά με τις τρεις άρπες που παίζουν για μία τελευταία φορά cluster.

2.5 Στυλιστική ανάλυση του έργου και επιρροές

Ως προς την στυλιστική ανάλυση, όπως προαναφέραμε το έργο χωρίζεται σε δύο διακριτά μέρη κυρίως εκ των οποίων το πρώτο κινείται γύρω από την πολυτονικότητα-πολυτροπικότητα ενώ το δεύτερο μέρος βρίσκεται στο στίλ της τονικής μουσικής κυρίως με μία κινηματογραφική αίσθηση, διότι εμπεριέχει και τροπικά στοιχεία αλλά μέσα σε ένα αρμονικό στίλ. Οι τεχνικές που χρησιμοποιούνται είναι αυτές της πανδιατονικότητας, τεχνικές clusters, πολυτονικότητας, τροπικότητας και τονικής μουσικής.

Οι ιστορικές και πολιτιστικές επιρροές του έργου φαίνονται από τα στοιχεία της τεχνικής που χρησιμοποιούνται στα οποία υπάρχει μία πολυσυλλεκτικότητα, και αυτό συντείνει στην κατηγοριοποίηση του έργου ως πολυστυλιστικό. Υπάρχει επιρροή από τις συμφωνίες του Mahler (πχ. No.7) από άποψη διαστρωμάτωσης και ενορχήστρωσης σε στρώματα και η σίγουρα η έντονη επιρροή του Schnittke που έχει να κάνει με την δραματουργία του έργου (επαναληψιμότητα, προσθετική τεχνική κλπ.). Επίσης, υπάρχουν επιρροές στην υφή των αρπών από έργα συνθετών-αρπιστών που ανέδειξαν την άρπα, όπως το σολιστικό “*Le Rouet*” του Alphonse Hasselmans και την etude de concert “*La Source*” του Albert Zabel.



Εικόνα 5 Τεχνική επαναληψιμότητας στα βιολιά, μ. 199-202



Εικόνα 6 Τα όμποε στα μ. 117 με 119 (προσθετική τεχνική)

Στο Β μέρος υπάρχει η επιρροή από την πιο δημοφιλή (popular) μουσική, την μουσική για τον κινηματογράφο, μια επιρροή που επίσης συμβάλλει στην πολυστυλιστικότητα αυτού του έργου. Πιο συγκεκριμένα, από κινηματογραφικά μιούζικαλ όπως αυτά του Andrew Lloyd Webber (πχ.

“*The Phantom of the Opera*”) αλλά και επιρροές από τον Ιάπωνα συνθέτη Joe Hisaishi, όπου η μουσική του έχει ντύσει τις ταινίες του σκηνοθέτη Hayao Miyazaki (πχ. «*Ταξίδι στη Χώρα των Θαυμάτων*» και «*Το κινούμενο κάστρο*»). Σχετικά με την τροπικότητα που υπάρχει στο έργο και πιο συγκεκριμένα την επιμονή στο τονικό κέντρο του Μι, προέρχεται από τις επιρροές του κέλτικου πολιτισμού και της κέλτικης μουσικής όπου η άρπα αποτελεί παραδοσιακό όργανο και τα περισσότερα κέλτικα κομμάτια βρίσκονται στο συγκεκριμένο τονικό κέντρο, όπως για παράδειγμα τα κέλτικα παραδοσιακά “*The King of Fairies*” και “*The Butterfly*”. Όλες αυτές οι επιρροές συντέλεσαν στην δημιουργία του «4^ο επιπέδου», με πρωτεργάτη τον Schnittke, και υπήρξε η προσπάθεια για μία προσέγγιση της πολυστυλιστικότητας, η οποία θα είχε πολλές διαστάσεις στον μουσικό τομέα μαζί με προσμίξεις στοιχείων των επιτελεστικών τεχνών.

2.6 Οι τεχνικές των αρπών και ο ρόλος της υψιφώνου

Είναι σημαντικό να τονιστεί η ύπαρξη ενός συνόλου αρπών, στην προκειμένη περίπτωση τριών αρπών, κάτι που δεν είναι σύνηθες στον κόσμο της ορχηστρικής μουσικής. Έτσι λοιπόν, με γνώμονα την προώθηση αυτού του πολυφωνικού οργάνου, στηρίζεται και όλος ο πυρήνας του μουσικού υλικού. Έχουν επιλεγεί τρεις άρπες διότι με αυτόν τον τρόπο καλύπτεται όλο το φάσμα των νοτών μιας και η κάθε άρπα έχει τη δική της τονικότητα. Πιο συγκεκριμένα:

- α) Η πρώτη άρπα παίζει μόνο σε υφέσεις, οπότε βρίσκεται στη Ντο ύφεση μείζονα, επομένως και τα εφτά πεντάλ βρίσκονται στο πρώτο επίπεδο
- β) Η δεύτερη άρπα παίζει μόνο σε αναιρέσεις, οπότε βρίσκεται στη Ντο μείζονα, επομένως και τα εφτά πεντάλ βρίσκονται στο δεύτερο επίπεδο
- γ) Η τρίτη άρπα παίζει μόνο σε διέσεις, οπότε βρίσκεται στη Ντο δίεση μείζονα, επομένως και τα εφτά πεντάλ βρίσκονται στο τρίτο επίπεδο

Ακριβώς επειδή υπάρχει όλο το φάσμα των νοτών δεν είναι απαραίτητο να αλλάζουν πεντάλ, τα οποία είναι ρυθμισμένα από την αρχή έως το τέλος του κομματιού. Οι κύριες διευρυμένες τεχνικές που χρησιμοποιούνται στις άρπες είναι τα clusters και το “sons xylo”. Τα clusters είναι ιδιαίτερα γνωστά στον τομέα της σύγχρονης μουσικής και πραγματοποιούνται με το χτύπημα της παλάμης στις μπάσες χορδές ή και κάποιες φορές στη μεσαία περιοχή της άρπας, αλλά στις μπάσες χορδές διαρκεί περισσότερο ο ήχος.

Όσον αφορά τη δεύτερη διευρυμένη τεχνική, αυτήν του “sons xylo” ή αλλιώς του «ξυλοφώνου» στα ελληνικά, δεν είναι πολύ διαδεδομένη όσο τα clusters και τη συναντούμε κυρίως σε έργα, όπως το “*La ragazza*” και τις “*Dyades*”, του Γάλλου αρπίστα και συνθέτη Bernard Andres.

Για να γίνει αυτή η ιδιαίτερη τεχνική ο αρπίστας με το αριστερό του χέρι κλείνει τις εσοχές από όπου περνούν οι χορδές από το ηχείο ενώ το δεξί χέρι παίζει κανονικά και έτσι δημιουργείται αυτό το ηχώχρωμα που παραπέμπει στο ξυλόφωνο. Οπότε, για να μπορούμε να έχουμε αυτήν την τεχνική του sons xylo είναι απαραίτητο το αριστερό χέρι να είναι αποδεσμευμένο για να μπορεί να καλύψει τις εσοχές και επίσης είναι πολύ σημαντικό η μελωδία στο δεξί χέρι να μην έχει μεγάλα πηδήματα, διότι αλλιώς το αριστερό χέρι δεν θα έχει αρκετό χρόνο ώστε να καλύψει τις αντίστοιχες εσοχές των χορδών. Επίσης, για την καλύτερη επίτευξη αυτού του εφέ, προτιμάται οι νότες να είναι γειτονικές και όχι σε πολύ γρήγορο tempo ή για παράδειγμα σε δέκατα έκτα. Εν ολίγοις, μια κλίμακα θα ήταν αδύνατο να παιχτεί με την τεχνική του sons xylo. Για τον λόγο αυτό, στο κομμάτι, η μελωδία αποτελείται από τέταρτα και όγδοα και οι νότες είναι κοντινές. Επίσης, το sons xylo ηχεί καλύτερα στη μεσαία περιοχή της άρπας, διότι στην ψηλή περιοχή δεν γίνεται μεγάλη ταλάντωση των χορδών οπότε δεν έχει βάθος το «ξυλόφωνο» και στην χαμηλή περιοχή, επίσης, δεν ευδοκιμεί αυτό το εφέ ακριβώς από την υπερβολική ταλάντωση των χορδών, οπότε δεν ακούμε καθόλου ήχο «ξυλοφώνου» παρά μόνο τον κανονικό ήχο της άρπας. Εκτός από τις διευρυμένες τεχνικές, χρησιμοποιούν και συμβατικές τεχνικές όπως ανιούσες και κατιούσες κλίμακες, αρπές δεκάτων έκτων, glissandi και συγχορδίες arpeggiato.

Σχετικά με την υψίφωνο, συνιστά τον πορθμέα μεταξύ του πολυτονικού-πολυτροπικού κόσμου και του τονικού, είναι εκτός σκηνής στο περισσότερο μέρος του κομματιού και σε αυτήν βρίσκεται όλο το στοιχείο του performance καθώς περπατάει μέσα στη αίθουσα ή κάθεται ανάμεσα στους θεατές στο Α μέρος. Αυτή η κίνηση συμβολίζει την κινητικότητα και την στασιμότητα που υπάρχει στο Α μέρος του έργου. Τραγουδάει δύο φράσεις, μία στην μέση περίπου του έργου (μ.252 με 264) και στο τέλος του έργου (μ.348 με 352). Η πρόθεσή της στην πρώτη της φράση είναι να δώσει έμφαση στον φρύγιο τρόπο που θα έρθει αμέσως μετά στο Β μέρος και στην δεύτερή της φράση επιβεβαιώνει το τονικό κέντρο Ντο με το οποίο ξεκίνησε το κομμάτι. Βρίσκεται πίσω από την σκηνή όταν πρόκειται να τραγουδήσει την δεύτερή της φράση για να ακουστεί αυτή η επιβεβαίωση ως απόηχος.

Είναι ένας ρόλος συμβολικός, εξωμουσικός ως έναν βαθμό αλλά και καταλυτικός για την επιτέλεση διότι αποτελεί την γέφυρα ανάμεσα στον πολυτονικό-πολυτροπικό και τονικό κόσμο του κομματιού και την επαλήθευση του τονικού κέντρου του κομματιού. Είναι η μοναδική φωνή που υπάρχει, οπότε έχει και ένα ηχώχρωμα που δεν μπορούμε να το βρούμε μέσα στην ορχήστρα και ο ρόλος της είναι εξίσου σημαντικός μαζί με αυτόν των αρπών για την ολοκλήρωση του «4^{ov} επιπέδου».

Συμπεράσματα

Τα συμπεράσματα της παρούσας διπλωματικής εργασίας επικεντρώνονται στην προσπάθεια της εφαρμογής της πολυστυλιστικότητας στη σύγχρονη μουσική σύνθεση, μέσω του έργου «4ο επίπεδο». Μέσα από την ανάλυση του έργου, προσπάθησα να αναδείξω την πολυστυλιστικότητα ως μια πολύπλευρη τεχνική που επιτρέπει τη συνύπαρξη και την αλληλεπίδραση διαφορετικών μουσικών στυλ, χρονικών περιόδων και αισθητικών αντιλήψεων.

Η εργασία ξεκίνησε με την ιστορική αναδρομή στην έννοια της πολυστυλιστικότητας, η οποία θεμελιώθηκε από τον Alfred Schnittke. Ο Schnittke, μέσα από το έργο του, προσέφερε μια νέα καλλιτεχνική πρόταση που ξεπερνούσε τα όρια της παραδοσιακής μουσικής, συνδυάζοντας ποικίλα μουσικά στοιχεία, τόσο από τη σοβαρή κλασική μουσική όσο και από πιο λαϊκές ή μοντέρνες μορφές μουσικής. Αυτό ακριβώς το πολυστυλιστικό στοιχείο ήταν το κεντρικό θέμα της σύνθεσης του «4ου επιπέδου». Υπήρξε η προσπάθεια μιας προσωπικής προσέγγισης της πολυστυλιστικότητας μέσα από έναν συνδυασμό της πολυτονικότητας, την πολυτροπικότητας, στοιχείων performance και κινηματογραφικής αισθητικής. Τα κύρια υλικά του έργου, όπως τα clusters, οι διατονικές κλίμακες και οι κρατημένοι φθόγγοι, συνδέονται με την ιστορική παράδοση της μουσικής και παρουσιάζονται μέσα από μια σύγχρονη προοπτική.

Το «4^ο επίπεδο» ίσως θα μπορούσε να αποτελεί μία νέα προσέγγιση στην πολυστυλιστικότητα. Πιο συγκεκριμένα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένα υβριδικό έργο διότι απαρτίζεται από δανεισμό θεατρικών στοιχείων (πχ. υψίφωνος) και από κινηματογραφική αισθητική. Επιπλέον, το καινούργιο στοιχείο που εισάγεται σε αυτήν την σύνθεση σε επίπεδο συντελεστικό είναι η τοποθέτηση του ensemble αρπών σε ρόλο πρωταγωνιστή και κύριου φορέα του μουσικού γίνεσθαι, δίνοντας έτσι την ευκαιρία σε ένα μέχρι τούδε παραμελημένο όργανο να έρθει στην επιφάνεια. Επίσης, είναι σημαντικό να τονιστεί ότι το μέρος των αρπών δεν έχει αλλαγές πεντάλ, κάτι το οποίο δεν συνηθίζεται και έτσι με αυτόν τον τρόπο η μελέτη του έργου είναι πιο εύκολη για τις τρεις άρπες.

Ένα ακόμη στοιχείο που προσπάθησα να αναδείξω μέσα από την ανάλυση είναι η χρήση της κινηματογραφικής αισθητικής στο έργο. Η σύνθεση δομείται ως ένα αλληλοεξαρτώμενο σύστημα δύο βασικών μερών, τα οποία λειτουργούν σαν "αρνητικά" το ένα του άλλου, όπως συμβαίνει στην κινηματογραφική πρακτική. Αυτή η προσέγγιση ενισχύει τη κυκλική πορεία του έργου, το οποίο καταλήγει εκεί από όπου ξεκίνησε, προσδίδοντας έτσι και μια κυκλική διάσταση στην εξέλιξη της μουσικής.

Συνοψίζοντας, μέσα από αυτήν την εργασία προσπάθησα να δείξω ότι η πολυστυλιστικότητα είναι ένα ισχυρό εργαλείο στη σύγχρονη μουσική σύνθεση, επιτρέποντας την ενσωμάτωση ποικίλων

μουσικών στοιχείων από διαφορετικούς χώρους και στίλ. Η σύνθεση του «4ου επιπέδου» θα μπορούσε να λειτουργεί ως παράδειγμα αυτής της προσέγγισης, καθώς έχει στόχο να αναδείξει την καλλιτεχνική ελευθερία και την ανανέωση της μουσικής δημιουργίας μέσα από την πολυστιλιστικότητα.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Μέσα από την ανάλυση του «4ου επιπέδου», προσπάθησα να δείξω ότι η πολυστιλιστικότητα επιτρέπει την υπέρβαση των παραδοσιακών μουσικών ορίων και την εισαγωγή νέων μορφών έκφρασης και ενδεχομένως θα μπορούσε να αποτελεί ένα μέσο για την αναζήτηση νέων τρόπων καλλιτεχνικής δημιουργίας και έκφρασης.

Το «4^ο επίπεδο» αποτελεί μια σύνθεση που προσπαθεί να δώσει μία νέα προσέγγιση στο πεδίο της πολυστιλιστικότητας μέσα από αυτήν την σύνδεση των στοιχείων της πολυτονικότητας, της πολυτροπικότητας, των στοιχείων performance και της κινηματογραφικής αισθητικής. Το έργο αυτό δοκιμάζει την αντανάκλαση της συνεχής αναζήτησης της μουσικής για νέα όρια, για νέες μορφές και για νέους τρόπους σύνδεσης με το παρελθόν και το παρόν αλλά και νέους τρόπους σύνδεσης των διαφορετικών στίλ. Η πολυστιλιστικότητα δεν είναι μια απλή σύνθεση διαφορετικών στίλ, αλλά ένας τρόπος έκφρασης της μουσικής τέχνης.

Όταν ξεκίνησα να συνθέτω το «4^ο επίπεδο» το στοιχείο το οποίο αποτέλεσε την βασική ιδέα του έργου και την συνθετική μου πρόθεση ήταν να αποδώσω με όσο καλύτερο τρόπο μπορούσα τη γεφύρωση των δύο μερών του έργου, δηλαδή του πολυτονικού μέρους με το τονικό μέρος. Προσπάθησα να καταφέρω αυτήν την σύνδεση μέσω της performance της υψιφώνου όπου στην αρχή αποτελεί ένα εξωμουσικό στοιχείο αλλά στην πορεία εισέρχεται μέσα στον μουσικό κόσμο του έργου «4^ο επίπεδο» και αποτελεί τη γέφυρα αυτών των δύο κόσμων. Όλη αυτή η προσπάθεια έγινε μέσα στα πλαίσια της πολυστιλιστικότητας.

Στο μέλλον επιθυμία μου είναι να εμβαθύνω περισσότερο στον κόσμο της πολυστιλιστικότητας καθώς επίσης και να συνεισφέρω στον χώρο της σύνθεσης μέσω της δημιουργίας περισσότερων πολυστιλιστικών έργων, όπου ο στόχος μου θα είναι η ακόμη καλύτερη απόδοση στην ενοποίηση όλων αυτών των στοιχείων και της προσέγγισης της πολυστιλιστικότητας που προσπάθησα να αναδείξω μέσα από το έργο μου «4^ο επίπεδο».

ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ

Andres, B. (1972). *La Ragazza*

Andres, B. (1983). *Dyades*

Hasselmans, A. (1901). *Le Rouet*

Hisaishi, J. (1987). *Dragon Boy*

Hisaishi, J. (2004). *Merry-Go-Round of Life*

Mahler, G. (1904). *Symphony No. 7*

Schnittke, A. (1975). *Requiem*

Schnittke, A. (1979). *Hommage à Stravinsky, Prokofiev & Shostakovich*

Schnittke, A. (1985). *Concerto Grosso No.3*

Stravinsky, I. (1920). *Pulcinella*

Tchaikovsky, P. I. (1892). *The Nutcracker*

Traditional Celtic. *The Butterfly*

Traditional Celtic. *The King of Fairies*

Webber, A. L. (1986). *The Phantom of the Opera*

Zabel, A. (1866). *La Source, Op.23*

BIBΛIOΓPAΦIA

- Atlas, A. W. (1998). *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400-1600*. W. W. Norton & Company.
- Balan, G. *Polystylism in the context of Postmodern Music. Alfred Schnittke's Concerti Grossi. 23*, pp. 148-164. *Artes. Journal of Musicology, Romania*. DOI: 10.2478/ajm-2021-0007.
- Burkholder, J. P. (1985). *Charles Ives: The Ideas Behind the Music*. London: Yale University Press.
- Burkholder, J. P. (1995). *All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*. Yale University Press.
- Carter, T. (2002). *Music in Late Renaissance & Early Baroque. Italy*: Amadeus Press.
- Cutler, C. (2000). *Plunderphonics, 'pataphysics & Pop Mechanics: An Essay on Music and Copyright*. Éditions Hyptique.
- Dixon, G. (2007). *Polystilism as Dialogue: A Bakhtinian Interpretation of Schnittke's Symphonies 3, 4, and His Concerto Grosso No. 4/Symphony No. 5* (Doctoral Thesis). Goldsmiths College.
- Fu, L. (2016). *The Master of Polystylism: A Biography on Russian-German Composer Alfred Schnittke (1934-1998)*. New England Conservatory of Music.
- Heartz, D. (2003). *Mozart, Haydn, and Early Beethoven: 1781-1802*. W. W. Norton & Company.
- Herndon, D. (2018). *An Analysis of Alfred Schnittke's Polystylism in His String Quartet No. 3*. Master Thesis. East Carolina University.
- Ivashkin, A. (Ed.). (2002). *A Schnittke reader*. Indiana University Press in Marsh, G. (2017). *Schnittke's Polystylistic Schemata*. London: Routledge
- Jaunslaviete, B. (2018). *The Theory of Polystylism as a Tool for Analysis of Contemporary Music in the Post-Soviet Cultural Space: Some Terminological Aspects*. 44:2, pp. 455-465. Croatia: Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje. DOI:10.31724/rihjj.44.2.8.
- Marsh, G. (2017). *Schnittke's Polystylistic Schemata*. London: Routledge.
- Medic, I. (2017). *From Polystylism to Meta-Pluralism: Essays on Late Soviet Symphonic*. Serbia: Music Institute of Musicology Serbian Academy of Sciences and Arts.
- Medić, I. (2010). *I Believe... in What? Arvo Pärt's and Alfred Schnittke's Polystylistic Credos. Slavonica*, 16:2, 96-111. DOI: 10.1179/136174210X12814458213727.

Rosen, C. (1997). *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. W. W. Norton & Company.

Saffle, M. (2004). *Franz Liszt: A Research and Information Guide*. London: Routledge.

Sakallieros, G. (2023). *Οψεις του Μουσικού Μοντερνισμού στον ελληνικό 20ο αιώνα*. Αθήνα: ΚΑΛΛΙΠΟΣ.

Sullivan, T. (2010). *Structural Layers in Alfred Schnittke's Concerto Grosso No. 3*. 48:2, pp. 21-46. *Perspectives of New Music*

Tremblay, J. (2007). *Polystylism and Narrative Potential in the Music of Alfred Schnittke* (Doctoral Thesis). Canada: The University of British Columbia.

Walsh, S. (2006). *Stravinsky: The Second Exile: France and America, 1934-1971*. University of California Press.

Williams, A. (1997). *New Music and the Claims of Modernity*. Aldershot: Ashgate, 1997 in Marsh, G. (2017). *Schnittke's Polystylistic Schemata*. London: Routledge.