

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Εξερευνώντας τον μινιμαλισμό μέσα από τις συνθέσεις του Philip Glass:

Ανάλυση και ερμηνεία των Etudes 6, 16, 18

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ / ΑΝΑΛΥΣΗ / ΕΡΜΗΝΕΙΑ

Αφροδίτη Παρασκευή Βήτου

ΑΕΜ: 2250

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Τσούγκρας Κωνσταντίνος, καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2025

ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI

FACULTY OF FINE ARTS

SCHOOL OF MUSIC STUDIES

Exploring minimalism through the compositions of Philip Glass:

Analysis and performance of Piano Etudes No. 6, 16, 18

Integrated Master Thesis

MUSIC THEORY / ANALYSIS / INTERPRETATION

Afroditi Paraskevi Vitou

Register no.: 2250

SUPERVISOR: Costas Tsougras, Professor

THESSALONIKI, JUNE 2025

Περίληψη

Στην παρούσα εργασία εξετάζεται η αμφίδρομη σχέση μεταξύ ανάλυσης και ερμηνείας, μέσα από μία διαδικασία συνεχούς αλληλεπίδρασης και ανατροφοδότησης. Στόχος της είναι η εξαγωγή συμπερασμάτων τόσο θεωρητικού όσο και πρακτικού χαρακτήρα, τα οποία θα συμβάλλουν καθοριστικά στη διαμόρφωση της τελικής ζωντανής εκτέλεσης του υπό μελέτη έργου. Η εφαρμογή αυτής της προσέγγισης πραγματοποιείται στις “Etudes 6, 16 και 18” για πιάνο του Philip Glass.

Αρχικά πραγματοποιείται μια ιστορική και αισθητική επισκόπηση, με στόχο την εξοικείωση με το συνθετικό ιδίωμα του μινιμαλισμού. Στη συνέχεια αναφέρεται η ζωή και το έργο του Philip Glass, καθώς και οι συνθετικές τεχνικές που χρησιμοποιεί στις συνθέσεις του, στοιχεία που αποσκοπούν στην γνωριμία με την προσωπικότητα, το υπόβαθρο και τη συνθετική εξέλιξη του.

Στο συνέχεια γίνεται λεπτομερής ανάλυση των τριών σπουδών, βασισμένη στις παρακάτω μεθοδολογίες: αναγωγική, μορφολογική, αρμονική, μοτιβική και ρυθμική ανάλυση. Η αρμονική ανάλυση περιλαμβάνει και την εφαρμογή της Νεοριμανικής Θεωρίας, η οποία χρησιμοποιείται για την προσέγγιση ορισμένων αρμονικών σχέσεων.

Έπειτα ακολουθεί το κεφάλαιο της ερμηνείας. Σε αυτό αρχικά χρησιμοποιούνται βιβλιογραφικές πηγές, σύμφωνα με τις οποίες αντιπαραβάλλεται η αναλυτική και ερμηνευτική διαδικασία, αναδεικνύοντας τη δημιουργική και αλληλοτροφοδοτούμενη σχέση τους, καθώς και την αναγκαιότητα της ισότιμης μεταχείρισης των δύο αυτών συνιστωσών. Έπειτα, παρατίθενται οι εκτελεστικές προκλήσεις που μπορεί να αντιμετωπίσει ένας ερμηνευτής μινιμαλιστικής μουσικής, ενώ στο τέλος γίνεται η ερμηνευτική ανάλυση των σπουδών.

Στα συμπεράσματα που ακολουθούν τονίζεται η αποτελεσματική επίδραση της αμφίδρομης σχέσης ανάλυσης και ερμηνείας, καθώς διαπιστώνεται ότι η αλληλοτροφοδότηση των δύο διαδικασιών ενισχύει τόσο τη θεωρητική κατανόηση, όσο και την πρακτική απόδοση του έργου. Επιπλέον επιχειρείται η ερμηνευτική ανάδειξη των αναλυτικών αποτελεσμάτων στην παρουσίαση του έργου. Η εργασία ολοκληρώνεται με την ζωντανή εκτέλεση των τριών σπουδών.

Abstract

This thesis explores the bidirectional relationship between musical analysis and interpretation, through a process of continuous interaction and feedback. Its aim is to draw both theoretical and practical conclusion that will decisively contribute to shaping the final live performance of the work under study. This approach is applied to Etudes No.6, 16 and 18 for piano by Philip Glass.

The study begins with a historical and aesthetic overview of the minimalist idiom, with the goal of familiarizing the reader with its core characteristics. It then presents the life and work of Philip Glass, as well as the principal compositional techniques found in his output.

This is followed by a detailed analysis of the three Etudes, employing inductive, morphological, harmonic, motivic and rhythmic methodologies. The harmonic analysis includes the application of Neo-Riemannian Theory, which is used to investigate specific harmonic relationships.

The next chapter focuses on interpretation. Drawing on bibliographic sources, it examines an interplay between analysis and performance, highlighting their creative interdependence and the necessity of treating them as equally significant components of the artistic process. The chapter also outlines the main performance challenges faced by interpreters of minimalist music, concluding with an interpretative analysis of the three Etudes.

The thesis concludes by confirming the effective impact of the reciprocal relationship between analysis and interpretation, demonstrating that the interaction between these two processes enhances both the theoretical understanding and the practical realization of the work. Finally, the analytical findings are showcased through the live performance of the three Etudes.

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	4
Abstract	5
Πρόλογος	7
Εισαγωγή.....	8
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ	11
1.1 Η προέλευση του μινιμαλισμού και τα συστατικά του στοιχεία.....	11
1.2 Philip Glass: Βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία	16
1.3 Οι συνθετικές τεχνικές του Philip Glass	25
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΑΝΑΛΥΣΗ.....	28
2.1 Μεθοδολογία ανάλυσης.....	28
2.2 Ανάλυση της Etude No. 6.....	31
2.3 Ανάλυση της Etude No.16	43
2.4 Ανάλυση της Etude No. 18.....	54
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΕΡΜΗΝΕΙΑ.....	69
3.1 Η ερμηνευτική πρακτική	69
3.2. Σχέση ανάλυσης και ερμηνείας.....	71
3.2. Ερμηνευτικά ζητήματα των Etudes.....	73
3.3. Ερμηνευτική ανάλυση των Etudes	77
3.3.1 Ερμηνεία της Etude No. 6	77
3.3.2 Ερμηνεία της Etude No. 16.....	81
3.3.2 Ερμηνεία της Etude No. 18.....	84
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	87
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	89
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	92

Πρόλογος

Η εκπόνηση της παρούσας διπλωματικής εργασίας πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της τελικής εξέτασης του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Η πορεία μου στο τμήμα υπήρξε ιδιαίτερα ευχάριστη, δημιουργική και εποικοδομητική, τόσο σε ακαδημαϊκό όσο και σε καλλιτεχνικό επίπεδο. Μέσα από την συνεργασία μου με τους καθηγητές και τους συμφοιτητές του τμήματος, απέκτησα πολύτιμες γνώσεις και εμπειρίες, καθώς και βαθύτερη αντίληψη για το πεδίο της μουσικής επιστήμης και για τους ανθρώπους που την υπηρετούν με αφοσίωση και αγάπη.

Η επιλογή του πεδίου της συστηματικής μουσικολογίας και ειδικότερα της ανάλυσης, υπήρξε αποτέλεσμα της καθοριστικής επιρροής του επιβλέποντα καθηγητή μου, κ. Κωνσταντίνου Τσούγκρα, καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών. Η συμβολή του, τόσο μέσα από τα μαθήματά του, όσο και από τη συμβουλευτική του καθοδήγηση, υπήρξε καταλυτική στην επιστημονική μου κατάρτιση και αποτέλεσε έμπνευση για την επιλογή και την υλοποίηση του θέματος της παρούσας εργασίας. Θα ήθελα λοιπόν να του εκφράσω τις ειλικρινείς μου ευχαριστίες και την βαθιά εκτίμησή μου.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω θερμά την δασκάλα μου Φανή Καραγιάννη, καθηγήτρια πιάνου και ανώτερων θεωρητικών στο Ωδείο Φίλιππος Νάκας για τη διαρκή στήριξη και την ουσιαστική συμβολή της στην πιανιστική μου πορεία. Η καθοδήγησή της υπήρξε καθοριστική, ιδιαίτερα στην τελική φάση της εργασίας, η οποία αποτελεί την ερμηνευτική προσέγγιση των σπουδών.

Ιδιαίτερη ευγνωμοσύνη θα ήθελα να εκφράσω και στην οικογένειά μου και ιδιαίτερα στους γονείς μου, Δημήτρη και Ρίτα, οι οποίοι με υποστήριξαν καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου, καθώς και στους φίλους μου για την πολύτιμη παρουσία και συμπαράστασή τους σε όλη αυτή τη διαδρομή.

Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους διδάσκοντες του Τμήματος για όλα αυτά που μου έμαθαν, καθώς και για την συμβολή τους στον καλλιτεχνικό και ακαδημαϊκό χώρο.

Εισαγωγή

Στην συγκεκριμένη έρευνα εξετάζεται η σχέση μεταξύ ανάλυσης και ερμηνείας και ο τρόπος που αυτή αποδίδεται στην ζωντανή εκτέλεση ενός έργου. Ένα από τα κυριότερα ζητήματα που τίθενται είναι το πώς η αναλυτική προσέγγιση ενός έργου μπορεί να επηρεάσει καθοριστικά την ερμηνευτική διαδικασία, διαμορφώνοντας τόσο την κατανόηση, όσο και την απόδοση της μουσικής. Αντίστοιχα διερευνάται ο τρόπος με τον οποίο η βιωματική εμπειρία της ερμηνείας μπορεί να συμβάλλει στην αποκωδικοποίηση των δομικών και αισθητικών ιδιαιτεροτήτων ενός έργου, κυρίως όταν πρόκειται για μουσικές μινιμαλιστικές συνθέσεις, στις οποίες εστιάζει η παρούσα εργασία. Γι' αυτό το λόγο αυτή η προβληματική εφαρμόστηκε στις Etudes 6, 16 και 18 του Philip Glass.

Η επιλογή των συγκεκριμένων έργων βασίστηκε στο ιδιαίτερο ενδιαφέρον που παρουσιάζει το φαινόμενο της μινιμαλιστικής μουσικής και η συνθετική πορεία του Philip Glass. Οι Etudes για πιάνο δημιουργήθηκαν σε μία περίοδο που εκτείνεται από το 1991 έως το 2012. Οι σπουδές είναι είκοσι και χωρίζονται σε δύο βιβλία. Όπως αναφέρει και ο ίδιος ο Glass στον πρόλογο του βιβλίου του για τις Etudes:¹

“Το πρώτο βιβλίο περιέχει τις πρώτες δέκα σπουδές (1-10) και έχει δύο βασικούς στόχους: αφενός να διερευνήσει διαφορετικές ρυθμικές δομές και πιανιστικές τεχνικές και αφετέρου να χρησιμοποιηθεί ως παιδαγωγικό εργαλείο για την βελτίωση της τεχνικής των πιανιστών(...) Η ανάθεση νέων έργων διέκοψε για αρκετά χρόνια την ενασχόλησή μου με τις σπουδές. Κατά την επιστροφή μου σε αυτές διαπίστωσα ότι η μουσική ακολουθούσε μία νέα κατεύθυνση. Έτσι, ενώ στο πρώτο βιβλίο έχουν ήδη επιλυθεί ζητήματα που αφορούν την πιανιστική τεχνική, στο δεύτερο βιβλίο εξερευνώνται περισσότερο νέα στοιχεία στη δομή και στην αρμονία. Με αυτό τον τρόπο λοιπόν τα δύο βιβλία μαζί διαμορφώνουν μία πραγματική πορεία εξέλιξης που περιλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα μουσικών και τεχνικών ιδεών. Τέλος, οι Σπουδές προορίζονται να εκτιμηθούν όχι μόνο από το ευρύ κοινό, αλλά ιδιαίτερα από εκείνους που διαθέτουν την ικανότητα και την υπομονή να μάθουν, να παίζουν και να ερμηνεύσουν τη μουσική μόνοι τους”.

Οι Etudes No. 6, 16 και 18 επιλέχθηκαν με σκοπό την ανάδειξη της εξέλιξης του συνθετικού ύφους και της αισθητικής του συνθέτη, εντός της περιόδου σύνθεσης των σπουδών. Οι τρεις αυτές σπουδές εκπροσωπούν διαφορετικά στάδια και συνθετικές τάσεις της μουσικής του Glass, αναδεικνύοντας τόσο τις τυπικές μινιμαλιστικές τεχνικές όσο και τις μεταγενέστερες

¹ Glass, Philip. *The Complete Piano Etudes* (Chester Music Limited, 2014). Απόδοση στα ελληνικά από την συντάκτρια της εργασίας.

επεκτάσεις της. Θεωρούνται οι πλέον αντιπροσωπευτικές της συλλογής και προσφέρουν την καλύτερη δυνατή βάση για τη μελέτη της αμφίδρομης σχέσης μεταξύ ανάλυσης και ερμηνείας.

Αν και η σχετική βιβλιογραφία έχει καταγράψει εκτενώς τις ιστορικές καταβολές και τις συνθετικές τεχνικές του Glass, η έρευνα για την αναλυτική προσέγγιση των *Etudes* παραμένει ανενεργή. Στόχος της εργασίας επομένως είναι εκτός από την παρουσίαση και ανάλυση των δομικών και αισθητικών αρχών της μινιμαλιστικής μουσικής, η εφαρμογή μίας αναλυτικής προσέγγισης, η οποία διερευνά τον τρόπο με τον οποίο οι μινιμαλιστικές τεχνικές και όχι μόνο, συμβάλλουν στη διαμόρφωση της εσωτερικής δομής των σπουδών και καθορίζουν το τελικό ερμηνευτικό αποτέλεσμα.

Παρόλο που αντλείται υλικό από αρκετές βιβλιογραφικές πηγές για τα ιστορικά στοιχεία και της ερμηνευτικές προκλήσεις του μινιμαλισμού, καθώς και την βιογραφία και τις συνθετικές τεχνικές του Glass, η πρωτοτυπία της έρευνας έγκειται στην προσωπική αναλυτική προσέγγιση, η οποία θα οδηγήσει στην ζωντανή εκτέλεση του έργου. Με βάση τα παραπάνω στοιχεία, η γραπτή εργασία αποτελείται από τέσσερα κεφάλαια, καθώς και το παράρτημα με τις παρτιτούρες των σπουδών.

Ξεκινώντας από το πρώτο κεφάλαιο, σε αυτό αναλύεται το ιστορικό υπόβαθρο του μουσικού μινιμαλισμού, οι συνθετικές του καταβολές και οι βασικότεροι εκφραστές του. Στη συνέχεια αναφέρεται η ζωή και το έργο του Philip Glass, ενώ το κεφάλαιο τελειώνει με την αναφορά των συνθετικών τεχνικών του. Ενδεικτική βιβλιογραφία στην οποία στηρίζεται όλο το κεφάλαιο αποτελούν: το βιβλίο του Keith Potter *Four musical minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*,² το λήμμα για τον Philip Glass,³ καθώς και για τον μουσικό μινιμαλισμό,⁴ αλλά και το βιβλίο του Wim Mertens *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*.⁵

Το δεύτερο κεφάλαιο επικεντρώνεται στην ανάλυση των τριών σπουδών. Αρκετά βοηθητικό ρόλο για την εξαγωγή γενικότερων αναλυτικών συμπερασμάτων για τις συνθέσεις του Glass σε αυτό το κεφάλαιο, αποτέλεσαν οι διατριβές των Paul Kean (*The*

² Keith Potter, *Four musical minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

³ Strickland Edward και Mark Alburger. "Glass, Philip". *Grove Music Online*.

⁴ Keith Potter, "Minimalism", *Grove Music Online*.

⁵ Wim Mertens, *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, trans. J. Hautekiet, (London: Kahn & Averill/New York: Alexander Broude, 1983).

analyses and performance of minimalist keyboard music: Three Case Studies),⁶ Delpport Wilhelm (*Philip Glass's Tirol Concerto for Piano and Orchestra (2000): A Compositional Analysis of the Second Movement*)⁷ και Milos Raickovich (*"Einstein on the Beach" by Philip Glass: A Musical Analysis*).⁸ Οι διατριβές αυτές βοήθησαν στη γενικότερη διαμόρφωση της ανάλυσης των έργων και στην βαθύτερη κατανόηση του συνθετικού ύφους του Glass.

Αναφορικά με το τρίτο κεφάλαιο, αυτό αρχικά επικεντρώνεται στην αμφίδρομη σχέση μεταξύ ερμηνείας και ανάλυσης, για την οποία κύριες βιβλιογραφικές πηγές αποτέλεσαν τα βιβλία των John Rink (*Musical Performance: A Guide to Understanding*),⁹ Nicholas Cook (*Analysing Performance and Performing Analysis*)¹⁰ και Peter Walls, καθώς και άλλες που αναφέρονται λεπτομερέστερα στο Κεφάλαιο 3. Στο σημείο που εξετάζονται οι ερμηνευτικές προκλήσεις που προκύπτουν από την ανάλυση μινιμαλιστικής μουσικής, χρησιμοποιείται το βιβλίο του Allan Kozinn *Writings on Glass: Essays, Interviews, Criticism*,¹¹ αλλά και το βιβλίο των Potter, Gann και Pwyll ap Siôn *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*.¹² Στην τελευταία ενότητα του κεφαλαίου, πραγματοποιείται μία λεπτομερής περιγραφή της ερμηνευτικής προσέγγισης των σπουδών, με βάση την παρατήρηση και ανάλυση των παρτιτούρων, αλλά και την προσωπική εμπειρία.

Έπειτα, στο τέταρτο κεφάλαιο, συνοψίζονται τα συμπεράσματα της έρευνας και το ζήτημα που προκύπτει στη σχέση ανάλυσης-ερμηνείας. Στην συνέχεια παρατίθεται η λίστα με τις βιβλιογραφικές πηγές που χρησιμοποιήθηκαν για την διεξαγωγή της ερευνητικής εργασίας και το παράρτημα με τις παρτιτούρες των σπουδών.

Τέλος, πραγματοποιείται η ζωντανή εκτέλεση του έργου, όπου αποτυπώνονται έμπρακτα τα αποτελέσματα της αναλυτικής διερεύνησης και της ερμηνευτικής προσέγγισης που αναπτύχθηκε κατά τη διάρκεια της μελέτης.

⁶ Kean, Paul-David. *"The analyses and performance of minimalist keyboard music: Three Case Studies"* (PhD, University of London, 2020).

⁷ Wilhelm, Delpport. *"Philip Glass's Tirol Concerto for Piano and Orchestra (2000): A Compositional Analysis of the Second Movement"* (PhD, University of Cape Town, Απρίλιος 2015).

⁸ Raickovich, Milos. *"Einstein on the Beach by Philip Glass: A Musical Analysis"* (PhD, City University of New York, 1994).

⁹ John Rink, *Musical Performance: A Guide to Understanding* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

¹⁰ Nicholas Cook, "Analysing Performance and Performing Analysis," in *Rethinking music*, επιμ. Nicholas Cook, Everist Mark (New York: Oxford University Press, 1999).

¹¹ Allan Kozinn, "The Touring Composer as Keyboardist", in *Writings on Glass: Essays, Interviews, Criticism*, επιμ. Richard Kostelanetz (New York: Schirmer Books/London: Prentice Hall International, 1997).

¹² Keith Potter, Kyle Gann και Pwyll ap Siôn. *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, (Aldershot: Ashgate, 2013).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ

1.1 Η προέλευση του μινιμαλισμού και τα συστατικά του στοιχεία

Ο όρος «μινιμαλισμός» (minimalism) πρωτοεμφανίστηκε στις εικαστικές τέχνες και χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει πίνακες και γλυπτά καλλιτεχνών, όπως οι Frank Stella, Tony Smith, Donald Judd και Richard Serra από το 1960 και έπειτα στην Αμερική. Τα έργα αυτά αποτελούνται από απλές μορφές και επαναλαμβανόμενα, γεωμετρικά μοτίβα.¹³ Ιστορικά, η μινιμαλιστική τέχνη αποτέλεσε μια αντίδραση σε ό,τι θεωρούταν ως υπερβολή του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού.¹⁴ Την ίδια περίοδο ο μινιμαλισμός αναδύεται και στην μουσική και περιγράφει ένα συνθετικό στυλ που απαρτίζεται από την επανάληψη απλών μοτίβων και γενικότερα από ένα σκόπιμα απλοποιημένο ρυθμικό, μελωδικό και αρμονικό λεξιλόγιο.¹⁵ Εξάλλου, όπως υποδηλώνει η ετυμολογία του όρου, η λέξη minimalism προέρχεται από την λατινική λέξη *minimus* που σημαίνει ελάχιστος και ουσιαστικά αναφέρεται στην μείωση και στην απλούστευση των μέσων που απαρτίζουν ένα έργο τέχνης ή στην περίπτωση της μουσικής, μια σύνθεση.¹⁶

Η μινιμαλιστική τέχνη (κυρίως της δεκαετίας του 1960 και 1970) μοιράζεται κοινά χαρακτηριστικά με τη μινιμαλιστική μουσική, καθώς και οι δύο επιδιώκουν τη μείωση των στοιχείων τους στα απολύτως απαραίτητα. Ο όρος “minimal music” (μινιμαλιστική μουσική) πολλές φορές αναφέρεται και ως “process music”, “phase music”, “pulse music”, “systemic music” και “repetitive music”.¹⁷ Στο βιβλίο του Robert Schwarz, αναφέρονται τα λόγια του La Monte Young ο οποίος ορίζει τον μινιμαλισμό ως «αυτό που δημιουργείται με ελάχιστα μέσα» και δηλώνει πως η μινιμαλιστική μουσική βασίζεται στην έννοια της μείωσης και της ελαχιστοποίησης των υλικών που θα χρησιμοποιήσει ένας συνθέτης για

¹³ Roig-Francoli A. Miguel, “Simplifying Means”, in *Understanding post-tonal music* (Boston: McGraw-Hill, 2008), 356.

¹⁴ Keith Potter, *Four musical minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 9.

¹⁵ Keith Potter, “Minimalism”. Στο *Grove Music Online*.

¹⁶ Ο.π.

¹⁷ Kostka Stefan and Matthew Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music* (New York: Routledge, 2018), 299.

ένα συγκεκριμένο έργο,¹⁸ ενώ ο Michael Nyman περιγράφει την μινιμαλιστική μουσική ως «μία μουσική η οποία περιορίζει το πεδίο της ηχητικής δραστηριότητας σε ένα απόλυτο και αυστηρά περιορισμένο ελάχιστο».¹⁹

Ο μουσικός μινιμαλισμός αναδείχθηκε κυρίως ως το βασικό “αντίδοτο” προς τον μοντερνισμό και τον ολοκληρωτικό σειραϊσμό, όπως αυτός εκφράστηκε μέσα από τις συνθέσεις των Pierre Boulez, John Cage και Karlheinz Stockhausen. Έμπνευσή του αποτελούν συνθέσεις μη δυτικής, τζαζ και ροκ μουσικής παρά συνθέσεις των αρχών του 20^{ου} αιώνα ή και γενικότερα συνθέσεις οι οποίες χρονολογούνται μετά την εποχή Μπαρόκ.²⁰

Η διαφοροποίηση ανάμεσα στα δύο μουσικά ρεύματα αποδεικνύεται μέσα από τα ίδια τα υλικά που χρησιμοποιούνται στα μινιμαλιστικά έργα. Αρχικά, παρατηρείται η επαναφορά της τονικής και τροπικής αρμονίας, σε αντίθεση με την ατονικότητα που κυριαρχούσε στον μοντερνισμό. Το πιο εμφανές χαρακτηριστικό της αρμονίας είναι η απλότητά της, δηλαδή απλές αρμονικές συνηγήσεις (συνήθως τρίφωνες συγχορδίες) και απλές μελωδικές γραμμές οι οποίες δημιουργούν ένα διατονικό περιβάλλον.²¹ Επιπλέον ο ρυθμός είναι πιο σταθερός σε σχέση με τους ακανόνιστους ρυθμούς του μοντέρνων συνθετών και αποτελείται από επαναλαμβανόμενα ρυθμικά μοτίβα, ενώ η μουσική δομή είναι απλούστερη και χαρακτηρίζεται από σταδιακές μεταβολές και συνεχόμενη ανάπτυξη.²²

Στην μινιμαλιστική μουσική αναφέρεται συχνά η έννοια της στασιμότητας (stasis). Ο Paul-David Kean, στην διατριβή του “ The Analysis and performance of minimalist keyboard music: Three case studies”, διακρίνει δύο είδη στασιμότητας, τα οποία ονομάζει ως “static means” και “static ends”.²³ Η πρώτη έννοια αφορά τα αμετάβλητα μουσικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν μία μινιμαλιστική σύνθεση. Αυτά περιλαμβάνουν την διατήρηση της αρμονίας, του ρυθμού, της δυναμικής και της ενορχήστρωσης σε σταθερή κατάσταση καθ’ όλη την διάρκεια του έργου. Πρόκειται δηλαδή για μία μουσική η οποία είναι ρυθμικά σταθερή και συνεχόμενη και η οποία χαρακτηρίζεται από στατικές αρμονίες που εκτελούνται σε μία συγκεκριμένη δυναμική και σε ένα συγκεκριμένο τέμπο. Το κύριο

¹⁸ Paul-David Kean, “*The analyses and performance of minimalist keyboard music: Three Case Studies*” (PhD, University of London, 2020), 22.

¹⁹ Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond*, 2nd ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 139.

²⁰ Keith Potter, “Minimalism”, *Grove Music Online*.

²¹ Timothy A. Johnson, “Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique?” *The Musical Quarterly* 78, no. 4 (1994), 748.

²² Ο.π.

²³ Kean, “*The analyses and performance of minimalist keyboard music*”, 23.

στατικό μέσο της μινιμαλιστικής μουσικής αποτελεί το «μουσικό συνεχές» (musical continuum), δηλαδή η χρήση της επανάληψης (μοτίβων ή drones²⁴), η οποία θεωρείται ως βασική δομική αρχή του μινιμαλισμού.

Το δεύτερο είδος στασιμότητας, το “static ends”, χρησιμοποιείται για να περιγράψει την συνολική αίσθηση χρονικής ή αφηγηματικής στασιμότητας που βιώνει ο ακροατής. Αυτή η αίσθηση προκύπτει από τη χρήση των αμετάβλητων μουσικών στοιχείων και δημιουργεί την εντύπωση ότι η μουσική δεν έχει σαφή κατεύθυνση ή στόχο. Ουσιαστικά, πρόκειται για μια «μουσική χωρίς πρόθεση», η οποία διαφοροποιείται από τις παραδοσιακές δυτικές κλασικές συνθέσεις που ακολουθούν μια αφηγηματική εξέλιξη. Αυτή η αισθητική απλότητα εξηγεί γιατί ο μινιμαλισμός θεωρείται μη-αναπαραστατική μουσική. Δεν επιδιώκει να εκφράσει υποκειμενικά συναισθήματα, αλλά εστιάζει στην επιφάνεια του ηχητικού αποτελέσματος, σε αντίθεση με τη δυτική κλασική μουσική, όπου το εκφραστικό περιεχόμενο είναι κεντρικό στοιχείο της σύνθεσης.²⁵

Όταν η μινιμαλιστική μουσική δεν χαρακτηρίζεται από στασιμότητα, τότε αναπόφευκτα ακολουθεί τη λογική της σταδιακής εξέλιξης (graduality), όπου οι μουσικές μεταβολές συμβαίνουν με εξαιρετικά αργό ρυθμό. Η αρμονική κίνηση εξελίσσεται με εξαιρετικά αργές διαδικασίες, με αποτέλεσμα η ακρόασή της να μοιάζει με την παρακολούθηση του μικρού δείκτη ενός ρολογιού²⁶: ενώ η κίνηση υπάρχει, γίνεται αντιληπτή μόνο μέσα από παρατεταμένη προσοχή. Η σταδιακή εξέλιξη συχνά αποτελεί τη βασική αρχή οργάνωσης ολόκληρων έργων μινιμαλιστικής μουσικής. Πολλές από τις πρώτες μινιμαλιστικές συνθέσεις χαρακτηρίζονται από μια δομή η οποία είναι εμφανής στην επιφάνεια, επιτρέποντας στον ακροατή να κατανοήσει τη διαδικασία εξέλιξης του έργου ακόμα και από την πρώτη ακρόαση. Επιπλέον η σταδιακή εξέλιξη, σε συνδυασμό με την τάση της μινιμαλιστικής μουσικής για στασιμότητα και επανάληψη, συχνά οδηγεί σε έργα μεγάλης διάρκειας. Για παράδειγμα το *Music in Twelve Parts* του Philip Glass, έχει διάρκεια περίπου τέσσερις ώρες, πράγμα εντελώς πρωτόγνωρο για τα μέχρι τότε μουσικά δεδομένα.²⁷

²⁴ Drone είναι η διαρκής ακουστική παρουσία μιας συγκεκριμένης νότας ή μιας επαναλαμβανόμενης ακολουθίας νοτών, η οποία λειτουργεί ως βάση πάνω στην οποία εκτελούνται πιο σύνθετες μελωδίες και η οποία προσθέτει ένα αρμονικό στοιχείο στη μουσική.

²⁵ Wim Mertens, *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, trans. J. Hautekiet (London: Kahn & Averill/New York: Alexander Broude, 1983), 88.

²⁶ Steve Reich, "Music as a Gradual Process, 1968," in *Writings on Music, 1965–2000*, ed. Paul Hillier (Oxford: Oxford University Press, 2002), 34.

²⁷ Mertens, *American Minimal Music*, 12.

Η συνεχής επανάληψη ρυθμικών και μελωδικών μοτίβων, σε συνδυασμό με την απλότητα της επιφάνειας και του ύφους της μουσικής, δημιουργεί μία εμπειρία που γίνεται άμεσα αντιληπτή από τον ακροατή, χωρίς να απαιτείται από αυτόν έντονη συγκέντρωση. Αυτή η μουσική δομή μπορεί να τον οδηγήσει σε μια κατάσταση διαλογισμού και στοχασμού.²⁸ Ο Mertens περιγράφει αυτό το φαινόμενο ως *meditative music*, αναγνωρίζοντας ότι η επίδραση αυτή μπορεί να είναι ηθελημένη ή να προκύπτει ως «παρενέργεια» της μινιμαλιστικής αισθητικής.²⁹ Έτσι λοιπόν φαίνεται ότι ο μινιμαλισμός μπορεί να στερείται βασικής ουσίας και περιεχομένου, αλλά έχει ένα πολύ μεγάλο αντίκτυπο στην ψυχολογία και την συνειδητή σκέψη του ακροατή,³⁰ γεγονός που υποδεικνύει την ψυχοακουστική διάστασή του, η οποία δημιουργείται λόγω της αυστηρότητας της επανάληψης, των αργών εναλλαγών και της μεγάλης διάρκειας των έργων.³¹ Με αυτό τον τρόπο η μινιμαλιστική μουσική αλλάζει την σχέση του ακροατή με το έργο: στην κλασική μουσική, ο ακροατής είναι αυτός που καθορίζει την μουσική εμπειρία, ενώ εδώ συμβαίνει το αντίθετο, η μουσική καθορίζει την εμπειρία του ακροατή. Σε αντίθεση με τη δυτική κλασική μουσική, η οποία συχνά αναπαριστά ή περιγράφει ένα γεγονός, η μινιμαλιστική μουσική τείνει να ενσωματώνει και να ενσαρκώνει το ίδιο το γεγονός, μετατρέποντας την ακρόαση σε μια βιωματική εμπειρία.³²

Οι κυριότεροι Αμερικανοί εκπρόσωποι της μινιμαλιστικής μουσικής είναι οι La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich και Philip Glass. Καθώς όλοι γεννήθηκαν στα μέσα της δεκαετίας του 1930, η μεταξύ τους αλληλεπίδραση ήταν έντονη, οδηγώντας σε συνεργασίες, στην ανταλλαγή κοινών επιρροών και στη διαμόρφωση ενός αναγνωρίσιμου μουσικού ύφους. Το έργο τους επηρέασε τόσο τους σύγχρονους τους όσο και μεταγενέστερους συνθέτες, όπως ο John Adams (1947-), ο οποίος ενσωμάτωσε μινιμαλιστικά στοιχεία στο συνθετικό του ύφος. Κατά την δεκαετία του 1970 η μινιμαλιστική μουσική άρχισε να διαδίδεται και στην Ευρώπη, με σημαντικότερα πρόσωπα τους συνθέτες Michael Nyman (1974-) στο Ηνωμένο Βασίλειο, Louis Andriessen (1939-2021) στην Ολλανδία, Richard Pinhas στην Γαλλία, Peter Michael Hamel και Michael Farres στην Γερμανία και Karel Goeyvaerts, Frans Geysen και Dominique Lawarlee στο Βέλγιο, οι οποίοι υιοθέτησαν κάποιες από τις δομικές

²⁸ Kristin-Alicia Force, *“La monte Young, Terry Riley and Philip Glass: The Evolution of Minimalism and audience response”* (PhD dissertation, University of Ottawa, 2004), 20.

²⁹ Mertens, 16.

³⁰ Force, 19.

³¹ Kean, 26.

³² Ο.π., 90.

αρχές του μινιμαλισμού και τις ενσωμάτωσαν σε ορισμένα από τα έργα τους. Ωστόσο, οι Ευρωπαίοι συνθέτες τείνουν να διαφοροποιούνται από τους Αμερικανούς μινιμαλιστές, καθώς δεν υιοθετούν στον ίδιο βαθμό τις μη δυτικές επιρροές που χαρακτηρίζουν το έργο των Young, Riley, Reich και Glass, καθώς συχνά χρησιμοποιούν ως πηγή υλικού για τις συνθέσεις τους στοιχεία από τη μουσική των δυτικών κλασικών συνθετών.³³

Αν και ο μινιμαλισμός συχνά θεωρείται αμερικανικό μουσικό ιδίωμα, πολλά από τα βασικά χαρακτηριστικά του αντλούν έμπνευση από μη δυτικές μουσικές παραδόσεις. Νότες κρατημένες για μεγάλα χρονικά διαστήματα (*sustained notes, drones*), επαναλαμβανόμενα ρυθμικά, μελωδικά και αρμονικά μοτίβα και στατικές φράσεις, είναι στοιχεία που παρουσιάζουν έντονες ομοιότητες με την ανατολική, κυρίως ινδική και δυτικοαφρικανική μουσική. Ο Young επηρεάστηκε πολύ από το ιαπωνικό θέατρο *Gagaku* και την ινδική *raga* όπως και ο Riley, ενώ ο Glass επηρεάστηκε κυρίως από τα ρυθμικά συστήματα της ινδικής *tabla*. Από την άλλη ο Reich άντλησε επιρροές από τις πολυρυθμίες της Γκάνα και της Ακτής Ελεφαντοστού, καθώς και από την ορχηστρική μουσική *Gamelan* του Μπαλί.³⁴ Αν και αυτά τα μουσικά στοιχεία προέρχονται από διαφορετικές πολιτισμικές παραδόσεις, οι μινιμαλιστές συνθέτες δεν τα αναπαρήγαγαν αυτούσια, αλλά τα ενσωμάτωσαν στη δυτική μουσική τους γλώσσα, δημιουργώντας ένα νέο, αναγνωρίσιμο ύφος. Έτσι, η μινιμαλιστική μουσική δεν αποτελεί απλώς μια επιρροή από μη δυτικές κουλτούρες, αλλά μια δημιουργική σύνθεση που τις επαναπροσδιορίζει μέσα σε ένα σύγχρονο πλαίσιο.

Η μινιμαλιστική μουσική αρχικά δεν γνώρισε ευρεία αποδοχή. Οι πρώτες συναυλίες των μινιμαλιστών συνθετών πραγματοποιούνταν κυρίως σε γκαλερί, θέατρα και μικρούς συναυλιακούς χώρους. Παρ' όλ' αυτά η αντίληψη γι' αυτό το είδος μουσικής άρχισε να αλλάζει μετά την εμβληματική συναυλία του Steve Reich στο *Carnegie Hall* τον Ιανουάριο του 1973, όπου παρουσίασε το έργο *Four Organs* με τον Michael Tilson Thomas και μέλη της *Boston Symphony Orchestra*.³⁵ Η συγκεκριμένη συναυλία αποτέλεσε σημείο καμπής, καθώς προκάλεσε έντονες αντιδράσεις και ταυτόχρονα ενίσχυσε τη φήμη του μινιμαλισμού ως μια από τις πιο καινοτόμες μουσικές τάσεις της εποχής.

³³ Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond*, 157.

³⁴ Mertens, 88.

³⁵ Paul Griffiths, *Modern Music and After*, 3rd ed. (New York, Oxford University Press, 2010), 238.

1.2 Philip Glass: Βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία

Ο Philip Glass γεννήθηκε στις 31 Ιανουαρίου του 1937 στην Βαλτιμόρη. Θεωρείται ένας από τους πιο σημαντικούς συνθέτες της σύγχρονης μουσικής, καθώς το έργο του συνδέει τον μινιμαλισμό με την δυτική μουσική παράδοση. Όπως αναφέρθηκε συγκαταλέγεται στους τέσσερις πρωτοπόρους του μινιμαλισμού, μαζί με τους La Monte Young, Terry Riley και Steve Reich. Η επαγγελματική πορεία του χωρίζεται σε τρεις περιόδους: 1) στα μαθητικά και πρώιμα επαγγελματικά του χρόνια στην Αμερική, 2) στην περίοδο του Παρισιού και 3) στην επιστροφή και μόνιμη εγκατάστασή του στην Νέα Υόρκη.³⁶

Σε ηλικία έξι ετών ξεκίνησε μαθήματα βιολιού και στα οκτώ του άρχισε να μαθαίνει φλάουτο με τον Britton Johnson στο Peabody Conservatory.³⁷ Κατά την διάρκεια των μαθητικών του χρόνων στο Baltimore City College, συμμετείχε σε ορχήστρες, θεατρικές μπάντες, ακόμη και σε ερασιτεχνικά τηλεοπτικά προγράμματα. Ο πατέρας του, Benjamin Charles Glass, διατηρούσε ένα κατάστημα δίσκων στη Βαλτιμόρη, γεγονός που τον έφερε σε επαφή με ένα ευρύτερο μουσικό φάσμα από πολύ μικρή ηλικία.³⁸ Ξεκίνησε να συνθέτει μουσική σε ηλικία 15 ετών, ενώ ταυτόχρονα παρακολουθούσε μαθήματα αρμονίας με τον Louis Cheslock.³⁹ Παρ' όλο που ο Glass ήταν γοητευμένος από την ζωή του μουσικού, οι γονείς του δεν είχαν την ίδια άποψη. Προερχόμενοι από την εργατική τάξη και επιδιώκοντας κοινωνική άνοδο, θεωρούσαν ότι η ενασχόληση του γιού τους με την μουσική βιομηχανία δεν ήταν συνετή επιλογή. Παρά τις αντιρρήσεις των γονιών του όμως, ο Glass έδωσε εισαγωγικές εξετάσεις και στα δεκαπέντε του έγινε δεκτός στο Πανεπιστήμιο του Chicago, μέσω ενός ειδικού προγράμματος για χαρισματικούς μαθητές. Εκεί σπούδασε φιλοσοφία, μαθηματικά και μουσική.⁴⁰ Αποφοίτησε το 1956 σε ηλικία 19 ετών, με πτυχίο στις Ανθρωπιστικές Σπουδές (BA in Liberal Arts) και ξεκίνησε κατευθείαν να συνθέτει, επηρεασμένος από τις συνθετικές τεχνικές των Webern και Ives.⁴¹ Το 1957 παρακολούθησε μαθήματα σύνθεσης, ως μη εγγεγραμμένος φοιτητής, στο Juilliard School of Music στην Νέα Υόρκη, όπου γνωρίστηκε με τον Steve Reich. Το 1958 εισήλθε με εισαγωγικές εξετάσεις στο Juilliard και ξεκίνησε

³⁶ Potter, *Four musical minimalists*, 251.

³⁷ Strickland Edward και Mark Alburger. "Glass, Philip". Στο *Grove Music Online*.

³⁸ Potter, *Four musical minimalists*, 252.

³⁹ Strickland και Alburger, 'Glass, Philip'. Στο *Grove Music Online*.

⁴⁰ Potter, *Four musical minimalists*, 252-253.

⁴¹ Force, 166.

επίσημα τα μαθήματα σύνθεσης στις τάξεις των Vincent Persichetti και William Bergsma.⁴² Το 1960 ολοκλήρωσε τις σπουδές του αποκτώντας τον τίτλο του School diploma και το 1962 έλαβε μεταπτυχιακό τίτλο (M.S.) στην σύνθεση. Επίσης το 1960 παρακολούθησε καλοκαιρινά μαθήματα σύνθεσης με τον Darius Milhaud στα πλαίσια του Aspen Music Festival.⁴³ Κατά την διάρκεια των σπουδών του στο Julliard έγραψε πολλά έργα, τα οποία αναδείκνυαν διάφορα είδη και στυλ μουσικής, τα περισσότερα από τα οποία εκτελέστηκαν από συμφοιτητές του. Σύμφωνα με τον Mertens, οι πρώιμες συνθέσεις του παραμένουν σχετικά άγνωστες, αλλά φαίνεται ότι ακολουθούν ένα πιο "παραδοσιακό" συνθετικό ύφος.⁴⁴ Μέχρι το τέλος της διαμονής του στο Pittsburg είχε συνθέσει περισσότερα από εβδομήντα έργα, είκοσι από τα οποία είχαν ήδη δημοσιευτεί.

Το 1962, σε ηλικία 25 ετών και για δύο χρόνια, δούλεψε σε δημόσια σχολεία στο Pittsburg ως καθηγητής σύνθεσης,⁴⁵ στα πλαίσια του χρηματοδοτούμενου προγράμματος "*Ford Foundation Program*". Το πρόγραμμα αυτό τοποθετούσε συνθέτες στα δημόσια σχολικά συστήματα, με σκοπό την προώθηση της δημιουργικότητας στην μουσική εκπαίδευση και την ανάδειξη της σύγχρονης μουσικής μέσω διαφόρων εργαστηρίων, σεμιναρίων και προγραμμάτων.⁴⁶ Σε ηλικία 27 ετών, ενώ θα ήταν αναμενόμενο ότι με το πέρας των σπουδών του θα διεκδικούσε μία μόνιμη θέση ως καθηγητής σε κάποιο πανεπιστήμιο ή ωδείο, ο Glass αποφάσισε να συνεχίσει την εκπαίδευσή του στο Παρίσι υπό την καθοδήγηση της Nadia Boulanger,⁴⁷ μέσω υποτροφίας Fullbright.⁴⁸ Ο ίδιος αναφέρει πως το κίνητρο του για να συνεργαστεί με την Boulanger ήταν η επιθυμία του να εντυφώσει στην θεωρητική πλευρά της μουσικής, καθώς οι σπουδές του στο Julliard ήταν περισσότερο εστιασμένες στο

⁴² Ο William Laurence Bergsma (1921-1994) και ο Vincent Ludwig Persichetti (1915-1987) ήταν Αμερικανοί συνθέτες και καθηγητές στο Julliard School of Music.

⁴³ Potter, *Four musical minimalists*, 253.

⁴⁴ Mertens, 67.

⁴⁵ Οπ., 253.

⁴⁶ Paul Michael Covey, "'No Restrictions in Any Way on Style': The Ford Foundation's Composers in Public Schools Program, 1959-1969," *American Music* 33, no. 1 (Spring 2015): 89.

⁴⁷ Η Julliete Nadia Boulanger (1887-1979) ήταν Γαλλίδα συνθέτρια, καθηγήτρια μουσικής, μαέστρος, πιανίστρια και οργανίστρια. Δίδαξε στο Παρίσι, στην Αγγλία και στις ΗΠΑ στα πιο σημαντικά πανεπιστήμια και κολλέγια. Εκτός από τον Philip Glass, ανάμεσα στους μαθητές της βρίσκονταν ο Daniel Barenboim, ο Aaron Copland, ο Quincy Jones και άλλοι. Ο Philip Glass και η Nadia Boulanger συνεργάστηκαν για περίπου δύο χρόνια (1964-1966).

⁴⁸ Το Fulbright Program είναι ένα πρόγραμμα άκρως ανταγωνιστικών υποτροφιών για φοιτητές, ερευνητές, εκπαιδευτικούς, επαγγελματίες, επιστήμονες και καλλιτέχνες, που ιδρύθηκε από τον Γερουσιαστή των Ηνωμένων Πολιτειών Αμερικής, James William Fulbright το 1946.

πρακτικό κομμάτι. Ως αποτέλεσμα η Boulangier τον επανεκπαίδευσε στην κλασική αρμονία και αντίστιξη.⁴⁹

Κατά την διάρκεια της διαμονής του στο Παρίσι, ασχολήθηκε ενεργά με το πειραματικό θέατρο. Το ενδιαφέρον του για το θέατρο τον οδήγησε σε συνεργασία με την JoAnne Akalaitis, με την οποία παντρεύτηκε το 1965. Το ζευγάρι πειραματίστηκε με διάφορα θεατρικά έργα, γνώρισε σημαντικές προσωπικότητες και συνεργάστηκε με καταξιωμένους ανθρώπους του θεάτρου και της μουσικής.⁵⁰ Παράλληλα εκείνη την περίοδο ανέπτυξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ινδική μουσική. Το γεγονός αυτό προέκυψε το 1965 όταν συνεργάστηκε με τον Ινδό μουσικοσυνθέτη Ravi Shankar,⁵¹ για την επεξεργασία της μουσικής της ταινίας *Chappaqua*. Μέσα από αυτή τη συνεργασία, ο Glass μελέτησε τις αρχές της ινδικής μουσικής, αποκτώντας γνώσεις για τα αισθητικά και τεχνικά της χαρακτηριστικά, τα οποία αργότερα υιοθέτησε και ενσωμάτωσε στις συνθέσεις του.⁵² Καθοριστικό ρόλο για την εξέλιξη του μινιμαλιστικού ύφους του και την κατανόηση των τεχνικών μεθόδων και του ύφους την ινδικής μουσικής διαδραμάτισαν και τα μαθήματα που παρακολούθησε με τον Alla Rakha, το μακροχρόνιο συνοδό του Shankar στην τάμπλα.⁵³ Μέσα από τα μαθήματά του με τον Rakha και τον Shankar παρατήρησε ότι αυτή η μουσική βασίζεται στην συσσώρευση μικρών ρυθμικών και μελωδικών μονάδων για την δημιουργία μεγαλύτερων, σε αντίθεση με την κλασική δυτική μουσική κατά την οποία υπάρχει μία μεγάλη μονάδα η οποία διαιρείται σε χρόνους. Με άλλα λόγια, συνειδητοποίησε πως ενώ η δυτική μουσική λειτουργεί με βάση την αρχή της διαίρεσης, η ινδική μουσική καθώς και πολλές άλλες μη δυτικές μουσικές παραδόσεις, λειτουργούν με βάση την αρχή της πρόσθεσης.

Η αρχή του προσθετικού ρυθμού (additive rhythm) επαναστατικοποίησε τον τρόπο με τον οποίο σκεφτόταν την σύνθεση.⁵⁴ Από τα έργα που σύνθεσε κατά την διαμονή του στο Παρίσι, έχει διασωθεί μόνο η παρτιτούρα του έργου *String Quartet No 1* (1966). Αντιθέτως τα υπόλοιπα τρία έργα (*Play, Music for Woodwind Quartet and Two Actresses* και *Music for Small Ensemble*) που γράφτηκαν εκείνη την περίοδο (1964-1965), δεν έχουν διασωθεί. Ωστόσο αναφέρεται πως σε αυτά χρησιμοποιήθηκαν οι κυκλικές δομές

⁴⁹ Potter, *Four musical minimalists*, 254.

⁵⁰ Ο.π., 255.

⁵¹ Ο Ravi Shankar (1920-2012) ήταν συνθέτης Ινδικής μουσικής και δεξιοτέχνης του σιτάρ.

⁵² Potter, *Four musical minimalists*, 257.

⁵³ Strickland και Alburger, "Glass Philip".

⁵⁴ Potter, *Four musical minimalists*, 258.

(cyclic process), οι οποίες αποτελούν θεμελιώδες στοιχείο της ινδικής μουσικής. Το γεγονός αυτό υποδηλώνει πως ίσως άρχισε να πειραματίζεται με ένα διαφορετικό μουσικό ύφος και πριν από την συνεργασία του με τον Shankar.⁵⁵

Κατά την περίοδο 1966-1967, ο Glass ταξίδεψε στην Βόρεια Αφρική, στην Κεντρική Ασία και στην Ινδία μαζί με την Akalaitis, επιδιώκοντας να γνωρίσουν τον πολιτισμό αυτών των χωρών και να εμβαθύνουν στις μουσικές τους παραδόσεις.⁵⁶ Επέστρεψαν στη Νέα Υόρκη το 1967, όπου και εγκαταστάθηκαν μόνιμα. Την ίδια χρονιά (1967-1968) τοποθετούνται και κάποιες από τις πιο γνωστές συνθέσεις του, όπως τα έργα *Strung Out*, *Music in the Shape of a Square*, *How Now*, *600 Lines*, *In Again Out Again*, καθώς και το έργο *One Plus One (1+1)*, στο οποίο διαφαίνονται σαφείς επιρροές από την ινδική μουσική καθώς χρησιμοποιείτε για πρώτη φορά η μέθοδος της προσθετικής διαδικασίας (additive process). Ο Glass έμαθε περισσότερα για τις βασικές ρυθμικές αρχές της ινδικής κλασικής μουσικής τον χειμώνα του 1967-68 όταν ο Shankar και ο Rakha πήγαν να διδάξουν στο City College. Εκμεταλλευόμενος αυτή την ευκαιρία έκανε ιδιωτικά μαθήματα τάμπλας με τον Rakha. Η μετέπειτα μελέτη του στη μουσική της Νότιας Ινδίας τού δίδαξε ακόμα περισσότερα για τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους η μελωδία μπορεί να συνδυαστεί με έναν ρυθμικό κύκλο (rhythmic cycle), με αποτέλεσμα να αρχίσει πραγματικά να κατανοεί τις δυνατότητες των κυκλικών διαδικασιών (cyclic processes). Αν και οι τεχνικές της ινδικής κλασικής μουσικής έγιναν σημαντικές για αυτόν στα τέλη της δεκαετίας του 1960, η σημασία τους αργότερα εξασθένησε. Αντίθετα, το ενδιαφέρον του για τον ινδικό πολιτισμό και για τους πολιτισμούς άλλων χωρών της Ανατολής, ιδιαίτερα του Θιβέτ, συνεχίστηκε και εξελίχθηκε.⁵⁷ Ένα από τα πιο σημαντικά στοιχεία που υιοθέτησε από τον πολιτισμό αυτών των χωρών, εκτός της μουσικής, ήταν και ο βουδισμός. Ωστόσο, δεν υιοθέτησε ποτέ τον πιο ανοιχτά ινδικό τρόπο ζωής που ασπάστηκαν ο La Monte Young ή ο Terry Riley, και η ινδική μουσική τον επηρέασε με πολύ διαφορετικό τρόπο από ό,τι τους υπόλοιπους συνθέτες.

Το 1968 δημιούργησε τη δική του ορχήστρα μινιμαλιστικής μουσικής. Η ορχήστρα πήρε το όνομα *Philip Glass Ensemble* και πραγματοποίησε περιοδείες στην Αμερική και στο εξωτερικό. Το σύνολό του διαφέρει από την δομή της παραδοσιακής ορχήστρας, καθώς περιλαμβάνει ξύλινα πνευστά, πλήκτρα, φωνές και κάποιες φορές έγχορδα όργανα, όπως

⁵⁵ Potter, *Four musical minimalists*, 274.

⁵⁶ Ο.π., 259.

⁵⁷ Ο.π., 259.

τσέλο και βιόλα. Το *Philip Glass Ensemble* εμφανιζόταν κυρίως σε χώρους όπως σε γκαλερί τέχνης, μουσεία, ιδιωτικά lofts και μικρά θέατρα. Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1970, ο Glass συνέθετε αποκλειστικά για το σύνολό του, καθώς μέχρι τότε τα έργα του δεν συγκέντρωναν το ενδιαφέρον μεγαλύτερων ορχηστρών. Όταν, ωστόσο, η μουσική του άρχισε να γίνεται ευρύτερα αποδεκτή, επέλεξε να μην παραχωρήσει τα δικαιώματα εκτέλεσης των έργων του σε άλλα σύνολα, διατηρώντας τον πλήρη έλεγχο των συνθέσεών του και διασφαλίζοντας την επιτυχία των περιοδειών του. Αυτή η κατάσταση μεταβλήθηκε όταν στράφηκε στη σύνθεση όπερας για συμβατικά λυρικά θέατρα.⁵⁸ Αρκετοί μουσικοί συνεργάστηκαν με τον Glass, από την αρχή της δημιουργίας της ορχήστρας. Κάποιοι από αυτούς ήταν ο John Gibson στα πνευστά μαζί με τον Richard Peck, τον Dickie Landry, τον Jack Kripl και Richard Prado, τον Steve Chambers και Robert Telson στα πλήκτρα, τον Michael Riesman ως διευθυντή ορχήστρας, τη Joan LaBarbara για φωνή και αργότερα τη σοπράνο Iris Hiskey, τον David Behrman στη βιόλα, την Barbara Benary στο ηλεκτρικό βιολί και την Beverley Lauridsen στο βιολοντσέλο.⁵⁹

Την δεκαετία του 1970 έφτασε στην πλήρη ωρίμανση του συνθετικού του ύφους με τα έργα *Two Pages* (1968), *Music in Contrary Motion* (1969), *Music in Fifths* (1969), *Music in Similar Motion* (1970), *Music with Changing Parts* (1971), *Music for Voices* (1972), και φυσικά το μνημειώδες *Music in Twelve Parts* (1971-1974). Τα έργα αυτά εξερευνούν και υιοθετούν την αυστηρή εφαρμογή προσθετικών και αφαιρετικών διαδικασιών μέσω της αναπτυσσόμενης μουσικής υφής και της αντίστιξης. Τα πρώτα τέσσερα κομμάτια αποτελούνται από μία «βασική μονάδα», δηλαδή μία συγκεκριμένη φράση, η οποία μπορεί να διαφέρει σε μήκος από κομμάτι σε κομμάτι και συνήθως διαιρείται σε δύο ή περισσότερες υπομονάδες, οι οποίες υποβάλλονται σε ανεξάρτητη επεξεργασία. Οι παρτιτούρες των έργων αυτών απλώς καταγράφουν τις επεκτάσεις και συρρικνώσεις της βασικής μονάδας, που διαμορφώνουν την δομή του κάθε έργου. Κάθε μία από τις φράσεις (μονάδα και υπομονάδες) επαναλαμβάνεται έναν ακαθόριστο αριθμό φορές, δημιουργώντας μία αδιάλειπτη ροή τόσο μεταξύ των επαναλήψεων κάθε φράσης, όσο και μεταξύ των διαδοχικών φράσεων. Επιπλέον από τις παρτιτούρες απουσιάζουν οι δυναμικές ενδείξεις ή οποιαδήποτε ερμηνευτικά σημάδια, αν και αρκετές φορές φέρουν απλώς την οδηγία “fast, steady” (γρήγορα, σταθερά). Ο ίδιος ο Glass συνήθως εκτελεί αυτά τα έργα δυνατά και γρήγορα, δεν

⁵⁸ Potter, *Four musical minimalists*, 303.

⁵⁹ Ο.π., 284-285.

περιορίζει όμως άλλους ερμηνευτές να εξερευνήσουν ηπιότερες δυναμικές και πιο αργούς ρυθμούς. Ωστόσο, η υποβολή των δυναμικών σε συχνές αλλαγές, ειδικά μέσω "εκφραστικών" κρεσέντο ή ντιμινουέντο, φαίνεται να αντιβαίνει τόσο στη φυσική λογική της μουσικής όσο και στην "πειραματική" αισθητική στην οποία αυτή υπάγεται.⁶⁰ Από το *Music with Changing Parts* και μετά, η υφή γίνεται πιο σύνθετη, επιτρέποντας σταδιακές μεταβολές και πιο ενδιαφέρουσες ηχητικές διαστρωματώσεις. Τα έργα εμφανίζουν πιο ευέλικτες αλλαγές και ποικιλία στην αρμονία και την ρυθμική ροή, καθώς ο Glass χρησιμοποιεί μία λιγότερο μαθηματική προσέγγιση για την σύνθεσή τους. Επίσης η ενορχήστρωση παρουσιάζει μία εξέλιξη από αυστηρά μονοφωνικά και ομοφωνικά σχήματα, σε πιο περίπλοκες πολυφωνικές δομές. Η πρώτη εμφάνιση της μουσικής του σε κανονική αίθουσα συναυλιών έλαβε τόπο στο New York Town Hall, το 1974, όπου παρουσίασε το πλήρες *Music in Twelve Parts*, το οποίο συνέθεσε σε διάστημα τριών χρόνων.⁶¹

Λόγω του ότι βρισκόταν ακόμη στα πρώτα βήματα της καριέρας του, αναγκάστηκε να κάνει και άλλα επαγγέλματα για να επιβιώσει, όπως μεταφορέας επίπλων, υδραυλικός, οικοδόμος και οδηγός ταξί, ενώ το 1971 ανέλαβε καθήκοντα ως βοηθός του Richard Serra.⁶² Την ίδια χρονιά ίδρυσε σε συνεργασία με τον Klaus Kertess⁶³, την δισκογραφική εταιρεία *Chatham Square Productions*, μέσω της οποίας κυκλοφόρησαν μόνο δύο ηχογραφήσεις: ένα διπλό άλμπουμ με το *Music with Changing Parts (1971)* και ένα άλμπουμ με το *Music in Fifths* και το *Music in Similar Motion (1973)*.⁶⁴ Η δημοτικότητα της μουσικής του άρχισε να αυξάνεται στις ΗΠΑ, αλλά και στην Ευρώπη, κυρίως χάρη στην κυκλοφορία των έργων του από γαλλικές δισκογραφικές εταιρείες όπως η *Shandar* και η *Carolyn*, θυγατρική της Virgin Records. Επιπλέον μία συναυλία στο *Avignon Theatre Festival* στις 25 Ιουλίου 1976, καθώς και δύο παραστάσεις στη *Metropolitan Opera House* την ίδια χρονιά στις 21 και 28 Νοεμβρίου κέντρισαν ακόμη περισσότερο του ενδιαφέρον του κοινού για την μουσική του και αύξησαν την δημοτικότητά του.

Η φήμη του Glass εκτοξεύτηκε με την όπερα *Einstein on the Beach*. Αυτή η όπερα προέκυψε εξαιτίας της αγάπης του για το πειραματικό έργο κι έτσι συνεργάστηκε με τον Robert

⁶⁰ Potter, *Four musical minimalists*, 287-289.

⁶¹ Strickland και Alburger, "Glass, Philip".

⁶² Ο Richard Serra ήταν Αμερικανός γλύπτης του οποίου τα έργα έχουν συνδεθεί με τον μεταμινιμαλισμό.

⁶³ Ο Klaus Kertess ήταν ιδιοκτήτης της γκαλερί *Bykert*, ο οποίος είχε βοηθήσει εκείνη την περίοδο τον συνθέτη με την διαχείριση των οικονομικών του και με τις κρατήσεις των συναυλιών του.

⁶⁴ Potter, *Four musical minimalists*, 304.

Wilson, ο οποίος ήταν Αμερικανός σκηνοθέτης πειραματικού θεάτρου και θεατρικός συγγραφέας, με σκοπό να δημιουργήσει το δικό του πειραματικό δραματικό έργο. Η όπερα αποτελείται από τέσσερις πράξεις, εννιά σκηνές και πέντε “knee-plays”⁶⁵ που προκύπτουν στην αρχή και στο τέλος της κάθε πράξης, λειτουργώντας ως μεταβατικά τμήματα μεταξύ των πράξεων. Χαρακτηρίζεται από έναν καινοτόμο συνδυασμό φωνητικής και ορχηστρικής μουσική, χορού, θεατρικών διαλόγων και σκηνικών που θυμίζουν παραδοσιακή όπερα.⁶⁶ Το *Einstein on the Beach* δεν αποτελεί μία συμβατική όπερα, καθώς δεν ακολουθεί κάποια πλοκή. Έχει διάρκεια περίπου πέντε ώρες και έχει χαρακτηριστεί ως «θέατρο των οραμάτων» ή «θέατρο των εικόνων»,⁶⁷ επειδή αποτελείται από μία σειρά μη γραμμικών σκηνών που συνδυάζουν εικόνες και σύμβολα από την ζωή του Albert Einstein. Μουσικά, το ενδιαφέρον του συνθέτη μετατοπίζεται στην χρήση περισσότερο τονικής αρμονίας και στη χρήση προσθετικών και κυκλικών δομών, ενώ οι σόλο και χορωδιακές φωνές δρουν πιο ανεξάρτητα από το οργανικό σύνολο, με τους ρόλους τους να είναι σημαντικά διευρυμένοι.⁶⁸ Η όπερα αυτή καθόρισε σημαντικά την καλλιτεχνική πορεία του Glass, οδηγώντας τον στην σύνθεση μουσικής κυρίως για το θέατρο, τον κινηματογράφο και τον χορό, απομακρύνοντας τον από την σύνθεση μουσικής για συναυλιακές αίθουσες. Το *Einstein on the beach* παραμένει ένα από τα πιο επιδραστικά δείγματα του μινιμαλισμού και του πειραματικού μουσικού θεάτρου, χάρη στην καινοτόμο δομή του, το ασυνήθιστο λιμπρέτο του και την πρωτοποριακή σκηνική του προσέγγιση. Επιπλέον, σηματοδοτεί το τέλος του ενδιαφέροντος του Glass για τον μινιμαλισμό όπως αυτός παρουσιάζεται στις πρώιμες συνθέσεις του.⁶⁹ Τα δύο επόμενα δραματικά έργα που έγραψε αμέσως μετά το *Einstein on the Beach*, το *Satyagraha* (1980) και *Akhnaten* (1984), ολοκληρώνουν την τριλογία οπερών, την οποία ο Glass αναφέρει ως “portrait operas”, καθώς αυτές επικεντρώνονται σε ιστορικές προσωπικότητες,⁷⁰ που άλλαξαν τον κόσμο μέσω της σκέψης τους και των πράξεων τους.

⁶⁵ Τα Knee Plays αποτελούν συνδυαστικές ενότητες μεταξύ των πράξεων του έργου.

⁶⁶ David Cope, *New Directions in Music*, 7th ed. (Long Grove, IL: Waveland Press, 2001), 189.

⁶⁷ Strickland and Alburger, “Glass Philip”.

⁶⁸ Potter, *Four Musical Minimalists*, 326-339.

⁶⁹ Ο.π., 251.

⁷⁰ Η όπερα *Satyagraha* αναφέρεται στον Mahatma Gandhi μέσα από τα κείμενα του Bhagavad Gita, ενώ η όπερα *Akhnaten* επικεντρώνεται στον φαραώ Akhenaten (Ακενατόν), ο οποίος εισήγαγε τον μονοθεισμό στην Αίγυπτο. Αυτά τα τρία έργα όχι μόνο καθόρισαν την πορεία του Glass, αλλά διεύρυναν και τα όρια της όπερας, συνδέοντας την με την ιστορία, την φιλοσοφία και την μοντέρνα αισθητική.

Μεγάλο μέρος της δραστηριότητάς του μπορεί να χαρτογραφηθεί και στον χώρο της ροκ μουσικής, με την οποία είχε επαφή από πολύ νωρίς. Οι πρώτες ευρωπαϊκές εμφανίσεις του, καθώς και οι ηχογραφήσεις της Chatham Square, του έδωσαν μεγάλη φήμη στο κίνημα της art-rock της δεκαετίας του 1970, κυρίως στην Μεγάλη Βρετανία και την Δυτική Γερμανία. Ο τραγουδιστής David Bowie και ο μουσικός παραγωγός Brian Eno, επηρεάστηκαν σημαντικά από την μουσική του, εισάγοντας στα κομμάτια τους στοιχεία από τα πρώιμα έργα του.⁷¹ Η προθυμία του συνθέτη να εμπλακεί στον κόσμο της ροκ σε διάφορα επίπεδα, να προωθήσει το έργο του στο εμπόριο και να εργαστεί ως παραγωγός δίσκων για άλλους μουσικούς, τον έχει καταστήσει τον πιο γνωστό από τους τέσσερις μινιμαλιστές συνθέτες. Ένα από τα πιο αξιοσημείωτα στοιχεία της πορείας του είναι η ικανότητά του να κινείται ανάμεσα σε διαφορετικά μουσικά είδη, αμφισβητώντας τα σύνορα που διαχωρίζουν την «έντεχνη» μουσική και την όπερα από τη μία πλευρά και τη δημοφιλή μουσική, τη μουσική επένδυση ταινιών και τις διαφημίσεις από την άλλη. Αν και το ύφος του δεν είναι απόλυτα ομοιόμορφο σε όλα τα είδη που εξερεύνησε, οι ομοιότητες μεταξύ τους είναι πιο έντονες από τις διαφορές τους. Ο μινιμαλισμός της δεκαετίας του 1960 και των αρχών του 1970 προέκυψε ως μια νέα σύνθεση avant-garde, λόγιας και δημοφιλούς μουσικής, μια εξέλιξη στην οποία ο Glass είχε σημαντική συμβολή. Στη συνέχεια, ο διεθνής μεταμοντέρνος «μετα-μινιμαλισμός» (postminimalism) που κυριάρχησε τη δεκαετία του 1980 και 1990, καταργώντας περαιτέρω τα παραδοσιακά μουσικά σύνορα, οφείλει πολλά στο έργο και το παράδειγμά του.⁷²

Η εργογραφία του Glass είναι μεγάλη και πολυσχιδής, καθώς καλύπτει ένα ευρύ φάσμα μουσικών ειδών: από όπερες και συμφωνίες μέχρι χορωδιακά έργα και μουσική κινηματογράφου. Παρακάτω παρατίθενται ενδεικτικά κάποιες από τις πιο σημαντικές συνθέσεις του:⁷³

Όπερες

- Einstein on the Beach (1976)
- Satyagraha (1980)

⁷¹ Potter, *Four Musical Minimalists*, 340.

⁷² Ο.π., 341.

⁷³ Strickland και Alburger, "Glass, Philip".

- Akhnaten (1983)
- The Voyage (1992)
- La Belle et la Bête (1994)
- Galileo Galilei (2002)
- Appomattox (2007)

Συμφωνίες και Ορχηστρικά έργα

- Symphony No. 1 "Low" (1992)
- Symphony No. 2 (1994)
- Symphony No. 3 (1995)
- Tirol Piano Concerto (2000)
- Symphony No. 9 (2012)
- Symphony No. 12 "Lodger" (2019)

Κινηματογραφική μουσική

- Kundun (1997)
- The Hours (2002)
- Notes on a Scandal (2006)
- Visitors (2012)

Έργα για Σόλο πιάνο

- Glassworks (1982)
- Metamorphosis I-V (1988)
- The Hours (Piano) (1994)

- Etudes for Piano (1–20) (1994- 2012)

Χορωδιακά

- The Olympian “The Lighting of the Torch”(1984)
- Sym. no.5 “Requiem, Bardo, Nirmanakya” (1999)
- The Passion of Ramakrishna (2006)

Έργα για το Glass Ensemble

- 600 Lines (1967)
- How Now, (1968)
- Music in Fifths, (1969)
- Music in Contrary Motion (1969)
- Music in Similar Motion (1969)
- Music in Eight Parts (1969)
- Music with Changing Parts (1970)
- Music in Twelve Parts (1971–4)

1.3 Οι συνθετικές τεχνικές του Philip Glass ⁷⁴

Η μουσική του Philip Glass βασίζεται στην εκτεταμένη χρήση της επανάληψης μικρών ρυθμικών και μελωδικών μοτίβων, τα οποία μεταβάλλονται σταδιακά μέσω λεπτών, αλλά συστηματικών μετατοπίσεων στη ρυθμική αγωγή, τη μελωδική γραμμή και τη δυναμική. Η

⁷⁴ Το παρόν υποκεφάλαιο βασίστηκε στην διατριβή του Milos Raickovich, “*Einstein on the Beach*” by Philip Glass: A Musical Analysis. (PhD, City University of New York, 1994).

τεχνική αυτή, που συνδέεται άμεσα με τις αρχές του μουσικού μινιμαλισμού, δημιουργεί την αίσθηση οργανικής, ρευστής εξέλιξης, χωρίς παραδοσιακές αρμονικές ή θεματικές κορυφώσεις.

Μία από τις πιο χαρακτηριστικές τεχνικές που χρησιμοποιεί ο Glass στις συνθέσεις του είναι η **προσθετική διαδικασία (additive process)**. Οι αρχές της προσθετικής διαδικασίας προέρχονται από την ινδική μουσική, η οποία, όπως έχει ήδη αναφερθεί, επηρέασε καθοριστικά το συνθετικό του ύφος. Αποτελεί μία πολύ απλή ιδέα, η οποία όμως μπορεί να οδηγήσει σε ιδιαίτερα σύνθετες μουσικές δομές. Η τεχνική αυτή μπορεί εύκολα να εξηγηθεί: ένα μουσικό μοτίβο ή ένα μέτρο, που αποτελείται για παράδειγμα από πέντε νότες, επαναλαμβάνεται αρκετές φορές και στην συνέχεια ακολουθείται από ένα μέτρο έξι νοτών (επίσης επαναλαμβανόμενο), έπειτα επτά νοτών, οκτώ και ούτω καθεξής. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, ένα απλό μουσικό σχήμα μπορεί να διευρύνεται ή να συρρικνώνεται με ποικίλους τρόπους, διατηρώντας τη βασική μελωδική του γραμμή, αλλά αλλάζοντας δραστικά τη ρυθμική του μορφή λόγω της προσθήκης ή αφαίρεσης μιας νότας. Τα πρώιμα μινιμαλιστικά έργα του Glass παρουσιάζουν είτε μονοφωνική υφή (πχ. *Two Pages*), είτε συγχρονισμένη κίνηση φωνών σε παράλληλες πέμπτες (πχ. *Music in Fifths*) και σε αντίθετη (πχ. *Music in contrary motion*) η παρόμοια κίνηση (πχ. *Music in similar motion*). Αυτές οι λιτές υφές σε συνδυασμό με την χρήση περιορισμένου φθογγικού υλικού, συχνά πεντατονικού ή βασισμένου σε τροπικές κλίμακες, αποτελούν την βάση για την δημιουργία σύνθετων μουσικών δομών μέσω της χρήσης της προσθετικής διαδικασίας. Με αυτόν τον τρόπο, η απλότητα στην υφή και το τονικό υλικό εξισορροπείται με τη μαθηματική πολυπλοκότητα αυτής της τεχνικής. Η προσθετική διαδικασία εφαρμόζεται τόσο στη μελωδία όσο και στον ρυθμό και τη μετρική, οδηγώντας σε ένα συνεχώς μεταβαλλόμενο ρυθμικό περιβάλλον. Ένα από τα πρώτα χαρακτηριστικά έργα του Glass που δομούνται με βάση την προσθετική διαδικασία, είναι το *One Plus One (1+1)*. Λόγω των μικρών μοτίβων που μεταλλάσσονται και εξελίσσονται σταδιακά η μελωδική γραμμή στα έργα του Glass είναι συνήθως απλή. Οι μελωδίες του αποκτούν βάθος μέσω της ενορχήστρωσης, καθώς διαφορετικά όργανα επαναλαμβάνουν οι μεταλλάσσουν τις ίδιες φράσεις, δημιουργώντας ένα είδος ηχητικής πολυφωνίας. Στην ορχηστρική του γραφή, χρησιμοποιεί συχνά τη σταδιακή είσοδο και έξοδο οργάνων, ενισχύοντας με αυτό τον τρόπο την αίσθηση της ροής και της συνεχούς μεταβολής.

Ένα άλλο κεντρικό στοιχείο στη συνθετική γλώσσα του Glass είναι η **κυκλική δομή (cyclic structure)**. Η τεχνική αυτή βασίζεται στην ταυτόχρονη επανάληψη διαφορετικών ρυθμικών μοτίβων, τα οποία έχουν διαφορετικό μήκος. Δύο ή περισσότερα τέτοια ρυθμικά μοτίβα επαναλαμβάνονται συνεχώς, αλλά επειδή έχουν διαφορετική διάρκεια, δεν συγχρονίζονται πλήρως από την αρχή. Αντιθέτως, δημιουργούνται συνεχώς νέοι συνδυασμοί, λόγω της διαφοράς φάσης μεταξύ τους, μέχρι τελικά να επιστρέψουν ταυτόχρονα στο αρχικό τους σημείο, ολοκληρώνοντας έναν κύκλο. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της τεχνικής βρίσκεται στην αρχή της σκηνής *Train* από την όπερα *Einstein on the beach*, στην οποία ένα ρυθμικό μοτίβο στην επάνω φωνή επαναλαμβάνεται τρεις φορές, ενώ ταυτόχρονα ένα άλλο μοτίβο στην κάτω φωνή επαναλαμβάνεται τέσσερις φορές, δημιουργώντας μια μεταβαλλόμενη πολυρυθμία. Η **πολυρυθμία** καταλαμβάνει εξέχουσα θέση στα έργα του Glass. Μέσα από την ταυτόχρονη χρήση ετερογενών ρυθμικών σχημάτων και την κάθετη διαστρωμάτωσή τους στο μουσικό σύστημα, δημιουργείται ένα πολυεπίπεδο ηχητικό αποτέλεσμα. Η τεχνική αυτή ενισχύει περαιτέρω την αίσθηση της συνεχούς κίνησης, καθώς οι ρυθμικές ομάδες δεν εναλλάσσονται απότομα, αλλά αλληλεπιδρούν μεταξύ τους με δυναμική ισορροπία. Ο Glass κάνει επίσης χρήση ασύμμετρων μέτρων (πχ. 6/4, 7/8), «σπάζοντας» την κανονικότητα των παραδοσιακών μετρικών σχημάτων και εισάγει μικρές ρυθμικές μετατοπίσεις, οι οποίες προσδίδουν ένταση και ποικιλία στο μουσικό του ύφος

Τέλος μία ακόμη τεχνική που χρησιμοποιεί για την σύνθεση των έργων του, αποτελεί έναν συνδυασμό της προσθετικής διαδικασίας με την **αρμονική πρόοδο (harmonic progression)**. Σε αυτή την περίπτωση, μία συγκεκριμένη αρμονική ακολουθία επαναλαμβάνεται κυκλικά, δηλαδή μία σειρά από συγκεκριμένες συγχορδίες παίζεται ξανά και ξανά, σχηματίζοντας έναν αρμονικό κύκλο. Η αρμονική αυτή ακολουθία συνδυάζεται με μελωδικά μοτίβα που έχουν υποστεί προσθετική επεξεργασία. Αυτό σημαίνει ότι κάθε νέα φράση επαναλαμβάνεται, αλλά με σταδιακή προσθήκη ή αφαίρεση νέων νοτών. Η αρχή κάθε νέου προσθετικού κύκλου συμπίπτει με την αρχή της αρμονικής ακολουθίας και ως αποτέλεσμα ο ακροατής αντιλαμβάνεται την επανάληψη με πιο ξεκάθαρο τρόπο. Η μέθοδος αυτή χρησιμοποιείται για πρώτη φορά στο έργο *Another Look at Harmony*, αλλά εντοπίζεται και σε πολλά ακόμη έργα όπως στην σκηνή *Spaceship* του *Einstein on the beach*.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΑΝΑΛΥΣΗ

2.1 Μεθοδολογία ανάλυσης

Η ανάλυση παίζει καθοριστικό ρόλο στην κατανόηση ενός μουσικού έργου, ιδιαίτερα όταν ο στόχος είναι η ερμηνευτική του προσέγγιση, όπως συμβαίνει και στην παρούσα μελέτη. Για το λόγο αυτό είναι απαραίτητο να εστιάσουμε στην δομή του έργου και στον τρόπο σκέψης του συνθέτη αποφεύγοντας μία επιφανειακή θεώρηση της μουσικής. Σκοπός της εργασίας είναι να αναδείξει τη στενή σύνδεση μεταξύ ανάλυσης και ερμηνείας, καθώς και να διερευνήσει πώς τα αναλυτικά ευρήματα μπορούν να επηρεάσουν την τελική εκτέλεση του έργου. Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι η απόδοση ενός έργου πρέπει να συμβαδίζει με τα συμπεράσματα της ανάλυσης, αλλά και το αντίστροφο. Επιπλέον η διαδικασία της πρακτικής μελέτης ενός μουσικού έργου αποτελεί βασικό εργαλείο για την αποκωδικοποίηση του μουσικού υλικού, καθώς δίνει στον ερμηνευτή την δυνατότητα της άμεσης και βιωματικής προσέγγισής του.

Η ανάλυση των Etudes του Philip Glass έχει ως στόχο να διερευνήσει τα στοιχεία που συγκροτούν την βασική συνθετική ιδέα της κάθε σπουδής, λαμβάνοντας υπόψη το προσωπικό ύφος του συνθέτη και τις βασικές αρχές της τονικής και μινιμαλιστικής μουσικής. Η ανάλυση της κάθε επιμέρους σπουδής αποσκοπεί και στην εξαγωγή συμπερασμάτων για την συνολική μακροδομή της συλλογής, καθώς και την υφολογική τοποθέτηση του έργου στην ευρύτερη πιανιστική εργογραφία του Glass. Η επιλογή των αναλυτικών μεθοδολογιών καθορίστηκε με βάση τις ιδιαίτερες απαιτήσεις του έργου και την ανάγκη διερεύνησης των δομικών και μορφολογικών χαρακτηριστικών του, διατηρώντας παράλληλα τη σύνδεση με το τελικό ακουστικό αποτέλεσμα.

Για την ανάλυση των σπουδών και για την χρήση της απαραίτητης ορολογίας βασίστηκα στα παρακάτω συγγράμματα:

- Kostka, Stefan and Matthew Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music* (New York: Routledge, 2018).

- Williams, J. Kent. *Theories and Analyses of twentieth-century music* (Fort Worth: Harcourt Brace and Company, 1997).
- Φούλιας, Ιωάννης. *Στοιχεία μουσικής ανάλυσης* (Αθήνα: Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2022).
- Straus, Joseph. *Introduction to Post-Tonal Theory* (New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2005).
- Βούβαρης, Πέτρος. *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής* (Αθήνα: Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2015).

Αρκετά βοηθητικές για την εξαγωγή γενικότερων αναλυτικών συμπερασμάτων υπήρξαν και οι παρακάτω διατριβές:

- Wilhelm, Delport. *“Philip Glass’s Tirol Concerto for Piano and Orchestra (2000): A Compositional Analysis of the Second Movement”*. PhD, University of Cape Town, April 2015.
- Kean, Paul David. *“The Analysis and Performance of Minimalist Keyboard Music: Three Case Studies”*. PhD, University of London, January 2020.
- Raickovich, Milos. *“Einstein on the Beach” by Philip Glass: A Musical Analysis*. PhD, City University of New York, 1994.

Οι σπουδές αναλύονται με βάση την σειρά που βρίσκονται στην συλλογή και βασίζονται στις παρακάτω μεθοδολογικές προσεγγίσεις: αναγωγική ανάλυση, μορφολογική ανάλυση, μοτιβική ανάλυση, ρυθμική ανάλυση και αρμονική ανάλυση. Η αναγωγική ανάλυση χρησιμοποιείται για την αποκωδικοποίηση της εσωτερικής δομής της κάθε σπουδής και για την ανάδειξη της σταδιακής ανάπτυξης των μουσικών ιδεών. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, γίνεται μία προσπάθεια να αποκαλυφθεί η οργανική σύνδεση μεταξύ των επιμέρους στοιχείων του κάθε έργου, καθώς και οι τεχνικές επανάληψης και μετασχηματισμού που χρησιμοποιεί ο συνθέτης. Για την εξέταση της αρχιτεκτονικής του κάθε έργου είναι αναγκαία η χρήση της μορφολογικής ανάλυσης και η σύνθεση των κατάλληλων μορφολογικών

διαγραμμάτων, ώστε να αποκαλυφθούν οι κύριες θεματικές ενότητες, η αλληλουχία τους και τα ιεραρχικά μορφολογικά επίπεδα.⁷⁵

Η μοτιβική ανάλυση, θα εστιάσει στα μοτίβα που επαναλαμβάνονται, μεταβάλλονται και εξελίσσονται μέσα στις σπουδές. Για την σαφή αποτύπωση των μοτίβων χρησιμοποιούνται μικρά γράμματα του λατινικού αλφάβητου όπως x,y,z, ενώ για την επανεμφάνιση ή την τροποποίησή τους προστίθενται αριθμητικοί ή τονικοί δείκτες (π.χ. x1, y').

Η ανάλυση του ρυθμού στις Etudes του Philip Glass είναι ιδιαίτερα σημαντική, καθώς ο ρυθμός αποτελεί θεμελιώδες στοιχείο της μινιμαλιστικής του γραφής. Σε αυτές τις σπουδές ο Glass χρησιμοποιεί περίπλοκα ρυθμικά μοτίβα, πολυρυθμία, πολυμετρία και επαναλαμβανόμενες ρυθμικές δομές, επομένως είναι σημαντική η ανάδειξή τους, καθώς συμβάλλουν καθοριστικά στη δημιουργία της χαρακτηριστικής αίσθησης ροής και σταδιακής μεταμόρφωσης που διακρίνει το ύφος του συνθέτη. Επομένως μέσω της ανάλυσης του ρυθμού επιχειρείται η ανάδειξη του τρόπου με τον οποίο αυτές οι ρυθμικές τεχνικές διαμορφώνουν τον οργανικό παλμό των έργων και επηρεάζουν την ερμηνευτική προσέγγιση του εκτελεστή.

Τέλος η αρμονική ανάλυση, λόγω της φύσης των έργων, θα βασιστεί τόσο σε μεθοδολογίες τονικής, όσο και σε μεθοδολογίες μετατονικής (post-tonal) μουσικής. Αρχικά αποσαφηνίζονται οι συγχορδίες, οι αρμονικές αλληλουχίες και το αρμονικό περιβάλλον της κάθε σπουδής. Τα έργα βασίζονται κυρίως σε τονική και νεοτονική αρμονία επομένως επιχειρείται η εισαγωγή των βαθμίδων σε κάθε κομμάτι και αναλύεται ο τρόπος με τον οποίο αυτές μπορεί να συσχετίζονται μεταξύ τους.⁷⁶ Στη συνέχεια η αρμονία εξετάζεται υπό στο πρίσμα της Νεοριμανικής θεωρίας (Neo-Riemannian Theory, NRT), όπως αυτή αναλύεται μέσα από το σύγγραμμα του Straus, η οποία μελετά τις σχέσεις μεταξύ των τρίφωνων συγχορδιών και τον τρόπο με τον οποίο αυτές μετασχηματίζονται και συνδέονται μεταξύ τους. Επίσης μέσα από την μετασχηματιστική (Νεοριμανική) θεωρία προσπαθούν να γίνουν κατανοητές οι γραμμές που δημιουργούν την μελωδία και να διευκρινιστεί η σχέση μεταξύ της κάθετης αρμονίας και της οριζόντιας φωνοδήγησης (voice leading).

⁷⁵ Τα διαγράμματα ακολουθούν τις προσεγγίσεις της μορφολογικής ανάλυσης της τονικής αρμονίας, όπως διατυπώνονται στο σύγγραμμα του Πέτρου Βούβαρη.

⁷⁶ Ο προσδιορισμός των βαθμίδων και ο συμβολισμός τους γίνεται με βάση τις θεωρητικές προσεγγίσεις του Ιωάννη Φούλια.

2.2 Ανάλυση της Etude No. 6

Η Etude No 6 αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του μινιμαλιστικού ύφους του Glass, καθώς βασίζεται στις αρχές της επανάληψης, της αρμονικής απλότητας, της ρυθμικής κινητικότητας και της ανάπτυξης και μεταμόρφωσης μοτιβικού υλικού. Το μέτρο της σπουδής ορίζεται ως 6/4. Η χρήση του δημιουργεί ένα περιβάλλον που επιτρέπει την συνεχή μεταβολή και ανάπτυξη των επαναλαμβανόμενων ρυθμικών μοτίβων, ενώ μπορεί εύκολα να δημιουργήσει την αίσθηση του κυκλικού χαρακτήρα που όπως προαναφέρθηκε είναι χαρακτηριστικό στοιχείο των συνθέσεων του Glass.

Η σπουδή αποτελείται από 58 μέτρα και χωρίζεται σε 11 τμήματα των τεσσάρων μέτρων. Ο τρόπος διαίρεσης της σπουδής σε τμήματα σχετίζεται άμεσα με τον τρόπο διαμόρφωσης της αρμονίας, του ρυθμού και της μελωδίας, εφόσον το κάθε τμήμα μπορεί να εισάγει μία νέα ρυθμική, μελωδική και αρμονική ιδέα ή να μεταμορφώσει το μοτιβικό υλικό. Με βάση τον χωρισμό της σπουδής σε τμήματα και το υλικό που αναπτύσσεται σε αυτά, προκύπτει ότι η μορφή της είναι **διμερής AB**. Το μέρος **A** εμπεριέχει δύο ενότητες: την **a**, η οποία περιλαμβάνει τα τμήματα 2, 3, 4, 5 και την **a'**, η οποία περιλαμβάνει τα τμήματα 2^a, 3^a, 4^a και 5^a που αποτελούν αυτούσια επανάληψη. Το τμήμα 1 λειτουργεί ως εισαγωγή και αποτελείται από δύο μέτρα. Το μέρος **B** αποτελείται από την ενότητα **b**, η οποία περιλαμβάνει τα τμήματα 6, 7, 8 και 9. Με το τέλος του τμήματος 9 και μέσω της ένδειξης "*Back to Fig. 5a (with repeats)*" επαναλαμβάνεται το τμήμα 5^a, το οποίο λειτουργεί σαν γέφυρα και οδηγεί στην επανάληψη του **b**. Μετά την δεύτερη επανάληψη του τμήματος 9 ακολουθούν τα τμήματα 10 και 11 τα οποία έχουν την λειτουργία της Coda. Συνολικά η μορφή του έργου είναι συμμετρική και ακολουθεί ένα ανάδρομο μοτίβο. Αυτό συμβαίνει γιατί από το τμήμα 8 και έπειτα, το μελωδικό υλικό παρουσιάζεται αντίστροφα: αντί να ακολουθεί την σειρά 2-3-4-5, εμφανίζεται ανάδρομα, δηλαδή 5-4-3-2, γεγονός που προσδίδει συμμετρία στην δομή. Παρακάτω παρατίθεται το συνοπτικό μορφολογικό διάγραμμα του έργου.

Τμήματα	Ενότητες	Μέρη
1	Εισαγωγή	Εισαγωγή
2-3-4-5	a	A
2 ^a -3 ^a -4 ^a - 5 ^a	a'	
6-7-8-9	b	B
5 ^a	Γέφυρα	
6-7-8-9	b	
10-11	Coda	Coda

Εικόνα 1: Μορφολογικό διάγραμμα της *Etude No. 6*

Αρμονικά, το πρώτο μέρος (A) της σπουδής βασίζεται σε μία συγκεκριμένη ακολουθία συγχορδιών, η οποία σχηματίζει έναν αρμονικό κύκλο και αποτελείται από τις βαθμίδες **i - VI⁶ - V - bVII - vii^o**, δηλαδή από τις συγχορδίες **Fmin, Db, C, Eb και E^o**. Η σπουδή ξεκινάει με μία Φα ελάσσονα συγχορδία (μ. 1, 2), η οποία σε συνδυασμό με την Μι ελαττωμένη που παρουσιάζεται στο τέλος κάθε τμήματος, θα λέγαμε πως θεμελιώνει την βασική τονικότητα του έργου. Ωστόσο, η χρήση της Μι^b συγχορδίας, δηλαδή της μείζονας VII, δημιουργεί την αίσθηση του Φα αιολικού τρόπου, με αποτέλεσμα να δημιουργείται η αίσθηση της διαρκούς εναλλαγής ανάμεσα στην Φα ελάσσονα και τον Φα αιολικό.

Στο τμήμα 1 (μ. 1-2) παρουσιάζεται η Φα ελάσσονα, η οποία εναλλάσσει τις συνηχήσεις Φα-Λα^b και την νότα Ντο σε όγδοα, δημιουργώντας το βασικό ρυθμικό σχήμα της σπουδής, το οποίο διατηρείται στο αριστερό χέρι καθ' όλη τη διάρκειά της με διαφοροποιήσεις στην αρμονία. Το ρυθμικό αυτό σχήμα θα ονομαστεί **μοτίβο x**. Στο τμήμα 2 (μ. 3) εισάγεται η μελωδική γραμμή, αποτελούμενη επίσης από ένα μοτίβο με ομάδες ογδών, αλλά αυτή τη φορά πάνω σε μία μεμονωμένη νότα. Αυτό το μοτίβο θα ονομαστεί **μοτίβο y**. Τα μοτίβα που εμφανίζονται στο A και B μέρος είναι καλύτερο να χαρακτηριστούν ως μικρομοτίβα, λόγω του σύντομου χαρακτήρα τους, της διαρκούς επανάληψής τους, των λεπτών τροποποιήσεών τους και της αλληλεπίδρασής τους με άλλα μοτίβα, η οποία δημιουργεί πολυεπίπεδες υφές. Όπως θα δούμε και παρακάτω τα μικρομοτίβα και οι σταδιακές μεταμορφώσεις τους λειτουργούν σαν κύτταρα, τα οποία χτίζουν την δομή του κομματιού.

The image shows a musical score for Philip Glass. It consists of two systems of piano music. The first system is marked with a box containing the number '1' and a tempo marking '♩ = 132'. It features a treble clef staff with a whole rest and a bass clef staff with a piano (*p*) dynamic. A red box labeled 'x' highlights a specific chord in the bass staff. The second system is marked with a box containing the number '2' and a red box labeled 'y' above the treble staff. It continues with piano (*p*) dynamics. The third system is marked with a box containing the number '6' and features a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs.

Εικόνα 2: Τα μοτίβα x και y

Στο τμήμα 2 (μ 3-5), το μοτίβο y κρατάει έναν ισοκράτη Φα, ενώ στο μέτρο 6 μεταβαίνει στις νότες Σολ και Λαβ μέχρι να ξαναεπιστρέψει στο Φα του πρώτου μέτρου το τμήματος 3 ή της επανάληψης του τμήματος 2. Στο τμήμα 3 η μελωδία εξελίσσεται μέσω του πρώτου πενταχόρδου της αρμονικής φα ελάσσονα κλίμακας (μ. 7), παραμένοντας στην νότα Ντο (μ.8) και εκτελώντας μία ποικιλματική κίνηση προς το Ρεβ (μ.9) πριν επιστρέψει πάλι στο Ντο μέσω μίας καθοδικής ποικιλματικής κίνησης προς το Σιβ (μ.10). Το αριστερό χέρι στο τμήμα 3 χρησιμοποιεί το μοτίβο x, με την διαφορά ότι από το μέτρο 8 έως 10 κάνει μία ποικιλματική κίνηση μεταξύ των διπλών συνηχήσεων, γεγονός το οποίο σε συνδυασμό με το μελωδικό υλικό το δεξιού χεριού, προσδίδει μία αίσθηση διαρκούς εξέλιξης και κίνησης. Την αίσθηση της διαρκούς κίνησης ενισχύει και ο ρυθμός, ο οποίος στα συγκεκριμένα τμήματα είναι σταθερός εξαιτίας των συνεχόμενων ογδών που παίζονται ταυτόχρονα και στα δύο χέρια. Η αναγωγική ανάλυση που ακολουθεί απλοποιεί την μουσική επιφάνεια της παρτιτούρας και αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο καθοδηγείται η πάνω φωνή, σε συνδυασμό με τη συνοδευτική αρμονία του μπάσου.

Εικόνα 3: Ρυθμική αναγωγή των τμημάτων 1,2 και 3. Τα πορτοκαλί βέλη δείχνουν τις ποικιλιακές κινήσεις της μελωδίας.

Στο τμήμα 4 χρησιμοποιείται για πρώτη φορά η προσθετική διαδικασία (additive structure). Το θεματικό υλικό του τμήματος 4 είναι ίδιο με εκείνο του 2, ωστόσο αντί για όγδοα, ο Glass χρησιμοποιεί τρίηχα, εισάγοντας ένα νέο μοτίβο το οποίο θα ονομαστεί *μοτίβο z*. Το μοτίβο αυτό μετασχηματίζει τα διπλά όγδοα σε τρίηχα και αναπτύσσει την μελωδία προσθέτοντας δύο καινούργιες νότες. Αντί να χρησιμοποιείται το Φα σε ταυτοφωνία, ακολουθεί μία αρπισματική κίνηση προς τα πάνω, η οποία καταλήγει στο αμέσως επόμενο Φα. Έτσι το διπλό Φα ακούγεται σε απόσταση οκτάβας, ενώ ανάμεσα τους παρεμβάλλεται και το Λα^b. Το ίδιο ισχύει και για τις νότες Σολ και Λα^b στο μ.14.

Εικόνα 4: Το νέο μοτίβο z σε αντιπαράθεση με το μοτίβο x που δημιουργούν μία πολυρυθμική σχέση 3:2

Εικόνα 6: Ρυθμική αναγωγή του τμήματος 5. Οι μωβ κύκλοι δείχνουν τα block chords και οι πορτοκαλί γραμμές την ποικιλματική κίνηση της βάσης κάθε συγχορδίας.

Το τμήμα 5 αποτελεί την κορύφωση του κομματιού. Αυτό συμβαίνει γιατί από την αρχή της σπουδής τα μοτίβα εξελίσσονται όχι μόνο δομικά, αλλά και εκφραστικά μέσω της χρήσης των κατάλληλων δυναμικών, εφόσον από το *p* του τμήματος 1 φτάνουμε στο τμήμα 5 με *f*. Στην τμήμα 2 η μελωδία ανεβαίνει μέχρι το Λα_b μέσω μιας *p* δυναμικής, ενώ στο τμήμα 3 εξελίσσεται ανεβαίνοντας ξανά με όγδοα από το Φα μέχρι το Ρε_b μέσω ενός σταδιακού *crescendo*. Στο τμήμα 4 δημιουργούνται τρίηχα με πρόσθετες νότες, φτάνοντας σε μία *mf* δυναμική και στο τμήμα 5 η χρήση του μοτίβου γ σε οκτάβες, των block chords και των οκτάβων στον πρώτο χρόνο του αριστερού χεριού, σε συνδυασμό με τη *f* δυναμική, κορυφώνουν το έργο προσδίδοντας του μεγαλύτερη ένταση και δραματικότητα. Με την σταδιακή αύξηση της έντασης και την εξέλιξη των μοτίβων, δίνεται δηλαδή η εντύπωση ότι το κομμάτι χτίζεται σταδιακά, γεγονός που παραπέμπει σε μία γενικότερη αίσθηση προσθετικής διαδικασίας, η οποία διατρέχει σχεδόν ολόκληρη την σπουδή.

Μετά το τμήμα 5 ακολουθούν τα τμήματα 2^a, 3^a, 4^a και 5^a, τα οποία είναι αυτούσια με τα τμήματα 2, 3, 4 και 5. Η αρμονική κίνηση μεταξύ των συγχορδιών του πρώτου μέρους είναι σε κάποιο βαθμό συμβατική, ωστόσο δεν ακολουθεί εξ' ολοκλήρου τα πρότυπα της λειτουργικής αρμονίας, καθώς ορισμένες συγχορδίες δεν συνδέονται λειτουργικά. Η συγχορδία της VI χρησιμοποιείται συχνά ως υποκατάσταση ή επέκταση της i στη λειτουργική αρμονία, συνεπώς όταν η VI ακολουθεί την i, δεν δημιουργεί απαραίτητα την αίσθηση μίας νέας αρμονίας ή αρμονικής κίνησης. Αυτό ισχύει ιδιαίτερα όταν η VI χρησιμοποιείται σε πρώτη αναστροφή, όπου οι δύο συγχορδίες έχουν κοινό μπάσο, όπως συμβαίνει και στην συγκεκριμένη περίπτωση. Στην συνέχεια η VI βαθμίδα κινείται προς την

V, γεγονός που αποτελεί στοιχείο της λειτουργικής αρμονίας. Ωστόσο η σύνδεση **V - bVII- vii°** που ακολουθεί δεν αποτελεί ένα παραδοσιακό αρμονικό πρότυπο, ενώ αντίθετα παραπέμπει σε τροπική αρμονία. Η επαναλαμβανόμενη εφαρμογή της ακολουθίας **i - VI⁶ - V - bVII - vii°** στο κομμάτι, σε συνδυασμό με την επανάληψη των μοτίβων και των τμημάτων του κομματιού, δημιουργεί μία συνεχή κυκλική κίνηση, ενώ ταυτόχρονα δημιουργεί μία αίσθηση στασιμότητας, εξαιτίας της αμεταβλητότητας της αρμονίας.

Η κοινή χρήση νοτών μεταξύ των διαδοχικών αυτών συγχορδιών αποτελεί ένα σημαντικό χαρακτηριστικό του αρμονικού περιεχομένου. Είναι λοιπόν προφανές ότι η ομοιότητα μεταξύ των συγχορδιών είναι περισσότερο σημαντική για τον Glass από την λειτουργία τους. Για την αποσαφήνιση των όμοιων σχέσεων μεταξύ αυτών των συγχορδιών θα ακολουθήσει μία μετασχηματιστική (Νεοριμανική) προσέγγιση στα σημεία που χρειάζεται. Η Νεοριμανική θεωρία (NRT) μελετά την συνοχή μεταξύ τρίφωνων διαδοχικών συγχορδιών, μέσα από το voice leading και τη διατήρηση κοινών φθόγγων.⁷⁷ Για να σχετίζονται δύο διαδοχικές συγχορδίες μέσω των μετασχηματισμών της Νεοριμανικής θεωρίας, πρέπει αυτές να είναι σύμφωνες συγχορδίες τριών νοτών, οι οποίες θα μοιράζονται δύο κοινούς φθόγγους, θα υφίστανται μικρές αλλαγές μέσω της γραμμικής φωνητικής καθοδήγησης και θα έχουν σχέση μείζονας-ελάσσονας.⁷⁸ Το συγκεκριμένο κομμάτι αποτελείται αρμονικά από αυτά τα στοιχεία, επομένως η χρήση αυτής της θεωρίας αποτελεί μία βιώσιμη αναλυτική προσέγγιση.

Πιο συγκεκριμένα οι μετασχηματιστικές σχέσεις διαπιστώνονται μεταξύ της **i** και **VI** βαθμίδας και μεταξύ της **V** και **bVII** βαθμίδας⁷⁹. Η κίνηση από την **i** στην **VI** υφίσταται έναν **μετασχηματισμό L**,⁸⁰ καθώς το Ντο ανεβαίνει στο Ρεβ, ενώ το Λαβ και το Φα παραμένουν κοινοί φθόγγοι (Βλ. Εικόνα 7). Αντίθετα η κίνηση από την **V** στην **bVII** δεν υφίσταται τόσο άμεσους νεοριμανικούς μετασχηματισμούς. Παρ' όλ' αυτά η κοινότητα των φθόγγων τους και η γραμμική φωνητική πορεία τους είναι εμφανής, επομένως μπορεί να υιοθετηθεί μία θεωρητική νεοριμανική προσέγγιση για την εξέταση των σχέσεών τους. Μία τέτοια θεωρητική προσέγγιση είναι υποθετική και παίρνει την μορφή ανάλυσης μεσαίου επιπέδου (middle-ground) της παρτιτούρας. Η πιο απλή και σύντομη διαδρομή από την **V** στην **bVII**

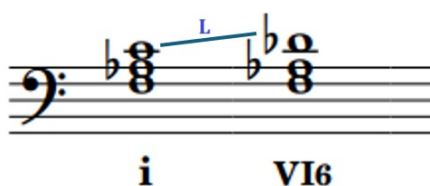
⁷⁷ Delport, "Philip Glass's Tirol Concerto for Piano and Orchestra" (2000), 52

⁷⁸ Joseph N. Straus. *Introduction to Post-Tonal Theory* (New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2005), 188

⁷⁹ Η vii° δεν μπορεί να αναλυθεί με την NRT.

⁸⁰ Ο μετασχηματισμός L συσχετίζει μείζονες και ελάσσονες συγχορδίες που περιέχουν την ίδια τρίτη μικρή, ενώ η φωνή που μετασχηματίζεται κινείται ημιτονιακά.

είναι μέσω ενός **PR μετασχηματιστικού κύκλου**. Για την μετάβαση από την **V** στην **bVII** πρέπει να παρεμβληθεί η ελάσσονα πέμπτη (**v**) συγχορδία. Η κίνηση από την **V** στην **v** υπόκειται σε έναν **μετασχηματισμό P**,⁸¹ καθώς το Μι κατεβαίνει στο Μιb, ενώ η κίνηση από την **v** στην **bVII** υπόκειται σε έναν **μετασχηματισμό R**,⁸² εφόσον το Ντο κατεβαίνει στο Σιb (Βλ. Εικόνα 8). Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι η υποθετική ενδιάμεση συγχορδία δεν αποτελεί μέρος της βασικής αρμονικής προόδου, Έτσι διαπιστώνεται ξεκάθαρα η κοντινή σχέση και συνοχή ανάμεσα σε αυτές τις δύο συγχορδίες, οι οποίες δεν επιλέχτηκαν τυχαία, αλλά αποτελούν μέρος ενός οργανικού μετασχηματιστικού πλαισίου.



Εικόνα 7: Μετασχηματισμός L



Εικόνα 8: Μετασχηματισμός P-R

Το τμήμα 6 σηματοδοτεί την έναρξη του Β μέρους της διμερούς μορφής του έργου, καθώς εισάγεται ένα νέο αρμονικό υλικό και μία καινούργια εξέλιξη των μοτίβων. Η αρμονία κινείται γύρω από τις συγχορδίες συγχορδίες **Fmin**, **E**, **D7(3!)** και **Cmaj7**, οι οποίες περιγράφονται με βαθμίδες στην Εικόνα 10. Το μοτίβο γ του τμήματος 2, μετασχηματίζεται σε τρίηχο στο τμήμα 6 (μοτίβο γ'), κάνοντας μία ανοδική ποικιλματική κίνηση, η οποία κινείται γύρω από την νότα φα. Στο τέλος του τμήματος σταματάει η ποικιλματική κίνηση και η μελωδία

⁸¹ Ο μετασχηματισμός P συσχετίζει μείζονες και ελάσσονες τρίφωνες συγχορδίες, που έχουν την ίδια καθαρή πέμπτη και την ίδια βάση, ενώ η 3^η της συγχορδίας κινείται ημιτονιακά.

⁸² Ο μετασχηματισμός R συσχετίζει μείζονες και ελάσσονες συγχορδίες, που περιέχουν την ίδια μείζονα τρίτη, ενώ η φωνή που μετασχηματίζεται κινείται κατά έναν τόνο.

αναπτύσσεται μέσω μίας ανοδικής και κατόπιν καθοδικής κίνησης στη φα ελάσσονα αρμονική κλίμακα. Οι κινήσεις των τρήχων έρχονται σε αντιπαραβολή με τα όγδοα (μοτίβο x), δημιουργώντας για ακόμα μία φορά μία πολυρυθμική σχέση 3:2, η οποία χρησιμοποιείται για να μας οδηγήσει πιο ομαλά στο περίπλοκο ρυθμικό σχήμα που ακολουθείται στο τμήμα 7.

Εικόνα 9: Το μοτίβο y' σε αντιπαραβολή με το μοτίβο x, που δημιουργούν την πολυρυθμική σχέση 3:2

Εικόνα 10: Ρυθμική αναγωγή του τμήματος 6

Στο τμήμα 7, διατηρείται η ίδια αρμονική βάση με το τμήμα 6. Η μελωδία αποτελείται επίσης από τρήχα, αλλά η φραστική τους δομή αλλάζει με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργούνται ρυθμικοί κύκλοι. Οι κύκλοι αυτοί βασίζονται στην επανάληψη του πρώτου πενταχόρδου της Φα ελάσσονα αρμονικής κλίμακας και κατασκευάζουν ένα καινούργιο μοτίβο, το οποίο εμφανίζεται μόνο στο συγκεκριμένο τμήμα και ονομάζεται *μοτίβο t*. Οι φράσεις αυτές εκτείνονται από την νότα φα έως την νότα ντο και κινούνται ταυτόχρονα με τα ρυθμικά όγδοα του αριστερού χεριού, δημιουργώντας ένα είδος πολυμετρίας. Η πολυμετρία που δημιουργείται στο εσωτερικό των μέτρων δίνει την αίσθηση ρυθμικής αστάθειας και

αιώρησης, καθώς στα τέσσερα ενδιάμεσα beats το ισχυρό μέρος της μελωδίας μετατοπίζεται και δεν ευθυγραμμίζεται με το ισχυρό μέρος των ογδών. Έτσι δημιουργείται ένας αμφίσημος ρυθμικός παλμός, καθώς τα δύο μοτίβα δεν συντονίζονται απόλυτα μεταξύ τους. Παρ' όλ' αυτά, στο τελευταίο beat του μέτρου, το ισχυρό μέρος της μελωδίας συμπίπτει με το ισχυρό μέρος του μπάσου, με αποτέλεσμα να επαναφέρεται η σταθερότητα στον ρυθμό.

Εικόνα 11: Το μοτίβο t σε αντιπαράβολή με το μοτίβο x.

Εικόνα 12: Ρυθμική αναγωγή του τμήματος 7

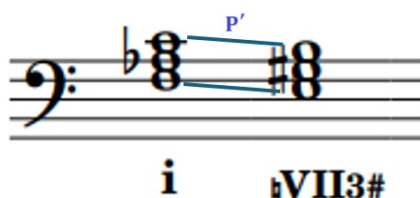
Μετά την επανάληψη του τμήματος 7, η σπουδή συνεχίζει με τα τμήματα 8 και 9, τα οποία είναι αντίστοιχα με τα τμήματα 5 και 4. Με το τέλος της δεύτερης επανάληψης του τμήματος 9 ακολουθεί η Coda, η οποία, όπως έχει ήδη αναφερθεί, αποτελείται από τα τμήματα 10 και 11. Το τμήμα 10 αποτελεί αυτούσια επανάληψη του τμήματος 3, ενώ το τμήμα 11 είναι πανομοιότυπο με το τμήμα 2. Το έργο δεν ολοκληρώνεται με κάποια πτώση. Αντίθετα τελειώνει στην vii° βαθμίδα, δίνοντας μία αίσθηση αιωρούμενου χρόνου. Η αίσθηση αυτή έχει

αρχίσει να διαμορφώνεται ήδη από το τμήμα 8, όπου το μελωδικό υλικό των αρχικών τμημάτων παρουσιάζεται αναδρομικά. Από την πυκνή υφή του τμήματος 8 σταδιακά τα μοτίβα αρχίζουν να λεπταίνουν και να φθίνουν οδηγώντας σε μία σταδιακή αποφόρτιση και αίσθηση ηρεμίας. Αυτή η εξέλιξη δημιουργεί το αντίθετο αποτέλεσμα από την προσθετική τεχνική, την οποία μπορούμε να ονομάσουμε αφαιρετική διαδικασία (subtractive structure).

The image displays four musical staves, numbered 8 through 11, illustrating a harmonic progression. Each staff consists of a treble clef and a bass clef. The bass clef part features chords labeled with Roman numerals: i, VI6, V, bVII, and Vii°. The treble clef part shows melodic lines, with some notes tied across measures. Staff 9 includes a sequence of boxes labeled 5a, 6, 7, 8, and 9 at the end of the staff. The overall structure shows a gradual thinning of the texture from staff 8 to 11.

Εικόνα 13: Ρυθμική αναγωγή των τμημάτων 8-13

Το αρμονικό υλικό του τμήματος Β δεν ακολουθεί τα πρότυπα της λειτουργικής αρμονίας, έτσι είναι αναγκαία η χρήση της Νεοριμανικής Θεωρίας για την αποσαφήνιση του μετασχηματισμού τους. Η μόνη μετασχηματιστική σχέση που προκύπτει ωστόσο, βρίσκεται ανάμεσα στην **i** και στην **♯VII³** βαθμίδα, δηλαδή στις συγχορδίες **Fmin** και **E**, οι οποίες συνδέονται μέσω ενός **P' μετασχηματισμού (SLIDE)**,⁸³ καθώς έχουν μία κοινή εναρμόνια νότα (Λα^b-Σολ[#]), ενώ το Ντο κατεβαίνει στο Σι και το Φα κατεβαίνει στο Μι. Οι υπόλοιπες συγχορδίες εκτελούν μία κατιούσα διατονική κίνηση και δεν συνδέονται με κάποιον μετασχηματισμό. Γενικά η αρμονική κίνηση σε αυτό το σημείο, αποτελείται από έβδομες και χρωματικά διαστήματα μεταξύ των συγχορδιών, τα οποία συμβάλλουν στην δημιουργία ενός ομαλού voice leading.



Εικόνα 14: Μετασχηματισμός P'

⁸³ Στον μετασχηματισμό P' (SLIDE), οι συγχορδίες που μετασχηματίζονται έχουν την ίδια τρίτη. Σε αυτό τον τύπο μετασχηματισμού δύο φωνές κινούνται κατά ένα ημιτόνιο προς την ίδια κατεύθυνση, ενώ μόνο μία φωνή παραμένει κοινός φθόγγος.

2.3 Ανάλυση της Etude No.16

Η Etude No. 16 ανήκει στην δεύτερη συλλογή από τις Etudes του Philip Glass και αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της ύστερης δημιουργικής περιόδου του. Αποτελείται από 95 μέτρα και χωρίζεται σε 22 τμήματα, καθένα από τα οποία αποτελείται από τέσσερα μέτρα. Το μέτρο είναι 7/8 , με υποδιαίρεση 3+2+2 και η επιλογή του για την συγκεκριμένη σπουδή, αντανακλά τις επιρροές του Glass από την ανατολική μουσική, στην οποία δεν επικρατεί η έννοια του παραδοσιακού, συμμετρικού μέτρου.

Η σπουδή ξεκινά με ένα ρυθμικό ostinato στο αριστερό χέρι (μ.1-2), το οποίο αποτυπώνει την εσωτερική υποδιαίρεση του μέτρου και στηρίζεται στην Σολ ελάσσονα συγχορδία, ενώ λειτουργεί ως ρυθμικό και αρμονικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο αναπτύσσονται τα μελωδικά μοτίβα. Στο τέλος του μέτρου 2 (τ.1) παρουσιάζεται το πρώτο μελωδικό μοτίβο στο δεξί χέρι, το **μοτίβο x**, το οποίο εκτελείται στο κλειδί του Φα και αποτελείται από ένα σχήμα τεσσάρων δέκατων έκτων που κινούνται ποικιλματικά και συνήθως καταλήγουν στην αρχική τους νότα. Το μοτίβο αυτό εμφανίζεται στο τελευταίο beat κάθε μέτρου και κατά την διάρκεια της σπουδής χρησιμοποιείται για να συνδέσει είτε τα τμήματα μεταξύ τους, είτε την επανάληψη του κάθε τμήματος. Στο τέλος του μέτρου 4 (τ.1-2) εισάγεται ένα δεύτερο μελωδικό μοτίβο, το **μοτίβο y**, το οποίο εκτελείται στο κλειδί του Σολ και αποτελείται από δύο διαδοχικές οκτάβες, ενώ χρησιμοποιείται ως ανεξάρτητη μελωδική γραμμή μέσα στο κομμάτι. Τα μοτίβα x και y παρουσιάζονται για πρώτη φορά μαζί με το ostinato στα δύο πρώτα τμήματα, τα οποία λειτουργούν ως εισαγωγική ενότητα της σπουδής.

Philip Glass

Εικόνα 15: Τα μοτίβα x και y

Εικόνα 16: Αναγωγική ανάλυση των τμημάτων 1 και 2

Το τμήμα 3 ξεκινά με τη χρήση του μοτίβου y. Σε αυτό το σημείο το αρχικό ρυθμικό ostinato αρχίζει να αναπτύσσεται μελωδικά, δημιουργώντας μία επιπρόσθετη μελωδική γραμμή στο μπάσο. Αυτή η μελωδική γραμμή βασίζεται σε μία συγκεκριμένη ακολουθία συγχορδιών, η οποία παραμένει σε γενικές γραμμές σταθερή καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού. Η ακολουθία αυτή περιλαμβάνει τις βαθμίδες $i^6_4 - ^2 - VI - v^2 - v_8 - vii^\circ - V$ (Βλ. Εικόνα 17). Με βάση τη συγκεκριμένη αρμονική διαδοχή, αλλά και το αρχικό ostinato των πρώτων τμημάτων

που στηρίζεται αποκλειστικά στην Σολ ελάσσονα συγχορδία, προκύπτει ότι το κομμάτι είναι γραμμένο σε Σολ ελάσσονα. Η κίνηση του μπάσου δημιουργεί μία μελωδική γραμμή, η οποία περιστρέφεται γύρω από την νότα Ρε και εκτείνεται μέχρι το τέλος του τμήματος 4.⁸⁴ Στα ίδια μέτρα το δεξί χέρι περιορίζεται αποκλειστικά στη χρήση του μοτίβου x, το οποίο λειτουργεί ως συνδετικό κρίκος ανάμεσα στα τμήματα. Στην αναγωγική ανάλυση που ακολουθεί, αναδεικνύεται η μελωδική κατεύθυνση του ostinato στο αριστερό χέρι και η λιτή χρήση του μοτίβου x στο δεξί χέρι.

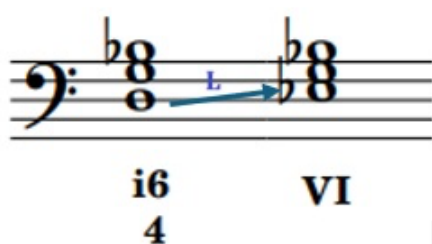
The image shows a musical score for two measures, 3 and 4. The bass line is highlighted in purple, indicating the ostinato melody. The treble line has a red-shaded motif 'x' in measures 3 and 4. Below the bass line, chord symbols are provided: $i6_{4/4}$, 2, VI, $v2-8$, $vii2^\circ$, and V.

Εικόνα 17: Αναγωγική ανάλυση των τμημάτων 3 και 4. Το μωβ χρώμα δείχνει την μελωδία στο ostinato.

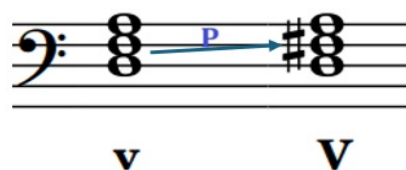
Η συγχορδία της Σολ ελάσσονας εμφανίζεται σχεδόν αποκλειστικά σε δεύτερη αναστροφή, γεγονός που συμβάλλει στην αίσθηση αρμονικής αστάθειας, εφόσον δεν ακούγεται στο μπάσο η βάση της συγχορδίας. Οι υπόλοιπες συγχορδίες δεν ακολουθούν πιστά τους κανόνες της παραδοσιακής αρμονίας, καθώς δεν παρατηρούνται τυπικές συνδέσεις μεταξύ τους, πτωτικά σχήματα ή καθιερωμένες εναλλαγές τονικής-δεσπόζουσας. Ωστόσο η αρμονική γλώσσα του έργου διατηρεί έναν σαφή τονικό χαρακτήρα, ο οποίος γίνεται αντιληπτός κυρίως μέσω της εμφανούς κεντρικότητας του τονικού άξονα της Σολ ελάσσονας. Οι συγχορδίες είναι τρίφωνες και συνδέονται μεταξύ τους με κοινούς φθόγγους. Επομένως για την ανάλυση της αρμονίας και των σχέσεων που προκύπτουν θα χρησιμοποιηθεί η Νεοριμανική Θεωρία. Η NRT χρησιμοποιείται μόνο για συγχορδίες οι οποίες είναι μείζονες ή ελάσσονες. Επομένως από την ανάλυση θα εξαιρεθούν οι ελαττωμένες συγχορδίες και οι συγχορδίες μεθ' εβδόμης. Ειδικότερα δύο βασικές αρμονικές μεταβάσεις που μπορούν να

⁸⁴ Το ostinato εκτείνεται πάντοτε ανά δύο τμήματα (δηλαδή σε 8 μέτρα), υποδηλώνοντας μία εσωτερική μορφολογική σταθερά που λειτουργεί ως σκελετός ολόκληρης της σπουδής.

αναλυθούν μέσω της NRT είναι η κίνηση από την i^6_4 (Gm) στην **VI** (Eb) βαθμίδα και από την **v** (Dm) στην **V** (D) βαθμίδα. Η μετάβαση από την i^6_4 στην **VI** υφίσταται έναν **μετασχηματισμό L**, καθώς το Ρε ανεβαίνει ημιτονιακά στο Mi \flat , ενώ το Σολ και το Σι \flat παραμένουν κοινοί φθόγγοι. Από την άλλη η μετάβαση από την **v** στην **V**, ερμηνεύεται ως **μετασχηματισμός P**, καθώς η 3^η της συγχορδίας ανεβαίνει ημιτονιακά από το Φα στο Φα \sharp , ενώ οι νότες Ρε και Λα είναι κοινοί φθόγγοι. Οι υπόλοιπες συγχορδίες της αρμονικής ακολουθίας που δεν ενδείκνυνται για νεοριμανική ανάλυση, χρησιμοποιούνται για να εμπλουτίσουν και να ενισχύσουν την γραμμική φωνητική κίνηση.



Εικόνα 18: Ο μετασχηματισμός L



Εικόνα 19: Ο μετασχηματισμός P

Μέσα από την συνδυαστική εφαρμογή μετασχηματιστικής και λειτουργικής αρμονικής ανάλυση, διαπιστώνεται ότι η βασική αρμονική ακολουθία του έργου περιορίζεται στις βαθμίδες i^6_4 , **VI**, **v** και **V**. Παρά την παρουσία ενδιάμεσων συγχορδιών όπως η i^2 , η v^7 και η vii° , η γενική κατεύθυνση της αρμονίας φαίνεται να κινείται από την τονική στην δεσπόζουσα, καθιστώντας σαφή την ύπαρξη ενός τονικού άξονα. Ωστόσο, η σχεδόν μόνιμη εμφάνιση της τονικής σε δεύτερη αναστροφή, συμβάλλει στην δημιουργία ενός αιωρούμενου τονικού πλαισίου, το οποίο αποφεύγει την καθιερωμένη αίσθηση καταληκτικότητας. Οι συγχορδίες που παρεμβάλλονται και δεν μπορούν να αναλυθούν μετασχηματιστικά, είτε λόγω της τετράφωνης δομής τους, είτε λόγω του ελαττωμένου χαρακτήρα τους, διατηρούν κοινούς φθόγγους με τις υπόλοιπες συγχορδίες και εξυπηρετούν έναν μεταβατικό ή χρωματικό ρόλο, ο οποίος συμβάλλει στον εμπλουτισμό του voice leading. Η i^2 λειτουργεί περισσότερο ως διαβατική συγχορδία, η οποία καθυστερεί το άκουσμα της **VI**, ενώ η vii° λειτουργεί ως ποικιλματική συγχορδία, η οποία προσδίδει μία χρωματική κίνηση μεταξύ της ελάσσονας και μείζονας πέμπτης (**v** - **V**). Έτσι οι συγχορδίες αυτές αν και δεν αποτελούν μέρος του μετασχηματιστικού δικτύου, συμβάλλουν αισθητά στη συνοχή της αρμονικής εξέλιξης, λειτουργώντας ως επεκτάσεις της τονικότητας.

Η ίδια αρμονική βάση αξιοποιείται και για την ανάπτυξη της μελωδικής γραμμής στα τμήματα 5-8. Το τμήμα 5 εισάγεται με το μοτίβο x, ενώ ταυτόχρονα από το πρώτο του μέτρο εμφανίζεται ένα δεύτερο μοτίβο, το **μοτίβο z**. Αυτό αποτελείται από τρεις συνεχόμενες δίφωνες συνηχήσεις, που έχουν σχέση τρίτης και είναι διατεταγμένες σε βαθμιαία ανοδική πορεία. Το μοτίβο z αναπτύσσεται στα τμήματα 5 και 6. Στα τμήματα 7 και 8 η υφή γίνεται πολυεπίπεδη, καθώς τα μοτίβα y και z, συνυπάρχουν με σχετική αυτονομία. Τα δύο αυτά μοτίβα παρουσιάζονται διαδοχικά και αντιστικτικά, δημιουργώντας την αίσθηση ενός μελωδικού διαλόγου, ο οποίος ενισχύει την συνθετική πολυπλοκότητα και την πολυφωνική διάσταση της σπουδής.

The image shows a musical score for measures 5-8. The top system covers measures 5 and 6, and the bottom system covers measures 7 and 8. The score is in 4/4 time and features a bass line with a steady accompaniment and a treble line with melodic motifs. Motif 'x' is shown in red, motif 'z' in orange, and motif 'y' in blue. Harmonic analysis is provided below the staff, with Roman numerals and figured bass notation: i^6_4 , 2, VI, v^2 , 8, vii^2° , V.

Εικόνα 20: Αναγωγική ανάλυση των τμημάτων 5-8, η οποία δείχνει τα μοτίβα x,y,z και ο τρόπος που δημιουργούν τα μελωδικά επίπεδα

Στα τμήματα 9 και 10 το ρυθμο-μελωδικό ostinato του αριστερού χεριού σταματά και αντικαθίσταται από ένα συνοδευτικό σχήμα που βασίζεται σε απλές τρίφωνες συγχορδίες. Οι συγχορδίες αυτές οργανώνονται σύμφωνα με την εσωτερική υποδιαίρεση του μέτρου και ενισχύουν τον ρυθμικό παλμό. Το δεξί χέρι δεν εμφανίζει κανένα από τα μοτίβα που παρουσιάστηκαν στα προηγούμενα τμήματα. Αντιθέτως αποτελείται και αυτό από συνεχόμενες τρίφωνες συγχορδίες, οι οποίες χωρίζονται ως 3+2+2 και συμβαδίζουν με την

αρμονία του μπάσου. Οι συγχορδίες του δεξιού χεριού ακολουθούν μία γραμμική μελωδική πορεία, η οποία είναι ίδια με την μελωδική γραμμή που εμφανίζεται για πρώτη φορά στο ostinato του τμήματος 3 (Βλ. Εικόνα 17). Αυτή η μελωδία εμφανίζεται στην πάνω φωνή των συγχορδιών, εκτός από το δεύτερο μέτρο του τμήματος 9 (μ. 37), όπου το Φα, εμφανίζεται στην βάση της συγχορδίας, διαφοροποιώντας ελαφρώς την υφή. Η αλλαγή του τέμπο στο ίδιο τμήμα με την ένδειξη “Piu mosso”, προσδίδει μεγαλύτερη κινητικότητα και σηματοδοτεί την έναρξη ενός νέου μέρους, το οποίο διαφέρει ρυθμικά και υφολογικά από το προηγούμενο.

Εικόνα 21: Τα τμήματα 9 και 10 και η μελωδική πορεία των συγχορδιών

Εικόνα 22: Αναγωγική ανάλυση των τμημάτων 9 και 10. Στην αναγωγή φαίνεται η εμπλουτισμένη αρμονία και η μελωδική πορεία της πάνω φωνής.

Η αρμονία στα τμήματα 9 και 10 δεν παρουσιάζει ουσιαστικές διαφοροποιήσεις σε σχέση με τα προηγούμενα τμήματα, καθώς αποτελείται από τις βαθμίδες i^{-2} - VI - ii_4^{o6} - VII - v και V^{9-7} .

Οι μόνες διαφορές που προκύπτουν είναι ότι μετά την **VI** έρχεται μία **ii°** σε β αναστροφή, η **VII** γίνεται μείζονα, η **V** αλλάζει από 9 σε 7 και ότι η **i** βαθμίδα εμφανίζεται για πρώτη φορά σε ευθεία κατάσταση. Στο μέτρο 36 εμφανίζεται μία Σιβ μείζονα συγχορδία, η οποία ωστόσο δεν γίνεται αντιληπτή ως III, αλλά ως i^2 , λόγω της παρουσίας της Σολ οκτάβας που υπάρχει στο προηγούμενο μέτρο. Επιπλέον στα τμήματα αυτά οι συνδέσεις μεταξύ των συγχορδιών, δεν είναι αυστηρά λειτουργικές. Παρ' όλ' αυτά σχηματίζουν τονικές περιοχές οι οποίες έχουν σχέση τρίτης και επιτρέπουν την χρήση της Νεοριμανικής ανάλυσης. Ειδικότερα από την ανάλυση των συγχορδιών προκύπτει ένας **μετασχηματισμός L**, ανάμεσα στην **i** και στην **VI** βαθμίδα, ο οποίος ωστόσο γίνεται περισσότερο αντιληπτός στο δεξιό χέρι, όπου η κίνηση των φωνών είναι πιο γραμμική. Η **VII** συνδέεται με την v^6_5 , μέσω ενός **μετασχηματισμού R** και στην συνέχεια η v^6_5 συνδέεται με την **V** μέσω ενός **μετασχηματισμού P**, αλλά πάλι η σύνδεση διακρίνεται περισσότερο στο δεξί.



Εικόνα 23: Οι μετασχηματισμοί L, R και P

Σε αυτό το σημείο τίθεται ένα σημαντικό αναλυτικό ζήτημα δεδομένου ότι στο αριστερό χέρι κάποιες συγχορδίες είναι εμπλουτισμένες με έβδομες και δεν μπορούν να αναλυθούν με τη μετασχηματιστική θεωρία. Παρ' όλ' αυτά το δεξιό χέρι παρουσιάζει τις συγχορδίες με πιο απλή, τρίφωνη υφή, επομένως είναι εύλογο η Νεοριμανική ανάλυση να βασιστεί στις συνηγήσεις του δεξιού χεριού. Στις συνηγήσεις του αριστερού που δεν υπάρχουν έβδομες ισχύουν οι ίδιες μετασχηματιστικές σχέσεις με το δεξί χέρι. Γενικότερα οι μετασχηματισμοί P, L, και R που προκύπτουν ενισχύουν την αντίληψη πως η αρμονία του έργου βασίζεται περισσότερο σε διαστήματα και σχέσεις συμμετρίας, παρά σε ιεραρχημένες τονικές λειτουργίες, ενώ η επαναληπτική χρήση τους ενισχύει την κυκλικό χαρακτήρα της αρμονικής γλώσσας του Glass.

Η σπουδή συνεχίζεται με τα τμήματα 11 και 12, στα οποία επιστρέφει το ρυθμομελωδικό ostinato του αριστερού χεριού, ενώ το δεξί χέρι εισάγει ένα νέο μοτίβο, το **μοτίβο z'**. Σε αυτό το σημείο οι δίφωνες ανοδικές συνηγήσεις μετατρέπονται σε τρίφωνες, με τις δίφωνες να διατηρούνται μόνο στα τελευταία δύο μέτρα του τμήματος 12 (μ. 49-50). Παράλληλα το τέμπο επανέρχεται στην αρχική του ταχύτητα με την ένδειξη "**Tempo primo**". Στα τμήματα 13 και 14 που ακολουθούν, επανέρχεται ο μελωδικός διάλογος μεταξύ των μοτίβων, αυτή τη φορά μεταξύ των y και z'. Όπως αποδεικνύεται και από την αναγωγική ανάλυση, τα τμήματα 11-14, αντιστοιχούν δομικά στα τμήματα 5-8, με μοναδική διαφορά την αντικατάσταση του μοτίβου z από το μοτίβο z'.

Εικόνα 24: Αναγωγική ανάλυση των τμημάτων 11 και 12. Το μοτίβο z' και η επιστροφή το ρυθμομελωδικού ostinato του αριστερού χεριού

Εικόνα 25: Αναγωγική ανάλυση των τμημάτων 13 και 14. Ο μοτιβικός "διάλογος" των φωνητικών επιπέδων

Μετά τον μοτιβικό διάλογο των τμημάτων αυτών, ακολουθεί μία επανέκθεση της εισαγωγής στα τμήματα 15 και 16, η οποία λειτουργεί ως στιγμιαία ανάπαυση. Τα τμήματα 17 και 18 επαναλαμβάνουν την πορεία των τμημάτων 3 και 4, ενώ τα τμήματα 19 και 20 αποτελούν μία παραλλαγμένη εκδοχή των τμημάτων 7 και 8. Στην παραλλαγή αυτή η μελωδία που εκτίθεται στο υψηλότερο φωνητικό επίπεδο, διαφοροποιεί το μοτίβο y , καθώς είτε παραλείπεται το αρχικό όγδοο του μοτίβου, είτε αυτό επιμηκύνεται και μετατρέπεται σε τέταρτο (Βλ. Εικόνα 27).

The image shows a musical score for measures 15-18. The top system covers measures 15 and 16, and the bottom system covers measures 17 and 18. The score is in 6/4 time and features a complex harmonic structure. The bass line consists of sustained chords, while the treble line has more active melodic lines. Harmonic analysis symbols are provided below the bass line: i_6^6 for measures 15-16, i_6^6 for measure 17, and i_6^6 , 2, VI, v_2 , 8, vii_2° , and V for measures 18.

Εικόνα 26: Αναγωγική ανάλυση των τμημάτων 15-18

The image shows a musical score for measures 19 and 20. The score is in 6/4 time and features a complex harmonic structure. The bass line consists of sustained chords, while the treble line has more active melodic lines. Harmonic analysis symbols are provided below the bass line: i_6^6 , 2, VI, v_2 , 8, vii_2° , and V. The treble line is annotated with motifs: y (blue box), $y+$ (blue box), and x (red box). The y motif is shown in two variations: one with the eighth note and one without.

Εικόνα 27: Αναγωγική ανάλυση των τμημάτων 19 και 20. Σ αυτή την ανάλυση το μοτίβο y παρουσιάζεται είτε χωρίς το όγδοο, είτε με το όγδοο εκτεταμένο ($y+$)

Η επιστροφή στην εισαγωγή και στα πρώτα τμήματα της σπουδής, σε συνδυασμό με την αρμονική, την ρυθμική και την μελωδική αντίθεση που εμφανίζεται στα τμήματα 9 και 10, αποκαλύπτουν μία τριμερή μορφή, τύπου **ABA'**. Συγκεκριμένα το μέρος **A** περιλαμβάνει τα τμήματα 1-8, το μέρος **B** τα τμήματα 9 και 10 και το μέρος **A'** τα τμήματα 11-20. Η σπουδή ολοκληρώνεται με τα τμήματα 21 και 22, τα οποία λειτουργούν ως **Coda**. Στην Coda παρατηρείται παύση της μελωδικής κίνησης του αριστερού χεριού και μετατόπιση του ostinato από την i^6_4 στην i^5_3 . Η μετάβαση του μπάσου από την νότα ρε στην σολ, δηλαδή στην θεμέλιο της τονικότητας του έργου, ενισχύει την αίσθηση της κατάληξης, καθώς σε όλο το έργο η i^6_4 δημιουργεί μία αρμονική αστάθεια η οποία επιλύεται με την εμφάνιση της i σε ευθεία κατάσταση. Παράλληλα το δεξί χέρι περιορίζεται στην χρήση του μοτίβου z, το οποίο εμφανίζεται αποκλειστικά στα δύο πρώτα μέτρα κάθε τμήματος (μ. 87-88 και 91-92) και στην χρήση του μοτίβου x, το οποίο συνδέει τα τμήματα μεταξύ τους.

Εικόνα 28: Αναγωγική ανάλυση της Coda

Όπως και στην σπουδή No. 6, έτσι κι εδώ, το έργο δομείται σε επιμέρους ενότητες, οι οποίες προκύπτουν από την χρήση διαφορετικών μοτιβικών στοιχείων ανά τμήμα. Αυτές οι ενότητες μπορούν να χαρακτηριστούν και ως “blocks”, καθώς μοιάζουν με “τουβλάκια” που συνδέονται μεταξύ τους για να συγκροτήσουν το συνολικό μορφολογικό οικοδόμημα. Κάθε block συνήθως περιλαμβάνει δύο διαδοχικά τμήματα, τα οποία ανάλογα με τις ομοιότητες και τις διαφορές που έχουν μεταξύ τους, ταξινομούνται μορφολογικά με κοινό σύμβολο. Το μορφολογικό διάγραμμα που παρατίθεται αποτυπώνει αναλυτικά τη διάταξη αυτών των στοιχείων.

Τμήματα	Blocks	Μέρη
1-2	Εισαγωγή	A
3-4	a	
5-6	b	
7-8	c	
9-10	d	B
11-12	b'	A'
13-14	c'	
15-16	Εισαγωγή	
17-18	a	
19-20	b''	
21-22	Coda	Coda

Εικόνα 29: Μορφολογικό διάγραμμα της Etude No. 16

Η ανάλυση της Etude No. 16 αναδεικνύει μία πιο σύνθετη και πολυεπίπεδη μορφολογική, θεματική και αρμονική οργάνωση σε σχέση με την Etude No. 6. Παρότι και τα δύο έργα εντάσσονται στο ίδιο αισθητικό μινιμαλιστικό πλαίσιο και στηρίζονται στην επαναληπτικότητα μοτιβικών κυττάρων, η Σπουδή No. 16 διαφοροποιείται με την έντονη παρουσία διακριτών μορφολογικών ενοτήτων (blocks), τον διαρκή μοτιβικό διάλογο και την ποικιλία μελωδικών και αρμονικών μετασχηματισμών. Αντιθέτως η Σπουδή No. 6 δομείται με μεγαλύτερη αυστηρότητα, παρουσιάζοντας περιορισμένο μοτιβικό και αρμονικό υλικό, αλλά πιο εμπλουτισμένη ρυθμική δομή. Συνολικά η Etude No. 16 συνιστά ένα πιο σύνθετο και εξελιγμένο παράδειγμα μινιμαλιστικής γραφής, στο οποίο η μοτιβική επεξεργασία, η αρμονική πολυπλοκότητα και η μορφολογική διαστρωμάτωση συνδυάζονται για να δημιουργήσουν μία πληρέστερη μουσική υφή, σε αντίθεση με την μονοθεματική και περισσότερο στατική προσέγγιση της Etude No. 6.

2.4 Ανάλυση της Etude No. 18

Η Etude No. 18 αποτελεί ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά δείγματα της ώριμης μινιμαλιστικής γραφής του Glass. Αποτελείται από 70 μέτρα και διαρθρώνεται σε 11 διακριτά τμήματα, τα οποία επαναλαμβάνονται, ενώ διακρίνονται για την έντονη μοτιβική επεξεργασία, τη ρυθμική πολυπλοκότητα και την αρμονική ευελιξία τους. Βασικό χαρακτηριστικό της συγκεκριμένης σπουδής είναι η εκτεταμένη χρήση μικρο-μοτίβων. Τα μικρομοτίβα αποτελούν το δομικό πυρήνα της μελωδίας και σε αρκετά σημεία εντοπίζονται και στην συνοδεία του αριστερού, με αποτέλεσμα να δημιουργείται μία πολυεπίπεδη μουσική υφή. Συγκεκριμένα στο έργο εντοπίζονται τα εξής μικρομοτίβα:

A) Μοτίβο x: Αποτελείται από μία ανοδική τρίτη μικρή, η οποία πρωτοεμφανίζεται στο πρώτο μέτρο στο αριστερό χέρι ως μέρος του συνοδευτικού αρπισματικού σχήματος. Η τρίτη μικρή γίνεται περισσότερο αντιληπτή στο μέτρο 3, όπου εμφανίζεται στη μελωδία στην πάνω φωνή των συγχορδιών. Οι μετασχηματισμοί που υφίσταται είναι οι εξής:

- τονική προσαρμογή: x' (σε κάποια σημεία για λόγους αρμονίας το διάστημα γίνεται τρίτης μεγάλο)
- αναστροφή: $x\downarrow$
- τονική προσαρμογή σε αναστροφή: $x'\downarrow$

B) Μοτίβο y: αποτελείται από μία ανιούσα δεύτερη μεγάλη και εμφανίζεται για πρώτη φορά στο μέτρο 5 (τ.1) στην μελωδία και συγκεκριμένα στην πάνω φωνή των συγχορδιών. Οι μετασχηματισμοί του είναι:

- τονική προσαρμογή: y' (δευτέρας μικρή)
- αναστροφή: $y\downarrow$
- τονική προσαρμογή σε αναστροφή: $y'\downarrow$

Γ) Μοτίβο t: συνίσταται από μία κατιούσα τρίτη μικρή, η οποία ακολουθεί την σειρά H-T και εμφανίζεται για πρώτη φορά στο μέτρο 10 (τελευταίο μέτρο του τμήματος 2). Οι μετασχηματισμοί του περιλαμβάνουν την:

- τονική προσαρμογή: t' (η ακολουθία H-T μπορεί να γίνει T-H για λόγους αρμονίας)
- αναστροφή: $t\downarrow$
- τονική προσαρμογή σε αναστροφή: $t'\downarrow$

Δ) Μοτίβο z: Αφορά μία ανοδο-καθοδική ημιτονιακή ποικιλματική κίνηση, η οποία παρουσιάζεται για πρώτη φορά στο αριστερό χέρι του τμήματος 3 (μ.11). Οι μετασχηματισμοί που υφίσταται είναι οι εξής:

- τονική προσαρμογή: z' (Το ημιτόνιο σε κάποια σημεία γίνεται τόνος)
- αναστροφή: $z\downarrow$
- τονική προσαρμογή σε αναστροφή: $z'\downarrow$

Τα παραπάνω μοτίβα εντοπίζονται είτε στο συνοδευτικό σχήμα του αριστερού χεριού, είτε ενσωματωμένα στις επιμέρους φωνές των συγχορδιών που συγκροτούν την βασική μελωδική γραμμή του δεξιού χεριού. Για το λόγο αυτό, η αναλυτική παρουσίασή τους πραγματοποιείται σε ένα σύστημα τριών πενταγράμμων, το οποίο δεν υπόκειται σε μετρικές ενδείξεις, καθώς στόχος του δεν είναι η αναπαράσταση της μετρικής οργάνωσης, αλλά η εστίαση στην μοτιβική λειτουργία των φωνών. Οι ρυθμικές αξίες που χρησιμοποιούνται, επιλέχθηκαν με βάση τον βαθμό στον οποίο τα μοτίβα προβάλλονται ακουστικά μέσα στην μουσική υφή και αποσκοπούν στην διάκριση αυτών που γίνονται πιο άμεσα αντιληπτά από τον ακροατή, από εκείνα που παρότι λιγότερα έκδηλα, συμβάλλουν καθοριστικά στη δημιουργία μίας συνεχούς και συνεκτικής μουσικής ροής. Αντίθετα η ρυθμική αναγωγική ανάλυση των τμημάτων που ακολουθεί, χρησιμοποιείται για να αποσαφηνίσει την μουσική επιφάνεια και την αρμονική και ρυθμική δομή της σπουδής, επομένως χρησιμοποιούνται οι πραγματικές μετρικές ενδείξεις και μετρικές αξίες.

Η σπουδή ξεκινάει με μέτρο 4/4 και στα πρώτα δύο μέτρα του τμήματος 1 εισάγεται ένα επαναλαμβανόμενο συνοδευτικό σχήμα τρίηχων αρπισμάτων στο αριστερό χέρι, πάνω στην Σολ ελάσσονα συγχορδία. Μέσα σε αυτό το σχήμα εντοπίζεται το μοτίβο x, στις νότες Σολ-Σιβ. Στο μέτρο 3 η συνοδεία εμπλουτίζεται με την είσοδο της μελωδίας στο δεξί χέρι, η οποία βασίζεται σε ένα εξάηχο που εναλλάσσει δύο συγχορδίες Σολ ελάσσονας σε διαφορετικές αναστροφές. Συγκεκριμένα η πρώτη συγχορδία βρίσκεται σε α' αναστροφή και η δεύτερη σε β' αναστροφή. Έτσι στην πάνω φωνή καθεμιάς από αυτές εντοπίζονται οι νότες Σολ-Σιβ, οι οποίες συνιστούν το μοτίβο x. Παράλληλα λόγω των αναστροφών, η βάση των δύο συγχορδιών αυτών σχηματίζει ένα μοτίβο x', το οποίο αποτελείται από τις νότες Σιβ-Ρε.

Εικόνα 30: Μοτιβική ανάλυση του τμήματος 1

Η αντιστικτική σχέση ανάμεσα στα τρίηχα αρπίσματα του αριστερού χεριού και στην εξάηχη μελωδία του δεξιού δημιουργεί μία χαρακτηριστική ρυθμική αντίθεση, η οποία παρουσιάζεται με την μορφή ημιόλου, σε αναλογία 3:2. Η παρουσία των ημιόλων αποτελεί θεμελιώδες γνώρισμα της γραφής του Glass στη συγκεκριμένη σπουδή, διατρέχοντας το μεγαλύτερο μέρος της και προσδίδοντας μία διαρκή αίσθηση κινητικότητας και αποσταθεροποίησης της πραγματικής χρονικής αντίληψης.

Εικόνα 31 : Τμήμα 1

Στο ίδιο τμήμα (τ.1) στα μέτρα 5 και 6, η πρώτη συγχορδία του εξάηχου παραμένει η Σολ ελάσσονα σε β' αναστροφή, ενώ η δεύτερη είναι μία Ντο ελάσσονα, η οποία λειτουργεί ως ποικιλματική και χρησιμοποιείται για να εμπλουτίσει τη μελωδική γραμμή (Βλ. Εικόνα 30). Ανάμεσα σε αυτές τις δύο συγχορδίες αναπτύσσεται το μοτίβο y, το οποίο εντοπίζεται κυρίως στην πάνω φωνή, ενώ σε βαθύτερο αναλυτικό επίπεδο αποκαλύπτεται και στην κάτω. Όλο το τμήμα 1 (μ.1-6) παραμένει σταθερά στην **i** βαθμίδα, δηλαδή στην Σολ ελάσσονα. Το τμήμα 2 (μ. 7-10) που ακολουθεί αναπτύσσεται στην **VII⁷** βαθμίδα. Η χρήση της μείζονας έβδομης στο συγκεκριμένο τμήμα, προσδίδει ένα τροπικό χαρακτήρα στην αρμονία, ενισχύοντας την αίσθηση ενός ασαφούς και «αιωρούμενου» τονικού πλαισίου. Παρόλο που η αρμονία κινείται στο πλαίσιο της Σολ ελάσσονας, η εμφάνιση μείζονων συγχορδιών στην θέση των ελαττωμένων υποδηλώνει μία εναλλαγή ανάμεσα στον ελάσσονα και αιολικό τρόπο. Οι «ξένες» συγχορδίες που παρεμβάλλονται στην μελωδία σε αυτό το τμήμα αλλά και στα τμήματα που θα αναλυθούν παρακάτω, εκλαμβάνονται κυρίως ως ποικιλματικές ή διαβατικές και παίζουν σημαντικό ρόλο για τον εμπλουτισμό της μελωδίας και την ενίσχυση της γραμμικής φωνητικής κίνησης, επομένως εξαιρούνται από την αρμονική ανάλυση.

Εικόνα 32 : Αναγωγική ανάλυση των τμημάτων 1 και 2

Στα δύο πρώτα μέτρα του τμήματος 2 (μ. 7-8), οι επάνω και οι ενδιάμεσες φωνές των συγχορδιών συγκροτούνται από τα μοτίβα x και x', ενώ στο αμέσως επόμενο μέτρο (μ.9), η πάνω φωνή ακολουθεί το μοτίβο y. Στο τελευταίο μέτρο του τμήματος (μ.10) εισάγεται για πρώτη φορά το μοτίβο t, το οποίο αλληλεπικαλύπτεται με την ανεστραμμένη μορφή του (t↓). Σε όλο το τμήμα 2 το συνοδευτικό σχήμα του αριστερού χεριού διατηρεί την ίδια αρπισματική μορφή με το τμήμα 1 και εμπεριέχει το μοτίβο x.

Εικόνα 33: Μοτιβική ανάλυση του τμήματος 2

Τα τμήματα 3 και 4 που ακολουθούν διατηρούν την ρυθμική πολυπλοκότητα που δημιουργούν τα συνεχόμενα ημίολα, ακολουθώντας όμως διαφορετική αρμονική και μοτιβική πορεία. Στο τμήμα 3 (μ. 11-14) κυριαρχούν οι βαθμίδες **VI⁷** (μ. 11-12) και η **III⁶(add4)** (μ. 13-14), πάνω στις οποίες χτίζεται ένα συνοδευτικό σχήμα με μία χαρακτηριστική ποικιλματική κίνηση, η οποία συνιστά το μοτίβο z. Η πάνω φωνή της μελωδίας διαμορφώνεται κυρίως από το μοτίβο y και τις παραλλαγές του (μοτίβο y', y↓), ενώ οι ενδιάμεσες φωνές σχηματίζουν ένα μοτίβο x', το οποίο προκύπτει από τη σύνδεση των συγχορδιών **VI⁷-III⁶(add4)**.

Εικόνα 34: Αναγωγική ανάλυση του τμήματος 3

Εικόνα 35: Μοτιβική ανάλυση του τμήματος 3

Το μοτίβο z συνεχίζει να αποτελεί στοιχείο της συνοδείας και στο τμήμα 4 (μ. 15-18) με μικρές μεταβολές στο φθογγικό του περιεχόμενο εξαιτίας της αρμονίας. Σε αυτό το τμήμα δεσπόζουν οι βαθμίδες $VII^6(\text{add}b4)$ - $vii^{\circ 6}(\text{add} b4)$ - $i^{\circ 6}/4(\text{add} 6)$ - $vii^{\circ 7}$ (Βλ. Εικόνα 36). Η χρήση της $i^{\circ 6}/4$ στο μέτρο 17 και η σύνδεσή της με την vii° του μέτρου 18, προσδίδουν μία αίσθηση καταληκτικότητας, η οποία είναι σημαντική, καθώς λειτουργεί ως σημείο ομαλής μετάβασης για την αλλαγή της μετρικής αγωγής που ακολουθεί. Το ανώτερο επίπεδο της μελωδίας στα μέτρα 15-16 εναλλάσσει διαδοχικά τα μοτίβα y,x και y↓, ενώ στα μέτρα 17-18 αξιοποιούνται τα μοτίβα z και z' αντίστοιχα. Στο ενδιάμεσο επίπεδο της μελωδίας, παρατηρούνται δύο μακροδομικές εμφανίσεις του μοτίβου τ'↓, οι οποίες αλληλεπικαλύπτονται και εκτείνονται και στα τέσσερα μέτρα του τμήματος, ενώ στα τρία τελευταία μέτρα καταγράφεται η εναλλαγή ανάμεσα στα μοτίβα y' και y.

4

VII6 (add 4b) vii6 (add 4b) i₆ (add 6) vii⁷

Εικόνα 36 : Αναγωγική ανάλυση του τμήματος 4

4

y y x y↓ z z'

z z z z

Εικόνα 37: Μοτιβική ανάλυση του τμήματος 4

Στο τμήμα 5 (μ. 19-26) η μετρική αγωγή μεταβάλλεται από 4/4 σε 3/4. Τα ημίολα συνεχίζουν να αποτελούν μέρος της ρυθμικής υφής, αλλά παρουσιάζονται με διαφορετικές χρονικές αξίες. Το αριστερό χέρι περιορίζεται στην διαδοχική χρήση ογδών, οργανωμένα σε κυκλικές αρπισματικές φράσεις των τεσσάρων ογδών. Το δεξί χέρι συνεχίζει με παρεστιγμένες συγχορδίες που σχηματίζουν μεγαλύτερες φράσεις εκτεινόμενες σε δύο μέτρα και ακολουθούν μία πιο γραμμική πορεία σε σχέση με τις διαρκώς εναλλασσόμενες συγχορδίες των προηγούμενων τμημάτων.

Εικόνα 38: Το τμήμα 5

Από αυτό το σημείο και εξής η αρμονία αλλάζει ανά δύο μέτρα. Συγκεκριμένα, σε όλο το τμήμα 5, η αρμονία αποτελείται από τις συγχορδίες $i - II^b_4 - III - V$. Η ανώτερη μελωδική γραμμή περιλαμβάνει διαδοχικά τα μοτίβα $z, z\downarrow, t'\downarrow$ και πάλι z . Στην ενδιάμεση μελωδία, η πάνω φωνή εναλλάσσει τα μοτίβα $y\downarrow, x\downarrow$ και x' , ενώ η κάτω φωνή χρησιμοποιεί τα μοτίβα $x'\downarrow, y'$ και x' . Η γραμμή του μπάσου κινείται παράλληλα δημιουργώντας σχέσεις δευτέρας και τρίτης ανάμεσα στις συγχορδίες, οι οποίες σχηματίζουν τα αντίστοιχα μικρομοτίβα.

Εικόνα 39: Αναγωγική ανάλυση του τμήματος 5

Εικόνα 40: Μοτιβική ανάλυση του τμήματος 5

Το τμήμα 6 (μ. 27- 34) περιλαμβάνει τις συγχορδίες $\text{III} - \text{VI} - \text{VII}^6_4 - \text{V}^7$. Στην ψηλότερη φωνή της μελωδίας, γίνεται χρήση των μοτίβων $z'↓$, $t↓$, $x↓-x$ και t . Οι ενδιάμεσες φωνές χρησιμοποιούν τα μοτίβα x,y,z και τους μετασχηματισμούς τους, ενώ οι συγχορδίες της συνοδείας του αριστερού χεριού, εναλλάσσουν αυτούσιες και παραλλαγμένες μορφές των μοτίβων x και y .

Εικόνα 41: Αναγωγική ανάλυση του τμήματος 6

Εικόνα 42: Μοτιβική ανάλυση του τμήματος 6

Τα τμήματα 7 και 8 που ακολουθούν διατηρούν την ίδια φραστική δομή με τα τμήματα 5 και 6, με τη διαφορά ότι το πρώτο όγδοο κάθε φράσης αντικαθίσταται από δίφωνες συνηχήσεις. Η αρμονία στο τμήμα 7 (μ. 35-42) περιλαμβάνει τις βαθμίδες $i^6 - VII - VI^6_4 - V^6 - V^8-7/VII$, ενώ στο τμήμα 8 (μ. 43- 50) ακολουθείται η διαδοχή $VI^6 - VII^{5\#}_{3\#} - III - V^6$. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει εδώ η πολυσυγχορδία (V^8-7/VII) που εμφανίζεται στο τέλος του τμήματος 7, όπου η Ρε μείζονα του δεξιού συνδυάζεται με τη Φα μείζονα του αριστερού χεριού. Η ενσωμάτωση της πολυσυγχορδίας στην αρμονία έχει ως σκοπό να ενισχύσει την νεοτονική κατεύθυνση του έργου, αποτυπώνοντας τη συνύπαρξη συγχορδιών με διαφορετικά τονικά κέντρα.

i^6 VII^6 VI^6_4 V^6 V^8-7 — VII^6
 VI^6 $VII^{3\#}_{5\#}$ III^6_4 V^6

Εικόνα 43: Αναγωγική ανάλυση των τμημάτων 7 και 8

Στα δύο αυτά τμήματα (7-8), το ανώτερο μελωδικό επίπεδο συγκροτείται κυρίως από το μοτίβο t και τις παραλλαγές του, ενώ σε πολλά σημεία αυτό παρουσιάζεται εκτεταμένο κατά μία νότα. Η ενδιάμεση μελωδία περιορίζεται στην χρήση των μοτίβων x,y,t και των διάφορων μορφών τους, τα οποία προκύπτουν οργανικά εξαιτίας της αρμονίας. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η κίνηση του αριστερού στο τμήμα 7, στο οποίο αποκαλύπτεται μία μακροδομική σχέση μεταξύ των συγχορδιών, η οποία σχηματίζει το μοτίβο z↓. Αντίστοιχα στο τμήμα 8, το αριστερό χέρι ακολουθεί μία μακροδομική γραμμή, η οποία σχηματίζεται το μοτίβο t→.

Εικόνα 44: Μοτιβική ανάλυση των τμημάτων 7 και 8

Στο τέλος του τμήματος 8, η ένδειξη “D.C. (with repeats)” σηματοδοτεί την επανέναρξη της σπουδής από το τμήμα 1. Μετά την δεύτερη επανάληψη του τμήματος 8, ακολουθεί το τμήμα 9 (μ. 51-54), το οποίο διατηρεί την ίδια φραστική δομή στο αριστερό, ενώ το δεξί εκτελεί μία Σολ ελάσσονα συγχορδία, κρατημένη για τρία μέτρα. Το τμήμα 10 (μ. 55-62) διαφοροποιείται

μορφολογικά. Η ανώτερη φωνή της μελωδίας, μέσω διαδοχικών συγχορδιών, εκτελεί μακροδομικά τα μοτίβα z και y, τα οποία αλληλεπικαλύπτονται. Το μοτίβο z σχηματίζεται στα πρώτα τέσσερα μέτρα του τμήματος 10 (μ. 55-58), ενώ το μοτίβο y διαμορφώνεται ανάμεσα στις νότες Ντο του μέτρου 55 και Ρε του μέτρου 59. Οι ενδιάμεσες φωνές των συγχορδιών τόσο της μελωδίας όσο και της συνοδείας, εκτελούν τα μοτίβα y', y↓, y'↓, x↓ και t'↓.

Εικόνα 45: Μοτιβική ανάλυση των τμημάτων 9 και 10

Επιπλέον, στα τμήματα 9 και 10, η ρυθμική υφή απλοποιείται σημαντικά και περιορίζεται στην σχεδόν κάθετη συνήχηση των δύο χεριών, καθώς το αριστερό εκτελεί απλές συγχορδίες σε τέταρτα, ενώ το δεξί εκτελεί συγχορδίες σε τέταρτα παρεστιγμένα. Η αρμονία ακολουθεί την διαδοχή $i^6_4 - II^6_4 - V - i^6_4$, διαμορφώνοντας μία σχεδόν τονική και καταληκτική αίσθηση στο κομμάτι, η οποία ωστόσο δεν δίνει την αίσθηση οριστικού τέλους, εξαιτίας της συνεχόμενης κίνησης των ογδώνων.

Εικόνα 46: Αναγωγική ανάλυση των τμημάτων 9 και 10

Το τμήμα 11 (μ. 63-70) αποτελεί το τελευταίο τμήμα της σπουδής. Το δεξί χέρι εκτελεί ανοδικές δίφωνες συνηχήσεις, οι οποίες συνδυάζουν διαδοχικά τα μοτίβα $t' \downarrow \rightarrow$, $t \downarrow$, x , y , $y' \downarrow$ y' , ακολουθώντας μία αρμονική πρόοδο, η οποία αποτελείται από τις βαθμίδες $bII^6 - III - II - V^6 - ^5_3 - i$. Αντίθετα το αριστερό χέρι κινείται καθοδικά, σχηματίζοντας συνεχόμενα όγδοα τα οποία οργανώνονται στα μοτίβα $t, t', x \downarrow$ και $x \downarrow'$.

Εικόνα 47: Αναγωγική ανάλυση τμήματος 11

Εικόνα 48: Μοτιβική ανάλυση του τμήματος 11

Η σπουδή ολοκληρώνεται με τονικό τρόπο, καθώς οι δύο τελευταίες συγχορδίες είναι οι V-i. Οι δίφωνες συνηχήσεις σε τέταρτα παρεστιγμένα, σε συνδυασμό με τα όγδοα της συνοδείας, δημιουργούν ημίολα. Έτσι, παρά την κλασική τονική πτώση, η αίσθηση της κατάληξης υπονομεύεται από την συνεχόμενη κίνηση του αριστερού χεριού, το οποίο εξακολουθεί να εκτελεί αδιάκοπα τα όγδοα ως το τέλος του κομματιού. Η συγχορδία της τονικής διατηρείται στα τέσσερα τελευταία μέτρα, αλλά δεν προσφέρει την αναμενόμενη ηρεμία ή στατικότητα,

καθώς υποστηρίζεται από την μόνιμη κινητικότητα της συνοδείας. Αυτή η αισθητική επιλογή, που, όπως είδαμε και στην ανάλυση των προηγούμενων σπουδών (Etude 6), είναι χαρακτηριστική της συνθετικής γραφής του Glass, δημιουργεί την εντύπωση ότι το έργο δεν ολοκληρώνεται ποτέ πραγματικά, αλλά παραμένει σε μία διαρκή ροή, σαν να μπορούσε να συνεχίζεται επ' άπειρον. Η τελική πτώση, αν και θεωρητικά καταληκτική, χάνει τον συμβατικό της ρόλο και μετατρέπεται σε ένα ακόμη επεισόδιο της κυκλικής και συνεχόμενης χρονικής εμπειρίας που διατρέχει ολόκληρη τη σπουδή.

Σε αυτό το σημείο, αξίζει να σημειωθεί ότι η εισαγωγή των βαθμίδων δεν αποσκοπεί στην αποσαφήνιση λειτουργικών αρμονικών σχέσεων μεταξύ των συγχορδιών, αλλά στην ανάδειξη της αρμονικής ελευθερίας που χαρακτηρίζει το νεοτονικό ύφος της σπουδής. Η επιλογή των συγκεκριμένων συγχορδιών εξυπηρετεί κυρίως τη γραμμική φωνητική εξέλιξη (voice leading) και συμβάλλει στον μοτιβικό σχεδιασμό των φωνών, χωρίς να υπακούει στους κανόνες της παραδοσιακής τονικής αρμονίας. Αντιθέτως, η αρμονία παρουσιάζει συχνά χαρακτηριστικά όπως πολυσυγχορδίες και συγχορδίες με προστιθέμενες νότες, οι οποίες χρησιμοποιούνται για να δημιουργήσουν ηχητική πυκνότητα και τονική ασάφεια. Επιπλέον, η παρούσα σπουδή δεν ενδείκνυται για ανάλυση μέσω της Νεοριμανικής Θεωρίας, καθώς η αρμονία δεν στηρίζεται σε τρίφωνες συγχορδίες και στη διατήρηση κοινών φθόγγων, όπως απαιτείται από τη συγκεκριμένη προσέγγιση. Όπως προκύπτει και από τις αναγωγικές αναλύσεις των τμημάτων, στο αριστερό χέρι κυριαρχούν κυρίως τετράφωνες συγχορδίες, ενώ στο δεξί παρεμβάλλονται διαβατικές και ποικιλματικές συγχορδίες, οι οποίες κινούνται κυρίως παράλληλα με αποτέλεσμα να μην διατηρούνται κοινές νότες. Κατά συνέπεια η ανάλυση εστιάζει λιγότερο στη λειτουργική συνάφεια των συγχορδιών και περισσότερο στη φραστική τους λειτουργία, καθώς και στη σύνδεσή τους με τις μοτιβικές και ρυθμικές διαδικασίες που διατρέχουν το έργο.

Η μετατροπή του μέτρου από 4/4 σε 3/4, σε συνδυασμό με τους μοτιβικούς μετασχηματισμούς της μελωδίας και της συνοδείας και τη φραστική δομή τους, καθιστά ευδιάκριτη την μορφολογική φόρμα της σπουδής, η οποία είναι διμερής τύπου **AB**. Τα μέρη **A** και **B** υποδιαιρούνται σε επιμέρους ενότητες, οι οποίες διαχωρίζονται σύμφωνα με την πορεία της μελωδίας. Συγκεκριμένα, τα τμήματα 1 και 2 αποτελούν την ενότητα **a**, τα τμήματα 3 και 4 την ενότητα **b**, τα τμήματα 5 και 6 την ενότητα **c** και τα τμήματα 7 και 8 την ενότητα **d**. Το τμήμα 1 περιλαμβάνει επιπλέον μία εισαγωγή δύο μέτρων, πριν την είσοδο της ενότητας **a**. Τα δύο μέρη μαζί με τις ενότητές τους επαναλαμβάνονται δύο φορές, μέχρι να

καταλήξουν στην **Coda**. Η Coda αποτελείται από τα τμήματα 9, 10 και 11, τα οποία εκτός από το τμήμα 9, επαναλαμβάνονται το καθένα δύο φορές.

Τμήματα	Ενότητες	Μέρη
1-2	a	A
3-4	b	
5-6	c	B
7-8	d	
9-10-11	Coda	Coda

Εικόνα 49: Μορφολογικό διάγραμμα της Etude 18

Η ανάλυση της Etude 18 αποκάλυψε μία πιο πολύπλοκη και εξελιγμένη μουσική γλώσσα σε σχέση με τις Etudes 6 και 16. Παρόλο που και οι τρεις σπουδές βασίζονται στη μινιμαλιστική αρχή της επανάληψης και της μοτιβικής επεξεργασίας, η Etude 18 διαφοροποιείται σαφώς με τη χρήση πιο σύνθετης αρμονίας, ρυθμικής υφής και μοτιβικής επεξεργασίας. Έτσι η σπουδή αυτή λειτουργεί ως ένα ώριμο και πολυδιάστατο δείγμα της συνθετικής πορείας του Glass, ενσωματώνοντας χαρακτηριστικά του προσωπικού του ύφους, αλλά και εξερευνώντας νέες αρμονικές και ρυθμικές δυνατότητες.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΕΡΜΗΝΕΙΑ

3.1 Η ερμηνευτική πρακτική

Η ερμηνεία αποτελεί μία σύνθετη και πολυεπίπεδη διαδικασία, που επηρεάζεται από ιστορικά, κοινωνικά, αισθητικά και τεχνικά δεδομένα.⁸⁵ Όπως ο συνθέτης οραματίζεται και οργανώνει τον ήχο μέσα από την μορφή της παρτιτούρας, έτσι και ο ερμηνευτής καλείται να αποδώσει αυτό το συνθετικό όραμα, μέσα από την δική του εκτελεστική πράξη.⁸⁶

Η διαδικασία της ερμηνείας περιλαμβάνει σε μεγάλο βαθμό την λήψη αποφάσεων, καθώς μία παρτιτούρα μπορεί να αποδοθεί με πολλούς τρόπους.⁸⁷ Μέσα από αυτές τις επιλογές, ορισμένα μουσικά χαρακτηριστικά αναδεικνύονται περισσότερο, ενώ κάποια άλλα παραμένουν στο προσκήνιο. Η ίδια η φύση της μουσικής ερμηνείας παραμένει μία ανοιχτή, υποκειμενική διαδικασία, η οποία εξασφαλίζει την ποικιλομορφία και την διαρκή αναζήτηση για τη βελτιστοποίησή της. Συνεπώς δεν μπορεί να θεωρηθεί πως υπάρχει μία και μοναδική ορθή εκτέλεση, καθώς κάθε ερμηνεία αποτελεί μία προσωπική αλλά τεκμηριωμένη εκδοχή, η οποία βασίζεται σε ισχυρή επιχειρηματολογία και ακολουθεί σαφείς μεθοδολογικές παραμέτρους, καθοριζόμενες τόσο από το μουσικό κείμενο, όσο και από τις εκτελεστικές αντιλήψεις του ερμηνευτή. Οι αποφάσεις που λαμβάνει ο εκτελεστής μπορεί να προκύπτουν είτε ως αποτέλεσμα συνειδητής επιλογής, είτε ως υποσυνείδητες εκφάνσεις της εμπειρίας και της προσωπικής του αισθητικής. Ο Rink επισημαίνει πως οι επιλογές αυτές σχετίζονται άμεσα με τον τρόπο ανάδειξης ορισμένων μουσικών χαρακτηριστικών, ανάλογα με το πώς ο εκτελεστής αντιλαμβάνεται τον ρόλο και τη σημασία τους στο εκάστοτε κομμάτι⁸⁸. Έτσι για να περιγράψει αυτή τη διαδικασία, διαμορφώνει τον όρο “informed intuition”, τονίζοντας την διαισθητική πλευρά της ερμηνείας, η οποία δεν στηρίζεται στην αυθαιρεσία, αλλά αποτελεί παράγοντα γνώσης και εμπειρίας, που ο εκτελεστής έχει συσσωρεύσει μέσα στο χρόνο.⁸⁹ Παράλληλα, όπως επισημαίνει και ο Cone, η οπτική γωνία του εκτελεστή, δηλαδή η θέση από

⁸⁵ Edward T. Cone, “The pianist as a critic.” Στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 244.

⁸⁶ Peter Hill, “From score to sound,” στο *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 129

⁸⁷ Jose Antonio, Bowen, “Performance Practice Versus Performance Analysis: Why Should Performers Study Performance,” *Performance Practice Review* 9, no. 1 (Spring 1996): 31.

⁸⁸ John Rink, “Analysis and (or?) performance,” στο *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 35.

⁸⁹ Ο.π., 36.

την οποία προσεγγίζει το έργο, επηρεάζεται τόσο από την προσωπικότητα και το αισθητικό του κριτήριο, όσο και από το ευρύτερο εκτελεστικό και πολιτισμικό περιβάλλον.⁹⁰

Ο Roy Howat θεωρεί σημαντική την προσωπική μουσική αντίληψη του κάθε ερμηνευτή και δίνει έμφαση στη δυνατότητά του να αμφισβητεί ή να τροποποιεί επιμέρους στοιχεία του μουσικού κειμένου κατά τη διάρκεια της ερμηνείας, αρκεί να στηρίζεται στην βαθιά γνώση του έργου και στην πλήρη κατανόηση του ύφους του συνθέτη.⁹¹ Παρά τις όποιες προσωπικές παρεμβάσεις, βασικό ζητούμενο μίας ερμηνείας θα πρέπει να είναι η πιστή απόδοση των προθέσεων του συνθέτη και όχι η επίδειξη και προβολή των τεχνικών δυνατοτήτων του εκτελεστή.⁹² Ωστόσο, το προσωπικό ύφος και ο αυθορμητισμός αποτελούν αναπόσπαστα στοιχεία μίας αυθεντικής και ολοκληρωμένης ερμηνείας, προσδίδοντας σε κάθε εκτέλεση τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του εκτελεστή και επιβεβαιώνοντας τη διαχρονική και ανοιχτή φύση της τέχνης της μουσικής ερμηνείας.

Επιπρόσθετα, σύμφωνα με τον Cook, η έννοια της ερμηνείας, εξαιτίας της ποικιλότητας των προσωπικών εκτιμήσεων του κάθε ερμηνευτή, συνδέεται άμεσα με τον πλουραλισμό.⁹³ Το γεγονός αυτό αποδεικνύεται από την πληθώρα των ηχογραφήσεων που είναι διαθέσιμες από διάφορους εκτελεστές στο διαδίκτυο, οι οποίοι προσεγγίζουν την μουσική με πολλούς διαφορετικούς τρόπους, διαφοροποιώντας για παράδειγμα τον ρυθμό ή τις δυναμικές. Όλοι ωστόσο στηρίζονται στην ίδια παρτιτούρα, η οποία περιλαμβάνει τις ίδιες πληροφορίες για όλους. Έτσι η ουσιαστική διαφορά που προκύπτει από την κατανόηση και την ουσιαστική προσέγγιση της μουσικής, αποδεικνύει ότι η παρτιτούρα αποτελεί απλώς τον οδηγό και όχι την ίδια τη μουσική που ξεδιπλώνεται μέσα από την εκτελεστική πράξη.⁹⁴

Τέλος, η επίτευξη μίας έγκυρης και ολοκληρωμένης ερμηνείας προϋποθέτει την βαθιά κατανόηση του μουσικού έργου. Ο Schoenberg τονίζει ότι «η μουσική πρέπει να γίνεται κατανοητή προκειμένου να προσφέρει διανοητική και συναισθηματική ικανοποίηση», έτσι ώστε η ερμηνεία να ανταποκρίνεται στον ουσιαστικό σκοπό της.⁹⁵ Για να γίνει κατανοητό ένα έργο πρέπει να είναι γνωστή η ιστορική και κοινωνική τοποθέτησή του, καθώς και το

⁹⁰ Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance* (New York: W. W. Norton & Company, 1968), 32-33.

⁹¹ Roy Howat, "What do we perform?" στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 3-4.

⁹² Walls, "Historical Performance and the modern performer" 18.

⁹³ Nicholas Cook, "Analysing Performance and Performing Analysis," στο *Rethinking music*, επιμ. Nicholas Cook, Everist Mark (New York: Oxford University Press, 1999), 261.

⁹⁴ Rink, "Analysis and (or?) performance," 39.

⁹⁵ Schiano, "Grundgestalt," *Grove Music Online*.

ύφος της εποχής στην οποία ανήκει. Τα ιστορικά και κοινωνικά δεδομένα επηρεάζουν τον συνθέτη συνειδητά ή ασυνείδητα, επομένως ο εκτελεστής με τις γνώσεις αυτές προσεγγίζει ουσιαστικά το έργο και κατανοεί τη σχέση του με τις κοινωνικές συνθήκες της εποχής του. Παράλληλα τίθεται και το ζήτημα της γνώσης των εκτελεστικών πρακτικών κάθε τόπου και κάθε ιστορικής περιόδου. Σύμφωνα με τον Couperin, ήδη από τον 17^ο αιώνα οι ερμηνευτές αδυνατούσαν να αποδώσουν πιστά την γαλλική μουσική, καθώς δεν ήταν εξοικειωμένοι με τις εκτελεστικές πρακτικές της εποχής.⁹⁶ Στη σύγχρονη μουσική του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα, το ζήτημα αυτό γίνεται ακόμη πιο σύνθετο, εφόσον ο ερμηνευτής καλείται να αποκωδικοποιήσει την σύνθετη μουσική γλώσσα και το προσωπικό ιδίωμα του κάθε συνθέτη.⁹⁷ Επομένως δεν αρκεί μία γενική γνώση, αλλά απαιτείται η ενδελεχής μελέτη του προσωπικού ύφους του κάθε συνθέτη, καθώς και των κοινωνικών και βιωματικών παραγόντων που διαμόρφωσαν την αισθητική και εκφραστική του φυσιογνωμία.

3.2. Σχέση ανάλυσης και ερμηνείας

Η ανάλυση και η ερμηνεία ενός έργου αποτελούν δύο στενά συνδεδεμένες διαδικασίες, οι οποίες αλληλοτροφοδοτούνται και συμβάλλουν από κοινού στην ολοκληρωμένη κατανόηση και παρουσίαση της μουσικής. Η ανάλυση προσφέρει τα μέσα για την διερεύνηση της αρχιτεκτονικής δομής ενός έργου, της αρμονικής πορείας, των θεματικών και μοτιβικών στοιχείων του, καθώς και των σχέσεων που αναπτύσσονται στο εσωτερικό του. Παράλληλα η ερμηνεία αποτελεί την πρακτική έκφραση των αναλυτικών ευρημάτων, διαμορφώνοντας μία μουσική εκτέλεση που αποκαλύπτει και φωτίζει τις ιδιαιτερότητες της σύνθεσης.

Η αναλυτική και ερμηνευτική πρακτική είναι δύο αλληλοσυμπληρούμενες και σε κάποιο βαθμό αλληλεξαρτώμενες διαδικασίες. Η ανάλυση δεν προηγείται απαραίτητα της ερμηνείας, παρόλο που η δεύτερη θεωρείται ως η τελική έκφραση της συνθετικής ιδέας, ενώ αντίθετα η ερμηνεία που βασίζεται σε αναλυτικά δεδομένα δεν εξαντλεί όλα τα δυνατά συμπεράσματα που απορρέουν από την κάθε ανάλυση. Σύμφωνα με την Hood, ο ερμηνευτής καλείται να σταθμίσει όλες τις πτυχές ενός μουσικού έργου, ώστε να λάβει συνειδητές αποφάσεις ως

⁹⁶ Walls, "Historical Performance and the modern performer," 18.

⁹⁷ Ο.π., 18.

προς το ποιες από αυτές θα τονίσει ή θα αποσιωπήσει, όπως ακριβώς κάνει και ο αναλυτής.⁹⁸ Συνεπώς, προκύπτει ότι οι δύο αυτές διαδικασίες βρίσκονται σε μία δυναμική και διαρκώς εξελισσόμενη αλληλεπίδραση, εφόσον η μία τροφοδοτείται και ενισχύεται από την άλλη.

Χαρακτηριστική αποτελεί η θέση του Rothstein, σχετικά με την σημασία των μικροδομικών στοιχείων και στον τρόπο που αυτά καθοδηγούν την εξέλιξη της σύνθεσης και συμμετέχουν στην ερμηνευτική διαδικασία.⁹⁹ Όπως επισημαίνει και ο John Rink, υπάρχουν περιπτώσεις όπου οι αναλύσεις που επικεντρώνονται στη μοτιβική ενότητα έχουν περισσότερο θεωρητικό χαρακτήρα και γίνονται πιο εύκολα αντιληπτές οπτικά μέσω της παρτιτούρας, παρά ακουστικά κατά την διάρκεια της εκτελεστικής πράξης, ωστόσο συμβάλλουν στην πληρέστερη δόμηση της ερμηνείας.¹⁰⁰

Σημαντικό είναι να αναφερθεί πως η ανάλυση δεν περιορίζεται σε μία λογική και αντικειμενική διαδικασία, αλλά ενσωματώνει με ορθολογικό τρόπο την διαισθητική, εμπειρική και συναισθηματική ανταπόκριση του μουσικού απέναντι στο έργο.¹⁰¹ Αντίστοιχη θέση υιοθετεί και ο Howell, ο οποίος παρατηρεί ότι η ανάλυση βασίζεται σε συστηματικές μεθόδους και επηρεάζεται από την προσωπική σχέση και την αισθητική πρόσληψη του ερμηνευτή απέναντι στη μουσική.¹⁰² Παράλληλα, η ερμηνευτική πράξη μπορεί να προσφέρει πολύτιμα δεδομένα στην αναλυτική διαδικασία. Ο Lester υποστηρίζει ότι η ανάλυση δεν πρέπει να επιβάλλεται στον ερμηνευτή ως αμετάβλητη θεωρητική θέση, αλλά να λαμβάνει υπόψη της τις ιδιαιτερότητες της εκτελεστικής πράξης και να αναπροσαρμόζεται σύμφωνα με αυτήν.¹⁰³ Επιπρόσθετα τονίζει την επιρροή της ερμηνείας στην αναλυτική διαδικασία, λέγοντας ότι «οι εκτελέσεις είναι ένα είδος συνειδητοποίησης του έργου».¹⁰⁴ Η πράξη της ερμηνείας, μέσω της διαρκούς ακρόασης, της πειραματικής εκτέλεσης και της βιωματικής ενασχόλησης με το μουσικό υλικό, οδηγεί σε ανακαλύψεις που συχνά υπερβαίνουν την τυπική ανάλυση της παρτιτούρας. Ο Rink εδώ σημειώνει ότι ουσιαστικότερες αναλυτικές διαπιστώσεις προκύπτουν κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας ή ακόμη και κατά την ίδια

⁹⁸ Alison Hood, *Interpreting Chopin: Analysis and Performance* (Farnham: Ashgate, 2014), 3–4.

⁹⁹ William Rothstein, “Analysis and the act of performance”, στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 219–222.

¹⁰⁰ Rink, “Analysis and (or?) performance,” 37–39.

¹⁰¹ William Rothstein, “Analysis and the act of performance”, 237.

¹⁰² Tim Howell, “Analysis and Performance: The Search for a Middleground,” στο *Companion to Contemporary Musical Thought*, τόμος 2, John Paynter, Tim Howell, Richard Orton και Peter Seymour (London: Routledge, 1992), 698–699, αναπαράγεται στο Hood, *Interpreting Chopin*, 3–4.

¹⁰³ Joel Lester, “Performance and analysis: interaction and interpretation”, στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 198.

¹⁰⁴ Ό.π., 199.

την εκτέλεση ενός έργου, αποκαλύπτοντας στοιχεία που δεν είναι πάντοτε εμφανή στο θεωρητικό επίπεδο.¹⁰⁵

Συνεπώς, αναδεικνύεται το γεγονός ότι η ανάλυση και η ερμηνεία δεν αποτελούν δύο απομονωμένες και αυτοτελείς διαδικασίες, αλλά συνυπάρχουν σε μία διαρκή, αμφίδρομη και δυναμική σχέση. Εξάλλου, η ίδια η ανάλυση δύναται να θεωρηθεί ως μία μορφή ερμηνείας, η οποία επικεντρώνεται κυρίως στη φόρμα και τη δομική οργάνωση του έργου, μέσω της καθοδήγησης της παρτιτούρας.¹⁰⁶ Εν κατακλείδι, καθίσταται σαφής η συμπληρωματική σχέση των δύο αυτών διαδικασιών, όπως και η ταυτόχρονη ή ετερόχρονη εναλλαγή τους στη διαδικασία διαμόρφωσης της μουσικής αφήγησης από τον ερμηνευτή.

3.2. Ερμηνευτικά ζητήματα των Etudes

Η ερμηνεία των Σπουδών για σόλο πιάνο του Philip Glass αποτελεί μία ιδιαίτερη περίπτωση στο πιανιστικό ρεπερτόριο, καθώς οι ιδιαιτερότητες της μιμησιατικής γλώσσας δημιουργούν έναν ξεχωριστό συνδυασμό σωματικών, πνευματικών, τεχνικών και ακουστικών προκλήσεων, οι οποίες απαιτούν ειδική προσέγγιση από τον κάθε εκτελεστή. Το μεγαλύτερο μέρος των σπουδών χαρακτηρίζεται από αδιάκοπη επαναληπτικότητα και μεγάλες χρονικές διάρκειες, στοιχεία που σε συνδυασμό με τη σταθερή δυναμική και το αμετάβλητο τέμπο, λειτουργούν ως μία δοκιμασία αντοχής, η οποία αποδεικνύεται τεράστια σωματική πρόκληση για τον ερμηνευτή. Ο ίδιος ο Philip Glass περιγράφει την σωματική πρόκληση που παρουσιάζουν τα έργα του για τους εκτελεστές ηλεκτροφόρων οργάνων με τα εξής λόγια:

*«Το χέρι σου πρέπει να είναι αρκετά δυνατό και τα δάχτυλά σου να λειτουργούν ανεξάρτητα. Χρειάζεσαι δύναμη απλώς και μόνο επειδή τα κομμάτια είναι τόσο μεγάλα σε διάρκεια. Δεν είναι συνηθισμένο να παίζουμε σε γρήγορο τέμπο για μιάμιση ώρα, οπότε η δύναμή μας στο σύνολο είναι ζήτημα καθαρής αντοχής».*¹⁰⁷

¹⁰⁵ Rink, "Analysis and (or?) performance", 36.

¹⁰⁶ William Rothstein, "Analysis and the act of performance", 218.

¹⁰⁷ Allan Kozinn, "The Touring Composer as Keyboardist", στο *Writings on Glass: Essays, Interviews, Criticism*, επιμ. Richard Kostelanetz (New York: Schirmer Books/London: Prentice Hall International, 1997), 102-108.

Στις σπουδές η σωματική δύναμη δεν είναι απαραίτητη για την μεγάλη διάρκεια των έργων, αλλά για την συνεχή και αδιάκοπη επανάληψη και μεταμόρφωση των μοτίβων. Οι επαναλαμβανόμενες κινήσεις, όπως για παράδειγμα τα συνεχόμενα όγδοα και οι οριζόντιες διαδοχές αρπισμών στην Etude No 6, το ρυθμικό ostinato του αριστερού χεριού στην Etude 16 ή οι εναλλασσόμενες συγχορδίες και τα συνοδευτικά αρπίσματα στην Etude 18, απαιτούν όχι μόνο μυϊκή αντοχή, αλλά και σωστή διαχείριση της έντασης και κατανομής της ενέργειας. Για την αντιμετώπιση των σωματικών προβλημάτων, ο Hartenberger προτείνει τη συνειδητή μετατόπιση της έντασης σε διαφορετικά σημεία των χεριών και στη διαχείριση της αναπνοής για την αποφόρτιση της πίεσης.¹⁰⁸ Επιπλέον η ανακατανομή των δακτυλισμών είναι σημαντική προκειμένου να διατηρηθεί η ακρίβεια και η ρυθμική σταθερότητα όταν εκτελούνται εκτεταμένες επαναλήψεις.¹⁰⁹ Οι προτάσεις αυτές βοήθησαν αρκετά στην αντιμετώπιση των μυικών προβλημάτων που αντιμετώπισα. Εξίσου σημαντικό ρόλο ωστόσο θεωρώ πως έπαιξαν και οι σωματικές ασκήσεις ενδυνάμωσης που έχω εντάξει γενικότερα στην καθημερινότητά μου και ιδιαίτερα η ενδυνάμωση των καρπών και του πήχη, οι οποίες με βοήθησαν στην διατήρηση μεγαλύτερης αντοχής των χεριών μου κατά τη διάρκεια εκτέλεσης των σπουδών.

Η νοητική διάσταση της ερμηνείας των σπουδών παρουσιάζει ανάλογες απαιτήσεις, καθώς η μονοτονία του υλικού και η στατική ροή των μοτίβων δεν προσφέρουν στον εκτελεστή τη διαρκή εγρήγορση που προκύπτει από τη μορφολογική και θεματική ποικιλία άλλων έργων. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να χάνεται η συγκέντρωση και η προσοχή κατά την διάρκεια της ερμηνείας. Για τη διαχείριση της προσοχής είναι απαραίτητη η συνειδητή εστίαση σε διαφορετικές λεπτομέρειες ενός επαναλαμβανόμενου σχήματος από τη μία επανάληψη στην άλλη, όπως στην δυναμική, στη θέση ενός φθόγγου στο μέτρο, ή στην ανάδειξη των ψυχοακουστικών φαινομένων που μπορεί να προκύπτουν κατά την διάρκεια εκτέλεσης κάθε σπουδής. Η εστίαση σε διαφορετικά στοιχεία κατά την εκτέλεση ενός έργου με αυτόν τον τρόπο, ενισχύει την εγρήγορση και τη συγκέντρωση. Μία άλλη προσέγγιση που ίσως εντείνει τη νοητική ετοιμότητα είναι η αντιμετώπιση της κάθε επανάληψης με την ίδια εγρήγορση και φρεσκάδα, σαν να αποτελεί ένα νέο, μοναδικό ηχητικό γεγονός, παρόλο που είναι

¹⁰⁸ Russel Hartenberger, "Clapping Music: a performer's perspective", στο *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, επιμ. Kyle Gann, Keith Potter & Pwyll ap Siôn (Aldershot: Ashgate, 2013), 379.

¹⁰⁹ Kean, 36.

ακριβώς ίδιο με τα προηγούμενα ή τα επόμενα.¹¹⁰ Αυτή η προσέγγιση παραπέμπει σε πολλές πνευματικές και διαλογιστικές τεχνικές (όπως γιόγκα, διαλογισμός), τις οποίες υιοθέτησαν οι τέσσερις μινιμαλιστές συνθέτες (Young, Riley, Reich, Glass) και βοήθησαν στην εξέλιξη της μινιμαλιστικής τους αισθητικής.¹¹¹ Σε αυτό το σημείο σημαντικό είναι να αναφερθεί και ο ρόλος της ο οποίος όχι μόνο συμβάλλει στην αντιμετώπιση της σωματικής πρόκλησης όπως προαναφέρθηκε, αλλά προσφέρει πνευματική ηρεμία και ανακούφιση από το άγχος κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης.¹¹²

Μία βασική τεχνική πρόκληση που αντιμετωπίζουν οι εκτελεστές κατά τη διάρκεια εκτέλεσης των έργων του Philip Glass, αλλά και της μινιμαλιστικής μουσικής γενικότερα, είναι η επίτευξη ακρίβειας στις νότες. Στην μουσική του Glass ορισμένες φράσεις απαρτίζονται από συνεχόμενα μοτίβα που επαναλαμβάνουν τις ίδιες νότες, επομένως μία λάθος νότα μπορεί να οδηγήσει σε σπάσιμο της «αλυσίδας», αποπροσανατολίζοντας φυσικά και πνευματικά τον εκτελεστή και οδηγώντας σε περαιτέρω σφάλματα στην ερμηνεία.¹¹³ Ένα ακόμη τεχνικό ζήτημα αποτελούν τα περίπλοκα ρυθμικά σχήματα, στα οποία οι μετρικές αρχές των υλικών των δύο χεριών μπορεί σπάνια να συμπίπτουν κι έτσι υπάρχουν ελάχιστα σημεία επανεκκίνησης από τα οποία μπορείς να συνεχίσεις μετά από ένα λάθος, γεγονός που μπορεί να οδηγήσει σε πιο σοβαρά προβλήματα στην εκτέλεση. Όπως επισημαίνει και ο ίδιος ο Glass:

*«Οι δυσκολίες στη μουσική μου βρίσκονται στο μετρικό σύστημα. Πρέπει να μπορείς να παίζεις για παράδειγμα σε πεντάσημο ρυθμό στο ένα χέρι και τετράσημο στο άλλο. Ή όπως συμβαίνει συχνά στη μουσική μου, να θέτω έναν επαναλαμβανόμενο ρυθμό με τρεις χρόνους στο ένα χέρι(...) και μία αλληλουχία από ρυθμούς στο άλλο, ώστε απέναντι από το τρία να έχει εννιά, οκτώ, έξι, πέντε, τέσσερα, τρία, τέσσερα, πέντε, έξι, οκτώ, εννιά και δώδεκα- όλα υπολογισμένα ώστε να χωρούν στον βασικό κύκλο των τριών, αλλά απαιτούν πολύ καλό ρυθμικό ένστικτο για να εκτελεστούν σωστά».*¹¹⁴

Οι ιδιαίτερες ρυθμικές απαιτήσεις των Etudes, όπως για παράδειγμα οι πολυρυθμικές σχέσεις στα τμήματα 4, 6 και 7 στην Etude No. 6, ο ασύμμετρος ρυθμός των 7/8 της Etude 16 και τα συνεχόμενα ημίολα της Etude 18, καθιστούν το έργο τεχνικά απαιτητικό, σε βαθμό που η

¹¹⁰ Edward Strickland, *Minimalism: Origins* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1993), 123.

¹¹¹ Kean, 33.

¹¹² Ο.π., 34.

¹¹³ Sarah Cahill, "Performance Anxiety and Minimalism", στο *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, επιμ. Kyle Gann, Keith Potter & Pwyll ap Siôn (Aldershot: Ashgate, 2013), 386.

¹¹⁴ Kozinn 1980, 107.

παραμικρή απώλεια συγκέντρωσης μπορεί να διαταράξει την αίσθηση σταθερότητας και να διακόψει την συνέχεια της εκτέλεσης. Η απουσία ευδιάκριτων σημείων επανεκκίνησης σε περίπτωση λάθους, επιβαρύνει περαιτέρω την τεχνική δυσκολία, καθώς μία λανθασμένη νότα ή ρυθμική απόκλιση μπορεί να οδηγήσει στον ολικό αποπροσανατολισμό του εκτελεστή. Παρ' όλ' αυτά ο διαχωρισμός των Etudes σε ευδιάκριτα τμήματα, καθιστά εύκολο τον καθορισμό των σημείων επανεκκίνησης κατά τη διάρκεια της ερμηνευτικής μελέτης, γεγονός που διευκολύνει την απομνημόνευση και την τεχνική προετοιμασία.

Η σταδιακή μεταβολή των ηχητικών αποχρώσεων, οι περίπλοκες ρυθμικές σχέσεις, τα εσωτερικά μοτίβα που προκύπτουν και η επανάληψη της αρμονίας και των τμημάτων, αποτελούν στοιχεία άμεσης ερμηνευτικής ευθύνης του εκτελεστή. Γι' αυτό το λόγο, η ενεργητική ακρόαση κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης είναι ιδιαίτερα σημαντική, ώστε να αποδοθούν με τον καλύτερο τρόπο όλο αυτά τα στοιχεία. Σημαντική πρόκληση για τους εκτελεστές αποτελεί και η αναγνώριση και διαχείριση των ψυχοακουστικών φαινομένων που προκύπτουν από την επαναληπτικότητα και τις διαφοροποιήσεις των μοτίβων. Η καλλιέργεια αυτής της ακουστικής ικανότητας επιτρέπει στον εκτελεστή να ενσωματώνει δημιουργικά αυτά τα φαινόμενα στη συνολική ερμηνεία, αποφεύγοντας την μηχανική παραγωγή και ενισχύοντας τη ζωντάνια της ηχητικής εμπειρίας.¹¹⁵ Η διαχείριση των εσωτερικών μοτίβων και των περίπλοκων ρυθμικών σχημάτων, που προκύπτουν ιδιαίτερα στην Etude No 16 με το μέτρο 7/8 και στην Etude No 18 με τα συνεχόμενα ημίολα, απαιτεί έναν ιδιαίτερο τύπο ακουστικής εγρήγορσης, ο οποίος υπερβαίνει την απλή εκτελεστική παρακολούθηση και εισάγει τον ερμηνευτή σε έναν ενεργό ρόλο ηχητικού παρατηρητή.

Εκτός από τα παραπάνω ερμηνευτικά ζητήματα, τα οποία αποτελούν γενικότερες εκτελεστικές προκλήσεις στη μουσική του Philip Glass, ιδιαίτερη σημασία έχει να αναφερθούν και ορισμένα ερμηνευτικά προβλήματα που επιλύθηκαν μέσω της διαδικασίας της ανάλυσης. Ένα βασικό ζήτημα που προκύπτει κατά την ερμηνεία των Σπουδών είναι η απομνημόνευση του έργου και η εκτέλεσή του από μνήμης. Η αναγωγική ανάλυση συνέβαλε ουσιαστικά σε αυτό, καθώς αποκάλυψε τη δομική διάρθρωση κάθε Σπουδής, την κατεύθυνση της μελωδίας και τον τρόπο με τον οποίο το voice leading διαμορφώνεται μέσω της αρμονίας. Παράλληλα, η ανάλυση των μοτίβων ανέδειξε τις δομικές σχέσεις μεταξύ των

¹¹⁵ Kean, 37.

επιμέρους θεματικών στοιχείων, διευκολύνοντας τη λειτουργία της μνήμης και την οργάνωση της εκτέλεσης.

Επιπλέον, η λεπτομερής ρυθμική ανάλυση επέτρεψε τον εντοπισμό των ρυθμικών μεταβολών και των διαφοροποιημένων υποδιαίρέσεων, στοιχείο ιδιαίτερα σημαντικό για την καλύτερη ρυθμική οργάνωση των έργων. Τέλος, η αρμονική ανάλυση —και ειδικά η εφαρμογή της Νεοριμανικής Θεωρίας— βοήθησε στην κατανόηση της λειτουργίας συγκεκριμένων αρμονικών κινήσεων που, αν και φαινομενικά απλές, διαμορφώνουν το εκφραστικό περιεχόμενο και υποστηρίζουν την ερμηνευτική διαχείριση των ηχοχρωμάτων, της έντασης και της ατμόσφαιρας των έργων. Όλα τα παραπάνω αναδεικνύουν τον καθοριστικό ρόλο της ανάλυσης στην ερμηνευτική προσέγγιση των έργων του Philip Glass, καθώς λειτουργεί ως εργαλείο που καθοδηγεί και στηρίζει τον εκτελεστή τόσο στις τεχνικές, όσο και στις εκφραστικές του επιλογές.

3.3. Ερμηνευτική ανάλυση των Etudes

3.3.1 Ερμηνεία της Etude No. 6

Στη συγκεκριμένη σπουδή ο ερμηνευτής καλείται αρχικά να διαχειριστεί τον ρυθμό των 6/4 και να αποφασίσει τον τρόπο υποδιαίρεσής του. Το κομμάτι αποτελείται σχεδόν εξ' ολοκλήρου από μοτίβα με συνεχόμενα όγδοα, γεγονός που οδηγεί στην ανάγκη επιλογής μεταξύ τριών πιθανών υποδιαίρεσεων: είτε 2+2+2, είτε 3+3, είτε χωρίς καμία υποδιαίρεση. Η απόφαση αυτή διευκολύνεται από την φραστική δομή της μελωδίας, καθώς οι φράσεις διαμορφώνονται ανά μέτρο, στοιχείο που ευνοεί την επιλογή της εκτέλεσης του ρυθμού χωρίς υποδιαίρεση. Παράλληλα η ένδειξη του τέμπε ($J=138$) υποστηρίζει αυτή την επιλογή, καθώς η σχετικά γρήγορη ταχύτητα συμβάλει στη διατήρηση μιας ενιαίας και αδιάσπαστης κίνησης, ενισχύοντας τη ροή του έργου.

Για την επίτευξη μίας ομαλής και ισόρροπης κίνησης των ογδών, χωρίς ανεπιθύμητους τονισμούς και οξύνσεις, κρίνεται απαραίτητη η τήρηση των δυναμικών ενδείξεων σε κάθε τμήμα και κυρίως η επιλογή των κατάλληλων δακτυλισμών. Αρχικά, στα πρώτα δύο μέτρα (τ.1), τα οποία συνιστούν την εισαγωγή της σπουδής, σημειώνεται η δυναμική *p*. Το συνοδευτικό μοτίβο εισάγεται με ένα ζεστό ηχώχρωμα και με μαλακή άρθρωση, ώστε να

επιτευχθεί η χαμηλή ένταση και να αποφευχθεί οποιαδήποτε αίσθηση ατάκας στον πρώτο χτύπο του μέτρου. Για την αποφυγή της ατάκας, εκτός από την τεχνική άρθρωση ο εκτελεστής προετοιμάζεται σωματικά και νοητικά, ώστε να προσδώσει την αίσθηση της κίνησης πριν αρχίσει το κομμάτι.

Η δυναμική *p* διατηρείται και στο δεύτερο τμήμα, το οποίο εισάγεται επίσης με ήπια άρθρωση. Η νότα Φα που κυριαρχεί στα μέτρα 3-6 αποδίδεται με απόλυτη ομοιομορφία, χωρίς τονισμούς ή διαφοροποιήσεις. Γι' αυτό το λόγο τα δάχτυλα του δεξιού χεριού διατηρούνται πολύ κοντά στα πλήκτρα, εκτελώντας μικρές ελεγχόμενες κινήσεις και χρησιμοποιώντας εναλλάξ το δεύτερο και το τρίτο δάχτυλο. Στο τέλος του τμήματος 2 (μ.7), όπου η μελωδία ανέρχεται στιγμιαία στις νότες Σολ και Λαβ κι έπειτα ξαναεπιστρέφει στο Φα, εμφανίζονται οι ενδείξεις *crescendo-decrescendo*, οι οποίες δίνουν την αίσθηση ότι η μελωδία θέλει να εξελιχθεί και να αναπτυχθεί. Σε αυτό το σημείο διατηρείται η ίδια δακτυλοθεσία, με την διαφορά ότι η ένταση της πίεσης των δαχτύλων αυξομειώνεται ελάχιστα, ώστε να επιτευχθούν οι εναλλαγές της έντασης με ακρίβεια και εκφραστικότητα. Συνεπώς η συγκεκριμένη επιλογή δακτυλισμών εξασφαλίζει την ομαλή ροή της μελωδίας, ενώ παράλληλα μειώνει την πιθανότητα μουσικής κόπωσης που ενδέχεται να προκύψει από την χρήση του ίδιου δαχτύλου σε επαναλαμβανόμενες νότες.

Η αρμονική διαδοχή που συνοδεύει την μελωδία (και στο Α αλλά και στο Β μέρος της σπουδής) διαμορφώνεται από διαφορετικές συγχορδίες, οι οποίες επιτελούν έναν διττό ρόλο: αφενός υποστηρίζουν αρμονικά την εξέλιξη της φραστικής γραμμής και αφετέρου συμβάλλουν στη διαμόρφωση του ιδιαίτερου ηχοχρώματος κάθε μέτρου. Για το λόγο αυτό, η εκτέλεσή τους θα πρέπει να προσαρμόζεται ανάλογα με τον αρμονικό χαρακτήρα και την ηχητική ποιότητα που αποπνέει κάθε συγχορδία, διατηρώντας παράλληλα απόλυτη ισορροπία με την αδιάκοπη και ομοιόμορφη κίνηση των ογδών στο δεξί χέρι και λειτουργώντας υποστηρικτικά, χωρίς να αποσπάται η προσοχή από την μελωδική γραμμή.

Ο Glass δεν δίνει καμία άλλη ερμηνευτική ένδειξη, πέρα από τις δυναμικές, σχετικά με το ύφος της απόδοσης του έργου, ούτε και οδηγίες που να αφορούν την χρήση *pedal*. Η απουσία αυτών των ενδείξεων προσδίδει στον εκτελεστή ελευθερία, ιδιαίτερα ως προς την επιλογή του τρόπου χειρισμού του *pedal*, γεγονός που επηρεάζει ουσιαστικά το τελικό ηχητικό αποτέλεσμα και το ύφος της ερμηνείας. Μελετώντας τις διαθέσιμες ηχογραφημένες εκτελέσεις του έργου, συμπεριλαμβανομένης της ίδιας της ερμηνείας του Glass, παρατηρείται πως στις περισσότερες γίνεται εκτεταμένη χρήση του *pedal* καθ' όλη τη διάρκεια της

σπουδής, με διακυμάνσεις στην έντασή του ανάλογα με τις εκφραστικές απαιτήσεις κάθε τμήματος. Ειδικότερα, στα δύο πρώτα τμήματα, η χρήση του pedal παραμένει συγκρατημένη και διακριτική, με στοχευμένες εναλλαγές, προκειμένου να αποφευχθεί η υπερβολική αντήχηση και να διατηρηθεί η χαμηλή δυναμική και η ομοιομορφία στον ήχο.

Στο τρίτο τμήμα της σπουδής, η μελωδική γραμμή, όπως έχει ήδη επισημανθεί στην ανάλυση, παρουσιάζει σταδιακή ανάπτυξη. Κατά την άνοδο της μελωδίας, οι δυναμικές αυξάνονται σταδιακά σε κάθε μέτρο ξεκινώντας από το **p** στο μέτρο 7 και φτάνοντας έως το **mf** στο μέτρο 9, ενώ στην συνέχεια (μ. 10) επιστρέφει στο **mp**. Ο εκτελεστής χειρίζεται την κλιμάκωση αυτή με ομαλή ένταση, εναλλάσσοντας συχνά το pedal χωρίς να διαταράσσεται η καθαρότητα της γραμμής και φροντίζοντας ώστε το crescendo και το decrescendo να ακολουθεί την φυσική κατεύθυνση της μελωδίας.

Το τέταρτο τμήμα εισάγει μία νέα τεχνική πρόκληση με τη χρήση των επαναλαμβανόμενων αρπισμάτων στο δεξί χέρι, τα οποία εκτελούνται αδιάλειπτα σε δυναμική **mf**. Η συνεχής αυτή κίνηση, σε συνδυασμό με την αυξανόμενη ένταση, ενδέχεται να προκαλέσει μυϊκή κόπωση και μείωση της αντοχής του εκτελεστή. Για την αποφυγή τέτοιων φαινομένων, ο ερμηνευτής εκτελεί μικρές κυκλικές κινήσεις του καρπού, με ταυτόχρονη μεταφορά της έντασης σε διαφορετικά σημεία του χεριού, ώστε να εξασφαλιστεί η ευχέρειά του καθ' όλη τη διάρκεια του τμήματος. Στο πλαίσιο αυτό η συνειδητή και σταθερή διαχείριση της αναπνοής συμβάλλει καθοριστικά στη διατήρηση της εσωτερικής ισορροπίας και της σταθερής εκτέλεσης. Το τέταρτο τμήμα αποτελεί το σημείο κλιμάκωσης το οποίο θα οδηγήσει στο πέμπτο τμήμα του έργου, που αποτελεί και το σημείο κορύφωσης της σπουδής. Κατά την πρώτη εκτέλεση του, η δυναμική **mf** διατηρείται σταθερή καθ' όλη την διάρκεια του τμήματος και το pedal παραμένει σταθερό, χωρίς ιδιαίτερες μεταβολές. Ωστόσο κατά την επανάληψη του τμήματος, η ένταση σταδιακά αυξάνεται και το pedal χρησιμοποιείται περισσότερο, ενισχύοντας την συνολική αύξηση της δυναμικής. Η παραλλαγμένη αυτή εκτέλεση της επανάληψης δεν υποδεικνύεται στην παρτιτούρα, καθώς ο Glass δεν σημειώνει αλλαγές στην δυναμική ή ερμηνευτικές διαφοροποιήσεις γι' αυτό το σημείο. Η επιλογή αυτή εκ μέρους του εκτελεστή έχει στόχο να διαμορφώσει μία πιο ομαλή και οργανική μετάβαση στο πέμπτο τμήμα, το οποίο αποτελεί και την κορύφωση της εκφραστικής πορείας του έργου. Επιπλέον, σε αυτό το σημείο απαιτείται ιδιαίτερη συγκέντρωση από τον εκτελεστή, για την σωστή εκτέλεση του πολυρυθμικού σχήματος που σχηματίζεται ανάμεσα στα δύο χέρια.

Το πέμπτο τμήμα εισάγεται με μία *f* δυναμική, αποτελώντας το αποκορύφωμα της εκφραστικής πορείας που σταδιακά οικοδομείται από τα προηγούμενα τμήματα. Όπως προαναφέρθηκε και στην ενότητα της ανάλυσης, η πορεία της μελωδίας είναι ίδια με το τμήμα 3, με την διαφορά ότι εκτελείται σε οκτάβες και ότι παρεμβάλλονται τα block chords. Σε αυτό το σημείο, η διαχείριση της ηχητικής ισορροπίας καθίσταται ιδιαίτερα κρίσιμη, καθώς τα block chords καλούνται να λειτουργήσουν συνοδευτικά, χωρίς να επισκιάζουν τη μελωδική γραμμή, η οποία διατηρεί τον κυρίαρχο ρόλο στην εκτελεστική αφήγηση του τμήματος. Ιδιαίτερα οι οκτάβες στον πρώτο χρόνο κάθε μέτρου, πρέπει να εκτελούνται δυναμικά και αποφασιστικά, γεγονός που θα ενισχυθεί περισσότερο με το πιο βαθύ πάτημα του pedal. Ο εκτελεστής εδώ καλείται να αντιμετωπίσει ένα τεχνικό ζήτημα, το οποίο αφορά την γρήγορη εναλλαγή των χεριών από τις οκτάβες προς τις ενδιάμεσες συγχορδίες, οι οποίες βρίσκονται σε διαφορετικά ρετζίστρα στο πληκτρολόγιο του πιάνου. Έτσι επιλέγει να καθυστερεί ελάχιστα την εκτέλεση κάθε επόμενου μέτρου, ώστε να εξασφαλιστεί η ακρίβεια στο πάτημα των φθόγγων, με τρόπο όμως ο οποίος δεν διακόπτει την κινητική πορεία του κομματιού.

Μετά την επανάληψη του τμήματος 5, ακολουθούν τα τμήματα 2^a, 3^a, 4^a και 5^a, τα οποία εκτελούνται όπως τα αρχικά αντίστοιχά τους, καθώς το μουσικό υλικό παραμένει αυτούσιο. Μετά την επανάληψη του τμήματος 5^a, έρχεται το τμήμα 6 με μία *mp* δυναμική. Η αλλαγή της *f* δυναμικής του τμήματος 5^a με το *mp* του τμήματος 6 πραγματοποιείται απότομα, καθώς δεν υπάρχει κάποια ένδειξη σταδιακής αποκλιμάκωσης, ώστε να έρθει πιο ομαλά το *mp*. Το *mp* διατηρείται στα μέτρα 35-37, ενώ στο μέτρο 38 ανεβαίνει σταδιακά στο *mf* και ξανακατεβαίνει στο *mp*, μέσα από τη χρήση crescendo-decrescendo. Η πολυρυθμία που δημιουργείται από τα τρίηχα του δεξιού και τα όγδοα του αριστερού χεριού (μ. 35-38) συνιστά μία ιδιαίτερα απαιτητική εκτελεστική συνθήκη, καθώς προϋποθέτει αυξημένη συγκέντρωση και εσωτερική αίσθηση του μέτρου.

Η ίδια συγκέντρωση πρέπει να διατηρηθεί και στο τμήμα 7, στο οποίο εμφανίζονται πολυμετρικοί ρυθμικοί κύκλοι. Στόχος είναι σε αυτό το σημείο να χαθεί η σαφής αίσθηση του μέτρου, κάτι που επιτυγχάνεται από την ίδια την γραφή της παρτιτούρας. Ωστόσο, ο εκτελεστής πρέπει να είναι ιδιαίτερα προσεκτικός και να διατηρεί ακέραια την εσωτερική χρονική οργάνωση, ώστε να διασφαλίζεται η εκτελεστική ακρίβεια και να αποφεύγεται ο πιθανός αποπροσανατολισμός. Οι δυναμικές στα τμήματα 6 και 7 ακολουθούν την ίδια πορεία. Το pedal και στα δύο αυτά τμήματα χρησιμοποιείται με φειδώ και εναλλάσσεται

διαρκώς ώστε τα τρίηχα και οι ρυθμικοί κύκλοι να ακουστούν με σαφήνεια και καθαρότητα. Παρ' όλ' αυτά στην επανάληψη του τμήματος 7 ο εκτελεστής επιλέγει συνειδητά να διαφοροποιηθεί από τις δυναμικές ενδείξεις της παρτιτούρας, πραγματοποιώντας ένα σταδιακό crescendo από την αρχή του τμήματος. Παράλληλα το pedal χρησιμοποιείται με μεγαλύτερο βάθος, συμβάλλοντας έτσι στη δημιουργία μίας ηχητικής μετάβασης που προετοιμάζει ομαλότερα το πέρασμα στο τμήμα 8, το οποίο αποτελεί εκ νέου κορύφωση του έργου, καθώς το μουσικό υλικό ταυτίζεται με το τμήμα 5.

Μετά την ολοκλήρωση του τμήματος 9, η μελωδία επαναλαμβάνεται από το τμήμα 5^a κι εκτελείται ακριβώς με τον ίδιο τρόπο. Από το τμήμα 8 και μετά παρατηρείται μία αποκλιμάκωση του έργου εφόσον όπως αναλύθηκε και στο κεφάλαιο 2, τα μοτίβα παρουσιάζονται αναδρομικά. Έτσι το τμήμα 11 που αποτελεί την καταληκτική ενότητα της σπουδής και είναι αυτούσιο με το τμήμα 1, έρχεται με ομαλό και ομοιόμορφο τρόπο. Η σπουδή δεν ολοκληρώνεται με κάποια πτώση. Αντίθετα, τα όγδοα συνεχίζουν αδιάκοπα μέχρι και τον τελευταίο χτύπο. Ο ερμηνευτής διατηρεί τη ρυθμική σταθερότητα χωρίς επιβράδυνση, μεταφέροντας τη αίσθηση ότι το μουσικό υλικό συνεχίζει να υφίσταται ακόμη και μετά το τέλος του. Αυτή την αίσθηση διαρκούς κίνησης ενισχύει η σωματική γλώσσα του εκτελεστή, ο οποίος με την ολοκλήρωση του έργου αφήνει τα χέρια του να αιωρούνται στιγμιαία πάνω από το πληκτρολόγιο, πριν τα αποσύρει, προσδίδοντας έτσι μία ιδιαίτερη δραματουργική διάσταση στη λήξη της σπουδής.

3.3.2 Ερμηνεία της Etude No. 16

Η Etude No. 16 χαρακτηρίζεται από την γραμμική δομική της ανάπτυξη, η οποία βασίζεται σε συγκεκριμένο θεματικό υλικό που μεταμορφώνεται διαρκώς. Η συνοδεία στηρίζεται σε ένα ρυθμομελωδικό ostinato, το οποίο λειτουργεί σαν σταθερή βάση, πάνω στην οποία χτίζονται τα μελωδικά μοτίβα, τα οποία εξελίσσονται, μετασχηματίζονται και συνδυάζονται καθ' όλη τη διάρκεια του έργου. Το τέμπο της σπουδής το οποίο στην παρτιτούρα αναγράφεται ως $J=92$, στην παρούσα εκτελεστική προσέγγιση επιλέγεται να ανέβει ελαφρώς στο $J=95$. Η επιλογή αυτή αποσκοπεί στο να προσδώσει στο έργο μια πιο κινητική αίσθηση και να ενισχύσει τη ροή και την εξελικτική πορεία των μοτιβικών μεταμορφώσεων. Παρόλο που ο Glass δεν δίνει κάποια ερμηνευτική ένδειξη στην παρτιτούρα του (πλην των δυναμικών), ο

ερμηνευτής καλείται να διαμορφώσει το ερμηνευτικό ύφος της σπουδής, με βάση τα χαρακτηριστικά της αρμονίας, του ρυθμού και του θεματικού υλικού. Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, ο ερμηνευτής επιλέγει να αποδώσει μία εσωτερική ενεργητικότητα στο έργο, η οποία αναδεικνύεται μέσω του ασύμμετρου ρυθμού των 7/8, αλλά με έναν πιο ήπιο και διακριτικό τόνο σε σχέση με την Etude No. 6. Η επιλογή αυτή υποστηρίζεται ερμηνευτικά με τη χρήση του pedal, το οποίο χρησιμοποιείται με τρόπο ώστε να ενισχύεται και να ρευστοποιείται η συνοχή του ήχου, ενώ παράλληλα να διατηρείται η καθαρότητα και η σαφήνεια των μελωδικών και μοτιβικών μεταμορφώσεων.

Η σπουδή ξεκινά με το ρυθμικό ostinato στην Σολ μείζονα (i^6_4) σε μία **p** δυναμική. Σε αυτό το σημείο ο ερμηνευτής εκτελεί τα όγδοα με έναν πιο κοφτό και ενεργητικό τρόπο, ενώ χρησιμοποιεί το pedal επιφανειακά. Στη συνέχεια στο τέλος του δεύτερου μέτρου εισάγεται το μοτίβο x της μελωδίας στο κλειδί του Φα, ενώ στο τέλος του τέταρτου μέτρου ακολουθεί το μοτίβο y στο κλειδί του Σολ. Αυτή η εναλλαγή της μελωδίας ανάμεσα στα δύο κλειδιά, εκτείνεται στο δύο πρώτα τμήματα της σπουδής και δημιουργεί έναν διάλογο μεταξύ των δύο μοτίβων, τον οποίο ο εκτελεστής καλείται να αναδείξει, προσδίδοντας στο καθένα διακριτό ρόλο και υφή.

Το τρίτο τμήμα εισάγεται με το μοτίβο y, ενώ το ostinato αποκτά μελωδική κατεύθυνση στο basso, δημιουργώντας μία μελωδική γραμμή που εκτείνεται μέχρι και το τέλος του τμήματος 4. Ο εκτελεστής οφείλει να αναδείξει αυτή τη γραμμή μέσω της εντονότερης άρθρωσης των δαχτύλων που αντιστοιχούν στην μελωδία του μπάσου και μέσω ελεγχόμενης χρήσης του pedal, το οποίο σταδιακά βαθαίνει και εναλλάσσεται σε κάθε μέτρο. Στα τμήματα 5 και 6 το αριστερό χέρι διατηρεί το ostinato, ενώ το δεξί εισάγει το μοτίβο z, το οποίο αντιμετωπίζεται ως δεύτερη μελωδία. Η λειτουργία αυτής της μελωδίας γίνεται πιο έντονη στα τμήματα 7 και 8, στα οποία αυτή αντιπαραβάλλεται με την ανώτερη μελωδία, η οποία απαρτίζεται από το μοτίβο y και μαζί δημιουργούν δύο διακριτά μελωδικά επίπεδα τα οποία δημιουργούν μια μορφή διαλόγου. Μέχρι αυτό το σημείο η ένταση παραμένει χαμηλή (**p**), ενώ στο τμήμα 7, με ένα μικρό crescendo που γίνεται στο τελευταίο μέτρο του προηγούμενου τμήματος, η ένταση ανεβαίνει στο **mp**. Τα δύο μελωδικά μοτίβα που εμφανίζονται σε διάλογο, εκτελούνται με διαφορετικές υφές και εντάσεις, πάντα όμως στο πλαίσιο της **mp** δυναμικής.

Όπως φαίνεται και από την ανάλυση που πραγματοποιήθηκε στην προηγούμενη ενότητα τα μοτίβα πυκνώνουν σταδιακά από το τμήμα 1 έως το τμήμα 8, ώστε να οδηγήσουν στο τμήμα 9, όπου το ύφος μεταβάλλεται αισθητά, λόγω της αλλαγής του θεματικού και αρμονικού

υλικού. Το ρυθμομελωδικό ostinato και τα μοτίβα αντικαθίστανται από συγχορδίες, οι οποίες εκτελούνται αδιάκοπα σε *f* δυναμική. Οι συγχορδίες επικρατούν στα τμήματα 9 και 10, ενώ όπως αποκαλύφθηκε από την αναγωγική ανάλυση του συγκεκριμένου αποσπάσματος, διατηρούν την ίδια μελωδική πορεία που χαρακτήριζε το ostinato του αριστερού χεριού των προηγούμενων τμημάτων. Συνεπώς, ο εκτελεστής καθιστά ευδιάκριτη αυτή την μελωδική γραμμή μέσα στο αρμονικό πλαίσιο των συγχορδιών και των οκτάβων του αριστερού χεριού, προσδίδοντας βάθος και ενισχύοντας την ένταση που επικρατεί σε αυτά τα μέτρα. Επιπλέον, στα τμήματα αυτά εμφανίζεται η ένδειξη *Più Mosso* ($\text{♩}=96$), η οποία λόγω της αρχικής προσαρμογής του τέμπο στο πρώτο μέρος της σπουδής, θα αυξηθεί στο $\text{♩}=99$. Το νέο αυτό τέμπο προσφέρει τη δυνατότητα για ενίσχυση της κινητικότητας και διαφοροποιεί αισθητά τα δύο μέρη, τόσο σε ρυθμικό όσο και σε εκφραστικό επίπεδο, επιτυγχάνοντας έτσι μία κορύφωση της εξελικτικής διαδικασίας του έργου πριν την επανεμφάνιση των μοτιβικών στοιχείων στο καταληκτικό του μέρος.

Στο τμήμα 11 δίνεται η ένδειξη *Tempo primo* ($\text{♩}=96$), η οποία σηματοδοτεί την επιστροφή του ρυθμού στο αρχικό τέμπο. Στο σημείο αυτό εισάγεται ένα καινούργιο μοτίβο, το μοτίβο t, το οποίο είναι πανομοιότυπο με το μοτίβο z, ενώ επιστρέφει στο αριστερό χέρι το ρυθμομελωδικό ostinato. Η ένταση μειώνεται στο *mf* και συνεχίζει να επικρατεί στα τμήματα 13-14, τα οποία ακολουθούν την ίδια λογική με τα τμήματα 7 και 8, επομένως χρησιμοποιούνται αντίστοιχες ερμηνευτικές πρακτικές. Στα τμήματα 15 και 16 γίνεται μία απότομη επιστροφή στην εισαγωγή με *subito p*, ενώ μέχρι το τμήμα 20, η μοτιβική επεξεργασία-άρα και ο τρόπος εκτέλεσης- συνεχίζει με όμοιο τρόπο όπως και στα αρχικά τμήματα. Η συγκεκριμένη επαναφορά δίνει την αίσθηση ότι η σπουδή προετοιμάζεται για μία νέα κορύφωση. Ωστόσο αυτή διακόπτεται από την παρεμβολή της Coda (τ. 21-22). Στο μέτρο 87 επανέρχεται το ρυθμικό ostinato στην i^6_4 συγχορδία, ενώ στα μέτρα 89-90 εισάγεται η βάση της συγχορδίας (Σολ). Το *diminuendo*, το *pp* και το *ritenuto* στα μέτρα 88-90, δημιουργούν την πρώτη αίσθηση ολοκλήρωσης. Στο τμήμα 22 η δυναμική σταδιακά μειώνεται σε *ppp* και το *ritenuto* γίνεται ακόμη πιο έντονο (*molto rit.*), μέχρι να οδηγήσει στην συγχορδία της Σολ ελάσσονας, η οποία σηματοδοτεί και το τέλος του κομματιού.

Σημαντικό χαρακτηριστικό σε αυτή τη σπουδή, αποτελεί η χρήση της i^6_4 συγχορδίας, η οποία προσδίδει μία αίσθηση αιώρησης της τονικότητας και διαρκούς προσμονής για το άκουσμα της βάσης. Η βάση της τονικότητας ακούγεται για πρώτη φορά στο τμήμα 9 (Μέρος Β) με την Σολ οκτάβα στο αριστερό χέρι, γεγονός που προσδίδει την πρώτη αίσθηση εγκαθίδρυσης της

βασικής τονικότητας. Η δεύτερη και τελευταία φορά που ακούγεται η βάση είναι στην Coda και χρησιμοποιείται για να ενισχύσει το τέλος του έργου.

3.3.2 Ερμηνεία της Etude No. 18

Η Etude No. 18 αποτελεί μία από τις πλέον σύνθετες και πολυεπίπεδες σπουδές της συλλογής του Glass, καθώς ενσωματώνει χαρακτηριστικά στοιχεία του ώριμου μινιμαλιστικού του ύφους, όπως πολυσυγχορδίες και πολυρυθμικές σχέσεις. Τα χαρακτηριστικά αυτά προκαλούν σημαντικές ερμηνευτικές προκλήσεις, καθιστώντας απαραίτητη τη βαθιά κατανόηση της δομής και της συνθετικής λογικής του έργου. Η ερμηνευτική προσέγγιση του έργου προϋποθέτει την κατανόηση της κυκλικής, εξελικτικής δομής του. Η σπουδή αναπτύσσεται σταδιακά, με μοτίβα που προστίθενται και μετασχηματίζονται, δημιουργώντας ένα συνεχές αρμονικό και ρυθμικό υπόστρωμα. Η αντίληψη της ρυθμικής οργάνωσης είναι σημαντική για την ερμηνεία, καθώς απαιτείται η διατήρηση του σταθερού παλμού, αναδεικνύοντας παράλληλα τους φραστικούς κύκλους που δημιουργούνται από τις πολυρυθμικές αντιθέσεις.

Το μέτρο είναι πιο απλοποιημένο σε σχέση με τις προηγούμενες σπουδές, εφόσον το Α μέρος είναι γραμμένο σε 4/4 και το Β μέρος σε 3/4. Ωστόσο, οι ημιολικές σχέσεις που εμφανίζονται μεταξύ του αριστερού και δεξιού χεριού (3:2) σχεδόν καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, απαιτούν από τον εκτελεστή διαρκή εγρήγορση και συγκέντρωση, αλλά και βαθιά εσωτερική αίσθηση του ρυθμικού παλμού, ώστε να διατηρείται η σταθερότητα της κίνησης.

Η σπουδή αρχίζει με αρπίσματα στην Σολ ελάσσονα στο αριστερό χέρι, σε δυναμική *mf*, τα οποία επαναλαμβάνονται με εναλλασσόμενη αρμονία μέχρι το τέλος του μέρους Α. Η εκτέλεση των αρπισμάτων απαιτεί γρήγορη και ευέλικτη κίνηση των δαχτύλων, σε συνδυασμό με μικρές κυκλικές κινήσεις του καρπού, ώστε να υποβοηθείται η γρήγορη και σωστή εκτέλεσή τους, να αποφορτίζεται η μυϊκή ένταση και η πίεση που μπορεί να υφίσταται το χέρι εξαιτίας των επαναλαμβανόμενων κινήσεων και να ενισχύεται η αντοχή του. Η σωστή διαχείριση της έντασης του χεριού χρησιμοποιείται από τον εκτελεστή και στις επαναλαμβανόμενες συγχορδίες του δεξιού χεριού. Οι συγχορδίες αυτές αποδίδονται με ζωντάνια και ενεργητικότητα. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην ανώτερη φωνή των συγχορδιών, που διατηρεί τη βασική μελωδική γραμμή και αποδίδεται με ελαφρώς

μεγαλύτερη πίεση στα δάχτυλα που την εκτελούν, ώστε να αναδεικνύεται η γραμμική μελωδική πορεία (voice leading).

Το τέμπο που χρησιμοποιείται στο πρώτο μέρος είναι αυτό που προτείνει ο ίδιος ο Glass (♩=96). Το μελωδικό υλικό οργανώνεται σε κυκλικές φράσεις, ενώ με βάση την αρμονική δομή αλλά και τις επαναλήψεις των τμημάτων, προσδίδεται το κατάλληλο ύφος και το κατάλληλο ηχοχρώμα σε καθεμία από αυτές. Τα τμήματα 1-4 διαφέρουν ηχοχρωματικά, εξαιτίας της διαφορετικής αρμονίας τους. Ιδιαίτερα η επανάληψη των τμημάτων 3 και 4, επιλέγεται από τον εκτελεστή να επέλθει με μία πιο ήπια δυναμική, ώστε να οδηγήσει πιο ομαλά την μελωδία στο επόμενο μέρος.

Το μέρος Β εισάγεται με **mp** και ακολουθεί τις ημιολικές σχέσεις που αναλύθηκαν στην ενότητα 2.3. Το μουσικό υλικό οργανώνεται και πάλι με βάση την κατεύθυνση των φράσεων και την αρμονική πορεία, ενώ τα διαφορετικά φραστικά επίπεδα μεταξύ των δύο χεριών αποδίδονται με σαφήνεια, ώστε να αναδειχθεί η πολυρυθμία και να αποδοθεί η χαρακτηριστική αίσθηση της ρυθμικής αιώρησης. Στο τελευταίο μέτρο του τμήματος 6 (μ.34) γίνεται ένα σταδιακό *crescendo*, το οποίο οδηγεί στο **mf** των τμημάτων 7 και 8. Τα τμήματα 7 και 8 εκτελούνται με μεγαλύτερη ένταση. Ωστόσο ο εκτελεστής επιλέγει να κάνει ένα μικρό *diminuendo* στα αρχικά μέτρα του τμήματος 8, φτάνοντας σε μία **p** δυναμική, την οποία στην συνέχεια εντείνει μέσω ενός εσωτερικού *crescendo*, ώστε η επανάληψη να επέλθει στο **mf**. Μέχρι αυτό το σημείο ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην διατήρηση της αντοχής και των δύο χεριών, με την τεχνική που εφαρμόζεται και στο πρώτο μέρος, καθώς η αύξηση της έντασης και της υφής, προκαλεί αύξηση της πίεσης του καρπού.

Μετά το μέτρο 50, τα μέρη Α και Β επαναλαμβάνονται, ακολουθώντας ακριβώς τις ίδιες εκτελεστικές πρακτικές. Η Coda (τ. 9) εμφανίζεται μετά την κορύφωση των τμημάτων 7 και 8 με μία **mp** δυναμική. Η μείωση της έντασης προετοιμάζεται με ένα σταδιακό *diminuendo* από τα μέτρα του τμήματος 8. Σε αυτό το σημείο το τέμπο μειώνεται στο ♩=88, ενώ το μελωδικό υλικό παρουσιάζει απότομη ακινησία στο δεξί χέρι, εκτελώντας μία απλή Σολ ελάσσονα συγχορδία, προσδίδοντας με αυτό τον τρόπο μία αίσθηση προσωρινής παύσης και ηρεμίας και σηματοδοτώντας την καταληκτική πορεία του έργου. Στο τμήμα 10 η μελωδία του δεξιού χεριού μεταβαίνει στο κλειδί του Φα και ξαναρχίζει να κινείται χρησιμοποιώντας τέταρτα παρεστιγμένα, ενώ το αριστερό χέρι εκτελεί απλές συγχορδίες σε τέταρτα (μ. 55-58), προτού επανέλθει στα επόμενα μέτρα με συνεχόμενα όγδοα (μ. 59-62). Τελικά, τα όγδοα

καταλήγουν στο τμήμα 11, στο οποίο η μελωδία εκτελεί μία ανοδική πορεία στο δεξί χέρι, που τελικά καταλήγει στην Σολ ελάσσονα συγχορδία με ένα σταδιακό *diminuendo*, φτάνοντας σε **pp** δυναμική. Η Σολ Ελάσσονα εκτείνεται στα τελευταία μέτρα της σπουδής (μ. 67-70) αλλάζοντας ρετζίστρο και πηγαίνοντας στο κλειδί του Φα στα δύο τελευταία (μ. 69-70). Την δεύτερη φορά που εκτελούνται αυτά τα μέτρα (μ. 67-70), ο εκτελεστής εφαρμόζει το *ritenuto*, δίνοντας την αίσθηση ότι οι συνεχόμενες κινήσεις των ογδών επιβραδύνουν, οδηγούμενες σταδιακά σε ακινησία. Η σπουδή ολοκληρώνεται χωρίς κάποια καταληκτική συγχορδία ή καταληκτικό μοτίβο, αφήνοντας τον ακροατή σε μία ατμόσφαιρα ατελούς, αλλά ολοκληρωμένης εσωτερικής διαδρομής.

Γενικά, οι φράσεις ολόκληρης της σπουδής εκτελούνται αδιάκοπα, καθώς στόχος είναι η απόδοση της διαρκούς κίνησης και της ασταμάτητης ροής, στοιχείο σύμφυτο με τη μινιμαλιστική αισθητική. Ωστόσο, σε κάποια σημεία, ιδιαίτερα στην μετάβαση από τμήμα σε τμήμα, επιλέγεται από τον ερμηνευτή η εκτέλεση ενός μικρού *ritenuto*, ώστε να δοθεί μεγαλύτερη έμφαση στην αλλαγή των τμημάτων. Το πρώτο μικρό *ritenuto* εκτελείται στο τελευταίο μέτρο του μέρους Α (μ. 18), το οποίο ο ερμηνευτής χρησιμοποιεί για να προετοιμάσει την αλλαγή της μετρικής αγωγής (3/4) που έρχεται στο τμήμα Β. Το δεύτερο *ritenuto* πραγματοποιείται στην μετάβαση από το τμήμα 6 στο τμήμα 7 και ένα τρίτο *ritenuto* χρησιμοποιείται για την μετάβαση από το τμήμα 8 στην Coda (τ.9)

Η χρήση του pedal, αποφασίζεται από τον ερμηνευτή, καθώς απουσιάζει η σχετική ένδειξη στην παρτιτούρα. Η ελεγχόμενη χρήση του συμβάλλει στην ενίσχυση της συνεκτικής μουσικής ροής και στην ενίσχυση της γραμμικής συνέχειας των μελωδικών γραμμών, ιδιαίτερα στο συγκεκριμένο έργο όπου το voice leading αποτελεί δομικό και εκφραστικό άξονα. Ειδικότερα το pedal ανακυκλώνεται σχεδόν σε κάθε μέτρο, με εξαίρεση σημεία τα οποία έχουν πυκνότερη συγχορδιακή υφή και το pedal εναλλάσσεται πιο συχνά. Αν και «αφημένη» στον εκτελεστή, η χρήση του pedal και στις τρεις σπουδές, οφείλει να υπηρετεί τη λογική της συνθετικής δομής και να αποδίδει πιστά την αισθητική πρόθεση του συνθέτη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Μετά την ολοκλήρωση της αναλυτικής διαδικασίας και της ερμηνευτικής προσέγγισης των Etudes No. 6, 16 και 18, καθίσταται δυνατό να συνοψιστούν τα αποτελέσματα και τα ευρήματα αυτής της ενδιαφέρουσας και απαιτητικής έρευνας και να δοθούν προεκτάσεις για περαιτέρω προβληματισμό σχετικά με το ευρύτερο πεδίο μελέτης της σχέσης μεταξύ ανάλυσης και ερμηνείας.

Συνολικά, η γνώση του ιστορικού και αισθητικού υποβάθρου του μινιμαλισμού, καθώς και την συνθετικής πορείας του Philip Glass, σε συνδυασμό με τα αναλυτικά δεδομένα, προσέφεραν πολύτιμες πληροφορίες για την κατανόηση της μουσικής αφήγησης σε πρώτο στάδιο, αλλά και κατευθύνσεις για την δημιουργία μιας προσωπικής και τεκμηριωμένης ερμηνευτικής προσέγγισης σε τελικό επίπεδο. Όπως αναδείχθηκε, οι Σπουδές συντέθηκαν σε ένα μακρύ χρονικό φάσμα, μέσα στο οποίο το αυστηρό μινιμαλιστικό ιδίωμα εμπλουτίζεται με νέα εκφραστικά και αρμονικά στοιχεία. Μέσα σε αυτά τα έργα διακρίνεται η εξέλιξη της συνθετικής γραφής του συνθέτη και καινοτομίες που αφορούν μια πιο εμπλουτισμένη αρμονική και δομική παλέτα.

Οι αναλυτικές μέθοδοι που εφαρμόστηκαν συνέβαλαν ουσιαστικά στον εντοπισμό μοτιβικών και ρυθμικών σχημάτων, στην κατανόηση των αρμονικών σχέσεων και στη χαρτογράφηση της σταδιακής εξέλιξης που χαρακτηρίζει τις Etudes, ενώ η παρακολούθηση της επαναληπτικότητας και των αρμονικών και μοτιβικών μετασχηματισμών, αποκάλυψε τον τρόπο με τον οποίο το σταθερό μουσικό υλικό αποκτά δυναμική πορεία μέσω μικρών, σταδιακών αλλαγών. Παράλληλα η ερμηνεία διαμορφώθηκε με στόχο την ανάδειξη της ιδιαίτερης χροιάς κάθε Σπουδής. Αυτές αντιμετωπίστηκαν αρχικά ως αυτοτελείς μουσικές ενότητες και στη συνέχεια ως μέρη μιας ενιαίας συλλογής με κοινά χαρακτηριστικά, αλλά και επιμέρους ιδιομορφίες. Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στην διαχείριση της στατικότητας και της επαναληπτικότητας, στην βαθμιαία εξέλιξη της έκφρασης και στη διαβάθμιση των δυναμικών και ηχοχρωματικών μεταβολών που διατρέχουν κάθε σπουδή.

Η ερμηνεία καθοδηγήθηκε σε μεγάλο βαθμό από την ανάλυση και διαμορφώθηκε με τρόπο ώστε να αναδειχθούν τόσο τα χαρακτηριστικά του μινιμαλιστικού ιδιώματος, όσο και οι διαφοροποιήσεις και οι εξελικτικές τάσεις που εντοπίστηκαν. Η διαδικασία της ταυτόχρονης αναλυτικής έρευνας και η καλλιέργεια προσωπικών ερμηνευτικών επιλογών, κατέδειξε σε

θεωρητικό και πρακτικό επίπεδο ότι αυτά τα δύο πεδία λειτουργούν συμπληρωματικά και ισότιμα. Η ανάλυση μέσω συγκεκριμένων μεθοδολογικών εργαλείων υποστήριξε την ερμηνεία, ενώ οι βιωματικές παρατηρήσεις και οι πιανιστικές επιλογές, εμπλούτισαν την αναλυτική σκέψη και πρότειναν νέες ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Η διαρκής αλληλοτροφοδότηση των δύο αυτών πεδίων αποδείχθηκε χρήσιμη και αναγκαία και προσέφερε στον εκτελεστή τα απαραίτητα εφόδια για την βαθύτερη κατανόηση της μακροδομής, την καλύτερη διαχείριση των τεχνικών και εκφραστικών απαιτήσεων, καθώς και την ωριμότερη συναισθηματική προσέγγιση κατά την εκτέλεση.

Συμπερασματικά η παρούσα εργασία ανέδειξε τη σημασία της ενσωμάτωσης της ανάλυσης και της ερμηνείας ως ισότιμων και αλληλοσυμπληρούμενων τομέων στη μουσική πράξη. Παρά το γεγονός ότι στην ακαδημαϊκή κοινότητα, οι δύο αυτοί κλάδοι αντιμετωπίζονται ως διακριτοί, η πρακτική εφαρμογή της αμφίδρομης διαδικασίας φανερώνει τις δυνατότητες που προσφέρει ο συνδυασμός τους, τόσο στην τεκμηρίωση των ερμηνευτικών επιλογών, όσο και στην βιωματική κατανόηση του έργου. Η ενδυνάμωση αυτής της σχέσης σε εκπαιδευτικό, ακαδημαϊκό και καλλιτεχνικό επίπεδο θα μπορούσε να συμβάλλει στη διαμόρφωση ολοκληρωμένων μουσικών, ικανών να προσεγγίζουν τα έργα με σφαιρική αντίληψη και προσωπική καλλιτεχνική ταυτότητα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Βούβαρης, Πέτρος. *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*. Αθήνα: Κάλλιπος, 2015. <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-858>
- Φούλιας, Ιωάννης. *Στοιχεία μουσικής ανάλυσης*. Αθήνα: Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2022. <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-76>
- Bowen, Jose Antonio. "Performance Practice Versus Performance Analysis: Why Should Performers Study Performance." *Performance Practice Review* 9, no. 1 (Spring 1996): 16-35.
- Cahill, Sarah. "Performance Anxiety and Minimalism". Στο *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, επιμ. Kyle Gann, Keith Potter και Pwyll ap Siôn. Aldershot: Ashgate, 2013, 385-387. <https://doi.org/10.4324/9781315613260>
- Cone, Edward T. *Musical Form and Musical Performance* (New York/London: W. W. Norton & Company, 1968). <https://doi.org/10.2307/745885>
- Cone, Edward T. "The pianist as a critic." Στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink, 241–253. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Cook, Nicholas. "Analyzing Performance and Performing Analysis." Στο *Rethinking Music*, επιμ. Nicholas Cook & Mark Everist, 239-261. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Cope, David. *New Directions in Music*. 7th ed. Long Grove: Waveland Press, 2001.
- Covey, Paul Michael. "'No Restrictions in Any Way on Style': The Ford Foundation's Composers in Public Schools Program, 1959–1969." *American Music* 33, no. 1 (Spring 2015): 1–30. <https://doi.org/10.5406/americanmusic.33.1.0089>
- Force, Kristin-Alicia. "La Monte Young, Terry Riley and Philip Glass: The Evolution of Minimalism and Audience Response." PhD diss., University of Ottawa, 2004.
- Griffiths, Paul. *Modern Music and After*. 3rd ed. New York: Oxford University Press, 2010.
- Hartenberger, Russell. "Clapping Music: a performer's perspective". Στο *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, επιμ. Kyle Gann, Keith Potter και Pwyll ap Siôn. Aldershot: Ashgate, 2013, 371-379.
- Hill, Peter. "From score to sound." Στο *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink, 129–143. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Hood, Alison. *Interpreting Chopin: Analysis and Performance*. Farnham: Ashgate, 2014.
- Howat, Roy. "What do we perform?." Στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink, 3–20. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

- Johnson, Timothy A. "Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique?" *The Musical Quarterly* 78, no. 4 (1994): 742–773.
- Kean, Paul-David. "The Analyses and Performance of Minimalist Keyboard Music: Three Case Studies." PhD diss., University of London, 2020.
- Kozinn, Allan. "The Touring Composer as Keyboardist". Στο *Writings on Glass: Essays, Interviews, Criticism*, επιμ. Richard Kostelanetz. New York: Schirmer Books/London: Prentice Hall International, 1997, 102-108.
- Kostka, Stefan και Santa, Matthew. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. New York: Routledge, 2018. <https://doi.org/10.4324/9781315229485>
- Lester, Joel. "Performance and analysis: interaction and interpretation." Στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink, 197– 216. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Mertens, Wim. *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Μετάφραση J. Hautekiet. London: Kahn & Averill/New York: Alexander Broude, 1983.
- Nyman, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. London: Studio Vista· New York: Schirmer, 1974. 2η έκδ. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. <https://doi.org/10.1080/08145857.2002.10416002>
- Potter, Keith. *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge University Press, 2000. <https://doi.org/10.1093/ml/82.3.487>
- Potter, Keith. "Minimalism". Στο *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40603>
- Reich, Steve. "Music as a Gradual Process, 1968". Στο *Writings on Music, 1965–2000*, επιμ. Paul Hillier, 34–36. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Raickovich, Milos. "Einstein on the Beach by Philip Glass: A Musical Analysis." PhD diss., City University of New York, 1994.
- Roig-Francolí, Miguel A. "Simplifying Means." In *Understanding Post-Tonal Music*, 356–365. Boston: McGraw-Hill, 2008.
- Rink, John. "Analysis and (or?) performance." Στο *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink, 35–58. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Rothstein, William. "Analysis and the act of performance." Στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink, 217–240. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Schiano, Michael J. "Grundgestalt." Στο *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11868>
- Straus, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2005.

Strickland, Edward. *Minimalism: Origins*. Bloomington και Indianapolis: Indiana University Press, 1993.

Strickland, Edward, and Mark Alburger. "Glass, Philip." Στο *Grove Music Online*.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2252917>

Walls, Peter. "Historical performance and the modern performer." Στο *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink, 17–34. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Howell, Tim. "Analysis and Performance: The Search for a Middleground." Στο *Companion to Contemporary Musical Thought*, επιμ. John Paynter et al, 692-714. London: Routledge, 1992.

Wilhelm, Delport. "Philip Glass's Tirol Concerto for Piano and Orchestra (2000): A Compositional Analysis of the Second Movement." PhD diss., University of Cape Town, April 2015.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Etude No. 6

Philip Glass

Εισαγωγή

1 ♩ = 132

2 A a'

3 VI⁶ V \flat VII vii^o

4 z

5 VI⁶

VI⁶ \flat VII vii^o i

VI⁶ \flat VII vii^o i

8...J

© Copyright 2003 Danavagen Music Publishers Incorporated.

Chester Music Limited for Australasia, Austria, Belgium, EIRE, France & SACEM territories, Germany, Japan, Portugal, Scandinavia, Spain, Switzerland and UK.
All Rights Reserved. International Copyright Secured.

Musical score for piano, consisting of six systems of music. Each system is written for grand staff (treble and bass clefs). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Chord symbols are placed below the bass line, and dynamic markings like *mp*, *mf*, and *f* are used throughout. A red box highlights a specific triplet in the second system. A bracketed section at the end of the fifth system is labeled "back to Fig. 5a (with repeats)".

Chord symbols and markings:

- System 1: $\sharp VI^{19\#}$, $\flat VII$
- System 2: $\sharp VII^{13\#}$
- System 3: $\sharp VI^{19\#}$, $\flat VII$
- System 4: $\flat VII$, $\flat VI^6$
- System 5: $\flat VII$, $\flat VII$, $\flat VII$, $\flat VII$
- System 6: $\flat VI^6$, $\flat VII$, $\flat VII$, $\flat VII$

10 Coda

p *mp*

i VI⁶

mf *mp*

V ^bVII vii[°]

11

p *mp*

i VI⁶

mp *p*

V ^bVII vii[°] FINE

Etude No. 16

Philip Glass

A

1 Εισαγωγή $\text{♩} = 92$

16 *p*

2

3 *a*

4 *x*

5 *b* *z*

6 *z*

*I*₆₄ *12* *VI* *V* *VII*^o *V*

Copyright © 2014 Durvagen Music Publishers Inc.
Chester Music for Australasia, Austria, Belgium, EIRE, France & SACEM territories, Germany, Japan, Portugal, Scandinavia, Spain, Switzerland and UK.
International Copyright Secured. All Rights Reserved.

7 **C** **V** **8** **V**

mp

z *z* *z*

z *z* *z*

i^6_4 VI V^7

12 **V** **VII°** **V**

1. 2.

B **d** 9 **Più mosso** ($\text{♩} = 96$)

f

i i^2 VI $ii^{\circ 6}_4$

10 i i^2 VI $ii^{\circ 6}_4$

mf

VII V V^9 7

A' **b** 11 **Tempo primo** ($\text{♩} = 92$) **12**

mf

z *z* *z*

z *z* *z*

1. 2.

13 *mf* **c'** **y** **z'** **14 y** **z'**

*I*⁶₄ *I*₂ VI V₂

y **z** 1. 2.

V₈ vii° V V₂

15 **Εισαγωγή** **x** *sub. p*

*I*⁶₄

16 **y** **x** **y**

17 **a** **18 x**

*I*⁶₄ *I*₂ VI V₂

1. 2. X

v8 vii° V

19 b'' y z i⁶₄ i² VI

20 y+ z v² 8 vii° V X

21 Coda rit. X p pp i⁶₄ 1

22 a tempo molto rit. ppp 8

A

1 $\text{♩} = 96$ **a**

18 *mf*

1 **2** **3** **4**

VII^7 VI^7 $\text{III}^6(\text{add}4)$ $\text{VII}^6(\text{add}b4)$

$\text{vii}^{\circ 6}(\text{add} b4)$ $\text{i}^{\flat}/_4(\text{add} 6)$ $\text{VII}^{\circ 7}$

B

5 c

mp

I II^b₆₄ III

6

V III

VI VII^b₆₄ V⁷

7 d

mf

I⁶ VII VI⁶₄

8

V⁶ V^b₇/VII VI⁶ VII⁵₃

D.C.
(with repeats)

III V⁶

