

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



Lamento (2025) – έργο για ορχήστρα

Lamento (2025) – work for orchestra

Διπλωματική Εργασία

(Σύνθεση)

Μιχαήλ Χατζηασεμίδης

(ΑΕΜ: 2155)

Επιβλέπων: Χρήστος Σαμαράς, ομότιμος καθηγητής

Νέα Μηχανιώνα, Ιούλιος 2025

Απόστολος
Παύλος

in memoriam Stergii Moudánialis,

avi mei carissimi, qui ad omnem

miseriam ridebat—

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περιεχόμενα.....	<u>σ.4</u>
Ευχαριστίες.....	<u>σ.6</u>

πρώτο μέρος

Πρόλογος.....	<u>σ.13</u>
Εξωμουσικά ερεθίσματα.....	<u>σ.14</u>
Μουσικά ερεθίσματα.....	<u>σ.17</u>
Συλλογισμοί περί της συνθετικής διαδικασίας.....	<u>σ.26</u>

δεύτερο μέρος

Το οργανολόγιο.....	<u>σ.35</u>
Φθογγικό και μοτιβικό υλικό.....	<u>σ.36</u>
Η οργάνωση του υλικού.....	<u>σ.42</u>
Μορφολογική και δομική οργάνωση.....	<u>σ.45</u>
Γ ^ο μέρος: ανάλυση.....	<u>σ.49</u>
ΙΙ ^ο μέρος: ανάλυση.....	<u>σ.51</u>
ΙΙΙ ^ο μέρος: ανάλυση.....	<u>σ.53</u>

IV^ο μέρος: ανάλυση.....σ.55

V^ο μέρος: ανάλυση.....σ.57

τρίτο μέρος

Επίλογος.....σ.61

Βιβλιογραφία.....σ.62

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Πολλές ευχαριστίες οφείλω στον καθηγητή μου και επιβλέποντά την εργασία μου, κύριο Χρήστο Σαμαρά, για την σταθερή καθοδήγησή του όλα τα έτη φοίτησής μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, την όρεξή του να διδάξει παρά τις κακουχίες της προ πέντε χρόνων πανδημίας, το κουράγιο του να οργανώσει και να φέρει σε πέρας συναυλίες για τους φοιτητές σύνθεσης, παρά τις διάφορες αντιξοότητες, και την ακλόνητη πίστη του στην ομορφιά της μουσικής, που με τόσο μεράκι ήθελε να μεταλαμπαδέσει σε κάθε μάθημά του.

Ιδιαίτερη ευγνωμοσύνη αισθάνομαι για τον καθηγητή, μέντορά μου και καλό μου φίλο, κύριο Δημήτριο Πρατσινάκη, για την συμπαράστασή του από το πολύ νεαρό της ηλικίας μου, καταρχάς με την υπομονή του να προσκαλεί αδιάκοπα στη ζωή και στη σκέψη των μαθητών του την εντιμότητα, την ατομική ευθύνη, το ωραίο και το φιλότιμο, και ύστερα με το βάθος γνώσης που έχει στην παράδοση της ελληνικής μουσικής -από τους πρωτοχριστιανικούς αιώνες μέχρι και σήμερα-, που δεν χάνει την ευκαιρία να το μοιραστεί εμπλουτίζοντας τη μουσική αντίληψη πολλών παιδιών και εφήβων. Τον ευχαριστώ, έπειτα, για το χαμόγελο που χαράζει στα πρόσωπα των νεαρών μουσικών κάθε φορά που τους ενθαρρύνει να ανέβουν στη σκηνή και να συνυφάνουν, μέσα από στίχους και νότες, διαχρονικές ανθρώπινες αξίες μαζί με τα ξεχωριστά όνειρά τους, και τέλος, για την μέχρι σήμερα αγάπη, επαγρύπνηση και φροντίδα του σε δύσκολες στιγμές και κάθε λογής αδιέξοδα.

Χρωστώ, επίσης, μεγάλες ευχαριστίες στον καθηγητή, κύριο Κώστα Τσούγκρα, που, μέσα από τα μαθήματα μουσικής ανάλυσης, δημιούργησε πρόσφορο έδαφος να καλλιεργηθούν η αγάπη για τη βαθύτερη δομή της μουσικής και τη λειτουργία των εκάστοτε μουσικών γεγονότων -τόσο μεταξύ τους μέσα στο έργο, όσο και σε ψυχοακουστικό επίπεδο-, και η περιέργεια για την εξερεύνηση μιας πλειάδας μουσικών ιδιωμάτων πέρα της δυτικής έντεχνης παράδοσης· και μέσα από τα μαθήματα φούγκας στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης που, με περισσό ζήλο και πολλή υπομονή στις δύσκολες εποχές, θέλησε να μεταδώσει, εκτός από τις βασικές αρχές μουσικής οικονομίας, και το «μικρό-βιο» της αναζήτησης, της έρευνας, της διερώτησης και του ανοιχτού διαλόγου.

Νιώθω, επιπλέον, και την ανάγκη να ευχαριστήσω τον κύριο Μιχαήλ Λαπιδάκη, με τον οποίο είχα τη χαρά να ξεκινήσω και να ολοκληρώσω τα μαθήματα σύνθεσης, πρώτα με το μάθημα «Εισαγωγή στη σύνθεση», τέλος με τη «Σύνθεση VII», στα οποία, με πολύ

χαμόγελο και χιούμορ, προσέφερε πάντα έναν εναλλακτικό τρόπο θεώρησης της προσωπικής μου σκέψης, ιδωμένο μέσα από τη γνώση μιας μουσικής παράδοσης μακρινής για εμένα, η οποία, ωστόσο, από όταν ήρθα σε πρώτη επαφή μαζί της, δεν σταμάτησε ουδέποτε μέχρι τώρα να μου κινεί την περιέργεια και το ενδιαφέρον.

Σε αυτές να προσθέσω και τις ευχαριστίες μου στους καθηγητές μου, κύριο Βλαδίμηρο Συμεωνίδη, κυρία Δαμιανού Εριφύλη και κύριο Θεόδωρο Κίτσο, που μέσα από τα μουσικά τους σύνολα, την ορχήστρα, τις χορωδίες και το σύνολο παλαιάς μουσικής, είχα την ευκαιρία να γνωρίσω ένα πλήθος ρεπερτορίου, τόσο της δυτικής, όσο και της ελληνικής παράδοσης, και να συμμετάσχω σε συναυλίες, όπως τα «Carmina Burana» του Καρλ Ορφ, το «Requiem» του Τζουζέπε Βέρντι, και το «Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 5» του Λ.Β. Μπετόβεν.

Από τις ευχαριστίες μου δεν μπορώ να παραλείψω την οικογένειά μου, τους γονείς μου, και κυρίως τη μητέρα μου, που από βρεφική ηλικία με έφερναν κοντά με τη μουσική, ενώ αργότερα, παρά τις ύψιστες δυσκολίες, κατάφεραν να μου συμπαρασταθούν στο όνειρό μου να γνωρίσω το μουσικό φαινόμενο από ένα μεγάλο πλήθος όψεων και δεν εγατέλειψαν ποτέ να πιστεύουν σε εμένα και στην προσπάθειά μου. Ευχαριστώ και τον συμφοιτητή και φίλο μου Βαλάντη Καπουρελάκο, που με συντρόφευσε καθόλη τη διάρκεια των σπουδών μας, και με βοήθησε τόσο σε δύσβατα διδακτικά αντικείμενα, όσο και μέσα από τις συζητήσεις μας, οι οποίες φούντωναν περισσότερο τη λαχτάρα μου να γράφω μουσική. Μαζί με αυτούς, θέλω να ευχαριστήσω θερμότατα και τον κολλητό μου Θεόδωρο Παντόνογλου, που με όρεξη και χαρά στάθηκε κάθε στιγμή φίλος, είτε στα όμορφα είτε και στα άσχημα, στηρίζοντάς με με κάθε τρόπο που χρειάζομαι· οι συζητήσεις μας με βοήθησαν πραγματικά, με την ιδιότητά του ως δασκάλου, να βλαστήσει το ενδιαφέρον μου για τον Άλλον.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες πέμπω και στην αγαπητή μου Αθηνά Καρκαλίδη, σύντροφο και συμπαραστάτρια καθόλον τον αγώνα μου να εκπονήσω τούτο το έργο, που με αυταπάρνηση πολλές φορές θυσίασε χρόνο από την προσωπική της μελέτη, για να βοηθήσει στη συντέλεση αυτής της σύνθεσης, είτε με τις γνώσεις της στη δεξιοτεχνία κρουστών οργάνων ως διπλωματούχου κρουστού είτε με τη μαθηματική της αντίληψη ως φοιτήτριας φυσικής είτε ακόμη και με την μεγάλη της αρωγή στο σχεδιασμό πολλών γραφικών αναπαραστάσεων. Την ευχαριστώ από καρδιάς για τις ατελείωτες επιστημονικές και φιλοσοφικές αναζητήσεις μας, φωτίζοντας έτσι πολλές από τις ιδέες μου που έθεσα κατόπιν επί χάρτου.

Τέλος, ευχαριστώ από τα βάθη της ψυχής μου τον αγαπημένο μου παππού Στέργιο Μουδάνιαλη, έναν άνθρωπο απλό, λαϊκό, που, μέχρι και το τέλος της ζωής του, σε κάθε αντιξοότητα και κακοτοπιά, δεν σταμάτησε να χαμογελά και να εμπνέει σιγουριά και εμπιστοσύνη. Τον ευχαριστώ για την αγάπη που έδειχνε σε ό,τι έκανα, για τον ξεχωριστό του τρόπο να με έκανε να νιώθω όμορφα με όσα μάθαινα, και για το μεράκι του να γνωρίσει ετερόκλητες τέχνες, μεταξύ άλλων του μάστορα, του κυνηγού, του αλιευτή και του αρτοποιού· μεράκι που θεωρώ ότι έχει μεταδώσει και σε εμένα, εμπνέοντας μεγάλο μέρος των μη μουσικών ενδιαφερόντων μου. Οι λαϊκοί σκοποί που σφύριζε ακόμη αντηχούν στις αναμνήσεις μου. Αφιερώνω, λοιπόν, το έργο αυτό στη μνήμη του. Καλό Παράδεισο, μάστορα!

πρώτο μέρος

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το *Lamento* – έργο για ορχήστρα, είναι ένα πολύ προσωπικό έργο, βγαλμένο από την ανάγκη μου να θρηνήσω τον θάνατο του παππού μου, ενός προσώπου σημαντικότητας στη ζωή μου. Ενώ η ιδέα είχε «καρφωθεί» ήδη από τα πρώτα δυσοίωνα σημάδια επιδείνωσης της υγείας του εκλιπόντος, ωστόσο η υλοποίηση δεν ξεκίνησε παρά μισό χρόνο μετά την αποδήμησή του. Ο τίτλος του έργου μπορεί να παραπλανά, αλλά ευθύς εξαρχής δεν ήταν σκόπιμη η σύνθεση ενός παραδοσιακά αντιληπτού, θρηνητικού έργου, και ούτε υπάρχουν οι προσδοκίες να αντιμετωπιστεί το παρόν ως κάτι τέτοιο. Τουναντίον, ο θρήνος αντιμετωπίζεται σαν ένα «όχημα» προσωπικής ενδοσκόπησης και ανακάλυψης, και λαμβάνει το όνομα από την ανάγκη του συνθέτη να επικοινωνήσει αυτήν την αναζήτηση στον θανόντα.

Στην παρούσα εργασία, σκοπός μου είναι να καταδείξω -όσο δυνατόν είναι κατά τις δυνάμεις μου- τον τρόπο που μεταφέρεται στο χαρτί μια τέτοια αναζήτηση, που μέλημά της δεν είναι η χαρτογράφηση είτε της καρδιάς είτε του μυαλού, αλλά ο συγκερασμός του συναισθήματος και του *Λόγου* σε ένα νέο και λειτουργικό *Όλον*.

Στον σχολιασμό αυτό ακολουθεί ο προβληματισμός του συνθέτη να δημιουργήσει μια συνθετική γλώσσα που του επιτρέπει να μεταφράσει κατά το δυνατόν τις ιδέες του σε μουσικά γεγονότα που έχουν λογική συνοχή, και το πώς τελεσφόρησε αυτό στην κρίση ετερόκλητων τεχνικών και αντιλήψεων παρελθόντων συνθετών. Το έργο δεν έχει προσδοκίες να χαρακτηριστεί είτε «απόλυτο» είτε «εξπρεσιονιστικό», αλλά αξιοποιεί τις δυνατότητες του ενός για χάριν του άλλου.

ΕΞΩΜΟΥΣΙΚΑ ΕΡΕΘΙΣΜΑΤΑ

*«Quod est inferius est sicut id quod est superius
et quod est superius est sicut id quod est inferius[...]»*

*«Αυτό που είναι χαμηλότερο είναι σαν αυτό που είναι υψηλότερο
και αυτό που είναι υψηλότερο είναι σαν αυτό που είναι χαμηλότερο[...]»¹*

Αυτή τη φράση του Ερμή του Τρισμεγίστου από τον *Σμαραγδένιο Πίνακα*, τον οποίο διασώζει σε αγγλική και σε λατινική γλώσσα ο Ισαάκ Νεύτων (Newton 2010), ανακαλεί στη μνήμη μου, όποτε αναρωτιέμαι αν υπάρχει κάποια αρχή που συνδέει τον μικρόκοσμο με τον μακρόκοσμο. Αυτό το ρητό στα ερμητικά και αλχημιστικά κείμενα θα μπορούσε κανείς να πει ότι προετοιμάζει το έδαφος για την ανακάλυψη ότι το δεσοξυριβονουκλεϊκό οξύ (DNA) αποτελεί βασικό στοιχείο της σύστασης κάθε οργανικής μορφής ζωής (The Editors of Encyclopaedia Britannica 2025)· με αυτόν τον τρόπο γίνεται πιο απτή η ιδέα ότι, παρά την ποικιλομορφία που έχει, φέρ' ειπείν, ο ανθρώπινος πλυθησμός, έχουμε πολλά κοινά ο ένας με τον άλλον τόσο σε κυτταρικό, μοριακό και ατομικό επίπεδο, όσο και σε διαπροσωπικό επίπεδο. Μια άλλη περίπτωση, όμως, που αντανακλά, κατά τη γνώμη μου, σε μέγιστο βαθμό τη σχέση του μακροεπίπεδου με το μικροεπίπεδο είναι η περίπτωση των μορφοκλασμάτων -γνωστά και ως fractals-, γεωμετρικών δηλαδή σχημάτων που αναπαράγουν το «μακρο-»σχήμα σε κάθε σχεδόν μικροεπίπεδο (The Editors of Encyclopaedia Britannica 2025)· το «μακρο-»σχήμα, λοιπόν τείνει να μοιάζει φτιαγμένο από τον εαυτό του, ενώ ενίοτε και τα όρια του συνόλου δίνουν όμοια αναπαράσταση με αυτό.

Αυτά τα γεγονότα φανερώνουν μια θεμελιώδη ομοιογένεια στον κόσμο που ζούμε, η οποία είθισται να περιγράφεται με τα μαθηματικά και τη λογική. Ήδη από τους αρχαίους Πυθαγορείους και τον Πλάτωνα έγιναν προσπάθειες να εξηγηθεί ο κόσμος με τα μαθηματικά· στους μεν Πυθαγόρειους η *Μονάς* είναι η αρχή των πάντων, ο αριθμός που συμβολίζει το σημείο· από αυτήν προήλθαν όλοι οι υπόλοιποι αριθμοί και τα μεγέθη, δίνοντας στη *Μονάδα* το ρόλο του *Αναρχου Όντος* (Φιλολογική Ομάδα Κάκτου 1999, 29-

¹Μετάφραση του γράφοντος.

31)· παράλληλα, ο αριθμός -αντιληπτός με τον Νου και όχι την αίσθηση- αποτελεί «βάση της συγγένειας μεταξύ θεών και ανθρώπων»:

*...τὰν ἀριθμῶ οὐσίαν αἰδίων ἔμμεν ἀρχὰν προμαθεστάταν τῶ
παντὸς ὠρανῶ καὶ γᾶς καὶ τὰς μεταξὺ φύσιος, ἔτι δὲ καὶ
θνητῶν καὶ θεῶν καὶ δαιμόνων διαμονᾶς ρίζαν.*

(Φιλολογική Ομάδα Κάκτου 1999, 28)

Στον δε Πλάτωνα, η *ψυχή του κόσμου* πλάθεται από τον αιώνιο *Δημιουργό* με μαθηματικές αναλογίες (Φιλολογική Ομάδα Κάκτου 1992, 74-7), όμοιες -αν όχι ίδιες- με αυτές που βρίσκουμε στην αρμονική στήλη (Xenharmonic Wiki 2025) και στον Πυθαγόρειο χωρισμό των διαστημάτων (Φιλολογική Ομάδα Κάκτου 1999, 48-52)(Γιάννου 1995, 89-94).

*μίαν ἀφεῖλεν τὸ πρῶτον ἀπὸ παντὸς μοῖραν, μετὰ δὲ ταύτην
ἀφήρει διπλασίαν ταύτης, τὴν δ' αὖ τρίτην ἡμιολίαν μὲν τῆς
δευτέρας, τριπλασίαν δὲ τῆς πρώτης, τετάρτην δὲ τῆς
δευτέρας διπλῆν, πέμπτην δὲ τριπλῆν τῆς τρίτης, τὴν δ' ἕκτην
τῆς πρώτης ὀκταπλασίαν, ἑβδόμην δ' ἑπτακαιεικοσιπλασίαν
τῆς πρώτης·*

(Φιλολογική Ομάδα Κάκτου 1992, 74-7)

Όλες αυτές οι αντιλήψεις θέλουν από νωρίς, στην καταγεγραμμένη ιστορία της πνευματικής αναζήτησης του ανθρώπου, να σχηματίσουν σχέσεις μαθηματικές και λογικές μεταξύ των φαινομένων και των όντων· σχέσεις που μπορούν να γίνουν κατανοητές από τους φιλοσόφους και τους διανοητές και να τους προσδώσουν ένα νόημα σχετικά με την πραγματικότητα.

Το αποκορύφωμα -κατά τη γνώμη του γράφοντος- της ελληνικής θεώρησης της λογικής και του αἰδίου *Λόγου*, που εισήγαγε στη φιλοσοφική γλώσσα ο Ηράκλειτος με την έννοια της «ἀπόλυτη[ς] καὶ λογικ[ῆς] νομοτέλεια[ς]» (Ντόκας 1981), βρίσκει την τελεσφόρησή του στις πρώτες αράδες του *κατὰ Ιωάννην Ευαγγελίου*:

Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος, καὶ ὁ Λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν, καὶ Θεὸς ἦν ὁ Λόγος. οὗτος ἦν ἐν ἀρχῇ πρὸς τὸν Θεόν, πάντα δι' αὐτοῦ ἐγένετο, καὶ χωρὶς αὐτοῦ ἐγένετο οὐδὲ ἓν ὃ γέγονεν.²

(John 1:1-3 [NA28])

Μπορούμε να βρούμε ομοιότητες μεταξύ των Πυθαγόρειων αντιλήψεων για την ουσία του αριθμού ως *ἀρχᾶς προμαθεστάτας* του κόσμου στην έννοια του 道 (Dao, η Οδός), όπως αυτό περιγράφεται στο 道德经 (Dao De Jing, το βιβλίο της Οδού και της Αρετής) (Laozi 2025):

冲 萬 三 二 一 道
氣 物 生 生 生 生
以 負 萬 三 二 一
為 陰 物 , , ,
和 而 。
。 抱
陽
,

(Dao De Jing 42)

Η Οδός γέννησε το Ένα,
το Ένα γέννησε το Δύο,
το Δύο γέννησε το Τρία,
το Τρία γέννησε τα Πάντα.
Τα Πάντα αποφεύγουν το Σκοτάδι³
και αγκαλιάζουν το Φως⁴,
ενώ εναρμονίζονται με την Πνοή της
Κενότητας.⁵

Η συγγένεια του Λόγου και του 道 (Οδός) καταδεικνύεται στο βιβλίο *Christ the Eternal Dao* (Damascene 2012), αφού ακόμη και σε κινέζικες εκδόσεις της Βίβλου ο ελληνικός όρος αντικαθίσταται από τον κινέζικο:

太初有道，道与上帝同在，道就是上帝。这道太初与上帝同在。万物是借着他造的；凡被造的，没有一样不是借着他造的。

(John 1:1-3 [CUNPSS-上帝])

Στην αρχή υπήρχε το Ντάο, και το Ντάο ήταν με τον Θεό, κι ήταν Θεός το Ντάο. Αυτό ήταν απ' την αρχή με τον Θεό, τα πάντα δι' Αυτού δημιουργήθηκαν, και χωρίς Αυτό δεν έγινε τίποτα απ' όσα έγιναν.⁶

² Κεφαλαιοποίηση του γράφοντος.

³ Κυριολεκτικά «Γιν».

⁴ Κυριολεκτικά «Γιανγκ».

⁵ Μετάφραση του γράφοντος, εμπνευσμένη από τη μετάφραση του James Legge (Laozi 2025).

⁶ Μετάφραση του γράφοντος.

Μπορεί να παρατηρήσει κανείς, στις κοσμολογικές, μεταφυσικές και θεολογικές αναζητήσεις, πως ο άνθρωπος, ακόμη και σε διαφορετικά μήκη της υδρογείου, έχει την ανάγκη να οργανώνει την σκέψη του γύρω από μια αλήθεια που παρέχει στη ζωή του μια συνεκτικότητα· μια αλήθεια που του επιτρέπει να ανακαλύψει τη δομή και του εξωτερικού και του εσωτερικού του κόσμου, την οποία δομή συνηθίζει να αντιμετωπίζει με τη λογική του. Μια τέτοια αλήθεια, συνήθως, δεν είναι εύκολο να την αποδείξει κάποιος· συνηθίζεται να λαμβάνεται αξιωματικά.

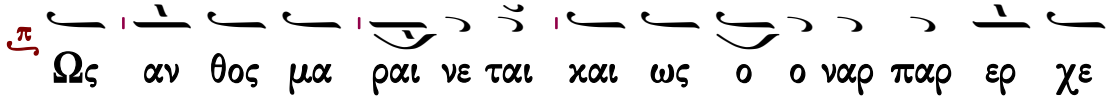
Σε μια τέτοια συνεχή έρευνα, από πολύ μικρή ηλικία, με είχαν καθοδηγήσει τα ερεθίσματα του περιβάλλοντός μου και οι απορίες που μου γεννιούνταν. Για να βαδίσω, ωστόσο, σημαντικές αποστάσεις στις προσωπικές μου απόψεις, στάθηκε σηματοδότης ο θάνατος του παππού μου. Εκείνη τη στιγμή, τα ερωτήματα έγιναν εμπόδια, τα οποία χρειάστηκε να υπερβώ, εφόσον χρειάστηκα να αποδομήσω όλη την εμπιστοσύνη μου στη λογική, προκειμένου να καταλάβω ότι είναι ένα από τα ελάχιστα εργαλεία που έχω, για να καταλάβω τον κοσμό.

ΜΟΥΣΙΚΑ ΕΡΕΘΙΣΜΑΤΑ

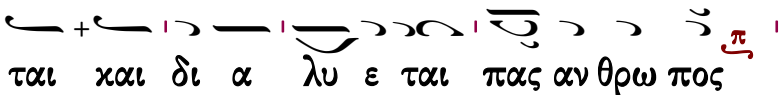
Το ίδιο γεγονός υπήρξε και η αιτία που ένιωσα την ανάγκη να εκφράσω το πένθος μου ενεργά για πρώτη φορά. Μέσα σε αυτήν τη συνθήκη αποφασίστηκε να γραφτεί ένα έργο, προσωπικό, με το οποίο θα μπορούσε ο συνθέτης να εκφράσει μια πληθώρα σκέψεων και συναισθημάτων, τις οποίες δεν είχε την ευκαιρία να μοιραστεί με τον εκλιπόντα εγκαίρως.

Καθόλη τη διάρκεια προετοιμασίας και σύνθεσης του έργου, τα μουσικά ερεθίσματα ήταν πολλαπλά και ετερόκλητα, εφόσον ο συνθέτης είχε την ευκαιρία να παίξει και να ακούσει πολλή μουσική. Σταθμός υπήρξε η συμμετοχή του τόσο στα *Carmina Burana* με τη συμφωνική ορχήστρα Α.Π.Θ. την 1^η Ιουνίου 2024, όσο και το *Requiem* του Τζουζέπε Βέρντι στο Βερολίνο με τη χορωδία Γιάννη Μάντακα την 30^η του ίδιου μήνα. Η συναισθηματική ένταση που βαστάζουν τα γνωστά «O Fortuna» και «Dies Irae», σε συνδυασμό με το γεμάτο απόγνωση ποιητικό κείμενό τους στη λατινική γλώσσα, άσκησαν σημαντική επιρροή σε μέρη όπως το IV^ο, στο οποίο μάλιστα γίνεται και η χρήση του γρηγοριανού μέλους «Dies Irae». Ιδιαίτερη αγάπη τρέφει ο γράφων για την επεξεργασία του ίδιου μέλους από τον Μπερλιόζ στην ηχοχρωματικά ευρηματικότερη *Φανταστική Συμφωνία* (Berlioz 1900, 107-116), στου οποίου μέλους τα πρώτα μέτρα γίνεται αναφορά σχετική με την επιλογή οργάνων.

Το ήθος του ειρμολογικού β' ήχου, εφόσον δανείζεται τη σκληρά χρωματική κλίμακα προσιδιάζει περισσότερο στον πλάγιό του, ο οποίος -κατά τον Χρύσανθο τον εκ Μαδύτου- «σώζει χαρακτηήρα άρμόζοντα εις άσματα έπικήδεια [...]» (Παναγιωτόπουλος 1982, 220). Με τη μελωδία να υφάινεται γύρω από τον Δι, δηλαδή στην κορυφή του πρώτου τετραχόρδου, οι φωνές προς τα πάνω ακούγονται μαλακότερες και ηπιότερες, ενώ στις καταβάσεις άγριες και αλγηνές. Η αντίθεση αυτή είναι τόσο ενδιαφέρουσα και ομαλή, που όχι μόνο δεν ενοχλεί τον ακροατή, προκαλώντας του διαφορετικά μεν συναισθήματα, αλλά τον καθοδηγεί σε μια πλούσια αφήγηση. Γι' αυτούς τους λόγους, οι πρώτες φράσεις του μέλους αντηχούν στο ΙΙΙ^ο μέρος του έργου:



 Ως αν θος μα ραι νε ται και ως ο ο ναρ παρ ερ χε



 ται και δι α λυ ε ται πας αν θρω πος

Στο ΙΙΙ^ο μέρος, ένα μέρος πιο αργό, κατά τόπους πιο ήρεμο, σε άλλα σημεία με εξάρσεις, αφού γίνεται χρήση εκκλησιαστικού μέλους, η ιδέα ήταν να εμφανιστεί κάτι τέτοιο με κάποιον τύπο εναρμόνισης χορικού, παρότι σε μη παραδοσιακή κλίμακα για τα ευρωπαϊκά δεδομένα. Σε αυτό το σημείο ήταν δυνατή η επιθυμία να γίνει αναφορά στο *Κοντσέρτο για βιολί* του Άλμπαν Μπεργκ, ένα έργο που επίσης έχει κερδίσει την προσοχή του συνθέτη. Στο

poco rall. Poco più mosso, ma religioso

140 141 142 143 144 145

(Mein Je - sus kommt: nun gu - te Nacht, o Welt! Ich

1. Kl. *pp. ma deciso* *doloroso* *dolce*

2. Kl. *pp. ma deciso* *doloroso* *dolce*

3. Kl. *pp. ma deciso* *doloroso* *dolce*

Bkl. *pp. ma deciso* *doloroso* *dolce*

1. Fag. *(espr.)*

SOLO-VL. 140 141 142 143 144 145

span - ne mich doch aus!

II. Cg. (m.D.) *pp* *pp* *pp*

Br. *pp* *pp* *pp*

zus., arco m. Dyl. (non vibr.)

απόσπασμα από το κοντσέρτο για βιολί, το χορικό ηχεί στα κλαρινέτο (Berg 1996, 68)

Adagio των μέτρων 136-157, ο Μπεργκ δανείζεται τη μελωδία «Es ist genug!» από το εναρμονισμένο χορικό του J. S. Bach, όπως δηλώνει και ο ίδιος επάνω στην παρτιτούρα του (Berg 1996, 67-9). Το χορικό παρατίθεται αυτούσιο, κατακερματισμένο σε φράσεις, σε κουαρτέτο κλαρινέτων (3 κλαρινέτα και 1 μπάσο), αφού έχει προηγηθεί η κάθε μελωδία στο κοντσερτίνο, το οποίο συνοδεύουν αφαιρετικά συνήθως τα δεύτερα βιολιά, οι βιόλες, τα βιολοντσέλα, τα φαγκότα και το κοντραφαγκότο.

Παρόμοιο οργανολόγιο επιλέγεται και στο III^ο μέρος του *Lamento*, αφού η μελωδία έχει διαιρεθεί σε τέσσερις φράσεις, τις οποίες εναλλάσσονται πρώτα τα έγχορδα με τα φαγκότα, και ύστερα τα κλαρινέτα· ελλείψει, ωστόσο, τρίτου κλαρινέτου, τη μία γραμμή δανείζεται το αγγλικό κόρνο. Οι φράσεις αυτές χωρίζονται από ενδιάμεσα επεισόδια των υπολοίπων οργάνων, τα οποία συνήθως δημιουργούν αντίθεση στη δυναμική και στο ρυθμό ως προς τα προηγούμενα οργανικά σύνολα.

The image shows a musical score for the woodwind section of a piece. The staves are arranged vertically. From top to bottom, they are: E. Hn. (English Horn), Cl. in Bb 1 & 2 (Clarinets in B-flat 1 and 2), B. Cl. (Bass Clarinet), Bsn. 1 & 2 (Bassoons 1 and 2), Cbsn. (Cobasoon), Hn. in F 1 & 2 (Horns in F 1 and 2), Hn. in F 3 & 4 (Horns in F 3 and 4), and Tpt. in Bb 1 & 2 (Trumpets in B-flat 1 and 2). The music is in 2/4 time. The E. Hn. part starts with a dynamic of *mf calmo* and includes the instruction *più spirituale e esoterico*. The Cl. in Bb 1 & 2 part starts with *mf calmo*. The B. Cl. part starts with *f calmo*. The Hn. in F 3 & 4 part starts with *mf calmo*. The Tpt. in Bb 1 & 2 part starts with *mp*. There are various dynamic markings throughout, including *mf*, *f*, *mp*, and *p*. The score includes slurs, accents, and articulation marks.

απόσπασμα από το *Lamento*, το χορικό ηχεί στα κλαρινέτα και στο αγγλικό κόρνο (σ. 33)

Για τα μέρη που εμφανίζονται στοιχεία έντασης, ενδεχομένως μεγάλης χαράς ή και θυμού, μεγάλο ρόλο κατείχε η επαφή του συνθέτη με μουσικές που παισιώνουν οπτικοακουστικά μέσα, όπως οι κινηματογραφικές ταινίες και κυρίως τα ηλεκτρονικά παιχνίδια. Τέτοια επιρροή άσκησαν -μεταξύ άλλων- τα κομμάτια «闘う者達 -なんでも屋の仕事-»

(Let the Battles Begin! - A Merc's Job) του Νομπού Ουεμάτσου και το «Superman March» του Τζον Γουίλιαμς, για το ΙΙο και το Vο μέρος αντίστοιχα.

Το track του Ιάπωνα συνθέτη Ουεμάτσου, αρχικά γραμμένο για τις ανάγκες του *Final Fantasy VII*, ενός παιχνιδιού που πρωτοκυκλοφόρησε για το σύστημα PlayStation το 1997, βρίσκει το 2020 ανανέωση από την προηγούμενη εκδοχή του στην ηχογράφησή της από πραγματική ορχήστρα, μαζί με την κυκλοφορία του *Final Fantasy VII Remake* το ίδιο έτος (Fandom 2025). Παρότι η μεταγραφή για πιάνο που παρέχεται στο MuseScore.com μεταφέρει όλη τη μουσική σε μετρική αγωγή τεσσάρων τετάρτων, είναι φανερό πως το κομμάτι αρέσκεται τόσο στην πολυμετρία -όπως η εναλλαγή μικτής αγωγής οχτώ ογδόων με τη σύνθετη τεσσάρων τετάρτων στα μέτρα 1-8 ή η εναλλαγή σύνθετης δώδεκα ογδόων με τέσσερα όγδοα στα μέτρα 9-16, τουλάχιστον στον μελωδικό ορίζοντα- όσο και στην πολυρρυθμία -όπως φαίνεται στα μέτρα 5-6 με οχτώ όγδοα στον μπάσο και τέσσερα τέταρτα στη μελωδία, στα μέτρα 34-38 που στον μπάσο έχουμε εναλλαγή δώδεκα ογδόων με τέσσερα όγδοα, ενώ στη μελωδία σταθερά οχτώ όγδοα, και στα μέτρα 40-52, που ο συγχορδιακός ρυθμός ακολουθεί συνήθως με μισά ή ολόκληρα την αγωγή των τεσσάρων τετάρτων, ενώ η μελωδία -τόρα στον μπάσο- συνεχίζει την εναλλαγή δώδεκα ογδόων με τέσσερα όγδοα (MuseScore 2024).

Και αν δει κανείς αυτά τα γεγονότα μέσα από το πρίσμα των τεσσάρων τετάρτων και θεωρήσει πολλές από τις περιπτώσεις ως αντιχρονισμούς και συγκοπές, λαμβάνοντας ξεχωριστά κάθε γραμμή, τα παραπάνω συμπεράσματα είναι προφανή. Ο συνδυασμός, εντούτοις, αυτών των στοιχείων δίνει στο έργο μια αναπνοή απειλητικών, αλλά συνάμα και ηρωικών συναισθημάτων, τα οποία ενισχύει επαρκέστατα και η ενορχήστρωση, ιδίως με την εξαιρετικά ρυθμική γραφή και την έντονη παρουσία χάλκινων (YouTube 2022). Η δε εναλλαγή τμημάτων, όπως αυτά στα μέτρα 1-15, όπου το ένα τμήμα περιστρέφεται γύρω από την τονική βαθμίδα, ενώ το επόμενο χαράζει προσανατολισμένη ανοδική πορεία, ή τμήματα όπως αυτό των μέτρων 41-52, όπου η δυναμική πέφτει χαμηλά, οι περίτεχνοι ρυθμοί αφαιρούνται από τη συνοδεία, προκειμένου να προβληθεί η μελωδία στον μπάσο (MuseScore 2024), δημιουργούν αντιθέσεις και ένταση, προοιωνίζουν την ελπίδα της νίκης, δημιουργώντας παράλληλα και τις απαραίτητες προϋποθέσεις για να επαναληφθεί το track λόγω των αναγκών του παιχνιδιού. Τα στοιχεία αυτά επηρέασαν συνειδητά τη σύνθεση του ΙΙ^ο μέρους, και βρίσκουν τον απόηχό τους στο *Lamento*, παραδείγματος χάριν, στην πολυμετρία των μέτρων 53-56, στην ανιούσα πορεία των μέτρων 57-60, και στην προβολή των μελωδιών στα μέτρα 78-81, όπου εκτός από σποραδικές φιγούρες, η συνοδεία γίνεται ρυθμικά πιο αργή.

Το κομμάτι του Τζον Γουίλιαμς, γραμμένο για τις ανάγκες της ταινίας *Σούπερμαν* (1978), με πρωταγωνιστές τους Κρίστοφερ Ριβ, Μάργκοτ Κίντερ και Τζιν Χάκμαν (IMDb 2025). Το εμβατήριο ακούγεται στους τίτλους αρχής και τέλους της ταινίας, διατηρώντας και ρόλο κυρίως θέματος, αφού μεγάλο μέρος του υπόλοιπου soundtrack εκμεταλλεύεται μοτίβα, Leitmotifs και μελωδικές γραμμές του εμβατηρίου για τη δημιουργία του. Οι τομείς που επηρέασαν περισσότερο το V^ο μέρος του *Lamento* υπήρξαν τόσο το ρυθμικό οστινάτο -που ενίοτε εμφανίζεται ολόκληρο (π.χ. μμ. 8-18), άλλοτε παρέχει στον Γουίλιαμς ρυθμικά μοτίβα αξιοποιήσιμα σποραδικά (π.χ. μμ. 36 και 38)-, η ενορχήστρωση -κυρίως σε ό,τι αφορά την εμφάνιση της μελωδίας και τον τρόπο που αυτή αλληλεπιδρά με τη συνοδεία, ώστε να μην επισκιάζεται-, συνοδευτικά σχήματα στα έγχορδα -τυπικά του συνθέτη, στα μέτρα 27-30 και 59-66, που με γρήγορο ρυθμό και γρήγορες φιγούρες διανθίζουν τον σκελετό είτε της μελωδίας είτε της αρμονίας, όπως χαρακτηριστικά συμβαίνει και στο «Hymn to the Fallen» (μμ. 51-77) (YouTube 2020)-, και η εναλλαγή τμημάτων αντίθετων εντάσεων -όπως στα μέτρα 33 προς 35 και εξής.

Ιδιαίτερη μνεία οφείλω να κάνω στα έργα των Τόρου Τακεμίτσου, Κεϊίτσι Οκάμπε, Χιρογιούκι Σαβάνο, Γιασουνόρι Μιτσούντα και άλλων συνθετών. Κομμάτια από soundtracks των τριών τελευταίων σε σειρές όπως η **NieR** και η **Xeno** κατέχουν μοναδική θέση στην καρδιά μου, καθώς υπήρξαν για πολύ καιρό και συνεχίζουν να υπάρχουν ως πρωταρχικές αιτίες των σπουδών μου στη μουσική σύνθεση. Ενδεικτικά tracks που αντιμετωπίζουν με έναν αρκετά διαφορετικό τρόπο την τονικότητα και συνεχίζουν να εμπνέουν μέχρι και σήμερα είναι το «夏ノ雪»⁷ (Νάτσου νο Γιουκί, Χιόνι το Καλοκαίρι), το «魔王»⁸ (Μαόου, Αρχοντας των Σκιών⁹) με τη χρήση εκκλησιαστικού οργάνου και χορωδίας σε ένα κομμάτι μάχης, το «Z5 Mira»¹⁰ με τη χρήση folk οργάνων παράλληλα με την ορχήστρα, το «The Beginning and the End»¹¹ από το *Xenogears*, και το «Final Boss (Phase 1)»¹² από το *Xenoblade Chronicles 3: Future Redeemed*. Ο δε Τακεμίτσου, με την δική του λεπτή μουσική γλώσσα, σε έργα όπως το *A Flock descends into the Pentagonal Garden*¹³ και *Sakura*¹⁴ «ζυμώνει» το φθογγικό υλικό με τρόπο που θυμίζει γαλλικό ιμπρεσιονισμό και πλάθει, κατ' αυτόν τον τρόπο, νοσταλγικά χρώματα και εικόνες.

⁷ <https://youtu.be/jPvWcGRixXw>

⁸ <https://youtu.be/sH0NZ62HyCg>

⁹ Ο Διάβολος, σύμφωνα με τον ιαπωνικό τίτλο.

¹⁰ <https://youtu.be/2KzCoX2ctkU>

¹¹ <https://youtu.be/2uOKax-Bssg>

¹² <https://youtu.be/KvZeLY--Oa4>

¹³ https://youtu.be/4w_NPRVOjJc

¹⁴ <https://youtu.be/Kv1AyVK4o3A>

57

Lamento
Michail Chatziasemidis

molto rit.

Michail Chatziasemidis © 2025
All rights reserved.

Michail Chatziasemidis | Composer

απόσπασμα από το Lamento, εμφανή τα στολιδία στα έγχορδα, το οστινάτο στα χαμηλά έγχορδα και ζύλινα πνευστά, η μετάβαση στο νέο τμήμα χαμηλότερης έντασης και μικρότερου ορχηστρικού όγκου.

(molto rit.) ----- a tempo

226 227 228 229 230

Picc.
Fl. 1&2
Ob. 1&2
E. Hn.
Cl. in Bb 1&2
B. Cl.
Bsn. 1&2
Cbn.
Hn. in F 1&2
Hn. in F 3&4
Tpt. in Bb 1&2
Tpt. in Bb 3
Tbn. 1&2
Tbn. 3&4
Tbn.
Timp.
Glock.
SD (To Snare Drum)
Tom.
Hrp.
Vln. 1
Vln. 2
Vla. 1
Vcl.
Cbn.

Michail Chatziasemidis © 2025
All rights reserved.

Michail Chatziasemidis | Composer

(συνέχεια αποσπάσματος) η μελωδία στα βιολοντσέλα, η συνοδεία απλή, το οστινάτο παραμένει σε κοντραμπάσα και τύμπανα, ενώ ρυθμικά κελιά του «αυτοσχεδιάζονται» στο ταμπούρο.

ΣΥΛΛΟΓΙΣΜΟΙ ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΣΥΝΘΕΤΙΚΗΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑΣ

«Πώς συνθέτω (= βάζω μαζί) νότες;» ήταν η πρώτη απορία. Η δεύτερη, «πώς το κάνω αυτό διατηρώντας ομοιογένεια και ισορροπία μεταξύ τόσο διαφορετικών ιδεών και επιρροών;», όπως έγινε γνωστό στην προηγούμενη ενότητα. Γιατί, όπως λέει και ο Στραβίνσκι, «[...] τα τονικά στοιχεία γίνονται μουσική μόνο από την οργάνωσή τους, και [...] μια τέτοια οργάνωση προϋποθέτει μια συνειδητή ανθρώπινη πράξη»¹⁵ (Stravinsky 1947, 23). Η τρίτη, «πώς αυτό μπορεί να γίνει κατανοητό από το κοινό;», γιατί, με την ισοπέδωση του τονικού συστήματος πάνω από εκατό χρόνια πριν από τον Άρνολντ Σαίνμπεργκ στο *Δεύτερο Κουαρτέτο του Εγγόρδων* (Γκρίφιθς 1993, 48-50), ένα σύστημα που ως γνωστόν επιβιώνει στη σημερινή δημοφιλή μουσική, ακόμη και πολλές φορές μη παραδοσιακά -όπως φαίνεται σε tracks Ιαπώνων συνθετών (βλ. *Μουσικά Ερεθίσματα*)-, φαίνεται πως η δημιουργία μιας νέας, μη οικείας μουσικής γλώσσας φέρει και τον κίνδυνο να χαρακτηριστεί το έργο δυσνόητο, κακόγουστο, τραχύ, ακαδημαϊκό. Εν ολίγοις, η γενικότερη απορία είναι «πώς κρατώ ισορροπίες;» μεταξύ της παράδοσης, της αντιληπτότητας από το ακροατήριο, της πρωτοτυπίας και της λογικής, συνεκτικής οργάνωσης.

Μια λύση, που αντιμετωπίστηκε σοβαρά, έδειχναν τα γραπτά του Σαίνμπεργκ με τον τίτλο *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik, und Kunst seiner Darstellung*¹⁶. Σε αυτό, λεπτομερώς καταγράφονται και αναλύονται οι λεγόμενοι «νόμοι της αντιληπτότητας» (Schoenberg 1995, 134-143) και οι «νόμοι της μουσικής συνοχής» (Schoenberg 1995, 147-161), οδηγίες που επιτρέπουν στον συνθέτη να δομήσει μια μουσική αφήγηση ακολουθώντας μια συνεχή μουσική παράδοση, και που τίθενται -θα μπορούσε να αναλογιστεί κανείς- ως προϋποθέσεις για την αναγνώριση μουσικών οντοτήτων με ετερόκλητες λειτουργίες, όπως είναι μεταξύ άλλων το μοτίβο, η φράση, η πρόταση, η περίοδος, το *Gestalt* και το *Grundgestalt*. Στα δύο τελευταία στοιχεία εστίασε πολύ η προσοχή του γράφοντος καθώς σύνθετε το *Lamento*. Το μεν *Gestalt* αποτελεί μια οντότητα, συνήθως λίγο μεγαλύτερη του μοτίβου με «χτυπητό διάστημα ή διαστηματική αλληλουχία» ή «χτυπητό ρυθμό ή ρυθμική αλληλουχία». Αυτό που μετατρέπει το απλό *Gestalt* σε *Grundgestalt* είναι η επανάληψή του καθόλο το έργο και ο ρόλος αναφοράς που έχει σε σχέση με τα υπόλοιπα *Gestalten* (Schoenberg 1995, 168).

Στην δική μου ματιά, το *Grundgestalt* θύμιζε για την μοτιβική οργάνωση ό,τι και το DNA για τους ζωντανούς οργανισμούς (βλ. *Εξωμουσικά Ερεθίσματα*). Έχει δε την προοπτική,

¹⁵ Μετάφραση του γράφοντος.

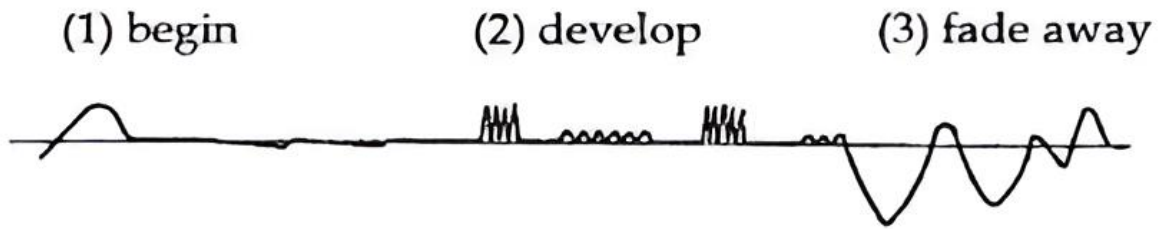
¹⁶ «Η μουσική Ιδέα και η Λογική, Τεχνική, και Τέχνη της Παρουσίασής της», μετάφραση του γράφοντος.

λαμβάνοντας υπόψιν την ελεύθερη καθετοποίηση οποιουδήποτε φθογγικού υλικού -κάτι το οποίο παρατηρείται ήδη στον Ντεμπισί (Τσούγκρας n.d.)- και τις ιδιότητες των φθογγικών συνόλων -όπως σχέσεις συμπληρωματικότητας, ομοιότητας, ιδιότητες του περιέχειν και περιέχεσθαι σε υπο- και υπερσύνολα κ.ά (Forte 1977)- να ενέχει τον ρόλο τού κεντρικού «γενετικού κώδικα» σχεδόν όλου του έργου. Έτσι το υλικό μπορεί, με την κατάλληλη επεξεργασία, να παραγάγει συνάμα όλο το συγχορδιακό υλικό, ενδεχομένως καινούριες αρμονικές «λειτουργίες» -περιγράφοντας (prescribing) σχέσεις συγχορδιών, προσαρμόσιμες στον τρόπο οργάνωσης του συνθέτη-, και τις κλίμακες, τις φθογγικές συλλογές ή τα συμπλέγματα συνόλων που ενδεχομένως να αξιοποιεί το έργο. Με αυτήν τη λογική, το *Grundgestalt* κατέχει τη θέση της Πυθαγόρειας και Νταοϊστικής *Μονάδας*, ή θυμίζει την κοσμική *ψυχή* του Πλάτωνος, την οποία, βέβαια, θέση δεν έχει αυτόκλητα· από την επεξεργασία του δεν μένει ο συνθέτης αμέτοχος, αλλά επιλέγει και απορρίπτει ενεργά τις διάφορες προτάσεις ή και λύσεις που εγχωρεί να παρουσιάσει το *Grundgestalt*.

Φεύγοντας λίγο μακρύτερα από τα γραπτά του Αυστριακού συνθέτη, είναι γνωστό πως η κατάργηση της τονικότητας, δημιούργησε και μεγάλο κενό στην οργάνωση της μακροδομής· η απομάκρυνση από την κεντρική τονικότητα, φερ' ειπείν στην «αρχή σονάτας» (Βούβαρης 2015, 139) (Τσούγκρας n.d.), κατέχει ρόλο επέκτασης και δομικής διαφωνίας, ενώ λειτουργεί ανανεωτικά για τον ακροατή, που βρίσκεται πλέον σε θέση να περιμένει τη λύση. Η απουσία της τονικότητας, συνεπώς, καταργεί και κάθε προϋπόθεση να προεκταθούν στοιχεία δομικής προτεραιότητας (Straus 1987). Κατ' αυτόν τον τρόπο, ελλοχεύει ο φόβος του συνθέτη να καταλήξει να ακούγεται το έργο του ανιαρό, χωρίς κατεύθυνση και σε μεγάλο εύρος του ίδιο. Μία πρόταση που έρχεται να αντιμετωπίσει αυτή τη δυσκολία είναι η τεχνική *Hauptton* του Κορεάτη συνθέτη Ίσανγκ Γιουν.

Η τεχνική *Hauptton*, επηρεασμένη εν πολλοίς από την μουσική αντίληψη της Κορεάτικης και Κινέζικης παράδοσης, είναι μια τεχνική που ο Γιουν αξιοποίησε ήδη από το 1959, ενώ σταδιακά την βελτιστοποίησε στα κατοπινότερά του έργα. Στην αντίληψη αυτή, με επιρροές και από την Νταοϊστική φιλοσοφία, οι φθόγγοι αποτελούν αυτόνομες μουσικές οντότητες, οι οποίες ορίζουν και ορίζονται από τον στολισμό τους ή τη διακοπή τους από άλλα μουσικά γεγονότα ή σονος σημασίας· όπως το Γιν ορίζει το Γιανγκ και το αντίστροφο, έτσι και ο αυτόνομος φθόγγος δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς τον στολισμό του και το αντίστροφο. Η τεχνική, επομένως, κατά βάση «πλέκεται» από δύο συνιστώσες: α) τον *Hauptton* (= κύριος τόνος), και β) το *Umspielung* (= παιχνίδι τριγύρω), ενώ η χρήση της τεχνικής ακολουθεί κατά τον Γερμανό μουσικολόγο Κρίστιαν Μάρτιν Σμιντ τρία βήματα: α) την αρχή, β) την εξέλιξη, και γ) το ξεθώριασμα. Κατά την Κιμ, η τεχνική αυτή -σε μακροεπίπεδο- συνεργάζεται

επαρκέστατα με την πρόταση του Στράους όσον αφορά το «συσχετιστικό μοντέλο» (associational model) (Kim 2012, 48-50) (Straus 1987, 13-19): η κάθε ενότητα του έργου



μοντέλο εμφάνισης της τεχνικής Hauptton κατά τον Σμιντ (Kim 2012, 49)

μπορεί να αξιοποιεί από ένα τοπικό *Hauptton*, το οποίο και «στολίζεται τριγύρω», ενώ, παράλληλα, «μπορούν να ερμηνευτούν είτε ως το *Hauptton* εκείνου του συγκεκριμένου πασάζ, είτε ως το *Umspielung* του θεμελιώδους *Hauptton* της σύνθεσης» (Kim 2012, 50). Μια τέτοια θεώρηση χωρά το ενδεχόμενο και τοπικών, αλλά και μακροδομικών φθογγικών κέντρων, τα οποία προκύπτουν συσχετιστικά.

Μια τέτοια αντιμετώπιση μπορεί να φέρει συνειρμικούς συσχετισμούς και με την τεχνική του *ισοκράτη*, την ανάγκη για εγκατάλειψή του σε ορισμένες περιπτώσεις, και το *διπλοῦν ἰσοκράτημα* στην ψαλτική μουσική συνήθεια (Ευθυμιάδης 1972, 463-5). Η ακολουθία της μελωδίας από τους *ισοκράτες*, τα άλματα σε άλλον φθόγγο και η επαναφορά στον φθόγγο του *ἴσου*, θυμίζει αρκετά τη διαδικασία του *Umspielung*, με αποτέλεσμα, σε ένα έργο με κάποιες αναφορές στη βυζαντινή μουσική παράδοση, να θεωρηθεί ένας αποτελεσματικός τρόπος να προσεγγίσουν οι δύο αυτές τεχνικές.

Επιστρέφοντας στις ιδέες του Σαίνμπεργκ, η *Τέχνη* διαφέρει από την επιστήμη (*Θεωρία*), εφόσον ορίζεται ως η «ικανότητα να κάνει (κάποιος) κάτι», απηχώντας την αριστοτελικές ιδέες (Schoenberg 1995, 4). Η μουσική προϋποθέτει την ύπαρξη μιας παρουσιαστέας μουσικής *Ιδέας*, η οποία αποτελεί τη «σύνδεση τόνων διαφορετικού ύψους, διάρκειας και τονισμού [...]» που δημιουργούν ένα αίσθημα «ανησυχίας», το οποίο λύεται με το πέρας του έργου, και η οποία *Ιδέα* αφορά στον τρόπο που θα συνθέσει τα διαφορετικά υλικά ο συνθέτης επί χάρτου. Η *Ιδέα*, ωστόσο, δεν είναι «το μικρόβιο του όλου» έργου, αλλά θα μπορούσε να πει κανείς πως, για τον Σαίνμπεργκ ταυτίζεται με την ίδια τη σύλληψη του έργου, την ολοκληρία του (Schoenberg 1950, 49) (Schoenberg 1995, 103). Η άποψη αυτή μπορεί να παρεξηγηθεί νομίζοντας πως ο συνθέτης θα πρέπει να βρίσκεται ανά πάσα στιγμή σε θέση να συλλάβει ολόκληρο το έργο ακαριαία, ενώ ο Σαίνμπεργκ, ακόμη σε αντίσταση στην έννοια

της «αυτόνομης ανάπτυξης» του έργου-«οργανισμού» από το μοτίβο-«μικρόβιο», προσθέτει πως και το «σπίτι [...] χτίζεται τούβλο τούβλο» (Schoenberg 1995, 109).

Παρόλο που δεν συμερίζομαι την -σαγηνευτική κατά τ' άλλα- άποψη του έργου-«οργανισμού», όπως το μεταφέρει ο συνθέτης της δεύτερης σχολής της Βιέννης, ωστόσο δεν μπορώ να πω πως αποδέχομαι πλήρως και την άποψη του Σαίνμπεργκ. Από τη μία, ο συνθέτης φαντάζει αμέτοχος και απών από τη δημιουργική διαδικασία· κάτι από την εποχή μας που θα μπορούσε να λειτουργήσει ως παραλληλισμός είναι η σύγχρονη «τέχνη» της τεχνητής νοημοσύνης, κατά την οποία ο άνθρωπος-πελάτης παραγγέλνει ένα αποτέλεσμα από μια μηχανή, η οποία με τη σειρά της αναμασά μια γκάμα δεδομένων, για να πλάσει μια εικόνα (YouTube 2025)· παρομοίως και ο «συνθέτης» δεν παράγει μουσική, αλλά έχει μια πολύ μικρή άλλη-λουχία φθόγγων, την οποία περνά πιθανόν από ένα προϋπάρχον στιλ, χωρίς να προσφέρει κάποια καινούρια ιδέα (Schoenberg 1950, 45, 50).

Από την άλλη, η *Ιδέα* του Σαίνμπεργκ φαντάζει ο τελικός αυτοσκοπός του έργου, ο οποίος επικεντρώνεται στη λύση της «ανησυχίας» και στην αποκατάσταση της «ισορροπίας» (Schoenberg 1950, 49)· λοιποί λόγοι, όπως στιλ ή εξωμουσικές αναφορές, που λειτουργούν ως αναγκαστικά αίτια για δημιουργία τέχνης δε φαίνεται να υπάρχουν ή είναι ήσσονος σημασίας, καθώς το σημαντικότερο, ίσως και το μόνο, νόημα που χρειάζεται να αντιληφθεί ο δέκτης είναι η λύση της δομικής «δυσαρμονίας»· «l'art pour l'art»! Κάτι τέτοιο, όμως, ακούγεται οξύμωρο, λαμβάνοντας υπόψιν το υστερορομαντικό και εξπρεσιονιστικό υπόβαθρο του συνθέτη (Michels 1995, 524-5) και τους εσωτερικούς και προσωπικούς λόγους που έθεσαν το «λιθαράκι» τους για τον πρώτο ασπασμό της ατονικότητας (Γκρίφιθς 1993, 54). Το αναγκαστικό αίτιο της έκφρασης λειτουργεί για τον Βιεννέζο συνθέτη ως αφορμή μόνο για τη δημιουργία ενός έργου και διαφαίνεται στην ίδια τη διαδικασία μεταφοράς της εσωτερικής ιδέας στο χαρτί, όχι απαραίτητα σαν κάτι το οποίο μέλλει να επικοινωνηθεί (Schoenberg 1995, 5-6).

Οι «νόμοι της αντιληπτότητας» και «της μουσικής συνοχής» παραμένουν στην τελική μόνο οδηγίες για αυτό ακριβώς που προσδοκούν να επιτύχουν, αντιληπτότητα από το δέκτη και συνοχή της αλληλουχίας των μουσικών συμβάντων.

Αντίλογος σε αυτά μπορεί να σταθεί η ίδια η φύση της μουσικής γλώσσας, ότι δεν έχει -τουλάχιστον μέχρι στιγμής- την ικανότητα να φέρει νοηματικό φορτίο όπως η γλώσσα, να μεταδώσει δηλαδή μια πληθώρα νοημάτων και εννοιών, είτε απτών είτε αφηρημένων. Η λογική (ίσως και ο *Λόγος*) στη μουσική έχει υπόσταση αντικειμενική, όταν στέκεται ανάμεσα στο ίδιο το υλικό, το οποίο μια αναγωγιστική παράδοση -ήδη από την αριστοτέλεια σκέψη- μας ωθεί να το θεωρήσουμε ότι ολοκληρωτικά απαρτίζεται από τονικά ύψη, χρόνο (διάρκειες, τέμπο και μέτρα), και εκφραστικά σημεία. Ήδη ο Σαίνμπεργκ φαίνεται να αναγνωρίζει την

απλοϊκότητα μιας τέτοιας σκέψης, αφού στις σημειώσεις του προέβλεψε να αντιμετωπήσει και τις «αναδύμενες» ιδιότητες ανώτερων μορφών οργάνωσης του πρωταρχικού υλικού, επί παραδείγματι φράσεις, περιόδους, θέματα κύρια ή δευτερεύοντα, αρμονία, πτώσεις, φόρμες (Schoenberg 1995, 162-339), παραμερίζοντας, εντούτοις, εν πολλοίς διαφορετικούς άξονες, στους οποίους τέμνοντάς τους επιδρά η μουσική με τρόπους που δεν είναι απαραίτητα εύκολο να δεχθούν αναγωγή στο επίπεδο του πρωταρχικού υλικού¹⁷.

Η απορία, ωστόσο, παραμένει: «πώς θα αγγίξω όσους θα με ακούσουν;»· η ερώτηση χωρίς επιτυχία προσπαθεί να κρύψει το ενδιαφέρον του συνθέτη για τον συναισθηματικό κόσμο του Άλλου. Στην πραγματικότητα, κάτι τέτοιο δεν είναι προβλέψιμο, ούτε και εφικτό να προγραμματιστεί σαν κώδικας σε compiler ή να μαγειρευτεί σαν μαγικό φίλτρο που δημιουργείται από συγκεκριμένα υλικά. Ακόμη και δύο φαγητά με την ίδια μαγειρική συνταγή είναι συνηθισμένο να διαφέρουν, αφού εξαρτώνται από πολλούς αστάθμητους παράγοντες, ακριβώς όπως και δύο εκτελέσεις του ίδιου συμφωνικού ή μη έργου διαφέρουν, καθώς εξαρτώνται από διαφορετικά άτομα ή διαφορετικές συνθήκες. Αυτό συμβαίνει επειδή ο ανθρώπινος παράγοντας και η ανθρώπινη δραστηριότητα εισάγουν στην εξίσωση το απρόβλεπτο. Σίγουρα είναι βεβαιωμένη η επιβολή ενός προγράμματος στο ακροατήριο, η επιθυμία να «σφηνώσει» κανείς ένα πολύμορφο ιδωμένο -κατά τ' άλλα- έργο σε ένα μόνο καλούπι, ειδικά όταν απουσιάζουν άλλα μέσα, όπως η εικόνα ή ο λόγος· κάτι τέτοιο φαίνεται να το καταλάβαινε ο Ντεμπισί, όταν άφηνε τους τίτλους στο τέλος κάποιας πάρτας ή παρτιτούρας (Debussy 1986), αφήνοντας την απορία αν η αγνή, ασπίλωτη εμπειρία έχει νόημα.

Παρότι οι εξωτερικές καταστάσεις δεν βρίσκονται υπό τον έλεγχο κανενός συνθέτη, και πολλές φορές ούτε και αυτού που βιώνει την εμπειρία, ωστόσο κάποια συναισθήματα είναι δυνατόν να διευκρινιστούν ή ακόμη και να στοχευθούν με μέσα που δεν αφορούν το ίδιο το φθογγικό υλικό. Αυτό παρατηρείται όταν δύο μουσικές οντότητες (μοτίβο, μελωδία, ρυθμός ή άλλο) βρίσκονται σε διαφορετικό πλαίσιο· δηλαδή η διαφορά στην επιλογή οργάνων, κύριων ή συνοδευτικών, η επιλογή ή η απόρριψη συγκεκριμένων μουσικών και ηχητικών γεγονότων, ή ακόμη και η ίδια η «αντίστιξη» των ηχητικών και μουσικών συμβάντων στο τελικό ακουστικό αποτέλεσμα, μπορεί να έχει δραματικές αλλαγές στη διάθεση. Κάτι τέτοιο φέρνει τον συνθέτη αντιμέτωπο με τον δικό του εσωτερικό κόσμο και τον κάνει να νιώθει υποχρεωμένος να αντιμετωπίσει τα συναισθήματά του με την ίδια ευθύνη και βαρύτητα που

¹⁷ Εξαιρετικό ενδιαφέρον έχει το βίντεο «A Way Out of the Meaning Crisis - with JP Marceau» του Τζόνθαν Παζό (<https://youtu.be/JAZqHMvEEG8>), στο οποίο γίνεται σχολιασμός του βιβλίου *Post-Reductionist Christianity: A Way Out of the Meaning Crisis* του Ζ-Φ Μαρσό, το οποίο προτείνει λύσεις στα σημασιολογικά αδιέξοδα του Αναγωγισμού.

αντιμετωπίζει τον νου του και την ορθολογικά δομημένη σκέψη του. Στην τελική, το έργο δεν γίνεται μόνο ένας καθρέφτης της νοημοσύνης του, αλλά και ένας καθρέφτης της δεξιοτεχνίας του καλλιτέχνη να επικοινωνεί συναίσθημα χωρίς λόγια.

δεύτερο μέρος

ΤΟ ΟΡΓΑΝΟΛΟΓΙΟ

Το *Lamento* – έργο για ορχήστρα, όπως προδίδει το όνομά του, αξιοποιεί μια τριπλής σύστασης συμφωνική ορχήστρα. Το οργανολόγιό του απαρτίζεται από:

Πίκολο φλάουτο,

2 Φλάουτα,

2 Όμποε,

Αγγλικό κόρνο,

2 Κλαρινέτα σε Σιβ,

Μπάσο κλαρινέτο σε Σιβ,

2 Φαγκότα,

Κοντραφαγκότο,

4 Γαλλικά κόρνα σε Φα,

3 Τρομπέτες σε Σιβ,

2 Τρομπόνια,

2 Μπάσα τρομπόνια,

Τούμπα,

5 Τύμπανα,

Κρουστά (Σωληνωτές καμπάνες, Φουέτ, Γκλόκενσπιλ),

Κρουστά (Κλάβες, Τρίγωνο, Ταμπούρο),

Κρουστά (Ταμ ταμ, Γκραν κάσα, Κύμβαλα, Σήμαντρο)

Άρπα,

Έγχορδα.

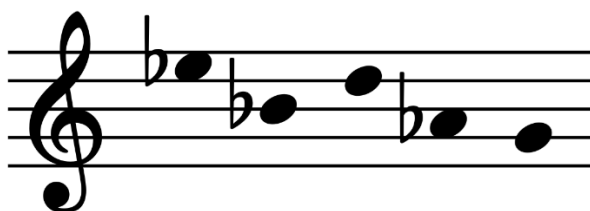
Όργανο το οποίο δεν συνηθίζεται στη συμφωνική ορχήστρα και παρουσιάζεται εδώ είναι το *Σήμαντρο*, γνωστό και ως *Τάλαντο*. Πρόκειται για ένα μασίφ ξύλο μήκους περίπου 1-1,5 μέτρο που παίζεται συνήθως με έναν ξύλινο κόπανο, επ' ώμου ή κρεμασμένο από αλυσίδες. Στη σημειογραφία που χρησιμοποιώ, η νότα με την κεφαλή πάνω από τη γραμμή συμβολίζει κρούση μακριά από το κέντρο και συνήθως τονισμένη (accent), ενώ η νότα με την κεφαλή κάτω από τη γραμμή κρούση πιο κοντά στο κέντρο και λίγο πιο ασθενή από την πρώτη.



παράδειγμα σημειογραφίας ταλάντου από το Lamento· οι κεφαλές πάνω από τη γραμμή είναι ισχυρότερες από τις υπόλοιπες.

ΦΘΟΓΓΙΚΟ ΚΑΙ ΜΟΤΙΒΙΚΟ ΥΛΙΚΟ

Η πρωταρχική ιδέα, Grundgestalt, του έργου προέρχεται από την αλληλουχία:



Το υλικό προήλθε από ελεύθερη μετατροπή των γραμμάτων του ονόματος «Στέργιος», το οποίο ανήκει στον άνθρωπο στον οποίο και αφιερώνεται το έργο σε ονόματα τόνων. Η μετατροπή έγινε με τον συνδυασμό δύο τρόπων, των γερμανικών ονομάτων και των συλλαβών σολφέζ, με τον ακόλουθο τρόπο:

A	B/H	C	D	S/E	F	G
I	J	K	L	M	N	O
P	Q	R	T	U	V	W
X	Y	Z				

Παραδοσιακά, στο γερμανικό σύστημα ονομάτων των τόνων, το B ταυτίζεται με το Sib και το S με το Mi \flat , αφού αυτό προφέρεται Es. Αφαιρώντας αυτά τα γράμματα από το λατινικό αλφάβητο, διαμορφώνεται ο ανωτέρω πίνακας, του οποίου κάθε στήλη αντιστοιχεί στην ίδια φθογγική τάξη.

Μεταγράφοντας, λοιπόν, το όνομα στο λατινικό αλφάβητο και κατακερματίζοντάς το είτε σε γράμματα είτε σε συλλαβές, προκύπτει αντιστοιχία μερικών στοιχείων με αυτά του παραπάνω πίνακα, και, συνεπώς, και με κάποιες νότες:

ΣΤΕΡΓΙΟΣ

STERGIOS

Es Te R Gi O Es

Eb - C G# Eb

Eb - - Ab G

Παρά το γεγονός πως το όνομα προσέφερε, σύμφωνα με τον πίνακα, τον φθόγγο Nτο στη θέση του R, και τον φθόγγο Mib στο τέλος του ονόματος, το πρώτο αντικαταστάθηκε από τη μέθοδο του παρακάτω συστήματος, ενώ το δεύτερο απορρίφθηκε εντελώς, λόγω προσωπικών αισθητικών κριτηρίων.

Η δε συλλαβή Gi έχει μεγάλη ηχητική ομοιότητα με το όνομα Gis, το οποίο χρησιμοποιείται στο γερμανικό σύστημα, για να υποδηλώσει το Σολ#· λαμβάνοντας εναρμόνια τον φθόγγο, παίρνουμε τον φθόγγο Lab.

Για τα εναπομείναντα στοιχεία του ονόματος, έγινε προσπάθεια να βρεθεί η αντίστοιχη φθογγική τάξη βάσει ηχητικής ομοιότητας με την συλλαβή-όνομα που έχει ο φθόγγος στο σύστημα σολφέζ. Το μεν γράμμα R θυμίζει εμφανώς τη συλλαβή Ρε, η δε συλλαβή Te ακούγεται πανομοιότυπη με το όνομα της χαμηλωμένης 7^{ης} βαθμίδα σε μερικά συστήματα ανάγνωσης κινητού Nτο· το όνομα της φυσικής θέσης της βαθμίδα, Τι, αντιστοιχεί προς το όνομα Σι του συστήματος σταθερού Nτο, κάνοντας συνεπώς το Σιb την τελική επιλογή (Jander 2001) (Rainbow and McGuire 2001). Το όνομα, λοιπόν, δίνει τη θέση του στην εξής ακολουθία, όπως αναφέρθηκε και ανωτέρω:

Eb Bb D Ab G

Το σύνολο των φθόγγων αυτών αντιστοιχεί προς το φθογγικό σύνολο κατ' αριθμόν Forte 5-20, με περιεχόμενο (01378) και διαστηματικό διάνυσμα <211231>. Το *Grundgestalt* STeRGiO -καθώς συνηθίζω να το ονομάζω- στερείται πολύ συγκεκριμένου ρυθμού, προκειμένου να είναι εύπλαστο στη χρήση του κατά τη διάρκεια του έργου, με μια τάση η δεύτερη νότα να διαρκεί λίγο περισσότερο, ενώ οι δύο προτελευταίες να είναι ίσες και με σχετικά μικρή διάρκεια.

Το επόμενο φθογγικό -και κυρίως μελωδικό- υλικό προέρχεται από τη μεταφορά των πρώτων αράδων του βυζαντινού μέλους «Ὡς ἄνθος μαραίνεται...» προσαρμομένες στο ευρωπαϊκό ισοσυγκερασμένο σύστημα:

Ως αν θος μα ραι νε ται και ως ο ο ναρ παρ ερ χε

ται και δι α λυ ε ται πας αν θρω πος

Ως άν - θος - μα - ραί - νε - ται και ως ό - ναρ παρ - έρ - χε - ται

και δι - α - λύ - ε ται πας άν - θρω - πος.

Για τις ανάγκες, όμως, της δομής του έργου, το διάστημα 20 μορίων των φθόγγων Γα-Βου κατά τη διάρκεια της λέξης «διαλύεται» χρειάστηκε, αντί να μεταφερθεί με τριημιτόνιο (το οποίο συγκριτικά με τον χωρισμό της οκτάβας σε 72 ίσα μόρια θα αντιστοιχούσε 18 από αυτά), να μετατραπεί σε τόνο (αντίστοιχο του βυζαντινού μείζονος τόνου 12 μορίων). Το σημείο που έγινε αυτή αλλαγή σημειώνεται με κόκκινο κύκλο.

Η αιτία που οδήγησε σε αυτήν την επιλογή ήταν η απόφαση να κατανεμηθούν οι φράσεις με τέτοιο τρόπο, που να προσιδιάζουν εναλλάξ σε διαφορετικό τύπο γένους της βυζαντινής μουσικής, ώστε οι φράσεις τάξης μονού αριθμού να προσιδιάζουν στο διατονικό, ενώ οι φράσεις τάξης ζυγού αριθμού στο σκληρό χρωματικό. Συνεπώς, η πρώτη φράση δίνει ένα τετράχορδο 4-14 T₈(0237), η τρίτη ένα τετράχορδο 4-10 T₃(0235) και η δεύτερη και η τέταρτη ένα τετράχορδο χιτζάζ 4-7 T₃(0145).

Προκειμένου τα τετράχορδα να προσαρμόζονται σε κλίμακες με κοινή βάση το κεντρικό *Hauptton* του μέρους, το Μι_b, επιλέγησαν οι κλίμακες Μι_b αιολική για την πρώτη φράση, Μι_b ιωνική και μιζολυδική για την τρίτη φράση και Μι_b χιτζασκιάρ -ευνοήτως προσαρμοσμένη στο ισοσυγκερασμένο σύστημα.

Το τελευταίο φθογγικό -και επίσης μελωδικό- υλικό προέρχεται από τις τρεις πρώτες φράσεις του γρηγοριανού μέλους «Dies Irae». Το συνολικό απόσπασμα ακολουθεί την διατονική κλίμακα (7-35 κατά Forte), με επίμονη απουσία της VI^{ns} βαθμίδα, ενώ η πορεία της μελωδίας «περικυκλώνει» και καταλήγει σταθερά στο Ρε. Η θέση του Ρε ως finalis και πόλου

έλξης της μελωδικής πορείας οδήγησε στην απόφαση να αντικατασταθεί αυτός από το Λα, το βασικό *Hauptton* του μέρους, μεταφέροντας όλο το απόσπασμα. Για αυτόν τον λόγο, η χρήση του στο *Lamento* ξεκινά με διαφορά +i7, αλλά προσαρμόζεται κατόπιν και σε άλλες μεταφορές.

Seq.
1.
D I-es írae, dí-es ílla, Sólvét saéclum in favílla :
Téste Dávid cum Sibýlla. Quántus trémor est futúrus,
Quando jú-dex est ventúrus, Cúncta stricte discussúrus!

απόσπασμα του «*Dies Irae*» (Catholic Church 1961, 1810)

η μεταφορά του «*Dies Irae*» στο *Lamento*, με λίγες προσαρμογές

Από αυτά τα τρία υλικά προκύπτουν τα μοτίβα που αξιοποιούνται κατά τη διάρκεια του έργου, ενώ τα *Gestalten* από τα μοτίβα. Το *Grundgestalt* STeRGiO περιέχει και τρίφθογγα μοτίβα -τα οποία όταν συνδυαστούν μπορούν να προσφέρουν άλλα καινοφανή-, αλλά και τετράφθογγα. Κατά τη σύνθεση, η δημιουργία μικρών αναπαραστάσεων με τη μορφή λοξών

ευθειών γραμμών -διαφορετικού μήκους- για τα άλματα (δηλαδή από i3 και πάνω) και καμπύλης για τα βήματα (δηλαδή i1 και i2)· η κατεύθυνση είτε της λοξής γραμμής είτε της κοιλότητας δηλώνει και την κατεύθυνση από τον έναν φθόγγο στον επόμενο. Αυτές οι αναπαραστάσεις επιτρέπουν μια ευκολία στην οπτικοποίηση των κατοπτρικών μορφών του μοτίβου (ήτοι αναστροφή, καρκίνος, αναστροφή του καρκίνου) και μια ευλυγισία κατά την τονική προσαρμογή των μοτίβων σε οποιοδήποτε ύψος κάποιας παρατεταγμένης φθογγικής συλλογής ή κλίμακας, και στη σύγκριση αυτών.



STeRGiO

Η σκέψη αυτή δημιούργησε την ιδέα των *τάξεων υποσυνόλων*, δηλαδή τέτοιων ομαδοποιήσεων των διαφορετικών υποσυνόλων ενός υπερσυνόλου, ώστε να δημιουργούνται τέτοιες σχέσεις ομοιότητας μεταξύ συνόλων που, σύμφωνα με τα κριτήρια του Φόρτε, δεν θα προβλεπόταν κάτι τέτοιο. Το θέμα αναλύεται περαιτέρω στο κεφάλαιο **η οργάνωση του υλικού**.

Οι φράσεις του «Ώς άνθος μαραίνεται...» δίνουν μοτίβα εκτενέστερα του STeRGiO, γι' αυτό και συνήθως πιο δύσκαμπτα. Αυτό το γεγονός έδωσε το έναυσμα είτε να αφαιρεθούν μερικές επαναλαμβανόμενες νότες ή να συνδεθούν και μοτιβικά κελιά που βρίσκονταν λίγο απομακρυσμένα, και γενικότερα να αποφεύγονται οι κατοπτρικές μορφές τους, για χάριν της ευκολότερης αναγνώρισής του. Επίσης, εφόσον στο συγκεκριμένο υλικό υπήρχαν αρκετά τριημιτόνια, χρειάστηκε να χρησιμοποιηθεί ένα νέο πιο τετραγωνισμένο σχήμα, για να το υποδείξει αποτελεσματικότερα.

(Di - es I - rae)

μοτίβα του μέλους «Ώς άνθος μαραίνεται...»: τα μοτίβα στο ίδιο πεντάγραμμο συγγενεύουν

Παρατηρεί κανείς πως το αρχικό μοτίβο του «Dies Irae» ενυπάρχει κρυμμένο και στον μοτιβικό κόσμο του «Ώς άνθος μαραίνεται...», καθιστώντας ομαλότερη τη μετάβαση από το ένα στο άλλο, από το III^ο μέρος στο IV^ο, καθώς το ένα προοικονομεί το άλλο. Ακολουθούν και τα μοτίβα του «Dies Irae», παρμένα κυρίως από την πρώτη και τη δεύτερη φράση:



μοτίβα του μέλους «Dies Irae»

Η ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΟΥ ΥΛΙΚΟΥ

Όπως αναλύθηκε και στο κεφάλαιο **συλλογισμοί περί της συνθετικής διαδικασίας**, με την καθετοποίηση του *Grundgestalt*, είναι εφικτό ο αρμονικός κόσμος να καταστεί πλήρως ομοιογενής με τον μελωδικό, πετυχαίνοντας μεγάλη συνοχή, αφού το έργο αυτοαναφαίρεται σε περισσότερα επίπεδα. Αυτό, ωστόσο, αν σταθεί μόνο του, κινδυνεύει να κάνει το έργο πληκτικό και βαρετό. Η ποικιλία και η αντίθεση δίνουν, παρότι πρόσκαιρο -κατά τον Στραβίνσκι-, αλλά πραγματικό ενδιαφέρον σε ένα έργο, και είναι και κάτι -ίσως- αναμενόμενο, αφού, κατά τον ίδιο, «η αντίθεση είναι παντού» (Stravinsky 1947, 31-33). Στόχος είναι, λοιπόν, τόση διαφοροποίηση του υλικού, χωρίς να προδίδεται η συνοχή.

Η βασικός «πηλός» από τον οποίο πλάστηκε όλο το έργο αποτελεί το σύνολο 5-20, είτε στην διατεταγμένη του μορφή ως STeRGiO είτε στην αδιάτακτη του, το οποίο δέχεται διάφορες επεξεργασίες και αλλαγές. Για να γίνει αυτό, αναπτύχθηκαν δύο μέθοδοι διαφοροποίησής του. Η πρώτη, πιο παραδοσιακή στην αντίληψή της, βασίζεται στην έννοια της τονικής προσαρμογής, και για τις ανάγκες της, αναπτύχθηκε και η έννοια των **τάξεων υποσυνόλων**, όπως προαναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Η δεύτερη, πιθανόν πιο σύγχρονη, λαμβάνει υπόψιν κοινά υποσύνολα δύο υπερσυνόλων με ίδια πληθικότητα στοιχείων.

Όσον αφορά τον πρώτο τρόπο, σε μέρη όπως το I^ο, το III^ο, και το IV^ο, η ιδέα είναι πως σημαντική δομική αρχή για εκείνη την ενότητα αποτελεί μια φθογγική συλλογή με τη λειτουργία μια κλίμακας. Η οργάνωση συμβαίνει ως εξής: θέση φθογγικού κέντρου λαμβάνει το *Hauptton* της συγκεκριμένης ενότητας και χτίζεται γύρω του ένα σύνολο, συνήθως, 6-8

φθόγγων, το οποίο περιέχει κάποιο σημαντικό σύνολο, εν προκειμένω 5-20, ενώ οι υπόλοιποι 1-3 φθόγγοι επιλέγονται με υποκειμενικά ή αισθητικά κριτήρια· επίσης συνηθίζεται το *Hauptton* να ανήκει στο σύνολο 5-20. Έπειτα, τοποθετούνται οι φθογγικές τάξεις με ανιούσα ή κατιούσα φορά πάνω, κάτω ή γύρω από το *Hauptton*· με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται η βασική ιδέα πως η απόσταση ix από τη μία φθογγική τάξη μέχρι την αμέσως επόμενη φθογγική τάξη είναι ισοδύναμη με κάθε άλλη αντίστοιχη, φερ' ειπείν, απόσταση iy , ακόμη και αν $iy \neq ix$.

Επομένως, διαστήματα, όπως παραδοσιακά το δευτέρας μικρό και δευτέρας μεγάλο, θεωρούνται «βήματα», με αυτόν τον τρόπο μπορούν να θεωρηθούν σχετικά, επιτρέποντας προσαρμογή ενός υποσυνόλου σε ένα άλλο, ακόμη και αν έχουν διαφορετικά διαστηματικά διανύσματα, που δεν συνδέονται κατ' ανάγκη με τις σχέσεις ομοιότητας του Φόρτε (Forte 1977, 46-60). Μοναδική προϋπόθεση είναι να ανήκει το νέο υποσύνολο στη φθογγική συλλογή.

Ύστερα από αυτό, είναι σημαντικό να δημιουργηθεί μια ταυτότητα αυτής της **τάξης υποσυνόλου**, το οποίο συμβαίνει με τον εξής τρόπο· το σύνολο τίθεται σε πρωταρχική μορφή και η χαμηλότερη φθογγική τάξη λαμβάνει τον αριθμό 1. Οι υπόλοιπες φθογγικές τάξεις λαμβάνουν αριθμό σύμφωνα με το πόση σχετική απόσταση -όπως ορίστηκε παραπάνω- απέχουν από τον φθόγγο υπ' αριθμόν 1. Εν τέλει, οι αριθμοί «σκεπάζονται» από ένα «καπελάκι»· στην περίπτωση που οι αποστάσεις αναστραφούν, αναγράφονται οι ανάλογοι αριθμοί, αλλά το «καπελάκι» ανεστρέφεται και τίθεται κάτω από τους αριθμούς. Ένα παράδειγμα που θα μπορούσε να δια φωτίσει τη θεωρία θα ήταν το παρακάτω:

Έστω πως λαμβάνεται ως φθογγική συλλογή 7-32 {014578B}, δηλαδή ένας χιτζα-σκιάρ, που περιέχει το 5-20 {457B0}, με βάση-*Hauptton* το Σολ (=0), στον οποίο τρόπο εντοπίζεται η τάξη συνόλου 3-4 (015) Σολ Λαβ Ντο. Μεταφέροντας κατά +11 το σύνολο 3-2, καταλήγουμε να έχουμε νότες τις Λαβ, Σιββ και Ρεβ. Κάτι τέτοιο, ωστόσο, διατηρεί το ίδιο σύνολο σε μεταφορά. Παρατηρώντας τις αποστάσεις των φθογγικών τάξεων του Σολ χιτζάζ, καταλαβαίνει κανείς πως, υπό το πρίσμα της παραπάνω οπτικής, οι διαστηματικές τάξεις ic_1 , ic_2 και ic_3 θεωρούνται ισοδύναμες, εφόσον βρίσκονται μεταξύ γειτονικών φθογγικών τάξεων· παρομοίως και οι ic_4 , ic_5 και ic_6 , εφόσον αφορούν φθογγικές τάξεις που μεταξύ τους μεσολαβούν άλλες 2. Αυτό μας επιτρέπει να προσαρμόσουμε το σύνολο στις νότες της συλλογής, ανεξάρτητα από τις απόλυτες αποστάσεις μεταξύ τους. Επομένως, το 3-4 μπορεί να μετατραπεί σε 3-10 $T_1:(036)$ Λαβ, Σι, Ρε, καθότι και τα δύο -χάρη στην ιδιότητα της κλίμακας ως δομικής αρχής- ανήκουν στην ίδια **τάξη υποσυνόλου**. Εφόσον η συγκεκριμένη τάξη απαρτίζεται από διπλανά στοιχεία, ο τρόπος που θα συμβολιζόταν θα ήταν: $\widehat{124}$. Στην

περίπτωση που ήθελε κανείς να αναστρέψει τα στοιχεία αυτής της τάξης, θα κατέληγε στο 134.



Αναφορικά με τον δεύτερο τρόπο διαφοροποίησης του υλικού, αυτός επικεντρώνεται -όπως πρωτοειπώθηκε- σε κοινά υποσύνολα που λειτουργούν συνεκτικά για μεγαλύτερα, ίσης πληθικότητας, υπερσύνολα, που, επίσης, δεν περιορίζεται μόνο στις συγγένειες των συνόλων κατά τον Φόρτε. Η μέθοδος αυτή, επιτρέπει τη δημιουργία καινούριων συνόλων με τον παρακάτω τρόπο:

Έστω ότι ένα σύνολο, περιέχει κάποια υποσύνολα, πληθικότητας 3 και πάνω. Κρατώντας τους υπόλοιπους φθόγγους σταθερούς και αναστρέφοντας το υποσύνολο, είναι δυνατόν να δημιουργηθεί ένα νέο υπερσύνολο· «συνδεδετικός κρίκος» είναι ακριβώς η αναστροφή του τρί- (ή περισσοτέρων φθόγγων) -χορδου. Επεκτείνοντας αυτό το μοντέλο σκέψης, είναι δυνατόν το ένα υπερσύνολο να γίνει μονάχα ένα στοιχείο ενός ολόκληρου συμπλέγματος συνόλων, τα οποία είτε μπορούν να περιέχουν όλα το *Hauptton* είτε και όχι. Ένα παράδειγμα θα μπορούσε να διασαφηνίσει τις ενδεχόμενες απορίες:

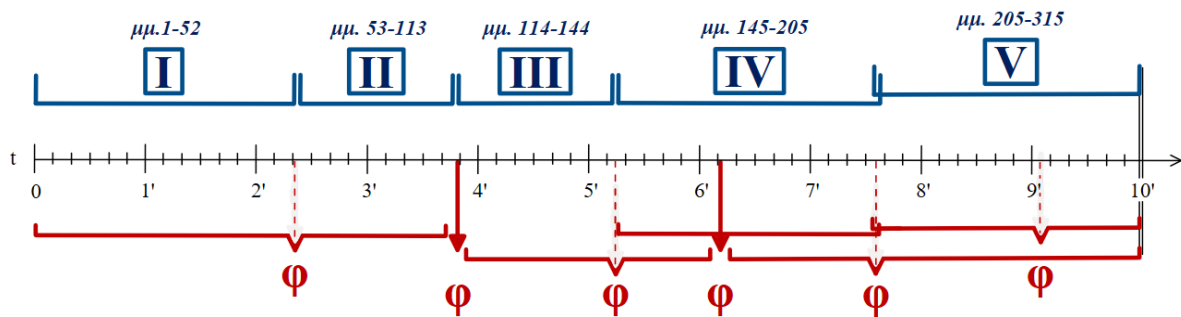
Έστω ότι το σύνολο 5-20 (01378) περιέχει το τρίχορδο 3-11 (037), μια ελάσσονα συγχορδία. Αναστρέφοντας το 3-11 προκύπτει μια μείζονα συγχορδία [047], η οποία προστίθεται στους υπόλοιπους φθόγγους, μας δίνει το σύνολο 5-22 (01478).



Η τελευταία αυτή μέθοδος θα μπορούσε κάλλιστα να εφαρμοστεί και με διαφορετικής πληθικότητας υπο- και υπερσύνολα, αλλά ακόμη και με εναλλακτικές λειτουργίες, εντούτοις κάποια τέτοια αναζήτηση δεν ήταν στις προτεραιότητες της συγκεκριμένης σύνθεσης.

Περαιτέρω, οι δύο αυτοί τρόποι είναι μεταξύ τους συνεργάσιμοι, και μπορούν να χρησιμοποιηθούν πολύ ελαστικά, ικανοποιώντας κάθε ανάγκη του συνθέτη.

ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΚΑΙ ΔΟΜΙΚΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗ



μορφολογικό διάγραμμα έργου επί του άξονα του χρόνου (t)

Το *Lamento* διαρκεί 10' και χωρίζεται σε 5 μέρη χωρίς διακοπή. Παρότι, όπως ομολογήθηκε και πρωτύτερα, ο ανθρώπινος παράγοντας είναι απρόβλεπτος και αφήνει περιθώρια «λάθους» (βλ. Συλλογισμοί περί της συνθετικής διαδικασίας), ωστόσο σημαντική απόφαση ήταν η απόπειρα του συνθέτη να δομήσει τη μορφή του έργου βάσει του λόγου της *χρυσής τομής* (Tatlow 2001). Ο μαθηματικός τύπος που δίνει την χρυσή αναλογία είναι ο εξής:

$$\frac{\alpha}{\beta} = \frac{\alpha + \beta}{\alpha}$$

Επειδή κάτι τέτοιο θα ήταν πιο φανερό στη χρονική διάρκεια του έργου -ακόμη και αν αυτή επηρεαζόταν δραστικά από τον ανθρώπινο παράγοντα-, και όχι στην ποσότητα των μετρώων -τα οποία πολλάκις δεν είναι και ίσα-, ο τρόπος που αντιμετωπίστηκε η μορφολογική οργάνωση έδινε χρονική -μόνο- προτεραιότητα στην εύρεση των διαρκειών κάθε μέρους και ένιων ενοτήτων. Έτσι, με την πρώτη απόφαση, για να γραφτεί ένα έργο 10 λεπτών της ώρας, τέθηκαν και οι δύο πρώτες *χρυσές τομές* στον άξονα του χρόνου: η πρώτη στα 3'49" από την αρχή, η δεύτερη στα 3'49" από το τέλος, δηλαδή στα 6'11".

Κατόπιν, έγιναν οι υπολογισμοί για την τοποθέτηση κάθε μέρους και τις σχέσεις διάρκειας με τα διπλανά τους, οι οποίες σχέσεις, επίσης, ακολουθούν τη χρυσή τομή. Κατ' αυτήν τη σκέψη, τα μέρη I^ο και II^ο τελειώνουν με την άφιξη της πρώτης *χρυσής τομής*, ενώ και τα δύο μεταξύ τους σχετίζονται με τη χρυσή αναλογία, όπου I > II.

Στη συνέχεια, αναζητήθηκε η κατοπτρική εκδοχή του I-II στο άλλο άκρο του άξονα. Η δεύτερη *χρυσή τομή*, όχι μόνο τέμνει «χρυσά» όλο το έργο, αλλά και το ίδιο το IV^ο μέρος. Η δεύτερη ενότητα του IV^{ου} μέρους (IV_β για χάριν συντομίας) με το V^ο μέρος σχηματίζουν *χρυσή τομή*, με $V > IV_{\beta}$. Αλλά, ακόμη και το ίδιο το V^ο μέρος τέμνεται «χρυσά» λίγο πριν από το φινάλε, όπου $V_{\alpha} > V_{\beta}$.

Τέλος, το εναπομείναν τμήμα, το III^ο δηλαδή μέρος, μαζί με το πρώτο τμήμα του IV^{ου} μέρους (IV_α στο εξής) σχηματίζουν επίσης *χρυσή τομή*, όπου $III > IV_{\alpha}$.

Όλα αυτά διαφαίνονται στο παραπάνω διάγραμμα μορφής, ενώ οι *χρυσές τομές* σημειώνονται με το γράμμα φ.

Αφού υπολογίστηκαν οι χρονικές διάρκειες των πέντε μερών, χρειάστηκε να δημιουργηθεί ένας τύπος που θα μετέτρεπε τα δευτερόλεπτα σε μέτρα. Τη διαδικασία αυτή μπορούμε να τη φέρουμε σε πέρας με τον τύπο:

$$A = \frac{\Delta t_A}{\mu \times \tau}$$

όπου:

- A είναι ο αριθμός των μέτρων,
- Δt_A είναι η χρονική διάρκεια (sec) για την οποία υπολογίζουμε τα μέτρα, ανάλογη του A ,
- μ είναι η πληθικότητα της βασικής μετρονομούμενης αξίας στο μέτρο, δηλαδή πόσες ίσες αξίες χωρά ένα μέτρο, αντιστρόφως ανάλογη του A ,
- τ είναι η διάρκεια (sec) της βασικής μετρονομούμενης αξίας στο μέτρο, δηλαδή πόσο χρόνο κρατά κάθε αξία του μέτρο, αντιστρόφως ανάλογη του A . δίνεται από τον τύπο:

$$\tau = \frac{60sec}{T}$$

όπου:

- T είναι το τέμπο.

Συνεπώς, ο τύπος μπορεί να αναδιατυπωθεί ως:

$$A = \frac{\Delta t_A \times T}{\mu \times 60sec}$$

Από αυτόν σχηματίζεται και ο αντίστροφος τύπος, προς εύρεσιν της χρονικής διάρκειας ενός τμήματος, ενότητας ή μέρους:

$$\Delta t_A = A \times \mu \times \tau = \frac{A \times \mu \times 60sec}{T}$$

Αφήνοντας, προς το παρόν, τον τύπο, σημαντικό πλέον είναι να βρεθεί ο τέμπο κάθε μέρους, αφού λίγο ή πολύ από αυτό εξαρτάται και ο χαρακτήρας του. Στην αναζήτηση αυτή θα βοηθούσε ο πρώτος λόγος που ξεκίνησε να γράφεται αυτό το έργο· το πενθος.

Το στάδιο, λέγεται, πως έχει πέντε στάδια:

1. την άρνηση,
2. τον θυμό,
3. την διαπραγμάτευση,
4. την κατάθλιψη,
5. και την αποδοχή (Λεβέντης 2025).

Παρόλου που η ιδέα αρχικά ήταν θελκτική, ωστόσο, χρειάστηκε να τροποποιηθεί. Στην τελική, οι τίτλοι που προέκυψαν, και δίνουν μια καλή πρώτη ιδέα για τον χαρακτήρα και το τέμπο που θα επιλεγεί είναι οι εξής:

- I. Reminiscentiae (Αναμνήσεις),
- II. Psychorrhagia (Ψυχορραγία),
- III. Ut flos marcescit (Ως άνθος μαραίνεται),
- IV. Dies Irae (Ημέρα Οργής),
- V. Resurrectio (Ανάσταση).

Ως αποτέλεσμα, τα τέμπο υπήρξαν τα εξής:

- I. Pensieroso, τέταρτο = ca. 82-90,
- II. Allegro feroce con fuoco, όγδοο παρεστιγμένο = ca. 112-120,
- III. Moderato triste, τέταρτο = ca. 62-70,
- IV. Marcia funebre, meno mosso, μισό = ca. 46-54,
- V. Presto svegliando, τέταρτο παρεστιγμένο = ca. 112-120.

Μια επιρροή από τα 5 στάδια του πένθους φαίνεται να έχει μείνει στον χαρακτήρα κάποιων μερών, ενώ ακόμη μπορούν να διακριθούν κάποια στοιχεία παλιότερων φορμών, στις οποίες, πέρα από κάποια πιθανή αργή εισαγωγή, υπάρχει αρχικά ένα γρήγορο μέρος, έπειτα ένα αργό, και εν τέλει πάλι ένα γρήγορο:

- I. αργή εισαγωγή
- II. γρήγορο
- III. } αργό
- IV. }
- V. γρήγορο

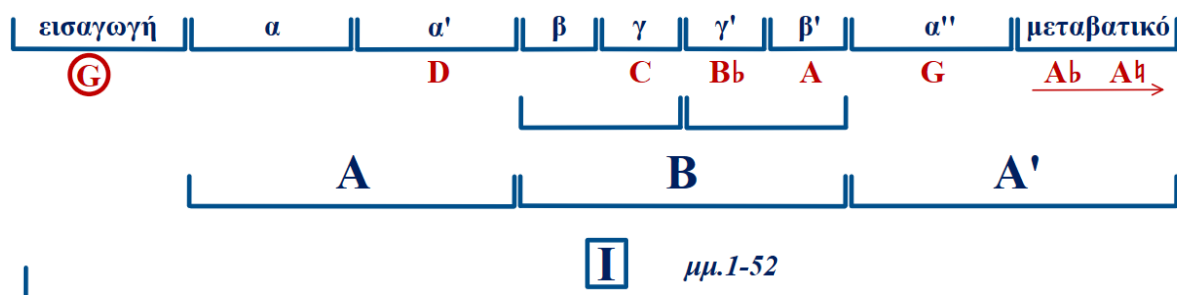
Με αυτά τα καθορισμένα τέμπο βρέθηκαν τα μέτρα, τα οποία χρειάστηκε να προσαρμοστούν στο γεγονός ότι υπάρχουν πολλά *ritenuti* και *accelerandi* κατά τη διάρκεια του έργου, κάνοντας την αφαίρεση ή πρόσθεση μέτρων, απαραίτητη, προκειμένου να διατηρηθούν οι χρυσές αναλογίες. Έτσι, τα μέτρα αντιμετωπίστηκαν σαν «άδεια δοχεία» που θα γεμίσουν από μουσική, μια αντιμετώπιση που φαίνεται να είχε και ο Τζον Κέιτζ σε μερικά έργα του και θυμίζει συνθέσεις ανοιχτής φόρμας (Λυκουριώτης 2022).

Όσον αφορά την αλληλουχία των βασικών *Haupttöne*, για να συσχετίζεται με το βασικό *Grundgestalt*, αξιοποιήθηκαν εν πολλοίς οι ίδιοι φθόγγοι, με την αλλαγή μόνο του Λαβ σε Λα. Ξεκινώντας και καταλήγοντας με το Σολ, τα υπόλοιπα *Haupttöne* τέθηκαν σε κύκλο των πεμπτών, θυμίζοντας κάποια ελεύθερη αναστροφή του STeRGiO, και υπαινίσσοντας στοιχεία της παραδοσιακής Τέλειας Αυθεντικής Πτώσης.


I	II	III	IV	V	κατάληξη
G	B \flat	E \flat	A	D	G

Από άποψη υλικού, τα πρώτα δύο μέρη παρουσιάζουν μοτιβικό υλικό επεξεργασμένο ελεύθερα από το *Grundgestalt*, ενώ το III^ο και το IV^ο μέρος από το «Ὡς ἄνθος μαρίανεται...» και το «Dies Irae» αντίστοιχα. Στο V^ο μέρος γίνεται επανέκθεση του υλικού του III^{ου}, II^{ου} και I^{ου} μέρους -κατά αυτήν τη σειρά- κάνοντας το IV^ο μέρος να στέκει -θα φανταζόταν κανείς- σαν το κάτωτρο δύο κόσμων, στον ένα εκ των οποίων ο χρόνος ρέει κανονικά, και τα συμβάντα διαδέχονται το ένα το άλλο, ενώ στον άλλον πως ο χρόνος έχει σταματήσει και συμβαίνουν τα γεγονότα σχεδόν ταυτόχρονα.

Ι^ο ΜΕΡΟΣ: ΑΝΑΛΥΣΗ



Η συνολικότερη μορφή του Ι^{ου} μέρους φαίνεται να προσιδιάζει σε μια τριμερή φόρμα ABA', η οποία σε επίπεδο τμημάτων παρουσιάζει μια καθρεπτική ή αψιδωτή μορφή, τάση συνηθισμένη στο έργο. Μετά από μια εισαγωγή, κατά την οποία προετοιμάζεται το υλικό, τόσο με την εμφάνιση του 5-20 στον αρμονικό ορίζοντα (τρέμολι εγχόρδων), όσο και με ελεύθερα μοτίβα, ανεστραμμένα σε σχέση με αυτά του *Grundgestalt* (όμποε και κλαρινέτα), ενώ οι καμπάνες υπαινίσσουν τον *Hauptton*: την εισαγωγή κλείνουν συγχορδίες του 5-20 με πιτσικάτι στα έγχορδα, στην κορυφή των οποίων αντηχούν οι πέντε πρώτες νότες του STeRGiO. Η αρμονική του δόμηση ακολουθεί κυρίως την έννοια της *τονικής προσαρμογής* και *τάξεων υποσυνόλων* όπως ορίστηκε ανωτέρω (βλ. Η οργάνωση του υλικού).

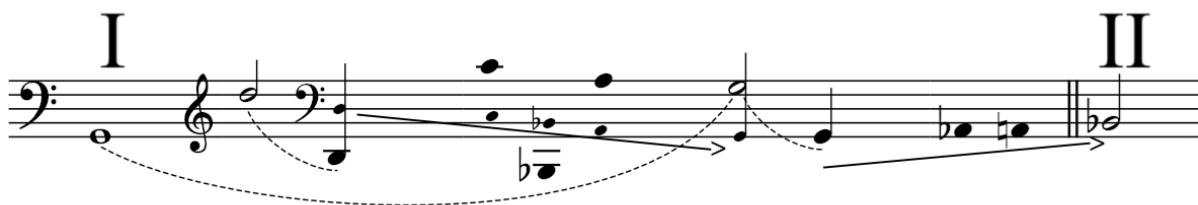
Η τέταρτη και πέμπτη νότα δίνεται από την αρχική και τελική μιας αναδιάταξης του 5-20 στην άρπα. Αυτή η φιγούρα δίνει το φθογγικό και ρυθμικό περιεχόμενο μιας αρμονικής αλληλουχίας στα ψηλά έγχορδα, που παραλάσσεται σταδιακά, φθόγγο-φθόγγο, υπακούοντας σε έναν Σολ φρυγικό, και ξεκινά έτσι το α. Δύο λυρικά μελωδικά αποσπάσματα ηχούν στο αγγλικό κόρνο, το οποίο πλαισιώνουν ηχοχρωματικά τα φρουλάτι των κλαρινέτων και των φαγκότων (συνοδεία και των αντιστοιχών μπάσων τους) και ο χτύπος ενός τριγώνου. Τα χαμηλά έγχορδα υπαινίσσουν τον *Hauptton* με πιτσικάτο, και τη φράση κλείνει στο όγδοο μέτρο της ένα μοτίβο  στα φλάουτα και στα όμποε (+ πίκολο και αγγλικό κόρνο), εμφανώς να θυμίζει ένα ατελέσφορο STeRGiO, ενώ τύμπανα σε τρέμολι και κόρνο σε πεντάλ διατηρούν το *Hauptton*.

Στα επόμενα μέτρα ακολουθεί το α', αντίστροφος ηχοχρωματικός σχηματισμός της πρώτης φράσης. Τον αρμονικό ρόλο κατέχουν τα κλαρινέτα και τα φλάουτα (+ μπάσο κλαρινέτο), πάνω από το καινούριο *Hauptton* Ρε (κοντραμπάσο και τύμπανα) και τον λοκρικό τρόπο· η δε απομάκρυνση αυτή θα μπορούσε να φέρει συνειρμούς φουγκικής απάντησης. Η μελωδία στα τσέλα, πάλι σε δύο φράσεις, που πλαισιώνουν τρέμολι των υψηλών εγχόρδων σε *divisi*. Τη φράση ολοκληρώνει το ίδιο μοτίβο με πριν, στην άρπα και στις καμπάνες.

Ακολουθούν οι φράσεις β και γ, οι οποίες απαντούνται κατοπτρικά αμέσως μετά με τις γ' και β', ενώ ακολουθείται μια καθοδική πορεία στα *Haupttöne* Ρε-Ντο-Σιb-Λα και τρόπους αιολικό, δωρικό, λυδικό και μιξολυδικό, για να καταλήξει και πάλι στο Σολ με την άφιξη του α". Στην ενότητα Β γίνεται μια εξερεύνηση της ηχοχρωματικής παλέτας, κυρίως με αρμονίες και μοτίβα ομοειδείς, ενώ σταθερή είναι η συνεχής αυξομείωση της δυναμικής, σχήμα το οποίο θυμίζει στον συνθέτη το αίσθημα του πόνου· επ' αυτού, το ενδιαφέρον προσελκύει ο σχηματισμός των εγχόρδων στα μμ. 29-31 και μμ. 34-36, σε τριπλό ντιβίζι και τρέμολι, που, εκμεταλλευόμενος το σχήμα αυτό της δυναμικής, πετυχαίνει σταδιακή γενικότερη πτώση ή ύψωση της έντασης, της ομάδας, ενώ τα έγχορδα σχηματίζουν έναν γραμμικό, ανά τέταρτο, ρυθμικό κανόνα· το συνολικό αποτέλεσμα μοιάζει να κάνει τον ήχο και την αρμονία να πάλλεται και να χάνεται στην πρώτη περίπτωση ή να χτίζεται σταδιακά και να εδραιώνεται στη δεύτερη.

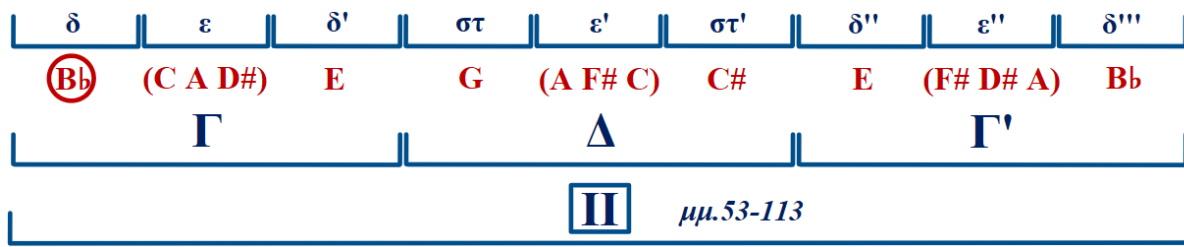
Στο α", τον αρμονικό ρόλο λαμβάνουν τα γαλλικά κόρνα με την τούμπα, ενώ σταδιακά γίνεται διπλασιασμός από τα τρομπόνια. Η μελωδία με τις δύο φράσεις στο όμποε διπλασιάζεται στην διπλή οκτάβα από το πίκολο, ενώ τις χαρακτηριστικές φιγούρες ενισχύει και το γκλόκενσπιλ. Τα τρέμολι χτίζονται σταδιακά, από τα ψηλά ξύλινα και έγχορδα, προς τα χαμηλότερα, παρακάμπτοντας τα όμποε και το αγγλικό κόρνο. Ενώ στην πρώτη φράση, ο τρόπος είναι ο Σολ λυδικός, στη δεύτερη χρησιμοποιείται ο Σολ φρυγικός.

Με καρκινικές ή ανάστροφες μορφές του μοτίβου που θα ακολουθήσει στο ΙΙ^ο μέρος, προετοιμάζεται ο «δρόμος» για αυτό επί των *Haupttöne* Λαb και Λα, η οποία ανοδική πορεία θα φέρει ημιτονιακά το Σιb, το νέο *Hauptton*. Για πρώτη φορά εισάγονται οι τρομπέτες, που μαζί με το ρυθμικό σχηματισμό των τρομπονιών, προοικονομούν τα νέα μέτρα με την τριμερή υποδιαίρεση. Για πρώτη φορά, ηχεί το *Σήμαντρο*, με το χαρακτηριστικό του ρυθμικό σχήμα, παρουσιάζοντας για πρώτη φορά την κρυμμένη θρησκευτικότητα του έργου, πιθανόν υπενθυμίζοντάς τη σε μερικούς ακροατές.



αναγωγή των *Haupttöne* του Ι^ο μέρους

II^ο ΜΕΡΟΣ: ΑΝΑΛΥΣΗ




Η μορφή του II^ο μέρους, επίσης τριμερής (ΓΔΓ'), παρουσιάζει μεγάλη ομοιότητα με αιθιωπικές μορφές και ρόντο, αφού το ε επανέρχεται. Με άξονα συμμετρίας το ε', το έργο «διπλώνεται», ενώ ακόμη και η διαδοχή των *Haupttöne* παρουσιάζεται με -μερική- καρκινική αναστροφή· έτσι, στο δ-δ'-στ τα *Haupttöne* εμφανίζονται με $(\pm)16 +i3$, ενώ στα στ'-δ''-δ''' με $+i3 (\pm)16$. Σε αυτή τη διαδικασία δεν μπορούν να συμμετάσχουν τα τμήματα ε, διότι η δόμηση του *Hauptton* τους προβλέπει να ακολουθούν το μοτίβο \surd (ακόμη και αν οι φθόγγοι δια-φέρουν στην οκτάβα τους). Με ισχυρή έμπνευση από το track του *Final Fantasy VII Remake* όσον αφορά τον ρυθμικό και ενορχηστρωτικό του κόσμο, ο χαρακτήρας του μέρους είναι εκρηκτικός εν πολλοίς, γεγονός που η αρμονία δεν το παραβλέπει· η επιλογή των συγχορδιών γίνεται κυρίως με όρους συγγενικών υπερσυνόλων, που περιέχουν κοινά υποσύνολα σε σχέση αναστροφής, όπως περιγράφηκε παραπάνω (βλ. [Η οργάνωση του υλικού](#)), ενώ ο ρόλος του Σ1_b, ως κεντρικού *Hauptton*, απειλείται, από το περιτεχνότατο *Umspielung* των υπολοίπων παροδικών φθογγικών βάσεων.

Ενορχηστρωτικά, τα τμήματα δ παρουσιάζουν μια εξέλιξη με την προσθήκη περισσότερων οργάνων σε κάθε επαναδιατύπωση μέχρι την κορύφωση της χρυσής τομής στα μμ. 113-114, μιμούμενα -ή και αυταναφερόμενα στο- δεύτερο μισό τους, τις ανοδικές δηλαδή γραμμές -όπως στα μμ. 57-60- στα οποία εξίσου χτίζεται ο ηχητικός όγκος βαθμιδωτά. Ρυθμικά προβάλλουν πολλές συγκοπές και αντιχρονισμούς, ενώ και άλματα εμφανίζονται που θυμίζουν εξπρεσιονιστικά έργα, με πολύ συνήθη αλλεπάλληλα άλματα οκτάβας.

Τα δε πρώτα μισά των τμημάτων δ παρουσιάζουν δύο φορές το μοτίβο \surd , το οποίο προέρχεται από τις τελευταίες τρεις νότες του STeRGiO. Ακριβώς μετά από κάθε διατύπωση, γίνεται απάντηση με το μοτίβο \surd το οποίο και προέρχεται από την καρκινική αναστροφή του πρώτου, με την προσθήκη ενός βήματος προς τα πάνω, στο τέλος της κίνησης. Με αυτά ακριβώς τα μοτίβα και τις διαφορετικές μορφές τους χτίζεται ένα μεγάλο κομμάτι του II^ο μέρους.

Τα τμήματα ε, τα οποία αξιοποιούν τα ίδια μοτίβα, ακολουθούν επίσης μια εξέλιξη, όχι μόνο στον ηχητικό τους όγκο με τη βαθμιδωτή προσθήκη οργάνων, αλλά και με τον σταδιακό εμπλουτισμό του ρυθμικού ορίζοντα, με τη χρήση ρυθμών λόγου 2:1, όσο και το ανάποδο 1:2, το οποίο τελευταίο προσθέτει και μια αίσθηση συγκοπής, εμπνευσμένης από τα τμήματα δ.

Στα τμήματα στ, τα οποία αποσκοπούν να φέρουν μια σχετική χαλαρότητα, η μελωδία χτίζεται από τη μεγέθυνση του μοτίβου , σχετιζομένου με αυτό του δ, αφού προέρχεται από τις τελευταίες 4 νότες του STeRGiO. Το ενδιαφέρον στο πασάζ αυτό έλκει η επεξεργασία της μελωδίας από το δεύτερο όμποε και κλαρινέτο στο στ, και από αμφότερα τα πρώτα και δεύτερα φλάουτα, όμποε και κλαρινέτα σε εναλλαγή· σε αυτό το πασάζ, η μελωδία ακολουθεί σε μεγάλες αξίες το άνω μοτίβο, αλλά ταυτόχρονα, τα άλλα όργανα αναπαράγουν σε σμίκρυνση το μοτίβο, θέτοντας ως πρώτο φθόγγο κάθε φορά είτε κάποιον της μελωδίας είτε κάποιον της αρμονικής στοιβάδας. Αυτή την τεχνική ονομάζω *τεχνική φράκταλ*, από το ομώνυμο φαινόμενο στα μαθηματικά (βλ. Εξωμουσικά ερεθίσματα), αφού χρησιμοποιεί το ίδιο μοτίβο με τον σκελετό της μελωδίας σε σμίκρυνση, για να διανθίσει τους ίδιους τους φθόγγους της μελωδίας ή της αρμονίας· το μοτίβο μπορεί να βρίσκεται είτε στην πρωταρχική μορφή του είτε σε κάποια παραλλαγή (τις γνωστές: αναστροφή, καρκίνος, καρκινική αναστροφή). Υπάρχουν τέσσερις ενδεχόμενες χρήσεις: 1) τα διαστήματα του σμικρυσμένου (sic!) μοτίβου ακολουθούν ακριβώς τις διαστηματικές τάξεις του μοτίβου-μελωδίας, 2) τα διαστήματα του σμικρυσμένου μοτίβου ακολουθούν τα συναφή διαστήματα με αυτά του μοτίβου-μελωδίας, καθώς αυτά προκύπτουν από την *τονική προσαρμογή*, όπως ορίστηκε προηγουμένως (βλ. Η οργάνωση του υλικού), 3) τα σμικρυσμένο μοτίβο ακολουθεί τη γενικότερη κατεύθυνση του μοτίβου-μελωδίας ή κάποιας παραλλαγής του, 4) ένας συνδυασμός των ανωτέρω. Στο *Lamento*, στα μμ. 74-76, 78-80, 86-88 και 90-92 ακολουθείται κυρίως ο συνδυασμός των τριών τρόπων.

Όσον αφορά το *Σήμαντρο*, αυτό ακούγεται ακόμη δύο φορές στο II^ο μέρος, μία στα μμ. 75-81 και μία στα μμ. 106-113, ενώ συνεχίζει να ηχεί και κατά τη διάρκεια του μεταβατικού τμήματος του III^{ου} μέρους. Η τρεις κρούσεις σε ίση απόσταση κρατούν συμβολικό χαρακτήρα για τον συνθέτη και λειτουργούν ως πρόδρομοι του βυζαντινού επικήδειου μέλους στο III^ο μέρος· θα μπορούσε κανείς να τις χαρακτηρίσει ως κάλεσμα των συγγενών για τον *τελευταίον άσπασμόν* του τεθνεώτος και ζοφερή υπενθύμιση πως η ζωή του ανθρώπου είναι τόσο εύθραυστη.

Στο παρακάτω διάγραμμα, παρουσιάζεται η πλοκή των *Haupttone*, και με μπάρες δηλώνονται ακολουθίες φθόγγων που θυμίζουν μοτίβα από το *Grundgestalt*, παρόλο που

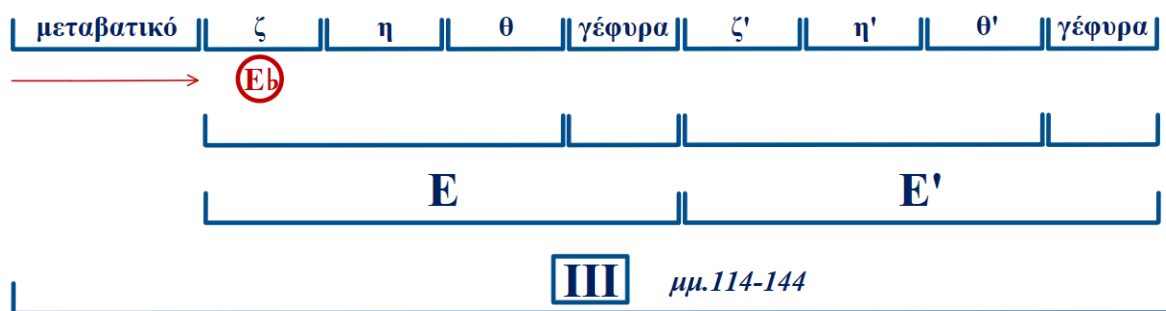
μερικά διαστήματα είναι προσαρμοσμένα, ενώ άλλα μπορεί να απέχουν οκτάβα από την αναμενόμενη θέση.

II

III

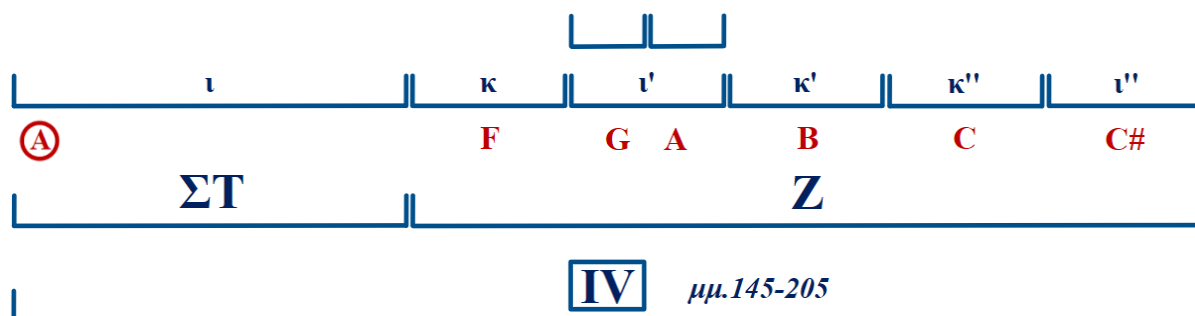
αναγωγή των Haupttöne του II^{ου} μέρους

III^ο ΜΕΡΟΣ: ΑΝΑΛΥΣΗ



Η μορφή του III^{ου} μέρους απαρτίζεται από δύο όμοιες ενότητες, που η καθεμία έχει μια συνεχώς εξελισσόμενη, τόσο ενορχηστρωτικά, όσο και μελωδικά πορεία, μέσα από τις φράσεις ζ, η και θ, ενώ την κάθε ενότητα κλείνει μια γέφυρα, που στη δεύτερη περίπτωση έχει και καταληκτικό χαρακτήρα. Στο μέρος αυτό μας εισάγει ένα μεταβατικό τμήμα των 5,5 μέτρων, που αφερεί σταδιακά τα ρυθμικά και μοτιβικά στοιχεία του II^{ου} μέρους, ενώ παράλληλα επιβραδύνεται και το τέμπο, επί του *Hauptton* Sib. Οι τρεις κρούσεις της καμπάνας σε Mi_b ανακοινώνει το νέο φθογγικό κέντρο, και λειτουργεί συμβολικά και προΐδεαστικά, ως προς το

IV^ο ΜΕΡΟΣ: ΑΝΑΛΥΣΗ



Η μορφολογική σύνθεση του IV^{ου} μέρους δεν μπορεί να περιγραφθεί με έναν μόνο μορφολογικό τύπο. Χωρίζεται σε δύο ενότητες, ΣΤ και Ζ, που έχουν σχέση μεταξύ τους χρυσής τομής, όπου $\Sigma T < Z$.

Το ΣΤ πρόκειται εξολοκλήρου για μια μουσική επιφάνεια η οποία χτίζεται επάνω σε έναν κανόνα. Το μέλος του «Dies Irae» εισάγεται στην τούμπα και στο κοντραφαγκότο, ενώ καμπάνες με τον *Hauptton* Λα κλείνουν την πρώτη ολοκληρωμένη φράση του μέλους, φέρνοντας στο μυαλό την επεξεργασία του Μπερλιόζ στη *Φανταστική Συμφωνία* (βλ. Μουσικά ερεθίσματα). Παράλληλα έχει ήδη ξεκινήσει την ίδια φράση -δύο μέτρα μετά την πρώτη φωνή- το ζευγάρι τρομπόνι 4 – φαγκότο 2, ενώ μετά από δύο ακόμη μέτρα θα μπει και η τελευταία συμμετοχή στον τρίφωνο κανόνα, το κόρνο 4 – μπάσο κλαρινέτο. Ενώ ο κανόνας εκτυλίσσεται σε οκτάβες, παίζοντας δύο φορές τις δύο φράσεις του Γρηγοριανού μέλους, ένα τύμπανο σε Λα δημιουργεί σποραδικά το ρυθμικό περιεχόμενο όλης της ενότητας. Το κοντραμπάσο -σε ομορρυθμία με το ταμπούρο- ενισχύει το φθογγικό κέντρο.

Μέσα σε αυτή την εντελώς ήρεμη ατμόσφαιρα, εμφανίζονται μελωδικά κελιά στα υπόλοιπα κόρνα και τρομπόνια, για να σπάσουν τη μονοτονία. Ύστερα, ένας χρωματικός κανόνας ξεκινά στην ψηλή περιοχή των εγχόρδων που αξιοποιεί το πρώτο μοτίβο του μέλους σε αύξηση, ενώ από τη μία νότα στην άλλη παρεμβάλλεται μια μικρή φιγούρα· η είσοδος όλων των φωνών του εξάφωνου αυτού κανόνα επιτυγχάνεται λίγο πριν από τη χρυσή τομή της ενότητας. Την ηχητική παλέτα έρχονται να χρωματίσουν τα υπόλοιπα ξύλινα πνευστά -πλην των φλάουτων- με φρουλάτι στη μεσαία προς υψηλή περιοχή. Αυτή η εικόνα διαρκώς εξελίσσεται μέχρι την πυκνωσή της στο μέτρο 168.

Μετά τη χρυσή αυτή τομή, ξεσπούν τα φλάουτα (με το πίκολο) και οι τρομπέτες, που απουσίαζαν από την ενότητα ΣΤ, και ομορρυθμικά με τα υψηλά ξύλινα, φωνάζουν τις δύο φράσεις του «Dies Irae», που τις χωρίζει μια μίμηση σε σμίκρυνση των εγχόρδων. Τα υπόλοιπα

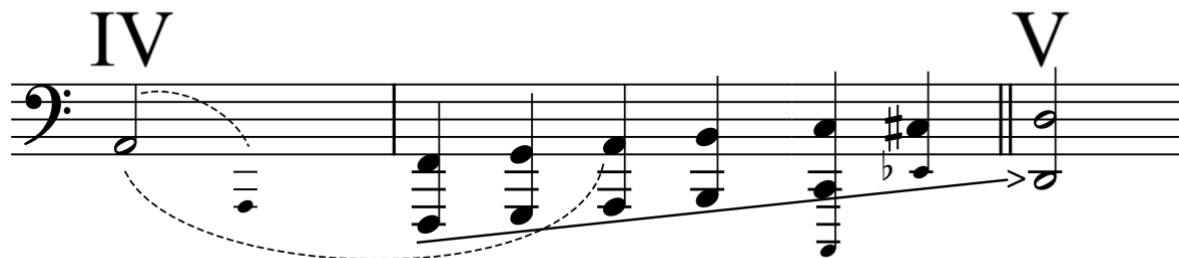
χάλκινα και τα χαμηλά ξύλινα αναλαμβάνουν ρόλο εμβατηριακά ρυθμικό, ενώ τις υψηλές συχνότητες εμπλουτίζουν τα τρέμολι των υψηλών εγχόρδων. Τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα ενισχύουν τα μπάσα από τη μέση του τεμαχίου, είτε με τρέμολι του *Hauptton* είτε με αντιχρονισμούς. Η εικόνας αυτή του κ επαναλαμβάνεται και στο κ”.

Το κ’, το οποίο αξιοποιεί το ίδιο μελωδικό υλικό, με αραιότερη ενορχήστρωση. Φλάουτα και πίκολο, μαζί με όλα τα χάλκινα πλην των μπάσων τρομπονιών και της τούμπας, ισοπεδώνουν τη μεσαία μέχρι πολύ υψηλή περιοχή με παράλληλες κινήσεις παίζοντας το ίδιο μέλος, ενώ τα φαγκότα, το κοντραφαγκότο και τα εναπομείναντα χάλκινα κρατούν ρυθμικά το φθογγικό κέντρο. Τα υψηλά έγχορδα με τρέμολι δίνουν μια επιπλέον λάμψη στους υψηλούς αρμονικούς.

Οι φράσεις ι’ και ι” μοιάζουν με την προηγούμενη ενότητα μόνο στο γεγονός πως οι εντάσεις απαλύνονται, ενώ κάνουν την εμφάνισή τους μιμητικά, κανονικά και αντιστικτικά στοιχεία. Κοινά παραμένουν τα φρουλάτι των ξυλίνων -πλέον μόνο με φλάουτα, κλαρινέτα και μπάσο κλαρινέτο-, και τα μελωδήματα των κόρνων -χωρίς τα τρομπόνια.

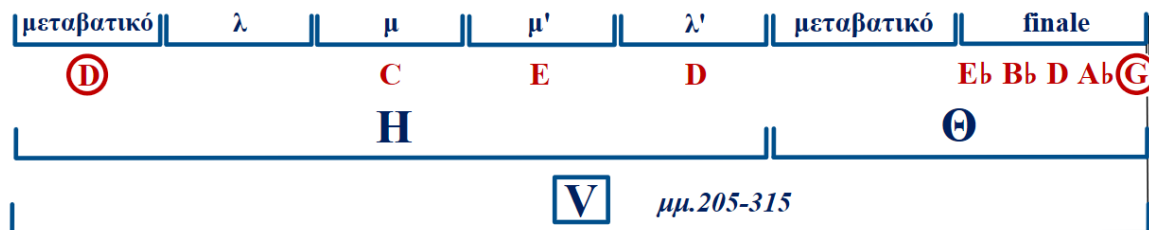
Το IV^ο μέρος καταλήγει με αλληλεπικάλυψη στον φθόγγο Ρε, με τον οποίο ξεκινά και το V^ο μέρος.

Το *Umspielung* του μέρους είναι απλό και κατευθυνόμενο.




αναγωγή των Haupttöne του IV^{ου} μέρους

V^ο ΜΕΡΟΣ: ΑΝΑΛΥΣΗ



Όσον αφορά το V^ο μέρος, το οποίο υπέχει και λειτουργία επαναδιατύπωσης του προηγούμενου υλικού, υπάρχουν δύο ενότητες με σχέση χρυσής τομής. το Η (μμ. 205-276) και το Θ (μμ. 277-315), όπου $H > \Theta$. Με τη βοήθεια ενός μεταβατικού τμήματος, το οποίο λειτουργεί και ως κατάληξη για το προηγούμενο μέρος, επανεμφανίζεται το μοτίβο STeRGiO ως βασικό μοτιβικό-μελωδικό υλικό, αλλά αυτή τη φορά με τους φθόγγους του συνόλου 5-29 Φα# Σολ Λα Ντο Ρε· κατά αυτόν τον τρόπο, το βασικό σύνολο εδώ περιέχει φθόγγους που παραδοσιακά, εξαιρουμένου του Σολ, θα θύμιζαν μια δεσπόζουσα συγχορδία V⁷ για τη Σολ.

Το μεταβατικό δίνει τη θέση του στο λ, ένα μέρος που μελωδικά επαναφέρει το υλικό του ΙΙΙ^ο μέρους, το μέλος «Ός άνθος μαραίνεται...», το οποίο πρωταγωνιστεί στα κόρνα και τις τρομπέτες. Τα ψηλά έγχορδα διανθίζουν τον σκελετό της μελωδίας με γρήγορες φιγούρες, επηρεασμένες από το μοτίβο , σε ύφος Γουίλιαμς, του ΙΙ^ο μέρους (βλ. Μουσικά ερεθίσματα). Οι βιόλες, τα χαμηλά έγχορδα και τα χαμηλά ξύλινα κρατούν σε οστινάτο το *Hauptton* Ρε, ενώ τα υπόλοιπα ξύλινα και η άρπα σχολιάζουν με διάφορες ταχύρρυθμες φιγούρες τη μελωδία. Η αρμονία ακολουθεί *τονικές προσαρμογές*, όπως ορίστηκαν παραπάνω (βλ. Η οργάνωση του υλικού), στην Ρε μιζολυδική. Η ίδια σκηνή επαναλαμβάνεται στο λ', αυτή τη φορά, ωστόσο στην Ρε οκτατονική 8-28 T₂:(0134679A). Από το λ' κι έπειτα, εγκαταλείπεται εντελώς η φθογγική τάξη του Σολ, προκειμένου η εμφάνισή του στο τέλος του έργου να ακουστεί ικανοποιητικά και σαν τελεσφόρηση του όλο και πιο διάφωνου αρμονικού φόντου.

Στα τμήματα μ και μ', το μελωδικό-μοτιβικό υλικό που επαναχρησιμοποιείται προέρχεται σε ελεύθερη επεξεργασία από το ΙΙ^ο μέρος, και διατυπώνεται πρώτα στα βιολοντσέλα. ύστερα στο αγγλικό κόρνο. Η αρμονία έχει λιτότερο ρυθμό, ενώ στολίδια παραμένουν με φιγούρες από μοτίβα του ΙΙΙ^ο μέρους: στο μ, την αρμονία αναλαμβάνουν τα υπόλοιπα έγχορδα, ενώ τα στολίδια τα 2 φλάουτα, τα 2 όμποε και τα 2 κλαρινέτα· στο δε μ', ο συνδυασμός είναι ανάποδος με απουσία των όμποε. Και στις δύο περιπτώσεις, εναλλάξ τις

διαφορετικές μελωδικές φράσεις ενισχύει ενισχύουν ένα μπάσο κλαρινέτο και ένα τρόμπονι. Λοιπά όργανα μπορεί να σχολιάζουν ελεύθερα.

Στην ενότητα Θ, ακολουθούν ένα μεταβατικό τμήμα, το οποίο εγκαταλείπει τα μοτίβα του II^{ου} και του III^{ου} μέρους, για να φέρει στο προσκήνιο το μοτίβο του *Grundgestalt* και να προετοιμάσει το φινάλε. Ο ηχητικός όγκος γίνεται ολοένα και μεγαλύτερος, μέχρι που απότομα σπαίνουν όλα με την κρούση της καμπάνας.

Το φινάλε ακολουθεί στη βάση του το STeRGiO αυτούσιο, όπως προετοιμαζόταν να ακουστεί και στην εισαγωγή· η καμπάνα δίνει κάθε φορά κάθε νότα του *Grundgestalt*, ενώ η ορχήστρα «σκάει» σε ένα εκρηκτικότατο tutti, ολοένα και πιο διάφωνα, ολοένα και με περισσότερους φθόγγους κάθε φορά. Ως αποτέλεσμα έρχεται η τελευταία συγχορδία πριν από την πτώση να περιέχει έντεκα διαφορετικές φθογγικές τάξεις πλην του Σολ.

Η ορχήστρα σβήνει απότομα, ενώ στην κορυφή παραμένουν δύο αρμονικοί σε δυναμική πιάνο, η 3^η και η 5^η μιας Σολ μείζονας συγχορδίας· εισάγεται, εν τέλει, ήπια και το σολ στα μπάσα, τα υπόλοιπα όργανα εισάγονται από μια νότα του STeRGiO, ακολουθεί μια μελωδική διατύπωσή του στο 1^ο κόρνο, ενώ παράλληλα ηχεί μια τελευταία φορά το *Σήμαντρο*· την ορχήστρα κλείνουν αρμονικοί Σολ στην άρπα, ένα τρίγωνο, μια καμπάνα και ένα τύμπανο.


V



(V7 Vsub. I)

αναγωγή των Haupttöne του V^{ου} μέρους

I II III (Di es I rae)



IV V



αναγωγή των Haupttöne όλου του έργου

τρίτο μέρος

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ολοκληρώνοντας αυτόν τον κύκλο σπουδών στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, μπορώ να πω πως διδάχτηκα πάρα πολλά για τη μουσική και την επιστήμη της. Ξεκινώντας τις σπουδές μου 2019-2020, πέρασα όλη τη διάρκεια της πανδημίας κορονοϊού στα φοιτητικά μου χρόνια, ενώ ελλόχευε ο κίνδυνος να μην καλύπτονται όλες οι ανάγκες από την εξ αποστάσεως διδασκαλία. Παρόλες τις δυσκολίες, η όρεξη και ο ζήλος των καθηγητών και καθηγητριών μας, που πήγαζαν από την αγάπη τους για τη μουσική και τα διδακτικά τους αντικείμενα, μετέδωσαν με όλη τους τη σοφία τα απαραίτητα εφόδια, για να λατρέψουμε κι εμείς, οι μαθητές τους, την ίδια τέχνη και την ίδια επιστήμη. Κάθε νέο μάθημα και μια νέα γνώση· κάθε νέα γνώση και μια νέα «βουτιά» στο αστείρευτο πηγάδι της μουσικής· κάθε νέα «βουτιά» θέριευε όλο και περισσότερο τη «δίψα» μας. Θυμάμαι ακόμη τα διάφορα τρώρα που έφευγαν νερό στα μαθήματα· που παρά την κούραση της ημέρας, υπήρχε πάντα η θέληση για ένα ακόμη μάθημα. Αυτή η πορεία έφερε στις ζωές μας καινούριους ανθρώπους, καινούριες φίλιες και καινούριες συναναστροφές· και κάθε μία από αυτές έδειχνε και κάτι καινούριο για εμάς.

Μετά από τόσα χρόνια στα θρανία, συνειδητοποιώ πλέον πόσο ελάχιστα γνωρίζω ακόμη για τη μουσική και πόσα περισσότερα ακόμη θέλω να μάθω. Ευχαριστώ όλους και όλες που στάθηκαν ή πέρασαν από τη ζωή μου όλα αυτά τα χρόνια! Εύχομαι σε όλους ονειρικά μουσικά ταξίδια!

FINIS ET DEO GRATIAS.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Berg, Alban. 1996. *Violinkonzert*, edited by Douglas Jarman. Universal Edition.
[https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_\(Berg,_Alban\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_(Berg,_Alban)).
- Berlioz, Hector. 1900. *Hector Berlioz Werke, Serie I, Band 1*, edited by Charles Malherbe and Felix Weingartner. Breitkopf und Härtel.
[https://imslp.org/wiki/Symphonie_fantastique,_H_48_\(Berlioz,_Hector\)](https://imslp.org/wiki/Symphonie_fantastique,_H_48_(Berlioz,_Hector)).
- Catholic Church. 1961. *The Liber Usualis: With Introduction and Rubrics in English*, edited by Benedictines of Solesmes. Desclee Company.
- Damascene. 2012. *Christ the Eternal Dao*. Valaam Books.
- Debussy, Claude. 1986. *Klavierwerke, Band II*, edited by Ernst-Günter Heinemann. G. Henle Verlag.
- Fandom. 2025. “Final Fantasy VII Remake.” Final Fantasy Wiki. Last modified June 21.
https://finalfantasy.fandom.com/wiki/Final_Fantasy_VII_Remake.
- Forte, Allen. 1977. *The Structure of Atonal Music*. Yale University Press.
- IMDb. 2025. “Superman (1978) - IMDb.” Last accessed July 3.
<https://www.imdb.com/title/tt0078346/>.
- Jander, Owen. 2001. “Solfeggio.” *Grove Music Online*. Accessed July 4, 2025.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026144>.
- Kim, Sinae. 2012. “Isang Yun and the Hauptton Technique: An Analytical Study of the Second Movement from Duo für Violoncello und Harfe (1984).” Master’s thesis, University of Ottawa.
- Laozi. 2025. “Dao De Jing.” Last accessed July 2. <https://ctext.org/dao-de-jing>.
- MuseScore. 2024. “Let the Battles Begin! - Final Fantasy VII - Nobuo Uematsu.” Last updated May 14. <https://musescore.com/user/33388387/scores/6186945>.
- Newton, Isaac. 2010. “Hermes.” In *The Chemistry of Isaac Newton*, edited by William R. Newman and John A. Johnson. Indiana University Bloomington. Archived January 15, 2025, at
<https://web.archive.org/web/20250115171332/https://webapp1.dlib.indiana.edu/newton/mss/norm/ALCH00017/>.
- Pärt, Arvo. 1981. *Cantus in memory of Benjamin Britten*. Universal Edition.

- Rainbow, Bernarr, and Charles Edward McGuire. 2001. "Tonic Sol-fa." *Grove Music Online*. Accessed July 4, 2025.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028124>.
- Schoenberg, Arnold. 1950. "New Music, Outmoded Music, Style and Idea." In *Style and Idea*, edited by Dika Newlin. Philosophical Library.
- Schoenberg, Arnold. 1995. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of its Presentation*. Translated by Patricia Carpenter and Severine Neff. Columbia University Press.
- Straus, Joseph N.. 1987. "The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music." *Journal of Music Theory* 31 (1): 1-21. <https://www.jstor.org/stable/843544>.
- Stravinsky, Igor. 1947. *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. Harvard University Press.
- Tatlow, Ruth. 2001. "Golden number." *Grove Music Online*. Accessed July 5, 2025.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049579>.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. 2025. "DNA." *Encyclopaedia Britannica*, Last Updated June 25. <https://www.britannica.com/science/DNA>.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. 2025. "Fractal." *Encyclopaedia Britannica*, Last Updated May 9. <https://www.britannica.com/science/fractal>.
- Xenharmonic Wiki. 2025 "Harmonic Series." Last modified February 17, at 03:49.
https://en.xen.wiki/w/Harmonic_series.
- YouTube. 2017. "Arvo Pärt: Cantus in memoriam Benjamin Britten. Sheet Music." Uploaded February 17.
<https://youtu.be/KImKBJ1jQfU?si=QVEZnJKROzVQCX46>.
- YouTube. 2020. "Hymn to the Fallen by John Williams (reduction and analysis)." Uploaded August 27. <https://youtu.be/2mzq7cx803o?si=6EbG4YVfJYG-2L9m>.
- YouTube. 2021. "'SUPERMAN MARCH' Score Reduction and Analysis." Uploaded December 1. <https://youtu.be/T4GALLNT8Vs?si=QQdpwTwfZSHgwWQZ>.
- YouTube. 2022. "FFVII REMAKE: 闘う者達 -なんでも屋の仕事-." Uploaded March 3.
<https://youtu.be/zRHITjce9s0?si=45OOIA2ZSouc97uD>.
- YouTube. 2025. "AI art stans don't understand art." Uploaded May 12.
<https://youtu.be/vzjC9jR2IVo>.

ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

- Βούβαρης, Πέτρος. 2015. *Εισαγωγή στη Μορφολογική Ανάλυση της Τονικής Μουσικής: Μπαρόκ, Κλασικισμός*. Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.
- Γιάννου, Δημήτρης. 1995. *Ιστορία της Μουσικής – Σύντομη Γενική Επισκόπηση – Τόμος Α' (Μέχρι τον 16^ο Αιώνα)*. University Studio Press.
- Γκρίφιθς, Πολ. 1993. *Μοντέρνα Μουσική*. Translated by Μαρία Κωστίου. Εκδοτικός Οίκος Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος Α.Ε.
- Ευθυμιάδης, Αβραάμ. 1972. *Μαθήματα Βυζαντινής Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*. n.p.
- Λεβέντης, Ἄγγελος. 2025. “Απώλεια – Τα 5 Στάδια Του Πένθους.” Last accessed July 5. <https://angelosleventis.gr/stadia-penthous/>.
- Λυκουριώτης, Κωνσταντίνος. 2022. “Τζον Κέιτζ 1912-1992.” *Τεχνικές Σύνθεσης της Μουσικής του 20^{ου} Αιώνα II*, edited by Χρήστος Σαμαράς. n.p.
- Λυκουριώτης, Κωνσταντίνος. 2022. “Μινιμαλιστές.” *Τεχνικές Σύνθεσης της Μουσικής του 20^{ου} Αιώνα II*, edited by Χρήστος Σαμαράς. n.p.
- Michels, Ulrich. 1995. *Άτλας της Μουσικής*. Translated by Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής. Φίλιππος Νάκας Μουσικός Οίκος.
- Ντόκας, Αησιλάος Σπ.. 1981. *Λεξικό Φιλοσοφικῶν Ὁρῶν*. Εκδοτικός Οίκος Αστήρ.
- Παναγιωτόπουλος, Δ. Γ.. 1982. *Θεωρία και Πράξις τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*. Αδελφότης Θεολόγων ο Σωτήρ.
- Πετριδής, Λυκούργος. 1998. *Ἀκολουθία τοῦ Ἁγίου Βαπτίσματος – Ἀκολουθία τοῦ Στεφανώματος – Ἀκολουθία Νεκρώσιμος ἤτοι εἰς Κεκοιμημένους*. n.p.
- Τσούγκρας, Κώστας. n.d. “Βασικές Μουσικές Μορφές.” In *Σημειώσεις Μουσικῆς Ανάλυσης I*. n.p.
- Τσούγκρας, Κώστας. n.d. “Claude Debussy (1862-1918).” In *Σημειώσεις Μουσικῆς Ανάλυσης II*. n.p.
- Φιλολογική Ομάδα Κάκτου. 1992. *Πλάτων – Τίμαιος (ἢ περὶ φύσεως) – Κριτίας (ἢ Ἀτλαντικὸς)*. Εκδόσεις Κάκτος.
- Φιλολογική Ομάδα Κάκτου. 1999. *Πυθαγόρας – Χρυσᾶ ἔπη*. Εκδόσεις Κάκτος.
- Χριστιανόπουλος, Ντίνος. 2021. “Ἡ Βυζαντινὴ Ποίηση Ἀνθολογημένη | Μέρος Γ': Νεκρώσιμη Ἀκολουθία | Απόδοση Ντίνος Χριστιανόπουλος.” Νέο Πλανόδιον. Last accessed July 2, 2025. <https://neoplanodion.gr/2021/10/13/ioannes-damaskenos/>.