ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ: ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΣΥΝΘΕΣΗ ΚΟΝΣΕΡΤΟΥ ΓΙΑ ΦΛΑΟΥΤΟ ΚΑΙ ΣΥΜΦΩΝΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ΥΠΟΜΝΗΜΑ ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ ΣΤΗ ΣΥΝΘΕΣΗ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΟΞΑΚΗΣ

ΔΡΑΜΑ 2020

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ:

Ιωσήφ Παπαδάτος, Καθηγητής του Τ.Μ.Σ. του Ιονίου Πανεπιστημίου

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

Ιωσήφ Παπαδάτος, Καθηγητής του Τ.Μ.Σ. του Ιονίου Πανεπιστημίου

Χρήστος Σαμαράς, Καθηγητής του Τ.Μ.Σ. του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

Χάρης Ξανθουδάκης, Ομότιμος Καθηγητής του Τ.Μ.Σ. του Ιονίου Πανεπιστημίου

ΕΠΤΑΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

Ιωσήφ Παπαδάτος, Καθηγητής του Τ.Μ.Σ. του Ιονίου Πανεπιστημίου

Χρήστος Σαμαράς, Καθηγητής του Τ.Μ.Σ. του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

Χάρης Ξανθουδάκης, Ομότιμος Καθηγητής του Τ.Μ.Σ. του Ιονίου Πανεπιστημίου

Αθανάσιος Ζέρβας, Καθηγητής του Τ.Μ.Ε.Τ. του Πανεπιστημίου Μακεδονίας

Μίλτος Λογιάδης, Καθηγητής του Τ.Μ.Σ. του Ιονίου Πανεπιστημίου

Εύης Σαμμούτης, Αν. Καθηγητής του Ithaca College, School of Music NY, USA

Μηνάς Ι. Αλεξιάδης, Καθηγητής του Τ.Μ.Σ. του Πανεπιστημίου Αθηνών

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το παρόν κείμενο αποτελεί συνοδευτικό υπόμνημα στο κύριο μέρος της διδακτορικής διατριβής μου, που είναι η σύνθεση του *κοντσέρτου για φλάουτο και ορχήστρα* και το οποίο χωρίζεται σε τέσσερα κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο περιγράφεται η εξέλιξη του κοντσέρτου για φλάουτο στον $20^{ο}$ και $21^{ο}$ αιώνα και οι αιτίες που συντέλεσαν σε αυτήν. Στο δεύτερο κεφάλαιο περιγράφεται η αρχική σύλληψη, η ιδέα που οδήγησε στη σύνθεση του κοντσέρτου για φλάουτο και ορχήστρα. Στο τρίτο κεφάλαιο αναλύεται το κοντσέρτο συστηματικά ανά μέρος παρουσιάζοντας και τη γενικότερη μορφολογία του. Στο τέταρτο κεφάλαιο τέλος, προσεγγίζεται η έννοια της σύνθεσης και της δημιουργίας του έργου τέχνης γενικότερα. Επιχειρείται επίσης η ανάπτυξη και η περιγραφή της προσωπικής μου μουσικής γλώσσας και ταυτόχρονα η τοποθέτησή μου τόσο φιλοσοφικά όσο και αισθητικά.

Πίνακας περιεχομένων

ΠΕΡΙΛΗΨΗ IV
Πίνακας περιεχομένων V
Κατάλογος εικόνων VI
Κατάλογος γραφημάτων VII
ΕΙΣΑΓΩΓΗ 1
1. ΤΟ ΚΟΝΤΣΕΡΤΟ ΓΙΑ ΦΛΑΟΥΤΟ ΣΤΟΝ 20^{ο} ΚΑΙ 21^{ο} ΑΙΩΝΑ 2
1.1. Η εξέλιξη της μουσικής 2
1.2. Η κατασκευαστική εξέλιξη του φλάουτου 5
1.3. Οι συνθέτες-ερμηνευτές 6
1.4 Επιδράσεις άλλων κοντσέρτων στο έργο μου 12
2. ΣΥΝΘΕΣΗ ΚΟΝΤΣΕΡΤΟΥ ΓΙΑ ΦΛΑΟΥΤΟ ΚΑΙ ΣΥΜΦΩΝΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ. ΑΠΟΠΕΙΡΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗΣ-ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ 14
2.1. Η επιλογή της φόρμας του κοντσέρτου 14
2.2. Η αρχική σύλληψη, το μυστικό και η εξωμουσική ιδέα του κονσέρτου 16
3. ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ 21
3.1. Μεθοδολογία 21
3.2. Ενορχήστρωση 21
3.3. Πρώτο μέρος. Θέαση/viewing 22
3.4. Δεύτερο μέρος, Είσοδος/inside 46
3.5. Τρίτο μέρος, Έξοδος/exodus 57
3.6. Αναλυτικές προσεγγίσεις και γραφήματα 67
3.7. Συνηχητικές δομές και αρμονικά χαρακτηριστικά του κοντσέρτου 75
3.8. Ανάλυση και περιγραφή του σόλο φλάουτου 86
4. ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΜΙΑΣ ΠΡΟΣΩΠΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ 89
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ 97

Κατάλογος εικόνων

Εικόνα 3.3.1 Flute concerto μ. 1-4 27
Εικόνα 3.3.2 Flute concerto μ. 1-2 28
Εικόνα 3.3.3 Flute concerto μ. 13-15 29
Εικόνα 3.3.4 Flute concerto μ.16 30
Εικόνα 3.3.5 Flute concerto μ. 30-34 31
Εικόνα 3.3.6 Flute concerto μ. 34-37 32
Εικόνα 3.3.7α Flute concerto μ. 39 33
Εικόνα 3.3.7β Flute concerto μ. 40-41 33
Εικόνα 3.3.8 Flute concerto μ. 43-44 34
Εικόνα 3.3.9 Flute concerto μ. 48-49 35
Εικόνα 3.3.10 Flute concerto μ. 63-65 36
Εικόνα 3.3.11 Flute concerto μ. 73-76 38
Εικόνα 3.3.12 Flute concerto μ. 80-84 38
Εικόνα 3.3.13 Flute concerto μ. 92-93 39
Εικόνα 3.3.14 Flute concerto μ. 106-109 41
Εικόνα 3.3.15 Flute concerto μ. 130-137 42
Εικόνα 3.3.16/17 Flute concerto μ. 149-150/154-158 43
Εικόνα 3.3.18 Flute concerto μ. 167-168 44
Εικόνα 3.3.19 Flute concerto μ. 185-187 45
Εικόνα 3.4.20 Flute concerto μ. 1-6 47
Εικόνα 3.4.21 Flute concerto μ. 7 48
Εικόνα 3.4.22 Flute concerto μ. 8-13 49
Εικόνα 3.4.23 Flute concerto μ. 14 50
Εικόνα 3.4.24 Flute concerto μ. 16-18 51
Εικόνα 3.4.25α Flute concerto μ. 18-19 52
Εικόνα 3.4.25β Flute concerto μ. 20-22 52
Εικόνα 3.4.26 Flute concerto μ. 24 52
Εικόνα 3.4.27α/β Flute concerto μ. 50-54 54
Εικόνα 3.4.28α/β Flute concerto μ. 59-62/63-69 55

Εικόνα 3.4.29 Flute concerto μ. 94-95 56

Εικόνα 3.5.30 Flute concerto μ. 1-6 58

Εικόνα 3.5.31 Flute concerto μ. 8-11 58

Εικόνα 3.5.32 Flute concerto μ. 57-58 60

Εικόνα 3.5.33 Flute concerto μ. 58-62 62

Εικόνα 3.5.34 Flute concerto μ. 102-103 64

Εικόνα 3.5.35 Flute concerto μ. 135-139 65

Εικόνα 3.5.36 Flute concerto μ. 236-244 66

Εικόνα 3.7.37 Flute concerto μ. 1-2 76

Εικόνα 3.7.38 Flute concerto μ. 3-4 77

Εικόνα 3.7.39α/β Flute concerto μ. 6, 9 78

Εικόνα 3.7.40 Flute concerto μ. 11 79

Εικόνα 3.7.41 Flute concerto μ. 65 80

Εικόνα 3.7 42 Flute concerto μ. 108-109 81

Εικόνα 3.7.43 Flute concerto μ. 8-10 82

Εικόνα 3.7.44 Flute concerto μ. 16-18 83

Εικόνα 3.7.45 Flute concerto μ. 50-52 84

Εικόνα 3.7.46 Flute concerto μ. 57 84

Εικόνα 3.7.47 Flute concerto μ. 59-62 85

Εικόνα 3.7.48 Flute concerto μ. 71-104 87

Κατάλογος γραφημάτων

Γράφημα 3.6.1: Σημεία στα οποία συμβαίνουν οι κορυφώσεις, ματαιώσεις και το inside στο I μέρος του κοντσέρτου. 68

Γράφημα 3.6.2: Σημεία στα οποία εμφανίζονται οι αρμονικοί στα έγχορδα στο I μέρος του κοντσέρτου. 69

Γράφημα 3.6.3: Σημεία στα οποία εμφανίζονται οι αρμονικοί στα έγχορδα στο II μέρος του κοντσέρτου 69

Γράφημα 3.6.4: Σημεία στα οποία εμφανίζονται οι αρμονικοί στα έγχορδα στο III μέρος του κοντσέρτου 70

Γράφημα 3.6.5: Σημεία στα οποία εμφανίζονται τα glissando στο Ι μέρος του κονσέρτου. 70

Γράφημα 3.6.6: Σημεία στα οποία εμφανίζονται τα glissando στο ΙΙ μέρος του κοντσέρτου. 71

Γράφημα 3.6.7: Σημεία στα οποία εμφανίζονται τα glissando στο ΙΙΙ μέρος του κοντσέρτου. 71

Γράφημα 3.6.8: Σημεία στα οποία εμφανίζονται τα 5ηχα 6ηχα σε c,l,b, στα έγχορδα στο Ι μέρος του κοντσέρτου. 72

Γράφημα 3.6 9: Σημεία στα οποία εμφανίζονται τα 5ηχα, 6ηχα σε c,l,b, στα έγχορδα στο ΙΙΙ μέρος του κοντσέρτου. 72

Γράφημα 3.6.10: Τα σημεία που κάνουν την είσοδο τους τα έγχορδα στο ΙΙΙ μέρος του κοντσέρτου. 73

Γράφημα 3.6.11: Μικρά τμήματα στα οποία εμφανίζεται πυκνή κίνηση στο Ι μέρος του κοντσέρτου. 73

Γράφημα 3.6.12: Τα τμήματα στα οποία εμφανίζεται cluster στο Ι μέρος του κοντσέρτου. 74

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το κοντσέρτο αποτελεί μια φόρμα διαχρονική, περιέχει μέσα της ταυτόχρονα τις έννοιες του ανταγωνισμού και της αντίθεσης από τη μία αλλά και του διαλόγου και της συμπληρωματικότητας από την άλλη, μεταξύ σολίστα και ορχήστρας. Ήδη από την εποχή του Vivaldi και του Bach αρχίζουν να γράφονται πολύ σημαντικά κοντσέρτα, για να φτάσουν στην εποχή του Mozart και του Beethoven στη μεγαλύτερη τελειότητά τους. Στη συνέχεια το κοντσέρτο παίρνει μεγάλες διαστάσεις, που οφείλονται κυρίως στη διόγκωση του συμφωνικού χαρακτήρα του. Η δύναμη της ορχήστρας οδηγεί στην αναβάθμιση του δεξιοτεχνικού αλλά και μουσικού ρόλου του σολίστα. Αυτός ο ογκώδης ρομαντικός χαρακτήρας του κοντσέρτου, ο σολίστας με την αυξημένη δεξιοτεχνία του και οι μεγάλες χειρονομίες θα κυριαρχήσουν στο δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα.

Ειδικότερα την εξέλιξη του κοντσέρτου για φλάουτο στον 20^{ο} και 21^{ο} αιώνα την καθόρισαν τρεις βασικοί παράγοντες.

Ο πρώτος ήταν η ίδια η εξέλιξη της μουσικής γενικότερα, με τα νέα ρεύματα που εμφανίστηκαν και τους πειραματισμούς που έγιναν στην κατεύθυνση της εξεύρεσης μιας νέας μουσικής γλώσσας.

Η δεύτερη σημαντική παράμετρος ήταν η κατασκευαστική εξέλιξη του φλάουτου, που το ολοκλήρωσε τεχνικά, προσδίδοντάς του πολύ μεγάλες δυνατότητες όσον αφορά τον όγκο του ήχου, την ταχύτητα και το κούρδισμα. Παράλληλα έδωσε ώθηση στην εφαρμογή νέων τεχνικών εκτέλεσης και προσέφερε στο όργανο μεγαλύτερη αυτονομία αλλά και δύναμη για να συνδιαλέγεται με την ορχήστρα.

Τέλος ο τρίτος καθοριστικός παράγοντας ήταν οι ερμηνευτές-σολίστ του φλάουτου, που πολλοί από αυτούς, όπως ο Marcel Moyse, ο Jean-Pierre Rambal, ο James Galway, ο Emmanuel Pahud, με τις εξαιρετικές τεχνικές τους ικανότητες, ενέπνευσαν συνθέτες, όπως οι Jacques Ibert, Joaquín Rodrigo, Krzysztof Penderecki, Sofia Gubaidulina, Michael Jarrell, να στοχαστούν και να γράψουν σημαντικά κοντσέρτα αφιερωμένα σε αυτούς.

1. ΤΟ ΚΟΝΤΣΕΡΤΟ ΓΙΑ ΦΛΑΟΥΤΟ ΣΤΟΝ 20^{ο} ΚΑΙ 21^{ο} ΑΙΩΝΑ

1.1. Η εξέλιξη της μουσικής

Η αφετηρία της μοντέρνας μουσικής είναι πολύ δύσκολο να προσδιοριστεί. Η αίσθηση και η εντύπωση που προκάλεσε η μελωδία του φλάουτου με την οποία αρχίζει το πρελούδιο στο Α*πόγευμα ενός φαύνου* του Claude Debussy ήταν πρωτόγνωρη και ενδεχομένως οριοθετούσε το ξεκίνημα μιας νέας αρχής στη μουσική (Griffiths, 1993: 19).

Ο Debussy αφήνει την τονικότητα ακαθόριστη. Η μελωδία του φλάουτου κινείται χρησιμοποιώντας όλους τους φθόγγους ανάμεσα στο Ντο# και στο Σολ. Η εντύπωση που δίνεται είναι εκείνη του αυτοσχεδιασμού. Αυτά τα στοιχεία μαζί με τον ιδιαίτερο χρωματισμό του Debussy και την ευφάνταστη χρήση λεπτών ορχηστρικών αποχρώσεων, κάνουν το θέμα του φλάουτου να είναι απόλυτα καθορισμένο για φλάουτο και μόνο. Σίγουρα αυτό το θέμα έχει αποτελέσει πηγή έμπνευσης και έναυσμα για πολλούς κατοπινούς συνθέτες να εγκύψουν στο όργανο και να συνθέσουν έργα γι’ αυτό.

Η έντεχνη μουσική από τον 17^{ο} αιώνα και έπειτα είχε σαν σταθερή κινητήρια δύναμη στο μεγαλύτερο μέρος της το τονικό σύστημα. Στη μοντέρνα μουσική αρχίζει η αποδέσμευση και η κατάργησή του καθώς και η αναζήτηση νέων κινητήριων δυνάμεων που θα το αντικαταστήσουν και θα πάρουν τη θέση του (Griffiths, 1993: 21).

Η αρμονική ασάφεια, η μορφολογική ελευθερία, οι αποκλίσεις του τέμπο και οι ασύμμετροι ρυθμοί, ήταν στοιχεία που έδωσαν νέα ώθηση και διαφορετικό χαρακτήρα στα έργα του 20^{ου} αιώνα.

Ο δρόμος προς τον ιμπρεσιονισμό άνοιξε. Οι μετακλασικοί και μεταρομαντικοί Αυστρογερμανοί προσπάθησαν να διατηρήσουν και να συντηρήσουν τα ρομαντικά χαρακτηριστικά της μουσικής. Αυτές οι προσπάθειες όμως άφησαν ασυγκίνητους και εχθρικούς τους Γάλλους οι οποίοι αναζήτησαν νέους δρόμους και νέους τρόπους έκφρασης (Αθανασιάδης, 1990: 151).

Μαζί με τον Debussy, ξεχωρίζουν οι μορφές του Faure και του Ravel. Ο Ravel με τα δύο κοντσέρτα του για πιάνο, το κοντσέρτο σε Σολ και ιδιαίτερα με το

κοντσέρτο για αριστερό χέρι, εμπλούτισε το ρεπερτόριο του κοντσέρτου και έδωσε ένα πολύ προσωπικό στίγμα σε αυτό.

Η εναλλαγή των τάσεων στην τέχνη επέρχεται πολλές φορές από την αντιπαράθεση της καινούριας με την παλαιότερη. Ο ιμπρεσιονισμός, που άνθισε στη Γαλλία στην αρχή του 20ου αιώνα, με τη βοήθεια των επιστημών που άλλαξαν την οπτική του κόσμου, απέδωσε τις εντυπώσεις των φυσικών αποχρώσεων και των φυσικών φαινομένων. Αντίθετα ο εξπρεσιονισμός που αναπτύχθηκε κυρίως στη Γερμανία και στην Αυστρία και θεωρείται ταυτόχρονα η φυσική συνέχεια του γερμανικού ρομαντισμού θα αναζητήσει τις απαντήσεις του στην εσωτερική εμπειρία του δημιουργού. Ξεκινώντας και ο εξπρεσιονισμός από τη ζωγραφική, όπως αντίστοιχα και ο ιμπρεσιονισμός, θα εκδηλωθεί σύντομα και στη μουσική, με πρωτοπόρους τους Schoenberg, Berg και Webern, που θα πραγματοποιήσουν μια πραγματική επανάσταση. Το δωδεκαφθογγικό σύστημα που θα αναπτύξουν θα είναι τόσο ολοκληρωμένο και θα έχει τέτοια πληρότητα που ουσιαστικά θα σπάσει οριστικά τους δεσμούς με την τονικότητα. Ένα ατονικό μουσικό σύστημα πολύ νέο και πρωτόγνωρο με καλές θεωρητικές κωδικοποιήσεις της μουσικής, θα εδραιωθεί και θα ανοίξει νέους δρόμους δημιουργώντας πληθώρα πολύ σημαντικών έργων.

Ένα πολύ χαρακτηριστικό έργο αυτού του ρεύματος αποτελεί το κοντσέρτο για βιολί του Berg, ένα πραγματικά αριστουργηματικό κοντσέρτο του 20ου αιώνα και από τα τελευταία έργα του συνθέτη, με τον υπότιτλο *Στη μνήμη ενός αγγέλου*. Ο Μπεργκ παντρεύει με μοναδικό τρόπο δύο διαφορετικούς κόσμους, την δωδεκάφθογγη μουσική μαζί με τονικά στοιχεία που έχουν καταβολές στην μουσική του Mahler.

Στο φορμαλισμό του δωδεκαφθογγικού εξπρεσιονισμού αντιτάχθηκαν διάφορες ανεξάρτητες τάσεις οι οποίες αναζήτησαν κάτι καινούριο με μια διαφορετική προσέγγιση. Μια προσέγγιση που θα αμφισβητούσε τα παραδοσιακά στοιχεία του ρυθμού, της τονικότητας κ.α. χωρίς να εδράζεται σε έναν αυστηρά φορμαρισμένο τρόπο γραφής. Έτσι λοιπόν έχουμε μια σειρά συνθετών όπως ο Stravinsky, ο Prokofiev και ο Shostakovich στη Ρωσία με τα εκπληκτικά κοντσέρτα τους για βιολί και πιάνο, ο Khachaturian από την Αρμενία με το κοντσέρτο του για βιολί, το οποίο έχει μεταγραφεί και για φλάουτο, με τους πολύ ξεχωριστούς, πολύμορφους, ρυθμικούς και αρμονικούς συνδυασμούς και την ενσωμάτωση λαϊκών στοιχείων. Στη Γαλλία ξεχωρίζουν ο Poulenc, ο Milhaud και ο Ibert. Ο τελευταίος ως

καθαρόαιμος απόγονος του Ravel, έχει γράψει ένα εξαιρετικό κοντσέρτο για φλάουτο, που αποτελεί σταθμό στο ρεπερτόριο του οργάνου. Στην Αγγλία ο Britten, με το θαυμάσιο κοντσέρτο του για βιολί, στην Πολωνία ο Szymanowski, με τα δύο κοντσέρτα του για βιολί, στην Ουγγαρία ο Bartók, με τα αριστουργηματικά του κοντσέρτα για πιάνο και για βιολί κ.α. Όλοι αυτοί οι συνθέτες συμβάλλουν καθοριστικά στην εξέλιξη του κοντσέρτου στον 20^{ο} αιώνα.

Μια βασική έννοια που εισάγεται με το δωδεκαφθογγικό σύστημα είναι η έννοια της σειράς, η οποία φθάνει στην ακμή της με τον ολοκληρωτικό σειραϊσμό, στον οποίο κι άλλες παράμετροι του ηχητικού υλικού (διάρκεια, ένταση, χροιά) αρχίζουν να παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο και να οργανώνονται με αυστηρότητα. Σημαντικοί εκπρόσωποι είναι ο Messiaen, ο Nono, ο Berio με το έργο του *Sequenza I* για φλάουτο, καθώς και ο Boulez με το *Explosante-fixe* για σόλο midi-φλάουτο και ορχήστρα δωματίου, οι οποίοι εμπλούτισαν το ρεπερτόριο του οργάνου.

Η ηλεκτρονική μουσική και η συγκεκριμένη μουσική (musique concrète), αντιπροσωπεύουν τις νεότερες μορφές παραγωγής του ήχου και εμπλουτίζουν την μουσική του 20^{ου} αιώνα. Η εμφάνιση επίσης της αλεατορικής μουσικής, σαν αντιπαράθεση στην ολοκληρωτική οργάνωση της σειραϊκής γραφής, εισάγει το τυχαίο στοιχείο στη συνθετική διαδικασία. Η πολυπλοκότητα του νέου ηχητικού υλικού και η ανάγκη επεξεργασίας και ανάπτυξή του, σε συνδυασμό με νέες μαθηματικές θεωρίες (θεωρία πιθανοτήτων, θεωρία συνόλων), οδηγεί σε ένα νέο ρεύμα, τη μαθηματική μουσική, με κορυφαία μορφή φυσικά τον Έλληνα Ι. Ξενάκη.

Οι τάσεις της σύγχρονης μουσικής ακολουθήθηκαν στις γενικές κατευθύνσεις τους, όμως πολλοί συνθέτες ανέπτυξαν ένα πολύ ιδιαίτερο και προσωπικό ύφος, όπως ο Πολωνός K. Penderecki, που έχει συνθέσει μεταξύ των άλλων το ξεχωριστό κοντσέρτο του για φλάουτο και ορχήστρα, ο Ούγγρος G. Ligeti, που έχει συνδέσει το όνομά του με μεγάλες καινοτομίες της σύγχρονης μουσικής και έχει συνθέσει ένα πολύ ιδιαίτερο κοντσέρτο για φλάουτο, όμποε και ορχήστρα, ο Φιλανδός E. Rautavaara,με το κοντσέρτο του *Dances with winds* για φλάουτο και ορχήστρα, ο Κορεάτης I.Yun, που χρησιμοποιεί περίτεχνα την παράδοση της Άπω Ανατολής και συνεισέφερε στο ρεπερτόριο ένα μοναδικό κοντσέρτο για φλάουτο και ορχήστρα, η Ρωσίδα S. Gubaidulina, με τα δύο κοντσέρτα της για φλάουτο και ορχήστρα, η Φιλανδή K. Saariaho, με το κοντσέρτο για φλάουτο και ορχήστρα, καθώς επίσης και

οι André Jolivet, Elliott Carter, Jean Françaix, Edison Denisov, Lowell Liebermann, Pēteris Vasks, Michael Jarrell, Marc-André Dalbavie, Matthias Pintscher, οι οποίοι έγραψαν και διεύρυναν το ρεπερτόριο του φλάουτου με τα πολύ ξεχωριστά τους κοντσέρτα.

1.2. Η κατασκευαστική εξέλιξη του φλάουτου

Η δεύτερη παράμετρος που καθόρισε την εξέλιξη του ρεπερτορίου του φλάουτου ήταν η εφεύρεση του σύγχρονου μεγάλου φλάουτου σε Ντο από τον Γερμανό φλαουτίστα, συνθέτη και κατασκευαστή Theobald Boehm (1794-1881), ο οποίος καθόρισε τις οπές στο φλάουτο σύμφωνα με ακουστικές μετρήσεις, προσθέτοντας έναν σύνθετο μηχανισμό κλειδιών που του έδωσε μεγαλύτερες ερμηνευτικές και εκτελεστικές δυνατότητες. Το σύστημα των κλειδιών που αναπτύχθηκε με τις δακτυλιοειδείς τάπες, τους άξονες, τα πρόσθετα κλειδιά για τρίλιες, είχε ως αποτέλεσμα πολλοί συνδυασμοί να είναι πια στην ευχέρεια του φλαουτίστα.

Το φλάουτο του εικοστού αιώνα προέρχεται από το φλάουτο του Theobald Boehm καθώς και από βελτιώσεις που επέφεραν στη συνέχεια άλλοι κατασκευαστές οργάνων. Στην πορεία προστέθηκε σύστημα στήριξης των χειλιών, που αντικατέστησε το κυλινδρικό επιστόμιο. Οι περισσότεροι επαγγελματίες πλέον παίζουν με ασημένια φλάουτα (ασήμι κατά 92,5% αλλά και από χρυσό ή ακόμη και από πλατίνα). Οι διαστάσεις του οργάνου προκειμένου να ταιριάξουν στο χόρδισμα A=440Hz τροποποιήθηκαν στη δεκαετία του ΄60 από τον κατασκευαστή φλάουτων Albert Cooper (1924-2011) μαζί με μια ομάδα εκτελεστών φλάουτου την οποία συμβουλεύονταν. Ήταν μια πολύ αναγκαία βελτίωση και καθοριστική για την εξέλιξη του οργάνου. Ο τρόπος κοπής του επιστομίου άλλαξε και κάποιες επιπρόσθετες αλλαγές και βελτιώσεις στο σχεδιασμό βοήθησαν να προσαρμοστεί το όργανο στις νέες τεχνικές απαιτήσεις (Glinka, 2013:29). Τέλος η ανάπτυξη διευρυμένων τεχνικών του φλάουτου, όπως η χρήση αρμονικών, υιοθετήθηκε από τους συνθέτες και ενσωματώθηκε ως ειδικό εφέ. Η τεχνική παραγωγής πολλαπλών ήχων (multiphonics) θεωρείται εφεύρημα του εικοστού αιώνα. Πολλά συστήματα δακτυλοθεσίας κάνουν πλέον εύκολη τη χρήση των multiphonics. Επίσης δίνουν τη δυνατότητα να παίζεται πλήρως η κλίμακα με τέταρτα του τόνου από το σύγχρονο φλάουτο. Μ’ αυτές τις

πολύ σημαντικές, κατασκευαστικές βελτιώσεις το φλάουτο αρχίζει να γίνεται πολύ δεξιοτεχνικό, δυναμικό και ισάξιο με τα άλλα σολιστικά όργανα όπως το βιολί, το πιάνο, το τσέλο, δίνοντάς του ξανά σημαντικό σολιστικό ρόλο, κάτι που είχε περιοριστεί στη ρομαντική εποχή.

1.3. Οι συνθέτες-ερμηνευτές

Jacques Ibert: Κοντσέρτο για φλάουτο και ορχήστρα

Ένα από τα σημαντικότερα κοντσέρτα που έχουν γραφτεί για φλάουτο στον 20^{ο} αιώνα είναι το κοντσέρτο του Jacques Ibert (1890-1962*).«Στα κοντσέρτα μου έχω δώσει στα όργανα θέματα που αντιστοιχούν στις ιδιαίτερες ιδιότητές τους και σέβονται τις εκφραστικές δυνατότητές τους».* (James Strauss, 2012:1). Αυτή η δήλωση του Jacques Ibert ισχύει σίγουρα για το κοντσέρτο του για φλάουτο, που γράφτηκε κατά τα έτη 1932-1933. Το έργο ήταν αφιερωμένο στον Marcel Moyse, ο οποίος ήταν σολίστας στην πρεμιέρα του, υπό την διεύθυνση του Philippe Gaubert, στο Παρίσι, στις 25 Φεβρουαρίου 1934. Τόσο ο Moyse όσο και ο Gaubert ήταν μαθητές του μεγάλου Γάλλου φλαουτίστα και καθηγητή Paul Taffanel, για τον οποίο γράφτηκαν πολλά σημαντικά γαλλικά έργα για φλάουτο. Το κοντσέρτο του Ibert παρότι ήταν αφιερωμένο στον Moyse, δεν είχε ερμηνευθεί από τον ίδιο πολλές φορές. Στην πραγματικότητα, το έργο έμεινε παραμελημένο για πολλά χρόνια λόγω της ερμηνευτικής δυσκολίας του για την εποχή εκείνη.

Το πρώτο μέρος (Allegro) βασίζεται σε ένα ζωντανό αρχικό θέμα με νεοκλασικό χαρακτήρα και ένα πιο αργό δεύτερο θέμα. Καθ' όλη τη διάρκεια του μέρους αυτού, το φλάουτο είναι σε μια συνεχή δεξιοτεχνική κίνηση, συνδιαλεγόμενο με την ορχήστρα. Ακολουθεί το δεύτερο μέρος (Andante) όπου με μια γλυκιά, λυρική μελωδία, το φλάουτο τραγουδάει με την συνοδεία ατμοσφαιρικών συγχορδιών της ορχήστρας. Το τρίτο μέρος του έργου, που είναι και το μεγαλύτερο, είναι γραμμένο σε Allegro scherzando, με μια δεξιοτεχνική σόλο καντέντσα. Αυτό το τελευταίο μέρος είναι μια πρόκληση για τους φλαουτίστες και έγινε επιβεβλημένο κομμάτι στο Conservatoire του Παρισιού. Δεν εκτελέστηκε στην Αγγλία ή τις Ηνωμένες Πολιτείες μέχρι το 1948. Σήμερα το κοντσέρτο για φλάουτο του Ibert αναγνωρίζεται ως αριστούργημα του 20ου αιώνα και πρόκληση για τους βιρτουόζους φλαουτίστες.

Krzysztof Penderecki: Κοντσέρτο για φλάουτο και ορχήστρα δωματίου

Ο Penderecki έχει γράψει όλα τα κοντσέρτα του για συγκεκριμένους ερμηνευτές, των οποίων γνώριζε πολύ καλά την καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία και τις στιλιστικές προτιμήσεις. Το κοντσέρτο του για φλάουτο και ορχήστρα δωματίου γράφτηκε το 1992 και αφιερώθηκε στον θρυλικό φλαουτίστα Jean-Pierre Louis Rampal. Παρουσιάστηκε πρώτη φορά στις 11 Ιανουαρίου 1993. Αποτελείται από δύο μέρη, Andante και Allegro con brio, τα οποία παίζονται χωρίς διακοπή μεταξύ τους. Ο συνθέτης, αποφεύγοντας όλες τις ασυνήθιστες τεχνικές με τις οποίες ήταν τόσο εξοικειωμένος, χρησιμοποίησε κυρίως τον φυσικό ήχο του φλάουτου, απαιτώντας ταυτόχρονα πολύ υψηλή δεξιοτεχνία.

Το κοντσέρτο είναι μια σύνθεση διάρκειας περίπου 25 λεπτών, στην οποία ο ρυθμός αλλάζει αρκετές φορές και ο έντονος λυρισμός εναλλάσσεται με μια αγχωτική διάθεση. Το φλάουτο είναι σε μια διαρκή κίνηση, κάποιες φορές μόνο του και άλλες σε διάλογο με τα άλλα πνευστά, ενώ όταν συνοδεύεται από την ορχήστρα δωματίου, η συνοδεία είναι πολύ διακριτική και προσεκτική. Το ηχητικό υλικό του έργου έχει ομοιότητες με το έργο του Ubu Rex, αλλά ο εκφραστικός του χαρακτήρας είναι εντελώς διαφορετικός. Αντί για γκροτέσκο και ειρωνεία, έχει έναν επιθετικό χαρακτήρα. Επίσης δίνει έμφαση σε μελωδίες με ποιμενική και αιθέρια διάθεση.

Einojuhani Rautavaara: Κοντσέρτο για φλάουτο, Op. 69 - "Dances with the Winds"

Ο Rautavaara είναι Φιλανδός συνθέτης της πρώτης μετά Sibelius γενιάς με μια τεράστια μουσική παραγωγή έργων που ανήκουν σε διαφορετικά μουσικά είδη και στιλιστικές περιόδους όπως νεορομαντισμός, σειραϊσμός, νεοκλασικισμός. Ο εκλεκτικισμός του έργου του Rautavaara ανταγωνίζεται εκείνον του Igor Stravinsky ή του Bohuslav Martinu. Η μουσική του χαρακτηρίζεται από μια φρεσκάδα της μελωδίας, της αρμονίας και του ρυθμού (Anne Sivuoja-Gunaratnam, 1992: 90).

Το κοντσέρτο του E. Rautavaara για φλάουτο και ορχήστρα, με τίτλο *Χοροί με τους ανέμους*, γράφτηκε το 1974 για τη Σουηδή φλαουτίστα Gunilla von Bohr, που ήταν ειδικευμένη σε όλα τα είδη της οικογένειας του φλάουτου. Το κλασικό φλάουτο

εναλλάσσεται με το πίκολο, με το μπάσο και με το άλτο φλάουτο στη διάρκεια όλου του κοντσέρτου, το οποίο αποτελείται από τέσσερα μέρη. Η διάρκειά του είναι 21 λεπτά. Από την ενορχήστρωσή του απουσιάζουν τα ξύλινα πνευστά, εκτός από τα φαγκότο και το κόντρα φαγκότο. Η τελευταία κίνηση είναι μια περίληψη όλων των μουσικών γεγονότων του κοντσέρτου.

Kaija Saariaho: *Aile du songe,* κοντσέρτο για φλάουτο και ορχήστρα

Η Φινλανδή συνθέτρια Kaija Saariaho έχει αναφερθεί σε ένα είδος συναισθησίας που περιλαμβάνει όλες τις αισθήσεις, λέγοντας: *ο οπτικός και ο μουσικός κόσμος είναι ένας για μένα… Διαφορετικές αισθήσεις, αποχρώσεις του χρώματος ή υφές και αποχρώσεις του φωτός, ακόμη και αρώματα και ήχοι αναμιγνύονται στο μυαλό μου. Αποτελούν ένα ολοκληρωμένο κόσμο από μόνο του* (Moisala, P. 2009:55). Η διατύπωση αυτή εκφράζει με πολύ ακριβή τρόπο το ύφος και την αίσθηση που αποπνέουν τα έργα της. Η Saariaho μετά από διάφορες κατευθύνσεις που κινούνταν μεταξύ απλότητας, σειραϊσμού, εκλεκτικισμού, και μετά από την επαφή της με τη λεγόμενη φασματική μουσική των Gerard Grisey και Tristan Murail, οδηγείται σε μία γραφή η οποία επιδιώκει να συγχωνεύσει και να εξερευνήσει τους δεσμούς μεταξύ αρμονίας, ηχοχρώματος και υφής της μουσικής.

Το Aile du songe για φλάουτο και ορχήστρα αποτελείται από δύο μέρη, το *Aérienne* και το *Terrestre*. Το πρώτο μέρος αποτελείται από τρεις ενότητες, *Prélude, Jardin des oiseaux και D'autres rives,* ενώ το δεύτερο μέρος αποτελείται από το *Oiseau dansant* και το *Finale*. Η συνθέτρια δηλώνει:

> Έχω εξοικειωθεί με το φλάουτο από τα πρώτα μου κομμάτια. Μου αρέσει ο ήχος, στον οποίο υπάρχει πάντα η αναπνοή, και οι ηχοχρωματικές δυνατότητές του που ταιριάζουν στη μουσική μου γλώσσα: το σώμα του οργάνου καθιστά δυνατή τη σύνταξη φράσεων που περνούν μέσα από υφές χρωματισμένες με φωνήματα που ψιθυρίζονται από τον φλαουτίστα και που βαθμιαία μετατρέπονται σε καθαρούς και λείους ήχους (Kaija Saariaho, 2001:1).

Ο τίτλος του κοντσέρτου και η γενική διάθεση του έργου προέρχονται από τη συλλογή ποιημάτων *Oiseaux* του Saint-John Perse. Σε αυτά τα ποιήματα ο Perse δεν περιγράφει το τραγούδι των πουλιών αλλά μιλάει για την πτήση τους και

χρησιμοποιεί την πλούσια μετακίνηση των πτηνών για να περιγράψει τα μυστήρια της ζωής, μέσα από μια αφηρημένη και πολυδιάστατη γλώσσα.

Τα τρία τμήματα του πρώτου μέρους (*Aérienne*) περιγράφουν τρεις διαφορετικές καταστάσεις. Στο *Prélude*, το φλάουτο διαχέεται βαθμιαία στο χώρο και δίνει το υλικό του σιγά-σιγά στην ορχήστρα. Στο *Jardin des oiseaux* αλληλεπιδρά μεμονωμένα με τα όργανα της ορχήστρας, ενώ στο *D'autres rives* συγκρίνεται με ένα μοναχικό πτηνό που πετάει ψηλά και η σκιά του σχηματίζει διαφορετικές εικόνες, πάνω από το αμετάβλητο τοπίο της άρπας, της τσελέστας και των κρουστών. Το πρώτο τμήμα του δεύτερου μέρους (*Terrestre*), το *Oiseau dansant*, εισάγει μια έντονη αντίθεση με το προηγούμενο μέρος του κοντσέρτου. Αναφέρεται σε μια ιστορία μιας φυλής, στην οποία ένα επιδέξιο πουλί μαθαίνει σε ένα ολόκληρο χωριό πως να χορεύει. *«Κατά τη σύνταξη αυτής της ενότητας σκεφτόμουν ιδιαίτερα την Camilla Hoitenga και την προσωπικότητά της ως φλαουτίστα»*, αναφέρει η συνθέτρια (Kaija Saariaho, 2001). Το δεύτερο τμήμα του *Terrestre*, που είναι και το τελικό όλου του έργου, είναι μια σύνθεση όλων των προηγούμενων στοιχείων. Σταδιακά ο ήχος του φλάουτου ξεθωριάζει και χάνεται. Το *Aile du songe* είναι αφιερωμένο στην Camilla Hoitenga, με την οποία η συνθέτρια δούλεψε πολλές λεπτομέρειες του σολιστικού μέρος του κοντσέρτου.

Sofia Gubaidulina:

1.Μουσική για φλάουτο, έγχορδα και κρουστά,

2. The deceitful face of hope and despair, για φλάουτο και ορχήστρα

Η Sofia Gubaidulina έγινε γνωστή στο ευρύτερο κοινό στις αρχές της δεκαετίας του 1980 με το κοντσέρτο της για βιολί *Offertorium.* Έχει γράψει επίσης δύο κοντσέρτα για φλάουτο. Η μουσική της χαρακτηρίζεται από βαθιά θρησκευτικότητα και πνευματικότητα καθώς και από τη χρήση μαθηματικών εννοιών και αναλογιών. Το πρώτο κοντσέρτο, για φλάουτο, έγχορδα και κρουστά, γράφτηκε το 1994 και ήταν αφιερωμένο στον **Pierre-Yves Artaud**. Έχει διάρκεια 30 λεπτά. Η ιδιαιτερότητα του έργου είναι ότι τα έγχορδα χωρίζονται σε δύο ομάδες από τις οποίες η μία είναι κουρδισμένη κατά ένα **τέταρτο** του τόνου χαμηλότερα από την άλλη. Αυτοί οι δύο χώροι κινούνται εγκάρσια και δεν έρχονται σε επαφή μεταξύ τους. Ο σολίστ κάνει

χρήση όλων των ειδών του φλάουτου, πίκολο, άλτο φλάουτο, μπάσο φλάουτο και κινείται μεταξύ αυτών των δύο ομάδων, ενώνοντας τους με τη χρήση glissando και τέταρτων του τόνου. (Vera Lukomsky και Sofia Gubaidulina, 1998:11)

Το δεύτερο κοντσέρτο για φλάουτο, με τίτλο *The deceitful face of hope and despair*, που είναι δανεισμένος από το ποίημα τουT. S. Eliot *Ash Wednesday*, γράφτηκε το 2005, είναι αφιερωμένο στη φλαουτίστα Sharon Bezaly και έχει διάρκεια 26 λεπτά. Η μουσική εναλλάσσεται μεταξύ σκοτεινών, έντονων κινήσεων και φωτεινών τμημάτων, που συμβολίζουν τις έννοιες της ελπίδας και της απόγνωσης αντίστοιχα. Η ένταση αυξάνεται σταδιακά κατά τη διάρκεια του έργου. Μεγάλα τμήματα του κοντσέρτου είναι αργά, με ψυχρή ατμόσφαιρα, ενώ υπάρχουν στιγμές με πολύ γρήγορη, έντονη κίνηση, που δίνουν την δυνατότητα στον εκτελεστή να αναδείξει την δεξιοτεχνία του. Το σόλο μέρος είναι γραμμένο για τρία διαφορετικά φλάουτα: φλάουτο, άλτο φλάουτο και μπάσο φλάουτο.

Marc-André Dalbavie: Κοντσέρτο για φλάουτο

Matthias Pintscher: *Transir*, έργο για φλάουτο και ορχήστρα δωματίου

Michael Jarrell: ...*Un temps de silence*..., κοντσέρτο για φλάουτο

Τα τρία κοντσέρτα για φλάουτο και ορχήστρα, τα οποία γράφτηκαν κατόπιν ανάθεσης στους συνθέτες Dalbavie, Pintscher και Jarrell,από τον φλαουτίστα της Φιλαρμονικής του Βερολίνου Emmanuel Pahud, εμπλουτίζουν και διευρύνουν ιδιαίτερα το ρεπερτόριο των κοντσέρτων του οργάνου. Δημιουργήθηκαν το 2007 και ηχογραφήθηκαν το 2008.

Το κοντσέρτο του Dalbavie περιλαμβάνει στοιχεία που παραπέμπουν εμφανώς στον Ravel και στο κοντσέρτο για φλάουτο του Ibert. Με ένα πολύ προσωπικό ύφος, δείχνει ότι θέλει να προσεγγίσει το σήμερα με αναφορές στους παλαιότερους Γάλλους συνθέτες. Τα λυρικά στοιχεία που αναδεικνύουν την ομορφιά του ήχου του φλάουτου εναλλάσσονται με έντονες γρήγορες κινήσεις στο έργο, φωτίζοντας την δεξιοτεχνία του σολίστ.

Το δεύτερο έργο, το *Transir* του Pintscher, είναι το πιο ριζοσπαστικό από τα τρία. Με τον κατακερματισμό του ήχου, με γρήγορες εξπρεσιονιστικές εκρήξεις, με πολλά μοντερνιστικά στοιχεία και με νέες, ακραίες τεχνικές του οργάνου

(Gramophone Magazine, 2008), έρχεται σε άκρα αντίθεση με το κοντσέρτο του Dalbavie, που αποπνέει ζεστασιά και σαγήνη. Αυτά τα δύο κοντσέρτα οριοθετούν κατά κάποιο τρόπο τα δύο άκρα στα οποία κινούνται οι συνθέτες του σήμερα. Από τη μια πλευρά ο πιο κλασικός αλλά ζεστός και μαγικός ήχος της ορχήστρας και του φλάουτου, και από την άλλη ένας ψυχρός, στριφνός, με σύγχρονες τεχνικές ήχος, όπου ο συνθέτης αναζητά έναν άλλο δρόμο, για μια διαφορετική μουσική γλώσσα.

Το τρίτο κοντσέρτο, *Un temps de silence* του Jarrell, στέκεται υφολογικά ανάμεσα στα δύο προηγούμενα. Με αυτό ο συνθέτης διερευνά τη φύση του χώρου και την αίσθηση της σιωπής. Αν και ξεκινάει με ένα ξέφρενο ρυθμό, που περιέχει εξαιρετικά δεξιοτεχνικά περάσματα για τον σολίστ, ωστόσο, η ένταση και η κίνηση ελαττώνονται βαθμιαία, οδηγώντας τελικά στο τίποτα, στη σιωπή. Θα μπορούσαμε να πούμε πως κινείται προς την κατεύθυνση ενός κενού ή πως πρόκειται για το βλέμμα ενός ανθρώπου που ατενίζει το χώρο στο απέραντο σύμπαν. Η τελική αίσθηση, εντύπωση που μας αφήνει το έργο είναι πως η μουσική κινείται προς την κατεύθυνση της εξαΰλωσης.

Όπως αναφέρει ο συνθέτης, *«πρόθεσή του ήταν να καταστεί δυνατόν να ακουστούν διάφορα είδη σιωπής και ο μόνος τρόπος ήταν να μεταβάλλει το ηχητικό περιβάλλον κάθε φορά. Το είδος της σιωπής δεν είναι το ίδιο όταν προέρχεται μετά από μια έντονη αναταραχή ή μετά από τον ήχο που πηγάζει από μια χορδή»* (CD "Flute Concertos, Emmanuel Pahud", EMI 2008).

Το πρώτο είδος σιωπής στο έργο προκύπτει μετά από ένα πολύ ρυθμικό και έντονο μέρος, όπου η μουσική μεταφέρεται από την ορχήστρα στο φλάουτο, ενώ το δεύτερο είδος σιωπής εμφανίζεται σε διάφορα σημεία του έργου. Σ' αυτό δίνεται η αίσθηση ότι ο άνθρωπος στέκεται έξω από το χρόνο, μοναχικός, και γλιστράει στην απόλυτη σιωπή, όπως για παράδειγμα στο τέλος του κοντσέρτου.

Για τη γραφή του έργου δούλεψαν μαζί συνθέτης και φλαουτίστας. Στην ενορχήστρωση ο συνθέτης χρησιμοποιεί ένα μόνο από κάθε ξύλινο πνευστό, για να δώσει με αυτό τον τρόπο ακόμη πιο πρωτεύοντα ρόλο στο ηχόχρωμα του φλάουτου του σολίστ. Χρησιμοποιεί επίσης 4 κόρνα, 2 τρομπέτες, 2 τρομπόνια, 1 τούμπα, 4 κρουστά (σημαντικό στοιχείο για το χαρακτήρα της ενορχήστρωσης), 1 άρπα, 1 πιάνο, 12 βιολιά I, 10 βιολιά II, 8 βιόλες, 6 βιολοντσέλα και 4 κοντραμπάσα. Τα έγχορδα της κάθε ομάδας σχεδόν πάντα χωρίζουν κατά τη διάρκεια του έργου, σπάνε σε πολύ περισσότερες από δύο ενότητες, κάτι που είναι πολύ καθοριστικό για τον χαρακτήρα του έργου αλλά και για την ισορροπία της ορχήστρας με τον σολίστ στο

επίπεδο της έντασης και του όγκου. Το έργο ανοίγει με τρεις συγχορδίες παιγμένες από έγχορδα, κρουστά, άρπα και πιάνο, οι οποίες θα ακουστούν ξανά τρεις φορές στα επόμενα μέτρα, αλλά και σε πολλές στιγμές στη διάρκεια του έργου, ενορχηστρωμένες όμως διαφορετικά. Οι συγχορδίες αυτές περιέχουν το υλικό που υποστηρίζει το έργο στο σύνολό του: α΄ συγχορδία: B-C-D-D#-E-F#, β΄ συγχορδία: A#-B-C#-D-D#-E-F-F#-G, ενώ στη γ΄ συγχορδία εμφανίζεται όλη η χρωματική κλίμακα. Το έργο αποτελείται από τρεις βασικές ενότητες, οι οποίες παίζονται χωρίς διακοπή, η μια μετά την άλλη: Α (μ. 1-112), Β (μ. 113-270), Γ (μ. 271-334-354).

1.4 Επιδράσεις άλλων κοντσέρτων στο έργο μου

Τα κοντσέρτα που προαναφέρθηκαν επέδρασαν και επηρέασαν τη σύνθεση του έργου μου. Αυτή η επίδραση άλλες φορές ήταν υποσυνείδητη κι άλλες πολύ συγκεκριμένη και ξεκάθαρη. Διάφορα στοιχεία και χαρακτηριστικά που παρατήρησα στα έργα αυτά μου έδωσαν ιδέες και νέες προσεγγίσεις. Αρκετές φορές επίσης συνάντησα στοιχεία και ιδέες που ταυτίστηκαν με τις δικές μου τις οποίες εξέλιξα και ανέπτυξα.

Το ηχόχρωμα στο έργο της Saariaho αλλά και η χρήση από το φλάουτο τεχνικών όπως το φρουλάτο, multiphonics, φωνήματα, τρίλιες, glissando κ.α. είναι στοιχεία που ταυτίστηκαν και με τη δική μου προσέγγιση στη γραφή του κοντσέρτου μου. Η σύνδεση του έργου της με εξωμουσικά στοιχεία και της μουσικής της με τις αισθήσεις, τα χρώματα, τις φωνές, τις υφές, πραγματικά με γοήτευσαν.

Ο Ibert με την ατμοσφαιρική αίσθηση του δεύτερου μέρους του κοντσέρτου του και με τα έντονα ρυθμικά στοιχεία του τρίτου μέρους ήταν πάντα παρών στη διαδικασία της σύνθεσης μου. Τα νεοκλασικά χαρακτηριστικά του έργου του, μου υπέδειξαν πως να συνδέσω τη σύνθεση μου με έργα από το κλασικό ρεπερτόριο του φλάουτου και του παρελθόντος. Αντίστοιχα λειτούργησε και το έργο του Dalbavie *κοντσέρτο για φλάουτο* στο οποίο περιλαμβάνονται στοιχεία που παραπέμπουν εμφανώς στον Ravel και στο κοντσέρτο του Ibert και δείχνει με αυτόν τον τρόπο ότι θέλει να προσεγγίσει το σήμερα με αναφορές στους παλαιότερους συνθέτες.

Ο Penderecki με την εναλλαγή του λυρισμού και με την αγχωτική, καταιγιστική κίνηση του φλάουτου στο κοντσέρτο του, επηρέασε τη δική μου προσέγγιση στη γραφή του κοντσέρτου. Επίσης ο τρόπος που συνομιλεί το φλάουτο με τα άλλα όργανα της ορχήστρας με ένα μουσικοδωματιακό χαρακτήρα και κινείται

χρωματικά αλλά ταυτόχρονα και με μεγάλα διαστήματα, ήταν νομίζω καθοριστικός για τη σύνθεση μου.

Η εσωτερικότητα και η πνευματικότητα που προσδίδει η Gubaidulina στα έργα της είναι ένα στοιχεία που πάντα επιδίωκα να εντάξω στη μουσική μου και το έπραξα σε σημαντικό βαθμό πιστεύω στο κοντσέρτο μου.

Ο τρόπος που κινείται μελωδικά το φλάουτο και τραγουδά στο έργο του Rautavaara, καθώς και η υποδόρια σύνδεση του όπως την αντιλαμβάνομαι με τη φύση και το τοπίο του τόπου του, είναι από τα στοιχεία που ήθελα να διαθέτει και το δικό μου έργο. Επίσης η ενορχήστρωση όπως και εκείνη του Jarrell στην οποία γίνεται χρήση από την ορχήστρα μόνο ενός από κάθε ξύλινο πνευστό ήταν κάτι που χρησιμοποίησα κι εγώ στο έργο μου.

2. ΣΥΝΘΕΣΗ ΚΟΝΤΣΕΡΤΟΥ ΓΙΑ ΦΛΑΟΥΤΟ ΚΑΙ ΣΥΜΦΩΝΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ. ΑΠΟΠΕΙΡΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗΣ-ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ

Στο κεφάλαιο αυτό περιγράφεται η αρχική σύλληψη, η ιδέα που οδήγησε στη σύνθεση και στην φόρμα του κοντσέρτου για φλάουτο και ορχήστρα. Το έργο αναλύεται συστηματικά ανά μέρος παρουσιάζοντας και τη γενικότερη μορφολογία του.

2.1. Η επιλογή της φόρμας του κοντσέρτου

Στη μουσική σύνθεση που ακολουθεί επιλέχθηκε η μορφή του κοντσέρτου επειδή θεωρώ ότι έχει κάποια χαρακτηριστικά μέσα από τα οποία θα μπορούσα καλύτερα να αναπτύξω τις συνθετικές μου σκέψεις. Η αντίθεση και ο ανταγωνισμός μεταξύ σολιστικού οργάνου και ορχήστρας μου έδωσε τη δυνατότητα να αναζητήσω τα όρια τόσο του ενός όσο και του άλλου. Μια αντίθεση όμως που απώτερο σκοπό είχε να οδηγηθεί από τις συνθετικές λύσεις που θα επέλεγα στην κατάσταση του διαλόγου, της συμπληρωματικότητας, της ισορροπίας και της ολοκλήρωσης. Με γοητεύει πολύ ότι στη μορφή του κοντσέρτου η δύναμη της ορχήστρας ωθεί με τη σειρά της να αναβαθμιστεί ο δεξιοτεχνικός αλλά και ο μουσικός ρόλος του σολίστα. Όλες αυτές οι έννοιες λοιπόν με συναρπάζουν τόσο φιλοσοφικά όσο και σαν στάση ζωής και θα μπορούσα έτσι να εκφραστώ πιο αληθινά και πιο ουσιαστικά.

Η μουσική μου θέλω να είναι ανθρωποκεντρική. Με απασχολεί ο άνθρωπος και το περιβάλλον μέσα στο οποίο κατοικεί και εντάσσεται. Δεν με ενδιαφέρει ωστόσο να ερμηνεύσω την φύση του ανθρώπου αλλά να φωτίσω ορισμένες αφανείς πλευρές του, οι οποίες είναι απόρροια ενός περιβάλλοντος που αναπόφευκτα αφήνει τα σημάδια του. Θέλησα επίσης να αιχμαλωτίσω την αίσθηση που βίωσα ατενίζοντας το αναπάντεχο αυτό αποκαλυπτικό τοπίο.

Τα έργα τέχνης θεωρώ ότι είναι ομοιώματα της εμπειρικής ζωής διότι της παρέχουν αυτά που της αρνείται η εξωτερική πραγματικότητα και έτσι την απελευθερώνουν. Η σκέψη ότι μοιάζουν με ζωντανούς οργανισμούς που έχουν μια δική τους γλώσσα, τρόπο επικοινωνίας που δεν διαθέτουν τα υλικά πράγματα, είναι βαθιά πεποίθηση για μένα. Ακόμη επειδή είναι προϊόντα του ανθρώπου ο οποίος είναι κοινωνικό ον, ακριβώς γι΄ αυτό επικοινωνούν με τον εμπειρικό κόσμο, από τον οποίο ταυτόχρονα αντλούν τα στοιχεία που χρειάζονται για το περιεχόμενό τους. (Adorno,

2000:19). Έτσι λειτούργησα σε πολύ μεγάλο βαθμό στη σύνθεση του έργου μου. Θέλησα να προσεγγίσω εσωτερικές καταστάσεις που αποτελούν δημιουργική αντανάκλαση του περιβάλλοντος χώρου στο οποίο εντάσσεται το άτομο. Έχοντας ως φορτίο μια τέτοια συλλογιστική, προσπάθησα να την εφαρμόσω σε όλη την διάρκεια γραφής του έργου μου *Κοντσέρτο για φλάουτο και ορχήστρα* και να την εντάξω στη μορφή του. Η μορφή του κοντσέρτου ενδεικνυόταν στο συγκεκριμένο έργο με τον καλύτερο τρόπο μιας και ο άνθρωπος θα εκπροσωπούνταν από το φλάουτο ενώ το περιβάλλον μέσα στο οποίο κατοικεί και εντάσσεται, από την ορχήστρα.

Μια από τις κυριότερες χρήσεις της οργανωμένης σκέψης είναι η επιλογή από την άμορφη μάζα του ασυνειδήτου, εκείνων των εικόνων, που θα οδηγήσουν όσο μακρύτερα και βαθύτερα την πρόθεση μου και αυτό νομίζω είναι που θα κάνει την μουσική μου όσο ουσιαστικότερη γίνεται. Σε αυτό το χώρο κατέφυγα πάρα πολλές φορές γιατί όπως ορθά διατυπώνει η ψυχανάλυση τα έργα τέχνης είναι προβολές του ασυνείδητου εκείνων που τα έχουν παραγάγει.

Σκοπός της προτεινόμενης διατριβής ήταν να κατορθώσω να αναδείξω μέσω του κοντσέρτου τις δεξιοτεχνικές, αλλά και εκφραστικές δυνατότητες του φλάουτου, σε συνάρτηση πάντα με την ορχήστρα. Ταυτόχρονα να ενσωματώσω τις σύγχρονες τεχνικές του οργάνου που έχουν αναπτυχθεί μέχρι σήμερα, χωρίς όμως να χάσει η σύνθεση τον ανθρωποκεντρικό της χαρακτήρα. Επίσης βασικός στόχος μου ήταν να κατορθώσω ώστε έννοιες μη μουσικές, όπως το περιβάλλον, ο άνθρωπος, αλλά και φιλοσοφικοί όροι, να μπορέσουν να αποτυπωθούν με έναν κώδικα μέσα στο έργο μου.

Ο καθένας διαβάζει, βλέπει, ακούει μαζί με όλους τους φόβους και τις επιθυμίες που σηματοδοτούν την ύπαρξη του. Οι προσδοκίες που έχουμε είναι αυτές στις οποίες θα στηριχτούμε για να δημιουργήσουμε τα αντικείμενα της προσδοκίας και τον κόσμο που τα περιέχει. Η παρουσία της συνείδησής μας οργανώνει την εικόνα του αντικειμένου. Κατά τη διαδικασία παραγωγής ενός καλλιτεχνικού έργου πολλές φορές τα ερεθίσματα και το υλικό αντλούνται από τις ασυνείδητες παρορμήσεις και άλλα στοιχεία μη χαρτογραφημένα μέσα μας. Αυτά ενσωματώνονται στο έργο τέχνης με έναν τρόπο στο οποίο μας βοηθάει και μας καθοδηγεί ο νόμος της μορφής και της φόρμας. (Adorno, 2000:26). Έτσι η φόρμα λειτούργησε και σε μένα ως ένας δρόμος ο οποίος θα έβαζε σε τάξη και σε μια σειρά πολλά πράγματα σκοτεινά και αόριστα που θα έβρισκαν τη διέξοδο και τη θέση τους στο έργο μου.

Μέσα από το συγκεκριμένο έργο μου, αναζητώ τον συγκερασμό της μουσικής με τους πνευματικούς και φιλοσοφικούς μου στοχασμούς. Η δίψα για το πνευματικό και το ιδεώδες οδηγεί τον άνθρωπο να καταφύγει στην τέχνη γιατί το έργο τέχνης μας δίνει τη δυνατότητα να αναζητήσουμε και να ψάξουμε κάθε φορά το δρόμο, τη δίοδο, την συνδιαλλαγή με το άπειρο. Το άπειρο μια έννοια ρευστή αλλά ταυτόχρονα με πολλές σημασίες, είναι πάντοτε στις αναζητήσεις του ανθρώπου. Το άπειρο δεν μπορεί να γίνει ύλη και να αποκτήσει υπόσταση, αλλά μπορούμε να δημιουργήσουμε την ψευδαίσθηση του. Η τέχνη πρέπει να είναι η δίψα του ανθρώπου για το ιδεώδες και το άπιαστο. Η καλλιτεχνική δημιουργία δεν είναι απλά να διατυπώσει κανείς πληροφορίες και να τις καταγράψει. Είναι η ίδια η μορφή της εμπειρίας του καλλιτέχνη (Ταρκόφσκι, 1987:53,139,264). Αυτήν την εμπειρία, αναζήτησα και έψαξα τον τρόπο και τη μέθοδο που θα την καταθέσω.

Τέτοιου είδους σκέψεις υπήρξαν το εφαλτήριο, για να ξεκινήσω τη δημιουργία κοντσέρτου για φλάουτο και ορχήστρα. Επιδίωξα να πετύχω μια ταύτιση με την προσωπική μου εξομοίωση μέσα στο έργο και όχι με την εξομοίωση του έργου τέχνης με εμένα. Αυτή η στάση συνιστά και την αισθητική μετουσίωση, μια συμπεριφορά που ο Χέγκελ την αποκαλούσε γενικά *ελευθερία προς το αντικείμενο.*

2.2. Η αρχική σύλληψη, το μυστικό και η εξωμουσική ιδέα του κοντσέρτου

Η ανθρώπινη ύπαρξη για τον καλλιτέχνη είναι ένα θέμα που πάντα τον απασχολεί και έχει πρωταρχική θέση στις αναζητήσεις του, στο στοχασμό του και στον τρόπο τον οποίο θα βρει να την εκφράσει και να την αποδώσει στο έργο του. Αυτή η σκέψη πολύ εύστοχα διατυπώνεται από την ποιήτρια Κατερίνα Γώγου που λέει ότι *δεν υπάρχει μεγαλύτερο έργο τέχνης από τον άνθρωπο, που περπατάει ολομόναχος μέσα στον χρόνο, με οδυνηρές συγκρούσεις μέσα του* (Γώγου, 2018:288). Το μυστήριο του ανθρώπου κινητοποιεί πάντα συνθέτες, ποιητές γιατί «*είναι πιο πλατύς κι απ' τη θάλασσα… και πρέπει να πέσεις μέσα του σαν σε πηγάδι για να βγεις μ' ένα κλαρί από μυστικό νερό και πνιγμένες αλήθειες»* (Νερούδα, 2004:39). Όλες αυτές οι σκέψεις συμφωνούν με τη θέση που έχει ο άνθρωπος μέσα στο έργο μου, όμως αυτό δεν είναι αρκετό. Δεν αρκεί να διατυπωθούν μόνο οι απόψεις και οι προθέσεις, αλλά το έργο πρέπει να έχει το μυστικό του, την αύρα του, διότι χωρίς αυτήν έργο τέχνης δεν υπάρχει. Το έργο είναι η νεκρική μάσκα της σύλληψης (Μπένγιαμιν, 2004:26). Έτσι λοιπόν και το κοντσέρτο μου για φλάουτο και ορχήστρα

έχει την αρχική του σύλληψη και το μυστικό του, το οποίο είναι η εξωμουσική ιδέα που με ενέπνευσε και επεδίωξα να γίνει η αύρα του. Η πρώτη αρχική ιδέα, η πηγή έμπνευσης, που με συντρόφευε κατά τη διάρκεια της γραφής, η καθοριστική σκέψη, ήταν ότι για να φωτίσω βαθύτερα και καλύτερα κάποια πτυχή του ανθρώπου, θα ήταν πιο αληθινό να βάλω τον εαυτό μου στη θέση του ήρωα, του πρωταγωνιστή, του φλάουτου στην προκειμένη περίπτωση. Το κοντσέρτο κρύβει αυτοαναφορικά στοιχεία μέσα του, τα οποία καθόρισαν και τη δομή του, η σύλληψη της οποίας συνεχώς εξελίσσονταν σαν μια ρευστή – γλυπτή οντότητα, μέχρι να πλαστεί και να πάρει την τελική της μορφή. Προσπάθησα να ισορροπήσω ανάμεσα στην εσωτερική έμπνευση, τη διαίσθηση, αλλά και αυτού που εξαρχής είχα στόχο να πω μέσα από το έργο.

Το κοντσέρτο αποτελείται λοιπόν από τρία μέρη, το καθένα από τα οποία έχει μία λέξη-τίτλο που το προσδιορίζει, λέξεις οι οποίες αποτελούν τα τρία βασικά στάδια της εξέλιξης του έργου και της αρχικής ιδέας. Οι λέξεις αυτές είναι: *Θέαση-viewing, Είσοδος-inside, Έξοδος-exodus.*

Οι τρεις αυτές λέξεις είναι πρωτίστως τρείς εσωτερικές καταστάσεις που έχουν πολύ συγκεκριμένο χώρο-τοπίο, μέσα στο οποίο εμφανίστηκαν και αναπτύχθηκαν. Η κάθε μία είναι ένα βίωμα που διαρκεί και γίνεται μια εσωτερική κατάσταση για την ύπαρξη, μέσα σε ένα συγκεκριμένο ψυχολογικό, αλλά και γεωγραφικό χώρο. Η θέαση είναι η πρώτη από αυτές. Είναι η θέαση του Πύργου όπως στο μυθιστόρημα του Κάφκα, που στη δική μου περίπτωση είναι η θέαση στα παιδικά-εφηβικά μου χρόνια του αντίστοιχου Πύργου, που για μένα αποτέλεσε το καμπαναριό του χωριού μου. Το ψηλότερο κτίριο που συμβολικά είχε αντίστοιχες ομοιότητες με αυτές του πύργου του Κάφκα. Τα σύμβολα που κρύβει ο Πύργος και η θέαση του ήταν εξαιρετικής έντασης και καθοριστικής σημασίας στη ζωή μου. Όλο το πρώτο μέρος του έργου στηρίζεται αισθητικά πάνω σ' αυτή τη μεγάλη μεταφορά, ανάμεσα στο έργο τέχνης και την πραγματικότητα και στο πέρασμα από το πρώτο στη δεύτερη και αντίστροφα. Οι μεταφορικές εικόνες είναι ένα βασικό στοιχείο της μουσικής γραφής μου. Οι μεταφορές πραγματοποιούνται σχεδόν σε όλα τα επίπεδα του έργου.

Λειτούργησα επίσης όπως ο συγγραφέας του βιβλίου *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο* Μαρσέλ Προυστ, ο οποίος είχε σαν στόχο του να γράψει για τον εαυτό του, να μεταφράσει το βιβλίο που κρύβει μέσα του. Αυτό όμως ήταν πεπεισμένος ότι μπορεί να το πραγματώσει μόνο επινοώντας ένα παρελθόν. Αυτό σήμαινε ότι τα γεγονότα

του παρελθόντος του χρησιμοποιώντας τα σε μυθιστορηματικό υλικό θα ήταν ένας ιδανικός τρόπος για να μετατρέψει τις εικόνες του κόσμου σε μεταφορές σχετικές με το άτομό του (Προυστ, 1997:399). Για τον Προυστ η αληθινή ζωή, η ζωή που επιτέλους ανακαλύπτεται και φωτίζεται, και σαν συνέπεια η μόνη ζωή πραγματικά βιωμένη, είναι η λογοτεχνία, η μουσική και γενικά η τέχνη. Προσωπικά βαθιά μου επιθυμία ήταν να βιώσω μέσα από τη σύνθεση του κοντσέρτου μου αυτή τη ζωή που κατοικεί μέσα μου και από μιαν άποψη, κατοικεί κάθε τόσο σε όλους τους ανθρώπους όσο και στον καλλιτέχνη. Την οποία όμως δεν τη βλέπουν, γιατί δεν φροντίζουν να τη φωτίσουν. Κι έτσι το παρελθόν τους είναι πλημμυρισμένο με αναρίθμητες φωτογραφίες, που παραμένουν άχρηστες, γιατί η σκέψη δεν τις έχει εμφανίσει. Η μουσική προσπαθεί να μιλήσει. Να πει το μήνυμά της. Κι αυτός που το δέχεται, το μετατρέπει σε εικόνες, σε σχήματα και χρώματα. Φτάνουμε έτσι στο επίπεδο της μουσικής μετουσίωσης όπου η ευαισθησία του συνθέτη, τα προσωπικά του βιώματα και οι εμπειρίες της ζωής του, η προσωπική του σύλληψη, το προσωπικό του όραμα του κόσμου, αποκρυσταλλώνονται στους ήχους. Το έργο τότε λειτουργεί γλωσσικά (συμβολικά) προσπαθώντας να πει ως και το ανείπωτο του κόσμου, γύρω μας και εντός μας. Προσπαθούμε να συλλάβουμε μέσω της γραφής και να πούμε αυτήν την αδιάσπαστη αλλαγή, τη χρονική διάσταση της ζωής μας και της αναζήτηση μας (Προυστ, 1997:401).

Ένα άλλο πολύ κομβικό στοιχείο της γραφής είναι το ύφος. Το ύφος για το συγγραφέα, το χρώμα για το ζωγράφο, το ηχόχρωμα για τον συνθέτη, ακόμα και η ίδια η ζωή μας και η ζωή των άλλων ανθρώπων, δεν είναι πρόβλημα τεχνικής, αλλά όραμα. Αυτό το ύφος είναι η αποκάλυψη, που θα έρθει στο δημιουργό και η οποία είναι αδύνατον να εμφανιστεί με τρόπους άμεσους και συνειδητούς. Έτσι δύσκολα θα μπορούσα να προσδιορίσω πως γεννήθηκε στη δική μου περίπτωση το ύφος για το κοντσέρτο που δεν ήταν κάτι ξεκάθαρο και συνειδητό.

Η τέχνη μας προσφέρει ένα μεγάλο προνόμιο. Ότι η ποιοτική διαφορά που υπάρχει στον τρόπο με τον οποίο μας εμφανίζεται ο κόσμος, αν δεν υπήρχε αυτή, θα παρέμενε το αιώνιο μυστικό του καθένα, δεν θα γνωρίζαμε ποτέ πόσες εκφάνσεις υπάρχουν μέσα στο μυαλό και στη ψυχή του καθενός. Μόνο με την τέχνη μπορούμε να βγούμε από τον εαυτό μας, μπορούμε να μάθουμε τι βλέπει ένας άλλος από αυτό το σύμπαν, που δεν είναι το ίδιο με το δικό μας και του οποίου τα τοπία θα μας έμεναν τόσο άγνωστα, όσο και τα τοπία που υπάρχουν ίσως στο φεγγάρι. Χάρη στην τέχνη, αντί να βλέπουμε έναν και μόνο κόσμο, τον δικό μας, τον βλέπουμε να

πολλαπλασιάζεται. Όσοι πρωτότυποι καλλιτέχνες υπάρχουν, τόσους κόσμους έχουμε στη διάθεση μας. Πιο πολλούς και διαφορετικούς μεταξύ τους και από αυτούς που κυλούν και θα συνεχίσουν στο άπειρο για πολλούς αιώνες, αφού σβήσει το φως από όπου πήγαζε, είτε αυτοί λεγόταν Ρέμπραντ είτε Βερμέερ, είτε Μπαχ, οι οποίοι μας στέλνουν ακόμα την ξεχωριστή τους αχτίδα (Προυστ, 1997:399).

Όπως λοιπόν και τα καμπαναριά του Μαρτενβίλ που σπρώχνουν τον Μαρσέλ Προυστ στην πρώτη συγγραφική απόπειρα, τέτοιες στιγμές που είναι πλαισιωμένες από τις αναλαμπές της αθέλητης μνήμης, οδηγούν στην αποκάλυψη του προορισμού του αφηγητή. Οδηγούν στην πραγματοποίηση του *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*. Έτσι δεν αναζήτησα μόνο τα νοήματα και το χαμένο χρόνο μέσα από το έργο αυτό, αλλά και τον τρόπο που θα τα εκφράσω καθώς και το ύφος που θα εναρμονιζόταν απόλυτα με αυτό που αναζητούσα. Ο Κίρκεργκωρ αναφέρει ότι δεν έχει λόγο να θυμάται κανείς το παρελθόν που δεν μπορεί να γίνει παρόν. Σημασία έχει το τώρα, που έτσι κι αλλιώς ορίζεται από τα περασμένα. Κι η μνήμη, η αθέλητη μνήμη διαλέγει αυτόματα το παρελθόν, που έχει σημασία για το τώρα, για να του δώσει τη δύναμη του πραγματικού. Θυμάται κανείς το παρελθόν καθώς στέκει στο τώρα και το τότε γίνεται τώρα. Και αναπόφευκτα το θέμα είναι, τώρα τι λες; Με τη σιωπή σου, τη χειρονομία σου, τη λαλιά σου, τη μουσική σου (Προυστ, 1997: 401).

Η αμφίδρομη σχέση λογοτεχνίας, μουσικής αλλά και όλων των τεχνών μεταξύ τους είναι καθοριστική στον τρόπο που γράφω και συνθέτω. Σε πολλές συνθέσεις μου έχω βυθιστεί στον κόσμο της ζωγραφικής, της ποίησης, της λογοτεχνίας. Ο Τ. Στάϊνερ παρατηρεί πως η απόπειρα εμβάθυνσης και ενίσχυσης μιας λογοτεχνικής δομής, χρησιμοποιώντας μια μουσική αναλογία, είναι συχνή στη σύγχρονη ποίηση και στο σύγχρονο μυθιστόρημα (στα τέσσερα κουαρτέτα, στον Προυστ , στο *Θάνατο του Βιργιλίου* του Μπροχ (Steiner, 1969:67). Εγώ εδώ εφάρμοσα ακριβώς την αντίστροφη πορεία. Για την εμβάθυνση και ενίσχυση μιας μουσικής δομής χρησιμοποίησα μια λογοτεχνική αναλογία. Στην προκειμένη περίπτωση τον *Πύργο* του Κάφκα, τα καμπαναριά του Μαρσέλ Προυστ από το έργο του *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο*, την αρχιτεκτονική του εσωτερικού ενός βυζαντινού ναού, τη φιλοσοφία για το διονυσιακό στοιχείο και την αιώνια επιστροφή του Νίτσε κ.α. Η μουσική όπως μας λέει και ο Στραβίνσκι, βασίζεται στη χρονική διαδοχή και απαιτεί την εγρήγορση της μνήμης. Τη μνήμη που σε πολλά σημεία του έργου μου επικαλούμαι. Με ενδιέφερε να οργανώσω με τέτοιο τρόπο το χώρο και το χρόνο του κοντσέρτου, ώστε να προκαλεί το απαραίτητο ερέθισμα, όταν και όπου έπρεπε. Η

δομή του έργου μερικές φορές στέκεται επίμονα σε κάποια στιγμή της ανέλιξης της, διαστέλλει το χρόνο, άλλοτε ξεπετάγεται με ένα ελλειπτικό άλμα και άλλοτε κινείται με τον απότομο τρόπο της μνήμης.

Θα μπορούσε να πει κανείς, ότι η σύνθεση πολλές φορές λειτουργεί σαν ένα πολυφωνικό μοντάζ, όπου τα διάφορα νήματα πλέκονται σε μια ενιαία κίνηση. Κάθε κομμάτι του μοντάζ έχει μια διπλή αποστολή, να χτίσει τη συνολική γραμμή, αλλά και να συνεχίσει την κίνηση μέσα σε κάθε θέμα που συμμετέχει στο σύνολο (Eisenstein, 1948:65).

Επιστέφοντας πάλι στο πρώτο μέρος του κοντσέρτου που πραγματεύεται τη θέαση και τον Πύργο αναλογίζομαι το χωριό στους πρόποδες του λόφου του πύργου όπου ο Κ., σαν χωρομέτρης έχει εγκατασταθεί και ατενίζει και το οποίο περιγράφεται με μια μυστηριώδη ατμόσφαιρα και τόσο απροσδόκητα. Στο υστερόγραφό του στον *Πύργο*, ο Μπροντ αναφέρει, ότι εικονίζοντας αυτό το χωριό στους πρόποδες του πύργου ο Κάφκα είχε κατά νου ένα συγκεκριμένο μέρος, το χωριό Zaurau στο Erz Gebirge το οποίο επισκεπτόταν. Την ιδέα για τον πύργο την άντλησε από το καμπαναριό της εκκλησίας του χωριού. Εδώ, άρχισα να συνειδητοποιώ, ότι είχαμε μια κοινή αφετηρία και ανάγκη να καταγράψουμε το συμβολισμό που κρυβόταν πίσω από αυτήν τη θέαση. Ο ανώτερος κόσμος του Κάφκα, ο επιλεγόμενος πύργος του, με το τεράστιο προσωπικό του από ασήμαντους αξιωματούχους, ο παράξενος ουρανός του, που παίζει ένα τρομακτικό παιχνίδι με τους ανθρώπους, το ομιχλώδες τοπίο, όλα αυτά ήρθαν και ταυτίστηκαν μέσα μου με τις αντίστοιχες δικές μου εικόνες και βιώματα.

Όλες αυτές οι αναφορές λοιπόν ήταν αναζητήσεις ταυτόχρονες με τη γραφή του κοντσέρτου, αναζητήσεις σε βιβλία και κείμενα του Steiner του Walter Benjamin, του Maurice Blanchot του Proust, του Deleuze, του Ταρκόφσκι του Νίτσε και πολλών άλλων, για να μπορέσω έτσι να κατανοήσω τις έλξεις και το ενδιαφέρον που μου προκαλούσαν τα συγκεκριμένα θέματα-σύμβολα. Με αυτό τον τρόπο, σαν τη μέθοδο Στανισλάβσκι, μπόρεσα να μπω βαθύτερα στο ρόλο μου, που στην προκειμένη περίπτωση ήμουν εγώ μέσα από το φλάουτο και την ορχήστρα. Έτσι τα πράγματα άρχισαν να ξεκαθαρίζουν. Αν κατόρθωνα να κατανοήσω βαθύτερα αυτό που ήθελα να πω, τότε θα μπορούσα και πιο εύκολα να το μορφοποιήσω.

3. ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Στο κεφάλαιο αυτό θα αναφερθώ στην μεθοδολογία, στην επιλογή της ενορχήστρωσης και στην διεξοδική ανάλυση του κάθε μέρους και της επιλογής της φόρμας που επιλέχθηκε συνολικά στο έργο.

3.1. Μεθοδολογία

Όπως έχω προαναφέρει η σύνθεση του κοντσέρτου για φλάουτο και ορχήστρα έγινε με παράλληλη αναζήτηση και αναδίπλωση της εξωμουσικής, φιλοσοφικής ιδέας του. Αυτό σημαίνει ότι πολλές επιλογές στο τεχνικό και καθαρά μουσικό μέρος συμπορεύθηκαν και καθορίστηκαν ταυτόχρονα με αυτούς τους δύο κόσμους (τεχνικό και εξωμουσικό). Έτσι η ανάλυση ακολουθεί σε αδρές γραμμές την παράλληλη παρουσίαση τόσο των κρυφών νοημάτων, συμβόλων όσο και του τεχνικού μέρους του έργου. Περιγράφω και εξηγώ παράλληλα τις δραματουργικές, φιλοσοφικές ανάγκες του κονσέρτου και του τεχνικού τρόπου τον οποίο επιλέγω και με τον οποίο λύνω αυτές. Η ανάλυση πολλές φορές δεν είναι γραμμική δηλαδή δεν ακολουθεί ένα προς ένα τα βήματα της παρτιτούρας, αλλά θίγει και εστιάζει σε διαφορετικές θεματικές ενότητες οι οποίες έχουν μεγάλη βαρύτητα στη σύνθεση.

3.2. Ενορχήστρωση

Στην ενορχήστρωση όλου του έργου χρησιμοποίησα ένα μόνο από κάθε ξύλινο πνευστό για να δώσω με αυτόν τον τρόπο ακόμη πιο πρωτεύοντα ρόλο στο ηχόχρωμα του σολιστικού οργάνου. Έτσι στην ορχήστρα υπάρχει 1 πίκολο, 1 φλάουτο, 1 όμποε, 1 αγγλικό κόρνο, 1 κλαρινέτο σε Σιb, 1 μπάσο κλαρινέτο σε Σιb και 1 φαγκότο. Χρησιμοποίησα επίσης 4 κόρνα, 2 τρομπέτες σε Σιb, 2 τρομπόνια, 1 τούμπα, 3 κρουστούς με τα εξής κρουστά: timpani I-II-III, tam-tam, temple blocks, snare, crotales, vibraphone, 1 άρπα, 1 πιάνο, 12 βιολιά I, 10 βιολιά II, 8 βιόλες, 6 βιολοντσέλα, 4 κοντραμπάσα. Τα έγχορδα της κάθε ομάδας σχεδόν πάντα χωρίζονται σε όλη τη διάρκεια του έργου σε δύο ενότητες (divisi). Αυτό είναι πολύ καθοριστικό για το χαρακτήρα του έργου αλλά και για την ισορροπία της ορχήστρας με τον σολίστα στο επίπεδο της έντασης και του όγκου.

3.3. Πρώτο μέρος. Θέαση/viewing

Όλο το κοντσέρτο διαρκεί 25 λεπτά. Το πρώτο μέρος του οποίου η διάρκεια είναι περίπου 9 λεπτά αποτελείται από 213 μ. Η ένδειξη του είναι moderato con anima με διάρκεια του τέταρτου 54-60. Η ονομασία του είναι Θέαση-Viewing. Σε όλη τη διάρκεια του πρώτου μέρους έχουμε μια διαρκή εναλλαγή ρυθμών 2/4, 3/4, 4/4, 5/8, κτλ. Η αλλαγή ρυθμών εξυπηρετεί στην ανάδειξη των πολλών και διαφορετικών ψυχικών και εσωτερικών εναλλαγών-μεταπτώσεων και δημιουργεί το αίσθημα της έντασης και της ανησυχίας.

Το πρώτο μέρος του κονσέρτου είναι μια σπειροειδής φόρμα. Η σπείρα αποτελεί μια μορφή από τις πιο ελκυστικές για το πνεύμα. Η απλή, η διπλή, η πολλαπλή σπείρα, η σπείρα σε δύο ή σε περισσότερες διαστάσεις, βρίσκεται παντού στο σύμπαν, στους στροβιλισμούς των ποταμών ή των αερίων, στους έλικες των φυτών, στο DNA, στα κελύφη των σαλιγκαριών, στους κυκλώνες, στους γαλαξίες (Ξενάκης, 2001:217). Σ' αυτή τη σπειροειδή φόρμα μικρές ενότητες δημιουργούν μια σταδιακή ανέλιξη, η οποία οδηγείται σε κορυφώσεις. Αυτές οι κορυφώσεις θα μπορούσαν περισσότερο να χαρακτηριστούν σαν ματαιώσεις, οι οποίες μόνο προς το τέλος φτάνουν στην ολοκλήρωση. Ταυτόχρονα είναι και θεάσεις, αλλά και προσπάθειες για μια ολοκληρωμένη εικόνα, ένα πλησίασμα στο στόχο που είναι ο Πύργος. Έτσι συνοπτικά, έχουμε στην αρχή του έργου μια είσοδο στο τοπίο, στο περιβάλλον του και στη συνέχεια τις απόπειρες για τις θεάσεις και τις ματαιώσεις. Ενδιάμεσα υπάρχει η περιπλάνηση, το μπρος πίσω, η αναβλητικότητα, η ανυπομονησία.

Βασική εικόνα που με συντρόφευε για να ξεκινήσω και να αναζητήσω το ύφος, την αύρα της αρχής του έργου μου, ήταν η περιγραφή του Κάφκα της εισόδου του ήρωα στην αρχή του μυθιστορήματος του.

> Ήταν καλά βράδυ σαν έφτασε ο Κ. Το χωριό ήταν θαμμένο στο χιόνι. Ο λόφος με τον Πύργο δε φαινόταν, ομίχλη και σκοτάδι τον τύλιγαν, ούτε καν ένα αχνό φως μαρτυρούσε πως εκεί βρισκόταν ο μεγάλος Πύργος. Ο Κ. στάθηκε πολλή ώρα στο ξύλινο γιοφύρι που ΄φερνε από τη δημοσιά στο χωριό, κι ανάβλεπε στο απατηλό κενό (Κάφκα, 2005: 5).

Ο τόπος, το τοπίο, είναι καθοριστικά στοιχεία στις συνθέσεις μου. Όπως για παράδειγμα στο έργο μου *Ιχνηλασίες τοπίων* στο οποίο επιδίωξα να δημιουργήσω μουσικά εσωτερικά τοπία, τα οποία κινητοποιούνται από τα πραγματικά για να με οδηγήσουν σε πολλές και διαφορετικές αναγνώσεις τους. Με ανάλογο τρόπο λειτούργησα και σε αυτό το έργο. Γιατί το πνεύμα είναι δεσμευμένο με έναν τόπο

μέσα στο φαινόμενο, όπως υποτίθεται ότι ήταν και τα πνεύματα στους στοιχειωμένους τόπους όπου περιφέρονταν. Όταν το πνεύμα δεν φανερώνεται, τα έργα τέχνης είναι τόσο ανύπαρκτα όσο και το ίδιο *(*Adorno, 2000: 156*)*.

Σ' όλη αυτή την πορεία μέσα στον τόπο και το χώρο του έργου μου μεταφορικά πάντα, που γίνεται πάντα συναρτήσει με τη ροή του χρόνου παρεμβάλλονται μεμονωμένα περιστατικά που λειτουργούν σαν μνήμες. Ο Ξενάκης εύστοχα απαντάει στα ερωτήματα τι είναι ο χρόνος για ένα μουσικό, ποια είναι η ροή του χρόνου που περνάει αόρατος και ανεπαίσθητος. Διατυπώνει πολύ εύστοχα ότι τον χρόνο τον αντιλαμβανόμαστε παρά μόνο με τη βοήθεια των αισθητών σημείων αναφοράς, επομένως εμμέσως και υπό την προϋπόθεση ότι αυτά τα σημεία αναφοράς-γεγονότα εγγράφονται κάπου, δεν εξαφανίζονται χωρίς να αφήσουν ίχνη πουθενά. Θα αρκούσε αυτό το ίχνος να βρίσκεται στο μυαλό μας, στη μνήμη μας. Είναι πρωταρχικό αυτά τα φαινόμενα-σημεία αναφοράς να έχουν αφήσει ένα ίχνος στη μνήμη, αλλιώς δεν θα υπήρχαν (Ξενάκης, 2001: 224). Ο απώτερος στόχος όλων αυτών είναι, όπως αναφέρθηκε, η τελική ολοκληρωμένη θέαση και η τελική είσοδος στον Πύργο, η οποία συμβαίνει στο πρώτο μέρος στο μέτρο 169 και προοιωνίζει την κατάσταση και την είσοδο του δεύτερου μέρους. Αυτή λοιπόν η σπειροειδής, αλλά και ψυχολογική φόρμα, συγκροτεί όλο το πρώτο μέρος.

Συνεχίζοντας και έχοντας στο νου μου αναφορές από το έργο του Κάφκα που περιγράφει λογοτεχνικά τον Πύργο και τη θέαση, μπαίνω ολοένα και περισσότερο στην ατμόσφαιρα και στο κλίμα.

> Ο πύργος εκεί πάνω περίεργος σκοτεινός κιόλας, ο Κ. είχε ελπίσει πως θα έφτανε την ίδια μέρα, ξεμάκρυνε πάλι. Ωστόσο, σα για να του δώσει ένα σημάδι προσωρινού χωρισμού, μια καμπάνα άρχισε να χτυπάει εκεί πάνω χαρούμενα, γοργά, μια καμπάνα, που για μια στιγμή τουλάχιστον έκανε την καρδιά του να τρέμει σα να τον απειλούσε –γιατί ήταν και αλγεινός ο ήχος- πως θα εκπλήρωνε αυτό που αόριστα λαχταρούσε (Κάφκα, 2005: 18).

Τον Πύργο πάντα τον αναζητούσα, νομίζω ότι είναι ένα αρχετυπικό σύμβολο. Από τα παιδικά μου αναγνώσματα παρατήρησα ότι το βιβλίο *Ο πύργος των Καρπαθίων* του Ιουλίου Βερν ήταν από τα πιο αγαπημένα μου. Έτσι στις σελίδες του πολύ αργότερα καθώς το ξεφύλλιζα προκειμένου να αναζητήσω πώς αυτό το σύμβολο χαράχτηκε μέσα μου ανακάλυψα υπογραμμισμένο το παρακάτω χωρίο.

> Είτε πρόκειται για βράχους που έχουν τοποθετηθεί από τη φύση στις γεωλογικές εποχές, τις μετά τους τελευταίους σεισμούς του εδάφους, είτε πρόκειται για κατασκευές οφειλόμενες στα χέρια των ανθρώπων, από τις οποίες πέρασε η πνοή του χρόνου, η θέα είναι περίπου η ίδια, όταν τους βλέπει κανείς από απόσταση μερικών μιλίων. Ο ακατέργαστος κι ο κατεργασμένος λίθος συγχέονται με

μεγάλη ευκολία. Από μακριά, δείχνουνε το ίδιο χρώμα, τα ίδια διαγράμματα, την ίδια ομοιότητα αποχρώσεως κάτω από την υπότεφρη σκουριά των αιώνων. Το ίδιο συνέβαινε και με το φρούριο, που λεγόταν και Πύργος των Καρπαθίων (Βερν, 1973:σελ. 8).

Αυτόν τον προσωπικό, τον δικό μου πύργο-στόχο, ήθελα να τον πλησιάσω, να κινηθώ προς την κατεύθυνση του, όπως το πνεύμα που ακάθεκτα κινείται προς την κατεύθυνση εκείνου που δεν μπορεί να συλλάβει. Το οποίο με όχημα πολλές φορές την τέχνη αναζητάει εκείνο που χάθηκε στους πανάρχαιους χρόνους. Για τον Φρόυντ, η κληρονομιά των αρχέτυπων αναμνήσεων των απαρχών της ζωής του ανθρώπου, παίζει τον ίδιο ρόλο με την πτώση του ανθρώπου, με την ανυπακοή του ανθρώπου απέναντι στο Θεό, όπως παρουσιάζεται στη θεολογία του Αποστόλου Παύλου. Επίσης η ιδέα ενός συλλογικού ασυνειδήτου όπου τα όνειρα, οι αναμνήσεις, οι σπερματικές εικόνες είναι ενσωματωμένες και μεταφέρονται από γενιά σε γενιά διαμέσου των χιλιετιών, είναι θέμα κεφαλαιώδους σημασίας στην ψυχολογία του Γιουνγκ και στη συνολική θεωρία του περί αρχετύπων.

Έτσι σιγά-σιγά το θέμα που πραγματεύομαι αρχίζει να αποκτά μια μυθολογία, αρχίζει να δημιουργείται ένας μύθος πάνω στον οποίο κινούμαι, τον επεξεργάζομαι προσπαθώντας να αναλύσω και να εξιχνιάσω. Για τον Κλωντ Λεβί-Στρως, οι μύθοι είναι, απλούστατα, τα εργαλεία της επιβίωσης του ανθρώπου ως σκεπτόμενου και κοινωνικού είδους. Μέσω των μύθων ο άνθρωπος εξηγεί τον κόσμο, τον βιώνει με τρόπο σχετικά συγκροτημένο, αντιμετωπίζει την αθεράπευτα αντιφατική, διαιρεμένη, αλλοτριωμένη παρουσία του (Steiner, 2007: 52). Ο άνθρωπος βρίσκεται μπλεγμένος σε αρχέγονες αντινομίες, ανάμεσα στην ύπαρξη και τη μη ύπαρξη, στο αρσενικό και το θηλυκό, στη νεότητα και το γήρας, στο φως και το σκοτάδι, στο βιώσιμο και το τοξικό, στην κίνηση και την ακινησία. Δεν είναι σε θέση, υποστηρίζει ο Λεβί-Στρως, να λύσει αυτές τις φοβερές, συγκρουόμενες αντιθέσεις με καθαρά λογικές διαδικασίες. Βρίσκεται αντιμέτωπος με το μυστήριο της καταγωγής του και εν συνεχεία, με το μυστήριο του αφανισμού του. Μόνο οι μύθοι μπορούν να εκφράσουν αυτές τις οικουμενικές αντινομίες, να δώσουν μεταφορικές εξηγήσεις για τη διαιρεμένη κατάσταση του ανθρώπου μέσα στη φύση. Σύμφωνα με την άποψη του Λεβί-Στρως, ο άνθρωπος είναι ένα μυθοποιητικό πρωτεύον θηλαστικό, ικανό να κατασκευάζει, να δημιουργεί μύθους, και μέσω αυτών να υπομένει την αντιφατική, ανεξήγητη έννοια της μοίρας του. Μόνο αυτός μπορεί να κατασκευάσει, να τροποποιήσει και να δώσει συναισθηματική υποστήριξη στο μυθο-λογικό (Steiner, 2007: 52, 53).

Έτσι κι εγώ, με αφορμή το έργο, άρχισα να ανασύρω από μέσα μου μυστικά σύμβολα, εικόνες και μνήμες προκειμένου να το κατανοήσω και να γνωρίσω τις δικές μου αλήθειες. Να δημιουργήσω, μέσα από αυτές τις αναζητήσεις και την ανάγκη να τις τοποθετήσω σε ένα δημιουργικό πλαίσιο, το έργο, το οποίο θα εκπλήρωνε αυτή την εσωτερική αναγκαιότητα.

Η εξωμουσική ιδέα του έργου δεν εξαντλείται φυσικά μόνο στο πρώτο μέρος, αλλά συνεχίζεται και στο δεύτερο το οποίο είναι η είσοδος στον Πύργο και η απάντηση στο τι κρύβεται μέσα του. Το τρίτο μέρος είναι η έξοδος όπου μετά από όλα αυτά βγαίνεις σαν άλλος άνθρωπος. Σαν άνθρωπος που έχει μυηθεί και έχει βιώσει μια ιδιαίτερη εσωτερική κατάσταση.

Το πρώτο μέρος λειτουργεί σαν μια προσπάθεια ψυχολογικής σωτηρίας, το δεύτερο σαν απόπειρα πνευματικής σωτηρίας και τέλος το τρίτο που είναι και το ζητούμενο, είναι η βίωση της ελευθερίας.

Προσδοκώ η μουσική σύνθεση να λειτουργήσει (παραφράζοντας τον Blanchot που μιλάει για τον Κάφκα), ως εξουσία που αποδεσμεύει, δύναμη που απομακρύνει την καταπίεση του κόσμου, του κόσμου όπου το κάθε πράγμα αισθάνεται πως το σφίγγουν στο λαιμό, είναι το απελευθερωτικό πέρασμα από την αυτοπαρατήρηση που υπήρξε το μαρτύριο, σε μια πιο υψηλή παρατήρηση που ανυψώνεται υπεράνω μιας θνητής πραγματικότητας, προς τον άλλο κόσμο, τον κόσμο της ελευθερίας (Blanchot, 2017: 118).

Το φλάουτο είναι πάντα σε κίνηση στο πρώτο μέρος σαν τον ήρωα του Πύργου, δε σταματάει ποτέ, σχεδόν δεν αποθαρρύνεται, πηγαίνει από ματαίωση σε ματαίωση, με μια ακαταπόνητη κίνηση η οποία ανακαλεί την παγερή ανησυχία, του χωρίς ανάπαυση χρόνου. Προχωράει με αλύγιστο πείσμα, πάντα προς την κατεύθυνση της ακραίας πλάνης καταφρονώντας το χωριό, που έχει ακόμα κάποια πραγματικότητα, αλλά θέλοντας τον Πύργο που δεν έχει ίσως καμία (Blanchot, 2017: 126).

Το φθογγικό υλικό που κυρίως χρησιμοποιήθηκε είναι από την οκτατονική κλίμακα ή αλλιώς δεύτερος τρόπος του Messiaen στις δύο της εκφάνσεις C, D, Eb, F, F#, G#, A, B, C, και C, C#, D#, E, F#, G, A, Bb, C. «Η οκτατονική κλίμακα είναι μια πλούσια πηγή μελωδικού και αρμονικού υλικού. Περιέχει όλα τα διαστήματα από $2^{η}$ μέχρι $7^{η}$ μεγάλη. Συγκεκριμένοι συνθέτες που πρώτοι χρησιμοποίησαν την οκτατονική κλίμακα στο $19^{ο}$ αιώνα είναι ο Rimsky-Korsakov και ο Scriabin» (Kostka: 2006:32). Αυτό το υλικό στην πορεία του έργου άλλοτε τηρείται και άλλοτε

καταργείται. Το έργο σε κάποια τμήματα, κινείται σε μια ελεύθερη ατονικότητα και σε πολλά άλλα σημεία η μελωδική γραμμή και κίνηση του φλάουτου, που πολλές φορές τείνει να γίνει ελεύθερη και αυτοσχεδιαστική, είναι αυτή που θα καθορίσει και το υπόλοιπο φθογγικό περιβάλλον.

Άρα τρία είναι τα στοιχεία που καθορίζουν το περιβάλλον του πρώτου μέρους, η οκτατονική κλίμακα, η ελεύθερη ατονικότητα και τα αυτοσχεδιαστικά στοιχεία. Η οκτατονική κλίμακα επιλέχθηκε γιατί με την εναλλαγή τόνων και ημιτονίων που τη χαρακτηρίζει εξυπηρετεί με τον καλύτερο τρόπο την αρχική μου ιδέα, όπου το φλάουτο πηγαίνει από ματαίωση σε ματαίωση, αποθαρρύνεται κι έχει γενικά μια κίνηση μπρος-πίσω μέχρι να επιτευχθεί ο τελικός του στόχος. Αυτή η κίνηση που χαρακτηρίζει την οκτατονική σκάλα, δηλαδή μισό βήμα μπροστά και μετά ένα ολόκληρο και ούτω καθεξής, αποτυπώνεται με τον καλύτερο τρόπο.

Η σπειροειδής φόρμα του πρώτου μέρους απαρτίζεται από τα εξής μέτρα:1-9, 10-15, 16-23, 24-30, 31-40, 41-49, 50-59, 60-64, 65-78, 79-91, 92-99, 100-115, 116-129, 130-134, 135-147, 148-169, 170-184, 185-190, 191-202, 203-213.

Στα πρώτα μέτρα, έχουμε την είσοδο στο τοπίο-χώρο με την παρουσίαση και την έκθεση της ορχήστρας. Επιδίωξη μου ήταν στην αρχή του κοντσέρτου να αποδοθεί η αίσθηση και η εικόνα όλου του περιβάλλοντα χώρου που χαρακτηρίζει το τοπίο στο οποίο κινείται και δρα το φλάουτο (εικ. 1).



Εικόνα 3.3.1 Flute concerto, μ. 1-4

Τα πιτσικάτο, glissando στα έγχορδα επιδιώκουν να δώσουν ένα ψυχρό και απρόσωπο περιβάλλον, όπου μόνο του το κοντραμπάσο με αργές κινήσεις καθώς και τα ξύλινα πνευστά, συνδέουν την έντονη κίνηση του φλάουτου με όλη την ορχήστρα. Το πιτσικάτο, glissando στα έγχορδα είναι επίσης ένα χαρακτηριστικό στοιχείο που διαπνέει όλο το έργο. Το μη προσδιορίσιμό του τονικό ύψος, η αίσθηση του κρουστού και η ταυτόχρονη κίνηση του είτε προς τα πάνω είτε προς τα κάτω προκαλεί το αίσθημα της αβεβαιότητας αλλά ταυτόχρονα της επιθυμίας και της λαχτάρας να οδηγηθεί προς ένα στόχο. Αυτός είναι ο λόγος που επιλέγω και το συγκεκριμένο εφέ από τα έγχορδα του πιτσικάτο, glissando (εικ. 2).



Εικόνα 3.3.2 Flute concerto μ. 1-2

Λειτουργεί πρωτίστως σαν ένα σύμβολο που ηχητικά αποδίδει το νόημα που επιθυμώ να αποτυπώσω το οποίο είναι η κίνηση, η πορεία, η αβεβαιότητα, η απροσδιοριστία αλλά ταυτόχρονα και ή ένταση η οποία κρούει έντονα στην αρχή και στην πορεία χάνεται και εξαϋλώνεται. Αυτό το κύτταρο, σαν DNA, περιέχει όλη την πληροφορία του κοντσέρτου. Μια ιδέα δανεισμένη από την έξοχη μουσική του Bach όπου με μια άλλη φυσικά μουσική γλώσσα, ένα αρχικό θέμα σε μια φούγκα, περικλείει όλη την κατοπινή μουσική εξέλιξη της σύνθεσης του.

Ο ρόλος της άρπας και του πιάνου με ένα πολύ συγκεκριμένο χαρακτήρα στέκουν στο μεταίχμιο κρουστού και μελωδικού οργάνου. Το c.l.b. είναι ένα άλλο ηχόχρωμα που παίζει καθοριστικό ρόλο σε όλο το έργο.

Η είσοδος του φλάουτου με ένα πεντάηχο λεβάρε ξεκινάει την πορεία του με μια μεγάλη φράση εφτά μέτρων από το μ. 3 έως το μ. 9 και στη συνέχεια από το μ. 10 έως το μ. 15 όπου είναι και η πρώτη θολή, ομιχλώδης εικόνα του Πύργου. Η κίνηση που χαρακτηρίζει το φλάουτο είναι γρήγορα περάσματα, μεγάλα διαστήματα, glissando, δύσκολα ρυθμικά σχήματα, multiphonics. Επίσης επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι που αναδεικνύουν το λαμπερό και καθαρό στακάτο, χαρακτηριστικό αυτού του οργάνου, καθώς και αποτζιατούρες μεγάλων διαστημάτων τις οποίες το φλάουτο έχει μεγάλη ευλυγισία και άνεση να τις ερμηνεύει. Σε αυτή την πρώτη ενότητα (1-15μ.) που έχουμε και την πρώτη θέαση, τα έγχορδα πέρα από το glissando και το πιτσικάτο κάνουν έντονη χρήση του c.l.b. (εικ. 3).

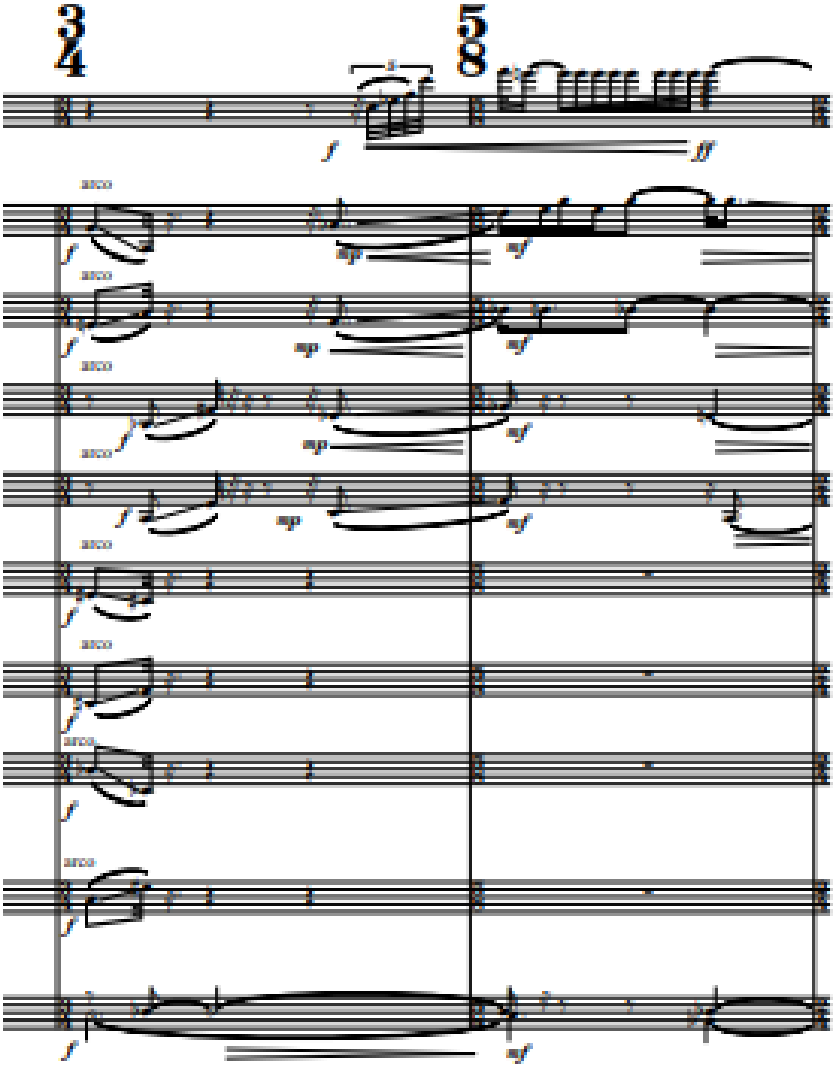


Εικόνα 3.3.3 Flute concerto μ. 13-15

Το c.l.b. εφαρμόζεται κυρίως πάνω σε ίδιες επαναλαμβανόμενες νότες σε πεντάηχα ή εξάηχα δημιουργώντας ένα ηχητικό περιβάλλον αγωνίας, απόμακρου και μυστηριακού ρυθμικού μοτίβου που συνοδεύει σε ένα δεύτερο επίπεδο το φλάουτο. Μικρές γρήγορες κινήσεις από το φλάουτο της ορχήστρας, το αγγλικό κόρνο και το μπάσο κλαρινέτο δημιουργούν ένα ιδιόμορφο ηχόχρωμα πάνω σε κρατημένες νότες των κόρνων. Στόχος είναι να δημιουργηθεί ένα ηχητικό περιβάλλον πρωτόγνωρο και παράξενο. Η άρπα και το πιάνο με τη σειρά τους κινούνται σαν ηχόχρωμα και τεχνική

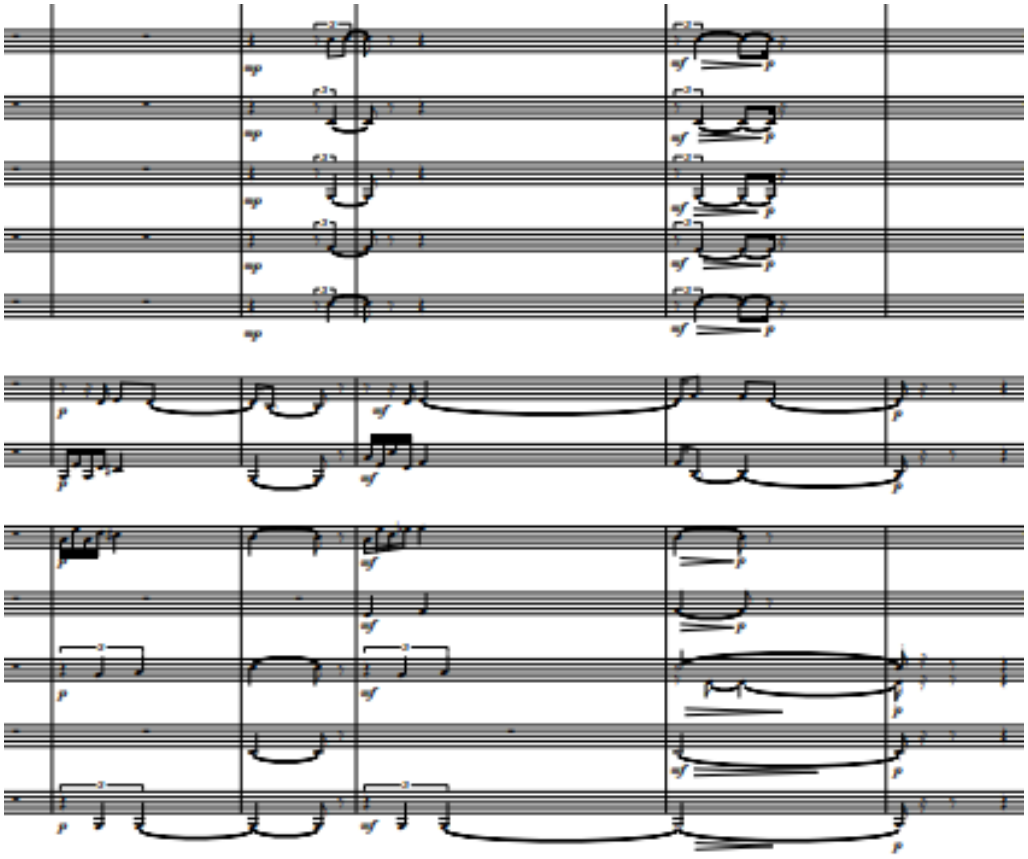
στο μεταίχμιο όπως έχουμε αναφέρει των κρουστών, κάνοντας ακόμα πιο σύνθετη και πολύπλοκη την ατμόσφαιρα. Τα temple blocks με τη σειρά τους με τους αποσπασματικούς, επαναλαμβανόμενους φθόγγους υποδηλώνουν και υπονοούν την έννοια του χρόνου. Όλα αυτά τα ηχοχρώματα και οι κινήσεις που περιγράφηκαν σε αυτή τη μικρή ενότητα πολύ συχνά επανέρχονται σε όλη τη διάρκεια του πρώτου μέρους.

Στο μ. 15 όπως και σε κάθε σημείο ανάλογο όπου συμβολίζει τη θέαση το φλάουτο παίζει αρμονικούς ή multiphonics. Αυτό το θολό σύνθετο ηχόχρωμα που παράγεται από το φλάουτο παραπέμπει στην θολή ομιχλώδη εικόνα του στόχου που αναζητείται σε όλο το πρώτο μέρος. Αυτά είναι τα κομβικά σημεία που οριοθετούν τις ενότητες στη σπειροειδή φόρμα του μέρους αυτού. Στο μ. 16 ξεκινάει πάλι μια νέα υποενότητα και στο τελευταίο όγδοο αυτού του μέτρου με ένα πεντάηχο λεβάρε ξεκινάει πάλι την κίνηση του το φλάουτο (εικ. 4).



Εικόνα 3.3.4 Flute concerto μ.16

Η ίδια αέναη κίνηση συνεχίζεται με τα ίδια χαρακτηριστικά που περιέγραψα πριν μέχρι το μ. 28 όπου για πρώτη φορά ακούγεται το φλάουτο εντελώς μόνο, δίνοντας τη σκυτάλη στα χάλκινα και τα ξύλινα που λειτουργούν σαν μνήμη, ανάμνηση, σαν ένα εμβόλιμο περιστατικό. Αυτό διαρκεί μόλις 4 μ. (εικ. 5).



Εικόνα 3.3.5 Flute concerto μ. 30-34

Είναι ένα ηχόχρωμα που στόχο έχει να ανανεώσει τον ήχο του έργου και με ένα λιτό τρόπο, με πολύ αργές κινήσεις και κρατημένους φθόγγους, να προετοιμάσει ταυτόχρονα το έδαφος για την επόμενη κίνηση του σολιστικού οργάνου. Μια κίνηση η οποία αναβάλλεται για λίγο αφού το φλάουτο με αργές κινήσεις έχει ένα στατικό χαρακτήρα που δίνει βαρύτητα περισσότερο στο ηχόχρωμά του και στις ιδιαίτερες τεχνικές του multiphonics και του ήχου που μεταμορφώνεται σε σκέτο φύσημα, παρά στη γρήγορη δεξιοτεχνική κίνηση. Τα πιτσικάτο, το glissando, το c.l.b. από τα έγχορδα μαζί με την βαριά κίνηση του κοντραμπάσου παίρνουν τη σκυτάλη και δημιουργούν το περιβάλλον πάνω στο οποίο κινείται το φλάουτο (εικ. 6).

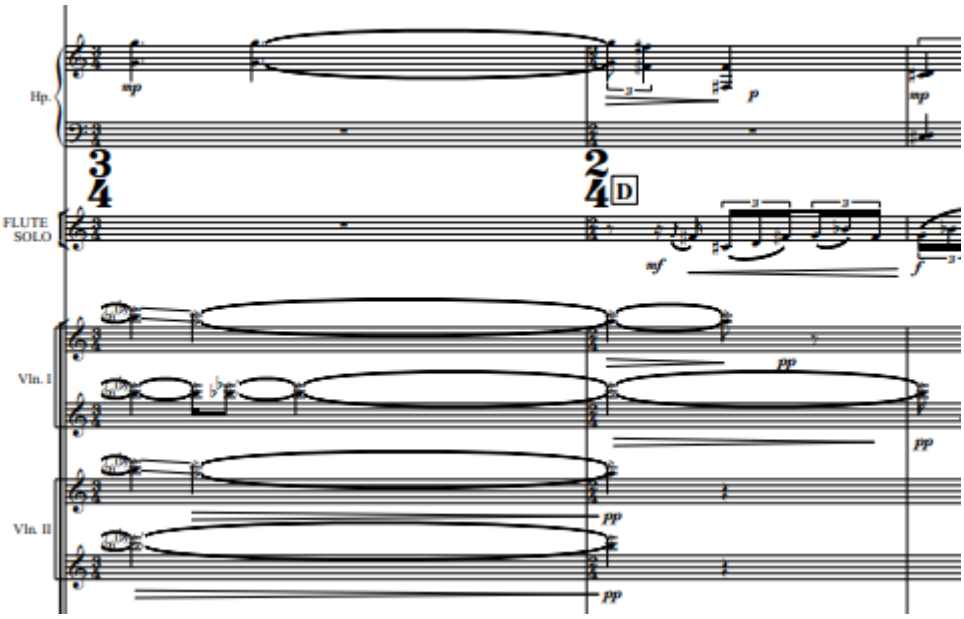


Εικόνα 3.3.6 Flute concerto μ. 34-37

Η άρπα στο μ. 38 οδηγεί σε ένα πολύ σημαντικό στοιχείο στα επόμενα μέτρα 39-41 όπου παρουσιάζονται τα πρώτα και τα δεύτερα βιολιά να παίζουν αρμονικούς σε ψηλή περιοχή (εικ. 7α και 7β).



Εικόνα 3.3.7α Flute concerto μ. 39



Εικόνα 3.3.7β Flute concerto μ. 40-41

Εδώ έχουμε πάλι μια μνήμη-ανάμνηση η οποία έρχεται από το παρελθόν και είναι καταγεγραμμένη στο υποσυνείδητο. Αυτό το ηχόχρωμα δημιουργεί την αίσθηση ενός συριγμού και είναι ένα καθοριστικό στοιχείο που θα συναντήσουμε σε όλη τη διάρκεια του πρώτου μέρους αλλά και στην τελική έκβαση όλου του κοντσέρτου.

Στο μ. 41 αρχίζει πάλι η έντονη σχεδόν αυτοσχεδιαστική κίνηση του φλάουτου με μικρές έντονες παρεμβάσεις ορχήστρας μεταξύ των μ. 43 και 44, που

προκαλούν την αίσθηση μιας τρύπας που για πολύ λίγο επικαλύπτει το φλάουτο (εικ. 8).



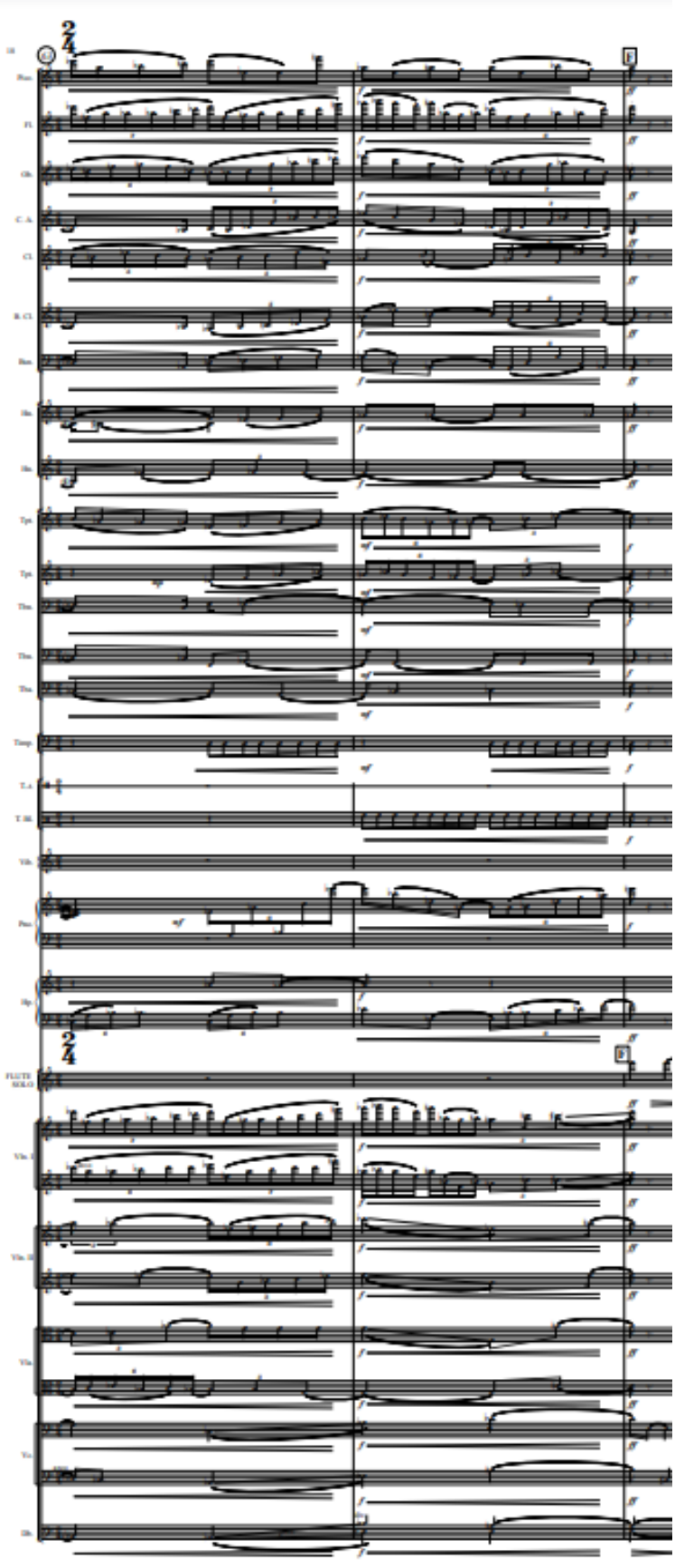
Εικόνα 3.3.8 Flute concerto μ. 43-44

Ο σολίστας όμως κατορθώνει να συνεχίσει την πορεία του και να διαφύγει από αυτήν την πολύ φευγαλέα και παροδικά έντονη στιγμή όπου τα έγχορδα μαζί με τα ξύλινα προκαλούν ίσως μια επικάλυψη του ήχου του φλάουτου. Το φλάουτο όμως δε σταματάει, μόνο για κάποια στιγμή μπαίνει στο παρασκήνιο. Η περιοχή που κινείται είναι η υψηλότερη από όλα τα όργανα κι έτσι ακόμα και σε αυτό το ιδιαίτερα πυκνό σημείο κατορθώνει να ξεχωρίσει. Ώσπου στο μ. 48 μια νέα θολή θέαση πραγματοποιείται και ξανά το φλάουτο με multiphonics και αρμονικούς επιχειρεί να εξυψωθεί με την υποβοήθηση των πρώτων και δεύτερων βιολιών τα οποία με ανοδικές κινήσεις glissando το υποστηρίζουν. Αυτήν την ενότητα την ολοκληρώνουν τα πνευστά στο μ. 49 (εικ. 3.3.9).



Εικόνα 3.3.9 Flute concerto μ. 48-49

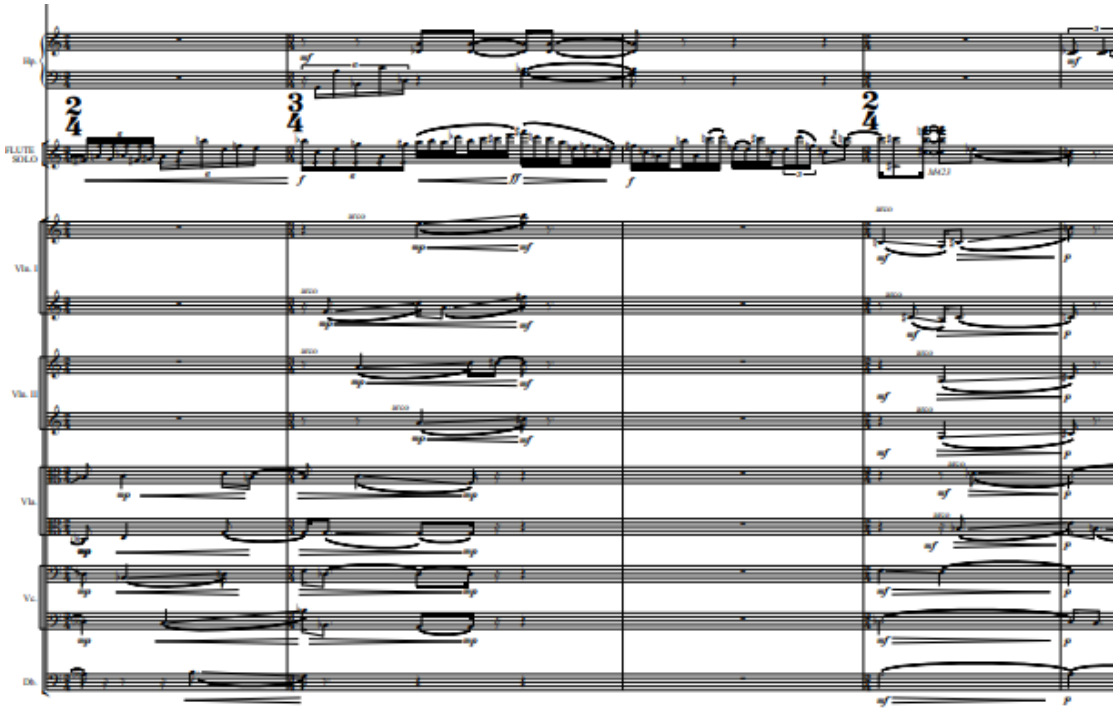
Στο μ. 50 έχουμε επανέκθεση της αρχής του έργου. Στο μ. 52 κάνει την είσοδο του το φλάουτο με το γνωστό πεντάηχο λεβάρε. Μια καταιγιστική κίνηση με τριακοστά δεύτερα και τριακοστά δεύτερα πεντάηχα που διαρκεί οχτώ μέτρα θα μας οδηγήσει σε μια νέα ενότητα όπου ξεκινάει ένα tutti για όλη την ορχήστρα. Αρχικά τα κόρνα, στη συνέχεια τα έγχορδα με τα ξύλινα και τέλος τα χάλκινα με το πιάνο πυκνώνουν, αποκτώντας σιγά-σιγά πολύ γρήγορες κινήσεις και έτσι όλη η ορχήστρα κορυφώνεται στο μ. 65 σε ff (εικ. 3.3.10).



Εικόνα 3.3.10 Flute concerto μ. 63-65

Σε όλη αυτή την ενότητα από το μ. 60 έως 64 το φλάουτο απουσιάζει. Σημειολογικά δεν δηλώνει παραίτηση αλλά μία ανάπαυλα για να κάνει αισθητή την είσοδο του αμέσως μετά από αυτή τη μεγάλη κορύφωση στο μ. 65. Στο μέτρο αυτό το φλάουτο μένει γυμνό και μόνο του αφού πριν έχει παρεισφρήσει μέσα στην τελική νότα της κορύφωσης της ορχήστρας.

Το φλάουτο όπως αναφέραμε δε σταματάει ποτέ, σχεδόν δεν αποθαρρύνεται, πηγαίνει από ματαίωση σε ματαίωση, μια ακαταπόνητη κίνηση. Το glissando και το πιτσικάτο από τα έγχορδα, ψυχρά και αποσπασματικά, το συνοδεύουν μαζί με τα μεμονωμένα επεισόδια των ξύλινων πνευστών και των κόρνων σαν ξένα σώματα και προσπαθούν να συνυπάρξουν μαζί του. Το πιάνο με cluster στις χαμηλές νότες στα μέτρα 68-70 υποδηλώνει την παρουσία του δημιουργώντας μαζί με την άρπα ένα δικό τους ιδιαίτερο χρώμα. Η νέα ενότητα μετά την κορύφωση που πραγματοποιήθηκε στο μ. 65 στόχο έχει να αποφορτίσει και να δημιουργήσει μια αίσθηση ενδοσκόπησης και ηρεμίας. Οι κινήσεις των glissando στα έγχορδα κατευθύνονται τώρα προς τα κάτω και αυτό έχει το δικό του συμβολισμό. Η ενότητα αυτή που διαρκεί από το μ. 65-70 είναι μια άλλη μορφή ματαίωσης η οποία όμως θα κρατήσει για πολύ λίγο. Το κλαρινέτο, το μπάσο κλαρινέτο και το φαγκότο δημιουργούν ένα νέο δικό τους ηχόχρωμα και κάνουν την είσοδο τους στα μ. 72-74. Με αργές κινήσεις αρχικά, εξελίσσονται σιγά-σιγά σε πιο γρήγορα περάσματα, στο γνώριμο ύφος των ξύλινων που είχε προηγηθεί. Ο συνδυασμός που επιλέγεται κάθε φορά στα ξύλινα πνευστά είναι διαφορετικός σαν να μεταμορφώνεται σε ένα νέο όργανο με το σύνθετο αυτό ηχόχρωμα. Στο μ. 73 το φλάουτο σόλο αρχίζει μια κίνηση με διπλό στακάτο, τριακοστά δεύτερα και γρήγορες κινήσεις για να οδηγηθεί στο μ. 76 σε ένα νέο multiphonics με υποστήριξη και πάλι από το glissando των βιολιών που τώρα έχουν ανοδική πορεία (εικ. 3.3.11).



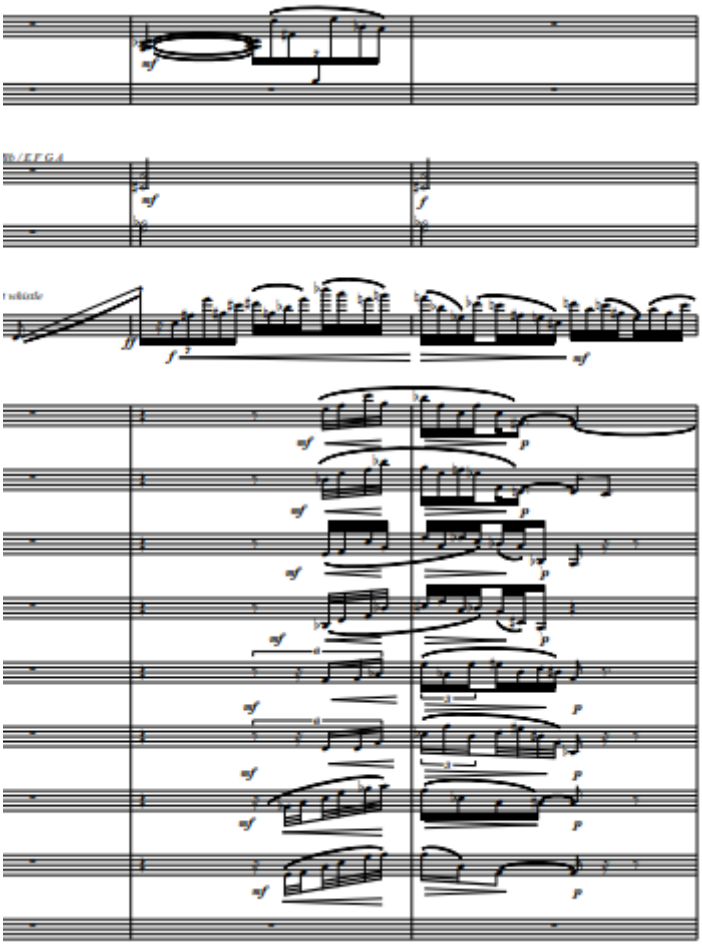
Εικόνα 3.3.11 Flute concerto μ. 73-76

Το διπλό στακάτο του φλάουτου στο μ. 73 μεταφέρεται σαν ρυθμικό στοιχείο στα έγχορδα στα μ. 77-78 αλλά και στα κόρνα και στις τρομπέτες. Αυτό το νέο ρυθμικό στοιχείο πλέον έχει εδραιωθεί και στα υπόλοιπα όργανα της ορχήστρας. Η ομάδα των χάλκινων δίνει τη σκυτάλη στην ομάδα των ξύλινων στο μ. 79 όπου και ολοκληρώνεται αυτή η ενότητα (μ. 65-79). Στο μ. 80 το φλάουτο με την μεταμόρφωση του καθαρού ήχου του σε σκέτο φύσημα αλλά και με ένα νέο εφέ όπου ο ερμηνευτής εκφέρει φωνήματα (qu-qu-qu-qu) για να χαθεί ο ήχος και να σβήσει σε απλό φύσημα του αέρα παραδίδει ταυτόχρονα τη σκυτάλη στα βιολιά (εικ. 3.3.12).



Εικόνα 3.3.12 Flute concerto μ. 80-84

Στα μ. 82 έως 85 έχουμε την εμφάνιση των βιολιών με αρμονικούς σαν μια μνήμη που επίμονα επανέρχεται. Οι αρμονικοί πάνω στη νότα Σιb και με ταυτόχρονο glissando προς τη νότα Λα από τα μισά από το σύνολο των βιολιών έχουν στόχο να επαναφέρουν την ίδια ακριβώς ηχητική εικόνα που είδαμε στα μ. 40-41. Το φλάουτο ολοκληρώνει παίζοντας με αρμονικούς και στη συνέχεια παίζοντας τη χαμηλότερη νότα του, που είναι η Σι, την οποία πρέπει ασφαλώς να διαθέτει ο μηχανισμός του φλάουτου του σολίστα. Με ένα κρεσέντο με την τεχνική του jet whistle το φλάουτο περνάει στη νέα γρήγορη κίνηση του στο μ. 92-93 (εικ. 3.3.13).

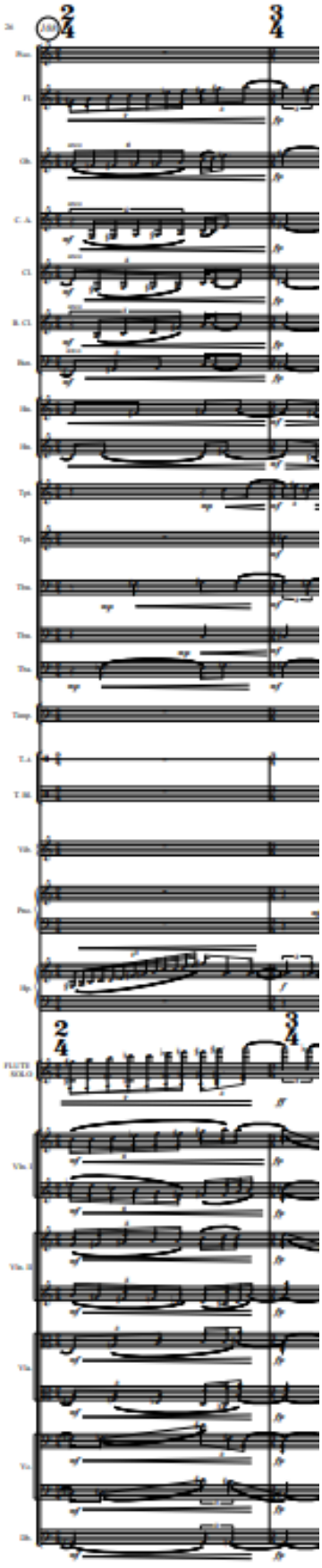


Εικόνα 3.3.13 Flute concerto μ. 92-93

Σε αυτά τα δύο μέτρα ξαναδημιουργείται το εφέ όπου συναντήσαμε στο μ . 43, όπου μια παροδική έντονα ρυθμική στιγμή από τα έγχορδα και τα ξύλινα συγκεκριμένα το όμποε, το κλαρινέτο και το φαγκότο, προκαλούν μια σύντομη επικάλυψη του φλάουτου. Είναι σαν φέτες ήχου οι οποίες εμφανίζονται ξαφνικά από το πουθενά, χωρίς καμιά απολύτως προετοιμασία και στόχο έχουν όχι τόσο να επικαλύψουν αλλά να δώσουν ώθηση στο σολιστικό όργανο. Το φλάουτο

παρεισφρέει μέσα από αυτήν την πυκνή ενορχηστρικά στιγμή και συνεχίζει την πορεία του. Αυτό το χαρακτηριστικό θα το συναντήσουμε πολλές φορές να εμφανίζεται και να αναπτύσσεται στην εξέλιξη του έργου.

Στο μ. 100 με το πεντάηχο λεβάρε που παραπέμπει στην αρχή του έργου κάνει πάλι την είσοδο του το φλάουτο. Τα έγχορδα παίζοντας glissando, πιτσικάτο, sp και arco είναι το βασικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο κινείται το σολιστικό όργανο, το οποίο συμπληρώνουν με τη σειρά τους το κλαρινέτο, το φαγκότο, τα κόρνα. Το σόλο φλάουτο αρχίζει να παίζει διπλά στακάτο σε πεντάηχο στο μ. 106, ενώ το συνοδεύει ένας νέος συνδυασμός από κλαρινέτο, φαγκότο και όμποε μέχρι την στιγμή που θα μπει ολόκληρη η ορχήστρα η οποία οδηγείται στην αποκορύφωση στο μ. 109 (εικ. 3.3.14). Εκεί το φλάουτο μένει σχεδόν μόνο στην πολύ υψηλή περιοχή του. Ακολουθεί μια καταληκτική ενότητα στα μ. 111-115 (εικ. 3.3.14).



Εικόνα 3.3.14 Flute concerto μ. 106-109

Στο μ. 116 σε ένα πιο λιτό περιβάλλον το φλάουτο κινείται πάλι με γρήγορα δεξιοτεχνικά περάσματα, αναδεικνύοντας για άλλη μια φορά το σολιστικό του χαρακτήρα. Σε αυτό το λιτό περιβάλλον το οποίο διαμορφώνεται από πιτσικάτο και c.b.t. από τα έγχορδα, ο σολίστας κινείται και ξεδιπλώνει σχεδόν ελεύθερα τις δεξιοτεχνικές του ικανότητες, δίνοντας έμφαση στο στακάτο σε χρωματικά γρήγορα περάσματα, αποτζιατούρες και τρίλιες. Η κατάληξη γίνεται στην πολύ χαμηλή περιοχή του φλάουτου παίζοντας glissando πάνω στις νότες Ρε και Μι. Λίγο πριν εκπνεύσει και παραδώσει τη σκυτάλη στα βιολιά τα οποία θα παίξουν και πάλι τους γνώριμους αρμονικούς, ένα ελεύθερο τρέμουλο με glissando από τα τυμπάνια σε p.p. κάνει την απόκοσμη παρουσία του για λίγο και χάνεται. Στο μ. 130 έχουμε για τρίτη φορά αυτήν την πλέον επίμονη μνήμη ανάμνηση με τους αρμονικούς των βιολιών η οποία διαρκεί τώρα περισσότερο, κρατάει οχτώ ολόκληρα μέτρα 130-137 (εικ. 3.3.15).



Εικόνα 3.3.15 Flute concerto μ. 130-137

Το φλάουτο ταυτόχρονα παίζει πολύ χαμηλά ρυθμικά Ντο με σκέτο φύσημα του αέρα χωρίς ήχο συνομιλώντας με τους συριγμούς και το glissando των βιολιών. Στο μ. 135 έχουμε την είσοδο του φλάουτου ξανά μετά από μια μικρή ανάπαυλα, σαν να μην υπάρχει χρόνος και κανένα περιθώριο να ξεκουραστεί. Πρέπει να συνεχίσει την ακαταπόνητη προσπάθεια του ξανά και ξανά μέχρι να επιτευχθεί μια νέα θέαση και να πλησιάσει ακόμη περισσότερο στον τελικό του στόχο. Στα μ. 149, 155 και 157 επανέρχονται όπως τις συναντήσαμε σε προηγούμενα μέτρα φέτες ήχων πολύ πυκνών που προκαλούν πολύ δυνατές αλλά μικρές σε διάρκεια εντάσεις από έγχορδα και ξύλινα. Όπως εμφανίζονται ξαφνικά έτσι και χάνονται. Σε αυτό το λιτό περιβάλλον στο οποίο κινείται το φλάουτο προκαλούν ένα παράξενο ξάφνιασμα σε υψηλές δυναμικές mf και f (εικ. 3.3.16/17).



Εικόνα 3.3.16/17 Flute concerto μ. 149-150/154-158

Το φλάουτο φτάνει και πάλι σε νέα κορύφωση στο μ. 157 όπου ο ρυθμός αρχίζει τώρα πια να γίνεται με πιο αργές κινήσεις. Μέχρι που θα οδηγηθεί σε ένα πολύ ψηλό Ρε στην τρίτη οκτάβα για μια νέα κορύφωση στο μ. 164. Αυτή είναι η πιο υψηλή περιοχή που έχει αγγίξει το φλάουτο και αυτόματα πέφτει στο Ντο# κάτω από

το πεντάγραμμο. Επίμονα κρατάει αυτήν τη νότα με διάφορα ρυθμικά σχήματα για πέντε ολόκληρα μέτρα μέχρι να εξαϋλωθεί και να γίνει αέρας στο μ. 168. Λίγο πριν στο μ. 168 ακούγεται ταυτόχρονα η φωνή του φλαουτίστα μια οκτάβα χαμηλότερα ενώ την ίδια στιγμή η άρπα συνοδεύει με παρόμοιο ρυθμικό σχήμα με τις νότες Ντο# Ρε (εικ. 3.3.18).



Εικόνα 3.3.18 Flute concerto μ. 167-168

Το πάντρεμα αυτών των δύο οργάνων επιλέγεται σε πολύ καθοριστικά σημεία του κοντσέρτου. Παραπέμπει σαν ηχόχρωμα σε συνθέσεις του παρελθόντος όπως το κοντσέρτο για φλάουτο και άρπα του Mozart και το τρίο για φλάουτο, βιόλα και άρπα του Debussy. Σ΄ αυτό το σημείο μια διπλή διαστολή, μια ένδειξη misterioso και inside δηλώνει την είσοδο, επιτέλους στον Πύργο.

Η ενότητα που ακολουθεί από το μ. 171 μέχρι το τέλος του πρώτου μέρους αποτελείται από τρία διακριτά μέρη. Το πρώτο μεταξύ των μ. 171-184, το δεύτερο 185-190 και το τρίτο 191-213. Τα τέμπο του είναι τέταρτο =60. Η ενότητα αυτή ουσιαστικά προεικονίζει το δεύτερο μέρος του κοντσέρτου το οποίο και πραγματεύεται το inside. Στο πρώτο μέρος αυτής της ενότητας το φλάουτο συνομιλεί αρχικά με την άρπα, μετά μόνο του με αρμονικούς, αποτζιατούρες και νωχελικές κινήσεις όπου τα έγχορδα με glissando και πιτσικάτο το υποστηρίζουν πολύ διακριτικά σε χαμηλές πάντα δυναμικές. Ουσιαστικά εδώ το φλάουτο συμβολίζει την διστακτική του είσοδο σε ένα νέο χώρο που όπως θα αναπτύξω στη συνέχεια αναφέρεται σε μια προσωπική εμπειρία, η οποία είχε αποτυπωθεί βαθιά μέσα μου όταν αντίκρισα για πρώτη φορά τον επιβλητικό θόλο ενός ναού. Αυτό όμως θα αναλυθεί στο δεύτερο μέρος του κοντσέρτου. Στο δεύτερο μέρος αυτής της ενότητας δηλαδή τα μ. 185-190 το φλάουτο μαζί με το πιάνο, την άρπα, τα ξύλινα πνευστά και τα glissando των εγχόρδων κινούνται σε μια πολύ ξεκάθαρη τοξωτή κίνηση η οποία ανεβαίνει και κατεβαίνει συμβολικά σαν το εσωτερικό θόλο ενός βυζαντινού ναού (εικ. 3.3.19).



Εικόνα 3.3.19 Flute concerto μ. 185-187

Αυτή η κίνηση βασίζεται στις νότες Φα#, Σολ, Σι, Ντο# στην ανοδική τους πορεία και Φα#, Ντο♮, Σι, Σολ στην κάθοδο ενώ τα glissando στα έγχορδα σε s.t. κινούνται σε απόσταση οκτάβας. Το ξεκίνημα αυτής της υποενότητας γίνεται με πιτσικάτο glissando στα έγχορδα, χαρακτηριστικό γνώρισμα όλου του πρώτου μέρους. Το φθογγικό υλικό που επιλέχθηκε για αυτήν τη μικρή υποενότητα είναι λιτό και ξεκάθαρο για να δηλώσει το απέριττο και το καθαρό που ουσιαστικά το αναζητά επίμονα το φλάουτο και προσδοκά να το αντικρίσει στην είσοδο/inside. Στο μ. 191 η αναφορά στην αρχή του κοντσέρτου είναι ξεκάθαρη. Τα πιτσικάτο, glissando στα έγχορδα, τα clusters στο πιάνο, παραπέμπουν πολύ ξεκάθαρα στην αρχή του έργου. Στο μ. 192 το φλάουτο με ένα λεβάρε τριακοστών δευτέρων κάνει για ακόμη μια φορά την είσοδο του, η οποία είναι και η τελική. Αποτζιατούρες, μεγάλα διαστήματα, κινήσεις πάνω σε εξάηχα και εφτάηχα, οδηγούν στο μ. 198 σε μια ομοφωνική κίνηση. Ένα χαρακτηριστικό μοτίβο που παίζεται από φλάουτο, πίκολο, όμποε, φαγκότο και σολίστ δηλώνει την επιτυχή έκβαση όλης αυτής της έντονης πορείας. Ο ρυθμός πέφτει, όλα αρχίζουν να γίνονται πολύ ήρεμα, λιτά και σε χαμηλές δυναμικές. Τέλος πάνω σε ένα ισοκράτη από το κοντραμπάσο στη νότα Ντο, το φλάουτο εκπνέει με φρουλάτο σε πεντάηχα για να τελειώσει όλη του την πορεία στο μ. 211, μόνο του σε p και ο ήχος του γίνεται αέρας που σβήνει σαν μια αναπνοή. Μια μεγάλη παύση στο τελευταίο μέτρο εισάγει την απόλυτη σιωπή μετά από όλη αυτήν την ένταση και την αγωνία του πρώτου μέρους.

3.4. Δεύτερο μέρος, Είσοδος/inside

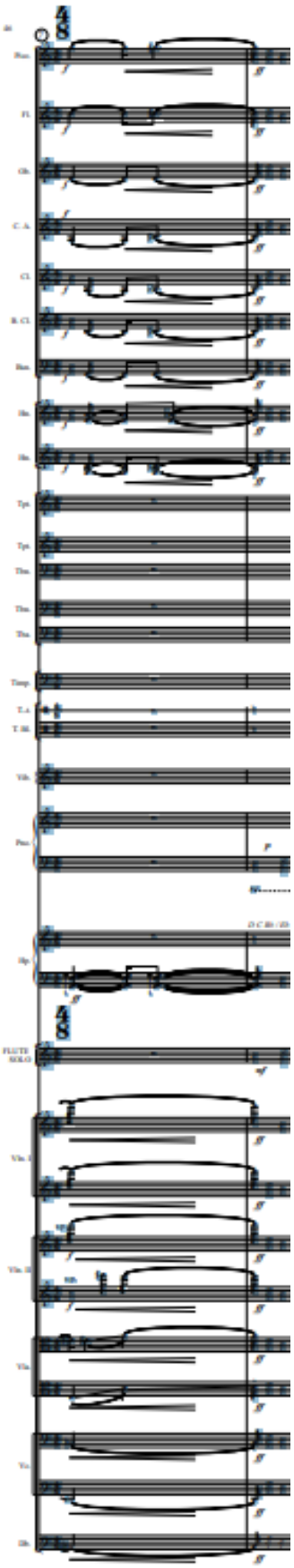
Το ΙΙ μέρος επιδίωξα να είναι εσωτερικό, αινιγματικό, αλλά και να το χαρακτηρίζει έντονα μια τάση εξύψωσης. Έχει μια πορεία συνολικά που θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε τοξωτή φόρμα η οποία ξεκινάει, φτάνει σε ένα κορυφαίο σημείο και μετά σβήνει και αποφορτίζεται. Αυτό συμβαίνει αρκετές φορές, αλλά και σε μεγέθυνση το δεύτερο μέρος αποτελεί μια μεγάλη τοξωτή φόρμα συνολικά. Το τέμπο του είναι όγδοο=52-58 και ο χαρακτηρισμός του Adagio con espressione. Σ΄ αυτή την ενότητα κυριαρχεί η παρουσία ενός θέματος, το οποίο εμφανίζεται στα πρώτα εφτά μέτρα στα έγχορδα κυρίως όμως στα βιολοντσέλα (εικ. 3.4.20)



Εικόνα 3.4.20 Flute concerto μ. 1-6

Χαρακτηριστικό αυτού του θέματος είναι μεγάλα διαστήματα αρχικά τα οποία κλείνουν με μικρές βηματικές κινήσεις προς τα κάτω. Στα μ. 4, 5, 6 οι βιόλες υποστηρίζουν το θέμα με κινήσεις glissando προς τα πάνω ενώ τα βιολιά στα μ. 6 και 7 παίζουν τρέμουλο σε s.p. Μια σπαστή συγχορδία (Σολ,Λα,Μι,Φα) με ένα επίμονα επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο από την άρπα και μια πολύ διακριτική ρυθμική υποστήριξη από τα temple blocks και τα τύμπανα, διαμορφώνουν ενορχηστρωτικά την ατμόσφαιρα όλου αυτού του θέματος. Το b.cl και το φαγκότο επαναλαμβάνουν για πολύ λίγο, μικρό τμήμα του. Αυτό συμβολικά ήθελα να είναι και το κύτταρο, που χαρακτηρίζει όλο το δεύτερο μέρος.

Η ιδέα ότι στη μουσική του Bach η οκτάβα συμβολίζει το Θεό πάντα στριφογύριζε στο μυαλό μου και επιβεβαιώθηκε όταν πριν πολλά χρόνια το είχα ακούσει σε ένα σεμινάριο του κ. Χατζηνίκου. Το θέμα που εμφανίζεται και ολοκληρώνεται στο μ. 7 συμβολίζει το εσωτερικό ενός βυζαντινού ναού (εικ. 3.4.21).



Εικόνα 3.4.21 Flute concerto μ. 7

Τον θόλο τον οποίο αντικρίζοντας τον εξωτερικά αλλά και εσωτερικά σου προκαλεί δέος. Αυτή η εικόνα είχε αποτυπωθεί βαθιά μέσα μου, όταν μικρό παιδί αντίκρισα ίσως για πρώτη φορά αυτόν τον επιβλητικό θόλο καθώς είχα διαβεί την είσοδο της εκκλησίας του χωριού μου. Αυτή ήταν μια φευγαλέα στιγμή. Γιατί άραγε εκείνη τη μέρα, εκείνη την ώρα χαράχτηκε στη συνείδηση μου τόσο έντονα; Γιατί αμέσως μετά έσβησε πάλι για πολύ καιρό; Για να ζωντανέψει στη μνήμη μου ξανά σαν μια αναλαμπή μετά από χρόνια; Αυτήν την πολύ έντονη στιγμή την είδα διατυπωμένη εξαιρετικά εύστοχα στα λόγια του Ρίλκε, όπου περιγράφει ένα παρόμοιο δικό του βίωμα με τον εξής τρόπο:

Όταν έμπαινες εκεί μέσα έκαιγαν τα κεριά μέσα στα βαριά κηροπήγια και σε λίγα λεπτά ξεχνούσες τι ώρα ήταν και τι είχες δει όταν βρισκόσουν έξω. Αυτός ο ψηλός θολωτός, αν θυμάμαι καλά, χώρος ήταν ισχυρότερος από όλα τα άλλα. Με το όλο και σκοτεινότερο ύψος του, με τις ανεξιχνίαστες γωνίες του, απομυζούσε όλες τις εικόνες από μέσα σου, χωρίς να αφήνει κάτι άλλο συγκεκριμένο στη θέση τους (Ρίλκε, 2018: 32).

Στη συνέχεια παίρνει τη σκυτάλη του θέματος το φλάουτο. Στα μ. 8-13 το θέμα διαφοροποιημένο αλλά διατηρώντας όλες τις βασικές ιδέες περνάει στο φλάουτο, ενώ ντουμπλάρεται από το πιάνο και δημιουργείται στην εξέλιξη τους μια αντιστικτική σχέση μεταξύ των δύο οργάνων (εικ. 3.4.22).



Εικόνα 3.4.22 Flute concerto μ. 8-13

Την ίδια στιγμή ένα cluster δημιουργείται με μια μίμηση ρυθμική από τα έγχορδα, ενώ τα ξύλινα πνευστά με τρίλιες συμπληρώνουν τη συνοδεία. Το στοιχείο της τρίλιας εμφανίζεται στο μ. 14 στο φλάουτο και αποτελεί μια εξέλιξη του θέματος. Η τρίλια είναι χαρακτηριστικό στοιχείο του μέρους αυτού (εικ. 3.4.23).



Εικόνα 3.4.23 Flute concerto μ. 14

Δημιουργεί την αίσθηση μιας στατικής αγωνίας για την επίτευξη της εσωτερικής εξύψωσης. Όπως προανέφερα, το πρώτο μέρος είναι μια προσπάθεια ψυχολογικής σωτηρίας, ενώ το δεύτερο πνευματικής σωτηρίας.

Στο μ. 16 έχουμε πάλι τις μιμήσεις από τα έγχορδα τα οποία δημιουργούν ένα νέο cluster (εικ. 3.4.24).

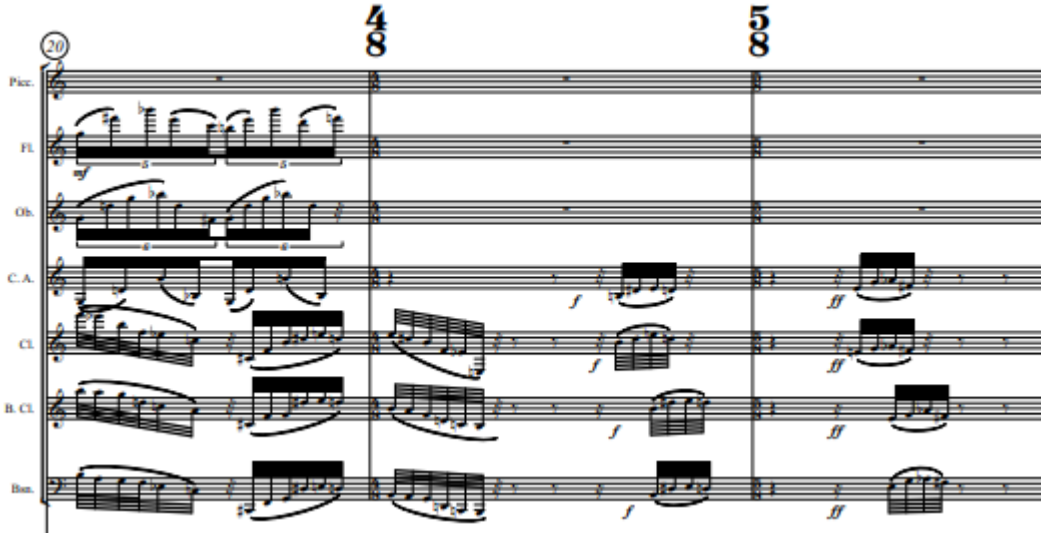


Εικόνα 3.4.24 Flute concerto μ. 16-18

Στα μ. 18-22 τα ξύλινα πνευστά με τις τοξωτές κινήσεις τους λειτουργούν σαν ένα μικρό επεισόδιο-μνήμη (εικ. 3.4.25α/β).



Εικόνα 3.4.25α Flute concerto μ. 18-19



Εικόνα 3.4.25β Flute concerto μ. 20-22

Στο μ. 23 τα βιολιά και το πιάνο παίζοντας ψήγματα του θέματος, χρησιμοποιούν κινήσεις και διαστήματα που παραπέμπουν στο θέμα του φλάουτου. Το φλάουτο μετά από μια ανάπαυλα τεσσάρων μέτρων ξανακάνει την είσοδο του στο μ. 24 με τρίλιες σε πολύ υψηλή περιοχή, φρουλάτο και γρήγορα περάσματα (εικ. 3.4.26).



Εικόνα 3.4.26 Flute concerto μ. 24

Σ’ αυτήν απαντούν τα ξύλινα πνευστά μιμητικά, με πολύ σύντομες εισόδους. Επίσης το φλάουτο παίζει glissando περνώντας από το ένα μέτρο στο άλλο, σαν δίοδος που το οδηγούν σε μια άλλη πνευματική κατάσταση, που είναι και ο απώτερος στόχος μετά από όλα αυτά τα τεχνικά χαρακτηριστικά της τρίλιας, του φρουλάτο κ.τ.λ. Στα μ. 28-29 οι αρμονικοί δηλώνουν την επίτευξη, στιγμιαία τουλάχιστον, αυτού του στόχου. Στα μ. 30-32 κάνει πάλι την εμφάνιση του τμήμα του θέματος στο φλάουτο.

Όλη αυτή η τοξωτή φόρμα ξεκίνησε από την αρχή και καταλήγει στο μ. 32, όπου αρχίζει ένα νέο επεισόδιο από στοιχεία του θέματος που ακούγονται κυρίως στο τσέλο και στα κοντραμπάσα. Ταυτόχρονα τα ξύλινα pic., ob., c.a. παίζουν γρήγορα περάσματα με ανοδική και καθοδική πορεία και τρίλιες οι οποίες ακούγονται και στα κόρνα. Glissando στα βιολιά συνδέονται με στοιχεία του πρώτου μέρους, ενώ σπασμένες συγχορδίες σε ένα ρυθμικό σχήμα όπως στην αρχή του δεύτερου μέρους επανέρχονται από την άρπα.

Στα μ. 40-43 ψήγματα και στοιχεία του θέματος ακούγονται στο φλάουτο για να οδηγηθούμε σε μια νέα κατάληξη στο μ. 49. Νέο επεισόδιο ξεκινάει επίσης στο μ. 50 όπου τα χαμηλά έγχορδα με μιμήσεις δημιουργούν cluster για να δώσουν στο μ. 55 τη σκυτάλη, πάλι στο φλάουτο και στην ψηλή περιοχή των βιολιών που παίζουν τρέμουλο σε s.t. και sp. (εικ. 3.4.27α/β)



Εικόνα 3.4.27α/β Flute concerto μ. 50-54

Στο μέτρο 59 τα έγχορδα και πάλι με το γνώριμο μοτίβο της μίμησης και του cluster για τελευταία φορά μαζί με το glissando του φλάουτου, δίνουν στα μ. 63-70

την τελική έκβαση της πνευματικής ανάτασης και του επιθυμητού στόχου (εικ. 3.4.28α/β).



Εικόνα 3.4.28α/β Flute concerto μ. 59-62/63-69

Αυτό το νέο στοιχείο όπου τα έγχορδα είναι σε πολλή υψηλή περιοχή με ένα στατικό τρόπο είναι από τα πιο κομβικά σημεία όλου του έργου. Ένα cluster αναπτύσσεται σιγά-σιγά στα έγχορδα με τις νότες Λα, Λαb, Σολ, Φα#, Φα♮, Φα♮, Μι, Ρε#, Ρε, Ντο#. Συνδέεται έμμεσα με τους αρμονικούς που ακούγαμε αρκετά συχνά από τα βιολιά στο πρώτο μέρος. Εδώ όμως είναι πιο στέρεη αυτή η αίσθηση και πιο ολοκληρωμένη από όλα τα έγχορδα.

Όλα τα πνευστά κάνουν δύο έντονες αποσπασματικές εισόδους στα μ. 63 και 65, δίνοντας μια δραματική θα μπορούσαμε να πούμε χροιά σε αυτή την ιδιαίτερη στιγμή, ενώ το φλάουτο μένει μετέωρο στη νότα Ντο στην τρίτη οκτάβα. Είμαστε χρονικά σχεδόν στο κέντρο του κοντσέρτου. Ακολουθεί μια πολλή μεγάλη καντέντσα από το σόλο φλάουτο που διαρκεί 34 μ. η οποία λειτουργεί σαν ένας μονόλογος-ενδοσκόπηση του κεντρικού προσώπου.

Τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την καντέντσα είναι τα ακόλουθα: γρήγορα περάσματα με πεντάηχα και εξάηχα τριακοστών δευτέρων, μεγάλα άλματα, διαστήματα κάτι στο οποίο έχει μεγάλη δεξιοτεχνία το φλάουτο, επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι με διπλό στακάτο και μετρημένες τρίλιες. Επίσης γρήγορες μεταπτώσεις στις πιο χαμηλές του νότες που με διαρκώς αυξανόμενα διαστήματα δημιουργεί την ψευδαίσθηση της διφωνίας. Στο μ. 94-95 ξαφνικά κάνει την εμφάνιση της η άρπα που κινείται ταυτόχρονα και μιμητικά προς το φλάουτο, υπονοώντας την ιδιαίτερη σχέση τους για ακόμη μια φορά, κάτι για το οποίο αναφερθήκαμε στο προηγούμενο μέρος του κοντσέρτου (εικ. 3.4.29).



Εικόνα 3.4.29 Flute concerto μ. 94-95

Η καντέντσα καταλήγει στο μ. 105 στη Ντο# στην τρίτη οκτάβα. Στο επόμενο μέτρο εμφανίζεται ξανά το αρχικό θέμα από τα βιολοντσέλα, κλείνοντας με ένα συμμετρικό τρόπο. Το κλείσιμο αυτό είναι ακριβώς όπως είχε ηχήσει στην αρχή αυτού του μέρους. Τέλος τα βιολιά σε st και τρέμουλο παραδίδουν τη σκυτάλη σε ένα τελικό multiphonics από το φλάουτο.

3.5. Τρίτο μέρος, Έξοδος/exodus

Το τρίτο μέρος, η έξοδος αναδεικνύει και εξιχνιάζει το διονυσιακό στοιχείο. Η λέξη διονυσιακό, σύμφωνα με τον Νίτσε, σημαίνει μια ορμή για ενότητα, μια επέκταση πέρα από το πρόσωπο, την καθημερινότητα, την κοινωνία, την πραγματικότητα πάνω από την άβυσσο του παρέρχεσθαι. Είναι ένα γεμάτο πάθος και οδυνηρό βύθισμα σε πιο σκοτεινές, πιο πλήρεις, πιο ρευστές καταστάσεις. Μια εκστατική κατάφαση προς το συνολικό χαρακτήρα της ζωής (Νίτσε, 2014: 602).

Διαισθάνθηκα ότι η έξοδος του κοντσέρτου, αλλά και δική μου εσωτερική ανάγκη, απαιτούσε μια τέτοια λύση, όπου οι αισθητηριακές λειτουργίες μεταμορφώνονται από ένα σύμβολο, μια εκστατική μεθυστική κατάσταση και αγγίζουν την ύψιστη πνευματικότητα. Όπως τοποθετεί ο Νίτσε τον Διόνυσο των Ελλήνων, σαν μια θρησκευτική κατάφαση προς τη ζωή, τη ζωή ατόφια και όχι απαρνημένη ή μισή, έτσι λοιπόν κινήθηκα με μια τέτοια προσέγγιση στο τρίτο μέρος και στην τελική λύση-έκβαση του κοντσέρτου. Οι δύο ακραίοι τρόποι σκέψης, ο μηχανιστικός και ο πλατωνικός, συμφιλιώνονται στην αιώνια επιστροφή. Ο κομματιασμένος Διόνυσος, όπως γράφει ο Νίτσε, είναι μια υπόσχεση της ζωής, θα γεννιέται αιωνίως και θα επιστρέφει από την καταστροφή (Νίτσε, 2014: 609).

Επίσης ήθελα ακόμη μια φορά στο τέλος όλου του έργου με τον ιδιαίτερο τρόπο που κλείνει το φλάουτο, να τονίσω, ότι στα βαθύτατα επίπεδα της ψυχής, στο συλλογικό ασυνείδητο βρίσκεται το οικουμενικό. Εκεί ο αχανής κόσμος του σύμπαντος και η ψυχή συναντώνται. Το φλάουτο πισωπατά στο χρόνο προς τις αρχέγονες καταβολές και την συμπαντικότητα όλης της ύπαρξης.

Το τρίτο μέρος του κοντσέρτου είναι γραμμένο σε Moderato con mistero, τέταρτο=76-82 και σε Allegro con brio, όγδοο=320-340 και ακόμη σε misterioso, τέταρτο=54. Αποτελείται από τρεις ενότητες α΄, β΄ και γ΄ όπου η δεύτερη είναι η κύρια, κεντρική ενότητα. Αυτή περικλείεται από τις δύο άλλες που λειτουργούν η μία σαν εισαγωγή, προετοιμασία και η τρίτη σαν αποφόρτιση, αλλά και σαν αποχαιρετισμός όλης της διαδικασίας με μια όμως εσωτερική πληρότητα. Αυτή η δομή σαν φράκταλ υπάρχει σε όλο το κοντσέρτο αλλά και συνολικά με το τρίπτυχο θέαση-είσοδος-έξοδος, το οποίο και αντιπροσωπεύει κατά τη δική μου άποψη την αντίληψη μου για τα πράγματα και τους ανθρώπους αλλά και της σχέσης μου με αυτά. Δηλαδή πρώτα προσεγγίζουμε, μετά θέλουμε να μπούμε βαθύτερα στην ουσία και στη συνέχεια αν το κατορθώσουμε βγαίνουμε άλλοι άνθρωποι.

Η πρώτη ενότητα του τρίτου μέρους, έχει ένα χαρακτήρα προετοιμασίας, εισαγωγής προς τη δεύτερη ενότητα. Στοιχεία από το πρώτο μέρος του κοντσέρτου όπως c.l.b., glissando και πιτσικάτο στα έγχορδα, και μετρημένες τρίλιες στα ξύλινα, είναι στοιχεία που διαπνέουν αυτήν την ενότητα. Τα χάλκινα πνευστά ανοίγουν το πρώτο αυτό τμήμα καθώς με τον ίδιο τρόπο και το τρίτο τμήμα του τρίτου μέρους του κοντσέρτου. Η τούμπα κάνει την είσοδο της και ακολουθεί το πρώτο τρομπόνι και στη συνέχεια το δεύτερο, ολοκληρώνοντας τη συγχορδία Μι, Λα, Φα, Σολ, Σιb τα κόρνα (εικ. 3.5.30).



Εικόνα 3.5.30 Flute concerto μ. 1-6

Στη συνέχεια κάνει την είσοδο του το φλάουτο με τη νότα Ντο# παίζοντας φρουλάτο. Αυτή η είσοδος διαρκεί οχτώ μέτρα. Έπειτα παραλαμβάνουν τα βιολιά με ένα στιγμιαίο πιτσικάτο και στη συνέχεια τσέλα και κοντραμπάσο μαζί με τα ξύλινα c.a., cl., b.cl., bsn. Τα ξύλινα παίζουν στα μ. 8-11 επαναλαμβανόμενα διαστήματα σε πεντάηχα, εξάηχα, επτάηχα, δημιουργώντας μικρά ηχητικά συμπλέγματα, ενώ οι κινήσεις από τα τσέλα και τα κοντραμπάσο κατευθύνονται προς τις χαμηλές νότες (εικ. 3.5.31)



Εικόνα 3.5.31 Flute concerto μ. 8-11

Η επιλογή αυτών των στοιχείων στόχο έχει να προκαλέσει την αίσθηση της αναμονής για αυτό που θα ακολουθήσει στο κεντρικό τμήμα του τρίτου μέρους του κοντσέρτου. Αυτή λοιπόν η αίσθηση της αναμονής, της προσμονής για το κατοπινό, επιτυγχάνεται με ποικίλους τρόπους σε αυτήν την ενότητα. Οι επαναλαμβανόμενες κινήσεις των ξύλινων πνευστών ηχούν για πολύ μικρές στιγμές, όμως επανέρχονται σαν κάτι που δεν κατορθώνει να ολοκληρωθεί. Κάποιες στιγμές εμφανίζονται στα ξύλινα πνευστά γρήγορες ρυθμικές κινήσεις, μιμήσεις οι οποίες απότομα σιωπούν. Αντίστοιχα εμφανίζονται στα έγχορδα ανάλογα μικρά επεισόδια που όμως και αυτά με της σειρά τους μένουν ανολοκλήρωτα. Σε όλη αυτή τη διάρκεια το φλάουτο κινείται αγέρωχα και αβίαστα με μια ηρεμία, σιγουριά αλλά και στιβαρότητα σαν να θέλει να κάνει έντονη την παρουσία του. Χρησιμοποιεί τρίλιες, φρουλάτο, επαναλαμβανόμενες νότες στακάτο, περάσματα από χαμηλές σε υψηλές περιοχές κ.α. Όλη αυτή η κίνηση στόχο έχει να προκαλέσει την απορία και την περιέργεια για το ποια θα είναι η τελική μορφή του τμήματος β΄ του τρίτου μέρους του κοντσέρτου. Το τμήμα α΄ γράφτηκε μετά από το β΄ και έτσι είχα το πλεονέκτημα να γνωρίζω από την αρχή που θα οδηγηθεί και σε ποια μορφή θέλει να καταλήξει. Αυτό μου έδωσε τη δυνατότητα να παίξω και να κρύψω την ιδέα που θα έφερνα στο β΄, αλλά παράλληλα να προετοιμάσω και να καλλιεργήσω την προσμονή για αυτό που θα ακολουθήσει. Στο μ. 38 το φλάουτο μένει εντελώς μόνο αυξάνοντας ακόμη περισσότερο την αίσθηση της προσμονής. Στο μ. 46 όμως αρχίζουν να αποκτούν κίνηση μέσα στην ορχήστρα διάφορα όργανα, η άρπα, το πιάνο, το vibraphone, το φαγκότο και τα υπόλοιπα ξύλινα πνευστά, τα οποία βαθμιαία πυκνώνουν σαν κανόνας και μας εισάγουν πολύ δυναμικά στο κεντρικό τμήμα του τρίτου μέρους του κοντσέρτου το οποίο γίνεται στο μ. 58 (εικ. 3.5.32).



Εικόνα 3.5.32 Flute concerto μ. 57-58

Παράλληλα το φλάουτο σόλο αρχίζει σιγά-σιγά και αυτό να αποκτά ένταση και δυναμική με τις τρίλιες του και με τη σειρά του να συμβάλλει στην είσοδο του έργου στο allegro con brio, που είναι το κεντρικό τμήμα, και ίσως ο απώτερος στόχος που επιδιώκει να μας οδηγήσει όλο το έργο. Το τρίτο μέρος του κοντσέρτου το χαρακτηρίζουν οι πολύ ξεκάθαρες ιδέες, ξεκάθαρες ενότητες και το τι επιδιώκει να κάνει η καθεμία. Η αμφιβολία, η αμφιταλάντευση που κυριαρχούσε στα προηγούμενα μέρη του κοντσέρτου αρχίζει πλέον να ξεκαθαρίζει. Σιγά-σιγά γίνονται όλα πιο ανάγλυφα και καθαρά σχηματοποιημένα. Η μεταμόρφωση που επήλθε μετά τη θέαση και την είσοδο είναι πλέον μια μορφή καθαρή και διαυγής.

Στο β΄ μέρος όπως προανέφερα περιέχεται το βασικό θέμα στα μ. 58-63 το οποίο ακούγεται πολλές φορές (εικ. 3.5.33).



Εικόνα 3.5.33 Flute concerto μ. 58-62

Είναι γραμμένο σε ρυθμό 7/8, 3/8, 5/8, 6/8. Αυτοί είναι ρυθμοί οι οποίοι παραπέμπουν σε θρακιώτικους ρυθμούς της παράδοσης μου και φυσικά του διονυσιακού στοιχείου. Είναι γραμμένο σε έντονο και γρήγορο ρυθμό όπου σαν ένας κανόνας–μίμηση ξεκινάει από τα κοντραμπάσο περνάει στα βιολοντσέλα, στις βιόλες,

στα βιολιά με ταυτόχρονη κίνηση όλων των πνευστών, για να αφεθεί στο φλάουτο. Γραμμένο σε 7/8 (3,2,2) το βασικό μοτίβο που ακούγεται από τα κοντραμπάσο στο πρώτο μέτρο επαναλαμβάνεται πανομοιότυπο και για τα τέσσερα μέτρα. Η μία ομάδα των τσέλων μπαίνει ταυτόχρονα με τα κοντραμπάσο ομοφωνικά αλλά με διαφορετικά διαστήματα, ενώ η δεύτερη ομάδα στο τέταρτο όγδοο του πρώτου μέτρου ντουμπλάροντας ακριβώς τα κοντραμπάσο και στα τέσσερα μέτρα. Το ίδιο σκεπτικό ακολουθείται και στις εισόδους των υπολοίπων εγχόρδων. Τα πνευστά κάνουν την είσοδο τους σε διαφορετικά σημεία του μέτρου, πέρα από το αρχικό όγδοο, υπερθεματίζοντας και δίνοντας έμφαση σε συγκεκριμένα σημεία κάθε φορά. Τα τυμπάνια τονίζουν το ρυθμό 7/8 σε 2,2,3 αντίθετα από την ορχήστρα η οποία παίζει σε 3,2,2. Το φλάουτο κάνει την είσοδο του στο μ. 62 και στη συνέχεια μέχρι το μ. 69 κινείται σε ένα πολύ λιτό περιβάλλον έχοντας κυρίαρχο ρόλο. Μόνο στο μ. 66 έχουμε μια πολύ ξεχωριστή στιγμή όπου διακόπτεται απότομα η κίνηση του και μπαίνουν σε f τα χάλκινα, το πιάνο, η άρπα, τα τυμπάνια και τα κοντραμπάσο δίνοντας μεγάλη ένταση και προκαλώντας ξάφνιασμα και έκπληξη. Το φλάουτο συνεχίζει για να μας οδηγήσει στο μ. 70 και πάλι στο γνώριμο μοτίβο των εγχόρδων, ενώ το ίδιο συνεχίζει και εξελίσσει το θέμα του, μέχρις ότου να μείνει μόνο του στο μ. 78. Στο μ. 81 έχουμε ακριβή επανάληψη του μ. 66 με τα ίδια ακριβώς χαρακτηριστικά της έντασης και της έκπληξης. Στο μ. 85 η είσοδος των εγχόρδων με παρόμοιο χαρακτήρα μας οδηγούν στο φλάουτο και στο μ. 92 μένει μόνο όπου στην υψηλή περιοχή του, εξελίσσει και ολοκληρώνει το θέμα, για να σιωπήσει κι αυτό με τη σειρά του στο μ. 98. Συγχορδίες από το πιάνο και από τα χάλκινα οδηγούνται σε μια κορόνα στο μ. 102 στο οποίο μπαίνουν και τα ξύλινα πνευστά. Μια πολύ μικρή παύση, σιωπή στο μ. 103, θα μας προετοιμάσει για μια σύντομη καντέντσα με αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα από το φλάουτο (εικ. 3.5.34).



Εικόνα 3.5.34 Flute concerto μ. 102-103

Αυτή η παρέμβαση της καντέντσας μας οδηγεί στην επόμενη είσοδο του θέματος. Ακολουθεί είσοδος των εγχόρδων και των πνευστών στο μ. 111 τα οποία συνδιαλέγονται με το φλάουτο. Στο μ. 124 το φλάουτο μένει μόνο του με πολλή λιτή συνοδεία από τα κοντραμπάσο, το πιάνο και τα κόρνα για να μας οδηγήσει ακόμα μια

φορά σε μια νέα είσοδο των εγχόρδων στο μ. 135 με τη γνωστή ανοδική τους πορεία από τα χαμηλά στα ψηλά (εικ. 3.5.35).



Εικόνα 3.5.35 Flute concerto μ. 135-139

Στη συνέχεια το φλάουτο αναλαμβάνει το ρόλο του θέματος όπου με την άρπα και το πιάνο κλείνουν αυτήν την κεντρική ενότητα του δεύτερου μέρους στο μ. 187.

Η τρίτη και τελική ενότητα του τρίτου μέρους του κοντσέρτου, ξεκινάει στο μ. 188 όπου με ανάλογο τρόπο της αρχής του τρίτου μέρους, έχουμε την είσοδο των χάλκινων ενώ κινήσεις από τα ξύλινα και τα πιτσικάτο των βιολιών μας οδηγούν στην τελική καντέντσα του φλάουτου. Πολλά στοιχεία μοντέρνων τεχνικών αλλά και με έναν πολύ ιδιαίτερο εσωτερικό χαρακτήρα το φλάουτο κινείται μοναχικά σε ένα σιωπηλό απέραντο μοναχικό χώρο. Προς το τέλος αυτής της τελικής ενότητας, καντέντσας που είναι και όλου του κοντσέρτου, έχουμε την είσοδο των βιολιών. Με αρμονικούς, που είναι μια ακριβή επανεμφάνιση επεισοδίου-περιστατικού του πρώτου μέρους του κοντσέρτου, προκαλεί μια ατμόσφαιρα μυστηρίου και απόκοσμη. Λειτουργεί για μια τελευταία φορά σαν μια μνήμη, που έρχεται λίγο πριν κλείσει όλο το έργο. Οι αρμονικοί από τα βιολιά, στατικοί πλέον μαζί με έναν ισοκράτη από το

κοντραμπάσο στην νότα Μι, είναι το τελευταίο υπόστρωμα πάνω στο οποίο κινείται το φλάουτο παίζοντας tongue ram για πολλά μέτρα με ένα επίμονο στατικό ρυθμό πάνω στην ίδια νότα Σι. Ο ήχος του φλάουτου σιγά-σιγά χάνεται σα να εκπνέει και παραδίδεται στη σιωπή και το άπειρο του σύμπαντος (εικ. 3.5.36).



Εικόνα 3.5.36 Flute concerto μ. 236-244

Εδώ καταργείται ο χρόνος και επιτυγχάνεται ένα μοναδικό όλον που πληροί και τον χώρο και τον χρόνο. Η σιωπή καταργεί την έκταση και την απόσταση και όπως αναφέρει ο Ξενάκης η μουσική μετέχει ταυτόχρονα στον εκτός χρόνου χώρο και στη χρονική ροή (Ξενάκης, 2001: 227).

Το έργο ολοκληρώνεται μετά από μερικά μέτρα παύσης. Κάθε έκφραση, η οποία είναι στενός συγγενής του υπερβατικού στοιχείου, βρίσκεται τόσο κοντά στη σιωπή. Και για τον Adorno στη μεγάλη νεώτερη μουσική τίποτε δεν έχει τόση έκφραση όσο ο ήχος που σβήνει καθώς βγαίνει γυμνός μέσα από την πυκνή δομή, στον οποίο η τέχνη δυνάμει της κίνησης της εκβάλλει στο φυσικό της στοιχείο (Adorno, 2000: 142).

Κλείνοντας θέλω να αναφέρω τα λόγια του Γκαίτε από την Α΄ πράξη του Β΄ μέρους του *Φάουστ* που αναφέρει πως όλα όσα συμβαίνουν εδώ είναι συμβολικά κι αυτό γιατί η τέχνη εκφράζει το αληθινό, το καθρεφτίζει μα δεν είναι η ίδια αληθινό. Η αλήθεια που εκφράζει είναι ελεύθερα και εμπειρικά δοσμένη. Είναι η παρουσία του απόλυτου που δεν μπορεί να δει ο άνθρωπος, όπως δε μπορεί κατάματα να κοιτάξει τον ήλιο, βλέπει όμως στον ιριδισμό του νερού, την πολύχρωμη ανάλυση (Γκαίτε, 2001).

3.6. Αναλυτικές προσεγγίσεις και γραφήματα

Θα επιχειρήσω να αναλύσω και να αναδείξω με τη βοήθεια γραφημάτων κάποια σημαντικά κομβικά σημεία που οριοθετούν το έργο. Στοιχεία που επαναλαμβάνονται σε καθορισμένες χρονικές στιγμές και τα οποία είναι συγκεκριμένα σταθερά μοτίβα είτε ρυθμικά, είτε ενορχηστρωτικά, είτε ηχοχρωματικά. Είναι στοιχεία που εδραιώθηκαν σαν απόσταγμα ή σαν εμμονές μέσα μου. Αυτά επανέρχονται στο έργο έχοντας απώτερο στόχο να προσδώσουν συνοχή και ενότητα. Πολλές φορές λειτουργούν σαν μνήμες επιτυγχάνοντας να αναδείξουν το χαρακτήρα και το ύφος του έργου. Είναι διάσπαρτα μέσα στη σύνθεση αλλά ο ρόλος τους εξαρτάται από το πλαίσιο στο οποίο τοποθετούνται. Τι προηγείται πριν και τι ακολουθείται μετά, σε τι συχνότητα έρχονται και πως δρουν και λειτουργούν τόσο μικροδομικά όσο και μακροδομικά σε όλο το έργο. Ενδεχομένως θα μπορούσα να τα χαρακτηρίσω σαν leitmotiv, με μια διευρυμένη έννοια τα οποία σηματοδοτούν, συμβολίζουν αλλά και δομούν το κοντσέρτο.

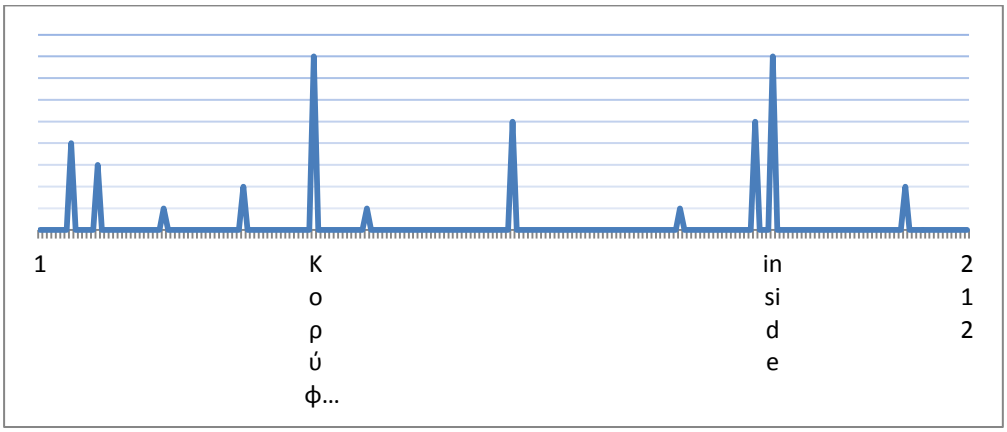
Στα γραφήματα που θα ακολουθήσουν ο οριζόντιος άξονας, δηλαδή ο άξονας του χ, παριστάνει τα μέτρα, τα οποία είναι ταυτόχρονα και η ροή του χρόνου ή αλλιώς το ξεδίπλωμα του έργου στο χρόνο. Ο κάθετος άξονας ή ο άξονας του ψ, ανάλογα με το γράφημα, παριστάνει ενδεικτικά το ύψος που λαμβάνει μία μεταβολή. Παράδειγμα τα σημεία των κορυφώσεων σε σχέση με την ήρεμη χωρίς εντάσεις ή μικρότερων εντάσεων ροή του έργου. Και άλλες φορές όταν εμφανίζεται ένα στοιχείο, π.χ. οι αρμονικοί, για όσο χρόνο διαρκούν έχουν μια τιμή πάνω στον άξονα ψ.

- Κάθετος άξονας ψ = μεταβολές ενός στοιχείου του έργου (αρμονικοί, glissando, κορυφώσεις)
- Οριζόντιος άξονας χ = μέτρα, ροή του χρόνου του έργου (1-213μ. για το I,1-116μ. για το II, 1-244μ. για το III)

Τα στοιχεία που περιγράφονται στα γραφήματα ήταν αρχικά μέρος του σχεδιασμού του έργου, π.χ. η κορύφωση και το inside στο I μέρος, η εμφάνιση των αρμονικών, glissando, οι πυκνώσεις των εγχόρδων στο III μέρος κ.α. τα σημεία στα οποία θα εμφανίζονταν σιγά-σιγά ξεκαθάρισαν κατά τη δημιουργική διαδικασία και τοποθετήθηκαν εκεί όπου θα συμβάλλουν καλύτερα στην ολοκλήρωση του έργου. Κάποια άλλα στοιχεία όπως το c.l.b., τα πεντάηχα μαζί με τα εξάηχα άρχισαν να αποκτούν οντότητα και δομική σημασία κατά τη διάρκεια της γραφής, όταν άρχισα

να αντιλαμβάνομαι τη σπουδαιότητα τους τόσο μουσικά όσο και νοηματικά. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά είναι στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη γραφή μου και ήταν προκαθορισμένο ότι θα χρησιμοποιηθούν μέσα στη σύνθεση του κοντσέρτου. Διότι είναι σύμβολα που λειτουργούν μέσα στα έργα μου γενικότερα, με συγκεκριμένο ρόλο, τα οποία νοηματοδοτούν αλλά και σηματοδοτούν ενότητες και χαρακτηριστικά των συνθέσεων μου.

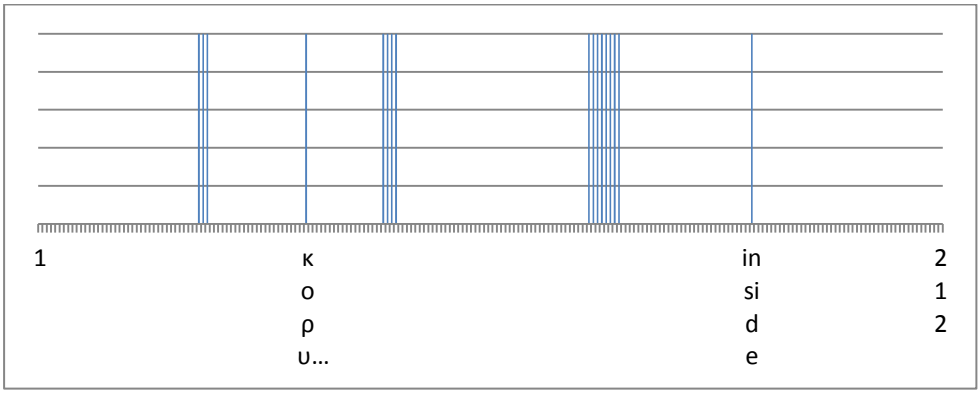
Το πρώτο μέρος του κοντσέρτου οριοθετείται από κάποιες ανολοκλήρωτες κορυφώσεις τις οποίες μάλιστα ονομάζω ματαιώσεις και συμβολίζουν τις αποτυχημένες απόπειρες θεάσεων του ήρωα, φλάουτου να προσεγγίσει και να δει ξεκάθαρα τον πύργο. Σε κάθε μία από αυτές τις κορυφώσεις, ματαιώσεις το φλάουτο παίζει ψηλές νότες ή αρμονικούς ή multiphonics υποδηλώνοντας την θολή μη καθαρή εικόνα όπως ο ήχος των αρμονικών και των multiphonics είναι ρευστός και αρκετά απροσδιόριστος. Αυτές οι θεάσεις όπως έχει ήδη προαναφερθεί γίνονται όλο και πιο ξεκάθαρες για να φτάσουν σε δύο πολύ κομβικά σημεία. Το ένα είναι η μέγιστη κορύφωση που γίνεται στο μ. 63 και το άλλο στο μ. 168 όπου προμηνύεται το inside δηλαδή το πέρασμα και η είσοδος σε μια νέα κατάσταση. Αυτά τα σημεία καθορίζουν και τα τμήματα Α, Β, Γ, που αποτελούν τη γενικότερη φόρμα του Ι μέρους η οποία είναι όμοια και σε σμίκρυνση με την συνολική φόρμα του κοντσέρτου που αποτελείται από το Ι, ΙΙ, ΙΙΙ μέρος.



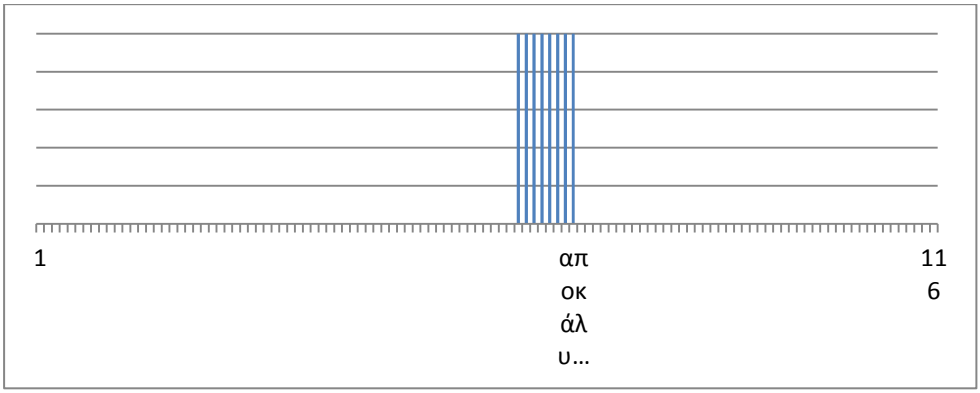
Γράφημα 3.6.1: Σημεία στα οποία συμβαίνουν οι κορυφώσεις, ματαιώσεις και το inside στο Ι μέρος του κοντσέρτου.

Το δεύτερο σημαντικό στοιχείο του κοντσέρτου που εμφανίζεται σε αρκετά σημεία κατά τη διάρκεια του είναι οι αρμονικοί στα βιολιά. Αποτελεί ένα σημαντικό

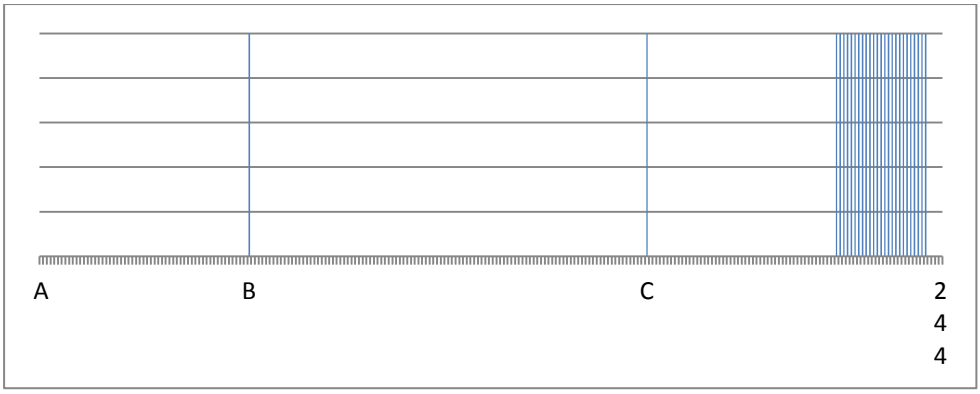
δομικό στοιχείο και προσδίδει ιδιαίτερη σημασία για την συνολική ατμόσφαιρα του έργου. Η εμφάνιση των αρμονικών παίζει το ρόλο της μνήμης, της ανάμνησης, η οποία επανέρχεται εμμονικά, άλλοτε ελάχιστα διαφοροποιημένη και άλλοτε ατόφια, ακριβώς η ίδια. Ιδιαίτερη σημασία έχει η συχνότητα αλλά και τα σημεία στα οποία εμφανίζεται μέσα στο έργο στο I, II και III μέρος και με ποιο τρόπο αυτά συνομιλούν και συνδέονται μεταξύ τους. Στο πρώτο μέρος εμφανίζονται τρεις φορές και είναι διάσπαρτοι σχεδόν σε όλη την έκταση. Στο δεύτερο μέρος εμφανίζονται σε μεγαλύτερη διάρκεια αλλά μόνο μια φορά και στο τρίτο σε αισθητά μεγαλύτερη διάρκεια αλλά μόνο στο κλείσιμο του έργου. Αυτό σε γραφήματα παριστάνεται με τον παρακάτω τρόπο.



Γράφημα 3.6.2: Σημεία στα οποία εμφανίζονται οι αρμονικοί στα έγχορδα στο I μέρος του κοντσέρτου.

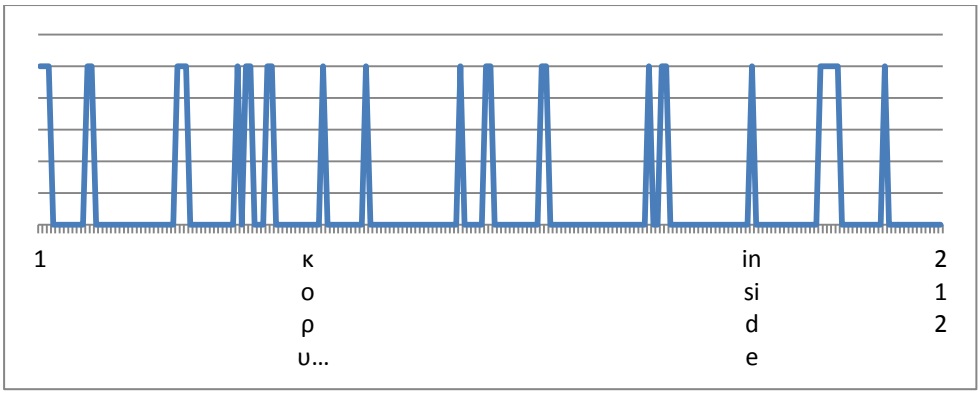


Γράφημα 3.6.3: Σημεία στα οποία εμφανίζονται οι αρμονικοί στα έγχορδα στο II μέρος του κοντσέρτου.

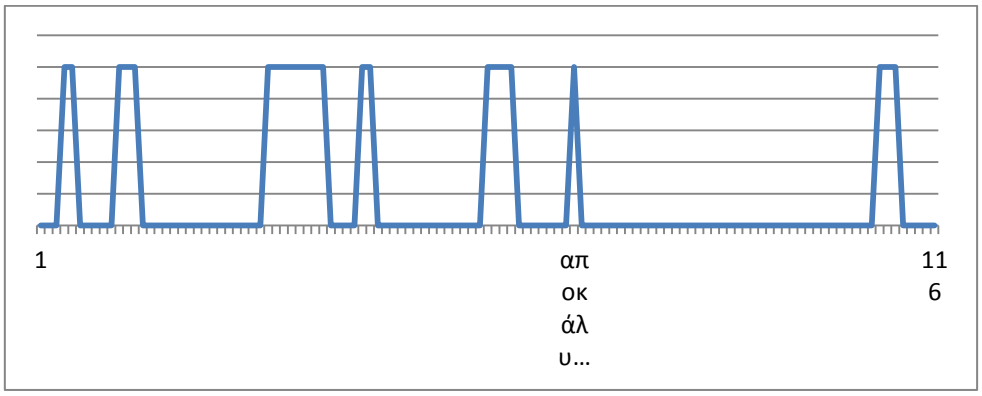


Γράφημα 3.6.4: Σημεία στα οποία εμφανίζονται οι αρμονικοί στα έγχορδα στο III μέρος του κοντσέρτου.

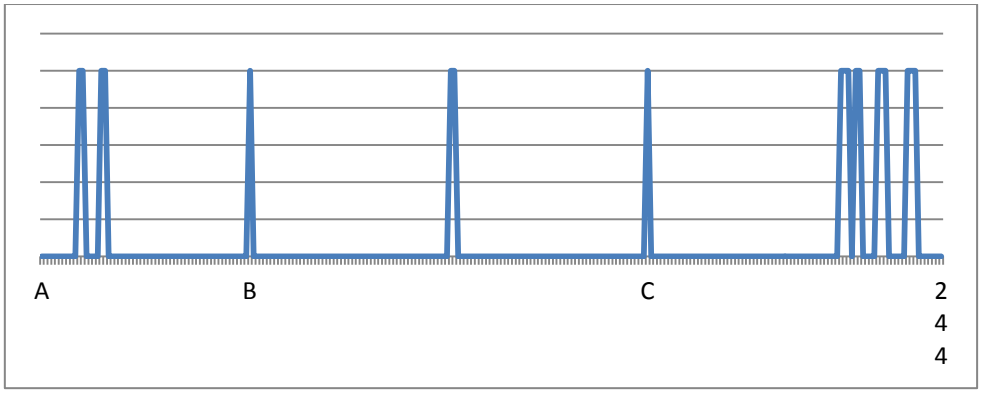
Τρίτο στοιχείο είναι τα πιτσικάτο glissando, και το άρκο glissando από τα έγχορδα. Αυτά τα glissando με το μη ξεκάθαρο προσδιορισμένο τονικό ύψος, την κίνηση τους και στη συνέχεια το σβήσιμο, συμβολίζουν την πορεία της αναζήτησης που χαρακτηρίζει όλο το έργο και ειδικότερα το Ι μέρος. Είναι κύτταρα που περιέχουν όλη την πληροφορία του κοντσέρτου. Συγκεκριμένα περιέχουν την πορεία προς την θέαση, με την κίνηση τους άλλοτε προς τα πάνω και άλλοτε προς τα κάτω. Επίσης την πληροφορία για το inside, δηλαδή την είσοδο σε μια κατάσταση όταν φθάνουν στη νότα που κατευθύνονται και την έξοδο που συμβολίζεται με το σβήσιμο του ήχου τους. Αυτό συμβαίνει συχνά σε όλο το σώμα του έργου και μεταφέρουν τις πληροφορίες σαν τα κύτταρα που κρύβουμε μέσα μας. Σε γραφήματα παριστάνεται με τον παρακάτω τρόπο.



Γράφημα 3.6.5: Σημεία στα οποία εμφανίζονται τα glissando στο Ι μέρος του κοντσέρτου.

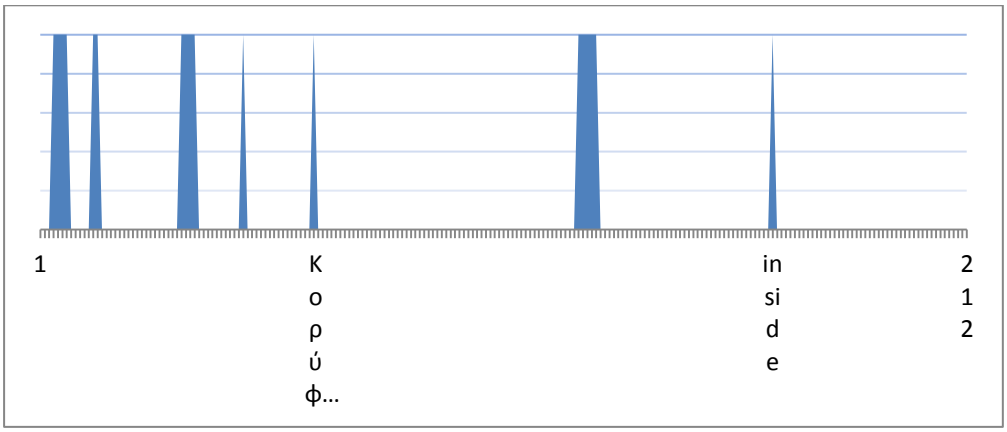


Γράφημα 3.6.6: Σημεία στα οποία εμφανίζονται τα glissando στο ΙΙ μέρος του κοντσέρτου.

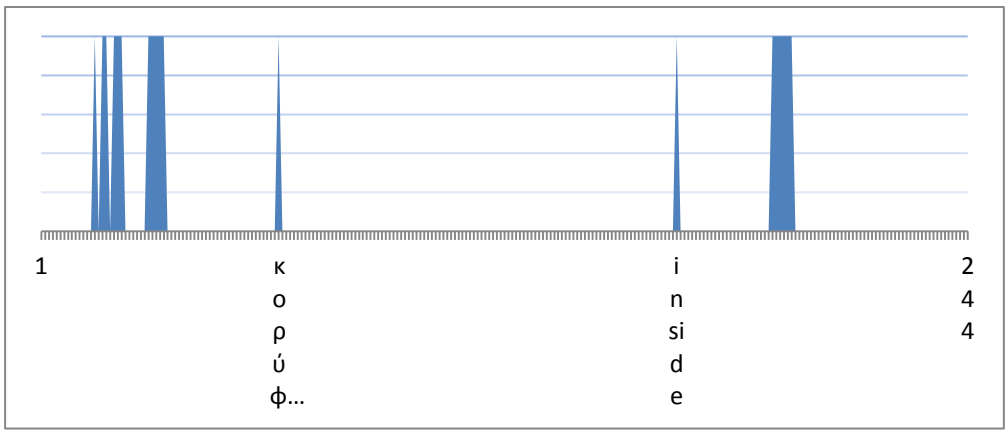


Γράφημα 3.6.7: Σημεία στα οποία εμφανίζονται τα glissando στο ΙΙΙ μέρος του κοντσέρτου.

Ένα άλλο στοιχείο είναι το c.l.b. που εμφανίζεται στα έγχορδα σε πεντάηχο και εξάηχο ταυτόχρονα από διαφορετικές ομάδες. Είναι ένα σύμβολο που εμφανίζεται αρκετές φορές στα έργα μου, όπως για παράδειγμα στο πρώτο μου κουαρτέτο για έγχορδα. Έχει το δικό του συμβολισμό προσδίδοντας σε πολλά σημεία την ενέργεια αλλά και τη ρευστότητα που επιθυμώ. Η λειτουργία του είναι να συμπληρώσει με ένα ιδιαίτερο ρυθμικό τρόπο την μελωδική κίνηση του φλάουτου χωρίς να κραυγάζει, αλλά έχοντας προσωπικότητα και διαπεραστική παρουσία. Αυτό το στοιχείο εμφανίζεται σε σημεία μέσα στο έργο κυρίως στο Ι και ΙΙΙ μέρος και αποτυπώνονται με το παρακάτω γράφημα.

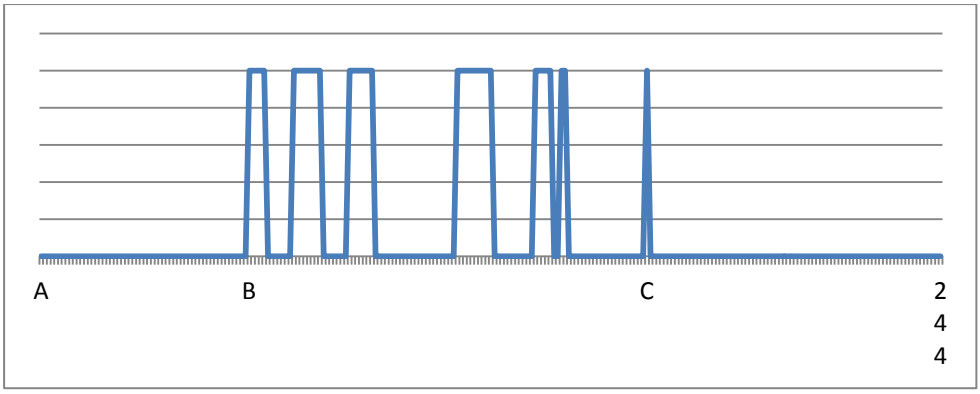


Γράφημα 3.6.8: Σημεία στα οποία εμφανίζονται τα 5ηχα 6ηχα σε c,l,b, στα έγχορδα στο Ι μέρος του κοντσέρτου.



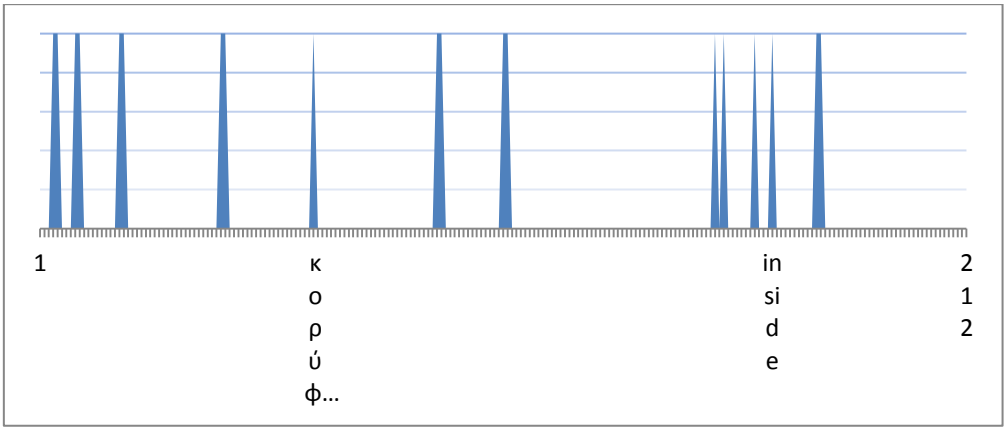
Γράφημα 3.6 9: Σημεία στα οποία εμφανίζονται τα 5ηχα, 6ηχα σε c,l,b, στα έγχορδα στο ΙΙΙ μέρος του κοντσέρτου.

Το επόμενο στοιχείο που έχει καθοριστικό ρόλο στο έργο ειδικά στο τρίτο μέρος είναι η είσοδος των εγχόρδων και ο τρόπος με τον οποίο γίνεται. Στο β΄ τμήμα του τρίτου μέρους που είναι το κεντρικό και βασικό τμήμα του, έχουμε μια βαθμιαία είσοδο και πύκνωση όλων των εγχόρδων με ανοδική πορεία που στόχο έχει να εναποθέσει τον ήχο και το θέμα στο σόλο φλάουτο. Η εμφάνιση αυτού του χαρακτηριστικού δομικού στοιχείου γίνεται σε συγκεκριμένα σημεία και με διαφοροποιημένο τρόπο κάθε φορά που ουσιαστικά είναι παραλλαγή του αρχικού. Στο παρακάτω γράφημα φαίνονται τα σημεία στα οποία εισάγεται αυτό το στοιχείο με μια σχηματική προσέγγιση του τρόπου που πραγματοποιείται.



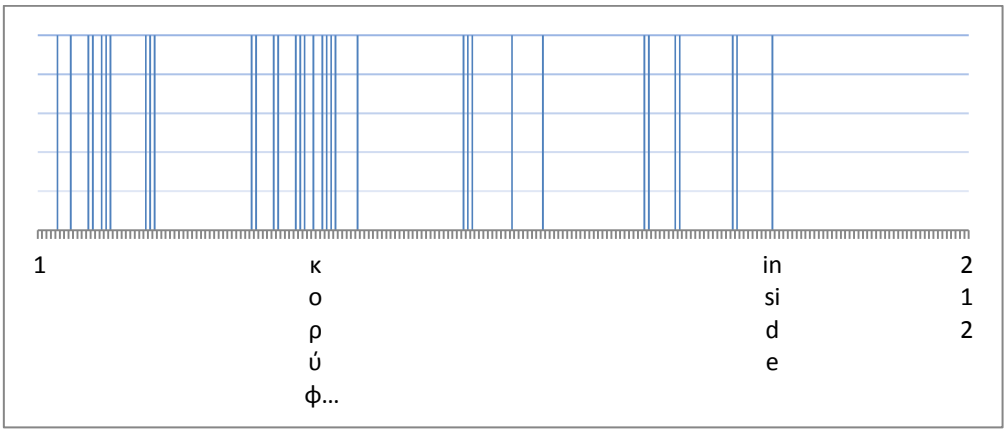
Γράφημα 3.6.10: Τα σημεία που κάνουν την είσοδο τους τα έγχορδα στο ΙΙΙ μέρος του κοντσέρτου.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό στοιχείο που έχει και συμβολικό χαρακτήρα είναι τα μικρά τμήματα πυκνής κίνησης από διάφορους συνδυασμούς οργάνων τα οποία διαρκούν για λίγο και μοιάζουν σαν φέτες ήχου. Συνήθως γίνονται στο τέλος του προηγούμενου με την αρχή του επόμενου μέτρου. Έχουν τη δική τους σημειολογία και λειτουργικότητα που έχει στόχο να εξαφανίσει στιγμιαία τον ήχο του φλάουτου αλλά ταυτόχρονα να δώσει ώθηση στην κίνηση του, η οποία ξεπηδάει μέσα από αυτά τα πυκνά τμήματα ήχου. Παράλληλα συμβολίζει αλλά και περιέχει την πληροφορία που αφορά την πρόθεση να υπερβεί κανείς και να υπερνικήσει τα εμπόδια προκειμένου να εκπληρώσει τον στόχο του. Αυτό σαν φιλοσοφική ιδέα το βρίσκουμε διάχυτο σε όλο το κοντσέρτο.



Γράφημα 3.6.11: Μικρά τμήματα στα οποία εμφανίζεται πυκνή κίνηση στο Ι μέρος του κοντσέρτου.

Τέλος η συχνή περιοδική εμφάνιση των clusters από το πιάνο και την άρπα, τα οποία εμφανίζονται ταυτόχρονα και συνεργάζονται σε συγκεκριμένα σημεία, αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο που διαπνέει όλο το έργο. Λειτουργούν και τα δύο όργανα σα να βρίσκονται στο μεταίχμιο ενός κρουστού οργάνου αλλά παράλληλα έχουν μελωδική και αρμονική σημασία προκειμένου να προσδώσουν το επιθυμητό αποτέλεσμα. Τα σημεία και η συχνότητα που εμφανίζονται αποτυπώνονται στο παρακάτω γράφημα.



Γράφημα 3.6.12: Τα τμήματα στα οποία εμφανίζεται cluster στο Ι μέρος του κοντσέρτου.

3.7. Συνηχητικές δομές και αρμονικά χαρακτηριστικά του κοντσέρτου

Οι σύγχρονες συνηχητικές κατασκευές στις οποίες ανήκει και το έργο μου διαφέρουν ουσιαστικά από αυτές του τονικού μουσικού συστήματος το οποίο βασίζεται στις υπερκείμενες τρίτες αλλά και στην κωδικοποίηση τους σε μείζονες ελάσσονες ή και αλλοιωμένες συγχορδίες, οι οποίες είναι ενταγμένες σε ένα αισθητικό πλαίσιο που αντιπροσώπευε μιαν άλλη εποχή. Ο απεριόριστος διαστηματικός συνδυασμός της σύγχρονης μουσικής που κάνει χρήση συγχορδιών με δεύτερες, τρίτες με προσθετικές δεύτερες, τέταρτες κλπ., καταργεί τις λειτουργικές σχέσεις με αυτές των κύριων και δευτερευουσών βαθμίδων, κάτι που σαν έννοια και λειτουργικότητα φυσικά έχει εκλείψει. Από τα παραπάνω προκύπτει πως δεν μπορεί να υπάρχει μια απόλυτη τεχνική κωδικοποίηση του συνηχητικού υλικού αφού η οι δυνατότητες χρήσης του είναι απέραντες. Πολλές φορές κάποια στοιχεία δεν μπορούν να ενταχθούν εύκολα σε κάποιο συγκεκριμένο σύστημα ή τρόπο, κάτι που παρατηρούμε σε πολλά έργα των Bartok, Stravinsky, Milhaud, καθώς και των R. Straus, Szymanowski, ακόμη και των Debussy, Ravel και πολλών άλλων, στα οποία συναντούμε στοιχεία που δεν μπορούν να ενταχθούν ούτε στο χρωματισμό - στην προ του δωδεκάφθογγου συστήματος -, ούτε στην ατονικότητα απόλυτα (Μιχαηλίδης, 1945: 59)

Στοιχεία που θα μπορούσα να πω ότι εμφανίζονται συχνά στο έργο μου είναι η χαρακτηριστική χρήση των συνηχήσεων της δεύτερης μικρής συχνά σε πυκνούς σχηματισμούς clusters και της έβδομης μεγάλης. Όπως επίσης εμφανίζονται διαφωνίες σε χαμηλές ή υψηλές περιοχές που συμβαίνουν σε αποστάσεις μεγαλύτερες της οκτάβας. Συνηχήσεις πυκνώνουν ή αραιώνουν αντίστοιχα στα μέρη με cresc ή dim οι οποίες χαρακτηρίζουν αύξηση ή ελάττωση της αισθητικής έντασης, για να αποδώσουν το νόημα το οποίο επιδιώκω και επιθυμώ. Υπάρχουν έντονα ρυθμικά σημεία με πυκνές συγχορδιακές δομές που δίνουν την αίσθηση του κρουστικού χαρακτήρα. Ακόμη αντιπαράθεση συνηχήσεων που ανήκουν σε διαφορετικό αισθητικό πλαίσιο. Συχνά η υπέρθεση τέτοιων αρμονιών διαμορφώνει συμπλέγματα τα οποία μπορεί να έχουν μια επιφανειακή δομή παραδοσιακή π.χ. με $9^{ες}$, $11^{ες}$, $13^{ες}$ κλπ. όμως η κάθε ομάδα διατηρεί την ανεξαρτησία της χωρίς να έχει συγκεκριμένη διαδοχική ροή κι απόλυτα ειδική θέση. Όλα αυτά σε συνδυασμό με σύγχρονες τεχνικές και ηχοχρώματα όπως το glissando, το s.t., το c.l.b., τα multiphonics και οι αρμονικοί, τα οποία συνυπάρχουν και συνδυάζονται με τα

προηγούμενα στοιχεία δημιουργούν την προσωπική μου αρμονική προσέγγιση στο συγκεκριμένο έργο.

Ενδεικτικά στο Ι μέρος του κοντσέρτου στα μ. 1-2 έχουμε cluster στο πιάνο με τους φθόγγους Λα, Σιb, Ντο, Ρεb, Μιb, που είναι τμήμα της οκτατονικής κλίμακας ενώ ταυτόχρονα τα ξύλινα και τα χάλκινα παίζουν φθόγγους από αυτό το σύμπλεγμα. Αντίθετα τα έγχορδα με τα glissando προσδίδουν περισσότερο ένα ηχητικό εφέ και όχι κάποια ξεκάθαρη αρμονία (εικ. 3.7.37).



Εικόνα 3.7.37 Flute concerto μ. 1-2

Στα μ. 3-4 το πιάνο παίζει τμήματα της οκτατονικής κλίμακας, μελωδικά αυτήν τη φορά, καθώς τα ξύλινα και τα κόρνα παίζουν φθόγγους από αυτό το υλικό ενώ το φλάουτο κινείται κυρίως πάνω στη νότα Ντο# η οποία λειτουργεί σαν ισοκράτης σε διαφορετικές οκτάβες (εικ. 3.7.38).



Εικόνα 3.7.38 Flute concerto μ. 3-4

Έτσι έχουμε ένα συνδυασμό τριών διαφορετικών στοιχείων ή και τεσσάρων αν συμπεριλάβουμε και τα glissando των εγχόρδων. Αυτό το πάντρεμα απαντάται σε πάρα πολλά σημεία του έργου. Αντίστοιχα στο μ. 6 το πιάνο μαζί με την άρπα δημιουργούν συμπλέγματα με διαστήματα δευτέρας συνδυάζοντάς τα με τα ξύλινα και τα κόρνα που παίζουν τις νότες Φα#, Σολ, Λα, Ντο# ενώ στο μ. 9 συνδυάζονται με glissando τόσο από τα έγχορδα όσο και από τα κόρνα (εικ. 3.7.39α/β).



Εικόνα 3.7.39α/β Flute concerto μ. 6, 9

Το glissando των εγχόρδων μας οδηγεί στο μ. 10 σε μια συγχορδία μεθ΄ ενάτης με προστιθέμενη δευτέρα. Στο μ. 11 τα κόρνα και τα ξύλινα δημιουργούν μια συγχορδία μεθ΄ εβδόμης Σιb, Ρε, Φα, Λα (εικ. 3.7.40).



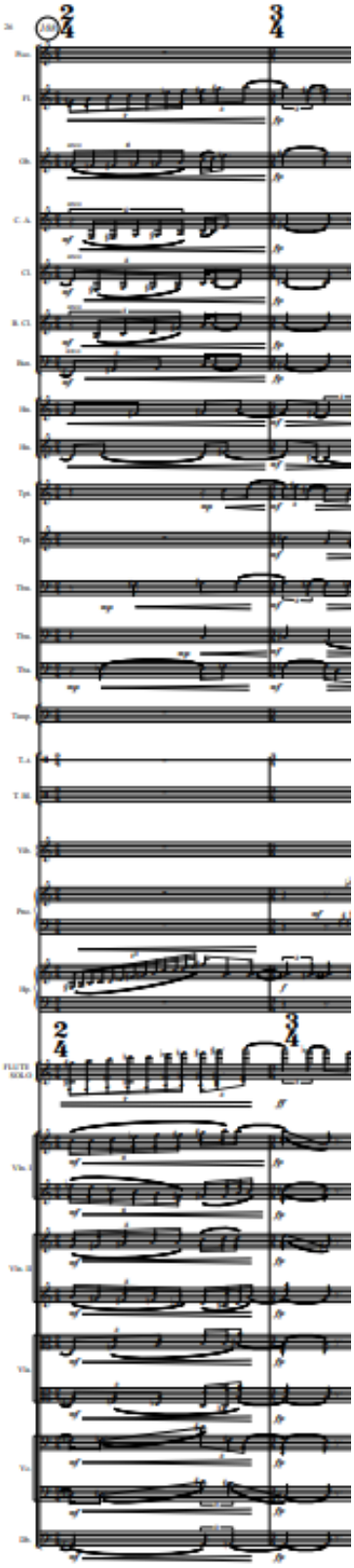
Εικόνα 3.7.40 Flute concerto μ. 11

Στα παραπάνω παραδείγματα παρατηρούμε το συνδυασμό των cluster τα οποία χτίζονται με διαστήματα δευτέρας, με συγχορδίες μεθ΄ εβδόμης και μεθ΄ ενάτης, οι οποίες χτίζονται πάνω σε διαστήματα τρίτης. Παρόμοια στα μ. 13-14, 16-17, 50-53 και 61-62, ωσότου οδηγηθούμε στο μ. 65 που είναι κομβικό για όλο το έργο και στο οποίο πραγματοποιείται η πρώτη μεγάλη κορύφωση με ένα cluster από όλη την ορχήστρα (εικ. 3.7.41).



Εικόνα 3.7.41 Flute concerto μ. 65

Στα μ.108-109 μια άλλη σημαντική κορύφωση του έργου μας οδηγεί σε μια συγχορδία μεθ΄ ενάτης ενώ στο μ.150 η κορύφωση καταλήγει σε αλλοιωμένη συγχορδία μεθ΄ εντεκάτη (εικ. 3.7.42).



Εικόνα 3.7 42 Flute concerto μ. 108-109

Στην ενότητα 184-190 η αντίστιξη και οι συνηχήσεις προκύπτουν από τις νότες Φα#, Σολ, Σι, Ντο#. Στο μ. 191-192 πάλι συναντάμε το γνώριμο στοιχείο όπου ένα cluster από το πιάνο παντρεύεται με τρίφωνες συγχορδίες Λα, Ντο, Ρeb και Λα, Ντο, Μιb από τα χάλκινα και τα glissando των εγχόρδων. Έτσι παρατηρούμε σε όλο το πρώτο μέρος οι συνηχήσεις που περιγράψαμε παραπάνω να εμφανίζονται σε χαρακτηριστικά σημεία του έργου τα οποία μας οδηγούν κάθε φορά στα επόμενα και συμβάλλουν στην εξέλιξη, προκειμένου να φθάσουμε σε κορυφώσεις, ματαιώσεις όπως τις χαρακτηρίζω στο έργο μου. Παράδειγμα (1-2) → (2-3) → (5-6) → (10) → (13-14) → (16-18) → (20-21) → (50-51) → (52-53) → (61) → (65) κορύφωση. Η λειτουργία εδώ έχει ομοιότητες με την τονικότητα η οποία δεν είναι μια στατική αλλά μια λειτουργική διαδικασία. Αυτή η διαδικασία δεν εξασφαλίζεται μόνο από τη δομική ατομικότητα των συγχορδιών αλλά από τη λειτουργική ένταξη τους σε μεγαλύτερα φορμαλιστικά σύνολα (Αθανασιάδης, 1993: 129).

Στο ΙΙ μέρος κυριαρχεί η αντιστικτική γραφή. Ένα βασικό θέμα όπως έχουμε αναφέρει, το οποίο διαπνέει όλο το έργο, εξελίσσεται και μεταβαίνει από διάφορες ομάδες οργάνων στο φλάουτο. Αυτό το θέμα που εμφανίζεται στο φλάουτο στα μ. 8-10 υποστηρίζεται από μια βαθμιαία είσοδο των εγχόρδων που δημιουργούν ένα cluster από την κίνηση των βιολιών με glissando και από συγχορδίες μεθ΄ εβδόμης στα πνευστά (εικ. 3.7.43).



Εικόνα 3.7.43 Flute concerto μ. 8-10

Στο μ. 13 μια συγχορδία μεθ΄ ενάτης από τα χάλκινα συνδυάζεται με το glissando των εγχόρδων. Στα μ. 16-18 η βαθμιαία και πάλι είσοδος των εγχόρδων δημιουργεί ένα νέο cluster για να υποστηρίξει και να συνοδεύσει την κίνηση με τρίλιες του φλάουτου (εικ. 3.7.44).



Εικόνα 3.7.44 Flute concerto μ. 16-18

Στο μ. 22 τα έγχορδα δημιουργούν μια συνήχηση με τις νότες Φα, Σολ# (Λαb), Ρε, Μιb, Ντο Λα η οποία μπορεί να θεωρηθεί σαν συνδυασμός δυο τρίφωνων ελαττωμένων συγχορδιών σε απόσταση τέταρτης. Στα μ. 50-52 το cluster που δημιουργείται από τα έγχορδα εμφανίζεται με τρεις διαδοχικές επαναλήψεις, εισόδους (εικ. 3.7.45).



Εικόνα 3.7.45 Flute concerto μ. 50-52

Στα μ. 57-58 δημιουργείται από τα βιολιά μια συγχορδία με τους φθόγγους Λα, Σιb, Ρε, Μι η οποία είναι μια συγχορδία από δύο δεύτερες σε απόσταση τέταρτης (εικ. 3.7.46).



Εικόνα 3.7.46 Flute concerto μ. 57

Στα μ. 59-63 έχουμε τέσσερις διαδοχικές εισόδους των εγχόρδων που δημιουργούν το γνώριμο cluster για να φθάσουμε στο κομβικό σημείο 63-70 όπου σχηματίζεται σιγά-σιγά από τα έγχορδα το cluster Ντο, Ρε#, Μι, Φα, Φα#, Σολ, Λα, Σι (εικ. 3.7.47).



Εικόνα 3.7.47 Flute concerto μ. 59-62

Το ΙΙΙ μέρος ξεκινάει με τα χάλκινα τα οποία δημιουργούν μια συγχορδία μεθ΄ ενάτης Μι, Σολ, Σι, Φα από την οποία απουσιάζει η έβδομη. Στη συνέχεια κυριαρχούν αντιστικτικές κινήσεις που υποστηρίζονται από τρίφωνες συγχορδίες στα τσέλα και στα κοντραμπάσα όπως η συγχορδία Ρε, Φα, Λαb, η συγχορδία Ρε, Λα, Μι, η συγχορδία Λα, Μι, Σολ# , επίσης η συγχορδία Λαb, Μιb, Σιb κ.α. Στο β΄ τμήμα του ΙΙΙ μέρους ένα θέμα που όπως προαναφέραμε, εμφανίζεται στο μ. 58 σε 7/8 είναι αυτό που του προσδίδει με την ομοφωνική του κίνηση από όλη την ορχήστρα αρμονικά χαρακτηριστικά και το φθογγικό υλικό το οποίο είναι οι νότες Ντο#, Ρε, Μι, Φα, Σολ, Σολ#, Λα. Το θέμα αυτό το βλέπουμε να μετατίθεται συχνά σε διαφορετικό τονικό ύψος και να γίνεται παράδειγμα Λαb, Σιb, Ντο. Στο μ. 111-113 τα έγχορδα σχηματίζουν με κινήσεις glissando μαζί με τις τρίλιες του φλάουτου ένα cluster το οποίο θα μας οδηγήσει ξανά στην εμφάνιση του βασικού θέματος στο μ. 114. Τέλος μια μεγάλη καντέντσα που θα ακολουθήσει από το φλάουτο και την

εμφάνιση των αρμονικών από τα έγχορδα στις νότες Σιb και Λα θα μας οδηγήσει στην τελική έκβαση και στη σιωπή.

3.8. Ανάλυση και περιγραφή του σόλο φλάουτου

Πολύ χαρακτηριστικό στοιχείο που παρατηρείται στην κίνηση του φλάουτου συχνά μέσα στο κοντσέρτο, είναι οι μελωδικές κινήσεις οι οποίες χτίζονται αρχικά με ένα μεγάλο διάστημα $7^{ης}$, $8^{ης}$, $9^{ης}$, στη συνέχεια ένα μικρό διάστημα $2^{ης}$ ή $3^{ης}$, για να οδηγηθούν καταληκτικά στην $8^{η}$ καθαρή. Αυτό το χτίσιμο μελωδικών κινήσεων από το φλάουτο με τη συγκεκριμένη σειρά διαστημάτων δηλώνει την αγωνιώδη γεμάτη ένταση αρχική προσπάθεια του οργάνου με το μεγάλο διάστημα της $7^{ης}$, $8^{ης}$, $9^{ης}$ να προσεγγίσει κάτι δυσπρόσιτο και υψηλό, το οποίο στη συνέχεια αποφορτίζεται με τα μικρά διαστήματα $2^{ης}$ ή $3^{ης}$, για να έρθει λυτρωτικά η οκτάβα. Γρήγορες κινήσεις του φλάουτου οι οποίες εξελίσσονται σε αργές και ήρεμες καταλήγουν σε αρμονικούς και multiphonics. Επίσης επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι, φρουλάτο, τρίλιες, μεγάλα διαστήματα που γεμίζουν με ενδιάμεσες διαβατικές νότες είναι στοιχεία που συναντώνται πολύ συχνά στην κίνηση του σόλο φλάουτο. Τα εφτάηχα, εξάηχα τριακοστών δευτέρων πλεγμένα σε διάφορα ρυθμικά σχήματα είναι από τα ρυθμικά μοντέλα που εμφανίζονται σε όλη τη διάρκεια του έργου. Τέλος μεγάλα διαστήματα τα οποία έρχονται μέσα από αποτζιατούρες επιτυγχάνονται πιο γρήγορα και πιο άμεσα με αυτόν τον τρόπο δίνοντας την αίσθηση του ανάλαφρου περιπαικτικού και δεξιοτεχνικού χαρακτήρα του φλάουτου.

Στο Ι μέρος του κοντσέρτου τρία είναι τα στοιχεία που καθορίζουν το περιβάλλον στο οποίο κινείται το φλάουτο, η οκτατονική κλίμακα, η ελεύθερη ατονικότητα και τα αυτοσχεδιαστικά στοιχεία. Όπως έχουμε περιγράψει το Ι μέρος αποτελείται από το Α, το Β και το C τα οποία οριοθετούνται από μια μεγάλη κορύφωση και το inside. Ο τρόπος που διατάσσονται οι φράσεις του φλάουτου μέσα σε αυτές είναι ο παρακάτω:

A: [7+6+14] ─ [6+8+8] → κορύφωση

B: [5+9] ─ [4+9] ─ [9+9+3] ─ [10+9+9+4] → inside

C: [8+5+6] ─ [13+7] → τέλος

Τα σόλο και η καντέντσα του φλάουτου είναι σε μικρά σημεία αυτού του μέρους κάτι που όμως θα επεκταθεί και θα αποκτήσει κύριο και δομικό ρόλο στο ΙΙ και ΙΙΙ μέρος του κοντσέρτου.

Στο ΙΙ μέρος του κοντσέρτου, το φλάουτο ορίζεται από μεγάλες φράσεις, μεγάλες παύσεις και μια μεγάλη καντέντσα στα μέτρα 71-104 (εικ. 3.7.48).



Εικόνα 3.7.48 Flute concerto μ. 71-104

Το φθογγικό υλικό και τα διαστήματα που κυρίως χρησιμοποιεί πηγάζουν από το βασικό αρχικό θέμα του. Ο τρόπος που διατάσσονται οι φράσεις του φλάουτου συναρτήσει με τις μεγάλες παύσεις και την καντέντσα είναι ο εξής:

[11μ.] ─ [5μ.σιωπή] ─ [19μ.] ─ [2μ.σιωπή] ─ [2μ.] ─ [9μ.σιωπή] ─ [7μ.] → αποκάλυψη ─ [6μ.σιωπή] ─ [34μ.κατέντσα] ─ [6μ.σιωπή] ─ [4μ.] ─ [2μ.σιωπή] → τέλος.

Το ΙΙΙ μέρος του κοντσέρτου όπως έχουμε περιγράψει αποτελείται από τρεις ενότητες α΄, β΄, γ΄. Στην πρώτη ενότητα το φλάουτο κινείται με μεγάλες αξίες παιγμένες άλλοτε με φρουλάτο, άλλοτε με τρίλιες και άλλοτε είναι απλές καθαρές νότες. Σε αυτές τις μεγάλες αξίες μικρά γρήγορα περάσματα ή glissando γεφυρώνουν τη μία κατάσταση με την άλλη. Άλλες φορές πάλι ένας επίμονος φθόγγος που επαναλαμβάνεται με μικρές αποκλίσεις ή οκτάβες είναι τα στοιχεία που χτίζουν την κίνηση του φλάουτου. Στο β΄ τμήμα η κίνηση του φλάουτου είναι ξεκάθαρα ρυθμική και αυστηρή και κινείται με πολύ συγκεκριμένο ρυθμικό τρόπο που ορίζεται από ένα θέμα γραμμένο σε 7/8, 5/8, 3/8, 6/8 κι έχει έναν κλασικό μελωδικό και ρυθμικό

χαρακτήρα. Αυτή η κίνηση σταματάει για λίγο στα μέτρα 99-113 για να ξαναρχίσει και πάλι αυτός ο ξέφρενος ρυθμός. Στο γ΄ τμήμα μεγάλα σόλο τμήματα που παίζει το φλάουτο, με αρμονικούς, χαμηλές νότες, σιωπές, φρουλάτο, glissando, tonque-ram μας δίνει την αίσθηση μιας συνεχούς καντέντσας, που διακόπτεται όμως από μικρές ηχοχρωματικές παρεμβολές από την άρπα, από τους αρμονικούς των βιολιών κ.α. Για να οδηγηθούμε στο κλείσιμο όλου του έργου όπου το φλάουτο στην πιο χαμηλή του νότα Σι εκπνέει και μας αφήνει σε μια απόλυτη σιωπή.

4. ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΜΙΑΣ ΠΡΟΣΩΠΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ

Ο καλλιτέχνης, ο στοχαστής, το ανθρώπινο ον έχει την επιτακτική ανάγκη μιας υπέρτατης ελπίδας. Την ελπίδα ότι μπορεί να εφευρίσκει, να δημιουργεί. Δεν είναι αρκετό μόνο να ανακαλύπτει ή να αποκαλύπτει όπως θα έλεγε ο Χάιντεγκερ (Ξενάκης, 2001: 216).

Η τέχνη και η σύνθεση ειδικότερα, αποτελούσε πάντα για μένα μια εσωτερική ανάγκη για να προσεγγίσω και να ανακαλύψω την ουσία της ζωής. Αυτή η εσωτερική ανάγκη με συντρόφευε και με όριζε σε όλη τη διάρκεια αυτής της πορείας. Με ενδιέφερε πάντα μέσω της γραφής να διευρύνω τη συνείδηση μου, να δημιουργήσω και να γνωρίσω. Γιατί στην τέχνη, και τη σύνθεση ειδικότερα, το περιεχόμενο είναι το σημαντικότερο πρόβλημα. Αυτό πρέπει να λυθεί και να προκύπτει από μια εσωτερική αναγκαιότητα και από τον αντίκτυπο που προκαλούν στην ανθρώπινη συνείδηση διάφορες πτυχές του φαινομενικού κόσμου (Kandinsky, 1981: 22).

Η μετατροπή αυτής της εσωτερικής αναγκαιότητας σε έργο τέχνης ίσως φαντάζει ουτοπία και ίσως αποτελεί μια ψευδαίσθηση. Όμως ήταν αυτή που πάντα με παρότρυνε και με έκανε να προχωρώ. Απώτερος στόχος της δημιουργίας είναι επίσης να αναπτύξει και να ευαισθητοποιήσει την ανθρώπινη ψυχή με τη δύναμη της.

Στην ουσία η σύνθεση είναι μια πράξη, μέσω της οποίας από τον ήχο και τη σιωπή αποκρυσταλλώνεται η ομιλία. Η πνευματική ζωή στην οποία ανήκει τόσο η μουσική και γενικότερα η τέχνη είναι μια πολύπλοκη αλλά συγκεκριμένη και με απλά στοιχεία κίνηση προς τα μπρος και προς τα πάνω (Kandinsky, 1981: 41). Σ’ αυτά τα λόγια του Kandinsky είδα να εναρμονίζεται απόλυτα η τάση μου να οδηγώ την μουσική μου σε αντίστοιχες κινήσεις. Πώς όμως άρχισε να αποκρυσταλλώνεται και να μορφοποιείται σιγά-σιγά αυτή η εσωτερική ανάγκη στην προσωπική μου μουσική γλώσσα;

Σε τρία χαρακτηριστικά-μυστικιστικές αιτίες συμπυκνώνει ο Kandinsky στο βιβλίο του *Για το πνευματικό στη τέχνη* την προέλευση της εσωτερικής αναγκαιότητας. Κάθε καλλιτέχνης οφείλει σαν δημιουργός να εκφράσει το προσωπικό του στοιχείο, το ιδιαίτερο στοιχείο της εποχής του και τέλος να φέρει το ιδιαίτερο στοιχείο της τέχνης, του καθαρού και αιώνιου καλλιτεχνικού που διαπερνά όλους τους ανθρώπους, λαούς και εποχές (Kandinsky, 1981: 93).

Πρέπει να αναζητούμε το προσωπικό μας στοιχείο αλλά και να δημιουργούμε τις φόρμες μας μέσα από τη φύση, τον κόσμο μέσα στον οποίο βρισκόμαστε και ανήκουμε. Πώς όμως μας επιτρέπεται να το κάνουμε; Πόσο μακριά επιτρέπεται να προχωρήσει η ελευθερία; Πως θα μπορούσαμε να μεταβάλλουμε αυτές τις φόρμες και με ποιο τρόπο; Ο καλλιτέχνης παίζει με τις μορφές όπως και ο επιστήμονας. Ο μουσικός όμως ακόμα πιο συστηματικά, καθώς κινείται ταυτοχρόνως τόσο στο μικρόκοσμο του ήχου όσο και στο μακρόκοσμο ευρύτερων δομών. Αλλά αυτό το παιχνίδι με τη φόρμα δεν είναι αρκετό. Το έργο τέχνης έχει μια αμφισημία, καθορισμένα και ακαθόριστα ερωτηματικά που δεν αποσαφηνίζονται ούτε καν μετά τη σύνθεση τους. Το αυθεντικό έργο τέχνης βγαίνει από τον καλλιτέχνη με ένα μυστηριώδη, αινιγματικό, μυστικιστικό τρόπο. Αποδεσμευμένο από αυτόν αποκτά μια δική του ζωή, γίνεται ένα αυτόνομο με πνευματική ανάσα υποκείμενο. Δεν είναι επομένως μια αδιάφορα προκύψασα παρουσία (Kandinsky, 1981: 144). Ο τρόπος που προσδιορίζεται τόσο εύστοχα το έργο τέχνης, καθορίζει ταυτόχρονα και την ευθύνη που έχει ο καλλιτέχνης απέναντι στο δημιούργημα του. Ο καλλιτέχνης παραμένει στο τέλος σχετικά με το έργο κάτι αδιάφορο, σχεδόν σαν μια πορεία αυτομηδενισμού μέσα στη δημιουργία για χάρη της ανάδυσης του καλλιτεχνήματος (Χάιντεγκερ, 1986: 67).

Πάντα αντιμετώπιζα τη σύνθεση ενός έργου σαν τη δημιουργία μίας οντότητας η οποία ζει, επενεργεί και συνεργεί στη δημιουργία της πνευματικής ατμόσφαιρας. Αυτή η ελευθερία του δημιουργού πρέπει να βασίζεται στο θεμέλιο της εσωτερικής αναγκαιότητας και με συνέπεια και εντιμότητα να δημιουργεί και να αναζητά. Πρέπει να έχει κάτι να πει, επειδή καθήκον του δεν είναι η κυριαρχία της φόρμας αλλά η προσαρμογή αυτής στο περιεχόμενο. Θα μπορούσαμε λοιπόν να συμπεράνουμε ότι ωραίο είναι εκείνο που πηγάζει από μια εσωτερική αναγκαιότητα.

Την προσωπική μου μουσική γλώσσα την αναζητούσα πάντα σε αυτά τα θεμέλια, της εσωτερικής αναγκαιότητας και του περιεχομένου που ήθελα να περιέχει κάθε έργο μου. Στην παραγωγική διαδικασία έχω μπροστά μου ένα πρόβλημα για το οποίο δύσκολα θα μπορούσα να πω αν το έχω θέσει εγώ ο ίδιος, ή απλά υπάρχει κάτι εκεί όπως ο μαρμάρινος όγκος ή το πληκτρολόγιο του πιάνου, στα οποία ένα γλυπτό ή μια μουσική σύνθεση αντίστοιχα περιμένουν να απελευθερωθούν. Σε κάθε σύνθεση μου όμως συνειδητοποιώ ότι ακολουθώ κάποιες συγκεκριμένες πρακτικές, οι οποίες σιγά-σιγά άρχισαν να διαμορφώνουν το προσωπικό μου ύφος, την προσωπική μου τακτική και τρόπο προσέγγισης αυτού που ήθελα να πω. Πάντα το εξωμουσικό

στοιχείο ήταν και είναι καθοριστικό στο έργο μου. Αναζητώ σε μεγάλο βαθμό σε πολλούς εξωμουσικούς δρόμους την ιδέα μου. Κατοικώ μέσα σε αυτήν, τη βιώνω και γίνομαι μέρος της. Με αυτήν την έντονη βίωση που μοιάζει σχεδόν σαν μυστικιστική άσκηση υποχρεούμαι να βρίσκομαι σε μια διαρκή ενατένιση. Έπειτα καταφεύγω στη φιλοσοφία, στη ζωγραφική, στα μαθηματικά, στην ποίηση, στις εικαστικές τέχνες γενικότερα, στο τοπίο, στο περιβάλλον, στις μνήμες, στις εμπειρίες άλλων ανθρώπων, σε σωματικές και πνευματικές μου βιωμένες καταστάσεις, στη φύση. Ψάχνω τον τρόπο της έκφρασης με τον οποίο θα επιτευχθεί ο στόχος μου που είναι να υπηρετήσω την ιδέα αυτού που εσωτερικά έχω ανάγκη να εκφράσω. Αν η έκφραση ήταν απλώς αντίγραφο των υποκειμενικών συναισθημάτων η αξία της θα ήταν μηδαμινή. Η έκφραση εξωκαλλιτεχνικών πραγμάτων και καταστάσεων που έχουν κατασταλάξει μέσα μου από διάφορες διαδικασίες και λειτουργίες, αναδιαμορφώνονται και ως κρυπτογραφήματα ενσωματώνονται στο έργο μου.

«*Ο Χέγκελ ορίζει το πνεύμα ως περιεχόμενο και το περιεχόμενο ως πνεύμα. Μόνο όταν το πνευματικό στοιχείο εκφράζεται με κατάλληλο τρόπο μέσα στο αισθητικό στοιχείο των ήχων και στον πολύμορφο σχηματισμό τους, προάγεται και η μουσική σε πραγματική τέχνη*» (Κ. Νταλχάους, 2000: 107). Τότε πλέον μέσα από τη μουσική ο κόσμος μπορεί να θεωρηθεί μια ενσάρκωση της, όπως επίσης μια ενσάρκωση της βούλησης. Έτσι αντιλαμβανόμαστε με ποιο τρόπο γίνεται η μουσική να δίνει άμεσα σε κάθε πίνακα, σε κάθε σκηνή της ζωής ή του πραγματικού κόσμου μια ανώτερη έννοια (Σοπενχάουερ, 1990: 336).

Η τέχνη επίσης αποκαλύπτει το ωραίο, γιατί παρουσιάζει την ιδέα του αντικειμένου το οποίο ο καλλιτέχνης μιμείται, και «*η ιδέα ενός αντικειμένου είναι, ως γνωστόν, η ωραιοτέρα του εμφάνισης*» (Αριστοτέλης, 1999: 43). Αυτήν την αναζήτηση της ποιητικής αλήθειας μέσα από την παραφορτωμένη από τυχαία και ασήμαντα στοιχεία πραγματικότητα, επιδιώκω να ανακαλύψω μέσα από τη σύνθεση μου. Προσπαθώ να οργανώσω το υλικό και τις ιδέες μου είτε μουσικές είτε εξωμουσικές γιατί αυτό που ορίζει τα έργα τέχνης ως πνευματικά προϊόντα είναι ότι χάρη στην οργάνωση τους είναι κάτι περισσότερο από την ίδια την οργανωτική αρχή και όχι μόνον από αυτό που έχει οργανωθεί. Διότι ως οργανωμένα αποκτούν την επίφαση πραγμάτων που δεν έχουν φτιαχτεί από ανθρώπους. Το πιο βαθύ από όλα τα παράδοξα της τέχνης είναι ότι επιτυγχάνει το μη φτιαγμένο, την αλήθεια, μόνο μέσα από το φτιάξιμο, από την παραγωγή ιδιαίτερων ατομικά διαμορφωμένων έργων.

Ανάμεσα στα έργα τέχνης και το περιεχόμενο αλήθειας τους υπάρχει υψηλή ένταση (Adorno, 2000: 227).

Σε πολλούς συνθέτες όπως ο Berg, ο Wagner, ο R. Straus, ο Shostakovitch, η μουσική τους ήταν πλήρως σημασιοδοτημένη. Αυτό είναι ένα στοιχείο που πάντα διέγειρε τη φαντασία μου και με γοήτευε. Ο παράλληλος κόσμος που συνυπήρχε με τη μουσική τους αλλά πάντα κρυφά, μυστικά, αινιγματικά και με κώδικες ήταν μια περίτρανη απόδειξη ότι η ζωή και η τέχνη τους ήταν άρρηκτα συνυφασμένη και δεμένη.

Η μουσική, όπως ωραία διατυπώνει ο Κωνσταντίνος Φλώρος, δεν είναι μόνο ένα απλό παιχνίδι ήχων, ένα ακουστικό ερέθισμα ή ένα ηχητικό καλειδοσκόπιο, αλλά διαθέτει εξέχουσα και σημαντική ανθρωπολογική αναφορά. Κατασκευάζεται από ανθρώπους και προορίζεται για ανθρώπους. Τα έργα αποτελούν ένα ενιαίο μέρος του πνευματικού κόσμου των συνθετών. Είναι αδύνατο να κατανοήσει κανείς τη μουσική τους χωρίς να λάβει υπόψη του τις θρησκευτικές, φιλοσοφικές και αισθητικές τους πεποιθήσεις. Κατά τη δημιουργική τους διαδικασία διεγείρονται από προσωπικές εμπειρίες και αισθητικές, λογοτεχνικές, θρησκευτικές και πολιτικές ιδέες (Κ. Φλώρος, 2003: 25, 29).

Όσο καλύτερα κατανοήσει κανείς ένα έργο τέχνης, είτε μελετώντας το ίδιο ή και τον βαθύτερο κόσμο του δημιουργού του, τόσο πληρέστερα μπορεί το έργο να αποκαλύψει μια διάσταση της αινιγματικότητάς του. Όμως ταυτόχρονα και τόσο λιγότερο φωτίζονται τα συστατικά από τα οποία πλάθεται και προκύπτει η αινιγματικότητα αυτή. Η ίδια γίνεται πάλι ολοφάνερη μόνο στην πιο διεισδυτική καλλιτεχνική εμπειρία. Η αντικειμενική λύση του αινίγματος κάθε ξεχωριστού έργου αποτελεί το περιεχόμενο της αλήθειας του. Καθώς το αίνιγμα απαιτεί τη λύση, παραπέμπει σε αυτή την αλήθεια και μπορεί να εξευρεθεί μόνο με φιλοσοφικό στοχασμό . Την ίδια στιγμή όμως τα έργα τέχνης λένε κάτι και την ίδια στιγμή το κρύβουν. Όλα τα έργα τέχνης, η τέχνη στο σύνολο της, είναι αινίγματα. Ο αινιγματικός χαρακτήρας κοροϊδεύει σαν γελωτοποιός, όταν βρίσκεται κανείς μέσα στα έργα και τα παρακολουθεί συναισθανόμενος τη γένεση τους, ο αινιγματικός χαρακτήρας παύει να είναι ορατός μόλις βγει από αυτά σπάζοντας τη σύμβαση με το εγγενές πλαίσιο τους, η αινιγματικότητα επιστρέφει σαν φάντασμα (Adorno, 2000: 209, 211).

Μετά από όλες αυτές τις αναφορές οι οποίες επεξηγούν τον τρόπο με τον οποίο βλέπω τη διαδικασία της σύνθεσης, έφθασα στο σημείο να ξεκαθαρίσω με ποιο

τρόπο ενεργώ και λειτουργώ κατά τη συνθετική διαδικασία. Ο καλύτερος τρόπος με τον οποίο μπορώ να το διατυπώσω είναι μέσω ενός ρεύματος, τεχνοτροπίας της ζωγραφικής. Αυτό το ρεύμα είναι ο κυβισμός.

Μια από τις βασικές ιδέες στις οποίες βασίστηκε ο κυβισμός ήταν ότι όταν σκεφτόμαστε ένα αντικείμενο, ένα βιολί π.χ. δεν εμφανίζεται μπροστά στα μάτια του νου μας όπως θα το βλέπαμε με τα φυσικά μας μάτια. Αντίθετα σκεφτόμαστε τις διάφορες όψεις του την ίδια στιγμή, μερικές απ' αυτές καθαρά κι άλλες κάπως σβησμένες. Αυτό το παράξενο συνονθύλευμα από εικόνες και μνήμες του αντικειμένου αντιπροσωπεύει το αληθινό βιολί περισσότερο από όσο μια φωτογραφία. Περισσότερο από όσο κι αν ήταν εκείνη τη στιγμή μπροστά μας, διότι το έχουμε αντικρύσει στο παρελθόν πολλές φορές και έχει πάρει τη θέση του μέσα μας σε διαφορετικές οπτικές (Combrich, 1994: 574).

Όπως οι κυβιστές ήθελαν να απεικονίσουν αυτήν τη συγχρονικότητα της εμπειρίας, προβάλλοντας το θέμα τους από πολλές οπτικές γωνίες, με τον ίδιο τρόπο ακριβώς, για να πετύχω τη μεγαλύτερη, ισχυρότερη και πιο αυθεντική προσέγγιση, ματιά της ιδέας της μουσικής μου, την πλησιάζω από πολλές διαφορετικές θεάσεις. Αρχικά κάνω μια πολύ μεγάλη έρευνα πάνω σε αυτό που θέλω να εκφράσω και να διατυπώσω. Για παράδειγμα αν θέλω να γράψω ένα έργο για την αγριόπαπια, το πλησιάζω μέσω της φύσης, παρατηρώ πως πετάει, τα χρώματα του, το κρώξιμο και τον ήχο από το πετάρισμα των φτερών. Το προσεγγίζω μέσω της ζωγραφικής, των χρωμάτων και των κινήσεων με τις οποίες το έχουν αποδώσει οι ζωγράφοι στο παρελθόν. Το προσεγγίζω με ένα συμβολισμό όπως π.χ. στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Ίψεν, στο οποίο υπάρχουν ψυχολογικές, φιλοσοφικές και κοινωνικές προεκτάσεις. Έτσι επιστρατεύω σε διάφορα σημεία του έργου μου διαφορετικές οπτικές και διαφορετικές συναισθηματικές προσεγγίσεις. Η πολυσημία που επιδιώκω στο έργο μου έχει ομοιότητες με την πολυσημία του ωραίου που αντικρίζουμε στη φύση, όπου ένα δημιουργικό πνεύμα δεν ικανοποιείται απλά με αυτό, αλλά μέσα από αυτήν γεννά και παράγει τον μύθο. Γι' αυτό όσο πιο πεζή γίνεται η τέχνη τόσο πιο αποφασιστικά ξεφεύγει από τον μύθο και κατά συνέπεια από τα μαγικά δεσμά της φύσης. Ωραίο στο τοπίο, στη φύση είναι εκείνο που φαίνεται να είναι κάτι περισσότερο από αυτό που όντως είναι εκεί όπου βρίσκεται. *«Η τέχνη δεν είναι απομίμηση της φύσης αλλά του ωραίου στη φύση το οποίο αυξάνεται με την αλληγορική πρόθεση που δείχνει χωρίς να την αποκρυπτογραφεί, με υπονοούμενες σημασίες που*

δεν αντικειμενοποιούνται όπως στη γλώσσα που δηλώνει τι εννοεί» (Adorno, 2000: 128).

Αυτή η ομοιότητα με τον κυβισμό όπου η παρατήρηση ενός θέματος από διάφορες πλευρές δηλαδή το να μετακινείσαι γύρω από ένα αντικείμενο για να το παρατηρήσεις από όλες τις οπτικές γωνίες του οι οποίες θα συγχωνευθούν σε μια εικόνα, έχει ακριβώς την ίδια αντιστοιχία με τη δική μου προσέγγιση.

Τι προσδίδει όμως αυτό στο τελικό έργο; Όλη αυτή η διαδικασία μου δίνει τη δυνατότητα να διευρύνω τη φαντασία μου, τη συνείδηση μου αλλά κυρίως να μπω ακόμα πιο βαθιά σε αυτό που θέλω να γράψω, να διατυπώσω μουσικά. Προσδίδει κατά τη γνώμη μου μεγαλύτερη πνευματικότητα, εσωτερικότητα και με βοηθάει να βρω λύσεις φόρμας και μορφής που να αρμόζουν καλύτερα στο έργο μου και έτσι να αντικρίσω την αλήθεια που προσδοκώ. Οι αρχαίοι Έλληνες ονόμασαν τη μη κρυπτότητα των όντων: αλήθεια. Μιλάμε για αλήθεια κι όμως στοχαζόμαστε ελάχιστα πάνω σε αυτή τη λέξη. Μέσα στο έργο τέχνης όπως διατυπώνει ο Χάιντεγκερ όταν εκεί μας ξανοίγονται τα όντα ως προς το τι και πως είναι, είναι επί το έργον ένα συμβάν αλήθειας (Χάιντεγκερ, 1986: 59).

Ο Μπεργκσόν αναφέρει «*ότι το παρελθόν διατηρείται από τον εαυτό του αυτόματα. Αναμφίβολα μας ακολουθεί ολόκληρο σε κάθε στιγμή, ότι αισθανθήκαμε, σκεφτήκαμε, θελήσαμε από τα παιδικά μας χρόνια είναι μέσα τους και μπαίνει στο παρόν*» (Μπεργκσόν, 1980: 27). Αυτή η σκέψη έχει πολλές ομοιότητες τόσο με την τεχνική των κυβιστών όσο και με τη δική μου γιατί στην ίδια στιγμή περιέχονται εικόνες και μνήμες ταυτόχρονα από το παρελθόν στο παρόν. Ο εγκεφαλικός μας μηχανισμός είναι έτσι καμωμένος που να απωθεί ολόκληρο σχεδόν το παρελθόν μέσα στο υποσυνείδητο. Από εκεί τις ανακαλώ, τις ανακαλύπτω και τις ενσωματώνω στο έργο μου με μια καινούργια διάρθρωση. Γεγονός το οποίο είναι καθοριστικό στη δημιουργική διαδικασία και προσθέτει μια νέα οπτική γωνία.

Αυτό που κάνουμε εξαρτάται από εκείνο που είμαστε, αλλά κατά κάποιο τρόπο είμαστε κι εκείνο που κάνουμε και έτσι συνεχώς δημιουργούμε τους εαυτούς μας. Άρα μια άλλη αναγκαιότητα που εκπληρώνει η δημιουργική διαδικασία είναι να ανακαλύπτουμε τον εαυτό μας και να βυθιζόμαστε μέσα του.

Ο Μπεργκσόν μίλησε για τη συγχρονικότητα των ψυχικών καταστάσεων ενώ οι κυβιστές για τη συγχρονικότητα της εμπειρίας. Προσωπικά, αυτήν τη συγχρονικότητα των διαφορετικών προσεγγίσεων της μουσικής μου ιδέας, εφαρμόζω κατά τη διαδικασία της σύνθεσης. Αυτές οι καθοριστικές και διαμορφωτικές

εξωμουσικές προσεγγίσεις της ιδέας μου παρά την τροποποίηση τους μεταφέρουν την ποιότητα τους, την ενέργεια και το βαθύτερο τους νόημα μέσα στο έργο προσδίδοντας του δύναμη και βάθος. Στην τέχνη, ακόμη και στην πιο μετουσιωμένη, δεν υπάρχει τίποτε που θα μπορούσε μα μην προέρχεται από τον κόσμο και τίποτε από αυτόν δεν μένει αμεταμόρφωτο. Όλες οι αισθητικές κατηγορίες πρέπει να καθορίζονται τόσο σε σχέση με τον κόσμο όσο και στην αποκήρυξη του.

Η συγχρονικότητα παρατηρείται σε πολλά παραδείγματα από το χώρο της τέχνης. Ένα τέτοιο παράδειγμα μπορεί να αποτελέσει ο Παρθενώνας, ο ναός προς τιμή της θεάς Αθηνάς, ο οποίος είναι ένα δημιούργημα που έχει ενσωματωμένη την γεωμετρική, μαθηματική προσέγγιση, τη μυθολογία που τη διακρίνουμε ξεκάθαρα στις σκηνές που αναπαριστούνται στη ζωοφόρο, τη γλυπτική τέχνη, τη θρησκεία, την αρχιτεκτονική, τη φιλοσοφία και τα σύμβολα που υπονοούν βαθύτερα νοήματα. Όλα αυτά τα στοιχεία με τις διαφορετικές οπτικές και τις διαφορετικές αισθητικές προσεγγίσεις τους, συλλειτουργούν για το τελικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Το οποίο όμως έχει απώτερο στόχο να συμβάλλει με τον καλύτερο τρόπο στη δημιουργία της εικόνας και της έννοιας του ναού. Όπου ο ναός είναι εκείνος που συλλέγει γύρω του την ενότητα των οδών και σχέσεων, μέσα στις οποίες η γέννηση και ο θάνατος, η συμφορά και η ευλογία, η νίκη και η ατίμωση, η εγκαρτέρηση και η κατάπτωση διαμορφώνουν το πεπρωμένο της ανθρώπινης ουσίας (Χάιντεγκερ, 1986: 69).

Ειδικότερα στη μουσική, είναι χαρακτηριστικό το παράδειγμα του Bach ο οποίος με ένα δεξιοτεχνικό τρόπο πετυχαίνει τον συμβιβασμό του ασυμβίβαστου. Την ίδια στιγμή συνυπάρχουν στα έργα του η ιδέα της αρμονίας ενάριθμου μπάσου με την πολυφωνική σκέψη, η οποία εναρμονίζεται άρρηκτα με τη λογική της συγχορδιακής ανέλιξης, ενώ αυτή, ως καθαρό αποτέλεσμα της πορείας των φωνών απαλλάσσεται από το βάρος της ετερογένειας.

Επίσης ένας άλλος σημαντικός συνθέτης που κατορθώνει να πετύχει μια εξαιρετική ενότητα στο έργο του παρά το γεγονός ότι αισθάνεται κανείς ότι υπάρχει μια αλυσιδωτή παράθεση σχετικά ασύνδετων ή αντιθετικών στοιχείων είναι ο Mozart. Έχει τόση εμπιστοσύνη στη φόρμα του που αφήνει ελεύθερες τις φυγόκεντρες δυνάμεις της δημιουργίας του και παρά τις επιδέξιες ακροβασίες καταφέρνει να ενώσει όλα τα στοιχεία μαζί ώστε να συμβάλουν για το τελικό αποτέλεσμα.

Η τέχνη από την αρχή της νεωτερικότητας αφομοίωνε αντικείμενα ξένα προς αυτήν, έψαχνε όμως να βρει τρόπο να τα ενσωματώσει στον μορφολογικό της νόμο χωρίς πάντα να μεταμορφώνονται εντελώς. Η μορφή είναι διαμεσολάβηση τόσο ως

σχέση μεταξύ των μερών όσο και μεταξύ των μερών και του όλου. Η αισθητική μορφή είναι η αντικειμενική οργάνωση κάθε φαινομένου μέσα σε ένα έργο τέχνης ώστε να αποκτήσει συνοχή και να μιλάει ξεκάθαρα και άμεσα στον ακροατή ή στο θεατή. Η μορφή είναι η φυσική, αρμονική και μη καταπιεστική σύνθεση των διάσπαρτων στοιχείων. Όμως έχει χρέος να διαφυλάσσει αυτά τα στοιχεία όπως είναι, με τις αποκλίσεις τους και τις αντιφάσεις τους, και γι αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι είναι μια ανάπτυξη της αλήθειας (Adorno, 2000:247). Η αλληλεπίδραση του όλου και των μερών είναι μια διαδικασία που ορίζει το έργο τέχνης. Αυτή η σχέση δεν μπορεί να αναχθεί αφαιρετικά ούτε στο ένα ούτε στο άλλο στοιχείο. Τα μέρη του έργου είναι δυναμικά πεδία που οδηγούν προς το όλον ταυτόχρονα όμως από ανάγκη είναι προκαθορισμένα από αυτό. Αυτή η διαλεκτική καταπίνει και αφομοιώνει τελικά την έννοια του νοήματος και δίνει στο έργο μια μοναδική υπόσταση. Ο δρόμος προς την ολοκλήρωση-ενοποίηση του έργου τέχνης, ταυτόσημη με την αυτονομία του, είναι ο θάνατος των συστατικών του στοιχείων μέσα στο όλον. Όσο πιο ενοποιημένο είναι ένα έργο τέχνης, τόσο πιο πολύ διαλύονται μέσα του αυτά που το απαρτίζουν κι αυτό είναι ένα από τα ζητούμενα στη σύνθεση μου. Από τη στιγμή που έχω υλοποιήσει την συγχρονικότητα των διαφορετικών προσεγγίσεων, στόχος μου είναι να οδηγήσω σε μια δυναμική ολότητα το έργο μου ώστε να απαλλαγεί από τις δικές του δυνάμεις και να φτάσει σε κάτι γενικό. Γιατί στο εσωτερικά δομημένο έργο ή ανάμεσα στα ασυμβίβαστα στοιχεία του κρύβεται κάτι γενικό, το οποίο αναζητά τη διέξοδο του. Η αυτοτελής ύπαρξη την οποία επιδιώκουν τα έργα τέχνης δεν είναι απομίμηση μιας πραγματικότητας, αλλά προεκπλήρωση μιας αυτοτελούς ύπαρξης, ενός είναι καθ’ εαυτό που δεν υπάρχει ακόμη, ενός άγνωστου και καθοριζόμενου διαμέσου του υποκειμένου (Adorno, 2000: 139).

Τέλος το έργο κατά τη γνώμη μου έχει πετύχει το στόχο του όταν η μορφή του απορρέει από την περιεχόμενη αλήθεια του και έχει την ικανότητα να συμφιλιώσει τον πραγματικό κόσμο μέσα στον οποίο ανήκει με το ιδεατό και πνευματικό που αναζητά.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Adorno T. (2000). *Αισθητική Θεωρία*. μτφ. Λευτέρης Αναγνώστου. Αθήνα. Αλεξάνδρεια

Adorno T. (1997). *Η κοινωνιολογία της μουσικής*. μτφ. Θοδωρής Λουπασάκης, Γιώργος Σαγκριώτης, Φώτης Τερζάκης. Αθήνα. Νεφέλη

Adorno T. (2012). *Η φιλοσοφία της νέας μουσικής*. μτφ. Τούλα Σιετή - Όλυ Κοσμά Ψυχοπαίδη–Φράγκου. Αθήνα. Νήσος

Bergson H. (1980). *Η δημιουργός εξέλιξη*. μτφ. Π. Γ. Τεσσέρη. Αθήνα. Αναγνωστίδη

Blanchot M. (2017). *Ο χώρος της λογοτεχνίας*. μτφ. Δημήτρης Δημητριάδης. Αθήνα. Πλέθρον

Combrich E. (1994). *Το χρονικό της τέχνης*. μτφ. Λίνα Κάσδαγλη. Αθήνα. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης

Eisenstein S. (1948). *Film Sense*. Λονδίνο. Faber

Glinka B. I. (2013). *Εργογραφία για σόλο φλάουτο των Ελλήνων συνθετών*. Αθήνα. By Beata Iwona Glinka

Goethe J. W. (2001). *Φάουστ*. μτφ. Πέτρος Μάρκαρης. Αθήνα. Γαβριηλίδης

Grove music online. Oxford University Press

Kandinsky W. (1981). *Για το πνευματικό στην τέχνη*. μτφ. Μηνάς Παράσχης. Αθήνα. Νεφέλη

Kostka S. (2006). *Materials and techniques of twentieth-century music.* USA. Pearson Prentice Hall

Lukomsky V., Gubaidulina S. (1998). *My desire is always to rebel, to swim against the stream,* https://www.jstor.org/stable/833574?seq=1 ανακτήθηκε 3 Νοεμβρίου 2020

Moisala, P. (2009). *Kaija Saariaho* . Urbana: University of Illinois Press.

Nef K. (1985). *Ιστορία της μουσικής*. μτφ. Φοίβος Ανωγειανάκης. Αθήνα. Ν.Βότσης

Saariaho K..(2001). Σημείωση προγράμματος *Aile du songe,* https://saariaho.org/works/aile-du-songe/ ανακτήθηκε 29 Ιουλίου 2020

Sabbatini L. CD. (2008) "*Flute Concertos, Emmanuel Pahud*". EMI https://www.michaeljarrell.com/en/oeuvres-fiche.php?cotage=28494 ανακτήθηκε 29 Ιουλίου 2020

Schopenhauer A. (1990). *Ο κόσμος σαν βούληση και σαν παράσταση*. μτφ. Αχιλλέας Βαγενάς. Αθήνα. Αναγνωστίδη

Sivuoja-Gunaratnam A. (1992). *Nature versus Culture in Einojuhani Rautavaara´s Thomas*. https://www.jstor.org/journal/inditheorevi ανακτήθηκε 3 Νοεμβρίου 2020

Steiner G. (1969). *Language and Silence.* London. Harmondsworth Penguin

Steiner G. (2007). *Η νοσταλγία του απόλυτου*, μτφ. Παλμύρα Ισμιρίδου. Αθήνα. Άγρα

Stone K. (1980). *Music Notation in the Twentieth Century*. USA. W.W. Norton & company

Strauss J., *iseguacidepan's Blog 2012, February 4, 78 years ago,* https://iseguacidepan.wordpress.com/2012/02/04/64/ ανακτήθηκε 29 Ιουλίου 2020

Walter B. (2004). *Μονόδρομος*. μτφ. Νέλλη Ανδρικοπούλου. Αθήνα. Άγρα

Walter B. (2004). *Φραντς Κάφκα.* μτφ. Στέφανου Ροζάνη. Αθήνα. Έρασμος

Whitall A. *Gramophone Magazine, June 2008, Dalbavie, Jarrell, Pintscher Flute concertos.* .https://www.gramophone.co.uk/review/dalbavie-jarrell-pintscher-flute-concertos ανακτήθηκε 29 Ιουλίου 2020

Αθανασιάδης Δ. (1990). *Σύντομη ιστορία της μουσικής*. Θεσσαλονίκη. Μακεδονικό Ωδείο

Αθανασιάδης Δ. (1993). *Σύγχρονη μουσική*. Θεσσαλονίκη. Μακεδονικό Ωδείο

Αριστοτέλης (1999). *Περί ποιητικής*. μτφ. Σίμος Μενάρδος. Αθήνα. Βιβλιοπωλείον της Εστίας

Βερν Ι. (1973). *Ο πύργος των Καρπαθίων*. μτφ. Τσουκαλάς Γιώργος. Αθήνα. Αστήρ-Παπαδημητρίου

Γκρίφιθ Π. (1993). *Μοντέρνα Μουσική*» μτφ. Μαρία Κωστίου. Αθήνα. Σ.Ι. Ζαχαρόπουλου & ΣΙΑ ΟΕ

Γώγου Κ. (2018). *Μου μοιάζει ο άνθρωπος με έναν ήλιο που καίγεται από μόνος του*. Αθήνα. Καστανιώτης

Κάφκα Φ. (2005). *Ο Πύργος*. μτφ. Τέα Ανεμογιάννη. Αθήνα. Ηριδανός

Μιχαηλίδης Σ. (1945). *Αρμονία της σύγχρονης μουσικής*. Αθήνα. Φ. Νάκας

Νερούδα Π. (2004). *Γενικό άσμα*. μτφ. Δανάη Στρατηγοπούλου. Αθήνα. Τυπωθήτω

Νίτσε Φ. (2017). *Η θέληση για δύναμη*. μτφ. Ζήσης Ζαρίκας. Αθήνα. Πανοπτικόν

Νταλχάους Κ. (2000). *Αισθητική της μουσικής*. μτφ. Απόστολος Οικονόμου. Αθήνα. Στάχυ

Ξενάκης Ι. (2001). *Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής*. μτφ. Τίνα Πλυτά. Αθήνα. Ψυχογιός

Προυστ Μ. (1997). *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο Ι*. μτφ. Παύλος Ζάννας. Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών.

Ρίλκε Ρ. Μ. (2018). *Οι σημειώσεις του Μάλτε Λάουριντς Μπρίγκε*. μτφ. Αλέξανδρος Ίσαρης. Αθήνα. Κίχλη

Σάλτσμαν Ε. (1983). *Εισαγωγή στη μουσική του 20ου αιώνα*. μτφ. Γιώργος Ζερβός. Αθήνα. Νεφέλη

Ταρκόφσκι Α. (1987). *Σμιλεύοντας το χρόνο*. μτφ. Σεραφείμ Βελέντζας. Αθήνα. Νεφέλη

Φλώρος Κ. (2003). *Ο άνθρωπος, ο έρωτας και η μουσική*. μτφ. Γεώργιος Αγραφιώτης. Αθήνα. Νεφέλη

Χάιντεγκερ Μ. (1986). *Η προέλευση του έργου τέχνης*. μτφ. Γιάννης Τζαβάρας. Αθήνα. Δωδώνη

Dimitris Doxakis

Flute concerto

viewing-inside-exodus

Drama 2019

Instrumentation:

1 Piccolo
1 Flute
1 Oboe
1 Cor Anglais
1 Clrinet in B♭
1 Bass Clarinet in B♭
1 Bassoon

4 Horn in F
2 Trumpet in B♭
2 Trombone
1 Tuba

Percussion-3 Players:
[Timpani I-II-III,
-Tam-tam,Temple Blocks,Snare,Crotales
-Vibraphone]
1 Piano
1 Harp

Flute solo

Violins I, [12]
Violins II, [10]
Violas, [8]
Violoncellos, [6]
Double Basses, [4]

Score Notation: in C

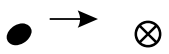
Duration: approx. 25'

Performance notes

ord. : Ordinario.
s.t. : Sul tasto.
s.p. : Sul ponticello.
c.l.b. : col legno battuto.
ord.→s.p. :Gradual transition.
 : B. Bartok pizzicato.

 : Normal sound.

 : Exhale air into the instrument.

 : Gradual transition from normal sound to air.

 : Flutter-tonguing.

 : Speed up, slow down.

 : Jet Whistle.

 : Tongue-ram.

M :Complex multiphonic.

 : Soft, Medium, Hard mallets.

Notes

In order to achieve an optimum sounding balance between soloist and the orchestra,the solo flute should be discreetly amplified.

Flute concerto

viewing-inside-exodus

I.Viewing

Dimitris Doxakis

Moderato con anima ♩=c 54-60

Piccolo
Flute
Oboe
Cor Anglais
Clarinet in B♭
Bass Clarinet in B♭
Bassoon
Horn in F
Horn in F
Trumpet in B♭
Trumpet in B♭
Trombone
Trombone
Tuba
Percussionist I-Timpani
Percussionist II-Tam-tam
Temple Blocks
Percussionist III-Vibraphone
Vib
Piano
Harp
D C♯ B / E F G A
FLUTE SOLO
Violins I
Violins II
Violas
Violoncellos
Double Basses
pizz.
arco
div.

5

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.

FLUTE SOLO

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

arco
c.b.t.

9

5/8 A | 3/4 | 2/4

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

arco
pizz.
c.b.t.

13

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

B

con sord.
senza sord.
pizz.
arco
c.b.t.
div.

18

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

D C# B / E F G A

pizz.
arco

23

2/4 3/4 2/4 C

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

2/4 3/4 2/4 C

28

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

free
gliss.
pizz.
c.b.t.
s.t.

36

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

D C# B / E F# G A#

air.

arco

c.b.t.

pizz.

40

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

D

arco
s.t.

44

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

4/4 3/4 2/4

mf p mp pp f

ord. pizz. div. c.b.t.

(49)

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

E

pizz.
arco
div.

54

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.

3
4

FLUTE SOLO

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

58

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

Db C Bb / Eb F G Ab

63

F

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.

FLUTE SOLO

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

arco
pizz.
gliss.
div.

67

3/4

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

mp
p
pp
mf
air
ord.
arco
pizz.

73

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

M423

78

4/4 G | 3/4 | 2/4

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.

4/4 G | 3/4 | 2/4

FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

air
qu-qu-qu-qu-qu
air
arco

Copyright ©2019

85

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

mf *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *f*

D C# Bb / E F G A

jet whistle

ff *f* *mf*

94

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

3/4

mp pp p mf f

pizz. arco air.

99

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

mf *mp* *f* s.t. arco tr

103

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

H

D C B / Eb F# G# A

s.p.

(108)

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

arco
ord.

113

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

air.
ord.
pizz.
arco
D C Bb / E F# G Ab

119

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

arco
pizz.

124

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

free
pizz.
c.b.t.

130

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

J

air.

ord. arco

c.b.t.

mf mp p f pp

138

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

mp
mp
mf
p
ff
mf
p
p
p

143

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

5/8 3/8

mf *p* *mp* *pp*

pizz. arco

air.

5 5 5

3/4 K

2/4

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Tba.

Timp.

T.-t.

T. Bl.

Vib.

Pno.

Hp.

3/4 K

2/4

FLUTE SOLO

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

arco

pizz.

154

6'50.8"
155.1,35
Hit 01

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
arco
arco

(160)

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.

D C# Bb / E F G A

FLUTE SOLO

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

165

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

ff *f* *mf* *mp* *p*

3 5

sing in unison or octava → *air*

misterioso
INSIDE

ord.

171

L

♩=60

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Tba.

Timp.

T.-t.

T. Bl.

Vib.

Pno.

Hp.

D C Bb / E F G A

FLUTE SOLO

air.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

177

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

2/4

p mp f mf

ord. arco pizz. div.

3

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

D C# B / E F# G A

pizz.
arco
s.t.
div.

188

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

M

D C♯ B / E F G A

ord.
pizz.
arco
div.
s.t.

193

2/4

3/4 N

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. I
Vln. II
Vln. II
Vla.
Vla.
Vc.
Vc.
Db.

mf mp p

198

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

air
pizz.
arco

202

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

=mf –
>mf
>mf
>mf
>mp
>mp
>mp
mp
p
8vb
mf
3
f
3
3
5
5
5
mf
mp
arco
mf
p
arco
mf
p
arco
mf
p
mf
p
mf
p
mf
p
mf
p
mf
p
p
air
air

208

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
Db C B / E F G A
p
FLUTE SOLO
air.
p
Vln. I
Vln. II
Vla.
pizz.
p
Vc.
pizz.
p
pizz.
pp
Db.
pp

1

Adagio con espressione ♪=c 52-58

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.

D C Bb / E F G A

Adagio con espressione ♪=c 52-58

FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

⑦

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

D C Bb / Eb F G A

ord.

s.p.

pizz.

11

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

A

arco

(16)

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Tba.

Timp.

T.-t.

T. Bl.

Vib.

Pno.

Hp.

FLUTE SOLO

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

20

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

(24)

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

29 B

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

D C B / E F G A

s.p.

35

5/8

4/8 C

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.

5/8

4/8

FLUTE SOLO

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

41

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

D C# B / Eb F G A

47

3/8

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.

3/8

FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

53

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

58

3/8 D

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

mf *p* *mp* *f*

63

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

Snare

(70)

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

Tam-tam

Crotales

mf

5 8

75

accel. ♪=74

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

79

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

3/8 2/8 4/8

f

86

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
f
mf
tr
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

94

3/8

4/8 E

accel.

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Tba.

Timp.

T.-t.

T. Bl.

Vib.

Pno.

Hp.

D Cb Bb / Eb F G A

mf

3/8

4/8

FLUTE SOLO

(tr)

f

mf

E

accel.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

99

♪=c100

5/8

♪=c56-60

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.

D C B / E F G A

mf

FLUTE SOLO

♪=c100

f

♪=c56-60

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

3

mf

106

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

4/8 5/8

mf f

mf f

arco

mp mf

mp

mp

mf

f

15mb 15mb

f

s.p.

f

s.p.

f

s.t.

mf f

arco

mf

mf f

mf

3 3 3

111

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

f
mp
ff
s.p.
8vb
D C B / Eb F G A

III. Exodus

Moderato con mistero ♩=c76-82

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

8

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

pizz.
arco

13

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

3/4 2/4

mf mp p f tr arco

19

3/4

2/4 A

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Tba.

Timp.

T.-t.

T. Bl.

Vib.

Pno.

Hp.

FLUTE SOLO

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

25

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

1/4 2/4 1 2

31

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

3/4 | 3/16 | 2/4

f ff mf mp

pizz.

38

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

1/8

f *ff* *mp* *p* *f* *ff*

Db C Bb / E F G A

46

2/4 B

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
mf
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
mf
Pno.
mp
Hp.
mf
f
2/4 B
FLUTE SOLO
f
mf
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

51

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

mf
f
mf
mf
mf
f
mf
f
D C Bb / Eb F G Ab
ff

57

Allegro con brio ♪=c320-340

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.

Allegro con brio ♪=c320-340

FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

63

C

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

mf *f* *ff*

D# C# B / E F G# A

70

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

arco
pizz.

78

3/8 5/8 6/8

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
mf
Hn.
Hn.
f
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
f
Timp.
mf
T.-t.
T. Bl.
f
Vib.
Pno.
mf
f
Hp.
ff
FLUTE SOLO
f
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

85

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

arco
pizz.

91

D

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

f
mf
ff

99

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

3/4 4/4 3/8 5/8 ♪=c232-246

f mf

106

7/8 | 3/4 | 4/4 | 2/4 E

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.

Hn.
Hn.

Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.

Timp.

T.-t.
T. Bl.

Vib.

Pno.

Hp.

3

FLUTE SOLO

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

113

7/8 ♪=343

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.

7/8 ♪=343

FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

arco
pizz.

119

3/8

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
f
Hn.
Hn.
mp
mp
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
mf
Tba.
mf
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
mf
Hp.

3/8

FLUTE SOLO
f
Vln. I
f
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

126

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

mf
mf
mf
f

134

7/8

F

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.

7/8

F

FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

arco
pizz.

142

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

D C B / E F# G A#

153

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

M

mf

159

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

3/8 5/8 3/8 G

rit.

mf

mf

rit.

arco

165

♪=c156-160

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.

♪=c156-160

FLUTE SOLO

mp *mf* *mp* *mf*

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

mp *p*

176

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

3/4 ♩=78

p

mf *t t t t.....*

190

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

H

pizz.

197

4/4 ♩.=60

3/4

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

f *mf*

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Tba.

Timp.

T.-t.

T. Bl.

Vib.

Pno.

Hp.

4/4

FLUTE SOLO

sffz *mf t t t.....* *flutter-tongue* *mp* *air.*

♩=60

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *mf* *mp*

Db. arco *mf* *mp*

205

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
mf
click any keyw, not changing the written pitch
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

211

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

216

Misterioso ♩=54

I

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.

Misterioso ♩=54

I

FLUTE SOLO

mp

mf

3

Vln. I

arco

p

Vln. II

arco

p

Vla.

Vc.

Db.

221

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

mf
f
p
arco
s.t.
ord.
s.t.

228

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
tongue-ram
mf
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

236

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
Timp.
T.-t.
T. Bl.
Vib.
Pno.
Hp.
FLUTE SOLO
mp
pp
pp
pp
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

Dimitris DOXAKIS

AENEIS
for woodwind quintet

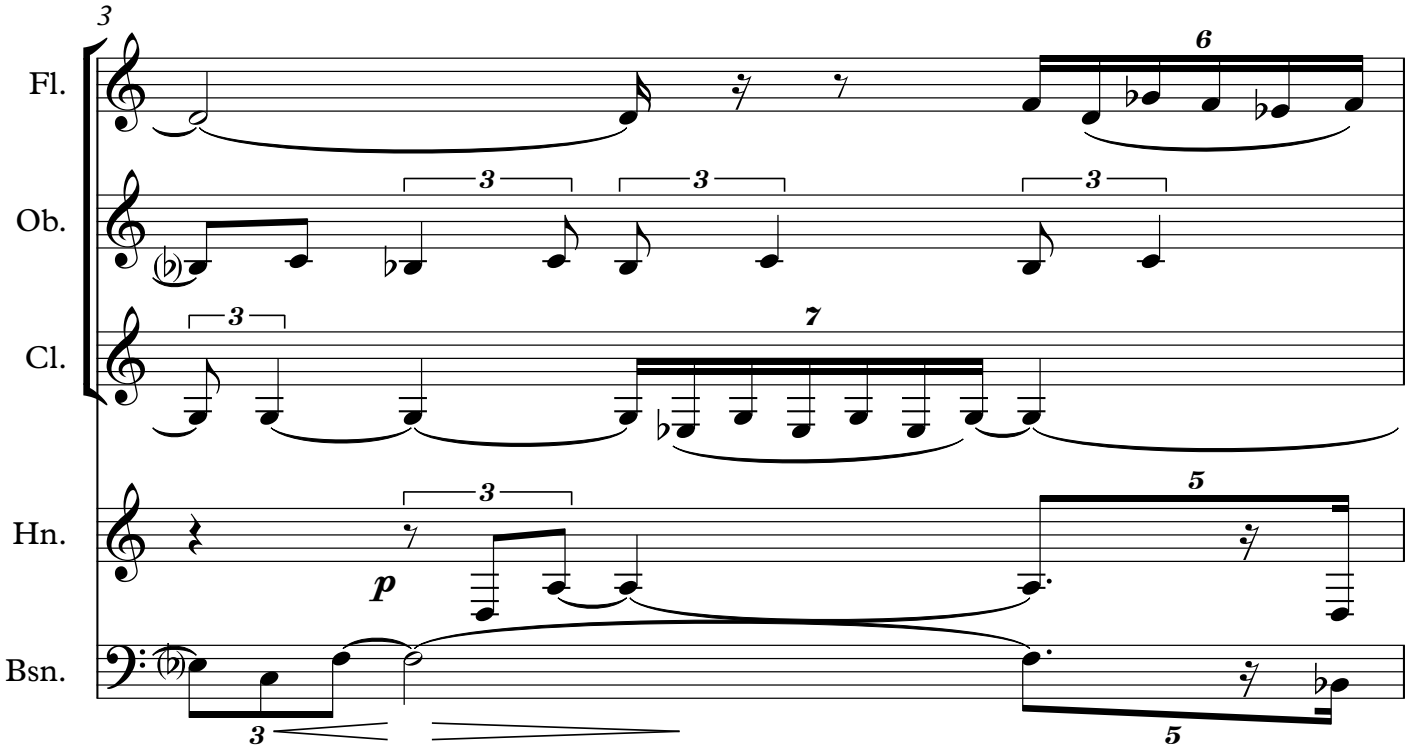
AENEIS
for woodwind quintet

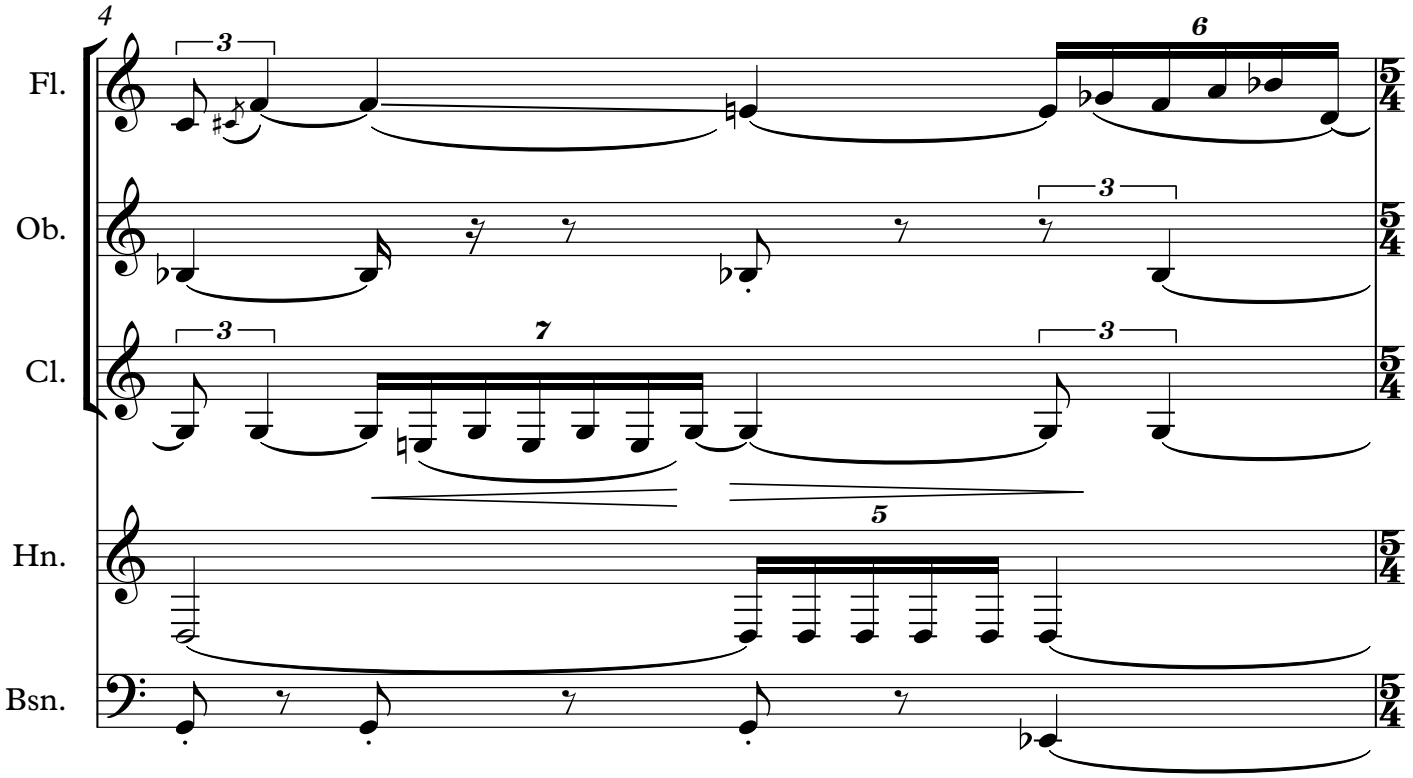
I

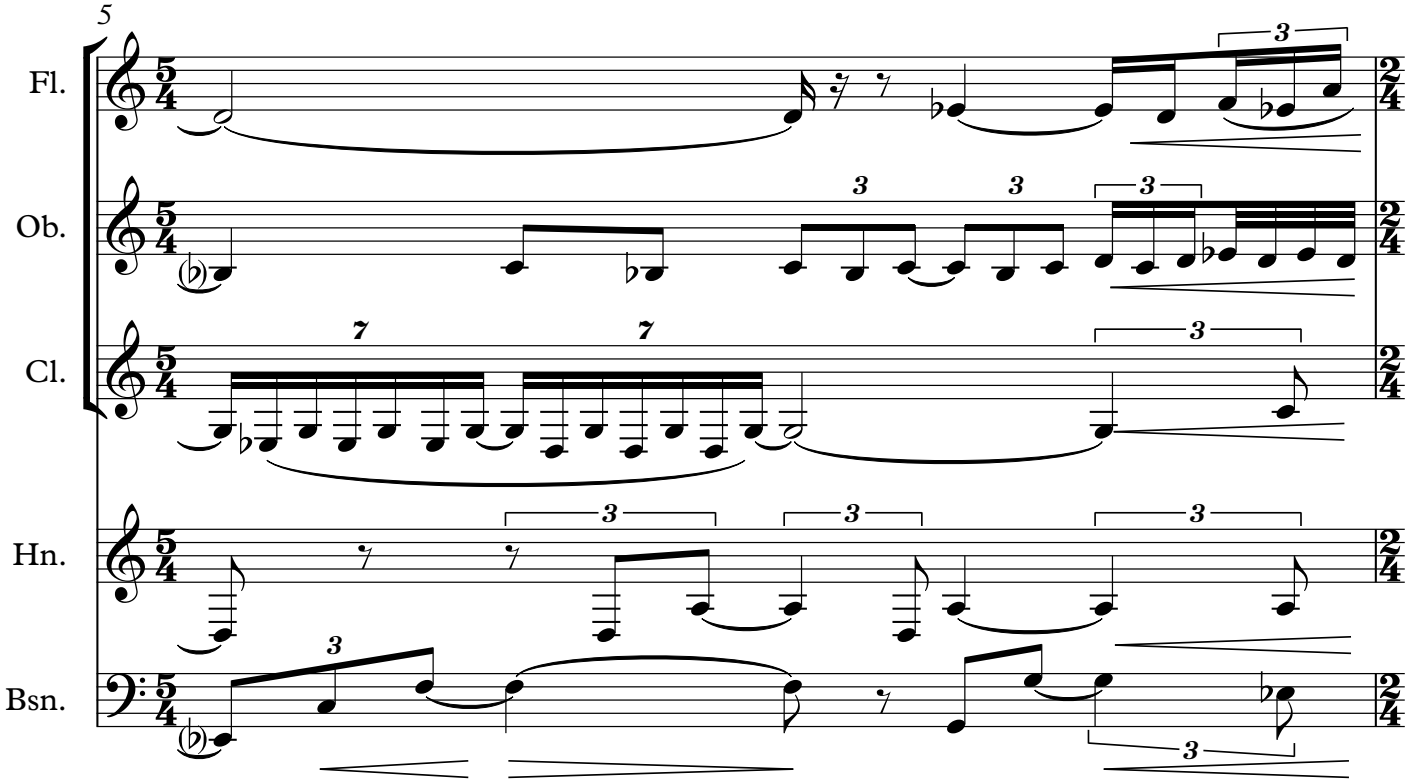
Στη μνήμη του πατέρα μου

Dimitris Doxakis /2019

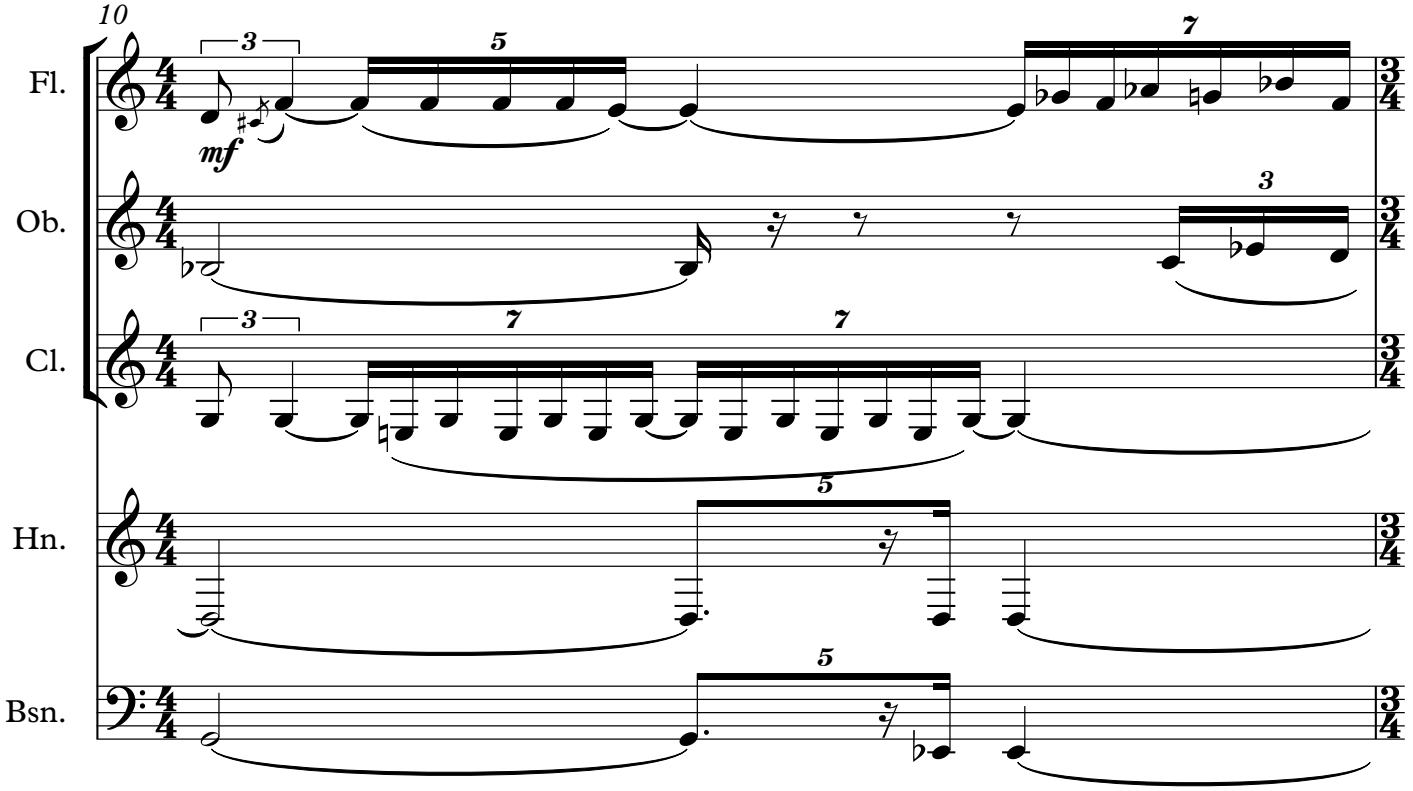





4
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.


5
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.


6
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
8
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.


10
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mf


11
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.


13
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
f
mf
p
9
3

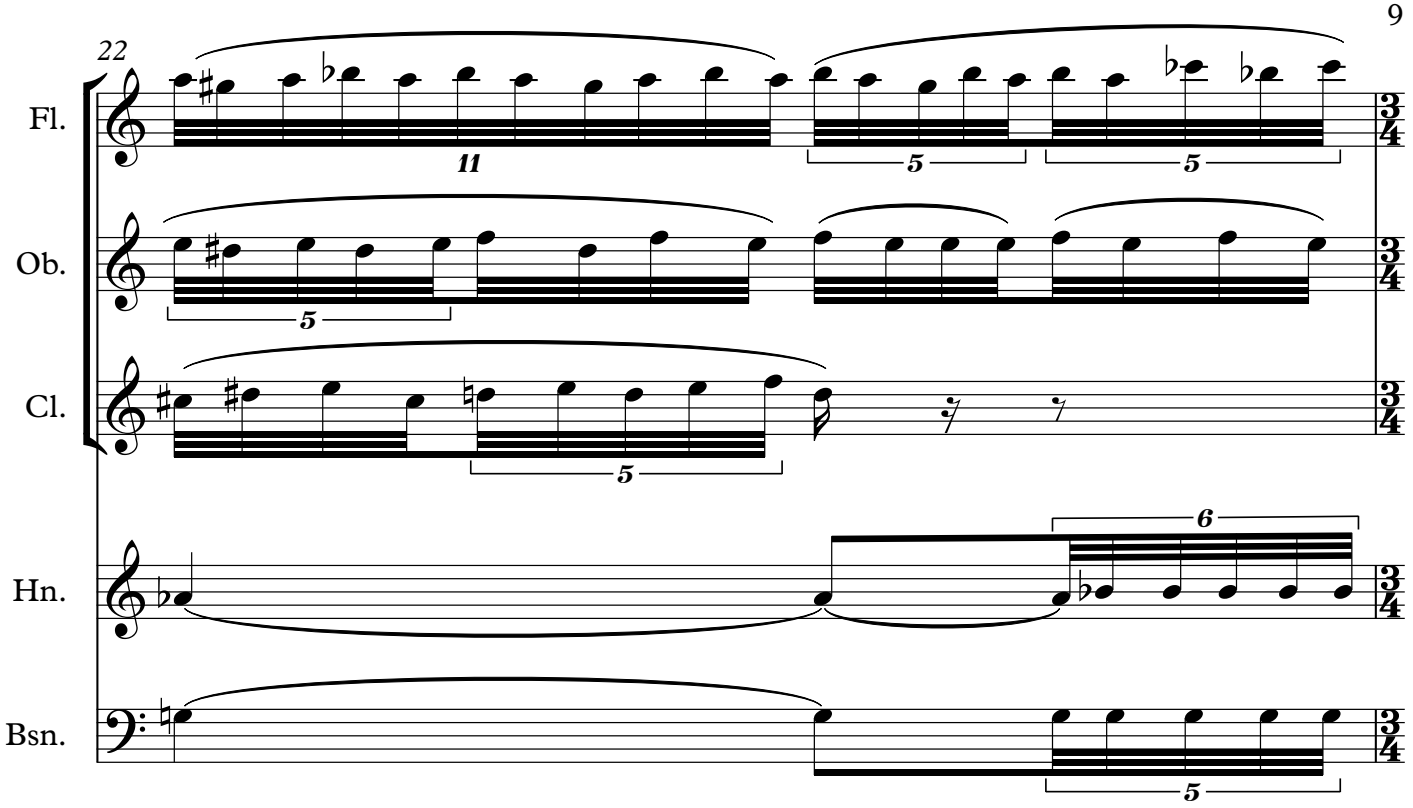

15
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mf
p
mp
3

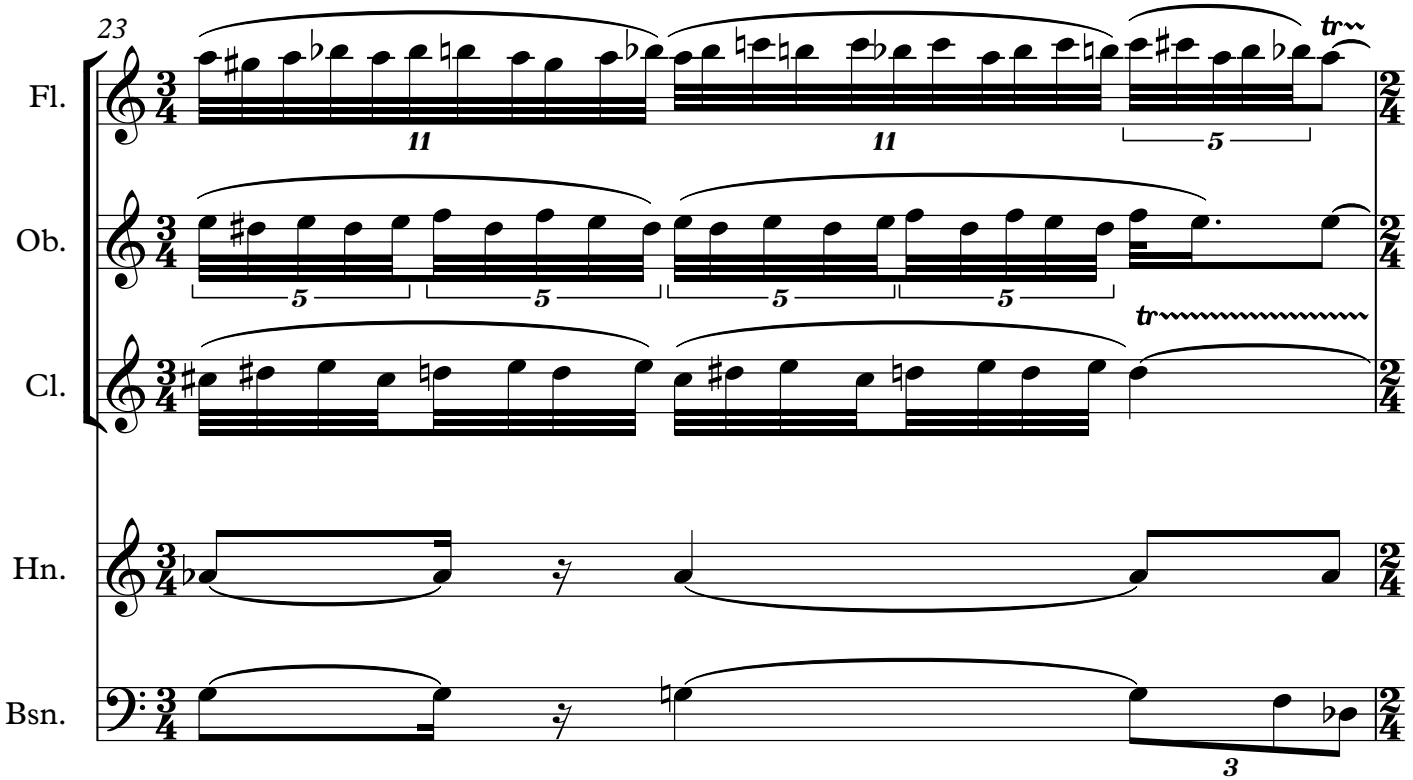

16
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mf
5
7
7
9


17
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
f
mf
3
5
7
7


18
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.

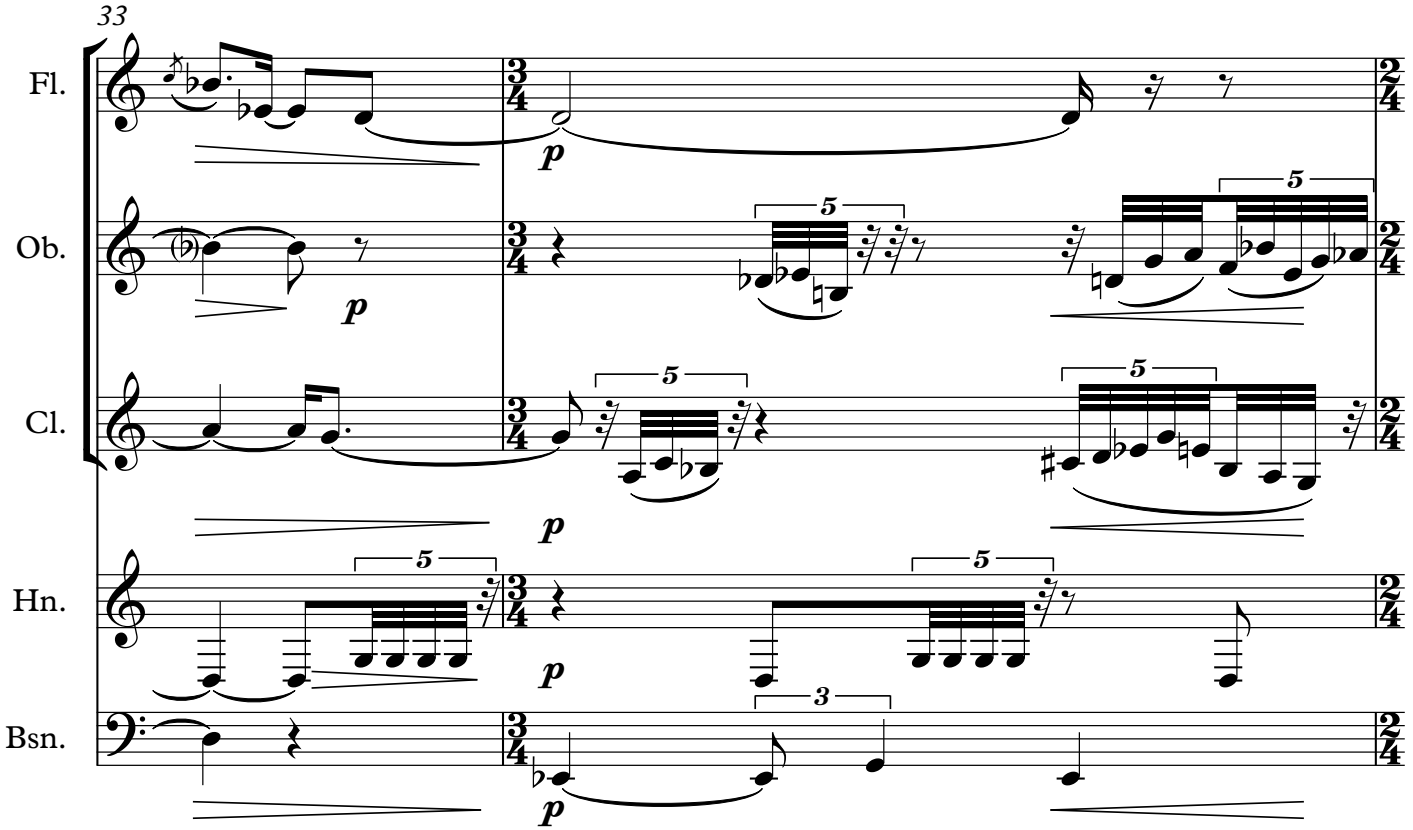

20
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
f
mf


22
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
11
5
5
5
6
5


23
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
11
11
5
tr
5
5
5
5
tr
3


24
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
(tr)
tr
mp
p
3
5


28
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
p
mp
3
5

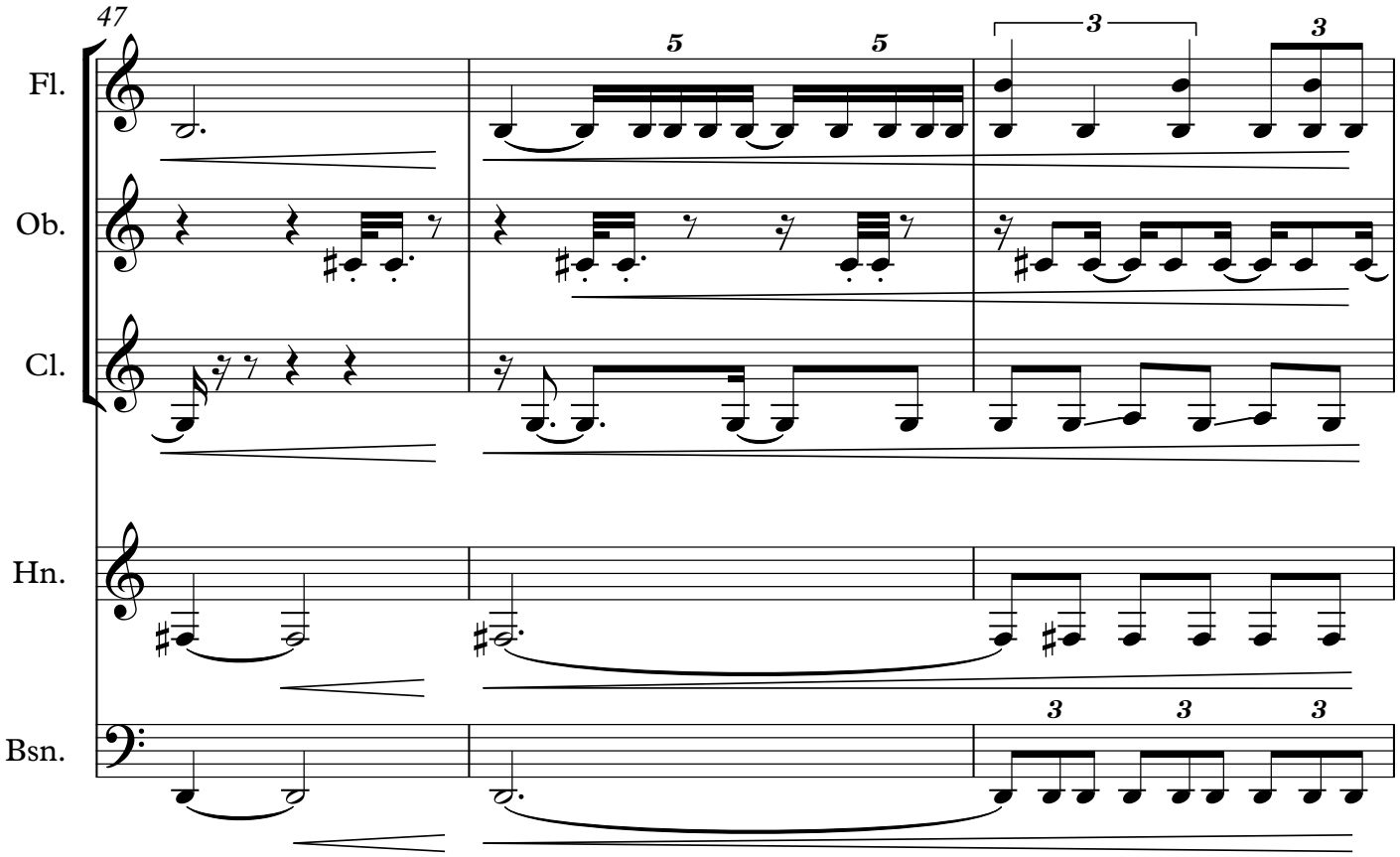

33
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
p
5
3

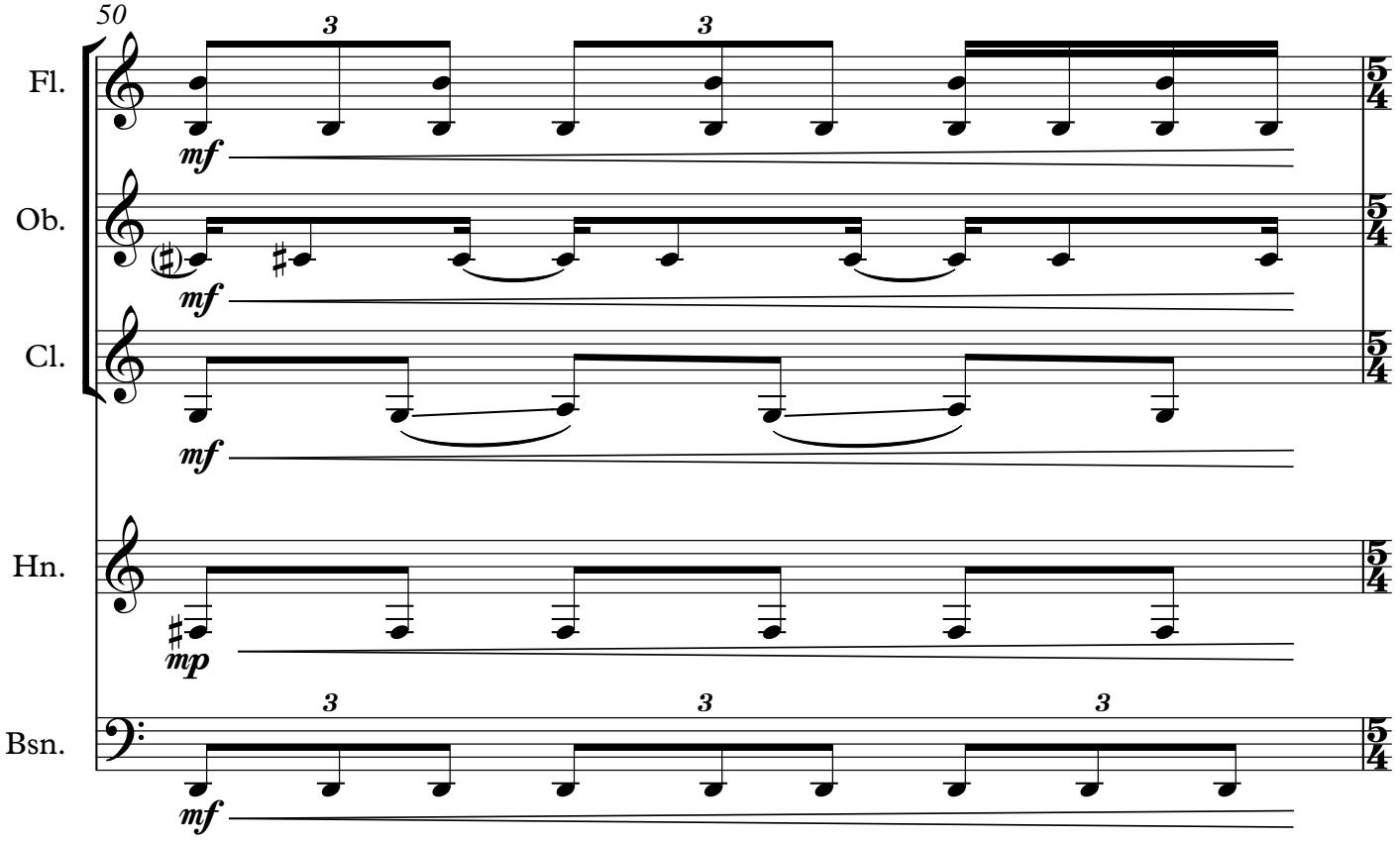

35
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
9
7
6
5
3
mf
mp
p


37
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mf
p
mf
p
mf
p
3
3
3
5
5
5
7


39
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mp
mp
pp
mp
3
pp
p
3
p
6


43
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
p
pp
3


47
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
5
3


50
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mf
mp


51
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
f
mf


52
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
ff
f
mf
3
5

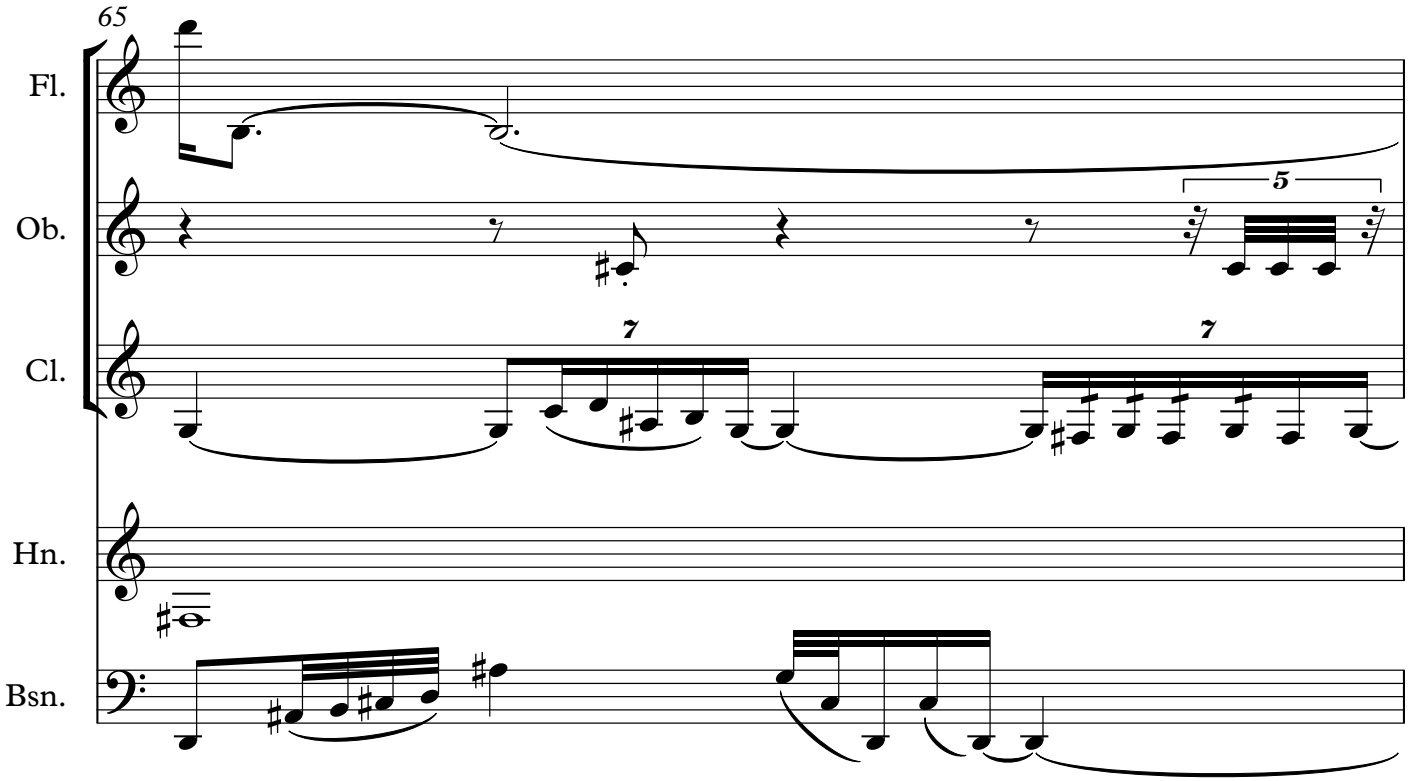

54
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mf
6
5

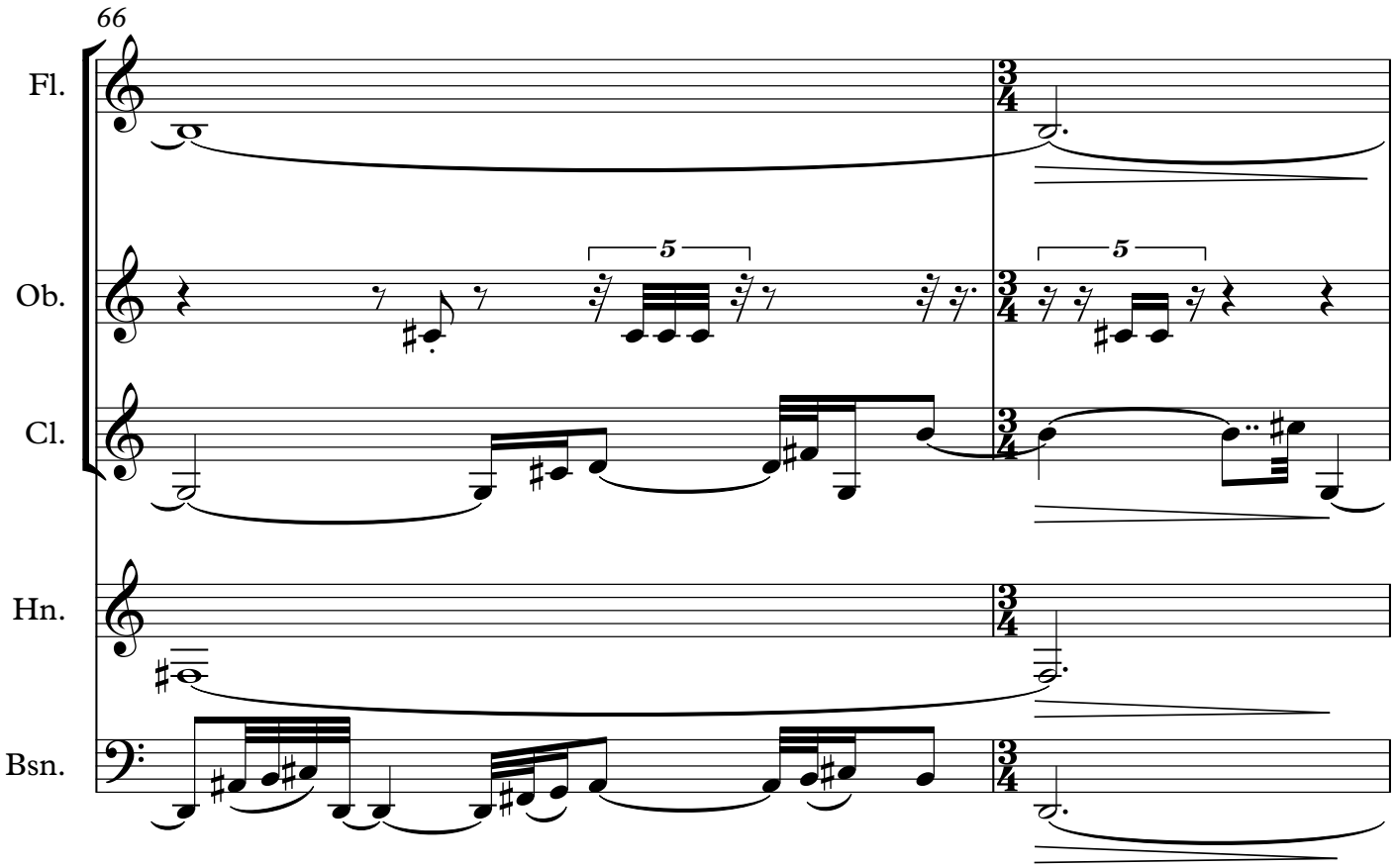

56
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.


58
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.


59
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
60
mp
mp
p
mp

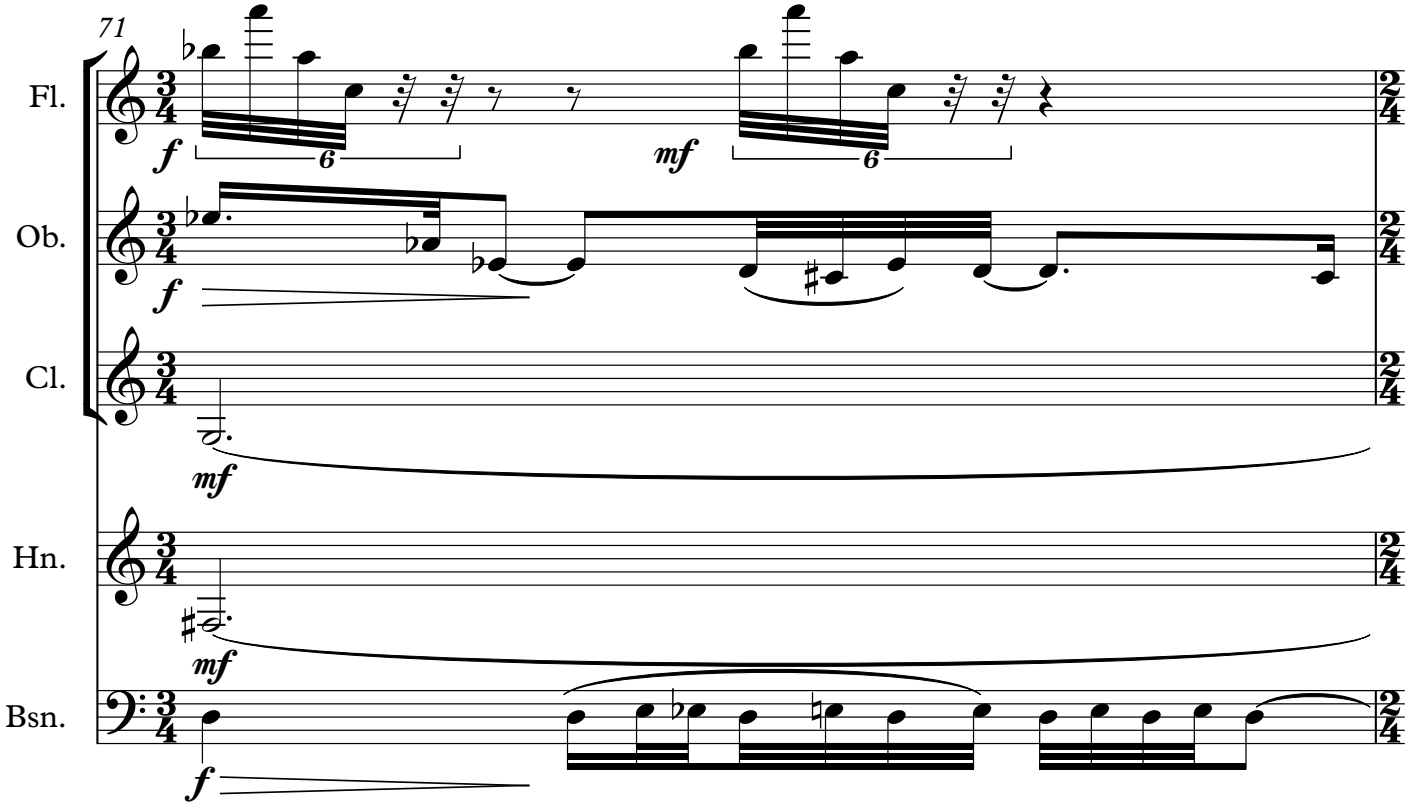

63
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mp


65
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
5
7
7


66
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
5
5
3/4


68
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
3
5/4


70
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mf


71
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
f
mf

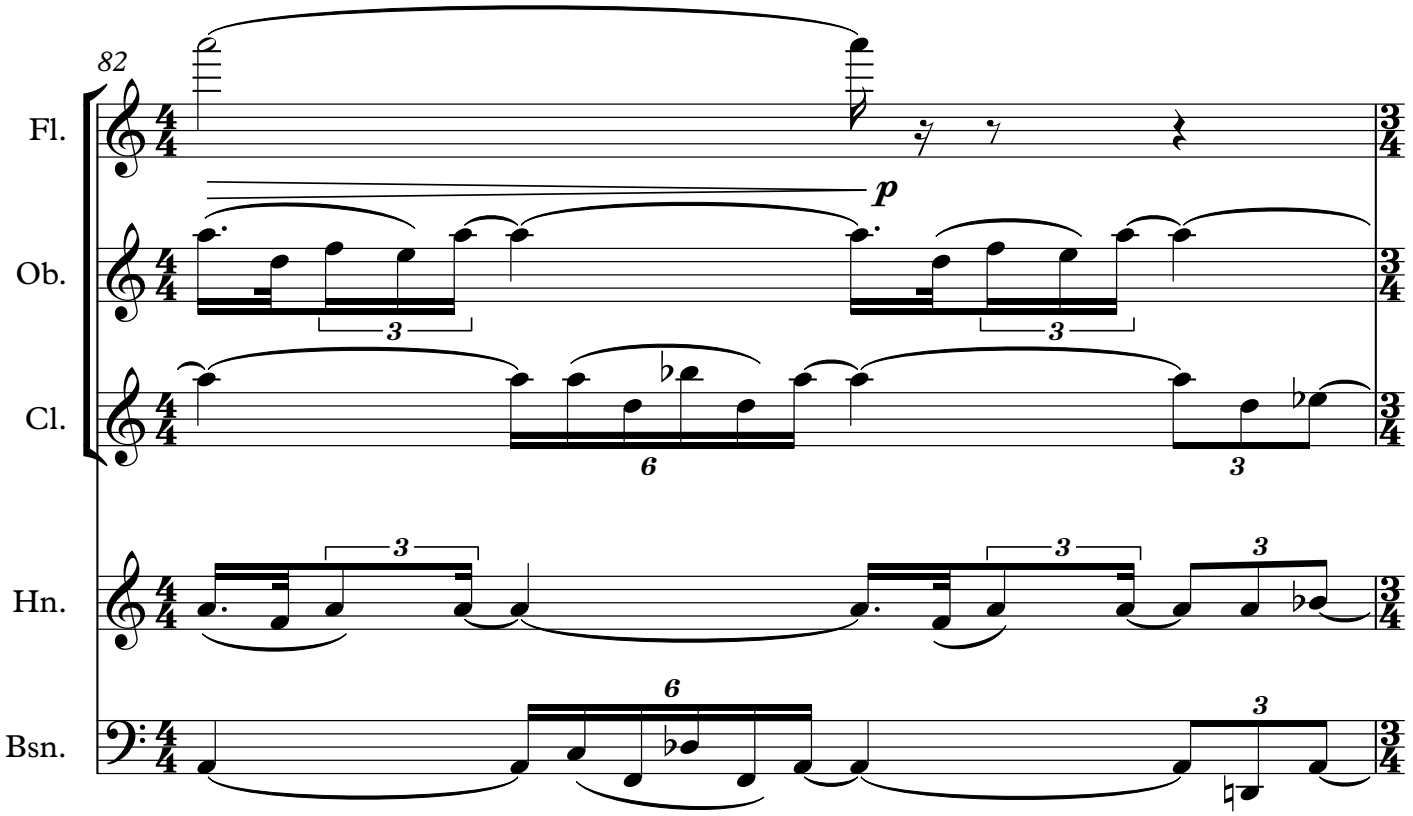

72
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
73
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
f


74
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
ff
f
mf
75
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.


76
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mp
p
mp
3
3


78
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mp
mp
3
3
3
3
3
3


80
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mf
mp


82
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
p


83
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mf
p
mf


85
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
p


86
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mf
p
f
mp
mf
p
mp


89
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mp
mp
p


93
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mp
mp
mp


98
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mf
mf
mf
p
mp
pp
mp

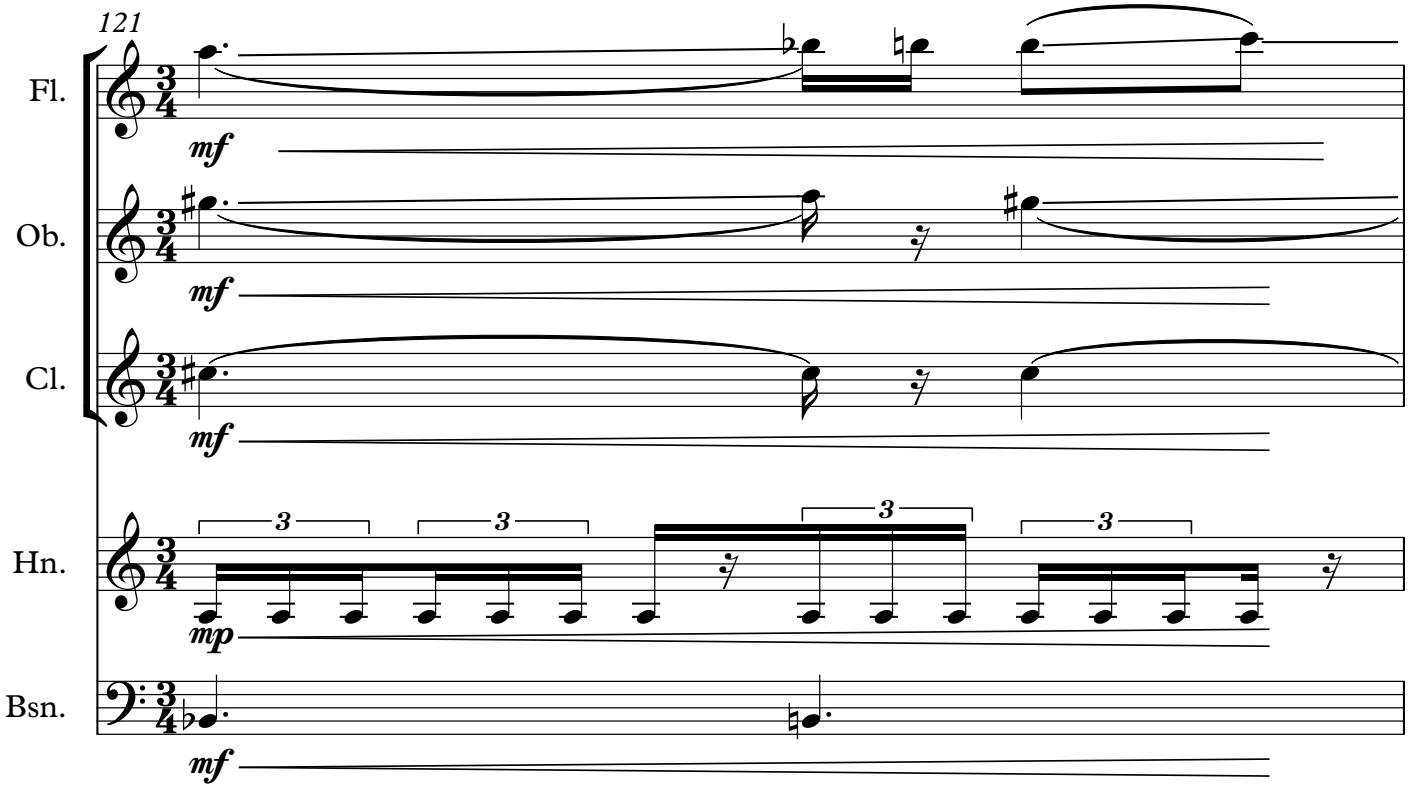

102
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
p
pp
3


107
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mp
mf
3
5
6


110
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mf
mf
3


112
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
6
3
3
mp
3
6
mp
3
p
p


115
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
p
pp
3
118
3/4


121
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mf
mp
3

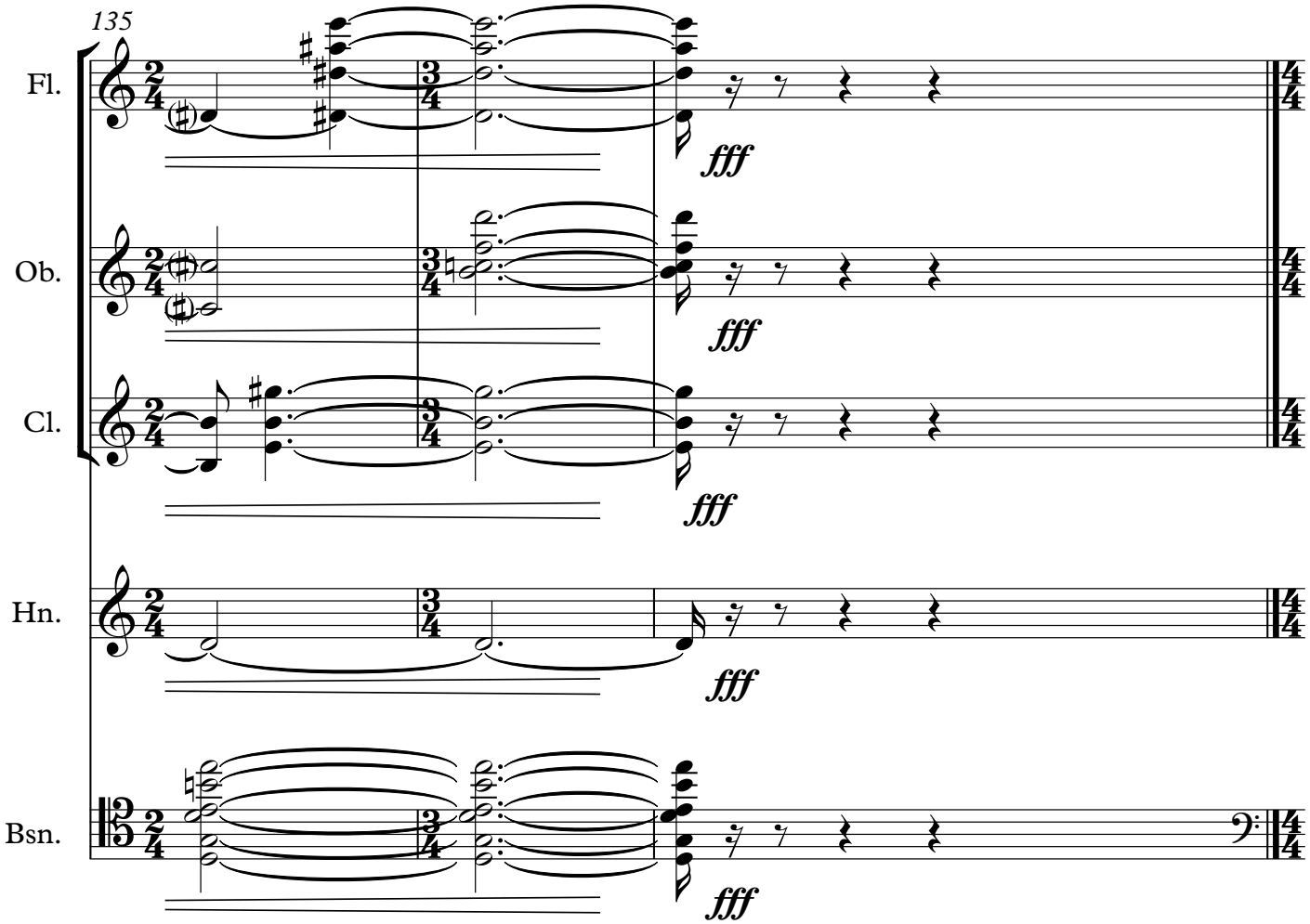

122
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
f
mf
7
5


123
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
ff
f
mf


125
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mp
p
f


128
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
pp
pp
mp
3
pp
3
p


131
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
3
3
mp

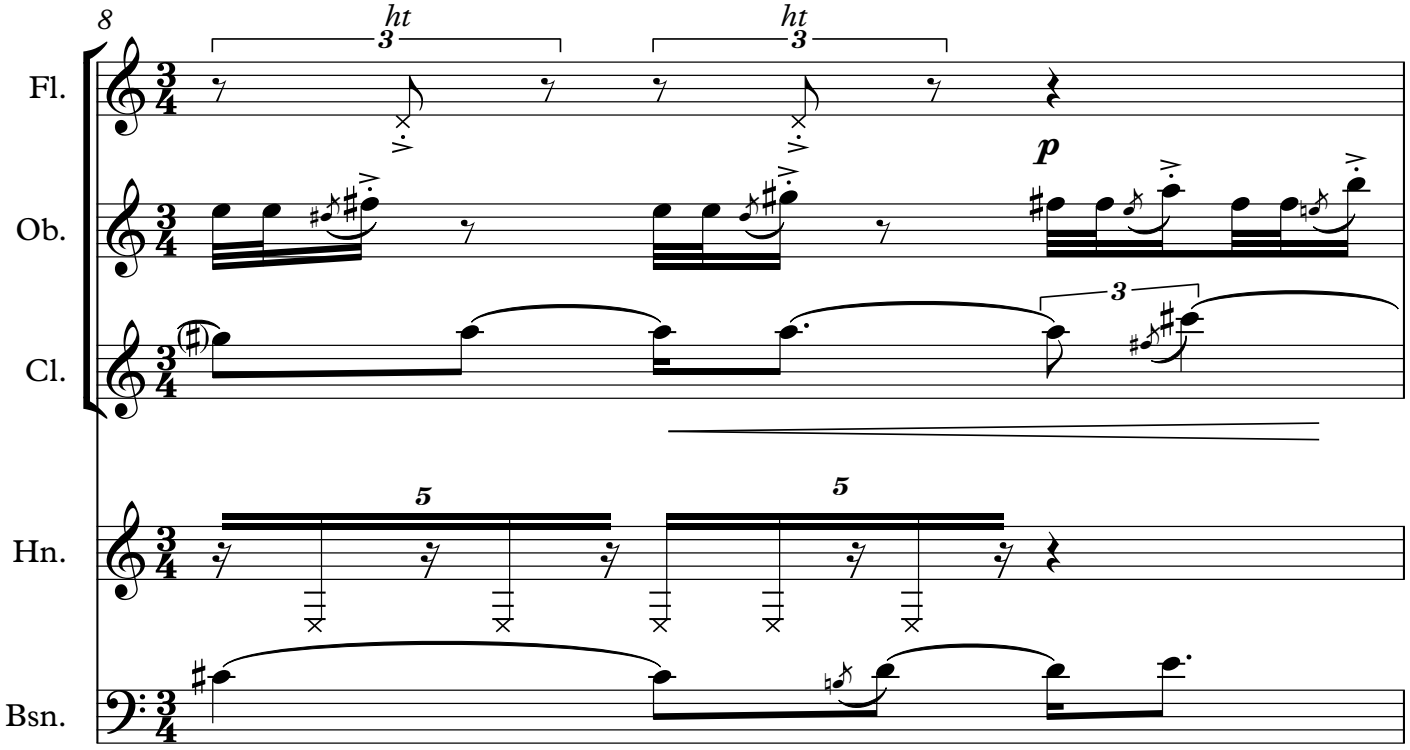

135
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
fff

II





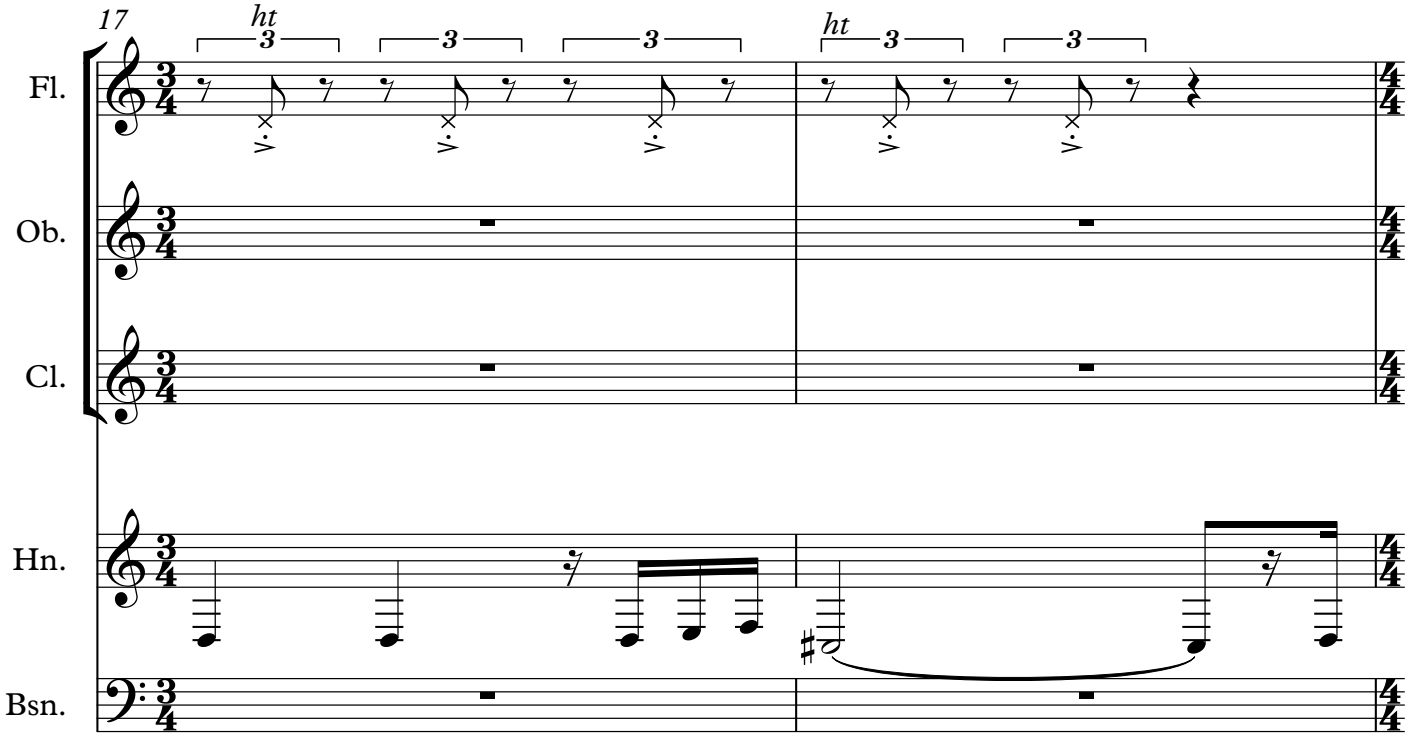

5
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
ht
ht
mp
tonque rum,valves open


8
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
ht
ht
p

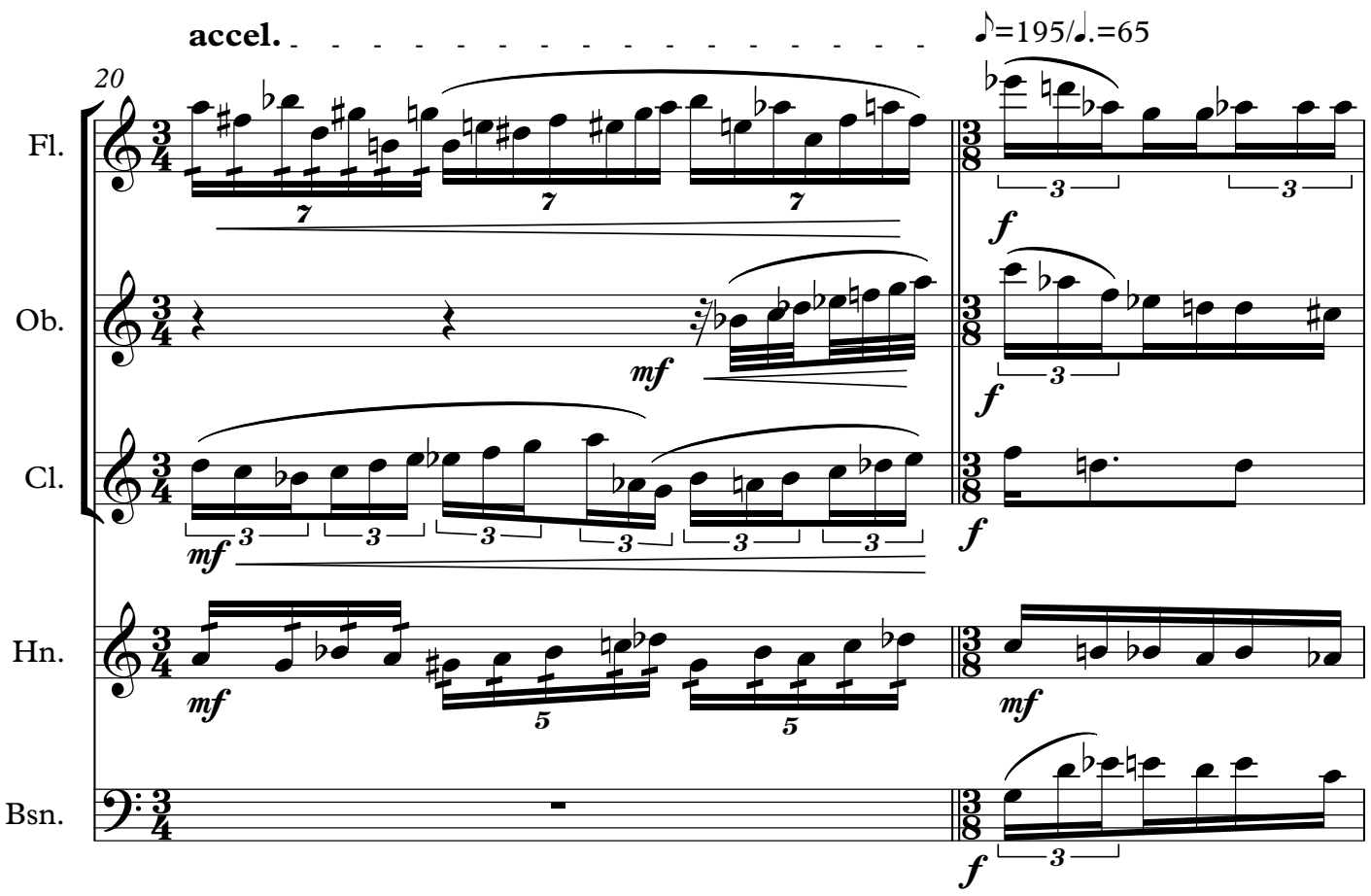

9
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mf
mp
3
6
5


11
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mp
mf
p
3


14
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
ht
p
mp


17
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
ht


19
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
p
mf

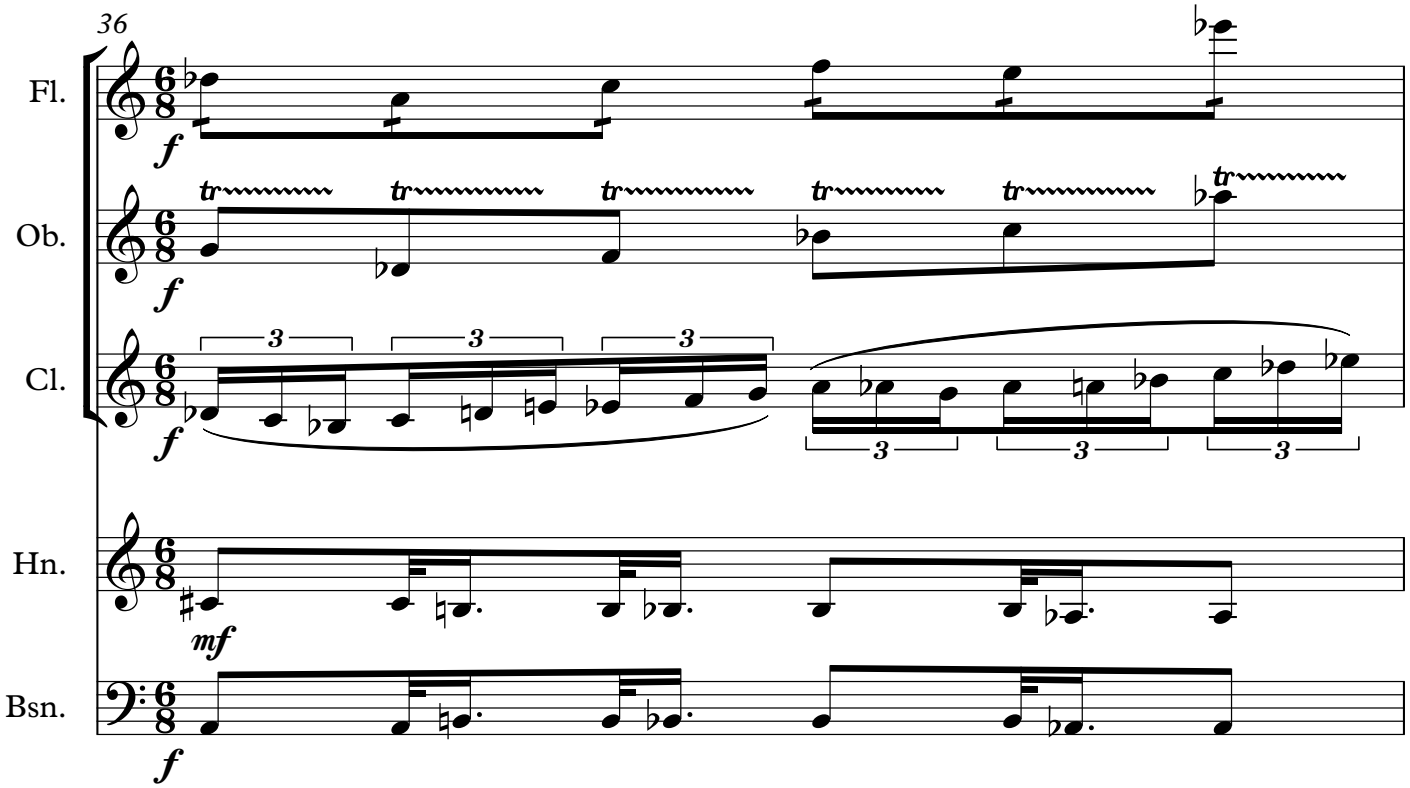

accel.
♪=195/♩.=65
20
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mf
f


22
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.

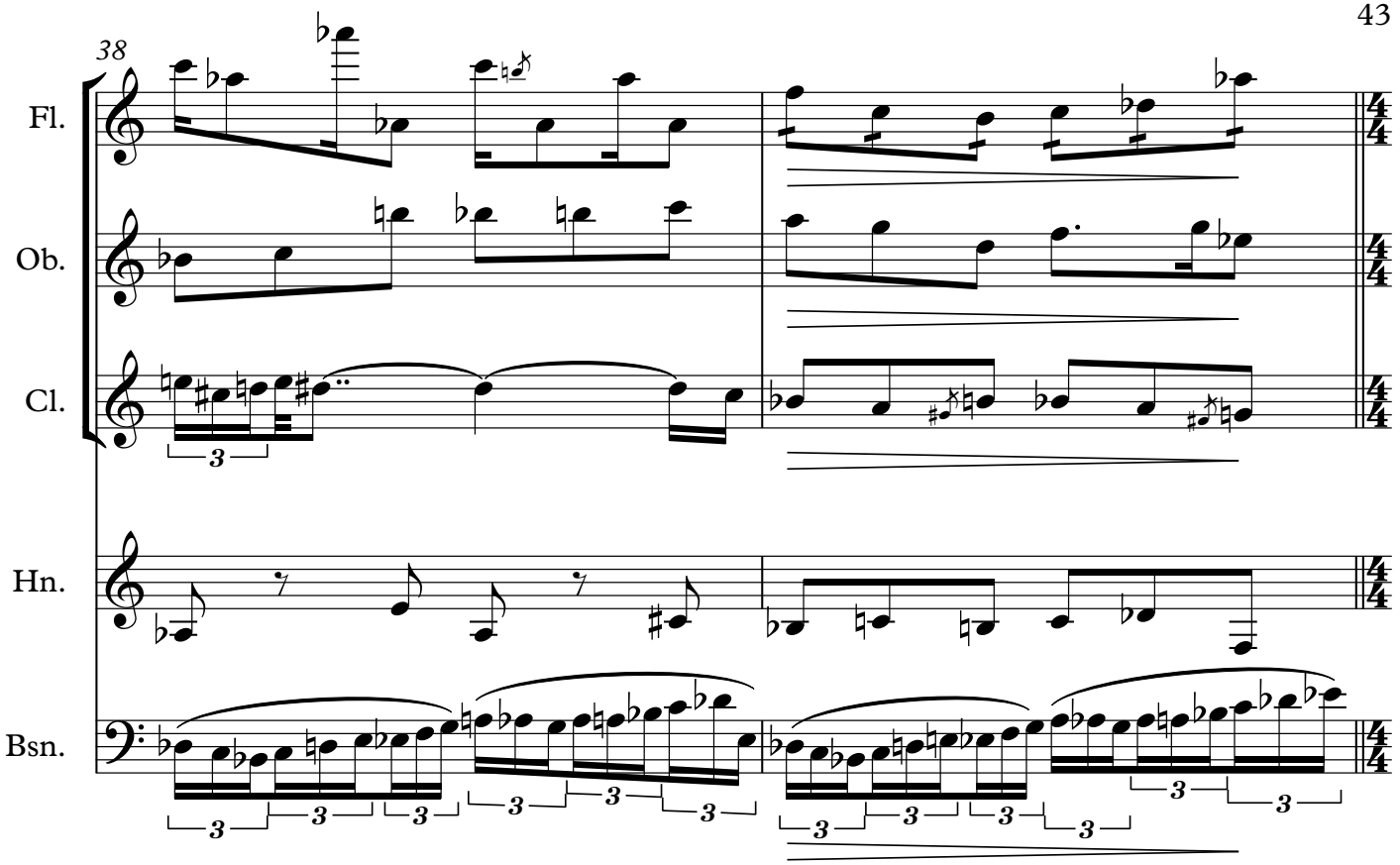

25
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.


28
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
ff
mf
mp


32
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.


36
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
f
mf
tr
3


37
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
tr
3


38
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.

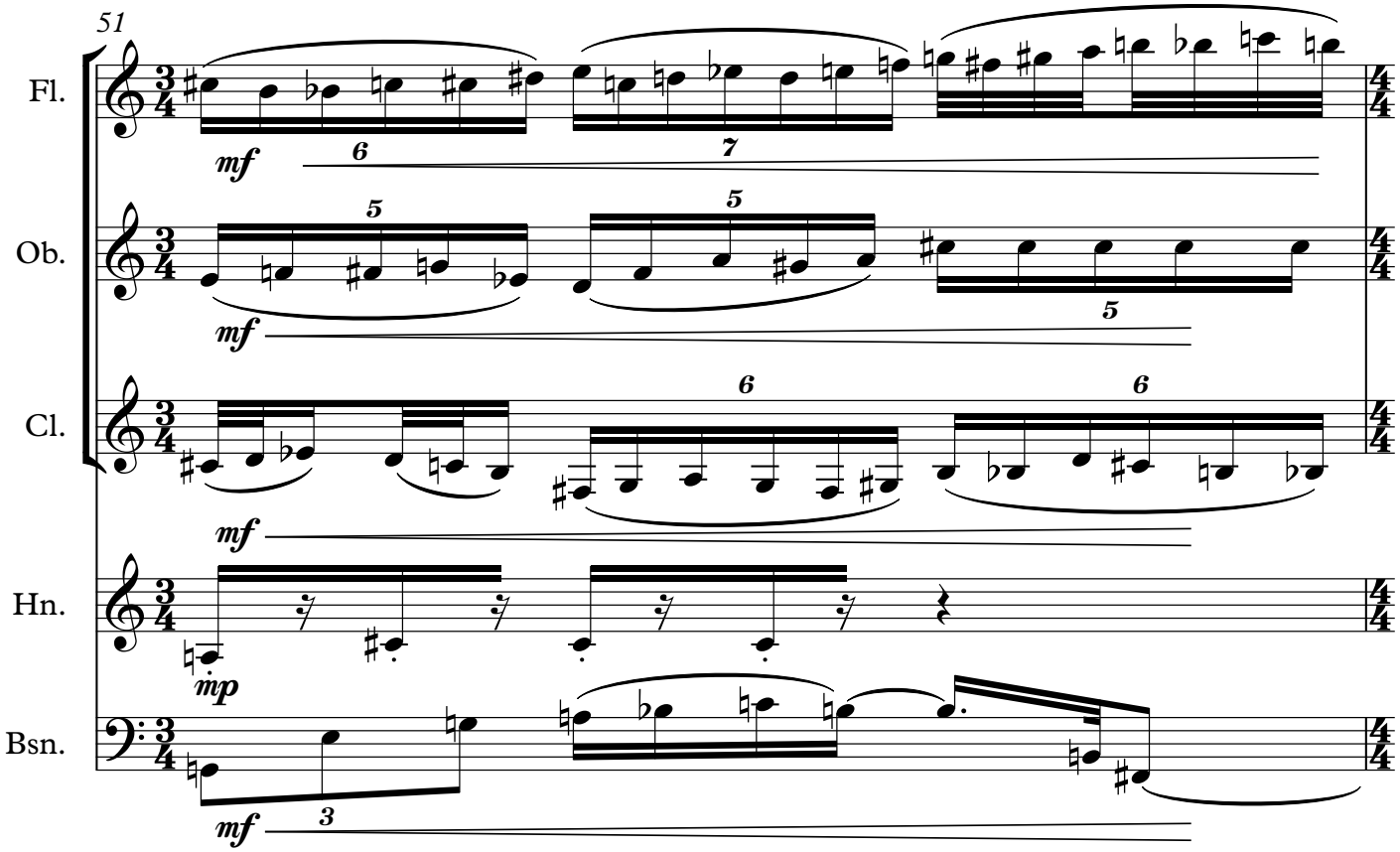

♩=56
40
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mf
mp


41
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
42
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mp
p


44
ht
3
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
p
mp


47
3
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mp
p


49
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mf
mp


51
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mf
mp

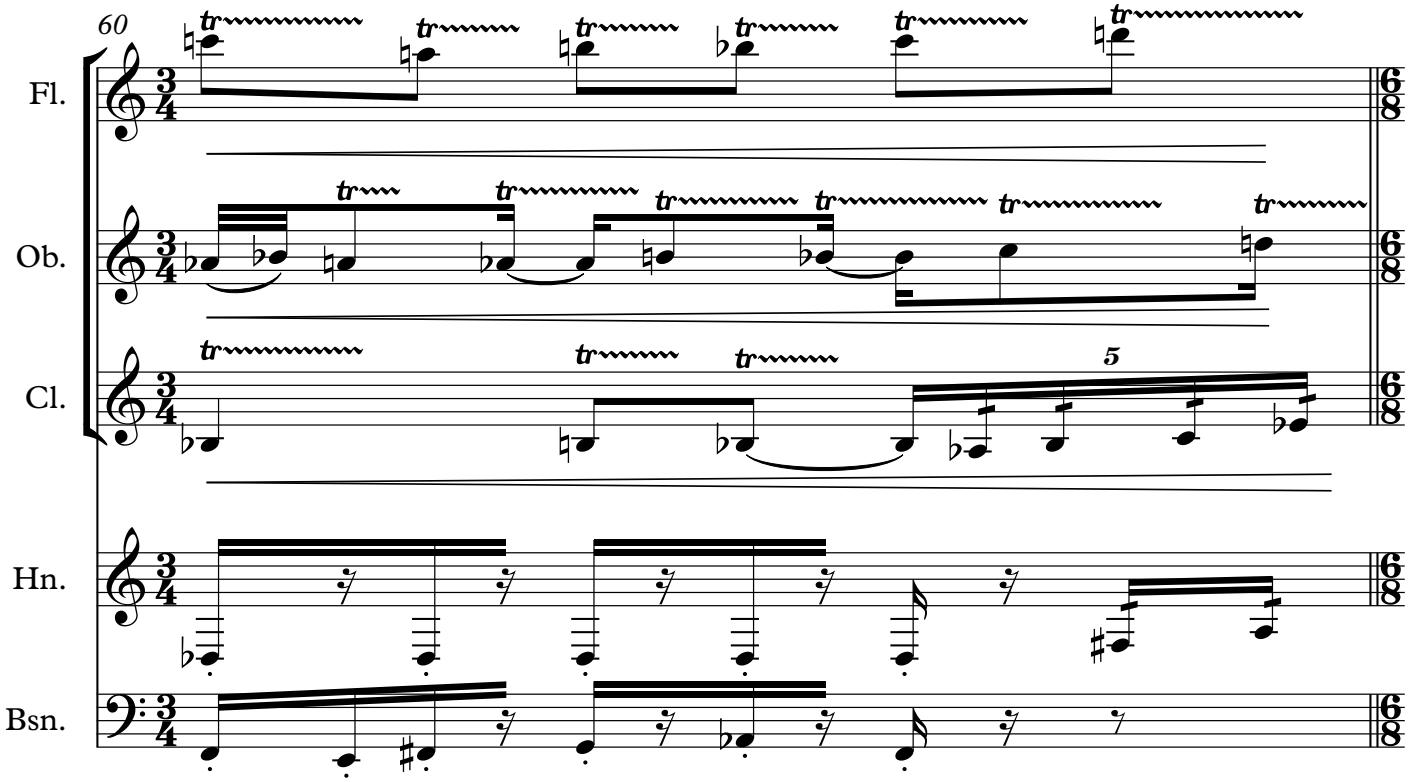

52
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
ht
ht
f
mf
p

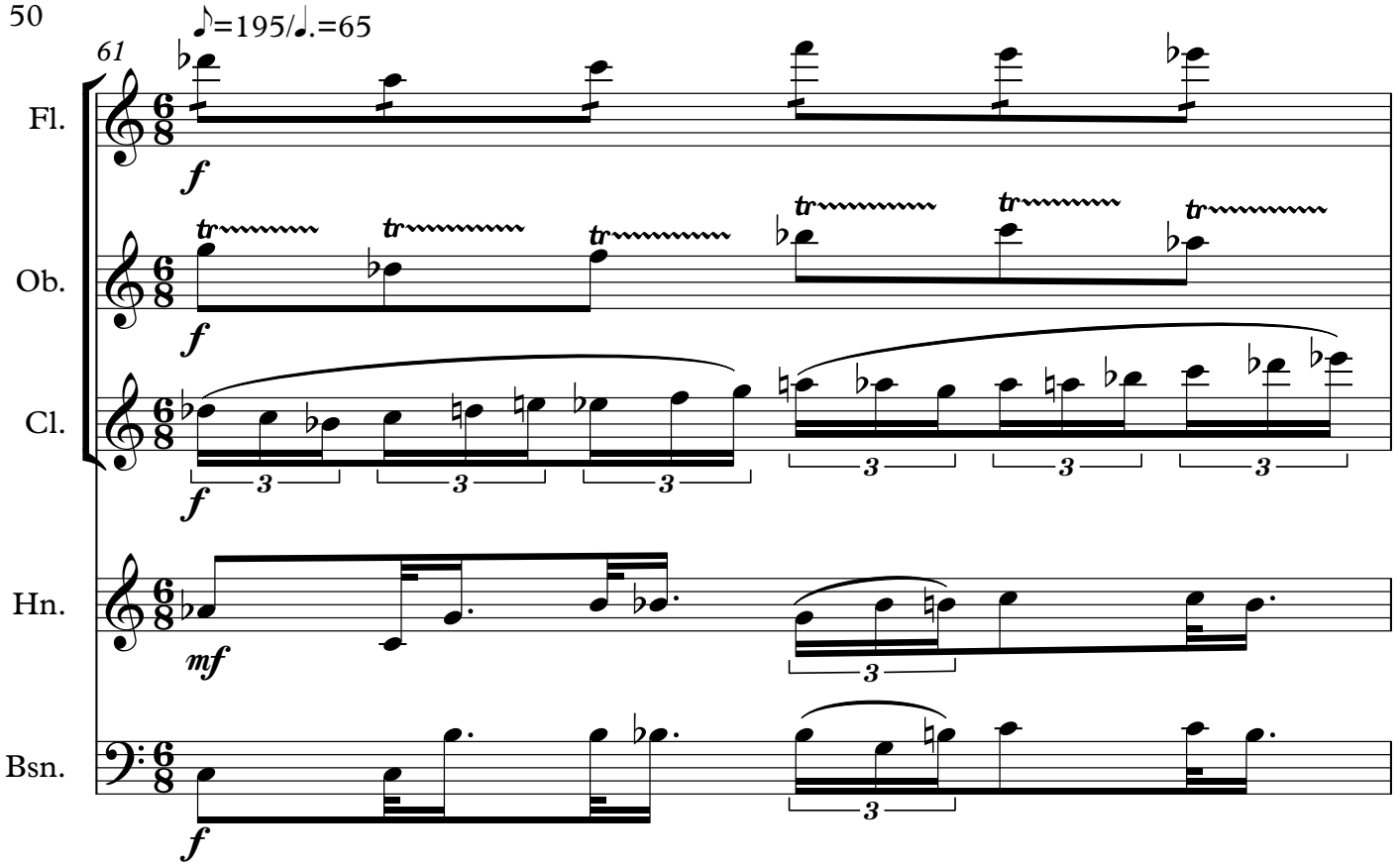

53
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
ht
ht
f
mf
p

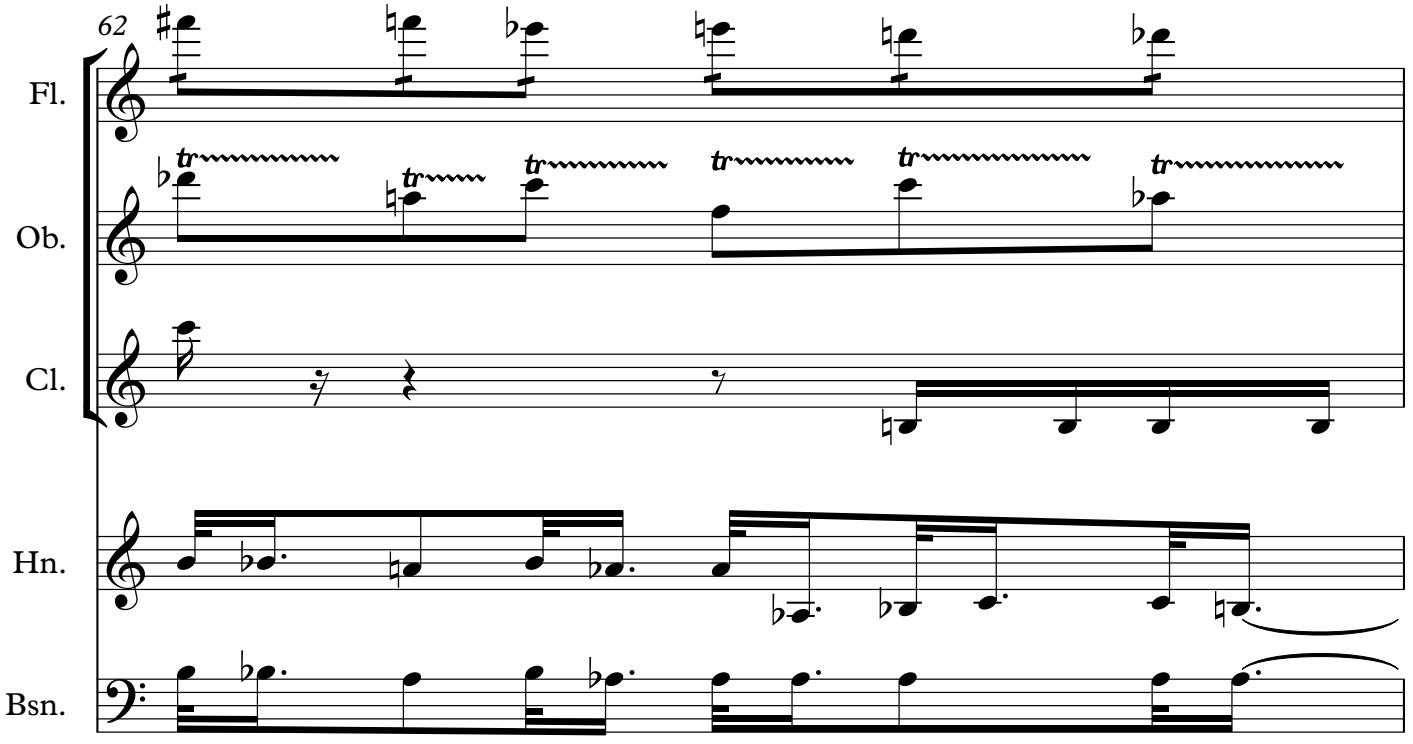

55
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
p
3


57
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
p
mp
3


59
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mf
mp
tr
6
7
5


60
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
tr
5


♪=195/♩.=65
61
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
f
mf
tr
3


62
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
tr


63
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.


64
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.

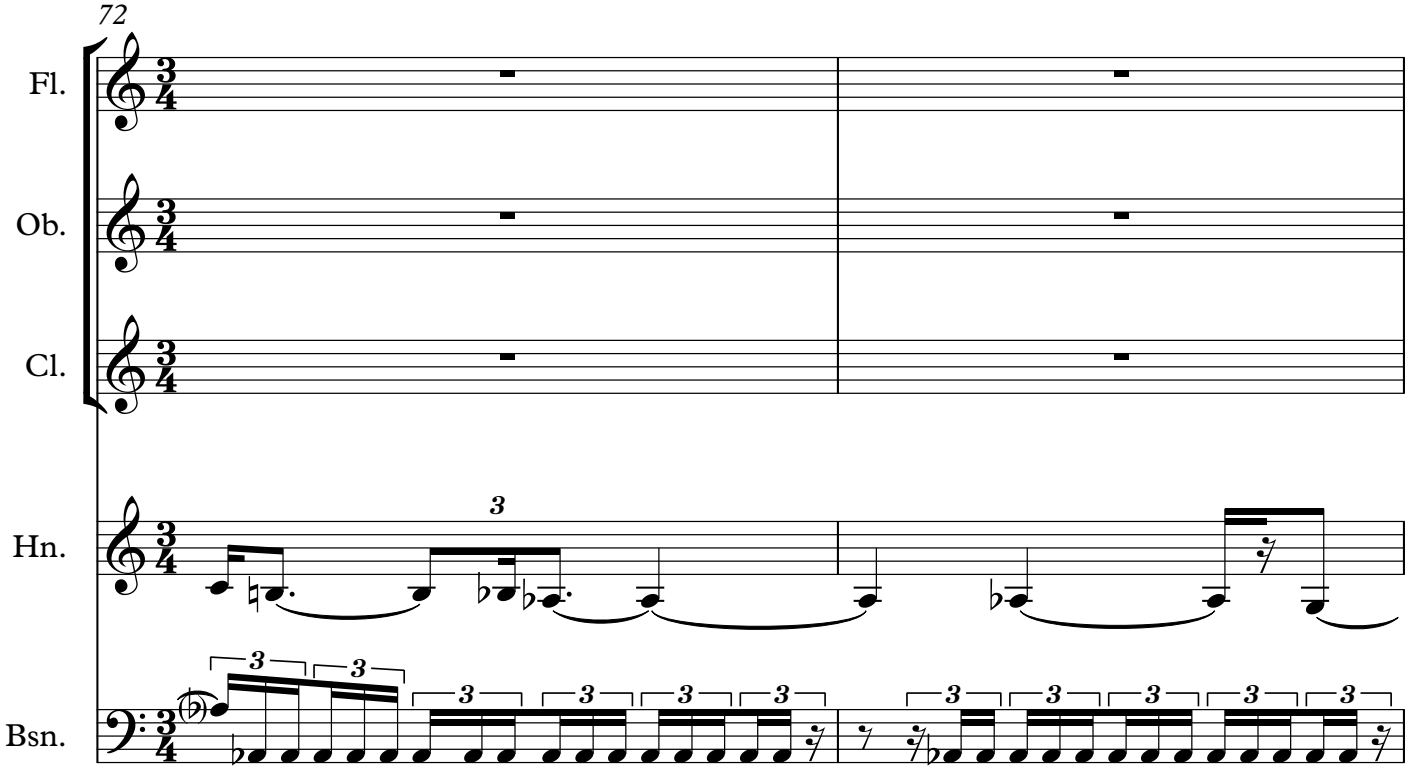

65
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.


66
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.


67
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.


68
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.


70
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mp
mf


72
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.


74
♩=52
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
3
3
3
3
3
3
3
p
p


77
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mp
mp
3
3
3
3
3
3
3
mp
mp


80
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mf
mf


82
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
f
p
mf
f
p

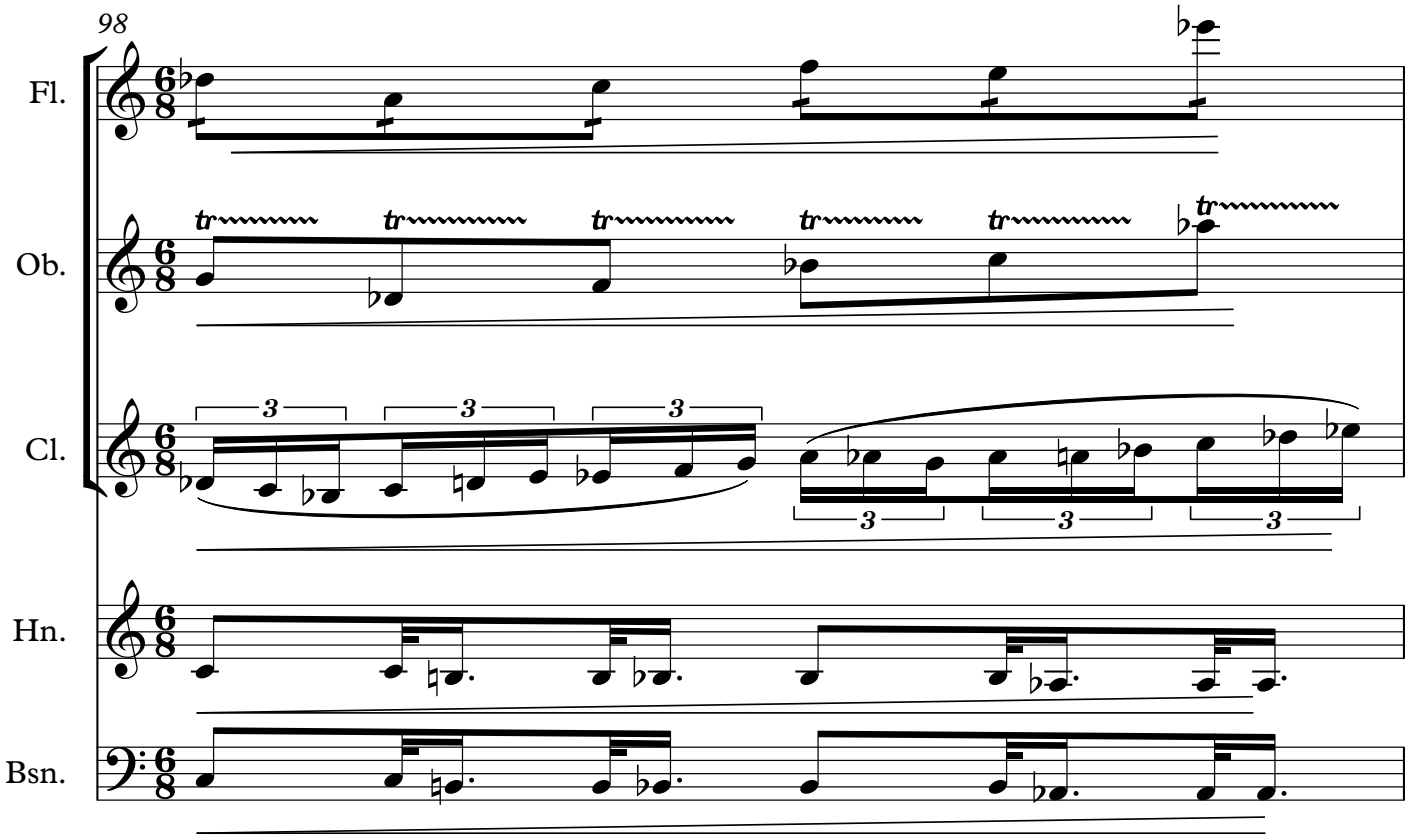

85
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mp
p
mp
mp


87
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.


89
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mf
mp
3
6
5

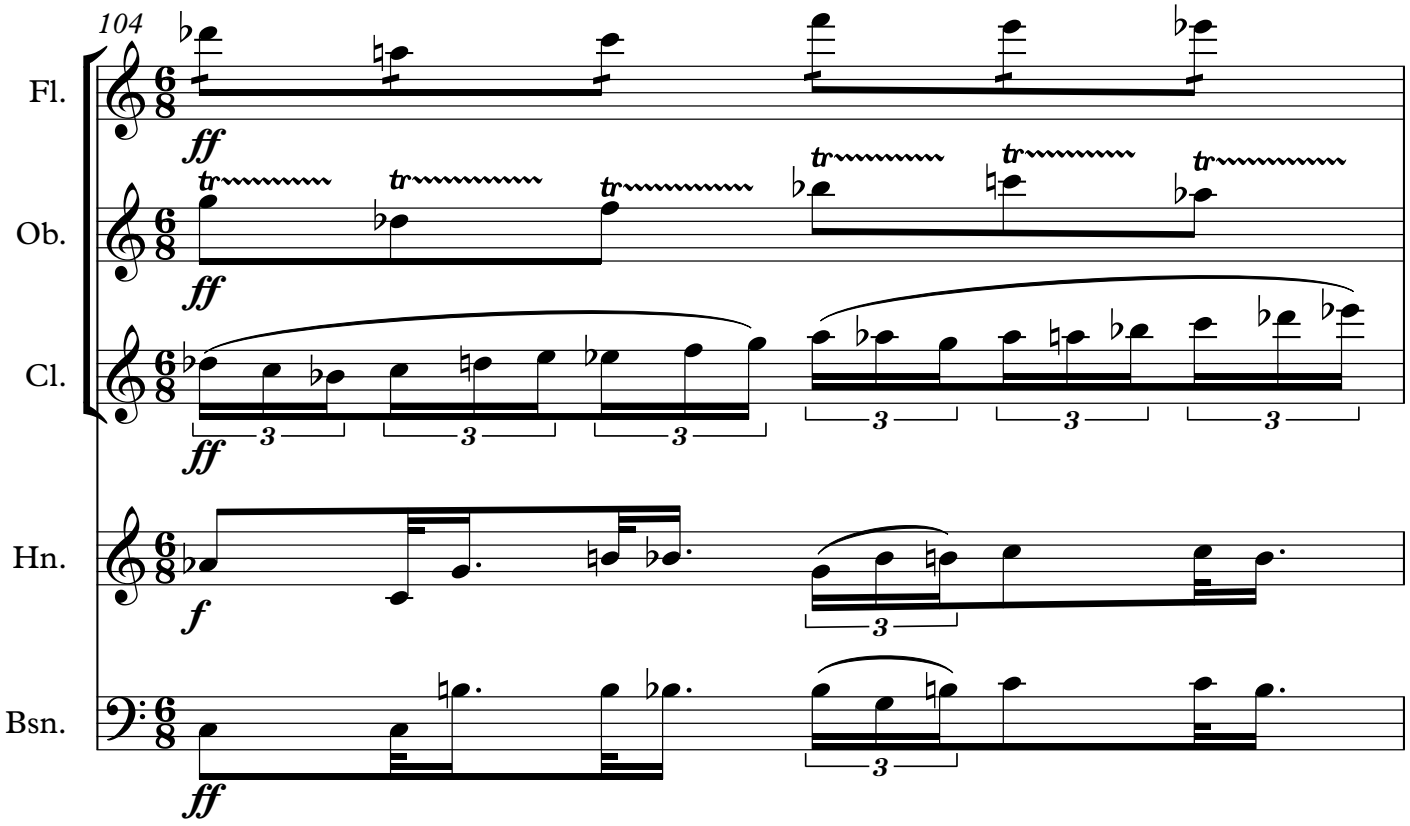

♪=195/♩.=65
91
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
f
mf
3


95
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.


98
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.


99
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
ff
f
mf
tr
3


101
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
3


104
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
ff
f


105
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
f
mf


107
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
109
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.


112
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.


115
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.


116
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.


117
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.


118
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.

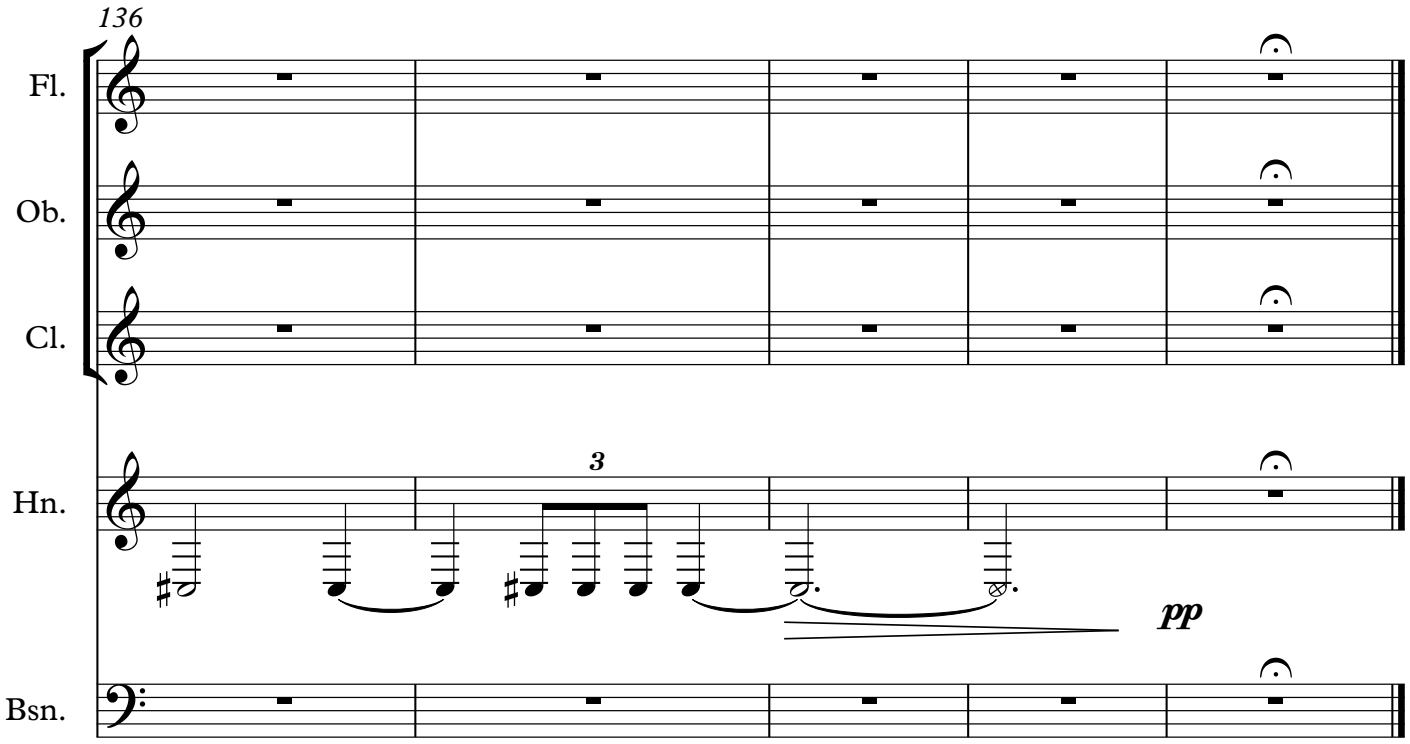

120
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mf
mf
mf
mp
mf


122
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
♩=52
3
3
3
mp
mp
p
p
p


127
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3


131
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mf
mp
3
6
5


133
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
mp
mf
p
3



12/3/2020

Flute
Flute

AENEIS
for woodwind quintet

Στη μνήμη του πατέρα μου

Dimitris Doxakis /2019

I



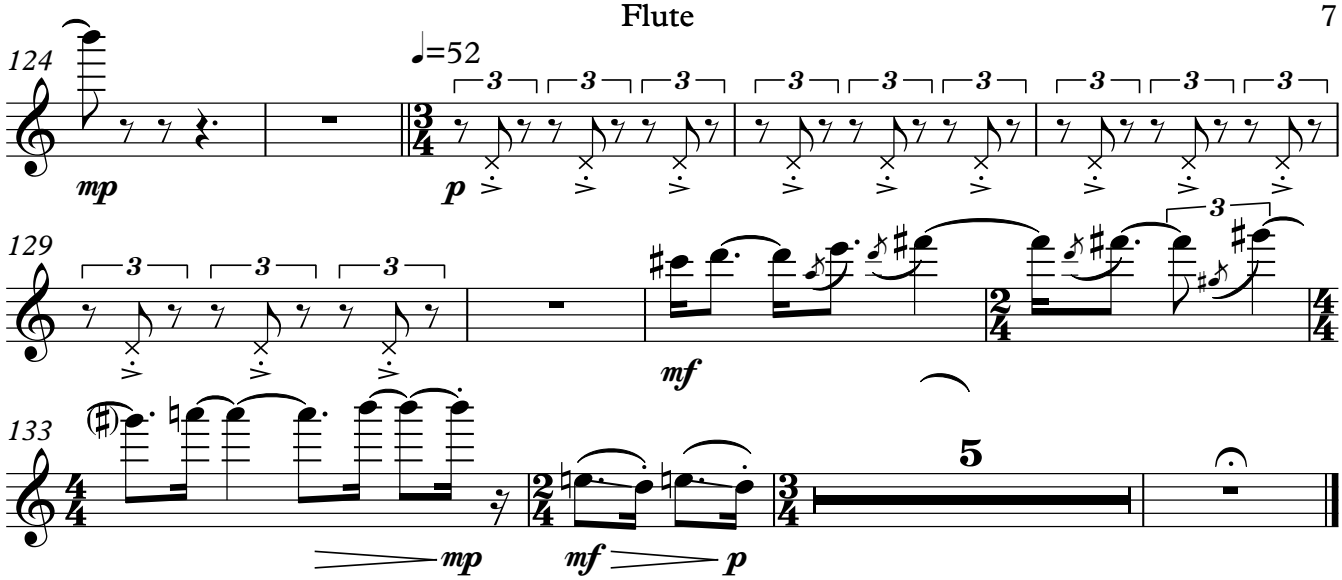

23
11
11
5
tr
25
(tr)
mp
5
mp
5
33
p
9
mf
6
37
5
5
5
6
mp
41
mf
2
p
48
5
5
3
3
3
3
mf
51
5
5
6
6
ff
54
f
mf
59
2
mp
65
3
3
3
3
3
70
5
5
6
6
mf
f
6
mf
6


72
74
76
80
86
95
104
111
116
123
127


Flute
133
fff
1
♩=52
ht
p
2
7
mf
11
mp
16
accel.
19
♪=195/♩=65
21
f
26
ff
31
36
40
♩=56


45
ht
3
p
mp
49
5
mf
mp
51
6
7
mf
52
f
mf
ht
p
f
55
p
59
mf
tr
61
♪=195/♩.=65
f
64
68
71
♩=52
3
2


79
mp
mf
82
f
p
85
88
mf
92
♪=195/♩.=65
f
97
ff
f
102
ff
f
107
110
115
118
mf


124
♩=52
mp
p
129
mf
133
5
mp
mf
p

Oboe
Oboe

AENEIS
for woodwind quintet

Dimitris Doxakis /2019

I




37
2
mp
43
3
49
mf
51
f
54
mf
ff
f
58
62
mp
66
69
mf
71
f
73
ff
f


76
mp
mf
82
85
f
mp
89
mp
96
mf
101
p
108
mf
mf
111
mp
115
p
2


121
mf
f
ff
125
f
mp
pp
mp
II
130
3
136
fff
1 ♩=52
p
5
mp
8
mf
6
3
11
mp
mf
mp
accel.
16
2
mf
21
♪=195/♩.=65
f
3
26
tr tr tr tr tr tr
ff
mf
32


36
40
♩=56
43
48
51
53
58
♪=♪ ♩.=65
60
63
65
69


75 ♩=52
4
mf
5
f
83
2
3
89
mp
mf
6
3
93
♪=195/♩.=65
f
3
98
tr
ff
f
103
ff
f
107
3
110
115
118
mf
124
mp
♩=52
5
mf
6


133
4
mp mf
p

Clarinet in B♭
Clarinet in B♭

AENEIS
for woodwind quintet

Dimitris Doxakis /2019

I



V.S.

Clarinet in B♭




70
mf
mf
72
f
74
ff = f
76
mp
81
mf
85
f
mf
89
mp
96
mf
mp
102
p
3
112
3
2
p
118

Clarinet in B♭

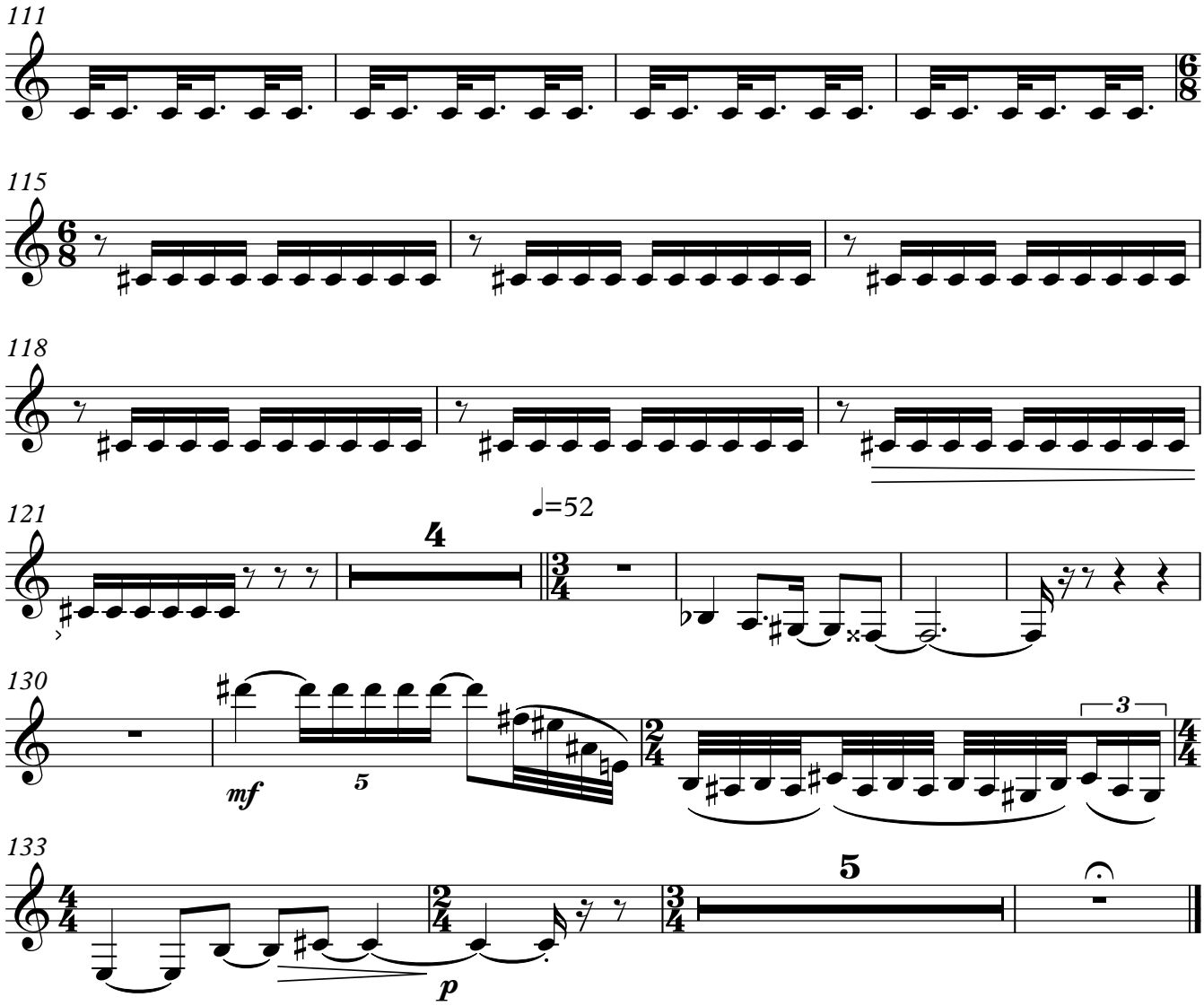




V.S.

Clarinet in B♭




111
115
118
121
♩=52
4
130
mf
5
3
133
5
p

Horn in F
Horn in F

AENEIS
for woodwind quintet

Dimitris Doxakis /2019

I




29
35
39
46
51
55
59
63
69
73
76

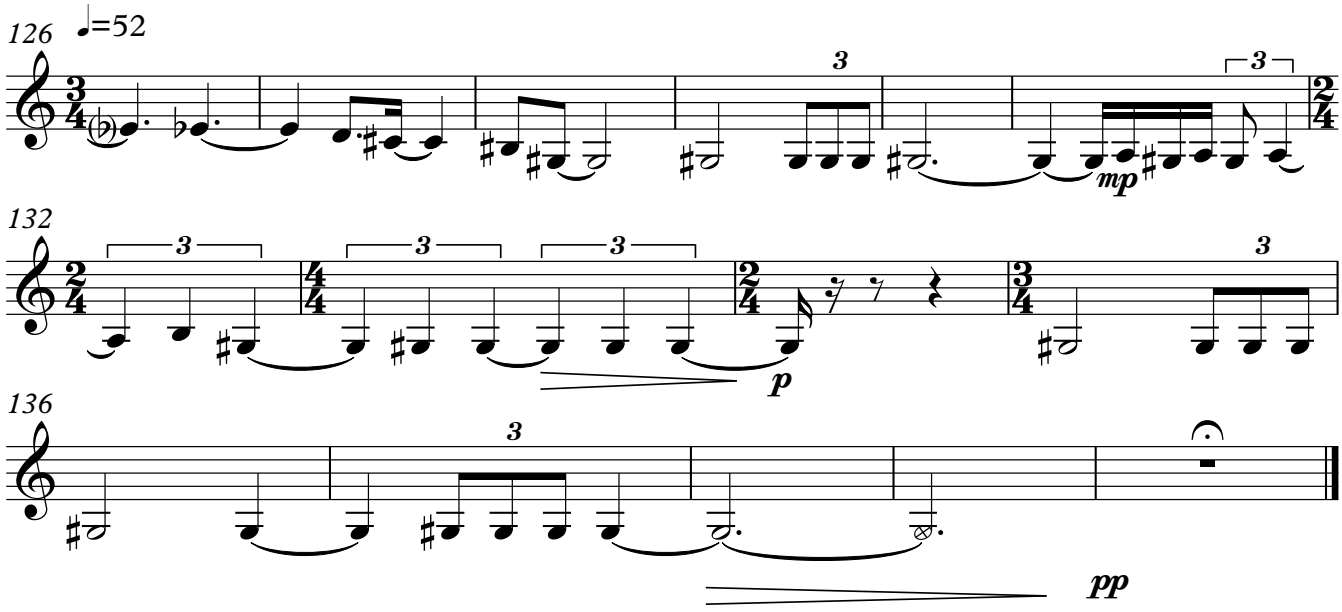

80
mp
85
f
p
2
90
p
mp
97
pp
pp
103
111
2
p
pp
118
p
mp
122
mf
f
mf
125
p
pp
130
p
134
fff

Horn in F


1
♩=52
p
tongue rum, valves open
6
mp
11
p
mp
16
19
accel.
mf
21
♪=195/♩.=65
mf
27
mp
32
mf
37
40
♩=56
mp
p
43
mp
p


47
51
54
58
60
♪=195/♩.=65
63
65
67
70
74
♩=52
78
3


85
p
mp
90
♪=195/♩.=65
mf
96
f
100
mf
104
f
mf
107
111
115
117
119
mf
121
mp
p


126
♩=52
3
3
mp
132
3
3
3
p
3
136
3
pp

Bassoon
Bassoon

AENEIS
for woodwind quintet

Dimitris Doxakis /2019

I

♩ = 56 / ♪=112



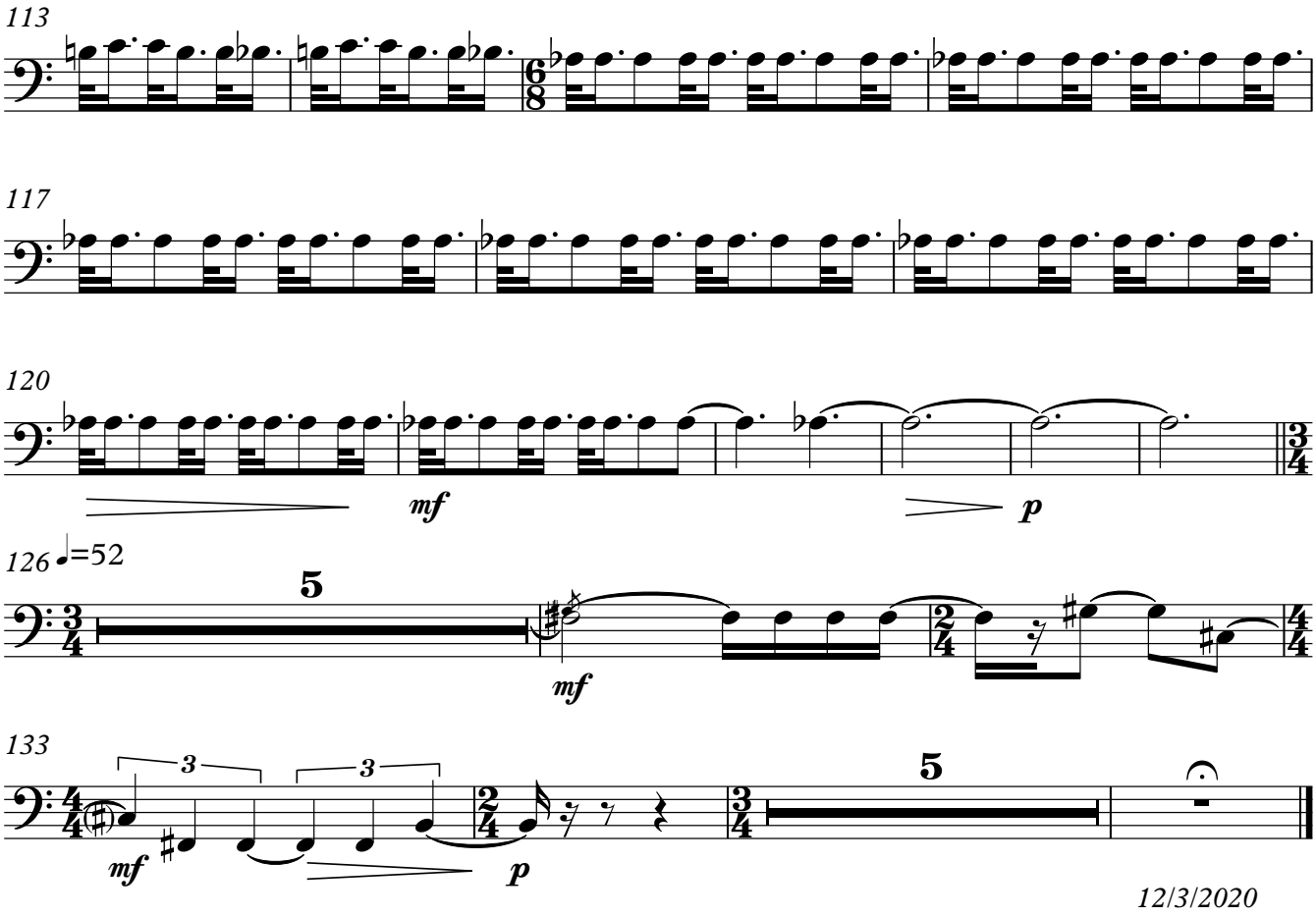

51
55
59
64
67
70
72
75
77
82
85


89
97
106
115
120
124
131
2
4
8
13
mp
p
mf
f
ff
fff
2
7
3
1=52
accel.

Bassoon


♪=195/♩.=65
21
f
27
2
mf
35
f
38
40
♩=56
mf
3
47
mp
mf
mp
51
mf
f > mf
f
55
p
mp
59
mf
61
♪=195/♩.=65
f
64


68
mf
72
75 ♩=52
p
79
mp
p
85
mp
87
♪=195/♩.=65
mp
mf
93
mf
98
ff
mf
101
ff
105
f
108


113
117
120
mf
p
126
♩=52
5
mf
133
3
3
mf
p
5
12/3/2020

Dimitris Doxakis

"Light in Auqust"

Sonata
for clarinet and piano

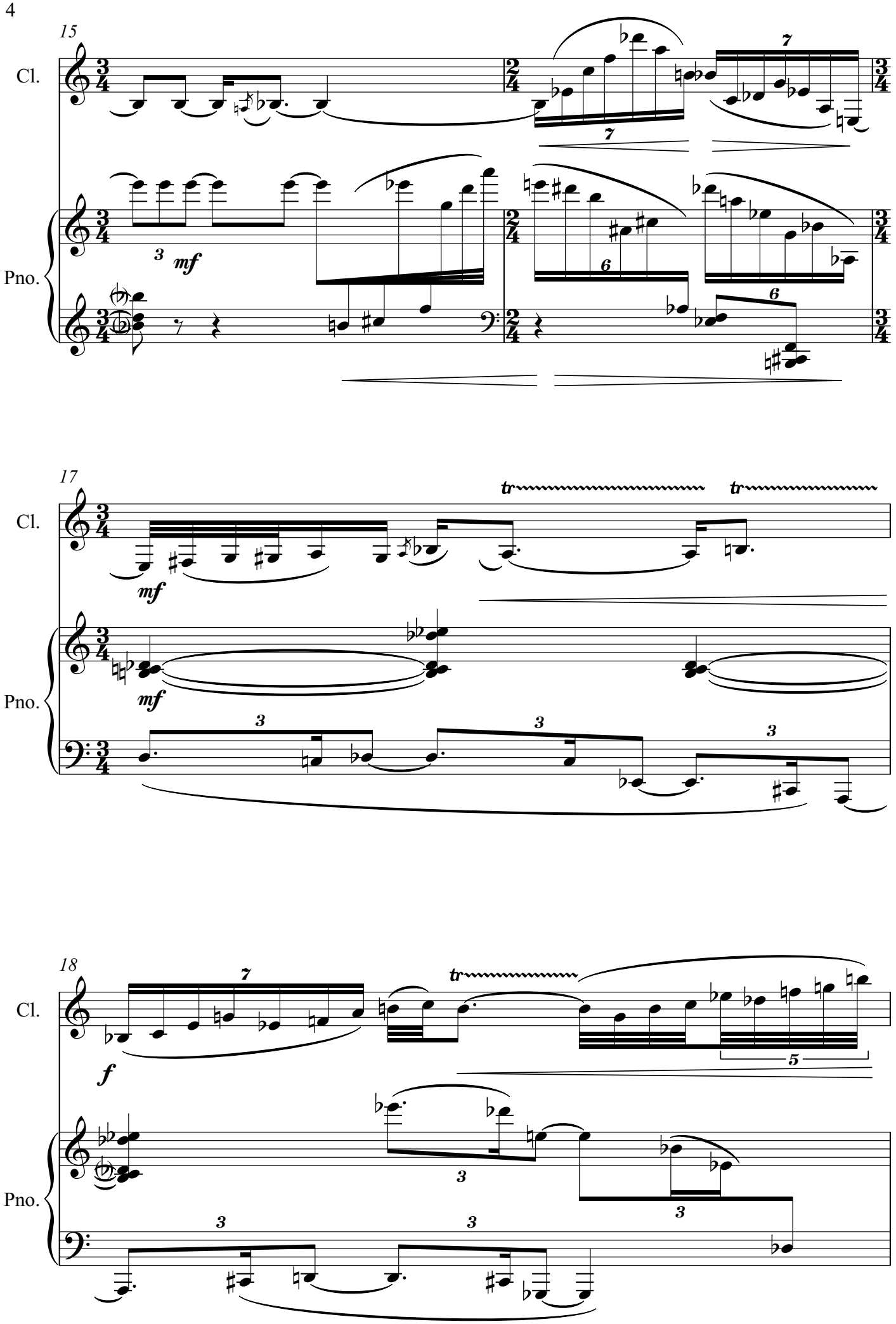
score in c

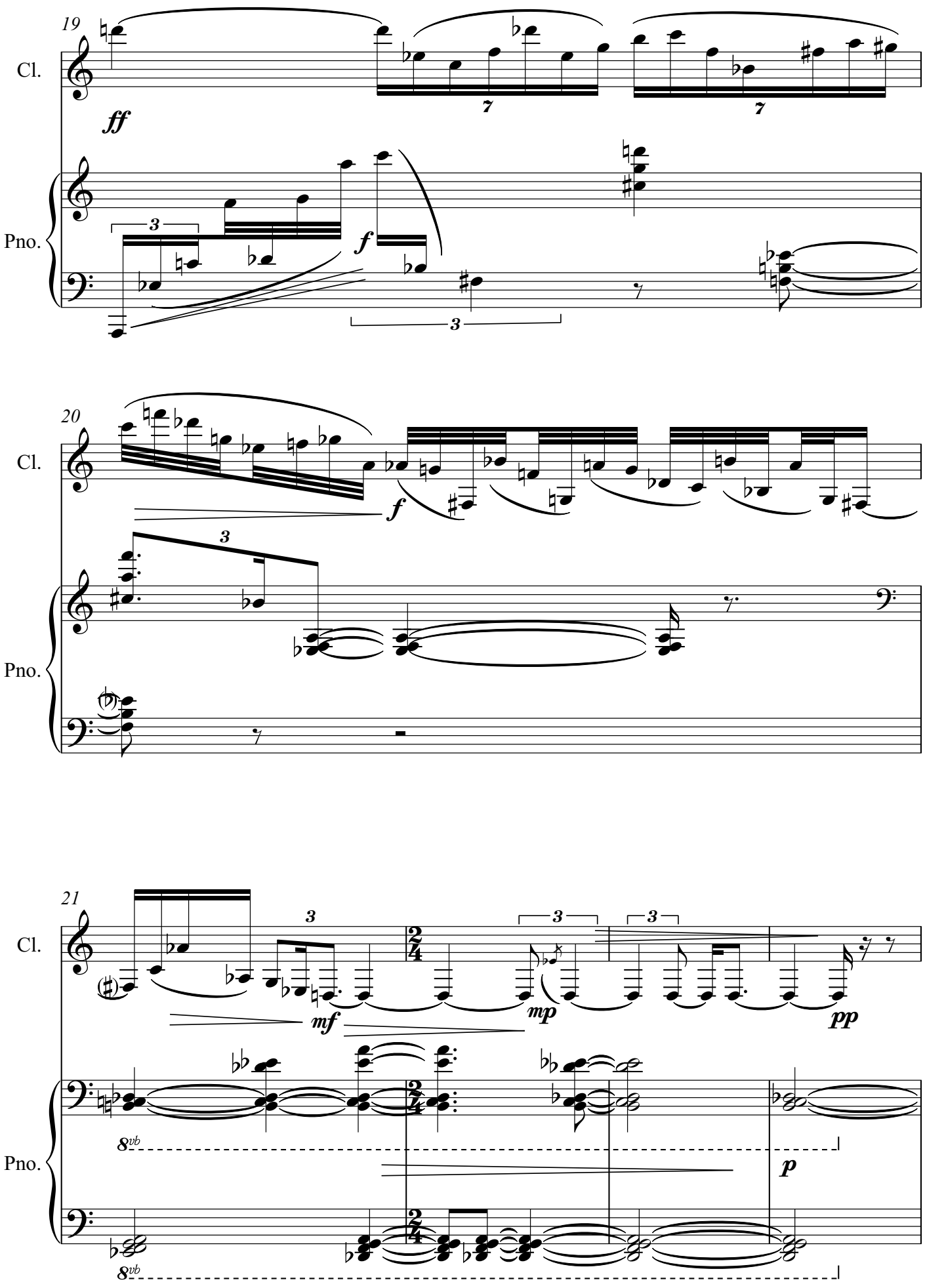
Light in August
Sonata for clarinet and piano
στη Ναταλία και την Κωνσταντίνα

Dimitris Doxakis (8/2017)




7
air
accel.
♩=72
Cl.
Pno.
mp
mf
f
8vb
9
rit.
ff
mf
8va
p
pp
12
♩=60


15
Cl.
Pno.
mf
17
tr
tr
mf
mf
18
f
tr
5


19
Cl.
ff
Pno.
3
f
3
20
Cl.
f
Pno.
3
21
Cl.
3
mf
3
mp
3
pp
Pno.
8vb
p
8vb

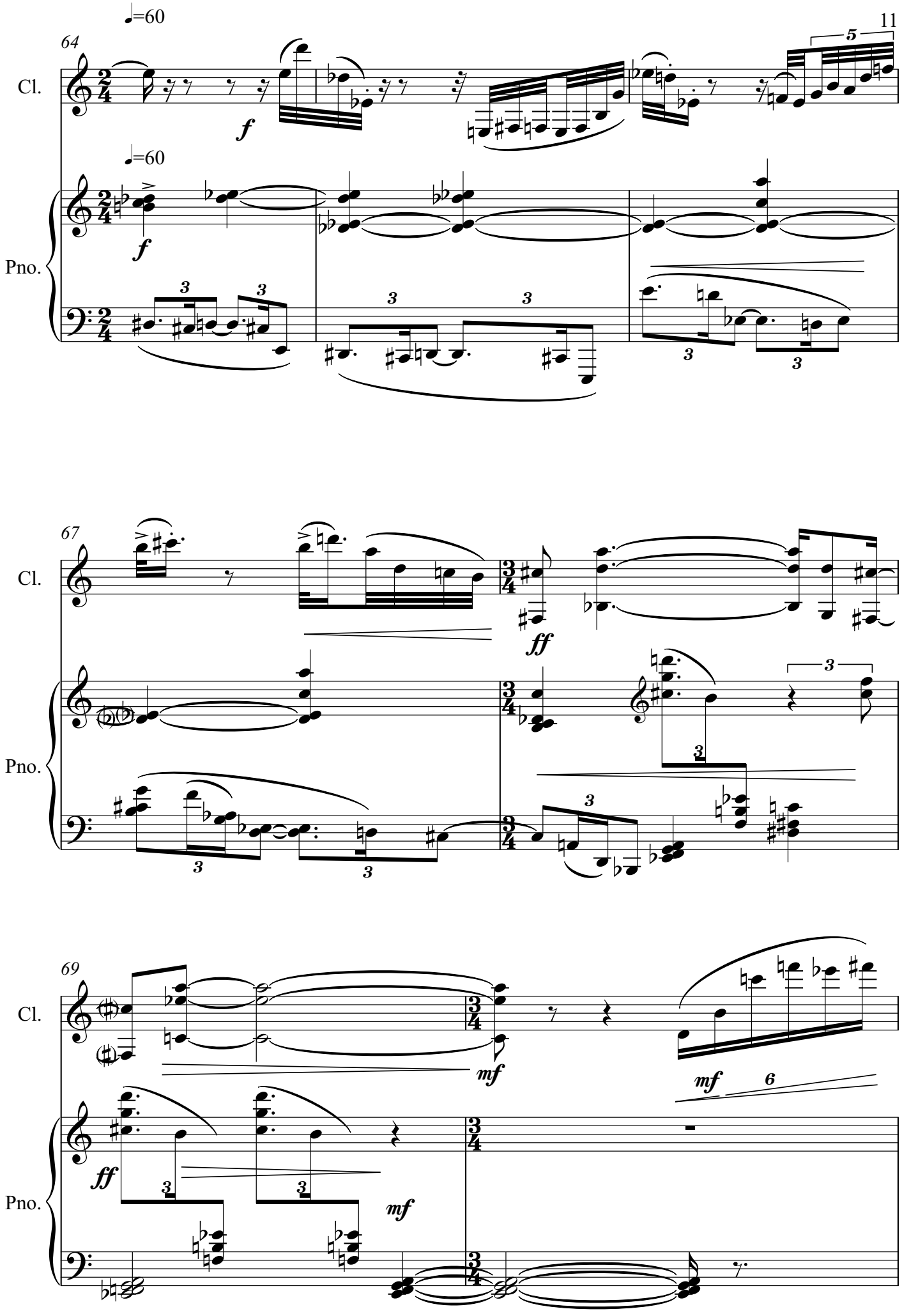

25
Cl.
mf
Pno.
mp
28
Cl.
f
Pno.
mf
30
Cl.
mf
Pno.
8va
f

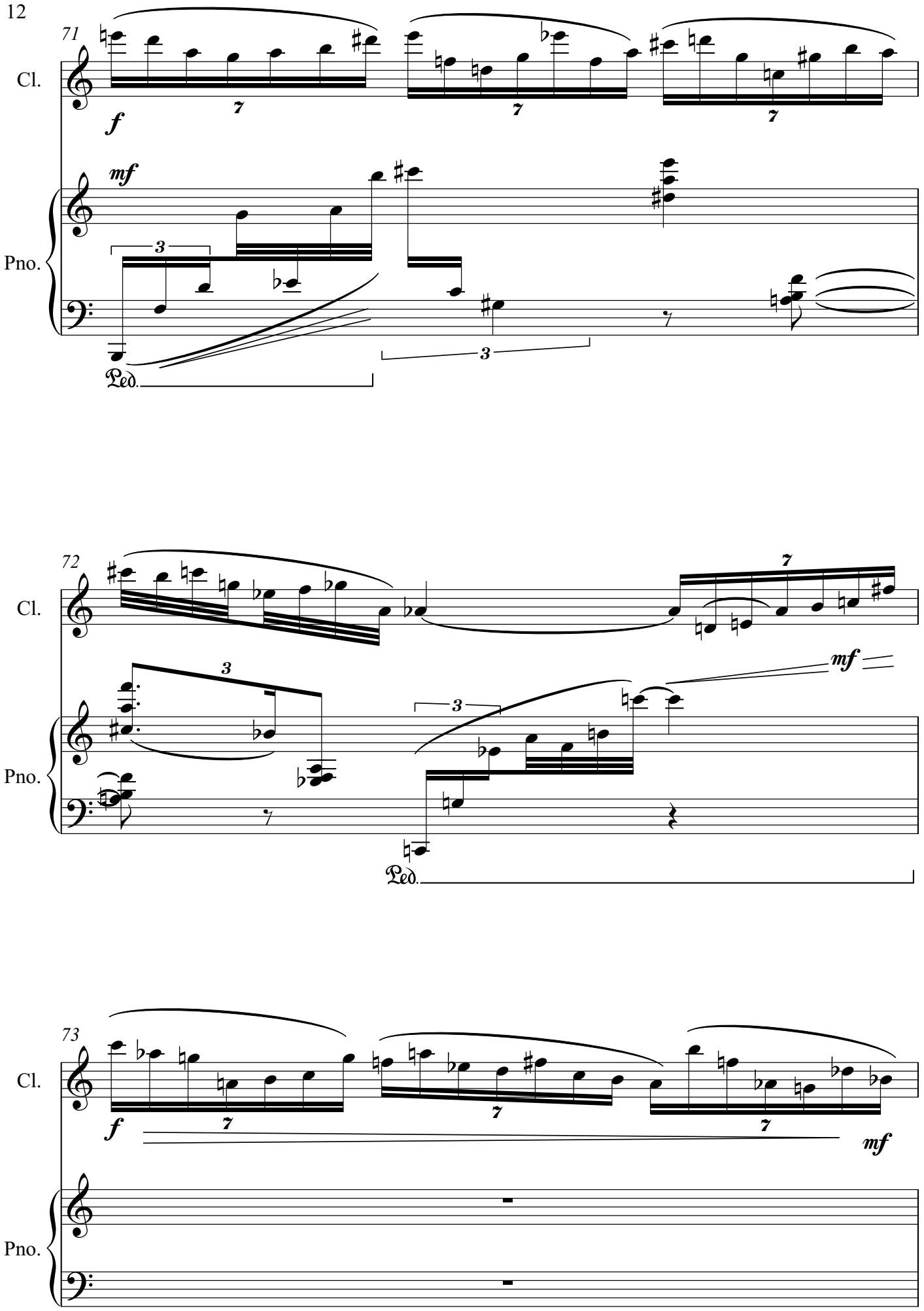

33
Cl.
mf
(8)
Pno.
mf
36
Cl.
p
Pno.
p
38
Cl.
f
ff
Pno.
mf
f


40
Cl.
Pno.
mf
mf
p
43
Cl.
Pno.
tr
mf
mf
6
45
Cl.
Pno.
f
f


46
Cl.
Pno.
Ped.
Ped.
48
Cl.
Pno.
Ped.
Ped.
50
Cl.
Pno.
Ped.
Ped.


53
Cl.
Pno.
p
mp
Ped.
♩=46
57
Cl.
mf
air
p
♩=46
Pno.
8vb
f
p
8vb
Ped.
Ped.
61
Cl.
p
pp
Pno.
p
pp
Ped.
Ped.
Ped.


64
♩=60
Cl.
f
♩=60
Pno.
f
67
Cl.
ff
Pno.
69
Cl.
mf
mf
6
Pno.
ff
mf


71
Cl.
f
7
7
7
mf
Pno.
3
3
Ped.
72
Cl.
7
3
3
mf
Pno.
Ped.
73
Cl.
f
7
7
7
mf
Pno.


sounds with a lot of breath
74
Cl.
Pno.
tr
mp
77
(tr)
3
p
pp
ff
8vb
Ped.
81
ppp


II
87
♩=60
Cl.
Pno.
92
96


98
Cl.
Pno.
100
Cl.
Pno.
102
Cl.
Pno.


104
Cl.
Pno.
106
Cl.
Pno.
ff
mf
8va
8vb
111
Cl.
Pno.
mf


116
Cl.
Pno.
mf
mf
mf
mf
mf
p
121
Cl.
Pno.
f
f
f
123
Cl.
Pno.


125
Cl.
Pno.
127
Cl.
Pno.
129
Cl.
Pno.
131
Cl.
Pno.
ff
mf
8va
8vb
3
3


134
Cl.
Pno.
136
8va
138
(8)

142

Cl.

Pno.

mf p mf mf

147

Cl.

Pno.

3 3

mf

8va

f ff mf mp

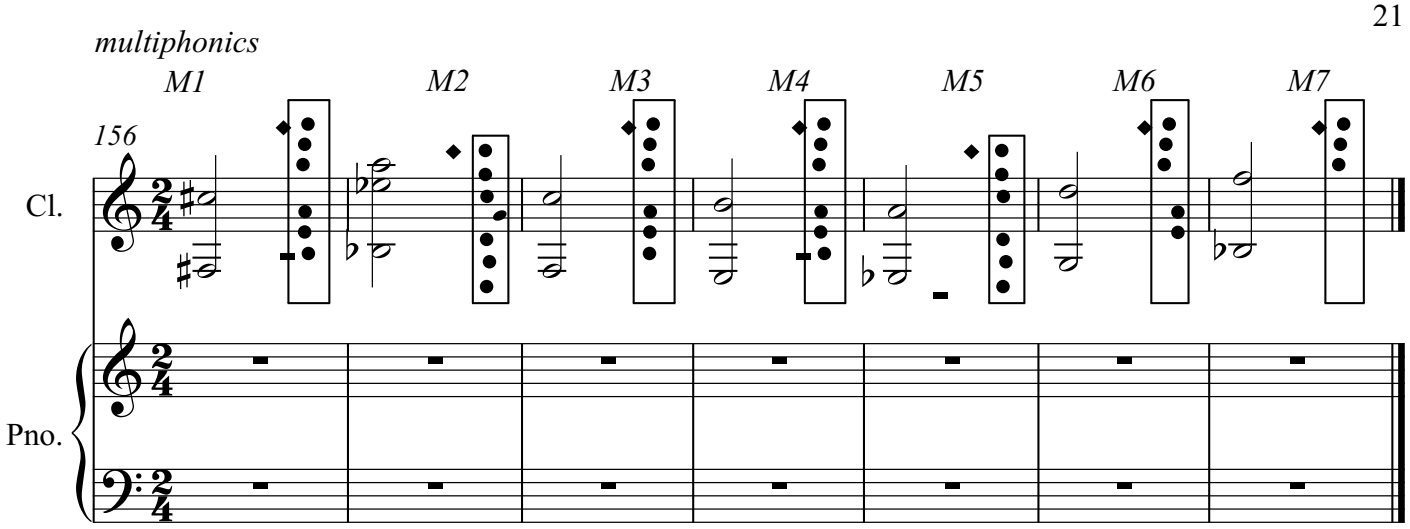
152

Cl.

Pno.

ppp ppp

Αύγουστος 2017


multiphonics
M1
M2
M3
M4
M5
M6
M7
156
Cl.
Pno.

Dimitris Doxakis
2016

NEXUS
for clarinnet, violin and piano

Nexus
for clarinet,violin and piano
I

Dimitris Doxakis (2016)

Violin I

♩=56

1/2c.l.b.

Clarinet in B♭

air

Piano

Vln. I

Cl.

Pno.

ord.

pizz.

arco

9

Vln. I

Cl.

Pno.

mp

f

ff

f

f

ff

f

f

14

mf

mf

mf

8va

8va

Vln. I

Cl.

Pno.

p

mf

f

21

pizz.

23

arco

air

8va

27

Vln. I

Cl.

Pno.

f

pp

air

mp

29

pizz.

arco

31

33

35

Vln. I

Cl.

Pno.

p

p

mp

38

Vln. I

Cl.

Pno.

mf

mf

40

Vln. I

Cl.

Pno.

pizz.

41

Vln. I

Cl.

Pno.

arco

sul pont.

8va

f

ff

f

ff

f

43

Vln. I

Cl.

Pno.

(8)

ord.

pizz.

mf

mf

mf

6

3

5

5

5

5

8vb

8vb

46

Vln. I

Cl.

Pno.

5

8va

7

mf

(8)

8vb

5

5

49

Vln. I

Cl.

Pno.

sul tasto

arco

mf

5

3

mf

5

8vb

52

Vln. I

Cl.

Pno.

5

mf

5

3

(8)

15mb

54

Vln. I

Cl.

Pno.

pizz.

mf

air

f

ppp –

f

8vb

Ped.

58

♩=52

pizz.

pizz.

arco

f

mf

mf

♩=52

Ped.

60

sounds with a lot of breath

p

62

Vln. I

Cl.

Pno.

65

arco

Vln. I

f

5

sul tasto

mf

5

3

sul pont.

Cl.

f

10

Pno.

68

Vln. I

pizz.

mf

Cl.

9

9

10

f

10

5

Pno.

f

8vb

II

73

♩=56 pizz.

Vln. I

Cl.

Pno.

mf

9

5

f

♩=56

8va

3

3

76

Vln. I

Cl.

Pno.

9

air

p

(8)

8va

80

Vln. I

Cl.

Pno.

c.l.b.

7

pizz.

5

p

mf

multiphonic

ord.

3

3

3

(8)

8va

3

3

84

Vln. I

Cl.

Pno.

f *mf* *p* *air* *f* *mf* *f* arco 8va

88

Vln. I

Cl.

Pno.

f *f* *f*

91

Vln. I

Cl.

Pno.

arco 8vb 8vb

94

arco

Vln. I

Cl.

Pno.

8va

(8)

96

arco

pizz.

ff

f

8va

3

mf

101

arco

9

10

11

103

Vln. I

arco

9

11

f

Cl.

arco

arco

arco

9

11

f

Pno.

f

104

Vln. I

arco

9

11

f

Cl.

arco

arco

arco

9

11

f

ff

Pno.

ff

105

Vln. I

arco

f

arco

Cl.

f

ff

Pno.

f

ff

107

Vln. I

Cl.

Pno.

f

8vb

108

Vln. I

Cl.

Pno.

f

pizz.

f

8vb

Vln. I

Cl.

Pno.

arco

mf

f

(8)

8vb

115

arco

116

Vln. I

Cl.

Pno.

118

Vln. I

Cl.

Pno.

119

arco

Vln. I

Cl.

Pno.

120

Vln. I

Cl.

Pno.

121

ff

arco

mf

f

123

arco

124

Vln. I

arco

ff

fff

pizz.

mf

Cl.

ff

fff

air

mp

p

pp

Pno.

ff

11

11

fff

129

Vln. I

c.l.b.

7

mf

key clicks
with air

Cl.

inside pno.
with the finger

air

Pno.

mp

palm of hand
strikes strings

Ped.

Ped.

134

Vln. I

pizz.

mf

c.l.b.

5

mp

Cl.

sounds with a lot of breath

p

air

p

ppp

Pno.

15ma

Ped.

Dimitris Doxakis

Piano Sonata Nr.2

Piano Sonata Nr 2

I

D.Doxakis




11
Pno.
mf
5
mf
13
Pno.
5
5
5
5
15
Pno.
f
6
17
Pno.
6
3
4
18
Pno.
3
4
2
4


19
Pno.
21
Pno.
mf
p
24
Pno.
f
♪=120
mp
27
Pno.


30
Pno.
mf
33
Pno.
mp
37
Pno.
mp
f
41
Pno.
mp
45
Pno.
p
pp
f


50
Pno.
52
Pno.
53
Pno.
54
Pno.
55
Pno.
56
Pno.
8vb


57
Pno.
mp
8vb
59
Pno.
mf
62
Pno.
f
65
Pno.
p
68
Pno.
pp
72
Pno.
5/7/21

II




9
Pno.
10
Pno.
f
3
11
Pno.
3
12
Pno.
f
13
Pno.

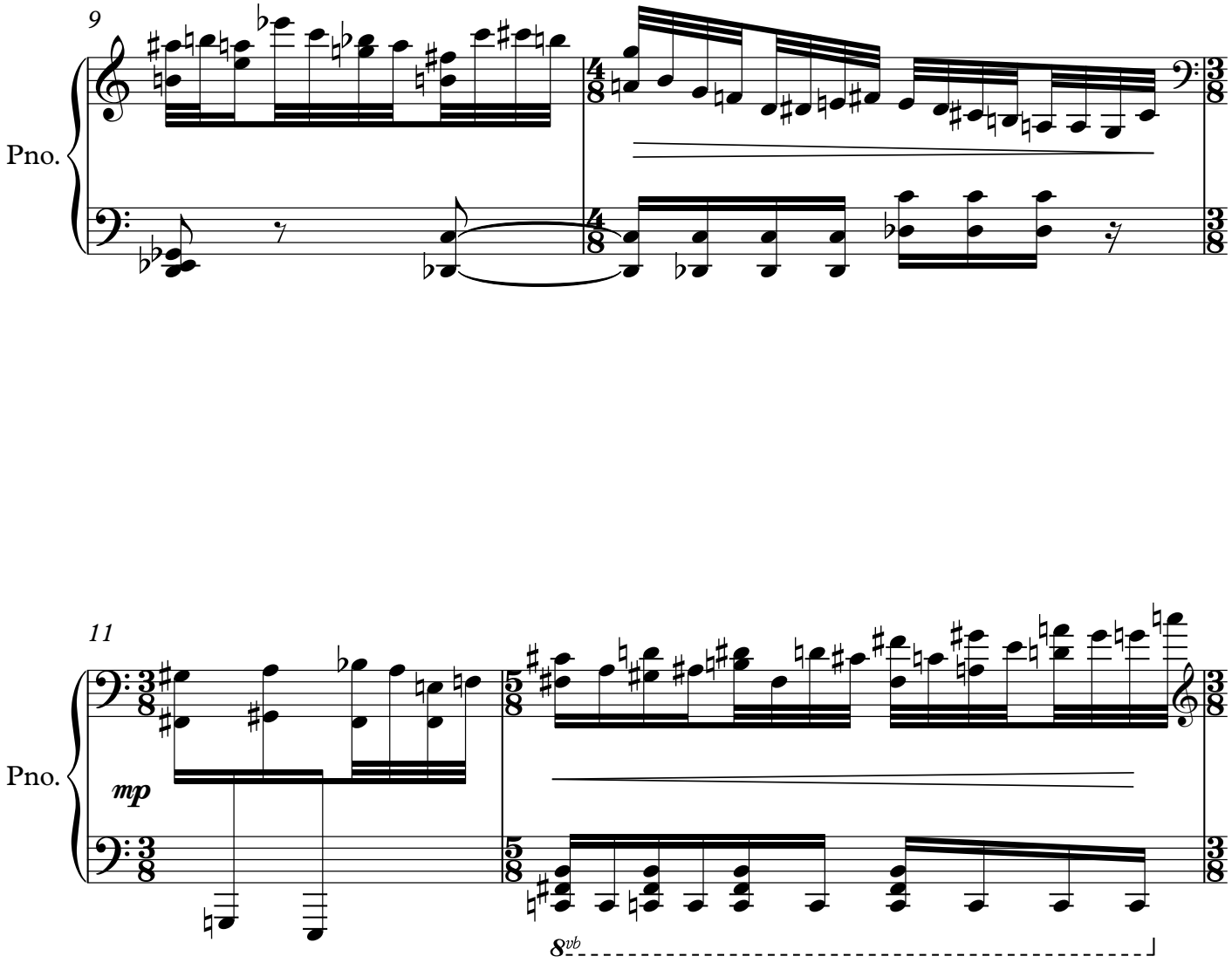

14
Pno.
15
Pno.
16
Pno.
ff
17
Pno.
f
mf
19
Pno.


21
Pno.
f
22
Pno.
ff
24
Pno.
25
Pno.
26
Pno.


29
Pno.
f
mf
31
Pno.
f
33
Pno.
mf
35
Pno.
f
37
Pno.


38
Pno.
39
Pno.
mf
Ped.
41
Pno.
mp
Ped.
Ped.
Ped.
44
Pno.


III
♩=39
1
Pno.
f
f
3
Pno.
mf
8vb
5
Pno.
f
8vb
7
Pno.
8vb


9
Pno.
11
Pno.
mp
8vb
13
Pno.
f
f


15
Pno.
p
mf
18
Pno.
f
mf
20
Pno.
Ped.
21
Pno.
f


24
Pno.
mf
25
Pno.
26
Pno.
28
Pno.
mp


31
Pno.
33
Pno.
35
Pno.
37
Pno.
8vb


39
Pno.
41
Pno.
43
8va
ff
mf
p
Pno.
45
f
mp
Pno.

D.Doxakis

Black in Deep Red
I,II,III

for piano

2017

Black in Deep Red
for piano

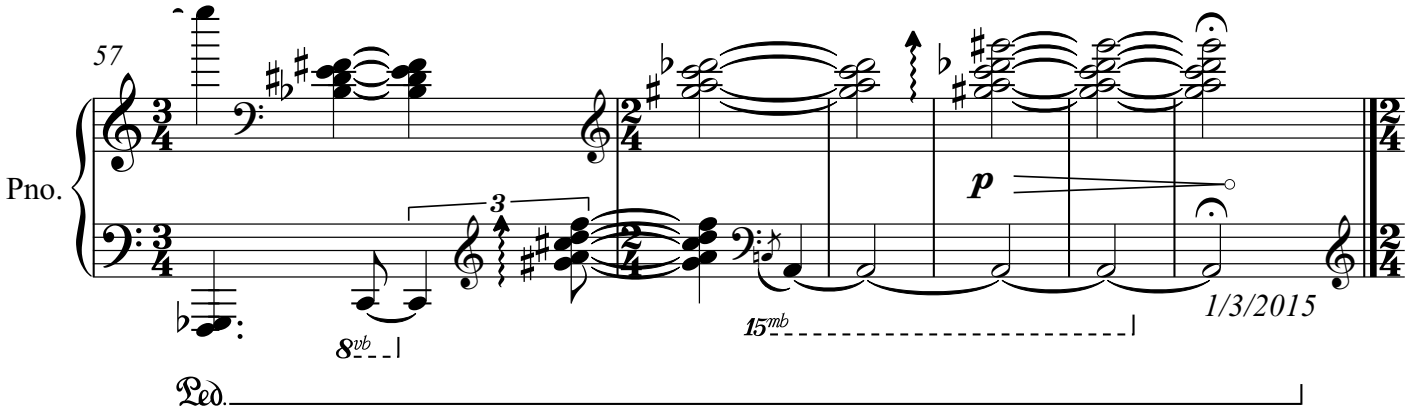



10
Pno.
p
8vb
8vb
3
pp
p
15
Pno.
19
Pno.
mf
5
6
5
3
Ped.
22
Pno.
5
7
7


24
Pno.
f
fff
accel.
A tempo ♩=52
27
Pno.
f
mp
8vb
15mb
32
Pno.
p
35
Pno.
mf
f


38
Pno.
ff
40
Pno.
f
p
8vb
8vb
43
Pno.
mp
p
3
3
5
5
8vb
8vb
Ped.
Ped.
46
Pno.
mf
Ped.
Ped.


48
Pno.
f
50
Pno.
ff
fff
51
Pno.
mf
f
ff
53
Pno.
f
mf
mp



II.
Αγωνία της επίδρασης




72
Pno.
15mb
74
Pno.
77
Pno.
p
Ped.
80
Pno.
f
Ped.
82
Pno.
15mb


83
Pno.
p
(15)
Ped.
86
Pno.
p
Ped.
89
Pno.
mf
Ped.
Ped.
91
Pno.
Ped.
93
Pno.
f


95
Pno.
mf
Ped.
97
Pno.
3
8vb
15mb
Ped.
100
Pno.
ff
3
3
mp
f
15mb
Ped.
103
Pno.
6
7
(15)

III.

"Γιαννούλης Χαλεπάς"




119
Pno.
122
Pno.
8va
124
Pno.
127
Pno.
Ped.
128
Pno.
8va
129
Pno.
Ped.
mf
Ped.


131
Pno.
6
7
6
133
Pno.
p
3
8vb
Ped.
135
Pno.
p
3
8va
p
138
Pno.
p
ff
8vb
Ped.
140
Pno.
7
8va
(8)


141
Pno.
8vb
(8)
Ped.
142
Pno.
mp
7
p
3/4
(8)
Ped.
144
Pno.
p
Ped.
147
Pno.
p
148
Pno.
3

DIMITRIS DOXAKIS

Two Etudes of Turner

for bayan solo

deticated to Panagiotis Andreoglou

Drama 2020

Norham Castle, Sunrise

for bayan solo

I

Dimitris Doxakis




12
mf
14
16
mf
18
19
f
20
mp
p


22
mp
mf
23
mp
vibr.
25
vibr.
p
mf
27
29
ff
mf
air.sound
mp
32
f



23/4/2020

Rain, Steam and Speed

for bayan solo

II




9
11
mp
13
14
f
15
16
mf


17
18
20
mp
22
23
mf
24
f


25
rit.
♩=42
♩=60
28
air.sound
mp
p
mp
32
34
mf
35

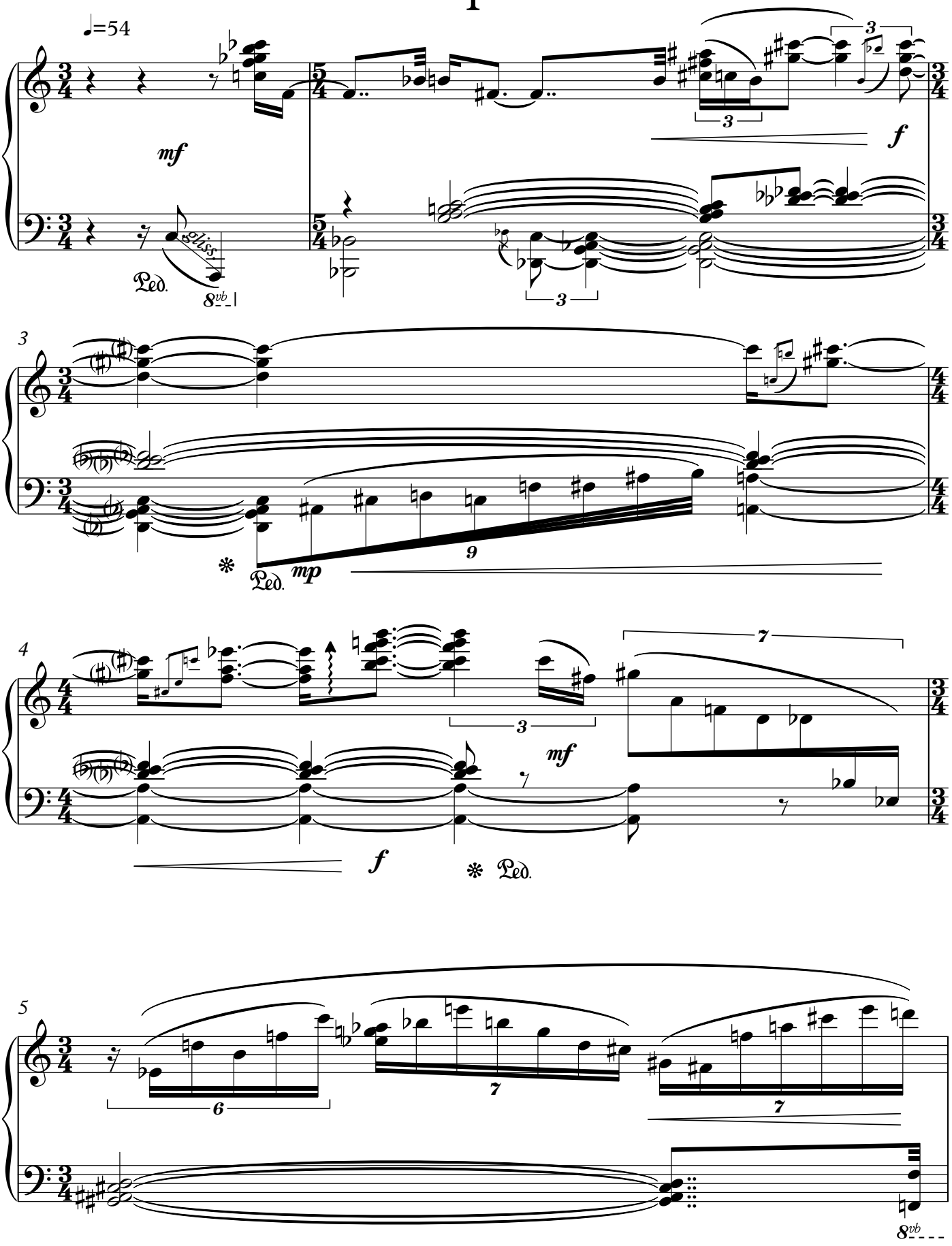

36
37
f
39
41
43
mf
pp
7/7/2020

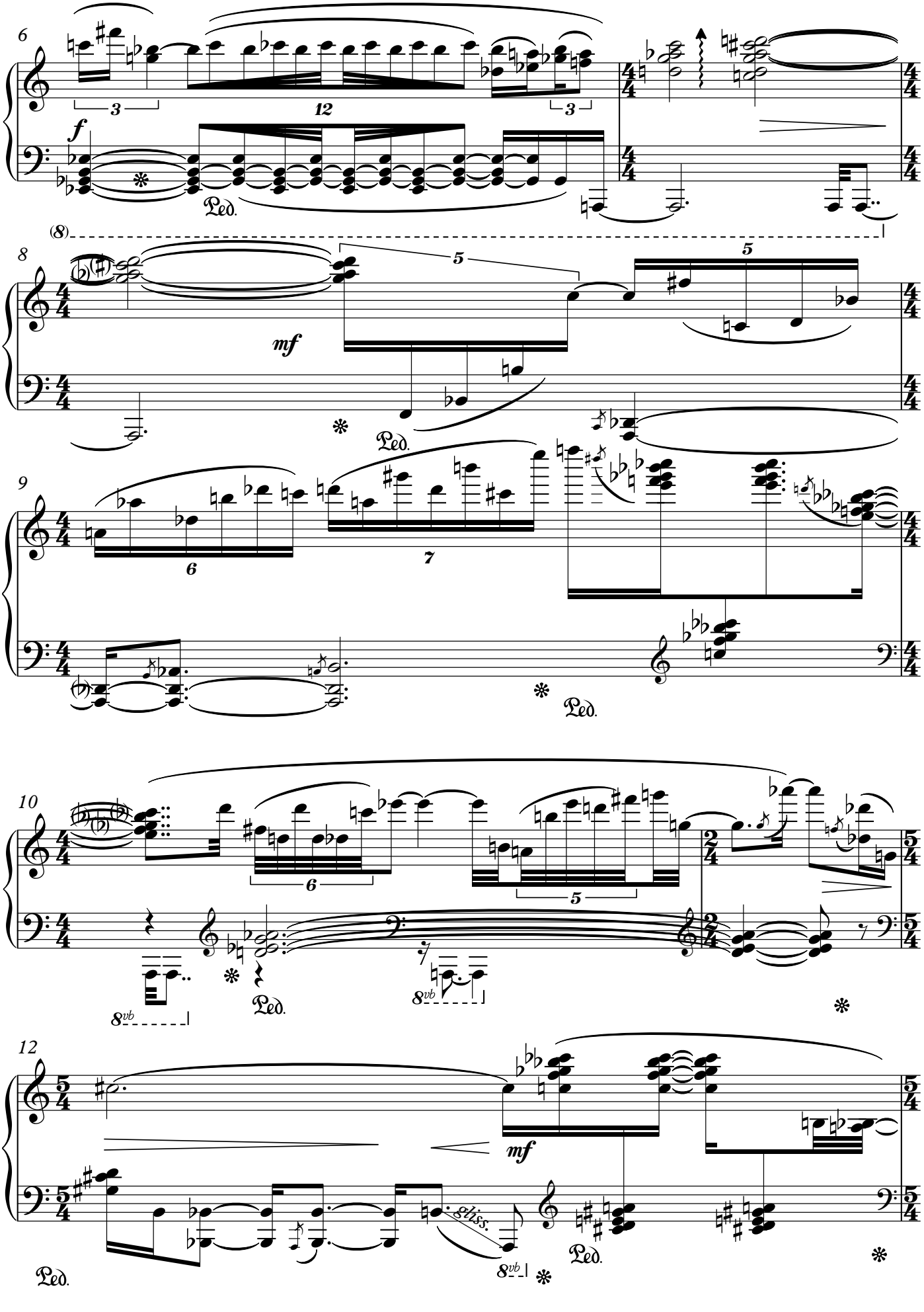
Dimitris Doxakis

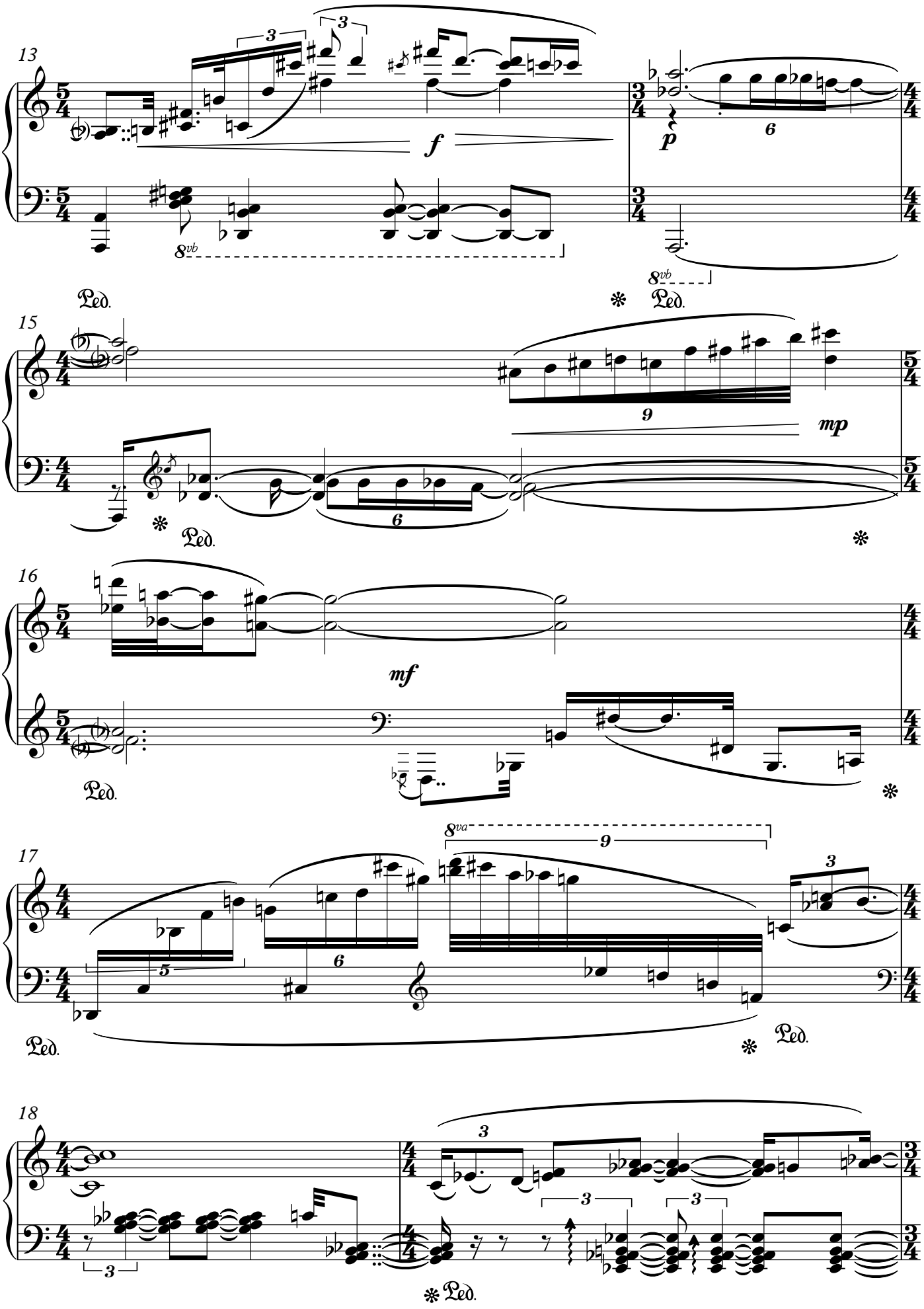
Two Preludes for piano

for Eunmi Ko
Prelude for piano
I

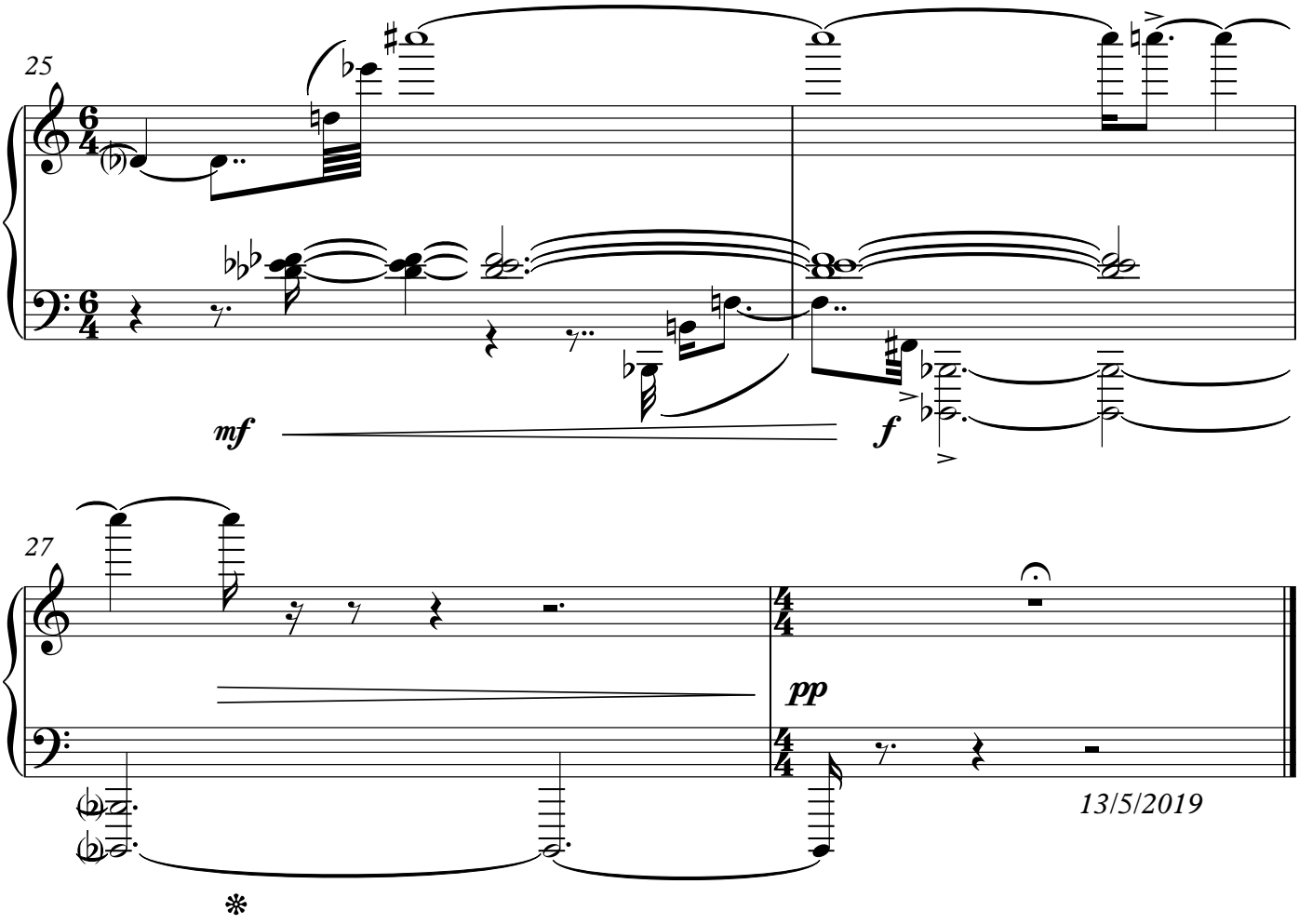
Dimitris Doxakis (2019)




6
f
Ped.
8
mf
Ped.
9
Ped.
10
8vb
Ped.
8vb
12
mf
gliss.
Ped.
8vb
Ped.


13
f
p
8vb
Ped.
15
mp
16
mf
17
8va
18


20
12
3
5
f
21
accel.
ff
Ped.
A tempo ♩=54
22
mf
gliss.
8vb
Ped.
23
3
3
f
3
24
6
mf
Ped.


25
mf
f
27
pp
13/5/2019

Dimitris Doxakis

Prelude II
for piano

for Fani Karagianni
Prelude for piano
II

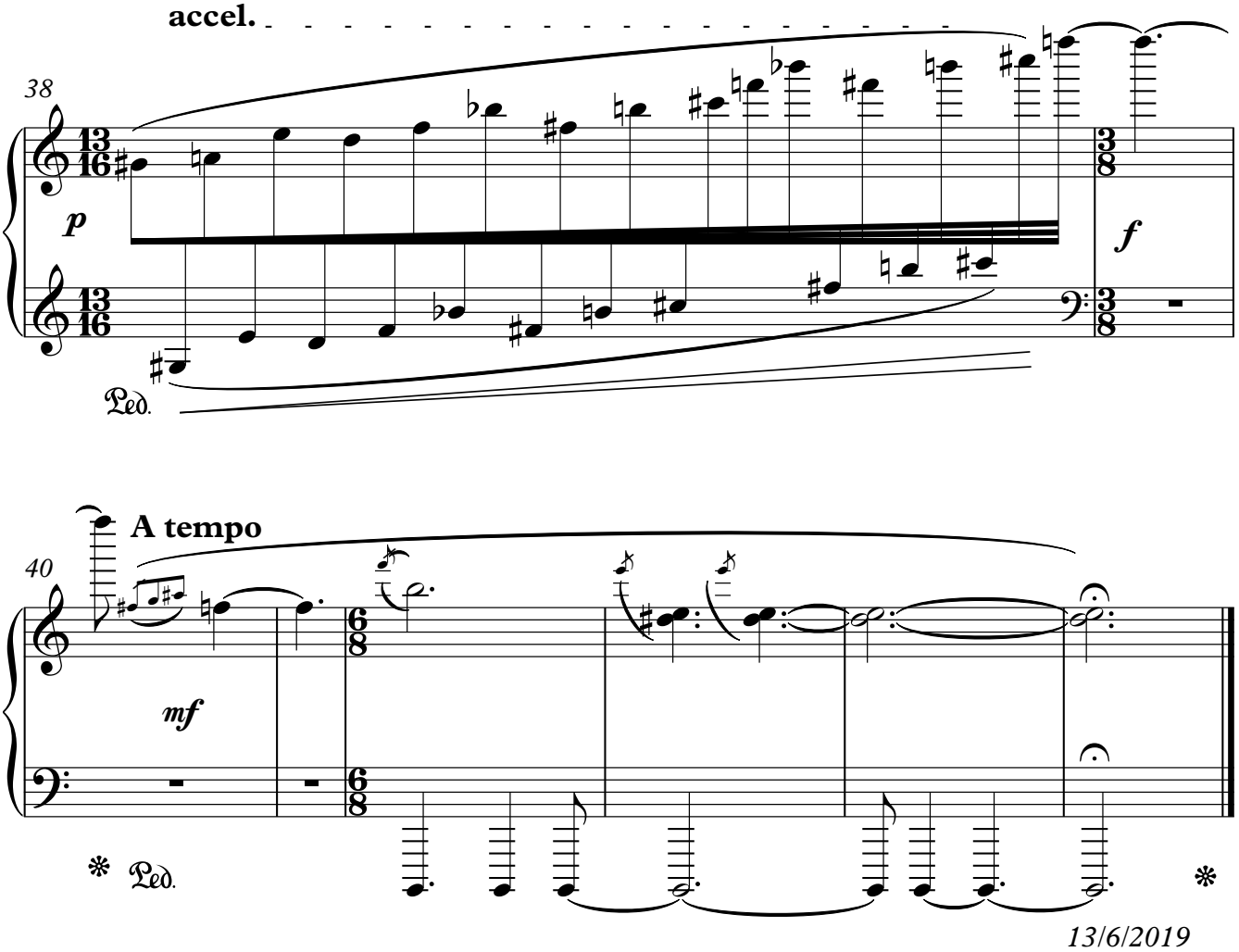
Dimitris Doxakis (2019)




8
mf
Ped.
11
5
5
6
6
Ped.
mf
14
5
5
6
6
Ped.
16
mf
3
3
3
Ped.
18
Ped.
Ped.


20
p
mf
Ped.
22
Ped.
23
Ped.
24
Ped.
f
25
Ped.
p


27
Ped.
29
mf
Ped.
Ped.
31
tr
f
Ped.
Ped.
Ped.
34
tr
mf
Ped.
36
Ped.



13/6/2019

Dimitris Doxakis

Suite for solo Cello

deticated to Theodora Sandra Panagiotidou

Drama 2021

Suite for solo Cello

deticated to Theodora Sandra Panagiotidou

I

Dimitris Doxakis

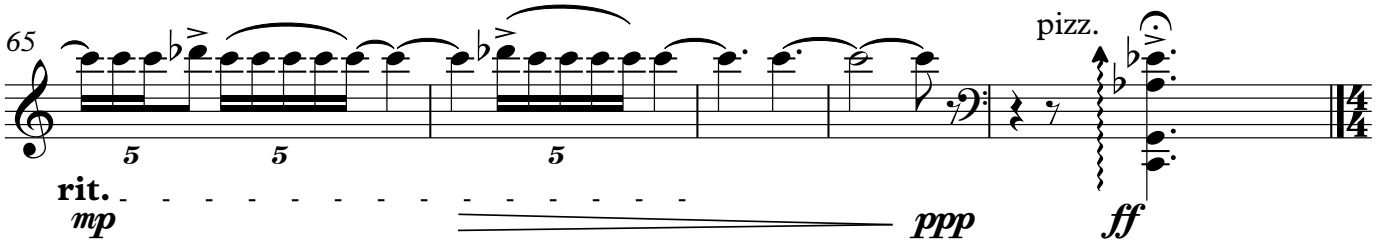



26
ord.
mf
mf
29
mp
mf
mf
32
mp
36
s.p.
f
40
ord.
mp
arco
pizz.
44
mf
p
49
pp
sf
p
pp


50
II
Con energia ♩=64-72
1
pizz.
arco
p
mf
p
mf
mf
4
7
10
p
12
s.p.
s.t.
mf
14
p
ff
f


A tempo ♩=64
16
rit.
p
mf
18
mp
mf
21
mf
24
f
26
ff
28
mf
ff
32
mf
p
f
35
ff


37
mf
41
mf
45
49
f
rit.
52
♩=64
A tempo
f
58
f
s.p.
s.t.
mp
61
ord.
f
mf


65
pizz.
rit.
mp
ppp
ff

III


♩=46
Dolce, agitato
1
arco s.t.
tr
s.p.
ord.
p
mp
♩=92
non legato
4
f
6
9
12
15


17
19
21
♩=46
mf
mp
24
p
pp
26
mp
f
28
6
30
mp
mf
7
7
32
1/2 c.l.b.
pizz.
mp
pizz.
35
arco
p
mp


38
p
41
pizz.
1/2 c.l.b.
mf
42
arco
♩=92
non legato
f
44
46
48
50
♩=46
mp
53
s.t.