

**Συμφωνία για μεγάλη συμφωνική ορχήστρα**

Διατριβή της υποψηφίου

Χατζηθέμελη Ειρήνης

για τον τίτλο του

Διδάκτορα στη Σύθεση

Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Κέρκυρα

Δεκέμβριος 2019



**Συμφωνία για μεγάλη συμφωνική ορχήστρα**

Το ζήτημα της κλασικής φόρμας στη Συμφωνία

Αναλυτική προσέγγιση στη συνθετική λογική του Ιωσήφ Παπαδάτου για τη δημιουργία της ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ Νο.4, "THE RITES OF PASSAGES", Op.76

Σύνθεση τετραμερούς Συμφωνίας : η διαδικασία

ΧΑΤΖΗΘΕΜΕΛΗ ΕΙΡΗΝΗ

τμήμα της συνολικής εργασίας που  
απαιτείται για την ολοκλήρωση της  
Διδακτορικής Διατριβής

Επιβλέπων Καθηγητής  
κ. ΙΩΣΗΦ ΠΑΠΑΔΑΤΟΣ



## Πίνακας Περιεχομένων

Πρόλογος .....	7
----------------	---

### Κεφάλαιο I

Συμφωνία .....	9
----------------	---

Πότε μια σύνθεση θεωρείται Συμφωνία, σύμφωνα με το Κλασσικό μορφολογικό πρότυπο; .....	9
---	---

Φούγκα - Φόρμα Σονάτα - Συμφωνία .....	12
--	----

Πότε μια σύνθεση θεωρείται Συμφωνία, ανεξάρτητα από το Κλασσικό μορφολογικό πρότυπο; .....	16
---	----

### Κεφάλαιο II

Εισαγωγή .....	21
----------------	----

Περί του συνθέτη Ιωσήφ Παπαδάτου .....	23
--	----

Συμφωνία Νο.4, Op.76 - Γενικά χαρακτηριστικά .....	24
--	----

Φθογγικό υλικό .....	26
----------------------	----

Συνθετικά εργαλεία .....	28
--------------------------	----

8 αιώνες Μουσικής Ιστορίας .....	29
----------------------------------	----

Συμπέρασμα .....	30
------------------	----

### Κεφάλαιο III - Συμφωνία Νο.4, Op.76 - Αναλυτική προσέγγιση

#### Μέρος I<sup>ο</sup>

Γενικά .....	33
--------------	----

Τμήμα Α .....	34
Τμήμα Β .....	42
Μερικές Παρατηρήσεις .....	50

#### Μέρος ΙΙ°

Γενικά .....	53
Τμήμα Α .....	54
Τμήμα Β .....	58
Τμήμα Α' .....	63
Τμήμα Γ .....	68
Τμήμα Β' .....	70

#### Μέρος ΙΙΙ°

Γενικά .....	75
Τμήμα Α .....	76
Τμήμα Β .....	87

#### Κεφάλαιο ΙV - Σύνθεση τετραμερούς Συμφωνίας

Πρόλογος .....	97
Γενικά χαρακτηριστικά .....	99
Μέρος Ι° .....	103
Μέρος ΙΙ° .....	109
Μέρος ΙΙΙ° .....	113
Μέρος ΙV° .....	116

Παράρτημα .....	123
Βιβλιογραφία .....	131





## Συμφωνία για μεγάλη συμφωνική ορχήστρα

Το ζήτημα της κλασικής φόρμας στη Συμφωνία

Αναλυτική προσέγγιση στη συνθετική λογική του Ιωσήφ Παπαδάτου για τη δημιουργία της ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ Νο.4, "THE RITES OF PASSAGES", Op.76

Σύνθεση τετραμερούς Συμφωνίας : η διαδικασία

Πρόθεση της παρούσης εργασίας είναι η διερεύνηση της Συμφωνίας ως συνθετικής διαδικασίας, με επίκεντρο της σύγχρονη δημιουργία. Βασικός στόχος είναι η ανάλυση, μελέτη και εφαρμογή των διάφορων συνθετικών διαδικασιών που εμπλέκονται στη δημιουργία μιας Συμφωνίας για μεγάλη συμφωνική ορχήστρα. Δεδομένου ότι η λεπτομερής αναφορά σε ζητήματα ιστορικού, μορφολογικού και άλλου θεωρητικού ενδιαφέροντος δεν αποτελούν αντικείμενο της παρούσης έρευνας το πρώτο κεφάλαιο της εργασίας έχει καθαρά εισαγωγικό χαρακτήρα και παρουσιάζει σε γενικές γραμμές μόνο το θεωρητικό πλαίσιο που αφορά άμεσα την περαιτέρω πορεία. Πυρήνας αυτής της εργασίας είναι το δεύτερο κεφάλαιο το οποίο εστιάζει στη Συμφωνία αρ.4, Op.76 του σύγχρονου Έλληνα μουσουργού Ιωσήφ Παπαδάτου (ο οποίος είναι και ο επιβλέπων του παρόντος εγχειρήματος), η ανάλυση της οποίας θα παρουσιαστεί με λεπτομέρεια. Τέλος, μέρος της παρούσης διατριβής αποτελεί και η σύνθεση μια Συμφωνίας για μεγάλη συμφωνική ορχήστρα από την πλευρά της υποψηφίου διδάκτορος, η συνθετική διαδικασία της οποίας θα παρουσιαστεί στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο αυτού του πονήματος.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι

### Συμφωνία

Ένας όρος που χρησιμοποιήθηκε και εξακολουθεί να χρησιμοποιείται για να περιγράψει ένα εκτεταμένο έργο για ορχήστρα. Η Συμφωνία έγινε το κύριο όχημα της ορχηστρικής μουσικής κατά το 2<sup>ο</sup> ήμισυ του 18ου αιώνα, και από την εποχή του Beethoven κι έπειτα κατέληξε να θεωρείται η περιφημότερη και υψηλότερη μορφή μουσικής σύνθεσης.

Το επίθετο "Συμφωνικός" που συχνά χαρακτηρίζει κάποιο έργο για ορχήστρα, υποδηλώνει μεν ότι πρόκειται για μια εκτεταμένη και διεξοδικά επεξεργασμένη ορχηστρική σύνθεση, η οποία όμως δεν πληροί ακριβώς τις προϋποθέσεις της Συμφωνίας ως μουσικής μορφής.

Όμως ποιές είναι τελικά αυτές οι ουσιαστικές προϋποθέσεις που είναι ικανές να κατατάξουν ένα έργο στην κατηγορία της Συμφωνίας;

Πότε μια σύνθεση θεωρείται Συμφωνία.

σύμφωνα με το Κλασσικό μορφολογικό πρότυπο;

Η χαρακτηριστικά εκτεταμένη και κοσμική φύση της Συμφωνίας, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι δεν εξαρτάται από τη σολιστική δεξιοτεχνία για να πραγματωθεί, της προσέδωσε βάρος και σπουδαιότητα που απαιτούν από τους συνθέτες τον καλύτερό τους εαυτό.

Κατά την Κλασσική περίοδο μια σύνθεση που συγκέντρωνε αν όχι όλα, αρκετά από τα παρακάτω χαρακτηριστικά, επάξια θεωρούταν Συμφωνία.

**ΕΝΟΡΧΗΣΤΡΩΣΗ** – Οι πρώιμες Συμφωνίες ήταν γραμμένες μόνο για ορχήστρα εγχόρδων, με τσέμπαλο και συχνά φαγκότο ως όργανα του continuo. Σταδιακά και με τις διάφορες προσθήκες οργάνων, η συμφωνική ορχήστρα έφτασε στο πλήρες μέγεθος του όψιμου Κλασικισμού: έγχορδα, 2 φλάουτα, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα, 2 φαγκότα, 2 γαλλικά κόρνα, 2 τρομπέτες, 2 τύμπανα, ενίοτε και τσέμπαλο ακόμη και σε μια τέτοιας έκτασης ενορχήστρωση. Παρόλ' αυτά η εμφάνισή της ορχήστρας με την παραπάνω πλήρη μορφή, ήταν μάλλον περιστασιακή και όχι σταθερή, καθώς η έκτασή της συνδεόταν συχνά με τις κατά τόπους κοινωνικές και οικονομικές δυνατότητες.

**ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ** – Στην συντριπτική τους πλειοψηφία, οι Συμφωνίες του 18<sup>ου</sup> αιώνα είναι γραμμένες σε μείζονες τονικότητες.

**ΦΟΡΜΑ** – Σε ότι αφορά τη μεγάλης κλίμακας φόρμα, η ακολουθία "γρήγορο - αργό - γρήγορο" που κληροδοτήθηκε από τις Baroque φόρμες, αποτέλεσε το βασικό μοντέλο τόσο για τις πρώιμες Συμφωνίες, όσο και για ολόκληρη την Κλασική περίοδο, ιδιαίτερα εκτός της Βιεννέζικης σφαίρας επιρροής.

Σε σχέση με το ζήτημα της εισαγωγής του μινουέτο με τρίο στη φόρμα της Συμφωνίας ως 3ο μέρος μιας 4μερούς μορφής, την προτεραιότητα διεκδικούν τόσο το Mannheim όσο και η Βιέννη. Η πρώτη σταθερή χρήση της 4μερούς φόρμας πιστώνεται στον συνθέτη του Mannheim Johann Stamitz, του οποίου περισσότερες από τις μισές Συμφωνίες συμπεριλαμβάνουν μινουέτο με τρίο ως 3ο μέρος.

Επιπλέον τόσο ο Stamitz όσο και άλλοι συνθέτες, επιδιώκοντας να δώσουν περισσότερο βάρος στο φινάλε (IV<sup>ο</sup> μέρος), συχνά χρησιμοποιούν οπλισμό μέτρου 2/4 και ενίοτε την υπόδειξη Presto ή Prestissimo ώστε η Συμφωνία να ολοκληρωθεί με έμφαση.

Η αργή εισαγωγή στο ξεκίνημα της Συμφωνίας ήταν επίσης μια προσθήκη η οποία προσέθετε διάρκεια και στυλιστική ποικιλία. Ταυτόχρονα προσέφερε στον συνθέτη την ελευθερία να χρησιμοποιήσει μια μεγαλύτερη γκάμα θεμάτων στο Allegro που ακολουθούσε, κυρίως λυρικά ή φολκλόρ θέματα που ίσως θεωρούνταν κάπως ελαφρά ως αρχική χειρονομία μιας Συμφωνίας.

**ΦΟΡΜΑ ΣΟΝΑΤΑ** – Τα I<sup>α</sup> και αρκετά από τα IV<sup>α</sup> μέρη στις Συμφωνίες του 18ου αιώνα συνήθως ακολουθούν μια από τις εξής δύο βασικές φόρμες: είτε μια εκτεταμένη 2μερή μορφή (απλή A-B, ή ασύμμετρη, ή κυκλική A-B-A) είτε τη φόρμα σονάτα.

Η φόρμα σονάτα και οι εμφανίσεις της στην Συμφωνία του 18ου αιώνα καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα παραλλαγών σε σχέση με τη μορφή που έχει παγιωθεί σήμερα στα διάφορα σχολικά εγχειρίδια. Ειδικά τον πρώτο καιρό της χρήσης της εμφανίστηκε με πολλές και διάφορες παραλλαγές που όμως απαντώνται συνήθως στις οπερατικές εισαγωγές και σπανιότερα στις συμφωνίες. Ουσιαστικά αποτελεί λιγότερο φόρμα και περισσότερο μια ευέλικτη συλλογή χαρακτηριστικών συνθετικών διαδικασιών και τεχνικών. Μερικές από αυτές είναι:

- η αντιπαράθεση τονικής και δεσπόζουσας, και η μετάβαση από τη μια στην άλλη ή σε κάποια άλλη σχετική τονική περιοχή
- η διαφοροποίηση και οι λειτουργικές ιδιαιτερότητες του θεματικού υλικού
- η επιβράδυνση του αρμονικού ρυθμού ώστε να σταθεροποιηθούν και να αρθρωθούν σαφέστερα οι θεματικές περιοχές
- η επεξεργασία μέσω μετατροπιών και εναλλαγών υλικού
- η επανέκθεση
- οι διαφοροποιήσεις στην υφή μέσω της ενορχήστρωσης, οι οποίες ενισχύουν όλες τις παραπάνω διαδικασίες.

Σε σύγκριση με την ομοιογένεια που χαρακτηρίζει τις Baroque συνθέσεις, το I<sup>ο</sup> μέρος μιας Κλασσικής Συμφωνίας έχει τη δυνατότητα να δημιουργεί αντιθέσεις ανάμεσα σε πρωτεύοντα και δευτερεύοντα στοιχεία όχι απλώς με μελωδικές μεταβολές αλλά και με μεταβολές στις δυναμικές, την ενορχήστρωση, την υφή, τον αρμονικό ρυθμό, το tempo, την τονική έκταση και το μήκος των φράσεων. Αυτό το είδος επεξεργασίας του υλικού αποτελεί ταυτόχρονα καθοριστικό χαρακτηριστικό του ώριμου Κλασσικού Συμφωνικού στυλ, και μια σημαντική πηγή της ισχύος του.

Σε ότι αφορά στα υπόλοιπα μέρη της Συμφωνίας, η τυπική μορφή του II<sup>ου</sup> μέρους εκτείνεται σε ένα ευρύ φάσμα επιλογών: από διάφορες 2μερείς ή 3μερείς φόρμες έως τη φόρμα σονάτα, το θέμα και παραλλαγές και το ρόντο κυρίως προς το τέλος του 18ου αιώνα.

Τα πρώιμα IV<sup>α</sup> μέρη είχαν συνήθως χορευτικό χαρακτήρα σε 3/8 είτε 3/4 ή λιγότερο συχνά σε 2/4, και ακολουθούσαν γενικά κάποιο είδος 2μερους φόρμας. Με τον καιρό όμως το φινάλε απέκτησε μεγαλύτερη βαρύτητα και έκταση, ενσωματώνοντας συχνά μια πλήρη φόρμα σονάτα εφάμιλλη εκείνης του I<sup>ου</sup> μέρους, ενώ στις διάφορες εναλλακτικές συμπεριλαμβάνονταν το φουγκάτο, το θέμα και παραλλαγές και κυρίως φόρμες που βασίζονταν στην ιδέα του ρόντο.

#### ΦΟΥΓΚΑ - ΦΟΡΜΑ ΣΟΝΑΤΑ - ΣΥΜΦΩΝΙΑ

Παρόλο που ίσως με μια πρώτη ματιά οι παραπάνω όροι δεν φαίνεται να έχουν κάποια σαφή μορφολογική ομοιότητα, ουσιαστικά υπάρχει όντως κάποια σύνδεση ανάμεσά τους.

### **Φούγκα**

Δεν είναι φόρμα. Είναι ένας τρόπος γραφής, ένας τρόπος αντιστικτικής σύνθεσης. Είναι η συνθετική ανάγκη για αναλογία, κατεύθυνση, πορεία, υφή, αλλά σε καμία περίπτωση φόρμα.

Ο όρος φούγκα δεν προσδιορίζει το δρόμο που θα ακολουθηθεί και τις στάσεις μέσα στο ταξίδι, όπως αντιθέτως συμβαίνει με φόρμες όπως η διμερής A-B, η τριμερής A-B-A (ή A') ή μια κυκλική A-B-A-Γ-A.

Μια σύνθεση που φέρει τον τίτλο Φούγκα, κατά τη διάρκεια της δημιουργίας της έχει προσφέρει στη διάθεση του δημιουργού της ένα τεράστιο εύρος επιλογών σχετικά με την πορεία, την εξέλιξη και την ολοκλήρωσή της. Ο βαρύς τίτλος που φέρει μια τέτοια σύνθεση υπονοεί μεν το περιεχόμενο αλλά σε καμία περίπτωση τη δομή και την τοποθέτηση των διαφόρων συστατικών της στοιχείων.

### **Φόρμα Σονάτα**

Αν και λανθασμένα, έχει αποτυπωθεί στην κοινή – μουσική – συνείδηση ότι η Φόρμα Σονάτα είναι κεφάλαιο της Μορφολογίας, εντούτοις η πραγματική της θέση βρίσκεται στο εγχειρίδιο του μαθητευόμενου συνθέτη (εκεί που εξάλλου πρέπει να βρίσκεται και η Φούγκα).

Όμοια με τη Φούγκα, η Φόρμα Σονάτα υπαγορεύει ένα εύρος συνθετικών επιλογών (οι οποίες αναφέρθηκαν επιγραμματικά ανωτέρω στην παράγραφο "Πότε μια σύνθεση είναι Συμφωνία, σύμφωνα με τα Κλασσικά πρότυπα;") προκειμένου το αποτέλεσμα που θα προκύψει να είναι όντως αντιπροσωπευτικό του είδους της. Σαφώς λοιπόν δεν είναι αντικείμενο της Μορφολογίας.

Ως ιστορικό παράδοξο μπορεί να θεωρηθεί ο τρόπος με τον οποίο έπεσε στις πλάτες των συνθετών της Κλασικής Περιόδου η κληρονομιά της Φούγκας από το Baroque, και αντίστοιχα ο τρόπος με τον οποίο οι Ρομαντικοί συνθέτες αντιμετώπισαν την κληρονομιά της Φόρμα Σονάτα από τους Κλασσικούς.

Οι συνθέτες της Κλασικής περιόδου κληρονόμησαν μεν τη Φούγκα, χωρίς ωστόσο να θεωρήσουν σκόπιμο να την εξελίξουν παραβιάζοντας τα όρια που είχαν θέσει οι θεμελιωτές της κατά την περίοδο της άνθησής της. Η Φούγκα ξεκίνησε και ολοκλήρωσε το ταξίδι της διαμόρφωσής της στην Baroque εποχή.

Αντιθέτως οι Ρομαντικοί συνθέτες θεώρησαν σχεδόν υποχρέωσή τους να εξωθήσουν και τελικά να εξαντλήσουν της όποιες δυνατότητες είχαν ενδεχομένως απομείνει ανεξερεύνητες στη Φόρμα Σονάτα που τους κληροδοτήθηκε από τον Κλασικισμό.

Σ' αυτό το σημείο θα πρέπει να υπογραμμιστεί ότι η εξέλιξη του είδους από τους Ρομαντικούς συνθέτες δεν ήταν τελικά αυτή καθ' αυτή που έβλαψε ουσιαστικά της συγκεκριμένη φόρμα. Η σοβαρή παράβαση εις βάρος της ουσίας της Φόρμα Σονάτα πραγματοποιήθηκε όταν κατά τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η ανάγκη για τη σύνταξη σχολικών εγχειριδίων που θα ετίθετο στη διάθεση των μαθητευόμενων μουσικών έσπρωξε τους θεωρητικούς της εποχής στο να απομονώσουν μια και μόνη εκδοχή χαρακτηριστικών (έναν μοναδικό συνδυασμό από το σύνολο τους εύρους των επιλογών που υπάρχουν στη διάθεση ενός συνθέτη όταν αυτός αποφασίζει να σύνθεση ένα έργο που να συμμορφώνεται με τα χαρακτηριστικά της Φόρμα Σονάτα) να την παγιώσουν και να την καθιερώσουν μάλιστα ως "σχολική Φόρμα Σονάτα". (κάτι αντίστοιχο συνέβη και με τη Φούγκα καθώς ο ορός "σχολική Φούγκα" υπάρχει μεν αλλά η ίδια η φύση του είδους τον καθιστά εντελώς αδόκιμο).



Και σαν να μην έφτανε μόνον αυτό, σύμφωνα με τις θέσεις των ίδιων αυτών εγχειρίδιων, ο ίδιος ο L.v.Beethoven χρεώνεται με ένα σωρό παρεκκλίσεις στις περισσότερες από τις σονάτες του για πιάνο. Ασφαλώς αυτές οι "παρεκκλίσεις" δεν ήταν τίποτε περισσότερο από την εφαρμογή των διαθέσιμων επιλογών που του εξασφάλιζε η ίδια η φύση της Φόρμα Σονάτα. Και τελικά ποιός έχει το δικαίωμα να χρεώνει "παραβάσεις" σε έναν – αν όχι τον κατ' εξοχήν – από τους θεμελιωτές του συγκεκριμένου είδους;

Παραμένοντας στην ουσία, και σύμφωνα με όσα αναφέρθηκαν παραπάνω, σύμφωνα με την κληρονομιά που μας άφησαν οι Κλασσικοί συνθέτες, ο όρος Φόρμα Σονάτα υποδεικνύει έναν τρόπο σύνθεσης, ωστόσο η λέξη Σονάτα μόνη της καθιερώθηκε να σημαίνει ένα έργο συνήθως με 3 ή 4 μέρη (κάποια εκ των οποίων, συνήθως το πρώτο ή/και το τελευταίο σε Φόρμα Σονάτα) για σόλο όργανο, για διάφορα σύνολα Μουσικής Δωματίου αλλά και για ορχήστρα: αυτή την τελευταία περίπτωση την ονόμασαν Συμφωνία.

### Συμφωνία

Όπως η Φούγκα και η Φόρμα Σονάτα, έτσι και η Συμφωνία χρειάστηκε αρκετό χρόνο ωρίμανσης έως ότου πάρει το τελικό της σχήμα από τους Κλασσικούς. Σύμφωνα λοιπόν με το Κλασσικό – μητρικό πρότυπο Συμφωνία είναι μια εκτεταμένη σύνθεση για ορχήστρα, συνήθως σε 3 ή 4 μέρη. Μορφολογικά η τυποποιημένη διάταξη μιας 4μερους Συμφωνίας αποτελείται συνήθως από τα εξής μέρη:

I<sup>ο</sup> Μέρος: Φόρμα Σονάτα ή κάποιο διμερές ή τριμερές allegro

II<sup>ο</sup> Μέρος: το αργό μέρος του έργου

III<sup>ο</sup> Μέρος: Μινουέτο ή Σκέρτσο

IV<sup>ο</sup> Μέρος: Allegro ή Rondo ή Φόρμα Σονάτα

Η παραπάνω διάταξη είναι ενδεικτική καθώς η εσωτερική μορφή μιας Συμφωνίας (σε αντιστοιχία με μια Σονάτα για σόλο όργανο) επιδέχεται πλήθος παραλλαγών όπως για παράδειγμα η αλλαγή της σειράς των μερών, η παράλειψη κάποιου από αυτά ή η προσθήκη περισσότερων.

### Πότε μια σύνθεση θεωρείται Συμφωνία.

#### ανεξάρτητα από το Κλασσικό μορφολογικό πρότυπο;

Ασφαλώς η συμμόρφωση μιας σύνθεσης στο μορφολογικό πρότυπο του είδους στο οποίο επιδιώκει να ανήκει, είναι ένα πρώτο βήμα προς τη σωστή κατεύθυνση.

Είναι όμως αυτό αρκετό;

Είναι ικανή η διαδοχική παράθεση τριών ή τεσσάρων κομματιών με τα χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν στην προηγούμενη παράγραφο (I<sup>ο</sup> Μέρος: Φόρμα Σονάτα ή κάποιο διμερές ή τριμερές allegro, II<sup>ο</sup> Μέρος: το αργό μέρος του έργου – III<sup>ο</sup> Μέρος: Μινουέτο ή Σκέρτσο – IV<sup>ο</sup> Μέρος: Allegro ή Rondo ή Φόρμα Σονάτα) να θεωρηθεί συνολικά ως μια Συμφωνία;

Ποιό είναι εκείνο το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό που ακόμα περισσότερο και από τη μορφολογική ταύτιση, είναι απολύτως απαραίτητο ώστε ένα έργο για ορχήστρα αποτελούμενο από 2, 3, 4 ή ακόμη και περισσότερα μέρη να είναι ουσιαστικά πράγματι μια Συμφωνία;

Οι σχεδόν δύομισι αιώνες που έχουν παρεμβληθεί ανάμεσα στην παγίωση και πρώτη άνθηση της Συμφωνίας ως συνθετικής μορφής και στο σήμερα, έδωσαν την ευκαιρία σε αναρίθμητους συνθέτες να δημιουργήσουν έργα τα οποία οι ίδιοι (με βάση τα προσωπικά, υποκειμενικά τους κριτήρια) χαρακτήριζαν Συμφωνίες.

Ωστόσο η αναφορά παραδειγμάτων και ονομάτων δεν αποτελεί μέρος της παρούσης μελέτης. Εξάλλου εύκολα εντοπίζει κανείς, ξεφυλλίζοντας εγχειρίδια ή μελέτες που έχουν ως επίκεντρο τη Συμφωνική δημιουργία από τον Κλασικισμό μέχρι σήμερα, τις περιπτώσεις όπου κάποια έργα φέρουν ορθά τον τίτλο Συμφωνία, και άλλα πάλι που απέχουν μακράν τόσο μορφολογικά όσο και ουσιαστικά – χωρίς όμως αυτό να στερεί ίχνος από την καλλιτεχνική τους αξία.

Από τον Κλασικισμό στον Ρομαντισμό, και εν συνεχεία στα ρεύματα του 1<sup>ου</sup> ημίσεος του 20<sup>ου</sup> αιώνα κι έπειτα στην Avant-Garde και ακόμα μέχρι σήμερα, η Συμφωνία ως μορφή γνώρισε τόσο στιγμές αποθέωσης όσο και περιπτώσεις κατακερματισμού της ουσίας της.

Η συνειδητοποίηση ωστόσο του τι έχει συμβεί τελικά υπέρ ή εις βάρος της ουσίας της Συμφωνίας ως είδος, μοιάζει να επιστρέφει στη σκέψη των σύγχρονων συνθετών τα τελευταία χρόνια.

Χαρακτηριστική είναι η σχετική διατύπωση του πολωνού συνθέτη Witold Lutosławski (1913 – 1994) που μετά τη σύνθεση τριών συμφωνιών και φτάνοντας στο κατώφλι της 4ης<sup>1</sup>, σε συνέντευξη που έδωσε το 1992 στο μηνιαίο περιοδικό NZ, απαντώντας στο ερώτημα "με ποιό τρόπο οι Συμφωνίες του συγγενεύουν με τη Συμφωνική παράδοση"<sup>2</sup> είπε το εξής:

" Είναι ένα ζήτημα που αφορά στη φόρμα. Έχω συλλογιστεί αρκετά σε σχέση με τις ευρείας κλίμακας κλειστές φόρμες. Η παράδοση του

---

<sup>1</sup> Symphony No. 1 (1941–47)  
Symphony No. 2 (1965–67)  
Symphony No. 3 (1981–83)  
Symphony No. 4 (1988–92)

<sup>2</sup> Το συγκεκριμένο απόσπασμα παρατίθεται στο εισαγωγικό σημείωμα της έκδοσης της παρτιτούρας της Συμφωνίας No.4 του Witold Lutosławski, από την Chester Music Ltd "Lutosławski was asked in a 1992 interview for the German monthly NZ, how his symphonies relate to the symphonic tradition. He replied: ..."

Μπράμς δεν με αφήνει πάντα ευχαριστημένο. Στον Μπράμς υπάρχουν δύο κύρια μέρη, το πρώτο και το τέταρτο. Από την εμπειρία μου ως ακροατής, αυτό είναι σχεδόν υπερβολικό. Πάρα πολύ ουσία μέσα σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα. Πιστεύω ότι η ιδανική σχέση επιτυγχάνεται στις συμφωνίες Χάυντν. Και σκέφτηκα πως ίσως θα μπορούσα να βρω κάποιο άλλο τρόπο για την επίτευξη αυτής της ισορροπίας. Η λύση μου είναι να θεωρήσω το πρώτο μέρος ως προετοιμασία για το κύριο μέρος. Το πρώτο μέρος πρέπει να αιχμαλωτίζει, να προκαλεί το ενδιαφέρον, πρέπει να εξάπτει τη φαντασία - να "ιντριγκάρει" όπως συνηθίζεται να λέγεται στα αγγλικά. Αλλά δεν πρέπει να προσφέρει πλήρη ικανοποίηση. Πρέπει να μας προκαλεί δίψα, και τελικά ακόμη και ανυπομονησία. Τότε είναι η σωστή στιγμή για να εισαχθεί το κύριο μέρος. Αυτή είναι η λύση μου, και νομίζω ότι λειτουργεί αρκετά καλά."<sup>3</sup>

Η σκέψη αυτή του Lutosławski – παρόλο που ο ίδιος τη θεωρεί ως την προσωπική του λύση απέναντι στο ζήτημα της συγγένειας των σύγχρονων Συμφωνιών με τη Συμφωνική παράδοση – συνοψίζει όλη την ουσία του θέματος.

Αυτό που κάνει τη διαφορά ανάμεσα σε ένα έργο για ορχήστρα και μια Συμφωνία είναι ουσιαστικά η εσωτερική σύνδεση ανάμεσα στα διάφορα μέρη τους. Αυτό δεν σημαίνει απαραίτητα ότι ένα Συμφωνικό έργο που δεν είναι Συμφωνία

---

<sup>3</sup> "It is a question of form. I have thought a lot about large-scale closed forms. I was not always happy with the...Brahmsian tradition. In Brahms there are two main movements, the first and the fourth. In my experience as a listener, that is too much. Too much substance within [a short span of] time. I believe that the ideal relationship is achieved in Haydn's symphonies. And I thought that perhaps I could find some other way to achieve this balance. My solution is to view the first movement as preparation for the main movement. The first movement must engage, interest, it must – 'intrigue', as they say in English. But it must not give complete satisfaction. It must make us hungry and, finally, even impatient. That is the right moment to introduce the main movement. That is my solution, and I think it works rather well."

περιέχει μέρη που είναι ασύνδετα μεταξύ τους. Απλά στην περίπτωση μιας Συμφωνίας η σύνδεση δεν είναι το μοναδικό ζητούμενο: το κάθε μέρος ακολουθώντας το προηγούμενο πρέπει να λειτουργεί ως στάδιο μιας εξελικτικής διαδικασίας.

Μια τέτοια σύνδεση ανάμεσα στα μέρη μιας Συμφωνίας μπορεί να είναι ορατή – ή πιο εύστοχα, εύκολα αναγνωρίσιμη στο άκουσμα – ή αόρατη, ούτως ή άλλως πάντως πρέπει να είναι υπαρκτή και να συνδέει τα μέρη μεταξύ τους σαν σπονδυλική στήλη. Είναι κάτι άκρως απαραίτητο για μια Συμφωνία, προκειμένου να μην παραπέμπει σε κάποιο άλλο είδος συμφωνικής μουσικής, όπως για παράδειγμα σε μια Ορχηστρική Σουίτα.

Κάθε μέρος μιας Συμφωνίας νοηματικά δεν μπορεί και δεν πρέπει να μπορεί να σταθεί ως αυθύπαρκτο κομμάτι. Οφείλει να έλκει συγγένεια από το ή τα μέρη που έχουν προηγηθεί, και με τη σειρά του να κληροδοτεί "γενετικό υλικό" στα επόμενα. Τα μέρη μιας Συμφωνίας οφείλουν να έχουν μεταξύ τους ένα κοινό μουσικό DNA το οποίο δεν πρέπει να είναι αναγκαστικά αναγνωρίσιμο στο άκουσμα, αλλά σίγουρα ανιχνεύσιμο όταν το έργο αναλυθεί στις λεπτομέρειές του.

Στα χαρακτηριστικά αυτού του μοναδικού για κάθε έργο "γενετικού κώδικα" μπορεί να ανήκει οποιοδήποτε από τα συστατικά υλικά της μουσικής και σε οποιονδήποτε συνδυασμό μεταξύ τους: μελωδίες, συνηχήσεις, ρυθμικοί σχηματισμοί, υφές, ενορχηστρωτικές επιλογές κλπ.

Έτσι, συνοψίζοντας τις προθέσεις της παρούσας έρευνας, στα κεφάλαια που θα ακολουθήσουν θα επιχειρηθεί μέσω της ανάλυσης ο εντοπισμός και η ιχνηλάτηση αυτού του κοινού μουσικού DNA στα τρία μέρη της Συμφωνίας αρ.4, Op.76 του Ιωσήφ Παπαδάτου, και η περιγραφή του αντίστοιχου κώδικα που διατρέχει τη Συμφωνία που συνετέθη από την πλευρά της υποφαινόμενης υποψηφίου διδάκτορος.



**Αναλυτική προσέγγιση στη συνθετική λογική του Ιωσήφ Παπαδάτου για τη δημιουργία της ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ Νο.4, "THE RITES OF PASSAGES", Op.76**

Στο παρόν κείμενο επιχειρείται η μελέτη και ανάλυση της συνθετικής διαδικασίας στη Συμφωνία Νο.4, Op.76 του Ιωσήφ Παπαδάτου, η οποία συνετέθη τη χρονική περίοδο 2002-2004.

Η μελέτη εστιάζεται στη συνθετική διαδικασία, στον τρόπο με τον οποίο ο συνθέτης οικοδομεί τον ειρμό των μουσικών ιδεών του.

Με βάση την ανάλυση των τεχνικών λεπτομερειών του έργου – στις οποίες ο ίδιος ο Συνθέτης αναφέρεται σπάνια – οι διαδικασίες που παρατηρούνται, αντανακλούν μια συγκροτημένη μέθοδο οργάνωσης του μουσικού υλικού και επιδεικνύουν μια λογική εξέλιξη της μουσικής, η οποία είναι και εύκολη στην παρακολούθησή της.





## Περί του συνθέτη Ιωσήφ Παπαδάτου<sup>4</sup>

Πολυγραφότατος και χαρισματικός σύγχρονος συνθέτης, ο Ιωσήφ Παπαδάτος (γεννηθείς το 1960), δημιουργός μέχρι στιγμής 100 και πλέον συνθέσεων κάθε είδους, και εμπνευσμένος καθηγητής σύνθεσης, δίκαια έχει τραβήξει το ενδιαφέρον ειδημόνων και μη, αφού το σύνολο της δουλειάς του είναι κατά γενική ομολογία ξεχωριστό, ποιοτικό αλλά και τυλιγμένο από μια μυστηριώδη νεφέλη που δημιουργείται από τα νοήματα που πάντα μπλέκονται μαζί με τις νότες στις 5 γραμμές.

Η φήμη του – αντιστρόφως ανάλογη των δημόσιων εμφανίσεων του – επιβεβαιώνεται από το μέγεθος τους ακροατηρίου του και το πλήθος των μαθητών του.

Ωστόσο δυστυχώς μέσα στο πλαίσιο της σύγχρονης ελληνικής μουσικής πραγματικότητας, οι εκτελέσεις των έργων του – όπως εξάλλου και πολλών άλλων επίσης αξιόλογων Ελλήνων συνθετών – είναι σχετικά σπάνιες.

Μια από τις συνθέσεις του που ξεχώρισε από πολλές απόψεις, είναι η Συμφωνία Νο.4, Op.76, η οποία συνετέθη κατά το χρονικό διάστημα 2002 – 2004, και της οποίας η ανάλυση επιχειρείται στην παρούσα μελέτη.

---

<sup>4</sup> Αναλυτικό βιογραφικό σημείωμα του συνθέτη στο link του Ιονίου Πανεπιστημίου <https://music.ionio.gr/gr/department/staff/papadatos/>

## Συμφωνία Νο.4, Op.76

Το έργο φέρει ως υπότιτλο τον τίτλο του βιβλίου του γάλλου ανθρωπολόγου Arnold van Gennep<sup>5</sup>, *The Rites of Passage*<sup>6</sup> (*Τελέσματα Διαβάσεων*).

Αποτελείται από τρία μέρη καθένα από τα οποία, φέρει τίτλο που συνδέεται με τα κεφάλαια του ίδιου βιβλίου:

- I<sup>ο</sup> Μέρος : The Passage of Birth (Η Διάβαση της Γέννησης)
- II<sup>ο</sup> Μέρος : The Passage of Eros (Η Διάβαση του Έρωτος)
- III<sup>ο</sup> Μέρος : The Passage of Initiation (Η Διάβαση της Μύησης)

Ωστόσο πρέπει να σημειωθεί ότι το έργο του Gennep λειτούργησε μόνο ως αφορμή και πηγή έμπνευσης για τη σύνθεση της συγκεκριμένης Συμφωνίας, χωρίς να έχει καμία περαιτέρω ανάμιξη στη συνθετική διαδικασία.

Για την εκτέλεση αυτής της Συμφωνίας απαιτούνται πολυάριθμα όργανα και εκτελεστές. Η ενοργάνωση στις εισαγωγικές σελίδες του έργου δίνει εύκολα την εικόνα των απαιτούμενων διαστάσεων μιας ορχήστρας που απαιτούνται για την εκτέλεσή του:

3 Flutes (3rd also Piccolo)

3 Oboes (3rd also English Horn \*)

2 Clarinets in B $\flat$  \*

Bass Clarinet in B $\flat$  \*

---

<sup>5</sup> Ο Αρνολντ βαν Γκενέπ, (πλήρες όνομα, Charles-Arnold Kurr van Gennep, γεννημένος το 1873 στη Βυρτεμβέργη της Γερμανίας - πέθανε το 1957), γάλλος εθνογράφος και λαογράφος, γνωστός για τις μελέτες του σχετικά με τις ιεροτελεστίες διαβάσεων διαφόρων πολιτισμών.

<sup>6</sup> Gennep, Arnold van, *The Rites of Passage* – a classic study of cultural celebrations, Chicago, University of Chicago Press, 1960

2 Bassons

Contrabasson

4 Horns in F \*

3 Trumpets in C (1st also in D)

3 Trombones (3rd tenor-bass)

Tuba

Timpani

Percussion (4 players)

1st player : Vibraphone, Snare Drum, Cajon, 1 Temple Block,

1 Wood Block, 1 Cow Bell, 3 Suspended Cymbals

(very small - medium - large)

2nd player : Marimba, Glockenspiel<sup>8</sup>, 3 Tom-toms (high - medium -

low), wooden-head Tom-tom, Hi-hat (closed)

3rd player : Xylophone<sup>9</sup>, Tubular Bells, Bass Drum (large), Cajon,

Tambourine, Gong (medium large)

4th player : Tam-tam (large), Tambourine, 1 Suspended Cymbal

(large), 2 Cymbals played a 2 (crash)

Piano

Strings

---

\* Sound as written

<sup>8</sup> Sound 2 octaves higher

<sup>9</sup> Sound 1 octave higher

## Φθογγικό υλικό

Σε όλη την έκταση της Συμφωνίας τα διαστήματα που δεσπόζουν τόσο στην οριζόντια όσο και στην κάθετη διάταξη του φθογγικού υλικού είναι αυτά της οκτάβας, 5<sup>ης</sup> Κ και 4<sup>ης</sup> Κ.

Επιπλέον στα διάφορα αποσπάσματα του έργου χρησιμοποιείται συχνά το φθογγικό υλικό μιας συγκεκριμένης διατονικής περιοχής, το οποίο όμως αντιμετωπίζεται με απόλυτη ελευθερία και σύμφωνα με τις αισθητικές επιλογές του συνθέτη. Έτσι δεν προσφέρεται η δυνατότητα εντοπισμού των διάφορων βαθμίδων και των ρόλων τους παράλο που το εκάστοτε απόσπασμα σχεδόν ποτέ δεν αποδρά από το καθορισμένο διατονικό περιβάλλον του.

Επίσης συχνά όταν η πορεία της μουσικής περνά από ένα συνηχητικό περιβάλλον σε κάποιο επόμενο, διατηρείται μια "κεντρική συνήχηση" δηλαδή μια συγκεκριμένη ομάδα φθόγγων που παραμένει σταθερή και στα δύο περιβάλλοντα και ασφαλώς προσφέρει στη διατήρηση της σφιχτής ενότητας μέσα στο έργο.

Όλα τα παραπάνω εύκολα ωθούν τη σκέψη στο σύστημα του Πανδιατονισμού.

Σε όλη την έκταση του έργου αποφεύγονται οι συγχορδίες με την "παραδοσιακή" μορφή (δηλαδή με 3<sup>ες</sup> μ ή Μ), και σχεδόν στην πλειοψηφία τους όλες οι συνηχήσεις δομούνται από 4 ή περισσότερους φθόγγους διαφορετικούς μεταξύ τους, σε διαστήματα κυρίως οκτάβας, 5<sup>ης</sup> Κ και 4<sup>ης</sup> Κ. Επιπλέον, η κάθε συνηχητική κατασκευή δεν παρουσιάζεται άπαξ ή μόνο με ένα "πρόσωπο".

Η κάθε συνήχιση παίρνει διάφορες μορφές μέσω αναστροφών, ενορχηστρωτικής αναδιανομής των φθόγγων της ή οποιασδήποτε άλλης αλλαγής που μεταβάλει την ηχητικής της εικόνα χωρίς ωστόσο να αλλάζει καμία από τις νότες της.

Η μεταχείριση των συνηχίσεων με αυτό τον τρόπο, παραπέμπει στα κινούμενα γλυπτά του Alexander Calder<sup>10</sup>.



Alexander Calder, *Triple Gong*, ca. 1948, brass, sheet metal, wire, and paint.

Ωστόσο δεν είναι μόνο οι συνηχίσεις που αντιμετωπίζονται καλειδοσκοπικά σαν ονειροπαγίδες του Calder. Με τον ίδιο τρόπο συχνά αντιμετωπίζονται και πολλά άλλα συστατικά στοιχεία της μουσικής (μοτίβα, διάλογοι μεταξύ οργάνων, μικρές ηχητικές κατασκευές έως και ολόκληρες επιφάνειες) σε ολόκληρη την έκταση της

---

<sup>10</sup> Alexander Calder, (1898 - 1976), Αμερικανός γλύπτης ο οποίος έγινε ευρύτερα γνωστός χάρη στα καινοτόμα κινούμενα (μηχανικά ή με ρεύματα αέρα) τρισδιάστατα γλυπτά του, αλλά και τα μνημειώδη γλυπτά εξωτερικού χώρου (μνημειακή αρχιτεκτονική).  
<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/alexander-calder>  
<http://www.calder.org/work/by-category/household-object>

Συμφωνίας, καθιστώντας σχεδόν απαραίτητη την προσθήκη ενός ακόμα υποτίτλου στο έργο αυτό:

ΣΥΜΦΩΝΙΑ Νο.4

"THE RITES OF PASSAGES"

Op.76

*" Όλα ίδια και όλα τόσο διαφορετικά "*

Συνθετικά εργαλεία

Πολυάριθμες είναι και οι διάφορες συνθετικές τακτικές και μηχανισμοί που χρησιμοποιήθηκαν κατά τη σύνθεση του έργου τούτου. Αναλύοντάς το κανείς θα εντοπίσει σίγουρα και περισσότερες από μια φορές κάτι από τα παρακάτω:

- ανομοιόμορφες (ατόφιες, ελλιπείς ή παραλλαγμένες) επαναλήψεις αντίθεση έναντι της ομοιομορφίας
- έντονη παρουσία ενοποιητικών παραγόντων
- κάθετες κατασκευές έναντι της απόλυτα γραμμικής, οριζόντιας εξέλιξης
- παρεμβολές ή/και αναμνήσεις προηγούμενου υλικού
- επερχόμενο υλικό που προοιωνίζεται
- συνεχείς μοτιβικές παραλλαγές
- απaráλλακτα στοιχεία εν μέσω πληθώρας μεταβολών
- ψευδο-καινοφανές υλικό
- σμίκρυνση ή μεγέθυνση αξιών
- σμίκρυνση ενοτήτων

- αρμονικοί υπαινιγμοί αλλά και απόλυτη αρμονική ασάφεια
  - ρυθμικές διαρθρώσεις και αναδιαρθρώσεις
- ...η λίστα είναι ανεξάντλητη!

### 8 αιώνες μουσικής ιστορίας

Ασφαλώς προκαλεί εντύπωση η συμπόρευση μορφών από την Αναγέννηση, και το Baroque, με τις διάφορες σύγχρονες συνθετικές μορφές μέσα στο υπό συζήτηση έργο. Η παρουσία ενός Choral, ενός Κανόνα ή ενός Organum που εντοπίζονται μέσα στις σελίδες της Συμφωνίας αυτής ανάμεσα σε πολύβουες, υπερδραστήριες επιφάνειες δεν είναι βέβαια κάτι πρωτοφανές, είναι όμως σίγουρα κάτι που προκαλεί έκπληξη. Περισσότερο εντυπωσιακός είναι δε ο τρόπος με τον οποίο όλα αυτά τα στοιχεία αφομοιώνονται μέσα σε ένα σύνολο που έστω κι αν η μορφολογία θα το χαρακτήριζε παράταιρο, το τελικό αισθητικό αποτέλεσμα το δικαιώνει πανηγυρικά.

Η προσπάθεια εξήγησης της επιλογής αυτής – της ενσωμάτωσης 8 αιώνων ιστορίας της σύνθεσης μέσα σε μια Συμφωνία 20 λεπτών – από την πλευρά του αναλυτή, στην καλύτερη περίπτωση θα καταλήξει σε μια εικασία.

Ωστόσο ο ίδιος ο Συνθέτης το 2009 κατά τη διάρκεια της 7ης Θερινής Μουσικής Ακαδημίας<sup>11</sup> που διοργανώθηκε από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, σε διάλεξη που έδωσε σχετικά με την προσωπική του στάση απέναντι στη μουσική δημιουργία, μεταξύ άλλων αναφέρθηκε και στις παραμέτρους που καθορίζουν κάποιες τέτοιες επιλογές:

"Προϊόντος του χρόνου ένας δημιουργός υιοθετεί, αποκτά, κατακτά, δημιουργεί διάφορες μορφοπλαστικές πρακτικές, είτε σε σχέση με τη

<sup>11</sup> <https://music.ionio.gr/gr/academy/music-academy-archive/>

δημιουργία, ανάπτυξη και εξέλιξη των ιδεών, είτε τεχνικά. Ωστόσο καμία από αυτές τις πρακτικές δεν είναι εύκολο να παγιώσει τη θέση της στη συνείδησή του. Κι αυτό διότι μπροστά στην ανακάλυψη κάποιου νέου στοιχείου, εύκολα απαξιώνονται τα παλαιότερα. Αλλά και αντίστροφα, αν η αναζήτηση ενός νέου στοιχείου οδηγηθεί σε αδιέξοδο, εύκολα κλίνει κανείς προς τον εκθειασμό των παλαιότερων."

...και τελικά είναι όντως Συμφωνία;

Σε ένα έργο που θα μπορούσε να αποτελεί την ηχητική απεικόνιση της σύλληψης του Calder σχετικά με τα κινούμενα τρισδιάστατα γλυπτά, η αναζήτηση εσωτερικών συνδέσεων ανάμεσα στα διάφορα μέρη μοιάζει απλώς περιττή.

Ολόκληρο αυτό το μουσικό οικοδόμημα είναι ένας υπερδραστήριος, ευλύγιστος ζωντανός οργανισμός, που κινείται ασταμάτητα εμφανίζοντας διαρκώς διαφορετικά πρόσωπα, με πυρήνα ωστόσο συστατικά στοιχεία που έχουν κάπου ξαναεμφανιστεί, πάντα όμως αλλαγμένα ή κρυμμένα έτσι ώστε να μην γίνονται ποτέ εύκολα αντιληπτά.

Φράσεις όπως "στείρα επανάληψη", "φλυαρία" ή ο καταλογισμός έλλειψης ευρηματικότητας και φαντασίας, είναι καταδικασμένα να αποτυγχάνουν όσο κι αν προσπαθούν να βρουν θέση στην περιγραφή αυτού του έργου.

Αν έπρεπε να παρομοιαστεί αυτή η Συμφωνία με κάποιο είδος του ζωικού βασιλείου, θα ταίριαζαν μόνο τα χαρακτηριστικά ενός ευλύγιστου χαμαιλέοντα: ένα σώμα με ένα σύνολο στοιχείων που μεταβάλλουν το σχήμα και το χρώμα τους ανάλογα με το νέο περιβάλλον στο οποίο πρέπει να ενσωματωθούν.



Στο άκουσμα, ακόμα και ο πιο έμπειρος και προσεκτικός ακροατής θα νιώσει ίσως μια νεφελώδη αίσθηση οικειότητας (ένα ηχητικό déjà vu), χωρίς όμως να είναι σε θέση να κάνει με ακρίβεια τις διάφορες συνδέσεις ανάμεσα σε αυτά που ακούει την κάθε χρονική στιγμή, και σε εκείνα που έχουν προηγηθεί.

Αναλύοντας τη δε ένας ερευνητής, δεν έχει παρά να παραδεχτεί ότι τελικά το υλικό και οι φόρμες που έχει στη διάθεσή του ένας συνθέτης έχουν άπειρες δυνατότητες αρκεί να βρίσκονται στα χέρια ενός δημιουργού, ικανού τεχνίτη, και με ανεξάντλητη ευρηματικότητα και φαντασία.

Σύμφωνα λοιπόν με τις προϋποθέσεις που χρειάζεται να πληροί ένα συμφωνικό έργο ώστε να θεωρείται Συμφωνία (αναφορά στις οποίες έγινε στο προηγούμενο κεφάλαιο της παρούσης εργασίας), το Op.76 του Ιωσήφ Παπαδάτου ανταποκρίνεται επάξια στον τίτλο αυτό.

Προκειμένου να αποφευχθούν οι αόριστες περιγραφές, το παρόν εισαγωγικό κείμενο παραπέμπει στην ανάλυση που ακολουθεί στις επόμενες σελίδες, όπου έχει ιχνηλατηθεί και καταγραφεί με λεπτομέρεια η συνθετική διαδικασία και ο μοναδικός μουσικός "γενετικός κώδικας" γύρω από τον οποίο αναπτύχθηκε το υπό διερεύνηση έργο.

➤ Για την πλήρη κατανόηση της ανάλυσης που ακολουθεί είναι απαραίτητη η παράλληλη παρακολούθηση της ήδη επεξεργασμένης παρτιτούρας του έργου.

### Συντομογραφίες - Επεξηγήσεις

μ. : μέτρο

4<sup>η</sup> / 5<sup>η</sup> Κ : 4<sup>η</sup> / 5<sup>η</sup> Καθαρή

4<sup>η</sup> (5<sup>η</sup>) ελ. / αυξ. : 4<sup>η</sup> (5<sup>η</sup>) ελαττωμένη / αυξημένη

3<sup>η</sup> (6<sup>η</sup>) μ / Μ : 3<sup>η</sup> (6<sup>η</sup>) μικρή / Μεγάλη

do<sup>4</sup> : το μεσαίο do του πιάνο (do "της κλειδαριάς")

Οι ονομασίες των οργάνων, οι μουσικοί όροι και όλες οι συντιμήσεις έχουν διατηρηθεί με τον τρόπο που χρησιμοποιούνται στη διεθνή ξενόγλωσση βιβλιογραφία.

## ΜΕΡΟΣ Ιο

### THE PASSAGE OF BIRTH

T.T. 7':35"

αριθμός μέτρων : 169

Το tempo εκκίνησης του Ι<sup>ο</sup> Μέρους καθορίζεται από την οδηγία  $\downarrow = 92$ , όμως δεν παραμένει ενιαίο σε ολόκληρη τη διάρκεια του, αλλά μεταβάλλεται αρκετές φορές. Ο οπλισμός μέτρου επίσης δεν είναι ενιαίος. Ξεκινά με μέτρο  $\frac{4}{4}$  αλλά σε όλη τη διάρκεια του μέρους υφίσταται διάφορες αλλαγές, όλες για κάποιο πολύ συγκεκριμένο λόγο όπως θα φανεί στη συνέχεια.

Στο μέρος αυτό παρατηρούνται κύρια μοτίβα, δευτερεύοντα μοτίβα, εκτενείς μελωδικές γραμμές (που προκύπτουν κυρίως από την οριζόντια ανάγνωση διάφορων κάθετων κατασκευών), αλλά δεν υπάρχει κάτι που να μπορεί να οριστεί ως θέμα, το οποίο να εξελίσσεται και να υφίσταται κάποια επεξεργασία. Ασφαλώς υπάρχουν στοιχεία που πρωταγωνιστούν με ιδιαίτερο τρόπο, ο οποίος όμως απέχει πολύ από τα να μας επιτρέψει να τα χαρακτηρίσουμε θέματα.

Το στοιχείο της επανάληψης είναι επίσης παρόν. Διάφορα στοιχεία επαναλαμβάνονται ατόφια ή παραλλαγμένα, ολόκληρα ή συντετμημένα, με τέτοιο τρόπο όμως που τελικά να προκύπτει μια ανομοιομορφη ομοιομορφία.

Το Ιο Μέρος της Συμφωνίας έχει μορφή Α-Β, όπου το Α υποδιαιρείται σε επιμέρους ενότητες ενώ το Β είναι ενιαίο.

#### A

Το Α τμήμα του Ι<sup>ο</sup> Μέρους εμφανίζει έναν χαρακτήρα φαινομενικά στατικό, με ελάχιστη και συντηρητική κίνηση η οποία σε κάποια σημεία έχει έντονα

ξεσπάσματα. Εσωτερικά υποδιαιρείται σε αρκετά μικρότερα τμήματα, οι εναλλαγές των οποίων είναι απολύτως ευδιάκριτες.

Σ' αυτό το τμήμα η μετρονομική ένδειξη αλλάζει 5 φορές:

$$\left. \begin{array}{l} \mu.1 : \text{♩} = 92 \\ \mu.71 : \text{♩} = 58 - 63 \text{ (με την οδηγία } \textit{meno mosso}) \\ \mu.80 : \text{♩} = 120 \\ \mu.83 : \text{♩} = 58 - 63 \\ \mu.87 : \text{♩} = 96 - 100 \end{array} \right\}$$

Αυτές οι μετρονομικές ενδείξεις σχεδόν αποτυπώνουν την εσωτερική διάρθρωση του τμήματος A, η οποία θα περιγραφεί αναλυτικά στη συνέχεια.

Ο οπλισμός μέτρου είναι σχεδόν ενιαίος -  $\frac{4}{4}$  - και θα μεταβληθεί μόνο για 3 μέτρα (1+2) επίσης για πολύ συγκεκριμένο λόγο.

Το εύρος των δυναμικών κυμαίνεται από *ppp* έως *fff*, ενώ πολύ ζωτικό ρόλο παίζει και η χρήση των *crescendi* και *diminuendi*.

#### μ. 1 - 5

Το τμήμα A ξεκινά με ένα 5μετρο το οποίο αφήνει ένα εξαιρετικά έντονο ηχητικό αποτύπωμα. Είναι ένας λιτός διάλογος έκτασης περίπου 2,5 μέτρων, με το πιάνο και τα χαμηλά έγχορδα (Vc, Cb) να απαντούν στα μπάσσα πνευστά και το Bass Drum. Ο διάλογος αυτός επαναλαμβάνεται δύο φορές. Στην επανάληψη η ομάδα του πιάνο και των εγχόρδων ενισχύεται από την προσθήκη ενός μεγάλου Tam-tam.

Η δυναμική στις δύο εμφανίσεις της ομάδας των πνευστών και του B.Dr. παραμένει σταθερή ( $f \rightarrow cresc.$ ). Αντίθετα η ομάδα του πιάνο και των εγχόρδων στην πρώτη φορά εμφανίζεται με δυναμική  $p$  και τη δεύτερη με  $pp$ .

Η "δήλωση" της ομάδας των πνευστών και του B.Dr. είναι ένα fa στην οκτάβα ( $fa^2-fa^1$ , καθώς το C.Fag και η tuba ηχούν μια οκτάβα χαμηλότερα), στην οποία η ομάδα του πιάνο και των εγχόρδων απαντά με ένα mi. Αυτό το mi στο πιάνο επαναλαμβάνεται 7 φορές σε οκτάβες ( $mi^2-mi^1$ ) ξεκινώντας από το χαμηλό mi, και ενισχύεται από αντίστοιχες ατάκες στα έγχορδα. Το συγκεκριμένο άκουσμα παραπέμπει σε καμπάνες. Η συνολική έκταση αυτού του συμβάντος καλύπτει μόλις διάστημα μιας 9<sup>ης</sup> (οκτάβα συν ένα ημιτόνιο).

Αυτή η ημιτονιακή κίνηση (fa→mi) - σαν υπαινιγμός μιας πτώσης - ενισχυμένη και από την συγκεκριμένη ενορχήστρωση, προσδίδει στα μέτρα αυτά έναν χαρακτήρα μυστηριώδη και εξαγγελτικό, που είναι αδύνατο να μην τραβήξει την προσοχή και να μην χαραχτεί έντονα στα αφτιά του ακροατή. Έξοχος τρόπος για το ξεκίνημα ενός έργου.

#### μ. 6 - 45

Μετά τις χαμηλές συχνότητες του εναρκτήριου 5μετρου, ακολουθεί ένα λαμπερό tutti (μ. 6 - 13) στο οποίο συμμετέχουν όλα τα όργανα της ορχήστρας πλην των κρουστών. Το σημείο αυτό εντελώς στατικό. Ολόκληρη η ορχήστρα παρουσιάζει μια συνήχιση η οποία περιλαμβάνει 9 από τους 12 φθόγγους της χρωματικής κλίμακας και έχει έκταση 4,5 οκτάβες. Το χαμηλό mi από την ομάδα του πιάνο και των εγχόρδων του προηγούμενου 5μετρου διατηρείται ως χαμηλότερος φθόγγος και σε αυτό το tutti, λειτουργώντας ως ενοποιητικό στοιχείο ανάμεσα στα δύο αυτά τμήματα.

Αναλυτικά:

- τα έγχορδα *divisi a2* ή *a3* (εκτός των Cb) κινούνται *legato* με σταθερή δυναμική ***ff*** και οδηγία για ανεξάρτητες αλλαγές των δοξαριών
- τα ξύλινα πνευστά κινούνται επίσης *legato*, με δεμένους φθόγγους μικρότερης έκτασης, και με συγχρονισμένες ατάκες
- τα χάλκινα πνευστά κινούνται ομοίως με συντομότερα *legati*, πραγματοποιώντας ωστόσο συγχρονισμένες αυξομειώσεις δυναμικής από ***ff*** σε ***f*** και από ***ff*** σε ***fff***.
- η συνήχιση του πιάνο (μ.6) προσδίδει μια μεταλλική ατάκα στο συνολικό άκουσμα.

Το ηχητικό αποτέλεσμα όλης αυτής της φαινομενικά στατικής κατάστασης αποδεικνύεται τελικά αρκετά κινητικό: οι συγχρονισμένες ατάκες και οι αυξομειώσεις της δυναμικής είναι τα στοιχεία εκείνα που συνθέτουν την ψευδαίσθηση της εσωτερικής κίνησης.

Από το μέτρο 13 τα έγχορδα μένουν μόνα τους χωρίς όμως να μεταβληθεί κάτι στο φθογγικό υλικό ή την κίνησή τους. Για τα επόμενα 5 μέτρα κινούνται σταθερά και πάντα με δυναμική ***ff*** ώσπου στο μ.18 ένα ενιαίο *diminuendo* οδηγεί τα I<sup>a</sup> και II<sup>a</sup> Vln μαζί με τα Cb σε χαμηλότερη δυναμική και παύση. Οι Vle με τα Vc συνεχίζουν μόνα τους σε δυναμική ***ppp*** εξακολουθώντας να παίζουν την ίδια 4ηΚ και 5ηΚ αντιστοίχως, όπως και στο *tutti* που προηγήθηκε. Η συνήχιση των δύο αυτών ομάδων συνολικά δημιουργεί μια Do<sup>+</sup> σε α' αναστροφή και με 7<sup>η</sup>M (Vle: sol<sup>3</sup> - do<sup>4</sup>, Vc: mi<sup>2</sup> - si<sup>2</sup>).

Αλληλοδιαδοχικά αυτές οι ομάδες πραγματοποιούν *crescendi* και *diminuendi* (***ppp*** > *cresc.* > ***f*** > *dim.* > ***ppp***) συντηρώντας την ψευδαίσθηση της κίνησης. Αυτή η τήξη της μιας συνήχισης μέσα στην άλλη δημιουργεί μια επιπλέον ψευδαίσθηση στο άκουσμα: σαν το sol - do να λύνεται σε ένα mi - si, κάτι που

παραπέμπει στην διαδικασία που εκτυλίχθηκε στο εναρκτήριο 5μετρο με τον διάλογο fa → mi.

Ο διάλογος ανάμεσα σε VIe και Vc διαρκεί μέχρι το μ.28 οπότε επανέρχεται το tutti των μ.6-13 μεγεθυμένο ως προς την οριζόντια έκταση του (μ.28-41). Εκτυλίσσεται με το ίδιο τονικό εύρος και σχεδόν το ίδιο φθογγικό υλικό, έχοντας υποστεί μόνο κάποιες εσωτερικές ανταλλαγές φθόγγων ανάμεσα στα όργανα, και εμφανίζοντας μια κάπως ελαφρύτερη χαμηλή περιοχή. Σε αυτή τη δεύτερη του εμφάνιση το tutti ξεκινάει με δυναμική *ppp*.

Το θεμέλιο mi των 28 προηγούμενων μέτρων εξακολουθεί να διατηρείται λαμβάνοντας τελικά χαρακτήρα pedal.

Η εσωτερική κίνηση εξασφαλίζεται και πάλι με ατάκες επάνω στον ίδιο φθόγγο μόνο που τώρα δεν εκτελούνται πλέον συγχρονισμένα. Επιπλέον οι δεμένοι φθόγγοι έχουν τώρα συνολικά μεγαλύτερη διάρκεια.

Το Trbn 1 στην πρώτη εμφάνιση του tutti (μ.6-13) παίζει ένα fa<sup>3</sup> το οποίο στη δεύτερη εμφάνιση (μ.28-41) γίνεται mi<sup>3</sup> : ενδεχομένως πρόκειται για μια κρυμμένη εμφάνιση του διαλόγου των μέτρων 1-5, υπό τη μορφή μονολόγου. Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι το Trbn 1 είναι ένα από τα μπάσσα όργανα που δεν συμμετέχουν στον εναρκτήριο διάλογο (μ.1-5).

Από το μ.32 αυξάνεται η δυναμική στα έγχορδα και σταδιακά ακολουθούν και τα πνευστά, οπότε για τα επόμενα 9 μέτρα (μέχρι το μ.41) η εσωτερική κινητικότητα εξασφαλίζεται και πάλι χάρη στις ατάκες και τις αυξομειώσεις των δυναμικών, στις οποίες αυτή τη φορά συμμετέχει ολόκληρη η ορχήστρα (τα ξύλινα πνευστά και τα έγχορδα στα μ.6-13 δεν εκτελούσαν αυξομειώσεις στις δυναμικές).

Από το μ.40 πρώτα τα χάλκινα πνευστά και μετά τα ξύλινα σιγά - σιγά αποχωρούν οπότε στο μ.42 τα έγχορδα μένουν και πάλι μόνα τους.

#### μ. 45 - 49

Στο μ.45 επανέρχεται ο διάλογος του εναρκτήριου 5μετρου έχοντας υποστεί διάφορες αλλαγές: όλα ίδια και όλα τόσο διαφορετικά...

Το πρώτο μέτρο της ομάδας των πνευστών και του B.Dr ( $fa^2-fa^1$ ) παραλείπεται και ο διάλογος ξεκινά απευθείας από τις οκτάβες στο πιάνο μαζί με τα Vc και τα Cb, αρχίζοντας αυτή τη φορά από το ψηλό mi ( $mi^2$ ): αυτή η αλλαγή δημιουργεί το αίσθημα της συνέχειας από κάτι που δεν έχει ολοκληρωθεί (λόγω της διαφορετικής ψυχολογικής λειτουργίας ανάμεσα στο  $\downarrow \rightarrow \uparrow$  και στο  $\uparrow \rightarrow \downarrow$ ). Τέλος η

επανάληψη των οκτάβων στα μ.48-49 έχει έναν φθόγγο λιγότερο (6 αντί για 7 που είχε η φράση στα πρώτα 5 μέτρα του έργου).

#### μ. 50 - 56 και μ. 57 - 65

Στο μ.50 εμφανίζεται κίνηση για πρώτη φορά υπό τη μορφή σύντομων μοτιβικών χειρονομιών με ανιούσα φορά στα Fl, Ob και VlnI. Στο ίδιο σημείο επίσης σταματά το pedal του mi στα Cb.

Τα μ. 50 - 56 είναι κάτι πρωτόγνωρο για τη μέχρι στιγμής πορεία. Οι κινήσεις των Fl, Ob και VlnI από το μ.50, εξαπλώνονται πλέον και σε άλλα πνευστά, ανιούσες και κατιούσες με διάφορα μεγέθη. Επιπλέον επιστρέφει η δραστηριότητα στα κρουστά με πρώτη μια χαρακτηριστική επέμβαση της marimba με tremolo στο μ.53.

Αυτά τα 7 μέτρα είναι λαμπερά και εξωστρεφή, και λειτουργούν απολύτως αντιθετικά ως προς τα 50 μέτρα που προηγήθηκαν και είχαν έναν μυστηριώδη και δωρικό χαρακτήρα. Δομικά ο χαρακτήρας αυτών των 7 μέτρων δημιουργεί την αίσθηση ότι λειτουργούν ως προάγγελος μιας διαφορετικής κατάστασης. Ιδιαίτερα ο χαρακτήρας του μ.56 εντείνει την αίσθηση του επερχόμενου, που όμως για την ώρα



δεν έρχεται. Αντιθέτως, όλο αυτό οδηγεί στην επιστροφή της στατικότητας για τα επόμενα 9 μέτρα (μ.57-65), παρόμοια με την υφή των tutti που προηγήθηκαν αλλά με σαφώς μικρότερη συμμετοχή οργάνων και πολύ πιο περιορισμένη έκταση.

Στο μ.56 συμβαίνει η πρώτη αλλαγή στον οπλισμό μέτρου από  $\frac{4}{4}$  σε  $\frac{3}{4}$  με διάρκεια μόλις ενός μέτρου. Ο λόγος αυτής της αλλαγής είναι η εξυπηρέτηση της μοτιβικής διάρθρωσης στο σημείο αυτό, πριν την επιστροφή και πάλι σε μια στατική υφή, και στα  $\frac{4}{4}$ .

Η συνήχηση του μ.57 είναι μια νέα κατασκευή με υφέσεις, σε αντίθεση με τις δύο που προηγήθηκαν και συμπεριελάμβαναν μόνο διέσεις. Επίσης το φθογγικό υλικό της νέας συνήχησης είναι σαφώς πιο περιορισμένο: έναντι των 9 φθόγγων της χρωματικής κλίμακας που χρησιμοποιήθηκαν στις συνηχήσεις των μ.6 και μ.28, η νέα συνήχηση αποτελείται μόλις από 5 (sib - reb - fa - do - mib). Επιπλέον η θεμέλιος της συνήχησης είναι το sib, μια 5ηελ. υψηλότερα από το mi που κυριαρχούσε στα 50 πρώτα μέτρα. Τέλος, σε αντίθεση με τα δύο tutti που προηγήθηκαν, στο tutti των μ.57-65 παρατηρείται πραγματική εσωτερική κίνηση στα πνευστά, με τα όργανα να μετακινούνται σε άλλους φθόγγους της ίδιας πάντα συνήχησης.

#### μ. 66 - 70

Η υφή των επόμενων 4,5 μέτρων εμφανίζει αιφνιδιαστικά πολύ διαφορετικό υλικό: κινήσεις κυρίως αλμάτων στα έγχορδα (με πιο μετριοπαθή τα Cb) και ριπές ογδών (♩) στα πνευστά που δημιουργούν νέες συνηχήσεις.

Ουσιαστικά όλο αυτό προΐδεάζει τον ακροατή εν αγνοία του για μέρος της υφής που επικρατεί σε όλη την έκταση του Β τμήματος (βλέπε για παράδειγμα μ.123-127).

## μ. 71 - 91

Στα μ.71-80 κάνει την εμφάνισή του ένα choral, το οποίο μοιάζει σαν να είναι η εξέλιξη της ακινησίας των μ.14-18. Η έκτασή του είναι 10 μέτρα τα οποία διαιρούνται σε δύο ίσα μέρη.

Το α' τμήμα (μ.70-75) ξεκινά με δυναμική **pp** η οποία παραμένει σταθερή, και την οδηγία non vibrato με αποτέλεσμα να προκύπτει ήχος σιγανός και λευκός, και να δημιουργεί πολύ έντονη αντίθεση σε σχέση με τα ηχηρότατα μέτρα που μόλις προηγήθηκαν και είχαν δυναμική **fff**. Αποτελείται δε από πολύ διευρυμένες συνηχήσεις που καλύπτουν έκταση μεγαλύτερη από 5,5 οκτάβες, και οι οποίες μεταβάλλονται από μια έως τρεις φορές ανά μέτρο.

Στο β' τμήμα από την άλλη πλευρά (μ.75-80), οι συνηχήσεις συρρικνώνονται ως προς το εύρος τους, το ρυθμικό βήμα είναι πιο αργό και οι δυναμική μεταβαλλόμενη.

Ένα μικρό επεισόδιο στο πιάνο, τα μελωδικά κρουστά (Glockenspiel, Vibraphone) και μια μικρή συμμετοχή του B.Cl, με ποικιλόχρωμες δυναμικές που παίζουν με τα ηχοχρώματα, διακόπτει σαν μια μεγάλη ονειροπαγίδα τη γαλήνια ονειροπόληση του choral, για 3 μέτρα (μ.80-82), με χαρακτηριστικά τα έντονα άλματα στο πιάνο.

Στο μ.83 το choral επιστρέφει, επεκτείνοντας την υφή του τμήματος β' (μ.75-80) με ακόμα πιο αργό βήμα, με ένα ολόκληρο (♩) ανά μέτρο.

Από το μ.87 η στασιμότητα της αρχής επιστρέφει στα έγχορδα μόνο που αυτή τη φορά συμπορεύεται με την ονειροπαγίδα των μ.80-82, η οποία είναι τώρα πιο πυκνή ως προς τα μοτιβικά συμβάντα και την ενορχήστρωση. Χαρακτηριστική είναι δε η επιστροφή του mi pedal στα Cb, οίονος κάποιας επιστροφής. Εκτός από το πιάνο, το Glockenspiel και το Vibraphone, στην ονειροπαγίδα συμμετέχουν τώρα και

οι καμπάνες (Tubular Bells) και Suspended Cymbal που προς το τέλος του αποσπάσματος αλλάζει σε Tam-tam. Το B.C1 αυτή τη φορά απουσιάζει.

Ενώ οι δυναμικές στο τμήμα των κρουστών είναι σχεδόν ενιαίες, από *mf* και πάνω (πλην του Susp. Cymbal που έχει οδηγία για λίγο χαμηλότερη δυναμική), το στρώμα των εγχόρδων κινείται στην αέρινη δυναμική του *pp*.

Επίσης τα μοτίβα αλμάτων του πιάνο από την πρώτη εμφάνιση της ονειροπαγίδας, τώρα εξαπλώνονται στο Glockenspiel και το Vibraphone.

Το συνολικό άκουσμα αυτών των 5 μέτρων βγάζει ένταση και μια εσωτερική αναστάτωση: η ονειροπαγίδα πάλλεται νευρικά. Το glissando σε Vibraphone, Glockenspiel και Tub. Bells (μ.90) έχει ένα άκρως εξώγλυφο άκουσμα, σχεδόν απειλητικό, και σηματοδοτεί την κορύφωση του συμβάντος αλλά ταυτόχρονα και τη λήξη του.

#### μ. 92 - 104

Τα τελευταία 13 μέτρα του Α μέρους εξελίσσονται παρόμοια με τα μ.45-56.

Στο μ.92 επανέρχεται ο διάλογος του εναρκτήριου 5μετρου, ακόμη μια φορά παραλλαγμένος σε σχέση με την πρώτη του εμφάνιση. Αυτή τη φορά ακούγονται 8 ζεύγη οκτάβων  $mi^2 - mi^1$ , ξεκινώντας όπως και στη δεύτερη του εμφάνιση από το υψηλότερο  $mi^2$ . Το fa των χαμηλών πνευστών και του B.Dr ακούγεται δύο φορές, όπως στην αρχική εμφάνιση του 5μετρου, όμως τώρα οι συνομιλητές του διαλόγου ηχούν ταυτόχρονα.

Τα μ.96-104 είναι πανομοιότυπα με τα μ.50-57 με μόνη διαφορά τη διπλή επανάληψη του μ.56 στα μ.102-103. Αυτή η διπλή επανάληψη εντείνει ακόμα περισσότερο την αίσθηση του επερχόμενου που δημιουργεί ο χαρακτήρας αυτού του μέτρου. Και αυτή τη φορά το διαφορετικό που αναμένεται, έρχεται.

## B

Το Β τμήμα του I<sup>ov</sup> Μέρους δεν έχει δομικά εσωτερικές υποδιαίρέσεις και γενικά είναι απόλυτα αντιθετικό προς το Α. Ένα κοινό στοιχείο ανάμεσα στα δύο μέρη είναι ίσως η φαινομενική στατικότητα, η οποία ωστόσο εμφανίζεται με πολύ διαφορετικό τρόπο στο κάθε ένα.

Επίσης, σε αντίθεση με το Α τμήμα, το Β φέρει από την αρχή μέχρι το τέλος την ίδια μετρονομική ένδειξη ( $\downarrow = 168$ ) μαζί με την οδηγία *Furioso*. Ο οπλισμός μέτρου εναλλάσσεται αρκετές φορές από  $\frac{4}{4}$  σε  $\frac{5}{4}$  και αντιστρόφως, επίσης για πολύ συγκεκριμένο λόγο.


Τέλος οι επικρατέστερες ενδείξεις δυναμικής είναι το *ff* και το *fff*, ενώ ποτέ δεν εμφανίζεται δυναμική χαμηλότερη του *mf*.

### μ. 105 - 115

Αυτά τα πρώτα 11 μέτρα του Β τμήματος λειτουργούν εισαγωγικά και προπαρασκευαστικά σε σχέση με αυτό που θα ακολουθήσει. Η δράση μεταφέρεται στα πνευστά, τα κρουστά και το πιάνο, ενώ τα έγχορδα σ' αυτό το μέρος συνολικά έχουν περιορισμένη παρουσία συγκριτικά με τα όσα έχουν προηγηθεί.

Τα όργανα στα μέτρα αυτά προετοιμάζονται και προβάρουν μοτίβα και κινήσεις που σύντομα θα κατακλύσουν όλη την υπόλοιπη έκταση του I<sup>ov</sup> Μέρους. Ριπές συνηγήσεων, δεμένοι φθόγγοι, τονισμοί, διάφοροι ρυθμικοί σχηματισμοί και ποικίλοι συνδυασμοί οργάνων είναι τα στοιχεία που συνθέτουν αυτό το προοίμιο.

Στα μ.107-111 στα Fl και στα Ob εμφανίζεται μια ανάμνηση της υφής του choral των μ.70-75, η οποία είναι ίσως ο τρόπος που έχει επιλεγεί ώστε το Α τμήμα να κάνει την εμφάνισή του μέσα στο Β, σε αντιστοιχία με τα μ.66-70 που ήταν μια πινελιά του Β τμήματος στον καμβά του Α.

Στο μ.108 στις τρομπέτες και τα τρομπόνια ακούγεται για πρώτη φορά ένα ρυθμικό μοτίβο: , το οποίο άμεσα στο ίδιο μέτρο μεταφέρεται στα timpani και στη συνέχεια σε αρκετούς άλλους εκπροσώπους των οργάνων της ορχήστρας. Μια παραλλαγή του μοτίβου αυτού θα ακουστεί στο μ.126 και πάλι από τις τρομπέτες. Ωστόσο η σημαντικότητα του ως μοτίβο έγκειται στο ότι θα μετεξελιχθεί και θα γίνει το κύριο ρυθμικό μοτίβο του Snare Drum (κρουστός 1) από το μ.134 και σχεδόν για ολόκληρη τη συνέχεια του κομματιού μέχρι το τέλος.

#### μ. 116 - 169

Από το μ.116 αρχίζει να χτίζεται μια 4μετρη φράση στα κρουστά, η οποία θα κυριαρχήσει σε όλη την υπόλοιπη διάρκεια του I<sup>ου</sup> Μέρους παίζοντας το ρόλο του ostinato. Πρόκειται για το δεύτερο στοιχείο στο μέρος αυτό που αφήνει τόσο έντονο αποτύπωμα στο αφτί του ακροατή, μετά το εναρκτήριο 5μετρο.

Από τα 4 μέτρα του ostinato κρουστών τα δύο πρώτα έχουν οπλισμό μέτρου  $\frac{5}{4}$  και τα επόμενα δύο  $\frac{4}{4}$ . Η αλλαγή αυτή προφανώς εξυπηρετεί τη ρυθμική μοτιβική διάρθρωση και είναι και η μόνη που υπάρχει στο Β τμήμα παρόλο που θα επαναληφθεί πολλές φορές.

μ. 138-141

The musical score shows six staves of percussion instruments. The top staff is Timpani, followed by Snare Drum, 3 Tom-toms, Tambourine, Cow Bell, and Bass Drum. The wood block and temple block are also indicated in the score.

Αναλυτικά, τα κρουστά που συμμετέχουν σ' αυτό το ostinato διανέμονται στους εκτελεστές ως εξής:

- Timpani : 3, κουρδισμένα σε  $5^{es}K$ ,  $fa^3$  -  $sib^2$  -  $mib^2$
- 1<sup>ος</sup> κρουστός : Snare Drum (3<sup>ο</sup> διάστημα), Cow Bell (2<sup>ο</sup> διάστημα), Temple Block (4<sup>ο</sup> διάστημα) και Wood Block (επάνω από το πεντάγραμμο)
- 2<sup>ος</sup> κρουστός : 3 Tom-toms (1<sup>ο</sup> διάστημα, 3<sup>η</sup> γραμμή και 4<sup>ο</sup> διάστημα αντιστοίχως, από το χαμηλότερο στο υψηλότερο) και Hi-hat (5<sup>η</sup> γραμμή)
- 3<sup>ος</sup> κρουστός : Bass Drum
- 4<sup>ος</sup> κρουστός : Tambourine

Πρόκειται για έναν ακόμα διάλογο όπου στη δήλωση των 2 πρώτων μέτρων από τα Timpani, το Snare Drum, τα Toms-toms και το Tambourine, απαντούν το Cow Bell, το Temple Block, το Wood Block, το Hi-hat και το Bass Drum.

Ωστόσο ο κύριος ρυθμικός κορμός βρίσκεται στα Timpani στο πρώτο 2μετρο και στο Bass Drum στο δεύτερο. Συνολικά είναι σαν ένας διάλογος για 2 σολίστες και χορωδία από τα υπόλοιπα κρουστά όργανα.

Το χτίσιμο του ostinato γίνεται σταδιακά.

- μ.116 - 118 : στην 1<sup>η</sup> προπαρασκευαστική του εμφάνιση το ostinato κρουστών έχει ελλιπή έκταση τριών μέτρων. Τα κρουστά εδώ παίζουν απουσία της υπόλοιπης ορχήστρας για να γίνει έντονα αισθητή η παρουσία τους και να αποτυπωθεί το άκουσμά τους ως κεντρικό συμβάν.

Παρόλο που εδώ τα κρουστά παίζουν μόνα τους και είναι τόσο εκτεθειμένα, η δυναμική αυξάνεται σε *fff* κάνοντας το άκουσμα σχεδόν άγριο.

Το πρώτο μέτρο εμφανίζει μόνο τα timpani με τις χαρακτηριστικές κινήσεις των διαστημάτων 5<sup>ης</sup>Κ. Το 2<sup>ο</sup>μετρο που ακολουθεί εμφανίζεται με όλα του τα όργανα συν το Tambourine, το οποίο στην τελική μορφή της φράσης ανήκει στην ομάδα των Timpani. Τα μοτίβα είναι επίσης διαφορετικά σε σχέση με τα οριστικά.

- μ.119 - 121 : 2<sup>η</sup> προπαρασκευαστική εμφάνιση - η φράση εμφανίζεται και πάλι 3μετρη. Σε αυτά τα μέτρα εμφανίζεται μόνο ο ρυθμικός κορμός του ostinato κρουστών, δηλαδή τα πιο εξώγλυφα χαρακτηριστικά του από τα Timpani και το Bass Drum. Στο πρώτο μέτρο τα Timpani ακούγονται και πάλι solo. Στο επόμενο 2μετρο γίνεται η πρώτη είσοδος της ορχήστρας με την επέμβαση ορισμένων πνευστών (Fl, Ob, Cl, και Trp)
- μ.122 - 125 : 1<sup>η</sup> εμφάνιση του ostinato κρουστών ως 4μετρο. Εδώ ακούγεται μόνο ο ρυθμικός κορμός (Timpani - Bass Drum) και ο 2<sup>ος</sup> κρουστός που παίζει τα 3 Tom - toms και το Hi-hat. Τα μοτίβα είναι τα οριστικά με μόνη εξαίρεση τα 3 Tom - toms όπου παίζεται μόνο ο ένας φθόγγος από τις διπλές

συνηγήσεις της τελικής μορφής. Επιπλέον αυξάνεται σταδιακά και η συμμετοχή από την υπόλοιπη ορχήστρα.

- μ.126 - 129 : Το Tambourine ενσωματώνεται στο πρώτο 2μέτρο. Τα 3 Tom - toms (2<sup>ος</sup> κρουστός) εμφανίζονται και πάλι με μονούς φθόγγους όπως στα μ.122-123, ενώ εξακολουθεί να απουσιάζει το Snare Drum (1<sup>ος</sup> κρουστός). Το δεύτερο 2μετρο εμφανίζεται για πρώτη φορά πλήρες σε ότι αφορά τόσο τη συμμετοχή των οργάνων όσο και την οριστική μορφή των μοτίβων.
- μ.130 - 133 : Εξελίσσονται όμοια με το ακριβώς προηγούμενο 4μετρο (μ.126-129), με τα 3 Tom - toms να παίρνουν μοτιβικά την οριστική μορφή τους με τις διπλές συνηγήσεις.
- μ.134 - 137 : Το ostinato κρουστών μετά από 5 εμφανίσεις προπαρασκευαστικού χαρακτήρα παρουσιάζεται για πρώτη φορά με την οριστική του μορφή στο μ.134. Χαρακτηριστική διαφορά ανάμεσα στα δύο 2μετρα του ostinato κρουστών είναι οι τονισμοί (>) οι οποίοι κυριαρχούν σε όλα τα όργανα του πρώτου αλλά απουσιάζουν εντελώς από το δεύτερο.
- μ.138 - 141 και μ.142 - 145 : ακόμα 2 πλήρεις εμφανίσεις του ostinato κρουστών... φαινομενικά. Μπορεί αυτές οι 3 επαναλήψεις (μ.134-137, μ.138-141 και μ.142-145) να ακούγονται ίδιες, όμως υφίστανται και αυτές κάποια εσωτερική αλλαγή. Το Snare Drum σε αντίθεση με τα άλλα κρουστά που εμφανίζουν σταθερά μοτίβα στην κάθε επανάληψη, δεν έχει σταθερή φράση αλλά ένα μοτίβο τριών q το οποίο επαναλαμβάνει συνεχώς. Το μέτρο των  $\frac{5}{4}$  δεν χωρά δύο πλήρεις επαναλήψεις του μοτίβου των  $\frac{3}{4}$  , οπότε σε κάθε νέα



εμφάνιση του ostinato κρουστών το Snare Drum ξεκινάει από το σημείο του μοτίβου στο οποίο είχε σταματήσει στην προηγούμενη εμφάνιση :

Snare Drum

5

9

όλα ίδια και όλα τόσο διαφορετικά...

- μ.146 - 149 και μ.150 - 153 : Σε αυτά τα οκτώ μέτρα το ostinato κρουστών εμφανίζεται για πρώτη φορά χωρίς τα Timpani. Η εμφάνιση του ostinato κρουστών στα μ.142-145 είναι εξάλλου και η τελευταία πλήρης. Από το μ.146 και μέχρι το τέλος του Ι<sup>ου</sup> Μέρους θα υφίσταται και πάλι διάφορες παραλλαγές.
- μ.154-155 και μ.156-158 : Στα πέντε μέτρα που ακολουθούν, παρόλο που διατηρούνται οι αλλαγές του οπλισμού μέτρου που επιβάλλει το ostinato κρουστών, αυτό δεν εμφανίζεται.

Στα δύο μέτρα των  $\frac{5}{4}$  (μ. 154 - 155) η υφή υφίσταται σημαντική ελαχιστοποίηση, εμφανίζοντας την πιο αραιή σύσταση σε όλη την έκταση του Β τμήματος. Εκτός από τον περιορισμένο αριθμό οργάνων, περιορισμένη είναι και η παρουσία των ηχητικών συμβάντων αφού ακούγεται μόνο ένας λιτός διάλογος με συνηγήσεις ανάμεσα στα πνευστά, ξύλινα και χάλκινα. Το σημείο αυτό είναι μια αναπνοή από την ένταση που έχει προηγηθεί, αλλά και

για εκείνη που πρόκειται να ακολουθήσει άμεσα και μέχρι τη λήξη του μέρους αυτού.

Τα  $\frac{4}{4}$  επιστρέφουν στο μ.156, αυτή τη φορά κατ' εξαίρεση για τρία μέτρα, καθώς παρεμβάλλεται ένα επιπλέον μέτρο με γενική παύση (G.P. μ.156). Επιστρέφουν και τα κρουστά τα οποία παίζουν μια βαρύτατα παραλλαγμένη εκδοχή του δεύτερου 2μετρου του ostinato κρουστών. Συμμετέχουν όλοι οι κρουστοί και ουσιαστικά προκύπτει μια τήξη του πρώτου και δεύτερου 2μετρου του ostinato κρουστών:

- τα Timpani παίζουν διαδοχικές  $5^{es}K$ , sib - mib, κύταρρο της φράσης τους στο ostinato κρουστών και έμμεση παραπομπή στις οκτάβες του πιάνο από το εναρκτήριο 5μετρο.

- 1<sup>ος</sup> κρουστός: παραλλαγή στο δεύτερο 2μετρο του ostinato κρουστών

- 2<sup>ος</sup> και 3<sup>ος</sup> κρουστός: πανομοιότυπο το δεύτερο 2μετρο του ostinato κρουστών

- 4<sup>ος</sup> κρουστός: συμμετοχή με νέα ρυθμικά σχήματα.

Αυτά τα 3 μέτρα λειτουργούν ως μια παραλλαγμένη σμίκρυνση των εισαγωγικών μέτρων του Β τμήματος (μ. 105 - 115), πριν επανέλθει το ostinato κρουστών.

Επιπλέον στο μ.158 επιστρέφει και το πιάνο μετά από μεγάλο διάστημα απουσίας.

- μ.159 - 162 : Το ostinato κρουστών επιστρέφει και πλέον όλοι οι κρουστοί συμμετέχουν σε όλη την έκταση του 4μετρου, οπότε προφανώς οι παραλλαγές συνεχίζονται. Η  $5^{es}K$ , sib - mib, στα Timpani καθιερώνονται πλέον στο δεύτερο 2μετρο. Το Bass Drum (3<sup>ος</sup> κρουστός) συμμετέχει πλέον και στο

πρώτο 2μετρο με 4 ♩. Ο 1<sup>ος</sup> κρουστός διατηρεί στο δεύτερο 2μετρο την παραλλαγή των μ.157-158. Ο 2<sup>ος</sup> κρουστός μένει με το ίδιο υλικό. Το Tambourine (4<sup>ος</sup> κρουστός) συμμετέχει πλέον και στο δεύτερο 2μετρο με τα ρυθμικά σχήματα των μ. 157-158.

- μ.163 - 166 : Επανάληψη των μ.159-162.
- μ.167 - 169 : Το Ι<sup>ο</sup> Μέρος της Συμφωνίας ολοκληρώνεται μόνο με το πρώτο μέτρο του ostinato κρουστών σε διπλή επανάληψη και με τη μορφή που πήρε στις δύο προτελευταίες του εμφανίσεις του (μ. 159-160 και μ. 163-164).

### Μερικές παρατηρήσεις

Παρόλες τις συνεχείς παραλλαγές στο ostinato κρουστών, επειδή ο ρυθμικός κορμός (Timpani-Bass Drum) είναι πάντα παρών και απαράλλακτος, στο άκουσμα δημιουργείται η ψευδαίσθηση ότι πρόκειται για τον ίδιο ακριβώς μοτιβικό συνδυασμό.

Τελικά, το ostinato κρουστών είναι τύποις ostinato, και περισσότερο ένας ζωντανός οργανισμός που υφίσταται συνεχείς εσωτερικές μεταβολές. Ο ρυθμικός κορμός (Timpani-Bass Drum) ορίζει τη γυάλα μέσα στην οποία τα υπόλοιπα κρουστά σαν μουσικά χρυσόψαρα μετακινούνται διαρκώς προς διάφορες κατευθύνσεις και με διαφορετική συχνότητα και ταχύτητα.

Τα κρουστά στο Β τμήμα του I<sup>ου</sup> Μέρους πλαισιώνονται από όλη την υπόλοιπη ορχήστρα, τα όργανα της οποίας σε ποικίλους συνδυασμούς μεταξύ τους εκτελούν διάφορα κυρίως ρυθμικά μοτίβα. Το υλικό της ορχηστρικής συνοδείας εν μέρει προαναγγέλθηκε στο Α τμήμα (μ. 66-70). Πρωτεύοντα ρόλο στη συνοδεία παίζουν τα ρυθμικά σχήματα: ατάκες με ♪ ή ♩, λεγκατούρες που δένουν ♩, ♩ και ο, και αντιχρονισμοί κατακλύζουν το Β τμήμα.

Οι συνηγήσεις μεταβάλλονται διαρκώς και φτάνουν σε εύρος μέχρι και τις 7 οκτάβες (σχεδόν δηλαδή το σύνολο της έκτασης της ορχήστρας). Το αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας είναι λαμπερά ακούσματα που γεμίζουν εντυπωσιακά το ηχοτοπίο, χωρίς να επισκιάζουν το πρωταγωνιστικό ostinato κρουστών.

Χαρακτηριστική στο Β τμήμα είναι η απουσία του πιάνο (έναντι της κυριαρχίας των κρουστών), αφού μετά το μ.116 θα εμφανιστεί ξανά 41 μέτρα αργότερα (μ.157) στις τελευταίες στιγμές πριν τη λήξη του I<sup>ου</sup> Μέρους. Αυτή η επιλογή είναι μάλλον αντίστοιχη με την περιορισμένη χρήση των κρουστών στο Α τμήμα, όπου το πιάνο έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο.

Στο μ.158 εισάγεται στα Vln I ένα νέο ρυθμικό μοτίβο, το οποίο επαναλαμβάνεται 10 φορές μέχρι το τέλος του Ιου Μέρους. Πρόκειται για ένα μοτίβο  $5/4$  που εφαρμόζεται όμως εναλλάξ σε μέτρα  $5/4$  και  $4/4$  (ακολουθώντας τη ρυθμική αγωγή του ostinato κρουστών), με αποτέλεσμα σχεδόν σε κάθε εμφάνισή του να μετατοπίζεται συνεχώς σε σχέση με τα τυπικά ισχυρά ή ασθενή μέρη του μέτρου. Η συγκεκριμένη διαδικασία παραπέμπει ξεκάθαρα στην αντίστοιχη περίπτωση του ρυθμικού μοτίβου του Snare Drum στο ostinato κρουστών.

Violin I

8<sup>va</sup>-----  
div.  
b  
sfz  
3

Το ρυθμικό αυτό μοτίβο σύντομα εξαπλώνεται σε όλα τα έγχορδα, αποτελώντας μετά το ostinato κρουστών την δεύτερη τόσο σφιχτά συγκροτημένη κατασκευή στο Β τμήμα. Επάνω σε αυτό το ρυθμικό μοτίβο, το σώμα των εγχόρδων εκτελεί διάφορες συνηγήσεις οι οποίες μεταβάλλονται από μια έως δύο το πολύ φορές σε κάθε εμφάνισή του.

Στο μ.167 ο οπλισμός μέτρου μεταβάλλεται για τελευταία φορά από  $4/4$  σε  $5/4$ . Το ρυθμικό μοτίβο των εγχόρδων βρίσκεται πλέον στη "σωστή" θέση, και εξαπλώνεται σε ολόκληρη την ορχήστρα πλην των κρουστών, οδηγώντας μετά από διπλή επανάληψη (τα μ.167 και μ.168 είναι πανομοιότυπα) στο κλείσιμο του Ιου Μέρους με έναν άκρως εντυπωσιακό τρόπο.



## ΜΕΡΟΣ ΙΙο

### THE PASSAGE OF EROS

T.T. 5':07"

αριθμός μέτρων : 110

Το ΙΙ<sup>ο</sup> Μέρος ξεκινά με αργό tempo, ♩ = 54, το οποίο στην πορεία θα μεταβληθεί τέσσερις φορές. Επίσης ο αρχικός σπλισμός μέτρου, 4/4, θα αλλάξει έξι φορές σε όλη τη διάρκεια του κομματιού, για ένα ή το πολύ δύο μέτρα, εξυπηρετώντας διάφορους μοτιβικούς – ρυθμικούς σκοπούς, όπως εξάλλου συνέβη και στο Ι<sup>ο</sup> Μέρος.

Στο ΙΙ<sup>ο</sup> Μέρος της Συμφωνίας αυτής, εκτός από ηχητικές κατασκευές που πρωταγωνιστούν χαρακτηριστικά, υπάρχει – σε αντίθεση με το Ι<sup>ο</sup> Μέρος – και αμιγώς μελωδική κίνηση: ένα 4μετρο μοτίβο με χαρακτήρα θέματος, το οποίο όμως σε κάθε νέα του εμφάνιση δεν μένει ποτέ αναλλοίωτο.

Αλλοιωμένες επαναλήψεις και άλλων στοιχείων συναντώνται επίσης σ' αυτό το Μέρος, καθώς αυτή είναι και η κεντρική ιδέα γύρω από την οποία υφαίνεται ολόκληρη αυτή η Συμφωνία: όλα ίδια και όλα τόσο διαφορετικά...

Η εσωτερική διάρθρωση του ΙΙ<sup>ου</sup> Μέρους ακολουθεί την εξής μορφή:

- A : μ.1- 22, ♩ = 54
- B : μ.23 - 46, ♩ = 116
- A' : μ.47 - 69, ♩ = 88
- Γ : μ.70 - 79, ♩ = 108 (ουσιαστικά τήξη του A και B)
- B' : μ.80 - 110, ♩ = 116

Όλα τα παραπάνω τμήματα του II<sup>ου</sup> Μέρους είναι σαφώς πιο περιορισμένα σε έκταση και πολυπλοκότητα συγκριτικά με το I<sup>ο</sup> Μέρος, όπως εξάλλου συνηθίζεται κατά παράδοση στα δεύτερα μέρη των Συμφωνιών.

## A

Το A τμήμα του II<sup>ου</sup> Μέρους εμφανίζει για πρώτη φορά σε αυτή τη Συμφωνία μια μελωδική κατασκευή και την εξέλιξή της. Ουσιαστικά, τα συστατικά αυτού του μέρους είναι ένα στατικό στρώμα – φόντο μέσα στο οποίο κυλά ήσυχα ένα δεύτερο στρώμα, μια σύντομη και απλή μελωδία που επαναλαμβάνεται μεταβαλλόμενη και κινείται στο προσκήνιο με μορφή κανόνα (ασφαλώς όχι με την αυστηρότερη έννοια του όρου).

Σε αυτά τα πρώτα 22 μέτρα τόσο η μετρονομική ένδειξη –  $\text{♩} = 54$  – όσο και ο οπλισμός μέτρου –  $4/4$  – παραμένουν σταθερά.

Το στρώμα του φόντου δημιουργείται από δύο συνηχήσεις που ηχούν διαδοχικά σε όλη την έκταση του τμήματος, παιγμένες από τα Fl I, Fl II, Cl I, Cl II, B.Cl και πιάνο:

The image shows a musical score for the beginning of section A. It is in 4/4 time and starts with a tempo marking of quarter note = 54. The dynamic is piano (p). The notation consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The bass clef staff has a static accompaniment of two chords: a D major chord (D, F#, A) and a G major chord (G, B, D). The treble clef staff has a melodic line consisting of two notes: a D5 note and a G5 note. The notes are color-coded: D5 is blue, G5 is green, D4 is yellow, F#4 is purple, and B3 is pink.

Το ρυθμικό βήμα του στρώματος αυτού καθ' όλη την έκταση του τμήματος A είναι αργό και βαρύ – δύο μισά (♩) ανά μέτρο και τονισμό tenuto (-) – και η δυναμική σταθερή: **p** στα πνευστά και **pp** στο πιάνο.



Ο ψευδο-κανόνας που διεκδικεί το προσκήνιο ξεκινά τρία μέτρα αφότου έχει ξεκινήσει το στρώμα του φόντου (μ.4), και εμφανίζει μια απλή μελωδική κατασκευή 4 μέτρων παιγμένη από τα Cb:



Ο Dux μετά την πρώτη του εμφάνιση, επαναλαμβάνεται άλλες τρεις φορές σε τρεις διαδοχικά υψηλότερες οκτάβες, υφιστάμενος μικροπαραλλαγές τόσο μοτιβικές όσο και ρυθμικές.

Αναλυτικά:

μ. 4 - 7

Το Cb εισάγει τον Dux ξεκινώντας από το sol<sup>1</sup>.

μ. 8 - 12

Πρώτη μίμηση στην οκτάβα (sol<sup>2</sup>) από ένα Vc solo συνοδευόμενο από τα Cb divisi a 2, τα μισά unisono με το Vc και τα υπόλοιπα μια οκτάβα χαμηλότερα, στην αρχική περιοχή του Dux. Το 4μετρο του Dux έχει επεκταθεί τώρα με ένα sol στην κατάληξη.

μ. 12 - 16

Δεύτερη μίμηση στην αμέσως υψηλότερη οκτάβα (sol<sup>3</sup>) από τα Vln I, Vln II και Vle unisono. Ο Dux υφίσταται μοτιβική και ρυθμική παραλλαγή. Το πρόσθετο sol από την κατάληξη της πρώτης μίμησης δεν υπάρχει πια, και το καταληκτικό si της πρωτότυπης εμφάνισης παραλείπεται και αυτό. Παρόλ' αυτά ο Dux εμφανίζεται

μεγεθυμένος ως προς την έκταση του (5μετρος αντί για 4μετρος) καθώς έχει μεταβληθεί εσωτερικά ως προς τη ρυθμική του διάρθρωση.

Σε αντίθεση με την πρώτη μίμηση, η δεύτερη ξεκινά πριν ολοκληρωθεί η προηγούμενη (μ.12), ενώ την ίδια στιγμή και μόνο για ένα μέτρο το στρώμα του φόντου υποχωρεί με παύση.

#### μ. 17

Εδώ έρχεται η σειρά του κανόνα να υποχωρήσει και για ένα μόλις μέτρο το στρώμα του φόντου ακούγεται και πάλι μόνο του.

#### μ. 18 - 22

Τρίτη μίμηση ακόμα μια οκτάβα υψηλότερα (sol<sup>4</sup>). Ο Dux υποβάλλεται για ακόμη μια φορά σε μοτιβικές και ρυθμικές αλλαγές. Το καταληκτικό si της πρωτότυπης εμφάνισης και πάλι απουσιάζει, ενώ η φράση με νέα επίσης εσωτερική ρυθμική διαρρύθμιση εμφανίζεται και πάλι 5μετρη, όπως στην αμέσως προηγούμενη είσοδό της.

Αυτή η απουσία του καταληκτικού si δημιουργεί ένα αίσθημα αναμονής, αφήνει μια υποσυνείδητη εκκρεμότητα που για την ώρα μένει ανοικτή (αντίστοιχη διαδικασία υπήρξε και στο I<sup>ο</sup> Μέρος). Το γεγονός δε ότι την τελευταία φορά παίζεται από το σώμα των Vc tutti, στην περιοχή του κλειδιού του sol, στα μισά της I<sup>ης</sup> χορδής με το λαμπερό ηχόχρωμα, προσδίδει στη φράση μια ακόμα πιο ιδιαίτερη, αέρινη αύρα.

Οι δυναμικές παίζουν επίσης σπουδαίο ρόλο στην πορεία αυτού του ψευδο-κανόνα. Ενώ η πρώτη είσοδος και η πρώτη μίμηση κινούνται ως προς τις εντάσεις

μετριοπαθώς από ***p*** έως ***mf*** και πάλι πίσω σε ***p***, η δεύτερη και τρίτη μίμηση οξύνουν τη δραματικότητα διανύοντας μέσα σε έκταση 5 μέτρων την απόσταση από ***pp*** σε ***ff*** και επιστροφή σε ***pp***. Στο τελευταίο *diminuendo* (μ.22) συμμετέχουν και τα όργανα του στρώματος του φόντου, που παίζουν από την αρχή σε ενιαία δυναμική ***p***, επιτρέποντας στον ψευδο-κανόνα να βυθίζεται και να αναδύεται μέσα στον ήχο τους.

Οι λόγοι για τους οποίους η εξέλιξη στο στρώμα των εγχόρδων στο τμήμα Α μπορεί να θεωρηθεί πως προσομοιάζει στις διαδικασίες του κανόνα είναι οι εξής:

- + η διαδικασία εκτυλίσσεται μέσα σε ένα περιβάλλον που παραπέμπει σε 3φωνα χορωδία (1<sup>η</sup> φωνή: Cb, 2<sup>η</sup> φωνή: Vc, 3<sup>η</sup> φωνή: Vln I, Vln II και Vle)
- + η μελωδία που ξεκινά τον κανόνα (Dux) παρουσιάζεται την πρώτη φορά solo από κάποια φωνή (στη συγκεκριμένη περίπτωση από τα Cb)
- + η 2<sup>η</sup> φωνή (Vc) μιμείται τον Dux σε μεταγενέστερη χρονική στιγμή, και σε αρμονικό διάστημα μιας οκτάβας υψηλότερα. Το ίδιο συμβαίνει ακολούθως και με την 3<sup>η</sup> φωνή (Vln I, Vln II και Vle), μια οκτάβα υψηλότερα από την 2<sup>η</sup>
- + η τρίτη μίμηση (μ.18-22) μπορεί να θεωρηθεί ότι πραγματοποιείται από μια 4<sup>η</sup> φωνή, ή ότι απλά αποτελεί μια πρόσθετη εμφάνιση του Dux από τη 2<sup>η</sup> φωνή (Vc), τρεις οκτάβες υψηλότερα από την πρώτη είσοδο
- + το γεγονός ότι η μίμηση ανάμεσα στις φωνές δεν είναι αυστηρή, αλλά η κάθε επανάληψη του Dux εμφανίζεται παραλλαγμένη, προβλέπεται από τις τυπικές διαδικασίες εξέλιξης ενός κανόνα
- το μοναδικό στοιχείο που είναι υπεύθυνο για τον χαρακτηρισμό των μ.4-22 ως ψευδο-κανόνα είναι η απουσία αντίστιξης (ελεύθερης ή μη) κατά τη διάρκεια των μιμήσεων, από τις ελεύθερες φωνές.

## B

Το Β τμήμα του ΙΙ<sup>ο</sup> Μέρους εμφανίζει πολλές ομοιότητες με το Β τμήμα του Ι<sup>ο</sup> Μέρους (μ.105-169) ως προς τις συνθετικές διαδικασίες, όντας ταυτόχρονα και πολύ διαφορετικό.

Η μετρονομική του ένδειξη είναι  $\downarrow = 116$  και διατηρείται ενιαία σε όλη την έκτασή του. Οι δυναμικές κυμαίνονται από *p* έως *fff*.

### μ. 23

Στο σημείο αυτό για πρώτη φορά στο ΙΙ<sup>ο</sup> Μέρος μεταβάλλεται ο οπλισμός μέτρου από  $\frac{4}{4}$  σε  $\frac{3}{4}$ . Ο σκοπός του μέτρου αυτού είναι να σπάσει τη γαλήνη των 22 μέτρων που έχουν προηγηθεί και να αναγγείλει την αλλαγή περιβάλλοντος που ακολουθεί. Αυτόν ακριβώς τον σκοπό εξυπηρετεί και ο ρυθμός  $\frac{3}{4}$  μέσα στον οποίο τέσσερα  $\downarrow$  (16<sup>α</sup>) ανάμεσα σε παύσεις  $\chi$  (4<sup>ο</sup>) και με δυναμική *ff* σχίζουν την ατμόσφαιρα. Πρόκειται για μια συνήχηση με εύρος 5,5 οκτάβες (από  $mi^2$  έως  $la^7$ ) που απασχολεί σχεδόν ολόκληρη την ορχήστρα και χτίζεται με μόνο τέσσερις φθόγγους:  $mi - fa\# (solb) - la - si$ .

### μ. 24 - 27

Στο μ.24 ξεκινά μια 4μετρη ρυθμική κατασκευή στην οποία συμμετέχει σχεδόν ολόκληρη η ορχήστρα – σε αντίθεση με την αντίστοιχη διαδικασία του Β τμήματος του Ι<sup>ο</sup> μέρους όπου συμμετείχαν μόνο τα κρουστά. Αντιθέτως, όμοια με το *ostinato* κρουστών του Ι<sup>ο</sup> Μέρους, το 4μετρο αυτό θα εμφανιστεί επαναλαμβανόμενα μέσα στο τμήμα Β υφιστάμενο συνεχείς μεταβολές.

Ο οπλισμός μέτρου επιστρέφει στα  $\frac{4}{4}$  και η δυναμική ελαττώνεται σε *f* με εξαίρεση τα όργανα που παίζουν τενούτες όπου η δυναμική τους είναι *p*.

Ουσιαστικά, ολόκληρο αυτό το 4μετρο οικοδόμημα δημιουργείται από τρεις διαφορετικές ρυθμικές φράσεις που κινούνται παράλληλα προκαλώντας στατική υποδιαίρεση του παλμού. Η διάρθρωση και των τριών αυτών ρυθμικών φράσεων σε πολλά σημεία παραπέμπει σε μοτίβα ή κινήσεις του I<sup>ου</sup> Μέρους. Οι τρεις αυτές φράσεις υφίστανται συνεχώς εσωτερικές διαφοροποιήσεις σε σχέση με το φθογγικό υλικό, δημιουργώντας έτσι διαρκώς νέες συνηχήσεις. Ωστόσο και η διανομή των μοτίβων τους στα όργανα της ορχήστρα υπόκειται σε συνεχείς μεταβολές. Συνολικά όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά δίνουν τόσο στην κάθε εμφάνιση του 4μετρου όσο και σε ολόκληρο το τμήμα Β χαρακτήρα επιφάνειας.

Ο ρυθμικός σκελετός αυτού του 4μετρου είναι ο εξής:

$\text{♩} = 116$

The musical score consists of three staves in 4/4 time. The tempo is marked as quarter note = 116. The first two staves are marked with *f* (forte) and the bottom staff with *p* (piano). The music features a complex rhythmic pattern with eighth notes, triplets, and rests. The first measure is marked with *f* and the second with *p*. The third measure is marked with *f* and the fourth with *p*.

Αναλυτικά:

- η 1<sup>η</sup> ρυθμική φράση διαμορφώνεται από συνδυασμούς  $\text{♩}$  (8<sup>ου</sup>) και  $\text{♩}$  (16<sup>ου</sup>) που παραπέμπουν στο ostinato κρουστών του I<sup>ου</sup> Μέρους (βλέπε μ.138-141).

Αυτή η φράση δεν παίζεται ενιαία από κανένα όργανο αλλά τα μοτίβα της μοιράζονται διασπασμένα στα πνευστά, ξύλινα και χάλκινα, τα κρουστά και το πιάνο.

- η 2<sup>η</sup> ρυθμική φράση διαμορφώνεται από ♪ (8<sup>α</sup>) και τρίηχα ♪ (8<sup>ων</sup>) που παραπέμπουν στο ρυθμικό μοτίβο των εγχόρδων από το μ.158 του Ι<sup>ου</sup> Μέρους. Επιπλέον, όμοια με το Ι<sup>ο</sup> Μέρος και εδώ η φράση με τα τρίηχα είναι υπόθεση αποκλειστικά των εγχόρδων.
- η 3<sup>η</sup> ρυθμική φράση είναι μια σειρά από τενούτες που παραπέμπουν στα στατικά tutti του Ι<sup>ου</sup> Μέρους, και πιο συγκεκριμένα στα μ.20-27, εξαιτίας των διαστημάτων 4<sup>ης</sup>Κ και 5<sup>ης</sup>Κ που σχηματίζουν μεταξύ τους τα όργανα που τις εκτελούν. Οι τενούτες σπάνε στο δεύτερο μισό του τέταρτου μέτρου και αντικαθίστανται από μοτίβα προερχόμενα από τις άλλες δύο ρυθμικές φράσεις.

Συγκεκριμένα στα μ.24-27 την 3<sup>η</sup> ρυθμική φράση παίζουν οι Vle και τα Vc, την 2<sup>η</sup> ρυθμική φράση τα Ι<sup>α</sup> και ΙΙ<sup>α</sup> Vln, ενώ όλοι οι υπόλοιποι συμμετέχοντες μοιράζονται μικρά ή μεγαλύτερα τμήματα της 1<sup>ης</sup> ρυθμικής φράσης.

Τα διαστήματα 4<sup>ης</sup>Κ και 5<sup>ης</sup>Κ εκτός από τις τενούτες της 3<sup>ης</sup> ρυθμικής φράσης εμφανίζονται με τη μορφή ατάκας ♪ (16<sup>ων</sup>) τόσο στο Vibraphone όσο και στις συνηγήσεις που εκτελεί το πιάνο.

Χαρακτηριστική είναι δε η οδηγία *tirez - poussez - poussez* (π ∨ ∨) στα δοξάρια των εγχόρδων που δίνει μεγαλύτερο βάρος στο πρώτο ♪ (8<sup>ο</sup>) των τριήχων και μαζί με διάφορα άλλα accents που τονίζουν νότες της 1<sup>ης</sup> ρυθμικής φράσης, διαμορφώνουν τα εξώγλυφα στοιχεία στον παλμό αυτής της επιφάνειας.

#### μ. 28 - 31

Η δεύτερη εμφάνιση της 4μετρης επιφάνειας είναι αρκετά όμοια προς την πρώτη (πάντα φαινομενικά), με σημαντικότερη διαφορά την απουσία της 3<sup>ης</sup> ρυθμικής φράσης (τενούτες), καθώς οι Vle και στη συνέχεια τα Vc προσχωρούν στα ρυθμικά μοτίβα της 2<sup>ης</sup> ρυθμικής φράσης. Η 5ηΚ από τις τενούτες συντηρείται τώρα υποτυπωδώς από το Vibraphone με tremolo και από τις ατάκες στο πιάνο.

#### μ. 32 - 35

Η τρίτη εμφάνιση της 4μετρης επιφάνειας έχει παρόμοια εξέλιξη με τις δύο προηγούμενες. Η μόνη χαρακτηριστική διαφοροποίηση είναι η μετάβαση των Cl 1, Cl 2, Fag 1 και Fag 2 από την 1<sup>η</sup> ρυθμική φράση, στις τενούτες της 3<sup>ης</sup> ρυθμικής φράσης, σχηματίζοντας μεταξύ τους πάντα διαστήματα 5<sup>ης</sup>Κ.

Επιπλέον για πρώτη φορά συμμετέχει το Piccolo σε αυτή την επιφάνεια, επεκτείνοντας προς τα πάνω το εύρος των σχηματιζόμενων συνηγήσεων.

#### μ. 36 - 40

Η τέταρτη εμφάνιση της 4μετρης επιφάνειας επεκτείνεται κατά ένα μέτρο με διπλή επανάληψη της ρυθμικής διάρθρωσης του τέταρτου μέτρου της. Η συνολική υφή πυκνώνει καθώς τώρα συμμετέχουν πιο ενεργά τα τέσσερα γαλλικά Corni, αναλαμβάνοντας την 3<sup>η</sup> ρυθμική φράση με τις τενούτες της, αυτή τη φορά σε διαστήματα 4<sup>ης</sup>Κ. Επίσης ακόμα περισσότερα πνευστά όργανα υποστηρίζουν τα μοτίβα που απαρτίζουν την 1<sup>η</sup> ρυθμική φράση.

Στο μ. 39 και στο πανομοιότυπό του μ. 40 αλλάζει στα έγχορδα η άρθρωση *tirez - poussez - poussez* (π ∨ ∨) και αντικαθίσταται από συνεχή accents (>) προσθέτοντας περισσότερη ένταση στο συνολικό άκουσμα.

Στα ίδια μέτρα, εκτός από την πύκνωση της υφής και τους τονισμούς, την ένταση έρχεται να ανεβάσει και η διπλή αύξηση της δυναμικής από *f* σε *ff* (μ.39) και από *ff* σε *fff* (μ.40).

Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι τα κρουστά και το πιάνο διατηρούν από την αρχή του τμήματος Β (μ.23) σταθερή δυναμική *ff*, εξισορροπώντας με αυτό τον τρόπο την ένταση του ήχου τους έναντι του πλήθους της υπόλοιπης ορχήστρας που παίζει μαζικά σε δυναμική *f*.

Το δεύτερο crescendo (μ.40) πραγματοποιείται μόνο από τα όργανα που πρόκειται να διατηρήσουν την παρουσία τους στα αμέσως επόμενα μέτρα.

#### μ. 41 - 42

Η ροή της επαναλαμβανόμενης επιφάνειας διακόπτεται από 2 μέτρα με οπλισμό μέτρου  $\frac{3}{4}$ , δυναμική *fff*, και μια εμφατική χειρονομία τριών συνηχίσεων στα πνευστά, τα κρουστά και το πιάνο, με διαστήματα παύσεων ανάμεσά τους.

Οι τρεις συνηχίσεις είναι δομημένες κυρίως με διαστήματα 5<sup>ης</sup>Κ διατηρώντας έτσι κάποια σύνδεση με την 4μετρη επιφάνεια που εδώ απουσιάζει.

Τα timpani έχουν οδηγία για παίξιμο με την ξύλινη λαβή της μπαγκέτας, αποκτώντας έτσι πιο λαμπερό και staccato ήχο.

#### μ. 43 - 46

Ο οπλισμός μέτρου επιστρέφει στα  $\frac{4}{4}$  και η δυναμική στο *ff*, όμως στα μέτρα αυτά δεν πραγματοποιείται άλλη μια επανάληψη της 4μετρης επιφάνειας, αλλά μια τετραπλή επανάληψη μόνο του πρώτου μέτρου της. Αυτή ωστόσο δεν είναι η μόνη διαφοροποίηση σε σχέση με όσα έχουν προηγηθεί.



Η διαδικασία που εκτυλίσσεται παραπέμπει άμεσα στην αντίστοιχη των μ.167-168 του I<sup>ov</sup> Μέρους: το μοτιβικό υλικό των εγχόρδων (τρίηχα από τη 2<sup>η</sup> ρυθμική φράση) εξαπλώνεται τώρα και στα ξύλινα πνευστά. Το δε Piccolo εκτελεί μοτιβικά κύτταρα που παραπέμπουν επίσης στις αντίστοιχες κινήσεις του από τα μ.107-108 του I<sup>ov</sup> Μέρους.

Τα Fl 1 και Fl 2 μαζί με τα Trpt 2, Trpt 3, Trbn 1 και Trbn 2 εμφανίζουν κάποια θραύσματα της 1<sup>ης</sup> ρυθμικής φράσης, ενώ το πιάνο, τα κρουστά και τα γαλλικά Corni διατηρούν τις κοφτές συνηγήσεις των μ.41-42 στο ισχυρό του κάθε μέτρου.

Αξίζει να σημειωθεί και μια μικρή αλλά σημαντική αλλαγή στα δοξάρια των εγχόρδων: αντί για *tirez - poussez - poussez* (π ∨ ∨) που τους επέβαλλε η οδηγία στο μ.24, τώρα καλούνται να παίξουν και τον δεύτερο φθόγγο του τριήχου *tirez* (π π ∨).

Χαρακτηριστική σ' αυτό το Β τμήμα είναι η απόλυτη απουσία των Cb, ενώ επίσης δεν συμμετέχουν καθόλου τα B.Cl, C.Fag, Trbn 3 και η Tuba. Έτσι ο χαμηλότερος φθόγγος σ' αυτό το τμήμα είναι το  $mi\flat^2$  (Vc, μ.28) και ο υψηλότερος το  $la^7$  (Pic, μ.44). Η έλλειψη των πολύ χαμηλών συχνοτήτων επιτρέπει στο άκουσμα να είναι πολύ πιο λαμπερό.

## A'

Το τμήμα A' μοιάζει με το A... αλλά και πάλι, όχι!

Ξεκινά με μια γενική παύση (μ.47) κατά την οποία όμως είναι ακόμα ζωντανή στο αφτί η ένταση των μέτρων που προηγήθηκαν.

Αμέσως μετά εμφανίζεται το στατικό στρώμα του φόντου από το τμήμα A, που όμως τώρα δεν παίζεται από τα πνευστά και το πιάνο, αλλά από τα έγχορδα, διατηρώντας όμως απαράλλακτες τις δύο συνηγήσεις που το αποτελούν.

Η δυναμική είναι και πάλι *p*, όμως το tempo είναι σημαντικά ταχύτερο: από

♩ = 54 στο A σε ♩ = 88 στο A'.

Στο μ.50 το πιάνο μαζί με τα timpani και τα Cb pizzicato έρχονται να επιταχύνουν το ρυθμικό βήμα, επεμβαίνοντας με αντιχρονισμούς έναντι του στρώματος των εγχόρδων, με τις εξής συνηγήσεις:

The image shows a musical score snippet in 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system includes Piano, Timpani, and Cb. The Piano part is in the treble clef and has a whole rest. The Timpani and Cb parts are in the bass clef. The Cb part has a quarter rest followed by a quarter note chord (F#2, C#3, G#3) and another quarter rest followed by a quarter note chord (F#2, C#3, G#3, D#4). The second system includes VlnI, VlnII, Vle, and Vc. The VlnI and VlnII parts are in the treble clef, and the Vle and Vc parts are in the bass clef. The VlnI and VlnII parts have a quarter note chord (F#2, C#3) and a quarter note chord (F#2, C#3, G#3). The Vle and Vc parts have a quarter note chord (F#2, C#3, G#3) and a quarter note chord (F#2, C#3, G#3, D#4).

Αυτό το βύθισμα των συχνοτήτων από το στρώμα του πιάνο, των timpani και των Cb ανάμεσα στις υψηλότερες συχνότητες του στρώματος των εγχόρδων, παραπέμπει αισθητικά στο εναρκτήριο 5μετρο του I<sup>ου</sup> Μέρους και πιο συγκεκριμένα στις χαμηλές οκτάβες του πιάνο.

Ο ψευδο-κανόνας των μ.4-22 εδώ δίνει τη θέση του σε μια διαδικασία 2φωνης αντίστιξης η οποία ξεκινά στο μ.52 ανάμεσα στα Fl 1 και Fl 2, ως τρίτο πλέον στρώμα στο τμήμα A'.

Η επάνω φωνή (Fl 1) ακολουθεί μια μελωδική πορεία ξεκινώντας από το si<sup>4</sup>, και προχωρώντας ή οπισθοχωρώντας κυρίως με βήματα και 3<sup>ες</sup> επιχειρεί να φτάσει στο mi<sup>6</sup> (m.60) πριν επιστρέψει σύντομα στο la<sup>5</sup> (μ.61).

Η κάτω φωνή (Fl 2) παρακολουθεί αυτή την πορεία με μια μετριοπαθή ελεύθερη αντίστιξη.

Από το μ.56 δύο ακόμα φωνές ενσωματώνονται στον 2φωνο αντιστικτικό διάλογο: το Cl 1 συμβαδίζει πλέον με το Fl 1 και το Cl 2 με το Fl 2.

Η ενίσχυση των δύο παράλληλων μελωδικών γραμμών συνεχίζεται και στο μ.58 με την προσθήκη νέων οργάνων:

- το Ob 1 ακολουθεί το Fl 2 και το Cl 2
- το Fag 2 ακολουθεί τα Ob 1, Fl 2 και Cl 2 μια οκτάβα χαμηλότερα
- το Ob 2 ακολουθεί το Fl 1 μια οκτάβα χαμηλότερα
- και το Fag 2 ακολουθεί το Fl 1 δύο οκτάβες χαμηλότερα

Στα μ.57-58 αυξάνεται διαδοχικά η δυναμική από *p* σε *mf* και στη συνέχεια σε *f*, προετοιμάζοντας ψυχολογικά για κάτι διαφορετικό.

Η 5φωνη πλέον χορωδία των ξύλινων πνευστών θα συνεχίσει την πορεία της μέχρι το μ.62 όπου το σκηνικό θα διαφοροποιηθεί σημαντικά.

Στα μ.62-69 οι συνηγήσεις του στρώματος των εγχόρδων στα ισχυρά του μέτρου παύουν. Επίσης, από το στρώμα των αντιχρονισμών (πιάνο, timpani, και Cb) αποχωρεί το πιάνο, την ίδια στιγμή όμως προσχωρούν σ' αυτό τα Vc, Vle, Fag 1, Fag 2, C.Fag, Tuba και σταδιακά μέχρι το μ.66 και τα Vln1 και Vln2. Επιπλέον, οι συνηγήσεις των αντιχρονισμών είναι παρόμοιες με εκείνες των μ.47-61 με ελάχιστες διαφορές: στην πρώτη συνήγηση προστίθεται ένα  $mi^3$  ενώ στη δεύτερη το χαμηλό  $re^{\#1}$  παραλείπεται.



Το στρώμα των αντιχρονισμών στα μ.47-61 απηύθυνε την ρυθμική του αντίδραση προς το στρώμα των εγχόρδων, οπότε και τα δύο μαζί

αλληλοσυμπληρούμενα συνιστούσαν το φόντο στην αντίστιξη που δημιουργούσαν τα πνευστά. Όμως από το μ.62 για πρώτη φορά φόντο (στρώμα αντιχρονισμών) και πρωταγωνιστής (αντίστιξη στα πνευστά) αλληλοσυμπληρώνονται μεταξύ τους και κινούνται σαν ένα, αφού η μόνη διαθέσιμη πλέον κίνηση στα ισχυρά των μέτρων (ώστε να αναδειχθεί καλύτερα η λειτουργία των αντιχρονισμών) είναι η παράλληλη αντιστικτική πορεία των πνευστών.

Ωστόσο η σημαντικότερη διαφοροποίηση στα μ.62-69 σε σχέση με ότι έχει προηγηθεί στα αμέσως προηγούμενα, αλλά και στο αρχικό τμήμα Α, λαμβάνει χώρα στο στρώμα των πνευστών. Δεν υπάρχει πια ούτε ψευδο-κανόνας, ούτε ελεύθερη 2φωνη αντίστιξη.

Στα μ.62-69 τα πνευστά εκτελούν ένα 4φωνο παράλληλο Organum με 4<sup>es</sup>K.

Αναλυτικά:

- η Tpt 1 έχει το ρόλο της Vox Principalis
- η Tpt 2 έχει το ρόλο της Vox Organalis
- Το Cor 1 διπλασιάζει τη Vox Principalis μια οκτάβα χαμηλότερα
- και η Tpt 3 είναι μια ελεύθερη φωνή που παρακολουθεί την πορεία του Organum προκαλώντας κυρίως τριβές ημιτονίου

Πρόκειται για μια σύγχρονη προσαρμογή του μεσαιωνικού αυτού τρόπου σύνθεσης, που εμφανίζει εκτός από τις 4<sup>ες</sup>Κ και άλλα, κυρίως μικρότερα διαστήματα ανάμεσα στις φωνές, κάτι που όμως προβλεπόταν και από τους κανόνες του αυθεντικού Organum με 4<sup>ες</sup>, για να αποφευχθεί η διαφωνία του τρίτονου.

Επίσης, σύμφωνα προς του κανόνες του αυθεντικού είδους, το Organum των μ.62-69 αποφεύγει τις διασταυρώσεις των φωνών.

Από το μ.64 στην ομάδα του Organum ενσωματώνονται και τα άλλα τρία γαλλικά Corni:

- το Cor 2 διπλασιάζει μια οκτάβα χαμηλότερα την Vox Organalis (Tpt 2)
- το Cor 3 κινείται unisono με το Cor 1 ενισχύοντας τον διπλασιασμό της Vox Principalis μια οκτάβα χαμηλότερα
- και το Cor 4 διπλασιάζει μια οκτάβα χαμηλότερα την ελεύθερη φωνή που εκτελείται από την Tpt 3

Από ίδιο σημείο (μ.64) η Tuba παίζει πλέον τη γραμμή της μια οκτάβα χαμηλότερα, επαναφέροντας το χαμηλό re<sup>#1</sup> του πιάνο από τα μ. 47-61, ενώ το Trbn 3 και στο επόμενο μέτρο τα Trbn 1 και Trbn 2 εισάγονται και αυτά στην ομάδα των αντιχρονισμών.

Η προσθετική ενορχήστρωση στο σημείο αυτό ενισχύει την ένταση, κυρίως με την συνεχώς αυξανόμενη συμμετοχή των ηχηρών χάλκινων πνευστών, αλλά την ίδια στιγμή το ίδιο κάνει και η αύξηση της δυναμικής, η οποία ξεκινά από *f* αλλά με διαδοχικά *crescendi* φτάνει τελικά σε *fff* στα δύο τελευταία μέτρα του τμήματος A'.

Αξίζει να σημειωθεί ότι παρ' όλες τις διαφοροποιήσεις, τόσο το τμήμα A (22 μέτρα) όσο και το τμήμα A' (23 μέτρα) έχουν σχεδόν την ίδια έκταση.

## Γ

Το τμήμα Γ του II<sup>ο</sup> Μέρους θα μπορούσε επίσης να χαρακτηριστεί και τμήμα ΑΒ, καθώς ουσιαστικά πρόκειται για μια τήξη χαρακτηριστικών των τμημάτων Α και Β.

Από το τμήμα Α δανείζεται την ιδέα της εναλλαγής συνηχήσεων και των αντιχρονισμών από το στρώμα του φόντου, οι οποίοι πλέον εξελίσσονται σε συγκοπές.

Από το τμήμα Β προέρχεται ο ενορχηστρωτικός όγκος και έκταση, το ταχύτερο ρυθμικό βήμα και η χαρακτηριστική απουσία των Cb, B.Cl, C.Fag, Trbn και Tuba.

Η δυναμική διατηρείται από τα τελευταία μέτρα του τμήματος Α' στα *fff*, και η μετρονομική ένδειξη είναι ♩ = 108 συνοδευόμενη από την οδηγία *Pesante poco più mosso*.

Στα μ.70-74 λοιπόν η διαδικασία των εναλλασσόμενων συνηχήσεων από το φόντο των τμημάτων Α και Α' είναι πλέον πρωταγωνιστής. Οι συνηχήσεις που εναλλάσσονται είναι οι εξής:

The image shows five chords labeled '8va7' in a 4/4 time signature. The chords are arranged in two staves: the top staff has five chords and the bottom staff has five chords. The chords are: 1. Treble: G4, A4, B4, C#4, D5; Bass: G2, A2, B2, C#2, D3. 2. Treble: G4, A4, B4, C#4, D5; Bass: G2, A2, B2, C#2, D3. 3. Treble: G4, A4, B4, C#4, D5; Bass: G2, A2, B2, C#2, D3. 4. Treble: G4, A4, B4, C#4, D5; Bass: G2, A2, B2, C#2, D3. 5. Treble: G4, A4, B4, C#4, D5; Bass: G2, A2, B2, C#2, D3.

Παρόλο που οι χαμηλές συχνότητες δεν πέφτουν κάτω από το  $mi^3$ , η διαφορά της τονικής περιοχής μέσα στην οποία κινούνται οι δύο αυτές συνηχήσεις κάνουν τον ήχο να βυθίζεται και να αναδύεται, προσδίδοντας έντονη δραματικότητα στο

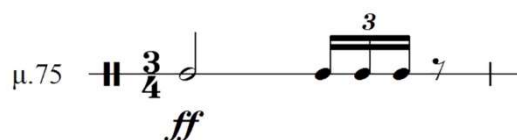
απόσπασμα, που σχεδόν παραπέμπει σε κωδωνοκρουσία (εν μέρει και χάρη στη συμμετοχή των Tubular Bells).

Ατμόσφαιρα που να παραπέμπει σε καμπάνες δημιουργήθηκε και στο Γ<sup>ο</sup> Μέρος με τις οκτάβες του πιάνο στο εναρκτήριο 5μετρο, παρόλ' αυτά εκεί ο ήχος συνολικά ήταν πιο εσωστρεφής και μυστηριώδης ενώ εδώ το άκουσμα είναι λαμπερό και απόλυτα εξωστρεφές. Προφανώς η διαφορά έγκειται στη διαφορετική τονική περιοχή στην οποία κινούνται τα δύο αυτά αποσπάσματα.

Η "κωδωνοκρουσία" διακόπτεται αιφνίδια στο μ.75 και ο οπλισμός μέτρου γίνεται και πάλι  $\frac{3}{4}$  επαναφέροντας μια παραλλαγή του μ.23. Η συνήχηση είναι ακριβώς ίδια, όπως και τα όργανα που συμμετέχουν. Η μόνη διαφοροποίηση είναι η ρυθμική διευθέτηση της συνήχησης μέσα στο μέτρο:



έναντι του



Στην αξία του  $\downarrow$  (μισού) στο μ.75 παίζουν μόνο τα χάλκινα πνευστά, ενώ tutti παίζεται μόνο το τρίηχο.

Τα  $\frac{4}{4}$  επιστρέφουν στο μ.76 και το μικρό διάλλειμα του τμήματος Γ ολοκληρώνεται με τέσσερα ακόμη μέτρα (μ.76-79) όμοια με εκείνα με τα οποία ξεκίνησε (μ.70-74).

Παρόλο που ολόκληρη η ορχήστρα συνεχίζει να παίζει κανονικά, η παύση των Tubular Bells στο μ.79 διαφοροποιεί πολύ το άκουσμα, και ταυτόχρονα

δημιουργεί την αίσθηση της λήξης μιας κατάστασης πριν καν αυτή συμβεί με την έναρξη του τμήματος B' στο αμέσως επόμενο μέτρο.

## B'

Το τμήμα B' ξεκινά με αλλαγή οπλισμού μέτρου σε  $\frac{3}{4}$  και πανομοιότυπη επανάληψη των μ. 41-42 στα μ.80-81.

Το ίδιο συμβαίνει και με τα αμέσως επόμενα μέτρα (μ.82-85) που είναι πανομοιότυπα με τα μ.43-46.

Το τμήμα B' μοιάζει να είναι περισσότερο η συνέχεια του B παρά μια παραλλαγμένη επανάληψη του.

Τα μ.86-89 επαναλαμβάνουν τα μ.82-85, έχοντας υποστεί όμως κάποιες μικρές φθογγικές μεταβολές.

Όμως η 4μετρη επιφάνεια που με τον έναν ή τον άλλο τρόπο κυριάρχησε στο τμήμα B, δεν είναι πια ο πρωταγωνιστής αλλά το φόντο σε μια νέα οριζόντια κατάσταση που ξεκινά να εκτυλίσσεται στο μ.86: το Trbn 3, η Tuba και τα Cb (που στο τμήμα B απουσίαζαν χαρακτηριστικά) μαζί με το πιάνο, ξεκινούν μια παράλληλη μελωδική πορεία κατασκευασμένη αποκλειστικά από μοτίβα τριήχων που κινούνται στο στενό πλαίσιο μίας 9<sup>ης</sup> (από re<sup>2</sup> έως mi<sup>3</sup>) συν τον διπλασιασμό του δεξιού χεριού του πιάνο, μια οκτάβα χαμηλότερα από το αριστερό. Σε σχέση με το φόντο της 4μετρης επιφάνειας που κινείται σε σαφώς υψηλότερες συχνότητες, το εξαιρετικά χαμηλό άκουσμα της ομάδας αυτών των οργάνων αφήνει σίγουρα πολύ ανάγλυφο ηχητικό αποτύπωμα.

Στο μ.90 η ομάδα των Trbn 3, Tuba, πιάνο και Cb μένει εντελώς εκτεθειμένη καθώς όλη η υπόλοιπη ορχήστρα παύει. Επανέρχεται όμως στο μ.91 με μια εντελώς νέα κατάσταση, η οποία ξεκινά με μια ακόμα εμφάνιση της συνήχησης του μ.23, και



πάλι με πανομοιότυπη διανομή στα όργανα αλλά διαφορετική ρυθμοποίηση και αυτή τη φορά χωρίς αλλαγή του οπλισμού μέτρου σε  $3/4$ .

Στα μ.91-99 λοιπόν, η ένταση κατά κάποιο τρόπο χαλαρώνει καθώς το τοπίο τόσο ρυθμικά όσο και μοτιβικά αραιώνει.

Τα δύο Οβοί διαγράφουν μια μελωδική γραμμή με  $\text{♩}$  (8<sup>α</sup>) unisono. Σε αυτή τη γραμμή μπαينوβγαίνουν εναλλάξ διάφορες άλλες ομάδες οργάνων, διπλασιάζοντας την είτε unisono είτε σε χαμηλότερες μόνο οκτάβες, μεταβάλλοντας ωστόσο κάθε φορά το φραζάρισμα.

Ολόκληρη η γραμμή των Οβοί δομείται ουσιαστικά από το κύτταρο που εμφανίζεται πρώτο στο μ.91, και στη συνέχεια επανεμφανίζεται είτε αυτούσιο είτε παραλλαγμένο – εξελιγμένο. Παρόλ' αυτά οι ταυτόχρονες διαφοροποιήσεις στο φραζάρισμα από τα υπόλοιπα όργανα που ακολουθούν τμηματικά αυτή τη γραμμή, αποκρύπτουν στο άκουσμα τις όποιες ομοιότητες ανάμεσα στα διαδοχικά μοτίβα.

Το φόντο σε όλη αυτή τη διαδικασία είναι σχεδόν διάφανο με κάποια σποραδικά τρίηχα, ριπές συνηγήσεων από τα τέσσερα γαλλικά Corni, και μεγάλες αξίες legato στα Vln II.

Χαρακτηριστικές είναι οι σύντομες πινελιές  $\text{♩}$  (16<sup>ο</sup>) από τα Cl 1, Cl 2, Trp 2, Trp 3 και τη Marimba, οι οποίες κάνουν αντίστιξη στη γραμμή των Οβοί παρουσιάζοντας σε οκτάβες σμικρύνσεις από τα μοτίβα των e (8<sup>ο</sup>) που πρωταγωνιστούν σ' αυτό το σημείο.

Ως αντίθεση στην ήσυχη ροή των  $\text{♩}$  (8<sup>ο</sup>) από τα Οβοί και τους ακόλουθούς τους, έρχονται να σκίσουν την ατμόσφαιρα τα βαριά ***fp*** βήματα  $\text{♩}$  (4<sup>ο</sup>) από το Trbn I.

Όλη την παραπάνω πορεία έρχεται να διακόψει στο μ.96 για ακόμη μια φορά η συνήχηση του μ.23 πανομοιότυπη και πάλι με νέα ρυθμική διάρθρωση και χωρίς αλλαγή στον οπλισμό μέτρου.

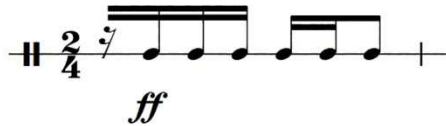
Άμεσα επανέρχεται το προηγούμενο περιβάλλον για μόλις δύο μέτρα, αφού και πάλι στο μ.99 θα παρεμβληθεί η συνήχηση του μ.23 ασφαλώς και πάλι πανομοιότυπη, με νέα ρυθμική διάρθρωση και χωρίς αλλαγή στον οπλισμό μέτρου, αλλά εμφανίζοντας για πρώτη φορά κάτι παραπάνω από ένα απλό ρυθμικό μοτιβικό κύτταρο: στο μ.99 με βάση τη συνήχηση του μ.23 σχηματίζεται μια μοτιβική χειρονομία με εσωτερική διάρθρωση πολύ πιο επεξεργασμένη σε σχέση με τις απλές παραθέσεις μιας σειράς ♯ (16<sup>ον</sup>) σε ισχυρά ή ασθενή σημεία του μέτρου που προηγήθηκαν. Τώρα εκτός από τα ♯ (16<sup>α</sup>) υπάρχουν και άλλες αξίες, διάφοροι τονισμοί, συγκοπή και διαφοροποιήσεις της δυναμικής.

Στα μ.100-102 εμφανίζονται πανομοιότυπα τα μ.29-31: η 4μετρη επιφάνεια του τμήματος Β επιστρέφει με τη μορφή της δεύτερης κατά σειρά εμφάνισής της, αυτή τη φορά με έκταση τριών μέτρων αφού παραλείπεται το πρώτο της μέτρο.

Επίσης στα μ.103-106 επανέρχονται πανομοιότυπα τα μ.37-40: η 4μετρη επιφάνεια όπου στα μ.36-40 του Β τμήματος επεκτείνεται κατά ένα μέτρο χάρη στην επανάληψη του τελευταίου της μέτρου, εδώ εμφανίζεται 4μετρη στερημένη και αυτή από το πρώτο της μέτρο (μ.36).

Στα τελευταία τρία μέτρα του II<sup>ου</sup> Μέρους σχεδόν συνοψίζεται επιγραμματικά το κυριότερο υλικό των τμημάτων Β και Β'.

Στο μ.107 ο οπλισμός μέτρου γίνεται  $\frac{2}{4}$  και παρουσιάζεται ένα σύντομο tutti το οποίο παραπέμπει μοτιβικά στην κεντρική ιδέα της 1ης ρυθμικής φράσης από την 4μετρη ρυθμική κατασκευή του τμήματος Β (βλέπε σελ.6):



Επάνω σ' αυτή τη ρυθμική διάρθρωση έξι διαδοχικές συνηγήσεις διαδέχονται η μία την άλλη, πριν ο οπλισμός μέτρου αλλάξει ξανά στο αμέσως επόμενο μέτρο.

Στο μ.108 ο οπλισμός μέτρου γίνεται  $3/4$  και στο αμέσως επόμενο  $4/4$ . Τα δύο αυτά μέτρα μοιάζουν να είναι η μετεξέλιξη των μ.91-99. Τα Οβοί εμφανίζουν το μοτίβο του μ.98 μια οκτάβα υψηλότερα και σταματούν, αφήνοντας το πιάνο και τα έγχορδα κυρίως *pizzicato* (που ντουμπλάρουν και πάλι τη γραμμή των Οβοί μια οκτάβα χαμηλότερα) να συνεχίσουν μόνα τους στο επόμενο μέτρο.

Η αντίστιξη των  $\text{♩}$  ( $16^{\text{av}}$ ) από τα Cl 1, Cl 2, Tpt 2, Tpt 3 και τη Marimba ενισχύεται επιπλέον από τα δύο Flauti και πυκνώνει ως προς τη συχνότητα εμφάνισής της, περνώντας στο προσκήνιο, και αφήνοντας με αυτό τον τρόπο τη γραμμή των e ( $8^{\text{av}}$ ) σχεδόν στο φόντο.

Τα τέσσερα γαλλικά Corni εξακολουθούν να συμμετέχουν με ριπές συνηγήσεων, όμως απουσιάζουν πλέον τα βαριά βήματα του Trbn 1.

Το Ιιο Μέρος ολοκληρώνεται στο μ.110 με την έκτη κατά σειρά εμφάνιση του tutti του μ.23 με την ίδια ρυθμική διάρθρωση που είχε στην τρίτη εμφάνισή του στο μ.91, και πάλι χωρίς αλλαγή στον οπλισμό μέτρου.



## ΜΕΡΟΣ IIIο

### THE PASSAGE OF INITIATION

T.T. 8':10"

αριθμός μέτρων : 122

Το III<sup>ο</sup> και τελευταίο Μέρος ξεκινά με το πιο αργό tempo ολόκληρης της Συμφωνίας,  $\downarrow = 46$ , το οποίο θα παραμείνει σταθερό για 75 μέτρα πριν υποστεί τέσσερεις διαδοχικές επιταχύνσεις. Ο αρχικός οπλισμός μέτρου είναι  $\frac{4}{4}$  όμως οι μεταβολές στις οποίες υπόκειται στην πορεία του Μέρους αυτού είναι οι περισσότερες συνολικά από τα τρία Μέρη αυτής της Συμφωνίας, κι έχουν ομοίως και εμφανώς πολύ συγκεκριμένο λόγο ύπαρξης.

Στο III<sup>ο</sup> Μέρος κυριαρχεί η οριζόντια κίνηση: η ταυτόχρονη, παράλληλη κίνηση αρκετών μελωδικών γραμμών μεγάλης ή μικρότερης έκτασης, δημιουργεί τελικά τις ηχητικές κατασκευές του κομματιού.

Πιστό στη γενική φιλοσοφία αυτής της Συμφωνίας, και το IIIο Μέρος εμφανίζει επαναλήψεις στοιχείων και καταστάσεων που δεν είναι ποτέ απόλυτα ίδιες μεταξύ τους.

Κατά βάθος αυτό το III<sup>ο</sup> Μέρος θα μπορούσε να είναι η εξέλιξη του I<sup>ου</sup>. Τα κοινά χαρακτηριστικά και τα "δάνεια" του III<sup>ου</sup> από το I<sup>ο</sup> είναι τόσα που η μεταξύ τους συγγένεια είναι αδιαμφισβήτητη. Ωστόσο έλκει ορισμένα χαρακτηριστικά και από το IIο Μέρος. Όλη αυτή η πορεία, από το ξεκίνημα της Συμφωνίας αυτής μέχρι την κατάληξή της, με τον τρόπο που εκτυλίχθηκε, επιβεβαιώνει τη σκέψη του Witold Lutosławski πως το Iο Μέρος μιας Συμφωνίας (και προφανώς όσα άλλα θα μεσολαβήσουν μέχρι το τελευταίο) θα πρέπει να εξάπτει τη φαντασία τον ακροατή, να τον κάνει ανυπόμονο για τη συνέχεια και την εξέλιξη αυτού του μουσικού

ταξιδιού, μέχρι η έλευση του καταληκτικού Μέρους να δώσει την απάντηση για το λόγο ύπαρξης όλων όσων προηγήθηκαν.

Επίσης όμοια με το Ι<sup>ο</sup> Μέρος, το ΙΙ<sup>ο</sup> έχει μορφή Α - Β, με μόνη διαφορά πως τώρα τα δύο τμήματα υποδιαιρούνται σε επιμέρους ενότητες.

Η μόνη ίσως αντίθεση ως προς τα δύο Μέρη που προηγήθηκαν είναι ότι το ΙΙ<sup>ο</sup> Μέρος εμφανίζει ενορχηστρωτικά την πιο αραιή υφή: πλην των καταληκτικών μέτρων, σε όλες οι υπόλοιπες ηχητικές κατασκευές του η συμμετοχή των οργάνων της ορχήστρας είναι σχετικά περιορισμένη σε σχέση με ότι έχει προηγηθεί.

## A

Στο Α τμήμα του ΙΙ<sup>ο</sup> μέρους (μ.1-75) όλη η εξέλιξη βασίζεται σε παράλληλες οριζόντιες πορείες διαφόρων οργάνων.

Το τμήμα αυτό εσωτερικά υποδιαιρείται σε τρεις ενότητες:

**α** : μ. 1 – 22

**γ** : μ. 22 – 65

**α'** : μ. 66 – 75

Η μετρονομική ένδειξη  $\text{♩} = 46$  διατηρείται ενιαία σε ολόκληρο αυτό το τμήμα.

Αντίθετα ο οπλισμός μέτρου θα μεταβληθεί αρκετές φορές.

Το εύρος των δυναμικών κυμαίνεται από *pp* έως *ff*, όμως στο τελευταίο μέτρο αυτού του τμήματος (μ.75) εμφανίζεται για πρώτη φορά στην μέχρι τώρα πορεία της Συμφωνίας αυτής ένδειξη δυναμικής *ffff*.

α : μ. 1 – 22

Σε αυτά τα μέτρα εκτυλίσσεται μια διαδικασία που παραπέμπει ευθέως τόσο στο Choral του Ι<sup>ου</sup> Μέρους (μ.70-80) όσο και στο παράλληλο Organum με 4<sup>ες</sup> Κ του ΙΙ<sup>ου</sup> Μέρους (μ.62-69).

Στο απόσπασμα αυτό συμμετέχουν αποκλειστικά και μόνο τα έγχορδα, χωρίς την παραμικρή επέμβαση από την υπόλοιπη ορχήστρα.

Στα πρώτα 7 μέτρα τα Vln I *divisi* διαγράφουν μια παράλληλη πορεία με τις μελωδικές γραμμές τους να κινούνται σταθερά σε απόσταση 5<sup>ης</sup> Κ (με μόνη εξαίρεση την πρώτη συνήχηση του μ.6). Ταυτόχρονα τα Vln II και οι Vle πραγματοποιούν μια δεύτερη παράλληλη πορεία με τις γραμμές τους επίσης αποκλειστικά σε απόσταση 5<sup>ης</sup>Κ (με μόνη εξαίρεση την πρώτη συνήχηση του μ.4). Όλη αυτή η διαδικασία μοιάζει σαν δύο δίφωνα παράλληλα Organa να εκτελούνται ταυτόχρονα.

Ωστόσο η συνολική εικόνα των κινήσεων των τριών αυτών ομάδων οργάνων σε αυτό το σημείο παραπέμπει ομοίως και σε διαδικασία Choral.

Η δυναμική των 7 αυτών μέτρων είναι ***pp*** και τα συμμετέχοντα όργανα έχουν την οδηγία *con sordino, non vibrato* με αποτέλεσμα ο ήχος που προκύπτει να είναι σιγανός, στρογγυλός και λευκός.

Επιπλέον, η αρχική οδηγία *Tempo rubato* μαζί με τις διαδοχικές αλλαγές στον οπλισμό μέτρου στα μ.4-8 ( $4/4 \rightarrow 5/4 \rightarrow 4/4 \rightarrow 5/4 \rightarrow 2/4 \rightarrow 4/4$ ) κάνουν τον ήχο ρευστό, σαν να κυματίζει.

Ένα *crescendo* στο μ.7 ανεβάζει τη δυναμική σε ***mp***.

Στο μ.8 εισάγονται τα Vc και τα Cb επίσης με την οδηγία *con sordino, non vibrato* και η κατάσταση γίνεται κάπως πιο περίπλοκη για τα επόμενα 5 μέτρα:

- τα Vln I εξακολουθούν *divisi* την πορεία τους σε απόσταση 5<sup>ης</sup> Κ

- οι Vle τώρα ακολουθούν την πορεία της χαμηλότερης γραμμής των Vln I σε απόσταση 5<sup>ης</sup> K
- τα Vc και αυτά divisi πραγματοποιούν παράλληλες πορείες επίσης σε απόσταση 5<sup>ης</sup> K
- τα Vln II σχηματίζουν 5<sup>ες</sup> K με την επάνω γραμμή των Vc
- και τα Cb διπλασιάζουν μια οκτάβα χαμηλότερα τη κάτω γραμμή των Vc

Μέχρι το μ.12 ο οπλισμός μέτρου αλλάζει μόνο δύο φορές κάνοντας τον κυματισμό του ήχου ηπιότερο.

Το crescendo στα μ.11-12 ανεβάζει τη δυναμική σε **ff**.

Η fermata του μ.12 – όμοια με την αντίστοιχη του μ.82 στο Ι<sup>ο</sup> Μέρος – βάζει μια άνω τελεία. Στο μ.13 επανέρχεται η κατάσταση των πρώτων 7 μέτρων (Vln I divisi και Vln II με Vle σε παράλληλες κινήσεις με απόσταση 5<sup>ης</sup> K) τώρα με δυναμική **p** και με την οδηγία a tempo.

Παρόλο που τα όργανα πρέπει να ακολουθούν πλέον πιστά τη μετρονομική ένδειξη ♩ = 46 (λόγω του a tempo στο μ.13) ο κυματισμός του ήχου συντηρείται και πάλι χάρη στις διαδοχικές αλλαγές του οπλισμού μέτρου που επανέρχονται.

Το περιβάλλον με τα Vln I, Vln II και τις Vle αυτή τη φορά διαρκεί μόνο δύο μέτρα αφού στο μ.15 εισάγονται και πάλι τα Vc και τα Cb επαναφέροντας τους συσχετισμούς του μ.8, επίσης μόνο για δύο μέτρα.

Από το μ.17 η κίνηση σταδιακά παγώνει και όλα τα όργανα από τα υψηλότερα προς τα χαμηλότερα, οδηγούνται σε ένα sol (από sol<sup>5</sup> έως sol<sup>1</sup>), το οποίο κρατούν για λίγο κι έπειτα με ένα diminuendo σβήνουν τον ήχο τους εντελώς (niente).



Το τελευταίο μέτρο των Vc και Cb με sol<sup>2</sup> και sol<sup>1</sup> αντιστοίχως (μ.22), συμπίπτει με την έναρξη της επόμενης ενότητας του Α τμήματος.

#### γ : μ. 22 – 65

Στο μ.22 ξεκινά μια διαφορετική κατάσταση όπου κυριαρχούν τα πνευστά και τα κρουστά, ενώ αυτή τη φορά τα έγχορδα απουσιάζουν σχεδόν εντελώς.

Η οδηγία *preciso* (μ.22) επιβάλλει την απόλυτη προσκόλληση στη μετρονομική ένδειξη  $\downarrow = 46$ .

Τα τέσσερα πρώτα μέτρα λειτουργούν εισαγωγικά παρουσιάζοντας το υλικό που θα χρησιμοποιηθεί στη συνέχεια ως φόντο σε μια πιο κυρίαρχη κατάσταση. Το φόντο αυτό είναι αρκετά λιτό και βασίζεται στα εξής συστατικά στοιχεία:

- τενούτες που παραπέμπουν στην πρώτη σελίδα της Συμφωνίας (ορισμένες από τις οποίες έχουν και χαρακτήρα διαλόγου ανάμεσα στα Trbn I – B.Cl και Tuba – C.Fag)
- άλματα 3<sup>ης</sup> M και 4<sup>ης</sup> K σε εξαιρετικά χαμηλή τονική περιοχή (B.Cl, Tuba και C.Fag) που παραπέμπουν στα αντίστοιχα των μ.107-109 του I<sup>ου</sup> Μέρους (3 Fl, 2 Ob, C.Ing και Cor) σε σαφώς υψηλότερη περιοχή
- glissandi ημιτονίου ή 3<sup>ης</sup> μ
- και ατάκες στα κρουστά, στα ισχυρά μέρη του μέτρου από το Sn.Dr (snares off) και τα Crash Cymbals που παραπέμπουν στην "κωδωνοκρουσία" του εναρκτήριου 5μετρου του I<sup>ου</sup> Μέρους

Το sol που έσβησε περνώντας διαδοχικά και οριζόντια από όλα τα έγχορδα στα μέτρα που προηγήθηκαν (μ.17-22), τώρα περνάει στις τενούτες των πνευστών, από τις οποίες ηχεί ταυτόχρονα και σε διάστημα 3 οκτάβων το sol<sup>1</sup> και sol<sup>4</sup>.



Στο μ.31 τα κρουστά διαταράσσουν την ομαλή πορεία τους με ατάκες ♩ (4ων) στα ισχυρά μέρη των μέτρων, εισάγοντας συγκοπές και αντιχρονισμούς.

Στο μ.34 η 8μετρη περίοδος έχει πια ολοκληρωθεί και ακούγεται και πάλι μόνο ο ήχος του φόντου.

Μέσα σ' αυτό το *mf* περιβάλλον διεισδύουν τα timpani και το πιάνο με δυναμική *p* παίζοντας ♩ (4α) στην οκτάβα, sol<sup>2</sup> και sol<sup>1</sup> αντίστοιχα, και ταυτόχρονα δύο οκτάβες υψηλότερα τα Vln I και II με δυναμική *pp* ξεκινούν να παίζουν τενούτες επίσης στην οκτάβα, sol<sup>5</sup> και sol<sup>4</sup> αντιστοίχως. Ουσιαστικά πρόκειται για μια διαδικασία fade in - fade out ανάμεσα στο φόντο που προηγήθηκε και σ' εκείνο που θα ακολουθήσει.

Τα επαναλαμβανόμενα ♩ (4α) στη χαμηλή περιοχή του πιάνο παραπέμπουν στα αντίστοιχα του εναρκτήριου 5μετρου του I<sup>ου</sup> Μέρους, αλλά και στα μ.70-79 του II<sup>ου</sup> Μέρους.

Επίσης δύσκολα μπορεί να αποφύγει κανείς να παρατηρήσει ότι οι τενούτες στα Vln I και II παραπέμπουν στις αντίστοιχες των μ.20-27 του I<sup>ου</sup> Μέρους, ανάμεσα σε Vle και Vc.

Επιπλέον, αυτή η έμμονη επιστροφή του sol από το μ.17 και μετά παραπέμπει στην αντίστοιχη επίμονη εμφάνιση του mi στο I<sup>ο</sup> Μέρος της Συμφωνίας, και προσδίδει ομοίως στη νότα χαρακτήρα pedal.

Στο μ.35 τα πνευστά, το Sn.Dr και τα Crash Cymbals αποσύρονται από το φόντο και παραμένουν μόνο τα Vln I και II, το πιάνο και τα timpani.

Ανάμεσα στα sol αυτού του στρώματος ξεκινά και εξελίσσεται άλλη μια 8μετρη περίοδος. Και πάλι τα 3 Οboi εκτελούν ταυτόχρονα μια 8μετρη μελωδική γραμμή, με τους ίδιους φθόγγους αλλά διαφορετική ρυθμική διευθέτηση. Αυτή τη



Τα χάλκινα πνευστά που συμμετείχαν στα μ.22-34, επιστρέφουν εδώ με το ίδιο ακριβώς υλικό.

Οι τρεις Τρτ απούσες μέχρι στιγμής στο ΙΙΙ<sup>ο</sup> Μέρος, κάνουν την εμφάνισή τους τώρα σ' αυτά τα τέσσερα εισαγωγικά μέτρα, και με την παρέμβασή τους αυτή κλείνουν ουσιαστικά το μάτι στα πρώτα δύο Μέρη της Συμφωνίας:

- οι τενούτες με *crescendo* στα μ. 43 και 45 εύκολα παραπέμπουν τη σκέψη στις αντίστοιχες των πνευστών του εναρκτήριου 5μέτρου του Ιου Μέρους (όπου οι Τρτ όμως δεν συμμετείχαν)
- και οι ατάκες στο μ.44 θυμίζουν τις αντίστοιχες του μ.101 του Ι<sup>ου</sup> Μέρους, και του Β τμήματος του ΙΙ<sup>ου</sup> Μέρους και πιο συγκεκριμένα των μ.39-40

Η συνήχηση που σχηματίζουν οι 3 Τρτ, μαζί με το sol των υπόλοιπων χάλκινων πνευστών, συνοψίζουν σχεδόν όλο το φθογγικό υλικό με το οποίο δομούνται οι 8μετρες περίοδοι: mi<sup>b</sup> - sol - si<sup>b</sup> - re (το la που εμφανίζεται στις περιόδους εδώ δεν υποστηρίζεται).

Αυτή είναι και η μοναδική εμφάνιση των τριών Τρτ στο Α τμήμα του ΙΙΙ<sup>ου</sup> Μέρους.

Η μόνη διαφορά στην κατάσταση που ξεκινά στο μ.43 σε σχέση με τα μ.22-34 βρίσκεται στην ομάδα των κρουστών: τα Crash Cymbals παραμένουν όμως το Sn.Dr αντικαθίσταται από ένα μικρό πιάτο (Cymbal, very small), ενώ προστίθεται ένα ξύλινο Tom-tom και το Tambourine.

Αυτή τη φορά η συνεισφορά των κρουστών στο στρώμα του φόντου βασίζεται κυρίως σε off-beat ατάκες χάρη σε διαδοχικούς αντιχρονισμούς, και ένα παρατεταμένο tremolo στο ξύλινο Tom-tom και το Tambourine.

Το στρώμα του φόντου αυτή τη φορά εισάγεται με δυναμική *f*. Η δυνατή αυτή δυναμική, η ανάγλυφη παρέμβαση των τριών Τρτ και η χαρακτηριστική είσοδος

του Gong στο μ.46 δίνουν στα τέσσερα αυτά μέτρα τον χαρακτήρα προανακρούσματος σε ότι θα ακολουθήσει.

Από το μ.47 έως το μ.62 το στρώμα του φόντου θα πορευτεί χωρίς άλλες διαφοροποιήσεις, εκτός από την προσθήκη του Cor. 3 που και αυτό εμφανίζεται εδώ για πρώτη φορά στο III<sup>ο</sup> Μέρος.

Επάνω από το φόντο στο μ.47 εισάγεται μια περίοδος που βασίζεται στο φθογγικό υλικό και το μοτιβικό πλαίσιο της πρώτης δμετρης περιόδου, με έκταση αυτή τη φορά 7 μέτρα καθώς η δεύτερή της πρόταση έχει ένα μέτρο λιγότερο. Επιπλέον η νέα αυτή περίοδος παίζεται σε 3 οκτάβες αφού στην ομάδα ενσωματώνονται τα δύο Cl και το B.Cl.

Και τα εννέα όργανα που πλέον συμμετέχουν παρουσιάζουν την δμετρη περίοδο με εννέα νέες και διαφορετικές μεταξύ τους ρυθμοποιήσεις, βασιζόμενα στους εξής φθόγγους:

μ.47-53



Η δμετρη περίοδος αυτή τη φορά εκτελείται σε δυναμική **ff** υπερτερόντας και πάλι του φόντου που εκτυλίσσεται με δυναμική **f**.

Σε σχέση με την πρώτη δμετρη περίοδο (μ.26-33), η περίοδος των μ.47-53 εμφανίζει περισσότερη κινητικότητα μέσα στα μέτρα, χάρη σε φθόγγους μικρότερων αξιών (π.χ. μ.28 σε σχέση το μ.47), αλλά από την άλλη πλευρά συγκριτικά περιέχει και νότες πολύ μεγαλύτερων αξιών (π.χ. μ.29-30 σε σχέση τα μ.48-50).

Στα μ.49-62 ο διάλογος που εκτυλίχθηκε προηγουμένως ανάμεσα σε Trbn 1 και B.Cl (μ.28-34) τώρα μεταβάλλεται ως προς τον ένα "συνομιλητή": εξαιτίας της συμμετοχής του στην δμετρη περίοδο το B.Cl αντικαθίσταται από το Fag 1.

Στο μ. 54 παύουν για λίγο οι διάλογοι ανάμεσα στα πνευστά του φόντου, προφανώς για να γίνει πιο εύκολα αντιληπτή η εισαγωγή του επόμενου δμετρου, αφού δεν έχει υπάρξει απόσταση άξια λόγου από τη λήξη της περιόδου που μόλις προηγήθηκε.

Πιστή στις διαδικασίες που προηγήθηκαν και αυτή η τέταρτη κατά σειρά περίοδος παίζεται σε τρεις οκτάβες από τα ίδια ξύλινα πνευστά, πάντα με διαφορετικές ρυθμικές κατασκευές στο κάθε όργανο.

Αυτή η τέταρτη δμετρη περίοδος βασίζεται στο φθογγικό υλικό και το μοτιβικό πλαίσιο της δεύτερης δμετρης περιόδου και η πορεία της χαράζεται επάνω στους εξής φθόγγους:

μ.54-61



Ουσιαστικά η τρίτη και τέταρτη περίοδος είναι παραλλαγές των δύο πρώτων.

Επίσης όμοια με την τρίτη περίοδο, και η τέταρτη εμφανίζει μεγαλύτερη κινητικότητα συγκριτικά με την συγγενική της δεύτερη περίοδο, χάρη στους περισσότερους φθόγγους μικρής αξίας.

Στο μ.60 για πρώτη φορά σ' αυτές τις τέσσερεις εμφανίσεις των δμετρων περιόδων, τρεις από τις φωνές (μια από κάθε οκτάβα και ομάδα οργάνων – Fl 3, Ob 3 και B.Cl) κάνουν ασύμμετρη εκκίνηση ξεκινώντας ένα ♩ (4ο) αργότερα από τις υπόλοιπες.

Στο μ. 61 διαταράσσεται η ομαλή ροή του tremolo στο ξύλινο Tom-tom και το Tambourine και στο μ. 62 παύει εντελώς.

Η τέταρτη δμετρη περίοδος ολοκληρώνεται στο μ.61 και ακολουθούν δύο καταληκτικά μέτρα στα οποία όλα τα πνευστά παίζουν ένα sol σε 4 οκτάβες. Σ' αυτό το σημείο (μ.62) ένα ενιαίο *diminuendo* θα οδηγήσει τα όργανα που συμμετείχαν

στην τέταρτη περίοδο και στο στρώμα του φόντου (πλην των κρουστών) σε δυναμική ***p*** και ***pp*** αντιστοίχως, και ακολούθως σε παύση.

Το *diminuendo* στα κρουστά έρχεται ένα μέτρο αργότερα (μ.63) και τα οδηγεί σταδιακά μέχρι το μ.65 σε δυναμική ***pp*** και τελικά σε παύση.

Παράλληλα με το *diminuendo* των πνευστών (μ.62), εισάγονται τα *timpani* και το πιάνο με δυναμική ***p*** για να παραλάβουν και να δώσουν συνέχεια στο *sol* που σβήνει.

Η δε εμφάνιση του πιάνο επαναφέρει ξεκάθαρα τις αντίστοιχες οκτάβες  $mi^2$ - $mi^1$  από το εναρκτήριο 5μετρο του I<sup>ου</sup> Μέρους, τώρα με οκτάβες  $sol^2$ - $sol^1$ , δηλαδή μία 3<sup>η</sup>μ υψηλότερα.

Τα *timpani* προφανώς αντικαθιστούν για λίγο τη συνεισφορά των *Vc* και *Cb* από το ίδιο εναρκτήριο απόσπασμα της Συμφωνίας, τα οποία ωστόσο ενσωματώνονται και αυτά στη διαδικασία στο τέλος του μ.62 και την αρχή του μ.63 αντιστοίχως.

Η "κωδωνοκρουσία" ολοκληρώνεται μετά από 13 επαναλήψεις στο μ.65 ταυτόχρονα με την αλλαγή οπλισμού μέτρου σε  $\frac{2}{4}$ , μια κορώνα στο *sol* και *diminuendo* στα έγχορδα που ρίχνει τη δυναμική σε ***p***.

#### ***a'*** : μ. 66 – 75

Καθώς σβήνουν τα *sol* στα *Vc* και *Cb*, στο μ.66 ξεκινά η ενότητα ***a'***: ουσιαστικά επανέρχεται το περιβάλλον της ενότητας ***a*** (μ.1-22) με μικρές διαφοροποιήσεις.

Η οδηγία *tempo rubato* και οι διαδοχικές αλλαγές στον οπλισμό μέτρου που κάνουν τον ήχο να αιωρείται είναι και πάλι παρόντα. Ωστόσο τα έγχορδα παίζουν

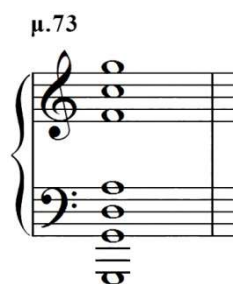


χωρίς τις σουρντίνες και χωρίς την οδηγία non vibrato, ενώ ξεκινούν πλέον με δυναμική ***p***.

Η διαδικασία με τις παράλληλες πορείες σε αποστάσεις 5<sup>ov</sup>K ξεκινά και πάλι μόνο με τα Vln I και II και τις Vle εκ νέου με τους ίδιους συσχετισμούς ανάμεσα στα όργανα όπως στο μ.1.

Στο μ.69 η δυναμική γίνεται ξαφνικά ***f*** και ταυτόχρονα εισάγονται τα Vc και Cb επαναφέροντας ανάμεσα στα έγχορδα τους συσχετισμούς του μ.8. Η ομάδα των εγχόρδων πορεύεται με αυτό τον τρόπο για έξι ακόμα μέτρα.

Στο μ.73 δημιουργείται η τελική συνήχηση αυτής της ενότητας. Πρόκειται για μια κατασκευή από 5<sup>es</sup> K συν μια 6<sup>η</sup>μ (la<sup>3</sup> - fa<sup>4</sup>) και μια οκτάβα (sol<sup>1</sup> - sol<sup>2</sup>):



Στα μ.73-75 διαδοχικά crescendi θα ωθήσουν τη δυναμική σε ***ffff*** που είναι το δυνατότερο ηχητικό επίπεδο μέχρι στιγμής σε ολόκληρη τη Συμφωνία.

Η ατάκα του Tam-tam στο μ.75 έρχεται να επικυρώσει τη λήξη της ενότητας αυτής αλλά και ολόκληρου του τμήματος A του III<sup>ov</sup> Μέρους, καθώς αποτελεί υλικό των μέτρων που θα ακολουθήσουν.

## B

Το B τμήμα του III<sup>ov</sup> Μέρους (μ.76-122) διαφοροποιείται σημαντικά σε σχέση με ότι έχει προηγηθεί. Εξελίσσεται αποκλειστικά με αξίες  $\downarrow$  (μισών) και  $\circ$  (ολοκλήρων), και tutti μικρότερης ή μεγαλύτερης έκτασης.

Εσωτερικά υποδιαιρείται στις εξής ενότητες:

**β** : μ. 76 – 94

**δ** : μ. 95 – 102

**β'** : μ. 103 – 114

+ κατάληξη : μ. 115 – 122

Σ' αυτό το τμήμα ο οπλισμός μέτρου παραμένει σταθερός  $\frac{4}{4}$ , όμως η μετρονομική ένδειξη θα μεταβληθεί 4 διαδοχικές φορές (όσες και οι ενότητες του Β τμήματος) επιταχύνοντας σταδιακά το βήμα και συντείνοντας στην αίσθηση της ολοκλήρωσης.

Γενικά το Β τμήμα χαρακτηρίζεται από έντονη δραματικότητα, χαρακτηριστικό που αρμόζει στο αποκορύφωμα ενός Συμφωνικού έργου.

Οι δυναμικές κυμαίνονται από *pp* έως *ffff* και οι εναλλαγές τους είναι τώρα πιο συχνές ενισχύοντας τη δραματικότητα.

**β** : μ. 76 – 94

Η μετρονομική ένδειξη της ενότητας **β** είναι σχεδόν διπλάσια σε σχέση με εκείνη που επικράτησε στο τμήμα Α:  $\downarrow = 88$ .

Η ενότητα ξεκινά (μ.76) με την απάντηση του Gong ατάκα του Tam-tam από το αμέσως προηγούμενο μέτρο. Ο διάλογος αυτός θα συνεχιστεί σε όλη την έκταση αυτής της ενότητας με την παρεμβολή ενός μέτρου παύσης ανάμεσα σε κάθε επανάληψη.

Στο μ.76 εκτός από το Gong που ηχεί με δυναμική *f* ολόκληρη η υπόλοιπη ορχήστρα σιωπά.

Στο μ.77 ξεκινά ένα 7φωνο Choral στα έγχορδα με έκταση 6 μέτρα. Τονικά το βμετρο αυτό κινείται σε χαμηλή περιοχή (από  $fa^1$  έως  $sol^4$ : συνολικά μόλις 3 οκτάβες)

ενώ χαρακτηριστικά είναι και πάλι τα διαστήματα 5<sup>ης</sup> Κ που δεσπόζουν στη δομή των σχηματιζόμενων συνηχήσεων.

έγχορδα μ.77-82

Τα πνευστά που συμμετέχουν σε αυτό το Choral διπλασιάζουν τις επτά φωνές των εγχόρδων ως εξής:

- Vln I : διπλασιάζονται από το Cor. 1
- Vln II : διπλασιάζονται από το Cor. 3 (και μερικώς από τις Vle)
- Vle (υψηλότερη φωνή) : δεν διπλασιάζονται από κανένα πνευστό καθώς σχεδόν συμβαδίζουν με τα Vln II
- Vle (χαμηλότερη φωνή) : διπλασιάζονται από το Cor. 2 (και μερικώς από το Cor. 3)
- Vc (υψηλότερη φωνή) : διπλασιάζονται από τα Fag. 1 και Trbn 1
- Vc (χαμηλότερη φωνή) : διπλασιάζονται από τα Fag. 2 και Trbn 3
- Cb : διπλασιάζονται από τα C.Fag. και Tuba

Όπως φαίνεται και από τους διπλασιασμούς στο απόσπασμα αυτό δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στις πολύ χαμηλές συχνότητες, καθώς τα ήδη από μόνα τους ηχηρά Vc και Cb διπλασιάζονται από δύο πνευστά η κάθε ομάδα σε σχέση με τα υπόλοιπα έγχορδα.

Αυτή η βμετρη φράση επαναλαμβάνεται άλλες δύο φορές στα επόμενα μέτρα της ενότητας αυτής, με διαφοροποιήσεις στις δυναμικές:

- στην πρώτη εμφάνισή της (μ.77-82) ξεκινά με δυναμική ***p*** η οποία μετά από τρία μέτρα crescendo καταλήγει σε ***mf***
- η δεύτερη εμφάνιση (μ.83-88) ξεκινά ***p*** subito και πάλι με crescendo τριών μέτρων καταλήγει σε ***f***
- και τέλος η τρίτη εμφάνιση (μ.89-94) από ***p*** subito και μέσω τριών μέτρων crescendo καταλήγει σε ***ff***

Δεδομένου ότι και τα τρία αυτά crescendi πραγματοποιούνται κατά την ίδια έκταση και χρονική διάρκεια (3 μέτρα), εδώ πρόκειται για μια επιτάχυνση της δυναμικής καθώς τα όργανα καλούνται μέσα στο ίδιο χρονικό διάστημα να καλύψουν όλο και περισσότερα επίπεδα έντασης του ήχου. Και προφανώς όλη αυτή η διαδικασία εντείνει τη δραματικότητα του αποσπάσματος.

Σε όλη τη διάρκεια της ενότητας ***β*** ο διάλογος μεταξύ των Tam-tam και Gong που συμβαδίζει με το Choral, έχει διακριτική παρουσία χάρη στη δυναμική ***mp*** στην οποία πραγματοποιείται, πλην της τελευταίας τους εμφάνισης (μ.93-94) όπου η έντασή τους αυξάνεται σε ***mf*** κλείνοντας αυτό το απόσπασμα σχεδόν όπως ξεκίνησε.

#### δ : μ. 95 – 102

Η ενότητα ***δ*** θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια μινιμαλιστική παραλλαγή της ενότητας ***β*** που μόλις προηγήθηκε.

Στο μ.95 η μετρονομική ένδειξη αυξάνεται σε  $\text{♩} = 96$  αλλά το περιβάλλον σχεδόν παγώνει.

Το απόσπασμα παραπέμπει άμεσα στο στρώμα του φόντου από το τμήμα Α του II<sup>ου</sup> Μέρους (μ.1-22), τώρα όμως δεν είναι πλέον φόντο αλλά πρωταγωνιστής. Τα έγχορδα εναλλάσσουν συνεχώς δύο συνηγήσεις, ενώ τα πνευστά παρακολουθούν αυτή την πορεία με ένα pedal la, σπάζοντας τη μέχρι τώρα κυριαρχία του sol σ' αυτό το μέρος.

μ.95-102  
πνευστά



έγχορδα



Και οι παραπάνω συνηγήσεις όμοια με αυτές που προηγήθηκαν κινούνται σε χαμηλή περιοχή, επεκτείνοντας τονικά την ενότητα  $\delta$  σε σχέση με την  $\beta$  μόλις μια 3<sup>η</sup>Μ υψηλότερα (από  $\text{sol}^4$  σε  $\text{si}^4$ ). Επιπλέον, αντίθετα από την ενότητα  $\beta$  όπου οι συνηγήσεις δομούνταν κυρίως από διαστήματα  $5^{15}\text{K}$ , τώρα είναι πολύ πιο πυκνές συμπεριλαμβάνοντας και άλλα διαστήματα. Η δε ύπαρξη του διαστήματος  $3^{15}$  – μικρής και μεγάλης – σε πολύ χαμηλή περιοχή, κάνει το άκουσμα πολύ πιο "κλειστό" και μουντό.

Σ' αυτό το σχεδόν απόλυτα στατικό περιβάλλον η μοναδική εξέλιξη βασίζεται στις δυναμικές: κατά τη διάρκεια των 7 από τα συνολικά 8 μέτρα αυτής της ενότητας, η ένταση του ήχου μεταβάλλεται 7 φορές από *pp* έως *fff* απότομα, χωρίς crescendo. Πρόκειται για τη δεύτερη συναπτή πρόκληση δραματικότητας μέσω των μεταβολών της δυναμικής, μετά από την αντίστοιχη της ενότητας **β** (μ.76-94).

Ο διάλογος ανάμεσα σε Tam-tam και Gong που συνταξίδευε με το υπόλοιπο περιβάλλον της ενότητας **β**, συνεχίζεται και στη **δ** τώρα μεταξύ του Gong και δύο Cymbals που έχουν την οδηγία να παιχτούν με μαλακά sticks.

Η εξέλιξη της δυναμικής στον διάλογο των κρουστών είναι πιο αργή σε σχέση με τα υπόλοιπα όργανα και κινείται μόλις από *p* έως *f*.

#### **β'** : μ. 103 – 114

Στο μ.103 πραγματοποιείται άλλη μια επιτάχυνση με την μετρονομική ένδειξη να γίνεται ♩ = 112.

Το 7φωνο Choral της ενότητας **β** επιστρέφει ως 11φωνο, τώρα ταχύτερο και ενορχηστρωτικά πολύ πιο πυκνό (παίζουν όλοι εκτός από τα κρουστά), έτσι ώστε να μπορεί να χαρακτηριστεί ως πολυφωνικό tutti.

Η διανομή των μελωδικών γραμμών στα Vc και Cb παραμένει η ίδια. Όμως οι Vle διπλασιάζουν πλέον τα Vc μια οκτάβα υψηλότερα, ενώ τα Vln I και II αναλαμβάνουν με τριπλό divisi η κάθε ομάδα, να εκτελέσουν ταυτόχρονα και σε απόσταση οκτάβας μεταξύ τους τις μελωδικές γραμμές που είχαν προηγουμένως και οι δυο συν εκείνη που άφησαν οι Vle.

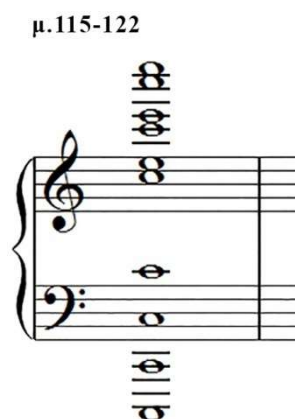
Το πιάνο συνοψίζει τις γραμμές των Vln I και II και του Cb. Τέλος, σύσσωμα τα ξύλινα και χάλκινα πνευστά μοιράζονται τις μελωδικές γραμμές των εγχόρδων, ανάλογα με την έκτασή τους, ενώ τα κρουστά απουσιάζουν εντελώς.

Το εσωστρεφές και τονικά συρρικνωμένο Choral των μ.76-94 μετατρέπεται εδώ σε ένα εξωστρεφές, τονικά εκτεταμένο λαμπερό και ηχηρό tutti. Η τονική έκταση είναι τώρα 5 1/2 οκτάβες (από do<sup>1</sup> έως fa<sup>6</sup>) γεγονός που το καθιστά το σημείο με τους υψηλότερους τόνους μέχρι στιγμής στο III<sup>ο</sup> Μέρος. Ξεκινά δε με δυναμική *f* όμως αυτή τη φορά το crescendo αρχίζει από το τρίτο μέτρο του δμετρου (μ.106) και οδηγεί την ένταση σε *fff*, στο μ.109 όπου εισάγεται άλλη μια επανάληψη αυτού του πολυφωνικού tutti.

Η επανάληψη του Choral πραγματοποιείται χωρίς μεταβολές ει μη μόνον εκείνης της δυναμικής όπου μετά από δύο μέτρα crescendo (μ.113-114) ο ήχος φτάνει σε ένταση στα *ffff*.

#### κατάληξη : μ. 115 – 122

Στο σημείο αυτό ξεκινά η κατάληξη του III<sup>ου</sup> Μέρους και ολόκληρης της Συμφωνίας. Πρόκειται για ένα tutti όπου συμμετέχουν όλα τα όργανα της ορχήστρας, εκτελώντας 10 επαναλήψεις μιας και μόνης συνήχησης, πριν ολοκληρωθεί το έργο αυτό:



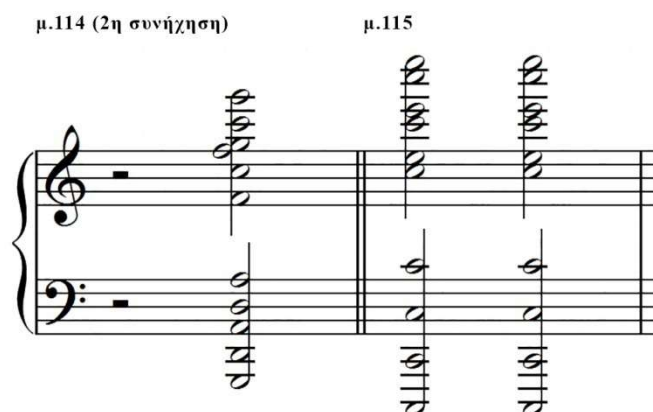
Ουσιαστικά πρόκειται για μια συνήχηση με έκταση 6 οκτάβες συν μια 3<sup>η</sup> Μ (από do<sup>1</sup> έως mi<sup>7</sup>) όπου από το do<sup>1</sup> έως το do<sup>5</sup> ηχούν μόνο οκτάβες, ενώ από εκεί και επάνω προστίθεται και το mi σε 3 οκτάβες.

Η τοποθέτηση του διαστήματος 3<sup>ης</sup> Μ στην υψηλή περιοχή των συχνοτήτων είναι υπεύθυνη για το λαμπερό άκουσμα που προκύπτει (σε αντίθεση με την τοποθέτηση της 3<sup>ης</sup> μ ή Μ σε χαμηλή περιοχή όπου το άκουσμα γίνεται μουντό όπως στα μ.95-102 αυτού του Μέρους).

Τα κρουστά που έχουν επιλεγεί να συμμετάσχουν σ' αυτή την κατάληξη (Timpani στο do<sup>3</sup> με την οδηγία 8va bassa if possible, Vibraphone, Glockenspiel, Tubular Bells και Tam-tam) είναι ιδανικά για τη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας θριαμβευτικής, όπως αρμόζει στο επιστέγασμα μιας τέτοιας πορείας τόσο νοηματικά (Passage of Birth - Eros - Initiation) όσο και αμιγώς μουσικά - συνθετικά.

Η δε μετάβαση από την ενότητα β' στην κατάληξη επιβεβαιώνει την οριστικότητα της τελευταίας, αφού στέλνει το μυαλό σε διαδικασίες πτώσης:

μ.114 (2η συνήχηση)                      μ.115



Η δεύτερη συνήχηση του μ.114 δομείται κυρίως με τους φθόγγους της Sol+ με ένατη (έστω και χωρίς τον προσαγωγέα για τον προφανή λόγο της αποφυγής σύνδεσης του αποσπάσματος με τους κανόνες της παραδοσιακής αρμονίας) και οδηγείται στην επόμενη εύκολα αναγνωρίσιμη συνήχηση της λαμπερής Do+, χωρίς



την 5<sup>η</sup> της. Ίσως αυτός να είναι κι ένας από τους λόγους της επίμονης παρουσίας του sol ως pedal σ' αυτό το III<sup>ο</sup> Μέρος.

Μια Συμφωνία με ξεκίνημα μυστήριο, που εισήγαγε στο πρώτο της κιάλας μέτρο μια υποψία λύσης ενός fa σε ένα mi, κάνει μια δαιδαλώδη διαδρομή ανάμεσα από πολύχρωμες ατμόσφαιρες και ηχοτοπία για να επιστρέψει στην κατάληξη της (πιστή στις αρχές της Κλασσικής Συμφωνίας) και πάλι στη μεγαλειώδη Do+, αυτή τη φορά χωρίς ίχνος υπαινιγμού.

Το έργο ολοκληρώνεται με ένα μέτρο παύση: απαραίτητη συνθήκη ώστε να σβήσουν και τα τελευταία πεφταστέρια του ήχου πριν το χειροκρότημα.



## Σύνθεση τετραμερούς Συμφωνίας : η διαδικασία

Στο κείμενο που ακολουθεί περιγράφεται η συνθετική διαδικασία της Συμφωνίας Νο.1, της υποψηφίου διδάκτορος της παρούσης διατριβής, η οποία συνετέθη τη χρονική περίοδο 2017-2018 με σκοπό την ενίσχυση των συμπερασμάτων της συγκεκριμένης έρευνας.

Η περιγραφή επικεντρώνεται στο βασικό ζήτημα που απασχολεί το σύνολο της έρευνας αυτής, δηλαδή τον εντοπισμό των στοιχείων εκείνων που συνιστούν την μουσική σπονδυλική στήλη στην οποία στηρίζεται και γύρω από την οποία ορθώνεται ολόκληρο το σώμα μιας Συμφωνίας.

Η παρουσίαση των υπόλοιπων χαρακτηριστικών του υπό εξέταση έργου θα λάβει χώρα μέσα σε ένα γενικότερο πλαίσιο καθώς η λεπτομερής ανάλυση τους ξεφεύγει από τις προθέσεις της παρούσης διατριβής.



## Συμφωνία Νο.1

Το έργο αποτελείται από 4 μέρη, ακολουθώντας μορφολογικά το παράδειγμα των τετραμερών Συμφωνιών της Κλασικής Περιόδου.

Για την εκτέλεση αυτής της Συμφωνίας απαιτείται ορχήστρα με πολυάριθμους εκτελεστές. Η ενοργάνωση του έργου είναι η εξής:

Piccolo

2 Flutes

2 Oboes

English Horn\*

2 Clarinets in B $\flat$  \*

Bass Clarinet in B $\flat$  \*

2 Bassons

Contrabasson

4 Horns in F \*

3 Trumpets in C

3 Trombones

Tuba

Timpani

---

\* Sound as written

Percussion (3 players to hit everything..)

1st player : Bass Drum, Tambourine, Tenor Drum, Claves, Snare Drum, Triangle, Tom-tom, Suspended Cymbals (small - medium), Marimba, Tam-tam, Glockenspiel<sup>13</sup>, 5 Wood Blocks, Cow Bell, Maraca, Guiro, 2 Bongos, Tubular Bells

2nd player : Glockenspiel, Tam-tam, Marimba, Gong, Conga, Tambourine, Cow Bell, 2 Bongos, Xylophone<sup>14</sup>, Vibraphone, Snare Drum, 3 Tom-toms, Tubular Bells, Triangle, Suspended Cymbals, Anvil, Bass Drum

3rd player : Marimba, Tubular Bells, Vibraphone, Guiro, 5 Wood Blocks, Snare Drum, 1 Suspended Cymbal, Glockenspiel, Xylophone, Tam-tam, Triangle, 2 Bongos, Bass Drum, 3 Tom-toms, Conga, **Rain-stick**, Bamboo Chimes

Harp

Piano

Organ

Strings

---

<sup>13</sup> Sounds 2 octaves higher

<sup>14</sup> Sounds 1 octave higher

Τα συνθετικά εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν δεν απέχουν καθόλου από εκείνα που εντοπίστηκαν και αναφέρθηκαν κατά την ανάλυση της Συμφωνίας Νο.4, του Ιωσήφ Παπαδάτου (βλέπε σελ. 30).

Ωστόσο τα στοιχεία εκείνα που σαν κοινό λεξιλόγιο μοιράζονται και τα τέσσερα μέρη της Συμφωνίας είναι αρκετά διαφορετικά σε σχέση με το προηγούμενο έργο.

Αναλυτικά τα στοιχεία αυτά είναι τα εξής:

- κύτταρα ημιτονιακών κινήσεων
- δημιουργία και χρήση μοτίβων τα οποία αποτελούνται κυρίως από χρωματικές κινήσεις
- μεγάλα ή μικρότερα *glissandi* σε όσα όργανα είναι σε θέση να τα πραγματοποιήσουν
- συνηχήσεις που δομούνται περισσότερο από διαστήματα 4<sup>ης</sup> και 5<sup>ης</sup> Κ παρά από 3<sup>ες</sup>, 6<sup>ες</sup> ή οποιαδήποτε άλλα
- συχνή χρήση διπλασιασμών φθόγγων ή ολόκληρων μοτίβων και φράσεων σε μια ή περισσότερες οκτάβες
- μουσικός πουαντισμός στα φόντα πίσω από πιο σημαντικά ή πρωταγωνιστικά στοιχεία αλλά και στη δημιουργία επιφανειών
- χαρακτηριστικά δραστηριότητα από το σώμα των κρουστών

Η χρήση του φθογγικού υλικού σε όλη την έκταση του έργου είναι ελεύθερη και δεν ακολουθεί κάποιο συγκεκριμένο σύστημα. Παρόλ' αυτά υπάρχει ένα σημαντικό στοιχείο που συνδέεται με τη χρήση των φθόγγων και αποτελεί τελικά την σπονδυλική στήλη της παρούσης Συμφωνίας. Πρόκειται για μία σειρά από 16 συνηχήσεις σε χρωματική διάταξη ως προς τους υψηλότερους φθόγγους τους, οι

οποίες χρησιμοποιούνται ελεύθερα σε διάφορους συνδυασμούς και χωρίς την παραμικρή ύπαρξη συγγενειών ή τάσεων ανάμεσά τους σε ολόκληρη την έκταση του έργου.

The image displays two staves of musical notation, likely representing a piano accompaniment. The notation is dense with chords, featuring various accidentals (sharps, flats, and naturals) and complex voicings. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a time signature of 4/4. The chords are often stacked vertically, creating a rich, textured sound. The notation includes many accidentals, particularly in the upper register of the treble clef, which may indicate chromatic movement or specific voicings. The overall impression is one of a highly complex and chromatic harmonic language.

Στις σελίδες που ακολουθούν περιγράφονται οι συνθετικές οδοί που ακολουθήθηκαν κατά τη σύνθεση της υπό συζήτησης Συμφωνίας.

➤ Για την καλύτερη κατανόηση της ανάλυσης που ακολουθεί είναι απαραίτητη η παράλληλη παρακολούθηση της ήδη επεξεργασμένης παρτιτούρας του έργου.



## ΜΕΡΟΣ Ι'

Τ.Τ.  $\approx$  9':40"

αριθμός μέτρων : 195

Η Συμφωνία ξεκινά με tempo  $\downarrow = 76$ , το οποίο όμως κατά τη διάρκεια του Ι<sup>ου</sup> Μέρους μεταβάλλεται αρκετές φορές. Ουσιαστικά εκτός από τα εισαγωγικά και καταληκτικά μέτρα, τα υπόλοιπα εσωτερικά τμήματα του Ι<sup>ου</sup> Μέρους βρίσκονται διαδοχικά σε κατάσταση επιτάχυνσης.

Επίσης ο αρχικός οπλισμός μέτρου είναι  $\frac{4}{4}$  και αυτός όμως θα υποστεί στη συνέχεια αλλαγές.

Το εύρος των δυναμικών κυμαίνεται από *p* έως *ff*.

Δομικά το Ι<sup>ο</sup> Μέρος εξελίσσεται ως Φόρμα Σονάτα, προσαρμοσμένη ασφαλώς στα δεδομένα της σύγχρονης σύνθεσης.

### μ. 1 - 12 : Εισαγωγή

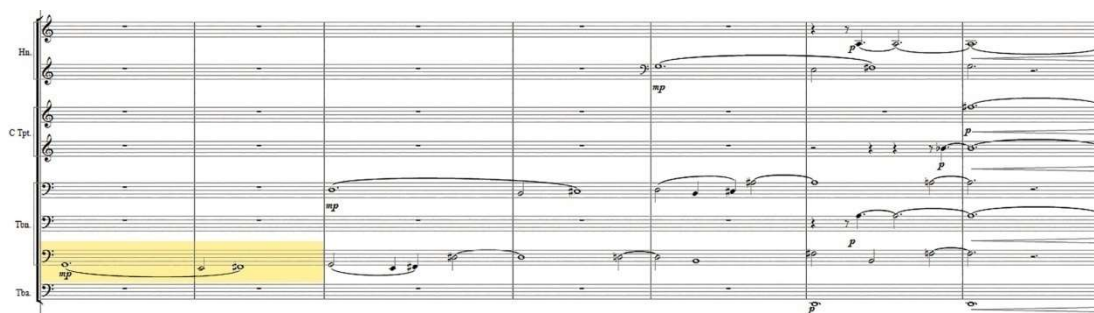
Τα εισαγωγικά αυτά μέτρα έχουν σκοπό να τραβήξουν την προσοχή με λίγες αλλά εμφατικές χειρονομίες. Ταυτόχρονα όμως παρουσιάζουν και δύο από τα πιο σημαντικά συστατικά στοιχεία αυτής της Συμφωνίας: τα χρωματικά μοτίβα και τα αρκετά συγγενικά τους glissandi.

### μ. 13 - 60 : 1<sup>η</sup> Θεματική Ενότητα

Η μετρονόμος μειώνεται σε  $\downarrow = 60$  και ο οπλισμός μέτρου αλλάζει σε  $\frac{6}{4}$  ώστε να τονιστεί η επιδίωξη μιας αργής και ρευστής ατμόσφαιρας.

Σε αυτή την πρώτη θεματική ενότητα τα πρωταγωνιστικά "θεματικά" στοιχεία είναι:

**α.** το κύριο Θέμα, όπου πρόκειται για ένα απλό μοτίβο με μεγάλες αξίες και δύο μόλις κινήσεις (μια 3<sup>η</sup> μ προς τα κάτω και έναν τόνο προς τα πάνω) το οποίο γίνεται αντικείμενο μιμήσεων από τις συμμετέχουσες φωνές με τον τρόπο που εξελίσσεται μια έκθεση Φούγκας (μ.32-38 στα χάλκινα πνευστά).



**β.** ένα δευτερεύον Θέμα το οποίο επίσης συμμετέχει σε μιμητική διαδικασία στην 5<sup>η</sup> Κ και την οκτάβα (μ.47-51).



γ. μια σειρά από παρεμφερή σύντομα μοτίβα που βασίζονται κυρίως σε χρωματικές κινήσεις (μ.47-59 στα ξύλινα πνευστά).

The image shows a musical score for woodwinds, specifically measures 47-59. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (C.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), and Contrabass (Cbsa.). The music features a series of chromatic eighth-note motifs. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *cresc.* (crescendo). The score is written in 4/4 time.

Εσωτερικά η 1<sup>η</sup> Θεματική Ενότητα διαιρείται σε τρία μέρη, Α - Β - Γ.

#### Α : μ.13-27

Μέσα σε ένα πολύ αραιό φόντο το κύριο Θέμα εμφανίζεται σε σμίκρυνση και σε τετραπλή επανάληψη, από διάφορα όργανα σε 3 οκτάβες. Αυτή η διαδικασία διαρκεί μέχρι το μ.20 ενώ στα επόμενα επτά μέτρα που ακολουθούν γίνεται επέκταση του φόντου σε περισσότερα όργανα.

Εκτός από τη σμίκρυνση του κυρίου Θέματος, μοναδικές εξαιρέσεις πρωταγωνιστικού υλικού αποτελούν το δευτερεύον Θέμα που κάνει μια εμφάνιση στο Hr 2 στα μ.25-26, και μια νύξη του πρωταγωνιστικού υλικού της 2<sup>ης</sup> Θεματικής Ενότητας από το Tenor Drum στα μ.22-26.

Μια διακοπή τριών μέτρων (μ.28-30) με υλικό από τα εισαγωγικά μέτρα, και η αλλαγή της μετρονομικής ένδειξης σε  $\text{♩} = 74$ , οδηγεί στο Β τμήμα της 1<sup>ης</sup> Θεματικής Ενότητας.

### B : μ.28-51

Το κύριο Θέμα (από το μ.32) γίνεται αντικείμενο μιμήσεων από τα χάλκινα πνευστά υπό τη μορφή Έκθεσης Φούγκας (Dux - Comes), με τα όργανα που δεν φέρουν Θέμα να συνοδεύουν με αντίθεμα ή ελεύθερη αντίστιξη.

Το περιβάλλον είναι πιο πυκνό αλλά πάντα πουαντιστικό, με κεντρικό υλικό τις διάφορες χρωματικές κινήσεις, παραλλαγές αυτών και διάφορα glissandi.

Στα μ.38-42 το φόντο σχεδόν ακινητοποιείται και η αντίστιξη, σταματά για να ξεκινήσει και πάλι στο μ.43.

Μετά από δύο εμφανίσεις του κυρίου Θέματος (μ.43-46) σειρά παίρνει να εμφανιστεί το δευτερεύον Θέμα με τέσσερις εμφανίσεις, χωρίς αντίθεμα ή ελεύθερη αντίστιξη (μ.47-51).

Σε ότι αφορά το φόντο, παράλληλα με την εισαγωγή του δευτερεύοντος Θέματος, τα glissandi στα έγχορδα μεταβάλλονται από ανιόντα σε κατιόντα. Ταυτόχρονα τα ξύλινα πνευστά από το μ.47 αρχίζουν να οργανώνονται από τα χαμηλότερα προς τα υψηλότερα με παρεμφερή μοτίβα, σε ένα ανιόν κύμα που θα κυριαρχήσει από το μ.51 και έπειτα.

### Γ : μ.51-60

Το τρίτο και τελευταίο τμήμα της 1<sup>ης</sup> Θεματικής Ενότητας κυριαρχείται από το ανιόν κύμα των ξύλινων πνευστών που σιγά σιγά χάνει τις χαμηλότερες συχνότητές του, μένοντας τελικά με τρίλιες στο Piccolo και το Fl 1. Αντίστοιχα το φόντο που δημιουργούνται έγχορδα με τα κατιόντα glissandi οδηγείται σταδιακά σε όλο και χαμηλότερες συχνότητες.

Η 1η Θεματική Ενότητα ολοκληρώνεται στο μ.60.

μ. 61 - 127 : 2<sup>η</sup> Θεματική Ενότητα

Η μετρονομική ένδειξη αλλάζει σε  $\downarrow = 96$ .

Το κύριο θεματικό υλικό αποτελεί μια δμετρη ρυθμική φράση που παρουσιάζεται άμεσα από την Conga στα μ.62-70.

Στη συνέχεια και καθ' όλη τη διάρκεια της 2<sup>ης</sup> Θεματικής Ενότητας το ρυθμικό αυτό δμετρο θα παίζεται σε συναπτές επαναλήψεις από τα Timpani, το B. Dr και τα 2 Bongos, όμως οι είσοδοί του κάθε φορά και στο κάθε διαφορετικό όργανο θα είναι ασύμμετρες, ώστε καμία επανάληψη να μην ηχεί όμοια με τις προηγούμενες ή τις επόμενες.

Το περιβάλλον γύρω από αυτή τη διαδικασία είναι και εδώ πουαντιλιστικό και αποτελείται από σύντομες ατάκες που συνοδεύουν ή συμπληρώνουν ρυθμικά τις γραμμές των κρουστών. Επίσης ακούγονται και άλλα μικρά μοτίβα με χρωματικές κινήσεις που θυμίζουν την 1<sup>η</sup> Θεματική Ενότητα, καθώς και μια σειρά από ανιόντα αρπίσματα που παραπέμπουν στα εισαγωγικά μέτρα και πιο συγκεκριμένα στο εκκλησιαστικό όργανο στο μ.4.

Οι τελευταίες ασύμμετρες είσοδοι του ρυθμικού δμέτρου των κρουστών γίνονται στα μ. 117,119 και 120 κι έτσι στο μ.127 η 2<sup>η</sup> Θεματική Ενότητα ολοκληρώνεται.

μ. 128 - 192 : Ανάπτυξη - Επεξεργασία

Η μετρονομική ένδειξη μεταβάλλεται σε  $\downarrow = 132$ .

Σε αυτά τα 65 μέτρα γίνεται εκμετάλλευση ολόκληρου του υλικού που έχει προηγηθεί στις δύο Θεματικές Ενότητες, τόσο του πρωταγωνιστικού όσο και του υπόλοιπου περιβάλλοντος. Οι διαδικασίες που λαμβάνουν χώρα παραπέμπουν στις

αντίστοιχες της επεξεργασίας μιας Κλασικής Φόρμα Σονάτας (ανάμειξη στοιχείων, δραματικές κλιμακώσεις, πολύχρωμα και περίπλοκα tutti κλπ).

Η Επανεκθεση που προβλέπεται σε μια Κλασική Φόρμα Σονάτα, εδώ παραλείπεται προκειμένου να αποφευχθεί μια άσκοπη φλυαρία που τίποτα δεν θα μπορούσε να προσφέρει στη ροή μιας σύνθεσης που ούτως ή άλλως δεν υιοθετεί τις διαδικασίες την τονικής μουσικής.

Αντ' αυτής το I<sup>ο</sup> Μέρος ολοκληρώνεται με τον μετρονόμο να επιστρέφει στο εναρκτήριο tempo ♩ = 74 και με τρία καταληκτικά μέτρα (μ.193-195) στα οποία παρατίθενται αντίστροφα τα μ.3-4 της εισαγωγής.

## ΜΕΡΟΣ ΙΙ<sup>ο</sup>

T.T.  $\approx$  7':25"

αριθμός μέτρων : 78

Το ΙΙ<sup>ο</sup> Μέρος έχει τη θέση του αργού Μέρους μιας Συμφωνίας. Ξεκινά με tempo  $\downarrow = 48$  το οποίο θα αυξηθεί δύο φορές φτάνοντας μόλις στο  $\downarrow = 72$ .

Ο οπλισμός μέτρου είναι στη μεγαλύτερη έκταση του Μέρους αυτού  $\frac{6}{4}$  καθώς επιθυμητή είναι και πάλι η αίσθηση ενός ήχου σχετικά ρευστού.

Το εύρος των δυναμικών κινείται μετριοπαθώς από ***p*** έως ***f***.

Αξιοσημείωτη και σημαντική είναι η πλήρης απουσία των χάλκινων πνευστών.

Τέλος, η εσωτερική δομή του ΙΙ<sup>ου</sup> Μέρους είναι **A - B - A'**.

### μ. 1 - 29 : **A**


Το στοιχείο που έχει πρωταγωνιστικό ρόλο στο **A** τμήμα του ΙΙ<sup>ου</sup> Μέρους είναι μια ρυθμική αντίστιξη που λαμβάνει χώρα στο σώμα των εγχόρδων (πλην των Cb) στα μ.17-28. Οι τέσσερις ομάδες οργάνων παρουσιάζουν τρεις μελωδίες ή θραύσματα αυτών, με παύσεις στις αλλαγές των φθόγγων, αλλά διατηρώντας η κάθε ομάδα την ίδια διάρκεια για την κάθε νότα.


Αναλυτικά:


Οι τρεις μελωδικές γραμμές είναι οι εξής:




Και η κάθε ομάδα δίνει στην κάθε νέα νότα την ίδια διάρκεια:


Vln I : 7 

Vln II : 13 

Vle : 11 

Vc : 17 

Το φόντο σε όλη αυτή τη διαδικασία είναι λιτό και πάλι στικτό.

Τα πρώτα 10 μέτρα του A λειτουργούν σαν προανάκρουσμα - κάλεσμα της προσοχής. Το μοτίβο του μ.2 σε πιάνο και Vc επαναλαμβάνεται τρεις φορές σαν ηχητικό κάλεσμα που οδηγεί στα κατιόντα βήματα  (8ων) στα Vln II και τα Cb (μ.6-7). Έπειτα, μετά από μια αχτίδα ήχου στην υψηλή περιοχή των πιάνο, άρπα και Fl 2 (που παραπέμπει στο μ.101 του I<sup>ο</sup> Μέρους), στα 7 μέτρα που ακολουθούν εισάγεται το στικτό φόντο.

Η αχτίδα των πιάνο, άρπα και Fl 2 λαμβάνει χαρακτήρα ηχητικού σημαντήρα αλλαγών: στο μ.13 αφού ηχήσει και πάλι, ακολουθεί μια κατιούσα σειρά φθόγγων (που επίσης παραπέμπει στην εισαγωγή του I<sup>ο</sup> Μέρους) κι αμέσως μετά εισάγεται το πρωταγωνιστικό υλικό.



Στο μ.23 το μοτίβο των πιάνο και Vc από το μ.2 ηχεί και πάλι, τώρα από το πιάνο, το εκκλησιαστικό όργανο και τα Cb. Μετά από τρεις επαναλήψεις, τα κατιόντα βήματα ♩ (8ων) επανέρχονται, αυτή τη φορά από την άρπα και τα Vln I και οδηγούν στο καταληκτικό μέτρο του A (μ.29). Εκεί ηχεί και πάλι η αχτίδα των πιάνο, άρπα και Fl 2 σε διπλή επανάληψη, αναγγέλλοντας και οδηγώντας στο τμήμα B.

#### μ. 30 - 61 : B

Στην έναρξη του B η μετρονομική ένδειξη αυξάνεται σε ♩ = 60.

Στα μ.30-34 ολόκληρη η ορχήστρα (πλην πάντα των χάλκινων πνευστών) συμμετέχει σε μια αρχικά κατιούσα και στη συνέχεια ανιούσα κίνηση, βυθίζοντας τις συχνότητες από το mi<sup>6</sup> στο sol<sup>1</sup> και ανεβαίνοντας πάλι στο mi<sup>6</sup>.

Έπειτα το τοπίο αραιώνει πολύ και ουσιαστικά παγώνει: εκτός από τα τρία ζωηρά μέτρα των Wood Blocks (μ.35-37) όλο το υπόλοιπο περιβάλλον είναι σχεδόν απολύτως ήρεμο.

Το tempo σε αυτό το σημείο αυξάνεται ελαφρώς και γίνεται ♩ = 72.

Στο μ.39 τα Vc, τα Cb, το πιάνο, τα Timpani και οι τρεις κρουστοί ξεκινούν να ξετυλίγουν το φόντο που θα φιλοξενήσει τον θεματικό πρωταγωνιστή του τμήματος B: βήματα ♩ (4ων) και πινελιές ♩ (8ων) χωρίς σοβαρές εκπλήξεις στον γενικό παλμό.

Μέσα σ' αυτό το λιτό περιβάλλον ξεδιπλώνεται μια μελωδία την οποία μοιράζονται το αγγλικό κόρνο, το Hr 1 και το Ob 1. Αυτή η μελωδία είναι ουσιαστικά το μελωδικό αποτύπωμα των τριών γραμμών που μοιράστηκαν οι τέσσερις ομάδες των εγχόρδων στη ρυθμική αντίστιξη του τμήματος A (μ.17-28). Η καλύτερη ανάδειξή της είναι και ο λόγος ύπαρξης ενός τόσο αραιού περιβάλλοντος γύρω της.

Δύο μέτρα πριν την ολοκλήρωση του τμήματος **B** τα Wood Blocks αναλαμβάνουν να ζωηρέψουν ξανά την ατμόσφαιρα, οδηγώντας έτσι στο τμήμα **A'**.

μ. 62 - 78 : A'

Το τμήμα **A'** είναι ουσιαστικά μια τήξη στοιχείων από τα τμήματα **A** και **B**.

Το tempo επιστρέφει στην ένδειξη  $\downarrow = 60$

Η ζωηρή διάθεση των Wood Blocks που προηγήθηκαν, παρασύρει τα έγχορδα που ακολουθούν μια αντίστοιχα ζωηρή κίνηση με τρίγχα και πεντάγχα.

Ήδη από το μ.60 έχει ξεκινήσει να ξετυλίγεται η ρυθμική αντίστιξη των εγχόρδων από το τμήμα A (μ.17-28), τώρα παιγμένη από τα ξύλινα πνευστά.

Τα έγχορδα και τα ξύλινα πνευστά θα συμπορευτούν με αυτά τα υλικά μέχρι την ολοκλήρωση του II<sup>ου</sup> Μέρους. Μοναδική παρεμβολή θα είναι η εμφάνιση του μοτίβου του πιάνο και των Vc από το μ.2, τώρα παιγμένο από τα Cb (μ.67) και ακολούθως τα βήματα  $\downarrow$  (8ων) που τώρα όμως μεγεθύνονται και γίνονται  $\downarrow$ . (4α παρεστιγμένα) και παίζονται από το πιάνο και το εκκλησιαστικό όργανο.

Πλησιάζοντας στο τέλος, μια σειρά από glissandi στο πιάνο και στην άρπα μαζί με τα tremoli των Timpani προετοιμάζουν για ότι ακολουθεί, και μάλιστα άμεσα καθώς στη λήξη του II<sup>ου</sup> Μέρους η οδηγία *attaca* το Part III επιτάσσει την χωρίς διακοπή συνέχεια στο επόμενο Μέρος.

### ΜΕΡΟΣ ΙΙΙ°

T.T. ≈ 2':50"

αριθμός μέτρων : 91

Το ΙΙΙ° Μέρος της Συμφωνίας είναι ένα Scherzo με Trio (δημιουργώντας ουσιαστικά μια μορφή A - B - A'), με σπλισμό μέτρου  $\frac{3}{4}$  σε ολόκληρη την έκτασή του.

Ξεκινά με tempo  $\downarrow = 126$  για τα δύο εισαγωγικά μέτρα του, όμως στη συνέχεια θα περιοριστεί σε μια μετρονομική ένδειξη ανά τμήμα.

Το εύρος των δυναμικών κυμαίνεται και πάλι από *p* έως *f*.

Στο ΙΙΙ° Μέρος επιστρέφει το σώμα των χάλκινων πνευστών, ενώ αντίθετα σιωπούν τα ξύλινα πνευστά πλην των δύο Cl και του B.Cl.

#### μ. 1 - 57 : Scherzo (A)

Τα δύο πρώτα εισαγωγικά μέτρα εξυπηρετούν στη σύνδεση του Scherzo με το αμέσως προηγούμενο Μέρος, καθώς τα δύο αυτά όπως προαναφέρθηκε συνδέονται μεταξύ τους χάρη στην οδηγία *attaca* το Part III.

Τα έγχορδα του κουαρτέτου (Vln I, Vln II, Vle και Vc) στο μεγαλύτερο μέρος του Scherzo δεν συμμετέχουν.

Το Scherzo ουσιαστικά ξεκινά στο μ.3 με μετρονομική ένδειξη  $\downarrow = 104$ .

Μέσα σε ένα εξαιρετικά λιτό φόντο που δημιουργούν τα Cb, το πιάνο και το εκκλησιαστικό όργανο, εκτυλίσσεται ένας διάλογος ανάμεσα στα συμμετέχοντα κρουστά (τα οποία επεκτείνουν στο ΙΙΙ° Μέρος τη ζωνηρή κίνηση των Wood Blocks από το ΙΙ° Μέρος, σαφώς παραλλαγμένη) και τα πνευστά σε διάφορους συνδυασμούς.

Από το μ.30 το φόντο πυκνώνει καθώς ενσωματώνονται σε αυτό όλα τα συμμετέχοντα πνευστά.

Στο μ. 35 τα κρουστά παύουν και εισάγονται τα Timpani. Επιπλέον, στη ζωηρή δραστηριότητα των non-pitched κρουστών έρχονται τώρα να βάλουν νότες το πιάνο και το εκκλησιαστικό όργανο κλιμακώνοντας σταδιακά την ένταση και οδηγώντας απρόσμενα, αντί σε κάποιο ηχηρό ξέσπασμα, σε ένα col legno battuto από τα έγχορδα (μ.53-57) και στη συνέχεια στο Trio.

### μ. 58 - 82 : Trio (B)

Στο Trio η ταχύτητα ελαττώνεται ο μετρονόμος πέφτει στο  $\text{♩} = 80$ .

Ακολουθώντας πιστά τον τρόπο δόμησης του κλασσικού Trio, το τμήμα αυτό σχηματίζεται από τρία παράλληλα επίπεδα:

1°. το Piccolo και 1 Vln I solo, παρακολουθούμενα από την άρπα, πορεύονται έχοντας πρωταγωνιστικούς ρόλους και κάνοντας διάλογο μεταξύ τους

2°. Το τρίο των κορυφαίων από τα Vln II, Vle και Vc δημιουργεί ένα στρώμα με παράλληλες κινήσεις ημιτονίων ή απλώς ρυθμικές επαναλήψεις του ίδιου φθόγγου.

3°. οι τρεις κρουστοί χρησιμοποιώντας αρκετά διαφορετικά όργανα, αντιμετωπίζουν πουαντιστικά μια ρυθμική γραμμή (ενίοτε με μικρές παραλλαγές ανάλογα με τις δυνατότητες των οργάνων) κάνοντας ασύμμετρες εισόδους μεταξύ τους.



μ. 83 - 89 : Scherzo (A')

Η επιστροφή στο Scherzo δεν είναι μια επανάληψη της πρώτης εμφάνισής του, αλλά μόνο μια περίληψή του. Ουσιαστικά μέσα σε 6 μέτρα (μ.83-89) ηχούν ταυτόχρονα τα περισσότερα από τα συμβάντα που δημιούργησαν τα 55 μέτρα της πρώτης του εμφάνισης.

Ο μετρονόμος επιστρέφει στην ένδειξη  $\downarrow = 104$  που είχε στην πρώτη εμφάνιση του Scherzo.

Τα δύο τελευταία μέτρα κλείνουν το III<sup>ο</sup> Μέρος όπως ακριβώς ξεκίνησε (μ.1-2) με μόνες προσθήκες τα glissandi σε Vln I, Vln II και Vle και την ενσωμάτωση των Vc στα pizzicati των Cb.

## ΜΕΡΟΣ IV<sup>ο</sup>

Τ.Τ. ≈ 10':20"

αριθμός μέτρων : 153

Το IV<sup>ο</sup> και τελευταίο μέρος ξεκινά με αργό tempo  $\downarrow = 126$  και οπλισμό μέτρου  $\frac{4}{2}$ , στοιχεία που υποβάλλουν μια ήρεμη ατμόσφαιρα.

Τα επίπεδα της δυναμικής ξεκινούν *p* από και φτάνουν μέχρι *ff*.

Από την άποψη της δομής, το IV<sup>ο</sup> Μέρος αποτελείται από τέσσερα διαδοχικά τμήματα Α - Β - Γ - Δ, που έχουν μεταξύ τους τρόπον τινά τη σχέση του θέματος και των παραλλαγών.

### μ. 1 - 36 : Α

Στα πρώτα 10 μέτρα του IV<sup>ου</sup> Μέρους εισάγονται ο κορμός γύρω από τον οποίο χτίζεται το τμήμα Α, αλλά και το Θέμα που θα αποτελέσει με τον τρόπο του αντικείμενο παραλλαγών.

Ο κορμός αποτελείται από 4 διαφορετικές γραμμές στα Timpani και στους τρεις άλλους κρουστούς, οι οποίες επαναλαμβάνονται απαράλλακτες αλλά με ασύμμετρες εισόδους σε ολόκληρη την έκταση του τμήματος Α (βλέπε μ.6-13 στην επεξεργασμένη παρτιτούρα).

Γύρω από αυτό τον κορμό σταδιακά με τη μέθοδο της προσθετικής ενορχήστρωσης θα ενσωματωθεί ολόκληρη η υπόλοιπη ορχήστρα, με διάφορα μικρής έκτασης μοτίβα στα διάφορα όργανα, ώστε στα μ.23-26 να λάβει χώρα μια μεγάλη ορχηστρική επιφάνεια.

Από το μ.26 αρχίζουν σταδιακά οι αποχωρήσεις των οργάνων, ώσπου στα μ.33-35 το περιβάλλον να είναι σχεδόν όμοιο με της αρχής.

Το Θέμα είναι μια κατιούσα χρωματική γραμμή που απασχολεί αποκλειστικά τα Vln I, Vle, Vc και το πιάνο σε ολόκληρη την έκταση του τμήματος **A** και με πολλαπλές επαναλήψεις σε αρκετές διαδοχικές οκτάβες.

μ.18-20

Επιπλέον, στο μ.24 εισάγεται από το εκκλησιαστικό όργανο άλλος ένας μοτιβικός σχηματισμός που θα χρησιμοποιηθεί ως δευτερεύον Θέμα στις παραλλαγές που θα ακολουθήσουν.

### μ. 36 - 82 : B

Ο οπλισμός μέτρου γίνεται  $\frac{4}{4}$  και το tempo αυξάνεται σε  $\text{♩} = 60$ .

Η έννοια του Θέματος και των παραλλαγών έχει χρησιμοποιηθεί εδώ όχι μόνο με την παραδοσιακή μέθοδο ενός Θέματος που υφίσταται το ίδιο ή και το περιβάλλον του διάφορες τροποποιήσεις. Οι παραλλαγές στο IV<sup>ο</sup> Μέρος αυτής της Συμφωνίας αφορούν τα διάφορα περιβάλλοντα μέσα στα οποία μπορεί να υπάρξει το Θέμα,

χωρίς το ίδιο να μεταβάλλεται απαραίτητως, αλλά να αφομοιώνεται από την κάθε νέα κατάσταση που δημιουργείται γύρω του.

Το τμήμα **B** ξεκινά με το δευτερεύον Θέμα να περνά στα έγχορδα, όπου εξελίσσεται σε κύμα που ανεβαίνει σε 3 οκτάβες από τα Vc έως τα Vln I. Παράλληλα τα πνευστά δημιουργούν ένα στατικό φόντο από τενούτες.

Μέσα σε αυτό το περιβάλλον στο μ.53 το κύριο Θέμα ξεκινά πάλι την κατιούσα πορεία του, και πάλι στα έγχορδα και το πιάνο, διανύοντας 6 οκτάβες.

Στα μ.59-70 δημιουργείται μια ανάπαυλα με τα έγχορδα σε πολλαπλά divisi να παρουσιάζουν μια κατάσταση που παραπέμπει σε Choral.

Στο μ.65 το εκκλησιαστικό όργανο αναλαμβάνει και πάλι το δευτερεύον Θέμα, αυτή τη φορά μια οκτάβα χαμηλότερα σε σχέση με το τμήμα **A**.

Τα μ.71-81 είναι μια ενορχηστρωτική αναστροφή των μ.47-58: τα πνευστά αναλαμβάνουν τώρα την παρουσίαση αρχικά του κύριου κι έπειτα του δευτερεύοντος Θέματος σε διαδοχικές οκτάβες, και το στατικό φόντο με τις τενούτες ανατίθεται στα έγχορδα.

μ. 83 - 122 : Γ

Η μετρονομική ένδειξη υπερδιπλασιάζεται  $\downarrow = 132$ .

Για τα επόμενα 32 μέτρα μια νέα επιφάνεια θα λάβει χώρα, απασχολώντας το σύνολο της ορχήστρας και παρουσιάζοντας γνωστό μεν αλλά διαφορετικά διαχειριζόμενο υλικό.

Τα Timpani και οι τρεις κρουστοί παραθέτουν εκ νέου τον κορμό των τεσσάρων παράλληλων γραμμών του τμήματος **A** (μ.6-13), αλλά τώρα σε σαφώς ταχύτερο tempo, οπότε προφανώς με εντελώς διαφορετικό αντίκτυπο στη συνολική ατμόσφαιρα.



Τα χάλκινα πνευστά αναλαμβάνουν να παρουσιάσουν μια παραλλαγμένη μορφή του Choral των εγχόρδων από τα μ.59-70.

Τέλος, τα έγχορδα και τα ξύλινα πνευστά μαζί με το πιάνο έχουν ως κύριο υλικό την ανιούσα και χωρίς τρίηχα παραλλαγή του κυρίως Θέματος, παραθέτοντας ταυτόχρονα και άλλα μοτίβα που παραπέμπουν στα όσα έχουν προηγηθεί στα 3 προηγούμενα μέρη της Συμφωνίας.

Στα μ.116-122 το tempo πέφτει στο μισό,  $\downarrow = 60$ , και το περιβάλλον αραιώνει απότομα, με ελάχιστα στοιχεία να παραμένουν από την επιφάνεια που μόλις έχει προηγηθεί, προκειμένου να καθαρίσει η ηχητική ατμόσφαιρα και να διευκολυνθεί η έλευση του επερχόμενου αέρινου τοπίου.

#### μ. 83 - 115 : Δ

Η μετρονομική ένδειξη τελικά καταποντίζεται σε  $\downarrow = 46$  και συνοδεύεται από την οδηγία Tempo rubato.

Τα πρώτα 10 μέτρα (μ.123-132) παγιώνουν την ατμόσφαιρα: Aeolian Harp. Οι οδηγίες στο πιάνο και την άρπα προσανατολίζουν τον ήχο προς στα αιθέρια ακούσματα που ο άνεμος ενορχηστρώνει, χορεύοντας μέσα στις χορδές που του προσφέρουν πρόθυμα οι άρπες των βουνοκορφών.

Από το μ.137 το tempo καλείται να επανέλθει στην τάξη (ένδειξη A Tempo), τουλάχιστον τυπικά αφού το περιβάλλον παραμένει το ίδιο.

Στο ίδιο σημείο τα έγχορδα επαναφέρουν την ατμόσφαιρα με τα tremoli του Choral των μ.66-69, παράλληλα με τρίλιες στα δύο F1 και το Cl 2.

Ολόκληρη αυτή η ατμόσφαιρα σταματά απότομα για δύο μέτρα (μ.142-143) στα οποία τα χάλκινα πνευστά σαν να παίρνουν φόρα για να εισαχθούν και αυτά στο προηγούμενο περιβάλλον.

Έτσι από το μ.144 ολόκληρη πλέον η ορχήστρα συνταξιδεύει με τις νότες της αιολικής άρπας για να φτάσει έτσι στο τέλος του IV<sup>ου</sup> Μέρους και την ολοκλήρωση της Συμφωνίας.

Και το Θέμα;

Αφομοιώνεται κι αυτό μεθυσμένο από το αιθέριο περιβάλλον μέσα στον χρωματικό αυτοσχεδιασμό του εκκλησιαστικού οργάνου (μ.133-152).





## **ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ**

Συμφωνίες και Συμφωνικά έργα τα οποία μελετήθηκαν σε μικρή ή μεγαλύτερη κλίμακα και συνεισέφεραν με διάφορους τρόπους στην εκπόνηση της παρούσης διατριβής.



**BECKER, Günther**

stabil – instabil, for large orchestra

**BEETHOVEN, Ludwig van**

Symphony No. 1

Symphony No. 2

Symphony No. 3, *Eroica*

Symphony No. 4

Symphony No. 5

Symphony No. 6, *Pastoral*

Symphony No. 7

Symphony No. 8

Symphony No. 9

**BERIO, Luciano**

Formazioni, for orchestra

Sinfonia, for eight solo voices and  
orchestra

**BERLIOZ, Louis-Hector**

Symphonie Fantastique

**BIRTWISTLE, Sir Harrison**

Earth Dances

**BRAHMS, Johannes**

Symphony No. 1

Symphony No. 2

Symphony No. 3

Symphony No. 4

**BRUCKNER, Josef Anton**

Symphony No. 4, *Romantic*

Symphony No. 5

Symphony No. 6

Symphony No. 7

Symphony No. 8

Symphony No. 9

**COPLAND, Aaron Copland**

Symphony No. 2, *Short Symphony*

Symphony No. 3

**DVOŘÁK, Antonín Leopold**

Symphony No. 6

Symphony No. 7

Symphony No. 8

Symphony No. 9, *New World*

*Symphony*

**ELGAR**, Sir Edward William

Symphony No. 1

Symphony No. 2

**FELDMAN**, Morton

Intersection 1, for large orchestra

Orchestra, for orchestra

**FORTNER**, Wolfgang

Symphony “1947”

**GÓRECKI**, Henryk Mikołaj

Symphony No. 3, *Symphony of*

*Sorrowful Songs*

**HANSON**, Howard Harold

Symphony No. 4, *Requiem*

**HARBISON**, John Harris

Symphony No. 2

**HARTMANN**, Karl Amadeus

Adagio for large orchestra, revised as

Symphony No. 2

Symphony No. 8

**HAYDN**, Franz Joseph

Symphony No. 45, *Farewell*

Symphony No. 64, *Tempora mutantur*

Symphony No. 86

Symphony No. 88

Symphony No. 92, *Oxford*

The *London symphonies*:

Symphony No. 93

Symphony No. 94, *The Surprise*

Symphony No. 95

Symphony No. 96, *The Miracle*

Symphony No. 97

Symphony No. 98

Symphony No. 99

Symphony No. 100, *Military*

Symphony No. 101, *The Clock*

Symphony No. 102

Symphony No. 103, *Drumroll*

Symphony No. 104, *London*

**HENZE**, Hans Werner

Symphony No. 5

**HINDEMITH**, Paul

Symphony: *Mathis der Maler*



**HONEGGER, Arthur**

Symphony No. 3, *Symphonie*

*Liturgique*

Symphony No. 5, *Di tre re*

**IVES, Charles Edward**

Symphony No. 4

**KAGEL, Mauricio**

Études I-III, for large orchestra

**LACHENMANN, Helmut**

Kontrakadenz, for large orchestra

**LANGGAARD, Rued**

The Music of the Spheres, for soprano

(or mezzo-soprano) solo, choir and

large orchestra

**LIGETI, György**

Atmosphères, for full orchestra

Lontano, for full orchestra

Melodien, for full orchestra

**LUTOSŁAWSKI, Witold**

Jeux vénitiens for orchestra

Symphony No. 1

Symphony No. 2

Symphony No. 3

Symphony No. 4

**MAHLER, Gustav**

Symphony No. 1

Symphony No. 2, *Resurrection*

Symphony No. 3

Symphony No. 4

Symphony No. 5

Symphony No. 6

Symphony No. 7

Symphony No. 8

Symphony No. 9

**MARTINŮ, Bohuslav Jan**

Symphony No. 6, *Fantaisies*

*symphoniques*

**MENDELSSOHN, Felix**

Symphony No. 1

Symphony No. 2, *Lobgesang*

Symphony No. 3, *Scottish*

Symphony No. 4, *Italian*

Symphony No. 5, *Reformation*

**MESSIAEN**, Olivier

Chronochromie (Time-Colour), for  
large orchestra

Turangalila-Symphonie, for piano solo,  
ondes Martenot and large orchestra

**MILHAUD**, Darius

Symphony No. 11, *Romantique*

Symphony No. 12, *Rurale*

Symphony No. 7

**MOZART**, Wolfgang Amadeus

Symphony No. 35, *Haffner*

Symphony No. 36, *Linz*

Symphony No. 38, *Prague*

Symphony No. 39

Symphony No. 40

Symphony No. 41, *Jupiter*

**NIELSEN**, Carl

Symphony No. 4, *The Inextinguishable*

Symphony No. 5

Symphony No. 6, *Sinfonia semplice*

**PENDERECKI**, Krzysztof

De Natura Sonoris No. 1, for orchestra

De Natura Sonoris No. 2, for orchestra

De Natura Sonoris No. 3, for orchestra

Symphony No. 7, *Seven Gates of  
Jerusalem*

**PISTON**, Walter

Symphony No. 2

Symphony No. 6

**PROKOFIEV**, Sergei

Symphony No. 1, *Classical*

Symphony No. 3

Symphony No. 5

Symphony No. 6

**RACHMANINOFF**, Sergei

Symphony No. 1

Symphony No. 2

Symphony No. 3

**RZEWSKI**, Frederic

Scratch Symphony

**SCHMIDT**, Franz

Symphony No. 4

**SCHÖNBERG**, Arnold

Chamber Symphony No. 1

Five Pieces for Orchestra

**SCHUBERT**, Franz

Symphony No. 4, *Tragic*

Symphony No. 5

Symphony No. 8, *Unfinished*

Symphony No. 9, *Great*

**SCHUMAN**, William

Symphony No. 3

Symphony No. 6

**SCHUMANN**, Robert

Symphony No. 1, *Spring*

Symphony No. 2

Symphony No. 3, *Rhenish*

Symphony No. 4

**SESSIONS**, Roger

Symphony No. 2

**SHOSTAKOVICH**, Dmitri

Symphony No. 1

Symphony No. 4

Symphony No. 5

Symphony No. 7, *Leningrad*

Symphony No. 8

Symphony No. 10

Symphony No. 15

**SIBELIUS**, Jean

Symphony No. 1

Symphony No. 2

Symphony No. 3

Symphony No. 4

Symphony No. 5

Symphony No. 6

Symphony No. 7

**STRAVINSKY**, Igor

Agon, ballet for 12 dancers & large  
orchestra

Jeu de cartes, Ballet in three deals

Symphony in C	Symphony No. 6, in E minor
Symphony in Three Movements	
Symphony of Psalms	<b>WALTON</b> , Sir William
The Rite of Spring (Le sacre du printemps), Scenes of Pagan Russia	Symphony No. 1
	<b>WELLESZ</b> , Egon
<b>TCHAIKOVSKY</b> , Pyotr Ilyich	Symphony No. 9
Symphony No. 1, <i>Winter Daydreams</i>	
Symphony No. 2, <i>Little Russian</i>	<b>XENAKIS</b> , Iannis
Symphony No. 3, <i>Polish</i>	Antikhthon, ballet for orchestra
Symphony No. 4	Jonchaies, for large orchestra
Symphony No. 5	Metastaseis, orchestral work for 61 musicians
Symphony No. 6, <i>Pathétique</i>	
	<b>ZIMMERMANN</b> , Bernd Alois
<b>TIPPETT</b> , Sir Michael	Photopsis, Prelude for large orchestra
Symphony No. 2	
Symphony No. 4	
	<b>ΔΡΑΓΑΤΑΚΗΣ</b> , Δημήτρης
<b>VARÈSE</b> , Edgard	Συμφωνία αρ. 1
Amériques, for large orchestra	
Arcana, for large orchestra	<b>ΠΑΠΑΔΑΤΟΣ</b> , Ιωσήφ
	Συμφωνία αρ. 4, <i>Τελέσματα Διαβάσεων</i>
<b>VAUGHAN WILLIAMS</b> , Ralph	
Symphony No. 4, in F minor	<b>ΤΕΡΖΑΚΗΣ</b> , Δημήτρης
Symphony No. 5, in D major	Tropi, for full orchestra

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Βιβλία - Μελέτες - Άρθρα

- Babbitt, Milton, *"Who Cares if You Listen?"*. High Fidelity, February, 1958, σ. 38-40, 126.
- Backus, John, *The Acoustical Foundations of Music*. 2<sup>nd</sup> ed., W. W. Norton & Company, November, 1977.
- Benade, Arthur H., *Fundamentals of Musical Acoustics*. 2<sup>nd</sup>.rev.ed., Dover Publications, November, 1990.
- Bent, Ian and Drabkin, William, *Analysis (New Grove Handbooks in Music)*. Macmillan Press, September, 1987.
- Bernstein, Leonard, *The Unanswered Question, Six Talks at Harvard (Charles Eliot Norton Lectures)*. Harvard University Press, April, 1981.
- Boulez, Pierre, *Ας σκεφτούμε τη μουσική σήμερα, Από τα σεμινάρια του Ντάρμστατ [1963]*. μτφρ. από τα γαλλικά Θωμάς Σλιώμης, Αθήνα, Πατάκης, 2010.
- Brindle, Reginald Smith, *Musical Composition*. 1<sup>st</sup>.ed., Oxford University Press, 1986.
- Brindle, Reginald Smith, *Serial Composition*. 1<sup>st</sup>.ed., USA, Oxford University Press, December, 1968.
- Burkholder, J. Peter, Donald Jay Grout and Claude V. Palisca, *A History of Western Music*. 7<sup>th</sup>.ed., W. W. Norton & Company, July, 2005.
- Cook, Nicholas, *A Guide to Musical Analysis*. new ed., Oxford University Press, April, 1994.
- Cope, David, *Techniques of the Contemporary Composer*. 1<sup>st</sup>.ed., Schirmer, August, 1997.

- Crumb, George, *Music , Does it have a future?*, The Kenyon Review, Summer 1980.
- Flynn, George W., *Listening to Berio's Music*. The Musical Quarterly Vol. 61, No.3 (Jul., 1975), σ. 388-421.
- Griffiths, Paul, *A concise history of avant-garde music, from Debussy to Boulez*. New York, Oxford University Press, 1978.
- Haieff, Alexei κ.α., *Stravinsky (1882-1971), A Composers' Memorial*. Perspectives of New Music Vol. 9, no. 2 - Vol. 10, no. 1 (Spring/Summer - Autumn/Winter, 1971), σ. 1-180.
- Hindemith, Paul, *The Craft of Musical Composition, Theoretical part*. 4<sup>th</sup>.ed., Schott, 1970.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27254>
- Ives, Charles, *Essays Before a Sonata, The Majority, and Other Writings*. W. W. Norton & Company, January, 1999.
- Karkoschka, Erhard, *Das Schriftbild der neuen Musik*. Moeckverlag Celle, 1965.
- Larue, Jan, Wolf, Eugene K., Bonds, Mark Evan, Walsh, Stephen and Wilson, Charles, *Symphony*. Grove Music Online, Published in print: 20 January 2001, Published online: 2001, Updated, 27 April 2006.
- Leppert, Richard and McClary, Susan, *Music and Society, The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge University Press, June, 1989.
- Lester, Joel, *Analytic approaches to twentieth-century music*. W. W. Norton & Company, March, 1989.
- Messiaen, Olivier, *The technique of my musical language, Exemples musicaux*, 2<sup>nd</sup> Vol., Alphonse Leduc, 1956.

- Messiaen, Olivier, *The technique of my musical language, Text*, 1<sup>st</sup> Vol. Translated by John Satterfield, Alphonse Leduc, 1956.
- Morgan, Robert P., *Twentieth-Century Music, A History of Musical Style in Modern Europe and America*. 1<sup>st</sup>.ed., W. W. Norton & Company, January, 1991.
- Nicholas, Jeremy, *A brief history of classical music*. Gramophone, December, 2016.  
<https://www.gramophone.co.uk/feature/a-brief-history-of-classical-music>
- Persichetti, Vincent, *Twentieth Century Harmony, Creative Aspects and Practice*. W. W. Norton & Company, April, 1961.
- Rahn, John, *Perspectives on Musical Aesthetics*. new edition, W. W. Norton & Co., March, 1995.
- Rosen, Charles, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Expanded edition, W. W. Norton & Company, January, 1998.
- Ross, Alex, *The Rest Is Noise, Listening to the Twentieth Century*. 1<sup>st</sup>.ed., New York, Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- Rust, Douglas, *Conversation with Witold Lutosławski*. Στο The Musical Quarterly, Vol. 79, No. 1, Ανοιξη 1995, σ. 207-223.
- Schönberg, Arnold, *Fundamentals of Musical Composition*. Faber & Faber, 1988.
- Simha Arom, *African polyphony and polyrhythm, musical structure and methodology*. Translated by Martin Thom, Barbara Tuckett and Raymond Boyd, Cambridge University Press, December, 1994.
- Stedman, Preston, *The Symphony*. 2<sup>nd</sup>.ed. Pearson, April, 1992.
- Steinberg, Michael, *The Symphony, A listener's guide*. 1<sup>st</sup>.ed., Oxford University Press, December, 1995.
- Stone, Kurt, *Music Notation in the Twentieth Century, A Practical Guidebook*. 1<sup>st</sup>.ed., W. W. Norton & Company, November, 1980.

- Stravinsky, Igor and Craft, Robert, *Memories and Commentaries* (One-Volume Edition). 1<sup>st</sup>.ed., Faber & Faber, October, 2002.
- Xenakis, Iannis, *Formalized Music, Thought and Mathematics in Composition*. rev. ed., Harmonologia Series, No 6, Pendragon Press, 1992.
- Βάλτερ, Μπρούνο, *Περί της ηθικής δύναμης της μουσικής* (διάλεξη που δόθηκε το 1935 στο Kulturbund της Βιέννης). μτφρ. από τα γερμανικά Χαράλαμπος Καρβούνης, Αθήνα, Ροές, 2001.
- Γκερ, Λύντια, *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων*. μτφρ. από τα αγγλικά Κατερίνα Κορομπίλη, Αθήνα, Εκκρεμές, 2005.
- Σάλτσμαν, Έρικ, *Εισαγωγή στη μουσική του 20ου αιώνα*. μτφρ. από τα αγγλικά Γιώργος Ζερβός, Αθήνα, Νεφέλη, 1983.
- Σολωμός, Μάκης, *Ιάννης Ξενάκης, Το σύμπαν ενός ιδιότυπου δημιουργού*. Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2008.
- Στραβίνσκι, Ιγκόρ, *Μουσική Ποιητική* (τα κείμενα 6 διαλέξεων που παρέδωσε ο Στραβίνσκι στο Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ την ακαδημαϊκή χρονιά 1939-1940). Πρώτη έκδοση 1942, μτφρ. από τα αγγλικά Μιχάλης Γρηγορίου, Αθήνα, Νεφέλη, 1980.
- Τόμπρας, Σπύρος, *Μουσική και σημειολογία, Μια μέθοδος ερμηνευτικής προσπέλασης του μουσικού έργου*. Αθήνα, Γκοβόστης, 1998.