

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ**  
**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ**

Πτυχιακή εργασία με θέμα

**ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗΣ ΟΡΓΑΝΩΣΗΣ ΚΑΙ  
ΑΝΤΙΣΤΙΚΤΙΚΗΣ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΤΟΥ ΔΩΔΕΚΑΦΘΟΓΓΙΚΟΥ  
ΥΛΙΚΟΥ ΣΤΙΣ 20 ΜΙΝΙΑΤΟΥΡΕΣ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ ΤΟΥ ERNST  
KRENEK**

ΛΟΥΚΑ ΒΑΣΙΛΙΚΗ, Α. Μ.: 10315

Επιβλέπων και εξεταστής καθηγητής: Πέτρος Βούβαρης

Συνεξεταστής καθηγητής: Γεώργιος Κυριακάκης

Θεσσαλονίκη 2020

*Στην οικογένειά μου*

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

|   |    |
|---|----|
| ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....   | 4  |
| ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....   | 5  |
| ABSTRACT.....   | 6  |
| 1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....  | 7  |
| 2. Ο ERNST KRENEK ΚΑΙ ΟΙ 20 ΜΙΝΙΑΤΟΥΡΕΣ, ΟΡ. 139.....   | 8  |
| 2.1 Η ζωή και το έργο του Ernst Krenek.....             | 8  |
| 2.2 Οι 20 μινιατούρες, ορ. 139.....                     | 12 |
| 3. Η ΜΟΥΣΙΚΟΣΥΝΘΕΤΙΚΗ ΠΡΑΚΤΙΚΗ ΤΟΥ ERNST<br>KRENEK..... | 14 |
| 3.1 Εισαγωγή.....                                       | 14 |
| 3.2 Δωδεκαφθογγική τεχνική.....                         | 15 |
| 3.3 Μελωδική κατασκευή.....                             | 24 |
| 3.4 Αντίστιξη.....                                      | 29 |
| 3.5 Μορφολογική και μοτιβική οργάνωση.....              | 36 |
| 4. ΑΝΑΛΥΣΗ.....   | 38 |
| 4.1 Δωδεκαφθογγική τεχνική.....                         | 38 |
| 4.2 Μελωδική κατασκευή.....                             | 46 |
| 4.3 Αντίστιξη.....                                      | 50 |
| 4.4 Μορφολογική οργάνωση.....                           | 58 |
| 5. ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....  | 77 |
| ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΑΝΑΦΟΡΩΝ.....                  | 78 |

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τους ανθρώπους που μου πρόσφεραν την πολύτιμη βοήθειά τους. Ευχαριστώ πολύ όλους τους φίλους οι οποίοι μου παρείχαν συνεχή βοήθεια και στήριξη. Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαιτέρως τον κύριο Πέτρο Βούβαρη για την επίβλεψη αυτής της εργασίας και την επιστημονική έμπνευση που μου παρείχε καθ' όλη την πορεία των σπουδών μου. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω την καθηγήτριά μου κυρία Φανή Καραγιάννη για τη συνεχή συμπαράστασή της. Εν συνεχεία, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον κύριο Clemens Zoidl, μέλος της διεύθυνσης του Ινστιτούτου Ernst Krenek, για την παροχή σημαντικών βιβλιογραφικών πηγών. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένειά μου καθώς σε αυτούς αφιερώνω την εργασία αυτή.

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Ως ένας από τους πιο παραγωγικούς συνθέτες του εικοστού αιώνα και χρήστες της τεχνικής του δωδεκαφθογγισμού, ο Ernst Krenek έγραψε αρκετές συλλογές μικρών κομματιών για πιάνο, ανάμεσα στις οποίες συγκαταλέγονται και οι 20 Μινιατούρες για πιάνο, op. 139. Αν και γράφτηκε την περίοδο κατά την οποία ο Krenek είχε αρχίσει να ενσωματώνει τον ολικό σειραϊσμό όλων των παραμέτρων στα έργα του, το έργο χρησιμοποιεί τις κλασσικές τεχνικές του δωδεκαφθογγισμού καθώς και τεχνικές των Schoenberg και Webern. Η παρούσα εργασία στοχεύει στην επισήμανση της δωδεκαφθογγικής τεχνικής του συγκεκριμένου έργου αλλά και στην εξέταση ζητημάτων αντιστικτικής διαχείρισης του φθογγικού υλικού και μορφολογικής οργάνωσης του έργου. Η αναλυτική προσέγγιση του έργου αναδεικνύει επίσης τη σύγκλιση της μουσικοσυνθετικής πρακτικής του Krenek με αυτή των Schoenberg και Webern.

## ABSTRACT

Written in 1953, *20 Miniatures* for piano, op. 139 by Ernst Krenek has eschewed the interest of many analysts. Existing references pertain to mere general descriptions of the work, without delving into a systematic analytical approach of its structure. It is the purpose of this thesis to contribute towards filling this research gap by looking into aspects of contrapuntal and formal organization of the work's musical material. The methodological background of the proposed analysis is informed by inferences of Krenek's compositional practice, as expressed in both secondary and primary sources, the latter pertaining to the composer's own theoretical essays.

The thesis begins with the presentation of the biographical context of the conditions that framed the composition of this work. Subsequently, the fundamentals of Krenek's compositional practice and twelve-tone technique during the 30's, 40's and 50's are presented, with a particular emphasis on his book *Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique* (1940), as well as his articles (particularly "New Developments of the Twelve-Tone Technique" [1942] and "Extends and Limits of Serial Techniques" [1960]), intersected with the findings of other analysts of his compositions. This overview informs the methodological background of the analysis that follows, with a particular emphasis on aspects of contrapuntal and formal organization of the twelve-tone material.

## 1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Γραμμένο το 1953, το έργο *20 μινιατούρες*, op. 139 για πιάνο του Ernst Krenek έχει διαφύγει του ερευνητικού ενδιαφέροντος μελετητών που εστιάζουν σε ζητήματα δομικής οργάνωσης της μουσικής του Krenek. Οι ελάχιστες αναφορές σε αυτό περιορίζονται σε γενικές περιγραφές, χωρίς να εμβαθύνουν σε συστηματικές αναλυτικές προσεγγίσεις της δομής του. Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να προτείνει μια αφετηρία για την πλήρωση αυτού του ερευνητικού κενού, καθώς επιχειρεί να διερευνήσει ζητήματα αντιστικτικής διαχείρισης του φθογγικού υλικού και μορφολογικής οργάνωσης του έργου. Το μεθοδολογικό υπόβαθρο της ανάλυσης ενημερώνεται από τα μέχρι σήμερα τεκμήρια της μουσικοσυνθετικής πρακτικής του Krenek, όπως προκύπτουν δευτερογενώς από σχετικές μελέτες, αλλά και, κυρίως, πρωτογενώς από τα θεωρητικά κείμενα του ίδιου του Krenek.

Όσον αφορά στη διάρθρωση της εργασίας, αρχικά παρουσιάζεται μια συνοπτική περιγραφή του βιογραφικού πλαισίου των συνθηκών σύνθεσης και πρόσληψης του έργου. Στη συνέχεια ακολουθεί μια λεπτομερής παρουσίαση της συνθετικής πρακτικής και των τεχνικών σύνθεσης που χρησιμοποίησε ο Krenek κατά τις δεκαετίες του '30, του '40 και του '50, όπως αποτυπώνονται στο βιβλίο του *Studies in Counterpoint based on the Twelve-Tone Technique* (1940), στα άρθρα του, με κυριότερα το “New Developments of the Twelve-Tone Technique” (1942) και “Extends and Limits of Serial Techniques” (1960), αλλά και από δευτερογενείς πηγές που αφορούν σε αναλύσεις έργων του. Υπό το πρίσμα της θεωρίας του Krenek (1940), προσεγγίζεται ερμηνευτικά ο τρόπος κατά τον οποίο διαχειρίζεται αντιστικτικά και μορφολογικά το δωδεκαφθογγικό υλικό στις *20 μινιατούρες* για πιάνο. Τέλος, επιχειρείται ο συμπερασματικός συσχετισμός των αναλυτικών πορισμάτων και προτείνονται κατευθύνσεις για περαιτέρω έρευνα.

## 2. Ο ERNST KRENEK ΚΑΙ ΟΙ 20 ΜΙΝΙΑΤΟΥΡΕΣ, OP. 139

### 2.1 Η ζωή και το έργο του Ernst Krenek

Ο Ernst Krenek γεννήθηκε στη Βιέννη στις 23 Αυγούστου του 1900 και πέθανε στο Πάλμ Σπρίνγκς των Ηνωμένων Πολιτειών στις 22 Δεκεμβρίου του 1991.<sup>1</sup> Υπήρξε συνθέτης και συγγραφέας κυρίως στη Γερμανία και στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Θεωρείται από τους πιο παραγωγικούς συνθέτες του 20<sup>ου</sup> αιώνα με ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη σύγχρονη μουσική. Η πρώτη του επαφή με τη μουσική ξεκίνησε από την ηλικία των έξι ετών μαθαίνοντας πιάνο. Το ενδιαφέρον του για τη σύνθεση άρχισε να εκδηλώνεται πολύ σύντομα με τη σύνθεση μικρών κομματιών για πιάνο (Bowles 2001, 1).

Το 1916 άρχισε να φοιτά στην Ακαδημία μουσικής της Βιέννης (Vienna Academy of Music) στην τάξη σύνθεσης του Franz Schreker. Υπό την καθοδήγηση του Schreker, η συνθετική πορεία του Krenek αυτήν την περίοδο χαρακτηρίζεται από έντονη αντιστικτική γραφή και στοιχεία «διευρυμένης τονικότητας [extended tonality]» (Bowles 2001, 1). Η απόσταση του Schreker από τον μουσικό ριζοσπαστισμό του Arnold Schoenberg δεν επέτρεψε στον Krenek να έρθει σε επαφή με την τεχνική του δωδεκαφθογγισμού αυτήν την περίοδο (Krenek 1953α, 8).

Ακολουθώντας τον Schreker, ο Krenek εγκαθίσταται στο Βερολίνο το 1920, όπου γνωρίζει τους Ferruccio Busoni, Hermann Scherchen και Eduard Erdmann. Χάρη σε αυτούς, εγκαταλείπει κάθε προκατάληψη που έτρεφε (λόγω του Schreker) για τη νέα μουσική. Ταυτόχρονα, χάρη στον Erdmann, ο Krenek αποκτά μια θετικότερη στάση απέναντι στον ρομαντισμό, μυείται στον Schubert και έρχεται σε επαφή με τον Artur Schnabel. Η συναναστροφή του με νεότερους συνθέτες και μουσικούς δημιούργησε επιρροές που αποτέλεσαν αφετηρία πειραματισμού για τον ίδιο (Krenek 1953α, 9-10).

Η περίοδος από το 1921 έως το 1924 υπήρξε αρκετά παραγωγική για τον Krenek. Κατά τη διάρκεια αυτής της τριετίας ολοκλήρωσε δεκαοκτώ έργα, με πιο σημαντικά το *Πρώτο Κουαρτέτο Εγχόρδων* (1921) και την *Πρώτη Συμφωνία* (1921). Και τα δύο ήταν επηρεασμένα από τη μουσική του Bartok. Εξίσου σημαντικά έργα

---

<sup>1</sup> Τα βιογραφικά στοιχεία αντλήθηκαν από το άρθρο του Garret Bowles *Krenek, Ernst* (2001), από το άρθρο του Krenek, *Self-Analysis* (1953) και από το βιβλίο του *Music Here and Now* (1953).



γραμμένα αυτή την περίοδο είναι οι όπερες *Die Zwingburg* (1922), *Ορφέας και Ευρυδίκη* (1923) και *Der Sprung uber den Schatten* (1923). Το 1922, ο Krenek γνώρισε την κόρη του Gustav Mahler, Anna με την οποία παντρεύτηκαν το 1924. Παρά το γεγονός ότι ο γάμος τους δεν κράτησε πολύ, ο Krenek ήρθε αμέσως σε επαφή με τον κύκλο του Mahler. Επιπλέον, μέσω της Anna, ο Krenek γνώρισε τον Alban Berg. (Bowles 2001, 1). Κατά την περίοδο αυτή, το στυλ του Krenek είχε αρχίσει να ανεξαρτητοποιείται από αυτό του Schreker. Το 1923 γράφει τη *Δεύτερη Συμφωνία* η οποία αποτέλεσε, για τον ίδιο, το σημαντικότερο [foremost] έργο αυτής της περιόδου και ταυτόχρονα το «μεγαλύτερο και πιο φιλόδοξο» [the longest and most ambitious] ορχηστρικό έργο που είχε γράψει ποτέ (Krenek 1953α, 11-12).

Έπειτα από μια χορηγία που λαμβάνει από τον Werner Reinhart τα Χριστούγεννα του 1923, ο Krenek μετακομίζει στην Ελβετία, όπου ζει για δύο χρόνια. Μέσω του Reinhart αποκτά γνωριμία με τους Stravinsky και Rilke. Το 1925 ο Krenek ακολουθεί τον Raul Bekker στο Staatstheater Kassel, όπου εργάζεται ως βοηθός μαέστρου. Εκεί συνθέτει παρεμπόμπουσα μουσική [incidental music], διευθύνει, προετοιμάζει προγράμματα για το θέατρο και κάνει εμφανίσεις στο ραδιόφωνο. Επίσης, στις αρχές του 1925 ταξιδεύει για πρώτη φορά στο Παρίσι, όπου γνωρίζει τους Les Six. Το 1925 ολοκληρώνει την όπερα *Jonny Spielt auf*, η οποία σηματοδοτεί την επιστροφή του στην τονική μουσική και την έναρξη μιας νεο-ρομαντικής περιόδου για τον Krenek, επηρεασμένος από τη μελέτη της μουσικής του Schubert. Έργα που ακολούθησαν το ίδιο στυλ ήταν τα παρακάτω: *Der Dictator* (1926), *Das geheime Konigreich* (1926) και *Schwergewicht, oder Die Ehre der Nation* (1928). Έπειτα από ένα ακόμη ταξίδι στο Παρίσι, εγκαθίσταται ξανά στη Βιέννη, όπου γνωρίζει και παντρεύεται την ηθοποιό Berta Hermann το 1928 (Bowles 2001, 2).

Η επιτυχία της όπερας *Jonny Spielt Auf* επέφερε στον Krenek μεγάλη οικονομική ανεξαρτησία. Ακολουθεί μια περίοδος απομόνωσης και γραφής σε ένα «παλιομοδίτικο στυλ ρομαντισμού» (Krenek 1953α, 20), κατά τον ίδιο, με τη σύνθεση είκοσι τραγουδιών στο στυλ του Schubert. Έχοντας βρει ενδιαφέρον στη λογοτεχνική δραστηριότητα, το 1930 αρχίζει να γράφει άρθρα για τον γερμανικό Τύπο. Κατά την επιστροφή του στη Βιέννη διατηρεί φιλικές σχέσεις με τους Alban Berg και Anton Webern. Παράλληλα, αρχίζει να μελετά τη μουσική τους και να συζητά για αυτή με τον Adorno, με τον οποίο είχε ήδη έρθει σε επαφή από το 1924. Αυτή η φιλία ενθαρρύνει τη στροφή του ενδιαφέροντος του Krenek στη μελέτη της τεχνικής του

δωδεκαφθογγισμού. Το 1929 αποφασίζει να συνθέσει την πρώτη του δωδεκαφθογική όπερα *Karl V*. Η όπερα βασίστηκε στη ζωή του αυτοκράτορα Charles V και η θεματολογία της ήταν άμεσα συνδεδεμένη με την ιστορία της Αυστρίας. Η όπερα ολοκληρώθηκε το 1933. Τα πολιτικά γεγονότα της εποχής απαγόρευσαν την παραγωγή της στη Βιέννη και γνώρισε επιτυχία στην Πράγα το 1938 (Krenek 1953α, 16-30). Το 1933 απαγορεύτηκε η έκδοση των κειμένων του από τον γερμανικό Τύπο, καθώς χαρακτηρίστηκε ως ριζοσπάστης από το Ναζιστικό καθεστώς (Bowles 2001, 2).

Μετά την προσάρτηση της Αυστρίας στη Ναζιστική Γερμανία, ο Krenek μετανάστευσε στην Αμερική το 1938. Εκεί εργάστηκε ως καθηγητής σύνθεσης στο Malkin Conservatory της Βοστώνης, στον κύκλο θερινών μαθημάτων του πανεπιστημίου του Michigan το 1939 με μαθητές τους George Perle και Robert Erickson, και στο Vassar College το 1939-1942. Το 1941-1942, έπειτα από μια περίοδο προσωπικής μελέτης της μουσικής του Ockeghem, συνθέτει το χορωδιακό έργο *Lamentatio Jeremiae prophetae*, στο οποίο ενσωματώνει σειραϊκές τεχνικές των Boulez και Stockhausen. Την περίοδο 1942-1947 διδάσκει στο πανεπιστήμιο του Hamline στη Μινεσότα. Στη συνέχεια απέκτησε φιλικές σχέσεις με τον Μητρόπουλο και τον Krasner. Στα έργα που συνέθεσε εκείνα τα χρόνια περιλαμβάνονται τα παρακάτω: *Cantata for Wartime* (1943), *Seventh String Quartet* (1943-4), *Santa Fe Timetable* (1945), η όπερα δωματίου, *What price Confidence?* (1945), *Symphonic Elegy* (1946) προς τιμήν του Webern και η *Τέταρτη Συμφωνία* (1947) (Bowles 2001, 3),

Το 1947 ο Krenek μετακομίζει στο Los Angeles με την προσδοκία να δραστηριοποιηθεί επαγγελματικά αποκλειστικά στη σύνθεση. Μη καταφέροντας να το πετύχει αυτό, αρχίζει να διδάσκει σε μικρά σχολεία για μερικά χρόνια. Το 1949 διορίζεται στο μουσικό γυμνάσιο του Chicago, από όπου φεύγει τον Δεκέμβριο της ίδια χρονιάς λόγω του ψυχρού κλίματος. Έπειτα από το διαζύγιο με τη γυναίκα του, παντρεύεται τη συνθέτρια Gladys Nordenstrom το 1950. Το καλοκαίρι του 1950 επιστρέφει στην Ευρώπη και διδάσκει στο Darmstadt για δύο χρόνια. Έπειτα από μια διακοπή δύο χρόνων στη συνθετική του δραστηριότητα (1952-3), συνθέτει ξανά, αυτήν τη φορά με επιρροές από Boulez και Stockhausen. Κάποια από τα σημαντικά έργα εκείνης της περιόδου ήταν οι όπερες δωματίου *Dark Waters* (1950) και *The Bell Tower* (1955-1956), η πέμπτη και έκτη σονάτα για πιάνο (1950, 1951), *Eleven Transparencies*

(1954) για σοπράνο και ορχήστρα, και το *Pallas Athene weint* (1952-1955) (Bowles 2001, 3).

Το 1955, με αφορμή μία πρόταση εργασίας στο στούντιο ηλεκτρονικής μουσικής του Eimert, αναζωπυρώνεται το ενδιαφέρον του Krenek για τον «ολικό σειραϊσμό» [total serialism]. Αποκτά ενδιαφέρον για νέες σειραϊκές παραμέτρους τις οποίες εφαρμόζει στο έργο του *Sestina* (1957) «he became interested in the dialectic of predetermination and chance, as well as in the significance of time». Κατά τη δεκαετία του '50, τα περισσότερα έργα του Krenek βασίζονται σε σειραϊκές τεχνικές. Μια επανασύνδεση με τον Stravinsky το 1958 δημιουργεί αρκετές ευκαιρίες συζητήσεων πάνω σε δωδεκαφθογγικές και σειραϊκές τεχνικές (Bowles 2001, 3).

Το 1960 ο Krenek κατέκτησε ορισμένους διακρίσεις, ανάμεσα στις οποίες ανήκουν το Ασημένιο Μετάλλιο της Αυστρίας, το Χρυσό Μετάλλιο της Βιέννης, καθώς και συμμετοχές στην Ακαδημία Τεχνών του Βερολίνου, της Βιέννης και του Εθνικού Ινστιτούτου Τεχνών και Γραμμάτων της Νέας Υόρκης. Η τελευταία του μετακόμιση έγινε στο Παλμ Σπρίνγκς της Αμερικής το 1966 και εργάστηκε ως σύμβουλος στο τμήμα μουσικής του πανεπιστημίου της Καλιφόρνια. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, δημοσιεύτηκαν πολλές συλλογές άρθρων και λιμπρέτα του. Στα έργα αυτής της περιόδου συγκαταλέγονται οκτώ ορχηστρικά έργα, πέντε μεγάλα έργα για σοπράνο και σύνολα, δύο έργα ηλεκτρονικής μουσικής και δύο τηλεοπτικές όπερες. Παράλληλα, συνέχισε να συνθέτει έργα με την εφαρμογή σειραϊκών τεχνικών (Bowles 2001, 4).

Κατά τη διάρκεια των τελευταίων χρόνων της ζωής του, η συνθετική του δραστηριότητα περιορίστηκε στη σύνθεση έργων με τη χρήση σειραϊκών τεχνικών.. Έγραψε μερικά ακόμη έργα, με το ορατόριο *Opus sine nomine* (1980-1988) να αποτελεί το τελευταίο του μεγάλο έργο. Ανέπτυξε φιλική σχέση με τον Arnold Schoenberg, με τον οποίο περνούσε χρόνο τους καλοκαιρινούς μήνες στο σπίτι του στο Modling της Αυστρίας. Το 1986 κατέκτησε το πρώτο βραβείο σύνθεσης στη Βιέννη (Bowles 2001, 4).

Η ενασχόληση του Krenek με τον δωδεκαφθογγισμό, αποτυπώνεται στο βιβλίο του με τίτλο *Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique* (1940), το οποίο αποτελεί, σύμφωνα με τον ίδιο, μια μέθοδο διδασκαλίας της τεχνικής. Ακολουθούν τα άρθρα με τίτλους: *New Developments of the Twelve-Tone Techniques*

(1942) και *Extends and Limits of Serial Techniques* (1960), τα οποία παρουσιάζουν τις σειραϊκές τεχνικές που χρησιμοποίησε ο Krenek στα έργα του (Krenek 1953α, 43).

## **2.2 Οι 20 μινιατούρες, op. 139**

Η προσωπική μελέτη των δωδεκαφθογγικών τεχνικών του Schoenberg, καθώς και η εισαγωγή στον κύκλο του γύρω στο 1930, με κύριες τις συναναστροφές του με τους Alban Berg και Anton Webern, αποτέλεσαν σημαντικές επιρροές για τον ίδιο.

Το 1954, ο Krenek ολοκληρώνει το έργο του 20 Μινιατούρες για πιάνο, op. 139, έπειτα από μία απουσία δύο χρόνων από τη συνθετική του δραστηριότητα (Bowles 2001, 3). Το έργο γράφτηκε στην Αμερική, την περίοδο κατά την οποία ο Krenek άρχισε να αναθερμαίνει τις σχέσεις του με την Ευρώπη, έπειτα από δεκατρία χρόνια απουσίας (Krenek 1953α, 43). Αν και το έργο χρονολογείται γύρω στο 1953-1954, η τελευταία μινιατούρα (Largo), προϋπήρχε ως «Μινιατούρα για πιάνο, op.136» πριν συμπεριληφθεί στη συλλογή των 20 μινιατούρων το 1954 και γράφτηκε το 1953 στο Los Angeles (Krenek 1953α, 38-39 και Marc Reichow, «Piano Portrait»). Όπως ο ίδιος διευκρινίζει στο άρθρο του με τίτλο *Is the Twelve-Tone Technique on the Decline?* (1953β), η ευρεία χρήση του δωδεκαφθογγισμού δημιούργησε γύρω στη δεκαετία του '50 την ανάγκη σύνθεσης έργων με τη χρήση των πιο «ορθόδοξων» [orthodox] τεχνικών δωδεκαφθογγισμού (Krenek 1953β, 513-516). Ένα από αυτά τα έργα υπήρξαν και οι *20 Μινιατούρες για Πιάνο, op. 139*, οι οποίες αποτελούνται από εισαγωγή και θέμα γραμμένες με αυστηρή αντίστιξη.

Τα δωδεκαφθογγικά κομμάτια για πιάνο του Krenek αποτελούν κυρίως συλλογές μικρών κομματιών ή παραλλαγών. Σε αυτά συγκαταλέγονται τα *Πέντε Κομμάτια για Πιάνο, op. 39* (1925), οι *Δώδεκα Παραλλαγές σε Τρία Μέρη για Πιάνο, op. 79* (1937), τα *Δώδεκα Μικρά Κομμάτια για Πιάνο, op. 83* (1938), τα *Οκτώ Κομμάτια για Πιάνο, op. 110* (1946) και το έργο *Secs Vermessene, op. 168* (1958) (Bowles 2001, 19). Στο βιβλίο του *Music Here and Now* (1939), ο Krenek ξεκαθαρίζει την αδυναμία χρήσης των κλασσικών μορφών [forms] της τονικής μουσικής, όπως αυτή της сонάτας, ως πρότυπα για την οργάνωση του δωδεκαφθογγικού υλικού και επισημαίνει την αναγκαιότητα ανακάλυψης νέων μορφών (Krenek 1939, 181-183). Ως βασικό πρότυπο φόρμας [formal basic principle] θέτει τις παραλλαγές [variations], υπογραμμίζοντας πως ο ρόλος της επανάληψης [repetition] διαφέρει από αυτόν στην τονική μουσική (Krenek 1939, 186-187). Ταυτόχρονα θεωρεί την εκμάθηση του πιάνου πολύ

σημαντική για την ανάγνωση και τη μελέτη οποιουδήποτε έργου, κάτι που ενδεχομένως δικαιολογεί το συχνό ενδιαφέρον του για τη σύνθεση μικρών κομματιών για πιάνο (Krenek 1939, 289-290).

Στα έργα αυτής της διετίας 1953-1954 περιλαμβάνονται επίσης έργα μουσικής δωματίου όπως τα *Φανταστικά Κομμάτια για Βιολοντσέλο και Πιάνο, op. 135* [phantasiestucke] (1953), η *Σουίτα για δύο Φλάουτα, op. 147* (1953), η *Σουίτα για Φλάουτο και δύο Κιθάρες, op. 147a* (1954), τα έργα για φωνητικά σύνολα *4 Choruses, op. 138* (1953), *Opferung, op. 141* (1954) και *11 Transparencies, op. 142* (1954), το *Κοντσέρτο για Βιολί, no. 2 op. 140* (1954), το *Κοντσέρτο για Βιολοντσέλο, no 1 op. 133* (1953) καθώς και οι Συμφωνίες *Scenes from the West, op. 134* (1953) και *Pallas Athene, op. 137* (1954) (Bowles 2001, 8-18).

### 3. Η ΜΟΥΣΙΚΟΣΥΝΘΕΤΙΚΗ ΠΡΑΚΤΙΚΗ ΤΟΥ ERNST KRENEK

#### 3.1 Εισαγωγή

Στο κεφάλαιο αυτό επιχειρείται μια συγκεντρωτική παρουσίαση των ιδεών που διέπουν προσδιοριστικά τη μουσικοσυνθετική πρακτική του Krenek. Οι ιδέες αυτές επάγονται από δύο κατηγορίες πηγών: αφενός από δευτερογενείς μελέτες που εστιάζουν στη διερεύνηση της μουσικοσυνθετικής του πρακτικής, αφετέρου από πρωτογενή κείμενα του ίδιου του Krenek στα οποία περιγράφονται διάφορες τεχνικές σύνθεσης. Κυριότερο από τα κείμενα αυτά είναι το βιβλίο με τίτλο: *Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique* (Krenek 1940).

Στο παρόν κεφάλαιο εξετάζεται κάθε μία από τις δομικές παραμέτρους που σχετίζονται με τη μουσικοσυνθετική πρακτική του Krenek. Πιο συγκεκριμένα, μέσω της διασταύρωσης πρωτογενών και δευτερογενών πηγών, εξετάζονται ζητήματα της δωδεκαφθογγικής τεχνικής, μελωδικής κατασκευής, αντιστικτικής διαχείρισης και μορφολογικής οργάνωσης του δωδεκαφθογγικού υλικού. Η παραμετροποίηση της μουσικοσυνθετικής πρακτικής του Krenek θα διευκολύνει την επαγωγή του μεθοδολογικού υποβάθρου της ανάλυσης του έργου *20 μινιατούρες*, Op. 139 που θα ακολουθήσει στο κεφάλαιο 4.

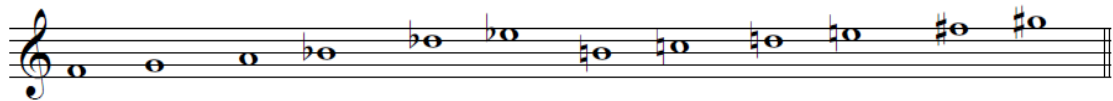
Οι δευτερογενείς πηγές που αναφέρονται στη μουσικοσυνθετική πρακτική του Krenek περιοδολογούν τη συνθετική του πορεία στον δωδεκαφθογγισμό σε τρεις 3 στιλιστικές περιόδους. Η πρώτη αφορά στη δεκαετία του '30 και χαρακτηρίζεται από την υιοθέτηση των κλασσικών δωδεκαφθογγικών τεχνικών στα έργα του. Η δεύτερη στιλιστική περίοδος αφορά στη δεκαετία του '40. Σε αυτό το διάστημα, ο Krenek επινοεί μια ιδιοματική τεχνική «περιστροφής [rotation]» της σειράς, η οποία αποσκοπεί στην επίτευξη μεγαλύτερης ευελιξίας μέσω της απόκρυψης των σειρών και της δυνατότητας ανάδειξης περισσότερων ρυθμομελωδικών μοτίβων. Η δεκαετία του '50 αποτελεί την τρίτη στιλιστική περίοδο του Krenek σε σχέση με τον δωδεκαφθογγισμό και διακρίνεται από την ενσωμάτωση του ολικού σειραϊσμού όλων των παραμέτρων στα έργα του (Houser 1977: περίληψη και σελ. 8, Hibler 1990, 1).

Αναφορικά με τις πρωτογενείς πηγές που αφορούν στη μουσικοσυνθετική πρακτική του Krenek, αυτές ξεκινούν από το 1940 και το βιβλίο του με τίτλο: *Studies*

*in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique*. Πρόκειται για ένα εγχειρίδιο διδασκαλίας με παιδαγωγική στόχευση, το οποίο αποτελεί μια επιτομή των δωδεκαφθογγικών τεχνικών που υιοθέτησε κατά την πρώτη στυλιστική του περίοδο (Krenek, 1953β, 516-517). Ήδη από τότε παρατηρείται η υιοθέτηση νέων δωδεκαφθογγικών τεχνικών στα έργα του, οι οποίες σηματοδοτούν την έναρξη της δεύτερης στυλιστικής περιόδου. Το 1943 δημοσιεύεται το άρθρο του με τίτλο: *New Developments of the Twelve-Tone Technique*, στο οποίο παρουσιάζει καινούριες τεχνικές διαχείρισης της δωδεκαφθογγικής σειράς μέσα από αναλύσεις έργων των Schoenberg, Berg και Webern. Η ενσωμάτωση του ολικού σειραϊσμού όλων των παραμέτρων στα έργα του κατά την τρίτη στυλιστική του περίοδο περιγράφεται σε ένα τρίτο άρθρο του, γραμμένο το 1960, με τίτλο: *Extends and Limits of Serial Techniques*.

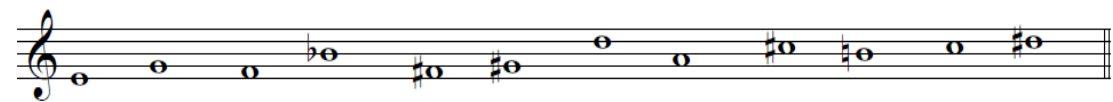
### 3.2 Δωδεκαφθογγική τεχνική

Ο τρόπος με τον οποίο ο Krenek δομεί τις δωδεκάφθογγες σειρές των έργων διαφοροποιείται κατά την πρόοδο της μουσικοσυνθετικής του πορείας (Houser 1970, Wirths 2011). Από τη μία μεριά, σε έργα όπως το *Lamentatio Jereminae prophetae* (1941), η σειραϊκή διάταξη των φθογγικών τάξεων ενθαρρύνει την ανάδειξη τροπικών στοιχείων και τονικών υπαινιγμών (Παράδειγμα 3.1) (Wirths 2011, 12).



Παράδειγμα 3.1 Παρουσίαση της δωδεκάφθογγης σειράς του έργου *Lamentatio Jereminae Prophetae*, op. 68 του Ernst Krenek (Wirths 2011, 10).

Από την άλλη μεριά, σε ολικά σειραϊκά έργα όπως το *Sechs Vermessene* (1958) η δωδεκάφθογγη σειρά είναι έτσι κατασκευασμένη ώστε να αποθαρρύνονται οι όποιοι τονικοί υπαινιγμοί (Παράδειγμα 3.2) (Houser 1970, 112).

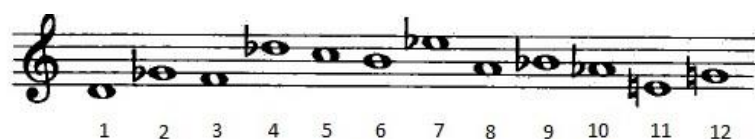


Παράδειγμα 3.2 Παρουσίαση της δωδεκάφθογγης σειράς του έργου *Sechs Vermessene*, op. 168 (Houser 1970, 112).

Πέρα από την παρουσία ή όχι τονικών υπαινιγμών, στο *Studies in Counterpoint* του 1940, ο Krenek προτείνει στο δύο βασικούς περιορισμούς για την κατασκευή των δωδεκάφθογγων σειρών:

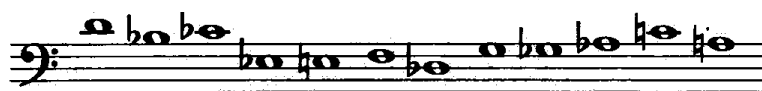
- A. Την αποφυγή συστηματικής χρήσης αδιαφοροποίητων διαστημάτων, καθώς αυτό μπορεί να κάνει τη μελωδία «μονότονη».
- B. Τον περιορισμό διαδοχικής χρήσης αρπισμάτων εντός της σειράς σε δύο, καθώς κάτι τέτοιο θα υπονόμεινε τον ατονικό χαρακτήρα της μουσικής (Krenek 1940, 1-2).

Ως παράδειγμα εφαρμογής των παραπάνω περιορισμών, ο Krenek παρουσιάζει τη σειρά που αποτυπώνεται στο Παράδειγμα 3.3.



Παράδειγμα 3.3 Βασική σειρά που χρησιμοποιείται ως βάση των παραδειμάτων του Krenek στο βιβλίο του *Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique* (Krenek 1940, 1).

Ο Krenek ταυτοποιεί τη βασική σειρά χρησιμοποιώντας το γράμμα «O» (Original). Από τη βασική σειρά O, προκύπτουν οι παρακάτω παράγωγες μορφές της αναστροφής, «I» (Inversion, Παράδειγμα 3.4), της αναδρομής, «R» (Retrograde Form, Παράδειγμα 3.5) και της αναστροφής της αναδρομής, «RI» (Retrograde Inversion, Παράδειγμα 3.6) (Krenek 1940, 11):



Παράδειγμα 3.4 Αναστροφή «I» της βασικής σειράς O (Krenek 1940, 11).



Παράδειγμα 3.5 Αναδρομή «R» της βασικής σειράς O (Krenek 1940, 11).

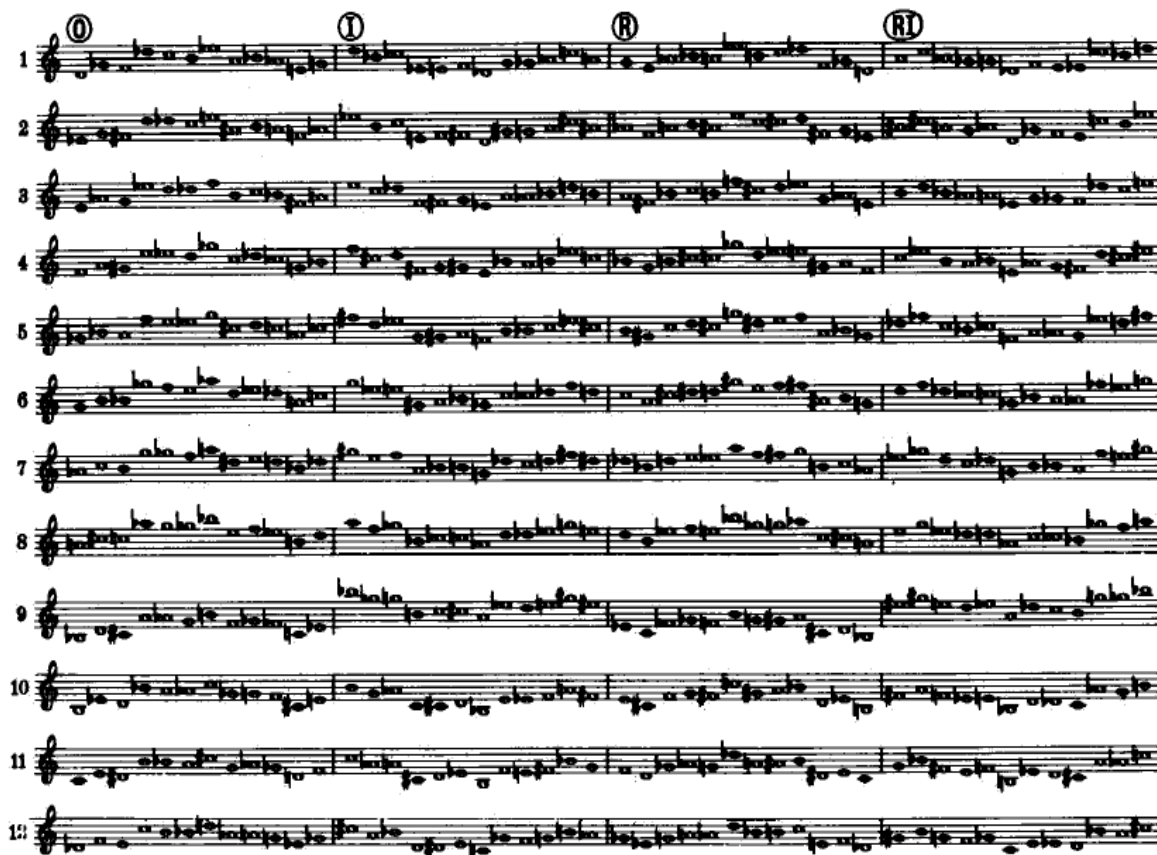


Παράδειγμα 3.6 Αναστροφή της Αναδρομής «RI» της βασικής σειράς O (Krenek 1940, 11).

Για κάθε μία από τις παραπάνω παράγωγες σειρές υπάρχουν έντεκα μεταφορές. Έτσι, ο συνολικός αριθμός των διαθέσιμων μορφών της σειράς είναι σαράντα οκτώ. Ο



Κρενεκ προτείνει την καταγραφή όλων αυτών των σειρών σε πίνακα βάσει του παρακάτω παραδείγματος (Krenek 1939, 172-173, 1940 28).<sup>2</sup>



Παράδειγμα 3.7 Πίνακας που περιλαμβάνει τις σαράντα οκτώ μορφές της βασικής σειράς Ο όπως προτείνει ο Krenek στο βιβλίο του *Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique* (Krenek 1940, 28).

Αναφορικά με τη συνδυαστική χρήση των διαφορετικών μορφών της σειράς σε ένα έργο, ο Houser παρατήρησε τη χρήση των παρακάτω συνδυασμών του John Stephen Buccheri όπως παρουσιάζονται στη διδακτορική του διατριβή με τίτλο: «An Approach to Twelve-Tone Music: Articulation of Serial Pitch Units in Piano Music of Schoenberg, Webern, Krenek, Dallapiccola, and Rochberg».

1. Παράθεση [Juxtaposition (j)]: Οι σειρές παρουσιάζονται διαδοχικά. Φθογγικές τάξεις από τη σειρά που προηγείται είναι δυνατόν να ηχούν μέχρι και την έναρξη της επόμενης.

---

<sup>2</sup> Η αρίθμηση των φθογγικών τάξεων με τη χρήση των ακέραιων αριθμών 1-12 χρησιμοποιείται από τον Krenek από το 1960 και έπειτα, όπως διαπιστώθηκε από τον Houser. Η υπόδειξη των φθογγικών τάξεων μέχρι τότε γινόταν με τη χρήση γραμμών και βελών (Houser 1970, 11). Για τη διευκόλυνση στην αναγνώριση των φθογγικών τάξεων και των σειρών η αρίθμηση χρησιμοποιείται στην παρούσα εργασία.

2. Επικάλυψη [Overlapping (o)]: Η έναρξη καινούριας σειράς επιτυγχάνεται λίγο πριν από την ολοκλήρωση της προηγούμενης. Συνήθως μέχρι τρεις έως τέσσερις φθόγγοι μπορούν να ηχούν ταυτόχρονα (διαφορετικά γίνεται λόγος για ταυτόχρονη παρουσίαση σειρών).
3. Ταυτόχρονη παρουσίαση [Simultaneous Presentation (s)]: Οι δύο σειρές παρουσιάζονται ταυτόχρονα ή με μικρή διαφορά φάσης.
4. Σύνδεση σειρών με τη χρήση κοινής φθογγικής τάξης [Common-Tone Connection (c)]: Η σύνδεση των σειρών γίνεται με τη χρήση κάποιας κοινής φθογγικής τάξης.
5. Πέρασμα των σειρών από μία φωνή σε κάποια άλλη [Cross-Over]. (Houser 1970, 32-34, 37-39).

Στο *Studies in Counterpoint*, ο Krenek περιγράφει λεπτομερώς τους συνδυασμούς που διαπίστωσε ο Houser, προσφέροντας παραδείγματα για διαφορετικούς συνδυασμούς σειρών μεταξύ δύο ή περισσότερων φωνών:

1. Οι σειρές O και I αναπτύσσονται σε κάθε φωνή ξεχωριστά (Παράδειγμα 3.8, Krenek 1940, 12-13).<sup>3</sup>

Allegretto ♩ = 108

Flute

Clar.



Παράδειγμα 3.8 Παράδειγμα δίφωνης δωδεκαφθογγικής σύνθεσης με τη χρήση των Ο και Ι σε ξεχωριστές φωνές (Krenek 1940, 12-13).

2. Οι σειρές αναπτύσσονται και στις δύο φωνές. Στην περίπτωση αυτή, η ταυτόχρονη περάτωση των φωνών δεν είναι υποχρεωτική (Παράδειγμα 3.9, Krenek 1940, 13-14).



Παράδειγμα 3.9. Παράδειγμα δίφωνης δωδεκαφθογγικής σύνθεσης με την ανάπτυξη των σειρών και στις δύο φωνές, χωρίς την ταυτόχρονη περάτωσή τους.(Krenek 1940, 13-14).

3. Οι φωνές έχουν τη δυνατότητα να ανταλλάξουν σειρές πριν από την ολοκλήρωσή τους. Στο τέλος, είναι απαραίτητη η επιστροφή και των δύο σειρών στη φωνή από την οποία ξεκίνησαν. Σύμφωνα με τον Krenek η συνέχιση των σειρών που διακόπτονται, δεν είναι απαραίτητο να συμβεί άμεσα (Παράδειγμα 3.10, Krenek 1940, 14).

Andante  $\text{♩} = 72$

Violin

Cello

Παράδειγμα 3.10. Παράδειγμα δίφωνης δωδεκαφθογγικής σύνθεσης στην οποία οι φωνές ανταλλάσσουν σειρές (Krenek 1940, 14).

4. Ο συνδυασμός περισσότερων φωνών είναι εφικτός και συμβαίνει συνήθως με τη χρήση πολλών cross-over (Παράδειγμα 3.11). Επισημαίνεται ότι στο μέτρο 5 του Παραδείγματος 3.11, το μι ύφεση στο μέρος τσέλου (τέταρτη νότα) εμφανίζεται πριν το σι στο μέρος του κλαρινέτου. Τέτοιου είδους μικρές αποκλίσεις γίνονται αποδεκτές από τον Krenek εφόσον δεν είναι έντονες (Krenek 1940, 15-16).

Andante sostenuto  $\text{♩} = 48$

Clar.

Cello

Παράδειγμα 3.11 Παράδειγμα δίφωνης δωδεκαφθογγικής σύνθεσης με τη χρήση πολλών Cross-Over (Krenek 1940, 15).

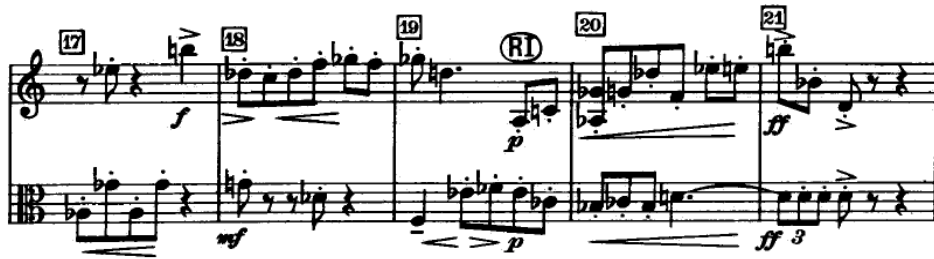
5. Στους διάφορους συνδυασμούς των σειρών, ο Krenek αναφέρει και αυτόν που ονομάζει «crab canon». Πρόκειται για μια μορφή κανόνα που αναπτύσσει ξεχωριστά δύο διαφορετικούς συνδυασμούς σειρών (Παράδειγμα 3.12). Στο συγκεκριμένο παράδειγμα, οι σειρές ομαδοποιούνται ως εξής: O-I και R-RI. Η σύνθεση χωρίζεται σε δύο ίσα τμήματα: στο ένα αναπτύσσεται ο συνδυασμός O-I και στο άλλο ο R-RI (Krenek 1940, 16-17). Στο μέτρο 11, η ταυτόχρονη παρουσία δύο φθογγικών τάξεων της σειράς (στο μέρος της βιόλας), συνδυαστικά με την άρθρωση και τη δυναμική, αναδεικνύουν το σημείο κορύφωσης.

Allegro risoluto  $\text{♩} = 144$

Violin

Viola

Measures 1-16 are shown, with circled letters O, I, R, and RI indicating series combinations. Performance markings include *f*, *mf*, *poco rit.*, *poco sostenuto*, and *a tempo*.



Παράδειγμα 3.12 Δίφωνη δωδεκαφθογγική σύνθεση με τη χρήση του «Crab canon». Τα μέτρα 1-12 δομούνται με τις σειρές O-I και τα μέτρα 11-21 με τις σειρές R-RI (Krenek 1940, 16-17).

Κατά τις δεκαετίες του '40 και του '50, τα έργα του Krenek χαρακτηρίζονται από την υιοθέτηση νέων σειραϊκών τεχνικών. Οι τεχνικές αυτές περιγράφονται λεπτομερώς από τον ίδιο μέσα σε δύο άρθρα με τίτλους “New Developments of the Twelve-Tone Technique” (1943) και “Extends and Limits of Serial Techniques” (1960). Μία από τις σειραϊκές τεχνικές που φαίνεται να πυροδότησε το ενδιαφέρον του αυτά τα χρόνια είναι αυτή που ο Krenek ονομάζει περιστροφή [rotation]. Όπως περιγράφει ο ίδιος πρόκειται για μια τεχνική κατά την οποία οι φθογγικές τάξεις της σειράς αλλάζουν θέση μεταξύ τους με ένα συγκεκριμένο τρόπο, ο οποίος διαφέρει από έργο σε έργο. Με τη χρήση της περιστροφής ο Krenek κατάφερε να αποκτήσει μεγαλύτερη διαθεσιμότητα σε ρυθμομελωδικά μοτίβα και να αποφύγει τη χρήση ολόκληρων των σειρών, κάτι που προσέδωσε μεγαλύτερη ευελιξία στα έργα του.

Ο Krenek εφάρμοσε αυτή την τεχνική για πρώτη φορά στο *Lamentatio Jeremiae Prophetarum* (1941). Όπως αποκαλύπτει ο ίδιος, το σύστημα της περιστροφής που χρησιμοποιεί είναι εμπνευσμένο από το σύστημα των ελληνικών τροπικών κλιμάκων. Όπως φαίνεται στο παράδειγμα 3.13, ο Krenek διαίρεσε αρχικά τη βασική σειρά O σε δύο εξάχορδα. Έπειτα, τοποθέτησε την πρώτη φθογγική τάξη κάθε εξάχορδου στο τέλος και μία οκτάβα ψηλότερα. Επανάλαβε τη διαδικασία για όλες τις φθογγικές τάξεις. Έτσι, προέκυψαν πέντε νέα εξάχορδα για κάθε ένα από τα δύο αρχικά εξάχορδα, τα οποία ονόμασε διατονικά (καθώς αποτελούνται από τις ίδιες φθογγικές τάξεις και διαφέρει μόνο η σειρά) (Krenek 1960 211-212, 1963 26).

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
 2 3 4 5 6 1 8 9 10 11 12 7  
 3 4 5 6 1 2 9 10 11 12 7 8  
 4 5 6 1 2 3 10 11 12 7 8 9  
 5 6 1 2 3 4 11 12 7 8 9 10  
 6 1 2 3 4 5 12 7 8 9 10 11

Παράδειγμα 3.13 Παρουσίαση των διατονικών εξαχόρδων που προκύπτουν από την εφαρμογή της περιστροφής στο *Lamentatio Jereminae Prophetae* (1941) (Krenek 1960, 212).

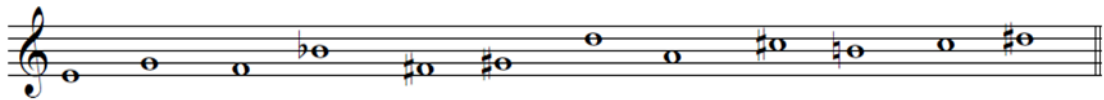
Στη συνέχεια μετέτρεψε τα παραπάνω εξάχορδα χρησιμοποιώντας τις φθογγικές τάξεις Φα και Σι. Έτσι, απέκτησε δέκα νέα εξάχορδα, όπως φαίνεται στο παράδειγμα 3.14, τα οποία ονόμασε χρωματικά (αφού στα πλαίσια των μετατροπιών εμφανίζουν και τις δώδεκα φθογγικές τάξεις) (Krenek 1960 212-213, 1963 26).

Παράδειγμα 3.14 Παρουσίαση των χρωματικών εξαχόρδων που προκύπτουν από τη μετατροπή των διατονικών εξαχόρδων στις φθογγικές τάξεις Φα και Σι στο *Lamentatio Jereminae Prophetae* (1941) (Krenek 1960, 212).

Κατά την τρίτη σιλιιστική περίοδο του Krenek, η τεχνική της περιστροφής παρουσιάζει αρκετές διαφορές συγκριτικά με τα έργα που χρονολογούνται κατά τη δεκαετία του '40. Κατά την εν λόγω περίοδο ο Krenek εφαρμόζει το σύστημα της



περιστροφής χρησιμοποιώντας ολόκληρες τις σειρές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το ορχηστρικό *Kette, Kreis und Spieg* (1956-1957). Η βασική σειρά φαίνεται στο Παράδειγμα 3.15 και οι περιστρεμμένες μορφές της στο Παράδειγμα 3.16. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα, η διαδικασία της περιστροφής αφορά την εφαρμογή της αναδρομής «R» στις φθογγικές τάξεις της σειράς σε ζευγάρια (Παράδειγμα 3.16). Επαναλαμβάνοντας τη διαδικασία είκοσι τέσσερις φορές, ο Krenek παρατήρησε τα εξής: Στη δωδέκατη φορά επιτυγχάνεται η αναδρομή R της βασικής σειράς O. Οι επόμενες δώδεκα παράγωγες σειρές αποτελούν τις αναδρομές των πρώτων δώδεκα και η εικοστή πέμπτη σειρά ταυτίζεται με τη βασική σειρά O. Η παρακάτω διαδικασία της περιστροφής χρησιμοποιήθηκε από τον Krenek για να περιγράψει το μέρος του «κύκλου» [kette] του έργου (Krenek 1960, 213).



Παράδειγμα 3.15 Παρουσίαση βασικής σειράς από το *Kette, Kreis und Spieg* (1956-1957) του Ernst Krenek (Krenek 1960, 213).



Παράδειγμα 3.16 Μέθοδος περιστροφής που εφαρμόζεται στο *Kette, Kreis und Spieg* (1956-1957) από τον Krenek (Krenek 1960, 213).

### 3.3 Μελωδική κατασκευή

Ως προς τη μελωδική κατασκευή, ο Houser παρατηρεί ότι ο Krenek διαχωρίζει τις διάφορες εισόδους των σειρών από τα όρια του θέματος. Για την επίτευξη του παραπάνω περιορισμού, οι μελωδίες του περιλαμβάνουν συχνές επαναλήψεις φθογγικών τάξεων (Παράδειγμα 3.17), τη χρήση των φθογγικών τάξεων της σειράς στην κατασκευή συνηγήσεων και τη συνδυαστική χρήση των σειρών (Παράδειγμα 3.18) (Houser 1970, 37-60). Επιπλέον, ο Houser παρατηρεί ότι ο Krenek χρησιμοποιεί τις δομικές παραμέτρους της άρθρωσης και της δυναμικής για την ανάδειξη των σημείων κορύφωσης της μελωδίας (Παράδειγμα 3.19) (Houser 1970, 30-31).



Παράδειγμα 3.17 Επανάληψη φθογγικών τάξεων των σειρών  $O_1$  και  $O_2$  στα μέτρα 16-17 από τη δεύτερη παραλλαγή του *Zwölf Variationen* (1937) του Ernst Krenek (Houser 1970, 42).

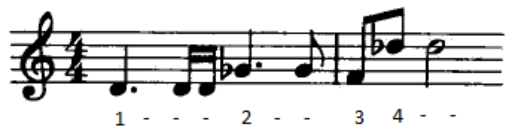
Παράδειγμα 3.18 Συνδυασμός των σειρών  $R_6$  και  $R_1$  για τη δημιουργία συνηχήσεων στα μέτρα 315-316 της δωδέκατης παραλλαγής του *Zwölf Variationen* (1937) του Ernst Krenek. (Houser 1970, 35).

Παράδειγμα 3.19 Ανάδειξη του σημείου κορύφωσης με τη χρήση της δυναμικής στα μέτρα 78-79 της τέταρτης παραλλαγής του *Zwölf Variationen* (1937) του Ernst Krenek (Houser 1970, 47).

Σχετικά με το ζήτημα της κορύφωσης, ο ίδιος ο Krenek επισημαίνει ότι, για την επίτευξη ισορροπίας και συμμετρίας, η μελωδική γραμμή θα πρέπει να χαρακτηρίζεται από την ύπαρξη ενός χαμηλότερου και ενός υψηλότερου σημείου κορύφωσης, σημεία τα οποία θα υπογραμμίζονται από τη δυναμική και την άρθρωση (Krenek 1940, 4-5).

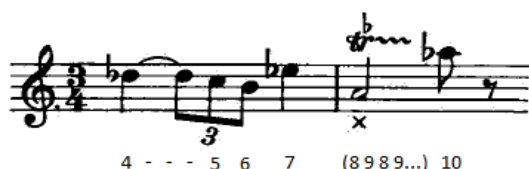
Ο Krenek προβλέπει το ενδεχόμενο επανάληψης ορισμένων φθογγικών τάξεων της σειράς μέσα στη μελωδία, αλλά μόνο κάτω από συγκεκριμένες προϋποθέσεις:

Πριν από την εμφάνιση της επόμενης φθογγικής τάξης της σειράς και διατηρώντας το ίδιο τονικό ύψος (Παράδειγμα 3.20).

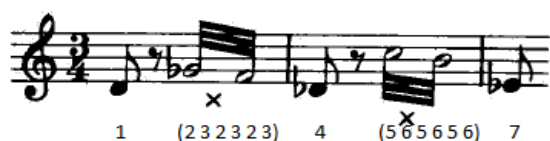


Παράδειγμα 3.20 Παράδειγμα επανάληψης των φθογγικών τάξεων πριν από την εμφάνιση της επόμενης φθογγικής τάξης της σειράς και διατηρώντας το ίδιο τονικό ύψος όπως παρουσιάζει ο Krenek στο βιβλίο του *Studies in Counterpoint* (Krenek 1940, 3).

Μετά την εμφάνιση της επόμενης φθογγικής τάξης της σειράς, μόνο όταν εμφανίζεται με τη μορφή τρίλιας (Παράδειγμα 3.21), τρέμολου (Παράδειγμα 3.22) ή σχηματισμού τύπου τρέμολου [tremolo-like formation] (Παράδειγμα 3.23), ή βοηθητικού φθόγγου [auxiliary note] (Παράδειγμα 3.24). Σε αυτήν την περίπτωση επιτρέπεται η συμμετοχή μόνο δύο διαδοχικών φθογγικών τάξεων της σειράς (Krenek 1940, 3-4).



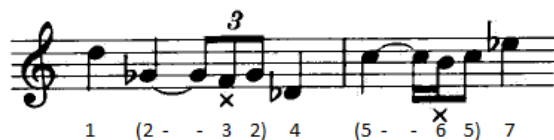
Παράδειγμα 3.21 Παράδειγμα επανάληψης των φθογγικών τάξεων μετά από την εμφάνιση της επόμενης φθογγικής τάξης της σειράς με τη μορφή τρίλιας όπως παρουσιάζεται στο *Studies in Counterpoint* (Krenek 1940, 3).



Παράδειγμα 3.22 Παράδειγμα επανάληψης των φθογγικών τάξεων μετά από την εμφάνιση της επόμενης φθογγικής τάξης με τη μορφή τρέμολου όπως παρουσιάζεται στο *Studies in Counterpoint* (Krenek 1940, 3).



Παράδειγμα 3.23 Παράδειγμα επανάληψης των φθογγικών τάξεων μετά από την εμφάνιση της επόμενης φθογγικής τάξης με τη μορφή σχηματισμού τύπου τρέμολου όπως παρουσιάζεται στο *Studies in Counterpoint* (Krenek 1940, 3).



Παράδειγμα 3.24 Παράδειγμα επανάληψης των φθογγικών τάξεων μετά από την εμφάνιση της επόμενης φθογγικής τάξης με τη μορφή βοηθητικού φθόγγου όπως παρουσιάζεται στο *Studies in Counterpoint* (Krenek 1940, 4).

Στο *Studies in Counterpoint*, ο Krenek προσφέρει παραδειγματικά τη μελωδία του Παραδείγματος 3.25 για την επίδειξη των αρχών μελωδικής κατασκευής που προτείνει.

Παράδειγμα 3.25 Παράδειγμα μελωδίας από το *Studies in Counterpoint* για την επίδειξη των αρχών της μελωδικής κατασκευής που προτείνει ο Krenek (Krenek 1940, 4).

Στα πρώτα δύο μέτρα του παραδείγματος 3.25 παρουσιάζονται το «θέμα» [theme] και η έναρξη του «μεσαίου τμήματος» [middle section]. Καθώς η έκταση του θέματος είναι περιορισμένη και η εισαγωγή του μεσαίου τμήματος συμβαίνει απότομα, υποδεικνύεται μια εναλλακτική λύση, κατά την οποία η ολοκλήρωση του θέματος και η μετάβαση στο μεσαίο τμήμα συμβαίνει πιο ομαλά. Αυτό οφείλεται στην αντικατάσταση της αξίας του τετάρτου του τέταρτου φθόγγου (ρε ύφεση) με μισό. Επιπλέον, η παύση τετάρτου στο δεύτερο μέτρο χωρίζει πιο ξεκάθαρα το θέμα από το μεσαίο τμήμα. (Παράδειγμα 3.26). Ακόμη, χάρη στη νέα λύση, το θέμα, αποκτά μεγαλύτερη έκταση.

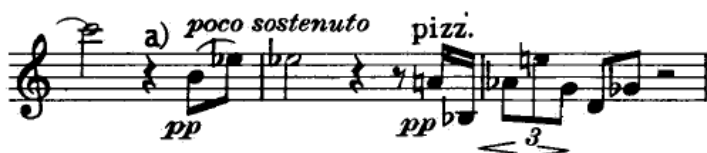
Παράδειγμα 3.26 Βελτιωμένη εκδοχή του θέματος του Παραδείγματος 3.25, όπως παρουσιάζεται από τον Krenek στο *Studies in Counterpoint* (Krenek 1940, 5).

Όσον αφορά στην ανάπτυξη του μεσαίου τμήματος που καταλαμβάνει τα μέτρα 2-4 του Παραδείγματος 3.25, σημαντική καθίσταται μια διαφορετική διαχείριση του μουσικού υλικού, ώστε η μελωδία να οδηγηθεί ομοιόμορφα στον φθόγγο κορύφωσης (C). Στο παράδειγμα 3.27, ο Krenek προτείνει μεγαλύτερη ρυθμική κινητικότητα και πιο έντονη δυναμική.



Παράδειγμα 3.27 Εναλλακτική εκδοχή του μεσαίου τμήματος του Παραδείγματος 3.25 όπως παρουσιάζεται από τον Krenek στο *Studies in Counterpoint* (Krenek 1940, 5).

Μετά την ολοκλήρωση του μεσαίου τμήματος στο μέτρο 4 του Παραδείγματος 3.25, η coda κάνει απότομα την εμφάνισή της. Για τον λόγο αυτόν, ο Krenek αντιπροτείνει μια ομαλότερη μετάβαση από το ένα τμήμα στο άλλο (Παράδειγμα 3.28). Μετά το σημείο κορύφωσης, ο Krenek περιορίζει τη ρυθμική κινητικότητα και κάνει πιο διακριτική τη δυναμική. Στο σημείο a) του Παραδείγματος 3.28, η παύση τετάρτου λειτουργεί ως «αντήχηση» του σημείου κορύφωσης Ντο. Για την επίτευξη μεγαλύτερης ομοιομορφίας στη μελωδία, το μεσαίο τμήμα διευρύνεται. Έτσι, η είσοδος της coda, πρόκειται να έρθει πιο προετοιμασμένη.



Παράδειγμα 3.28 Τμήμα μετάβασης από το μεσαίο τμήμα στην coda όπως προτείνεται από τον Krenek στο βιβλίο *Studies in Counterpoint* (Krenek 1940, 6).

Καθώς η coda κατέχει ρόλο επανέκθεσης, σύμφωνα με τον Krenek, η επανάληψη της δωδεκαφθογγικής σειράς καθίσταται απαραίτητη. Η είσοδος της γίνεται δύο μέτρα μετά από την περάτωση του μεσαίου τμήματος.



Παράδειγμα 3.29 Τμήμα coda που αντιπροτείνεται από τον Krenek στο *Studies in Counterpoint* (Krenek 1940, 6).

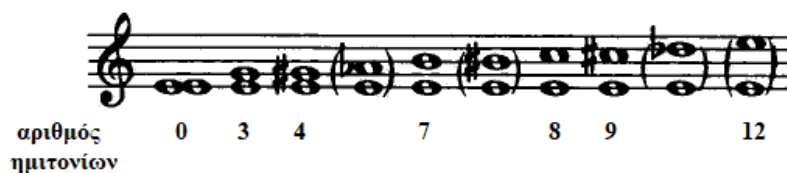
Στη βελτιωμένη εκδοχή της, εκτός από την επανάληψη των φθόγγων της σειράς, η coda επιστρατεύει και την παραλλαγή του ρυθμικού προφίλ του θέματος. Στα πρώτα δύο μέτρα του Παραδείγματος 3.29, το μοτίβο εμφανίζεται σε κατοπτρική μορφή, ελαφρώς παραλλαγμένο, ενώ στα δύο επόμενα, το μοτίβο υφίσταται μια πιο δραστική παραλλαγή πριν οδηγήσει στο τέλος της μελωδίας. Στο Παράδειγμα 3.30, παρουσιάζεται η διαμόρφωση της μελωδίας από τον Krenek ύστερα από όλες τις διορθώσεις (Krenek 1940, 4-6).

Παράδειγμα 3.30 Παρουσίαση της βελτιωμένης εκδοχής ολόκληρης της μελωδίας του Παραδείγματος 3.25 όπως προτείνει ο Krenek στο *Studies in Counterpoint* (Krenek 1940, 6).

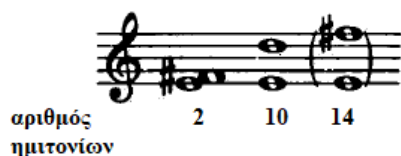
### 3.4 Αντίστιξη

Αναφορικά με τη δίφωνη αντίστιξη, ο Krenek διακρίνει τρεις κατηγορίες αρμονικών διαστημάτων: συμφωνίες [consonances] (Παράδειγμα 3.31), απαλές διαφωνίες [mild dissonances] (Παράδειγμα 3.32) και σκληρές διαφωνίες [hard dissonances] (Παράδειγμα 3.33). Επισημαίνεται ότι ο Krenek κατατάσσει το διάστημα πέντε ημιτονίων και στις δύο κατηγορίες διαστημάτων: στο Παράδειγμα 3.34, το διάστημα πέντε ημιτονίων λειτουργεί ως σύμφωνο, καθώς πριν από αυτό, υπάρχουν διαστήματα μεγάλης έντασης. Αντιθέτως, στο Παράδειγμα 3.35, το διάστημα πέντε ημιτονίων γίνεται σύνθετο (δέκα επτά ημιτόνια) και έχει διάφωνο χαρακτήρα, καθώς προηγούνται διαστήματα μικρής έντασης. Επισημαίνεται ότι το διάστημα έξι ημιτονίων

χαρακτηρίζεται ούτε ως σύμφωνο ούτε ως διάστημα σύμφωνα με τον Krenek (Krenek 1940, 7-8).



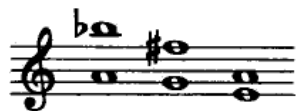
Παράδειγμα 3.31 Παρουσίαση των σύμφωνα διαστημάτων με βάση τον αριθμό των ημιτονίων (Krenek 1940, 7).



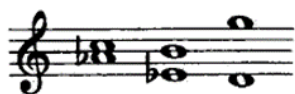
Παράδειγμα 3.32 Παρουσίαση των απαλών διαφωνιών με βάση τον αριθμό των ημιτονίων (Krenek 1940, 7).



Παράδειγμα 3.33 Παρουσίαση των σκληρών διαφωνιών με βάση τον αριθμό των ημιτονίων (Krenek 1940, 7).



Παράδειγμα 3.34 Παρουσίαση του διαστήματος των πέντε ημιτονίων με λειτουργία συμφωνίας σύμφωνα με τους παραπάνω περιορισμούς (Krenek 1940, 7).



Παράδειγμα 3.35 Παρουσίαση του διαστήματος των πέντε ημιτονίων με λειτουργία διαφωνίας (Krenek 1940, 8).

Πέρα από τη διάκριση των αντιστικτικών διαστημάτων σε σύμφωνα και διάφωνα, ο Krenek θέτει δύο ακόμη βασικούς περιορισμούς:

1. Το διάστημα των δώδεκα ημιτονίων είναι χαρακτηριστικό, καθώς αποτελείται από δύο όμοιους φθόγγους. Η εμφάνισή του προκαλεί μια αίσθηση στασιμότητας και, γι' αυτόν τον λόγο, απαγορεύεται αυστηρώς.







sh. m. m. sh. sh. m. cons. cons. m. sh.  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Παράδειγμα 3.40 Περιπτώσεις συνηγήσεων με τη χρήση του διαστήματος των πέντε ημιτονίων (Krenek 1940, 20).

sh. m. cons. m. sh. sh. m. cons. m. sh.  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Παράδειγμα 3.41 Περιπτώσεις συνηγήσεων με τη χρήση του διαστήματος των έξι ημιτονίων (Krenek 1940, 20).

Για την κατασκευή μιας δίφωνης σύνθεσης, ο Krenek προτείνει καταρχήν την ξεχωριστή σύνθεση δύο μονόφωνων μερών, σύμφωνα με τους κανόνες μελωδικής κατασκευής που έχουν προαναφερθεί (βλ. κεφ. 3.3). Ο αριθμός των ολοκληρωμένων σειρών σε κάθε μονόφωνο μέρος δεν χρειάζεται να είναι ο ίδιος (π.χ. στο Παράδειγμα 3.42, η δωδεκάφθογγη σειρά εισάγεται τρεις φορές στο μέρος του βιολιού, ενώ τέσσερις στο μέρος του τσέλου) (Krenek 1940, 8-9).

**Allegro moderato** ♩ = 90

Violin: *p*, *f*, *f*, *accel.*

Cello: *pp*, *mf*, *f*

Violin measures: 1-12 (with sub-measures 1-12)

Cello measures: 1-12 (with sub-measures 1-2)

Violin measures 4-12: *rit.*, *ff*, *pizz.*, *poco sostenuto*, *pizz.*, *arco*

Cello measures 4-12: *f*, *ff*, *pizz.*, *arco*

Παράδειγμα 3.42 Παράδειγμα δίφωνης δωδεκάφθογγης σύνθεσης δομημένης βάσει των κανόνων μελωδικής κατασκευής που έχουν περιγραφεί προηγουμένως (Krenek 1940, 9-10).

Ο ρόλος της δεύτερης φωνής πρέπει να είναι συμπληρωματικός, ενισχύοντας την κίνηση προς τους σημαντικούς φθόγγους με σκληρές διαφωνίες και μειώνοντάς τη κατά την απομάκρυνση από αυτούς, με απαλές διαφωνίες και συμφωνίες (Krenek 1940, 8-9). Αναφορικά με τη σχετική κίνηση των δύο φωνών, προτείνει να αποφεύγονται οι παράλληλες κινήσεις και να χρησιμοποιείτε σπάνια η τεχνική της διασταύρωσης των φωνών.

Η χρήση τεχνικών μίμησης από τον Krenek έχει επισημανθεί από πολλούς μελετητές του έργου του (Houser 1970, 18-19· Wirths 2011, 1-3· Hibler 1990, 23). Ειδικά ο Houser παρατήρησε ότι, με τη περισσότερο ή λιγότερο συστηματική χρήση τεχνικών μίμησης, ο Krenek επιτυγχάνει τη θεματική ενοποίηση της μουσικής του, καθιστώντας, την ίδια στιγμή, δυσδιάκριτα τα όρια των σειρών που χρησιμοποιεί (Houser 1970, 18-19). Στο *Studies in Counterpoint*, ο Krenek συστήνει τη χρήση της τεχνικής της μίμησης είτε με την αυστηρή μορφή του κανόνα, είτε με «απατηλή» μίμηση [deceptive imitation], στο πλαίσιο της οποίας η διαδικασία της μίμησης αφορά μόνο τους πρώτους φθόγγους του μοτίβου (Krenek 1940, 9). Έτσι, στο Παράδειγμα 3.43, στα σημεία a και b, γίνεται χρήση αυστηρής μίμησης. Οι φωνές δεν εισάγονται ταυτόχρονα και οι είσοδοι των σειρών γίνονται σε απόσταση δώδεκα ημιτονίων. Αντίθετα, στο σημείο c, χρησιμοποιείται απατηλή μίμηση. Οι φωνές δεν ολοκληρώνονται ταυτόχρονα (Krenek 1939, 174 και 1940, 9-10).

**Allegro moderato** ♩ = 90

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 1-3) shows the Violin and Cello parts. The Violin part starts with a *p* dynamic and includes an *accel.* marking. The Cello part starts with a *p* dynamic and includes an *mf* marking. The second system (measures 4-7) continues the Violin and Cello parts. The Violin part includes a *rit.* marking and a *pizz.* marking. The Cello part includes a *pizz.* marking and a *3* (triple) marking. The third system (measures 8-12) continues the Violin and Cello parts. The Violin part includes an *arco* marking and a *rit.* marking. The Cello part includes a *pizz.* marking.

Παράδειγμα 3.43 Παράδειγμα δίφωνης δωδεκάφθογγης σύνθεσης με τη χρήση αυστηρής μίμησης (Krenek 1940, 10).

Οι κανόνες της δίφωνης σύνθεσης ισχύουν και για τις τρίφωνες συνθέσεις (Krenek 1940, 21). Σύμφωνα με τον Krenek, η προσθήκη της τρίτης φωνής θα πρέπει να γίνεται προσεκτικά, ώστε η τριφωνία να μη δημιουργεί τονικούς υπαινιγμούς. (Krenek 1940, 22-24). Στο Παράδειγμα 3.44, ο Krenek παρουσιάζει εκ νέου τη σύνθεση του Παραδείγματος 3.43, εμπλουτισμένη με μία ακόμη φωνή. Το κομμάτι αναπτύσσεται με τη χρήση των μορφών O, I και R της σειράς. Η χρήση της τεχνικής του cross-over φαίνεται να είναι περιορισμένη. Συγκεκριμένα, παρατηρείται μόνο στα μέτρα 5 και 6, όπου οι σειρές O και I, εναλλάσσονται μόνο μία φορά. Ο Krenek προτείνει λιγότερο εμφατική χρήση της τεχνικής του cross-over στην τρίφωνη γραφή, ώστε να μη δημιουργείται πολυπλοκότητα. Όπως στη δίφωνη, έτσι και στην τρίφωνη γραφή, ιδιαίτερη προσοχή δίνεται στα σημεία κορύφωσης της κύριας μελωδικής γραμμής. Στο μέτρο 8, ο υψηλότερος φθόγγος της επάνω μελωδικής γραμμής προβάλλεται μέσω της άρθρωσης και της δυναμικής. Καθώς το μέρος του βιολιού πλησιάζει προς το Λα στο μέτρο 8, η ρυθμική δραστηριότητα των υπόλοιπων φωνών

εντείνεται, ενώ οι κάθετες συνηγήσεις κινούνται προς περισσότερο σκληρά διάφωνα διαστήματα. Αμέσως μετά παρατηρείται πτώση στην ένταση της δυναμικής και επιβράδυνση της ρυθμικής επιφάνειας με τη χρήση μεγαλύτερων ρυθμικών αξιών και απαλών διαφωνιών.

Andantino  $\text{♩} = 90$

Violin

Viola

Cello

Alternative version:

Παράδειγμα 3.44 Παράδειγμα τρίφωνης δωδεκαφθογγικής σύνθεσης (Krenek 1940, 22).

### 3.5 Μορφολογική και μοτιβική οργάνωση

Σύμφωνα με τον Wirths, στο *Lamentatio Jeremiae Prophetae* (1941) ο Krenek επενδύει στην αναβίωση πολυφωνικών χορωδιακών μορφών του δέκατου πέμπτου και δέκατου έκτου αιώνα στα δωδεκαφθογγικά έργα του (Wirths 2011, 29-30). Από την άλλη μεριά, η έμφαση στον κεντρικό ρόλο της μοτιβικής παραμέτρου στην

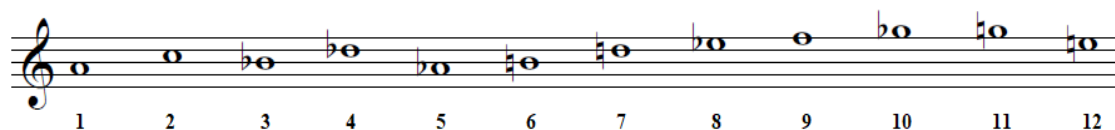
αποσαφήνιση της μορφολογικής δομής της μουσικής του διαπιστώνεται από πολλούς μελετητές (Houser 1970, 62-63 και 76, Hibler 1990, 3). Ο ίδιος ο Krenek, στο βιβλίο του *Music Here and Now* (1939), αναφέρει πως βασική μορφή στον δωδεκαφθογγισμό καθίσταται η παραλλαγή. Επίσης αναφέρει ότι ο ρόλος της επανέκθεσης στα δωδεκαφθογγικά έργα παρουσιάζει αρκετές διαφοροποιήσεις σε αντίθεση με τονικά έργα. Η μοτιβική δομή αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο στις συνθέσεις του και ενισχύεται πάντα από την τεχνική της μίμησης (Krenek 1939, 174-175). Οι παραπάνω περιορισμοί μπορούν να επιβεβαιωθούν από τα παραδείγματα που παρουσιάζονται από τον Krenek στο βιβλίο του *Studies in Counterpoint*.

Πιο αναλυτικά, ανατρέχοντας στο παράδειγμα του μονοφωνικού έργου για βιολί (Παράδειγμα 3.30) παρατηρούμε τα εξής: Η επανέκθεση του θέματος στα μέτρα 8-9 εμφανίζεται σε κατοπτρική μορφή, με αρκετές διαστηματικές διαφορές και όμοιο ρυθμικό περίγραμμα. Μετά από την περάτωση της επανέκθεσης του θέματος ακολουθεί μία μικρή coda (μέτρα 10-11) ανάλογης έκτασης με μικρά θεματικά στοιχεία. Στο παράδειγμα δίφωνης σύνθεσης για βιολί και βιολοντσέλο (Παράδειγμα 3.42) η μοτιβική δομή ενισχύεται μέσω της μίμησης όπως φαίνεται για παράδειγμα στο μέτρο 4. Το ρυθμικό περίγραμμα του βιολιού επαναλαμβάνεται αμέσως μετά από το τσέλο. Κοινό χαρακτηριστικό των δύο μοτίβων αποτελεί η διαδοχική επανάληψη φθογγικών τάξεων. Το ρυθμικό μοτίβο του μέτρου 2 που εισάγεται από το τσέλο, επαναλαμβάνεται στο μέτρο 3 από το μέρος του βιολιού με μικρές παραλλαγές.

## 4. ΑΝΑΛΥΣΗ

### 4.1 Δωδεκαφθογγική τεχνική

Στο Παράδειγμα 4.1 παρουσιάζεται η βασική δωδεκαφθογγική σειρά (O<sub>0</sub>) του έργου *20 Μινιατούρες για πιάνο*, op. 139.<sup>4</sup> Ο τρόπος δόμησης της σειράς αποθαρρύνει οποιονδήποτε τονικό υπαινιγμό. Η διαδοχική χρήση αδιαφοροποίητων διαστημάτων αποφεύγεται στη δομή της σειράς, ενώ τα αρπίσματα περιορίζονται σε ένα (πέμπτος, έκτος και έβδομος φθόγγος του παραδείγματος).



Παράδειγμα 4.1 Παρουσίαση βασικής σειράς (O<sub>0</sub>) από τις *20 Μινιατούρες για πιάνο*, op. 139 του Ernst Krenek.

Οι φθογγικές τάξεις της σειράς οργανώνονται σε μικρότερα υποσύνολα, τα οποία είναι σκόπιμο να επισημανθούν μαζί με τις σχέσεις που τα διέπουν (Παράδειγμα 4.2). Ο τρόπος οργάνωσης των «διακριτών τριχόρδων» [discrete trichords] (Straus 2005, 192) (Παράδειγμα 4.2) θυμίζει αρκετά την τεχνική «παραγωγής» [derivation] των σειρών του Webern (Straus 2005, 217-221), καθώς η σειράς μπορεί να θεωρηθεί ότι παράγεται μερικώς από το σετ 3-2 (013). Ακολουθώντας το μοντέλο «μετασχηματιστικής φωνοδήγησης» [transformational voice leading] του Straus (2005, 110-112), τα τρίχορδα [9,10,0] και [8,11,1] (που ανήκουν στα σετ 3-2 (013) και 3-7 (025) αντίστοιχα) συνδέονται μεταξύ τους με σχέση κατά προσέγγιση αναστροφής [fuzzy inversion] T<sub>8</sub>I\* με μια μικρή «αντιστάθμιση» [offset] δύο ημιτονίων (Straus 2005, 108-109).<sup>5</sup> Αντίστοιχα, τα τρίχορδα [8,11,1] και [2,3,5] (που αποτελούν μέλη των 3-7 (025) και 3-2 (013) αντίστοιχα) συνδέονται με τη σχέση T<sub>4</sub>\* με μια μικρή αντιστάθμιση δύο ημιτονίων. Τα τρίχορδα [9,10,0], [2,3,5] και [4,6,7] ανήκουν στο ίδιο σετ 3-2 (013) και συνδέονται με τις παρακάτω σχέσεις: το [9,10,0] και το [2,3,5] με τη

<sup>4</sup> Στο Παράδειγμα 4.1 οι ακέραιοι αριθμοί 1 έως 12 χρησιμοποιούνται για την αρίθμηση των φθογγικών τάξεων της βασικής σειράς O<sub>0</sub>.

<sup>5</sup> Το μοντέλο μετασχηματιστικής φωνοδήγησης του Straus προβλέπει τη δυνατότητα επαγωγής σχέσεων μεταξύ διαφορετικών σετ της ίδιας τάξης αριθμού μελών [cardinality] (π.χ. μεταξύ τριχόρδων που ανήκουν σε διαφορετικά σετ) ή ακόμη και μεταξύ σετ διαφορετικής τάξης μελών (π.χ. μεταξύ τριχόρδων και τετραχόρδων). Με τον όρο «αντιστάθμιση» ο Straus αναφέρεται στο διατεταγμένο διάστημα κατά το οποίο αποκλίνουν δύο σετ.

σχέση  $T_5$ , το  $[2,3,5]$  και το  $[4,6,7]$  με τη σχέση  $T_{9I}$  και τα  $[9,10,0]$  και  $[4,6,7]$  με τη σχέση  $T_{4I}$ .

φθογγικές τάξεις: 9 0 10 1 8 11 2 3 5 6 7 4

[9,10,0] από 3-2 (013)    [8,11,1] από 3-7 (025)    [2,3,5] από 3-2 (013)    [4,6,7] από 3-2 (013)

Παράδειγμα 4.2 Διακριτά τρίχορδα της  $O_0$ .

Τα σετ 3-2 (013) και 3-7 (025) εμφανίζονται και μεταξύ άλλων παρατακτικών φθογγικών τάξεων της σειράς. Τα τρίχορδα  $[10,0,1]$  και  $[3,5,6]$  του Παραδείγματος 4.3 αποτελούν μέλη του σετ 3-2 (013) και συνδέονται με τα διακριτά τρίχορδα με τις παρακάτω σχέσεις: τα  $[10,0,1]$  και  $[3,5,6]$  με τη σχέση  $T_5$ , το  $[10,0,1]$  με τα  $[9,10,0]$ ,  $[2,3,5]$  και  $[4,6,7]$  με τις σχέσεις  $T_{10I}$ ,  $T_{3I}$  και  $T_6$  αντίστοιχα, και το  $[3,5,6]$  με τα  $[9,10,0]$ ,  $[2,3,5]$  και  $[4,6,7]$  με τις σχέσεις  $T_{3I}$ ,  $T_{8I}$  και  $T_1$  αντίστοιχα. Στο Παράδειγμα 4.4 τα δύο 3-7 τρίχορδα  $[8,10,1]$  και  $[8,11,1]$  συνδέονται με τη σχέση  $T_{9I}$ .

φ.τ. 9 0 10 1 8 11 2 3 5 6 7 4

[10,0,1] από 3-2 (013)    [3,5,6] από 3-2 (013)

[9,10,0] από 3-2 (013)    [2,3,5] από 3-2 (013)    [4,6,7] από 3-2 (013)

Παράδειγμα 4.3 Εμφανίσεις τριχόρδων που ανήκουν στο σετ 3-2 (013) στην  $O_0$ .

φ.τ. 9 0 10 1 8 11 2 3 5 6 7 4

[8,10,1] από 3-7 (025)    [8,11,1] από 3-7 (025)

Παράδειγμα 4.4 Εμφανίσεις τριχόρδων που ανήκουν στο σετ 3-7 (025) στην  $O_0$ .

Τα τετράχορδα που χρησιμοποιούνται στην εσωτερική οργάνωση της σειράς στα Παραδείγματα 4.5 και 4.6 ανήκουν σε διαφορετικά σετ. Το μοναδικό σετ που εμφανίζεται δύο φορές είναι το 4-3 (0134) και παρουσιάζεται από τα τετράχορδα

[9,10,0,1] και [2,3,5,6], τα οποία συνδέονται μεταξύ τους με τη σχέση T<sub>5</sub> (Παράδειγμα 4.7).

Φ.Τ. 9 0 10 1 8 11 2 3 5 6 7 4

[9,10,0,1] από 4-3 (0134)

[8,11,2,3] από 4-18 (0147)

[4,5,6,7] από 4-1 (0123)

Παράδειγμα 4.5 Διακριτά τετράχορδα που οργανώνουν την Ο<sub>0</sub>.

Φ.Τ. 9 0 10 1 8 11 2 3 5 6 7 4

[8,10,0,1] από 4-11 (0135)

[8,11,1,2] από 4-13 (0136)

[8,10,11,1] από 4-10 (0235)

[11,2,3,5] από 4-12 (0236)

[3,5,6,7] από 4-2 (0124)

Παράδειγμα 4.6 Άλλα τετράχορδα που οργανώνουν την Ο<sub>0</sub>.

Φ.Τ. 9 0 10 1 8 11 2 3 5 6 7 4

[9,10,0,1] από 4-3 (0134)

[2,3,5,6] από 4-3 (0134)

Παράδειγμα 4.7 Εμφανίσεις του τετραχόρδου 4-3 (0134) στην Ο<sub>0</sub>.

Η προαναφερθείσα έμφαση στην οργάνωση της σειράς βάσει τριχόρδων 3-2 γίνεται άμεσα αισθητή στην πρώτη μινιατούρα, τα πρώτα πέντε μέτρα της οποίας φέρνουν τα τριχόρδα αυτά στην επιφάνεια ως τρίφωνες συγχορδιακές συνηγήσεις (Παράδειγμα 4.12). Όμοια, στο Παράδειγμα 4.13, τη όγδοη μινιατούρα φέρνει στην επιφάνεια την τετραχορδιακή σύσταση της σειράς, παρατάσσοντας τα συνιστώσα τετράχορδα μελωδικά.

Το διακριτό εξάχορδο που χρησιμοποιείται στην εσωτερική οργάνωση της Ο είναι το 6-1 (012345) (Παράδειγμα 4.8). Βάσει της τεχνικής της «εξαχορδιακής



συνδυαστικότητας» [hexachordal combinatoriality], το συγκεκριμένο εξάχορδο χαρακτηρίζεται ως «ολο-συνδυαστικό» [all-combinatorial] και έχει τη δυνατότητα να παραμένει το ίδιο μέσω των μετασχηματισμών T και I (βλ. Straus 2005, 222-230).

Φ.Τ. 9 0 10 1 8 11 2 3 5 6 7 4

[8,9,10,11,0,1] από 6-1 (012345)

[2,3,4,5,6,7] από 6-1 (012345)

Παράδειγμα 4.8 Διακριτά εξάχορδα που οργανώνουν την  $O_0$ .

Το Παράδειγμα 4.9 παρουσιάζει την  $O$  και τις παράγωγες μορφές της  $I$ ,  $R$  και  $RI$  καθώς και το διατεταγμένο διαστηματικό τους περιεχόμενο. Αξιοσημείωτη είναι η κυριαρχία των διατεταγμένων διαστημάτων 1, 3, 9 και 11, ενώ η ύπαρξη των 4, 6 και 8 απουσιάζει πλήρως. Για την καταγραφή των μεταφορών των σειρών σημαντική καθίσταται η χρήση πίνακα. Στα παραδείγματα 4.10 και 4.11 παρουσιάζονται οι πίνακες με τη μορφή που προτείνει η Θεωρία Ατονικής Μουσικής (Straus 2005, 187) και με τη μορφή που θα χρησιμοποιούσε ο Krenek (1940) αντίστοιχα.

O

I 3 10 3 7 3 3 1 2 1 1 9

R 9 2 9 5 9 9 11 10 11 11 3

RI 3 11 11 10 11 9 9 5 9 2 9

9 1 1 2 1 3 3 7 3 10 3

Παράδειγμα 4.9 Παράγωγες μορφές της βασικής σειράς  $O$ .

|   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |   |
|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|
|   |    |    |    |    |    | I  |    |    |    |    |    |    |   |
|   | 9  | 0  | 10 | 1  | 8  | 11 | 2  | 3  | 5  | 6  | 7  | 4  |   |
|   | 6  | 9  | 7  | 10 | 5  | 8  | 11 | 0  | 2  | 3  | 4  | 1  |   |
|   | 8  | 11 | 9  | 0  | 7  | 10 | 1  | 2  | 4  | 5  | 6  | 3  |   |
|   | 5  | 8  | 6  | 9  | 4  | 7  | 10 | 11 | 1  | 2  | 3  | 0  |   |
|   | 10 | 1  | 11 | 2  | 9  | 0  | 3  | 4  | 6  | 7  | 8  | 5  |   |
|   | 7  | 10 | 8  | 11 | 6  | 9  | 0  | 1  | 3  | 4  | 5  | 2  |   |
| O | 4  | 7  | 5  | 8  | 3  | 6  | 9  | 10 | 0  | 1  | 2  | 11 | R |
|   | 3  | 6  | 4  | 7  | 2  | 5  | 8  | 9  | 11 | 0  | 1  | 10 |   |
|   | 1  | 4  | 2  | 5  | 0  | 3  | 6  | 7  | 9  | 10 | 11 | 8  |   |
|   | 0  | 3  | 1  | 4  | 11 | 2  | 5  | 6  | 8  | 9  | 10 | 7  |   |
|   | 11 | 2  | 0  | 3  | 10 | 1  | 4  | 5  | 7  | 8  | 9  | 6  |   |
|   | 2  | 5  | 3  | 6  | 1  | 4  | 7  | 8  | 10 | 11 | 0  | 9  |   |
|   |    |    |    |    |    | RI |    |    |    |    |    |    |   |

Παράδειγμα 4.10 Παρουσίαση των διαφορετικών μορφών της O μέσω πίνακα 12x12 βάσει της Θεωρίας Ατονικής Μουσικής (Straus 2005, 187).

1 O I R RI

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

Παράδειγμα 4.11 Παρουσίαση των διαφορετικών μορφών της Ο μέσω πίνακα βάσει του Krenek (1940).

1. (Introduction)  
Allegro moderato, deciso  
string.

f

ff

Παράδειγμα 4.12 Ernst Krenek, 20 Μινιατούρες για πιάνο, σφ. 139, πο 1, μέτρα 1-5, οργάνωση της Ο<sub>0</sub> σε τρίχορδα του σετ 3-2 (013).

8. **Allegro agitato** *secco*

$O_0$  *mf non legato*  $R_5$   $I_9$  4-1 (0123) 4-12 (0236)

4-2 (0124) 4-12 (0236) 4-13 (0136) 4-3 (0134) 4-2 (0124)  $O_{11}$  *mf* 4-2 (0124) 4-12 (0236) *f*

Παράδειγμα 4.13 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, op. 139, no 8, μέτρα 1-2, οργάνωση των σειρών σε τετράχορδα.

Αναφορικά με τους συνδυασμούς των σειρών, ο Krenek φαίνεται να χρησιμοποιεί όλες τις σχετικές τεχνικές που περιεγράφηκαν στο κεφάλαιο 3.2. Στο Παράδειγμα 4.13, ο συνδυασμός  $O_0$ - $R_5$  αναπτύσσεται με παράθεση [juxtaposition]. Οι σειρές  $O_{11}$  και  $I_9$  στο δεύτερο μέτρο εισάγονται σε ξεχωριστές φωνές, σχεδόν ταυτόχρονα (με διαφορά τεσσάρων φθόγγων). Καθώς η διαφορά φάσης που σημειώνεται μεταξύ τους είναι μικρή, οι δύο σειρές θεωρείται ότι αναπτύσσονται με ταυτόχρονη παρουσίαση [simultaneous presentation]. Στο Παράδειγμα 4.14 οι  $I_3$ - $O_0$  αναπτύσσονται με παράθεση [juxtaposition] και οι  $RI_3$ - $O_0$  με αλληλεπικάλυψη [overlapping]. Επισημαίνεται ότι οι  $I_3$  και  $RI_3$  συνδυάζονται αντιστικτικά με τέτοιον τρόπο ώστε να αναδεικνύουν τη δυναμική εξαχορδιακής συνδυαστικότητας της σειράς: Τα δύο εξάχορδα που σημειώνονται με το  $H_1$  αν και αποτελούν μέλη διαφορετικών σειρών ( $I_3$  και  $RI_3$  αντίστοιχα) παρουσιάζουν κοινό φθογγικό περιεχόμενο με διαφορετική φθογγική διάταξη. Το ίδιο συμβαίνει και μεταξύ των δύο εξάχορδων που σημειώνονται με το  $H_2$ . Στο Παράδειγμα 4.15, οι σειρές  $I_4$  και  $O_9$ , οι οποίες συνδέονται με τη χρήση του κοινού φθόγγου φα δίεση, αναπτύσσονται και στις δύο φωνές. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το cross-over που δημιουργείται μεταξύ των  $RI_2$  και  $RI_9$  στο Παράδειγμα 4.16, στο οποίο η παρουσίαση της  $RI_2$  διακόπτεται από την εμφάνιση της

RI<sub>9</sub>. Έπειτα από την παρουσίαση της τρίτης φθογγικής τάξης, η RI<sub>9</sub> διακόπτεται για να ολοκληρωθεί η RI<sub>2</sub> μέχρι το μέτρο 6.

The musical score for Example 4.14 consists of two staves: a piano part (left) and a string part (right). The piano part features a sequence of notes with annotations H1, H2, I3, RI3, and O0. The string part includes a section marked 'string.' with notes and dynamics like 'f martellato', 'ff', and 'f'. A 'sost.' (sostenuto) marking is present at the end of the string part. Brackets above and below the piano staff indicate the spans of H1 and H2.

Παράδειγμα 4.14 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, op. 139, no 1, μέτρα 6-8, συνδυασμοί των σειρών I<sub>3</sub>, RI<sub>3</sub> και O<sub>0</sub>.

The musical score for Example 4.15 shows a piano part (left) and a string part (right). The piano part has annotations O<sub>9</sub>, 'rit.', 'p', 'f', and 'rit. molto'. The string part features a series of notes with a 'rit. molto' marking. The piano part also includes a circled '(14)'.

Παράδειγμα 4.15 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, op. 139, no 6, μέτρα 12-15, παρουσίαση συνδυασμών των σειρών I<sub>4</sub> και O<sub>9</sub>.

The musical score for Example 4.16 is divided into two systems. The first system is marked '9. Adagio, molto lento' and includes annotations RI<sub>2</sub>, RI<sub>9</sub>, 'rit.', 'a tempo', 'p', 'pp', 'ppp', and 'secco'. The second system is marked 'veloce' and includes annotations RI<sub>9</sub>, 'a tempo', 'pp', 'ppp', and 'secco'. The piano part features various dynamics and articulations, while the string part has a 'secco' marking.

Παράδειγμα 4.16 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, op. 139, no 9, παρουσίαση cross over μεταξύ των RI<sub>2</sub> και RI<sub>9</sub>.

## 4.2 Μελωδική κατασκευή

Ως προς τη μελωδική κατασκευή των μινιατούρων, επισημαίνεται ότι τα όρια των μελωδικών δομών συχνά δεν ταυτίζονται με τα όρια της σειράς. Σε αυτό το πλαίσιο, οι μελωδίες συχνά επαναλαμβάνουν φθογγικό υλικό της σειράς. Επί παραδείγματι, στην εικοστή μινιατούρα έπειτα από την παρουσίαση των πρώτων πέντε φθογγικών τάξεων της  $O_0$  στο πρώτο και στο δεύτερο μέτρο οι φθογγικές τάξεις λα και ντο επανεμφανίζονται στο δεύτερο μέτρο (στο δεξί χέρι), όπως υποδεικνύεται στο Παράδειγμα 4.17. Η τρίτη, η τέταρτη και η πέμπτη φθογγική τάξη της  $O_0$  δομούν τη συνήχηση που εμφανίζεται για πρώτη φορά στο δεύτερο μέτρο. Έπειτα από την παρεμβολή φθογγικού υλικού των  $O_0$  και  $R_0$  στο δεύτερο μέτρο, η προαναφερθείσα συνήχηση επαναλαμβάνεται στο τρίτο μέτρο άλλες τέσσερις φορές (Παράδειγμα 4.17). Στην τέταρτη μινιατούρα οι τέσσερις πρώτες φθογγικές τάξεις της  $O_0$  (πρώτο και δεύτερο μέτρο) επαναλαμβάνονται στο δεύτερο και το τρίτο μέτρο πριν από την εμφάνιση των επόμενων φθογγικών τάξεων της σειράς (Παράδειγμα 4.18). Μία ακόμη επανάληψη παρατηρείται στο τρίτο και στο τέταρτο μέτρο από την έκτη και την έβδομη φθογγική τάξη της  $O_0$ . Αναφορικά με την  $R_1$  που εμφανίζεται στο δεύτερο μέτρο παρατηρούνται οι επαναλήψεις των φθογγικών τάξεων ένα, τρία, τέσσερα και έξι στο δεύτερο και στο τέταρτο μέτρο. Στο απόσπασμα της πρώτης μινιατούρας του Παραδείγματος 4.12 παρατηρούνται συστηματικές επαναλήψεις συνηχήσεων στο δεύτερο, στο τρίτο, στο τέταρτο και στο πέμπτο μέτρο. Όμοια, στο Παράδειγμα 4.19, στο πρώτο μέτρο παρατηρείται η επανάληψη της συνήχησης που αποτελείται από τις πρώτες δύο φθογγικές τάξεις της  $O_9$ . Στο δεύτερο μέτρο επαναλαμβάνονται η όγδοη και η ένατη φθογγική τάξη της  $O_9$ .

20.  
Largo  
ppp

$O_0$   $R_0$

pp mf p secco

Παράδειγμα 4.17 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, op. 139, no 20, μέτρα 1-3 (επαναλήψεις φθογγικού υλικού, μέτρα 1-2 και 2-3).



4.  
Andante (*l'istesso tempo*)

*poco string.*

*a tempo*

*pp*

*p*

RI5

Παράδειγμα 4.18 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, ορ. 139, no 4, μέτρα 1-4 (Επανάληψη φθογγικού υλικού στα μέτρα 1-3, 2-4 και 3-4).

6.  
Allegro moderato, *deciso* (come no. 1)

*f*

*O2*

Παράδειγμα 4.19 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, ορ. 139, no 6, μέτρα 1-3 (Επανάληψη φθογγικού υλικού στα μέτρα 1, 2 και 3).

Τα σημεία κορύφωσης των μελωδικών κατασκευών αναδεικνύονται μέσω της επιτάχυνση του ρυθμού και της αύξησης της έντασης της δυναμικής κατά την πορεία προσέγγισής τους και μέσω της επιβράδυνσης του ρυθμού και της μείωση της έντασης της δυναμικής κατά την απομάκρυνση από αυτά. Στο Παράδειγμα 4.20, τα σημεία κορύφωσης της μελωδίας στα μέτρα 6 και 10 αναδεικνύονται από την επιτάχυνση του ρυθμού με το *agitato* (μέτρο 6), το *poco stringento* (μέτρο 9) και το *forte*, καθώς και με το απότομο *rittenuto* στα μέτρα 8 και 10.

Παράδειγμα 4.20 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, op. 139, no 4, μέτρα 5-10 (παρουσίαση σημείων κορύφωσης).

Οι θεματικές μελωδίες όλων των μινιατούρων επιδεικνύουν σαφή μοτιβική συνοχή μεταξύ τους. Ορίζοντας ως μοτίβα αναφοράς  $x$  και  $y$  τις χαρακτηριστικές ρυθμομελωδικές δομές που συμμετέχουν στη δόμηση του θέματος (μινιατούρα 2) (Παράδειγμα 4.21), τότε διαφορετικοί μοτιβικοί μετασχηματισμοί των  $x$  και  $y$  μπορούν να εντοπιστούν στις μελωδίες σχεδόν όλων των μινιατούρων. Στο Παράδειγμα 4.22, παρατηρούνται δύο μεταφορές του  $x$  κατά πέντε ημιτόνια ψηλότερα ( $x3$ ) και κατά έντεκα ημιτόνια ψηλότερα ( $x4$ ). Τα  $x3$  και  $x4$  χαρακτηρίζονται από διαφορετικό φθογγικό περιεχόμενο, όμοια μετρική δομή και διαστηματικό περιεχόμενο, ίδιο μελωδικό περίγραμμα και ίδια ρυθμική δομή. Ήδη από την πρώτη μινιατούρα (Παράδειγμα 4.23), τα  $x1$  και  $x2$  γίνονται κατανοητά ως συναφή του  $x$ , καθώς χαρακτηρίζονται από ίδια ρυθμική δομή, αλλά διαφορετικό φθογγικό και διαστηματικό περιεχόμενο, και διαφορετική μετρική δομή. Στο Παράδειγμα 4.24, τα  $x5$  και  $x6$  προκύπτουν από τη ρυθμική συστολή του  $x$  και της αναστροφής του αντίστοιχα. Στο Παράδειγμα 4.25, παρατηρείται η ρυθμική διαστολή του μοτίβου  $x$  ως  $x7$ . Τέλος, στο Παράδειγμα 4.26, παρατηρείται η ρυθμική συστολή και διάσπαση στο  $y$  ως  $y1$ .



Musical score for Example 4.21, Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, op. 139, no 2. The score consists of two systems of piano music. The first system includes dynamic markings  $p$ ,  $pp$ ,  $mf$ , and  $RI_0$ , along with performance instructions *poco string.* and *a tempo*. It features a triplet of eighth notes and a fermata. The second system includes dynamic markings  $p$ ,  $mf$ ,  $p$ ,  $pp$ , and  $pp$ , with performance instructions *poco string.*, *rit.*, and *molto*. It also features a triplet of eighth notes and a fermata. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

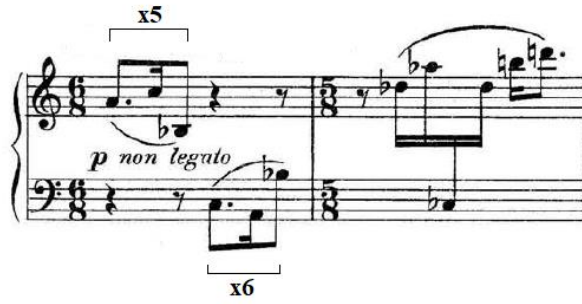
Παράδειγμα 4.21 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, op. 139, no 2, μοτίβα αναφοράς x και y.

Musical score for Example 4.22, Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, op. 139, no 3. The score consists of two systems of piano music. The first system includes dynamic markings  $mf$  and  $f$ , with performance instructions *p* and *(poco string.) a tempo*. It features a triplet of eighth notes and a fermata. The second system includes dynamic markings  $p$  and  $pp$ , with performance instructions *poco string.* and *a tempo*. It also features a triplet of eighth notes and a fermata. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Παράδειγμα 4.22 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, op. 139, no 3, μέτρα 8-10, μοτιβικές μορφές x3 και x4.

Musical score for Example 4.23, Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, op. 139, no 1. The score consists of two systems of piano music. The first system includes dynamic markings  $mf$  and  $pp$ , with performance instructions *a tempo*. It features a triplet of eighth notes and a fermata. The second system includes dynamic markings  $mp$  and  $pp$ , with performance instructions *sosten. molto*. It also features a triplet of eighth notes and a fermata. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Παράδειγμα 4.23 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, op. 139, no 1, μέτρα 9-12, μοτιβικές μορφές x1 και x2.



Παράδειγμα 4.24 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, op. 139, no 5, μέτρα 1-2, μοτιβικές μορφές x5 και x6.

Παράδειγμα 4.25 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, op. 139, no 19, μέτρα 1-3, μοτιβική μορφή x7.

Παράδειγμα 4.26 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, op. 139, no 3, μέτρο 10, μοτιβική μορφή y1.

### 4.3 Αντίστιξη

Αναφορικά με ζητήματα αντιστικτικής διαχείρισης του δωδεκαφθογγικού υλικού, η χρήση της διαστηματικής τάξης 0, είτε με τη μορφή ταυτοφωνίας είτε με τη μορφή οκτάβας, αποφεύγεται συστηματικά. Από την άλλη μεριά, η διαστηματική τάξη τρία, η συστηματική χρήση της οποίας είχε σημαντικό ρόλο στη διατεταγμένη οργάνωση της σειράς, εμφανίζεται συχνά ως αρμονικό διάστημα στη μουσική επιφάνεια. Στην έβδομη μινιατούρα (Παράδειγμα 4.27), επαναλαμβάνεται στο αριστερό χέρι στο πλαίσιο της ομοφωνικής συνοδείας της μελωδίας του δεξιού χεριού. Στη δέκατη και στη δωδέκατη μινιατούρα (Παράδειγμα 4.28 και 4.29), αναδύεται στη μουσική

επιφάνεια ως θεμελιώδες στοιχείο της θεματικής μελωδίας, αλλά και στη δημιουργία συνηχήσεων. Τέλος, στη δέκατη τρίτη μινιατούρα (Παράδειγμα 4.30) το συγκεκριμένο διάστημα αποκτά ακόμη πιο σαφή θεματικό χαρακτήρα τόσο στη μελωδική όσο και στην αρμονική του εκδοχή.

Παράδειγμα 4.27 Ernst Krenek, 20 Μινιατούρες για πιάνο, op. 139, no 7.



Musical score for Example 4.28, consisting of four systems of piano music. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as *mp*, *pp*, *mf*, *p*, and *ppp*. The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement.

Παράδειγμα 4.28 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, σφ. 139, no 10.

Musical score for Example 4.29, consisting of three systems of piano music. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as *f*, *mf*, and *ff*. The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement.

Παράδειγμα 4.29 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, σφ. 139, no 12.

Παράδειγμα 4.30 Ernst Krenek, 20 Μινιατούρες για πιάνο, op. 139, no 13.

Αναφορικά με τη δίφωνη αντίστιξη που παρατηρείται στα μέτρα 6-8 του Παραδείγματος 4.31 και στο Παράδειγμα 4.32, παρατηρούνται τα εξής: στις αρμονικές χρήσεις των διαστημάτων, η χρήση των σκληρών διαφωνιών παρατηρείται σε περιορισμένο βαθμό ενώ οι διαδοχικές εμφανίσεις τους είναι πιο σπάνιες. Πιο συγκεκριμένα, εμφανίσεις σκληρών διαφωνιών σε φθόγγους μικρών ρυθμικών αξιών (δέκατα έκτα) φαίνονται να προτιμώνται (επί παραδείγματι στο μέτρο 7 του Παραδείγματος 4.31), ενώ στις εμφανίσεις τους σε φθόγγους μεγαλύτερων ρυθμικών αξιών (όγδοα, τέταρτα) παρατηρείται η χρήση προετοιμασίας με κοινό φθόγγο (μέτρο 7 του Παραδείγματος 4.32). Αντιθέτως, οι απαλές διαφωνίες και οι συμφωνίες χρησιμοποιούνται με μεγαλύτερη ευελιξία. Τα διαστήματα των πέντε και έξι ημιτονίων

χρησιμοποιούνται αρκετά περιορισμένα. Ταυτόχρονα, η χρήση αντίθετης κίνησης καθίσταται απαραίτητη για τη διαχείριση του δωδεκαφθογγικού υλικού σε όλο το έργο.

Αναφορικά με τη χρήση της τεχνικής της μίμησης, στο Παράδειγμα 4.31 οι δύο μορφές της δωδεκαφθογγικής σειράς αναπτύσσονται στο πλαίσιο δίφωνης υφής με υπαινιγμούς μίμησης στην πέμπτη ως προς τους δύο εναρκτήριους φθόγγους κάθε φωνής (αν και η ρυθμική δομή παραμένει σταθερή, το φθογγικό υλικό φαίνεται να οργανώνεται διαφορετικά στην πορεία των δύο φωνών). Ομοίως, στο Παράδειγμα 4.32, ο δίφωνος αντιστικτικός ιστός βασίζεται στη μίμηση των πρώτων οκτώ φθόγγων των δύο φωνών.

Στο τρίτο μέτρο του Παραδείγματος 4.32, η προσθήκη φθογγικού υλικού δημιουργεί συγχορδίες, οι οποίες δημιουργούν πιο πυκνή υφή. Καθώς συνοδεύονται από την αύξηση της έντασης της δυναμικής, τα σημεία άρθρωσης στο τέταρτο μέτρο και τη διαδοχική χρήση σκληρών διαφωνιών στο πέμπτο μέτρο, οι συγχορδίες αυτές δημιουργούν ένα σημείο κορύφωσης (πέμπτο μέτρο). Μετά από την εμφάνιση του σημείου κορύφωσης, η υφή αραιώνει, τα χρησιμοποιούμενα διαστήματα είναι μικρότερης έντασης και η ένταση της δυναμικής μειώνεται.

The image shows a musical score for Example 4.31, consisting of two staves: a piano part (left) and a string part (right). The piano part begins with a dynamic marking of *f* and the instruction *martellato*. It features a series of notes with various articulations: *c c c m c n sh c n sh sh c n*. The string part starts with a dynamic marking of *string.* and includes a *sost.* marking. The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic changes.

Παράδειγμα 4.31 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες* για πιάνο, op. 139, no 1, μέτρα 6-8 (παρουσίαση αντιστικτικών διαστημάτων).

Παράδειγμα 4.32 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, op. 139, no 8 (παρουσίαση αντιστικτικών διαστημάτων).

Οι υπ' αριθμό 11, 16 και 19 μινιατούρες κάνουν χρήση διαφορετικών τεχνικών κανόνα. Τα πρώτα επτά μέτρα του Παραδείγματος 4.33, οργανώνονται στη βάση ενός διπλού κανόνα: οι δύο φωνές του δεξιού χεριού αναπτύσσονται με τον συνδυασμό  $R_7-R_0$  και οι δύο φωνές του αριστερού χεριού με τον συνδυασμό  $O_0-I_7$ . Στα μέτρα 7-11, οι συνδυασμοί των σειρών  $O_5-I_2$  και  $O_0-I_9$  οργανώνονται στη βάση ενός τετράφωνου κανόνα που δομείται από τη θεματική μελωδία που χρησιμοποιήθηκε στον διπλό κανόνα (αριστερό χέρι). Έπειτα από την παρεμβολή ενός τετράφωνου ελεύθερου αντιστικτικού τμήματος στα μέτρα 11-13, το δωδεκαφθογγικό υλικό οργανώνεται ξανά στη βάση ενός διπλού κανόνα (μέτρα 13-18). Στο Παράδειγμα 4.34, το φθογγικό υλικό οργανώνεται στη βάση ενός τρίφωνου κανόνα (μέτρα 1-24), με το μέτρο 16 να εισάγει φθογγικό υλικό από την  $R_{11}$  χωρίς να συμμετέχει στον κανόνα, λειτουργώντας ως γέφυρα για την επαναφορά του θεματικού υλικού που ακολουθεί (μέτρο 18). Η χρήση του διπλού κανόνα παρατηρείται και στην δέκατη ένατη μινιατούρα (Παράδειγμα



4.35), η δομή της οποίας βασίζεται σχεδόν εξολοκλήρου στην τεχνική του διπλού κανόνα (με μικρές μόνο αποκλίσεις στο μέτρο 11).

11. **Larghetto**  $R_0$

The musical score is divided into five systems. The first system is marked **Larghetto** and  $R_0$ . It features a complex rhythmic structure with 7/8 time signatures. The second system includes a **Tempo I** marking. The score is annotated with various dynamics and performance instructions: *mp*, *p*, *mf*, *pp*, *mf poco*, *animando*, *rit.*, and *p espr.*. The notation includes treble and bass clefs, and various accidentals and articulation marks. The piece concludes with a *ppp* dynamic marking.

Παράδειγμα 4.33 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, op. 139, no 11.



16.  
Allegretto, capricioso

The musical score is presented in five systems, each containing a treble and bass clef staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, *mp*, and *pp*. Roman numerals (I2, O7, I5, RI11, R10, RI2, RI5, I6, O5, RI1, I9, O4, I3, O1) are placed above the notes, likely indicating specific harmonic or structural points. The piece ends with a double bar line and a final chord.

Παράδειγμα 4.34 Ernst Krenek, 20 Μινιατούρες για πιάνο, op. 139, no 16.

19.  
Andante sostenuto I5 *più sosten.*

O0p RI5 R5 pp

a tempo mp p I5

RI3 R1 pp misterioso

R0

Παράδειγμα 4.35 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, op. 139, no 19.

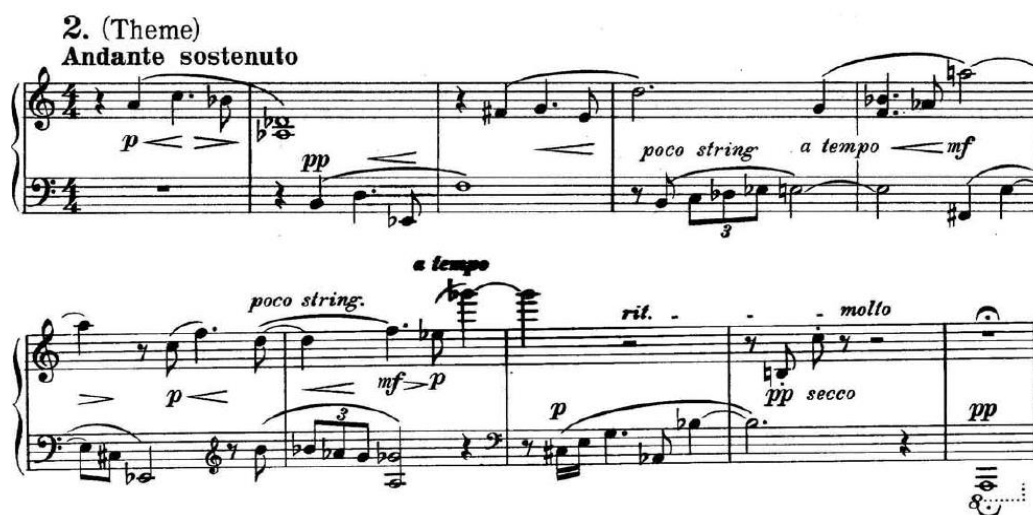
#### 4.4 Μορφολογική οργάνωση

Το έργο αποτελεί μία μορφή θέματος με παραλλαγές και εισαγωγή. Όλες οι μινιατούρες παίρνουν τις ονομασίες τους από τις αγωγικές τους ενδείξεις. Ως εισαγωγή ορίζεται η μινιατούρα no 1 “(Introduction) Allegro moderato, deciso” και ως θέμα η μινιατούρα no 2 “(Theme) Andante sostenuto”. Η συνοχή της συνολικής σύνθεσης φαίνεται να δομείται κατά το πρότυπο των τμηματικών παραλλαγών για δύο λόγους: αφενός επειδή πολλές από τις ρυθμομελωδικές δομές του έργου συχνά αποκτούν θεματικό χαρακτήρα γ (πρβλ. Παράδειγμα 4.36 και Παράδειγμα 4.37) και αφετέρου διότι οι μινιατούρες συνδέονται μεταξύ τους χρησιμοποιώντας συχνότερα τη μορφή Ο της σειράς και λιγότερο συχνά τις άλλες μορφές της (Παράδειγμα 4.38).

Σημειογραφικά, η χρήση απλής διαστολής στο τέλος κάθε μινιατούρας υπαινίσσεται *attaca* εκτέλεση όλων των μινιατούρων.



Παράδειγμα 4.36 Μοτίβο που εμφανίζεται για πρώτη φορά στην πρώτη μινιατούρα (μέτρο 12) του έργου *20 Μινιατούρες για πιάνο*, op. 139 του Ernst Krenek.



Παράδειγμα 4.37 Το ρυθμομελωδικό μοτίβο που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στη μινιατούρα no 1, αποκτά θεματικό χαρακτήρα για τη μινιατούρα no 2 του έργου *20 Μινιατούρες για πιάνο*, op. 139 του Ernst Krenek.

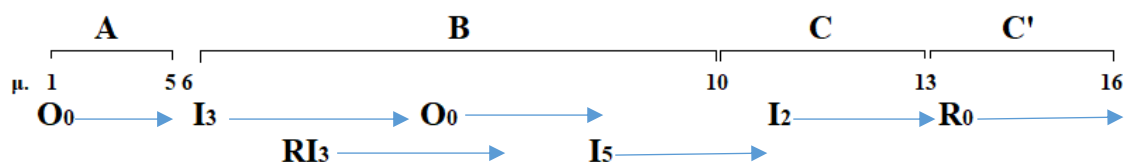
4.  
Andante (l'istesso tempo) a tempo

O<sub>5</sub> p poco string. pp

RI<sub>5</sub>

Παράδειγμα 4.38 Για τη μετάβαση από τη μινιατούρα no 3 στη μινιατούρα no 4 χρησιμοποιείται ο συνδυασμός O<sub>5</sub>-O<sub>0</sub>.

Αναφορικά με τη μορφολογική οργάνωση των μινιατούρων, διακρίνονται περιπτώσεις μονο-, δι- και τρι-τμηματικών μορφών. Ειδική περίπτωση αποτελεί η μινιατούρα no 1, καθώς το δωδεκαφθογγικό υλικό φαίνεται να οργανώνεται διαφορετικά. Η μινιατούρα αποτελεί μια μορφή ABCC', με το C' να αποτελεί μια καταληκτική περιοχή με στοιχεία από το C. Η διαγραμματική αναπαράσταση της μορφολογικής δομής της μινιατούρας no 1 παρουσιάζεται στο διάγραμμα του Παραδείγματος 4.39. Η περάτωση του A (μέτρα 1-5) επιβεβαιώνεται από το σημείο κορύφωσης που σηματοδοτούν οι φθόγγοι μι-σολ (μέτρο 5) και από την απότομη αλλαγή της υφής στο μέτρο 6. Η ολοκλήρωση του τμήματος B (μέτρα 6-10) γίνεται κι εδώ αντιληπτή μέσω της απότομης αλλαγής της υφής και της επιστροφής στο αρχικό tempo στο μέτρο 10. Το τμήμα C αναπτύσσεται στα μέτρα 10-13 και ολοκληρώνεται με δύο κορώνες (μέτρο 13). Ακολουθεί το C' (μέτρα 13-16), το οποίο χαρακτηρίζεται τόσο από την επιστροφή του ρυθμομελωδικού υλικού του C, όσο και από την ύπαρξη των κορώνων στο μέτρο 13 (Παράδειγμα 4.40).



Παράδειγμα 4.39 Ernst Krenek, 20 Μινιατούρες για πιάνο, op. 139, no 1 (διαγραμματική αναπαράσταση της μορφολογικής δομής).



Παράδειγμα 4.40 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, op. 139, no 1, επιστροφή του ρυθμομελωδικού υλικού του C στο C'.

Οι μινιατούρες 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 16, 18 και 19 οργανώνονται σε τριμερή μορφή (ABA). Μετά από την περάτωση του B, η επαναφορά του εναρκτήριου υλικού καταλαμβάνει συνήθως μικρότερη έκταση από το A και συνοδεύεται από μια καταληκτική περιοχή όπου το υλικό αποδομείται για να οδηγήσει στην οριστική ολοκλήρωση. Επιπλέον, η επανάληψη του θεματικού υλικού μετά από το B παρουσιάζει εμφανείς διαφοροποιήσεις ως προς τη ρυθμομελωδική δομή.

Αναλυτικότερα, στην τρίτη μινιατούρα (Παράδειγμα 4.41), το τμήμα A εκτείνεται στα μέτρα 1-6 και συγκροτείται από τον συνδυασμό τριών διαφορετικών ρυθμομελωδικών μοτίβων (α, β και γ). Ως όριο του A ορίζεται το σημείο κορύφωσης που εντοπίζεται στο μέτρο 6. Έπειτα ακολουθεί το B (μέτρα 6-8), το οποίο φαίνεται αποτελεί ένα μικρό τμήμα επεξεργασίας του θεματικού υλικού και χαρακτηρίζεται από ρυθμική πύκνωση. Τα μέτρα 8-15 αποτελούν μια παραλλαγμένη μορφή του A. Η αραίωση της υφής στα μέτρα 11-13, συνοδευόμενη από το *rittenuto* στο μέτρο 12, δημιουργεί μια αίσθηση ολοκλήρωσης, η οποία, ωστόσο, υπονομεύεται στο μέτρο 13: η εισαγωγή του μοτίβου του μέτρου 10 *roco stringento* οδηγεί ξανά σε *rittenuto* στο μέτρο 14 και δημιουργεί την εντύπωση μιας καταληκτικής περιοχής έκτασης τριών μέτρων (μέτρα 13-15) που επισφραγίζει την ολοκλήρωση της μινιατούρας.

Παράδειγμα 4.41 Ernst Krenek, 20 Μινιατούρες για πιάνο, op. 139, no 3.

Αρκετά όμοια δομή με την τρίτη μινιατούρα έχει και η τέταρτη (Παράδειγμα 4.42). Η έκταση των A και B είναι ίδια με αυτή των A και B της τρίτης μινιατούρας. Το A εκτείνεται στα μέτρα 1-6, το B στα μέτρα 6-8 και η επιστροφή του A στα μέτρα 8-15. Η επαναφορά του θεματικού υλικού του A στο μέτρο 9 παρουσιάζει αρκετές διαφοροποιήσεις ως προς τη ρυθμομελωδική του οργάνωση. Τα μέτρα 12-15 αποτελούν την καταληκτική περιοχή, η οποία καταλαμβάνει μεγαλύτερη έκταση σε σύγκριση με αυτήν της τρίτης μινιατούρας (4 μέτρα).

Παράδειγμα 4.42 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, op. 139, no 4.

Μα άλλη περίπτωση τριμερούς μορφής είναι αυτή της έβδομης μινιατούρας (Παράδειγμα 4.43). Τα μέτρα 1-4 παρουσιάζουν το θεματικό υλικό (A). Έπειτα από μια μικρή γέφυρα δύο μέτρων (μέτρα 4-5), ξεκινάει το B στο μέτρο 5 και εκτείνεται μέχρι το μέτρο 13. Ακολουθεί το A που επανεισάγει το θεματικό υλικό και εκτείνεται στα μέτρα 14-20. Τα μέτρα 18-20 αντιστοιχούν στην καταληκτική περιοχή. Αξίζει να επισημανθεί ότι η περίπτωση της έβδομης μινιατούρας αφορά μια έντονα ασύμμετρη δομή με το A να καταλαμβάνει τέσσερα μέτρα, το B εννιά μέτρα και η επανεμφάνιση του A μαζί με την καταληκτική περιοχή, έξι μέτρα (μέτρα 1-4, 5-13 και 14-20 αντίστοιχα).

Παράδειγμα 4.43 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, ορ. 139, no 7.

Ανάλογες περιπτώσεις αποτελούν οι μινιατούρες υπ' αριθμό 5, 12, 16 και 18. Στην πέμπτη μινιατούρα, τα μέτρα 1-4 αντιστοιχούν στο A, τα μέτρα 5-10 στο B και τα μέτρα 11-17 στην επανάληψη του A, ενώ η καταληκτική περιοχή εκτείνεται στα μέτρα 16-17 (Παράδειγμα 4.44). Στη δωδέκατη μινιατούρα, το A καταλαμβάνει τα μέτρα 1-4, το B τα μέτρα 4-10 και η επανάληψη του A, μαζί με την καταληκτική περιοχή, τα μέτρα 10-19 (Παράδειγμα 4.45). Η δέκατη έκτη μινιατούρα παρουσιάζει μια ιδιαιτερότητα ως προς τη μορφολογική δομή, καθώς αποτελεί κανόνα. Το A εκτείνεται στα μέτρα 1-8, η εισαγωγή του B γίνεται πριν την ολοκλήρωση του A (μέτρο 8) και διαρκεί ως το μέτρο 17, η επαναφορά του A αφορά στην επανάληψη του κανόνα σε κατοπτρική μορφή και εκτείνεται στα μέτρα 18-25 μαζί με την καταληκτική περιοχή, η οποία αποτελεί το μέρος στα μέτρα 22-25 που δεν συμμετέχει στον κανόνα και εισάγεται από την  $O_0$  (Παράδειγμα 4.46). Στη δέκατη όγδοη μινιατούρα, το A καταλαμβάνει τα μέτρα 1-4. Μια σύντομη γέφυρα στο μέτρο 4 οδηγεί στην ανάπτυξη



του Β (μέτρα 5-11), το πέρας του οποίου οριοθετείται από το *poco ritenuto* στο μέτρο 11. Τα μέτρα 11-17 αποτελούν την επιστροφή του Α και την καταληκτική περιοχή (μέτρα 16-17) (Παράδειγμα 4.47).

The image shows four systems of musical notation for piano. The first system is labeled 'A' and contains measures 1-4. The second system is labeled 'B' and contains measures 5-8. The third system is labeled 'A' and contains measures 9-12. The fourth system contains measures 13-17 and includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, *p*, *f*, and *poco rit.* The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and articulation marks.

Παράδειγμα 4.44 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, σφ. 139, no 5.

The image shows three systems of musical notation for piano. The first system is labeled 'A' and contains measures 1-4. The second system is labeled 'B' and contains measures 5-8. The third system is labeled 'KII' and contains measures 9-12. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and articulation marks. Dynamic markings include *f*, *mf*, and *ff*.

Παράδειγμα 4.45 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, σφ. 139, no 12.

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of five systems. Each system has a treble and bass clef. The first system is marked with a piano (*p*) dynamic and a first ending bracket labeled 'A'. The second system is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a first ending bracket labeled '(A)'. The third system is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a first ending bracket labeled '(B)'. The fourth system is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a first ending bracket labeled 'A'. The fifth system is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a first ending bracket labeled 'A'. The score also includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*.

Παράδειγμα 4.46 Ernst Krenek, 20 Μινιατούρες για πιάνο, op. 139, no 16.

Παράδειγμα 4.47 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, ορ. 139, no 18.

Κοινό χαρακτηριστικό των μινιατούρων υπ' αριθμούς 6 και 20 είναι η ασυμμετρία της μορφολογικής τους δομή. Στην έκτη μινιατούρα (Παράδειγμα 4.48), το A εκτείνεται στα μέτρα 1-3 το B στα μέτρα 3-12 και η επανάληψη του A τα μέτρα 13-15. Παρατηρείται ότι η σχετική έκταση των A και B είναι ιδιαιτέρως ασύμμετρη (τρία μέτρα για το A και δέκα μέτρα για το B). Η επανάληψη του A μετά το B δεν παρουσιάζει έντονες διαφοροποιήσεις. επίσης, παρατηρείται ότι το μέρος της καταληκτικής απουσιάζει εντελώς.

Παράδειγμα 4.48 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, ορ. 139, no 6.

Ανάλογη ασυμμετρία στη μορφολογική δομή διαπιστώνεται και στην εικοστή μινιατούρα (Παράδειγμα 4.49), καθώς το θεματικό υλικό A καταλαμβάνει μόλις τρία μέτρα (1-3), ενώ το B δέκα μέτρα (4-13). Τα μέτρα 13-17 επανεισάγουν το θεματικό υλικό του A (μέτρα 13-15) και οδηγούν στην καταληκτική περιοχή (μέτρα 16-17).



Παράδειγμα 4.49 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, op. 139, no 20.

Αξιοσημείωτη είναι η ευελιξία στην οργάνωση της μορφολογικής δομής των μινιατούρων υπ' αριθμούς 10 και 13, η οποία καθιστά αμφίσημο τον χαρακτηρισμό τους ως τριμερείς μορφές. Στη δέκατη μινιατούρα (Παράδειγμα 4.50), τα ίδια ρυθμομελωδικά στοιχεία που συγκροτούν το θεματικό υλικό του A (μέτρα 1-5), χρησιμοποιούνται και στο B (μέτρα 5-11) και μάλιστα με τέτοιον τρόπο ώστε σχεδόν να υπονομεύεται η αίσθηση επιστροφής του A στα μέτρα 11-18. Η καταληκτική περιοχή εκτείνεται στα μέτρα 16-18.

Παράδειγμα 4.50 Ernst Krenek, 20 Μινιατούρες για πιάνο, op. 139, no 10.

Η δέκατη τρίτη μινιατούρα (Παράδειγμα 4.51) αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση, καθώς η μορφολογική τη δομή επιδέχεται δύο διαφορετικές αναγνώσεις. Από τη μία μεριά, αν οριστεί ως A το τμήμα που εκτείνεται στα μέτρα 1-4 κ, τότε τα μέτρα 5-10 αντιστοιχούν στο B και τα μέτρα 11-15 στην επανάληψη του A, με καταληκτική περιοχή το μέτρο 15 (Παράδειγμα 4.51, κόκκινα γράμματα) Από την άλλη μεριά, αν εκλαμβάνουμε τις κορώνες στα μέτρα 2, 4, 10 και 14 ως σημεία άρθρωσης της δομής και ορίζαμε το A στα μέτρα 1-2 και το B στα μέτρα 3-4, τότε η συνολική μορφολογική δομή της μινιατούρας θα μπορούσε να θεωρηθεί ως εκτεταμένη τριμερής μορφή ABABA (μέτρα 1-2, 3-4, 5-10, 11-12 και 13-14 αντίστοιχα), με το μέτρο 15 να διατηρεί τη λειτουργία καταληκτικής περιοχής (Παράδειγμα 4.51, μαύρα γράμματα).

The musical score consists of five systems of piano music. The first system shows the beginning of section A (measures 1-7) and section B (measures 7-11). The second system continues section B and then section A (measures 13-18). The third system continues section A. The fourth system shows section A and section B. The fifth system shows section A and section B, ending with a double bar line and a fermata. The score includes various dynamic markings and performance instructions.

Παράδειγμα 4.51 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, op. 139, no 13.

Αμφίσημη μπορεί να θεωρηθεί και η τριμέρεια της ενδέκατης μινιατούρας (Παράδειγμα 4.52), καθώς η δραστικά παραλλαγμένη επανάληψη του A στα μέτρα 13-18 και η χρήση τεχνικών κανόνα υπονομεύουν την αίσθηση της επιστροφής του. Ωστόσο, η χρήση του ρυθμομελωδικού υλικού του διπλού κανόνα του A (μέτρα 1-7) στο B (μέτρα 7-11), καθώς και η παρεμβολή του ελεύθερου αντιστικτικού μέρους (μέτρα 11-13) πριν την επανεμφάνιση του A στο μέτρο 13, ενισχύουν την τριμερή θεώρηση της μορφολογικής δομής της μινιατούρας.

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of music. The first system is marked with a dynamic of *p* and features a section labeled 'A'. The second system is marked with *p* and includes a section labeled 'B'. The third system is marked with *animando* and contains dynamics of *mp*, *mf*, and *p*. The fourth system is marked with *Tempo I* and includes dynamics of *pp*, *rit.*, *mp*, *p espr.*, *mf*, and *mp*. The fifth system is marked with *pp* and *ppp*. The score uses various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings, to indicate phrasing and intensity.

Παράδειγμα 4.52 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, op. 139, no 11.

Ανάλογη είναι και η περίπτωση της δέκατης ένατης μινιατούρας (Παράδειγμα 4.53). Η συγκεκριμένη μινιατούρα χρησιμοποιεί και πάλι τεχνικές κανόνα, με το A να εκτείνεται στα μέτρα 1-4, το B στα μέτρα 4-8 και την επαναφορά του A στα μέτρα 9-13. Κι εδώ, η σαφής οριοθέτηση των επιμέρους τμημάτων υπονομεύεται από τη χρήση τεχνικών, καθιστώντας ιδιαίτερος δυσδιάκριτα τα όρια των A και B.



Παράδειγμα 4.53 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, op. 139, no 19.

Οι μινιατούρες υπ' αριθμούς 2, 8, 9, 14, 15 και 17 αποτελούν μονο-τμηματικές μορφές, δομημένες στη βάση της μοτιβικής επεξεργασίας στοιχειωδών ρυθμομελωδικών δομών με σαφή θεματικό χαρακτήρα. Στη δεύτερη μινιατούρα (Παράδειγμα 4.54), η ρυθμομελωδική δομή που θεματοποιείται παρουσιάζεται στα μέτρα 1-2, ενώ τα μέτρα 2-10 φαίνεται να αποτελούν μοτιβική επεξεργασία κατά το πρότυπο της «αναπτυσσόμενης παραλλαγής» [developing variation] του Schoenberg (1995). Στην όγδοη μινιατούρα (Παράδειγμα 4.55), η εναρκτήρια ρυθμομελωδική δομή στα μέτρα 1-2 αποτελεί το αντικείμενο επεξεργασίας των μέτρων 2-10. Το ίδιο συμβαίνει και στην ένατη μινιατούρα (Παράδειγμα 4.56), με την εναρκτήρια φράση να εκτείνεται στα μέτρα 1-4 και την επεξεργασία του στα μέτρα 4-13. Στην περίπτωση της δέκατης τέταρτης μινιατούρας (Παράδειγμα 4.57), τα όρια της εναρκτήριας θεματικής φράσης (μέτρα 1-3) επισημαίνονται από τον Krenek με τη χρήση κορώνας στο μέτρο 3. Τα μέτρα 4-12 αποτελούν τη θεματική επεξεργασία της φράσης αυτής. Στη δέκατη πέμπτη μινιατούρα (Παράδειγμα 4.58), η εναρκτήρια θεματική φράση εκτείνεται στα

μέτρα 1-2 και η επεξεργασία της στα μέτρα 2-10. Μία ακόμη περίπτωση μονο-  
 τμηματικής μορφής αποτελεί η δέκατη έβδομη μινιατούρα (Παράδειγμα 4.59), με την  
 εναρκτήρια θεματική φράση να καταλαμβάνει τα μέτρα 1-2 και την επεξεργασία της  
 τα μέτρα 3-11.

The image shows a musical score for two systems. The first system has a treble clef and a bass clef. Above the first measure of the treble staff is a bracket labeled 'X'. Dynamics include *p*, *pp*, *poco string*, *a tempo*, and *mf*. The second system continues with dynamics *p*, *mf*, *p*, *pp secco*, and *pp*. Performance markings include *a tempo*, *rit.*, and *molto*. The piece concludes with a double bar line and a final *pp* dynamic.

Παράδειγμα 4.54 Ernst Krenek, 20 Μινιατούρες για πιάνο, op. 139, no 2.

The image shows a musical score for four systems. The first system has a treble clef and a bass clef. Dynamics include *mf non legato*, *p*, and *f*. The second system has dynamics *f* and *ff*. The third system has dynamics *f* and *f*. The fourth system has dynamics *f*, *ff*, and *p*. The piece concludes with a double bar line and a final *p* dynamic.

Παράδειγμα 4.55 Ernst Krenek, 20 Μινιατούρες για πιάνο, op. 139, no 8.

Παράδειγμα 4.56 Ernst Krenek, 20 Μινιατούρες για πιάνο, op. 139, no 9.

Παράδειγμα 4.57 Ernst Krenek, 20 Μινιατούρες για πιάνο, op. 139, no 14.

Musical score for Example 4.58, showing three systems of piano music. The first system includes dynamics *pp*, *p*, *ppp*, and *dolcissimo*. The second system includes *secco* and *mp*. The third system includes *ppp* and *pp*. The score features complex rhythmic patterns and chromatic harmonies.

Παράδειγμα 4.58 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, ορ. 139, no 15.

Musical score for Example 4.59, showing three systems of piano music. The first system includes dynamics *p* and *mf*. The second system includes *pp*, *p*, *mf*, *espr.*, and *f*. The third system includes *rit.*, *mf*, and *pp*. The score features complex rhythmic patterns and chromatic harmonies.

Παράδειγμα 4.59 Ernst Krenek, *20 Μινιατούρες για πιάνο*, ορ. 139, no 17.



## 5. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στην παρούσα εργασία επιχειρήθηκε η αναλυτική προσέγγιση του έργου *20 μινιατούρες*, op. 139 για πιάνο του Ernst Krenek. Σκοπός αυτής της ανάλυσης ήταν η επαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με την αντιστικτική διαχείριση και τη μορφολογική οργάνωση του δωδεκαφθογγικού υλικού. Πιο συγκεκριμένα, χρησιμοποιήθηκαν διαφορετικά αναλυτικά εργαλεία σχετικά με την ερμηνεία του τρόπου οργάνωσης του μουσικού υλικού που αφορούσαν αφενός στη δωδεκαφθογγική τεχνική και αφετέρου σε ζητήματα μελωδικής και αντιστικτικής διαχείρισης, και μορφολογικής οργάνωσης.

Το έργο εξετάστηκε αρχικά ως προς τον τρόπο εσωτερικής οργάνωσης της σειράς, αλλά και ως προς τον τρόπο διαχείρισής της, δίνοντας ιδιαίτερη εμφάνιση στους ποικίλους τρόπους συνδυασμού των μορφών της. Στη συνέχεια, εξετάστηκαν ζητήματα μελωδικής κατασκευής και αντιστικτικής διαχείρισης των θεματοποιημένων μελωδικών δομών, με ιδιαίτερη προσοχή στις τεχνικές μίμησης. Τέλος, εξετάστηκαν ζητήματα μορφολογικής δομής τόσο κάθε μινιατούρας μεμονωμένα, όσο και του συνολικού έργου κατά το πρότυπο των τμηματικών παραλλαγών.

Η ανάλυση ανέδειξε τη σύγκλιση της μουσικοσυνθετικής πρακτικής του Krenek κατά τη δεκαετία του '50 με αυτήν των Schoenberg και Webern τόσο ως προς την εσωτερική οργάνωση της σειράς, όσο και ως προς τη διασφάλιση των διάφορων συνδυασμών των μορφών της με ταυτόχρονη χρήση διαφορετικών τεχνικών μίμησης στο πλαίσιο της μορφής των τμηματικών παραλλαγών. Το συμπέρασμα αυτό επιβεβαιώνει την επιστροφή του Krenek σε μια πιο ορθόδοξη εκδοχή του δωδεκαφθογγισμού κατά τη δεκαετία του '50, όπως υποστηρίζουν ορισμένοι ερευνητές (π.χ. Houser 1970, Hibler 1990), σε σχέση με τους πειραματισμούς κατά τη δεκαετία του '30 αναφορικά με τη διερεύνηση των δυνατοτήτων του δωδεκαφθογγισμού.

## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΑΝΑΦΟΡΩΝ

### A. Ελληνόγλωσσες

Βούβαρης Πέτρος. 2015. *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής: Μπαρόκ, κλασικισμός*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.

### B. Ξενόγλωσσες

Bowles, Garrett. 2001. "Krenek [Křenek] Ernst". *Grove Music Online*. Προσπελάστηκε στις 2 Φεβρουαρίου 2020. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015515>.

Buccheri, John Stephen. 1975. "An Approach to Twelve-Tone Music: Articulation of Serial Pitch Units in Piano Music of Schoenberg, Webern, Krenek, Dallipiccola, and Rochberg". Στο *The Evolution of Ernst Krenek's Twelve-Tone Technique*, επιμέλεια Houser, D. James, 31-34. PhD diss., The University of Rochester.

Hibler, Dawn Starla. 1990. "The Lyric, Elegiac, and Euphonic Qualities of Ernst Krenek's Compositional Style as exemplified in the early Toccata und Chaconne uber den Chorale, "Ja, Ich Glaub An Jesum Christum", op. 13.". PhD diss., University of North Texas.

Houser, D. James. 1977. "The Evolution of Ernst Krenek's Twelve-Tone Technique". Msc, University of Rochester.

Křenek, Ernst. 1939. *Music here and now*. New York: W.W. Norton And Company.

Krenek, Ernst. 1940. *Studies in Counterpoint Based on the Twelve-tone Technique*. New York: Schirmer.

Krenek, Ernst. 1943. "New Developments of the Twelve-Tone Technique". *The Music Review* 4, αρ. 2: 81-97.

Krenek, Ernest. 1953α. "Self-Analysis". *New Mexico Quarterly* 23, αρ. 1: 5-57.

Krenek, Ernst. 1953β. "Is the Twelve-Tone Technique on the Decline?". *The Musical Quarterly* 39, αρ. 4: 513-527. Προσπελάστηκε στις 31 Οκτωβρίου 2017. <http://www.jstor.org/stable/739854>

- Krenek, Ernst. 1960. "Extents and limits of serial techniques". *The Musical Quarterly* 46, αρ. 2: 210-232. Προσπελάστηκε στις 15 Μαρτίου 2019.  
<http://www.jstor.org/stable/740372>
- Krenek, Ernst. 1963. "Lamentatio Jereminae Prophetarum". *The Composer's Point of view Essays on Twentieth-Century Choral Music by Those Who Wrote it*, 1<sup>st</sup> ed. Edited by Robert Stephan Hines. University of Oklahoma Press.
- Reichow Marc. 2001. "Ernst Krenek: Piano Portrait". *Arkiv Music The Source for Classical Music*. Προσπελάστηκε στις 2 Φεβρουαρίου 2020.  
[http://www.arkivmusic.com/classical/album.jsp?album\\_id=36574](http://www.arkivmusic.com/classical/album.jsp?album_id=36574)
- Schoenberg, Arnold. 1995. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of its Presentation*. Translated and edited by Patricia Carpenter and Severine Neff. New York: Columbia University Press.
- Straus N. Joseph. 2005. *Introduction to Post-Tonal Theory*, 3<sup>rd</sup> ed. New Jersey: Pearson Prentice Hall.