

Σειραϊκή μουσική και Σύνθεση στον Εικοστό Αιώνα

Κολλέγιο Άκρινγκτον και Ρόζεντεϊλ

2003

Νάιτζελ Χορν

Σύνοψη

Αυτή η διατριβή είναι ένας εισαγωγικός οδηγός στην σειραϊκή μουσική. Τοποθετεί εν συντομία την δωδεκάφθογγη μουσική στο ιστορικό της πλαίσιο και περιγράφει την ανάπτυξη της μουσικής μετά την όψιμη ρομαντική περίοδο. Στη συνέχεια αναφέρεται στις βασικές αρχές της σειράς: τις παράγωγες μορφές της, τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει ο συνθέτης. Τέλος, συζητά τη σημασία του ελέγχου της έντασης κατά τη σύνθεση ενός σειραϊκού έργου.

Σειραϊκή μουσική και Σύνθεση στον Εικοστό Αιώνα

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ 4

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ 5

ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΚΤΙΚΗ ΤΗΣ ΣΕΙΡΑΪΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ 10

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ 21

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 22

Εισαγωγή

Είναι σημαντικό να υπάρχει μια ευρεία γνώση όσο το δυνατόν περισσότερων μουσικών στυλ και της ιστορίας τους. Ακόμα κι αν ο συνθέτης υιοθετήσει τελικά ένα μόνο στυλ, θα πρέπει να μπορεί να εκτιμά τα άλλα στυλ, να ξέρει τι έχουν να του προσφέρουν και να είναι προετοιμασμένος ώστε αν χρειαστεί να μπορεί να ενσωματώσει τις τεχνικές εκείνες των άλλων στυλ που θα βοηθήσουν στη σύνθεση του έργου του. Αυτή η εργασία θα επιτρέψει στον συνθέτη να κατανοήσει και να χρησιμοποιήσει απλές σειραϊκές τεχνικές αλλά και να κατανοήσει καλύτερα την εφαρμογή του σειραϊσμού στη μουσική άλλων συνθετών.

Γι' αυτό τον σκοπό, αυτό το κείμενο συμπεριλαμβάνει τη μουσική και ιστορική προοπτική που κρύβεται πίσω από την πιο σημαντική ίσως τεχνική σύνθεσης του εικοστού αιώνα. Κάνει μια μικρή εισαγωγή στη σύνθεση μουσικής με το δωδεκάφθογγο στυλ του Άρνολντ Σένμπεργκ, που ακολούθησαν πολλοί συνθέτες και ιδιαίτερα οι μαθητές του Σένμπεργκ, Άλμπαν Μπεργκ και Άντον Βέμπερν που μαζί με τον δάσκαλό τους έγιναν γνωστοί ως η Δεύτερη Σχολή της Βιέννης.

Όπως όλα τα μουσικά είδη, οι σειραϊκές τεχνικές εξελίχθηκαν στο χρόνο. Θα αναφερθούν σημεία από διάφορες φάσεις της εξέλιξής της, από την αρχή της (και νωρίτερα) μέχρι τη δεκαετία του 1950.

Ιστορικό Πλαίσιο

Η ανάπτυξη κάθε νέου μουσικού στυλ γίνεται καλύτερα αντιληπτή όταν τοποθετείται σε ένα ιστορικό πλαίσιο καθώς οι μουσικοί, όπως κάθε άλλο επάγγελμα, ζουν εκείνη την εποχή και είναι φυσικό να επηρεάζονται από αυτή. Στο τέλος του δέκατου ένατου αιώνα, η περίοδος που είναι σήμερα γνωστή ως "Ρομαντική Περίοδος" ήταν στη δύση της. Η ιστορία προχωρούσε μπροστά, με γρήγορο ρυθμό που δεν είχε προηγούμενο, προς την περίοδο που συχνά αποκαλούμε σήμερα με τον γενικό όρο "Μοντέρνοι Καιροί". Παρόμοιες κορυφαίες αλλαγές είχαν υπάρξει στο παρελθόν - ο Διαφωτισμός ή η Αναγέννηση, λόγου χάρι. Αυτό όμως που αναμφισβήτητα διέφερε τώρα ήταν η ταχύτητα της αλλαγής.

Ήταν η εποχή που ο Αϊνστάιν ετοιμαζόταν να δημοσιεύσει την Ειδική Θεωρία της Σχετικότητας, ο Φρόυντ εργαζόταν στο έργο του Η Ερμηνεία των Ονείρων και ο Πλανκ δημιουργούσε την Κβαντική Θεωρία. Η εφεύρεση του τηλέγραφου μετέφερε τα νέα σχεδόν σε πραγματικό χρόνο, κάτι αδιανόητο 100 χρόνια πριν. Στην πολιτική, το Σοσιαλιστικό Κίνημα κέρδιζε έδαφος στο Ηνωμένο Βασίλειο, τη Ρωσία και τις Η.Π.Α. και από το τέλος του Γαλλο-Πρωσικού πολέμου το 1871, η Ευρώπη ζούσε μια εκτεταμένη, πρωτόγνωρης διάρκειας, περίοδο ειρήνης. Αυτά τα γεγονότα και η πίστη στην επιστήμη έφεραν μια νέα αισιοδοξία στις αρχές του εικοστού αιώνα, μια αισιοδοξία που δεν θα κατέρρεε πριν περάσουν 14 χρόνια.

Ο αγώνας για το μέλλον ήταν εμφανής στις Εικαστικές Τέχνες, ο Καντίνσκι έκανε εκθέσεις αφηρημένων έργων και ο Ζωρζ Μπρακ έλεγε "Μην ζωγραφίζετε αυτά που βλέπετε, αλλά αυτά που ξέρετε ότι υπάρχουν". Και βεβαίως είναι γνωστό ότι ο Σένμπεργκ ήταν ένας άξιος ερασιτέχνης ζωγράφος.

Παρ' όλο που οι ανακαλύψεις στην Ψυχολογία και τη Φυσική ήταν επαναστατικές και έδειχναν ότι η ανθρωπότητα άρχιζε να ελέγχει το περιβάλλον της, παράλληλα μείωναν την πίστη των ανθρώπων σ' αυτά που έβλεπαν γύρω τους και είχαν μάθει να δέχονται ως τότε σαν δεδομένα.

Η ψυχανάλυση έδειξε πώς η ανθρωπότητα οδηγείται από παράλογες και σεξουαλικές συμπεριφορές. Η Ειδική Σχετικότητα αμφισβήτησε την κατανόησή μας για τον χώρο και τον χρόνο. Η Κβαντομηχανική και Αρχή της Απροσδιοριστίας σύντομα θα κλόνιζαν την άποψή μας για τον κόσμο.

Με την κατάρρευση της τονικότητας, η Μουσική ένιωσε την τάση το ίδιο έντονα με την Επιστήμη και τις Εικαστικές Τέχνες. Πολλοί συνθέτες από την Γερμανο-αυστριακή παράδοση της Δυτικής ευρωπαϊκής μουσικής ένιωθαν ότι είχαν εξαντλήσει τα όρια της παραδοσιακής μελωδίας, αρμονίας και αντίστιξης που ήταν σε χρήση από την εποχή του Μπαχ μέχρι αυτή του Βάγκνερ. Η υπέρβαση των παλιών κανόνων, που αποτελούσαν τη μέθοδο προόδου της μουσικής για πάνω από 500 χρόνια, δεν αρκούσε πλέον. Οι συνθέτες ένιωθαν ότι για να προχωρήσουν μπροστά έπρεπε να επινοήσουν ένα νέο σύνολο κανόνων για τον εικοστό αιώνα.

Τα προηγούμενα 300 χρόνια η μουσική βασιζόταν κυρίως σε δύο τύπους κλιμάκων, τις μείζονες και τις ελάσσονες και τις αντίστοιχες μεταφορές τους. Η μουσική που βασιζόταν σε αυτές τις κλίμακες είχε μια αναγνωρίσιμη μελωδία πάνω από μια ξεκάθαρη αρμονία που ακολουθούσε αυστηρούς κανόνες και συμβάσεις που είχαν οικοδομηθεί με τα χρόνια. Οι μελωδίες που κατασκευάζονταν από τις επτά νότες της κλίμακας ήταν σε γενικές γραμμές απλές και σύμφωνες με την τονικότητα. Αν και η μουσική έκανε σύντομους περιπάτους σε άλλες τονικότητες, ο κανόνας ήταν να επιστρέφει πάντα στη βάση της στο τέλος. Αυτό έδωσε στους συνθέτες μια τονικότητα που μαζί με το ρυθμό, τη φόρμα και συχνά τις προγραμματικές σημειώσεις, δημιούργησε τη βάση όλης της "σοβαρής" μουσικής από το 1400-1900 περίπου.

Το δίλημμα προέκυψε στο τέλος του δέκατου ένατου αιώνα κυρίως μέσα από έργα συνθετών όπως ο Ριχάρδος Βάγκνερ. Βλέπουμε την τονικότητα να φτάνει στα όριά της στην εισαγωγή του έργου Τριστάνος και Ιζόλδη και αργότερα στη μουσική του Γκούσταβ Μάλερ.

Όταν ακούει κανείς αυτό το πρελούδιο είναι συχνά δύσκολο να εντοπίσει την κλίμακα: αν και αναμφισβήτητα είναι τονικό, αλλάζει συνέχεια τονικότητα, έχει λίγες πτώσεις και χρησιμοποιεί τη δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης ως λύση σε πιο σύνθετες συγχορδίες παρά ως μια συγχορδία που πρέπει η ίδια να λυθεί. Αυτό ικανοποιεί το αυτί του ακροατή γιατί η δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης είναι λιγότερο διάφωνη από τις προηγούμενες συγχορδίες (Παράδειγμα 1) αν και αυτό έρχεται σε αντίθεση με την κλασική θεωρία της αρμονίας.

Παράδειγμα 1: Βάγκνερ: Τριστάνος και Ιζόλδη, Πρελούδιο

Example 1 - Wagner: Tristan und Isolde, Prelude

Slow and Languishing

pp

discord

resolution

p

Σύμφωνα με τους μουσικολόγους, αυτές οι άλυτες δεσπόζουσες μεθ' εβδόμης είναι από τις πιο σημαντικές συγχορδίες που έχουν γραφτεί. Η διαφωνία στην αρχή του δεύτερου μέτρου είναι τόσο σημαντική που αναφέρεται ως *Συγχορδία του Τριστάνου*. Το δίλημμα που προέκυψε με αυτό το έργο ήταν: "Πού πάει η μουσική από εδώ και πέρα;"

Οι συνθέτες, που ανησυχούσαν καθώς η μουσική που χρησιμοποιούσε τις παραδοσιακές κλίμακες και αρμονίες είχε εξαντληθεί πλήρως, είχαν κάποιες επιλογές. Μπορούσαν να καταργήσουν εντελώς τους κανόνες (Σκριάμπιν, Σατί, κλπ.) να ορίσουν ένα δικό τους σύνολο κανόνων (Ντεμπισί, Σένμπεργκ, κλπ.) να συνεχίσουν να διερευνούν τις δυνατότητες της τονικότητας (Σιμπέλιους, Ριχ. Στράους, κλπ.) χρησιμοποιώντας ίσως άλλα μέσα όπως παραδοσιακούς σκοπούς ή εξωδυτικές επιρροές. Κάποιοι, όπως ο Στραβίνσκι, είχαν διάφορες φάσεις όπου έγραφαν με διαφορετικό στυλ, χρησιμοποιώντας ακόμα και τον σειραϊσμό.

Ο Ντεμπισί ακολούθησε τον Βάγκνερ διερευνώντας τις δυνατότητες της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης, αν και περιφρονούσε και εκείνον και τη μουσική του (δείτε

τη χρήση του πρελούδιου του Τριστάνου στο Golliwog's Cakewalk του Ντεμπισί). Ο Ντεμπισί πίστευε ότι η έβδομη δεν ήταν απαραίτητο να λύνεται στην τονική και ανέπτυξε ένα στυλ με διαδοχές δεσποζουσών μεθ' εβδόμης που λύνονταν σε περαιτέρω έβδομες (*Παράδειγμα 2*).

Παράδειγμα 2: Ντεμπισί: Images, Gigue (Μέτρα 49-50)

Example 2 - Debussy: Images, Gigue (Bars 49-50)

Fl.
Vl/Vla
Cb

Ο Σένπεργκ θα επινοούσε ένα εντελώς νέο μουσικό σύστημα με τους δικούς του κανόνες, που θα μπορούσαν να υιοθετήσουν και άλλοι συνθέτες (όπως και έγινε). Αυτό το σύστημα που δημιούργησε το 1921 ως αποτέλεσμα πολυετούς ανάπτυξης και εξέλιξης θα εξετάσουμε εδώ. Η μέθοδος προέκυψε από προηγούμενα έργα του Σένπεργκ, όπως τα Πέντε Κομμάτια για Ορχήστρα Op. 16 που οδηγούσαν την τονικότητα στα όριά της. Το χρησιμοποίησε για πρώτη φορά σε ορχηστρικό έργο στις Παραλλαγές για Ορχήστρα Op. 31.

Πολλοί μουσικολόγοι αποκαλούν τη μουσική αυτής της περιόδου, όπου φαίνεται η κάθε νότα της χρωματικής κλίμακας να έχει την ίδια σημασία, "ατονική". Ο ΜακΝτόναλντ¹ όμως λέει ότι θα ήταν καλύτερο να την αποκαλούμε "πλήρως χρωματική" καθώς ατονική σημαίνει χωρίς τόνους και εξ'ορισμού η μουσική αποτελείται από τόνους. Έχουν χρησιμοποιηθεί διάφορα ονόματα για το σύστημα αυτό: δωδεκάφθογγο, σειραϊσμός, παντονικότητα (όλες οι τονικότητες), πέρα από την τονικότητα και ατονικότητα (καμία τονικότητα). Η πιο ακριβής ονομασία είναι δωδεκάφθογγο σύστημα και αυτήν θα χρησιμοποιήσουμε στην εργασία μας. Η λέξη

¹ M. MacDonald, Schoenberg (Λονδίνο: J. M. Dent and Sons, 1976), σ. 72.

ατονική χρησιμοποιήθηκε εκείνη την εποχή υποτιμητικά. Και δεν είναι παράξενο που του Σένμπεργκ δεν του άρεσε ως περιγραφή του συνθετικού του στυλ.

Αν και επρόκειτο να γράψει ακόμα πολλά συμβατικά έργα, συχνά στην αγαπημένη του τονικότητα ΡΕ ελάσσονα, αυτό το σύστημα αποδείχτηκε καταλυτικό για τον Σένμπεργκ σαν βοήθεια για τις συνθετικές του δυσκολίες αλλά και για τη μουσική συνολικά, δείχνοντας το δρόμο προς το μέλλον στο άτομο και την τέχνη. Το πρώτο δωδεκάφθογγο έργο, η Σουίτα για Πιάνο Op.25, ήταν το φυσικό μεσουράνημα πολλών ετών μουσικής που σταδιακά έδωσε ίδια σημασία στον καθένα από τους δώδεκα φθόγγους της χρωματικής κλίμακας.

Θεωρία και Πρακτική της Σειραϊκής Μουσικής

"Τις τεχνικές του σειραϊσμού τις μαθαίνει εύκολα κανείς, αλλά το να χρησιμοποιήσει το σύστημα για να φτιάξει καλοσμιλεμένη μουσική είναι άλλο θέμα" (Brindle²).

Στην απλούστερη μορφή της, η δωδεκάφθογγη μέθοδος καλύπτει μόνο τη μελωδία. Δεν καλύπτει την αντίστιξη, το ρυθμό, τον χαρακτήρα, τη φόρμα, τη χρήση ηχοχρωμάτων ή άλλες πλευρές της μουσικής. Πράγματι, ο Σένμπεργκ ήταν πολύ συντηρητικός σ' αυτές τις άλλες πλευρές: συνήθως χρησιμοποιούσε απλά μετρικά σχήματα και η χρήση του ρυθμού σπάνια γινόταν πολύπλοκη. Αν και η μέθοδος δεν καλύπτει ειδικά την αρμονία, οι πιο προχωρημένες αρμονίες (έβδομες, ένατες και ελαττωμένες πέμπτες) εμφανίζονται λογικά ως παρελκόμενα του συστήματος και της μελωδικής του δομής, ενώ νέου τύπου πτώσεις αντικαθιστούν τις παλιότερες τέσσερις (τέλεια, ατελής, απατηλή και πλάγια). Κάποιες αρμονίες ταιριάζουν περισσότερο στην σειραϊκή μουσική από άλλες λόγω του ελέγχου της έντασης που θα συζητήσουμε παρακάτω. Πράγματι, μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι η σειραϊκή μουσική δεν περιέχει αρμονία οριζοντίως (δηλαδή διαδοχές συγχορδιών και πτώσεων) αλλά και καθέτως (δηλαδή ένας ήχος ως προς άλλους).

² R. Smith-Brindle, Serial Composition (Oxford: Oxford University Press: 1966), σελ. 139.

Πριν συζητήσουμε τη θεωρία, τους κανόνες και την ουσία της δωδεκάφθογγης μουσικής, θα πρέπει να κατανοήσουμε ότι ο Σένμπεργκ έβλεπε το σύστημά του ως ένα μέσο για τη σύνθεση μουσικής – δεν είναι οι κανόνες που έχουν σημασία, είναι ο τρόπος με τον οποίο τους χρησιμοποιεί ο συνθέτης. Αν κάποιος έλεγε ότι "οι νότες της ΣΟΛ ελάσσονας κλίμακας είναι ΣΟΛ, ΛΑ, ΣΙb, ΝΤΟ, ΡΕ, ΜΙb, ΦΑ#, ΣΟΛ", σίγουρα δεν θα εννοούσε ότι η Συμφωνία αρ.40 του Μότσαρτ είναι έξω από αυτή την κλίμακα ή ότι ένα αρπέζ της ΜΙb μείζονας μας οδηγεί αναπόφευκτα στην Ηρωϊκή Συμφωνία του Μπετόβεν. Ομοίως, η παραγωγή μουσικής από τη σειρά δεν γίνεται μηχανικά. Τεχνικά, μπορεί να έχει την ίδια δυσκολία με μια φούγκα του Μπαχ. Ωστόσο, είναι αλήθεια ότι μια συγκεκριμένη σειρά μπορεί να υπονοεί μελωδικές ιδέες ή αρμονικές διαδοχές, αν και δεν αφαιρεί από τον συνθέτη τη δημιουργική προσπάθεια που απαιτείται.

Με τις σκέψεις του Reginald Smith Brindle στο μυαλό, η εργασία αυτή θα παρουσιάσει έναν οδηγό για αρχάριους στους κανόνες και τις τεχνικές της δωδεκάφθογγης μουσικής, θα εντοπίσει κάποιες από τις δυσκολίες που μπορεί να συναντήσει ο συνθέτης και θα συζητήσει πώς τις ξεπέρασαν άλλοι συνθέτες. Ωστόσο, σε μια σύντομη διατριβή όπως είναι αυτή, δεν μπορεί κανείς να κάνει περισσότερα από το να ανοίξει την όρεξη, να επαναλάβει ότι πρόκειται για "γενική επισκόπηση" και να δείξει ότι το στυλ που συζητιέται δεν είναι τόσο δυσνόητο όσο θα πίστευε κανείς.

Ο πυρήνας κάθε κομματιού που χρησιμοποιεί τη δωδεκάφθογγη φόρμα είναι η σειρά. Η σειρά αποτελείται από τους δώδεκα φθόγγους της χρωματικής κλίμακας που εμφανίζονται από μια φορά ο καθένας. Από αυτή τη σειρά γίνεται η σύνθεση όλου του έργου. Στην αρχή του έργου (ή του μέρους ενός έργου) κάθε φθόγγος της σειράς παρουσιάζεται διαδοχικά. Με εξαίρεση τις επαναλήψεις φθόγγων που βοηθούν στο σχηματισμό της μελωδίας, κανένας φθόγγος δεν πρέπει να εμφανίζεται πάνω από μία φορά πριν εισαχθούν όλοι οι φθόγγοι. Εφέ όπως είναι οι τρίλιες δεν μετρούν ως επιπλέον ή επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι. Ο τελευταίος φθόγγος του κομματιού δεν πρέπει απαραίτητως να είναι ο τελευταίος φθόγγος της σειράς. Ο καλύτερος τρόπος να δείξουμε τη σειρά είναι μέσα από ένα παράδειγμα (*Παράδειγμα 3*).

Παράδειγμα 3 – Σένμπεργκ: Σειρά από το Κουιντέτο Ξύλινων Op.26

Example 3 - Schoenberg: Tone Row from Wind Quintet Op 26



Όταν γράφουμε τις νότες της σειράς, π.χ. για να δείξουμε σε ποια σειρά βασίζεται το κομμάτι, τις γράφουμε χωρίς ρυθμό καθώς πρόκειται για μια σειρά διαστημάτων και όχι μελωδία. Είναι το ίδιο όπως όταν γράφουμε τις νότες της κλίμακας που χρησιμοποιείται σε μια συμφωνία – τις γράφουμε χωρίς ρυθμό και σε αξίες ολόκληρων.

Όσο για τις νότες μιας μελωδίας που βασίζεται σε μια σειρά και τις παράγωγές της, θα πρέπει να φροντίσει ο συνθέτης ώστε η κάθε συγχορδία να μην εισάγει μια απρόσμενη ή ανεπιθύμητη τονικότητα που ενδέχεται να αντιληφθεί ο ακροατής αν και δεν είναι εμφανής στο χαρτί. Αυτό το αποτέλεσμα έχουν πάντα οι τρίφωνες μείζονες ή ελάσσονες συγχορδίες, αλλά και τα καθαρά διαστήματα, οι τρίτες και οι έκτες. Καλύτερα να χρησιμοποιούνται δεύτερες ή έβδομες αν το υπονοούμενο τονικό κέντρο δεν είναι αναμενόμενο ή επιθυμητό. Ακόμα και το τρίτονο (ελαττωμένη πέμπτη) μπορεί να υπονοεί μια τονικότητα με την αναμενόμενη λύση του.

Είδαμε τις δώδεκα νότες μιας σειράς στο παράδειγμα 3. Αυτή η σειρά ονομάζεται βασική σειρά ή το βασικό σετ. Συνήθως η ίδια σειρά χρησιμοποιείται σε όλα τα μέρη ενός έργου. Αυτό το συγκεκριμένο βασικό σετ χρησιμοποιήθηκε σε όλα τα μέρη του έργου Κουιντέτο Ξύλινων Op.26 του Σένμπεργκ (*Παραδείγματα 3 και 4*).

Παράδειγμα 4 – Σένμπεργκ, Κουιντέτο Ξύλινων, 4^ο Μέρος (Rondo)

Example 4 - Schoenberg: Wind Quintet, 4th Movement (Rondo)



Η βασική σειρά "O" μπορεί να αναστραφεί στην "I" (αναστροφή των διαστημάτων, ξεκινά με την ίδια νότα), να χρησιμοποιηθεί ανάδρομα "R" (ξεκινά από την τελευταία νότα και προχωρά ανάποδα) ή μπορεί να γίνει συνδυασμός αναστροφής και ανάδρομης κίνησης "RI" (ανάδρομη κίνηση ξεκινώντας από την τελευταία νότα της ανεστραμμένης μορφής) ή μεταφορά. Αυτές οι νέες σειρές μπορούν να χρησιμοποιηθούν είτε για ανάπτυξη της αρχικής είτε ως νέο υλικό (*Παράδειγμα 5 – οι οκτάβες έχουν αλλαχθεί για να είναι πιο κατανοητό*).

Παράδειγμα 5

Αρχική (O), Ανεστραμμένη (I), Ανάδρομη (R), Ανάδρομη της ανεστραμμένης (RI)

Example 6 - Schoenberg: Violin Concerto

Solo Violin

p 1 2 7 8 9 10 11

Div. Cello *p*

Ο Σένμπεργκ ήταν ενάντια στην υπερβολική ανάλυση της μουσικής του. Γνώριζε τη σημασία μιας καλής μελωδίας, γραμμής του μπάσου, του ρυθμού, της φόρμας και ούτω καθ' εξής. Πίστευε επίσης ότι ήταν αποδεκτό να παραβιάζει τους κανόνες όταν το υπαγόρευε η μουσική, γιατί η μουσική είχε πάντα τον πρώτο λόγο. Πράγματι, σχεδόν όλα τα έργα του παραβιάζουν τους κανόνες σε κάποιο σημείο. Αν πίστευε ότι η επανάληψη μιας νότας πριν χρησιμοποιηθούν και οι δώδεκα θα δημιουργούσε μια πιο ομαλή γραμμή (θα συζητήσουμε πιο κάτω αυτόν τον κανόνα) δεν θα δίσταζε να το κάνει. Γράφοντας σειραϊκές μελωδίες συνειδητοποίησε ότι δομές όπως το σχήμα των φράσεων και τα διαφορετικά χαρακτηριστικά των διαστημάτων ανάμεσα σε διαδοχικές νότες αυτής της μελωδίας είναι το ίδιο σημαντικά όπως στην τονική μουσική. Επιπλέον, όπως οι διαφορετικές κλίμακες έχουν διαφορετικές ποιότητες, έτσι και οι διαφορετικές σειρές έχουν διαφορετικές ποιότητες. Ο κάθε συνθέτης τείνει να προτιμά ορισμένες σειρές από άλλες λόγω του ιδιαίτερου στυλ και των ευκαιριών που παρουσιάζουν. Ορισμένες σειρές έχουν πιο τονικά χαρακτηριστικά από άλλες και μπορεί ακόμα και να υπονοούν κάποιο τονικό κέντρο, ειδικά αν περιέχει καθαρά διαστήματα που υπονοούν πτώση ή διαδοχικές μικρές τρίτες που υπονοούν ελαττωμένη συγχορδία. Άλλες σειρές μπορεί να οδηγούν σε πιο διάφωνες αρμονίες και ούτω καθ' εξής.

Υπάρχουν διάφορες υποκατηγορίες σειρών που έχει στη διάθεσή του ο συνθέτης: πανδιαστηματικές (εμφανίζονται όλα τα πιθανά διαστήματα από μία φορά), συμμετρικές (η δεύτερη ομάδα των έξι διαστημάτων είναι ίση και αντίθετη με την πρώτη – αν ξεκινά με μικρή δεύτερη κάτω θα τελειώνει με μικρή δεύτερη πάνω, κλπ.) ή συμμετρικές-πανδιαστηματικές. Αν και αυτές οι σειρές φαίνονται ενδιαφέρουσες στο χαρτί, έχουν

όλες κάποιους περιορισμούς που στην πράξη τείνουν να περιορίζουν τον συνθέτη είτε μελωδικά είτε αρμονικά, πράγμα που σημαίνει ότι απαιτούν δεξιοτεχνική χρήση.

Κατά τη δημιουργία μιας σειράς, θα πρέπει κανείς να λάβει υπόψη του και τις ιδιότητες των παράγωγων σειρών, όπως είναι η ανάστροφη μορφή. Για παράδειγμα, αν το βασικό σετ δεν έχει τονικό κέντρο αλλά η αναστροφή του έχει τη διαδοχή ΣΙ, ΣΟΛ, ΝΤΟ που υπονοεί έντονα ένα τονικό κέντρο, το επίπεδο τονικότητας του τελικού έργου θα είναι ασαφές. Υπάρχει μια σκάλα που οδηγεί από την τονικότητα στο χάος και είναι σημαντικό το έργο να στέκεται σταθερά σε κάποιο σκαλί αυτής της σκάλας. Αν ταλαντεύεται από την τονικότητα στην παντονικότητα ο ακροατής θα μπερδευτεί. Θα πρέπει να αποφεύγονται επίσης οι νύξεις οπλισμών διότι η τονική νότα του υπονοούμενου τονικού κέντρου θα έχει μεγαλύτερο βάρος από τις υπόλοιπες έντεκα νότες. Μια από τις βασικές αρχές της σειραϊκής μουσικής είναι όλες οι νότες της χρωματικής κλίμακας πρέπει να είναι ίσης σημασίας. Αυτά τα τονικά κέντρα αποφεύγονται συνήθως χρησιμοποιώντας τη νότα που απέχει μακρύτερα από την υπονοούμενη τονική στον κλασικό κύκλο των πεμπτών – δηλαδή αυτή που απέχει ελατωμένη πέμπτη.

Επιπλέον, καθώς η ανεστραμμένη μορφή συχνά χρησιμοποιείται παράλληλα με την αρχική, τα διαστήματα που παράγονται θα πρέπει επίσης να εξετάζονται προσεκτικά. Όπως με την τονική μουσική, ορισμένα διαστήματα είναι περισσότερο διάφωνα από άλλα και η διαδοχή ίδιων ή παρόμοιων διαστημάτων γίνεται τελικά μονότονη.

Ανάλογα με την σειρά που χρησιμοποιείται, η παράλληλη χρήση του αρχικού σετ με τις παράγωγες μορφές του μπορεί να ενέχει παγίδες όπως ψευδείς οκτάβες ή υπαινιγμούς τονικότητας. Χρειάζεται ιδιαίτερη φροντίδα από τον συνθέτη όταν δημιουργεί την αρχική σειρά. Οι ψευδείς οκτάβες συμβαίνουν όταν εμφανίζεται μια νότα σε μια φωνή ενώ ακόμα ηχεί σε μια άλλη φωνή ή όταν η δεύτερη φωνή εισάγει την ίδια νότα αμέσως μόλις φύγει η πρώτη φωνή (*Παράδειγμα 7*) και συχνά αποφεύγονται παραλείποντας μη-ουσιαστικές νότες από τη σειρά, συνήθως στη συνοδεία παρά στη μελωδία.

Αυτά τα παραδείγματα πιθανών προβλημάτων δείχνουν ότι ο συνθέτης πρέπει να είναι προσεκτικός και να μην αφήνει τη σειρά να κυριαρχεί στη μουσική.

Παράδειγμα 7.

Example 7 - False Octaves



Με εξαίρεση τον Καθολικό Σειραϊσμό, για τον οποίο θα μιλήσουμε παρακάτω, η θεωρία του σειραϊσμού δεν καλύπτει τον ρυθμό ή τις δυναμικές. Ο ρυθμός είναι τουλάχιστον το ίδιο σημαντικός στο δωδεκάφθογγο γράψιμο όπως και στην τονική μουσική όπου η ένταση μπορεί να αυξηθεί ή να ελατωθεί μόνο με την αρμονία και τη μελωδική γραμμή. Στη δωδεκάφθογγη μουσική η μελωδική και αρμονική ένταση δεν αυξάνει και μειώνεται, αλλά η πολυπλοκότητα αυτής της μουσικής σε σύγκριση με την τονική μουσική σημαίνει ότι ο συνθέτης είναι πιο πιθανό να στραφεί στο ρυθμό ως μηχανισμό που θα του επιτρέψει να ξεπεράσει το πρόβλημα του ελέγχου της έντασης. Σε άλλους τομείς, ο συνθέτης σειραϊκής μουσικής μοιράζεται πολλά από τα εργαλεία του παραδοσιακού συνθέτη: η χρήση των ορχηστικών ηχοχρωμάτων, η διαπλοκή και ο διπλασιασμός των φωνών είναι παρόμοια, το ίδιο και τα αποτελέσματα από τη χρήση τους.

Μια νέα τεχνική σύνθεσης που αναπτύχθηκε και πήρε το όνομά της από τη μέθοδο ζωγραφικής στο τέλος του δέκατου ένατου αιώνα με κύριο εκπρόσωπο τον Ζόρζ Σερά, ήταν ο Πουαντιγισμός. Ο Σερά ζωγράφιζε χρησιμοποιώντας κουκίδες βασικών χρωμάτων και το τελικό αποτέλεσμα μπορούσε κανείς να το συλλάβει μόνο από απόσταση. Στη μουσική τεχνική του Πουαντιγισμού, τα ηχοχρώματα χρησιμοποιούνται σε μέγιστο βαθμό: ένα όργανο δεν συνεισφέρει πάνω από δύο νότες σε μια μελωδία. Το αποτέλεσμα στον ακροατή είναι το αντίθετο από το αν κοίταζε έναν πίνακα του Σερά. Η μουσική ακούγεται λιγότερο συνεκτική και αντιλαμβάνεται κανείς ότι το έργο είναι κατασκευασμένο από μια σειρά διάσπαρτων ήχων που ο εγκέφαλος δεν μπορεί εύκολα να ενοποιήσει σε μουσική.

Το πρώτο μέρος από το Κοντσέρτο Op. 24 του Βέμπερν αποτελείται σχεδόν εντελώς από όργανα που παίζουν τρεις νότες, ενώ το δεύτερο μέρος προχωρά παραπέρα όταν αυτός ο αριθμός μειώνεται σε δύο (*Παράδειγμα 8*).

Παράδειγμα 8 – Βέμπερν, Κοντσέρτο Op.24, 2^ο Μέρος

Example 8 - Webern: Concerto Op 24, 2nd Movement

The musical score for Example 8 is presented in a five-staff format. The top staff is for Trumpet (Tpt) with a 'mute' instruction, followed by Violin (Vl) and Viola (Vla) also marked 'mute'. The fourth staff is for Clarinet (Cl) and the fifth for Flute (Fl). The piano part is shown in the bottom two staves. Dynamics are indicated as *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Ο Brindle πάντως έχει την αίσθηση ότι, αν και μπορεί να είναι αποτελεσματικός, ο Πουαντιγισμός είναι ένα τέχνασμα που συχνά χρησιμοποιείται για να καλύψει ανεπαρκή και αδιάφορα μουσικά έργα³.

Στη φωνητική μουσική, η χρήση της τεσιτούρας μιας φωνής ελέγχει και την ένταση: όπως είπαμε πιο πάνω, η μελωδική γραμμή τείνει να ανεβαίνει στα σημεία της έντασης και αυτό ισχύει και στην τονική και τη σειραϊκή μουσική. Συχνά όμως υπάρχει μια βασική διαφορά στην τονική μουσική: ως γενίκευση θα μπορούσε να πει κανείς ότι στον σειραϊσμό η κάθε λέξη είναι κυρίαρχη, ενώ στην τονική μουσική συχνά είναι το ύφος των λέξεων που ορίζει τη γενικότερη διάθεση του κομματιού (γνωστό και ως *εφέ* στη μουσική μπαρόκ). Παραδοσιακά, τις περισσότερες φορές η μουσική προηγείται των λέξεων, ενώ στη σειραϊκή μουσική συμβαίνει το αντίθετο. Παρεμπιπτόντως, αξίζει να πούμε ότι η σειραϊκή μουσική μόλις πρόσφατα έγινε κάπως δημοφιλής και αυτό λόγω των δυσκολιών που παρουσιάζει για τον τραγουδιστή ο οποίος θα πρέπει να έχει απόλυτο αυτί για να μπορέσει να αποδώσει το σειραϊκό έργο.

Στη σειραϊκή μουσική, όταν ο συνθέτης θέλει να αυξήσει την ένταση το πιθανότερο είναι να αυξήσει τη ρυθμική πολυπλοκότητα. Αυτό το κατανόησε καλύτερα ο Βέμπερν και μεταγενέστεροι συνθέτες που χρησιμοποίησαν την τεχνική, παρά ο δάσκαλος και επινοητής της μεθόδου Σένπεργκ ή ο άλλος μαθητής του ο Μπεργκ. Πράγματι, στα έργα μεταγενέστερων συνθετών υπάρχει συχνά μια τόσο προχωρημένη πολυπλοκότητα στο ρυθμό ώστε όσο δύσκολο είναι να διακρίνει ο ακροατής την

³ R. Smith-Brindle, *Serial Composition* (Oxford: Oxford University Press: 1966), σελ. 131.

τονικότητα του έργου άλλο τόσο είναι να διακρίνει και το μέτρο. Για να μπορέσουν να σπάσουν τη μετρική δομή του έργου, οι συνθέτες πειραματίστηκαν με τη δυνατότητα συσχετισμού του ρυθμού απευθείας με τα διαστήματα της σειράς. Για παράδειγμα, η νότα πριν από ένα ημιτόνιο θα είχε διάρκεια δέκατου έκτου, η νότα πριν από μεγάλη τρίτη θα είχε διάρκεια τετάρτου και ούτω καθ' εξής. Οι αναστροφές βοηθούν στη μείωση ή επιμήκυνση των νότων: η μεγάλη έβδομη αντιστοιχεί σε μικρή δεύτερη κλπ. Πολλοί συνθέτες βρίσκουν δύσκολη αυτή τη μουσική όπου οι κανόνες υπαγορεύουν υπερβολικά το αποτέλεσμα και αφήνουν πολύ μικρή δημιουργική ελευθερία στον συνθέτη.

Στη συγκεκριμένη τεχνική, γνωστή και ως Σειραϊσμός του Ρυθμού, οι παύσεις και οι σιωπές φαίνεται ότι είναι η μόνη δυνατότητα του συνθέτη να είναι δημιουργικός. Το μόνο πλεονέκτημα των πιο *avant garde* σειραϊκών συνθετών είναι το ολοκληρωτικό σπάσιμο της ρυθμικής δομής και του μέτρου, στόχο που πολλοί έχουν ακολουθήσει. Στη δεκαετία του 1950 οι συνθέτες έφτασαν στα όριά του αυτόν τον Σειραϊσμό του Ρυθμού καθώς αναπτύχθηκε αυτό που ονομάστηκε Καθολικός Σειραϊσμός. Ουσιαστικά πρόκειται για μια τεχνική σύνθεσης με μαθηματικούς κανόνες. Δίνει μια δεσπόζουσα θέση στα μαθηματικά για τη δημιουργία της μουσικής, παρόμοια με αυτή του Κυβισμού στη ζωγραφική. Κάθε νότα σε κάθε οκτάβα έχει προκαθορισμένη δυναμική, μέθοδο άρθρωσης, διάρκεια, κλπ. Είναι μια μέθοδος που μπορεί να χρησιμοποιεί ή να μην χρησιμοποιεί τεχνικές δωδεκάφθογγης σειράς. Ο Μεσιάν, που δεν ήταν σειραϊκός συνθέτης, χρησιμοποίησε μια παρόμοια μέθοδο στο έργο του για πιάνο με τίτλο Mode de Valeurs et d'Intensités. Αν και κανένας συνθέτης δεν είναι ποτέ απόλυτα ελεύθερος από κανόνες, αυτοί θα πρέπει να λειτουργούν ως πλαίσιο πάνω στο οποίο οικοδομείται το έργο και όχι να περιορίζουν τη δημιουργικότητα του συνθέτη.

Η σημασία του ρυθμικού ελέγχου έχει συγκεκριμένο αποτέλεσμα αν σκεφτεί κανείς τη μορφή ολόκληρου του έργου και ειδικότερα την υποχώρηση και ροή της έντασής του. Μια αύξηση της πολυπλοκότητας του ρυθμού ή των δυναμικών οδηγεί σε αύξηση της έντασης, όπως και το αντίθετο – ακριβώς όπως θα συνέβαινε στην τονική μουσική.

Η ένταση σε ένα μουσικό απόσπασμα μπορεί να ελεγχθεί μεταβάλλοντας το βαθμό σκληρότητας των συγχορδιών ή διαστημάτων που χρησιμοποιούνται. Η σκληρότητα, με τη σειρά της, μπορεί να αυξηθεί ή να μειωθεί ενσωματώνοντας διάφορες

αναστροφές των συγχορδιών, απλώνοντας τη συγχορδία ή βάζοντας σύμφωνα διαστήματα στο μπάσο. Για παράδειγμα, μια μικρή δεύτερη είναι πιο σκληρή από μια μικρή ένατη, ενώ μια μεγάλη 14^η (σύνθετη μεγάλη έβδομη) θα ακουστεί συγκριτικά σχεδόν σύμφωνη. Ρυθμίζοντας τις συγχορδίες μιας φράσης έτσι ώστε κάθε επόμενη να είναι πιο διάφωνα από την προηγούμενή της, η ένταση της μουσικής θα αυξηθεί σταδιακά. Ο ακροατής θα το αντιληφθεί ως ομοιόμορφη αύξηση στη φράση. Θα ακούσει μια αποδεκτή, καλά δομημένη και συνεπώς καλά ελεγχόμενη αύξηση της έντασης.

Αντίθετα, ένα μουσικό απόσπασμα ίδιας έντασης μπορεί να δημιουργηθεί από μια σειρά ίδια διάφωνων συγχορδιών, όπως μια σειρά όπου η πιο σκληρή διαφωνία είναι μία και πάντα ακριβώς ένα ημιτόνιο.

Οι καθαρολόγοι υποστηρίζουν ότι αν η πρώτη συγχορδία εισάγει νότες από πάνω προς τα κάτω (ή από κάτω προς τα πάνω) τότε όλες οι επόμενες συγχορδίες θα πρέπει να εισάγουν τις νότες με την ίδια διάταξη, μια πρακτική γνωστή ως αυστηρά διατεταγμένες συγχορδίες. Πολλοί συνθέτες όμως παραβιάζουν αυτόν τον κανόνα αν εμποδίζει τη δημιουργικότητά τους. Η αυστηρή διάταξη συχνά περιορίζει την ένταση. Για παράδειγμα, μπορεί μια διάφωνα συγχορδία να ακολουθείται από μια λιγότερο διάφωνα που η διαφωνία της θα αυξανόταν αν η διάταξη των νότων της συγχορδίας άλλαζε. Όπως είπαμε παραπάνω, ο συνθέτης πρέπει να ελέγχει επιμελώς την ένταση. Όταν η ένταση του έργου διαταράσσεται ως αποτέλεσμα της χρήσης αυστηρών κανόνων, το αποτέλεσμα είναι υπερβολικές και γρήγορες αντιθέσεις μεταξύ συμφωνιών και διαφωνιών που δείχνουν ότι η μουσική έχει ξεφύγει από τον έλεγχο του συνθέτη και, συνεπώς, είναι λιγότερο ικανοποιητική. Μια εναλλακτική προσέγγιση είναι ο συνθέτης να φτιάχνει ένα πλάνο ή χάρτη των εντάσεων του έργου και να προσαρμόζει τη σειρά όπου χρειάζεται ώστε να έχει το επιθυμητό αποτέλεσμα. Για παράδειγμα, αν η ένταση δεν είναι η επιθυμητή όταν παίζει η αρχική μορφή της σειράς πάνω στην αναστροφή της, ο συνθέτης θα πρέπει να μην διστάζει να αλλάξει την αρχική σειρά.

Συμπέρασμα

Αυτό το κείμενο ήταν απλώς μια εισαγωγή στον πώς χρησιμοποιείται η δωδεκάφθογγη τεχνική για τη δημιουργία μουσικής. Προσπαθήσαμε εν συντομία να παραθέσουμε πολλές από τις δυνατότητες που διερεύνησε ο Σένμπεργκ και η ομάδα του, μέχρι τον

Στοκχάουζεν και παραπέρα. Η σειραϊκή σύνθεση είναι μια σύνθετη τεχνική, που δύσκολα κατακτά κανείς, και οπωσδήποτε δεν είναι το μόνο αποτέλεσμα των πειραμάτων της "Νέας Μουσικής" από την αρχή του εικοστού αιώνα. Ο συγγραφέας όμως πιστεύει ότι είναι το στυλ αυτής της περιόδου με την μεγαλύτερη επιρροή.

Δείξαμε ότι ο έλεγχος της έντασης είναι ίσως ο πιο σημαντικός στόχος του συνθέτη σειραϊκής μουσικής, μια ανακάλυψη που μπορεί κανείς να χρησιμοποιήσει σε κάθε μελλοντική σύνθεση αλλά και όταν ακούει ηχογραφήσεις τέτοιων έργων ή παρόμοιου στυλ.

